الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

التخصص:

مستويات الحوار الدرامي في مسرحية دم الأحرار لعبد الحليم رايس

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبة:

ريمة رزقي

لبنة زواید

إشراف الأستاذ

د. كمال علوات

لجنة المناقشة:

1.	أ / اسماعيل جبارة	جامعة البويرة	رئيسا
2.	أ / كمال علوات	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3.	أ / جمال قالم	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022 - 2023م

شكر وعرفان

بعد الشكر لله عز وجل نتقدم بشكرنا لأستاذ المشرف **الدكتور كمال علوات** على كل الإرشادات والنصائح والتوجيهات التي قدمها لنا طيلة فترة انجازنا لهذا البحث المتواضع

والشكر موصول إلى كل معلم أفادنا بعلمه من أولى المراحل الدراسية حتى هذه اللحظة

كما نشكر كل من مدًّا لنا يد العون من القريب والبعيد.

كما نوجه في الأخير شكرنا وامتناننا إلى أساتذة وأعضاء المناقشة الذين سيشاركون في تقويم هذه المذكرة.

إهداء

اهدي هذا العمل إلى من قال فيهما الله سبحانه وتعالى {واحفض لهما جناح الذل من الرحمة وقل رب ارحمهما كما ربياني صغيرا} إلى من كان سندا وعونا عند الشدائد طوال عمري، إلى الرجل الأبرز في حياتي **أبي العزيز عاشور** الغالي على قلبي أطال الله في عمره وحفظه الله ورعاه.

إلى القلب العطاء والصدر الحاني، إلي رفيقة روحي إلى من غمرتني بدعوتها...**أمي الحبيبة تسعديت** الغالية على قلبي أطال الله في عمرها وحفظها الله ورعاها.

لكل **العائلة الكريمة** التي ساندتني ولا تزال من إخوة **كمال وكريم** وأخواتي **سهيلة وحكيمة** شد الله بهم عضدي فكانوا خير معين.

إلى كتاكيت الصغار{**ريان، رانية،أسيل،أنيس، سليمان، أية،عبد الرؤوف،أماني،أيمن.**}

إلى من كا تفتني ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح في مسيرتنا العلمية ،إلى رفيقة دربي...**أختي وحبيبتي** :زوايد لبنة.

إلى رفيقات المشوار **أحلام، ياسمين** حفظكم الله ورعاكم.

إلى أستاذي الفاضل **الدكتور كمال علوات** الذي بصرني بنور بصيرته وصفاء فؤاده، فلم يبخل علي يوما بنصائحه جزاه الله كل خير.

ريمة

إهداء

إلى كل من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية.

اهدي ثمرة جهدي هذا إلى أغلى وأروع من في الكون إلى أعز إنسانة في حياتي التي أثارت دربي بنصائحها إلى من منحتني القوة والعزيمة وكانت سببا في مواصلة دربي إلى الغالية على قلبي **أمي جنتي ضيف جميلة**.

أهديها أيضا إلى الحضن الدافئ إلى القلب الحنون إلى من علمني الوفاء ومنحني القوة **أبي عبد النور** أشكرك جزيل الشكر على وجودك بجانبي.

إلى **زوجي حديوش محمد أمين** الذي وقف بجانبي في مشواري هذا وادعمني بالقوة والعزيمة فشكرا لك أنت وكل عائلتك الكريمة .

إلى أميراتي **مريم وأماني** و **شيماء** الغاليات على قلبي، وإلى **أخي العزيز سيدعلي وأبنه أمير** وإلى **فيصل ومصطفى** شكرا لكم على مساندتكم لي أدامها الله عليكم وعلينا.

اهديها أيضا إلى عشيرتي وأختي الثانية **رزقي ريمه** شكرا جزيلا لكي لوقوفك بجانبي طيلة مساري الجامعي .

دون أن أنسى **صديقاتي الغاليات** على قلبي خصوصا **أحلام وياسمين** شكرا لكم وفقكم الله في حياتكم.

لبنة

مقدمة

لعب الحوار الدرامي في المسرح الثوري دورا لايستهان به في الكفاح والنضال، فقد اتخذ منها المسرحيون والأدباء سلاحا ضد الظلم والاستبداد وطمس الهوية الوطنية ، إلا أن الحوار الدرامي حاول توقيع حضوره في الثورة الجزائرية إذ صور لنا الثورة بكل أحداثها القاسية، فالحوار والثورة سراجين تستنير بهما الذوات ضد المستعمر الظالم.

يعد المسرح من الفنون التي ظهرت في العصر القديم ولذلك القدم سمي بأب الفنون، أما المسرح الثوري فدوره البارز قد تمثل في كونه كان معبرا عن المقاومة والجهاد في حين طغى المستعمر الفرنسي على المسارح وجعلها وسيلة لتسلية جيوشه، فقد حاول عبد الحليم رايس الإلمام في مسرحياته بقضية الثورة ، حيث قدم من خلال مسرحيته "دم الأحرار" أبلغ صورة ممكنة عنها مع مراعاة الأسلوب الفني واللغوي ، فقدمت المسرحية جانبا من الوضع الذي عاشته الجزائر في تلك الحقبة إبان الاستعمار، فاعتمد الكاتب على خاصية الحوار في بنائه للأحداث.

ولمعالجة موضوعنا هذا استوقفتنا مجموعة من الأسئلة التي تثير إشكاليات حول دراستنا، فقد قمنا بطرح الإشكالية على نحو التالي:

- ما هي آليات الحوار الدرامي وكيف يتشكل داخل نسيج النص المسرحي؟ وكيف اشتغلت هذه الآليات في نص مسرحية دم الأحرار لعبد الحليم رايس؟

ومنها تفرعت من هذه الإشكالية عدة تساؤلات أهمها:

1- كيف وظف عنصر الحوار في مسرحيته؟

2- هل لمسرحية دم الأحرار بعد ثوري؟

3- ما طبيعة المسرح الثوري وما موقع عبد الحليم رايس منه؟

أسباب اختيار الموضوع:

يرجع دافعنا لاختيار هذا البحث إلى أسباب ذاتية وموضوعية وهي:

أسباب ذاتية:-الرغبة في تطلع على موضوع المسرح الثوري الجزائري.

- السعي إلى تكوين زاد معرفي حول ثقافة المسرحية الجزائرية.

- الميل إلى فن المسرح.

أسباب موضوعية:-أهمية المسرح الجزائري في بروز القضية الوطنية.

- أهمية الفن المسرحي في ملامسة الثورة الجزائرية.

ومن هذا المنطلق حاولنا أن نعالج موضوع بحثنا إذ استلزم علينا أن نقسمه إلى فصلين وخاتمة، بالإضافة إلى ملحق.

يحمل الفصل الأول عنوان"الحوار الدرامي المفهوم والخصائص"فهو ينقسم إلى مبحثين الأول معنون ب"الحوار الدرامي المفاهيم والآليات"تطرقنا فيه إلى خمسة مطالب هما: الأول جاء فيه مفهوم الحوار لغة واصطلاحا والثاني ورد فيه مفهوم الحوار الدرامي الاصطلاحي، أما الثالث تطرقنا إلى الحوار بين الأدبي والدرامي، ورابعا أسس وخصائص الحوار الدرامي في المسرح، أما المطلب الخامس درسنا فيه مستوياته في المسرح الملحمي، وبخصوص المبحث الثاني فقد تمثل في طبيعة المسرح الثوري وموقع عبد الحليم رايس منه وهو كذلك تفرع إلى أربع مطالب وهم"مفهوم المسرح الثوري في الجزائر"، "بداية المسرح الثوري في الجزائر"، أيضا"رواد المسرح الثوري وأعمالهم"، بالإضافة إلى" تناول عبد الحليم رايس لقضايا الثورة التحريرية"، لنصل إلى الفصل الثاني الموسوم ب "الحوار الدرامي في مسرحية دم الأحرار لعبد الحليم رايس " والذي يعد الجانب

التطبيقي، فقد قدمنا فيه ملخصا شاملا للمسرحية، إذ نقتصر على دراسة تطبيقية لمسرحية دم الأحرار فمن خلالها حاولنا التركيز على عناصرها الأساسية(دلالة العنوان، الحوار الداخلي والخارجي، بالإضافة إلى الحوار الدرامي) .

كما تطلبت طبيعة دراستنا أن نتبع المنهج الوصفي التحليلي، حيث اعتمدنا على آلية الوصف في الفصل الأول بمجمله، أما الفصل الثاني حاولنا من خلاله إبراز آلية التحليل، إذ يعتبر المنهج الأنسب لدراسة المسرحيات،لان البحث اقتضى منا ذلك، وباعتباره منهجا يخوض في غمار النصوص بأنواعها، فمنها المسرحية وأبعادها التي تتطلب القراءة والتأويل.

وفي النهاية أتممنا بحثنا هذا بخاتمة تضمنت خلاصة لأهم ما توصلنا إليه من نتائج في هذا البحث المتواضع، وقد استعنا في دراستنا إلى مجموعة من مصادر ومراجع التي كانت لنا سندا خلال رحلتنا في هذا البحث، كما ساهمت في توضيح المعلومات التي كانت معقدة وغامضة نوعا ما، وطريقة تحليلها من أهمها:

1/المدونة: مسرحية دم الأحرار ل "عبد الحليم رايس ".

2/قيس عمر محمد البنية الحوارية في النص المسرحي "ناهض الرمضاني أنموذجا".

3/المسرح الجزائري نشأته وتطوره ل "أحمد بيوض".

4/المسرح الجزائري ل" أحسن ثليلاني".

5/لمسرح في الجزائر ل"صالح المباركية ".

وقد كانت الأولى بالمبادرة في هذا المجال لمجموعة من الباحثين من بينهم:

1/دليلة دالي (البنية الدرامية في المسرحية لجزائرية الثورية في ضوء المقاربة السيميائية مسرحيات عبد الحليم رايس نموذجا أطروحة دكتوراه).

2/بوراس منصور(البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية الطموح–البحث عن الوجه الأخر–زمن القلب مقاربة بنيوية مذكرة ماجيستير).

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات، فقد واجهتنا من خلال رحلتنا في هذا البحث إلى مجموعة من الصعوبات وهي صعوبة التميز والتفريق بين الحوار وعناصره المتشابهة والمتقاربة في المعنى، لكن بفضل الله أولا وبفضل الأستاذ ثانيا تمكنا من تجاوز هذه الصعوبات.

وفي الأخير نتقدم بالشكر الخاص لأستاذنا المشرف(الدكتور كمال علوات)، الذي كان لنا المشرف والمرشد بتوجيهاته ونصائحه القيمة لنا، جزاه الله كل خير وبركة، ونشكر اللجنة الكريمة وكل أساتذة وعمال كلية اللغة العربية وآدابها بجامعة أكلي محند أولحاج بالبويرة جزآكم الله كل خير وبركة.

.

الفصل الأول

الحوار الدرامي، المفهوم، الخصائص

المبحث الأول: الحوار الدرامي المفاهيم والآليات

1-مفهوم الحوار لغة واصطلاحا.

2-مفهوم الحوار الدرامي الاصطلاحي.

3-الحوار بين الأدبي والدرامي.

4-أسس وخصائص الحوار الدرامي في المسرح.

5-مستوياته في المسرح الملحمي.

المبحث الثاني:طبيعة المسرح الثوري وموقع عبد الحليم رايس منه.

1- مفهوم المسرح الثوري في الجزائر.

2-بداية المسرح الثوري في الجزائر.

3-رواد المسرح الثوري وأعمالهم.

4-عبد الحليم رايس وتناوله لقضايا الثورة التحريرية.

المبحث الأول: الحوار الدرامي المفاهيم والآليات.

1-1 **مفهوم *الحوار*.**

أ- **المفهوم اللغوي:**

يعد الحوار شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، ويعرف أيضا ب "**المحادثة**" فهو الحديث الذي يدور بين شخصين أو أكثر حول موضوع ما، حيث يكون أحد الطرفين متخذ الهجوم، والطرف الأخر متخذ صفة الدفاع، وقد وردت لفظة الحوار في المعاجم العربية نذكر منها:

لسان العرب: نقول كلمة فما أحار إلي جوابا،وما رجع إليّ حويرّا ولاحويرةٌ ولا محورة،ولا حوارا،أي ما ردّ جواباً، واستحارة أي استنطقه. ويقال: "كلمته فما ردّ إليّ حوراً" أي جواباً.

وردت لفظة المحورة: من المحاورة مصدر كالمشورة من المشاورة كالحوار أي بمعني ما رجع إليّ عنه خبراً،

ويقال أيضا إستحار الدار :"**استنطقها؛من الحوار والذي هو الرجع**[1]

وجاء في معجم العين:"**المحاورة مراجعة الكلام، حاورت فلان في المنطق و أحرت إليه جوابا**"[2]

و في أساس البلاغة:"**حاورته: راجعته الكلام، وهو حسن الحوار، وكلمته فما ردّ عليّ محورة**"[3]

---

[1]ابن منظور، لسان العرب، ت ج :عبد اللّه على الكبير آخرون ، ط1، دار المعارف القاهرة، د ت ، ص 1042،1043.

[2]الخليل بن أحمد الفراهيدي ، كتاب العين، ج1، ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت، 2003 ، ص370.

[3]جار اللّه محمود بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة ، دار المعرفة ، بيروت ، د ت، ص98.

أما تاج العروس: فيقصد بالمحاورة: "**المجاوبة ومراجعة النطق والكلام في المخاطبة : وقد حاوره: (وتحَاورَ: تراجعوا الكلام بينهم) وهم يتراوحون و يتحاورون**"[1]، من خلال الأقوال التي تطرقنا إليها في المعاجم العربية نلاحظ أنها اتخذت نفس المنحي في عرض مفهوم الحوار حين عرف أنه تبادل أطراف الحديث بأسلوب راقي يتم من خلاله إيصال المعلومة.

ولقد ورد أيضا في الحديث الشريف " **نعوذ بالله من الحوار بعد الكور**"[2]،ومعناه الرجوع من الإيمان إلي الكفر أو من الطاعة إلي المعصية، أي من النقصان بعد الزيادة وقيل معناه في فساد أمورنا بعد صلاحها.

كما انتهج القران الكريم أسلوب الحوار في قوله"**وعلم ادم الأسماء كلها ثم عرضهم علي الملائكة فقال أنبؤني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين {31}قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم{32}**"[3]، من خلال هذه الآية الكريمة يتبين لنا أسلوب الحوار الذي ظهر في قول الله تعالي وهو يحاور لملائكة الكرام مكان عبارة حن أول حوار في القران الكريم.

وقوله تعالى "**والله يسمع تحاوركما**" [4]. ويتضح من ذلك أن الحوار ظهر في أن خوله بنت ثعلبة كانت تشتكي إلي رسول الله صلى الله في شأن زوجها فقد سمع الله تخاطبهما، لأن الله سميع لأقوال عباده وبصير بأفعالهم لا يخفي عليه شيء.

إن الحوار هنا يعني مرجعة النطق والكلام بين شخصين اثنين فيسأل أحدهما الأخر والثاني يجيبه كما أن الحوار عبارة عن إخبار حول موضوع ما.

---

[1] محمد المرتضى الزبيدي ، تاج العروس ، ج11، عبد الكريم العرباوي ، مطبعة حكومة الكويت، التراث العربي، 1982، ص108.

[2] صحيح الإمام مسلم، الحج ، باب 75، الحديث3340.

[3] سورة البقرة الآيتين، 31، 32.

[4] سورة المجادلة، الآية 01.

ب- **المفهوم الاصطلاحي:**إنَّ تعريف الحوار بشكل عام ليس أمرا سهلا، فقد تختلف دلالاتها لكنها تتشابه في محتوياتها، أي أنه نوع من الحديث بين شخصين أو فريقين، يتبادل بينهما الآراء والأفكار والمعلومات بصفة عامة حيث أن لكل منهما (الشخصين)وجهة نظر خاصة به.

يعد الحوار أداة من "**الأدوات القصصية وهو ثالثها بعد السرد والوصف فإذا كان السرد هو حكاية الأحداث، والوصف حكاية الحالات والسمات فإن الحوار هو حكاية الأقوال**"[1]وعلى هذا الأساس يكمن أن نقول أن الحوار حديث بمعني محاكاة الأقوال الصادرة عن محادثة الشخصيات.

وفي تعريف آخر:"**الحوار حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه، وهذا الأسلوب طاغ في المسرحيات، وشائع في أقسام مهمة من الروايات ويفرض فيه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا النفس وربما الأدق والأوسع أنه كلام الشخصيات ومحدثاتها في أي نوع من الأنواع الأدبية**".[2] نستنتج مما تقدم أن الحوار يضم شخصين اثنين، وكل واحد منهما يريد الانتصار لذته بتفنيد رأي غيره والقصد واحد، يتمثل في إبانة الحق.

وقد ظهر في تعريف أخر على أن الحوار"**ينتمي بكليته إلى عالم الفن، ولا يجور الحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية**"[3]، وعلى هذا المنوال يمكن القول أن إتقان الحوار أو التحدث مع الآخرين يعتبر فنا حقيقيّا.

---

[1]بوراس منصور ، البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية:الطموح البحث عن الوجه الأخر زمن القلب مقاربة بنيوية مذكرة ماجيستر ، جامعة فرحات عباس ، سطيف 2009 ، 2010، ص168.

[2]عصام نور الدين، المعجم الوسيط، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، 2005.

[3]فاديم كوزينوف ، حول دراسة الكلام الفني ، ت ر :جميل نصيف التكريتي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد 11، بغداد 1982 ، ص117.

يحدد **بنفي نست** الحوار بصفة عامة في قولة "**إن الحوار هو قول يفترض متكلما ومخاطبا**"[1]ونعني بهذا الكلام أن الحوار هو مراجعة الكلام وتداوله بين طرفين فيشترط أن يكون متكلما ومستمعاً حيث أن لدي المتكلم مقصد التأثير بالآخر **(المستمع)**على نحو ما ليتحقق بذلك التواصل والتحاور.

1-2 مفهوم الحوار الدرامي:

يعتبر الحوار الدرامي على أنه حديث متبادل بين شخصيات المسرح وهو ما يركز عليه الكاتب الدرامي أثناء كتابته للنص المسرحي و الذي تتقمصها الشخصيات على خشبة المسرح.

كما أنه يعد"**نمط من أنماط التعبير تحدث به شخصيتان أو أكثر بحيث يتسم حديثهم بالموضوعية والإيجاز و الإفصاح وهو الطابع الذي ينظم به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار**"[2]فلا يكون هناك حوارّ إلا إذا تضمنت فيه شخصيتين أو أكثر ويكون بطريقة محترمة و بلغة سهلة وفصيحة ويشتمل الإيجاز حتى ينظم الكلام.

وفي تعريف آخر للحوار المسرحي أو الدرامي نجد أنه "**يخضع لطبيعة جماهير، كما يخضع لطبيعة العمل الفني، فالحوار الدرامي ليس حواراً من أجل الشخصيات و الأحداث فحسب ، ولكن من أجل المشاهدة، حيث أن المشاهد هو الطرف الثالث في الحوار بالإضافة إلى الطرفين الأساسيين في الحوار، وهما اللذان يتحدثان في المسرحية**"[3]، ومن خلال ما سبق يمكن القول أن المشاهد هو الجزء الأساسي والمميز في الحوار المسرحي فلا يمكن أن تكون هناك مسرحية دون

---

[1] د لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، د ط، دار النهار للنشر، لبنان ص88.

[2] ينظر: رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط1، دم، دار الحربة للطباعة، القاهرة، 2000، ص57.

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

جمهور ولا يعقل أن يكون هناك جمهور دون مسرحية إذن فالاثنين يكملان بعضهما البعض {ممثلي المسرحية والجمهور}.

كما يمكن اعتبار الحوار الدرامي أنه "**وسيلة الكاتب في التجسيد**"[1]، بحيث يمكن للكاتب أن يجسد عملا دراميا من خلال الحوار داخل المسرح واتخاذه وسيلة معبرة عن الغاية التي يسعى إلى اصالها للمتلقي وذلك أن كل ما يطرأ على مخيلة الكاتب يترجمه ويشخصه على شكل حوار، لكونه يعد السبيل الوحيد لاتصاله مع الغير.

والحوار المسرحي "**حوار نموذجي برغم ما يبدو في الظاهر من أنه (طبيعي) يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة**"[2].الملاحظ من هذا أن الحوار داخل المسرح أو بالأحرى المسرحية هو نموذج مستمد من طبيعة الواقع المعاش ، فيعد بكونه طبيعي يتناول ظاهرة ما.

"**تستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامها المؤدي و الممثل من جهة، والمتفرج من جهة أخرى، وفي هذه الحالة يعتبر فنًّا من فنون العرض كالسرك و الإيماء و الباليه وغيرها.**"[3] وقد تستخدم كلمة المسرح أيضا للدلالة على المكان الذي يقدم فيه العرض فيقال **مسرح الأوديون * ومسرح القلوب**[4].يتضح من خلال القولين السابقين أن المسرح غاية

---

[1] سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي، د ط ، مكتبة غريب ، مصر ، د ت، ص23.

[2] د عبد القادر قط، من فنون الأدب المسرحية، د ط، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص33.

[3] د ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، ط1،مكتبة لبنان، للناشرون ، بيروت، لبنان،1997، ص422.

[4] نفس المرجع السابق ،ص423.

*مسرح الأود يون:أو ما يسمى المسرح الشتوي هو مدرج روماني يقع في عمان صغير يتسع ل500متفرج،يتميز بتصميم معماري يراعي أنظمة الصوت كي يصل لأكبر عدد من المتفرجين،يستخدم بشكل رئيسي للعروض الموسيقية.

واحدة وهي عرض لوحة تمثيلية في إطار فني تتقمصه شخصيات ممثلة على مكان واحد ألا وهو خشبة المسرح والهدف منها تسلية الجمهور ومتعته.

1- 3 الحوار بين الأدبي والدرامي:

الحوار من أبرز العناصر التي لا يمكن الاستغناء عنها في الساحة الأدبية خاصة في الشعر والرواية لذا نجده يشغل حيزا مهما من الفنون بأشكال مختلفة سواء في الشعر والرواية والمسرح.

1-3- 1 أ / الحوار الأدبي (الشعر):

يعد الشعر اللبنة الأولى في تأسيس الأعمال الدرامية "**فالمسرحيات التي توارثتها البشرية منذ أول مسرحية إغريقية متكاملة حتى المرحلة التي تسمى بمرحلة الكوميديا الجديدة في تاريخ المسرح الروماني كانت جميعا مسرحيات شعرية، الأمر الذي يعني أن المسرح حينما بحث عن أداة للتعبير اللغوي لم يجد أمامه أفضل من الشعر**"[1]فاعتمد الشعر في هذا الوضع على الحوار بنوعيه الأساسيين(الداخلي والخارجي) ليضيف لمسة خاصة للقصيدة.

نقصد بالحوار الخارجي في الشعر "**الحوار الدرامي أي أن القصيدة في هذا النمط تتحول إلى عمل مسرحي متعدد الشخصيات والمشاهد**"[2]بمعنى أنه يستوجب تبادل أطراف الحديث بين شخصيتين أو أكثر، أما الحوار الداخلي المعروف **بالمونولوج***"**فهو حوار...يتصل بالعالم الباطني للإنسان**

---

[1]أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص19

[2]معتز قصي ياسين، مستويات بناء الحوار في الشعر أحمد مطر، مركز دراسات البصرة والخليج العربي، قسم الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة البصرة، العدد21، 2016، ص263.

*المنولوج: هو حوار يوجد في الروايات، ويكون قائما مابين الشخصية وذاتها ويطلق هذا المصطلح على نوع من المسرح،أي نعني به شخصا وحيدا يقف على خشبة المسرح حيث انه يؤدي جميع الشخصيات

يحمل في طيِّه الأفكار والمعتقدات والرغبات، وفي الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره".[1]وهذا النمط من الحوار نجده يتجلى بصفة واضحة في الفنون الأدبية والمسرحية باعتبار الشعر بحد ذاته مونولوج ويظهر هذا من خلال الأحاسيس الباطنية التي يعبر عنها الشاعر في قصائده وهذا ما تطرق إليه عز الدين إسماعيل حين قال "**الشعر مونولوج في الأصل، ولذا فإن المقاطع المونولوجية مكرسة للطاقات العميقة في اللغة**"[2]ومنه فإن العلاقة بين الشعر والدراما علاقة ترابط أو تأثير وتأثر فهي تعبر عن العالم النفسي للشاعر حيث أن "**التقابل في العبارة الشعرية الدرامية ليس مجرد تقابل ألفاظ وإنما هو –بصفة أساسية– تقابل أبعاد نفسية، فالألفاظ ذات التأثير الدرامي هي مجرد ثغرات أو منافذ يطل منها الإنسان على أجزاء من عالم الشاعر النفسي...ويصبح استخدام هذه الألفاظ استخداما دراميا عندما تدل على أبعاد نفسية حقيقية، أو عندما ترتبط ارتباطا كليا بالموقف الشعوري الذي يعبر عنه الشاعر**".[3]فالعبارات الشعرية التي تستخدمها الشخصيات ما هي إلاَّ انعكاس الحالة النفسية للشاعر.

ب/الحوار في الرواية:

"**رغم الطابع السردين الذي يغلب على الرواية العربية إلا أنه من الممكن أن يكون هذا السرد مسرحيا من خلال تجسيدها للواقع و العناصر الأساسية المكونة للرواية المتمثلة في الحوار**

[1] معتز قصي ياسين، مستويات بناء الحوار في الشعر أحمد مطر، المرجع نفسه، ص268.

[2]نفس المرجع السابق، ص269.

[3] أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، المرجع السابق، ص21.

الذي لا يمكن الاستغناء عنه في أي من العملين المسرحي والدرامي"،[1]حيث نجده حاضراً بنمطيه الأساسيين الخارجي و الداخلي بمختلف الأشكال المكونة لهذين النمطين.

-الحوار الخارجي (الثنائي/ التناوبي):

"هو حوار **يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة إذ أن التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه**"[2]بمعنى أنه تبادل أطراف الحديث بين شخصيتين أو أكثر، فيتحدث أحدهم حين يصمت الآخر وهذا ما يعرف بالتناوب ويكون بطريقة مباشرة دون حاجة لتأويله، وهذا النمط من الحوار يتكون من عدة أشكال نذكر منها:

أ-الحوار المركب (الوصفي / التحليلي):

يظهر في هذا الشكل قدرة المُحاوِر على التدقيق في الأشياء والملاحظة مما يمكنه من الوصف والتحليل،فالحوار المركب" **تدور فيه عين المحاور بطيئا، فهي عين متأملة الأشياء والحالات لها القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي وتحديد وجهة نظرها جلية، ربما تعبر عن موقف أو التزام، أو معارضة ، فضلا عن أنها عين تحلل بمخيلة نابضة حية فتقرأ سطور غير ظاهرة على سطوح الأشياء في الواقع.**"[3]، يفهم من هذا أن عين المحاور لها القدرة الكافية على التعمق في

[1]ينظر: علي صليبي مجيد المرسومي، أنماط التشكيل الحواري في رواية (حكايتي مع رأس مقطوع)، مجلة ديالي 2031، العدد السابع والخمسون، الجامعة المستنصرية، كلية الإدارة و الاقتصاد، ص3- 4.

[2]عماد الدين خليل، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، مجلة كلية العلوم الإسلامية، المجلد السابع، العدد الثالث عشر، 2013، ص4.

[3]فاتح عبد السلام، الحوار القصصي(تقنياته وعلاقاته السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص21.

الظواهر وتحليلها والتعبير عنها إذ يمكن كذلك أن يعارض فيها بالاستعانة بخياله الذي يغوص في عمق الأشياء .

ب-الحوار الترميزي:

هو التلميح والإيحاء للأشياء بطريقة مباشرة تفهم من خلال السياق فهو حوار"**يميل إلى التلميح والإيحاء بعيدا عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والطروحات الزائدة، فالترميز هو توظيف الرمز في نسيج الرواية وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص**".[1]لان الرمز له دلالة تعبيرية قوية تمنح لسياق رؤية بعيدة غير مباشرة، وتختصر حوارات مطولة تستغني عنها.

ت-الحوار المجرد:

وهو حوار بسيط لا يحتاج إلى تأويل أو شرح يأتي على شكل حديث يتكرر في حياتنا اليومية

نتيجة المواقف أو السلوكات التي نقوم بها "**فيضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس فهو حديث إجرائي متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو كلمات لا تحتمل التأويل المتعددة لأنها إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة**"[2]نستقي من هذا أن الحوار داخل مشهد معين لابد أن يشبه إلى حد كبير المحادثة اليومية التي تكون بين الناس العاديين ، فهو محادثة سهلة وكلمات عادية لا تتطلب التكلف والتأويل باعتبارها أسئلة عادية.

-الحوار الداخلي (الفردي/الأوحادي):

[1] عماد الدين خليل، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، ص4.

[2] عماد الدين خليل، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، المرجع السابق، ص11.

يختلف هذا النمط عن النمط الأول بحيث يتحول "**من حوار تناوبي يدور بين شخصين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنية للشخصية.**"[1]كما يتكون هذا الحوار بدوره من عدة أشكال تتمثل في:

أ-المونولوج:

وهو عبارة عن " **كلام غير المسموع وغير الملفوظ الذي تعبر به الشخصية على أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي**" [2]فالشخصية في هذا الشكل تفكر في ذهنها مع نفسها فقط دون أن تشارك أحد في حديثها.

ب-مناجاة النفس:

و تتمثل في"**تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ من دون حضور المؤلف ولكن مع افتراض الجمهور افتراض صامتاً.**"[3]فالشخصية في هذا الوضع تتخيل وجود جمهور فتعمد إلى التفكير أو محادثة النفس بصوت مسموع وهنا يكمن الفرق بينها وبين المونولوج في حين تتطابق مع المناجاة الفردية في المسرح.

ت-حوار تيار الوعي:

وهو ذالك الحوار الذي "**يشير إلى الدلالة على منهج في تقديم الجوانب الذهنية للشخصية في القصص ثم ادخل المصطلح مجازاً للأدب، ليتحول إلى تقنية روائية تسعى إلى رسم شخصية إنسانية بمختلف جوانبها من الخارج و من الداخل بكل ماضيها وحاضرها وهي تقنية تسعى إلى**

[1]عماد الدين خليل، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، نفس المرجع السابق، ص13.
[2]المرجع نفسه.
[3]عماد الدين خليل،الحوار في رواية الإعصار والمئذنة ، نفس المرجع السابق، ص16.

رسم هوية ذهنية ومحتوى ذهني."[1] فهي تقنية أو أسلوب أدبي تحاول من خلاله إظهار وجهة نظر الشخص وذلك من خلال ترابط أفكاره وتسلسلها بصيغة كتابية أو بطريقة رسم وثيقة أو خريطة بمحتوى ذهني،حيث أن هذه الأفكار تكون متداخلة ومتماسكة ومترابطة يتم من خلالها سرد تصرفات الشخص.

ث- الارتجاع الفني:

يتم في الارتجاع الفني استحضار الماضي لتوضيح الغموض عن طريق" **قطع يتم أثناء التسلسلي الزمني المنطقي للعمل الأدبي أو يستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية بقصد توضيح ملابسات موقف ما**"[2]ففيه يتم التوقف عند مشهد معين والرجوع إلى الماضي لمواصلة مشهد أو موقف بقي غامضاً فيتم توضيحه باستحضاره عن طريق التذكر.

ج-التخيل:

من أهم وسائل الحوار الداخلي تقوم فيه "**المخيلة بدور تأسيس طرف العلاقة بين ذهن الشخصية والشيء المتخيل الذي تنعكس صوره وحالاته في علاقة حوارية داخلية**" [3]فهذا النمط يعكس رغبة في نفس الشخصية ويأمل حدوثها في المستقبل العاجل.

1-3-2 الحوار الدرامي:

[1]قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا) دار عيداء للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط1،1433، 2012، ص66.

[2]سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، ط1، 1985، ص97.

[3]فاتح عبد السلام،الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية)، ص143.

يتكون العمل الدرامي من عدة عناصر أساسية تفرض على المؤلف الاهتمام بها ، ومنح كل عنصر حقه من التركيز والانتباه، من أبرزها الفكرة، اللغة، الحوار والشخصيات، إلا أن الحوار الأداة أكثر حيوية في العمل الدرامي من حيث التفاعل الذي ينتجه بين الشخصيات ،فالحوار الدرامي"**يعد أداة المسرحية لأنها تعتمد عليه في أسلوبها إذ ما قورن بالسرد الذي يضيق مجاله فيها، لأن هدفها هو الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة، فالحوار بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي.**"[1]ويعرف بالمونولوج الدرامي وهو "**الحوار الدرامي الداخلي المنفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر**"[2]فهو حوار داخلي يدور في ذهن الشخصية بينها وبين نفسها ويمكن أن يكون أحيانا بصوت مسموع حسب شكل المونولوج الذي تستخدمه الشخصية .

1-3-3- الأشكال الرئيسية للمونولوج الدرامي:

أ -دراما الممثل الواحد (المونودراما):

تعرف"**بالمسرحية المتكاملة في ذاتها ،التي تتطلب ممثلا واحدا -أو ممثلة- كي يؤديها كلها فوق الخشبة أمام المتفرجين**"[3]وهنا يكون الحديث مقتصرا على شخص واحد دون سواه.

ب-التجنيبية أو مخاطبة الممثل للجمهور في المسرحية:

[1]حنان بومالي، تشكيل اللغة وبناء الحوار في النص الدرامي، المركز الجامعي ميلة، ص127.
[2]أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، ص20.
[3] المرجع نفسه، ص23.

"**قطعة يؤديها الممثل بصوت مسموع، لنفسه أو للجمهور –أو هامسا– لممثل آخر ...أطلق عليها ذلك الاسم لأن ملقيها يتنحى –في العادة جانبا– من المسرح أو يفترض أن الممثلين الموجودين معه في المشهد المنظور فوق الخشبة لا يسمعونه، وعادة ما يكون ذلك بهدف الإضحاك.**"[1] في هذا المشهد يمكن أن يكون أكثر من ممثل، ويغلب عليه طابع التجنيبية حيث يتخذ الممثل جانبا من الخشبة بعيدا عن الممثلين فيتحدث مع نفسه بصوت مسموع كأنه لا يسمعه أحد.

ت–المونولوج الدرامي :

"**قصيدة درامية يتواجد متكلم خيالي يخاطب مستمعين خياليين**"[2]يفترض فيها الممثل وجود جمهور فيسعى للتعبير عن شخصيته الباطنية.

ث–المناجاة الفردية:

"**هي خطبة طويلة –إلى حد ما–تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها، في صوت مسموع، دون مقاطعة وفي هذه الخطبة الانفعالية ،تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع.**"[3]فهي تعبير عن الذات وما يشغل النفس من أفكار أو تعلم المشاهد بوقائع المسرحية وهذه الأشكال المميزة للحوار الدرامي، فيتبين أن لكل من الدراما والفنون الأدبية كالشعر والرواية روابط مختلفة وتشكلها نفس العناصر أبرزها الحوار الذي لا يمكن الاستغناء عنها سواء في الأدب أو المسرح.

---

[1]أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، المرجع نفسه، ص23.

[2]نفس المرجع السابق، ص24.

[3]المرجع نفسه.

1-4 أسس وخصائص الحوار الدرامي في المسرح:

يتكون الحوار المسرحي من جملة الخصائص التي تميزه عن الحوار في الفنون الأخرى وتتمثل في:

أ- الإفصاح و الإبانة:

يسعى الحوار إلى الوصول لحل مشكلة أو مناقشة قضية ما بأسلوب جيد وعبارات واضحة بعيدا عن الغموض فيستخدم "**الاختصار والإفصاح والإبانة وانتقاء خير الأساليب والجمل والألفاظ المعبرة عن الشعور والعاطفة، وترك العبارات التي لا قيمة لها والإشارة إلى الواقع لا نقله مع مراعاة طبيعة القارئ أو المستمع للحوار**"[1]فالملاحظ أن المحاور يعتمد على اختصار الألفاظ والوضوح ويتخير الكلمات ويعبر عما يجول بداخله مبتعدا عن الإطالة والاكتفاء بالإشارة مع مراعاة مستوى المتلقي الذي يستمع للحوار.

ب-انسجامه مع الشخصية:

يجسد الحوار الدور الذي تؤديه الشخصية و يعبر عن الحالات النفسية والانفعالات التي تمر بها فيظهر الحوار ملائماً "**لخصوصياتها، و طبيعة مواقفها، أننا قد نراه يطول وقد يقصر، قد يكون هادئا وقد يكون عنيفاً، وهذا طبعاً تماشيا مع طبيعة الموقف الذي توضع فيه الشخصية**"[2]حيث لابد أن يلتحم الدور مع الشخصية ويظهر ذلك من خلال الحوار والشخصية دائما ، لابد أن تتقمص الدور وتعيش حالاته النفسية وانفعالاته الذاتية كالقلق والخوف، الفرح والحزن ،الضعف وغيرها تماشيا مع الحالة التي تمر بها مع كل موقف.

[1]سيقا علي عارف،,الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة، ط1، دار عيداء، عمان،2004، ص34.

[2]خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962الى الآن، أطروحة دكتوراه ، جامعة الحاج لخضر، باتنة،2014-2015 ص97.

ت-التكثيف و التركيز والإيجاز:

للحوار المسرحي القدرة على التعبير عن موقف في جملة أو عبارة صغيرة من خلالها نتوصل إلى عدة معاني "**فالحوار في الخطاب المسرحي يستطيع أن يلخص دوره أو عمله المسرحي في لفظة أو جملة مسرحية**"[1] إذ يمكن في الحوار اختصار العبارات في دورا أو عمل مسرحي في لفظة أو جملة تخدم جوّ الحوار.

ث-الرشاقة الإيقاعية:

على المنتج المسرحي في اختصار الكلام كي لا يفقد معناه أن يهتم بالإيقاع الذي يميز الحوار المسرحي لأن "**هذا الاختصار يجب أن يتميز بإيقاعية في الجملة المسرحية، لتساعد الممثل على الأداء الجيد.**"[2]فالاختصار مطلوب والإيقاعية كذلك في الأداء العمل المسرحي الذي يساعد صاحب الدور على رسم الحالة الشعورية التي يمر بها في ذلك المشهد مثل: كالصراخ، رفع الصوت أو خفضه أو التهكم...الخ.

1-5 مستوياته في المسرح الملحمي :

تعلق الحوار بالمسرح الملحمي وهذا ما أشار إليه عبد الغفار المكاوي في كتابه المسرح الملحمي ، حيث يقول : "**و إنما وجدت الدراما الملحمية أو غير الأمريكية خلال الدراما الغربية وعلى مر العصور، كما أن محاولة الفكاك من النظرية الأمريكية المشهورة لم تتوقف منذ عند**

[1]خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962الى الآن، نفس المرجع السابق،ص100.

[2]نفس المرجع السابق ص107.

التراجيديا اليونانية نفسها إلى يومنا هذا".[1] أي أن الدراما قد تواجدت منذ القدم أي من العصر اليوناني إلى يومنا هذا.

كما أن الدراما قد تعلقت بتراجيديا الأم فيقول :"**مازالت الدراما الغربية منذ عهد الرومان خاضعة لتأثير أمها الأولى(وهي التراجيديا الإغريقية)، ومازالت واقعة تحت تأثير النظرية الفنية الفريدة التي ورثناها عنها، وهي النظرية الوردة في كتاب أرسطو**" [2]وبهذا نرى أن الدراما ومنذ العصور الأولى قد تأثرت بالتراجيديا وذلك من خلال فن الشعر لأرسطو الذي ذكر هذا الارتباط بين الدراما في القديم والحديث .

اعتبرت لغة الحوار في المسرح الملحمي على أنها البديهة والتفطن وتبتعد عن كل أشكال الزخرفة وذلك من خلال هذا القول :" **تتسم لغة الحوار في المسرح الملحمي بالسرعة والاقتضاب مبتعدة عن التنميق والزخرفة اللفظية وهي تعود بنا إلى أسلوب الملحمة في توظيف الحوار السردي في منولوجات طويلة للشرح أو الوصف أو السرد الخالص عن طريق الراوي ، فهي حديث أرسطو عن الفرق بين الملحمة و الدراما، تطرق إلى اعتماد الملحمة على السرد في تقديم الأحداث بطريقة غير مباشرة ولابد من وجود وسيط بين الفعل والمتلقي ، وقد يكون المؤلف هو ذلك الوسط في رسم بنية الفعل وخطته أو أن يوظف شخصية تكون متقمصة لشخصية في المسرحية** "[3] هذا مايو ضح فكرة المسرح الملحمي الذي يتميز بالسرعة وعدم الإطالة في الكلام وتجنب الإطناب بل يقتصر ذالك على جعل وسيط يقوم بالربط بين الفعل والمتلقي ،أو بتوظيف شخصية تؤدي هذا الدور في المسرحية.

---

[1]عبد الغفار المكاوي ، المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي ،2018،ص6.

[2]المرجع نفسه.

[3]صالح بوشعور محمد أمين ،آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية و الشعرية ، مجلة اللغة العربية المجلد22 العدد4،2020، ص462.

ويختلف المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي في عدة عناصر، فالمسرح الملحمي يختلف اختلافا جذريا عن المسرح الدرامي وتتجسد الفروق بينهما في "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" وينطلق ذلك من خلال خمسة عشرا عنصرا ويترتب على النحو الأتي"[1]و بهذا نرى أن هناك اختلاف بين المسرح الدرامي والملحمي فكل واحد منها له ميزة يتميز بها عن الآخر.

شكل المسرح الدرامي	شكل المسرح الملحمي
يجري الأحداث	يسرد الأحداث
يشرك المتفرج في الأحداث	يجعل المتفرج مجرد مشاهد
يستهلك فاعلية المتفرج	يوقظ فاعليته
يستهلك مشاعر المتفرج	يحمله على اتخاذ المواقف صورة للعالم
تجربة حية	يضعه في مواجهة الشيء
يضع المتفرج في شيء	حجة عقلية
إيحاء	يدفع بها إلى مرتبة المعارف
يحافظ على المشاعر	يجعل المتفرج في مواجهتها ودراستها
يدفع بالمتفرج وسط الأحداث كي يعاني مع الشخصيات	الإنسان موضوع البحث
يفترض أن الإنسان كائن معروفًا مقدماً	الإنسان يتغير ويغير الأشياء
الإنسان غير قابل لتغيير	التوتر متعلق بمجرى الأحداث
	كل مشهد قائم بذاته

[1]ينظر:حاج هني محمد، معاجم المصطلحات المسرحية ودورها في إثراء المقاربات النقدية للخطاب المسرحي، مجلة الذاكرة، العدد03،جامعة حسيبة بن بوعلي، شلف، ص302.

التوتر مرتبط بالنهاية كل مشهد مرتبط بغير نمو يجري الأحداث في خط مستقيم .	تركيب(مونتاج) يجري الأحداث في خطوط منحنية.

إن المسرح الملحمي والحوار الدرامي هي من المشكلات الشائعة لدى النقاد: "**ونحن نشير بهذا الكلام عن الملحمة و الدراما إلى مشكلة من أدق المشكلات التي عرضت النقد الحديث وهي مشكلة الأنواع الأدبية**".[1]وبهذا فإن الحوار الدرامي في المسرح الملحمي يتعارضان في أمور عديدة ويتفقان في أمور أخرى من خلال أن "**وكلا منا عن الدراما غير الأرسطية لا يعني أنها تعارض تلك معارضة تامة، فقد تلتقيان في بعض النقاط ولكنها تغض النظر عن المكان الزمان ولا تخضع لِعلِّية التسلسل، كما نجد أن بناء المشاهد و المناظر يسير على مبدأ التجاور بحيث تستقل في وحدات قائمة بنفسها. بحيث يتسع أفق الدراما فيكون رحبا شاملا أقرب إلى أفق الملحمة**"[2]وبهذا فالدراما والملحمة لا يتعارضان في كل الأمور فهناك مجال للقاء في نقاط عبر الزمان والمكان.

حاول الحوار الدرامي أن ينقل صورة معبرة من خلال المسرح الملحمي وذلك من خلال ما قدمه عبد الغفار المكاوي في كتابه المسرح الملحمي فقد تصوره على أنه"**هذه الصورة التي حاولت الدراما الملحمية أن تنقلها عن العالم من خلال تصوُّرها للعالم الباطن يمكن أن نصفها بأنها رؤية للكون أو نطلق عليها كلمة(الإيديولوجية)التي شاعت اليوم على الألسنة. والواقع أن**

[1]عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، ص7.

[2]المرجع نفسه.

عصرنا، سواء شئنا هذا أو لم نشأ، هو عصر الرؤية الشاملة".[1]وبهذا نرى أن المسرح الملحمي له عدة تصورات يحاول أن ينقلها للمشاهد وذلك من خلال الظروف الاجتماعية والاقتصادية للإنسان.

ويقول أيضا:"**حاولت الدراما-بعد انحسار موجه المدرسة الطبيعية-أن تقدم على المسرح(صورة العالم) من خلال العالم الباطن، كما حاولت أن تكون هذه الصورة وافية وشاملة على قدر الإمكان(على نحو ما حاول *استرند برج* على سبيل المثال أن يصور العالم من خلال الحلم في المسرحية المعروفة بهذا الاسم).وهكذا برزت أهمية وجهين من وجوه الدراما الملحمية في المسرح الحديث، فراحت من ناحية تعالج مواد لها طابع الشمول وتقدم مضامين تعبر عن مواقف كلية ممتدة في المكان و الزمان**»[2]حاولت الدراما أن تصور العالم الخفي مثل الرؤى والأحلام وتجسدها في العمل المسرحي وتقدم صورة كافية على قدر المستطاع في مواقف تعبر عن الزمان والمكان.

كما نجد أيضا أن :" **المسرح الملحمي قد جعل المتفرج هو البطل والأنا الملحمية قد أصبحت تفرض نفسها بقوة وتتدخل بين خشبة المسرح وبين القاعة التي يجلس فيها الجمهور والمشاهدين**."[3]إذن المسرح الملحمي قد كان يدخل المتفرج في مسرحياته كبطل خارج المسرح فهو الذي يكمل المسرح بانتقاداته.

ونرى أن المسرح الملحمي في الحوار الدرامي يستخدم المونولوج بتشجعاته الداخلي أي التحدث مع نفسه " **ولابد هنا من التفرقة بين التأمل في المسرح الأرسطي أو التقليدي عندما**

[1]عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، المرجع نفسه، ص23.
[2]المرجع نفسه.
[3]المرجع نفسه، ص35.

يتحدث الممثل مع نفسه في المونولوج وبينه في المسرح الملحمي،لأن التأمل هناك ليس إلا لحظة يعود فيها البطل إلى نفسه ليستجمع قواه أو يستريح قبل الدخول في صراع جديد".[1] بهذا نرى أن للحوار الدرامي مستويات متعددة تدخل في المسرح الملحمي كالفنية واللغوية والتعبيرية سواء الجمهور أو الشخصية البطلة.

المبحث الثاني: طبيعة المسرح الثوري وموقع عبد الحليم رايس منه.

1-1 مفهوم المسرح الثوري في الجزائر:

يعتبر المسرح على أنه نقطة بداية وانطلاق نحو الثقافة و التطور كونه يعد الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني الأدبي.

وقد نظر إليه عدة دارسين حيث أن لكل ناقد أو كاتب وجهة نظر في تعريفه للمسرح فعلى سبيل المثال ما تراه الكتابة (قوص هند) حول المسرح. فهي تعرفه على أنه كلمة "**مسرح مشتقة من الفعل سرح، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهد يسرح عند مشاهدة التمثيلية والمسرح بهذا المعنى هو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحي.**"[2]بمعنى أن الممثلون يتحركون في المنصة التي يؤدون فوقها أدوارهم وهذا ما يعرف بخشبة المسرح، بالإضافة إلى أن المشاهد يندمج عند مشاهدته لفكرة العرض المسرحي أي مع موضوع المسرحية .

[1] عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، نفس المرجع السابق، ص36.

[2] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ط1، دم، دار التنوير، الجزائر، 2013م، ص14.

أما (حمادة إبراهيم) يعتقد أن مصطلح المسرح " **له دلالات متعددة، منها دلالته على دار العرض، وعلى النص التمثيلي وعلى كل ما له علاقة بالتمثيل والدراما.**"[1]نستنتج مما تقدم أن للمسرح عدة رموز تختلف باختلاف دار العرض والذي يعتبر المكان الذي تؤدى فيه المسرحية ببساطة شديدة، كما أنه يختلف أيضا على النص التمثيلي الذي يعتمد عليه في توزيع الأدوار على الممثلين أو كل ما له صلة بالأداء والفرقة المسرحية بصفة عامة.

عرّف المسرح على أنه أبو الفنون، فهو فنٌّ تشخيصي يقوم على المحاورة والمحاكاة سواء بالصوت أو الحركة باستخدام الجسد، إلا أنه جنس أدبي يروي قصة من خلال حديث شخصياتها، وأفعالهم، وتدور أحداثها على صالة المسرح أمام الجمهور."**إن المسرح فن درامي يراهن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على الخشبة مستعينين في ذلك استخدام مختلف الفنون التعبيرية و لذلك نلاحظ أن المسرح عادة ما يوصف أبو الفنون**"[2]،وسمي بهذا الاسم كونه يجمع كل الفنون في فن واحد.

ومن أقدم الفنون التي عرفها الإنسان أصالةً هي فن المسرحية،" **ولعل أول ما نلاحظ على هذه الأخيرة ك(شكل) أدبي أنها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلف أو روي يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض.**"[3]من خلال ما سبق يمكن القول أن المسرحية شكل من الأدب الذي يدونه الكاتب في نصه المسرحي، حيث أنه يتكون من حوار تدور أحداثه بين شخصين أو أكثر.

---

[1]أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع ، نفس المرجع السابق، ص14.

[2]المرجع نفسه ، ص15.

[3]د عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، د ط، دم، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص11.

1-2 بداية المسرح الثوري في الجزائر:

يعد المسرح من أعرق الفنون القديمة، ويعتبر على أنه المكان الواقع والمعروف لعرض المسرحيات الممزوجة بين الغناء و الرقص، إذ يحوله الفنانون من نص كتابي إلى تمثيل يعرض على خشبة المسرح بحضور الجمهور، فهو يسعى من خلالها إيصال فكرة للواقع المعيشي في تلك الفترة.

إن التداخل الذي يجمع الثورة الجزائرية بالحركة المسرحية بكل مراحلها أصدر عنها تراث عربي كمسرح القراقوز، وخيال الظل،اظافة إلى جهود الأمير خالد قائد الحركة الوطنية في القرن 20، حيث أن المسرح يسعى إلى نشر الوعي للأمة الجزائرية وإعطاء صورة لمقاومة الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، واصل المسرح كفاحه ضد المستعمر وذلك مع بروز قامة من قامات المسرح ألا وهو رشيد القسنطيني الكوميدي المتميز أبو المسرح، كذلك بالنسبة لمحي الدين باشطارزي الذي يعد رائد من أعلام المسرح الجزائري، الذي عالج موضوعات وقضايا مختلفة منها قضايا اجتماعية وأخرى سياسية.

ومن جهة أخرى "**اتخذت الإدارة الاستعمارية موقفا معاديا في كثير من الأحيان من هذا النشاط المسرحي، لتفطنها لخطورته وأثره على الأفراد، فمنذ ظهوره تعرض للتضييق والنقد وكان ذلك في المهجر، وفي ارض الوطن، ومن المفارقات التي يمكن الإشارة إليها، هو تأثر الجزائريين بالمسرح الفرنسي واستلهامهم من روائعه العديدة من المسرحيات الكوميدية**".[1] والملاحظ من ذلك في نفس الوقت كان للمستعمر رد فعل معاد ومعاكس إزاء هذا العمل المسرحي لما له من تأثير واضح وصريح على إفراد المجتمع، فعرف منذ الوهلة الأولى التي برز فيها شتىّ أنواع المضايقة

[1] تيرس سعاد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية والفعل الثوري ضد الاستعمار الفرنسي، مجلة النص، مج9، عدد2(2022)،2022/06/04،ص16.

والنكران في كل مواطن ظهوره، ومما يثير الاهتمام والشيء القليل من الاستغراب فهو اِهتمام الجزائريين بما يقدمه المسرح الفرنسي واِنغماسهم فيما يطرحه واِستحضارهم والنهل منه خاصة في ما يخص الجانب الكوميدي منه.

" **قد اهتمت الإدارة الفرنسية بالمسرح لرغبتها في الترفيه عن عساكرها المتذمرين من الحروب يخلق فرق مسرحيو للجيش الفرنسي داخل الثكنات وأماكن تواجد المعمرين الأوروبيين عملا بنظرية نابليون في الثقافة والذي أمر ببناء مسارح في معظم المدن الكبرى، وكان الغرض من هذا هو تقريب الطبقة المثقفة الجزائرية من الثقافة الفرنسية والدعاية لها لتسهيل تقبلها لها، رغم اختلاف اللغة والمضامين.**"[1]،إذ كانت غاية هذا المسرح الأولى والأبرز الترويج وتسلية العساكر المتأثرين بالحروب و تبعاتها، فكان تشكيل فرقة مسرحية خاصة هدفا أساسيا، وذلك بالأخذ بما قد أتى به نابليون بونابرت في الثقافة، فكان أمره ببناء المسارح في عديد المدن الكبرى مطاعا حتى يتم اقتران ودمج الثقافة الفرنسية بالفكر المثقفين الجزائريين وتشهير بها حتى يتم استقبالها والتأثر بها بسهولة ويسر حتى وان اختلف مضمون ومواضيعها ولغتها كذلك.

–تشمل الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني العديد من الفنون كفن التمثيل والموسيقى والباليه والرقص، حيث أنها تأسست في شهر نوفمبر 1957 بتونس، إذ وجهت "نداء لجميع الفنانين في الداخل والخارج لتكوين فرقة فنية للرد على المزاعم الفرنسية الملفقة ضد الشخصية الوطنية وتبرز الشخصية الجزائرية العربية الإسلامية بواسطة الفن الأصيل، وكان التأسيس رسميا للفرقة المكونة من خمسة وثلاثين فنانا في أفريل 1958".[2] نستنتج إن الفرقة قامت بإرسال دعوة إلى كبار الفنانين

[1] تيسر سعاد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية والفعل الثوري ضد الاستعمار، مرجع سابق، ص16.
[2] نفس المرجع السابق، ص17.

الجزائريين لإنشاء فرقة فنية للرد على العدو الفرنسي وذلك لبرهان على إن الجزائر لها مكانتها الخاصة لا يربطها أي رابط بالعدو.

"**هذه الفرقة قسمت إلى مجموعتين: المجموعة الأولى تضمنت المسرح أما المجموعة الثانية اهتمت بالجانب الغنائي والموسيقي وفن الرقص، إذ أنها قدمت العديد من المسرحيات الثورية الخالدة تعبر عن الواقع آنذاك ومنهم، مسرحية نحو النور1958، من تأليف وإنتاج مصطفى كاتب، أبناء القصبة1959، مسرحية الخالدون1960، مسرحية دم الاحرار1961، هذه المسرحيات الثلاثة ألفها عبد الحليم رايس وأخرجها مصطفى كاتب، وكل هذه الأعمال المسرحية الكبيرة تعبر عن كفاح الشعب الجزائري ونضاله**".[1]وكان الهدف الواضح للمسرح الجزائري عبارة عن تكملة للوظيفة التي سبقت الثورة التحريرية التي اعتمدت تقديم الصورة البشرية الجزائرية للعالم والحفاظ عليها ومجابهة المفاسد التي تجتاح المجتمع.

وقد قدم ولد عبد الرحمان كاكي بعض من أعماله البارزة أهمها (كل واحد حكمة) (قراب الصالحين) (ديوان القراقوز) (إفريقيا مثل الواحدة) (132سنة) الذي ساهمت بدوره في تقديمها على خشبة المسرح الوطني ويظهر مما تقدم سابقا أن المشرح لعب دورا هاما وبارزا في تطوير الوضع آنذاك.

1-3 رواد المسرح الثوري وأعمالهم:

عرف المسرح الثوري باتساع رقعة ما يشتمل عليه وما يحتويه عدة رواد مهدوا له وكتبوا فيه وجعلوا من مكانته ثابتة في ساحة الفنون كأحد أهم وابرز ما انتشر وما بقى حد الساعة، فأسسوا له وجعلوه واقعيا أكثر ومن ابرز هؤلاء الرواد نذكر:

[1]ينظر: تيرس سعاد، مرجع سابق، ص17.

1/كاتب ياسين:

أديب جزائري من اكبر أدباء عصره بل من اكبر الأدباء في جميع العصور،ولد سنة1929بمدينة قسنطينة التحق بالمدرسة الفرنسية ببوقاعة(سطيف)1935شارك في مظاهرات 8ماي 1945سجن وعمره16سنة،كتب باللغة الفرنسية وعرفته الأوساط الأدبية العالمية بالعديد من الروايات والمسرحيات،نشر مجموعته الشعرية الأولى(مناجاة)عام1946،أما في رواية نجمة التي اشتهر بها عام1956التي ترمز إلى وطنه الجزائر،أما مسرحية الجثة المطوقة فقد استلهمها من أحداث 8ماي1945في الحرب الطاحنة والدامية،وهذه الإحداث شكلت رد فعل عنيف من المستعمر الفرنسي جراء مظاهرات الشعب الجزائري والمطالبة بالاستقلال والتحرر أما من مؤلفاته نذكر مايلي:أشعار الجزائر المضطهدة،المرأة الطائشة،وحرب ألف عام،فلسطين المخدوعة...وغيرها،حيث أن طبيعة الكاتب ياسين المتمثلة في استحضار الشخصية السلبية بكل ما تحمله من تقديس للذات وتغلبها على الأخر وحتى انغماسها في قوى الظلام الذي يبسط وطائته على الشعوب بكل ما فيها،قد غلبت على أعلى مؤلفاته باختلافها وسجلت حضورها باستمرار،توفي سنة1989بمدينة غرو نوبل الفرنسية عن عمر يناهز 60سنة بسرطان الدم نقل جثمانه ودفن في الجزائر يوم أول نوفمبر 1989 [1]

2-أشرف مصطفى:

هو كاتب ومؤرخ، باحث وعالم الاجتماع الجزائري، ولد في 7مارس1917 بسيدي عيسى(المسيلة) بدأ تعلمه في الجزائر ثم درس في جامعة "السربون"، انظم إلى حزب الشعب الجزائري عام 1939

[1]ينظر:كاتب ياسين، الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة، ط1، ت ر ملكة ابيض، وزارة الثقافة الهيئة القامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص18/17.

شارك في عدة تنظيمات سياسية وكتب في جرائدها وعمل في مجال الاتصال والتنسيق السياسي وكان يرافق بن بله.

التحق مصطفى أشرف بالثورة الجزائرية منذ وهولته الأولى سنة 1956 قبض عليه في حادث القرصنة الشهيرة إلا وهي حادثة اختطاف الطائرة، وسجن لعدة سنوات جراء ذلك، كتب العديد من المؤلفات من بينها(أغاني الفتيات العربيات) (الجزائر والعالم الثالث)(الجزائر امة ومجتمع مكتوبة باللغة الفرنسية) (الاعتداءات المقاومات والتضامن الدولي) أما مسرحية باب الأخير فهي أول مسرحي جزائري نشر بتونس عن الثورة الجزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية، صدر بمجلة الفكر خلال شهر جويلية سنة 1957 حيث أرسلها إلى هذه المجلة من السجن "لاسانتي" بباريس إذ انه كان معتقل مع زعماء الثورة الجزائرية الإ إن هذه المجلة ترجمتها إلى اللغة العربية، توفي سنة 13يناير 2007.[1]

3-عبد الله الركيبي:

هو كاتب وأديب جزائري ولد بقرية جمور الواقعة بولاية بسكرة سنة 1928اذ انه لم يسجل في الحالة المدنية إلا في سنة 1930,تلقى تعليمه بالمسجد في الجزائر ثم التحق بمدرسة الشعبية تابعة لجمعية العلماء المسلمين بمسقط رأسه دخل إلى المدرسة الفرنسية عدة سنوات،ولكن والده أخرجه منها كون عبد الله الركيبي تأثر باللغة الفرنسية ،أرسله والده إلى تونس فأتم تعليمه وتخرج في 6نوفمبر 1954 إذ تحصل على شهادة التحصيل ،ثم رجع إلى الجزائر والتحق بالثورة التحريرية 1954، والقي القبض عليه سنة 1956من طرف سلطات الاستعمارية، لكنه فر منه إذ أرسلته

[1]ينظر: رابح خدوسي، مجموعة من الأساتذة، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج1، د ط، منشورات الحضارة،2014،ص225.

جبهة التحرير الوطني إلي مصر عام 1960ليتم دراسته الجامعية ،فتحصل منها على شهادة الأدب العربي سنة 1964 وبعدها أصبح باحثا وناشطا وأستاذ في معهد اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر.

ألف العديد من الأعمال منها نفوس ثائرة مجموعة قصصية1982 ذكريات من الثورة الجزائرية1985 بالإضافة إلى مسرحية الأولى وهي مصرع الطغاة 1959، تتحدث عن فجر الثورة التحريرية و اللقاءات السرية والوضع السياسي والاجتماعي الذي عاشه الشعب الجزائري،مع انطلاقة الثورة التحريرية وبعدها اختتمت المسرحية بمشهد مصرع الطغاة وتحرير الوطن والتخلص من المستعمر الفرنسي الغاشم. [1]

3-***أحمد توفيق المدني***:

يعد من كبار المؤرخين خلال عصره,اختلف النقاد والمؤرخين حول تاريخ ولادته فهناك من يتفق على أنه ولد في 16جوال 1899اذ أنه ينحدر من أصول عريقة مشهورة ،زاول مسرحيته التعليمية في حفظ القران إلى سنة 1913 دخل جامع الزيتونة والمدرسة الخلدونية ،ليستكمل ما تعلمه بالمدرسة القرآنية،تخرج منها وأصبح صحفيا مشهورا في فن التأليف التاريخ،عاش مناضلا سياسيا ضحى بحياته في سبيل الوطن رأى بأن العلم هو وسيلة الأساسية لدفاع عن مقومات الشخصية الجزائرية{الإسلام ، العروبة ،الوطن} ،وصل نشاطه في نادي الترقي ثم جمعية العلماء المسلمين،عينة في نفس السنة عضو في الوفد الخارجي لجبهة التحرير الوطني،ترك أحمد توفيق المدني زادا تاريخيا وأهم أعماله نذكر ما يلي: {تقويم المنصور سنة1922}،{قرطا جنة في أربع

[1] ينظر:عبد الله الركيبي،حوارات صريحة (أحاديث مع صاحب الجلالة إلى أكثر من30سنة داخل الوطن وخارجه)،الجزائر،دار هومة،القاهرة، 2000، ص 234.

عصور سنة 1927}،{ كتاب الجزائر1930}،{محمد عثمان باشا/داي الجزائر/1938}،{ المسلمون في جزيرة صقلية وجنوب إيطاليا1946}[1].

"**أما مسرحية حنبعل فقد قدمت في الجزائر العاصمة في 1948،تتناول هذه المسرحية عن بطولة القائد الإفريقي حنبعل وهو أكبر أبناء الملك كملقرط،حيث أن المسرحية تمجد وتقدس الكفاح للوطن** "[2]،والمغزى من هذه المسرحية بصفة عامة أنها صوت ثوري ولفت انتباه الشاب العربي والإغريقي للاجتماع وتوحيد صوتهم وقواهم ضد الاستعمار،وكان هذا العمل عبارة عن هدية للشباب المغربي الذي يعمل على شمل المغرب العربي وجمعه تحت كلمة واحدة فكان حنبعل السباق للتطرق لعدة المغاربة الجادة في الجهاد وتقديس الوطن.

4-***عبد الرحمان ماضوي:***

ولد عبد الرحمان ماضوي في سنة 1925رائد الشريط المرسوم،تعلق ماضوي بمسرحيته الشهيرة المتميزة بعنوان **يوغرطة** وهي تراجيديا تاريخية كتبها سنة1952،كان عبد الرحمان عصاميا في كل شيء سواءا في حرية التعبير أو في الأفكار والاستعمال اللغوي كما وصفه **محمد مصايف**.حيث أن هذه المسرحية أصبحت قطعة أساسية من جسد الأدب المسرحي في الجزائر، وعلى الرغم من شهرته إلا أن الأدباء الجزائريين قد أجحفوا حقا في التطرق لهذا الأديب المثقف في عديد أبحاثهم.

تمتاز مسرحية يوغرطة بأحداث كثيرة ومواقف متنوعة تبرز فيها شخصية البطل **يوغرطة** كقائد شجاع واجه العدو وحارب الظلم بكل ما يملك من قوة وإيمان ،إذ أن المغزى من هذه المسرحية هي

[1] ينظر: حاج عبد القادر يخلف، المؤرخ أحمد توفيق المدني، ومذكراته حياة كفاح، مجلة عصور الجديدة، عدد4 3، 2011 2012، ص175 177.

[2] ينظر: صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ص93.

إضاءة درب الشعب الجزائري في الجهاد والكفاح والتضحية ومقاومة المستعمر وذلك من اجل تحرير الوطن، كما انه أسس مجلة (**امقيدش**)التي تعد أول مجلة في الشريط المرسوم.

توفي عبد الرحمان ماضوي عن عمر يناهز88سنة،اثر مرض عضال.[1]

1-4- ***عبد الحليم رايس وتناوله لقضايا الثورة التحريرية*** :

1-مسرحية أبناء القصبة :

تشكل مسرحية أبناء القصبة للراحل عبد الحليم رايس عملاً إبداعياً متفرداً التي ألفها(1924-1979) في وقت قصير دامت 15يوم، تحت إخراج وتقديم مصطفى كاتب في ربيع 1959على خشبة المسرح البلدي بتونس، وتتكون المسرحية من ثلاثة فصول وأربع مناظر وقد تم عرضها أمام الجنود قبل الالتحاق بالجبل وتدور أحداثها الثورية بالمدن.

لعب أدوارها الرجالية كل من :"مصطفى كاتب (في دور الأب)، وفي أدوار الأبناء الثالثة: نجد عبد الحليم رايس (في دور الابن الأكبر-توفيق(عون الأمن ولكنه أيضا في دور هشام المجاهد المسؤول)، ثم طه العامري (في دور الابن الأوسط-عمر(الذي كان يتعاطى المشروبات الكحولية ثم يكف عن ذلك ويناضل)، وأخيراً سيد علي كويرات(في دور الابن الأصغر-حميد المتحمس للثورة والذي يصبح فدائياً). أما في الأدوار النسائية، نجد وافية بالعربية (في دور الأم يمينية)، وفي دور البنتين المقاومتين (ميمي ومريم كل من مليكه كويرات وهندة) إلى جانب شخصيات أخري."[2]

موضوع المسرحية:

---

[1] ينظر: صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر، نفس المرجع السابق، ص94-146.

[2] احمد بيوض،المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط1، دم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2011، ص152.

يعتبر هذا النص(أبناء القصبة)من أهم الأعمال الثورية التي أنتجتها الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، تبوح هذه المسرحية جزء من التاريخ و معانات العائلة الجزائرية في حي القصبة (الدويرة)،"على أيدي المظليين بقيادة الجنرال "جاك ماسيو" والجنرال السفاح"مارسيل بيجار" والكولونيلات "جان بيير، فوسي أفرو نسوا، ومييز الذين مارسوا التعذيب والاستنطاق على المواطنين الجزائريين إبتداءاً من جانفي 1957، في كل من مركز بني مسوس، بن عكنون، أشهرها بول غزال وفيلا سيزيني، وفيلا الزهور و غيرها من المعتقدات."[1]حيث أنهم طبقو عليهم شتى أنواع التعذيب.

لقد عالج النص مجموعة من الأفكار الأساسية أبرزها مشاركة العائلات الجزائرية الثورة التحريرية ونهوضهم لنشر الوعي والدعوة إلى حتمية الكفاح وتحقيق الاستقلال، بالإضافة إلى بروز دور المرأة الجزائرية وإسهامها في التحرير والدفاع عن الرعاية الوطنية.

مقطع من مسرحية أبناء القصبة:

الفصل الأول:

قبور دار عربية (دويرة) في القصبة بالعاصمة مساء الصيف في القبو فراش عربي وساط، وعلى الكرسي مذياع تجلس الأم وعلى رجليها غربال لصنع المكرون، تسمع من المذياع حفلة شعبية ، الأب سيد حمدان يخرج من البيت.

حمدان:أين هي الجريدة؟

الأم: الله يقبل حمدان...مريم...مريم...

[1]أحمد بيوض، المسرح الجزائري {نشأته وتطوره}، نفس المرجع السابق، ص154.

مريم: (من البيت)، نعم لآلة.

الأم: ما شفتيش الجريدة؟

مريم: راهي هنا...عمر راه يقرأ فيها...

الأم: لما يتم جبيها لسيدك

مريم: (من البيت)، معليه.[1]

2-مسرحية الخالدون:

مسرحية عالمية أنتجتها الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في أفريل 1960م بالمسرح البلدي بتونس والتي كتبها المرحوم عبد الحليم رايس و إخراج مصطفى كاتب.

هي مسرحية تصور لنا مشاهدة حيَّة من قلب المعارك، تعالج فيها واقع الثورة والدفاع من أجل الراية الوطنية والتحرر، إضافة إلى أنها كانت خير تعبيراً عن جانب نضالي من هاته الثورة، وما يميز هاته المسرحة هي الواقعية التي عكست الواقع، وهو الواقع الثوري الذي عانت منه الجزائر في تلك الفترة العصيبة.

تتألف المسرحية من ثلاثة فصول بدأت بصوت عيسى الذي كان يصرخ في المثيرة بأصوات الأموات وهو مجاهد عقد العزم على المضي في طريق الشهداء بالإضافة إلى شخصيات رئيسية ثورية هم: قدور شهيد من شهداء الجزائر قبل موته أكد على أن دمه ودماء الشهداء لن يذهب هباءاً حتى يتحقق الاستقلال ويفوا بالعهد.

[1] د صالح لمباركيه،عبد الحليم رايس، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري ،العدد الثاني، برج الكيفان- الجزائر،2000،ص10.

حسان: سعيد من شهداء الجزائر ضحى بدمه من أجل وطنه ومن أجل حياة الآخرين قُتِلَ من طرف العدو أمام آلاف من جنوده.

جعفر:ضحى بحياته في سبيل الوطن و هو قائد فئة من المجاهدين.

حميدة: زوجة الشهيد جعفر تعرضت التعذيب والاستجواب من قبل العدو، أحبَّت الكفاح المسلح إلى جانب زوجها"جعفر"، اتسمت بعزيمة وقوة كبيرة فهي لا تخاف التعذيب رغم قسوته.

بالإضافة إلى شخصيات ثانوية أمثال"عمر"و "يوسف"و"فريد"مجاهدين في المجموعة التي يقودها المجاهد قدور، "علي"رجل طاعن في السن يساعد عيسى في كل الأعمال النضالية، أيضا المجاهد"بلقا سم" الذي أتى رفقة عيسى إلى فرقة قدور مهمته توصيل المعلومات المنشورة في الجرائد إلى قدور. بالإضافة إلى شخصية الجندي التي لم يظهر كثيراً في النص المسرحي.[1]

موضوع المسرحية:

تصور هذه المسرحية أجزاء من الجانب النضالي من ثورة نوفمبر التي عاشها الشعب الجزائري في تلك الفترة الملتهبة ضد المستعمر الوحشي.

[1]ينظر: دليلة دالي، (البنية الدرامية في المسرحية الجزائرية الثورية في ضوء المقاربة السيميائية –مسرحيات عبد الحليم رايس أنموذجا–)، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2018–2019، ص144إلى 152.

هي مسرحية لا تخلو من التشويق «فإذا كانت مسرحية أبناء القصبة قد ركزت على الوعي الثوري داخل العائلة الجزائرية، فإنّ مسرحية الخالدون تطرقت إلى الثورة في الجبل و الحرب النفسية بين الجيش التحريري الوطني والجيش الاحتلال الفرنسي.»[1]

والمغزى من مسرحية الخالدون تعريف الأجيال بما قدمه الشهداء من تضحيات للوطن وتحريره.

مقطع من مسرحية الخالدون:

علي: واش بيك سي عيسى؟

عيسى:آه، لا حتشي يا أمي.

علي: علاش لما تكون في مكان آخر أتكون مليح ولما توصل لهذا المكان تصير كلي مراكش أهنا، كلي ساكنك التخمام.

عيسى: نتذكر يا أمي... نتذكر برك... نحب نتقوت من الذكريات.

علي: واش تذكر سي عيسى، قول.

عيسى: ياك يقولو مشي أمليح اللي يخرف أو يقص حكايات فنهار.

علي: حكايات خريفات.

عيسى: لا يا خيم اهوش حكايات خريفات.

علي:(خارج) واش تذكر إذن قول

[1]أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته و تطوره)، ط1، د م، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2011 ،ص157.

عيسى: الخالدون؟»[1]

[1]ينظر: دليلة دالي: (البنية الدرامية في المسرحية الجزائرية الثورية في ضوء المقاربة السيميائية–مسرحيات عبد الحليم رايس أنموذجا–)، ص338–339.

الفصل الثاني

الحوار الدرامي في مسرحية دم الأحرار لعبد الحليم رايس

المبحث الأول:الحوار الخارجي في مسرحية "دم الأحرار".

المبحث الثاني:الحوار الخارجي في مسرحية "دم الأحرار".

1-1-المبحث الأول:

أولا/ دلالة العنوان:

يحمل العنوان المدونة التي بين أيدينا "دم الأحرار" عدة دلالات تجمع بين كلمتين اثنين رفعت الكلمة الثانية الغموض عن الأولى إذ عرف لمن ينسب الدم، وفي هذا الجمع توليفة معنوية ورفع من حجم الدلالات، فتستثير فضول القارئ لمعرفة سبب هذا الدماء وما الشيء الذي كسر جدار حريتهم وطوقها بطوق العبودية والاستعمار.

فعنوان المسرحية كان بمثابة هوية له يكشف بكل وضوح المعنى الذي سيتضمنه بالتفصيل،وهو مايجعل من هذه الخاصية ملمة بالدلالات والمعاني المتضمنة تحت لواء العنوان.

ويعتبر المعنى المتشكل من خلال العنوان كصورة متشكلة عن الصراعات والحروب والدماء، لكن ما خلف السطور أعظم إذ يتضمن دلالات عميقة ومعان أخذت في الاتساع مع سير أحداث المسرحية، أي أنه إذا أردنا فهم المضمون الذي يتضمنه الموضوع لابد لنا أن نحيط بمعنى العنوان الذي يدل على الموضوع ، فقد يحمل عدة معاني أشد عمقا ووضوحا ما يتطلب محاولة الوصول لمعناه الحقيقي حتى يكون أكثر تقبلا من القارئ.

يعتبر الدم على أنه سائل أحمر يسير في جسم الإنسان وهو من مكونات الجسد الأساسية إذ له دلالات لغوية تتمثل في الضر، العذاب، القتل، الإجرام، الابتلاء، الرجز، اللعنة.

أما لفظة الأحرار فتدل على الحرية والاستقلالية والتنصل من العبودية والذل والاستغلال، فالإنسان الأصيل هو الإنسان الحر المتحرر من شتى أشكال العبودية، فقد عرف قديما كثرة الاستعباد واتخاذ العبيد من الزنوج فتحرير العبيد وإعطائهم حريتهم يعد بمثابة تكفير الذنوب العظيمة

كالقتل، وهو ما يخالف المعنى الذي جاء في نص المسرحية المتحدث عن تكميل الأحرار واستئصال حريتهم وتقييدها وسلبهم استقلالهم ووضعهم تحت سلطتهم.

فإن كان لابد لنا التحدث عن الحرية فلا يجب نسيان قول اعدل البشر من الصحابة سيدنا عمر بن الخطاب الخليفة أمير المؤمنين الذي قال لعمر بن العاص"***متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرار***"تدل على الكرامة والإنسانية وخصوصا العدل فهو قد أنكر تقيد حرية البشر، وقد أثبته لويس عوض في كتابه (الثورة الفرنسية) " **يولد الناس ويظلون دائما أحرار ومتساوين في الحقوق**"[1]،أي أن الإنسان يولد حرا فحريته تولد فطريه معه لا يمكن استعباده.

فاللفظة في حد ذاتها تدل على العدالة و التساوي في الحقوق. فلا فرق بين البشر، متساوين كأسنان المشط.لاحق لا أحد بأن يسلب حق الحرية من أحد، وهو يجتمع عليه الكثير من البشر بدءا من عهد النبي وحتى وقتنا الحالي وهو ما يؤكد عليه الباحثين والمثقفين وغيرهم من الطبقة المثقفة التي لصوتها صدى عالمي.

بينما عنوان مسرحية "دم الأحرار"فقد كان يجمع بين معنيين اثنين، يحمل الأول صبغة الدمار الشامل فهو يتضمن في معناه الأول الثورة التحريرية الجزائرية بكل ثقلها وتبعاتها من تضحية في سبيل الوطن انجر عليها القتل والذبح وسفك الدماء، والعديد من الشهداء الذين قدموا دمائهم وأرواحهم في سبيل تحرير الوطن.

[1] د لويس عوض، الثورة الفرنسية،د م، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1992،ص92. –بينما يحمل المعنى الثاني بعدا واقعيا أكثر ،هو طمس الهوية الوطنية وتدمير الأراضي ،وسلب حقوق الجزائريين عنوة وبهتانا وقتل الأحرار وتقييد الحريات.

إذ يعتبر العنوان "دم الأحرار" كصوت من الكاتب عبد الحليم رايس ينقل فيه تطلعات وآمال الشعب نحو الشعب خاصة ونحو العالم بصفة عامة ، فيحمل ماهية الثورة بكل مخلفاتها وتبعاتها وما آل إليها من دمار ومن تضحيات وشهداء وصوت الجهاد،لقد كانت صوت الحقيقة وصوت الواقع.

من خلال هذه المسرحية"دم الأحرار"استطاع عبد الحليم رايس إظهار صورة المجاهدين والثوار،ومعاناتهم من قبل العدو المستعمر،فهذه المسرحية ساعدت الكاتب في إبراز عدة دلالات ورموز في مسرحياته مكنته بالتعريف عن القضية الوطنية الجزائرية.

إذ أن كلمة "دم" في عنوان مسرحية (دم الأحرار) ترمز إلى التضحية والاستشهاد،في السبيل الوحيد للدفاع عن المقومات الوطنية،كما أن كلمة"الأحرار" ارتبطت بالدم، إذ أنها ترمز إلى المستعمرين الجزائريين الذين يبحث عنهم العدو لسلب حريتهم وحصارهم وتعذيبهم، لكن الثوار بشهامتهم وقوتهم بحثوا عن الحرية وجعلوا منها رمز للاستقلال، فقد ضحوا بحياتهم من اجل شعبهم وعيشهم بسلام وامن، وخلاصة القول يظهر من خلال العنوان أن عبد الحليم رايس أعطى صورة معاكسة للواقع المعيشي آنذاك.

ثانيا/ الحوار الخارجي في مسرحية «دم الأحرار»:

يعد الحوار على أنه حديث متبادل بين شخصيتين أو أكثر، يتم فيه تبادل الكلام بينهما بطريقة راقية ومحترمة بعيدة عن ذلك التخاصم والصراع، فالحوار وسيلة من وسائل التواصل بين أفراد المجتمع حول موضوع أو فكرة ما كونه يعد من قيم الدين الإسلامي فهو يعتمد على أسس سلمية

وقيم أخلاقية، إلا أن هناك من عرفه على أنه "**محادثة أو تجاذب لأطراف الحديث، وهي تستتبع تبادلاً للآراء والأفكار**."[1]أي أنه يستخدم في الحياة اليومية عن طريق تبادل المعلومات.

والحوار الخارجي هو"**الذي يخرج من أفواه الشخصيات في تماس بعضها بالبعض الآخر من ضمن سير أحداث الرواية**"[2]إذن هو ذلك الحوار الذي يدور بين شخصيات بأسلوب مباشر يكون شفهياً داخل العمل الأدبي في المسرحية، و من أمثلة ذلك الحوار الذي دار في المسرحية بين مراد و قدور وحسان:

مراد: سي قدور

قدور:(بعد أن تعرف عليه) سي مراد.

خبر القيادة عن عملية الأمس.

مراد: (يخرج كراسه)أمرك سي قدور.

قدور: التقينا القافلة المتنقلة من ناحية ع.ب.س إلى ع.ب.ك..حد ما بقى حي من القافلة ستة شاحنات وجيب حرقناهم. خسائر الجيش ربعة مجاهدين استشهدوا وسبعة مجروحين، واحد منهم للآن لازال في حالة خطيرة...

قول للرشيد يرسل الخبر وارجع حالاً.

قدور: يا اللّه يا جماعة..سي حسان الخريطة من فضلك.

---

[1]إبراهيم فتحي، معجم مصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدثين، التعاضدية العالمية للطباعة والنشر، صفاقي– الجمهورية التونسية الثلاثية الأولى 1986–، ص145.

[2]نجم كاضم عبد الله، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص18.

حسان: حاضر سي قدور.

قدور: الفريق اللي يشتغل بسكة الحديدية مشى؟

مراد: نعم... الساعة الآن الرابعة يكونو يدوروا في نواحي المظرب المعين حسب المعلومات، القطار يفوت من هناك على السادسة بالضبط يجعلوا القمبلة ساعة من قبل تقرب.

قدور: المعلومات صحيحة ورقبتوها؟

مراد: نعم سي قدور... هذا ما فيه شك.. القطار فيه تقريبا ربع مائة جندي فرنساوي، ما فيه حتى مدني، حتى الوقت اللي يسافر فيه ماهوش عادي.[1] تدور أحداث هذا المقطع حول الخطة المتضمنة للخريطة التي تبين مسار القطار الذي كان محملاً بجنود فرنسيين، وقد حاول سي قدور ومراد مع الجماعة أن يفجروا ذلك القطار للتخلص من جنود المحتل الغاشم. وهنا يتضح الحوار الخارجي فكلام الشخصيتين الأساسيتين هما مراد وقدور مسموع ومتبادل فقد نقل إلينا كما هو حيث أننا نلاحظ أنه تواجدت شخصية متكلمة وأخرى مستقبلة للأفكار وبهذا يعد حواراً خارجياً.

كما نلمح أيضا حواراً خارجياً آخر في المسرحية وهو الحديث الذي دار بين مراد ومريم والشخصية المساعدة، فقد جرت أحداث هذا الحوار حول مراد الذي أصيب بالرصاص عند هجوم العسكر على المشتة، أماً مريم فهي الممرضة الثالثة التي ساعدت مراد في إخراج الرصاصة، حيث أن حديثهم دار حول "فرنصوا" ومن يكون وصدفة يسمعهم "فرنصوا" فقص عليهم حياته وهنا يعد حواراً خارجياً كونه كان متبادلاً بين الشخصيات الثلاثة.

مراد: لا زالت الدعوة طويلة؟

[1] المسرحية، ص92-93.

مريم: دقيقة برك.

مراد: راني عالعلاج متاعي.

مريم:ذاق خاطرك هنا؟ ...مسيو فرانصوا Monsieur François يظهر إنسان طيب.

مراد: أكثر من طيب... لكن.

مريم: لكن بودك تكون في قلب المعركة؟ لا سي مراد مهمتك الآن في الصبر... الصبر والإعانة في علاجك باش ترتاح..ترتاح باش تكافح ثاني.

مراد: معاك الحق... الكفاح لازال طويل.

مريم:نعم (سكوت)هذاMonsieur) François) في اللحظة هذي يدخل فرنصوا لما يسمع اسمه يتوقف) لاش؟..سي مراد هذي كم مرة وأنا نحب نسألك لكن موجدتش المناسبة..لاش؟ ..

مراد: إسمه فرانصوا؟ وهو عربي؟

فرانصوا: (وهو متقدم حامل الإباري والماء السخون) في الحقيقة اسمي على الصهبجي..خوذي الإباري متعك راهم غلاو أكثر من اللي يلزم .

مريم: أحسنت.

فرانصوا: وإذا سماوني فرانصوا ؟ هذا على خاطر أمي كانت تناديني بهاذا الاسم إذن اسمي على فرانصوا صهيجي.

مريم: اسمحلي إذا تكلمت عليك إنما.. ما كنش ما عندنا ما نقولوا .

فرانصوا: عملتي مليح، وزيد طالت والا قصرت كنتم تسمعوا بقصة حياتي، أما فيما يخصك يا مريم هذه العشرة مرة وأنا جي العندي. كنت عارف اللي يلحق الوقت وتسألي في هذا الشأن.

مراد: ما عند ما حتى سؤال عليا؟... النظام بعثها عندك وهو أدرى منا بالأمور...الأخت مريم شوي كلو فيه لكن في الحقيقة ما عندها إلاَّ مهمتها تقوم بيها.

فرانصوا: ما كان باس سي مراد... وزيد أنا بنفسي محتاج نحكي قصتي لكاش حد...آه اسمحولي القهوة راهي فوق النار(يخرج).

مريم: ما في باليش يسمعني... اسمحلي مراد إذا يحب يقص علينا حياته حد ما سيف عليه...ايوا...اتبسمي شوية...

(مريم تتبسم...وتكمل عملها بسكات)[1]

الحوار المركب (الوصفي، التحليلي)

هو ذلك الحوار الذي تعتمد فيه الشخصيات على الشرح والتأويل والوصف الدقيق وإثبات وجهة نظر عن طريق الحجة والبرهان بهدف إقناع الطرف الآخر، و من خلال هذا الحوار يمكن لشخصية تطوير أحداث المسرحية، وقد ظهر هذا الحوار المركب في الحديث الذي دار بين (الشاب، مراد، قدور، بلقاسم) حول هجوم العسكر على المشتة، إذ جاءهم الشاب مهرولاً يصف أحداث ما جرى له أثناء وجوده في المشتة، حيث أنه كان في حالة خوف وهلع كون أن أخته رمت بنفسها في البئر خوفاً من التعدي عليها لأن جنود الفرنسيين حاصروا كل رجال المشتة وجعلوهم

[1] المسرحية، ص107-108.

في بيت واحد، عند سماع قائد الجيش وهو "سي قدور" أمر بتنصيب كمين للفرنسيين لخلف الثأر لهم، فدماء الشهداء لن يضيع هباءاً وهذا ما نراه في هذا المقطع:

الشاب: العسكر... العسكر هجموا على المشتة اللي أنا فيها وعملوا الباطل اللي ميتوقعش...ومن غير شك راهم جايين ألهنا... على هذا اللي جيت نعلمكم.

مراد: واش من باطل قول

الشاب: بعدما فتشوا البيوت الكل يبحثوا على الفلاقة كما يقولوا...لما ما وجدوا والو...حكموا الرجال الكل جعلوهم في بيت وقعدوا يعذبوا في النساء يبحثوا على البنات ويعبثوا بيهم...أختي لما خافت الإهانة رمات روحها في البير وأنا كنت نخبي مشافونيش، هربت وجيت نعلم ناس المشتة هذه... كي كنت نمشي في الطريق سمعت الرصاص صوت الرشاش(سكوت) يكونوا قتلوا الرجال اللي جعلوهم في البيت.

قدور: الكلاب...أشحال كاين مسافة من المشتة هذيك لهاذي سي بلقاسم؟

بلقاسم: نصف ساعة على الطريق

قدور: شحال هوما؟

الشاب:ربعين... خمسين ما نعرف.[1] أيضا يظهر حوار مركب آخر تدور أحداثه بين (فرانصوا، رزقي، مراد) على أصل فرانصوا.

[1] المسرحية، ص102.

"فرانصوا" شخصية فرنسية كان لها دور هام في تغيير أحداث المسرحية فقد ظهرت في نهاية الفصل الأول من المسرحية، ظل فرانصوا يحكي قصته وطريقة مجيئه إلى الجزائر ومن خلال هذا الحوار الذي دار بينهم (مراد، رزقي) نجدهم لا يحمل من المستعمر إلا ذلك الاسم، حيث أنه يعتبر الجزائر وطنه الأول، فقد كان يبرهن ويؤكد على أن دمه ينتمي إلى أجداده الأحرار وهم الجزائريين.

فرانصوا: من أب جزائري وأم فرنساوية أولدت بيلفور في فرنسا في عام 1917 عشرين يوم بعد ما انزدت نداو لبابا للعسكر في عام 1918 مات في الحرب... في زمان البلدية وفي بطاقة التعريف عندي اسمان اللي خيراته أمي فرانصوا...واللي اختاره أبي ليا...لكن لما عمري ما عقلت بابا بقاو من صغير ينادولي فرانصوا...تقدروا تقولوا لحتى الآن (الجماعة تنظر بعضها البعض) لما قفلت واحد وعشرين عام لحقت دالتي ونادولي أيضا للعسكرية وبعثوني للجزائر...عام 1938، مشيت لأول مرة على أرض أجدادي، ولأول مرة أيضا عرفت مليح ولاد جنسي...عشت جربت معهم في 39وشفت شجاعتهم وبطولتهم وشفت أيضا ألواش كانوا مستعملين.

رزقي:...(chain ir Conon...) كيما يقولوا

مراد: بالإشارة يامره بالسكات

فرانصوا: ذاك الوقت كنت نحس إحساس عجيب يمكن ندا الدم بديت نوالف عبادهم و عوايدهم اللي في الحقيقة كانوا ليا... في النهاية الحرب طلبت وظيف في الجزائر [يدخن]...فرانساوي رغما عليا.بابا مات في الحرب 14 أنا تجرحت في 39اعطاوني الوظيفة اللي راني فيها ستبيت.... لكن الزوجة توفات نهار اللي ربي رزقني ببنت... راهي الآن تبع في دروسها في باريز ... وهذا هو؟... وهذه القهوة سي رزقي؟

رزقي: اتفضل! وعلى نخب الجزائر.

فرانصوا: وعلى نخب الجزائر.[1]

الحوار الترميزي:

هو الحوار الذي يميل إلى التلميح وتوظيف الرمز في نسيج المسرحية بطريقة غير مباشرة، تفهم من خلال الأسطر وقد ظهر ذلك في مقطع من المسرحية:

قدور: شحال هما؟

الشاب: ربعين... خمسين ما نعرف

قدور:سي مراد خبر الجنود يخرجوا زوج ميترات ما بينهم ماكانش القمر اليوم...اجعل كمين على الدخلة متاع المشتة.

مراد: حاضر.[2] يمثل هذا المشهد قوة وشهامة سي قدور الذي أراد أن ينتقم إلى كل من سفك دماء الشهداء، وعزمه الشديد على مواجهة العدو بكل ثبات وقوة وإصراره على مواصلة الطريق والنصر بإذن الله و هذا يرمز إلى الصلابة والجرأة والعزيمة على مواصلة الدرب.

أيضا ظهور الترميز في هذا المقطع:

مريم:ماعليه سيدي...ما عليه.

بلقاسم: حبيتي تروحي معاهم؟

---

[1] المسرحية، ص109-110.

[2] المسرحية، ص102.

مريم يا للأسف الأمر...

بلقاسم:هي بنت هي.

عاشور:هاهم لحقوا.[1]

وفي مقطع آخر:

مريم: عندي مدة ملبستش لباس النساء وكنت قلت منتركش هذه الكسوة إلى يوم الاستقلال.[2]تقوم شخصية مريم بدور فعال في المسرحية إذ كانت مساهمتها واضحة وبارزة في المجال العسكري وذلك من خلال المساعدة على علاج الجنود والجرحى وساهمة أيضا في مساعدة مراد في علاجه أثناء إصابته.

وهذا يرمز إلى نضال المرأة الجزائرية والموقف الذي اتخذته اتجاه العدو الفرنسي للدفاع عن مقومات وطنها وتحرير بلادها.

الحوار المجرد:

هو حوار سهل وبسيط غير معقد لا يحتاج إلى شرح أو تأويل يكون بطريقة مباشرة ومفهومة، إذ لا يتعلق بتاتاً بإقناع وجهة نظره للطرف الآخر حول قضية أو موضوع ما.

نرى في هذا المقطع حواراً مجرداً بين ثلاث شخصيات هما(عاشور، قدور، بلقاسم)

عاشور: هاهم جاو.

[1]المسرحية، ص103.

[2]المسرحية ، ص114.

أصوات: تحيا الجزائر... تحيا الجيش...تحيا الجزائر

عاشور: مرحبا بكم خاوتي...مرحبا بكم..والله من حقكم تجيونا كثر من هذا.

قدور: هذا ما سمحلنا الوقت يا أخي.

عاشور: معلوم...معلوم ماراكمش قاعدين تلعبوا.

قدور: أيوا سي بلقاسم، واش راكم من البارح؟

بلقاسم:لاباس... رانا خبرناهم بحظوركم راهم كامل كلهم مجتمعين ينتظروا في المسؤول السياسي.

قدور: وين راه بعد ... مشفتوش؟

مراد: راهم معا الأهالي...تعرف ميضيعش الوقت ولما موجدين بعض الإخوان في الاجتماع من غير شك راه يوزع لهم المالية كي العادة.[1] تدور أحداث هذا المقطع المسرحي حول وصول فرقة قدور إلى مشتة من مشتات الجزائر، إذ تم ترحيبهم من طرف عاشور وأهالي تلك المنطقة، والهدف الأساسي من ذهابهم هو حضور الاجتماع مع الإخوان و المسؤول السياسي.

وهنا نلاحظ أنه حوارٌ مجرد بسيط وغير معقد يوصل الفكرة بطريقة مباشرة حول الأحداث التي جرت بين الشخصيات.

كما نلمح حواراً مجرداً آخر في المشهد الرابع والعشرون من المسرحية، إذ أنه يتكرر دائما في حياتنا اليومية العادية بلغة سهلة وبسيطة خالية من الغموض.

بيرال: تقدر تروح ترتاح ميسيو فرنسوا حنا مطلعين النهار.

[1] المسرحية، ص 99-100.

فرانسوا:تصبحون على خير.

بيرال: أسمح لي ميسيو فرانسوا أنا... راني شوية مقلق...معلوم نتقلق، كنت تاكل على شيء، خرج لي شيء.

فرانسوا: تصبحون على خير.

مسعود: تصبح على خير.[1] نجد هنا أن عبد الحليم رايس كاتب واقعي جعل حواره ملائم لعامة الناس، كون أن الحوار الذي جرى بين بيرال وفرانسوا هو حوارٌ واقعي للحياة اليومية.

ثالثا/ الحوار الداخلي في مسرحية(دم الأحرار)

يختلف هذا الحوار عن الحوار السابق (الخارجي) فهو مناجاة النفس إذ أن الشخصية تتواصل مع ذاتها لتعبر عن أرائها ومشاعرها حيث ورد ذلك في القول «**نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود الآخرين هو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى داخل ليبلوره موقف الذات اتجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي و هو حوار يتجه نحو الذات ويعود إليها**»[2]يفهم من هذا أن الحوار الداخلي يكون بين الشخصية ونفسها وذلك في حواراتها المنفصلة عن الشخصيات الأخرى داخل المسرحية إذ تحاور نفسها وتحدثها مثل: ما ظهر في المشهد الحادي عشر حيث أن رزقي يتحدث مع نفسه، وخوفه الشديد من أن يصل الجلاد(المستعمر) في تعذيبه ونزع الاعتراف منه.

رزقي: [رزقي راه عيان ومتألم يهيأ روحه بحيث اللي يكون وجه مضوي عليه النور بنار المدخنة] عيني يا ربي!غدوة نهار مشؤوم...يا نرجع خاين نتكلم ونكشف إخواني، نخون الشهداء ومانوفيش

[1]المسرحية ، ص146.

[2]قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي ناهط الرمضاني أنموذجا، ط1، دار غيداء، عمان، 2012، ص57.

بالعهد...يا يتراد لي عذاب على عذاب على إيدي الوحوش...أعطيني الشجاعة يا رب، اجعلني نسكت وقت التعذيب.! اجعلني نسكت لآخر لحظة من عمري، وإلا يا ربي اجعلني نموت قبل طلوع النهار، عيني يا رب...ما يلزمش... مستحيل... منقدرش نتكلم...حرام... حرام...واشنه هي حياتي قدام حياة ميات جندي. حرام...حرام... عيني يا ربي، عيني![1]

(تظهر عليه علامة العيأ والحمى ... يرتاح... لحظة)

وقد ظهر أيضاً في المشهد الواحد و الثلاثون حواراً داخلي:

فرانسوا: مازلت هنا اليوطنان؟

فرانسوا زدت سمعت الرصاص ولما كنت غير كما لبست كسوت النوم نتاعي ما حبيتش نهبط...لكن بقيت في الفراش... راح النوم.[2]

1-المونولوج:

هو ذلك الحوار الذي يوجد في المسرحيات يكون قائم بين الشخصية وذاتها (ضميرها) يقصد بها حوار مع النفس حيث جاء في مفهومه «**المونولوج خطاب شخص واحد، أي هو خطاب يوجهه الشخص لنفسه، فهو يختلف عن الحوار لعدم احتوائه على خاصية تبادل الحديث.**»[3]وما نراه في المشهد الثلاثون:

---

[1]المسرحية، ص138.

[2]المسرحية، ص150.

[3]غنية كباش، أبعاد ودلالات النقد الاجتماعي والسياسي في المونولوج الجزائري (دراسة تحليلية سمولوجية لغينة من منولوجات محمد فلاقا)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، قسم الاتصال، 2019-2020، ص134.

بيرال: (إعتياديا يداعب مسدس مارتيناز اللي فوق المكتب) حتى الرصاصة الأخيرة...خسارة... يرحل مثل رزقي نمحو كل الثوار من الوجود...آه... في الحقيقة هكذا أحسن هذه هي الحقيقة هكذا أحسنت هذه هي الكيفية التي تطول بها الحرب (يدخل فرانسوا)[1]

يبدأ المقطع بلفظة تبين لنا أن بيرال يتحدث مع نفسه عن شخصية رزقي الذي قتل من طرف العدو، يسعى بيرال من مسح أثر المجاهدين فهو يفضل أن تطول الحرب.

2-مناجاة النفس:

المقصود بها «**نوع آخر من أنواع الحوار الداخلي، ويمكن تعريفها بأنها تفكير الشخصية بصوت عال وبتكثين وتركيز عاليين...تقوم المناجاة على لحظة فارقة بين الجمهور و الغياب يكون التوجه فيها نحو أشياء غير محددة الخطاب في** »[2]وتتمثل في أن الشخصية تعبر عما يدور بداخلها من مشاعر و أفكار، إذ أنها تختلف عن الشخصية الأولى، فقد يتم تنفيذها بصوت عالي يسمعه المشاهدون.

وهذا ما ظهر في المشهد الحادي عشر في شخصية رزقي الذي كان يناجي ربه وتدعوه للمساعدة حين قال «عيني يا ربي! ... أعطيني الشجاعة يا رب، اجعلني نسكت وقت التعذيب! يا ربي اجعلني نموت قبل طلوع النهار، عيني يا رب...هي حياتي قدام حياة ميات جندي.حرام...حرام...عيني يا ربي، عيني!»[3]وهنا جاء هذا المشهد على شكل مناجاة إذ أن رزقي يطلب ويدعو الله أن يساعده في الخروج من هذا المأزق الذي وقع فيه.

---

[1]المسرحية ، ص150.

[2]قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، ص68-69.

[3]المسرحية ، ص138.

3حوار تيار الوعي:

هو أحد أنواع الحوار الداخلي إذ يعد«**تقنية معينة في النص الأدبي بالزمن النفسي للشخصية.**»[1]ومن خلال هذه الأخيرة يمكنها إظهار وجهة نظرها بطريقة متسلسلة في أفكارها يتم من خلالها سرد تصرفات الشخص مثل ما ظهر في هذا المقطع.

رزقي: وحدي؟ تندهشوا دائما لما تسمعوا بشيء عمله رجل وحده. إذا فدائي عمل عملية وحدة عجيب! أي خدمة خدمها جزائري وحدة تعجبكم ما تنساش اليوطنان..أحنا معندناش مليون جندي الجزائر.

بيرال: وحدك؟ أنت وحدك قتلت مارتيناز؟ وحدك؟ وأنت مكتف؟

رزقي: كنت بديت نتكتف...لكن مارتيناز متاعك لسانه قبيح وزاد فهمني بلي الكلام اللي قلتهولي كله فراغ في الفراغ بحيث يطلوع النهار كنت محضرلي وسيلة التعذيب»[2] تتميز شخصية رزقي بوعي حاد من خلال حواره مع بيرال، وهذا الوعي يتمثل في حنكة رزقي وذكائه السياسي والعسكري، بحيث أن شخصية بيرال مندهش من بطولة رزقي وحده.

وكما نرى شخصية رزقي في هذا المشهد يحاول إخافة اليوطنان بيرال أن الحرب ليس بالكثرة وإنما بالذكاء والتجربة العسكرية.

4الارتجاع الفني:

[1]قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، ص67.
[2]المسرحية، ص148.

هو من أحد عناصر الحوار الداخلي ونقصد به الاسترجاع «**توظفه الشخصية لاستدعاء أحداث عاشتها في الماضي. وهذا الاستدعاء للأحداث تضيء مساحات من ماضيها...تمارس الشخصية نوعاً من الحلمية، وكأنه فترة لذيذة من حياة شخصية**»[1]بمعنى العودة إلى الأحداث الماضية بطريقة متسلسلة، إذ تتذكر الشخصية حدث وقع لها في زمن ماضي، ونجده في هذا المقطع:

«فرانسوا:حاربت كثير ليوتنا؟

بيرال: آه...نعم من39 وأنا عسكري...حاربت في فرنسا في إيطاليا، ألمانيا لكن وين تدربت كثير في إفريقيا والهند الصينية...والآن الجزائر»[2]نرى الاسترجاع هنا في تذكر بيرال السنة التي بدأ فيها مساره العسكري، إذ أنه استرجاع قديم يبلغ مداه 39سنة.

-بالإضافة أيضا إلى وجود استرجاع آخر في مقطع من المسرحية وهو:

«بيرال: عارف اللي نقدر نتكلم عليكم...آه كل هاذا كان ما بطاوش لكان المسجون بقا في الحياة نوجد المركز بلا ما نبعثو رجالنا للخطر وكانوا ما يمكن يقبلوا بسلم الأبطال...لكن لا آه لما نتفكر...أنت شوية مسؤول في هذا كابورال...حد ما أمركم تطلقوا النار عليه...ومانحبش أشياء من هذا النوع تزيد توقع.

كابورال: سامحنا على ما وقع البارح لكن واجبنا ماسمحلناش...شفناه لما كان رايح يترما عليك.

بيرال: وهو مجروح واش كان يقدر يعمل؟

[1]قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا) ص72.

[2]المسرحية ، ص118.

الكابورال: المسدس كان فوق المكتب»[1]،يظهر في هذا المقطع أنه استرجاع قصير فكلمة «**البارح**» دالة على أن الحدث الذي تم استذكاره لم يتجاوز عليه يوم واحد و في مقطع آخر من المسرحية نجد استرجاع بعض الأحداث الماضية.

«بيرال:أولا نتحدثو على السلاح...أنا بليد كان من حقي نفهم هذا من الأول كثير من حراس الغابات وجدناهم مقتولين ونتا وجدناك حي.غير من هذا كان من هذا كان من حقي نفهم...ميسيو فرانسوا...تخدم معا الفلاقة وهم يقتلو في بني عمك.

فرانسوا: أنا جزائري ليوتنا.

بيرال: جزائري. جزائري...واشمعنت جزائري مرتيناز أيضا جزائري ومسعود ثاني جزائري. ياخي مرتيناز الأب ضحى وولده على هذا الجزائر أنا نعرف غير الخائنين والجبانة اللي يعينوا المجرمين»[2]تنمو على أن هناك وقائع قد حدثت و انتهت ثم حلت مكانها وقائع أخرى، أين إسترجعت الشخصية ما فات، وانتابها التحسر على عدم التفطن من أول لحظة.

رابعا/الحوار الدرامي:

الحوار الدرامي هو عنصر من عناصر تواصل الشخصيات، فهو أساس نجاح العمل المسرحي، كما عرف "آتيان سوريو"* الحوار المسرحي في كتابه القضايا الكبرى للجمالية المسرحية «**الحوار يشمل جملة المنطقة بين الشخصيات خلال المسرحية، فالحوار هو أساس العمل المسرحي وله**

[1] المسرحية، ص158.

[2] المسرحية، ص162.

خصائص تميزه عن الحوار القصصي»[1]بمعنى هو وسيلة تفاهم الشخصيات وتخاطبها على خشبة المسرح.

ويظهر هذا الحوار الدرامي من خلال هذا المقطع:

«الشاب: العسكر... العسكر هجموا على المشتة اللي أنا فيها وعملوا الباطل اللي ميتوقعش...ومن غير شك راهم جايين ألهنا... على هذا اللي جيت نعلمكم.

مراد: واش من باطل قول.

الشاب: بعد ما فتشوا البيوت الكل يبحثوا على الفلاقة كما يقولوا...لما ما وجدوا والو...حكموا الرجال الكل جعلوهم في بيت وقعدوا يعذبوا في النساء يبحثوا على البنات ويعبثوا بيهم...أختي لما خافت الإهانة رمات روحها في البير...أنا كنت مخبي مشافونيش، هربت وجيت نعلم ناس المشتة هذي... كي كنت نمشي في الطريق سمعت الرصاص صوت الرشاشات (سكوت)يكونو قتلوا الرجال اللي جعلوهم في البيت»[2]وما يتضح من هذا أن الحوار الدرامي تمثل في تعاون مجموعة من المجاهدين فيما بينهم لتحقيق الإنتصار على المستعمر الفرنسي، الذي استعمل كل أنواع التعذيب ضد أبناء الشعب الجزائري، إذ أننا نلمس حوار الشاب الذي جاء ليخبر فرقة قدور من دخول العدو إلى منطقة المشتة لاتخاذهم الحيطة والحذر.

---

[1]د بن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية و الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، مجلة الذاكرة، العدد03، د ت، ص159.

*آتيان سوريو: (1979/1892) فيلسوف فرنسي اشتهر بعمله في علم الجمال،كان رئيس تحرير مجلة Revue d'esthétique وانتخب في اكادمية العلوم والعلوم السياسية في عام1958.

[2]المسرحية ص102.

إلا أن عزيمة المجاهدين جعلتهم يصرون على أخذ الثأر من ذلك العدو الذي عامل أبناء تلك المنطقة بمعاملة قاسية ووحشية، وهذا ما ظهر في رد قدور على الشاب:

«قدور: الكلاب...أشحال كاين مسافة من المشتة هذيك لهاذي سي بلقاسم؟

بلقاسم: نصف ساعة على الطريق.

قدور: شحال هوما؟

الشاب: ربعين... خمسين ما نعرف.

قدور: سي مراد خبر الجنود يخرجوا زوج ميترات ما بينهم ماكانش لقمر ليوم...اجعل كمين على الدخلة متاع المشتة.»[1] إن مسرحية دم الأحرار عكست الجانب المظلم الذي تعرض له الشعب الجزائري من أساليب وحشية مارستها أجهزة قمعية متعددة، ونزاعات مسلحة في غاية العنف والظلم.

إن«**دم الأحرار**» مسرحية ثورية اتسمت أحداثها بكثرة الحوارات الدرامية، من تضحية وتضامن بين المجاهدين خلال تواجد المحتل على الأرض الشريفة (**الجزائر**) إذ أن أهم حدث درامي وجد في المسرحية هو التحاق مراد ومريم إلى بيت فرانسوا للعلاج في أحد الأيام زارهم رزقي، وفي اليوم نفسه التحق بهم بلقاسم ليخبرهم لمداهمة الجيش المستعمر لبيت فرانصوا مركز للإرسال وهذا ما يمثله هذا المقطع المسرحي:

«بلقاسم: (من الخارج) مسيوا فرانصوا!... مسيوا فرانصوا

[1] المسرحية ص102.

فرنصوا: شكون؟...شكون؟

عاشور: هاني جاي(للآخرين) هذا عاشور متاعنا

Françoi va ouvrir les Djounouds restent sur leur gerde.

عاشور:(داخل تاعب) سي علي...سي علي...

فرانصوا: واش كاين؟ تكلم سي عاشور، والا اتفضل ترتاح قبل...

عاشور: السلام عليكم يا جماعة.

مريم: على سلامتك سي عاشور.

عاشور: مساء الخير يا بنت... العسكر...العسكر استولاو على القرية وراهم جايين من هذه الجهة... راهم قاد مين بشوى ويقلبوا في الناحية والغابة شعبة بشعبة لكن ما يطولوش ويكونوا هنا.

مراد: طيب أحسنت...يا لله متضيعوش الوقت.

عاشور: يقولو بلي ستولاو على كل الدشر اللي محاوطين السكنة متاعك ياسي علي وسمعنا ثاني باللي الضابط عطاهم موعد هنا، عندك.

مراد: هم...تعرقلت.

فرانصوا: تقدر تروح سي عاشور...أبقاو على خير... ربي ينجيكم.»[1]

إذ نجد في مقطع آخر حواراً درامياً:

[1] المسرحية، ص111-112.

«فرانصوا: عنده الحق...أبقا معانا تصير خديمي... راهي بعدن كسوة قديمة خلالها البوستنجي اللي كان يعاوني...روح سي رزقي ما يكفيش الوقت...أعلم الخاوة والله يكون معاك.

رزقي: كونوا متهنين...باي باي(يهرب).»[1]

يظهر في الفصل الثاني من المشهد الأول:

«مراد: رزقي! رزقي!

رزقي:(في ضعف، ثم يعقل مراد) آه هذا أنت مراد...روح، روح متخافش متتكلمش

مراد : والخاوة؟

رزقي: شوف كاش تخبرهم.

مراد: وأنت؟

رزقي: ما تعقليش... بصح...

مراد: واشنه خويا؟

رزقي: راني عطشان...

مراد: صحة أصبر(يروح يفتح باب الزجاج حين يدخل مراد للمطبخ يشوفه مرتيناز.»[2]

أما في المشهد الثاني عشر يظهر حواراً درامياً آخر:

---

[1] المسرحية، ص113.

[2] المسرحية، ص130.

«مريم: امالة يلزمك تهرب (تخمم) استنا...(حين تشرع في فك الرباط وإذا بالحجرة تضوي ويظهر السرجان في عرض الباب)

مارتيناز: أيواه... واش راكي تعملي هنا يا آنسة؟

مريم: كان عطشان...جبت له يشرب.

مارتيناز: أو باش يشرب تحلي له الرباط؟ المسألة ماتبقاش هنا يا آنسة، نخبر الليوطنان ونشوفوا من بعد، كاين شي مدسوس تحت هذا كامل...تقدري تروحي ترقدي وما...»[1]

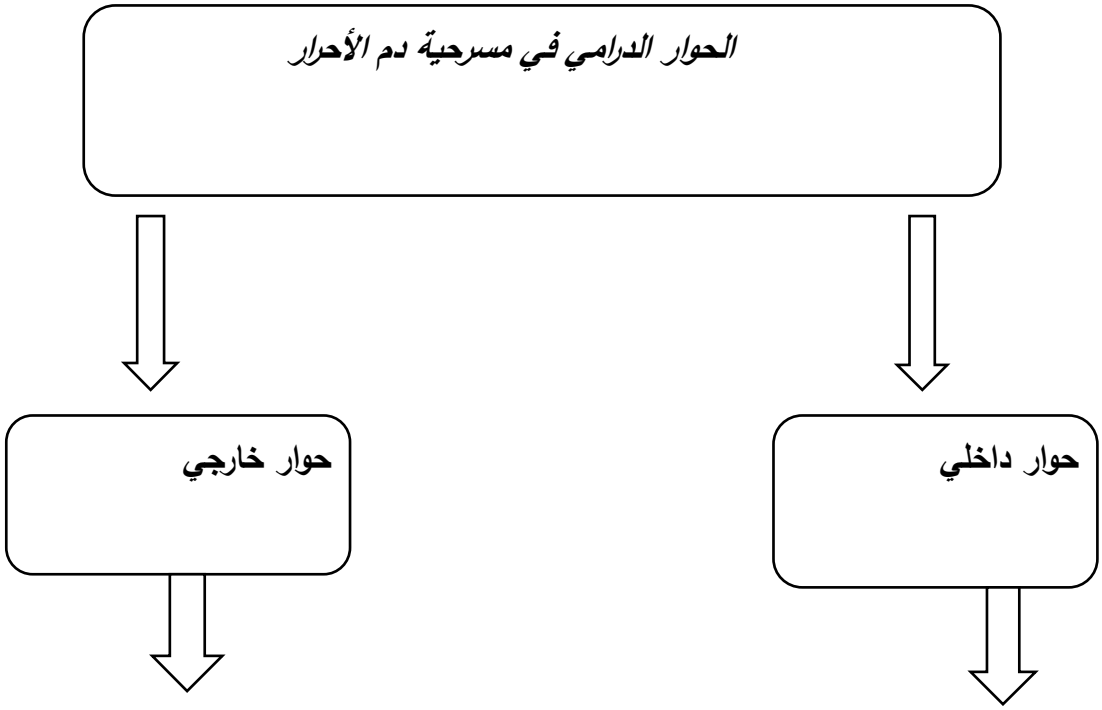
نرى من خلال المقاطع السابقة مغادرة رزقي من بيت فرانصوا إلى الجبل مسرعاً لإخبار الجماعة عن ذلك، لكنه لم يصل إليهم إذ تم اعتقاله وسجنه في فرانصوا، وبمساعدة مريم ومراد يتمكن رزقي من الفرار مجدداً وذلك بفضل مريم التي قضت على مرتيناز، ولكن إصابة رزقي لم تمكنه من الابتعاد عن المكان وبالتالي تم القبض عليه المرة الثانية وقتله بطريقة وحشية.

وخلاصة ما نستنتج من هذه المقاطع المسرحية «**دم الأحرار**» تثبيت قيم التعاون والتعاضد التي اتصفت بها شخصيات المسرحية، حيث أنها تعكس الصورة الحقيقية للمجتمع الجزائري.

إلا أن مسرحية«**دم الأحرار**» صورت جانب واحد من الواقع المعيشي الذي مرت به الجزائر إبانة الاستعمار الفرنسي.

[1] المسرحية ، ص139-140.

خلاصة.



وهذا الحوار تمثل في	وهذا الحوار يتمثل في
_ الحوار الذي قام به المستعمر وجنوده داخل بيت فرانسوا إذ قام بتعذيب رزقي وقتله. _تهديد وتخويف مراد(الذي عرف بإسم بشير خادم فرانسوا) بإطلاق النار عليه لتأكد من أنه كان أصم . _ارتداء البهلول لقميص عسكري حيث قبض عليه من طرف العدو , إذ حاولوا تعذيبه, وشككوا فيه أنه من جماعة المجاهدين.	_ مجيء "مراد"لبت "فرانسوا"للعلاج من قبل الممرضة "مريم" . _ إقناع "فرانسوا""بيرال " أن مريم ابنته مليكة , ومراد خادمه "بشير" وهم من إتباع المحتل وليس الثوار . _مساعدة مريم ومراد لرزقي في الهروب وقتل مريم للسرجان مرتيناز . _التحاق مسعود وموسى بالمجاهدين المتواجدين في بيت فرانسوا ومساعدتهم في القضاء على فرقة بيرال .

خامسا/ أسس وخصائص الحوار الدرامي في المسرح:

-للحوار المسرحي عناصر كثيرة تميزه عن باقية منها:

1/الإفصاح والإبانة:

أي يسعى إلى الوضوح أكثر والابتعاد عن الغموض، والإفصاح عما يدور في خاطر الجمهور كي لا يشعر المتفرج بالملل أثناء مشاهدته للمسرحية، وهذا ما يوضح من المشهد التالي:

«مريم: عندي مدة ملبستش لباس النساء وكنت قلت ما نتركش هذه الكسوة إلى يوم الاستقلال.

مراد: الجندي بالقلب ماشي بالكسوة...يا اللّه أختي.

فرانصوا: ما تنسايش أنت بنتي وهو... الخديم.

مريم: الله يستر (تذهب).»[1]والملاحظة من هذا الحوار الذي دار بين مريم ومراد أنه جاء بلغة عامية واضحة خالية من أي تعقيد أو إنما فقد كان حديثهم حول لباسهم وتقمصها دور ابنة فرانصوا، وهذا ما يدل على وجود الإفصاح والوضوح والاختصار في المسرحية.

2/الانسجام *مع الشخصية:*

نرى أن عبد الحليم رايس في مسرحيته التي بين أيدينا قد خلق حواراً يناسب كل شخصية عن غيرها بحيث يلائم خصوصياتها، وتقمص دورها على أكمل وجه حتى يكون هناك اتساق و انسجام داخل نص المسرحية، إذ أن الشخصية تعبر عن حلتها النفسية والاضطرابات التي تطرأ عليها من

[1]المسرحية ، ص114.

حزن، فرح، غضب، قلق... وغيرها من الحالات وهذا حتى يظهر الحوار ملائما. إذ أنه تبين هذا الانسجام في مقطع المسرحية.

«رزقي: ماعليهش، أختي، ماعليهش...ما يلزمناش نتكشفوا، أنا وحدي يكفي. واش راه مراد؟

مريم: لاباس.خويا..واش نقدر نعمل... باش نعينك؟ قول خويا؟

رزقي: اقتليني

مريم: آه!! مانقدرش خويا، رزقي منقدرش، وزيد يبحثوا من بعد مننكشفوا الكل، وهذا أنت مترضاش به.

رزقي: غدوة ...غدوة مع الفجر يبداو التعذيب وأنا ميلزمنيش نتكلم عليكم ولا على الخاوة»[1]يظهر هنا أن رزقي ضحى بنفسه حتى لا يكشف عن بقية زملائه، أما مريم فتعمل على مواساته في هذه الضائقة، فيظهر هنا كم هائل من المأساة التي رزقي على مشارفها من التعذيب.

3/ *التكثيف والتركيز والإيجاز:*

يفهم من هذا أن الحوار السردي يمكن اختصاره في عبارة أو جملة قصيرة و ذلك لإيصال المعنى،«**وعليه أخذ المخرجون على عاتقهم هذه المهمة من خلال البحث عن آليات ورسومات مشهديه أخرى جديدة، تارةً بالاختصار وتارةً بالتكثيف البصري لجماليات الصورة.**»[2]ونعني بذلك أن مَشاَهِد المسرحية يمكن اختصارها أو تكثيفها من خلال عدة إستراتيجيات تشمل الرسومات المشهدية، بالإضافة إلى تكثيف جماليات الصورة البصرية كاستعمال الألوان، إذ أنه يصعب علينا

[1]المسرحية ص139.

[2]أحمد الماجد، التكثيف والاختزال في العرض المسرحي، المجلة العربية، المجلة الشهرية عدده 56، 29 فيفري 2020.

استخراج هذه المشاهد مادامت تمثيلية إذ لا يمكن ترصديها في المسرحية المكتوبة، والمقطع الذي بين أيدينا يبين ذلك الإيجاز والاختصار في عمله المسرحي، لكن بطريقة توصل لنا معناه وتكون في جملة مسرحية:

«بيرال:(من برا) واش راه واقع؟

الكبورال: (من برا) رجل راه في الحشيش.

بيرال: ألقيو عليه القبض...نحبو حي.

فرانسوا: يالله كل واحد لبيته، بالك يشوفوك مراد»[1]

وفي مقطع آخر يظهر في المشهد التاسع عشر:

«مسعود: راك ظان موجود خائن في الدار ليوطنان؟

بيرال: رزقي كان مكتف هنا..كاش تحب يوجد الخنجر ويقتل مارتيناز، يقطع الحبل وبروحو؟

مسعود: (بعد تفكير) راك تعرف مارتيناز أحسن من اليوطنان.

بيرال: إيه..ومن بعد...

مسعود: خليتكم مع بعض..لما خلصتو البحث، خرجتوا مع بعض؟»[2] يتوضح من هذه المقاطع التعبير عن موقف واختصاره في الجمل مع الحفاظ على المعنى الموجود بداخلها، إذ دار الحوار في المقطع الأول على وجود رجل واختبائه في الحشيش وأمر بيرال بالقبض عليه، أما في المقطع

[1] المسرحية، ص142.

[2] المسرحية، ص 143.

الثاني ظهر في الحوار الذي جرى بين مسعود وبيرال حول معرفة الشر وراء فك الحبل لرزقي وقتل مارتيناز.

وهكذا تكون المسرحية مليئة بدلالات لفظية، من خلالها يفهم الجمهور العديد من المعاني من عبارة واحدة في المسرحية وبهذا يبين براعة الكاتب عبد الحليم رايس في هذه المسرحية.

4 الرشاقة و الإيقاعية

يركز الكاتب أثناء تذويبه للنص المسرحي على الإيقاع و الرشاقة ليميز حواره المسرحي عن بقية الحوارات وذلك يساعده على العمل والآراء الجيد، إذ أن الإيقاع هو المنظم الأساسي للمسرحية. وهذا ما في هذه المدونة التي نحن بصدد دراستها حيث يقول المخرج المسرحي في هذا المقطع: حيث قال مراد«ياسعد من سعا في تحرير وطنه ومات شهيد»[1]أيضا في قول مريم:«تحويسة في ضوء القمر ماتوصلش للمحال وأنا بنت ميسيو فرانسوا نستهل كل الاحترام.»[2]يتبين في هذين القولين سلاسة في الكلام الحواري، بفضله يسهل عملية إيصال الفكرة للجمهور بطريقة إيقاعية منتظمة توحد الموضوع المادة والخيال والانفعالات في عمل أدبي مسرحي منظم.

[1]المسرحية، ص110.

[2]المسرحية ، ص154.

1/ملخص المسرحية:

لقد بلغت مسرحية **دم الأحرار** أقصى مراحل التصوير وأسماها من حيث إستحصار الثورة الجزائرية حتى استطاعت أن تصل إلى أدق تفاصيلها بالتصوير والتجسيد الحي لأحداثها من خلال أساليب الطرح الأكثر جدية واقعية وشخوصها المنتقاة من الشعب المكافح، تعالج موضوعاً يحتوي المسرح في ماهيته الدرامية وفنيات وجماليات شكله ككل، لما تحمله من مراحل تكوين الخطاب المسرحي، حيث أن بداية المسرحية كان في سنة 1961فقد ألفها المرحوم **عبد الحليم رايس** تحت إخراج مصطفى كاتب، إذ أنها جسدت مجموعة من القيم والمبادئ التي عانها الشعب الجزائري في تلك الفترة، تدور أحداث هذه المسرحية في الجبل مع مجموعة من الثوار و المجاهدين وصراعهم مع المستعمر الفرنسي والمحاربة من أجل نيل الاستقلال ورفع الراية الوطنية، بالإضافة إلى بروز دور المرأة و نضالها أيضا في سبيل الوطن.

2/الأسلوب:

نرى أن **عبد الحليم رايس** في هذه المسرحية تطرق إلى شكل جديد من أشكال التعبير إذ أن أسلوبه غير مقترح في كل مسارح العالم، فهو يعرف بأنه مبتكر النظرية الواقعية الثورية في نصوصه المسرحية.مثال(**أبناء القصبة، دم الأحرار، الخالدون، العهد.)**

اتخذت مسرحية **دم الأحرار** منعرجاً واضحاً من ناحية أسلوب الطرح وتشكيل معالمها الفنية.

3/اللغة:

نجد لغة **عبد الحليم رايس** في مسرحيته التي بين أيدينا أنها كتبت بلغة عامية واضحة وبارزة تميزت بالبساطة والعفوية ، حيث يلجأ الكاتب إلى استخدام اللغة العامية في نصوصه الدرامية

وذلك لمخاطبة جميع طبقات المجتمع الجزائري ،منها (الأميين) الذين لم يتمكنوا من التعليم إبان المستعمر الغاشم، فهدف عبد الحليم رايس هو إيصال رسالة للشعب الجزائري ، كون هاته اللغة هي الأقرب إلى المستعمل اليومي .

بينما وظف اللغة الفرنسية على شكل ومضات فقط،فهي حتمية طبقتها السياسة الاستعمارية الفرنسية وذلك للقضاء على اللغة العربية الفصحى ومنع الشعب الجزائري من تعلمها والتحدث بها، وهذا ما جعل عبد الحليم رايس أن يتقن لغة العدو واستعمالها وذلك للتعبير عن أفكاره وإيصال الواقع الذي عاشته الجزائر في ظل الاحتلال إلى العالم الخارجي.

خاتمة

تأتي دراستنا لهذا الموضوع "مستويات الحوار الدرامي في مسرحية عبد الحليم رايس"إلى مجموعة من النتائج نذكرها في إيجاز:

1- للحوار ميزتين يكون مسموع ومرئي ،وهذا ما يطلق عليه بالحوار الخارجي، أما المونولوج فيكون بين الشخصية وذاتها.

2- الحوار هو أساس المسرحية، حيث نستطيع من خلاله التعمق في قلب الشخصية ومعرفة أحداثها.

3- يعد الحوار الدرامي اللبنة الأولى في مسرحية إذ لا يمكننا الاستغناء عنه في الساحة الأدبية.

4-يعتبر الحوار الدرامي عنصر هام يفرض على المؤلف الاهتمام به ومنحه كل حقه.

5-إن استخدام الحوار بأشكاله كان ناجحا إذ مكننا من خلاله الوصول إلى باطن الشخصية ومعرفة مجرى أحداثه.

6-المسرحية الثورية الجزائرية كانت سلاحا هاما للدفاع عن مقومات الوطن.

7-شارك عبد الحليم رايس الشعب الجزائري في مختلف قضاياه منها السياسية والاجتماعية.

8-تناول عبد الحليم رايس موضوعاته المسرحية بطريقة حقيقية بعيدة كل البعد عن الخيال، كونه يصور مشاهدة حية على ما آل إليه الشعب الجزائري.

9-أن تجربة المسرحية لعبد الحليم رايس تعد تجربة استثنائية ومميزة في الجزائر فقد كان هدفها توعية الشعب.

في نهاية هذا البحث كنا قد خلصنا إلى أهم النتائج التي أسلفنا ذكرها عبر دراستنا لهذا الموضوع.

آملين أن تكون هذه الدراسة بمثابة بوابة لقادم الباحثين للوقوف عند أبرز هذه النقاط والنتائج والاستفادة منها في أبحاثهم.

الملحق

التعريف بالكاتب

عبد الحليم رايس (4جانفي 1924-8نوفمبر1979)

كاتب وممثل مسرحي ولد بوهران، بدأ حياته المهنية كعون في شركة الكهرباء بالجزائر العاصمة، تألق عبد الحليم رايس بذكائه الحاد وكتب مسرحية تحمل عنوان«اليتيم» وهي مأساة اجتماعية، كما ساهم في نفس السنة بإنشاء فرقة الهلال الجزائري.

سافر إلى المغرب سنة 1945 ليشارك في فلمين الأول بعنوان معروف رفقة محمد التويري والثاني بعنوان شداد العادل رفقة جلول باش جراح.

أصبح نجم مسرح الأوبرا سنة 1947، إلا أنه أدى دور الشيخ المريض في مسرحية صلاح الدين الأيوبي التاريخية سنة 1950 بالإضافة إلى تقديمه تمثيليات من النوع البوليسي كانت تعرض على أمواج إذاعة الجزائر الناطقة باللغة العربية كل يوم السبت.

وفي سنة 1957، يسافر عبد الحليم الرايس إلى تونس ويؤسس رفقة مصطفى كاتب وآخرين الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني ليؤلف لها أعمال:

***1958مسرحية أبناء القصبة:** تتناول موضوع الثورة داخل المدن من خلال عائلة جزائرية، يشترك أبنائها الثلاثة في الثورة إنطاقا من مبادئه ووجهة نظره.

***1959مسرحية الخالدون:** تصور المسرحية معاناة المجاهدين أثناء قيامهم بمهمة جلب الأسلحة من الحدود التونسية.

***1961مسرحية دم الأحرار:** هي مسرحية نسائية تسلط الضوء على ثلاثة فصول في العمل الفدائي، وتبرز تعاطف بعض الفرنسيين.

***1962مسرحية العهد:** تعالج هذه الأخيرة قيم التضحية والالتزام بمبادئ ثوريه، من خلال مجموعة من المجاهدين الذين يلتزمون بعد العاصرة الجيش الفرنسي لهم، تهدف إلى إبراز قيم مختلف فئات الشعب الجزائري في الثورة.

وهذه الأعمال هي التي أعيد تقديمها للجمهور من قبل المسرح الوطني الجزائري بعد تأسيسه مباشرة سنة 1963.

1979وافته المنية عن عمر يناهز55سنة، إثر سكتة قلبية أثناء تصويرة فيلم السيلان بمنطقة بسعادة.

شخصيات مسرحية دم الأحرار

شخصية ثورية رئيسية	شخصية ثانوية	شخصية استعمارية	شخصية ثورية مهمشة
فرانسوا: أهم شخصية رئيسية في المسرحية وهو حارس الغابات	**قدور:** قائد جماعة من مجاهدين	بيرال: ضابط عسكري فرنسي يحمل رتبة يوتنا	**رابح:** يعد جامع الاموال
مريم: مناضلة وممرضة تعمل في فرقة قدور	**حسان:** مجاهد في فرقة قدور	**مارتيناز:** قائد عسكري فرنسي بمنصب سارجان	**رشيد:** كلف باستلام الاموال في مجموعة قدور
مراد: يعد مساعد قدور وملازم	**عبد الرحمان:** يعرف	**كبورال:** فرنسي في الجيش	رضا: يعمل في فرقة قدور

	بالسرجان وهو احد أعضاء الجيش التحريري	العسكري يحمل منصب كابورال	
رزقي: مجاهد في فرقة قدور	**عيسى:** مكلف بتدوين وتسجيل الأحداث وحفظها		**فريد:** ممرض مهامه علاج المجاهدين
مسعود: قائد عسكري يحمل رتبة سرجان في الجيش الفرنسي لكنه في الحقيقة يفضل الجزائر على فرنسا كونه جند إجباريا من طرف هذا الاستعمار	**عاشور:** احد أعضاء فرقة قدور وهو مجاهد في صفوف الجيش الوطني		الولد الذي كسرت رجله
	بلقاسم: قائد صفوف الجيش التحريري		**الشاب:** عبد الحليم لم يوضح هويته مهمته نقل الأخبار إلى القائد
			موسى: مساعد مسعود

قائمة المصادر والمراجع

***القران الكريم برواية ورش.**

***المصادر.**

1- عبد الحليم رايس، صالح لمباركيه، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري ،العدد الثاني، برج الكيفان-الجزائر ،2000.

2-كاتب ياسين، الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة، ط1، ترجمة ملكة ابيض، وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

***المعاجم.**

1-ابن منظور، لسان العرب، تر عبد اللّه على الكبير آخرون ، ط1، دار المعارف القاهرة، د ت.

2-الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين،ج1، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،2003.

3-جار اللّه محمود بن عمر الزمخشري ، أساس البلاغة ، دار المعرفة ، بيروت، د ت.

4-محمد المرتضى الزبيدي، تاج العروس،ج11،عبد الكريم العرباوي ، مطبعة حكومة الكويت ،التراث العربي1982.

5-عصام نور الدين، المعجم الوسيط، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ط1، .2005

6- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، د ط، دار النهار للنشر، لبنان.

***المراجع العربية.**

1- أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته و تطوره)، ،ط1، دم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2011.

2-أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

3- رابح خدوسي، مجموعة من الأساتذة، موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، ج1، د ط، منشورات الحضارة،2014.

4- رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط1، دم، دار الحربة للطباعة، القاهرة، 2000.

5- سيقا علي عارف، الحوار في قصص محي الدين زنطة القصيرة، ط1، دار عيداء،عمان،2004.

6- سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي، د ط ، مكتبة غريب ، مصر ، د ت.

7- صالح لمباركيه، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر.

8- عبد الغفار المكاوي ،المسرح الملحمي، مؤسسة هنداوي ، 2018 .

9-عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987.

10-عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، ط1، دم، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

11-عبد الله الركيبي، حوارات صريحة (أحاديث مع صاحب الجلالة إلى أكثر من30سنة داخل الوطن وخارجه)، الجزائر،دار هومة، القاهرة ،2000 .

12- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي(تقنياته وعلاقاته السردية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999.

13- قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي {ناهض الرمضاني أنموذجا}.

14- لويس عوض، الثورة الفرنسية، دم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1992.

15- نجم كاضم عبد الله، مشكلة الحوار في الرواية العربية.

***المجلات.**

1-أحمد الماجد، التكثيف والاختزال في العرض المسرحي، المجلة العربية، المجلة الشهرية عدده 56، 29فيفري 2020.

2-بن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية و الفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، مجلة الذاكرة، العدد03، دون ترجمة.

3- تيرس سعاد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية والفعل الثوري ضد الاستعمار الفرنسي، مجلة النص، مج9، عدد2(2022)،2022/06/04.

4- حاج عبد القادر يخلف، المؤرخ أحمد توفيق المدني، ومذكراته حياة كفاح، مجلة عصور الجديدة، عدد4 3، 2011 2012.

5- حاج هني محمد، معاجم المصطلحات المسرحية ودورها في إثراء المقاربات النقدية للخطاب المسري، مجلة الذاكرة، العدد03، جامعة: حسيبة بن بوعلي الشلف.

6- صالح بوشعور محمد أمين ،آليات بناء لغة الحوار الدرامي بين السردية و الشعرية ،مجلة اللغة العربية المجلد22 ،العدد2020،4.

7- علي صليبي مجيد ألمرسومي، أنماط التشكيل الحواري في رواية (حكايتي مع رأس مقطوع)، مجلة ديالي 2031، العدد السابع والخمسون، الجامعة المستنصرية، كلية الإدارة و الاقتصاد.

8-عماد الدين خليل، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة، مجلة كلية العلوم الإسلامية، المجلد السابع، العدد الثالث عشر، 2013.

9- فاديم كوزينوف، حول دراسة الكلام الفني ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، مجلة الثقافة الأجنبية ، عدد 11، بغداد .1982

10- معتز قصي ياسين، مستويات بناء الحوار في الشعر أحمد مطر، مركز دراسات البصرة والخليج العربي، قسم الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة البصرة، مجلة دراسات البصرة، العدد21، 2016.

***الرسائل الجامعية**

1- بوراس منصور ، البناء الروائي في أعمال محمد العالي عرعار الروائية: الطموح البحث عن الوجه الأخر زمن القلب مقاربة بنيوية مذكرة ماجيستر ، جامعة فرحات عباس ، سطيف 2009، 2010.

2-خلوف مفتاح، شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962الى الآن،أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر ، باتنة،2014.201597.

3-دليلة دالي،(البنية الدرامية في المسرحية الجزائرية الثورية في ضوء المقاربة السيميائية- مسرحيات عبد الحليم رايس أنموذجا-).

الفهرس.

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	أ–د
الفصل الأول:الحوار الدرامي،المفهوم،الخصائص.	06
المبحث الأول: الحوار الدرامي المفاهيم والآليات.	07
الحوار لغة.....	07
الحوار اصطلاحا.....	09
الحوار بين الأدبي والدرامي.....	12
الحوار في الرواية.....	13
الحوار الخارجي {الثنائي والتناوبي}.....	14
الحوار المركب{الوصفي/التحليلي}.....	14
الحوار الترميزي.....	15
الحوار المجرد.....	15
الحوار الداخلي{الفردي/الأحادي}.....	15
المونولوج.....	16
مناجاة النفس.....	16

حوار تيار الوعي.....	16
الارتجاع الفني.....	17
التخيل.....	17
الحوار الدرامي.....	17
الأشكال الرئيسية للمنولوج الدرامي.....	18
دراما الممثل الواحد {المونودراما}.....	18
التجنيبية أو مخاطبة الممثل للجمهور في المسرحية.....	18
المونولوج الدرامي.....	19
المناجاة الفردية	19
أسس وخصائص الحوار الدرامي في المسرح.....	20
الإفصاح والإبانة.....	20
انسجام مع الشخصية.....	20
التكثيف والتركيز والإيجاز.....	21
الرشاقة الإيقاعية.....	21
مستويات الحوار الدرامي في المسرح الملحمي.....	21

المبحث الثاني: طبيعة المسرح الثوري وموقع عبد الحليم رايس منه	26
مفهوم المسرح الثوري في الجزائر.....	26
بداية المسرح الثوري الجزائري.....	28
رواد المسرح الثوري وأعمالهم.....	30
كاتب ياسين	31
أشرف مصطفى.....	31
عبد الله الركيبي.....	32
أحمد توفيق المدني	33
عبد الرحمان ماضوي.....	34
عبد الحليم رايس وتناوله لقضايا الثورة التحريرية.....	35
مسرحية أبناء القصبة.....	35
موضوع المسرحية.....	35
مقطع من المسرحية.....	36
مسرحية الخالدون.....	37
موضوع المسرحية.....	38

مقطع من المسرحية.....	39
الفصل الثاني: الحوار الدرامي في مسرحية دم الأحرار عبد الحليم رايس	41
المبحث الأول: الحوار الخارجي في مسرحية "دم الأحرار"	41
دلالة العنوان.....	42
الحوار الخارجي في مسرحية دم الأحرار	44
الحوار المركب.....	48
الحوار الترميزي.....	51
الحوار المجرد.....	52
المبحث الثاني : الحوار الداخلي في مسرحية دم الأحرار	54
المنولوج.....	55
منجاة النفس.....	56
حوار تيار الوعي.....	57
الارتجاع الفني	57
الحوار الدرامي.....	59
خلاصة.....	65

أسس وخصائص الحوار الدرامي في المسرحية.....	66
الإفصاح والإبانة.....	66
الانسجام مع الشخصية.....	66
التكثيف والتركيز و الإيجاز.....	67
الرشاقة والإيقاعية.....	69
ملخص المسرحية.....	70
خاتمة.....	73
ملحق.....	75
المصادر والمراجع.....	80
الفهرس.....	77