جـــامعة المسيلة

كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي :.....

العنـــوان:

المســـرح الإذاعي فـــي الجزائر
دراسة فنية لمسرحية أبناء القصبة
لعبد الحليم رايس

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: أدب عربي فرع: دراماتورجيا ونقد مسرحي

إعداد الطالبة: سعـــداوي مليكة

لـــجنة المناقشة المكونة من:

د. عقـــاب بلخيـــر	أستـــاذ محـــاضر	جـــامعة المسيلة	رئيســـــا
د. العمري بـــوطابع	أستـــاذ محـــاضر	جـــامعة المسيلة	مشرفـــا ومقررا
د. إدريس قرقـــوة	أستـــاذ محـــاضر	جـامعة سيدي بلعباس	ممتحنـــــا
د. صالح لمبـــاركية	أستـــاذ محـــاضر	جـــامعة بـــاتنة	ممتحنـــــا

المـــــوسم الجامـــعي 2010/2009

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر لله عز وجل أن وفقني وأعانني على إنجاز هذا العمل المتواضع.

ولا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير

إلى والدي العزيزين وكل أفراد عائلتي

إلى أستاذي الفاضل سيدي كاتب الدولة المكلف بالاتصال **عزالدين ميهوبي**

الذي فتح لي أبواب الإذاعة الوطنية

إلى أستاذي الفاضل الدكتور: **بوطـــابع العمـــري**

على توجيهاته القيمة ونصائحه وإرشاداته المنهجية التي لم يبخل بها علي طوال فترة إنجاز

هذا البحث والتي سمحت لي بالسير على النهج السليم.

إلى أبناء العم: علي سعداوي، عبدو، طارق، أشكرهم على مساعدتهم لي

كما أشكر الفنان القدير: محمد حلمي والمخرج محمد شنيوني ومدير القناة الثانية محمد بدر الدين

كذلك أوجه جزيل الشكر والامتنان إلى نائب المدير العام للإذاعة الجزائرية الأستاذ: **محمد شلوش**

إلى أساتذتي الأفاضل: الشريف ميهوبي – عبد الله ميهوبي – صالح لمباركية – عبد النور ريزوق – عمار بلقريشي

إلى كل أساتذتي بجامعة المسيلة.

إلى كل من علمني حرفا.

إلى كل طاقم **مكتبة الشروق** بالمسيلة

وأخص بالذكر: **فـــاتح شـــريط**

سعداوي مليكة

مقدمة

إن فن المسرح الإذاعي الجزائري بحكم طبيعته كفن أدبي يكرس علاقة الإنسان الممثل في أستديو بمواجهة الإنسان المستمع عبر الأمواج الأثيرية للإذاعة، من خلال الصوت المسموع فبحكم هذه الخصيصة في الإذاعة، فإن ذلك قد جعلها تولد وتتأسس في الجزائر ولادة مقاومة وتأسيسا نضاليا، نجد هذا النزوع نحو المقاومة بوساطة الثقافة الشعبية وكأن امتلاك الجزائريين للمسرح هو امتلاك للحضور الإنساني وتعبير عن الوجود لطرح أسئلة المستمعين في ظل استعمار يحاول جاهدا فرض ثقافة المحو والغياب بل سياسة التفقير والتجهيل، لذا كانت الإذاعة صوتا من أصوات الثورة التحريرية، بل سلاحا من أسلحتها لأنها سفيرها المعتمد في مختلف الأقطار.

كما تعتبر الإذاعة وسيلة من وسائل الاتصال بالجماهير وجدت لتبقى وتستمر، وما كان لأية وسيلة اتصالية أخرى لتطردها من الساحة الإعلامية، وسوف يبقى الراديو لعقود عديدة قادمة متربعا فوق قمة وسائل الاتصال الجماهيري جنبا إلى جنب مع كافة الوسائل التي توقع لها الكثيرون أن تكون هي الوسائل الأقوى، والمسرح لا يخرج عن أن يكون شكلا من أشكال عملية إجتماعية هي عملية الإتصال حيث الراديو، لذا أصبحت أصوات الآلات وأصوات الممثلين والموسيقى حافزها المستثير وإكتشف الكاتب المسرحي فنا كتابيا جديدا للربط بين الفعل والشخصيات في تمثيلياته وبين الأذن الإنسانية المدركة، وبدأت الإذاعة في نقل المسرحيات من خلال الميكروفون إلى المستمعين في منازلهم، حيث صارت من البوادر الأساسية التي أسهمت كثيرا في إحداث الكثير من عمليات التغيير الاجتماعي والثقافي موضع اهتمام الكثير لما لها من وظائف.

والإذاعة كما نعرف جميعا وكما تؤكد جميع الدراسات والبحوث لها دور واسع النطاق في المجتمع رغم التطورات السريعة التي نشهدها في مجال الاتصال فدورها لا يقتصر على مجرد توصيل الكلمة المسموعة فقط بل يتعدى ذلك إلى مرحلة التأثير والتغير، ومن هنا تنشأ علاقة اجتماعية ونفسية وأخلاقية تربطها بالفرد والمجتمع، خاصة وأنها جزء لا يتجزأ من هذا المجتمع

مستغلا خصوصيته كفن صوتي يعتمد على خلق صورة ذهنية، وكفن سريع الحركة حاضر الذهن والبديهة متواجد دائما لا يغيب.

فالمسرحية الإذاعية بكل ما تحمله من سحر والتي أصبحت شكلا من أشكال البرامج الإذاعية الأكثر جذبا، بل هي في ذاتها أصبحت من وسائل الجذب الإذاعي فلا شك أنها انعكاسا لواقع مجتمع تقدم من خلاله وتحرص على تطويره ومعالجة قضاياه ومشكلاته، وبهذا يرتبط بها جمهورها المستمع على أساس أنها تؤثر فيه وتتأثر به، لها أثر كبير في تحقيق نهضة المجتمعات والوصول إلى التنمية الشاملة التي ينشدها أفراد المجتمع أو الدولة إذا ما أحسن تقديمها وإذا ما وضعت في إطار يتفق معها، والإذاعة الجزائرية كان ميلادها في ظروف قاسية جدا نتيجة الاستعمار الفرنسي المتواجد في البلاد إلا أنها كانت صوتا من أصوات الثورة التحريرية.

فإلى أي مدى عبر فن المسرح الإذاعي الجزائري عن واقعه، وكيف استطاع أن يؤدي دوره الثقافي والسياسي في أن يكون عامل توعية وتثقيف وتحريض وفي التعريف بالقضية الجزائرية و المساهمة في الثورة رغم كل الصعوبات والعراقيل؟

ومن بين الإشكالات التي يمليها علينا موضوع البحث هي:

- ماذا نقصد بالمسرح الإذاعي؟
- ما الفرق بين متفرج للمسرح ومستمع فقط للمسرحية أي بين مسرح الخشبة والمسرح الإذاعي؟
- كيف نشأ المسرح الإذاعي الجزائري؟
- ما هي الخلفية التي تقف وراء الموضوعات المسرحية الإذاعية الجزائرية ؟
- واقع المسرح الإذاعي الجزائري؟
- ماذا عن آثار الفن المسرحي الإذاعي الجزائري بإعتباره وسيلة اتصال جماهيري؟
- ما دواعي استعمال أكثر من لغة في الفن المسرحي الإذاعي الجزائري؟
- علاقة الثورة التحريرية بالمسرح الإذاعي الجزائري؟

ويأتي إختياري لموضوع "المسرح الإذاعي في الجزائر" لإهتمامي بهذا الفن، ورغبتي في البحث والتنقيب في هذا الموضوع، كذلك على سبيل العناية بهذا الجانب الفكري والثقافي والأدبي،كما أنني أتشوق من خلال دراستي لهذا الموضوع أن أتيح لنفسي التعرف والتعمق أكثر في هذا الفن الجميل.

والبحث في تاريخ المسرح الإذاعي الجزائري ليس مهمة سهلة نتيجة قلة الدراسات الأكاديمية بل انعدامها في هذا الموضوع، إلا أن البحث فيه مغامرة قد تشوبها العديد من النقائص التي لا يمكن في كثير من الأحيان تفاديها، ورغم ذلك حاولنا جاهدين تجميع مواد أوراقنا هذه من كتب ومجلات وجرائد عسى أن تكون بين طياتها فائدة للبحث، مستفيدين في ذلك من المنهج التاريخي والمنهج الوصفي في الفصل الأول والثاني، بينما المنهج المقارن في الفصل الثالث.

كما اقتضت طبيعة الموضوع وتبعا للمادة العلمية المتوفرة تقسيمه إلى مدخل وثلاثة فصول على نحو ما يلي:

المدخل: جاء موسوما بـــ "الارهاصات الأولى للمسرح الإذاعي الجزائري" تحدثنا فيه عن نشأة الإذاعة الجزائرية والانطلاقة الأولى للمسرح الإذاعي الجزائري والدور الذي لعبه.

الفصل الأول: الذي جاء تحت عنوان المسرح الإذاعي ناقشت من خلاله ثلاثة مباحث وهي "مفهوم المسرح الإذاعي" فبحثت في خلفية عامة عن معنى المسرح الإذاعي وتعرفنا عن أستديو المسرحية الإذاعية، ليتحدد بعد ذلك الفرق بين مسرح الخشبة ومسرح الإذاعة.

والعنصر الثاني يتمثل في مكونات المسرحية الإذاعية، فنظرا لما تحويه من بداية ووسط ونهاية تناولت فيها عناصر البناء الدرامي، والتي يجب توفرها في أي عمل درامي مهما كانت الوسيلة التي يقدم فيها، بدء بالفكرة والشروط التي يجب توفرها فيها، فالحبكة وكيفية بنائها بمهارة لنصل إلى التشويق ثم الشخصيات، وأهميتها في العمل الدرامي ومكونات وتكتيكات رسمها وأبعادها بعدها يأتي الصراع وأنواعه المختلفة وتناولت أيضا الحوار ووظيفته في العمل الدرامي والتكتيكات

التي يوصي بها لجعل الحوار أفضل، والمشكلات التي يجب التغلب عليها عند كتابة الحوار، ثم نتناول المؤثرات الصوتية والفنية للبناء الدرامي.

أما العنصر الثالث الذي يتمثل في:"الإخراج المسرحي الإذاعي"، حيث نتعرف هنا عن المخرج دوره وصفاته، بعدها الكيفية والطريقة التي يستطيع من خلالها المخرج أن يخرج مسرحية إذاعية ناجحة.

والفصل الثاني بعنوان:"المسرح الإذاعي الجزائري" تناولت من خلاله على- شاكلة سابقة- ثلاثة عناصر: فيما تعلق الأول "بنشأة المسرح الإذاعي الجزائري وتطوره"، فقد وقف الثاني على نوعية وطبيعة موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري، وضمن هذا العنصر نتعرض للمشاكل والمعوقات والواقع الذي يعاني أو عانى منها المسرح الإذاعي الجزائري.

بعدها كان من الطبيعي أن يخصص العنصر الثالث حول "لغة المسرح الإذاعي الجزائري والتي كانت بين العامية والفصحى والقبائلية والفرنسية.

ويأتي الفصل الثالث: بعنوان:"دراسة فنية لمسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس"، فنتناول في البداية أسباب اختيارنا لهذه المسرحية ومختلف الأقوال التي قيلت عنها، بعد ذلك نتطرق إلى العنصر الأول من الدراسة الفنية، والمتمثل في رسم الشخصيات المتواجدة في المسرحية بعدها مباشرة يأتي عنصر الحبكة والتي تتضمن فرعين:

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

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

ففي هذا الصراع الدرامي أجرينا مقارنة بين المسرحية الإذاعية الجزائرية "أبناء القصبة" والمسرح اليوناني "مسرح اسخيلوس".

ثم أدرجت ما توصلت إليه من نتائج في خاتمة البحث، كما أرفقت النتائج بأهم الآفاق التي يؤمل أن تحظى بالدراسة والاهتمام.

واستندت في استمداد المادة العلمية الخبرية لهذا البحث على عدد من المصادر ومختلف المراجع قد يكون من المجدي أن أخصها بهذه الوقفة:

أولا–المصادر:

– عبد الحليم رايس: مسرحية أبناء القصبة، أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، قرص مضغوط.

– عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، هذا الكتاب الذي يساعد في دراسة المسرحية وقراءتها إضافة إلى سماعنا لها، بل بإجراء مقارنة بين النص المكتوب والمسموع.

– الإذاعة الوطنية الجزائرية: المسرحيات الثورية والدارجة والمسرحيات البوليسية والمسرحيات الفصحى، مخطوط تساعدنا هذه المخطوطات في التعرف على مختلف التسجيلات المسرحية الإذاعية ومعرفة مختلف الأنواع المسرحية التي تم تقديمها.

ثانيا– المراجع: فمن المراجع المعتمدة والتي أثرت البحث على نحو واضح نذكر:

– أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية

– أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926– 1989).

– عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية.

– عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون المدخل الاجتماعي للدراما.

ثالثا– المجلات:

– مجلة الثقافة، الجزائر، ع79.

– مجلة المجاهد، الجزائر

– مجلة أمواج، الجزائر، ع05، فيفري 2008.

كما كانت للقاءات الشخصية دورا كبيرا في إثراء البحث فنيا وعلميا ومن بينها نذكر:

– عزالدين ميهوبي ، مدير الإذاعة الوطنية (سابقا).

- محمد حلمي، فنان وممثل مسرحي.

- محمد شلوش، نائب مدير الإذاعة الوطنية.

وإذا كان من الصعوبات التي قد واجهتني فإن بعضها مرتبط فيما يبدو بطبيعة البحث العلمي ومتطلباته، بينما بعضها الآخر ترتب عن محدودية الكتب المؤلفة عن المسرح الجزائري بصفة عامة.

بقي أن أوجه جزيل الشكر والامتنان والعرفان بالجميل لكل من بذل جهدا وبكل رحابة صدر لإعانتي على إنجاز هذا البحث وأخص بالذكر أستاذي المشرف العمري بوطابع.

فآمل أن يكون هذا الجهد المتواضع الذي نقدمه مفيدا، والله أسأل أن أكون قد وفقت فيه فهو سبحانه وتعالى من وراء القصد إنه نعم المولى ونعم النصير.

مدخل:

الإرهاصات الأولى للبث الإذاعي الجزائري

فرض الاستعمار الفرنسي الغاشم على البلاد صراعا عنيفا في تحطيم الشخصية الجزائرية وتحطيم قيمها الثقافية والحضارية وكان أول عمل قام به هو شل الحياة الفكرية ونشر الأمية بين الجماهير ذلك بإغلاق المدارس العربية وتحريم التعليم باللغة العربية ومحاربة الإسلام فسياسة التجهيل كانت إلى جانب سياسة التفقير شعار الاستعمار إذ كان الهدف الواضح لهذه المخططات منذ البداية اجتثاث شعب بأكمله من منبته الأصلي وقطع كل ما كان يربطه بماضيه العريق والقضاء على خصائص هويته الحضارية والوطنية[1].

فعلى إثر اندلاع الثورة التحريرية في 01 نوفمبر 1954 قامت السلطات الاستعمارية بحملة واسعة من الاعتقالات ضد الوطنيين من رجال الأحزاب والهيئات السياسية واستدعت ثلاث فرق من جنود المضلات بفرنسا على وجه السرعة لتشارك في قمع الحوادث الثورية الجديدة كان موقفها التام من الثورة هو رفض أي اتصال مع من تسميهم الفلاقة والخارجين عن القانون مثلما قضى على حوادث مثلها في السنوات الماضية بالجزائر وغيرها[2] إلا أن هذه الثورة ساهمت بقسط وافر في خلق إنسان جزائري جديد ترعرع في حضنها وانصهر في بوتقتها وتربى بين أحضانها وتصلبت عضلاته في دروبها الوعرة ومسالكها الشائكة واتضحت معالم رجولته فتحول أبناء نوفمبر إلى رجال أشداء لهم أن يرتفعوا إلى مستوى عظمة الحدث مساهمين بجهدهم الخلاق في صياغة وصناعة ملحمة ثورة ومفخرة شعب فهؤلاء الأدباء أدركوا منذ البداية أن لهم رسالة مقدسة يحملونها بأمانة وإجلال نحو وطنهم الغالي لا تقل أهمية وخطورة عن سلاح الجندي الثائر[3].

---

[1]- انيسة بركات: محاضرات ودراسات تاريخية وأدبية حول الجزائر، منشورات المتحف الوطني المجاهد،دط، الجزائر، 1995، ص:79.

[2]- يحي بوعزيز: ثورات الجزائر بين القرنين التاسع عشر والعشرين، دار البحث للطباعة والنشر، ط1، قسنطينة، الجزائر، 1980 ص: 368-457.

[3]- بلقاسم بن عبد الله: دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1، دار هومة، الجزائر، 2001، ص:25.

إن الأقلام الجزائرية المهاجرة بالرغم من البعد المكاني والزماني عاشت ملاصقة وملاحقة الواقع المرير الذي تعيشه الجزائر إن لم تنكره باليد واللسان أنكرته بأضعف الإيمان[1].

فالأديب كما يقول "هوشي منه": (مقاتل بالكلمات في حرب التحرير)، فكانوا جميعهم مدعوين للإسهام الفعال بوسائلهم الخاصة بالكلمة المناضلة في معركة التحرير، وبالصوت المسموع استطاعوا إلى حد بعيد أن يسمعوا الملأ جميعا صوت الجزائر المكافحة ليتردد صداها في كل فج عميق فكان أروع مثال يحتذى في صلابة موقف الأديب من مجابهة الاستعمار ومناهضة المستعمرين إن كل قوى الخلق والإبداع لدى كتابنا وفنانينا كما يقول "محمد ديب"، بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين تجعل من الثقافة سلاحا حادا من أسلحة المعركة من أجل الحرية.

بينما كان يرى كاتب ياسين بأن: (على الفن أن يكون قنبلة) ونفس المعنى يشير إليه "مالك حداد" فكان من جراء ذلك أن اضطهد المستعمر الأدباء محاولا جهده لإسكات أصواتهم فطاردهم أينما حلوا وارتحلوا وشردهم ونفاهم وعذبهم أبشع تعذيب وغيرهم من ذوي الأقلام النيرة على يد الغدر الاستعماري إلا صورة جلية عن مدى بشاعة الاضطهاد لرافعي شعلة النضال بالحروف والكلمة الملتهبة والصوت المسموع[2].

والجزائر في ذلك الوقت لم تكن تملك إذاعة ثابتة لذلك اعتمدت على إذاعات الدول الشقيقة والصديقة العربية منها على وجه الخصوص الإذاعة المصرية والتونسية هذه الأخيرة التي كان لها الفضل في احتضان إذاعتها برنامج جزائري تحت عنوان:(هنا صوت الجزائر المجاهدة الشقيقة)[3]، حتى تم إنشاء الإذاعة الجزائرية السرية (صوت الجزائر المكافحة) أثناء ثورة التحرير في 16 ديسمبر 1956 حين نجح جيش التحرير الوطني في تحويل أجهزة اللاسلكي إلى أجهزة بث

---

[1] - صالح خرفي: الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،دط، الجزائر، دت، ص:162.

[2] – بلقاسم بن عبد الله: دراسات في الأدب والثورة، ص:25.

[3] – الصادق دهاش: مقتطفات من الإعلام في الثورة التحريرية الكبرى، مجلة المجاهد،دع، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر،دت، ص:157.

إذاعي محمولة على شاحنة متنقلة عبر المناطق الجبلية الحدودية[1] وكانت لغة إرسالها بالعربية فالقبائلية فالدراجة والفرنسية.

أما في القاهرة فقد ساهم مناضلون جزائريين في كتابة موضوعات عن الجزائر وثورتها وقاموا بإذاعتها من صوت العرب وبدأ صوت الثورة الجزائرية الذي كان يذاع تحت عنوان (وفد جبهة التحرير الوطني يخاطبكم من القاهرة) بصفة رسمية عام 1956، وكان الأستاذ أحمد توفيق المدني عضو مجلس ووفد جبهة التحرير الوطني، وفي نهاية سنة 1956 وزعت آلاف المنشورات على الجزائريين معلنة وجود صوت الجزائر الحركة المكافحة فقد أذهل في هذه الفترة إقبال الجزائريين على شراء أجهزة الراديو السلطات الاستعمارية التي لم تدرك التغير المفاجئ في الموقف من جهاز الراديو حيث كان الجزائري ينظر للراديو باعتباره وسيلة استعمارية.

إن "فرانز فانون" المفكر الذي صقلته الثورة الجزائرية بروحها في تفسير ذلك من خلال كتابه الشهير (سوسيولوجية الثورة) حيث أكد أن الإنسان الجزائري أصبح يجد في هذا الجهاز ما يستجيب لطلباته، و هو ما يتوافق مع ما وصلت النظريات الحديثة في مجال الإعلام والاتصال والتي تقول: (أن الأفراد لا يستهلكون أو يعرضون أنفسهم لوسائل الاتصال بسهولة أو بشكل عشوائي بل يتقبلون الوسائل التي تقول شيئا يتفق مع اتجاهاتهم واهتماماتهم وإدراك المعلومات التي لا تتفق مع آرائهم واتجاهاتهم)[2].

كما لا ننسى صوت الجزائر الحرة من تونس وما له من دور فعال في توعية الجماهير والثناء على شجاعة وبسالة أبطال جيش التحرير الوطني بحنجرة المناضل والصحافي الشهير "عيسى مسعودي" رحمه الله[3].

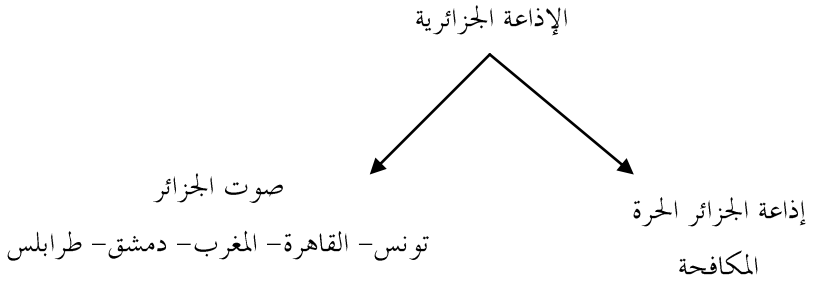
---

[1]– جميلة بن كرار: ندوة الإذاعة المسموعة الواقع والآفاق،مجلة أمواج، ع5، تصدر عن الإذاعة الوطنية الجزائرية، الجزائر، فيفري 2008، ص:10.

[2]– محمد دبوب: صحيفة المجاهد ودورها في الإعلام العربي،مجلة المجاهد، ص:141.

[3]– الأمين بشيشي: نماذج من الإعلام والإعلام المضاد، مجلة المجاهد، ص:281.

ويورد لنا الأستاذ أبو الحسن سلام أن الجزائر قد بدأت البث الإذاعي عام(1925م-1343هـ) على يد المقيمين الفرنسيين الهواة[1].



فقد تطورت الإذاعة الجزائرية نتيجة لـــ:

- طبيعة الإرث الاستعماري في ميدان الإعلام الإذاعي.

- الرغبة في الاستفادة بأقصى سرعة ممكنة من المزايا التي يوفرها هذا المرفق الإعلامي للاتصال بأكبر قطاع من الجمهور الجزائري[2].

وللتدليل على فاعلية صوت الجزائر يكفي التنبيه إلى أن أساطين الحرب النفسية الاستعمارية اضطروا أمام عجز بل إفلاس إذاعة باريس بقنواتها العديدة إحداث وإقامة إذاعة خاصة كان مركزها مدينة (تولوز) جنوب فرنسا حشدوا لها إمكانيات ضخمة وجندوا لها أصواتا متنوعة انتقوها شبيهة بأصوات معلقي مختلف البرامج الإذاعية الثورية، كعملية تمويه على الجماهير العربية عامة والجزائرية خاصة وكانت هذه الإذاعة الفرنسية تبث برامجها يوميا وكأنها صوت آخر لثورة

[1]- أبو الحسن سلام: الإرهاب في وسائل الإعلام والمسرح، ج2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2005 ص:26.

[2]- صالح بن بوزة: تطور الإعلام الجزائري خلال الفترة (1962- 1978)، مجلة الثقافة، ع115، وزارة الاتصال والثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1997، ص:79.

الجزائر مليء بأخبار المعارك التي تنتهي دائما في روايتها بانسحاب المجاهدين من الميدان أو الغلو في نتيجة المعارك مما جعلها عرضة للريبة والشك[1].

كانت تتخلل برامجها نفس الأناشيد الحماسية التي تذاع من صوت العرب بالقاهرة لكن وعي الجماهير كان كفيلا بكشف هذه الإذاعة المظللة التي عجز أسيادها في العثور على أصوات مكهربة شبيهة ولو من بعيد بصوت "عيسى مسعودي" أو صوت "أحمد سعيد".

فبرامج صوت الجزائر المجاهدة أدت ما عليها، فقد أعطت في الليالي الحالكات شحنة إيمان قوية لشعبنا المكافح الصامد، كما عبرت بوضوح للرأي العام ودون انقطاع مواقفنا الراسخة أغنى عن كشفها المتواصل لمناورات العدو واعتداءاته الوحشية ضد الأبرياء العزل من مواطنينا[2].

أما أبو القاسم سعد الله فيرى أن نشأة الإذاعة في الجزائر عام 1928، ومن الذين شاركوا في حفل افتتاحها "محمد العنقاء"، وكان ينافس رغم شبابه الشيوخ أمثال "وليد سيدي سعيد" وكانت الإذاعة تغطي الأقاليم الثلاثة الرئيسية: العاصمة ووهران وقسنطينة، وكانت قوة الإرسال ضعيفة لا تتجاوز الـــ 500 كلم، وبمناسبة الاحتفال المئوي بالاحتلال عزم الفرنسيون على توسيع شبكة الإرسال وتدعيم قوتها حتى تصل إلى 12.000 وات، وتصل من ألفين إلى ثلاثة آلاف كلم وكانت تسمى "إذاعة محطة الجزائر".

وخطط الفرنسيون أن يجعلوا من الإذاعة وسيلة جديدة لنشر تأثير بين الجزائريين باللغة الفرنسية والعامية العربية، ونادى باحثوهم بضرورة نشر الأفكار الفرنسية بلغة الأهالي، وقد وضعوا لكل برنامجا يشمل حصصا باللغة الفرنسية والعربية تكون في شكل محاضرات ولقاءات عن الزراعة والتجارة والأسعار في الأسواق والبورصة، وغير ذلك من الموضوعات التي تهم الجزائريين والفرنسيين معا.

---

[1]- جمعية أول نوفمبر لتخليد مآثر الثورة في الأوراس: الثورة الجزائرية أحداث وتأملات، مطابع عمار قرفي،دط، باتنة، الجزائر،دت،ص:185.

[2]- الأمين بشيشي: نماذج من الإعلام والإعلام المضاد، ص185.

ورأى بعض الجزائريين مثل السيد حشلاف أن الفرنسيين اتخذوا قرارا سياسيا بمحاربة التأثير العربي (المصري/ المشرقي) بدعوى تشجيع الإنتاج الجزائري من الأغاني والموسيقى، ونسب السيد حشلاف فضلا كبيرا إلى إذاعة الجزائر في تجديد الأغنية، وقال إن الإذاعة كانت تستهلك أعدادا كبيرة من الأشرطة وأنه لفضل ذلك القرار السياسي.

احتفظت الجزائر بموسيقاها (العصرية الحقيقية) رغم التأثيرات التي خضعت لها، والغريب أن حشلاف لم يقل نفس الكلام عن التأثيرات الفرنسية والغربية على الموسيقى والأغنية الجزائرية وكأن التأثير "الخارجي الأجنبي" الذي يخشى منه على الموسيقى الجزائرية هو فقط التأثير المصري العربي.

فقد أنشأت الإذاعة الجزائرية خمس جوقات للعناية بأنواع الفنون الغنائية: الكلاسيكية تحت إشراف محمد فخاري، والصحراوية بقيادة أحمد خليفي، والعصرية بقيادة مصطفى اسكندراني، ثم ظهر فيها عبد الرحمان عزيز، والقبائلية بإشراف الشيخ نورالدين، والشعبية بإشراف محمد العنقاء وكل جوقة كان لها عدد من الفنانين، ونلاحظ أن الإذاعة الفرنسية لم تنشئ أية جوقة للموسيقى الجزائرية أو الوطنية أو العربية، فالتقسيم العرقي والجهوي واضح حتى في هذه الفنون، ومن المؤسف أن نفس التقسيم ظل موروثا بعد سنوات الاستقلال.

ومع ذلك لم تتطور إذاعة الجزائر إلا بعد الحرب العالمية الثانية، فقد توسعت وتقوت وأنشأت فرعا للقبائلية أيضا، وأصبح لها مجلة تسمى"هنا الجزائر" بالفرنسية والعربية، وكان يشرف على القسم العربي الشاعر "الطاهر بوشوشي"، وكانت الإذاعة تحتكر الإنتاج الأدبي، وتدفع أجورا مغرية للمساهمين معها، وأفسحت المجال لبعض الكتاب لكي يخاطبوا الجمهور، وأصبحت الإذاعة تنافس الصحافة اليومية على سماع الأخبار والأحاديث ومختلف البرامج قراءاتها في الصحف وغيرها[1].

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، ط1، دب، 1998، ص:300.

فتعد فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية في الجزائر فترة صحو ويقظة وتحول فكري وثقافي وسياسي والعامل الأساسي والوحيد في تكوين هذا التحول هو نمو الروح الوطنية لدى الجزائريين واشتداد الحركة الوطنية الجزائرية مع شمول فكرة محاربة المستعمر الفرنسي بشتى الوسائل والطرق كافة طبقات المجتمع، حيث لعبت الحركة الحزبية التي ظهرت في البلاد الدور الفعال في تحويل المجتمع الجزائري من مجتمع مستعمر إلى مجتمع ثائر أعلن مقاومته للمستعمر من أجل مستقبل زاهر وواعد وعلى إثرها أفرزت هذه التغييرات السياسية في المجتمع الجزائري عن نشاطات ثقافية عديدة أسهمت بظهور الأندية والجمعيات الثقافية والمطابع بالعربية والمساجد مع انتشار الفرق الفنية والمسرحية فكانت مسرحية "الطبيب الصقلي" أول مسرحية إذاعية جزائرية عام 1938[1].

وأصدر الحاكم الفرنسي قرارا متأخرا بمساعدة الفرق المسرحية الناطقة باللغة العربية من ميزانيات البلدية والمشاركة في البث عبر الإذاعات، ففي صيف 1946 قررت الإدارة الفرنسية في الجزائر ضرورة الاعتراف الجزئي بكيان المسرح العربي تبعا لضرورة التغير الشكلي للعلاقات الفرنسية الجزائرية بعد الحرب العالمية الثانية، وفي سنة 1947 تقرر أن يكون للمسرح حصص في برامج الإذاعة[2]، وفتحت الإذاعة عهدا جديدا للتمثيل، ففي كل أسبوع كانت تقدم مسرحيتين إحداهما بوليسية، وكلتاهما بالعربية الدارجة، وكانت تقدم الأغاني الفولكلورية وبذلك ساهمت مع المسرح في الدعاية الاستعمارية من جهة، والتعريف بالفنون الشعبية من جهة أخرى ذلك أن الفرنسيين لم يكونوا يمانعون في الإبقاء على التراث المحلي بشرط أن لا يتطور إلى وسيلة وطنية وأن لا يخضع لتأثيرات غير فرنسية[3].

ولهذا يجب أن لا ننسى أن لا فن كبير لا يحمل هما إنسانيا بكل تشكلات هذا الهم السياسة أو الاجتماعية أو الجمالية وكلها تنفذ بعضها إلى بعض كما الماء في الأوعية المتصلة فليس

---

[1]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ج2، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط،ص:07.

[2]- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنين، ط1، باتنة، الجزائر، 2006، ص:102.

[3]- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص:300-301.

ثمة فن خالص في أي عصر من العصور ينتهي في ذاته فبعض العمل الفني يكون سريع التأثر بظرفه الحياتي، والبعض أبطأ[1].

فالمسرح هو ملخص الحياة له وظائف اجتماعية لا جدال فيها كما له وظائف أخرى، فهو مرآة الحياة الهامة، فالحياة بجميع أشكالها منبع ينهل منه المسرح[2] وأول ما يمكن أن يقال في تحديد المسرح أنه مؤسسة تربوية وأن جمهوره يخالف إلى حد بعيد هذا الجمهور الذي اعتاد أن يعشق القلم وما شابهه من الآثار الخفيفة التي تخاطب الهوى والنفس أكثر ما تخاطب العقل والقلب فللمسرح إذن رسالة، وهذه الرسالة تربوية تثقيفية تهم طبقة من المواطنين، وهي هذه الطبقة التي تريد فيما تريد أن تعرف ما جهل من الآثار الوطنية الخالدة آثار الماضي وتاريخ الأجداد في حياتهم اليومية وفي صلتهم بالأمم والأجناس المعاصرة لهم، على أن هذه الآثار والمآثر قد يقرب تاريخها وقد يبعد، ولكنها كلها تهدف إلى توسيع معرفة أسلوبها بالشكل الذي يناسبها بعدما دخلنا في صراع يجنبنا خطر الذوبان ويحدد وجودنا[3]، وبالتالي كانت ثمرة الوعي الذي وصل إليه الشعب الجزائري في الدفاع عن وجوده وعن شخصيته ولغته العربية، إذ يقول "علي سلالي" المعروف بـــ"علالو":(مهما تكن المواضيع والأشكال والطرق المتبناة آنذاك، فإن طابع التلميح السياسي كان يطبع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب وتنمية وعيه الوطني لقد كان هدفنا- كما يقول علالو- هو خلق مسرح لنا نحن يعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا وتعالج فيه مشاكلنا اليومية ونسلط من خلاله الضوء على شخصياتنا التاريخية البارزة، كما تكشف من خلاله عن إخفاقاتنا التي يجب معالجتنا لتداركها، فقد ظل يسعى إلى أداء رسالته النبيلة وهي الكفاح ضد الاحتلال الفرنسي الغاشم)، فعبر عن الثورة وتطلعاتها إذ يقول المرحوم "عبد الحليم رايس" في هذا الشأن:(إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارا للكفاح لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإننا نمثل مسرح شعب يعيش في حالة حرب ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن- كفانين- أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا

---

[1]- عصام محفوظ: مسرحي والمسرح، دار 2002، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص:50.

[2]- فيليكس موريسيو: دور المسرح الإفريقي في التنمية، ملتقى الجزائر: المهرجان الثقافي الإفريقي الأول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969، ص:325.

[3]- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1983، ص:77.

الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري هذا المسرح الذي كان بحق مسرحا واقعيا مناضلا خدم الوعي الجماهيري لمساندة الثورة)[1].

لقد عملت ثورة التحرير على جعل المستمع الجزائري يكتشف أن الراديو أيضا يمكن أن يكون سلاحه الفعال وبالفعل أصبح هذا الجهاز الوسيلة الإعلامية الوحيدة التي تمكن الجزائري العادي من الإطلاع على أحداث ووقائع الثورة واختراق الحصار الإعلامي المضروب على الجزائر[2].

فدور المسرح يتجلى في التعبير عن النفس العامة للشعب الجزائري وذلك في إطار عملي يسهل الاتصال بهذه النفس والتجاوب معها، وهذا ما حدث حيث أعطى المسرح صورا حية عن الثورة في مختلف مراحلها الجهادية، عبر عن الأزمات النفسية التي يحياها الثوار حين يواجهون العدو، ثم هو تصوير للوقائع الحربية والكمائن والهجمات والقتل والاغتيال كما قام بتسجيل حي لصور التعذيب والترهيب والتنكيل من قبل العدو للأهالي والسكان[3].

وإذا كانت الحياة نفسها بتجاربها الكثيرة المتعددة تمثل الدراما بصورة من الصور، فإن التجربة الإنسانية مليئة بالأزمات الكبيرة والصغيرة مكتظة بالحوادث التي يمكن أن تتضخم في طريقها نحو قمة أو نحو ذروة تتقرر عندها وجهة من وجهات النظر ومشكلات المجتمع مادة يمكن معالجتها دراميا من خلال الإذاعة، فالكاتب الماهر ليس بحاجة إلا إلى أن يعرف الناس الذين يعيشون حوله وما يعانون من مشكلات ويقوم هو برسم شخصيات قصته على منوالهم معالجا خلالها ما يعاني الأفراد من مشكلات[4].

من الممثلين الإذاعيين الذين جزموا في طبيعة دور الأعمال المسرحية الإذاعية التي كان يقدمها الجزائريون منهم "عبد النور شلوش" الذي رأى أن تلك الأعمال كانت تستهدف الترفيه المطلق، ذلك أن الاستعمار كان يشرف على الإذاعة المواطنين بتاريخهم، وجعلهم يصلون حياتهم

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، منشورات التبيين الجاحظية، دط، الجزائر، 1998، ص:82.

[2]- أحمد حمدي: مؤتمر الصومام ومهام الإعلام الثوري، مجلة المجاهد، ص:86.

[3]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص:53.

[4]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، دط، دب، 1999، ص:245.

بحياة أجدادهم وأسلافهم، بحيث تحيا الشخصية الوطنية لبلادهم عبر تاريخهم الطويل ورغم ما قد يكون تخللها من مراحل غامضة أو عثرات جرتها ظروف سياسية أو اجتماعية[1].

فمهمة المسرح – الإذاعي- إذن من هذه الناحية تتلخص في إحياء الماضي بصورة تتلاءم ومطامح جمهوره الذي يريد أن يرى هذه المطامح حية ومشروعة في كل زمان، وللجزائر تاريخ قريب وبعيد حافل بالأمجاد التي يود الجزائري أن يحياها، وأن عهد الاحتلال الذي دام ما يربوا على قرن وربع حاول طيلة وجوده أن يعفي على هذه الأمجاد، وأن ينسي شعبنا إياها حتى يسهل عليه إدماجه في أسرته الأجنبية.

للجزائر أثر تاريخي قريب لم يعرف بعد على حقيقته وعمقه على قربه منا، فليس يعرف الجزائري من هذا التاريخ إلا أحداثا مادية مبعثرة لا يجمع بينها أي رابط معنوي ووطني يجعلها تحيا رغم بعد الزمن وتطور المجتمع الجزائري على أن الأحداث الثورية التي عاشتها الجزائر طيلة أيام الحرب التحريرية لم تكن ولا ينبغي أن تكون في واقع الأمر إلا نتائج لمبادئ انتظمت نفوس جميع الجزائريين، فدفعت بمجموعهم إلى حمل السلاح وإلى التضحية في سبيل تحقيقها، وفي سبيل أن تحيا في الخلف كأقوى ما تكون، فهل يعرف مواطنونا من هذه المبادئ ومن الأفكار التي كانت بمثابة المحرك المعنوي القوي لمجاهدي ثورتنا الخالدة[2].

و لم يفسح المجال للجزائريين لمحاربته من خلال الإذاعة، وإذا كان "شلوش" قد نفي أي دور إيجابي للأعمال المسرحية التي قدمها الجزائريون أثناء الاحتلال الفرنسي، فإن "جوني" تلميذ "محمد الطاهر فضلاء" كما قال – يرى من خلاله أستاذه أن هناك من الأعمال المسرحية الإذاعية التي حاولت مناهضة الاستعمار وفي هذا الصدد قال: (قدم أستاذي فضلاء مسرحية عنوانها "الصحراء" صور من خلالها الحرب التي شنتها ايطاليا على ليبيا، مشبها بها الحرب التي شنتها فرنسا على الجزائر)[3].

فأصبح جمهور المسرح لا ينظر إلى المسرح على أنه وسيلة للترفيه بل وسيلة للتوعية وأصبح يحلل مضامين المسرحيات ويفك رموزها للوصول إلى ما وراء العبارات والإشارات، وهو

---

[1]- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، دت، ص:77.

[2]- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص:77.

[3]- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص:77.

دليل إثبات على نجاح المسرح الجزائري في آداء رسالته النضالية الشاقة فعانى من الرقابة والخطر ما عاناه.

والمسرح بالنسبة إلينا لم يكن مجرد أداة ثقافية تعبيرية بل سلاحا يقتضي مهارة صاحبه وحسن التحكم في أدواته، فخلق مسرح جزائري كان يعني رسم معالم فن من مهامه الأساسية إثبات الشخصية الوطنية ومنافسة الأشكال الاستعمارية ومحاربتها، لقد أعطى الدرس بوضع الأرضية الأولى لعمل مسرحي جزائري، فلم يعد الاستعمار تلك الأسطورة التي تختار[1].

فرغم كل المصاعب التي مر بها المسرح سواء إبان الاحتلال أو بعد الاستقلال استطاع القيام بدور ايجابي، حيث كانت الحركة المسرحية من أولى الحركات الثقافية التي شهدتها بلادنا ولقد كان المسرح قبل الثورة التحريرية المعبر عن الهوية الوطنية ولقي إقبالا لدى الدول الشقيقة والصديقة المؤيدة لقضيتنا العادلة.

ويمكن القول أن السمة الأساسية التي طبعت المسرح قبل الاستقلال هو النضال الوطني رغم كل الضغوط الاستعمارية وقلة الإمكانيات ومثل آنذاك في التعريف بالقضية الوطنية بالدرجة الأولى في الخارج ومحاربة الاستعمار في الداخل وتوعية الشعب سياسيا وتعبئته والمحافظة على مقوماته العربية الإسلامية.

أما بعد الاستقلال فكان على المسرح أن يرتفع إلى مستوى التحولات التي شهدتها بلادنا في مختلف المجالات الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية، لذلك كان دوره بعد الاستقلال هاما يرتكز على الوفاء للمبادئ التي ناضل في سبيلها قبل الاستقلال، وكان عليه تعميق تلك المبادئ للخروج من التركة الاستعمارية[2].

لذا فقد تحددت رسالة المسرح الجزائري الإذاعي منذ البداية في هذا الهدف النبيل، فكان مسرحا ملتحما بقضايا الأمة وتطلعاتها إلى مستقبل مشرق، وهذا "باشطارزي" يقول حول رسالة المسرح: (أنا أظن أن المسرح يساهم في تربية الجماهير بالتثقيف مع الترفيه، أليس هو الهدف المتبع منذ زمان من قبل رجال المسرح).

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص:50.

[2]- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص:40.

وأوردت صحيفة المجاهد اليومية مبرزة ومجسدة دور المسرح قبل الاستقلال قائلة: (لقد استطاعت المسرحية التي شكلتها جبهة التحرير الوطني في تونس أنذاك أن تعكس الإيمان والشجاعة اللذين كان يتحلى بهما شعبنا في ثورته من أجل الاستقلال الوطني، وعليه كان من الطبيعي أن ينص المرسوم رقم:12-63 بتاريخ 08 جانفي 1963 غداة الاستقلال على تأسيس فرقة وطنية أطلق عليها اسم: المسرح الوطني والتي مرت بعدة اطوار، ولكن الحركة المسرحية لم تزدهر كما كان متوقعا) [1].

فالراديو باعتباره وسيلة اتصال للجماهير ذا تأثير شامل ويرجع ذلك لسبب واحد، وهو أنه يشمل المجتمع ككل، والمجتمع شأنه شأن أي وحدة اتصالية يعمل كمفسر للرموز ومرمز فهو يفسر رموز البيئة من أجل أبنائه ويراقب المخاطر ويتطلع إلى تحقيق الأهداف حتى يصل إلى اتفاق أو إجماع، وحينئذ يستطيع أن يضع سياسة فعالة ويحفظ التفاعل العادي للحياة الاجتماعية ويصونه، ثم هو أيضا يرمز الرسائل ويوجهها إلى المجتمعات الأخرى، فالاتصال الجماهيري يتم بقوة وفعالية ويمكن من تفتح الآذان لإيصال الثقافة إلى آفاق جديدة، إنما يأخذ نصيبا كبيرا من المسؤولية في عملية الاتصال الاجتماعي هذه، باعتباره وسيلة اتصالية ذات أبعاد ترفيهية واجتماعية وسياسية استعملت من طرف الحركات الاجتماعية والسياسية الحاكمة والمعارضة على حد سواء[2].

[1]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص:241.

[2] - فضيل دليو: تاريخ وسائل الاتصال، مطبعة قسنطينة، دط، الجزائر، 2006، ص:68.

الفصل الأول: المسرح الإذاعي

1- **مفهوم المسرح الإذاعي**

1-1- **تعريف المسرح الإذاعي**

1-2- **أستديو المسرحية الإذاعية**

1-3- **الفرق بين المسرح الإذاعي ومسرح الخشبة**

2- **مكونات المسرحية الإذاعية**

2-1- **الفكرة**

2-2- **الحبكة**

2-3- **الشخصية**

2-4- **الصراع**

2-5- **الحوار**

2-6- **المؤثرات الفنية**

3- **الإخراج المسرحي الإذاعي**

3-1- **المخرج المسرحي الإذاعي**

3-2- **طريقة الإخراج المسرحي الإذاعي**

3-3- **مهام المخرج المسرحي الإذاعي**

1- **مفهوم المسرح الإذاعي**:

1-1- **تعريفه**:

المسرحية الإذاعية هي تمثيلية سماعية في وسع غير المبصرين التمتع بها أيضا، تتوزع في العالم أجمع عن طريق الموجات الصوتية، في حين أن الشريط السينمائي يعرض في قاعة مظلمة والتمثيلية العادية تقدم على المسرح، فإن المسرحية الإذاعية تتحرر من كل هذه القيود، ولا تقتضي مسرحا أو قاعة خاصة بها بل تتطلب مركزا لا تبلغه الضوضاء، تنطلق هذه الأصوات لتبلغ أسماع الناس في مختلف أصقاع العالم عن طريق آلات لا قطة.

بحيث يجتمع الممثلون في قاعة مقفلة بإحكام ومبردة عادة، وهم في اللباس العادي في يد كل منهم أوراق تتضمن الدور الخاص به ويتحلقون حول المذياع متوجهين إلى جمهور من المستمعين بعيد عنهم لا يرونه ولا يراهم ولا يربطهم به إلا الصوت ونبراته المتنوعة حسب المواقف[1].

