الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

تجليات الهوية في المسرح الجزائري المعاصر

مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس أنموذجا

مذكرة مكملة لمتطلبات نيل شهادة ماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد عربي معاصر

إعداد الطالبتين:

– حياة بوفروم.

– نعيمة زعيتر.

إشراف الأستاذة:

– أمينة بوكيل

أعضاء لجنة المناقشة

1– الأستاذة:	نسيمة حارش	رئيسا
2– الأستاذة:	أمينة بوكيل	مشرفا و مقررا
3– الأستاذة:	حياة هروال	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2015/2014م

1435هـ/1436هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ قُلۡ هَلۡ يَسۡتَوِي ٱلَّذِينَ يَعۡلَمُونَ وَٱلَّذِينَ

لَا يَعۡلَمُونَۗ إِنَّمَا يَتَذَكَّرُ أُوْلُواْ ٱلۡأَلۡبَٰبِ ٩ ﴾

صدق الله العظيم الزمر الآية 9.

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا و لا باليأس

إذا أخفقنا و ذكرنا أن الإخفاق هو التجربة

التي تسبق النجاح....

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا فلا تأخذ تواضعنا وإذا

أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا

آمين

مقدمة

لم يسبق أن جرى الحديث عن الهُوّية كما يحدث اليوم، فسؤال الهُوّية هو أحد الأسئلة الأكثر حضورا في عصرنا الراهن، الذي يعيش على وقع التوحيد والتنميط للعديد من البنى الثقافية داخل مختلف المجتمعات وذلك في ظل اكتساح تيارات العولمة لكل المجالات الإنسانية، فهو يستحضر في كل الرهانات والصراعات الإيديولوجية والثقافية والفكرية.

تعد مسألة الهُوّية من المسائل التي كثُرَ الخوض فيها في الجزائر في السنوات الأخيرة؛ حيث حظيت باهتمام الكثير من الباحثين والدارسين في مختلف المجالات التي اقتحمت وبقوة مجال البحث والدراسة الأدبية، على غرار المجالات الأخرى التي ارتبطت بها أشد الارتباط كعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا وعلم النفس والتاريخ.

إن إحاطة العديد من الرهانات بالهُوّية في الظروف العادية لكل مجتمع، وازديادها تعقيدا في أثناء الظروف غير العادية، خاصة في فترات التحول التي تمر بها مختلف المجتمعات، دفعت بالباحثين والدارسين الجزائريين إلى البحث في موضوعها نظرا لأهميتها والدور الذي تلعبه في التصدي للخلخلات والهزات الفكرية والثقافية والإيديولوجية، والتأصيل للأدب الجزائري والتعريف به بين الأوساط الأدبية عربية كانت أم غربية.

لقد تطرق العديد من الباحثين لموضوع الهُوّية أبرزها الدراسة التي قام بها الباحث الجزائري الدكتور "أحمد منور" في أطروحة دكتوراه الموسومة بـ: "أزمة الهوية في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية"، التي بحث فيها عن الهوية في الأدب الجزائري، معتمدا على الرواية كجنس أدبي في الفترة الممتدة من سنة 1925 إلى سنة 1962و"سعيدة بن بوزة" في أطروحتها – أطروحة دكتوراه – الموسومة بـ: "الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي". فكلاهما طبقا على الرواية، ولهذا اخترنا المسرح كشكل أدبي تعبيري للبحث عن الهُوّية ومظاهرها في الأدب الجزائري المعاصر، فهو الآخر لم يكن بمعزل عن

العواصف التي هزت حياة الجزائريين خلال السنوات الماضية، بل كان مسايرا للتاريخ ومعبرا عن أوضاع الشعب الجزائري.

إن أسباب ودوافع اختيارنا للموضوع تتمثل في أسباب ذاتية وأخرى موضوعية؛ ذاتية تتمثل في الرغبة في البحث عن الهُوّية الجزائرية والكشف عن مظاهرها وإثبات وجودها ودحض آراء المشككين وادعاءاتهم بأن الجزائر لا هوية لها. أما الموضوعية فتتمثل في تغير الأفكار والمواقف لدى العديد من الكتاب، وانصهار الشعوب العربية – ومنها المجتمع الجزائري – في العولمة والأدلجة والارتماء بين أحضانها.

لقد أصبحت المسألة الهوياتية في ظل الرهانات التي يعيشها المجتمع الجزائري واحدة من الإشكالات التي أرقته، باعتباره مجتمع يعيش حالة تحول مستمر في الأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية نتيجة للظروف التي مر بها كالاستعمار والعشرية السوداء. مما خلق عدة تساؤلات:

-ما هو مفهوم الهوية ؟

-كيف انبنت الهوية الجزائرية في مسرحية أبناء القصبة ؟

-هل استطاع المسرح الجزائري التعبير عن هوية المجتمع الجزائري على غرار الرواية ؟ بمعنى آخر إلى أي مدى استطاع المسرح الجزائري أن يعكس الهوية الجزائرية ؟

للوصول إلى المبتغى المرجو من هذا البحث الموسوم بـ: "تجليات الهوية في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس أنموذجا"، سنعتمد على خطة من ثلاثة فصول بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة، وسنفصل فيها كالآتي:

الفصل الأول المعنون بـ"المسرح الجزائري النشأة والتطور" تطرقنا فيه إلى نشأة المسرح الجزائري وجذوره التاريخية، وفيه تتبعنا المراحل التاريخية التي مر بها بدءا من جذوره الأولى حتى نشأته الفعلية، بعد ذلك أشرنا إلى أهم العوامل التي ساهمت في ظهور

المسرح الجزائري، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى مراحل تطوره، مبرزين أهم مميزاتها، ومقسمين إياها إلى خمسة مراحل؛ مرحلة النشأة (1926-1954)، المسرح الجزائري في المهجر (1954-1962)، مرحلة التأصيل (1962-1972)، مرحلة الركود (1972-1982)، مرحلة الانتعاش (1982 إلى الآن). بعدها عرجنا على ذكر أهم أعلام المسرح الجزائري، الذين أرخوا للمسرح الجزائري صانعين بذلك مجده، ومبرزين أهم الموضوعات التي طرحتها النصوص المسرحية. و أخيرا تحدثنا عن أبرز الخصائص التي اتسم بها المسرح الجزائري.

أما الفصل الثاني من الجانب النظري بعنوان "الهوية في الأدب" وفيه أبرزنا أهم المفاهيم النظرية للهوية من جوانب عدة، وبينا اشتقاقها اللغوي العربي واللاتيني، دون أن ننسى التعريف الاصطلاحي، وبعد ذلك أتينا على ذكر أبعاد الهوية، وأهم العناصر المكونة لها، وأنواعها، وتناول الأدب الجزائري لها بأشكاله المختلفة (شعرا و رواية و مسرحا).

الفصل التطبيقي بعنوان "تجليات الهوية في مسرحية أبناء القصبة"، قدمنا فيه قراءة سيميائية في عنوان المسرحية، و أهم الخصائص الفنية للمسرحية؛ من شخصية وحوار وصراع وحدث وفضاء، كما عملنا على إبراز أهم تجليات الهوية الموجودة في المسرحية، بعدما قدمنا تعريفا موجزا عن المؤلف، وملخصا للمسرحية

أما الخاتمة فضمناها أهم النتائج التي توصلنا إليها من هذه الدراسة على شكل نقاط، يمكن القول عنها أنها تمهيد لتساؤلات جديدة يستحق البحث فيها.

فيما يخص المنهج الذي اعتمدناه في هذا البحث، فهو في مجمله ذو طابع تحليلي تاريخي سيميائي، تحليلي لأننا ستعاملنا مع حوار الشخصيات – نصوص مسرحية – وتاريخي لأننا تتبعنا نشأة المسرح الجزائري، ومصير تطوره عبر مراحل تاريخية، وسيميائي لأنه المنهج الأنسب لتحليل النصوص المسرحية.

وعن أهم المصادر والمراجع التي ارتأيناها خادمة لموضوع البحث نذكر: "المسرح في الجزائر" لـ"صالح لمباركية"، و"المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926 إلى 1989" لـ"أحمد بيوض"، و "الهوية في مواجهة الاندماج عن الجيل المغاربي الثالث بفرنسا" لـ"محمد مسلم"، و"المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية" لـ"محمد العربي ولد خليفة"... وغيرها من المصادر والمراجع التي لا يسع المجال لذكرها كلها.

بطبيعة الحال – وكأي بحث –، فقد واجهتنا أثناء إنجاز هذا البحث صعوبات مختلفة، أهمها صعوبة الوصول إلى بعض المصادر والمراجع، وخاصة ما تعلق منها بالهوية، وطبيعة الموضوع وتشعبه.

بعد هذا العناء الذي عانيناه في انجاز هذا البحث لنرجو من الله أن نكون قد وفقنا فيه، وحسبنا أننا بذلنا قصارى جهدنا، فإن أصبنا فمن الله عز وجل وإن أخطانا فمن أنفسنا.

وكما قال أبو البقاء الرندي:

لكل شيء إذا ما تم نقصان فلا يغر بطيب العيش إنسان

الفصل الأول

أولا: نشأة المسرح الجزائري وجذوره التاريخية

تضاربت الآراء حول ظهور الفن المسرحي في الجزائر، فهناك من يردّه إلى عقود متأخرة نتيجة الاحتكاك والتأثير والتأثر، بينما يرجعه "أبو القاسم سعد الله" إلى الفترة العثمانية بالجزائر (1518-1830).[1]

إلا أنّ المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر سيجد نفسه لا محالة يرتد حقبا زمنية بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم شاهدة على رسوخ وتأصيل هذا الفن في الجزائر، فالشعب الجزائري من أعرق شعوب الأرض، وهذه الأرض المباركة تعاقبت عليها حضارات عديدة، لذا سنحاول تتبع نشأة المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى.

1 الجذور الأولى للمسرح الجزائري:

لم تعرف الجزائر قبل العصر الحديث، كغيرها من البلدان العربية الأخرى، إلاّ أشكالا بدائية للمسرح، فكان أقرب هذه الأشكال إلى فن الدراما بمعناه المعروف في التقليد اليوناني هو لعبة القاراقوز* التي كانت منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر، حيث أشار ذلك إلى العديد من الرّحالة الأوربيين الذين زاروا الجزائر في القرن التاسع عشر إلى عروض القاراقوز، التي حضروها في أماكن متفرقة، ومن ذلك ما سجّله "بوكلر-موسكو" في يومياته، حيث ذكر أنّه شاهده سنة 1835 بمدينة الجزائر،[2] و"مالستان" الذي شاهده في قسنطينة عام 1862م، وأنّ "دوشين" هو الآخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القراقوز وذلك عام 1847م.[3]

وإلى جانب القراقوز هناك مسرح الحلقة الذي كان ينشطه المدّاح في الأسواق والساحات العامّة، وقد أخذت اسمها من حلقة المستمعين/ المتفرجين الذين يتحلقون في الأسواق حول المدّاح أو القوّال، ليروي لهم إحدى الحكايات أو مغامرات عن أبطال تاريخيين مشهورين، أو أولياء صالحين، أو من شخصيات الحكايات الشعبية،

---

[1]: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي. ج2، ط 1، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998 م، ص 215.

* القراقوز: كلمة تركية معناها العين السوداء، نقلها الأتراك إلى شمال إفريقيا في القرن 17م، عبارة عن تمثيليات أبطالها تلعب من خلف ستارة يديرها لاعب واحد وتحاور الجمهور، ولها صوت خاص يخرجه اللّاعب من أداة صغيرة يضعها في فمه ويحكي أقاصيص شعبية، يُنظر مُحَمَّد التونجي: المعجم المفصّل في الأدب. ج2، ص 703.

[2]: أحمد منوّر: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر –دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو-. ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص 9.

[3]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989. د-ط، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص 12.

معتمدا على ذاكرته القوية وخياله، وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات الصوت، ومستعينا بأدوات موسيقية بغيّة التأثير في نفس الجمهور السامع.[1]

ولا يفوتنا أن نشير أيضا إلى مختلف مظاهر الفرجة الشعبية التي تميّزت بها الجزائر المتمثلة في ممارسات الطقوس الدينية كالاحتفالات المولد النبوي الشريف، وعاشوراء، وموسم الحج، ومظاهر الاحتفالات الاجتماعية كالأعراس، والمناسبات المختلفة، والرقص الفولكلوري، والألعاب الشعبية، بالإضافة إلى التمثيليات الصغيرة (الإسكتشات) المضحكة التي كانت تقدم في المقاهي.[2]

كانت هذه أهم الأشكال المسرحية التقليدية، التي سبقت ميلاد المسرح الجزائري الحديث وهي قريبة من الفن الدرامي لاحتوائها على العناصر الأساسية لهذا الفن من عرض وممثلين ومتفرّجين.

2 -المسرح أثناء الوجود الروماني:

سار الغزو الروماني على صورة نمطية واحدة في كل منطقة يحتلونها بداية من تونس وصولا إلى الجزائر، حيث كانوا ينقلون معهم الفن المسرحي إلى أي مكان يصلون إليه محاولين نشر ثقافتهم وتجسيد حضارتهم.

وقد كان لطبيعة المجتمع الروماني المحبّ للمسرح والميال إلى التسلية واللهو والترفيه، الدافع إلى تشييد هياكل تحقق لهم ولأسرهم مبتغاهم في الاستقرار والهدوء كالمكتبة والسوق والتي تعدّ مرافق أساسية عندهم.[3]

وهذا ما ذهب إليه "عز الدين جلاوجي" مؤكدا على أنّ الرومان عمدوا «إلى إنشاء عدد كبير من المدن الداخلية والساحلية...وقد شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية كالمباني الحكومية والمكاتب والمعابد وأقواس النصر والحمامات والحوانيت والأسواق والمنازل ومعاصر الزيتون والساحات والملاعب والإسطبلات ولعل أهمها جميعا المسارح النصف دائرية التي مازالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن... ».[4]

---

[1]: أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر. ص 11.

[2]: أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية. ط1، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006، ص312.

[3]: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص 9.

[4]: عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري-دراسة نقدية-. دط، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 19.

ومن هنا قام الرومان بتقسيم الساحات الجزائرية إلى ثلاثة أنواع؛ جعلوا الأولى منها مسارح لتقديم العروض المسرحية من المآسي والكوميديات، والثانية منها ملاعب رياضية؛ وهي ميادين للمصارعة والملاكمة بين المصارعين والحيوانات الضارية، أما الثالثة منها فهي ميادين للفروسية وسباق الخيل والعربات.

ويعود تاريخ إنشاء الرومان للمسارح بالمدن الجزائرية إلى الحقبة الزمنية الممتدة من القرن الأوّل ميلادي إلى القرن الثالث ميلادي، إذ يورد لنا "صلح لمباركية" المسارح الرومانية وتاريخها وعدد المتفرجين فيها في الجدول الآتي:

المدينة	عدد المتفرجين	الحقبة الزمنية
شرشال	6330	عهد يوبا الثاني 8م-18م
قالمة	مجهول	50م-150م
جميلة	3500	150م
أمداوروش	1200	200م-300م
تيمقاد	5000	168م
خمسية	2900	200م-300م

(1)

3 -المسرح في الجزائر من الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة العثمانية

قام العديد من الباحثين بالبحث في الأعمال والأنشطة الشعبية التي تمتّ للمسرح بصلة من أجل إثبات وجوده عند العرب، وإذا أسقطنا هذه النظرية على بدايات المسرح الجزائري فسنجد العديد من الأنشطة الشعبية التراثية التي أدرجت تحت خانة المسرح الجزائري بصفة أنّها مشابهة له، فكانت هناك الزّردة/ الحلقة التي تعدّ من أشكال المسرحية الشعبية التي تجري فصولها في الأسواق الأسبوعية، بالإضافة إلى المدّاح/ القوّال الذي وإن اختُلِفَ في تسميتهِ من قُطر لآخر إلاّ أنّ مهمّته تبقى واحدة وهي سرد حكايات شعبية وأخرى بطولية ودينية، تميل إلى الأسطورة والخرافة الشعبية التي استنبطت الكثير منها من قصص ألف ليلة وليلة والمدائح الدينية، وكذا عن حياة الأنبياء والرسل وأبطال الفتوحات الإسلامية، وغالبا ما كانت تتميّز بالتشويق وديناميكية الفعل وتوتر الصراع

(1): صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ص 12-13.

والتناقض والتباين بين الشخصيات. كما يستعين المداح (القوال) في إلقاءه على الأداءات الجسمية حسب معنى الكلمة وأحيانا التلميح بالكلمة.

فالمداح أو القوال يدعو في حكاياته إلى عمل الخير والحياة الرقيقة، بالإضافة إلى النهاية المفرحة والسعيدة، وأهم القصص التي تداولها القوال في الجزائر "زيد الهلالي"، "ذياب بن غانم"، "بريقع والجازية" وتُعدُّ الأولى –زيد الهلالي – أهم القصص التي تداولها الرّواد في شمال إفريقيا عامّة. [1]

هذا بالإضافة إلى الاحتفالات الفصلية الفلاحية كالتويزة، بوسعدية، بوغنجة، وقد استمر هذا الحال إلى غاية وصول الزحف العثماني –الأتراك– من الشرق إلى الغرب وبالضبط إلى الجزائر، حيث كان محملا بآدابه وعاداته وفنونه، وكان من بين ما جلبوه معهم خيال الظل* الذي اشتهرت به مصر، وكذلك مسرح القراقوز، هذين الأخيرين الذين بقيا قائمين حتى منتصف القرن التاسع عشر (19)، إذ طمسه الاستعمار الفرنسي [2]، بعد أن رأى فيه المحرض الرئيسي ضدّهم عن طريق تقديمهم –الفرنسيين– في صورة ساخرة، وبنى على أنقاضه مسرحه الخاص به.

وقد كان اهتمام وإقبال الجزائريين على تمثيليات خيال الظل –بعد أن عرفوه كميراث شعبي– ومسرح القراقوز بشكل واسع خلال الشهر المعظم –رمضان–، حيث كان يمارس من قبل الطّبقات الشعبية قبالة الأطفال لشغفهم بحكايات الغول والقصص الخرافية. كما كانت تعرض أمام الدايات والبشوات في قصورهم.

وإلى جانب الشكلين السابقين اللذين عرفهما الجزائريون من خلال احتكاكهم بالأتراك عرفت الجزائر مظاهر احتفالية تتوفّر على العناصر الأساسية التي يقتضيها الفن الدرامي، ولعل أقرب مثال حي عنها بوسعدية تلك الشخصية الزنجية التي يعرفها معظم سكان المغرب العربي كلّه، هذه الشخصية التي طافت بالمدن والأحياء،

---

[1]: نور الدين عمرون: "اللغة العربية واستعمالاتها في المسرح الجزائري". مجلة النص والناص، مجلة علمية محكمة، تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي، جيجل، ع8، مارس 2008، ص 153.

*: يسمى خيال الظل أحيانا خيالات صينية (Ombres Chinoise) لاعتقادهم أنّ موطنه الأصلي هو الصين. كما يعرف في تركيا بكره غور (Karagoz) وهو اسم لإحدى الشخصيات. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي. ص 195.

[2]: صالح لمباركية المسرح في الجزائر. ص 21.

وأنشدت من الأغاني الكثيرة الموقعة على الطّبل والدّف والمصحوبة بإيماءات، هذه اللوحة ما هي في الحقيقة إلاّ بداية لفن مسرحي لم يُستغل الاستغلال الجيّد، ولم تجد الكاتب المتمكن ليُطوّرها ويخلق منها شخصية مسرحية.[1]

هذا ونجد أيضا مسرحية "جلب المطر" –إن صح التعبير– التي يحملون فيها دمى خشبية بمختلف أنواع الأقمشة وتسمى "بوغنجة"، حيث يلتف الجميع في حالة نشوة وفرح ورقص وصلاة لجلب المطر والخير، ترافقها مقاطع غنائية شعرية كنوع من التوسل الإلهي ويتميّز بالاحتفال وبالتضامن، وبعد نزول المطر يحتفلون بجمع المحصول مرددين أغنية تشمل على سر الكلمة المبينة على منشدين: "بوغنجة لابس لحرير، أحمل يا وادينا لكبير"[2]، مصاحبين غنائهم هذا ببعض الحركات البدنية التي تحتوي على مغزى سحري وعنصر من عناصر الفرجة، لتبقى هذه التمظهرات المسرحية التي أشرنا إليها بمثابة المتنفس المسرحي الذي عرفه الجزائريون ولو بشكل بسيط.

4 -المسرح في الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي:

حاول الاستعمار الفرنسي حين وضع قدما له في الجزائر أن يقضي على مقوّمات وخصائص الجزائري؛ وذلك عن طريق ترغيبه وإغرائه بالثقافة الغربية القادمة من وراء البحر، وكانت الفرق المسرحية التي استقدمها المستعمر من بين الوسائل التي اعتمد عليها الفرنسيون في التعريف ببيئتهم وحياتهم.

اقتصر عرض هذه المسرحيات على الثكنات، وقاعات الأفراح، وأماكن اللّهو والترفيه، وهي مسرحية آنية دعائية في أحداثها، لاهدف لها سوى الترويح والتسلية بالنسبة للمعمرين، والإعلام والتشهير بالنسبة للجزائريين.

أوحت الجزائر –التي كانت موضوع المسرحيات الفرنسية في أغلب الأحيان– للكتاب الفرنسيين بتأليف ما لا يقل عن ثلاث وأربعون (43) مسرحية خلال الفترة الممتدة من 1830 إلى 1925م، وهذا ما أوحى لهم –الفرنسيون– ببناء مسارح من أجل تقديم عروضهم. فتم بناء مسرح "دار الأوبرا" عام 1850م ليُقدم أول عرض مسرحي بها يوم 29 سبتمبر 1853 م من تأليف الكاتب "دي كورا" والتي دارت أحداثها حول الاحتلال الفرنسي للجزائر، و"المسرح الكبير" أو "الإمبريالي" في العاصمة الذي بُني عام 1860 م وعرضت فيه حفلات للباليه.

---

[1]: جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري. دط، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، 2004، ص 19-20.

[2]: المرجع نفسه. ص 21.

ومن المسرحيات الفرنسية التي تم عرضها في الجزائر والواردة في كتاب "الجزائر في الأدب الفرنسي" لـ"شارل تيليار" المطبوع عام 1925 م نذكر: "داي الجزائر عند السيد بولينياك" لـ"منديل داكستا" عام 1830 م، ومسرحية "قصة حرب مدينة الجزائر" لـ"جوهر ثيودور وَكونيار" في عام 1831 م، ومسرحية "عبد القادر في باريس" لمؤلِّفيها "دوميرسيان وَفونتي" عام 1842 م، و"عمار" لـ"بوبلوس" عام 1877م....[1]

أمّا الحكم النّهائي الذي أصدر على هذه المسرحيات فهو أنّها مسرحيات كثيرة كمًا وإنتاجا وغائبة هدفا. خاصة وأن الجزائريين رفضوا كل محاولات الإدماج وجابهوا محاولة طمس الثقافة العربية الإسلامية وإحلال الثقافة الأوروبية مكانها.

وإلى جانب النّصوص التي كتبت بالفصحى والعامية التي ألفها المسرحيون الجزائريون، يوجد نصوص أخرى كتبت باللغة الفرنسية، لكنها لم تلق نجاحا كبيرا رغم مستواها الراقي لمنع الاستعمار الفرنسي لعروضها التي يرى فيها تهديد لوجوده واستقراره من جهة – فهي كانت عروضا باللغة الفرنسية التي يفهمها الفرنسيون ويدركون خطورتها–، وعدم فهم الكثير من الجزائريين لهذه اللّغة سوى بعض المثقفين والمتعلمين في المدارس الفرنسية من جهة أخرى.

وقد استطاع بعض الكتاب الجزائريين افتكاك لغة المستعمر وتسخيرها في مقاومته فكانت غنيمة حرب ترد سيوف الاستعمار نحو نحره[2]. ومن أشهر الكتاب الجزائريين الذين كتبوا بالفرنسية "كاتب ياسين" في مسرحياته "الجثة المطوّقة"، "مسحوق الذكاء"، "الأجداد يزدادون ضرارة".

رغم عزل الاستعمار للجزائر عمّا يحدث في المشرق العربي من انتعاش ثقافي، ودخولها في براثن الفقر والحرمان والجهل وكذا قلّة المراجع التي تتحدث عن وجود فن مسرحي في الجزائر إبان القرن التاسع عشر فإنّ هذا لم يمنعه من وصول مسرحية "نزهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة الترياق في العراق"* لصاحبها "إبراهام دانينوس" سنة 1847 م، والتي وصلت إلينا ضمن كتاب "الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن 19 م" لصاحبيه "ش.موريه وفليب سادجروف"، التي تُعدّ أوّل نص عربي تأليفا، إذ يؤكد "أبو القاسم سعد الله" على

---

[1]: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ص 22-25.

[2]: أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية. دط، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 102.

*:قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية بالعراق (طرياق) وفي عصر غير محدد. تتضمن المسرحية حكايتين، الأولى قصة نعمة وابن عمها نعمان، والثانية قصة أمناء وزوجها دمنهور، تعتمد على أسلوب شعبي جزائري، والاقتباس من ألف ليلة ولليلة، ومن الأمثال الشعبية، تتألف من 31 فصلا: القسم الأول يضم 13 فصل، والقسم الثاني يضم 18 فصل.

أنّها مسرحية «رائدة في باب المسرحيات العربية، ولم تؤلف فيها سوى البخيل لمارون النقاش، وربّما تكون (نزهة العشاق) سابقة للبخيل» [1]، إذ يعتبرها "أبو القاسم سعد الله" أوّل المسرحيات العربية تأليفا إلاّ أنّه لم يفصل في نقطة أسبقيتها على مسرحية "النقاش" الموسومة "بالبخيل". ولقد جاءت لغة المسرحية مكتوبة باللّهجة الدّارجة – العامية الجزائرية–المزوجة باللغة العربية الفصحى. [2]

رغم حركة المد والجزر التي عرفها المسرح الجزائري من إقبال وإدبار من الجزائريين ذاتهم، ورغم وصول مسرحية "إبراهام دانينوس"، كل هذا لم ينف تطلّع أبناء ومثقفي الجزائر لإنشاء مسرح خاص بهم نظرا لما له من دور في إيقاظ الأمّة.

ويعد الأمير "خالد" من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر بعد أن ساعده على ذلك "جورج أبيض" بعد التقاءه به في باريس عام 1910 م، ليؤسس الأمير "خالد" في نفس السنة ثلاث جمعيات فنية، قامت كل واحدة بتمثيل مسرحيات أرسلها "جورج أبيض" بغرض تمثيلها في الجزائر نذكر منها: "ماكبث" "لشكسبير" التي قدّمتها جمعية العاصمة في قصر "قدور بن محي الدين الحلوي"، ومسرحية "المروءة والوفاء" التي عرضتها جمعية المدية بمنزل القاضي "عبد المؤمن"، كما مثلت نفس الجمعية السابقة الذكر مسرحية "مقتل الحسين" ومسرحية "يعقوب اليهودي" أو "تاجر البندقية" لشكسبير، وتمّ عرض كل هذه المسرحيات تحت إشراف الأمير "خالد" نفسه وكلّ من "مُحَمَّد بن شنب"، والمفتي "حميدة فخّار". [3]

لقيت هذه الارهاصات ملاحقة ومتابعة من السلطة الاستعمارية، التي كانت تلجأ إلى نفي نشطاء الثقافة أو توقيفهم وزجّهم في السجون.

5 -النشأة الفعلية للمسرح الجزائري:

عُدّت الزيارة التي قامت بها الفرقة المسرحية المصرية بقيادة "جورج أبيض" سنة 1921 م بمثابة الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري –بحسب ما يذهب إليه بعض المؤرخين والدارسين أمثال باشتارزي وعلي سلالي–، حيث قامت بعرض مسرحيتين "لنجيب حداد" هما: "ثارات العرب" و"صلاح الدين الأيوبي" في مسرح العاصمة،

---

[1]: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي. ج8، ص 128.

[2]: ابراهام دانينوس: نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الترياق في العراق(أول نص مسرحي حديث). تحقيق: مخلوف بوكروح، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2003، ص 46.

[3]: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ص 37.

ووهران، وقسنطينة على التوالي وكانتا بالفصحى. إلاّ أنّها لم تحض بالحفاوة والإقبال ورغم ذلك فقد أيقظت الحس التمثيلي لدى الكثير من الجزائريين، فراح العديد من المسرحيين والكتاب يؤلفون مسرحيات وينشؤون فرق مسرحية، لتظهر أوّل جمعية تمثيلية تحت إشراف "الطّاهر علي الشريف" في عام 1921 م سميت بالمهذبية، لتقدّم أوّل عرض مسرحي جزائري تأليفا وتمثيلا ومتفرجين وهي مسرحية "الشفاء بعد العناء" ذات الفصل الواحد، بالإضافة إلى المسرحيتين الأخيرتين: "قاضي الغرام" عام 1922 م ذات الأربعة فصول[1] و"بديع" ذات الثلاثة فصول في عام 1924 م.

