تجلّيات المأساة الوطنيّة في النّص المسرحي الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة
مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" لـ "عيسى خلادي" أنموذجًا

أ/ وداد نقـوب
جامعة 20 أوث 1955 – سكيكدة

الملخّص:

حاولنا من خلال دراستنا هذه، الموسومة بـ "تجلّيات المأساة الوطنيّة في النّص المسرحي الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة مسرحيّة جنّة الآمال الزّائفة لـ عيسى خلادي أنموذجًا" تتبّع حضور تيمة المأساة في هذا النّص المسرحي الذي كتب في المهجر على مستوى التيمات والبناء الفنّي والدّلالي، معتمدين على المنهج الموضوعاتي وأبرز إجراءاته لاستقراء تيمات النّص وأشكال حضورها الفنّي على مستوى عناصر الشّخصيّة والصّراع واللّغة والحوار المسرحي بأشكاله الداخليّة والخارجيّة.

Summary :

We tried from this study that is marked by "The revelations of The National Tragedy in the Algerian theatrical text written in French language; Aissa Khelladi's play, which called The paradais of the Inauthentic hopes" to follow the presence of the tragic themes in this Algerian play, in addition to the artistic structure and semantic that were written abroad in French, by depending on the systematic Thematic and its prominent procedures to widuct the text's themes and their artistic forms within the character's elements and the conflict, further more to the language and the conversational ploy with its internal and external forms.

تمهيـد:

مرّت الجزائر خلال تاريخ تطوّرها الطّويل بفترات عصيبة شكّلت في عمومها واجهتها التّاريخيّة بخصائصها السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة جميعها، وبما أنّ الواجهة الجزائريّة كانت دائمًا حافلة بالحوادث المختلفة؛ بدءًا بالاحتلال الفرنسي والثّورة التّحريريّة وما لحقها من محطّات، فقد شهدت في أواخر القرن العشرين إحدى أحلك الفترات التّاريخيّة وأصعبها، ومهما اختلفت النّعوت التي أطلقت على هذه الفترة الزّمنيّة؛ بين فترة المأساة أو الأزمة أو المحنة أو العشريّة السّوداء أو عشريّة الدّماء والدّموع، إلاّ أنّها تتّفق جميعها على هولها ومأساويّتها.

هذه السّياقات التّاريخيّة لم تفتأ أن ألقت بظلالها على مسارات الحياة عامّة والأدب بشكل خاص، بوصفه ملجأً للذّات وملاذًا للبوح والتّعبير، ولمّا كانت علاقة الأدب بالمجتمع علاقة تأثر وتأثير، وكان الأدب غالبًا ما يستمدّ مادّة إبداعه من الواقع، لم يكن من الغريب أن تشغل المأساة الوطنيّة موضوعات الخطاب في النّص الأدبي الجزائري عامّة والنّص المسرحي خاصّة، في تلك الفترة وما بعدها، سواءً كان هذا النّص مكتوبًا في الجزائر أو في المهجر، حيث غدا الواقع التّسعيني معينًا لا ينضب، تلقّفته أقلام المبدعين الجزائريّين داخل الوطن وخارجه بالتّصوير والاستلهام، واتّجه الكتّاب إليه تحت هول الصّدمة فأنتجوا من وحيه أعمالًا أدبيّة تفاوتت في قيمتها الفنيّة، إلاّ أنّها شكّلت في عمومها صورة واقعيّة حيّة لما شهده الوطن وما عاشه الشّعب الجزائري على اختلاف شرائحه.

وعلى الرّغم من أنّ التّجربة الإبداعيّة الجزائريّة تجربة فريدة لها روافدها الداخليّة والخارجيّة، كما لها إشكالاتها الخاصّة وسماتها الفنيّة والموضوعيّة التي تميّزها، فإنّ تعدّد روافد هذا الأدب وتباين منابعه لم يفصل الإبداع الجزائري في عمومه، لأنّه يستمدّ وجوده من منابعه كلّها وإنْ انقسمت إلى محورين متباينين كُتب أحدهما في الوطن والآخر في المهجر، ذلك أنّ تباين اللّغة الإبداعيّة لا يسبّب انفصالاً وقطيعة تامّة على مستويات الطّرح والمضامين الخطابيّة وإن حقّق انفصالاً على مستوى التّعبير اللّغوي والتّراكيب الخطابيّة، كما أنّه أدب يبقى في عمومه جزائريًا خالصًا لأنّه يستمدّ روحه من واقع الوطن، ممّا جعله في كثير من الأحيان ثريًا بملامح الهوية الجزائريّة ملتزمًا بقضاياها النّضاليّة.

وعليه فقد غدا الأدب عنوانًا للالتزام وملجأ للبوح بما يعتري الواقع ويطوّقه، وبما أنّ المسرح من أكثر الفنون ارتباطًا بهذا الواقع –لأنّه نصٌّ كُتب ليُمثّل لا ليقرأ فقط– فإنّ خاصيّة العرض والتّمثيل تجعله أقرب إلى المشاهد، وأقدر على ملامسة مشاعره واستثارة وعيه، لهذا راهن الكاتب المسرحي الجزائري في تصويره للواقع المأساوي على استلهام مادّته الإبداعيّة من وحي المعاناة اليوميّة، كما راهن على أن يكون فعله الإبداعي إبداعًا

ملتزمًا ينتصر للوطن، يعرض الحقائق وينتقد الواقع، بطريقة فنيّة راقية تسمو بالنّص عن الدّلالة السّطحيّة لتنفتح على مجالات أرحب من الدّلالات العميقة.

1- لمحة عن المسرح الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة:

يعدّ النّص المسرحي المكتوب باللّغة الفرنسيّة من أبرز روافد الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، إذ يجسّد بصدق مرحلة نوعيّة من مراحل هذا الأدب، ذلك أنّ ولادته جاءت نتيجة ظروف استثنائيّة عاشتها الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسي، ولذا اتّسم بسمات خاصّة ميّزته بالرّوح النّضاليّة والصّورة الصّادقة الواقعيّة لحياة الشّعب الجزائري في تلك الفترة العصيبة، إذ رسم ملامح المجتمع وعبّر عن معاناة الفرد الجزائري من ويلات الاحتلال، إلاّ أنّ هذا النّص المكتوب بالفرنسيّة لم يلق الرّواج نفسه الذي لقيه النّص المسرحي المكتوب بلغة الوطن لعدّة أسباب شرحتها "سعاد محمود خضر" في سياق حديثها عن المسرح الجزائري، تقول: « إلى جانب تلك المسرحيّات التي كانت تعرض على المسرح الجزائري باللّغة العربيّة العاميّة كانت هناك مسرحيّات على مستوًى فنّي عال مكتوبة باللّغة الفرنسيّة لم يقيّض لها أن تُعرض على مسارح الجزائر لصعوبات جمّة أوّلها عدم موافقة السّلطات الحاكمة وثانيها كونها تعرض باللّغة الفرنسيّة ممّا جعلها بعيدة عن مخاطبة العامّة ولا تخاطب بذلك سوى الخاصّة الذين يتكلّمون الفرنسيّة أو أولئك الذين يفهمون الفرنسيّة بالدرجة التي تسمح لهم بمتابعة أحداث »1 المسرحيّة.

هكذا إذن تعرّض المسرح الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة في نشأته الأولى إلى التّضييق ممّا حدّ من نشاطه وحاصر اتّساعه، إضافة إلى أنّ ارتكازه على لغة أجنبيّة لا تتقنها الجماهير الجزائريّة الأميّة –بما أنّ الفنّ المسرحي هو فنّ الجماهير بدرجة أولى- قلّل من عدد متلقّيه.

وعلى الرّغم من أنّ هذا المسرح لم يحظ بالأهميّة الكبيرة نفسها التي حظيت بها الأعمال الرّوائيّة المكتوبة باللّغة الفرنسيّة؛ والتي عالجت مواضيع ثوريّة تكشف النّقاب عن السّياسة الاستعماريّة وتصوّر شقاء الشّعب الجزائري ونضالاته، ولا بالأهميّة والانتشار الواسع الذي حظيت به المسرحيّة المكتوبة باللّغة العربيّة العاميّة مع "رشيد قسنطيني" و"محي الدين باشطارزي"، والتي ركّزت على طرح القضايا السياسيّة والنّضاليّة والاجتماعيّة، إلاّ أنّ هذا لا يُنقص من القيمة الفنيّة لهذه الأعمال، فـ « المسرحيّة الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة هي كذلك مسرحيّة تعالج مواضيع كفاحيّة وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها المعروضة بالعربيّة إنّها مسرحيّة تقف في مصاف المسرحيات العالميّة من حيث مستواها الفنّي العالي وقيمتها الاستاتيكيّة الرّفيعة »2، كما سارت « معظم المسرحيّات التي ظهرت في هذه الفترة بدورها في هذا الاتّجاه الثّوري، وأهمّها، حسب اهتمام النّقاد بها وحسب الصّدى الذي أحدثته، تلك التي قدّمها كاتب ياسين مثل مسرحيّة "الجثّة المطوّقة" و"الأجداد يزدادون ضراوة" التي عرضت على خشبة المسرح أثناء الثّورة التّحريريّة في بروكسيل، ثمّ نشرت مع نصوص أخرى بعنوان "دائرة الانتقام" (1959). وهناك أعمال أخرى لقيت صدى أقل، مثل مسرحيّة "أصوات في القصبة" (1960) لحسين بوزاهر، ومسرحيّة "الميلاد" و"الزّيتونة" (1962) لمحمد بوديا، و"احمرار الفجر" (1969) لآسيا جبار و وليد قرن، وكذا

مسرحيّة "الرّجل ذو النّعل المطاطي" (1970) لكاتب ياسين، التي عرضت على خشبة المسرح الوطني الجزائري سنة 1969 بلغتها الأصليّة (الفرنسيّة)، ثمّ باللّهجة العاميّة »3.

