تجليات الخطاب الثوري في المسرح الجزائري

"مقاربة تحليلية لمسرحيتي حنبعل لتوفيق المدني، وبلال بن رباح لمحمد العيد

د محمد بوسعيد
المرسل . mohammedbousiiad@gmail.com
تاريخ الارسال : 25 مارس 2018
قسم اللغة والأدب العربي ـ كلية الآداب واللغات جامعة المسيلة ـ الجزائر
الترقيم الدولي :ISSN 2335 - 1969– ترقيم الإلكتروني E.ISSN X 506-2602

ملخص

تناقش هذه المقاربة معالم تشكل الخطاب المسرحي في الجزائر قبل قيام الثورة، من خلال نموذجين: "حنبعل" لتوفيق المدني، و"بلال بن رباح" لمحمد العيد. فكلاهما وظف المسرح لنسج عالم لغوي يجسد من خلاله رؤيته الفنية والأيديولوجية، وجعل منه فضاء لإبراز سؤال الحرية والهوية، وآلية من آليات التغيير وصياغة الحلم الثوري. فهل أسهم كتاب المسرح في صياغة مشروع تحرري؟ وهل امتلكوا قبل قيام الثورة حرية تمكنهم من تجسيد تطلع الشعب إلى الحرية أمام محتل ظالم من أولوياته رفض الاعتراف بحرية الآخر، وإنكار حقه في التفكير والاختلاف، وأمام معوقات كثيرة لم يجد هؤلاء إلا التاريخ قناعاً ورمزاً للتعبير عن الثورة والرغبة في التحرر.

الكلمات المفتاحية: الخطاب المسرحي. حنبعل. بلال بن رباح.

Abstract:

This approach discusses the contours of the theatrical discourse in Algeria before the revolution, through two models: "Hannibal" for "Tawfiq Madani", and "Bilal bin Rabah" for "Muhammad al-Eid". They both employed the theatre to weave a linguistic world, through which it embodies their artistic and ideological vision and made it a space to highlight the question of freedom and identity, a mechanism of change and formulation of the revolutionary dream. Have the authors of the theatre contributed to the drafting of a liberal project? Have they possessed, before the revolution, a freedom that enables them to embody the aspiration of the people to freedom in front of an unjust occupier whose priorities are refusing to recognize the freedom of the other and denying their right to think and disagree, and in the face of many constraints, they have only found history as a mask and symbol of the expression of the revolution and the desire for emancipation, the formation of a front for confrontation and the response.

Keywords: theatrical discourse, Hannibal, Bilal Ben Rabah, identity, the revolutionary dream

الهوية. الحلم الثوري.

تتطلع الثورة دائماً إلى تحرير الوطن، وتسعى إلى تغيير الواقع بقوة السلاح، ولا يكون السلاح رهانها الوحيد في عملية التغيير، بل يكون مدعوماً بالكلمة المؤثرة، الكلمة التي مارست حضورها بقوة في أدب المقاومة، وظلت الوسيلة الأكثر تعبيراً عن طبيعة الإنسان الفطرية التي تأبى التسلط والقهر، وكل ما يناقض حريتها.فقد استخدمها الإنسان كسلاح مؤثر في الدفاع عن كيانه، وتحولت . عبر ألفاظ اللغة ودلالاتها . إلى نص إبداعي في معركته مع الآخر المعتدي. ومن هنا وقع التزاوج والتفاعل بين الثورة والإبداع، وما قيمة ثورة تفتقد إلى سلاح الكلمة؟ وفي التاريخ شواهد كثيرة على قوّة تأثيرها في الوعي الفردي والجمعي، وقدرتها على التعبير عن قيم الانتماء والهوية والحرية.

وإيماناً بقدرة الكلمة على تشكيل المواقف، ورسم آفاق النضال والمواجهة، والوعي بأهميتها في التغير، وظف النبي صلى الله عليه فاعلية الشعر في نصرة دعوته بقوله للأنصار:"ما يمنع القومَ الذين نصروا رسول الله بسلاحهم أن ينصروه بألسنتهم؟. فقال حسّان بن ثابت: أنا لها... فكان يهجوهم ثلاثة من الأنصار: حسان بن ثابت ، وكعب بن مالك، وعبد الله بن رواحة"[1]

وتأسيساً على ما سبق احتل النص الإبداعي مكانة متقدمة في العمل الثوري، وشكل إرهاصاته الأولى، ومشكلاً لوجوده، فما من ثورة مهما كان طابعها إلاّ ويسبقها عمل توعوي بفنون من القول، يعرّف بمبادئها وأهدافها، ويهيّئ النفوس لاحتضانها، ويمدها بما تحتاج من إمكانات مادية وأدبية.

والمسرح كفاعلية فنية راقية كان من أهم وسائل المقاومة ونشر الوعي، ومن أكثر الفنون تبنياً للفعل الثوري، والإيمان بحقيقة النضال، والتأسيس لفكر التمرد والرفض، كونه يجمع في تبنيه لمغامرة تغيير الواقع بين سحر الكلمة المنطوقة والصورة المعبرة، والحركة المتزنة، ويزاوج بين ثنائية النص والعرض، ولذا استحق أن يكون من أكثر الفنون قدرة على الإثارة والتحريض "والحق أن فن المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التحريض، لأنه إضافة إلى كونه فن الناس والساحات، فهو يقوم على المواجهة المفتوحة بين ثنائية العرض والجمهور، بين الإنسان الممثل والإنسان المتفرج، فالمسرح في جوهره خطاب سياسي يتبنى التحريض والثورة فيوجه المرآة نحو الهدف المنشود بالتغيير "[2]

ولعل هذا ما يجعل مستويات الأداء في المسرح أكثر إثارة من بقية الفنون الأخرى ، لأن التفاعل يكون مباشراً بين الجمهور والممثل الذي ينقل مقاصد المبدع وأهدافه لغة وصوتاً وصورة وحركة، فتحدث عملية التلقي المسرحي:" نستطيع أن نمثل هذه العلاقة بمحرض ومتحرض يتولد بينهما تيار ينقل الشحنة ويصب أهداف وخلاصات وحرارة نبض ما يجري على المسرح في أعماق نفس المتفرج الفرد،الذي يشعربالشحنة الوافدة إليه من خشبة المسرح تفترس كيانه تنغرس في ذاته

