تجليات الثورة في مسرحية مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي وأثرها على الخطاب المسرحي الثوري الجزائري

قوقــاو مباركة
المشرف د. أحلام معمري، أستاذ محاضر "أ"
مخبر النقد و مصطلحاته
جامعة قاصدي مرباح ورقلة

الملخص
تعدّ مسرحيّة «مصرع الطغاة » للكاتب عبد الله الركيبي تتويجا لتفاعل المسرح مع الثّورة الجزائريّة في عمل مسرحي استطاع إبراز صورة الثّورة الجزائريّة. تحاول هذه المداخلة التعريف بالخطاب المسرحي الثوري الجزائري الّذي كان سلاحا لمقاومة المستعمر، وأبعاده ودلالاته الفنية ومظاهر توظيف النّضال الثّوري الملتزم وكذلك أبعاده السياسيّة.
الكلمات المفتاحية: *المسرح، الثورة، الخطاب الثوري، التحريض.*

Résumé
La pièce "La mort des tyrans" de l'écrivain Abdullah al-Rukibi est l'aboutissement de l'interaction du théâtre avec la révolution algérienne dans une pièce qui a réussi à mettre en valeur l'image de la révolution algérienne. Cette intervention tente de définir le discours théâtral révolutionnaire algérien, qui était une arme pour résister au colonisateur, à ses dimensions, à ses connotations artistiques et aux manifestations de la lutte révolutionnaire engagée ainsi que ses dimensions politiques.

ميلاد المسرح الثوري الجزائري

إنّ فنّ المسرح وبحكم طبيعته كفن يكرّس علاقة الإنسان بالإنسان، الإنسان الممثل بمواجهة الإنسان المتفرّج من خلال فعل الفرجة، وهذا عكس الفنون الأدبيّة الأخرى، والّتي تكرّس علاقة الإنسان بالورق من خلال فعل القراءة، فبحكم هذه الخصوصيّة في فنّ المسرح، فإنّ ذلك قد جعله يولد ويتأسّس في الجزائر ولادة مقاومة وتأسيسا نضاليّا، فحتّى في الأشكال ما قبل المسرحيّة كخيال الظّل والقوّال نجد هذا النّزوع نحو المقاومة بواسطة الثّقافة الشعبيّة، وكأنّ امتلاك الجزائريّين للمسرح هو امتلاك للحضور الإنساني وتعبير عن الوجود لطرح أسئلة الحضور في ظلّ استعمار يحاول جاهدا فرض ثقافة المحو والغيّاب. لقد تفاعل المسرح الجزائري مع تطوّر الحركة الوطنيّة، فتشكّل بسماتها وامتزج

بتيّاراتها وطروحاتها السّياسيّة، فكانت انطلاقته في العشرينيّات من القرن العشرين مواكبة لانطلاقة الحركة الوطنيّة بقيّادة الأمير خالد الّذي انخرط بنفسه في تفعيل النّشاط المسرحي. فبعد مخاض عسير من الولادة، انطلقت الحركة المسرحيّة الجزائريّة ساعيّة إلى تجذير هذا الفنّ في أوساط الجماهير، فكان مسرحا جزائريّا شعبيّا مقاوما، يطرح بأسلوب فنّي أسئلة الذّات الجزائريّة العميقة بمواجهة الآخر الاستعماري الذي حاول اجتّثاث الذّات الجزائريّة من جذورها، فانتهج سيّاسات استئصاليّه هدفها الأساس خلق قطيعة وهوّة سحيقة بين الجزائر وشخصيّتها الوطنيّة، فكان للتيّار العربي الإسلامي في الحركة الوطنيّة ممثّلا خاصّة في جمعيّة العلماء المسلمين أن قاوم تلك السيّاسة الاستعماريّة، ولقد تجلّت هذه المقاومة مسرحيّا في ذلك المسرح الفصيح الّذي أنتجه كتّاب ينتمون في عمومهم إلى جمعيّة العلماء، يحملون برنامجها ويجسّدون تطلّعاتها، فوجدنا في إنتاجهم المسرحي معركة استرجاع ملامح الشخصية الوطنيّة للجزائر مجسّدة في لغة التّعبير، وفي تناول الموضوعات ، وفي توظيف التّراث ".[1]

لا يغيّر المسرح نظاما، ولا يصنع وحدة ثورة، ولكنّه يكون فعّالا إذا كان مسرحا للطّبقات الشعبيّة صاحبة المصلحة الحقيقيّة في التّغيير، وهذا ما سعى المسرح الجزائري إلى تحقيقه، حيث أنّه قام بدور المحرّض على الثّورة قبل اندلاعها، فكانت له صدامات عديدة مع إدارة الاحتلال، فمنعت نشاطاته حينا ووضعت نصوصه وعروضه تحت المراقبة أحيانا، ومن مساحة الكوة الّتي سمحت بها إدارة الاحتلال استطاع هذا المسرح مرافقة خطوات المقاومة والتّحريض على الثّورة، فاتّخذ كلّ فضاء يجده منبرا له وهكذا نشط المسرح في العمل السّري وفي السّجون والمعتقلات وفي الجبال وخارج الجزائر وعبر الأثير من خلال المسرحيّات الإذاعية الثّورية.

لقد تحدّى المسرح الجزائري أسوار الحصار التي أقامها الاستعمار حوله، فكانت هجرته إلى الخارج هروبا بمشهد الثّورة وصوتها، ما جعل قيّادة الثّورة تعتمده سفيرا مفوّضا مكلّفا بمهمّة التّعبير عن الثّورة التّحريريّة للرّأي العام العالمي، وذلك من خلال إنشاء الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير الوطني بتونس، وسواء أكان هذا النّشاط المسرحي تحت مظلّة الجبهة أم خارجها، فقد انعكست الثّورة فيه، فكان مسرحا يشعّ الثّورة إذ تشعّه ويخلقها إذ تخلقه، إلاّ إنّنا نرى كثيرا من النّصوص المسرحيّة المقاومة والّتي تعود إلى فترة الثّورة التّحريريّة، أو قبلها قد ضاعت، وهي في حاجة إلى من يبحث عنها وينشرها.

لقد قاوم المسرح الجزائري الاستعمار باستعمال اللّهجة الشّعبيّة الدّارجة وباللّغتين العربيّة الفصحى والفرنسيّة، وقد سمح له هذا التّنوّع_في لغة الحوار من مخاطبة شرائح واسعة من الجمهور، فتمكّن بذلك من إيصال مشهد الثّورة وصوتها إلى أبعد مدى.