ويعدّ "كاتب ياسين" رائد المسرح الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة والبلورة الحاسمة له، لأنّ أعماله « لا تعتبر أجمل وأكمل عمل أدبي جزائري باللّغة العرنسيّة وحسب بل واحدة من روائع الأدب العالمي (...) إن كاتب ياسين كاتب بارع يسيطر تمام السّيطرة على اللّغة التي يكتب بها ويعرف أسرارها وأغوارها ويعرف كيف ينتقي الألفاظ الموحية بالصّور والتّعابير الجميلة (...) إنّ روائع كاتب ياسين تجعل المسرح الجزائري مسرح المعركة: معركة الحريّة والانتصار »4.

هكذا إذن كانت نشأة الفنّ المسرحي الجزائري المكتوب باللّغة الفرنسيّة نشأة مرتبطة بقضايا الواقع السّياسي والاجتماعي، حيث تبنّى منذ بداياته الأولى قضيّة النّضال الوطني ضدّ الاحتلال، فكانت نشأته بذلك نشأة متفرّدة ذات طابع خصوصي استوجبتها ظروف المرحلة التي كانت تعيشها الجزائر آنذاك، ولذلك فقد ارتبط أشدّ الارتباط بالواقع الرّاهن، واستمرّ على المنوال نفسه فيما بعد، ولهذا كان الطّابع الغالب على نصوصه طابع الخطاب السّياسي، ممّا جعل الالتزام الوطني سمة متأصّلة من سماته الخاصّة، فكان بذلك فعلاً جماليًّا ملتزمًا في أغلب طروحاته، يتّخذ من صميم الواقع بمختلف جوانبه وإفرازاته محورًا يستلهم منه مادّته الإبداعيّة.

بقي الكتّاب المسرحيّون الجزائريّون المقيمون في المهجر أوفياءً لانتمائهم الوطني، يطرقون قضايا ومشاكل الجالية الجزائريّة في المهجر، ويتابعون أحداث السّاحة الداخليّة الجزائريّة وأبرز مظاهرها ومشاكلها من خلال نصوصهم، ولمّا كان الواقع على امتداد الزّمن مليئًا بالحوادث والصّدامات التي تتّسم بالطابع السّلبي الهدّام، فقد أصبح هذا الواقع مرّة أخرى مادّة دسمة يستقي الكتّاب المسرحيّون منه موضوعاتهم الفنيّة سنوات التّسعينات وما أعقبها، فبرزت تيمة جديدة في الخطاب المسرحي الجزائري موازاة مع الخطابات الأدبيّة الأخرى، فكان مشهد المأساة والعنف السّياسي أحد أبرز المشاهد التي خاض فيها المبدع المسرحي، خاصّة وأنّ طبيعة التّفاعل بين المسرح والواقع قائمة على التّأثير والتأثّر، الاستلهام والتّعبير.

ومثلما تلقّفت أقلام الرّوائيين ذوو التّعبير الفرنسي أمثال "ياسمينة خضرا"، وأقلام الكتاب المسرحيين المتواجدين بالجزائر أمثال "محمد شرشال" و" رابح هوادف" و"سليمان بن عيسى" قضيّة المأساة الوطنيّة التّسعينيّة، عرض عدد من المؤلّفين المسرحيين الجزائريين في المهجر لهذه القضيّة "المأساة الوطنيّة"، وكان من أبرزهم "علاق بايلي" و"يوسف طهاري" و"حمّة ملياني" وغيرهم، وقد اتّسمت نصوصهم بـ « قدرتها على تشخيص المأساة الوطنيّة ورصد مختلف تجلّياتها وأبعادها »5، كما أنّها تجاوزت « فعل المرآة في تصوير انحرافات الدولة والوطنيّة، إلى تعرية تلك الانحرافات وفضح أسبابها وآثارها المأساويّة المدمرة، ومن الواضح أنّ كتاب هذه المسرحيات بحكم وجودهم في المهاجر الأوروبية قد امتلكوا فضاء الحريّة في ممارسة سلطة القول والخطاب، وامتلكوا أكثر من ذلك صفاء الرّؤية »6.

ولعلّ من أبرز نصوص المأساة التي كتبت في المهجر مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" لـ "عيسى خلادي"*، والتي خصصنا دراستنا التّطبيقية لبحث تجلّيات المأساة فيها، ورصد مظاهرها.

2- تجلّيات المأساة الوطنيّة في مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" لـ "عيسى خلادي":

تبرز ملامح الهوية الجزائريّة ومعالم الالتزام الفنّي بالقضايا الوطنيّة في هذا النّص المسرحي المكتوب باللّغة الفرنسيّة "جنّة الآمال الزّائفة" للكاتب "عيسى خلادي"؛ من خلال تتبّع حضور المأساة الوطنيّة في هذا النّص وتجلّياتها سواءً على مستوى التيمات المنبثّة فيه، والتي تشكّل مدار الخطاب المسرحي، أو على مستوى البناء الفنّي والتّعبير المسرحي.

2-1- تجلّيات المأساة الوطنيّة في مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" على مستوى التيمات:

سعى "عيسى خلادي" عند تصويره للمأساة الوطنيّة الجزائريّة إلى تشكيل عالم إبداعي مصغّر عن العالم الواقعي، يتقارب معه ويعبّر عنه، ينتقده ويكشف سلبيّاته، ولهذا كان المنهج الموضوعاتي وفيًّا في ترصّده للبنيات الأساسيّة لهذا النّص أو لأصوله الموضوعاتيّة، المتّصلة بتيمة أساسيّة كشفت عنها الدلالة المضمرة لجملة من الدّوال التي ترصّدها الجرد الإحصائي، لتحصيل التمظهرات الموضوعاتيّة للحضور الإبداعي المأساوي، ويمكننا تلخيص المحطّات الموضوعاتيّة التي تجلّى من خلالها حضور المأساة الوطنيّة في مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" من خلال أربعة نقاط أساسيّة هي:

أ- مأساة الوطن:

يتعدّى الوطن في هذا السّياق المفهوم الحدودي والأبعاد الجغرافية التي يتشكّل منها، ليستحيل إلى قيمة معنويّة دلاليّة تتكشّف في أعماقها عن البنية الاجتماعيّة التي تُكوّنه، بإفرازاتها السّياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثّقافيّة والدّينية جميعها، وفي جزائر التّسعينات أصبحت الصّراعات والصّدامات عنوانًا للواجهة العامّة بما عرفته من صراع داخلي حول السّلطة؛ مثّله النّظام السّلطوي الحاكم وجيشه والتّيار الدّيني الإسلامي، ممّا أدّى إلى هيمنة خطاب العنف.

أضحت القيَم عشيّة التّسعينات منهارة بانهيار مبادئ الأطراف جميعها، وغدا مفهوم الوطن عند كلّ الفرق المتصارعة مفهومًا خاصًا تسعى من خلال ممارساتها إلى ترسيخه، فكان الصّراع الذي دار في الجزائر سنوات التّسعينات ذا منشأ فكري؛ أي أنّه صراع أفكار حاولت كلّ الفرق من خلاله أن تثبت أحقّيتها في حكم هذا الامتداد الجغرافي الذي انهارت معانيه وقيَمه، ووُسم بالتّشظّي تحت وقع الخطابات الإيديولوجيّة التي رفعت الأطراف المتعارضة شعاراتها « **فبدت الإيديولوجيات المتعارضة مستوية في اللّغة السّياسيّة التي تستعملها من أجل إزاحة الآخر من طريقها، ولذلك يغدو العنف أحد الأدوات الأساسيّة في الحوار السّياسي بين مختلف الخلفيّات الفكريّة** »7، وهكذا امتدّ الانقسام من المستوى الإيديولوجي إلى مستوى الممارسة كمرحلة ثانية من مراحل الاختلاف والصّراع، واتّسم بالعنف والعنف المضاد، ممّا كرّس الشّرخ الوطني الذي كان في بدايته

قائمًا على تعارض وتناقض الأفكار والمنطلقات فحسب، فالمأساة التي عاشتها الجزائر والتي نلخّصها في معنى الشّرخ والتّشظي، امتدّت من الأفراد وأفكارهم إلى أن وصلت إلى الوطن.

عبّرت مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" عن طبيعة هذا الصّراع الذي أفرز تشظّيًا هوياتيًا على مستوى المبادئ الوطنيّة والدّينية، توازيًا مع طبيعة الأطراف المتصارعة، وكان أن كرّست بنائها الدّرامي وعناصره الفنّيّة لتصوير هذا التّشظّي « وفي هذا ملامسة جريئة للواقع الجزائري، والقدر المأساوي الذي لاحق كلّ أفراد الوطن، في ظلّ تشظي العالمين السّياسي والدّيني »8، وفيما يلي عرض نموذجي لملامح هذا التّشظي، والذي يظهر في المقطع الآتي:

« الصوت: أقتلك، أنا، يوم الجمعة وليس اليوم.

سلام: أرفض أن أفتح لك.

(ينفتح الباب، فيظهر عسكري ببزته ولحيته، في إحدى يديه مفتاح وفي الأخرى هاتف نقال، يعيد غلق الباب خلفه دون أن يراه سلام الذي يواصل مخاطبته في الهاتف).

سلام: لكن ما الذي تقوله يا أخي؟ (مع نفسه) أخي، يا له من ادعاء (للصوت) لقد أخطأت في الرقم، أليس كذلك؟

الملتحي: دون شك هو حكم المجاهدين. لا سبيل للإفلات منه فالجبهة قد حكمت عليك، يوم الجمعة، تمّ إعدامك (يخرج سيفا ويضعه وراء ظهر سلام) »9.

يصف هذا المقطع الحواري –الذي يدور بين "سلام" وطرف آخر يزدوج حضور دالّه الاسمي في المقطع– يصف المشهد الذي يتعرّض فيه "سلام" إلى التّهديد ومحاولة الاغتيال، وإذ تُكرّس اللّغة لدلالة التشظّي على مستوى الهوية الدينيّة للطّرف الثّاني من الخطاب من خلال الازدواج في الاسم والشّكل اللّذين تكثّفهما الدّوال اللّغويّة في المقطع، فإنّها تتماس مع جملة من الدّوال الأخرى التي تعكس حجم التّضاد والتّناقض الحاصل على مستوى القول والفعل في موقف وسلوك الشّخصيّة.

