الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات

قســـما للغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../2024

رقم التسجيل ط1:23034085259

رقم التسجيل ط2:23064100986

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

التاريخ والمتخيل في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي

إعداد الطالبتيـــــن:

- وردة بوعــافـــية
- مفـيدة خلوفـــي

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
بولنوار بوديسة	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	رئيســـــــاً
العلجة هذلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفاً ومقرراً
إيمان روباش	أستاذ محاضر–ب– ممتحنا	جامعة المسيلة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1444–1445هـ/2023–2024م

الإهـــداء

يسعدني في هذا اليوم الجميل الذي تهبّ إليّ فيه أطيب نسائم الفرح أن أهدي نجاحي إلى جنة الله في الأرض، إلى الجسر الصاعد بي إلى الجنّة، إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي وحنانها بلسم جراحي، إلى أغلى الحبايب أمي الحبيبة أطال الله في عمرك وحفظك من كل سوء.

إلى من غابت شمسه وانطفأ نوره، إلى من تمنى أن يراني وأنا في قمّة النّجاح لكن القدر لم يشأ، إلى الروح الطاهرة التي أحزنني رحيلها، إلى من ستبقى ذكراه خالدة تتردد في فؤادي، إلى أبي رحمه الله.

إلى من تقاسمت معهم شقاوة الحياة وسعادتها إخوتي، وأخص بالذكر أختي الغالية "دليلة" التي شجعتني وكانت سندا لي، اللهم وفّقها وفرّح قلبها وسهّل عليها ما استصعبت، وكن معها وأسعدها.

إلى أخي ناجي وكل العائلة، إلى زوجي العزيز وأولادي حفظهم الله.

إلى من اقتسمت معي هذا الجهد حفظها الله.

وإلى زميلاتي في العمل حفظهن الله.

وردة بوعافية.

الإهـــداء

إلى كل من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية

إلى والدي الكريمين

إلى كل عائلتي

إلى كل أساتذتي الذين تتلمذت على أيديهم

دون أن أنسى صديقتي في العمل

حفظها الله وسدّد خطاها

إلى كل منن عرفني من قريب أو بعيد

أهدي لكم بحثي

مفيدة خلوفي.

شكر وعرفان

الحمد الله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة، وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا في إنجاز هذا العمل

كما يجدر بنا الاعتراف بجميل من ساعدنا على إخراج هذا البحث

ونستهل بالشكر الخالص والتقدير للأستاذة المشرفة العلجة هذلي والأستاذ بوديسة بولنوار الذي قدم لنا التوجيهات الهادفة طيلة مسيرة بحثنا

كما نتقدم بجزيل الشكر والاعتراف للأستاذ والدكتور حميد علاوي كاتب المسرحية دون أن أنسى أستاذي الفاضل السعيد بن زرقة، كما أتقدم بالشكر لكل من كانت له يد في دعمنا من قريب أو بعيد لإنجاز هذا البحث ولو بكلمة طيبة.

وردة بوعافية، مفيدة خلوفي

الملخـــص

ارتبط المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى بالتاريخ وليس أدلّ على ذلك من تلك الأعمال التي صدرت في الثلاثينيات من القرن الماضي، واستلهمت موضوعاتها من التاريخ، فهو مصدر زاخر بالأحداث والشخصيات والعبر المؤهلة لأن تكون مادة لنص مسرحي يمتزج فيها الواقع بالمتخيل، ومن هذا كانت دراستنا حول التاريخ والمتخيل في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي، والتي تهدف إلى تحليل المادة التاريخية وبيان كيفية امتزاج الخيال فيها لدى المبدع في المسرحية وهذا باستحضار الشخصية التاريخية البطلة أحمد باي (آخر بايات قسنطينة) في مقاومتها ضد الغزو الاستعماري الفرنسي والتي امتازت بالحكمة والشجاعة والحرب والغضب أيضا، فنجحت المسرحية في كتابة فكرة صعود الأيديولوجية الوطنية من خلال توحيد القبائل حول منجز المقاومة وفي المقابل بداية غروب الفكر القبلي .

الكلمات المفتاحية:

مسرحية غضبة الباي ، حميد علاوي

The summary

The Algerian theater has been associated since its early beginnings with history, and there is no evidence of this from those works that were published in the Thirties of the last century, and their themes were inspired by history, it is a source full of events, characters and lessons that qualify to be the material for a theatrical text in which reality blends with the imagined, and from this was our study about the history and the imagined in the play by the anger of Bey by Hamid Allawi, which aims to analyze the historical material and show how the imagination is mixed in it by the creator in the play, and this by evoking the historical character heroine Ahmed Bey (the last Bayat of Constantine) in her resistance against the French colonial invasion, which was characterized by wisdom, courage, war and anger as well, succeeded The play is about the idea of the rise of the national ideology by uniting the tribes around the achievement of the resistance and, in turn, the beginning of the decline of tribal thought .

Key words:

The play of the Bey's anger, Hamid Allawi

مقدمـــــــة

يمثل التاريخ الذاكرة الروحية للشعوب، حيث يحتوي على القصص والتجارب والتحولات التي تشكل هويتهم الثقافية والاجتماعية، ومن خلال دراسة التاريخ تتمكن الشعوب من فهم ماضيها، فلابد أن نسعى لحمايته من الإهمال، وذلك من خلال استحضاره في الإبداعات الأدبية على اعتباره مرجعية تحمل الكثير من الأبعاد النفسية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية، لمرحلة من مراحل الوجود البشري.

ولقد ارتبط المسرح ارتباطاً وثيقاً بالتاريخ منذ بداياته، حيث كان يستخدم كوسيلة لتوثيق الأحداث العامة ونقل القصص والتراث الثقافي والديني عبر التاريخ، وقد تطورت صيغ المسرح على مر العصور، لكن دوره في تسليط الضوء على التاريخ كبير جداً لا يمكن إنكاره، خاصة في فترة الثلاثينات من القرن الماضي في فترة الاستعمار الذي حاول قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم الحاضر والتليد، مما جعل رجال المسرح ينكبّون في كتاباتهم المسرحية على التاريخ الجزائري وإحيائه من أجل تجسيده في المسارح الجزائرية، بهدف تمجيد تاريخ الأمة واستحضار أبطالها للاقتداء بهم، والتذكير ببطولاتهم، وأعمالهم، وإتباعهم، والتعلم من التجارب السابقة واستخلاص الدروس والعبر.

وقد وجد الكاتب المسرحي أرضية مهيئة وجاهزة كمادة للمسرح، حيث يقوم بتحليل الأحداث التاريخية واستخدامها كمصدر للإلهام، ودمجها مع القضايا المعاصرة لاستعراض القيم والتحولات الثقافية والاجتماعية، كما يمكنه استخدام الشخصيات التاريخية لإبراز التناقضات البشرية والصراعات الداخلية والخارجية، فما على الكاتب المسرحي إلا أن يعرف الحدث والحبكة والصراع بين الشخصيات وصياغة المادة التاريخية بشيء من التغيير الأدبي برؤى فكرية جديدة.

ومن هذا المنطلق تنامت لدينا الرغبة في مطالعتنا لبعض النصوص المسرحية التي أخذت من التاريخ مرجعاً، فوقع اختيارنا على مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي وكان عنوان بحثنا كالآتي: "التاريخ والمتخيل في مسرحية غضبة الباي".

ولقد استطاع الكاتب المسرحي حميد علاوي أن يستحضر الواقع التاريخي ويستثمر أحداثه ويتفاعل معها تفاعلاً محكما، مزج فيها بين الواقع التاريخي والتخييل، وعلى هذا الأساس تحددت إشكالية بحثنا في سؤال أساسي هو:

ما مفهوم التاريخ؟ وما مفهوم المتخيل وكيف حَضرَا في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي؟

كما جاءت تحت هذه الإشكالية إشكالات فرعية:

– ما دور الأسطورة والتاريخ في تغذية المسرح؟ وكيف ينعكس الواقع والتجربة الشخصية للكاتب المسرحي على المسرح؟

– ما معنى المتخيل التاريخي؟ وكيف يحضر التاريخ والتخيل في المسرح؟

ومن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع ما يلي:

– مسرحية غضبة الباي مسرحية جديدة "مولود جديد"، فكُنّا من السبّاقين لدراستها دراسة أكاديمية تحليلية في توظيف التاريخ والمتخيل في المسرحية.

– قلّة اهتمام الباحثين بالنّص المسرحي الجزائري خاصّة قبل الثّورة.

– رغبتنا وميولنا للنص المسرحي الجزائري.

أمّا الدّراسات السابقة التي تناولت هذا الموضوع نجد:

– صالح لمباركية المسرح في الجزائر.

– النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية لعز الدين جلاوجي.

– نور الدين عمرون المسار المسرحي إلى الجزائري إلى سنة 2000م.

أمّا فيما يتعلق بالمنهج فقد اعتمدنا على المنهج التاريخي وآليتي الوصف والتحليل، وقد أفادتانا هاتان الآليتان في عرض مضامين المسرحية والكشف عن بنائها الفني.

وقد اقتضت طبيعة البحث خطّة تتكون من مدخل وثلاثة فصول، تناولنا في المدخل أهم المفاهيم الأساسية التي لها علاقة بالموضوع.

الفصل الأول: تناولنا فيه الأسطورة مصدر للمسرح، والتاريخ مصدرا للمسرح، والواقع والتجربة الشخصية مادة للمسرح.

أما الفصل الثاني: كان عنوانه تاريخ أحمد باي من خلال غضبة الباي، تناولنا فيه تمهيد للفصل عبارة عن ملخص للمسرحية، ثم تحدثنا عن موضوع المسرحية وهو مقاومة أحمد باي، ثم تناولنا التاريخ في مسرحية غضبة الباي، ثم تطرقنا بعدها إلى حدود التخييل في مسرحية غضبة الباي.

وفي الفصل الثالث: مهدنا له ثم تناولنا عناصر الخطاب المسرحي من خلال دراسة الشخصيات واللغة في المسرحية، ثم تناولنا البناء الدرامي لها

وقد واجهتنا بعض الصعوبات أثناء البحث تمثلت في قلّة الدراسات التي تناولت موضوع التاريخ في المسرح، بالإضافة إلى قلّة المراجع التّطبيقية التي تعرضت للمسرح الجزائري خاصة قبل الثورة.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نقدم عبارات الشكر والتقدير للأستاذة المشرفة هذلي العلجة والأستاذ بوديسة بولنوار الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه، كما نتقدم بجزيل الشكر والاعتراف للأستاذ والدكتور حميد علاوي كاتب المسرحية، فقد كان خير معين ومحفز لتجاوز كل الصعوبات.

والشكر موصول للجنة المناقشة على كل الملاحظات والتوجيهات المقدمة.

مدخـــــل

ماهية التاريخ والمتخيل والمسرح

1-ماهية التاريخ

1-1- التاريخ لغة:

جاء في مادّة "أرّخ"، "أرّخ الكتاب وأرّخه: وقته"[1]، و"أرّخ الكتاب: حدّد تاريخه الحادث ونحوه، فصّل تاريخه وحدّد وقته"[2]، فالتاريخ يرتبط بالزمن والحدث، وهو جملة الأحوال والأحداث التي يمر بها كائن ما، ويصدق على الفرد والمجتمع، كما يصدق على الظواهر الطبيعية والإنسانية[3]، ومن خلال هذا التعريف نرى أنّ: التاريخ متصل بالحدث والزمن، وأن موضوعه هو الإنسان.

ويعرفه الرازي في معجمه "**مختار الصّحاح**" "أرّخ (التَّأْرِيخ) و(التّوريخ) تعريف الوقت، نقول **أرّخ** الكتاب بيوم كذا **ورخّه** بمعنى واحد"[4].

والتّاريخ هو "العلم الذي يبحث في حياة الأمم والمجتمعات، والعلاقات التي تقوم بينها"[5].

ومعنى كلمة "التاريخ في اللغات الأجنبية Histoireمأخوذة من الكلمة اليونانية isipia Historiaوالتي تحيل على البحث Recherche ، التحري، بيان استقصاء"[6]، فهي تدل على البحث والفحص وهي تعني: "الشهرة في اللغات السامية القديمة، كاللغة الأكادية، واللغة البابلية، والآشورية...الخ"[7].

---

[1]- مجد الدين محمد، بن يعقوب، الفيروس أبادي، القاموس المحيط، حققه أنس محمد الشامي، وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 47.

[2]- إبراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2004، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- محمد بن أبي بكر عبد القادر، الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1986، ص 26.

[5]- عبد المنعم الحنفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3،2000، ص176.

[6]- نور الدين بن نعيجة، الوعي التاريخي في رواية (أصابع لوليتا لواسيني الأعرج)، رسالة لنيل الماجستير، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، 2014-2015، ص 17.

[7]- كامل حيدر، منهج البحث الاثري والتاريخي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1995، ص 81.

من خلال تتبع هذه التعاريف نجد أن المفهوم اللغوي لكلمة التاريخ عند العرب ترتبط بالزمن والوقت، ويعتمدون أحداثا مهمة بداية لتواريخهم، أما عند الغرب فهو يعني البحث والتحري.

1-2- التاريخ اصطلاحا:

اختلفت الأقوال في تعريف التاريخ من حيث الاصطلاح بين العلماء والباحثين، وتعددت تصوراته في التراث الغربي والعربي، فقد اصطلح الغرب على أن كلمة "تاريخ تدل على استقصاء الإنسان واقعة إنسانية منقضية، سعياً إلى التّعرف على أسبابها وآثارها"[1].

وتعني أن يقوم الإنسان بالتّعرف على الأسباب التي تؤدي إلى حدث وقع في زمن ماضي، وما خلّفه من آثار، ويعتقد النقاد الغربيون أن "هيرودوتس" الملقب بأبي التاريخ هو أوّل من تلفّظ باللغة اليونانية Historia، والقصد منها "التّحري والبحث في أحداث الماضي وتسجيلها"[2]. وبذلك كان أوّل من أدخل كلمة التاريخ إلى ميدان العلوم والمعارف في اعتقادهم.

ويعرفه ماري بارنس في قوله: "إن اصطلاح التاريخ يستعمل عادة للتعبير عن حصيلة النشاط الإنساني في الأزمنة السابقة"[3]، فمفهوم التاريخ عنده يرتبط بما أنتجه الإنسان على مر العصور، فالتاريخ مرتبط بشكل مباشر بالإنسان.

ويرى الفيلسوف الألماني فريدريك هيجل أن الألمان يفرقون عادة بين التاريخ HISTORIK يعني:" تجميع الأخبار والحوادث، وبين Geshichte أي التاريخ الذي لابد فيه من وجهة نظر شاملة عن معناه وغايته"[4].

---

[1]- ينظر: فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص 81.

[2]- كامل حيدر، منهج البحث الاثري والتاريخي، ص 81.

[3]- محمد بن عبد الرحمن، برج الجديد في موضوع التاريخ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، العدد 54، أغسطس 1969، ص 76.

[4]- القس باسيليوس صبحي، قراءة التاريخ ودراسته (2)، مجلة الكرازة، العدد 5-6، 12 فبراير 2021.

أمّا مفهوم التاريخ اصطلاحاً لدى علماء العرب من بينهم "ابن خلدون" فهو يرى أنه: "خير عن الاجتماع الإنساني الذي هو عمران العالم، وما يعرضه لطبيعة ذلك العمران من الأحوال مثل التوحش والتآنس والعصبيات وأصناف التغلبات للبشر بعضهم على بعض، وما ينشأ عن ذلك من الملك والدول ومراتبها وما ينتحله البشر بأعمالهم ومساعيهم من الكسب والمعايش والعلوم والصنائع وسائر ما يحدث من ذلك العمران بطبيعته من الأحوال"[1]، فالتاريخ عند ابن خلدون مرتبط بالمجتمعات والحضارات والإنسان بصفته جمعًا وليس فرداً.

ويرى السيّد قطب أن التاريخ يعني تفسير وتحليل الحوادث الماضية للوصول إلى وقائعها الحقيقية، ونسبها إلى المكان والزمان الذي وقعت فيه، ونجد ذلك في قوله:" أن التاريخ يعني بتفسير الحوادث، والاهتداء إلى الروابط الظاهرة والخفية تجمع بين شتاتها، وتجعل منها وحدة متماسكة الحلقات، متفاعلة الجزئيات، ممتدة مع الزمن والبيئة امتداد الكائن الحي في الزمان"[2].

ويعرف عبد الله العروي التاريخ في قوله:" التاريخ حقاً هو تاريخ البشر للبشر وبالبشر، أما ما سواه فهو إمّا تاريخ بشري مقنع أو خاضع لمنطق آخر، منطق الملاحظات (الطبيعيات) أو الكشف (الغيبيات)"[3]، فهو يرى أن التاريخ خاصاً بالإنسان والبشرية وما حدث لها من تغيرات.

– من خلال التعاريف السابقة نستنتج أن: التاريخ اقتصر على دراسة الأحوال والأحداث الماضية التي مرّ بها الإنسان أو الفرد على مختلف الظواهر، ولكن هناك دراسات مُعاصرة تؤكد على أن التاريخ لا يقتصر على دراسات الماضي بل تتعداه إلى دراسة الحاضر.

ومن هنا نجد قول الدكتور مصطفى ناصف بأن:" التاريخ ليس وصفاً لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصر لها، إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث، فليست هناك إذن صورة جامدة

---

[1]– عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، حققه عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، الجزء الأول، دمشق ط 1، 2004م، ص125.

[2]– السيّد قطب، في التاريخ فكرة ومنهاج، دار الشروق، القاهرة، ط 6، 1984، ص37.

[3]– عبد الله العروي، مفهوم التاريخ (الألفاظ والمذاهب، المفاهيم والأصول)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط4، 2005، ص34.

ثابتة لأيّة فترة من هذا الماضي"[1]، فهو يرى أن التاريخ لا يعني بدراسة الماضي فقط بل يدرس الشخصيات المعاصرة وما قامت به من أعمال بطولية فيقوم بدراستها وتحليلها.

"فأصبح اليوم يدرس ما نسميه بالتاريخ المعاصر، وتخطينا ذلك فأصبحنا ندرس تاريخ اليوم أو ما يسمى بالتاريخ الجاري، بل أصبح لزاماً على المؤرخ أن يستبق الزمن الحاضر ويتطلع إلى المستقبل ويحاول اكتشاف آفاقه وهذا ما يسمى بالتاريخ الاستطلاعي[2]". فالتاريخ ليس معرفة أخبار الماضي والعلم بها وإنما أصبح يدرس الحاضر ويتطلع إلى المستقبل.

من خلال هذه التعاريف نستنتج أن التاريخ هو أساس الإنسان إذ لا يمكن للإنسان الواعي أن يلغي وينفي ماضيه في ضوء حاضره الذي يعتبر أساس مستقبله، ونجد العديد من المؤلفين والمبدعين من اتكأ على التاريخ، واستمد موضوعاته منه خاصة المسرح الجزائري الذي يعد موضوع دراستنا.

2- ماهية المتخيل:

2-1- المتخيل لغة:

يتقاطع مصطلح المتخيل مع الخيال والتخييل ويشتركون في أصل المصدر، فقد ورد في معجم لسان العرب:" خال الشّيْءَ، يخالُ، خيلاً، خِيلةً، خَيلةً، وخالاً وخِيلاً وخيلانا ومخالَةً ومَخيلَةً وخيلُولَةً أي: ظنّهُ، وفي المثل: من يسمع يَخَلْ أي يَظنُّ"[3].

وتتعدّد مفاهيم الخيال في معجم اللغة العربية المعاصرة: "خُيِّل له الأمر: شبّهه له وزيّنه، جعله يتخيّله ويتوهمه، خُيّل عليه الأمر: لبّسه وشبّهه ((خيّل علينا أكذوبته))، وخيَّل فيه الخير: توسّمهُ، تفرّسهُ، وخيّلَ تخييلاً والمفعول مُخيّل إليه: صوّر له، تمثّل في نفسه"[4].

---

[1]- على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص120.

[2]- يُنظر: حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون (دراسة في علم التاريخ)، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص 211.

[3]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منصور الإفريقي المصري، لسان العرب، ط جديدة، دار المعارف، القاهرة، 1119، ص1304.

[4]- احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص 714.

"الخيال هو الشخص وأصله ما يتخيّلهُ الإنسان في منامه، لأنّه يشبه ويتلون، ويقال: خُيّلت للنَّاقة: إذا وضعت لولدها خيالاً يفزع منه الذئب فلا يقربه"[1]، فهي تعني الطّيف والظل.

"والخيل معروفة لاختيالها، لأن المختال في مشيته يتلون في حركته ألواناً، والأخيل طائر يقال هو الشّقراف العرب تتشاءم به، ويقال تخيّلت السماء: إذا تهيأت للمطر، والمُخيّلة: السّحابة"[2].

"كما تتحدر كلمة (IMAGINAIRE) التي نترجمها بـ (المتخيّل) من الكلمة اللاتينية (IMAGINARIVS) التي تعني خيالي، وتستعمل كلمة متخّيل في اللغة بثلاث دلالات على الأقل:

1- كصفة وتعني لا يوجد إلا في المخيّلة الذي ليس له حقيقة واقعية.

2- كاسم مفعول، للدلالة على ما تم تخيّله.

3- كاسم وتعني الشيء الذي تنتجه المُخيّلة، كما تعني ميدان الخيال"[3].

2-2- المتخيّل اصطلاحا:

يُعد المتخيّل من أهم الفنون البلاغية، فهو مفهوم دقيق وعميق وقد لقي اهتماماً من قبل الفلاسفة والنقاد القدامى، وإن كان يعبر عنه بمفهومي الخيال والتخييل منذ القدم.

فنجد أرسطو قد ربطه بفكرة المحاكاة: "فالمحاكاة عنده ليست مجرد تقليد الواقع الخارجي، بل أن يقرّر صراحة أنه ليس شرط الشاعر ان يحاكي ما كان او يكون فحسب، بل هو يحاكي أيضا ما يقدّر كونه، وما يعتقد أنه كان وإن لم يكن في الحقيقة"[4].

---

[1]- ابو الحسن احمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 235.

[2]- المرجع نفسه ص 236.

[3]- مصطفى النحّال، من الخيال إلى التخييل: سراب المفهوم 17-04-2024. www.alijabriabed.net/133-05

[4]- حبيب الله إبراهيم، الخيال في النقد العربي، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان السودان، مجلة البحوث والدراسات، العدد 13، 2012، ص 271.