تعريف المسرح الثوري الجزائري

هناك من يقول بأنّ الأدب الثّوري الحقيقي هو الّذي يحسّ بحجم وعنف الحدث أو المأساة، قبل الوقوع، فيندّفع إلى الأمام ليدقّ أبواب الغيب، ويستشفّ معالم المستقبل، يحلم بالثّورة، ويمهّد لها، قبيل وقوعها، فيرتّفع إلى مستوى النّبوءة. وهناك من يردّد: بل هو ذاك الّذي يأتي أولا يأتي بعد مرور فترة من الزّمن، قد تطول أو تقصر، حسب مقتضيات الظّروف والأحوال، وهناك من يرى بأنّ أدب الثّورة هو الّذي يعيش معها و يعايشها عن قرب يحتضن همومها ومكاسبها يواكب عن كثب أحداثها ووقائعها، ويغمس قلمه_في دمها ولهيبها.[2]. إنّ المسرح الّذي يتمتّع برؤية ثوريّة، هو المسرح الّذي يقدّم رؤية جديدة أو المسرح الجديد الّذي كسر حاجز الصّمت ، ويقف هذا النّوع من المسرح كردّة فعل ثقافيّة لمسرح التّسلية والإضحاك، الّذي يهدف_في أقصى غايته التّسلية وإغفال الإنسان عن مواجهة مصيره، ولأنّ المسرح فنّ الدّيمقراطيّة وفنّ الحوار وفنّ الرؤى والشّخوص والصّراع تعدّ الحريّة والدّيمقراطيّة الحاضنة الصّحيّة لنموّه وتطوّره، والمسرح بدوره يتفاعل مع الرّاهن الاجتماعي والثّقافي والسّياسي وله موقف منه.[3] لكن ومهما كانت مستويات هذه العلاقة فإنّ عظمة الثّورة الجزائريّة قد ألقت بظلالها و آثارها على الإبداعات الفنيّة، فعلى مستوى فنّ المسرح راحت هذه الثّورة تمدّه بمواد المقاومة و تسلّحه بعمق الصّراع وقوّة الخطاب الثّوري، فظهرت بعض الأعمال المسرحيّة الجزائريّة والعربيّة و العالميّة التي سعت إلى تصوير الثّورة الجزائريّة والتّعبير عن حوادثها و قيمها وبالتّالي تمجيدها وتخليدها_في آثار مسرحية _على قلّتها_ إلاّ أنّها حاولت توقيع حضور الثّورة الجزائريّة_في الإبداع المسرحي.

ملتقى الثورة والمسرح

يتحدّد مفهوم الثّورة بحسب سيّاقاته وغايات استخدامه ونتائجه، وينطوي_في جوهره على معطيات الرّفض والتّمرّد والمقاومة وتحقيق الأهداف المنشودة من أجل تغيير وضع راهن يتّسم بالسّلبيّة، لأنّ الثّورة تراهن على التّغيير الجذري بكلّ مجالات الحياة وقطاعاتها السّيّاسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة. ذلك أنّ مفهوم الثّورة أشمل وأعمّ من مفهوم الإصلاح

الّذي ينشد التّغيير في مجالات محدّدة بذاتها. إنّ مفهوم الثّورة في المفهوم السيّاسي يعني:" قيّام حركة سياسية أو عسكرية أو هما معا من أجل تغيير وضع راهن سيء، وإبداله بوضع جديد أفضل منه "[4]. ويرى الشيخ (صالح يحي) أن النّظرة الثوريّة: "هي الّتي ترمي إلى رفض الأوضاع من أساسها وإلى مقاومة المستّعمر وتحقيق الاستقلال".[5]

نستنتج ممّا سبق أنّ غاية الثّورة هي تحقيق التّغيير الجذري نحو الأفضل، وتعدّ الفنون على اختلاف مسمّياتها ومستوياتها عاملا لها إسهاماتها الفاعلة والمؤثّرة المباشرة وغير المباشرة في الثّورة والتّحريض عليها ونشرها وتحقيق وترجمة أحداثها وأهدافها." والحق أن فنّ المسرح هو أكثر الفنون على التّحريض ...فالمسرح في جوهره خطاب سيّاسي يتبنّى التّحريض والثّورة فيوجّه المرآة نحو الهدف المنشود للتّغيير".[6]

ومن هنا نلحظ أنّ كلّ من المسرح والثورة يلتقيّان في الهدف المنشود، وهو التّغيير مع مراعاة اختلاف الوسائل، وإنّ وجوه الصّلة بينهما تتعدّد وتتداخل فكلاهما صانع للآخر، فقد يسبق المسرح الثّورة فيمهّد لها ويحرّض عليها، وقد تسبق الثّورة المسرح فتمدّه من حوادثها ووحيها وقيّمها، وقد يلتّحم المسرح بالثّورة فيواكبها ويكون صوتها وصداها. ففي حالة الثّورة الجزائريّة مثلا يقول (عبد الملك مرتاض):" إنّ من النّاس من يعتقد اليوم في الجزائر أنّ ثورة فاتح نوفمبر 1954م لم يكن وراءها مفكّرون، فهيّ ثورة شعبيّة وكفى! ...لا يعقل أن تكون حركة ثوريّة عظيمة كثورة التّحرير العارمة ولا يكون وراءها عقول مفكّرة أو أدمغة مدبّرة قبلها و أثنائها "[7] .

إنّ مستويات العلاقة بين الفنّ المسرحي والثّورة متداخلة ومتشابكة، يمكن تصنيفها إلى ثلاث أنواع هي:

- المستوى الجمالي: يتمثّل في كيفيّة انعكاس إحداثيات الثّورة في بنية الأعمال المسرحيّة نصّا وعرضا.
- المستوى السّوسيولوجي: الّذي يتمثّل في التّناغم بين تطّور بنية العمل الفنّي من خلال التّطّور الاجتماعي للثّورة.
- المستوى السّوسيوجمالي: الّذي يحقّق علاقة الفنّ بالمجتمع وعلاقته بالثّورة فنّيّا واجتماعيّا.

فالمتتبّع لحركة المسرح تاريخيّا يلاحظ مدى تفاعله مع الثّورات والحركة الوطنيّة السّياسيّة والاجتماعيّة، فقد كانت ثورة المسرحيين تتنوّع بتنوّع منطلقاتهم الفكريّة والإيديولوجيّة، ففي البداية كانت هناك الثّورة على الآلهة (الثّورة الدّينيّة أو الخلاصيّة)، وهناك الثّورة

الاجتماعيّة عندما يثور على الأعراف والتّقاليد والعادات وهناك الثّورة الوجوديّة عندما يثور المسّرحي على ظروف وملابسات وجوده وماهيّة الوجود، فالمسرح يتقاطع مع الثّورة_في مستويات متعدّدة. والمسرح الثّوري هو الّذي يحسّ بحجم وعمق الحدث أو المأساة قبل وقوعها، ويستشرف معالم وملامح مستقبل، فيحلم بالثّورة ويمهّد لها قبيل وقوعها، فيرتفع إلى مستوى النّبوءة. (8)

واقعية الخطاب المسرحي الثوري الجزائري

إنّ سمة الواقعيّة هي أهمّ ما طبع المسرح الجزائري المواكب والمعبّر عن الثّورة التحريريّة فتجلّت حقيقة الثّورة وشموليّة الصّراع من أجل انتزاع الحريّة والاستقلال، حتّى إنّنا يمكن أن نعتبر تلك المسرحيّات وثائق تاريخيّة تكشف حقيقة الثّورة وقيّمها، لكنّها واقعيّة متفائلة بحكم ارتباط هذا المسرح بوظيفته السياسيّة_في الدّعاية للثورة وتمجيدها ومناصرتها، ونتيجة ذلك يمكن أن يمتلأ الكاتب بالحماس الوطني الفيّاض، فيبادر إلى حسم الصّراع لصالح الثورة وتبرز النّبرة الخطابيّة_في المشاهد، غير أن بعض المسرحيّات تجاوزت مثل هذه الهنات وعلى العكس من ذلك استطاعت أن تبلغ مستوى فنيّا راقيا، امتزجت فيه قوّة الرّمز بقوّة الخطاب دراميّا وشعريّا وملحميّا، إلاّ أنّ الإبداعات المسرحيّة الجزائريّة الّتي واكبت الثّورة التّحريرية وعبّرت عنها قليلة جدّا قيّاسا مع التّراكم الشّعري والقصصي، غير أنّ هذه النّماذج القليلة استطاعت أن تعكس حقيقة الثّورة وأن تشخّص عمق الصّراع بأشكاله المختلفة".(9)

سيميائية دلالة عنوان مسرحيّة الطغاة

تكمن أهميّة العنوان_في كونه أوّل المؤشّرات الّتي تدخل_في حوار مع المتلقّي، فتثير فيه نوعا من الإغراء والفضول المعرفي، وإليهما توكل مهمّة نجاح العمل الفنّي_في إثارة استجابة القارئ بالإقبال عليه وتداوله قراءة ومشاهدة،أو النّفور منه واستهجانه قراءة ومشاهدة كذلك. فالعنوان"هو المفتّاح الإجرائي الّذي يمدّنا بمجموعة من المعاني الّتي تساعدنا على فكّ رموز النّص وتسهيل مأموريّة الدّخول_في أغواره وتشعبانه الوعرة"(10).

فالمسرحيّة تحمل عنوان"مصرع الطّغاة" وهو فضاء سيميائي يفتح بوّابة العرض على إشارات تحمل عدّة دلالات أراد المؤلّف عبد الله الرّكيبي إرسالها منها: لابدّ من الإيمان بقضيّة تحرير الوطن وحتميّة الصّراع ضدّ قوى الشرّ والطّغيان والقهر والاستعباد، المؤلف يهدف من خلال العنوان إلى تجنيد الجزائريين للإسهام_في المعركة وتشجيعهم على القوّة

للقضاء النّهائي على الاستعمار، والنّضال يعيني الجهاد حتّى الموت والاستشهاد، وتحرير الإنسان من الاستغلال والعبوديّة.

التّصوير الثّوري الفني والجمالي في مسرحيّة مصرع الطغاة

تعدّ مسرحيّة "مصرع الطّغاة" لعبد اللّه الرّكيبي باكورة من باكورات المسرح الجزائري الّذي عني بالثّورة التّحريريّة إبّان اندلاعها،" وتعدّ أوّل عمل مسرحي جزائري يظهر في كتاب مستقلّ خلال هذه الفترة"[11]. كتبها عبد الله الرّكيبي سنة 1958م، وطبعت بتونس سنة 1959م، وهي أوّل مسرحيّة تكتب في الاتّجاه النّضالي باللّغة العربيّة الفصحى، حاول من خلالها خلق أدب مسرحي عربي يخلّد الثّورة، ويحفظ للأجيال لوحات حيّة عنها.

مسرحيّة "مصرع الطّغاة" دراما سياسيّة ثوريّة تستمدّ عبقريتها وعظمتها من أحداث ومعجزات الثّورة، موضوعها هو مرحلة الإعداد للثّورة ثمّ انطلاقها وما تلا تلك الأحداث، وما نجم عنه من ردود فعل من قبل الاستعمار. لقد جمع الرّكّيبي في هذه المسرحيّة بين موضوعين، الأوّل انطلاق الثّورة التّحريريّة من جهة، ومن جهة ثانيّة موضوع مشاركة المثقّفين في جميع مراحل الثّورة من البداية حتّى النّهاية.

تدور أحداث المسرحيّة في الجزائر العاصمة الّتي تضمّ مختلف الوجوه والطّبقات والفئات الّتي تجتمع حول هدف واحد، وغاية فريدة هيّ تحرير البلاد من العدوّ. "مصرع الطّغاة" مسرحيّة نضاليّة من أربعة فصول فكرتها الأساسيّة ترتكز على تصوير نضال البطل "بشير ورفاقه"، ذلك الثّوري الملتزم بقضيّة بلاده وتحريرها، ومحاربة الخونة وإقناع بقيّة الشّعب بالانضمام إلى الثّورة إزاء واجب تحرير الوطن خاصّة الشّباب الجزائري اليائس من الأوضاع، والتّائه في الملاهي والملذّات. يمثّل الفصل الأوّل المنطلق للملتقيات والتّحضير السّري لاندلاع الثّورة التّحريرية، وتفاعل المشاعر الوطنيّة بالأمل وبالتّحرر وبالحماس الفيّاض والرّغبة في الاستقلال. يبدأ الحدث الأوّل في بيت "البشير" بمرض الشيخ" عارف" وقدوم الدّكتور أحمد للكشف عنه ومع الوقت المتأخّر من اللّيل يحضر عدد من الثوّار إلى البيت لعقد الاجتماع، وتوزيع المهام النّضالية وتعيين رّؤساء المناطق، ولإبراز دور المرأة الجزائريّة في النّضال ومساهمتها بجدّيّة فيه، فقد شاركت "رحمة" في الاجتماع وأسند إليها مهام خاصّة. أمّا الفصل الثّاني فتجري أحداثه كلّها في مقهى شعبي، يجتمع فيه كلّ فئات الشّعب، فئة الشّباب الّتي تجسّد حال الأمّة من ضياع وشتات، والمتمثّلة في نفر من الشّباب يلعبون لعبتي "الدّمينو" و"الورق"، وآخرون يمضون وقتهم في شرب الخمر أمام واقع ذليل ومرير، خاصّة بعد فشل رجال السياسة الممثّلة في شخصيّة الشّيخ "فرح"،

وداخل هذا المشهد ينتشر العملاء وعيون الاستعمار ويمثّلها شخصيّة "الأحدب"، وفي هذا المقهى يلتقي "البشير" والدّكتور"أحمد" مع رجال الحركة الثّوريّة. وللتّعبير عن عدّة مواقف وخاصّة السياسيّة منها عمد الكاتب إلى المباشرة في الخطاب، حين يتوجّه إلى الشّباب السّكّير الضائع الّذي يعبّر له عن إفلاس سياسة الزّعماء الحزبيين ودعواهم.

- أحد الشّبّان: فلنشرب نخب زعمائنا الكرام، لقد أفلست زعامتهم.. ها..ها(يجرع جرعة أخرى)
- لاعب : ومع هذا لا حقّ لك في أن تشرب الخمر جهارا ، وفي مقهى شعبي كهذا ...
- شاب آخر: حرام ..دعكم من هذا ...أيّها الرّفاق انظروا إلى واقعكم فهل فيه أمل ؟ [12]
- وأمام هذا اليأس والضّياع يقف "البشير" وتلك رسالته ليزرع الأمل في نفوس الشّباب ويدعوهم للثّورة والتّمرّد على الأوضاع.ولا يلبث قليلا حتى يتصدّى "فرح "مبديا اعتراضه.
- الأستاذ فرح: شعبنا غير مستعدّ الآن لأيّ عمل ..إنّه لا يؤمن بأفكاركما الطّائشة ..!.
- البشير(غاضبا): أخرس أيّها النّذل..أيّها الجبناء إنّ الشّعب يؤمن بحقّه.أيّها الخونة![13]
- وينكشف الأمر وتبرز جبهة مضادة للثّورة والثوّار، وهيّ قوّة ظالمة وغاشمة تعمل مع الاستعمار، وينتهي الفصل بخروج "البشير"من المقهى والعودة إلى المنزل رفقة الدّكتور"أحمد"..

أمّا أحداث الفصل الثّالث فتجري في منزل "البشير"، وفي حوار طويل يحاول الدّكتور أحمد أن يفصح عن حبّه "لرحمة " حبّ مقرون بحبّ الوطن.

- الدّكتور: إنّني أحبّك..إنّ حبّي يزداد قوّة كلّما بدت لي فيك لمحة من لمحات الجزائر.. أرى فيك رمز الجزائر الجميلة... فأنت الجزائر والجزائر أنت... قولي أنّني أحبّك.
- رحمة: إنّني أحبّك..أحبّك مادمت تحبّ الجزائر وأعاهدك على الحب والوفاء حتّى الموت.[14]

وبعدها يدخل الكاتب إلى صلب الموضوع، حيث يدخل المجاهدون ويبدأون الحديث للاستعداد للثّورة في شكل حوار خال من الصّراع الدرامي بأسلوب خطابي تقريري طويل.