وفي سنة 1922 ظهرت جمعية المطربيّة التي ترأسها "أحمد رضا المنصالي"، التي قدمت تمثيليتين مقتبستين هما: "في سبيل الوطن" التي تتناول موضوع الوفاء للوطن، ومسرحية "فتح الأندلس" التي تروي أحداث فتح الأندلس من طرف العثمانيين، والمعروضتان في 20 ديسمبر 1922 م بالعاصمة و 18 جوان 1923 م بتلمسان (فرقة السعادة) على الترتيب[2]، وغيرها من الفرق المسرحية ومحاولات التأليف التي امتدت من 1921 إلى 1926 م. لكن رغم ذلك لم تلق هذه العروض إقبالا جماهيريا واسعا، وهذا يعود حسب الدارسين إلى طبيعة المواضيع المعالجة ذات الطابع الميلودرامي المثقل بالوعظ والإرشاد، كما أنّ التقاليد المسرحية لم تكن قد تجذّرت بعد المجتمع الجزائري لانشغالهم بهمومهم ومشاكلهم المختلفة.

ضف إلى ذلك الكتابة باللغة الفصحى مما جعل المسرح يقتصر على الطبقة المثقفة من الجزائريين، ليتحول منذ عام 1926 م إلى استعمال اللغة المحليّة الدّارجة حتى عام 1954 م، لينشط المسرح الشعبي الذي اعتمد على اللّهجة الشعبية مع الرعيل الأول من المسرحيين الجزائريين أمثال "علالو" و"محي الدين باشطارزي" و"رشيد قسنطيني" الذين يُعتبرون مؤسسوا المسرح الجزائري رغم اختلاف الدارسين لتاريخ المسرح حول مؤسسه –المسرح– أهو "علالو" أم "باشتارزي" أم "القسنطيني"؟

تُعدّ مسرحية "جحا" لمؤلفها "علالو" التي مثلت في 12 أفريل 1926 م أوّل مسرحية جزائرية أضاءت طريق المسرح الجزائري، حيث وجدت مسرحية "جحا" صدى لدى المشاهدين، فكان إقبالهم كثيف فهي كما يقول "عز الدين جلاوجي" نقلا عن "عبد الملك مرتاض": «أوّل مسرحية فهمها الشعب الجزائري، وتذوقها،

---

[1]: إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري –دراسة في الأشكال والمضامين–.ج1، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2009، ص 60.

[2]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989م. ص 16.

كانت مسرحية جحا التي تم تمثيلها في أفريل 1926 م، وقد ألفها علالو ودحمون...وأعيد عرضها عدّة مرّات».[1]

كما نجد "رشيد قسنطيني" و"محي الدين باشطارزي" قد حذوا حذو "علالو" وألفوا مسرحيات باللّغة الشعبية العامية، بهدف إثارة النقد الاجتماعي في محاولة منهم لإيقاظ الشعب كما فعل رشيد قسنطيني في مونولوجاته ومسرحياته التي نذكر منها: "البوزريعي"، "البدوي"، "الزواج"، "الرشوة".

وفي عام 1934، تغيّرت وجهة المسرح الجزائري ليفتح نافذة له على الحياة السياسية، فيقدم "رشيد قسنطيني" مسرحية "زواج بوبرمة" التي يتعرض فيها للحياة السياسية في الجزائر، ليليه "محي الدين باشطارزي" بعروضه النضالية لتظهر مسرحية "على النيف"، و"من أجل الكرامة"، و"بني وي وي"، التي يرمي من وراءها إلى فضح من يتلقون أوامرهم من المستدمر الفرنسي.

كما كان لمحي الدين باشطارزي دورا أساسيا في توجيه الشعب الجزائري وإيقاظ عزيمته بترجمته من المسرح العالمي إلى العاميّة، فترجم في عام 1940 م مسرحية "البخيل" "لموليير" وأعطاها اسم شعبي هو "الشحاد"، وبعد عام ترجم مسرحية "مريض الوهم" وسماها "سليمان علوك" ليخرج المسرح من تقوقعه عن ذاته.[2]

يتبيّن لنا ممّا سبق أن نشأة المسرح الجزائري تعود إلى جذور دينية وشعبية على غرار المسارح العربية الأخرى؛ حيث كانت ارهاصاته المسرحية الأولى ظواهر مسرحية لم تهيأ لها الظروف، كما أنّه نشأ متأثرا بالتجربة المشرقية خلال فترة العشرينات.

بالإضافة إلى ارتباط العمل المسرحي الوطيد بالعمل السياسي منذ بداياته الأولى، فكلاهما جاء عن طريق رجل واحد؛ فكان هذا الرجل السياسي بمثابة الشعلة التي أوقدت فتيل الفن المسرحي بالجزائر.

ثانيا:عوامل ظهور المسرح الجزائري.

من المؤكد أنّه توجد عوامل أدّت بالمسرح الجزائري إلى الظهور، حيث كانت للعوامل الخارجية دور في استنهاض العوامل الداخلية المكملة لتأسيس المسرح الجزائري ومن العوامل نذكر:

---

[1]: عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائر. ص 43.

[2]: أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث. ط1، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996 م، ص 255.

- انتشار الوعي السياسي في المجتمع الجزائري بأهمية المسرح في إيقاظه الأمّة وتألق شخصيات سياسية كشخصية الأمير خالد.
- توجه الكتاب الجزائريين إلى الكتابة المسرحية بعد أن علموا بدورها في إيقاظ الشعور الوطني والتربية والتعليم، وتطور الأحداث السياسية في البلاد وإدراكهم بأهميّة اللّجوء إلى الوسائل السلمية والتخلي عن السلاح. [1]
- تأسيس المدارس –التي تُدرِّس باللّغة العربية والتي ظهرت إثر حركة الإصلاح– في غرس فن التمثيل لدى متعلميها، حيث كانت العديد من المدارس تعرض مسرحيات مناسباتية، كحفلات نهاية السنة أو المولد النبوي، أو عيد الهجرة النبوية.
- زيارات الفرق المسرحية إلى الجزائر وأهمها زيارة "جورج أبيض" التي تركت صداها في الساحة الثقافية الجزائرية أنداك، والتي دفعت بالعديد من الكتاب إلى تأسيس الفرق وتمثيل العروض في الساحات والقاعات وحتى في الشوارع.
- الاتصال بالمشرق العربي وبالعالم الغربي وتوسيع سُبل المعرفة والتعليم لدى الشباب الجزائري من خلال زيارة الأماكن المقدسة في البداية، ثم احتماء الجزائريين بالشرق بعد الاحتلال الفرنسي.
- الصحافة والدور الذي لعبته بعد الحرب العالمية الأولى في نشر النصوص المسرحية والتعريف بالفرق المسرحية وممثليها الذين داع صيتهم في ربوع الجزائر، وبقيت نصوصهم شاهدة على إنجازهم إلى يومنا هذا.
- ظهور نخبة من الممثلين الذين شدوا انتباه الجمهور أمثال "رشيد قسنطيني"، "علالو"، "محي الدين باشطارزي"، الذين أفنوا حياتهم في خدمة المسرح.
- تأسيس مجموعة من الجمعيات والنوادي الأدبية، التي ساعدت على الدفع بالمسرح الجزائري إلى البروز مثل جمعية "المهذبية" 1921 م، وجمعية "المطربية" عام 1922 م. [2]

[1]: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ص 38.

[2]: إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري. ج1، ص 64-65.

ثالثا: مراحل تطور المسرح الجزائري

يعتبر المسرح أكثر الأشكال الأدبية مواكبة ومسايرة لمختلف الأحداث والتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية، حتى الاقتصادية، لدى كان من الطبيعي أن يمر المسرح الجزائري بمراحل تاريخية متعددة ومتميزة بطابعها المستقل والمتباين فيما بينها، ويمكننا ان نختلف كثيرا حول تحديدها* لدى سنحاول تقسيم المراحل التي مرّ بها المسرح الجزائري كالتالي:

المرحلة الأولى: مرحلة النشأة (1926-1954)

بغض النظر عن اختلاف الدارسين حول تحديد البداية الحقيقية لحركة المسرح في الجزائر، فالمتفق عليه أنّ أوّل انتفاضة للمسرح في الجزائر بالمعنى الصحيح كانت مع مسرحية "جحا"، إذ «والجدير بالذكر أنّ المسرح الجزائري في هذه المرحلة كان يريد أن يكسب ثقته في نفسه أولا، لينطلق بعد ذلك في بناء قاعدة شعبية له عبر أنحاء الوطن يكون أساسها حب الأوساط الشعبية العريضة واحتضانه له، وقد نجح هذا المسرح فعلا حين استقطب 1500 شخص عند عرضه لمسرحية جحا بقاعة الكورسال بالعاصمة عام 1926»[1]. معلنا بذلك عن رغبته في تأسيس وإنشاء مسرح جزائري شعبي، الذي تميّز بالتصوير الواقعي حيث اتسمت العروض المسرحية بنوع من الواقعية الاجتماعية السياسية، متجاوزا بذلك عروض الترفيه والوعظ الأخلاقي ورصد واقع الشعب ومشاكله اليومية إلى التلميح السياسي في طرح القضايا التي تهمُّ مصير الشعب الجزائري، كمسرحية "العهد الوفي" و"آش قالوا" "لرشيد قسنطيني" ومسرحية "بني وي وي" و"فاقوا" التي كانت لا تخلو من تلميحات سياسية مباشرة لـ"محي الدين باشطارزي"، إذ اختار النوع الكوميدي الذي تطغى عليه سمة الضحك والهزل، لكنه تفطّن إلى كيفية تحويل هذا الضحك إلى جدّية في الطرح بالارتكاز على أحداث الواقع وكشف العيوب قصد توعية الشعب والتفكير في سبيل للخلاص من الوضع الاستعماري المزري.

وهكذا عرف المسرح الجزائري منذ سنة 1926 م شكلا آخر يختلف عن الأوّل؛ من حيث اللغة المستخدمة والمضمون، وكان أبرز ذلك التحوّل هو استعمال اللهجة العامية في الحوار بدل اللغة الفصحى، والتحوّل من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا. فإدراك الشعب الجزائري لذاته في الفترة الممتدة (1926-

*: يوجد من يعتمد التقسيم الذي قام به الباحث "أحمد بيوض" في كتابه "المسرح الجزائري"، ويوجد من يعتمد تقسيم "بوعلام رمضاني" في كتابه "المسرح في الجزائر بين الماضي والحاضر"، أو تقسيم محمّد الطّاهر فضلاء في مجلّة الثقافة.

[1]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989. ص 40.

1932) أكسبه نشاطا لم يعرفه مِنْ قِبَلِ الرواد الثلاثة "علالو"، "باشطارزي"، "رشيد قسنطيني"، الذين كرّسوا جهودهم لوضع الركائز الأولى للمسرح الجزائري متكئين في ذلك على التراث الشعبي.

كما تميّزت هذه المرحلة بالصراع الشديد القائم بين الإدارة الفرنسية وعناصر الفرق المسرحية في الفترة (1934-1939)؛ حيث تعرّض عناصر الفرق المسرحية إلى ضغوطات كبيرة من طرف المستعمر، الذي فرض الرقابة على العروض المسرحية، ليقابل بالتحايل من طرف رجال المسرح الذين كانوا يَعرِضون على الإدارة الفرنسية نص وفي ليلة العرض يقومون بتقديم نص آخر غير الذي تم مراقبته، إلاّ أن ذلك لم يفلح وكان مآلُ هذه الفرق التوقف لرفض عناصر هذه الفرق العمل تحت اشراف المستَعمِر وشروطه. [1]

كما شكلت مرحلة الحرب العالمية الثانية 1939-1945 القطيعة في تاريخ المسرح الجزائري؛ إذ تناقص إنتاجه ونشاطه سواء أكان من ناحية الموضوعات المتناولة أم من ناحية الكم الإنتاجي، ذلك لأسباب منها:

- فقدان المسرح الجزائري لبعض رجالاته كـ"إبراهيم دحمون"، المتوفى عام 1942 م، و"ابن شوبان" في عام 1943 م، و"رشيد قسنطيني" عام 1944 م.
- تزايد الرقابة الاستعمارية لبروز الأحزاب السياسية الوطنية المناهضة للاستعمار الفرنسي.
- تشديد الخناق على المسرح الذي كان له الدور في إيقاظ الروح الوطنية لدى الجماهير.
- سد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري والمسارح العربية.

وبالرغم من هذا شهدت الجزائر ظهور حركة جديدة غير معهودة في المسرح الجزائري متمثلة في حركة الترجمة والاقتباس، الأمر الذي دفع بالمسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس بوصفه ظاهرة فنية مسرحية عالمية، ومن النماذج المسرحية التي تعاملت مع المسرح الأوروبي مسرحية "المشحاح" المقتبسة من مسرحية "البخيل" "لموليير"، وقد تم تغيير العنوان من "البخيل" إلى "المشحاح" وذلك لما له من دلالة شعبية، كما مسّ التغيير جانب الأحداث والديكور والملابس وفي هذا الصدد يوضح "علاّل المحب" مخرج المسرحية طريقة التعامل مع العرض فيذكر أنه «تم

[1]:جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري. ص 40-44.

تحديد زمن ومكان الأحداث، وقد مكنهم ذلك من تحويل هذه الكوميديا البورجوازية التي تنتمي إلى القرن السابع عشر، إلى مسرحية جزائرية من خلال إدخال بعض التعديلات». [1]

بالإضافة إلى مسرحيتي "سليمان علوك" و"الشرف" اللتان اقتبسهما عن "موليير" كذلك، أمّا مسرحية "آخر ملوك بني سراج" فكانت من اقتباس "سليم بصري" عن "شاتوبريان"، وهذا ما جعل المسرح بعيدا عن الواقع المعاش. [2]

تُمثّل سنة 1945 م الانطلاقة الفعلية لحركة المسرح في الجزائر حيث كان تأثيرها قوي على الحركة المسرحية في الجزائر من خلال توعيتها السياسية لأوساط الجماهير الشعبية، ففي 1945 م بدأ الوعي السياسي في أوساط الطبقات الشعبية يظهر بشكل جلي ليواصل المسرح وظيفته التوعوية، إذ واصل المسرحيون الكتابة عن الثورة وللثورة، بالإضافة إلى تزايد عدد الفرق المسرحية؛ ففي قسنطينة وحدها بلغ عدد الفرق فيها حوالي اثنتا عشر(12) فرقة هاوية ناهيك عن بقية الفرق في مختلف المدن الجزائرية كالعاصمة ووهران، ومن هذه الفرق نذكر فرقة المسرح الجهوي، فرقة هواة التمثيل العربي، فرقة المزهر القسنطيني، فرقة مسرح الغد، فرقة المركز الجهوي للفن الدرامي. [3]

وإثر هذا شهد المسرح تطورا من حيث الكم والكيف فكانت محاولات مسرحية بالفصحى نذكر منها: "الناشئة المهاجرة" 1947 م، لـ"مُحَمَّد الصالح رمضان"، وأعقبها بمسرحية "الخنساء" في نفس السنة، كما كتب "أحمد توفيق المدني" مسرحية "حنّبعل" سنة 1951، وكتب "أحمد رضا حوحو" مسرحية "صنيعة البرامكة" سنة 1949، و"مُحَمَّد الطّاهر فضلاء" مسرحية "الصحراء" سنة 1951 م التي اقتبسها من مسرحية لـ"يوسف وهبي".

المرحلة الثانية: المسرح الجزائري في المهجر (1954-1962)

مع اندلاع الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر 1954 م عرف المسرح نقطة تحول هامة في مسار الحركة المسرحية الجزائرية، لأنّ معظم كتاب المسرح استجابوا للمستجدات فكان التعبير عن القضايا الوطنية أكثر من تعبيره عن قضايا أخرى، "كان العزوف عن المواضيع الاجتماعية الهزلية منها والجادّة واضحا، وأصبحت الثورة

---

[1]: إبراهيم دانينوس: نزهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق. (أوّل نص عربي حديث) تأليفا وطباعة، ص 45-46.

[2]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989. ص 58.

[3]:جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري. ص 44-48.

المحور الأساسي الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين"[1]، فسجِّلت بعض المسرحيات ذات المواضيع الثورية التي حاولت أن تروّج لمبادئ الثورة، وتدعوا الشعب للاتفاق حول جبهة التحرير الوطني، كمسرحية "التراب" لـ"أبي العيد دودو" التي قال عنها "أبو القاسم سعد الله":« خلّدت الثورة التحريرية » [2]، في حين أنّ مسرحية "مصرع الطّغاة" اتخذت من الوطنية والتضحية موضوعا لها.

إذن فالمسرح استُخدِم كسلاح قوي في وجه المستعمر لما له من قوة تأثير تفوق باقي الأشكال الأدبية الأخرى، وذلك لقربه من الجماهير الشعبية وسهولة فهمه، إلا أنّه قوبل بالقمع من طرف السلطات الاستعمارية التي اتخذت في حقّه اجراءات وقوانين ردعية صارمة، أثرت سلبا على الحركة المسرحية في الجزائر، ما دفع برجال المسرح إلى اللجوء إلى الخارج لإتمام رسالتهم النضالية.

في الفترة 1955-1958 عاش المسرح الجزائري في فرنسا ظروفا صعبة نظرا للرقابة التي فرضتها السلطات الفرنسية على العروض المسرحية، فقل النشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي واكتفى بإعادة العروض المسرحية الهزلية التي سبق تقديمها في الجزائر. [3]

أمّا المسرح الجزائري في تونس (1958-1962) فَكُثف نشاطه في تعميق النضال ضد الاستعمار الفرنسي خاصّة أن تونس كانت قريبة من الوطن، حيث قدّمت الجبهة نشاطها المسرحي في تونس وقدّمت الكثير من المسرحيات منها أوّل عرض لها بتقديم مسرحية "نحو النور" و"الخالدون" من تأليف "عبد الحليم رايس"، إضافة إلى مسرحية "دم الأحرار"، ومسرحية "أبناء القصبة" لنفس المؤَلِّف في عام 1959 م التي تناولت نضال المرأة الجزائرية والوعي الثوري داخل العائلة الجزائرية والنضال في المدن. [4]

ما يمكن استخلاصه في هذه المرحلة ارتباط المسرح الجزائري بالثورة، فكان موضوع الثورة حاضرا باستمرار عند المبدع المسرحي سواء أكان بصورة مباشرة أو ضمنية، كما كان المرآة العاكسة لها مصورا التضحيات الجسام التي كان يُقدّمها الشعب الجزائري فداءً لهذا الوطن.

---

[1]:صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972). ج2، دط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007، ص 37.

[2]: أبو القاسم سعد الله: تجارب في أدب الرحلة. دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 129.

[3]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989. ص 82.

[4]:المرجع نفسه. ص 82.

المرحلة الثالثة: مرحلة التأصيل*(1962-1972).

بعد الاستقلال بدأ المسرح عهده الجديد، فكان اجتماعي وسياسي في آن واحد؛ اجتماعي لأنّ على المسرحي أن يناضل في سبيل تحقيق التطور لكل الفئات الاجتماعية المحرومة، وهو سياسي لأنّ هذا التطوير ينبغي أن يتم في إطار رؤية سياسية معينة، وهي الرؤية الاشتراكية التي تبنتها الجزائر بعد الاستقلال، ولذلك أقدمت الحكومة الجزائرية على تأميم المسرح، بمقتضى المرسوم رقم 12-63 المؤرخ بتاريخ 8 جانفي 1963، «أصبح المسرح في الجزائر التي** تبنى الاشتراكية ملكا للشعب، وسيبقى سلاحا لخدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبّرا 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 لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري، ولا يمكن أن نتصور فن درامي بلا صراع، إذ دونه تتجرد الأشخاص من الحياة والرونق» [1]، فالمسرح ملكية عامّة يشترك فيها كل الشعب بمختلف فئاته وطبقاته، وسيبقى سلاحا لخدمته بتعبيره عن الواقع الثوري ومحاربته لكل الظواهر المنافية لمصالح الشعب العامّة، كما قال "مصطفى كاتب" في مقولته التي أطلقها عند تأميم المسرح وتولى إدارته سنة 1963: «اليوم فقط يولد المسرح الجزائري» [2].

كما نصّ المرسوم أيضا على تأسيس فرقة وطنية للمسرح أُطْلِق عليها اسم "فرقة المسرح الوطني"، وإنشاء مركز وطني للمسرح الذي تكُون من مهامه الأساسية تنمية وتطوير المسرح، وهذا عن طريق التوجيه والتوزيع، ثم الدراسة والتكوين، وأخيرا اختيار الأعمال المسرحية وتسيير مركز الفنون الدرامية.

وابتداء من تاريخ 1963 م توجه المسرح إلى عرض مسرحيات تتماشى والواقع الجديد الذي يختلف كل الاختلاف عن مراحله السابقة، فكان لزاما عليه البحث عن مسرحيات جديدة أكثر انسجاما مع مرحلة ما بعد الاستقلال، فاتّخذ البحث عن الجديد طريق المزاوجة بين مصدرين: «التأليف المحلي الذي كان يعتمد أساسا على

*:تأصيل المسرح يعني "إبداع مسرح يُعبر عن المجتمع العربي، ويؤثر فيه، ويسهم في تأكيد الشخصية العربية والحفاظ على هويتها، ويكون لذلك المسرح ملامحه الخاصّة التي تميزه بوصفه مسرحا عربيا؛ فللعربي طريقته في التفكير وذلك يعود إلى طبيعته المنبثقة عن بيئته، ومعتقداته، وظروفه التاريخية والحضارية وتراثه الفكري والأدبي". ينظر: حورية حمو: حركة النقد المسرحي في سورية، ص 32.

**: كلمة "التي" وردت في النص المقتبس منه خاطئة والصواب هو كلمة "الذي".

[1]: بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر. دط، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دت، ص 23.

[2]: أحمد دوغان: الثورة الجزائرية في المسرح العربي. ص 37.

تأليف "ولد عبد الرحمن كاكي" و"كاتب ياسين"، و"عبد القادر علولة" أحيانا، أو الاستعانة بخزانة المسرح العالمي والاقتباس منه، ذلك أن الإنتاج الوطني لم يكن كافيا ليُغذي الحركة المسرحية في الجزائري بمفرده» [1].

وهكذا بفضل المزاوجة بين التأليف والاقتباس انطلق المسرح الجزائري محققا في فترة قصيرة نجاحات ملحوظة من خلال المسرحيات التي أنتجت بفضل المسرحيين، الذين آثروا معالجة القضايا الوطنية بأسلوب جديد أكسب أصحابه شعبية من بينهم: "رويشد" في مسرحيته"حسان طيرو" التي قدّمها المسرح الوطني الجزائري عام 1964 م، التي عالج فيها قضايا اجتماعية وسياسية، و"الغولة" 1966 م، و"البوابون" 1986 م، وإلى جانب "رويشد" نجد "كاتب ياسين" الذي عُرف بمواقفه الشجاعة في مجال السياسية قبل وبعد الاستقلال في مسرحيته "الجثة المطوّقة" 1968 م، و"الرجل دو النعل المطاطي" 1972، فالأولى تعكس قدرته المسرحية في تقديس الحرية، والثانية تعكس نضال الشعب الفيتنامي، باستخدامه للغة الدّارجة بدل الفرنسية.

توجد تجربة أخرى رائدة في مجال البحث عن أشكال تعبيرية أساسها التراث الشعبي وهي تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" الذي حاول التأصيل للمسرح الجزائري بالمزج بين الطابع المحلي، أي توظيف المآثر الشعبية، وتبنّي أسلوب الحلقة/الراوي وبالاستفادة من التجارب العالمية كالتقنية البريختية*، ومن أهم أعماله المسرحية نذكر: "كل واحد وحكمو"، و"القراب والصالحين"....[2]

المرحلة الرابعة: مرحلة الركود (1972-1982)

بدأت بوادر الركود تلوح في أفق المسرح الجزائري ابتداء من نوفمبر من عام 1972 مع قرار تطبيق اللامركزية المؤرخ في 12 جوان 1970 م، لينص على إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة، عنابة، وهران، سيدي بلعباس، ومن الانعكاسات السلبية التي نجمت عن تطبيق هذا القرار –قرار اللاّمركزية- على المسرح، التي تم اغفالها من بينها الدعم المالي، بحيث أصبح المسرح «مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري الذي عجّل بميلاد أزمة مالية حيث بلغت مديونية المسرح سنة 1972 م حوالي مليار سنتيم» [3].

---

[1]: حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر. ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 20.

*:يقصد بها المسرح الملحمي الذي يهدف إلى التعليم والمتعة، تعالج العلمية المسرحية بكافة أبعادها (كتابة النص، الإعداد، الإخراج). ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي. ص 456-458.

[2]: المرجع نفسه. ص20.

[3]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1960-1989 م. ص 109.

بالرغم من هذا استطاعت المسارح الجهوية الصمود بفضل رجاله الذين واصلوا المسيرة مساهمين في إثراء الحركة المسرحية بنصوص من التراث العالمي، فأنتجوا مسرحيات مالت في معظمها إلى نقد الواقع الاجتماعي كمسرحية "رويشد" "أه يا حسان" التي عالج فيها ظاهرة البيروقراطية.

كما شهدت هذه المرحلة بروز ظاهرة جديدة في الساحة المسرحية وهي ظاهرة التأليف الجماعي، والميل إلى الاقتباس والترجمة، أكثر من الإبداع والتأليف الفردي، فمن الفرق الهاوية التي اعتمدت التأليف الجماعي نجد فرقة "التقدم المسرحي لقسنطينة" 1980 في تأليفها لمسرحيتي "ما يبقى فالواد غير حجاره" و"القبر المنسي"، التي يَرُدُّها "علي الراعي" –حركة التأليف الجماعي- إلى عنصرين اثنين هما غياب النص المحلي وعدم القدرة على الكتابة.[1] أمّا عن الاقتباس فنجد مسرحية "عفريت وهفوة" التي اقتبسها "مُحَمَّد بن قطاف" عن مسرحية "ولا العفاريت الزرق" للكاتب المصري "سالم" والتي أخرجها "الحاج عمر".

المرحلة الخامسة: مرحلة الانتعاش (1982– 2008)

رغم الانتكاسات التي تعرض لها المسرح في الجزائر في الفترة السابقة جراء تطبيق اللامركزية، إلاّ أن بوادر الانتعاش بدأت تلوح في أفق المسرح الجزائري في نهاية الثمانينات وبداية الستعينات، وذلك يعود لعوامل أبرزها: «إقامة ندوة أيام المسرح المنعقدة فيما بين 3 و5 ديسمبر 1983م التي أخذت على عاتقها مهمة النهوض بالمسرح تحت "من أجل تطوير المسرح الجزائري" والتي عالجت محاور عديدة منها: النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا ثم الاختراع والتمثيل المسرحي بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي».[2]

لذلك فإن المتتبع لحركة المسرح الجزائري يلحظ تطورا ملحوظا على جميع الأصعدة، على صعيد النصوص المنتجة وتأسيس المسارح والمهرجانات المسرحية، وما قدّمته من عروض، حيث قدّمت ما يقارب ثمانين (80) مسرحية، قدّم منها المسرح الجزائري عشرون مسرحية ذات مستوى رفيع على العموم حتى الآن كانت أغلبها مقتبسة عن كتاب مسرحيين أوروبيين أو عرب.

---

[1]:أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1960-1989 م. ص 298-302.

[2]: إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفاق). دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص 138.

وما يُلاحظ أنّ العدد الأكبر من النّصوص المسرحية كانت في عام 1988، فما بين 7 و14 جانفي «انعقد المهرجان الوطني الثالث للمسرح الوطني الجزائري، وقد قدّمت خلاله إحدى عشر (11) مسرحية».[1] لتفتح وتُحرِّر الحقل السياسي بانخراط التجربة في حرية التعبير.

كما عرفت هذه المرحلة حركة جديدة تتمثل في اقتحام المرأة لعالم المسرح، حيث سجّل المسرح الجزائري أوّل إخراج نسوي مسرحي قامت به "حميدة آيت الحاج" في عام 1987 م بمسرحية أغنية الغابة، وهي مسرحية مقتبسة بالاشتراك مع "أحمد بوخلط" عن الكاتبة السوفياتية "ليسا أوكرايا" التي قُدِّمت يوم 4 فيفري 1987م، التي تتناول قضية صراع الإنسان مع الواقع والطموح، ليبدأ انطلاقا من هذا التاريخ توالد ظهور النساء عل خشبة المسرح والإخراج، ومن هذه المسرحيات نذكر: مسرحية "موت التاجر المتوحل" لـ"فوزية آيت الحاج" وكذا مسرحية "بيت بارناردااليا" 1989.