وتعرف المسرحية عادة بأنها: قصة تعد للتمثيل وتسمى أيضا (الدراما)، فكثيرا ما يتداخل مفهوم المسرح مع مفهوم الدراما[2] فيمكن أن نستخدم المصطلحين استخداما مشابها في كثير من الأحيان فنقول دراما إغريقية ومسرح إغريقي[3]، فالدراما كمفهوم تاريخي تمثل ظاهرة في تاريخ الأدب هي (المسرحية) فأحيانا تستبدل الكتابات المتعلقة بالدراما بكلمة مسرحية وكلاهما بمعنى واحد حتى لا يختلط الأمر على البعض[4].

فالمسرحية الإذاعية هي صياغة قصة أو فكرة في قالب حواري تسانده الموسيقى والمؤثرات الصوتية غايتها تجسيد الأحداث والشخصيات والأجواء في شكل يوحي بأنها واقعة فعلا[5].

والمسرح مهما يبلغ من البساطة فهو فن مركب كلما زادت ثقافة جمهوره زادت قدرته على الحكم والتذوق[6].

---

[1]- حبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1984، ص:249.

[2]- نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن والموسيقى والدراما في تربية الطفل، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1،عمان، 2001، ص:97.

[3]- أمير إبراهيم القرشي: المناهج والمدخل الدرامي، أميرة للطباعة، ط1،دب،2001، ص:20

[4]- بيتي زوندي: نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دط، دمشق، 1977، ص:7.

[5]- جان جبران كرم: مدخل إلى لغة الإعلام، دار الجيل، ط2،دب، 1992، ص:104.

[6]- عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،دط، القاهرة، 2001، ص:375.

أما إذا عدنا إلى وسيلة الاتصال الإذاعة (الراديو) باعتباره إختراع، ومن أول البوادر الأساسية لعصر الاتصالات الإلكترونية التي أسهمت كثيرا في إحداث الكثير من عمليات التغير الاجتماعي والثقافي، ولهذا نجده يتسم بعدة وظائف منها الترفيه والتوعية[1] له دوره المعلوماتي والتثقيفي والإرشادي التعليمي، فإن من يريد أن ينقى حس الناس ومشاعرهم وأن يروح عن الجمهور ويدعوا إلى تطهير نفوسهم أو يجري اتصالا بين أفكاره وأفكارهم ويسعى إلى صنع توازن بين واقعهم وأحلامهم، فلا شك أنه واجد في المسرح وسيلته إلى تحقيق ذلك[2]، لذا فقد كانت البداية الأولى للمسرح الإذاعي تهتم بنقل الأعمال المسرحية من فوق خشبة المسرح أو استدعاء الفرقة المسرحية بكامل أعضائها لكي تقوم بالتمثيل داخل الأستديو، وعلى إثرها تم نحت كلمة (التمثيلية) التي كان اللفظ الشائع لها من قبل هو (المسرحية) ونحتت لفظ (المسمع) بدل (المشهد).

تغير أسلوب التمثيل ولهجته تمشيا مع متطلبات الميكروفون وطبيعة الراديو حيث اتسمت المسرحية الإذاعية بشكل متميز يجعل الأذن تمسك بصفات المنظر والحدث الذي يمكن أن تراه العين بشكل يتفوق على حدود المسرح وتقنياته، هكذا أوجد الراديو مسرحا جديدا غير محدود ينتقل إلى المستمع دون أن يترك مكانه أو يتكلف شيئا من حجز مكان وإرتداء ملابس معينة.

كما أنه حقق للمستمع حرية التلقي وحرره من كل القيود، ذلك من خلال الكلمة المنطوقة (الحوار) والموسيقى والمؤثرات الصوتية والحركة الصوتية، عن طريقها جميعا يتم خلق الصورة الذهنية في عقل المستمع الذي يعتبر شريكا معه[3] من خلال إثارة حاسة الخيال وفيما يخص الموضوعات فإنها تلتمس من الحياة سواء كانت اقتصادية أو سياسية أو دينية أو اجتماعية[4].
اجتماعية[4].

---

[1]- عبد الله عبد الرحمان: الإعلام المبادئ والأسس النظرية والمنهجية، دار المعرفة الجامعية،دط، الإسكندرية، 2004، ص:34.

[2]- أبو الحسن سلام: الإرهاب في وسائل الإعلام والاتصال،ص:25.

[3]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية دراسة نظرية ونماذج تطبيقية، دار الفكر العربي،دط، القاهرة 2003، ص:37،38.

[4]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون المدخل الاجتماعي للدراما، مكتبة نانسي دمياط،دط، دب، دت، ص:20.

1-2- **أستديو المسرحية الإذاعية**:

يتكون أستديو الدراما الإذاعية من ثلاثة أستديوهات ذات أجواء صوتية مختلفة، وقسم رابع خاص بغرفة المراقبة (Control Room)، أو ما نسميه (Cubicle) حيث توجد أجهزة تضخيم الصوت وأجهزة التسجيل والمونتاج والماكساج، أما الأقسام نذكرها كما يلي:

– القسم الخاص بتسجيل المواد في جو صوتي عادي (live): وفيه تتم مقاومة الصوت مدة طويلة وزمن الرنين هنا عادي مثل حجرات المنازل.

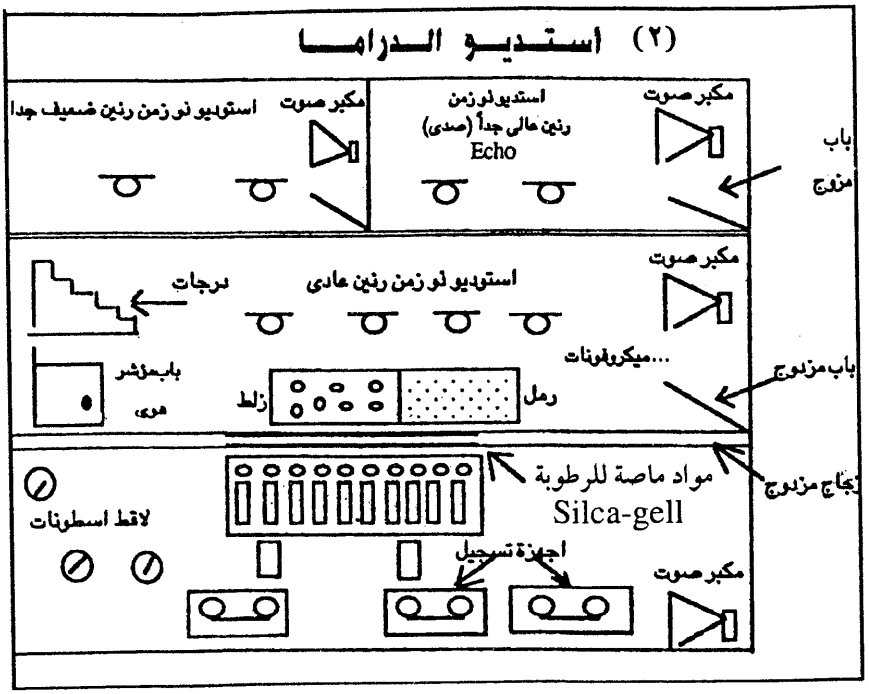
– القسم الخاص بتسجيل الأجواء الصوتية التي تتميز بزمن رنين عالي جدا: مثل قاعات الاجتماعات الواسعة ودور العيادة والبلاط (court) وهو ما نسميه الصدى الصوتي (Echo).

– قسم خاص بتسجيل الأجواء الصوتية التي تتميز بزمن رنين ضعيف جدا: مثل الخلاء والهواء الطلق والصوت هنا مكتوم (Dead).

– غرفة المراقبة: وهي مزودة بأجهزة تسجيل لا تقل عن ثلاثة أجهزة ولاقط أسطوانات ثلاثة عادة ومنضدة تحكم (control) أو(Audio Desk) وسماعة وميكروفون للتخاطب مع الممثلين داخل الأستديو صوتيا وبلغة غير منطوقة من خلال الزجاج المزدوج الذي يفصل بين غرفة التحكم و الأستديو.

ومع التطورات التقنية التي نشهدها اليوم يمكن أن يحتوي الأستديو على إمكانيات تقنية فنية متطورة وهذا ما يمكننا ملاحظته اليوم حيث يتم تسجيل المسرحية الإذاعية عبر أشرطة تسجيل (Tapes) وعلى أسطوانات مضغوطة وليزرية وأشرطة (Dat) [1].

[1]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص:116-117.



لنا أن نذكر أن أستديوهات الإذاعة قد لحقت بها اليوم تطورات تقنية عديدة وهي ما تبدو أوضح ما يكون في أستديو التمثيليات[1]، ولهذا ما على الممثلين وجميع الفنانين الآخرين بالمسرح تعلم فنهم في أستديو المسرح المسير من طرف مديري المسرح، فالأستديو يجب أن يعطي تكوينا في جميع المواد الفنية التي يتركب منها المسرح سواء من موسيقى وتمثيل وغيرها[2].

ويعد هذا النوع من المسرحيات الإذاعية التي تؤلف خصيصا لتلقى أمام المذياع فترفق بمكملات صوتية تمثل المسمع الذي يراد إخراجه من قصف رعد، وصرير ريح وإقبال قطار وتحليق طائرة وتفجر قنبلة، ومنها ما يقتصر على مسمع قصير يعرف بالإسكتش ويدور حول فكرة أو عبرة أو فكاهة.

بالإضافة إلى ذلك يوجد نوع آخر من المسرحية الإذاعية، منها المسرحيات العادية التي تمثل أمام الجماهير في المسارح فتلقى على المستمعين كما هي بلا تعديل أو تبديل أو إيجاز أو توضيح وتنقل أحيانا مباشرة من المسارح العامة.

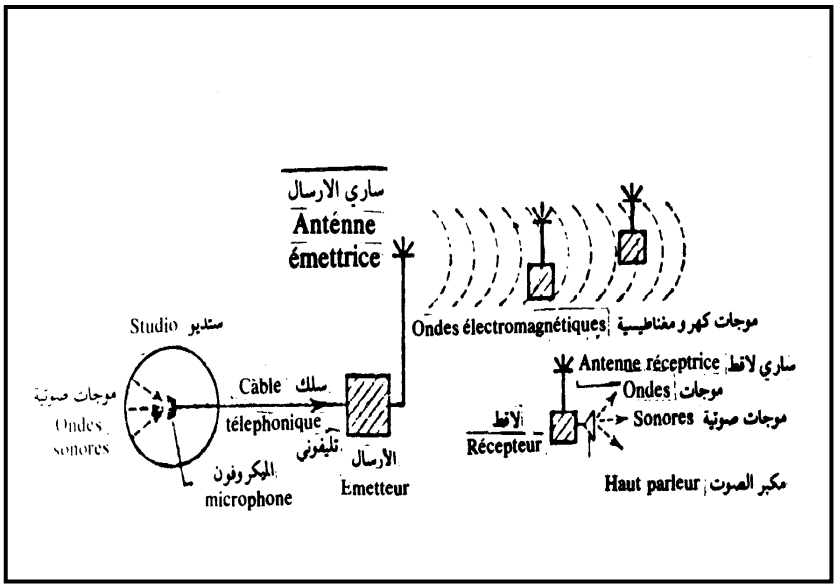
---

[1]- عبد المجيد شكري: المرجع السابق، ص:117.

[2]- ديما أنووكو: البحث عن مسرح إفريقي جديد، ملتقى الجزائر،ص:290.

ومنها المسرحيات المألوفة التي توجز أو يحذف منها ما يعتبر نافلا، وتركز على المشاهد الأساسية الموحية[1].

بيان الاتصال بين الإذاعة وجهاز الاستقبال الراديو: [2]



فعندما نصغي إلى بث إذاعي كأن تسمع إلى رسالة أو برنامج من الإذاعة، فإن الهوائي المرسل في المحطة يعطي الأثير ضربات تشبه ما أحدثه الحجر في ماء البركة، وهكذا تنتشر حلقات من موجات الراديو صادر عن الهوائي المرسل وعندما تمر بالهوائي المتصل بجهازك المستقبل تحرض أو تدفع تيارات كهربائية تنساب متتابعة فيه فتسمع أنت إشارات رموز أو صوت المذيع أو الموسيقى[3].

---

[1]– حبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص:249.

[2]–رولان كايرول: الصحافة المكتوبة والسمعية البصرية، تر: محمد مرشلي، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، بن عكنون، الجزائر 1984، ص:83.

[3]– ف ج غودال: قصة الراديو، تر: سعد الله جويجاتي، طبع في انكلترا، ط1، بيروت، لبنان، 1974، ص:10.

3-1- **الفرق بين المسرح الإذاعي ومسرح الخشبة**:

تتميز الإذاعة بخصائص تجعل منها وسيلة فنية فريدة، فبينما يخاطب المسرح السمع والبصر تخاطب هي حاسة السمع وحدها، كما أن نفسية جمهورها أثناء التلقي تكون مختلفة تمام الاختلاف عن نفسية جمهور المسرح، ففي مسرح الخشبة يغادر الجمهور مساكنهم وينتقلون إلى مكان العرض، أما الإذاعة فتكفي الجمهور هذا العناء، وتسعى إلى مستمعيها في عقر ديارهم ومن ثم يصبح لهم الخيار في الاستماع أو عدم الاستماع.

جمهور المسرح يتكلف مالا لكي يحظى بالعرض المسرحي، وهذا المال المبذول يولد في نفوسهم الرغبة في متابعة العرض إلى نهايته حتى و لم ينل إعجابهم، أما جمهور الإذاعة فلا يتكلف ذلك، لذا لا يستشعر ما يحثه على المضي في الاستماع إلى التمثيلية الإذاعية حتى آخرها وهناك خصيصة هامة تميز الإذاعة عن غيرها هي انقسام جمهورها إلى وحدات قليلة العدد، بينما المتفرج على العرض المسرحي يكون واحدا من عدد كبير من المتفرجين، لذلك يصبح جزء من الحشد الكبير ويتفاعل نفسيا بالاشتراك مع هذا الجمهور وما يحدث على منصة المسرح، أما في الإذاعة فالأمر فردي لدرجة كبيرة ومن ثم تتوثق عرى عاطفة حميمة مباشرة بين التمثيلية المنبثقة من مكبر الصوت وبين المستمع القابع في حجرته الخاصة[1].

فالعمل التمثيلي الذي يقدم على خشبة المسرح ويشاهده جمهور من الحضور يختلف بالضرورة في بنائه الفني عن ذلك العمل التمثيلي الذي يبث من خلال الراديو عبر الأثير ويستمع إليه ملايين من المستمعين الذين لا يتجمعون في مكان واحد ولا يعرف بعضهم بعضا.

يورد لنا الأستاذ بوعلام رمضاني في كتابه: " المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر" مع مجموعة من الممثلين الإذاعيين جملة الآراء والاستفسارات حول الفرق بين مسرح الخشبة لأن الجمهور يشاهد ويسمع ومسرح الإذاعة لأن الجمهور يسمع فقط، من هذه الآراء نذكر:

يقول "عبد النور شلوش" في تحديد الفرق بينهما: (المباشر وتستعمل فيه الحواس أكثر منه في المسرح الإذاعي ويوظف الممثل في مسرح الخشبة جهدا تمثيليا كبيرا يعتمد الإيحاء والحركة والإيماء وهي العوامل التي تساعده على إيجاد نوع من التواصل وفي الوقت نفسه تصعب عليه مهمة

[1]– سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون،ص:80.

التمثيل، إذ يتطلب منه جهدا مضاعفا حتى يتمكن من بعث انسجام كامل بين مختلف عناصر التمثيل على عكس التمثيل الإذاعي الذي يعتمد قبل كل شيء المقدرة الصوتية والإحساس القوي الذي يجب أن ينعكس في الآداء التمثيلي وأظن أن للمسألة علاقة بالموهبة واتساع الخيال، وفي تقديري فإن الممثل الناجح يؤدي دوره على أكمل وجه سواء كان في مسرح الخشبة أو مسرح الإذاعة، ويتوقف على مدى تجسيده مقاييس النجاح في كلا المسرحين، وإذا كانت علاقة الإحساس في التمثيل الإذاعي مرتبطة بقدرة الممثل على التعامل الحي والصادق مع النص، فإن النجاح في مسرح الخشبة يتوقف على عدة عوامل تمثيلية أخرى من الصعب أن يوفق فيها الممثل في كل الحالات، وإلى جانب الصوت الذي يعد الشرط الأول في المسرح الإذاعي، فإن هناك المعايشة النفسية –السيكولوجية– للدور، ولا يمكن عزل العامل الثقافي في هذه القضية، ذلك أن معرفة النص والشخصية يساعدان الممثل على الأداء الصادق، وتبقى الموهبة الصوتية العامل المحدد لنجاح أو فشل الممثل الإذاعي)[1].

بينما الناقد أشبنجارن يقر أن: (كاتب الفن المسرحي لا يحاسب على أساس غير الأساس الذي يحاسب به أي فنان مبدع آخر وهو: ما الشيء الذي حاول أن يعبر عنه وكيف عبر عنه وقد راح أشبنجارن يقتبس من أرسطو في كتابه"فن الشعر" عبارات يعزز بها نظريته فنقل عنه قوله: (يمكننا أن نتأكد من أن قوة التراجيديا يمكن الإحساس بها بعيدا عن التمثيل والممثلين وكذلك ينبغي أن يكون بناء الحوادث بحيث يجعل المستمع إلى القصة حين تروى –ودون مساعدة العين – يرتجف هلعا ويذوب شفقة لما هو واقع)[2].

فالقدرة الصوتية هي الأساس في التمثيل الإذاعي كما يقول "مهديد بن يونس"، بينما "ابن الطيب" فيرى: (أن الاختلاف بين مسرح الخشبة ومسرح الإذاعة في توفر الأول على عدة شروط إخراجية كما يتميز بالاتصال المباشر، أما المسرح الإذاعي فالتمثيل يحدث في الأستديو ويتعامل الممثل مباشرة مع الميكروفون، يختلف الأول عن الثاني في الحضور وتزداد نسبته في المسرح الإذاعي وتقل في مسرح الخشبة، وأظن أن تعدد وسائل الإخراج تساعد الممثل في المسرح المباشر

---

[1]- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، ص:74-75.

[2]- عزالدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، دط، نصر، القاهرة، دت، ص:145.

على عكس التمثيل في المسرح الإذاعي الذي تضيق فيه هذه الوسائل الشيء الذي يصعب مهمة الممثل).

بينما "يوسف ريح"، فيرى أن: (الحركة تساعد الممثل في مسرح الخشبة بينما يضيق مجال التمثيل في المسرح الإذاعي ولا يمكن أن يغطي ضعفه بالوسائل الإخراجية المتوفرة في مسرح الخشبة)، أما "مسعود زواوي" يقول أنه: (في مسرح الخشبة بإمكان الممثل أن يوظف كل جسمه أما في مجال التمثيل الإذاعي فإن نجاح التمثيل يعتمد في اعتقادي (المقدرة) الصوتية بالدرجة الأولى وذلك ما يصعب مهمة الممثل).

إن عنصر الزمن عامل يترك المسرح الإذاعي يختلف عن مسرح الخشبة (المباشر) لأن إمكانية التحضير والتدريب متوفرة بنسبة كبيرة في مسرح الخشبة، على عكس المسرح الإذاعي إذ يضيق مجال التدريب والتمثيل، وأعتقد أن عامل الموهبة من الأمور المفروغ منها عند التحدث عن نجاح التمثيل في المسرح الإذاعي، إلى جانب ثقافة الممثل التي تمكنه من معايشة الدور المكلف بآدائه، وهذا على حد قول "عبد القادر لعزيزي".

ويرى "ذباح" أن الحضور عامل أهم وأقوى في مسرح الخشبة وهو العامل الذي يتطلب قوة فنية كبيرة تتوقف على مدى قدرة الممثل على توظيف مجمل عناصر التمثيل في مسرح الخشبة وهي العوامل التي يصعب تحقيقها مرة واحدة، ومن هنا تكمن صعوبة التمثيل في مسرح الخشبة.

ويبدي "علي بورزاق" رأيه في الفرق بين مسرح الخشبة والمسرح الإذاعي حيث يقول بأن: (عامل الخيال يؤدي دورا أساسيا في مدى نجاح أو فشل الممثل في المسرح الإذاعي ومعايشة الممثل وإحساسه بالشخصية الممثلة من الشروط الأساسية الأخرى التي تميز التمثيل في المسرح الإذاعي ويبقى التمثيل في مسرح الخشبة أصعب منه في المسرح الإذاعي لما يتطلب من إمكانيات فنية كبيرة يجب أن تؤدي مباشرة أمام الجمهور)[1].

فالدراما في الراديو تحتاج إلى مهارة فائقة، ونرى أن كاتب الدراما في الراديو قد لا تتوفر له مزايا الصورة أو اللون، إلا أنه يتمتع بعنصر الخيال الذي يمكن أن يثيره في المستمعين من خلال استخدام المبدع الصوت، سواء الصوت البشري والذي يفضل أن يكون معبرا عن طريق الألفاظ

[1]- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص:75-77.

والأداء أو الصوت الخاص بالموسيقى أو بالمؤثرات الصوتية التي تلهب خيال المستمع في كل مسمع درامي وتوحي له بالزمان والمكان أو الجو النفسي للعمل الدرامي في الراديو.

وإذا قلنا أن الدراما تختلف إلى حد كبير باختلاف الوسيلة التي تقدم فيها، إلا أن هناك أمرين يتسمان بالثبات:

الأول:أن قواعد البناء الدرامي واحدة.

ثانيا: أن على الكاتب أن يقدم نصا مبدعا يجذب الجمهور ويتسم بحرفية فنية عالية تجذب الجمهور طوال مدة عرض العمل الدرامي.

فالدراما في الراديو ذات تاريخ متميز ويستطيع المستمع أن يتخيلها ويبنيها في ذهنه عن طريق إثارة متميزة ويستطيع المستمع أن يتخيلها ويبنيها في ذهنه عن طريق إثارة حاسة الخيال وعلى الرغم من استخدام الراديو للصوت فقط، إلا أن هذا الصوت له قوة كبيرة ويصل بالمستمع إلى أجواء الفضاء أو أعماق البحار والمحيطات وقمم الجبال.

كما يمكن للدراما في الراديو أن تعطي تفسيرا للحياة، وأحيانا تعد مرآة لحياتنا، والأحداث الموجودة بها ولدوافعها وأخطائها، ولهذا لن تندثر الدراما في الراديو أو تموت على الرغم من وجهة نظر البعض والذين يرون أن الدراما في الراديو لم تعد متميزة أو تقدم على يد كتاب جادين ومتميزين، وإذا كنا نرى أن الدراما في الراديو مهددة إلا أننا نرى أن هناك أجيالا ستحمل على عاتقها إعادة هذا الفن إلى المكان اللائق حتى تجذب الجمهور ثانية إلى الدراما في الراديو[1].

[1]- عبد الرحيم درويش، الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:28- 30.

2- **مكونات المسرحية الإذاعية**:

ضمن هذا المبحث نتناول عناصر البناء الدرامي التي يجب توفرها في أي عمل درامي مهما كانت الوسيلة التي يقدم فيها، فنتناول الفكرة وشروطها ثم الحبكة والشخصيات وتكتيكات رسمها لنعرج بعد ذلك إلى الصراع فالحوار ووظيفته في العمل الدرامي كما لا ننسى المؤثرات الدرامية فكل هذه المكونات تلعب دورا أساسيا في تكوين المسرحية الإذاعية.

2-1- **الفكرة**: هي روح العمل الدرامي وما يمكن أن يستخلصه المتلقي من العمل الدرامي ككل بعد أن يتعرض له، يجب أن تكون واضحة في ذهن الكاتب كي يوضحها للجمهور بشكل غير مباشر[1].

فموضوع التمثيلية هو النقطة التي كتبت حولها وهي تقرير فكرة التمثيلية فلا يصح أن تكتب تمثيلية على الورق أو أن تمثل إلا إذا كانت ذات موضوع محدد باعتباره الفكرة المجملة لما تحاول أن تقوله فهل يمكن أن يكتب المؤلف الإذاعي تمثيلية ناجحة دون أن يكون مدركا للموضوع الذي يكتب فيه؟.

بالطبع لا وإذا تم ذلك فالنتيجة هي ضلال المستمع وحيرته التامة لذلك يجب أن يختار المؤلف الموضوع الذي سيكتب فيه أولا لأن أي عمل أدبي لا بد أن يشتمل أولا على موضوع حيث أن الشخصيات والأحداث تسير وفقا لما يتضمنه الموضوع أساسا.

ينبغي ألا نخلط بين الفكرة والقصة نفسها، فالفكرة ليست القصة إذ القصة في التمثيلية بمثابة المركبة التي تحمل الفكرة والفكرة تأتي من مصادر مختلفة قد تبدأ بصورة الشخصية أو بسطر واحد من الحوار، بغض النظر عن مصدر الإلهام والعمل على معالجة الموضوع الذي يختاره ككل حتى يصل إلى الدرجة التي تسمح له بالكتابة وهو آمن من الزلل[2].

والفكرة تعد مغزى القصة ومحورها الرئيسي التي يناقشها الكاتب الدرامي، فمن بين الشروط التي يجب توافرها في الفكرة نذكر:

- ألا تكون مفروضة على العمل الدرامي بل يجب أن تكون نابعة من داخله.

---

[1]- عبد الرحيم درويش: المرجع السابق، ص:35.

[2]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص:82.

- يجب أن تكون الفكرة متضمنة في الشخصيات والأحداث.

- يجب أن يتم التعبير عن الفكرة من خلال القصة والأحداث لا عن طريق عرضها على لسان أحد الشخصيات حتى يتذكرها الجمهور.

- يجب أن تخدم الفكرة النص الدرامي بأن تصبح نقطة البداية في العمل الدرامي.

- يمكن التعبير عن مختلف الأفكار في العديد من المجالات الاجتماعية والثقافية والفردية وغيرها لكن يشترط أن نجعل الجمهور يهتم بهذه الفكرة ويؤمن بالأحداث التي تجري فيها حتى إن كانت خيالية[1].

ووضوح الفكرة للكاتب أمر ضروري لكي يستطيع أن يكتب تمثيلية واضحة المعالم متماسكة البناء يؤدي كل حدث فيها إلى حدث آخر بوضوح، ووضوح الفكرة في ذهن الكاتب تمكنه من صوغ فكرته في صورة واضحة للمستمع حتى يضمن متابعته للاستماع إلى التمثيلية لأن أي غموض فيها قد يصرف المستمع عن متابعة التمثيلية،فإن كان البصر يستطيع في لحظة واحدة أن يلمح منظرا معقدا متعدد العناصر، فالأذن ليست كالبصر الذي يعتمد على تعقيد المرئيات بل هي تسمع شيئا مناسبا كالتيار المنساب لا غموض فيه ولا تعقيد[2].

يضيف "عدلى رضا" بعض الشروط التي يجب توافرها في الفكرة:

- أن تحمل قيمة إنسانية تهم أكبر عدد من الناس.

- أن تتعلق بمشكلة أو قضية تواجه الإنسان.

- أن تسعى إلى إثارة العواطف.

- أن تكون مركزة واضحة بالنسبة للجمهور.

ويرى "ستانلي فيلد" أن الفكرة يجب أن تجعل الجمهور يفكر لأن الكاتب قد فكر فيها وأهمته[3].

---

[1]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:36.

[2]- عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف،دط،دب،1987، ص:150.

[3]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:37.

2-2- **الحبكة**:

الحَبكة (بفتح فسكون) من حَبَك حَبْكًا أي أحكم صناعة الشيء، وحبك الثوب: أجاد نسجه وحبك الحبل: شد فلته، والحُبكة (بضم فسكون) الحبل يشد به على الوسط وبعض النقاد يستخدم مصطلحا آخر هو: (العقدة) ويعرفها "فورستر" بأنها: (مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج وتتابع هذه الأحداث يفضي إلى نتيجة قصصية تخضع لصراع ما)[1].

كما يقصد بالحبكة التنظيم للتمثيلية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة، وكل تمثيلية لا تخلو من الحبكة أي من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث، أو لغة وحركة موضوعة في شكل معين، وهي بذلك روح العملية الدرامية ولهذا نجد لها تعريفات كثيرة منها تعريف "لجورج لوثر" حيث يعرفها بأنها: (الطريقة التي تمزج عناصر التمثيلية أو العمل الدرامي حتى تصبح كلا متكاملا ذا شكل وتركيب وهدف)[2]، وهي عند "ألبرت كرو" تعني: (كيفية عرض صراع التمثيلية بأمثل الطرق وأشدها تأثيرا)، ولا يمكن أن نقول عن تمثيلية ما إنها تحوي حبكة أو خطة إلا إذا تبينا فيها صراعا واضحا بين قوتين أو أكثر[3].

والحبكة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي لأن العقدة تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر التي يواجهها البطل للتغلب عليها، هذا التتابع الخاص بالأحداث يعطي البطل فرصة للتعارف مع باقي شخصيات العمل الدرامي والحبكة الجيدة تربط الجمهور بالعمل الدرامي والجمهور يفضل القصص ذات الحبكة القوية والتي تضم بداية ووسط ونهاية.

إن بناء الحبكة يجعل المؤلف يحلل شخصياته ودوافعها وسلوكياتها[4]، ويتساءل الجمهور لماذا تم هذا؟ وكيف ستتعامل الشخصيات مع هذا الموقف، وبهذا يمكن القول بأن الحبكة هي تطور للفكرة بمعنى وماذا سيحدث بعد ولماذا؟.

يذكر "عدلى رضا" أن التصميم الأساسي للحبكة يجب أن يراعي العناصر الآتية:

---

[1]– عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قرق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط3،دب، 2000 ص:127.

[2]– عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص:54.

[3]– سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص:86.

[4] – عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قرق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص:127.

– المشهد الافتتاحي: الذي يبدأ به العمل الدرامي ويجب أن يراعي فيه الوضـــع وجـــذب الانتباه.

– التعقيدات: التي تعمق ثم توضح المشكلات التي تواجه البطل إلى أن يصل إلى الحل.

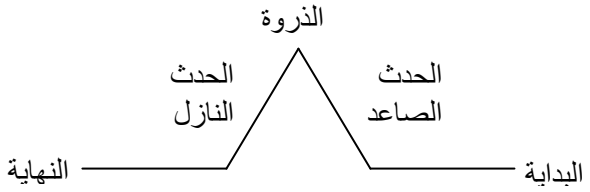
– الذروة: حيث يصل الحدث إلى أوجه وتعد أكثر نقط التطور حرجا.

– الحل: هو نقطة يصف فيها الكاتب ما حدث نتيجة الصراع الأخير أو الذروة التي يليها بعد ذلك الاسترخاء.

ومن أشهر أنواع الحبكة نذكر:

– **الحبكة المتوازنة:** وهي التي تبدأ بالعرض ثم تأخذ الأحداث تتصاعد لتصل إلى درجـــة الأوج ثم تبدأ بالنزول نحو النهاية، وفي العرض نتعرض إلى الشخوص مكانها وزمانها وبداية الأزمة.

– فالحدث الصاعد: هو الانتقال من العرض إلى أسباب الخلاف أو الأزمة.



- الأزمة (العقدة): هي اللحظة التي تصل فيها الأحداث إلى أقصى درجـــات التكثيـــف والانفعال وهي نقطة التحول في القصة وتعتبر بداية تمهد للحل.

فالعقدة هي الكيفية التي توجد بها الاصطدامات الضرورية أشبه بشرطي مرور شكس يسير السيارات لا بحيث تعبر الواحدة بعد الأخرى، بل بحيث تصطدم معا والاصطدامات تـــثير حـــب الاستطلاع وبالوسع تنظيمها بحيث تخلق فينا التوقع[1].

– الحدث النازل (حل العقدة): ويسجل حصيلة الصراع الفكري أو العاطفي أو الديني وحالة الإدراك أو الوعي الذي تصل إليه الشخصية بغض النظر عن عمق الإدراك أو مدى دوامه أو استمراره غير أنه يشترط في الحل أن يكون منطقيا وألا يخالف ما سبق وتقدم من أحداث وقد تكون بلا حل[2].

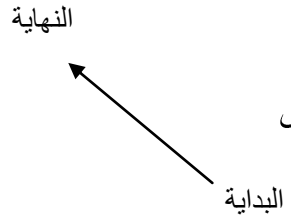
---

[1]- ايريك بنتلي: الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، دط، صيدا، بيروت، 1968، ص:41.

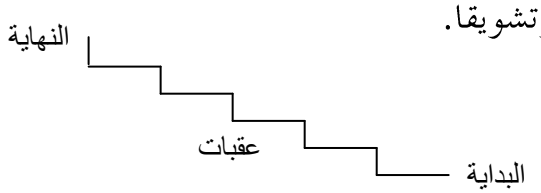
[2]- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قرق:مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص:129.

– **الحبكة النازلة:** وهي التي تبدأ باندحار البطل وفشله ثم تستمر في النزول به إلى الحضيض.

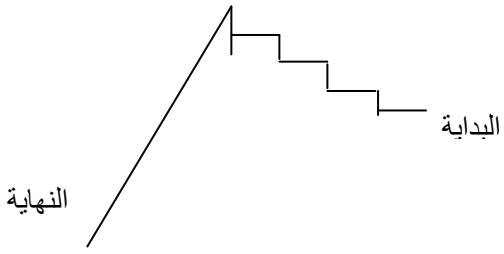
– **الحبكة الصاعدة:** وهي عكس الحبكة النازلة ففيها ينتقل البطل من نجاح إلى نجاح ويمكن رسمها كما يلي:



– **الحبكة الناجحة في النهاية:** وفيها يواجه البطل إخفاقات عديدة ولكنه ينتصر في النهاية وهي أكثر أنواع الحبكات شيوعا و أظهرها صراعا وتشويقا.



– **الحبكة المقلوبة:** وفيها يحرز البطل انتصارات مزيفة فيبدوا عليه النجاح ولكنه في الحقيقة يكون قد بنى مكاسبه على الغش والظلم فحين يصل إلى القمة يهوي إلى الحضيض ويمكن رسم الحبكة المقلوبة كما يلي[1]:



فالحبكة هي ذلك العنصر في تقنية المسرحية الذي يضفي شكلا على الفعل الذي يمثل[2]. ومحاولة لإعطاء تمثيلية إذاعية ناجحة تتضمن بداية ووسط ونهاية.

---

[1]- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: المرجع السابق، ص:129-131.

[2]- فردب ميليت، جير الدايدس بنتلي: فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر،دط، بيروت، نيويورك 1986، ص:393.

2-3- **الشخصية**:

تعتبر الشخصية المسرحية في التمثلية الإذاعية مادة أساسية ورسمها من أهم أعمال المؤلف الإذاعي لأنها العنصر المؤكد للحوار، فهي بمثابة وسيلة نقل الحوار إلى المستمع ولا يوجد سبيل للتعبير عنها سوى الصوت سواء كان الصوت حوارا أو مؤثرات صوتية أو موسيقى فالصوت هو الذي يجب أن يكشف للمستمع عن كافة أبعاد الشخصية من أول لحظة، فالمستمع محتاج لأن يعرف من هي الشخصية التي تتحدث؟ وإلى من تتحدث؟ وأين المكان الذي تتحدث فيه؟ ماذا تفعل؟[1].

إن رسم الشخصيات المسرحية يجب أن يمر بمراحل أساسية هي:

– **مرحلة القيم**: فخط القيم هو الذي يسلكه الكاتب في رسم شخصياته ومن خلال هذه القيم يحدث التناقض بين الشخصيات الذي يؤدي إلى الصراع.

– **مرحلة السمات**: وهي الملامح التي تميز كل شخصية عن الأخرى فالكاتب يدرس قيم الشخصيات ثم يضيف إليها السمات وبعدها ينتقي منها ما يمس الفكرة الأساسية لعمله الدرامي.

– **مرحلة الأسلوب**: يتم تحديد أسلوب الشخصية عن طريق الملبس والكلام والانفعال في موقف معين[2].

كما أن رسم الشخصية يحتاج إلى قوة الخيال والتصور من المؤلف والحرية التامة في الانطلاق بطريقة تسمح له بالإبداع[3] لأن بناءها هو مدار لعملية الخلق التي وحدها تربط بين مهنة الممثل والفنان بصلة قربى، فهي تقتضي اختيارا وملاحظة وبحثا وإلهاما بل وضبطا[4].

وتعرف الشخصيات في بناء الصراع بأن لها أبعادا ثلاثة هي:

– **البعد الجسمي (الفسيولوجي)**: يتمثل في الجنس (ذكر أو أنثى) وفي صفات الجسم المختلفة من طول وقصر وبدانة ونحافة وعيوب وشذوذ قد ترجع إلى وراثة أو إلى أحداث[5].

---

[1]– عادل الناي: الفنون الدرامية، ص:100.

[2]– عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:46.

[3]– عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،دط، الجزائر، 2002، ص:35.

[4]– جان فيلار: حول التقاليد المسرحية، تر: سعد الله ونوس، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دط، دمشق، 1976، ص:37.

[5]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، دط، بيروت، 1986، ص:110.

– **البعد الاجتماعي (السوسيولوجي)**: يتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية وفي عمل الشخصية ونوع العمل ولياقته بطبقتها في الأصل، وكذلك في التعليم وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ثم حياة الأسرة في داخلها (الحياة الزوجية والمالية والفكرية) في صلتها بالشخصية ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكان تأثرها في تكوين الشخصية.

– **البعد النفسي (السيكولوجي)**: هو ثمرة للبعدين السابقين في الاستعداد والسلوك الرغبات والآمال والعزيمة والفكر وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها تتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء وانطواء أو انبساط وما وراءهما من عقد نفسية محتملة[1].

هذه الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية لتحقق وحدة المسرحية الإذاعية أو وحدة الموقف في توتر وغزارة معناه، فلا تصح أن تكون هذه الأبعاد مجال شرح مباشر في الحوار بل تندمج في مجرى الحدث والحركة بحيث يوحي بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى حين ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعي من الشخصيات نفسها.

أما إذا تحدثنا عن جودة الشخصية المسرحية فهناك أسس لها، يتمثل الأساس الأول: في أن لا تفقد هذه الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقي، أما الأساس الثاني: فيكمن في وحدة الشخصية في عمقها وهذا هو التعبير الحديث لما سماه أرسطو بـ: "التكافؤ المنطقي" أما الأساس الثالث هو الذي يسمى بالمعنى العالمي للدراما، فكل شخصية من شخصياتها في عالمها الصغير ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي ونزعة إنسانية فالشخصيات تدل على المعنى العالمي بمنطق حياتها لا بالنص والشرح وفي هذا تبدو أصالة المسرحية[2].

إن مستمع الراديو يحب الشخصيات المحلية كما يفضل الأسماء العادية للشخصيات وغيرها يكون وقعها دوما منفرا فالأسماء المفضلة دائما هي (فاطمة، هدى، حسن، حسين...) لا أسماء

---

[1]- محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص:110.

[2]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص:88.

(فيفي، سوسو، ليزا)،كما يجب أن تكون الأسماء مرتبطة بالشخصية فلا نقدم لصا باسم شـــريف أو مختلسا باسم أمين.

وعلى كاتب أو مخرج المسرحية الإذاعية أن يضع في اعتباره تصوير شخصياته وتطويرهـــا من خلال الصوت وأن مهارته في تصوير شخصياته صوتيا هو الذي يخلق الصورة الذهنية الواضحة في عقل المستمع وعن طريق الصوت تتحدد ملامح كل شخصية والتي يؤكدها الكاتب من خلال الحوار (الكلمات المنطوقة) ويؤكدها المخرج من خلال استخدام لغة الإذاعة (الكلمة، الموسيقى المؤثر الصوتي، الحركة والأجواء الصوتية) وهكذا تتحدد سمات كل شخصية عن طريق[1]:

- أن يكتب مذكرات أو توجيهات تصاحب التمثيلية يوضـــح فيهـــا المعـــالم الرئيســـية للشخصية مع توصياته.
- أن تتحدث الشخصية عن نفسها.
- أن يجعل شخصيات المسرحية يتحدث بعضها عن البعض في الحوار بما يوضحها.
- عن طريق الأفعال التي تصدر عنها واستجابتها للأحداث.
- الكيفية التي تتحدث بها الشخصية وهي تتضمن:
  - نبرات الصوت.
  - سرعة الإلقاء.
  - عباراتها المميزة التي تنفرد بها.[2]

إن الشخصية المسرحية لو توقفت عن الحديث في الراديو لأية مدة زمنية من الوقت فـــإن هناك خطرا أن يمثل هذا الصمت إشارة إلى أنهم لم يعودوا هناك في التمثيل[3] ولهذا يركز أيضـــا في رسم الشخصية المسرحية على بعض التكتيكات نذكر منها:

- تحديد أهداف الشخصية ودوافعها مع ذكر قيمها و اتجاهاتها وأولوياتها.
- التركيز على السمات الأساسية لكل شخصية كأن تكون أهم سمة للبطل الشجاعة مثلا.

---

[1]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص:68.

[2]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص:91-92.

[3]- ديفيد برتش: لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، الجزيرة، القاهرة، 2005،ص:91.

– وضع الشخصيات في إطار الحبكة فالشخصيات هدفها دفع الحبكة للأمام عن طريق الأفعال التي تقوم بها.

– القيام بتوضيح سمات الشخصيات من خلال الأفعال التي تقوم بها[1].

إذن فالشخصية المسرحية تعرف عادة بحسب وظيفتها في الحدث وعلاقتها بالحركة الدرامية وبالشخصيات الأخرى الشريكة كحدث وجود مقترنا بوجود الموضوع على شكل قضية مسرحية، وبحكم وضعها الوظيفي الدرامي من تطور أحداث القصة كطرف معني يدور في عالمها[2].

2-4- **الصـــراع**:

الصراع في المسرحية يشبه تعدد النغمات المتباينة في القطعة الموسيقية إنه عنصر هام من عناصرها، من عناصر كثيرة في القطعة الموسيقية وأقصى ما نستطيع قوله هو: أن الصراع في الغالب يحدد مجرى كثير من موضوعات المسرحية وعقدها أكثر من أي علاقة أخرى[3]، فهو يعني تعارض قوتين أو شخصيتين في العمل الدرامي مما يؤدي إلى تصاعد الحدث الدرامي، لذا يجب على الكاتب أو مخرج المسرحية عندما يقدم الصراع أن يجعل جمهوره المستمع يتعاطف مع أحد الطرفين لأن هذا يزيد من جذب انتباه الجمهور[4].

لأن الصراع ينشأ عن ظرف معين موجود من الأشياء وعلاقات معينة بين الأشخاص الذين سيصطدمون ويتصارعون ولذا لابد من وجود هذا الظرف وهؤلاء الأشخاص، ولا بد من شرح هذه العلاقات والظروف وإلا فلن نفهم القصة[5].

وعموما يشتمل الصراع الدرامي على مجموع التناقضات والتباينات في المواقف والأوضاع بشكل متصل يؤدي إلى التأزم والتعقيد وحدوث الانقلاب المفاجئ في المواقف عبر تطور الأحداث.

فعندما تفقد المسرحية عنصر الصراع فهل يا ترى يمكن أن تكون هذه مسرحية إذاعية؟.

---

[1]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:44.

[2]- عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، ص:35.

[3]- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، ط4، عابدين،القاهرة، دت، ص:390.

[4]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:49.

[5]- محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، مؤسسة الوراق، ط1، عمان، الأردن 2002، ص:229.

لا فائدة من براعة تصوير الشخصيات في المسرحية الإذاعية إلا إذا أدخلت في صراع منذ بداية الخطة لأن الصراع في المسرح هو بمثابة الروح من الجسد تمنحه الحياة والحركة والوجود كما أن فكرة الصراع في المسرحيات الحديثة تمثل صراع الوجود في مختلف مظاهره، سواء من خلال الوعي الفردي للشخصيات في الجماعات المضطهدة أم من خلال الوعي الجماعي جملة[1] فالصراع في التمثيليات متعدد الأنواع، وما عليه إلا أن يكون مثيرا ومشوقا تستمد الإثارة والتشويق من الشك الذي يخامر المتلقي في النتيجة النهائية له.

ومن بين أنواع الصراع نذكر:

– **الصراع العمودي**: في هذه الحالة تواجه الحرية البشرية الإرادة الإلهية.

– **الصراع الأفقي**: يواجه فيه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض.

– **الصراع الديناميكي**: تقف العفوية البشرية بوجه الذي لا مفر منه القدر، التاريخ المقدر والمعاش.

– **الصراع الداخلي**: وهي الحالة الصراعية الأكثر دقة فهيجل يعرف القدر بأنه: (الشعور بالوجود ولكن الشعور به بشكل عدائي)، فالبطل المأساوي هنا يصل إلى التناقضات الداخلية التي تفجره وتوجه حدثه نحو إكمال وجوده[2].

إن الصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة الصراع بين الخير والشر، وليست المشكلة دائما هي مشكلة الخير والشر المطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورة هذا الصراع سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة، ومن ثم يرتبط المسرح بالحياة أشد الارتباط، لأنه يتصل اتصالا مباشرا بمشكلات الحياة التي تقع بين الناس أو تتمثل في النفس الإنسانية[3].

لكن يجب أن يكون الصراع– بغض النظر عن نوعه– مثيرا مشوقا، وتستمد الإثارة والتشويق من الشك الذي يخامر الجمهور في النتيجة النهائية لهذا الصراع، وهذا أضمن الوسائل للمحافظة على انتباه الجمهور.

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:642.

[2]- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، الطباعة الشعبية للجيش،دط، الجزائر، 2007، ص:160.

[3]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص:144.

ومن العناصر الهامة التي يجب أن تتوافر في الصراع نذكر:

- إمكانية تصديق الصراع واحتمال حدوثه.

- أن يكون لموضوع الصراع صدى في نفوس أكبر عدد من الناس.

- أن يتوفر في موضوع الصراع إمكانية تجاوب المتلقين معه عن طريق:

– **الامتزاج الوجداني:** بمعنى أن يمكن للمتلقي أن يتخيل نفسه في ذات الموقف بالصراع أو أن يرى نفسه من خلال الشخصيات.

