

متخيّل الثّورة في مسرحية أبناء القصبة لـ عبد الحليم رايس

Revolution Imaginative in Abdelhalim Rais's Play " Abna Al Qasba "

د.سمّاح بن خروف/ د.عبدالله بن صفيّة

جامعة محمد البشير الإبراهيمي - برج بوعريّج

Samsouma.abla@gmail.com

abdoubensfia@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020\02\12	تاريخ القبول: 2020\04\13	تاريخ النشر: 2020
---------------------------	--------------------------	-------------------

الملخّص:

إنّ حضور النّص التاريخي بمختلف أنواعه لا يشعر القارئ باستقلالية التّاريخ كعلم إنساني قائم بذاته، لا بتلك الوقائع المترسّبة كمجريات تفسّر وجود الإنسان، وصراعاته من أجل البقاء وحركيّته الفاعلة، ولكن لجوء الكاتب المسرحيّ إلى هذه الأحداث تتم بمساعدة المؤرّخ الذي يسهم في توصيف وتفسير بعض الأحداث، ثم يجعلها - الكاتب - رهينة الأسلوب الفنّي الذي ينقلها من البدهة إلى الخوارق والخيال الذي يسمو به، ففكرة التوثيق والاستعادة لا تعني الخروج من دائرة التّاريخ كلية أو الدّخول في المسرحية كجنس أدبي خالص، وإنّما تستدعي البحث عن العلاقة بين النّصين والتداخل بين المتخيّل المسرحي والتّاريخ.

الكلمات المفتاحية: المسرحية، الثّورة، العامية، الأسرة، الواقع، الآخر.

Abstract

The presence of diverse historical texts in the reader's universe, give this latter the impression that history is not an independent human science of its own, nor the unfolding events are occurrences which interpret human existence, his fights for survival and active momentum. However, when the playwright recourse to such events he does it by means of historian's help which contributes in describing and interpreting certain facts that the author will subject to an artful style to transform them from a state of obvious elements to miracles and sublime imaginative. Hence documenting and calling back these elements cannot be done completely outside history circle or fully entering theatre as a pure literary genre, but research will be carried out in the relation between two texts where theatrical imaginative is interfolded with history.

Keywords : Theatre plays, revolution, dialect, family, reality, the other.

إنّ العودة إلى التّاريخ كمرجع أمر ضروري لاستظهاره وتحليله داخل النّص المسرحي وحضوره يبرز الصّلة الوثيقة بين الواقع والمتمخيل، ويشترط التّناسب بين الشّكل المسرحي والمادة التاريخية؛ لأنّ سلطة التاريخ في نسجها مفروضة بأحداثه، وخزينه لكن التّصوّر الفنّي سيزيد من احتمالات التّأويل، ويصل إلى تمثّل التاريخ عبر نسج العمل المسرحي لا للبحث عن التاريخ البديل أو إحياء التاريخ، ذلك أنّ البعض يعده عالما ميتا " المسرح هو تصوير للواقع وتعريفه قصد الكشف عنه لإصلاح ما هو فاسد، وتقويم ما هو معوج... وكان المسرح منذ الأزل مقترنا بالثورة. ثورة الإنسان على القهر والظلم وأشكال الشّر ومحاولة الاقتراب من الخير والعدل والمساواة" (1) ومن أبرز رواد المسرح الجزائري: الطاهر علي الشريف، علّالو، رشيد القسنطيني، محي الدين باشتارزي، الجيلالي عبد الرحمن، محمد الصالح رمضان، آل خليفة، أحمد رضا حوجو، محمد التوري، أحمد عياد (رويشد)، عبد الحليم رايس.

وقد كان اهتمام المثقف الجزائري منصباً على التّفاة الفرنسية وبعيدا عن التّفاة العربية، وذلك بسبب الاستعمار الذي فرض بسيطرته السياسية والتّفاية هذا الانتقاء، وفعل هذا الإيتار على الجزائري. وحتى زيارة فرقة جورج أبيض لم تلق الرواج مثل سائر الأقطار " عرف المسرح الجزائري في الثلاثينيات عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري" (2) وقد تدرّج الانتشار ولكن بنوع من البطء بسبب الظروف التاريخية التي عرقلت انتشار هذا الجنس الأدبي المهمّ.

