

## حضور المرأة في الكتابة الدرامية بالجزائر.

### The presence of women in dramatic writing in Algeria

بن محمد محي الدين نسرين\*1، سوالي لحبيب<sup>2</sup>

جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، nesrinebmm1@gmail.com

مخبر الفنون و الدراسات الثقافية - جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان، الجزائر، elhabib.soualmi@univ-tlemcen.dz

تاريخ النشر: 2023/06/05

تاريخ القبول: 2023/04/02

تاريخ الاستلام: 2023/03/06

#### ملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى تبيان حضور المرأة في المسرح الجزائري من خلال النصوص الدرامية التي تنوعت مواضيعها حول قضايا كان للمرأة فيها القسمة الأكبر فيكاد لا يخلو نص درامي عن حضور شخصية نسائية فيه بكل أشكالها حاملة لكل قضاياها في المجتمع الجزائري ليصفها النص الدرامي بمجموعة صفات لها من الأهمية القصوى في تأكيد الهوية الجزائرية والانتماء الجغرافي منصفا إياها باعتبارها الوطن الحامل لكل القيم الإنسانية.

**كلمات مفتاحية:** المرأة، كتابة درامية، المسرح الجزائري.

**Abstract:** This study aims to highlight the presence of women in Algerian theater through dramatic texts whose different themes have been built largely around the cause of women. Indeed, almost no text is avoid oh the presence of a female figure represented in all its aspects, assuming all the causes it carries in Algerian society. All this through a set of characteristics of primary importance in the confirmation of Algerian identity and geographical affiliation, thus giving justice to women by considering them as the homeland bearer of all human values..

**Key words :** The woman, dramatic writing, algerian theater..

✳ المؤلف المرسل

## 1. مقدمة:

يقوم كل مجتمع على أسلوب حياتي معين يكون منظما وفق قيم، ثقافة ومعتقدات وفنون خاصة تميزه عن غيره من المجتمعات، والمسرح باعتباره فنا اجتماعيا بالدرجة الأولى ينطلق من المجتمع ليصب فيه من خلال مواضيعه فهو يطرح قضايا اجتماعية وسياسية يهدف من خلالها إلى مخاطبة العقل والوجدان والبحث في خبايا المجتمع من أجل تحقيق الوعي والتوير في قالب فرجوي يجعل المتلقي يستوعب أكبر قدر من التطهير من خلال المتعة المقدمة إليه. وعليه فهذه العملية الإبداعية عليها أن تمر بمراحل للوصول إلى الهدف ليكون المنطلق هو النص الدرامي الذي يكون خادما لكل عناصر الإنتاج المسرحي، تطورت كتابة النص الدرامي المسرحي منذ الإغريق إلى يومنا هذا فبعد أن كانت عبارة عن سرد لأحداث معينة دينية وبطولية أصبحت الآن تصاغ وفق قواعد ممنهجة بعناصر معينة لتحقيق الهدف.

والكتابة الدرامية في الجزائر مرت على مجموعة من الآليات في التحرير من اقتباس وترجمة إلى أن وصلت للتأصيل في نصوصها المسرحية، هذه الأخيرة التي تقننت بعناصر بناء النص الدرامي (قاعدية وبنائية) بعدما كانت ارتجالية على الركح لتكتب وفقا لأصول الكتابة الدرامية بكل تقنياتها.

وما سنحاول البحث عنه في دراستنا هذه هو كيف كتبت النصوص الجزائرية عن المرأة على وجه الخصوص منذ البدايات الأولى للمسرح في الجزائر محاولين إيجاد العلاقة التي صنعتها هذه الكتابات بين الرؤية الفنية الدرامية وصورة المرأة من خلالها انطلاقا من نصوص جزائرية بحتة، متبعين المنهج التحليلي الوصفي لتبيان ما سلف ذكره.

## 2. الكتابة الدرامية:

يعتبر المسرح وسيلة تفاعلية في المجتمع بيد أنه ينطلق من صلب المجتمع وحالاته ليصب فيه في النهاية محاولا جعل المتلقي يلتفت لما يحدث حوله -بأسلوب فني- باعتباره المادة الخام في وسطه الاجتماعي. كل هذا يمر وفق مراحل أولها الكتابة الدرامية وهي

عملية إبداعية تواصلية وشكل من أشكال التعبير الفني تهدف إلى إيصال فكرة من أجل تحقيق هدف، تتميز عن باقي الأجناس الأدبية من خلال بنائها الدرامي المحكم فهي "عملية صياغة نص مكتوب يخضع لقواعد التأليف المسرحي التي تأخذ بعين الاعتبار تحول النص إلى عرض. من هذه القواعد وجود الحوار والإرشادات الإخراجية وتوزيع دخول وخروج الشخصيات، وتطور الفعل الدرامي من البداية إلى النهاية، والنقطة إلى فصول ومشاهد، أو لوحات وغير ذلك، يطلق على هذا النوع من الكتابة اسم الكتابة الدرامية".<sup>1</sup>