- البشير: الشّعب على استعداد للثّورة،..إنّه يترقّب الشّرارة الأولى ...سنحمل المشعل لننير له طريق الحرّية..هذا هو واجبنا التّضحيّة.
- الدّكتـــور: هذا هو إيماننا بالشّعب...إنّ الحماس والتّضحية والثّورة جبلت فيه..
- البشيـــــر: إنّ ساعة إشعال الثّورة الواحدة بعد منتصف الليل...ليلة نوفمبر.[15]

فأحداث الفصل كلها على الاستعداد والتّوعية للعمل الثّوري والدّعوة للانضمام إلى الجهاد.

أمّا الفصل الرّابع والأخير، فتجري أحداثه في مركز الشّرطة، حول مدير الأمن العسكري الفرنسي وبعض الخونة الّذين ينقلون الأخبار، ويخبرونه عن نشاط البشير ورفاقه ومساعدة أخته رحمة لهم. التي تلقي القوّات الفرنسيّة القبض عليها فتتعرّض للتّعذيب بأساليب وحشية بغية أخذ معلومات وأخبار عن أخيها وعن الثّورة ولكن دون جدوى ثمّ يدخلون شابّا جزائريّا مقيّد اليدين ويبدأ المدير في استجوابه ويدور الحديث بينهما حول الدّيمقراطيّة والعدالة والحرّية ثمّ يتحوّل الموقف إلى العنف والقوّة والضّرب، إلاّ أنّ الشّاب يصمد أمام التّعذيب. فهذا الصّراع الحركي الّذي ينبني عن قوّة المقاومة الشّعبية وسلطة العدوّ لهي قريبة من الصّراع السّينمائي الحركي المثير أكثر منه إلى صراع الأفكار والمبادئ خاصّة عندما يتكرّر الموقف مع والد رحمة الطّاعن في السّن والّذي لا يقوى على العذاب المسلّط عليه، وهنا تتحوّل الخشبة إلى حلبة الملاكمة والمبارزة الجسديّة الخالية من التّعبير والصّراع الفكري والتّصوير النّفسي، ويتحوّل المشهد إلى صور بصريّة ليس إلا. ولا يكتفي المدير بجبروته وطغيانه لأنّه مجرّد صورة للاستعمار هدفه الوحيد الإبادة الجماعيّة لكلّ أبناء الشّعب المناضل بل يعود لاستجواب "الشّيخ عارف" الطّاعن في السّن، فيحاول استمالته ليخبره عن مكان ابنه "البشير" إلا أنّه يرفض الرّضوخ لأوامره.

ويتّضح الموقف البطولي في نهاية المسرحيّة عندما يقتحم "البشير" ورفقاؤه مركز الشّرطة ويحرّرون رحمة وأبيها وسط حركة كبيرة على الخشبة وفي صراع جسدي مزدحم وكثيف، وفي هذه اللّحظة تفتح الأبواب فجأة في عنف وقوّة ويظهر البطل البشير ورفاقه المقاومون في لباس الجنديّة وبأيديهم الرّشّاشات والقنابل.

- البشيـــــــر: قفوا..أيّها المستعمرون..ارفعوا أيديكم ..
- المقاومون: لقد صرعناهم، عاشت الجزائر حرّة أبيّة.
- البشيـــــــر: لقد صرعنا الجبناء، هذه نهاية كلّ ظالم [16].

ومع هذا المشهد تنتهي أحداث المسرحيّة، وينتهي معها الطّغاة ويتمّ الإعلان عن انتصار الثّورة الجزائرية، إضافة إلى انتصار الحب على الكره، والخير على الشّر، والحياة على الموت وتحرير الجزائر.

الشّخصيّة الثّوريّة في المسرح الثّوري الجزائري

ارتبطت الشخصيّة بالمسرح الجزائري وكانت عنصرا مهمّا في معظم نصوصه، لأنّها شخصيّة واعية لدورها تحمل في طيّاتها نبل الرّسالة الّتي تهدف إلى تحقيقها، والّتي يمليها الوضع الرّاهن والظّروف السّائدة للعمل المسرحي، لأنّ "الانتماء..اختيار واع، يسلكه الفرد، ويعمل

جاهدا على تحقيقه، وإذكائه_في الواقع، والأدب المنتمي هو أدب ثّوري تحريري، مرتبط بالحركات الشّعبية_في حركاتها المختلفة، يسهم بشكل واضح_في تغيير المظاهر السّلبيّة"[17].

فثورة نوفمبر هزّت الأوضاع، وغيّرت كلّ الموازين_في كلّ الاتّجاهات، وفرضت حضورها ووجودها_في كلّ المجالات، فمنحت الأدب زخما ثوريّا وحقيقيّا، حيث عمّ جوّ الثّورة كافّة الإنتاج الأدبي بانضمام الكتّاب إليها منذ اندلاعها، فاستنبطوا منها مواضيعهم، وحاولوا استلهامها ورفع مستواها حتّى تبلغ أهدافها الإنسانيّة السّاميّة الّتي قامت من أجلها، إذ توجّهت عدسة الكاتب إلى الجوانب المشرقة من حياة الثّورة لرصد تطوّر حركة الوعي الثّوري داخل الإنسان المظلوم، والتّفاؤل بانبثاق فجر جديد.

لقد سعى المؤلف عبد الله الرّكيبي بقلمه وفكره إلى خلق ثورة قبل أن توجد وتندلع وتمكّن المسرح بذلك من "أن يقوم بمهمة الشحن والتّسييس وليس التّفريغ"[18]، والملاحظ أنّ موضوع النّص الجزائري كان ثورة وفقط، وأنّ مادّة الأدب الثّوري مستمدّة من الصّراع الدّائم بين الاحتلال والشّعب الجزائري، والبطل الثّوري فيه يحاول تغيير واقع الأمّة وإشعارها بالحريّة والعزّة والكرامة، والنّصوص المسرحيّة الّتي أنتجت بعد ثورة أوّل نوفمبر 1954م كلّها تمجّد وتعظّم وتقدّس الشّخصيّة الثوريّة، وتسعى إلى إبرازها_في مواقف مثيرة وسامية تبرز مدى أهمّيّة هذه الشّخصيّة وصداها_في الشّعب الجزائري، وهذا ما نلمسه_في شخصيّات المسرحيّات الثّوريّة مثل مسرحيّة عبد الله الركيبي "مصرع الطّغاة" الّتي حاول من خلالها "خلق أدب مسرحي عربي يخلّد هذه الثّورة ويحفظ للأجيال لوحات حيّة عنها"(19).

أبعاد التشخيص المسرحي الثوري وميزاته_في مسرحية مصرع الطغاة

إنّ العمل الأدبي الجيّد يقاس بمدى متانة الشخصيّة وقوّتها_في التّأثير، يقول روجيلر يغلرد ".. الشّخصيّات لا الأفكار هيّ الّتي تعطي المسرحيّات الجيدة قوتها وعنفوانها"[20]، كما يجب على المبدع أن يعرف شخصياته جيدا يتخيلها تخيلا كاملا، ويتبع نموها وتطورها قبل أن يكتب مسرحيته ويخطها، إذ كلما غاص المبدع_في شخصياته، وعرفها سهلت مهمته، إلى حد أن الكاتب يصبح هو نفسه تلك الشخصية ويستطيع يراقبها من داخلها. وتقول ليليان هلمان: "إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فإنها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها تقريبا عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا آن الأوان لكتابته [21].

