

البعد الجمالي للسرد الثوري من خلال "مصرع الطّغاة" لعبد الله ركيبي

The aesthetic dimension of the revolutionary narration through the death of tyrants by Abdallah Rekibi

ميلود سي الطيب *¹

Sitayebmiloud7@gmail.com

¹كلية الآداب واللغات، جامعة عبد الحميد بن باديس - الجزائر

تاريخ النشر: 2020/06/30

تاريخ القبول: 2020/03/18

تاريخ الإرسال: 2020/03/10

الملخص:

عُتبر السرد الجزائري حلقة من حلقات الأدب الذي مثّل القومية وأثبت وجود الذات في المراحل المختلفة التي مرّ بها الإنسان الجزائري لاسترجاع هويته وإثباتها بين الشعوب، وقد لعب الجانب الجمالي دوره في بثّ الرؤية الحقيقية التي سعى من خلالها السارد إلى ترجمة أفكاره عن الوجود بشئ أشكاله، وقد كان "عبد الله ركيبي" أحد هؤلاء من خلال مسرحيته "مصرع الطّغاة". فكيف تجلّت الجمالية في بناء هذه المسرحية سرديا؟ وهل كانت انطلاقا للبعد الجمالي في المسرح الجزائري؟ هوما سنجيب عنه من خلال تتبع السرد الجزائري الثوري عامة، ومسرحية "مصرع الطّغاة" بالبحث في الأبعاد الفنيّة المكوّنة للسرد من خلال هذه المسرحية.

الكلمات المفتاحية: السرد؛ المسرح؛ الجمالية؛ الجانب الفني

Abstract:

The Algerian narration considered one of the episodes of literature that represented nationalism and proved the existence of the same in the various stages that the Algerian man went through to retrieve his identity and prove it among the people, The aesthetic side played its role in transmit the true vision through the narrator translation of his ideas about existence in all its forms, and Abdallah Rekibi was one of them through his play 'The Death of the Tyrants. How did the aesthetic manifest in the construction of this play narratively? This

* المؤلف المرسل:

is what we will answer by tracking the algerian revolutionary narration, through 'The Death of the Tyrant'.

Keywords : Narrative ; Theatre ; Aesthetic ; Artistic Side

مقدمة:

لعلّ الكتابة كانت مخرجا للثائر الجزائري الذي راح يبحث عن هويته وقوميته في فترة هامة من الوجود، فاستخدم الشّعر والنثر في سبيل تحقيق ذلك، ورغم أسبقية الشّعر في ترجمة الصّراع وإبراز طريق التعبير، إلا أنّ النثر كان أفقا رحبا وموسوعيا من خلال مكوّناته المختلفة التي كان السّرد عنوانا لها .

القصة، الرواية والمسرحية صاحبت فترة وجود الآخر الأجنبي ممثلا في الفرنسي خاصة فأبانت عن حقيقته وخباياه منذ الوجود الأوّل لها، وفي المقابل أبرزت الجانب التّضالي للسّرد، إذ حتمّ الاستعمار بكلّ أشكاله على وجود هذه التّثريات، فجاءت في المقابل خدمة للوطن والثّورة مظهره صمود السّارد الثائر، الثّوري والأديب .

وقد وقع اختيارنا في هذا البحث على المسرحية التي كانت أحد الحوارات البارزة في إطار بعث الكتابة السّردية وإثرائها وتطوّرها، إذ سنحاول ولوج الجمالية التي اكتسها السّرد الثّوري من قصص وروايات ومسرحيات خاصة، بغية إبراز الصّفحة الثانية لهذا الأخير عدا التّزامه ومواجهته للأجنبي، وهذا من خلال مسرحية "مصرع الطّغاة" لعبد الله ركيبي، فكيف ارتسمت الجمالية في هذه المسرحية ؟ رغم السبق الذي كانت عليه في الكتابات المسرحية، وذلك في استخدام الشّخصيات، ضبط الحوار، البعد الزّمكاني، الموضوع وانتشاره، أسلوب السّرد ولغته وغيرها من الأبعاد المكوّنة لها .

1. السّرد الجزائري: الأبعاد والآفاق

السّرد القصصي شعبويا وتاريخيا ودينيا ورومانسيا وواقعيا، كان بالنّسبة لأصحابه المعجزة التي من خلالها يتواصلون مع الوطن، مع أنفسهم ومع العالم ليثبتوا أنّ حرب التحرير الجزائرية جاءت مكتملة الأطراف، مترامية الأهداف، فالسّلاح لم يكن رشاشا وحده أو بندقية، إنّما كان انفتاحا وخلقا، وكان الكفاح يقفز متناسيا حدود اللّغة

والظرف، بل كان الحكي لسانا مختلفا ((عن نضال الشعب، والواقع الثوري الجديد،
وتجاوب مع الأحداث))¹

التي حتمت على القصة أن تحذي حذو الفنون الأدبية السابقة في إبراز مدى فعاليتها
في التغيير، خاصة مع تنوع اللغة، والمادة والمجال وكان هذا حتى مع البدايات الأولى،
ف نجد المكتوب باللغتين العربية والفرنسية من أمثال زهور ونيسي، وعبدالمجيد
الشافعي... بالعربية، ومحمد ديب، كاتب ياسين، مولود معمري ... بالفرنسية، ونجد
الشعبية منها، والتي مثلت سيرا شعبية كما فعل ذلك المدّاحون والمنشدون والرواة مع
قصص " عنتره، سيرة الهلاليين .. " والقصص البطولية كالتي حكيت عن جبل الأوراس،
أمّ مجالاتها فقد تعددت بين التعبير عن الأرض ((التي أنسناها بعض القصاصيين،
فأعطوها صورة المرأة))² ونجد هذا في رواية محمد ديب " الحريق "، و"نجمة" لكاتب
ياسين، إضافة إلى أبي العبد دودو في مجموعته القصصية " دار الثلاثة . ولعلّ في هذا
من الجمالية ما يسمح من وضع اللغة في إطار الإنسانية، وهي من الطّواهر الفنيّة التي
انعكست في السّرد الجزائري، فلم يهمل السّارد هذا الجانب رغم انشغاله بالوطن
ملتزما.