وكذا أفلاطون يرى أن:" الخيال هو حركة موجودة في الذهن وناتجة عن الإدراك الحسي، وعدّ المتخيّل حركة متولدة عن الإحساس بالفعل، وإن الأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيّلة، وذلك عن طريق محاكاتها، وإن الناس بالطبع قد يُخيّلون ويُحاكون بعضهم بعضا بالألوان والأشكال والأصوات"[1].

وذهب الفارابي إلى أن:" التخيّل عملية إيحائية يعتمدها ويرتكز عليها الشاعر من خلال التصوير الشعري واعتبره أيضا وسيلة للمحاكاة لتحقيق غايتها في التأثير في المتلقي"[2].

أما هوبز فيرى بأن:" الخيال إحساس متحلّل، مما يعني بأن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة، بينما يُركب الخيال صوراً يسميها الغموض"[3]، فهو يرى بأن الخيال غامض وغير واضح.

وفي العصر الحديث أضحى مصطلح المتخيّل من المصطلحات الشائعة فهو: "المرحلة الانتقالية من الخيال إلى مظهر مجسد وملموس"[4].

فكلمة "متخيّل تعتبر من معطيات الواقع المادي لوصف الأشياء التي لا وجود لها،إلا في مخيّلة الإنسان، وبهذا المعنى تتقاطعُ مع مرادفات الخيال، وقد تطورت دلالتها إلى ما يخلقهُ الذهن بواسطة الخيال، وإلى ما ليس واقعيا، واستعمال هذا المصطلح بمعنى الادعاءات الباطلة والمظاهر الوهمية"[5].

ونجد جان بوركس Burgos يُعرف المتخيّل بـ: "المسار الذي يتمثل ويتشاكل فيه تمثيل الموضوع بواسطة الضرورات الغريزية للذات، والذي تفسر فيه بالمقابل التمثيلات الذاتية

---

[1]– غانم عبد السادة خليف، المتخيل السردي بين القدماء المحدثين، دراسة في الأطر التاريخية للمفهوم، عصام عسل حسن، الجامعة المستنصرية، مجلة الآداب، ملحق1، العدد 137، 2021، ص 45.

[2]– المرجع نفسه ص 45.

[3]– عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 15.

[4]– عبد اللطيف محفوظ، عند حدود الواقع والمتخيل www.algebriabed.net في 29-04-2024 على الساعة 23:41.

[5]– يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص 27-28.

بواسطة التكيفات السابقة للذات في الوسط الموضوعي"[1]، ويقصد بهذا تجسيد الفاعل الغريزي للإنسان مع محيطه الموضوعي، فهو نتاج لهذه الرغبات.

وذهب جيرار جينيت Genette Gérard أن المفهوم المتخيّل نوعان: "فهناك متخيّل قار مرتبط بالمضمون، وهناك متخيّل ظرفي تعبر عنه العبارة التالية: أعتبر متخيّلا كل نص يُثير فِيَّ متعة جمالية، وهذا يعني طرح إمكانية القول هذا العمل تخييلي لأنه يعجبني، والآخر ليس تخيلي لأنه لا يعجبني، غير أن هذا الحكم لكي يكون معياراً موضوعياً لابد أن يستند إلى المعايير الثقافية لأنها هي التي تفصل بين النص واللانص أو المتخيّل وغير المتخيّل"[2].

فجينيت هنا يرى أن المتخيّل نوعان: أحدهما مرتبط بالمضمون والآخر بالمتعة والجمال، ونحكم عليه بالرداء أو الإعجاب، ووجب أن يخضع لثقافة الشخص الذي يتخيّل، وأن المتخيل هو فعل القراءات والتأويلات.

في حين يرى لودري Ledrut أنّ: "المتخيّل مرتبط بشكل حميمي بالعقل والمعرفة، والأمر الذي يعني أنه لا توجد معرفة تخيلية صرفه، لأن كل معرفة هي معرفة عقلية في بنيتها أو طبيعتها، وما المتخيل إلا وسيلة لتفعيل وتحيين تلك الماهية"[3].

هنا نستنتج أن المتخيل له صلة بالعقل والمعرفة، فلا عقلاني وحده ولا متخيل وحده قادر دون الآخر أن ينتج معرفة، لأن المعرفة تكتسب بالفهم، بل تتجسّد بالحقيقة في الواقع.

أمّا مفهوم المتخيّل أو التخييل عند العرب فقد عرفه جابر عصفور بأنه: "عملية إبهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي، يتم على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة

---

[1]– يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، المرجع السابق، ص 139.

[2]– آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط 2، 2011، ص25–26.

[3]– آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص19.

والصور المخيّلة، فتحدث الإثارة المقصودة ويلج المتلقي إلى عالم الإيهام..."[1]، وندرك من خلال هذا التفسير أن المتخيّل يؤثر في المتلقي ليُوهم بواقعية النص، فينتج بدوره انفعالاً.

أما عبد القاهر الجرجاني فيعرّف التخييل بأنه:" ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريقة إلى تحصيلها، ويقول قولا يخدع فيه نفسه ويوريها ما لا ترى"[2].

من خلال تعريفه فهو يرى أن المبدع أو المؤلف يخدع نفسه باستعماله للتخييل، فهو بذلك يُوهمها بأشياء غير موجودة.

ونجد حازم القرطاجني يعرّف التخييل بأنه:" عمل ذكي يتطلب أن تتوالى في الكلام التركيبات المستحسنة، والاقترانات، والنسب الواقعة بين المعاني ممّا لها الأثر النفسي القوي"[3]، فهو يرى أن التخييل يرتبط بقدرة المؤلف أو الكاتب في الإبداع، ويجب أن يوازن في عمله الإبداعي ليؤثر في المتلقي أو القارئ، ويرى كذلك بأن "التخييل إبهام دون أن يذهب مذهبه في أنّه خداع"[4]، ففي نظره يقوم على الخداع والإبهام.

وفي النقد الحديث نجد كولودج يقسم الخيال إلى نوعين: خيال أوّلي وخيال ثانوي في قوله:" الخيال الأوّلي هو القوة الحيوية والعامل الأوّل في كل إدراك إنساني، وهو علمي في وظيفته، فكل إدراك علمي لا بّد فيه من هذا النوع من الخيال، أما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال السابق، ويصطحب دائماً بالوعي والإدراك، وهو يتفق مع الخيال الأوّل في نوع عمله، لأنه يُحلّل الأشياء، أو يُؤلف بينه، أو يُوحدها أو يتسامى بها ليخرج من كل ذلك بخلق جديد"[5]، فالخيال الأوّلي هو إدراك الإنسان والذي يعرف من خلال عالمه، أما الإدراك الثانوي هو خيال الفن الذي يخلقه المؤلف في عمله الإبداعي.

---

[1]– جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، 1882، ص 296-297.

[2]– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، دار المدني بجدة، جمادى الأولى سنة 1412، 23 نوفمبر 1991، ص 275.

[3]– محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، ط1 بيروت، لبنان، ص 180.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط1 أكتوبر 1997، ص 390.

ونجد ويليام وردزورث يرى أن الخيال: "لباساً فيه تكتسي أشخاص المسرحية نسيجاً جديداً، ويسلكون مسالكهم الطريفة، أو تلك القدرة الكيمياوية التي بها تمتزج –معاً– العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متآلفاً منسجماً"[1].

وهذا يعني أن الخيال: القدرة على الإبداع والإنتاج ودمج العناصر وانسجامها في العمل المنتج.

كما يرى أنّه:" هو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الكاتب ما يلاحظه، أصيلة في شكلها ولونها"[2]، فالخيال له القدرة على تشكيل الصور الحسّية للكاتب وتمكينه عرضها كيفما شاء.

من خلال هذه التعاريف نرى بأن مفاهيم الخيال والتخييل تختلف فيما بينها، فكل يقدم مفهومه على حسب ثقافته ومعرفته، والمتخيّل هو مفهوم دقيق وأعمق من الخيال والتخييل، فكلمة متخيّل ليست سوى مرادف يعبر بشكل أفضل عن كلمة الخيال، ويجعل هذه الأخيرة مفتوحة ومتمنعة"[3]، ويمثل المتخيّل جوهر العمل الأدبي، والمتخيّل غالباً "ما عبر في هذه الدراسات عن العالم الممكن الذي تقترحه النصوص الأدبية، وهو عالم لا يختلف كثيرا عن العالم الذي يعتقد أنه عالم فعلي، الشيء الذي يفيد أن مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصورا ذهنيا يحدد شبكة من العلاقات التي لا تتناقض مع ما يتصور كونه قابلا لأن يحدث فعلا في الواقع"[4].

"فالمتخيل يعطي للمسرحية أحياناً خصوصية تعرف به، ويتعالى عنها أحياناً، ليكون وسيلة لإثارة أشياء غير موجودة بواسطة اللغة، أو محاكاة أشياء موجودة، أو بإثارة نوع من

[1]– محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ص389.

[2]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– العلمي مسعودي، الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير، مذكرة لنيل الماجستير جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010–2011، ص 57.

[4]– المرجع نفسه، ص58.

الايهامات أو التمثلات التي تتوجه إلى الأشياء، وتربطها باللحظة التي تمثلها فيها بالذات لتصبح عملاً مقصوداً يجسد وعياً بغياب أو اعتقاد بإيهام"[1].

فالمتخيّل يخلق أشياء ليست في الواقع، وإن استمدها من الواقع يزيد من حسنها وجمالها وإبداعها، ليتأثر القارئ أو المتلقي مع النص وينفعل معها.

ونجد في القرآن الكريم قوله تعالى في الآية الكريمة: ((فإذا حبالهم وعصيّهم يُخيّل إليه من سحرهم أنها تسعى))[2].

ومنه فالمتخيّل إيهام وخداع، وله أهمية كبيرة في جعل المسرحية ترتقي وتواكب العصر.

3- ماهية المسرح:

3-1- المسرح لغة:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور:" في مادة سَرَحَ بمعنى المَسرح بفتح الميم مرعى المسرح، وجمعه المَسَارِح، وهو الموضع الذي سرح إليه الماشية بالغداة للرعي"[3].

فالمسرح حسب هذا التعريف يرتبط بالمدلول المادي أكثر من ارتباطه بالمدلول المعنوي الذي يحمل معاني الفرجة والمرح.

ويعرفه الفيروز أبادي في معجمه القاموس المحيط:" المسرح بالفتح المرعى"[4].

من خلال هذا التعريف نلاحظ أن المسرح فيه نوع من التسريح والفسحة والترويح.

وفي معجم الوسيط:" سَرَحَ، سَرحًا، سُروحًا، خرج بالغداة، المَسْرَحُ: مَرْعَى، السَّرْح، ومكان تمثل عليه المسرحية"[5].

---

[1]- آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص17.

[2]- سورة طه، الآية66، ص166.

[3]- ابن منظور (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، تقديم عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف خياط، ج 2، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مجلد 2،ص128.

[4]- الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تحقيق مكتبة التراث، في مؤسسة الرسالة، ج 2، بيروت، لبنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط 8، 2005، ص 228.

[5]- شوقي ضيف وآخرون، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004، ص456.

فهذه المعاني ليست لها علاقة بما يُعرف عن المسرح في الاصطلاح، لكن التقارب الدلالي واقع، فغدو الأنعام إلى المرعى فيه فسحة وترويح، والمسرح كذلك فيه فسحة وترويح للمشاهد.

نلحظ مما سبق ذكره في المفاهيم اللغوية للمسرح أن معظمهم يتفق على أن المسرح جاء من المادة أو الفعل سَرَحَ، وهو المكان الذي يستطيع الشخص من خلاله الترويح عن النفس.

3-2- المسرح اصطلاحا:

تعددت المفاهيم الاصطلاحية لمفهوم المسرح من ناقد إلى آخر، ومن باحث إلى باحث، من ذلك مثلا ما تراه قواص هند من أن:" كلمة مسرح مشتقة من الفعل سرح، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية، والمسرح بهذا المعنى هو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحي"[1].

أما حمادة إبراهيم فإنه:" يعتقد بأن مصطلح مسرح له دلالات متعددة منها دلالته على دار العَرض، وعلى النص التمثيلي، وعلى كل ما له علاقة بالتمثيل والدراما"[2].

كما يذكر أن أصل كلمة المسرحTheater يعود لكلمة اليونانية Theatron التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار والحركة عن خبرة إنسانية، وأن الحالة المسرحية لا يصنعها المبنى المعد للمسرح فحسب، بل تتشكل من خلال التفاعل الحي لأربعة مكونات هي: الممثلون، النص المسرحي، الركح أو الخشبة، والجمهور[3].

---

[1]- قواص هند، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص25.

[2]- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، منشورات مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط 3، 1994، ص280.

[3]- المرجع نفسه ص208.

"ويعد المسرح من أكثر الأجناس تجذراً في تاريخ البشرية فهو من أقرب الفنون إلى الذات لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولاً، فينقلها ممثلة بصورة حقيقية، وبالتالي فإن أثر المسرح أشد وقعا من بقية الفنون الأخرى"[1].

ونستنتج مما تقدم أن المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله، وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقون حاضرين جسداً أو ذهناً ومشاعراً[2].

فالمسرح فن درامي يراهن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على الخشبة، مستعينين في ذلك باستخدام مختلف الفنون التعبيرية ولهذا عادة ما يوصف بأبو الفنون.

[1]– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 2007، ص 1.

[2]– سلام أبو الحسن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط 2، مصر، 1993، ص 19.

الفصل الأول

مصادر الكتابة المسرحية

1-الأسطورة مصدرا للمسرح

2-التاريخ مصدرا للمسرح

3-الواقع والتجربة الشخصية مادة للمسرح

تمهيد:

يعتبر المسرح من أقدم النشاطات الإنسانية التي مارسها الإنسان منذ القدم، حيث راح يصوّر عن طريق التّمثيل كل ما له علاقة بوجوده، وذلك من خلال محاكاة الظواهر الحياتية التي كانت تبدو في نظره مهمة، لهذا الغرض كان يرقص ويفرح محاولاً تجاوز التّحدّيات المفروضة عليه من قبل الطبيعة، وأن يتّخذ من المسرح وسيلة للتّعبير عن هواجسه وتطلعاته اتجاه الحياة وما يطرأ عليها من تغيير.

فمن المشاكل الجوهرية التي حظيت باهتمام الباحثين في حقل المسرح قضية المصادر التي يستند إليها الكتاب في كتابة مسرحياتهم، بوصفها شكلا من أشكال التعبير على بنية درامية قوية، تميزها عن باقي الأجناس الأخرى، ومن خلالها يستمد النص المسرحي شرعيته الفنية بطريقة تجعله يختلف عن المتون الأخرى المعروفة كالرواية والقصيدة وغيرها.

ونظراً لكون المسرح له رسالة إنسانية يجب أن يؤديها، فالكاتب يجب عليه أولا وقبل كل شيء أن يتوفر له ذلك الإحساس الذي يجعله يقتنع بقيمة عمله الفنّين بحيث يركز جهده على مضامين عمله الإنسانية بالرجوع إلى تراثه المتمثل في الماضي، لتبني أسسه على ما خلفه الأجداد، فتوطيد العلاقة بين الحاضر والتّراث لن يكون إلا عن طريق استلهام المواقف الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري، الذي يخلق نوعا من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والناهضة على سطح الحاضر.

وعليه فالكاتب المسرحي يستمد إلهامه ومادته الأساسية من مصادر متنوعة، والتي تنتج له استكشاف مختلف القضايا والموضوعات الإنسانية والاجتماعية والسياسية على خشبة المسرح، من بين هذه المصادر الشفهية كالأساطير، والتاريخية كالسير الذاتية والحوادث التاريخية، ومصادر تتعلق بالواقع والتجربة الشخصية كمادة في المسرح.

1- الأسطورة مصدراً للمسرح:

إن خلق مسرح متوازن يلبي حاجة الجمهور من الثقافة والإمتاع لا بد بالوقوف عند مصدر الأسطورة واستنطاقه والإفادة منه، "فالأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ، أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها لا تتفق وعصور الحضارة وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها، وكما كانت دائما مصدر إلهام الفنان والشاعر، بل لعلها في إطار هذه الحضارات أكثر فاعلية ونشاطا منها في عصور مضت"[1].

فالأسطورة تمنح للكاتب المسرحي موضوعاً عاماً يستطيع أن يبلور من خلاله الفكرة التي يريد طرحها، كما أنها تقدم له نماذج إنسانية رائعة، وعلى الرّغم من أنّ محتوى الأسطورة قد يكون معروفا لدى الجميع، إلا أن ثراءها يمكّن الكاتب المسرحي من الإدلاء بوجهة نظره وموقفه اتجاهها واتجاه ما تطرحه من قضايا إنسانية، وبذلك تبدو الأسطورة صالحة لطرح عدة مواقف رغم مرور الأزمنة، وتعاقب الأحداث، وقد يحس الكاتب المسرحي في كثير من الأحيان أن البناء الأسطوري يعبر عن هدفه أكثر من أي بناء آخر لأنه أعمق.

إن توظيف الأسطورة في المسرح العربي المعاصر مسألة غاية في الأهمية، فهي تشكل نظاما خاصا في بنية المسرحية المعاصرة، فعندما نستحضرها في عمل ما كأنما استحضرنا تاريخاً متداخلاً ومتعدداً مع العديد من الحقول المعرفية الأخرى، كالخرافة والقصص الشعبية والملاحم وغيرها.

وقبل أن يكون توظيفها في العمل الأدبي عودة إلى التّراث، فإنّها رؤية تستمد مكوناتها من الواقع، فما من أديب أو مؤلفٍ إلا وعانى من اغتيال الواقع لأحلامه وفرحه، وقيّد من حريته، "فكان اللّجوء إليها محاولة منه لإسقاط ما بداخله أو ما يختلج في نفسه، وهروبا من سلطة الواقع، ومن أجل التقرّب إلى الواقع الإنساني للمجتمعات أيضًا، كما أن توظيفها يلهم

[1]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1981، ط3، ص 223.

المؤلف أفكارًا خلاقةً، بل وروائع مدهشةً تجعله يستخدمها كرمز لظروف ما من أجل تحسينها، وبعثها من جديد بمعانٍ عميقةٍ ومختلفةٍ ولغةٍ إيمائيةٍ يغلب عليها التلميح (الرمز)، مما قد يحقّق لها فضاءً جماليًا ومرجعيةً تاريخيةً وأدبية، ومحاولة إعطاء تجربةٍ جديدةٍ تندمج فيها التجربة الماضية بالتجربة الحالية، فتدفع بالفكر الإنساني المبدع في مجال توظيفها فنيًا، وتضيف له بعض من خياله الخصب. فهي ليست مجرد حكاياتٍ تؤلف عمداً، بل هي تعيش بالضرورة في عقل الإنسان لتقدم له حلولاً وتعبر عن أوضاعه الاجتماعية وقيمه الأخلاقية..."[1].

وفي هذا يقول عبد المعيد خان في كتابه الأساطير العربية قبل الإسلام "الأسطورة مصدر أفكار الأوّلين، وملهمة الشعر والأدب عند الجاهلين، إنها الدّين والتاريخ والفلسفة جميعا عند القدماء، وهي ليست فكرة مبتدئة أو خاطئة بل إنها فكرة تاريخية صيغت بصيغة الإطناب والمغالاة لإظهار تلك الحادثة الحقيقية في جيل زال أثره من ذهن الناس..."[2].فالأسطورة عنده هي منبع الأفكار لشتى العلوم.

فاستلهام ورجوع الكاتب إلى الأسطورة تسمح له "أن يستلهم من خلالها ثقافة شعب ما أو حضارة مجتمع ما، ويضيف إليها أسماء شخصيات حقيقية أو خيالية، ليؤكد من خلالها بعض الأفكار والمواقف، ويطرح بعض الاختيارات النموذجية لكل واقع إنساني، ولعل ما يثير الكاتب في التعامل مع الأسطورة هو جانبها الإبداعي، هذا الجانب الذي يحقق له لذة جمالية وشاعرية ورمزية، بالإضافة إلى كل ما يتعلق بالخيال الخالص"[3].

"ومن الكتّاب العرب الذين عالجوا موضوع الأسطورة ووظّفوها في كتاباتهم نجد توفيق الحكيم الذي جمع من خلالها بين ثقافتين الثقافة الشرقية وثقافة الغرب، كما استطاع من خلالها الوقوف على مختلف القضايا الفلسفية والحضارية والفنية، لتحقيق العمق الذي يريده،

---

[1]– أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، القاهرة، مصر، سيدا للنشر، ط1، 1995، ص 208.

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

[3]– يونس لوليدي، الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة انفو برينت، القادسية، فاس، ط1، 1996، ص 42.

وابتعد فيها عن الخطاب المباشر، ولجأ إلى الرمز الأسطوري، مما أكسب نصوصه قراءات متعددة منها:

بجماليون، الملك أوديب، أهل الكهف وغيرها"[1].

كما نجد مسرحية "الحواة والقصر "للروائي الطاهر وطار و"مسرحية جحا كشخصية مرحة تصنع الفرحة للمسرحي علالو، والتي استلهمها من إحدى مسرحيات القرون الوسطى (ألقن)، وقصّة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة"[2].

إذن فالكاتب المسرحي في أي مكان أو زمان أو أي عصر أو مذهب ينتمي له يستطيع أن يرتشف من الأسطورة غذاء يغذّي به عمله الفني من زوايا إبداعية مختلفة، وبروح جديدة يمكنها أن تجعل العمل أكثر متعة، كما قد يشترك أكثر من كاتب وفي عصور مختلفة في نفس الأسطورة، لكن يعالجها كل منهم على حسب زاوية نظره التي تخدمه.

2- التاريخ مصدراً للمسرح:

يظل التاريخ مصدر إلهام للفنون والآداب بمختلف أشكالها وألوانها، خاصة وأن مادته غير عصية على التطويع والتوظيف لما تكتنزه من حمولة قويّة من الرّموز والإشارات والإيحاءات، فضلا عن الأحداث والشّخصيات، لذلك فإنّه لا غرابة في أن يغترف المسرح من التاريخ، فأصبح المسرح التاريخي مجسداً لوقائع تاريخية بارزة في حياة الأمم والشعوب، وخزان تجاربها يتجلى بصورة أو بأخرى في راهننا.