وإذا كانت مهمّة المسرح الثّوري الجزائري تصوير الثّورة الجزائريّة وتمجيدها، وبما أنّ مسرحية "مصرع الطّغاة" نصّ ثوريّ جزائريّ، فإنّ كاتبها عبد اللّه الركيبي ركّز على رسم الشّخصيّات وعرضها، فكانت شخصيات المسرحيّة جزائريّة وفرنسيّة، وانطلاقا من موقفها من الصّراع ومدى مساهمتها فيه رسم المؤلّف صورة واضحة ومتكاملة عن الثّورة الجزائريّة، ومنه فإنّ تحليلنا للتشخيص المسرحيّ يكون كالتالي:1-شخصيّات جزائرية،2-شخصيّات فرنسيّة

الشخصيات الجزائرية:

وفي تتبّعنا لحركة الشّخصيّة في النّص المسرحي الجزائري لاحظنا أنّ دراستها والتّعمّق فيها مجال واسع وحقل خصيب، ممّا اضطرنا إلى حصر هذه الدّراسة في مجالات ثلاثة، ندرس في المجال الأول الشّخصيّة الّتي تمثّل القطيعة والمواجهة، وفي المجال الثّاني نتعرّض للشّخصيّة الّتي تمثّل التّمزّق والخيبة، أمّا المجال الثّالث فنخصّصه للشّخصيّة الّتي تمثّل التّخاذل والتّبعيّة،"[22] وهو تقسيم يمكن أن نحصر من خلاله أهمّ الشّخصيّات الجزائريّة في مسرحيّة مصرع الطّغاة.

1.الشّخصيّات الجزائريّة الّتي تمثّل بطل القطيعة والمواجهة

وهي الشّخصيات الجزائرية الّتي تمثّل مجاهدي الثّورة التّحريريّة الّتي مثّلت بطل القطيعة والمواجهة، قطيعة ضدّ أفكار المستعمر من جهة، ومن جهة أخرى رجال السيّاسة المتعفّنة، ومواجهة عنيفة ضدّ قوى الاستعمار الفرنسي. وهي مصنفة في مسرحية الطغاة إلى رئيسيّة مثل شخصية البشير والدّكتور أحمد ورحمة وأخرى ثانويّة مثل الشّيخ عارف ورفاقه البشير، مصطفى، نصير، سليم، حميد، صادق، وبعض شباب المقهى. إذ تعد هذه الشخصيّات أساسيّة في المسرحيّة، صفاتها تمثّل فعلا بطل القطيعة والمواجهة، إنّها بالفعل مناضلة لا تهادن ولا تغادر خطّ سيرها مهما كلّفها الأمر، بحيث تبقى خلال فصول المسرحيّة جاهدة لإحداث القطيعة الكبرى والمواجهة العظمى مع كلّ الأفكار المناقضة لمبادئها، وأهمّ بعد يمكن الوقوف عنده في هذه الشخصيات هو البعد النّفسي إذ تبدو منذ البداية شخصيّات تملك حسّا وطنيّا ورغبة جامحة في الكفاح من أجل الاستقلال ، وتملك استعدادا قويا لتفجير الثّورة بل أكثر من ذلك فهي التي تتولّى تنظيم الخليّة السّريّة الأولى للثورة .

لقد اجتمعت مجموعة من العوامل الذّاتية والموضوعيّة للكاتب "عبد الله الركيبي"، مكنته من رسم أبطال المقاطعة والمواجهة مميزة بالنّزوع الثّوري وضرورة تحريض الشّعب على الثّورة ودعوة الشّباب الضّائع والتّائه إلى ترك الخمر ولعب القمار والالتفات إلى المستقبل والدّفاع عن الحقيقة الّتي مرادها أنّ الشّعب قد استيقظ وأصبح يتمتّع بوعي سيّاسي عميق نلمسه_في كل مكان وحتّى على ألسنة المخمورين. إنّهم أبطال يؤمنون بأنّ تحرير الأرض لا يتأتّى إلاّ بمقاطعة الاستعمار الفرنسي_في كلّ أفكاره ومنشوراته الزّائفة ومواجهته بقوّة السّلاح من أجل القضاء على كلّ الطغاة بكلّ السّبل.

إن الخلاصة الّتي يمكن أن نصل إليها والتي يريد إبلاغنا إياها الكاتب "عبد الله الركيبي" من خلال هذه الشخصيّات التي تمثل بطل القطيعة والمواجهة، هي رسم صورة مجسّدة لبعض ملامح قادة الثّورة الجزائريّة وما يتميّزون به من شجاعة ووفاء وتضحيّة بالغالي والرّخيص من أجل وطنهم الجزائر،وكذا تشخيص صوّر الأبطال الّذين ضحّوا بالغالي والنّفيس، وقدموا صورا ناصعة _في التّصدّي والصّمود وتّحمّل تعذيب القوّات الفرنسيّة وعدم الاستسلام لها وذلك كله من أجل حرّية وطنهم حتى ولو كان الثّمن فلذة أكبادهم. ثم إنّ شخصيات الرّفاق الذين تحملوا مهمة التخطيط للثورة ما هي إلاّ صورة من صور التّآزر والإتّحاد_في صفوف المجاهدين والثّوّار_في مواجهة الاحتلال الغاشم، وتخطّي كلّ الصّعاب والعقبات الّتي تواجههم_في نيل الحرّيّة، حيث يمكن القول أنّ عبد الله الرّكيبي وفّق إلى حدّ كبير_في إظهار هذه الصّورة وهي مدى تلاحم كلّ أفراد الشّعب الجزائري مع الثّورة التّحريريّة.

2.1 . الشّخصيات الجزائريّة الّتي تمثّل بطل التّمزّق والخيبة

إنّ صفات التّمزّق والخيبة موجودة_في كلّ المجتمعات وبالتّالي هي موجودة_في صفات بعض شخصيّات مسرحيّة "مصرع الطّغاة" والّتي سنقسّمها إلى نوعين هما:

أ- شخصيات جزائريّة تمثّل الوضع السّياسي المتعفّن

لاشكّ أنّ مثل هذه الشّخصيات كانت موجودة إبّان الثّورة التّحريرية المباركة، ونجدها ممثّلة لدى السّيّاسي فرح الّذي لم يظهر إلّا_في الفصل الثّاني ويبدو أنّه رجل مثقّف يطالع الجرائد كلّ يوم وهو مقتنع بأنّه رجل متشبّع بالوعي السّياسي ، بل خوّلت له نفسه أن ينصّبها وصيّة على الشّعب الجزائري، لكنّه_في نفس الوقت متناقض مع داخله ، فهو غير واثق من إيمان الشّعب الّذي جعل من شخصه وصيّا عليه، بل هو موهوم بأنّ الشّعب الجزائري لم ينضج بعد لعمل إيجابي فعّال، لأنه شخص متمزّق وغير ثابت على رأي واحد ومتصارع مع ذاته ،

والخيبة تتملّكه وتسيطر عليه لكنّ البشير والدّكتور أحمد يتصدّيان لأفكاره المأساوية والسّوداويّة لأنه في حقيقة الأمر شخصية فرح رمز لرجال السيّاسة الفاسدين المتمسّكين بآرائهم الفاسدة ويجب التّخلّص منهم لأنّهم يمثّلون صورة أخرى لخيانة الوطن والثّورة.