ليؤكّد بذلك الواقع الثوري في القصة أنّه كان العنوان الأبرز للكفاح، واستخدم
السّرد في رسم الخطّة المحكمة لمحاربة الاستعمار ذلك أنّه انطلق من التغيير ولم يكتف
بمجرّد الوصف مثلما يتحدّث "عبد الله ركيبي" في تحليله لقصة " المسافر " لعبد الحميد
بن هدوقة ((ولكنّ الأهمّ هو أنّ القصة تتحدّث عن الحرب وآثارها دون ذكر صريح لهذه
الحرب ووصفها وصفا ماديا أو ذكر أضرارها ومعاركها))³

ويوضّح هذا طينة القاصّ الجزائري الذي عبر عن حبّه الشّديد واشتياقه للمشاركة
في الثورة حين كان مُهجّرا ومغتربا وهو يلتمس الأمان والحنان في وطنه ويعتبره مثلما
أشرنا الحبيبة والأم والأخت.

وبتعدد الأنماط الكتابية السّردية، تنوعت الآراء واتضح الأفكار في الكشف عن
الذات الجزائرية السّردية وكيفية تكوينها لهوية الإنسان الجزائري من خلال القصّ، وقد

¹ عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، طبعة 2011، ص164

² نور سلمان، " الأدب الجزائري في رحاب الرّفض والتحرير "، دار العلم للملايين بيروت - لبنان، ص 426

³ عبد الله ركيبي، الأعمال الكاملة، المجلد الرابع، دار الكتاب العربي، طبعة 2011، ص191

كانت الكتابة السردية بعد الحرب العالمية الثانية أكثر نشاطا بعد اتّضح الرؤى حول طبيعة الوجود الاستعماري ووعوده، وكذا اكتمال الأدب الجزائري ووعيه بضرورة الكشف عن ماهية الهوية التي كانت فيها القصّة والرواية والمسرحية العنوان الأبرز الذي ترجم أهداف الذات السردية، فالمكوّنات رغم اختلافها ساهمت بطريقة أو بأخرى في وضوح الرؤية التي عبّرت عن الأنا السردية التي كانت تمثل ال(نحن) أي الجماعة، وفي هذا السّياق ما مثّله المسرحية التي لم تخل من إبراز ما للذات من تموجات صنعت الأنا الجزائرية السردية منها وجودها الجماعي، فعبّرت بدورها عن جمالياتها في: الغضب، الأسى، القلق، الجوع، المرض.. وهذا ما يظهر في مسرحية "كاتب ياسين" "الجثة المطوّقة" التي تبحث في رؤية "هناك" في أرض الآخر القاتل، السّفاح، الكاره، المتلاعب، المنفصم .. الذي جعله غشمة يطمس هوية الأنا هنا وهناك، فعبّر عن ذلك "كاتب ياسين" في مسرحيته التي نقلت المعاناة إلى بلد الاستعمار ((يذكر كاتب ياسين في مسرحيته "الجثة المطوّقة" احتقار مارجريت الفرنسية للعرب الوسخين وتعاليمها عليهم))¹ وكانت اللغة والدّين عنصرين أساسيين من عناصر الثقافة التي كوّنّت السردية الجزائرية وأبرزت جمالياتها فاللغة الازدواجية التي أوجدها الآخر القاتل وفرضها على التعبير، وأسّر العربية ومنعها، كما اجتذع مفاصل الدّين وضيقه، فترجم السرد هذا الصّراع في شتى أجناسه.

ففي مسرحية "مسحوق الذّكاء" لكاتب ياسين يطرح فكرة طمس الهوية الدينية، ويكشف عن انحراف المؤسسات الدينية إلى الاستعمار ((إنّ العلماء قد منعوا المrapاطية ليحتكروا السّلطة الدّينية فيسممهم تجار الإسلام والكلّ خاسر في النهاية، ما عدا الله والسّلطان والمفتي))²

وإنّ كان السرد في بداياته ظهر في صورة باهتة إلّا أنّه كان وليد الثّورة وأخذ تطوّر وجماليته منها، وهذا ما نراه من تغيرات فيه بعد الاستقلال إذ نجد تشعبا في المضامين رغم انعكاس أغلبها في تصوير ملحمة النّص والثّورة، إضافة إلى كثافة الكتابات الروائية والقصصية والمسرحية في هذا السّياق ((بعد الاستقلال 1962م بدأ الأدب الجزائري

¹ نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرّفص والتحرير، مرجع سابق، ص 437

² المرجع نفسه، ص 432

يسجّل ملحمة التّصر وقصص الكّفاح، وقد تصادف أن تمّ ذلك التّصر على يدّ طّلاع الطّبقّة الوسطى، الطّبقّة التي يعزّي إليها اكتشاف فنّ الرّواية الحديثة))¹

فظهر على إثر هذا كتابات "عبد الحميد بن هدوقة" كـ "ريح الجنوب" 1980، الطاهر وطّار "اللاز" 1984، وغيرها كثير ممّا صنع جماله تاريخه وظهر منه الجانب الفنّي من طبيعة التلقّي ومستوياته، الشّخصيات وانتشارها، حضور الرّمكان ..