فقد كان الاستثمار فيه من قبل الفنانين والأدباء منطلقاً من أهميته واستمرارية حضوره، وفي المقابل فإن راهنية المسرح تجعله يستقطب الماضي والمستقبل في الآن ذاته، وبالتالي فعودة المسرحي إلى التاريخ كما يشير بعض الباحثين، له دوافع فنية كقابلية التمسرح، وإضفاء شكل من أشكال القداسة على العمل المسرحي، ودوافع غير فنية كالأهداف التربوية ونقد

[1]- توفيق الحكيم، الملك أوديب، دار الفجالة، مصر، دط، دت، ص 31.

[2]- سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، مذكرات عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932، ترجمة أحمد منور، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000، م ط، ص58.

الحاضر، وهو ما دفع بعض الكتاب الكبار مثل ويليام شيكسبير William Shakespeare إلى توظيف التاريخ في مسرحه[1].

فالمسرح أحد الفنون التي التصقت بالتاريخ، فالتاريخ هو مصدر إلهام كتاب المسرح والمسرحيين منذ القدم، حيث يستلهم كاتب المسرح شخصياته من البطولات والأمجاد، ويذهب إلى الملتقى ويترك له المجال واسعا للاستفادة من هذا المخزون والحكم على الأمور، ونستشهد على ذلك بحرب طروادة في الإلياذة لصاحبها هوميروس، وكيف خلّدت تاريخ اليونان الإغريقي من مآسيهم الخالدة، وكذلك حرب الفرس وأيضا الرومان وغيرهم[2].

فقد كان للمسرح العين العليا في استحضار التاريخ وتجسيده بأحداثه وشخوصه، قبل أن تحاكيه السينما وتستمد إمكانياتها التي لا تتوفر في المسرح، وتذهب بعيدا في استحضار التاريخ وتجسيده، غير أن المسرح ورغم منافسة السينما ظل وفيا للتاريخ، وظل يقدمه بتفاصيله التي تتضمن جمالياته ومساوئه، مشخصا حيناً وناقداً حيناً آخر، فتناول المسرح للتاريخ يقوم على أبعاد ورؤية تبدأ من النّص وتنتهي عند العرض، تبدأ من كتابة حادثة تاريخية وتنتهي عند إعادة بعث الحياة في تلك الحادثة، وقد كان المسرح الكلاسيكي سبّاقاً في استلهام التاريخ كما فعل أحمد شوقي بانتقاء أبطال مسرحياته من التاريخ[3].

كما استطاع المسرح الجزائري أن يكون أحد المعاول القوية التي حطم بها غطرسة السلطات الفرنسية وأساليبها للقضاء على نضال الشعب الجزائري بكل فئاته عبر مراحل تاريخه الطويل، فرغم الظّروف المعيشية الصعبة وضعف التعليم، إلا أن وعيه بقضيته ووطنيته الخالصة كانت النّور الذي بفضله شكّل وعياً جمعياً رافضاً للاستعمار، ومدافعا عن مقومات هوّيته ودينه ولغته، فقد تفاعل مع النّشاط المسرحي وفهم رسائله المشفرة، فقد صنع جبهة للمقاومة الثقافية أشد صلابة وتأثيرا على قوى الاستعمار الفرنسية وسياسته المختلفة، بأعمال

[1]– ينظر: محمد بن ساعو، باحث أكاديمي مختص في التاريخ، مجلة النصر، الأربعاء 15 ماي 2024.

[2]– تيرس سعاد، مجلة النص، المجلد 9، العدد 2، 2022، ص 10.

[3]– منير بو مرداس، ممثل ومخرج وكاتب مسرحي، مجلة النصر، الأربعاء 15 ماي 2024.

خالدة وشخصيات فذّة صنعت أمجاد المسرح في معركة تحرير الفكر والعقل للإنسان الجزائري، قبل الثورة، أثناءها، وبعدها[1].

ويتجلى دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية والفعل الثوري ضد الاستعمار الفرنسي في:

• دعم الحركة الوطنية بالأفكار التحريرية الجديدة، عن طريق قنوات فنية كالجمعيات الثقافية والنوادي، وتحت إشراف علماء أجلاء ومبدعين ومثقفين كالطاهر فضلاء، محمد الصالح رمضان، أحمد توفيق المدني، عبد الرحمن الجيلالي...

• وضع كل الإنتاج الأدبي والإبداع المسرحي تحت تصرف المؤرخين، كونه يوثق بشكل دقيق كل الأحداث التاريخية المهمة في حياة الشعب الجزائري بكل تفاصيلها، ويقدم قراءات مختلفة الزوايا للأوضاع السائدة والأحداث إبان حرب التحرير وقبل ذلك، كالحربين العالميتين، وأحداث 8 ماي 1945[2].

• كتابة التاريخ من طرف أفراد يملكون رؤى مختلفة تماما عن هؤلاء الذين كانت لهم علاقة مباشرة مع الرصاص والحياة العسكرية، مما ييسر عملية التحليل والتمحيص، وتقص الحقائق بكل موضوعية.

• التوثيق لتطور المسرح الجزائري وتحوله من العمل الهاوي إلى العمل المؤسساتي والمحترف، وإنجاز أعمال خالدة عن بطولات الشعب الجزائري بروح جزائرية وأقلام مبدعة.

• توفير قدر وافر من الأشرطة السمعية البصرية، والتسجيلات الإذاعية التي توثق للثورة التحريرية، وهو خزّان من الأرشيف الوطني لا يقدّر بثمن[3]، وهذا ما نجده في مسرحية غضبة الباي للكاتب المسرحي حميد علاوي، فكتابة التاريخ مسرحيا هي مثل المشي في حقل ألغام عشوائي، كلما تقدّم الكاتب خطوة إلا وتوقع انفجار لغم فيه، لغم الحقيقة النسبية، ولغم لؤم

[1]– مجلة النص، تيرس سعاد، ص 22.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

السياسة، ولغم الأنثروبولوجيا، ولغم الزعامة، ولغم اللغة، أيهنا تكمن صعوبة مسرحة التاريخ لا في الكتابة بالتزام وصدق في القراءة والتأويل، ولكن التّحدّي يكمن أيضا في كيفية تحويل هذا التاريخ الممسرح إلى فرضية تنتمي إلى زمن جديد أخلاقيا وسياسيا واجتماعيا ولغويا، وكيف الارتقاء بهذه الفرجة كي تصبح قادرة على أن تشد المتفرج، وتجعله جزءا من التاريخ الذي يعاينه وينتمي إليه.

3- الواقع والتجربة الشخصية مادة للمسرح:

لطالما كان الواقع والتجربة الشخصية مصدراً مهماً للإلهام والمادة في المسرح، حيث تميز دوماً بقدرته على التقاط وعكس المشاعر والتجارب الإنسانية بطريقة جذابة وفعالة، فمن خلال ملاحظة العالم والتفاعل معه بشكل مباشر يستمد الكاتب المسرحي الأفكار والمواضيع التي يطرحها في مسرحياته.

فالواقعية بمعناها الاصطلاحي الجمالي هي: "الارتكاز اجمالا إلى معطيات الواقع الموضوعي من حيث اجتماعية الإنسان، والاستناد إليها لتكون المنهج الفكري الذي ينطلق منه الفنان في نظريته الفنية إلى العالم، وهي نظرية مرئية تتجه اتجاهات أسلوبية جمالية في إحدى المدارس الفنية المعروفة"[1].

وتأخذ النظرة الفنية الموضوعية من الواقع مستويات جدلية وشمولية متعددة، تصوّر فيها رؤى الفنان للعالم والواقع بصورة سكونية تنتمي إلى المحاكاة التقليدية، وأخرى ديناميكية تنقل تفاعل الفنان مع الواقع، وانعكاس هذا الواقع على الإنجاز الفني بلغة تتناقض في التأويل والتفسير والأسلوب مع الواقع.

"فاستناد المسرح للواقع في كتاباته جعله يلامس الحياة اليومية للناس، عن طريق إبراز التفاصيل حياتهم مفسّرة دوافع وأفعال الشخصيات، وفق أسباب اجتماعية أو نفسية متوجهة

[1]- ميشال عاصي، الفن والأدب، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980، ص 211.

إلى البحث عن صيغ حداثية تعالج عن طريقها تلك الموضوعات المطروحة، وما ساعد على هذا هو ظهور فن الإخراج"[1].

فمثلا في فترة الاستعمار توجه المسرحي الجزائري إلى طرح قضايا حياتية تهم شريحة كبيرة من المجتمع، الذي كان يعاني من نير الاستعمار محاولة منه لرفع الغبن عنه وتعليمه عاداته وتقاليده كي لا ينسلخ عنها، واعتمد في كتاباته بداية على اللهجة العامية بصورة طاغية، كوسيلة تعبير أولى، وتوظيف الأقوال المأثورة والحكم الشعبية المتداولة وتغليب الطابع الكوميدي.

كما يمكن الإشارة هنا إلى خصوصية الكتابة المسرحية الجزائرية من وجهة نظر إخراجية بعيدة عن الأسلوب الأدبي، حيث ظهر في هذه الفترة ما يسمى بالمخرج المؤلف الذي يكتب نصّه المسرحي بطريقة إخراجية مباشرة تسهل عليه مهمة تحريك النص، فقد بنى المسرحيّون الأوائل مسرحياتهم لأهداف وظيفية، أي أنها كانت تكتب من أجل العرض وليس للقراءة والنشر[2].

كون الرواد الأوائل في المسرح الجزائري مثل: علالو ورشيد قسنطيني وبشتارزي، لم يكونوا أدباء وإنما مسرحيون، مارسوا فنهم من خلال العرض وعن طريق الهواية.

كما عكفت الكتابة المسرحية في الجزائر على الإصلاح الاجتماعي من خلال الملهاة، التي كتبت بلغة مفهومة حين اعتمد كل من علالو ورشيد قسنطيني على الملهاة في محاكاة الظواهر الاجتماعية والاقتصادية، وأهم الأعمال التي راحت في هذا المنحى نذكر:"النائم المستيقظ"، التي عالجت مشكلة الزواج بالأجنبيات، ومسرحية "فاقو"، ومسرحية "العجوز والعجوزة"، و"عميل البوليس"، ومسرحية "ابن عمي من إسطنبول"[3]،فالتصق هذا النوع من المسرح بالجمهور.

---

[1]– سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة م. س، 1979، ص 16.

[2]– ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926–1983 م. س، ص 12.

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص 48–49–50.

فواقع الممارسة المسرحية في تلك الفترة فرض على المسرحيين إتباع اللغة العامية والأسلوب العامي من أجل إيصال رسائله إلى مختلف طبقات المجتمع، لأنها تعبر بصدق عن واقع ومستوى الشعب، كما يقول علالو: " لقد فهمنا بأنه لتطوير المسرح في الجزائر لابد أن نخاطب الجمهور بلغته"[1].

فاللّغة هي الجسر الأول الذي يمكّن المتلقي من فهم رسالة المسرح، لهذا وجب على المبدع أن يأخذ في حسبانه مستوى المتلقين الثقافي والفكري.

"إنّ الإيمان بالثورة أعطى دفعا كبيرا لكل العاملين بالمسرح إلى التأليف لكتابة موضوعات نضالية تصوّر الشعب البطل، وكان العزوف عن الموضوعات الاجتماعية الهزلية منها والجادة واضحا، وأصبحت الثّورة المحور الأساس الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين، وكل الأعمال المسرحية التي كانت ذات صبغة نضالية على الرغم من نشاط الأجهزة القمعية للسلطة الاستعمارية في الجزائر، لأن الهدف من العروض المسرحية هو نشر الوعي بين الأهالي والدعوة إلى حماية الثورة ورعايتها والالتفاف حولها.

وقد ظهر فنانون كحسن الحسني، المعروف ببوقرة، والطيب أبو الحسن، الذين أنشأوا فرقا مسرحية حتى في المعتقلات، ونشط فيها رجال المسرح السجناء، وبعض الفنانين التحقوا بصفوف جبهة التحرير الوطني في الجبال فأنشأوا فرقا مسرحية تكفلت بدورها بتقديم عروض مسرحية للمجاهدين وتسليتهم.

كما أبدع كتاب آخرون أمثال: عبد الحميد رايس في مسرحيته أبناء القصبة، والتي أظهرت الدّور الجلي والواضح للكفاح ضد الاستعمار. حيث يقول في هذا المجال: ".... لقد ظل مسرحنا ملتزمًا يعمل في صميم الثّورة .... وما أبناء القصبة إلا مثال على ذلك"[2]، فالمسرح يولد من رحم الأزمات، ويأخذ طريقه إلى التطور عن طريق معالجة القضايا التي يعيشها المجتمع.

---

[1]– علالو، مذكرات علالو، شروق المسرح الجزائري، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 08.

[2]– عبد الحميد رايس، نقلاً عن أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926–1989، ص84.

كما عالج المسرح الجزائري بعد الاستقلال أفكارا واقعية اجتماعية كمشكلة البيروقراطية التي تناولها ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحية الغولة سنة 1996، وهي تتناول بعض السلوكات السلبية في المجتمع الجزائري[1]، وشخصيات المسرح جلها تنبع من واقع الناس إلى أبعد الحدود، باعتبارها شخصيات اجتماعية لها حدودها الواقعية التي تتراوح بين فئات المجتمع الجزائري، من الشاب المناظر، إلى الشيخ الكبير، والمرأة العاملة، وغيرها من النماذج.

وإلى جانب الواقع هناك التجربة الشخصية للكاتب، والتي يمكن أن تكون مصدرا مهما ومؤثرا في كتابة المسرحيات، "وبما أن المسرح هو نوع من التفاعل الوجداني بين الذات الباطنية في نفس الإنسان وبين الوجود الخارجي، فالفنان بهذا المفهوم هو إنسان يحسّ أكثر من الناس الآخرين، وفي الوقت نفسه يملك القدرة على النفاذ إلى جوهر الأشياء، وهذه الموهبة هي التي تمكّنه من التّعبير عما شاهده وعايشه، وبذلك يكون قد نقل في عروض مشاهد مسرحية ما يحسه هو وما يحسه الآخرون ولكنهم عاجزون عن التعبير عنه بأنفسهم، وهنا يكمن الفرق بين الفنّان والنّاس العاديين"[2].

وبهذا يكون الفنان قادراً على خلق مسرحيات تتّسم بالإقناع والواقعية، بالإضافة إلى ذلك فإن الملاحظة الدقيقة للظواهر الاجتماعية والسياسية والثقافية المحيطة بالكاتب تمكنه من طرح قضايا ذات صلة بواقع الناس وهمومهم، وهذا يساعد في جذب الجمهور والتأثير عليه بشكل أعمق.

"فالتجريب الشخصي هو الذي يهتم برسم الخطوط البيانية لتجربة الفنان الشخصية التي إمّا أن تعتمد على نتائج تجارب الآخرين، أو على افتراضات الفنان المبتكرة، ومحاولة تطويرها بالتجريب للوصول بها إلى البديهية التي تدعو الآخرين للانطلاق منها، معتمدين على ما صاغه مبدعها من مصطلحات، وما أبدعه من مفاهيم نتجت عن افتراضات اشتغل عليها

[1]– ينظر: بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص65.

[2]– جورج تومسون، دراسات اشتراكية في الفن والأدب، ترجمة ميشيل سليمان، دار القلم، بيروت، 1974، ص55.

التجريب وأثبت بداهتها خروجا من مستواها النظري وصولا إلى التّداول المدرسي الذي أحكمه المنظّر، ووضع قوانينه وأحكامه"[1].

وحتى يتمكن الكاتب من ملاحظة العالم والتفاعل معه لا بد له من الملاحظة المباشرة للحياة اليومية والتفاعلات الاجتماعية كالجلوس في الأماكن العامة كالحدائق والمقاهي لملاحظة سلوك الناس وتفاعلاتهم، وإجراء مقابلات وحوارات مع أفراد من مختلف الطبقات والأوساط الاجتماعية للتعرف على آرائهم وتجاربهم، والاستماع إلى قصصهم وتفاصيل حياتهم اليومية، وكذلك الاحتفاظ بمجلة أو مذكرات وقراءتها تتيح له توثيق أفكاره وتجاربه[2].

والبحث عما يريد الكتابة عنه لضمان الدقة والأصالة، كقراءة كتب أو إجراء مقابلات أو حتى السفر إلى مكان معين.

"فالبحث أمر بالغ الأهمية للعملية الإبداعية، لأنه يساعد الكاتب المسرحي على فهم العالم الذي يخلقه، وتطوير شخصيات يمكن التواصل معها وقابلة للتصديق"[3].

وكذا دراسة الأحداث التاريخية وحتى فهم الفروق الدقيقة في ثقافة أو مجتمع معين، فيبحث في عاداتهم وتقاليدهم ولغتهم، فينشئ شخصيات أكثر واقعية.

فالبحث لا يمكن أن يستخدم كبديل للخبرة الشخصية بل كمكمل لها، كما أنه أداة أساسية لتطوير الشخصيات، فهو ضروري لإنجاح المسرحية من خلال البحث في السياق التاريخي أو الخلفية الثقافية للشخصية[4].

وحتى يستفيد الكاتب المسرحي من تجاربه الشخصية لابد من:

---

[1]– بلاسم الضاحي، آلية التجريب المسرحي، جريدة الدستور، رقم المحتوى 5423، 17 مارس 2020.

[2]– الكاتب المسرحي من السيناريو إلى المسرح https://fastercapital.com 20 ماي 2024.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **استخدام المشاعر والأحاسيس الذاتية:**

أي يمكنه الاسترشاد بالمشاعر التي مرّ بها في حياته، كالحزن أو الفرح أو الغضب، لإضفاء واقعية على شخصيات المسرحية وتطور أحداثها.

- **الاستلهام من القصص الشخصية:**

أي تحويل بعض الاحداث والمواقف التي مرّ بها الكاتب إلى خطوط درامية، وشخصيات مسرحية، استخدام الذكريات والحكايات العائلية أو الشخصية كمادة لبناء المسرحية.

- **الربط بين التجارب الشخصية والقضايا المجتمعية:**

على أوسع نطاق، وتحويل التحديات الشخصية إلى موضوعات عامة ذات صلة بالمجتمع.

- **إضفاء الطابع الشخصي على الشخصيات:**

أي إضفاء ملامح وصفات من شخصية الكاتب على الشخصيات الرئيسية في المسرحية. والاستفادة من تفاعلات الكاتب واحتكاكه بالآخرين تتطور شخصيات الأبطال[1].

باستخدام هذه الطرق يستطيع الكاتب المسرحي أن يضفي على عمله صدقا وحيوية، ويجعله أكثر ارتباطا بالواقع الإنساني والاجتماعي.

ومن الكتاب المسرحيين البارزين الذي استفادوا من تجاربهم الشخصية في كتابة مسرحياتهم نذكر:

- آرثر ميلر (Arthur Moller) : استخدم تجربته الشخصية في محاكمات "ويتش كرافت" في مسرحيته الشهيرة البوتقة (The Crucible) عام 1953، كتعبير عن المذهبية السياسية في أمريكا في فترة الحرب الباردة.

[1]– الكاتب المسرحي من النص إلى المسرح، براعة قلم الكاتب المسرحي، https://fastercapital.comK، في 18 أفريل 2024.

– تينيسي ويليامز (Tennessee Williams)استلهم الكثير من مسرحياته من خلفيته العائلية المضطربة والعلاقات الأسرية المعقدة مثل الآنسة جوليا(The glass menagerie) وترامواي يدعى الرغبة (Streetcar named Desire–A).

– ألبرتو إغليسياس (Alberto Iglesias)أدخل في مسرحياته مثل "عندما كنت طفلا" تجارب طفولته في إسبانيا، وعلاقته المعقدة مع والده[1].

هذه الأمثلة تظهر كيف استطاع هؤلاء الكتاب المسرحيون إبداع أعمال درامية مؤثرة من خلال الاسترشاد بخبراتهم الشخصية والعاطفية.

وفي الأخير يمكن القول أن الجمع بين الواقع والتجربة الشخصية للكاتب المسرحي هو مفتاح لخلق أعمال مسرحية قادرة على التواصل مع الجمهور، وإيصال رسالة فعالة ومؤثرة، فالمزج بين الملاحظة والتأمل والخيال الإبداعي يعد أساس المسرح الحقيقي.

[1]– آرثر ميلر، كاتب مقال الشرق الأوسط، صحيفة العرب الأولى، https://aawsat.com

الفصل الثاني

تاريخ أحمد باي من خلال

غضبة الباي

1-مقاومة أحمد باي

2-التاريخ في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي

3-حدود التخييل في مسرحية غضبة الباي

4-مرجعيات المتخيل في مسرحية غضبة الباي

تمهيد:[ملخّص المسرحية]

مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي تدور حول مقاومة أحد أبطال الجزائر أحمد باي آخر بايات قسنطينة الذي دافع عن مدينته وبايلك الشرق كله ببسالة كبيرة، وكان يؤمن بأن الوجود الفرنسي ليس حتمية تاريخية، بل استعمار يمكن أن يقاوم ويطرد مدحورا، وأن الجزائريين آنذاك كان ينقصهم الاتحاد تحت لواء واحد، وإعلان الحرب ضد المستعمر أينما وجد في الجزائر.

وكان أن جمع أحمد باي العشائر والقبائل من خلال أبرز شيوخها ورجالها، وأخذ يكوّن نواة الدولة الوطنية، وخاض حربا ضروسا ضد الفرنسيين الذين عانوا الويلات وفقدوا ضباطا ساميين، وتكبدوا خسائر جسيمة، ولولا الخيانات لانتصر أحمد باي الذي كان مساره مشرّفًا سواء في قسنطينة أو في الأوراس، حيث كان حربًا ونارًا على فرنسا أينما حل.

1- موضوع المسرحية:[مقاومة أحمد باي]

1-1- نبذة عن حياة أحمد باي:

• **مولده ونشأته:** ولد الحاج أحمد باي حسب مذكراته سنة 1786م[1]، وقيل سنة 1784مبقسنطينة، وعائلته كانت عائلة مرموقة لها باع في الخدمة الإدارية[2].