أولا: التاريخ والنص المسرحي الجزائري : (جدل المرجع والمتمخيل)

هناك من ينظر إلى القصّ التاريخي على أنّه " نوع من التّناقض اللّفظي يجمع التّاريخ (الذي هو حقيقة أو واقعة) مع القصّ الذي هو (غير حقيقي أو مخترع) ولكنه قد يستهدف نوعا مختلفا من الحقيقة " (3) وهو مزج سيجيب عن أسئلة فعلية بأسلوب مفعم بالإيحاءات، ويخالف النّظرة الخاطئة حول اتجاه التّاريخ في اتجاه واحد ولغاية واحدة فقط.

وعلى المتلقّي أن يعايش الأحداث ويلزم بمخيلته الشّخصية التاريخية، وتحركاتها وإنجازاتها، حتى يفسّر هويته وسرّ وجوده وأصله؛ فلولا هذا التّاريخ المتقلّب لما استمرت البشرية في المكابدة، لأنّ الاعتبار وارد بفضل جهود المؤرخين أما المبدع/القاص فيعيد بدلالات جديدة تكسبه الحركية والتّجدد في ظل ما يعرف بالهوية السّردية على حدّ تعبير بول ريكور الذي يرى بأنّها "البؤرة التي يقع فيها التبادل والتمازج، والتقاطع والتشّابك بين التاريخ والخيال بواسطة السّرد" (4) ولن يجيد سبك هذا التّجاوز

والتشّابك إلّا المبدع المتمعّن في الوقائع، والحامل لرؤية أيديولوجية ملائمة إلى حدّ ما للبعد العام والإنساني لتلك الحملة التاريخية ويمختلف مناحيها وتوجّهاتها.

ولمّا كان التّاريخ حوارا واسعا بين "المجتمعات تنهار خلاله المجتمعات التي تصاب بتناقضات داخلية خطيرة وتستبدل بمجتمعات أخرى تتجح في تجاوز هذه التّناقضات" ⁽⁵⁾ لأنّ الماضي يندمج في الحاضر على مستوى التّخييل، وبواسطة اللّغة الحوارية التي تُخضع اللّغة الأصليّة إلى مضاعفات فنّية فعّلت مساحة ما احتوته الذاكرة الفردية والجماعية من خزين، والكاتب يعيد قراءة التّاريخ وكتابته لا ليترصد الثّغرات أو يتبع منهج المقارنة، بين ماضيه وحاضره، بل يسعى إلى تأسيس خارطة معرفية حافلة بالوقائع الموقّمة لأسلوب الحياة في الحاضر، إذ إنّ الذاكرة الجديدة تستلزم القديمة، وبجلّ بُناها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وغيرها حتى تنطلق من جديد، وتثري خصوصيّتها وتؤسس مخيالها التّاريخي المميّز، والذي ستتوسّله الأجيال القادمة في تطوير أنساق مجتمعاتها الكبرى.

فتبتعد المسرحية عن الواقع إلى الغد المحتمل والاستشراف المتوقع، ولا تروم تقديم رؤية تخصّ الماضي وحده وإنما تسعى إلى ترهين هذا التّاريخ، وقولبته ببراعة فنّية متميزة "والوعي بالتاريخ ليس حفظا للذاكرة وتسجيلا للحدث، وإنّما إعمالا للتفكير واستنتاجا للعبارة والعظة، وامتلاك المؤهل لاستيعاب الحاضر وتفسيره" ⁽⁶⁾ فيتمّ تكييف الحكايات التّاريخية القائمة على مبدأ الاستقصاء، والتّراكم وفق التّقنيات المعروفة للعمل المسرحي وكذا مقتضياتها التّخيلية التي لا تخلو من موضوعة الحقيقة، ولا تخرج عن نطاق الحياة فتعكس طابعا أنثروبولوجيا، وآخر أثوغرافيا يفسّران عملية الوجود الإنساني، فيجد المتلقي نفسه أمام حلقات نفيسة من تراثه، ومن ملابسات حياة سابقه من البشر، لذا يُوحّد الزّمن في لحظة معينة، ويشعر القارئ بعمق الدّلالة التي يلعبها التّخييل التاريخي في راهنه القريب أو البعيد عن زمن الأحداث المستضافة، أو المستتطقة.