بارتياح واستسلام وتنمو بما تملك من قدرة ذاتية ومكتسبة على النماء حتى تصبح ذات قوة قادرة على أن تحرضه وتدفعه إلى سلوك ضمن الجماعة وفي حياته اليومية ومعها، يؤكد ويجسد الفكرة والإحساس، القناعة والقيمة، التي غرستها الشحنة الوافدة من المسرح في أعماقه"[3]

والمسرح الجزائري أيام الاحتلال الفرنسي كان له دور بارز في تأكيد الوعي بالذات، والتعبير عن هوية المجتمع الجزائري الثقافية والسياسية والحضارية ، كونه من أهم الفنون تعبيراً عن المشاعر الأكثر تأصيلاً في الذات الجماعية عبر الكلمة والحركة والموسيقى. إنه فن جماعي بامتياز،بل من أفضل الأشكال الأدبية تصويراً للحياة والمجتمع في منظور الإيطالي برندللو pirandello " أفضل الأشكال الأدبية للتعبيرعن تصويره للحياة والمجتمع.فخشبة المسرح تعبر عن العالم الذي نضطرب فيه. والممثلون شخصيات حية. أشد حياة وخلوداً من بني البشر أنفسهم، وذلك مثل عطيل ودون كيشوت وسيرانو دي برجراك. وهذه الشخصيات المسرحية لا تموت ولا تتبدل، في حين أن كل شيء على مسرح الحياة في تبدل متصل"[4]

وتأسيساً على هذه الأهمية، أحاول في هذه المقاربة إلقاء مزيد من الضوء على بعض نماذج المسرح في الجزائر المكتوب باللغة الفصحى، عبرت عن خصوصية التجربة المسرحية في سياقاتها الثقافية والسياسية والاجتماعية والتربوية. ومن الصعوبة بمكان أن يحيط بحث واحد بأبعاد التجربة المسرحية في فترة ما قبل الثورة، ولذا أثرت أن يقتصر العرض على مسرحتي "حنبعل" لتوفيق المدني، و"بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة، ومدى إسهامهما في تشكيل المواقف الوطنية ، وصياغة حلم الثورة، وحركية المثاقفة الناتجة عن التقلبات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عرفتها البلاد في مرحلة ما قبل الثورة. ولمعالجة معالم تشكل التجربة المسرحية التاريخية عند توفيق المدني، والدينية عند محمد العيد أرى أنه من الضروري أن أقف أولاً عند نشأة المسرح في الجزائر.

أولاً : نشأة المسرح في الجزائر

من المعروف أن فن المسرح ليس له مرجعية في الأدب الجزائري وكذلك العربي، ومع ذلك يجد المتفحص لهذا التراث أن الناس مارسوا أشكالاً فنية وطقوساً اجتماعية قريبة من المسرح، هدفها التسلية والترويح عن النفس، وقد لا يخلو بعض أشكالها من مضامين رمزية تشي برفض سياسة المستعمر الفرنسي ، مثل لعبة "القراقوز"، وما كان يلقى في الأسواق والمجالس من قصص شعبي أو إسلامي. أما المسرح الحقيقي فقد تأخر ظهوره في الجزائر بسبب سياسة الحصار والمسخ التي انتهجها المحتل الفرنسي. وبالرغم من الحصار الثقافي الذي فرضه المحتل على المجتمع الجزائري، لاحت في الأفق بوادر مقاومة ثقافية على مستويين أحدهما شعبي، والآخر ثقافي.فبالنسبة للمستوى الأول عكف الرواد على استحضار أشكال التعبير الثقافية الشعبية ومحاولة استثمارها لتشكيل

أنماط من التعبير دفاعاً عن هوية الأمة، كالأغاني والشعر والقصص الشعبي ، والوقائع التي تمجد الإسلام وأبطاله. أما المستوى الثاني فتجلى في محاولة الإفادة ممّا عند المستعمر من أشكال ثقافية كالصحافة والأنواع الأدبية لبناء مشروع ثقافي، وهكذا تم تأسيس نوادي وتجمعات ثقافية شكلت نواة لمقاومة هيمنة ثقافة العدو ورفض سياسته وتغوله في المجال الثقافي والسياسي والاجتماعي. ويأتي المسرح في أعلى هرم البناء الثقافي، الذي سعى بعض المثقفين الجزائريين إلى تشيده، فاندمج مع المقاومة، وتشرب مبادئها. لكن غياب التقاليد المسرحية جعل كتاب المسرح يلتفتون إلى التراث ويوظفون بعض عناصره لإنشاء مسرح يناسب ذوق الجمهور " شعر كتاب المسرحية العربية في الجزائر–منذ الوهلة الأولى–بضرورة تلقيح هذا الفن الجديد بمصل من التراث الشعبي حتى يبدو مناسبا لذوق الجمهور العربي ولثقافته وتقاليده الفنية العريقة،فكانوا يتوقفون عند المصادر التراثية الشعبية، محاولين استنطاقها والإفادة منها لخلق مسرح متوازن يلبي حاجة الجمهور من الثقافة والإمتاع، ضمن اتجاه شعبي مرح يسعى إلى إيجاد الأشكال والمضامين المناسبة، للوصو ل إلى قلوب الجماهير التي مازالت تنفر من الأشكال الغربية الطارئة"[5]

ويربط أغلب الدارسين نشأة المسرح في الجزائر بزيارة جورج أبيض إلى الجزائر سنة 1921 وعرض ثلاث مسرحيات بالفصحى، وهي: "ثارات العرب"و"صلاح الدين الأيوبي" ومجنون ليلى"[6]

لكن بالرغم من أهمية هذه الزيارة ودورها في التأسيس لنشأة مسرح جزائري، فإن بديته الحقيقية تعزى إلى سنة 1911، وهي سنة عودة الأمير خالد من فرنسا إلى الجزائر وإشرافه على تأسيس ثلاث جمعيات مسرحية في الجزائر والبليدة والمدية لتمثيل مسرحيات بعثها له جورج أبيض، وهي مسرحية"ماكبث"لشكسبير، والتي ترجمها إلى العربية محمد عفّت المصري، و"المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، و"شهيد بيروت" لحافظ إبراهيم" [7]