كما كان للمهرجانات الدور الكبير في تنشيط وتأصيل الظاهرة المسرحية وتثبيت جذورها، ومن المفارقات أن عدد مهرجانات الثمانينات هو نفسه في التسعينات والمقدرة بسبعة أهمّها:

- مهرجان للمسرح التجريبي بقسنطينة في 18 ديسمبر 1991، شارك فيه فرق مسرحية وطنية.
- المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم الذي عقد دورته السادس والثلاثون سنة 2003.
- تنظيم الشهر المسرحي سنة2000 الذي يعتبر حدثا بارزا تم فيه استدعاء الفرق المسرحية من الخارج.
- تنقل المسرح الوطني الجزائري سنة 2004 إلى كل من كندا وسوريا أين سجل حضورا مميز خاصة في مهرجان المسرح المحترف بسوريا.
- مهرجان المسرح المحترف سنة 2006 والآخر سنة 2008.[2]

رابعا: أهم أعلام المسرح الجزائري:

لقد مرّت من على ركح المسرح الجزائري أسماء لامعة صنعت مجده وتركت بصمتها على ستائره، وأسماء تردد في قاعاته، لترحل هذه الشخصيات وتترك لنا إرثا مسرحيا لا يستهان به، إرث صالح لكل زمان ومكان، ومن بين الرواد نعدد الأسماء التالية:

---

[1]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 م. ص 149.

[2]: المرجع نفسه. ص 148.

علي سلالي (1902–1992):

ولد "علي سلالي" المعروف بكنية "علالو" في 20 مارس 1902 بباب الجديد بحي القصبة العتيق، اكتفى من التعليم بشهادة نهاية الدروس الابتدائية من مدرسة ساروي، عمل كبائع كتب ثم مساعد لصيدلي، لم يمنعه عمله من تثقيف نفسه بمطالعة عيون المسرح الفرنسي، وبالتردد على دور السينما والأوبرا، فظهر ميله نحو المسرح والموسيقى، وفي سن الثالثة عشر انتقل للعمل في شركة السكة الحديدية للنقل العمومي بالجزائر العاصمة،وعندما بلغ الخامسة عشر شرع في إحياء سهرات فنية لفائدة جرحى الحرب العالمية الأولى كما شرع في كتابة بعض "السكاتشات" بين عامي 1918 و1921، ثم انضم إلى فرقة المطربية تحت قيادة اليهودي "يافيل" وفيها تعلم الموسيقى الأندلسية والعزف على الصولفاج، وظل أثناء السهرات الموسيقية يقدم المونولوجات والسكاتشات الساخرة باللهجة الشعبية حتى عام 1926 حيث أسس فرقته "الزاهية". عُرِفَ بمسرحية جحا، بالإضافة إلى سبع مسرحيات أخرى: "زواج بوعقلين"(1926)، "أبو الحسن أو النائم اليقظان" (1927)، "الصياد والعفريت" (1928)، "عنتر لحشايشي" (1931)، "الخليفة والصياد" (1931)، "حلاق غرناطة" (1931)، "الإخوان عاشور" (1976)، توفي رحمه الله في 19 فيفري 1992 بالجزائر العاصمة. [1]

رشيد قسنطيني (1887–1944):

ولد "رشيد بلّخضر" المعروف بـ"رشيد قسنطيني" في 11 نوفمبر 1887 بحي القصبة بالجزائر العاصمة، دخل المدرسة الابتدائية وانقطع عن الدراسة ليعمل بحارا إلى جانب والده، ثم هاجر في بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا ليعيل عائلته حيث سافر على متن باخرة غرقت في عرض البحر، ووجد "القسنطيني" نفسه بعد إنقاذه في جزيرة مالطا ولم يُشعر عائلته بأيّ خبر مدّة طويلة، حتى ظنت أنه مات وفي نهاية الحرب عاد إلى الجزائر العاصمة، لكنه للأسف وجد امرأته تزوجت فازداد تشاؤما وقرر العودة إلى فرنسا أين وجد هناك عملا واشتغل مدة سنوات قبل أن يعود وزوجته الثانية إلى باب الواد بالجزائر العاصمة في عام 1926، وافته المنية في 02 جويلية 1944، من مؤلفاته: "بوسيسي"، "عائشة أم الزبائل"، "زيد عليه"، "بابا الشيخ"، "تأخير الزمان"، "زواج بوبرمة"، "عائشة وباندو"، "الله يسترنا"، "يا حسرة عليك"، "أناس قالوا". [2]

---

[1]: علي سلالي: شروق المسرح الجزائري. ترجمة: أحمد منور، دط، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2001، ص 24-28.

[2]: رشيد قسنطيني: بابا قدور الطمّاع. تحقيق: نذير حسين، ط1، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، 2005، ص 9-10.

محي الدين باشطارزي (1897-1986):

ولد في 15 ديسمبر 1897 بحي القصبة بالجزائر، ومثله كمثل الموسيقيين الجزائريين كان مطربا في المديح الديني، كما أنّه حفظ القرآن الكريم وكان يُحسِن تجويده[1]. كان حَرّابا في الجامع الكبير ثم وسع نشاطه في المساجد الأخرى تعلم الغناء الأندلسي على يد اليهودي "ناطون ايدمون يافيل" رئيس جمعية المطربية أنداك التي بدأ فيها نشاطه المسرحي عام 1919 ليصبح مديرا لها عام 1928 بعد وفاة رئيسها السابق، ألّف واقتبس العشرات من المسرحيات: "جهلاء مدعين بالعلم"، "فاقوا"، "بني وي وي"، "على النيف"، ا"لخداعين" وغيرها، عين عام 1947 مديرا لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة إلى غاية موسم عام 1955-1956 مثل في الأفلام "كنزي"، "الوصية"، "حسان طيرو" وغيرها، توفى رحمه الله يوم 06 فيفري 1986 بالجزائر العاصمة. [2]

مُحَمَّد التوري(1914-1959):

ولد يوم 09 نوفمبر 1914 مغني وممثل ومؤلف مسرحي، التحق بفرقة الأمل التابعة للكشافة عام 1928، اشتغل في جمعية الودادية وهي فرقة تحترف التمثيل المسرحي عام 1933، كما قام بتأسيس فرقة مسرحية عام 1936 مع مجموعة أصدقاء الدرب وهم "رزوق سيدي موسى" و"الحاج بن شوبان" و"بلقاسم متبت" و"مُحَمَّد بن قارة" و"مُحَمَّد مسعودي" و"عبد الرزاق كسرلي" و"ميمي"، التحق بالإذاعة أنداك بدعوة من الأستاذ "محي الدين باشطارزي" عام 1942 وانضم إلى فرقته المسرحية التي كان يديرها بنفسه أنداك عام 1943، كما التحق ضمن فرقة المسرح العربي التي تنشط بقاعة الأوبرا بالجزائر، اعتقلته السلطات الفرنسية لمواقفه الوطنية المعادية للاستعمار وسُجِن بسِجن سركاجي عام 1956، وافته المنية اثر مرض عضال يوم 30 نوفمبر 1959، من مؤلفاته: "الكيلو"، "بوحدبة"، "الجهالة مدعين العلم"، "زعيط ومعيط ونقاز الحيط"، "البارح واليوم"، "المجنونة"، بالإضافة إلى مسرحيات أخرى وأغاني فكاهية. [3]

---

[1]: محي الدين باشطارزي: ما ينفع غير الصح. تحقيق: نذير حسين، ط1، المكتبة الوطنية الجزائرية للنشر، الجزائر، 2005، ص 05.

[2]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 م. ص 174-175.

[3]: مُحَمَّد التوري: بوحذبه. جمع وتحقيق: نذير حسين، دط، المكتبة الوطنية الجزائرية للنشر، الجزائر، د ت، ص 03.

عبد القادر علولة (1939–1994):

ولد فقيد المسرح في 08 يوليو 1939 في مدينة الغزوات –بتلمسان- تابع دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس وبعد ذلك بوهران، توقف عن الدراسة في 1956، وبدأ يمارس المسرح كهاوٍ مع فرقة "الشباب" بوهران حتى سنة 1960، شارك في عدة دورات تكوينية ومثل في مسرحية "خضر اليدين" التي كتبها "مُحَّد كرشاي" وفي سنة 1962 أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية "الأسدى" للمؤلف الروماني "بلوتْ" (PLAUTE) عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وُظف الفقيد كممثل، مثل في عديد من المسرحيات: "أولاد القصبة" لـ"عبد الحليم رايس"، "حسان طيرو" لـ"رويشد" و"مصطفى كاتب"، "الحياة حلم لكاتب" وغيرها من المسرحيات، ألف وأخرج مسرحيات "العلق" (1969)، "الخبزة" (1970)، "حمق سليم" (1972) "حما ربي" (1970)، "حوت ياكل حوت" (1975)، "القوال" (1980)، "الأجواد" (1985)، "اللّثام" (1989)، "أرلوكان خادم السيدين" (1993)، أخرج العديد من المسرحيات مثل "الغولة" لـ"رويشد" (1964)، و"السلطان الحائر" لـ"توفيق الحكيم" (1965) وغيرها، كما كتب عدّة سيناريوهات.[1]

أحمد عياد –رويشد–(1921–1999):

اسمه "أحمد عياد" المعروف "برويشد" ولد يوم 20 أفريل 1921 بالقصبة، انضم "رويشد" إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا التي كان يديرها "باشطارزي" سنة 1942، ثم اشتغل في فرقة مُحَّد الرازي مع "حسان الحساني"، اشتغل في الإذاعة في الخمسينيات فقدم عدة سكاتشات في حصة تسمى "دراوش" وحصة "أشرب وأهرب" سُجِنَ في سجن سركاجي، بعد الاستقلال انضم إلى فرقة المسرح الوطني وقدم عدّة مسرحيات ناجحة وهي "حسان طيرو" (1964)، "الغولة" (1966)، "البوابون" (1968)، "آه يا حسان"، شارك في عدة أعمال سينمائية منها: "حسان طيرو"، "العفيون والعصا"، "هروب حسان طيرو"، "حسان نية"، "حسان طاكسي"، توفي رحمه الله يوم 28 جانفي 1999 بعد مرض عضال.[2]

---

[1]: عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواء، اللثام. دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 1997، ص 05-08.

[2]: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ص 72-73.

خامسا: موضوعات المسرح الجزائري

شهدت الساحة الجزائرية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية تحولات فكرية وثقافية وسياسية، ونتيجة لنمو الروح الوطنية، وتفاقم الوعي لدى الجزائريين عامة والكتاب خاصة بضرورة مواجهة المستعمر الفرنسي وبشتى الطرق، كان للمسرح الدور الفعال في ذلك من خلال استلهامه لأحداث التاريخ ومعالجته لهموم المجتمع، وكل ما يرتبط بالحياة على كافة الأصعدة.

وانطلاقا من هذا فقد تعددت موضوعات النصوص المسرحية الجزائرية وتباينت، إذ يمكن تصنيفها إلى قسمين: قسم يخص المسرحيات المنجزة قبل الثورة، وقسم يخص ما بعدها.

I. موضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة:

1 -الموضوعات التاريخية:

ارتمى المسرحيون بين أحضان التاريخ لما اشتدت عليهم وطأة المستعمر الفرنسي، فكان من بين الوسائل لاستنهاض الهم واستحضار البطولات، ونتج في ظله أدب مسرحي تاريخي شعري ونثري[1]، فبزيارة "جورج أبيض" للجزائر عام 1921 وما جلب معه من مسرحيات تاريخية المتمثلة في "ثارات العرب" و"صلاح الدين الأيوبي" لـ"نجيب حداد"، يقول "عبد الله الركيبي" في هذا المقام حول التاريخ: «فالنوع الأوّل –الاتجاه التاريخي- أسبق الأنواع ظهورا، واستمر حتى بعد الاستقلال (...) فإننا نستطيع أن نتلمس فيه بدور المسرحية التاريخية التي تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع (...)، فتعود إلى ماضيها تستلهمه، وتكشف عن الفترات المضيئة فيها، تستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس، وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق الناس».[2]

فمن خلال قول "الركيبي" نستشف الاهتمام البالغ بالتاريخ في الكتابات الأدبية، وأهميته الكبيرة في البحث عن تاريخ كل الآداب والشعوب وعن جذورها وانتماءاتها.

---

[1]: عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954. دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 201.

[2]: عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974. ط1، المؤسسة العربية للكتاب، تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1975، ص 219.

ومن المسرحيات التاريخية الجزائرية نذكر: مسرحية "جحا" لمؤلفها "علالو"، ومسرحية "طارق بن زياد" لـ"مُحَمَّد الصّالح بن عتيق"، ومسرحتي "صنيعة البرامكة وعنبسة" لـ"أحمد رضا حوحو"، ومسرحتي "الآمر لأحكام الله" و"يزيد بن المهلب بن أبي صقر" لـ"أحمد بن ذياب". [1]

ويمكن تقسيم الموضوعات التاريخية إلى أقسام ثلاثة:

أ -**التاريخ العربي الإسلامي**: يذهب "عز الدين جلاوجي" إلى أن التاريخ الإسلامي الملهم الأكبر للأدباء الجزائريين، ويعود سبب استلهامهم له في أعمالهم المسرحية إلى قرب موضوعاته للعقلية العربية ومن ذهن القارئ العربي لأنّ التاريخ العربي الإسلامي هو تاريخ البطولات والأمجاد والمفاخر، وتاريخ الآباء والأجداد، وفي هذا الصدد يقول "الطاهر زنير": «يجب أن تكون مادة الروايات المسرحية وموضوعاتها مقتبسة من التاريخ العربي الحافل بالوقائع والحوادث، وذلك ليتسنى للحاضرين أن يروا، ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم، ملائمة لتذوقهم مثيرة لعواطفهم وشعورهم».[2]

ومن المسرحيات الجزائرية التاريخية التي استُلهِمَت من التاريخ العربي الإسلامي نجد: مسرحية "بلال" للشاعر "مُحَمَّد العيد آل خليفة" التي تعد أوّل مسرحية تكتب في الأدب الجزائري يصلنا نصّها وهي مسرحية شعرية تاريخية كتبت في عام 1938، كما نجد أيضا مسرحية "نُصِيب الشاعر الزنجي" للشاعر "مُحَمَّد الأخضر عبد القادر السائحي"، ومسرحية "ماليني أميرة الهند" لصاحبها "أحمد سفطة"، و"الخنساء" لـ"مُحَمَّد الصالح رمضان"، ومسرحيتي "المولد والهجرة" لـ"عبد الرحمن الجيلالي".

ب -**التاريخ المغربي القديم**: من طَبْعِ الإنسان الميل إلى التمسك بجذوره والحنين إلى تراث أجداده وآباءه وذكر مفاخرهم وأمجادهم، وإذا كانت محاولات فرنسا الراميّة إلى طمس كل ثقافات المغربي –الجزائري– وتاريخه وخصوصياته فإننا نجد بالمقابل الأديب الجزائري الذي لم ينس تاريخ أجداده فراح يمزج بين الإنسان العربي والإنسان الأمازيغي ليشكل لنا حضارة قرطاجية متميزة، كما لم ينس بطولات الأجداد الأمازيغ وإصرارهم على مقاومة كل دخيل محتل.

---

[1]: عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974. ص 201.

[2]: مُحَمَّد مصايف: النقد الأدبي في المغرب العربي. ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 193.

لعل من أهم المسرحيات التي نجدها في هذا الباب مسرحية "حنبعل" لـ"أحمد توفيق المدني" والتي كتبها قبل انـدلاع الثـورة والمنشـورة في 1950، مصـورا فيهـا واقـع الشـعب الجزائـري المتشـرد والمتـألم جـراء الوحشـية الاستعمارية،فما حنبعل وقومه إلا الأحرار من الشعب الجزائري، وما روما إلاّ فرنسا المستذمرة.[1]

وإلى جانـب هـذه المسـرحية نعثر كـذلك علـى مسـرحية "يوغرطة" لمؤلفهـا "عبـد الـرحمن ماضـوي" الـذي يتعـرض فيهـا لحيـاة النوميـدي الـذي يسـعى لإعـادة مجـد وطنـه وتوحيـده بعـد أن قسـمته رومـا إثـر وفـاة حليفهـا ماسينيسـا، الـذي كـان يرمـز بهـا –المؤلـف– لواقـع الشـعب الجزائـري الـذي مـازال يعـيش الانقسـامات بـين تابـع للاستعمار وثائر ضده، وبين متخاذل لا مع هذا ولا مع ذاك، ولا يُريد بها التاريخ لذاته، وقد ذهب الى ذلك "مُحَمَّد مصـايف" قـائلا: «وكـل مـن عـاش هـذه الفـترة، وعـرف الخلافـات التـي كانـت تهزّ الشـعب الجزائـري وتقسـمه إلى طوائف متنافسة متناحرة يدرك أنّ الكاتب قصد إلى التعبير عن هذه الخلافات قصدا، وإلى بلورة القضية الوطنية التي هي محور هذه الخلافات، وقد وفق الكاتب في هذه المهمة توفيقا كبيرا».[2]

ج –**التاريخ الإنساني العالمي**: دأب المسرحيون الجزائريون كغيرهم من المشارقة على الاقتباس من المسرح الغربي وتاريخه، لما يحويه من مواعظ وعبر، ومن أهم ما وصلنا مسرحية "الطاغية" لـ"مُحَمَّد غمري" التي يتحدث الكاتب فيها عن قصة نيرون (Néron)* الذي حكم روما بين سنتي 54 و68م وأحرقها وعاث فيها تقتيلا وتنكيلا بالمسيحيين وتنتهي المسرحية بانتحاره بعد أن ثار شعبه ضده، وهي عبرة لكل طاغية يحكم بأهوائه ويستبد برأيه دون شبعه.[3]

2 -**الموضـوعات الاجتماعيـة**: كـان المسـرح الجزائـري منـذ بداياتـه الأولى ولا يـزال مسـرحا اجتماعيـا، فالموضوعات الاجتماعية ملتصقة كل الالتصاق بالأفراد وبالمجتمع، ولذلك عالج رجال المسرح الجزائري مختلف الأمراض الاجتماعية التي نخرت كيانه وهددت الأسرة الجزائرية بالخراب والدّمار بلغة عامية مهذبة، وبأسلوب فكاهي وساخر لكنّه هادف.

---

[1]: عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري. ص 68-73.

[2]: مُحَمَّد مصايف: دراسات في النقد والأدب. دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص 188.

*: نيرون (37م–68م) إمبراطور روماني، اسمه الكامل لوسيوس (Lucius) بن أكينوس(Akinos) لقب بنيرون والتي تعني القوة والشجاعة عند الرومان، اتبع في البدء نصائح معلمة الفيلسوف سينيكا ثم طغى، اشتهر بفضائعه مات منتحرا. ينظر: "المنجد في اللغة والإعلام"، ص 583.

[3]: عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري. ص 76.

وقد عُرِضت العشرات من المسرحيات التي تعالج هذه الموضوعات نذكر منها (البارح واليوم، نكّار الخير، دار المهابل، الأم وإبليس، المشحاح، علاش رايك تالف، مصايب بوزيد...) وقد انحصرت الموضوعات الاجتماعية في ثلاثة محاور تمثلت في:

أ -**مشاكل الأسرة:** ومن هذه المسرحيات نذكر مسرحية "امرأة الأب" لـ"أحمد بن ذياب" الذي يعالج فيها مشاكل أسرية كثيرة كاليتم ومكر النساء وفساد المجتمع وفساد الأخلاق، ومسرحية "بوحدبة" لـ"مُحَمَّد التوري" التي عالج فيها مشكلة الطلاق.

ب -**الفقر والشعوذة:** ومن المسرحيات التي جسدت هذا النوع من المواضيع الاجتماعية مسرحية "زعيط ومعيط ونقاز الحيط" لـ"مُحَمَّد التوري" التي عالجت الواقع الذي يعيشه الجزائريون إبان الاستعمار الفرنسي، ذلك الواقع الذي أرغمهم على الهجرة طلبا للرزق، بينما أرغم آخرون على الارتزاق بالسرقة.

ج -**واقع المثقفين والأدباء:** وهنا نجد مسرحية "أدباء المظهر" لـ"أحمد رضا حوحو" الذي عالج فيها واقع المثقفين الذين كَثُرَ فيهم الأشباه والمتطفلين على الكتابة والتأليف. [1]

II. موضوعات المسرح الجزائري بعد الثورة:

1 -الموضوعات الثورية: «ارتبط المسرح الجزائري على صعيد المضمون بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية» [2]، فظل مواكب للثورة ولأحداثها ومرافقا لجماهيريها ومجاهديها، فالممثلون كانوا يقدمون العروض في القاعات وفي الساحات وفي السجون وفي الجبال، كما اهتم المسرح الوطني الجزائري بعد انشاءه بتقديم مسرحيات عن الثورة التحريرية، وذلك لإبراز المقاومة الثقافية والدور الذي لعبه المسرح في الثورة.

والنصوص المسرحية النضالية قليلة نظرا لقلة الاهتمام بالفن المسرحي أثناء الثورة، ومن هذه النصوص ما كتب بالخارج وخاصة بتونس من طرف الطلبة أو اللّاجئين، ومن المسرحيات النضالية نذكر مسرحية "مصرع الطغاة" "لعبد الله الركيبي" التي صوّر فيها النضال ضد الاستعمار ومحاربة العملاء والخونة والحشد للثورة التحريرية ودعمها، بينما تعرض "أبو العيد دودو" في مسرحيته "التراب" إلى ظروف الثورة وإرهاصاتها، كما عالج فيها قضايا

---

[1]: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ص 129-136.

[2]: أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية. ص 59.

اجتماعية وأسرية، وتناول عبد الحليم رايس في مسرحيته "أبناء القصبة" العمل الفدائي في المدن والعمل المسلح في القرى والأرياف في مسرحيته "الخالدون والعهد".[1]

وإلى جانب المسرحيات النضالية التي تناولت الثورة التحريرية طرحت مسرحيات أخرى موضوع الحركات التحريرية في العالم، حيث تطرق "عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي" في مسرحيته "إفريقيا قبل سنة" إلى موضوع الاستعمار في القارة الإفريقية، وعالجت مسرحية "الرجل صاحب النعل المطاطي" لكاتب ياسين" موضوع الثورة الفيتنامية. [2]

2 -الموضوعات الاجتماعية السياسية:

أدت التغيرات الاجتماعية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال بالمسرحيين إلى انتهاج نهج جديد في الكتابة لمواكبة التحولات الاجتماعية والسياسية التي تعيشها البلاد، فراحوا يكتبون عن البيروقراطية والمحسوبية والانتهازية والحقرة والابتزاز وغيرها، فمسرحية "الغولة" لـ"رويشد" التي تناولت الانتهازية والمحسوبية التي تفشت في الإدارة الجزائرية بعد الاستقلال بسبب تهافت الناس على كسب الأموال بشتى الطرق، ممّا كرّس الطبقية في المجتمع، فرويشد يصوّر لنا شخصية المناضل المزيف المناهض للثورة، المستغل للفرص لتحقيق أغراضه على حساب المصلحة العامة، أمّا مُحَمَّد مرتاض في مسرحيته "الانتهازية" فقد سجل لنا أمراض الإدارة الجزائرية من انتهازية ومحسوبية ورشوة وتواكل وظلم اجتماعي. [3]

3 -الموضوعات الإيديولوجية

المسرحيات الإيديولوجية تتناول القضايا الفكرية والفلسفية وتصارعها فيما بينها، فمسرحية "الهارب" لـ"الطاهر وطار" حاول من خلالها التعبير عن مبادئ وإيديولوجيات كانت تتمخض في البلاد قبل الاستقلال سنة 1961، وهي أفكار تصب في الاختيار الإيديولوجي للبلاد نحو الاشتراكية، والتي يدعو من خلالها الطاهر وطار

---

[1]: مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور دراسة في سيسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره. دط، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002، ص 25.

[2]: المرجع نفسه. ص 36.

[3]: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ص 199-200. ص 219.

إلى الثورة ضد البورجوازية والرأسمالية، بالإضافة إلى مسرحية "البشير" لـ"أبي العيد دودو" التي يتناول فيها ازدواجية القناعات وتعددها وتمازج الانتماءات، وتسخر المسرحية من العادات والمعتقدات البالية في المجتمع الجزائري. [1]

إذن يمكن القول أن المسرح الجزائري على اتجاهين: اتجاه شعبي الذي انحاز للجماهير لغة ومضمونا والذي استلهم المسرح الجزائري منه وتندرج تحته المواضيع الاجتماعية، واتجاه إصلاحي اتخذ من الفصحى لغة له ومن الحركة الاصلاحية طريق، وتندرج تحته المواضيع التاريخية والاجتماعية والدينية.

سادسا: خصائص المسرح الجزائري

يتميز المسرح الجزائري عن غيره من المسارح العربية بسمات خاصة تبعا للظروف والعوامل التي أدت إلى نشوءه وتبلوره، ويمكن تعدادها فيما يلي كما حددها مصطفى كاتب:

- إنه ظهر من خلال العرض الشعبي، فقد ارتبط المسرح الجزائري بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كانت الإسكاتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان وهو بهذا الشكل أو بآخر مسرح تجاري، أي أنه مسرح ينتمي إلى المحترفين سواء أكانوا فنانين أم منظمي عروض مسرحية، ولهذا كان المسرح الجزائري منذ البداية ملبيا لمطالب اهتمامات الجماهير الشعبية وتقاليدها الفنية الأصلية.
- ارتباطه بالغناء، واعتماده على لغة خفيفة وبسيطة قادرة على توصيل الفكرة وعلى إرضاء وموافقة ذوق المتفرّج، وغلبت عليه سمة الفكاهة على طريقة الأداء حتى في المسرحيات الجدّية.
- المسرح الجزائري مسرح غير مثقف، بعيد عن رجال الأدب، حتى أن بعض الذين حاولوا تجريب الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقدير، ولذا بقيت أعمالهم مجرد أعمال أدبية نشرت في الكتب والمجلات دون تمثيلها.
- ارتباط النص المسرحي بالعرض، إذ لم يكن هناك كتاب مسرحيون يهتمون بكتابة النص المسرحي، بل كان الممثلون أنفسهم هو الذين يقومون بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، هذا الأخير كان في أغلبه يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ليتم كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه. [2]

---

[1]: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ص 199-200. ص 251.

[2]: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ص 474.

- تحمل المسرح الجزائري لمسؤولية التثقيف إلى جانب وظيفته الترفيهية ومن تم هو مسرح التزم بقضايا اجتماعية ووطنية مختلفة. [1]

إذن المسرح الجزائري مسح شعبي ارتجالي بالدرجة الأولى يقوم على الموهبة والعفوية، بعيدا عن المدارس الأوروبية ومتميز عنها.

[1]: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ص 46.

الفصل الثاني

أولا: في مفهوم الهوية.

مفهوم الهوية مفهوم غامض ومعقد ومتشعب المداخل، تتفاعل داخله حقول معرفية عديدة، وتتصارع ديناميات الـ "أنا" و"الآخر" و"النحن"، والوحدة والتعدد، التطابق والاختلاف. وقد شكل مفهوم الهويّة منذ سنين وحتى اليوم إشكالية مؤرقة غير قابلة للتجاوز في مختلف الفضاءات الثقافية والحضارية.

إنّ الهُويّة كما يعرّفها قاموس "المنجد في اللغة والأعلام" معناها «حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة، المشتملة على صفاته الجوهرية، وذلك منسوب إلى هُوَ» [1]؛ ومعنى هذا أنّ الهوّية تعني ذات الشيء أو الشخص المستقلة عن ذوات الأشياء أو الأشخاص الآخرين، وهي في اللغة العربية مأخوذة من الضمير المنفصل "هُو" الذي يعني جوهرُ الشيء وحقيقته. أمّا في اللّغة الفرنسية، فإنّ لفظ الهوية "L'identité" مشتق من الكلمة اللاتينية "Edem"«التي تُطلق أو تقال عن الأشياء أو الكائنات المتشابهة أو المتماثلة تماثلا تاما، مع الاحتفاظ في ذات الوقت بتمايز بعضها عن بعض» [2]. ولا يختلف قاموس "لاروس" "Larousse" في تعريفه للهويّة عمّا جاء في القاموس السابق، فهي تعني: «مجموع الظروف، أو الحيثيات التي تجعل من الشخص شخصًا مميزا، أو محدّدا» [3].

ما يلاحظ على هذه التعريفات أنّها تتفق في كون مفهوم الهوية يحيل على مايُميّز الأشخاص أو الأشياء عن بعضها البعض؛ أي أنّ الهُويّة تعني الذات –ذات الشخص أو ذات الشيء –والأصل.