ثانيا: الثّورة التحريرية؛ مادّة النصّ المسرحي وموضوعه:

إنّ الثّورة في حدّ ذاتها طموح، وهي القوة التي أيقظت قديما الأنا من غفلتها، ويكتمل انتصارها عندما تتعرف هذه الأنا على سلبياتها وإيجابياتها، بدلا من أن تكون نتاجا لممارسات الآخر الذي سيزيدها اغترابا على اغترابها، وهي الكينونة التي "يختلط فيها الفكر والخبرة والوعي والممارسة لإنتاج الفاعلية الثّورية" ⁽⁷⁾ وقد حضرت كتيمة بشكل لافت في النّصوص المسرحية الجزائرية فقد تعنّى بها كتاب كثيرون وأشادوا بمجرياتهما وأبطالها سواء كانوا مجاهدين أو شهداء.

وقد صوّروا تفاصيل قد لا ينتبه إليها المؤرخون في توصيفاتهم، وذلك بتوسّل اللوحات الفنية (اللغة والحوار وعناصر السرد) التي زادت من إيصال أصواتهم إلى جانب صوت الثّورة الأكبر، فتحّدوا بقولهم ووطنيّتهم ولغتهم المتميزة بسحرها وهمس حواراتها ما يفعل المستعمر في الشعب الجزائري على غرار

الشعراء الجزائريين الذين تبنوا هذه القضية الجوهرية آنذاك حيث "استطاع بعض الشعراء الجزائريين من أمثال السّانحي، وزكرياء، وشريط، وسعد الله، وباوية، أن يدركوا ما في الهمس من سحر، واستطاعوا في الوقت نفسه أن يعبروا عن مواقف ثورية وهم يستخدمون هذه اللغة، فأكسبوا لغتهم جاذبية ووقعا خاصا " (8) فللغة دورها البالغ في إيصال المواجه والأحزان وكل ما هو مظلم وغامض ولكن بكل شعورية وواقعية في الآن نفسه، فقد احتاج الكاتب الجزائري إلى معالجة الواقع والوجدان معا فيجد ذاته المقهورة والتائهة داخل نصّه، ويكسب لغته انساق وانسجاما سواء كان شعرا أم نصّا نثريا /سرديا فقد "عزّزت النزعة اللغوية في الكتابة التاريخية اعتماد التاريخ على اللغة والسرد مصدرا لأدلته وتواصلته على حدّ سواء بوصفه قصّة... وإنّ خدعة السرد تقرض الماضي شكل القصّة، وتشرب أحداث الماضي بالتماسك والوحدة والامتلاك والغلق" (9) ولهذا فإنّ المواقف الثورية لم تصل إلى نفس القارئ إلا بلغة شعرية ملحمية تارة، أو بلغة شفافة لا غبار عليها تنكّي الواقعية في سرد ما يجري بالبلاد فتصل بأساليبها المتميزة تارة أخرى.

وما يزيد من أسفنا كقراء جزائريين يبحثون عن التاريخ الذي أعيد قراءته وإنتاجه على مستوى النصوص الأدبية هو أنّ "معظم الثّورات والمقاومات لم تدرس حتى الآن بطريقة لائقة وموضوعية؛ لأنّ معظم وثائقها مازالت جاثمة ومكدّسة وحبيسة صناديق دور المحفوظات دون اطلاع الباحثين عليها ودراستها" (10) وعلى الأديب الجزائري أن يخرجها من حبسها، ويتيقظ إلى ضرورة الإحاطة بأغلبها إن نقل بها كلّها، فيصوّر الشجاعة كاملة في مواقف بطولية مكتملة تحتمي بصرامة التاريخ ونزاهة حقائقه الموثقة والموثوق بها، وكذا بجودة التصوير، والتخييل الذي يتيح الإيقاع إن كان الخطاب شعرا أو النسيج السردى إن كان نصا سرديا.