وهذا يؤكد ارتباط نشأة المسرح الجزائري بالحركة الوطنية، فقد نشأ في أحضانها، وتبنى مطالبها السياسية والثقافية، وكان الأمير خالد هو المشكل لنواته الأولى، وهو يعد من طلائع المثقفين الذين أدركوا أهمية البعد الثقافي في مقاومة الاستعمار، وهو ما ينسجم مع توجهه الوطني. ولعل هذا ما جعل الباحث أبو القاسم سعد الله، يتحدث عن عودة المسرح لا ظهوره في دراسته للمسرح الجزائري [8] لكن زيارة جورج أبيض كان لها فضل كبير في بعث المسرح الجزائري، بحيث أسهمت في تنشيط حركة التأليف المسرحي، وظهور جمعيات تكفلت به، مثل :"جمعية الآداب والتمثيل" التي أسسها طاهر علي الشريف 1921م والتي قامت بعرض ثلاث مسرحيات باللغة العربية الفصحى، وهي"الشفاء بعد العناء" سنة 1921م، و"خديجة والغرام"سنة 1923، ثم "بديع"[9]. وهذه الأعمال جميعاً عالجت ظاهرة إدمان الخمر وانعكاساتها السلبية على المجتمع[10]

وإن مثلت هذه النماذج وغيرها الملامح الأولى للمسرحية العربية باللغة الفصحى، فإنها فشلت كما يرى بعض الدارسين في اجتذاب الجمهور ،لأن كبار المثقفين" لم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل، بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة"[11]

ومع ذلك ظل المسرح الفصيح يواصل حضوره في المشهد الثقافي، فقد أوى إلى المدارس الحرة التي أنشأتها جمعية العلماء، التي كانت تعرض أعمالاً مسرحية يؤلفها الأساتذة ويمثلها الطلبة في المناسبات الدينية، فقد كان من آليات تصحيح المفاهيم ونشر الفكر الإصلاحي، ومقاومة سياسة المسخ والتشوية . وفي هذا السياق ظهرت مسرحية حنبعل ومسرحية بلال بن رباح وغيرهما.

ثانياً:المسرح والتاريخ

شكل التاريخ بأحداثه المتنوعة مادة هامة في بنية العمل المسرحي، فكان كتاب المسرح يستثمرون أحداثه فنياً لبلورة الحس الثوري، ورفض هيمنة المستعمر على جميع الأصعدة، لأن الزمن يعد بؤرة الخطاب، والمبدع يعيد إنتاج الزمن ضمن سياق جمالي،وليس تكريساً للماضي، بل إعادة تشكيل التاريخ جمالياً،فدلالة"الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير، هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره"[12]

إن الأعمال الأدبية الكبرى التي تركت صدى عميقاً في الوعي الإنساني، هي التي وظفت الحدث التاريخي ووثقته من خلال موضوعاتها وحركة شخصياته وبيئاتها الاجتماعية والثقافية والسياسية، وإن كانت المسرحية ليست تاريخا، إلا أنها توظف الحدث التاريخي من خلال الزمن الذي تعيشه أحداثها. ولهذا شكل التاريخ مادة الأعمال السردية الكبيرة في رصد حركية المجتمع وتحولاته في زمن السلم والحرب مثل رواية "الحرب والسلم" لتولستوي التي صورت آثار الحرب العالمية الأولى النفسية والاجتماعية والاقتصادية على الشعب الروسي، ورواية" البؤساء" لفكتور ريجو التي رصدت بؤس الشعب الفرنسي، وثلاثية نجيب محفوظ وغيرها. وهذا ما جسدته المسرحية الجزائرية في علاقتها بواقع عصرها، بحيث استلهمت أحداثاً تاريخية، واتخذتها موضوعا جمالياً، مجسدة وعي الذات بالتاريخ، محاولة ربـط الحاضر بالماضي في علاقة جدلية " بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد...فعبر التاريخ يستعمل المتلقي ذهنه في الفروق القائمة بين الحاضر والماضي ويخلص إلى نتائج تمكنه من تجاوز سلبيات حاضره ، وصولا إلى واقع أكثر قوّة، واستشرافاً لمستقبل أكثر إشراقا"[13]

ومن كل ما سبق نخلص إلى طرح علاقة المسرح بتاريخ الجزائر القديم، إذ لم يتوان بعض الكتاب في استدعاء التاريخ ونسج علاقة بين الحاضر والماضي، بحيث شكلت العودة إلى التاريخ مظهراً من مظاهر مقاومة المحتل، وأصبح المتخيل التاريخي انعكاساً للواقع، وتركيزاً عليه، تتضام

عناصره ومكوناته لتقديم نص متميز يتداخل فيه المتخيل والواقع، يجد فيه المتلقي ما يربطه بواقعه، أي تحيل العلاقة بين النص والمرجع إلى العلاقة بين المنتج والقارئ .

ثالثاً :حنبعل لتوفيق المدني

من الأعمال المسرحية التي وظفت التاريخ، مسرحية "حنبعل". فهل كانت مقاربة توفيق المدني مقاربة تتأسس عن البعد الجمالي فحسب، وتنهض عليه، وتبتعد عن كونها حاملة لقضية ما أو مشروع أيديولوجي ينتمي إليه الكاتب ويدافع عنه، وهنا نستحضر رؤية مخائيل باختين الأيديولوجية عن"المتكلم في الرواية هو دائماً، وبدرجات مختلفة منتج أيديولوجياً وكل كلماته هي دائما عتبة أيديولوجية، وكلماته هي دائما عينات أيديولوجية"(14)

وهذا يعني أن رؤية الكاتب تشكل جوهر العمل الفني، لأن الأعمال الأدبية مهما كان نوعها لا تكون فارغة من المضمون الفكري أو السياسي، وهذه هي وظيفة الأديب الملتزم الذي يجعل أدبه في خدمة قضايا مجتمعه، ويصبح النص عنده منفتحاً على مستويات مختلفة، ويعمل على تشكيل مفاهيم وآليات المقاومة والمواجهة بكل الوسائل. وفي ظل غياب آليات تحقيق المشروع الوطني يصبح الحلم بالثورة مشروعاً فنياً وجمالياً، ومعلماً من معالم تجسيد الهوية الوطنية، وهذا هو المعطى الذي اشتغل عليه توفيق المدني، فالكاتب توسل بالماضي ليقبض على الحاضر، محاولا أن يزرع حلم الحرية والانعتاق في الذات المقهورة. وهكذا لجأ الكاتب إلى التاريخ لإنتاج نص سياسي جديد، أو كان يوظف التاريخ لأسباب سياسية ووطنية.