ليزيدنا هذا التعريف وضوحا حول الكتابة الدرامية باعتبارها أساس العملية المسرحية واللبننة الأولى لها وكذا إبراز العلاقة -نص، عرض- انطلاقا من النص الدرامي، إضافة إلى أهم أسس وعناصر التأليف المسرحي التي يقوم عليها إنتاج عرض مسرحي متكامل البنية. وترتبط لنا آن إيبيرسفالด์ الثنائية بين النص والعرض وفق تعريف كتابة النص المسرحي على أنه "موجود داخل العرض في شكله الصوتي، فهو يسبق العرض ويرافقه فيما بعد".<sup>2</sup> فتوضح لنا الكاتبة هنا حدود النص المسرحي الذي يكون بعد النص الدرامي وفق الكتابة الدرامية للعمل المسرحي ككل.

من خلال ما سبق نلاحظ أن تعريف الكتابة الدرامية يربطه بعض الباحثين بالكتابة المسرحية، وعليه سنحاول تقليص المجال المفاهيمي للكتابة الدرامية إنطلاقا من التقصيل في مصطلح "الدرامية" أو "الدراما"، هذه الأخيرة التي يعرفها المعجم المسرحي على أن أصلها "من الفعل اليوناني Dran الذي يعني فعل"<sup>3</sup> والملاحظ من هذا التعريف أنه جامع لكل "الأفعال" التي تقتزن بالإنسان بعيدا كل البعد عن الفنون الأدبية والمسرح على وجه الخصوص، ليتم بعده تحديد المفهوم أكثر في نفس المعجم على أن الدراما "في المعنى العام تطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها".<sup>4</sup>، ومن خلال هذا التعريف تم التأكيد على أن عنصر الدراما في المسرح أقوى منه عن الأجناس الأدبية الأخرى بالرغم أنه حاضر فيها.

### 3. الكتابة الدرامية في الجزائر وتوظيفها لقضايا المرأة:

لقد كان للمسرح في الجزائر من الأهمية البالغة تبعا لمراحل تأسيسه وظهوره خاصة تلك التي كانت إبان المستعمر الفرنسي، فقد مر المسرح الجزائري بمراحل كل كان لها من التأثير على الساحة المسرحية الجزائرية وتأثرت هذه الأخيرة كذلك ببنية المجتمع الجزائري وطبيعته. هذا الأخير الذي وجد في المسرح هويته، لكن التساؤل الذي يطرح هنا ما إذا كان الفرد الجزائري حاضرا في هذا الوافد الفني الجديد من خلال العروض المسرحية وإلا من خلال النصوص التي كتبت عنه؟ وهل لازمت الكتابة والنصوص الدرامية العملية المسرحية كممارسة أو سبقتها/تأخرت عنها؟، إن الإجابة على هذه التساؤلات ما ستحدد لنا نشأة المسرح الجزائري والكتابة الدرامية في الجزائر.

وبالحديث عن المسرح في الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي نجد أنه "كان للحملة الفرنسية خلال القرن التاسع عشر الأثر الكبير حيث استقدموا فرق مسرحية تقدم عروض للجنود الفرنسيين في الثكنات، إذ ألهمت الجزائر الكتاب الفرنسيين ما يربو عن 43 مسرحية وذلك ما بين (1830-1925)".<sup>5</sup> بالتالي فقد كانت العروض المسرحية آنذاك أجنبية فرنسية لتتوافد بعد ذلك زيارات لمجموعة من الفرق المسرحية للجزائر حاملة معها هذا الفن الجديد على أواسط المجتمع الجزائري،"ففي بداية القرن العشرين، قدمت إلى الجزائر فرقة سليمان القرداحي عام 1908م حيث يقول الكاتب "محمد عزيزة" في كتابه "المسرح والإسلام" Le théâtre et l'islam إنه بفضل ظاهرة التثاقف، ... قررت فرقة مسرحية مصرية بقيادة القرداحي، في هذا التاريخ 1908م، القيام بأول جولة مسرحية حيث وصلت إلى تونس أين قدمت عروضها بنجاح كبير. وواصلت طريقها بعد ذلك، في اتجاه الجزائر"<sup>6</sup>، وكان الفضل لمجموعة الفرق والجمعيات الجزائرية في تقديم عروض مسرحية عن نصوص بعثت لها من خارج الجزائر كمسرحية عن رواية "المروءة والوفاء" التي قدمت في منزل القاضي عبد المؤمن في 1912م، لجمعية المدينة التي أسسها الأمير خالد الذي بعث له جورج الأبيض بتلك الرواية وأخرى كرواية "ماكبث" سنة 1911.<sup>7</sup>

