الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة و الأدب العربي

عنوان المذكرة

# التّاريخ و دلالاته في مسرحية دعاء الحمام لزهور ونيسي

مذكرة التخرج من متطلبات شهادة الماستر
تخصص :الأدب المسرحي و نقده

إعداد الطالبة:
حسيني أم الخير

اشراف الاستاذ:
د. أحمد بقار

نوقشت و وأجيزت يوم: الأربعاء 17/05/ 2017

لجنة المناقشة

- د أحمد التجاني سي لكبير(جامعة ورقلة).....رئيسا
- د أحمد بقار (جامعة ورقلة).....مشرفا و مقررا
- د هاجر مدقن (جامعة ورقلة) .....مناقشا

الموسم الجامعي:1438/2017/2016

**كلمة لابد منها:**

**قد تتأجل أمانينا...و في التأجيل في.**

**وقد تتعرقل مساعينا...و في العرقلة خير أيضا.**

**فقط اعملوا مصداقا لقوله تعالى:**

**( إِنَّ الّذين آمنوا و عَمِلُوا الصَّالِحَات إِنَّا لا نُضيعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلَا ) .**

**سورة الكهف الآية: 30**

# فهرس
# الموضوعات

## فهرس الموضوعات:

فهرس الموضوعات

مقدمة.....أ/هـ
المدخل( البواكير الأولى لاستلهام التّاريخ في المسرح الجزائري).....11
1-التّاريخ العربي الإسلامي.....12
2-التّاريخ المغربي القديم.....12
3-التّاريخ الإنساني العالمي.....13

### الفصل الأول: معالم التّاريخ في مسرحية دعاء الحمام

1 - التّاريخ و قضايا العصر في مسرحية دعاء الحمام.....16
1-1 -التّزامن بين الماضي و الحاضر.....17
1- 2- العزل و الاختيار.....18
1- 3- الإيحاء بالتماثل.....20
2- المرأة الجزائريّة و المسرح.....23
2 -1- الإرهاصات الأولى لدخول المرأة الجزائريّة المسرح.....24
2 - 2- صورة المرأة الجزائريّة في مسرحية دعاء الحمام.....26
2-3- نساء جزائريّات صنعن تاريخا ومجدًا.....27
2-3-1 -تين هنان ملكة التّوارق.....28
2- 3 -2- الكاهنة ملكة الأوراس.....29
2-3 -3- لالا فاطمة نسومر أسطورة الكفاح النّسوي.....30
2- 3 -4 -مريم بوعتورة .....31

### الفصل الثّاني: دلالات التّاريخ في مسرحية دعاء الحمام

1- قراء ة في عنوان المسرحية.....34
2 -أبعاد توظيف الشّخصيّات التّاريخية في مسرحية دعاء الحمام.....36
2-1 - البعد السّياسي التّحرري في توظيف الشخصية التاريخية.....38
2-2- البعد الإصلاحي الاجتماعي في توظيف الشخصية التاريخية.....43
2-3- البعد الدّيني في توظيف الشخصية التاريخية.....50

3- اللّغة والحوار في مسرحية دعاء الحمام.....55
3-1- اللّغة .....55
3-2- الحوار.....59
4- دلالة المكان و الزّمان في مسرحية دعاء الحمام.....63
4-1- دلالة المكان .....63
4-2 - دلالة الزّمان .....67
الخاتمة .....76
قائمة المصادر و المراجع.....78
ملخص البحث.....82
الملحق.....84

# مقدّمة

## مقدّمة:

يعتبر المسرح من أكثر الفنون قدرة على التّواصل مع النّفس البّشرية ، مصوّرا انشغالاتها وتطلعاتها على خشبة العرض ، لذلك ارتبط المسرح الجزائريّ منذ بداياته بالتّاريخ وشكّلت العودة إليه إحدى المعالم التي طبعت حركة التّأليف لدى نخبة من رواد المسرح الجزائري باعتباره روح الأمة و نبض هويتها، إنّه المخزون الثقافيّ والحضاريّ الذي تتوارثه الأجيال. ولعل الكتّاب الجزائريين لجأوا إلى توظيفه في ثنايا نصوصهم المسرحيّة في صورة مظهر من مظاهر مقاومة المحتلّ الذي سعى جاهدا إلى طمس الشّخصيّة الجزائريّة والقضاء على مقوماتها ، فأعادوا بكتاباتهم بعث الصّفحات المشرقة منه و استدعوا الشّخصيّات التي ساهمت في إنارته و رسم معالمه.

و من ذلك نجد أنّ الكاتب المسرحيّ مثل الشّاعر أراد من ارتباطه بالتّاريخ أن يحفظ للأمة العربية قوميتها وهويتها ووحدتها، و ما إن تتعرض أيّ أمة من الأمم إلى خطر ما يهدد كيانها و وحدتها القوميّة تجدها تبحث عما يذكرها بمآثر الآباء و الأجداد حتى تستمد منه المنطلق الجديد لحياتها. فتبتعد عن كلّ ما يسبب لها الإحباط والانكسار و في المقابل تبحث عما يعيد لها الثّقة لبناء نفسها من جديد. فأحداث التّاريخ تعين الكاتب المسرحيّ على بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث حياته المعاصرة ؛لأنّ أحداث التّاريخ قد تبلورت على مرّ الأيام و استطاعت أن تنزع الملابسات و التّفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدّلالات التي يتصيّدها الكاتب للوصول إلى الأهداف التي يرمي إلى تحقيقها في عمله الفنيّ.

و تعدّ مسرحية " **دعاء الحمام** " للكاتبة الجزائرية **زهور ونيسي** تتويجا لتفاعل مثمر بين التّاريخ و المسرح ، ألمّت بحقبات تاريخية ساطعة من تاريخنا العريق ، مبرّرة ما قدّمته الجزائرية من تضحيات و بطولات مُشاركة في صناعة هذا التّاريخ ، وسجلت اسمها بحروف من ذهب في سجل الخالدين ، و هي التي قال عنها الشيخ مبارك الميلي أنّ كلّ من ينظر

للتّاريخ بعين الحقيقة يراها درّة في جِيد تاريخ المرأة ، لِما كانت عليه من حُسن تدبير وشدّة بأس و صدق الدفاع عن الوطن و الثّبات على المبدأ.

ومن خلال هذه المسرحيّة استطاعت الكاتبة أن توظّف التّاريخ بأبعاده المختلفة محاولة إسقاطه على الواقع. و المتمثّل في الفترة الحرجة التي مرّت بها الجزائر في نهاية القرن الماضي ( العشريّة السوداء). ومنه سنحت لنا الفرصة للتعرّف على هذا التّاريخ واستجلاء دلالاته و أبعاده لتتحدّد إشكالية بحثنا في سؤال أساسي هو:

- ✓ **كيف طوّع المسرح الجزائريّ التّاريخ و أحيا شخصيّاته ؟**

وتفرّعت عن هذه الإشكالية إشكاليات فرعيّة تمثّلت فيما يأتي:

- ✓ ماهي الإسقاطات التّاريخيّة التي قدّمتها مسرحية دعاء الحمام للحاضر؟
- ✓ كيف تحوّلت مسرحية دعاء الحمام إلى جسر يربط الحاضر بالماضي ؟
- ✓ ماهي الآليات التي استعملتها الكاتبة في إحياء التّاريخ الجزائريّ ؟
- ✓ وماذا أضافت المسرحيّة للتاريخ ؟

وتعدّ هذه الدّراسة محاولة منّا لتحقيق الأهداف التّاليّة:

1- التّعرف على مدى مساهمة التّاريخ في معالجة قضايا العصر بربط الحاضر بالماضي.

2- إبراز حضور المرأة الجزائرية و دورها الفاعل في بناء المجتمع و الحفاظ على أصالته و هويته وشخصيّته.

3- ينطلق الأدباء دائما من مرجعيّاتهم و ذواتهم، ثمّ تطبق هذه الأخيرة على العمل الفنيّ لهدف معيّن.

ومنه جاء موضوع بحثنا تحت عنوان:

**** التاريخ و دلالاته في مسرحية دعاء الحمام لزهور ونيسي ****

ومن الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع نذكر:

- ✓ رغبةُ البحث في خبايا الموضوع و الاطلاع عليه لِما أكنّه من روح وطنيّة لأولئك المبدعين الثّوار الذين أرخوا بأقلامهم الفنيّة الخالصة نصوصا فنيّة كانت و ستظل سراجا وضاءً للأجيال باعتبارها ذاكرة تاريخيّة تخلّد بطولاته وتبعث أمجاده.

✓إثراء البحوث التي تناولت المسرح الجزائري، و الذي كان هدفه الأساسي التّأريخ و زرع القيّم النبيلة و منه كان الدّافع لإنتاج و إبداع مثل هذه النّصوص.

✓التّعرف على الكتابات النّسويّة في المسرح الجزائري، و ما مدى إضافتها له، من خلال التّعرف على أعمال الكاتبة زهور ونيسي و دراستها و إبراز جوانبها الفنيّة الفكريّة ومن ثمّ نُسهم في التّعريف بالكتابة النسويّة الجزائريّة.

✓الإسهام في الحفاظ على تاريخ الشّعب الجزائري و أصالته بجمع و تدوين أعماله.

**أمّاعن المنهج** المتّبع في الدّراسة فقد اعتمدت المنهج التّاريخي الذي يفيد في الكشف عن دلالات التّاريخ و أبعاده التي أسقطتها الكاتبة على الواقع، و يُبيّن تفاعل هذه المسرحيّة مع ما شهدته الجزائر من أحداث و قضايا و مواقف. كما أنّه الأكثر توافقا و ملاءمة لموضوع الدّراسة، كما استعنت بآليتي الوصف و التحليل للكشف عن مضامين المسرحيّة وخصائصها الفنيّة، و استعنت أيضا بالمنهج السيميائي لدراسة عنوان المسرحيّة.

و بُغيّة الوصول إلى الإجابة عن التّساؤلات المطروحة سالفا قسّمنا البحث إلى مدخل وفصلين و خاتمة توصّلنا فيها إلى أهمّ النتائج.

جاء **المدخل** معنونا بـ :" **البواكير الأولى لاستلهام التّاريخ في المسرح الجزائري**" و فيه تطرقنا لثلاث روافد استمدّ منها المسرح الجزائري موضوعاته.

أمّا **الفصل الأول** فجعلناه خاصا للكشف عن معالم التّاريخ في المسرحية، بحيث سلطنا الضوء على ثلاث عناصر وهي:

- ✓ التاريخ و قضايا العصر في المسرحية باستخدام ثلاث آليات للكشف عن طرق هذا التوظيف.
- ✓ صورة المرأة في المسرح الجزائري وتناولنا بداياتها الأولى لدخولها هذا العالم.

✓ نساء جزائريات صنعن تاريخا و مجدا.

أما **الفصل الثاني** فإنّنا خصّصناه للكشف عن دلالات التّاريخ في هذه المسرحية ، انطلاقا من قراءة في العنوان و الغلاف ، ثم ذكر الأبعاد من توظيف الشخصيّات التاريخية الجزائريّة بالإضافة إلى دراسة اللغة و الحوار والدلالة الز مكانية للمسرحية. وفي النّهاية ذكرنا نتائج البحث وملحق ضمنّاه ملخص لموضوع المسرحية.

أمّا عن الدّراسات السّابقة فنذكر منها: "زهور ونيسي دراسات في أدبها " لعز الدّين جلاوجي"، و" الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس رأس المملوك جابر وطقوس الإشارات" للطالبة إيمان هنشيري، و"توظيف التّاريخ في مسرحية التّراب لأبي العيد دودو" للطالبة حدة بوخطة، كذلك" الشخصيّة التّاريخيّة في الرواية الجزائريّة و هوية الانتماء" للطالبة فاطمة سليماني.

و استعّنا في بحثنا هذا على جملة من المراجع نذكر منها:

❖"**المسرح الجزائري دراسة في تطور المجتمع و الجذور التّراثيّة**" لأحسن ثليلاني.

❖ "**المسرحية التّاريخية في المسرح العربي المعاصر**" لأحمد زياد محبّك.

❖ "**التّراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال و المضامين**" لإدريس قرقوة.

❖ "**المسرح الجزائري نشأته و تطوره**" لأحمد بيوض.

❖ "**رجال لهم تاريخ متبوع بـ: نساء لهن تاريخ**" لمريم سيد علي مبارك.

❖"**النّص المسرحي في الأدب الجزائري**" لعز الدّين جلاوجي.

❖ "**تاريخ المغرب العربي الكبير**" لمحمد علي دبوز.

و في الأخير أتقدّم بالشّكر الكبير لأستاذي المشرف الدّكتور "**أحمد بقار**" الذي لم يدّخر أيّ جهد في إفادتي و توجيهي ولم يبخل عليّ بالمساعدة وإسداء النصح بل له الفضل بعد الله تعالى في تشجيعي على مواصلة مشواري الدّراسي وتجاوز كلّ الصّعوبات حتى وصلنا إلى هذا البحث. قال لي يوما: " من لديه هذه الإرادة و الرغبة حتما سيصل " فله كلّ الامتنان والشكر و التّقدير أدامه الله ذخرا للعلم ، كما أقدّم شكري و عرفاني لكلّ أساتذة قسم

اللغة والأدب العربي بجامعة قاصدي مرباح بورقلة و خاصة الأستاذ **علي محدادي** والأستاذ **إيدير إبراهيم** و كلّ القائمين عليها و كذا لجنة المناقشة الموّقرة و كلّ من ساعدنا في إنجاز هذا البحث جعلكم الله جميعا خُداما للعلم و أهله. كما نأمل أن يفتح هذا البحث آفاقا جديدة للاشتغال على موضوع المسرح الجزائري؛ لأنّه لا يزال بحاجة إلى الجمع والبحث والّدراسة.

وما توفيقي إلا من الله عليه توكّلت و إليه أُنيب.

**أم الخير حسيني**

ورقلة في: 10 -04- 2017 م

13/ 07 /1438هـ

## مدخل: البواكير الأولى لاستلهام التّاريخ في المسرح الجزائري

1. التاريخ العربي الإسلامي.
2. التّاريخ المغربي القديم.
3. التّاريخ الإنساني العالمي.

**المدخل :**

لم يعرف الجزائريون المسرح بصورته الفنيّة إلا بعد زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر سنة 1921، حيث عرض مسرحيتين تاريخيتين وهما (صلاح الدين الأيوبي) و( ثارات العرب)، ليفتح شهيّة الكتّاب للخوض في غمار هذا الفن والحذو حذوه، و إذا قلنا أنّ المسرح التّاريخي كان الخطوة الثّانية بعد المسرح الاجتماعي في مسار المسرح الجزائري، فالكتابة المسرحية التي جعلت من التّاريخ منبعاً تبلورت بشكل واضح في أعمال جمعية العلماء المسلمين خلال ثلاثينات القرن العشرين، فكتب محمد العيد آل خليفة (مسرحية بلال)، وكتب محمد الصالح رمضان (الناشئة المهاجرة، والخنساء) وكتب أحمد توفيق المدني (حنبعل) وغيرهم، ليتطور هذا النوع من الكتابة بعد الحرب العالمية الثانية طامحاً لتحقيق جملة من الأهداف وأهمها:

- إبراز انعكاسات الماضي على الحاضر.
- ربط المجتمع الجزائري بماضيه العربي الإسلامي.
- دفع المجتمع الجزائري إلى التّمسك بأعرافه وتقاليده وشخصيته.
- تسليط الضوء على فترات مجد من تاريخ الشّعب الجزائري[1].

لذلك أسهمت المسرحية التّاريخية في تطوّر المسرح الجزائري –رغم قلّة الإنتاج في هذا المضمار– لما لها من أبعاد ودلالات تثير المشاعر الوطنيّة وتحرك النّفوس وتستنهضها للمقاومة، ويكفي أن نعرف ونشاهد بطولات ومواقف ومفاخر العرب وانتصاراتهم لإيقاد العزة والكبرياء حيث يقول الطّاهر زبير:" يجب أن تكون مادة الرواية المسرحية وموضوعاتها مقتبسة من التّاريخ الحافل بالوقائع والأحداث، وذلك ليتسنى للحاضرين أن يروا ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم، ملائمة لتذوقهم، مُثيرة لعواطفهم وشعورهم"[2].

---

[1]. ينظر: إدريس قرقوة: التّراث الجزائري، دراسة في الأشكال و المضامين ، ج1 ، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2009 ، ص 188

[2]. عبد الرحمن بن عمر: لغة المسرح الجزائري الفصحى والعامية (رسالة ماجستير)، 2013، جامعة الحاج لخضر باتنة، ص 48

و قد تنوّعت الرّوافد التّاريخيّة التي استمد منها الكتّاب المسرحيون الجزائريون موضوعاتهم نذكر منها:

**1. التّاريخ العربي الإسلامي:**

أضاءت صفحات التّاريخ العربي الإسلامي البشريّة ردحاً من الزمن، بل امتدّ نورها إلى العقول الغربية وأنارها، فلا ضير أن يعتز كتابنا ويزينوا صفحاتهم بهذه المآثر والمفاخر وينسجوا على منوالها، ما أكّده د. صالح لمباركية :" أنّ النّصوص المسرحية المقدّمة في الفترة ما قبل الثّورة التّحريرية ومن خلال عناوينها توحي أنّ الكتّاب قد اهتموا اهتماماً كبيراً بالتّراث العربي الإسلامي، ومن بين هذه العناوين :"الخنساء" و "أميرة الأندلس" و"حلاق بغداد" "صلاح الدين" و"البرامكة" و"بلال بن رباح" و"هارون الرشيد " و"الناشئة" المهاجرة "وغيرها"[1] في محاولة جادة منهم لإحياء وبعث الأمل في المجتمع الجزائري الذي طمسه المستعمر.

**2. التّاريخ المغربي القديم:**

كان هدف الاستعمار الفرنسي محو مقومات الهويّة الوطنيّة والقوميّة للشعب الجزائري، ولعلّ أهمها قطع الصّلة بين الجزائريين وتاريخهم الحاضر والقديم، واستبداله بتاريخ فرنسا المتمدّنة، إلا أنّ وعي رجال الإصلاح في الجزائر كان حاضراً، فانكبوا على تاريخ الجزائر القديم وأحيوا أمجاده وبعثوها في مسرحياتهم للاقتداء بهم واتباع آثارهم فالكتّاب كانوا يرمون إلى غاية محدّدة هي تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلمّوا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتّذكير بها وذلك من شأنه أن يوقظ في النّفس الحميّة الوطنيّة، ويقذف في القلوب شعلة من النّور الذي ينبثق عنه الإيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر ومتطلع إلى المستقبل[2].

[1].ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الديوان للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، ص 147

[2]. ينظر :عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي الجزائري (1931-1954)، ص 205

ويكفي أن نذكر ما قدّمه أحمد توفيق المدني (مسرحية حنبعل 1947م)، وعبد الرحمن ماضوي (مسرحية يوغرطة) ومحمد البشير الإبراهيمي ( مسرحية كاهنة الأوراس ) وغيرهم ممن نهجوا هذا السبيل. لما له من مكانة في نفوس الجزائريين و بالتالي يكون بالغ التأثير ومحفزا للتّغلب على الأوضاع السائدة.

**3. التّاريخ الإنساني العالمي:**

لم تلجأ الحركة المسرحية في الجزائر للاقتباس من التّاريخ الإنساني العالمي إلا في مرحلة متأخرة مقارنة بالمشرق، وأول نص مقتبس كتبه محمد غمري بعنوان (الطاغية) سنة 1986، يتحدث فيه الكاتب عن غطرسة وبطش حاكم روماني يدعى نيرون، حكم روما بين سنتي (54-68م) فعاث في البلاد حرقا وسفكاً للدماء، وتنتهي المسرحية بانتحاره بعد أن ثار شعبه ضده، لتكون درساً لمن اتبع هواه واستبد برأيه دون شعبه.

فالكتّاب المسرحيون وظّفوا التّاريخ بمختلف روافده و ألوانه بهدف بلورة قضايا العصر، ولجأوا لتوظيف شخصيات و أحداث مماثلة من صفحات التّاريخ السّاطعة لاستخلاص الدّروس والعبر، فكلّ المسرحيات التّاريخيّة كان أصحابها يرمون لمقاصد جليلة ومن خلال إحياء الذّاكرة الجماعيّة يمكنهم المشاركة في معالجة قضايا العصر.

# الفصل الأول

## الفصل الأول: معالم التّاريخ في مسرحية دعاء الحمام.

### 1- التّاريخ و قضايا العصر في مسرحية دعاء الحمام.

-العزل و الاختيار.

-التزامن بين الماضي و الحاضر.

- الإيحاء بالتّماثل.

### 2- المرأة الجزائرية و المسرح.

- الإرهاصات الأولى لدخول المرأة الجزائرية المسرح.
- صورة المرأة الجزائرية في مسرحية دعاء الحمام .

### 3- نساء جزائريات صنعن تاريخا و مجدا.

- تين هنان ملكة التّوارق.
- الكاهنة ملكة الأوراس.
- لالا فاطمة نسومر أسطورة الكفاح النّسوي.
- مريم بوعتورة .

## 1-التاريخ وقضايا العصر في مسرحية دعاء الحمام:

من البداهة أنّ الأديب العربي المعاصر لا ينطلق من فراغ، بل يتكئ على تراكمات أدبية وفنية وتراثية متنوعة، لذلك استند المسرح على التّاريخ في موضوعاته المصيرية وشخصياته وحوادثه البارزة، محاولا إسقاط الماضي بإرثه الحضاريّ على الواقع لتحسينه أو تغييره.

فإذا كان المسرح التّاريخي إبداعا يستحضر الماضي ويراهن على الخيال لتحقيق الجمال والتأثير، فإنّ التّاريخ يراهن على الحقيقة لتحقيق الموضوعية والإقناع[1]. والكاتب المسرحي يتعامل مع التّاريخ في مساحة من الحرية قد تضيق أو تتسع حسب رؤيته، ثم إنّ المسرحية التّاريخية قد تقترب من التّاريخ وتبتعد عنه في آن واحد. أما اقترابها فيتجسّد في المواقف الهامة والشّخصيات الرّئيسيّة، وتبتعد عنه في الأحداث والمواقف والشّخصيات الثّانويّة، وبذلك يتمكن من خلق تفسير جديد للتّاريخ أو يعيد بناءه بصورة فنيّة وجماليّة.[2]

وقد يتبادر إلى أذهاننا ونحن نشاهد أو نقرأ معالم شخصية تاريخية أو موقف تاريخي في مسرحية معينة: ما الدّافع لاستدعاء التّاريخ في هذه المسرحية؟ ولماذا كُتبت في هذا التاريخ بالتحديد؟

ألحت الكاتبة زهور ونيسي في مقدّمتها على الإجابة على كلّ هذه التّساؤلات خاصة وأنّها تُعتبر أول تجربة لها في الكتابة في هذا الجنس الأدبي فتقول: « أقنع أنّ هذه الأفكار التي أساهم بها، إنّما هي فكر المجتمع الذي أعيش فيه ولم أخرج منه رغم مختلف الظروف، فكر العمق الوطني الذي كثيرا ما التزم الصمت، وأحيانا كثيرة التحفظ خصوصا في هذه العشرية، والتي أقل ما يقال عنها أنها كانت في البداية غامضة مبهمة... تلبس لكل ظرف

[1].ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 46.

[2].ينظر: سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر. ص 55

لباسه، وتتقنع كل مرة بقناع ودائما بفعل فاعل قليلا ما كان هذا الفاعل آملا أو صادقا أو بناء»[1].

فما مرّت به الجزائر في العشرية السوداء –أواخر القرن الماضي –شجّع الكتّاب والمؤلفين إلى مواكبة الحدث ودعم القضية بروح التّآزر والتّعاون بين أفراد المجتمع الجزائري وحثّه على التّجلد وعدم الاستسلام لكل المؤامرات التي تُحاك ضده، لذلك ظلّ المسرح الجزائري يساير الظّروف والمراحل الحرجة التي تمرّ بها البلاد، وكان لكلّ حدث عمل مسرحي أو بالأحرى أعمالا مسرحية تسانده في الوقت نفسه، فكما شهر الكتّاب المسرحيون الجزائريون أقلامهم أثناء وبعد الثّورة التّحريرية الكبرى لاستنهاض الهمم وشحذها باستحضار شخصيات تاريخية كشخصية (حنبعل) ،وشخصية (يوغرطة) ،وما قدّمه محمد العيد آل خليفة عن شخصية (سيدنا بلال الحبشي) وغيرهم، سال مداد أقلام أخرى لتعبّر وتكشف السّتار عن وحشيّة ودمويّة ألمّت بالمواطن الجزائريّ أردته خطوات للوراء يوم كان يُجابه همجيّة المستعمر الفرنسيّ.

"**وردة وهي تجري على الخشبة في حالة من الرعب:**

- **الطوفان عارم، والجنون جارف، وكل السدود والحدود، جرفها التيار من طيش ورعونة، والمسألة زمنية ليس إلا.**

**سميرة في تأمل من يقنع نفسه:**

- **لقد ذهبت واستراحت، والدور والباقي علينا هكذا كأننا نعاج نساق إلى المذبح دون أية مقاومة، يا لها من ميتة غريبة....**

**حبيبة:**

- **إنه الموت كفى ....»**[2]

يمكننا القول بأن هذا النّوع من الموضوعات التّاريخية يستدرجها المسرح ليعبّر بها عن الحاضر. " فالأديب الذي يتناول التّاريخ إنّما يتناول الإنسان في الواقع. فهو لا يكترث

[1].زهور ونيسي: دعاء الحمام، منشورات ANEP، الجزائر، ط1، 2004، ص 7.

[2]– المصدر نفسه، ص 17، 18.

كثيرا لمعايير الصّدق والكذب المألوفة، بل ينصب اهتمامه على المعنى"[1]ومن خلال عمله المسرحي يستنطق التّاريخ و يضيف له معاني عصره ليساهم في التّغيير و تقديم الحلول لمواجهة الأزمات. لذلك تختلف و تتنوّع طرائق توظيف التاريخ و سنحاول رصد ثلاثة منها.

**1-1-التّزامن بين الماضي والحاضر:**

رغم أنّ الكاتبة زهور ونيسي استقت أحداث وشخوص مسرحيتها من الماضي بل حتى من الماضي البعيد، إلا أنّها كانت تمارس إسقاطا تاريخيا على فترة معاصرة. فالماضي يصوّره الكاتب خلال لحظة الحاضر بالاستعانة على التّاريخ أو التّراث أو الأساطير، ليس باعتباره إطارا لا يمكن تجاوزه، أو سطورا منقوشة لا يمكن الإضافة إليها أو حذف بعض مدلولاتها، بل باعتبار ما تطرحه هذه المواقف والشّخصيات التّاريخية من قضايا ورؤى تساهم في تحديد ملامح الفترة الراهنة.[2]

لذلك يزامن الكاتب المسرحي بين الماضي والحاضر في عمله المسرحي بإبداع خلق فنيّ جديد يعكس صورة أحدهما على الآخر، فهو لا يأخذ العناصر جاهزة من الماضي ويضعها كما هي في ترتيبها وسياقها الدرامي مثلما كانت عليه، إنّما يعطيها وظائف ودلالات جديدة بإجراء تحويرات داخلية وتعديلات فنيّة في جوهرها لتواكب متطلبات العصر.[3] ومنه عمدت الكاتبة إلى مسرحة أحداث الماضي (التّاريخ) ليس كمشاهد يراها ثم يزول أثرها بانتهائها بل تجعله يتعايش الأدوار؛ لأنّها تعبّر عن مدى ألمه وقوة صبره، وتفاؤله في غد مشرق، وما صبر ومقامة لالا فاطمة نسومر ومريم بن عتورة للمستعمر الفرنسي، وتصدي تين هنان للغزاة مثلا، إلا دعوة للمواجهة والصمود، وإعلان بأن دوام الحال من المحال، فترى في موقف لالا فاطمة نسومر خير إسقاط لهذه القضية حين تقول: «سنابل القمح الذهبيّة تحكي نماء ذلك النضال، ورقائق العجين الهشّ بين أيدي النسوة

[1].محمد عناني: الشعر والتاريخ والمسرح، د، ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 109.

[2].ينظر: إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ص 196.

[3].ينظر: المرجع نفسه، ص 197.

يحكي نتيجة ذلك النضال، وبياض اللبن القوت المفضل يحكي ذلك النضال، وألوان النسيج الزاهية تحكي انتصار ذلك النضال، والغيوم البيضاء معانقة القمم الشماء تحكي مجد وتاريخ النضال»[1]. فلجوء الكاتب المسرحي سواء العربي أو الجزائري إلى الماضي وإلى التّراث بتنويعاته وخاصة التّاريخي واقتطاع ما يلائم ويناسب فترته الرّاهنة لماله من القدرة على التّأثير في وجدان الإنسان العربي والجزائري بصفة خاصة، ولأنّه انعكاس لصورة عاشها الأجداد تحثّه على الاستمرار والتحدي وحمل المشعل قُدما.

والإنسان في نهاية المطاف ما هو إلا كائن تاريخي، لا يمكن فهمه إلا بوضعه في إطاره الزماني والمكاني، فبدون هذا التّواجد في الواقع والموروث وفي الحاضر والتّاريخ لا يمكن أن يكون حقيقا وفاعلا ومنفعلا بحاضره، فهذه العلاقة الجدلية بين ثلاثية الماضي والحاضر والمستقبل هي التي تجعل حتمية الماضي تنعكس على الحاضر وتؤثر في المستقبل. فالأحداث لا يمكن فهمها إلا بربطها بما قبلها وما بعدها مما تجعل حركية التاريخ كلية لا تتجزأ [2].

فالجرح العميق الذي سببه الاستعمار الفرنسي ما فتئ يندمل، وصورة التّعذيب والتّقتيل لا زالت محفورة في ذاكرة كل فرد جزائري ليجد نفسه في صدام جديد يحرمه لذة الراحة والأمان لذلك استحضرت الكاتبة شخصيات تاريخية مناضلة ،شخصيات ذات هدف صنعت أحداث زمانها لتكون منطلقا إلى معرفة موضوعية لها زمانها الخاص، عبر عمل فنيّ يوّحد الحاضر بالماضي لاستنهاض الهمم وشحن العزائم.

### 1-2-العزل والاختيار:

لقد لاحظ نقاد المسرح أنّ كثيرا من الحوادث والشّخصيات المشهورة التي يوظّفها الكتّاب في أعمالهم المسرحية غالبا ما تكون معروفة لدى المتلقي، ومع ذلك يقبلون على

[1].زهور ونيسي: دعاء الحمام، ص 63.

[2].ينظر: إدريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري ص 32، نقلا عن (الثقافة في معرفة التغيير لـ :الجراري عباس، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1980، ص 56,57).

مشاهدتها وهم على علم مسبق بحقائقها التّاريخية الكبرى؛ لأن الكاتب يختار ما يلائم ذائقة المتلقي وما يؤثر فيه ويخلق حدثا جديدا وبصورة فنية تحمل من الرموز والدلالات والتي تتكشف بإسقاطها على الواقع[1] بتطبيق خاصيّة العزل والاختيار، هذه الخاصية التي ينتهجها الكاتب المسرحي لإعادة تفعيل التّاريخ وأحداثه لهدف معين، قد يكون ذا دلالة نفسيّة أو اجتماعيّة أو سياسيّة أو غير ذلك، بشرط أن " يختار الشّخصية التّاريخية ويقتطع فترة زمنيّة محدّدة، وتكون هذه الشّخصية مكتملة؛ أي منذ توليها الحكم إلى موتها... وعندما يختار فترة زمنية يجب أن تكون مكتملة أيضا من حيث الحدث الواحد والزمن الواحد ثم لا يتعرض لما قبل الشّخصية أو ما بعدها، وكذلك بالنسبة للفترة الزمنية: أي يفصل الكاتب الشّخصية أو الفترة الزمنية تماما عن كل الارتباطات السابقة واللاحقة لها"[2].

وأكثر صعوبة تواجه المؤلف هو تصوّر الموضوع وطريقة بنائه، لذلك يجد في التاريخ مبتغاه فقوالبه جاهزة و شخصياته واضحة المعالم وأحداثها اكتملت. وما عليه إلا أن يختار ما يناسب رؤيته بربط أحداث محدّدة من التّاريخ بأحداث الواقع. وبما أنّ التّجربة التّاريخية قد صارت ماضيا منتهيا، فإن استعادتها يمكن أن يكون لها مغزى بالنسبة للحاضر الذي لم ينته بعد، ومن ثمّة يكون اختيار الكاتب الواعي للنموذج التاريخي موجّها بما يتراءى له فيه من مغزى ينعكس على الحاضر وينيره.

وهو ما عبّرت عنه الكاتبة بلسان حبيبة التي جسّدت صورة الصحفيّة المضطهدة وهي تعلي كلمة الحق، وتوصل رسائل المضطهدين والمظلومين من مختلف طبقات وأجناس المجتمع بقولها:" الدّيمقراطية في بلد الأمية والجهل سيف ذو حدّين، تفتح لأفواه المدافع المختلفة، آه، لو تكون، إنّنا نريدها ديمقراطية خاصة بنا حسب تميّزنا وخصوصيّتنا. **نادية:** الديمقراطية تصنع ولا تستورد هكذا وكأنّها سلعة.

[1]– ينظر: عبدالقادر القط ، فن المسرحية ، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون ، 1998 ، ص 67

[2]– المرجع نفسه، ص 68

لقد قسمونا بسياساتهم المريضة، إلى عرقيات وقبائل حتى يسهل تحطيم وحدتنا وكياننا وقوتنا" فتلبس الكاتبة كل شخصية من شخصيات المجتمع بما يناسبها من الشّخصيات التّاريخية التي لا زال صداها يتردد في عصرنا الحالي، ولازلنا نستشهد بها في مواقفنا ومناسباتنا فتقول:

حبيبة (الصحفية):

-أنا الكاهنة.

سميرة (طالبة جامعية):

- أنا تين هنان.

نادية (طبيبة):

- أنا لالا فاطمة نسومر.

مريم (فتاة عادية):

- أنا مريم .... المجدلية"[1].

فالكاتب المسرحي يختار من مادة التّاريخ ما يخدم رؤاه وأفكاره ،و بما يتناسب مع تجربته المعاصرة ، ولكي يصل لغايته يأخذ العناصر التي يراها ذات دلالة و يطرح غير ذلك ، فالكاتب الواعي هو الذي يحسن تصوير شخصياته ليجعلنا نعيش دوافعهم الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا و يتصرفوا و يشعروا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التّاريخي.

**1-3 الإيحاء بالتماثل :**

لم يتم اختيار الشّخصيات التّاريخية اعتباطا، بل تمّ استحضارها لتعبّر عن واقع أوجدته ظروف مماثلة. وبما أنّ نفس الأسباب تؤدي إلى نفس النتائج فالكاتبة تحاول تقديم بعض الحلول بالإيحاء بأحداث مماثلة عاشها الشّعب الجزائري عبّر فترات تاريخية معينة ، وعاشتها المرأة الجزائرية بصفة خاصة . ومنه التّغنّي بالأمجاد وتقليد الأجداد يصبح ضرورة

[1]. زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 33.

لابدّ منها لمن دبّ في نفسه الضعف و استبدّ به الهوان . وذلك بتتبع مسيرة تاريخية حافلة بشتى أنواع المقاومة جسّدتها الكاتبة ابتداء من القرن الرابع الميلادي حتى عصرنا الحالي .

انطلقت الكاتبة برسم معالم الواقع في مشهدها الأول ، والذي صوّر معاناة المرأة في مختلف طبقات المجتمع و هي تؤدي واجبها سواء كانت مثقفة أو أمية ، كبيرة أو صغيرة هضم المجتمع حقوقها و قلّص أدوارها و حصرها ، و منعها من ممارسة حقوقها الشرعيّة ، صوّرته من خلال شخصية ( الطبيبة، و المحامية، والمعلمة، والحلاقة، والماكثة في البيت وغيرهن)، فهي تقول على لسان شخصياتها:

**نادية بصوت تقريري:**

**ماتت لأنها مثقفة .**

**وردة : ماتت لأنّها عاملة .**

**فطومة : ماتت لأنّها صحفية .**

**سميرة: بل ماتت لأنّها طالبة جامعية أو تلميذة في الابتدائي.....**

**فطومة : بل لأنّها امرأة تمرّدت على الأوضاع السيئة ، على القهر و الظلم ...**

**ماتت .....ماتت .....ماتت ...."[1].**

و لم تكتف الكاتبة بذكر الملامح العامة لشبح الموت الذي أصبح يترصد كلّ الحريات وينتهك معالم الهدوء والأمن. بل تعدّاه للعب بالأقدار و استعجال الدمار بقولها:

**الموت تربّع على عرش الدنيّا ... أصبح سلطانا على الجميع سلطانا جبارا طاغيا، و الحلاج لبس جبة الله وأصبح يلعب بالأقدار و يستعجل الدمار.....**

**الحلاج يتحدى الله، باسم الله، يحاول أن يضرب بيد الله ثم يستغفر الله "[2]**

وبذلك حاولت الكاتبة في مشهدها الأول الإحاطة بكلّ المشاكل والعوائق التي واجهتها المرأة الجزائرية وإعطاء صورة مماثلة عاشتها المرأة الجزائرية عبر التّاريخ ،وما صورة نادية وفطومة وحبيبة وغيرهن إلا امتداد لصورة تين هنان وملكة الأوراس الكاهنة ، ولالا فاطمة

[1]– زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 16

[2]– المصدر نفسه، ص 20، 21

نسومر ومريم بوعتورة وغيرهن .وهن يدافعن عن الشّرف والعرض وقدّمن في سبيل ذلك النّفس والنّفيس ،ومن خلال هذا الاستحضار التّاريخي لهذه الشخصيّات الجزائريّة حاولت الكاتبة أن تلقي بظلاله على واقع مرير مرّ ولازال يمرّ على المرأة الجزائرية ، ولا يتأتى هذا إلا لمن يتمتع بدرجة عالية من الوعي بموقفه من المتجمع وأهمية الدّور الذي يلعبه المبدع ضمن الجماعة التي ينتمي إليها على اعتبارات عدةّ ومن أهمها:

1- النّظرة الإيجابية إلى التاريخ ومدى تأثيره .

2- وعيه بالتجارب السّابقة في هذا الميدان .

3- فهمه للأدوار التي يمكن أن يلعبها التّاريخ في انتماء شعبه الحضاريّ والفكريّ والحفاظ على هويته وكيانه[1].

فالخطاب المسرحي يتّسع عندما يستلهم التّاريخ أو الماضي ويستوعب العديد من الأدوار والشّخصيات التي حاولت رسم معالمه، ويرتقي بهذه المعطيات إلى أنساق متنوعة التّعبير بعد تحويلها من المقترح الذهنيّ. والحدث التاريخيّ الماضويّ إلى الإنجاز المشهديّ الجماليّ المحمل بالرموز والدّلالات التّراثية والإحالات التأويلية المفتوحة. فالتاريخ هو الأنا الجماعية الذي لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر.[2]

و من خلال تعدّد الدلالات و أبعاد التاريخ التي سعت الكاتبة لتوظيفها ما بين السياسية والاجتماعية و الدّينية . حاولت الربط بين الماضي و الحاضر، بين العام والخاص، بين الرمز والمرموز له، وتركيبها على صورة معاصرة و مشابهة عن طريق الإيحاء بالتّماثل بين هذه الظروف أو كلّ الظروف المشابهة سواء في مجتمعنا أو مجتمعات أخرى. ففهم الحاضر يتمّ من خلال ما حدث في الماضي و تقويم ما يقع اليوم قياسا على ما وقع بالأمس، لأنّ التجارب التاريخية لا تختلف كثيرا عن التجارب المعاصرة ، فكلّها تجارب

[1]-ينظر: ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ، ص 192

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص 213

إنسانية تمكّننا من معرفة حقائق النفس البشريّة لذلك الإيحاء بواقع مماثل ما هو إلا تقديم و اقتراح لحلول مماثلة .[1]

إنّ المسرحية لا تسعى إلى تصوير الماضي ، ولا إلى فهمه ، ولا إلى تفسيره ، ولا إلى اصطناعه وإنّما تسعى إلى التّعبير عن الحاضر بواسطته ، و لكي تحقق ذلك تسقط فهمها على الماضي في شكل يمكننا من رؤيته رؤية شاملة ، وإدراك ما فيه من صراع ، ومنه الاقتناع بضرورة الفعل و التغيير.

## 2- المرأة الجزائرية والمسرح:

ظلّ المسرح و لفترة طويلة جدا حكرا على الرّجال دون النّساء ، كما أكّد النّقاد حقيقة أنّه لا توجد نصوص كتبت لتعرض على الخشبة بواسطة المرأة حتى القرن السابع عشر ، وهو ما يؤكّد الغياب الواضح للمرأة في المسرح التّقليدي الكلاسيكي . ومع نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين اشتدّ النّقاش حول موضوع المرأة و المسرح. وكان إبسن النرويجي أول من أشعل الفتيل من خلال مسرحياته التي اعتبرت فيما بعد فاتحة الطريق وبداية حقيقية لتقديم صورة المرأة أو المرأة الجديدة كما سماها برناردشو فيما بعد ، جديدة لأنّها رفعت التّحدي وكسرت قيود العادات و التّقاليد والأعراف الاجتماعية عامة ومجرد دخولها لعالم الكتابة والتمثيل المسرحي هو كسر لكلّ الطابوهات[2].

ولم يقتصر تأثير إبسن وشو على الكتّاب المسرح الغربيين ، بل تعدّاه إلى كتّاب المسرح العربي ، فسعوا إلى تصوير الشّخصيّات النّسائيّة في معظم أعمالهم و ظهرت كتابات نسويّة مسرحية تعبّر عن قضايا المرأة والمجتمع معا .

[1]-ينظر: اسماعيل بن أصفية ، قناع التاريخ و قضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي ، مجلة الأثر ،العدد 13 ،مارس 2012 ، ص 252

[2]-ينظر: أحمد الصقر، صورة المرأة بين المسرح النسائي و مسرح نصرة المرأة، الحوار المتمدن العدد 3296، 2011.

**2-1 – الإرهاصات الأولى لدخول المرأة الجزائرية للمسرح :**

عانت المرأة الجزائرية كمثيلاتها في بلدان العالم من الظّلم والاضطهاد والحرمان لأسباب سياسيّة واجتماعيّة و فكريّة وغيرها . بل معاناتها كانت أكبر، نتج عنها جملة من الآثار السلبية العميقة وبالتالي لا يمكن بأي حال من الأحوال تقدير الوضعية المأساوية التي ألمت بها فقد قاست المرأة في القرى و المداشر و حتى المدن مما كوّن لها كابوسا مرعبا مازالت أثاره إلى اليوم و منهن من أُعتقلت و عُذّبت و حُبست ، لذلك ترسخت في ذهن الأحياء هذه الذّكريات الأليمة التي انعكست سلبا على حياتهن اليوميّة.

فلم تمض ثلاثون سنة على خروج المستعمر الفرنسي الذي جرّعها كلّ أنواع التّنكيل و التّعذيب لتجد نفسها في دوامة العشريّة السّوداء محرومة من الطّمأنينة والاستقرار، و ها هي تنعي من جديد فلذات أكبادها و أهلها و أبناء وطنها فقدتهم على مرأى العين ، هذه الأجواء الحزينة و القلوب المثخنة بالجراح شجّعت أقلاما نسويّة على الكتابة وحاولت من خلال مدادها أن تُربت على أكتافهنّ و تعطيهن دفقا جديدا من التّحدي والمواجهة والصّمود وهكذا " تصبح الكتابة نوعا من الخلاص ، ويصبح الاستمرار فيها رغم ما يتضمنه من عذاب وضنى نوعا من توسيع دائرة الخلاص ، إنّ الانثى عن طريق الكتابة تشرّع الوجود لنفسها ، بل تجدّ كلّ مبررات وجودها و تنهض "[1].

لا يختلف هذا الدّافع مع رؤية الكاتبة زهور ونيسي التي آمنت بقضية وطنها وساندتها من خلال مسيرتها السياسيّة والأدبيّة و رفضت مغادرتها حتى في أحلك فتراته ، وهو ما أشارت إليه مريم سيد علي مبارك في حوار أجرته معها فتقول :" في هذا الحيّ الهادئ بأعالي القبة تسكن السّيدة ونيسي منذ زمن ولم تغيّر مكان سكناها و لا فكرت في مغادرة البلاد حتى إبان الأزمة الأمنية " لم أفكر يوما لافي تغيير السّكن أو الهروب و قلت

1- بشير خلف: على أجنحة الخيال، حديث في الفكر و الأدب و الجمال و مفاتيح المعرفة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2015، ص 237 ،238

إنّ مصيري من مصير جيراني ،و لم أتخلف يوما عن موعد ولا عن السوق أو الشّارع ولم أطلب الحماية لأن كانت قناعتي دائما أن الأعمار بيد الله "[1].

ففي الجزائر تأخر دخول المرأة للمسرح لعقد من الزمن من انطلاقته الفعليّة ؛أي من عام 1926 إلى عام 1936 وهو دخول أول مرأة جزائرية للمسرح وهي عائشة عجوري المدعوة كلثوم بعد أن عرض عليها محي الدين بشطارزي العمل معه .ولم يكن من السهل تقبّل عمل المرأة في المسرح وكانت بدايتها صعبة على حدّ قولها :" فالأهل لم يتقبلوا دخولي ميدان الفن ، وكان حينها دور المرأة يقوم به الرجل ، وأنا أول امرأة تدخل المسرح". وبمرور الوقت بدأ الجمهور يتقبل الفكرة وزال تحفظه تدريجيا[2].وبذلك فتحت كلثوم الباب على مصرعيه لمثيلاتها الهاويات لفن المسرح . فلمعت أسماء جزائرية خاصة بعد الحرب العالمية الثانية شقّت طريقها نحو النّجومية ومنها. ياسمينة عسول ،فاطمة ودليلة حليلو نادية طالب ، ويمينة مجوبي ، فتيحة بربار، فريدة عمروش ، صونيا ساحل، فضيلة حرشاوي ،ليندة سلام وغيرهن كثيرات [3].

لم يتوقف الأمر عند هذا الحدث. ففي سنة1987م سجل المسرح الجزائري أول خطوة تاريخية نسائيّة في الإخراج المسرحي قامت بها "حميدة آيت الحاج" لمسرحية "أغنية الغابة " بتعاونها مع أحمد بوخلط، وهي مسرحية مقتبسة عن الكاتبة السوفياتية "**تيساأوكرانيكا** "قدّمت هذه المسرحية يوم الأربعاء 4 فيفري 1987 ، وقام بأداء أدوارها الممثل القدير الراحل **عز الدين مجوبي** رفقة دليلة حليلو وسيساني، وفريدة عمروش ،فتيحة بربار، أمينة مجوبي وغيرهم. وفي سنة 1988 قدّم المسرح الوطنيّ ثاني تجربة إخراجيّة نسائيّة قامت بها آيت الحاج حيث ترجمت وأخرجت مسرحية مقتبسة بعنوان "موت التاجر المتجول لـ"أريترميلر". وفي سنة 1989 قام المسرح الجزائري بتجربة مسرحيّة متفرّدة ، حيث قدّم مسرحية ممثلاتها

[1]– مريم سيد علي مبارك: رجال لهم تاريخ متبوع بـ: نساء لهن تاريخ ، دار المعرفة الجزائر ، 2010، ص 432

[2]– ينظر: أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته و تطوره ، ص 299

[3]– ينظر ،المرجع نفسه ،ص 286

كلهن نساء ، وهي مسرحية اقتبسها **علال المحب** عن الشاعر الاسباني فريدريك غارسيا لوركا (1898-1936) بعنوان بيت **برناردا ألبا**، تطرح قضية الانغلاق والرّوح المحافظة وسيطرة بعض التّقاليد التي تغدو مع مرور الزّمن قيودا و أسوار حديديّة ، لعب أدوارها إحدى عشرة ممثلة جزائرية وهن :" كلثوم مجوبي ، دليلة حليلو ، نادية طالبي ، فتيحة بربار فاطمة بلحاج ،يمينة مجوبي، فريدة صابونجي ، فريدة عمروش ، صونيا ساحل "[1].

بوقوف المرأة الجزائرية على خشبة المسرح إلى جانب الرّجل أحدثت قفزة نوعيّة وإيجابية في مسيرة المسرح الجزائري، فلعبت دور الأم والأخت والزوجة، وعبّرت عن مشاعرها وانشغالاتها أحسن تعبير.

**2-2-صورة المرأة الجزائرية في مسرحية دعاء الحمام:**

كانت المسرحية نسوية بامتياز، كتابة وشخوصا ،حاولت من خلالها الكاتبة نفض الغبار عن صورة أخرى للمرأة الجديدة كما سماها برناردشو والتي استطاعت بعلو همّتها واصرارها رفع التّحديات وتدوين اسمها في سجل العظماء الخالدين . وهو ما أكدته زهور ونيسي"... ما أردت أن أطرحه لا تدوينه وروايته كحياة امرأة وأحداث وطن تلخص ما طرأ على الإنسان عموما عبر مراحل الطفولة والثّورة إلى منصب الوزارة في هذا الجزء من المجتمع العربي الذي لاتزال فيه المرأة ذلك الهامش الذي يقدس تارة ويستعبد تارة أخرى "[2].

ففي كلّ شخصية من شخصيات المسرحية صورة لمرأة جزائرية جديدة رفضت كلّ القيود الموروثة التي تقزّم من دورها وتحصره في وظائف محدودة ، بل سعت للمساهمة في إعادة بناء صرح الوطن و تعزيز أمنه و استقراره في كلّ أزماته عبّر التّاريخ ، فتقول على لسان ملكة التوارق تين هنان بعفو وحنان القوي المستنصر تقوّي و تستنهض رجال وطنها حين تخاطبهم قائلة :

[1]-أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص287، نقلا عن (صحيفة المساء : عدد يوم 12/29 /1989، ص 11)

[2]- بشير خلف: على أجنحة الخيال، حديث في الفكر و الأدب و الجمال و مفاتيح المعرفة، ص 246

"إنّكم فرسان شجعان دائما و أبدا، ونحن النّساء بدونكم لا نساوي شيئا ولكنكم هذه المرة وفرتم لنا فرصة مشاركتكم في الدّفاع عن القلعة، حتى لا تستأثروا بحب الوطن وحدكم "[1].

ولا شك أنّ هذه الرؤية تحمل في طياتها مسيرة نضال المرأة العربية أينما كانت ، سواء في الجزائر أو خارجها ، فزهور ونيسي تدعّم بكتاباتها ومواقفها النّضالات النّسوية العربية وخاصة أولئك اللائي مازلن يناضلن من أجل الكرامة والحريّة والأمن كالمرأة الفلسطينيّة والسوريّة والعراقيّة وغيرهن[2]. فتتبعت من خلال هذا العمل الأدبي مسيرة نساء جزائريات فرضن حضورهن ونلن الاحترام والتقدير والعرفان بفضل قوتهن وشجاعتهن وعزيمتهن انطلاقا من الملكة التارقية تين هنان وصولا للشهيدة الثّائرة مريم بوعتورة .

## 2-3- نساء جزائريات صنعن تاريخا ومجدا:

نقشت الكثير من نساء الجزائر أسماءهن في سجل التّاريخ بأحرف من ذهب في الفترات الحرجة التي مرّت بها البلاد. فالفتاة والمرأة عموما قدّمت الزّاد والوقود للثّورات ثمنها المهج و الأرواح وتضحيات أخرى، و أزالت الفروق الموجودة بينها وبين الرّجل اتجاه الواجب المقدّس المتمثل في تحرير الوطن. فأطلقت العنان لقواها الكامنة و قامت بأصعب المسؤوليات و أخطر العمليات ، وربما خير وسام تفتخر به المرأة الجزائرية ما أشاد به مؤتمر الصومام (20 أوت 1956) حيث جاء في مقرره: " وإنّنا لنحيي بإعجاب وتقدير ذلك المثل الباهر الذي تضربه في الشّجاعة الثّورية الفتيات و النساء، الزوجات و الأمهات ذلك المثل الذي تضربه جميع أخواتنا المجاهدات اللائي يشاركن بنشاط كبير – وبالسلاح أحيانا– في الكفاح المقدّس في سبيل تحرير الوطن، ولا يخفى أنّ الجزائريات قد ساهمن مساهمة إيجابية فعّالة في الثّورات الكثيرة التي توالت و تجددت في بلاد الجزائر ... و المرأة الجزائرية اليوم موقنة أنّ الثّورة الحاضرة ستنتهي لا محالة بالحصول على الاستقلال "[3].

---

[1]– زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 56

2–ينظر: يمينة عجناك (بشي) ، تجليات الثورة ونضال المرأة في الكتابات السردية النسائية في الجزائر (كتابات زهور ونيسي أنموذجا ).

[3]– أحمد توفيق المدني: حياة كفاح، ج. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981، ص 260

و ما المرأة الجزائرية في هذا المجال إلا نموذج صادق للمرأة العربية من المحيط إلى الخليج ، هي المرأة التي يتلاشى فيها الإحساس بالأنوثة إلى تبني خشونة الرجال و صلابة الأبطال، هي المرأة التي قال فيها الشيخ مبارك الميلي إنّ كل من ينظر للتاريخ بعين الحقيقة يراها درّة في جيد التّاريخ لما كانت عليه من حسن تدبير و شدة البأس و صدق الدفاع عن الوطن و الثّبات على المبدأ، ونحن نقول تلك هي المرأة العربية باختصار[1].

## 2-3-1- تين هنان ملكة التوارق :

هي الأم الرّوحية للتوارق– الجنوب الجزائري – امرأة كثيرة السّفر و التّرحال واستقرت بمنطقة الأهقارو أسست سلالتها التوارق.

تين هنان امرأة متميزة عاشت خلال القرن الرابع*، فالأساطير والآثار تثبت أنّها دافعت عن أرضها وشعبها ضد الغزاة الآخرين من قبائل النيجر و موريتانيا الحالية. وقد عُرف عنها أنّها صاحبة دهاء وحكمة. ولم يتم اختيارها لتحكم شعبها إلا لامتلاكها امكانات و قدرات خارقة، فحكمت الصحراء وقادت الحروب و أورثت النّساء النّسب حتى أنّ الأطفال في العائلات النبيلة يُنسبون لأمهاتهم وليس لآبائهم كما هو الشأن في المجتمعات الأخرى ، وإليها يستند هؤلاء القوم في تنظيمهم الاجتماعي الذي يستمد السلطة – حتى الآن– من حكمة المرأة.

[1]– ينظر ، مريم سيد علي مبارك ، رجال لهم تاريخ متبوع بـ : نساء لهن تاريخ ، ص 394

* اختلفت الروايات في تحديد تاريخ ميلاد و نسب تين هنان وكشفت دراسة علمية حديثة أجريت على الهيكل العظمي لتين هنان أنها كانت عرجاء و هذا ما ذكره ابن خلدون في كتابه (تاريخ ابن خلدون ) عن البربر الذي يشير إلى وجود امرأة عرجاء هي سلف لكل الملثمين و يقصد الطوارق. ونقلا عنه أيضا أنّ ابنها هقار الذي أطلق اسمه على المنطقة كلّها فيما بعد ، كان أول من غطى وجهه فتبعه القوم و ظلوا على تلك الحال حتى يومنا هذا ، كما أثبتت التحليلات أنّ الهيكل العظمي لتين هنان يعود للقرن الخامس الميلادي و هو ما يعني أنّ تين هنان لم تكن مسلمة كما يشاع ؛لأنّ الإسلام لم يدخل المنطقة إلا في القرن السابع. ينظر ،مريم سيد علي مبارك (رجال لهم تاريخ متبوع بـ: نساء لهن تاريخ ) و (جمال السويدي ،الشخصيات البارزة في تاريخ الجزائر القديم "من القديم إلى 1830 م ،منشورات التّل ، الجزائر ، 2007).

تقول الرّوايات التّاريخية بأن اسم تين هنان مركب من جزأين( تين و هنان) وهو لفظ من لهجة التماهاك وتعني بالعربية (ناصبة الخيام ) ،حكمت عدد كبيرا من القبائل تنحدر منها جميع قبائل التوارق الحالية في بلدان الصحراء الإفريقية .

وذكر ابن خلدون في كتابه عن تاريخ البربر الذي يشير إلى امرأة عرجاء هي سلف لكل الرجال الملثمين (و يقصد التوارق ) . كما ذكر أنّ ابنها هقار – أُطلق اسمه على المنطقة كلّها فيما بعد– كان أول من غطى وجهه فتبعه القوم وظلوا على تلك الحال إلى يومنا هذا.

## 2-3-2-الكاهنة ملكة الأواس (585 م-712 م):

داهيا أو ديهيا بنت ماتيا بن تيفان الملقبة بالكاهنة و هي من قبيلة جراوة ، وهم ولد جراو بن ديديت بن زانة، و جراوة فرع من فروع القبيلة البكرية الكبرى، قائدة أمازيغية خلفت الملك أكسيل في حكم الأمازيغ، و حكمت شمال إفريقيا مدة 35 سنة، كان لها ثلاث بنون – ولدين وبنت – ورثوا رياسة قومهم عن سلفهم و ربوا في حجرها. فاستبدت عليهم وعلى قومهم بهم، وتقلّدت زمام ملكهم وأبناءها معها سندا يسدون الثّغور في إمارتها[1]. و لقد تمتعت المرأة بالإكبار و الاحترام في المجتمع البربري، وبلغ من شأنها بينهم أن ينسبوا لها الأبناء دون الآباء ؛ لأنّ المرأة في المجتمع البربري القديم هي أساس الأسرة.

اعتنقت الكاهنة اليهودية ،حيث يُجمع المؤرخون العرب المسلمون الذين أرّخوا لها بمن فيهم ابن خلدون أنها كانت وثنية تعبد صنما من خشب و قبل كل معركة تبخره وترقص حوله، وهو من طقوس الكهانة الذي كانت تمارسه؛ لذلك سماها العرب بالكاهنة ( التفازة أو الفزانّة).

عاشت 127 سنة و تصدّت للرومان والعرب و البيزنطيين وذهبت ضحيّة الدفاع عن وطنها. يقول عنها ابن خلدون: " ديهيا فارسة الأمازيغ التي لم يأت بمثلها زمان. كانت

1-ينظر: ابن خلدون، كتاب العبر المسمى ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، ج7، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص 12

تركب حصانا و تسعى بين القوم من الأواس إلى طرابلس تحمل السلاح لتدافع عن أرض أجدادها"[1].

وعليه تعدّ الكاهنة نموذجا للمرأة البربرية المقاومة التي وقفت في وجه الفتوحات العربية الإسلامية دفاعا عن تامازغا و دول شمال إفريقيا التي كان يعيش فيها الأمازيغ الأحرار، ولم تعرف حقيقة الإسلام ورسالته النّبيلة إلا قبيل وفاتها مما جعلها توصي باحتضان الرّسالة السّماوية رغم رفضها الخنوع والاستسلام.

## 2-3-3- لالا فاطمة نسومر أسطورة الكفاح النسوي (1830م- 1863م) :

فاطمة من أبرز وجوه الثورة الجزائرية واسمها الحقيقي فاطمة سيد أحمد ، ولالا لفظة توقير أمازيغية و تعني السّيّدة . ولدت لالا فاطمة نسومر بقرية ورجة بدائرة عين الحمام حوالي سنة 1830م ، وهي من أسرة متديّنة و محافظة . كان والدها سيد أحمد محمد مشرفا على إحدى المدارس القرآنية التابعة للطريقة الرحمانية ، و أمها السيدة تركية نايت خولاف من قرية عسكر . حفظت القرآن الكريم في سن صغيرة، واتصفت بخصال و شيّم طبعت على مرّ الزمان شخصيات العظماء البارزين ، فقد كانت ذات ذكاء وقاد و فكر متيقظ . حملت همّ وطنها مع نعومة أظافرها و سخّرت شبابها لفدائه لذلك تنزّهت عن صغائر الأمور[2].

تصدّت للمستعمر الفرنسي وكسرت وطأة جبروته في عدّة معارك خاضتها معه لذلك لقبها المؤرخ لوي ماسينيون بـ جاندارك جرجرة تشبيها لها بالبطلة القومية الفرنسية (جاندارك) ، لكنّها رفضت هذا اللقب و فضّلت بدله لقب( خولة جرجرة) تيمنا بالصحابيّة الجليلة خولة بنت الأزور التي حاربت إلى جانب خالد بن الوليد.

و دائما وبتواطؤ من الوشاة و الخونة تمّ القبض على لالا فاطمة نسومر ليلة 11 جويلية 1857 بقرية تيخليجت ناث عيسو التي لجأت إليها مع النّساء و أطفال القرية و صودرت

[1]- ابن خلدون : كتاب العبر، ص 12

[2]- ينظر: سليمة كبير ، لالا فاطمة نسومر حواء الجزائر و فارسة جرجرة ،ج5، مكتبة الخضراء ، الجزائر ، ص 8- 7

أملاكها بما فيها مكتبتها التي ضمّت 150 كتابا و مجلدا من أثمن و أندر المجلدات في مختلف العلوم . وبقيت رهن الاعتقال حتى لفظت أنفاسها سنة 1863م عن عمر يناهز ثلاث و ثلاثين سنة. وبذلك انتهت ملحمة بطلة أعطت للاستعمار درسا في الوطنية والدّفاع عن كرامة و سيادة الوطن[1].

ستظلّ فاطمة نموذجا فذا لكفاح المرأة الجزائرية بتمردها على الظّلم والطّغيان ، وأسطورة تُروى جيلا بعد جيل ، فهذه المرأة استطاعت بكلّ ما تملكه المرأة من أسلحة فتاكة أن تقهر أعلى الرّتب العسكرية في الجيش الفرنسي الاستعماري الذي أراد أن يقتحم عرين اللبوة المدجج بالإرادة و العزيمة و الثّقة في النّفس ، ناهيك عما امتازت به من الأدب والتّدين والذّكاء الخارق ، وما انفردت به من بطولة و شجاعة و دراية وحنكة في إدارة المعارك ، وهي التي واجهت جنرالات الجيش الفرنسي و لقّنتهم دروس البطولة والفروسيّة حتى و إن ماتت فاطمة فإنّ فاطمات بلادي لم يمتنّ.

## 2-3-4-مريم بوعتورة (1938م-1960م):

لم تتوان المرأة الجزائرية في تحمل المسؤولية تجاه الثورة سواء في الريف أو المدينة . فالتحقت مريم بوعتورة رمز المرأة الجزائرية المكافحة بالثّورة ، و ساهمت في عدّة عمليات فدائية أثبتت من خلالها شجاعة نادرة. ولدت مريم أو كما يحبّ أن يناديها رفاقها (ياسمينة ) في 17 جانفي 1938م بنقاوس ( باتنة ) ، و اختارت الالتحاق بالثورة وعمرها ثمانية عشرة سنة ، في حين كانت تتابع دراستها الثانوية و كانت تحيّ حياة ميسورة – والدها تاجر غنيّ – لم تحظ بها غيرها من فتيات ذلك الوقت للظّروف الصّعبة التي كان يمرّ بها الشّعب الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي.

عملت كمساعدة اجتماعية ثم ممرضة بعيادة ، و ابتداءً من 1960م أخذت على عاتقها تنفيذ العديد من العمليات الفدائيّة و التّفجيرات إلى جانب زميلها حملاوي و التي كشفت عن صلابتها و صمودها فداءً للوطن و حبّا للموت من أجل حريته و استقلاله. وبعد الوشاية

[1]– ينظر: محمد أرزقي فراد ، الكاهنة و أخواتها ، منشورات التبيين ، الجاحظية ، ص 24

بهما تم اكتشافهما ، لذا لجآ إلى أحد المنازل التي تمّ محاصرتها من طرف الجيش الفرنسي الذي قام بنسف المنزل بالديناميت لتسقط المجاهدة مريم بوعتورة شهيدة الواجب و الوطن في 08 جوان 1960م[1].

[1]–ينظر: مريم سيد علي مبارك ، رجال لهم تاريخ متبوع بـ: نساء لهن تاريخ ، ص 406.

# الفصل الثاني

## الفصل الثّاني :دلالات التّاريخ في مسرحيّة دعاء الحمام

**1- قراءة في عنوان المسرحية.**

2- **أبعاد توظيف الشّخصيات التّاريخية في مسرحية دعاء الحمام.**

- البعد السّياسيّ التحرري من توظيف الشّخصية التّاريخيّة.
- البعد الإصلاحيّ الاجتماعيّ من توظيف الشّخصيّة التّاريخيّة.
- البعد الدّيني من توظيف الشّخصيّة التّاريخية.

**3- اللغة و الحوار في مسرحية دعاء الحمام.**

**4- دلالة المكان و الزمان في مسرحية دعاء الحمام.**

## 1- قراءة في عنوان المسرحية:

لقد أُهمل العنوان كثيراً سواء من قبل الدّارسين العرب أم الغربيين، قديماً وحديثاً؛ لأنّهم اعتبروا العنوان هامشياً لا قيمة له، وملفوظاً لغويا لا يقدّم شيئا إلى تحليل النّص لذلك تجاوزه إلى باقي العتبات الأخرى التي تحيط بالنّص. لكن هذا الإهمال لم يدم طويلاً، فقد تنبّه الدّارسون الغربيون لأهميته ، فأولت السّيميوطيقا أهمية كبيرة له باعتباره يساهم في توضيح دلالات النّص ، ويستكشف معانيه الظّاهرة والخفيّة إما فهماً أو تفسيرا أو تركيباً، ومن جهة أخرى هو مفتاح إجرائي ناجح في مقاربة النص الأدبي كما يستعين به الدّارس للولوج في أغوار النّص العميقة بقصد استنطاقها وتأويلها.[1]

وتكمن أهمية هذا المكوّن الدلاليّ والرمزيّ (العنوان) في كونه أول المؤشرات التي تدخل في حوار مع المتلقي، فتثير فيه نوعا من الإغراء والفضول المعرفيّ، ومن خلالها يمكننا الحكم على نجاح العمل الأدبي حين يثير القارئ ويلفت انتباهه ويقبل على تداوله قراءة ومشاهدة ؛ لأن العنوان لا يوضع هكذا اعتباطاً على الغلاف؛ إنّه المفتاح الإجرائي الذي يمنحنا مجموعة من المعاني تساهم في فك رموز وشفرات النّص، كما تساعد في مأمورية الغوص في عمقه وسبر أغواره.[2]

وإذا حاولنا البحث عن دلالات عنوان المسرحية دعاء الحمام، فنلاحظ أنّه عنوان مركب من لفظين (دعاء+حمام) حيث أضيفت لازمة إنسانية (دعاء) إلى حيوان ، والدعاء ذلك الطّقس الدّينيّ الذي يمارسه الإنسان وبالأخص عندما يضيق أفقه فليلجأ إلى الله خشية ورغبة وأملاً منشوداً به. أضيفت إلى الحيوان (الحمام) وهو رمز السّلام والصّفاء، ذلك المخلوق الحّر الذي يعيش في صرح يختاره هو باحثاً عن الطمأنينة والسّكينة، ومن جهة أخرى توحي لفظة الحمام بمعالم الأنوثة والنّعومة والبياض والوفاء، ولو تأملنا عمارة

[1]. ينظر: جميل حمداوي، سيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، 3 يناير، 1997، ص96

[2]. ينظر: حمودي بن الغربي، سيميائية العنوان في مسرحية (مسافر ليل)، لصلاح عبد الصبور، الحوار المتمدن، العدد 3098، 2010/08/18

الشّخوص في نصّنا المسرحيّ سنجده أنثوياً بأتم معنى الكلمة، انطلاقا من كاتبته وصولاً لشخصيّاته النّسويّة التّاريخيّة، فالحمام في هذه المدوّنة يرمز بالتّحديد للمرأة في صراعها مع الأعراف وتقاليد المجتمع الموروثة هذا من جهة، ومن جهة أخرى في بحثها عن الاستقرار الداخليّ والخارجيّ، وبما أنّها تستكين لضعفها فهي تجد في الدّعاء والتّقرب من الله سبحانه وتعالى قوة واشتدادا لعودها وصلة تفتح لها آفاقاً من الأمل والتّفاؤل لغد مشرق ملؤه البياض والسّلام.

و لو تأملنا العلاقة بين العنوان والنّص المسرحيّ في المدوّنة فنجد علاقة مترابطة ومتجانسة تحيل على الزّمن المحكي وزمن السّرد الذي يحمل الخطاب المسرحي في ثناياه، فنجد الكاتبة تصف بطلاتها بالحمامات قائلة:

**حبيبة:**

-**إنّها أهداف كلّ الحمام الراحل، ورسل السلام في الأرض...فراق الحمامات حرك ما في صدوركن من حكم ودرر، وما في رؤوسكن من أفكار...**"[1]. وفي مشهد آخر تقول: **وتخفّق أجنحتنا البيضاء خارج القضبان الصّغيرة والكبيرة، ونسمو إلى أعلى كحمامات الحبّ والسّلام...يا رب، أليس عرشك هناك فوق كل شيء...ساعدنا أنصرنا، لنغني يوماً ما أنشودة الحرية والوطن...**"[2].

-فلفظة الدعاء في هذا المقام توحي بأسمى العبارات (التّوكل، التّقرب، الصّلة، التفاؤل، الانفراج..)، كما توحي لفظة الحمام بـ: (المرأة، السّلام، الحرية، الأرض...).

وفي بنيته النّحوية التّركيبية، فهو مركب واسمي واضافي ، فعبارة (دعاء الحمام) جملة اسمية تتكون من (مضاف ومضاف إليه) وتفتقر في الوقت نفسه إلى الخبر، فخبر المبتدأ (دعاء) المحذوف يخلق فجوة تؤدي إلى الغموض على المستوى التّركيبي والدّلالي، ومبعث ذلك الغموض هو الأوضاع الاجتماعية والسّياسيّة والأمنيّة التي خلّفت جواً من الحزن والقلق سكن قلوب الجزائريين في العشريّة السوداء، إلاّ أن دلالته الإيحائية تردم تلك

[1]. زهور ونيسي: دعاء الحمام، ص 23

2- المصدرنفسه، ص، 70 .

الفجوة وتفتح أفقاً واسعاً من خلال عامل الإضافة، مما يزيد إيمان الشّخصيات (الحمام) بقضية الوطن وضرورة الوقوف وتوحيد الصّفوف والبحث عن سبل للخروج من هذه الأزمة، إذا العنوان يدخل في علاقته التناصيّة مع الموروث العقديّ والدّينيّ مما يوسّع من أفقه الدّلاليّ ليفجر الدعاء ذلك الصوت المنادي المتوسّل نشاطاً فعالاً وطاقات كامنة فسحت المجال أمام الحمامات للمضي في عالمٍ كله سلام.

وإذا حاورنا الغلاف كفضاء آخر تربّع عليه العنوان فنجده اكتسى حُلّة من اللون البني، فاللون البني صرح يرمز للأرض والثبات، فهو مستقر تماماً كاستقرار باطن الأرض، كما يدل على الدّعم مع وجود شعور قويّ بالواجب والمسؤولية والالتزام، ويوحي بقدرة واضحة للشخوص في المسرحية على البذل والعطاء، كما يقربنا من الواقع الذي يحتاج إلى رفع التّحدي بحثاً عن الأمن والاستقرار.

كما أنّ البني لون التراب (الأرض) الذي يعطي الحياة حتى لأضعف مخلوق ، فيقوى على مراوغة مطبّات الحياة حين يتمسّك بأصوله وجذوره.

إنّ الكاتبة قد اختارت عنوانها بعناية فائقة، جعلت منه مدخلا أولياً للولوج لنص المسرحية، فمن خلال هذه القراءة لبنية العنوان حاولت الكتابة تبيان التّعالق بين العنوان ومحتوى المسرحيّة من خلال البنيّة اللغويّة والنحويّة والدّلاليّة واعتمدت على البنيّة الإسميّة التي أكّدت التّفاعل بين الدّعاء والحمام. فعلاقة الإضافة السّمة الغالبة على بنيّة العنوان النّحويّة وهي من أطرت الواقع اليوميّ المعيش للمرأة الجزائرية المعاصرة، والذي غدا ذاتاً مأزومة بسبب تشتتها وارتطامها بالواقع المليء بالهموم والمفارقات استطاعت التّغلب عليها والخلاص منها برباطة جأشها وحكمتها وصبرها.

## 2-أبعاد توظيف الشّخصيّات التّاريخيّة في مسرحيّة دعاء الحمام:

إنّ أهمية التّوظيف الدّلالي للتّراث التّاريخي لا تكمن فقط في وعيّ الكاتب بالأحداث التّاريخية بقدر ما تكمن في الأساس بوعيه بالواقع المعيش فتعطي لتلك الحادثة أو الشّخصية التّاريخية بُعدا معاصرا يتطلب من الكاتب التّجاوز الحرفي للمسار الحقيقي للتاريخ . ولا يأخذ

منه إلا بالقدر الذي يخدم رؤيته الفكرية ، و يُكسبه حلّة من الدلالات و الرموز تُعمل ذهن المتلقي ليدرك الفروق القائمة بين الماضي والحاضر ، ويستخلص من ذلك بعض القيّم والنتائج تمكّنه من تجاوز سلبيات الحاضر للوصول إلى واقع أكثر قوة و استشرافا بمستقبل مُشرق و مُزدهر ، لذلك تحاول الكاتبة أن تربط بين التّاريخ والحاضر ، وأن تعبّر من خلال الماضي عن بعض القضايا في العصر أو المجتمع الذي تعيش فيه ؛ أي تُسقط الحاضر على الماضي كما يقال في الاصطلاح النفسي المعروف[1].

## 2-1-البعدالسياسيّ التحرريّ في توظيف الشخصيّة التّاريخيّة :

نشأ المسرح الجزائري في ظلّ تطور الحركة الوطنيّة الجزائريّة من أجل التّحرر. فتفاعل معها و تطوّر بتطوّرها. لذلك نجده يتّسم بطابع المقاومة و مواجهة كلّ ما يمسّ الأمن و الاستقرار الوطنيّ. ومن هنا كان التّوجه نحو توظيف التّراث التّاريخي لأهداف سياسيّة. تتمثل في مواجهة الاستعمار بكل أنواعه سواء كان فكريا أو ماديا و ذلك بتسليط الضّوء على فترات مجد من تاريخ الشّعب الجزائري لربطه بماضيه التّليد ، و جعله يثور على حاضره ، فسعت زهور ونيسي لتوظيف شخصيات نسوية كان لها دور فاعل في صناعة هذا التّحرر من جهة، و ابراز دور المرأة في حماية وطنها من كيد الكائدين من جهة أخرى[2].

إنّ الدّارس لمسرحية دعاء الحمام يكشف سعي الكاتبة من خلال مشاهدها -من الثّاني إلى الخامس- إلى استعادة تاريخ الجزائر و أمجاده، واستثماره فيما يخدم صراع الشّعب الجزائري مع الإرهاب ، فجاء اختيارها الواعي لشخصية الكاهنة الملكة الأوراسية التي جمعت بين مهارتها الحربيّة و حسن السياسة و تدبر الأمور بذكائها و فطنتها، وهي تعي ثقل الأمانة التي تحملها على كاهلها وواجبها نحو وطنها فتقول:

[1]- ينظر: عبد القادر القط ، من فنون الآدب -المسرحية ، ص 52

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع ، ص50

"**إن الأمانة التي أحملها، حرية شعبي و سيادته، إنها نوميديا تراث أسلافي العظماء، ماسينيسا وكفاحه من أجل توحيد الشعب، ويوغرطة وموته داخل سجون روما.**

**نوميديا يا أولادي تتعرض كل مرة للغزو و الاحتلال المتنوع و المتتابع ...و أنا لا يمكن أن أرضى لها باحتلال جديد.. إن كان هذا هو هدف العرب الفاتحين** "[1]. فالكاهنة ترفض أيّ تدخل خارجي حتى ولو كانوا العرب الفاتحين ؛ لأنّها تدرك بأنهم ليسوا طامعين في خيرات أرضها بعد أن أحرقت كلّ أخضر و يابس في طريقهم لتصرفهم عنها ، كما أنّها تدرك أنّ هذا الدّين لا يرغم أحدا على اعتناقه ، إنّه دين للسلم و المحبّة دون أي قهر أو إرهاب فكري ، إلا أنّ حماية الوطن و استقراره تحُول دون أي حقيقة سوى حقيقة واحدة تؤمن بها. وهي الحفاظ على وحدته و أمنه و استقراره.

فالكاتبة تعمد إلى تمرير رسائل سياسيّة تحرريّة للحفاظ على الوطن و التّصدي لأعدائه داخليا أو خارجيا. و إن كان هذا حال شمال الجزائر فجنوبها أيضا لن يتوانى عن هذه المهمة النبيلة. وهو ما حرصت عليه الملكة التارقية تين هنان حين تخاذل رجال القصر *عن مهمة التّصدي للغزاة و حماية أرضهم فتقول تين هنان :

"**إنّ حماية القصور مهمة الجميع ، الرجال و النساء ، و حبّ الوطن يجب أن لا يحتكره الرجل وحده ، و رغم أنّني امرأة لا تحسن سوء اللعب على الإيمزاد و الموسيقى هوايتها الأولى و الأخيرة ، إلا أنّني يجب أن أهتمّ بوضع القلعة**"[2].

فهي تؤكد مسؤولية الجميع في حماية الوطن سواء الرجل أو المرأة ، و المرأة لم تبق مكتوفة الأيدي تركن لضعفها و تشاهد ما يحدث من حولها ، بل استجمعت كلّ قواها الفكريّة و النفسيّة ، و راحت تبحث عن حلول للخلاص من الأزمات المحدّقة بوطنها، و إن حالت قوّتها الجسديّة دون المواجهة و المقاومة، فلابد أن تُعمل عقلها و فكرها لذلك حاولت تين هنان أن تُوهم الغزاة الذين ينوون محاصرة المكان لمدة طويلة حتى تنفذ مؤونتهم فيهجمون

[1]– زهور ونيسي: دعاء الحمام، ص 42.

2– المصدر نفسه، ص49

*القصور هي القرى الريفية الكائنة في صحراء الجزائر بالجنوب الكبير.

عليهم ، فتوهمهم بأنّ الأوضاع داخل القصر على أحسن ما يرام حتى تثني من عزيمتهم وتتمكن منهم فتقول :

" **وجدتها المياه.....**

**جميعا في تساؤل:**

**ما بالها المياه...**

**تين هنان :**

**نفرغ منها خارج أسوار القلعة...ثمّ موضحة بتأن :**

**ننظف ونغسل ملابسنا و أوانينا، حتى حمامات أطفالنا نقوم بها خارج أسوار...الآبار كثيرة و المياه متوفرة، نستعملها بسبب و بدون سبب و أمام أنظارهم كلّ يوم...**"[1]. فالمرأة الجزائرية لعبت دورا يذكره التّاريخ بالإعجاب والتّقدير على مرّ العصور ، و يفرض علينا الإشادة به والتّغني بأمجاده ، و يدعونا إلى الاقتداء به و السيّر على خطاه.

فهي لم تتحمّل حالة الحرمان والتّدهور التي فرضها عليها الاستعمار، ولم تصبر على رؤية الضّيم و الاضطهاد. و تصدّت له بمشاركتها في تنظيم ثورات شعبيّة. وخير مثال تضربه الكاتبة بزعيمة المقاومة الشّعبيّة لالا فاطمة نسومر التي قادت ثورة عارمة ضد الاستعمار الفرنسي ، وأثبتت جدارتها حين وقفت إلى جانب الرجل في سبيل الحرية والكرامة. ثارت هذه الجزائرية الأبيّة وحاولت اثبات وجودها بالنّضال السياسيّ و الاجتماعيّ ونظّمت مظاهرات للمطالبة بحقوق الشّعب في الاستقلال مما جعلت العدو يحسب لها ألف حساب. تصف الكاتبة من خلال المشهد فرحة الفرنسيين بموت والدها ، لكنّها فرحة لم تتم[2].

**الجندي الأول بتشفّ ظاهر:**

**-ها هو الرجل قد مات...سيسهل ذلك من مهمتنا في هذه المنطقة الملعونة ...**

**الجندي الثاني مؤكد:**

---

[1]- زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 54-55

2-ينظر: سليمة كبير: مجاهدات وشهيدات خالدات (رموز الفداء و الوفاء للوطن)، مكتبة الخضراء للطباعة و النشر والتوزيع، الجزائر، ص 10

**-حتما...سننهي من مهمة تطويع السكان لإرادتنا في أقرب الآجال...**

**الجندي الثالث هازئا من رفيقه:**

**-إنّكم واهمون أيّها الرفاق، ولا تعرفون حقيقة هذا الشعب، إنّهم لن يستسلموا أبدا حتى لو بقيت فيهم امرأة واحدة...ستكون بمئة رجل ممن نعرف عندنا"**[1]. فعلا لقد صدقت نبوءة ذلك الجندي الغريب ، ولم يستطع الاستعمار كسر شوكتها و إضعاف همّتها إلا بعد أن تسلل أحد الخونة إلى مركز القيادة الفرنسية مقدما معلومات دقيقة عن تواجد البطلة لالا فاطمة. فتمّ أسرها واعتقالها إلى أن لفظت أنفاسها الأخيرة سنة 1863م عن عمر يناهز ثلاث وثلاثين سنة ، وبذلك انتهت ملحمة البطلة لكنّها أعطت للاستعمار درسا في الوطنية والثّبات من أجل قضية الوطن ، و برهنت للعالم أجمع عظمة المرأة الجزائرية التي استجابت لنداء وطنها في كلّ الأزمنة و العهود أسوة بأخيها الرجل. تقول الكاتبة على لسان راوي غير مرئي:

**لالا فاطمة تستشهد ، وهي أسيرة في إحدى القلاع الجيش الفرنسي ، لكن بعد ماذا؟"**

**بعد أن تكون قد ألحقت الهزائم بعدد من الجنرالات الذين توالوا على قيادة الحرب الاستعمارية في القبائل الكبرى ...لتلقب فيما بعد بقاهرة الجنرالات...لقد كانت قائدة عظيمة ، و فذة في تاريخ البلاد ، و كانت تعاقب المتخاذل من المجاهدين بأن تضع الحناء على رأس برنوسه مشبهة له بالمرأة التي لا تعرف سوى الحناء و الزينة..."**[2].

إنّ المشهد يقدّم الماضي واضحا الوضوح كلّه. في شكل يتيح إمكان فهمه و رؤيته رؤية شاملة ،و إدراك ما فيه من صراع ، والاقتناع بضرورة الفعل و التّغيير و الوقوف للتّغلب على العقبات جميعا ، و لا يتأتى ذلك إلا بتظافر الجهود و توحّد الصّفوف لخدمة قضية واحدة ؛ إنّها الأمن و الاستقرار الداخلي للبلاد[3].

زهور ونيسي لجأت إلى تاريخ الجزائر إبان الاستعمار الفرنسي لاتخاذه وسيلة أو شكلا تعبّر به عن أحداث مماثلة في روح العصر ،لجوؤها كان مقصودا لما لتلك الشّخصيّات

[1]- زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص62

[2]- المصدر نفسه ، ص63

[3]- ينظر : أحمد زياد محبّك: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص 201

التّاريخية من مكانة في وجدان النّاس و ضمائرهم و ذاكرتهم من رصيد كبير من الفكر والانفعال يمكنه أن يغني احساسهم بالواقع و يرفده.

الصورة نفسها تتكرر في أوراس الشّاوية الأحرار ، وتزيح السّتار عن وجه نسوي آخر من وجوه الثّورة التّحريرية الكبرى ، إنّها مريم بوعتورة أو ياسمينة كما يحبّ أن يناديها رفاقها ، هذه البطلة الشاوية التي استشهدت في عمر الزهور–22سنة–اختارت الالتحاق بالثورة ، وتحصّلت بشجاعتها على رشاش داخل المدينة لتستخدمه في العمليات الفدائية . كانت رفقة سليمان داودي المدعو حملاوي ، كانا كزوجي حمام ينشدان الحبّ والتّحليق في سماء الحريّة عاليا .إلا أنّ هذا المظهر الرّومانسي يخفي وراءه نفوسا ثائرة تمّردت على الواقع و حاولت تغييره ، فاصطدمت بالمستعمر الذي اقتفى أثرهما بعد أن كانا يخططان لعملية فدائية وحاصرهم في بيت من بيوت القصبة ، تقول مريم موجّهة الحديث لمسؤول الخلية :

- **خويا بشير يبدو أنّنا انكشفنا...**

**بشير محاولا السيطرة على عاصفة في نفسه.**

- **ولماذا جئتما هنا مباشرة ؟ لا شك أنّ الشرطة قد تعقبتكما...**

**حملاوي وهو يخفي رعشة في صوته:**

- **كلا...إنّنا حاولنا أن نضيع عليهم المتابعة، لقد اتخذنا دروبا و أزقة لا يعرفون عنها شيئا"[1].**

مريم تيقظت لنداء وطنها وهبت لنجدته كغيرها من نساء الجزائر، ولم يثنها عن هدفها كونها امرأة ضعيفة أمام وحشية الاستعمار الذي حصد كلّ أخضر ويابس في طريقه ، وراحت تناجي السّماء بعد أن أحرقت الوثائق حفاظا على أرواح المجاهدين " **يا سماء بلادي الأكثر زرقة من كلّ السموات. لونك يغمرني حتى داخل الملاءة السوداء...أسبح في أمواج آماله وأحلامه...سيفيض الأزرق يوما، و يغمر كلّ الألوان الأخرى ...سيقضي على كلّ السواد و الظلمة،**

[1]– زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص68

**التي عششت في نفوس أهلي و شعبي الكبير و تخفق أجنحتنا البيضاء خارج القضبان الصغيرة والكبيرة"[1].**

على الرغم من أنّ الكاتبة حاولت توظيف التّاريخ توظيفا سياسيّا لا ينتصر للماضي قدر انتصاره للرّاهن. فالمشهد لا يعيد تشخيص حياة الشّهيدة ، ولكنّه يستلهم من تلك الحياة ومن تلك المواقف البطوليّة ما يخدم الحاضر الجزائري ، و يرفل كلّ شيء يمسّ الأمن والاستقرار الداخلي ، لذلك التزمت زهور ونيسي بالموضوعية في سرد الحقائق التاريخيّة للأحداث التي عاشتها مريم بوعتورة لإثارة عواطف المتلقي ، وتعميق وعيّه السياسيّ التحرريّ كضرورة الاتحاد و التّحلي بالشّجاعة و البطولة و التّضحية وغيرها[2].

و بالرغم من استشهاد مريم و حملاوي إلا أنّ بذور الثورة و التّحدي لازالت مبثوثة وساكنة في روح كلّ شاب جزائري " **بعد خمس ساعات من الصراع غير المتكافئ لا إنسانيّة و لا عدلا ولا حقوقا بشريّة . تجرح مريم جرحا بليغا ، ساقها تقطع من جهة الفخذ و حملاوي كذلك جرحه بليغ ، وبشير و محمد جرحهما كان أقل خطرا...تؤخذ مريم و حملاوي في غيبوبة ليقضيا و يستشهدا تحت تعذيب جديد ، و ينجو بشير ومحمد ليُحكم عليهما بالإعدام...لكنّ الثورة تستمر بنماذج أخرى من الشّباب. تختلف الوجوه و الأسماء ، ولا تختلف صورة الحرية في قلوبهم و عقولهم** "[3].

حاولت الكاتبة من خلال المسرحية تمثيل موقفا من التّاريخ بإحياء شخصيات جزائرية باللجوء إلى توظيف تاريخ الجزائر القديم والحديث، و خاصة خلال فترة الاستعمار الفرنسي، فهي لا تتغنى بهذا التّاريخ، ولا تصطنعه ولا تفسّره تفسيرا جديدا، و إنّما تحاول التّعرف إليه و تُعرّفه للناس. مُحاولة إدراك دوره في تحديد ملامح واقع الشّعب الجزائري، فتكشف حقائقه وتُعلّمه للنّاس كافة تعليما لا يقدّم إليهم معلومات فحسب، بل يمكّنهم من المعرفة ، ويحرضهم على الفعل ؛ أي يضعهم في مكانهم من التاريخ و يُحمّلهم مسؤوليته.

---

[1]– زهور ونيسي: دعاء الحمام، ص70

[2]– ينظر: أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع ،ص 58، 59

[3]– زهور ونيسي : المصدر السابق، ص 72

والخلاصة في مجال الحديث عن التّوظيف السّياسي التّحرري للشخصية التّاريخية في كلّ مشهد من مشاهد المسرحيّة أنّ هذا التوظيف جاء مبنيا على رؤية سياسية تحررية تربط الحاضر الجزائري بماضيه ، وتراهن على قراءة التاريخ قراءة مغايرة ، قراءة ترتبط بالواقع أكثر من ارتباطها بالماضي، فالكاتب المسرحي لا يأخذ الوقائع التّاريخية كما هي في تسلسلها الزمني ، إنّما يقتطع منها ما يناسب رؤيته و أهدافه التي يرمي تحقيقها من هذا العمل المسرحي. وهوما سعت زهور ونيسي إلى توضيحه باختيارها شخصيات لها مكانة في وجدان الشّعب الجزائري تُمكّنها من إثارة المشاعر الوطنيّة ، وتدعو الشّعب للتحرر من أيّ هيمنة أو تدخل في شؤون البلاد سواء كان داخليّا أو خارجيّا.

## 2-2-البعد الإصلاحي الاجتماعي في توظيف الشّخصيّة التّاريخيّة:

لا تكمن أهمية توظيف التّراث التّاريخي للشّخصيات في وعي الكاتب ومعرفته بهذه الشّخصيات فقط. بل في مدى وعيه وانشغاله بالواقع المعيش. فالكاتب لا تهمه الشّخصية التّاريخية أو الموقف التّاريخي في حدّ ذاته بقدر ما تهمه دلالة الشّخصية والموقف؛ لأن "دلالة الشّخصية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره "[1].

ومن خلال هذه المقاربة الزمانية باستحضار الشّخصية بثقلها التّاريخي ، يُوضع المتلقي في جدلية يحاول من خلالها ربط اللحظة الآنية بكلّ عناصرها الجديدة ولحظة ماضية في حضورها المستعاد، و منها يخلص إلى نتائج تمكّنه من تجاوز سلبيات حاضره وصولا إلى واقع أكثر قوة ، واستشرافا لمستقبل أكثر إشراقا . لذلك سنحاول رصد أبعاد الشّخصيات في المسرحية ابتداء من القرن الرابع إلى غاية العصر الحالي[2].

[1]- سيد علي اسماعيل : أثر التراث في المسرح المعاصر ، ص 57

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني : المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع ، ص 49

من خلال المشهد الثّاني الممتد في أعماق التّاريخ الجزائري و من خلال توظيف شخصية الكاهنة سنحاول تسليط الضوء على قضيتين مهمتين من قضايا العصر. قضية التّقليد الأعمى هذه الظاهرة التي اكتسحت فئة الشّباب كنوع من الحرب الباردة التي يمارسها الآخر علينا دون وعي شبابنا بمخاطرها و عواقبها، أما القضية الثانية فتمثلت في العلاقة بين البربر والعرب.

حاولت الكاتبة من خلال التّوظيف التّاريخي باستعادة التاريخ المغربي القديم و استثماره فيما يخدم أهداف صراع الشّعب الجزائري ضد أي استعمار سواء كان ماديّا أو معنويّا. فالانبهار بالآخر و تقليده و الذي لا يتعدى القشور أدى إلى زعزعة الثّقة بالنّفس و التّقليل من شأنها. و بذلك انسلخ الشّاب الجزائري من هويته و راح يبحث له عن عزاء يواري به تخلّفه عن الرّكب ، فقلّد الآخر في شكله و مظهره بحجّة التّمدّن و مواكبة الحضارة ، في حين عزف عن الجوهر المتمثل في علومهم و تطوّرهم الفكري و العلمي الكبير ، و الكاهنة حين تتنبه للباس ابنتها خنشلة التي تتباهى بارتداء الزي الروماني مُقلّدة رفيقاتها الأوراسيات تستاء من فعلها و تستنكره قائلة :

**"و هل التّقليد الأعمى هو الحضارة ؟ وهل الانبطاح للآخر هو الحضارة ؟....**

**أنت يا خنشلة انبهرت بسرعة و حاولت تقليد غيرك دون أي تفكير ، إنّني لن أرضى بذلك أبدا...**

**و تسكت لحظة وهي تحملق في وجه خنشلة ثم تستطرد :**

**-إنّ لباسنا الوطني فيه من الجمال و الفن و الألوان الكثير...ثمّ إنّه لباسنا عنواننا، يطبع شخصيّتنا. و يميّزنا عن غيرنا، و يبرز حضارتنا و هويتنا..."**[1].من خلال هذا المقطع حاولت الكاتبة أن تبرز خطرا آخر يستهدف المجتمع الجزائري ، ربما يكون أشدّ وطأة وخطورة من المواجهة بالسّلاح والتي قد تحسمها السّيوف ، بينما الغزو الفكريّ يصعب إدراكه و التّغلب عليه ، وينجرّ عليه الانسلاخ التّدريجي من الثّوابت الوطنية و الإسلامية والقوميّة. وهو ما أشار إليه محمد علي دبوز: " أرى بعض الجاهلات في المغرب يقلّدن بعض البلدان الشرقية التي مرضت

[1]– زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 39

نساؤها و نجح الاستعمار الفرنسي و الانجليزي في احتلال نفوسها. فسكب فيه من سمومه ، فتبذلت فيه المرأة و صار كثير منهن عقارب سوداء..."[1]. إنّ المقتطف يبيّن بوضوح خطر التّقليد الأعمى و عواقبه على الشّباب وعلى مستقبلهم. والكاتبة حاولت أن ترسّخ معالم وثوابت الهوية الوطنيّة ، وتدعو لضرورة الحفاظ عليها و التمسّك بها فتقول على لسان الكاهنة :

"**و تسكت لحظة وهي تحملق في وجه خنشلة ثم تستطرد :**

**-إنّ لباسنا الوطني فيه من الجمال و الفن و الألوان الكثير...ثمّ إنّه لباسنا، عنواننا يطبع شخصيتنا، ويميزنا عن غيرنا و يبرز حضارتنا و هويتنا** "[2]. ثمّ تأمر خنشلة بتغيير هذا الزيّ الروماني الدخيل وتقول :

" **اذهبي و غيّري هذه الملابس و كوني واثقة من نفسك و شخصيّتك، فربما الرومان هم من يقلّدونك....**"[3].

أمّا القضية الاجتماعية الثّانية التي طرحتها الكاتبة من خلال المشهد الثّاني ، هي العلاقة بين البربر و العرب حين قدموا رافعين لواء الإسلام لبلاد المغرب ، نلاحظ بأن المشهد يتغنى بكلّ القيّم الاجتماعية و الإصلاحية الداعية إلى التّماسك و اتحاد أبناء الوطن الواحد و السمو بعزّة وطنهم ووحدته عن كلّ غاية أخرى ، فمن خلال موقف الكاهنة من العرب ومواجهتها لهم بادئ الأمر حاولت الكاتبة أن تعرض" واحدة من أهمّ القضايا الاجتماعية الإصلاحية المتعددة الأبعاد ثقافيا و سياسيّا في حياة الأمة الجزائرية ماضيا وحاضرا ومستقبلا . و أخطرها على الإطلاق، ألا وهي العلاقة بين الأمازيغ و العرب. أو ما نطلق عليه في الأدبيات التاريخية بالقضية البربرية "[4]. هذه القضية التي شهدت سجالا

[1]- محمد علي دبوز : تاريخ المغرب العربي الكبير ، ص 95

[2]- زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 39

[3] - المصدر نفسه ، ص 39

[4]- أحسن ثليلاني : المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع ، ص 76

محتدما منذ زمن بعيد. تحديدا منذ البدايات الأولى لحضور العنصر العربي على هذه الأرض. ممثلة في الفتح الإسلامي للجزائر.

ورغم أنّ الصّراع الحقيقي كان بين الكاهنة و القائد العربي حسان بن النعمان* أحد قادة الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان عينه على رأس جيش المسلمين في 68هـ، والذي لم يتمكّن من السيطرة على المنطقة إلا بعد عناء كبير كبّده خسائر مادية و بشرية ، وزهور ونيسي في المشهد تتكلم عن قائد عربي حاول التّفاوض مع الكاهنة ، و بالرّجوع إلى الأحداث التّاريخية الحقيقيّة يتضح بأنّه خالد بن يزيد أحد قادة حسان بن النعمان الذي تمّ أسره بعد انهزام جيش حسان أمام جيش الكاهنة التي دافعت بضراوة عن أرضها و ليس لعداوة راسخة بينها وبين العرب ، واكتفت بإخراجهم من إفريقيا لتأمن في جبالها ، ولم تتعرض للمسلمين بسوء ، و قامت بإطلاق سراح الأسرى ماعدا خالدا الذي أُعجبت به لذكائه و شهامته[1]. و استطاعت بحكمتها و نفاذ بصيرتها أن تدرك نقاط التّشابه بين البربر و العرب " **الكاهنة و كأنّها تناجي نفسها :**

**–سماره من سمارك، و سمارك من سماره، لون واحد قمحي فيك وفيه، وفيه وفيك ؟؟**

**قايس ضاحكا :**

**–قصدك أنّ الأمير العربي يشبهني في اللون و الملامح ، لقد صدق من أطلق عليك الكاهنة "**[2].

إنّ الدّارس لنص المشهد يدرك وعيّ كاتبته بمخاطر الفتنة بين البربر و العرب من أبناء الجزائر خاصة وأبناء المغرب عامة. وحاولت أن ترسّخ وتحرك روابط المحبّة والإخاء المتأصّلة في نفوسهم. فما فتئت قلوب البربر تلين لهذا الدّين الجديد الذي يقوم على التّوحيد و السّلم والعدل والمساواة بين البشر رغم اختلاف ألوانهم وأعراقهم و مشاربهم ؛ لأنّ مواجهة

*حسان بن النعمان هو قائد عربي عينه الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان على رأس جيس المسلمين في افريقيا ، هاجم مملكة الكاهنة في 73هـ ووقعت بينهما معركة طاحنة بوادي نيني بين خنشلة و عين البيضاء تكبّد خلالها حسان أكبر هزيمة ، و لم يتمكن من المنطقة الا بعد خمس سنوات فحاصرها ثم قتل الكاهنة ، توفيّ حسان بن النعمان في 80 هـ. ينظر : الشيخ أبو عمران و آخرون ، معجم مشاهير المغاربة ، منشورات دحلب ، الجزائر 2007 ، ص 472 ، 473.

[1]– ينظر : أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري –دراسة تطبيقية في تطور المجتمع و الجذور التراثية، ص 77

[2]–زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 40

المحن و الصّعاب تستوجب اتحاد كلّ الأطراف دون تمييز طرف عن آخر للخروج من دائرة الضّيق و الشّدّة إلى معالم الانفراج و اليُسر ، فنجد الكاهنة في لهجة تساؤل كمن يريد إجابة نهائية : " **أيّها الأمير ؟ لا أنكر أنّ ولدي الأميرين قد أعجبا بأفكار دينكم هذا و هما يرددان كلّ مرة أنّ مبادئ هذا الدين تتطابق تطابقا كاملا مع قيّم شعبنا و تقاليدنا في الحرية و العدل و المساواة و كرامة الإنسان ، و أنّ هذا الدّين لا يرغم أحدا على اعتناقه ، بل هو دعوة للسلم و المحبّة و التّوحيد والايمان بذلك دون أي قهر أو إرهاب فكري**"[1].فالكاهنة وقعت في موقف صعب و مصيري ، أو ما يمكن تسميته الصّراع بين الواجب و الأمانة. أمانة الحفاظ على دين أجدادها و مسيرة أسلافها و الحفاظ عليها و ضرورة الحفاظ على وحدة و أمن أرضها. و المشهد يبرز إيمان الكاتبة العميق بالأخوة بين البربر و العرب ، و أنّهم أمة واحدة ، و ما أصل الفتنة و التّفرق إلا أيادي خارجية هدفها تفريق الشّمل و إضعافه للنيل منه ، في الأخير تنتصر الكاهنة لنداء الواجب و تعلن مراسم التّبنّي بين ولديها ( بقاي و قايس ) و الفارس العربي خالد بن يزيد ، و تأمر خادمتها سيريا بإحضار عدّة التبنّي "**تدخل سيريا تحمل إناء من طين فيه قليل من الشعير المعجون بحليب الماعز ، تأخذ منه الكاهنة حفنة تضعه علي ثديّيها ثم تطعم منه ولديها كما تطعم الأمير العربي و هي تقول :**

**ها قد أصبحتم أخوة من الرضاع...أما أنا حتى و إن اقتنعت به أيّها الأمير الفارس فإنّني لا يمكن أن استسلم و أترك ديانة أجدادي..**"[2]. فسليلة جمعية العلماء المسلمين تلحّ على أخوة البربر والعرب و اتحادهم ، وتظمّ صوتها لصوت الشيخ عبد الحميد بن باديس في دراسة شهيرة له بعنوان ( كيف صارت الجزائر عربية ؟) حين عبّر عن موقفه من هذه القضيّة ، جاء فيه :" ما من نكير أنّ الأمة الجزائرية كانت أمازيغية من قديم عهدها...فلما جاء العرب و فتحوا الجزائر فتحا إسلاميا لنشر الهداية لا بسط السّيادة و إقامة ميزان العدل الحقيقي بين جميع النّاس...دخل الأمازيغ من أبناء الوطن في الإسلام ، و تعلموا لغة الإسلام العربية طائعين

[1]– زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 43

[2]– المصدر نفسه، ص 45

فوجدوا أبواب التّقدم في الحياة كلّها مفتوحة في وجوههم و امتزجوا بالعرب بالمصاهرة وثافنوهم*...فاتحدوا في العقيدة و النحلة، كما اتحدوا في الأدب و اللغة، و أصبحوا شعبا عربيا واحدا متحدا غاية الاتحاد ممتزجا غاية الامتزاج و أيّ افتراق بعد أن اتّحد الفؤاد واللسان..."[1].

كما حاولت الكاتبة تسليط الضوء على قضية مهمة وهي نظرة المجتمع للمرأة والانتقاص من دورها ، رغم أنّ الكاتبة رسمت صورة للمرأة القويّة المعتدّة بنفسها التي ثارت على كلّ القوانين و النّظم الاجتماعية، و أظهرت إمكانات عجز حتى الرّجال عن تقديمها كما لاحظنا فيما سبق، إلا أنّ نظرة المجتمع لازالت تبحث عن نقاط ضعفها تحت شعار الناقصات عقل و دين، فتقول الكاتبة على لسان إحدى شخصيات المسرحية :

" فطومة بمنطق المهزوم :

ننطلق من جديد، ماذا في وسعنا أن نعمل نحن ضحايا ضعفاء، لا نملك أي قوة "[2]. وفي موقف آخر تقول نادية:

"فلأبدأ أنا...ومشكلتي هي أنّ أخي الصغير العزيز لا يريدني أن أعمل...بعد أن تخرّجت من الجامعة، وفشل هو في المرحلة الثانوية...و أسرتي تعيش التّمزق بين إرضاء أخي وبين حاجتها إلى مدخول يغطي كثيرا من الحاجات الأساسيّة لأخوتي السّتّة، و أكبرهم أخي الفاشل"[3]. كما تضيف مريم وهي التي تعمل في الحلاقة:

"أمّا أنا مشكلتي أنّني لا أريد الزواج إلا من الذي أختاره، إنّها حياتي و يجب أن أعيشها مع الذي يختاره قلبي و عقلي...."[4]

---

3- أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع ، ص 91 ، 92 نقلا عن (عبد الحميد بن باديس ، مجلة الشهاب ، الجزائر ،ج 12 ، م 13 عدد فبراير 1938 ، ص 510 ، 512 ).

[2] - زهور ونيسي: دعاء الحمام ، ص 25

[3] - المصدر نفسه، ص27

*ثافنوهم :يقال ثافن الرجل زميله :لازمه حتى عرف باطن أمره.

[4]- زهور ونيسي: المصدر السابق ، ص 27

و يُرجع محمد علي دبوز انهزام حسان بن النعمان في معركته الأولى أمام الكاهنة لجملة من أسباب من بينها ما يدعم هذه القضية : "...و السبب الثالث الذي أراه هو احتقار حسان للمرأة ، إنّ الإسلام و إن تمكّن في قلوب الفاتحين ، وغسل صدورهم من أوضار الجاهلية ، فإنّ الاحتقار الموروث للمرأة لازالت منه بقايا في كثير من جيش حسان ، و كأنّي بهم وقد ساروا إلى الكاهنة ليحاربوها يتندّرون قائلين : أنّ المرأة لتفوز في معركة ترمي فيها بنبال العيون...و تحرق بنار تتورد في خديها و شفتيها فتصرع الأبطال، أما النار التي تشتمل السيوف إذ تقارعت...فإنّها لا تكون من أنثى و لا تستطيعها امرأة"[1]. فهذه النّظرة الدّونية التي تقلّل من شأن المرأة في مدى مقدرتها على خوض غمار المسائل المصيريّة الكبرى أثنت حسان عن مهمته في فتح بلاد المغرب لمدة خمس سنوات.

و لا تختلف هذه الصورة في مناطق الجزائر الأخرى ، فهم ينسبون لها الخوف و الجبن والضّعف و هو ما أقرّت به ملكة التوارق في حوار دار بينها و بين صديقاتها حول مصير القصر: " **و أين هؤلاء الرجال و الفرسان يا تين هنان ، ألم تريهم قبل قليل و هم راجعون في ذعر وارتباك و كأنّهم ...**

**(ثمّ تصمت )**

**تين هنان باسمة :**

**-أكملي الجملة قوليها لماذا سكتّ ( و كأنّهم نساء)، أليس كذلك ؟؟.**

**الأولى بأسف :**

-**إنّهم ينسبون كلّ الرّذائل للمرأة، الخوف، الجبن، الضعف الفكري و الجسدي...**"[2]. ولم ينتهي الأمر عند هذا الحدّ بل تعداه إلى اقناع المرأة بذلك ، وحصر مهامها في البيت دون سواه " **إنّ مكان المرأة البيت و الزوج و الانجاب ، مالها هي و الجهاد. إنّ الجهاد للرجال كما نعرف...**"[3]. ربما الأمر نفسه دفع لالا فاطمة نسومر بأن تعاقب المتخاذلين عن الجهاد وحماية العرض

[1]- محمد علي دبوز : تاريخ المغرب العربي ، ص 102

2- زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 52،

[3]- المصدر نفسه، ص 62

والأرض بوضع الحناء على رأس برنوسه مشبهة له بالنّساء اللائي لا يعرفن إلاّ الحّناء والزّينة.

من هذا المنطلق ترى الكاتبة أنّ مشكلة المرأة الجزائرية اليوم ليس مع القوانين بقدر ما هي مع العقليات و بعض الذهنيات المريضة و من سلبيات المرأة أيضا تجاه الواقع؛ لأنّنا اليوم نجرجر حصيلة سنوات الانحطاط في المجتمعات العربية بكلّ إرثها، وترى زهور ونيسي أنّ إيمان المرأة بنفسها هو جزء من إيمان الغير بها. و إن كان لأحد دين عليها ، فإنّه للدين الإسلامي و لشريعتنا السمحاء التي أخرجتها من زمن الوأد و أوقدت فيها شعلة من الحياة من رحم الظلمات ، و جاء الإسلام لتتنفس المرأة به صعداء السعادة وصعداء الحرية الأولى[1].

و مجمل القول أنّ الكاتبة حاولت تسليط الضوء على بعض المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها الشّعب الجزائري ، ووجدت ضالتها في تاريخه العريق ، فمررت رسائل توعوية اصلاحية بتوظيفها لشخصيات تاريخية تهدف في المقام الأول إلى نبذ الفتن والخلافات وتدعو إلى توحيد الصّفوف للتغلب على الأزمات و المشاكل.

## 2-3- البعد الدّيني في توظيف الشّخصية التّاريخيّة :

سعى الاستعمار جاهدا إلى محو مكوّنات الشّخصيّة الجزائريّة ولعلّ أهمهما المكوّن الدّينيّ وذلك استجابة لسياسة منتهجة من قبل الفرنسيين وغيرهم الذين عزموا على إبادة العنصر الاسلامي في الجزائر، فاهتمام المسرح الجزائري بتوظيف البعد الدّيني إما شخصيّات أو مواقف مبثوثة في صلب الموضوع يشكّل بالنسبة إليه ملمحا من ملامح المقاومة الثقافيّة، ومطلبا من مطالب إحياء الهوية الوطنية والدفاع عنها، وهو ما شكّل ردّ فعل عكسيّ بالنسبة للمسرحيين الجزائريين تمثّل في إحياء كل ما يمت بصلة للبعد الدّينيّ الإسلاميّ للشّعب الجزائري و استلهامه بما يخدم رؤيتهم وأفكارهم.

1-ينظر : مريم سيد علي مبارك : رجال لهم تاريخ متبوع بـ: نساء لهن تاريخ ، ص 438 ، 439

من هذا المنطلق حاولت الكاتبة إضفاء هذا البعد في عملها المسرحي بشكل أو بآخر بما يحمله من دلالات الصّبر والثّبات أمام الاستعمار الذي يسعى جاهدا لاجتثاث شخصيته ومحاولا ردّه عن دينه وانتمائه الحضاريّ[1]، فاستعارت من الحقل المفهومي للدّين بعض كلماتها فنجد (الخير و الشر، والفضيلة و الرذيلة، والجنّة و النّار)، و بعض العبارات مثل "كان الله خالقنا جميعا والحكم بيننا يوم القيامة...؟"[2]. وفي مقتطف آخر من المشهد الأول تؤكّد تمسّك الجزائريين بدينهم " يدخل رجل أخر في ثوب ديني جزائري أبيض في يده يحمل مصحفا مفتوحا، ليقوم بين استحسان النّساء وانحناء رؤوسهن تبجيلا واحتراما للرجل وما يحمل"[3].

كما أرجعت وزر ما يعانيه الشّعب الجزائري من التّنكيل والتّقتيل بلا ذنب وحمّلت عبئه لابن آدم حين قتل أخاه وعجز أن يواري سوءته و بأسلوب خطابي تستنكر هذا الفعل المخزي وتستفسر:

" –قابيل لماذا اقتلت أخاك هابيل؟

ما الذي استفدت بعد ذلك؟ سوى أنك احترت كيف تواري سوأته؟

ثم بصوت حزين و خافت:

- كيف تبعده عن ذهنك ضميرا نشيطا، وندم مُرًّا، ذنبا فادحا في عملية الحياة وبدء الخليقة.
- لماذا قتلت أخاك يا قبيل؟
- أورثتنا البؤس يا قبيل وسقيتنا كأسا من العلقم شربنا معها الشّقاء والوحشيّة الأبدية"[4]، فما من شيء يقدّم في سبيل الدّين والوطن إلا وله ثمن. حتى الموت في سبيل الدّفاع عن الوطن جزاءه جنات النّعيم خالدين فيها أبدا لقوله تعالى:(ولا

[1]. ينظر: أحسن ثليلاني : المسرح الجزائري دراسة تطبيقية والجدور التراثية وتطور المجتمع ص 105

[2]. زهور ونيسي : دعاء الحمام ص 19

[3]. المصدر نفسه ، ص 21

[4]. المصدر نفسه، ص 21– 22.

تحسبنّ الّذين قُتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون)[1] ، وهو ما بشّر به محمد صديقه بشير في المشهد الخامس عندما حاصرهم الفرنسيون و أيقنوا حتفهم ، محمد وهو مبتسم:

- قل يا بشير عندما نستشهد ونلحق بالجنة من سيكون المسؤول أنا أم أنت ؟[2]".

مات الكثير ممن يحملون مسؤولية الوطن وهم يقومون بواجبهم تجاهه خلال العشريّة السّوداء من صحفي و رجل دين و مثقف و غيرهم ، كما ماتت تين هنان و مريم بوعتورة ولالا فاطمة نسومر وهن يدافعن عن الوطن ، إلا أن أرواحهن لا زالت حاضرة فينا تمدنا بدفق من القوة و الإرادة لاحتواء الأزمة و الانتصار عليها.

أما في المشهد الرابع لجأت الكاتبة إلى تاريخ الجزائر خلال فترة الاستعمار ليس لاتخاذه وسيلة أو شكلا تعبّر به عن أحداث مماثلة في روح العصر. بقدر ما كان لجوؤها مقصودا لِما للالا فاطمة نسومر من مكانة في وجدان النّاس وضمائرهم وذاكرتهم من رصيد كبير من الفكر والانفعال يمكنه أن يغني إحساسهم بالواقع ويرفده .ولكن الذي يثير الانتباه ما الذي تريده الكاتبة من توظيف هذه الشّخصية؟ فهل أرادت بها الشّخصية الدّينية أو الاجتماعية أو الشّخصية السياسيّة؟

تربت لالا فاطمة نسومر بين جناحي أسرة شريفة مرابطة مشهورة بالورع والتّقوى والعمل الصّالح وإصلاح ذات البين بين النّاس و العبادة، وبين أحضان الزّاوية الرّحمانية التي كانت تحت ولاية والدها الذي عُني بتعليم القرآن والعلوم الدّينيّة ونشر الفضيلة ، ولاشكّ أنّ هذه الأجواء ساهمت في تشكيل شخصيتها الدّينيّة. لذا زهدت في الدّنيا وأوقفت حياتها للتعبّد في الخلوة. وهو الأمر الذي جعلها تُعرض عن الزواج لتتفرغ للتعبّد وأداء واجبها في الدّفاع عن الوطن.

[1]. القران الكريم سورة آل عمران، الآية 169.

[2].زهور ونيسي : المصدر السابق ص72.

فمن خلال المشهد تُظهر الكاتبة قلق الوالد وهو على فراش الموت على ابنته في حين يطمئنها بأنّه ترك لها قيّما و مبادئا وتربيّة صالحة تضمن لها حياة شريفة.

"**لا تخافي يا ابنتي...لقد تركت لكم في حفظ القران والسّنة الشّريفة ما يحميك من كلّ الشّرور. وما يوجهك إلى طريق الحّق و الصّواب، ويسدّد خطاك نحو الخير والنّصر بإذن الله.**

" **لالا فاطمة متحمّسة:**

**-إنّني يا أبت على خطاك سائرة وعلى طريق حرية الأرض والوطن باقية، حتى تتطهّر أرضنا من المحتلين أو أموت دون ذلك**"[1].

هذا الارتباط الدّيني عزّز ثقتها بنفسها وثقة الآخرين بها وأكسبها روحا قياديّة وبطوليّة نادرا ما تحظى بها امرأة في زمانها. فتحاول أن تبدّد قلق والدها عليها وعلى مصيرها من بعده فهو يخشى عليها من ضعف حيلتها أمام قوة وبأس الغزاة فتطمئنه بأنّها حتى لو لم تكن رجلا. فهي تحمل قلب أسد، فتأخذ المصحف الشّريف بين يديها وتقبّله وتضعه على جبينها وتقول:

" إننا لن ندافع فقط عن الأرض ولكن سنحمي أيضا ديننا وتاريخنا وهويتنا من المسخ والتشويه و الإبادة[2]".

فالكاتبة حاولت أن تبيّن ضرورة التمسّك بالدّين الاسلامي والعضّ عليه بالنّواجذ خاصة وقت الشدائد؛ لأنّه يضمن وحدة الجماعة وقوتها لمواجهة هذه الصّعاب، فحتى وإن رحل والد لالا فاطمة نسومر لكن مبادئه وقيّمه لازالت حيّة تشبّعت بها ابنته لتحمل اللواء من بعده وتعلي راية الإسلام عاليا. وخير حدث يجسد التّآزر والتّماسك بين سكان قريتها حين رفضوا أوامر الجنرال بيجو بتسليم خليفة أمير عبد القادر (ابن سالم) فهدّدهم بحرق محاصيلهم فكان ردّهم وساما حفظه التّاريخ لهم. جاء في الرّدّ ما يلي:" لقد طلبتم أن نطرد ابن سالم فكيف نوافق على ذلك ونحن مسلمون؟. وإذا كنتم قد صممتهم على أن تحكموا

[1]. زهور ونيسي: دعاء الحمام ص 60.

[2]. المصدر نفسه، ص 61.

الجزائر بأكملها وأن تتغلبوا على قوم اعتصموا بالصّخور والجبال، فإننا نقول لكم: يد الله فوق أيدكم[1]".

بفضل روح المحبّة والأخوة والتّعاون التي دعا إليها الإسلام والتي وحّدت الصّفوف الجزائريين على كلمة واحدة من الشّمال إلى أقصى الجنوب و من الشرق حتى الغرب تمكّن الشّعب الجزائري من افتكاك حريته واسترجاع سيادته المسلوبة.

وبذلك تقيّدت الكاتبة بالبعد الدينيّ لشخصيّة لالا فاطمة نسومر الذي ميّزها دون غيرها من شخصيّات المسرحيّة ، ولعلّ مرجع ذلك أنّ الكاهنة وتين هنان لم تعتنقا الإسلام بعد. فهو لم ينتشر في الجزائر إلا في القرن السابع ميلادي.

وما يمكن أن نستخلصه أنّ الكاتبة حاولت من خلال توظيف فضاء ديني تراثي وإعطاءه روحا عصريّة تعبّر عن المأساة الوطنيّة الجزائريّة خلال العشريّة السّوداء وتستشرف لها أملا وانفراجا قريبا. وكان سعي الأمة الجزائرية فيما بعد إلى تبني خيار المصالحة الوطنية لم يكن سوى تحقيقا لرؤية لالا فاطمة نسومر وحمامات الجزائر فجاء هذا التّوظيف الدّيني ليلبي هدف التّمسّك بالهويّة العربيّة الإسلامية للجزائر في المقام الاول ويُنمي روح التّعاون والمحبّة بين صفوف الجزائريين عامة.

وعلى أية حال فالاتجاه التاريخي في حد ذاته يحملنا على تقويم نظرتنا الى تراثنا تقويما جديدا؛ لأنّ الماضي ذو سلطان دائم عن طريق الوعيّ به، والحاضر ذو شأن بتجاوزه الماضي، ومن خلال ارتباطهما ببعض يتبادلان الصّلات فيؤثر الأول في الثّاني. ومنه تتجدد القيّم وتُقام الجهود[2].

و مهما تنوّعت أبعاد و دلالات التّاريخ في مسرحية دعاء الحمام من سياسيّ واجتماعيّ و دينيّ إلا أنّها صبّت في مجرى واحد و هو إماطة اللثام عن الأوضاع السائدة في الجزائر خلال العشريّة السّوداء ، و لقد استطاعت الكاتبة تشخيص الواقع بتقديم نماذج

[1]. سليمة كبير : لالا فاطمة نسومر حواء الجزائر وفارسة جرجرة، ص 17

[2]. ينظر: محمد دالي الادب المسرحي المعاصر، عالم الكتب ط1 ، 1999 ، ص 57.

مماثلة و ناجحة من التّاريخ الجزائري العريق من شأنها أن توحي للشّعب و تقدّم له سبل الخلاص و انفراج الأزمة.

## 3- اللغة والحوار في مسرحية دعاء الحمام:

يعدّ التمسّك بالهويّة القوميّة والعربيّة واحدًا من الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحيّ، ودفعته للتمسّك بها تلك الهزّات الكبرى التي تتعرض لها الأمة العربية بين الفينة والأخرى، وبما أنّ اللغة العربيّة أحد أهمّ مقومات وركائز هذه الهويّة سعى المستعمر لمحوها ما استطاع إلى ذلك سبيل ، وما إن تأتى له ذلك سهُلت عليه بقيّة المهام الأخرى، لذلك نجد الكاتب المسرحي الذي يستعين بالتّاريخ في تحديد رؤيته ، يحاول التمسّك بلغته وهويته العربيّة و يقويها.

وإذا كانت اللغة هي الوسيلة التي تتشكّل بواسطتها فنون القول جميعها على أساس أنها المرآة التي تعكس الأفكار والعواطف، فإنّها في النّص المسرحي تعتبر فضلا عن ذلك وسيلة أو تقنية تلفظية لرسم الشّخصيّات وتصوير الأحداث وتحديد الدّلالات العامة للعمل المسرحي[1]، كما أنّها لغة درامية تقوم على الحوار الذي يخضع لتقنيات فنيّة خاصة تناسب الشّخصيات المتحاورة وتتلاءم ومواقفها بشكل يضفي على العمل المسرحي نوعا من الشّاعرية التي تخلصه من الواقعيّة المبتذلة[2]. لذلك سنحاول رصد دلالتها من خلال هذه المدوّنة التي نحن بصدد دراستها.

[1]. ينظر: محمد فراح، الخطاب المسرحي، وإشكالية التلقي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط1. 2006 ، ص 37.

[2]. ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

## 3-1- اللغة في مسرحية :

المسرحيّة نص أدبي أجمل ما فيه اللغة، فهي صانعته ومخرجته للوجود، والنص المسرحيّ الجيّد هو الذي يتميز بالثراء اللغوي لدرجة أنّ قارئه يمكن أن يتفاعل معه، ويحقق من خلال قراءته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة[1].

وطبيعة الموضوعات التي يتناولها المسرح هي التي تفرض توظيف مستوى لغة دون غيرها فالمسرحيات التّاريخيّة والفكريّة والمترجمة مثلا تقتضي استعمال اللغة الفصحى، وكذلك طبيعة الشّخصيات و أبعادها، والمستوى الفكريّ للحوار في الأعمال الفكريّة يقتضي لغة مارست التّعبير عن القضايا الفكريّة، وأصبحت لها قدراتها وتقاليدها المعروفة في ذلك المجال ، فلغة المسرح جوهر فنيّ تكشف أبعاده ومرجعياته وأثمن مقوماته[2].

وتعتبر اللغة العربية واحدة من أهمّ الأهداف التي يسعى الاستعمار إلى محاربتها وصوّب نحوها جلّ أسلحته. لذلك عُني بها الدّارسون للفن المسرحي وأولوها اهتماما كبيرا خاصة رجال الإصلاح والمربون وكلّ الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتّثقيف وتربية النشء والتّوعية وإيقاظ الحسّ الوطني، و لأنّها اللغة الوحيدة التي يفهمها كافة العرب والمثقفون خاصة ، وردا على دعاة الكتابة بالعاميّة والتي من شأنها أن تحصر النّص المسرحي أو الأدبي بصفة عامة في بيئته وتقلّل من عالميته ، فيرى غنيمي هلال أنّ اللغة الفصحى أكثر تنوعًا وأعمق فكرا وأدقّ مشاعرا، لذا وجب رفع الجمهور إليها لا النّزول بها إلى مدركات العاميّة المحدودة في مدركاتها وفهمها.[3]

وهذا ما أكدته زهور ونيسي والتي تعتبر أول امرأة تكتب باللغة العربية في الجزائر على ضرورة تحمل مسؤوليتها والحفاظ عليها، كما ترى بأننا:" نتهاون كثيرا اتجاه العربية لأنّها إحدى أهم مبادئ السيّادة. وتشدّد الوزيرة السّابقة للتربية على وجوب احترام العربية

---

[1]. ينظر: سعد أبو الرضا في الدراما ( اللغة والوظيفة، نصوص وقضايا) منشأة المعارض الاسكندرية .مصر، ص 173.

[2]. ينظر: عبد القادر القط، فن المسرحية ص 33.

[3]. ينظر: غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت لبنان 1973 ص 673

كلغة رسميّة للبلاد المكرّسة بنص الدّستور... ولأنّنا بتهاوننا تجاه لغتنا نتنازل عن أهمّ نجاح للثورة الجزائرية "[1].

استعملت الكاتبة اللغة العربية الفصحى أداة في الحوار حرصا منها على ترسيخ القيّم والثّوابت الوطنيّة من جهة، و ملائمتها للموضوع التّاريخي الذي تناولته في مسرحية دعاء الحمام والذي يعالج هموم الواقع الحاضر ومعطيات العصر الحديث برؤية تاريخية.

لقد جاءت لغة الحوار خالية تماما من اللغة الفرنسيّة وإنّما كانت عربيّة فصيحة. إضافة إلى خلوّها من الابتذال والسّوقية والتّعقيد، فلقد كانت معبّرة عن أجواء تاريخيّة نابضة بروح التّحدي والمقاومة ومما يدل على ذلك قول الكاهنة:

" نوميديا يا أولادي تتعرض كلّ مرّة للغزو والاحتلال المتنوع والمتتابع.... وأنا لا يمكن أن أرضى لها باحتلال جديد[2]"، وها هي تين هنان أيضا وبلغة فصيحة تعرِب عن تحدّيها للغزاة" تين هنان مستطردة بعد أن لاحظت تردّد النّساء:

سأكون في المقدمة للتّضحية من أجل ردّ الغزاة.... وحين ننتصر يكون لنا مع الرّجال شأن آخر..."[3].

فاللغة الحوارية التي استعملتها زهور ونيسي لغة خطابية تقريرية تعبّر بها عن أفكارها ومشاعرها الوطنية مباشرة دون إيحاء أو تخييّل ذلك لأنّ الأفكار التي تسعى إلى إيصالها للملتقي لا تحقق إلا بلغة مباشرة تعبّر بدقة عن الأهداف المرجو تحقيقها من هذا العمل الفنيّ، وعلى حدّ قول أبي القاسم سعد الله" إنّ الواقع يفرض علينا أن تكون لغة المسرح هي اللغة الفصيحة، ولا تقصد بذلك لغة العصور السالفة ولا حتى لغة بدايات النهضة وإنّما تلك اللغة التي تأخذ بهموم الواقع الحاضر ومعطيات العصر الحديث"[4].

---

[1]. مريم سيد على مبارك: رجال لهم تاريخ متبوع بنساء لهن تاريخ ص 430.

[2]. زهور ونيسي: دعاء الحمام ص 42.

[3]. المصدر نفسه ، ص 50.

[4] .أحمد دوغان : الثّورة الجزائرية في المسرح العربي ، المهرجان الوطني المحترف ، ط1 ، 2008 ،ص

إنّ بعض المشاهد من هذه المدوّنة يغلب عليها ظاهرة المباشرة وأسلوب الحماسة ومردّ ذلك ملاءمتها لسرد الوقائع التّاريخية والتي تحتاج إلى ألفاظ واضحة وبسيطة تجنح عن عوالم العواطف والوجدان والخيّال. ومن هنا فإنّ المعجم اللغوي الذي وظيفته الكاتبة والذي استمد قوته من التّاريخ ثري بعبارات ذات وقع قوي تستنهض النّفوس وتحيي فيها الأمل إنّها لغة العواطف المتأججة بروح تأجج الوطنية في نفوس الثائرين ، لغة قادرة على بث التفاؤل في النفوس اليائسة، وقادرة على إحياء الهمم وبعثها في نفوس الجميع[1].

حبيبة:

- أليس طارق بن زياد الفاتح الأول للأندلس من نجبائنا ؟

نادية:

- فكر مريض الذي يقزّم الحّضارات ويراها بمنظار العرق ولا يؤمن تلاحقها وتفاعلها وتأثّرها نموا ببعضها البعض... ألسنا جميعا أبناء البحر الأبيض المتوسط. مريم وهي تضحك:
- ها هو ابن خلدون الأمازيغي العربي يتحدّث...

(ضحكات صافية من الجميع)

فطومة:

- ها نحن أخيرا نضحك، وما أحلى الحياة بالضحك"[2].

كما استمدت الكاتبة ألفاظها من معجم الحياة اليومية مثل (الوطن، حرية الأرض، المواجهة، الإصرار، المرأة).

ومجمل القول أنّ لغة الشّخصيات التّاريخية في مسرحية دعاء الحمام، كانت بسيطة لم تنزل إلى العامية التي شاع استعمالها عند الكثير من كتاّب المسرح الجزائري الذي عنيّ

[1]. ينظر: مصطفي البيطام، الجزائر في شعر المغرب العربي 1954-1962 ديوان المطبوعات الجامعية ط7،الجزائر 1998 ، ص 341.

[2]. زهور ونيسي: دعاء الحمام، ص 31.

بمعالجة الموضوعات الاجتماعية باستثناء بعض العبارات التي تفرض العامية سلطتها عليها كالمثل والحكمة كقول الكاهنة (سمارة من سمارك، وسمارك من سمارة، لون واحد قمحي فيك وفيه، وفيه وفيك) أو بعض الألحان ( يا أمي علاش تبكي علي)،( قوماري. قوماري)،وسوى ذلك فقد استغلت الكاتبة بساطة اللغة ومالها من مميزات في التّعبير عن أهدافها لتغيير الواقع وإصلاحه، إنّها لغة تنقل معاناة المرأة الجزائرية بصفة خاصة والشعب الجزائري وقهره في العشرية السوداء بصفة عامة.

## 3-2-الحوار:

إذا كان البناء المسرحي ينبني على التّفاعل بين الأحداث والشّخصيّات فوسيلة هذا التّفاعل هي الحوار، والذي يعتبر من أهمّ عناصر التّأليف المسرحيّ، فهو الذي يوضّح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشّخصيات ويفصح عنها ويكشف عن نوازعها، فالحوار يتكوّن حسب ما يطرأ على الشّخصيّات من تغيير كما يتلوّن حسب اختلاف الشّخصيات نفسها في المستوى العاطفيّ والفكريّ والاجتماعيّ، ويحمل عبء الصّراع الصّاعد حتى النّهاية ، ولكي يجود الحوار لابد من أمرين: الأوّل: وجود الصّراع الصّاعد فهو الذي يكسبه القوة والحياة والثّاني: معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة، لأنّ الحوار لابد أن ينبع من داخلها ليحمل خصائصها في ثناياه[1].

ولقد استطاعت الكاتبة زهور ونيسي أن تصوّر شخصيّاتها تصوّرا كاملا وفي وضوح تام فكان الحوار ملائما لهذه الشّخصيّات التّاريخية، فلا تسمح لها أن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتيّة، ولأنّ البعد الوطنيّ هو أهمّ ميزة طبعت ملامح الشّخصيات فقد انعكس هذا البعد على المستوى الخطابي الذي تستعمله في تواصلها بالحوار مع سائر الشّخصيات. غير أنّ الكاتبة أفلحت في تجنيب شخصياتها السّقوط في الخطابية والاندفاع

[1]. ينظر: أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. مكتبة مصر ص81.

خلف التّعابير الشّعاراتية، فجاء الحوار حيويّا نابضا بالحياة متفاعلا بين الشّخصيات وموقفها الدراميّ في سياق بناء الحدث وتطوره[1].

والملاحظ على هذا العمل المسرحيّ أنّ الكاتبة تراهن على الوظيفة السّردية للحوار فالشّخصيات كثيرا ما توضع في موقف حكي فتسرد تجربة أو موقفا بطوليّا، فتقول سميرة مقاطعة صديقاتها في المشهد الأوّل:

"دعيها تحلل أسكتي، إنّني شخصيا أشعر بالألم وأنا أرى والدتي التي دخلت السّجن بالأمس القريب، وحكم عليها بالإعدام نظير دورها الكفاحي المشرّف في ثورة التحرير أراها اليوم ساهمة يكاد اليأس يعصف بها. تنظر إلي كلّ صباح وأنا في الطّريق إلى الجامعة نظرة لوم وعتاب وخوف، وكأنّها تقول: ماذا تنتظرين أنت ورفيقاتك؟

ماذا تنتظرن لتتحركن وتدافعن عن مكاسب حققناها لكم بالدم والدموع ، بالشباب بالحياة كلها؟"[2].

كما تلحّ على هذه الوظيفة السّردية في المشاهد الأخرى ، وربما لجأت الى حيلة السّرد على لسان الشّخصيات حتى تتخلص من ثقل تقديم المشهد أو تنفيذه مع ما يفوضه ذلك من صعوبات فوجدنا التّعريف بالشّخصيات والمشاهد الحركيّة الصّعبة التّمثيل كلّها تقدّم في إطار سردي على لسان الشّخصيات أو الرّاوي "كان الفدائيان يبدوان لائقين على بعضهما وكأنهما زوجي حمام ينشدان الحبّ والتّحليق عاليا في سماء الحرية... لكن حقيقتهما كانت بعيدة عن الحبّ الشّخصي وأهدافه الصغيرة ، كانا يتجهان لبيت بعينه في درب من دروب القصبة، يدخلان بيتا تقليديا عاديا لا يمكن أن يتطرّق إليه الشكّ، ليجدا فدائيين آخرين، محمد وبشير يبدو أحدهما المسؤول عن الخلية الفدائية بقسنطينة، كان ذلك في يوم 08 جوان 1960"[3].

---

[1]. ينظر: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية ، ص203.

[2]. زهور ونيسي: دعاء الحمام ، ص 28.

[3]. المصدر نفسه ، ص67.

إنّ ما يسرده الرّاوي أو الشّخصيات جاء على شكل قصص قصيرة تكثف من حضور قوة المرأة الصّانعة للتّاريخ فغابت فيه صوّر المقاطع نجوى النفس أو تقنية الحديث الجانبي[1]. كما وظّفت الكاتبة حوارات مباشرة وقصيرة لا تتجاوز السّطر. جاءت بسيطة في ألفاظها وتراكيبها مما أدى إلى سهولة العبارات ووضوح المعنى.

**"تين هينان ترجع عن المرأة وتسأل من حولها من النساء في جديّة:**

**ما العمل يا حراير القلعة...**

- **النساء بصوت واحد:**
- **الرأي رأيك.**
- **الأولى:**

**من الآن أنت أميرتنا.**

- **الثانية:**

**وجهينا حيثما تريدين...**

- **الثالثة:**

**ثقتنا فيك مطلقة..."**[2].

لقد كان للحوار دور مهمّ في الكشف عن الشّخصيات المسرحية التي تتقاسم البطولة فيما بينها وتتحرك وفق أهداف معينة رسمتها الكاتبة لتؤدي المهام المنوطة بها، فكشف عن شخصيات قيادية كالكاهنة وتين هنان و لالا فاطمة نسومر امتازت بالفطنة والذكاء وحسن تدبّر الأمر، فهذه الشّخصيات النّسائية تجسّد كبرياء الشّعب الجزائري ورغبة جامحة واندفاع بطولي للجهاد ودعوة للانتفاضة والسعي نحو الحرية، وهي بذلك تؤكد مشوارا حافلا بالانتصارات رفعت لواءه نساء الجزائر.

إنّ كثيرا من المآخذ والملاحظات النّقدية الخاصة بالحوار في النّص المسرحي الجزائري، والتي وجّهها عبد الله ركيبي إلى كثير من الأعمال المسرحية الجزائرية قد وقعت

[1]. ينظر: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحررية ص204.

[2].زهور ونيسي : دعاء الحمام ص 51.

فيها الكاتبة ولم تستطع تفاديها في مسرحية "دعاء الحمام" ، ولربما يكون ذلك بسبب أن هذه المسرحية تعتبر تجربتها الأولى في هذا الجنس الادبي وهو ما أكّدته في مقدمتها:" وجدت نفسي أخيرا أكتب مسرحية.... وحتى لا أخطئ في الجانب الفني والمنهجي وأنا أحيد عن اختصاصي في الرواية والقصة.... وجدت نفسي قد كتبت فعلا (مسرحية) ألهبت وجداني وألهمت عقلي"[1].

فاتّسم الحوار بالرتابة والخطابية ولم تستطع الكاتبة حيادها نحو الشّخصيات وحوارها بل العكس من ذلك فشخصيات المسرحية تردّد مشاعرها النّابضة بالروح الوطنيّة والنّابذة للاستعمار وإن كان ذلك قد تحقق لها فإنّه على حساب الإبداع الفنيّ في كثير من النّواحي.

-حسيبة:

جدل عقيم لا هدف منه، سوى أنانية عمياء وغيبوبة قاتلة أدخلنا إليها قهرا...أصبحنا عرائس خشبية تحركنا أطراف خفيفة خيوط لا نراها ولا نعرف عنها شيئا...قولي لأمك المجاهدة التي حُكم عليها بالإعدام بالأمس القريب من أجل تحرير الإنسان و الأرض قولي لها: إنّها المؤامرة الكبرى..

ولنعتذر جميعا لها و للمجاهدات و المجاهدين...إنّنا لا نقدر على التّصدي مثلهن إنّنا اليوم لا نعرف عدونا بالضبط، إنّهم لم يتركوا لنا وقت للتّفكير ولا للتّحليل سهامهم كانت أسرع من أي تفكير أو تدبير[2]".

وخلاصة القول هنا أنّ الحوار كان هو السّيد في المسرحية فمن خلاله استطاعت الحمامات تحقيق رغباتهن والقيام بواجبهن في الدفاع عن الوطن بكلما أوتين من قوة ومن رباطة جأش، مما أدى إلى حركيّة وتطوّر الحدث الدّرامي ومن ثم بلوغ الهدف المرجو من كتابة المسرحية ،كما أنّ الحوار كان باللغة العربية الفصحى مما يعّزز انتماء الشّعب الجزائري لقوميته العربيّة، ويثمّن امتداده في التّاريخ الحافل بالبطولات والمآثر.

[1]. زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 08.

[2]. المصدر نفسه، ص29

## 4- دلالة المكان و الزمان في مسرحية دعاء الحمام:

اهتم النّقاد والدّارسون بفكرة الزّمن في العمل الأدبي كما اهتموا بفكرة المكان أو الحيّز وذلك للصّلة الوثيقة بينهما، فالكاتب المسرحي الذي يوظّف التّاريخ في عمله الأدبي يبحث عن ملامح المكان في كتب التاريخ، حيث يعثر على أوصاف البيئة الطبيعية و الاجتماعية، وحيث يلتقط أوصاف الملابس وأخلاق الناس وعادتهم في تلك الفترة وهو بطبيعة الحال لا يتقيد بها تقيّدا تاما، بل ينتقي منها ما يعنيه على تصوّر الفترة الراهنة( الزّمن). ويطلق العنان لخياله لإضفاء اللمسات الفنيّة الأخيرة والتي تصهر هذه المادة وتمزجها مزجا تاما. وتحيلها إلى مهاد ملائم تتحرك عليه الحوادث وتسعى فيه الشخصيات[1].

وإذا كان الزّمن المسرحي يقوم بدور أساس في مستوى البناء الدّرامي للنّص المسرحي فإنّ هناك مكوّنا آخر يكمّله ويتداخل معه هو المكان المسرحي الذي يعتبر المحور الذي يوجد حاضرا للعرض المتخيّل، وذلك على اعتبار أنّ المكان في النّص بمثابة علامة أو أيقونة تُحيل على الفضاء النفسيّ وعلى البنيّات الاجتماعية وكذلك على الفضاءات الخاصة بالشّخصيات وبأفعالها وحركاتها[2].

### 4-1- دلالة المكان :

يرى مصطفي التواتي أنّ المكان ليس مجرد إطار للأحداث والشّخصيات ،وإنّما هو عنصر حيّ فاعل في هذه الأحداث وفي الشّخصيات، إنّه حدث و جزء من الشّخصية، ومن خلال قراءتنا لمسرحية دعاء الحمام استطعنا رصد خمس أماكن حصرت فيها الكاتبة مشاهدها.

ففي المشهد الأول التزمت بمكان واحد أعلنت عنه منذ بداية المشهد بقولها " مجموعة من النّساء والفتيّات يظهرن كأطياف بعضهن واقفات و الأخريات جالسات في ردهة واسعة

[1]. ينظر: محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5 ، 1966، ص 108-109

[2]. ينظر: محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ص 35.

كأنها صالة للاستراحة في مؤسسة ما"[1]. وفي المشهد الثّاني تجري الأحداث كلّها في أحد القصور الأوراسيّة، وتصفه المؤلّفة قائلة:" أحد قصور جبال الأوراس ، الكاهنة ملكة الأوراس بملابس أوراسية على عرشها. العرش مزين بأفرشة وزاربي و سجادات في الأرض والجدران، بعض الرّموز هنا وهناك، خصوصا الفضيّات والأواني الخزفيّة على يمينها ويسارها ابناها ( بغاي وقايس) وأمام قدميها تجلس ابنتها خنشلة بموسيقى أوراسية خفيفة على القصبة...."[2] ، أمّا المشهد الثّالث فلا يختلف المكان كثيرا عن سابقه باستثناء تغيير طفيف في قطع الأثاث تدور أحداثه في أحد القصور بالجنوب "منطقة الأهقار بصحراء الجزائر موطن التوارق... في قصر من قصور الجنوب الكبير، داخل القلعة، البيت الصّحراوي من الدّاخل نفس النّمط النوميدي الموجود بالشّمال في الفرش والسّجاد واللّباس والأدوات المنزلية الفخارية..."[3].

كما التزمت الكاتبة بالمكان الواحد أيضا في المشهد الرّابع " غرفة في أحد البيوت بإحدى قرى الصومام عين الحمام بجبال جرجرة ببلاد القبائل الكبرى. الغرفة مفروشة ومزيّنة بالسّجاد والبسط التّقليدية المحلية، الفخاريات هنا وهناك والفضيات تبدو في كلّ مكان من الغرفة"[4]. وجرت أحداث المشهد الخامس في " أحد الأزقة في قصبة قسنطينة السفلى... يدخلان بيتا تقليديا عاديا لا يكمن أن يتطرق إليه الشكّ[5]".

لقد التزمت الكاتبة بمكان واحد في كلّ مشاهدها منذ البداية ثم قطعت الصّلة به وأولت اهتمامها لغير ذلك، وهذا مما يعيبه الكاتب عز الدين جلاوجي: "إنك لا تتقزز وأنت تقرأ هذه العبارة في بداية فصل تال " المكان نفسه أو المنظر نفسه، وفي هذا الأمر إهمال

---

[1]. زهور ونيسي: دعاء الحمام، ص 15.

[2]. المصدر نفسه، ص37.

[3]. المصدر نفسه، ص49

[4]. المصدر نفسه، ص59

[5]. المصدر نفسه، ص67

كبير لقضية المكان أو سوء تقدير له[1]". وهناك من يرى غير ذلك ويرجع التزام الكاتب بالمكان الواحد في نصه المسرحي لارتباطه الكبير بالخشبة ، فهي تحاصره وتراقبه وتضيق عليه الخناق فإذا هو عبد لها، وعبد للممثل والمخرج والجمهور، فلا يكتب إلا ما يلائم هؤلاء جميعا، وما يتناسب مع قدراتهم وتجهيزاتهم وحتى لا يضطر المخرج إلى الإنفاق كثيرا على الدّيكور، وحتى لا يتعب في تغييره بين المشاهد والفصول، فيجد مبتغاه في المكان الواحد.[2]

وقد يرجع التقيّد بالمكان أو ما يسمى بالأماكن المغلقة إلى انغلاقٍ وتضييقٍ فرضه المستعمر بظلمه وقهره، إلا أنّ هذه الدّلالة النّفسية للمكان المفروضة من طرف المستعمر لم تحجب شمس الحرية عن الجزائريين، والتي التمسوها بصبرهم وثباتهم وقوة عزيمتهم، وما أدراك ما ثورة نوفمبر انطلقت من مكان مغلق وهو بيت إلياس دريش بحي كلوصالامي بالجزائر العاصمة[3] ،كما انعقد مؤتمر الصومام ببيت في قرية إفري ببجاية [4] ،وأصبح هذا المكان المغلق يحمل دلالة أخرى وهي الانفتاح والحرية و الأمن.

استبعدت زهور ونيسي تشكيل الأشياء للمكان وخاصة تلك التي تشكّل جغرافيته، لكنها ركّزت على الدّاخل (المكان المغلق) بما يحتويه من ديكورات تقليدية ثريّة تعبّر عن الطّابع الثّقافي والحضاريّ للمجتمع ويبدو المكان في المسرحية ثابتا وغير متحرك، لا يوجد امتداد بينه و بين الخارج باستثناء المشهد الخامس حين انتقلت مريم بوعتورة رفقة حملاوي من الدّرب الضيّق إلى البيت التّقليدي العادي، والمكان في المدوّنة هو الأرض والانتماء والهوية، لذلك تغلغل في جسد الشّخصيات واستقرّ في صميم ذواتهم ووجدانهم وكشف عن انتمائهم الاجتماعي والتّاريخي والحضاريّ. ومع التّسليم بوجود علاقة تأثّر بين المكان والشّخصية فإنّنا لا نجد غرابة في أن يكون المكان قطعة شعوريّة وحسيّة من ذات الشّخصية

---

[1]. عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الادب الجزائري، ص 473.

[2]. ينظر: المرجع نفسه، ص 140.

[3]– أحسن بومالي: أول نوفمبر 1954، بداية النهاية خرافة الجزائر الفرنسية ، دار المعرفة ، 2010 ، ص 76

4– صالح فركوس ، المختصر في تاريخ الجزائر إلى خروج الفنيقين (814 ق.م –1962م) ، دار العلوم ، 2003 ، ص 26 6

نفسها، فدفع حبّ الوطن (المكان) إلى اتخاذ كلّ الوسائل للدفاع والحفاظ عليه[1] ، وهو ما عززته الكاتبة في قول الكاهنة:" إنّ الأمانة التي أحملها عظيمة ... حرية شعبي وسيادته، إنّها نوميديا تراث أسلافي العظماء... نوميديا يا أولادي تتعرض كل مرّة للغزو والاحتلال المتنوّع والمتتابع ... وأنا لا يمكن أن أرضى لها باحتلال جديد..."[2].

فالمكان أكثر التصاقا بحياة الإنسان من الزّمان نتيجة ارتباطه بأقدم فضاء وأرسخه وهو الأرض، ووجود الإنسان لا يتحقق إلا من خلال علاقته بالمكان لذلك ارتبط البحث عن الهوية والانتماء بالبحث عن المكان وتضحيّة من أجله ما إن ألمّت به النّوائب والشّدائد.

وما يمكن أن نستخلصه من هذه العلاقة الحميمة التي تربط الإنسان بالوطن (المكان) ودوره الكبير في تحديد سلوك وأفعال الشّخصيات فقد أخلصت الكاتبة بصورة كبيرة للمرجعيّة التّاريخيّة في رسم المكان الذي غدا امتدادا لجسد كلّ جزائري، والمساس بأي جزء منه قد يولد ثورة واحتجاجا فهو الذي يمنحه الشّعور بالتّميّز والخصوصيّة والتّملك وهذا كلّه يسهم في نشأة الشّعور بالهويّة الشّخصيّة، ويرتبط كلّ ذلك بالمشاعر المشروعة للسيطرة على المكان والدفاع عنه، وفي هذه المرحلة ينشأ شعور الفرد بملكيته في وضع علامات على الأرض لتثبيت ملكيته الخاصة لها[3].وهو ما عبّرت عنه الكاتبة على لسان الشّهيدة الفتيّة مريم بوعتورة :" يا سماء بلادي الأكثر زرقة من كلّ السّموات، لونك يغمرني حتى داخل الملاءة السوداء...أسبح في أمواجه، أماله وأحلامه... سيفيض الأزرق يوما ويغمر كلّ الألوان الأخرى... سيقضي على كلّ السّواد والظلمة التي عششت في نفوس أهلي وشعبي الكبير ...يا رب، أليس عرشك هناك فوق كل شيء.... ساعدنا، أنصرنا، لنغني يوما ما أنشودة

[1]. ينظر: د. عادل قاسم شجاع، دلالة المكان في المسرح بالكثير السياسي. مجلة التواصل. العدد 26.ص 81-82.

[2]. زهور ونيسي: دعاء الحمام، ص42.

[3]. ينظر: عادل قاسم شجاع، المرجع السابق، ص71.

الحرية والوطن، يا أمي... يا أبي.... سامحوني.... إنني أحبكم كثيرا لكنني أحب أيضا بلادي"[1].

وبذلك كان المكان في المدوّنة هو الأرض و العنوان و الانتماء ، و المساس به أدى إلى تأجيج النفوس و ثورتها و قُدّمت رخيصة لفدائه، و منه يمكننا القول بأنّ المكان في مسرحية دعاء الحمام ارتبط بخطيّة الأحداث و بمميزّات الشّخصيات و هذا الارتباط هو الذي حقق للمسرحية انسجامها و توافقها.

## 4-2- دلالة الزمان :

اهتم النّقاد والدّارسون بفكرة الزّمن في العمل الأدبي" فالزمن هو الوقت الذي يُحيلنا على الإيقاع الداخلي للنّص، كما يفسّر كيفية تتابع المتواليّات المسرحيّة وكيفية انتهاء الحكاية وما ينضوي ضمنها من أحداث بمعنى أنّ الزّمن يبيّن طبيعة الحكاية ويفسّر إلى أي حدّ تظلّ هذه الأخيرة منفتحة على المستقبل أو منغلقة باعتبارها حكاية أو أحداثا منتهية[2] "، ومسألة توضّع العمل المسرحي في الزّمن هي قضيّة رئيسيّة في تحديد أسلوب العمل المسرحي و قِراءته، ولقد اختلفت معالجة الزّمن في المسرح باختلاف الدراماتورجية وباختلاف النّظرة إلى الزّمن كصيرورة تاريخيّة[3]. وللزمن أنواع منها زمن الخلق وهو الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النّور، وهناك الزّمن الخارجي؛ أيّ الواقع عند طرفي الرّواية المسرحيّة أو غيرها، وأما الزّمن الثّالث هو الزّمن الداخلي وهو الزّمن الماضي المستحضر بواسطة الذّاكرة والومضة الورائية، وهو أيضا زمن المستقبل المعيّن في الحلم بنوعيّه حلم النّوم وحلم اليقظة.[4]

---

[1]. زهور ونيسي : دعاء الحمام، ص 70

[2]. ينظر: محمد فراح، الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، ص 34.

[3]. ماري إلياس وحنان القصاب: الحجم المسرحي، ط2،مكتبة لبنان، ناشرون لبنان ،2006 .ص240.

[4]. ينظر: عز الدين جلاوجي :النص المسرحي في الأدب الجزائري ،ص 250، نقلا عن (مصطفي التواتي. دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ص 105).

وسنعرض في هذه الوقفة من هذا البحث لزمن الخلق، والزمن الخارجي، والزمن الداخلي في المسرحية.

نلاحظ أنّ زمن الخلق مضبوط في المسرحية منذ بدايتها حين أفصحت عنه الكاتبة في المقدمة بقولها:

"هذا الحوار الذي دار بين شخوص هذه المسرحية هو حوار دار في نفسي وذهني مدّة عشريّة من الزّمن عبر أصعب مرحلة مرّت بها بلادي كما ربما مرّ هذا الحوار أو جزء منه في أذهان آخرين"[1].

فإذا أردنا أن نستنطق النّص بربطه بهذا التّاريخ، فإننا نلحظ بأنّ الكاتبة خلقت المسرحية بداية القرن الواحد والعشرين؛ أي بعد قانون الوئام المدني والمصالحة الوطنيّة التي أخمدت هذه النّار وزرعت الأمن والاستقرار في نفوس الجزائريين، وإذا أردنا أن نسقط المسرحية على الوقائع التي دارت حولها فإنّنا نلاحظ التّطابق التّام من ذلك مثلا الإشارة إلى الأوضاع الاجتماعية والسياسية المتردّية والقلق الذي اعترى نفوس الجزائريين في العشريّة الأخيرة للألفية الثّانية. وما مرّ على المرأة بصفة خاصة توضّحه الكاتبة في المشهد الأوّل"...الأزمة أقوى منا... إنّنا لا نعرف ما الذي يجري حولنا فجأة تنقلب المفاهيم وتتغير المبادئ ويصبح الوطن و الإنسان والتّاريخ مثار شكّ ومحلا للجدل"[2].

وحصل هذا عندما لم يعرف الجزائري من عدوه الحقيقي، ومن يضمر له الدسائس والمكائد. أهو داخل الوطن ؟ أم خارجه؟ بقولها:"...إنّنا لا نقدر على التّصدي مثلهن، إنّنا لا نعرف عدونا بالضبط، إنّهم لم يتركوا لنا وقت للتّفكير ولا التّحليل سهامهم كانت أسرع من أي تفكير أو تدبير".[3]

[1]. زهور ونيسي : دعاء الحمام ، ص 29

2 .المصدر نفسه، ص 29

[3]. المصدر نفسه، ص29.

وهي بذلك تدعو لتوحيد الصّفوف، لأنّه الدّرب الوحيد الذي نصل من خلاله إلى خلاص الأمة والوطن مؤكدة أنّه لا عظمة و لا خلود إلا للأمم المجاهدة المكافحة من أجل تحقيق أمنها واستقرارها وحريتها.

أما زمن الحكاية فهو الزمن الواقع عند طرفي الرّواية المسرحية أو غيرها، أي البداية والنهاية، وبالتالي فهو مرتبط بالزّمن التّاريخي وما فيه من موضوعات اجتماعية إنّه بمعنى أدقّ التّوقيت القيّاسي للأحداث التي تجري في الآن. ولذلك فإنّها تُروى عادة بصيغة الحاضر[1].

فزمن الحكي تنوّع بتعدّد الشّخصيات التّاريخية في المسرحية، شكّلته الكاتبة في خمس أزمنة ممتدة عبر تاريخ الجزائر العريق وهي كالتالي:

1- جسّدت شخصية تين هينان فترة تاريخ تأسيس منطقة التوارق؛ أي ما بين القرنين الثالث والرابع.

2- جسّدت شخصية الكاهنة زمن الفتوحات الإسلامية لبلاد المغرب (الجزائر بصفة خاصة)؛ أي ما بين القرنين السّادس و السّابع ميلادي.

3- شخصية لالا فاطمة نسومر عبّرت عن زمن انطلاقة المقاومة الشّعبية الجزائرية ضدّ الاستعمار الفرنسي ( 1830م-1863م).

4- شخصية مريم بوعتورة عبّرت عن زمن اندلاع الثّورة التّحريرية (1954م-1960م).

5- زمن الأزمة ( العشريّة السوداء)؛ أي العشرية الأخيرة للألفية الثّانية.

إذًا زمن الحكي عبّر عن الفترات الحرجة التي مرّ بها الشّعب الجزائري والتي تزعزع فيها الأمن والاستقرار الدّاخلي انطلاقا من زمن الفتوحات (البداية) وصولا إلى الزمن المعاصر (العشرية السوداء). لتُنهي الكاتبة مشاهدها ببوادر الأمل و الانفراج حين استطاعت المرأة أن تعبّر عن رأيها بكلّ حرية وثقة ، وبعد أن تحلّت الخشبة بألوان زاهية لتُزيل وحشيّة اللون الأحمر وتخرج كلّ واحدة منهن بلباسها الخاص:

[1]. ينظر: عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الادب الجزائري، ص 148.

"- المرأة الأولى: أنا وهيبة.

- المرأة الثانية: أنا مريم.

- المرأة الثالثة: أنا حسيبة.

- المرأة الرابعة: أنا الكاهنة.

- المرأة الخامسة: أنا تين هنان.

- المرأة السادسة: أنا لالا فاطمة نسومر.

جميعا معًا:

- نحن هنا أزلا وأبدا...

- الأولى: جزائر في بلد الحرية.

- الثانية: كريمات في بلد الكرامة.

- الثالثة: أصيلات في موطن التاريخ.

- الرابعة: إنسانيات في ركب الحضارة.

جميعا: نحن الارض....والشرف....والعطاء.

- نحن الجزائر....تحيا الجزائر[1]".

أما زمن المسرحية أو الزمن الداخلي ، فهو الزمن المرتبط بالشّخصية المحوريّة وإذا كان الزّمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإنّ الزّمن الدّاخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الورائية وهو أيضا زمن المستقبل[2].

وما نلاحظه في المسرحية أنّ الماضي كان مرحلة من مراحل النّص المسرحي حيث يمثّل الحاضر والمستقبل، وهو ما تهدف الكاتبة من ورائه إلى استحضار صمود الشّعب الجزائري. لقد فتحت زهور ونيسي نوافذ المستقبل وانفراج للأزمة استنادا على الماضي في مسرحية ( دعاء الحمام) حيث نجد أبطال هذه المسرحية يحيون على هذا الأمل. وما

[1]. زهور ونيسي: دعاء الحمام ، ص 77,78

[2]. ينظر: عز الدين جلاوجي : النص المسرحي في الادب الجزائري، ص 152.

الحاضر إلا محطة يُنطلق منها إلى مستقبل مشرق، فالتّمسك بالماضي كان دافعا لمواصلة التّحدي ومواجهة النّكبات والمحن التي ألمّت بالوطن في حقبات تاريخية متفرقة.

فاقتصر استحضار الزمن الماضي في قصة قابيل وهابيل في المشهد الأول ، لأنّ الكاتبة تحذّر من عواقب التّفرق ما ينجرّ عنه من ضعف و هوان ، كما تستحضر الماضي هادفة إلى تعبئة الشّعب الجزائري لنهوض كرجل واحد.

وفي مشهد آخر حين اعتدّت الكاهنة بأسلافها وبالدّور الذي قاموا به في الحفاظ على الأرض وتوحيد الشّعب تحت راية واحدة.

إنّ استحضار الزّمن الماضي القريب إلى الحاضر كان تقريبا يتعادل مع المستقبل فتمثّل زمن المستقبل المعيش في الحلم في محاولة النّسوة في المشهد الأول الهروب من هذا الواقع المرير برسم عالم تسوده المحبّة والرّحمة والطمأنينة. وهو ما اقترحته وردة للخروج من هذا الجوّ المؤلم والكئيب.

"تجيبهن بفرح: نرحل جميعا عن هذا العصر...

مريم بتهمكم:

- نرحل؟ ماذا تعنين؟ ننتحر عوض أن ننتظر الموت؟

فطومة مقاطعة:

-ساعتها الشيطان هنالك على الرّصيف الأخر سيقيم وليمة الأبدية سعادة وتشفيّا...وردة بامتعاض:

-كلا قصدي... نرحل عن العصر مجازا...فقط، أي بالخيال"[2].

وما يكمن أن نستخلصه بعد دراستنا للبنية الزمكانية ، أنّ الكاتبة قد ركّزت على الأماكن الرئيسية التي دارت حولها أحداث المسرحية باعتبارها فضاءات أنارت الشّعب الجزائري (بلاد الأوراس. القبائل، الصحراء الشّاسعة الهقار، قسنطينة منبر العلم والعلماء)، لذا ارتباط الأماكن والأحداث بالتّاريخ في المسرحية كان جليّا وبشكل واضح وإنّما يدلّ هذا

[2]– زهور ونيسي. دعاء الحمام ص 32. 33

على مراعاة الكاتبة الصّدق التّاريخي، كما راعت الصدق الفنيّ من حيث براعة تصويرها لهذه الأحداث و الفضاءات. مما جعلت القارئ أو المشاهد يعايش أحداث المسرحية ويدرك الواقع الذي مرّ به الشعب الجزائري.

# الخاتمة

## الخاتمة :

لقد حاولنا من خلال هذا البحث دراسة العلاقة بين مسرحية دعاء الحمام والتّاريخ بتحديد طرائق توظيفه ، ودلالاته لمعالجة قضايا العصر ،ولقد توصّلنا إلى جملة من النّتائج نلخّصها في النّقاط التّالية :

❖ تحدّدت رسالة المسرح الجزائري منذ البداية في هدف نبيل ، فكان ملتحما بقضايا الأمّة و تطلّعها إلى مستقبل زاهر ومُشرق.

❖ على الرّغم من قلّة إنتاج الكاتبة زهور ونيسي في هذا الجنس الأدبي (المسرحية) ،إلا أنّ مسرحيتها استطاعت أن تعبّر عن واقع الشّعب الجزائري في العشريّة السّوداء و الّذي اسقطته على شخصيّات تاريخيّة لها مكانة في نفوس الجزائريين. فالمسرحية لم تستدع التّاريخ من أجل ترديده وإنّما لأخذ العبرو تشكّيل وعيّ قادر على مواجهة التّحديات والصّعاب.

❖ شغلت المادة التّاريخية حيّزا كبيرا من المساحة النّصيّة ، ومع ذلك لم يُنقص من جماليّة المسرحيّة لأنّ الكاتبة لا تكرّر التّاريخ، و إنّما تقدّم رؤية فنيّة استنادا على أحداث التّاريخ وملابسات الحياة.

❖ بيّنت المسرحية الدّور الّذي لعبته المرأة الجزائريّة في الدّفاع عن وطنها وصناعة تاريخها بنفسها سواءً كانت في الرّيف أو المدينة، وقامت بواجبها أحسن قيام فدخلت السّجون والمعتقلات وتعرّضت للتّنكيل والتّعذيب واستشهدت في ميدان الشّرف. وبذلك كُتب لها الخلود و تغنى بشجاعتها الأدباء والشّعراء.

❖ تأخّر دخول المرأة الجزائريّة للمسرح بعقد من الزّمن من انطلاقته الفعليّة (1926-1936)، إلا أنّ ذلك لم يمنع من ظهور أسماء نسويّة مسرحيّة لامعة زيّنت خشبة العرض كعائشة عجوري وفاطمة و دليلة حليلو و صونيا و غيرهن.

❖ تنوّعت طرائق توظيف التّاريخ في المدوّنة لتمرير رسائل سياسيّة تحرريّة واجتماعية وإصلاحية وغيرها قصد إثارة الرّوح الوطنيّة وبث الشجاعة في النّفوس لتوحيد الصّفوف ومواجهة الأزمات التي تعصف بالبلاد.

❖ سلّطت الكاتبة الضّوء على بعض القضايا الاجتماعيّة التي تفشّت في المجتمع كالعلاقة بين العرب والبربر، ودعت إلى ضرورة التّفطن لمخاطر هذه الفتنة وما ينجرّ عليها من ضعف و هوان، كما حذّرت من التّقليد الأعمى والانسلاخ من الثّوب الوطنيّ العربيّ الإسلاميّ الذي يعزّز ثقة الشّباب في أنفسهم و يمدّهم بمعين من القيّم يُدّعم هويّتهم وقوميّتهم للتّصدي لأيّ تدخّل خارجي.

❖ وفي قضيّة أخرى طرحت نظرة المجتمع للمرأة و التّقليل من قدراتها العقليّة والجسديّة ، إلا أنّها أعزت ذلك للذهنيّات المريضة و لسلبيات المرأة تجاه الواقع إلا أنّها تدين للإسلام الذي تنفّست به صعداء السّعادة و صعداء الحريّة الأولى.

❖ استعملت الكاتبة اللغة العربيّة الفصحى أداة في الحوار حرصا منها على ترسيخ القيّم والثوابت الوطنيّة من جهة و ملاءمتها للموضوع التّاريخي الذي تناولته في مسرحيتها من جهة أخرى، والّذي يعالج هموم الواقع و معطيات العصر برؤية تاريخيّة فنيّة.

❖ كانت اللغة الحواريّة للمسرحيّة لغة ايحائية رمزيّة مكثفة تعبّر عن أفكار**زهور ونيسي** ومشاعرها الوطنيّة من خلال توظيف رموز تاريخية؛ لأنّ الأفكار التي تسعى لايصالها للمتلقي لا تُحقّق إلا بهذه اللغة التي تعبّر بدقّة عن الأهداف المرجو تحقيقها من هذا العمل الفنيّ.

❖ التزمت الكاتبة بدلالة المكان الواحد أو المكان المغلق في أغلب مشاهدها ، وقد يرجع هذا التّقيّد إلى انغلاق و تضييّق فرضه المستعمر بظلمه و قهره، إلا أنّ هذه الدّلالة النّفسيّة لم تحجب شمس الحريّة عن الجزائريين والتي حققوها بصبرهم و قوة عزيمتهم .

و في الأخير نقول: إنّ الكاتبة أنتجت عملا مسرحيّا يرقى للأعمال المسرحيّة الرائدة في السّاحة الأدبيّة والإبداعيّة العربيّة، ونجحت في خلق وشائج المحبّة بين التّاريخ والواقع

لتغييره و تحسينه مما يجعل هذا العمل قابلا لأنْ يُدرس من نواح مختلفة و يفتح المجال لدراسات قادمة كثيرة تحاول الكشف عن مضامين المسرح الجزائريّ وعلاقته بالتاريخ ؛ لأنّ هناك أعمال أخرى في هذا الإطار تستحق منّا الدّراسة والتّحليل.

# المصادر و المراجع

- القرآن الكريم (رواية ورش).

**أولا -المصادر :**

**02-** زهور وينسي: دعاء الحمام، منشورات ANEP، الجزائر، ط1 ، 2004 .

**ثانيا - المراجع:**

**03–**أحسن بومالي : أول نوفمبر 1954 ، بداية النّهاية خرافة الجزائر فرنسية ،دار المعرفة ،2010 .

**04-** أحسن ثليلاني : المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية ، دراسة تاريخية وفنية ، د ط ، عاصمة الثقافة العربية 2007.

**05-** أحمد بيوض: المسرح الجزائري ، نشأته وتطوره ، د ط ، دار هوما للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر 2011.

**06-** أحمد زياد محبّك: المسرحية التّاريخية في المسرح العربي المعاصر ، دار طلاس للدراسة والترجمة والنشر، ط1 ، 1989.

**07-** أحمد توفيق المدني: حياة كفاح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.

**08-** أحمد دوغان : الثّورة الجزائرية في المسرح العربي ،المهرجان الوطني للمسرح المحترف ، ط، 2008.

**09-** أحمد منور: مسرح الفرج والنّضال في الجزائر ، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو ، ط1 ، دار هوما للطباعة والنشر والتوزيع ، 2005 .

**10-** إدريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري ، دراسة في الأشكال والمضامين ، ج1 ، ط1 ، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع .، الجزائر ، 2009.

**11-** بشير خلف: على أجنحة الخيال -حديث في الفكر والأدب والجمال ومفاتيح المعرفة، د ط ، قسنطينة عاصمة الثقافة العربية، 2015 .

**12-** جمال السويدي: الشّخصيات البارزة في تاريخ الجزائر القديم " من القديم إلى 1830 " منشورات التل، الجزائر2007.

**13-** سعد أبو الرضا: في الدراما، اللغة و الوظيفة، نصوص وقضايا، منشأة المعارف، الإسكندرية.

**14-** سليمة كبير: لالا فاطمة نسومر ، مكتبة الخضراء للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر .

**15-** سليمة كبير: مجاهدات وشهيدات خالدات، مكتبة الخضراء للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

**16-** صالح فركوس: المختصر في تاريخ الجزائر إلى خروج الفنيقيين ( 814 ق.م -1962م) ،دار العلوم ، 2003.

**17-** صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ، قسنطينة ،الجزائر ، 2007.

**18-** عبد القادر القط: من فنون الأدب -المسرحية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، د ط ، 1978.

19- عبد الرحمن ابن خلدون: كتاب العبر -المسمى ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاشرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر، بيروت، لبنان، 2000

**20-** عبد القادر القط: فن المسرحية، ط1، مكتبة لبنان، ناشرون، 1998.

**21-** عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي الجزائري " 1931- 1954" ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية ، الجزائر، 1983.

**22-** عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري ، دراسة نقدية ، ط1 ، سطيف .

**23-**علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، د-ط ، مكتبة مصر .

**24-** غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، 1973.

**25-** لخضر سفير: شخصيات جزائرية، دار الأمل للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ،2007 .

**26-** مريم سيد علي مبارك : رجال لهم تاريخ متبوع بنساء لهن تاريخ ، دار المعرفة ، الجزائر ، 2010.

**27-** محمد أرزقي فرّاد: الكاهنة وأخواتها ، منشورات التبيين الجاحظية .

**28-** ماري إلياس وحنان القصاب : المعجم المسرحي ، ط2 ، مكتبة لبنان ، ناشرون ، لبنان ، 2006.

**29-** محمد دالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، ط1، 1999.

**30-** مصطفى بيطام : الجزائر في شعر المغرب العربي " 1954- 1962" ديوان المطبوعات الجامعية ، ط7 ، الجزائر ، 1998.

**31-** محمد فراح: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي، دار البيضاء، ط1، 2006.

**32-** محمد علي دبوز: تاريخ المغرب العربي الكبير ، ج2، مؤسسة تاوالت الثقافية ، 2010.

**33-** محمد عناني : الشعر والتاريخ في المسرح ، د ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1999.

**34-** محمد مندور: المسرح ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2003.

**35-** محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966.

**36-** نور الدين عمرون : المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1 ، باتنة ، الجزائر 2006.

## ثالثا- الرسائل الجامعية:

**37**- عبد الله بن عمر : لغة المسرح الجزائري الفصحى والعامية ، رسالة ماجستير ، جامعة لخضر باتنة .

**38**- يمينة عجناك " بشي " : تجليات الثورة ونضال المرأة في الكتابات السردية النسائية في الجزائر " كتابات زهور ونيسي أنموذجا .

## رابعا – الدوريات:

**39**- أحمد صقر: صورة المرأة بين المسرح النسائي ومسرح نصرة المرأة، الحوار المتمدن، العدد 3296، 2011.

**40**- إسماعيل بن أصفية : قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي ، مجلة الأثر – العدد 13/ مارس 2012.

**41**- جميل حمداوي: سيميوطيقة العنونة ، عالم الفكر، الكويت، مج 25، العدد 23، مارس 1997.

**42**-عادل قاسم شجاع: دلالة المكان في مسرح بالكثير السياسي، مجلة التواصل، العدد 26.

## خامسا: المواقع الإلكترونية:.

**43**-حفيظة صالح الشيخ : سيميوطيقيا العنوان في مجموعة " المدفع الصغير " http: //W.W.W. dammaj.net/files/artiche,dr,hafiza,alshi5.el3nwan,htm.

# الملخصات

# ملخص البحث:


## أولا: باللغة العربية:

ظلّ التّاريخ منبعا لمختلف الفنون و على رأسها المسرح ، فهو مصدر زاخر بالأحداث والشخصيّات و العبر المؤهلة لأن تكون مادة لنص مسرحيّ جيّد ، لذلك عمدت الكاتبة **زهورونيسي** لتوظيفه بمختلف دلالاته وأسقطته على واقع الشّعب الجزائري خلال العشريّة السّوداء مركّزة على شخصية المرأة و دورها الفاعل في الدّفاع عن وطنها. وانطلاقا من هذا كان موضوع البحث موسوما بـ: " **التّاريخ و دلالاته في مسرحية دعاء الحمام لزهور ونيسي** "،حيث قسمنا هذا البحث إلى فصلين ، تحدثنا في الفصل الأول عن معالم التّاريخ في هذه المسرحية ، أمّا الفصل الثّاني خصصناه للكشف عن أبعاد و دلالات توظيف التّاريخ في مسرحية دعاء الحمام.

**الكلمات المفتاحية:**

**1- التّاريخ. 2- الدلالة. 3- دعاء الحمام.**

**ثانيا: باللغة الفرنسية:**

L'histoire a toujours été la source de beaucoup d'arts tel que le théâtre mais certains de ses évènements et personnages sont inaptes pour de bons sujets c'est pour cela que **Zhour ounissi** a employé de diverses significations de histoire dans ses textes durant la noire qu' a connue le peuple algérien en.

S'accentuant sur le rôle important de la femme pour défendre son pays .de là on a choisi : la signification de l'histoire dans la pièce **douaa el hamam** " prière du pigeon" comme titre de notre projet qu'on a partagé en deux tomes :

On parlera dans le premier : les repères historiques de la pièce théâtrale.

Alor que dans la deuxième tonie on s'est contenté de: la dimension sémantique utilisée dans la pièce " la prière du pigeon" **les mots clés**:

**1- l'histoire. 2-indice. 3- la prière du pigeon.**

# الملحق

## ملخص موضوع المسرحية:

**تتكوّن** مسرحية دعاء الحمام للكاتبة الجزائرية زهور ونيسي من خمسة مشاهد. تدور فكرتها و أحداثها حول واقع الشّعب الجزائري خلال العشريّة السّوداء. تلك الأحداث الدّامية التي أرّقت الجزائريين و نغّصت عليهم راحتهم و هناءهم ، وحاولت إسقاط التّاريخ على هذه الأحداث لاستخلاص العبر منه و شحذ الهمم للمقاومة و الصّمود و مواصلة المسير حتى الخلاص ، وأسندت أدوارها لشخصيّات نسائية نظرا لاهتمام الكاتبة و معالجتها لقضايا المرأة في أغلب إنتاجها الأدبي ، فاستحضرت أربع شخصيّات تاريخيّة نسائية جزائرية ( الكاهنة ، تين هنان ، لالا فاطمة نسومر ، مريم بوعتورة ) ذاع صيتها و لازال، وكان لها شأن كبير في صناعة تاريخ الجزائر التّليد.

تتقاسم الأدوار في المشهد الأول مجموعة من النساء مثّلن مختلف فئات المجتمع من طبيبة ومعلمة و محامية و حلاقة وغيرهن. دار الحوار بينهن عن مختلف المشاكل الاجتماعية التي تعاني منها المرأة الجزائرية، وخاصة اغتيال الفتيات في عمر الزهور والسّبب أنّهن مثقفات فقط ، لكنّهن في الأخير يرفعن ستار الحزن واليأس والرضوخ ويتقمّصن أسماء تاريخية كالكاهنة و تين هنان و مريم المجدولية.

عالج المشهد الثاني صراع الكاهنة مع العرب الفاتحين و تصدّيها لهم ،ليس لعداوة راسخة بينها وبينهم بل حفاظا و دفاعا عن أرضها و أرض أجدادها، وعندما أدركت نواياهم الحسنة تلين و تأمر ولديها باتباع هذا الدّين الجديد ، كما جسّد المشهد الثّالث حكمة و ذكاء المرأة التارقية في مواجهتها للغزاة و دفاعها عن القصور الصحراوية حين تخلّ الرّجال عن هذه المهمّة . لتبقى وسمة عار على جبين الرجل التارقي فغطى وجهه باللثام منذ ذلك الوقت اعتذارا و رمزا عن تخاذله في أداء واجبه، وفي المشهد الرّابع يُطمئن والد لالا فاطمة نسومر ابنته وهو على فراش الموت بأنّه ترك لها ما تتمسّك به و تستند عليه ألا وهو القرآن الكريم و السّنّة النّبوية الشّريفة. فتخبره بأنّها ليست رجلا لكنّها تحمل قلب أسد في داخلها ، وبأنّها لن تدافع عن الأرض فقط، بل عن الدّين و التّاريخ و الهوية من المسخ والتّشويه والإبادة وهو ما أفنت شبابها من أجله حتى استشهدت في قلاع الجيش الفرنسي.

و لا تختلف أحداث المشهد الخامس عن بقيّة المشاهد السابقة و الذي دارت أحداثه في شوارع قسنطينة الضيّقة حين حاصر الاستعمار الفرنسي مريم بوعتورة و زميلها حملاوي

وهما يقومان بعملية فدائيّة ، فقررا حرق الوثائق حفاظا على أرواح رفاقهم في الجهاد. و بعد خمس ساعات من الصّراع غير المتكافئ لا إنسانية و لا عدل و لا حقوق بشريّة تجرح مريم جرحا بليغا و تقطع ساقها و يجرح حملاوي أيضا ، ثمّ ينقلا إلى المستشفى ليستشهدا بعد التّعذيب و التّنكيل بهما ، ويأتي أحد المجاهدين الشّباب و يفكك اسم مريم بـ ( ملك رحيم يهزّ مشاعري )، و يسدل السّتار على لحن (اشهدي يا سما و اكتبن يا وجود).