ومسرحية حنبعل مستمدة من تاريخ الجزائر القديم، وتستعرض حرب قرطاجنة مع الرومان ، واستماتة القائد حنبعل في الدفاع عن وطنه. وهي مؤلفة من أربعة فصول استثمر فيها توفيق المدني تاريخ الجزائر القديم لإبراز صراع الشعب الجزائري مع الاحتلال الفرنسي،ورفض هيمنته السياسية والثقافية والاجتماعية، متخذاً من"حنبعل" رمزاً للمقاومة والتضحية، ذلك البطل الذي قاوم الرومان ورفض فكرة الخضوع لهم، غير آبه بالأصوات التي تدعوه إلى مهادنتهم وإقامة صلح معهم، حفاظاً على ما تبقى من ملكه، وتجرع السم أهون من أن يسلم نفسه للأعداء ومن هنا يؤسس الماضي للحاضر، والمتخيل للواقعي، وانكسار الأمس يعني الانتصار غدا !

إن لمسرحية حنبعل دلالة سياسية عميقة، فالكاتب يضع يده على الوجع الجاثم على الصدور، وجع الاحتلال الفرنسي بدلالة رمزية، متلمساً طريق الخلاص منه، مستنفراً الوعي الثوري بكل مكوناته السياسية والدينية والتاريخية. وهكذا يتداخل الماضي مع الحاضر في صناعة المتن المقاوم الذي يستنهض الهمم،ويدفعها نحو القمم، قمم النضال والشهادة، ورفض الخنوع والخضوع، يستشف ذلك من خلال الإهداء الذي تصدر المسرحية"إلى الشباب المغربي، حامل راية الكفاح ، في سبيل

حرية الأمة وشرف الوطن، أقدم هذه الرواية التي تحي له صفحة من جهاد أبطاله الأولين وفيها عبرة وذكرى"[15]

وتبدأ أحداث الفصل الأول حين يلج جندي مجلس أعيان قرطاجنّة وينقل لهم خبر انهزام جيشهم في معركة "جاما" مع الرومان، وانسحاب حنبعل مع بعض رجاله، واتجاههم نحو قرطاجنة لتنظيم المقامة، وخيانة الزعيم البربري عطبة.

الجندي:" جئت مسرعا أخبركم بالكارثة، لقد تتبعنا الرومانيون واقتفوا آثارنا بعد جاما، فقضوا على البقية الباقية من الجند،أما حنبعل والطائفة المختارة من القدماء التي ثبتت معه فهم يسرعون المسير نحو قرطاجنة، لتنظيم المقاومة دونها،ومحاولة الدفاع عنها، وأما الزعيم البربري عطبة فقد تخلى عنا وأمر قومه بالتوقف عن الحرب"[16]

وحيال هذا المشهد ينقسم كبار قرطاجنة بين دعاة مهادنة الرومان ومصالحتهم، وبين مَن يعتبر ذلك استسلاماً ومهانة،

الكاهن الأكبر: أي حنبعل. العدو على الباب. وجندك قد تلاشى أمام شيبو. وقرطاجنّة باتت في كرب عظيم. وأنت اليوم سبطها الأعظم. فماذا ترى؟"[17]

وهنا تبرز شخصية حنبعل كقائد عظيم يستوعب الصدمة، ويصر على المقاومة والتحدي.

حنبعل: في رجالنا بقية صالحة. وفي مخازننا سلاح كثير.وأسوارنا منيعة، وأقواتنا موفورة. لنستعد هنا لتلقي صدمة الرومان، فلن ينالوا منا منالا.ولنا أن نعتمد على عطبة وقبيلته.ثم لننظم المقاومة في الداخل،فنقعد للرومان كل مقعد، وننقض عليهم من كل جانب، والدنيا لهم عدو، فمقاومتنا تستفز الأمم المقهورة كلها. وتكون لنا الغلبة عليهم أخيراً"[18]

ففي هذا المقطع تبرز قوة القائد حنبعل وحنكته القتالية، فيرفض الخضوع لأعدائه، ويحرص على تنظيم المقاومة من الداخل، اعتماداً على مقدراته الذاتية من رجال وسلاح وأقوات، والثبات في المقاومة يستفز الأمم التي قهرها الروم.

زرفون:أنت يا حنبعل بطل من أبطال الكفاح والنضال. لكن ساعتنا هذه ساعة سياسة وحكمة. فإذا ما نحن وقفنا في وجه الرومان محاربين، بما لدينا من بقايا جند وحثالة سلاح، محقنا ولن تقوم لنا بعد قائمة. فالرأي عندي وعند جماعتي هو مفاوضة الغالبين لوقف الحرب، وإنقاذ ما يمكن إنقاذه من تراب الوطن، ثم نسعى لإصلاح ما فسد. والحرب أيها السبط سجال، وحياة الأمم يوم لك ويوم عليك"[19]

في هذا المقطع يبرز الكاتب موقف الطائفة التي تريد أن تجنح إلى السلم، لأن الساعة ساعة سياسة وحكمة، وليست ساعة كفاح ونضال، والمفاوضة أجدى وأنفع للمغلوب، حفاظاً على ما تبقى

من جند وسلاح. لكن إباء حنبعل وكبرياءه يجعله يرفض الاستسلام لأعدائه، ويرفض أن يعيش حياة العبيد.

حنبعل:لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارا، فلا نرضى أن نعيش عيش العبيد. وما هي أيها الرفقاء قيمة الحياة الدنيا، إن لم تكن حياة عزّة وشرف وكرامة؟"[20]

إن هذه العبارات قد ملأت نفوس وزرائه شهامة وعزة . فقال أحدهم: " إن أعداءنا لئام يا **حنبعل**، رضخنا لشروطهم فازدادوا تجبراً وعتيا،وما أظهرنا لهم الخنوع والاستسلام، إلاّ ازدادوا تظاهرا علينا بالإثم والعدوان"[21]

وقال آخر:"أتعلمون أن الرومان قد أصبحوا يدعون بحرنا هذا:"ماري نوستروم"أي بحرهم الخاص بهم. ويدعون أنهم لن يسمحوا لأحد بأن يبتل بمائه إلاّ بإذن منهم؟"[22]

حنبعل: إن هذا الغرور الفادح، لهو داء الأمم الفتاك، فالأمة التي لا تعتمد على إلاّ على القوة، والتي يصيبها سلطانها بالصمم فيصدها عن سماع صوت العقل والحكمة، فبشرها بالخراب والاضمحلال، ولو بعد حين. علينا بالعمل يا رجال،الاستعداد للأخذ بالثأر ومحو عار الوطن، علينا بتنظيم صفوف المقاومة، حتى إذا ما دقت ساعة المقاومة حطمنا الظالمين شر تحطيم ، والصبر على الذل عار"[23]

وقد بعث الرومان رسولاً إلى حنبعل يطالبونه بالعودة إلى الوراء، ونسيان فكرة الانتقام، وإلاّ سيفتكون به ومن تبقى من قرطاجنة، فطالبه جنده ورجال دولته بالإصغاء إلى الروم فأبى.

حنبعل: إذا أردتم الرضوخ، وقررتم الاستسلام، فلن يكون ذلك أبدا على يدي، لقد صبرت على وطني مغلوبا، لكنني لا أصبر على وطني مهانا ذليلا "[24]

وفي هذا المقطع يرفض حنعبل حياة الذل والعيش النكد تحت سلطة الرومان، بعد أن أبى تسليم وطنه لهم، فيخرج مع أتباعه إلى الشرق بحثاً عن الدعم والنصرة، فاستقبلهم أنطيوخس ملك سوريا، ولما علم الروم بمقدمهم بعثوا لهم رسالة يطلبون فيها تسليم حنبعل، أو نهاية مملكتهم، فقرر الملك تسليم حنبعل وهو مرغم.

الملك: إذن، فاقبضوا عليه بغاية الحذر، وبكامل الإجلال، واحذروا من إهانته، فبطل مثله، لا يجب أن يهان، ويلاه؟ ما أنا فاعل؟ ويل للضعيف، وتعسا وسحقا للجبار الذي لا يرحم"[25]

لكن الملكة رفضت الأمر واعتبرته نذالة مفضوحة، فاستدعت حنبعل، وأبلغته الأمر.

الملكة: أي حنبعل العظيم داهية أصابتنا، وكارثة ألمت بنا أفلا يستطيع صرف ذلك أحد عنا، لقد جاء القنصل فلامينوس على رأس وفد روما الظالمة يطلبون تسليمك إليهم

حنبعل (بجلال وسكينة): لن أقع حيا بين أيدي الرومان، إن أوصدوا الأبواب، وسدوا المنافذ فخلاص هاهنا (يشير إلى خاتمه الفضي في أصبعه) لقد كنت منذ أربعين سنة أتوقع مثل هذه الساعة الرهيبة وأحضرت لها ما يلزمها من علاج"[26]

وما العلاج الذي أراده حنبعل سوى جرعة سم أنهت حياته،فأوفى بوعده أن يقع حياً بين أيدي الرومان..!

الملكة:"لتعلم الأمم وليسجل التاريخ، أنه لا عظمة ولا مجد ولا خلود إلاّ لمن عاش مجاهداً في سبيل الحرية ومات شهيدا في سبيل الوطن"[27]

وقد استطاع الكاتب بهذا الإسقاط التاريخي أن يشعر المتلقي بالوجع الجاثم فوق الصدور، وجع الاستعمار، ولهذا استدعى شخصية حنبعل لتكون شاهداً على مأساة الوطن، وضرورة لتنظيم فعل المقاومة وتفعيله، عبر انزياج دلالي يبتعد عن المباشرة وينفتح عن التأويل، ويفجر في ذهن القارئ مجموعة من الأسئلة تربطه بواقع الجزائر وما تعانيه من قهر واستبداد واستعباد، ورغبة في استعادة حريتها، وأن ذلك يحتاج إلى صبر، وإلى تنظيم المقاومة، وتحطيم الظلم، ومحو عار الذل والهوان، وأن الحكمة والسياسة لا تزيد الطغاة إلاّ غروراً وطغياً، وطمعاً في استعباد الضعيف، وهو الداء الذي لا تشفى منه قوى الظلم والاستكبار.

وبهذا استطاع الكاتب أن يغوص في عمق مشكلة الجزائر، مشكلة الاستعمار، عن طريق القراءة الموجهة التي تصطنعها الأيديولوجية السياسية التي تؤثث الحدث،وتحرك الشخصيات.ومن الواضح أن العنوان يعد أول عتبات النص في عملية التلقي، فهو أول اتصال بين النص ومتلقيه، وهو نقطة العبور إلى النص"أول لقاء بين القارئ والنص، وكأنه لحظة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال المتلقي"[28]. ومن هنا يصبح بمثابة المفتاح الذي يجس به القارئ جغرافية النص.

والعنوان" حنبعل" يتأرجح بين مدلول تاريخي وسياسي، لأن الكاتب وظف هذا المصطلح للدلالة على فعل المقاومة التي يريد غرسها في نفوس الشباب، وحنبعل في نظر المؤلف يمكن أن يصبح قدوة لمَنْ يروم المقاومة للتخلص من طغيان القوي وجبروته " ارفعوا الرؤوس واحذروا أن تتركوا اليأس يستولي على قلوبكم، إن حياة الأفراد أعوام، وحياة الأمم أجيال وأجيال، فإذا ما خابت آمالنا اليوم، فستتحق آمالنا لا محالة غداً"[29]

والكاهن وزرفون ربما يرمزان إلى طائفة من الجزائريين كانت تهادن الاستعمار وتتبنى الخيار السياسي وسيلة لاسترجاع الحقوق، بينما يرمز حوار حنبعل مع بعض وزرائه إلى مَن لا يؤمن بجدوى هذا الخيار، لأن قوى الظلم والاستكبار لا تنفع معها حكمة، ولا تفهم إلا لغة القوة. ولذلك

التقى في المسرحية الماضي بالحاضر، وحملت الشخوص تساؤلات الحاضر، ومن ثم كان هذا النص التاريخي له حمولات سياسية ودينية بمرجعية تاريخية.

أمّا الشخصيات فمن أهمها الشخصية المحورية، شخصية "حنبعل"، وهي الشخصية المحورية التي أثّثت الحدث المسرحي، وحركته نحو الهدف والغاية التي رسمها الكاتب، إنه من أعظم أبطال قرطاجنة، يسعى إلى النضال وتنظيم المقاومة فهو كما يصفه زرقون " أنت بطل من أبطال الكفاح والنضال".

أما الكاهن الأكبر رئيس رجال الدين، فقد بدا من خلال النص أنه من أكبر المناهضين لفكرة المقامة، وظل راكعاً أمام تمثال بعل الإله، يدعو بالرحمة" لقد ابتدأت النهاية، رحماك يا بعل العظيم، يركع أمام تمثال بعل ورسول بعل العظيم"[30]

رابعاً: مسرحية بلال لمحمد العيد آل خليفة

ظلت المرجعية الدينية بما تحمله من دلالات رامزة سياسية وتاريخية عبر المجاز والانزياح الدلالي من أهم الدوافع المحفزة للعمل المسرحي، حتى غدا الدين من أقوى مكونات الشعور الثوري. ويمثل الدين في تجربة محمد العيد آل خليفة محوراً أساسياً في تشكيل رؤيته الشعرية، لأن الشعر صيغة من صيغ تمثل العالم بطريقة تجعل من التسامي الروحي والأخلاقي مذهباً في الوجود ، فبقدر ما يعبر الشاعر عن إيمانه وولائه للدين، بقدر ما يربط هذا الولاء والانتماء بحبه للوطن والتماهي فيه، ومقاومة سياسة الاحتواء والتنصير التي مارستها فرنسا في الجزائر. وتوظيف الشخصية الدينية والتاريخية في المسرح تجعل المتلقي يستعيد الماضي ويبني عليه معطيات الحاضر " بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد...فعبر التاريخ سيعمل المتلقي في ذهنه في الفروق القائمة بين الحاضر والماضي ويخلص إلى نتائج تمكنه من تجاوز سلبيات حاضره، وصولا إلى واقع أكثر قوة، واستشرافا لمستقبل أكثر إشراقاً"[31]

وشكل المحتوى الديني حضوراً قويا في مسرحية بلال بن رابح التي جسدت صورة لتقاطع البعد الديني والثوري، بوصف الدين من أهم عناصر الهوية الوطنية. والنص الديني بثرائه يمثل حضوراً قوياً في وجدان الأمة، ويمنح الكاتب أو الشاعر" طاقات ودلالات تعبيرية لا حصر لها ، لأن معطيات التراث لها كثير من القداسة والتبجيل في نفوس الأمة، والكاتب المسرحي، حين يقوم بتوظيف التراث يقوم في الوقت نفسه بإثارة وجدان الأمة لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدانها "[32]

وفي هذه المسرحية عرض الشاعر معاناة بلال رضي الله عنه وصبره وثباته وتحمله الأذى في سبيل عقيدته، محاولا توظيف ذلك سياسياً، واستثماره في بناء الوعي الثوري. ولذا جاءت المسرحية حافلة بالمضامين الدينية والوطنية والقومية، إذ كان محمد العيد" يركز على المعاني التي ترمز إليها

مواقف بلال من جلاديه ومضطهديه،ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثرالأسلاف ومقامة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة"[33]

ومسرحية بلال مسرحية شعرية ألفها محمد العيد سنة 1938م، وتمثل خطوة متقدمة على مستوى النضال بما تحمله من حمولات على مستوى الرؤية والوعي والممارسة، وبوادر التحول على مستوى بنية القصيدة، ولذا لم تخل من إثارة مقارنة مع ما صدر من نتاج شعري خلال هذه الحقبة، إنها تحيل إلى سؤال جوهري عميق،هو سؤال الهوية من خلال شخصية هذا الصحابي الجليل الذي صار رمزاً للصبر والنضال والتحدي، وهو يمثل في سلوكه وحياته قمة العمل الدرامي، رجل لم يمنعه رقه من اعتناق الإسلام، كما لم يمنعه الاضطهاد والتعذيب من ترك دينه، إنه الفعل الدرامي بعينه مجسداً في هذه الشخصية، فهل نجحت هذه المسرحية في طرح القضية الوطنية من خلال توظيف الرمز الديني والتاريخي؟

تتألف المسرحية من فصلين، يحتوي فصلها الأول على ثمانية مشاهد، والثاني على تسعة مشاهد. وتصور في مشهدها الأول اعتداد أمية بن خلف بنفسه، وافتخاره بنسبه، وبناديه الذي يؤمه جل العرب للسمر، يأمر بلالا بإعداد الفرش والطيب، كي ينعم رفقته بالسمر .

أمية: أنا سليل الشـــرف أميـة بـن خلـــف
نادي كعبة الأدب يؤمه جل العــرب
سيسمر الرجـال عنـــــدي يا بـلال
فافرش لهم على العرا ما تتقي عند الفرا
وبانتشاق الطيب من مرجنا الخصيب
هم رفقتي منذ الصغر وعـدتي عند الغـير
فاخدمهم جميعا وكن لهم مطيعــا[34]

ومن المعروف أن الحوار هنا يدور بين شخصين غير متكافئين اجتماعياً. أمية بن خلف السيد الحر الذي يشعر بنشوة الاعتداد بنفسه أمام أكابر قومه، وبلال العبد المملوك الذي يكتم إيمانه، ويسطر عليه القلق، خوفا أن يكشف سيده إيمانه بالدعوة الإسلامية.

وفي المشهد الثاني يبدو بلالا متذمراً من الرق،يتمنى لو أنه حر لصدع بإيمانه الذي يكتمه بين جوانحه، خوفا من أن يعلم القوم بإسلامه، فلا ينجو من الضرب والتقريع، متسائلا عن كيفية الخلاص ممّا هو فيه

بلال: آه من الـــرق آه قد ضقت بالـــرق ذرعا
لو أني كنت حرا لصدعت بالدين صدعا
لو يعلم القوم أني عفت الطواغيت جمعـا

ودنت بالله ربـــا ودينه السمحا شرعـــا
لأوجعوني ضربا وأوسعـــوني قرعـــا
تا الله لست بداع ما لا يعي حين يدعى[35]

فهذه الأبيات حوار داخلي مؤثر، يناجي فيها بلال ربه، متبرماً من ذل العبودية، التي أرهقته ولم تأذن له بإعلان إسلامه.ولذا صارت معاناة هذا الصحابي الجليل رمزاً للبطولة والتضحية من أجل العقيدة وقوة الصمود المؤدي إلى النصر. لقد ظل بلالا وفياً لحقيقة إيمانه، وإن بقي محاصراً بقيود العبودية ظاهرياً. فالنص كإنجاز وطني ينهض على إظهار بطل المسرحية مشتت النفس بين عالم الإيمان الذي يخفيه، وعالم الواقع الذي يعيشه، عالم العبودية، وهذا التناقض يعكس رغبة محمد العيد المسكوت عنها أو مساءلة الماضي التي يتأسس عليها طوح الحاضر. وهكذا ظل بطـــل المسرحية يعاني صراعاً حاداً بين تنفيذ أوامر سيده، وبين قلبه الذي يتمزق أمام تصاعد مخزون إيمانه، ويحتدم الصراع وتتصاعد وتيرته ،حتى ينهزم أحدهما أما الآخر، وهنا تبدو أهمية البعد الدرامي للشخصية .

وفي المشهد الرابع يجتمع ضيوف أمية بن خلف وهم أعيان قريش، يتبدلون التحية، ويأمر أُمية بلالا أن يحضر لهم خير الشراب، وبعد خروج بلال يحذر عقبة بن أبي معيط أمية من إسلام بلال. وعندما يواجهه أمية يعترف ولا ينكر إسلامه، ويدور بينه وبين سيده حواراً قوياً يعكس تعالي أمية وعجرفته، وصلابة إيمان بلال، وإصراره على الجهر بدينه:

أمية: دعوا لي البحث استقرئه وحدي فليس يؤودني كشف الحجاب
بلال أتاني أنك سارق
بلال: أنا سارق؟
لكن مولاي يأبى إعلان ديني
أمية: وأيضا أتاني اليوم أنك آبق
تغادر سرّا وتأتي محمدا وتهجو له عاداتنا والخلائقا
وتسمعُ ما يتلوه فينا محمد فيغدو بما يتلوه قلبكَ عالقا
عقبة: اخسأ رأيتُك عنده مراراً
بلال: أجل سيدي قد كان ذاك حقيقة كما قال لا أخفي عليك الحقائقا
أمية: صبأت إذاً !
بلال: آمنـت بالله وحـــــــــــــدَه فما كان غير الله ربـا وخالقا
وأسلمت سرا مذ عرفت محمدا وصرت مقرا بالشهادة ناطقا[36]

فهذا الحوار بين بلال وأمية يعكس طبيعة التناقض بين الشخصيتن، وهو قائم على التوتر والمفارقة، وتلك سمة البنية الدرامية، التي تتداخل فيها العلاقات وتتشابك، وتتعدد فيها مستويات الحوار وتتباين. وكما يتأسس حب الدين والتضحية في سبيله في نفسية بلال، يتأسس حب الوطن والحرية في نفسية محمد العيد ويأخذ بعداً رمزياً أمام عائق المستعمر الذي يأبى ذلك" لكن مولاي يأبى...إعلان ديني" . لقد صنع الشاعر علاقة بين الحاضر والماضي، وأصبحت وظيفة الخطاب متجهة نحو التاريخ لتجسيد رغبات الحاضر، لكن هذه الرغبة أو الحلم سيؤول إلى الفشل إذا لم تدرك في المستقبل، فالتاريخ" سيبلغ نهايته إذا قامت المثل بتقديس النضال الإنساني مباشرة، بدلا من احتمال إدراكه في المستقبل"[37]

ويستمر الحوار ويتأزم :

أمية: غويت فتب يا عبدا

بلال: ما أنا تائب

أمية: أتأبى وفاقي؟!

بلال: لن تراني موافقا

فلم أر لي ربا سوى الله خالقا ولم أر لي ربا سوى الله رازقـــا

وما اللإت والعزى وإن لذتم بها بمغنية عنكم من الرزق دانقا

أمية: لك الويل من بطشي[38]

وبعد إظهار بلال إسلامه، وإصراره على عدم ترك دينه،يدب الرعب في أوصال قريش، وتزعم أن بالعبد مساً من جنون فتهرع إلى الكاهن، ولم يجدها ذلك نفعاً ، ولن ينال التعذيب والبطش من بلال شيئاً، ويظل صامداً شامخاً، يشع في قلبه النور، غير آبه بحسم تمزقه السياط، وتحرقه الرمضاء، وهو يردد ذلك النشيد الخالد:

أحد أحد أحـد أحـد

سبحانـــه هو الصمد

لا والـــد ولا ولـــد

هو المـلا ذ المعتمـد

هو الحمى هو السنـد

أحد أحد أحد أحـد [39]

ولم تفلح كل صور التعذيب ثني بلال عن إسلامه، وأمية ممعن في تعذيبه وإهانته، ويصل الأمر إلى نهايته فيخيره بين ترك الإسلام أو الموت. وهذا هو سلوك الطغاة الذين تفزعهم مواقف الثبات على المبادئ فيغتالون من يجسدها في الواقع، لأن مجرد وجودهم يهدد كيانهم. لكن بلالا

يواجه الموقف بمزيد من الثبات والتحدي، ويسل أمية السيف محاولاً قتله. وهنا تتأزم الأحداث وتشتد وتصل إلى ذروتها، ويأتي الحل من الصديق رضي الله عنه فيعرض على أمية صفقة تحرير بلال، فيقبل أمية العرض، ويجد فيه فرصة لإنقاذ صلفه وجبروته.

وبعد انفراج الأزمة أو حلها كما أراد الشاعر، يدور حوار مؤثر بين أبي بكر وبلال.

أبو بكر:

ضعوا عن بلال يا عبيد قيوده فإن بـلالا من كـرام رفاقـي

يفك العبيد بلالا من قيوده

لك الله فانهض يا بلال مفارقا أذى الأسر والتعذيب كل فـراق

صبرت طويلا يا بلال على الأذى وأسلمت للرحمن دون نفـاق

فها أنا أحبوك العتاق لوجهه ومن فضله أرجو قبول عتاقي

بلال:

وقيت أبابكر حياتي من الردى لك الله من كل المهالك واقـي

وأنقذتني من رق مولى مشدد علي بظلم آخذ بخنـاقـي

تقبل أبا بكر عناقي فلم أجد جزاء على الإحسان غير عناقي[40]

فالحوار هنا تغيرت نغمته، بعد أن ألقى الإسلام الفوارق بين أبي بكر وبلال، وصارا شخصية واحدة، ومن خلال هذه المفارقة ينسج محمد العيد عالمه الشعري في هذه المسرحية.إن استحضار معاناة بلال ليس لإظهار التماثل فحسب، بل ليلقي في روع الوجود أن الصبر على الأذى والتعذيب سيعقبهما الفرج والنصر.

لقد استطاع محمد العيد انطلاقا من العنوان العتبة الأولى للنص أن يجسد البعد الوطني من خلال الرمز الديني شخصية الصاحبي الجليل بلال بن رباح الذي يعد رمزاً للتحدي والثبات، ورفض الاستسلام والخضوع، أي تعالق النص الديني مع الوطني،ومن خلال العتبات الفرعية التي ترمز إلى الماضي والحاضر، وهكذا جاء العنوان متأرجحاً بين الديني والوطني، فبلال هو رمز لمعناة الشعب الجزائري وصبره، واستحضاره في المسرحية يعني أن هذه المعاناة ستعقبها نهاية سعيدة، هي التحرر من الاحتلال، كما كانت نهاية بلال التحرر من العبودية، وتبوأ مكانة عالية في الإسلام،ولذا استدعى الشاعر بلالا ليكون شاهداً على مأساة الوطن أولا،وعلى حتمية النصر ثانيا.

ويلاحظ الدارس للمسرحية أنها استوفت شروط العمل المسرحي المتمثلة في الوحدات الثلاث: وحدة الموضوع والزمان والمكان. أما شخصيات المسرحية فيمكن تقسيمها إلى نمطين أساسين، نمط يعكس طبيعة البيئة الجاهلية القاسية المعادية للإسلام، والتي تعمل ما في وسعها لصد الناس عنه، والتنكيل بأتباعه. ونمط متآلف مع تعاليم الدين لأنه لمس فيه الحق والصدق والخلاص من

عبودية الأسياد، ويمثله المضطهدون مثل بلال وأضرابه، إلى جانب شخصية الصديق،الذي أعتق بلالا .

وتعد هذه المسرحية مثلاً وعبرة يروم محمد العيد غرسها في الشباب من خلال هذه الشخصية الإسلامية الفذة التي لا تؤثر في المسلمين فحسب بل في الإنسانية جمعاء، فموقف بلال"ليس شرفاً للإسلام وحده- وإن كان الإسلام أحق به- ولكنه شرف للإنسانية جميعا.. لقد ثبت أقسى ألوان التعذيب ثبات الأبرار العظام .. ولكأنما جعله الله للناس مثلا على أن سواد البشرة، وعبودية الرقبة، لا ينالان من عظمة الروح إذا وجدت إيمانها، واعتصمت بباريها، وتشبثت بحقيقتها... ولقد كان بلال درسا بليغا للذين في زمانه، وفي كل زمان"

أما لغة المسرحية فكانت لغة راقية تعكس شخصية محمد العيد الإحيائية أو الكلاسيكية،التي تتمسك بالنمط التقليدي رؤية وصياغة، إلى جانب صدقه الفني في التعبير عن المواقف، بحيث تمكن من استخدام التقنيات الفنية التي يقوم عليها الشعر الكلاسيكي، ووظفها من أجل إحداث التأثير في المتلقي. واستغل الصراع كآلية فنية لتحقيق الغاية المنشودة، وهو صراع خارجي يدور بين بلال، وأمية بن خلف أو داخلي يجريه على لسان بلال المتذمر من رق العبودية الذي منعه من إعلان إسلامه، وثقته في الله والتمسك بإيمانه.

ويبدو محمد العيد طويل النفس في إدارة الحوار بين أمية وبلال، وحواره يمتاز بقصر العبارة وانسيابها، وتلاؤمه مع طبيعة الشخصية.

وفي تقديري فإن محمد العيد قد نجح إلى أبعد الحدود في استغلال التراث وتوظيفه للتعبير عن الحاضر، وخلق جسر التواصل بين الماضي والحاضر، ولاشك أن الذي يقرأ هذه المسرحية تتعمق صلته بشخصية هذا الصحابي الجليل وثباته على الحق، واستثماره فنياً يوثق الصلة بعقيدتنا.

الهوامش

(1) أبو الفرج الإصفهاني :الأغاني، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء، ط6، دار الثقافة 1404ه – 1983م، 142/4
(2) حسن ثيلاني: المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري(ما بين 1954-1962م)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة 2006م،ص:75
(3) علي عرسان عقلة: سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1978م، ص:18،17
(4) عماد الدين خليل: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر،ط2،مكتبة تموز1405هـ -1985،ص:11
(5) نصرالدين صبيان:اتجاهات المسرح العربي في الجزائر1945-1982،رسالة ماجستير،جامعة دمشق،ص306
(6) عبد الملك مرتاض: الثقافة الجزائرية بين التأثير والتأثر، ص:89
(7) صالح مباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد، ص:37
(8) أبو القاسم سعد الله:تاريخ الجزائر الثقافي(1930-1989) 442/8
(9) أحمد حمومي:التراث الشعبي والمسرح، تجربتان في الجزائر، ص:23
(10) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000م، ص:10
(11) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي،ط2، عالم المعرفة1999م،ص:459

(12) إسماعيل سيد علي: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دارقباء للطباعة والنشر والتوزيع بالقاهرة(د.ت)،ص: 57
(13) خليل الشنطي: انتصار القضايا الفكرية والفنية في مسرح معين بسيسو الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2007م ص: 191
(14) مخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة2009م، ص:138
(15) أحمد توفيق المدني:حنبعل، المطبعة العربية الجزائر 1990م، ص:2
(16) المصدر السابق، ص:7
(17) المصدر السابق ،ص:11،10
(18) المصدر السابق
(19) المصدر السابق، ص:11،10
(20) المصدر السابق، ص:14
(21) المصدر السابق، 15
(22) المصدر السابق 14
(23) المصدر السابق، ص:14
(24) المصدر السابق، ص:25
(25) المصدر السابق، ص:39
(26) المصدر السابق، ص:43
(27) المصدر السابق، ص:44
(28) محمد مفتاح: دينامية النص،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1990م، ص:72
(29) أحمد توفيق المدني: المصدر السابق، ص:21
(30) المصدر السابق22
(31) خليل الشنطي: انتصار القضايا الفكرية والفنية في مسرح معين بسيسو الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة2007م، ص:191
(32) سيد علي اسماعيل: أثر التراث في المسرح المصري، دار قباء للطبع، القاهرة(د.ت) ،ص:40
(33) عبد الله الكبيبي:تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1975م،ص:220
(34) محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح، المطبعة العربية بالجزائر(د.ت) ص:6
(35) المصدر السابق، ص:7
(36) المصدر السابق، ص:10
(37) زرافا ميشال: الأسطورة والرواية، ترجمة صبحي حديدي، منشورات عيون،ط21986م، ص:19
(38) محمد العيد آل خليفة: المصدر السابق، ص:12،11
(39) المصد السابق، ص:19
(40) المصدر السابق، ص:25،24