ليبدأ بعدها استقبال الوفود المسرحية وتقديم عروضها في الجزائر منها فرقة فاطمة رشدي التي عرضت مجموعة من المسرحيات سنة 1920م وبعدها بسنة قدمت كذلك فرقة

جورج الأبيض أعمال لها في الجزائر. إلا أن المتلقي الجزائري كان يعيش عزوفاً عن تلك المسرحيات الأجنبية التي لم يجد هويته من خلالها حتى تلك التي جاء بها جورج الأبيض باللغة العربية الفصحى هذه الأخيرة كانت العائق الذي يحول بين الفرد الجزائري ومسرح جورج الأبيض لضعف مستواه العلمي نظراً لانشغاله بحياته التي كان يعيشها آنذاك، والسياسة الإستعمارية التي سعت لطمس الهوية من خلال مقاطعة التعليم والثقافة.

ولهذا "لم تعثر المراجع على وجود فن مسرحي، أو كتابات مسرحية جزائرية إلا نصاً مسرحياً واحداً باللغة العربية، وهو "نزهة المشتاق وغصة العشاق في البحث عن الترياق في بلاد العراق" لابراهيم دانينوس والذي كتب سنة 1847.<sup>98</sup> وهو بذلك يسبق زمنياً حتى مسرحية البخيل لمارون النقاش عن موليير لتعتبر بذلك أول نص درامي في المسرح العربي. غير أننا نجد مسرح الحلقة كان حاضراً في الساحات العامة في الجزائر ينشطه المداح الذي مثل أدواراً وشخصيات مختلفة، ويمكن اعتبار هذا النوع من المسرح آنذاك كظاهرة مسرحية ساهمت في نشأة المسرح بالجزائر بيد أنها لم تخضع لقواعد الإخراج المسرحي والبناء الدرامي. وبعد "1921 قدمت فرقة المهذبية جمعية الأدب والتمثيل العربي والتي يرأسها علي الشريف الطاهر ثلاث مسرحيات وهي أول النصوص المسرحية التي كتبت في الأدب الجزائري الحديث."<sup>10</sup> وفي نفس هذه الفترة ظهرت السكاتشات التي قدمت في فواصل الحفلات والمناسبات الشعبية وعليه يمكن القول أن "المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطاً بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كانت الاسكاتشات الأولى تقدم في المقاهي والأحياء الشعبية المزدهمة بالسكان... وأنه لبي منذ البداية الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية والأصلية."<sup>11</sup> تبنت هذه العروض موضوعات التزمّت بقضايا اجتماعية ووطنية.

لكن ما صعب المهمة على الباحثين في النصوص المسرحية الأولى في الجزائر هو أنه وبالرغم من أن هذه السكاتشات كانت عبارة عن إرهافات لمسرح جزائري إلا أن نصوصها في الأغلب كانت ارتجالية لم توثق قام بتأديتها ممثلون مباشرة على الخشبة فهي

بالتالي وليدة اللحظة والعرض المسرحي، يعود نص تلك العروض للممثلين أنفسهم "فهم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفها من قبل أحد الممثلين ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه"<sup>12</sup>، أو كتبت بعد عرضها ومنها ما كان ذو كتابة جماعية ويقول في ذلك محي الدين بشطارزي في مذكرته "كانت السكاتشات من إنتاج جماعي، يساهم فيه كل واحد من جهته، لكنه لم يشبه العمل الفني الفرنسي"<sup>13</sup> ليشير لنا بشطارزي هنا أن السكاتشات كانت من أحد الوسائل التي أصلت للمسرح الجزائري وانسلاخه عن المسرح الفرنسي بصفة خاصة والأوروبي والأجنبي بصفة عامة. ومن هذه السكاتشات الفكاهية نجد تلك التي كتبها سلالي علي المدعو بعلاو 1923م "المشاح والخادم".

فبالرغم من أن بشطارزي كتب سنة 1919م مسرحية "جهلاء مدعون بالعلم" إلا أنها لم تلق من النجاح مثل مسرحية جحا سنة 1926م -والتي عرضت في 12 أفريل من نفس السنة- كونها التزمت باللغة العامية عكس سابقتها، "والحق أن علاو عرف كيف يخاطب جمهوره فيعالج قضايا عصره بلغة عصره، وعرف كيف يؤسس مسرحا جزائريا يخدم الشخصية الوطنية بكل أبعادها بالتعاون مع عدد من الممثلين الذين يذكر بشطارزي بعضهم كعبد العزيز لكحل، عبد الحميد، موسى خروبي، حمادي بالإضافة إلى علاو وإبراهيم دحمون الذي لعب دور زوجة جحا في المسرحية."<sup>14</sup> لتبدأ بعدها النصوص المسرحية الجزائرية في أخذ طابعها المقتن وفق أصول وعناصر البناء والكتابة الدرامية.

غابت المرأة عن الركح الجزائري في البدايات الأولى للمسرح نتيجة لجملة من الصعوبات الاجتماعية والسياسية التي طالتها آنذاك، ليجد الممثل نفسه يجسد أدوارها ويتقمص شخصياتها محاولة منه ملأ الفراغ الذي تحتم على المرأة تركه الأمر الذي وجده علاو رائد المسرح الجزائري مشكلة وجب عليهم حلها متطرقا إليها من خلال مذكراته "كان نقص العنصر النسائي الذي نحتاج إليه للتمثيل مشكلة مطروحة بجدّة، إذ لم يكن هناك نساء يمثلن في المسرح"<sup>15</sup> إلا أن هذا لا ينفى حضورها في النصوص المسرحية الجزائرية الأولى التي تناولت موضوعاتها على الركح، مسرحية " نزهة المشتاق وغصة العشاق في

البحث عن الترياق في بلاد العراق " لابراهيم دانينوس يمكن تصنيفها ضمن أوائل النصوص الدرامية التي كتبت عن قضية المرأة فهي مسرحية من قسمين و22 دورا منها 8 أدوار نسائية، تحكي عن الصراع النفسي الذي تخضع له "نعمة" حول الطلاق من ابن عمها "نعمان" والزواج بابن خالتها "رايح" بعد إلحاح من أمها ذلك لرحيل زوجها عنها إلى الهند كونه ريان سفينة خدمة للباشا، بالتالي فقد عالجت هذه المسرحية الحب غير المتبادل فالزوجة هنا لا تحب زوجها نعمان بنفس الدرجة، الذي استعطفها محاولا الحفاظ على زوجته في الديار إلى حين يعود، في حين نرى الحب من زاوية أخرى في نفس المسرحية هو حب أمناء الوفي لزوجها دمنهور الذي سافر مع نعمان ومعاناتها الفراق الذي حال بينها وبين زوجها لتسكن البيت حزينة مترقبة عودته بفاغ الصبر.

لتليها بعد ذلك كتابات أخرى واكبت نشأة المسرح الجزائري إن لم تكن هي النشأة الفعلية كانت أولها مسرحية "جحا" سنة 1926 لكايتها ومخرجها علي سلاي المدعو "علالو" وهي ملهاة تتألف من ثلاثة فصول المسرحية التي حضرت ضمن حواراتها المرأة في دور "حيلة" زوجة "جحا" التي تشاركه مغامراته لترغمه على تقمص شخصية طبيب ليعالج ابن السلطان الذي اكتشف جحا في نهاية المطاف أنه مصاب بالعشق لا غير ليحل المشكلة هنا بذكاء وفطنة سريعة متقاديا الورطة التي كان سيقع فيها بسبب زوجته "حيلة" ويزوج العاشق بمعشوقته، بهذا يكون العنصر النسائي ضمن الشخصيات الرئيسية في الكتابات الدرامية الأولى، بعدها كتب مسرحية "زواج بوعقلين" في نفس السنة والتي تناول من خلالها قضية تفاوت السن بين الزوجين ومسرحية "النائم اليقضان" في السنة التي تليها. وهما مسرحيتين مثل فيهما رشيد القسنطيني ليكتب بعدهما مسرحيته "زواج بوبرمة" لرشيد القسنطيني سنة 1928 التي استمد موضوعها من التراث الشعبي وطرح قضية التلاعب في عقد الزواج، وفي مسرحية "زغبريان وشرويطو" سنة 1929 يطرح رشيد قضية المرأة التي ترغم على الإبتعاد عن من تحب في شخصية "بدر السلا" التي تنفى هي ووالدها لرفض والد

حبيبها "زهو الفلا" بزواجهما، لكن زغيران وشرويطو يكونا سبب اللقاء بينهما ليتزوجا في نهاية المسرحية فتكون النهاية بذلك سعيدة مثلها مثل مسرحية "جا".

أما مسرحيته "بابا قدور الطماع" من نفس السنة التي عالج من خلالها قضية طمع شخصية بابا قدور الذي يرفع من قيمة مهر ابنته زينب ليقرر أخيرا عقد قرانها بابن أخيه الذي ورث ثروة أبيه ليقترب لنا رشيد القسنطيني صورة المرأة التي تعيش تحت وطأة السلطة الأبوية التي تبقى حبيسة قرارات العائلة.