– **المشاركة الوجدانية:** بمعنى أن يكون في الصراع إمكانية مشاركة الجمهور الشخصيات بمعنى أن يحزن لأحزانهم ويفرح لانتصاراتهم[1].

من الواضح – بعد ما ذكرنا- أن كل خطة يجب أن تحتوي على صراع، ولا فائدة من براعة تصوير الشخصيات في التمثيلية الإذاعية، إلا إذا دخلت في صراع منذ بداية الخطة، بل يجب أن يكون هذا الصراع قائما- فعلا- قبل ابتداء أحداث التمثيلية وذلك بسبب صرامة الحدود الزمنية التي تفرضها الإذاعة، ولا يمكن للتمثيلية أن تتحداها بحال بالإضافة إلى ذلك فإن عرض الصراع منذ بدايته قد يضجر الجمهور[2].

فالكتابة الدرامية تقوم أصلا على تصوير صراع يقوم بين شخصيات يخلقها الكاتب الدرامي لتمثل أطراف هذا الصراع ومن خلال رسم الشخصيات وتحديد موقفها ومن خلال سير الصراع وتطوره يتضح موقف الكاتب ويبرز إلى الوجود تعبيره الفني[3].

2-5- **الحوار**:

الإذاعة لا تحمل إلى المستمع إلا الصوت وبما أن الحوار من الأصوات فهو عنصر هام من عناصر تكوين المسرحية الإذاعية بل جوهرها،فهو يتكون من الكلمات المنطوقة هذه الأخيرة وحدها تثير خيال المستمع وتمده بكل ما يهمه بالنسبة للشخصية منظرها وملبسها حركاتها

---

[1]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:28.

[2]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص:86.

[3]- فاروق خورشيد: بين الأدب والصحافة، منشورات اقرأ، ط4، بيروت، لبنان، 1980، ص:91.

وانفعالاتها وما حولها من مناظر أو ديكورات ويعبر عما تنطوي عليه من عواطف وأحاسيس تجاه الآخرين وتجاه أنفسهم ويكشف ما يظهر من أفعال وما يخفى[1].

وعادة يعرف الحوار بأنه مساجلة الحديث بين شخصين أو أكثر ويجب أن يكون في جمل قصيرة ليس خطبا مملة طويلة وأن يكون طبيعيا متفقا مع موقف المتكلم وشخصيته متغير اللهجة والجرس طبقا للحال التي يعبر عنها سريع الجواب كثير الخطاب وينبغي على الحوار أن يكون فنا أي إنه من خلق الكاتب ونتاج خياله[2]، وبالتالي فالحوار ليس انتقائيا مختارا على أسس بلاغية أو استعراض لمهارات لغوية وإنما هو النوع النفعي الاستعمالي ذي المفردات التي تطرق أسماع المستمعين في كل مكان[3].

الحوار هام جدا بالنسبة للمسرحية الإذاعية فهو يقوم بوظيفتين: الأولى أن يخبر والثانية أن يثير العواطف والأحاسيس، فالحوار المؤثر يمكن أن يقوم بالآتي:

- يعطي رؤية متبصرة عن الشخصية.
- يصور الصراع ويوضحه.
- يركز على فكرة العمل الدرامي.

كما يمنحنا "بيتر مايوكس" بصورة أوضح وظائف الحوار كما يلي:

- يميز كل شخصية عن غيرها من الشخصيات.
- يعبر عن علاقات الشخصية مع الشخصيات الأخرى[4].
- يمد الجمهور بالمعلومات الضرورية التي يجب عليه أن يعرفها ليفهم الأحداث وينهمك فيها.
- يربط الكلمات التي تقولها كل شخصية بالأفعال، ويدفع حركة تطور الأحداث في الحبكة لأن الحوار يكشف عن التغيرات في إدراك الشخصيات واتجاهاتها.

---

[1]- عادل الناي: الفنون الدرامية، ص:67.

[2]- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص:422.

[3]- نديم معلا محمد: في المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، دب،2000، ص:140.

[4]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:49.

- يكشف الحوار عن فكرة العمل فكل حوار يكتب يمد رؤية متعمقة للفكرة التي يريد الكاتب توصيلها.

- يخلق الرتم أو الإيقاع الذي يريده الكاتب الدرامي للأحداث.

- يوضح طبيعة الشخصية ودوافعها ويكشف عن مشاعرها وطموحها واهتمامها[1].

تكمن قيمة الحوار المسرحي فيما له من وظيفة درامية فاعلة في التشكيل الفني للأحداث وتطورها إلى حركية درامية كما تكمن قيمته الجمالية في قدرة عباراته على الترجمة الصادقة للمعاني والأفكار من خلال التخاطب فيما بين الشخصيات المسرحية بوصفها الأطراف المتحاورة التي يمكنها الحوار من الكشف عن اختلاف أفكارها وآرائها من الأوضاع الدرامية التي يعالجها الحدث على شكل قصة مسرحية، ولهذا يستدعي لدى وضع الحوار المسرحي الوقوف على ما يجب أن يحمله هذا الحوار من معاني وحوافز لغوية وأن يكون بعيد الصنعة والتكلف يقوم على سلاسة العبارة ووضوح الألفاظ وخفة النطق وانسياب الكلمات وتدفقها فضلا عن طبيعة الإلقاء وقوة التأثير، لكي يكون متماسكا بالقدر الذي يشد بعضه بعضا حتى يتمكن المؤلف الإذاعي من الاحتفاظ بالخيط الدرامي الملتحم بنسيج المسرحية الذي يؤدي إلى الغاية التي يهدف إليها الكاتب[2].

من الوسائل التي يتبعها في إعداد الحوار الضغط على المقاطع الهامة زيادة في تنبيه المستمع إليه، فيستخدم نفس الوسائل التي يتبعها محلل الشخصيات فالشخصية البسيطة يكون الحوار الصادر عنها بسيطا ساذجا، أما الشخصيات المعقدة فهي تحتاج إلى ما يناسبها من الحوار[3].

وبما أن الوظيفة الدرامية للحوار تتمثل في كونه أداة تعبير واتصال فيجب أن يكون مركبا من عبارات وجمل وفقرات تتضمن إيقاعات واتزانات درامية تتماشى مع ما له من دور في في تركيب وتطور الأحداث وتدرج الصراع، مما يستدعي بالضرورة دراسة الأوضاع والحالات والأزمات والمواقف التي يراد التعبير عنها من خلال الحوار.

---

[1]- عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية،ص:51.

[2]- عادل الناي: الفنون الدرامية، ص:73.

[3]- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، ص:95.

من هنا نستنتج أن أهمية الحوار المسرحي (التقنو- درامية) تكمن في موضوعيته من حيث إحداث التفاعل فيما بين العناصر الدرامية في نسق فني منسجم مع متطلبات التشخيص الـــدرامي للموضوع على شكل قصة مسرحية يكون للحوار فيها الدور الباعث للحيوية عبر ما يحمله مـــن شحنات انفعالية بواسطة ما يتضمنه من جمل وفقرات قصيرة مركبة من كلمات قليلة ذات الفعالية في الكشف عن هوية الشخصيات المسرحية والتعريف بانتمائها وميولها ورغباتها، وهي تعيش جملة من الأوضاع والحقائق الدرامية بحكم وجودها كذات فعالة عبر ما تفعل وتقول في تغيير الوقـــائع والأحداث وتطورها مع تطور الصراع حتى نهاية القصة المسرحية[1]، والحوار الجيد هـــو الحـــوار الذي يستطيع المستمع من خلاله معرفة ما يحدث لأنه يكمل أبعاد الصورة الذهنية[2].

ولا نعدوا الحقيقة إذا قلنا أن الحوار يمثل في المسرحية الإذاعية صلب التعبير الفـــني فمـــن خلاله تصور الشخصية ويوحي بالزمان والمكان ويبين طبيعة الصراع بين الشخصيات[3].

وتكمن طريقة تقديم الحوار للجمهور بإتباع الكاتب إحدى الطريقتين في تقديمه للحوار:

الأولى ما يقوله الشخص عن نفسه عندما يكون مع الآخرين أو عندما يخلو لنفسه فيناجي نفسه[4].

والثانية ما يقوله الآخرون عنه سواء كان حاضرا معهم أو غائبا عنهم والحوار المســـرحي الجيد يجب أن تتوفر فيه الشروط التالية ليكون معبرا:

- قصر الجمل والإيجاز قدر الإمكان فلا مكان للإطناب والتطويل في المسرح.

- الإيقاع المعبر عن الحالة النفسية لأن نبرات الغضب تختلف عن إيقاع الفرح ونبرات المحبة تناقض نبرة الشماتة.

- التنوع لأن لكل شخصية طريقة خاصة في محاورتها وسلوكها اللغوي نتيجة لظروفهـــا الخاصة وللموقف المسرحي.

- ينقل الواقع بلغة مهذبة بدون تكلف.

---

[1]- عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، ص:57.

[2]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:71.

[3]- عادل النادي: الفنون الدرامية، ص:72.

[4]- محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي: تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص:216.

– يراعي الكاتب المسرحي في حواره أن لكل مهنة أو طائفة من النـــاس مجموعـــة مـــن الكلمات يكثر استعمالها بسبب ارتباطها بظروف عمل الشخصية وحياتها العامة والخاصة[1].

ففي اللحظات التي تغدو فيها المسرحية نابضة في مخيلة السامع، فـــإن أذنـــه أو مســـامعه الداخلية ستكون على درجة من التيقظ تماما كبصيرته، وعلى ذلك فـــإن الأصـــوات ودرجـــات ارتفاعها أو انخفاضها التي يسمعها ربما كانت صادرة إما عن الشخصيات التي تخيلها، وإما عـــن الممثلين المتخيلين الذين يقومون بأداء أدوارهم، ويبدو ذلك في كيفية إغراء المستمع وبتركيز انتباهه تماما على من يتحدث من هذه الشخصيات[2].

الكلمات هي محور وسائل الفن المسرحي بوصفه عملا أدبيا متى انتظمت في جمل وعبارات مسرحية، وخاصة الجملة في الحوار المسرحي، فإنها وضعت أصلا لتقال، وكانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة، ولهذا عني كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتي تكتسب بـــه الجمل المسرحية إيقاعا من نوع ما، وطولا وقصرا تتلاءم بهما في موقعهما[3].

وعادة تعتبر الكلمة المسموعة أو البيان باللسان صلة الكاتب بالمستمع، فالكلمة غير حاضر للمراجعة لأنها غير مكتوبة والصورة غائبة وكذلك اللون والحركة، فعلى الكلمـــة المســـموعة أن تحمل في نطقها ومدلولها أكبر قدر من الدقة والوضوح والتأثير، طبعا لا يجـــوز إغفـــال قـــدرات المؤثرات الصوتية والموسيقى على الحلول مكان الصورة واللون والحركة، لأن المرسلة الإذاعية تعد لتكون صلة اتصال لغوية لسانية بين مرسل وجمهور مستمع وهذه هي صلتها بالخطابـــة، لكـــن المرسل ليس في مواجهة مرئية ومتفاعلة وآنية ومكانية مع المستمع مما يبعد اللغة الإذاعية – إلى حد ما– عن لغة الخطابة الحية[4].

استيعابا للتأثير الكامل الذي يكمن وراء الحوار يجب علينا أن نتخيل الصوت الذي تحدثه الكلمات المنطوقة مع أقصى ما يمكن أن تحدثه هذه الكلمات من رد فعـــل حاســـم مـــع بقيـــة الشخصيات، لأن الكلمات هي التي تعبر عن الفكرة أو الشعور والإرادة بنظام مـــن الأصـــوات

---

[1]- محمد عبد الغني المصري، مجد محمد الباكير البرازي: المرجع السابق، ص:216.

[2]- سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف،دط، الإسكندرية،القاهرة، 1987، ص:81.

[3]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:658.

[4]- جان جبران كرم: مدخل إلى لغة الإعلام، ص:135.

والرموز الدالة على معان، وهي كما يقول الشاعر والناقد الإنجليزي "إليوت": (من أصعب وسائل الفن إذ عليها أن تعبر في آن معا عن الجمال المنظور والجمال المسموع)[1].

فما دام الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، والمظهر المعنوي لها هو الصراع، بالتالي هما الخاصيتان الفنيتان اللتان تميزان فن المسرحية، ولا بد أن يرتبط هذان العنصران بطبيعة الحال في العمل المسرحي، فلا يكفينا من الحوار أن يأخذ صورة سؤال وجواب بين شخصين وآخر لكننا ننتظر في المسرحية الحوار الذي ينقلنا إلى الحياة، الحوار الذي يجعلنا نتمثل الأشخاص في أزماتهم وصراعهم كما نتمثل الأفكار[2].

2-6- **المؤثرات الفنية**:

2-6-1- **المؤثرات الصوتية**: من العوامل المكملة للتمثيلية الإذاعية تعمل دورا هاما في عملية الإيحاء للمستمع بالمكان والحركة والزمان وتعتبر عين المستمع، فمن خلالها يعطي للمستمع وصفا سمعيا تفصيليا للصورة من خلال خياله وهي نوعان: مؤثرات حية وأخرى مؤثرات مصنوعة.

فالمؤثرات الطبيعية الحية:[3] يعد فيها الصوت أكبر تعقيدا من الحركة الجسمية، لأن إخراج الصوت يحتاج إلى عمليات كثيرة ومركبة ومصادر الحروف وأماكن خروجها في كلمة واحدة متعددة ومتباينة فعادة ما يتمثل جهد الممثل في قدرته على التنقل الانسيابي من شعور إلى شعور عبر الانفعالات المختلفة على متن صوته[4] مثل: تقليد أصوات أو استعمال صوت صهيل الخيل وخرير المياه، والرعد والبرق والرياح، صوت انسكاب الماء في الكوب مثلا أمواج البحر دقات الساعة صوت إشعال سيجارة.

أما المؤثرات الصوتية المصنوعة: فهي تنتج عن غير مصدرها لأنه من المعروف أن الميكروفون الإذاعي شديد الحساسية فسائر الأصوات التي يسمعها الناس يمكن تضخيمها من

---

[1]- سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي، ص:95.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، ص:144.

[3]- عادل النادي: الفنون الدرامية، ص:215.

[4]- أبو الحسن عبد الحميد سلام: معمار النص المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب،د ط، الإسكندرية، 1999، ص:193.

مصادر صناعية غير طبيعية وأغلب الأصوات أو المؤثرات الصوتية الطبيعية يمكن تنفيذها عن طريق حرفية الحيل الإذاعية بالأستديو.

تظهر قيمة المؤثرات الصوتية في وظيفتها الإيحائية للتعبير عن الزمان والمكان ولتوفير الخلفية اللازمة للتمثيلية الإذاعية وخلق الجو النفسي للشخصيات، وللدلالة على خروجها ودخولها بالإضافة إلى الاستخدام في النقل من مسمع لآخر.

فمثلا للتعبير عن الزمان هناك وسائل شتى، فصوت صياح الديكة يدل على أن الزمان هو الفجر تقريبا وصوت جرس المدرسة للدلالة على بدء الحصة أو انتهائها أما للتعبير عن المكان فصوت دقات الآلة الكاتبة يدل على أن الأحداث تدور في جو مكتبي وهكذا، فمن التعبيرات السابقة للدلالة على الزمان والمكان تكون المؤثرات الصوتية بمثابة خلفية لازمة للأحداث في التمثيلية الإذاعية[1].

وقد تستخدم المؤثرات الصوتية لخلق الجو النفسي للشخصيات، فصوت البلبل قد يستعمل للإيحاء بأن الشخصية متفائلة مبتسمة سعيدة.

أما استخدام المؤثرات الصوتية في النقل من مسمع لآخر فنحن نعلم أن التمثيلية الإذاعية تتكون من عدد من المسامع والانتقال من مسمع لآخر يتم بواسطة استخدام الموسيقى أو المؤثرات الصوتية أو لحظات الصمت أو بطريقة التلاشي ثم الظهور مرة أخرى.

فللانتقال من مسمع لآخر يمكن استخدام المؤثرات الصوتية ابتداءا من الصمت التام حتى للمؤثرات دلالة فمثلا: دخول شخصية لحجرة بابها مغلق مع بداية مسمع جديد يكون صوت وقع الأقدام هنا مع صوت فتح الباب وغلقه هو التأكيد على دخول الشخصية وفي الوقت نفسه يمكن أن يكون بداية لمسمع جديد[2].

2-6-2- **الموسيقى**:

إذا كان للكلمة المنطوقة طابعها الخاص في الراديو، والتي حددناها في الصوتية والقدرة على خلق صورة ذهنية، فهناك الموسيقى والمؤثرات الصوتية، فالمؤثرات الدرامية وغيرها هي جميعا أبجديات العمل الإذاعي، ولكل منها طابعها الخاص، فبالنسبة للموسيقى باعتبارها ثاني الفنون

---

[1]- عادل النادي: الفنون الدرامية، ص:215-216.

[2]- عادل النادي: المرجع السابق، ص:215.

الرومانسية بعد الرسم، وهي تتعامل مع الصوت، هذا الأخير يعد مادة متلاشية وحركة اهتزازية ليس لها شكل جسماني ولا استمرارية فيزيقية، ومن هنا فإن الموسيقى هي أقدر الفنون على التعبير عن الداخل إذ أن الذاتية هي شكلها ومضمونها ومادتها معا، فبوسعها أن تترك أثرها في النفس لأنها تخاطب الداخلية الذاتية الأعمق والأبعد فهي الفن الذي تتوسله النفس للتأثير على النفوس[1].

لكن حتى تمارس الموسيقى كل التأثير الذي بوسعها أن تمارسه، فإن محض التعاقب المجرد للأصوات في الزمن لا يكفي، إذ لابد أيضا من مضمون، أي أن الموسيقى لا بد لها أن توقظ في النفس شعورا حيا، أن تكون هي عينها نفس هذا المضمون تعبيره الصوتي[2].

كما تعتبر الموسيقى بالنسبة للفن الإذاعي محورا رئيسيا كان لها عظيم الأثر في ترقية الفن الإذاعي واجتذاب الجماهير، فهي بإمكانها أن تعطينا إفتتاحية التمثيلية التي توحي بالجو العام للأحداث فتكون بمثابة اللحن المميز لها وتساعد المستمع على تهيئة نفسه لتقبل الجو العام للتمثيلية وتقوم مقام الجسر بين كل مسمع وآخر بشرط أن تكون معبرة عن الموقف ويتم استخدام الموسيقى للتعبير عن المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية التي يمكنها أن تحاكي صورا من الطبيعة كأن تعزف أصواتا وكأنها غناء بلابل أو صهيل الخيول وغيرها.

وتلعب الموسيقى دورا هاما في تصوير الحالة النفسية للشخصيات في التمثيلية والصعود بها إلى القمم الدرامية، وهنا تصبح الموسيقى تعبيرية تعين الشخصية على الوصول إلى أعماق التعبير فعلى الكاتب الإذاعي أن يراعي اختيار اللحظات المناسبة التي لا تبدوا منها الموسيقى مقحمة بل يجب أن تكون ملهمة بما يجري في خلجات النفس الإنسانية، تستخدم أيضا لتعزيز الحوار وتأكيد معناه، في هذه الحالة يجب ألا يتم الإغراق فيها حتى لا تطغى على الحوار وتجعل المستمع غير متبين الكلمات بوضوح هنا تصبح الموسيقى مصدرا لقلق المستمع.

إن التداخل بين الموسيقى والمؤثرات الصوتية يوجد ما يبررها فمثلا التداخل بين مقطوعة موسيقية ورنين جرس تليفون لا بد أن يكون له دلالة معبرة عن الزمان والمكان، كذلك بالنسبة لتداخل أصوات شخصيات ثانوية مع نهاية مقطوعة موسيقية مثلا، فمن الأمور الهامة جدا بالنسبة

---

[1]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية وإخراج التمثيلة الإذاعية، ص:23.

[2]- هيغل: فن الموسيقى، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة،دط، بيروت، 1965، ص:35

للموسيقى ألا نجعلها تطغى على الحوار لا بد أن يكون هو السيد الذي يبرز عن كل شيء إلا إذا كان العكس هو المقصود دراميا[1].

هناك وظيفة أخرى للموسيقى فهي تستخدم كستار موسيقي (musical curtain) عند نهاية التمثيلية الإذاعية أو عند الفصل بين مسمع ومسمع آخر، وهي هنا أشبه بستار المسرح ونحن لا نستطيع أن نغفل دور الموسيقى كعامل من عوامل التنبيه الذي يشد انتباه المستمع ويجذبه لأن مستمع الراديو مستمع هش الانتباه لا يركز تركيزا كاملا وهو يستمع للراديو ولا يتابع جيدا ما يتم إذاعته ما لم ينبه إلى ذلك عن طريق الموسيقى أو المؤثر الصوتي أو الحركة الصوتية[2].

فالموسيقى تستخدم لتغيير المسامع ولتحديد جو التمثيلية وغيرها من الأمور، هذا الاستخدام الدرامي يشبه علامات الترقيم كالنقطة والفاصلة المنقوطة والفاصلة في اللغة، لذلك يجب على الكاتب أن يكون حريصا في اختياره للموسيقى ووصفها قبل أن يكتبها ويستخدمها في التمثيلية[3].

2-6-3- **المؤثرات الدرامية**:

للبناء الدرامي ثلاث مؤثرات: الأول الحركة والتطور، والثاني التشويق والثالث التنوع أو التباين، ينتج المؤثر الأول من سير الأحداث وانتقال الشخصيات من موقف إلى موقف، من حال إلى حال طبقا للحبكة التي يضعها المؤلف، وقد يؤدي هذا المؤثر إلى المؤثر الثاني وهو التشويق أما المؤثر الثالث وهو التنوع أو التباين والذي نعني به ألا يكون العمل الدرامي شكلا واحدا وعلى وتيرة واحدة حتى لا يمل الجمهور وينصرف عنه.

يذكر كروك تيم هذين المؤثرين لجذب الجمهور بشيء من التفصيل:

– **المفاجأة**: يمكن توفيرها عن طريق جعل الجمهور يشعر بالخوف والترقب بما سيحدث ثم نصدمه بالمفاجأة.

– **التوتر وروح المرح أو الدعابة**: حتى يتم جذب الجمهور يجب أن يستمر التوتر وأن نعطي للجمهور روح الدعابة والمرح بحيث أن يتراقصا داخل قلب وعقل الجمهور وجعله يشعر

---

[1]- عادل النادي: الفنون الدرامية، ص:215

[2]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص:33.

[3]- عادل النادي: الفنون الدرامية، ص:212.

بجاذبية العمل الدرامي، فيمكن الاحتفاظ بشخصية واحدة تستخدم روح الفكاهة في الاستجابة للمواقف المختلفة شرط أن تكون الفكاهة متسقة مع سماتها[1].

ويذكر عادل النادي أن هناك خمسة مؤثرات درامية وتشتمل: التشويق، المفاجأة، السخرية الدرامية، المقلب الدرامي، الحب.

– **التشويق**: يعتمد على إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المستمع ولا يتأتى ذلك إلا إذا وضع المؤلف بطله الذي يتعاطف معه المستمع في موقف حرج يستثير خوف المستمع عليه بل ويمسك قلبه خوفا على مصير البطل، ويجيش في صدره الأمل في نجاته من هذا الخطر الذي يحدق به، ويجب أن يكون الاستخدام مؤكدا للحدث الدرامي.

– **المفاجأة**: وهي وقوع حدث لا يتوقعه المستمع بشرط أن تكون هناك منطقية لوقوع هذا الحدث، وإلا تحولت المفاجأة إلى مجرد مصادفة فالمصادفة غير المفاجأة لان الصدفة غير مستحبة في الأعمال الدرامية بل إنها مرفوضة.

– **السخرية الدرامية**: وهي مؤثر درامي يستخدم بكثرة في الأعمال الدرامية (تراجيدية أو كوميدية أو أي نوع آخر) وتتحقق بأن يتم تجهيل شخصية من شخصيات العمل الدرامي بما يجري حولها من أحداث في التمثيلية في حين أن المستمع يدرك حقيقة هذه الأحداث وهذا المؤثر في الأعمال الكوميدية يثير الضحك جدا إذا كان استخدامه مبررا، أما بالنسبة للأعمال التراجيدية فالسخرية الدرامية تتحقق مثلا في إدراك المستمع لمعلومة تنقص البطل إذا عرفها سيتحول إلى الأفضل مثلا أو العكس[2].

– **المقلب الدرامي**: يساعد على تغيير اتجاه الأحداث مما يضفي عليها بعض الثراء، والمثال على المقلب الدرامي تلك الصينية التي عليها كوبان من الشاي وفي أحد الكوبين مخذر وبدلا من أن نشرب الضحية الكوب الذي به المخذر يشربه من وضع المخذر فيه.

---

[1]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون ، ص:38.

[2]- عادل النادي: الفنون الدرامية، ص:177-178.

– **الحب**: إن الحب في الأعمال الدرامية من ضمن المؤثرات التي تضمن نجاحها لأن الحب عاطفة إنسانية تخاطب قلب الإنسان ومشاعره، مهما كان عمره أو وضعه الاجتماعي، فالحب يعد أهم متنفس لعملية كبت عاطفي في صدر كل واحد منا.

إن المؤثرات الدرامية هامة جدا لجذب الجمهور وهنا يجب أن نؤكد أن طبيعة الوسيلة التي تقدم من خلالها الدراما تؤثر على العمل الدرامي[1].

3-3- الإخراج المسرحي الإذاعي:

3-1- المخرج المسرحي الإذاعي:

المخرج الإذاعي شخصية موهوبة مثله في ذلك مثل الكاتب الإذاعي الذي يثقل موهبته بالدراسة والتدريب والتجريب وهو مسلح بهدف، ويتمثل هذا الهدف في خدمة مجتمعه وتنميته ويتمتع بثقافة مسرحية عريضة، دراما لطبيعة الراديو ولغته ووظائفه وأهدافه وإمكانياته متمكن من علم الصوتيات وله ثقافة موسيقية واسعة متذوق للموسيقى مع توافر حس نقدي بارز، وهو لا بد أن يكون واسع الخيال قادرا على الإبداع كما أنه شخصية قيادية بالضرورة قادر على التعامل مع الآخرين والعمل بروح الفريق قادر على حب من حوله، وبذلك يكون موضع حب واحترام الآخرين فهو بذلك جدير بالثقة والاحترام قوي الأعصاب رابط الجأش في المواقف الصعبة التي تصادفه أثناء تنفيذه للعمل الإذاعي[2].

ويمكن تشبيه المخرج المسرحي بمترجم العمل الأدبي ولهذا يجب على المخرج أن يكون معلما ولكن في غير تعالم وربانا لكن في غير استبداد، ومهمته الأولى تبدوا في أن يجعل من النص المسرحي المكتوب عملا حيا يلمس أذن المتلقي وشعوره بل عقله ووجدانه وعلى قدر وضوح أفكار المخرج وجمال عرضه يكون نجاحا[3].

والمسرحية في الحقيقة تصنع إخراجها بنفسها يكفي أن يكون المرء يقظا وغير مفرط في ذاتيته حتى يراها ترسم حركتها وتدرب الممثلين مؤثرة عليهم بطريقة سحرية إنها تمتحنهم فإما

---

[1]- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، ص:60.

[2]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية، فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية،ص:100.

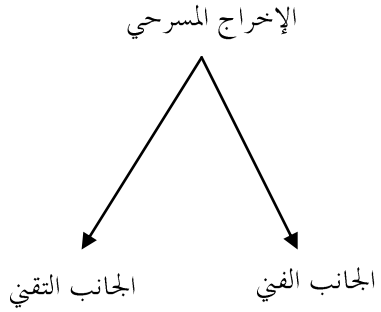
[3]- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، منشورات المكتبة العصرية، دط، صيدا، بيروت، دت، ص:181.

يكبرون بها أو يصغرون وإما تندمج فيهم أو تنبذهم[1] والمخرجون البارعون اصطلحوا على أن النص يمر عادة بثلاث مراحل وهي: الانطباع والتعبير والنقد.

تنحصر مرحلة الانطباع في فهم أبعاد النص من خلال الدراسة والتحليل ثم تعقبها مرحلة التعبير التي تركز على الوسائل السمعية التي ستقوم بتوصيل هذا الفهم إلى الجمهور المستمع (المتلقي)، ثم مرحلة النقد التي يتم فيها تحليل وتقسيم هذه الوسائل التعبيرية بهدف الوصول بها إلى مرحلة الإتقان الكامل بقدر الإمكان، ومن خلال هذه الخطوات الثلاث فإن المخرج يقوم بثلاثة أدوار متتابعة: دور الدارس أو الباحث ثم دور الفنان أو المبدع وأخيرا دور الناقد للأبعاد النهائية للمسرحية، ومن الواضح أن المخرج عندما يعقد العزم على إخراج مسرحية معينة فلا بد أن يكون هذا بدافع من حماسه وحبه لها[2].

3-2- **طريقة الإخراج المسرحي الإذاعي**:

ويمكن تقسيم الإخراج المسرحي إلى مرحلتين:



– **الجانب الفني**: يتمثل في:

– اختيار الشكل الفني والجمالي العام للعرض.

– رسم معالم النمو الدرامي أدبيا وفعليا.

– الاقتراب أكثر من فنيات التمثيل الواسع.

– الفضاء المسرحي واستعماله العلمي الفني والتقني.

– **الجانب التقني**: الاستعمال الذكي والواعي لكل التقنيات والآلات التي يبدعها وسيبدعها فكر الإنسان والطبيعة من أشكال صوتية وموسيقى والإعلام الآلي والتسجيلات وغيرها، وهنا تجدر بنا الإشارة لنؤكد أن مهمة الإخراج لا تكمن في أنه ينسق ويرتب العناصر المسرحية بل هو يبدع ويتفنن في الفنيات والتقنيات ينسجها في الشكل الجماعي المنظم الجمالي[3].

فمثلا يحدد المخرج الأجواء الصوتية التي ستجري فيها الأحداث زمن رنين عالي (Echo) زمن رنين عادي (live) زمن رنين مكتوم ميت (Dead) كما يحدد الحركة الصوتية (مستوى

---

[1]- جان فيلار: حول التقاليد المسرحية، تر: سعد الله ونوس، ص:50.

[2]- نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،دط، القاهرة، 2001، ص: 42.

[3]- مرزاق بوميدونة: مرشد منشط الفن الدرامي، فديرالية النشاطات الثقافية للشباب،دط، العاصمة، الجزائر،دت، ص:41.

قريب ومستوى متوسط أو بعيد) ويحدد المؤثرات الصوتية أو موسيقى البداية والنهاية، كما يحدد الكبارى الموسيقية ويحدد المستوى الصوتي المصنوع مثل الحديث في التليفون أو وراء حاجز.

ومن أهم واجبات المخرج هو تحديد الوقت أي المساحة الزمنية التي سيتم إذاعة التمثيلية خلالها، كما يحدد المسامع وطبيعة كل مسمع والنقلات أيضا انتقال بالموسيقى أو المؤثر الصوتي أم بالاثنين معا أو بالتلاشي والتناص أو القطع أي النقل بفترات الصمت مع الحرص على وحدة أسلوب الانتقال من مسمع إلى آخر.

فدور المخرج ينحصر أساسا في التفكير في المشروع من زواياه المختلفة:

- أدبية، فنية، تقنية.
- وضع خطة للإخراج من فلسفة وملفات تطبيقية.
- الاختيار الدقيق للفنانين عمال تقنيين جامعيين.
- تحضير جو التنظيم العام، توقيت ورشات[1] مثل:

- ورشة الإلقاء والتعبير الصوتي:

- التحضير المستمر للجهاز التنفسي للمثل.
- العمل على الوصول للإلقاء السليم.
- اكتشاف النبرات والألوان الصوتية.
- توجيه الممثل نحو القراءة بمختلف درجاتها.

- ورشة الآداب:

- تتكفل بدراسة النصوص المسرحية المقترحة من طرف أعضاء المسرحية.
- تختار أعمال مسرحية.
- تنظم قراءات مسرحية.

- ورشة الارتجال:

- تهتم بتحرير الطاقات في أعماق الممثل.
- تدفعه إلى الحركة والكلمة بدون قيد ولا حدود.

---

[1]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص:101.

- تلقنه الدروس الأولية لفن الحركة الكلمة والتمثيل.

- تدفعه للتعايش الجماعي مع الفريق.

- ورشة التقنيات:

- توجيههم نحو هذه التقنيات.

- توعيتهم بهذا العمل التقني وأهميته في العرض (الصوت إلى آخر الاختراعات التقنية العلمية) [1].

- يطلب إخلاص المشاعر.

- يحدد زمكان العمل المسرحي الفني.

- يؤكد ويصحح الفعل الدرامي.

- يحدد دخول وخروج الشخصيات.

- ينسق كل مهام التقنيات الأخرى.

- يحدد الكيفية الحسنة لإلقاء الكلمة والنبرات الصوتية والسرعة والتباطئ في القول.

تقوم خطوات العمل بثلاث بروفات نوجزها كالآتي:

– البروفة الأولى الجافة: وهي قراءة على المنضدة بعد أن يتم توزيع الأدوار والاتفاق على ملامح وأبعاد الشخصية في إطار الموضوع الأساسي للتمثيلية وحبكتها.

– البروفة الثانية: وهي تكون داخل الأستديو أمام الميكروفونات بغير تسجيل والمخرج يستمع فقط في غرفة المراقبة التابعة للأستديو وفيها يوجه المخرج الممثلين لبعض الأخطاء والأفكار خاصة فيما يتعلق بالحركة الصوتية.

– البروفة الثالثة: وهي بروفة كاملة بالموسيقى والمؤثرات الصوتية والحركة الصوتية وبعد ذلك يبدأ التسجيل الفعلي[2].

---

[1]– مرزاق بوميدونة: مرشد منشط الفن الدرامي، ص:42-43.

[2]– عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية، ص:101.

3-3-3- **مهام المخرج المسرحي الإذاعي**:

إن المخرج يبقى دائما القائد – بمعنى هذه الكلمة– لأنه المسؤول عن كل عمليات الإنتاج والإخراج وعن الروح المعنوية والنظام المتبع وحل المشكلات الفنية والإدارية التي تطرأ أولا بأول قد يشاركه هذه المهمة زملاء آخرون مثل المنتج والمؤلف أو النجم الأول للفرقة المسرحية لكن المسؤولية في النهاية هي مسؤولية المخرج، وخاصة أن الروح المعنوية تلعب دورا حيويا خطيرا سواء في إنجاح المسرحية أو إسقاطها وهدفه النهائي يكمن في عملية التوصيل الكامل والتام للمسرحية وإيصالها إلى الجمهور المستمع المتلقي في آن واحد فمعيار نجاحه رهن بتحقيق هذا الهدف وأي توصيل جزئي هو في الوقت نفسه نجاح جزئي والعكس صحيح[1].

ونعود لنؤكد أنه من أجل الحصول على مسرحية إذاعية (Radio playp) ناجحة وإخراجها طبقا للقواعد الإذاعية السليمة ينبغي مراعاة الخطوات التنفيذية الآتية:

- قراءة النص.
- تحديد الفكرة والمقدمة المنطقية والتيمة الأساسية.
- الحكم على صلاحية النص من الناحية الإذاعية:
  - هل هو نص صوتي؟.
  - هل ساعد على خلق صور ذهنية؟
  - هل تنطبق عليه قواعد أخلاقيات الإذاعة؟.
- تحديد مصادر التأليف من أجل التأكد من أصالة النص وموضوعيته وإذا ما كان معدا عن عمل أدبي آخر؟ وهل تم الحصول على موافقة صاحب العمل الإذاعي الأصلي، وذلك من أجل تجنب الوقوع في مشاكل قانونية تتعلق بحق الملكية الفكرية والسرقات الأدبية.
- مراجعة زمن الأحداث.
- تقدير مدة إذاعة العمل.
- تحديد المسامع بداياتها ونهاياتها.

[1]- نبيل راغب: آفاق المسرح، ص:39-58.

- إحصاء عدد الشخصيات والتأكد من أنها لم تتجاوز العدد المناسب ودراسة كل شخصية وهل توجد من بينها شخصيات زائدة.

- تحديد المؤثرات الصوتية[1].

- تحديد النقلات بين كل مسمع وآخر.

- تحديد أنواع الحوار والتأكد من أنه حوار صاعد يحرك الأحداث مع تنقيته مما لا يجوز إذاعته ويتعارض مع أخلاقيات الإذاعة أو يؤكد توجهات سلبية.

- توزيع الأدوار (casting) توزيعا سليما.

- إطلاع مساعد المخرج والمساعد الفني (مهندس الصوت) على خطوات التنفيذ.

- إجراء بروفات.

- تحديد أنواع الميكروفونات التي سيتم استخدامها.

- تحديد الأجواء الصوتية من [عادي- حي] [ميت- صدى].

- تحديد موسيقى البداية والنهاية:

- هل سنستخدم شكل ما قبل العنوان.

- هل سنبدأ بأسماء النجوم المشتركة في العمل.

- هل سنستخدم لقطات صوتية تعبر عن الموضوع وتجذب انتباه المستمع.

- تقدير الميزانية (تكلفة الإنتاج).

- اعتماد النص من الجهات المسؤولة والحصول على موافقتها[2].

- توجيه صوت الممثل ومشاعره لخدمة الفكرة التي استخلصها خلال رؤيته في إخراج النص المسرحي[3].

من هذا كله تتضح لنا أبعاد المهام والواجبات الملقاة على عاتق المخرج فهو دارس ومفسر للنص ومدير لجلسات القراءة والتدريب وقائد لفريق العمل سواء على المستوى الفني أو الإداري

---

[1]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية، ص:101.

[2]- عبد المجيد شكري: المرجع السابق، ص:103.

[3]- أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2004،ص:14.

وملهم لزملائه كي يستخرج أفضل ما فيهم ومفكر استراتيجي يضع في ذهنه توظيف كل المؤثرات السمعية لتوصيل النص إلى المتلقي وناقد موضوعي يقيم كل إنجازات زملائه ويوضح لهم السلبيات وكيفية التخلص منها، فهو المسؤول الأول والأخير[1] لأن سطور أية مسرحية ليست سوى التوجيهات الوحيدة التي يحتاجها المخرج أو الممثل القدير وأن أي نقاش نقدي للمسرحية دون أن يمثل مخططا لإخراجها بشكل ما لا يزيدنا فهما لها، ولهذا يتحتم على المخرج مراعاة كل مستلزمات العملية الإخراجية باعتباره مسؤولا مخرجا لها[2].

[1]- نبيل راغب: آفاق المسرح، ص:60.

[2]- س.و. داوس: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويذات، ط1، بيروت، باريس، 1980، ص:16.

الفصل الثاني: المسرح الإذاعي الجزائري

1- **نشأة المسرح الإذاعي الجزائري وتطوره**

1-1- **نشـــأته**

1-2- **تطـــوره**

2- **موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري**

2-1- **الموضوعات البوليسية**

2-2- **الموضوعات الاجتماعية**

2-3- **الموضوعات الثورية والتاريخية**

2-4- **الموضوعات الدينية**

3- **لغة المسرح الإذاعي الجزائري**

3-1- **بين العامية والفصحى**

1- **نشأة المسرح الإذاعي الجزائري وتطوره**:

1-1- **نشأته**:

قبل الحديث عن نشأة المسرح الإذاعي، نورد ما ذكره باشطارزي حول نشأة الإذاعة بالجزائر في العهد الاستعماري حيث يقول: (كانت أولى محاولة للبث الإذاعي في عام 1923 على "يد فيكتور كولان" Victor Colin الأخ الأكبر لـ"بول كولان" Paul Colin مؤسس المحلات الكبرى للبيانو والأسطوانات التي انتشرت عبر الجزائر، تونس والمغرب، و"فيكتور كولان" هذا مهندس في الكهرباء ومولع بالفيزيائي الإيطالي الذي اخترع التيلغراف اللاسلكي "غوليرمومماركوني" والذي قام أيضا بأول اتصال بالأمواج الهيرتيزية، وقد قام هذا المهندس عام 1923 بوضع جهاز إرسال من اختراعه في المدخل الأرضي لمحل أخيه الواقع بـ: 12 نهج ديمون دورفيل D'umont Durville .

ولإجراء التجربة الأولى استدعى – كما يقول باشطارزي: بعض المغنيين من قاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة مثل: بيترولامي Pietro Lamy من أوبرا مونتي كارلوا ابلونش ديليموج Blanche Delimoges من الأوبرا الهزلية وبيرث بلانتاد Berthe Plantade وآخرين مرفقين بيافيل على آلة المندولين، وكنت – كما يضيف باشطارزي قائلا – المغني الوحيد باللغة العربية) .

ورغم أن الإذاعة انطلقت في بث برامجها من راديو الجزائر ابتداء من عام 1926، إلا أن المسرح تأخر بثه عبر الأمواج الإذاعية على خلاف البرامج الأخرى[1].

لقد كتب أحمد حمروش في مذكراته حول المسرح تحت عنوان (المسرح من وراء الكواليس)، وفي هذه المذكرات يضعنا الأستاذ حمروش أمام مشهد معتاد بل و تقليدي بالنسبة لمسرحنا العربي، فحين صار الاعتداء الثلاثي على مصر وطفقت طائرات الإمبريالية تقصف المدن والقرى بقنابلها المحرقة، كانت هذه واقعة مناسبة كي تكشف أمام الأستاذ حمروش عزلة المسرح عن روح الشعب وتعطيه البرهان العملي على هروب مسرحنا من الأحداث المصرية، وهنا يلجأ

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص:51.

كاتب المذكرات إلى المقارنة بين الدور الذي لعبته وسائل الاتصال الأخرى وبين الدور الذي لعبه المسرح.

وفي هذه المقارنة تكمن الإدانة الكبيرة للمسرح فإذا كان المسرح يقف بعيدا عن المعركة ومنعزلا انعزالا تاما عن روح الشعب فإن الصحافة وكتابها يعيشون في جو المعركة وتتحول مؤسسة الصحافة إلى خلية نشطت وبينما كانت تتردد بين جنبات المسرح وخلف كواليسه عبارات باهتة ورثيبة من مسرحية "ايزيس" كانت الإذاعة تذيع الأغنيات الوطنية وتغطي موقفها الوطني على أكمل وجه[1].

وابتداء من عام 1937، 1938 ونتيجة لارتفاع حمى الدعاية والحرب النفسية التي كانت تمارسها كل من دول الحلفاء ودول المحور، وخاصة منها ألمانيا، كلفت سلطات الإحتلال الفرنسي بعض الممثلين الجزائريين للقيام بالدعاية المضادة للنازية عبر تقديم السكتشات الفكاهية والمسرحيات من راديو الجزائر.

وقد نصب السيد "صالح عرزور" مديرا للحصص العربية[2]، أما عن تاريخ انطلاقة المسرح الإذاعي فقال ذباح: (يمكن تحديديها في منتصف الأربعينات ومن الذين شاركوا في بعثة يمكن أن نذكر جلول باش جراح، نورية عبدون، سيساني، كلثوم، فضيلة (الدزيرية)، سيد علي، علال المحب، حبيب رضا، مصطفى بديع، عبد الحليم رايس[3].

فأول مسرحية إذاعية قدمت هي مسرحية "الطبيب الصقلي" من راديو الجزائر في 03 أفريل 1938، ومثل فيها كل من[4]: مصطفى كاتب، ليلى العباسي، ادريسكار، الشيخ السعيد، عبد الرحمان عزيز، جدييات محمد المعروف بـ: جدييات سيساني وباشطارزي في دور الطبيب وأخيرا كل من لويس شابرو وجورج بودري.

---

[1]- عبد الله البوصيري: حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، مجلة الموقف الأدبي، ع106، إتحاد الكتاب العرب دمشق، فبراير 1980، ص:94.

[2]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره(1926 – 1989)،ص:51-52.

[3]- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 77.

[4]- لقاء شخصي مع: محمد حلمي، الإذاعة الوطنية الجزائرية، العاصمة، الجزائر، 02 جويلية 2008 على الساعة 15:30 زوالا.

وقدمت في ما بعد الكثير من المسرحيات والسكتشات الفكاهية القصيرة مثـــل: سلســـلة "قاسي-قويدر" التي قدمت عام 1939 من طرف باشطارزي، محمد التوري، جلول باش جـــراح وسيد علي فيرنوندبل والتي كانت تهدف بالدرجة الأولى إلى الدعاية المضادة للنازية عبر الفكاهـــة والإضحاك[1].

كما قدم مصطفى كاتب لأول مرة مسرحية باللغة العربية بعد تمثيلياته باللغة الفرنسية يوم الثلاثاء من شهر أفريل 1939، وبفضل المثقفين الجزائريين والمناضلين الحارسين على حماية الهويـــة الوطنية، تمسكوا باستمرار المسرح الإذاعي[2].

ومن بين المسرحيات الإذاعية التي قدمت في ما بين عامي (1938 و 1939) نذكر:

مسرحية الطيب الصقلي، الكذابين، زاهر بالسيف، ما ينفع غير الصح، هي وإلا أنا، كـــل هذه المسرحيات من تأليف محي الدين باشطارزي، بالإضافة إلى مســـرحية آش قـــالوا لرشـــيد القسنطيني، قف يا متهم لشاوي عبد الواحد[3].

وغيرها من المسرحيات التي تم تقديمها آنذاك.

ويوم 08 ماي 1939 قدم محي الدين باشطارزي مسرحية "ما ينفع غير الصح"، أما في يوم 22 ماي 1939 قدم مسرحية "العفيون" وفي 07 جوان 1939 قدت مســـرحية "يـــا حصـــراه" للفكاهي العظيم رشيد القسنطيني، وفي 07 جويلية 1939 قدمت مسرحية "سعيد بالحب" لزرواق رابح .

أما المفتي الشيخ العاصمي فقد أذيعت يوم 17 فيفري 1940 مسرحية "امرؤ القيس"، كما أذيعت للشيخ أحمد لكحل المكلف بالشؤون الدينية – آنذاك – مسرحية غنائية باللغة الفصـــحى يوم 17 جانفي 1940 .

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص:53.

[2]- لقاء شخصي مع: محمد حلمي.

[3]- ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص:53.