هكذا يغدو التّرفّع –الذي مارسته اللّغة– عن تحديد هويّة المتحدّث الثّاني في بداية المقطع إشارة إلى فعل الاستغلال المتأصّل في الشّخصية من خلال الشّكل والقول والفعل؛ إذْ تُظهر دلالة اسم "الصّوت" عُري الشّخصيّة عن أيّ قناعات جوهريّة أو قيَم تعتنقها ديدنًا ومنهجًا في الحياة، وهكذا يمكن لهذا الصّوت أن يتقنّع بأيّ قناع تتطلّبه المرحلة لتحقيق مصالحه ومآربه الخاصّة، وهذا ما يحدث؛ فلا يكاد الرّصد اللّغوي للمقطع يطول حتّى يتكشّف من خلال أوّل دال في المقطع عن مسعى الشّخصيّة المتخفّية، والذي يتكثّف في صيغة الفعل (أقتلك).

يشير القتل إلى دلالة الإقصاء الذي تسعى الشّخصية إلى ممارسته على "سلام" لأنّه كاتب متميّز بانفتاحه ووعيه الذي يتعارض مع انغلاق وانتهازيّة الآخر، ولمّا كانت الوظيفة الثّقافية التي يضطلع بها سلام تتناقض مع أهداف ومساعي الشّخصية الثّانية التي تتميّز بـ « السّلوك العنيف، فلا تظهر في النّص إلاّ وهي مرتبطة بفعل

العنف الموجّه لمن يختلف معها، أو يخالفها »10، لأنّها تشكّل حاجزًا يعوقها عن تحقيق مصالحها التي تصبو إليها، ويلاحقها بوعيه الذي يُقدّم نِتاجًا يُقوّض مساعيها، فإنّ الإقصاء يغدو –من وجهة نظر هذه الشّخصية– فعلاً مطلوبًا وواجبًا.

ولمّا كان من المحال أن تتعرّى هذه الشّخصية في ممارستها لفعل الإقصاء عن وجهها الآخر المشوّه، كان لِزامًا عليها أن تتستّر عن قُبحها بأبجديات الخطاب الديني كونه حقّق –في تلك المرحلة– حيّزًا واسعًا من الانتشار، ولهذا يرتبط دال (القتل) في بداية المقطع بالظّرف الزّماني (يوم الجمعة).

تعمل الشّخصيّة الانتهازيّة أثناء سعيها لإنجاز فعل القتل على ربطه دلاليًا برمز من رموز الدّيانة الإسلامية، وبناءً على هذا تتخفّى عن هويّتها الحقيقيّة، لتُظهر انتماءها للتّيارات الدّينيّة التي تُعظّم يوم الجمعة وتجعل منه عيدًا للمسلمين، لكن تشظّي الهويّة الدّينية للشّخصيّة لا يطول حتّى يُفتضح من زاويتين؛ أولاهما أنّ يوم الجمعة رمز ديني تُؤدّى فيه الصّلاة، ويوجّه فيه المسلمون وجوههم قِبل بيت الله خاشعين خانعين، وفيها يعتلي الشّيوخ المنابر ليخطبوا في الناس تعاليم دينهم ويذكّروهم باتّصال دُنياهم بآخرتهم التي يكون الصّراط المستقيم منهجها القويم، كما يكون هذا اليوم ملتقى للمسلمين فيه يتراحمون ويتسامحون ويتزاورون، ولهذا فإنّ التّوظيف هنا يكشف زيف الشّخصية لأنّه يُباعد بين الفعل المتمثّل في القتل ودلائليّة الجمعة كرمز ديني.

أمّا الزّاوية الثانية فقد تكشّفت لغويًا من خلال استثمار الدّوال الواصفة للهيئة الخارجيّة، حيث تعمل دوال (عسكري/ بزته/ لحية) على تجلية ملامح التّشظّي بناءً على التّناقض الحاصل في مظهر الشّخصية؛ ذلك أنّ (البّزة العسكرية) تحيل إلى انتماء الشّخصية إلى الجهاز العسكري في هيكل السّلطة، أمّا (اللّحية) فهي دالٌ رمزي يشير إلى الانتماء الديني الذي يرسّخ سمات التّديّن والالتزام الإسلامي، وعليه فإنّ التّناقض الحاصل في شكل الشّخصيّة وجمعه بين طرفين متناقضين ومتصارعين في الوقت ذاته يُعرّي الشّخصيّة عن زيفها، فهي إمّا شخصيّة عسكريّة تتقنّع بقناع الدين، أو أنّها شخصيّة إسلامويّة تتّخذ الزّي العسكري كتمويه لانتمائها، وفي الحالات كلّها فإنّ هذه الشّخصيّة مزيّفة الانتماء والعقيدة لأنّ فكرها يقوم على خلفيّة بعيدة كلّ البعد عن الدين الإسلامي، الذي يكون أقرب في تظاهرها، وذلك من خلال لغتها التي لا تلبث حتّى تتداعى لفظيًا في شكل متلاحق، لترصّد جملة من الدّوال التي تنضوي ضمن المعجم الديني (حكم المجاهدين/ الجبهة/ حكمت عليك/ يوم الجمعة/ إعدامك).

وهكذا يتراجع الدال الاسمي (الصّوت) ليُستَعاض عنه في المقطع بدال (الملتحي)، وهنا تُدمغ كلّ حجّة لتؤكّد اتّخاذ الشّخصيّة لهذا المظهر والخطاب الديني بهدف التّمويه، وهكذا تتعرّى « الجماعات الدينيّة، وتكشف عن تركيبتها الاجتماعيّة والفكريّة (...) [لأنّهم] لبسوا رداء الدين وسيلة للحصول على السّلطة، وتحقيق المصالح، مبعدين المنطق والعقل من ساحة المنافسة، ومستبيحين كلّ الشّعائر لأجل الهدف المنشود، بعيداً عن رؤية المجتمع كيانًا تشكّله الفصائل جميعًا باختلاف أطيافها »11، ممّا يُؤكّد استغلاليّة الجانب العقائدي، وتسبّب ذلك في تشظي الهوية الدينيّة في المجتمع الجزائري.

كذلك يعمل التّناقض الحاصل على مستوى القول في بداية المقطع (أقتلك أنا، يوم الجمعة وليس اليوم) ومستوى الفعل في نهايته (يخرج السّيف ويرفعه وراء ظهر سلام) على إبراز تناقض الشّخصيّة وعدم التزامها بالوعود، واتّخاذها الكذب والخداع والنّفاق وسيلة في التّعامل، وهذا ما يُؤكّد مرّة أخرى زيف خطاباتها ومظهرها الخارجي، وعليه فهي شخصيّة انتهازيّة بامتياز.

الظّاهر عند استقراء مقاطع مسرحيّة جنّة الآمال الزّائفة أنّ النّماذج الدّينيّة أو الوطنيّة، سواءً المقتنعة منها أو الانتهازية، ساهمت كلّها في خرق الوطن لأنّه لا يجتمع ولا يتكامل إلاّ بهما معا، ففي حين غاب النّموذج الوطني المقتنع عن النّصوص؛ لأنّه أدّى في الواقع دورا إيجابيا حاول من خلاله منع هذا الخرق، عملت كلّ من النّماذج الانتهازيّة الدّينيّة والوطنيّة على استغلال الوطن وتعميق مأساته خدمةً لمصالحها الخاصّة، أمّا النّموذج الدّيني المقتنع فالواضح أنّه نموذج مغرّر به لأنّ فِكره وسلوكه يتناقض كليّة مع جوهر العقيدة الدّينيّة، وعلى الرغم من هذا لا يمكن للنّص –ولا للواقع– أن ينتصر له أو يغتفر أخطاءه، لأنّه فرد حرٌّ في وعيِه وفعله، وكلّ من اتّخذ قرارًا في ذلك الزّمن كان قد اتّخذه عن وعي.

ب– مأساة المثقّف/ الفاعل الإيجابي:

عايش المثقف الجزائري الحوادث العصيبة التي شهدتها الجزائر سنوات التّسعينات، وتفاعل معها أيّما تفاعل، ليس بكونه مواطنًا عاديًّا فحسب، بل بوصفه إنسانًا مثقّفًا يمتلك نصيبًا معتبرًا من الوعي الفكري الذي يفسح المجال أمامه للتّأثير على طبقات الشّعب المختلفة وتنوير عقولهم، وتتلخّص مأساته في اتّسام علاقتة بالشّقاق والصّراع مع بقيّة الشّخوص الأخرى التي جسّدت في أبعادها مدلولات للسّلطة الحاكمة أو الفئات المتطرّفة الإرهابيّة؛ فواقعيّة الطّبيعة التّصادميّة التي ميّزت العلاقة بين المثقّف والسّلطة ازدادت تصدّعا سنوات التّسعينات، كما أنّ خطر الجماعات المتطرّفة التي راحت تُلاحقه وتستبيح دمه، عمّقت مأساته ليجد نفسه مهدّدا ومعنّفا من قبل الأطراف كلّها، وهو ما عبّر عنه المقطع الآتي:

« سلام: الآذان... لا تستطيع قتلي قبل نداء الأذان... أنت من قال ذلك. (...)

عمر: اسكت، قلت لك! (الصّمت يستمر. نسمع نداء المؤذن: الله أكبر...).

عمر: إنه نداء الأذان!

سلام: لا، إنه نداء مزيّف!

عمر: مزيّف كيف؟ تتجرّأ!

سلام: مزيّف، مصطنع من طرف الشّرطة لكي تقتلني!

عمر: آه، منّي تسخر، خذ! (يطلق النّار وفي اللحظة نفسها نسمع انفجارا وضجيجا ورشقات إطلاق نار).

أحد يصرخ بالأوامر: هذا يكفي، لقد قمتم بعمل جيّد يا رجال. أنا أتحكّم في الوضع، وبإمكانكم أن تنصرفوا.

(يقوم الرّجل الذي صرخ بإنارة الكهرباء، إنه ملثّم بطريقة النينجا ومدجّج بالأسلحة. بعد أن ينزع لثامه، نتبيّن أنه مبروك. الغرفة مبعثرة تماما. جثّة سلام ماسكا كتابا على صدره) »12.