أمّا المسرح الجزائري بعد الاستقلال فقد كان مختلفا نوعا ما إذ يعود السّبب إلى ارتباطه المباشر بالمجتمع في التمثيل على خشبة، ما جعله يندرج في الإطار الاجتماعي ومسايرة بعض التغيّرات في الجانب السياسي والثّقافي، لكن أطلقت الجزائر العنان للمسرح في فترة ما بعد الحرب، نظرا للدور الذي قام به فأصبح بذلك اللّسان النّاطق للمجتمع، العاكس لكلّ التّطوّرات، المعبّر عن انشغالات متباينة عن تلك الحالة التي عايشته الثّورة، وارتبطت أشدّ ارتباط بالنّضال الذي كان نقطة أساس في فترة ما قبل الاستقلال ((لذلك نجد أنّ المسرح الجزائري بعد الاستقلال قد وقف إلى جانب التحوّلات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي عرفتها البلاد، وكان الطّابع المميّز له هو الطّابع الشّعبي))²

ولم يكن هذا الطّابع اعتباطيا إنّما نتيجة لمسايرة المسرح للجمهور، ومقارنته لما يحدث في العصر، خاصة وأنّ البيئة ساعدته على ذلك، فقد ارتبطت بالتجّدّد والتغيّر والانفتاح، وهو ما أثمر عن الكثير من الأعمال المسرحية منها "المغص" لأحمد بودشيشة، محمد الأخضر السانحي ومسرحيته "الرّاعي"، كما كتب هذا المسرحي العديد من المسرحيات التي حاكت الثّورة ولم تُهمَل من هذا الفن "كحكاية ثورة". وبقيت المسرحية الجزائرية بعد الاستقلال محافظة على جمالها وفنّياتها، إذ ارتبطت ارتباطا مباشرا بالجمهور من حيث اللغة والشّخصية والعنوان والارتباط الزّماني والمكاني وحتى المواضيع.

¹ حياة لصحف، جمالية الكتابة الزوائية، كلّية الآداب واللّغات والفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015-2016، ص69
² إساعيل جبارة، البنية السوسولوجية للمسرح الجزائري بعد الاستقلال، كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة

2007.2008، ص25

2- الجمالية في المسرح الجزائري " مصرع الطّغاة " أنموذجا:

1.2. المسرح الجزائري و"مصرع الطّغاة":

كانت المسرحية من بين الأجناس الأدبية السّردية التي مثّلت من الثّورة الجزائرية أجزاء للنّضال، وزرع الأمل، ومواجهة الآخر القاتل المتمثّل في الفرنسي، والذي بدوره منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري الذي بدأ من تمثيلات على خشبة بنصوص مسرحية كمحاولات أولى ((وتذكر مؤلفة : المسرح الجزائري " أرليت روت " بأنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظلّ في الجزائر في سنة 1830 مثلما ذكر بوكليروسكو، على أنّ هذا التّوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية، وكان ذلك في سنة 1843.. وخشى الحكام الفرنسيون من أن يصبح أداة للثورة على الاحتلال وأصحابه فمنعوه))¹

فمن هنا نجد هوية الآخر القاتل كانت موجودة في المسرح منذ دخول الاستعمار الفرنسي، وازداد اهتمام الذات المسرحية السّردية بهذا اللون الأدبي بعد أن استمر المنع، وغرسوا في أناهم الآخر المانع وهو ما جعله يتطور ويستمر من مسرحية " حنبل " لتوفيق المدني، " بئر الكاهنة " لمحمد واضح، " التراب " لأبي العيد دودو، " أبناء القصبة " لعبد الحليم رايس .. وغير ذلك كثير من الأعمال المسرحية الممثّلة للنّضال، لأننا والذّات، للثّورة والهوية، ولمواجهة الآخر، وترجمته هويته القاتلة المتناقضة وللزّخم الفّي الرّاقى الذي لم يهمله هؤلاء بتاتا.

أمّا "مصرع الطّغاة " لعبد الله ركيبي فكانت بمثابة المنارة التي أشعلت نور المسرح كونها من أوائل المسرحيات التي نشرت بالفصحى، ومثّلت الثّورة ((ولأنّ فيها صورا طبق الأصل لبعض أحداث الثّورة الجزائرية العارمة، هذه التي كانت على الغوليين غول سلامتهم واطمئنّانهم، إذ هزت فرنسا هزّا عنيفا))²

فجسّدت بذلك هوية الثّوري الجزائري في شخصية الأنا السّارد عبد الله ركيبي، الذي كان فتيا حين كتابته لهذا العمل، ورغم هذا حاول بقوة أن ينقل صورة أوضح عن حالة الجزائر زمن الاستعمار في مسرحيته الرّوائية، الاجتماعية منها والسياسية

¹ عبد الله ركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، طبعة 2011، ص 211

² عبد الله ركيبي، مصرع الطّغاة، مقدّمة البشير العربي، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط 2011، ص 10

فالثّورة بعد قيامها وتطوّر أحداثها مع الزّمن، كان على عاتق الأدب والسّرد والمسرح بالذّات أن يظهر من خلاله هذا الالتزام المصاحب للحدث، وإن كان المسرح بالعامية قد قطع شوطا في ذلك إلّا أنّ اللّغة ركبت مطايا التنظيم من خلال الفصحى في هذه المسرحية التي شهدت ذلك ((وفي ظلّ هذا المعطى ظهرت مسرحية " مصرع الطّغاة " التي نشرت سنة 1959 اللقاءات السّرية لقادة الثّوار لبحث السبل الكفيلة بمقاومة الاستعمار، وتعطي صورة تاريخية عن الوضع السياسي والاجتماعي العام للجزائر عشيّة انطلاق الثّورة))¹

أمّا فيما تعلّق بمكوّنات ومضامين المسرحية، فهي تتكوّن من أربعة فصول مقسّمة على مكانين وأزمنة مختلفة ومجموعة من الشّخصيات، مثّلت الجزائرية منها ذات السّارد وهوية الجزائري، وفي مقابلها الآخر مثّلت الشّخصيات المضادة من هويات قاتلة أو مساعدة على القتل في الشّخصيات الموالية للفرنسيين.