فبعد الإعتراف الرسمي بالموسم المسرحي بالعاصمة مع فرقة محي الدين باشطارزي، المسرح الإذاعي تطور وتوسع منذ سنة 1947، فالفرقة كانت تقدم كل يوم السبت على الساعة الثامنة (20:00) مساء مسرحية، كما كون محمد الطاهر فضلاء فرقة في الإذاعة تقدم كل يوم الاثنين مسرحية باللغة الفصحى، أما الفنان مصطفى بديع كان كل يوم الأربعاء وبعد كل خمسة عشر "15" يوما يقدم تمثيله بوليسية، فيوم الأربعاء تذاع المسرحيات العامية، أما يوم الإثنين تذاع باللغة العربية الفصحى، بالإضافة إلى المسرحيات التي تقدم بالقبائلية، وكانت تضم عددا من الممثلين من بينهم: محي الدين باشطارزي، محمد العمراني، والشيخ أحمد البسكري والشيخ حمودة[1] ثم التحق بعد ذلك الفنان والممثل محمد حلمي وعلي عبدون، بدؤوا بتطوير المسرح، فقدموا تمثيليات في قالب عصري، كما التحق بهم رويشد ومصطفى بديع ومحمد الطاهر فضلاء.

وفي معنى قول ممثلنا العظيم محمد حلمي: (كانوا – أي الممثلين– يخرجون من أستديو يقدمون فيه باللغة العربية إلى أستديو يقدمون فيه باللغة الفرنسية أو القبائلية).

فالمسرحيات التي أنجزت وأذيعت باللغة العربية يتم ترجمتها باللغة القبائلية والعكس، وكان نفس الأشخاص الذين كانوا يشتغلون مع محي الدين باشطارزي في المسرح البلدي ومن بين أعضاء فرقة محي الدين باشطارزي رضا فلكي كان يقدم إذاعة صبيانية، فهو يهتم بمسرح الشبان.

أما الهدف فكان يبدو في مدى نجاح الثقافة الجزائرية باللغتين مقابل الغزو الثقافي للاستعمار الذي كان أول هدف له هو تشويه التاريخ الوطني باستعمال كل الوسائل لما فيه(فرق – تسد) لهذا فقد كانت الأسرة الثقافية والممثلين في الإذاعة، جميعهم في موعد أول نوفمبر شاركوا في النضال بمختلف الوسائل والإمكانيات[1].

وبالرغم من وقوع الجزائر تحت الاحتلال الفرنسي ابتداء من سنة 1830، وما ترتب عن ذلك من فقدان السيادة الوطنية ومحاولا إيقاف كل نشاط يعبر عنها، فإن المحتلين لم يستطيعوا أن

---

[1] – لقاء شخصي مع: محمد حلمي.

[1]- لقاء شخصي مع: محمد حلمي .

يوقفوا كلية حركة ذلك النشاط الوطني، مما يمكن أن يفسر ذلك أن الجزائريين حاولوا أن يسموا فوق آثار تلك النكبة[1].

2-1- **تطوره**:

إن ظروف اندلاع الحرب العالمية الثانية في 02 سبتمبر 1939 التي فرضت انتقال النشاط المسرحي من قاعات العرض إلى الأستديو للقيام بالدعاية لصالح الحلفاء، تباطأ نشاط الحركة الوطنية نتيجة هذا الوضع، حيث توجه الاهتمام بصفة خاصة إلى الحرب النفسية والأجواء المكهربة التي سبقت اندلاع الحرب العالمية الثانية .

فقد عاش المسرح الجزائري في المرحلة الواقعة ما بين (1939 و1946) مصاعب طرحتها من جهة حكومة الحاكم العام لوبو Le Beau الذي جاء إلى الحكم يوم 07 أكتوبر 1937، والذي اتخذ قرار 02 نوفمبر 1937 لحضر نشاط المسرح العربي في الجزائر[2].

إلا أن ازدياد المسرح الإذاعي الذي كان هدفه دعائيا –كما ذكرنا– حيث يقول المرحوم باشطارزي في هذا الشأن: (كانت الدعاية الإذاعية الألمانية التي يشرف عليها من برلين السيد "يونس بحري" ضعيفة، إلا أنها بدأت تقلق السلطات الفرنسية في الجزائر ومصالح الاستماع التي كانت تسجل كل هذه الحصص الدعائية التي يتم بثها بالراديو بواسطة المصلحة النفسية للشؤون الإسلامية،حيث قررت السلطات الفرنسية القيام بدعاية مضادة كلفت بالاشتراك فيها بإعداد حصة إذاعية أسبوعية، كنت أقدم من خلالها مواطنا حصريا يدعى "البوزريعي" وفلاحا قبائليا يتحاوران) ويضيف باشطارزي قائلا: (وكنت أجعل كلا من هتلر عويلز غورينغ ريبنتروبل وغيرهم في قالب فكاهي وقد نجحت هذه الحصص في داخل الوطن)[3] وعن تطور المسرح الإذاعي ندرج قول عبد القادر لعزيزي: (انطلق المسرح الإذاعي في تلك المرحلة بفناني جبهة

---

[1]- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية،دط، دب، 1983،ص: 21.

[2]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ض:57.

[3]- أحمد بيوض: المرجع السابق، ص: 57-77 .

التحرير الوطني الذين مارسوا هذا النوع من الفن بعد الإستقلال ثم انضم إليهم الشباب الذين إلتحقوا بالإذاعة بعد النجاح في المسابقة التي نظمت لهذا الغرض).

وعن الأسماء البارزة التي أدت دورا في الإنطلاقة "عبد الحميد بن هدوقة" الذي كتب وأخرج عدة مسرحيات وأسس الفرقة التي تكونت وضمت ما يقارب 60 عضوا، وإلى جانب ابن هدوقة ذكر "عبد القادر" بعض الأسماء التي ساهمت في الإنطلاقة ومنهم من أصبح الآن فنانا أو صحفيا أو شاعرا وفيما بعد انضم إلى الفرقة ممثلون جدد جاءوا من المسرح البلدي والمعهد الوطني للموسيقى[1].

أما في سنة 1939 فقد تعززت الأشكال الدعائية بالإعلان الإذاعي من راديو الجزائر عن الأعمال المسرحية التي كانت تعرض بقاعة الأوبرا[2].

وهكذا فقد ارتبط المسرح الجزائري منذ نشوئه في العشرينات من هذا القرن بالأحداث السياسية والتاريخية التي شهدتها الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي الغاشم، ويرجع ميلاد وتطور المسرح إلى هذه الظروف التاريخية والمحن القاسية التي عانتها الجزائر طيلة الفترة الإستعمارية.

وباندلاع الثورة دخل المسرح الجزائري مرحلة جديدة من تاريخه، إذ ساهم بصفة فعالة في الحرب التحريرية، وكان ذلك عندما تأسست الفرقة الفنية التابعة لجبهة التحرير الوطني بتونس في أفريل 1958، بحيث انضم إليها جميع الفنانين الجزائريين والمؤمنين بالقضية الوطنية، وقدمت في هذه الفترة أعمالا كثيرة منها: (مسرحية أبناء القصبة، الخالدون، دم الأحرار) لعبد الحليم رايس، بالإضافة إلى مسرحية (تحور النور) والتي قام بتركيبها مصطفى كاتب.

والفرقة بعدما قدمت تمثيلياتها بتونس راحت تجوب دول العالم الشقيقة والصديقة لتعرف الرأي العام العالمي بقضيتها العادلة[3].

---

[1]- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 78.

[2] - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 41.

[3] - المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر: الإعلام أثناء الثورة، مجلة المجاهد، ص: 380.

وتطور المسرح الإذاعي الجزائري في هذه المرحلة (1947-1956) حيث أصبحت تقدم من راديو الجزائر، مسرحية كل أسبوع تقريبا خلال نهاية عام 1947 وبداية عام 1948، وهذا على مدى أربعة أشهر مع إستئناف ذلك في شهر جويلية من عام 1948.

للإشارة فإن راديو الجزائر ساعد كثيرا رجال المسرح في الإعلان عن مسرحياتهم التي كانت تعرض بقاعة الأوبرا، والتي يعاد إنتاجها أحيانا بالإذاعة، وهذا باشطارزي يقول في هذا الشأن:"في راديو الجزائر ضمنا مسرحية كل أسبوع مدة ثلاثة أشهر، وكنا نقوم بالدعاية لمسرحياتنا التي كانت تعرض بقاعة الأوبرا، وكان مسؤولوا راديو الجزائر الذين كان كلهم مسلمين يشجعوننا على الكتابة المسرحية ويدرسوها تمهيدا لعرضها في الراديو) ويضيف باشطارزي بخصوص هذه التجربة قائلا: (كانت هناك مسرحيات جيدة وأخرى ضعيفة، إلا أنها كانت تجربة ساعدت كتابنا على خوض غمار الكتابة المسرحية) [1].

ومن الممثلين الذين عملوا بالإذاعة: باشطارزي، باش جراح، محمد التوري، سيد علي فيرنونديل، وغيرهم من الفنانين.

أما السنة الذهبية للمسرح الإذاعي الجزائري فقد كانت سنة 1951 حيث قدمت خلالها 54 مسرحية كل أسبوع، ولهذا نستطيع القول أن تطور المسرح الإذاعي في بلادنا كان خلال هذه المرحلة التي شهدت ازدهارا كبيرا وخاصة في سنوات (1948، 1949، 1950، 1951)، حيث يقول باشطارزي: (في بداية هذه السنة 1951 نستطيع القول أن النشاط المسرحي كان في حالة فوران، إذ بالإضافة إلى الجزائر-العاصمة، فإن الفرق الهاوية التي ذكرتها في عنابة وقسنطينة قد بدأت هي الأخرى تنشط)، و لم تكن تعرض المسرحيات فقط عبر الأمواج الإذاعية بل حتى الحصص التي كانت تساعد هذا الإنتاج على التطور مثل حصة "علبة الأفكار" لـ: عثمان بوقطاية التي كان يقدمها كل أسبوع، والتي سمحت بالرد على الإنتقادات وآراء الكتاب، بالإضافة إلى حصة "عين على الكواليس" التي كان ينشطها حبيب رضا ومحمد التوري هذه الحصة الفنية

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزاري نشأته وتطوره (1926-1989)،ص: 21.

الدعائية عبر الوطن كانت تكلف المنشطين تحرير 1000 كلمة عبر شمال إفريقيا، وبهـذا أصـبح المستمعون والمستمعات على علم بنشاط الفنانين[1].

ومن المسرحيات التي تم تقديمها في راديو الجزائر في ما بين (1947-1948) نذكر:

مسرحية المكار، المجرم، البارح واليوم وذلك سنة 1947 ومسرحية المشحاح، بابا قـدور الطماع، اغتصاب مريم، الراقد، الشيب والعيب، حيث تم تقديمها سنة 1948.

أما في السنة الذهبية للمسرح الإذاعي كانت سنة 1951 فقـد تم تقـديم العديـد مـن المسرحيات نذكر منها: مسرحية هي وأنا، يا حسراه عليك، آه يا المال، زواج بالهاتف، لا تفرق عويلتك، زواج العقونة...

لقد بقي تسجيل الأعمال المسرحية الإذاعية من سنة 1956 إلى سنة 2001، في حـين أن المسرحيات الإذاعية العامية توقف تسجيلها في سنة 1980، بينما المسرحيات البوليسية اسـتمرت إلى غاية سنة 2001.

كما أن الإعلان عن مسابقات في الكتابة المسرحية يمكن أن يجذب كثيرا مـن الكتـاب ويمكن أيضا أن يساعد على اكتشاف مواهب ومهارات قد يكون لها شأن في عالم هذه الكتابـة والمسابقات هنا لا تقتصر أهميتها على دلالتها المادية وإنما على دلالتها المعنوية أيضا، فعندما يعلـن عن الفائزين تتناولهم وسائل الإعلام تعريفا وتقديما، ومن البديهي أن مثل هذا التقديم يرضي الفائز ويخلق لديه حافزا للاستمرار[2].

فبمناسبة الذكرى الثلاثين لاندلاع الثورة التحريرية ثورة نوفمبر الخالدة، أقيمـت عـدة نشاطات مختلفة تتناسب وعظمتها التاريخية وقد شكلت لهذا الغرض لجنة وطنية انبثقت عنها لجان فرعية قطاعية فالمسابقة الوطنية التي أدرجتها الإذاعة ضمن مساهماتها في هذا المجال:

المادة 1: تنظم الإدارة العامة للإذاعة مسابقة أحسن نص إذاعي بمناسبة الذكرى الـثلاثين لاندلاع ثورة أول نوفمبر الخالدة.

---

[1]- أحمد بيوض: المرجع السابق، ص: 76.

[2]- نديم معلا محمد: في المسرح، ص: 221.

المادة 2: يشارك في هذه المسابقة الأدباء والشعراء ورجال الفكر.

المادة 3: تتناول كل أنواع الإنتاج الفكري والأدبي الذي يعكس كفاح الشعب الجزائري من (1954-1984)- الجوانب التاريخية والإنسانية.

المادة 4: الشكل المطلوب، حيث ذكر من بينها: مسرحيات، اسكاتشات، وسيناريوهات وثائقية وغيرها.

المادة 5: يجب أن يكون النص جديدا لم ينشر و لم يذع من قبل[1].

المادة 6: على المشاركين تقديم نصوصهم قبل 30 مارس 1984 وهوآخر أجل ويمكن تقديم تلك النصوص الجاهزة ابتداء من شهر ديسمبر 1983 ويؤخذ بعين الاعتبار ختم البريد.

المادة 7: رأي لجنة التحكيم غير قابل للطعن أو المراجعة.

المادة 8: الإذاعة لها الحرية الكاملة في استعمال النصوص[2].

ترسل النصوص تحت عنوان: مسابقة الذكرى 30 لثورة نوفمبر باسم السيد رئيس لجنة المسابقة، الإذاعة والتلفزة الجزائرية، 21 شارع الشهداء، الجزائر- العاصمة.

المسابقة مفتوحة على كل الأنواع الأدبية إلا أننا نورد فن المسرح بصفة خاصة فقد قدرت جوائز الفائزين بما يلي:

- **الفائز الأول:** قدرت جائزته بـ 20.000.
- **الفائز الثاني:** قدرت جائزته بـ 12.500.
- **الفائز الثالث:** قدرت جائزته بـ 7.000.

تعتبر هذه المسابقة مبادرة تشجيعية للفن المسرحي.

وفي عام 2008 أشرف المدير العام للإذاعة الوطنية الجزائرية السيد "عزالدين ميهوبي" على ندوة المسرح الإذاعي، حيث نظمت الإذاعة الجزائرية مساء يوم 29 مارس 2008 على الساعة

---

[1]-حسن بهلول: الحياة الثقافية في الجزائر والعواصم العالمية، مجلة الثقافة،ع79، وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، فيفري1984، ص:27.

[2]- حسن بهلول: المرجع السابق،ص:27.

الرابعة (16:00) زوالا بالمركز الثقافي عيسى مسعودي ندوة حول "المسرح الإذاعي... التجربة والآفاق" شارك في تلك التظاهرة التي أشرف عليها المدير العام للإذاعة- سابقا- السيد عزالدين ميهوبي وأعضاء الفرقة المسرحية العاملة في المؤسسة وقدماء الممثلين الإذاعيين ووجوه سينمائية معروفة إلى جانب نخبة من رجال الفكر والأدب[1]، ومن بين ما قيل في هذه الندوة نذكر:أكد فيها المدير العام للإذاعة الوطنية السيد عزالدين ميهوبي أنه من أولويات المؤسسة الوطنية وكل الإذاعات الجهوية التي سيصل عددها مع مطلع السنة القادمة 48 إذاعة ستبث بانتظام مسرحيات إذاعية.

كما أعلن بأنه قد تم توجيه أوامر لجميع مدراء المحطات الإذاعية المحلية عبر مختلف ولايات الوطن للشروع في بث مسرحيات جديدة[2]، وأخرى مستمدة من الأرشيف التي يبلغ عددها 1500 مسرحية تتراوح مدتها الزمنية من 10 دقائق إلى 45 دقيقة تمت أرشفتها بداية من العام 1956 مؤكدا أن: (هذا سيكون مكسبا عظيما لنا وجهنا دعوة لكل الكتاب الجزائريين للمشاركة، وسنشتري النصوص منهم لتحويلها إلى أعمال مسرحية).

هذا وقد وجهت دعوة عامة إلى كل الكتاب على اختلاف لغات كتابتهم من أجل التقدم بأعمالهم الفنية إلى الإذاعة الوطنية لإعادة استغلال مؤلفاتهم.

وكشف ميهوبي عن تشكيل لجنة مكونة من مختصين في مجال المسرح بغرض استغلال هذه النصوص الفنية التي ستشتري من المؤلفين ليعاد إخراجها في عمل مسرحي إذاعي مضيفا أن مؤسسة الإذاعة بحاجة إلى كل الخبرات والتجارب القديمة في مجال الإخراج المسرحي من أجل المساهمة في تكوين مخرجين مختصين في المسرح الإذاعي.

وسيكون للإذاعة فرقتها المسرحية التي ستجد أعمال الكتاب الجزائريين على الركح، وشدد على استثمار النصوص التي يكتبها مؤلفون جزائريون إلى جانب الاستعانة بممثلين شباب من فرقة المسرح الإذاعي لتقمص مختلف الأدوار وتمثيل هذه المسرحيات.

---

[1]- ح، ع: ميهوبي يشرف على ندوة المسرح الإذاعي، جريدة الخبر، ع5599، الجزائر لتوزيع الصحافة،08 مارس 2008، ص:30.

[2]- لقاء شخصي مع : عزالدين ميهوبي، الإذاعة الوطنية الجزائرية، العاصمة، الجزائر، 06 جويلية 2008، على الساعة 8:30.

واعتبر مدير الإذاعة الوطنية أن الاهتمام بالمسرح يعود إلى أهميتـــه، وأن هنـــاك اهتمامـــا ملموسا من طرف السلطات الجزائرية بهذا الفن تجلى في مختلف المبادرات الرامية إلى إعادة الاعتبار للمنشآت المسرحية، إذ استفادت عدة مسارح من أشغال إعادة الترميم والتهيئة، إضافة إلى تمويل العديد منها في إطار التظاهرات الثقافية المختلفة التي شهدتها الجزائر مؤخرا سيما منـــها تظـــاهرة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007 " وبما أن مؤسسة الإذاعة الوطنية – كما جاء على لســـان مديرها العام- تعتبر مؤسسة ثقافية منتجة فإنها ستعمل بدورها على تعزيز العمل المسرحي الإذاعي من خلال بث هذه الأعمال الفنية والتي سيتم استثمارها في مختلف القنوات الإذاعية.

كما اعتبر المسؤول المسرح الإذاعي مدرسة حقيقية تخرج منها عديد الأسماء الـــتي تصـــنع اليوم فرجة المواطن الجزائري، وقدم من جهته الفنان والمخرج المسرحي "محمد حلمي" الذي قـــال بأن: "المسرح توسع بذلك فأصبح الجمهور يستقبله في البيت".

وكشف من جهة أخرى "محمد شلوش" مساعد المدير العام المكلف بالاتصال على مستوى الإذاعة الوطنية أنه تم جمع أحسن الأعمال المسرحية وعددها 15 وتم تسجيلها في أقراص مضغوطة لتكون في متناول الجمهور الهاوي.[1]

وتم في هذه الندوة التي جمعت لفيفا من الأسرة الفنية من فنـــانين ومخـــرجين مســـرحيين وسينمائيين تكريم أحد أعمدة المسرح الإذاعي وهو الفنان والمخرج المسرحي "الحبيب رضا" بمنحه مجموعة من الأقراص المضغوطة تضم 19 عملا مسرحيا شارك فيها سواء إخراجا أو تمثيلا كمـــا عرض على الجمهور مقطعا من مسرحية "العقاب" التي أخرجها الفنان في سنة 1956 بمشاركة كل من الراحل محمد التوري ورويشد الطيب أبو الحسن وكلثوم.

ولحبيب رضا عبر من جهته عن سعادته الفائقة بهذه الالتفافة مشيدا بالمبادرة الـــتي تبنتـــها الإذاعة في إعادة إحياء هذه النوع من المسرح رغم تأخرها، مذكرا بالدور الذي لعبـــه المســـرح الإذاعي خلال الثورة في التربية الشعبية واستنهاض الوعي الجماهيري، عائـــدا بالحضـــور عـــبر

[1]- لقاء شخصي مع : محمد شلوش، الإذاعة الوطنية الجزائري، العاصمة، الجزائر، 01 جويلية 2008، على الساعة 8:00.

صفحات ذاكرته إلى ظروف العمل التي كان يشتغل فيها الفنانون آنـــذاك والـــتي ميزتهـــا قلـــة الإمكانيات والضغوط الاستعمارية وكذا الأمية وجهل أغلب الفنانين آنذاك للغة العربية.

كما أعلنت الإذاعة الجزائرية تحت إشراف مديرها السابق السيد عز الدين ميهوبي عن فتح مسابقة خاصة بالمسرح الإذاعي وبالنصوص المسرحية الإذاعية، المسابقة مفتوحة على مختلف فئات المجتمع الجزائري، في مجالات متعددة للكتابة المسرحية سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافيـــة وغيرها...

ذلك من أجل تشجيع المواهب والقدرات الفنية وإحياء للمسرح الإذاعي الـــذي لعـــب ومازال يلعب دورا هاما في حياة المجتمع الجزائري، وقد تمت هذه المسابقة سنة 2008 مع تقـــديم جوائز قيمة للمتسابقين الناجحين، وفي هذه النقطة بالذات نلاحظ الدور الفعال الذي تلعبه الإذاعة الجزائرية تحت قيادة مسؤوليها في إحياء المسرح الإذاعي ودعم القدرات والمواهب الجزائرية، لهـــذا لا بدلي من الإشارة والتأكيد على أن رسالة المسرح الثقافية والحضارية أمر مهم، بل تكاد تكـــون العامل الأساسي في نشأة المسرح الإذاعي وتطوره، انطلاقا من أن كل شيء زائل وعابر سبيل مثل ما تمر الحياة اليومية برتابتها، أما الثقافة المتنورة ثقافة السؤال والنقد، فهي الـــتي تبقـــى راســـخة في ذاكرة البشرية، قادرة باستمرار على التجديد والتجدد (أما الزبد فيذهب جفاء، وأما ما ينفـــع الناس فيمكث في الأرض)[1].

من هذا المنظور ستبقى المسرحية الإذاعية وبثقافتها المتنورة والإلمام بها هي الدافع والحـــافز لأي فنان للمغامرة، وإلى محاولة تقديم الجديد في الفن المسرحي الإذاعي الجزائري هذا الجديد يحمل روحا أكثر عصرنة وحداثة وصدق الإحساس في التجربة المسرحية الإذاعية.

---

[1]- محمد بوشحيط: حول العرض المسرحي، مجلة الثقافة، ع114، تصدرها وزارة الاتصال والثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة، الجزائر، 1997، ص: 261.

2- موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري:

تتعدد صور المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري وتتباين تلميحا وتصريحا، فبحكم أن هذا المسرح في مولده وتأسيسه قد تبنى البحث عن الذات الجزائرية، واسترجاع الهوية ومقومات الشخصية الوطنية، فهو إحدى وسائلها، وهو مرآتها العاكسة في ذات الوقت من رحمها ولد وتأسس مواكبا لتطورها وحاملا لرسالتها وصراعها ضد الاحتلال، ولذلك فإننا نلاحظ تجليات صور المقاومة الوطنية في هذا المسرح من خلال سعي جيل الرواد إلى تأسيس مسرح جزائري يكون منبرا للحضور الجزائري في ظل استعمار يدفع بوأد الأخر ودفنه وتعيينه حد العدمية مما يعلل شراسة الصراع في امتلاك هذا المسرح.

والإعلان عن وجوده كحقيقة ليست أقل من الإعلان عن الوجود الجزائري في حد ذاته فتتضح صور المقاومة الوطنية في الموضوعات التي وضعها هذا المسرح للجمهور، وهي موضوعات ارتبطت في مضامينها وأهدافها بالإصلاح الإجتماعي ونشر الوعي السياسي، وارتبطت في حبكتها بالإقتباس من التراث تعبيرا عن التمسك بالهوية والإعتزاز بالجذور وبالإنتماء العربي الاسلامي فكان مسرحا جزائريا يحمل كل الأبعاد الحضارية لهذه الذات الجزائرية في لغتها وكينونتها ووعيها لنفسها وللعالم المحيط من حولها، فليس عجبا أن يكون هذا المسرح مرتبطا ومتفاعلا بالمقاومة الوطنية[1].

كما أن الإيمان بالثورة أعطى دفعا كبيرا لكل العاملين بالمسرح إلى التأليف والكتابة في موضوعات نضالية تصور الشعب الجزائري البطل وأصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين، وكل الأعمال المسرحية التي كانت ذات صبغة نضالية على الرغم من نشاط الأجهزة القمعية للسلطة الاستعمارية الفرنسية في الجزائر، لأن الهدف منها هو نشر

[1]- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 53.

الوعي بين الأهالي والدعوة إلى حماية الثورة ورعايتها والالتفاف حولها فقد أدت الفرقة الفنية[1] لجبهة التحرير الوطني دورها الفني بكل وفاء وإخلاص لمبادئ الثورة في التعريف بالقضية الوطنية في الخارج وإسماع صوت المجاهدين الذين كانوا يقاومون أعتى قوة وأقواها في تلك الفترة.

وهكذا قدمت هذه الفرقة الفنية أعمالا دعائية برزت فيها مبادئ الثورة التحريرية وهي مهمة ذات دلالات ومعان للتعريف بالثورة والوقوف أمام الهجمات الإعلامية الإستعمارية التي سخرت لها الإدارة الفرنسية كل الإمكانيات[2].

فعن نوعية الأعمال المسرحية الإذاعية الجزائرية والموضوعات التي قدمت آنذاك يقول ذباح: (كنا نعمل من أجل الحصول على لقمة العيش ولا يمكن التحدث عن فن ملتزم بأتم معنى الكلمة وقد كانت المسرحيات البوليسية تطغى على الأنواع الأخرى وكان الاستعمار يحبذ المسرحية البوليسية التي ليس لها علاقة بالواقع الذي نعيشه، وكتبت أيضا بعض المسرحيات التاريخية والدينية والاجتماعية).

في حين يرى "عبد القادر لعزيزي" في نوعية الأعمال المسرحية الإذاعية التي قدمت بعد الاستقلال حيث يقول: (بقيت المسرحيات البوليسية سائدة إلى جانب أخرى ذات طابع تاريخي وثوري تتعلق بثورتنا التحريرية...).

بينما شلوش يقول: (طغت المسرحيات التاريخية التراثية[3] والثورية التي ليس لها علاقة بثورتنا التحريرية، وكثيرا ما وقعنا في التكرار حيث برمجت مسرحيات تناول نفس المواضيع و لم نتطرق بشكل مستفيض إلى القضايا الإجتماعية والإقتصادية والتحولات التي عرفها مجتمعنا بعد الاستقلال).

---

[1] - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص: 37.

[2] - صالح لمباركية: المرجع السابق، ص: 37.

[3] - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 78-79.

أما مهديد بن يونس يقول: (حتى المسرحيات التي عالجت بعض القضايا الوطنية فلم تكن ذات منحنى نقدي من أجل الإصلاح بل عبارة عن ترديد لشعارات معروفة)[1].

إلا أنه يمكننا القول أن السمة الأساسية التي طبعت المسرح قبل الإستقلال هو النضال الوطني رغم كل الضغوط الإستعمارية وقلة الإمكانيات وتمثل دوره آنذاك في التعريف بالقضية الوطنية بالدرجة الأولى في الخارج ومحاربة الإستعمار في الداخل وتوعية الشعب سياسيا وتعبئته والمحافظة على مقوماتها العربية الإسلامية.

أما بعد الاستقلال فكان على المسرح أن يرتفع إلى مستوى التحولات التي شهدتها بلادنا في مختلف المجالات الإقتصادية أوالسياسية أوالثقافية لذلك كان دوره بعد الاستقلال هاما يتركز على الوفاء للمبادئ التي ناضل في سبيلها قبل الاستقلال، وكان عليه تعميق تلك المبادئ بعد أن تبنت بلادنا الإختيار الإشتراكي للخروج من التركة الإستعمارية.

فمن الطبيعي جدا أن تكون رسالة المسرح الإذاعي الجزائري امتدادا لمهنة التي قام بها قبل الثورة التحريرية إذ كان لابد عليه أن يكسب نفسا جديدا وطويلا لمواصلة الدرب عن طريق التحرر التام، وهذا ما دفع الحكومة إلى تأميمة كإجراء وطني ثوري يخدم الثقافة الوطنية والاختيار الإشتراكي التي تبنته الجزائر، وقد جاء في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني سنة 1963 مايلي:

أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل، وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها، سيحارب المسرح كل الظواهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشعب، ولن ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا لجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري ولا يمكن أن نتصور فن درامي بلا صراع إذ دونه تتجرد الأشخاص من الحياة والرونق[2].

[1] - بوعلام رمضاني: أضواء على المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، ع79، ص:227.

[2] - بوعلام رمضاني: المرجع السابق،ص:227- 228.

فمن خلال ما قيل عن نوعية المسرحيات الإذاعية الجزائرية وحسب تسجيلات الإذاعة الجزائرية وأرشفتها لمختلف المسرحيات يمكننا تحديد موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري كمايلي:

2-1- **الموضوعات البوليسية**:

المسرحية البوليسية يطلق عليها اسم "تمثيلية المطاردة" بمعنى مطاردة الجاني، إذ تدور الأحداث فيها حول جريمة غامضة تنتهي بالكشف عن غموضها بتحديد شخصية الجاني، والقبض عليه بعد مطاردة مثيرة، وتكون معالجة القصة البوليسية على أساس أحد الأمرين:

- شخصية الجاني غير معروفة، وما يجري من أحداث يكون من أجل كشف شخصيته ومطاردته والقبض عليه.

- شخصية الجاني تكون معروفة من البداية، وما يجري من أحداث تكون بمثابة مطاردة له من أجل الإيقاع به والقبض عليه[1].

فالمسرحيات الإذاعية الجزائرية البوليسية والتي تم تسجيلها في الإذاعة الجزائرية منذ سنة 1956 إلى غاية سنة 2001، حيث تمت في هذه الحقبة الزمنية إنتاج العديد من المسرحيات البوليسية ونذكر بعض الأعمال المسرحية الإذاعية البوليسية التي تم تسجيلها:

- قتلت ولدي للمؤلف عبد الغاني مهداوي.
- من هو المجرم لمحمد بدري.
- جريمة بالسكات لبوعلام رايس.
- قاتل بالحروف لإبراهيم فيلالي.
- سرقة البنك لبليلي مصطفى.
- جريمة في حاسي مسعود لسحنون أحمد.
- جريمة في شهر العسل لمحمد جرالفية[2].

[1] - عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص: 75.

[2] - ينظر: أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية: المسرحيات البوليسية، مخطوط.

فالمسرحيات الإذاعية البوليسية كانت تطغى على الأنواع الأخرى، لأن الاستعمار الفرنسي الغاشم يحبذ المسرحيات البوليسية، وفي هذا الشأن يقول عبد القادر لعزيزي: (بقيت المسرحيات البوليسية سائدة إلى جانب أخرى ذات طابع تاريخي وثوري تتعلق بثورتنا التحريرية، وكانت تقدم ثلاث مسرحيات في الأسبوع واحدة بالفصحى واثنان بالدارجة، و لم تكن هناك علاقة بين اللغة والموضوع المعالج، كما قدمت اسكاتشات خفيفة)[1].

وازدهرت الدراما الشعبية (المسرحيات البوليسية) وساعدت أحداث الثورة على ظهورها إذ أوجدت جمهورا للمسرح على خط ضئيل من الثقافة ومولعا بالأحاسيس القوية، وفي الميلودراما تبلغ داعية الألم أقصاها، فمن أشباح إلى سراديب أرضية إلى شراك لإحداث القتل والخيانة.

وتدور هذه الأحداث حول التنكيل بالبريء وخيانة العهود ورياء الصداقة أو الإخلاص الذي لا تشوبه شائبة والحب المطلق، فجاءت المصائر في الانتقام الخالي من الرحمة أو الظفر بثروة غير منتظرة أو التعرف على من فقدوا من الأهل والأطفال، وتنتهي غالبا بانتصار الضعيف بعد عناء قاس يتعرض له من الطغاة، والشخصيات فيها سطحية التصوير مقسمة بين خيرة وشريرة دون تنويع وتدور أنماطها حول أربع شخصيات رئيسية عدا الشخصيات الثانوية الكثيرة، الشباب السوداوي المزاج المحب الشجاع والفتاة أو المرأة الطاهرة المظلومة والخائن الذي يجهل المشاعر الإنسانية جميعا ثم شخصية غليظة الطبع قاسية وصولية غامضة، ويتخلل العرض موسيقى وسيمفونيات تساعد على شبوب الأحاسيس الغليظة وتسترضي هذه المشاعر بانتصار الخير في النهاية، ولا يولي المؤلف الأسلوب أية عناية والأحداث في مختلف الميلو درامات تكاد تكون مكررة[2].

---

[1] - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،ص: 78.

[2] - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:583-584.

أما الحدث فيتطور من خلال أفعال الشرير وهو حدث في الغالب محدود المعالم، ولعل أوضح معالم الميلودراما مراعاة العدالة الأخلاقية بدقة شديدة فمهما كانت قوة الخبثاء الشريرين فنحن نجد أن في الميلودراما الفضيلة دائما تكافأ والرذيلة دائما تعاقب[1].

2-2- **الموضوعات الإجتماعية**:

المسرحية الاجتماعية تتمثل في تلك التمثيليات التي تكون موضوعاتها نابعة من صميم المجتمع، وهي تمثيلية واقعية، ولا يقصد بالواقعية هنا أن تكون نقلا حرفيا لبعض ما يحدث في الحياة حيث تمثلت مواضيع هذا الاتجاه في المشاكل الاجتماعية التي كان يتخبط فيها المجتمع كالطلاق وشرب الخمر وتفكك الأسرة والزواج، مثل هذه الظواهر كانت سائدة في المجتمع الجزائري بل تعتبر أمراض إجتماعية نخرت كيانه وهددت الأسرة الجزائرية بالخراب والدمار، وقد جسد قبل الإستقلال "رشيد القسنطيني" هذه النزعة، وكان "رويشد" من المسرحيين الذين مثلوها في مطلع السبعينات تأكيدا لدور المسرح قبل الإستقلال[2].

أوردت صحيفة المجاهد اليومية شهادة كاتب الدولة للثقافة والفنون الشعبية الذي يرى أن مسرحنا كان شعبي النزعة، وناهض الاستعمار الفرنسي وازدهر في سنوات الكفاح[3].

والموضوعات الاجتماعية استطاعت بحق أن تكشف الدور الذي يوصلها إلى وجدان الجماهير، إلا أنها لجأت إلى الميلودراما وهو الجانب الأكثر عتمة وهناك سجنت نفسها بين أربعة جدران واتخذت من قضايا الأسرة وأسرار المخدع موضوعا يخدم نزعتها الأخلاقية، استعارت من الأدب العربي ثالوثه الكلاسيكي (الزوج، الزوجة، العشيق أو العشيقة)، وهكذا غدت أسيرة المناخ الأرستقراطي مأخوذة بعظمة شخوصه، وبما في هذا المناخ من جمال[4].

---

[1]- رشاد رشدي: الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، ط2، بيروت،1975، ص: 102.

[2]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة واخراج التمثيلية الإذاعية، ص: 73.

[3]- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،ص: 44.

[4]- عبد الله البوصيري: حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، ص: 86.

ومن المواضيع الاجتماعية نذكر:

- مسرحية زواج في الصحراء لمؤلفها رحاب الطاهر.
- الشك القاتل للسيدة فضلاء.
- تقاليد الناس لعلي عبدون.
- المرأة الجزائرية لمحفوظ الخياطي.
- شباب ضاع لعبد الكريم القيطاري[1].

2-3- **الموضوعات الثورية والتاريخية**: المسرحيات الثورية تتمثل في التمثيليات التي تقدم صورا متعددة من صور الكفاح في سبيل الوطن ولا يقتصر ذلك على مجال الكفاح من أجل الإستقلال والتصدي للقوى الخارجية المعادية، بل هو يتسع ليشمل الكفاح من أجل الشعب ضد أي قوى معادية، كما تشمل كافة صور الكفاح من أجل الحريات المختلفة السياسية والإقتصادية والإجتماعية والأخذ بيد الجماهير نحو ماهو أفضل ويدخل في ذات الإطار جميع التمثيليات الإذاعية التي تربط بين الإنسان ووطنه وأرضه وأبناء هذا الوطن والدفاع عن مصالحه وبشكل غير مباشر[2] ويطلق عليها اسم التمثيلية الوطنية، وهذا ما اتسمت به التمثيليات الإذاعية الجزائرية من حيث موضوعاتها التاريخية.

حيث حاول النظام الإستعماري في الجزائر قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم الحاضر والتليد، كانت محاولاته من أيام الإحتلال الأولى طمس التاريخ العربي الإسلامي، واستبداله بتاريخ فرنسا المتمدنة إلا أن إدراك رجال الإصلاح في الجزائر لهذا السعي جعلهم ينكبون على تاريخ الجزائر القديم لبعثه وإحيائه في كتابات مسرحية قدمت خصيصا للناشئة في المدارس التعليمية وكان هدفهم الأسمى هو إحياء تاريخ الأمة واستحضار أبطاله للإقتداء بهم وإتباع آثارهم.

فالكتاب كانوا يرمون إلى غاية محددة هي تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها وذلك من شأنه أن يوقظ في النفس الحمية

---

[1] - ينظر: أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، المسرحيات الثورية والدارجه،المسرحيات الفصحى، مخطوط.

[2]- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص: 76.

الوطنية، ويقذف في ا لقلوب شعلة من النور الذي ينبثق عنه إيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر ومتطلع إلى المستقبل.

ثم إن الكتابة في التاريخ القديم يستوجب الدراسة المعمقة والفكر المتقد مع الـــوعي التـــام لمجريات الوقائع والأحداث، لذا لا نجد كثيرا ممن سلكوا هذا الطريق[1].

وفيما يخص المسرحيات التاريخية قدم رجال المسرح الجزائري العديد من نماذج الشخصيات التاريخية التي كان لها دور فاعل في تاريخ أممه[2]حيث نجد:

مسرحية يوغرطة: وهي تراجيديا تاريخية كتبها ع، مودهوني وسجلت يـــوم 14 مـــاي 1969 في ظرف زمني ضد الاحتلال الروماني وشجاعة يوغرطة في التصدي للغزاة الرومانيين.

كما نورد بعض المسرحيات التاريخية التي تم أرشفتها من طرف الإذاعة الجزائرية فيمايلي:

- مسرحية الشهداء للمؤلف محمد صحابي.
- شهداء التاريخ لمؤلفها بن ددوش.
- العرب وحروب الصليبيين لنجيب حداد.
- طريق نوفمبر لمحمد لخضر بن عبد القادر.
- ثورة 1871 لمؤلفها الصايم الحاج[3].

2-4- **الموضوعات الدينية**:

المسرحية الدينية تتمثل في المسرحيات التي تعالج موضوعا دينيا بشكل إذاعي متميز لشرح مبادئ الدين والدعوة إلى التمسك بتعاليمه وتثبيت المفاهيم الدينية والتصدي للحملات المعاديـــة وعرض تعاليم الدين وأسسه في أسلوب جذاب بحيث لا تتحول التمثيلية إلى وعظ مباشر لا يؤدي إلى تحقيق الهدف، والحقيقة أن مجالاتها واسعة تشمل القصص القرآني والسيرة النبويـــة الشـــريفة

[1] - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية،ص: 17.

[2] - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 68.

[3] - ينظر: أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، المسرحيات الثورية والدارجة، مخطوط.

وتاريخ الإسلام وسيرة الخلفاء الراشدين والصحابة، والشخصيات البارزة في تاريخ الإسلام القديم والمعاصر[1].

وفي خضم التمثيلية الدينية عالج رجال المسرح الجزائري عدة مواضيع دينية مثل مسرحية المولد والهجرة النبوية لعبد الرحمن الجيلالي ومسرحيات أخرى كثيرة لها صلة بالدين وبالشخصيات الدينية مثل مسرحية بلال للشاعر محمد العيد آل خليفة.

فهؤلاء الكتاب حاولوا عبر أعمالهم إذكاء الوعي الديني وبالتالي الوعي بوجودهم كأمة لها تاريخها وخصوصياتها[2]، رغم الظرف التاريخي الذي تمر به البلاد قصد تحدي الاستعمار الفرنسي الذي حاول طمس الشخصية الوطنية[3]، ومن بين الموضوعات الدينية نذكر:

مسرحية المولد النبوي الشريف: دراما دينية تم تأليفها من طرف الكاتب محمد الطاهر فضلاء وتم تسجيلها يوم 15 أكتوبر 1956 استغرقت زمنا يقدر بـ45 دقيقة.

تعالج هذه المسرحية بداية الحالة الاجتماعية والسياسية في بلاد الحجاز والفرس مع مولد النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – والمعطيات الذهنية لتلك المجتمعات[4].

كما أن هناك إنتاجا كثيرا في مجال المسرحيات الإذاعية الدينية نذكر منها:

- مسرحية عاشوراء لمؤلفها محمد الدحلوي.
- المعراج للهادي سنوسي.
- هجرة الرسول – صلى الله عليه وسلم- لأبو فريد.
- في البيت الحرام لمحمد الطاهر فضلاء.
- أول سفراء الإسلام لمحمد الأخضر السائحي[5].

---

[1] - عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، ص: 74.

[2] - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)،ص: 68.

[3] - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،ص: 43.

[4] - نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،ص: 124.

[5] - ينظر: أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية: المسرحيات الفصحى، مخطوط.

وغيرها من المسرحيات الدينية التي تم تسجيلها بالإذاعة الجزائرية، ففي سنة 1946 اتصل محمد الطاهر فضلاء بالقسم العربي للإذاعة الفرنسية في الجزائر، ووجد الميدان ملائما لتقديم عدة تمثيليات في مناسبات متنوعة كالمواسم الدينية وكان يعد من التاريخ الإسلامي صورا مسرحية نالت إعجاب الجميع، كما تناول موضوعات اجتماعية وتاريخية وأدبية[1].

نجد موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري متنوعة بين الموضوعات البوليسية والثورية والاجتماعية وحتى الثقافية الأدبية، هذه الأخيرة التي تتناول أدباء جزائريين ساهموا في الحركة الإصلاحية الجزائرية مثل: قصة عبد الحميد بن باديس التي تم تأليفها من طرف خير الله عصار حيث تم تسجيلها يوم 12 فيفري 1979.

وعادة نلاحظ من خلال الإنتاج المسرحي الإذاعي ظاهرة الإقتباس فقدمت الكثير من المسرحيات المقتبسة عن المسرح الإغريقي مثل مسرحية مأساة أو ديب لصوفوكليس التي تم اقتباسها من طرف علي أحمد بخثير. وغيرها من المسرحيات المقتبسة سواء من المسرح الإغريقي أو الأوربي أو العربي ونذكر بعضها فيمايلي:

- مسرحية سلاك الحاصلين لمؤلفها موليير.
- مسرحية رصاصة في القلب لمؤلفها توفيق الحكيم.
- مسرحية حادثة غرام لمؤلفها أوجان أنال.

لقد بقي المسرح الجزائري على العموم ضعيف التأليف، و لم يظهر فيه إلى يومنا هذا من أنتج مسرحية مبتكرة راقية على مستوى عالمي، ويرى البعض أنه من المستحسن أن نعرب مسرحيات أجنبية[2] ولهذا سار الفن المسرحي لدينا من النقل والإقتباس –كما لاحظنا سابقا– فكل ما نصبوا إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا إحتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير[3].

---

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: الجدل الثقافي بين المغرب والمشرق، دار الحداثة، ط1، بيروت، 1982، ص:08.

[2] - أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب،دط، الجزائر،1984، ص:215.

[3] - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب ومطبعها بالجماميزت،دط،دب،1967،ص:11-16.

لهذا فقد طرحت في نهاية الستينات ومطلع السبعينات قضية التكوين وإعـــادة التكـــوين بالنسبة للممثلين القدامى والجدد، وتبين أن الموهبة والعصامية والتكوين الإذاعي لا تكفي وحدها للقيام بأعمال فنية مكتملة خاصة أن المسرح الإذاعي عرف تطورات كبيرة وطرق عمل جديـــدة يجهلها الممثل الإذاعي في بلدنا.

مما زاد في تأزم وضع الممثلين الإذاعيين إهمال تكوينهم وإرسال بعضهم قصـــد التكـــوين في الإخراج المسرحي الإذاعي، وقد أرسل بعض الأشـــخاص في عـــام (1973و 1976- 1979) بينما لم يرسل ممثل واحد قصد التكوين، في هذا الصدد قال "بوزيدة": (طرحنا قضية التكوين مع الجهات المعنية، ووصلنا جواب مفاده أن الإذاعة ليست مسؤولة عن التكوين في مجـــال المســـرح الإذاعي، ونحن اليوم في أمس الحاجة للتكوين)، وإلى جانب "بوزيدة" الذي ألم علـــى ضـــرورة التكوين، فإن هناك "يوسف ريح" الذي يتساءل عن سبب تكوين مخرجين وإهمال الممثلين علـــى الإطلاق.

كما تأسف "علي بورزاق" على إنعدام معايير إختيار بعض الأشخاص المراد بعثهم للخارج قصد التكوين وكثيرا ما أختير منهم دون المستوى الفني[1] المطلوب، وأضاف يقول: (مثل مسرحنا الإذاعي في تظاهرات فنية بالخارج ممثلين اعتمدوا العلاقات الشخصية وأحيانا لا يمثلون القـــدرات الحقيقية للممثلين).

أما "مسعود زواوي" فقد ذكر جانب آخر لا يقل خطورة عن الجوانب التي تحدث عنـــها رفقاء دربه، ومما جاء في تدخله: (الأعمال المسرحية الجيدة التي تستحق مكافآت وجوائز لا نسمع بنتيجتها إلا في الكواليس وتأكدنا أن المسؤول المباشر عنا يجهل نشاطنا مثل الحادثة التي أعجـــب أثناءها أحد المسؤولين بأحد الممثلين ظنا منه أنه من بلد آخر).