يُصوّر المقطع فعل الاغتيال الذي يتعرض الكاتب "سلام" إليه، مستثمرا قرائن لغويّة متعدّدة لتوضيح إرهاصات الفعل وأطرافه وهواجسه وصولاً إلى تنفيذه؛ فتحضر مدلولات القتل منذ بداية المقطع لتصاحبه حتّى النّهاية، وهي دلالة مركّزة عملت قرائن التّكرار على تكثيفها، إذ يتكرّر دال (القتل) في هيئة فعليّة مرّتين (لا تستطيع قتلي/ لكي تقتلني)، بينما يحضر دال (الجثّة) الذي يكون نتيجة لفعل القتل مرّة واحدة، ونلاحظ أنّ المقطع قد راهن على تكريس دلالات القتل ووسائله أكثر ممّا ركّز على دالّه بالتّحديد، ويظهر ذلك من خلال الأفعال التي تُنتجه (خذ/ يطلق النّار/ قمتم بعمل جيّد/ أنا أتحكّم في الوضع)، بينما تحضر الوسائل المستعملة في عمليّة الاغتيال وتتنوّع لتدل على ثراء وخبرة الجاني وعنفيّته، وتتمثّل في (النّار/ انفجار/ ضجيج/ رشقات/ إطلاق نار/ مدجّج بالأسلحة/ رصاصتين/ رصاصتي/ رصاصة الإرهابي)، كلّ هذا العنف والقتل، وهذا الحجم من الأسلحة والقنابل في مواجهة فكرٍ أعزل سلاحه الوحيد هو الكتابة، ويعكس مشهد (جثّة سلام ماسكا كتابا على صدره) تمسّكه بآرائه وواجبه الإلتزامي.

تتعدّد أطراف عملية الاغتيال وتتنوّع منطلقاتها، وعلى الرّغم من تناقضها مع بعضها البعض، إلاّ أنّها تكون واحدة؛ ف "عمر" الإرهابي يهدف إلى قتل "سلام" لأسباب يعتقد بصحّتها من منظور ديني مهتز، فهو في نظره كافر لأنه كاتب، لهذا تستوجب منه عقيدته الجهاديّة التخلّص من هذا المرجِف الذي ينشر الفساد في المجتمع ويحرّض النّاس بوعيه الانحلالي، وإذن فهو يعوق مشروعه لبناء دولته القائمة على عقيدة إسلامويّة، أمّا "مبروك" العسكري فيسعى لاغتيال "سلام" لأنّه يُهدّد مصالحه الخاصّة المتمثّلة في الاحتفاظ بشرعيّة الحكم، لأنّ الوعي الذي يمتلكه وينشره من خلال كتابه سيكون سببا في إثارة الشّكوك من حوله.

تجسّد القاتل الأصولي في بداية المقطع توازيا مع دلالة الآذان ولفظ الله أكبر، لكنّه يتحوّل دون فصلٍ موضوعاتي للفعل –فعل القتل– إلى قاتلٍ سُلطوي/ أي عسكري، ويتحقّق ذلك باستثمار دلالة الدّال (مزيّف) في قول "سلام" (لا إنّه نداء مزيّف/ مزيّف من قِبل الشّرطة لتقتلني) ممّا عكس رغبة طرف آخر في التّخلّص من المثقّف، فالقاتل في هذا المقطع وإن ازدوج دلالةً وحضورًا فهو قاتل متنكّر مستغل بدرجة أولى للدّين وبدرجة ثانية للامتيازات الوظيفيّة في نطاق السّلطة، وهي دلالة أخرى على التّواطؤ المكرّس كسبب لاغتيال المثقف.

ولعلّ أهمّ سمة تميّز هذا النّص أنّه يشكّل بما جاء عليه من عمق وتحليل توليفةً دراميّة وكأنّما هي أشبه بالصّورة الفوتوغرافيّة لحياة المثقّف الجزائري وواقعه المأساوي فترة التّسعينات، سواء من ناحية العوائق التي واجهته في مهمّته الإنسانيّة، أو في الضّغوطات والانتهاكات التي تعرّض إليها، أم في الهواجس الدّاخليّة التي عاشها نتيجة تفاعله مع عناصر وأطراف هذه المأساة.

جـ- مأساة المرأة/ قهر الذّات الأنثويّة:

عاشت المرأة الجزائريّة سنوات المأساة الوطنيّة فترة عصيبة عانت فيها الأمرّين كسائر أفراد المجتمع، فاشتركت معهم في تحمّل ويلات هذه الفترة عامّة، وانفردت بمعاناتها الخاصّة في أحيان أخرى، وبما أنّ المسرحيّة المدروسة تعالج موضوعة المأساة الوطنيّة باختلاف تفريعاتها، فقد نالت المرأة بوصفها فاعلًا اجتماعيًا بارزًا في المجتمع الجزائري حيّزا واسعًا من الاهتمام بها، وبرسم معاناتها، وإبراز دورها خلال سنوات الأزمة وهي تقع «ضحيّة القهر الاجتماعي، وظلم الرّجل، ثمّ إقصائها بالقتل على يد المتطرّفين، تظهر في عالم مليء بالعذاب، تحاول أحيانًا التمرّد عليه »13، ذلك أنّ "عيسى خلادي" لم يقتصر على تصوير مأساتها بل سعى إلى إبراز دورها الإيجابي وديناميتها في تفعيل المأساة، كما كان لها دورها الخاص في التّعبير عمّا عاشته وما سعت إلى إنجازه من أجل إحداث التّغيير الإيجابي في مسار الأحداث.

وشخصيّة "سلامة" بطلة مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" نموذج واقعي يمثّل صورة الزّوجة والأم المضحيّة التي تنتمي إلى طبقة العامّة البسيطة، والتي تتعرّض عائلتها لتأثير عنصر الإرهاب فتتشتّت، ويهتزّ ذلك الحصن المنيع الذي تستند إليه أيّة امرأة في بيتها عندما يتخلّى عنها الزّوج ليلتحق بالإرهابيين، ويترك لها مسؤولية أربعة أطفال ضمن ظروف قاسية لا توحي بمعنى الحياة الآمنة ولا المستقرّة، هذه الظّروف كلّها تدفع بسلامة إلى الاعتماد على نفسها ومحاولة إنقاذ أولادها من الموت المحتّم، فتخلو من حولها السّبل جميعها ولا تجد طريقة لذلك، لهذا تُلازمها مشاعر الخوف والرّعب وهي تعانق هواجس الموت التي تدنو منها وصغارها يوميًّا، وهذا ما يتكشّف من خلال المقطع الآتي:

« سلامة: (...) عندما التحق زوجي بالأدغال لخوض الكفاح، بقيت وحدي معهم. بعد مدّة أصبحت الوضعيّة جهنّميّة، (...) لقد كانت الجرائد تروي حكايات لا تصدّق، مقاومونا الأتقياء يقترفون المجازر، ويذبحون الأطفال، يبقرون النّساء... لم يكن أي شيء له معنىً أبدا. (...) لم تعد لي أيّة ثقة بأحد، وكنت أمضي اللّيل في الدّعاء لله من أجل إنقاذنا، أطفالي وأنا. كنت أسمع عواء الذئاب من بعيد. الخوف، الخوف، لم نكن نعايش شيئا سوى الخوف. المجازر تتضاعف، والمقابر تتمدّد. لم نكن نسمع في اللّيل سوى الحشرجات، وفي النّهار النّواح. بعد مدّة لم يعد هناك أحد. الكل كان قد قُتِل أو هرب. لقد بقيت وأطفالي الأربعة هنا وحدي »14

يصف هذا المقطع المعاناة التي عاشتها "سلامة" بعد أن تخلّى زوجها عنها والتحق بالحرب، وتعمل الأفعال الماضية (التحق/ بقيت) على تحديد الإطار الذي تكوّنت ضمنه مأساتها، والذي ينحصر بين فعل التحوّل والتخلّي الذي أنجزه الزّوج، وهواجس البقاء التي اضطلعت بها الزّوجة قهريًا، وقد عمل المقطع على إظهار الشّخصيّة كذات مقهورة لأنّه يكرّس لدلالة السّلبيّة في أفعالها حيث « يمارس الخطاب بلغته القهر على المرأة، يقدّمها دوما كذات تابعة، ليس بإمكانها العيش من غير رجل »15، وبين الفعل وأبعاد وقوعه تتحوّل حياة "سلامة" من الاستقرار والهدوء إلى حياة تحيط بها المآسي والآلام .

يقوم المقطع في بنائه العام على تصوير المعاناة التي عاشتها "سلامة" من خلال معاينة أبرز الهواجس والحالات التي جعلت منها ذاتًا مقهورة، والتي نتجت بشكل أو بآخر عن سلطة قهرية تعدّدت في بناء النّص فتعدّدت معها مآسيها، وبارتكاز اللّغة على دال (الوحدة) الذي يتكرّر في المقطع مرتين تتشكّل ملامح سلطة "الزّوج" الذي يكون أوّل سلطة عملت على قهرها، بدوافع الولاء وتقاسم الأدوار في تأدية مسؤوليات الحياة الزّوجية التي يكون الأولاد أهمّها، و « **يت**جسّد القهر الذّكوري في صورة الأب، أو الزّوج الغائب، يقسو على أفراد أسرته خاصّة الزّوجة، يعرّضهم للإذلال والإهمال، يطال قهره الجميع، تعانيه الشّخصيّات بحكم عقد اجتماعي (الزواج)، يتسبّب في قهر نفسي، تعيشه المرأة زوجة وأمًّا، وتنخرط في غربة قائمة، تتمحور في الإحساس بفقدان الذات أكثر من فقدان الرجل، لذا تكون الغربة هي القاهر الأوّل للذّات؛ (...) بينما القهر الذّكوري والنّفسي تجل له فقط، هذا التجلي في النّص يمثّله بقوة الرّجل، لما يكون موضوع القهر هم الأطفال إضافة إلى الأم، يظهر في الهجر والإهمال »16، ولمّا كان الزّوج –هنا– زوجًا غير مسؤول يستغل ذكورته وولاء زوجته له ليتخلّى عنها ويجبرها على رعاية الأطفال، فإنّها تجد نفسها أمام مسؤولية كبيرة ضمن ظروف قاسيّة.