ولحضور الثّورة في الكتابات الجزائرية أبعاد عديدة فهي المادة والموضوع، وهي المنطلق والوטר، فلا ينبغي للكاتب أن يستغل تميّزها ويجعل منها هالة أسطورية؛ فتغدو حشوا لا يخدم النصّ بقدر ما ينزلق به إلى مزلق تعبيه وتخلّ بجودته، ولا ينبغي أن يقول الكاتب الثورة بلغة بليدة جافة لا يتحسّس قارئها صدق أحداثها وشجاعة أبطالها، أو يقولها أحداثا مترامصة لا روح فيها وكثيرا ما ينتقد القراء رتابة الأحداث الثّورية في عمومية انتقاء الكتاب لشهداء معروفين فهي: " مستخرجة من البيئة والواقع الجزائريين، كاستعمال بعضهم لبعض الأسماء التي ارتبطت بأمجاد ثورة التحرير، مثل أسماء الشّهداء المشهورين فنجدهم يذكرون من حين لآخر ابن مهدي، وديدوش مراد، أو أسماء بعض الأماكن ذات الإحياء الثّوري" (11). وقد استطاع الكاتب الجزائري أن يتجاوز هذا الاجترار في كتاباته، ويقدم رؤية فنية ممزوجة بواقع مزري دون أدنى مبالغة، وهذا ما يفسّر تباين الأطر الفنية التي قدمت الثورة على الرغم من التقاطع الغالب في أسماء الشخصيات أو البنى الزمكانية في المتن السردية الجزائرية بخاصة" فالثّورة التحريرية تجاوز تأثيرها في شعرنا الجزائري إطارها التاريخي(1954-1962) إلى المراحل التاريخية اللاحقة، وبين مرحلة وأخرى تختلف الرؤيا الشعرية وتتباين أطرها الفنيّة" (12) وحتى

إلى يومنا هذا ستبقى خالدة في الأذهان؛ لأنّ وقعها تجاوز الفرد الجزائري إلى العربي الذي قدّسها هو الآخر، غدت خزينا ماضويا مقدّسا، تتناقله الأجيال اللاحقة اقتداء وانبهارا.

ثالثا: التعريف بالكاتب المسرحي عبد الحليم رايس:

ولد عبد الحليم رايس أو بوعلام رايس في وهران سنة 1924 حيث تلقى تعليمه بالمدينة نفسها، واشتغل عدة مهن لينتقل بعد ذلك إلى الجزائر العاصمة، أين تعرف على الممثل باش تارزي سنة 1942، ألف الأغاني، ثم انضمّ إلى فرقة المسرح العربي التي كانت تعمل في دار الأوبرا، ألف في تلك الفترة مسرحيتين (بين نارين وهذه هي الدنيا) وأعمالا إذاعية أخرى، وفي سنة 1958 والتي ضمّت أعضاء مهمين من بينهم مصطفى كاتب ويحيى بن مبروك، وأحمد وهبي وغيرهم. (13)

ظلّ رايس مرتبطا بالمسرح الوطني كمؤلف ومخرج وممثل فشارك في العديد من الأفلام ك: "الليل يخاف من الشّمس" العفيون والعصا "سنعود"، "سنوات الجمر" والمقاتل". توفي سنة 1979 وهي في قلب إبداع الفنون وذلك في فيلم "السيّان" ببوسعادة تاركا بعض المسرحيات: أبناء القصبّة (1958)، الخالدون (1959)، دم الأحرار (1961)، العهد (1962). (14) رابعا: واقعية الثورة في مسرحية أبناء القصبّة:

تحكي مسرحية "أبناء القصبّة" حال الأسرة الجزائرية البسيطة وعن الصّراع الذي انجرّ عن فعل الاستعمار، والثورة الكبرى تحديدا، فقد دارت معظم الحوارات بين أفراد الأسرة حول قتل المدنيين، واغتيال المفتّشين بلغة عامية بسيطة، تؤكد مساقرة المحلّي لمجريات التاريخ، كما نقلت اليوميّ بكل واقعيّة، ومحورها الأساس التركيز على حضور الأمّ كرمز للأمل والاستمرارية، فهي مبعث الأمل وسند الثورة. بالإضافة إلى الأب "حمدان" الذي يحمل مع زوجته "يمينة" همّ الثورة والحرية، ويرى بأن قتل الأعداء والجنود لن يحرّر الجزائر، فالفكرة هي التي يجب أن تقتل "يموت لأكوست يجيبو ميات لأكوست، الفكرة يا يمينة هي اللي يلزمها تنقتل" (15) فحمدان يعايش أحداث الثورة ويسردها لزوجته وزوجة ابنه، فعلاقة النساء بالثورة هي علاقة الأمّ بابنها يخافون على الوطن ويتمنون له كل الخير والسعادة.

وقد تضمّنت الأسرة ثلاثة نماذج أساسية استمدّها النصّ المسرحي، من الواقع الجزائري المأزوم حينها:

- 1- النموذج اللامبالي والذي مثله عمر السّكير
- 2- النموذج الوطنيّ مثله حمدان ويمينة، حميد، توفيق، والمجاهدة ميمي.
- 3- النموذج الخائن مثله لأكوست والسّرجان، والضابط.

والمسرحية جدّ واقعية تألمت حواراتها على تراب الوطن وإبان الاحتلال، قالت باليومي والمحلي هموم أفراد الأسرة الجزائرية البسيطة بدءا بالأبوين وصولا للأبناء والجيران، وأحداث المسرحية "وقعت

بالفعل في حي القصبة بالعاصمة سنة 1956 وبداية 1956، ويمكن أن تكون قد جرت في مدن الجزائر برمتها، وهذا ما يؤكده مصطفى كاتب، حين يقول إنها مسرحية واقعية وبسيطة، عاش الممثلون أدوارها على أرض الواقع" (16). وما زاد من واقعية أحداث المسرحية هو أنّها كتبت باللّغة العامية البسيطة التي لا يستعصي على القارئ الجزائري فهمها فغدت حوارات أبناء القصبة تتاجي كل من يقرأها في قرارة نفسه، بخاصة حين تدور الأحداث في أمكنة واقعية تمثّل معلما شعبيا عريقا كحي القصبة "يعرض المؤلف شخصياته في الفصل الأول من المسرحية ويحدّد لنا المكان الوحيد الذي تجري فيه الأحداث هو دار عربية (الدّويرة) في القصبة بالعاصمة، أما الزمان فهو مساء صيف" (17) وقد تم تسجيل العديد من الوقائع الحربية التي شهدتها الكاتبة، الذي يقرّ دوما بأنه ينتفس المسرح والثورة مثلما ينتفس هواء حياته يقول عبد الحليم رايس: " إنّ المسرح بالنّسبة لنا تمثّل إطارا للكفاح لأنّ المسرح الجزائري مسرح ملتزم، يعمل في صميم الثورة، وإنّا نمثّل مسرحا شعبيا يعيش في حالة حرب، ومن الطبيعي لنا نحن كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين.. فإنّ مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إنّا نترجم عبره واقع الشّعب الجزائري" (18) فما الاغتيالات والخوف والفساد الذي بثّه المستعمر في نفوس النخبة والناس البسطاء والمزارعين والأسر إلّا صور جسّدها النّص المسرحي الجزائري بكل صدق، حيث أثبت أنّه أداة للكفاح كباقي الأجناس الأدبية.

ومن مظاهر الفساد والخراب الذي استقل في الجزائر إبّان سنوات الثورة الكبرى التفتت المسرحية إلى التركيز على توصيف الأحداث الجزئية، كذكر بعض الاشتباكات التي وقعت في جرجرة مثلا، وأبرز خسائرها " ففي جرجرة وقع اشتباك عنيف بين وحدات من قوات الأمن وعصابات تحمل أسلحة أوتوماتيكية، وتمكّنت قوات الأمن من قتل واحد وسبعين وأسر ثلاثة، وإصابة عدد آخر" (19). ومثلما تزعزع استقرار المجتمع الجزائري وعمت الفوضى والاشتباكات، انسحب الأمر بدوره على الأسرة التي تهدّدها خطر المستعمر أيضا، فعائلة حمدان ويمينة حمت المجاهدة ميمي وهي شخصية جديدة أكّدت حضور المرأة في الفعل الثوري، وقد ورد اسمها الشّخصي هنا مستعارا لضرورات الجهاد في الجزائر.

تتخيّب الثورة في صراع الأجيال وجدل الماضي والحاضر، وتبحث عن نفسها وأملها " من عهد الأمير عبد القادر وروح الثورة ساكنة في شعبنا يا وليدي، قبل ما تتحدث وتستعمل الكلام اللي تسمعو عند أحبّابك، طالع شوية تاريخ بلادك ذاك الوقت، تسمع ببوبغلة وبوقاسي، والمقراني في القبائل وبوزيان وأولاد سيدي الشّيخ في الصّحراء..." (20)، فالأب حمدان يتهم بأنّ ابنه حميد يعتقد كسائر الخلق بأنّ "جيل زمان كان راقدا" ولم يمدّ الآباء المقاومات الشّعبية بالإعانة المطلوبة، والتي من شأنها أن تسرّع الاستقلال واسترجاع الحرية للبلاد لذا نفى الأب هذا الاعتقاد، وأبرز تمسّكه بالثورة هو وغيره من الآباء مصرا بقوله: "لا يا وليدي مرادي تتحقق بللي الأجيال اللي كانت قبلك ما كنش

نايمة..الخطب في المنصة، الممثل في المسرح...محزري الجرائد السياسية واللي يكتبوا في المقالات..كانوا يقوتو روح الثورة اللي كانت ساكنة في الشعب ومحافظين بغيره على ذيك النّار اللي توصل للنور ، واللي شعلت في أول نوفمبر وما تطفأش بإذن الله حتى ليوم الاستقلال" (21).

فالثورة حاضرة في أذهان الأجداد والأبناء فحتى الابن عمر الذي جسّدته المسرحية شخصية متهورة، وقدمته شابا تائها وسكيرا لكنّه كان أكثر وعيا من إخوته بنية المستعمر والخونة " كل ما نفرا الجرائد ونشوف ملاك المزارعين اللي حرقها جيش التحرير ما نوجد غير بيريذ ورديفيز وليناريس، ويزيد ذاك العمى متاع لاكوست يصيح بلي مليون من الفرنسيين راهم عايشين في أرض أجدادهم" (22). أما الاعتقالات فقتال حميد وتفرغ الأم يمينه لهذا الأمر، ويزداد خوفها حين يصاب برصاصتين في ذراعه الأيمن، وهذه من أبرز الأحداث التي ذكرتها التأريخ في حين تعرّضت المسرحية إلى إبراز بعض التفاصيل الدّقيقة، كخوف عمر مثلا من الجبهة وتوقفه عن شرب الخمر فهي سلوكات قد انتشرت إبّان الاستعمار وكان للثّوار دورهم في إصلاح الفساد داخل المجتمع الجزائري ومحاربة مظاهر الانحراف.

تواصل الأحداث في هدوء بين الحوارات الخارجية التي تدور بين الأبوين والكّنة والأبناء إلى أن تنتهي بسخط حمدان ولومه على الضابط والسّارجان، وكل من يمثّل الآخر حين اعتدوا على أسرته وحرمة بيته ، واستقوا على نسائه "عمركم ما تصيروا رجال تحقروا زوج نساء وشايب ما نسملكمش الرّب ما يسملكمش...والإنسانية أيضا جنس فاسد أمة ساقطة...خنقوا وخدعوا العالم بأدابكم وبرجال العلم امتاعكم وما ظهر خبكم حتى كشفه الشعب الجزائري، بعد ما نزح ثوب النفاق اللي كان كاسيكم...وهذا دليل اللي الجزائر أشرف وأشجع وأقوى منكم ويصير العلم المرشوش بدماء الشّهداء يرفرف في سماء العاصمة..جبناء..جبناء" (23). يتحدّى ربّ الأسرة العدو وأركانه بنبرة هجومية لم يعتدها القارئ في بداية الخطاب المسرحي وفي المشاهد السّابقة، لتتفجّر المشاعر والثورة التي يحملها كل جزائري في قلبي في المشهد الأخير الذي كان أكثر مأساوية، حين أطلق الضباط النار على حمدان فانسحب على الأرض، وقاوم الموت إلى آخر لحظة ولم يهدأ باله إلا حتى قال كلمته الأخير والمؤثرة ليمينة " ابقاي حيّة باش تقولي لأولدك وأولدهم وأولدهم، أبقاي حيّة باش تسمع الأجيال ما تتساش أبدا واش فعلت فرنسا في الجزائر ... (يموت ولا يظهر أي تأثير على يمينه إلا بعض الدّموع من عينيها" (24) رسالة وجهها للزوجة وللأم الجزائرية ولأبنائهما وأبناء الوطن المقهور لكن كتب على يمينه الموت أيضا، وأطلق عليها الضباط الرصاص، ماتت وهي تستكمل وصية زوجها حمدان وصرخته بأن تحت توفيق وعمر على مواصلة الكفاح، ونقل الرسالة إلى أن تعيش الجزائر حرّة مستقلة دائما وأبدا.

يخلص البحث إلى جملة من النّاتج من أهمّها:

✓ قدّمت مسرحية أبناء القصبة للقارئ خمسة وثلاثين مشهدا أبطاله أسرة حمدان و أفرادها : يمينة وحديد ومريم وعمر وتوفيق، في مواجهة معنوية مع العدو الأكبر (المستعمر) وأخرى واقعية مع السّارجان والضابط ورجال المظلات ولاكوست وغيرهم، وقد تبلورت الأحداث والحوارات بدءا من الحديث عن حيثيات الثورة وجعلها همّا وهاجسا، إلى غاية التضحية بالغالي والنفيس لأجل استكمال مبادئها وما تطمح إليه، من خلال أقوال وأفعال الشخصيات.

✓ وقد زواج النّص المسرحي بين العامية والفصحى التي حضرت في بعض المواضع لينقل لنا كيف شغلت الثورة الشعب الجزائري بعامّة والأسرة بخاصة، حيّرت المثقف والبسيط، والغني والفقير، والرجل والمرأة، والزوج والزوجة، والآباء والأبناء، حضرت تيمة بارزة تثير التساؤل، وتبعث الأمل وتستنهض الهمم، فتوطّنت في ثنايا النّص وشكّلت كل أجزاء النّص ومشاهده، لنقول التاريخ في تلك الفترة، ويعيد القارئ فهمها والتفاعل مع ما غيّب فيها من جهة أخرى.

- (1) عبد الحليم رايس، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري ، مسرحيتان: أبناء القصبه، دم الأحرار، العدد الثاني، نوفمبر 2000، منشورات المعهد الوطني للعلوم المسرحية، برج الكيفان، الجزائر. ص.8.
- (2) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي عالم المعرفة، الكويت ، ط2، 1999، ص 474.
- (3) كيت ميتشل، التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص31.
- (4) بول ريكور، الزّمان والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي، فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ، 2006، ص06.
- (5) عبد السلام أقليمون، الرواية والتاريخ، سلطان الحكاية وحكاية السلطان، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ، 2010، ص102.
- (6) عمر عبيد حسنة، تقديم كتاب المنظور الحضاري في التدوين التاريخي عند العرب، لسالم أحمد نحل، سلسلة كتاب الأمة، مركز البحوث والدراسات، الدوحة، قطر، 1997، ص18.
- (7) عبد الفتاح أحمد يوسف، قراءة النص وسؤال الثقافة - استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى جدار للكتاب العالمي، عمان - الأردن ، ط1، 2009، ص161.
- (8) محمّد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925-1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2 ، 1985، ص325.
- (9) كيت ميتشل، التاريخ والذاكرة الثقافية في الرواية الفكتورية الجديدة، مرجع سابق، ص49.
- (10) إبراهيم مياشي، روح الأمير عبد القادر عبر المقاومة الجزائرية، مرجع سابق، ص236.
- (11) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، مرجع سابق، ص563.
- (12) يوسف وغليسي، في ظلال النصوص ، تأملات نقدية في كتابات جزائرية، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2009، ص102.
- (13) ينظر: صالح لمباركية، دراسات مسرحية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص72.
- (14) عبد الحليم رايس، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري، مصدر سابق، ص2.
- (15) المصدر نفسه، ص11.
- (16) صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص53.
- (17) المرجع نفسه، ج1، ص103.
- (18) المرجع نفسه، ج2، ص37.
- (19) عبد الحليم رايس، دراسات ونصوص في المسرح الجزائري، مصدر سابق، ص14.
- (20) المصدر نفسه، ص17.

(21) المصدر نفسه، ص 18.

(22) المصدر نفسه، ص 23.

(23) المصدر نفسه، ص 90.

(24) المصدر نفسه، ص 90.