ففي الفصل الأوّل من " مصرع الطّغاة " يقف الآخر القاتل سدا منيعا في سبيل انتشار الوعي النضالي لدى الجزائريين، ويحاول تجميد العمل الثّوري أمام الشّباب، فشخصية " البشير"، أخته "رحمة"، الدكتور "حمد"، مصطفى، صادق وسليم، الشّخصيات الثورية المقاومة، في ثنايا هذه الدّوات، أمّا في الفصل الثّاني من هذه المسرحية والتي كان فضاؤها المقهى فقد أبانت عن الطرق النّضالية المختلفة وحبّ التضحية لدى الأنا الجزائري، هوية الشّباب العطوف على وطنه، المتعلّق بالتراب، وفي علاقة الآخر الذي اعتبره السّارد في سياق الحوار الذي وضعه بين " أصدقاء " يلعبون الدومينو، وبطل المسرحية " البشير " مع " الدكتور أحمد " أحد المقاومين، يعود الحوار إلى منزل " البطل " من جديد، ليرسم الكاتب جوّا من الفرح في الحبّ الذي أشرقت شمسُه بين " الدكتور أحمد " و "رحمة " المناضلة، وأخت البطل بشير".

فيتحوّل المشهد في الفصل الثّالث ويمتد من الحب الذي يرتبط بالثّورة، في مقارعة مباشرة مع الفرنسي الذي كوّن مأساة الهوية الثّورية اجتماعيا وسياسيا، فهو يراه فضيعا في أساليبه، طاغيا باغيا، لعينا، أمّا في آخر فصل من هذه التمثيلية فقد وقعت آخر مشاهد للصراع في مركز للشرطة كان الحدث فيه امتدادا لبداية الثّورة في الفصل

¹ ناصر بركة، البعد الثّوري للشّخصية في مسرحية "مصرع الطّغاة"، مجلّة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلّد 11، العدد1، 2019، ص159

السّابق، ف"أنا" السّرد تغوص في عمق الهويّة القاتلة تعبّر من داخلها، وكأنّها بهذا تعلن اكتمالها، تريد أن تعبّر بصوت الآخر لكن ليس كما تعود أن يصوّر ذاته، إنّما على حقيقته التّامة، فهو لا يرى "أنا الهنا" إلا عبيدا وأجساما ميتة، وسنحاول أن نفصّل أكثر في هذه الفصول من خلال الدّراسة الجمالية لتفاصيل هذه المسرحية.

2.2. الجمالية في مسرحية "مصرع الطّغاة":

ولأنّ هذا العمل كان رائدا من حيث النّشر، فكان لا بد من تتبّع الجانب الجمالي والذّوق الأدبي الذي صاحب هذا العمل للسبب ذاته، وقد شملت هذه الجمالية نواحي متعدّدة للنّص المسرحي كالموضوع أو المغزى، الشّخصيات، الحوار، الفضاء المكاني واللّغة.

أمّا الموضوع فلن نتناوله كثيرا ذلك أنّنا أفردنا له جزءا حين تحدّثنا عن ماهية هذه المسرحية في المسرح الجزائري ومكانتها، فقد أخذت الثّورة الزاد الأكثر في التّرع على أجزاء الفصول، غير أنّ هذا الموضوع من النّاحية الجمالية له نواحي أخرى من العلامات التي حملها، فقد جاء العنوان في حدّ ذاته ردّا ومواجهة للفرنسي ومن يمثّله في إطار شمولي موسوعي ف"مصرع الطّغاة" مثل في مخيّلته نهاية أكيدة للآخر، للأجنبي، للمستعمر، للغربي الذي سلب الأرض، الوطن، الكرامة، الاستقرار في أبسط وجوده ((التقارير التي يدرسها الفرنسيون ويبنون عليها حاضرمهم ومستقبلهم في الجزائر كلّها إذن خاطئة، لأنّها تكتب بأيدي المسؤولين الفرنسيين وأعوانهم، ومن يلحق بالمسؤولين والأعوان من وصوليين وأذنان))¹

هكذا جاء موضوع هذه التمثيلية كردّ فعل على كلّ من يقف ضدّ الجزائر، وهي ردّة فعل طبيعية مناسبة بعد الفترة التي مرّ عليها احتلال البلد وكذا الثّورة المنظّمة التي كان العنوان انعكاسا لها، إذ حان الوقت للتخلّص من المستبدّ بكلّ موجوداته، وعلى هذا اعتبر العنوان من النّاحية الجمالية هو الصّورة التي من خلالها ندخل ثنانيا التّدوّف في إطار التلقّي الذي ارتبط بشكل أقوى بالقارئ، ولعلّ الدّراسات المتجدّدة لهذا العمل وكذا التّركيز عليه كأحد العناصر التي انبنى على إثرها المسرح الجزائري، إذ يرجو الكاتب من خلال العنوان إلى مصارعة العدو والاشتغال أكثر على ربوع الجهاد، فكان له منطلق

¹ عبد الله ركيبي، مصرع الطّغاة، مقدّمة البشير العريبي، مصدر سابق، ص12

الهدف إلى خارج النصّ وداخله ((حضورا وموقفا دوره الرئيس في تحقيق الوعي الذاتي والرؤيا الإيديولوجية انطلاقا من عرض تلك الأعمال على خشبة المسرح ومحاولة التأثير في المتلقي باستمالاته لتبني أطروحات النضال الثوري في مواجهة الاستعمار))¹ هكذا شهد الموضوع منطلقا فنيا ملفتا في هذه التمثيلية، إذ من خلاله يمكن أن نقرأ الصراع الذي تداريه بقية العناصر الفنية من انتشار للشخصيات، تمركزات للحوار، تتابع للمضامين في الفصول، إضافة إلى لغة التحدي والصمود عبر الأمكنة والأزمنة المنتشرة في ثنايا الفضاء .

أما الشخصيات، فقد كانت أحد الركائز التي بنى الكاتب عليها مسرحيته، إذ تمّ اختياره على الأسماء . سواء من حيث الطابع والمناسبة، أو الدور الذي قامت به رئيسية، ثانوية مساعدة أو إضافية . مناسبة فشخصية البطل " بشير" حملت روح التفاؤل، كان من خلالها المنحى السردى في تصاعد من خلال الانتشار الذي أوجده " ركيبي" للشخصية، فقد بدأت بالإيثار الذي صاحب مرافقة " بشير" لكل ما يخص الثورة فقد كان يتحمل مسؤولية كلّ الشعب مثلما تتحدث أخته " رحمة"، يتطور هذا العمل فيما بعد ليعبر عن علاقة البطل بالهنا في المجتمع بأكمله، الذي أصبح في اتصال مباشر مع كلّ ما هو جزائري ولعلّ في هذا ما يدلّ على البعد الفني الجمالي الذي تلعبه الشخصية من خلال وصفها داخليا في إطار الإلحاح والصمود والتميز، وفي سياق العمل الذي تقوم به والذي جعله في حرية واسعة الأفق ((ويستطيع الكاتب في هذا الصدد مراقبة شخصياته من الخارج، تاركا لها إمكانية التعبير عن آرائها وأفكارها بعد أن اختار لها أسماء تحمل بشكل ما درجة من القصصية في الاختيار))² وتبقى شخصية " بشير" في هذا تقوم بدورها حتى النهاية التي ترسم شيئا من البهجة التي تعكس بداية النهاية للطغاة .

أما " رحمة" فهي شخصية رئيسة موازية للشخصية الأولى كبطل، إذ كانت بمثابة الاختيار الثاني في الحوار السردى الذي كان في المسرحية فقد نحت بوجودها جانبا شعوريا تمثل في الحبّ الذي دار بينها والدكتور "أحمد"، وحبّا آخر بينها وبين الوطن في إطار ثوري أو غيره، إذ كانت نقطة اتصال بين العائلة من أخ وأب، إلى علاقة مع الثوار

¹ ناصر بركة، البعد الثوري للشخصية في مسرحية " مصرع الطغاة"، ص156

² المرجع السابق، ص 161

والبلد ثمّ العلاقة المباشرة التي ربطتها بالثّورة، ما جعل بعض الدّراسات تعتبرها البّطل على إثر التّفرع القِيَمي الذي قامت به ولعلّ هذا ما خوّل لوصفها من أن تكون " كاهنة" وهو رمز يوحى بجمالية أثّرت البعد الفئّي لاستخدام هذه الشّخصية صادق : نعم، اجلسي أيّها الكاهنة يا بطلة الجزائر، الرّفاق يضحكون .

يردّدون " مرّحى، مرّحى "

صادق : إنّها الكاهنة العربية ..

رحمة: أشكركم يا رفاقي على هذا اللّقب الذي لا أستحقّه.. وإنّه ليشرّفني أن أعمل بجِدّ حتى ترضى عنيّ كاهنتنا البربرية..¹

فالعَمق هو ما حملته ملامح هذه الشّخصية، التي أبانت عن دور المرأة الجزائرية كرمز ثوري وطني وتاريخي، وحضورها وحيدة دون جميع النّساء دليل على الأثر الذي تركه الكاتب من خلال هذا العنصر الفئّي، وكأنّ المرأة أثناء الثّورة كانت في صورة "رحمة" لا شيء غير ذلك .

أمّا بقيّة الشّخصيات فنجدّها . سواء في صورة جزئية أو شاملة . قد أدت دورها، كما أبانت عن جمالها، فشخصية " أحمد" كانت هي الأخرى، شكل فئّي مختلف نظرا لتمثيله دور المقاومة من طرف المثقّف الجزائري الذي لم يترك وطنه أبداً ومنه نرى كاتب هذه المسرحية من خلال الدّور المشترك بينه وأحد أبطال عمله، لم يتردّد " أحمد " عن الجهاد مثلما لم يتخل عن دوره الاجتماعي في الرابط الذي كان مع " رحمة"، حركية فنيّة جمالية للدّور الذي قامت عليه هذه الشّخصية، أمّا باقي الشّخصيات التي كانت تمثّل الجانب الجمالي في الشّخصية السّلبية أو المكمّلة .

أمّا الأولى فتمثّلت في الفرنسيين ومن يمثّلهم كالجزائري الخائن في " الأحذب " الذي صوّره الكاتب في الاعوجاج المختلف جسدياً، فكرياً، اجتماعياً، فاستطاع " ركيبي " أن يصنع من ذات الشّخصية، ميكانيزمات ضارة في إطار مسرحته هذه، فقد يستطيع رجل ثوري أن يصنع الإيجابيات في الشّخصية، أمّا السّلبيات فصعب خاصّة فنياً من أجل مجيئها لخدمة العمل .

¹ عبد الله ركيبي، مصرع الطّغاة، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2011، ص 26

فنجد "الأحذب" خلاصاً لكلّ من تسوّّل له نفسه بأن يخالف وطنه وأبناء جلدته، وعلى هذا وضعت له نهاية قويّة حين غدر به المستعمر نفسه، كما لاح ندمه حين لم ينفعه ذلك وكانت نهايته بيد "رحمة" فحتى مماته كان تعيشا ((الأحذب: هكذا أجازى على خدماتي.. تجازيني بالقتل بعد أن خنت بلادي.. آه آواه. إنني أستحقّ الصّلب.. هذا جزاء من يخون بلاده..))¹

أمّا فيما يخصّ الحوار واللغة التي جاء بها والذي دار بين هذه الشّخصيات فنجد أنّه بالقدرة والدّقة، فقد قام بوظائفه الفنّية والجمالية من ذلك تصوير الشّخصية، فنجد الحوار يترجم ماهية الشّخصيات فحوار الأب مثلاً يطول ليعكس حالة الرّجل المسنّ الذي تتشابك مشاعره، فيكون في سؤال دائم عن حالته وحال أسرته، فهو دائم السؤال، يبحث عن أدقّ التفاصيل، خاصة في بداية المسرحية، ويختفي في حوارات أخرى حين تغيب تلك العلاقات الاجتماعية خاصة، فلا نجد له أثر في الفصل الرّابع إلّا في نهايته، في المقابل نجد حوار الشباب المقاومين ضئيلاً قصيراً قليلاً عبر فترات من المسرحية، يعبر عن ملامح تلك الشّخصيات المكتملة التي يضعها الكاتب لتكملة شيء معيّن.

فالجمالية في هذا الإطار تأخذ منحاً عميقاً ويصبح الكاتب فيها خبيراً وكأنّه كتب عديد المسرحيات قبل ذلك،

لقد أدّى الحوار دوراً آخر تمثّل في تطوير الأحداث، فقد حصل ارتفاع متسلسل فيها بفضلها، فحين نأتي إلى بدايات المسرحية يكون شيء من الاستقرار فيما يدور بين "رحمة" و"والدها" ما يلبث أن يتحوّل فيما بعد فيصبح غزيراً بعد أن تتزايد الشّخصيات، ثمّ تزيد الحركية أكثر حين تضاف الأحداث التي يترتّب عنها الاستعداد للثّورة بوضع الخطّة واكتمالها والتحاق الثّوار بها، على هذا ينتهي الفصل الأوّل، لتستمر الأحداث في تطوّر بفضل الحوار الذي يقيمه هؤلاء دون أن تشعر أنّ هناك انتقال حتى بعد انتهاء فصل وبداية آخر، ففي الفصل الثّاني ينتقل الحدث إلى تبيان الوضع الاجتماعي للجزائريين أثناء الثّورة، والذي لم تستثن منه الشّخصيات الرئيسة ولا الحدث الأصل، وفي هذا تطوّر من خلال ضمّ حدث فرعي للتمثيلية قصد إمامها بكلّ الجوانب.

¹ المصدر السابق، ص 93

أمّا فيما بعد فيعود الاستقرار من جديد في ربط العلاقة التي تربط الدكتور "أحمد" بـ "رحمة"، والملاحظ هنا أنّ الأحداث لا تتوقف أو تتراجع، إنّما ترتبط بالمتلقي مباشرة، فلا بدّ أنّه يرفض أن تتواصل الأحداث على وتيرة الصّراع وهذا غير منطقي، فلم يكن زمن الثّورة صراعات فقط، إنّما كان هناك من الإنسانية ما كان وهو الجانب الجمالي الآخر الذي تصوّره الحوارات في الأحداث المتطوّرة من خلال هذا الفصل الثالث، أمّا آخر فصل فتنفجر فيه الأحداث لتصل ذروتها، فما كان يدور من حوار حول انفجار ثورة كان كفيلا بإنهاءها، فقد جاء هذا ليخرج ركام الحوار منذ بدايته، فأخذ جزءا كبيرا من حجم المسرحية وجمالية الحوار فيها، فتتواجد أغلب الشّخصيات في هذا الإطار وتجتمع في بعض الفترات أكثر من واحدة في حدث واحد ((ويتّجه الجميع نحو العلم في خضوع وابتهاال .. يتقدّم البشير ويأخذ بيد أخته رحمة .. وبالأخرى الدكتور أحمد))¹

ومثلما قام الحوار بتصوير الشّخصية أو تطوير الأحداث، كانت اللّغة وسيطا لذلك وقد جاءت جميلة ببساطتها ومباشرتها، فلم يتكلّف الكاتب شيئا في إبراز تلك الخطابية التي صاحبت حوار الشّخصيات نظرا لطبيعة الموضوع الذي تابَعناه سابقا، فقد حتمّت الثّورة بأبعادها من تلك الفخامة التي شهدتها اللّغة برمزية أو مباشرة، حسب كلّ شخصية في المسرحية، في حين لم تخرج عن طابعها القصّص ولعلّ في هذا من الصّعوبات التي وضع الكاتب بها هذا العمل، ومن الجمال أن تحافظ اللّغة على هذه الوتيرة خاصة في المسرح الذي يرتبط ارتباطا مباشرا بالمتلقي .

ويحتاج إلى ذلك المزج الذي نجده مصاحبا للمسرح في أغلبه، أمّا "عبد الله ركيبي" فاستخدم أدوات أخرى، كلغة الاستعمار حين يقول ضابط الشّركة "ألو"، أو اللّغة الإيحائية "((أف يالها من شيطانة عنودة، إنّها لم تتأثّر لا بالوعد ولا بالوعيد يا لصّلبة الصّخر "يصرّ على أسنانه" إنّ هذا النّوع من النّاس أقسى من الصّخر، لأحطمنّ هذه الرؤوس))²

والملاحظ أنّ الكاتب كان في تحدٍّ، يضع نصب عينيه أنّ كتابة مسرحية على هذا الشّكل يحتاج صناعة في اللّغة، إذ لن يسمح له النّقد من التّجاوز معبرا هذا الفن

¹ عبد الله ركيبي، مصرع الطغاة، مصدر سابق، ص 96

² المصدر السابق، ص 76

السّردي المأل، في حين بدا الارتباط وثيقا مع الأسلوب التركيبي لـ "مصرع الطّغاة" الذي مرّ عبر فترات، إضافة للحوار كالإخبار مثلا، فاللغة الخبرية نقلت تلك الأخبار والأحداث، وترجمت مكنونات وتقارير الفصول في تفصيل، فلم يكتف السّارد ولو لحظة من تجاوب تام بين شخصياته، وتلك الأفكار المتفرّعة في ربوع المسرحية، في مقابل هذا التوجيه المائل في الإنشاء خاصة ما وجد من تعجّب، نظرا للسّبق الجمالي الذي يصاحبه، فهو انهار بكلّ التّفاصيل ((إذ تميّز فنيا بنبرة خطابية قائمة على التّوجيه والإخبار في قالب سرديّ - حواريّ يمثّل مكوّنا أساسيا من مكوّنات العمل الدّرامي مع ذلك لم تفقد هذه التّقريرية أبعاد المسرحية الوطنية والثّورية والإصلاحية)¹

هذا التّراكم الّلغوي الذي يعدّ من أهمّ العناصر المكوّنة للسّرد المسرحي كان جليّا في جمالياته، إذ استطاعت الّلغة أن تحمل دور الوظيفة في نقل الرّسالة وتوصيلها إلى المتلقّي نظريا، فقد عمد القارئ إلى محاولة فهم المضمون ودراسته من خلال الّلغة التي كانت إرسالا خاصا للمسرحية .

أمّا الفضاء فقد اعتبر القناة التي احتضنت جميع العناصر السابقة، على هذا ارتبط الجانب الجمالي عبر المكان في إطار كيفية تمثيل تلك العناصر في المسرحية، خاصة من خلال الانتقالات بين الأمكنة، فنجد الفضاء الأوّل " المنزل" الخاص بالبطل هو بداية لتنقّل الأحداث وبحث الشّخصيات، بتفاصيل لها وقع فنيّ واضح من خلال طريقة ترتيب المكان الذي يصوّر بيئة المجتمع الجزائري أثناء الثّورة، فهو يمنح القارئ صورة منظّمة لحياة الثّوريين، وكأنّ طابع الّلغة هو الآخر فرض وتيرة هذا المكان، إذ ترجمت الطابعين الحضاري والشّعبي للجزائريين في " الهنا" وجعلتهم كغيرهم في سياق الصّراع مع الفرنسي الذي كان يعتبر الجزائريين مجرد فوضى، فأصبح يعتبر ممّا يصنعه الثّائر خاصة في وجود امرأة، فقد كان البطل الثاني في شخّصنة المكان الذي ظهرت فيه لمسات الأنثى التي تخطط ما تخطط لإحكام التواصل بين الشّخصيات، فرض الحبّ في الوجود، الأخوة، الودّ مع الوالدين .. وهو ما ترجمه " البيت" بكلّ تفاصيله، فحتى اختيار

¹ ناصر بركة، البعد الثّوري للشّخصية في مسرحية " مصرع الطّغاة"، مرجع سابق، ص 160

الفضاء لأکید في التناسب الذي عمد الكاتب إلى انتقائه ((رحمة تصقّف الكراسي حول المائدة والدموع تنهمر على خديها .. يرجع البشير فيجدها تبكي))¹ على هذه الوتيرة تتسارع الأحداث في المكان الأوّل الذي لا يطول البقاء فيه، فقد كان التّركيز على " مصرع الطّغاة" في الهدف الحقيقي الذي لم ين عنه السّارد في مسرحيته، فجعل هذا الفضاء من أقصرها على الإطلاق رغم ما بثّه فيه. أمّا المكان المتنقّل إليه بعدها فكان " المقهى" الذي عبّر عن الطابع الشّعبي للمجتمع من وجهة اجتماعية سياسية أظهرت الطابع الجمالي للتنوّع الفضائي في ذات الأحداث، فتبدّلت على إثره الثقافة السّردية المسرحية حين أصبح المقهى . الذي يمثّل أكثر الأماكن استقطابا للجمهور- بطبيعته البسيطة مكوّنا أحد الدّعائم التي تبرمج للثّورة الأسس الاستطلاعية لها وعليها، فبعد الوصف المحيط بالفضاء ((مقهى باهت اللون متواضع البناء، انتشرت فيه أربع طاوولات خشبية، تبدو الشقوق في أخشابها واضحة، وبجانبيها كراسي تآكلت جوانبها، مقهى شعبي باتمّ معنى الكلمة))² كان الحدث معبّرا عنه، إذ أبان من خلاله الكاتب عن الروتين الاجتماعي للجزائريين في الترويج عن أنفسهم " لعب الدومينو"، وفي المقابل العمالة للفرنسيين التي لن تجد مكانا أجمل من هذا لتكوين مصالحتها " جانب سياسي"، وتظهر الصّراعات والاختلافات بقوة في إطار هذا المكان وهو شيء طبيعي فالبطل فيه لا يجد منه خلاصا في الأخير غير الرّحيل منه فالأفكار تبدو مختلفة نظرا لما يجمعه المقهى الشّعبي، فلا يمكن أن يحدث غير هذا حين نربط الفضاء العام للمسرحية " الثّورة في الجزائر" في علاقته "بالمقهى" كفضاء جزئي، إذ لم يسمح البطل بأن يغفل الشّاب الجزائري عن أداء واجبه نحو الوطن، مثلما لم يرض الشّاب ما فعله أمثال " البشير" الذين يراهم بعيدي الوضوح في الإبانة عن الآتي .

وفي الفضاء الثالث من " مصرع الطّغاة" تمثّل الحديقة فضاء مفتوحا للمتلقّي الذي يأخذه الكاتب في التمثيلية في إطارها الثّقافي بلمسة عاطفية فيها من الأمل والحياة، ولعلّ من الجمال مسحة في هذا المكان الذي يعكس هو الآخر طابعا متميّزا عن الجزائر أثناء الثّورة، فقد وجدت فيها الكتابة، القراءة، والحبّ .. أثمرت هذه الأشياء من

¹ عبد الله ركيبي، مصرع الطّغاة، ص 24

² المصدر نفسه، ص 3

البساطة التي صنعها الأشخاص لأنفسهم ((منظر حديقة صغيرة داخل منزل، فيها بعض شجيرات وزهور في أوصص))¹، فلا يحمل المكان فخامة رغم الجوّ المختلف، فلا يحتاج الكاتب أثناء الثورة لأن يمارس فعل الكتابة في فخامة، ولعلّ هذا ما جعل الأدب الثوري وليد المعاناة وحتى الحبّ في زمن الحرب لم يكن هو الآخر بمنأى عن الألم والبعد، ما جعل لقاء "رحمة" و"البشير" مرتبط بالجزائر، العلم، النضال، الوطن والحرية. فحتى حين ينقل السارد الأحداث إلى الهدوء لا يبعدها عن الصّراع ضد الآخر، فمصرع الفرنسيين في حبّ الجزائريين وثقافتهم، في كتاباتهم ضده، في وعيمهم بالحياة والاستمرار، فقد حاول الاستعمار أن يقتل تلك العلاقة التي كانت تربطنا، أراد بشتى السبل أن تكون القطيعة بين الجنسين هدفا من خلاله، يُهجّر الجزائريون، يهرب الثّوار ويفشلون.

لكن هيمات أن يحدث هذا فما زاد عمل الفرنسيين إلّا الجذب وما أحدث ذلك إلّا اللقاء وهو ما تعكسه "رحمة" حين تهمّ بإخراجنا من المكان بالعودة إلى المكان الأصل إلى بداية الثورة وهو ما يستمر في فضاء أخير "مركز الشرطة" الذي مهّد للنهاية المحتملة وكان موقعا للخروج من جميع الأمكنة التي سيقّت في المسرحية والعودة إليها في الوقت ذاته، فاشتد الصّراع أكثر وأكثر وارتفع معه النّسق الجمالي عندما تكاثفت الأحداث وارتبطت الشخصيات مع بعضها ارتباطا مباشرا فبين المكتب والحجرات يتنقّل مدير المركز، والأحدهب المرتبط بالمقهى والحوار الذي دار هناك يجتمع معه، أمّا "رحمة" فكانت تعاني من ألم الفراق والاستعمار فمثّلت الأول في فضاء الحديقة، والثاني في "حجرة التعذيب". "السّجن" كان مكانا آخر في هذا الفضاء الذي ارتبط به شباب الثورة وشيوخها "كالأب" الذي لم يسلم من الطّغاة، ورغم أنّ التشعّب طبع هذا الفصل إلّا أنّ "ركيبي" استطاع باختياراته للمكان أن يوفّق بين الأحداث عبر فترات متقاربة انتهت بـ "مصرع الطّغاة".

خاتمة:

لعلّ السرد الثوري كان وجهة لمسارين في حياة الأدب والنّقد الجزائري، إذ مثّل الثورة والوطن والصّراع لأجلهما فكان كلّ منهما موردا للكلمة المنتقاة بغية الحرية كهدف، فلم يخرج عمل جزائري عن اعتبار الفرنسي دخيلا لا بد من طرده فاستخدموا

¹ المصدر السابق، ص 49

لذلك عناوين متباينة المعاني مترامية الأشكال لتحقيق ذلك. كان المسرح الجزائري صرحا غير مسار الأدب الثوري خاصة عندما بدأ التألف رفقة النضال، فانبثق منه واستمدّ أحداثه من الواقع محافظا على المسار نفسه الذي خلقت له الفنون الأخرى، ولأنّ ارتباطه كان مباشرا مع القارئ، الذي بدوره كان مشاركا بالأحداث، فاعلا فيها ولم يكتف بالتلقّي فقط ما جعل القراءة بأشكالها تضيف إلى المسرح عمرا آخر وامتدادا لا ينتهي عند العرض، ومن جهة أخرى اكتست الجمالية أبهى حللها حين كشفت الرؤى عن العناصر الفنيّة المكوّنة للمسرح، فكانت اللّغة، الشّخصيات، الموضوع، الحوار، المكان.. متنفسا للسارد الثوري الذي أبان عن تمكّنه من الكتابة رغم فتوة هذا الفنّ، فلم يكتب لأجل الكتابة فقط إنّما كان ملتزما ومحترفا في قراءة الحضارة في زمنه.

عبّرت "مصرع الطّغاة" عن الجانبين الثوري والجمالي، فكانت البوابة المنظّمة التي من خلالها انفتح المسرح الجزائري على التطوّر، فعكست بؤرة الصّراع في مواجهة الاستعمار، وأظهرت بلغتها الفصيحة تميّزا يجعل هذا الفنّ ثريا خاصة وأنّه يوضع وجها لوجه مع المتلقّي الشّعبي، فلا تحرّم الفصحى هذه الخاصية وهو ما أكدته أحداث هذه المسرحية التي كانت متكاثفة مختلفة عبر الشّخصية المنتقاة باحتراف، في إطار الحوارات التي انبثقت من العناصر المذكورة، في حين كان الفضاء حيّزا جماليا جامعا لكل آليات المسرحية مثلما أشرنا .

قائمة المصادر والمراجع:

1. عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي، الجزائر، طبعة 2011.
2. _____، الأعمال الكاملة، المجلد الرابع، دار الكتاب العربي، طبعة 2011.
3. _____، تطوّر النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، طبعة 2011 .
4. _____، مصرع الطّغاة، مقدّمة البشير العربي، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط 2011.
5. نور سلمان، " الأدب الجزائري في رحاب الرّفض والتحرير "، دار العلم للملايين بيروت، لم تذكر الطبعة ولا سنة الطبع
6. رسالة دكتوراه، حياة لصحف، جالية الكتابة الزّوائية، كُلية الآداب واللّغات والفنون، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015-2016.
7. رسالة ماجستير، إسماعيل جبارة، البنية السوسولوجية للمسرح الجزائري بعد الاستقلال، كُلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر- باتنة 2007.2008.
8. ناصر بركة، البعد الثوري للشّخصية في مسرحية "مصرع الطّغاة"، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، المجلد 11، العدد 1، 2019.