ب_ شخصيات جزائريّة تمثّل الشّباب الضائع

بالإضافة إلى السّيّاسي فرح هناك شخصيات أخرى مثّلت أو جسّدت بطل التّمزّق والخيبة

وهم روّاد المقهى ومعظمهم من الشّباب التّائه في ملذّات الخمر ولعب القمار والدّومينو وهؤلاء الشّباب يجسّدون ما كانت عليه الأمّة من ضياع ويأس وقنوط، وغياب الأمل في ظلّ التّناحر السيّاسي والخلافات والانقسامات، خاصّة بعد فشل السيّاسيين. فهذا النوع من التشخيص الذي وظفه الكاتب رسم لنا صورة عن حالة الشعب الجزائري الذي كان يعيش حالة من التّمزّق والخيبة جرّاء الوضع السّائد، تمزّق في الأوضاع السّائدة آنذاك، تمزّق في آراء رجال السّياسة، وضجر وقلق وملل ممّا يعانيه الشّعب من جهل وفقر ودمار وخراب جرّاء ما تقوم به قوّات المستعمر ضدّهم. لكن ومع رغم تلك الأوضاع المزريّة وذلك اليّأس والقنوط، هناك شباب قبلوا التّغيير واقتنعوا أنّه لا حلّ لهذا الوضع الأليم إلاّ بالإيمان والكفاح المسلّح لمواجهة الاستعمار. ففي هذا المشهد تقرير من الكاتب على عزم الشعب الجزائري للثورة والكفاح ومواجهة العدوّ الغاشم والشّوق لنسائم الحرّية والاستقلال:

- الشّاب(بضعف): لقد ثار الشّعب الجزائري فالويل لكم من ثورته..موتوا بغيضكم أيّها الجبناء
- الشّاب (يلفظ أنفاسه): مرحبا بالموت من أجل الحرّية.." [23]

3.1الشخصيات الجزائريّة الّتي تمثّل بطل التّبعيّة

بطل التّبعيّة هو شخصية مضاف ولاحق تابع، يغير رأيه مع كل موجة لأنه لا يملك قوة المعارضة والرفض"[24] ويظهر ذلك بجلاء في شخصية الرّجل الأحدب في مسرحيّة "مصرع الطّغاة"، الرّجل العميل لدى الاستعمار الفرنسي، هو رجل مهتزّ داخليا لا يملك شخصيّة قويّة، لأنّه لاحق وتابع للعدوّ الفرنسي كرامته مداسة ومهانة من قبل الاستعمار وكذا أفراد الشعب الجزائري نتيجة لنذالة عمله. كما أنّ اسم الأحدب لقب يدلّ على هيئته المزريّة ورائحته الكريهة كعمله الدّنيء، يجلس وحده في ركن من زوايا المقهى ليكون عينا لمدير السّجن الفرنسي يتجسّس على المجاهدين ويرصد له أخبار المجاهدين.

- الأحدب: أبدا يا سيّدي ..إنّني انأ الوفيّ الوحيد..هل ينسى الخادم وليّ نعمته؟

- المدير: إنّ أبناء جلدتك قد حجدوا نعمتنا ..إنّكم جميعا هكذا ؟؟
- الأحدب: سيّدي لقد عرفت سرّ المؤامرة وعقلها المفكّر..إنّ قائد العصابة "البشير عارف "[25]

إنّ شخصيّة الأحدب_في الحقيقة ما هي إلا تجسيد لفئة المرتزقة والخونة الّذين يمثّلون حثالة المجتمع الوسخة والعاملين لدى الاحتلال بأبخس الأثمان.

2 _ الشخصيات الفرنسيّة

لقد حفلت مسرحية " مصرع الطّغاة "ببعض الشّخصيّات الفرنسيّة الّتي تعكس صورة السّلطة الاستعماريّة، وهي شخصيات دمويّة متغطرسة ظالمة وجبّارة، ترسم لنا بوضوح صورة حقيقيّة عن الاحتلال الفرنسي وشخصيّاته الاستعماريةّ كشخصية مدير السّجن وهي شخصيّة تتّصف بالعصبيّة والقلق وسرعة التّوتر.

- المدير (يحدّث نفسه): محال ..أهذا ممكن؟أيصحّ أن تثور الجزائر؟هذا لا يعقّل أبدا..
- (يرفع قبّعته ويضرب بها الطّاولة_في عصبيّة).[26]

ومن خلال هذا المشهد نلمح غلظة وفضاضة طبعه حتّى مع رفقائه_في العمل، ومن جهة ثانية يصوّر لنا حالة عجزه وفشله_في ملاحقة المجاهدين، فراح يتتبّعهم بطريقة مخلّة بمقامه، إنّ الأوامر الّتي يصدرها مدير السّجن ما هي إلا صورة عاكسة لقيمته وقيمة السّلطة الّتي يمثّلها وهي الخوف والجبن حتّى من الضّعفاء الأبريّاء العزّل، وما استخدامه للقوّة العسكريّة وتعويله عليها_في تركيع الشّعب الجزائري، وإذلاله إلّا علامة على ذلك.

وملخّص القول أنّ شخصيّتي مدير السجن وضابط الشرطة ما هما إلاّ تجسيد للجيش الفرنسي المتغطرس والمتعطّش للتّقتيل والتّنكيل بالسّجناء، وهذه صورة حقيقيّة للسّجون الفرنسيّة أثناء الاحتلال

كما تعدّ الشخصيتان رمزا من رموز الطّغيان والعدوان والكراهيّة والحقد، فهيّ صورة للجيش الفرنسي الّتي تحيلنا تاريخيّا إلى السّفّاح الفرنسي الشّهير "بول أوساريس"[27]. وغيره من رموز المؤسّسة العسكريّة الاستعماريّة الظّالمة.

الأبعاد الثورية للخطاب االلّغوي_في مسرحيّة مصرع الطّغاة

تعدّ اللغة سيّدة العلاقات...ومحرّكة العالم...وكاشفة الوجود...إنّها تعطي وتمنح، وعلى الإنسان أن يسكن_في بيتها فيحرسه ويرعاه"[28]. وهيّ على حدّ قول هيدجر: "هيّ الّتي تمنح الإنارة فيظهر الوجود فيتجلّى، أو يطيب ويحتجب "[29]. فالنّص الدرّامي الجيّد يكون

ثريّا لدرجة أنّ قارئه يمكن أن يتفاعل معه، ويحقّق من خلال قراءته له جوهر الدرّاما كفنّ أدبي ذي لغة جميلة متميّزة"[30]. ومعنى ذلك وجوب الاهتمام باللّغة، وبكلّ مناحي الجمال والإيقاع فيها، لأنّ " لغة المسرح جوهر فنّي به يشفّ الأدب المسرحي عن أثمن مقوّماته "[31].

تعد اللّغة العربيّة إحدى ساحات الحرب الّتي شهدتها الجزائر في ظلّ الاستعمار الفرنسي وإحدى الأهداف الّتي صوّب إليها المستعمر أسلحته، وكما تحرّرت الأرض وتحرر الشّعب نالت العربيّة حرّيتها أيضا. إنّ مسرحيّة "مصرع الطّغاة" كتبت في زمن الثّورة ، ولكن الكاتب "عبد الله الرّكيبي" استعمل اللّغة الفصحى أداة في الحوار رغم تفشّي الأميّة بسبب سيّاسة التّجهيل الّتي فرضتها السّلطة الفرنسيّة، حيث كان نصّ المؤلّف من النّصوص الّتي تعايش الواقع، وتلتّمس همومه الاجتماعيّة، الوطنيّة والسياسيّة ،علما أنّه في ذلك الوقت كان من الصّعب على الشّعب أن يفهم اللّغة العربيّة الفصحى وذلك لإحلال الفرنسيّة محلّها فهو لم يتعوّد على سماعها مع تفشّي اللّهجة العاميّة كأداة للتّعبير آنذاك ، ومن الألفاظ الّتي جاءت على لسان الشّخصيّات والّتي تعدّ من اللّهجة العامّيّة:(أبطأ، يروح ، يجئ ،أوّاه)، حيث كان لهذه الكلمات دلالة على زمن الثّورة وهي معبّرة على ثقافتهم وعاكسة لذاتهم ووجودهم .