كان أحمد باي من أبٍ تركي وأمٍ جزائرية[3]، من عائلة ابن قانة ذات تفرُّد بمنطقة بسكرة، ويعود أصلها إلى نواحي ميلة شمال قسنطينة، شغل أبوه وظيفةً إدارية في حكومة الداي وتولى جدّه أحمد الكلي منصب باي قسنطينة (1755م- 1771م)[4]، أما أمّه فهي الحاجة رقية بنت قانة أحد شيوخ عرب الصحراء[5]، تربّى أحمد باي يتيماً بعد أن قتل أبوه خنقاً، حفظ القرآن،

---

[1]- مذكرات أحمد باي، وحمدان خوجة وبوضربة، تق: محمد العربي الزبيري، الجزائر، ش، و ت، ن، 1981.

[2]- عمار بن محمد بوزيد، مقاومة أحمد باي في الشرق الجزائري، ظروفها ومراحلها ونتائجها، شبكة الألوكة، ص08.

[3]- أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 1982، ص133.

[4]- بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر 1830-1989، ج1، الجزائر، دار المعرفة، 2006، ص113.

[5]- أحمد سيساوي، البعد البايلكي في المشاريع السياسية الاستعمارية الفرنسية من فالي إلى نابليون الثالث 1838-1871، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في التاريخ الحديث والمعاصر، إشراف الأستاذ الدكتور كمال فيلالي، جامعة قسنطينة2، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ، 2013-2014.، ص32.

وتعلم مبادئ اللغة العربية وعلوم الشريعة، ولما بلغ سن 12 عاماً حج إلى البيت الحرام، وعاد عن طريق مصر أين تلقى علومًا ومعارفًا أخرى[1].

عاش أحمد باي بين أخواله وتربى تربية سليمة، واكتسب طبائع الصحراء بما فيها من جود وكرم، وكان يلقّب باسم أمه التي رافقته في كل مكان[2].

يعتبر الحاج أحمد باي من ألمع الوجوه المقاومة في الجزائر، ومن أكبر قادتنا الذين يجب أن نفتخر بهم، ومن أكبر زعمائنا الذين دوّخوا فرنسا، والذين يجب أن نفتخر بهم. حيث اعترف له الكثير من الجنرالات الفرنسيين بالدهاء العسكري[3].

فهو من الشخصيات التاريخية التي صنعت أمجادا في تاريخ الجزائر، ورمز من الرّموز التي ظهرت بل لمعت أثناء جهاد الشعب الجزائري ضد العدو الفرنسي منذ وطئت أرض الجزائر الطاهرة، فقد كان هو القائد الفذ والحاكم القدير والبطل المغوار كان شجاعا مقداما يتسم بسلوك دموي[4].

1-2- مقاومة أحمد باي:

عندما علم حسين باشا بالنوايا الفرنسية العدوانية على الجزائر كتب إلى القبائل والعرب ليعلمهم بذلك، وأمرهم بالاستعداد، ثم كتب إلى باي وهران بتحصين مدينته، وإلى باي قسنطينة لتحصين ميناء عنابة، وبما أن هذا الأخير لم يحظر إلى الجزائر منذ ثلاث سنوات يأمره بالقدوم بحسب العادة، ويقصد بها الزيارة الإجبارية التي يقوم بها البايات لدى الداي كل ثلاث سنوات[5].

---

[1]- عمار بن محمد بوزيد، مقاومة أحمد باي، ص08.

[2]- بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم (1826-1848)، دار الحكمة، الجزائر، 2010، ص35.

[3]- محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية (1830-1950)، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، ص51.

[4]- ناصر الدين سعيدوني، تاريخ الجزائر في العهد العثماني، ص4.

[5]- مذكرات أحمد باي، وحمدان خوجة وبوضربة، ص102.

قدم أحمد باي إلى مدينة الجزائر لتقديم الدنوش* ومعه 400 فارس، وبعض أعيان قسنطينة وقوادها، وبمجرّد وصوله أخبره بتفاصيل الحملة التي كانت تصله من جواسيسه في مالطا وجبل طارق وفي فرنسا، وأمره بالاستعداد لمواجهة الفرنسيين في سيدي فرج[1].

شارك الباي بقوته في المعارك التي قامت بسيدي فرج وفي معركة سطاوالي ثم تراجع بعد أن فقد حوالي 200 من رجاله، وبعد الاستيلاء على قلعة مولاي الحسن انسحب إلى وادي القلع، ثم عين الرباط شرق العاصمة، ثم واصل طريقه نحو قسنطينة بعد أن انضم إليه أكثر من 1600 شخص من الأهالي الفارّين من الجيش الفرنسي[2].

وقبل وصوله الى مدينة قسنطينة قام الأتراك بانقلاب ضده، وعينوا بايًا جديدًا مكانه يدعى حمود بن شاكر، غير أن أنصاره من بينهم ابن قانة* تحركوا عندما علموا برجوعه على المتآمرين.

قام أحمد باي بجمع القبائل وكوّن مجلس شورى، ثم شرع في مقاومة الفرنسيين بجيشه المكوّن من الجزائريين فقط، وحصّن المدينة ودعا القبائل إلى الجهاد[3].

واجه أحمد باي خصوما من الداخل أهمهم مصطفى بومرزاق باي التيطري، باي قسنطينة سابقا، إبراهيم باي فرحات بن سعيد.

اعترف القادة الفرنسيين بجدارة أحمد باي التي أبداها أثناء دفاعه عن مدينة الجزائر، فحاولوا إنشاء علاقات معه فكان أول اتصال به في منطقة أولاد زيتون عند انسحابه باتجاه قسنطينة بعد سقوط العاصمة، حيث أرسل له قائد الحملة الفرنسية دي بورمون رسالة عاجلة تنص على مطالبة الباي بالاستسلام والاعتراف بالسيادة الفرنسية على الجزائر، وفي المقابل

---

*– الدنوش: رحلة تقليدية للبايات كل ثلاث سنوات للجزائر العاصمة من أجل إعطاء تقرير عام عن حالة البايلك، وتجديد الولاء مع دفع اللازمة. ينظر: إبراهيم مياسي، المرجع السابق، ص102.

[1]– أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، ص134.

[2]– المرجع نفسه، ص135.

*– ابن قانة: هي عائلة لها مكانة وسلطة على عرب الصحراء في نواحي بسكرة. ينظر: أبو القاسم سعد الله، المرجع نفسه، ص133.

[3]– عبد الله مقلاتي، المرجع في تاريخ الجزائر ، ص26.

يبقى في منصبه ويدفع اللازم مثلما كان يفعل في السابق مع الداي حسين، لكن الباي بعد تشاوره مع بعض الشخصيات المرافقة له أجاب بأنه أخذ سلطته من داي الجزائر بتزكية من سكان قسنطينة، فلا يمكنه اتخاذ أي قرار دون استشارة مجلسها[1].

واصل الفرنسيون اتصالاتهم مع أحمد باي للاعتراف بهم ودفع الضرائب، حيث أرسل له الجنرال كلوزيل يطالبه بذلك، فرد عليه الباي بعد استشارة مجلسه بالرفض وأخبره بأن موافقته تتوقف على موافقة السلطان العثماني[2].

نتيجة فشل المفاوضات قرر دوري فيجو الانتقال إلى استعمال الامكانيات العسكرية لطرد أحمد باي من قسنطينة، فاقترح احتلال بجاية التي تمكن من احتلالها في 29 ديسمبر 1833 بالرغم من رد فعل سكانها الذين غادروها بعد الاستيلاء عليها، وهكذا فقدت الجزائر مرسى بينهامين، شمال البايلك وعنابة التي فشل ابن عيسى في استرجاعها، وظلت الأرياف المحيطة بها تابعة لأحمد باي، وكان لديه ثقة ودعم من العائلات الكبرى بن قانة، والمقراني، وأولاد عاشور، وأولاد عز الدين[3].

حاول الجنرال كلوزيل من أجل استعادة مجده ومكانته العسكرية التي قضت عليها مقاومة الأمير عبد القادر، فقرر الهجوم على عاصمة إقليم قسنطينة، علم أحمد باي أن الفرنسيين حشدوا قوات ضخمة في عنابة 8700 جندي للقيام بحملة كبيرة على قسنطينة[4].

انطلق الجيش الفرنسي من عنابة في 8 نوفمبر 1836، في مساء هذا اليوم تجمعت جميع القوات بدرعا، وفي 9 نوفمبر بلغت جبل مؤلفة إلى أن وصلت سيدي طمطم الذي انسحب منه أحمد باي ليستدرجهم إلى قسنطينة بحسب الخطة التي وضعها في المدينة المحصنة، وفي 20 نوفمبر قام أحمد باي بالإغارة على الفرنسيين ثم انسحب مع مواصلة

---

[1]– بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم، ص127.

[2]– عبد العزيز فيلالي، جرائم الجيش الفرنسي في منطقة الجزائر وقسنطينة، (1830–1850)، دار الهدى، الجزائر، 2012، ص69.

[3]– محفوظ قداش، جزائر الجزائريين، تاريخ الجزائر 1830–1854، وزارة المجاهدين، الجزائر، 2008، ص 54–55.

[4]– عبد الله مقلاتي، المرجع في تاريخ الجزائر المعاصر، ص28.

الهجمات والمناوشات ضدهم، بعد أن كبّدهم خسائر معتبرة، وفي هذه الظروف التي أحاطت بالجيوش الفرنسية من كل ناحية، دفع بالعديد من أفراد هذا الجيش إلى الانتحار بسبب ما لحق بهم من جوع وبرد قارس وخوف، فكانت عاملا نفسيا في تحطيم معنوياتهم.

انتهت حملة قسنطينة الأولى بهزيمة وفشل القوات الفرنسية التي يقودها كلوزيل، تاركة أثارا مادية ومعنوية في نفسية المستعمر فقد قتل أكثر من 1000 ألف جندي[1].

كان لانتصار أحمد باي وقع كبير استبشر المسلمون وباركوه في كل إسطنبول وليبيا وتونس وغيرها من الدول، أما فرنسا فقد كانت الهزيمة بالنسبة لها واقعا قاسيا على حكومتها وعلى شعبها[2].

الخلافات التي كانت بين الأمير عبد القادر وأحمد باي وفرحات بن سعيد أثرت على الانتصار على الفرنسيين، وأدت إلى الوقوف ضد أي احتمال للتعاون فيما بينهم، وهذا ما سهّل على الفرنسيين احتلال قسنطينة بطريقة غير مباشرة، وفي يوم 5 أكتوبر 1937 وصلت الحملة إلى قسنطينة، حاول أحمد باي الإيقاع بها كسابقتها لكن الغزاة كانوا هذه المرة أكثر استعدادا وأوفر عددا وعدة، وأمطروا أسوار المدينة بوابل لا يكاد ينقطع من القنابل[3].

عشية 11 أكتوبر 1837 قرر قائد أركان الجيش الفرنسي إرسال برقية إلى سكان مدينة قسنطينة وأعيانها يفرض عليهم تسليم أنفسهم وتسليم المدينة، ولكن رد أحمد باي وأعيانه كان كالآتي: إذا كان المسيحيون بحاجة إلى بارود سنزودهم به، إذا نفذ لهم الخبز سنقسم خبزنا معهم، لكن مادام أحدنا على قيد الحياة لن يدخلوا قسنطينة[4].

بعدها عمل الحاج أحمد باي على حثّ القبائل على الجهاد، ونجح في كسب ولاء عدة قبائل بجهات قسنطينة، اتجه الباي من بسكرة إلى وادي سوف أين كتب إلى السلطان العثماني

---

[1]– عبد العزيز فيلالي، جرائم الجيش الفرنسي في منطقة الجزائر وقسنطينة، ص84.

[2]– بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم، ص160.

[3]– بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر 1830–1882، ص117.

[4]– عبد العزيز فيلالي، جرائم الجيش الفرنسي في منطقة الجزائر وقسنطينة، ص95–96.

يذكره بوعوده ومماطلته عن إرسال النجدة له، وكتب لباي تونس من أجل أن يرأف بأنصاره وأصدقائه[1].

لقد كان أحمد باي بطل القبائل في الجزائر وذلك بمساندتها ماديًا ومعنويًا، مما أدى بالفرنسيين إلى التحرك لإخماد بطولات أحمد باي.

شعر الاستعمار الفرنسي بخطورة الوضع وأحس بصلابة أحمد باي الدينية والوطنية، فكلفوا بالبحث عنه عندما كان لدى أولاد عبد الرحمان، حيث وصلته معلومات أن بعض الناس يسعون لتسليمه، وأغلقت كل المسالك الجنوبية في طريقه حتى لا يهرب إلى الصحراء[2].

انطلق بحث الفرنسيين ما بين جوان وجويلية عام 1845، من مدينة سطيف متجهين إلى الحضنة، وتمركزت قواتهم في وادي مقرة بقيادة العقيد رقان، ولكنهم لم يتمكنوا من العثور عليه لأنه اتجه إلى جبل أحمد خدو، وعند علم الفرنسيين اتجهوا إلى باتنة وقسنطينة بحثا عنه[3].

ألقي القبض على أحمد باي ولم تنفذ السلطات الفرنسية وعدها بإطلاق سراحه، وبقي سجينا في الإقامة الجبرية حتى توفي في مارس 1950، ودفن في مقبرة عبد الرحمان الثعالبي وسط مدينة الجزائر[4].

وخلاصة القول أن أحمد باي رجل التحدي فقد عاصمته وأقرباءه وثروته، وبالرغم من كبر سنّه إلاّ أنه استطاع توحيد القبائل وحثهم على الجهاد لمدة 17 سنة، إلا أن الفرنسيين أجبروه على الاستسلام لكن بواسطة أعدائه الذين غدروه.

---

[1]– صالح فركوس، الحاج أحمد باي قسنطينة 1826–1850، ديوان المطبوعات الجامعية، ص77.

[2]– بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم، ص317–319.

[3]– صالح فركوس، الحاج أحمد باي، ص87.

[4]– بسام العسيلي، المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسي 1830–1848، ط1، ج3، دار النقاش.ص20

جسدت مقاومة أحمد باي مسرحيًا في مسرحية غضبة الباي للكاتب حميد علاوي، والكتابة في التاريخ مسرحيا هي مثل المشي في حقل ألغام عشوائي، كلّما تقدّم الكاتب خطوة إلا وتوقّع انفجار لغم فيه، لغم الحقيقة النسبية، ولغم لؤم السياسة، ولغم الأنثروبولوجيا....[1]

2- التاريخ في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي:

2-1- علاقة المسرحية بالتاريخ:

إن المتتبع لنشأة المسرحية يجد نفسه لا محالة يرتد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم، شاهدة على رسوخ وتأصل هذا الفن، "ويعد الخطاب المسرحي من أكثر الخطابات المتعددة أبعاده الجمالية، بتكاثف مكوناته المختلفة والمتنوعة الرؤى، والمتفتحة الآفاق، والتي تبوح كلها بأسراره ومغاليقه، لهذا سعى الباحثون للكشف عنها.

فالمسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدرًا لها "هي محاولة جدية لإعادة بناء حياة إحدى الشخصيات التاريخية أو العهود التاريخية أو قسم منها، وإبرازها في شكل مسرحي، وكاتب التمثيليات التاريخية ينتقي كل شخصياته أو معظمها من بين صفحات التاريخ ويضيف إليها أخرى من مخيلته، ليحسّن قصته أو يقوي أثرها"[2].

وإن الكاتب إذ يتناول موضوعًا تاريخيًا "لا تكون مهمّته تسجيل ما حدث في التاريخ كما حدث، فتلك مهمة المؤرخ، وأما مهمته فهي أن يخلق في إطار تلك القطعة من التاريخ عالمًا جديدًا تقع فيه الأحداث، وتتصرف فيه الأشخاص، وتنعقد فيه المشكلات، وتصدر عنه النتائج، لا كما أثبتته سجلات التاريخ، بل بمقتضى الصور العامة التي تخيلها على ضوء معرفته بحياة ذلك العصر على وجه خاص، وخبرته بالحياة الإنسانية على وجه عام، مستهديًا في ذلك كله بالهدف الذي يرمي إليه وللرسالة التي يريد آداءها"[3].

---

[1]- حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 1445هـ-2024م.ص 6

[2]- ماركس ملتون، المسرحية كيف نتذوقها وندرسها، تر: فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1965، ص254.

[3]- باكثير على أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، معهد الدراسات العربية العالمية، ط2، القاهرة، 1964، ص39.

كما نجد رواد المسرح "يولون التاريخ جل عناياتهم، إحساسا صادقا منهم بأن هذا التاريخ يجب أن يخلد في قوالب مرنة تختلف عن كتب التاريخ، وتعبير مخلصا عن أزمنتنا التاريخية في عصرنا الحالي، حين لم نجد إلا في ماضينا أمجادا يعتد بها"[1].

ولذلك فإن علاقة المسرحية بالتاريخ علاقة وثيقة، تكمن في جذب القرّاء إلى عالم مزيج من المسرحية والحقيقة لجعل التاريخ حياً.

فالعلاقة بينها "بمثابة الديكور الذي يكمّل النّص المسرحي ويزيد مقروئيته، فهو يقدم للمسرحية خلفية للأحداث التي هي كالهيكل العظمي الذي يكسوه المبدع بالتخييل المسرحي قصد الامتاع.

وعليه فالمسرحية التاريخية فن أدبي إبداعي تخييلي، مرتبط بأحداث نسبها المؤرخون إلى الماضي، كما هو الحال في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي والتي تعود أحداثها إلى مقاومة الجزائر للغزو الاستعماري الفرنسي في حصار قسنطينة، ومقاومة أحمد باي والتي جمعت بين الحكمة والشجاعة والحرب والغضب أيضا.

"فالمسرحية تستند على التاريخ، ولكنها تلغي المسافات بينها وبين المتخيل، وتدفع إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله باتجاه الاستماع إلى أنين الناس وأفراحهم وصراعاتهم وانكساراتهم"[2].

ولهذا اعتمدت المسرحية على التاريخ لإحيائه وبعثه، ومعاينة الراهن من خلال الاقتداء بالأبطال، واتباع آثارهم، والوقوف على تلك الأحداث الماضية التي يحولها الكاتب ويضع بصمته الفنية فيها، أي أنه يطبعها بطابعه الخاص.

2-2- التاريخ في مسرحية غضبة الباي:

• مسرحية **غضبة الباي** لحميد علاوي هي سيرة بلد وسيرة بطل، السيرة الجماعية والسيرة الفردية، سيرة الجزائر المقاومة للغزو الاستعماري الفرنسي منذ الانزال الأول بسيدي فرج،

[1]- نور الدين بن نعيجة، الوعي التاريخي في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، ص43.

[2]- المرجع نفسه ، ص40.

وبالأساس حصار قسنطينة وشجاعة مقاومة أهلها بقيادة أحمد باي في الدفاع عنها، وهي أيضا سيرة بطل ممثّلا في القائد أحمد باي في يوميات المقاومة في لحظات الحكمة والشجاعة والحرب والغضب أيضا.

مسرحية غضبة الباي تكتب مقاومة دامت 17 سنة بقيادة أحمد باي ضد قادة الغزو العسكري الفرنسي (ديرافيقو، ديمال، سان جيرمان، كلوزيل، دوبرمون...) من جهة، وأيضا ضد الخيانات المحلية التي كانت تعكّر مسار المقاومة وتشوش عليها (سليمان العربي، ابن قانة، وباي تونس) من جهة ثانية[1].

على امتداد هذا الزمن الحربي البطولي ومن خلال الحوارات بين قادة القبائل (قبيلة مجانا، قبيلة النمامشة، قبيلة الحراكتة وغيرها)، والقائد المركزي أحمد باي تكتب المسرحية فكرة مركزية وهي: بداية نهاية بنية القبيلة وبداية صعود الأيديولوجيا الوطنية وتثميرها بمفهومها الحديث والمعاصر.

وفي الوقت نفسه تبين المسرحية كيف تجرف الايديولوجية الوطنية الصاعدة كل ولاء للأسرة أو الدم على حساب الوطن، وهو ما يؤيده موقف أحمد باي الصّارم والحاسم والمناهض لصهره **بن قانة** الذي خان الوطن والذي تسبب في سقوط قسنطينة: "ذو القربى أشد مرارة!!"[2].

من هذا المنطلق، نجحت مسرحية غضبة الباي في كتابة فكرة صعود الأيديولوجيا الوطنية من خلال توحيد القبائل حول منجز فلسفة "المقاومة" وفي المقابل بداية غروب الفكر القبلي، قامت المسرحية بهذه المهمة المعقدة جماليا بطريقة عفوية ودون خطابات خارجية، كتبت هذه اللحظة الفارقة في تاريخ الجزائر، من خلال بعض الوعي العفوي البسيط الذي أبداه زعماء القبائل في خطاب يأخذه مشروعيته من شعرية لغة التجارب اليومية الباحثة عن سبل لإنقاذ الذات من وحشية الغازي الاستعماري، خطاب في عفويته يبحث عن خلاص المصير

[1]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص7.

[2]– المصدر نفسه، ص8.

الجمعي الذي لا يمكنه أن يتحقق إلا إذا تلاحمت القبائل في جسد واحد، وأصبحت المصلحة الوطنية قبل المصالح القبلية[1].

لقد انهزمت بعض القبائل أو تم تهجينها واختراقها وشراء قادتها من قبل الاستعمار لأنها لم تجد ذلك الرّمز الذي تجتمع من حوله، وتتحلق لصناعة مستقبل جمعي ووعي وطني شامل ومشترك، وكانت شخصية أحمد باي في الشرق الجزائري وشخصية الأمير عبد القادر في الغرب هما هذه الحلقة المركزية والأساسية في التأسيس للأيديولوجيا الوطنية الحديثة بأبعادها السياسية والجغرافية والإدارية واللغوية والعقائدية.

على الرغم من الخطاب التاريخي والسياسي الواضح والذي هو مركز النص المسرحي "غضبة الباي"، إلا أن الكاتب لم يسقط في "البلاغة" المباشرة ولا في الخطاب "التربوي" العاري الذي يحول الأبطال والقادة إلى ما يشبه الشخصيات الهلامية أو الأسطورية، لقد عمل حميد علاوي، وهو يفكك شخصية القائد أحمد باي، على أن يبقيها داخل بعدها الإنساني الطبيعي[2].