وعليه تقع "سلامة" ضمن سلطة جديدة هي سلطة إنسانيّة بدرجة أولى يُحدّدها الواجب والانتماء الأسري، فتبقى في وضع رهيب تُعايش هواجس المأساة التي تعيشها وأطفالها تبحث عن حلٍ لهم فلا تجد منفذًا غير الصّبر، وهكذا تقع مرّةً أخرى ضحيّة سلطة يُحدّدها الكيان الاجتماعي الذي تنتمي إليه، فيفرض عليها معايشة تفاصيل المأساة الوطنيّة التي تعيشها البلاد.

يعمل دال التّرهيب في قولها (ترهيبنا) على تأكيد الوضع الجهنّمي الذي تكابد "سلامة" معايشته يوميا، ولعلّ ما زاد في مآسيها قلقها الكبير على أولادها، هذا ما يظهر من خلال استثمارها لدلالة الجمع الذي تتخلّى فيه عن ضمير "الأنا" ليصبح "نحن" ترصُد الهواجس والمشاعر التي كانت تعيشها وأطفالها، وهو ما يظهر أيضا من خلال دال (الأطفال) في قولها (أطفالي وأنا) وهي دلالة على الارتباط كما أنّها دلالة القلق على الأولاد أكثر من النّفس.

د– مأساة المواطن/ الذات في مواجهة الآخر:

صوّرت المسرحيّة المأساة التي عاشها المواطن الجزائري الكادح –بانتماءاته المختلفة– سنوات التّسعينات، حتى غدت يوميّاته مشاهد من الاستغلالات السّياسيّة أو الدّينيّة، وتحوّلت لحظات حياته إلى سجن تحاصره هواجس الخوف، ولحظات الموت والاغتيال التي تلاحقه أينما أقبل.

تبدأ مأساة المواطن من يوميّاته التي أصبحت الحيرة أبرز ملامحها، وهو ما يتمظهر في المقطع الموالي:

« سلام: من هم الإرهابيّون؟ هل هم المؤمنين؟ أم هم من غير المؤمنين؟ من هم هؤلاء؟ ومن هم أولئك؟ ومن يقتل من؟ المؤمنون يقولون إنّ الذّين يطرحون السّؤال هم شركاء القتلة، وغير المؤمنين يقولون بأنّ شركاء القتلة هم من يطرحون هذا السّؤال... وإذن فمن يقتل من؟ »17.

تعكس هذه التّعابير الاستفهاميّة حجم الحيرة التي يعيشها المواطن الجزائري مجسّدا في شخصيّة "سلام"، إذ تعكس هذه التّساؤلات اللاّنهائيّة حجم التّناقض الحاصل في الواقع، والذي دفع "سلام" إلى التّساؤل عن هؤلاء الإرهابيّين الذين مزّقوا فكر ووعي الإنسان كما استأصلوا حياته وراحته النّفسيّة والأمنيّة، ولمّا صار الوضع متناقضا نتيجة تناقض المعطيات والحقائق، تشتّتت بداخل المواطن الجزائري حقيقة الأطراف المتعارضة والمتصارعة حتى تداخلت في صورةٍ واحدةٍ

تزداد أبعاد الحيرة تكشّفا بتكثيف دلالات الاستفهام من خلال تكرار دال (المؤمنين) أربع مرّات بإحصاء تقابليٍّ متعادل؛ إذ ترد مكرّرة مرّتين بصيغة النّفي ومرّتين بصيغة التّأكيد ، وهنا يتخلّى الحائر المتسائل عن لفظ (المؤمنين) –في حالات نفيه وتأكيده– ليعوّضه بضمير "الهم" الدّال على المجهول، لأنّه فعلاً حائرٌ لأيّ الفئتين ينسبه.

وفي مقطع آخر تظهر صورة الاستغلال الذي تعرّض إليه المواطن الجزائري، والذي عبّرت عنه "سلامة" بقولها:

« سلامة: العسكريون يقتلون بناءً على أمر، إنّنا نعلم من يصدر لهم الأمر بالقتل، أو بعدم القتل. وحتى ولو أنّ كلّ الأمر ليس واضحا دائما، فإنّنا معهم. على الأقل، نعلم على أيّة رجل نرقص، لكن الآخرين مجانين الله، من يكونون؟ ما هو منطقهم؟ كيف يمكن لنا الوقاية منهم؟ إنّنا نعيش في البؤس، وهم يجبروننا على مساعدتهم تحت طائلة الموت. بماذا يمكننا مساعدتهم؟ إذا كانوا هم ذاتهم في حالة فرار، فكيف يستطيعون حمايتنا؟ »18.

يصف هذا المقطع الذي جسّدته "سلامة" فعل الاستغلال الذي يتعرّض المواطن الجزائري إليه من قبل الأطراف المتصارعة، إذ يقع هذا المواطن ضحيّة استغلال مزدوج؛ أحد أطرافه معروف ومتمثّل في العساكر، والآخر مجهول وصفته بـ (مجانين اللّه) ،و تدلّ هذه الصّفة –صفة الجنون– على لا عقلانيّة ولا منطقية هؤلاء، ممّا يدعم دلالة الاستغلال الذي يغدو انطلاقا من هذه النّقطة استغلالا جنونيا لا يعرف حدودا ولا قيودا، وتتكثّف هذه الدّلالة –دلالة الاستغلال– بتوظيف الصّيغ الاستفهاميّة التي تعكس مقدار الهواجس التي تشغل هذا المواطن وهو يتعرّض للأفعال الاستغلاليّة دون أن يدرك ماهية الأمور التي تجري من حوله، فهذه "سلامة" تتساءل عن مستغلّيها (من يكونون؟/ ما هو منطقهم؟)،

كما تتحوّل دلالة المساعدة التي تحمل في أصلها معنى التّطوّع والرّغبة والحريّة إلى الإجبار والتّهديد، وقد وفّقت لغة المقطع في تصوير ذلك عندما جمعت دلالة الإجبار في الفعل المضارع (يجبروننا) بدلالة التّهديد التي يحملها المصدر (الموت) في قول "سلامة" (وهم يجبروننا تحت طائلة الموت).

وفي مقطع آخر يرسم "سلام" –بلغته المتعالية عن التّعبير السّطحي– صورة متميّزة للخوف الذي طغى على حياة المواطنين الجزائريين، فأصبح مشهدا من مشاهدها اليوميّة، يقول:

« سلام: (...) (يأخذ الهاتف في الرنين): اسكت! وهذا الهاتف الملعون، عفوا، الرباني، الذي يرن كل وقت. النّاس خائفون من لقاء بعضهم بعضا، فلا يخرجون من بيوتهم أبدا، إنّهم يختبئون، وإذن يتهاتفون، آلو؟ أهو أنت، آلو؟ إنّه أنا؟ آلو؟ نعم، آلو، آلو؟ أنا أيضا أختبئ! هل أهاتف أنا! (...) »19.

يصوّر هذا المقطع الحواري –الذي يُقدّم في شكل مونولج داخلي– مقدار الخوف الذي أصبح المواطن الجزائري يعيشه يومياً وذلك من خلال تكرار دال (الهاتف) أربع مرّات وما يلازمه من لواحق دالة (الرّنين مرّتين، الحذف، والاسم الموصول "الذي") الدالة على استعمال الهاتف كتعويض عن اللّقاءات والزيارات التّي تحدث في الحياة العاديّة المستقرّة، ولعلّ ما يؤكّد ذلك قول "سلام" (النّاس خائفون/ فلا يخرجون/ إنّهم يختبئون/ وإذن يتهاتفون).

فصيغة النّفي "لا" في دال (لا يخرجون) واقترانها بصيغة التّأكيد "إنّ" في الدّال (إنّهم يختبئون) تجسيدٌ لُغوي لشعور الخوف الذي سبق التّحليل التّركيبي التّحصيلي على مستوى اللّغة، حتّى إنّ لغة التّخاطب الطبيعيّة انزاحت في متاهات الخوف لتتحوّل إلى لغة الهواتف، والدال على ذلك تكرار كلمة (آلو) التّي تحيل في مدلولها الاصطلاحي على استعمال الهاتف، كما تحوّل النّاس من شخوص تُعرف بـ "فلان" و"علاّن" إلى ضمائر مجهولة يلخّصها ضمير (أنا، أنت، هو)، ولعلّ هذا إشارة إلى تجاوز ذكر الأسماء خوفاً من الاغتيال.

وفي مقطع آخر يقدّم "عيسى خلادي" وصفًا لمشاهد القتل والمجازر، يقول:

« الزوج: رأيت أشياء مرعبة، أشياء مقززة، لم أكن اعتقد بأنها يمكن أن توجد... عائلات بأكملها أُحرقت حيّة، لست أدري لأيّ سبب. بدون سبب، أتسمعين؟

المرأة: لماذا تعتقد بأنّه يمكن أن يوجد سبب لإحراق عائلة بأكملها حيّة؟ لماذا تعتقد بأنّه يوجد سبب لإحراق كائن بشري؟

الزوج: لا أدري تماما ما أعتقده. لقد رأيت مئات الرّجال، والنّساء، والشّيوخ، والأطفال مشوّهين ومجزّئين إلى قطع صغيرة، لقد رأيت... »20.

يُفصح هذا المقطع الحواري الذي دار بين "الزّوج الإرهابي" و"زوجته" عن عنفيّة فعل القتل الذي تعرّض إليه المواطن الجزائري، إذ يتكشّف الحوار الذي غاب فيه دال "القتل" على مستوى سطح الخطاب تعبيرا من المؤلف عن انتفاءٍ لُغوي يجسّم بشاعة الانتهاكات التي ارتُكبت في حقّ المواطن الجزائري، وذلك من خلال إفساح المجال لجملة النّعوت التي ارتضاها "الزّوج" كوصف لهذه الانتهاكات (رأيت أشياء مرعبة، أشياء مقزّزة)، وبعد هذا الوصف التّمهيدي يتدرّج "الزّوج" في البوح بفعل القتل من خلال توظيف أبشع مفردات حقله الدّلالي وهي الحرق والتشويه والتجزيء، ويزداد هذا البوح تكثيفا مع اقترانه بالتّعابير الاستفهاميّة التي تزيد في تعميق دلالة العنف، والتي تظهر في قول "الزّوج" (لست أدري لأيّ سبب، بدون سبب، أتسمعين؟)، وما هذه الاستهلاكات اللّغويّة المتعدّدة إلا تجسيد لصور القتل الهستيري.

2-2- تجلّيات المأساة الوطنيّة في مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" على مستوى البناء الفنّي:

تعدّ المسرحيّة نصًّا أدبيًّا أصيلًا يتفرّد بطابعه الخاص الذي يميّزه عن بقيّة النّصوص الأدبيّة، فهو نصٌّ يستمدّ وجوده وكيانه من عناصر بنائيّة تشكّل لُحمته العامّة التي يستمدّ منها قوامه الفنّي، وعليه فقد ارتكزت دراستنا في هذا العنصر على المتابعة الشّكليّة لتجلّيات "المأساة الوطنيّة" في مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة لعيسى خلادي"، وقد تعدّدت تقنيّات حضورها على جسد النّص، فتمظهرت من خلال عناصر البناء الفنّي الدّرامي الذي يعتمد في دراستنا هذه على عناصر موضوعاتيّة لا تنفصل عن الدّلالات المضمرة التّي حدّدتها -سابقا- التيمة الأساسيّة "المأساة" وفروعها.

أ- الشّخصيّة المسرحيّة:

عرض عيسى خلادي شخصيّات مسرحيّته بطريقة فنّية تعتمد على التّصوير والرّمز في أكثر جوانبها، حيث حذا بها حذو التّخييل الواقعي الذي يقارب الواقع ويعبّر عنه في أدقّ تفاصيله، وعلى الرّغم من قلّة عدد شخوص هذه المسرحيّة والذي تحدّد في أربعة شخوص (سلام، سلامة، مبروك، عمر)، إلاّ أنّ هذه الشّخوص جسّدت في جوانبها البيولوجيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة أقطاب التّفاعل في خضم المأساة الوطنيّة؛ ذلك أنّ كلّ شخصيّة من هذه الشّخصيات تمثّل طرفا من أطراف الصّراع، التّفاعل والمعارضة.

ويتجسّد حضور الشّخصيّة المأساويّة في مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" كالآتي:

تحضر الشّخصيات الواعية/ المثقّفة في المسرحيّة بدورها الإيجابي من خلال معارضتها للشّخصيّات الانتهازيّة من جهة، وسعيها إلى نشر الوعي بين أفراد المجتمع من جهة أخرى على الرّغم من الانتهاكات التي تعرّضت لها، و يمثّل هذا النّوع من الشّخوص شخصيّة البطل "سلام"، وتبرز معالم هذه الشّخصيّة في المقطع الآتي:

« سلام: هو عسكري!

(...)

سلامة: عجيب! أليسوا رجالا مثل اللآخرين؟

سلام: لا!!!

(...)

سلامة: لكن لم تصرخ؟

سلام: (برقة و غيظ)

أسوأ. أس-وأ إنهم سيئون. ليس لديهم قلب. إنهم يقتلون المساكين من الناس. أتعلمين من يقتل من في كلّ الأيام التي خلقها الله؟ (نسمع رشقات الأسلحة) اسمعي، أتسمعين؟ إنه هو، مبروكك بصدد القتل!

سلامة: ماذا؟

سلام: العسكريون، إنهم هم القتلة؟ يخنقون الشيوخ، ويبقرون بالنساء، ويقطعون رؤوس الرجال، ويهشّمون رؤوس الرضع... إنهم وحوش... مبروكك وحش! »21.

جسّد هذا المقطع الحواري الذي دار بين الكاتب "سلام" وشخصيّة "سلامة" الدّور التّوعوي الذي تضطلع النخبة المثقفة به في مجتمعاتنا لتحطيم الصّورة المزيّفة للسّلطة في أذهان الشّعب البسيط، ذلك أنّ « الهدف الجوهري لكل كاتب ثوري مبدع ليس الوصول إلى السّلطة وإنّما خلق الوعي الثّوري الذي يحطّم البنية اللّاثوريّة في المجتمع »22،

سعى إلى تحقيق ذلك من خلال أساليب تعبيريّة متعدّدة؛ إذْ تعمل الأساليب التعجبيّة والاستفهاميّة الموظّفة على مستوى لغة الحوار على لفت انتباه سلامة وإثارة شكوكها في مبروك بقوله (هو عسكري) ويتحقّق ذلك بسرعة في ردّها (عجيب! أليسوا رجالا مثل الآخرين؟).

هكذا تكون الخطوة الأوليّة التي تسبق مرحلة البوح بالحقائق، بعدها ينتقل إلى الإفصاح والتّقرير، ويتجلّى ذلك في أسلوب التّأكيد الذي يظهر في قوله (إنّهم سيّئون) و(إنّهم هم القتلة)، ويستمرّ أسلوب التّأكيد في خطاب "سلام" بهدف فضح حقيقة "مبروك"، وذلك بغية تشويه الصّورة الإيجابيّة التي رسمتها له "سلامة" في مخيّلتها، بتكرير الدال (أسوأ) ثلاث مرّات في جملة واحدة (أسوأ. أس-وا. إنّهم سيّئون)، وتكرير دال (القتل) ثلاث مرّات أيضا (يقتلون/ يقتل/ بصدد القتل)، كما يعمل التّكرار المقترن بالزّمن المضارع للأفعال الدالّة على فعل القتل (يقتلون/ يقتل/ يخنقون/ يبقرون/ يقطعون/ يهشّمون) على تعميق مستويات الفضح اللّغوي وتوضيح استمراريّة الأذى الذي يُسبّبه "مبروك".

أمّا الشّخصيّة الانتهازيّة فتعبّر عن النّموذج الانتهازي وكيفيّة تَسبُّبه في المأساة أو استفادته منها، فقد شكّل حضورها -في النّص كما في الواقع- سببا أساسيّا من أسباب المأساة، لأنّها استغلّت جميع ما يحيط بها من ظروف سياسيّة واقتصاديّة واجتماعيّة وحضاريّة لتُحقّق مصالحها الخاصّة، ونموذج هذا النّوع من الشّخوص العسكري "مبروك"، ولعلّ المقطع الموالي يظهر جانبه الاستغلالي:

« مبروك: (...) ألا تعلم بأنّنا من بين الأقوياء في العالم؟

سلام: (بخجل): حقا؟ ولا تستطيعون وضع حد لإنهاء هذه الجرائم الجماعيّة؟

مبروك: ومن قال لك بأنّنا لسنا الذين ينظمونها؟ تبا، لقد تفوّهت بحماقة أمنعك من طرح أسئلة علي، هذه آخر مرّة تحاول فيها استدراجي إلى التكلّم عن مواضيع سياسيّة... »23.

وفي المقابل نجد نوعا آخر من الشّخصيّات يتقارب مع الشّخصيّة الانتهازيّة ويتباين عنها في الوقت نفسه، وهو نموذج الشّخصيّة التطرفية الاستغلاليّة التي مثّلها في المسرحيّة **"عمر"** الذي يعبّر عن فئة الإرهابيّين، **و**تتكشّف دلالات وأبعاد هذه الشّخصيّة من خلال المقطع الآتي:

« سلام: لا أحد يريدني و لا حتى عمر، هذا الشّخص الذي يتسكّع في الشارع منذ زمن قليل، والذي حلق ذقنه وصار يقتل ليلاً حسب الإشاعة... طيب. كيف يمكن أنّه ليس هنا هذا المساء، يجب أن يكون لديه عمل كثير، المسكين، إنّني أشفق عليه إنّها ليست مهنة أحب عملها... »24.

تتجسّد سمة التطرّف والاستغلال في هذا المقطع من خلال دال (اللّحية) الذي بقدر ما يعبّر لنا عن المظهر الشّكلي لشخصيّة "عمر"، فإنه يحيلنا إلى سبب اتّخاذه هذا المظهر، فالمعروف أنّ لهذه اللّحية مرجعيّة دينيّة ترتبط أشدّ الارتباط بالجانب العقائدي الذي يوحي بالتزام الملتحي وشدّة إيمانه، خاصّة وأنّ إعفاء اللّحية سُنّةٌ نبويّةٌ مأخوذة عن خير الخلق وسلفه الصّالح.

ولمّا كانت اللّحية استثمارًا لهذه الدّلالة بامتياز، فقد عبّر المقطع عن استغلالية "عمر" من خلال اتّخاذه للشّكل الظّاهري دون المحتوى، ثمّ انحرافه عن المبادئ الدّينيّة التي تزعّم المناداة بها بدايةً، ويتجلى ذلك من خلال حلق اللّحية أحيانا وإعفائها أحيانا أخرى، وهي دلالةٌ على انْتِفاء الجانب العقائدي السّوي في خلفيّاته وأخلاقيّاته جميعها.

يتّضح هذا من خلال قوله (والذي حلق ذقنه) ففعل الحلق هنا لا يقوم بالوظيفة التّعبيريّة من فراغ، فالمعلوم أنّ الحلق مُرتبطٌ بشيءٍ كان موجودا في الأساس، وهذا تصريحٌ غير مباشر على وجود اللّحية في ملمح "عمر"، كما أنّ استعمال دال (الذّقن) بدل (اللّحية) إحالةٌ رامزةٌ إلى اتّخاذ هذا المظهر دون جوهر مُؤسّس على صحّة عقيدته، وكأنّ "سلام" أهمل عمدا الإشارة إلى اللّحية/ عوّضها بالذّقن ليفصح عن الدّلالة الحقيقيّة لـ "عمر" المتخفّي وراء المظهر المزيّف الخادع.

وأخيرا نقف عند نموذج من الشخصية الضحية التي تُعبّر عن النّماذج التّي آذتها وطحنتها المأساة، وقد مثّلت حضورها في المسرحيّة شخصيّة "سلامة"، وتبرز جليا من خلال هذا المقطع:

« المرأة: لقد سقطت الأقنعة! ورحل. ولم يفكّر إلاّ في نفسه، وليس في الخطر الذي يعرّضنا إليه قراره باتّباع سبيل الكفاح. أحياناً أقول لنفسي إنّه يفعل عكس ما يزعمه تماما.

سلام: لم أفهم.

المرأة: لقد هرب أمام الخطر الحقيقي. خاف من الصّمود، ومن الصّبر، ومن المواجهة. لقد تخلّى عنّا وذهب ليختبئ في الأدغال. إنّني لا أعتقد بأنّ لدينا أيّة أهميّة في نظره »25.

ب- الصراع:

تميّز الصّراع في هذه المسرحيّة بالشّدة والتنوّع والثّراء، حيث حرص المؤلّف على تصوير جميع تفاعلات الشّخوص فيما بينها، كما رسم تفاعلها الذّاتي مع مأساة وطنها، وبذلك كان الصّراع في هذه المسرحيّة سلسلة من المصادمات والمواجهات التي وإن اختلفت أطرافها إلاّ أنّها اعتمدت بشكل كبير على الإسقاط والعمق في الطّرح، وهكذا تشكّلت عوالم الصّراع المأساوي في متون هذا النّص، واتّخذت الأشكال كلّها من صراع عمودي

وأفقي وديناميكي وداخلي، لتعكس حجم التّناقضات الواقعيّة والّتي تجلّت على سبيل المثال في الصّراع الأفقي في المقطع الآتي:

« الزوج: (الرأس مختفيا داخل برنوس)... نقتسم الدّور يجب علينا أن نثور، لكنّنا لا نستطيع تعريض الأطفال للخطر. لذلك يجب أن يبقى واحد منّا لرعايتهم.26

(...)

المرأة: أقترح عليك العمل بنظام التّناوب، شهر لي وشهر لك. عندما أكون في الأدغال فأنت من يرعى الأبناء، وعندما تكون أنت في الأدغال، فأنا من تحلّ مكانك.

الزوج: استدلالاتك النّسائيّة لا توصلنا بعيداً. بقدر ما نكون هازئين، فإنّ أعداءنا سيأتون للقبض علينا حيث نسكن. طريق الحرب ليس له عودة يا امرأة.

المرأة: ولماذا تعتقد أنّني اقترحت الذّهاب إليه بدلاً منك؟

الزوج: لماذا؟

المرأة: لأنّه طريق لا يعود. لأنّه يجب الاختيار بين الأبناء والحرب، لأنّ هناك طرقاً أخرى للجهر بسخطنا، هناك دوماً أساليب أخرى، لدينا أطفال لتنشئهم، ومن أجلهم ينبغي أن نعيش وليس من أجل الكفاح »27.

يلخّص التّكرار الحاصل على مستوى دوال (المرأة، الأبناء، الحرب) بنية الصّراع الأفقي النّاشئ بين المرأة بوصفها طرفا أوّلا في هذا الصرّاع، وبين الزّوج بوصفه طرفا ثانيا ونموذجا لفئة تمثّل الإرهابيين، وإذا تضطلع "المرأة" بالدّور الجدلي الذي تحاول من خلاله استدراج زوجها لإقناعه بالتّراجع عن الوجهة التي يسير باتّجاهها، يكون دال (الحرب) ودال (الأبناء) موضوع هذا الصّراع.

يبتدئ المقطع بإعلان "الزّوج" لقرار الانقسام، وانطلاقا من هذا القرار تتولّد أولى العناصر الصّراعيّة باستثارة رفض "المرأة" لأنّ نتيجته ستقع عليها بدرجة أولى، وتكرّس التّوظيفات الفعليّة في كلامها موقف التّفاعل مع قرار "الزّوج"، والتي تعكس مواجهتها بطريقة مواربة، حيث ينشأ موقف "المرأة" في هذا المقطع عن قناعة متأصّلة بالرّفض للمنطق الذي يبني "الزّوج" عليه قراره.

والمرأة –هنا– وهي تصادم زوجها إنّما تتقّنع بقناع المخاطبة والجدل الهادئ لتخفي خلف كلماتها صراعا حادا، فهي تصارعه بمنطق الإقناع، فتضرب له الاقتراحات لكي تفهمه رفضها لقراره، وتقوم المواجهة –هنا– على أسس منطقيّة تمتطي عوالم واقعية تتدرّج المرأة في عرضها، وعلى الرغم من الهاجس المشترك بينها وبين الزوج، والمتمثّل في الخوف من الخطر الذي يتهدّد الأولاد، إلاّ أنّ الأحكام العرفيّة التي تقضي بالطّاعة الزّوجيّة الخرساء والتّغييب الفكري لمشاركة المرأة في القرارات المصيريّة داخل الكيان الاجتماعي والأسري، هو ما ساهم في رفع حجم التوتّر، خاصّة وأنّ الأولوية في قرار الزوج –كما يعبر المقطع– ترجع في بدايتها إلى الحرب والكفاح.

تزداد بؤرة الصّراع تأزّما وتشتد كلّما تكشّف الخطاب المسرحي عن منطلقات الشّخصيّة التي تُصارع زوجها بوصفه نموذجا من نماذج القهر الاجتماعي الذي يفرض عليها الأمور فرضا حتّى وإن كانت دوافعه مشوبة بالخطأ، وهو ما يظهره القول الذي يعكس موقفها الفكري ودوافعها الصرّاعيّة، تقول (لدينا أطفال لتنشئهم، ومن أجلهم ينبغي أن نعيش وليس من أجل الكفاح)، كذلك تُصارعه بوصفه نموذجا لكيان جديد متولّد في المجتمع الجزائري سنوات التّسعينات، وهو فئة الإرهابيين، فالواقع المستَحدث فرض على المرأة –كونها أُنثى خاضعة بالفِطرة الاجتماعيّة– تحمّل أوزار القرارات التي تعكس مأساويّة الواقع الاجتماعي.

هكذا تشكّلت ملامح الصّراع في هذا المقطع، والتي اتّجهت في مدٍ وجزر –أفقيا– باتّجاه "الزّوج" الذي يُمثّل الكيان الاجتماعي المفروض، الذي حاولت المرأة مجابهته والتّصدي لقراراته الجائرة والغير منطقية.

جـ– الحوار المسرحي:

يُقيم الحوار المسرحي علاقات وطيدة بِبقيّة العناصر الفنيّة الأخرى –الشّخصيّات والصّراع– إلاّ أنّه يتميّز عنها بكونه « العمود الفقري للمسرحيّة، إذ بوساطته تأخذ شكلها ووُجودها »28، فمن خلاله تتحدّث الشّخصيّات مع بعضها البعض، ومن هذا الحديث ينشأ الصّراع بينها.

كرّس الكاتب المسرحي "عيسى خلادي" طاقته اللّغويّة كاملة في تصوير الجوانب المأساويّة التي شهدتها الجزائر سنوات التّسعينات، فعبّر من خلالها عن دلالات العنف والأسى والقهر والخوف التي عايشها الجزائريّون أثناء هذه الفترة، وقد تمظهر ذلك في سطح نصّه الإبداعي ليُعبّر بطريقة فنّية عميقة عن « أساس المسرحيّة، وما وراء موضوعها؛ وعن الأحداث المستقبلة فيها »29، ذلك أنّ « اللّغة في المسرحيّة وسيلة لغاية؛ فهي وسيلة لتحقيق العمل الفنّي وبنائه الدرامي، لذا فهي عنصر بالغ الأهميّة، وتتمثّل أهميّته في قدرة المؤلّف على استخدام اللّغة وحسن توظيفها، ومن هنا فغايتها تتمثّل في التّعبير عن الشّخصية وتعاريجها النّفسيّة، وكذلك تحقيق المغزى العام للمسرحيّة وتجسيده بالصوّر والتّعبيرات المجازيّة، وأن تشيّع الجوّ العام الذي تتطلّبه المسرحيّة »30.

نجحت المسرحيّة – على الرّغم من اتّخاذها للّغة الفرنسيّة لسانًا لتمثّل الحياة في جزائر التّسعينات – في التّعبير عن دلالات الأسى والتّعنيف والتّرهيب والألم وغيرها من التّفريعات المتولّدة عن المأساة، بوصفها كيانا موضوعاتيا كليا في النّص التّعبيري، أو بوصفها إطارا كليا للحياة في الفترة التّسعينيّة، ويتّخذ الحوار عدّة أشكال في هذا النّص المسرحي، وقد تنوّع بين ضروب الحوار الخارجي الثّنائي وضروب الحوار الداخلي، وعلى سبيل المثال فقد تجلّى الحوار الخارجي التّناوبي في هذا المقطع التّرميزي:

« سلامة: ألا تعتقد بأنّة من الخطورة بمكان إعلان المهنة هكذا؟ في حين أنّهم يقتلون الفنانين والصحفيين والمثقفين؟

سلام: نعم. نعم... كنت محتاجا لذلك... إنّها حكاية معقّدة، حدث ذلك بسبب أنّني كنت ألعب مع الموت... لكنّني سأنزع هذه الصّحيفة حالا... »31.

أمّا الحوار الدّاخلي فإنّه يتميّز عن الخارجي بكونه خطابا ينشأ داخل النّفس، تُخاطب فيه الشّخصيّة ذاتها دون أن تشاركها في هذا الخطاب شخصيّة أخرى، ويكون الحوار الذّاتي داخليا غير مسموع أو ملفوظ، ويعمل على تعرية العوامل الدّاخليّة للشّخصيّة، وما يعتريها من هواجس وصراعات، ومن نماذجه في مسرحيّة "جنّة الآمال الزّائفة" ما جاء على لسان شخصيّة "عمر"، يقول:

« عمر: هكذا كيف زوجتي وأطفالي، فقدت. معه ذهبوا، هم شخصيا، الشّيطان، هذا الرّجل هو. إنّه، تعويض اللّه يريد. كتب منافسة، تأليف إنّه يريد. أنبياء مزيفون، كم يوجد!؟ كتاب مثل كتابي، ينوي، تأليف، اللّه قال. ماكرون، إنّهم، لكن أكثر مكرا الله هو. هي كذابة، باستشارتي، لم تقم أبدا. عن أي شيء، أبدا. مكرتها لوحدها، هاته القضية، هي التي. على مبروك، كذبت أيضا، هي. لقتلها، هو يبحث عنها. لكن قبله، أنا سأقتلها، أحسن مني، يعتقد أنه يستطيع القتل، كثيرا، عش، كثيرا ترى. ثمّ الشيطان أقتل. الكاتب أيضاً. يتوسل إلي على ركبتيه، سيحاول. رأسه داخل قمامة سأضعه. أن أسرع، يجب عليّ. إذا الكتاب ألفه، قد فات الأوان، سيكون! »32.

يعكس هذا المونولوج الأبعاد الصّراعية النّاشئة في أغوار الشّخصيّة والتي تحدّد الخصائص النّفسيّة الّتي تُميّز "عُمر"، فالظّاهر من استقراء السّطح اللّغوي للمقطع –والذي يُظهر شدّة التوتّر النّفسي الممزوج بمشاعر الغضب والرّغبة في الانتقام من "سلامة" بسبب خداعها له– أنّ اللّغة تضطرب على إيقاع هذه الحالة النّفسيّة المهتزّة، فيزداد حجم القلب اللّغوي للجمل الحواريّة، ويغدو معه الكلام –الذي يطول على إيقاع التّعبير عن الغضب والتّنفيس عنه– كلاما مُبهما يحتاج إلى الكثير من التأمّل حتّى تحدث لحظة الاستيعاب الفعلي لدلالة الحوار، وتتعمّق دلالة الصّراع النّفسي في المقطع الحواري من خلال تركيز الكاتب على توظيف الضّمائر في حديث الشّخصيّة، فيَغيب توظيف الأسماء الدالّة على الشّخوص في المونولوج، ويُستعاض عنها بضمير الأنا العائد على الشّخصيّة المتحدّثة –داخليا–، وضمائر (هم/ هو/ هي) الدالّة على الأطراف التي يتصارع داخليّا بسببها.

كما يعمل هذا المونولوج على تعريّة المنطلقات والقناعات الفكريّة التي تشكّل شخصيّة "عمر"، لأنّ « لغة كلّ شخصيّة معبّرة حقا عن مشاعرها وممثّلة لمستواها الثّقافي والاجتماعي »33، فيبدو طبعه عنيفا تصادميّا، وهو ما عبّرت عنه قرائن التّكرار في دال (القتل) أربع مرّات، كذلك قوله (رأسه داخل القمامة سأضعه)، والذي يعكس طريقة تفكيره المتوحّشة.

تنبع هذه الطّباع والتّصرّفات غير الإنسانيّة من القناعات الدّينيّة المغلوطة الّتي يتستّر "عمر" خلفها لكي يُحقّق مآربه الخاصّة، وقد جاءت اللّغة في مستوياتها المختلفة مصقولة متماشيّة مع خصوصيّة الشّخصيّة؛ حيث سعى المؤلّف إلى تطويعها وفق ما يتماشى مع الفكر القمعي لـ "عمر" انطلاقا من العقيدة الجهاديّة، فوظّف اللّغة الدينيّة التي تمظهرت من خلال دوال (اللّه/ الشّيطان/ أنبياء مزيّفون)، كما وظّف التّناص الدّيني في قوله (كتاب

مثل كتابي، ينوي تأليف، اللّه قال. ماكرون، إنّهم، لكن أكثر مكراً اللّه هو)، وهو تناص مع الآية القرآنيّة:﴿وَ مَكَرُوا وَ مَكَرَ اللهُ وَ اللهُ خَيْرُ الماكِرِين﴾34.

والهدف من توظيف هذا التّناص هو تعرية الشّخصيّة المتستّرة بالشّعارات الدّينيّة، لأنّه يتيح لنا « الفهم العميق للنّص (...) في أبعاده الظاهرة والخفيّة كما أنّه يفتح النّص على دلالات الخارجيّة المختلفة التي يمكن أن تضيف إليه معاني جديدة »35، وهو ما عملت قرائن التّقديم والتّأخير في الأسلوب القائم على قلب الجمل على فضحه، كما أنّه تعبير عن اهتزاز القيم الدينيّة لدى "عمر".

خاتمـة:

إنّ أبرز ما نلاحظه في نص "عيسى خلادي" هو التزامه الكلي بالقضية الوطنيّة والمتمثّلة في المأساة الوطنيّة، ومن خلال هذا العمل الإبداعي الملتزم تجلّت عناصر الهوية الجزائرية وروح الانتماء الوطني، على الرّغم من أنّ مؤلّفه مقيم في المهجر، وعلى الرّغم من أنّ هذا النّص المسرحي كتب في قطر غير القطر الجزائري، وقد تحقّق هذا التّجلي من خلال متابعتنا لحضور تيمة المأساة وتفريعاتها في النباء العام لأحداث المسرحيّة وهيكلها الفنّي.

الهوامش:

1- سعاد محمود خضر: الأدب الجزائري المعاصر، د/ط، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت، د/ت، ص: 59-60.

2- المرجع نفسه، ص: 60.

3- أحمد منور: الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي نشأته وتطوّره وقضاياه، د/ط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 2007، ص: 112.

4- سعاد محمود خضر: الأدب الجزائري المعاصر، ص: 62.

5- أنظر: عيسى خلادي وآخرون: مختارات من المسرح الجزائري الجديد، تر: أحسن ثليلاني، د/ط، منشورات السّهل، الجزائر العاصمة- الجزائر، 2009، المقدمة.

6- المصدر نفسه، المقدمة.

* كاتب وصحفي جزائري، ولد سنة 1954 بالجزائر، تتمحور كتاباته كلّها حول الإسلاميين والسّلطة في الجزائر، ممّا جعله يتعرّض إلى الاتّهام والمقاضاة عدّة مرّات، كما تعرّض أيضًا إلى محاولة اغتيال نجا منها، أصدر عدّة أعمال مُنع أغلبها من النّشر في الوطن فاتّجه إلى فرنسا لنشرها، من أبرزها: رواية "**الانتظار**" (1981-1984)، "**الإسلاميون والسّلطة**" (1993)، رواية "**بكاء وأكاذيب**" (1996)، رواية **الوردة** (1998)، مسرحية "**الجنة بأماني خاطئة**" (2000)، "Alfa le viol" "Ed la découverte". وعمومًا يعدّ أدب "عيسى خلادي" أدب الشهادات وأدب البحث عن الهوية.

Alger- dictionnaire biographique, Casbah editions, Achour Cheurfi : écrivains Algériens, 219- 220. 2004, p: :أنظرAlgérie,

7- علال سنقوقة: المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسيّة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص:71.

8- نسيمة كريبع: (أبعاد الصّراع الإيديولوجي لشخصيّة الفنّان في رواية —م تحلم الذئاب لياسمينة خضرا-)، الأثر (مجلة)، ع14، جوان 2012، ص: 27.

9- عيسى خلادي: جنّة الآمال الزّائفة، ضمن كتاب مختارات من المسرح الجزائري الجديد، تر: أحسن ثليلاني، ص: 395.

10- الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصيّة في الرواية الجزائريّة المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2010، ص: 234.

11- المرجع نفسه، ص: 234.

12- عيسى خلادي: جنّة الآمال الزّائفة، تر: أحسن ثليلاني، ص: 448- 449.

13- الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصيّة في الرّواية الجزائريّة المعاصرة، ص: 210.

14- عيسى خلادي: جنّة الآمال الزّائفة، تر: أحسن ثليلاني، ص: 468.
15- الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصيّة في الرواية الجزائريّة المعاصرة، ص: 216.
16- المرجع نفسه، ص: 227.
17- عيسى خلادي: جنّة الآمال الزّائفة، تر: أحسن ثليلاني، ص: 398- 399.
18- المصدر نفسه، ص: 472- 473.
19- المصدر نفسه، ص: 437.
20- المصدر نفسه، ص: 470.
21- المصدر نفسه، ص: 389.
22- حبيبة محمدي: القصيدة السّياسية في شعر نزار قباني، د/ط، موفم للنّشر، الجزائر، 2007، ص: 23.
23- عيسى خلادي: جنّة الآمال الزّائفة، تر: أحسن ثليلاني، ص: 423.
24- المصدر نفسه، ص: 377.
25- المصدر نفسه، ص: 464- 465.
26- المصدر نفسه، ص: 461.
27- المصدر نفسه، ص: 463- 464.
28- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التّحريريّة، د/ط، الجزائر، 2007، ص: 198.
29- محمد عبد الرحيم عنبر المحامى: النص المسرحي بين النظرية والتطبيق، د/ط، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، 1966، ص:183.
30- عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث 1830-1974، د/ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983، ص: 242.
31- عيسى خلادي: جنة الآمال الزائفة، تر: أحسن ثليلاني، ص: 382.
32- المصدر نفسه، ص: 478.
33- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1984، ص: 195.
34- سورة آل عمران، الآية: 54.
35- علال سنقوقة: المتخيّل والسّلطة في علاقة الرواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسيّة، ص: 237.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، رواية ورش.

- المصادر:

1- عيسى خلادي وآخرون: مختارات من المسرح الجزائري الجديد، تر: أحسن ثليلاني، د/ط، منشورات السّهل، الجزائر العاصمة- الجزائر، 2009.

- المراجع:

1- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التّحريريّة، د/ط، الجزائر، 2007.
2- أحمد منور: الأدب الجزائري باللّسان الفرنسي نشأته وتطوّره وقضاياه، د/ط، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 2007.
3- حبيبة محمدي: القصيدة السّياسية في شعر نزار قباني، د/ط، موفم للنّشر، الجزائر، 2007.
4- سعاد محمود خضر: الأدب الجزائري المعاصر، د/ط، منشورات المكتبة العصريّة، صيدا- بيروت، د/ت.
5- الشريف حبيلة: الرواية والعنف دراسة سوسيونصيّة في الرواية الجزائريّة المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2010.
6- عبد الله الركيبي، تطوّر النثر الجزائري الحديث 1830-1974، د/ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1983.
7- علال سنقوقة: المتخيّل والسّلطة في علاقة الرّواية الجزائريّة بالسّلطة السّياسيّة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.
8- محمد عبد الرحيم عنبر المحامى: النص المسرحي بين النظرية والتطبيق، د/ط، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، 1966.
9- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط2، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1984.

- المجلات:

1- نسيمة كريبع: (أبعاد الصّراع الإيديولوجي لشخصيّة الفنّان في رواية –بم تحلم الذئاب لياسمينة خضرا–)، الأثر (مجلة)، ع14، جوان 2012.