فمن خلال الإستفسار عن وضع الممثلين الإذاعيين تأكد أنهم الحوار على جانب التكـــوين الذي أثر على مردودهم الفني و لم يفسح لهم مجال الإبداع المرتبط بالجانب الثقافي النظري المتعلـــق

[1] - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،ص: 76-77.

بالمسرح الإذاعي وفي هذا الإطار قال "بن يوسف": (الجانب النظري في الممثل الإذاعي شيء أساسي ونحن لا نتوفر على أبسط إمكانيات التكوين، ونجهل التطور التقني الذي عرفته الإذاعة وخاصة في مجال المسرح وحتى المجلات المتخصصة لا تصلنا والذين كونوا من خلال التجربة يطالبون بإعادة التكوين لأن مستواهم أصبح لا يواكب التطور الذي عرفه المسرح الإذاعي في الخارج).

واستنادا إلى ما قاله "بن يوسف" يضيف "ابن الطيب" بقوله: (ما زلنا نعمل بطرق بدائية) ويرى "لعزيزي" أنه: (منذ إلتحاقنا بالإذاعة جيء بالأستاذ كرم مطاوع فألقى محاضرات مفيدة لكنها لم تستمر، وأنجزنا معه عملين ناجحين (أهل الكهف وأوبرات شعرية)، وقد طالبنا أكثر من مرة بالتكوين وكان الجواب سلبيا دائما)[1].

أما "مهديد بن يوسف" فطرح سؤالا متمثلا في: (لماذا بعثت الإذاعة أشخاصا قصد التكوين في الإخراج و لم تبعث بغية الغرض نفسه بتكوين ممثلين علما أن التكوين كل لا يتجزأ والغريب في الأمر أن المخرجين الذين عادوا من الخارج لم تكن لهم علاقة بالتمثيل الشيء الذي لم يمكنهم من تصور عمل فني متكامل).

ويبدي ابن يوسف رأيه بقوله: (أنه يجب تكوين الممثلين الذين لهم استعداد في الإخراج والدليل على توفير مثل هذه الطاقات لعزيزي ومحمد ونيش وعبدون الذين أخرجوا مسرحيات إذاعية)[2].

وفي المجال التقني فقد افتقر المسرح إلى الأجهزة التقنية التي تسمح بتحقيق طموحات المخرجين ولهذا عانوا الكثير من انعدام أجهزة التسجيل الصوتي والميكروفونات، ويضيف أحد التقنيين هذه الوضعية قائلا: (لا يوجد عندنا حديد التلحيم والميكروفونات الضرورية كما أن آلة التسجيل معطلة منذ خمس سنوات)[3].

---

[1]- بوعلام رمضاني: المرجع السابق، ص: 78.

[2] - بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 79.

[3] - بوعلام رمضاني: أضواء على المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، ص: 34.

إلى جانب ضعف التأليف والاقتباس في المسرح الإذاعي الجزائري وجدنا عائقا آخر يتمثل في التكوين، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الصعوبات التي يمكن أن تواجه الممثـــل أو المخـــرج وتقف كحاجز يمنعه من مواصلة عمله الفني.

فلا غضاضة إذن في البحث والتنقيب داخل ماضينا السحيق لننفض الغبار عما يمكـــن أن يصلح لعصرنا الحاضر، وعما يمكن استخدامه لحمل آثار الحضارة التي نعيشها[1].

3- لغة المسرح الإذاعي الجزائري

3-1- بين العامية والفصحى:

المسرح فن ديناميكي ذو طرفين تشكل اللغة فيه الجسر الذي يمتد بين المؤلف والممثل والمتفرج فهي الأداة التي تؤمن العلاقة بين الأداء والتقبل والمسرح[2]، إذ تشكل اللغة عنصرا هاما في الأعمال اللسانية فلا نتصور حياة عادية أو أدبية بدون لغة[3] وتعتبر في المسرح وسيلة إبلاغ أكثر منها وسيلة تعبير[4] فهي تنقل فكرة الكاتب إلى الجمهور ولا تختلف كثيرا عن الحركة التي يقوم بها الممثل ليعبر عن موقف أو فكرة واللغة من حيث الشكل الظاهري كأصوات ونبرات صوتية[5] لا يمكن أن تكون محايدة كما أنها لا يمكن أن تكون مجرد وسيلة تبليغ بل إنها وعاء حضاري وثقافي وعنصر أساس من مقومات الشخصية وأداة لاكتساب المعرفة ولصياغة نمط الحياة المميز للفرد والمجتمع على حد سواء ففي موضوع اللغة حديث وآراء متضاربة وجدال حاد يصل أحيانا بعض الدخلاء على الثقافة إلى اعتباره شيئا ثانويا بالقياس إلى العمل الفني ذاته وإذا صح هذا المجال إلى حد ما بالنسبة للمسارح العالمية التي لا تكون اللغة فيها مشكلة وطنية فإنه بالقياس لمسرحنا الوطني الذي يريد أن يسهم بعمله في مسيرة البلاد نحو التطور وتمتين حريتها وتصحيح قواعد استقلالها وفي كلمة واحدة نحو تحقيق الشخصية الجزائرية في إطارها العربي الإسلامي، لا

---

[1] - توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، ص: 11-16.

[2] – تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1981، ص:31.

[3] – عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص:121.

[4] – علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1999، ص:477.

[5] – محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، ت: صالح لمباركية، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية الجزائر، 2000، ص:10.

يمكن أن تعد قضية اللغة عنصرا ثانويا بل لا بد من اعتباره العنصر الأول وإذا شئنا أن يكون المسرح في خدمة الجماهير حقا فاللغة إذن بالنسبة لما يعرض من مسرحيات شيء يجب أن يحوز على القسط الأكبر من اهتمامنا وتفكيرنا، فماهي اللغة الصالحة والضرورية إذن لنجاح المسرح في مهمته كمؤسسة تربوية ثقافية؟[1]

لقد كانت تعتبر اللغة من القضايا الشائكة التي تداولها رجال المسرح وكتابة خاصة منذ بداية القرن العشرين، والمد القومي في أواسطه قد أجج النقاش حول أي لغة يختار عند الكتابة للمسرح، وتاليا عند الانجاز والإلقاء العربية الفصحى أم العامية المتداولة[2].

يعتبر النزاع بين العامية والفصحى مسألة محلية كان السبب المباشر في إثارتها الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا، ففي الحق لا صراع بين الفصحى والعامية فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره- وفي الأمم جميعا- يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سلمية فلا ينبغي بحال أن تفاضل بين الفصحى والعامية لنحتم إحداهما دون الأخرى بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ما يشاء.

فعلى الرغم من التقارب بين اللهجات المحلية ولغة الأدب، فالأولى أروج استخداما في شؤون الحياة اليومية ولها من هذه الناحية حيويتها الخاصة الموضعية في التصوير ولها قرائن استعمال في الشؤون العادية تكسبها أنواعا من الدلالات الواقعية التي قد تقصر عنها لغة العلم والأدب ويكاد يكون لكل حي من أحياء المدينة وكل قرية بل لكل أسرة ألفاظا حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوقها سوى أهلها، فنحكم على الفصحى بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال نظرا لأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية على أنه لا نزاع في أن اللغة الفصحى أقدر وأثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من العامية المحدودة في مفرداتها والمتصلة بالوقائع والمحسنات في حين تعجز المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة وفي سبيل ذلك لا يصح أن نراعي التيسير

[1]- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب،دط، الجزائر، 1972، ص:80-81.

[2]- توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص:46.

على عامة الجمهور يقول"رشاد رشدي":(من غير المعقول في القصة على الإطلاق أن يجعل الكاتب شخوصه تتكلم بمستوى لغوي واحد وخاصة إذا كانت اللغة المستعملة غير التي يتكلم ويفكر بها في الحياة...والكتاب ليسوا أحرارا في أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية[1] الفصحى كما يتراءى لهم فالكاتب عليه أن يكون واقعيا يحاكي الواقع وليس معقولا أن يتكلم الفلاح الفصحى)[2]، فالكاتب المسرحي أحمد رضا حوحو أعلن عن قبوله للكتابة بالعامية.

و"محي الدين باشتارزي" يقف موقفا مشابها لموقف "حوحو" من لغة المسرح، فهذا الممثل الجزائري يعترف أولا بأنه كان واعيا دائما بالإمكانيات المحدودة التي تمتلكها اللهجة في ميدان التعبير المسرحي ثم يعود فيعلن باعتزازه أنه كان من دعاة العامية في المسرح قائلا: (ومهما يكن الأمر فإني اعتقد أنني لم أضع وقتي عندما كافحت حياتي كلها من أجل استخدام اللهجة فلهجة جحا جعلتنا نحقق خطوة كبيرة إلى الأمام في سبيل خلق جمهوره)[3].

وبالمناسبة أسوق تصريحا أدلى به مصطفى كاتب في إحدى المقابلات الصحفية مع جريدة المجاهد متعرضا لاستخدام اللغة الفصحى كأداة تعبير في المسرح الجزائري عندما قال:(إنني بصفتي فنان سأكتب باللغة العامية واللغة التي يفهمها الناس اللغة التي تفهمها أمي ويفهمها بائع الخضروات مثلا طالما أن اللغة التي يتحدثان بها هي تلك اللغة العامية ولذلك فلن أستخدم إلا اللغة العامية إذا ما أردت أن أكتب مسرحا واقعيا)[4].

ولهذا فقد اعتمدت النصوص المسرحية الجزائرية خلال فترة الحكم الفرنسي على استعمال اللهجة العامية وذلك تبعا للأحوال التي كان يفرضها الاحتلال لمحاربة العربية باعتبارها إحدى مقومات الأمة، وباللهجة العامية حاول المؤلفون التقرب من شرائح المجتمع لكونها لغة الاتصال المباشر والمستوعب في هذه الفترة، فعبر المسرح عن حالة الشعب الجزائري المباشر وحياة الضنك

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:672.

[2]- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي،ص:122.

[3]- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:203.

[4]- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية،دط، صيدا، بيروت،دت، ص:56.

التي كان يعيشها في ظل الاستعمار وما ترتب عن ذلك من جهل وفقر ومرض واضطهاد وتخلف فاللهجة العامية هي الوسيلة الناجحة في توصيل الأفكار إلى الأوساط الجماهيرية العريضة فلغة مسرح "محمد التوري" و"عبد الحليم رايس" و"محي الدين باشتارزي" وغيرهم من الكتاب لغة عامية شعبية بسيطة لغة الشارع والسوق دراجة محلية لمسوا الواقع الاجتماعي الجزائري وعبروا عنه بكل صدق وأمان فكشفوا عن الأمراض الاجتماعية وغيرها بالأسلوب الذي يعتمد على النقد بالدرجة الأولى[1].

يقول رضا حوحو: (المسرحية أشد تأثيرا في القلوب وأعظم نفوذا في امتلاك النفوس وذلك لتصويرها للحادثة والفكرة تصويرا دقيقا واضحا لا يحتاج إلى عناء في الفهم أو دقة في الملاحظة وإنما تمثل في محاورتها محادثات عادية لا تختلف في شيء عما يدور كل يوم من المحادثات والمناقشات).

فمن بين مميزات المسرح الجزائري باللهجة العامية نذكر:

- استخدام الأسلوب المباشر والتلميحات السياسية لنبذ الاستبداد والمظالم الاجتماعية والتمييز الذي تعرض له المواطنون من طرف المعمرين والإدارة الفرنسية.

- حارب العادات الفاسدة والشعوذة والأمراض الاجتماعية وساهم مساهمة فعالة في تربية وتوجيه المجتمع وتوعيته بالمخاطر المحيطة به.

- اتخذ من مواضيعه محاربة الشعوذة والانحطاط الخلقي.

- عبأ الجماهير للمطالبة بحقوقهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحرية الإنسان في التعبير والحياة الكريمة.

- استخدم المواضيع التراثية والتاريخية والدينية والمقاوماتية للمجتمع الجزائري.

[1]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص:05.

– شارك كثير من المبدعين المسرحيين في الثورة المسلحة وأنشأوا الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وقاموا بزيارات الدول الأجنبية للتعريف بالمبادئ العليا للثورة التحريرية[1].

إن اللغة العربية الفصحى بنظام الصنعة بعيدة كل البعد عن الفن المسرحي بشكل عام وأن مكونات المجتمع الجزائري وظروفه تجعله قريب إلى فهم لغة بسيطة مركبة من المفردات الشعبية الواقعية إلا أن بعض الكتاب يقفون ضد الدعوة إلى استخدام العامية في التأليف المسرحي ويرون أن الاقتصار على استعمال الفصحى المبسطة هو الحل الأنسب الذي يحفظ على الأمة العربية وحدتها ويمكن المؤلف المسرحي من القيام برسالته في لغة أقدر على التعبير الفني[2].

ومما يعلل به النقاد رفضهم لاستخدام العامية في المسرحية باعتبار أن اللغة عاجزة عن التعبير عن المشاعر الدقيقة للشخصيات المسرحية، وقد لخص أحمد بن سالم هذه النظرة التي أطلق عليها (نزعة) فقال: (إن المسرحية رسالة تنفيذية في طرق المواضيع الخطيرة والتعبير عن الأفكار الدقيقة وتصوير الأزمات النفسية الداخلية فلا بد للمؤلف المسرحي من استخدام الفصحى لأداء رسالته لأن العامية في نظرهم غير قادرة على التعبير عن الأمور الدقيقة العميقة) ونفس الكلام يقوله عبد الله أبو بكر على ما يسميه بـــ: (الحوار العاطفي) فيقول: (فالحوار العاطفي في المسرحية إن كتب بالعامية نحس بثقله وبكلفة بادية على المتقمصين لتلك الأدوار)، ولسنا ندري لماذا يلح على العاطفة دون غيرها من الموضوعات والأفكار[3] كما نجد من بين هؤلاء الذين عقبوا على تجربة الكتابة بالعامية "عبد الحميد جودة السحار" إذ يقول: (إن العامية لا تحلق أبدا وبعد إن جبت البلاد العربية كلها وجدت أن الكلمة العامية تختلف في المعنى من بلد إلى آخر وقد تختلف من إقليم إلى إقليم وقد لا تفهم خارج نطاقها المحلي...ولو سلمنا جدلا بأن واقعية الأسلوب تحتم استعمال العامية في الحوار فإن التضحية بهذه الواقعية أقل بكثير من التضحية بالحوار...)[4].

---

[1]– نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص:140-142.

[2]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص:160.

[3]– محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:200-203.

[4]– عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص:122.

والسبب الثاني هي أن استخدام العامية في المسرحية لا يخدم وحدة الأمة لأن المسرح الذي يستعمل لغات عديدة ومتباعدة فيما بينها إنما يزيد من ابتعاد الجماهير وبخاصة إذا لم تنجح في القضاء على الأمية[1] بأسرع ما يمكن لأنها تباعد في الواقع بين الفصحى والعامية أما إذا انتشر التعليم وخفت الفوارق الثقافية بين الطبقات فإن استخدام العامية لن يكون أكثر من إجراء موقت القصد منه توعية الجماهير بمشاكلها وظروفها الاجتماعية والسياسية[2].

فقد كانت تقدم مسرحيات وطنية تتعرض للتاريخ القديم أو المواضيع التي تنتقد الإدمان كما تنتقد الجهل ومحاولات السلطات الفرنسية التعسفية لفرنسة الجزائر فكان المسرح يعتمد على اللغة الفصحى وكان اتجاهه تثقيفيا أكثر منه ترفيهيا[3].

كما اتخذت فرقة هواة التمثيل العربي التي أسسها "محمد الطاهر فضلاء" اللغة العربية الفصحى أساسا لأعمالها المسرحية واتخذ المسرح الأسلوب الفصيح كأداة للتوجيه والتعليم والتربية والدعوة إلى النضال والجهاد، وذلك بإحياء التراث الإسلامي العربي وإبراز شخصيات بطولية جهادية والدعوة إلى اقتفاء آثارها.

فالتأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح والمربون وكل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف وتربية النشأ وهذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي والتوعية وإيقاظ الشعور الوطني[4].

فالذين وقفوا هذا الموقف من العامية لم يكونوا واثقين من صلابة مواقفهم بعدما رفضوا استخدام هذه اللهجة في المسرحية ألحوا على ضرورة استعمال لغة فصيحة مبسطة يقول "أحمد بن سالم": (إننا لا نطالب الأدب المسرحي بأن يعمد في كتابته إلى لغة الفرزدق أو لغة الحريري فالعصر غير العصر وإنما الذي نتمناه هو أن يستخدم لغة عربية مفهومة لدى الجميع وقادرة بما

---

[1]- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:201.

[2]- محمد مصايف: المرجع السابق، ص:102.

[3]- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص:58.

[4]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية ، ص:100-101.

ينبغي أن تتصف به من سهولة في اللفظ وبساطة في التعبير على تأدية الأفكار العميقة والمعاني الراقية فيتوفر عندئذ للأدب شرطان أساسيان من شروط النجاح: القيمة وإمكانية الروح).

إن الفصحى التي يريدونها هي اللغة البسيطة التي تتوفر بها كل شروط النجاح في الفن المسرحي وهي ما يسميها "عبد الله شقرون": (طلاوة الألفاظ وغنائية التعبير) بل إن هذا الناقد يرى في اللغة (أصبحت على وجه العموم لغة يدركها الشعب العربي من الخليج إلى المحيط).

وتبدي "ناجية ثامر" رأيها حيث تقول: (ولذلك فمن المستحسن استعمال اللغة الفصحى في فن المسرحية مع الامتناع عن استعمال الكلمات الصعبة ومفردات عصر الجاهلية)[1].

لقد زاوج المسرح الجزائري في كثير من الأحيان بين الفصحى والعامية واستطاع بكلتيهما أن يبلغ الرسالة بمضامينها الواسعة، لأنها عبرت بصدق عن واقع المجتمع الجزائري لذا فقد حقق الأسلوبان الدارج والفصيح غايات جليلة في الأوساط الاجتماعية وعلى مستويات عريضة.

فكان المسرح الوسيلة الناجحة لعرض القضايا وبسطها وتقديمها للجماهير سعى إليها كل الفنانين للتعبير عن آلامهم وطموحاتهم التي ناضلوا من أجلها[2].

لكن تقريرنا أن لغة المسرح الوطني يجب أن تكون لغتنا القومية لم يحل المشكلة حلا نهائيا لأنه لا يمكننا أن ننسى أن الجمهور الذي تحدثنا عنه لا يفهم في مجموعة من هذه اللغة إلا ما يتوصل إليه بذكائه وبقريحته التي ظلت صافية رغم ما سلط عليها الاستعمار من غيوم وحاول مسخها فعلينا أن نفكر في كنه اللغة التي يجب أن يستعملها مسرحنا.

وإذا وضعنا هذا السؤال على مواطنينا فإننا لا نعدم من يرى وجوب استعمال الدارجة في هذه المرحلة الأولى وهو رأي مستقيم إلى حد ما نظرنا لأمية الجمهور وعدم قدرته على فهم اللغة الفصحى ولكن أيمكن للمسرح حقا أن يؤدي الأعمال الفنية المعبرة في لهجة دارجة غير متطورة؟ أفي إمكانه أن يسهم بهذه اللهجة في تحقيق الشخصية الوطنية؟.

---

[1]- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:101-202.

[2]- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ص:100.

إن اللغة الفصحى وحدها هي التي يمكن أن تقدم للقضية الوطنية الخدمات التي تنتظرها من المسرح إلا أن اللغة الفصحى لا تعني لغة "امرئ القيس" ولا لغة "الفرزدق" ولا حتى لغة "العقاد" و"الرافعي" بل يجب أن نحتاط كثيرا في كتابة مسرحياتنا أو في ترجمة الآثار المحررة باللغة الأجنبية يجب أن نحتاط من حيث اللفظ ومن حيث الجملة وإذ يعرف كل من تمرس باللغة العربية بل كل متمرس بلغة ما، والكاتب المقتدر يستطيع أن يعبر عن آرائه بطرق عدة فهو يملك ثروة هائلة من الألفاظ بعضها متداول ومستعمل حتى من طرف الأغلبية الساحقة من جماهيرنا ومن واجبه أن لا يتجاوز حدود الواقع الممكن بالنسبة لجمهورنا الذي لم يكتب له غالبا الدخول إلى المدرسة العربية، من واجب أن يقصر استعماله على الألفاظ المتداولة التي لا تطلب جهدا كبيرا في فهمها[1].

فدعاة اللغة الوسطى من نقادنا وكتابنا يقصدون اللغة التي تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والفصحى لينطقها من يشاء ولا بد لهم في هذه الحال من إغفال الدلالات الجمالية للتراكيب ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة بسبب وجود الإعراب فيها وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية وكثير من الدلالات الوضعية على حين فقدت العامية هذه المرونة بإسقاط الإعراب فأصبح لكل لفظ من وضعه في الجملة لا يتعداه فمراعاة التوفيق بين العامية والفصحى في المفردات يقتضي مراعاة التركيب العامي لتستطاع قراءتها بالعربية والعامية على سواء[2].

يذكر جان جبران كرم في كتابه مدخل إلى لغة الإعلام أن هناك ثلاثة أنواع من لغة الحوار: ما يكتب بالعامية، وما يكتب بالفصحى وما يكتب باللغة الثالثة أي الوسط بين الفصحى والعامية أو الفصحى المبسطة.

---

[1]- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص:81-82.

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:673.

– العامية: سمتها العفوية الصادقة والبساطة ومحاكاة الأحاسيس والمشاعر اليومية وترجمة العلاقات الطبيعية بين الكائنات البشرية وتجسيد الشخصية المحلية بكل معالمها لذلك نجدها تصلح للتمثيليات الاجتماعية والعاطفية والإنسانية والأخلاقية وغيرها.

– اللغة الفصحى: هي اللغة التي يتعلمها الناس في المدارس وبها يعبرون في كتاباتهم ودراساتهم كما تعتبر القاسم المشترك بين كل لهجات الشعوب العربية فهي تصلح للتمثيليات التاريخية والأدبية لأنها تنسجم مع الفخامة والإيقاع الموسيقي المميز والتصوير البياني المزخرف.

– اللغة الثالثة: فهي تقتضي تبسيط اللغة الفصحى تبسيطا بدائي لغة الصحافة اليومية ورفع بعض المفردات والتعابير العامية إلى مدار اللغة الفصحى وإلباسها القواعد والموازين المتطورة فهذه اللغة تصلح لجميع أنواع التمثيليات فقد أثبت نجاحه النسبي في إقبال جميع الفئات الشعبية والمثقفة فهي إذن تحل مشكلة الصراع بين الفصحى والعامية إذ تساعد في جعل الحوار قريبا من الناس من دون أن يفقد صلته باللغة الأم[1].

ويرى "أحمد طالب الإبراهيمي" لكي ينجح المسرح ينبغي سد الهوة التي تفصل بين الدارجة والفصحى لأن وجود اللغتين معا وإن لم تكن تختص به الجزائر إلا أنه يشكل فيها قضية جديرة بالاهتمام بسبب ما يوعز به المستشرقون لاتخاذ العربية الدارجة البعيدة كل البعد عن الفصحى كلغة للتفاهم في المغرب العربي والحل الذي نراه يكون تقريب الشقة بين اللغتين وهذا يتأتى بما يلي:

– عندما يتجنب الأديب أو المؤلف الألفاظ الغريبة فيترل إلى مستوى الشعب ليعبر عن مطامحه باللغة التي يفهمها[2].

وإذا عدنا مرة أخرى إلى لغة المسرح الجزائري بصفة عامة فهي في اعتقاد معمري وكاتب ياسين بوجود أربع لغات في الجزائر ويصور وضعها على النحو الآتي:

---

[1]– جان جبران كرم: مدخل إلى لغة الإعلام، ص:104-105.

[2]– أحمد طالب الإبراهيمي: من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية(1962- 1972)، تر: حنفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،دط، الجزائر، 1972، ص:27.

– المستوى الأول: وتأتي فيه اللغة العربية وهي اللغة الرسمية وفي الوقت نفسه ليست لغة أي أحد من الجزائريين.

– المستوى الثاني: اللغة الفرنسية ووضعها القانوني غير واضح لكنها تتمتع بمكانة مرموقة لأنها لغة التعامل اليومي[1] إلا أن الصراع بين العربية وهي لغة الجزائريين الوطنية وبين الفرنسية وهي لغة دخيلة اكتسحت نفوس بعض الجزائريين وتسربت إليهم عن طريق الاستعمار السياسي للجزائر من قبل الفرنسيين إلى نحو قرن ونصف من الزمان[2].

– المستوى الثالث: والأخير تأتي فيه اللغتان الشعبيتان العربية الجزائرية والأمازيغية وهما لغة الحديث اليومي لكل أفراد الشعب الجزائري[3].

وإذا كانت اللغة ابنة المجتمع تتطور معه إذا تطور وتتأخر إذا تأخر وتجمد إذا جمد، فإن الذي يبحث في الحصيلة اللغوية لشعب معين في فترة من التاريخ معينة يقتنع بسداد هذا المذهب أرأيت أن الحصيلة اللغوية التي يتكلم بها الشعب الجزائري تختلف بين جيل وجيل.[4]

واللغة باعتبارها أداة تعبير للثقافة والأدب وواقع التاريخ وتجاوب أمم مختلفة لا تفرض على الأمة واللغة أن يسيرا في تطورهما بنفس التكافؤ، وبعبارة أخرى لا يجب أن تكون هناك في كل الحالات علاقات مستديمة لا تتغير بين اللغة والأمة، وواقع الجزائر في فترة من فترات تطورها التاريخي فرض عليها استخدام اللغة الفرنسية وهي لغة غريبة عن مجتمع إسلامي في تقاليده وثقافته الإسلامية العربية، وإلى جانبها توجد اللغة العربية والبربرية، وكلها أدوات تعبير في الأدب الجزائري ذلك هو الوضع الذي فرضته فترة معينة من فترات التطور التاريخي على الجزائر والكاتب

---

[1]– أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية،دط،الجزائر، 2007، ص:169.

[2]– عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925– 1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، دت، ص:19.

[3]– أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ص:169.

[4] - عبد المالك مرتاض: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، 1981، ص:08.

حين يستخدم اللغة كأداة تعبير أدبي فإنه لا يختارها بقدر ما هي مفروضة عليه يستعملها طالما أنها جزء لا يتجزأ من شخصيته نفسها.[1]

وخلاصة القول في موقف النقاد في لغة المسرح هي أنهم يقفون ضد الدعوة إلى استخدام العامية في التأليف المسرحي، ويرون أن الاقتصار على استعمال الفصحى المبسطة هو الحل الأنسب الذي يحفظ على الأمة العربية وحدتها ويمكن المؤلف المسرحي من القيام برسالته في لغة أقدر على التعبير الفني.[2]

فاللغة إذن عبارة عن الحياة والمسرح مرآتها، فمن الأساسي أن يكون للمثل صوت ونطق حسنان، لأن اللغة في المسرح هي لغة نطق بها، فينبغي للمثل الذي تعاطى للمسرح أن يبلغ لجمهوره هذه اللغة المملوءة حياة يجب عليه أن يعيد هذه الحياة في أبعادها الثلاثة حياة الصوت والعواطف والمشاعر، وحسب ابن جامين ورق فإن الخطاب هو أحسن مشهد أنتجه الإنسان ويقول جهن كارول عن اللغة لها وظيفتان كبيرتان أولا كنظام يسمح بالتفاهم بين الأشخاص وثانيا كنظام يسهل للشخص التفكير والعمل، ونرى إذن أن الممثل هو حقيقة رجل كلام ورجل تبليغ ففنه يعمل للتفاهم بين الناس ولينا جي الإنسان نفسه.[3]

وعليه فاللغة المسرحية هي اللغة التي يسعى المبدع للوصول بها إلى أذن المستمع وذهنه فالمبدع له حرية في اختيار اللغة وفق المجتمع والظرف والحال وهو المسؤول الأول على الأداة اللغوية التي يعتمد عليها لتحقيق غرضه.[4]

فالإشكالية إذن ليست في الكتابة باللغة الفصحى أو العامية أو غيرها وإنما الإشكالية متعلقة في كيفية الكتابة أي وضع الكلمات والجمل والفقرات بناؤها ترصيفها تنميقها وتشكيلها ثم وقعها

---

[1]- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص: 85.

[2] – محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص: 203.

[3] – جون سكوت كينيدي: الإزدواح اللغوي إمكانية لتنمية المسرح بغانة، ملتقى الجزائر: المهرجان الثقافي الإفريقي الأول،ص: 464.

[4] – عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931- 1954)،ديوان مطبوعات جامعية، دط، الجزائر، 1983، ص: 204.

على الأذن وأثرها على الذهن والموسيقى الكلام سحره وجماله[1] لأن غاية اللغة تكمن في تحقيق الصلات بين الإنسان والإنسان وأداة للتربية والمتعة فهي تتضمن عملا هادفا لغاية[2] فأرسطو أسس لغة المسرح على أن تكون ممتعة مقدمة بتزيين فني مقصود يقوم به متخصصون بارعون في شبح الكلام وإعطاء معانيه بكل دقة ومتانة وتبقى اللغة الممتعة في المسرح عند أرسطو تحتل المكانة المرموقة يقول في كتابه (فن الشعر): (التراجيديا هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة) [3].

فبالرغم من أن هدف الكتابة بالعامية والفصحى في التمثيلية المسرحية كان واحدا وهو التربية والتوجيه والبحث كما كان المنبع واحدا وهو التراث الإسلامي والتاريخ الوطني والعادات والتقاليد القومية كما كان المصب واحدا هو الشعب الجزائري وآماله وآلامه ومطامحه وتطلعاته حيث كان دور المسرح فيه يتمثل في تنبيه الجماهير إلى ضرورة تحرير البلاد، في معظم الأحوال وفي التسلية يزرعون فيها كثيرا من ألوان التربية والتوجيه[4].

هكذا انتفع الشعب الجزائري من هذا اللون الأدبي (المسرح الإذاعي) رغم اختلاف اللغة بين فصحى وعامية إلا أنه قدم لجمهوره المستمع كل ما يحتاجه سواء للترويح عن النفس والتسلية أو الوعي نحو الأفضل، فلغة المبدع ونجاحه هي التي تضفي على المسرحية طابعا خاصا بإمكان المستمع أن يستصغيه ويفهمه وبالتالي تحصل المسرحية على النجاح.

---

[1] – محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، ص:10.

[2] – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص:44.

[3] – محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، ص:11.

[4] – عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931- 1954)، ص:204.

الفصل الثالث: دراسة فنية لمسرحية أبناء القصبة -لعبد الحميد رايس-

1- **رسم الشخصيات**

2- **الـــــحبـــــكة**:

2-1- **البناء الدرامي**

2-2- **الصراع الدرامي**

3- **الحـــــــوار**

قبل الشروع في الدراسة الفنية لمسرحية "**أبناء القصبة**" **لعبد الحليم رايس**[*] لا بأس أن نعرج في الحديث عن أسباب اختيارنا لهذه المسرحية بالذات وآراء الكتاب فيها مع ذكر ما تضمنته هذه المسرحية.

إن الإذاعة الجزائرية ولدت ولادة مقاومة، وهذا ما أدى إلى طغيان المسرحيات الإذاعية البوليسية والثورية بصفة كبيرة في الإنتاج الدرامي فنلاحظ أن هناك علاقة وطيدة بين الثورة التحريرية المباركة والمسرح الإذاعي الجزائري ولهذا يأتي اختيارنا لهذه المسرحية باعتبارها نموذجا مصغرا للنضال الذي خاضه الشعب الجزائري داخل المدن كما تبين مدى تغلغل الثورة التحريرية في الأوساط الشعبية وتبرز المسرحية السرية التامة التي اتسمت بها الثورة التحريرية ضد المستعمر الغاشم.

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

---

[*]- عبد الحليم رايس مؤلف جزائري ولد يوم 24 ماي 1924 بوهران توفي عام 1979 ببوسعادة من مؤلفاته المسرحية: أبناء القصبة الخالدون، دم الأحرار، ينظر: زهية يهوني وآخرون: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، ط1، بئر التوتة، الجزائر 2003، ص:176.

[1]- نورالدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص:109.

فمسرحية أبناء القصبة تم تسجيلها في الإذاعة الوطنية الجزائرية يوم 29 أكتوبر 1965 قال عنها مصطفى كاتب: (إنها مسرحية واقعية وبسيطة، عاش الممثلون أدوارها على أرض الواقع)، أما عبد الحليم رايس فيقول عنها:(إنها ليست مسرحية جاءت لتلبية طلب ما، أوهي دعائية، إنها مسرحية كتبت نفسها – كما يقول مؤلفها- الذي يستطرد قائلا:(هناك شيء أساسي لا بد من التحدث عنه ألا وهو حي القصبة بالجزائر العاصمة في سنة 1956 وبداية 1957 وهي لائقة بالنسبة لكل قصبات الجزائر إلا إنني ركزت على هذه الفترة من نهاية عام 1956 وبداية 1957 في هذا المكان لأنني أعرفه، فرمي القنبلة الذي تعرضنا له في المسرحية، عاشه اثنان منا في حي القصبة فذات مساء جاءنا المرحوم الشهيد عبد الرحمان طالب نفسه بقنبلة عاد بها بعد أن تلقى صعوبات في وضعها، ثم فكها في خمس دقائق قبل أن تنفجر، والعرق يتصبب منه ... إنه رد على أولئك الذين قالوا لنا أن مسؤولا لا يمكنه أن يتحكم في قنبلة إننا نحكي كما يضيف قائلا ما عشناه في واقعنا).

تحكي مسرحية "أبناء القصبة" صفحة من تاريخ الثورة والعائلة الجزائرية في حي القصبة والمتتبع لتاريخ الثورة الجزائرية يعرف ما عاناه سكان العاصمة – وخاصة سكان هذا الحي – في هذه الفترة على أيدي المظليين بقيادة الجنرال جاك ماسيو والجنرال السفاح مارسيل بيجار والكولونيلات جون بيير–فوسي افرانسوا- وميير الذين مارسوا التعذيب والاستنطاق حيال المواطنين الجزائريين ابتداء من جانفي 1957 في كل من بني مسوس وبن عكنون وغيرها من المراكز[1].

تعالج مسرحية أبناء القصبة الحالة النفسية والأسرية للمجتمع الجزائري أيام الثورة التحريرية والدعاية الإعلامية للمستعمر الفرنسي، والاضطهاد الذي تعرض له شعب أعزل يطالب بالعدالة والحرية، ومشاركة المرأة الجزائرية في الثورة المسلحة من أجل تحقيق السيادة الوطنية[2]، ولهذا تمثل موضوع الثورة التحريرية من خلال عائلة جزائرية يشارك أبناؤها في النضال ضد الاحتلال وذلك

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1962-1989)، ص:20.

[2]- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص: 109 .

بالعمل الفدائي داخل المدن والأحياء الشعبية (حي القصبة)[1]، هذا الحي شاع استعماله في المغرب العربي[2]، ففي هذه الدار التي اعتمدتها المسرحية فضاء لاحتضان البناء الدرامي تسكن عائلة جزائرية تتكون من حمدان (الأب) ويمينة (الأم) ثم الأبناء: توفيق (أكبرهم سنا) يعمل شرطيا في الأمن الفرنسي وعمر (الابن الأوسط) بطال وسكير، وحميد (الابن الأصغر) طفل مشاغب ثم مريم زوجة توفيق، وعلى عاتق هذه الشخصيات خاصة وغيرها من المحيطين بها يتم نسج الحبكة وتطويرها بغرض الكشف عن كثير من صور وتجليات الثورة التحريرية[3].

فانطلاقا من الأب حمدان هذا الرجل المرتبط بماضيه والمتفتح على حاضره والمتطلع إلى المستقبل والمهتم بما يجري على الساحة الوطنية والدولية من خلال سماعه للأخبار في الراديو ويظهر هذا الاهتمام أيضا في حواره مع أبنائه مذكرا إياهم على ضرورة قراءة تاريخ الأجداد، وهو إلى جانب ذلك يواجه الخلاف القائم بين أبنائه الثلاثة الذي كاد أن يتحول إلى صراع فيحاول تهدئة الجو، يحثهم على التفكير في الوضع الجديد الذي تمخض عن الثورة التحريرية.

فعائلة أبناء القصبة تعد نموذجا مصغرا للنضال الذي خاضه الشعب الجزائري داخل المدن وتبين مدى تغلغل الثورة في الأوساط الشعبية، ممثلة في اهتمام كل أفراد العائلة لما يجري على الساحة بما فيها الأم التي تحول قلقها على أبنائها إلى وعي بحقيقة الثورة، خاصة مع توفيق أكبرهم سنا عندما تسأله عن موت أحد الخونة على يد الفدائيين فيجيبها بأن الثوار لا يقتلون قبل التأكد من الحكم[4].

وتبرز المسرحية السرية التامة التي اتسمت بها الثورة ويتضح هذا في شخصياتها التي توحي بالتزامها التام بالقضية حتى الابن الأكبر يرفض أن يبوح لزوجه بأسراره رغم إصرارها على ذلك.

---

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

[2] - علي خلاصي: قصبة مدينة الجزائر،ج1، دار الحضارة، ط1، بئر التوتة، الجزائر، 2007،ص: 47.

[3] - أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 108.

[4]- مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، ص: 26.

كذلك استقبال الفتاة ميمي المطاردة من قبل الجيش الفرنسي واحتضان الأسرة إياها رغم العواقب التي يمكن أن تنجم في حالة إلقاء القبض عليها خاصة وأن بحوزتها وثائق سرية[1]، إلا أن المجاهدة ميمي الشجاعة ورغم خوفها أحيانا لكن إيمانها بالمبادئ العليا للثورة يوصلها إلى القيام بأعمالها بنجاح [2].

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

1- **رسم الشخصيات**:

إن التزام المسرح الجزائري بتصوير الثورة التحريرية وتمجيدها قد فرض عليه النهج الواقعي في رسم الشخصية المسرحية، فجاءت الشخصيات جزائرية محضة تحمل كل أبعاد ومميزات الإنسان الجزائري في تلك الفترة، بل إن رايس[1]، يتحدث عن وجود حقيقي وفعلي لكثير من شخصيات المسرحية، فيذكر أن حادثة تفكيك القنبلة في المسرحية قد عاشها اثنان من رفاقه في حي القصبة حيث عاد المرحوم والشهيد "طالب عبد الرحمن" ذات مساء بقنبلة بعد أن تعذر عليه وضعها، ثم فككها في خمس دقائق قبل أن تنفجر والعرق يتصبب منه.

أما شخصية "ميمي" فهي أول المناضلات اللواتي برزن على الساحة النضالية، فتاة واثقة من نفسها هادئة ورقيقة إنها "جميلة بوحيرد" كما عرفها الكاتب ورآها في النشاط النضالي كما عرف أيضا كل من "مريم" و"يمينة"، أما الشخصية التي تتقمص دور"عمر" فهو"عبد الحليم رايس" نفسه، والذي يؤكد أنه لم يقدم المجاهد كشخصية مجردة قوية[2].

---

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

[2]– نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص: 110 .

[1]- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 182.

[2]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926 – 1989)، ص: 84 .

إن المسرحية تتضمن احتضان عائلة جزائرية شعبية للثورة التحريرية، ومهما اختلفت الابعاد الجسدية لأفراد هذه العائلة من الأب "حمدان" إلى الأم "يمينة" إلى الأبناء " توفيق، عمر، حميد " ثم الكنة "مريم" فإن الأبعاد الاجتماعية والنفسية تكاد تكون قواسم مشتركة بين الجميع لأنهم من وسط عائلي واحد، وإن لم يشتركوا في طريقة كفاحهم للاستعمار فإنهم – على الأقل- يشتركون في كراهيته ومناهضته، وهونفس الملمح الذي نلاحظه في عموم الشخصيات المحيطة بهذه العائلة مثل المجاهدة "ميمي" والبنت صديقة "عمر" والطبيب والساعي، فكلهم مجاهدون ومناضلون يتقاسمون الأدوار ليرسموا مشاهد ثورة الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي ممثلا في شخصية العساكر والشرطة والمظليين الفرنسيين الذين يملأ حضورهم المسرحية .

والملاحظ أن البعد الثوري النضالي هو أكثر ما يميز الشخصيات فالوالد "حمدان" يحث أبناءه على الاتحاد والالتفاف حول الثورة، والأم " يمينة " تكاد تسمو إلى رمز الوطن، فهي تزغرد تعبيرا عن سعادتها لاستشهاد ابنها "عمر" وتظل شاهدة على بطولات الأبناء وتضحياتهم، أما الابن الأكبر "توفيق" فإنه يظهر في البداية موظفا في الشرطة الفرنسية مع ما توحي به هذه الوظيفة من عمالة، قبل أن نكتشف في ذروة المسرحية أنه "سي هشام" المسؤول عن الثورة في المنطقة إنه يبدو شابا واعيا هادئا وكتوما يخفي حقيقة نشاطه الثوري حتى عن والديه وزوجته "مريم" مما يدل على سرية العمل الثوري بمواجهة استعمار يطارد الثورة وينشر عيونه في كل مكان، وهو نفس التكتم الذي طبع شخصية الابن الأوسط "عمر" فهو شاب يظهر في البداية عصبيا متشاجرا بطالا وسكيرا قبل أن تكتشف مع تطور الحوادث أنه مجاهد يشرب الخمر ويرتاد الحانات حتى يتمكن من مخالطة المسؤولين الفرنسيين وتمرير الأسلحة في سياراتهم، أو وضع القنابل الموقوتة في مراكزهم العسكرية، كما نراه شجاعا يلتحف كالنساء ليخفي هويته عن العساكر ويستشهد في موقف بطولي، حيث يفضل التضحية بنفسه لينقذ أخاه "توفيق" من قبضة الشرطة الفرنسية التي جاءت لاعتقاله فكشف عن وجهه وعن سلاحه ونازلهم بشجاعة حتى سقط شهيدا في ميدان الشرف .

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

فكل اسم من أسماء الشخصيات يحمل التعبير عن فئة معينة:

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

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

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

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

شخصية الطفل البريء المناضل"حميد": يمثل فئة الطفولة ونضالهم ضد الاحتلال الفرنسي وما يقومون به من جهد رغم براءتهم للتضحية في سبيل الوطن .

شخصية المجاهدة "ميمي" و"مريم": تحيلنا إلى كفاح المرأة الجزائرية ومشاركتها في الثورة.

فكل هذه الشخصيات بل الفئات شاركت في الثورة الجزائرية بكل ما تملك من أجل أن تبقى الجزائر حرة مستقلة .

ومن مميزات الشخصيات المتواجدة بالعائلة مثل: "ميمي" و"البنت" و"الساعي" من فئة الشباب التي تتميز بالقدرة على مواجهة معظم الصعاب لطبيعة البنية أوالبعد الجسدي الذي يتلاءم مع العمل الثوري، وبقية الأعمال التي يمكن أن تتكفل بها هذه الفئة للمواجهة الاستعمارية الظالمة

[1]- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 183- 184.

فقد تحمل تلك الشخصيات إضافة إلى عمقها الثوري صفات الشجاعة والتحدي والتضحية في سبيل الحرية والاستقلال .

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

لذا جاءت الشخصيات التي رسمها عبد الحليم رايس وهي تؤدي عرضها ومن خلال سماعنا لمسامعها واضحة مألوفة متناسقة في أفعالها وتصرفاتها مفتعلة في مواقفها وجريئة في آدائها، فقد جعل مثلا حراسة المجاهدة "ميمي" واستطلاع الطريق لها مهمة الطفل البريء حميد، بينما حماية العائلة ومسؤولية الثورة وتحمل النتائج المحتملة من ذلك على عاتق توفيق، فكل هذا يؤدي في المسرحية إلى التناسق والانسجام بل إلى تناسب فني جمالي بين دور كل واحد من العائلة في الثورة التحريرية، كما جعل الكاتب لشخصية "عمر" شخصية فذة تجذب الجمهور المستمع وبالتالي أعطاها الكاتب بعدا دراميا من خلال أفعاله وتحركاته في المسرحية .

فانطلاقا من أدوار كل شخصية في المسرحية تبرز البطولة الجماعية من خلال تقمص الدور النضالي لكل واحد منهم وبطريقته الخاصة، هذه الطريقة التي تبرز نضال كل فئة في المجتمع الجزائري لأن المسرحية تصور بطولة الشعب الجزائري بمختلف فئاته وعناصره، هنا يظهر نوع من التناسق والانسجام سواء على مستوى الشخصيات أو مستوى الأدوار والأفعال بل الأعمال التي يقومون بها، وهذا ما لاحظناه بين شخصية توفيق وحميد.

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

[1]- غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف، د ط، القاهرة، مصر، د ت، ص: 236.

لقد تبنى الكاتب المسرحي الجزائري أسلوبا إعلاميا في عرض مواقف شخصياته الفنية، وقد تجلى هذا – على الخصوص- في استغلاله لقواعد ثابتة في العرف الاجتماعي كالحكم والأمثال الشعبية، ومن هذه الأمثال نذكر:

- قول حمدان: عندك الحق يقولوا.. القالب خبر والله أعلم.
- حميد: ... زمان ياك المثل يقول: تسبب ياعبدي وأنا نعينك.
- توفيق:... ولو يقولوا بللي اللي يتزاد بعد خوه يغير من اللي سبقو[1].

2- **الحبكـــة**:

2-1- **البناء الدرامي**:

2-1-1- المسمع الافتتاحي:

إن تشكيل البناء الفني للمسرحية الإذاعية يبدأ بالمسمع الافتتاحي، حيث ينطلق منه تحديد إيقاع المسرحية وأسلوبها فهو يخبرنا إن كنا نسمع مسرحية جادة أم هزلية، وكذلك إن كانت هذه المسرحية ستعالج شؤون الحياة اليومية أو ستتناول موضوعا خياليا.

فالمسمع الافتتاحي يعد مدخلا أو إشارة إلى ما سيأتي مباشرة، إذ هو يدفع عجلات التمثيل إلى الحركة معطيا دفعه للشخصيات كي تصل حيث يراد لها أن تتوجه أي توليد ما يسمى بحالة عدم الإتزان في قوى هذه الشخصيات مما يلقي موازينها على عقب فيدفعها إلى أن تتحرك وتستجيب[1].

ففي مسرحية أبناء القصبة بدأ مسمعها الافتتاحي بتقديم المذيع للمكان الذي ستتم فيه التمثيلية وهي الإذاعة الوطنية الجزائرية، ثم ذكر المذيع مؤلف ومخرج المسرحية وهو الكاتب عبد الحليم رايس وبعدها تعالى صوت موسيقى كلاسيكية تشبه أصوات آلات الموسيقى التي كان يستعملها الرومان عند بداية الإعلان عن الحرب، وصوت الموسيقى علامة دالة على أن نوعية المسرحية الإذاعية التي ستبث هي مسرحية ثورية .

---

[1]- شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، بن عكنون، الجزائر، دت، ص:05.

[1] – سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، ص: 106.

كما حدد لنا المكان الوحيد الذي تجري فيه الأحداث وهو حي بالجزائر دار عربية (الدويرة) في القصبة بالعاصمة بناياتها من العهد التركي، أما الزمان فقد كانت في إحدى الأمسيات الصيفية من سنة 1957[2].

فمنذ بداية المسرحية نلاحظ هاجس الثورة التحريرية على اهتمام أفراد العائلة، نستشف ذلك من مطالعة "حمدان" للجريدة وإخبار زوجته "يمينة" بأن الثوار قد قاموا بالتصفية الجسدية لأحد العملاء من الجزائريين يعمل مفتشا سريا لصالح فرنسا رغم أنه عربي، وفي حين تعبر الأم عن احتقارها للخونة، فإنها تبدي خشيتها عن ولدها توفيق، وإذا كان الأب يعلق الأمل على دور مجلس الأمم في تصفية الاستعمار، فإن الابن "عمر" يرى أن الثورة لا ينبغي لها الاعتماد على هذا المجلس فمصير الجزائر بين أيدي أبنائها، ثم يدخل الابن الأصغر "حميد" من الخارج ويخبر العائلة بأن المجاهدين قد فجروا قنبلة في أحد مقاهي القرية وأن اشتباكا بالرصاص قد اندلع ضد جنود الاحتلال، ويزداد حضور هاجس الثورة وأخبارها بين أفراد العائلة عندما يقوم حميد بتشغيل المذياع بناء على طلب والده، فتقدم إذاعة الجزائر رغم سياستها التحفظية والتضليلية مجموعة من الأخبار تبرز انتشار الثورة في مختلف المناطق، كما نكتشف الاختلافات في المواقف بين أفراد العائلة[1].

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

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

حمدان: وأنت راك تكافح مع خاوتك ؟

حميد: هذا هو الشيء حبيتني نخمم فيه مرارا، وعلاش ومن آش عايلتنا راهي بعيدة على الثورة

حمدان: أنا على كل حال راني نخلص الاشتراك امتاعي.

---

[2] - عبد الحليم رايس: مسرحية أبناء القصبة، أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، مكتبة الأغاني، الجزائر العاصمة،29 أكتوبر 1965 رقم الشريط:725.

[1]- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 109.

حميد: وأنا كذلك، ويمكن عمر وتوفيق ثاني لكن هذا ما يكفيش[1].

إن الجهاد من أجل تحرير الوطن من المستعمر الفرنسي يقتضي الكتمان والسرية التامة، وهذا ما نلاحظه من خلال حوار حمدان وحميد فكل منهما محتضن للثورة بل كل فرد من أفراد الشعب الجزائري ثائر للغزو الفرنسي ومناضل بكل أساليبه وإمكانياته التي توجد عنده، لأن الجهاد لا يقصد به المجاهرة من أجل التفاخر، وحتى إن كان بعض الأفراد لا يهتمون بالثورة بحكم أعمالهم ومكانتهم الاجتماعية ويؤدون واجبهم الوطني على أكمل وجه، وهذا ما نجده عند أخوي حميد فهما لا يبدوان من الثوار، لكن يقومان بتشجيع الثوار للمشاركة في الثورة، كما أن اشتغال توفيق في الأمن الفرنسي يجعل عائلته يعيشون جوا من الريب بل موقفه وعمله يثيران الشك بين أفراد عائلته:

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

حميد: ولكن يا للأسف أحنا ما فعلناش لهذي ولا أخرى أنا من الخدمة للدار وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني، وساعات يصفعوني وما نقدرش حتى نتكلم، عمر من التبارن ما يخرجش والتوفيق هذاك شرطي عند فرنسا، ومن قال اللي ما راهش يعذب إخوانه في دار الكوميسار .

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

الأم: وزيد ما نحبش مريم تسمعك راهي تغير على راجلها، وهذا شيء يمكن ماكانش منه[2].

2-1-2- العقبات والتعقيدات:

بمجابهة التحدي المبدئي للمسرحية فإن الشخصيات تتحرك خلال حلقات متتابعة تتقلب بهم بين نجاح وفشل وبين أمل ويأس وفي اللحظة التي يبدو فيها أنها كادت تحقق هدفا أو تصل إلى حالة من الاستقرار المعقول نسبيا، فإن شيئا ما يقطع سياق أحداث المسرحية عليهم قالبا

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 15-16.

[2]- عبد الحليم رايس: المصدر السابق، ص: 16.

للموازين، ويبدأ في نقلهم إلى طريق آخر غير متوقع، إذ يلقي المؤلف فجأة في طريقهم بمجموعة متلاحقة من الحواجز أو التحديات التي يشار إليها في المسرحية[1].

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

إن كلام حميد يدل على الإحساس بالتقاعس في النهوض بواجب تحرير الوطن، ومشاركة الشعب في مكافحة الاستعمار، بالتالي فهو يدين الموقف السكوني الذي يعيشه أفراد العائلة رغم أنهم يدفعون رسوم الاشتراك في جبهة التحرير الوطني، ويطالب بمواقف أكثر حيوية وشجاعة وثورية، وأمام إدانة حميد لجيل والده واتهامه بأنه جيل مستسلم. فإن الوالد ينبري للدفاع عن مقومات وتضحيات الأجداد والآباء قبل ثورة التحرير[2] فيقول:

حمدان: لالا ... على خاطر إذا أنت سميتلي سفينجة والموسيقى والقعدات متنساش بلي من عهد الأمير عبد القادر، وروح الثورة ساكنة في شعبنا يا وليدي قبل ما تتحدث وتستعمل الكلام اللي تسمعوا عند أحبابك طالع شوية تاريخ بلادك ذاك الوقت تسمع بوبغلة وبوقاسي والمقراني في القبائل وبوزيان وأولاد سيدي الشيخ في الصحراء كل الأحزاب الظاهرة والسرية اللي توجدوا في الجزائر قبل وحدتنا هذي في جبهة التحرير لا يا وليدي مرادي تتحقق بللي الأجيال اللي كانت قبلك ماكنش[3]، نايمة ... الخطب فالمنصة، الممثل في المسرح، المغني بأغنية – محرري الجرائد السياسية واللي كتبوا فيهم المقالات... أصحاب المطابع موزعين المناشير إلى آخر كل هذا

---

[1]- سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي، ص: 109 .

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص:110.

[3]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص:18.

وكل هذوا كانوا يقوتوا روح الثورة اللي كانت ساكنة في الشعب ومحافظين بغيرة على ذيك النار اللي توصل للنور، واللي شعلت في أول نوفمبر وماتطفاش بإذن الله حتى ليوم الاستقلال .

يرجعنا هذا الحوار إلى المرحلة الأولى التي أدت إلى تفجير الثورة، حيث شاركت فيها الأدوار القبلية، وقدمت فيها كل المساهمات والمساعدات فمن بين خصال "توفيق" أنه عندما يجد عائلته يتحدثون في موضوع يتعلق بالثورة والمستعمر في نقاش سياسي لا ينهى عائلته عن مواصلة الحديث أو يستاء لذلك، وإنما يقدم لهم نصائح ويوجههم بصفته شرطي في الأمن الفرنسي يعرف حركات المستعمر وطرقه في التنصت واستراق السمع من كل مكان. لقد بدأ الهم والغم ينصب على توفيق وكثرة الأسئلة الموجهة له من طرف والديه، وإجابته عنها ينكشف موقفه من الثورة التحريرية، وتظهر ملامح شخصيته التي وراء القناع .

الأم: توفيق ياخي ما صار لك حتى شيء مع الخاوة قول ؟

توفيق: (مبتسم) واش تحبي يصير لي معاهم ؟

الأم: منعرف أنا نقول بالك حلفوا فيك باش تبطل خدمتك يا وليدي إذا هكذا غير بطل ما نحبش يصير لك كما المفتش اللي قتلوه اليوم

توفيق: سمعت بيه – هذا أنت يا بابا اللي تقرلها الجرائد .

الأم: قول يعيش وليدي، ياك ما حلفوش فيك ؟[1].

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

الأم: إمالة بطل قبل ما يوصلوا .

توفيق: ماتخافيش يا يما هذوا الناس منظمين يعرفوا واش يفعلوا ماراهمش يقتلوا بارك، راهم حتى يحكموا على الإنسان باش يقتلوه .

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

حمدان: ياك فهمتك يا امرأة .

---

[1]- عبد الحليم رايس: المصدر نفسه، ص: 21 .

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

الأم: وأنت توفيق تعاون المجاهدين ؟

توفيق: أنا نخدم خدمتي يا يما على كل حال منيش ضدهم .

الأم: وماراكش معاهم .

حمدان: واشنه، ضرك راه في البحث، رجعت من مسؤولين الجبهة باش تسالي هكذا هيا تتوضي تصلي العشاء راهوفاتك الوقت وخلينا نتحدثوا [1].

رغم إلحاح الوالدين على توفيق وخاصة إصرار أمه بالتوقف عن العمل، إلا أن توفيق يظل متحفظا في الكشف عن موقفه ورأيه الصريح تجاه الثورة، ولا أحد يعرف حقيقته الباطنية التي تمثل الوفاء والإخلاص والولاء لبلده رغم عمله الظاهري للإدارة الفرنسية، أما عمر فتنكشف وطنيته وحماسه تجاه الثورة كل هذه المواقف تجعل المتلقي السامع مشدودا بفضوله وخياله إلى معرفة الشخصية الفاترة والغامضة التي لم تظهر موقفها العلني من الثورة لأن الجهاد والكفاح يتطلب السرية التامة للعمل الثوري .

2-1-3- الأزمة والذروة: نتيجة للصراع في المسرحية وما يحويه من عقبات وتعقيدات فإن الشخصيات المسرحية تنضوي في غمار دوامة متلاحقة من الأزمات المتضاربة قل خطرها أو عظم والتي يشار إليها باسم الذروة[2].

وإذا كانت الشخصيات لا تتطور كثيرا بما يحقق لها الانتقال من حالة إلى أخرى، وهذا بحكم جاهزيتها القبلية لاحتضان الثورة والدفاع عنها، ذلك لأن المسرحية تنطلق في بناء حوادثها والثورة قد تفجرت وانتشرت فلم يكن في وسع الكاتب وهو بصدد تصويرها وتمجيدها أن يقدم

---

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 22.

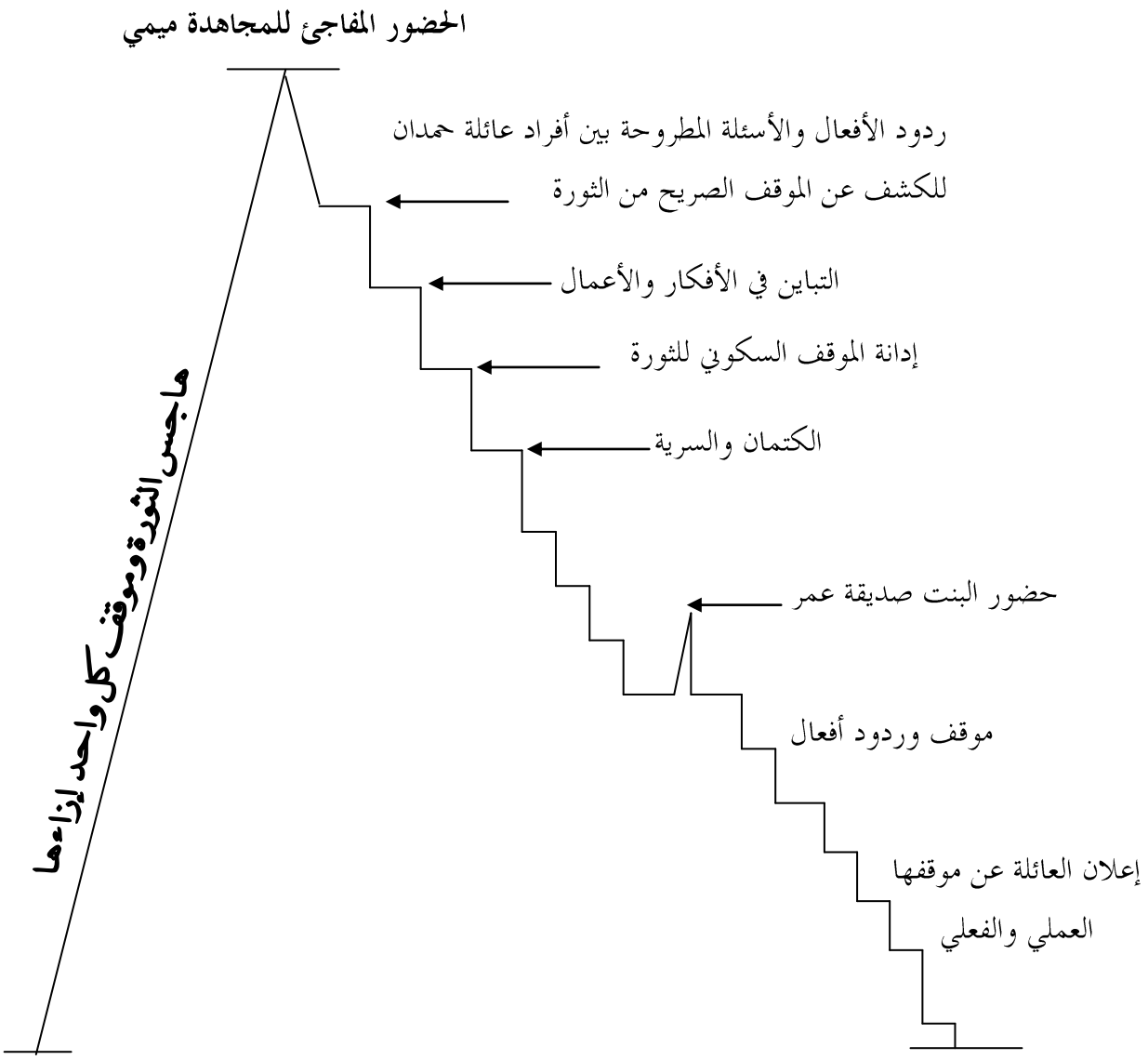
[2] - سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، ص: 111.

شخصيات مناهضة لها أو مترددة في خوضها مثلا قبل أن تتطور وتنمو مع الحوادث، فتتحول إلى شخصيات ثائرة، إنما كان عمل الكاتب في تجاه دفع الشخصيات نحو مزيد من التمرد والثورية بمواجهة الاستعمار، وما يقتضي من وراء ذلك من بذل لصور التضحية والفداء، بمعنى أن الكاتب انطلق من ثورية الشخصيات ليدفع بها بواسطة المواقف الدرامية المتوترة نحو مزيد من الثورية.

فتطور الشخصية انطلق من الثورة لينمو داخلها، ولكن الكاتب مارس لعبة الشد والتشويق مع المتلقي فجعل الشخصيات تتذرع بالسرية لتخفي عن بعضها، وبالتالي عن المتلقي حقيقة نشاطها الثوري ولا تكشف حقيقة مواقفها إلا من خلال الحوادث وتطورها فحققت المسرحية بذلك أفضل أنواع الاستكشاف[1]، الاستكشاف الذي يكون عن طريق الذاكرة إذ قد تثير منظر أو سماع شيء معين ذكرى معينة، وبناء على ذلك يتم الاستكشاف بالإضافة إلى ذلك الاستكشاف الذي ينبع منه الحدث فهو يأتي بأثر فعال لأنه النتيجة الطبيعية لتسلسل الحوادث[2].

[1] - أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 185.

[2]- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص: 38.



الاحتضان الكلي للثورة التحريرية والإعلان الصريح عن المواقف الجهادية
بين أفراد العائلة والخروج من بوتقة الكتمان

الثورة والعائلة موقف – آراء– أخبار وتأملات

– ذروة أحداث المسرحية –

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

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

عمر: أوه... أنت ما كانش اللي يهدر معاك أوزيد لاش ماتحبش نتكلموا على السياسة لاش تخاف من كاش واحد يبيعك هذا باباك وإلا خوك وإلا وعلاش ماتحبش على سيدك لبريفي؟ خفت تاخذوا الاستقلال وما ترجعش كوميسار .

توفيق: أنعم ... لوكان مجيتش خويا .

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

توفيق: يكفي عمار... أسكت[1].

هنا تتطور أحداث المسرحية نتيجة الفضاء المفعم بين أفراد الأسرة فكل واحد منهم يواجه الاستعمار بقوة الإيمان والروح الوطنية الموجودة داخل كل فرد من أفراد حمدان هذه العائلة التي ألهمت الثورة بأفكارهم من الأم إلى الأب إلى الأخوان الثلاثة .

إن المحاولات التي يقوم بها أفراد العائلة تولد لدى المتلقي السامع حالة من الترقب والتشويق والانجذاب لمتابعة تطور الأحداث التي تلقي بها جس الثورة التحريرية على أفراد العائلة، حتى وإن كانت مواقفهم المتباينة قد صبغت عليها صفة التعبير الكلامي عن الرأي، فتحاول رصد هاجس الثورة وموقف كل واحد إزاءها، وما يمكن أن يفرضه ذلك الهاجس بل المواقف من ردود أفعال واستفسارات وأسئلة حول الثورة .

وما يزيد في ارتباك العائلة هو الحضور المفاجئ للمجاهدة ميمي من أجل الدفاع عنها ومحاولة إخفائها عن عيون العساكر الفرنسيين الذين يطاردونها كل ذلك أوقع العائلة في توتر وقلق حيث ظهرت الصورة الحقيقية لكل فرد من أفرادها وكأن الثورة مجسدة في شخصية "ميمي" .

---

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 22 .

المجاهدة "ميمي" قد لاذت بحماهم، وما عليهم إلا الاختيار إما احتضانها والانخراط في صفوفها أورفض التعاون معها:

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

حمدان: واش تكوني.

ميمي: أنا مجاهدة والعسكر راهم ورايا.

حميد: عليك اللي قرصوا ؟

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

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

توفيق: (يتقدم إلى عمر) نسيبتي معنا.

عمر: أخت مريم.

توفيق: لا زوجتك يمة أنت وبابا ادخلوا لبيوتكم وما يخرجوا حتى يدخلوا العسكر للدار.

حمدان: معليه يا وليدي.

الأم: خليني نبوسك.

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

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 25.

SERGENT: (silence puis de lors) l'armée ouvrez- police- ouvrez au nom de la loi (silence)- ouvrez, police .

TEWFIK: voilà, voilà j'arrive (il ouvre la porte, les soldats entrent).

SERGENT: les mains on l'air tout le monde… on est la personne qui est entrée ici ?

TEWFIK: qui cherchez – vous ?

SERGENT: vos papiers ?

TEWFIK: vous permettez que je baisse les mains? Je suis de la police .

SERGENT: Ah! Montrez – moi cela (tewfik s'execute et lui montre les papiers) .

TEWFIK: qui cherchez – vous au juste?

SERGENT: est-ce que je sais moi, peu être une femme, peu être un homme, comment voulez- vous savoir avec ces fellaga (avec un regard soupçonneux) on ne sait à qui sefier[1] .

وهكذا يتم الحوار بينهما، فيرد توفيق على أسئلة الرقيب الفرنسي، ويؤكد له أنه لا يوجد في البيت شخص غريب أوأي مجاهد فاستطاع تضليلهم معتمدا على إخبارهم بمهنته كشرطي وبأن دروب حي القصبة متشعبة ومتداخلة، لذا نلاحظ أن العائلة قد إختارت إعلان موقف عملي وفعلي لصالح احتضان الثورة والدفاع عنها، حتى إذا ما التحق العساكر الفرنسيون الذين كانوا يطاردون ميمي واقتحموا البيت بغلظة وعنف، تعكس صورة المداهمات الجبلية تولى "توفيق" محادثاتهم منكرا وجود أي مجاهد أو شخص غريب بالبيت، إن مثل هذه المواقف هي التي تكشف عن سرائر الأشخاص وخبايا نفوسهم وتعزز أواصر الود بين أفراد الأسرة فقد تأكد وتيقن الأب أن أبناءه كلهم ثوار ومجندون لخدمة وطنهم .

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص:26.

بعد انصراف دورية العساكر تمكنت العائلة باستضافة "ميمي" فباتت ليلتها معهم، وحدثتهم عن الثورة والكفاح والتضحيات، فتجلت المشاعر الوطنية في كلام وأفعال كل واحد منهم، حتى أن الطفل "حميد" أخبر ميمي صباحا بحلم رآه في نومه فقال لها:

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

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

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

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

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

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

كثيرا ما يستعمل المجاهدون أسماء مستعارة لتغطية نشاطهم الثوري فاسم "ميمي" هو الاسم الحركي وليس اسمها الحقيقي مثل اسم قائد المجاهدين " هشام" فلا أحد يعرف من يكون، كما أن ظهور شخصية ميمي في المسرحية يدل على كفاح ونضال المرأة الجزائرية في الدفاع عن الوطن

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 34.

بينما مريم نجدها تتأسف عن حظها لعدم كونها مجاهدة، وهذا ما تصرح به في حوار بينها وبين المجاهدة ميمي قائلة:

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

ميمي: مريم تحقي يا أختي بلي الشيء اللي عملتوه البارح واللي راكي قايمة به الآن وحدك يعني كل ما يعني مجاهد وإلا مناضل راك شريكة في العمل وراكي أيضا خدمتي على وطنك[1].

فبعد مساعدة أفراد العائلة جميعهم للمجاهدة ميمي وعدم معارضة أحدهم لها كل ذلك علامات تبرز موقف العائلة من الثورة، وتبدأ الشكوك تراود زوجة توفيق حول المواقف الحقيقية من الثورة بعد مساعدته للمجاهدة، فمن خلالها تطورت العلاقة وأصبحا الوالدان راضيين في حالة من التفاهم والانسجام بين الأبناء حول الثورة، فالطفل حميد انخرط فعليا في النظام بعد أن انبرى لمساعدة المجاهدة بتأمين الطريق لها، وهي مهمة يحتاجها المجاهدون كثيرا وخاصة في الطريق الملتوية والمتداخلة لحي القصبة، أما مريم وعمر أعلنا ولاءهما للثورة.

غير أن عقدة المسرحية ظلت تنسبح حول شخصية توفيق فهو أكبر الأبناء، ووظيفته في الشرطة الفرنسية تجعل من علاقته بالثورة والثوار محل تساؤلات وشكوك، وكذلك شخصية عمر فهو بطال وسكير كثيرا ما يتخاصم مع أفراد عائلته مما يثير الغرابة في شخصيته ومواقفه.

أضف إلى ذلك شخصية المجاهد الكبير "هشام" الذي يملأ حضوره وسائل الإعلام، ولكن لا أحد من أفراد العائلة يعرف هويته الحقيقية كل هذه التساؤلات ساعدت على تمتين الحبكة ودفع الأحداث نحو التطور والتأزم، ففي المسمع الثاني من الفصل الثاني يعود الطفل حميد مسرعا إلى البيت وهو يسيل بالدماء بعد أن شارك مع المجاهدين في عملية فدائية تلقى خلالها رصاصتين[2]

---

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 36 .

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية،ص: 115.

من عساكر الاستعمار في ذراعه الأيمن، ورغم هول الحادثة إلا أن العائلة تتماسك، بل إن مريم تطالب بالزغاريد[1].

الأم: (شاهقة) حميد توخذت فيك يا وليدي ؟

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

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

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

2-1-4- الحـــــل:

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

وخلال مواجهة العقبات والتعقيدات وبمعايشة الأزمة تقدم الشخصيات المسرحية إلى الجمهور خبرة تشابه خبراتهم بل قد تطابق ما يعانيه المستمعون أو تقارب هذه المعاناة من خلال تداعي المعاني في أذهانهم[3].

ففي الوقت الذي يخرج فيه توفيق لإحضار الطبيب يدخل عمر حاملا صندوقا صغيرا فوق الطاولة طالبا من الجميع عدم الاقتراب منه، ولا يقطع انشغال الجميع بإصابة حميد إلا طرق عنيف على الباب، فيسود الإعتقاد بحضور العساكر الفرنسيين مما يثير جوا من الخوف والرعب قبل أن تتبين مريم بأن الطارق مجرد بنت تريد مقابلة عمر، وعندما تقابله ينتحي بها جانبا ويعطيها الصندوق الصغير ويخبرها بأن الوقت قد حان لتوصيله فورا[4].

عمر: طيب عند باب الجامع راك توجدي عسكري واقف شاد في يدو صندوق نتاع الحلوة قو ليله كلمة السر، ومدي له هذا وقولي له مابقا له إلا وقت قليل باش يوصلها للعسكر.

---

[1]- أحسن ثليلاني: المرجع السابق، ص: 115.

[2]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 44.

[3]- سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، ص: 111.

[4]- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية،ص: 115.

البنت: حاضر .

عمر: الله يكون معاك[1].

إن الصندوق يحتوي في الحقيقة على قنبلة موقوتة، وهذه البنت مجاهدة نشيطة في فوج "عمر" تتمثل مهمتها في توصيل الصندوق إلى ذلك العسكري المتعاون مع الثورة ليفجرها بدوره في معسكر الاحتلال وهذه إحدى أساليب الكفاح، ولكن العائلة التي لم تكن تعلم شيئا عن النشاط الثوري لابنها "عمر" فبمجرد ما انصرفت البنت راح الأب يلوم ابنه على تصرفاته الطائشة و لم يقتنع الأب بدفاع ابنه عن نفسه دون أن يصرح بحقيقة نشاطه الثوري بل تساءل فقط على سر كراهية عائلته له يشعر أنه منبوذ في وسطهم، وبمجرد عودة "توفيق" مرفوقا بطبيب جزائري مسلم يعالج جراح "حميد" تعود البنت مستنجدة بعمر وصندوق القنبلة بين يديها بعد أن تعذر عليها تسليمها للمكلف بتفجيرها إذ وجدته محاصرا من طرف الشرطة والعساكر الفرنسيين بسبب وشاية من أحد العملاء، في حين ينشغل الطبيب بعلاج حميد تجد العائلة نفسها أمام ورطة حقيقية ممثلة في هذه القنبلة الموقوتة والتي لم يبق لها إلا عشر دقائق وتنفجر في بيتهم، فيحاول عمر أخذها والجري بها خارج البيت لتفجيرها وسط أي مجموعة من العساكر الفرنسيين حتى ولو كلف ذلك استشهاده، لكن توفيق ينهاه وينبري لتفكيكها لأن لديه خبرة عسكرية[2].

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

عمر: لا ربما ندي معايا أربعة ولا خمسة عسكر.

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

مريم: أنا نبقى معاك هذا هبال هذا يا ناس ألعنوا بليس.

الحاضرون: وأحنا أيضا[3].

---

[1]- عبد الحليم رايس: المصدر السابق، ص: 48 .

[2]- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص:116.

[3]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 55.

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

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

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

عمر: أنا بارك مانحبش دم توفيق يتخلط مع خويا حميد .

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

عمر: نعم لكن توفيق ماشي هواللي قاسوه بالرصاص .

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

عمر: (ب)

الحكيم: أنت ياسي ؟

توفيق: توفيق ... دمي عالمي يا حكيم[2].

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

---

[1]- عبد الحليم رايس: المصدر السابق، ص: 55.

[2]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 59 .

ومع بداية الفصل الثالث نستنتج من حوار الأب مع مريم أن حميد قد زجت به قوات الاحتلال في المحتشد بتهمة جمع المال لصالح الثورة وأن عمر قد رحل ليواصل كفاحه، مما جعل الاستعمار يعتقل توفيق لمدة أسبوع لتستنطقه وتعنفه حتى يعترف بمكان تواجد أخيه عمر،كما نستنتج بأن لهيب الثورة قد ازداد اشتعالا وانتشارا فازداد عنف الاستعمار ودموية جلادية الذين أصبحوا يعدمون حتى الأسرى والسجناء في الوقت الذي أصبحت فيه الثورة تطلق أسراها، ورغم ما لحق العائلة من أذى وعذاب فإنها تظهر صبرا وافتخارا بالتضحيات وشعورا بأن أمل التحرر والاستقلال قد قرب أوانه، ثم يأتي إلى البيت شخص يدعي بأن "ساعي البريد" وهوفي الحقيقة مرافق للمجاهد "عمر" سبقه ليستطلع الطريق ويتأكد من أمنه، فيدخل عمر ملتحفا وعندما يترع اللحاف تظهر الرشاشة التي يحملها، فتستقبله العائلة بشوق:

مريم: (ترتمي بين أحضان عمر) عمر خويا .

عمر: مريم .. يما .. واش راك بابا ؟

حمدان: أنت قولنا واش راك ؟

عمر: لا باس راني لاباس كغير توحشتكم برك وأنت توفيق لاباس عاودت وجدت قوتك.

توفيق: شوية .. شوية.

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

عمر: لالا يما راني مليح .

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

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

إن هذا الحوار غني بدلالات الاشتياق، وما تأكيد عمر على أنه يعيش في بيوت الشعب إلا دليل على أن الشعب كله قد احتضن الثورة، فصارت بيوته معاقل للثوار، لقد ادعى عمر بأنه جاء يطمئن على العائلة وعلى أخيه توفيق بعدما أطلق سراحه، فروى له هذا الأخير وحشية الاستعمار

[1]- عبد الحليم رايس: المصدر السابق، ص: 70.

في استعمال أقوى وسائل التعذيب وأكثر الأساليب إيلاما، ثم طلب عمر الاختلاء بأخيه توفيق وبعد أن تأتى له ذلك كاشفه بحقيقة سبب زيارته لأن الأمر في الحقيقة يتعلق بمهمة رسمية كلفته الثورة بتنفيذها وهي حماية المجاهد الكبير "سي هشام".

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

توفيق: أيواه ؟

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

توفيق: يعرفوا باللي ما نثيقش في إنسان آخر.

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

توفيق: ما تعرفش اسم الأخ هذا ؟

عمر: لا لا على كل حال ها هوالأمر، يلزمك (ينظر ساعته) منا على ساعة تكون في باب السينما "دينا زاد" هناك توجد سيارة رقم 010 الجزائر 91 راك توجد فيها أخ يقرا في الجريدة وهويوصلك لأخ آخر تعرفوا مليح.

توفيق: طيب .

عمر: من غير شك باش تلتحق بالجيش[1].

إن مهمة عمر تتمثل في إنقاذ أخيه توفيق، مما يحيط به من أخطار، رأى أنه من الضروري أن يرحل أخاه توفيق عن منزله. فالاستعمار الفرنسي بعد معرفته الحقيقة لن يضل صامتا، بل يسعى فورا لاعتقاله ومعرفة الحقيقة منه أوقتله وإنهاء أمره، وبينما يتحاور "عمر" و"توفيق" مع بعضهما

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

حتى سمعا طرقا على الباب وظن كليهما أنه الاستعمار الفرنسي جاء للبحث عن توفيق فلم يتردد عمر وقام بتصويب رشاشة تجاه الباب، إلا أن توفيق الرجل المتزن أمره بالتريث، حتى أن يتأكد بالفعل من الطارق وأمره بالاختباء في الطابق الأعلى وأعطى له حلا يسعده إن كان الطارق المستعمر الفرنسي هذا الحل تمثل في قتله كي لا يعتقل من طرف العدو ويقومون بأشنع الطرق والأساليب في تعذيبه للبوح بالحقيقة وأسرار الثورة:

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

عمر: مانقدرش خويا.

توفيق: هذا أمر.

عمر: طيب (يصعد إلى الطابق الأعلى.

الحكيم: طيب أنت اللي حاجتي بيك.

عمر: معلوم دائما هو... دائما هو.

حمدان: عمر ألعن ابليس يا ولد (يخرجان) .

الحكيم: واش راه واقع السي هشام .

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

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

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

حمدان: نظن يا وليدي .

---

[1]- عبد الحليم رايس: المصدر السابق، ص: 60 .

عمر: لا يا بابا حميد نعم خرج من هنا معاها ورى لها الطريق شافت شجاعته تكلمت عليه جربوه وقبلوه وأنا كنت على بالي أما أنا بابا الخمر اللي كنت نشربه أولا كان يهدنلي أعصابي ومرارا كان الوسيلة اللي كنت نخدم بيها .. مرارا شربت مع مفتشين سريين وفي سياراتهم جوزت سلاح (يضحك) كي نتفكر واحد النهار كنت في حانة في نهج مسيكلي بار نشرب مع مفتش وفي السيارة نتاعه كانت قنبلة مثل نتاع اليوم (مفكر) أيه أيه، جازوا من ثم جماعة من الفدائيين لوشافوني من غير شك كانوا يقبضوا علي وعلى اللي معايا وتفسد قضية القنبلة ... لكن مصادفة أوه في الحقيقة كان المفتش نتاعهم يعرفني[1].

تأكد "توفيق" من المجموعة التي تتكون من خمسة عساكر بعد فتحه الباب، فتبين أنهم مجاهدون جاؤوا لحماية رئيسهم وقائدهم "سي هشام" هنا تظهر وتنكشف حقيقة عمل "توفيق" ويفضح أمره أمام عائلته بأنه مجاهد ثوري يدافع من أجل وطنه الحبيب لاسترجاع السيادة الوطنية وهذا ما يزيد في افتخار الوالدين"حمدان ويمينة" بولدهما "توفيق" هذا الأخير يقدم اعتذاره لوالديه وزوجته "مريم" عن عدم بوحه بنشاطه الثوري، لأن الثورة تحتم عليه ذلك مع اتخاذ الحيطة والحذر، بعد ذلك تأتي لحظة الوداع، فيودع "عمر" أهله ويرحل بينما يستعد "توفيق" للمغادرة أيضا كل ذلك من أجل الدفاع عن الوطن، فأمل "توفيق وعمر" أن يلتقيا بأهلهما بعد الاستقلال وأمام عظمة الولدان البطلان يعبر الوالدان "حمدان ويمينة" في حوار غني بمشاعر الوطنية يحمل معاني الافتخار والاعتزاز لولديهما الحبيبين:

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

حمدان: كيما تفعلي مليح يا يمينة لأجل أنت أم والأم مثل الشجرة تثمر وينحيولها غلتها باش يقوتوبيها البشر هذا واجب الأمهات يا يمينة.

الأم: نعم.

---

[1]- عبد الحليم رايس: المصدر السابق، ص: 62 .

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

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

فيمينة إمرأة صبورة رغم ما يختنقها ويؤلمها من وداع أولادها إلا أنها تواجه الأمر الواقع بكل شجاعة، أما حمدان الأب المثالي كان دوما بجانب زوجته يخفف عنها آلام المصيبة، ويدعمها بكل الأمثال من أجل الصبر والتحمل رغم أن بداخله نارا تتلظى لما يصيب عائلته بل وطنه، فليس أكثر إيلاما ووجعا أن يقوم الوالدين بتوديع أبنائهم وهم يعلمون أنهم متجهون إلى محاربة النار الملتهبة المؤدية في نفس الوقت إلى الاستشهاد وبالتالي الجنة .

وليس أكثر حسرة واكتواء على زوجه من بين وفراق زوجها فبعد الوداع والفراق يخرج عمر وهو في طريقه يلتقي مع مجموعة من العساكر الفرنسيين يبلغ عددهم العشرين أو أكثر في أسفل الشارع فيخوض معركة لوحده السبيل الوحيد له، أما الساعي فيتوجه إلى بيت عمر لإخبار أخيه توفيق لما يجري له. فيدور هذا الحوار بين "الساعي" و"توفيق":

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

توفيق: وين راه واقع هذا ؟.

الساعي: التحت في الربع الطريق .

توفيق: وأنت وين بقيت لما هوكان عندنا ؟

---

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 78.

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

توفيق: وعلاش ما علمتناش بـــ ....

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

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

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

توفيق: يبقى دائما راسوخشين – الثورة محتاجة لكل شخص من أولادها.

حمدان: قبل يموت باش ينقذ المسؤول هشام[1].

فالمتوقع هو استشهاد "عمر" بل إنه استشهد بعد أن أدى موقفا بطوليا يظل شاهدا على شجاعته وتضحيته بنفسه في سبيل وطنه من أجل إنقاذ كما قال حمدان المسؤول هشام والدفاع عن أخيه وابتغاء إنقاذه من أيدي المظليين الفرنسيين والاستعمار الغاشم الذي لا يرأف ولا يعرف الرحمة أبدا هكذا يفعل الاستعمار، فتوفيق ودع أخاه "عمر" كما ودع عائلته تاركا حزنا عميقا بل جرحا ليس له دواء كيف لا وقد تعجب توفيق من تحدي أخيه "عمر" وعناده في مواجهة المستعمر، أما الصدر الحنون الذي تحن إليه نفوس أبنائها الأم "يمينة" ما عسانا أن نقول عن هذه الأم التي كانت تنصت في ذلك الوقت إلى صوت إطلاق الرصاص حيث شعرت باستشهاد ابنها الحبيب "عمر" ولافتخارها بشهيد الوطن ما عليها إلا أن قامت بإطلاق الزغاريد في مقابل إطلاق الرصاص من طرف المظليين الفرنسيين، وبعد فترة من استشهاد "عمر" يأتي صديق العائلة "سي عمار" ليصف مشهد استشهاد عمر والطريقة التي استشهد بها ، بصفته شاهدا عليه:

سي عمار: إيه يا سيدي،أنا كنت طالع ذاك الوقت حتى شعلت غير قول العمر طويلة برك.

حمدان: كاش فرات ألقاوعليه القبض ؟

---

[1]- عبد الحليم رايس: المصدر السابق، ص:80-81 .

سي عمار: أوه قتلوه الله يرحمه .

حمدان: الله أكبر (يغيب في الخواطر)

سي عمار: بصح راجل يا سي حمدان ... هما أكثر منه عشرين ولا ثلاثين وهووحده، لكن عفريت غير قول عشر دقائق ولا شاد معاهم خسارة خانه الرصاص ولما شاف روحه ماعندوش وين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاش امتاعه بعدما صاح تحي الجزائر تقول حب يموت وما حبش يقبضوه حي حاجيتك يا سي حمدان كان متلحف كي المرة على ما يقولوا... سي حمدان راك تسمع فيا ؟

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

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

إذن بعد معرفة العساكر المظليين الفرنسيين من يكون المقاتل الشجاع والمكافح من أجل وطنه "سي هشام" كنيته المزيفة، حيث أدرك المستعمر خيانة "توفيق" الذي كان يعمل مجرد في الظاهر، أما في داخله يحمل دم العروبة والإسلام بل دم الجزائر المسلمة، فقلبه يحترق من أجل نهوض الشعب الجزائري ضد الاستعمار لنيل استقلالها وحريتها.

[1]- عبد الحليم رايس: المصدر السابق، ص: 83.

2-2- **الصـــراع الدرامي**:

الصراع هو جوهر الموقف الدرامي يتفاعل مع جميع عناصر العمل المسرحي ومقوماته فيمنحها الحركة والدلالة، ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع الدرامي داخليا فحسب ولا خارجيا تجريديا بل لا مناص من أن يكون حيا بواقع الملابسات والحدث[1].

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

2-2-1- الصراع العمودي:

حيث تواجه إرادة الشعب المدفوع بوعي التغيير من أجل الحرية والاستقلال إرادة الاستعمار المكرسة للقهر والاستعباد وذلك انطلاقا من أن هذا الاستعمار قد حل محل الآلهة في الميثيولوجيا اليونانية وفرض على الشعب المقهور دور "بروميثيوس" المقيد في الأغلال بجريمة سرقة النار المقدسة التي تحدى الآلهة من أجلها، وما النار هذه إلا الثورة التي تبلغ بالصراع بين الشعب والاستعمار محل الذروة القصوى فتضع عائلة "حمدان" في مواجهة الاستعمار تراهن على مدى تقبل كل فرد من هذه العائلة الجزائرية لروح بروميثيوس في أعماقها، فتتطور حوادث المسرحية في اتجاه أن تكشف الشخصيات عن موقفها الفعلي من الثورة ودورها الجهادي في مواجهة أشباه الآلهة التي ملأت الأرض استعبادا وبطشا، فنلاحظ شعور الأبناء بأهمية النهوض بواجب المشاركة في تحرير الشعب وسرعان ما يتحول هذا الإحساس إلى تأنيب للضمير جراء التقاعس[2].

---

[1]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص: 571 .

[2]- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 160 .

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

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

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

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

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

---

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 34 .

[2]- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 164 .

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

فالمسرحية لا تقتصر على تقديم نموذج فردي للبطولة، فإننا نجد ظلال روح بروميثيوس مغروسة في أعماق كل فرد من عائلة حمدان، وما يحيط بهم من مجاهدين، فلكل واحد منهم قصته في مواجهة الاستعمار، وبالتالي بطولاته وتضحياته، فالمسرحية تحاول أن تقدم صورة شاملة عن الصراع الملحمي الذي يخوضه الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي صراع يكون فيه الاستشهاد صونا للحرية والكرامة خيارا بديلا عن العيش في ظل العبودية والقهر.

فمسرحية أبناء القصبة لا تحسم مواجهة بروميثيوس للآلهة لأنها تحتفي بالثورة، بل تحتفي بالمواجهة في حد ذاتها وبصور البطولات والتحديات.

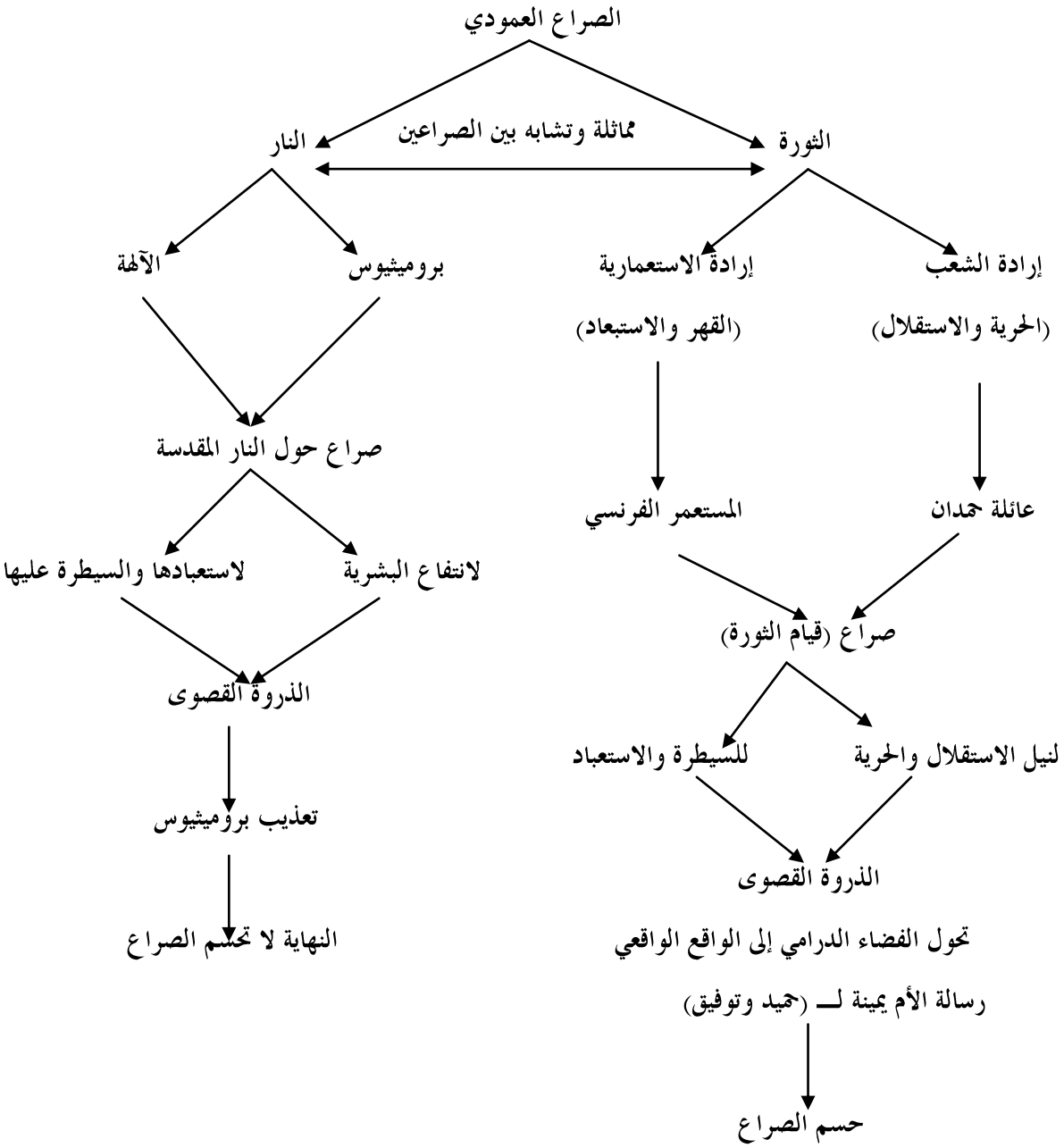
فكأن الصراع المستوحى من واقع الثورة كان يتنامى ويتطور ويعتني بالحركة داخل البناء الدرامي للمسرحية، ولكنه في ختامها ينتقل من الفضاء الدرامي إلى مساحة الواقع الواقعي[2].

---

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص:83.

[2]- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 166.

ويمكن رسم الصراع العمودي كمايلي:



2-2-2- الصراع الأفقي:

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

2-2-3- الصراع الديناميكي:

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

فتغلغلت النزعة القدرية في أعماق الناس، وأخذ الاستعمار صفة القدر المكتوب الذي يتطلب من المسلم الخضوع له وتقبله عن رضى وطيب خاطر، وفي هذا المقام ينقل لنا " تركي، رابح عمامرة " نصا للإبراهيمي محمد البشير الذي يقول: (كان من نتائج الدراسات المتكررة- للمجتمع الجزائري بيني وبين بن باديس منذ اجتماعنا في المدينة المنورة- أن البلاء المنصب على هذا الشعب المسكين آت من وجهتين متعاونتين عليه، وبعبارة أوضح من استعمارين مشتركين يمتصان دمه، ويتعرقان لحمه ويفسدان عليه دينه ودنياه:

- استعمار مادي هو الاستعمار الفرنسي الذي يعتمد على الحديد والنار[1].

- استعمار روحاني يمثله مشائخ الطرق المؤثرون في الشعب والمتغلغلون في جميع أوساطه المتحيرون باسم الدين المتعاونون مع الاستعمار- عن رضى وطواعية – وقد طال أمد هذا الاستعمار الأخير حتى أصبح يتألم ولا يبوح بالشكوى أو الانتقاد خوفا من الله بزعمه الاستعماران

[1]- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 173 .

متعاضدان يؤيد أحدهما الآخر بكل قوته ، ومظهرهما معا: تجهيل الأمة لئلا تفيق بالعلم فتسعى في الانفلات) .

وهكذا فقد سعت الطرقية إلى زرع فكرة أن الاستعمار قضاء وقدر محتوم من الشرك عدم التصديق به ومن الكفر محاربته فشاع التفكير الخرافي في أوساط الشعب وغابت الإرادة في الصراع من أجل الخلاص والفكاك من براكن هذا القدر التعيس .

وفي سياق الحرب المعلنة على الطرقية، وعلى هذه النزعة القدرية الخطيرة اتجهت جهود المصلحين والمثقفين والأدباء نحوتحريض "أوديب" على مواجهة قدره، فالصراع ضد النزعة القدرية وما يشوبها من استكانة واتكالية وخضوع ليس بأقل أهمية من الصراع ضد الاستعمار في حد ذاته (لعمرك أن الطرقية في صميم حقيقتها احتكار لاستقلال المواهب والقوى واستعمار بمعناه العصري الواسع واستعباد بأفضح صوره ومظاهره). ولذلك فإن الثورة التحريرية قبل أن تحسم صراع الشعب ضد الاستعمار كانت قد حسمت بالتوازي صراع إرادة التغيير ضد النزعة القدرية في أوساط الشعب .

فالصراع ضد القدر الأعمى الذي ارتضاه بعض الجزائريين المنخدعين بسلطة النزعة القدرية وهو ما يعبر عنه الكاتب " عبد الحليم رايس " من خلال حوار الأب "حمدان" مع ابنه "حميد" فيكشف عمق الصراع بين جيل الآباء المشدودين إلى الفتور والقدرية وجيل الأبناء المتحمسين للثورة وتحقيق التغيير[1].

حمدان: يفرج ربي يا وليدي

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

---

[1]- أحسن تليلاني: المرجع السابق، ص: 174 .

[2]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 15.

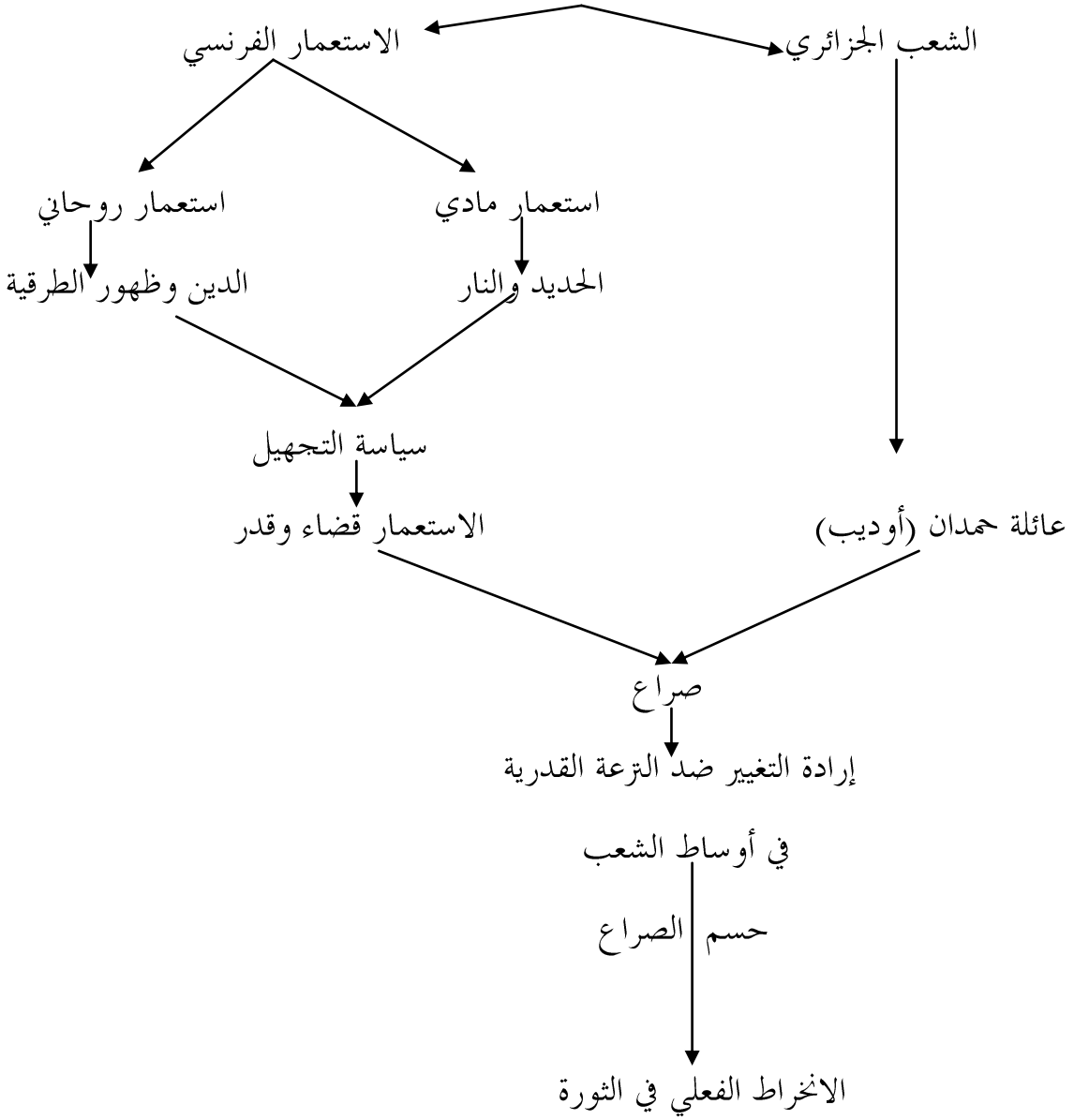
إن الصراع الديناميكي لا يظهر بعمق في المسرحية نلاحظ ذلك من خلال جواب الأب حمدان عن سؤال ابنه حميد ودفاعه عن كفاح وتضحيات جيل أجداده وآبائه في تلك المقاومات التي خاضوها مع المستعمر الفرنسي وسار على ذلك المنوال جيل نوفمبر 1954 .

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

ويمكن رسم الصراعين كمايلي:

– الصراع الأفقي ⟵ الانخراط في الثورة منذ البداية

الصراع الديناميكي



2-2-4- الصراع الداخلي:

إن عائلة حمدان تواجه الثورة ضد المستعمر الفرنسي وتتحمل عبء وثقل الثورة عليها والمسرحية بمجملها ترصد لنا مدى تغلغل الثورة في نفسية وعمق كل فرد من أفراد العائلة، وتتبع بتسلسل منطقي وبخط واقعي ردود أفعال أفرادها ، فترسم لنا نشاطهم وأعمالهم النضالية، وتبرز لنا أحاسيسهم ومشاعرهم ثم تجذبنا وتشوقنا إلى معرفة موقف كل واحد منهم من الثورة هل ينخرطون، وهذا يعني أن من واجبهم أن يظهر كل واحد منهم موقفه الجهادي الصريح ليشعر بأنه يؤدي الأمانة فعلا تجاه وطنه، أم لا ينخرط وبالتالي يحس هنا بالخيانة والجبن بل حتى بالتقاعس وتأنيب الضمير وفي هذه النقطة بالذات ينهض الصراع الدرامي ويتطور معبرا عن حالة كل فرد من أفراد عائلة حمدان، كما يظهر لنا الكاتب من خلال هذا التطور جوا عن حالة القلق والتوتر الذي تكابده شخصياته في انسجامها مع ذاتها الجزائرية واحتضان ثورتها .

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

حمدان: على حسابك أنت يلزم كل أفراد الأمة يكونوا يا مجاهدين يا فدائيين، لالا يا وليدي كاين اللي متكفلين بالسياسة وهذا ملزوم[1].

حميد: ولكن يا للأسف أحنا ما فعلناش لهذي ولا أخرى أنا من الخدمة للدار وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني، وساعات يصفعوني وما نقدرش حتى نتكلم..عمر من التبارن ما يخرجش والتوفيق .. هذاك شرطي عند فرنسا، ومن قال اللي ما راهش يعذب إخوانه في دار الكوميسار[2].

---

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 15.

[2]- عبد الحليم رايس: المصدر نفسه، ص:16.

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

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

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

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

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

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص: 25.

مريم: نتأسف اللي راني متزوجة، ومانحكمش في نفسي، ونستحي اللي مانقدرش نفعل مثلك ونفتخر بيك وبأمثالك اللي راكم مثلتونا أحنا النساء في هذه الثورة وسمعتوا بها كل نساء العالم[1].

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

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

عمر: أنا برك ما نحبش دم توفيق يتخلط مع دم خويا حميد[2].

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

الصراع العمودي ضد المستعمر الفرنسي والصراع الداخلي المتمثل في عمق كل فرد من العائلة، أي أن الصراع الأول المتمثل في الشعب الجزائري ككل أي عائلة حمدان، والصراع الثاني متمثل في كل فرد من أفراد الشعب الجزائري هذا الأخير الذي ينطبق على كل فرد من أفراد عائلة حمدان وفي كيان العائلة ذاتها قدم لنا الكاتب نموذج وطني نضالي تمثله عائلة حمدان ومن خلال

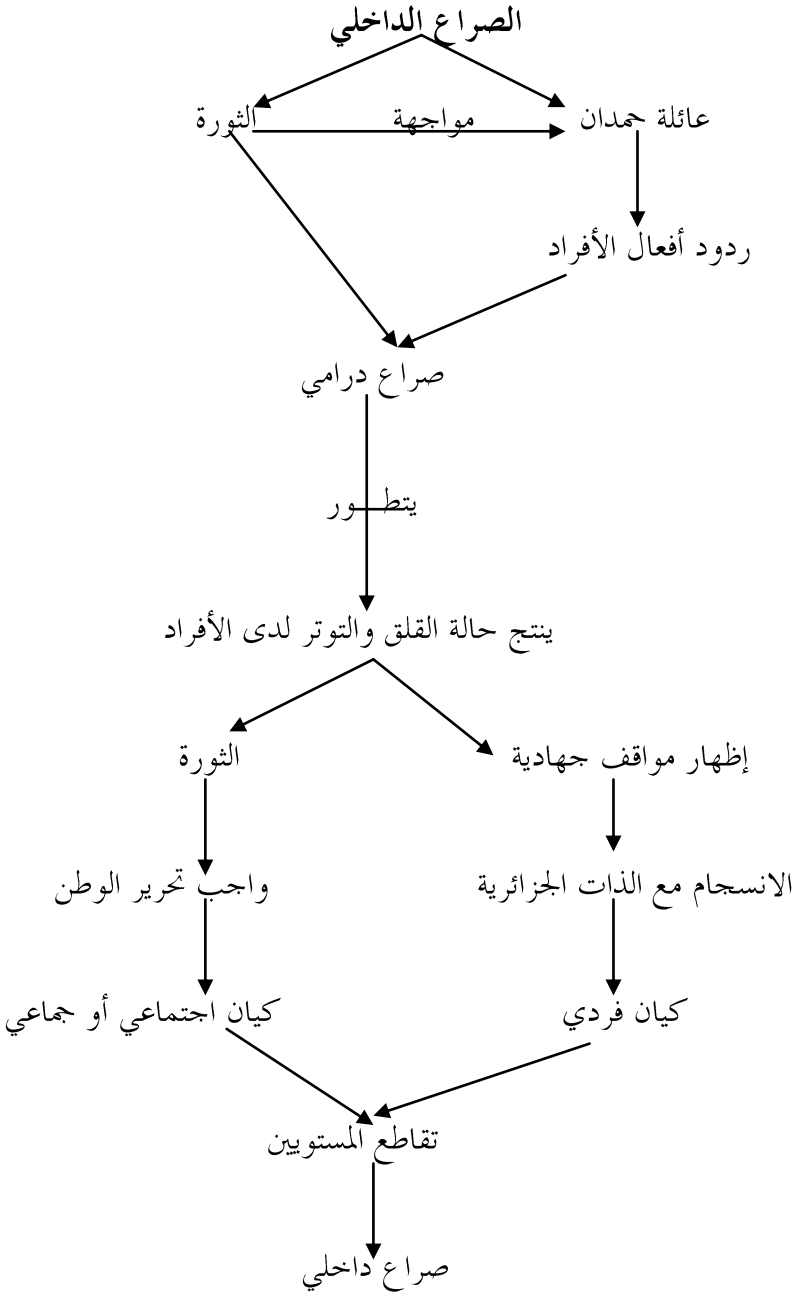
---

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص:36.

[2]- عبد الحليم رايس: المصدر نفسه، ص: 59 .

احتضانها للثورة وإظهار المواقف الجهادية بواجب تحرير الوطن الجزائري من قيد المستعمر الفرنسي.

ويمكن رسم الصراع الداخلي كمايلي:



3- **الحـــوار المسرحي**:

راهن عبد الحليم رايس على استعمال اللهجة الشعبية الجزائرية، وفي تبريره لهذا الاختيار يقول مؤلفها: (لقد أردنا أن يكون مسرحنا مسرحا متفتحا ومفهوما من كل شعبنا، فإذا نحن استعملنا التعبير العامي، وهذه المواضيع فلكي تكون مفهومين، واليوم لا نكتفي بمكافحة الاستعمار،كما هو الحال قبل الثورة بل إننا نتحدث أيضا عن حياة الشعب بوضوح، ولهذا نعتبر مسرحية"أبناء القصبة" تطورا طبيعيا لمسرحنا الذي كان بالنسبة إلينا شكلا من أشكال الكفاح ضد الاحتلال)[1].

كما نجد أرسطو في كتابه "فن الشعر" يتكلم عن اللغة الدارجة فيقول: (إن أوضح الأساليب اللغوية هو ما تألف من الكلمات الدارجة العادية، فهو يكسب المسرحية الوضوح المستهدف)[2].

فالمسرحية من وحي التزامها بتصوير واقع الثورة قد جعلت الحوار المسرحي الذي يجري على لسان الشخصيات حوارا واقعيا بسيطا في ألفاظه وتراكيبه من واقع المحادثة اليومية التي تجري بين الناس في واقع الحياة، وخاصة من حيث سهولة العبارات ووضوح معناها، إنه من الصنف الذي يمكن أن نطلق عليه صنف اللغة الثالثة وهي: (تلك اللغة التي تجمع بين بلاغة الفصحى وجمال تعبيرها، وبساطة الدراجة ووضوحها وهي لغة مهذبة بعيدة عن التعقيد والابتذال).

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

كما نلاحظ نبذها للكلمات الفرنسية، فرغم شيوعها على الألسن إلا أن المؤلف استعاض عنها بكلمات عربية فصحى مثل: (القنبلة، المفتش السري، السياسة، المحتشد، الخائن، الفدائيين، الكفاح، الرشاش، الإنسانية).وبشكل عام فإن القاموس اللغوي المستعمل في المسرحية معبر عن أجوائها الثورية نابض بإيقاع الحروب والمعارك، فهو قاموس قوي يتناغم مع طبيعة الصراع والمواقف الدرامية التي عبرت عنه، فتميزت اللغة بقوة وقسوة حتى لتكاد تخلو تماما من الألفاظ

---

[1]- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926-1989)، ص: 89 .

[2]- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دب، دت، ص: 190 .

والعبارات الرقيقة، ولا غروفي ذلك فقد فرضت الثورة إيقاعها على الحوار المسرحي، فجاء منسجما مع طبيعة الشخصيات معرفا بها ومعبرا عن أفكارها ومشاعرها في صدق وواقعية إلى درجة جعلت الكاتب ينطق كل شخصية بلسانها الواقعي، وقد بالغ ذلك إلى أن جعل العساكر الفرنسيين عندما يداهمون بيت حمدان[1].

SERGENT: (silence puis de hors) l'armee -ouvrez- police- ouvrez au nom de la loi (silence)- ouvrez, police .

TEWFIK: voilà, voilà j'arrive (il ouvre la porte, les soldats entrent).

SERGENT: les mains on l'air tout le monde… on est la personne qui est entrée ici ?

TEWFIK: qui cherchez – vous ?

SERGENT: vos papiers ?

TEWFIK: vous permettez que je baisse les mains? Je suis de la police .

SERGENT: Ah! Montrez – moi cela (tewfik s'execute et lui montre les papiers)[2]

إن هذا الطرح اللغوي لمفهوم الواقعية هو طرح سطحي ينافي طبيعة الفن الذي هو خلق وتجاوز للمحاكاة الحرفية للواقع لأن واقعية الحوار لا تعني أن الشخصية في المسرحية تتكلم بنفس القاموس والأسلوب الذي تتكلم به في واقع الحياة بل هي تعني أن الكاتب يحافظ على مستواها وأبعادها وملامحها ثم يمكنه بعد ذلك أن يجعلها تتكلم باللغة التي يشاء.

وفي مثل حالة العساكر الفرنسيين كان بإمكان الكاتب أن يوحي إلى المتلقي المستمع من خلال بعض الكلمات أو الإشارات بأنهم عساكر فرنسيون ثم يجعلهم ينطقون باللهجة الشعبية الدارجة وكذلك النقد موجه إلى شخصية توفيق، فمع ما يمثله من رمز ثوري يساق للحديث معهم باللغة الفرنسية، لأن الواقعية في المسرح ليست واقعية مادية ولا محاكاة حرفية للواقع[3] لأن الأدب الواقعي هو ما يحدثنا عن تلك الحياة الواقعية المهذبة التي تأثرت بالعوامل المكتسبة، وكل

---

[1]- أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص: 201.

[2]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص:26-27.

[3]- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، د ط، بيروت- لبنان، 1987، ص: 27 .

تلك الآداب المرعية والعوامل التي صنعها المجتمع[1]ومن بين أسسها أن يلم الأديب الواقعي بتفاصيل الواقع الذي يعيشه، ويكتب من خلاله تجاربه التي عاشها فيعيد خلقها من جديد، مع الحرص على أن لا يكون مصورا فتوغرافيا[2].

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

الساعي: سي توفيق

توفيق: واش كاين لاش رجعت ؟

الساعي: راك تسمع فالرصاص ؟

توفيق: إيه .

الساعي: هذا عمر .

الحاضرون: آه .

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

توفيق: وين راه واقع هذا ؟ .

---

[1] - دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999، ص: 142.

[2]- صالح لمباركية: الآداب الأجنبية القديمة والأوربية دار الهدى،دط، الجزائر،2007، ص: 128.

الساعي: التحت في الربع الطريق.

توفيق: وأنت وين بقيت لما هو كان عندنا[1] ؟

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

توفيق: وعلاش ما علمتناش بـــ ....؟

الساعي: كان أمرني نعس رجال المظلات يا الله سي توفيق يمكن عمر ما يقدرش معاهم هم كثير عشرين تقريب[2].

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

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

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

كما تعتبر المؤثرات الصوتية أكثر استخداما في الإذاعة بالذات واستخدامها بهدف إلى خلق صورة محسوسة لما يقال بمعنى أكثر وضوحا الإيحاء بواقع معين يساعد على توصيل الفكرة أو الموقف للمستمعين من خلال إثارة انفعالاتهم وعواطفهم تمهيدا للتأثير في عقولهم[3].

فالموسيقى والمؤثرات الصوتية علامات فضائية هامة لها لإيقاع ونغم تناسق وقوة امتداد وانخفاض بل ارتفاع، فهي علامات صوتية لها دلائل اجتماعية ثقافية زمانية ومكانية، هذا

---

[1]- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص:80.

[2]- عبد الحليم رايس: المصدر نفسه، ص: 81.

[3]- نسمة أحمد البطريق، جيهان يسرى: الكتابة للإذاعة والتلفزيون،مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح،دط، القاهرة،2000، ص:47.

الانسجام هو المؤكد الفعلي للتبادل والتناغم المسمعي، وبدون تأثيرات صوتية لا يمكن من تحقق مستوى علامي يميز نوع الأداء المسمعي الذي يقوم به الممثل أو ينفتح من خلاله تسلسل جديد للمسامع، وهكذا تتوافق هذه النبرات المقطعية لاستكمال المسامع عن طريق التأثيرات السمعية فقد تتصاعد فيه رتيمية السماع إلى أقصى درجاته أو تنخفض في موقف معين وهذا ما ظهر في المسمع الافتتاحي عند بداية المسرحية حيث تعالى صوت موسيقى كلاسيكية، كما استخدم في المسرحية عدة مؤثرات نذكر منها:

- **صوت وقع أقدام:** وهذا يوحي إلى نهاية مسمع وبداية مسمع جديد أو دخول وخروج شخصية معينة في المسرحية، فكثيرا ما استعمل هذا المؤثر منذ بداية المسرحية إلى نهايتها مع دمجه بصوت الموسيقى التي كانت ترتفع درجاتها وتنخفض.

- كما استعمل المخرج القطع أي النقل بفترات الصمت وهذا نما نجده في المسمع الأخير من الفصل الثاني.

- **صوت الآذان:** استعمل للدلالة على أصالة الشعب الجزائري وتمسكه بشخصيته ووطنيته بل يدل دليلا قاطعا على تمسكه بالدين الإسلامي ويدل على حلول وقت الصلاة.

- **دقات الساعة:** وظفها الكاتب في مسرحيته واستعملها كمؤثر حي دال على مرور الوقت فعندما أحضر "عمر" القنبلة و لم يبق لها من الوقت إلا القليل، فجعل المخرج عبد الحليم رايس صوت دقات الساعة للدلالة على ذلك.

الخاتمة

خـــاتمة:

من خلال دراستنا لموضوع المسرح الإذاعي في الجزائر يتبين لنا بأن المسرحية الإذاعية فعل محاكي يؤديه ممثلون و تتضمن إيحاء قويا بالمكان، فمن خلال صوت الممثل يدرك المستمع مكـــان وزمان الحدث، أما ما ينقص المسرحية الإذاعية فهو البعد البصري ، لكن بالرغم من غياب هـــذا العنصر فإن خبرة مستمعي المسرحية الإذاعية تبين أنه حتى هذا البعد ماثل، والسبب يكمـــن في أن الأداء في الزمن والفراغ السمعي يستدعي الصورة البصرية استدعاء قوياـــ ويـــذهب الـــبعض إلى اعتبار أن الدراما الإذاعية تبعث على الرضا أكثر من الأشكال الدرامية الأخرى التي تتضمن عناصر بصرية محسوسة.

وتتكون المسرحية الإذاعية من الفكرة والشخصيات والحبكة والصراع إضافة إلى الحـــوار والمؤثرات الصوتية، وتعتبر عملية إخراجها مسؤولية المخرج بإعتباره مترجما للعمل الأدبي، ولهـــذا يجب أن يكون معلما لكن في غير تعالم، ومهنته الأولى تبدو في أن يجعل من الـــنص المســـرحي المكتوب عملا حيا يلمس أذن المتلقى وشعوره بل عقله ووجدانه، والمسرحية في الحقيقـــة تصـــنع إخراجها بنفسها يكفي أن يكون المرء يقظا.

كما تعتبر الشخصية مادة أساسية ورسمها يتطلب مهارة كبيرة فهي وسيلة نقـــل الحـــوار إلى المستمع أما بخصوص عدد الشخصيات فينبغي أن يكون محدودا فمن الصعب على المستمع أن يتعرف على الشخصيات الكثيرة من صوتها فقط، والشخصية التي لا تتكلم ليس لها وجود عنـــد المستمع وتتطلب المسرحية الإذاعية مهارة كبيرة في صياغتها ابتداءا من المقدمة حيث يتم التعريف بالشخصيات والمكان والزمان تليها مرحلة عرض الصراع وتشكيل العقد والوصول إلى الـــذروة الرئيسية يأتي بعد ذلك الحل أو الكشف ويلعب الحوار أهمية بالغة قياســـا بالعناصـــر الأخـــرى الموسيقي والمؤثرات الصوتية ومن خصائصه الاعتماد على جمل قصيرة، وبالرغم من أن المســـرحية الإذاعية تعتمد أساسا عليه، إلا أن الموسيقي والمؤثرات الصوتية تلعبان دورا هاما في إحداث الأثر المطلوب إذ يمكن توظيفها كمقدمة في شكل لحن مميز أو لخلق الجو العام للأحداث والتعبير عـــن

المحسوسات عن طريق استخدام بعض الآلات الموسيقية التي يمكن أن تحاكي صورا من الطبيعة كما تلعب دورا هاما في تصوير الحالة النفسية للشخصيات، أما المؤثرات الصوتية فهي من العناصر المكملة للمسرحية توحي للمستمع بالمكان والزمان.

وبصدد الحديث عن المسرح الإذاعي ومكوناته الفنية تطرقنا إلى المسرح الإذاعي الجزائري باعتباره فنا أدبيا تأسس مع المقاومة الجزائرية في ظل استعمار فرض على شعبه ثقافة المحو والتجهيل لهذا نجده قد تفاعل حقا مع الجبهة إلى الخارج هروبا يسمع الثورة صوتها ما جعل قيادة الثورة تعتمده سفيرا مفوضا مكلفا بمهمة التعبير عن الثورة التحريرية للرأي العام العالمي، إلا أن الاستعمار الفرنسي حاول اجتثاث الذات الجزائرية من جذورها ، فانتهج سياسات استئصالية هدفها الأساس خلق قطيعة وهوة سحيقة بين الجزائر وشخصيتها الوطنية، فتحدى المسرح الإذاعي الجزائري أسوار الحصار التي أقامها المستعمر حوله، فكان مسرحا يشع الثورة إذ تشعه من خلال صوت الجزائر المسموع، لهذا كانت البداية الأولى للكتابة المسرحية تتم في شكل اسكاتشات العامية ممزوجة بالأغاني تعتمد في غالب الأحيان على إرتجال مجموعة من المواقف غير المرتبطة وفي مرحلة لاحقة بدأ الاعتماد على الاقتباس من المسرح الأوروبي والعربي، إلا أن أول عمل مسرحي يقدم في الإذاعة يحمل عنوان"طبيب صقلي" وذلك يوم 03 أفريل 1939 ليحتل بعد ذلك المسرح الإذاعي مكانة هامة في الحياة اليومية للجزائريين آنذاك حيث كان منتظرا يوميا.

فمن أجل الجزائر كل شيء يهون، لهذا كانت الإذاعات الجزائرية الثلاث(الجزائر الحرة من قلب الجزائر، صوت الجزائر من تونس، صوت العرب من القاهرة تبين للشعب الجزائري كل يوم ما يستحقه من تبجيل وتعظيم لصموده وتمسكه وتشجيعه على معاناته، وما يلاقيه من عذاب النفس ونهب الأموال وحرق الديار وصبره في المحن، كما تنبئه بالمعارك اليومية، وهكذا تعود الشعب الجزائري على إذاعاته الثلاثة يستقي منها مختلف البرامج والأخبار، ونخص بالذكر صوت الجزائر من تونس فعندما يبدأ عيسى مسعودي –رحمه الله– في نشرة الأخبار نجد البكاء في كل

البيوت الذين يسمعونه لأنه رجل حماسي وأخباره حماسية تبكي من لايبك، وقد قال فيه الـــرئيس الراحل هواري بومدين الاستقلال 50% من جيش التحرير و 50% من عيسى مسعودي.

وهكذا بفضل المثقفين الجزائريين والمناضلين الحارسين على الهوية الوطنية تمسكوا بإستمرار المسرح الإذاعي، فبعد الإعتراف الرسمي بالموسم المسرحي بالعاصمة مع فرقة محي الدين باشطارزي المسرح الإذاعي الجزائري تطور وتوسع بين مرحلة 1947و 1956 وكانت السنة الذهبيـــة ســـنة 1951 حيث قدمت من خلالها أربعة وخمسون (54) مسرحية كانت تساعد في الإنتاج وساهمت بقسط وافر في مقاومة الاستعمار ومختلف الأمراض الاجتماعية والآفات الخطـــيرة وغيرهـــا مـــن الأمراض التي تهدد المجتمع الجزائري، فكانت المسرحيات البوليسية والثورية والاجتماعية والدينيـــة وبقيت بعد الاستقلال المسرحيات البوليسية سائدة إلى جانب مسرحيات أخرى ذات طابع تاريخي وثوري تتعلق بثورتنا التحريرية واعتمدت نصوصها على استعمال العامية والفصحى و القبائليـــة والفرنسية للتعبير في المسرح الإذاعي الجزائري، بل كان الممثلون الجزائريين يخرجون من اســـتديو يقدمون فيه بالعامية إلى استديو يقدمون فيه باللغة الفصحى والقبائلية بل الفرنسية، وكان الهـــدف من ذلك يبدو في مدى نجاح الثقافة الجزائرية باللغتين مقابل الغزو الثقافي للإستعمار الذي كـــان أول هدف له هو تشويه التاريخ الوطني بإستعمال كل الوسائل لما فيه (فرق- تسد) لهذا كانـــت الأسرة الثقافية والممثلين في الإذاعة في موعد أول نوفمبر 1954 للمشاركة في النضال بمختلـــف الوسائل كما أن الواقعية هي أهم ماطبعت على المسرحيات الإذاعية الجزائرية، فتجلـــت حقيقـــة الثورة التحريرية وشمولية الصراع من أجل انتزاع الحرية والاستقلال، وبغـــرض إعطـــاء صـــورة متكاملة عن صدى الثورة التحريرية في المسرح الإذاعي الجزائري المواكب لها، ولهذا تعتبر مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس كنموذج للمسرح الشعبي الناطق باللهجة العامية الجزائرية، وكـــان الهدف من تقديمها كما عبر مؤلفها هو أن يبرز للرأي العام الوطني حقيقة المعركة الـــتي كانـــت تخوضها الجزائر ضد المستعمر الفرنسي، أما بقية الأهداف التي يمكن استخلاصها مـــن المســـرحية تكمن في:

– الإنسان بغريزته الانسانية يرفض الثورة والاستعمار بمختلف ألوانه، وهذا هو الشعور الذي كان يطغى على كل فرد من أفراد الشعب الجزائري الذي كان يتوق للحرية والاستقلال للعيش بسلام في وطنهم والانتفاع بمختلف خيراته مع استخدام العدل في توزيعها على كل فرد.

– الإحساس بالواقع وما يسوده من عنف ويأس يؤدي بالضرورة إلى المقاومة وإعلان الثورة من أجل الخروج من ذلك الجو المسيطر والمستبعد من طرف المستعمر.

– الجهاد والكفاح في سبيل الوطن يتطلب الكتمان والسرية لا التفاخر.

كما أوضحت المسرحية تأليفا لا تمثيلا سماعيا الهمجية التي كان يستعملها المستعمر الفرنسي تجاه النساء فحدث ولا حرج حيث كان الاعتداء على شرفهن باستمرار أمام مرأى ومسمع من أفراد العائلة، فالذين لم يستطيعوا الصبر دافعوا فأغتيلوا في الحين والذين صبروا عذبوا و لم يقتلوا.

وما يمكن قوله على مسرحية "أبناء القصبة" أنها قد بلغت مستوى عالي في تمثيل الثورة الجزائرية، ولعل ذلك مرده إلى تجربة الكاتب في التأليف المسرحي قبل اندلاع الثورة، وهذا ما جعل هذه الأعمال تقوم بدور السجلات التاريخية للثورة لما تتميز به من وصف حي وتفصيلي لها فمسرحية أبناء القصبة بلغتها الواقعية وشخصياتها الشعبية ونضالها الجهادي لهي الوثيقة التي ستبقى رمزا لأعمال الفنانين المسرحيين الإذاعيين والكتاب المبدعين في مشاركتهم لتحرير البلاد والثورة على المستعمر ففي اليوم الذي لاحت فيه ستائر الحرية والاستقلال لا حت فيه معالم الجزائر الجديدة، وقيام الدولة الجزائرية من جديد، اليوم الذي جاء بعد عذاب ومعاناة لا مثيل لهما عاشهما الشعب الجزائري بمختلف فئاته لكن بقى الاهتمام بالمسرح الإذاعي فكانت أعظم خدمة أدتها البلاد الجزائرية له هي احتفاظها ضمن أرشيفها بكل ما يتعلق بالمسرح من مخطوطات واسطوانات بل القيام بتسجيلات لمختلف المسرحيات وهذا ما يمكن لأي باحث جزائري للبحث في أصول وتاريخ هذا الفن العظيم خاصة ما يتعلق بالمسرحيات غير المدونة في كتب فإننا نستطيع سماعها عبر أقراص مضغوطة والتعرف على موروثنا الثقافي المسرحي والتعريف به بل قد تسهل عملية سماعنا لمسرحية ما في التحليل والدراسة.

فمنذ سنوات أصبحت الإذاعة الجزائرية تولي عناية فائقة للبرامج الدرامية، بحيث أنشأت دائرة الدراما التي تضم ممثلين ومخرجين دائمين ومنتجين متعاونين إلى جانب لجنة قراءة النصوص مهمتها البث في صلاحية النصوص المقترحة من قبل المبدعين والمنتجين وتنتج الدائرة مختلف البرامج المتعلقة بالدراما في شكل حصص أسبوعية حول المسرح، وتقدم مسرحيات تشمل الأنواع المختلفة اجتماعية دينية وتاريخية وطنية، فكاهية درامية العامية والفصحى، بعض هذه الأعمال من إبداع كتاب جزائريين والبعض معد أو مقتبس عن نصوص عربية واجنبية.

ويتعدى إهتمام الإذاعة بالمسرح إلى تغطية النشاط المسرحي الوطني الهاوي والمحترف حيث نسجل حضور الإذاعة الدائم في التغطية الإعلامية لمختلف التظاهرات المسرحية، لكننا نلاحظ استمرار ظاهرة اسكاتش و طغيانه على الانتاج المسرحي الإذاعي.

وبصدد حديثنا عن المسرح الإذاعي الجزائري فقد دعا كاتب الدولة المكلف بالاتصال السيد عزالدين ميهوبي إلى إعادة إحياء وبعث المسرح الإذاعي وذلك:

بتوفير كل الطرق والوسائل بل كل الإمكانيات من أجل نهضة هذا الفن العظيم ولهذا فقد عبر الفنان القدير لحبيب رضا من جهته عن سعادته الفائقة ومشيدا بالمبادرة التي تبنتها الإذاعة الجزائرية في إعادة إحياء هذا النوع من المسرح رغم تأخرها مذكرا بالدور الذي لعبه المسرح الإذاعي خلال الثورة في التربية الشعبية واستنهاض الوعي الجماهيري عائدا بالحضور عبر صفحات ذاكرته إلى ظروف العمل التي كان يشتغل فيها الفنانون آنذاك والتي ميزتها قلة الإمكانيات والضغوط الاستعمارية وكذا الأمية وجهل أغلب الفنانين للغة العربية.

إننا ندعوا إلى مسرح إذاعي جزائري مرة أخرى.... ولكن هل نستطيع؟

هل تسمح ظروف الفنان النفسية والثقافية بترجمة هذه الدعوة إلى واقع؟

إن التأمل العميق في واقع الفنان تجعلني أحس أحيانا برغبة قوية تجتاح أعماقي، وتملأ داخلي بالهواجس رغبة قوية من أن أطرح فكرة ولكني أهرب، أهرب منها لكن حضورها الدائم في تصوراتي وتخيلاتي فكرة تدعوا إلى رفع شعار المسرح الإذاعي في الجزائر والوطن العربي إنها فكرة

مجنونة بدون شك لأن الفن الناضج الفن الثائر لا ينتظر تأشيرة التحرك من أحد، ولكنه ينتزع هذا الحق انتزاعا وبكافة الوسائل الممكنة.

وقصارى القول إننا في فجر نهضة مسرحية إذاعية لا تبخل الدولة عليها بمال أو جهد، وواجبنا أن تولي هذه النهضة عناية روحية وعلمية بل عملية للمسرح الإذاعي الجزائري، وتبقى كل محاولة للبحث في مسيرته مبادرة مشروعة ومفتوحة للكشف عن أعماق هذا الفن الجميل، ولن تتأتى هذه المهمة إلا بالتكوين والاهتمام بنشر الثقافة المسرحية والاستفادة من تقنيات الإذاعة وتسخيرها في الأعمال المسرحية كتابة وإخراجا، وفي هذا الإطار يمكن للإذاعة أن تلعب دورا أساسيا في تطوير المسرح الجزائري وان تهتم بتقديم الأعمال المسرحية مع مراعاة عند كتابتها وإخراجها خصائص الفن الإذاعي والعمل على تسجيل الأعمال المسرحية وبثها وتوسيع دائرة الإنتاج والتسويق بتشجيع التبادل بين الدول العربية ويمكن لإتحاد إذاعات الدول العربية أن يسهم في التقارب والتعاون بين أقطار العالم العربي في مجال فن المسرح الإذاعي وبالتالي لن يندثر أو يموت وإذا كنا نرى أن المسرحية الإذاعية مهددة، إلا أننا نرى أن هناك أجيالا ستحمل على عاتقها إعادة هذا الفن إلى المكان اللائق حتى تجذب الجمهور ثانية إلى المسرح الإذاعي وهذا ما يسعى إلى تحقيقه كاتب الدولة المكلف بالاتصال السيد عز الدين ميهوبي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصـــادر:

1- أرشيف الإذاعة الوطنية الجزائرية، مكتبة الأغاني، الإذاعة الوطنية الجزائرية، الجزائر.

2- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار،منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، الجزائر، .2000

3- عبد الحليم رايس: مسرحية أبناء القصبة، مكتبة الأغاني، الإذاعة الوطنية الجزائرية، الجزائر 1965/10/29، رقم الشريط: .725

4- محمد التوري: مسرحيتان زعيط ومعيط ونقاز الحيط، بوحدبة، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، الجزائر، 2000.

ب- المـــراجع:

5- أبو الحسن سلام: الإرهاب في وسائل الإعلام والمسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2005، ط.1

6- أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2004، ط1.

7- أبو الحسن سلام: معمار النص المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب، إسكندرية .1999

8- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار المغرب الإسلامي، 1998، ط1.

9- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، .2007

10- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926- 1989)،منشورات التبيين الجاحظية الجزائر، .1998

11- أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، .2007

12- أمير إبراهيم القرشي: المناهج والمدخل الدرامي، أميرة للطباعة ، 2001. ط1

13- أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 حتى الإستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

14- أنيسة بركات درار: محاضرات ودراسات تاريخية وأدبية حول الجزائر، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، 1995.

15- بلقاسم بن عبد الله: دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، 2001، ط.1

16- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، أودان- الجزائر.

17- توفيق الحكيم: قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب ومطبعها بالجماميزت، 1967.

18- توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، مصر العربية للنشر والتوزيع 2008، ط.1

19- جان جبران كرم: مدخل إلى لغة الإعلام، دار الجيل، 1992، ط.2

20- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، منشورات المكتبة العصرية،صيدا بيروت.

21- جمعية أول نوفمبر لتخليد مآثر الثورة في الأوراس: الثورة الجزائرية أحداث وتأملات، باتنة- الجزائر، 1994.

22- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، 1999، ط.1

23- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975، ط.2

24- زهية يهوني وآخرون: موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، دار الحضارة، بئر التوتة، الجزائر 2003، ط.1

25- سامية أحمد علي، عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر للنشر والتوزيع، 1999.

26- سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف بالإسكندرية، القاهرة، 1987.

27- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت.

28- شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرح الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر.

29- صالح خرفي: الجزائر والأصالة الثورية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر.

30- صالح لمباركية: الآداب الأجنبية القديمة والأوروبية، دار الهدى، الجزائر، 2007.

31- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2005،ج.1

32- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة- الجزائر، 2005، ج.2

33- عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف، 1987.

34- عبد الرحيم درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون المدخل الاجتماعي للدراما، مكتبة نانسي دمياط.

35- عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 2000، ط.3

36- عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2001.

37- عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1987.

38- عبد الكريم جدري: التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

39- عبد الله عبد الرحمان: الإعلام المبادئ والأسس النظرية والمنهجية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، .2004

40- عبد المالك مرتاض: الجدل الثقافي بين المغرب والمشرق، دار الحداثة، بيروت، 1982، ط.1

41- عبد المالك مرتاض: العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع الجزائر، .1981

42- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر(1930- 1945)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، .1983

43- عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر(1925- 1954)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ط.2

44- عبد المجيد شكري: الدراما الإذاعية فن كتابة وإخراج التمثيلية الإذاعية، دار الفكر العربي، القاهرة،.2003

45- عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، نصر- القاهرة.

46- عصام محفوظ: مسرحي والمسرح، دار 2002، بيروت- لبنان، 1990، ط.1

47- علي الراعي: المسرح في الوطن العر بي، منشورات سلسلة عا لم المعرفة، الكويت، .1980

48- علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2003 ط .1

49- علي خلاصي: قصبة مدنية الجزائر، دار الحضارة، بئر التوتة- الجزائر، 2007، ط1، ج.2

50- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، مطبعة الرسالة، عابدين-القاهرة، ط.4

51- غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة - مصر.

52- فاروق خو رشيد: بين الأدب والصحافة، منشورات إقرأ، بيروت- لبنان، 1980، ط.4

53- فضيل دليو: تاريخ وسائل الإتصال، مطبعة قسنطينة، الجزائر، .2006

54- محمد عبد الغني المصري، مجدي محمد الباكير البرازي: تحليل النص الأدبي، مؤسسة الوراق عمان- الأردن، 2002، ط.1

55- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر 2004

56- محمد مصايف: النقد الأدبي في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984 ط.2

57- محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، .1983

58- مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002، ط.1

59- مرزاق بوميدونة: مرشد منشط الفن الدرامي، فيدرالية النشاطات الثقافية للشباب العاصمة- الجزائر.

60- نبيل راغب: آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، .2001

61- نبيل عبد الهادي وآخرون: الفن والموسيقى والدراما في تربية الطفل، دار صفاء للنشروالتوزيع، عمان، 2001، ط.1

62- نديم معلا محمد: في المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب، الأراريطة، 2000، ط.1

63- نسمة أحمد البطريق، جيهان يسرى: الكتابة للإذاعة والتلفزيون، مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، القاهرة، .2000

64- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر 2006، ط.1

65- يحي بوعزيز: ثورات الجزائر في القرنين التاسع عشر والعشرين، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة- الجزائر، 1980، ط1.

ب- المراجع المترجمة:

66- أحمد طالب الإبراهيمي: من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية 1962- 1972، تر: حنفي بن عيسى، ش، و،ن،ت، الجزائر.

67- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلوالمصرية.

68- ايريك بنتلي: الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت 1962.

69- بيتي زوندي: نظرية الدراما الحديثة، تر: أحمد حيدر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1977.

70- تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981، ط.1

71- جان فيلار: حول التقاليد المسرحية، تر: سعد الله ونوس، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، .1976

72- ديفيد برتش: لغة الدراما النظرية النقدية والتطبيق، تر: ربيع مفتاح المجلس الأعلى للثقافة الجزيرة- القاهرة، 2005، ط.1

73- رولان كايرول:الصحافة المكتوبة والسمعية البصرية، تر: محمد مرشلي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، .1984

74- س، و، داوسن: الدراما والدرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويذات، بيروت 1980، ط.1

75- ف، ج، غودال: قصة الراديو، تر: سعد الله جويجاتي، طبع في انكلترا، بيروت- لبنان 1974، ط.1

76- فردب ميليت، جير الدايدس بنتلي: فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت- نيويورك، .1986

77- هيغل: فن الموسيقى، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1965.

ث- المعاجم:

78- حبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار المعلم للملايين، بيروت – لبنان، 1984، ط1.

ج- الملتقيات:

79- الملتقى الثقافي الأفريقي الأول، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969.

ح- الدوريات والمجلات:

80- الثقافة، الجزائر، العدد: 79-فيفري .1984

81- الثقافة، الجزائر، العدد: 115، 1997

82- الثقافة، الجزائر، العدد: 114

83- المجاهد، الجزائر، د ع.

84- أمواج، الجزائر، العدد: 05، فيفري .2008

85- الموقف الأدبي، دمشق، العدد 106، فبراير 1980.