مسرحية غضبة الباي هي أيضا نص أدبي بامتياز، فيه يقرأ الكاتب المسرحي ويحلل جملة من القيم الإنسانية العميقة التي ترتبط ببنية القائد في زمن المقاومة والحرب، وأولى هذه القيم: فلسفة الشجاعة التي لا تعني التهور بل هي قيمة استراتيجية حين تحف بالحكمة في اتخاذ القرار خاصة قرار الحرب الذي يعرض حياة الناس إلى الموت، فكل الحروب مرعبة، وثاني هذه القيم هي الكاريزما التي يتحلى بها القائد أحمد باي، والقائمة على قوة الاستماع لمن حوله من مساعديه من رؤساء قبائل وقادة عسكريين وفقهاء ومثقفين (الشيخ المقران، الشيخ محمد الفقون، الشيخ الطهراوي، الشيخ الزاوي، الشيخ لخضر الغروسي، الشيخ أحمد القلي، الشيخ عمور السلطاني، القاضي مصطفى، الشيخ بوعكاز...)، واحتواء كل ما قد يظهر من خلافات أو اختلاف في الرأي وتسلحه بالإقناع والحجة في الوقت المناسب للحفاظ على الوحدة في تنوعها وحريتها.

---

[1]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص8.

[2]– المصدر نفسه، ص9.

لم تكتب المسرحية شخصية القائد أحمد باي وكأنه نحت من صخر، بل وقف الكاتب حميد علاوي فيها عند لحظات الإنسانية كالضعف والتردد والنكتة في الأوقات العصيبة وهو ما يدل على أن الشخصية تنتمي إلى فصيلة الإنسان لا الجماد، إلى جهة الحياة لا جهة الأفكار.

"**غضبة الباي**" لحميد علاوي هي مسرحية عن فلسفة علاقة السيف بالرأي، لا سيف بدون رأي، والرأي القوي الصائب هو أكبر سيف يحمله القائد الذكي، كلما تقدّم شبح الحرب كان هناك في الوقت نفسه هامش لإمكانية الحوار[1].

ولم تغلق المسرحية نفسها في مربع جو الحرب والموت، بل وفي وسط عاصفة المقاومة للدفاع عن قسنطينة قدّم لنا الكاتب من خلال مشاهد مؤثرة وعميقة قصة عشق بين الجندي البطل سلطان والفتاة الطاووس "حفيدة صالح باي"، وهو في ذلك يريد أن يؤكد بأن الحرب ليست من أجل الحرب إنما الحرب العادلة هي حرب من أجل الحب من أجل الحياة السعيدة، من أجل أن يعيش الحب بين الناس، ومن أجل أن تعم الطمأنينة والسلام والعدل والحرية الفردية والجماعية.

ولأننا أمام نص أدبي مسرحي فإن الكاتب حميد علاوي ولكي يحافظ على روح العصر الذي تكتبه المسرحية، فقد عمل على استدعاء جملة من الكلمات والصيغ اللغوية المتداولة والتي تعود إلى روح تلك المرحلة، لصياغة خطاب صادق في أبعاده الاجتماعية والاقتصادية والعسكرية من الأمثلة على ذلك: الدنوش، والولداش، والإنكشارية وغيرها[2].

والمسرحية هي في الوقت نفسه استعادة لمدينة قسنطينة وتخليد مقاومتها للاستعمار، وهي أيضا مقاربة لعمران المدينة الاستثنائي، العمران المدني، والعمران البشري، كل ذلك من خلال ارتباط الأهالي العميق والبنيوي بمدينتهم والتحامهم بها والاستماتة في الدفاع عنها[3].

---

[1]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص10.

[2]– المصدر السابق، ص11.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

أتمنى أن نرى قريبا "**مسرحية غضبة الباي**" مجسدة على الرّكح، لأنها ستعيد النقاش حول جملة من القيم في التاريخ وفي المواطنة وفي التكاتف وفي الشجاعة وفي البطولة التي لا تزال صالحة لزماننا وإن برؤية مختلفة[1].

3- حدود التخييل في مسرحية غضبة الباي:

المسرحية التاريخية في عمل إبداعي يمتزج فيه التاريخ بالمتخيل، بحيث يقوم المبدع بتصوير الحياة الاجتماعية والتاريخية لمجتمع ما، تصويرا فنيا تخيليا، والمسرحية هي الفن الذي يوفّق ما بين تعطّش الإنسان للحقائق واستخدامه الخيال[2].

فما معنى المتخيل التاريخي؟ وكيف يحضر التاريخي في المتخيل؟ وما العلاقة بينهما؟

3-1- تعريف المتخيل التاريخي:

المتخيل التاريخي هو المادة التاريخية المشكلة بواسطة السّرد ولم تعد لها وظيفة توثيقية ووصفية وإنما وظيفة جمالية ورمزية، لأن التخيل التاريخي هو تفاعل بين السرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع.

فالمتخيّل التاريخي بناء سردي يمزج بين الرّمز والإيحاء ولا يحيل إلى حقائق الماضي وإنما يستوحيها، فهو مزيج بين السّرد والتّاريخ والإيحاء لينتج تركيباً خاصاً.

فحياة البشر تصبح بسيطة وممتعة عند تمثيلها بالتخيلات التاريخية، بتحويل تاريخ الحياة قصة خيالية أو قصة تاريخية، لأن الأحداث التاريخية وحدها تكون بلا تشويق ولا رمزية، أما إذا دخل عليها التخييل تجعل عقولنا تعمل أكثر بالتفكير والتأويل والتخييل فتلامس الذات[3].

---

[1]- حميد علاوي، غضبة الباي، ص12.

[2]- نور الدين بن نعيجة، الوعي التاريخي في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، ص47.

[3]- عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي (السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص5.

توجد علاقة وطيدة بين التاريخ وكاتب المسرحية، فيجب عليه أن يكون دارساً للتاريخ حتى يتمكن من جعلها مرجعاً لمسرحيته، ويوظف بعدها الأحداث والوقائع التاريخية وفق متخيلته لينتج عملاً إبداعياً تخيلياً ناجحاً[1].

والعلاقة بين التاريخ والمتخيل علاقة متشعبة لأنها تحتوي على حقيقة تاريخية والمخاتلة الأدبية والتخيل الشاسع.

فالكاتب المسرحي يهتم اهتماما كبيرا بالتاريخ ويجسده في أعماله الأدبية، فيخلد التاريخ بإحساس صادق وقوالب مرنة تغاير كتب التاريخ[2].

ويجب أن يكون هناك توازن بين التاريخ والمتخيّل، فالعلاقة بينهما تكاملية لأن كل مسرحية تاريخية تعتمد على مرجعين: مرجع الحقيقة التاريخية، والمرجع التخيّلي المقترن بالحدث المسرحي، فالأولى تحققية والثانية جماليّة، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر[3].

فالتاريخ والمتخيل مرجعان أساسيان تقوم عليهما المسرحية التاريخية ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

والتاريخ يلتزم حرفيا بالحقائق بينما المسرحية فلا تلتزم بذلك، كما تعمل على إضفاء كل ما يحفزّ الخيال[4].

والمسرحية التاريخية الجزائرية تلغي الحدود بين التاريخ والمتخيل، وتدفع إلى إيصال ما لا يستطيع إيصاله التاريخ بالاستماع إلى تألم الناس وأنينهم وأفراحهم وصراعاتهم وانكسارهم، من خلال امتزاج الواقعية التخيلية بالواقعية التاريخية، فالكاتب الجزائري عرف كيف يتعامل مع مادته التاريخية ويستثمرها في شكل فنّي ينقلنا من المتحقق إلى المتخيل[5].

---

[1]– نور الدين بن نعيجة، الوعي التاريخي في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، ص40.

[2]– غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، ج1، ط2، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، 1980، ص91.

[3]– العلمي مسعودي، فضاء المتخيل والتاريخ في كتاب الأمير، ص13.

[4]– محمد القاضي، الرواية والتاريخ (دراسات في تخييل مرجعي)، دار المعرفة للنشر، ط1، تونس، 2008، ص101.

[5]– نور الدين بن نعيجة، الوعي التاريخي في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، ص40.

ومن خلال هذه الأطروحات نرى أن التخييل التاريخ هو دعامة للتاريخ الرسمي، فالخيال هو القادر على إتمام ما لم يذكره التاريخ بناء على معطيات التاريخ نفسه[1]، وتختلف المسرحية من كاتب لآخر، فمنهم من يبعث الماضي لكي يسقطه على الحاضر بغية نقده وتغييره، ويضفي على نصه ضربا من فكره ممزوجا بخياله، فيصبح نصا مسرحيا مميزا وآسرا للمتلقي دون الخروج عن الأحداث الواقعية[2].

فالمسرحية التاريخية لا تغير كتابة التاريخ بل تدوّن الماضي بطريقة جمالية، فالتاريخ هو الأساس لبناء الخيال للكاتب المسرحي.

3-2- مرجعيات المتخيل في مسرحية غضبة الباي:

اهتم الكاتب المسرحي بموضوع المتخيل لما له من حضور أساسي في مسرحياتنا الجزائرية، وقد حاولت مختلف العلوم وضع مقاربات للمتخيل منذ القدم[3]، والمتخيل يعطي للمسرحية ميزة تعرف بها، وفي بعض الأحيان يتجاوزها ليكون وسيلة لإثارة الأشياء الموجودة بواسطة اللغة عن طريق المحاكاة أو الإيماءات أو التمثلات، فتصبح المسرحية عملا يجسد الوعي الغائب والإيهام المعتقد[4].

ومن أهم مرجعيات المتخيل وعلاقاته:

3-3- علاقة المتخيل بالثورة الجزائرية في مسرحية غضبة الباي:

ارتبطت مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي بمقاومة الاحتلال، فمعظم المسرحيات الجزائرية لها ميزة الثورة، هذه الأخيرة تعتبر دافعا قويا لتحريك أقلام الكتاب المسرحيين، كما تشكل منعطفا أساسيا في التجربة الروائية، فقد أصبحت الثورة مصدرا رئيسيا وضروريا وجب

---

[1]- المرجع نفسه، ص48.

[2]- نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ط1، 2021، ص108.

[3]- العلمي مسعودي، فضاء المتخيل والتاريخ في كتاب الأمير، ص17.

[4]- المرجع السابق، ص18.

الأخذ منه، فالكاتب المسرحي ميّال للتعبير عن الواقع الذي يعيشه من خلال تصويره لمآسي الاستعمار وبطولات الجزائر، ليبيّن أمثال أحمد باي، الأمير عبد القادر... وغيرهم[1].

فالمسرحية تستمد مرجعيتها من التاريخ الثوري فهي عمل تخييلي يوهم بالواقع ولا يعكسه تماما، بل يتجاوزه من ناحية الصياغة وبناء الشخصية ورسم المدى وتحيين القيم التي ينطلق منها الكاتب المسرحي، وهو ما يعرف بعملية التسريد.

فالكاتب المسرحي يعتمد على المتخيل لإخراج مرارة الكبت التي يعيشها، فالثورة هي بمثابة الحدث الروحي[2].

فالثورة هي الشاهد الوحيد لإلهام المسرحية الجزائرية، وبها تتحقق خصوصيتها وانتماؤها عن طريق الإبداع من خلال إخراج الحدث إلى حيز الوجود، فنقل الثورة من الأفواه بعد الاستقلال إلى عالم الكتابة يجعل الثورة متخيلًا عن طريق الإبداع الذي يضفيه المؤلف في تخيّل الشخصيات والأماكن والأحداث، ومهما كان صادقًا في ذكر الأحداث التاريخية الواقعة في الثورة، إلا أننا نلمس خياله في أحداث المسرحية وشخصياتها البطولية[3].

ونجد أن التاريخ منح لكتاب المسرح الجزائري مرجعية جمالية للمسرحية الجزائرية، لأنه يمثل لديهم الموضوع الأساسي في بناء المسرحية من خلال إبداعهم في صناعة المتخيل، منها مقاومة أحمد باي التاريخية التي أخذ منها الكاتب المسرحي حميد علاوي مسرحيته غضبة الباي.

---

[1]– أسماء بلفار، المتخيل في النقد الروائي من خلال كتاب المتخيل في الرواية الجزائرية لآمنة بلعلي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة ورقلة، الجزائر، 2014–2015، ص31.

[2]– المرجع نفسه، ص32.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الثالث

دراسة فنّية في مسرحية

غضبة الباي

1-العناصر الفنية في مسرحية غضبة الباي

(الشخصيات ، اللغة)

2-البناء الدرامي في مسرحية غضبة الباي

(الحدث، الزمكان، الحوار، الصراع، العقدة، الحل)

تمهيد:

يعد المسرح جزءًا مهما في حياة الإنسان لأنه ببساطة يعتبر الفن الذي يظهر الواقع على حقيقته ويسترجع التاريخ دون إضافة أي نوع من أنواع البهارات بل على العكس يمثله أحسن تمثيل، فهو بوصلة الحياة يسترجع الماضي ويتخيله في الحاضر.

فالأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل لها دلالتها الشمولية، فدلالة البطولة لقائد معين أو دلالة التّصرف في بطولة معينة تبقى قائمة وتتكرّر من خلال مواقف جديدة، والتاريخ ليس صنعا لحقبة زمنية معينة فقط، فالكاتب المسرحي يختار من التاريخ الشخصيات التي توافق طبيعة أفكاره وقضاياه وهمومه التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي.

وقد استمد الكاتب حميد علاوي مسرحيته **غضبة الباي** من التاريخ من مقاومة أحمد باي، وهذه المسرحية تظهر أحداثها من عنوانها، فقد كان الغضب هو محرّك الأحداث وشاحن الهمم للشعب الجزائري جرّاء العدوان والظلم الفرنسي، ويؤكد حميد علاوي كاتب المسرحية أن هذا النّص المسرحي يندرج ضمن الإبداع المقاوم من خلال تتبع آخر بايات الشرق الجزائري أحمد باي، الذي دافع عن مدينة قسنطينة ببسالة أمام العدو الاستعماري جسدها الكاتب في مشهدية تنبض بالحياة بشخصيات متكاملة ومتنوعة، ولغة فصيحة وراقية وحوارات منقوشة وعالية.

قراءة في العنوان:

من خلال مسرحية **غضبة الباي** وقراءتنا لها، تبين لنا أن عنوانها مثير وقوي، يحمل في طياته دلالات تشير إلى شدة الغضب والثورة التي تتسم به الشخصية الرئيسية البطلة في المسرحية "**الباي**" من الوجود الاستعماري، فأحمد باي المسرحية وليس التاريخ، وربما هما معا، كان يؤمن أنه لا بد أن يستثمر غضب الجزائريين من الاستعمار، والغضب لا يقهر وهو محرك الانتصار.

1- العناصر الفنية في مسرحية غضبة الباي:

1-1- الشخصية:

تعدّ الشّخصية عماد الفن المسرحي وقوامه، ابتدعها المؤلفون عبر العصور في نصوصهم، وهي "من أبرز السمات الفنية في المسرح، لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب، وتقوم بتجسيدها وبلورتها"[1].

فهي "الوسيلة الأولى للكاتب المسرحي لترجمة الأحداث إلى حركة، بما تفعل الشخصية، وبما تظهر، وبما تخفي، وبما تلبس، وبما تشترك فيه من صراع، وبما تقدمه من مشاكل تكون المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية، باعتبارها وحدة عضوية تحتضن مظاهر نفسية، وبهذا لابد من أن تكون للشخصية ارتباطات اجتماعية وأطر تاريخية محددة لتجسد حدثا موحدا متناميا من خلال الفعل لأنه لا فعل من دون تغيير، ولا يمكن أن يحدث تغيير من دون صراع"[2].

فالشخصية المسرحية هي: "تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي، والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الإديولوجية والثقافية.

وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها، لا على أساس أنها شخصية مستقلة بوجودها، ولكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها، وسلوكاتها بشخصيات أخرى، وذلك ما ينعكس على اللغة والحوار"[3].

---

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص276.

[2]- نيهان حسون، عبد الله السعدون، الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل، دراسة تحليلية، دراسات موصلية قسم الشريعة، كلية العلوم الإسلامية، العدد السادس عشر، 2007، ص20.

[3]- عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي، فرع نقد مسرحي ودراماتولوجيا، إشراف عبد المالك ضيف، 2008-2009، ص122.

كما أن الشخصية هي: "الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير، وقد اقترنت الشخصية مباشرة بالفن المسرحي، والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنيا، يتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي"[1].

وهي "كائن ورقي ألسني، بمعنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائناً حياً، له آثاره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي، هو على حد تعبير الدكتور "غالي شكري" كائن حي في حالة فعل"[2].

وقد ركّز المسرحيون على رسم الشخصيات وعرضها في وضوح حتى أكسبوها الطابع البشري، وتمتاز الشخصية المسرحية بقوتها ووضوح بنائها، والشخصية المسرحية تتكون من ثلاثة جوانب:

- **الجانب الداخلي**:(النفسي الفيزيولوجي): ويتعلق بالأحوال النفسية والفكرية.
- **الجانب الخارجي**(البيولوجي): ويتمثل في المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية.
- **الجانب الاجتماعي**(السوسيولوجي): ويجتمل على الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخصية بالآخرين[3].

فهذه الجوانب هي أساس بناء الشخصية المسرحية، وعلى الكاتب مراعاتها وتقديرها، وهذا بالتركيز على رسم شخصياته على الملامح التي يراها قريبة من المجتمع، والتي تحمل في طياتها القيم الأخلاقية النبيلة، فنجاح العمل المسرحي يكمن في ميزة الشخصيات التي تجلب انتباه القارئ إليها، "ولا يعرض من حياة الشخصيات المسرحية إلا ما يتصل اتصالا مباشرا بموضوع المسرحية، وما يجري في تسلسل خاص يقتضيه بناؤها الفني"[4].

أما بالنسبة إلى أنواع الشخصية، فالمسرحية التاريخية "تزاوج عادة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات المتخيلة، إلا أن هذا الأمر لا يقف عند هذا الحد، وإنما يتجاوز ذلك

---

[1]– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص277.

[2]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري (دراسة نقدية)، ط1، منشورات أهل القلم، الجزائر، ص129.

[3]– المرجع نفسه، ص278.

[4]– عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص14.

إلى ظاهرة أخرى وهي إسناد أعمال لا تاريخية إلى شخصيات تاريخية وأعمال تاريخية إلى شخصيات متخيلة" .

وقد وظّف حميد علّاوي في مسرحيته **غضبة الباي** شخصيات تاريخية متنوعة والتي تمثّل فئات اجتماعية مختلفة، مما يسهم في تنوّع الرؤى والآراء، وتتمثّل هذه الشخصيات في: أحمد باي، قائد الزمالة، شيوخ القبائل (المقران، محمد الفقون، أحمد القلي، عمور السلطاني، أحمد بوعكاز، لخضر الغروسي، بومنصور، الطهراوي، شيخ قبيلة الحراكة، وشيخ قبيلة مجانة)،الآغا، القاضي مصطفى، القائد رمضان، الجندي سلطان، الطبيب الحاكم الفرنسي لقسنطينة، الكونت ديمال، القائد غوبي، المستشار هنري، رئيس الديوان، قائد التشريفات، بن عيسى، رئيس أعيان قسنطينة، القائد مختار، قائد الدار، بوشروخ، الطاووس، القائد جرمان، ضباط وجنود فرنسيين.

1-2- الشخصيات وأبعادها في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي:

أ-الشخصية البطلة المحورية:

تُعرَّفُ الشَّخصِيَة البَطلة بأنَها: "الشَّخصيّة التي تَدُور حَولَها مُعظَم الأَحدَاث وتؤثِّر هي في الأحداث أَو تتأثَّر بِها هِي أَكثر مِن غَيرِها مِن شَخصيَات المسرحيَة، وتستمِدُّ مُعظم الشَخصيَّات وُجودُها مِن مِقدار صِلتهَا بِها ومن طبيعة تلك الصِّلة"[1].

"فالشّخصية البطلة تمثّل نموذج إنساني معقد، وليس نموذجا بسيطا، وهذا التعقيد هو الذي يمنحها قدرة على اجتذاب القارئ"[2]. ويظهر هذا النوع فيما يلي:

- **أحمد باي:** هو باي قسنطينة، شخصية تاريخية من ألمع وجوه المقاومة في الجزائر ضد العدو الفرنسي، صنعته الأمجاد فكان رمزا من رموزها، "هو القائد الفذ الحاكم القدير والبطل المغوار الذي أدهش وحيّر الفرنسيين"[3].

---

[1]- المرجع نفسه، ص30.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1ن الجزائر، 2010، ص56.

[3]- فندلينشلوصير، قسنطينة أيام أحمد باي (1832-1837)، تر: أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص29-30.

بل هو "أكبر قادتنا الذين دوّخوا فرنسا ويجب أن نفتخر بهم، حيث اعترف له الكثير من الجنرالات بالدهاء العسكري"[1].

ومن ذلك ما قاله الكونت الفرنسي لرجاله: "أتصدقون هذا رجل داهية، والدهاة في مرضهم أو صحتهم يعرفون كيف يمرّغون وجوه أمثالكم في التراب"[2].

"نشأ أحمد باي في بيئة صحراوية وعاش فيها، حيث أكسبته عدة ميزات منها الرجولة والمروءة والشهامة، وهذا بفضل التربية الحسنة التي نشأ عليها"[3]، ومن ذلك ما قاله لجنوده: "ومن أجل الشرفاء أمثالكم سأبقى محاربا، فالمعارك التي نخوضها ليست من أجلي ولا من أجل أولادي، بل من أجل شرفنا جميعا"[4].

كما نلمس في شخصه أخلاق العفو والسماحة في قوله: "الكريم لا يحقد بل يدافع عن شرفه ويعفو متى تمكن من عدوّه"[5].

وامتاز كذلك "بذكاء حاد، وكان شجاعاً مقداماً يتسم بسلوك دموي"[6]، حيث رد على الخوانة بقوله: "إنه لا مخرج للمتمردين فمن لم تطحنه رحى غضبنا فتكت به جهنم بطش الفرنسيين"[7].

"وسيكون عبرةً للآخرين، ومن الآن هذا هو أسلوب التعامل مع المتآمرين، فالحزم بات ضرورةً، وإن السيوف لتحن إلى الرقاب المتطاولة"[8].

---

[1]– محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية (1830–1954)، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، ص51.

[2]– حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ص146.

[3]– بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم، المرجع السابق، ص64.

[4]– حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ص136.

[5]– المصدر نفسه، ص80.

[6]– ناصر الدين سعيدوني، المهدي بوعبدلي، الجزائر في تاريخ العهد العثماني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1948، ص4.

[7]– حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ص21.

[8]– المصدر نفسه، ص22.

"كما يختلف أحمد باي عن غيره من البايات في عهده بروحه ومشاعره الوطنية الفياضة التي جعلته لا يتردد في التضحية بمنصبه وبأمواله تحت تصرف المقاومة، كل ذلك من أجل بلده."[1]

وكذا تمجيده للحرية والوطن، وعدم الخضوع للعدو، ونجد هذا في قوله: "أينما ذهبنا سنقاتل... عدونا يتبعنا ويسير معنا كالظل، ولذا الحرب مستمرة وهي تكبر كل يوم وتمتد"[2].

"لن نترك لهم شبرًا بل حفنةً من تراب أرضنا، سنعرف كيف نصدهم عن هذه البلاد صاغرين بحول الله"[3]،"سترونني في كوابيسكم، ستتجرعون غضبي... ستروني في غضب الأجيال، وانتفاض المظلومين... سنلتقي عند كل ثورة ممجدة... وسأذكركم حين يهل الانتصار العادل..."[4]،"لو استسلمنا لليأس والنحيب لارتكبنا أكبر خيانة لعهد من استشهدوا من أجل مجد قسنطينة كلها"[5].

ومن هنا نجد شخصية أحمد باي البطل شخصية فرضت احترامها على الشخصيات الأخرى بسبب عمله البطولي، واحتواء كل ما قد يظهر من خلافات أو اختلاف في الرأي، وتسلحه بالإقناع والحجة في الوقت المناسب للحفاظ على الوحدة في تنوعها وحريتها.

- **القائد بن عيسى:** "الذراع الأيمن لحاكم قسنطينة أحمد باي، كان زعيما وقائدا للمقاومة داخل أسوار مدينة قسنطينة أثناء حصارها من طرف القوات الاستعمارية الفرنسية 1837-1838م"[6].

كان قائدا شجاعا وعسكريا ماهرا يتمتع بقدرة على تنظيم المقاومة وتحفيز المقاتلين، وكذا التخطيط الاستراتيجي والمرونة في التعامل مع التحديات فهو شخصية محورية.

---

[1]- محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية (1830-1954)، ص52.

[2]- حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ص140.

[3]- المصدر نفسه، ص26.

[4]- المصدر نفسه، ص180.

[5]- المصدر نفسه، ص152.

[6]- علي بن عيسى ?https://ar.wikipedia.org/w/indesc.php ، 2023.

فنلمس حماسه للثورة والحرب ضد العدو الفرنسي، وحبه لوطنه والتضحية من أجله لتحقيق الحرية في قوله: "ستتكسّر تلك القوة هنا... ستتكسر على صخور قسنطينة... ولن تعرف الجيوش المعتدية سوى الموت والخزي شأن أجدادهم الرومان الغزاة"[1].

"سنقاوم وسننتصر... لا يستسلم الرجال الذين في عروقهم دماء العز وفي قلوبهم نار النخوة..."[2].

"نفرّط في أنفسنا وأولادنا، ولا نفرط في قسنطينة..."[3].

ب- كما نجد شخصيات أخرى تتفاوت من حيث الأهمية ومدة الظهور وقيمة الأعمال التي تقوم بها والعلاقات التي تقيّمها مع باقي الشخصيات فلا يمكن أن نغمط حقها فنذكر منها:

- **الطاووس:** حفيدة صالح باي، هذه الشخصية في مسرحية غضبة الباي تصور لنا امرأة جميلة تتميز بذكاء وحنكة في التعامل مع الأحداث والشخصيات المختلفة، تحب الجندي سلطان بعمق وعاطفة، وكانت تغار عليه من حبّه الكبير لقسنطينة وهذا ما نلمسه في المسرحية.

الطاووس: لا إن حبيبتك ليست في قسنطينة حبيبتك قسنطينة نفسها[4].

الطاووس: صارت قسنطينة ضرة كل امرأة في هذه المدينة، إني لا أحتمل رؤية كل هذا الحب والإكبار لقسنطينة في عينيك[5].

لكن سرعان ما تحولت إلى شخصية حزينة ترثي حبيبها سلطان الذي توفي في إحدى المعارك التي ضحى فيها بنفسه لينقذ أصدقاءه من الجنود الفرنسيين.

---

[1]- حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص67.

[3]- المصدر نفسه، ص29.

[4]- المصدر نفسه، ص98.

[5]- المصدر نفسه، ص29.

ولكي يخرجها الباي من حزنها عرض عليها الزواج من أجمل وأشجع الفرسان، لكنها رفضت واختارت أن تبقى على عهد الحبيب.

• **الجندي سلطان:** الذي كان يحبّ حفيدة أحمد باي، رجل شجاع ومخلص يتمتع بالقوة والشجاعة في المعارك والمواجهات، وفي الوقت نفسه رومانسيا وعاطفيا في علاقته مع الطاووس حفيدة أحمد باي، يظهر سلطان حبه العميق لطاووس وهذا ما نجده في المسرحية:

سلطان: أدافع عن قسنطينة لأنها مدينتك وأدافع عنها بضراوة أكثر لأنك تسكنين فيها وأنت تسكنين القلب[1].

الجندي سلطان طلب يد الطاووس عدة مرات لكنها أجابته بأنها لن تتزوج به حتى يذهب خطر الفرنسيين ويخرجون من الجزائر، وأن الباي لن يقبل أن يزوجهما ويدعهما يخرجان بأزياء الفرح والخطر رابض يهدد قسنطينة، واختارت أن تنتهي الحرب وبعدها تتزوج منه، لكن القدر كان أسبق توفي سلطان قبل زواجه منها.

– الخونة: بن قانة، فرحات بن سعيد، بوجناح، يوسف المملوك.

• **بن قانة:** هو شخصية بارزة في مسرحية غضبة الباي، فهو خائن مندس في صفوف الباي، حيث يخطط للإطاحة به وتحقيق مصالحه الشخصية، وكان له دور كبير في فترة انتقالية من النصر إلى الهزيمة وهذا ما نلمسه في المسرحية:

الباي: تماما حينما قررنا مهاجمة العدو عند النقطة الحاسمة صاح "بن قانة" كيف نترك أهلنا في الصحراء لابن سعيد...إن الفرنسيين لن يطيروا فسنحاربهم متى نشاء وبعد أن نقضي على رجال بن سعيد[2].

(القائد المختار: كان بن قانة يفكر في نفسه ويسعى إلى قهر عزيمة فرحات بن سعيد ويكسب رضا الفرنسيين)[3].

---

[1]– حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ص99.

[2]– المصدر نفسه، ص134.

[3]– المصدر نفسه، ص135.

– شيوخ القبائل منهم الشيخ الطهراوي:

• **الشيخ الطهراوي:** أحد أعيان المنيعة في قلعة كباش، رجل حكيم يدير منطقته أثناء الاستعمار بقي عنده أحمد باي مدة ثلاث سنوات وأحبه وأكرمه، ولم تستطع القوات الفرنسية أن تصل له وهذا ما نلمسه في المسرحية:

الباي: بكل تأكيد... لأني لم أجد في حياتي من هو أصدق صحبة منك[1].

2– اللغة في مسرحية غضبة الباي:

شغلت اللغة المسرحية بال النقاد والباحثين لأنها تمثل القالب الذي يصب فيه الكاتب المسرحي أفكاره، وقد كثر النقاش حول لغة المسرح، "هناك من يدعو إلى صياغة الحوار باللهجة العامية، لكن الأغلبية من النقاد يتمسكون بصياغته باللغة الفصحى، وهذا ما أدى إلى ظهور هوة شاسعة بين هذين المستويين اللغويين، اللذين كانا يمثلان أصلاً واحداً دون أي مجال للشك"[2]. كما بيّنت ذلك مختلف الدراسات، وتتمثل هذه الهوة في عدم قدرة أي شخص أن يتكلم عن أمور الحياة اليومية باللغة الفصحى دون ارتكاب أخطاء، كما أنه لا يستطيع أن يعبر عن القضايا العلمية والفكرية بالعامية.

فاللغة المنطوقة تعد الوسيلة الاكثر انتشارا واستعمالا في التعبير والتفاهم والتواصل بين البشر، فاللغة حسب رأي جبور عبد النور هي: "مجموع الألفاظ والقواعد التي تتعلق بوسيلة التخاطب والتفاهم بين جماعة من الناس، وهي تعبّر عن واقع الفئة الناطقة بها، ونفسيتها وعقليتها وطبعها ومناخها الاجتماعي والتاريخي"[3].

فاللغة هي الوسيلة المستعملة للتعبير عن أغراض الناس.

وهي واسطة الإنسان في تطوير مواهبه وإخصاب فكره وخياله لاكتساب خبراته ومهاراته، فإن لغة الحوار المسرحي هي أعظم الوسائل في خلق الاتصال بين الجماهير.

---

[1]– حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ص165.

[2]– عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، دط، القاهرة، ص82.

[3]– جبور عبد المنعم، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979–1984، ط1، ط2، ص227.

"واللغة في النص المسرحي هي مجموعة من المفردات المرئية والمسموعة يشترك في خلقها كل من المؤلف والمخرج ومصمم الديكور"[1].

ولغة المسرح لغة درامية تتميز عن غيرها بأنها تقوم على الحوار.

ففي مسرحية **غضبة الباي** لحميد علاوي نجد أنه اختار اللغة العربية الفصحى بالنظر إلى الموضوع التاريخي، وجديد الموضوع يعني لا يوضع في مجال الكوميديا التي تحتاج عادة إلى اللغة الشعبية العامية المفعمة بالنكتة والسخرية وغير ذلك.

وحرص النص على تنوع الخطاب والحوار، وأن يكون مناسبا للشخصيات، فلغة أحمد باي لغة قائد خلال حرب الذل يتحدث بثقة وقوة وجرأة، من مثل ذلك قوله وهو يحاور بن عيسى:

الباي: إنه لا مخرج للمتمردين، فمن لم تطحنه رحى غضبنا فتكت به جهنم بطش الفرنسيين". ويقول أيضا:"... ومن الآن هذا هو أسلوب التعامل مع المتآمرين، فالحزم بات ضروري، وإن السيوف لتحن إلى الرقاب المتطاولة"[2].

"الذين يتمردون على قسنطينة وأهلها إذا تابوا ينبغي أن تظل عيونهم خاشعة من الذّل، فقسنطينة تأوي الملهوف لكن لا يستأسد فيها سوى الأوفياء"[3].

كما نجد في نهاية المسرحية عودة الباي إلى قسنطينة بعد توقيع هدنة مع القائد سان جرمان، وقبل السفر إلى بلد إسلامي تحاور مع الحاكم العسكري.

"سأعود إليها وربما سيعود غيري، لكن عودة تطهر المدينة من هذه المظالم"[4].

"أقول للناس: المدن كالعين لا تقبل الشوائب، فهي تعرف كيف ترميها في غفوة النوم وستعرف قسنطينة كيف تتطهر منكم"[5].

بينما في الموضوع العاطفي تخلق اللغة أجواء رومانسية عاطفية في قصة الحب، وتصل اللغة مستويات شعرية عالية، وهي قصة عشق بين الجندي البطل سلطان، والفتاة الطاووس حفيدة صالح باي، ونجد ذلك في حوارهما:

---

[1]– جبور عبد المنعم، المعجم الأدبي، ص58.

[2]– حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ص21.

[3]– المصدر نفسه، ص22.

[4]– المصدر نفسه، ص23.

[5]– المصدر نفسه، ص180.

الطاووس: ألم تقل إن أحب المدن إلى قلبك قسنطينة...

سلطان: لأنك فيها.... وغدا إذا خرجنا منها سنحن إلى ذكرياتنا فيها، ونحبها أكثر، فكلما ابتعدنا عن مدن الحب كلما زاد شوقنا وحنيننا إليها"[1].

الطاووس:... ألم تقل أول مرة صارحتني فيها بالحب إن حبك لي معركتك الكبرى... وأن رهبة الاعتراف أقوى من كل ما رأيته في ميادين القتال منذ سنوات...

سلطان: نعم... أن تحوم حول عرين الأسد فإنك اقتربت من حتفك... من يجرؤ على حب أجمل حفيدات صالح باي.

الطاووس: ومن المجنونة التي تقبل أن يتعلق قلبها برجل عشقه الأول الانتصار في المعارك... قلبه معلق بعطر البارود؟!.

سلطان: قلب المرأة مدينة كبرى تكتشف كل يوم من أسرارها ما يذهل...وقسنطينة مدينة الجذب المطلق الذي لا يقاوم، إذا دخلتها دخلت قلب دوامة لا يمكن الخروج منها....

الطاووس: وإذا فتحت لك المرأة أبواب قلبها بصدق فقد دخلت جنة آمنة... إلخ"[2].

3- البناء الدرامي في مسرحية غضبة الباي:

المسرحية كجنس أدبي تتركب من عناصر متصلة ببعضها البعض، لا يكفي الاهتمام بواحد منها دون غيره، بل هي مترابطة متكاملة لا بد من توجيه الاهتمام بجميع أبعادها في آن واحد، من هذه العناصر:

3-1-الحدث الدرامي:

لا شك أن المسرحية بأكملها عبارة عن حدث قائم بذاته، فالحدث المسرحي يعرف في أبسط صورة بأنه: "حركة الممثلين أثناء تأديتهم للمسرحية... والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للممثلين من خروج ودخول إلى آخره، والحركة الداخلية أيضا التي تجسّم صراعا عنيفا أمام مجموعة من النضارة..."[3].

ولمّا كان لجوء المؤلف إلى جوانب البحث عمّا يراه صالحًا ليكون مادةً لعمله المسرحي، فإنّه يعتمد على الاختيار والعزل، فإذا اختار جانبًا من جوانب الحدث الواقعي فإنّه يعمد إلى

---

[1]- حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، ص100.

[2]- المصدر نفسه، ص101.

[3]- عبد العزيز حمودة البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 مصر، 1998 ص43.

التركيز عليه، وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني،لأنّها قد تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ظلت ملتصقة به، ومتداخلة معه،"والحق أنّ الاختيار والعزل أساسيان لكل عمل فني، فليس الهدف من الإبداع الفني مجرد محاكاة الواقع، أو نقل صورة كاملة له... فالفنان ينفعل بالحياة انفعالًا خاصًا، ويرى الواقع رؤية مميزة تكشف فيه دلالات خاصة، ويود أن يعبّر عنها، وأن ينقلها إلى من يتلقى فنّه، هذه الدلالات لا يمكن أن تكشف إذا ظل الحدث مختلطًا بغيره من أحداث الحياة اليومية. ظلت أجزاؤه متناثرة في إطار الزمان والمكان كما يحدث في الواقع"[1].

فالعمل الإبداعي له مرجعيات حقيقية متصلة بالحدث الواقعي.

فالحدث الدرامي هو المسؤول عن تقديم مساحة كافية لتطبيق الأفعال الدرامية التي تقوم بها الشخصيات المسرحية، وهو عبارة عن المراجع الأساسية لخوض مستويات الصراع والتصادم الداخلي أو الخارجي لبنية النص الدرامي، "أما تطورات الحدث الدرامي في مفهوم أرسطو أو غيره فلا بدأن تتسم بالحتمية التي تجعل أي تطور للموقف منذ بدايته هو التطور الوحيد المحتمل"[2].

فالحدث يقع في مكان وزمان معينين، وأنه يسهم في بناء الصراع الدرامي في المسرحية.

نجد حميد علاوي بدأ أحداث مسرحيته **غضبة الباي** بسقوط العاصمة بعد الهجوم الفرنسي على سيدي فرج، وعودة القائد أحمد باي إلى قسنطينة، حيث استشار الأعيان وقادة القبائل بوضع خطة محكمة استعدادا لمواجهة العدو الفرنسي، ففي 1836 كانت معركة قسنطينة الأولى، حيث قاد أحمد باي قوة عسكرية ضد الجيش الفرنسي الذي حاول السيطرة على قسنطينة، وانتهت المعركة بانتصار باهر لقوات الباي على الفرنسيين، ثم أخذنا الكاتب بمشاهد بعيدة عن جو الحرب والمقاومة، مشاهد مؤثرة وعميقة عن قصة حب بين الجندي سلطان والطاووس حفيدة صالح باي، فهو يؤكد بهذا بأن الحرب من أجل الحب والسلام والعدل، ثم

[1]– عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص12–13.

[2]– عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص54.

يعود إلى جو الحرب وإصرار الفرنسيين على احتلال قسنطينة والانتقام لهزيمتهم، سنة 1837 تمكن الجيش الفرنسي من اقتحام مدينة قسنطينة بعد حصار دام عدة أيام، واضطر أحمد باي الفرار إلى المناطق الداخلية للبلاد، لكن على الرغم من سقوط قسنطينة واصل نضاله ضد الاحتلال الفرنسي في المناطق الجبلية لعدة سنوات، وكان له دور رئيسي في تنظيم المقاومة الشعبية ضد المستعمرين.

3-2-الزمكان:

يؤدي الزمان والمكان دورا كبيرا في المسرحية، فإذا كانت المسرحية "نقلا للأحداث وتصويرا للحالات والوضعيات والمواقف التي تتعلق بالشخصيات، فإن هذا التصوير لا يمكن أن يكون إلا في إطارين متلازمين، أحدهما زماني، والآخر مكاني، وبالتالي لا يحدث بأي حال من الأحوال أن يفصل الزمان عن المكان جزئيا، إذ أنه من العسير عن أي دارس أن يصف مكانا ما بمعزل عن الزمن، أي عن التاريخ الذي هو تحديد دقيق لأحداث وقعت لأشخاص معينين في أمكنة مختلفة في إطار زماني محدد"[1]، وكلاهما مرتبط بالمكونات الأخرى للمسرحية، كدور الشخصيات، وتطور الأحداث.

أ- **الزمن:** يعد الزمن عنصرا فاعلا في مختلف الظواهر الإبداعية.

يعرّفه مصطفى التواتي فيقول: "لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة قديما، ولكن حديثا أصبح مشكلة عويصة، وذلك أنه لم يكن إلا توقيتا للأحداث، فأصبح عنصرا معقدا وشريانا حقيقيا من شرايين العمل الأدبي"[2].

فالزمن في المسرحية لا يمكن الاستغناء عنه (نصًا وعرضًا)، كونه يخضع لتلك الازدواجية مع ارتباطه أكثر بالمتخيل، رغم ما يوجد بين هذا المتخيل والواقع من علاقة وثيقة"[3].

---

[1]- حمودي لعوز، المرجعيات التاريخية للبطل في المسرح الجزائري الفصيح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2014-2015، ص84.

[2]- علي إبراهيم، الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان، دط، دت ، ص99.

[3]- فؤاد كامل، فكرة الزمن عبر التاريخ، دار عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص6.

فمن خلال الزمن تصبح المسرحية ذات طابع واقعي، فهو جوهر المسرح، يرتب الأحداث التي تمنحنا التشويق والفرحة، لذا يراه البعض: "العالم الأساسي لوجود العالم التخييلي"[1].

وللزمن أنواع متعددة منها: "زمن الخلق وهو الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور، ولا شك أن معرفة هذا الزمن ضرورية جداً لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي، وهناك الزمن الخارجي، وهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما فيه من موضوعات اجتماعية، إنه يعني أدق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري فيه الآن، لذلك فإنها تروى عادة بصيغة الحاضر، أما الزمن الداخلي فهو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الروائية، وهو أيضاً زمن المستقبل المعين في الحلم بنوعيه: حلم النوم وحلم اليقظة"[2].

وقد استند حميد علاوي في مسرحيته على أحداث تاريخية من تاريخ الجزائر تتمثل في "مقاومة أحمد باي ضد الغزو الاستعماري الفرنسي منذ الإنزال الأول بسيد فرج، وبالأساس حصار قسنطينة 1836-1837، ومن ثم استمرار المقاومة إلى سنة 1848"[3].

وللوقوف على عنصر الزمن، سنتناوله بصورة مفصلة على حسب التقسيم الذي أجراه الكاتب، حيث عرضه في أربعة فصول .

الفصل الأول: افتتح الكاتب مسرحيته بوصول أحمد باي وموكبه إلى قسنطينة قادما من مدينة الجزائر بعد الهجوم الفرنسي على سيدي فرج في جويلية 1830، حيث اعترض طريقه مجموعة من فرسان العرب، لكن قوات الباي استطاعت القضاء عليهم، ومن ذلك حوار الباي مع القائد بن عيسى:

بن عيسى (وهو يعانق الباي): الحمد لله على الوصول بسلامة يا سلطان قسنطينة[4].

الباي: ولله الحمد... لكن هناك من يريد ألا نصل بسلامة يا شيخ بن عيسى!.

---

[1]- علي إبراهيم، الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان ص99.

[2]- المرجع نفسه ص 100.

[3]- عبد الله مقلاتي، المرجع في تاريخ الجزائر المعاصر (1830-1954)، ص28.

[4]- حميد علاوي، غضبة الباي، ص21.

بن عيسى: إن الكرم في غير موضعه مضرة كبيرة، لقد تسامحنا مع هؤلاء حتى أغراهم حلمنا فغفلوا عن قوة بطش سلطان قسنطينة"[1].

ثم تحاورا عن مراسلة الفرنسيين له وهو في طريق العودة إلى قسنطينة، "وبالضبط في منطقة أولاد زيتون، مطالبين له بالاستسلام والاعتراف بالسيادة الفرنسية، وفي المقابل البقاء في منصبه ودفع اللازم"[2].

الباي:... الوقت لم يعد في صالحنا، فالفرنسيون كشروا عن أنيابهم مبكرا... راسلوني وأنا في طريق العودة إلى قسنطينة.

بن عيسى: وماذا يريدون؟

الباي: يطلبون مني الاعتراف بسلطانهم"[3].

وإذا عدنا للتاريخ نجد ذلك، وهذا هو المعلم الذي بدأت به المسرحية.

الفصل الثاني: يتقدم الزمن في المسرحية، فبعد اجتماع باي قسنطينة مع أهل المشورة من الأعيان وقادة القبائل المجاورة، ووضع تخطيط محكم استعدادا لمواجهة العدو الفرنسي، جاء وقت الحسم وتجند أهل المدينة بقيادة أحمد باي لرد العدوان، فكانت استعدادات حامية، ويقابله تاريخيا "في 15 نوفمبر 1836 عسكرت الجيوش الفرنسية بفجوج بقالمة، ثم انطلقت في اليوم الموالي فوصلت إلى بلدة واد الزناتي عن طريق مجاز عمار، وعسكرت في سيدي طمطم، الذي انسحب منه الباي أحمد، ويستدرجهم الى قسنطينة بحسب الخطة التي رسمها"[4].

"انتهت حملة قسنطينة الأولى بنصر عظيم لقوات الباي، وهزيمة وفشل القوات الفرنسية بقيادة كلوزيل، تاركة آثارها الوخيمة ماديا ومعنويا في نفسية المستعمر"[5].

---

[1]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص21.

[2]– بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم ، ص127.

[3]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص28.

[4]– بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم ، ص119.

[5]– صالح فركوس، الحاج أحمد باي، ص66.

تاريخياً نجد ما أكده "الدكتور عبدالعزيز فيلالي أن المصادر الفرنسية تشير إلى أن كلوزيل خلف ورائه ما يزيد عن 1000 ألف قتيل من جنوده"[1]،"وعزل عن منصبه في يوم 12 فيفري 1837، وتم استبداله بالجنرال دامريمون"[2].

أما الانتصار الذي حققه الباي وقواته كان له وقع كبير على الجزائريين، بحيث رفع من معنويات المقاومين وسكان المدينة، "فكانوا يهتفون بالنّصر متباهين بصد الغزاة، مبتهجين بصمود قسنطينة.

الباي: لقد أبليتم كل البلاء في الدفاع عن مدينتكم وشرفكم، ولم تتركوا الفرنسيين ينالون ما يريدون.

الجميع (بصوت واحد): نصر من الله، الحمد للعلي القدير... ثم الفضل لكم لقد أحسنتم التدبير أيها السلطان...

الباي: عملنا كل ما في وسعنا جميعا لتحقيق هذا النصر، فالشكر للجميع على الصمود والصبر.

الشيخ بوعكاز: الحنكة في الحرب تغلب أعتى الجيوش"[3].

الفصل الثالث: اجتمع الباي وقادته، وقد علموا بقدوم حملة الفرنسيين على قسنطينة بجيش كبير انتقاما لهزيمتهم بقيادة دامريمون والذي أرسل إلى الباي رسالة يعرض عليه اتفاق سلام هو أقرب إلى الاستسلام"[4]، لكن الباي أبى توقيع أي معاهدة مع الفرنسيين واستعد للقتال من جديد.

قيادة الجيش الفرنسي بالقرب من قسنطينة، يناقشون الخطة وأمامهم خارطة ورسوم حول مدينة قسنطينة الحصينة، وبواسطة القصف المكثف تمكنوا من إحداث ثغرة في أسوار المدينة

[1]– عبد العزيز فيلالي، جرائم الجيش الفرنسي في منطقة الجزائر وقسنطينة، ص84.

[2]–بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم، ص197.

[3]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص79.

[4]– المصدر نفسه، ص105.

ساعدته على التوغل نحو الداخل، تاريخيا كان يوم: 13 أكتوبر 1837[1]، فكانت معركة قسنطينة الثانية، والتي تكبد فيها الباي خسائر كبيرة وهلاك أحسن جنده، واضطر إلى الانسحاب خارج المدينة، فنجحت القوات الفرنسية في احتلال قسنطينة.

الفصل الرابع: بعد سقوط قسنطينة خلال الحصار الثاني، خاض أحمد باي معارك كثيرة مع الفرنسيين قبل أن ينتقل إلى الجهة الغربية من الأوراس، واستقر عند عرش أولاد سلطان بناحية نقاوس، حيث قاد عدة معارك استمرت مدة عشرين يوم "في عام 1844، ومن أعنف هذه المعارك التي جرت خلال يوم 24 و 25 أفريل"[2]، واستمرت مقاومة أحمد باي للمستعمر الفرنسي، وتمكن من حث القبائل على الجهاد وتوحيد المقاومة، وكان لا يطيل البقاء عندهم تجنباً لانتقام الفرنسيين منها، فبقي عظماً شائكاً في حلق فرنسا، والشيء الوحيد الذي جعله ينهي الحرب هو لجوء فرنسا إلى أعمال جبانة في الانتقام من الأهالي في القرى التي يصلوا إليها، من أمثلة ذلك: "محاصرتهم لثنية العابد وفج القاضي وحرق العديد من المنازل والبساتين والانتقام من سكانها، وفرضوا غرامة فورية عليهم تقدر بـ 25000 فرنك، ودفع ضريبة متأخرة تقدر بـ 15000 فرنك"[3].

ورأفةً بهؤلاء الأهالي استسلم أحمد باي... وإلا سيبقى بطلاً يقاوم إلى غاية تحقيق أهدافه أو الاستشهاد.

"عاد الباي إلى قسنطينة بعد توقيع هدنة مع القائد سان جرمان على أن تعيد السلطات الفرنسية بقسنطينة ممتلكاته، ويسافر إلى بلد إسلامي"[4].

---

[1]– بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم ، ص177.

[2]– ناصر الدين سعيدوني، الجزائر منطلقات وآفاق ومقاربات مواقع الجزائر من خلال قضايا ومفاهيم تاريخية، ط2، عالم المعرفة، الجزائر، 2009، ص52.

[3]– محمد العيد مطمر، الغزو والاحتلال الفرنسي للأوراس وأثره على الحالة الاجتماعية لسكان المنطقة (1844–1884)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 10، نوفمبر، ص58.

[4]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص167.

من خلال ما تقدم نلاحظ أن زمن المسرحية يبتدئ منذ الإنزال الأول بسيدي فرج ضد الغزو الفرنسي 1830، وحصار قسنطينة 1836-1837، إلى غاية استسلام أحمد باي والعودة إلى قسنطينة سنة 1848.

ب- المكان: اختلف النقاد والدارسون في مفهوم المكان والحيّز، فيستعملونها أحيانا بمعنى واحد وأحيانا يفرقون بينهما من حيث درجة إفادة المعنى، ويرون "أن المكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي، في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أسطوري، أو كل ما يندرج عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام وغيرها....

والمكان هو الحيز الذي تجري فيه أحداث المسرحية، حيث يلعب دورا كبيرا في سلوك وأفعال الشخصيات، ويتحكم إلى حد ما بجو المسرحية.

ففي المسرحيات التاريخية تلعب طبيعة المكان دوراً هاماً في تشكيل الأجواء والسياق الذي تدور فيه الأحداث، فلها دور محوري في إضفاء الواقعية والمصداقية على العمل المسرحي، وكذا في بناء الحبكة وتطوير الشخصيات.

فالزمان والمكان مفهومان متلازمان متلاحمان لا يمكن الفصل بينهما، فما من حدث يقع إلا في زمن معلوم ومكان محدد.

والدارس لمسرحية غضبة الباي لحميد علاوي يجد أن طبيعة المكان تتنوع حسب الفترة الزمنية والمكان الجغرافي التي تدور فيه الأحداث.

في الفصل الأول: بعد سقوط العاصمة توجه الباي إلى قسنطينة "وعقد اجتماعا بقصره. وقد كتب على الجدار الذي يقوم عنده كرسي الباي شعار (المكان الوحيد الذي لا مكان فيه للرأي الوحيد)"[1].

فقصر أحمد باي الذي سمي باسمه يعتبر "من أهم المعالم التاريخية فهو جوهر قسنطينة، المعمارية، كانت هندسته مزيجا من الطراز الموريسكي [نسبة إلى الموريسكيين الذين بقوا تحت

[1]- حميد علاوي، غضبة الباي، ص31.

الحكم المسيحي بعد سقوط الأندلس]، وكان مقرًّا لحكم البايات العثمانيين بالمنطقة، وهو شاهد على تاريخها، حدائقه تقع بالداخل والطراز المحلي مستمد من تصاميم العمارة بالمغرب وشمال إفريقيا"[1].

خلص اجتماع الباي إلى السعي لكسب الوقت ومماطلة العدو بإرسال رسالة لهم.

"الباي: أرى أن تكتبوا إليهم قائلين: إن قسنطينة تابعة لسلطان إسطنبول، ومن الواجب استشارته، فإذا قبل مولانا محمود بذلك مرحبا بالأمر.

بن عيسى: وحتى تصل الرسالة الى اسطنبول ويأتي الرّد، نكون قد ربحنا وقتا طويلا وثمينا، ننظّم فيه صفوفنا ونقوّي أسوار مدينتنا"[2].

أرسل أحمد باي عدة رسائل إلى السلطان محمود في إسطنبول يطلب المدد والسلاح لكن الرد تأخر، وهو ما جعله يخشى أن يبدأ الهجوم قبل وصول المدد.

"الباي يذهب ويجيء في حديقة القصر مع الأغا.

الأغا: هل ما زلنا ننتظر قرار الباب العالي حول رسالة المشايخ وطلب العون؟

الباي: يا شريف آغا ما كان يهمني في كل ذلك هو موقف المشايخ ورؤساء القبائل، أما رد السلطان محمود فلا أعول عليه كثيرا.

الأغا: وعلى من نعول إذن؟

الباي: نعتمد على الله تعالى، وعلى أنفسنا، أنا أعرف أن مشكلة البريد عائق كبير...."[3]

الفصل الثاني: مدينة قسنطينة تستعد لرد هجوم القوات الفرنسية، حيث تجند أهلها وقائدها أحمد باي بعد أن رسموا خطة محكمة.

"انطلق الجيش الفرنسي من عنابة ووصل الى واد الزناتي عن طريق **مجاز عمار**، منطقة تقع بين قسنطينة وقالمة، وعسكرت في **سيدي طمطم**، وهي منطقة تقع بالقرب من قالمة ووادي

---

[1]– مديرية السياحة والصناعة التقليدية، قصر أحمد باي، قسنطينة، https://contontine.nta.gor.dz.2023.

[2]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص39.

[3]– المصدر نفسه، ص41.

زناتي، وتعتبر مركز مراقبة لقوات الباي أحمد"[1]، والذي انسحب منه الباي واستدرجهم إلى قسنطينة المدينة المحصنة وإلى المعركة الحقيقية بحسب الخطة.

"بن عيسى: أرى أنه علينا أن نستدرجهم إلى داخل المدينة ثم نوصد الأبواب لنجعل الداخل برجليه لا يخرج من السّور إلا حينما نطهّر المدينة من الجثث..."[2].

"قام أحمد باي بالإغارة على الفرنسيين **بعقبة العشاري**، والتي تقع بين الحامة وقسنطينة، ثم انسحب مع مواصلة الهجمات ضدهم بعد أن كبدهم خسائر معتبرة"[3]،"وكذا الظروف التي أحاطت بهم من البرد القارس والجوع والخوف، فكانت عاملا نفسيا في تحطيم معنوياتهم، ودفع العديد منهم إلى الانتحار"[4].

ثم تمركزوا في ناحية باب القنطرة من الشرق، ومن ناحية الكدية في الغرب، وقاموا بالقصف محاولة منهم الدخول إلى المدينة لكنهم فشلوا، لأن المدينة كانت محصّنة، وفشلت كل محاولاتهم فانسحبوا وانتهت الحملة الأولى بهزيمة القوات الفرنسية.

الفصل الثالث: سقوط قسنطينة في الحصار الثاني.

الفصل الرابع: بعد سقوط قسنطينة خاض أحمد باي معارك كثيرة مع الفرنسيين، قبل أن ينتقل إلى الجهة الغربية من الأوراس، واستقر عند عرش أولاد سلطان بناحية نقاوس، وظل يقاوم وتمكن من حث القبائل على الجهاد ضد الاستعمار الفرنسي وتوحيد المقاومة، وعند مرضه وضعف إمكانياته القتالية تقهقرت مقاومته، ومع لجوء فرنسا إلى أعمال جبانة في الانتقام من الأهالي اضطر أحمد باي إلى الاستسلام ببسكرة رأفة بهم.

من خلال ما تقدم نرى أن الكاتب حميد علاوي كان مخلصا بصورة كبيرة للمرجعية التاريخية، فقد التزم بالواقع في جانبها التاريخي الزماني وحتى في جانبها المكاني، فنجده

---

[1]– بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم، المرجع السابق، ص177.

[2]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص63.

[3]– عبد العزيز فيلالي، جرائم الجيش الفرنسي في منطقة الجزائر وقسنطينة، المرجع السابق، ص78.

[4]– بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم، المرجع السابق، ص146.

يحرص أشد الحرس على احترام الشخصيات التي أدت دورا نافعا في التاريخ فيقول:"شخصياتي ليست من ورق بل هي من لحم ودم وعواطف وتفكير...".

3-3-الحوار:

يعد الحوار كلام الشخصيات المسرحية الذي يتناقلونه فيما بينهم لتمرير خطاباتهم والتعبير عن آرائهم، إن الحوار في المسرحية هو "الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته ويمضي بها في الصراع"[1].

"والحوار الجيد هو الذي تدلّ كلّ كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة أو افتعالا فيه، لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين"[2].

كما يعتبر الحوار هو: "العمود الفقري للمسرحية"[3].

إذن، فالحوار هو الرّكيزة الأساسية التي يعتمد عليها أي كاتب مسرحي في نصه، قصد توصيل فكرته وتبليغها إلى المتلقي، "فالحوار باعتباره أداة مسرحية تقع عليه أعباء ثقيلة، بل عليه وحده تقع كل الأعباء، فمنه تعرف قصّة المسرحية وما انطوت عليه من حوادث ومواقف، وهو لا يقصها علينا حكاية وقعت في الماضي، ولكنها يقيمها أمام أعيننا في الحاضر نابضة تتحرك"[4].

مما سبق يتبيّن لنا أن الحوار ليس حدث بسيط فقط يدور بين شخصيتين أو أكثر، بل هو أداة مسرحية به تعرض الحوادث والمواقف، وبه تخلق الشخصيات، وبه تقام المسرحية من أولها إلى آخرها، "فبراعة الكاتب تظهر في الحوار من حيث العبارات المكثفة والكلمات

---

[1]- لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية، مؤسسة فانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، 1946، دط، ص410.

[2]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص28.

[3]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفهوم مصطلحات المسرح وفنون العرب، مكتبة لبنان ناشرون، دط، دت، ص175.

[4]- برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الابداع، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2014-2015، ص125.

المشحونة التي تستولي على ذهن المتفرج، وتجعله مدركا ومتشوقا للحوارات القادمة، وبهذا يكون الكاتب قد كشف عن أحداث ماضية وحاضرة وأخرى مستقبلية"[1].

إذا عدنا إلى مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي، نجد أنه قد اعتمد على الحوار ركيزة أساسية في بناء النص المسرحي، يريد إيصال فكرته إلى القارئ من خلال التعريف بتاريخ الشعب الجزائري، من حقائق ووقائع وأحداث، والتي وقعت في حقبة ماضية، فنلمس في المسرحية حوار القائد الباي مع ذراعه الأيمن بن عيسى حول تفاوض العدو الفرنسي معه بالاعتراف بسلطانهم مقابل إبقائه بايًا لقسنطينة.

الباي: ... الفرنسيون كشّروا عن أنيابهم مبكرا... راسلوني وأنا في طريق العودة إلى قسنطينة.

بن عيسى: وماذا يريدون؟

الباي: يطلبون مني الاعتراف بسلطانهم.

بن عيسى:... إنها دعوة للاستسلام!.

الباي: يغرونني بالبقاء بايا لقسنطينة مقابل الاعتراف بهم وتسليم المدينة لهم.

بن عيسى: إذن لن يكتفوا بالجزائر؟![2].

ردَّ القائد الباي على مفاوضات فرنسا بإرسال رسالة لهم، حيث أرسل للقائد كلوزيل ودوبورمون قائلا:

"الباي: إن قسنطينة تابعة لسلطان إسطنبول، ومن الواجب استشارته، فإذا قبل مولانا محمود بذلك رحبنا بالأمر.

بن عيسى: وحتى تصل الرسالة إلى إسطنبول، ويأتي الرّد، نكون قد ربحنا وقتا طويلا وثمينا ننظم فيه صفوفنا ونقوي أسوار مدينتنا"[3].

---

[1]– ينظر: بن خنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني، مكتبة الرشاد، ط1، الجزائر، 2014، ص92.

[2]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص28، 29.

[3]– المصدر نفسه، ص39.

كما نجد في المسرحية حوارات أخرى حول التصدي لداي تونس، فبعدما انتشرت الرسائل التي كان يرسلها داي تونس إلى إقليم قسنطينة، والتي تدعو إلى الثورة، وتصفه بالاستبداد والطغيان والخروج عن الطاعة، فكتب أعيان قسنطينة والديوان الى باي تونس يعلموه بأنهم راضون عن حكم الباي أحمد، حيث طلبوا منه:

"القاضي مصطفى: أن تسمى بالداي مثله فتسدّ الأبواب والذرائع، وتغير الأختام وتسكّ النقود باسمك مثل ما فعل...

الباي: لا... لا الوقت غير مناسب يا...

القاضي مصطفى: بل هو الظرف الأنسب، داي الجزائر قد وقع في شر الفرنسيين والباب العالي غافل عنا ومنسحب، فالناس في حاجة إلى قيادة عليا.

الباي: لا علينا يا الشيخ مصطفى... لدينا ما ينتظرنا، ولسنا ندري ماذا يجرّ علينا هذا الأمر.

القاضي مصطفى: العدو يتربص بنا الدوائر، والأصدقاء يتلقبون بالألقاب ويتنمرون علينا فبومرزاق من التيطري ينصب نفسه بالباشا، ويطلب منا الولاء له والطاعة، وهذا حاكم تونس ينصب نفسه باشا ويريد إخضاعنا لسلطانه، فماذا ننتظر أكثر من هذا؟!"[1].

الجميع: تنصيبك دايا، هو الرأي الصواب سنفعل هذا اليوم.

"وبالرغم من المفاوضات المكثفة للعدو الفرنسي على الباي، إلا أن الحرب استمرت وبقي أحمد باي مصرّا على الحفاظ على استقلال قسنطينة، مما أدى إلى استئناف المواجهات العسكرية وتصعيد الخطاب السياسي من طرف أحمد باي ضد الاستعمار في بيانات وخطب عامة، أكد على عزم الجزائريين على مواصلة النضال والدفاع عن استقلال بلادهم"[2].

"الحاكم العسكري: منذ عدت إلى المدينة زرعت فيها البلبلة والخوف... استوطن فينا الخوف، سنرتاح الليلة ستنام عيوننا.

الباي: أما عيون قسنطينة فلا تنام حتى ترميكم خارج أجفانها خلف صخورها الخالدة..."[3].

---

[1]– حميد علاوي، غضبة الباي، ص55.

[2]– المصدر نفسه، ص55-56.

[3]– المصدر نفسه ص181.

هذه المحطات الحوارية المهمة التي نلمسها في المسرحية والتي جسدت الصراع الحاد بين أحمد باي والسلطات الفرنسية، والذي أدى في النهاية إلى استمرار الحرب وتصاعد المقاومة الجزائرية.

3-4- الصّراع:

يشكّل عنصر الصّراع في المسرحية جزءً بارزًا تبلور في الكشف عن مشاعر وعواطف الشخصيات والسلوكات، مما يجعله يولّد عنصر التشويق، ويبعث لدى المتلقي إحساسًا مريعًا في متابعة الحدث.

الصراع هو منهج الدراما ومحركها البارز أثناء العمل المسرحي، فهو "بمثابة الرّوح من الجسد، تمنح الحياة والحركة والوجود كونه حركة لا حكاية تروى"[1]، وملتقى الأفكار والفرضيات بين الشخصيات المسرحية، ويشكل كل من الحبكة والصراع بناءً مسرحي، فهما وجهان لعملة واحدة.

"فالصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث"[2]، كما أنه يقوم في حد ذاته على الإرادة "مهما اختلفت مدارس الدراما الحديثة، فهي تتفق في شيء جوهري، وهو مفهوم الإرادة الذي بدونه لا يمكن أن يكون هناك صراع درامي"[3]،"فالبناء الدرامي لا يقوم إلا لمّا تكون هناك علاقة منطقية لجميع الأحداث التي تمشي وفق إرادة منطقية وواعية ومدركة لخط مسار المسرحية من أوله إلى آخره"[4].

كما أن للصراع أشكال تعبر عنها المسرحية، فهو ليس من خلق الكاتب وإنما موضوع المسرحية هو الذي يملي عليه طبيعة الصراع الذي يشخصه في عمله الفني"[5].

ففي مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي يمكن نرصد الصراع الدرامي التالي:

---

[1]- أحسن ثليلاني، المسرح والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية، دط، 2007، ص158.

[2]- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص105.

[3]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو على الآن، دار هلا، ط1، جمهورية مصر العربية، 2000، ص199.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه ، ص 200 .

أ-صراع القائد أحمد باي مع السلطة الاستعمارية الفرنسية: حيث كان هناك صراع مستمر بينه وبين السلطات الفرنسية، فقد كان زعيم المقاومة الجزائرية في قسنطينة خلال القرن 19م، حيث حاولت القضاء على مقاومته وإخضاع المنطقة لسيطرتها، وهذا ما نجده في معركة قسنطينة الأولى 1836، والثانية 1837.

ب-صراع بين الحفاظ على الكرامة والاستسلام للاحتلال: حيث رفض الباي الاستسلام للسلطة الفرنسية، واستمر في مقاومتها بكل الوسائل المتاحة له، وهذا ما لمسناه في المسرحية، فكان هناك صراع داخلي بين الرّغبة في الحفاظ على كرامته وهويته الوطنية، والضغوط للاستسلام والخضوع للاحتلال، حيث بعد أن سقطت قسنطينة في الحصار الثاني أراد أحمد باي الاستسلام بشروط مقبولة، لكن الفرنسيين رفضوا المساومة مصرّين على الاستسلام غير المشروط، هنا رفض أحمد باي المذلّة، فضّل الموت على الاستسلام، كما أنه تحدى الفرنسيين وتصدى لهم عسكريا رغم ضعف قواته وألحق بهم خسائر كبيرة.

كما استخدم أحمد باي تكتيكات المماطلة والتحايل في المفاوضات مع الفرنسيين، وهدفه كان كسب الوقت وتجنب الاستسلام المباشر للشروط المذلة.

ج-صراع بين التقاليد والحداثة: فأحمد باي كان يمثل التقاليد والقيم الإسلامية في مجتمع قسنطينة، واجه كذلك صراعا داخليا بين الحفاظ على هذه التقاليد والرغبة في مواكبة التطورات والتغييرات التي كانت تحدث في ظل الاحتلال.

حيث اعتمد الباي على الموارد المالية والبشرية المحلية في بداية المقاومة، لكن تزايدت الحاجة للأسلحة والمعدات الحديثة التي لم تكن متوفرة محليا، فكان هناك صعوبة في الحصول على هذه الأدوات نظرا لقلّة الموارد الخارجية.

كما اعتمد الباي أيضا في البداية على الهياكل القبلية والعشائرية لإدارة المقاومة، لكن تزايدت الحاجة لنظام إداري أكثر تنظيما وبيروقراطية لإدارة الجيش والموارد.

د-صراع بين الواقعية والطموح: أدرك أحمد باي أن مقاومته المباشرة للقوة العسكرية الفرنسية كانت محفوفة بالمخاطر، في المقابل كان لديه طموح في تحرير قسنطينة وتحقيق الاستقلال، مما خلق صراع بين الواقعية والطموح.

3-5-العقدة (الذروة):

تستخدم العقدة في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل الدرامي، فالعقدة هي المرحلة التي تتظافر فيها الصراعات وتتعقد على حد تشكيل نقطة الانعطاف في الفعل الدرامي من خلال إثارة أزمة.

فالعقدة هي اللحظة الأكثر توتّرًا في المسرحية، وهي نقطة تحوّل حاسمة فيها، حيث تصل الأحداث إلى أعلى درجة من التّوتر والصّراع.

فنص مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي ليس مسرحيا تقليدياً رغم أنه يظهر كذلك باعتباره يوظف التاريخ، فالنّص ذو توجّه ملحمي فيه سرد للأحداث التاريخية وتفاعل الشخصيات معها.

وذروة التفاعل أو ما نسمّيه العُقدَة هو: حين محاصرة الفرنسيين لقسنطينة للمرّة الثانية 1837، وسقوط المدينة أمام القوة الاستعمارية.

هنا ما الذي سيفعله القائد أحمد باي؟ هل سيستسلم وينجو بحياته؟ لو فعل هذا لسقطت عنه البطولة والمجد.

ولأنه من طينة الأبطال لم يستسلم بل بقي مقاومارغم الخيانات، ولاسيما خيانة **بن قانة** قائد العرب كما يسمى.

3-6- الحل (النهاية):

"والنهاية هي ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئا قد يسبقها، وتحتّم أيضا أن شيئا لن يلحقها"[1].

[1]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص14.

"وهي التي حين تبلغها تكون جميع القضايا التي طرحتها المسرحية قد حلّت"[1]، كما هي الطريقة التي تنتهي بها المسرحية، حيث يتم فض النّزاع، وهنا في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي نجد أن القائد أحمد باي بقي عظما شائكا في حلق فرنسا، بقي يقاوم ويضر بمصالحها، والشيء الوحيد الذي جعله ينهي الحرب هو لجوء فرنسا إلى أعمال جبانة في الانتقام من الأهالي في القرى التي يصل إليها.

ورأفة بهؤلاء استسلم أحمد باي وإلاّ سيبقى بطلا يقاوم إلى غاية تحقيق أهدافه أو الاستشهاد.

لكن غضبه بقي، وهذا ما لمسناه في نهاية المسرحية عندما جاء إلى قسنطينة بعد القبض عليه ليودّع أهلها ويودّعوه تعمّد أن يثير الغضب لدى السكان لأنه يعرف أنه مصدر كل ثورة شعبية.

[1]– سامي منير عامر، من أسرار الابداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، 1978.

خاتمـــــــــــة

حاولنا في هذا البحث الموسوم بعنوان "التاريخ والمتخيّل في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي"، دراسة:

–مصادر الكتابة المسرحية: الأسطورة مصدرا للمسرح، التاريخ مصدرا للمسرح، الواقع والتجربة الشخصية مادة للمسرح، تاريخ أحمد باي من خلال غضبة الباي، وحدود التخييل في مسرحية غضبة الباي، والدراسة الفنية للمسرحية.

وقد تمكنا من خلال هذه الدراسة التوصل إلى النتائج الآتية:

• التاريخ هو المنبع الذي ينهل منه الابداع المسرحي، فهو خزينة لا منتهية من الشخصيات والأحداث والصور الرمزية يمكن لنا اكتشافها، فهو ذاكرة حية لماضينا.

• استطاع المسرح تقديم واستحضار واستلهام واستثمار التاريخ على ركحه، برؤية فنية دون الإساءة له ولأحداثه ولشخصياته.

• أن حميد علاوي على الرّغم من الخطاب التاريخي والسياسي الواضح، والذي هو مركز النص المسرحي لمسرحية غضبة الباي، إلاّ أنه لم يسقط في البلاغة المباشرة ولا في الخطاب التربوي العاري الذي يحوّل الأبطال والقادة إلى ما يشبه الشخصيات الهلامية أو الأسطورية، لقد عمل حميد علاوي وهو يفكك شخصية القائد أحمد باي، على أن يبقيها داخل بعدها الإنساني الطبيعي.

• مسرحية غضبة الباي هي نص أدبي بامتياز، تحلّل جملة من القيم الإنسانية العميقة التي ترتبط ببنية القائد في زمن المقاومة والحرب، وأولى هذه القيم: فلسفة الشجاعة التي لا تعني التهوّر بالحكمة في اتخاذ القرارات، وثانيها: الكاريزما التي يمتلكها القائد أحمد باي، وتظهر في قوة الاستماع لمن حوله من مساعديه من رؤساء القبائل، وقادة عسكريين، وفقهاء ومثقفين، واحتوائه للخلافات وتسلحه بالإقناع والحجّة في الوقت المناسب.

• لم تكتب المسرحية شخصية القائد أحمد باي وكأنه نحت من صخر، بل جسّد الكاتب فيها لحظات الإنسانية كالضعف، التردد، والنكتة في الأوقات العصيبة.

• استطاع حميد علاوي تقديم عمل مسرحي اتكأ فيه على المادة التاريخية وجعلها عجينة شكّل من خلالها بناءه الفني الذي تداخل فيه التاريخ مع المتخيّل.

• المتخيّل كان حاضراً منذ بداية المسرحية، من خلال الصّراع القائم بين الشخصيات، والذي يتم من خلاله إلقاء القارئ في عالم المتخيل، الذي يحرّر الوقائعي من برودته، ويمنح المتعة.

• وهذه المسرحية –غضبة الباي– تمثّل نهاية الحكم العثماني في الجزائر ودخول الاستعمار. فقد حافظ الكاتب حميد علاوي على الصّدق التاريخي لمقاومة أحمد باي.

• كما حافظ على روح العصر الذي تكتبه المسرحية، فقد عمل على استدعاء جملة من الكلمات والصيغ اللغوية المتداولة والتي تعود إلى روح تلك المرحلة مثل: الدنوش، الولداش، الإنكشارية وغيرها.

• ولم تغلق المسرحية نفسها في مربّع الأحداث التاريخية فقط من حرب وموت، بل وفي وسط عاصفة المقاومة للدفاع عن قسنطينة، قدّم لنا الكاتب من خلال مشاهد تخيلها الكاتب المسرحي مؤثرة وعميقة قصّة عشق بين الجندي البطل سلطان والفتاة الطاووس حفيدة صالح باي، وهو في ذلك يؤكد أن الحرب ليست من أجل الحرب، إنّما الحرب العادلة هي حرب من أجل الحب، من أجل الحياة السعيدة، من أجل أن يعيش الحب بين الناس، ومن أجل أن تعم الطمأنينة والسلام والعدل والحرية الفردية والجماعية.

وفي الختام، نقول أن الكاتب المسرحي حميد علاوي أنتج عملاً مسرحيا يضاهي الأعمال المسرحية الرائدة في الساحة الأدبية والإبداعية، إذ نجح في خلق التعانق بين المسرحية والتاريخ، فقد استدعى التاريخ وجعله عمادا للمسرحية **غضبة الباي**، ومزج التاريخ بالمتخيّل، داخل الفضاء المسرحي، وتحويله إلى فرجة تنتمي إلى زمن جديد أخلاقيا وسياسياً واجتماعياً ولغوياً، وكيفية الارتقاء بهذه الفرجة كي تصبح قادرة على أن تشدّ المتفرّج وتجعله جزءاً من التاريخ الذي يعاينه وينتمي إليه من جهة، وعيون الواقع الحاضر الذي يعيشه من جهة ثانية، إنها معادلة صعبة تمكّن فيها الكاتب المسرحي حميد علاوي من فكّ رموزها وتحقيقها على المستوى النّصي.

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم (رواية حفص)**

المصادر:

1. حميد علاوي، مسرحية غضبة الباي، تقديم: أمين الزاوي، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 1445هـ - 2024م.

المراجع:

2. أبو القاسم سعد الله، محاضرات في تاريخ الجزائر الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط3، الجزائر، 1982.
3. أبو العيد دودو ، مسرحية التراب ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1986.
4. أحسن ثليلاني، المسرح والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية، دط، 2007.
5. أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، القاهرة، مصر، سيدا للنشر، ط1، 1995.
6. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م. س، 1926 -1983.
7. آرثر ميلر، كاتب مقال الشرق الأوسط، صحيفة العرب الأولى، https://aawsat.com
8. آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط 2، 2011.
9. باكثير على أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، معهد الدراسات العربية العالمية، ط2، القاهرة، 1964.
10. بسام العسيلي، المقاومة الجزائرية للاستعمار الفرنسي 1830-1848، ط1، ج3، دار النقاش.
11. بشير بلاح، تاريخ الجزائر المعاصر 1830-1882، ج1، دار المعرفة، الجزائر، 2006.
12. بلاسم الضاحي، آلية التجريب المسرحي، جريدة الدستور، رقم المحتوى 5423، 17 مارس 2020.
13. بن خنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني، مكتبة الرشاد، ط1، الجزائر، 2014.
14. بوعزة بوضرساية، الحاج أحمد باي رجل دولة ومقاوم (1826-1848)، دار الحكمة، الجزائر، 2010.
15. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، م.س.
16. توفيق الحكيم ، الملك أوديب ، دار الفجالة ، مصر دط، دت.
17. تيرس سعاد، مجلة النص، المجلد 9، العدد 2، 2022.
18. جابر عصفور، مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، المركز العربي للثقافة والعلوم، القاهرة، مصر، 1882.

19. جبور عبد المنعم، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979-1984، ط1.
20. جورج تومسون، دراسات اشتراكية في الفن والأدب، ترجمة ميشيل سليمان، دار القلم، بيروت، 1974.
21. حبيب الله إبراهيم، الخيال في النقد العربي، قسم الدراسات الأدبية والنقدية، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان السودان، مجلة البحوث والدراسات، العدد 13، 2012.
22. حسين مؤنس، التاريخ والمؤرخون (دراسة في علم التاريخ)، دار المعارف، القاهرة، 1984.
23. حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، منشورات مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ط 3، 1994.
24. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو على الآن، دار هلا، ط1، جمهورية مصر العربية، 2000، ص199.
25. سامي منير عامر، من أسرار الابداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، 1978.
26. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة م. س، 1979.
27. سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، مذكرات عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932، ترجمة أحمد منور، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر، 2000.
28. سلام أبو الحسن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، ط 2، مصر، 1993.
29. السيّد قطب، في التاريخ فكرة ومنهاج، دار الشروق، القاهرة، ط 6، 1984.
30. صالح فركوس، الحاج أحمد باي قسنطينة 1826-1850، ديوان المطبوعات الجامعية.
31. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 2007.
32. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987.
33. عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
34. عبد الحميد رايس، نقلاً عن أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989.
35. عبد الرحمن ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، حققه عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، الجزء الأول، دمشق ط 1، 2004.
36. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1998.
37. عبد العزيز فيلالي، جرائم الجيش الفرنسي في منطقة الجزائر وقسنطينة، (1830-1850)، دار الهدى، الجزائر، 2012.
38. عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.
39. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، دار المدني بجدة، جمادى الأولى سنة 1412، 23 نوفمبر 1991.

40. عبد الله إبراهيم، التخيل التاريخي (السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
41. عبد الله العروي، مفهوم التاريخ (الألفاظ والمذاهب، المفاهيم والأصول)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط4، 2005.
42. عبد الله مقلاتي، المرجع في تاريخ الجزائر المعاصر (1830-1954).
43. عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب، دط، القاهرة.
44. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
45. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري (دراسة نقدية)، ط1، منشورات أهل القلم، الجزائر.
46. علالو، مذكرات علالو، شروق المسرح الجزائري، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.
47. على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
48. علي إبراهيم، الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان، دط، دت.
49. عمار بن محمد بوزيد، مقاومة أحمد باي في الشرق الجزائري، ظروفها ومراحلها ونتائجها، شبكة الألوكة.
50. غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، ج1، ط2، منشورات دار الافاق الجديدة، بيروت، 1980.
51. غانم عبد السادة خليف، المتخيل السردي بين القدماء المحدثين، دراسة في الأطر التاريخية للمفهوم، عصام عسل حسن، الجامعة المستنصرية، مجلة الآداب، ملحق1، العدد 137، 2021.
52. فندلينشلوصير، قسنطينة أيام أحمد باي (1832-1837)، تر: أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.
53. فؤاد كامل، فكرة الزمن عبر التاريخ، دار عالم المعرفة، الكويت، 1992.
54. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ (نظرية الرواية والرواية العربية)، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2004.
55. القس باسيليوس صبحي، قراءة التاريخ ودراسته (2)، مجلة الكرازة، العدد 5-6، 12 فبراير 2021.
56. قواص هند، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981.
57. كامل حيدر، منهج البحث الاثري والتاريخي، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1995.
58. لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية، مؤسسة فانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، 1946.

59. ماركس ملتون، المسرحية كيف نتذوقها وندرسها، تر: فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1965.
60. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفهوم مصطلحات المسرح وفنون العرب، مكتبة لبنان ناشرون، دط، دت.
61. محفوظ قداش، جزائر الجزائريين، تاريخ الجزائر 1830-1854، وزارة المجاهدين، الجزائر، 2008.
62. محمد الطيب العلوي، مظاهر المقاومة الجزائرية (1830-1950)، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر.
63. محمد العيد مطمر، الغزو والاحتلال الفرنسي للأوراس وأثره على الحالة الاجتماعية لسكان المنطقة (1844-1884)، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 10، نوفمبر.
64. محمد القاضي، الرواية والتاريخ (دراسات في تخييل مرجعي)، دار المعرفة للنشر، ط1، تونس، 2008.
65. محمد بن ساعو، باحث أكاديمي مختص في التاريخ، مجلة النصر، الأربعاء 15 ماي 2024.
66. محمد بن عبد الرحمان، برج الجديد في موضوع التاريخ، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، العدد 54، أغسطس 1969.
67. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1ن الجزائر، 2010.
68. محمد عبد المعيد خان، الأساطير العربية قبل الإسلام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، دط، القاهرة، مصر، 1937.
69. محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان.
70. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، أكتوبر 1997.
71. مذكرات أحمد باي، وحمدان خوجة وبوضربة، تق: محمد العربي الزبيري، الجزائر، ش، و ت، ن، 1981.
72. منير بومرداس، ممثل ومخرج وكاتب مسرحي، مجلة النصر، الأربعاء 15 ماي 2024.
73. ميشال عاصي، الفن والأدب، بيروت، مؤسسة نوفل، 1980.
74. ناصر الدين سعيدوني، الجزائر منطلقات وآفاق ومقاربات مواقع الجزائر من خلال قضايا ومفاهيم تاريخية، ط2، عالم المعرفة، الجزائر، 2009.
75. ناصر الدين سعيدوني، المهدي بوعبدلي، الجزائر في تاريخ العهد العثماني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1948.
76. نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، ط1، 2021.

77. نيهان حسون، عبد الله السعدون، الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل، دراسة تحليلية، دراسات موصلية قسم الشريعة، كلية العلوم الإسلامية، العدد السادس عشر، 2007.
78. يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005.
79. يونس لوليدي، الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، مطبعة انفو برينت، القادسية، فاس، ط1، 1996.

الرسائل الجامعية المخطوطة:

80. أحمد سيساوي، البعد البايلكيفي المشاريع السياسية الاستعمارية الفرنسية من فالي إلى نابليون الثالث 1838-1871، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في التاريخ الحديث والمعاصر، إشراف الأستاذ الدكتور كمال فيلالي، جامعة قسنطينة2، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ، 2013-2014.
81. أسماء بلفار، المتخيل في النقد الروائي من خلال كتاب المتخيل في الرواية الجزائرية لآمنة بلعلي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، جامعة ورقلة، الجزائر، 2014-2015.
82. برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الابداع، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2014-2015.
83. حمودي لعوز، المرجعيات التاريخية للبطل في المسرح الجزائري الفصيح، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2014-2015.
84. عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي، فرع نقد مسرحي ودراماتولوجيا، إشراف عبد المالك ضيف، 2008-2009.
85. العلمي مسعودي، الفضاء المتخيل والتاريخ في رواية كتاب الأمير، مذكرة لنيل الماجستير جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2010-2011.
86. نور الدين بن نعيجة، الوعي التاريخي في رواية (أصابع لوليتا لواسيني الأعرج)، رسالة لنيل الماجستير، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، 2014-2015.

المعاجم والموسوعات:

87. إبراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط1، 2004.
88. إبن منظور (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، تقديم عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف خياط، ج 2، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مجلد 2.

89. أبو الحسن احمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1991.
90. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منصور الإفريقي المصري، لسان العرب، ط جديدة، دار المعارف، القاهرة، 1119.
91. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008.
92. شوقي ضيف وآخرون، مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، جمهورية مصر العربية، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، مكتبة الشروق الدولية، ط 4، 2004.
93. عبد المنعم الحنفي، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 2000.
94. الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، القاموس المحيط، تحقيق مكتبة التراث، في مؤسسة الرسالة، ج 2، بيروت، لبنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط 8، 2005.
95. مجد الدين محمد، بن يعقوب، الفيروس أبادي، القاموس المحيط، حققه أنس محمد الشامي، وزكرياء جابر أحمد، دار الحديث، القاهرة، 2008.
96. محمد بن أبي بكر عبد القادر، الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1986.

مقالات من شبكة الأنترنت:

97. عبد اللطيف محفوظ، عند حدود الواقع والمتخيل www.algebriabed.net في 29-04-2024 على الساعة 23:41.
98. علي بن عيسى ?https://ar.wikipedia.org/w/indesc.php ، 2023.
99. الكاتب المسرحي من السيناريو إلى المسرح https://fastercapital.com 20 ماي 2024.
100. الكاتب المسرحي من النص إلى المسرح، براعة قلم الكاتب المسرحي، https://fastercapital.comK، في 18 أفريل 2024.
101. مديرية السياحة والصناعة التقليدية، قصر أحمد باي، قسنطينة، https://contontine.nta.gor.dz.2023.
102. مصطفى النحّال، من الخيال إلى التخييل: سراب المفهوم www.alijabriabed.net/133-05 .2024-04-17

فهرس الموضوعات

البسملة .....

الإهداء .....

شكر وعرفان .....

الملخص .....

مقدمـــة: .....أ

مدخـــل: ماهية التاريخ والمتخيل والمسرح

1- ماهية التاريخ 5

2- ماهية المتخيل: 8

3- ماهية المسرح: 14

الفصل الأول: مصادر الكتابة المسرحية

تمهيد: 18

1- الأسطورة مصدراً للمسرح: 19

2- التاريخ مصدراً للمسرح: 21

3- الواقع والتجربة الشخصية مادة للمسرح: 24

الفصل الثاني: تاريخ أحمد باي من خلالغضبة الباي

تمهيد: [ملخّص المسرحية] 32

1- موضوع المسرحية: [مقاومة أحمد باي] 32

1-1- نبذة عن حياة أحمد باي: 32

1-2- مقاومة أحمد باي: 33

2- التاريخ في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي: 38

2-1- علاقة المسرحية بالتاريخ: 38

2-2- التاريخ في مسرحية غضبة الباي: 39
3- حدود التخييل في مسرحية غضبة الباي: 43
3-1- تعريف المتخيل التاريخي: 43
3-2- مرجعيات المتخيل في مسرحية غضبة الباي: 45
3-3- علاقة المتخيل بالثورة الجزائرية في مسرحية غضبة الباي: 45
الفصل الثالث: دراسة فنّية في مسرحيةغضبة الباي
تمهيد: 48
1- العناصر الفنية في مسرحية غضبة الباي: 49
1-1- الشخصية: 49
1-2- الشخصيات وأبعادها في مسرحية غضبة الباي لحميد علاوي: 51
2- اللغة في مسرحية غضبة الباي: 56
3- البناء الدرامي في مسرحية غضبة الباي: 58
3-1- الحدث الدرامي: 58
3-2- الزمكان: 60
3-3- الحوار: 68
3-4- الصّراع: 71
3-5- العقدة (الذروة): 73
3-6- الحل (النهاية): 73
خاتمة: 76
المصادر والمراجع: 79

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): بوعافية مروة الصفة: طالبة

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 203206422 والصادرة بتاريخ: 2017/07/27 بدائرة مقرة مسيلة

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي تخصص: أدب جزائري

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

التشاكي والمتخيل في مسرحية غصة الباي محمد علاوي

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية و النزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

تشهد صورة طبق الأصل لإمضاء السيد: الطالبة

المسيلة في: 24/06/23

2024 جوان 2 6

إمضاء المعني

ملاحظة: أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بـ الوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

تصريح شرفي
(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه،

السيد(ة): خلوفي مفيدة الصفة: طالبة

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 813938 والصادرة بـ: عين الكبيرة بتاريخ: 2018

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات قسم: اللغة والأدب العربي تخصص: أدب جزائري

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر ، عنوانها:

التاريخ والمتخيل في مسرحية عنبر اللباي لحميد علاوي

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية و النزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 30/06/2024

إمضاء المعني

خلوفي

ملاحظة : أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016 ، الذي يحدد القواعد المتعلقة بـ الوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها .