البعد الثوري للشخصية في مسرحية "مصرع الطغاة" لعبد الله ركيبي

The Character's Revolutionary Dimension in Abdullah Rekibi's Play "*The Death of the Tyrants*"

د. ناصر بركة

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة محمد بوضياف –المسيلة –الجزائر.

Barka28000@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2018/10/24 **تاريخ القبول:** 2019/02/04

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث عن البعد الثوري للشخصية في مسرحية "مصرع الطغاة" التي واكب ظهورها الحقبة الاستعمارية، فكان لذلك أثره في اصطباغ مضمونها بصبغة ثورية والتزام فني بقضايا الشعب ومشكلاته على الرغم من الظروف المصاحبة لهذا الظهور في أولياته وبداياته، وهو ما يؤكد أن واقعية المسرح لم تكن لتنأى عن أهم أهدافه وأسمى غاياته ممثلة في الدفاع عن مبادئ التحرر والانعتاق والتحريض على الثورة في وجه السياسة الاستعمارية الرامية إلى تجريد المجتمع من هويته والقضاء على ملامح شخصيته.

لقد كان لتوجه مؤلفي النصوص المسرحية من أمثال عبد الله ركيبي نحو الشخصية الثورية حضورا وموقفا دوره الرئيس في تحقيق الوعي الذاتي والرؤيا الإيديولوجية، انطلاقا من عرض تلك الأعمال على خشبة المسرح ومحاولة التأثير في المتلقي؛ باستمالته لتبني أطروحات النضال الثوري في مواجهة الاستعمار، ويعدّ هذا التوجه نشاط موازيا ومكملا في الآن نفسه لما كان يحدث من حراك سياسي تبنته الحركة الوطنية أحزابا وجمعيات على المستويين الداخلي والخارجي.

الكلمات المفتاحية: الثورة، الشخصية، الشخصية الثورية، المسرح، الحرية

Abstract

This study endeavors at searching for the Character's revolutionary dimension in Abdullah Rekibi's Play "*The Death of the Tyrants*", whose appearance to the Algerian literary scene coincided with the era of

colonization. This effectively resulted in giving it a revolutionary shape and an artistic commitment to cast lighton peoples' issues and problems despite the conditions characterizing its beginning. This confirms one thing; the play's realism would never ignore people's high expectations of defending liberation ideals, emancipation and inciting people to revolt against the colonial policies, which aimed to annihilate the Algerian identity and to wipe the traits of its personality out.
This orientation towards the revolutionary character is so important that that it contributed to the crystallization of self-awareness and the ideological vision especially with the performance of these works on the stage.
Keywords: The Revolution-Character The Revolutionary Character- Theatre- Freedom

توطئة:

تعني الثورة، من منظور اصطلاحي، قيام شعب بحركة تغييرية سياسية أو عسكرية أو هما معا، من أجل استبدال وضع راهن مضطرب بوضع آخر أفضل منه[1] يعمّ فيه الرخاء وتسود فيه العدالة؛ إذ تسعى الثورة، بما توافر لها من شروط، إلى التغيير في المجالات الحياتية التي تنتابها حالات من التوتر أو الجمود، وتتخذ لها أشكالا متعددة يكمل بعضها بعضا للوصول إلى تحقيق ما يصبو إليه الفكر الثوري من مبادئ وغايات؛ ومن تلك الأشكال ما يُبنى منهجا وتصورا على تعالقات جوهرية بحركة الواقع وتحولات اللحظة التاريخية التي يستمد منها القدرة على إحداث التغيير المنشود ولو بعد حين.

وترتبط الثورة أيضا بكل جديد في أنماط الحياة الخاصة بالملبس والمشرب والمأوى والصناعة والتجارة والدراسة والعبادة، وتشمل ما يطرأ على اللغة والأدب والتقاليد والنظم السائدة، وهذه الثورات هي التي تتجدد بها الحياة من يوم إلى آخر ومن جيل إلى جيل[2]، وإذا كان التمرد حركة لا نتيجة لها في الواقع، واحتجاجا غامضا لا ينطوي على نظام أو مذهب، فإن الثورة من منظور واقعي محاولة لتكييف العمل وفقا لفكرة ابتغاء تشكيل العالم داخل إطار نظري وفعل إنساني هدفه التغيير الشامل، والتطهير الكلي، إنها الزلزال الذي يقلب ملامح الأرض ويهز الأعماق ويغير الخرائط ويبدل المجتمعات والأفكار[3]، وعند الحديث عن هذا المُعطى القائم على استثمار الواقع والتاريخ ومحاولة توظيفهما في النصوص الأدبية فإنه بالإمكان التمثيل لذلك بعلاقة المسرح بالثورة، فعلام قامت تلك العلاقة، وكيف اتخذ الكتاب من الواقع النضالي وسيلة لشحذ الهمم وتأجيج المشاعر في مواجهة قوة استعمارية ظالمة؟

والحقّ، فإن التعالق بين المسرح والثورة يزيد من قدرة كليهما على إحداث ما تصبو إليه الحركة النضالية المنشودة في سياقاتها التاريخية، وهذا ما يؤكد امتداد نبض ما يجري على المسرح في نفسية المتفرج الفرد، الذي يشعر بالشحنة الوافدة إليه من خشبة المسرح تفترس

كيانه وتمتلك مشاعره، وتغزو روحه، فيعيش تحت تأثيرها كل مراحل العمل الفني، ويمنح نفسه لها برضى، ويتركها تنغرس في ذاته بارتياح واستسلام وتنمو بما تملك من قدرة ذاتية ومكتسبة على النماء حتى تصبح ذات قوة قادرة على أن تحرضه و تدفعه إلى سلوك ضمن الجماعة وفي حياته اليومية معها، يؤكد ويجسد الفكرة والاحساس، القناعة والقيمة، التي غرستها الشحنة الوافدة من المسرح في أعماقه. وهكذا يتحول الفرد إلى طاقة مشعة أو إلى محرض، يرسل شحنات جديدة، في جسم المجتمع الكبير، ويسهم في تغييره بالقول والعمل[4] وهو ما كان يتطلع إليه الكتاب آنذاك بسعيهم إلى إحداث التغيير المأمول في واقع المجتمع إبّان الفترة الاستعمارية متبنين في ذلك موقفا رافضا للخطط الرامية إلى طمس ملامح الشخصية الوطنية.

والمسرح الجزائري لم يشذ في أبعاده المضمونية عن أهدافه الثورية؛ بل نلفيه قد استمد موضوعاته من انتمائه الشعبي بما هو حاضنة مهدّت لظهور الحركة الوطنية واتخذت من الفن وسيلة من وسائل النضال والترويج للأفكار الثورية والمبادئ المثلى، وعلى الرغم من منع إدارة الاحتلال لأنشطة هذا المسرح حينا ووضع نصوصه وعروضه تحت المراقبة أحيانا أخر فإنه استطاع بما له من إمكانات بسيطة مرافقة خطوات المقاومة والتحريض على الثورة، إذ اتخذ من الفضاءات المتاحة منابر ينشط فيها مثل السجون والمعتقلات وفي الجبال وخارج الجزائر وعبر الأثير من خلال المسرحيات الإذاعية الثورية.

لذا، فإن رسالته إبّان الفترة الاستعمارية لم تقتصر فنيا على استلهام الكتاب لمبادئ الكتابة المسرحية فحسب؛ بل كان من حيث موضوعاته ومضامينه صوتا من أصوات الثورة الفاعلة والنشطة بما تبناه من مواقف يجهر بها تارة ويومئ إليها تارة أخرى، ومن ذلك توظيفه لأسماء تراثية ودينية لها مدلولات اجتماعية وتاريخية ضمن الحاضنة الثقافية التي تنتمي إليها، ويمكن للقارئ أن يستشف، في هذا الصدد، كثيرا من الأبعاد الدّالة حينما يتأمل لغة الحوار وطبيعة الأحداث والموضوعات المعالجة في مسرحيات تلك الفترة، ولكنها تكشف بالمقابل حقيقة الثورة وامتدادها الفكري والدعائي في خضم المعركة التحررية.

هكذا انصب دور المسرح الريادي على استلهام حوادث الثورة و ومحاولة تمجيد بطولاتها مجسدة عظمة الثورة التحريرية، ومنوهة بالتضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري؛ فقد أسهمت العروض المسرحية التي قدمت مع اندلاع الثورة التحريرية في الكشف ضمنيا عن أساليب المستعمر الممارسة ضد الشعب وما كان يرمي إليه من أهداف انتقامية من معالم الهوية الوطنية وبخاصة ما تعلق منها باللغة العربية والدين الإسلامي، فجسدت بذلك المواقف الدرامية هذا الواقع المرّ وما انجر عنه من اهتزازات مسّت بالأساس منظومة القيّم المجتمعية برمتها.

ويبدو أن التوجه الإصلاحي الاجتماعي والثقافي الذي ميّز أنشطة بعض الجمعيات النشطة خلال الفترة الاستعمارية لم يلغ من حسبانه أهمية إنشاء الفرق المسرحية لما لها من دور ريادي مؤثر يظهر في آراء مؤسسيها من أمثال عبد الحليم رايس إذ يقول: "إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارا للكفاح؛ لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإننا نمثل مسرحا شعبيا يعيش في حالة حرب، ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري"[5] وهو ما يعني استهداف الفن المسرحي التعبير عن تطلعات الشعب وإذكاء الروح الوطنية بين أفراده، فصار من الطبيعي أن يكون هذا التوجه الوظيفي وسيلة من وسائل التعبير عن المواقف والتصورات واستشرافا لمستقبل الثورة وكيفية النهوض بالمجتمع وتنبيهه من غفلته.

إن التفاف كتاب المسرح حول الموضوعات الثورية يؤكد والحال هذه وعيا بطبيعة المرحلة وما شابها من تحولات على الصعد جميعها، لذا كان هنالك فرقة مسرحية سعت لتبيين مبادئ الثورة على الرغم من الإكراهات التي تعرض لها أفرادها في تلك الفترة، وتأكيدا لذلك يقول عمر البرناوي: "وقد حضرت ذات مرة عرضا مسرحيا لهذه الفرقة بتونس، فشاهدت الجماهير التونسية داخل المسرح تبكي وتنحب بأصوات مرتفعة، مما يؤكد مدى نجاح هذه الفرقة في أداء مهمتها السياسية فنيا"[6] لكن ألا يحق للدارس أن يتساءل في هذا الخضم عن البعد الثوري وطبيعته الماثلة في شخصيات هذا المسرح بما له من خصوصية انتماءً وولادة وارتباطا، وكيف تمثّله عبد الله ركيبي* في مسرحيته "مصرع الطغاة" ؟

في أجواء مسرحية "مصرع الطغاة":

تتعدد صور المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري وتتباين تلميحا وتصريحا، وهذا ما ذهب إليه المهتمون بالمسرح وقضاياه المضمونية والفنية، فقد تبنى في اعتقادهم البحث عن الذات الجزائرية واسترجاع الهوية ومقومات الشخصية الوطنية في زحام سنوات التغييب والاجتثاث، وهذا ما جعله مرتبطا بالمقاومة الوطنية فهو إحدى وسائلها ومرآتها العاكسة في الوقت نفسه[7]، وفي ظل هذا المعطى ظهرت مسرحية "مصرع الطغاة" التي نُشرت سنة 1959 اللقاءات السرية لقادة للثوار لبحث السبل الكفيلة بمقاومة الاستعمار، وتعطي صورة تأريخية عن الوضع السياسي والاجتماعي العام للجزائر عشية انطلاق الثورة، وتبيّن يأس الشعب من السياسيين بسبب انقسامهم، وتبرز ذعر الاستعمار وانتقامه من الشعب الأعزل، وقد كُتبت هذه المسرحية باللغة العربية الفصيحة، ويتلخص مضمونها في الدعوة إلى تنمية الوعي الثوري لدى الشعب الجزائري في مواجهة الاستعمار الفرنسي، وتبرز بالمقابل تعدد وسائل الكفاح وطرق

مجابهة العدو، وتتضمن فضلا عن ذلك معان كثيرة تُستشف انطلاقا من تلك العلاقة بين الوطن وحب التضحية من أجل نيل الحرية مثلما تظهر في شخصية بطلها (البشير) الذي يعدّ من حيث البناء الدرامي محورا تدور في فلكه الأحداث وتطوراتها.

أمّا أحداث المسرحيّة فتدور في أماكن متنوعة، بدأت بدار(البشير) حيث بدأ فيها التّحضير للثّورة المسلّحة، ثمّ انتقلت المشاهد إلى مقهى شعبيّ تحول إلى فضاء لنشر الأفكار الداعية إلى التحرر والنضال، وتنمو الأحداث لتتأزم أكثر معبرة عن صراع القوى غير المتوازن بين مستعمر يسعى لفرض نسقه وتوجهاته وبين رغبة التحدي والصمود، ويظهر هذا الجانب في مشهد تعرضت فيه أخت(البشير) مع والدها للتّعذيب في مركز الشرطة فيصمدان إلى أن يحرّرهما (البشير) مع رفاقه.

هكذا تحمل هذه المسرحيّة في أبعادها عدّة دلالات سياسيّة تنم عن وعيّ الكتاب الجزائريين بطبيعة المرحلة وتحولاتها، فكان أن تأثر أسلوب الكتابة بدعاوى هؤلاء الكُتاب إذ تميّز فنيا بنبرة خطابية قائمة على التوجيه والإخبار في قالب سردي/ حواري يمثل مكونا أساسيا من مكونات العمل الدرامي، مع ذلك لم تفقد هذه التقريرية أبعاد المسرحية الوطنية والثورية والإصلاحية.

تمظهرات البعد الثوري وحضوره في مسرحية "مصرع الطغاة":

تعدّ الشخصية في معنى من معانيها "الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على الركح في صورة الممثلين"[8]، ويتم رسمها من الداخل انطلاقا من الوقوف على ما لها من سمات ذاتية/ روحية متفردة أو متقاطعة مع غيرها من الذوات الأخرى، ويتم رسمها أيضا من الخارج وهذا بتوصيف ما لها من أفكار ومواقف تظهر للعيان في واقعها الذي تعيش فيه، وقد تُرسم بطريقة متوازنة بالتركيز على المعطيين الداخلي والخارجي[9]، وتكمن مهمتها الحيوية في سعيها للكشف عن القوى المحركة للواقع من حولنا، واضطلاعها بمهمة تفعيل الحياة وإضفاء حركية عليها.[10]

فالشخصية بهذا المفهوم بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها أما الشخصية بوصفها مدلولا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها ضمن وجودها الورقي المستقل، وعليه يتأسس تصنيف الشخصيات ضمن انتمائها النصي على بُعدين فارقين؛ أولاهما كيفي متعلق بطبيعتها في نطاق انتمائها إلى منظومة النص سواء أكان قصصيا أم مسرحيا، وثانيهما كمّي يتحدد بمقدار حضورها التراكمي لأفعالها وصفاتها، وعليه يمكن تصنيفها إلى نوعين أساسيين يتوفر في بعضها هذان البعدان وأخرى مكتفية في تكوينها البنائي ببُعد واحد، وهذان النوعان هما:

- **الشخصية الرئيسية**: وهي التي "يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الفكر داخل مجال النص القصصي"[11] ويستطيع الكاتب، في هذا الصدد، مراقبة شخصياته من الخارج، تاركا لها إمكانية التعبير عن آرائها وأفكارها بعد أن اختار لها أسماءً "تحمل بشكل ما درجة من القصدية في الاختيار ويكون لهذه القصدية أثر في تحديد مرجعية ومجال اسم العلم حيث يقع إغناء نشاطه من خلال التداخل بين نصين أحدهما فعلي هو النص الأدبي الذي يحضر فيه اسم العلم والآخر افتراضي صاغ الدلالة الأولية لاسم العلم"[12]، وهذا البعد التوظيفي مشروط بقدرة فعل الكتابة على استثمار المعطيات الاجتماعية والنفسية المؤطرة لأسماء الأعلام ممّن وقع اختيارهم ليعبروا عن وجهات نظر معينة، وعليه يستمد هذا النوع أهميته من الكيفية التي يتم بها تقديمها في الملفوظ السردي، حيث تحظى بنوع من الاستئثار والتميز من لدن الكاتب وهو في مرحلة بنائها فنيا، بيد أنه من الصعوبة بما كان الإحاطة بصفاتها البطولية في سياق انتمائها الورقي في متن الرواية على الرغم من وجود مؤشرات على ذلك؛ مثلما يتضح من مواقفها ونمط تفكيرها.

-**الشخصيات المساعدة**: يهدف توظيف هذا النوع من الشخصيات إلى الإسهام فنيا في نمو الحدث لكونها طرفا فيه على الرغم من أن دورها الوظيفي أقل حضورا بالقياس مع الشخصية المركزية[13] ومع ذلك يستثمر الكاتب مجال حركاتها وطرائق تفكيرها لتحميلها مضامين ايديولوجية مشبعة بمعاني الحرية والنضال والالتزام، لهذا يبدو المضمون الروائي مرتبطا بمستوى من الوعي بالمسارات الزمنية ماضيا وحاضرا ومستقبلا.

وعند الحديث عن مواصفات الشخصية فإنه يمكن التمييز إجرائيا بين ثلاث منها سواء أكانت مركزية أم ثانوية؛ أولاها مواصفات سيكولوجية متعلقة بكينونة الشخصية الداخلية من أفكار ومشاعر وانفعالات وعواطف، وثانيها مواصفات خارجية متعلقة بالمظاهر الخارجية للشخصية مثل القامة واللون والعمر واللباس، وثالثها مواصفات اجتماعية خاصة بوضع الشخصية الاجتماعي والإيديولوجي، لذلك يقتضي التحليل التمييز بين كينونة الشخصيات وأفعالها، أي بين الملفوظات الوصفية والملفوظات السردية[14].

ويتحدد توظيف الشخصية فنيا انطلاقا من المحورين التركيبي والاستبدالي انطلاقا من علاقات التجاور والتراتب، فالشخصيات تتميز من بعضها البعض في إطار الاختلاف والتشابه، وتشترك في انتمائها إلى مستوى المركب السردي المنظم بالبنية الفاعلية وهكذا تتحدد الشخصية بما لها من علاقات وظيفية مفترضة أو المكلفة بإنجازها، واندماجها الخاص في أصناف الشخصيات وصلاتها بهم انطلاقا مما اكتسبته من صيغ (Modalités) مكتسبة أو غير

مكتسبة، وهذه الصيغ تتمثل في الإرادة والمعرفة والقدرة[15] والتي تجعل منها كائنات من نوع آخر يصعب في أحايين كثيرة الإلمام بتركيبتها المعقدة بمنأى عن مواصفاتها الجسمية والنفسية وأوضاعها الاجتماعية والإيديولوجية.

إنّ تفكيك الشخصية وتوزيعها على مجموعة من العمليات النصية أدى إلى اعتقاد الدارسين* بإمكانية إحالة الشخصية إلى مجرد وظيفة سردية، يمكن استخلاصها من خلال نموذج فاعلي يمثل جزءا من تصور عام من اشتغال النص السردي، وأهم مبادئه التي أضاءت سبيل المقاربات الجديدة للمفهوم أنه جرد الشخصيات من تجلياتها الخطابية اللاحمة لوحدتها ومن صفاتها السريعة الزوال، فأقام بذلك تنميطا كليا للأدوار قابلا لأن يتواجد في كل نص ذي بنية سردية بغض النظر عن موقعه التاريخي والثقافي[16]، وعليه، يبقى النظر في كيفية اشتغال النص السردي والأدوار المنوطة بالشخصيات فيها مؤشرا على ما تتميز به في فضاء الرواية النصي بدءا بخصائصها التكوينية من حركة ونمو وتطور، وانتهاء بحضورها ضمن سياقات زمانية ومكانية وتاريخية وثقافية، فتحولات الشخصية تتم بما يطرأ عليها من تغييرات من الداخل استجابة لتغيراتها الخارجية، مثلما يظهر في العوالم النفسية (هادئة، متزنة، مضطربة، متوترة).

لذا تُختصر حركة الشخصية زمكانيا لدخولها في مرحلة صراع الهويات والانتماء، مجاله النص الروائي بما يحمله من قدرة على تحقيق التفاعل بين الرؤيا الإيديولوجية والتشكيل الفني، لهذا تتجسد لغويا لحظة الانتقال بين واقعين يختلف الإحساس بهما والتعامل معهما لاختلاف طبيعة التأثير والتأثر، التي يسود في أجوائهما علاقة صراع (Relation de lutte) بين عاملين إحداهما مساعد (Adjuvant)، والآخر معارض (l'opposant)؛ فالأول يقف إلى جانب الذات/ البطل، والثاني يعمل دائما على عرقلة جهودها من أجل الحصول على الموضوع[17].

من هنا، تكون الشخصيات فعالة بالنظر إلى انتشارها النصي وحضورها الكمي ومركزيتها داخل نطاق النص؛ لأنها منتجة للفعل ومتميزة بفعالية حركاتها ونمائها، من حيث هي موضوع النص ونواته، وتحظى أيضا باهتمام الكاتب بها بما هي شخصية لها وجودها التراكمي، ولا يمكن في هذا الصدد فصل عملية بناء الشخصيات -على تعقيدها- عن صيغ التشكيل الفني والرؤيا الإيديولوجية في الرواية، التي تبرز عمق الصراع/ المواجهة من جهة وظهور وسائل بديلة للمواجهة (جمالية، لغوية، ثقافية) من جهة أخرى، وتربط بين الشخصيات علاقات متعددة أولاها علاقة الرغبة التي تتأسس في إطار الفعالية والمفعولية، وعلاقة التواصل فكريا أو اجتماعيا أو سياسيا ثم علاقة المشاركة أو المساعدة بين شخصية وأخرى في موقف أو حدث[18]

وهو ما يضفي حركية على المشاهد الدرامية طابعا مميّزا التي تعكس الرؤى والتوجهات مثلما يتضح في هذا المقطع الحواري بين بطل مسرحية (مصرع الطغاة) ووالده:

الأب: لا بأس...ما بالك تأخرت؟

البشير: عفوا يا أبي، إنّ عملنا يتعقد ويتشعب وكل يوم تظهر مشكلة جديدة، إنني أسهر مع إخواني لأذلل العقبات، وإنها لكثيرة؛ فمسؤولية كهذه ليست بالأمر السهل، إنها تتطلب وقتي وراحتي بل وحياتي أيضا، فالذي ينذر نفسه للوطن يجب أن يضحي من أجله بكل ما يملك، وأبشرك بأنّ الرفاق سيأتون بعد قليل لنرى ما هي الخطوة التي يجب أن نتخذها الآن[19].

فالمتأمل لفحوى الحوار يلحظ لغته التقريرية وأسلوبه المباشر فكأننا إزاء تلقين لمبادئ ثورية لا تتوقف عند حدودها النصية بل تتعداها لتخاطب بامتدادها التأثيري أفراد المجتمع حاضرا ومستقبلا، ولا يفوت البطل حينها أن يجهر بما خطط له على مدار سنوات ولسان حاله يقول: رفاقي الآن وقد التأم شملنا فلنتوكل على الله ما دام عزمنا قد صحّ على العمل لتحرير هذا الشعب، أنتم تدركون خطورة الأمر الذي نجتمع من أجله اليوم وتعرفون جيدا المسؤولية الملقاة على عاتقنا؛ مسؤولية شعب، مسؤولية وطن، مسؤولية تاريخ، والرأي عندي أن ننظم الشعب أولا ونعدّه للكفاح وهذا لا يكون إلا بالاتصال به ومعرفة رأيه في الثورة، ورغم أننا لا نشك إطلاقا في استعداد شعبنا للثورة فهي دمائه منذ التاريخ؛ ولكن مع هذا لا بد من جولة في صفوفه، وتنظيم شبكات سرية لنضالنا المقبل فماذا ترون؟[20].

ويظهر أنّ البعد الثوري قد تأسس من حيث منطلقاته على استرتيجية نضالية قائمة على مرحلية أسّها تنظيم الشعب وإعداده للكفاح وتفعيل الاتصال به، واعتماد عنصر المفاجأة مثلما تضمنه المقطع الآتي على لسان شخصية (سليم): "إنّ ثورتنا تعتمد على المفاجأة وعلى السرعة، فلنبادر بالهجوم حتى نأخذ العدوّ على غرّة، ونظهر للذين يسمون أنفسهم زعماء والشعب بأننا أصحاب عمل وجد"[21] فتلك ملامح لبطولة ارتسمت قولا وفعلا في واقع شعب ارتهن مستقبله لوجود قوى الظلم والطغيان؛ يقول أحد الشبان بيانا لموقفه من المأمول في قادم الأيام: "وهل لنا من مستقبل مع وجود هؤلاء المستعمرين ببلادنا؟ لقد خسرنا كل شيء ضيعنا شبابنا، هل يا تُرى يأتيك يوم يا جزائر نميّز فيه المخلص من الخائن" فيرد عليه البشير بثقة واطمئنان: "سيأتي اليوم، لكن يجب أن نستعد له فقط"[22] هما الموقفان اللذان ينمان عن وعي بالراهن وإدراك لطبيعته حين صودرت الحريات وانتهكت الحرمات وساد الظلم في واقع المجتمع وما يستند عليه من قيم ومبادئ دالةٌ بالأساس على هويته وانتمائه.

وفي مقطع آخر على لسان (رحمة): "حبّا وكرامة إنني فخورة بهذا العمل وبهذه الثقة التي أوليتمونيها، إنه شرف عظيم لي أن أشارك أبناء وطني في مهمة الكفاح من أجل حرية الجزائر

وأكون أداة لتشريك بنات الوطن في هذا الشرف العظيم"[23] فالمضمون الحواري في هذا المقطع مشبّعٌ بأبعاد إيديولوجية يعكس موقف الأفراد من قضيته المصيرية التي يعدّ الالتزام بها شكلا من أشكال النضال والسعي لتحرير الوطن والمشاركة في تطويره والنهوض به.

ولمّا كان البطل هو إفراز لطبقة كادحة تعاني من الاضطهاد والحرمان فإن له بالمقابل مواقفه المعبرة عن مشاعر طبقته وإرادتها ومطالبها، وسعيها نحو الحريةٌ، ولا يكفي، في هذا الصدد، أن يكون البطل مضطهدا كي يختار أن يكون ثوريا؛ فإنه حينها ينتقل من طابعه الفردي إلى مستواه الجمعي، لذا فالبطولة، وإن كانت مقصورة في ظاهرها على شخصية (البشير) بحضوره ومواقفه، تتعدى إلى مكوّن أكبر مثلما يُستشف في هذا المقطع الحواري:

رحمة: عاش جيشنا البطل.

الرفاق: عاش..عاش.

البشير: هذا عهدنا، وهذا رمزنا، وهذا وفاؤنا، كلنا للثورة، كلنا للعلم، ملنا للجهاد، إننا نشعل الفتيل اليوم، سنفجر طاقة الشعب لنحرق الأعداء، وسينطلق الشعب الجزائري من عقاله إلى النضال، إلى الحرية[24].

ويظهر البعد الثوري مصطبغا بصبغة وطنية والإحساس بقيم الحرية والسعادة التي ينشدها الأحرار في كل مكان، ويمكن الاستدلال بالمقطع الآتي تدليلا على ذلك:

صادق: نحن ندرك أننا مقبلون على أخطر مغامرة، مخاطرة بشعب كامل فإما يسعد السعادة الأبدية أو يشقى نهائيا لا قدر الله، إننا سائرون إلى المجد أو المقصلة، ونحن آمنا بهذا وسنعمل له حتى الرمق الأخير من حياتنا فامضوا على بركة الله، وإيمان الجزائر.

رحمة: هذا هو رأي الشعب كله برجاله ونسائه، إنّ الشعب يريد الخروج من هذه المأساة التي يعيش فيها منذ أمد طويل، يجب أن نتعظ بالماضي حتى لا نعود إلى عبادة أصنام تافهة زائفة، إنّ عنصر التفرد والامتياز قد مضى ولن يعود، والذي يريد أن يوجه الثورة إلى غير طريقها الصحيح سيجرفه تيارها الصاخب وسيرمي به في هوة العدم، إنّ الكلمة للشعب، للجزائر، وهذا عهدنا حتى الموت حتى النصر.

الرفاق: هذا عهدنا حتى الموت[25].

تلك إذًا غايات النضال السامية، فلا يتحقق العمل الثوري إلا بوجود موقف التزامي يؤمن فيه متبنوه بالشرط التاريخي ضمن مساراته الزمنية، ولا يضطلع الكاتب في نضاله هذا إلا بما أتيح له من فهم لمعنى الحرية وأسسها وكيفية الوصول إليها، إذ ينصب اهتمام المناضل على إحداث التغيير المأمول في المجتمع الذي يعيش في كنفه؛ بغية تحقيق العدالة الاجتماعية

والحرية وغرس القيم الوطنية في الناشئة والسعي لنشر السلام في المجتمع حتى يقضي أفراده وقد تشبعوا بهذه القيم على القهر والأعراف والتقاليد المختلفة، مجتمع "يجابه مشكلات التخلف الاجتماعي والاقتصادي والتبعية السياسية والاقتصادية والثقافية"[26].

والحديث عن البطولة مقرون غالبا بالنضال من أجل قضية من القضايا المهمة بأبعادها الثورية عندئذ تتشبع الشخصية البطولية بمعاني الشجاعة وروح الصمود والتحدي دفاعا عن القيم والمبادئ التي تحمل أسمى صور التحدي والوفاء للقضية الموصولة زمنيا بالمسيرة النضالية، ويكون تشكيل ملامح البطل الثوري مرتهنا بقدرة الكاتب المسرحي على رسم معالمه ورقيا بمنطلقات إيديولوجية تعبر عن توجهات خاصة، ومن صفات البطل التي يتعين على الكاتب مراعاتها:

-الإيمان بالقيم الثورية وسيلة للتعبير عن المواقف الرافضة للقهر والحرمان والاستعباد.

-الارتباط بالأرض والتعلق بالوطن.

-التمسك بمبادئ الرفض والانصياع والخنوع.

-يستمد البطل الثوري قوة الإرادة وقيمه الانسانية النبيلة من طبيعة إحساسه بالانتماء.

ثنائية الثورة/ المرأة وجدل التأثير والتأثر

لقد كان للمرأة دورها في الثورة التحريرية وهو ما وقف عليه المؤرخون حينما نوهوا بنضالها وإسهامها البطولي، وما ذاك إلا ملمح من ملامح التأثر بالحراك الثوري بشقيه السياسي والعسكري من جهة وتأثير إيجابي بالمشاركة الفعالة في تحقيق الأهداف المستقبلية للثورة من جهة أخرى، هذا الجدل العلائقي يؤكد أن دور المرأة في حقيقته منوط بمدى استيعابها لمهمتها ورسالتها المكلّفة بها سواء أكان ذلك في الريف أم في المدينة، ليظل الهدف موحدا على الرغم من تباين الأمكنة وتعاقب الأزمنة، هذا الهدف النضالي الذي يمثل البوثقة التي تنصهر خلالها الروح، ويتطهر في أثونها الوجدان، ويتبلور بدمائها الفكر[27].

وما من شكّ في أن هذا الدور قد تمّثله (ركيبي) في مسرحيته؛ فتبدو صورة المرأة، في مقاطع نصية كثيرة، معبرة عن معنى الصمود والتحدي للمستعمر وأعماله ومنها استدلالا وتوضيحا فحوى هذا الحوار بين (**رحمة**) التي تمثل صوت الأنثى وموقفها الثوري وبين مدير الأمن وما يمثله من سلطة قهرية تحمي القانون وتصدّ من يعارضه:

المدير: تبا لك من وقحة يا لك من مكابرة، خذي إنكم عبيد عصا (يلكمها على صدرها فتسقط على الأرض، ثم تقف متحدية):

رحمة: ألا تخجل؟ أتضرب فتاة لا تملك قوة؟ وليس لديها ما تخشاه؟ يا للعار.

المدير: (مقاطعا) إنك أمام القانون، يجب أن تحترمي القانون، إنني لا أتسامح أبدا مع من يدوس حرمته[28].

وفي مقطع آخر تظهر (رحمة) تحديها للضابط الفرنسي فتقول:

اقتلونا إن كنتم رجالا، إن الموت أحب إلينا من منظركم البغيض، إنني ألعن الحظ الذي ساقكم إلى بلادنا فدنستموها بوجودكم الملعون[29].

وتقول أيضا متحدية ومتمسكة بموقفها وعدم اعترافها بمكان أخيها الثائر:

إن النار تحرقكم في تونس والجزائر وفي مراكش، إلى أين تذهبون؟ إن المغرب العربي كله نار محرقة وقبور فاغرة أفواهها للمستعمرين أمثالكم، فالويل لكم أيها الجلادون[30].

وإن كان القارئ لا يجد مشقة في استكناه المعنى المبثوث بين ثنايا الأسطر الحوارية للغتها المباشرة وأسلوبها الخطابي؛ فإنه يستشعر وضوح الرؤيا الثورية لدى المرأة وامتداد صداها إقليميا مغربا ومشرقا، وهي القناعات التي وحدّت مواقف الشعوب وجمعت كلمتهم.

خلاصة:

هكذا، وبناء على ما مضى، يمكن للدارس أن يستشف أثر الثورة الجزائرية في استلهام الكتاب لمضامينها وما تحمله من قيم سامية وتضحيات دامية، عكست بحق وجها نضاليا مشرقا لفئة مثقفة سعت إلى إبراز واجب الفرد النضالي بما ألفته من أعمال درامية يُعدّ (مصرع الطغاة) جزءا منها، والذي يحيلك على خاتمته انطلاقا من استراتيجيا عنونته، فيكفي أن تلحظ مكوناته لتعلم نهاياته فكأن هذا (الصرع) أمر حتمي ومتوقع في الآن نفسه لا يقع إلا على من يستحقه(الطغاة)، وعليه لا يمكن ههنا إغفال نزوع هذه المسرحية نحو مواجهة نسق مضاد يخالف توجهاتها وقناعاتها ويرتبط توجها وحضورا بواقع استعماري سعى بدوره لفرض سلطته وسطوته، لذا يمثل البعد الثوري للشخصية وجها من أوجه النضال الثوري ووسيلة من وسائل الكفاح بالرأي والكلمة والموقف، وذاك ديدن الكتاب ممن عاصروا فترة ما قبل الاستقلال، فلا يكون المبدع مبدعا لذات الكتابة بل يستحيل الفن في خدمة القضية بأبعادها الوطنية والمجتمعية؛ وهو ما ميّز المسرح الجزائري كمّا ونوعا، وهذا بما تضمنه من المعاني الثّوريّة وشحذ الهمم والعزائم، كي يساير الظّروف والمراحل الّتي مرّ بها المجتمع، فكانت الأعمال المسرحيّة عاملا من العوامل المعينة على التعريف بالقضية الوطنية والالتزام بمبادئها، ويعود الفضل في ذلك إلى أولئك الّذين عرفوا كيف يحوّلون هذا الفنّ إلى وسيلة من الوسائل النضالية.

هوامش الدراسة:

[1] - عبد الملك مرتاض: دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954-1962 منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية الجزائر، ص24

2 - ينظر: ميخائيل نعيمة :دروب، دار صادر، بيروت، ط5 ، 1968، ص24

3 - ينظر: إبراهيم رماني :أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، الجزائر، ط1 ، 1985 ، ص 34

4 - ينظر: علي عقلة عرسان، : سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق1978، ص ص17 - 18

5 - صالح لمباركية: المسرح في الجزائر-دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص37

6 - صالح لمباركية: المرجع نفسه، ص37

*/ هو عبد الله خليفة ركيبي (1928-2011) زاول مرحلة الابتدائي بمسقط رأسه (بسكرة)، ثمّ أتم تعليمه المتوسط والثانوي في تونس، واصل دراسته العليا بجامعة القاهرة متحصلا فيها على شهادات الليسانس والماجستير والدكتوراه في الأدب العربي الحديث، اعتقلته السلطات الاستعمارية في معتقل أفلو بولاية الأغواط سنة 1956 ثم فرضت عليه الإقامة الجبرية في مدينة بسكرة، ولكنه فرّ منها ليلتحق بجبال الأوراس معقل الثورة التحريرية، وبعد الاستقلال اشتغل مدرسا بجامعة الجزائر "كلية الآداب" قسم اللغة العربية، وترقى في سلك التدريس حتى أصبح أستاذ كرسي للأدب العربي الحديث. أشرف على البحث العلمي بالقسم المذكور لمدة ثلاث سنوات وبقي عضوا في مجلس البحث العلمي حتى غادر الجامعة. ترأس نادي الفكر العربي الذي أنشأه مثقفون جزائريون بعد الاستقلال سنة 1965، أسهم في تأسيس اتحاد الكتاب الجزائريين.

7 -ينظر: احسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، وزارة الثقافة الجزائرية، 2007، ص42

8 - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، 1985، ص155

9 - ينظر: شكري عزيز ماضي: فنون النثر العربي الحديث، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط01، 1996، ص30.

10 - ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط03، 2000، ص51.

11 - شريط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، د/ ط، 2009، ص45.

12 - عز الدين بونيت: الشخصية في المسرح المغربي- بنيات وتجليات، الجزانة العامة للكتب والوثائق، أكادير، المغرب، د/ ط، 1992، ص269.

13 - ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية، ص45.

14 - ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط01، 2010، ص40.

15 - ينظر: عز الدين بونيت: الشخصية في المسرح المغربي- بنيات وتجليات، ص138.

* / من بين هؤلاء (فلاديمير بروب V. Propp)، و(أ. ج. كريماس A.D.Greimas) في نموذجه العاملي (Modèle actantiel) مرورا بمحاولة (ايتيان سوريو E.Souriau) فرز المواقف والقوى الفاعلة في الدراما (Situation dramatique) وكذا محاولة (ف. هامون Ph. Hamon) في هذا المجال.

16 - ينظر: عز الدين بونيت: الشخصية في المسرح المغربي- بنيات وتجليات، ص133 وما بعدها.
17 - ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص36.
18 - ينظر: عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية- قراءة في مسرحية مصرع كليوبترا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2005، ص57
19 - عبد الله ركيبي: مصرع الطغاة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، د/ ط، 2009، ص26
20 - عبد الله ركيبي: المصدر نفسه، ص35
21 - المصدر نفسه، ص66
22 - المصدر نفسه، ص 46
23 - المصدر نفسه، ص 38
24 -المصدر نفسه، ص 70
25 - المصدر نفسه، ص68
26 - ينظر: أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، القاهرة، ط03، د/ت، ص 40
27 - غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، 1970 ، ص144
28 - عبد الله ركيبي: المصدر نفسه، ص 82
29 - المصدر نفسه، ص 97
30 - المصدر نفسه، ص 103