خ-الصحف:

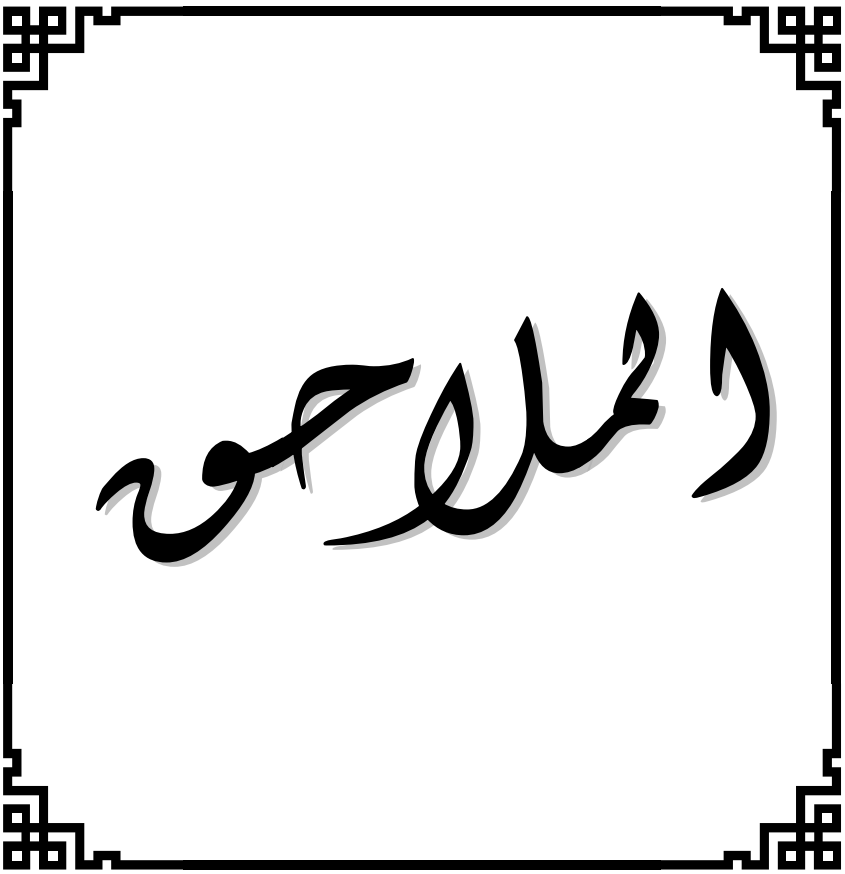
86- الخبر، الجزائر، العدد: 5599، 08 مارس 2008.

د- اللقاءات:

87- عزالدين ميهوبي ، مدير الإذاعة الوطنية (سابقا)، الجزائر، 06 جويلية 2008 على الساعة الثامنة ونصف صباحا.

88- محمد حلمي،، فنان وممثل مسرحي، الجزائر، 02 جويلية 2008، على الساعة الثالثة والنصف زوالا.

89- محمد شلوش، نائب مدير الإذاعة الوطنية، الجزائر، 01 جويلية 2008 على الساعة الثامنة صباحا.


الملاحق

المسرحيات الإذاعية البوليسية (1956-2001)

عنوان المسرحية	المؤلف	تاريخ التسجيل
الرجل لابس بونتوف	رشيد حطاب	1956/09/10
المفتش بلوفييه جاهز للسباق	بوب فون دوبول	1956/12/07
الدفتر الأخضر	ب، روبيه	1957/01/02
عطلة المفتش برانكي	مصطفى بديع	1957/01/03
يحبون المال	قريبي مصطفى	1957/02/28
المفتش قدور و الجنون	جورج أوق	1957/05/15
المرأة القاتلة	بوب فون دريول	1957/06/01
اليورانيوم	سيمون جون	1957/06/22
الحقيقة تحت الرماد	سيمون	1957/08/03
جريمة بلا مقتول	جورج هيج	1957/08/17
الكمنجة القاتلة	الزبير الثعالبي	1957/10/02
الاشتباك	محمد قزدلي	1957/10/26
الطبيب الروحاني	عماري بوشكير	1957/12/11
الطبيب الروحاني	عماري بوشكير	1957/12/12
الطبيب الروحاني	عماري بوشكير	1957/12/14
الطبيب الروحاني	عماري بوشكير	1957/12/14
الطبيب الروحاني	عمار بوشكير	1957/12/31
مأساة وال ستريت	العاصمي وبن ددوش	1957/12/31
الإرث المسروق	مصطفى قزدارلي	1958/01/11
من هو القاتل	مصطفى قزدارلي	1958/01/11
شريرة دورة رقم 13	ج. سيمونييه	1958/02/15
عيدة الجميلة	سيموني	1958/03/01
جنازة الموت	عماري بوشكير	1958/03/22
خاتم الديامون	محمد الشريف طوالبي	1958/05/01
ذنب وجزاء	ج. سيموني	1958/05/14
الجريمة والضمير	عماري بوشكير	1958/05/24
عصفورين بحجر	محمود جيلالي	1958/06/09
المفتش بلفي ينتصر	أعظامو بحري	1958/06/12
جريمة غريبة	بن عدودة نور الدين	1958/06/26
الصيني	علي مقلاتي	1958/07/12
الخوف	ج.سيموني	1958/08/05
ياقاتل الروح وين أتروح	أعظامو	1958/08/23
المفتش قدور دار فوق اللازم	ج.هيج	1958/10/04
مزرعة الجراثيم	محمد الطاهر فضلاء	1958/12/01

مصادفة غريبة	مصطفى فزدارلي	1958/12/06
قاتل النساء أو الرجل ذو النظارة السوداء	رحاب الطاهر	1959/02/14
من هو القاتل	ج. سيمونييه	1959/02/15
أنا المجرمة	أبو جمال	1959/04/04
خطيبة الشبح	مصطفى بديع	1959/07/25
عطلة المفتش برانكي	مصطفى بديع	1959/07/25
القوائم المسروقة	أحمد تالاوي	1959/08/01
الشاهد	أحمد سمير	1959/08/15
السرقة الغامضة	م. لوبلون	1959/12/05
مولات البيت	محمد الصادق بن الكبير	1959/12/05
الغواصة المجهولة	بليلي مصطفى	1960/02/27
المجرم المجهول	موريس لوبلان	1960/04/02
مقتل الكونيل	أرمان مريرة	1960/04/09
يغير من الخادمة	م. لوبلون	1960/04/19
انتصار العدالة	بيار روبييه	1960/04/30
جريمة في الفلا	أبي جمال	1960/05/14
بيتشا بمو	جيكي فلافيون	1960/04/19
بلا عطف	مصطفى بلي	1960/07/26
قتلت ولدي	عبد الغاني مهداوي	1960/10/18
نهاية الحق	جون سيمونييه	1960/11/19
الوريثة	بن ددوش نور الدين	1960/11/05
الفال الشين	ع عبدون + م الصديق	1960/11/15
شارلي شان	براهام ستوكر	1961/02/04
من هو المجرم	محمد بدري	1961/02/25
جريمة في الباطل	شارل نوال	1961/03/11
جريمة في الحمام	جيكي فلافيون	1961/03/25
الرسالة	غوثي بن ددوش	1961/04/15
بقرة إبليس	نصر الدين العاصمي	1961/05/08
ما تعمل ماتخاف	أحمد تنقالي	1961/06/26
انتقام عجيب	محمد ونيش	1961/07/22
الطبق الذهبي	سستانلي كارتنار	1961/10/03
أين زجاجة العطر	محمد الطاهر بكاري	1961/10/11
قرية الأفكار	أدقار اولاص	1961/10/16
النمس	أحمد تدلاوي	1961/10/17
قصة سيدي مبارك	شارل نوال	1961/11/22
عصابة اللصوص	العرباض محمد الشريف	1961/11/27
الطابق الرابع	اقنا كريستي	1961/12/04
ما تعمل ما تخاف	أحمد تنقالي	1961/12/27
في قبضات الشيطان	بليلي مصطفى	1961/12/27

يا قاتل الروح وين تروح	أ. اعظامو	1962/02/26
البحث عن الجريمة	علي أزمران	1962/07/18
أهل الفن	بوعلام رايس	1962/07/25
جريمة بالسكات	بوعلام رايس	1962/07/28
أخي	بوعلام رايس	1962/08/15
سي الخيال	عبد الحليم رايس	1962/10/19
التهديد الرهيب	بليلي مصطفى	1962/10/26
في الشقف	مصطفى بديع	1962/11/02
الحرز القتال	غوثي بن ددوش	1962/12/26
سبب موت المفتش مراد	أحمد تنقالي	1963/07/10
جريمة في شرشال	علي عبدون	1963/09/12
القلق الذري	بليلي مصطفى	1963/10/04
الوحش الرهيب	إدبار ولاص	1963/11/14
الوحش الرهيب	إدبار ولاص	1963/11/21
الوحش الرهيب	إدبار ولاص	1963/11/27
من غير يقين	عبد الحليم رايس	1963/01/14
عدو المجتمع	سميرة سعيد	1963/01/24
أرسين لويان أو مطاردة القائل	موريس لوبلان	1963/02/19
أرسين لويان أو مطاردة القائل	موريس لوبلان	1963/03/05
أرسين لويان أو مطاردة القائل	موريس لوبلان	1963/03/17
لحبيلة الحمراء	نبات ناصر	1963/04/02
سي الخيال	عبد الحليم رايس	1963/05/11
خطيبة الشبح	مصطفى بديع	1963/06/19
سي الخيال	عبد الحليم رايس	1963/06/20
شارلي شان دراكيلا	علي فضي	1963/06/23
كلب عائلة سكير فيل	علي فضي	1963/06/27
السهم القاتل	عبد الحليم رايس	1963/06/30
الطلاق	عبد الحليم رايس	1963/07/01
الشعر الذهبي	عبد الحميد بن نابي	1963/10/01
دار الحاجة	محمد ونيش/ رشيد حطاب	1963/11/28
حيلة القاتل	زهير عبد اللطيف	1963/01/12
قاتل بالحروف	إبراهيم فيلالي	1967/07/13
المنديل الأحمر	بن ددوش	1967/09/06
الشبكة	بن ددوش	1967/09/23
القاتل المفترض	محمد بدري	1968/01/10
جريمة في حاسي مسعود	سحنون أحمد	1968/02/14
القط الملهوف(القسم الأول)	محمد ونيش	1968/04/20
قضية رقم 137	الصايم الحاج	1968/04/24
المجرم	أحمد تنقالي	1968/07/31

القط الملهوف(القسم الثاني)	محمد ونيش	1968/09/28
انتقام	كنعان أفندي	1969/01/03
المظلوم هو الظالم	أوصديق محي الدين	1969/01/04
هذا البريئ مجرم	محمد ونيش	1969/01/17
جريمة في الجبل(القسم الأول)	محمد ونيش	1969/04/09
جريمة في الجبل(القسم الثاني)	محمد ونيش	1969/04/12
المحامي(القسم الأول)	قاسمي الهاشمي	1969/04/19
المحامي(القسم الثاني)	قاسمي الهاشمي	1969/04/23
الغلطة	أحمد تنقالي	1969/05/10
سبب الجريمة	سوعيد بلقاسم	1969/05/31
جريمة في شارع الأمل	أوزو حسان	1969/07/12
قتيل منتصف الليل	بوحرير مصطفى	1969/09/27
القط الأحمر	محمد الصغير	1969/10/31
مصرع الغدر	بوحميدة إبراهيم	1969/11/05
اللي تزرع تحصد	مجاهد موهوب	1970/01/06
الوحش	السيدة بلغلي	1970/01/31
الإبرة في التبن	محمد ونيش	1970/03/09
الضحية	أ.طوالبي	1970/04/10
سرقة البنك	بليلي مصطفى	1970/05/29
طير الليل	كارنو داجيلة	1976/12/08
طير الليل	كارنو داجيلة	1976/12/15
حادث سيارة	قاسمي الهاشمي	1977/01/10
حادث سيارة	قاسمي الهاشمي	1977/01/13
الانتقام	منصور بوعلام	1977/01/20
محاسب شركة	مجاهد موهوب	1979/09/12
محاسب شركة	مجاهد موهوب	1979/09/26
رفاق السوء	أشروف إيدير	1981/02/03
رفاق السوء	أشروف إيدير	1981/02/24
زوج أشخاص في دور	محمد ونيش	1981/03/17
زوج أشخاص في دور	محمد ونيش	1981/03/18
جريمة في الريف القسم1	محمد ونيش	1985/07/01
جريمة في الريف القسم2	محمد ونيش	1985/07/02
جريمة في الريف القسم3	محمد ونيش	1985/07/13
جريمة في الريف القسم4	محمد ونيش	1985/07/14
جريمة في شهر العسل ج1	محمد بوزناد	1989/07/16
جريمة في شهر العسل ج2	محمد بوزناد	1989/07/16
جريمة في شهر العسل ج3	محمد بوزناد	1989/07/18
المسدس الصامت القسم الأول	محمد جرالفية	1990/05/29
المسدس الصامت القسم الثاني	محمد جرالفية	1990/06/18

المسدس الصامت القسم الثالث	محمد جرالفية	1990/06/25
المسدس الصامت القسم الرابع	محمد جرالفية	1990/06/25
الغريب القسم الأول	محمد بدري	2000/12/12
الغريب القسم الثاني	محمد بدري	2001/01/09

المسرحية الإذاعية	المؤلف	تاريخ التسجيل
زواج في الصحراء	رحاب الطاهر	1956/08/25

بين القلب والمال	محمد أحمد بورقعة	1956/09/26
إبليس	نصر الدين العاصمي	1956/10/03
المظلوم	رحاب الطاهر	1956/10/08
الحشايشي	أعظامو محمد بحري	1956/10/22
المنتحر	السعيد حايف	1956/10/26
راديو الأموات	السعيد حايف	1956/10/25
حكاية أو قصة	السعيد حايف	1956/11/05
عند الجنون	مصطفى كشكول	1956/11/20
مولد أغنية	السعيد حايف	1956/11/21
قادة ومقدودة	محي الدين باشطارزي	1956/12/03
إهيار بن سراج	عبد الله النقلي	1956/12/07
علاش عليك هذا الغدر	عبد الكريم حميدات	1956/12/07
عاقبة الزوجة الخائنة	رحاب الطاهر	1956/12/07
المتكبر	مصطفى قزدارلي	1957/12/11
الأب شارل فوكول	بيرنار تولون	1958/07/28
العائلة الحائرة	حميدات عبد الكريم	1958/08/02
ميكر وميكاص	فولتير	1958/08/04
في الشبكة (أوبيريت)	م كشكول/م.اسكندراني	1958/08/11
الكل على الكرش(أوبيرت)	م كشكول/م.اسكندراني	1958/08/15
من أجل ابرة	محي الدين باشطارزي	1958/08/16
جون فياف	نبيل البستاني	1958/08/18
حادثة غرام	أوجان أنال	1958/08/25
الفقير الصابر	محمد رضا والبار عمر	1958/08/26
الجن الأزرق	السيدة سميرة	1958/09/05
بنت القربي	أحمد شقار	1958/10/13
الدنيا وعبادها	عماري بوشكير	1958/10/18
اليتيمتان	السيدة نظيرة	1958/10/27
أنغام الحياة	زكري أبو شادي	1958/10/27
الصدقة والصبر	عماري بوشكير	1958/11/08
جون فياف(ج2)	نبيل البستاني	1958/11/03
غرور الرجل	محمصاجي قدور	1958/11/01
الوصية	السيدة نظيرة	1958/11/10
تقاليد الناس	علي عبدون	1958/11/10
الغيرة العمياء	محمد الأخضر السائحي	1958/11/17
جون فياف (ج3)	نبيل البستاني	1958/12/15
هذا ما أثمناه	محمد حلمي	1958/12/20
الغني البائس	ه.بالزاك	1958/12/24
كريمة	علي مقلاتي	1958/12/27
إسأل الموتى	دابوانييه	1958/12/27

شقه للإيجار	عبد القادر صميري	1958/12/31
حصل روحه بيدو	أبي جمال	1959/01/03
جاء يظيف أقعد بالسيف	الهاشمي نور الدين	1959/01/10
القلب الأسود	محمد حلمي	1959/01/31
مريض بلا مرض	موليير	1959/02/04
الأشباح	رحاب الطاهر	1959/02/21
الأميرة ليلى	ربيعة بوعلام	1959/02/27
سمراء	رحاب الطاهر	1959/04/25
الصديق الوفي	البار أعمر	1959/05/02
القلتة	علي فضي	1959/05/16
بعد العسر يسر	باجي سليمان	1959/06/06
السحر القاتل	شكسبير	1959/06/13
العدالة النهائية	حسين السعيد	1959/06/20
الكذب في الصلاح	حسين السعيد	1959/06/27
صندوق في الملابس	مصطفى بديع	1959/07/04
المحامية	أبي جمال	1959/07/11
إرسأل المجرب	مصطفى كشكوك	1959/07/18
من القلب والدم	محمد حلمي	1959/09/05
عثمان في الصين	محي الدين باشطارزي	1959/09/14
أهل الكهف	توفيق الحكيم	1959/12/10
الماصة الزرقاء	السيدة نظيرة	1960/02/23
أهل الكهف	توفيق الحكيم	1960/02/07
أحلام مفجعة	نصر الدين العاصمي	1960/04/26
اللي يطلب الله مايخيب	البار أعمر	1960/05/24
دراهم الصداق	مصطفى بديع	1960/07/04
من دار إلى دار	محي الدين مقلات	1960/10/11
جزاء الصبر	حمودي وحيد	1960/11/08
الملك أديب	صوفوكل	1961/01/14
التمثيل	رحاب الطاهر	1961/02/11
لحفة عمي الطاهر	محمدونيش	1961/02/18
الشر والخير	علي عبدون	1961/03/04
الإنتقام	زبير الثعالبي	1961/03/28
هكذا الدنيا	أيت رابح	1961/04/01
عاقبة الصبر والنجاح	حاج أحمد فطيمة	1961/04/08
يادرى أشكون ينجح	عبد القادر عقبة	1961/04/29
حب الفن	حمودي الطاهر	1961/05/13
اللسان المسموم	أحمد سالم	1961/06/10
عجائب المال	علي عبدون	1961/06/24
خمم قبل ما تندم	محمد ابراهيمي	1961/07/15

دار للكراء	عبد القادر سفيري	1961/07/29
في رعاية الله	عبد القادر محي الدين	1961/10/09
هذه هي الحياة	بريزة	1961/10/27
توبة الخائن	مطبطب مصطفى	1961/11/06
المشقة	محمد بدري	1961/11/07
كل واحد ونصيبه	حمودي أحمد	1961/11/08
اللي ياخذ راي مراته	أ.عمار	1961/11/13
الوصية	أبي فريد	1961/11/29
كيد النساء كيدين	موليير	1961/12/27
الخير والشر	أبو جمال	1961/12/27
المركب الأسود	محبوباتي	1961/12/29
بين قوسين	مصطفى كشكول	1961/12/29
الانتقام الفاشل	علي عبدون	1961/12/29
يوم بيوم	رمضان عبد القادر	1961/12/29
طوبة على قبر	عبد الرحمان أعظامو	1962/02/6
شرف الفقير	أيت رابح	1962/02/20
اليد الغدارة	محمد حلمي	1962/02/28
الخالدون طريق الجبال (ج1)	بوعلام رايس	1962/08/27
الهضاب(ج2)	بوعلام رايس	1962/08/28
العمالقة(ج3)	بوعلام رايس	1962/08/31
الجندي الجزائري(ج1)	لعرباس محمد الشريف/ زعنون	1962/09/08
الجندي الجزائري(ج2)	لعرباس محمد الشريف/ زعنون	1962/09/08
ولدي	بوعلام رايس	1962/09/14
ولدي	بوعلام رايس	1962/09/18
آذان الحرية	عبد الحميد بن هدوقة	1962/10/10
مراد الوحيد	بوعلام رايس	1963/01/28
صلوح وصلوحة	عبد الحميد بن هدوقة	1963/04/12
دم الشهداء	محمد بدري	1963/05/24
طريق الظلام	عبد الحميد بن هدوقة	1963/06/29
ندمة الخائن	أعظامو محمد ابراهيم	1963/06/19
في إنتظار الربيع	عبد الحميد بن هدوقة	1963/07/28
وردة بلا شوك	عبد الحميد بن هدوقة	1963/07/03
الماضي يعود	بلي مصطفى	1963/07/24
امرأة في الحيط	عبد الحميد هدوقة	1963/08/31
عالم الصمت	عبد الحميد هدوقة	1963/09/20
الرجل إلي يضحك	فيكتور هيجو	1963/10/08
جنون المال	محمد التوري	1963/10/15
الانتقام العجيب	محمد ونيش	1963/10/17
ابن خلدون	محي الدين باشطارزي	1963/10/18

المرأة الجزائرية	محفوظ الخياطي	1963/10/18
بيضة الفيلسوف	من كليلة ودمنة محمد مزيان	1963/10/23
العاهد (ج1)	عبد الحليم رايس	1963/10/30
العاهد(ج2)	عبد الحليم رايس	1963/10/30
الأعمى	عبد الرزاق قسوم	1963/11/06
الراية البيضاء	عباس علام/الباهي فضلاء	1963/11/22
سليمان اللوك	محمد التوري عن موليير	1964/01/07
سي محمود	أحمد رضا حوحو	1964/01/09
أبو الحسن	محمد ونيش	1964/01/10
الأوبيرا	قيسطان دولونج	1964/01/15
دون جون أو الأفكار(ج1)	موليير	1964/02/01
دون جون أو الأفكار(ج2)	موليير	1964/02/01
العاصية المطاوعة	وليام شكسبير	1964/02/05
الرماد	محمد ونيش	1964/02/25
هارون الرشيد والبرامكة	أنطوان ربيط	1964/03/24
إبليس	نصر الدين العاصمي	1964/03/26
الطبيب النذير	عبد الحليم رايس	1964/04/06
عشق الغيثارة	عبد الحميد بن هدوقة	1964/04/10
العيد الكبير	الباهي فضلاء	1964/04/21
اليتيمة	عبد الحليم رايس	1964/04/28
جنون الأصنام	محمد الصالح بن سعيد	1964/05/21
البخيل	موليير	1964/05/25
المنافقون	محمد ونيش	1964/05/25
حمم قبل ما تندم	وليام شكسبير	1964/05/30
دراهم الصداق	مصطفى بديع	1964/06/02
الحاج والحاجة	محمد ونيش	1964/06/13
الخائن	موليير	1964/06/15
قايمة البدوية	رحاب الطاهر	1964/06/25
أنت أنا وأنا وانت	ب.محي الدين/ب.راحل	1964/06/26
هذه هي الدنيا	عبد الحليم رايس	1964/06/29
جانهيير	شارل برانتي	1964/07/01
أمير الدنمارك أوهاملیت(ج1)	وليام شكسبير	1964/07/05
أمير الدنمارك أوهاملیت(ج2)	وليام شكسبير	1964/07/05
عند الجنون	كشكول/ اسكندراني	1964/09/18
الوصية	الهادي السنوسي	1964/09/19
مدة العمر	محمد ونيش	1964/09/25
عروسة البحر (ج1)	علي فضي	1964/10/13
عروسة البحر (ج2)	علي فضي	1964/10/13
المجرمة	طارق السنوسي	1964/10/24

السفيرة (ج1)	محمصاجي قدور	1964/10/29
كريمة	علي منقلاتي	1964/10/30
السفيرة(ج2)	محمصاجي قدور	1964/11/03
دم الأحرار(ج1)	عبد الحليم رايس	1964/11/10
دم الأحرار(ج2)	عبد الحليم رايس	1964/11/21
مدينة المرحومين	علي منقلاتي	1964/11/21
أنا الظالم	عبد الوهاب كامل الدين	1964/11/24
ما ينفع غير الصح	محي الدين باشطارزي	1964/12/12
سليمان اللوك	موليير	1964/12/19
الأب المجهول	أيت رابح	1965/03/16
عيد الأضحى	أيت رابح	1965/04/10
راحة الضمير	بن محمد أبو حديد	1965/05/01
عقلية ثائر	عبد الوهاب كامل الدين	1965/08/20
الواجب	زهير عبد اللطيف	1965/10/22
عائدة	زهير عبد اللطيف	1965/10/26
أنا المذنب	محبوب اسطنبولي	1965/11/16
الحر بالغمزة والبرهوش بالدبزة	عبد الوهاب كامل الدين	1966/01/18
مد رجلك على قد أكساك	رجاب الطاهر	1966/02/02
خير الدين بابا عروج(ج1)	أحمد صفطا	1966/02/05
خير الدين بابا عروج(ج2)	أحمد صفطا	1966/02/09
خير الدين بابا عروج(ج3)	أحمد صفطا	1966/02/12
في الحيط في التركينة	محي الدين باشطارزي	1966/02/26
مكتوب في الجبين	محي الدين باشطارزي	1966/03/05
الشباب المظلوم	محي الدين باشطارزي	1966/03/16
مزرعة الرياح	محمد ونيش	1966/03/09
الخير بالخير	محمد خرفي قطيب	1966/04/20
زرياب الأندلسي	محي الدين باشطارزي	1966/04/14
ضحكتني اخليك ضحك	محي الدين باشطارزي	1966/05/22
ربي ما يكتب إلا الخير	محي الدين باشطارزي	1966/05/08
عسى عسى	أيت رابح	1966/06/19
الغلطة العمياء	أقديد أحمد	1966/08/27
الملهوف(ج1)	محمد المستغانمي	1966/08/31
الملهوف(ج2)	محمد المستغانمي	1966/09/02
الشيطان	الباهي فضلاء	1966/09/07
الطماع	الباهي فضلاء	1966/09/10
حكم وعقلة	صايم الحاج	1966/09/14
تريسطان وإيريلت(ج1)	جون بدي	1966/09/17
تريسطان وإيريلت(ج1)	جون بدي	1966/09/17
القراب والصالحين(ج1)	عبد الرحمان كاكي	1966/09/22

القراب والصالحين(ج2)	عبد الرحمان كاكي	1966/09/24
ديوان القراقوز(1)	أ.كاكي	1966/10/08
ديوان القراقوز(2)	ع.كاكي	1966/10/18
قضاء الله	صايم الحاج	1966/10/25
الضمير(ج1)	م اسطنبولي/حسن الحسيني	1966/10/29
الضمير(ج2)	م اسطنبولي/حسن الحسيني	1966/10/29
الأرض المهجورة	صايم الحاج	1966/11/17
اليد الحمراء	سمير بن شريفة	1966/12/08
الدكتور سمير	أحمد تنقالي	1967/01/18
تعرف تخير	بوطمين لخضر	1967/02/04
العبد	غوثي بن ددوش	1967/03/29
عاصفة	صايم الحاج	1967/04/08
الظـــلام	بن ناصر نابت	1967/04/12
المعطف المزعج	أ.طوالبي	1967/06/07
زلت الشباب	بليلي مصطفى	1967/06/14
قرنفل زينب	الباهي فضلاء	1967/07/06
النار في الونشريس والظهرة	الصايم الحاج	1967/07/19
إطعام النار	الصايم الحاج	1967/07/26
المشنوق	تنقالي أحمد	1967/09/16
إفريقيا	ولد عبد الرحمان كاكي	1967/10/02
المكيدة	يوسف حطاب	1967/10/06
من أجل السعادة	مصطفى قزدارلي	1967/10/21
نداء الندم	عبد الحليم رايس	1967/10/25
الفدائي	عبد الحليم رايس	1967/10/25
إرادة الشعب	محمد حلمي	1967/10/28
تاريخ أو قصة المقاومة	الباهي فضلاء	1967/10/31
عرق الجبين	أيت رابح	1967/11/18
القدر(ضاعت)	عبد الحليم رايس	1967/12/30
بوعزيمة(ج1)	محي الدين باشطارزي	1968/01/31
بوعزيمة(ج2)	محي الدين باشطارزي	1968/02/07
الضحايا	غوثي بن ددوش	1968/02/10
الصندوق الرابع	مصطفى بديع	1968/02/17
نهاية فرعون	سحنون أحمد	1968/02/21
العوايد ماتت والشبان فاقت	محي الدين باشطارزي	1968/02/28
العيد بين المدينة والبادية	رحاب الطاهر	1968/03/06
يوغراطة	الباهي فضلاء	1968/03/23
صالح باي	جمال بغدادي	1968/03/23
الشبح	برقوق أرزقي	1968/04/03
سفينة الأطلس(ج1)	قاسمي الهاشمي	1968/04/10

سفينة الأطلس(ج2)	قاسمي الهاشمي	1968/04/13
العائلة	مصطفى بوحرير	1968/05/11
العشبة الخضراء	احمد تنقالي	1968/05/18
أنشودة الكفاح(ج1)	كين كينغ ماي	1968/06/15
أنشودة الكفاح(ج2)	كين كينغ ماي	1968/06/26
شهداء التاريخ	بن ددوش	1968/06/29
بسبب أول نوفمبر	الصابم الحاج	1968/07/03
ورود حمراء إلي(ج1)	س.أوكازي	1968/07/15
ورود حمراء إلي (ج2)	س.أوكازي	1968/07/15
طريق نوفمبر	محمد لخضر بن عبد القادر	1968/08/03
خيال فالو	محمد حلمي	1968/09/25
حيون المرابي	حمودي أحمد	1968/10/05
ثورة 1871	الصابم الحاج	1968/10/16
أول نوفمبر	غوثي بن ددوش	1968/10/26
قليني أميرة الهند	أحمد سفطة	1968/10/30
عطلة سعيدة	أوزو حسان	1968/11/06
قليني أميرة الهند	أحمد سفطة	1968/11/14
المصمار الأخير	محمد كشرود	1968/12/09
جنان الراحة	محي الدين باشطارزي	1968/12/09
ستة شخصيات تبحث عن مؤلف(ج1)	لويجي بيرنديلو	1968/12/25
ستة شخصيات تبحث عن مؤلف(ج2)	لويجي بيرنديلو	1968/12/31
دموع الحياة	محمد بوثلجة	1969/01/09
هكذا تسير الأيام	الصابم الحاج	1969/01/11
في المفترق	محمد كشرود	1969/01/18
الوداع...السيدة خالد	أ.طوالي	1969/01/21
الأشباح	محمد كشرورد	1969/01/22
ساحة الشرف	غوثي بن ددوش	1969/01/25
بين نارين	عبد الحليم رايس	1969/02/014
روى بلاص	فيكتور هيجو	1969/02/15
الوراثة (ج1)	هونري جامس	1969/03/12
زدام	عمر البرناوي	1969/04/11
ليلة المولد	محي الدين عبد القادر	1969/04/30
الشرير	شيلار	1969/06/21
سلاح أرملة	محي الدين عبد القادر	1969/06/25
حارس الخط	غوثي بن ددوش	1969/07/01
عطلة مع المجاهدين	عثمان سعدي	1969/07/02
الأنانيون	مصطفى قزدارلي	1969/09/13

الشعر الأبيض	خليل رياض	1969/09/30
الملكة الميتة(ج1)	هونري دومونترلوند	1969/10/08
الملكة الميتة(ج2)	هونري دومونترلوند	1969/10/11
انتفاضة عالم	الكاتب التناني	1969/10/28
الكفاح	قاسمي الهاشمي	1969/10/29
الاستثناء والقاعدة	بيرتول بريخ	1969/11/07
راكم تسعة	خليل رياض	1969/11/18
انتصار الموت	محمد ونيش مقتبسا	1969/11/21
قوة الظلام	ليون طولستوي	1969/11/26
على جال المال	خليل رياض	1969/11/28
سي الطيب السبع	فيلالي إبراهيم	1970/01/24
سارق التاج(ج1)	السيدة جبايلي شريفة	1970/02/04
سارق التاج(ج2)	السيدة جبايلي شريفة	1970/02/06
بوهراوة	راسين	1970/04/08
لعب الموت(ج1)	عبد الوهاب كامل الدين	1970/04/18
لعب الموت(ج2)	عبد الوهاب كامل الدين	1970/04/23
العودة	محمد ونيش	1970/04/29
ميلاد وانتفاضة	محمد كشرود	1970/05/08
جريمة وعقاب	فيودور طولفويو فسكي	1970/05/09
جريمة وعقاب	فيودور طولفويو فسكي	1970/05/13
جريمة وعقاب	فيودور طولفويو فسكي	1970/05/15
فانتازيو	الفريد دوميسييه	1970/09/05
زواج أيامنا هذه	أحمد تنقالي	1970/09/12
فات الأوان	دردر ابراهيم	1970/09/16
بعد الخصام	حميده عبو	1970/09/19
الحلم اللى إخوف	مجاهد موهوب	1970/10/05
قبور بلاجثث	إيروين شو	1970/10/12
غزوة بدر	محمد بن عبد القادر	1970/10/21
العاصفة	نور الدين بيايضة	1970/10/31
الشك	عبد الحليم رايس	1970/11/04
كيف بنت الجيران	خرورة أحمد	1971/01/07
المكتوب	مجاهد موهوب	1971/01/22
الغيرة	تنقالي أحمد	1971/01/30
سوء تفاهم	سليم عزالدين	1971/02/03
الجوهرة	بن ناصر نابت	1971/02/10
الخيزران	خليل رياض	1971/02/17
الحلم	مجاهد موهوب	1971/03/03
دموع الوداع	بن فطوم سعد الله	1971/03/31
الفرحة الكبرى	السيدة خمار جميلة	1971/06/21

ماسح الأحذية	الإذاعة والتلفزة الجزائرية	1971/09/08
اللي إجرب يعرف	الإذاعة والتلفزة الجزائرية	1971/09/11
فرج بعد الشدة	الإذاعة والتلفزة الجزائرية	1971/09/15
المسامح كريم	الإذاعة والتلفزة الجزائرية	1971/09/22
كان حلما	الإذاعة والتلفزة الجزائرية	1971/10/08
جمر تحت الرماد	الإذاعة والتلفزة الجزائرية	1971/10/09
بشير	أبو العيد دودو	1971/11/05
ابتسامة أم	مصطفى قريبي	1971/11/17
البلاد الغارقة	بوعلام رايس	1971/11/24
المكتوب	بن لعلى ذهبية	1972/02/05
الإنسان بين نارين	نحناح محفوظ	1972/04/05
خيبة الأمل (ج1)	محمدونيش	1972/05/03
خيبة الأمل (ج2)	محمد ونيش	1972/05/06
اليد الساحرة	محمد حلمي	1972/05/17
الرفض	مصطفى قزدارلي	1972/06/16
مسرح حليمة	فطيمة سلطاني	1972/08/09
مسرح المقراني(ج1)	خروة أحمد	1972/09/06
مسرح المقراني(ج1)	خروة أحمد	1972/09/06
عايش في الخيال	الباهي فضلاء	1972/09/13
الخلطة	عيسى دبوز	1972/09/16
الساعة وصلت	بن ددوش	1972/09/23
الحكم الخاطئ	محمد بدري	1972/12/01
توماس بكيت(ج1)	فيلالي إبراهيم	1972/12/08
توماس بكيت(ج2)	فيلالي إبراهيم	1972/12/09
توماس بكيت(ج3)	فيلالي ابراهيم	1972/12/15
توماس بكيت(ج4)	فيلالي ابراهيم	1972/12/16
جينينو والطاووس(ج1)	سان أوكازي	1973/01/06
جينينو والطاووس (ج2)	سان أوكازي	1973/01/18
جينينو والطاووس (ج3)	سان أوكازي	1973/01/19
من الوارث	خروعة أحمد	1973/02/17
البريء	محمد بدري	1973/02/23
الجهل مصيبة	لحبيب بن خداش	1973/02/28
أبو القاسم المهموم	علي عراب	1973/03/17
وجوه بدون أسماء	محمد بدري	1973/04/04
جسر آرطا	بوناب محمد	1973/06/06
خوك خوك لا يغرك صاحبك	محي الدين باشطارزي	1973/06/13
خنجر صخر	يوسف بوجمعي	1973/08/22

3- **المسرحيات الإذاعية الفصحى** (1956-1980)

عنوان المسرحية	المؤلف	تاريخ البث
عاشوراء	محمد الدحاوي	1956/08/13
الفندق البري	عناني سليمان	1956/09/03
فقر الجحيم	بوحميدة إبراهيم	1956/09/24
سر شهرزاد	أحمد بخثير	1956/10/08
المولد النبوي الشريف	محمد الطاهر فضلاء	1956/10/15
هروب الشيطان	السعيد حايف	1956/10/20
السلسلة والغفران(الجزء الأول)	علي أحمد بخثير	1956/10/29
السلسلة والغفران(الجزء الثاني)	علي أحمد بخثير	1956/10/29
أنا سعيد	السعيد حايف	1956/11/02
الخنساء	محمد الطاهر فضلاء	1956/11/02
الهاربة (القسم الأول)	عناني سليمان	1956/12/12
الهاربة (القسم الثاني)	عناني سليمان	1956/12/17
حب وشهامة	طوالبي الزبير	1957/03/25
أبي دولاما(القسم الأول)	علي أحمد بخثير	1957/04/15
أبي دولاما(القسم الثاني)	علي أحمد بخثير	1957/04/15
أبي دولاما(القسم الثالث)	علي أحمد بخثير	1957/04/27
فقير في يوم العيد	مختار اسكندر	1957/04/29
مأساة أوديب(القسم الأول)	علي أحمد بخثير	1957/05/06
مأساة أوديب(القسم الثاني)	علي أحمد بخثير	1957/05/13
مأساة أوديب(القسم الثالث)	علي أحمد بخثير	1957/05/20
مأساة أوديب(القسم الرابع)	علي أحمد بخثير	1957/05/27
عهد الجنون	كبرس باصطوص	1957/06/03
إسأل عنها	بالحفصي حفصي	1957/06/17
الزوجة الوفية	بن حالة عبد الحميد	1957/06/26
روميو وجولييت(القسم الأول)	علي أحمد بخثير	1957/07/29
الرباط الفضي	سدني هاوارد	1957/08/26
روميو وجولييت(القسم الثاني)	علي أحمد بخثير	1957/08/27
مصمار جحا	علي أحمد بخثير	1957/08/31
طبيب رغم إنفه	موليير	1957/09/02
حكيم حازم(القسم الأول)	علي أحمد بخثير	1957/09/16
حكيم حازم(القسم الثاني)	علي أحمد بخثير	1957/09/23
أنا السبب(القسم الأول)	أحمد بورقعة	1957/10/14
أنا السبب(القسم الثاني)	أحمد بورقعة	1957/10/14
أنا السبب(القسم الثالث)	أحمد بورقعة	1957/10/21
الضحية الضائعة	محمد الأخضر السائحي	1957/11/04
ابن الصياد	محمد فؤاد /سعيد كشرود	1957/11/12
فادرا	عناني سليمان	1957/11/18
طلقة مسدس	عناني سليمان	1957/11/25
أوفيجيني	راسين	1957/12/02
ليلة الثانية عشر(القسم الأول)	وليام شكسبير	1957/12/03

ليلة الثانية عشر (القسم الثاني)	وليام شكسبير	1957/12/16
هكذا تقدرت الأحوال	عيسى شباح	1957/12/23
المظلومة	فضلاء محمد الطاهر	1958/01/28
هذا جزاء التوبة	شرفي مصطفى	1958/01/06
بيج ماليون(القسم الأول)	توفيق الحكيم	1958/01/13
بيج ماليون(القسم الثاني)	توفيق الحكيم	1958/01/20
أسرار الكاذبة	ماريقوو	1958/01/21
بلدتنا(القسم الأول)	توفانسون والدر	1958/01/27
بلدتنا(القسم الثاني)	توفانسون والدر	1958/02/03
المعراج	الهادي سنوسي	1958/02/17
كفاح المحبيين	جورجي زيدان	1958/02/18
الراوئي	إلياس أبي شبكه	1958/02/24
أمرؤ القيس	أديب لحود	1958/03/03
مازارين	ع.رايس/م.ط فضلاء	1958/03/10
هنري الثامن(الجزء الأول)	وليام شكسبير	1958/05/12
هنري الثامن(الجزء الثاني)	وليام شكسبير	1958/06/19
البخيل	موليير	1958/08/02
في شرق كارديف	E.O.M EILL	1958/08/04
هنري لبيرين	بيرنارد تولون	1958/09/11
حكم المطلق	نوى مهيدي	1958/10/08
إبليس	عناني سليمان	1958/11/20
فتنة الشيطان	الطاهر بن عمر	1958/11/17
مؤامرة	عبد الواحد إبراهيم	1958/11/24
أسرار الكاذبة	ماريقوو	1958/11/29
لقاء	مخائيل نعيمة	1959/01/12
إلهة الوهم	تاقور	1959/01/26
محكمة سقراط	محمد فدال	1959/02/09
الزواج برضى	الهادي سنوسي	1959/03/09
الجد في الهزل	بوحميدة إبراهيم	1959/03/16
العيد	الهادي سنوسي	1959/04/06
المحضوض	محمد الأخضر السائحي	1959/04/20
خلاص بعد الخوف	أ.دوفيجي	1959/05/25
توبة شاعر	محمد الأخضر السائحي	1959/06/15
هجرة الرسول (ص)	أبو فريد	1959/07/06
مجد مدينة أوست	ج.نوال	1959/12/11
ابن السودة	خويدمي جمال	1959/12/14
المحامي بثلاث	عناني سليمان	1960/01/04
السومنا	ناجية تامور	1960/01/11
العش الهادي(الجزء الثاني)	توفيق الحكيم	1960/05/09
من أجل امها	محمد الطاهر فضلاء	1960/05/16
ضحية الأم	ه.أندرسون	1960/05/23
الروضات الأدبية في قرطبة	محمد الطاهر فضلاء	1960/06/13
صالومي	أوصكار وايلد	1960/06/20

قدرة الله	توفيق الحكيم	1960/06/27
من جهل قدره ضيع عمره	صفي الدين	1960/07/11
الفضيلة	بيرنو ندات دوسانت بيار	1960/07/18
مجد مدينة أوست	جون نوال	1960/08/06
مولد الرسول(ص)	أبو فريد	1960/09/01
من أجل ولدي	اليكسوندر دوما	1960/10/03
القلب الحديدي	سعدي حكار	1960/10/08
عبد الله بن جعفر	أبي فريد	1960/10/17
غلطة زوجة	محمد الطاهر فضلاء	1960/10/25
مأساة أوديب في آثينا	صفو كل	1960/11/21
قلوبنا من أجل قلب	الباهي فضلاء	1960/11/28
الملكة الأسيرة	أخذت عن راسين	1960/12/05
زوجة من السماء	محمد الطاهر فضلاء	1960/12/19
قصة المنديل	خالد نوي مهيدي	1961/01/03
لا تتخذ المرأة عدوا	أحمد شقار	1961/01/30
راعي الغنم	محمد الطاهر فضلاء	1961/02/20
قصة المنديل	خالد نوي مهيدي	1961/01/03
لا تتخذ المرأة عدوا	أحمد شقار	1961/01/30
راعي الغنم أو راعي الأمم	محمد الطاهر فضلاء	1979/01/04
الهولندي الخطير(ج1)	عبد الوهاب كامل الدين	1979/01/15
الهولندي الخطير(ج2)	عبد الوهاب كامل الدين	1979/01/22
عبد الحميد بن باديس(ج1)	خير الله عصار	1979/02/12
عبد الحميد بن باديس(ج2)	خير الله عصار	1979/02/19
إنها المساواة(ج1)	عبد الوهاب كامل الدين	1979/02/22
إنها المساواة(ج2)	عبد الوهاب كامل الدين	1979/02/22
الفدائي(علي فلسطين)	المعتصم بالله كريم	1979/03/05
نور اليقين	عبد الكريم القيطاري	1979/03/08
رهان أصحاب الملايير(ج1)	عبد الحميد بن هدوقة	1979/03/12
رهان أصحاب الملايير(ج2)	عبد الحميد بن هدوقة	1979/03/12
المروءة وأفعال الأكرمين	عبد الكريم القيطاري	1979/03/15
الرسالة	عبد الحميد بن هدوقة	1979/03/26
غزوة بدر الكبرى	يوسف ريح	1979/03/29
عمر بن الخطاب(ج1)	قاسمي الهاشمي	1979/04/16
عمر بن الخطاب(ج2)	قاسمي الهاشمي	1979/04/16
عمر بن الخطاب(ج3)	قاسمي الهاشمي	1979/04/16
الثائرة(ج1)	اسماعيل العربي	1979/05/07
الثائرة(ج2)	اسماعيل العربي	1979/05/10
الثائرة(ج3)	اسماعيل العربي	1979/05/16
الثائرة(ج4)	اسماعيل العربي	1979/05/23
الأوراق الخاسرة(ج1)	عبد الحميد بن هدوقة	1979/06/06
الأوراق الخاسرة(ج2)	عبد الحميد بن هدوقة	1979/06/06
نزول آيات رمضان	ع.محي الدين	1979/06/20
الأغنية اللعينة	عبد الحميد بن هدوقة	1979/06/20

حرب بين الكفر والإيمان	يوسف ريح	1979/06/27
هكذا قال الروتين	أبو القاسم خمار	1979/07/04
إبراهيم عليه السلام(ج1)	محي الدين عبد القادر	1979/07/11
إبراهيم عليه السلام(ج2)	محي الدين عبد القادر	1979/07/11
جهاد امرأة	عبد الكريم القيطاري	1979/08/22
زغلول الشهيد	عبد الوهاب كامل الدين	1979/10/03
السارق النزيه	عبد الحميد بن هدوقة	1979/11/28
مخترق الجدران	عبد الحميد بن هدوقة	1980/05/27
النور	ترجمة عبد الحميد بن هدوقة	1980/05/27

الفهـــرس

مقدمة	أ-ح
مدخل: الإرهاصات الأولى للمسرح الإذاعي الجزائري	07
الفصل الأول: المسرح الإذاعي	
1- مفهوم المسرح الإذاعي	22
1-1- تعريف المسرح الإذاعي	22
1-2- أستديو المسرحية الإذاعية	24
1-3- الفرق بين المسرح الإذاعي ومسرح الخشبة	27
2- مكونات المسرحية الإذاعية	31
2-1- الفكرة	31
2-2- الحبكة	33
2-3- الشخصية	36
2-4- الصراع	39
2-5- الحوار	42
2-6- المؤثرات الفنية	46
3- الإخراج المسرحي الإذاعي	51
3-1- المخرج المسرحي الإذاعي	51
3-2- طريقة الإخراج المسرحي الإذاعي	52
3-3- مهام المخرج المسرحي الإذاعي	55
الفصل الثاني:المسرح الإذاعي الجزائري	
1- نشأة المسرح الإذاعي الجزائري وتطوره	59
1-1- نشـــــــــأته	59
1-2- تطـــــــوره	63
2- موضوعات المسرح الإذاعي الجزائري	72
2-1- الموضوعات البوليسية	75
2-2- الموضوعات الاجتماعية	77
2-3- الموضوعات الثورية والتاريخية	78

2-4- الموضوعات الدينية	80
3- لغة المسرح الإذاعي الجزائري	85
3-1- بين العامية والفصحى	85
الفصل الثالث: دراسة فنية لمسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس	
1- رسم الشخصيات	102
2- الحبكة	106
2-1- البناء الدرامي	106
2-2- الصراع الدرامي	128
3- الحوار المسرحي	139
الخاتمة	144
قائمة المصادر والمراجع	151
الملحـــــق	160
الفهـــــرس	185