لقد جاءت لّغة الحوار خالية تماما من اللّغة الفرنسيّة، وإنّما كانت عربيّة فصيحة إضافة إلى خلوّها من الابتذال والسّوقيّة والتعقيد، فلقد كانت معبّرة عن أجواء الثّورة نابضة بإيقاع الحروب والمعارك، وممّا يدلّ على ذلك:

- البشيـــر: هل أعددتم كلّ شيئ ؟هل وجدتم ذخائر؟
- مصطفى: وجدنا بعض بنادق الصّيد ومسدّسات وبعض بنادق حربيّة...
- صادق: وهذه هي الأسلحة الموجودة لدى الشّعب سليم: واعددنا بعض ما يكفينا وجيشنا من مؤونة وذخيرة...". [32]

إنّ اللّغة الحواريّة الّتي استعملها الكاتب هي لغة خطابيّة تقريريّة يعبّر بها عن أفكاره ومشاعره الوطنيّة بصورة مباشرة دون الإيحاء أو التّخييل، ذلك لأنّ الأفكار الّتي يسعى المؤلّف في توصيلها إلى المتلقّي لا تحقّق إلاّ بلغة مباشرة تعبّر بدقة عن الغرض على حدّ قول أبو القاسم سعد الله:"إنّ الواقع يفرض علينا أن تكون لغة المسرح هيّ اللّغة الفصيحة، ولا نقصد بذلك لغة العصور السّالفة ولا حتىّ لغة بدايات النّهضة، وإنّما تلك اللّغة التي تأخذ بهموم الواقع الحاضر ومعطيات العصر الحديث).[33]

إنّ بعض المشاهد من هذه المدونّة تغلب عليها ظاهرة المباشرة وأسلوب الحماسة ومردّ ذلك إلى متطلّبات الثّورة وحاجاتها إلى صوت يبعث الحماس_في النّفوس بألفاظ أقرب إلى ميدان المعركة والكفاح منها إلى عالم العواطف والوجدان، ومن هنا فإنّ معجمه اللّغوي قد صنعته الثّورة وأهوال الحرب والعبارات ذات وقع قويّ، إنّها " لغة العواطف المتأجّجة تأجّج الوطنيّة_في نفوس الثّائرين، لغة قادرة على بثّ الحماس_في النّفوس وتأجيج العواطف وبعث الشّهامة والبطولة_في نفوس الجميع "[34].

- البشير:..باسم الشّعب الجزائري الحرّ، نرفع علم الكفاح،ونعلنها صرخة مدوّية_في وجه فرنسا الظّالمة ونعاهد الله والشّعب الجزائري الّذي وهبناه أرواحنا وهي أغلى ما نملك (وهنا يتملّكه الحماس فيقوم من مقعده يروح ويجئ هائجا).
- البشير: إنّنا نعاهد هذا الشّعب على الإخلاص والموت..
- الرّفاق: نعاهده على الإخلاص والموت...
- صادق: سنكتب بدمائنا الطّاهرة سجلّه الخالد... رحمة: عاش جيشنا الوطني.." .[35]

لقد أفصح عبد الله الركيبي منذ بداية المسرحيّة عن نهجه ومسلكه وطبيعة معجمه المسرحي، فهو ينفي_في معظم الفصول الأربعة للمسرحية الاستغراق_في عالم الخيال ولغة الإيحاء والرّمز، بل وظّف ألفاظه مستمدّ إيّاها من معجم الحياة اليومي مثل (الكفاح، الجنود، المطرقة، الجرائد، الأسياد، الخادم، العصابة، المؤامرة...).

ومجمل القول أنّ لغة الأبطال الثّوريين_في مسرحيّة "مصرع الطّغاة"، كانت بسيطة لم تنزل إلى العامّيّة الّتي شاع استعمالها عند الكثير من الكتّاب أمثال: "رشيد القسنطيني، محي الدّين بشطارزي، محمّد التّوري". وقد استغلّ الركيبي هذه البساطة ومالها من مميّزات_في التّعبير عن أهدافه وبناء أعماله الدراميّة، لينقل إلينا صورة ناطقة عن حياة الجزائريين الّتي تشغل وعيه، إنّها لغة تعلن عن معاناة الشعب الجزائري وقهره_في تلك الفترة العصيبة.

الخاتمة

يمثل هذا البحث محاولة لقراءة جانب أساسي من جوانب الخطاب المسرحي الجزائري الحديث قبل الاستقلال، ألا وهو المسرح الثوري، وذلك بتسليط الضوء على بعض معالمه واستنباط دلالاته الّتي يرمي إليها لإيقاظ النّفوس المقهورة، وبث الحماس_في الجماهير للتصدي للاستدمار الغاشم. ولقد توصّلنا من خلال هذه الدّراسة إلى جملة من النتائج نلخصها_في النقاط الآتية:

- لقد ولد وتأسّس المسرح في الجزائر ولادة مقاومة وتأسيس نضالي، حتّى في الأشكال ما قبل المسرحيّة كخيال الظّل والقوّال نجد هذا النّزوع نحو المقاومة بواسطة الثّقافة الشّعبيّة، وكأنّ امتلاك الجزائريّين للمسرح هو امتلاك للحضور الإنساني، وتعبير عن الوجود لطرح أسئلة الحضور في ظلّ استعمار يحاول جاهدا فرض ثقافة المحو والغياب.
- إنّ جوهر مادّة الخطاب المسرحي الثّوري الجزائري وحضوره وتأثيره ليس متخيّلا مفترضا، صنعته تقنيات الكتابة المسرحيّة وخيال المؤلّف بل هو نصّ تاريخيّ حقيقيّ فعلي له وجوده وهويّته.
- لقد قاوم التيّار العربي الإسلامي في الحركة الوطنيّة ممثّلا خاصّة في جمعيّة العلماء المسلمين السّيّاسة الاستعماريّة وتجلّت هذه المقاومة مسرحيّا في ذلك المسرح الفصيح الّذي أنتجه كتّاب ينتمون في عمومهم إلى جمعيّة العلماء المسلمين، يحملون برنامجها ويجسّدون تطلّعاتها، فوجدنا في إنتاجهم المسرحي معركة استرجاع ملامح الشّخصية الوطنيّة للجزائر مجسّدة في لغة التّعبير وفي تناول الموضوعات وفي توظيف التّراث.
- لعب المسرح الثّوري الجزائري دورا مهمّا في معركة الثّورة التّحريريّة، حيث أنّه قام بدور المحرّض لها قبل اندلاعها، ورافق خطوات المقاومة فاتّخذ كل فضاء يجده منبرا له حيث نشط في العمل السّري وفي السّجون والمعتقلات وفي الجبال وخارج الجزائر، فكانت له صدامات عديدة مع إدارة الاحتلال، منعت نشاطاته حينا ووضعت نصوصه وعروضه تحت المراقبة أحيانا أخرى.
- تحدّى المسرح الثّوري الجزائري أسوار الحصار التي أقامها الاستعمار حوله، فكانت هجرته إلى الخارج هروبا بمشهد الثّورة وصوتها وقد سمح له التّنوّع في لغته من مخاطبة شرائح واسعة من الجمهور فتمكّن بذلك من إيصال مشهد الثّورة وصوتها إلى أبعد مدى.
- إنّ الواقعيّة هيّ أهمّ ما طبع المسرح الثّوري الجزائري المواكب للثّورة التّحريريّة، فتجلّت حقيقة الثّورة وشموليّة الصّراع من أجل انتزاع الحريّة والاستقلال حتّى أنّنا يمكن أن نعتبر تلك المسرحيّات وثائق تاريخيّة تكشف حقيقة الثّورة وقيمها.
- إنّ الإبداعات المسرحيّة الجزائريّة الّتي واكبت الثّورة التّحريرية وعبّرت عنها قليلة جدّا قيّاسا مع التّراكم الشّعري والقصصي، غير أنّها استطاعت أن تعكس حقيقة الثّورة وأن تشخّص عمق الصّراع بأشكاله المختلفة.
- على الرّغم من محاولات الاستعمار الفرنسي اجتثاث الذّات الجزائريّة من جذورها إلاّ أنّ فنّ المسرح تصدّى لها بكلّ عزيمة وصرامة وتجلى ذلك في المسرح الوطني الملتزم وخير مثال مسرحيّة "مصرع الطّغاة " لعبد الله الرّكيّبي.
- البطولة في مسرحيّة الركيبي لم تكن حكرا على شخص معيّن بل كانت بطولة جماعيّة لأنّها تمثّل قضيّة شعب بكامله، شارك فيها الرّجل والمرأة، هذه الأخيرة الّتي لعبت دورا

فعّالا أثناء الثّورة التّحريريّة فكانت إلى جنب أخيها الرّجل من أجل الحرّية واستقلال الوطن.

- كان الكاتب بقلمه وإبداعه مشاركا أيضا ـفي الثّورة ومكافحا ضدّ الاحتلال الفرنسي، ولقد لحقه ما لحق المجاهد الّذي يحمل السّلاح ـفي الجبال من سجن ونفي وتعذيب من قبل قوى الاحتلال الّذي تصدّى له بشتّى الوسائل الرّخيصة للقضاء على أقلام المبدعين الوطنيين، وبالتّالي القضاء على ثورة الشّعب الجزائري، الأمر الّذي خسرت رهانه فرنسا ـفي الجزائر لأنّها عجزت عن قتل روح الثّورة ـفي نفوس الوطنيين الأحرار.
- نجد أنّ شخصيّات المسرحية تحدّدت مصائرها بقوّة حضور الثّورة وما يفرضه الواقع من مستلزمات الانتماء الوطني، فلم تقف عند حدوده بل كان بمثابة محرّك لها على الثّورة والتّجاسر على المقاومة والنّضال، وغدا هذا الرّفض دافعا إلى الحرّية والاستقلال.

وأخيرا نقول إنّه مهما يكن المستوى الفنّي للخطاب المسرحي الثّوري الجزائري، بحكم طابعه المناسباتي وإمعانه ـفي الواقعيّة التّسجيليّة وسرعة إنتاجه لارتباطه بالدّعاية للثّورة ودعمها ومناصرتها، فإنه قد حاول تصوير الثّورة الجزائريّة ـفي لوحات فنيّة وإن كانت لا تفي عظمة حوادث الثّورة وقيّمها الخالدة إلا أنّه حاول أن يسجّل حضور الثّورة ـفي التّعبير المسرحي، وهذا ـفي انتظار الكاتب الفذ الّذي يسمو بثورة نوفمبر 1954 إلى مستواها الحقيقي كملحمة شعبيّة خالدة.

الهوامش

1. ينظر، تليلاني أحسن، المقاومة الوطنية ـفي المسرح الجزائري ما بين 1954- 1962، (رسالة ماجستير مخطوطة)، جامعة قسنطينة، 2006، ص201 .
2. عبد الله بن بلقاسم، دراسات ـفي الأدب والثورة، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين 2002، ص :176.
3. عمر نقرش، المسرح الثوري، مسرح الثورة و ثورة المسرح، مجلة الفرجة موقع الفنون العربية ملف الصحافة، العدد: 2014/37 .
4. عبد المالك مرتاض، دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954 ،1962، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، ص 24.
5. يحي صالح، شاعر الثورة مفدي زكريا، دراسة فنية، ط1، مطبعة البحث قسنطينة، الجزائر 1987، ص: 56 .
6. تليلاني أحسن، المقاومة الوطنية ـفي المسرح الجزائري، (رسالة ماجستير مخطوطة)، جامعة قسنطينة، 2006، ص: 75 .
7. عبد المالك مرتاض، دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية، 1954 -1962، م س، ص 369.
8. ينظر، عمر نقرش، المسرح الثوري، مسرح الثورة وثورة المسرح، م س.
9. ينظر، تليلاني أحسن، المقاومة الوطنية ـفي المسرح الجزائري ما بين 1954- 1962، م س،ص:2.
10. جميل حمداوي، السيموطيقة والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج25، العدد 23 مارس،9 7ص،90.

11. محمد صالح جابري، الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبّان الثورة، مجلّة الثّقافة، وزارة الثقافة والسياحة الجزائرية، ديسمبر 1986، العدد 96 ص :24 .
12. عبد الله الركيبي ، مصرع الطغاة ،ص:42.
13. المصدر نفسه، ص:52.
14. المصدر نفسه، ص ص:63/62 .
15. عبد الله الركيبي، مصرع الطغاة، ص:65
16. المصدر نفسه، ص:106.
17. بشير بويجرة محمد،الشّخصية في الرّواية الجزائريّة ،1970_1983، ديوان المطبوعات الجامعيّة ، الجزائر، 1986،ص:76.
18. محمد عزّام، مسرح سعد الله ونوس، بين التوظيف التراثي والتّجريب، ط1، منشورات دار علاء الدين السورية،2003، ص:208.
19. حورية قطوش، شخصية البطل الثّوري في المسرح الجزائري الحديث، (رسالة ماجستير)، جامعة المسيلة،2010، ص:45
20. ماري إلياس وحنان القصّاب، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان، ناشرون لبنان ،2006،ص:269.
21. روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي.ترجمة دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر،1964 ص:172 .
22. عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، دراسة نقدية ،ط1 ، سطيف ،ص:131
23. عبد الله الركيبي، مصرع الطغاة، ص:46.
24. عز الدّين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري، م س، ص:137
25. عبد الله الركيبي، مصرع الطغاة، ص:43 .
26. المصدر نفسه، ص:
27. قطوش حوريّة، البطل الثّوري في المسرح الجزائري الحديث، (رسالة ماجستير)، جامعة المسيلة، ص:100.
28. عدنان بن ذريل. اللغة والأسلوب،منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، دار الأفوار للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 1980.ص:23
29. ينظر،عزّ الدّين جلاوجي ،النّص المسرحي في الأدب الجزائري ،ص:119 .
30. سعد أبو الرضا.في الدراما،اللغة والوظيفة، نصوص وقضايا، منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص173.
31. هلال محمد غنيمي، في النذقد المسرحي، دار العودة، بيروت، ط،1980، ص:90.
32. عبد الله الركيبي، مصرع الطغاة، ص:65 .
33. ينظر،دوغان أحمد الثّورة الجزائريّة في المسرح العربي،المهرجان الوطني للمسرح المحترف،ط،2008.
34. مصطفى بيطام، الثورة الجزائريّة في شعر المغرب العربي،1954_1962،ديوان المطبوعات الجامعيّة ،ط7،الجزائر 1998،ص:341.
35. عبد الله الركيبي، مصرع الطّغاة، ص: 69