كما عالج محي الدين بشطارزي من خلال نصوصه الدرامية وأعماله المسرحية "قضايا مكافحة الشعوذة وتعاطي الخمر والمخدرات، إلى جانب قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع"<sup>16</sup> فتطرق بذلك إلى قضايا المرأة ضمن نصوصه بالتالي لم تكن المرأة غائبة عن الكتابات الدرامية الأولى في الجزائر للتتوالى بعدها النصوص التي كانت الشخصية النسائية ضمن مواضيعها بعد الإستقلال في ثلاثية عبد القادر علولة (الأقوال 1980، الأجواد 1985 والثلاث 1989) ومن تبعوه بعد ذلك.

#### 1. 4. صور المرأة في نص مسرحية الرفاعة للعربي بولبينة:

"الرفاعة" هو جبل في منطقة الأوراس كان وجهة المسبلين والمجاهدين إبان الإستعمار الفرنسي، كما كان برج المراقبة والحصن المنيع الذي استعان به الثوار للتقل من منطقة لأخرى لكثافة غطاءه النباتي، بالتالي فقد شهد هذا الجبل كل مواجهات المجاهدين ضد المستعمر الفرنسي في المنطقة، هذا ما جعل العربي بولبينة يتخذ منه عنوانا لنصه لينتقل بنا إلى تلك المنطقة التي حملت من الآلام إبان ثورة التحرير الجزائرية ما حملت.

لا يقوم النص الدرامي بدون فكرة باعتبارها الكل الذي يخدمه الجزء بالتالي "ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية"<sup>17</sup> والنص الذي بين أيدينا -الرفاعة- استطاع كاتبه أن يوضح لنا فكرته الأساسية من خلال مجموع الحوارات وأبعاد الشخصيات التي وظفها فيه. ويمكن تلخيص فكرة هذا النص من خلال مجموعة من التساؤلات يمكن طرحها على النحو التالي:



- من له الأحقية في لقب "شهيد" من كل الذين عايشوا الثورة والمستعمر الفرنسي؟  
كيف يمكن تبرير حب الوطن حتى ينال من شارك في الثورة ذاك اللقب؟
- وأهم سؤال يطرح فيها هو ماذا لو عاد كل من توفي في تلك الفترة إلى الحياة للمطالبة بحق بسيط له، هو أنه ساهم بطريقة ومهما كانت بسيطة في حرية هذا الوطن؟

تحمل الفكرة بين جنباتها جزئيات تزيدها قوة من البداية لتحقيق هدفها في النهاية ويقول في ذلك لابوس إيجري "الفكرة الأساسية هي التي تتولى هدايتك إلى الهدف المنشود الذي تريد الوصول إليه في مسرحيتك".<sup>18</sup> فهي التي ترسم للمتلقي الطريق للوصول لنهاية المسرحية وفق تسلسل منطقي مبرر منذ البداية، لهذا نجد الفكرة عند لابوس ايجري ترتبط في قوتها بالمقدمة المنطقية أين يتم التعريف بالشخصيات ومسارها الدرامي، "إن أية فكرة من الأفكار أو أي موقف من المواقف لا يبلغان من القوة القدر الكافي لأن ينتهي بك إلى نتيجتهما المنطقية المعقولة دون أن تكون لهما هذه المقدمة المنطقية المعقولة أو الفكرة الأساسية الواضحة".<sup>19</sup> والعربي بولبيبة قد عرف لنا بالشخصيات في بداية نصه كما أشار إلى الفكرة الأساسية التي يتمحور حولها نص المسرحية في موضوع هذه الأخيرة من خلال لجنة تقوم بدراسة ملفات يتم إيداعها من طرف أشخاص يطالبون بالإستشهاد، بحيث تتم دراسة كل الملفات لكن العائق هنا هو وجود بندقية واحدة فقط فمن ستكون له أفضلية أخذها والجهاد والاستشهاد؟ فنجد الكاتب قدم لنا هذا الموضوع في "المقدمة المنطقية" من خلال بعض الحوارات:<sup>20</sup>

- "شخص 6: نجمة اختي، احنا تقاهمنا، بالواحد، بالحكاية، باش ما يروحش المجهود والحق.
- شخص 7: الحق، خليو الناس يموتو، لبغى الأرض، ياكلها،
- يخبئها بين اجنابو، واحنا ثاني لباغي يروح معاهم، الحال راح، اروح على روحو.
- نجمة: بصح كاينة حالة مزروبة، ومولاها يطلب باش يموت العشية هادي،

رمضان؟؟؟

شخص 1: واش يزرّب فيه؟ مرض-ثار-هارب؟ متخلوناش نفوتو الدواسة تحت الطابلة، احنا قلنا لا سبة، والنية، وربّي يعاونو."

فالملاحظ هنا أن الكاتب تعمد عدم تسمية شخصياته إلا القليل منها -سنحاول التفصيل فيها- وفق رؤيته الخاصة، ولتحليل هذه الشخصيات لابد لنا من معرفة أبعادها التي ساعدت في بنائها -البعد الفيزيولوجي، الإجتماعي السوسولوجي والبعد النفسي السايكولوجي- "فإذا أدركنا أن هذه المقومات الثلاثة يمكن أن تمدنا بتحليل كل وجه من أوجه السلوك الانساني لأصبح من اليسير علينا كل اليسر أن نكتب عن أي شخصية، وأن نتتبع الدوافع التي تحركها، إلى قرارة هذه الدوافع."<sup>21</sup>

نجمة هي شخصية شابة في مقتبل العمر متزوجة لها طفلين بنت وولد،

"نجمة: عندي قايمة وحفنة تراب، وزوج ولاد، ذكر وانثى."

من خلال حواراتها وموقفها الذي تمسكت به اتجاه رمضان والدفاع عنه في أحقيته بالاستشهاد يمكن الإشادة بقوة شخصيتها وتعاطفها مع حكاية رمضان كونها امرأة تساند الشريفة زوجة رمضان فيما حدث معها.

"نجمة: احكي متخافش، علاه بغيت تحوس على الضوء؟

شخص 4: أنا حاس بيك، وفاهم واش راك تخمم، فسر تتهنى، وتبع طريقك، الظلمة عمرها ما كانت مكتوب. واحنا ما نحكموش حتى واحد، نسمعوا نتناقشوا، ونكتبوا، هذي هي المهمة.

نجمة: متسكتش رمضان، الدمار فرزو يولي حق، والباطل لفيه يروح مع الريح.

رمضان: أنا خاصني فوشي."<sup>22</sup>

أما شخصية رمضان فهو يمثل كل رجل اغتصبت زوجته أمام أعينه من ابن قريته الخائن - الملقب ب"ستادير/c'est à dire" الذي انظم لصفوف المستعمر - تحت وقع التهديد والبوح بأسرار المجاهدين، هو شخصية مركبة ذات بعد نفسي معقد فيرى أنه من حقه الجهاد والوقوف في وجه المستعمر، إلا أنه من جهة أخرى سيجد نفسه يربي ابنا لا هو فرنسي ولا

من طينته أبوه "حركي"، هنا يحدث الصراع الداخلي لرمضان الذي وجد نفسه يتخبط بين حبه للوطن وحبه لزوجته. لكنه يأبى أن يصرح عن أسرار الثوار لمن اغتصب زوجته أثناء استجوابه له بكل صرامة:

"رمضان: احسب الضيف الثقيل 100 مصطفى، 100 اعمار، 100 العايش و100 نجمة، بولادهم، بقرهم، بمرضهم، واضربهم في أربعة، وزيدلهم. ايموتو العشية وينوضو الصباح، ودير حسابك ياولد الناس، ينهبو الأرض، اضربو، يقتلو، احرقو.....السما انتعنا، وكى تظلموها نصوروها للأولاد الصغار في التراب، في الطلعة... في خنادق الواد يوقلكم عايب يرهبكم... وزغرودة عجوز في راس الجبل يتبل بارودكم."<sup>23</sup>

أما الشريفة هي زوجة رمضان التي اغتصبت من طرف المستعمر الفرنسي لتجيب إبننا تأنها ما بين عرض أمه وأصل انتمائه.

العايب هو كل من استشهد من أجل الوطن وشارك في حرب لا تعنيه -الحرب العالمية الثانية- كان يظن أنها ستمنحه حرية وطنه، ليتم خداعه في شرفه أثناء غيابه من طرف المستعمر، الذي سلب منه أرضه وبيته وأذل زوجته رغم كبر سنها:

"النقيب: اعطيه العكاز... واش تسال؟..."

العايب: رجل ونبتي وعامين غربة."

العايب الذي فقد رجله في تلك الحرب اثر انفجار قنبلة في خط "ماجي نبو"، إلا أن هذا لم يهز عزيمته بل على العكس من ذلك فحسب قناعته أنه لن يستطيع الخوف من المستعمر، فمن وقف في وجه من أربع فرنسا لايمكنه أن يخاف منها:

"العايب: والوعد، نهار تقضيو على المستاش 24 توليو لبلادكم معين مكرمين.

النقيب: أنتم زربتو رواحكم، كنا نخمولكم في حل، يرضينا ويقدر اساعدكم، حل.

العايب: و45 ألف لي ماتو في قائمة وخراطو وسطيف، كانوا غالطين أوكل... واش بيها لعجوز عادت ماتشفاش....نحامي على ليمرهبني...على سراق الضوء من عينيا...نضرب قدامي وظهري مطعون... نقتل في الغول ليخلع فيكم باش نخاف منكم...زيد الرجل مع 45

والنفس مع المقهورين، أنا الغالط روحت نصيد في الحرية بعيد، الطاقة قدامي وأنا نحوس ندخل الشمس من ثقبه الظلمة.<sup>25</sup>

العجوز: زوجة العايب التي كانت تساعد الثوار بنقل الأخبار فيما بينهم لم يبق لها من المال والجاه شيئاً، هي شخصية قوية الخطى، سديدة التفكير:

"ستادير: اهدري يا شيبية النار، ياخي تظلي في الكازيرنا واحد الوقت، ساعة سرقولك حمار، ساعة لمعيز تاع رايح كلولك شجرات التفاح، معاد عندك حتى مشكل...

العجوز: الحمار مات استادير خويا، وشجرات التفاح يبسوا، واش نجى ندير في 2<sup>ème</sup> bureau

ستادير: ستادير كي اموت لحمار فرنسا تحبس الخدمة تروح تروح، والفلاقة يجيو في الليل<sup>26</sup>

وهذا دليل من النص يوضح لنا أنه بالرغم من كبر سن زوجة العايب إلا أنها شاركت في الثورة إلى جانب المجاهدين.

أما الشخصيات الأخرى من 1 إلى 7 أبقى عليها العربي بولبينة هكذا ليوضح لنا أن ما حدث لكل شخصية لا يمكن ربطه بفرد واحد فقط وإنما هي حكاية شعب عاش نفس الظروف وعاش نفس الأحداث فوجد مثلاً أحد الشخصيات مرت بنفس تجربة رمضان الذي اغتصبت زوجته:

"شخص 4: اوكل نحشمو من نسانا، بصح واحد مابغى الموت على جال هذي".

في الأخير ترفض ملفات هذه الشخصيات بيد أنها غير مكتملة، فرمضان حسبهم يريد الاستشهاد انتقاماً لزوجته لا من أجل حبه لأرضه، الشريفة لا يمكنها الجهاد ولا ابنها كونه ليس من طينة هذه الأرض الحرة، أما العايب فلا يمكنه الاستشهاد بعدما حارب في صفوف المستعمر، وهنا يكمن الصراع بين الحق والواجب حيث يرى كل واحد أن من حقه الدفاع عن عرضه وكذا واجب إعطاء الأكثر استحقاقاً كل من زاويته وهذا ما لم يتقبله أعضاء لجنة الإنتقاء.

لتحاول هنا شخصية نجمة رؤية هذه المواقف من زاوية أخرى وتقف في صف رمضان والعايب ومع كل من كان حاضرا في الثورة حتى أعضاء لجنة الاختيار، ليربط لنا الكاتب العربي بولبينة في الأخير أن الكل له الحق في الاستشهاد كل حسب طريقته في الجهاد يكتب بولبينة:

"شخص 3: اتفرقو في الجبال والدشور، انتوما لتروجو للناس، اكتبو على الشعب لي دار الثورة بفرد فوشي، ...الحكاية تتشابه في كل مكان، والمعذب هو هو في كل حكاية..." 27  
بمعنى أنه وبالرغم من وجود سلاح واحد إلا أن الكل استطاع الجهاد والاستشهاد، فليس الجهاد من كان يحمل سلاحا فقط. كما يوضح لنا حوار الشخص 3 أن المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية ظاهريا هو في قرية اسمها دم الحجر بجانب جبل الرفاعة في فترة الإستعمار الفرنسي، إلا أن الحقيقة هي أن ما حدث سيكون لا محالة في كل مناطق وربوع الوطن فهو ليس مرتبط بالشكل إنما بدلالة المكان، أما زمان المسرحية هو اللازمان فبالرغم من أن ما يجري من أحداث يقودنا الى فترة الاستعمار غير أن العربي بولبينة استطاع أن يجول بنا في أزمنة مختلفة من نفس الفترة الزمانية، بحيث نجد الشخصيات متوفاة في الحقيقة إلا أنها تعود للحياة من أجل قضية يريد الجميع إثباتها.

ويمثل لنا شخصية "نجمة" المرأة بكل أشكالها هي العجوز التي وقفت مع الثوار في نقل الأخبار، هي بنت الشريفة التي تعتبر شريفة طينتها من طينة الوطن، نجمة هي الشريفة التي اغتصبت رغما عنها إلا أنها عاودت الوقوف والصمود في وجه المستعمر، نجمة كانت بمثابة الأخت التي ساندت رمضان ليكون له الحق في الاستشهاد.

استطاع هنا العربي أن يبين كيف كان للمرأة من القوة في الوقوف جنبا إلى جنب مع الرجل والمشاركة في العمل الثوري السياسي حتى ولو بكلمة تشجيع منها إليه، فاسم "رمضان" يحيلنا إلى كلمة "الهلال" وشخصية "نجمة" أعطاهما هذا الإسم دلالة منه على أن الهلال لن يكون بدون نجمة ليكتمل الوطن فنجمة إذن هي الأرض التي اغتصبت، نجمة هي الجزائر.

## 5. خاتمة:

غالبا ما يرتبط اسم المرأة في أغلب النصوص المسرحية الجزائرية بالوطن، فمهما تغيرت الأحداث إلا أن شخصية المرأة بأشكالها وجميع قضاياها تحمل بعد أسمى وأوسع مما يكون جليا في حوارات المسرحية هي الأم، الأخت، الزوجة والإبنة التي يتسع صدرها لكل من يفتقد لحقيقته وهويته، فتصور المرأة في الكتابة الدرامية الجزائرية وفقا لطبيعة المجتمع السياسية وتاريخه ضمن حلقة العقيدة الدينية والتقاليد المتعارف عليها والمعمول بها في كل مجتمع، حتى النظام الإقتصادي الذي يشرك أفراداه وفقا لجنسهم ذكورا أو إناثا ليصبح العنصر النسائي عنصرا فاعلا في العملية الإجتماعية فتكون بذلك المرأة التغيير الذي يكون في المجتمع والذي له من الفاعلية في النشاطات الإجتماعية والثقافية، هذه الأخيرة التي يمكن اعتبارها آخر النشاطات التي أسهمت فيها المرأة سواء في الأدب أو الشعر والتمثيل والكتابة الدرامية التي كانت حاضرة فيها غائبة عنها في التجسيد في بداياتها الأولى.

## 6. قائمة المراجع:

<sup>1</sup>ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت-لبنان، مكتبة لبنان، الطبعة الأولى 1997، ص(366-367).

<sup>2</sup>آن اوبرسفال، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مصر-القاهرة، مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون، ص23.

- <sup>3</sup>ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص194.
- <sup>4</sup>ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص194.
- <sup>5</sup>خالي روزة، الكتابة الدرامية وأسئلة النقد، الجزائر، جامعة أوبوكر بلقايد، مجلة رفوف، العدد الثاني، ديسمبر 2018، ص216.
- <sup>6</sup>أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، الجزائر، غرناطة للنشر والتوزيع، 2013، ص24-25.
- <sup>7</sup>أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص25 ينظر.
- <sup>8</sup>ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، 2007، ص22-27. عن مجلة رفوف.
- <sup>10</sup>خالي روزة، الكتابة الدرامية وأسئلة النقد، ص220.
- <sup>11</sup>مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري مقالات وكتابات غير منشورة، تر: مخلوف بوكروح والشريف الأدرع، باش جراح-الجزائر، مقامات للنشر والتوزيع، 2012، ص56-57.
- <sup>12</sup>مصطفى كاتب، المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري مقالات وكتابات غير منشورة، ص57.
- <sup>13</sup>أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، المرجع نفسه، ص34، عن Mahieddine Bachtarzi : Mémoires-Tom(1) p32.33 et 34.
- <sup>14</sup>المرجع السابق، ص41. عن Mahieddine Bachtarzi : Mémoires-Tome(1)p.61.
- <sup>15</sup>عبد الستار ناجي وأحلام حسن ومؤلفون آخرون، المرأة في المسرح التجربة العربية من الواقع إلى المستقبل، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، الطبعة الأولى، 2012، ص32.
- <sup>16</sup>أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص62.
- <sup>17</sup>علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مصر، مكتبة مصر، ص33.
- <sup>18</sup>لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر القاهرة-نيويورك، ص55.
- <sup>19</sup>نفسه، ص55.
- <sup>20</sup>العربي بولبينة، نص مسرحية "الرفاعة"، ص03.
- <sup>21</sup>لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ص105.
- <sup>22</sup>العربي بولبينة، نص مسرحية "الرفاعة"، ص06.

<sup>23</sup>العربي بولبيبة، نص مسرحية "الرفاعة"، ص19.

<sup>25</sup>العربي بولبيبة، نص مسرحية "الرفاعة"، ص13.

<sup>26</sup>العربي بولبيبة، نص مسرحية "الرفاعة"، ص09.

<sup>27</sup>العربي بولبيبة، نص مسرحية "الرفاعة"، ص24.