أمّا من المنظور الفلسفي فإن مفهوم الهويّة يعني: تماهي الشيء وتطابقه مع ذاته، وقد تم التعبير عنه رياضيا بصيغة أ=أ. ويُشير الباحث "أبو البقاء الكفوي" إلى أنّ "هيدجر" في كتابه "الهوية والاختلاف" يرى أنّ «الذات نسق مرجعي تنحدر منها كل أنواع المعقوليات التي تبحث عن الفروق، والمعرفة لا تكون إلاّ بالتمايز، وذلك حصن ضد كل نزعة كلية، لا تحترم حق الاختلاف*»[4]؛ فالذات التي تعني الهوية هي التمايز عن الأغيار وهذا

---

[1]: المنجد في اللّغة والأعلام: مادة هوية. دار المشرق، لبنان، ط40، 2003، ص 875.

[2] :Identifier in « petit Robert ». Dictionnaire alphabétique et analogique de la lange française. ED ,1984,p 588 .

[3] :Identé :« petit Larousse en couleur ». Dictionnaire encyclopédique illusten ,ED,1995, p 530.

*: مفهوم الاختلاف عند هيدغر يقابل مفهوم الهوية عند هيجل.

[4]: عز الدين المناصرة: "العولمة والهويات: هويات مطمئنة، هويات قلقة، وهويات مقهورة (قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن)". مجلة التبيين مجلة ثقافية فصلية محكمة، تصدر عن الجمعية الثقافية الجاحظية، ج2، الجزائر، ع24، ماي 2005، ص 113.

التمايز ينشأ بالضرورة عن الاختلاف الموجود بين الذوات، فليس كل الأشياء متطابقة تماما حتى لو كان فيها تماثل.

وفي "الموسوعة الفلسفية" نجد بأنّ الهوية «مقولة تُعبّر عن تساوي وتماثل موضوع، أو ظاهرة ما، مع ذاته (...)، ويتطلب تعيين هوية الأشياء أن يكون قد تم تمييزها مسبقا، ومن ناحية أخرى، فإنّ الموضوعات غالبا ما تحتاج إلى تحديد هويتها بهدف تصنيفها، وهذا يعني أنّ الهوية ترتبط ارتباطا لا يمكن فصمه بالتمييز (بين الأشياء)...» [1].

بناء على ما تقدّم من التعريفات السابقة للهوية وخاصة ما تعلق منها بالشخصية الإنسانية نخلص إلى القول: إنّها المعلومات المتضمنة في بطاقة الهوية، والتي تميز الشخص عن غيره إضافة إلى العلامات والمظاهر الشكلية، وكذا الديانة، أو الطائفة، أو القبلية التي ينتمي إليها.

غير أنّ هذه التعريفات ورغم اشتمالها على معلومات وخصائص يمكن من خلالها تمييز الأشخاص عن بعضهم البعض إلاّ أنّ قصورها بيّن وواضح للعيان، لأنّها تُبقي هويّة الشخص جدُّ ناقصة، لأنّ هوية أي شخص كان، لا تتحدد من خلال الناحية الشكلية الظاهرة وفقط، بل تتحدد أيضا بمشاعره، وأفكاره، وعواطفه، وتجاربه، في علاقته بعالمه الخارجي، والتي تلعب دورا مهما في تكوين شخصية الفرد خاصّة من الناحية النفسية والاجتماعية.

ففي العصر الحديث يُعدّ الفيلسوف الإنجليزي "جون لوك" أقدم من أضاف البُعد النفسي إلى معاني الهويّة، في معرض نقده لـ "الكوجيتو" الديكارتي*، حينما قال: بأنّ "الذات"، أو الـ"هو" "le Soi" أو "Self"، هو ذلك الشيء المفكر، الواعي، الحسّاس نحو المتع والألم، أو الوعي بها، الخليق بالسعادة أو الشقاء الذي يكون اهتمامه فيه منصبا على ذاته...هذا ما يجعل من وعي ذلك "الشيء الواعي" يلتقي مع ذاته، فيشكل شخصا واحدا، وذاتا واحدة، وبالتالي تُسند كل أفعال ذلك الشيء لذاته وتصير ملكه، كونها أفعاله وصادرة عنه[2].

---

[1]: الموسوعة الفلسفية، بإشراف م.روزنتال، وب.يادين. تر سمير كرم، ط4، دار الطليعة بيروت، لبنان، 1981، ص 564، 565.

*: أي مقولته الشهيرة التي تبنى عليها فلسفته: "أنا أفكر إذن أنا موجود".

[2]: أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي-نشأته وتطوره وقضاياه- . دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 14، 15.

فمفهوم هويّة الإنسان في اتساع وتعقيد، إذ أصبح يُسمّى بمسميات أخرى لها نفس المعنى، أو تقترب منه كثيرا مثل الذات، والشخصية، ... وغيرها من المسميات. التي جعلت منه مجالا خصبًا للدراسات النفسية،... وغيرها من مجالات البحث العلمي.

فمصطلح "الشخصية" على الأخص، يُستعمل في كثير من الأحيان، بمعنى "الهوية" خصوصا في مجال علم النفس، وعلم الاجتماع، غير أن الاختلاف بين الباحثين يظل قائما بشأنه، إن في معناه، أو في عناصره المكوّنة له، أو حتى في أهمية كل عنصر مقارنة مع بقية العناصر[1].

أمّا الحديث عن الهوية من المنظور الاجتماعي (السوسيولوجي) فإنّه يستدعي حضور مجموعة من العناصر المهمّة التي تقوم عليها الهوية وهي: اللّغة، الدين، العادات والتقاليد، المكان أو البقعة الجغرافية «الهوية بالمعنى السوسيولوجي (...) مجموع السمات الاجتماعية والثقافية والحضارية المميّزة لجماعة بشرية معينة. والهوية بهذا المعنى تطال عدّة مستويات وتشمل عدّة مكونات أي أنّها مفهوم واسع يشمل كافة النشاط البشري ويندرج عبر عدّة مستويات، الهوية البيولوجية*، الهوية الاجتماعية، الهويّة الثقافية»[2].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الهوية العرقية تعني الرجوع إلى تاريخ أو أصل مشترك، وإن إحساس الفرد بهويته الاثنية، أو العرفية التي ينتمي إليها لا يتم دفعة واحدة، وإنّما يتشكل تبعا لتطورات الفرد الحياتية، وتفاعلاتها الاجتماعية تأثيرا وتأثّرًا، وبذلك يصبح الشعور بالهوية العرقية شعور ذاتي لاستمرارية الانتماء.

فالهويات الاجتماعية تتشكل بواسطة الناس أنفسهم، وهي تنتج ويُعاد إنتاجها من خلال التفاعل الاجتماعي، الذي يُفعّل حركيته أفراد المجتمع، مما يجعل هوياتهم الفردية بسمتها النفسية أو الجسدية مع الهوية الاجتماعية التي لا تخص فردا لوحده بل مجموعة من الأفراد[3].

---

[1]:أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي-نشأته وتطوره وقضاياه-. ص 15.

*: المقصود بالهوية البيولوجية هو نقاوة العرق، واحتفاظ الجماعة العرقية سماتها البيولوجية التي تميزها عبر مختلف العصور.

[2]: سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في الغرب العربي. بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، قسم اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008م/ 1428هـ-1429هـ، ص 18.

[3]: المرجع نفسه. ص 19.

ثانيا: أبعاد الهوية:

من خلال التعريفات المتعددة للهوية يمكن تحديد مجموعة من الأبعاد التي تميز مفهوم الهوية والمتمثلة في النقاط الآتية:

1 -الهوية ليست شيء ملموس أو واقع معطى، أو إحالة إلى الماضي، بل هي«التموقع في الزمان والمكان من خلال إدراك المقطع التاريخي الذي توجد فيه والحيّز الجغرافي بحدوده الذهنيّة والخرائطية أو بأحدها على الأقل»[1] وذلك من خلال الحرص على الانتماء إلى مرجعية ثقافية معينة، ومسايرة التاريخ؛ أي أنّها لا ترتبط بالماضي وفقط بل بالمستقبل أيضا، ما يعني أنّها دائمة التشكل.

2 -الهوية تجسيد لمجموعة من العناصر الجوهرية، وارتباط بعناصر الثبات التي تميّز الفرد أو الجماعة[2]، من وطن، ولغة، ودين، وعادات وتقاليد...إلخ.

3 -فضاء لمعارك سياسية سواء داخل المجتمع الواحد مثل الصراعات الأثنية أو القبلية...كالقضية الأمازيغية في الجزائر، أو خارج الوطن[3]، أي بين جهات مختلفة كالصّراع الذي نشهده اليوم في البلدان العربية، أو الصراع القائم بين فلسطين وإسرائيل،...أو الصراع حول قضية معينة...

4 -لا تعيش –الهوية- بمعزل عن غيرها من الهويات الأخرى، حيث أنّه لا يمكن لهويّة تميّز جماعة أن تنمو وتتطور بمعزل عن الهويات الأخرى[4]، فهوية الفرد أو الجماعة لا يمكن إدراكها إلا بالمقارنة مع الآخر سواء أكان فردا أو جماعة.

5 -«تجمع بين الذاتي والموضوعي، وبين الفردي والجمعي، وبين المحلي والعالمي»[5]. كالقول مثلا الهوية الذاتية الشخصية، أو الهوية الوطنية "الجزائرية"، او الهوية القومية "العربية"، أو الهوية الإسلامية...

6 -استقرار الهوية سواء أكانت فردية أو جماعية باعتبارها نسقا موحدا وذا ديمومة نسبية لا بُدّ من تحقيقها بالانفصال عن الآخر وإثبات الاختلاف عنه.

---

(1): مُحَمَّد العربي ولد خليفة: المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية. دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003، ص 96.

(2): شما بنت مُحَمَّد بن خالد آل نهيان: "التنمية الثقافية وتعزيز الهوية الوطنية"-دراسة ميدانية على مواطني دولة الإمارات العربية المتحدة-. ط1، دار العين للنشر، قصر النيل، مصر، 2013، ص 60.

(3): بن علي لونيس: الهوية الثقافية من الانغلاق الإيديولوجي إلى الانفتاح الحواري قراءة في رواية "كيف ترجع الذئبة دون أن تعضك " للروائي الجزائري عمارة لخوص. ضمن كتاب المحكي الروائي: أسئلة الذات والمجتمع. ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص 155 .

(4): المرجع السابق. ص 61.

(5): المرجع نفسه. ص 61.

7 -من أبعاد الهوية أيضا إثبات الذات –ذات الفرد أو ذات الجماعة–«فتكون الهوية في حدّ ذاتها قيمة كل القيم، فيسعى الشخص لإعلاء ذاته بإظهار أنه أكثر من الآخرين التزاما بالقيم المرعية في المجتمع»[1].

ولا يتم إثبات هذه الذات إلاّ من خلال سعيها (الهوية) لتحقيق أكبر قدر من التطابق مع القيم السائد في المجتمع وإبراز الاختلاف والتميز عن الآخر

ثالثا: أنواع الهوية:

إذا كان من الصعب فصل الفرد عن بقية أفراد مجتمعه الذي ينتمي إليه، وعن ما يميزه من خصائص ومميزات، فمن المؤكد أنّه من الصعوبة فصل هويته عن هوية جماعته مادام هو –الفرد– جزء من أفراد مجتمع ما، وهويته الفردية لا تكون ولا تظهر إلا مع هوية جماعته.

يمكن تصنيف الهوية إلى نوعين: هوية فردية؛ التي تعني مجموعة الصفات والسمات والخصائص التي تميز الفرد الواحد، والمتمثلة في الهوية الشخصية، وهوية جماعية ؛ التي تعني مجموعة الصفات والسمات والخصائص المشتركة بين أفراد المجتمع الواحد والوطن الواحد والأمة الواحدة، ويندرج تحت هذا النوع هوّيات عدّة تتداخل فيما بينها ولربما يكون من الصعوبة الفصل بينها. كونها تشترك في العناصر نفسها المشكلة لكل نوع، وهي نفسها – العناصر– التي تسم بها الهوية، ورغم ذلك فكل نوع من أنواع الهوية الجماعية يرتكز على مكون أو عنصر أكثر من بقية العناصر الأخرى. والحديث عن هذه الأنواع سيأتي فيما بعد.

I. الهوية الفردية:

تتمثل الهوية الفردية كما أشرنا سابقا في مجموعة الصفات والخصائص التي تميز كل فرد، والهوية الفردية قبل كل شيء ترتبط بالفرد وبذاته، ومن هنا فالهوية الفردية هي الهوية الشخصية.

تعرف الهوية الشخصية على أنها: «مجموعة المميزات الجسمية والنفسية والمعنوية والقضائية والاجتماعية والثقافية التي يستطيع الفرد من خلالها أن يعرف نفسه وأن يقدم نفسه وأن يتعرف الناس عليه، أو التي من خلالها يشعر الفرد بأنه موجود كإنسان له جملة من الأدوار والوظائف والتي من خلالها يشعر بأنه مقبول ومعترفا به كما

[1]: محمّد العربي ولد خليفة:المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية. ص 99.

هو من طرف الآخرين أو من طرف جماعته أو الثقافة التي ينتمي إليها»[1]. فمن خلال هذا التعريف يتضح لنا بأن الهوية الشخصية لا تقتصر على المعلومات المتضمنة في بطاقة الهوية الخاصة بالفرد من اسم، ولقب، وجنسية، وبعض الصفات الجسمية كالطول، ولون العينين...وإنّما هي عبارة عن مجموعة من المميزات المعنوية والمادية، من أحاسيس، ومشاعر، وثقافة، وحقوق، وواجبات، وصفات جسمية يحسها الفرد ويشعر بها داخليا، تمكنه من معرفة نفسه، وتعريفها، وتمكن الناس من التعرف عليها.

يوجد مظهران أساسيان لهوية شخص ما: «أولهما اسمه الذي يُميّزه عن غيره من الناس، وثانيهما ذلك الشيء غير الملموس والأكثر تعقيدا وعمقا الذي يشكل في الحقيقة، ماهية المرء»[2].

فالمظهر الأول أو الاسم هو ما يميز شخص عن آخر ظاهريا، أمّا المظهر الثاني فهو ما يتعلق بالذات نفسها –ذات الشخص– من عاطفة، وانفعالات، وعقائد، وثقافة،... والتي تشكل في مجملها بالإضافة إلى الاسم الصورة التي تعكس هوية شخص ما بالنسبة للآخرين.

وقد ميز الأنثربولوجيون بين مصطلحي الذات والشخص، إذ تعتبر « ذاتي"Self " الماهية التي أشعر أنها تمثلني عاطفيا و"انفعاليا" في حين "شخص "person" تشير إلى الهوية التي أعكس بالنسبة إلى الآخرين في أدواري المحددة اجتماعيا»[3]، فهوية شخص ما أو صورته عن ذاته لا يمكن تكوينها بعيدا عن الآخرين، ولا يمكن أن تظهر إلاّ بالمقارنة معهم من خلال التواجد في المكان الاجتماعي وإحساسه داخليا بمسيرته الشخصية في الزمان «ولهذا فإن الهوية هي افتراض ضرورة إحساس الفرد داخليا بأنه واحد وبأنّه هو نفسه طيلة مسيرته الشخصية في الزمان والمكان»[4].

فهويته شخص ما لا يمكن تكوينها بمعزل عن الآخرين كونها انعكاس لشخص ما دون غيره من الأشخاص، فلا يمكن تمييز الذات أو وصفها بصفات خاصة دون وجودها وسط جماعة معينة، أيضا فإن الهوية الشخصية تتميز بالاستمرارية، أي أنها لا تتشكل دفعة واحدة، بل تتشكل عبر مسيرة الشخص في الزمان، وهذا ما يؤكد على أنها –الهوية الشخصية– غير ثابتة بل متطورة ومتغيرة ما دام الفرد أو الشخص في تطور مستمر،

---

[1]: محمّد مسلم: الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا. ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م/ 1429هـ، ص 88-89.

[2]: جون جوزيف: اللغة والهوية. تر عبد النور خراقي، ط43، عالم المعرفة، الكويت، 2007م/1428هـ، ص05.

[3]: المرجع السابق. ص 14.

[4]:المرجع نفسه .ص 99.

فالصورة التي يملكها عن نفسه في مرحلة الطفولة مثلا غير الصورة التي تكون في مرحلة المراهقة، أو أيّ مرحلة أخرى من مراحل تطور الإنسان الحياتية.

وبذلك «فإن الهوية يمكن أن تكون ذلك الإحساس الداخلي المطمئن للفرد على أنه هو نفسه في الزمان وعلى أنّه منسجم مع نفسه باستمرار مهما تعددت واختلفت المكانات الاجتماعية. وعلى أنه معترف به بما هو عليه من طرف الآخرين الذين يمثلون المحيط المادي والاجتماعي والثقافي»[1]، أيضا فإن الهوية في استمرار وتطور دائم، فهي تتميز بالتغير لا بالثبات، وهذا ما يجعلها تكتمل وتتحسن.

II. الهوية الجماعية:

وكما قلنا سابقا فالهوية الجماعية تعني مشاركة أفراد مجتمع ما أو شعب ما في خصائص وسمات. والهوية الجماعية تقع على أنواع:

1 -الهوية الثقافية:

أعلى الله تعالى من قيمة الإنسان وشأنه، وفضّله عن سائر المخلوقات، بتمييزه له بخصائص وصفات تفرد بها عن بقية الكائنات الحية الأخرى، وجعلها –الخصائص والصفات– مرتبطة أشدّ الارتباط به (الإنسان) دون غيره من فكر ولغة وتواصل وعقل... ومنها أيضا الثقافة، فالثقافة هي الإنسان «الإنسان يختلف عن غيره من الكائنات، حتى أرقاها وأذكاها، بأن الإنسان "ثقافة" وهذا ما لا يوجد عند الكائنات الأخرى»[2]. كونه الوحيد الذي يتميز بامتلاكه لغة يتواصل بها مع باقي الأفراد أو الشعوب الأخرى.

وامتلاك الإنسان لثقافة ما يعني امتلاكه لهوية متمايزة وذات خصوصية ثقافية تنفرد بها، وبذلك تكون الثقافة والهوية شيء واحد –مع أن الثقافة جزء من الهوية وليست الهوية بمعناها الواسع–، والعلاقة بينهما هي علاقة تلازمية فذكر أحدهما يعني بالضرورة استحضار الأخرى؛ فالثقافة جوهر الهوية وركيزتها الأساسية التي تبنى عليه، والرحم الذي تتشكل فيه وتنمو وتتطور. والهوية لا تكون ولا تتشكل إلاّ داخل ثقافة معينة إذ لا يمكن: «أن تتشكل الهوية خارج نطاق الثقافة، كما أن الثقافة هي التي تعطي الهوية معناها ومبناها، وتضفي عليها طابعا

---

[1]: محمد مسلم: الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا. ص 93.

[2]: شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية. تحقيق وتنقيح :مصلح كناعنة، دط، مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، رام الله، فلسطين، 2011، ص 45.

خاصا يجعلها مختلفة عن غيرها من الهويات والثقافات الأخرى، ولا يتم ذلك بمعزل عن الجماعة الاجتماعية التي تنتمي إلى هذه الثقافة أو تلك الهوية»[1]، فما دامت الثقافة مرتبطة بالذات أو الجماعة أي بالذات الفردية أو الذات الجماعية فهي التي تنتج هذه الثقافة أو تعيد إنتاجها وصبغها بصبغة جديدة وبطابع خاصا وهو ما يسمى بالهوية ذات الخصوصية الثقافية المتفردة.

والمقصود بالثقافة هنا ليس الثقافة التي يحصلها الفرد من علوم ومعارف، بل الخصائص والسمات المشتركة التي تميز أمة أو حضارة أو مجتمعا من عادات وتقاليد ولغة ودين...وغيرها من الركائز التي تقوم عليها الثقافة التي تشكل وحدة متكاملة.

وبذلك «فالهوية الثقافية تمثل كل الجوانب الحياتية والاقتصادية والاجتماعية والحضارية والمستقبلية، لأعضاء الجماعة الموحدة التي ينتمي إليها الأفراد بالحس والشعور الانتمائي لها»[2]. وبناءا على هذا التعريف للهوية الثقافية فإنها تكون أشمل وأوسع من أنها مجرد علوم ومعارف يكتسبها الإنسان، إنّما هي ممارسات وسلوكيات تظهر في حياتنا اليومية وفي واقعنا الاجتماعي والاقتصادي وحتى في إيديولوجيا، فهي تجسيد للخصائص والسمات المشتركة.

وتتحدد الهوية الثقافية من النسق الثقافي الذي تنشأ فيه والمتضمن لمجموعة الصور والتصورات التي يشترك فيها كل أفراد المجتمع بشكل أوسع وليس أعضاء الجماعة فقط هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى تتحدد من كيفية النظر إلى الحياة التي تحدد الهوية الثقافية، فهي –الحياة– المحددة لمجموعة الخصائص والمميزات التي تجعل من مجتمع ما مغاير ومتمايز عن غيره، وما الهوية الثقافية إلاّ تداخل مجموعة من العناصر وصفات شكلتها التي تتمثل في الثقافة، الدين، الوطن،... تتطور وتتغير مع الزمن. فالهوية الثقافية هي الرمز أو القاسم المشترك الذي يميز فردا أو مجموعة من أفراد أو شعبا من الشعوب فهي ليست حكرا على مجتمع دون آخر، وفرد دون آخر، بل هي ملازمة لكل المجتمعات بغض النظر عن مظاهرها المتمايزة[3].

---

[1]:شما بنت محمّد بن خالد آل نهيان: التنمية الثقافية وتعزيز الهوية الوطنية. ص 66.

[2]:محمّد زغو: "أثر العولمة على الهوية الثقافية". كلية العلوم القانونية والإدارية، جامعة حسيبة بن بولعيد، الشلف. www.univr.chelef.dz 13 :15 الساعة 2015/03/17 ..

[3]:محمّد مسلم: الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا.ص 114.

2 -الهوية الوطنية:

من الطبيعي أن يتوحد أبناء الوطن الواحد على أمور عدّة كالتوحّد في المعتقد، فما داموا يسكنون رقعة جغرافية محددة فإننا نجدهم متوحدون على حبّ الوطن، فكل فرد من أي وطن يتميز بروح وطنية يشترك فيها مع أبناء وطنه مهما كانت الخلافات بينهم.

ويبرز الحديث عن الهوية الوطنية عادة في المنعطفات الخطرة والحرجة للأمم والشعوب، فليس غريبا ما نشاهده اليوم في فلسطين وفي العراق وفي لبنان...وغيرها من البلدان التي تدافع عن وطنها ونعني بالوطن الهوية الوطنية لأنه –الوطن– الركيزة الأساسية التي تقوم عليها الهوية الوطنية.

ونعني بالهوية الوطنية مجموع السمات والخصائص المشتركة التي تميز وطن ما عن غيره من الأوطان، التي يعتزّ بها وتشكل جوهر وجوده وشخصيته المتميزة.إذن «الهوية الوطنية هي الانتماء للأرض المستقلة المحررة التي تعني الوطن وفقا للتعريفات التاريخية القديمة والحديثة»[1].

ويتداخل مفهوم الهوية الوطنية مع مفهوم الشخصية الوطنية، حيث يبدو أنهما شيء واحد، ولكنهما في الحقيقة شيئان مختلفان إذا ما نظر إليهما من حيث الاشتقاق، فالشخصية التي تتداخل عادة مع مفردة الهوية فهي منسوبة إلى الشخص، وهي مشتقة من فعل شخّص يشخّص تشخيصًا، أي حدّد يحدّد تحديدًا ولها عدّة استعمالات*. ومنه فالشخصية الوطنية تعني أن شخص ما بارزا في وطن معين كشخصية الأمير عبد القادر في الجزائر مثلا. أمّا الهوية الوطنية فتعني انتماء شخص ما إلى وطن معين.

انطلاقا من هذا فقد ميز "مُحَمَّد لعقاب" بين الهوية الوطنية والشخصية الوطنية، فعندما يتعلق الأمر بهوية الأمة مثلما هي، بمقومات الوجود كما هو، فإن عبارة الهوية هي الأنسب. وعندما يتعلق الأمر بمميزات هذا الوجود ومحدداته وخصائصه التي يعرف بها بين غيره، فإن اللفظ الأنسب هو "الشخصية الوطنية".

---

(1): Mohamed Souaissy: "في مفهوم الهوية الوطنية". موسوعة المعرفة، 30,2015/04/23, blog.marefa.org/node 14 :lorumo".

*: يكون الاستعمال الأول لكلمة "الشخصية بمعنى خاصة أي ما يتعلق بالفرد ولا يشاركه فيها أحد، مثل المسائل الشخصية، ويكون الاستعمال الثاني لها بمعنى ما هو متعلق بهوية الشخص كفرد، كبطاقة التعريف الوطنية وجواز السفر، ويكون استعمالها الثالث بمعنى فرد ذي قيمة وثقل في المجتمع، فتطلق عليه تسمية شخصية وطنية، أو على المستوى العالمي شخصية ما لمعرفة.

وإذا نظرنا إليهما من حيث الدلالة وبعيدا عن الاشتقاق اللغوي والتفسير اللغوي لهما، فإننا نجدهما شيء واحد، فالهوية الوطنية تعني الشخصية الوطنية والعكس صحيح، فكل منهما تعني الأخرى، لأن هويتك تفرض شخصيتك. [1]

تتمثل الهوية الوطنية في مقومات ثابتة وقيم ناظمة لها، بحكم التشبث المتواصل بها عبر العصور والأجيال، بحب صادق وبروابط فكرية ونفسية تشد هذه الأجيال وتجعل الكل يتفاعل معها، بإدراك عميق وحتى بدونه، أي بعفوية وتلقائية.

وهي في ثبات عناصرها الجوهرية ومكوناتها الأساسية قد تتعرض لبعض عوامل التطوير، إن لم نقل التغيير الذي تحتمه صبغة الكون المتعدد والمتنوع، وما يفرضه تفاعل الذات مع نفسها ومع الآخر مما يخلق بعد إنساني يغني الهوية —مع تحفظ نوعا ما–.

كما تتداخل مفهوم القومية والأمة مع مفهوم الهوية الوطنية ففي غالب الأحيان لا يحدث التمييز بين مصطلحي الأمة والقومية: «وإن كانت العلاقة بينهما سببية إذ لا قومية بلا أمة»[2]، فالأمة سابقة عن القومية من الناحية التاريخية.

تكمن العلاقة بين الهوية الوطنية والهوية القومية في علاقة الجزء بالكل، فالهوية الوطنية جزء من الهوية القومية، لأن القومية ترتبط بالأمة فنقول مثلا الهوية القومية العربية، في حين أن الهوية الوطنية جزء من هذا العالم أي من الهوية القومية كأن تقول مثلا: هوية جزائرية، هوية مصرية،....

3 -الهوية الاجتماعية:

تعد الهوية الاجتماعية جزءا من مفهوم الشخص الذي يحمله عن ذاته، فالصورة الذاتية للفرد هي مركب من الهوية الذاتية Self Identity (التي تتضمن الخصائص والصفات الشخصية التي تجعلنا أفراد مميزين)، والهوية الاجتماعية Social Identity (وهي الإحساس بالذات المستمد من الجماعات أو الفئات التي تنتمي

---

[1]: محمد لعقاب: "الثقافة وحرب الهويات البديلة" .جريدة الأحرار الثقافي، عدد خاص، ع12، أفريل/ ماي 2006، ص 02.

[2]: سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي. ص 19.

إليها)[1].فمن خلال التعريفات نلاحظ أن الهوية الاجتماعية تتشكل من الذات، ومنه نستنتج أن العلاقة بين الهوية الفردية والهوية الاجتماعية هي علاقة تكاملية لا علاقة إقصائية ؛ فالفرد يذوب في الجماعة لأن انتمائه إلى فئة اجتماعية معينة تكون موحدة ومشتركة وهذا يعني اعترافه بهوية اجتماعية هذا من جهة، ومن جهة ثانية نلاحظ أن الفرد يربط انتمائه إلى فئة ما يكون قائما بما يحسه فإن أحس بقيمته وبتقديره لذاته انتمى إليها –الفئة الاجتماعية–، وفي المقابل نجده ينفر من تلك الفئة إذا أحس بأنها تنقص من قيمة ومن هويته، وفي هذا يقول "مُحَمَّد مسلم" نقلا عن "Tajfel" (تاجفيل): «إن الهوية الاجتماعية للفرد مرتبطة بمعرفته لانتمائه إلى فئات اجتماعية معينة، ومرتبطة كذلك بالدلالة الوجدانية التي تتمخض عن هذا الانتماء»[2]. فالفرد يختار الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها حسب ما يُحِسُّه وما يوافق تصوراته وأفكاره.

كما أن الهوية الاجتماعية تُبنى على أساس جماعة أفراد لها نفس الخصائص والمميزات من قيم، وأفكار، وأهداف، ومبادئ...وهذا يعني أن أفراد فئة اجتماعية ما تكون متميزة عن أفراد فئة اجتماعية أخرى.

ويمكن تمثيل الهوية الاجتماعية للفرد على شكل مثلث هرمي ثلاثي الأبعاد: يتمثل البعد الأول في تصنيف الفرد للفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها مثل: فئة الرجال مقابل فئة النساء، حيث يكون الفرد والفئة التي ينتمي إليها متماثلين، ويكمن البعد الثاني في تحديد الانتماءات الاجتماعية لهوية الفرد كجزء من مفهوم الذات فيكون تقدير الفرد لذاته منطلقا من هوية الجماعة، أما البعد الثالث ففيه تظهر الهوية الاجتماعية من خلال العلاقة مع الجماعة والتفاعل مع الجماعات الأخرى[3].

ترتبط الهوية الاجتماعية ارتباطا شديدا بالفئات الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد –الجماعة– التي تعتبر اللبنة الأساسية في تكوين الهوية الاجتماعية، كما ترتبط كذلك بالهوية الشخصية فهما متكاملتان، فالهوية الشخصية تؤثر في الهوية الاجتماعية، والهوية الاجتماعية تؤثر في الهوية الشخصية رغم أن الهوية الشخصية هي الأكثر تأثيرا أو تأثرا، كالتأثر بوسائل الاتصال والقنوات الفضائية، فالتأثير يكون على الفرد أولا قبل أن ينتشر في المجتمع.

---

[1]:بشرى عناد مبارك: "التعصب وعلاقته بالهوية الاجتماعية والمكافئة الاجتماعية لدى العاطلين عن العمل". مجلة الفتح، كلية التربية الإسلامية، جامعة ديالي، العراق، ع53، نيسان 2013، ص 24، 2015/04/22،الساعة 14:28، www.rosj.net.

[2]:مُحَمَّد مسلم: الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا.ص 123.

[3]:أحمد زايد: "قراءة في الهوية الاجتماعية". العروبة يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، حمص، سوريا، 25 / 06 / 2006،2015/04/25،الساعة 44: 15,/ouruba.alwahda.gor.sy ا .

ويعرف Tajfel" (تاجفيل): الهوية الاجتماعية بأنها: «جزء من مفهوم الفرد ذاته، الذي يتعدى إدراكه لكونه عضوا في جماعة اجتماعية أو (جماعات) وما تمنحه تلك العضوية من اعتبارات قيمية ووجدانية منسوبة لها»[1]، ولا يختلف "Deaux" (ديوكس) في تعريفه لها فهي: «الأسلوب الذي به نعر أنفسنا بدلالة عضويتنا في جماعة معينة»[2]. ومن هذين التعريفين نخلص إلى أن الهوية الاجتماعية هي مجموعة أنوات الأفراد (النحن)، هذه الأنوات التي تتميز بصفات وخصائص تشترك فيها أنوات أفراد جماعة ما عن أنوات أفراد جماعة أخرى.

4 -**الهوية الدينية:**

يعرف الدين من حيث هو حقيقة خارجة (objective facs) بأنّه: «جملة النواميس النظرية التي تحدد صفات تلك القوة الإلهية وجملة القواعد العلمية التي ترسم طريق عبادتنا».[3]

تتكون الهوية الدينية لدى الفرد كحالة نفسية subjective Status بمعنى التدين، حين يعتقد بوجود ذات –أو ذوات– غيبية/علوية لها شعور واختيار، ولها تصرف وتدبير للشؤون التي تعْني الإنسان، اعتقادا من شأنه أن يبعث على مناجاة تلك الذات السياسية في رغبة ورهبة، وفي خضوع الإيمان بذات إلهية جديرة بالطاعة والعبادة.

والنصوص الدينية المؤسسة (كالقرآن الكريم والسنة بالنسبة للمسلمين، والإنجيل بالنسبة للمسحيين) توفر جملة من العلامات والسمات الفارقة للهوية الدينية identity Markers... غير أن الأفراد والجماعات قد يختلفون في تمثيل هذه الهوية الدينية بمقدار فهمه وإدراكهم وممارستهم لهذه العلامات، وبمقدار استحضار هذه العلامات بعضها أو كلها، في مختل الحالات في بيئتهم الاجتماعية.

رابعا: مصادر تشكيل الهوية.

يقول العلامة عبد الحميد بن باديس : الإسلام ديننا —العربية لغتنا–والجزائر وطننا.

---

[1]:بشرى عناد مبارك: "التعصب وعلاقته بالهوية الاجتماعية والمكافئة الاجتماعية لدى العاطلين عن العمل". ص 6.

[2]:المرجع نفسه. ص 6.

[3]:محمّد عبد الله دراز: "الدين بحوث ممهدة لدراسة تاريخ الأديان" . ط2، دار القلم، بيروت،لبنان، 2009، ص 52.

إذا كانت «الهوية كمصطلح حديث يحيل إلى السمات والخصائص الثقافية المميزة للناس في العنصر والعرق والقومية والجنُوسة والمعتقد» [1] فإنّ ممّا لاشك فيه أنّ عناصر أو مصادر تشكيل هذه الهويّة تتسم بالسمات نفسها التي تسم الهوية، من حيث تعدّدها وتنوعها، وسنشير إلى أهم هذه المصادر:

1- الدين: من المؤكدّ أنّ كل الشعوب تنزع إلى جانبها الروحي العقائدي في تكوين شخصيتها، فالدين مُقوّم أساسي وركيزة لابُدَّ منها في تشكيل أي هوية سواء أكانت فردية أو جماعية، بل إنّه معيار أساسي من المعايير التي تحدد انتماء الفرد أو الجماعة إلى هوية معينة، فهو الحامل لجملة المعتقدات التي يؤمن بها الأفراد والمنظمة لحياة أفراد المجتمعات.

«والدين الإسلامي في الجزائر يُعتبر مقوّما من مقومات الشخصية الجزائرية»[2]، فقد تموضع في أعماق النفس الجزائرية وسرى في عروقهم فكان الحصن الحصين لهم ضد تفكك وحداتهم الدينية، وتماسكهم الاجتماعي.

2- اللغة: اللغة باعتبارها وسيلة تواصل وتخاطب، وأداة تعبير عن الإبداع الأدبي والفني، فإنها تلعب دورا أساسيا في تأسيس الهوية وفي الحفاظ عليها، كونها إحدى محددات انتماء الفرد أو الجماعة إلى هوية معينة؛ لما لها من دور في توحيد كيان الأمة، فليس الذي يُكوّن الأمة ويربط أجزائها هو انتماءها لسلالة واحدة، وإنما هو تكلّمها بلسان واحد.

إنّ اللغة تمثل الوعاء الحاوي لأنظمة التفكير والإدراك، فنحن نفكر باللغة، ونتواصل من خلالها، ونبدع بها «بل إن اللغة هي الوعاء الحاوي للثقافة ووسيلة التفكير الذي يحدد رؤية العالم ونواميسه لذلك شكلت معرفتها أهم ركيزة لتحصين الهوية»[3].

واللغة العربية هي اللغة الوطنية والرسمية للمجتمع الجزائري، ومقوما أساسيا في بناء شخصيته، وتماسك مجتمعه؛ فرغم تعدد اللّهجات المحلية وانتشار اللغات الأجنبية بعامة والفرنسية على وجه الخصوص، إلاّ أنّها حافظت على وحدة المجتمع الجزائري.

---

[1]:عبد الله الغدامي: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة. ط2، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 2009، ص 48.

[2]:تركي رابح: التعليم القومي والشخصية الوطنية. دط، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1975م/1345هـ، ص 54.

[3]:جون جوزيف: اللغة والهوية. ص 07.

وما زاد في مكانة اللغة العربية الفصحى أنها لغة القرآن الكريم، فقد اختارها الله تعالى لتكون لغة الكتاب والعبادات، قال جلّ جلاله: {إِنَّ أَنْزَلْنَاهُ قُرْآنًا عرَبِيًّا لَعَلَّكُمْ تَعْقِلون}[1]، وقال أيضا: {بِلِسَانٍ عَرَبِي مُبين}[2]. فما يميز اللغة العربية عن بقية اللغات الأخرى هو تفردها بلسانها الذي نعني به البنية التركيبية للعربية، وهذه الخصيصة هي التي منحت اللغة العربية ذلك التميز، لا الكلمة من حيث هي فعل واسم وحرف، ولذا وجب على الجزائريين الحفاظ عليها كونها حماية للذات، وتخليصا لها من التبعية اللغوية الأجنبية، دون إهمال تعلم اللغات التي يفرض الواقع والعصر استعمالها، ومواكبة التقدم الثقافي والحضاري هذا من جهة، ومن جهة تحديد اللغة لانتماء الشعب الجزائري إلى ثقافة اللغة العربية وحضارتها. فاللغة العربية هي: «الرابطة التي تربط بين ماضي الجزائر المجيد، وحاضرها الأغر، ومستقبلها السعيد، وهي لغة الدين، والجنسية، والقومية، ولغة الوطنية المغروسة»[3].

3- الوطن: ونعني به الأرض أو المكان، وما يرتبط به من زمان يعكس تاريخه، ليشمل مختلف العناصر الطبيعية والبشرية، وما ينشأ عنها من أوضاع سياسية، واقتصادية، واجتماعية، وأنماط سلوكية، تشكل وحدة في الانتماء ليس فقط للمكان الطبيعي، بل للمكان الاجتماعي الثقافي «الذي يتكون من خلال علاقة الفرد والجماعة الاجتماعية، وتفاعلهم مع بيئتهم الطبيعية والجغرافية، وكيف تفضي هذه العلاقة إلى انتماءهم إلى المكان وارتباطهم به، وكيف يترتب على هذا الانتماء آمال وطموحات وأهداف وذكريات مشتركة»[4]، فالوطن هو الذي يجمع أفراده على ذكريات الماضي، ومصالح الحاضر، وآمال المستقبل، والمحدد لشخصية أفراد الوطن الواحد«فمَن لا وطن له لا شخصية له، وأنّه من المستحيل تصوّر شخصية قومية لجماعة من الناس دون أن يكون لهم إقليم يضمّهم في كنفه»[5].

فوحده الانتماء الوطني للشعب الجزائري قضت على التفريق والتمييز فيما بينهم، وأسهمت في ربط أواصر اللّقاء والتعاون بين شرائحه وجعلهم يد واحدة في الدّفاع عن وطنهم وتاريخه.

---

[1]:سورة يوسف. الآية 02.

[2]:سورة الشعراء. الآية 195.

[3]:تركي رابح: التعليم القومي والشخصية الوطنية. ص 53.

[4]:شما بنت محمّد بن خالد آل نهيان: التنمية الثقافية وتعزيز الهوية الوطنية. ص 63.

[5]: المرجع السابق. ص 58.

4- التاريخ:

فالتاريخ المشترك مصدر أساسي من مصادر تشكيل الهوية، وركيزة من أهم ركائزها، ذلك التاريخ الذي يصنعه الأفراد، ويجسده مسيرة تطورهم، في علاقتهم بماضيهم وتفاعلهم مع حاضرهم وطموحهم نحو مستقبلهم «فالأمّة الواحدة هي التي لها تاريخ عام مشترك –ذلك أنّ التاريخ بوصفه السجل الثابت لماضي الأمّة، وباعتباره ديوان مفاخرها، ومدّخر ذكرياتها، وثبتا بإنجازاتها في كل الميادين –هو الذي يحدد- إلى درجة كبيرة آمالها وأمانيها»[1]. وخير مثال على ذلك الثورة الجزائرية وكيف احتضنها الجزائريون؛ إذ جعلتهم كالجسد الواحد، وجمعتهم على هدف واحد وهو الدفاع عن بلادهم، فكانت مفخرة لهم، ودُخرا من مدّخرات تاريخهم.

5- الثقافة:

الثقافة هي المرآة العاكسة لخصوصية الهوية ومقوّماتها، وهي تمثل القاسم المشترك بين كل المجتمعات تتفق وتختلف في آن واحد، فالثقافة بمكوناتها المادية والمعنوية* لا توجد إلاّ بوجود المجتمع، بأفراده الذين يتميّزون بقدرتهم على إنتاج ثقافة ما والتي تتشكل في مجملها من عادات وتقاليد، وأفكار، ويتشارك فيها أفراد المجتمع الواحد، تترسب فيما بعد على شكل تراث يتوارثه جيلا عن جيل، لتصبح الثقافة منبعا يغدي هوية الفرد ومجتمعه.

فكلما أثرت الثقافة في بناء شخصية الفرد أثّر هو أيضا في تكوينها، فالثقافة المشتركة تُوَحِّد الشخصية القومية.

إنّ الشعب الجزائري بانتمائه إلى قومية عربية يتميّز بخصائص ثقافية تميّزها عن الثقافات الأخرى، فهو ذو ثقافة عربية إسلامية شكلت مع العناصر الأخرى شخصيته، «وقد لعبت الثقافة العربية قديما وحديثا دورا بالغ الأهمية في التماسك الاجتماعي والقومي للمجتمع الجزائري، حيث كانت تربط الجزائريين بماضيهم العربي الإسلامي من ناحية، كما كانت في الوقت نفسه تيارا يَدفع بهم دائما إلى الأمام لتطوير حياتهم، والارتقاء بها في جميع المجالات، في إطار من الأصالة والتفتح، من ناحية أخرى»[2]، فاغتراف المجتمع الجزائري من الثقافة العربية

---

[1]:تركي رابح: التعليم القومي والشخصية الوطنية. ص 32.

*: مكونات الثقافة المعنوية تتمثل في اللّغة، والفنون، والعلوم، والآداب، والقوانين، والعادات، والتقاليد، والأخلاق، أمّا المكوّنات المادية فتتمثل في كل مرافق الحضارة المادة التي يستعملها الأفراد من أبناء الجماعة كالمواصلات، والمباني، والطرق، وأنواع الملابس، والمصانع، وكل ما تزخر به الحضارة في كل مجالا الحياة المادية.

[2]:تركي رابح: التعليم القومي والشخصية الوطنية. ص 57.

الإسلامية زاد من وِحدته وتماسكه من خلال ربطه بماضيه، وبتاريخه العربي الإسلامي، ضف إلى ذلك وحدته الدينية واللغوية، وما لها من دور كبير ومهم في تشكيل هذه الوحدة.

6- الإيديولوجيا

لا يختلف اثنان في أنّنا نعيش اليوم في عصر الإيديولوجيا، العالم اليوم كلّه مؤدلج سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا، وثقافيا،....-سواء شئنا أم أبينا- فما يعيشه العالم اليوم من أزمات وخاصة الوطن العربي ما هو إلا انعكاس لعصر الإيديولوجيا، فهذه الأزمات الحاصلة في مختلف المجالات لم تولد من فراغ أومن عدم، ومن تلقائية، بل هي وليدة صراع ايديولوجي وهذا ما أكّده "ادوارد شيلز" بقوله: «تظهر الإيديولوجيا في أوقات الأزمات، وفي أواسط تلك القطاعات من المجتمع التي ترى أنّ النظرة السائدة لم تعد مقبولة»[1]، فالمجتمع العربي يخضع لتلك الموروثات العامة الاجتماعية، والاقتصادية والسياسية، والثقافية التي لعبت دورا هاما في تحول المجتمع عن تقاليده وعاداته ومبادئه؛ أي انهيار نظمه الاجتماعية والثقافية والتقليدية.

مفهوم الإيديولوجيا من أكثر المفاهيم شيوعا وتداولا، ومتعدد المعاني، ومتغيّر، فمن الصعب ضبط وتحديد مفهوم يُتفق عليه، لتعدد مجالات استعمالاته، فهناك إيديولوجيا متعددة، وليست إيديولوجيا واحدة، ممّا خلق صعوبة في تعريفها، فكل حسب الجانب الذي ينظر إليها: «فالإيديولوجيا ظاهرة اجتماعية وثقافية وسيكولوجية وسياسية، ومعرفية، وليس فقط ظاهرة سياسية كما يتبادر إلى الذهن لأوّل مرّة»[2]. فالإيديولوجيا ذات أبعاد متعددة، ميّز "عبد الله العروي" في كتابه "مفهوم الإيديولوجيا"، بين مجالات ثلاثة وعرّفها انطلاقا منها؛ فالإيديولوجيا من الجانب السياسي تعني كل تفكير خادع أو تضليلي، وهذا ما ذهب إليه الماركسيون في أنّ الإيديولوجيا وعي زائف فما يعتقدونه في نظرهم صحيح خطأ، فالايدولوجيا قناع.

وفي المجال الاجتماعي فتعني مجموعة الأفكار والقيم والمثل التي تتبنّاها جماعة ما، والتي تحّدد لها رؤية للواقع الاجتماعي وللتاريخ، فالايدولوجيا رؤية كونية.

---

[1]:بول سالم: الميراث المر الإيديولوجيا والسياسة في العالم العربي. ترجمة : بدر الرّفاعي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 14.

[2]: محمّد سبيلا: الإيديولوجيا نحو نظرة تكاملية. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، سبتمبر 1992 م، ص 10.

وأمّا في المجال المعرفي أو الابستيمولوجي فهي تعني المعرفة الظّاهرية السطحية، فهي كل أشكال التفكير، والتعبير غير العلمية، فالإيديولوجيا هنا نقيضة للعلم وهي كل ما ليس علما، أو أن كل ما ليس علما هو إيديولوجيا.

تنبني الإيديولوجيا على تصورين اثنين أوّلهما تصور محيطي يجعل الإيديولوجيا شاملة لكل النتاجات الثقافية والرمزية في المجتمع، هذه النتاجات التي تلعب دورْ إطار معنوي، أو روحي للحياة الاجتماعية كلها، وبهذا تكون الإيديولوجيا الاسم الآخر للثقافة (الإيديولوجيا= الثقافة) وهذا هو مفهومها الواسع، أمّا التصور الثاني للإيديولوجيا فهو يقتصر على الظواهر السياسية والعمليات والمؤسسات السياسية، أي الإيديولوجيا هي الأفكار والتصورات المتعلقة بالحكم والسلطة وتوجه المجتمع، وهذا هو المفهوم الضيق للإيديولوجيا[1].

إذن للإيديولوجيا تعريفات متعددة، ويمكن تعريفها بشكل بسيط بأنها مجموعة الأفكار، والمبادئ، والمنظومات، والمعتقدات المؤطرة للمجتمع.

تُعدّ الإيديولوجيا بأبعادها المتعددة ولاسيما البُعد الاجتماعي والثقافي مكونا أساسيا من مكونات أي مجتمع؛ فالناس في المجتمع الواحد لا تجمعهم الأرض فقط، أو الموارد التي يلتفون للاستفادة منها ولا السلطة التي يخضعون لها،بل ما يجمعهم هو الثقافة الواحدة المشتركة والتاريخ المشترك، بالإضافة إلى اللغة والدين، فالإيديولوجيا هي الإسمنت الذي يَشُدّ بناء هذا المجتمع ويُعطيه هُويته؛ حيث ينصهر الفرد ويندمج داخل هذه الجماعة، فتصبح الجماعة ذاته. وهذا ما دفع "ألتوسير" إلى القول بأنّ«الإيديولوجيا تُحوّل الفرد إلى ذات، أي تحوّله من كائن غفل ومن رقم مجهول ضمن الجماعة إلى فرد واعٍ بذاته، معتزا بانتمائه للجماعة ومهيأ لتقبل قيمها واختياراتها وأهدافها، أي في النهاية إلى ذوات تعتقد أنّها حرّة وواعية ومُريدة وفعّالة وأساسية في الجماعة»[2].

7- التراث:

يشكل التراث أحد الروافد المشكلة لهُويّة شعب ما وأمة ما، ومنبع تسقى منه هويته، والتراث كما يعرفه "إسماعيل سيد علي" هو: «ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث،

---

[1]: محمّد سبيلا: الإيديولوجيا نحو نظرة تكاملية. ص 9-10.

[2]: المرجع نفسه. ص 17.

أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا: إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه، أو فقده»[1].

وانطلاقا من هذا التعريف نستشف ما للتراث من أهمية تاريخية واجتماعية وثقافية ، لأنها وسيلة لإبراز الخصوصية الحضارية؛ فهو روح الأمة ومقوماتها وتاريخها، وهو همزة وصل بين ماضي الأمة وحاضرها ومستقبلها، فكما تعبر هذه الأمم والشعوب عن هويتها وشخصيتها بالعناصر السابقة، تعبر كذلك بتراثها، لأنه جزء من حياتنا وثقافتنا، نتوارثه جيل عن جيل، وتخلي هذه الأمم والشعوب عن تراثها يعني تخليها عن روحها وتهديمها لأحد مقوماتها وعيشها بلا تاريخ، وهذا يعني أنها أمة بلا هوية أو غير مكتملة الهوية.

ولهذا تُولي الشعوب اهتماما كبيرا بتراثها على أشكاله –سواء أكان مادي أو شفوي–، لأنه يمثل: «الجذور العميقة الأصلية للسمة القومية لأي شعب من شعوب العالم، إذ أنه نابع من صميم الشعب ومن أعماق روحيته، ومتأصل في وجدانه وتفكيره، وفي تعامله اليومي، وحياته المعاشة»[2]، فالتراث جزء من كيان الفرد ومتأصلا فيه، فهو يعيش به وفيه.

والشعب الجزائري شعب عريق بتراثه فهو يحتفي بتراث زاخر ومتنوع ضاربا بجذوره في روح كل جزائري خاصة مع السلف الذي مثل هوية الجزائري أحسن تمثيل مع شعوب عدّة مستعمِرة كانت أو مسالمة بتراثه معبرا عن هويته وأصالته وبالتالي التأكيد على تاريخه وثقافته وحضارته، فالتراث: «الذي مازال يحي ويختزن تاريخ الإنسان الجزائري منذ أن ظهر على هذه الأرض، كما يختزن صور علاقاته بالشعوب الغازية التي لم تتركه يستقر ويُبنى ويُشيَّد، وكذا صورة علاقاته بالشعوب الصديقة أو غيرها»[3].

---

[1]:إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر. دط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، (القاهرة)، دار المرجاح، (الكويت)، 2000، ص 40.

[2]:لطفي الخوري: "إذ يخفق الجناحان". مجلة التراث الشعبي، عدد خاص بفلكلور المغرب العربي، مجلة شهرية يصدرها المركز الفولكلوري في وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة بغداد، العراق، ع10، 1977م/ 1398هـ، ص 05.

[3]:محمّد عيلان: التراث الشعبي الجزائري دراسات وبحوث ميدانية. دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 2007، ص 05

خامسا: الهوية في الأدب

الأدب آلة يُصوّر بها الواقع، ويعبِّر عنه، وهو مرآة عاكسة لكل تمظهراته ومستجداته على جميع الأصعدة، ومن مستجدات ما طرحه راهن الواقع مسألة ارتبطت أشد الارتباط بالإنسان وبانتمائه، ألا وهي مسألة الهوية، التي كثر الحديث عنها في الآونة الأخيرة.

والأدب الجزائري –مثله مثل بقية الآداب العربية– اهتم بمسألة الهوية منذ القدم، فقد بدأت إشكالية الهوية مع الوجود الفرنسي في الجزائر، إلاّ أنّ اهتمامه بها زاد فيما بعد، فأعطاها اهتمام بالغا وحيزًا كبيرا من الدراسة في مختلف أشكاله التعبيرية الأدبية شعرا ونثرا، ليضعها ضمن أولويات انشغالاته في الآونة الأخيرة. وهذا لوعي الأدباء والكتاب بأهميتها –الهوية– في تشكيل ثقافة الأمم، ووعيهم بمخاطر ما يتحذّق بها من صراعات اثنية وتجادبات حضارية بفعل العولمة والأدلجة وغياب الحوار الحضاري.

سعت العديد من الدراسات الأدبية الجزائرية إلى البحث عن هويتها، والعمل على تأكيدها على جميع الأصعدة موازاة مع انتشار المد الإيديولوجي وعولمة العالم.

أولا: في الرواية:

الرواية كشكل تعبيري أدبي، تعد أكثر الأشكال الأدبية تعبيرا عن الواقع، ولربّما كانت الأقدر على مواكبة تمظهراته على كافة الأصعدة، وخاصة على الصعيد الأدبي والثقافي، فكان بذلك الرواية الجزائرية في الركب كمثيلاتها العربية –على غرار رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" لـ"الطيب صلح"–، التي لم تتوانى في طرح قضية الهوّية، والصراع بين الأنا العربية الإسلامية، والآخر الغربي المسيحي، المتميزان في الثقافة.

لقد ارتبط طرح مسألة الهوية في الرواية الجزائرية بالناحية الجدلية التاريخية (مُستعْمِر –مُستَعمَر)، التي اعتبرها "بن علي لونيس" وليدتها، فجاءت نصوصها عاكسة الوعي المبكر للروائي الجزائري بقضية الهوية، الذي أحسّ بانسلاخه عنها، وضياع معالمها في صراعه مع جبروت المستدمر، الذي سعى بكل إمكانياته المادية والمعنوية إلى طمس هويته الروحية والمعنوية الطبيعية الأصلية، واستبدالها بالهوية المفروضة عليه، التي خلقت لدى الجزائريين بعامّة والكتاب بخاصة قلق الهوية، المفضي إلى شرخ في هويته الثقافية الجزائرية، ولاسيما ما ارتبط باللغة، التي اعتبرها "مالك حدّاد" المنفى فقال: «اللّغة الفرنسية منفاي» كما ارتبطت الرواية كذلك بالمنفى ولكن ليس بالمعنى

المجازي، بل بالمعنى الحقيقي للكلمة، لأنّ الاقتلاع من الأرض الأم هو اقتلاع للهوية الأم التي إنوجد عليها الإنسان[1].

توجد العديد من الروايات الجزائرية التي تناولت مسألة الهوية كرواية "نجمة" لـ"كاتب ياسين"، وروايات وكتابات "مالك حداد"، ومن الروايات التي أوردها لنا "بن علي لونيس" المجسدة لقضية الهوّية والصراع بين الأنا والآخر والتصادم الثقافي بين الشرقي والغربي رواية "عمارة لخوص" الموسومة بـ«كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك»، التي تسرد واقعة مقتل شاب ايطالي يدعى "لورا نزوما نفريدي" في مصعد العمارة التي يقطنها مع مجموعة مهاجرين، لتبدأ رحلة البحث ليس عن القاتل، بل عن هوية القاتل، وهنا يتجلى لنا رفض الآخر (الإيطالي) لكل غريب عنه، لأن هوية القاتل هي شخصية جزائرية، أجبرت أن ترضع من الذئبة التي هي رمز لإيطاليا، والمتخلي عن هويته جبرا لأجل أن يعيش بأمن ودون اسم. فلأنّه غريب فهو يُحذر منه، وهو مريض يجب أن يُبعد كي لا يُعدي الايطاليين[2]، كل هذه النظرات إليه توحي لنا بصراع وتصادم الثقافات والهويّات.

ويبرُز ذلك أيضا من خلال تساؤل أحمد (أوميديو) عن ذاته، من أنا؟ "أحمد" أم "أوميديو"؟ وتساؤل زوجته: هل يوجد "أوميديو" حقيقي؟[3]

ثانيا: في المسرح

لم تمنع المكانة الهامّة التي تبوأتها الرواية في مسألة الواقع، من وصول أجناس أدبية أخرى لا تقل أهمية عنها في التعبير عن الواقع وتمظهراته، فالمجتمع الجزائري لم يكن بمعزل عن راهن الواقع ومشكلاته؛ حيث تطرّق المسرح الجزائري على غرار الرواية إلى مسألة الهوية وإشكالاتها، فمنذ تأسيسه وهو يناضل ضد الاستعمار من أجل إثبات هويته وانتمائه والحفاظ عليها، «فالهويّة هي إحدى الإشكالات الأساسية التي شغلت المثقف الجزائري ولا تزال، ارتباطا بالبعد التاريخي الذي يعود إلى المرحلة الكولونيالية، وقد تميّز خطاب الهوية لدى أغلب المثقفين الجزائريين

---

[1]:بن علي لونيس:"الهوية الثقافية من الانغلاق الايديولوجي إلى الانفتاح الحواري قراءة في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" للروائي الجزائري عمارة لخوص. ضمن كتاب المحكي الروائي: أسئلة الذات والمجتمع. ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2014، ص 140-141.

[2]:المرجع نفسه . ص 160-169.

[3]:عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك. دط، منشورات الاختلاف الجزائر، 2006، ص 150.

بإقصاء الآخر»[1] هذا الآخر المتمثل في المستعمر الذي عمل جاهدًا على طمس هوية الجزائري ومحو وجوده، بمحاولة القضاء على مقوماته الأساسية، فبالرغم من خروجه من أرض الجزائر، إلاّ أنّ آثاره بقيت في نفسية وأنا الفرد هذا من جهة، ومن جهة ثانية أسفر الواقع المأساوي الذي عاشته الجزائر أثناء عشريتها السوداء عن مظهرين أو سياقين إثنين تمحورت فيها إشكالية الهوية في المسرح الجزائري، أولهما: يتأسس على صراع الأنا الجزائري، والآخر الفرنسي المتمتع بهوية مستقلة عن الأنا فهو صراع خارجي، أمّا ثانيهما فكان صراع داخلي تمثل في صراع الأنا الجزائرية مع الخادمة للآخر (الفرنسي).

وقد عبّر المسرح الجزائري عن ذلك بلغته سواء أكانت باللّغة العربية الفصحى أم باللّهجة العامية الجزائرية، وبالموضوعات المسرحية التي استقاها من واقع الشعب الجزائري، والعربي على السواء.

ومن المسرحيات التي جسدت ذلك مسرحية "بون كيستيو" "bon question " "لمحمد فلاق"، التي يعرض فيها تعرض الشعب الجزائري لطمس هويته من جوانب عدّة، يمكن اعتبارها عناصر ثابتة في بناء هويته، وأوّل هذه الجوانب والأكثر تعرض للطمس جانب اللّغة، إذ حاول المستدمر القضاء على اللّغة العربية لغة الجزائريين ولغة دينهم باستبدالها باللغة الفرنسية، وجانب الدين من خلال قيامه بحملات تبشيرية وتنصيرية بغية القضاء على كيان الشعب الجزائري، وعلى الدين الذي يدينُون به، أمّا من جانب التاريخ، الذي يُعدّ ذاكرة جماعية ومشتركة في أذهان الجزائريين، فقد عمل المستعمر على تزوير تاريخ الجزائر وتشويهه بغية محو كيانه بمحو حضارته[2]

ثالثا: في الشعر

الشعر ديوان العرب المخلد لمآثرهم وأخبارهم ومرجعا يحفظ مقوماتهم وبطولاتهم، وتجسيد لكل العواطف والمشاعر الإنسانية، وهذا ما أبرزته الذاكرة الشعرية على مدى مرور الزمن وعبر المراحل المختلفة؛ فالشعر العربي تغنى في كثير من الأشعار بالنزعة القومية العربية الإسلامية ومحاكيا الإنسان في شتى صوره وأوضاعه. على الرغم من أن لكلِّ خصوصية وظروف عاشها ويعيشها وأخرى يتطلع لها.

والشعر الجزائري كان أحد أبرز الأقطاب الشعرية العربية، لما طرحه من قضايا عربية بعامة و الجزائرية بخاصة، وما حمله من معان سامية وهادفة قبل الثورة وأثناءها وبعدها، فقد حمل الشعر على عاتقه حملا ثقيلا

---

[1]:علجية مودع: المسرح الجزائري وسؤال الهوية "bon question" "لمحمد فلاق" أنموذجا. ندوة المختير تحت عنوان: الهوية في الأدب الجزائري، جامعة محمّد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات. 2014/03/12، ص 04. 12 أفريل 2015 على 14:45.

[2]:المرجع نفسه. ص 05.

خاصة في الفترة الاستعمارية وصراعه معه من أجل هويته وكيانه، فبمجرد ان وطئت قدم الاستعمار أرض الجزائر عام 1830 م، الذي سعى إلى جعل الجزائر فرنسية بكل الطرق والوسائل مادية ومعنوية، ونتيجة لهذه السياسة الهادفة لمحو هوية الجزائري وكيانه، تكونت لدى الجزائريين حركات واتجاهات مناهضة لهذه السياسة من جمعيات ونوادي ثقافية وكُتّاب وشعراء، هذا الأخير الذي اتخذ من الكلمة سلاح للدفاع عن هويته ووجوده، فكما حمل المجاهد السلاح في وجه الفرنسي، راح هو –الشاعر– يكافح بقريحته في مجابهة ومواجهة المستعمر، فما كان منه إلاّ أن سدد بكلمات رصاصية ذوّت كل أرجاء الوطن داعية إلى الثورة من أجل الحفاظ والإبقاء على هويته الجزائرية العربية الإسلامية ومفجرًا رفضه للعدو «ويتغنى الشعر بعروبة الثورة، وعروبة الجزائر، كما لم يتغن بها من قبل وتنطلق القومية انطلاقة شعرية فيها عنف الاحتباس الخانق طيلة الاحتلال الفرنسي، وتطفو لفظة (العروبة) على كل بيت في كل قصيدة وكأن الإصرار من الطرف الآخر على أغنية (الجزائر قطعة فرنسية) يزيد من جموح هذه اللفظة، وإلحاحها على الأبيات والقوافي»[1]، فمع إصرار المستعمر على أن الجزائر قطعة فرنسية زاد تأكيد الجزائريين على أنها –الجزائر– عربية خالصة قوامها الإسلام واللغة العربية والجزائر وطنها، يقول عبد الحميد بن باديس:

شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب

من قال حاد عن أصله أو قال مات فقد كذب

أورام إدماجا له رام المحال من الطلب[2].

هذه الأبيات تكشف على أن الجزائر عربية إسلامية وأنّها لا تقبل أي إدماج أو تحريف لهويتها، وما يؤكد هذا قول مفدي زكريا: هنا الأصالة في صلب، ورحم هنا القرارات تدبير ورجحان

هنا (اشتراكية) من صلب واقعنا تشاد من وحيها للسلم أركان. [3]

فمفدى يربط البنية الاجتماعية بالمعطى السياسي الذي يمثل هو الآخر عنصر من عناصر الانتماء.

---

[1]:صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 258.

[2]:سعدون حمادي وآخرون: دور الأدب في الوعي القومي العربي. ط4، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان،1986، ص 386.

[3]: مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى. تحقيق وجمع: مصطفى بن الحاج/ بكير حمودة، دط، نشر مشترك مؤسسة مفدي زكريا/ الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، 2003، ص 184.

الفصل الثالث

أولا: نبذة عن المؤلف:

هو رجل مسرح وممثل، اسمه الحقيقي" بوعلام بن رايس" ، اكتشفت موهبته للمسرح منذ الصغر ولد " عبد الحليم رايس" في شهر ماي عام 1924 بوهران، بدأ التمثيل سنة 1942 في مسرحية " اليتيم" التي كتبها في نفس العام، كما أسهم في نفس السنة في إنشاء فرقة "الهلال الجزائري"، سافر إلى المغرب للمشاركة في فيلمين، الأول بعنوان " معروف" رفقة " مُحَمَّد التوري" والثاني بعنوان "شداد العادل" رفقة "جلول باش جراح" وكان ذلك سنة 1945 ثم عاد إلى الجزائر ليتخصص في الحصص البوليسية بالإذاعة، ساهم "رايس" سنة 1947 بفعالية في تأسيس الفرقة المسرحية البلدية لمدينة الجزائر، ثم عاد بعدها، وفي خلال سنتين 1948-1950 كانت له عدة أعمال منها انضمامه رفقة الفرقة المسرحية الخاصة بحزب "حركة انتصار الحريات الديمقراطية"، وتأليف عملين دراميين، الأول بعنوان "بين نارين" والثاني "هي الحياة"، كما أعد أعمال إذاعية أخرى.

سافر " عبد الحليم رايس" سنة 1957 إلى تونس، حيث أسس هناك "الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني" رفقة "مصطفى كاتب" وآخرين، وألف لها أربعة أعمال مسرحية، التي أعيد تقديمها للجمهور من قبل المسرح الوطني الجزائري بعد تأسيسه مباشرة سنة 1963 وهي على التوالي:"أبناء القصبة"(1958) "الخالدون"(1959)، "دم الأحرار"(1961)، "العهد"(1962).

التحق "عبد الحليم رايس" بعدها وتحديدا في سنة 1963 بالإذاعة والتلفزيون الجزائري وظل مرتبطا بالمسرح الوطني كمؤلف ومخرج وممثل، واشتغل بالسينما الجزائرية كممثل من خلال الأفلام التالية:"الليل يخاف من الشمس"، "العفيون والعصا"،" سنعود"، "سنوات الجمر"،" المقاتل"[1]، بالإضافة إلى أفلام أخرى مثل:"الشبكة"، "المفيد"، "حسن طاكسي".

غادر "رايس" الحياة في 08 نوفمبر 1979 إثر سكتة قلبية عندما كان يمثل دورا في فيلم "السيلان" لأحمد راشدي بالقرب من مدينة بوسعادة.[1]

---

[1]: عبد الحليم رايس: أبناء القصبةو دم الأحرار. تقديم: صالح المباركة، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، ع2، 2000، ص1-2.

[1]: عاشور شرفي: الكتاب الجزائريين، قاموس بيوغرافي. دط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 165.

ثانيا: ملخص المسرحية:

"أبناء القصبة" مسرحية من تأليف "عبد الحليم رايس" وإخراج "مصطفى كاتب"، مسرحية ثورية واقعية تتألف من ثلاثة فصول وأربع مناظر، عالج فيها "رايس" قضية الثورة التحريرية وكيف احتضنها الشعب الجزائري من خلال عائلة "حمدان" بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة فهي – المسرحية- وإن جرت أحداثها في حي القصبة إلا أنها صورة عن الأحداث التي جرت في مدينة الجزائر وقراها، وملحمة بطولية صورت الأسرة الجزائرية خلال فترة الاستعمار.

إن مسرحية "أبناء القصبة" طبعت موضوع الثورة التحريرية وجسدت عظمتها، شخصت صورة التضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري من خلال هذه العائلة الجزائرية، التي يشارك أبناءها في النضال ضد الاحتلال. وذلك بالعمل الفدائي داخل المدن والأحياء الشعبية.

هذه المسرحية ليست مجرد حكاية عائلة تحملت ثقل الثورة التحريرية، وشاركت فيها، بل أنها حكايات وطن يتلمس طريقه وسط ليل الاستعمار حالما بفجر الحرية وشمس الاستقلال رافضا كل دخيل ومتشبثا بكل ما هو أصيل.

ثالثا: قراءة سيميائية في عنوان المسرحية:

يحتل العنوان مكانة متميزة في الإبداعات الأدبية لما يحمله من دلالات فهو يمثل مجموعة من الدوال، بحيث ينظر له من ناحية التركيب والدلالة وفعل التأويل.

العنوان هو العتبة الأولى التي يجب الوقوف عندها للولوج إلى داخل النص، فهو بمثابة الرأس للجسد؛ فكما لا يوجد جسد بلا رأس، لا يوجد نص بلا عنوان. إذ أن أول ما يلفت انتباه القراء نحو كتاب ما هو عنوانه، فالعنوان هو علامة لغوية دالة تحيل على مكونات النص؛ أي أن العنوان يعلن، والنص يفسر، والعنوان ما هو في النهاية إلا خلاصة للنص.

ولو أردنا تقديم قراءة سيميائية في عنوان المسرحية لوجدنا أن العنوان يتكون من كلمتين اثنتين فقط، لكنهما يحملان من الدلالات والمعاني الكثير، فالكلمة الأولى هي أبناء، والثانية هي القصبة.

كلمة "أبناء": جمع ابن ومرادف لكلمة نجل، وهي في معناها الضيق تعني الأولاد، وأفراد الأسرة الواحدة، والإخوة من الصلب (الذين يتناسلون من أب واحد وأم واحدة).

والكلمة في معناها الواسع تعني أفراد المجتمع الواحد والشعب الواحد، والأمة الواحدة، وهي الفرع من الأصل – ونعني من الأصل هنا آدم عليه السلام وحواء- فنحن أبناء بآبائنا الذين يمثلون أصلنا وهم (الآباء) أبناء الآباء وهكذا... ومنه فكلنا أبناء الأصل لأصل واحد – رغم اختلاف الأصلاب – فأبونا آدم عليه السلام وأمنا حواء. فالأبناء تعني البشرية جمعاء، والأبناء في المسرحية تعني أفراد الشعب الجزائري ككل.

أما كلمة " القصبة ": تعني القصبة في المعنى التقليدي العاصمي وسط المدينة، لكن القصبة أكثر من ذلك فهي تمثل تاريخ وعراقة الشعب الجزائري وتجذره بالتاريخ، والقصبة يعود تاريخ بناءها إلى عصور طويلة مضت، إلى أكثر من ألفي (2000) سنة على الأطلال الرومانية أكزيوم من طرف الأمير بولوغين بن زيري بن مناد الضهارجي(*)

القصبة رمز للحضارة والثقافة العاصمية لما تتميز به من خصوصيات تميزها، فهي متعددة ومتشعبة الأزقة يصعب على الغريب الخروج منها بسهولة وكأنها متاهة، وهندسة بيوتها داخليا وخارجيا – التي تكاد تكون متطابقة وكأنها بيت واحد – تعطيها رمزية الحضارة الإسلامية للجزائر، فكل بيت من بيوت القصبة يحتوي على ساحة مربعة الشكل مكشوفة بدون سقف وفي وسطها نجد ما يعرف بصحن الدار وبئر ونافورة.

القصبة هي القيادة والسيادة، حيث كانت تمثل مقر الحكم للسلاطين إبان الحكم العثماني للجزائر.

القصبة هي هوية الجزائر وحكاية شعب تعاقبت عليه شعوب استعمارية عديدة، بدأه الوندال وأنهاه الاستعمار الفرنسي.

والقصبة في المسرحية هي الثورة، ففيها نمت بذور الثورة الجزائرية في المدن، حيث كانت القصبة بداية انطلاق أول شرارات الثورة بالعاصمة بعد الأوراس في الشرق وقد مثل حي القصبة بأزقته المتداخلة معقل الثوار التي كانت مخبأ الجاهدين أمثال: علي لابوانت، أحمد زبانة، حسيبة بن بوعلي، جميلة بوحيرد... .

(*): ينظر: بدر الدين بلقاضي وَ مصطفى بن حموش: تاريخ وعمران قصبة الجزائر من خلال مخطوط ألبيرد يوفولكس. موفد للنشر، الجزائر، 2007.

وبتركيب الكلمتين مع بعضهما البعض، يتبين أن عنوان المسرحية هو هوية الشعب الجزائري، فهو يحمل دلالة واسعة إذا لا يقتصر على أبناء منطقة واحدة من مناطق الجزائر والمتمثل في حي القصبة، إنما يدل على الشعب الجزائري وثورته من شرقه إلى غربه، ومن شماله إلى جنوبه.

كما يوحي العنوان إذا ما ربطناه بموضوع المسرحية باندلا ع الثورة في مدن الجزائر بكاملها وشموليتها في كل أنحاء الوطن بمدنه وأريافه وصحاريه، وتَوحُّد أبناء وطنه في مجابهة العدو، والذود عن وطنهم والحفاظ عن هويته وهوية أجدادهم وأسلافهم.

أبناء القصبة = حكاية شعب ووطن عريقين في التاريخ.

رابعا: الخصائص الفنية للمسرحية:

للمسرحية خصائص عدة تميزها عن باقي الفنون الأدبية الأخرى من حيث الشكل والمضمون لأن المسرحية كنمط أدبي فني تكتب كي تمثل فيها قالب مسرحي مركب من لوحات حية تجسد فوق خشبة المسرح، تتداخل في تشكيله عناصر أدبية وفنية، تشترك في بعضها مع باقي الأشكال الأدبية الأخرى ويقوم النص المسرحي عموما على مقومات فنية تتحدد فيما يلي:

1- الشخصية:

تعد الشخصية من أهم وأبرز السمات الفنية في المسرحية كلها، لأنها المصدر الذي تنبع منه جميع السمات الفنية الأخرى من أحداث (أفعال) وتصرفات وصراع وحوار....، ولأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب، وتقوم بتجسيدها وبلورتها، فالمؤلف المسرحي هو الذي يقوم بخلق الشخصية المسرحية الدرامية ليجعل منها شخصية فنية تمتاز بقوتها، ووضوح بنائها.

والشخصية على العموم هي التي تروي لغيرها، أو التي يقع عليها سرد غيرها، والشخصية في المسرحية هي التي تؤدي الأحداث الدرامية في النص المكتوب؛ أي هي التي تروي قصتها بنفسها وهذا هو الفرق بينها وبين الشخصية في الأشكال الأدبية الأخرى بحيث أن الكاتب هو الذي يروي قصتها وحكايتها.

وتتكون الشخصية الفنية من ثلاثة أبعاد[*] (جوانب):

الجانب الجسدي، والجانب النفسي، والجانب الاجتماعي. ولذلك فإن هذه الأبعاد الثلاثة هي أساس البناء الفني للشخصية، والمبدع هو الذي يراعي الجوانب الثلاثة مجتمعة،[1] وإن تناغم هذه الأبعاد هو الذي يمنح الشخصية كينونتها وهويتها لأن: " هذه الأبعاد لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها ربطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية، لتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف، في توتره، وغزارة معناه، وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال، ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية " [2].

وإذا ألقينا نظرة متفحصة على نص مسرحية " أبناء القصبة " لوجدنا أن الكاتب قد بنى المسرحية كلها على شخصية "توفيق" وهي محور الموضوع ويمكن تقسيم شخصية المسرحية إلى قسمين:

شخصية محورية وشخصية ثانوية، وكل شخصية من شخصيات النص تتسم بسمات خاصة يمكن تمثيلها كالتالي:

الشخصية المحورية	الشخصيات الثانوية	
شخصية توفيق	شخصيات تمثل الشعب الجزائري (الأب، الأم، عمر، حميد، مريم، المجاهدين	شخصيات تمثل المستعمر الفرنسي. (الضابط السرجان، المظليين، العساكر،

[*]: الجانب الجسدي: ومعناه الكيان الفيزيولوجي من حيث تركيب جسم الشخصية (الجنس، السن، الطول، الوزن، المظهر العام...).
الجانب النفسي: يتمثل فيما تقوله الشخصية وفيما تفعله وطريقة الآداء وما تبديه من عواطف وانفعالات داخلية.
الجانب الاجتماعي: نعني به الوضع الطبيعي للشخصية في المجتمع من حيث البيئة، الدخل المادي، المهنة،... .

[1]: نور الدين عمرون: المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000 . ط1، شركة باتنيت، الجزائر، 2006، ص 255.

[2]: مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الادبي الحديث. ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004، ص 573.

	مثل ميمي، البنت صديقة لاكوست، بيريز) عمر، ساعي البريد صديق عمر

I-1 : الشخصية المحورية:

لقد اتسمت شخصية "توفيق"- الابن الأكبر للعائلة – بالجمع بين النضال إلى جانب المجاهدين، والعمل في الأمن الفرنسي، وذلك خدمة للثورة فالمكانة المحترمة التي يحضى بها الفرنسيين أهلته في اكتساب الثقة التامة من قبل الأمن الفرنسي وهكذا كانت هذه الثنائية في الشخصية محورا أساسيا لهذه المسرحية، ولقد بنى الكاتب نصه على شخصية " توفيق " بناءا محكما: حيث عمد إلى عنصر المفاجئات والمواقف التي تثير الحركة والمجابهة الجسدية، ويظهر ذلك من خلال هذا الحوار الذي دار بين توفيق وعمر:

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

عمر: آوه... أنت ماكانش اللي يهدر معاك أوزيد لاش ماتحبش نتكلموا على السياسة، لاش تخاف من كاش واحد يبيعك هذا باباك والا خوك وإلا وعلاش. ماتحبش على سيدك البريفي؟ خفت ناخذوا الاستقلال وما ترجعش كوميسار؟...

توفيق: أنعم... لو كان ماجيتش خويا....

عمر: خوك؟ ولاش هذوك اللي تديهم المركز الشرطة ماشي خاوتك؟ وهذوك اللي راهم يموتوا في الجبال ماشي خاوتك والمثلث اللي راهي تتحرق مافيهاش خاوتك وخوتاتك، والا واشنه خوك غير اللي ولدتو يماك؟

توفيق: يكفي عمر...أسكت...

عمر: لا ما نسكتش... لكن قولي بللي طبايعك المظفين اللي يحبوا يبقاو في بقايعهم خدامين الدولة هم اللي وخرونا حتى لليوم أما لو كان رانا عايشين في استقلال وما حضرناش للثورة هذي وراهم عاشوها أصحاب سنك

ويزيد يلوم علي علاش نقرب كثير من الجزائريين شربوا كاش واحد تساءل علاش؟ لا تعرف علاش؟ أنا نقولك علاش، لاجل ملوا من عيشة الذل، لاجل حبوا ترجعلهم الانسانية اللي لهم الحق فيها، ما عرفوش كاش يعملوا، لاجل ما قدروش يصيحوا في وجوه أمثالك الخبثاء يبوحولهم باخماجهم (توفيق يصفعوا)))[1] .

يتضح من خلال هذا الحوار أن شخصية توفيق تعمل في الخفاء، فهو من جهة يشغل منصب حساس في الأمن الفرنسي، و يقدم العون والمساعدة للمجاهدين،فـ" توفيق" يقضي ساعات في مركز الشرطة الفرنسية، ومن جهة أخرى يتظاهر لهم بأنه خائن لوطنه، ولكنه في الحقيقة يحفر قبور الفرنسيين. شخصية " توفيق " شخصية جذابة، ناقلة للأحاسيس والمشاعر فهي تعبر عن مكنوناتها، وتقترب من الدخول في ماهيتها (بركانا من البسالة) فهو يقول لأخيه لا داعي للبحث عن الأشياء التي لا دخل لك فيها.

كما تتسم شخصية "توفيق" المتزن بسرعة الانفعال والتأثر، ويتجلى ذلك في صفع لأخيه "عمر"، بعد أن فقد توازنه.

I-2 : الشخصية الثانوية:

– شخصية الأب "حمدان": شخصية حامدة لله تعالى، صبورة، تحث أبنائها على النضال والكفاح والالتفاف حول الثورة، ثورية، شخصية مرتبطة بماضيه، والمتفتح على حاضره، والمتطلع إلى المستقبل. ويتضح ذلك من خلال مطالعته للجرائد والاستماع للأخبار في المذياع.

((حمدان: ما راناش في وقت القوت..هذي ثورة يا يمينة... هذي مسألة موت وحياى..آه خليني نطالع الجريدة...)).[1]

– شخصية الام "يمينة": هي رمز للوطن، حنونة وخائفة، شجاعة وقوية، فهي لا تتردد في إطلاق الزغاريد بدلا من ذرف الدموع لإستشهاد ابنها " عمر "، كما نجدها كذلك صبورة وحامدة لله تعالى.

((حمدان: هذا الحق يايمينة...يمينة

[1] عبد الحليم رايس: أبناء القصبة. ص23، 24.

[1]: عبد حليم رايس: أبناء القصبة. ص11

الأم : تنظر إليه الآن؟

حمدان: (يهز راسه آه نعم) نعم الآن

يمينة: (تزغرد))).[2]

– شخصية الكنة " مريم ": رمز للشرف والعفة، صبورة على فراق زوجها وفية له، تتسم بالشجاعة وبالحس الثوري.

((مريم: تخرج ممزقة الثياب ملطخة بالدم والمسدس في يدها))يموت الأخير هنا لكن الجزائر تعيش حرة مستقلة وتطلق عليهم طلقات نارية ثم يطلق عليها النار هي الأخرى)).[3]

– شخصية " حميد ": هو الابن الأصغر معتدل في سلوكه وصريح في أعماله يدعو إلى الثورة جهارا، مليئ بالحس الثوري .

((حميد: هذا هو الشيء اللي صبتني نخمم فيه مرارا، علاش ومن آش عايلتنا راهي بعييدة على الثورة...)).[4]

– شخصية عمر: هو الابن الأوسط للعائلة، شاب يظهر في البداية عصبيا متشاجرا بطالا وسكيرا، كتوم فهو يخفي حقيقته المجاهدة وهذا ما نكتشفه مع تطور الأحداث، يشرب الخمر ويرتاد الحانات حتى يتمكن من مخالطة المسؤولين الفرنسيين وتمرير السلاح في سياراتهم ووضع القنابل في مراكزهم، شخصية بطلة ومضحية، إذ يضحي بنفسه لانقاد أخيه توفيق ونلمح هذا كله في عدة مواقف وحوارات مثل حواره مع أبيه حمدان:

((حمدان: والسهرات والمبات برا؟

عمر: سامحني يا بابا لكن هذا ما يهمكش[1]،

عمر: على حسابك يا بابا أنا بديت في الكفاح بعد اليوم اللي جات فينا ديك البنت وبيتها عندنا

---

[2]: المصدر نفسه. ص 82.

[3]: المصدر نفسه. ص 90.

[4]: المصدر نفسه. ص 16.

[1]: عبد الحليم رايس: ابناء القصبة. ص 51.

حمدان: نظن يا وليدي

عمر: لا يا بابا حميد نعم اخرج من هنا معاها، ورّى لها الطريق شافت شجاعته تكلمت عليه، جربوه وقبلوه، وأنا كنت على بالي أما أنا... بابا الخمر اللي كنت نشربه أولا كان يهدنلي اعصابي ومرارا كانت الوسيلة اللي كنت نخدم بها...مرارا شربت مع مفتشين سريين وفي سياراتهم جوزت سلاح (يضحك) كي نتفكر واحد النهار كنت في حانة نهج مسيكلي نشرب مع مفتش وفي السيارة نتاعه كانت قنبلة مثل نتاع اليوم(مفكرا) أيه أيه، جازوا من تم جماعة من الفدائيين لو شافوني من غير شك كانوا يقبضوا علي وعلى اللي معايا وتفسد قضية القنبلة ...لكن مصادفة أوه في الحقيقة شيئ إلا هي كان المسؤول نتاعهم يعرفني.[2]

ولا تختلف شخصية " المجاهدين " (ميمي، ساعي البريد، البنت صديقة عمر، الطبيب...) عن أفراد العائلة، فهي شخصيات فدائية شجاعة تمتلك القوة والشجاعة والحس الثوري.

– شخصية المستعمر(السرجان، الضابط، العساكر، المظللين، لاكوست...) تتميز هذه الشخصية بالفظاظة والغلظة والحقد والرغبة في الانتقام وبالدناءة في المعاملة ويتجلى ذلك في المسرحية من خلال تعذيبهم لتوفيق، وفي معاملة الأب "حمدان" والكنة "مريم" في نهاية المسرحية حيث تتعرض "مريم" لمحاولة اغتصاب من قبل الضابط الفرنسي، وتعرض "حمدان" للضرب، ويتضح ذلك من خلال بعض العبارات مثل: (يمسكه بالخناق) و (يلقيه على الأرض)، و (تخرج ممزقة الثياب ملطخة بالدم والمسدس في يدها).

وُفّق "عبد الحليم رايس" في بناء شخوص مسرحيته، حيث أعطى كل شخصية أبعادها الثلاثة، فرغم اختلافهم في البعد الجسدي إلا أنها تشترك وتتقاسم البعدين النفسي والاجتماعي، بحيث أسند لكل فرد مهمة تتوافق وأبعادها: "فتوفيق" أسندت له مهمة قيادة الثورة، و"حميد" كلف بمهمة استطلاع الطريق، أما "عمر" فتكفل بوضع القنابل وتمرير السلاح.

ما يلاحظ كذلك أن الكاتب قد غَيَّب الشخصية البطلة في مسرحيته فلا نعثر على شخصية بطلة وإنما توجد شخصية جماعية بطلة، فكل أفراد العائلة شخصيات بطلة، وهذا طبيعي ومنطقي كون المسرحة حادثة واقعية عاشها شعب بأكمله لا فرد بعينه.

[2]: المصدر نفسه. ص 62.

II – الحوار:

يمثل الحوار العنصر الأساسي و الوحيد الذي تتميز به المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية الأخرى، فهو الأداة الرئيسية للتعبير فيها، ولا يستقيم المسرحي بدونه.

الحوار هو أسلوب الحياة اليومية ووسيلة اجتماعية للتواصل بين الناس. ويلعب الحوار دورا كبيرا في بناء المسرحية، فمن خلاله يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه "إذا كانت الحبكة بمواقفها وأحداثها تمثل الهيكل العظمي للمسرحية، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل وتمده بالحياة "،[1]فعندما تعجز الحبكة عن الانطلاق والتطور، يبرز دور الحوار لإنقاذها مما يساعد على استمرار المسرحية.

فالحوار يمكن اعتباره وسيلة للتواصل بين الممثلين (الشخصيات)، كما في ذات الوقت وسيلتهم في الاتصال بالجماهير (المتلقي)، ويتركب الحوار من كلمات ومقاطع وعبارات، يضعها المؤلف ويحملها أفكاره، وآرائه، وكل ما يريد توصيله للقارئ، "فالحوار المسرحي المنطوق هو لغة الشخصيات، وهو يعبر عن مشاعرها وأفكارها، كما يقوم بالكشف عن وعيها، ويجعلها تؤدي دورها طبقا للمفهوم الدرامي والمعنى الذي تحمله هذه العبارات".[2]

وتدخل اللغة المسرحية في الجزائر ضمن الاهتمامات الكبيرة التي عُني بها الدارسون للفن المسرحي، "ولقد اعتمد الفنانون المسرحيون بعد الاستقلال على اللغة العامية، وهي لغة عربية ملحونة ولكنها منتقاة".[1]

ويقول "عبد الحليم رايس" عن طبيعة اللغة التي استعملها في مسرحية "أبناء القصبة": " أنها لغة الشعب ويضيف قائلا لقد غخترنا حوارا حيا ومعيشا يعبر عن واقع الأمة، وإننا لو قدمناها بالفصحى، لكانت ربما تفقد جانبا من واقعيتها التعبيرية لو قدمناها بالفصحى، لكانت ربما تفقد جانبا من واقعيتها التعبيرية الشفافة"،[2] وذلك ما نستشفه من خلال بعض العبارات مثل (ياخوية أنا مانسالك وأنت ماتسالني مارانيش نرضع في صبعي)، فهي كلمات متداولة في الأوساط الشعبية للمجتمع الجزائري بعد الاستقلال. فهي ترسم لنا الفضاء

---

[1]: نبيل راغب: موسوعة الابداع الأدبي. ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر،1996، ص 142.

[2]: شكري عبد الوهاب:النص المسرحي. دراسة تحليلية الأصول.دط، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية،مصر،2007،ص 96.

[1]: علي سلالي: شروق المسرح الجزائري. تر: أحمد منور، ص 08.

[2]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989. ص85.

المكاني في النص، كما أن عامية الكلمة وبساطتها توحيان بمدى تفشي الأمية في عمق المجتمع الجزائري، الذي ظل يدفع ثمن الامية الموروثة عن الاستعمار الفرنسي.

كما تعكس لغة الحوار طبيعة الشخصية ومستواها الثقافي، وتكوينها الاجتماعي، لذلك نجد أن اللغة التي وظفها المؤلف على ألسنة الشخصيات المسرحية تعكس لنا الصورة العامة لبنية المجتمع الجزائري لتلك الفترة، فعندما نتأمل الكلمات التي جاءت على لسان شخصية الأم في حوارها مع ابنها حميد، لاشك أننا نفهم طبيعة هذه الشخصية، وهذا ما يظهر لنا من خلال هذا الحوار:

((الأم: بالشرع والنبي ما تخلطش خوك كبير عليك

حميد: علاش كاش ما قلت

الأم: كنت رايح تقول.....[3]))

فالأم تحاول أن تمتص غضب ابنها فاختارت الكلمات التي تؤثر بها في ابنها، كما تساعدنا تلك الكلمات على فهم طبيعة وحقيقة شخصية الأم، كرمز للمرأة الجزائرية التي عاشت إلى جانب الرجل، وساهمت مساهمة فعالة أثناء الثورة التحريرية.

كما نلمس في هذه المسرحية سمة بارزة للغة الحوارات التي كانت مباشرة فلا تنميق ولا زخرفة، لأن الحوار كان واضحا، كما اتسمت لغته بالمنطقية والنبرة الخطابية، بحيث أعطى الكاتب أكبر قدر من المعنى بأقل قدر من الكلمات، وهذا ما نلاحظه مثلا في قول شخصية الأم (كنت رايح تقول)، فهذه الجملة تتكون من ثلاث كلمات لكنها تحمل الكثير من الدلالات، فهي توحي بمدى خطورة الموقف الذي اتخذه ابنها "حميد" من أخيه "توفيق" حين تساءل عن أخيه "عمر" وطلب الإنقاص من صوت الراديو.

لقد كان "عبد الحليم رايس" حريصا على أن يأتي حوار مسرحيته معبرا عن الشخصية التي جسدها بأبعادها المختلفة، وقد كان ذكي بحيث تمكن من انتقاء كلمات تناسب كل شخصية من شخصيات المسرحية، كما وفق في اختيار لغة الحوار بين الشخصيات إلى حد ما، التي تتناسب وطبيعة الفترة التي كتب فيها مسرحيته ومراعيا كذلك حقيقة المسرح الذي يجب أن يكون شعبي.

[3]: عبد الحليم رايس: أبناء القصبة. ص 19.

كما أفلح في تجنيب شخصياته الوقوع في الخطابية، والتعريف بالشخصيات المسرحية والكشف عن أفكارهم، إلا أنه وقع في هفوة السرد في العديد من المشاهد، وهذا لربما ليتجنب بعض المشاهد الثقيلة التي من الصعب تجسيدها، كمشهد مقتل "عمر" الذي يروي أحداثه الساعي لتوفيق:

((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....وبعثلي نخبركم باش تروح.[1]

III- الصراع:

إن الأصل في العمل المسرحي هو الأداء الحركي (التمثيل)، فالصراع يمثل الجوهر إذ يعد بمثابة الروح من الجسد، فكما تقوم الروح بمنح الحياة والحركة والوجود للجسد كذلك الصراع في المسرحية إذ يمثل روحها التي تمنحها الحركة وتبث فيها الحياة فهو عنصر أساسي من عناصر البناء الفني للمسرحية: "كون الصراع هو العمود الفقري للبناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود له ويؤدي الصراع الدرامي في جزئياته إلى لحضات من التوتر العاطفي".[2]

[1]: عبد الحليم رايس: أبناء القصبة. ص 80.

[2]: عبد الوهاب شكري: النص المسرحي دراسة تحليلية الأصول. ص 93.

ولأن الصراع جوهر الموقف الدرامي، فهو بتفاعل مع جميع عناصر العمل المسرحي، فيمنحها الحركة والدلالة "ومن ثم لا يمكن ان يكون الصراع الدرامي داخلي فحسب، ولا خارجيا تجريديا. بل لا مناص من أن يكون حيا بواقع الملابسات والحدث".

ويظهر لنا الصراع في مسرحية "أبناء القصبة" على عدة أشكال تتحدد من خلال الحوار بين الشخصيات والمواقف، فمن خلال الحوار الذي جرى بين شخصية "توفيق" وشخصية "حمدان" نجد صراع:

((توفيق: ما تنجموش تنقصوا في المذياع كي تكونوا تسمعوا فأخبار الجيش.

حمدان: نقص حميد.... على سلامتك توفيق)).[3]

فالصراع هنا صراع ساكن، والسكون يعني انعدام الحركة وبالتالي سكون الشخصية وهذا ما نلحظه على "حمدان" حيث لم يبد أي رد فعل. بل طلب من ابنه حميد تنفيذ الأمر.

كما نلمس نوع آخر من الصراع من خلال الموقف البطولي الذي خاضه "عمر" مع العساكر الفرنسيين الذين جاؤوا لاعتقال أخيه "توفيق".

الذي نقله لنا الكاتب على شكل حوار بين الوالد "حمدان" و "سي عمار":

((سي عمار: بصح راجل ياسي حمدان... هما أكثر من عشرين ولا ثلاثين وهو وحده لكن عفريت غير قول عشر دقائق ولا شاد معاهم خسارة خانه الرصاص زكما شاف روحه ما عندوش وين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاش أمتاعه بعدما صاح تحيا الجزائر..تقول حب يموت أو ماحبش يقبضوه حي... حاجيتك ياسي حمدان كان متحلف كي المرة على ما يقولوا...سي حمدان راك تسمع فيا؟

حمدان: إيه ياسي 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 لو كان قبل الثورة كاش واحد قالي أولاد شعبنا يديروا هذا الشي كنت نكذَب)) .[1]

[3]: مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ص 571.

فنوع الصراع هو صراع عمودي حيث نجد "عمر" الذي يمثل إرادة الشعب الجزائري المدفوع بوعي للتغيير من أجل الحرية والاستقلال، تواجه إرادة الاستعمار المكرسة للقهر والاستعباد وكأنه – الاستعمار- قد حل محل إرادة الآلهة، والشعب الجزائري الذي يمثل دور بروميثيوس المقلد بالأغلال الذي اتخذ من النار وسيلة لمجابهة الآلهة، وما تلك النار في المسرحية اليونانية إلا الثورة التي وصلت إلى حد الذروة القصوى بين الشعب الجزائري والمستعمر الفرنسي، فكل فرد من أفراد العائلة في المسرحية وحتى المجاهدين تجد روح بروميثيوس مغروسة ومتغلغلة في أعماقهم، فالشعور والنهوض بالثورة لتحرير الشعب الجزائري من الاستيطان الفرنسي تحول إلى حلم يراود كل أفراد العائلة، وهذا ما يكشف عنه "حميد" لما رآه في منامه فيروي:

((حميد: نمت كللي شاركت مع الفدائيين ورحنا في ستة باش نقضوا على لاكوست أمالة خرجوا فينا العسكر قابلناهم بالرشاشات أنا نقست طيحت.... ولما جاوا يلقوا علي القبض فطنتني مريم....)).[2]

ف"حميد" وهو يتقمص روح بروميثيوس في منامه قد تبدت له الآلهة في شخصية "لاكوست" الشريرة، وهو قائد فرنسي يعد عراب السياسة الاستعمارية في الجزائر القائمة عل الاستيطان والاغتصاب والتوسع على حساب الأهالي، وكل من يخالف هذه السياسة ويرفضها يتعرض للقتل والسجن والتعذيب.[1]

وهذا الصراع العمودي يمكن أن يعمم على كل فرد من أفراد العائلة، وعلى كل المجاهدين وأفراد الشعب الجزائري، لأن الثورة هي ثورة شعب بأسره لا ثورة عائلة فقط.

كما نلمس في المسرحية صراع آخر يتمثل في الصراع الداخلي، حيث تحتفي المسرحية بالعديد من المواقف والحوارات الذي تجسد ذلك الصراع وعبر مختلف فئات الشعب الجزائري، كالحوار الذي دار بين "حميد" و أبيه"حمدان":

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

---

[1]: عبد الحليم رايس: أبناء القصبة. ص 83.

[2]: المصدر نقسه. ص 34.

[1]: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية. ص 165.

حميد: ولكن يا للأسف حنا ما فعلناش لهاذي ولا أخرى أنا من الخدمة لدار وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني وساعات يصفعوني ومانقدرش حتى نتكلم...عمر من التبارن مايخرش والتوفيق ... هذاك شرطي...شرطي عند فرنسا ومن قال لي ماراهش يعذب في خوانوا في دار الكوميسار)).[2]

ف"حميد" يبدي قلقه وارتباكه وتأنيب الضمير أمام الواجب الوطني والثورة، وما زاد من توتره وظيفة أخيه "توفيق" وتصرفات أخيه الآخر "عمر"، لأن كل واحد منهم أصبح يشك في الآخر، وفي الوقت نفسه لا يستطيع المجاهرة بموقفه، لأن الثورة تستوجب السرية التامة. وهذا ما دفع بالأب "حمدان" إلى الصراخ متألما بما فعلته فرنسا بأبنائه بعدما كان يظن أن الثورة ستوحدهم:

((حمدان: من صغرهم وهوما بالقط والفار جات الثورة قلت تردهم للطريق وتنزل العطف والحنان في قلوبهم لكن بالعكس صاروا هذا يشك في هذا ولدتي العديان يا يمينة....)).[3]

وحتى "مريم" لم تتوان في إظهار صراعها الداخلي مع ذاتها وإبداء رغبتها في مشاركة أفراد العائلة الثورة، ويتضح ذلك من خلال حوارها مع المجاهدة "ميمي" :

((مريم: نتأسف اللي راني متزوجة وما نحكمش في نفسي، ونستحي اللي ما نقدرش نفعل مثلك... ونفتخر بيك وبأمثالك اللي راكم مثلتونا أحنا النساء في هذه الثورة، وسمعتوا بها كل نساء العالم...)).[1]

إذ يتجلى من خلال هذا المقطع أن "مريم" تبدي غيرتها من "ميمي" المجاهدة والمناظلة في الثورة، كونها غير مرتبطة وعلى عكسها تماما فالعلاقة التي تجمعها مع "توفيق" تشكل لها عائق وحاجز أمام مشاركتها في الثورة.

كما نلمح نوع آخر من أنواع الصراع في المسرحية وهو الصراع الديناميكي والذي تجسد من خلال الحوار الذي دار بين شخصية "حميد" الذي يمثل جيل الشباب الثائر والمؤمن بالثورة و التغيير، وشخصية "حمدان" الذي يمثل جيل الآباء المؤمن بفكرة القدر المحتوم، وكأن فرنسا قدر مقدر ومحتوم على الشعب الجزائري:

((حمدان: يفرج ربي يا وليدي.

---

[2]: عبد الحليم رايس: أبناء القصبة. ص16

[3]: المصدر نفسه. ص25.

[1]: عبد الحليم رايس: أبناء القصبة. ص 36.

حميد: يفرج ربي نعم لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول تسبب يا عبدي وأنا نعينك، لكن الجيل متاعكم ماسببش كنتوا لاهين البعض بالسنيترة والبعض بالسفنجة والآخرين القصبة والقعدات....))[2].

يمكن القول إذن أن الكاتب قد نجح في خلق شحنة التوتر والصراع الناتجة عن هذا الصدام ما يزيد من اهتمام القارئ؛ فكلما كان صراع بين شخصيتين متعارضتين أو بين إرادة شعب وشعب آخر كان هناك اهتمام من قبل القارئ.

كما استطاع "رايس" أن يخلق في مسرحيته عدة أنماط للصراع إلا أنه يمكن إيجازهما في نمطين اثنين برزا في المسرحية هما الصراع الداخلي والصراع الخرجي في حين لا نكاد نعثر عن النوعين الآخرين. وما يعاب على "رايس" أنه لم يحسم في مسألة الصراع وبالخصوص في الصراع العمودي إذ ترك النهاية مفتوحة على واقع الثورة.

III – الحدث:

إن الأصل في أي عمل تمثيلي أو درامي هو الحدث وليس السرد أو القصة، والحبكة: "هي الهيكل القصصي للأحداث المسرحية، أي تسلسل وترتيب وتتابع للحوادث وانتقائها والأحداث عادة ما تكون لها بداية ووسط ونهاية، هذه الأحداث تتفجر وتنطلق من أي حدث أو مؤثر، وتؤدي إلى نتيجة في القصة، ويكون ذلك مترتبا على الصراع الوجداني بين الشخصيات، أو بتأثير الأحداث الخارجة على إرادة الشخصيات".[1] فالحدث هو عصب الدراما والمدخل الأساسي لدراسة المسرح، ويخلق الحدث في المسرحية من الحوار بين الشخصيات وفي زمن معين وهذا هو الاختلاف الجوهري بين الحدث في المسرحية والأشكال الفنية الأخرى.

يبدأ الحدث في مسرحية "أبناء القصة" بانتشار الثورة في القصبة واشتراك أبناء عائلة "حمدان" في الثورة كل واحد وطريقة عمله الثوري. ليبدأ الحدث في التأزم مع لجوء المجاهدة "ميمي" للعائلة، وطلب المساعدة للاختباء من العساكر الفرنسيين و ولوج "حميد" في الثورة واكتشاف العساكر الوظيفة السرية التي يقوم بها "عمر" وكثرة زيارتهم لبيت"حمدان". ليصل إلى الذروة بعد إصابة "حميد" برصاص العدو أثناء قيامه رفقة مجموعة من الفدائيين بهجوم على الفرنسيين وإحضار "توفيق" للطبيب هذا الأخير الذي أدى إلى قمة وذروة التأزم في المسرحية بإفشائه سر

[2]: المصدر نفسه. ص 15.

[1]: عبد الوهاب شكري: النص المسرحي دراسة تحليلية الأصول. ص47.

"توفيق" والكشف عن هويته الحقيقية حين ناداه بـ "سي هشام" لتجد العائلة نفسها في مأزق حقيقي، فابنها "توفيق" (سي هشام) هو المسؤول والمنظم للأعمال الفدائية والمطلوب من قبل السلطات الفرنسية.

ويبدأ الحدث في الانفراج بالتحاق كل من "حميد" و"عمر و"توفيق" بالجبل، لينتهي- الحدث في المسرحية- باستشهاد "عمر" و الأب "حمدان" والكنة "مريم"، ووضع "حميد" في المحتشد الفرنسي، والتحاق "توفيق" بالجبل، وبقاء الأم رمز للوطن.

V- الفضاء:

بما أن النص الدرامي هو نص لفظي، فإن الفضاء المسرحي كمكون رئيسي فيه، يتشكل من خلال روابط لفظية زمانية ومكانية تتلفظ بها شخصيات المسرحية. والفضاء في المسرحين على نوعين: فضاء مكاني وفضاء زماني؛ فالأول هو الحيز والإطار المكاني الذي تدور فيه الأحداث، والثاني هو زمن وقوع الأحداث.

ويتضح الاطار الفضائي في المسرحية من خلال العبارات التي وردت على ألسنة الشخصيات كما جاء على لسان شخصية "مريم" في قولها (فاين راحوا) أي كشف مكان العدو.

لقد رسم لنا " عبد الحليم رايس" في مسرحيته "أبناء القصبة" عدة فضاءات مكانية، بدءا من العنوان في حد ذاته، فعبارة "أبناء القصبة" تترجم لنا الفضاء المكاني الذي دارت فيه أحداث المسرحية، فالأحداث جرت بأحد الأحياء القديمة لمدينة الجزائر، وهو حي القصبة العريق، فقد رسم لنا الكاتب الحيز المكاني لأحداث المسرحية والتي تتراوح بين منزل "حمدان" وحي القصبة. ويظهر ذلك من خلال هذا المشهد:

((مريم: (من البيت): نعم لالة.

الأم: ما شفتيش الجريدة

مريم: راهي هنا... عمر راه يقرأ فيها.

الأم: لما يتم جيبها لسيدك.

مريم: (من البيت): معليه))[1]

ففي هذا المشهد يكون البيت الحيز المكاني الذي دارت فيه أحداث المسرحية، كما يظهر كذلك في حي القصبة ويتجلى ذلك من خلال المشهد:

((حمدان: واش بيك تجري.

حميد: أرماو قنبلة يدوية في قهوة باتيست ولحقوا عليهم العسكر...))[1]

وهكذا يتضح بأن أحداث المسرحية دارت بين بيت "حمدان" وحي القصبة حيث يوجد هناك مقهى لمعمر فرنسي يجتمع فيه الفرنسيون، وفي هذا الشأن يقول "رايس":" 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 أنني ركزت على هذه الفترة في هذا المكان لأنني أعرفه، 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"[2] وهكذا سارت أحداث المسرحية لتأخذ من المكان علامة دالة على طبيعتها.

أما الفضاء الزماني، فنلمس عدة بنى زمنية، ويظهر لنا ذلك من خلال عدة عبارات كالعبارة التي وردت على لسان مريم:

((مريم: (من نافذة المطبخ): صباح الخير سيدي))[3]

فالزمن بنية فنية في النص الدرامي فكلمة الصباح تدل على الفترة التي تلي ظهور الشمس، كما تدل على النشاط والحيوية، وارتباط الجزائريين بالحدث الذي تعيشه الجزائر.

[1]: عبد الحليم رايس: أبناء القصبة. ص 10 .

[1]: عبد الحليم رايس: أبناء القصبة. ص 13.

[2]: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989. ص84.

[3]: المصدر السابق. ص83.

خامسا: تجليات الهوية في مسرحية أبناء القصبة:

تحتفي مسرحية أبناء القصبة بالعديد من الملامح والتجليات التي تبرز مقومات الشخصية الوطنية والهوية الجزائرية شكلا ومضمونا وتتحدد فيما يلي:

اللغة:

اللغة أقدم تجليات الهوية، أو لنقل هي التي صاغت أول هوية لجماعة في تاريخ الإنسان، إذ أن اللسان الواحد هو الذي جعل من كل فئة من الناس "جماعة" واحدة ذات هوية مستقلة لدى تسعى الشعوب لتوظيف لغتها في مختلف مجالات الحياة، وهذا ما قام به "عبد الحليم رايس" في مسرحية "أبناء القصبة" التي خطها باللهجة العامية، راميا من خلال ذلك إلى التأكيد على مقومات الشخصية الوطنية للهوية الجزائرية من خلال اللغة الموظفة، خاصة وأن المسرحية كتبت في مرحلة حساسة من تاريخ المجتمع الجزائري، فالمسرحية من بدايتها إلى نهايتها عبارة عن ألفاظ عامية (ماشفتش الجريدة، حلوا الراديو نسمع الأخبار، إيه واشنه، واش كاين، إيه مليح، راس لحشيش...) وغيرها من الألفاظ التي تدل على تمسك أفراد الشعب الجزائري بلغتهم التي تثبت هويتهم وأصالتهم وتميزهم عن باقي الشعوب، وهذا ما نجده أيضا في كثير من المقاطع الحوارية في المسرحية:

((عمر: مساء الخير عليكم.

توفيق: حتى لضرك أنت ...؟

عمر: كنت هنا غير كما خرجت، عملت دورة ورجعت.

توفيق: مانيش فاهم وقتاش تتخلص من الدورات متاعك.

عمر: آه اسمع يا خوية أنا ما نسالك وأنت ما تسالني ما رانيش نرضع في صبعي، وراني حر الله أعلم؟))[1].

فمن خلال هذا المقطع الحواري الذي دار بين "عمر" و"توفيق" نلاحظ بأن الألفاظ المستعملة هي ألفاظ عامية من اللهجة الجزائرية الدارجة والمتداولة بين عامة الناس، فـ"عبد الحليم رايس" هنا لم يستعمل اللغة العربية

[1]: عبد الحليم رايس:أبناء القصبة. ص22-23.

الفصحى ولا أي لغة أخرى، وإنما عمد إلى استعمال اللهجة الدارجة وهذا ليس اعتباطا، وإنما الهدف منه هو تجسيد وإعطاء صورة حقيقية عن هوية المجتمع الجزائري بصفة عامة.

أيضا فإن اللغة هي وعاء الفكر الذي يجسد هوية الأفراد وذاتهم:

((حميد: ما بقاوش كثير مثل خويه عمر يا بابا، راني متحقق اللي عن قريب يترك السيرة هذي اللي راهم فيها، إنما شوف الشعب الآن شبابه كله راه في الكفاح، الأساتذة...تركوا المدارس، الأطباء المستشفيات، الفلاح، الخماس كل أفراد الشعب راه يكافح هذا عصرنا يا بابا...

حمدان: وأنت راك تكافح مع خاوتك؟

حميد: هذا هو الشي لي صبتني نخمم فيه مرارا، ومن آش عايلتنا راهي بعيدة على الثورة.))[1].

فهذا المقطع يبرز دور اللغة في تجسيد أفكار الأفراد من خلال وعيهم بالثورة وضرورة الالتفاف حولها، وبتحقيق هذه الخطوة تتجسد هوية الأمة، وهنا تكون الهوية هوية جماعية.

كما تتجلى اللغة في المسرحية أيضا من خلال الحوار الذي دار بين الأم ومريم:

((مريم: لالة آش نطيبوا أعشا اليوم...

الأم: آه طبخي اللي ظهرلك... ولاّ لالا اعملي مثوم توفيق يحبو.

مريم: على كل حال ما نتعشاوش بكري.

الأم: ما عليش... قولي لي.... واش راه توفيق. كيما خرجت خليته راقد.

مريم: مازال في فراشه لالة كيما قلت لسيدي لبارح الليل كامل مارقدش))[2] .

ورغم كون اللغة الراسخة لا تزعزعها المؤثرات الخارجية التي تعترضها إلا أننا نجد في المسرحية، حوارا لتوفيق مع الضباط باللغة الفرنسية:

---

[1]: عبد الحليم :أبناء القصبة. ص16.

[2]: المصدر نفسه . ص67-68.

((Sergent : (silence puis dehors) L' armèe- ouvrez - police- ouvrez au nom de la loi (silence)- ouvrez - police.

Tewfik : voila , voila j'arrive (il ouvre la porte, les soldats entrent).

Sergent : les mains en l'air tout le monde… ou est la personne qui est entrèe ici ?.

Tewfik : qui cherchez – vous ?.

Sergent : vos papiers ?)).[3]

وهذا ما يطرح عدة تساؤلات: هل تكلم "توفيق" هنا باللغة الفرنسية اختراق للهوية ؟ أم أن ازدواجية اللغة لديه هي التي تؤدي إلى اختراقها ؟ أم أن تكلمه باللغة الأجنبية كان من أجل إيهام الضابط بأن "توفيق" يقف في صفهم ؟ ويدعم موقفهم القائل بأن الجزائر فرنسية.

لقد كانت اللغة هي الهدف الأول للمستعمرين، فأي شعب لن يتحول إلا من لغته، إذ يكون منشأ التحول من أفكاره وعواطفه وآماله، التي لا تكون إلا باللغة ولا تتجسد إلا بها.

فالمستعمر الفرنسي أو الضابط لم يتكلم باللغة العربية وإنما تكلم بالفرنسية هادف بذلك إلى صهر اللغة العربية وطمس معالمها، وإيمانا منه أنه لن يتمكن من التغلغل في البلاد إلا إذا أحكم سيطرته على اللغة وقام بترويج لغة أخرى، أما توفيق فإن هدفه من التكلم بلغة المستعمر لم يكن التخلي عن هويته وإنما تضليل العدو وإيهامه بأنه يقف في صفه وأنه مؤمن بأفكاره – أفكار المستعمر– التي جاء بها، إذ أنه لم يستعملها إلا في حديثه معهم.

بهذا تبقى اللغة هي السبيل القوي للحفاظ على الهوية، فالحفاظ على اللغة حفاظ على الهوية، والتخلي عنها تخلي عن الهوية كونها عنوان الوجود والمستودع الأمين الذي تختزن به مقومات الانتماء.

[3]: المصدر نفسه. ص27.

الدين:

كما سبق وذكرنا بأن الدين ركيزة أساسية في تشكيل الهوية سواء أكانت شخصية – فردية – أو جماعية، فإننا نجد ملامحه متجلية وظاهرة في المسرحية:

((حمدان: أين هي الجريدة؟

الأم: الله يقبل حمدان...مريم...مريم))[1]

فجملة "الله يقبل حمدان" تقال لمن أنهى صلاته وهي توحي بالمعتقد الديني أو الجانب الروحي للعائلة وهو الإسلام ويظهر ذلك أيضا في كلمات الأم:

((الأم: بالشرع والنبي

و الأم: الله يعطينا رضاك))[1]

فالجملة الأولى عبارة عن قسم، كما توحي أيضا بركن من أركان الإسلام ألا وهو الإيمان بأن مُحَّد نبي ورسول الله وهو دليل على أن المجتمع الجزائري متمسك بالدين الإسلامي.

كما نلمح حضور وتجلي الدين في المسرحية من خلال حوار حمدان مع زوجته يمينة وتنبيهها لوقت الصلاة ((حمدان: واشنه، ضرك راه في البحث، رجعت من مسؤولين الجبهة، باش تسالي هكذا هيا...تتوضي تصلي العشاء راهو فاتك الوقت وخلينا نتحدثوا (مقاطع محذوفة) .

حمدان: الله يقبل يمينة، آه الآن يمكن نتكلموا، اليوم الصباح جاني سي عمار الوقاف اللي عندنا في الحوش... أوحدثني على حوش بيريزا أللي مجاورنا إمالة ..))[2]

فالدين الإسلامي يوصي بأداء الصلاة في أوقاتها وهذا ما يؤكد على أن الدين حاضر في المسرحية وبالتالي فهو جزء من هوية الفرد الجزائري.

---

[1]: عبد الحليم :أبناء القصبة . ص10.

[1]: عبد الحليم :أبناء القصبة. ص19.

[2]: المصدر نفسه . ص22.

أيضا فإن الدين يتجلى من خلال الألفاظ التي وردت في هذا الحوار الذي دار بين "توفيق" و"عمر" و"مريم" و"الحكيم".

((مريم: مسلم ؟

عمر: مسلم يعني لوكان رومي ماتجيبوش، آه التعصب الأعمى.

توفيق: خلينا من هاذ الكلام ماهوش في وقته بالله روحي لبيتك.

توفيق: تفضل يا حكيم.

الحكيم: السلام عليكم

عمر: السلام ورحمة الله

الحكيم: الله يبارك (يدخل البيت مع عمر يتبعها بنظرة لحظة تحرج الأم والغطاء على رأسها)[1]

فالألفاظ المستعملة في هذا الحوار (مسلم، السلام عليكم، الله يبارك،...) هي ألفاظ من الدين الإسلامي، وهي ألفاظ توحي بأن الدين الإسلامي منتشر وسط المجتمع الجزائري الذي ظل متمسكا بهويته العربية الإسلامية رغم كل الظروف التي مر بها. وهكذا فإن الدين يلعب دورا مهما في المحافظة على الهوية الفردية والجماعية.

الإيديولوجيا:

للإيديولوجيا علاقات وطيدة ومباشرة بالمجتمع، فهي تمثل النظام الفكري والنسق الاجتماعي لمجتمع ما. ويتجسد في أفعال وممارسات اجتماعية توجه الأنظمة السياسية والقانونية والأدبية، والمجتمع الجزائري في فترة الخمسينات وبداية الستينات تبنى فكر وإيديولوجيا ثورية لطبيعة الفترة الاستعمارية التي عاشتها وما قدمته من تضحيات بطولية في مواجهة المستعمر بالسلاح، وحتى بفكرها الثوري.

[1]: عبد الحليم :أبناء القصبة . ص52

هذا ما تجسده معظم المسرحيات الثورية في تلك الفترة الحساسة من تاريخ الجزائر؛ إذ يمثل الفكر الثوري أحد الوسائل النضالية التي اعتمدها كتاب ومؤلفي هذه الفترة في الحفاظ على الشخصية الوطنية والهوية الجزائرية.

لقد أملت الظروف القاسية التي عاشها "عبد الحليم رايس" لأن يتخذ من الثورة فكر ومبدأ في التعبير عن ذاته وذات مجتمعه الذي تجدرت فيه الثورة. فراح "رايس" يجسد فكره الثوري في مسرحيته "أبناء القصبة"، صابغا نصه بالثورة وقيمها التي عبر عنها وعن الإيديولوجيا المنتشرة على لسان شخصيات المسرحية التي عكست وعي الشعب الجزائري بضرورة التحلي بالنزعة الثورية في مختلف فئات جنسه.

إذ ومنذ بداية المسرحية نلحظ هذا التوجه الفكري للشخصيات، فالأب "حمدان" يُظهر نزعته الثورية من خلال مواقفه وحواراته مع زوجته وأبنائه، فمن الحوار الذي دار بينه وبين زوجته نستشف ذلك:

((حمدان: ما راناش في وقت القوت... هذي ثورة يا يمينة... هذي مسألة موت وحياة...آه خليني نطالع الجريدة.))[1]

فالثورة هي الشغل الذي يشغل باله، ولا شيئ غيرها.

هذا ما نلحظه في حواره مع "حميد" في المقطع التالي:

((حميد: إمّالة يا بابا يلزمني نشارك في العمل....

حمدان: ما نقولك إيه، وما نقولك لا راك راجل الآن وتعرف واجبك فين راه آه خلينا من هذا الكلام حل الراديو الوقت... نسمعوا آش راهم يقولوا في صوت الجزائر...[2]))

فالأب رغم عدم تصريحه مباشرة لرغبته في انضمام ابنه للثورة والمشاركة فيها، بحيث يترك له الحرية التامة في اتخاذ موقف معين اتجاه الثورة (راك راجل وتعرف واجبك فين راه)،إلا أنه مؤيد له، ليعلن عن ذلك بصريح العبارة من خلال قوله: الله ينصركم يا وليدي.

---

[1]: عبد الحليم :أبناء القصبة. ص11.

[2]: المصدر نفسه. ص.15.

وحتى الابن الأصغر "حميد" يكشف عن وعيه الثوري في العديد من المواقف والمقاطع الحوارية، فقيامه بإطفاء الراديو بمجرد انتهاء الأخبار ورفضه الاستماع للأخبار الرياضية يعكس هذا التوجه الإيديولوجي:

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

حميد: في وقتهم، ما كانتش الثورة، لكن أنت قولي واش يعجبك في هذا النشرة يا بابا..))[3] بل ويزداد تعلق "حميد" بالثورة مع التجاء المجاهدة "ميمي" إليهم واختبائها في بيتهم، فاستفساره عن مهنة المجاهدة وعن كيفية المشاركة في الثورة يوحي لنا بفكره الثوري:

((حميد: أختي كيفاش يعمل الإنسان باش يشارك في الجبهة

ميمي: حبيت تشارك في الكفاح...

حميد: نعم.

ميمي: هذا نظام ما يخفاش عليك بللي تروحلك حريتك كلها..

حميد: واشنه هي حريتي الخاصة أمام حرية الوطن والشعب كله))[1]

فحتى الحرية التي يسعى لها كل إنسان لا تضاهي قيمة الثورة عند "حميد" بل أكثر من ذلك أصبحت الثورة حلما يراه في منامه، يتحقق في الواقع:

((حميد: نمت كللي شاركت مع الفدائيين، ورحنا في ستة باش نقضوا على لاكوست أمالة خرجوا فينا العسكر قابلناهم بالرشاشات أنا نقست طحت... ولما جاو يلقوا علي القبض فطنتني مريم))[2]

فما رآه في منامه قام به رفقة مجموعة من الفدائيين ليصاب في ذراعه اليمنى برصاص العدو.

---

[3]: المصدر نفسه. ص15.

[1]: عبد الحليم :أبناء القصبة. ص30.

[2]: المصدر نفسه. ص 34.

هذا ما نلحظه على شخصية "عمر" كذلك، فهو يُظهر فكره الثوري منذ بداية أحداث المسرحية، إذ نجده في العديد من الحوارات مع أفراد أسرته يلمح لذلك عن طريق المشاجرة والصراع:

((حمدان: عمر أشغالك الخاصة تعبت أعصابك لوكان تطلب من المسؤولين نتاعك يريحوك أيام؟ من اللي شفت القنبلة وقفت بيك وأنا جاعل روحي في موضعك وأنا فهمت يا وليدي واش راهم يعذبوا الفدائيين الآن فهمت واشنه واش من عظمة في الإنسان اللي يجوز قنبلة وسلاح في وسط العسكر يمكن يلقوا عليه القبض، يمكن يقتلوه يمكن يجرحوه كما خوك حميد.

عمر: (هادئا) ماراناش في وقت الراحة، الوقت مايستناش يا بابا وفرنسا راهي تنتظر في هذا الفشل أحنا مانفشلوش حرام))[3]

فالثورة ووضع القنابل وتمرير السلاح هي الأشغال الخاصة التي شغلت فكر "عمر"، وحتى فكرة الزواج التي إقترحها عليه أبيه لم تكن في فكره وتفكيره، لأن الوقت غير مناسب لتلك الاحتفالات وإنما الاحتفال المرجو هو الاحتفال باستقلال الجزائر وانتصارها، فالجزائر هي العروس التي يريدها كل أفراد الشعب:

((حمدان: والسهرات والليالي اللي راك تباتها برا... إذا حبيت تتزوج قول ولو أنا ضد الزواج في هذا الوقت، في الوقت اللي صار الإنسان ما يعرف آش اللي راه يستنى فيه غدوة وإذا تزوج ضحى وضيع مستقبل البنت اللي يتزوج بها نزوجوك قول نزوجوك.

عمر: في ما يخص الزواج أنا موافق يا بابا، ماراناش في وقته. أما لمبات برا مسألة أخرى))[1]

كما نلحظ ذلك النزوع الثوري لدى "توفيق"، نستشف ذلك من خلال حواره مع والدته:

((توفيق: ما تخفيش يا يما هذوا الناس منظمين يعرفوا واش يفعلوا..

الأم: وعلاش قتلوا المفتشين إمالة لو كان ماشي على الضعة متاعه ؟

توفيق: هذاك خبيت يا يما وعنده ما عمل باطل هو أللي كان متكفل بوسائل التعذيب...

---

[3]: المصدر نفسه . ص 61.

[1]: عبد الحليم :أبناء القصبة. ص 50.

الأم: وأنت توفيق تعاون المجاهدين...؟

توفيق: أنا.. نخدم خدمتي يا يما على كل حال منيش ضدهم)).[2]

ف""توفيق"" لا يعارض الجبهة ولا المجاهدين، بل يكاد يكشف عن هويته وعمله الثوري (هذاك خبيث، أنا.. نخدم خدمتي)

فهذه العبارات تدل على أنه يتسم بفكر ثوري ومتمسك بالثورة أشد التمسك، وهذا ما يتجلي بشكل واضح وبدون ضبابة في نهاية المسرحية بصعوده للجبل.

ويبرز هذا التوجه الثوري عند "توفيق" بتستره على المجاهدة "ميمي" ومساعدتها على الاختباء من عيون العساكر الفرنسيين بتقديمه فكرة ارتداء اللحاف حتى لا تنكشف.

ويزداد فكره الثوري بروزا بانكشاف سره المدفون في قلبه من طرف الطبيب، فهو الرأس المدبر للأعمال الفدائية:

((الحكيم: ما تعمل شي في بالك وكن متهني مع السلامة سي هشام بقاو على خير.

عمر: (مفكرا) سمعته واش قال؟... قال مع السلامة يا سي هشام خويا أنت هو سي هشام؟

توفيق: نعم يا راس لحشيش، أنا هو هشام)).[1]

لا تختلف الشخصية النسائية في المسرحية في فكرها الثوري ووعيها بالثورة عن الشخصية الرجالية، فكل من (مريم، الأم، والمجاهدة ميمي، والبنت صديقة عمر) يحملن هذا الفكر في أذهانهن ويعبرن عنه كل واحدة بطريقة معينة، فالأم تعبر عن ذلك بالزغاريد، و"مريم" بعدم الرضوخ للضابط الفرنسي والمجاهدة "ميمي" والبنت صديقة عمر بالعمل مع الثوار والمجاهدين.

[2]: المصدر نفسه. ص 21-22.

[1]:عبد الحليم :أبناء القصبة. ص 64.

الثقافة:

تحتفي مسرحية "أبناء القصبة" بمظاهر ثقافية متعددة، حيث نلمس فيها ملامح تحيل على الثقافة العربية الإسلامية للمجتمع الجزائري. هذا ما يتمظهر من خلال الإشارة إلى عادات وتقاليد الشعب الجزائري من مأكل وملبس وبناء عمراني، وتوظيف الأمثال والمعتقدات الراسخة في أذهان المجتمع الجزائري وثقافته التي حافظ به عن هويته الجزائرية، بالإضافة إلى الألفاظ والأسماء وما تحمله من دلالات.

عمد "رايس" إلى توظيف ألفاظ وعبارات شعبية جزائرية محضة مثل (الخاوة، النيف، الخماس، الجبهة، تحشم، تشقى...) وهذا يدل على الثقافة الجزائرية والذات الجزائرية، فمن غير الممكن أن لا يكون المجتمع الجزائري مع الظروف التي مر بها غير قادر على اكتساب ثقافة المستعمر وخاصة ما تعلق منها باللغة، إلا أننا نلحظ عكس ذلك في المسرحية، فكل الأفراد ينبذون اللغة الفرنسية رغم شيوعها على الألسن، فـ "رايس" جعل شخصيات مسرحيته ينطقون باللهجة العامية واستعاض عنها- أعني اللغة الفرنسية- بكلمات عربية فصيحة مثل (القنبلة، المفتش السري، السياسة، المحتشد، الخائن، الفدائيين، الكفاح، الرشاش، الإنسانية...) تأكيدا منه على الهوية العربية للشعب الجزائري، وكأن "رايس" بتوظيفه لهذه الألفاظ قد ضرب عصفورين بحجر واحد -كما يقول المثل -؛ فمن جهة عمل على تأكيد هوية الشعب الجزائري الثائر الرافض للاستعمار، وإبراز الذات الثورية والأجواء النضالية للشعب الجزائري من جهة أخرى. وكأنه يؤكد على أن الثورة إحدى الروافد الأساسية التي شكلت الثقافة الجزائرية.

وللأسماء التي اختارها "رايس" لشخصياته دور فيه الكشف عن هوية المجتمع، فلكل مجتمع بعض الأسماء التي ينفرد بها. إذ توجد بعض الأسماء هي التي تحيل إلى انتمائها. ولهذا نجد "رايس" قد استعمل أسماء جزائرية معروفة ومنتشرة في الأوساط الجزائرية، تنتمي إلى قاموس الأسماء الإسلامية كاسم "حميد" فهو من أسماء الله الحسنى – بإضافة (ال) إليه – و "مريم" فهو اسم "مريم العذراء"، فاختيار "رايس" لاسم "مريم" لم يكن اعتباطي، فكما دافعت "مريم العذراء" عن نفسها فعلت كذلك مريم في المسرحية، ولربما كان الشبه بينهما هو سبب اختياره لاسم مريم.

أما اسم "يمينة" فهو اسم جزائري شعبي منتشر وبكثرة في الأوساط الشعبية الجزائرية خاصة في الفترة الاستعمارية وقبلها. كذلك بالنسبة لاسم "عمر" فهو شائع في المجتمع الجزائري وهو اسم إسلامي، فهي – هذه الأسماء – ترمز إلى تمسك الشعب الجزائري بهويته الثقافية.

إلى جانب الأسماء نجد كذلك البِناء العمراني للدار. فهي ترمز إلى الحضارة الإسلامية ونستشف ذلك من خلال الوصف الذي قدمه الكاتب في المشهد الأول من الفصل الأول:

((قبو دار عربية (دويرة) في القصبة بالعاصمة))[1]

من صور الثقافة الجزائرية المتجلية في المسرحية، توظيف "عبد الحليم رايس" للأمثال والمعتقدات الجزائرية: فمن الأمثال الموجودة في المسرحية ما جاء على لسان "حميد" في حواره مع أبيه:

((حمدان: يفرج رب يا وليدي...

حميد: يفرج ربي نعم لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول... تسبب يا عبدي وأنا نعينك...لكن الجيل أمتاعكم ما سببش كنتو لاهين البعض بالسنيثرة والبعض بالسفينجة والآخرين القصبة والقعدات...))[2]

فحميد يريد أن يقول لأبيه بأن على الإنسان أن يتحرك وأن يأخذ بالأسباب ويوكل الأمر بعد ذلك لله سبحانه وتعالى؛ أي على الشعب الجزائري أن يقوم بالأسباب التي تؤدي به إلى الثورة والتغير، وأن لا يبقى مكتوف الأيدي ويقول (يفرج ربي)، لأنه وكما يقول المثل (أنا بالحركة وربي بالبركة).

وحتى أسماء الآلات الموسيقية التي ذكرها "حميد" (السفينجة، السنيثرة) تحيل على مظاهر الحياة الجزائرية الشعبية التي كانت منتشرة بين أوساط المجتمع الجزائري في تلك الفترة وخاصة فئة الشيوخ – التي مازالت تلك المظاهر حتى اليوم –، المتمسك بأصوله وهوية أجداده. فالمثل الذي وظفه حميد يهدف به إلى إيقاظ الحس الثوري في نفس أبيه.

---

[1]: عبد الحليم رايس:أبناء القصبة . ص10.

[2]: المصدر نفسه. ص15.

ومن العادات التي تنم عن الحياة الثقافية الشعبية للشعب الجزائري احتفاء المسرحية بعادات جزائرية تميزها عن بقية المجتمعات الأخرى، المتمثلة في اللباس والمأكل، ويتجلى ذلك في المسرحية من خلال حوار الشخصيات الذي يحيل على اللباس الجزائري خاصة ما تعلق به بالمرأة.

يمثل اللحاف بالنسبة للمرأة الجزائرية رمز لهويتها الجزائرية المتمسكة بعادات وتقاليد الأسلاف. ونلمس ذلك في تعليقات المؤلف:

((ميمي: (من الخارج) الغيث حلوا لوجه الله. حلوا (حميد يفتح الباب تدخل بنت لابسة لباس عصري....))[1]

فمن خلال الوصف الذي قدمه "رايس" للباس ميمي يحيلنا إلى أنه يوجد لباس تقليدي يميز المرأة الجزائرية (اللحاف والعجار)، الذي يعتبر علامة من علامات الحشمة والوقار ورمز لشرفها التي كانت تتميز به المرأة الجزائرية. هذا ما نلمحه في وصف "رايس" للأم "يمينة" وهي ذاهبة لرؤية إبنها "حميد":

((الحكيم: الله يبارك (يدخل البيت مع توفيق وعمر يتبعهما بنظرة لحظة تخرج الأم والغطاء على رأسها)).[2] فالغطاء هنا دلالة مباشرة على المظاهر الثقافية للشعب الجزائري، ويحيل أيضا على التزام المرأة الجزائرية بتعاليم الدين الإسلامي. بل وأكثر من ذلك، فحتى تصرفات وسلوكات أفراد العائلة تنم عن هذه الثقافة، فمن عادات المجتمع الجزائري اختباء المرأة عند حضور الرجال الأجانب ونلمح ذلك من خلال تصرف مريم هذا:

((توفيق: مريم روحي لبيتك باش يدخل الطبيب))[1]

وحتى تصرف البنت صديقة عمر التي يصفها "رايس" هي الأخرى بارتدائها للباس عصري وقدومها إلى بيت عمر، الذي اعتبره الأب حمدان اختراق وانتهاك لعاداته وتقاليده. فهو عيب على فتاة تنتمي إلى مجتمع محافظ وينتمي إلى الحضارة العربية الإسلامية، بحيث يعد مجيئها هو العيب، وليس فقط في طريقة لبسها:

---

[1]: عبد الحليم رايس:أبناء القصبة . ص25.

[2]: المصدرنفسه . ص53.

[1]: عبد الحليم رايس:أبناء القصبة. ص52.

((حمدان: بهيم ولوجات ملحفة كيف كيف المسألة ماجيها لدار عايلتك أمام باباك وأمك ماشي كونها ملحفة أوعريانة...)).[2]

ويرد "حمدان" ذلك النحراف للمستعمر الفرنسي، هذا ما نستشفه من خلال قوله لميمي:

((حمدان: واش من خير يا بنتي، لوعطى ربي ما وصلناش لهذا كله لكن فرنسا هي اللي كشفت سترنا وحريمنا وخلات نسانا تجري في الزنق....)).[3]

بالإضافة إلى اللباس يشير "رايس" إلى الأكلات الشعبية الجزائرية (الكسكس، المثوم، السفنج)، وفي هذا إحالة إلى الحياة اليومية للشعب الجزائري، وما يشكل ثقافته.

[2]: المصدر نفسه. ص 59.

[3]: المصدر نفسه. ص35.

خاتمة

خاتمة

في نهاية المطاف، وأخيرا وليس آخرا، وبما أن لكل بداية نهاية، ومن منطلق أن لكل بحث نتائج، فإنه يمكن القول من خلال عرضنا بحث "تجليات الهوية في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس أنموذجا"فإننا توصلنا إلى جملة النتائج التالية:

- لم تعرف الجزائر فن المسرح إلا في بداية القرن العشرين مع زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر سنة 1921.

- المسرح الجزائري لم يكن مجرد وسيلة للترفيه، بل كانت له وظيفة توعوية ورسالة اجتماعية وثقافية.

- الهوية ميزة كل شعب من الشعوب لها تاريخها وثقافتها ولغتها ومعتقدها الخاص بها.

- الهوية قديمة قدم التاريخ والإنسان، فهي خاصية إنسانية حددت هويته ومَيّزته عن غيره من المخلوقات، فهو كائن مختلف يعرف ما لا يعرفون ولديه خصائص ليست فيهم.

- الاختلاف والتمايز هو الأساس والركيزة الأولى التي تبنى عليه الهوية، لأن عدمه يؤدي إلى عدم التمايز.

- المسرح الجزائري لم يكن مجرد وسيلة لمقاومة الاستعمار، بل كان وسيلة أساسية من وسائل الحفاظ على المقومات الشخصية الوطنية والهوية الجزائرية.

- الواقعية هي أهم ما طبع المسرح الجزائري المواكب والمعبر عن الثورة التحريرية حيث تجلت فيه حقيقة الثورة وشموليتها.

تعد مسرحية "أبناء القصبة" بطاقة تعريف جماعية للشعب الجزائري التي تظهر من خلال خطابات الكاتب التي تُمثِّل دلالات تعكس ثقافة الشعب الجزائري، فأبناء القصبة رسالة أراد بها الكاتب أن يوصل من خلالها ثقافة الشعب الجزائري ومبادئه وإبراز شخصيته الجزائرية.

لقد استطاع المسرح الجزائري أن يعكس حقيقة الثورة وأن يشخص عمق الصراع الهوياتي بأشكاله المختلفة من خلال المسرحية. فهل بإمكان المسرح أن يستمر في المحافظة على هوية المجتمع الجزائري في ظل التغيرات والرهانات المختلفة؟

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

المصادر:

1- إبراهيم دانيوس: نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الترياق في العراق(أول نص مسرحي). تحقيق: مخلوف بوكروح، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2003.

2- رشيد قسنطيني: بابا قدور الطماع. تحقيق: نذير حسين، ط1، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2005.

3- شما بنت محمد بن خالد آل نهيان: التنمية الثقافية وتعزيز الهوية دراسة ميدانية على مواطني دولة الإمارات العربية المتحدة. ط1، دار العين للنشر، قصر النيل، 2003.

4- عبد الحليم رايس: أبناء القصبة وَ دم الأحرار. تقديم: صالح المباركية، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، ع2، 2000.

5- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد، اللثام. دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.

6- عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك. دط، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

7- محمد التوري: بوحذبة. جمع وتحقيق: نذير حسين، دط، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، دت.

8- - محي الدين بشطارزي: ما ينفع غير الصح. تحقيق: نذير حسين، ط1، المكتبة الوطنية الجزائرية للنشر، الجزائر، 2005.

المراجع

9- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي. ج2، ط1، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998.

10- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي. ج8، ط1، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998.

11- أبو القاسم سعد الله: تجارب في أدب الرحلة. دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

12- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية. دط، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007.

13- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية. ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2006.

14- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989. دط، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.

15- أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث. ط1، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996.

16- أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال رضا حوحو.ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.

17- أحمد منور: الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه. دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

18- إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق. دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

19- إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين. ج1، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، 2009.

20- إسماعيل سيد علي: أثر التراث في المسرح المعاصر. دط، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دار المرجاح، الكويت، 2000.

21- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر.دط، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دت .

22- تركي رابح: التعليم القومي والشخصية الوطنية. دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، م1325/1975هـ.

23- حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر. ط1، إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002.

24- سعدون حمادي وآخرون: دور الأدب في الوعي القومي العربي. ط4، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، 1986.

25- شريف كناعنة: دراسات في الثقافة والتراث والهوية. تحقيق وتنقيح: مصلح كناعنة، دط، منشورات مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديموقراطية، رام الله، فلسطين، 2011.

26- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث. دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

27- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر. ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2007.

28- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972. ج2، دط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2007.

29- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830- 1974. ط1، المؤسسة العربية للكتاب، تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1975.

30- عبد الله الغدامي: القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة. ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2009.

31- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954. دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

32- عبد الوهاب شكري: النص المسرحي دراسة تحليلية الأصول. دط، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 2007.

33- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري الحديث دراسة نقدية. دط، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،2007.

34- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999.

35- محمد سبيلا: الايديولوجيا نحو نظرة تكاملية. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، سبتمبر 1992.

36- محمد عبد الله دراز: الدين بحوث ممهدة لدراسة التاريخ والأديان. ط2، دار القلم، بيروت، لبنان، 2009.

37- محمد العربي ولد خليفة: المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية. دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003.

38- محمد عيلان: التراث الشعبي الجزائري دراسات وبحوث ميدانية. دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2007.

39- محمد مسلم: الهوية في مواجهة الاندماج عند الجيل المغاربي الثاني بفرنسا. ط1، دار قرطبة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م/1429هـ.

40- محمد مصايف: النقد الأدبي في المغرب العربي. ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1984.

41- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب. دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

42- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. ط1، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2004.

43- مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور دراسة سيسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره. دط، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002.

44- مفدي زكرياء: أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى. تحقيق وجمع: مصطفى بن الحاج/بكير حمودة، دط، نشر مشترك مؤسسة مفدي زكرياء/ الوكالة الوطنية للإتصال والنشر، الجزائر، 2003.

45- نور الدين عمرون: المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000. ط1، شركة باتنيت، الجزائر،2006.

المراجع المترجمة:

46- بول سالم: الميراث المر الايديولوجيا والسياسة في العالم العربي. ترجمة: بدر الرفاعي، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002.

47- جون جوزيف: اللغة والهوية. ترجمة: عبد النور خراقي، ط43، عالم المعرفة، الكويت، 2007م/1428هـ.

48- علي سلالي: شروق المسرح الجزائري. ترجمة: أحمد منور، دط، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2001.

المعاجم:

أ باللغة العربية:

49- عاشور شرقي: الكتاب الجزائريون. قاموس بيوغرافي، دط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

50- المنجد في اللغة والأعلام. ط40، دار المشرق، لبنان، 2003.

ب باللغة الأجنبية:

51- Petit larousse en couleur , Dictionnaire encyclopédique, illusten, Ed, 1995 .

52- Petit rorbert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la lange française, Ed, 1984.

الموسوعات:

53- م. رزنتال و ب. يادين: الموسوعة الفلسفية. ترجمة: سمير كرم، ط4، دار الطليعة، بيروت، لبنان، 1981.

54- نبيل راغب: موسوعة الابداع الأدبي. ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، 1996.

الرسائل الجامعية:

55- سعيدة بن بوزة: الهوية والاختلاف في الرواية النسوية في المغرب العربي. بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007-2008م/ 1428-1429هـ

المجلات والجرائد:

أ -**المجلات:**

56- مجلة التبيين:ج2، ع24، مجلة ثقافية محكمة، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، ماي 2005.

57- مجلة التراث الشعبي: ع10، عدد خاص بفلكلور المغرب العربي، مجلة شهرية، المركز الفلكلوري في وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، العراق، 1977م/1398هـ.

58- مجلة الفتح: ع53، كلية التربية الإسلامية، جامعة ديالي، العراق، نيسان2013.

59- مجلة النص والناص: ع8، مجلة علمية محكمة، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، مارس 2008.

ب -**الجرائد:**

60- جريدة الأحرار الثقافي. ع12، الجزائر، أفريل/ ماي 2006.

المواقع الالكترونية:

61- أحمد زايد: " قراءة في الهوية الاجتماعية ". العروبة، يومية سياسية تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر، حمص، سوريا، 2006/06/25 على الرابط:

http : ouruba. Alwehda.gov.sy/15,44 ساعة ,2015/04/25يوم

62- محمد زغو: أثر العولمة على الهوية الثقافية". كلية العلوم القانونية والإدارية، جامعة حسبة بن بوعلي، الشلف. على الرابط:

www.univr.chlef.dz/ 13.15، ساعة 2015/03/17 يوم

63- mohamed souaisy : "في مفهوم الهوية الوطنية". موسوعة المعرفة على الرابط:

http : blog.marefa.org/mode.14.30.ساعة 2015/04/23 يوم

قائمة المحتويات

قائمة المحتويات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	أ ـ ث
الفصل الأول: المسرح الجزائري النشأة والتطور	
أولا: نشأة المسرح الجزائري وجذوره التاريخية	1
1- الجذور الأولى للمسرح الجزائري	1
2- المسرح في الجزائر أثناء الوجود الروماني	2
3- المسرح في الجزائر من الفتح الإسلامي إلى نهاية الدولة العثمانية	3
4- المسرح في الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي	5
5- النشأة الفعلية للمسرح الجزائري	7
ثانيا: عوامل ظهور المسرح الجزائري	9
ثالثا: مراحل تطور المسرح الجزائري	11
1- المرحلة الأولى: مرحلة النشأة (1926-1954)	11
2- المرحلة الثانية: المسرح الجزائري في المهجر (1954-1962)	13
3- المرحلة الثالثة: مرحلة التأصيل (1962-1972)	15
4- المرحلة الرابعة: مرحلة الركود (1972-1982)	16
5- المرحلة الخامسة: مرحلة الانتعاش (1982-إلى الآن)	17
رابعا: أهم أعلام المسرح الجزائري	18
خامسا: موضوعات المسرح الجزائري	22

قائمة المحتويات

I- موضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة 22

I-1- الموضوعات التاريخية 22

I-2- الموضوعات الاجتماعية 24

II- موضوعات المسرح الجزائري بعد الثورة 25

II-1- الموضوعات الثورية 25

II-2- الموضوعات الاجتماعية السياسية 26

II-3- الموضوعات الإيديولوجية 26

سادسا: خصائص المسرح الجزائري 27

الفصل الثاني: الهوية في الأدب

أولا: في مفهوم الهوية 29

ثانيا: أبعاد الهوية 32

ثالثا: أنواع الهوية 33

I- الهوية الفردية 33

II- الهوية الجماعية 35

رابعا: مصادر تشكيل الهوية 40

خامسا: الهوية في الأدب 47

الفصل الثالث: تجليات الهوية في مسرحية أبناء القصبة

أولا: نبذة عن المؤلف 51

قائمة المحتويات

ثانيا: ملخص المسرحية 52

ثالثا: قراءة سيميائية في عنوان المسرحية 52

رابعا: الخصائص الفنية للمسرحية 54

خامسا: تجليات الهوية في مسرحية أبناء القصبة 69

خاتمة 82

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات