الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـي و الـبـحـث الـعـلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران 1
Université d'Oran
أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنـــون.
قســـــم الفنـــــون الدراميـــة.

أطروحة مقـدمة لنـيل شـهادة دكتوراه الطور الثالث

الموســوم بـ:

الثّورة التّحريرية الجزائرية في الإخراج المسرحي الجزائري المعاصر

خمسينية الاستقلال –أنموذجا-

إعداد الطالب:
✓ سلـــيم شنة.

إشراف الدكتور:
منصوري لخضر.

لجنة المناقشة

رئيسا	حمومي أحمد	أستاذ	جامعة أحمد بن بلة 01 وهران
مقررا	د. منصوري لخضر	أستاذ محاضر –أ–	جامعة أحمد بن بلة 01 وهران
مناقشا	اميمون إبراهيم	أستاذ محاضر –أ–	جامعة أحمد بن بلة 01 وهران
مناقشا	مباركي بوعلام	أستاذ	جامعة سعيدة
مناقشا	قرقوة ادريس	أستاذ	جامعة سيدي بلعباس

السنة الجامعية: 2017 -2018

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله وحده. والصلاة والسلام على من لا نبي بعده.

بعد شكرا لله عز وجل يكفيني فخراً.. يكفيني اعتزازا بفيض من الحب والتقدير أتقدم بخالص الشكر والامتنان الى كل القائمين على قسم الفنون وكلية الآدب واللغات والفنون. وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور **لخضر منصوري** ببشاشته وصبره.

والذي لم يبخل بشيء لا من الجانبين المادي والمعنوي خلال السنوات الماضية. فله كل الشكر والعرفان. دون أن أنسى الأستاذ البروفيسور ميراث العيد الذي رحل عنا جسداً لكنه سوف يبقى حاضراً في قلوبنا وفي ذاكرتنا الجميلة.

والشكر الى لجنة المناقشة بسعة صدرها ووقتها. كل باسمه.

الإهداء

الاهداء

الى روح والدتي الغالية.

الى والدي العزيز.

الى رفيقة الدرب زوجتي.

إلى أبنائي الأعزاء مروة، منار، محمد الأمين، معتصم بالله مصطفى، ملك.

و إلى كل من ساهم في إعداد هذه الأطروحة، من بعيد أو قريب وأخص بالذكر الصديق

أحمد خرنانة الذي ساهم بالكثير بغية إتمام هذا العمل.

والى رفيقي الدراسة رابحي بن علية، حميدة أحمد.

شنة سليم

مقدمة

ان لكل أمة في مرحلة تطورها لابد لها من الرجوع الى تاريخها وأصالتها، وما تركه الأوائل، حيث ان الرجوع الى هذا الموروث يعتبر بداية لكل ابداع متميز، لأننا من خلال تمحصنا في هذا الموروث نستطيع أن نأتي بما يفيد الأجيال، وخاصة في مجال الكفاح الثقافي والادبي والتاريخي، ومن بين هذه الموروثات ثورة مجيدة تخلدت عبر الازمنة والعصور؛ والربط بين الحاضر والماضي واليوم والأمس المجيد ولا يكون الا عن طريق احياء المواقف الانسانية والروحية، ولا يتأتى لنا هذا الا بضرورة خلق توازن رابط بين جذور أعماق ماض وفروع حاضر، والنهوض إلى إحياء تراث ثوري ومده بروح العصر، تراث يدل على تأصيل تاريخ مجيد زاخر ببطولات خلفها أجداد وأباء وتوارثها جيل بعد جيل، موروث ثوري يبحث عن تأصيل متميز في ذاته وخاصة لما يحمله من دلالات جمالية، ولا يزال التراث السمة الأساسية للاستفادة من ظواهره واشكاله ودرب لتأصل المسرح العربي.

وتعود ارهاصات ظهور فن المسرح الى الحضارة الفرعونية، ونضج واكتمل في العهد اليوناني، وازدهر عبر العصور ووضعت له مناهج وألوان واتجاهات، وقد اقترن المسرح منذ القدم بالثورة، في اشكالها، ثورة الانسان على الظلم والشر والقهر، ويتغير ضمن سيرورة تمليها التجربة الإنسانية، وما وصلت إليه من نضج فكري

وثقافي وسياسي، لأن التجربة الإنسانية تخلف وراءها أفكارا مختلفة نعتمد عليها في الانطلاق نحو كتابة تاريخ عبر المسرح الذي يجسد أفكار الشعوب وتاريخها النضالي، فدوره تحويل عملية تمثيل الواقع وتقمصه، ويعتمد في عروضه على محاكاة الواقع بإحياء تراث وترسيخه في أذهان الأجيال المتعاقبة فيستشفون منه ماضيهم للانطلاق الى بناء لحمة متكاملة نحو تمجيد تاريخهم.

وإذا كان المسرح يثري حقبة تاريخية في مسار كفاح الشعب الجزائري، ألا وهي الثورة التحريرية التي لعبت فيها السياسة والتوجه الإيديولوجي دورا أساسيا في إثرائها، فنجد هذا النوع يحتوي على أشكال جمالية وجوهرية تجمع بين الاحاسيس والمشاعر، مما زاد الحركة المسرحية الجزائرية تألقا وتأليفا وحيوية وشمولية، حيث أن المسرح الجزائري جاء نتيجة السياسة الفرنسية المنتهجة إبان الاستعمار.

ثورة كان لها الأثر الكبير في الإنتاج الأدبي باللغتين الفرنسية والعربية دون نسيان العمل الدعائي المسرحي لفرقة جبهة التحرير الوطني، ومن دعائمها عبد الحليم رايس الذي تناول الثورة التحريرية، ولم يتوان بقلمه وانتاجه لحظة واحدة في تدوين القضية الجزائرية بتسجيلاته لتلك الفترة.

وبما أن المسرح يعتبر ذا أهمية كبيرة حيث أنه حامل للأفكار التي تجسد على خشبته، لذلك يأتي هذا البحث ليرصد لنا توجه المسرح الثوري الذي تزامن مع

الحقبة الاستعمارية، وجاء اختيار موضوع "**الثورة التحريرية الجزائرية في الإخراج المسرحي الجزائري المعاصر**".

ونظرا للنجاح الباهر الذي حققه المسرح الثوري الجزائري، وخاصة في أوج الحركة الوطنية ضد الاستعمار من جهة، والمتابعة المستمرة لتلك المسرحيات الثورية من جهة أخرى مما جعلني أغير نظرتي، كلما شاهدت عرضا من عروضها، لأن العروض المقدمة في تلك الفترة كانت تتمحور حول معاناة الشعب الجزائري، والظلم المسلط عليه من طرف المستعمر، مما أيقظ الضمير والوعي الشعبي لفكرة مكافحة الاستعمار باستعمال وسائل المقاومة السياسية التي مهدت إلى ظهور الكفاح المسلح ذلك لكونها عملت بصفة مباشرة على إنعاش الذاكرة التاريخية للمجتمع الجزائري وجعلته يتعاطف مع كل الأحداث والشخصيات المعروضة على مشاهد المسرحية.

ومن منظور آخر بعد مرور الزمن سواء كان متعلقا بزمن الثورة أو بزمن إنتاج تلك المسرحيات، فإن نظرتنا إلى المسرحيات المقدمة آنذاك تتغير هي الأخرى بحيث تبدأ عاطفة المشاهدة تختفي تدريجيا، ليحل مكانها العقل، ومن هنا يبدأ التحليل والنقد.

الإشكالية:

نظرا لتنوع وتعدد الموضوعات المتناولة، والمعروف في الدراسات الجزائرية التاريخية منها والأدبية، ركزت في دراستي المسرحية على رسم مسار محدد، انطلقت فيه من إشكالية تتضمن مجموعة من التساؤلات.

1-هل يعتبر المسرح وثيقة اجتماعية مهمة تسهم في رسم معالم وقوانين حركة المجتمع وتوثيق الأحداث الاجتماعية والسياسية والفكرية، لمحاكاتها الحياة وفهم العلاقة بين الانسان وبيئته؟

2-كيف ساهم الإخراج المسرحي الجزائري المعاصر في تجسيد الوقائع التاريخية للثورة التحريرية والتأريخ لها؟

3-كيف استطاع المسرح إعادة انتاج أحداث الثورة التحريرية وعرضها على المجتمع الجزائري من الناحيتين السياسية والثقافية؟

4-هل استطاع المسرح الجزائري المعاصر أن يرصد الوقائع التاريخية في كل جوانبها ومحاكاتها للأعمال النضالية على الركح وجعلها وثائق أرشيفية مرئية؟

5-هل استطاع المسرحيون المعاصرون المحافظة على الموروث الثقافي المسرحي للمخرجين الأوائل؟

6-هل استطاع المسرح الجزائري أن يقدم للمؤرخين انطلاقة لكتابة التاريخ الثوري الجزائري؟

انطلاقا من هذه الإشكالية وهذه التساؤلات فقد قسمت دراسة البحث إلى مقدمة ومدخل وخمسة فصول، وخاتمة، تتوسع مباحثها حسب الأهداف والربط المنهجي. **الفصل الأول** : نلج منه إلى عالم "**جذور الثورة في المسرح** "، لنتفحص بعض أشكال المسرح الثوري، وما تخلله من مناهج واضافات باعتباره الأسبق في الظهور زمنيا. **الفصل الثاني:** ويشمل **الجانب النظري** فعنون بـ" **الإخراج والبناء الدرامي للنص المسرحي** "، وتكمن هذه الدراسة في نظرة فنية للإخراج المسرحي وجمالياته الفلسفية، مع التمعن الى المقاربة بينه وبين دراسة النص المستوحى منه ذلك العمل وتلك الإضافات المعاصرة واستراتيجيات الاتصال، والتكنولوجية التي أدخلت عليه. **الفصل الثالث:** الموسوم بـ" **تجليات حضور تيمة الثورة في المسرح الجزائري**"، الذي يتناول نظرة عن اندلاع الثورة التحريرية، وواقع المجتمع الجزائري الاجتماعي والثقافي والرؤية الأدبية لها، ويتناول في طياته فترات تكوين المسرح الجزائري والرؤية المسرحية الأجنبية للثورة الجزائرية وأهم المواضيع التي تناولها المسرح الجزائر وأثر مسرح بريخت في الكتابة المسرحية الجزائرية، مع التطرق والتركيز على مجموعة من المسرحيات ثورية وثائقية، حيث اهتمت في موضوعاتها على الجانب الإعلامي الثوري، والتي كان غرضها التشهير بالقضية الجزائرية في المحافل الدولية، أما بعد الاستقلال، فنرصد مجموعة من المسرحيات الوثائقية التي أنتجت من طرف مجموعة من المخرجين المعاصرين.

الفصل الرابع: الموسوم بـ " **الجماليات الفنية لعروض خمسينية الاستقلال الجزائري** " للتطرق الى عرض مجريات خمسينية الاستقلال والى التعريف بمسرحية " نجمة " للمسرح الوطني التي كانت فاتحة هذه الاحتفالية، وجمالية بعض العروض المسرحية من بينها مسرحية " النار والنور " للمسرح الجهوي أم البواقي ومسرحية " دروب المجزرة " للمسرح الجهوي قالمة.

الفصل الخامس: وهو الفصل التطبيقي لدراسة مسرحيات الخمسينيات الاستقلال، وكان التركيز بدءا بقراءة جمالية لبوستر المسرحية، وملخصها وعنوانها، والتطرق الى دراسة الشخصيات مرورا بالحدث والصراع، إلى التجربة في المسرح المعاصر، ومن بين المسرحيات التي عرضت بمناسبة خمسينية الاستقلال التجربة الاخراجية لمسرحية الأرض والدم للمخرج حمة ملياني من انتاج المسرح الجهوي كاتب ياسين ولاية تيزي وزو، والتجربة الإخراجية لمسرحية ذكرى من الألزاس، للمخرج محمد فري مهدي، وتأليف حليم رحموني، من انتاج المسرح الجهوي لولاية معسكر، ولم يكن اختيار هذه المسرحيات اعتباطيا، بل أملته أسباب وجيهة، باعتبار هذه المناطق كانت من بين المناطق التي لم تتوان عن الدفاع عن الوطن، والتاريخ يشهد على ذلك فقد ضربوا أروع الأمثلة في محاربة الاستعمار وكانوا نموذجا في تحطيم كل المخططات الاستعمارية البغيضة، إضافة إلى أن هذه الأعمال تناولت في طياتها

حقب زمنية بداية من الدخول الاستعمار الفرنسي إلى اندلاع الثورة التحريرية، وما عناه الشعب الجزائري في الحرب العالميتين الأولى والثانية.

ولقد اعتمدت في بحث هذا الموضوع على منهجين أساسيين هما: المنهج التاريخي الذي يفيد في التأكيد من بعض الحوادث والقضايا والمواقف، وتقصي ظاهرة معينة بالدراسة، ومنهج يرصد خطوات المسرح، والمنهج الفني الذي يسمح بدراسة النص المسرحي وتحليله واستخلاص النتائج منه.

وقد اعتمدت في هذه الدراسة على المراجع التي كانت نعم المرجع والسند:

- أدب المقاومة.
- روبرت بروستاين: المسرح الثوري دراسات في الدراما الحديثة، من إبسن الى جان جينيه، ترجمة عبد الحليم البشلاوي.
- أبوبكر البابكري: دراسات مسرحية رؤية المقاومة وتشكيلها في مسرح باكثير.

ولتحديد مفاهيم المسرح والثورة ومسرح المقاومة، استندت عليهما، وفيما يخص الدراسات السابقة حول المسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية، فنجد كل من:

1-أحمد بيوض، المسرح الجزائري، إنه مرجع عام عن تاريخ المسرح الجزائري في الفترة ما بين 1926-1986.

2-أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية اتسم موضوعه بمسح شامل لإسهام المسرح الجزائري ودوره في الثورة التحريرية.

إضافة الى مؤلفات أبو القاسم سعدالله، وعزالدين جلاوجي، وغيرهم الذين استفدت من طروحاتهم وبحوثهم التطبيقية والنظرية.

ولشساعة موضوع المسرح والثورة التحريرية الجزائرية، حاولت في هذه الدراسة المقاربة في هذا الموضوع الحيوي من خلال النظرة الى عنصر الثورة التحريرية الجزائرية في الإخراج الجزائري المعاصر.

وهناك صعوبات واجهتني أثناء البحث ومن أهمها صعوبة الحصول على العروض والنصوص، والتنقل الى المسارح الجهوية، وكانت لي مساعدة من طرف مسرح معسكر الذي وفر أحد هذه العروض، وارتأيت التنقل الى وزارة الثقافة لكن لم نجد عروض خمسينية الاستقلال إلا أرشفة عناوين المسرحيات ومخرجيها وأسماء الممثلين، وانتقلت الى المسرح الوطني لعلي أجد العروض والمفاجأة كانت أكبر، أنني لم أجد في أرشيفها تلك العروض التي انفقت عليها الدولة الملايين، لأسباب أنه تم نقل أرشيف المسرح الوطني الى جهة أخرى، وكررت الاتصال الا انني ظفرت بعملين مسجلين، وبعد ذلك كانت الإجابة على أن مسجل تلك المسرحيات أخذها الى بيته، الأرشيف الذي أنفقت عليه الملايين بحجة أن المصور والعامل في المسرح الوطني مع نزاع مع مدير المسرح الوطني وكانت الخيبة.

وأخيرا لا أدعي أنني ألممت بالبحث وبكامل جوانبه، أملي أن أكون قد وفقت بعض التوفيق.

فإن أصبت فمن الله وإن أخطأت فمن نفسي والله ولي التوفيق.

تحديد المفاهيم

نحاول في هذا التمهيد الكشف عن مفهوم المسرح ومفهوم الثورة والتحرر، وعن خلفية تاريخية للمسرح المقاوم والثائر.

1-مفهوم المسرح:

إنّ أي دراسة لأي مدونة من الأدب والمسرح تقتضي دراسة وتحديد مفاهيم هذا الأخير وإبراز أهم خصائصه، ومعالمه لتتضح تلك المعالم والملابسات باعتبار أن المسرحية جنس من أجناس الأدب، وذلك بغية الوصول الى رؤية واضحة، " وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى في أنّها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيّا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها، فإنَّ لها من الطبيعة والخامة والأداء ما يميزها عن الفنون "[1]. هذا تصنيف أدبي استنادا الى أن المسرح نوع من أنواع الادب فهو أبو الفنون، وذلك لأنه يشترك مع سائر فنون الادب الأخرى مما جعله يصنف تصنيفا ادبيا، وان كان هناك من يراه فنا يقوم على العرض.

تعددت الأجناس الأدبية واختلفت أنواعها، اذ لكل جنس سمات تميزه إلاَّ أنَّها تعتمد على القراءة في المقام الأول فهي تتفق في أنَّها تقرأ، وهي السمة العامة لكل ما هو أدب، ولكن يختلف المسرح في أنه يشترط على المسرحية، لتتخذ شكل مسرح،

[1] الدكتور محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، 2000، ص227.

أن تقدم على الرّكح، " والمسرح ليس أدبا فحسب، ولكنه بما يصاحبه من مؤثّرات تشمل الموسيقى والتصوير فهو باقة الفنون التي تحمل كل معالم الجمال"[1].

يعتبر المسرح أداة تحليلية، حيث يساهم في فهم ثقافة المجتمعات أداة أو وسيلة للتغبير، وقد اكتسب أهمية بالغة عبر العصور في كونه نتاج الفكر الإنساني الذي لا تحكمه حدود جغرافية ولا تحده قومية أو سياسة أو هوية، فالمسرح ذلك المجال الواسع النطاق والعميق، فهو مجموعة آليات فكرية إذا وظف من أجل حياة المجتمعات على نحو أفضل، ويمكن القول إنه عملية شاملة تستخدم لغرس ومعالجة سلوكيات لدى المجتمع لتنعكس هذه القيم في سلوك الفرد وتوجيهه توجيها صحيحا، لأن المسرح يلامس مختلف جوانب الإنسانية.

واذا ما تمعنا لوظائفه نجدها متعددة بتعدد هذه الجوانب، الجانب الاجتماعي، التربوي، الأيديولوجي، التواصلي والتكويني... وكل هذا وذاك لا نلمس تحققه في السلوكيات الا اذا نظرنا الى التغيير الحقيقي في نفس الفرد والمجتمع أو ما نراه في واقعنا المعاش، " والمسرحية لا تكتفي بمجرد الحملة على فضيحة اجتماعية معينة ولكنها تتعمق الى التعقيد البالغ الضخامة في مجتمعنا الحديث "[2] وبشكل آخر فان المسرح هو الموضوع الذي بفضله نكتشف حقائق الافراد والمجتمعات والتطلع الى حياة إنسانية بأفكارها وعاداتها التي لم نعشها، ذلك ان المسرح من خلال الأدوار

[1] دليل العمل الثقافي في الوحدات الطليعية، 2003، منشورات منظمة الطلائع، دمشق، ص 137.

[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، طبعة دار الشروق الأولى، القاهرة، ط1، 1994، ص186.

المقدمة والتي تعالج وتتناول جانبا من حياة الفرد تدخل في تطوير وتهذيب سلوكاته وتنمية قدراته الإبداعية والفنية مما يجعله يندمج في المجتمع ويتفاعل مع معطياته، فيكون بذلك عنصرا قادرا على معالجة كل أشكال التكييف مع متغيرات المجتمع.

وقد يسعى المسرح من خلاله اكساب الفرد أداة التواصل وثقافة معرفية وقيم حضارية ومبادئ ترتبط بالهوية والعقيدة، زيادة على ذلك فهو يهدف الى تكوين الفرد لجعله يندمج في الحياة ومتفتحا مع الآخرين " المسرح مظهر حضاري يرتبط بتقدم الأمم ورقيها، وهو ليس وسيلة ترفيه أو متعة بقدر ما هو أداة تنوير ووسيط هام لنقل الفكر وبث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية "[1]، ولأن المسرح يعرض جانبا من الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع فانه يعالج هذه الجوانب ويعرضها في عدة قوالب فنية تعمل على تكوين الفرد والمجتمع مما يجعل منه عاملا ضروريا في اصلاح المجتمع وتهذيبه وإخراج ذلك الفرد الصالح يقود المجتمع ويرتقي به الى مصاف الأمم المتحضرة.

إنَّ الفن يرسي فينا الاقناع بالشيء، لأنه وسيلة من وسائل الاتصال، هذا الاقناع الذي يتولد من الاستجابة الحسية والعاطفية والعقلية للمتلقي، وكلما نتج فن جيد الا وكان يعيد لأذهاننا قناعة مفادها أنه ينتمي للمسرح أو ولد منه.

إنَّ هذا الشكل من الحياة (المسرح) قد يرتبط بأشكال وبنشاطات أخرى تقوم عليها الأمم ليطرقها ويصفها أو يدعو لها، فقد يحكي المسرح عن أبطال أمة ما

[1] عيسى فوزي، أدب الأطفال (الشعر، مسرح الطفل، القصة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998، ص89.

وقد يروي حكايات الغرام المتيمة، وقد ينقل حكمة الحكماء ويمكن أن يقوم بسرد مقاومة أمة ضد نير مستعمر، وقد تختلف أشكاله فيكون مسرح نقد أو مسرح ثقافة أو مسرح أطفال أو مسرح كفاح.

ويعبر المسرح عن المشاعر الإنسانية، علاقاتها وتاريخها وقيمها، ويرجع أصل هذا الفن الى كل الحضارات التي مرت عبر الأزمنة واشتهر لما عرف عنه من أثر النفوس فقد اتخذه الانسان وسيلة ومساحة للبوح عم يختلج في داخله فقد قيل أنه: " لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الانسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه "[1] وهو شكل من أشكال الفنون اهتدى إليه الانسان لذلك يعتبر المسرح وسيلة لرقي المجتمعات ومد يد العون لها في التطور والازدهار بما يحمله من تعابير ناقدة عن الواقع المعاش لتقويم الاعوجاج الملاحظ فيه وأساليب العيش التي يحتمل أنّها سبب في تثبيط عزيمة هذه المجتمعات، وابقائها رهن واقع متعفن.

قد تكون عملية التطرق إليه على خشبة المسرح سببا في تغيير إيجابي يعود بالفائدة عليها، إذن فالمسرح: " سبيل نحو ثقافة والتطور، فهو من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها الى أحسن حال، لما يتميز به من قدرة على توظيف أشكال التعبير، متخذا لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع وحركة

[1] أبو الحسين عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط2، 1993، ص19.

وأضواء وملابس ...، مادته من الواقع المسلط على الفنان، ولغة أدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجربته واستعداداته، أمّا غايته فوصف هذا الواقع الموجود في النفس والمتسرب إليها عن طريق العالم الخارجي "[1]، وإذا كان المسرح سببا للمتعة فإننا نجد له أثرا في النفوس وفهما له، وإذ قلنا أنه يلهينا عن همومنا اليومية فنحن بحاجة اليه " ومن الراجح أننا نذهب الى المسرح بروح التعلم بل بروح من يلتمس متعة عقلية أو فنية. ولتلك الروح أثر كبير في نجاح المسرح في أداء رسالته أو عدم نجاحه "[2]، وقد يختلف المسرح عن جملة الفنون الأخرى رغم اعتباره عند الكثير أبا الفنون لأنه لا يزال يحتفظ بأصالته وتأثيره، ففي ظله ترعرعت ونمت هذه الفنون ورغم ازدهارها وجذبها الكثير من الجماهير منه إلَّا أنه يبقى الأب الروحي لها، ولم يستطع تحييده أو إلغاءه لأن رسالة التمثيل فيه مازالت موجهة للجماهير دون استثناء أي فئة من المجتمع، ولا زالت تتلقى تلك الرسائل رغم قدمه وحداثتها.

إلاّ أنّنا بحديثنا هذا لا نتكلم عن المسرح فحسب فإنّنا كذلك نتكلم عن الفنون التي ولدت من رحمه فـ: " النوع المسرحي اتسع هو الآخر، وتفرعت منه أنواع مثل

[1] عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ والى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص15.

[2] محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1988، ص138.

التمثيلية الاذاعية والتمثيلية التلفزيونية، والسيناريو، ما لبث ان اتخذت مكانها كأنواع مستقلة في عالم الأدب "[1].

وقد لا يختلف اللذين يُعْنَوْنَ بالمسرح، أن مسألة البناء الفكري فيه من الأشياء على السبيل السهل الممتنع، القريب المنال، الدقيق الدلالة، الحامل للمعاني، بل نستطيع القول أنها كثير التعقيد والتركيب فقد يخضع بناؤه إلى ظروف وأجواء " فكثير من السينمائيين الكبار مروا عن بوابة المسرح قبل أن يلتحقوا بالسينما ويخوضوا فيها، مثل إيزن شتاين – كوكتو – برغمان– وبعض كبار السينما البرازيلية، حيث نجد أعمال هؤلاء مفعمة بالقوالب المسرحية، ولكننا وهذا هو الأساس، نكون أمام كتابة سينمائية وليس كتابة مسرحية، وبمعنى آخر أن مبدعين مثل هؤلاء استطاعوا الوصول إلى مستوى التحكم في وسائلهم التعبيرية "[2] وأصعب ما في الأمر أنك من خلال كل ذلك تتعامل مع جمهور هذا الأخير الذي يمثل عنصرا متلقيا تتباين ثقافته ومكانته الاجتماعية وفئاته العمرية اذ يعتبر عالما مجهولا ذا تقلبات نفسية ومد وجذب من جانب الإحساس والشعور، إلا أننا نجد ان الظواهر الفنية بالغة التعقيد " ليس من شك في أنّ الظاهرة الفنية هي شيء على قدر بالغ من التعقيد، وتعدد المناحي، وغموض الأصول، ليس من شك أيضا إنها من أعمق

[1] Martin Gregor Dellin: ألوان من الأدب الألماني الحديث، نقل وتقديم الى اللغة العربية د. مصطفى ماهر، دار صادر، بيروت، لبنان، 1974، ص11، 12.

[2] محمد نور الدين أفاية – الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل – مطابع عكاظ–الرباط المغرب – ص 73.

الظواهر أثرا في حياة الانسان ومن أقدرها على ابتعاث القيم الأصلية. وإذا كان للحقيقة، في الفن، ألف قناع، فإن جوهرها فيما نحس واحد وأساسي "[1].

ان المسرح يخضع لجملة من المبادئ أو المقاييس التي لابد من ضبطها وهو بحد ذاته فن ومهارة لا يتأتيان إلاَّ بالممارسة والتجربة ولنجاحه يستلزم استحضار عنصر التشويق والاثارة مما يجعل المَتلقي متفاعلا وجدانيا وفكريا.

وللوصول الى فن مسرحي مكتمل يصور لنا أفعال حياة انسانية على خشبة المسرح ممثلة ومرئية أو حية بأفعالها وأحاسيسها وحركاتها متفاعلة في وسط جماعي تختلف فيه الذاتية والعواطف يجمعهم صراع تولد بين الفعل ورد الفعل، ولا يتأتى ذلك إلا إذا ارتأينا وبلغنا الإحاطة بمعالم ومدركات المسرح لأنّ " فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجربة، والقدرة على التركيز، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان، لا لأنه يتعمق الى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب، ولا لأنه الفن الذي لا يمكن أن يسلم قيادة إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، وأن يجاوز حدود نفسه الى سواه بل لأنه فنان قادر على التأثير بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها والتأثير فيها "[2]، وهذا التأثير الذي يمتلكه الفنان يتمثل في تقارب العلاقة الفكرية بينه وبين المجتمع.

---

[1] إدوار الخراط: فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص3.

[2] محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2000، ص227.

في ضوء هذا التطور للحياة الإنسانية وتشعب مسالكها ألا محدود، وتعدد منافذها، فقد ارتبط المسرح ارتباطا وثيقا ومنهجيا ومعرفيا بصميم التجربة الإنسانية، وبمختلف الأنساق الثقافية، و" هو روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها، في فضائه وعلى ركحه، تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وترسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون الى الذات، لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورته الحقيقية لا موارية فيها، وبالتالي فإنّ أثر المسرح أشد وقعا فيما أحسب من بقية الفنون الأخرى "[1]، فالمسرح فن ابداعي يعكس وجدان الأمة ويتجلى فيه كل خصائصها وسماتها قوة وضعفا تقدما وتراجعا، ويعبر عن أهم ما يميز الأمة فهو مرآة صادقة لمزاجها وطرائق تفكيرها ونظرتها الى ذاتها والعالم من حولها، ويطرح القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للأمة ويعالجها في عدة قوالب فنية إبداعية حتى يقرب المفهوم من المتفرج.

لقد أشرنا تعبيرا الى ماهية المسرح وماذا يعنيه وكيف يتولد وكيفية مرور تلك الرسائل ضمن الحلقة التواصلية مرسل (المسرح) ومتلقي (مشاهد) لذلك رأيت أنه من البديهي إدراج تعريفات مضبوطة لبعض من المصطلحات التي قد تبقى في المخيلة لفهم معناها لغة واصطلاحا وسنوجز منها فيما يلي:

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائري النشأة والرواد والنصوص، حتى سنة 1972، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص5.

1-1 المسرح لغة:

قد أسفرت العديد من الآراء والاتجاهات التي تبحث في مفهوم تعريف المسرح واختلفت مفاهيم كلمة مسرح بشكل عام " اختلف العلماء في تعريف المسرح رغم ما يبدو من بساطة في مفهومه، فهو بالمعنى الواسع للكلمة شكل من اشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية ووسيلة في ذلك فن الكلام وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة "[1] فالمسرح هو أحد فروع الأداء التمثيلي يجسد أو يترجم قصصا أمام المشاهد، فهو شكل من أشكال الفن والابداع الذي يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا الى عرض تمثيلي بحركة ديناميكية أي ديناميكية الأفكار والصور، وبهذا فان المسرح يتحول من بناء ثابت ساكن الى حركة للفن والابداع وخلاصة القول فان كلمة المسرح جاءت " من الفعل (سرح)، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية، والمسرح بهذا المعنى هو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحي "[2].

وقد جاء لمعاني كلمة "مسرح" في المعاجم عدة تعريفات "المسرح[3] بفتح الميم مرعى السرح، وجمعه المسارح...وهو الموضع الذي تسرح اليه الماشية بالغداة

---

[1] مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2002م، ص10.

[2] قواص هند: المدخل الى المسرح العر بي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان, 1981، ص25.

[3] ابن منظور: لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي) قدم له: عبد الله العلايلي: اعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2، ص128.

للرعي". كما جاء أيضا في مادة سرح " المسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار "[1].

كما يرى آخرون تعاريف أخرى من بينها " أن أصل كلمة المسرح THEATER يعود للكلمة اليونانية THEATRON التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار، والحركة عن خبرة إنسانية "[2]. اذن فان كلمة المسرح بما تحمله من معان كثيرة نوجزها في كلمات ثلاث وهي الفرجة والمتعة، العرض.

فالفرجة تتمثل فيما يقدمه الممثلون على خشبة المسرح من الألوان وأزياء وعروض مختلفة، والمتعة تتمثل فيما يتناوله موضوع المسرحية، دراميا، كوميديا، تراجيديا...أما العرض فيخص فن الإخراج والتمثيل والابداع على الركح.

1-2 المسرح اصطلاحا:

هذا من جانب التعاريف اللغوية لما سبق ذكره في حين أن مصطلح كلمة المسرح اصطلاحا جاءت متباينة، ونورد منها على سبيل الذكر لا الحصر بعض التعاريف لأنها متعددة ومتباينة.

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص424.

[2] إبراهيم أحمد: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006، ط1، ص37-38.

جاء في (المعجم المسرحي) لـ (ماري الياس وحنان قصاب حسن): المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل والمتفرج.

- المسرح مكان يقام فيه العرض المسرحي.
- المسرح عبارة على مجمل أعمال أو انتاج كاتب مسرحي، فيقال: مسرح (رسين)* ومسرح (شكسبير)**.

-المسرح هو مجمل الأعمال التي تنتمي الى عصر معين أو مدرسة محددة أو توجه ما، فيقال المسرح اليوناني، والمسرح الكلاسيكي، والمسرح الشعبي[1].

كما جاء في كتاب (النص المسرحي) لصاحبه (شكري عبد الوهاب):

- **الناقد والكاتب المسرحي جون درايدن John Dryden (1631-1700):**

إن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة حية تجسد الطبيعة الإنسانية، وتعيد العواطف والاحاسيس والأمزجة والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل امتاع الجنس البشري وتثقيفه.

- تعريف دليل أكسفورد Oxford للمسرح: وضع تعريفين للمصطلح

---

* راسين: Racine (هو رسين جان Racine jean) شاعر مسرحي فرنسي ولد سنة 1639م، توفي عام 1699م، استوح فنه من الأدب اليوناني، امتازت تمثيلياته بوحة الموضوع والأشخاص العميقة، كما امتاز شعره بالصفاء، من أثاره: (اندروماك، فيدر، بريتانيكوس).

** شكسبير shakespeare william: (1564-1616): شاعر ومسرحي انجليزي، امتاز بتحليليه عواطف القلب البشري، من مسرحياته (هملت، عطيل، تاجر البندقية).

[1] ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص424.

الأول: مصطلح يطلق بشكل عام على ما يكتب من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما... أما الثاني: فمصطلح يطلق على أي موقف مسرحي ينطوي على صراع أو لأهداف مسرحيه يتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيا مسرحية.

- تعريف الدكتور إبراهيم حمادة: الكلمة يونانية الأصل، Dram ومعناها الحرفي يفعل أو عمل يقوم به ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة Drama إلى معظم لغات أوروبا والكلمة تعني مدلولين:

الأول: النّص المستهدف عرضه فوق المسرح، أيا كان جنسه أو مدرسته، أو نوعية لغته، ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل، ونطق الكلام.

الثاني: المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسفية والتي تعالج مشكلة هامة علاجا مفعما بالعواطف على أن لَا يؤدي إلى خلق إحساس فجعي مأساوي.

- الأدرس نيكولا: المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صور تجعل هذا التعبير ممكن الايضاح بواسطة ممثلين، وان يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد يسمع كلما يقال ويشهد ما يجري.

- الناقد الألماني فريتاج (1716-1795): لا تقتصر المسرحية على تقديم أو عرض العواطف والأحاسيس لذاتها، ولكن كي تؤدي في النهاية الى الفعل الدرامي في فن المسرح.[1]

في حين يرى (محمد سيد حلاوة وطارق جمال الدين عطية) في كتابهما (مدخل الى مسرح الطفل):

- هو قصة حوارية تمثل ويصاحبها مناظر ومؤثرات، ويراعى فيها جانب التأليف المسرحي، وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهدين تجسيما حيا.[2]

وجاء في المعجم المسرحي " من الصعب إعطاء تعريف محدد لمفهوم المسرحية، لأنه في سياقات متنوعة ومختلفة، ويعتبر المسرحي الروسي نيكولاي ايفرينوف N. evrenoffe (1879-1954م) أول من استخدم هذا المصطلح عام 1922، وقد اشتقه من صفة "مسرحيّ" بالروسية teatranost للدلالة على ماهية المسرح "[3]، ان المتتبع والباحث والمهتم بشؤون المسرح يدرك تماما ان المسرح لا يقتصر على التقديم والعرض فقط بل على التمثيل الحواري والمؤثرات الى جانب التأليف المسرحي والتمثيل الذي يجسد المسرحية في سياق مختلف وقالب أدبي خاص.

---

[1] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001، ص09 – 13.

[2] محمد سيد حلاوة وطارق جمال الدين عطية: مدخل الى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، 2002، ص9.

[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، نفس المرجع، ص462.

ولتعاقب مراحل المسرح عبر كل الحقب التي مرَّ بها لم يعرف له اصطلاحا معين و" لقد عرفت الحضارات الكبرى القديمة مثل الاغريقية والفرعونية والهند الصينية وغيرها من الحضارات قبل الميلاد الجذور الأولى لنشأة المسرح، ولأنّ المسرح علم وفن وأدب فهو من المفاهيم الصعبة التي لا يتفق اصطلاح أو معنى محدد له "[1].

فالمسرح شكل فنيّ عام وعلاقة المسرح بالمسرحية فهي علاقة العام بالخاص، حيث نجد أن المسرحية أو العرض المسرحي انما هي تدل على النص الأدبي أو القصة في حد ذاتها وهنا تكمن الخصوصية، أما المسرح فيدل على المكان المخصص لهذا العرض " وينبغي لنا أن نفرق بين المسرحية والمسرح، فالأول نعني بها النص المسرحي القابل لأن يمثل، والثاني هو النص المسرحي ممثلا على الخشبة ومعروضا على جمهور بتقنية المسرح وشروطه "[2]، وللمسرح ثلاثة أقسام، فقد ذكر أرسطو في كتابه "فن الشعر"، الملهاة والمأساة، ولم يذكر الدراما لأن ظهورها إلا في القرون الأخيرة، وتطورت مع مرور الأحداث فكان لها تأثير كبير ودور فعال فاق سابقاتها.

إن المسرحية هي ذلك الانشاء الأدبي الذي يعبر عن صورة لحياة إنسانية، فاتخذت شكلا دراميا مُثِّلَ على خشبة المسرح من قبل ممثلين يؤدون أدوارا

[1] أحمد زلط: مدخل الى علوم المسرح، دار الوفاء لدينا، القاهرة، ط1، 2001، ص8.

[2] خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث – تأريخ – تنظير – تحليل –، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص3.

أمام جمهور لإبراز فكرة اتخذها المؤلف في كاتباته هدفا من خلاله تغيير أو إيصال حدث ما. لكن مع ان المسرح يتيح فضاءً اوسع من حرية التعبير بهدف ايصال الرأي وتحقيق الطموح المشروع في التأثير والمساهمة في تغيير الواقع الا انه يبقى تحت الرقابة، فيظل تابعا لذلك فهو سلاحا ذو حدين، فيرى سلام أبو الحسن أنَّ" المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر "[1].

2- الثـورة

إن مفهوم الثورة من المفاهيم الهامة والمثيرة سواء أكان في الإطار النظري أو العملي، فالثورة لها مقاصد شتى علمية أو سياسية أو اقتصادية أو ثقافية وإن مفهومها الفكري مقاومة الظلم والاستبداد والطغيان، وما هي الا فكرة لها هدف منشود وغاية محددة، يقوم بها كلّ ذي وعي وفكر ناضج وإنَّ أبسط مفهوم للثورة هو مقاومة حدث ما ، قد يؤذيك أو قد يحاول الهيمنة عليك ان الأمر سيان فقد يثور المجتمع عن مشكل يؤرقكم وينقص حياتهم وهكذا حتى نصل بالدلالة الى شعب قد يثور نضالا وحربا ضد مستعبد أو مستعمر وللثورة خطوات ومراحل قبل إعلانها والقيام بها، والاعلان عليها إلا ضاق الأمر وطال الظلم والقهر وبلغ ذروة الانفجار.

[1] سلام أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993، ص19.

ان الثورة في معانيها المسترسلة قد تكون مقاومة في الخفاء وقد تكون بالسلاح أو برموز أو أجل منه، كالقلم والفنون وغيرها من الأساليب المختلفة، وان أشكال الثورة أو تعبير عنها كثيرة المفاهيم ومختلفة النطاقات إذ يقول أحدهم الثورة الصناعية والثورة الفكرية وغير من المصطلحات المصاحبة للثورة لكننا بصدد الحديث عن ثورة سلاح وعن مقاومة استعمار ذلك هو الشكل الذي يعنينا ونعنيه بمصطلح ثورة.

وعليه فقد تقوم الثورة دلالة على حب الاستقلال والحرية، وكما أن لها (أي الثورة) رجالها الذين يحملون السلاح ويعبرون في ساحات الوغى بالرصاص والدم يخطون التاريخ بحبر أحمر وجمر وشواظ، إن هذا ما يعرف بالشكل المباشر للثورة فإن لها كذلك في ساحة الشرف أشكالا أخرى سلاحها القلم، من يحملون همَّ تلك الأمة فكريا على صفحات الجرائد والمجلات وفي المنابر الأدبية، ومن يخطون روايات تحيي الهمم وأشعارا تردد في المعارك وفي الحقول والجبال والأزقة والبوادي وتواكبها أشكال أخرى كالمسرحيات والتمثيليات التي تجسد الواقع المرير لتلك الأمة معطية مفاتيح النصر لمن أراد التحرر من نير المستعمر.

تعددت المفاهيم والاستعمالات للفظ كلمة (الثورة) بتعدد أهدافها وغاياتها واستعمالاتها فالثورة بحد ذاتها هي قيام الشعوب برد الظلم والاضطهاد، أو تحرير وطن ضد مستعمر، حراك شعبي شامل يؤسس له من قبل ثوار المقاومة تحت

شعارات متعددة هدفها التحرر والاستقلال، والمقاومة إما أن تكون عمل سياسي بحت نضالي، أو كفاح مسلح هدفه رد الظلم والعبودية وتحرير الأوطان " قيام شعب بحركة سياسية أو عسكرية أو هما معا من أجل تغيير وضع راهن سيئ، وابداله بوضع جديد أفضل منه "[1].

انَّ استعمال مصطلح ثورة جاء ليكون شاملا لمناحي كثيرة في حياة أمة مناضلة وهو أشمل من مصطلح كلمة حرب والذي يبرز كفاحا مسلحا وكفى، لذلك فالثورة قد تكشف الكثير الكثير من المجالات والتي يهمنا أن تعمَّ ما نحن بصدد الحديث والتطرق له.

فقد " عرفت الثورة تعريفات عديدة بحسب مقاصد مجالاتها المختلفة منها الفلسفية والطبيعية والسياسية والتحريرية والدينية والاجتماعية والثقافية فقيل: بأنها تعني الحركات الدورانية للتغيير (كونية – فلكية – أرضية – إنسانية) المراحل والدورات المتعاقبة "[2]. فالثورة باعتبارها حركة شعبية تعبر عن رغبة مجتمع أو جماعة في التغيير وهذا التغيير إما أن يكون ثقافيا أو سياسيا وتحرريا من الظلم والاستعباد وليس لها زمن فهي تقام كلما دعت اليها الحاجة لرفض وضع قائم،

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

[2] S. Auroux, Nouveau Vocabulaire des études philosophiques, Hachette, Paris, 1984, p205.

وتختلف الثورات حسب مفاهيمها ودلالاتها، فالثورة الثقافية تختلف عن الثورة السياسية وهكذا.

أولاً: الإرهاصات الأولية للمفهوم

تعريف الثورة (لغة واصطلاحاً):

الثورة كلمة أُريد بها معانٍ كثيرة، منها:

أ-الثورة لغة:

تعريف الثورة فقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور: ثار الشيء: ثورا وثؤورا وثورانا وتثوَّر: هاج.

وثور الغضب: حدثه، والثائر: الغضبان، ويقال للغضبان أَهْيَجَ ما يكون: قد ثار ثائره، وفار فائره، إذا غضب، وهاج غضبه ويقال: انتظر حتى تسكن هذه الثورة، وهي الهَيْج[1].

وتعرفها موسوعة علم الاجتماع بأنها: " التغييرات الجذرية في البنى المؤسسية للمجتمع، تلك التغييرات التي تعمل على تبديل المجتمع ظاهريا وجوهريا من نمط سائد إلى نمط جديد يتوافق مع مبادئ وقيم وإيديولوجية وأهداف الثورة، وقد تكون الثورة عنيفة دموية، كما قد تكون سلمية، وتكون فجائية سريعة أو بطيئة تدريجية ".[1]

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ط1، دار صادر، بيروت، ص53.

وعرفها البروفسور "هاري ايكشتاين" في مقدمته عن الحرب الداخلية بأنها "محاولات التغيير بالعنف أو التهديد باستخدامه ضد سياسات في الحكم أو ضد حكام أو ضد منظمة ". ويراها برنتون أنها تغيير في الحكومة القائمة يتجاوز الحد القانوني ويكون عنيف عادة.

ونجد "بيتر أمان" يقترب من المفهوم اقترابا آخر إذ يرى أنها " انكسار مؤقت أو طويل الأمد لاحتكار الدولة للسلطة يكون مصحوبا بانخفاض الطاعة "[2].

إذن كل التعريفات التي حاولت الاقتراب من مفهوم الثورة اتفقت على أنها نوع من التغيير الجذري والعميق يستهدف اكتشاف الأخطاء وبناء علاقات سليمة مكانها، تشيع العدل وتصنع التقدم.[3]

ب-الثورة اصطلاحا:

تنوعت الثورات بحسب الهدف الذي قامت من أجله، ثورات تحررية من عبودية وثورات صناعية من أجل التقدم والازدهار ثورات ثقافية لتحضر مجتمع وترك التخلف وثورات اقتصادية، لكن المعنى واحد يتمثل في تجديد حياة أفضل والتمرد على وضع سائد والتمرد عليه قصد فعل التغيير الشامل " التمرد حركة لا

---

[1] شعبان الطاهر الأسود: علم الاجتماع السياسي قضايا العنف السياسي والثورة القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2003، ص 46.

[2] مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي ليبيا: دار الكتب الوطنية .2007، ص99.

[3] شعبان الطاهر الأسود، المرجع السابق، ص47.

نتيجة لها في الواقع، واحتجاجا غامضا لا ينطوي على نظام أو مذهب، فالثورة محاولة لتكييف العمل وفقا لفكرة ابتغاء تشكيل العالم داخل إطار نظري "[1].

"كل اختراع ثورة، كل اكتشاف ثورة، كل فكرة جديدة ثورة، كل زي جديد إن في اللباس، وإن في المأكل والمشرب والمأوى، وإن في اللغة والأدب، وإن في الصناعة والتجارة أو في الدراسة والعبادة، أو في التقاليد والنظم السائدة ثورة، وهذه الثورات هي التي بها تتجدد الحياة من يوم ليوم ومن جيل لجيل "[2].

للثورة وجهان وجه تجذر من السياسة ووجه اتخذ العنف مذهبا أو طريقا أو سيرورة لتعفن الوجه الأول فهو السبيل الأوحد والحل الأمثل لتغيير وضع ساد واستدعى استئصاله وتغيير مناخ محيط وجب تطهيره " منذ أطلق كلاوزفيتز مقولته الشهيرة بأن الحرب ليست إلا استمرار للسياسة، ولكن بوسائل أخرى هي وسائل العنف والإكراه "[3]

ولما كان مفهوم الثورة يستمد أصوله من المبادئ، فإن الثورة حق أو وسيلة من وسائل أتيحت للمجتمعات في كسب حريتهم، فهي مكسب لا ينازع أو يجادل أحد فيه، وتصبح الثورة تعبير حقيقي عن جوهر الإرادة الإنسانية، " تشير موسوعة علم الاجتماع، إلى أن الثورة تعني التغيرات في البنى المؤسسة للمجتمع، تلك التغيرات التي تعمل على تبديل المجتمع ظاهريا وجوهريا من نمط سائد إلى نمط جديد يتوافق

[1] إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ط1، دار الشهاب، الجزائر، 1985، ص34.

[2] ميخائيل نعيمة: دروب، ط5، دار صادر، بيروت، 1968، ص24-25.

[3] بسام العسلي: عبد الحميد بن باديس، وبناء قاعدة الثورة الجزائرية، ط2، دار النفائس، بيروت، 1986، ص5.

مع مبادئ وقيم وأيديولوجية وأهداف الثورة، وقد تكون الثورة عنيفة دموية، كما قد تكون سلمية، وتكون الثورة فجائية سريعة أو بطيئة تدريجية "[1] وتعددت أنماط الثورة فقد تتمثل في ثورة سياسية أو ثورة اجتماعية عندما يثور المسرح على الأعراف والتقاليد والعادات فالمسرح يتقاطع مع الثورة في مستويات عدة، وكلها تهدف الى تغيير وضع قائم فالسياسية تهدف الى تغيير البنية السياسية، الاقتصادية الاجتماعية، وثورات تحريرية تغير في بنية المجتمع.

تهدف الى تحقيق السيادة والاستقلال وقد أشار بعض المفكرين السياسيين لأنواع الثورات " حيث يرون أن هناك نوعين من الثورات، النوع الأول هو " الثورات السياسية" كونها لا تمحي بنية سياسية واجتماعية واقتصادية قديمة فحسب، عندما تضع الساس لبنية جديدة لا يمكن محوها إلا بثورة أخرى أكثر قوة وتأثيرا، أما النوع الثاني، فيطلق عليه "الثورات التحويلية" وهي ثورات مهمة تقوم بتحويل المجتمع ونقله من وضع الى آخر ولكنها لا تتمتع بالديمومة والاستمرار لأسباب مختلفة بعضها أيديولوجي، والبعض الآخر سياسي واستراتيجي "[2]

فمصطلح الثورة يستخدم للدلالة على أنه منهج أو سبيل لإصلاح أو تغيير " فنجد من يستخدمه للدلالة على تغييرات فجائية وجذرية تتم في الظروف الاجتماعية والسياسية، أي عندما يتم تغيير حكم قائم وتغيير النظام الاجتماعي

[1] إحسان محمد الحسن: موسوعة علم الاجتماع، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط 1، 1999، ص70.

[2] خليل العناني، "الثورة المصرية...التداعيات الإقليمية والدولية"، مجلة شئون عربية، (جامعة الدول العربية: العدد: 145، ربيع 2011)، ص 73.

والقانوني المصاحب له بصورة فجائية، وأحيانا بصورة عنيفة"[1]. ولتنوع المفهوم الاصطلاحي للثورة لأمر صعب لضبط مفهومه، وذلك لتنوع المفاهيم وأوجه الشبه لدى المفكرين حسب أيديولوجياتهم واختصاصاتهم ووجهات النظر.

[1] عبد الوهاب الكيالي، الموسوعة السياسية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الجزء الأول، 1979، ص870.

الفصل الأول

جذور الثورة في المسرح

1-الدراما والمسرح

2- المسرح التاريخي

2-1 التوجهات الفكرية المسرحية الثورية

3-المسرح والثورة

المسرح الثوري العالمي

1- بريخت والمسرح الملحمي

الثورة داخل المسرح

1 أ- النظرية الملحمية البريختية

1 ب- بعض الآراء عن المسرح البريخت

1 ج- اتجاه بريخت الى المسرح الملحمي

2- أروين بيسكاتور

3- بيتر بروك

4- محمود تيمور

5- هنريك ابسن

جذور الثورة في المسرح

انَّ البدايات الأولى لجذور الثورة في المسرح كانت عند اكتمال هذا الأخير وظهوره في جوانبه الفكرية والاجتماعية والسياسية امتدت منذ الصرخة الأولى للإنسان الذي عان القهر والظلم بأبشع صوره استعمارا واستبداد، وقد " ولد الانسان حرا ولكنه في كل مكان مكبل بالقيود" بهذه العبارة افتتح جان جاك روسو كتابه العقد الاجتماعي "[1] هذا الانسان الذي عبر عن إرادته في تحقيق حياة السلم والحرية بالكلمة التي أداها على الركح فأثر وتأثر، وعمل على تغيير وضع قائم على الجور والظلم، وبلغ عمَّ يجول في خاطره، فكان المسرح متنفسا وأداة للتبليغ وسبيلا لخدمة جوانب الثورة في مجالاتها، " ويظل "تنشيه" أشد البذور الفلسفية تأثيرا في المسرح الثوري، والفكر الذي ينبغي على كل كاتب درامي حديث أن يقتبس فكره منه "[2]، اذن هل الثورة من المسرح؟ وهل المسرح نفسه ثورة؟ وما هو موقف المسرح من الثورة؟

1-الدراما والمسرح

جاءت كلمة الدراما من اللغة اليونانية، وتعني الفعل أو الحركة، فهي محاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث والاثارة، مما يعني أن أصل الدراما هو الفعل، ويقول: " أرسطو أن المحاكاة بما هي فعل أو حركة، غريزة في الإنسان منذ

[1] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، مصر،1984، ص 313.

[2] روبرت بروستاتين: المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جينيه، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ص11.

طفولته، يتميز بها عن الحيوانات الأخرى ويتلقى بها معارفه الأولى "[1]؛ وبعبارة أخرى ندرك أن الإنسان البدائي كان يحاكي حركات وأفعال غيره منذ نشأته، فأدى حركات ورقصات تمثيلية بدائية، قلد بذلك ما يحيط به من رقصات وحركات الحيوانات وخاصة عند خروجها الى الصيد وشدَّ انتباهه تلك الرقصات والحركات المنتظمة التي يؤديها كل حيوان على حدى وخاصة عند التزاوج، وهذا ما يدل على أنه يختلف في سلوكاته عن بقية الحيوانات وذلك لما وضعه الله فيه، فخلقه في أحسن صورة، مكنه من عقل يدرك ويميز الأشياء والأفعال وما يحيط به وعن الحيوانات التي لا تدرك الا ما تدركه حواسها.

والدراما تمتد لتشمل البدايات الأولى لظهور الإنسان، وعليه يمكن اعتبارها صورة مبسطة لنشأة الدراما في المسرح، " لأن العمل المسرحي هو أولا وقبل كل شيء عمل درامي بالمعنى الكامل للدراما.. أي أنه يعني فقط تبلور حدث متكامل يتطور من بدايته الى نهايته أمام أعيننا وعلى مسمع منا–كل قول فيه وكل همسة وكل حركة لها وظيفتها المحددة "[2]، وتلك الحركات والرقاصات المنتظمة التي أداها الانسان الأول ماهي الا شكل من أشكال التعبيرات التي تحمل دلالات البدايات الأولى للدراما.

1مارتن اسلن: تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1976، ص12.

2رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص222.

وظهور الدراما ارتبط بظهور المسرح، ذلك بأن اللغة الدرامية هي عبارة عن نصوص أدبية، لا تكتمل الا بالفعل والمشاهدة، والمسرح يحتويهما، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكامل، إذ كل واحد منهما يشتمل على الآخر ويحتويه، و" الذي شكل ظاهرة رافقت الانسان البدائي برغم فقر وسائله التعبيرية، وقلة محصوله من أوليات الكلمات الأساسية المنطوقة، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعوق مشاعره، هي الحركة الرتيبة الموزونة، ذلك لأن الطبيعة من حوله كانت تتحرك حركة ايقاعية، وحركات الأمواج المائية، وتموجات الحقول التي تداعبها أنامل الريح، كان طبيعيا أن يخلق الحركات الايقاعية، ويعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة "[1].

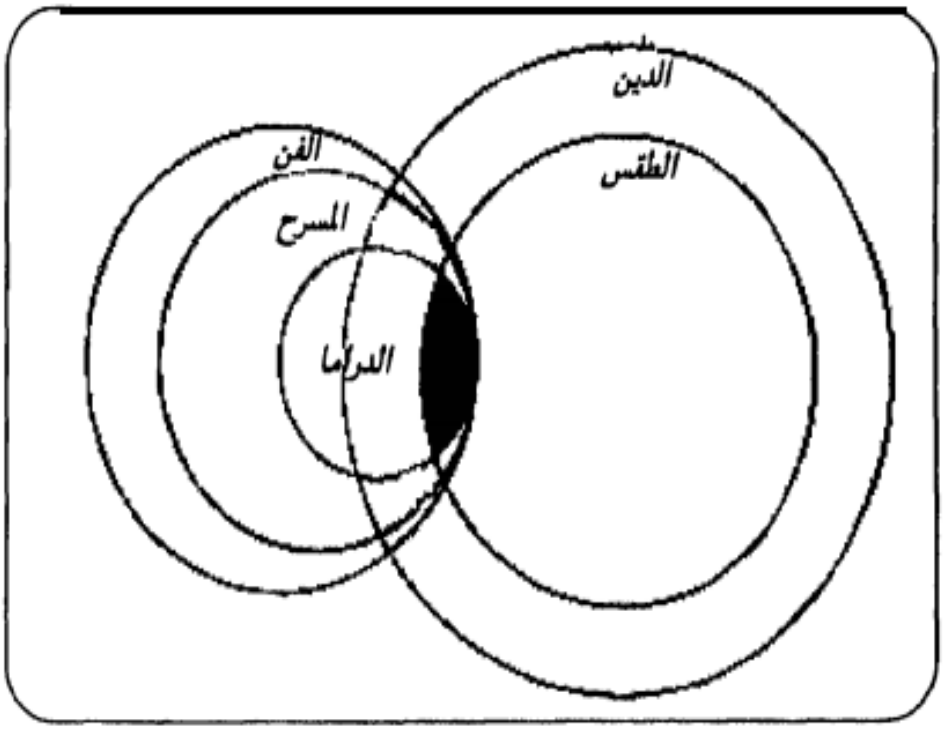
والدراما الثورية تختلف عن باقي الدراما الأخرى لاحتوائها على كيفية التبليغ وقوة حماستها، فالدراما السياسية والاجتماعية قيامهما منبثق من ثورة وكلاهما يصبان نحو هدف فكرة التغيير، وهدف الثورة هو التغيير المنشود " والفن الدرامي ليس مطابقا للواقع وانما يسير في خط مواز له. ومن ثمة فان الثورة الدرامية هي دائما أكثر كلية وشمولا من برامج الدعاة للإصلاح السّياسي والاجتماعي "[2].

وفي هذا السياق فإن الدراما والمسرح ليس بالغريبين عن بعضهما، بل إنهما يكملان بعضهما في كثير من الأحيان، الدراما مرتبطة بالتمثيل وضعت لتمثل على خشبة المسرح بواسطة الحوار والحركة، والمسرح يحتويها وبالنظر الى " الطقس

1عبد المجيد شكري: الدراما المرئية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص87.

2روبرت بروستاتين: المسرح الثوري، ص12.

والدراما يمكن أن يتقاطعا، وذلك عندما يكون لكل منهما سياقات وأفعال وأدوات تنسق مع الآخر. يصور هورن إمكانية حدوث هذا التقاطع بين الطرفين من رسم توضيحي يبرز التمايز بين الدراما والطقس مع إظهار إمكان حدوث تداخل بينهما "[1]



الرسم التوضيحي الذي وضعه هورن لبيان التداخل بين الفن والمسرح والدراما والدين والطقس

2- المسرح التاريخي

ان مساهمة المسرح التاريخي في إعادة تصوير التاريخ وإظهار **أبعاده**، قد قام على بناء افتراضية لحقبة من التاريخ الماضي وتعزيزه بالمشاهدة ولا يترتب ذلك إلا بفهم الأحداث التاريخية الماضية وتفسيرها وإعادة بناءها " فالحادث المعاصر إذا

1هيلين جيلبرت، جوان تومكينز: الدراما ما بعد الكولونيالية، النظرية والممارسة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996 ص91.

تقادم يصير تاريخا والتاريخ إذا تقادم يصير أسطورة "[1]، غير أن المؤرخ يبني بناءه على المصادر والتحقيقات وتصريحات من ذاكرة محفوظة عايشت الحدث ، ويستند في دراسته على الوثائق والأرشيف أو تناولها مما تُرك من أثار، ويدون كل ذلك في قالب تاريخي، إلا أن المسرح يأخذ مما كتب من نصوص تاريخية ويتم معالجتها من نص تاريخي بين السطور الى نص تاريخي مجسد على أرض الواقع الذي يتمثل في خشبة المسرح.

يظهر التباين في عملية الاقناع وإرساء وترسيخ المعلومة التاريخية، فالمشاهدة والسمع تعزز روح الاكتشاف، فالتاريخ " هو شكل من أشكال المعرفة من خلال العلاقة التي يقيمها بين التجربة التي عاشها أناس في أزمنة أخرى وبين المؤرخ في الوقت الحاضر "[2].

والفن المسرحي التاريخي ما هو الا احياء للأمجاد والاعتزاز بها، لأننا إذا سمعنا بشخصية أو حدث تاريخي ما، وتداول الحديث عنه فان السامع يتشوق الى الرؤية أكثر من السمع، فالمسرح مليء بأدق التفاصيل التي قد لا نجدها على صفحات التوثيق، يعتمد على جملة من الآليات التي تقرب المفاهيم التي تجعل المتلقي يعيش الحدث معنويا وذاتيا، وما أكثر الأحداث والشخصيات في بلدنا تحمل

[1] أحمد علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر للطباعة، 1994، ص45.

[2] بول ريكور، الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2006، ص 158، 159.

في فكرها آمال الشعوب المضطهدة، والنهوض بها من أجل حياة أفضل " كما أنّ التاريخ بالنسبة لبريخت مادة أساسية ورئيسية لتطبيق مفاهيم النظرية الماركسية كما أن العلاقات الإنسانية تتحدد من خلال تفكير الانسان وكفاحه في الماضي وفي المستقبل "[1] وقد ناضل من اجل ذلك، ومن بين الأعمال التي كان لها دور في الانتفاضة على الاستعمار، وبث روح الجهاد في نفوس الشعب الجزائري ليستلهم ذلك الشعور البطولي واحياء الهمم، فمسرحية " بلال بن رباح " مسرحية شعرية دينية، للشاعر " محمد العيد آل خليفة " سنة 1938، ولم يتم نشرها إلا في سنة 1950 نظرا لظروف الحرب، وندرة المطابع العربية في ذلك الوقت "[2].

ولأن شخصية الصحابي بلال بن رباح رضي الله عنه شخصية اسلامية عانت الكثير من الاضطهاد وأنواع التعذيب، اتسمت بالقوة وعدم الركوع في سبيل عقيدته، وكان من أوائل المسلمين ثباتا وامانا بالدعوة، وهي شخصية معروفة لدى المجتمع الجزائري، فتأثر بأحداثها، وكانت لها أهمية بالغة في نفسيته، وهي مسرحية ذات المعاني " التي ترمز إليها مواقف بلال من جلاديه ومضطهديه، ليدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري الى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر

[1] عدنان رشيد: مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص81.

[2] ميراث العيد: أدب المسرحية العربية الجزائرية في الجزائر، رسالة ما جستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة 1988، ص100.

والنضال من أجل الوطن والعقيدة "[1] ، وقد جاء حوار هذه المسرحية في طابع ذو صراع درامي متوتر حاد بين سيدنا بلال وأمية بن خلف الذي كان يملك بلالا، ولنرى قوة العزيمة والوثوق بالنفس، وقد ارتسمت في وجهه ملامح الاطمئنان بعدما علم أن أمية بن خلف بأمره ولم يعد إخفاء اسلامه حاجةً، في سجال بين رجل أعماه الجبروت وقسوة القلب وأخذته العزة بالإثم، ثائرا شاهرا سيفه، ورجل الموت نصب عينيه، أدرك أن الايمان بالله حق:

" بلال: أجل سيدي قد كان ذاك حقيقة كما قال لا أخفي عليك الحقائقا.

أمية: صبأت إذا ؟.

بلال: آمنت بالله وحده فما كان غير الله ربا وخالقا.

واسلمت سرا مذ عرفت محمدا وصرت مقرا بالشهادة ناطقا.

أمية: غويت فتب يا عبدا!

بلال: ما أنا تائب.

أمية: أتأبى وفاقي؟!

بلال: لن تراني

موافقا فلم أر لي ربا سوى الله حافظا ولم أرى لي سوى الله رازقا.

وما اللات والعزى وإن لذتم بها بمغنية عنكم من الرزق دانقا.

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ط1، المؤسسة العربية للكتاب، تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1975، ص220.

أمية: لك الويل من بطشي "[1].

ونشرت هذه المسرحية في فترة حاسمة تمثلت بدايات التحضير لقيام ثورة مباركة، وتزامنت مع دعوة الاستعمار للقضاء على المعتقدات الإسلامية والدعوة للتنصير ومحاربة الهوية الوطنية، ولأن المسرح التاريخي " يقوم أكثر ما يقوم على الرمز والايحاء لا على التعيين والتحديد فتكون الحقيقة التي يصورها العمل الفني– وهو هنا المسرحية–أوسع وأرحب من الحقيقة التي يمثلها الواقع "[2]. وتعددت الأعمال بعد الاستقلال في المسرح التاريخي وعلى سبيل المثال، بئر الكاهنة لمؤلفها محمد واضح، أبو محجن لموسى الأحمدي نويرات، ما سينيسا لمحمد طاهر فضلاء.

ان الشخصية الدرامية من أهم الأسس والعناصر التي يبنى عليها كل نص مسرحي وان اختلفت طبقاتها الاجتماعية والسياسية وان تعددت مهامها ووظائفها فهي تحمل في طايتها فكرة تجسد على الخشبة، والشخصية التاريخية في النص المسرحي عند اظهارها لدراسة أعمالها التاريخية، والنفسية وانفعالاتها وأفكارها، والبعد الجسماني الذي يمكن تخيله من المواقف التاريخية التي أدتها في حياتها، ومحاولة تقفي أثرها وحسها وإعطاءها طابع الوجودية أو ما يتخيله الكاتب عند دراسته الحياتية لهذه الشخصية، والالمام والمعايشة ولبس هذه الشخصية لا يكون بناؤها تاما الى حد ما، لأنَّ أي شخصية الا ولها مكنونات داخلية تختلف من شخص الى آخر، ويتمثل

[1] محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح، المطبعة العربية بالجزائر، 1986، ص10.

[2] أحمد علي باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص44.

ذلك كله في " محاولة جدية لإعادة بناء حياة احدى الشخصيات التاريخية، أو أحد العهود التاريخية، أو قسم منها، أو ابرازها في شكل مسرحي، وكاتب التمثيليات التاريخية ينتقي كل شخصياته أو معظمها من بين صفحات التاريخ، ويضيف اليها أخرى من تخيله ليحسن قصته أو يقوي أثرها "[1].

ومع مرور الأزمنة وتقادم الأحداث لم يبق المسرح المعهود بالطقوس الدينية مرتبط بواقع معيشي دون ضوابط محددة أو حكواتي يعرض أحداثا سطحية، بل تعدى الا ما هو وظيفي، أصبح منهج دراسي تبنى عليه آليات وقواعد يخطط بها لإصلاح الاعوجاج وعرض تفاصيل الحدث، وتحريك الضمائر، وتخلّ عن جانب الطقوسات الدينية التي ما ان تجلت الى العقل الانساني إلا وتبين على انها عبارة عن طقوس تؤدى وحركات، وأيقن أن الدين بعد روحي نابع من العقل والوجدان، " فالفن المسرحي ان كان البثق قديما من الطقوس الدينية عن بعض تلك الشعوب فقد انفصل عنها من وقت بعيد وأصبح فنا مستقلا بأصوله وقواعده، وقد تناول من الموضوعات التي لا صلة لها البتة بالدين أكثر من الموضوعات الدينية التي كانت أصل نشوئه فلم تعد لهذه الحقيقة التاريخية أية أهمية بالنسبة لحاضر الفن المسرحي ومستقبله "[2].

---

[1] ماركس ملتون: المسرحية كيف نتذوقها وندرسها، تر: فريد مدور، ط1، بيروت، دار الآداب، 1965، ص245.

[2] أحمد علي باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص25.

والمسرح ليس عصا موسى يغير الأحداث من الوهلة الأولى، إلاّ أنّ هناك بث للأفكار يعود إليها ذهن المتلقي بين لحظة وأخرى، وثمت نواحي على مدى الزمن تتغير ومن هذه النواحي الناحية الاجتماعية لاختلاف الآراء والأفكار، دون أن ننسى أن العالم أصبح قرية صغيرة، " يمكن إصلاحها على المدى الطويل بعد أن نضمن خلاصنا من السيطرة الاستعمارية ونجاتنا من المؤامرات الدولية"[1].

2-1 التوجهات الفكرية المسرحية الثورية

يمكن القول إن المسرح الثوري يحتوي على نمطين تواصليين يلتقيان في تبني المشهد ومقتضيات خطابه، باطنه سياسي وظاهره تاريخي.

المسرح الثوري في شكله الحالي وما وصل إليه من نظريات وأسس يرجع الفضل فيها الى إسهامات وجهود متواصلة من المنظرين والباحثين من الشرق والغرب قديمهم وحديثهم، وهو بذلك حصيلة للخبرات والتجارب التي مر بها الإنسان عبر كل زمان ومكان، فكان المسرح وسيلة إعلامية أساسية ولم يقتصر على الجانب الاجتماعي بل تعدى لكونه وسيلة اتصال بين الثورة والمجتمع، ووسيلة تبث من خلالها مختلف دوائر التأثير السياسي والاقتصادي والاجتماعي أفكارا وتنشرها وتدعو لها، وليس مجردا للإخبار.

[1] نفس المصدر، ص46.

بل لعب دورا إعلاميا ومترجما لأفكار وتصورات المجتمع وميولاته، ويتبنى المواقف ويدفع الى اتخاذ القرار، وهذا ما أدى الى السعي لتوجيه المسرح بالشكل الذي يخدم تلك الأيديولوجيات، وهنا لم ينته دور المسرح لكن مع مرور الحقب الزمنية وأصبح الحاضر ماضي، يصبح المسرح مصدرا للتأريخ، للكشف عن أحداث مرت ولم يعد المسرح مجرد ذكريات تكدست على رفوف أكل عليها الدهر بل مصدر توثيقي، مما جعله يحدد المفاهيم، ويضبط الحقائق التاريخية.

فالمسرح الثوري وسيلة لوضع ثوابت بين أفراد المجتمعات والقضاء على الفوارق الطبقية ورفع شأن الانسان دون النظر الى الشكليات، وذلك بالتأثير على المتفرج وان اختلفت أوجه التفكير لديه، ونوع الحياة التي يعيشها، بعرض المواقف المؤثرة ولمس الجانب الإنساني لديه بالشفقة والرحمة والخوف، فيحدث انفعالا وصراعا داخليا لديه لينتهي بالإقناع والرضى، ويتحرى ما هو انساني فيعمل على ادراكه وينبذ ما كان يحمله من مساوئ، فتتغير نظرته.

" فالمسرح في كل اتجاهاته، ثوري همه التغيير، يسعى دوما الى الثورة على الأوضاع والمفاهيم والتقاليد والأعراف البالية نحو أفكار وأساليب ومبادئ مشرقة، ومنه فان المسرح النضالي هو رد فعل على قوى الشر والطغيان والقهر

والاستعباد "[1]، دون ترك هذه الخفايا وراء الستار، بل يعمل على بث وإعلان كل ما ينخر أعماق المجتمع، سياسية، ثقافية أو اجتماعية، وذلك لتوضيح صورة رسمت حياة المجتمع، وما صلت اليه تلك الآليات المتخذة في تطوير ونشأة المجتمعات، وبعث روح التجديد والتصدي ووضع فكر تصحيحي لمفاهيم هدامة و" عليه أن يفضح ويكشف طبيعة تلك الصراعات، عليه أن يستفز الجمهور، ويعلمه، وهو يعرض عليه أوضاعه بكثير من التحليل من أجل تنويره، ومن ثمة تحفيزه على العمل لتغير قدره "[2].

3-المسرح والثورة

إن المسرح قد طرق مواضيع كثيرة وأمثلة عديدة من الحياة وكانت الثورة من جملة المواضيع التي عالجها المسرح، حكى عنها ونقلها، ودعا لها وسايرها محفزا على القيام بها لتغيير أوضاع سائدة في مجتمع فألقى بها في أذهان الجماهير شرحها، وعدّد أسبابها وإن لم تكن قد بدأت فحضّر النفسيات ومهّد الطريق لتقبلها واعتبارا مصيرا توجّب المرور عليه من خلال علاقة يصنعها المسرح بين مؤدي ومتلقي، " نستطيع أن نمثل هذه العلاقة بمحرّض ومتحرّض يتولد بينهما تيّار ينقل

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط02، 2007، ص162.

[2] سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988، ص41.

الشحنة ويصبّ أهداف وخلاصات وحرارة نبض ما يجري على المسرح في أعماق نفس المتفرّج الفرد"[1].

لقد كان للمسرح أسلوبه فهو لا يختلف هذا عن الأساليب الأخرى في الكفاح كما لعب دورا لا يستهان به في هذا المجال قد لا نمجّده لنقول إنه كان من أبرز الأساليب النضالية لكن الحقيقة والواقع يجب أن يذكر أن للمسرح أيضا دورا في الحركة النضالية وله موقعه في الكفاح قد لا يكون بنفس مستويات أشكال وأساليب الكفاح الأخرى لكن كان له دورا لا يمكن المرور عليه أو تقزيمه لدرجة العدم.

لعل عدّة أمم قد قامت بثورات تحرر وكافحت والمسرح كان سبيلا من السبل التي اتُّخذت في سبيل التحرّر ونورد هنا أن عديد من الكتّاب والمسرحيين قد قدّموا أعمالا في هذا الشأن منها ما قد يكون طمسه التاريخ ولم يصلنا منه شيئا، ومنه من لم يكن في مستوى الحدث فتخطّاه التاريخ ومنه ما قد خلد إلى أبد الآبدين.

إنّ المسرح هو فنّ له قدرة على كشف الواقع وأداته في ذلك العرض، لأن المسرح وظيفته نقل الرسائل وكشف الحقائق، إضافة الى ذلك ليس النقل فقط بل يحاول إيجاد الحلول وتغيير أفكار، وقد يستشرف معالم وملامح المستقبل بإبراز مفاهيم ودلالات رمزية و" أن فن المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التّحريض، لأنّه إضافة لكونه فن النّاس والمساحات، فهو تجمّع يقوم على المواجهة المفتوحة بين

[1] عرسان علي عقلة: سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص17-18.

ثنائية العرض والجمهور، بين الإنسان الممثّل والإنسان المتفرّج، فالمسرح في جوهره خطاب سياسي يتبنى التحريض والثورة فيوجّه المرآة نحو الهدف المنشود بالتغيير"[1].

وعلى اعتبار أن المسرح مادّته الأدب أو ينهل من الأدب فحتما الأديب الذي يكتب لمسرح الثورة أو يؤرخ لها على طريقته يكون مناضلا أديبا أو ثوريا أديبا ويعيش الثورة وتولد أعماله من رحمها كما أن الأدب وعاء الأفكار والتصوّرات و" ينمو مع الإنسان والجماعة والأرض والبيئة حتى يصوّر الأمّة كلّها "[2] فأدب الثورة حدث ساير نمو الإنسانية، وكان لها بمثابة مؤرخ ينقل تغيراتها ويدون مسراتها وأحزانها على مرر الأزمنة، وان اختلفت الآراء والتصورات في هذا الطرح، كما أنّ هناك رأي آخر " يرى بأن أدب الثورة هو الذي يعيش معها ويعايشها عن قرب ملتحما بلحمها وعظامها، يحتضن همومها ومكاسبها يواكب عن كثب أحداثها ووقائعها، ويغمس قلمه في دمها ولهيبها "[3].

لقد ناضل المسرحيون والأدباء على مختلف المستويات والمناحي متخذين القلم والتمثيل رمزا وسلاحا ضدّ ظلم واستبداد المحتل ونستشفّ ممّا تقدّم أن المسرح لعب دورا أساسيا هامّا في تنوير هذه الشعوب وبعثها من جديد، وكان المسرح

---

[1] ثليلاني أحسن: المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري ما بين 1954-1962، رسالة ماجستير جامعة قسنطينة، 2006، ص75.

[2] عدنان رضا نحوي: الأدب الإسلامي – انسانيته وعالميته، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1415هـ/1994م، ص26.

[3] عبد الله بن بلقاسم: دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002، ص176.

والأدب نبراسان تستنير بهما الضمائر ضدّ كل القيود التي كانت تكبّل العقول والأيادي والأنفس، والمسرح الثوري لم يكن مسرحا للفرجة والمناسبات إنّما هو مسرح عميق الرؤى واسع الفضاء، يبحث في لبّ الإنسانية وجوهرها يعبّر عن واقع الأمم وحالها، يشعر بحجم وعمق الحدث أو المأساة.

وهذه غايته وهدفه فقد رسم طريقا وصحّح معالمه، مسرح فكري تولّدت عنه حركات ثورية، " ولربّما اهتدينا على ضوء المنهج التاريخي الى تطور السمات الخاصة بمسرح المقاومة، والتي تجعل منه أوتاد مسرح مستقل بين أشكال التعبير الدرامي. ومن هذه الزاوية وحدها تتقدم مسرحية برناردشو Bernard Shaw"القديسة جون" على بقية الأعمال التي عالجت هذه القضية لأنها تتناول البشائر الأولى لميلاد الكرة القومية "[1].

وتعددت مذاهب المسرح وتياراته واحتدم الصراع بينها وكان للأوضاع والتغيرات الدينية والسياسية والفكرية السائدة الأثر الكبير في ظهور هذه المذاهب والتيارات، وتوالت الحركات الفنية تتخذ مكانة لها. وظهر روادها ينظِّرون ويبدعون، لكن هناك مذاهب وتيارات لم تعمر طويلا، وكان للرومانسية مكانتها فقد قدست جمال الروح وجمال الفكر، وناضلت وثارت ضد الظلم والتقاليد والأعراف وانتشرت

[1] غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1970، ص183.

مع السياسات القائمة، وهذا على الأرجح انها اتفقت مع المسرح الثوري من حيث المبدأ لا من حيث الأسلوب، فالرومانسية اعتنت بالأسلوب واللغة الراقية.

" ان المسرح الثوري شديد الوعي بنفسه كثير الاقحام بنفسه، الأمر الذي يتفق وحركة رومانسية. والكاتب المسرحي الثوري على غرار غيره من الرومانسيين يزج بنفسه في مسرحياته الى حد لم يسبق له حتى الآن مثيل "[1]، ويبلغ بالمخيلة الى حد تجسيد ما هو غير مرئي الى صورة حية ذات إشارات رمزية، والحفاظ على الشكل والمضمون فهما عنصرا كل فن " ان ذاتية المسرح الثوري ما هي إلّا ذاتية جزئية فحسب، لأنّ الكاتب المتمرد مازال يراعي مقتضيات الشكل. " فالمسرحية تسير على شكل حوار، والحوار يتضمن النقاش والصراع. وبدون المناقشة تنقلب المسرحية الى دعاية. وبدون الصراع تصبح المسرحية مجرد تخيلات "[2]

إن المسرح والثورة وجهان لعملة واحدة، لكلاهما هدف واحد، فالمسرح سلاح ذو حدين فهو أداة من أدوات الثورة، فالمسرح دعا للثورة والثورة جعلته وسيلة لها، فالمسرح الثوري يطرح القضايا لتوصيلها الى الجماهير لينمي بداخلهم مبادئا ومواقفا فكرية، وسياسية.

[1] روبرت بروستاين: المسرح الثوري، ص16

[2] روبرت بروستاين: المسرح الثوري، م س، ص 16.

المسرح الثوري العالمي

إن المسرح فن هادف وقد طرق هذا الفن مواضيع شتى وعالج كثيرا من القضايا التي تهم الأفراد أو المجتمعات على سواء حيث طرح على ركح المسرح قضايا التحرر ومناصرة العدالة والحث وتسليط الضوء على الظلم والفساد وقضايا موجودة في حياتنا وشق المسرح عدة أفكار وتخصصات كثيرة حتى بات المسرح متخصصا في كثير من المواضيع.

فأصبح العالم يعرف ويفرق بين مسرح الفرجة وبين الذي يعالج قضايا المجتمعات، فالمسرح وسيلة تواصل وليس فضاء للتسلية ذو رسائل جوهرية لها مدلولات وأهداف تكشف أحداث الواقع وظواهره، فجاءت تقسيمات عديدة من بينها المسرح الهادف، فالمسرح الهادف الكوميدي يجمع بين الضحك والتوعية كما غرس أفكارا وأيقظ أذهانا وأحي ضمائر تلهب الملاحم، " إنّ طاقة الثورة التي يمثلها الابداع في القصة أو الرواية المكتوبة تتضاعف مرات مرات في حالة المسرح خاصة أن الاشتباك الأعلامي الكثيف الذي يمثله العرض يتم في إطار "موقف حواري" مادي حاضر ملموس "[1]

ان الحروب والمآسي والثورات كانت نتاج صراع أفكار وايديولوجيات، تناولها الأدباء وأنتج لها المسرحيون أعمالا متأثرين بمدارس أو تيارات معينة، ولقد

[1] نهاد صليحة: الحرية والمسرح، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص25.

تأثر المسرح بالواقع وصار وجهة مفضلة لطرح أفكار وتسريبها وجلب المؤيدين لها ورفع سقف المطالب في أذهان الجماهير الى أن أصبحت فاعلة في المجتمعات وعرَّف بقضاياها في أصقاع العالم وخصوصا في البلدان التي لها باع في المسرح، ولاقت الأعمال المسرحية الثورية رواجا كبيرا ونجاحا عظيما.

كان المسرح البريختي في أوربا الذي تبنى فكرا ثوريا ينضج بأعمال تناولها في مسرح ملحمي " الثورة على تناقضات المجتمع، فكانت كتاباته التي تتفجّر أسئلة عن واقع الانسان وحقائق المجتمع تؤدي لتحريك التفكير وجدب القارئ والشاهد، الى حلبة الصراع الدرامي والمساهمة في اصدار الحكام والحلول الناجعة "[1]، وصاحب الاتجاه الواقعي ايبسن يلقي بأفكاره في أوساط مجتمعه، وفي أوربا الشرقية، اذ التيارات الماركسية والعُمَّالية والثورة البلشفية فكانت كل هذه المسارح باختلاف مذاهبها ومناهجها والمدارس التي تأثرت بها تدون لأعمال مسرحية ثورية ولم يكن العالم العربي في معزل عنها، فرغم أنه عرف المسرح في حقبة زمنية متأخرة لأن أغلبه كان تحت نير الاستعمار أو الانتداب والوصاية، لكنه تأثر ببعض المدارس وظهرت أعمال مسرحية تحذوا حذو المسارح العالمية في اتجاهاتها فبث روح المقاومة ونوَّر الطريق بأفكاره لمجتمع ذاق مرارة الاستعمار وندرج أمثلة عن علاقة المسرح أو الفن بالثورة فنجد فسيرجي آيزنشتاين Sergueï Eisenstein (1898 –

[1] عدنان رشيد: مسرح برشت، ص62-63.

1948) الذي أبرز حق الانسان للثورة ضد الظلم والقمع في أعماله الفنية الثورية كما أن أوجين ديلا كروا الفرنسي Eugène Delacroix (1798 – 1863) في لوحته الشهيرة الحرية تقود الشعب حيث عبر تعبيرا رمزيا عن ثورة عام 1830 وغيرها من الأمثلة العديدة.

إن المتتبع للمسرح تاريخيا يجد أنه يتفاعل مع الثورات على اختلافها وتنوعها الفكري والايديولوجي فقد كانت هناك نقاط التقاء ما بين الثورة والمسرح " وإذا كان دور الأدب كما يقول: "ما يشري" هو فضح مغالطات وتلفيقات الأيديولوجيا عن طريق تحاوره مع الواقع فإنَّ المسرح باعتباره نشاطا جماعيا يستخدم لغات عدة يلعب دورا أخطر في زلزلة الأيديولوجيا وكشف الواقع "[1].

رغم أن هناك محاولات كثيرة لإدراج المسرح تحت لواء المؤسسات الحاكمة إلا أنه لم يتم اخضاعه والهيمنة عليه " ففي الفترات التاريخية التي تمّ فيها اخضاع المسرح للمؤسسة الحاكمة بصورة تامة، كما حدث في إنجلترا في عصر عودة الملكة لعب المسرح دورا هاما رغم أنفه في تعرية ايديولوجيتها المهيمنة فتجد كوميدياته الواقعية الإباحية التي تتناول السلوك تحاور وتجادل دراماته البطولية المتشنجة، المتشدقة بالمثل والمبادئ، وكأنها تقدم تعليقا ساخرا لاذعا على زيفها "[2].

[1] نهاد صليحة: الحرية والمسرح، ص23.

[2] نفس المصدر، ص23.

1- بريخت والمسرح الملحمي

لقد أحدث الألماني برتولد بريخت (1898 – 1956) Bertolt Brecht تغييرا في المسرح من حيث الشكل والمضمون ليصل به الأمر الى مسرح ذو اتجاه سياسي ثوري بعد ما كان بورجوازيا وذلك للتحريض واثارة ثورة على هذه الطبقة في المجتمع واهتم بالطبقة الكادحة التي خلفها النظام الرأسمالي، وأثار على المسرح الدرامي بوضع اللبنات الأولى للمسرح الملحمي للدعاية والتعليم في المسرحيات السياسية التي دونها من بينها (الذي يقول لا، والذي يقول نعم)، و(القاعدة والاستثناء) عام 1930 حتى بلغ مبلغ الملحمية في كتابته (الأم الشجاعة) فانتقل بمسرحه الملحمي من التقليد الى مسرح معصرن يتماشى مع عصر العلم، وذلك بعد ادراكه أن مسرح أرسطو بقي كتقليد قديم بمفاهيم وأفكار غير زمانه تتنافى مع الفكر الحديث فقد رأى " إنّ التطهُّر الأرسطي يأخذ أبعاده الأيديولوجية ويحقق أهدافه في روح المتفرج، خاصة حين يضع العرض المسرحيُّ المتفرجَ نفسَه في حالة من الاستلاب العقلي والروحي. يجبره على أن يرضخ للأمر الواقع، حامدا الآلهة على أنَّ ما جرى من دمار للشخصية الإنسان كان بعيدا عنه، وأنه لم يكن تلك الشخصيةَ، ولم تصبْه الكارثة المؤدية الى الألم على الأقل "[1] وأدرك أن من أُسُس المسرح الملحمي العمل الجماعي يتعدى بذلك العمل الفردي، واتبع فيها الواقعية

[1] محمد برّي العواني: دراسات مسرحية، نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة العام السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013م، ص18.

حيث تضع المشاهد في حالة الادراك التام لما يدور حوله والرجوع الى العقل، ويتخذ مواقفه في نشوة الملحمية والحماسة، ولبلوغ الغاية التي تتمثل في العقل البشري الذي يرى فيه كينونة التغيير ومستودع الأفكار والأصل الذي يبنى عليه الفكر التقدمي والثقافي وضع بريخت كل فكره على الوسائل التي تؤدي الى استحواذ العقل البشري، بدءً باختيار النص الذي يرى فيه قوة الاثارة وإعطاء المعلومة.

والأداء الجيد للممثل الذي يعتبره ركيزة العمل المسرحي، والاعتماد على المؤثرات والوسائل الأخرى كالموسيقى، والديكور...، والمسرحية التي كتبها بريخت 1940 (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) والتي استلهم فكرتها من قصة الكاتبة الفنلندية هيلافوليوكي وهي تختلف عن أعماله فليست من النوع الأيديولوجي الذي يدافع مباشرة عن قضية ما فلسفية أو اجتماعية بذتها، لكنها عن طريق الإشارة والتلميح.

هذا عكس ما يراه المسرح الارسطي الذي يسلب فيه العقل وتحل محله العاطفة ، و" يرفض بريخت المشاركة العاطفية الجوفاء للمشاهدة، ويدعوه دعوة صريحة الى جعل العقل سراجا ينير له الموقف، ويساعده على اتخاذ القرار إزاء القضية المعروضة "[1]، و" تأليف دراما لا يحتاج الى أن يؤمن بها أحد، وهذا لا يعني طبعا أنها ستكون بعيدة عم في الواقع وخيالية بشكل مطلق ولا يربطها شيء بالحقيقة، إنها ببساطة دراما غير مضطرة لأن تبني حساباتها على إيمان المشاهد بها

[1] جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، 2012، ص80.

أو أن تكون متوقفة عليه بكلمة أننا بحاجة الى دراما تضع في حسابها نقد مشاهدها وتستعين بهذا النقد "[1].

أبدع بريخت في خلق مسرح وظيفي هدفه تربوي وثوري سياسي محافظا على المتعة والفرجة وليس من أجل التسلية، هدفه الأسمى الانتفاضة على الدراما التي عملت على تقديم الحدث وشرحه، فأضاف الى ذلك عملية التغيير " انتقل من مهمة التفسير الى مهمة التغيير، واضعا مقابل المسرح الدرامي المسرح الملحمي "[2]، ينظر الى المجتمع من زاوية نشر المبادئ الإصلاحية التغييرية، بكيفية ملحمية، وينظر الى مستقبل بشري واعي مبني على الحرية والعدالة، يتعايش الانسان مع الانسان لا تحده حدود، ولا تفرقه عرقيات، فهو يرى بعين ثاقبة الى المجتمع وما آل اليه، والى التيارات السياسية التي لا تحكمها قوانين، وهو صاحب القول المأثور " (أردتُ أن استغلّ الجملة القائلة بأنَّ المهم ليس تفسير العالم بل تغييره) وهذه هي مقولة "ماركس" عينها حول دور الفلاسفة الاجتماعي في تغيير العالم وليس تفسيره وحسب "[3].

والملحمية لا تتقيد بزمان ومكان فنجد الفلاسفة ممن دع الى التغيير والثورة على تقاليد وأعراف وأحداث كانت سائدة في المجتمع، وقد تأثر بريخت بالفلاسفة

[1] برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: نصيف جميل، عالم المعرفة، بيروت، ص49.

[2] عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2001، ص99.

[3] محمد برّي العواني: دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، ص29.

فحذ حذوهم واتخذ الملحمية مصطلحا للتغيير لا من أجل التفسير فأستعار " هذا المصطلح "ملحمي" من أرسطو لكي يحدد نوعا سرديا يتيح وصف بضعة أحداث متوازية "[1].

فقد حقق نجاحا لا نظير له من خلال ما تميزت به مسرحياته من تنوع وأهداف كان لها علاقة بجانبين إما بالحكمة التي يتم تحصيلها أو بالهدف الذي يحاول تحقيقه، وتميز هذا العمل بالتقدم الفكري والعلمي والحضاري، وبالتالي مكنه من الوصول إلى الإبداع والاكتشافات، " فهي بصورة عامة، تعالج موضوعات تمس صميم حياة النّاس، في إطار شعبي فولكلوري، ومن خلال حكاية أو حكايات بسيطة حميمة تتصف بذكائها، وخفة طلعها وميلها القوي الى الحيوية والفكاهة والمرح، والى ذلك فإن كلا منها يحمل دلالة اجتماعية أو سياسية أو ثقافية مميزة " [2].

الثورة داخل المسرح

1- النظرية الملحمية البريختية

أولا نعرج عن حياة صاحب النظرية البريختية يوجين برتولد فريدريش Bertlt Brecht Ugene الذي غير اسمه إلى "برت بريشت" ثمّ إلى "برتولد بريخت" مؤلف المسرح القرن العشرين، الذي بلغت شهرته كافة أنحاء المعمورة، من مواليد

[1] برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص267.

[2] نصر الدين البحرة: أحاديث وتجارب مسرحية، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1977، ص213.

10 فبراير 1898 في أوغسبورغ من محافظة " باير" جنوب ألمانيا، " وكانت أمه التي أبدى تعلقا كبيرا بها، ابنة موظف مدني، وأصلها من منطقة " آخرن" في " الغابة السوداء"، وكان أبوه كاثوليكيا في حين كانت أمه بروتستانتية "[1]، درس الطب وعمل في مسرح كارل فالنتين، درس الفلسفة وعكف على الفلسفة الهيجلية الماركسية مما نمَّا لديه مفهوم النضال السياسي.

انتقل من مكان الى آخر هاربا بأفكاره التي لم تلق الا العداء والاضطهاد، فظهرت أعماله التعليمية تدعوا لاتباع المنهج الاشتراكي " عين في عام 1920 مستشارا أساسيا في اختيار المسرحيات في "كمبرسبايد" في ميونيخ، والتي كان يوزع وقته بينها وبين مسقط رأسه في أغسبورغ وعندما توفيت أمه في أول ماي سنة 1920 "[2]. " انتقل بريخت الى ميونيخ بصفة نهائية، أين تعرف على الممثل "كارل فالنتين" * "C . Valentine" المهرج الساخر، والذي أهداه عددا من مسرحياته ذات الفصل الواحد، ومنه بدأ بريخت في ذلك الوقت بكتابة القصص القصيرة ونشرها، الأمر الذي أدى الى اشتهارها في برلين، التي سافر إليها في نهاية سنة 1921 "[3] "

---

[1] كورت روتمان: تاريخ الأدب الألماني، ترجمة: سليمان عواد، مراجعة: شفيق السباط، منشورات عويدات، بيروت، 1989، ص191.

[2] برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، من المسرح العالمي، ترجمة وتقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1976، ص6.

* كارل فالنتين: ممثل كوميدي ومخرج وكاتب مسرحي اشتهر في العشرينات ووضع مع زوجته عددا كبيرا من المشاهد الكوميدية–توفي في ميونيخ عام 1948.

[3] برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، مصدر سابق، ص6.

وبعد سطوع نجم "بريخت" في ألمانيا، التحق بمسرح "دويتش تياتر" ببرلين، ليشغل منصب "دراماتورج" ويكلف بمراجعة وإعداد نصوص مسرحية للعرض "[1].

لقد استطاع الكاتب المسرحي الألماني أن يأسس للمسرحي الملحمي قواعد ونظريات أو خطط بات يُعمل بها... وأعدَّها لتكون قابلة للتطبيق فأصبح هذا التطبيق فعلا واقعيا محسوسا " والمسرح الملحمي كما صاغه بريخت نظرية متكاملة في المسرح لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص، وإعداد العمل للعرض والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضا التأثير على المتفرج "[2]. والمسرح الملحمي في بنائه الأساسي يعتمد على الراوي اذ يتولى الراوي عملية سرد المسرحية، يروي أغلب أحداثها على مسامع الجمهور، ويجب على الراوي أن تتوفر فيه شروط الالقاء وحسن الصوت والطلاقة والتأثير والحس الداخلي لما يرويه، وله القدرة على التغيير من حدث الى حدث، لأنَّ الراوي هو من يمتلك القدرة على ترك المتفرج يعيش الحدث والمتابعة أو خلق لديه الملل والعزوف وتشتت الأفكار " فهي تتعرض دائما للماضي، ومن هنا وجب على العارض اتّباع السّرد الرّوائي بطريقة علمية لنقل الحدث الى مشاهدي اليوم الذين حضروا بوعي منهم لمتابعة نقل واقعي لأسطورة ما "[3].

---

[1] مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت، موفم للنشر، الجزائر، 1994، ص8.

[2] إلياس ماري، حنان قصاب: المعجم المسرحي، ص456.

[3] صديق محمد: النظرية الملحمية في مسرح بريخت، ص129.

بعض الآراء عن المسرح البريخت

لتحقيق ما قام به المسرحي الطبيب بريخت والنهضة التي قدمها الى المسرح من تنظير التي استطاع بها أن يقدم خدمة للمسرح ولمعرفة كيف كانت ردت فعل المنظرين والمسرحيين، فقد أكد "إريك نتيلي" Erik Bentley في قوله: " تختلف بريخت عن أسخلوس والآخرين من ناحية واحدة ظاهرة، إنه يراهن على المستقبل في حين أنهم كانوا يبنون على الماضي "[1]. وهذه نظرة نافذة على أن ارتباط القدماء بالأساطير والرجوع دوما الى ماضيهم دون النظر الى المستقبل، فقد راهن بريخت بمستقبل بناء للمسرح يرجع اليه كل مهتم بالمسرح ليتشبع بالمفاهيم البراختية وهذا مما لاحظه "بيتر بروك" Pitter Brook: " ليس كل إنسان يهتم بالمسرح اهتماما جادا ويستطيع أن يمر ببريخت مرور الكرام "[2].

ووصف "رولان بارت" Rolin Part مسرح بريخت: " فن ملحمي يخترق أنسجة الكلام ويقيم بعدا بينه وبين العرض المسرحي دون أن يبطل فعله"[3]، ويقول "فريدريك أوين" Fredrik Owen عن بريخت: " قليلون هم الكتاب الذين كرسوا هذا المقدار من الجهد ومن الوقت ومن التفكير في سبيل وضع نظرية لفنهم، وللمسرح

---

[1] بنتلي إيريك: الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1982، ص132.

[2] بيتر بروك: نحن والولايات المتحدة، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الهلال، القاهرة، 1971، ص122.

[3] بارت رولان: مقالات نقدية في المسرح، ترجمة: سهى بشور، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1987، ص65.

كإنتاج لذلك الفن، وبريخت هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي وضع أورغانون للمسرح جديرا بأن يصنف الى جانب أورغانوني أرسطو وهيجل"[1].

ويروي الناقد الشهير "مارتن إسلن Martin Aslan " بأن بريخت " لم يتمكن من تحقيق نظرية الملحمية بصورة كاملة في أنضج أعماله مثل جاليلو أو الأم شجاعة أو الانسان الطيب، وانه لم يستطع أن يتخلص تماما في هذه الاعمال من التعاطف مع أبطاله، أو أن يمنع المتفرج من التعاطف معهم "[2].

وقد ذكر الدكتور عبد الغفار مكاوي على أنّ " الأسس الملحمية ليست من ابتداع بريخت وإنّما مرجعيتها تعود الى العصور السابقة "[3]، واتفق كل هؤلاء المنظرون على أن المسرحي بريخت صاحب أسس جعلت من المسرح بوابة يتخذها الانسان طريقا ومسلكا ومنهاجا للتغيير الذي أصبح في عالمنا هذا حتميا لأن المجتمعات أصبحت في وفوضة عارمة لم تتخذ الأعراف القديمة منهجا ولا العادات والتقاليد سبيلا فأصبحت هائمة بين أفكار ومتناقضات ولعب الاعلام والتكنولوجية دورهما في ارسال رسائل تنخر المجتمع من جذوره، وخلق عند المتفرج صفة ابداء الرأي والوصول الى اصدار الاحكام دون دراية أو ميول الى العاطفة، اتجه نحو تقليد اعمى.

---

[1] أوين فريدريك: برتولد بريخت – فنه وعصره، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص11.

[2] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص170.

[3] عبد الغفار مكاوي: قصائد برتولد بريخت، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1963، ص16.

اتجاه بريخت الى المسرح الملحمي

ان الحرب العالمية الثانية خلفت نتائج سياسية وأخرى اقتصادية واجتماعية كان لها أثر كبير في الرؤى الفكرية والعلمية والنظر في مناهج المسرح التقليدية وأساليبها المستمدة من الواقعية، فانبثق عن ذلك ظهور اتجاهات مسرحية كان لها سمة التجديد، واتضحت معالم الطريق للمسرحي بريخت في شق طريق التغيير ونبذ كل صنوف البؤس والحرمان والجوع والقضاء على الطبقية، " صاحبت الواقعية في المسرح الغربي ظهور اتجاهات أخرى معارضة نشأ بعضها قبل الحرب العالمية الثانية وبعضها نشأ بعد الحرب امتدادا لهذه الاتجاهات التي كانت ضد الواقعية "[1].

ومرت النظرية الملحمية البراختية في بداية تكوينها بمراحل متزامنة مع وجود اتجاهات سياسية وثورية في الفن والمسرح، من بين تلك المسارح المسرح السياسي الفرنسي والايرلندي، وظهور الكتابات المسرحية فقد كتب "جيرهارت هاوتيمان Gerhart Hauptmann " الألماني سنة 1892 مسرحية "النُّساجون" للتعبير عن الثورة ضد الرأسمالية وفي سنة 1896 مسرحية "فلوريان جاير" وهي ثورة الفلاحين على الاقطاعيين، وجاء بعدها ثورة ضد البرجوازية، وبرز شعراء المسرح التعبيري السياسي أمثال "فرانك فيديكيند" في مسرحيته "يقظة الربيع" تعبر عن سمو الأخلاق ظاهريا وباطنيا كانت تتكلم عن المتعة الشهوانية التي انغمست فيها

[1] السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعارف الجامعية، القاهرة، 2002، ص259.

البرجوازيين و"ارنست توللر" كان من المناضلين السياسيين فمسرحيته "الجماهير والفرد" هاجم فيها الطبقة البرجوازية والرأسمالية، وكانت إشارات المسرح الملحمي في "الأوتشرك"*[1].

وشاع المسرح الملحمي بين أقطار العالم يحمل في جوهره الامل، واتُّخذ منوالا للتغيير والتعبير، وان ظهر تطبيقه في المسارح فنجد المسرح الروسي قد " ظهر منتصف القرن الماضي في روسيا حيث نجد فيه الكثير من ملامح المسرح الملحمي ورائده هو الفنان "مكسيم جوركي""..... الذي ثار على أصول التأليف المسرحي التقليدي وحاول أن يستنبط فنا جديدا أكثر مواتاة لفلسفته الاشتراكية المعروفة "[2].

حددت معالم المسرح الملحمي عند المنظرين وجاء هذا التحديد على لسان "محمد مندور" على أن المسرح الملحمي ما هو إلا " ثورة عنيفة على أصول المسرح التقليدي، ولكنه يختلف اختلافا واضحا عن الثورة الأخرى التي يمثلها فن الأوتشرك، فالمسرح الملحمي عرض قصصي في صورة درامية، أما الأوتشرك فدراسة لمشكلة أو مشاكل اجتماعية وتقديم نتيجة هذه الدراسة في صورة درامية موحية "[3]، انّ العرض المسرحي إلا وله مرامي، هدفه الفرجة والضحك فهو من أجل الترفيه عن النفس،

---

[1] محمد مندور: الأصول الدرامية وتطورها، مجلة المسرح، العدد 7، القاهرة، 1964، ص12.

* الأوتشرك: هي لفظة روسية معناها "الريبورتاج" أي الاستطلاع.

[2] محمد مندور: المسرح العالمي، دار النهضة مصر، القاهرة، ص14.

[3] نفس المصدر، ص17.

ويصبح الضحك تعقيبا عن واقع يحدث في المجتمع أو كأن يرى نفسه أو يخبره، وهنا يتدارك ما وصل اليه، ويتجلى هدفه الأخر في اصلاح سياسي ثائر دعوي.

" إذا كانت حالة الإحساس بالفوضى العبثية واهتزاز التقين بكل الموروثات، وغذا كانت هذه الحالة وراء العديد من التجارب المسرحية الثائرة، فإن النظرية الماركسية وما أفرزته من فكر اشتراكي، كانت هي الأرض التي أنبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي، مرورا بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة"[1]

ومن الأسباب التي فرضت على بريخت الاتجاه الملحمي عندما استخدم المسرح لأغراض غير هادفة واتخذته الطبقة البرجوازية للتسلية ووسيلة للحفاظ على كيانها وحفظ ذاتها والاستمرار في الحفاظ على وجودها وهيمنتها على النظام القائم " فكانت الرمزية والتعبيرية والملحمية هي أهم الثورات ضد الدراما الواقعية قبل الحرب الثانية "[2].

وبذلك أحدث تغييرا أو انقلابا على ركائز مسرح أرسطو وهذا ليس بالسهل في مجتمع ذاق أنواع من الظلم والقهر من طبقة برجوازية تشبعت بكل ما هو مخالف لقيم الإنسانية في ظل وجود طبقة حاكمة لا تعترف إلا بنفوذها وسلطتها،

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص161،162.

[2] رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو الى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968، ص64.

وعند عرضه لمسرحية (الإجراء) 1930 تصدت له الطبقة البرجوازية ومنعته، وهذا نوع من الثورة داخل المسرح " بل إنّ ثورة بريخت الجمالية لا تنفصل عن أهدافه الثورية. إنَّه لا يريد لنفسه أنْ يكون مجدِّداً للشكل المسرحي، بل مجددا للمسرح ولوظيفة المسرح "[1].

واتخذ له مسرحا بدعائم فكرية جديدة على خطى الذين سبقوه ومن بينهم المسرحي اروين بيسكاتور الذي يرجع المؤرخون إليه بداية المسرح الملحمي في القرن الماضي. الكشف عن أهم البنيات الفكرية والجمالية المكونة للاتجاه التمثيلي وعلاقته التأثيرية بمتلقي العرض المسرحي كون التمثيل كأداء يشكل مرتكزا جوهريا من مرتكزات الاتصال المسرحي الحية والفاعلة في عملية خلق الاستجابة لدى المتلقي، وعلية تتنوع مستويات التلقي بتنوع مستويات الاتجاهات التمثيلية ومفاهيمها بهدف خلق صلة تفاعل تسعى إلى إدماج وعي المتفرج بالعرض لاكتمال معناه كون أن العرض المسرحي رسالة اتصالية متكاملة.

من هذا المنطلق احتوت الدراسة على مبحثين –:

الأول: يؤسس قاعدة معرفية تربط بين مفهوم التمثيل والتلقي. والثاني: تطبيقي يبحث في اتجاهين أساسين في الأداء التمثيلي ليدرس المفاهيم التي أفرزتها جماليات

[1] جاك دي سوشيه: برتولت بريشت، ترجمة: صيَّاح الجهيِّم، وزارة الثقافة، 1993م، ص30.

الاتجاه في الإرسال والتلقي. وأخيرا يخلص البحث إلى تحديد أهم النتائج المستخلصة عن التحليل .

لقد ركز على التمثيل الذي يمكن الاتصال بالجمهور عن قرب ويتم ابراز تلك الجماليات للتأثير عليه وإدماجه ذاتيا، فالشخصية تحمل التنوع والتعقيد فالقول خلاف الفعل دون ترك الجمهور يسبح في مخيلته وفكره وهنا السيطرة على الوعي لديه ثم احتوائه فكريا، ويسهل توجيهه، " فالمسرح بريخت الملحمي يشكل ورشة لهدم الاديولوجيات السائدة وذلك بتقديمه على الخشبة عادات الحياة اليومية والمسائل التاريخية، وبهذا يعطي المتفرج فرصة لتأمل التمثيلات الخاطئة التي يتمثلها عن نفسه وعن المجتمع "[1]، فأعماق الشخصية البريختية تتكون من مظاهر متناقضة، إنها نقيض بين أقوال وأفعال، وهي تحمل من التنوع والتعقيد ما يفوق مستوى الخيال، فهي لا تفتأ تتغير أمام أعيننا بحسب الوضعية التي تكون فيه "[2].

ففي سنة 1931 نشر بريخت جدولا تضمن حوالي سبعة عشر بندا، قارن فيهما بين المسرح الدرامي الأرسطي والمسرح الملحمي. أو بالأحرى ضمّنه مبادئ نظرية المسرح الملحمي. وهذه المبادئ هي:[3]

جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الدرامي الأرسطي

[1]Bernard Dort : Lecture de Brecht, Paris, Seuil, point, 1960, PP, 199.

[2] Bernard Dort Ibid, P, 190

[3]نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997، ص 191، 192، 193.

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي Epic THEATRE
1-يعتمد على الحدث.	1-يعتمد على السرد.
2-يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح.	2-يحول المتفرج الى مراقب للحدث.
3-يستهلك قدرة الانسان على الفعل.	3-يثير قدرة الانسان على الفعل.
4-يثير أحاسيس المتفرج ومشاعره.	4-يدفع المتفرج الى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه.
5-يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيا.	5-يقدا للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقليا.
6-يسعى الى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه في الاحداث.	6-يسعى الى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية.
7-يوظف جميع الإيحاء والتلميح.	7-يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة.
8-يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية بنعومة.	8-يخرج المشاعر الغريزية الى النور ويدفع المشاهد الى ادراكها بوعيه.
9-يشعر المتفرج فيه أنه في خضم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة.	9-يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها.
10-مفهوم الانسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير، فالإنسان هو الانسان في كل زمان ومكان ولا يتغير.	10-الانسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغيير والتحول وقادر على احداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلقا.
11-التركيز فيه على النهاية التي تقود إليها الأحداث.	11-التركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها.
12-كل مشهد يولد المشهد الذي يليه	12-كل مشهد يستقل بنفسه وبدلالته عن

ويتولد من سابقه.

13-الحدث ينمو في خط صاعد متترابط.

14-الحدث يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية.

15-يفترض أن الانسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة.

16-يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود ويحدد طبيعته ويقرر مساره.

17-مسرح يتوجه الى الإحساس، ويخاطبه.

المشاهد الأخرى.

13-العرض يعتمد على تكنيك المونتاج والقطع والوصول، ويتطور في شكل منحنيات.

14-الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات.

15-يفترض أم الانسان عملية مثمرة ومتحولة.

16-يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته.

17-مسرح يتوجه الى العقل ويخاطب الوعي.

هذه مقارنة بين المنهج البريختي والارسطي فيما يتعلق بين الدراما والملحمية، دون أن ننسى جانب العبقرية الفنية، ونجعل مقارنة بين الفنية الملحمية والفنية الارسطية وتتمثل في الرؤية للممثل والديكور والموسيقى.

1-الممثل فيه يتقمص دوره تماما ويندمج ويخاطب عواطف المتفرج.

2-الديكور فيه يسعى الى الايهام بالواقع.

3-الموسيقى تعمق الحالة الشعورية وتكثفها لتحقيق اندماج المتفرج في الاحداث.

1-الممثل يؤدي دوره من الخارج-أي دون تقمص ويخاطب عقل المتفرج، فهو أقرب الى الراوي الماهر الذي يجسد حدثا شاهده.

2-الديكور فيه يشير الى الأماكن بصورة

رمزية تعارض الإيهام.

3-الموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرها، وقد تعلق عليها تعليقا ساخرا وبذلك تمنع الاندماج.

إلا أن المسرح الملحمي والأرسطي يكمن اختلافهما في الهدف بحيث نجد التغيير في الملحمي والتطهيرCatarsisme في الأرسطي وهذا اختلاف جزئي وتشابه في الكل، ولعل هذا أدى الى بريخت اتباع أسلوب آخر أسلوب "التغريب" الذي يعتمد على الفكرة لا الشعور " غير أن الاختلاف الجوهري يكمن في الهدف وهو التطهير في الأرسطي، بينما التغيير في الملحمي، ومنه لجأ إلى أسلوب "التغريب" بزعمه أنه قائم على الفكرة، في حين هي وسائل شعورية لتعميق الفكرة، ويقصد بها الطرق التي تجعل الحدث العادي غريبا في نظر المشاهد، بحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره"[1].

ومن جهة أخرى قد أشار المؤلف الملحمي "ديبلين" أن مصطلح المسرح الملحمي متناقض مع المسرح الأرسطي لوجود اختلاف بين الشكل الدرامي والشكل الملحمي في قوله: " إن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي، هو قدرتنا على تقطيع الأخير الى أجزاء، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته

[1] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987، ص601.

الحياتية، ولهذا فإن المسرح الملحمي يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعي أما الدراما السابقة وإن كانت قد عرضت الوسط الاجتماعي، فإنها قد أخضعته بصورة كاملة الى البطل الرئيس في الدراما، أي أن هذا الوسط يعرض من خلال رد فعل البطل الرئيس عليها، أم المسرح الملحمي فيظهر على أنه عنصر مستقل "[1].

وانبثق مسرح الثائرين وهو انتاج المسرح الحديث الذي ثار على الواقعية واستطاع بريخت ان يضيف مضامين تختلف عن الواقعية وأبعادا للمسرحية المعاصرة " ثورة بريخت اذن ثورة ذات طابعين فهي في ظاهرها موجهة ضد نفاق المجتمع البرجوازي وجشعه وظلمه، وهي في باطنها موجهة ضد عدم النظام في الكون والفوضى في النفس البشرية "[2]، فرؤيته تمثلت في خلق احداث جوهرية ومواكبة التطور، واتجه الى التوعية وتنوير العقول والتحريض على الثورة ضد النازية والرأسمالية،" فالشكل المسرحي البريختي يريد ثورة ضد المظاهر الزائفة للبرجوازية والبرجوازية الصغيرة في مجتمع ما يزال بعد مهمشا، لذلك يجب على الفن أن يكون ناقدا "[3]، وابتعد عن خدمة الطبقية البرجوازية وساعدته الظروف السياسية التي عاشتها ألمانيا، وتفجرت عنها حركة عمالية ثقافية ساهمت في نشر الوعي السياسي والتحريض على الثورة.

---

[1] برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص104،105.

[2] روبرت بروستاين: المسرح الثوري، ص206.

[3] Roland Barthes: Les taches de la critique brechtienne, in Essais critiques, Paris, Seuil, 1964, PP, 87-88.

مسرحية دائرة الطباشير القوقازية

من أهم مسرحيات بريتولد بريخت التي اتضحت فيها معالم التوجهات الملحمية تلخصت أحداثها في فصلين اختلفا في الحدث والأشخاص واتفقا من حيث الصراع والنزاع القائم، فصل تمثل في خلاف بين مالك لأرض لم يقم بخدمتها وتركها بورا، وآخر استغلَّها واستصلحها حتى أصبحت ذات خضرة واستفاد من خيراتها ما ان رآها صاحبها حتى ثارت ثورته وطالب بأحقيتها، وبالمثل لم يتنازل الذي عمل عليها وأنفق ماله وجهده في إصلاحها، وبدأ الجدال ورفعت القضية الى محكمة التي وقفت حائرة لإصدار الأحقية والملكية لهذه الأرض.

وتمثل الفصل الثاني في نزاع قائم بين امرأتين، امرأة ولدت طفلا وتركته ولم ترعاه وتربيه، فأخذته أخرى فقيرة وتعبت وسهرت على تربيته ورعايته حتى قام على قدمه، فما عن رأته أمه الحقيقية حتى طالبت بأحقية الطفل، واحتدم الصراع بينها وللمحكمة رأيها، فقد قام قاضي المحكمة بطريقة حكيمة ورسم دائرة بالطباشير على الارض ووضع الطفل في وسطها، وطلب من المرأتين بجذب الطفل كل من ذراع، ولعبت عاطفة الأمومة التي لم تلد بل ربت دورها، وتركت الذراع حتى لا يتأذى، وجذبت الام الحقيقية الطفل دون أي شعور، وهنا حكمت المحكمة برد الطفل الى الام المربية. واختلف الحكم بين القضيتين قضية بقيت مفتوحة والثانية لعبت الحكمة ورجاحة العقل في ذلك، ونستخلص أنّ:

- المسرح البريختي تطرق الى حدث اجتماعي يقع في مختلف المجتمعات حتى العربية.
- اعتمد على التبريرات الحقيقية ولم يترك للعاطفة منفذا، فحكم الجمهور يكون ضمنيا متماشيا مع العقل وهذا للتأثير القوي للحدث.
- " التغريب أساس مسرحه ويتمثل في عدم اندماج الممثل في الدور الذي يؤديه فهناك مسافة بين شخصية الممثل والشخصية التي يقدمها أي لا للتقمص.
- لا لوجود الحائط الرابع فهناك توحد بين الجمهور وما يجري على خشبة المسرح فالمشاهد واع ويراقب عن كثب "[1]
- **عرض كرونولوجي لأعمال بريخت**

" سنة 1918 كتب أسطورة الجندي الميت والنص الأول لمسرحية بعل 1920.

1920 سبارتاكوس كانت النص الأول لمسرحية طبول في الليل وهي مسرحية في فصل واحد.

1922 مسرحية في غابة المدن، محاولة فاشلة لإخراج مسرحية (قاتل أبيه) لارنولد برونين.

1923 اخراج مسرحية (في غابة المدن).

[1] عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، ط1، 2011، ص60.

1923 عرض مسرحية بعل Baal.

1924 عرض لمسرحية المعدلة (ادوارد الثاني).

1925 تعديل مسرحية غادة الكاميليا التي سيخرجها برنارد رايش.

1926 عرض نص جديد لمسرحية بعل بعنوان (سيرة حياة بعل الرجل).

1926 عرض مسرحية رجل لرجل في دار مشتات.

1926 عرض مسرحية العرس للمرة الأولى في فرانكفورت.

1927 إذاعة للمرة الثانية لمسرحية رجل لرجل من راديو برلين (مع هيلين فايجل).

1927 قدم عرضا لمسرحية ماهاغوني الصغير في شهر تموز ضمن المهرجان الموسيقا المعاصرة في مدينة بادن–بادن.

1928 قدم مسرحية (رجل لرجل) على المسرح الشعبي البرليني.

1929 كتب مسرحية (عظمة مدينة ماهاجوني وانحطاطها)، ثم (طيران ليندبيرس).

1929 عرضت مسرحية (طيران ليندبيرس).

1930 عرض مسرحية (عظمة مدينة ماهاجوني وانحطاطها).

1930 العرض الأول لمسرحية (القائل نعم) في المعهد المركزي للتعليم والتربية في برلين.

1930 اصدار جديد لمسرحية (القائل نعم) وتأليف (القائل لا).

1930 عرض لمسرحية (القرار).

1931 عمل بريشت في مسرحية العلم الأحمر المقتبسة عن هامليت ليقدمها من راديو برلين.

1931 اصدار جديد لمسرحية رجل لرجل وعرضها في مسرح الدولة برلين.

1932 القاعدة الاستثنائية، قديسة المسالخ جان، والعديد من النصوص النظرية.

1932 عرض لمسرحية (الأم) في برلين (على مسرح–فلنر–عروض مغلقة–ثم كوميديا نهاوس) على مسرح شيفبا وردام).

1933 عرض لمسرحية (القرار) في ارفورت، قاطعتها الشرطة، وبدأت الملاحقة بتهمة الخيانة العظمى. رفضت دار مشتات تسجيل مسرحية (قديسة المسالخ جان) في قائمة الأعمال المسرحية.

1933 أحرق النازيون كتب بريشت.

1933 عرض لمسرحية الخطايا الرئيسية السبعة للبرجوازيين الصغار.

1936 عرض لمسرحية (رؤوس مدورة ورؤوس مدببة) باللغة الدانمركية في كوبنهاجن، عرض لمسرحية (الخطايا الرئيسية السبعة للبرجوازيين الصغار)، تمَّ منعها من قبل الملك.

1937 عرض لمسرحية بنادق الأم كارار.

1938 ألف مسرحية (الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه) ثم صعوبات خمسة لكتابة الحقيقة.

1941 عرض لمسرحية (الأم كوراج) على مسرح شاوبيلهاوس زيورخ.

1942 عرض لمسرحية (الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه)، باللغة الألمانية في نيويورك.

1944 عرض لمسرحية (النفس الطيبة لسي–تشوان)على مسرح شاوبيلهاوس زيورخ.

1945 كتابة مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية).

1945 عرض لمسرحية (الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه)، باللغة الإنجليزية تحت عنوان (الحياة الخاصة للعرق السيّد) في نيويورك.

1946 عرض لمسرحية (دوقة أمالفي) المعدلة مع اليزابيت بيرجز في بوستن ونيويورك.

1947 العرض الأول لمسرحية (غاليليو باللغة الإنجليزية، في لوس انجلوس على مسرح كورنيه.

الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه)، باللغة الألمانية في نيويورك.

1948 عرض لسبعة مشاهد من مسرحية (الخوف الشديد للرايخ الثالث وبؤسه) في برلين على المسرح الألماني بإرادة فولفانغ لاتغوف.

1948 عرضت مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) باللغة الإنجليزية. وفي الخامس من حزيران تم العرض الأول لمسرحية (المعلم بونتيلا وخادمة ماتي)

1949 عرض لمسرحية (الأم كوراج) على المسرح الألماني.

1949 العرض الأول من قبل فرقة برلين، (للمعلم بونتيلا وخادمة ماتي).

1949 يؤلف يوميات البلدية، اعتمادا على (هزيمة نوردال جريج).

1950 عرض لمسرحية (الأستاذ) للكاتب لا نز التي عدلها بريشت، وقام بإخراجها على المسرح الألماني. العرض الأول لمسرحية (الأم كوراج) Mere Courage.

1951 عرض لمسرحية (قضية لوكولوس) على المسرح الشعبي في برلين.

1954 العرض الأول لمسرحية (حفرة القطط) Katzgraben اخرجها بريشت على المسرح الألماني.

1955 بمناسبة مؤتمر مشتات عن المسرح، حّرر بحثا مقتضبا: " هل يمكن اصلاح العالم الحالي عن طريق المسرح؟ ".

1956 14 آب الساعة الثالثة والعشرين والدقيقة الخامسة والربعين، مات بريشت عقب انسداد القلب العضلي، في منزله بمدينة برلين "[1].

ويبقى المسرح الملحمي مقترن بشخصية بريخت الفنان الطبيب الفيلسوف، فنان مجدد نظَّر للمسرح بفكره وترك بصمات على جدران المسرح الغربي وأخذ منه رواد المسرح العالمي والعربي.

[1] برنار دورت: قراءة بريشت، تر: جورج الصائغ، ماري لورسمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص15،...،32.

2- أروين بيسكاتور

إنّ من الوظائف الأولى في المسرح عند أروين بيسكاتور Erwin Piscator (1893 / 1966) التربية والأخلاق وقد رأى على أن المسرح كوسيلة تعليمية لبناء عملية إصلاحية تربوية، وامتد مسرحه الى توظيف الحركات الثورية السياسية، حيث دافع عن الطبقة الفقيرة ونادى بمبادئ الانصاف بين طبقات المجتمع، وأدرك على أن الثورة تولد على يد هؤلاء الكادحين واشتغل بتوجيههم للمطالبة بحقوقهم، وهذه كانت بدايات الثورة على البرجوازية السائدة، ومن هنا نرى أنه قد مزج المسرح بالسياسة ولم يهملها في ريبرتواره، مسرح " قائم على توجيه الفعل المسرحي البديل إلى الطبقات الكادحة (البروليتاريا) التي انحاز إليها انحيازا، نابعا عن قناعاته السياسية وإيمانه بأنها الطبقة التي يعول عليها القيام بثورة تهدم مجتمع الاستغلال، وتبني المجتمع العادل"[1].

وبوعي منه علم أن البذور الأولى للثورة مغروسة وموجودة في كل نفس عانت الجوع والفقر، ويجب ريها بالفكر والوعي على خشبة المسرح، وجعل المجتمع يلتفت حولها، وقد أبدع في جعل الخشبة منبرا متحركا، وتقمصت أنواع من الفنون الدراما لإبراز المواقف التي يتخذها الانسان سبيلا في مواجهة الظلم، وعمل على التوجيه الفكري الجماعي ودوره في القدرة على تحقيق المتطلبات " إنما يتجه لإبراز

[1] جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، ص86.

الإنسان السياسي الحامل لبذرة الثورة، والذي هو أنموذج طبقته. فمثل هذا الإنسان جدير بالصعود على خشبات المسارح، وتجسيده في الدرامات، لإظهار أبعاد التاريخ، وإظهار موقف الإنسان في مواجهة المجتمعات الظالمة، وإظهار قدر الشعب كمجموع، قبل قدر الإنسان كفرد. بل والتعرض إلى قدر العصر نفسه "[1].

ومن هذا المنطلق تشبع لديه التوجه السياسي، وأصبح أول من اعتنق فكرة المسرح السياسي والدفاع عن الطبقات الشعبية البسيطة فبدأ من خلال المسرح البحث في أغوار المجتمع وعن مشاكله وحثه على الانتفاضة، وغرس في نفوسهم حب التتبع والمشاهدة لمسرحه الثائر الذي لم يتوان في الدفاع عن قضاياهم " ولهذا أعلن (بسكاتور) ارتباط سياسته الفنية، بسياسة وحركة وتحركات طبقة العمال (البروليتاريا)، والكادحين، والمواطنين العاديين. من اجل إتاحة حياة حرة كريمة، ترفع من آدميتهم، وتحقق حقوقهم المهنية سياسياً واقتصادياً "[2]، وبذلك افتتح المسرح البروليتاري سنة 1919 إلى أنه لم يدم طويلا، فقد حقق ما كان يصبوا إليه من توجيه الجماهير وبث الروح الوطنية في نفوسهم، وتنويرهم وتقوية العزائم سياسيا، وأحيا الضمائر.

[1] فاضل خليل: مناهج وأساليب عالمية في الاخراج المسرحي، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد بتاريخ 1995/10/15.

[2] المصدر نفسه.

" استطاع هذا المسرح في النهاية، استغلال المشكلات السياسية لصالحه، وتنوير الجماهير سياسياً، وتعبئتها وجدانياً وعاطفياً. ولم يكن هدفه تقديم متعة جمالية للجمهور، بقدر ما يدفع هذا الجمهور إلى اتخاذ موقف عملي من القضايا التي تهمه وتهم بلاده. ذلك أن المسرح عنده، يعني برلمانا، والجمهور هو الهيئة التشريعية "[1].

وإذا نظرنا الى الاعمال التي قام بها إروين بيسكاتور وما تركه من ارث فهي لا تقل عن المنظرين المسرحين اللذين سبقوه فقد حذا حذوهم وقدم نصوصا واستطاع أن يصنع جمهورا، ومنهج للمسرح منهاجا اتخذه من جاء بعده ويرى أن " بريخت" قد سرق له إرثه "[2]، وعمل على تطوير المسرح العلمي وإدخال التقنيات والآلات وجاوز بين المسرح والسينما، لجعل المتتبع يعيش الأحداث على بيئتها وتتولد لديه الشعور بالملحمية الثائرة، وأصبحت خشبة المسرح عبارة عن مجموعة محطات اختلفت فيها الآليات وجردها مما كانت عليه وألفها الجمهور.

وظهر ذلك جليا في مسرحية " راسبوتين 1927 تطبيقا واضحا لهذا المنهج، حيث كان الديكور بانوراما ضخمة من الخيش تمثل العالم، وقد ركبت من أقسام، تتيح للمخرج أن يفتح كلا منها على قطاع مختلف من خشبة المسرح، يعرض

[1] جيمس روس – ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافكي الى اليوم، تر: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر،1979، ص64.

[2] جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، ص84.

عليه مشهد من العرض المسرحي، بينما تعرض الأفلام السينمائية على البانوراما "[1] " وتمثل العرض السينمائي في أحداث سياسية عسكرية حربية.

استطاع أن يلهم الجمهور واقع لم يكن بمقدوره مشاهدته، عرض حي يرى فيه أثر الدمار والقتل والتشريد هدفه زرع حياة السلم مبنية على العدل والمساواة والاخاء، وعدم التفرقة والعداوة بين الانسان وأخيه، فقد " بنى مسرحه الجديد على أساس من التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الاكتشافات الجديدة على خشبة المسرح: الإضاءة الكهربائية، المناظر الدوارة. والمسارح المنزلقة، ومسارح المصاعد، والسجاجيد المتحركة على خشبة المسرح طولا وعرضا وعمقا بل انه يتخطى كل الحدود الى توظيف السينما بكل امكانياتها "[2]

وعمل على تغيير الفكر السياسي البرجوازي من خلال خشبة المسرح وتبني فكر أخر اشتراكي الذي يرى فيه خدمة للعمال والطبقة الكادحة، " من خلال الفكرة السياسية بالإطار الثوري الإيديولوجي لشعارات زعماء الفكر الاشتراكي (ماركس وانجلز ولينين) وهي نفس ما جاء به "بروتولد بريخت" بخلفية إيديولوجية

[1] سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة. الكويت, 1979،، ص141.

[2] سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 140.

ماركسية تؤمن بالفكر الصراعي الذي ينطوي على أن كل نظام اجتماعي يكون متوازنا في لحظة معينة ومختل عندما تزداد عوامل التغيير "[1].

عرض كرونولوجي لأعمال بيسكاتور

1- " مسرحية "فلورياف جاير" يقص حياة نبيل إقطاعي قاد ثورة الفلاحين البافاريين في القرف السادس عشر، ومع أنه دفع حياته ثمنا لمقاومته هذه، فإنه جر الوعي بضرورة العدالة في عالم البورجوازية الذي جلب معه شقاء عظيما لقطاعات عريضة من البشر"[2].

2- " مسرحية "هوب لا.. نحن نعيش Hoppla..! We...! Live للكاتب التعبيري توللر، يستيقظ بطل المسرحية "توماس" من عزلته للمجتمع فيما بعد الهزيمة في الحرب، والفشل الذي منيت به الثورة، ليكتشف أن زملاءه في السلاح قد انصهروا في الجميع الجديد "[3]، لقد أدمج العمل السينمائي الحربي مع العمل المسرحي لتبيان احداثها عن قرب ويستطيع المشاهد فهم الحدث.

---

[1] محمد عبد الزهرة الزبيدي: بناء الإيديولوجيا في الفكر المسرحي، الحوار المتمدن، العدد 2997، بتاريخ: 06-05-2010.

[2] ادريس قرقوى: التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الشكال والمضامين، ج1، دار الرشاد، ط1، الجزائر، 2009، ص217.

[3] سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص141.

3- أخرج مسرحية "الأعداء" لمكسيم جوركي، ومسرحية "الأمير هاجن" للكاتب أوبتون سنكلير... يخرج للمسرح المركزي ببرلين مسرحيات "البرجوازيون الصغار" لمكسيم جوركي، و"سلطان الظلام" لتولستوي.

4- يخرج "الطوفان" للكاتب أدولف باكيه (وفيها استعمل السينما للمرة الأولى)، ثم "الملجأ الليلي" لجوركي و"تحت أضواء القمر الكاريبي" ليوجين أونيل ".

5- 1927 يختلف مع إدارة المسرح الحر حول إخراجه لمسرحية للكاتب أهم فلك Ehm Welk بسبب تعديلات أجراها على النص لتكثيف اتجاهه الثوري.

6- مسرحية "مغامرات الجندي الشجاع شفايك" للكاتب الروماني ياروسلاف هاسك، واستعمل قرصين دائرين قرص تقف عليه الشخصية الرئيسية، والقرص الآخر تتحرك عليه بقية الشخصيات.

7- 1928 يخرج مسرحية "الإمبراطور الأخير" للكاتب جان ريتشارد بلوش "[1].

8- " أنشأ مسرحا تجريبيا (أستوديو) قدم عليه عرضا لمسرحية "الملك لير" لشكسبير، و"مرض بالوهم" لموليير و"الحداد يليق بالكترا" ليوجين أونيل."...

9- عاد الى المسرح الألماني، وقدّم عرض عظيم مسرحية مأخوذة عن قصة تولستوي " الحرب والسلام " "[2]

---

[1] نفس المصدر، ص142.

[2] سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص145.

كرَّس حياته من أجل خدمة الطبقة الكادحة وناضل من أجل المسرح الثوري الذي كان يجد فيه التغيير الفكري والاجتماعي والسياسي والثقافي فقد قال: " المسرح يجب أن يخدم الحركة الثورية "[1] ايمانا منه أن المسرح هو البوابة التي يرى من خلالها العالم وأداة للتغيير والثورة الملحمية أسلوبها وينفي الأساليب الدرامية الأخرى، يحقق ما لم يحققه الأدب والتاريخ وما احتوته الكتب في طياتها، ولعله ينظر الى الحال الذي وصلت اليه المجتمعات في زمننا الحاضر والتقلبات السياسية الواقعية، وكل الآن يناهض ويسعى وراء السياسة بمختلف شرائح وتناقضات المجتمع، ويضع جدلية المسرح القديم الذي يرى الرجوع اليه وعصرنته، " هكذا يفكر بسكاتور، وكأنه يقول: " إن العلاقة بين الانسان والمجتمع في عصرنا قد حلت بشكل نهائي محل العلاقة بين الانسان والقدر في العصور القديمة "[2].

3- بيتر بروك

لقد ترك بريخت أثرا كبيرا في الذين أهتموا بدارسة المسرح ومن بين هؤلاء بيتر بروك Pitter Brook الذي قال: " ليس كل إنسان يهتم بالمسرح اهتماما جادا ويستطيع أن يمر ببريخت مرور الكرام " وهذا ما يدل على أنه سار على خطاه ودرس منهجه، غير أن له مناهج ورؤية فلسفية وفكرية ووضع لمسات وأساليب فنية، واهتم بالواقع وكل ما يتعلق بالحياة الإنسانية، على خشبة المسرح لا خشبة التنظير

[1] نفس المصدر ، ص142.

[2] نفس المصدر ، ص144.

وتقديم الحكايات والتسلية أو تقديم الخطب على حشد من الجمهور وهذا نوع من الثورة داخل المسرح، لأنه يدرك أن هذا المكان له قوة التغيير وإرساء المفاهيم الفكرية، وهذه ثمرة لم تكن محض الصدفة لأنه منذ الصغر كان مولعا بالسينما والمسرح والبيئة التي نشأ فيها تركت في نفسه ذلك الذوق والحس الفني وادرك من الوهلة الأولى تلك الميولات فاتجه نحو العمل الفني بدء بالتصوير الى السينما والمسرح، وعمل على تكوين فرقة مسرحية متخذا محل الأحذية قاعة للتمرن وكانت أول أعماله مسرحية " دوقا مالفي، فكانت نتيجة إخراجه لهذه المسرحية فاشلة، ومع ذلك كانت مفيدة لبروك اذ احس من خلالها بنشوة اخراج عرض مسرحي "[1].

وقد جاء على لسان " لمارتن آسلن ": " إن أي كتاب يؤلفه بيتر بروك وكل تجميع لنظرياته ووجهات نظره عن المسرح لا بد أن يكون حدثا مهما. و"المكان الخالي" كتاب رائع ومثير وذكي، وكيف لا يكون كذلك لا سيما وانه صادر عن ذهن حاد متوقد، وقد كتب أيضا بأسلوب جذاب جدا وبشكل يصلح للقراءة إلى ابعد حد "[2]

وأهمية الممثل في العملية المسرحية لها دورها الفاعل وان قل أو كثر، ان كان الممثل مساعدا أو رئيسي على الخشبة، فلا يكتمل العمل الا بحضورهما والتنسيق بينهما إلا أن دور الممثل المثالي وحضوره يكون وجهة لاستقطاب

---

[1] بيتر بروك: خيوط الزمة، سيرة شخصية، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، دار العلوم للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2006، ص17.

[2] مارتن اسلن: مقدمة كتاب الفضاء الخالي، تأليف بيتر بروك، ترجمة سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 1983.

الجمهور، إلا أن المخرج الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي Stanislaveski Constantin ساوى بين الممثل الأول والمساعد " محا فكرة التفريق بين الممثلين الرئيسيين والممثلين الثانويين، فمن يمثل اليوم دور البطولة يعطى به غدا دور ثانوي، فالممثل حسبه ينبغي أن يكون فنانا بأتم معنى الكلمة "[1].

وقد يرى بيتر بروك في أهمية المسرح الذي منبعه التصور الاجتماعي والثقافي والسياسي والفكري الذي يعيشه المجتمع والذي جاء من اجل سعادة الانسان، وقد نقل المسرح صورة المعلوم من الخارج واثباتها للتغيير وكل عمل لا ينعكس على السلوك الخارجي للفرد والمجتمع على السواء فانه لا ينتفع به.

ولتحقيق تلك الصورة الفكرية واثباتها داخل المجتمع الا إذا وضعنا الجمهور محور الأهم والمركز الرئيسي الذي يسلط عليه الضوء، فالمسرح نفسه وضع من أجله، وتطور وتحسن من اجله، ومهما بنيت تلك المناهج والنظريات المسرحية، فإن من أهدافها وان لم نقل جلها تنصب على التغيير الفكري والسياسي والاجتماعي للجمهور، ليصبح جمهورا مثقفا فعالا متفاعلا مع الاحداث، متكيفا مع الظروف التي يعيشها، شاعرا بالمسؤولية الملقاة على عاتقه، ذو فطنة ويقظة للمتغيرات الحياتية، وجاءت نظرية بيتر بروك لتضع الجمهور في تحمل مسؤولية التغيير اذا أدى المسرح ما عليه في تسريب أفكاره ولا يرجع الفشل القائم على

[1]Makarevitch Irina, Le théâtre Soviétique (Un théâtre narrateur), édition de l'Agence de presse Novski, Moscou, 1981, pp, 9-10.

المسرح، و" يضع الجمهور في قلب التجربة المسرحية، ويلقي عليه عبئها: " هنا ترجع المشكلة مرة أخرى الى المتفرج، هل يود أن تغيير في شروطه؟ هل يود أن يتغير شيء في نفسه، في حياته، في مجتمعه؟، إذا لم يكن فهو ليس بحاجة للمسرح"[1].

ربط المسرح بالجمهور الذي يمثل لديه عنصر ثالث يراقب ويبدي رأيه أو يشارك في ذلك الصراع الدرامي وهذه الرؤية الفكرية تزيد في قوة الفعل الدرامي، وأن العمل بممثل واحد (المونودراما) تضعف من الموقف الدرامي، تطبيقا لفكرة العمل الجماعي من أجل خلق بيئة عمل إيجابية للشعور بقيمة العمل والاحساس بالمهام المطلوبة تنفيذها، لتبادل وتحسين مستوى المهارات فيما بينهم لأن الافراد كل ويحمل موهبة ورؤية وخبرة مختلفة، " كل ما يقتضي الفعل المسرحي او يفجر الفعل المسرحي، هو ان يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص اخر"[2]، "لا بد من شخص ثالث، ينظر، ويدخل معهما في علاقة"[3].

وندرج بعض أعمال المخرج المسرح المعاصر بيتر بروك، أولا اشتغل على مسرحيات شكسبير إلى تشيكوف، ومن مسرحياته "ماهابهارتا"، مستوحاة من ملحمة ميثولوجية هندية 1987.

---

[1] بيتر بروك: نقطة المتحول، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة. الكويت, 1991، ص8.

[2] بيتر بروك: المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 1983، ص36.

[3] نفس المصدر، ص37.

قدم سنة 1962 مسرحية "الملك لير" مع بول سكوفيلد. وسنة 1964 مسرحية "مارا صاد" لبيترفايس، وتناول سنة 1968 "أوديب" عن نص سينيكا مع جون جيلجوود، وفي سنة 1971 عمل على نص "أورجاست" عن كتاب الزرادشتيين القديم الأفستا، وفي سنة 1975 قدم "الأيك" عن قبيلة افريقية تعاني الجفاف والمجاعة، وسنة 1970 قدم مسرحية "حلم منتصف ليلة صيف"، وسنة 1979 مسرحية "اجتماع الطيور" مستوحاة من كتاب "منطق الطير" عن نص الشاعر الصوفي الفارسي فريد الدين العطار، أسّس سنة 1968 في باريس المركز الدولي للأبحاث المسرحية.

انتقل بيترك بروك بمسرحه من مكان الى مكان يجوب العالم من أمريكا الى أسيا الى افريقيا الى استراليا بغية الوصول الى فن راقي ذو هدف، نظر في نظريات وأفكار من سبقوه للتجارب، فهناك ما توافقت أفكارهم مع نظرته لكنه اتخذ أساليب أخرى ورؤية جديدة فاقترب من الممثل والجمهور، فأصبح شغله الشاغل في تكوين الممثل ودراسة جسده وكيف تحويله الى طاقة حركية فعالة، ثم انتقل الى الارهاف الحسي لديه فأكتشف مكنوناته الذاتية وعمل على تنمية طاقة الصوت والذهن، شدد في العمل خاصة العمليات الأولى اثناء التدريب والبروفات، درس رغبات الجمهور وميولاته والاختلافات من منطقة الى أخرى مما زادته الى تكوين نظريات وأفكار مسرحية لها ضوابط وعادات وطقوس وهذا تناوله من تلك التجارب والتعرف الى المناطق، تفنن في تقديم مسرح ابداعي كبير بمختلف الثقافات، ويبقى

المنظر بيتر بروك المسرحي كتاب ينهل منه ولا يستطيع احد ان يمر الى المسرح الى استسقى من تجاربه.

4- محمود تيمور

لقد شهد المجتمع المصري كباقي مجتمعات دول العالم، الظلم والقهر، وكان ممن حمل شعار الحرية من أدباء وشعراء ومسرحيين وثوار محمود تيمور الذي نهل من مدرسة أرست قواعد اللغة العربية والمسرح المصري في أوائل القرن العشرين "فوالده أحمد تيمور باشا اللغوي، المحقق، المدقق في علوم اللغة، وشقيقه محمد تيمور صاحب المحاولات الجريئة في تطوير الأدب المصري الحديث، وعمته الشاعرة السيدة عائشة التيمورية ". شقيقه محمد تيمور درس الزراعة وانقطع عنها، ثم اتجه الى المسرح وبذلك أصبح من الرواد الذين أسسوا المسرح المصري بعد عودته من أوربا "كان أحد هؤلاء المبعوثين يترك دراسته في الزراعة ليتجه الى المسرح وهو محمد تيمور، ويعود ليكون أحد الرواد الذين ساهموا في تأسيس مسرح مصري أصيل"[1]، فقد ورث اللغة والمسرح من عائلة جعلت الفن والأدب مسلكا في حياتها، فأبدع في كتابة القصة، ثم توجه الى كتابة المسرحية فكان صاحب فكر وفن، ومن خلل كتاباته عبر عن الحرية والسياسة وحق التعبير في مجتمع يقوم على كبت الحريات، بني على سيطرة النفوذ والمصالح الشخصية.

[1] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص19.

فمن خلال " مسرحيته أشطر من ابليس. أراد تيمور في مسرحيته ان ينقد حرية الرأي في مجتمعه، فيرى أن المجالس النيابية في مصر كانت تعبيرا عن حق أصحاب المصالح. أعلن المؤلف رأيه هذا من خلا موقف زعيم الشياطين الجديد، الذي أراد أن ينفذ وصية سلفه في القيام بمحاولة جديدة، يغير فيها الشياطين هدفهم من إغواء البشر الى محاولة إصلاحهم "[1]. كتب المسرحية سنة 1953 وانتقدت بأن لغتها جافة لا تخدم المسرح، إلا أنه بقي يثابر في الدفاع عن الديمقراطية وينادي بتحقيق العدالة الاجتماعية، والدفاع عن الطبقة الكادحة.

ولم يختلف المسرح في مصر عن المسرح العالمي في المطالبة بالحرية الفكرية، والعدالة الاجتماعية، ولن تتحقق مدام هناك صراع بين الانسان وأخيه الانسان و" كان صاحب المسرحية الوحيدة من بين المسرحيات السابقة التي نادت بتحقيق العدالة الاجتماعية، وإنصاف الكادحين والمطالبة بإفساح مكان لهم، ولم يكن المؤلف في ذلك سباقا لعصره، وإنما كان يسير مع التطور فقد أخذت مكانها الفعلي في المجتمع بقيام ثورة سنة 1952 "[2].

" وقد انقسم الشياطين الى مجموعتين، مجموعة المحافظين وعلى راسهم كبير مستشاريهم أرقط، وهي ترفض التجديد، ومجموعة المجددين وهي بدورها تنقسم الى قسمين: يضم القسم الأول المجددين داخل الطبقة الحاكمة، وهم يريدون التجديد

[1] أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص317.
[2] نفس المصدر، ص28.

لا الجديد. ويمثلون قوة تقف الى جوار الزعيم وعلى رأسهم سبائك زعيم الافساد في الأرض "[1].

سبائك: لست من قول الزعيم.... إنه يهدف الى تبديل أصيل لقانوننا الأعظم.

بزعبول: نعم: هذا ما هدفت إليه...

سبائك: ليس هذا التبديل إلا تجديد شاملا في مهمتنا ... وما أنكر ضرورة التجديد".

يصور لنا في هذه المسرحية نوعان من جنس الجن اختلفا في نمطية التفكير فالجن من المعروف عليه عدو الانسان الا من آمن منهم، لكن هذه الصورة المشابهة لحالة الانسان في تفكيره، والرسالة من ذلك دعوة الى التأمل في الذاتية الانسانية وردع النفس الى ما هو أفضل، والمتلقي يضع نفسه من خلال ما يشاهده في خانة الصواب، فقد عمل محمود تيمور بمسرحه زرع الأخلاق والتربية النفسية من اجل مجتمع متماسك.

محمود تيمور صاحب مسرحية " أشطر من الشيطان "، ويرسم محمود تيمور صورة الشيطان، مرتبطا بالقبح والدمامة وهو يحدد معالم صورة قطب الشياطين بأن: " لحيته الزرقاء تفترش صدره، وقرنيه الفارعين يتمايلان يمنة ويسرة، وبين حين وحين يهز ذيله.. ويبدو قدماه ذوات حافرين مشققين "[2].

---

[1] نفس الصدر، ص317.

[2] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص190.

زعرور: (يحدق إلى الأمير) بالله! كيف تتكرت سماتك الجميلة في هذا المظهر البشع، معذرة يا سيدي عما أقول. لقد اتخذت لك سحنة من أبشع السحنات، وهذه اللحية.. اللحية ذات الشعب العشر..

(يتضاحك مهتزا ممسكا بجوانبه).

أما أنت يا زعرور، فالحمد لله على أننا لن نلق جهدا، ولا عناء في تغيير سحنتك.. لقد كانت لك بين البشر سيماء العفاريت "[1].

مسرحية "أشطر من ابليس" صراع حول وصية قطب الشياطين لخليفته " بزعبول "فقد أوصاه أن يفتح فتحا جديدا، وأن يشق أفقا بكرا، ويأتي للناس بمعجزة تثبت لهم – أي الشياطين – أنهم أهل للخير. فتصارع الشياطين حول هذا، واعترض كثير منهم على ذلك فان هذه المحاولة لا تدخل في نطاق ما كلفوا به من عمل ونيط بهم من مهمات، ويرى " ارقط " كبير مستشاريهم أن زعيمهم الجديد يكلفهم ما لم يألفوا وما لم يخطر لهم ببال.

أرقط: هذه محاولة لا تدخل في نطاق ما توسدنا من عمل وما نيط بنا من مهمات، فأنت تكلفنا ما لم نألف وما لا يقع لنا ببال.. نحن نصلح البشر؟!.. (يتضاحكان) محاولة مكفول لها الاخفاق!

بزعبول: (غاضبا) علينا أن نحاول فحسب.

[1] أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، ص 190، 191.

أرقط: هذا مروق عن دستورنا الشيطاني المقرر، وتمرد على شريعة ابليس الأعظم!

بزعبول: (ضاحكا) لا مروق ولا تمرد...

أرقط: (متعاليا بصوته) تلك حيدة واضحة عن طريق السلف الموقر "[1].

وانتهى الأمر بهم الى قبول المحاولة، وكان البعض يرد لها النجاح، والبعض الآخر لا يريد ذلك.

وتطالب بكفالة الحرية للجميع.

إبليس لا يحمل الخير للإنسان، فهذه سخرية، إلا أن الكاتب المسرحي يرى أن هناك تمردا داخل عالم الشياطين، فالصراع قائم في تفعيل الخير داخل عالم البشر، لما شاهدوه من ظلم واستبداد بين الانسان وأخيه الانسان ولحدة هذا الظلم تدخلت الشياطين لزرع الخير ونبذ الشر، وهذه الجمالية التي نراها في الحدث لها تأثير عميق في شعور وإحساس المتلقي، وبات الصراع قائم لنرى رؤية أخرى وهي أن حرية التعبير مسلوبة، ومسرحه من الواقع الاجتماعي، ثار على الفساد الخلقي والاجتماعي داخل المجتمع المصري متأثرا بالتيار المسرحي الواقعي، والثقافة الأوربية. تطلعوا الى الحرية في ابسط اشكالها وهي حرية التعبير التي رأوها تسلب، كما رأوا انتكاسة حكم المستبد العادل، الذي سارت وراءه قوى أصحاب المصالح تحاول ان تحمي مكاسبها بكبت الحريات، وكان حوار المسرحية حيا متحركا خاليا

[1] نفس المصدر، ص229.

من الجفاف والاطناب كما كان معبرا عن الشخصيات أكثر من تعبيره عن أفكار المؤلف.

المسرح العربي الذي تقلد الطلائع وسار على درب المسرح الأوربي، خدم الثورة في طروحاته ونال من ويلات التهميش، فقد تأثر محمود تيمور بالمسرحي الفرنسي موليير، والكاتب موباسان ووضع لمسات إضافية من حيث الحوار والواقعية متأثرا بالبيئة المصرية، سلط الضوء عن البرجوازية والطبقية وحمل الفكر الثوري، فقد تصد الى الاحتلال والغزو الأجنبي، وبرز في الادب حتى تقلد مناصب عليا ونال أوسمة وجوائز.

5- هنريك ابسن

اعتبر النقاد هنريك ابسن Henrik Ibsen(1828-1906) أبو المسرح الاجتماعي المعاصر الذي يرى على أنه ثورة اجتماعية على الفساد بجميع أشكاله، فهي تحاكي واقعا أو صراع بين الانسان ومجتمعه ويعتبره شكلا من أشكال الثورة، في نهاية القرن التاسع عشر ثار على المواضيع الاجتماعية في أوربا، ولأنّ " الحدث نفسه في المسرحية الاجتماعية هو شكل من أشكال الثورة نظرا لأنه هجوم على مفاسد العصر"[1]، بعد انتقاله الى روما كتب مسرحياته الملحمية، وقد أسس للدراما أساليب وطرق درامية تجعل من الممثل في اعداد أدوارهم التركيز على الشخصية

[1] روبرت بروستاتين: المسرح الثوري، ص27.

التي يتقمصها والخروج من كيانه الشخصي والذاتي والعيش بكل جوارحه في مكنونات الشخصية الملقاة على عاتقه.

واتخذ من المسرح وسيلة أو أداة في يد المتلقي والمشاهد حين رِؤية العرض المسرح يضع نفسه في دائرة العرض والمشاركة في حل قضاياه، فقد يرى أن المسرح ذلك المفتاح السحري لحل المشاكل العالقة في المجتمع، والسبيل الى التعبير عن مقتضيات حياتهم، وقد يتحول الى ساحة للتعبير عن كافة الآراء والاتجاهات الفكرية والسياسية.

أراد ابسن أن يوجه المشاهد الى مسرحه الرومانسي الثائر من الداخل، فقد نلتمس ذلك عندما يكون ثائرا على العبودية نحو التحرر الفكري وحرية التعبير يرغب في الانتقال من داخل المسرح الى الفضاء الخارجي مع كبح جماح النفس، ولا يترك لها زمام الأمر بل يضع لها مقاييس وحدود حتى لا تنفلت، فما ذلك الى دعوة الى الاستقامة، " فابسن اذن ثائر رومانسي له خدين كلاسيكي يردع نزعاته المندفعة نحو التحرر الشامل، والتعبير عن النفس، والمثالية الأخلاقية، وذلك بكبت حريته، وردع ثورته وامتحان مثله في دنيا التوطن والتراضي "[1]، كتب مسرحية " بنت الدمية " فهي عبارة عن مأساة، حكاية امرأة تنتقل من لعبة أبيها الى لعبة زوجها، نورا وهيلمر زوجان سعيدان تزوجا من عدة سنين ولهما أطفال، يعيشان حياة سعيدة وهادئة ولكن

[1] روبرت بروستاتين: المسرح الثوري، ص46.

تخفي نورا الكثير تقترض وتجمع المال من اجل مرض زوجها، وتكتشف الحقيقة وتظهر حقيقة زوجها، تترك البيت وتبحث عن حقيقة أخرى.

وفي الحقيقة ان ابسن أراد من ذلك كشف حقيقة المجتمع وما آل اليه من خداع وغش، وكان للمسرحية أثر كبير بين الرأي العام حتى انتقد ووصف بأبشع الصفات، وكان له دور في تغيير النظرة الى المرأة، " فان مسرحيات مثل (براند) ملحمة ثلج وجليد تدور في حياة الشمال الثلجي، وشخصيتها الرئيسية كريهة ممقوتة، هي من أعظم أعماله الأبقى قوة وأثرا أشبه من أعماق عقلية أصيلة ذات صلة وثيقة برحيله عن النرويج "[1].

ابسن والمرحلة الواقعية

لا يكاد يخلو مجتمع من الفساد، وإن مستويات الفساد لا تقتصر على الفساد الخلقي، أو الفساد المنظم، ولا يستطيع المجتمع ان يعيش مع تفاقم ظاهرة وطبيعة هذا الفساد، وتبرز كيفيات محاربته وتتخذ كل الطرق والسبل للحد منه، " بعدما عم الفساد في المجتمع وخاصة بين علياء القوم وكبراء المجتمع فكتب ابسن مسرحية "أعمدة المجتمع" 1877 " استخدم إبسن في هذه المرحلة النثر كأسلوب تعبيري، ليتلاءم مع نماذجه الحيّة وشخصياته الواقعية التي أصبحت تتصارع مع مشاكل اجتماعية كتحرير المرأة والرياء الاجتماعي والفساد السياسي والحتمية البيولوجية وأشباح

[1] روبرت بروستاتين: المسرح الثوري، ص48.

الماضي وغيرها من مشاكل العصر "[1]، " والشيء الملفت في هذه المسرحية، ذلك التغيير المفاجئ الذي طرأ على الشخصية الرئيسية بيرنك، أعني به الندم والتخلي عن الماضي في حديث طويل مليء بالوعظ، وهو سمة لم تتكرر في مسرحياته الأخرى "[2]، وكتب (بيت الدمية) أو (منزل العرائس) 1879، وعرضت في مسرح إنكلترا، وألمانيا، وفرنسا، وكان لهذه المسرحية دور في تحرير النساء من العبودية وغطرسة الرجل عليها، وبدأت المرأة تبحث عن ذاتها وتفتش عن شخصيتها " وشاء ابسن للبحث أن لا يثمر اتفاقا بين الزوجين وخرجت نورا وبخروجها يسمع صدى باب كبير يغلق، وهذا الصدى ردده العالم بأسره، ورددده ملايين النساء التي حررها ابسن، أو وضعها على درب التحرير، كما أنه أوصد الباب في وجه المسرحية التقليدية المصنوعة، وابتدأ عهد مسرحية الآراء والأفكار "[3] وقد أثارت هذه المسرحية جدلا كبيرا لأنها ضد المقاييس والأعراف المسرحية وأحدث ابسن انقلابا في المسرح، وكانت انطلاقة لمسرح بنظريات جديدة واعلانا لبداية مسرح حديث، يعالج مواضيع اجتماعية المال والزواج، وابدع في الأسلوب واللغة " وبالإضافة الى ذلك أوجد ابسن عنصر المناقشة، فقبله كانت المسرحية تسير نمط تقليدي من العرض والتعقيد ثم القمة والتأزم فالخاتمة. وبعده أصبح عرضا وتعقيدا ثم مناقشة، وعلى هديها يتقرر

[1] فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، مؤسسة الدراسات الجامعية، بيروت، ط1، 1988، ص134.

[2] ماركس ملتون: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ص64-65.

[3] ابسن هنريك: الأشباح، ترجمة وتقديم عبد الله عبد الحافظ، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الاعلام، الكويت، العدد 201، 1986، ص16.

مصير الشخصيات "[1]، عمل على تجديد الواقعية في مسرحه فانتقد من رواد المسرح والكتاب، فحدث شلخ بينه وبين هؤلاء فتطاولت الصحف على شتمه وسبه، لأنه عالج قضية لم فكرة لم تتفق مع الفكر الإنساني، وقد ورد في مسرحية "الاشباح" سنة 1881 على ان الاشباح لها دور في الوراثة والتقاليد البالية، وتقف حائلا دون تكامل الشخصية الفردية، فقام ابسن بالرد في مسرحية (عدو الشعب) 1882 أو (عدو الناس) نجد في هذه المسرحية أن الدكتور ستوكمان يقول الحق ويصدق في حديثه دون ان يبالي ويقدم المصلحة العامة على المصلحة الخاصة، رغم انه ذاق من الظلم والاضطهاد، ونال من ذلك عداوة المجتمع لكنه وقف صامدا في وجه الجميع بصدق حديثه وقول الحق، وقد بلغ ابسن من الفكر والخيال والابداع في كتاباته المسرحية الواقعية " وفي سنة 1884 كتب ابسن مسرحية (البطة البرّية) التي ندرك فيها على التو ما بلغه من مجال فكري وخيالي جديد، وما أبدعه من بناء مسرحي يفوق أي نتاج أنتجه الطراز الواقعي أنذاك "[2].

ان مسرح ابسن ذو أسلوب فكري يتناول جملة من الأهداف، انتصار الإرادة الفردية وهذه الإرادة لا تتحقق إذا تأثرت بما يحاط بها لذا يجب ان تتبع من داخل نفس الانسان، فالتغيير لا يتحقق الا إذا تغير الانسان في حد ذاته فالإنسان

[1] ابسن هنريك: الأشباح، ترجمة وتقديم عبد الله عبد الحافظ، ص16.

[2] فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص137.

ابن بيئته يكافح من أجل التحرر من قيم اجتماعية زائفة، وهذا ما نراه في شخصيات مسرحيات (بيت الدمية والاشباح والبطة البرية ومسرحية عدو الشعب)، ناضل بكتاباته من اجل اعلاء كلمة الحق والحرية والسعادة والحب، ويعتبر هنريك أبسن ابا للمسرح الحديث فلقد شملت نظرته الى واقع الحياة المعاصرة.

إن علاقة الثورة بالمسرح عريقة وقديمة نمت وترعت منذ البدايات الأولى، وهيمن المسرح على الثورة وأصبحت الثورة احدى اتجاهاته وألوانه الفنية، يلقى اقبالا ومكانة بين جماليات الابداع، فلم يستطع المسرح الاستغناء عن الاحداث الثورية فهي مصدر يستلهم مادته منه، ويقتبس من أحداثها وذلك لأن المستجدات والاحداث والتغييرات والحالة المزرية التي آلت إليها المجتمعات على أرض الواقع توحي بذلك، يمكن إعادتها وتشكيلها مسرحيا بقالب فكري لمعالجتها، وما خلَّفه المسرحيون الأوائل من مناهج وتنظير تعد بحق لبنة ساهمت في أهمية تنوير الطريق نحو المسرح الهادف.

الفصل الثاني

الجانب النظري: الإخراج والبناء الدرامي للنص المسرحي

1- الإخراج المسرحي

2- فلسفة وجمالية الإخراج المسرحي

3- النص بين القراءة والمشاهدة

3-1علاقة المخرج بالنص

3-2 الرؤية الاخراجية للنَّص

4- المخرج والجمهور

5- ماهية التكنولوجيا وعلاقتها بالمسرح المعاصر

6- البنية المسرحية المعاصرة واستراتيجية الاتصال

7- التقنيات الاخراجية في الإخراج المعاصر

توطئة:

لكل علم أطر تحدده وجوانب تصورية ونظرية، وعالم المسرح بوصفه عالم العلاقات يهتم بإعادة تصور للدورة الحياتية الإنسانية وصقلها، وان تعددت جوانبها التاريخية، الثقافية، الاجتماعية، البيئية، وكل ذلك من منطلق منهجي ونظري محدد، وهذه الأطر تهدف الى توضيح معالم نموذجية نظرية قابلة للتطبيق في الواقع أو قريبة منه، ولأن للمسرح منهجا للتطور ومحورا وهدفا في اجلاء الغموض على القيم والجمالية والفكرية والنفسية والاجتماعية، وكشف اللثام عم تزخر به الحياة الإنسانية من نتاج فني ابداعي، وأن المنحى والتقنيات التي أحدثت في المسرح احدى الأسباب التي ساهمت في انارة الطريق في تبليغ وإرساء الأفكار.

1- الإخراج المسرحي

إن وظيفة الاخراج المسرحي عريقة وقديمة قدم الإنسان، باعتبار أن الإنسان صانع المسرح، منذ النشأة الأولى، وذلك عندما وطأت قدم سيدنا آدم عليه السلام الأرض، والحياة الإنسانية في تغير، تؤثر وتتأثر إذ انها قائمة على مبدأ التغير لأن التغير سُنة كونية ، وأمر فطري، وتتأثر بما يحيط بها على سطح الأرض وهذه التغيرات تتفاوت وتتعاقب، وقد غيرت الثورات والتحولات، والتطورات والحركات خلال مطلع القرن العشرين بشكل أساسي في الإخراج المسرحي، وتنوعت

المعايير الجمالية أكثر من أي وقت مضى، وكان لظهور النظريات أثر كبير في اختلاق هذا التنوع.

وبالرغم من البدايات الأولى لفن الإخراج المسرحي إلا أن لفظة مخرج من الناحية التاريخية لم تظهر إلا في حوالي النصف الثاني من القرن التاسع عشر حيث يعتبر دوق (ساكس ميننجن **Sax Mienengin**) الذي ظهرت فرقته لأول مرة في برلين عام 1874م وقد قام بعدة أعمال اخراجية، " وإذا كان أرسطو Aristote أول من نظر للخطاب المسرحي في كتابه " فن الشعر" اعتمادا على أعمال سوفكلوس وأسخيلوس ويوربيديس وأرستوفانوس، وإذا كان أسخيلوس أول من كتب نصا دراميا وهو "الضارعات"، فإن الإخراج المسرحي لم يظهر إلا في منتصف القرن التاسع عشر مع الألماني ساكس مننجن في 1874م، وإن كانت كلمة الإخراج قد استعملت سنة 1820م "[1].

ويرى "باتريس بافيس" في قاموس المسرح " إن الإخراج مصطلح حديث العهد، يعود تاريخه إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر"[2]، إلا ان هذه الوظيفة دون لفظها موجودة ومسايرة للعمل المسرحي، ونظرا لتداخل الآراء والاتجاهات تعدّدت المفاهيم لمصطلح الإخراج، فهو تحويل النص المكتوب إلى عرض نابض

[1] Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales.Paris.1980.P:254.

[2] Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, édition Dunod. Paris. 2002 P: 210.

بالحياة، نص مسموع ذي حوار يحمل في طياته صراع، وان اختلفت أجناس النصوص من نص أسطوري أو ملحمي الى نص مسرحي يتم عرضه.

ويشترط من النص الأصلي التوافق الدلالي والشكلي بين النص المسرحي والمصدر " من الحياة المثالية للكتاب الى حياة مادية على خشبة المسرح "[1] مع مراعاة اختيار النص وتلائمه مع المجتمع وعقائده، وتجعل مجمل عناصر العرض المسرحي Exposition théâtrale المختلفة منسجمة مع بعضها البعض ضمن رؤية فنية وفكرية مع دراسة المسرحية بدقة لمعرفة معناها وخصائصها، ومكان وزمان حدوثها ودور كل شخصية وعلاقتها ببعضها البعض عن طريق الإيقاع والحركة، " ومن هنا يمكن الاطمئنان إلى أن الإخراج عملية لتحقيق التصور الكامل لنص ما على الركح تبعا لرؤية تستوجب اتباع خطة واضحة لإبراز فكرة وبلوغ قصد"[2]

إنّ هذه الوظيفة في بداية الأمر أسندت الى الممثل البارز أو النجم بعدما كانت من وظيفة سلطة مؤلف النص، إلا أنها لم تكن بالشكل المطلوب، ليظهر المخرج جامعا بين سلطة المؤلف Ecrivain ونجومية الممثل، فالتحكم في النص والعرض المسرحي ليكتمل الفعل Action الدرامي ويصل بالفرجة المسرحية الى

[1] عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996، ص31.

[2] أحمد أمل: فن الإخراج المسرحي من الرؤية الى التطبيق، محاكاة للدراسات والنشر التوزيع، ط1، 2011، ص28.

أقصى مراحل التشويق والاثارة، ونوجز من المهام المسندة للمخرج في " استخلاص الفكرة من وراء عبارة بالتحليل، أو بالتفكيك، توجيه صوت الممثل ومشاعره لخدمة الفكرة التي استخلصها خلال رؤيته في اخراج النص المسرحي Texte théâtrale المعين، " فالعلاقة بين النص والعرض، هي علاقة استكشاف العقل باستكشاف الفعل "[1].

كما إن توجيه حركة الممثل في صوب الفكرة المستخلصة من الحوار والعلاقات والدوافع مع مراعاة تناغم الحركة شكلا في حالة صنع اكتمال فني للعرض، تهدف الى إيجاد حلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد عن طريق التصوير والتخيل واستشارة المصممين والمساعدين، والاستعانة بخبراته "[2]، فهو ذلك المخطط المفكر المبدع لإنتاج مشروع مسرحي يدرك الفكرة التي تناولها المؤلف للوصول الى ترجمة نص مكتوب الى نص مرئي يتفاعل مع المتلقي بإحساس وألفة، والنص المسرحي يصنع بذاته تلك اللمسات السحرية، مثله مثل الرواية التي تقرأ ان أحسن كاتبها في بعث الروح الجمالية بداخلها و" المسرحية في الحقيقة تصنع إخراجها بنفسها يكفي أن يكون المرء يقظا، وغير مفرط في ذاتيته حتى يراها ترسم حركتها

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي (الكلمة والفعل)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003، ص16.

[2] أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004، ص14.

وتدرب الممثلين مؤثرة عليهم بطريقة سحرية "[1]، ويبقى المخرج ذلك الساهر على تحمل مسؤولية تفسير النص واختيار الممثلين والمناظر والأزياء، والعمل على البروفات والسهر على العوالم الفنية للعرض المسرحي مثل الإضاءة، المؤثرات الصوتية، والاكسسوارات... جوانب متعددة فنية وفكرية وإدارية.

2- فلسفة وجمالية الإخراج المسرحي

مرَّ الانسان منذ أن وطأت قدماه سطح الأرض بعدة عصور تاريخية وبفضل عقله كشف القليل من الأسرار والخفايا الكونية وتمعن بفكره فيما يدور حوله واستفسر عنها بتجاربه فبدأت تتضح أمامه معالم الكون والذات الإنسانية، فارتقى في شتى العلوم بفضل تلك الذاكرة التي حفظت تلك العلوم، إلا أن هناك علوما وتجارب اندثرت مع العصور الغابرة ومازال العلم يتساءل عن فحواها، وأدى الفكر الإنساني الى تطوير العلوم والفنون والآداب، وربط العلاقة بين الفن والفلسفة وجماليات الابداع.

و" العلاقة بين الفلسفة والمسرح علاقة تبادل وتداخل. ومرد ذلك إلى أن المسرح إنتاج مركب، فهو لغوي ومعرفي وأدبي وتقني، ويشكل موضوعا للتفلسف بقدر ما يتناوله هو نفسه من موضوعات تمت إلى الفلسفة بصلة وثيقة "[2] وان الرؤية

---

[1] جان فيلار: حول التقاليد المسرحية، تر: سعدالله ونوس، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص50.

[2] ألفريد فرج: أضواء المسرح، مؤسسة دار الهلال، ط1، 1989، ص283.

الفكرية للإخراج المسرحي المتمثلة في جمالية الحركة والديكور والإكسسوار والإنارة والملابس ... من منطلق فلسفي كان لها وقع في تجديد معالم الإخراج المسرحي، حيث إن الفلسفة تثير مشكلات وتساؤلات وحب الاستطلاع والرغبة في المعرفة وإن "ظهور مثل هذه الفلسفات والعلوم والنظريات الجديدة كان له أثر كبير في تحطيم معظم المعطيات الموروثة، ولا شك أن هذه التحولات الكبيرة في الأساليب الأدبية قد ساعد على رفع القيم الجمالية للمسرح الحديث من جانب، وإثراء الثقافة المعرفية على المستوى الإنساني من جانب آخر، في ترجمة وتجسيد المفاهيم النظرية بأطر جمالية جديدة تحقيقا لوظيفة الدراما كنشاط معرفي"[1].

هل يمكن القول إن الإخراج المسرحي مجرد تقنية وفن جمالي أم هو ذلك الرابط الفني يرتبط بالحياة ويخدم الإنسانية؟

ان المسرح بكل اتجاهات يعكس واقعا اجتماعيا سياسيا... للمرحلة التي يظهر فيها، ويُكَّيفه مع مجريات الاحداث في الحياة وذلك لكشفه وتوجيهه للأنظار إما لتصحيحه أو لتناوله، ويختلف المسرح عن بقية الوسائل الأخرى، السينما أو التلفزة في الهدف، فالمسرح هدفه إيجابي في جميع الأحوال، لأن المسرح من أكثر الأنواع ارتباطا بالواقع و" ننطلق من أن التجربة المسرحية ليست مجرد انعكاس طبيعي للموضوعات الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية، وإنما هي انعكاس موضوعي لها. يهدف الربط بين عناصر العمل المسرحي، وعلاقات الواقع التاريخي

[1] فؤاد علي خارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص 83.

في سياق يلتهب بالحقيقة الجوهرية. ويستكشف ""النموذج"" أو "النمط" ليس باعتباره صفة جامدة، أو قانونا ثابتا، وإنما باعتباره مستودعا للوعي الجمعي أو الرؤية الكلية للواقع "[1]، وإذا اعتبرنا أن المسرح يخضع للواقع الإنساني ولأهوائه، فإنه يتأثر بالمتقلبات السياسية والاقتصادية للبيئة والمحيط، ويصبح أداة تحريضية حماسية تحث وتحفز في المناصرة والتوجيه، وما يميزه انه تطبيق لواقع ظواهر مختلفة، فيستطيع ان يصف سلوك هذه الظواهر بمنتهى الدقة على الرغم من ان هذه الظواهر قد تكون مختلفة جدا من حيث بيئتها، ولا تربطه أي رابط أو مواثيق، " وقد يشترك المسرح والسينما في التأثير الجماهيري، في قاعة عرض واحدة على خلاف مع التلفزة في تواجد الجمهور، ويختلفان في طريقة التلقي، فالسينما تعتمد على فردية الاستجابة والمعايشة، والمسرح فيكون التلقي جماعيا، " فالتلقي جماعي تنصهر فيه المتعة، ويتنوع التذوق، ويختلف التجاوب. لكن كله في بوتقة المعايشة الجماعية لفن المسرح. كل ذلك فيه متعة ولذة " [2].

ان المجتمعات في حالة تغير، فيندمج ذلك التغير في محتوياتها فيحدث خلل فيصبح في حالة عدم التوازن، ويحدث من خلاله توترات في بناء المجتمع والتأثير على تلك الأنساق الاجتماعية، فالمسرح يبحث دائما على ضبط ذلك التوازن حتى يبقى متماسكا، " إن الأعمال المسرحية منذ العهود الأولى لم تظهر عبثا ولكن

[1] إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، عالم المعرفة، العدد 105، 1986، ص7.

[2] بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دار الهدى ، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص263.

تبلورت من ظروف وأحداث وعوامل " فالمسرح لا ينشأ من تلقاء نفسه أو ضمن عوامل خارجة عن الزمن الاجتماعي والمكان الاجتماعي. وإنما يتشكل من ديناميات التغير، وفعلها الدرامي المتبلور في الواقع الاجتماعي "[1].

فالمسرح كائن جمالي ذو صورة جمالية حسية تثير جمالية لدى المتلقي، عبارة عن لوحات متحركة عبر أمكنة بأزمنة متفرقة مما يزيد اثارة ذلك الجمال، وان مستويات التذوق الجمالي للمسرح يختلف حسب ذلك الفكر، وعلى ذلك يجب دراسة ميول المتلقي وتحديده من حيث المتعة واللذة، الى متعة الفرجة للوصول الى هدف جمالي يمتلك تأملاته الفكرية والبصرية، " وللذة المسرحية خصائص تميزها بحكم أن المتفرج يعايش موضوع لذته بطريقة مباشرة من خلال إدراك حسي تشتغل فيه كل طاقاته السمعية، والبصرية، حتى الشيمة في بعض الحلات "[2]، ومن عناصر الشخصية الذاتية السمعية والبصرية التي لها دور في منابع الإحساس والشعور الداخلي تعتمد على ذوقه فهي عناصر وجدانية وعقلية تختلف من شخص الى أخر.

3- النص بين القراءة والمشاهدة:

ان احياء النص المكتوب على نحو المعايشة لا القول المجرد، لابد له من الغوص في أعماقه، فالمخرج يجسده حركيا بأسلوب مسرحي ركحي وبناء فني ولغة

[1] إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، عالم المعرفة، العدد 105، 1986، ص8.

[2] بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دار الهدى ، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص263.

لها مفرداتها ومصطلحاتها ودلالاتها تتوافر على القدرة الإبداعية والرمزية، ترتكز على وسائل إبداعية، تساهم رؤاه للإنسان والفضاء والواقع، وتختلف الرؤى الاخراجية من مخرج الى آخر فيجسد المسرحية بموهبة ذاتية وقدرة فنية، ولمسات ممنهجة وتجارب امتزجت بالخيال والفكر اتبع فيها مناهج وأسسا، وقد تعددت وظائفه من " المخرج المفسر (المخرج الحرفي)، والمخرج – المرآة (المخرج الذي يحافظ على روح النص)، والمخرج المبدع (المخرج الذي يغير النص ويعيد بناءه من جديد)"[1].

وقراءة النص ليس كما يشاهد على الركح، لأن القراءة هي قراءة فردية تختلف بين قارئ وآخر من حيث الغرض والهدف ومن ناحية الكيفية، والمشاهدة تكون جماعية، و" العمل المسرحي عمل مركب، أن الكاتب المسرحي حين يؤلف مسرحيته لا يؤلفها للقراءة وحدها، وإنما يؤلفها للمشاهدة أيضا، ومعنى ذلك أن العمل المسرحي لا يتم بمجرد تأليفه، وإنما يتم في الواقع والحقيقة بعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح، ومشاهدته من الجماهير "[2]، ولتحديد الخطوط العريضة وأهم المعالم الموضوعية للنص المسرحي، والفهم الدقيق للإطار العام الذي يساعد في العرض المسرحي دون أخطاء تطبيقية وهدر للوقت وتسهيل العمل الفني لدى الممثل وإعطاء الصبغة النهائية للسينوغراف وتحديد الإضاءة والمؤثرات الأخرى يجب قراءة النص قراءة متكررة " لأنَّ القراءة الأولية للمسرحية لا تكفي، لأن هذه القراءة لا تتعدى

[1] محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1996م، ص: 179-180.
[2] محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ص274.

تحديد الخصائص العامة للمسرحية والخطوط العريضة للأحداث، لأنّ أهم التفاصيل لا يمكن الوقوف عليها بسهولة"[1].

إن تعدد النصوص النثرية، الشعرية والروائية، يجلى الاختلاف بينها في قراءة النص بينها وبين قراءة النص المسرحي، وان وجدت خصائص مشتركة بينها وبين الرواية من عنصر التشويق والصراع، والحبكة، والشخصيات، واللغة والسرد و" إن قراءة أي نص درامي ليس كما يقرأ نص من جنس روائي، ففعل القراءة مختلف باختلاف مكونات كل جنس على حدى. يتكون النص الدرامي Texte Dramatiqueمن أسماء الشخصيات تفصل عن حوارها الذي تتفوه به، ثم الحوار الذي تنطقه، ثم التصور السينوغرافي، وأخيرا التصور الحركي أو ما يسمى (Didascali) التي تعني الارشاد الصوري)"[2]

فالمسرح أفق متشكل من مجمل بنيات النص، هذا النص الذي ينسج وفق رؤية المخرج وليس منتج النص، وجملة العروض التي تفرضها طبيعة نوع النص المسرحي، فهو نتاج بعدي لا يظهر إلا بعد صياغة النص من المخرج، والمقصود النص المصوغ بشخصياته وزمانه ومكانه وفق رؤية ما للمخرج.

---

[1] ألكسي بويوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1976، ص 279.

[2] أحمد أمل: فن الإخراج المسرحي من الرؤية الى التطبيق، محاكاة للدراسات والنشر التوزيع، ط1، 2011، ص114.

ومن هنا يظهر الفرق بين النص المقروء والعرض المسرحي، حيث يستطيع المخرج استعمال قدراته التخيلية في اخراج العرض المسرحي بتفكيك النص في قالب ابداعي، وهنا تأتي أهمية العرض في تشكيل ورسم النص، " إن التخلص من سطوة النص بمعنى من المعاني تفكيكه، وتذويب علاماته في وسائط أخرى غير لسانية تعبر عن نفسها من خلال حوار عناصر الفرجة وتفاعلها "[1].

إن مراحل عملية الانتاج المسرحي بداية باختيار النص الى نهاية العرض المسرحي الذي تتضافر عناصره وتتكامل فيما بينها من الممثل والكلمة والاطار التشكيلي الذي يمتزج في الديكور، الملابس، الأقنعة، الإكسسوار، الإضاءة والجمهور فيم بينها تخطيط، وهذا التخطيط الاستراتيجي يقوم به المخرج، الذي في الغالب يكون مطلعاً بشكل كبير وقادر على التكيف مع النص ويرى الأشياء بعين المصحح الذي يبحث عن طريقة الامور تعمل بشكل أفضل، أو كيف أن تؤول إليه، وهي الشخصية التي تتميز بالقدرة على تحويل الأفكار من نظريات إلى واقع يمكن تطبيقه " فالصورة المسرحية كل متكامل، يعتبر نتيجة تضافر جهود إبداعية وحرفية يمكن إجمالها في عناصر أربعة: الكلمة، التعبير، الجمهور، التنظيم. وبصرف النظر عن ترتيب أهمية هذه العناصر وأولوياتها، فان الصورة المسرحية لا تتكامل إلا باكتمالها، فلا قيام لعرض مسرحي لا يتأسس على كلمة، مهما كانت أهمية هذه الكلمة، وسواء

[1] يونس لوليدي: النقد المسرحي العربي، تحولات الفرجة – كتاب جماعي منشورات المركز الدولي للدراسات الفرجة، مطبعة الطوبريس، طبعة 2013، ص63.

كانت تقدم مضمونا فكريا (اجتماعيا أو سياسيا أو اقتصاديا... الخ) أو كانت تستهدف مجرد الامتاع والتسلية "[1].

وفي ذلك يقول أحمد زكي إن " شكل الإخراج حينذاك، كان يتألف عادة من عدد من المراحل تبدأ بعد أن يختار المؤلف ممثليه، ثم يقرأ عليهم النص بصوت عال، ثم يشرح كيف ومتى يتحركون على الخشبة وتستمر البروفات لعدة لقاءات بين المؤلف والممثلين حتى يتم بعدها تقديم العرض للجمهور"[2]، ويتم هذا النشاط من اختيار الممثلين على الصفة التي يراها المخرج، وكذلك النص، وفق قواعد وأصول معروفة ويختار فيها الممثلون الأدوار التي يقومون بتأديتها كل على شخصيته، وتناسب الدور المتاح له، وكل هذا كان "بمثابة المعيار الأول لتوصيل المعلومات إلى الممثلين والجوقة والراقصين، وكانت تضم مجموعة من القواعد والأهداف التي تحدد شكل العمل المسرحي"[3]، فهذه الاستراتيجية تحدد ملامح عمل كل من الممثل والمخرج بدقة، وأدوار كل منهم في سبيل تحقيق العمل المسرحي وتوصيل ما يراد اصاله.

---

[1] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة العدد 19، مطابع اليقظة، الكويت، 1998، ص12.

[2] أحمد زكي، الإخراج المسرحي، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 12.

[3] أحمد زكي، م س، ص 13.

وكل تجربة إخراجية لا تتنامى إلا بتراكم خبرات تدريبية فنية، وتكامل المهارات من خلال القدرة الفعالة في التعامل مع فرق العمل، وذلك لضمان التوجيهات صوب الهدف المحدد وفق المعطيات والأساليب. ويستنبط قوانينه الإخراجية الخاصة به، ولقد صار من المعروف في نظر هارولد كليرمان " إذا كان المسرح الفرنسي مسرح مؤلف والمسرح الانجليزي مسرح ممثل، فإن المسرح الأمريكي مسرح مخرج "[1]، والعمل على الركح أن يقابله ذلك الشعور بالانتماء الى المكان والى الجماعة التي يتعامل معها.

وقد عبر المخرج الإنجليزي "بيتر بروك" في تجربته الاخراجية حيث قال: "حين أبدأ العمل في مسرحية أبدأ بإحساس داخلي عميق دون شكل كأنه رائحة أو ضوء أو ظل.وهذا أساس مهنتي وأساس دوري، وهو إعدادي لبداية التدريبات على مسرحية التي سأشرع فيها "[2]، وهذا الشعور بالانتماء ينمي تلك الشحنات التي من خلالها تساعد تلك المهارات الفنية والعواطف المساهمة في بناء العمل المسرحي، وليس العمل المسرح فقط، فالانتماء هو ذلك الإحساس الذي يخلق في نفس الإنسانية بالتشبث واليقين النابع من الداخل بين جنباته والشعور بالاطمئنان والراحة، فالشاعر والأديب ما نبع على لسان قلمهما الا ذلك الانتماء الذي يربطه ببيئته ومحيطه، والانتماء يخلق نوع من الاتصال مع طاقم العمل والروح الجماعية.

---

[1] هارولد كليرمان، حول الإخراج المسرحي، تر–ممدوح عدوان، دار دمشق –1988 ص 17

[2] بيتر بروك: النقطة المتحولة، أربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 154، 1991 ص 13.

إن القارئ للرواية أو المسرحية أو العمل الأدبي مهما يكن، فإنه كلما سار بين ثناية السطور إلا وارتسمت له معالم وتخيلات وصور، فيعيش تلك البيئة وشخصياتها وأمكنتها وأحداثها، وتختلف حسب كل قارئ كيف يصورها ويتصورها في عقله، بطبيعة الحال تختلف من شخص إلى شخص أخر وقد تتباين الكثير من التفاصيل رغم ترابطها.

حتى الأديب أو الكاتب حين ولَّد ذلك الابداع أو تلك المسرحية أو القصة فقد تجلت له ديكوراتها وشخصياتها، وكان يحركها كيف ما كان يريد من عمله ما يكون، إذن فالمخرج ذلك المهندس الذي يبحث عن نقاط الاشتراك في أدمغة المشاهدين فتصطف شخصياته معبرة ومتحركة وسط ذلك الديكور، قد يقدم أحداثا ويزعزع تلك الرتابة في القصة، وقد تأخذ شخصياته منعطفات قد أضافها ليضع المشاهد والمتلقي في ثنايا الأمكنة ويسير به ليكتشف ويغوص في تلك البيئة ليحفزه ويشوقه ويصل به مرحلة الاشباع.

إن المخرج مهندس بفكره وبلمسته ويمكنه إضافة حياة وصحة أكبر لجسد تلك المسرحية، فيدب فيها ذلك النشاط وتستلطف تلك الروح والحيوية التي تجذب وتعجب وتأسر.

قد يهمل الكاتب بعضا من الديكور أو لا يذكره البتة إلا ما كان مفروضا ومرتبطا بولوج شخصياته وخروجها وانتقالها بين الأمكنة والازمنة، وقد لا يحتاج لذكر الكثير

أصلا، إلا أن المهندس المخرج يلج لرحم العمل الأدبي ويولد التوأمة التي ترافق تلك الشخصيات ويحرس ان تولد حية، مليئة بالحركة جميلة في خروجها ومنتظرة لناظريها ومدهشة لمن يتلقفها، تضفي شرحا أخر وبعدا أخر للنص وتمنح ذلك المشاهد بالوجود فيها لا حولها ليعيشها ويتعاطف معها ويحكيها ويحاكيها.

فالمخرج هو الطبيب المهندس الذي قد تولد على يديه التوائم، وقد يكون ذلك الطبيب الذي يجري العميلة القيصرية لتبوء عملية الولادة بالفشل الذريع وتولد الحكاية ميتة ولا تلتئم جراح النص...

4-علاقة المخرج بالنص

4-1- الرؤية الاخراجية للنَّص

المخرج Réalisateur هو ذلك الصانع والمنتج للعرض المسرحي حيث استحوذ على كل العناصر التقنية والفنية المكونة لعملية الابداع العرضي، فهو الكاتب المخرج يكتب نصه على صفحات فضاء العرض بنظرة ثاقبة بدلالات ورموز متجانسة، ويرى عبد الباسط سلمان " تعتمد أية رؤية على ثلاثة عناصر هي الرائي وهنا قد يتعلق الأمر بكاتب السيناريو أو المخرج، ونجد في بعض الأحيان أن المخرج قد يكون نفسه كاتب السيناريو بذكائه وعبقريته وحسه وثقافته ومعتقداته وشعوره بالانتماء، والعنصر الثاني هو الواقع الاجتماعي والاقتصادي وقوى التحريك في هذا الوقع، أما العنصر الثالث فهو التوجه الخاص من خلال تأثير العنصرين

السابقين، ومدى التحكم في أدوات الخلق عبر مختلف مراحل العمل الفني لتصل الرؤيا إلى المتلقي بالطريقة المنشودة "[1].

إن اعتبار النص الأدبي نصا مسرحيا له خصوصية في صياغته الأدبية، يدرس من جوانب شتى معنوية ومادية تتمثل في الممثلين والإمكانات المادية، والنظرة العامة للكاتب الثاني أي المخرج لاعتبارات النص من جوانبه البيئية واللغوية، وقد لا يراعى في الاخراج الى نظرة الكاتب الأول وجاء على لسان أحمد باكثير " فالكاتب المسرحي لا يستطيع أن يتحكم تحكما تاما في عمله الفني كما يفعل كاتب القصة مثلا لأنه مضطر أن يراعي اعتبارات خارجية كثيرة "[2] لذا يجب أن يتمتع النص المسرحي بالإبداع القابل لتقديمه على الركح لما يكتنزه من دراما وفيرة وعمق للمضمون وسمو الفكرة في تناغم بين هاته الاحداث وأفعال الشخصيات، وتركيبة النص الأدبي التي يمكنها أن تسيطر على اذهان الجمهور ومحركا لمشاعره من بداية العرض حتى اكتماله وقد يمتد هذا التأثير بعد العرض ولمدة أطول، ويترك تلك البصمة الفكرية التي يريدها الكاتب أو المخرج.

والنص الذي يتم تحويله لعمل مرئي و" تظهر المسرحية الى الوجود عندما تمثل فقط، فالمسرحية ما هي إلا كلمات مطبوعة، قطعة من الأدب المسرحي، حتى

---

[1] عبد الباسط سلمان: التشويق، رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2001، ص 97.

[2] أحمد علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر للطباعة، 1994، ص26.

تتفتح فيها الروح عبر الجهود المشتركة لفريق العمل والجمهور، وإحضارها الى الحقيقة الصارخة والتي يتطلب وجودها الفعلي "[1].

وتتضمن حدثا دراميا يحاكي الطبيعة في نمو احداثه وتتابعها مبرزا ذلك الصراع بين الشخصيات ويراعى فيه ثنائية الزمان والمكان التي تناسب تلك الاحداث بلغة حوار سلسة وسهلة، والنص الذي لا يرقى أن يكون نصا غير قابل للعرض هو نص يتطلب إعادة التقويم والبناء ويتطلب الزج بالمفردات البصرية لتكون لبنة أساسية في تكملة العنصر المشهدي، وهذا بإيصال فكرة أو الترويج لمضمون أو الإيحاء لتوجيه نظر المشاهد والتأثير فيه بشكل يكمل المعنى ويؤدي الفعل، لأن النص هو اللبنة الأولى التي يبنى عليها العرض المسرحي، والمخرج ذلك المبدع يقوم ببناء الصرح الفني و" ليس الإخراج نقلا لرؤية المؤلف. وإنما هو نقل رؤية المخرج لرؤية المؤلف لو صح التعبير، وتتحرك رؤية المخرج في الحدود الموضوعية للنص شخوصا وأحداثا وزمانا ومكانا، وعلى قدر سعة الرؤية يكون عمق وشمول التفسير، والعكس أيضا صحيح، وعلى قدر العمق والشمول يكون غني الإضافة وعبقرية الخلق. "[2]

---

[1] ديفيد برتش، لغة الدراما، النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة ربيع مفتاح، طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر، ط1، 2005، ص21.

[2] نجيب سرور: حوار في المسرح، المطبعة الفنية الحديثة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة 1969، ص13.

ومن هنا نرى تباين بين الرؤيتين رؤية المؤلف والمخرج، فالمخرج رؤيته للنص بثوابت حدوده فيتقيد بالأحداث والازمنة والأمكنة، إلا أن هذا التقيد ليس بالتقيد الحرفي للنص وإلا لا توجد إمكانية إخراج النص المسرحي والتجديد في الموضوع حسب التغييرات والبيئة، وهذا التجديد مرتبط بعصرنة الإخراج، وقد نجد تعديلات وتغيرات على النص المسرحي أثناء مرحلة التمارين والاعداد، " وعمد (هنريك إبسن Ibsen Henrik) إلى كتابة مخططات أولية لمسرحياته، قبل أن يباشر بالكتابة الفعلية لنصوصه، وهي مخططات كان يجري عليها الكثير من التعديلات والمتغيرات فيما بعد،... فمسرحيات المناسبات التي كان يقدمها (شكسبير William Shakespeare) لضيوف الملكة (إليزابيث الأولى)، كان يكتبها أولا بشكل مخطط ومسودات أولية تكتمل أثناء تمارين الاعداد للعرض أو بعد العرض "[1].

ولدراسة الأسس النظرية لإخراج مسرحية ما يجب مراعاة النقاط التالية:

"أولا: مستويات الفكرة الأساسية التي يبنى عليها النص وتفرعاتها.

ثانيا: مستويات الصراع في النص.

ثالثا: مستويات الفعل.

رابعا: مستويات الشخوص.

خامسا: مستويات اللغة.

[1] مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، 2013، ص 134، ص135.

سادسا: الأسس النظرية "[1].

وتعددت الرؤى الاخراجية بتعدد المدارس والمذاهب وتجددت الحركة المسرحية المعاصرة واتخذت لها مناهج جديدة، وحرص كل من المخرجين ستانسلافسكي Stanislavski، وجاك كوبو Jacques Copeau، بريخت Brecht وبيسكاتور Biskator، آرتو Artou، ... بمختلف اتجاهاتهم وأساليبهم الا أن المخرجين امتزجت أعمالهم بجل التقنيات الاخراجية المعاصرة.

1-أ الحبكة

وتتولد عن الفكرة المسرحية في الرؤية الاخراجية للنص الحبكة التي لها وقع في بناء العرض المسرحي وتعمل على تطوير الفكرة وتتابع الأحداث وتخلق ذلك التأثير الكبير على المتلقي والقارئ وهي " بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها أرسطو بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح "[2]، وقد احتلت الحبكة تلك المكانة فهي تشتمل على الكل في البداية والوسط والنهاية كنسيج متماسك ولا يمكن أن يستغنى عن جزء منها، فهي كالروح للجسد و" جودة الحبكة لا تأتي من المهارة الآلية في صنعها فحسب، بل أن جمالها يأتي عندما يكون لها طولا ملائما، وأن الملائمة هذه تأتي من جمال التنظيم وحسن الترتيب، بحيث أكد أن

[1] أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، ص423.

[2] أرسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1983، ص 54.

طول الحبكة يجب أن لا يكون صغيرا جدا لا تستبين أجزاءه بوضوح، ولا كبيرة جدا، بحيث لا تدركه البصيرة "[1].

ومن خلال الحبكة يظهر ذلك الذوق والاحساس والقيمة الفنية، وقد تعدد أنواعها فقد نجد الحبكة في بداية العمل الدرامي الى نهايته فتعتبر حبكة بسيطة، لكن إذا عملت على رفع الحدث الرئيسي وقامت بتنميته الى أقصى حد فهي حبكة ذات عقد وتعدد أنواعها حسب ظهورها في النص المسرحي.

وكلما كانت الفكرة شاملة تجعل من المسرحية البقاء على ممر الأزمنة، فالمسرح الاغريقي تطرّق على يد سفوكليس... الى مواضيع حساسة تمس الفكر الإنسانية الالهة والقدر والوجودية، وبقيت تلك المسرحيات خالدة " إنَّ شخصيات مسرحيات سوفوكليس وتماثيل زوكسيس لم توجد في الواقع ولكن براعة مبدعيها تقنعك بوجودها "[2]، فقد نجد للحبكة مراحل أولها كاتب النص الذي يتأثر بما يجود به قلمه لا يكتب إلا بعد أن يدرك نهاية للقصة أو النص المسرحي، وهناك عدة مراحل ونأخذ ما يراه " الفيلسوف الحديث " هنري برغسون " فإنه يفضل كثيرا في مراحل بناء الحبكة، فيرى أن الحبكة تمر بأربعة مراحل هي:

1-عاطفة المؤلف الخلاقة.

2-خطته الديناميكية لتجسيد فكرته.

---

[1] مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص25.

[2] أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 2013، ص26.

3-فعله التأليفي الذي هو محاكاة للخطة الديناميكية.

4-فعله الدرامي، وما يرافقه من شخصيات وحوار ومشاهد "[1].

تكمن الحبكة في ارتباطها مع الدور الذي يلعبه الممثل الذي تدور حوله الأحداث وتسلسلها، فتنمية الصراعات المختلفة بين الممثلين الا ولها ارتباط مع الأحداث، وتكتمل جملة في الحدث الأكبر الذي من خلاله تتصاعد الأزمات الى ذروتها التي تأتي بعدها حتمية الانفراجات والحلول، و" يمكن القول إن الحد الصحيح والكافي للحبكة هو الطول الذي يسمح للبطل بأن يتغير من حال الشقاء الى حال السعادة، أو من حال السعادة الى حال الشقاء، خلال متوالية من الأحداث الحتمية والمحتملة "[2]، فعنصر الحبكة تظهره الشخصية من خلال تطور الصراع، والحبكة في حد ذاتها عنصر فعال يبرز حدة مضمون العرض، وذلك لأنها من الدعائم التي تربط الحدث السابق بالحدث المحتمل البعدي.

1-ب شخصيات المسرحية

يقوم المخرج بترجمة شخصيات النص وحركاتها، ومواقف حياتها على خشبة المسرح وتشبه الى حد ما حياتها الواقعية، ولا بد أن يكون انسجام مظاهر الشخصية في البناء من قول وفعل، فالشخصيات هي التي تحدد الحدث فالكاتب يرسم الشخصية عند بدء كتابة النص المسرحي ويتخيل معالمها وسماتها وقبولها لدى

[1] مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص43.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار أويا، طرابلس، ليبيا، ط1، 2006، ص75

المتفرج، ولا يكتمل ذلك الى بالبحث في أعماق الشخصية التي يريد ابرازها الى الوجود من حيث الأوجه الثلاث الاجتماعية والجسمانية والنفسية، وبذلك تبرز المكنونات الداخلية للشخصية، لما لها أثر من الناحية المزاجية واللغوية حتى يتوصل المتلقي الى تبني فكرة التقمص ولفت انتباهه، و" الكاتب المسرحي ذو الاصالة لا يعنى بالضرورة بخلق أناس واقعيين أحياء، بقدر ما يعنى بتجسيد بعض مظاهر التجربة في شخصياته "[1]، و" تبقى الشخصيات وحدات أفعال ثابتة، يقسمها باتريس Roland Barthes * الى فئتين: -وحدات أصلية أو النواة وهي مركز الفعل المحوري الذي تتأسس على كاهله بنية النص. -وحدات ثانوية تكميلية وهي خاصة بالمؤشرات والحوافز غير مرتبطة بتطور الاحداث "[2].

ان التقمص والدخول الى عوالم الشخصية التي نريد رؤيتها من خلال شخصية أخرى لا تكتمل الا إذا كان هناك ارتباط وثيق بين الشخصيتين المؤدية والمؤدات ولا يتحقق ذلك الا بوجود معطيات لدى الممثل من تجارب ومعارف ثقافية وتصورات فنية، وتذوق جمالي، وعند وضع فكرة المسرحية في بادئ الأمر الا ويضع الكاتب تصورات للشخصيات التي تقوم بتحريك العمل المسرحي، و" ان تكامل الشخصية المسرحية هو دائما نتاج مجموع الجهد الروحي والجسماني عند

---

[1] مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، ص 100.

*رولان باتريس 1915-1980: كاتب وناقد فرنسي، يعتمد اللسانيات والتحليل النفسي والانتربولوجيا لاستنطاق النصوص الأدبية والاشهارية، من انتاجه" الاسطوريات 1975، لذة النص 1973.

[2] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، وهران الجزائر، 2011، ص196.

الممثل، ذلك الجهد الذي يكشف عن أدق رابطة أو علاقة متبادلة في السمات الخارجية والداخلية للشخصية الإنسانية "[1]، و" لنا أن نذكر أن الكاتب المسرحي الأمريكي الشهير آرثر ميللر Arther Miller كثيرا ما يلجأ الى مثَّال يصنع التماثيل للشخصيات الرئيسة في مسرحيته، ويصطحب هذه التماثيل الى بيته لكي يعايشها كما تصورها، يحدثها وتحدثه، الى أن يصل في النهاية الى بروز شخصيات المسرحية وحواراتها وصراعاتها وانفعالاتها "[2]، وهذا التحديد والمعايشة للشخصية من قبل الكاتب لضبط ذلك التنامي وبلوغ التكامل الداخلي والخارجي وضبط الصراع بين محتويات الشخصيات وانتماءها للبيئة التي يعايشها، وذلك لأن الشخصية هي المحور الأساسي الذي يجمع بين محتويات العرض Exposition المسرحي، " الشخصية هي التي تخلق العقدة، أو الحبكة أو الموضوع، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية، وأن المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف الأحداث "[3]، فالشخصية ركيزة العرض المسرحي لأنها هي التي تقوم بتنميته وتطوير العقدة، لأن العقدة لا تظهر ولا تولد إلا بالشخصية.

---

[1] الكيسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص162.

[2] عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكري العربي، القاهرة، ط1، 2011، ص176.

[3] عواد علي: غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية العرض والنص والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص50.

1- ج الحركة

استخدم الانسان للتعبير عن غريزته ومعتقداته أشكالا من الحركة الايمائية للوصول الى دلالات ورموز تعبيرية، وأخذت تلك الحركة Le movement في التغير المستمر وأصبحت الحركة جزءا من العروض المسرحية ان لم نقل أصبحت الحركة ذاتها، ذلك الفعل المحرك للعروض المسرحية، وظهرت ملامحها حسب بيئتها متأثرة بالعوامل والمؤثرات النفسية والاجتماعية لتشكل مجموعة من الدلالات، و" الجسد البشري في كل حركاته، وسكناته، واستقامته، وانحناءته... يصبح لغة صامتة في التمثيل الصامت فالجسد هو وسيطه الأوحد في إيصال موضوعته التمثيلية للجمهور من دون استخدام الحوار ويمكن ان يوظف الرقص والحركات الإيقاعية التي تخدم مسعاه "[1]، والحركة ترجمة للأفكار والدوافع يقوم بها الممثل لما يجول بداخل عقله من أفكار ومشاعر، وتكون هذه الأفعال تلقائية وأخرى يتعمدها الممثل ليبوح بما يريد ايصاله للجمهور، وكلما تفنن الممثل في الحركة الا وكانت الرؤية الفنية لها قيمتها الجمالية ومتعددة الدلالات، فالحركة رسالة بصرية ذات دعائم يرتكز عليها الممثل في أفعاله وأعماله، و" الحركة على خشبة المسرح أكثر جدلاً من وضعها في الحياة اليومية، وبالتالي فهي أكثر انتباها وإدراكاً وأقدر تصويراً على الإحالة إلى فكرتها الموظفة لأجلها "[2].

---

[1] عقيل مهدي يوسف: أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1988، ص25.

[2] دين الكسندر: أسس الإخراج المسرحي، تر: سعيد غنم، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص 367.

وفن التمثيل يبنى على عدة معطيات تكمل بعضها البعض لتكتمل الصورة النهائية لمجانسة للعرض المسرحي في جميع عناصره، و" تسلية على المسرح يشترك فيها الصوت والحركة الجسدية والتعبير البصري، لمحاكاة أو تجسيد الأحاسيس والمشاعر الناشئة عن الطبائع المختلفة، والفضائل، والشرور التي تحدث للطبيعة الإنسانية "[1]، وحركة الممثل الجسدية على الخشبة تحدد ايقونات دون اللفظ اللغوي، بحيث تعطي مفهومها المباشر، ولا يختلف في فهمها المشاهد، تنتقل من لفظ مكتوب في النص الى ملامح معبرة بفعل حركي آلي " ويحاول هيل في مقالته أن يجعل من فن التمثيل مسألة آلية مبرمجة، ويقول انه من الممكن اختصار كل الأحاسيس الدرامية الى عشرة: الفرح والحزن والخوف والغضب والشفقة والاحتقار والكراهية والغيرة والتعجب والحب، فيعرف كل منها شارحا مع أمثلة من المسرح، محللا من خلال حركات جسدية "[2].

إن الحركة على خشبة المسرح مستمرة في جميع الاتجاهات بكل أبعادها مما ينتج عن ذلك قوة وطاقة استمرارية لدى الممثل، قوى داخلية وخارجية تتمثل كل منهما في الفعل الخارجي واستمرارية النشاط الجسدي ونشاط داخلي فكري وعقلي لأن "حركة الممثل تبقى مستمرة خلال العرض ما دامت هناك قوة دافعة، ونعني بها الفعل الذي يبقي الممثل في حالة معايشة أو تمثيل في الأثر، فلا يمكن للممثل أن

[1] مارفن كارلسون: نظريات المسرح، تر: وجدي زيد، ج1، 1997، ص320.

[2] مارفن كارلسون: نظريات المسرح، تر: وجدي زيد، ج1، 1997، ص321.

يعود الى ما كان عليه قبل بدء التمثيل، والقوة الدافعة هنا تتناسب مع الرغبة والفعل، مع مكانة الشخصية وأفعالها وحضورها"[1]، وينتج ذلك الاختلاف بين المسرح والانواع الأخرى من الفنون البصرية، فالمسرح عمله لحظي فحياة المسرحية وروحها ومكوناتها ونجاحها أو عدم ذلك بيد الممثلين ولولاهم ما تجسد نص المؤلف، فحركة الممثل هي ذلك الأساس أو البناء المعماري الذي يبنى عليه هيكل المسرحية وتقوم عليه ثوابتها وأطرها، " ويقدم فادريكو ملحوظة عن أسلوب التمثيل فيقول: إن الحركات والاشارات تصبح لا غنى عنها وذات مغزى إذا ما كشفت في عمق عن الدلالات الداخلية في المسرحية وعلى هذا فحياة المسرحية في أيادي الممثلين "[2]، فتقنية الحركة مفتاح للتعبير عن مدارك الشخصية بمفهوم واحد وبأسرع السبل يتناولها مجموع من المتلقين في نفس اللحظة وبنسق واحد بأبعادها وتراكيبها " تستطيع أن تعبر عن طريق الحركة، عن كافة عواطف وأفكار الشخصيات الفنية التي يؤديها "[3].

وقد اتخذ المنظرون والمخرجون الحركة نمطا وسبيلا ومنهاجا لتوصيل تلك التعابير والحجج والبراهين و" كان للمخرج الروسي "مايرهولد 1874-1940" أسلوب خاص في تدريب الممثل، فهو لم يعتمد الواقعية النفسية التي نهجها "ستانسلافسكي"

---

[1] دافيدوف لندا ل: مدخل علم النفس، تر: نجيب خزام وآخرون، ط3، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983، ص431.

[2] مارفن كارلسون: نظريات المسرح، تر: وجدي زيد، ج1، 1997، ص128.

[3] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص72.

في أداء الدور المسرحي، بل اعتمد نظام اسلبة حركة الممثل وتعابير صوته وجسمه فضلا عن اسلبة عناصر الإنتاج "[1]، فالواقعية لا ترتبط بكاتب أو مخرج، فالمخرج ستانسلافسكي وضع منهجا واتخذ طريقة ومنهجا في تدريب الممثل، والمسرح الايهامي اشتمل على اتجاهين الواقعية والطبيعية، وهنا ايهام المتفرج على أن ما يقدم على الخشبة حقيقة، وهذا ما يتم السعي اليه ومحاكاة الأصل.

الحركة هي العنصر الحيوي الأساسي على خشبة المسرح، لأنها ذلك الرابط الذي يوحد بين الممثلين ويخلق ذلك الشعور الذي تتولد منه الاحداث وتتطور وتدمج الجمهور مع الممثلين، وكل حركة في الجسم هي تجسيد لفكرة ما.

4- المخرج والجمهور

إن الجمهور هو العنصر الفعال لكل الفنون ان قل أو كثر، فالعمل الفني لا يصل ذروة الإبداعية ما ان لم يلهم الجمهور والاستحواذ على مخيلته ومداركه، وبدون جمهور لا يرقى أن يكون فنا، والسؤال المطروح كيف بالمخرج أو الفنان أن يصل بفنه ويمتلك قلب هذا المشاهد ويصبح تابعا لا متبوع؟ ويجب على المخرج أن يعرف ميولاته الفنية مع إدراك اختلاف مقاييس المستوى الثقافي وانسجام الذوق والبيئة، ولا يمكن الارتقاء بالعمل الفني إلا بطرح مواضيع جذابة، وقبل ذلك يتم تحديد الجمهور المستهدف بالعرض لأن " المتفرج يملك الحق في التقدم بهذه

[1] عادل كريم سالم: مقال نظم التمارين المسرحية وبناء الخطاب الجمالي في أداء الممثل المعاصر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ص12.

المطالب ذاتها الى المخرج: لماذا هو يتناول هذه المشكلة؟ وما الذي أثاره فيها وجذب اهتمامه؟ وكيف سينير له الحياة التي عبر عنها في المسرحية؟ "[1].

وعلى ذلك عند تقديم العمل المسرحي أو كتابة نص مسرحي يحاول صاحبه ان يضع في الحسبان بعض الجوانب ذات العلاقة لدى الجمهور المتلقي:

أ- الجانب الفكري: ويتمثل في دراسة تلك الأفكار والرسائل والدلالات التي يتم ارسالها عن طريق العمل الفني.

ب- الجانب الجمالي: الذي ينتجه الإحساس والشعور الداخلي، ولا يتأتى ذلك الا بإيقاظ الحس الداخلي، لأن هناك جانبا جماليا خفيا في الانسان يحب كل ما هو جميل.

ج-الجانب الوجداني: ويتعلق بالجانب العاطفي والشعوري، واللذة والألم والسعادة والعرض المسرحي يعمل على إنماء المشاعر والأحاسيس بالصورة الإيجابية لدى المتلقي.

د-الجانب الثقافي: يختلف الجمهور في مستواه العلمي والثقافي، ويجب مراعاة هذا الجانب.

إن العمل المسرحي يكتب للجمهور فتكون علاقة الممثل بالجمهور حرة ومباشرة لخلق ذلك الشعور وكسر الحاجز و" إن فلسفة (راينهاردت) تتمثل في أن

[1] الكيسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص32.

لكل مسرحية أسلوبها الخاص، ولا يهمه أي أسلوب يختار بقدر ما يهمه نجاح العمل المقدم جماهيريا، وتقريب طرفي القضية في العرض المسرحي، الممثل والجمهور، إلى أكبر حد ممكن، وخلق المودة والألفة والصداقة بينهما "[1]، و" أن أزمة التجديد في هذه التجارب من فكرة الاختبار المسرحي مع الجمهور الذي من شأنه أن يقود إلى تثمير لغة الاتصال الفكري والفني ويضمن التأثير والإقناع في قلب المتعة والتشويق، فكثرت «توابل» التشكيل المسرحي إلى حد «الفقر» حيناً، وإلى حد «الإبهار» حيناً آخر "[2].

ان العرض المسرحي يعرض وعلينا أن ندرك مدى تمتع الجمهور بعوالم العرض واستحواذ انتباهه، أو عدم رضاه وسخطه ولا يظهر ذلك الا من المواقف التي يثيرها الجمهور حين العرض أو بعده، وعند تجاوبه يحدث ردود فعل إما بالغضب الذي من خلاله يردد كلمات الشتم أو تصبح القاعة في حالة من الفوضى وتبادل العبارات غير اللائقة، وليس دائما ردود الفعل عن العرض غير المقبول، إذا أحس الجمهور بألم وذلك لتجاوبه مع الممثل فانه يخلق فوضى خلاقة وردود فعل متغيرة كالبكاء، العض على النواجذ دون شعور، أو الضحك، استجابة لمعايشة العرض، باكتشافه ذلك التشكيل والتصور الخفي للأحداث والبحث في أغوار العلاقات بين الشخصيات، وتتسارع لديه تلك الضربات الى انهاء العرض ومعرفة

[1] أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، نابو للبحوث والدراسات، ص98.

[2] عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص6.

نهاية الأحداث ويضع موازنة بين تصوره للنهاية وما شاهده، وهذا ناتج عن شعور بالمتعة والاحساس أو اخراج مكبوتات، وهذا دور المسرح الحقيقي فهو علاج للنفس ومتنفس للقلوب، " إن ثلاثة أمور تدل على نجاح مسرحيتك، هي: الضحك والتهليل والدموع، فإذا ظفر الكاتب بواحدة من هذه كانت أمامه فرصة للنجاح، وإذا ظفر باثنين منها حصل على نجاح محقق... أما إذا حصل على ثلاثتها فقد أعطانا آيته الرائعة الكبرى التي ننشدها جميعا "[1]، هذا بالنسبة للحظة العرض، لكن هناك لحظات لا يشعر بها الجمهور الا حين يناقش العرض وما شاهده على الخشبة Scène/Salle مع نفسه أو مع من شاهده، فتلك هي السمة العظمى، فيشعر بإعادة المشاهدة.

ويتجلى الإخراج Mise en scène الفعلي للعرض المسرحي فيبدي المتلقي رأيه، وان لم نقل أصبح مخرجا ثالثا ان كان يحمل في جعبته رؤية للإخراج المسرحي، في تشكيل معطياتها بمخيلته ويتصور أحداثا، وهنا تختلف النظرة الفكرية بين الجمهور فكاتب التاريخ يرى ما لا يراه غيره والأديب يتمعن في الأحداث ... فدور المسرح يترك المتلقي في صراع ومواجهة مع نفسه، يتناقض معها في لحظات، ويأنبها ويتبادل وجهات النظر معها، ويرجع الى العقل لأنه مصدر المدركات، وتستحوذ عليه مشاعره، والمسرح يسوي بين هذه المتناقضات لا تجد على الخشبة الا

[1] روجر.م بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحي، للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، تر: دريني خشبة، مطبعة النهضة، مصر، 1978، ص115.

الحرية والآراء ومنطق الصدق، وخطاباته مباشرة، " إذن نستطيع أن نفهم لماذا ينبغي عليه أن يعلم ذاته وفي أي اتجاه نستطيع أن نتحدث عن مدرسة المتفرج، ويلتبس الأمر عندئذ، هل يتعلم المتفرج من أجل المسرح أم من المسرح، كلا الاثنين. وليست لدينا النية أن نعلم المتفرج ولكن علينا أن نعلمه أن يتعلم، وأن نريه طريق ذلك التعلم، وأن نضع لو استطعنا خريطة لرحلته "[1]، فالمتلقي يقوم بعملية اكتساب السلوك عن طريق المتابعة والمراقبة وما تقوم به الشخصيات على الركح، فيدركها بعقله الباطني المسؤول عن كل الحركات اللاإرادية التي تحدث تغيرا في المشاعر، وتقوم بتخزين هذه السلوكات، ثم يقوم باختيار جملة من هذه السلوكات، لتصبح عادة من عاداته.

5- ماهية التكنولوجيا وعلاقتها بالمسرح المعاصر

لا أحد يستطيع أن ينكر فضل التكنولوجيا الحديثة على الاطلاق، حيث إنها أحدَثَتْ في العصر الحديث طفرةً في شتى المجالات، أصبحت ذات أهمية بالغة في حياة الفرد لا يستطيعُ الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال سواء في حياته العلمية او حياته العملية، فهي سلاح ذو حدَّين، ساعدت على التطوير الثقافي للفرد، متابعًا للأحداث في كل أنحاء العالم، وجعلت من العالم قرية صغيرة، ثورة علمية حديثة أثرت كثيرا في حياة الانسان واصبحت مقياسا للتقدم الذي وصلت اليه العقول

[1] آن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج، قراءة المسرح 2، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، 1996، ص331.

البشرية، وقد أحدثت تغييرًا جذريًّا في جميع المجالات، الجانب السياسي والاقتصادي والثقافي ومن بينها المسرح، الذي ساير العصرنة فالتكنولوجية حلت مشاكل التي قد تعترض بعض الفنيات المسرحية.

فقد أتاحت وسائل وطرق تكنولوجية زادت في قوة توصيل ما لم تستطع عناصر المسرح اصاله، في فن المشاهدة البصرية من تقنيات الفن المسرحي التي تتمثل في العرض المسرحي أو فضاء العرض من ناحية الاضاءة المسرحية والمناظر والتقنيات الاخرى، فقد ساعدت على اكتشاف طريق الابداع واستخدام المهارات، فقد كان الابتكار والتقنية بداية من المسرح اليوناني بمثابة تكنولوجية عصره، فالتحولات التي عرفتها العروض البسيطة من احتفالات على أرضية الأوركسترا الى بناء مستطيل مرتفع ماهي الا أعمال فنية ساهمت في انشاء وإرساء قواعد للمسرح، واتخذت كنهج " الذي يسعى الى تحويل المجردات الى مجسدات معبرة ومؤثرة، والاعتماد على ايقاظ أقصى حالات الأداء في أدوات الممثل الداخلية والخارجية وهذا تطلب الاستعانة بوسائل تعبير تقترب من روح العصر في استخدام الخشبة والفضاء المسرحي "[1].

ان التكنولوجيا موجودة منذ القدم ويكمن الفرق في كيفية تحريكها واستعمالها، يدويا أو آليا، حيث كان الاعتماد على الانسان ثم تطور الى استخدام

[1] يحي سليم البشتاوي: المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، الأردن، 2013، ص190.

الحيوانات حتى بلغ في الاعتماد على مصادر الطاقة الحديثة " ويمكن القول ان عربة ثسبس هي اول تقنية اسهمت في ولادة المنظر المسرحي فهي عبارة عن منصة متحركة لأداء الادوار عليها ويحيطها من كل جانب النظارة وهو بذلك يشبه على حد قول الكاتب الفرنسي لوسيان ديسك " اشبه بصاحب سيرك ينتقل وفي صحبته ما يحتاج اليه من عتاد لإقامة منصة خشبية مؤقتة في ميادين الاسواق بالمدن الصغيرة"[1]، وبفضل هذا الإنجاز الذي كان له وقع في تلك الفترة حيث يعتبر حدث فريد، انتقل المسرح من مكان الى مكان آخر، واستطاع أن ينشر بفكرته مسرحه.

ومكن هذا الوسيط بسهولته أن يقدم الأدوات التي تجعل المادة الوسيطة أكثر طواعية ومرونته في استخدام ديكور افتراضي وتنفيذ مناظر ومؤثرات بصرية فنية وجمالية، وقد استخدمها " المخرج الالماني ماتياس لانجهوف Mathias Langhof للفلم في إخراجه لمسرحية رقصة الموت لسترندبرج كوسيلة لعرض أفكار وأحلام البطلة (أليس) بطريقة ليست كالتي تستخدم باعتبارها صورا فلمية منمقة مما تكون خارج الحدث وليس في لحمته، وإنما استخدمت كضرورة مهمة لسيناريو العرض. ولهذا كان الفلم الذي يعبر عن أفكار وأحلام البطلة يمتلك امتداده الوجودي

[1] شيماء حسين طاهر عباس البدري: التقنيات المسرحية في المسرح الاغريقي.
http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&depid=1&lcid=43227
le 05.01.2017 20:57:04 GMT.

والتاريخي والأسطوري أي انه مزج بين أفكار البطلة وهي في الحاضر. عن حياتها وعلاقتها بزميلاتها مع شخصيات لنساء أسطوريات "[1].

وفرضت التكنولوجية على المخرج أن يغير فكره في استخدامها وذلك لمتطلبات المشاهد لمواكبة التطور الإبداعي فتصبح عبارة عن وسيط، " وهكذا يجب ان يكون عليه النص المعاصر في علاقته بالتكنولوجية التي يجب أن تكون وسيلة بصرية لغوية كجزء من أحداث ومعمارية النص البصري وهندسته "[2].

هل ستؤدي مزايا استعمال التكنولوجيات الجديدة الى مسرح تكنولوجي؟ أم التكنولوجيا وسيلة ستقتل أسرار المسرح " لكن الخطورة الان تكمن في أن العجز الذي يصيب المسرح المعاصر هو نتيجة للجوئه للسهولة عندما تستخدم التكنولوجيا (من قبل المخرج) بطريقة ملصقة ومفروضة على النص والعرض، وبالذات عندما يتخلى المؤلف المسرحي عن أسرار لغته المسرحية الخالصة أمام لغة الآلة "[3].

وهناك من يرى أن التكنولوجية لها تأثير في النص المسرحي و" تعتبر دراسة نصوص يونسكو وبيكيت شيئا جوهريا لأنها تمنحنا الحصانة ضد تأثير الأدب والتكنولوجيا وتهميش لغة النص المسرحي، فكلاهما رفض استخدام التكنولوجيا في

---

[1] فاضل سوداني: التجريب في المسرح ضد التكنولوجيا.
http://elaphjournal.com/Web/Culture/2008/4/323029.htm le 05-01-2017 18:28:25 GMT.

[2] نفس المصدر

[3] نفس المصدر

المسرح. ولكن مكتشفات عصرنا التكنولوجية تحتم علينا السؤال التالي وهو: هل أن استخدام الوسائل التكنولوجية تساعد على اغناء لغة النص المسرحي البصري الخالصة، أم عكس هذا؟"[1].

ولم يقتصر استخدام التكنولوجيا في عصرنا، فقد وجد فيها المخرجون الأوائل الذين نظروا للمسرح أمثال بيسكاتور وبريخت طريقا لتسهيل والتعبير عن أفكارهم وإعطاء صورة حية لأعمالهم فقد " استخدم بيسكاتور فيلماً سينمائياً من الأرشيف صورا حياة لأولئك الحكام المستبدين وحذا المخرج (بريخت) حذو زميله (بيسكاتور) في استخدام التكنولوجيا الحديثة في عروضه تحقيقاً لمتطلبات المسرح الملحمي وتعدد فضاءاته"[2]، وقد وفرت التكنولوجيا المؤثرات البصرية من صور مكبرة وأشرطة سينمائية، إضافة الى إحداث حياة يعيشها المتلقي، لكن تبقى التكنولوجيا للحاجة الضرورية التي لا يمكن أن تتوفر على الخشبة، وذلك لعدم ادخال الشعور للمتلقي بأنه متواجد بقاعة السينما، فيتضاءل ذلك الشعور الجميل والحميمي بين الممثل والمشاهد.

[1] http://elaph.com/Web/Culture/2008/4/323029.htm

[2] سامي عبد الحميد استخدام التكنولوجيا في المسرح المؤيدون والمعارضون،
http://almadapaper.net/ar/news/259392

6- البنية المسرحية المعاصرة واستراتيجية الاتصال

إن الكتابة المسرحية ليست بالأمر الهين كاكتشاف معادلة كيميائية أو معادلة رياضية مبنية على العلاقات والقياس، معادلة أو نظرية مجردة تستخدم فيها معطيات للوصول إلى الحلول ينعدم فيها الاحساس، ان المسرحية عمل مباشر بين أشخاص وجمهور ينقل رسائل، وأفكار ومشاعر عن طريق كلمات وإيحاءات تحتويها رموز ودلالات، وعملية الاتصال في حركة دائمة تتمثل في كل ما هو موجود على خشبة المسرح عملية ديناميكية، تخلق متعة التواصل بين الفئات المتواجدة داخل العلبة الإيطالية Théâtre Italienne وتنمي فيه روح الجماعة، التي تولد احتكاكا فكريا تواصليا، تحتدم فيه أفكار ونظريات متنوعة ترتفع مؤشرات الحوار وتنخفض بتفاوت الخبرات، تنصهر تلك النزعات والفوارق وتنتعش روح التواصل، وتقضي على الانفرادية وتظهر سجية المتلقي بلا خجل أو تردد.

وان الموجة الخطيرة التي اجتاحت عقول الشباب المعاصر المنحدرة الينا عبر موجة الفكر الغربي والتي تعددت جوانبها فقد تركت أثرا هداما في مظاهر الفكر والسلوك، في حين أنها وجدت لها أرضية امتدت من مشاكلنا السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي لم تر النور بعد، فالمسرح جاء ليصحح عبر هذا التواصل القيم الاجتماعية وتلك الأفكار المنتقلة، فالتواصل المسرحي عبارة عن " تبادل المعلوماتي بين الخشبة (مكان العرض) والصالة أين يجلس المشاهد لأنَّ العرض المسرحي

يرسل الى الجمهور بواسطة الممثلين وتقنيات الخشبة "[1]، واستطاع الملحمي بريخت اسقاط الجدار الرابع لتمكن ذلك الاتصال المباشر بين ما هو على الخشبة وما أمامها، اتصال بين الممثلين فيما بينهم واتصالهم بالجمهور، ولا يكتمل هذا الاتصال الا اذا تحقق أو امتلكنا مهارات اتصالية كالقدرة على الحركة واتقان التحدث الحواري واستعمال الإشارات الرمزية التي تؤثر في تنمية وتغيير سلوكات واتجاهات الجمهور، ويعتمد في ذلك استدراج العاطفة لدى الجمهور والتأثير عليه، لان الأثر النفسي له قدرة على التهيئة النفسية وقبول الأفكار باختلاف ثقافة الجمهور، وإثارة المشاعر من قلق وخوف لرفع درجة التوتر الذي له أثر في التفكير في مضمون الفكرة وينتج عنها ردة الفعل القبول أو النفي لها، والعمل على دفع المتلقي الى الانتماء للفكرة والاحساس بأنها أداة لتحقيق أهداف ومراميه، لأن المسرح اتصال مباشر فله قوة الاقناع.

و" الاتصال المباشر يتسم بالحوار وتبادل الأفكار ومناقشة الحجج وتوفير البراهين ومحاولة التغلب على كل أساليب الاحتجاج والغضب والسخط في الجماهير، وبذلك يصل الى ذروة الاقناع، كما أن قياس رجع الصدى ورد الفعل من الجماهير أو الافراد المخاطبين يصل الى مرسل الرسالة بطريقة مباشرة فورية مما يمكنه من تعديل أدائه الإتصالي ليتناسب مع الموقف، أضف الى ذلك أن الاتصال

[1] Pavis Patrice: Dictionnaire du théâtre, Edition Sociale, Paris, 1980, P79.

المباشر يتسم بالألفة ورفع الكلفة، وتحقيق التعارف وتقوية الصلات والعلاقات "[1]، فالعلمية التواصلية ماهي الا رسائل من الممثل أو جملة الممثلين ليتلقاها جملة من المشاهدين، يتسم فيها الحوار المباشر الذي من سمته أن يكون منظما في أفكاره، وهذا التنظيم يؤدي الى كشف الحقائق، ومن هذا التواصل تبدأ العناصر المكونة لمضمون الحوار من رمزيتها الى الادراك المباشر ويتطور الى إدراك العقل التام، ويتجلى في حينها عند ردة الفعل المتلقي، فعلى المخرج استغلال طاقات الممثلين لتكون الرسائل قوية، تعتمد هذه الرسائل على نظام الاتصال اللفظي المباشر في بعث الرموز والمعاني كحوار صوتي، وغير لفظي من حركات جسمانية وإيماءات، فعلى الممثل أن يكون حذرا لأن لغته وجسده هما رأس المال الذي يجب استثماره في ارسال أفكاره وترسيخها لدى المشاهد.

7- التقنيات الاخراجية في الإخراج المعاصر

منذ منتصف القرن العشرين أو نحو عقدين من عمر الزمن حدثت خلالها الكثير من المتغيرات والتطورات على التقنيات الاخراجية بما يتفق والتغيرات المعاصرة، وكان للثورة العلمية والتقنية ثمرة لم يسبق لها مثيل، وفي هذا العصر عصر المعلومات أصبح استخدام التكنولوجية بمختلف تطبيقاتها، والاستفادة من مميزاتها في جل الميادين.

[1] أحمد إبراهيم أبوسن: العلاقات العامة في الدولة الحديثة، المطبعة المصرية، دبي، ط2، 1986، ص36.

إن التجديد في الاخراج المسرحي أصبح ضرورة ملحة تفرضها طبيعة العصر ومتغيراته، والاستجابة للتحولات الاجتماعية، واستخدامها في إثارة التفكير لدى المواقف المختلفة، إذن يبقى التساؤل مطروحا.

– ما واقع التقنيات في استخدامها في الإخراج المسرحي وما مدى توافر واستخدام هذه التقنيات؟ ما أهم الصعوبات التي تحول دون استخدامها؟

إن التقنيات المعاصرة مهدت كل السبل الى بث واسترجاع المعلومة، " ذكر المخرج والسينوغرافي د. جبار جودي قائلاً " في ظل انفتاح العالم على مختلف أنواع العلوم والتكنلوجيا والمنجزات التقنية التي شكّلت العصب الأساسي في الحياة المعاصرة بدأت التجارب المسرحية بوصفها فناً يعكس أنماطاً شديدة الخصوصية، وعلى تماس مباشر بأحاسيس ومشاعر المتفرجين، بدأت هذه التجارب محاولات اللحاق بركب العصر الحديث والاستفادة القصوى من كل ما من شأنه أن يرتقي بالشكل التقديمي للعرض المسرحي من تقنيات وتكنولوجيا "[1].

ان التقنيات الجديدة في تحديد حركة الممثل على الخشبة وإعطاء الصوت

كل من المميزات المختلفة وتطوير الإضاءة المسرحية والمؤثرات الصوتية والبصرية في خلق عالم يتيح الى التعبير المباشر والتأثير على المتلقي، وأدى استخدام تكنولوجية الحواسيب وتطورها لعرض فنيات العمل المسرحي مع إضفاء مشاهد

[1] جبار جودي: مجلة الفنون المسرحية، نحو مسرح جديد ومتجدد، https://theaterars.blogspot.com/2017/01/blog-post_57.html 27/06/2017, 13:47.

عرض مختلفة، حيث أدرج أمكنة وأزمنة لمختلف العصور، وسهل العمليات التي تتطلب وقتاً طويلاً لإنجازها وأحدث ثورة في توصيل المعلومات بطرق مختلفة، وإبراز الصوت ومتابعة حركة الممثل فوق خشبة المسرح ومواكبة روح العصر في إنشاء المنظر المسرحي وطرق تنفيذه، وصياغة أمكنة العروض المختلفة والإمكانيات المتطورة لأنواع الإضاءة المسرحية عن طريق استخدامات أجهزة الحاسوب في وضع الخطط المتكاملة لتشكيل صورة العرض النهائية، وخلق تلاحم وترابط بين مكونات الخشبة المسرحية، وأكد جبار جودي: "برزت مهنة تصميم السينوغرافيا بوصفها فناً شمولياً يهدف إلى تكوين وتشكيل الجماليات المتنوعة التي تسهم في الصياغة البصرية والسمعية لعناصر العرض المسرحي، وهذا الفن الشمولي تباينت الآراء في إمكانية تأثيره وتعريفاته المختلفة وتنوعت وجهات النظر في صياغة معنى نهائي ومحدد يلم بهذا العنصر الحيوي"[1].

ان استخدام التقنيات المعاصرة بالضرورة كان من أجل البحث على صور جمالية والمساهمة في إيصال سلس معبر عنها، وكان لها أثر في إحداث جملة من التغيرات في مراحل العرض، وأدخلت مفاهيم معاصرة في جل الفنون حيث أنها ساهمت في تنمية الفكر والابداع وإدراك الانسان لأبعاد زمكان العرض ، مما جعله أكثر تأثرا واقتناعا وانبهارا بسير هذا الاخير.

[1] جبار جودي: مجلة الفنون المسرحية، نحو مسرح جديد ومتجدد.

إن الحركة المسرحية في استمرارية دائمة تتغير بنيتها ورؤيتها مع اختلاف البيئات لكن مبادئها الأولية والتقنيات والتصورات التي ترسخت مع مرور الأزمنة منذ العصر اليوناني بتعدد المدارس الفلسفية وغيرها، تبقى مطية ومرجعية يرجع اليها كل مخرج في التكوين والتأطير، فالمخرج مهما بلغت تصوراته للعرض المسرحي فيبقى عمله نسبيا باختلاف التحولات والتقنيات المعاصرة واختلاف الرؤى.

وان الظروف وتداخل الاتجاهات المتجددة التي تمر بها المجتمعات وجب التكيف والتأقلم معها في الأساليب والتقنيات الفنية، " ويعتبر تيار ما بعد الحداثة هو رد فعل للحداثة فكان على الفنان العودة الى التراث ليعيد صياغه اعماله الفنية مع إدخال تقنيات شكل فنى في تقنيات شكل فنى اخر، وكذلك ابتكرت اعمال يستجيب لها الجمهور فيتفاعل معها"[1]، وإن التقنيات المعاصرة بإمكاناتها المذهلة، وسرعتها الفائقة، فقد أثمرت ثماراً يانعة، وقد وفرت إيصال العمل المسرحي بسرعة مذهلة، لأقطار الأرض كانت بعيدة أو قريبة وذلك دون أي تعقيد ولا تكلفة أو جهد، ووفّرت السرعة والشمولية للمعلومة.

[1] أبو الحسن سلام: مدارس الإخراج المسرحي الحداثية / التصور وطاقات التعبير في فنون الإخراج www.massarat.org/2017/03/02

الفصل الثالث

تجليات حضور تيمة الثورة في المسرح الجزائري

1- قبسات من اندلاع الثورة الجزائرية

2- واقع المجتمع الجزائري الاجتماعي والثقافي

3- شمولية الأدب الجزائري على المسرح

4- الجذور التاريخية لميلاد المسرح الجزائري ورواده

5- النشأة الفعلية المسرح الجزائري

6- الاتجاه السياسي في المسرح الجزائري

7- المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية

8- المسرح الجزائري والثورة التحريرية

9- ثورة المسرح الجزائري بعد الاستقلال

10- الثورة الجزائرية في المسرح الاجنبي

تجليات حضور تيمة الثورة في المسرح الجزائري

إن ظهور الثورة في المسرح الجزائري كان لها وقع خاص في التجارب المسرحية الجزائرية فمن أهداف المسرح علاج الآفات الاجتماعية، ونشر الوعي لمختلف القضايا، واحياء التراث كمصدر لاستلهام المسرحيات، فقد كانت الثورة بمثابة مركز اشعاع معرفي في المسرح، والمسرح كان بمثابة دعامة من دعائمها بدءًا من عرائس الظل، والحكواتي، الى الحلقة، ... وتمثل ذلك في التفاف الفنانين حول الثورة الجزائرية وحمل لواء تكوين فرقة مسرح جبهة التحرير الوطني التي اصبحت بمثابة الناطق الرسمي بالمحافل الدولية والعربية لنقل مسيرة كفاح وأحداث ثورة مجيدة والتعريف بها ومرآة تعكس مرارة شعب وواقع معاش.

لقد تأثر كتاب المسرح بالمناخ الثوري واستطاعت الثورة أن تؤثر وتوقظ الأحاسيس فبرز هؤلاء الكتاب بل بشروا بالثورة قبل وقوعها، وكانت الفرقة بمثابة السفير ليس ذلك الذي يوقع على الوثائق لأبناء بلده المقيمين، بل كان دورها دبلوماسي بين الدول، لا يخاطب المسؤولين فقط بل كان يخاطب الشعوب، ويؤطر للمواقف الثورية ومحاولة شرحها، وهذا هو دور المسرح في تعبئة الشعوب، وتحميسهم للثورة، وكانت أعظم رسالة معلنة التي أراد المسرح توصيلها هي التمسك بها أي بالثورة كمرجعية، فعمد جمع الكتاب للكتابة عنها وايصال أفكارها وتنوعت الأفكار فتبرعم عنها المسرحيون الذين نهلوا منها ومثلوها ركحيا وانتقلوا بها من مكان

الى مكان رغم حصار العدو لهاته الفرق ومنعه للعروض، إلا أنهم حملوها في قلوبهم وارتحلوا بها وعرضوها في مختلف الأقطار، رغم الحصار والمنع والخوف، فقد أدت هذه الطبقة المثقفة دورها المتمثل في السلاح الثقافي الذي يوازي نضيره في ساحات الوغى.

1- قبسات من اندلاع الثورة الجزائرية

ثورة سجلت صورة إبداعية فنية فكرية على صفحات التاريخ، ثورة تغنى بها الشعراء وجادت بها قرائح الادباء، اتخذها الاحرار منهجا بطولي للكفاح والذود عن الحرية، أصبحت رمزا لفتك وهز كل قلب جبروت وكل مستبد، خلدت حكايات ونصوص أدبية ومسرحية، أسطورة تحكيها العجائز في سمرها، احتضنها كل عاشق للحرية والنضال، ثورة انطلقت من فكر شكل حركة نقطة انعطاف سياسي وفكري داخل مجتمع ذاق كل أنواع الظلم والتشريد والقتل والتعذيب والاذلال، صدرت أراضيهم وحرياتهم، حرموا من اشباع حاجاتهم في التعبير وممارسة حرياتهم.

" إن من الناس من يعتقد اليوم في الجزائر أن ثورة فاتح نوفمبر 1954 لم يكن وراءها مفكرون، ولنكرر ذلك، فهي ثورة شعبية وكفى! ونحن لم نر أخطل من هذا الرأي قيلا. ذلك بأن هذه الفكرة تحمل مغالطة تاريخية وفكرية لا تقبل. إنا لنعلم أن الفكر مصدره الدماغ، وأن الدماغ، من الوجهة العلمية، هو المتحكم في كل حركة من حركات الجسم، فالجسم يتلقى الأوامر أبدا من هذا الجهاز العجيب، وإذا تعطل

الدماغ تعطلت الأوامر المصدرة إلى الجسم فيتوقف عن الحركة، ويعجز عن النهوض بأي وظيفة مادية، ولا يعقل أن تكون حركة ثورية عظيمة، كثورة التحرير العارمة، ولا يكون وراءها عقول مفكرة، وأدمغة مدبرة قبلها وأثناءها"[1] إنَّ الإعلان عن الثورة التحريرية هو المخرج الوحيد الذي جاء على قرار مشاورات مكثفة بين مجموعة من الوطنيين الأحرار، وكان الاختيار الأوحد للكفاح المسلح، وذلك بعد الأحداث الدامية عند اعلان انتهاء الحرب العالمية الأولى 08 ماي 1945 والتي راح ضحيتها 45 ألف شهيد من أبناء الجزائر فكانت تمهيدا لشق طريق القيام بالثورة.

في هذه الفترة اجتمع القادة 22 الذين قرروا اعلان الثورة المسلحة، وبدأوا التحضير والاعداد ومن بين هؤلاء مصطفى بن بولعيد، العربي بن مهيدي، محمد بوضياف وديدوش مراد... وتم الاتصال بكل من يحمل شعار الكفاح المسلح ويؤمن به، بدءً بأعضاء المنظمة السرية المُلاحقين من طرف الإدارة الفرنسية، وكان من الأهداف الأساسية تفجير الثورة، والعمل على توحيد صفوف كل المناضلين تحت لواء الثورة المسلحة، والتنظيم المحكم السياسي والعسكري، والاعداد الجيد للسلاح والعتاد وكيفية الحصول عليه، وها هي البوادر الأولى في بيت المناضل" مراد بوقشورة " بحي الرايس حميدو بالعاصمة لقاء حدد فيه اليوم التاريخي والساعة الصفر لاندلاع الثورة المباركة، ووضعت اللمسات الأخيرة لمخطّط الهجوم ليلة أول نوفمبر

[1] مرتاض عبد الملك: أدب المقاومة في الجزائرية (1830-1962)، ج1، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، مطبعة دار هومة، الجزائر، ص 369.

في كامل التراب الوطن، توسع المد الثوري أنحاء شمال إفريقيا وفي اسيا الهند والصين وقويت الحركات الوطنية بالحدود الجزائرية وأخذت كل منها استقلالها.

تراجعت القوة العسكرية الفرنسية من جراء الضربات القوية، التي الحقها جيش التحرير الوطني، وجاءت لحظة الانتصار بعد سبعة سنوات من القتال واصرار الشعب على نيل الحرية واستعداده لتقديم كل ما هو غالي ونفيس في سبيل ذلك، ومن جراء ذلك تحررت إفريقيا من رجس الاستعمار وأصبحت الثورة رائدة التحرر في العالم.

2- واقع المجتمع الجزائري الاجتماعي والثقافي

لقد ساءت الحالة الاجتماعية للجزائريين ابان الاستعمار الفرنسي فقد اخذ منه الغالي والنفيس، بداية من الأراضي الفلاحية وتقسيمها بين المعمرين لتمليكها لشذاذ الأفاق من الألزاس واللوران، ومالطة وإسبانيا، وإيطاليا، هؤلاء المتشردين الذين أتى بهم الاستعمار لتحقيق مشروعهم السياسي والاستعمار الاستيطاني، وأصبح أصحاب الأرض أيادي عاملة رخيصة، خدم أو خماسين عندهم، وعاش الشعب في ذل وحرمان وفقر وقهر، وإضافة الى ذلك تهديم أركان المجتمع، وتمزيق شمل الوحدة الوطنية والقومية للشعب الجزائري.

فقد سلبت القيادة من مشائخ القبائل الذين كان لهم دور القيادة في مجتمعاتهم تمثلت في سداد الرأي وعمليات الحوار والتفاوض وحل النزاعات وهو

الدور الأساسي، لما يملكونه من رجاحة العقل والهيبة والحكمة، وبدورهم الفاعل في المجتمع فهم على اتصال دوري يتناقلون كل الأخبار التي وقعت داخل منطقتهم أو خارجها، إذ كتب أحد الإداريين الفرنسيين " لقد حطمنا بعض القبائل القوية التي كانت لها مكانة في البلاد، عن طريق القوات العسكرية، وبعض الأهالي صودرت أملاكهم، كما عملنا على تكسير شوكة بعض العائلات ذات السمعة والشهرة "[1]

ولتحقيق ذلك استعملت السلطات الاستعمارية منذ دخولها التراب الجزائري كل الأساليب الدنيئة من أجل الاستحواذ على المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية، لخدمة المصالح الفرنسية، وهذه السياسة المتبعة أدت الى تفشي الآفات الاجتماعية والفقر والجهل وارتفاع نسبة الإجرام.

ظروف اجتماعية قاسية جدا، حالة البؤس والشقاء في ظل الاحتلال الفرنسي، " فسلط على الجزائريين المصائب والمحن في عهد حكومة فيشي، وعلى الأخص في شهر مايو 1945، ولكن الأمور في الأرياف لم تكد تتغير ماديا واجتماعيا: فأبشع أنواع الاستعمار يتمادى هناك علانية، ولهذا، فإن الفلاحين وسكان البوادي على العموم تعرضوا منذ الاحتلال لأشد أنواع الاستغلال، اذ قلَّ إن تجد في أرجاء هذا العالم بشرا في مثل تلك الحالة من البؤس والشقاء "[2].

---

[1] فرحات عباس: حرب الجزائر وثورتها، ليل الاستعمار، ترجمة: أبو بكر رحال، ط1، مطبعة نضال المحمدية، المغرب، 2002، ص1.

[2] مصطفى الأشرف: الجزائر: الأمة والمجتمع، ترجمة حنفي بن عيسى، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص 359، 360.

عمد الاستعمار الى تدمير العقل البشري الجزائري بداية من التعليم الذي يرى فيه قوة التعبير وعامل من عوامل النهضة والمطالبة بالحقوق، وتركه يتخبط في الجهل، ووصلت همجيتها الى تدمير المؤسسة الدينية التي كانت بمثابة الملجأ الوحيد للتعلم، وبعد هذه الحرب فتح مجال التنصير والتبشير واستغلال ما آل اليه الشعب وكل ذلك له مخلفاته سوء التغذية والتعليم والاضطهاد والقهر، وأصبح الشعب الجزائري بين أنياب الاستشراق والتنصير والغزو الفكري والثقافي، مسلوب الهوية والحرية.

3- شمولية الأدب الجزائري على المسرح

تغنى العرب منذ الأزل بالشعر في حلهم وترحالهم وأخبروا عن ثقافتهم وبيئتهم وصفوا به خيامهم ودورهم ودوابهم، حتى أصبح الشعر أداة مشفرة للحرب والمكائد، والحب والصلح، فقد أشرق هذا الفن في الأدبي العربي، وقد عرفوا النثر بأشكاله وأنواعه كانت خطبهم ومقاماتهم وقصصهم ورواياتهم منبر اشعاع في الأدب العربي والعالمي، وبرعوا في ذلك.

ولكثرة ترحالهم احتكوا بأقوام وتعرفوا على ثقافات وفنون مختلفة فنهلوا منها وكان من بينها فن المسرح الذي ما إن تعرفوا عليه إلا وكانوا سباقين الى الابداع كأمثال نجيب الريحاني، توفيق الحكيم، محمود تيمور وغيرهم، وأختلف الأدب العربي بين المناطق العربية من حيث البيئة " وينفرد الأدب الجزائري الحديث بين مختلف

آداب الشعوب العربية، بمجموعة من الخصائص قلما تجتمع في أدب واحد مجرى التاريخ، ويندر أن يتميز بها أدب قومية واحدة. في مقدمة هذه السمات التي يتصف بها الأدب الجزائري هو ذلك التشابك المعقد بين تيارات ثلاثة جلبتها ورسختها الظروف التاريخية، وهي التيارات البربرية والعربية والفرنسية، لغة وحضارة "[1]

إن الادب الجزائري كان أداة للتعبير عن معاناة شعب مضطهد وقد وصفها الادب برمزية ودلالات، ومن خلاله عرفت القضية الجزائرية، أدب تفنن في كتابته أدباء بلغة المستعمر احتوى على جمالية وابداع، نصوص حيرت المدارس الفنية وبلغت العالمية فنصوص محمد ديب ومولود معمري ومولود فرعون، دخلت نصوصهم دائرة الكلاسيكية والواقعية. وشعرية مالك حداد فقد جاءت بجمالية إبداعية شعرية، فقد جاء على لسان " إيرينا نيكفوروفا: أدب حداد طفرة جديدة في الرواية الواقعية الجزائرية، وقد عللت حكمها هذا بأن اعماله قد نقلت واقعا جديدا، ومختلفا عما قدمه الكتاب السابقون "[2]، تفاءل بالحرية وعشق بلده جلجلت كلماته القلوب وصف بلاده بكل الاوصاف بالأم والغزالة.

" ذلك هو الفرج...

انه أشد بساطة من كلمة " صباح الخير ".

ففي بساطة حياتنا اليومية تكمن العظمة والسمو.

[1] غالي شكري: أدب المقاومة، ص143

[2] بوبكير عبد العزيز: الأدب الجزائري في مرآة استشراقيه، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002، ص6.

في بيتنا الذي سنبنيه.

في بيتنا الذي سنجدد بناءه.

ذلك هو الفرج.

يا يتيمتي.. سيكون لك أم غدا "

ويقول كذلك:

" أتسموننني جزائريا.

لا تقولوا ذلك.

فهذه شقيقتي لا تضع على وجهها الخمار.

ألم أحصل في المدرسة على كل الجزائر في الفرنسية، في الفرنسية وباللغة الفرنسية.

ويتمرد مالك حداد على هذا المنفى الاجباري:

" ان البرنس الذي ارتداه أجدادي.

البرنس الذي يتراءى أمامي في كل مكان..

ما يزال دثاري.." هذه الرمزية البرنوسية التي تمثل الأرض الجزائرية التي حاول الاستعمار طمس ما بها من فكر ومقوماتها العربية، والاشتياق الذي نراه في نبرات الكلمات، هذا الوطن الذي شبهه بالدثار الذي يحتمي بسمائه ويفترش ارضه.

ومن الذين رفعوا لواء الكتابة الأدبية والمسرحية كاتب ياسين الذي عشق الشعر منذ نعومة أظافره " رضع الشعر من ثدي والدته وتلقى أصوله الفطرية الأولى على يدها،

بل كان المتلقي الوحيد لهذا الفن الحميمي الذي كان ينام على انغامه " [1]، تأثر بمعاناة الشعب الجزائري والظلم الذي لقاه والمجاز التي قام المستعمر وبالخصوص مجزرة الثامن ماي 1945، دافع عن حقوق العامل البسيط في المهجر، فكان سلاحه القلم حتى بلغ بكتاباته أراء النقاد واعترفوا بعالميَّتها " بالنسبة للجزائر فإننا نجد فن المسرحيات قد بلغ مستوى عالميا مع كاتب ياسين، وذلك ان هذا الفن لم يكن له وجود بمعناه الصحيح في الجزائر قبل الحرب العالمية الثانية فبلغ ما بلغته القصة والرواية من عالمية في مستواها الفني وأدائها ومضمونها " [2]، كتب للقضية الجزائرية وعاشها بمشاعره وفكره ورمز لها وكانت من بين الرموز التي تناولها في قصيدته " بعيدا عن نجمة " ومن العنوان نكتشف ذلك الحنين والحزن الذي عاشه بعيدا عن أرضه، والشعور الإنساني أو الحنين، ولا يتدارك إلا عند غروب الشمس ويخيم الليل، ولا يتسنى له الشعور وهو في زخم الحياة التي تعج بالحركة نهارا، فتظهر تلك النجمة التي يستأنس بها الانسان، لكن تختفي في النهار حيث يقول:

" ونحن بعيدون عن نجمة..

قلت في قرار نفسي..

نجمة ماتت.. سافرت.

أو بالأحرى ..خطأ.. نجمة لم تمت.

---

[1] Benzine delequoq: Yacine Homage, analyse et entretien, Alger républicain, Eladib Alger 1991, p57.

[2] عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص173.

نجمة رحلت في هدوء.. لقد ماتت.. لا وإن تنسى أبدا...

نجمة عودي.. لأجلنا.. نحن عشاق الأرض..

يجب أن نصرخ.. نعوي أكثر من عواء الذئب..

نجمة.. الموت.. الحياة.. الدم.. الحرية.. الحب.. الظلام.. الجسم الملتهب البرد.. الاخوة.. نجمة الأرض.." [1].

أدب اشتمل على صفات فكرية، أدب تجمل بتاريخ الانسان الجزائري حمل في طياته صراع مرير عن شعب طال به الزمن تحت ويلات استعمار، تعددت تياراته الفكرية، لاختلاف أطراف هذا المجتمع الثقافية والسياسية، تعددت باقته من الرواية والشعر والقصة، مرَّ بمراحل الخمول والانتكاسات والتقييد الاستعماري، وانتعش وتطور بمرحلة الإصلاح والثورة التحريرية والاستقلال، فهو أدب واسع الارجاء وخصب التربة تحدث عنه النقاد وأذهل الكتاب والتف عليه القراء.

" التمزق الذي أثمر فيما بعد روايته اليتيمة "نجمة" أعظم منجزات الأدب الجزائري الحديث كما يذهب النقاد الغربيون والعرب على السواء. وتتبع أهمية "نجمة" في تقديري من أنها تجسيم بالحجم الطبيعي لرحلة العذاب التي خاضها كاتبها ووطنه جميعا. إنها تجيد –شكلا ومضمونا–كافة مراحل التطور ومختلف أشكال التناقضات

[1] jacqueline arnaud: Kateb Yacine– L'Oeuvre en fragments–Éditions Sindbad, Paris, 1986, p53.

واتجاهات الصراع ونتائجه التي انتهت إليها الرحلة الدامية "[1]، نجمة رواية جسدت رحلة الشاب الجزائري الذي يتقاسم العذاب بينه وبين بلده، أبهرت النقاد والكتاب الاوربيين، رواية اتخذت صورة أخرى للأدب ذات قالب رمزي واحساس فياض عاشها الكاتب نحو بلده، وصفها ببنت بشرتها تلونت أطياف بشرة أبناء زهرة الصحراء، سلبت عقول الشباب الأربعة جالوا بأبصارهم وعقولهم وراحوا يبحثون عن اطيافها، يعشقها كل من رآها، عانت الكثير وجرحت وتألمت، تمزقت احشاؤها بفعل الاستعمار الغاشم.

استمد الأدب الجزائري من التراث العربي القديم عرف الشعر العمودي، والشعر الفصيح، عبر عن المقاومة ضد الاستعمار وتطور الشعر لما له من قوة في بعث روح النضال ونشره، فاصدع الشعراء بالثورة التحريرية، دون نسيان هؤلاء الذين نهلوا من المدرسة الفرنسية فقد علموا المستعمر بلغته الادب والشعر فكتبوا الرواية، أمثال مولود فرعون وروايته "ابن الفقير" سنة 1950 واعيد طبعها سنة 1954 في باريس وتمحورت في صرخة طفل جزائري في منطقة القبائل يردد "ها أنا ذا" أتعلم في المدارس الفرنسية رغم التمييز العنصري وفقري أنال أكبر الشهادات، وتأتي رواية "الدار الكبير" 1952 لمحمد ديب من خلالها عرف واقع الجزائر الذي انهال عليه الفقر والظلم والجهل، وروايته التي يعرفها من عاصر جيل الاستقلال عن طريق فلم " الحريق" سنة 1954، عاشها المجتمع الجزائري وأحس بها جيل الاستقلال، معاناة

[1] غالي شكري: أدب المقاومة، ص165.

وهموم، واقع كئيب قتل فيه كل حلم حلمه الجزائريون من خلال هذه الأدبيات عرفت المجتمعات الدولية معاناة شعب أبي رفض الاستعمار، ودافع الإصلاحيون بكتاباتهم الأدبية بريادة عبد الحميد بن باديس والبشير الابراهيمي والعربي التبسي وغيرهم، ترك هؤلاء ارث قبل وبعد الاستقلال أدب وفكر، وكتبت أسماءهم بأحرف من ذهب.

4- الجذور التاريخية لميلاد المسرح الجزائري ورواده

منذ أن وطئت أقدام الاستعمار الفرنسي الى الجزائر وهو يحاول طمس الهوية الثقافية ومعالم اللغة العربية الذي عمد على وأدها واستئصالها، فقد اتخذ كل السبل والوسائل لنشر ثقافته وتثبيت تعليم لغته وذلك لضمان ادماج الجزائريين في ثقافة فرنسية، وقد " كان من أهداف الجنرال ديغول، ووراء الجهاز الرأس مالي بكامله، هو البحث على سياسة من شأنها أن تبقى على تبعية الجزائر الثقافية لفرنسا بجانب التبعية الاقتصادية والسياسية "[1]، ومن الوسائل التي استعملها الاستعمار الفرنسي كأداة لنشر ما يصبوا اليه المسرح وذلك منذ احتلاله للجزائر فقد كرّس المسرح مع الآلة العسكرية لخدمة استراتيجياته، فقد يرتحل المسرح ويحلُّ أينما حلَّ المستعمر الفرنسي لأنهم على دراية كبيرة بأن المسرح له من الأهمية الكبرى وأثر بليغ في جوانب الحياة، ومن أهداف ذلك الترفيه عن جنودهم وابنائهم، والمعمرين أو المستوطنين الذي اصطلح عليه بالكولونيالي، والقياد والعملاء لذلك ظلّ المسرح

[1] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص42.

يحتوي على جمهور فرنسي منغلق على نفسه، " ويذكر بعض الباحثين الأوربيين أن مسألة خلق مسرح في الجزائر، تشرف عليه فرنسا مباشرة، ترجع الى الشهور الأولى من عملية الاحتلال ولم ينفذ ذلك المشروع إلا في عهد لويس نابليون الذي أصدر مرسوما لتشييد بناء مسرحي كبير، واستغرقت عملية بنائه ثلاث سنوات (1850-1853) ووضع تصميمه المهندسان "شاسيرنو" و"بونسار" "[1] ، إلاّ أنّ هذا لا يعني أن الجزائريين لم يكن لهم باع في الظاهرة المسرحية فقد كانت ثقافتهم مشبعة بها مثل خيال الظّل والقراقوز، والقوال، والمداح، وغيرها من الفنون الشعبية التي اتخذها الجزائريون للتعبير عن واقعهم وتاريخهم، وأصالتهم قبل الاحتلال " إذ يعود إلى الحقبة الرومانية وما وجود المسارح المنتشرة هنا وهناك داخل الآثار الرومانية إلا دليل على ذلك، حيث كانت المسارح من بين الأمكنة التي تحدد الهوية الثقافية للمدينة"[2].

عمل الاستعمار الفرنسي على منع عروض مسرحيات جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية من طرف مسرحيين جزائريين رغم جودتها ومستواها الفني واللغوي، لأنه يعلم أنها تعتبر تهديدا لوجوده واستقراره، إلا أنها لم تكن في مستوى تناول الكثيرين من الشعب الجزائري إلاّ أولئك الذين نهلوا وعرفوا الثقافة الفرنسية وزاولوا دراستهم في المدارس الفرنسية " وقد استطاع بعض الكتاب الجزائريين افتكاك لغة

[1] ميراث العيد: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائر/ جامعة وهران، ط1، 2012، ص60-61.

[2] طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري، دار الكتاب العربي، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص45.

المستعمر، وتسخيرها في مقاومته، فكانت غنيمة حرب ترد سيوف الاستعمار الى نحره "[1]، لم تكن في بداية الحقبة الاستعمارية مراجع تحدثت عن وجود نصوص مسرحية جزائرية، حتى الجزائريون لم يستهويهم المسرح الفرنسي المنقول، لأن أغلب أعماله كانت بالنسبة لهم فنا خليعا أو ساخرا من الشعب الجزائري أو تشويها لتاريخهم وحياتهم، ومن بين العروض المسرحية كان سنة 1953 من تأليف الكابتن "دي كروا" تحت عنوان "الجزائر 1830-1853" من أهدافها تحفيز الجنود على القتل وسيطرة فرنسا على الجزائر " وتصور استيلاء فرنسا على الجزائر واحتلالها لعرش الجزائر وهي تحمل تمثالين للإمبراطور والإمبراطورة، وتنحني ربات الشعر والأدب أمام قاعة العرض "[2]، " ولا حظ أحمد توفيق المدني* وهو يكتب حوالي سنة 1930 إهمال الجزائريين للتمثيل، وقال أن بعض الفرق قد تشكلت بالعاصمة لكنها سرعان ما تختفي بعد تمثيل مسرحية أو اثنين، وقد أقر أن جوق (مسرح) مدينة الجزائر كان يمثل بعض المسرحيات خلال شهور رمضان من كل سنة، وهي روايات بالعامية ومستخرجة من ألف ليلة وليلة أو مقتبسة من مسرحيات فرنسية "[3].

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، سحب الطباعة الشعبية للجيش الجزائري، 2007، ص102.

[2] تمارا ألكسندر وفينا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1990، ص141.

[3] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، والغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ج5، ص422.

* **أحمد توفيق المدني:** هو أحمد توفيق بن محمد بن أحمد بن محمد المدني القبي الغرناطي الجزائري. عالم، مؤرخ، وزير جزائري. ولد بتونس يوم 24جمادى الثانية 1317 هـ 1 / نوفمبر 1899 م .توفي بالجزائر العاصمة يوم 12محرم 1404 هـ 18 / أكتوبر 1983 م. أدخل أحمد توفيق المدني أحد كتاتيب تونس العاصمة وهو لم

واتخذ المسرحيون مناسبة شهر رمضان لعرض أعمالهم التي كانت تقوم على الانشاد وذلك لتواجد جل الجزائريين في هذا الشهر الكريم حول موائدهم وتكون هناك سهرات ليلية للترفيه، " كما كان لكل منظمة خطباؤها ونواديها وشعراؤها، والظاهر أن المسرح والموسيقى ظلا بعيدين عن السياسة، اللهم إلاّ في اختيار بعض المواضيع الدينية أو التاريخية، أو الشعبية الساخرة "[1]. ولا يخلوا منها مناقشات حول الأحداث التي تجري داخل البلاد والاضطهاد الذي يلاقيه الشعب من المستعمر، ونقل الأخبار فيما بينهم " وهناك العديد من الأعمال المسرحية التي لم تمثل، وإنما هي روايات تقوم على الانشاد والقراءة، مثل مسرحية (قصة المعراج) لمحمد بن عبد الله المشرقي، ومسرحية (مئة حكاية وحكاية) للحاج الباهي البوني، ومسرحية (الفتى)

يتجاوز الخامسة من العمر، ثم انتقل سنة 1909م إلى المدرسة الأهلية القرآنية، ومنها إلى الجامع الأعظم للدراسة بجامعة الزيتونة سنة 1913م .وكان شغوفا بالمطالعة مما ساهم في تكوينه تكوينا عصاميا خصوصا في التأريخ. بدأ نضاله السياسي مبكرا بتونس، فاغتنم أحداث الحرب العالمية الأولى1914) م1918 – م (ليكوّن مع رفاقه خلية من الطلبة المناضلين للتحريض على الثورة ضد الاحتلال الفرنسي، فقبض عليه في يوم 14فيفري 1915وأُدخل السجن حتى شهر نوفمبر سنة 1918م .كما أدى به نضاله إلى التعرف والاحتكاك بزعيم الحركة الوطنية التونسية ذي الأصول الجزائرية عبد العزيز الثعالبي، فكان من بين مؤسسين الحزب الدستوري التونسي سنة 1919م، وعين أمينا عاما مساعدا للقلم العربي. غير أن هذا الحزب لم يلبث أن انهار تحت ضربات الاستعمار الفرنسي وتم إبعاد أحمد توفيق المدني من تونس إلى بلده الأصلي الجزائر يوم 5 جويلية سنة 1925م. في سنة 1926م أسس جماعة من السادة المثقفين الجزائريين منهم الحاج مماد المنصالي ومحمود بن ونيش وعمر الموهوب وأحمد توفيق المدني، وبمساعدة غيرهم من الوطنيين ناديا ثقافيا وسياسيا بالجزائر العاصمة، أسموه نادي الترقي .فكان النادي ملتقى النخبة المثقفة، تلقى فيه المحاضرات والمسامرات، وتقام فيه الحفلات. يستضيف المثقفين والمفكرين من مختلف جهات الوطن كالشيخ عبد الحميد ابن باديس، أو حتى الزائرين من الخارج كالشيخ أحمد سكيرج المغربي وغيره.

[1] أبو القاسم سعد الله: مجلة أول نوفمبر، سياسية تاريخية ثقافية، تصدر عن المنظمة الوطنية للمجاهدين، الجزائر، ص25.

لرمضان حمود وغيرها "[1]. ومن المصادر التي اقتبس منها كتاب المسرح أعمالهم الإبداعية من السير والتراث الشعبي لما له من مخزون ثقافي للأمم وحياة الناس بعاداتهم وتقاليدهم عبر الأزمنة، فقد تناول المسرح الجزائري من التراث كمصدر ينهل منه، ومن جراء الظلم والاستبداد الذي عرفه الشعب الجزائري لجأ الى الهجرة والهروب الى بلدان عربية فكان لهذه الهجرة احتكاك بثقافات جديدة وتعرف على عادات وتقاليد ومفاهيم فكرية فتأثر وأثر، و" كان الاتصال بالشرق عن طريق الحج والنزوح واللجوء الى البلدان العربية الأثر الكبير في خلق أفاق جديدة كونت الفرد الجزائري "[2].

5- النشأة الفعلية للمسرح الجزائري

كانت سوريا السباقة الى ميدان المسرح عربيا في منتصف القرن التاسع عشر على يد رائد المسرح السوري العربي أحمد أبو خليل القباني* الذي أسسه في دمشق، وقد انتقلت جماعة التمثيل السورية الى مصر يرأسها (سليم النقاش) وقدمت مسرحيات بالقاهرة والإسكندرية كانت لغتها ركيكة غير مقبولة لأنها مترجمة عن الفرنسية ولم تعتبر من الأدب المسرحي، لكن بعد عرض مسرحية (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي وتجلت فيها اللغة العربية الفصيحة الواضحة، فكانت أول ظهور للأدب

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره -1926 -1989 -، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص13.

[2] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة ودم الأحرار، مطبعة برج الكيفان، 2000، عدد2، ص7.

المسرحي القيم، " وقد قدمت هذه الجماعة مسرحيات في القاهرة والإسكندرية أكثرها مترجم عن الفرنسية الكلاسيكية، وقليل من تلك المسرحيات يستحق أن يدخل نطاق الأدب المسرحي ".

لم يعرف المجتمع الجزائري الفسح الأدبية والثقافية وذلك للحصار القائم عليهم وكان همهم وشغلهم الشاغل كيف يجمعون لقمة العيش ويخرجون من الوضع القائم الذي فرضه مستعمر غاشم، فقد فشت فيهم الأمية والفقر واتخذ بعضهم الكتاتيب ملاذا وملجأ لتعلم اللغة العربية، وكان لهذه الكتاتيب أثر في التبليغ ونشر الوعي والحفاظ على التماسك والتعبير عن قضاياهم وأفكارهم، وعند قدوم الفرقة المسرحية لسليمان القرداحي 1908 خلقت في نفوسهم نوعا من الفرجة وكانت لهم متنفسا.

بدأت فكرة انشاء ثقافة مسرحية تتخذ منحنا أخر، فأسست جمعية ثقافية مسرحية في المدية والعاصمة على يد الأمير خالد سنة 1910 وقام بعرض مسرحيات لشكسبير وكان " لقاء الأمير "خالد" حفيد الأمير عبدالقادر مع المسرحي والفنان "جورج أبيض" خلال مأدبة أقيمت في باريس سنة 1910 من أهم اللقاءات الباعثة والمكملة للفن المسرحي الجديد في الجزائر، حيث وبحكم إيقاظ الهمم وتحريك النفوس المثبطة والكئيبة، رأى الأمير "خالد" أنه لا بد من تحقيق ذلك من خلال المسرح، فكان إلا أن طلب من "جورج ابيض" أن يبعث له بعض أعماله الفنية

المسرحية الهادفة، وفعلا بعد سنة من هذا اللقاء بعث له (المرؤة والوفاء) لخليل اليازجي، و(الشهيد) لحافظ إبراهيم كروايات تحث على التمسك بالقيم العربية وتذكر بعزة وكرامة الشعوب العربية القديمة "[1] فقد تأثر بهذه الأعمال فئة الشباب وأصبحوا يبادرون الى تكوين فرق وجمعيات.

لم يتوان الأمير خالد في تطوير العمل المسرحي وواصل مشواره بالبحث عن أعمال تخدم الحركة المسرحية التي كان من خلالها يبحث عن مصدر لرفع القضية الجزائرية في المحافل الدولية، ولعل ذلك نجده في رحلاته الى البلدان العربية " وواصل الأمير خالد نشاطه فذهب الى تونس وأقنع بعض الفرق بتبادل الزيارات، حيث أثمر هذا الاتفاق زيارة جمعية الآداب التونسية للمرة الأولى بين 25 فيفري و15 مارس 1913 وقدمت مسرحية "السلطان صلاح الدين الأيوبي" في عدة مدن، ويؤكد أبو العيد دودو رؤية الجمهور لهذه المسرحية "[2]. وبدأ العمل المسرحي يعرف تقدما واتضحت معالمه وأهدافه، و" لعل النشأة الفعلية للمسرح الجزائري كانت إثر زيارات ووفود الفرق المسرحية من المشرق، وأول زيارة كانت فرقة سليمان القرداحي سنة 1908 والتي قامت بجولة في تونس والجزائر "[3]، وتطورت الى التأليف الجماعي وعرضت مسرحية "مقتل الحسين" بزاوية محمد أبركان سنة 1913، وكان

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، منشورات البين الجاحظية، 1998، ص13.

[2] العمري بوطابع، المسرح الجزائري النشأة والتطور، مجلة الثقافة، مجلة وزارة الثقافة، رقم 7/6، 2005، ص.9، 10.

[3] أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص130.

للحرب العالمية الأولى أثر في جميع مجالات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفنية والفكرية، في حين نجد هذا التأثير بلغ الفرق الفنية وباتت تبحث عن ملاذ اقتصادي ينعش أعمالها " إفلاس فرقة "جورج أبيض" اللبناني الأصل، على أبواب الحرب العالمية الأولى، وقد أثّر ذلك سلبا على مواردها الاقتصادية، وحيث كانت الفرقة مشكلة من مجموعة كبيرة من الممثلين المصريين والسوريين شدت الرحال الى إفريقيا محاولة بذلك رفع المستوى الاقتصادي للفرقة المسرحية جمعاء "[1]، " ثم تلتها زيارة فرقة جورج أبيض سنة 1921، التي قدمت مسرحيتي صلاح الدين الأيوبي وثارات العرب وكانتا بالفصحى، ويرى كثيرون أن زيارة هذه الفرقة وإن لم تحظ بالحفاوة إلا أنها أيقظت الحس التمثيلي لدى الكثير من الجزائريين، وتأسست جمعية الآداب والتمثيل العربي سنة 1921، حيث قدمت نصوصا مسرحية أبرزها "خديعة الغرام" (1921) من تأليف الطاهر شريف ومسرحية "الشفاء بعد العناء" (1921) ذات الفصل الواحد "[2]، " ومسرحية "قاضي الغرام" (1922) "[3]، " وقدمت لنا جمعية المطربية في 20 ديسمبر 1922 مسرحية من فصلين عنوانها " في سبيل الوطن " بالعاصمة لمحمد رضا المنصالي (1899-1943) والراجح أن هذه المسرحيات قد كتبت بالفصحى "[4].

---

[1] تمارا الكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص171.

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره – 1926-1989-، ص13.

[3] عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة الجزائر، 2007، ص41.

[4] نفس المصدر، ص42.

وعرضت المسرحية في قاعة الكورسال، بالرغم الاختلاف في أصلها مصرية أو تركية إلا أن محي الدين بشطارزي يقول اكتشف على أنها مسرحية فرنسية ترجمت إلى التركية ثم العربية، وبنفس القاعة "مسرح الكورسال" عرضت مسرحيتين مترجمتين لويليام شكسبير "يوليوس قيصر" و"روميو وجوليت" للفرقة المصرية "عزالدين" سنة 1922، وتلتها زيارة فاطمة رشدي سنة 1932 وقدمت الفرقة مسرحيتين على مسرح الأوبرا "صراع كليوباترا" و"مجنون ليلى" لأحمد شوقي " ويرجح أن هذه النصوص هي أول نصوص مسرحية استوفت الشروط كتابة وتمثيلا على خشبة المسرح، و" اختيار اللغة الفصحى لهذه التمثيليات يدل في وضوح على روح المقاومة الشعبية لكل عنصر يريد مسخ الشخصية العربية في هذا الوطن، فليست اللغة في مثل ذلك الوضع الجزائري مجرد وسيلة للتعبير والتواصل يستعملها المسرحي ليصوغ المعاني والمواقف والافكار"[1].

وكثر الحديث عن عدة مسرحيات من حيث الاقتباس أو تناولها بكيفيات مختلفة أو ترجمتها وكل هذه الحجج يتَّخذونها كموقف دفاعي للتقليل من شأن المسرح ونقدهم، حقًّا أو باطلاً، فعلى سبيل المثال فمسرحية جحا " كتبها علالو ورغم التشابه الكبير بينها وبين الطبيب رغم أنفه للمسرحي الفرنسي موليير نفى علالو هذا الأمر ودافع عن رأيه بأنه لم يقتبس عمله من مسرحية طبيب رغم أنفه إذ يقول: إذا

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص70.

*. سلالي علي: المشهور بعلالو، من مواليد 1902/03/30، كون مع محي الدين بشطارزي ثنائي ضمن الجمعية المطربية وساهم في إحياء حفلاتها.

كان تشابه ما بين الطبيب، فيجب العودة الى مصدر مشترك وهو حكاية من القرون الوسطى بعنوان: le vilain mire وأضفت مصدرا آخر هو قمر الزمان من حكايات ألف ليلة وليلة "[1]، فشخصية جحا أسطورية متداولة ومعروفة بنكتها وقضاياها الاجتماعية، ذات أسلوب تهكمي وحيلها واتخذها علالو في عمله لتأقلمها مع المجتمع الجزائري " إلا أن أول مسرحية لقيت نجاحا منقطع النظير مسرحية "جحا" لسلالو علي* (علالو) والتي مثلت في أفريل 1926 وكانت بالعامية " [2]، فلقيت تجاوبا وقبولا كبيرا في وسط المشاهدين والسبب في ذلك الى اللغة التي فهمها المشاهدين دون عناء واستعمل فيها الرقص والموسيقى وطغى عليها الجانب الكوميدي، " مسرحية جحا بالعامية والتي تعتبر سنة التحول الجذري في الشكل والمضمون، أين تحولت الكتابة من الدراما الجادة إلى الكوميديا "[3]، ويرى الكثير من الباحثين بعد هذا العرض المسرحي هو البداية الفعلية للمسرح الجزائري " تعتبر سنة 1926 البداية الفعلية لميلاد المسرح الجزائري من خلال مسرحية "جحا" لسلالو علي التي هلل لها الجمهور وتم عرضها بلغة عامية، وذلك يوم 12أفريل 1926 "[4]، وقد تفاعل معها الجمهور ويرى عبد المالك مرتاض أن " أول مسرحية فهمها الشعب

---

[1] Allalou-L'aurore du theater algérein (1926-1932)-Cahiers du CDSH- Université d'oran 1982p47.

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص22-23.

[3] أحمد منور: المسرح الجزائري بداياته وتطوره، ثقافات، مجلة ثقافية فصلية، تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 10، 2004، ص184.

[4] إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، -دراسة في السياق والآفاق -، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص30.

الجزائري، وتذوقها كانت مسرحية جحا التي تم تمثيلها في أفريل 1926 "[1] " وفي هذه السنة ظهر كل من رشيد قسنطيني (1887–1940) ومحي الدين باشطرزي (1897–1986)، وخطى المسرح الجزائري خطوات عملاقة مع ظهور الأقطاب الثلاثة، ويرجع عبدالله الركيبي نشأة المسرح الجزائري الى مسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني سنة 1948 ومسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد صالح رمضان سنة 1949 "[2]، وقد ألف "رشيد القسنطيني "ما يقارب خمسين مسرحية قصيرة، وكان ممثلا هزليا ومؤلفا ومغنيا، له ما يقارب عشرين مسرحية وتمثيليات فكاهية ومن مسرحياته "زواج بوبرمة" و"باب قدور الطماع" و"شد روحك"... وقد أعاد اخراجها محي الدين بشطارزي، كما كتب مسرحية "الخداعيين وبني وي وي" و"استيقظ" إضافة الى مسرحيات عالجت الحياة الاجتماعية من بينها مسرحية "الفقير" ومسرحية "فاقو حاجة حليمة" و"على النيف" وتطور المسرح على أيدي هؤلاء المسرحيون " ويرى آخرون أن المسرح الجزائري تأسس وتبلور بين عامي 1941–1954 وذلك للزخم المسرحي الكبير الذي شهدته هذه الفترة، وهناك رواية لمحجوب إسطنبولي تؤكد أن الأمير خالد الجزائري أسس سنة 1911 ثلاث جمعيات مسرحية منها جمعية "المدينة" التي مثلت "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، وهناك جمعية أخرى

[1] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص198.

[2] محمد مصايف: النقد الادبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 1984، ص189.

مثلت "مكبث" لشكسبير وجمعية البركانية التلمسانية التي مثلت "براد السم" "[1]، واختلفت الآراء في البدايات الأولى للمسرح الجزائري " ويقر (علالو) في مذكراته أن المسرح الجزائري ظهر في هذه الفترة في ((ظروف متقلبة من عمر النهضة الوطنية حيث ولد المسرح الجزائري، الذي كان عنصرا هاما في ثقافة عصرية))، وهذا دليل على أن الفن المسرحي في الجزائر لم يبدأ بمجيء (جورج أبيض) الى الجزائر سنة 1921م "[2]، فإننا نجد الانطلاقة الأولى للمسرح الجزائري كانت بمثابة الشعاع الذي أنار الطريق أمام مسرح عالج الكثير من القضايا الاجتماعية، واقترب من جمهور يحمل في طياته معاناة واحداث مؤلمة فكان لهذا المسرح متنفس يلجأ اليه ليستنير بأفكار وحلول مهدت له ولو بصيص أمل في الحياة.

6- الاتجاه السياسي في المسرح الجزائري

عرف تاريخ الثورة الجزائرية كثير من الأحداث والمآثر والعبر كانت تاريخها مستلهما للباحثين والشعراء والأدباء، ثورة جاءت ردة فعل شعب بطبقاته السياسية والثقافية ورجال فكر، عبر فيها كل بأسلوبه ضد هيمنة استعمار شبث جذوره طيلة قرن وربع قرن، إذ يقول مصطفى كاتب في هذا الشأن:" لم يكن المسرح بالنسبة إلينا مجرد أداة تعبيرية ثقافية، بل سلاح يقتضي مهارة صاحبه وحسن التحكم في أدواته... فخلق المسرح الجزائري الذي عنا على رسم معالم الفن، ومن مهامه

[1] إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، ص33-34.

[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائري النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص41-42.

الأساسية إثبات الشخصية الوطنية ومناقشة الأشكال الاستعمارية ومحاربتها... لقد أعطى الدرس بوضع أرضية أولية للعمل المسرحي الجزائري، فلم يعد الاستعمار ذلك الأسطورة التي تختار أسلوبها بشكل يناسبها بعدما دخلنا في صراع يجنبنا خطر الذوبان"[1]، ومن الشرائح الأساسية في المجتمع أهل المسرح، بعدما كانت تطرق قضاياه الجانب الاجتماعي، وتساهم في تنميته وتوعيته، ها هم الآن يتفاعلون مع المنظور السياسي، وبعث الروح وايقاظ الوعي وايقاظ الثورة، والتوعية السياسية بالنسبة للجماهير الشعبية، وظهر الوعي السياسي عند الطبقات الشعبية في الجزائر بشكل أكثر وضوحا من ذي قبل، وبذلك لعب المسرح دورا كبيرا، وأصبحت نصوصه سياسية تقاوم الأفكار التي حاول الاستعمار تداولها وفرضها على المجتمع الجزائري، ومن بينها القضية التي كان يتغنى بها المستعمر ألا وهي دعاوي الادماج، فعمد المسرحيون الى الكتابة باللغة العامية لتقريب المفاهيم والهروب من الرقابة الاستعمارية المفروضة عليهم، " وكانت هناك كذلك عروض القراقوز التي انتهجت نهجا ثوريا وحاولت التغيير بفضح الاستعمار في عروضها، مما عرضها إلى إصدار أمر بتوقيفها، فاضطرت للهروب إلى الأماكن

البعيدة عن أعين الاستعمار في الأرياف والقرى والمداشر "[2]، كتب كل من محي الدين باشطارزي ورشيد القسنطيني باللغة العامية مع ادراج الفرنسية، وكان لمحمد

---

[1] مصطفى كاتب: حوار في مجلة الوحدة – العدد 200 – أكتوبر 1984 – ص04.

[2] العمري بوطابع: المسرح الجزائري النشأة والتطور، ص8-9.

العيد آل خليفة سنة 1939 مسرحية شعرية ذات التنوع وقوة في التعبير مسرحية "بلال بن رباح" ألمت بالواقع الذي يعيشه الجزائريون ومسرحية "العقاب" لرضا حوحو، ومسرحية "صلاح الدين" لمحمد فرّاح و"المولد" لعبد الرحمن الجيلالي، ومسرحية "الكاهنة" لعبد الله ناقلي، ومسرحية "الواجب" لمحي الدين بشطارزي ومسرحية "التراب" لأبي العيد دودو، مسرحيات في طياتها فكرا ثوريا سياسيا " حملت هذه المسرحيات فكرا ثوريا ضد الاستعمار بامتياز، ما دفع بالسلطات الاستعمارية في خطوة وقائية من المد الوطني الجزائري، الى تشديد الرقابة "[1] .

وتدارك الاستعمار بخطورة الموقف فعمد الى تضييق الخناق على المسرح وأغلقت دور العروض المسرحي، " وكان مضمون الإنتاج الجزائري – بتعابيره المختلفة –وطنيا في أغلبه. وهو انتاج مضاد للاستعمار في الجملة، ويمتاز بالنضالية والواقعية، وقلما تلجأ الى المثالية الحالمة. حقا أن بعض الإنتاج استعمل الرمز هروبا من الواقع المباشر تقية وخوفا، خصوصا في الشعر والمسرح "[2]. وعرف المسرح بعد هذه الإجراءات ركودا، وفقدت الساحة المسرحية أحد أعمدتها ففي سنة 1944 توفي رشيد القسنطيني " في هذه الفترة نشبت الحرب العالمية الثانية وبسببها ضيقت فرنسا الخناق على الجزائريين، ومنعت كل ما له دور في إيقاظ الحس الوطني، فأغلقت القاعات ومنعت العروض المسرحية، وحدثت بذلك قطيعة بين

[1] محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا ونضالا، المسرح الجزائري في عهديه (الاحتلالي والاستقلالي)، الجزء الثاني، وزارة الثقافة، 2009، ص11.

[2] أبو القاسم سعدالله: مجلة أول نوفمبر، ص25.

المسرح وجمهوره، وسدت فرنسا الطريق أمام الفرق التي كانت تزور الجزائر "[1]، هذه الإجراءات التي فرضت لم تثبط من عزيمة العمل المسرحي بل زادت وضاعفت الجهود واعطت دفعا جديدا وخلقت رجال مسرح على الساحة، ومن الوجهة الوظيفية كان المسرح نقطة إشعاع ثقافي وفكري على المجتمع، وكانت نبض في مناسباته التاريخية، ومحافله القومية، ومنبر نداءاته الحبيسة فالمسرح يمثل تاريخاً حافلاً بالعطاء، ودعم المسيرة النضالية.

7- المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية كان الشعب الجزائري ينتظر الوعد الكاذب الذي قطعه الاستعمار على نفسه وهو نيل الحرية الذي خرج من أجله يهتف بها، لكن كان لرصاص المستبد الغاشم قول أخر، فسقط في ميدان الشرف شباب ورجال ونساء، وبقي المسرح الفرنسي يبث سمومه من انتاجات مناهضة للمعتقدات وطمس للهوية، ونشر الأحقاد والضغائن بين الشعب الجزائري، وطرق باب "فرق تسد" " بعد الحرب العالمية الأولى أتيح للجمهور الجزائري مشاهدة مسرحيات فرنسية قدمت على مسرح الجزائر، والتي كانت تقدمها فرق تأتي من باريس، ولكن تفطن الشعب لمحاولة المستعمر طمس هويته جعل التجاوب بسيطا "[2] وكان للمسرحيين الجزائريين

---

[1] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص19.

[2] مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، عدد4، 1987، وزارة الاعلام، الكويت، ص80.

رأي أخر " بعد سقوط نظام "فيشي" بفرنسا مع نهاية الحرب العالمية، أصبحت بلدية الجزائر ذات تيار معتدل، واغتنم رجال المسرح الفرصة، وطالبو بإنشاء موسم مسرحي عربي مستقر في أوت 1947 "[1]، فوافقت الإدارة الفرنسية وتكفل بإدارته وتسييره محي الدين باشطارزي بمساعدة مصطفى كاتب، الا انه ظلّ تحت الرقابة الفرنسية " ويعتبر هذا أول اعتراف من طرف الإدارة الفرنسية، لكن لم يدم هذا الاعتراف طويلا، ففي نوفمبر من نفس السنة عرف المسرح الجزائري صعوبات سياسية كادت تقضي على نشاطه، ورغم الرقابة التعسفية التي فرضت عليه إلا أنه تحدى كافة العراقيل، وساهم في تقويم الشخصية الوطنية "[2]، ومن خلال الموسم المسرحي أعطى الضوء الأخضر لظهور وتأسيس فرق مسرحية وتكثف نشاطها المسرحي" وقد تأسست خلال هذه المرحلة عدة فرق نذكر: فرقة المسرح الجزائري لمصطفى كاتب 1946، فرقة المسرح الجزائري لمحمد الطاهر فضلاء 1946، فرقة هواة القسنطيني لأحمد رضا حوحو 1948، فرقة مسرح الغد لرضا حاج حمو 1949، فرقة المركز الجهوي للفن الدرامي لمصطفى غربي 1949 "[3]، وتنوعت الأعمال المسرحية

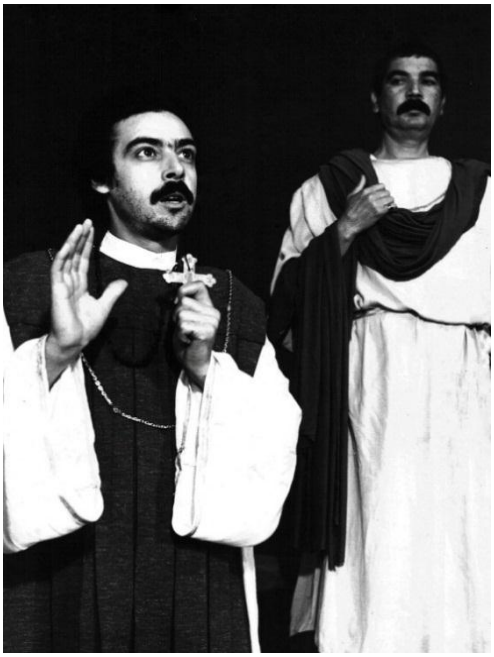
بتنوع النصوص، مسرحيات تاريخية لأحمد توفيق المدني "حنبعل" ومسرحية "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي، ومسرحيات اجتماعية مسرحية "مضار الخمر

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص63.

[2] مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص15.

[3] احمد بيوض: المسرح الجزائري، ص66-67.

والحشيش" لمحمد العابد الجيلاني، ومسرحيات دينية "المولد النبوي"، عرضت سنة 1977 للمؤلف عبد الرحمن الجيلالي والمخرج عبد الله أورباشي وشقراني مصطفى، مسرحية دينية، تناولت مولد النبي محمد صلى الله عليه وسلم والعلامات المبشرة لمولده، وتظهر كيف بدأ يشع على البشرية نور الهدى لهداية البشرية ونبذ العبودية ونشر التوحيد، وإخراج الناس من الظلم والجهل الى نور العلم والحق، وقام بتمثيلها جملة من الممثلين رايس عاشور، مجوبي عزالدين، ياسمينة، عياد مصطفى، وغيرهم من النخبة الفنية.







صور مسرحية المولد سنة 1977 المؤلف عبد الرحمن الجيلالي المخرج عبد الله أوربلشي وشقراني مصطفى .

وكانت جلّ الأعمال المسرحية باللغة العامية تجسد في العروض الشعبية، ذات الطابع الفكاهي والغنائي، مسرح شعبي ارتجالي اعتمد على الموهبة، لكن في معظمه لم يدون وهذا أدى الى عدم العثور على معظمها " إنّ معظم المسرحيات الدينية بعد الحرب العالمية الثانية والتي لا يمكن أن يحصرها باحث، لأنها كانت تكتب ثم تهمل وتنسى، دون أن يحتفظ كتابها بنصوصها لتوهمهم أنها ليست ذات قيمة أدبية، وندرك من بعض المقالات التي كتبت وصفا لحفلات عيد المولد أن

النصوص المسرحية في الجزائر لو احتفظ بها أصحابها وجمعت لشكلت مجلدات ضخمة جدّا "[1]

8- المسرح الجزائري والثورة التحريرية

لعب الوعي التحرري لدى بعض المثقفين الجزائريين دورا كبيرا في رسم معالم الثورة التحريرية ووضع خطط استراتيجية لها، واتخذوا سبلا في التصدي إلى الأساليب المتبعة من طرف الاحتلال، وكان للمسرح الجزائري دورا هاما في نشر التوعية وحركة التغيير، وتعبئة الجماهير بدءا في نشر المسيرة النضالية والمقاومة الثورية، وكان كل هذا تحت الظلم والقمع والقهر المطبق من طرف المستعمر لأنه أدرك خطورة وعظمة الايمان بالقضية السياسية، ويبقى هؤلاء مؤمنين بالحرية والاستقلال رغم كل ما يتعرضون إليه من الحرمان والمطاردة " أدرك الفرنسي خطورة الزحف النضالي المهيكل من لدن جماعة آمنت بالقضية السياسية، المتعلقة بتحرير الوطن وإنقاذ الشخصية الوطنية من مزالق الانحراف والاندماج.

إن مدى تفاعل المسرحيين بتنوع فكرهم وايديولوجياتهم مع الحركة الوطنية السياسية والاجتماعية في بدايتهم مما دفعهم حمل القضية الثورية، " لم تتوقف عجلة الإنتاج المسرحي الجزائري عند هذا الحد، وبخاصة قبل الثورة بقليل وذلك من خلال إنتاج مسرحيات تحمل في مضامينها خطابا غير مباشر حتى لا تتعرض للحضر"[2].

[1] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 1954، ص200.

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره – 1926–1986، ص 57 – 58.

وفي أثناء هذه الفترة التي لعب فيها الحس الثوري دوره، رحل عن الساحة رجالات واعمدة من أسس المسرح الثوري أمثال سعد الله إبراهيم سنة 1942 وابن شوبان 1943 وفي سنة 1945 رحل محمد المصالي، ولم يتوقف العمل المسرحي، بل برز على الساحة فئة حملت مشعل المسرح التحرري من بينهم رويشد، حسن الحسني، أبو الحسن الطيب، وأخذت ديناميكية المسرح في التجدد ففي سنة 1946 تأسست فرقة الغد على يد "رضا حوحو" التي واصلت مشوار النضال ونشر مبادئ الثورة التحريرية، فألتف حولها الجمهور الجزائري، وكان من رواد كتاب نصوصها عبدالرحمن الجيلالي ومحمد صالح رمضان وأحمد توفيق، وبدأت مرحلة الازدهار والتألق وإن شهدت هذه الفترة ركودا ومضايقات " شهد المسرح الجزائري في هذه الفترة الواقعة ما بين 1947و1956 ازدهارا كبيرا حيث تكوّن أغلب الفنانين الكبار في هذه المرحلة مع تسجيل ركود ابتداء من 1953 إذ يذكر باشطارزي في سياق حديثه عن الفترة أن المسرح الجزائري اقتبس في العشرية الواقعة ما بين سنة 1946 و1956 نحو 162 مسرحية، 90 منها من إبداع 30 كاتبا دراميا أغلبهم كان كوميديا" [1].

كل هذا كان تحت الرقابة وتضيق الخناق على جميع الأصعدة الإعلامية والاجتماعية والثقافية، فلم يعرف المسرح الثوري طريقه، واشتد الحصار عليه وعلى العمل السياسي وضاقت السبل على المسرح ورجالاته وذاق الأمرين، الشح المادي

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص113.

والقهر الاستعماري، ورغم ذلك بقي المسرح يأدي دوره في توعية الشعب وبث الروح الجهادية والمقاومة وحب الوطن، و" كان المسرح رغم تلك الظروف المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن وكان في مستوى الأحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري "[1]، وفي هذا الظرف كانت بوادر اندلاع الثورة التحريرية المجيدة تتجلىّ معالمها ويبزغ فجرها وماهي إلا أشهر وسطعت شمسها، وعند اندلاع الثورة التحريرية الكبرى وقف المسرحيون في البداية مبهورين أمام الطلقات الأولى العنيفة التي فاق صوتها صوت المسرح الذي كان محرضا وداعيا ورافضا ومناديا للحرية ومعانق هموم وتطلعات الشعب الجزائري فيما سبق، وقال الشعب كلمته.

" إن دور ثورة أول نوفمبر الجزائرية في تحرير إفريقيا من الاستعمار، عظيم جدا، .. والمنصفون من الساسة الأفارقة اعترفوا بهذا الدور وما تزال الاعترافات تتوالى، لأن ثورة أول نوفمبر هي التي حطمت فعلا حقيقة الإمبراطورية الفرنسية فيما وراء البحر، وكانت آخر حلقة في سلسلة الهزائم التي توالت على فرنسا طوال قرن ونصف القرن من الزمن"[2] وسار الشعب يصنع البطولات ويحقق النصر لنيل الحرية والسيادة والكرامة، والثورة المسلحة متأججة بنار الغضب الثائر، وأصبح العمل المسرحي متوقفا لالتفاف الشعب الجزائري حول الثورة المجيدة، ومن رجال المسرح من التحق بصفوف جبهة التحرير فأصبح ممثلا لا على خشبة المسرح بل

[1] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص19.

[2] بوعزيز يحي: " مكانة ثورة أول نوفمبر 1954 بين الثورات العالمية ودورها في تحرير الجزائر"، مجلة المصادر –الجزائر، عدد 04 سنة 2001، ص 47.

على ساحة الوغى مقداما ولم يصده أي شيء، فراح يقدم عروضا مسرحية تقاسم الأدوار مع اخوانه، يدوي بلسان مسرحي وحامل لبندقية بتشكيل حركي يخط على خشبة بساطها وديكورها جبال وأشجار ومؤثراتها الصوتية صوت البندقية وتكبيرات هزت مقالع العدو، ولطالما ناشد بحمل الثورة وحلم بالحرية " وبعض الفنانين التحقوا بصفوف جيش جبهة التحرير الوطني في الجبال فأنشأوا فرقا مسرحية تكفلت بدورها بتقديم عروض مسرحية للمجاهدين وتسليتهم "[1].

ومن بين المسرحيات التي كشفت حقيقة ومرارة المأساة وآلام وجروح الجزائريين الدامية، وحملت في طياتها الجانب الفدائي والمقاومة الشعبية، والحرب التي شنها الاستعمار دون هوادة حرب الإبادة، مسرحية تألمت بآلام أطفال ونساء وشعب ظلَّ يتوق الى فجر تشرق فيه شمس الحرية، وهي مسرحية، تنطلق أحداثها من مجزرة 08 ماي 1945 التي ارتكبها الاستعمار الفرنسي ضد الشعب، تتجسد في جثة بطل رمز الجيل المضطهد والذي تمت عليه كل تجارب التعذيب، وكان لخضر أحد هذا الجيل الذي كان يحلم لكن الواقع الذي عاشه يعبر عن رفضه للاحتلال والقيود التي كانت تكبله فكريا وعقليا وجسمانيا، وتصور لنا ابن لخضر الذي يرفض النزول من أعلى شجرة البرتقال متعلقا بالورث الذي تركه والده، وهذا للدلالة على تعلق الشباب بالثورة وبالوطن مسرحية جاء عنوانها " الجثة المطوقة " (le cadavre encerclé) للمؤلف كاتب ياسين، من إخراج مصطفى كاتب والممثلين بن قطاف

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص161.

أمحمد، حاج عمر، وهيبة، كويرات سيد علي، دباح محمد، العربي زكال ... " نشرت أول مرة في مجلة أسبري esprit الفرنسية في ديسمبر 1954 جانفي 1955 وعرضت بمسرح موليير في بروكسل يومي 25 و26 نوفمبر 1958 ثم بباريس في أفريل 1959 "[1] والتي قيل عنها الكثير فقد جاء على لسان الدكتورة " سعاد محمد خضر: "إنها تصور لنا مأساة البطل " لخضر"، الذي يدور ليس فقط داخل حلقة الضغط الاستعماري، بل الذي يدور داخل نطاق مأساته الذاتية، حين يحاول أن يشيد بمعالم الأجداد، وأن يعود لنفسه وماضيه ويعيد لوطنه مجده ووحدته الممزقة خلف قناع المستعمر، وفي غمرة هذا الصراع مع ظروفه، يتوصل إلى أن الانتفاضة الثورية هي وحدها التي تنقذه من دائرة الموت البطيء، التي يدور فيها"[2].

وقدم فيما بعد عدة مسرحيات " المرأة المتوحشة " و" مسحوق الذكاء " و" الأسلاف يضاعفون ضراوتهم "، " كما كتب كاتب ياسين " الجثة المطوقة" سنة 1954، تحكي وضع الانسان في السجون خاصة وهو بريء من ارتكاب أي جرم وما يعانيه من العذاب ومحاولته الهرب مضحيا بكل شيء من أجل حريته "[3]، دون أن ننسى العمل الثوري المسلح من القلم الى البندقية، فلم يتوان كاتب ياسين في حمل السلاح مع اخوانه ضد الاستعمار " لقد شارك الفنان الجزائري ورجل المسرح

---

[1] الجابري محمد الصالح: الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة، مجلة الثقافة، العدد 96، ص21.

[2] سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،1967، ص61 .

[3] نور الدين عمرون: المسار المسرحي الى سنة 2000، شركة بانتيت باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص82.

في المعركة التحريرية من أجل استعادة السيادة الوطنية وتحرير البلاد من قيود الاستعمار الفرنسي"[1].

ومسرحية الباب الأخير تصور لنا هذه المسرحية معاناة وكفاح الشعب الجزائري دامت حيرته الى ما يزيد عن قرن وثلاثين سنة من الاستعباد والاضطهاد، مؤلفها أشرف مصطفى سنة 1957 والذي كان معتقلا مع المعتقلين الجزائريين.





صور لمسرحية الجثة المطوقة سنة 1954 المؤلف كاتب ياسين اخراج مصطفى كاتب.

[1] جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، دار هومة، ط 2004، الجزائر 2003، ص49.

مسرحية حنين إلى الجبل، مؤلفها الغرفي صالح وهي مسرحية مقاومه نثرية، شعرية تصور تضحيات وبطولات الشعب الجزائري خلال الثورة التحريرية.

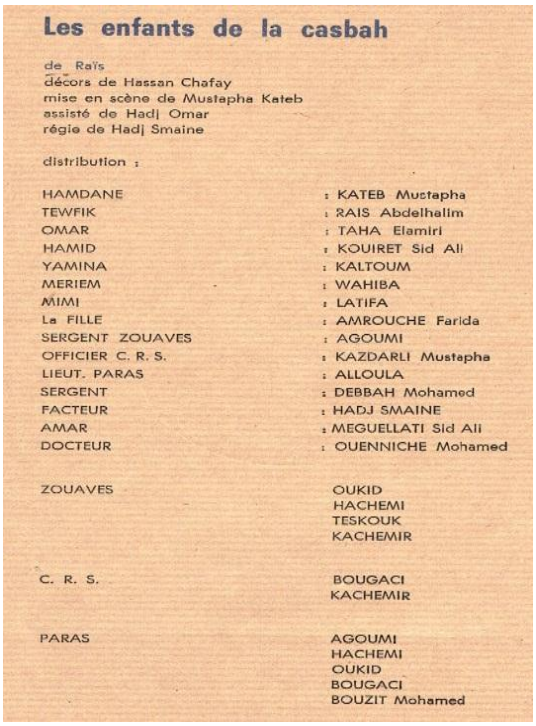
مسرحية مصرع الطغاة لمؤلفها الركيبي عبد الله 1959 مسرحية تصور انا العمل السري واللقاءات التي كانت تتم بين القادة، إضافة الى العمل السياسي والاجتماعي العام عشية انقلاب الثورة وينهي المسرحية بمصرع الطغاة وتحرير الوطن.

مسرحية أبناء القصبة سنة 1959 تأليف عبد الحليم رايس إخراج مصطفى كاتب، وهي مسرحية تصور مشاهد حية من قلب المعارك التي نجومها جيش التحرير.

وبدأت هجرة رواد المسرح حتى يكون لها نصيبا في هذه الحقبة وان سبقتها أعمال لنشر الفكر الثوري، وبدأ الحمل الأكبر في رفع الهمم للثوار ودعم الحركة النضالية بكل فخر واعتزاز، والتعريف بالقضية الجزائرية ونشرها، " رأت الطبقة المبدعة من المسرحيين الوطنيين أنه لابد للمسرح أن يخدم مصالح الشعب وأن ينطلق من احتياجاته ورغباته المكبوتة حيث يبقى المسرح نصير للواقعية الثورية، الواقعية التي ترفض الانحطاط والضعف، لذلك الجزائر منذ البداية بحثت عن المسرح وألقت على عاتقه مهمة الثورة والتي تعتبر مهمة في منتهى الخطورة "[1].

[1] تمارا الكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص252.



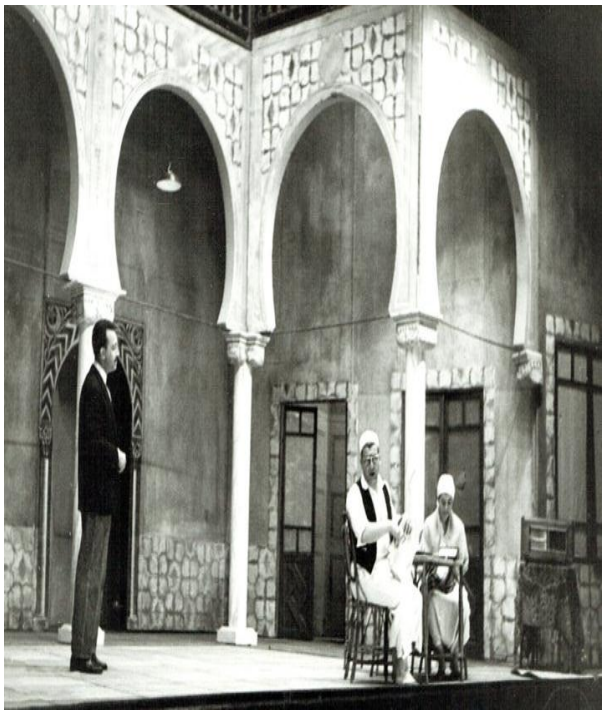


Les enfants de la casbah

de Raïs
décors de Hassan Chafay
mise en scène de Mustapha Kateb
assisté de Hadj Omar
régie de Hadj Smaine

distribution :

HAMDANE	: KATEB Mustapha
TEWFIK	: RAIS Abdelhalim
OMAR	: TAHA Elamiri
HAMID	: KOUIRET Sid Ali
YAMINA	: KALTOUM
MERIEM	: WAHIBA
MIMI	: LATIFA
La FILLE	: AMROUCHE Farida
SERGENT ZOUAVES	: AGOUMI
OFFICIER C. R. S.	: KAZDARLI Mustapha
LIEUT. PARAS	: ALLOULA
SERGENT	: DEBBAH Mohamed
FACTEUR	: HADJ SMAINE
AMAR	: MEGUELLATI Sid Ali
DOCTEUR	: OUENNICHE Mohamed
ZOUAVES	OUKID HACHEMI TESKOUK KACHEMIR
C. R. S.	BOUGACI KACHEMIR
PARAS	AGOUMI HACHEMI OUKID BOUGACI BOUZIT Mohamed





صور لمسرحية أبناء القصبة سنة 1963 المؤلف عبد الحليم رايس اخراج مصطفى كاتب

وكانت البداية في عقر دار المستعمر فرنسا ومن المتوقع لن تكون هناك استجابة إلا ردة الفعل الاضطهاد... فلم يلق تجاوبا، فتوجه هؤلاء الأبطال لا يكللهم ولا تثنيهم الضغوطات والابتزازات الى تونس خلال الفترة ما بين 1958 و1962 لتنفيذ أوامر القيادة الثورية " ونظرا للتضييق على المسرح في الداخل حاول الأخير أن يجد له متنفسا بالخارج وذلك بتونس لما ناشدت جبهة التحرير الوطني الفنانين الجزائريين في الرد على مزاعم فرنسا "[1]، وتأسست فرقة جبهة التحرير الوطني سنة 1958 بعد النداء الذي وجهته هذه الأخيرة الى الفنانين الجزائريين وتولى إدارة الفرقة الفنان " مصطفى كاتب "، " وفي نوفمبر سنة 1957 استجابت الفرقة الى نداء جبهة التحرير الوطني، وهو نداء الى كل الفنانين الجزائريين لإنشاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني. وكانت فرقة (مصطفى كاتب) في تلك الفترة تستعد للمشاركة في مهرجان (موسكو) للشبيبة العالمية عام 1957، بمسرحية (نحو النور) لعبد الحليم رايس "[2]، فكان للثورة لغتان لغة الرصاص المدوي، ولغة المسرح التي لم تتوان في الرد على المزاعم الفرنسية، فن يخاطب العقل والوجدان، وهذا لتوضيح بأن الجزائر لا صلة لها بالقومية الفرنسة لا من بعيد ولا من قريب، " وبذلك أصبحت هذه المسرحية هي السفير الفني الأول للثورة الجزائرية في دول العالم العربي والغربي "[3]، ونالت هذه الفرقة نجاحا في كل الدول بالعروض المقدمة، وتمثل جل أعمالها في

[1] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص21.

[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص160.

[3] جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، ص49.

تعريف الرأي العالمي بحق الشعب الجزائري الحرية والاستقلال وتقرير المصير، " ومن بين الأعمال المسرحية التي ظهرت في تلك الفترة، مسرحية "نحو النور" لعبد الحليم رايس، وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب الجزائري "[1]، ورغم قلة الأعمال أثناء الثورة ويرجع ذلك الى الاعتقالات والقتل الذي مارسته السلطات الفرنسية على الكتاب والمثقفين ومنهم من غادر البلاد خوفا من القتل والتعذيب واتخذوا المهجر ملاذا لأعمالهم الأدبية والفكرية والفنية، إلا أنه استطاع المسرح أن يثبت وجوده ويرسل رسائله ويفضح النوايا السياسة المتبعة من طرف المستعمر الذي نفذت طرقه التي مارسها " بطرد فرقة المسرح العربي من دار الأوبرا بعد أن حجزت أجرة أعضاء الفرقة لمدة ثلاثة أشهر ورغم هذه السياسة التعسفية والرقابة والتحرشات ضد الجزائريين استطاع المسرح الجزائري أن يتحدى كافة العراقيل وأن يشق طريقه ويخوض المعركة والنضال في سبيل الاستمرار، وبالفعل فقد ساهم في تثبيت الشخصية الجزائرية العربية الاسلامية "[2].

برزت أعمال مسرحية تمثلت في مسرحية "نحو النور" ومسرحية "أولاد القصبة" لحميد رايس و "دم الأحرار" لمصطفى كاتب ومسرحيات "دم الحب" و "الشبكة" و "الكوخ" و "القراقوز" لولد عبدالرحمان كاكي، مسرحيات لها هدف واحد وبغيتها دعائية واختلفت لغتها ما بين العامية والفصحى " معظم هذه المسرحيات كان

[1] مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، ص7.

[2] نفس المصدر، ص15.

يصب في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية، وتعريفا به، وبالقضية الجزائرية وعدالتها "[1]، ومما قامت به فرقة جبهة التحرير الوطني سنة 1960 لنقل وقائع الأحداث تلك الجولات الفنية الى كل " من الصين والاتحاد السوفياتي دامت خمسا وأربعين يوما، تمّ خلالها تقديم عروض غنائية ومسرحية، كمسرحية "الخالدون" لـ "عبدالحليم رايس" حضرها الوزير الأول الصيني أنذاك "شوان لاي" "[2]، وقد جاء على لسان " شي غيفارا " وهو ثوري كوبي ماركسي أرجنتيني المولد، وهو طبيب، وكاتب، وزعيم، وقائد عسكري، ورئيس دولة عالمية، وشخصية رئيسية في الثورة الكوبية، لما يوحي بأن المسرح الجزائري لعب دورا هاما في نقل الثورة، فقد حضر عرضا مسرحيا بمناسبة الفاتح نوفمبر 1962 وهو الاحتفال الأول بمناسبة الاستقلال بقاعة الأطلس، حيث قال بعد مشاهدته للعرض:

"قيل لي بأنه لا يوجد مسرح في الجزائر، ولكني رأيت المسرح الثوري بعينه في أرض الجزائر"[3].

[1] عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص47.

[2] أحمد بيوض: المسرح في الجزائر، ص86.

[3] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 28.



théâtre national algérien

tna

« HEM . EL . AMMAH »
de Abdelhalim RAIS









صور لمسرحية دم الأحرار سنة 1974 المؤلف عبد الحليم رايس

المخرج عبد الحليم رايس.

9- ثورة المسرح الجزائري بعد الاستقلال

تعدد مهام المسرح الثوري وتجلت في مختلف أنماطه ولم تقتصر على الثورة المسلحة، بل تعددت الى أكثر من ذلك، بعد ثورة مسلحة والتحريض لها جاء ما هو على عاتق المسرح ثورة التشييد والبناء وخاصة مواكبة الأوضاع والتطورات، في فترة عرف فيها العالم تغيرات في أنظمته السياسية والاقتصادية والاجتماعية، جاء دور المسرح في دفع عجلة التغيير والتنمية الفكرية والاقتصادية ....، وقد لعب المسرح في هذه الفترة دورا فاعلا في إرساء أنظمة قواعد التطور ومواكبة الدول المتطورة، وظهور المسرح الثوري إلا وقد سبقته عوامل مهدت في تطروه وساهم في نشأة العديد من العوامل من بينها التأثير والتأثر، « ساهم المسرح السياسي في هذه الفترة الابتدائية من استقلال البلاد على إرساء الأركان الأساسية للاختيار الاشتراكي، وتفهيم الناس لماذا اختارت الجزائر الطريق الاشتراكي وفضلته على غيره "[1] وأصبح المسرح الجزائري معطاء يعالج القضايا الاجتماعية وينادي بالعدالة، ويتطلع الى غد أفضل بأفكاره فشهد تطورا وازدهارا وانتقل من التحريض على الثورة الى جعله مسرحا ادعائيا، فنشر أفكار الايديولوجية الاشتراكية، " أصبح المسرح في الجزائر الذي يتبنى الاشتراكية ملكا للشعب، وسيبقى سلاحا لخدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة، وتبني المستقبل وسيكون خادنا للحقيقة في

[1] عيسى رأس الماء: الخطاب الأيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف د. أحمد مسعود، جامعة وهران، 2008، ص147.

أصدق معانيها، سيحارب المسرح كل الظواهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشعب، ولن ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري "[1]، لكنه بقي غير مستقل تحركه أيادي وتوجهه حسب مقتضياتهم يساريا ثم انتماء اشتراكي بعدما تحرر من قيود التي كان يفرضها المستعمر، وبدأ التأليف المسرحي والفني يقول كلمته وأتخذ شكلا جديدا انتقل من التقليد الى التجديد " ميز هذه الفترة شيوع المسرح الملحمي أو البريختي، ما أدى بأشهر المسرحيين الى التحول عن المسرح التقليدي الى التجريب في هذا المسرح الجديد "[2]، ووظف الراوي في المسرح وأقترب من الجمهور وأشركه في الكثير من العروض وبذلك حاول تكسير الجدار الرابع، وهو خلاف للعرض المسرحي القديم، " مما أدى بالمثقفين الى استحسان هذا التوجه البريختي لتشابه أفكارهم وأفكاره الى حد بعيد، باعتباره ينادي بالعدالة والاشتراكية والحرية، ويترع الى عرض الحياة الاجتماعية والإنسانية بطريقة شبه موضوعية "[3] ان تأثر المسرح الجزائري بالمسرح العالمي لم ينتزع منه خصوصية التعبير المستوحاة من واقع المجتمع الذي يحمل في طياته تقاليد وثقافة تأصلت معه رغم معايشته لاستعمار طال مكوثه زمن طويل " إنّ فعالية المسرح وحركته تأتيان من خلال دعوته للتغير فهو أداة لا يتحمل إشهارها في وجه التخلف والاضطهاد إلا من يمتلك

---

[1] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص23.

[2] إسماعيل بن صفية: أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي، الحياة الثقافية، السنة 29، العدد 160، ديسمبر 2004، ص21،22.

[3] خالد أمين: ما بعد بريخت، ترجمة عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط2، طنجة، المغرب، 2008، ص19.

قضية ومن يستطيع أن يجعل المسرح قضية والمسرح في الجزائر قد تبنى قضايا الشعب فكان أحد الأركان الأساسية في مسار الثقافة في الجزائر من حيث ارتباطه بمسيرة المجتمع، من خلال القضايا الأساسية للجماهير التي طرحها منذ نشأته الى يومنا هذا "[1] وفي هذه الفترة عرفت الساحة المسرحية أعمالا كان دورها التصحيح وغرس المبادئ والقيم واتسمت هذه الأعمال بالطابع الكوميدي بلغة عامية وكان من بين هؤلاء المخرج علال المحب بمسرحية "قدور المشحاح" التي اقتبست من مسرحية "البخيل" وترجمة حوارها، وجاء على لسانه " أنه تم اقتباس مسرحية كوميديا تجري أحداثها في القرن السابع عشر، بحذف بعض المشاهد وتعويضها بمشاهد أخرى، وحذف المواقف التي لا علاقة لها بتقاليدنا، وكان الهدف ترجمة مسرحية موليير حسب قيمنا ومشاعرنا التي تتناسب في الواقع مع القيم التي عبر عنها موليير، قيم ذات منحى انساني، ذلك ان ظاهرة البخل مثلا لا تقتصر على مجتمع دون آخر، فهي موجودة في كل مكان وزمان "2، وهذا التغيير في الحدث لم يكن عشوائيا وإنما كان يتلاءم مع ثقافة ومبادئ المجتمع، لا في الموضوع في حد ذاته فالمجتمعات تتوافق في صفات إنسانية، الخير والشر البخل والعطاء...، ولا يتم ذلك الا بدراسة بيئة المتلقي لأنه يمكن تغيير وحذف الشخصيات والألبسة والبيئة التي لا تتلاءم والمجتمع.

---

[1] ميراث العيد: أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجيستير، إشراف: عبد المنعم تليمة وسيد البحراوي، جامعة القاهرة، 1988، ص91.

[2] بوكروح مخلوف: المسرح والجمهور دراسة سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، ص17.



صور لمسرحية المشحاح 27 أكتوبر 1940

11- الثورة في المسرح العربي

الثورة التحريري الجزائري أعظم الثورات بتاريخها العريق ونضالها البطولي العالمي، شكلت مرجعية للكتابات الروائية والقصاصية والتاريخية على مر العصور، وجعلت من الكاتب أو الراوي يتمتع بمخيلة يسرد بها وقائع وأحداث يشعر بحدوثها لعظمة تلك الثورة وبروز تيمات الثورة تضفي على النصوص جمالية وذوق، فقد " أنتجت الثورة أدبا ومسرحا وفكرا ثوريا، يحاول أن يهدم الأسس التي اصطنعها

الاستعمار. وقد نجح ذلك التفاعل بين الثورة والشعب والمثقفين، فكان انتاجهم أصدق تعبير عن الثورة، ولذلك قام المسرح بدوره كرائد في الثورة والتطور"[1]. وان الثورة انتصار فكري، اهتدت اليه المناهج بنورها الواضحة وأنتجت نموذجا يجمع بين المجرد والمتخيل، كما أن المسرح يركز جهوده على التجريب والتطبيق والتفكير والعقلنة.

ثورة أثرت في قرائح المبدعين والشعراء والأدباء، استلهم منها السينمائيون، وتحدث عنها الكثير من السياسيين، والمؤرخين، توجهت اليها الأنظار من جميع أنحاء العالم، وبحجمها فلم تنل ذلك الاهتمام الكبير في المسارح العربية ولا الأجنبية و" تعتبر الثورة الجزائرية، بكل موضوعية، أكبر ثورة عرفت في إفريقية والعالم العربي إطلاقا. وهي من أكبر الثورات في العالم. وعظمة الثورة الجزائرية لا تتمثل في هزم أكبر جيش استعماري حاول أن يتحدى مسيرة التاريخ...وإنما يتمثل أيضا في استمراريتها ومواقفها المشرفة في المحافل الدولية.

بحيث أصبحت الجزائر في عهد قصير ذات سمعة دولية محترمة وواسعة"[2].

تعددت الأعمال المسرحية بأقلام أجنبية عالجت القضية الجزائرية ومأساة الشعب الجزائري، ونظر اليها كل واحد من زاوية، كبطولات شعب ناضل من أجل نيل الحرية، ومن نظر اليها نظرة اضطهاد، فتكلم عنها الكثير كل على شاكلته، "

[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، الجزائر نموذجا، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر،2008، ص93.

[2] عبد المالك مرتاض: دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954-1962، ص 25

بعض الشهادات حملت طابع التحقيق الصحفي، أو طابع الكتابة التاريخية والدراسات، وبعضها جاء في شاكلة مجموعة من الأفلام والمسرحيات الوثائقية، والبحوث التي كتبت عن هذا الإنتاج "[1]

بداية من شخصيات انتماءها الى المستعمر الفرنسي فكانت لهم رؤيتهم الى الثورة على أنها ثورة شعب باسل حر اغتصبت أرضه دون حق ذاق خلالها كل أنواع العذاب، ونظر الى المستعمر نظرة الظالم المستبد فانتقد وسخر من هذا الاستعمار فجاءت مسرحية التي ألفها الكاتب الفرنسي " "جان جينيه" مسرحية "الستارات" عن الثورة الجزائرية. وقام "روجيه بلان" بإخراجها وعرضها في صالة الأوديون سنة 1966 "[2]، تناول العرض المسرحي تلك القذارة والسخرية من مستعمر استعمل وتفنن في أساليب التعذيب، وقد تفاعل الكاتب مع أحداث الثورة وما حققته من انتصارات، وصف شجاعة وبسالة المجاهدين وخذلان الجيش الفرنسي بمعداته وقوته، وحب الشعب الجزائري للنهوض بالثورة والسعي لانتشارها، وحدث خلال العرض ردة فعل من الجمهور الفرنسي الى رفض العرض ومنعه، " لقد كان المشهد صادما، وهو ما جعل بعض المشاهدين من أعضاء منظمة الجيش السري التي شاركت في حرب التحرير الجزائري، يقومون باحتلال المسرح ومنع متابعة المسرحية

[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، الجزائر نموذجا، ص474.

[2] أحسن ثليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية: مأساة جميلة، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر،2008، ص33.

منادين بالموت لجان جينيه "[1]، وذلك عند عرض مشهد يسخر فيه الكاتب من سذاجة الجيش الفرنسي الذي لا يحمل أدنى عبارة الاحترام والأخلاق وهذا اعتراف من كاتب روائي مثقف على أن الجيش الفرنسي جيش همجي، مشهد " يقوم فيه العسكريون المحتلون بإحياء جنازة رفيق مات في الحرب، وأثناء الجنازة "يضرطون" على وجهه ليتنسم آخر نفس من هواء بلاده "[2]، قمة الانحطاط والسذاجة، اذا كانت هذه جنازة يتم فيها تكريم الجندي الذي سقط في الحرب بهذه الطريقة، فماذا يفعل هؤلاء بالشعب الجزائري.

استشعر الكتاب والمؤرخون العالميين الثورة الجزائرية في كتاباتهم المسرحية والأدبية والتاريخية لما فيها من أحداث وتصورات فنية وأشكال درامية، حتى هؤلاء الذين يبحثون عن التحرر جعلوا منها منهجا يحتذى به ذلك، " وتقدم مسرحية (الشاشات) أحداثا تاريخية محددة وقعت في الخمسينيات وبداية الستينيات حرب تحرير الجزائر مع ما تحمل من عذابات وبشاعات واندحار فرنسا. ولكن من الصعوبة بمكان أن نعيَّن موقع مسرحيات جينيه لأنها تتفاعل كثيرا مع مسرح العبث "" وفي الوقت ذاته، يعكس جينيه ايضا بارتولد بريخت من خلال تركيزه على المشكلات الاجتماعية، استخدم المحلية في القصص السياسية وتأثيراتها المتباعدة

[1] نفس المصدر، ص33.

[2] نفس المصدر، ص33.

لإدراك الذات التي ستشاهد بالإدراك السياسي لمشاهديه وبشكل خاص في مسرحية (الشاشات) التي تؤكد على اهمية التاريخ" .

لقد تفاعل المسرح مع الثورة التحريرية مع ممر المراحل التي مرت بها وان تعددت لغته بدءا من الفرنسية ثم العامية والتي كانت لغة المجتمع الجزائري ثم الفصحى التي واكبت مرحلة من مراحل التطور الذي شهدته المرحلة الفكرية، وبلغ هذا المسرح نجوميته عربيا وعالميا، حيث انه ترك انطباعا كبيرا أدى الى تفاعل المجتمعات مع القضية الجزائرية، وذلك من حيث انه كان لسانها وداعيا ومناصرا لها، وان لم يفي بعظمة قوتها في لوحات فنية سجلت على مر التاريخ.

الفصل الرابع

الجماليات الفنية لعروض خمسينية الاستقلال الجزائري

1- خمسينية الاستقلال الجزائري

2- جمالية عرض مسرحية نجمة

3- الجمالية الفينة مسرحية النار والنور ومسرحية دروب الجزرة

4- استخدام الفيديو السينمائي في عرض مسرحية دروب المجزرة

1-خمسينية الاستقلال الجزائري

الحرية تؤخذ ولا تعطى، من هذه المنطلق أدرك الشعب الجزائر ان ما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة، كما قال أمير الشعراء أحمد شوقي: وَلِلحُرِّيَّةِ الحَمراءِ بابٌ بِكُلِّ يَدٍ مُضَرَّجَةٍ يُدَقُّ، بدأ الشعب يبحث عن الاستقلال والحرية بشتى الوسائل، بالكلمة والقلم، بالحجر والبندقية، كبيرهم وصغيرهم رجالهم ونساءهم، احترقت أيادي نساء وعجائز لتحضر كسرة خبز على قمم الجبال، داخل أكواخ عارية صنعت من الحلفاء والطين، لتطعم رجالا حلمهم الاستقلال لا يهبون الموت، وجاءت لحظة الاستقلال الجزائري، ولكن بعد مدة طويلة قرن واثنان وثلاثون سنة من القهر والعبودية اجتمعت فيها كل أنواع المآسي من ظلم وقتل وجوع وتشريد، تركت ملايين من اليتامى والارامل والثكلى، سقط في ميدان الشرف ما لم تحصيه الأقلام وتحسبه الأصابع، لكن خلقت مقاومات وبطولات، أعطت دروسا في الكفاح، دونت تاريخا بدماء رجال طالبوا بالحرية والاستقلال، مستعمر لم تسعه الأرض بجنوده وآلياته تعددت وسائله لمحو الوجود المادي والمعنوي لهذا الشعب، لكن نسي الاستعمار ان هذا الشعب ولد من رحم امرأة جاءها المخاض على قمم الجبال فرضع من مائها وشبع من مرعاها، وتأتي اللحظة التاريخية فتسطع شمس الحرية وينعم هذا الشعب بالاستقلال.

تعددت مظاهر الاحتفال بخمسينية الاستقلال وتخليدا لذكرى استرجاع الحرية والسيادة الوطنية، وعلى غرار ذلك نظمت عدة تظاهرات فنية واستعراضات وندوات فكرية تصب كلها في عمق تاريخ الجزائر، بداية من الدخول الفرنسي ثم مراحل الثورات والمقاومات الى الثورة المجيدة وصولا الى الاستقلال، وامتزجت فيها كل الطبوع الفنية، وكان للمسرح طابعه الخاص فاحتضنت المسارح عبر ربوع الوطن أعمال مسرحية بمناسبة الذكرى خمسينية الاستقلال، وبهذه المناسبة سطرت المؤسسات للمسارح الجهوية والمسرح الوطني برامج احتفالية، من محاضرات وقراءات لنصوص مسرحية، وعروض، ونشاطات وسندرج مسرحيات خمسينية الاستقلال ونقف بشيء من التفصيل على بعض المسرحيات من ضمن ما ادرج في الجدول التالي (*):

وهذا الإحصاء الإجمالي لمسرحيات الخمسينية الاستقلال الجزائري:

المؤسسة	المسرحيات	المخرج
المسرح الوطني	– نجمة	المخرج: بن عيسى احمد م الخرج 1: علي عبدون م المخرج 2: براهيم جاب الله الكاتب: كاتب ياسين

* عناوين المسرحيات وأسماء المخرجين ومؤسسات العرض، وزارة الثقافة الجزائرية.

المسرح الجهوي العلمة	– الركوع للثرى	المخرج: عيسى جقاطي الكاتب: عبد الحليم بوشراكي
المسرح الجهوي أم البواقي	– أمسية في باريس	المخرج: بوبريوة أحسن المؤلف: بن شيخ مجيد
	– النار والنور	الكاتب: صالح مباركية المخرج: عيسى جقاطي مساعد مخرج: زاوي محمد الطاهر
المسرح الجهوي باتنة	– التحدي	المخرج: رضا بروال الكاتب: ميلود بروال
	– الصوت	المخرج: جبارة علي المؤلف: خالد بوعلي
المسرح الجهوي تيزي وزو	– الأرض والدم	إخراج: ملياني حامة م/ المخرج: عمراني رضا

	Lamento pour –paris	المخرج: هارون حسين م/ مخرج: مكور بوعلام
	–Azal N Telli	المخرج: مكرب لياس م/ مخرج: حدو حسين الكاتب: ديرامي يوسف
المسرح الجهوي سعيدة	– الجلنار	الكاتب: سايح حبيب المعالجة الدرامية: بن ابراهيم حميدة مركب موسيقي: سمعي سعيد
	– نوفمبر	المخرج: محمد عزالدين عبار
المسرح الجهوي سكيكدة	– بريد الشهداء	المخرج: معيوف مراد الكاتب: بوكرزازة مراد م/ المخرج: بوحة سيف الدين
	– الزهرة اللعينة	الكاتب: بوتاتا احمد المخرج: زرزور طبال م/ المخرج: بوتاتا احمد
المسرح الجهوي سوق	– شاهد وشهيد	المخرج: عمريش أيوب

أهراس		مساعد المخرج: سامعي السعيد الكاتب: عمريش أيوب
	– يقمر ويبان	المخرج: حيدر بن حسين المؤلف: احمد حمودي
المسرح الجهوي سيدي بلعباس	– حب في زمن الحرب	المخرج: دين الهناني محمد جهيد مساعد المخرج: بوعجاج غالم المؤلف: إدريس قرقوة
المسرح الجهوي عنابة	– ميموزا الجزائر	المخرج: جمال مرير م مخرج: نادية لعريني مترجم النص: محمد صاري
	– الجميلات	المخرج: صونيا م/ المخرج: ليندة سلام المؤلفة: نجاة طيبوني
المسرح الجهوي قالمة	– مأساة على أرض العوسج	المخرج: خيدر أحميدة المؤلف: السعيد دراجي
	– دروب المجزرة	المخرج: سفيان عطية

		المؤلف: خشة عبد الغاني
المسرح الجهوي معسكر	– ذكرى من الالزاس	المخرج: محمد فريمهدي مساعد المخرج: قادة شلبي الكاتب: عبد الحليم رحموني
	– حبس الكدية	المخرج: جمال قرمي الكاتب: سيد أحمد سهلة م/ المخرج: ريم تاكوشت
المسرح الجهوي وهران	– المشعل	المخرج: مجاهري ميسوم المؤلف: عباس لخضر مؤلف الاشعار: بلكروي عبد القادر م المخرج–1–: حمودة بشير م المخرج –2–: سفير سالم
	– وافية	المخرج: عبد القادر بلقايد المؤلف: قدور بن خماسة المراجعة الدرامية: بوزيان بن عاشور م/المخرج: قدور بن خامسة

2- جمالية عرض مسرحية نجمة

ضمن فعاليات خمسينية الاستقلال احتضن المسرح الوطني محي الدين باشطارزي العرض الشرفي الأول لمسرحية « نجمة » لكاتب ياسين من اخراج المخرج أحمد بن عيسى الذي اقتبس النص المسرحي عن النص الأصلي لكاتب ياسين من الرواية، وشارك معه 31 ممثلا من مختلف الجمعيات المسرحية كانت باللغة العامية. تناول من خلال هذا العرض المسرحي نضال الشعب الجزائري منذ وطأ المستعمر الفرنسي أرض الجزائر الى يوم الاستقلال، ونجمة هي قصة عشق رمزت الى حب الجزائر. في سياق الرواية وظف كاتب ياسين الشعر والمسرح والدراما والموسيقى كما وظف التاريخ وجع هاته العوالم بقواسم مشتركة لأقدار شخصياته، تقاطعوا في تشابكت حياتهم محركة تلك العواطف التي كشفت الحب والألم والبغض والكراهية والحقرة والاستبداد وقد احتوت مسرحية نجمة على دلالات سيميائية عبرت عن الهوية والانتماء والجذور الوطنية.

كما يعتبر أحمد بن عيسى المخرج الذي غاص في ذلك الجمال بإضفاء التشكيل الحركي الذي بث الروح وحرك الأحداث ناقلا إياها بن القارئ والمشاهد، فقد قدم بطاقة تعريف جديدة للجيل الجديد الذي كان يجهل كاتب ياسين.

تنطلق أحداث القصة على خشبة المسرح على نغمات موسيقية وحركات الممثلين لوحة تاليها لوحة أخرى، بداية برجل مع زوجته من قبيلة " بني كبلوط " من مدينة قالمة يستبشرا بقدوم شاب يدعى " لخضر " يحمل في طيات فكره كرها

للاستعمار والاستبداد والطغيان، ويتدفق في قلبه حب الوطن، وما إن رأى لخضر فتاة تدعى "نجمة" في القبيلة حتى سحرته بجمالها فوقع في حبها، ولكن عاش في صراع بين حبه لنجمة وحبه لوطنه أيهما تكون له الغلبة، وانتقل الخبر كالنار في الهشيم "نجمة" سحرت لخضر بجمالها، لكن نجمة اعتدي عليها فمن يحميها؟ والتفت سواعد وأفئدة شباب أمثال لخضر فالكل يحبها ويريد حمايتها.

وتعددت اللوحات والمشاهد حملت في طياتها عدة شخصيات جسّدت وعكست رؤية ثورية لنضال الشعب الجزائري وعمله الفدائي، وقد عكس الديكور والأزياء التقليدية التي تلونت بألوان مناطق ربوع الوطن، تلك الرؤية الفنية تنوعت بتنوع الثقافات من حيث اللغة واللهجات من العامية الى اللغة الامازيغية، وكانت هذه بداية لعروض خمسينية الاستقلال، وتخللتها تكريم عدة أسماء فنية كان لها باع في النضال الثوري والنضال المسرحي من أعضاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني أمثال: طه العامري وبن إبراهيم زهرة ورقية دري وكواسي صفية وسيد علي كويرات بالإضافة إلى تكريم روح المرحومين مصطفى كاتب ومحمد بودية.

ان الاعمال المقدمة بمناسبة الخمسينية فقد اتجه جل كتابها الى المسرح السياسي الثوري أو تأثير الاستعمار على الحياة الاجتماعية في تلك الفترة، وذلك لإحياء المناسبة التاريخية والتعريف بها، واستوحت أعمالهم من تاريخ الثورة التحريرية

الجزائرية والحياة الاجتماعية، وتنوعت العروض المسرحية بتونع البيئات ودور المسرح.

3- الجمالية الفنية في مسرحية النار والنور:

مسرحية " النار والنور " من انتاج المسرح الجهوي مسرح أم البواقي من اخراج عيسى جقاطي بمساعد المخرج زاوي محمد الطاهر وكتابة للنص د صالح مباركية، وكان عرض مسرحية " النار والنور " يوم السبت 29 ديسمبر 2012 وتضمن العرض العمل الجهادي والفدائي على قمم الجبال، والحياة الاجتماعية في تلك الفترة، سطرت أحداث معارك بين المستعمر والمجاهدين وعرفت استشهاد أبناء هذا الوطن وتقديم النفس والنفيس من اجل الحرية، وجاء هذا العرض تمجيدا وتخليدا لشهدائنا الابرار، واستمر العرض مدة ساعة وتسعة عشر دقيقة.

بطاقة الهوية للنص الدرامي

- نص درامي كتبه د صالح مباركية.
- تجري أحداثه على الجبال وداخل بيت في القرية.
- زمن الأحداث اندلاع الثورة التحريرية.
- عدد شخصياته عشرون.

1-النّص المسرحي

ان عرض مسرحية " النار والنور " الذي أخذ نصها من منشورات الكاتب د صالح مباركية لم يكن مكتملا كعرض للحدث الثوري، فقد جاء النص ليعطي صورة حقيقية ونظيرة لأحداث الثورة في ذلك الزمن، ويحدد معالم وصفية للمجتمع وللثوار أثناء اندلاع الثورة، وإن النص التاريخي للأعمال المسرحية لا ينقص من الحدث الفعلي، بل إعادة التصور برؤية مختلفة لما حدث في الزمن الحاضر أو المعاصر وتختلف الرؤية الحسية للحدث في زمانه وما يتصوره الوقت الحاضر فهي" تعرض هموم ومواجع وطموحات الانسان العربي الذي يحن الى الماضي حنينا شاعريا ساميا، ويرفض الكثير من سلبيات الحاضر، ويعيش حلما وشوقا وتطلعا الى الآتي "[1].

يكشف النص المسرحي النار والنور لنا جانبا من الأحداث النضالية والصراعات القائمة على الإحساس الفني التحرري من قيود الظلم والقهر، وارتبطت هذه الاحداث بحقبة تزامنت مع ميلاد الثورة التحريرية وقوتها والتفاف الشعب حولها، ونجد هذا العمل المسرحي قد تناول جوانبا نضالية للشعب الجزائري الذي يظهر فيه تصرف المخرج في النص لأثراء به تلك الايحاءات، فاعتمد على خطاب ثوري عام كان له الأثر في عمق الحدث ونتج عنه ذلك التأثير الوجداني، إلا أننا لو تمعنا في الديكور لم نشعر بمعركة تدور بالجبال وملامح وألبسة المجاهدين وما الى ذلك، مما

[1] خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ط1، ص83.

افقد العرض ذلك التشويق البصري، واذا لاحظنا في اللوحة التي تعرض داخل البيت لوجدنا الديكور يكاد ينعدم ولا يوحي بجماليات تلك الفترة، وغياب روح القتال وحرارة النصر والاستشهاد، " حينما يتفجر الزمن والفضاء الى درجة تضطرب معها الحدوتة، يحدث أن تلجأ الشخصية الى الماضي وتصبح كأن ذكريات الماضي تزورها.

هذا الأسلوب السردي يتمتع بالمرونة، وهو بمنأى عن ضرورات الواقعية، حيث إن أية جزئية من الماضي أو الحاضر، وأحيانا من المستقبل تتحول فوق المنصة الى واقع، ويطفو الجوهر على السطح، كأنما الذاكرة قد خلصته وحررته من الضرورة المزعجة التي تقضي بسرد كل شيء "[1].

2-قراءة في عنوان المسرحية:

لقد قسم العنوان الى جزأين النار والنور وهما كلمتان متناقضتان، فهما في اللغة جناس ناقص اذ يتوافقان في أحد الحروف ويختلفان في البعض، لكنها يشتملان على منتوج واحد وهو اصدار الضوء، وهنا تتفتح لدى المستمع أو القارئ دلالات وتترك تساؤلات لإعادة فهم منطق لحكاية ما، لأن العنوان يعتبر عتبة من عتبات النص المقروء أو المشاهد، فالعنوان " يتركب من عدة عناصر حين يتقدم كجملة مكثفة تساهم كل مركبات الخطاب في صنعها، وباعتبار العنوان علامة، فانه يحيل على مجموعة من العلامات المشكلة للعلاقة (القصة) كمعنى "[2]، وهنا يتخذ

[1] جان بيير رينجير، قراءة في المسرح المعاصر، تر: حمادة إبراهيم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2004، ص119.

[2] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص18.

العنوان هدفه فيصبح نواة الحكاية، فالنار تمثلت في ذلك القتال القائم أو الحق الذي ما بعده الا سطوع الحرية التي تمثلت في النور، فهذه الاستعارة التي تمثلت في بداية الحدث وهو النار أو القتال الى لحظة النهاية المتمثلة في النور أو الحرية.

إذ أننا نجد في عنوان مسرحية دروب المجزرة لا يتناسب عنوانها مع مضمون سيرورة العرض فالعنوان لا يتوافق مع الأحداث التي ترويها المسرحية الممثلة في تاريخ المقاومة الجزائرية حيث أن العنوان يوحي للمشاهد من الوهلة الأولى وجود أحداث وصراعات تمثلت في جرائم ومعارك لا لسرد حدث تاريخي، ومن الوهلة الأولى فبداية العرض بدأ بتناول سرد لقصة حدثت اثناء الحرب التحريرية.

3-ملخص المسرحية

بداية المسرحية ظهور الممثلين بلباس ابيض يقومون بحركات ورقصات، يتبعها سرد لأحداث جنود تعلموا فن القتال والحرب، ثوار هدفهم احدى الحسنيين الاستشهاد أو الحرية، واهات ومأساة الشعب تسرد من وراء الستار حوالي 3 دقائق 17 ثانية ثم يجلس هؤلاء الممثلون، وبعد لحظات ظهرت مجموعة من عساكر معهم رجل بلباس مدني بدأ يعلق النياشين على كتف جندي من هؤلاء الجنود اعترافا له بخدمة فرنسا والدفاع عنها في الحرب العالمية الثانية، يخيم الصمت ثم ينصرف الجنود ويبقى جنديان والمدني ليتقدم نحو الموجدين الجالسين على الأرض ويدخل في وسطهم ويقوم بنزع قبعته، لكن يشير اليه الجندي الآخر بالخروج فلا يأبه له وفي هذه اللحظة يطلب المدني من الجندي الآخر بالانصراف، فيقف الجالسون ويقومون بدفع الجندي فيما بينهم في صمت ثم ينصرفون، ويبدأ بالصراخ ويتركوه وهو في

حالة ذعر وخوف ساقطا على الأرض وكأنه يدفع عن نفسه كل من يلمسه، في حالة اختناق ثم يقوم بتمزيق لباسه وهو يصرح وينادي وتنتهي اللوحة الأولى.

في بداية اللوحة الثانية تدور احداثها في أعالي الجبال وان لم نلاحظ أي شيء يوحي بذلك كديكور، يظهر جنود فرنسيون مسلحون وهم في حالة إطلاق الرصاص فهم في قتال وتبادل طلقات الرصاص مع المجاهدين الذين يكبرون "الله أكبر"، فيطلب الجندي الفرنسي من الجنود بالتراجع وهذا ما يدل على ان المعركة شرسة وكانت الغلبة للثوار، ويظهر على الخشبة مجاهد يحمل بندقيته وينادي:

عمار: محمد، محمد هيا بنا. يأمره بالتقدم.

محمد: الحمد لله اننا نحرز نصرا فاتحا.

عمار: الحمد لله، انهم يتكاثرون، ولكن كن حذرا فلن احميك في كل مرة.

هذه الكلمات انما تدل على تلك الاخوة والتلاحم وكأنهم جسد واحد، يقاتل العدو وفي نفس اللحظة يحرسه ولا يحب أن يفارقه.

محمد: ... يا صديق الصبا.

عمار: الأرواح ... الجزائر، هيا، هيا بنا نتقدم أكثر فالجبناء يتراجعون. وتعلوا صيحات الله أكبر ويتقدم البطلان فيصاب عمار برصاصة العدو، فيسقط على الأرض شهيدا مضرجا في دمائه فيسرع اليه محمد ويجثو على الأرض ويسند رأسه على ركبته.

محمد: عمار لقد تمكن منك الاوغاد، عمار كلمني، أبقي معي.

عمار: محمد الجزائر، الجزائر. وعندما يلفظ عمار انفاسه الأخيرة يوصي محمدا بأمانة غالية استشهد من أجلها وهي الجزائر.

محمد: لا عليك سنفرح باستقلالها معا، قدور. في هذه اللحظة يطمئن محمد عمارا أن الفرحة الكبرى يوم الاستقلال وسيفرح معه لكن القدر اختار عمارا شهيدا، ووقع الصدمة بالنسبة لمحمد كبيرة عمار صديق الصبا يفارقه، وهنا نما لدى محمد غير الثورة والاستشهاد الثأر لصديقه عمار، تتواصل المعركة ويستمر القتال فيصاب مجاهد أخر فينتقل اليه محمد مسرعا.

محمد: أصيب موسى، قدور.

قدور: موسى، موسى، لا عليك الجرح خفيف، فاطمة، فاطمة ناوليني الحقيبة.

فاطمة: سي قدور الجرح بليغ والرصاصة غائرة.

يعود محمد الى جثمان عمار ويضع رأسه على ركبته، ويقوم بمواساة موسى الذي يتألم.

يتوقف إطلاق النار ويبدأ المجاهدون بالانسحاب من ارض المعركة بأمر من القائد، فقد نالوا من المستعمر وعلموه فنون القتال وكبدوه خسائر كبيرة، لكن كانت التضحية غالية فقد سقط في ميدان الشرف عمار وآخرون من المجاهدين

وجرح الكثير منهم، وفي هذه اللحظات أمر القائد بنقل الجرحى والشهداء الى المركز وامر محمد بإخبار أهل عمار باستشهاد ابنهم.

يظهر شاب في اللوحة الثانية في ظلمة الليل ويدخل الى بيت جده ويريد الاختباء داخله، يحمل هاتفا نقالا ويتحدث مع صديقه ويخبره بأنه في مكان لا يشك فيه أحد.

مختار: Justement هذاك المكان ما اشك فيه حتى واحد.

يتحدث مختار مع صديقته التي تطلب تأجيل الخروج والهرب لكنه يخبرها بأنه اتفق مع من يريد الهروب معه الى فرنسا للعمل به حتى ولو كان زبالا ولن يبقى في بلده، ويتفق معها على الزمان والمكان وعند اغلاق الهاتف يسمع صوتا يناده.

الصوت: مختار، مختار. يفزع المختار ويجري ويلتفت.

مختار: شكون بسم الله الرحمان الرحيم.

شاب يدعى مختار في مقتبل العمر سمي على اسمي جده أراد الذهاب الى فرنسا بعدما فقد الأمل في بلاده والحياة القاسية التي رآها، شاب لا عمل له ولا زواج ولا سكن، يطمح بالذهاب الى فرنسا التي يرى فيها تحقيق أحلامه، واتفق مع صديق وصديقة له على الذهاب الى فرنسا عن طريق الهجرة غير الشرعية "الحرقة"،

وكان الموعد في بيت جده المهجور لكن عند دخوله البيت ظهر له صوت من وراء الجدران يتمثل في المرآة التي كانت بالبيت القديم وكشفت له عن المستور، وجرى بينه وبينها هذا الحوار.

الصوت: لا تخف أنا المرآة، يحمل المختار قدوما كانت مرمية داخل البيت ويريد تحطيم المرآة، لكن المرآة أرادت ان تهدئ من روعه.

المرآة: لا تخف أرجوك، قد سمعت كل ما قلت بخصوص هروبك من وطنك ولم افهم اسبابك؟

مختار: انت مرايا ما تتجميش تفهمي اسبابي.

المرآة: وأسبابك تجعلك ترمي بنفسك في عرض البحر، تموت.

مختار: باش تعيش سعيد هنا لا ضالة لا خدمة، لو كان جيت انت بشر تقبلي بهذي الوضع تقدري تعيشي هذا الذل أنا رايح لفرانسا، رايح.

المرآة: مختار لا تذهب النار أمامك.

مختار: النار لتقول لي عليها أنتي هي الي اضوي لي مستقبلي، المسؤولين يهدروا يهدروا، يوعدو، يوعدو حتى خلاص كلامهم وأنا هذا الكلام اسمعتوا من زمان.

المرآة: سبحان الله وكأني اسمعوا عمار ابن مختار نفس الكلمات التي استعملها مع أخته حورية قبل التحاقه بالثورة واستشهاده، ولكن كلماته كانت ضد الفرنسيين وليس ضد وطنه.

تمثل الحوار في أحداث حدثت في هذا البيت من مولد والده عمار وحورية والاضطهاد والمعاناة ومآسي التي كانت تعيشها هذه الأسرة وبقي الأسر الجزائرية، بطريقة لفلاش باك واسترجاع الذكريات.

بدأت اللوحة الثالثة من بيت كان يعيش فيه جده، الذي كان أبكم لا يتكلم وقد أخذت منه أرضه عنوة، استولى عليها عبد الله الذي كان جنديا في حرب العالمية الثانية مع فرنسا وأصبح صديقا لها خائنا لبلده، كرمته فرنسا وقلدته النياشين وكان متزوجا بزوجتين، لكن بعدما أخذ الأرض أراد أن يغتصب العرض بالزواج بحورية بنت الشيخ المختار بالقوة فهي تصغره سنا، وكانت تعشق محمد صديق أخيها عمار اللذان تربيا في بيت واحد منذ صغرهما، لكن كأمثالهما من الشباب ذاقا التعذيب والظلم من الاستعمار فرفعا السلاح وصعدا الجبال لمقاومة الاستعمار الغاشم وكانا يحلماني بالحرية والاستقلال، لكن تشاء الأقدار ويستشهد عمار ويأتي محمد الى بيت الشيخ المختار ليخبره بخبر استشهاد ولده فيصطدم بوجود الخائن عبد الله في بيته، ويدور حوار بين محمد وحورية مع الخائن سي عبدالله، لكن الشيخ المختار من فاجعة مقتل ابنه وكلام الخائن سي عبدالله نطق لسانه وفكت عقدته.

محمد: عاش شجاعا مقداما ومات بطلا شهيدا رحمك الله يا عمار ورحم اخوانك الشهداء، تمنيت الشهادة ونلتها نم هنئا ونحن على دربك سائرون.

تصرخ أخته **حورية** من فاجعة استشهاد أخيها: عمار، وتبدء بالبكاء والنحيب على مقتل اخيها ويسرع محمد نحوها ويقدم لها منديلا ويتساءلا.

محمد: لماذا البكاء يا حورية؟ عار علينا ان نبكي بل يجب ان نفرح، زغردي يا حورية.

تبدأ حورية تطلق زغاريدا مدوية، فينتفض عبد الله في الالتفات يمينا ويسارا وينظر من خلف الباب خوفا من ان تسمع دوريات الجنود المستعمر.

عبد الله: توقفي يا حورية اسكتي.

محمد: ولماذا عليها ان تسكت الشهيد فخر لكل عائلة.

عبد الله: ستعرف معنى هذا الفخر إذا سمعها الجنود الفرنسيون، وانت تعرفين ماذا يفعلون بعائلات الشهداء، لقد مات عمار كما يموت كل الناس رحمه الله وكفى.

محمد: عمار مات شهيدا، مات بطلا، مات وهو ينادي الله أكبر تحي الجزائر.

حورية: عمار حي، حي هو هنا في هذا البيت هناك تحت الراية الخضراء وبين نتوء النجمة الحمراء، في هذه اللحظات تسترجع حورية كلام أخيها عمار وهو

يحدثها كيف ولد وترعرع معها في بيتهم مع والديهم، في لوحة معبرة يظهر عمار خلفها وهو يحمل شمعة وكأنه عبارة عن طيف حضر في لحظة مناداة اخته له.

تعلم فرنسا بنزول المجاهدين الى القرية فتبدأ بالبحث عنهم، وتحاك حيلة في بيت الشيخ ويخبأ محمد داخل رداء أبيض مدد على الأرض يمثل كفن ابنه، وتدور الدوريات مع القائد السيد فرنك رجل مريض مصاب بمرض ضعف في القلب وكان همه امتلاك الأراضي، وامتلاك رقاب الجزائريين وجعلهم خدم عنده، ويدخل الجنود بيت الشيخ مختار لكن لم يجدوا محمدا في اعتقادهم أن الشيخ توفى ابنه وهو ملقى على الأرض في كفنه، يخرج الجنود ويبقى القائد فرانك، ويستغل عبد الله الخائن الفرصة بطلب الزواج بحورية أو كشف المستور، لكن لم يصبر محمد تحت الرداء وأظهر نفسه وهو يشهر سلاحه، فلم يتماسك القائد فرانك فسقط على الأرض جثة هامدة بسبب المرض وأمسك محمد بعبد الله وجره معه، بعد سماع الحفيد هذه الاحداث من ذلك الصوت الذي تمثل في المرآة تفطن واستدرك لما قام به أجداده وأباءه من بطولات وتضحيات جسام من اجل هذا الوطن الذي يريد تركه، وما لاقوه من ظلم وتشريد ومعاناة، فتراجع عن الذهاب الى فرنسا وعزم على العمل في أرض جده والبقاء بها وأخبر صديقه ونصحه بذلك لكن لم يثمر فيه النصح فتركه يرحل وتزوج بصديقته، إلا أننا نجد في ملخص مسرحية دروب المجزة التي كانت تتناول في طيات أحداثها عدة جوانب من تاريخ الجزائري بداية من القوة التي تمثلت في

أسطولها البحري، وخسارة معركة نفارين وحادثة الداي التي كانت ذريعة لإنزال عسكري بسيدي فرج، مرورا بالمقاومات الشعبية التي اندلعت عبر التراب الوطني مناهضة للاستعمار حتى التاريخ الحديث وقيام اندلاع الثورة التحريرية، ثم قصة الكفاح المسلح إلى نيل الاستقلال بسرد للأحداث وتسلسلها من طرف الروات ومرافقة موسيقية بآلة المونديلين توحي نغماتها بالأصالة، وعدد قليل من الممثلين الذين تراوح أداءهم بين الكلام الجماعي والفردي وبعض اللوحات الشعرية والغنائية إذ خلت من التمثيل كما تعوده المشاهد بل قدمت الممثل ساردا في أغلب الأحيان تقريبا راح يضاهي ويقلد الأوبرا ف النمطية.

4-أبعاد الشخصية في المسرحية

ان اظهار الشخصية الدرامية الى الواقع الذي يشعر به المتلقي على أنها حقيقية، يتم انتقاءها بمميزات تعكس العمل المنوط بها على الركح فمسرحية " النار والنور " انتقت فئة من الشخصيات اختلفت وجهات نظرها وهذه الشخصيات تمثلت أثناء الفترة الاستعمارية وتقلدت صفاتها.

شخصية عبد الله شخصية سي عبد الله المتمثل في الانسان الذي كان يقوم بدور الرجل الجشع الانتهازي الذي يحب أن يمتلك كل شيء دون مراعاة للمبادئ وعروبته ووطنيته، فقد كشف عن شخصيته من خلال ذلك الكلام الذي تذكرته حورية بعد استشهاد أخيها الذي وصف طباع ونوايا عبد الله، ويتضح ذلك من كلام الشيخ

المختار الذي أفصح عن هوية عبدالله " اخرس بعت نفسك في سوق النخاسة الفرنسية عبدا ولم تفرض علينا ..."

شخصية محمد شخصية اتسمت بالصدق والوفاء والأخلاق الحميدة، شهم وشجاع يساعد إخوانه على الجبال كرس حياته الى نيل الحرية أو الاستشهاد.

محمد: الحمد لله اننا نحرز نصرا فاتحا.

محمد: عاش شجاعا مقداما ومات بطلا شهيدا رحمك الله يا عمار ورحم اخوانك الشهداء، تمنيت الشهادة ونلتها نم هنئا ونحن على دربك سائرون.

محمد: عمار مات شهيدا، مات بطلا، مات وهو ينادي الله أكبر تحي الجزائر.

شخصية القائد من خلال الحديث الذي دار بين القائد وأحد الجنود " فرحات " نلاحظ أن نبرات صوته أنه يحمل شخصية قيادية جادة فطنة ذات رؤية ثاقبة في فنون الحرب يأمر فيطاع، فالحوار يوصلنا الى معرفة الشخصية وأفكارها، و" يكشف عن الشخصيات في الحاضر، وقد يعطينا جانبا من الماضي ولكنه يتجه أساسا الى المستقبل "[1].

القائد: خذ رجالك وحاول أن تقترب من المكان الذي كان فيه العدو وأجمعوا ما ترك من أسلحة وعتاد، وإياكم، وإياكم أن تشتبكوا معهم ظروفنا لا تسمح بذلك،

[1] رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص50.

علينا أن العودة الى المركز قبل أن يصلهم الدعم فموسى فقد كثيرا من الدم وعبد الله أصيب كذلك اسمع نحن سنتوجه نحو المركز وأنتم حاولوا اللحاق بنا قبل طلوع الفجر.

فرحات: حاضر يا قايد.

شخصية مختار شيخ بلغ من العمر عتيا عايش الاستعمار منذ ان وطأت أقدامه هذه الأرض الطيبة ارتوى من مائها واستظل بظلها وتنسم هواءها، تعلم من ابائه واجداده حب الوطن والذود عنه فنشأ على القيم والأخلاق ونقشت في صدره قدسية الوطن فهانت عليه نفسه في سبيله فغرس هذه القيم في ابناءه واحفاده، وكذلك توحي الى تاريخ شاهد بأم عينيه الظروف التي مر بها الشعب الجزائري، ويحمل تاريخ ثورات وقصص قام بها ثوار قبل اندلاع ثورة التحرير الوطني.

مختار: كان عليا أن أرفض منذ زمن بعيد أن أرفض كلماتك أن أرفض وجودك في ارضي أن أرفض صمتي أن أرفضك.

مختار: أقتلني ان شئت لكن لن تلمس شعرة منها.

مختار: لست في حاجة الى نصائحكم أيها المجرمون الانذال تريدني أن أركع وقد قضيت عمري كله انحناء وسجودا، عرفت الصمت في صباي فماهية فرنسا بترت أحلامي الصغيرة وجعلتني خيال طفل يلوك الكلمات في صبر " يريد سي عبد الله أن يقاطعه " اخرس بعت نفسك في سوق النخاسة الفرنسية عبدا ولم

تفرض علينا ... اخذتم ارض ابائي واجدادي ولكن في الحقيقة لم تأخذوا منها الا التراب، روحها تحتضن روحي وثمارها لم تعرف غير أنامل.

شخصية حورية:

شخصية تحمل اسما يرمز الى الحرية والانطلاق، وهي فتاة جزائرية من أعماق الوطن عاصرت الاستعمار وقمعه، وعانت ما عانته أخواتها من أطماع واغتصاب على يد الهمجية وأذنابهم من الحركى، تكبدت العناء مع إخوانها المجاهدين في التطبيب وحمل السلاح وإيصال فكر الثورة والتحرر الى كل أسرة.

عمار: أنت، أنت ستظلين عزيزة وكريمة.

وهذا الخطاب الموجه الى حورية يوحي دلالات عن المرأة والوطن

حورية: بيتنا الغالي عشنا فيه افراح الصبا بين ذراع الوالد من أنبل الرجال رياح الظلم لم تزعزع اغتصبوها غير انه لم يتنازل ولو أجيرا عنها الصمت رفيق ابي هذا الصمت الذي يخيفني دائما لماذا لا يرفض وقعه لماذا لا يثور ثورة.

5-سيميائية الفضاء والديكور

ان الفضاء أو المكان الا وله إيحاءاته ودلالاته في تكوين الشخصية فيعطي انعكاسا عليها، من الجانب النفسي والانفعالي، فالأمكنة توهم بالواقعية وتفسر روح النص، ويزيد الديكور الى تحدد المكان الجغرافي والبيئي والشعور بواقعيته، لأن المكان والزمان هما ذلك المجال والإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتناول

الاحداث، لأنه لا يمكن أن يكتمل الحدث الدرامي الا إذا توفر واكتمل هذان العنصران و" لا يمكن أن تصور حدثا دراميا معزولا عن الزمان والمكان، وإلا تحول إلى كلام عابر لا يترك أدنى وقع على تنظيمات العملية المسرحية، ويجعل المتلقي بعيدا عن معطيات العرض المسرحي ومساره ومنعرجاته وعاجزا عن فك كوداته وشفراته "[1]، فهما من الشكل الذي لا ينفصلان عن بعضهما البعض، وهما من المكونات التقنية التي يبنى عليها العمل المسرحي، فهما مرتبطان بالشخصيات واللغة والرؤية والاحداث، وجاء على لسان حورية وهي تتحدث عن أخيها، وترى أن روحه تسكن البيت الذي ترعرعا فيه، فأيقونة ورمزية البيت تحمل دلالات نفسية التي تشعر بها، فهي توحي الى ذلك الفضاء الذي ترى فيه أحلام صباها.

حورية: عمار حي، حي هو هنا في هذا البيت هناك تحت الراية الخضراء وبين نتوء النجمة الحمراء.

فقد كان الديكور فقيرا جدا مما أضعف الإحساس والتصور على عكس النص الذي كان حيا مليئا، كان بالإمكان الاستنباط منه لإغناء الركح ومساعدة المشاهد على العيش في الحدث، وربما تكون رؤية المخرج مغايرة ولها نظرة جمالية افتقدناها كمشاهدين، لكن ما كان ينوب عن فقر في الديكور هو غنى أداء الشخصيات وبالتالي كان العرض يتطلب ممثلين ذوي كفاءة واحترافية عالية للتغطية ذلك النص،

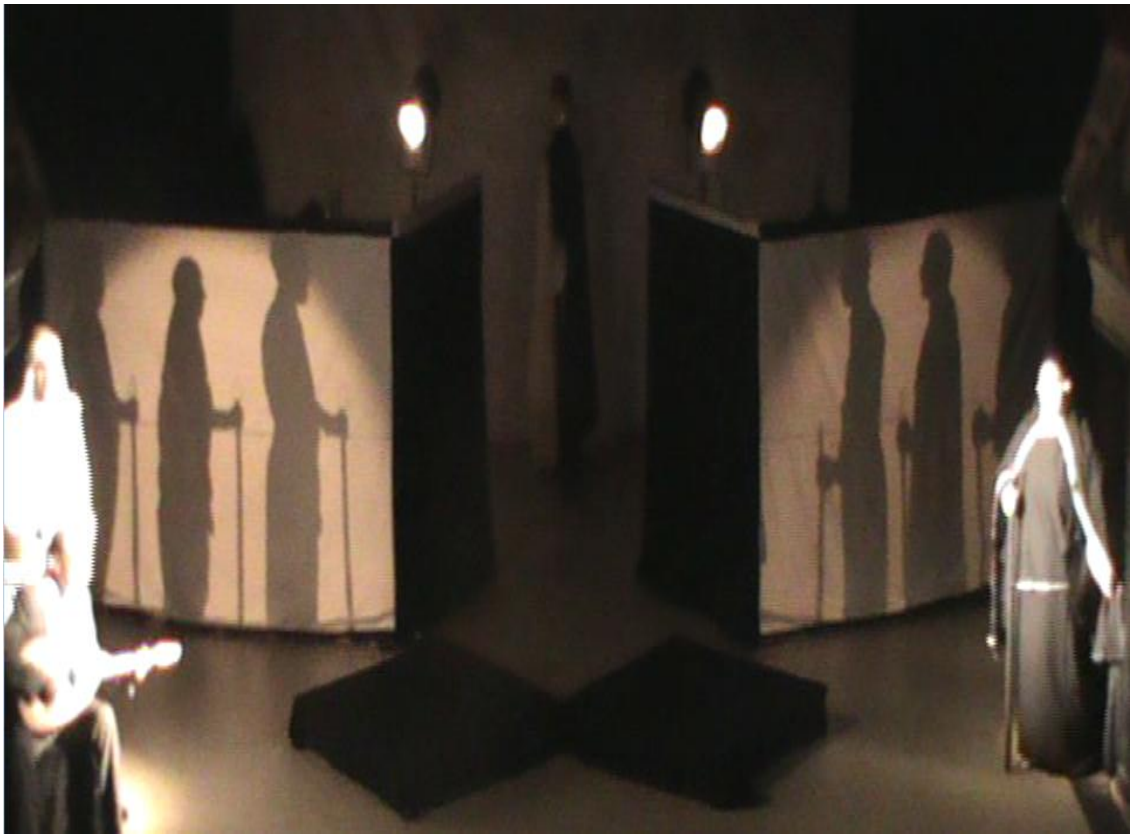
[1] محمد جلال أعراب: خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، تريفة بركان، المغرب، ط1، 2009، ص43.

إلا أن أداء الممثلين كان ضعيفا وبالكاد سمح لهم بممارسة الدور لا غير اذ حتى نطق الكلام كان يوحي بالتكلف في الدور دون عفوية مطلوبة في مثل هذا العرض.



الصورة تبرز فقر الديكور ولا توحي ببيت قديم

إلا أننا نجد الديكور في مسرحية دروب المجزرة اتخذ من الرمزية والاضاءة ليعوض ذلك الديكور الذي كان بسيطا وهو عبارة عن ستائر (عوازل) للدخول وخروج الممثلين وتجسد خيال الممثلين خلفه، واكتف بالإنارة الخافتة وتمديد العتمة الى ما تبقى من منصة الخشبة، إضافة الى منصتين مرتفعتين عن الأرض لوقوف الشخصيات البارزة لتمثل تلك الرفعة والموقع الاجتماعي للشخصية، اضافة الى انه زج بالعازف قلبا وقالبا داخل الحدث واتخذ له موقعا مع الممثلين، وتسليط الإضاءة عليه لإبرازه.



صورة تمثل ديكور مسرحية دروب المجزرة

6-سيميائية الحدث والصراع

ان العرض المسرحي هو لب الصراع القائم المتمثل في احتلال الأرض والظلم والقهر، والقتل والتشريد، فالصراع في مسرحية النار والنور فهو صراع الشر والخير، صراع ضد حكم استعماري نهب واستولى على كل ما يدب فوق أو تحت هذه الأرض، وما قصة عائلة مختار إلا جزء من أسر الجزائريين الذين عانوا الويلات، وطالتهم أيادي قذرة سلبت حريتهم وأراضيهم حتى أفكارهم وشخصيتهم، ومن خلال هذه الأحداث والتضحيات في سبيل الوطن، والأمكنة " الجبال " البيت " جسد الصراع " الدرامي حينما يبدأ إنما يبدأ كنتيجة حتمية لمعطيات معينة، أي أنه

يتطور من موقف معين لا يمكن أن يؤدي إلا إلى احتمال واحد- وهو الاحتمال الذي أمامنا، الذي يصبح بذلك ضرورة لا بديل عنها "[1].

عمار: محمد، محمد هيا بنا.

محمد: الحمد لله اننا نحرز نصرا فاتحا.

عمار: الحمد لله، انهم يتكاثرون، ولكن كن حذرا فلن احميك في كل مرة.

محمد: ... يا صديق الصبا.

عمار: الأرواح ... الجزائر، هيا، هيا بنا نتقدم أكثر فالجبناء يتراجعون.

حورية: عمار حي، حي هو هنا في هذا البيت هناك تحت الراية الخضراء وبين نتوء النجمة الحمراء.

في هذه اللحظات بلغ الصراع الى أوج خطواته في بيت الشيخ المختار وذلك من خلال الحوار الذي دار بين محمد وعبد الله الذي يرى أن العمل الثوري ما هو الا عمل لا جدوى منه ويشبهه بتسلية الأطفال، ويدافع عن الاحتلال الفرنسي بقوته التي لا تقهر وتبلغ دناءته الى السخرية بهؤلاء الذين سقطوا في ميدان الشرف، ويظهر خبايا نفسه وأطماعه بالظفر بالزواج بحورية أخت عمار، أدى هذا الصراع الى جعل المتلقي أن يخاطب عمق فكره الذي يتأرجح بين النظرة المعاصرة الى

[1] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص126،127.

فرنسا التي يرى فيها البلد الأمن ويمتلك تلك الرفاهية وبحبوحة العيش وبين الحقد الدفين الذي عان منه أباءه وأجداده.

عبد الله: هراء، هراء أنتم أطفال تتسلون.

عبد الله: فرنسا قوة لا تقهر.

أضفى هذا الصراع الى سلسلة من الاحداث الفكرية والوجدانية في حب الوطن والتضحية من أجله والعيش في ظل الحياة الكريمة، وأبرز الشجاعة وعدم الخنوع والجبن في هؤلاء الأبناء والبنات، وكشف أوجه الخز والعار والخنوع والذل من أبناء هذ الشعب الذين باعوا أنفسهم، وأصبح شراء الذمم بالمال على قدسية الأرض.

عبد الله: لا تعد الى هنا، لا تعد الى هنا فهمت، اذهبوا، اذهبوا بعيدا عنا قررتم بعمار وقتلتموه فلا تزيدوننا خسارة، اذن أريدك أن تبتعد عن حورية حتى لا تسبب لها المشاكل، ان كنت تريد مالا سأعطيك فقط لا تعود الى هنا هيا خذ ما شئت.

محمد: ... حتى تشتريني بالمال، أو تظن أنني لم ألاحظ نظراتك المليئة بالطمع في حورية، ولا أعلم سبب زيارتك المتكررة لهم.

ان الصراع الذي دار بين الشخصيات أدى الى تحولات في سلوك الشخصيات وبدا عليها فعل ورد الفعل، وهذا لقوة الصراع الذي يمس مقدسات الإنسانية بدءا من الحرية التي يرى فيها كل إنسان كرامته وأغلى وأثمن ما يمتلكه، ثم تمادى الى أخذ ما يمتلكه الغير والمساس بالعرض، فالصراع القائم تتواتر حدته

حسب الأفكار المتناولة في النص والعرض، كما أظهر الصراع حدة التوتر والغضب عند حورية، مما ترك عند المتلقي جوا نفسيا يترقب ويتأمل من خلاله ما يحدث، وهنا استطاعت حورية اثبات ذاتها والتغلب على خوفها والصراع الداخلي والتعبير عمّ يجول في خاطرها وعدم الرغبة في الزواج بعبد الله، وتكن المودة لمحمد وهذا التصريح جار بخلفية الحوار الذي من خلاله تقوم بطرد عبد الله من بيت أبيها.

عبد الله: ... على كل حال نشكرك على الخبر الذي شرفتنا به، مع السلامة يمكنك الانصراف. يطلب عبد الله من محمد الخروج من بيت المختار، ويتصرف وكأنه صاحب البيت لا يحترم أهله ولا يعير لهم أي اهتمام، تفاجئه حورية بردة فعل لم يكن ينتظرها في لحظة غضب واشمئزاز.

حورية: أنت الذي عليه الانصراف.

عبد الله: ماذا تقولين يا قليلة الحياء؟

حورية: محمد أخ وصديق لعمار رحمه الله لماذا تسيئ معاملته؟

ومن بين الشخصيات التي أثرت عليها هذه الصراعات المتراكمة شخصية الشيخ مختار الابكم طوال حياته ولم يظهرها إلا بعد مرور زمن طويل، ينظر الى ظلم الاستعمار وظلم عبد الله الذي سلب منه الأرض ويريد الزواج بابنته غصبا ولا يستطيع التكلم، هذا الصراع جعل الأثر النفسي يتفاقم ويتطور ويأخذ بعدا أكبر حتى في نفس المتلقي وإثارة عاطفته، و" يمكن أن نسميه المتدرج أو المنطقي

أو المتفق عليه مع الافتراضات المطروحة، هذا النوع من الصراع لا يوجد إلا مع وجود الهجوم، والهجوم المضاد، وكلما اشتد الصراع، وانتقل من مرحلة إلى أخرى، فإنه يسهم في كشف مشاعر الشخصية، ويوضح المسببات، والدوافع التي جعلت هذه الشخصية تتصرف مثل هذا التصرف، بل يصل بصراع الشخصيات الى ذروة الأزمة، ويدفعان الى اتخاذ قرارها المصيري، ويرى (ايجرى): هذا النوع من أفضل أنواع الصراع، لأنه يحمل بين ثناياه دليل تطوره "[1]، أدى هذا الصراع الى خروج الشيخ عن صمته وكانت الصدمة لعبد الله قاسية وهذا بعدما رأى بالفتك بمحمد وقتله، والدهشة والفرحة لحورية ومحمد،.

مختار: لن أدعك تقتل الأمل الباقي لنا كي نعيش أحرارا.

حورية: أبي، أبي أنت تتكلم!؟

مختار: سامحيني يا أبنتي أتعبتك سنينا ولكن يكفيني صمتا، وعمار استشهد ليكسر عنا هذا الصمت ويحطم قيد الكبر الذي يكبلنا.

حورية: أبي.

محمد: هنيئا لنا استشهد الشبل اليوم ليولد الأسد من جديد.

[1] عفاف بنت إبراهيم بن محمد الدويش: البناء الفني في النص المسرحي لمحمد البدوي، دراسة نقدية، رسالة مقدمة لنيل درجة العالمية (الماجستير) في النقد ومنهج الأدب الإسلامي، إشراف: حبيب بن معلا اللويحق، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1434/1433، ص233.

بعد هذا الصراع الذي دار في بيت المختار، إلا أنه زاد وتأزم عند معرفة قدوم العساكر الى البيت، ووجود محمد داخل البيت بالزي الثوري، والحيلة التي ابتكرها الشيخ ووضع محمد داخل اللحاف، لكن عند طرق الباب ودخولهم الى البيت طلبوا نزع اللحاف، وتدخل حورية والشيخ مختار يستعطفان القائد بعدم نزع اللحاف.



لحظة طلب القائد من الجندي نزع اللحاف

7-سيميائية اللغة والحوار

ان الحوار الذي دار بين الشخصيات أغلبه بالفصحى، إلا انه لم يكن حماسيا في بعض اللحظات إلا أننا نجد حوار الراوي الذي كان حديثه طويلا خاصة في سرد الأحداث فيترك في نفس المتلق نوعا من الملل وسرد الحوار، اختفت فيه نبرة

الحماسة والايماءات، إلا أننا نجد الكلمات لها وقع وثقل في النفوس ولها دلالاتها ورموزها لأن الحديث جملة يتكلم عن حدث ثوري يعتز به الجمهور، ويكن له ذلك الشعور والاحساس قبل وبعد العرض، فانه في الأصل مهيئ بتلك الحماسة وله دافع قوي في تلق وسماع أحداثا عن الثورة التحريرية، وهذا ما جعل المتتبع يعيش بوجدانه العرض وكأن الحدث يخرج من كيانه، وعند سرد الحكاية وإثراء الأحداث والبطولات ما هو إلا إيهام المتلقي بواقعية الأحداث والسيطرة على حواسه وتركه يركز ويعيش بمخيلته ورسم معالم تلك الأحداث، فها هي حورية قابعة على الأرض وتتأمل حياتها مع أخيها الشهيد في بيتهم وتتذكر باسترجاع أحداث الصبى بمخيلتها وبصوت أخيها عمار ليسرد لنا تلك الأحداث.

عمار: بيتنا الغالي الذي احتضن صرختي الأولى ولعبي... عشنا فيه أفراح الصبا وأحزان فراقي حين ماتت أمي وتركتني وأختي صغيرين يتيمين بين ذراع والدي. والدي، والدي من أنبل الرجال واجه الآلام بقلب صلب، رياح الظلم لم تزعزعه رغم السنين الطوال، لقد أخذ عهدا أن يحفظ الأرض ويرعاها... غير أنه لم يتنازل عنها وقبل أن يخدمها ولو أجيرا، ان هؤلاء الذين استولوا عليها وعلى خيراتها... هذا الصمت الذي كان يخيفني دائما... الصمت سجن أغواره عالية.

جاء الحوار الدرامي ليحدد أبعادا اجتماعية وجسمانية ونفسية لملامح الأسر الجزائرية، ووصف سمات الشخصيات السوسيولوجية، والفيزيولوجية،

السيكولوجية، فقد عبرت الشخصيات عن نفسها من خلال أحداث الحوار وذلك من أجل " تزويد القراء بتفاصيل وأحداث ومشاعر وخواطر تكمل الصورة الدرامية، وتساعد على تعميق الأثر المرجو منها في نفوس المشاهدين، وبذلك كان يؤدي أحيانا ما تؤديه السينما اليوم ما يسميه السينمائيون فلاش باك، أي العودة الى الماضي، وذلك الماضي الذي يعزز الأثر النهائي لقصة الفيلم "[1]، في تلك الحقبة إضافة الى أنها تجعل من المتلقي يشعر بالمكان والزمان.

الحوار باللغة الفصحى يعتمد ويتطلب على الحفظ الجيد واستظهاره اللحظي والتعود عليه حتى لا يترك تلك الرتابة والتذكر فيجب أن يكون سلسا طليقا، والخطاب الثوري له وقعه ونبرات موسيقية " يقول هيجل: الحوار هو الذي يمثل أسلوب التعبير الدرامي الأمثل "[2]، ومن خلال تلك التعابير الموحية والتي حملت ألام شعب تمثل في الشيخ المختار، وكيفية احتقاره في الحياة، فقد استعملت عبارات وجمل قصيرة وجمل طويلة تعبر عن حياة أفراد الاسرة، وقد وظفت هذه الايحاءات حول الحياة الاجتماعية، وقد صحب هذه الحوارات غضب وصراخ مصحوب بنبرات الحزن، ورفض للممارسات التي كانت تمارس على الأسر الجزائرية، فقد نجد استخدام في مسرحية دروب المجزرة الغناء باستخدام للفيديو السينمائي المخلل

[1] محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1999، ص74.

[2] جان بيير رينجير، قراءة في المسرح المعاصر، ص133.

بصور وثائقية ولقطات من الأفلام الجزائرية توحي بالحرب التحريرية، لإيصال الرسالة الى الجمهور.

8- سيميائية الأزياء والاكسسوارا

إن اللباس ما هو إلا رمز لما ترمزه كل شخصية وما تحمله في ثناياها من الايحاءات التعبيرية التي تحدد معالمها الثقافية والاجتماعية والتاريخية، وكذلك" يحدد الجنس والسن والانتماء الجغرافي والطبقي والزمني كأن يحدد المكان (ريف–مدينة) أو الفضاء (لباس بحر، لباس فضاء، لباس عسكري، لباس تسلق جبال أو رياضة محددة) "[1]، فإننا نجد لباس العساكر في مسرحية النار والنور حدد معالم الجندي الذي يحمل البندقية والرشاش، ولكن لم تحمل في ذاتها تلك التعبيرات التي من المعترف بها بلباس الثوار اثناء حرب التحرير، فقد كانت في أغلبها عبارة عن لباس يميل الى القدم، وارتداء الجلابة على أعالي الجبال، إلا أننا نجد اللباس أثناء العرض فقد كان جديدا أنيقا، ومن حيث لباس الشيخ المختار فهو لباس ذلك الفلاح وكل حسب منطقته، فقد حدد هذا النوع تراث الأجداد ولباسهم. وبالنسبة للباس سي عبد الله والمعمر فرانك والجنود الفرنسيين يبوح بتلك الشخصية وما تحمله، فالمتلقي اعتاد على هذا اللباس، إما عن طريق الصور الثورية الحقيقية أو ما قدمته السينما من أفلام عن الثورة التحريرية الجزائرية، فعند الوهلة الأولى لرؤية زي الشخصيات فهو

[1] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان، دمشق، ط1، 2010، ص102.

يعرفها دون التصريح بها، و" حين تصبح الملابس أكثر دقة، تصبح الاعداد كذلك، فيحرر الممثلون أنفسهم من الخطابية الطنانة، وتدرس المسرحيات الواقع بصورة الصق، وتصبح الشخوص أقرب ما تكون الى الحياة في صدقها "[1].



الصورة تبرز زي المجاهدين

[1] أريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، مدخل الى المسرح والدراما، تر: عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، ط2، 1986، ص365.



الصورة تبرز زي عبد الله والقايد فرانك، وحورية والشيخ والجنود الفرنسيين

واتضحت تلك المستلزمات في عرض مسرحية "دروب المجزرة"، التي كانت لها دور في اعانة الممثل، والتي استطاعت أن تحمل تلك الدلالات وكشف الحقائق، فقد ظهرت العصي بيد الممثلين وتعددت دلالاتها، فهي مظهر من مظاهر الشخصية ظهر على مر العصور وارتبطت مع الانسان، فأستعملها فرعون وقيصر وقادة من السياسيين، فأصبحت ترمز للوقار وهي احدى أزياء الملوك، حتى نجدها لا تفارق شارلي شابلين في افلامه، فكانت العصا بمثابة ذلك السلاح الذي يعتمد عليه الانسان في حياته، واستعملها المخرج كسيف يحمله القائد الفرنسي، وهذه الاكسسوارات التي يعرفها "باتريس بافيس" " هي عبارة عن أشياء محسوسة موضوعة

على الركح، يستعملها الممثلون، أو يحركونها في أثناء تمثيل المسرحية، ويستثني منها الديكور والملابس " .



ظهور الممثلين يحملون العصي

وبالنسبة للأزياء المستخدمة في مسرحية دروب المجزة، تعددت ألوانها وذلك حسب الحقبة التي يريد أن يعرض المخرج توضيح سيماتها الشخصية.



صورة تمثل زي كل من القائد العسكري الفرنسي والحاكم الجزائري الداي

استخدام الفيديو السينمائي في عرض مسرحية دروب المجزرة

بعد التطور الاتجاهات الفنية التي عرفها المسرح فلم يعد يعتمد على الحوار فقط بل تجاوز الى إعطاء الصورة أهميتها، فاستعان المسرح بفنيات الفيلم، فنجد المخرج في المسرحية استعان بلقطات من فيلم دورية نحو الشرق للمخرج عمار العسكري.



صورة لفيلم دورية نحو الشرق

ولأن هذه التقنية تمنح الكلمة على الخشبة بعدا كبيرا في اثارة المتلقي وتحقق ذلك الاندماج بين المشاهد والعرض المسرحي، وهذه الكيفية قد استخدمت من طرف المخرج بريخت في عرض وقائع مسرحية الام الشجاعة، فقد استخدم الفيديو

السينمائي، وكان العرض مصاحبا لعزف موسيقي مباشر على الركح، ليصبح جزء من الصورة، ومن خلال ذلك كان للصورة دور فعال لتوصيل العلامات والاشارات والاستغناء في بعض الأحيان عن الحوار.



صورة يظهر الشريط الوثائقي "العلم الجزائري تعبيرا عن الحرية"

وظهر اختلاف وتباين في الرؤى في العروض المسرحية المقدمة بمناسبة خمسينية الاستقلال، من خلال تصميم الديكور، ودمج أساليب مختلفة في عرض واحد، وقد تظافر جل عناصر العرض في إيصال تلك المؤثرات والجمالية في الأداء

وتحقيق تقنيات اخراجية من خلالها استطاع اثارة احاسيس المتلقي لتحقيق الاستجابة لديه.



صورة بصرية وجسدية لشخصية الأمير عبدالقادر

اعتمد المخرج في هذه الصورة على عرض بصري، وعرض صورة جسدية مطبقا التغريب، من أجل إحياء وتقريب الشخصية للجمهور شخصية الأمير عبد القادر، وهذا العرض الملحمي في عرض صور الشخصيات والأحداث لتوصيل صور وأحداث واقعية وتاريخية، وصاحبتها موسيقى وكلمات عن كل شخصية.

الفصل الخامس

دراسة تطبيقية لمسرحية " ذكرى من الألزاس "

1- التعريف بمنطقة الألزاس

2- قراءة في بوستر المسرحية

النّص المسرحي

1-ملخص المسرحية

2-قراءة في عنوان المسرحية

3-أبعاد الشخصية في مسرحية " ذكرى من الأزاس"

3-1-سيميائية الشخصية

4-سيميائية الفضاء

5-سيميائية الحدث والصراع

6-سيميائية اللغة والحوار

6-1 اللغة

7-سيميائية الحركة

1-أسباب اختيار المسرحية

مسرحية ذكرى من الألزاس من انتاج المسرح الجهوي لولاية أمعسكر من اخراج محمد فريمهدي وكتابة للنص عبد الحليم رحموني وقد نشط المسرح الجهوي لمدة أربعة أيام منافسة رسمية لمهرجان المسرح الوطني المحترف في طبعته الثامنة، وكان عرض مسرحية " ذكرى الألزاس " يوم الاثنين 27 ماي 2013 وتضمن العرض حياة البؤس والحرمان، والحياة الاجتماعية في تلك الفترة، سطرت أحداث من الحربين العالميتين الأولى والثانية وعرف بمنطقة استشهد فيها الكثير من أبناء الوطن وجاءت تمجيدا وتخليدا لشهدائنا الابرار، واستمر العرض مدة ساعة وإحدى عشر دقيقة وقد حازت المسرحية على جائزة أحسن عرض في المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وذكرى من الألزاس بالإمكان أن تقدم كرواية أو عرض لفيلم سينمائي.

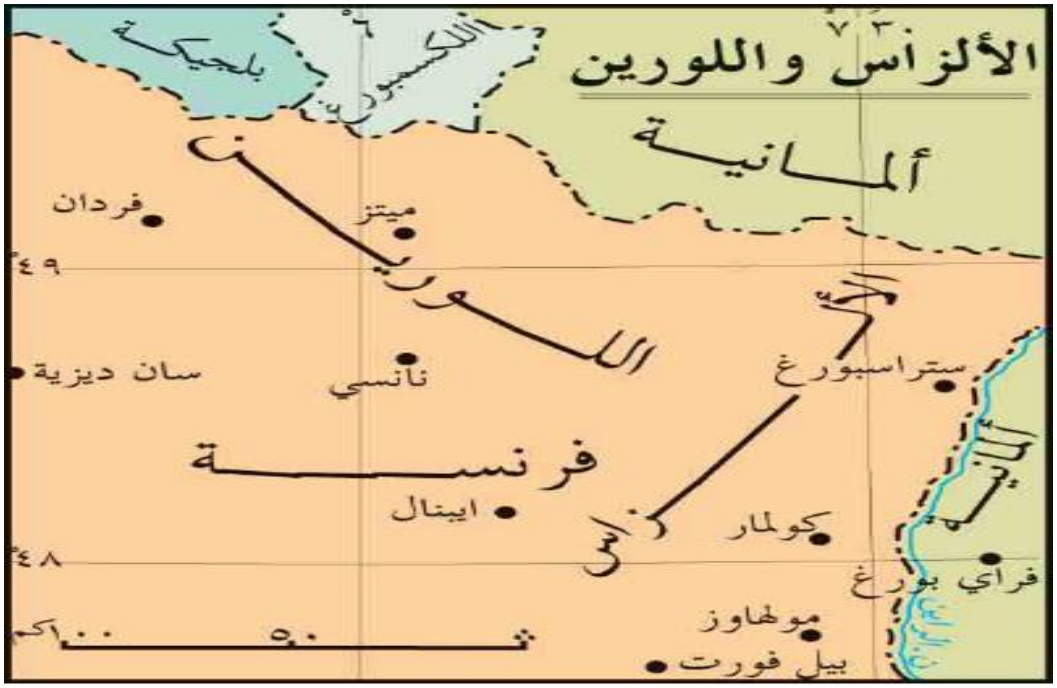
2-التعريف بمنطقة الألزاس

إقليم فرنسي يتألف من مقاطعة الألزاس Alsace ومقاطعة اللورين Lorraine يقع في شرقي فرنسة على امتداد الحدود الفرنسية مع ألمانية في شرق الإقليم ودوقية لكسمبورغ ومملكة بلجيكا في شماله.

كان يقطنها التيوتونية قبائل السلتية في القرنين الرابع والخامس وطردت هذه القبائل ونشب نزاع بين فرنسا وألمانيا الا أنه في أواخر القرن الثامن أصبحت جزء من إمبراطورية شارلمان وبعد موت الإمبراطور انشقت الإمبراطورية وعاد حكم الالزاس واللورين الى الالمان، حتى القرن السادس عشر وعاد حكمها الى فرنسا الى غاية

اندلاع الثورة الفرنسية 1789، فاستولت المانيا على منطقة الالزاس سنة 1871 لكن اغلب الشعب كان انتمائه الى الحكم الفرنسي ولم يقبل الحكم الألماني، وبقيت المنطقة تتأرجح تارة الحكم الألماني وتارة الحكم الفرنسي حتى تنازل عنها الالمان بعد الحرب العالمية الأولى الى غاية الحرب العالمية الثانية حيث امتلكها الالمان وطرد اهلها واتخذها مستوطنة المانية بسكان روس وبولونيين وكانت منطقة حربية الى ان استعادها الحلفاء ضد المعسكر الألماني 1944، واخذتها فرنسية.

خريطة تحدد موقع مقاطعة الألزاس واللورين[1]



[1] https://www.arab-ency.com/_/details.php?full=1&nid=1385



3-قراءة في بوستر المسرحية

عند انتاج عمل مسرحي او سينمائي، الا وتتخذ آليات إبداعية فنية لتحقيق أهداف دعائية أو اهداف تعرف بالشخصيات، المكان، الزمان، وهذه البطاقة عبارة عن هوية تمنح للعرض المسرحي، وبمثابة همزة وصل بين المتلقي والعرض وهذا ما نجده في العرض المسرحي " ذكرى من الالزاس " عبارة عن مدخل نمر به أو عتبة بيت لنلج عبرها " فكما أننا لا نلج الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول الى عالم المتن قبل المرور بعتباته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح

"[1]، ان جماليات تصميم البوستر "الملصق" من اختيار اللون والصور ونوع الخط الا وله هدف في اثارة واهتمام المتلقين وكذلك التعبير عن النص وفك شفراته، فالمتلقي او القارئ للملصق من الوهلة الأولى الا ووضعته في خيارين اثنين وذلك حسب الملصق حب التطلع أو العزوف عنه، وان التصميم للبوستر " ذكرى من الالزاس " فهو يغري المشاهد لما تضمنه من ابعاد جمالية ودلالات وايقونات بصرية.

يظهر في وسطه رصاصة ويعلوها دخان وهذا يدل على خروجها من بيت النار ولم يختر رصاصة كامنة مملوءة وهذا يدل على قتال قائم وبمجرد ما تقع عين المتلقي على الرصاصة الا ويدرك ان هناك حرب دائرة، وهذه العبارة الدالة على أن الحرب مشتعلة.

منصور: ماكش تسمع الرصاص ايطيح علينا كالمطر.

أما اللون له أهميته في التعبير والإيحاء بالغ التأثير على العقل والنفس له أغراض انفعالية أو عاطفية وأخرى رمزية " هناك علاقة مكمنها الشعور تربط بين اللون واللغة والفكر والزمان والمكان وهي علاقة ايحائية جمالية مستقلة لإخراج اللون من مجرد كونه كلمة أو مفردة "2، وقد اختار اللون الرمادي للدلالة على الحزن

[1] عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000، ص23.

[2] ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص226.

والإحباط، مع ظهور نور الذي يعيد الامل للحياة، واقترنت الصورة على الجهة اليسرى بناء به أقواس لعل هذا البناء يعبر عن شموخ بلد الجزائر.



بوستر مسرحية ذكرى من الألزاس

بطاقة الهوية للنص الدرامي ذكرى من الألزاس

- نص درامي كتبه عبد الحليم رحموني.
- تجري أحداثه مقاطعة الألزاس Alsace.
- زمن الأحداث الحرب العالمية الثانية. - عدد شخصياته (16).

4-النّص المسرحي

النص المسرحي " ذكرى الألزاس " مؤلف من عدة لوحات متداخلة فيما بينها وتشكل دورة متتالية أو متسلسلة بحيث كل لوحة تأتي بعدها لوحة أخرى بشكل تتابعي منطقي، وان النص الدرامي لمسرحية ذكرى الألزاس نصا جاء من جنس القصة، أبدع فيه كاتبه عبد الحليم رحموني الذي أدرج كل ضوابط المسرحية التي تشمل على خصائص نوعية تميزه، توفر على جملة من الأنظمة والعلامات والدلالات، عملية إبداعية توفرت على جملة من التقنيات والوسائل التعبيرية، ومن عناصر جمالية أدت الى التمتع بذوق تلك القيم الجمالية، تترك المتلقي يشعر بالإحساس بها ويبقى منشغلا ذهنيا بما يراه ويعيش بمخيلته تلك الاحداث، في حالة استقراء (التتبّع، والتحرّي، والتفحّص) تلك اللوحات.

5-ملخص المسرحية

مسرحية الألزاس جمعت بين النص ولغة الجسد من خلال كيفية التعامل مع النص، لمعالجة قضية الشعب الجزائري ومعاناته مع الحروب والفقر والقهر والظلم في فترة الاستعمار، وقد نجح المخرج في تجميع عناصر النص الى عرض درامي، فأول ما يبدأ به العمل ظهور الجنود على الركح ويلاحظ عليهم مظاهر الإحباط، وفقدان روح المرح يحملون براثين الحرب، ويبدؤون في ارتداء خوذاتهم وحمل أمتعتهم على أكتافهم استعدادا لمواجهات أخرى، ويسودها الظلام الدامس وبعد برهة يظهر الجنود بحركات منتظمة بزي عسكري محكم وموسيقى عسكرية مشكلين حركات فنية

متزامنة ومتناسقة بداية للتأهب الى المعركة، وبعد القتال دخول الجنود المصابين الى المشفى بجروهم واصاباتهم للعلاج وكانت رمزية ظهور الصليب للدلالة على هذا المقر للاستطباب ويبدأ ذلك الحوار بين الجنود وقراءة الرسالة:

Blessé 1 : Bref, tout ce ci pour te dire cher fils que nous allons très bien et c'est grâce à ton frère qui a retrouvait sa sagesse après ces années de folie entre les brigands et la prison. Il s'est procuré du travail comme chef docker sur le quai et si nous avons tenues les coups jusqu'à maintenant, malgré les bombes malgré les tombes qui nous empoisonnent les paysages chaque matin, sache que c'est aussi grâce au date qui nous arrivent d'Alger faut reconnaître que ton frère est assez habile enfin il commence à assimilé le sens de la famille.



صورة الجندي داخل المشفى يقرأ الرسالة

وتدور أحداث المسرحية بين شخصيتين، "منصور" و"البشير"، اللذان كانا محور الصراع الدرامي، جزائريان جمعهما القدر في خندق بمنطقة الألزاس، فمنصور عاش ويلات الحرب مرتين (الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية)، جنّده الاستعمار تجنيدا اجباريا اخذ من بلده ليلة زفافه بأمر من العميل القايد وقاتل من أجل فرنسا، مثله مثل اخوانه الجزائريين.

منصور: ... مات في القيره انتاع الكاطورز، خملونا في بابور أكحل لمات ارماوه للحوت ولوصل يحسب روحوا راه اسلك، كمشه رصاص ومكحلة، وارماونا في وسط غابة حتمت علينا نقتلوا بلا سبة لحب ايعيش يقتل يذبح ما ايسقسيش علاش أوماينى يسلك بجلد برك اعطاونا دروس في الرماية على النسا والذراري والعجايز ليدين مقطعه والرسان مرمية، ارفعت راسي لسما وابكيت لله لله اهنا مانزيد انولي.

بعدما كان شابا يعمل مع ابيه في أراضي القايد " خماس " يحلم بالحرية وبيت وأولاد، لكن الظلم والقهر وحرمانه من ارضه وزوجته " السعدية " جعل منه رجل قاتل قاسي القلب بدون طموح، يشارك في حرب لا يعرف مغزاها أو مصدرها وأسبابها، حمل هو واخوانه الجزائريين على متن باخرة لا يعرفون اتجاهاه من مات على ظهرها يرمى كغذاء للحوت في البحر، ومن نجى يعطى له سلاح ويرمى في غابة يقتل ويذبح من يجد في طريقه لا يفرق بين طفل وعجوز ولا امرأة عن رجل، يقتل ليعيش تحت سماء تمطر قنابلا، وأرض صوتها يدوي بالرصاص ومن شدة ما

رأى وعاش مات عنده كل إحساس فقسى قلبه، ثم يعود الى ارضه بعد أربع سنوات، ولكن يجد ما هو أظلم وأبشع فيرجع مرة أخرى هاربا للمشاركة في الحرب العالمية الثانية، لأنه لم يستطع التأقلم مع المجتمع وأهل الدوار، لأن منصور ليس منصور الذي يعرفونه قبل التجنيد انقلبت موازين حياته.

منصور: ربع سنين انتاع دم كتبوا اسمي ... اعطاولي ميداي وعلام انتاع الماري شال وقالي انت فخر لهذي الامة ارجعت رمز لهذا الحرب بصح انساو، انساو بلي معدتش ذك الانسان لكان خلقوا مني قاتل، قاتل يا البشير قاتل.

البشير: ياك احكمت عليا كيما انت اداوك في ليلة عرسك انا اداوني نهار العيد ذاك النهار اخرجت ناوي ادير زيارة للذراري بالشي لي حبيت في صدري قاع قاع، بصح انت وعلاه ارجعت علاه ارجعت.

فيلتقي بالبشير الذي ترعرع في بلاده ولم ير طعم الاستقرار والحرية له ثلاثة من الأولاد، شاب نضج على الفكر السياسي الوطني وحب الوطن، أخذ من بين أحضان أبناءه في يوم فرحة العيد، ليقاتل في جبهة يكرهها يقاتل مع من شرد أبناءه وسلب أرضه وقتل وجوع أهله، يعرف أنه يقاتل مع فرنسا وحلفائها خاصة فترة الحرب العالمية الثانية التي انتشرت فيها المجاعة والقهر والأمراض وسلب الهوية الجزائرية، ودفعت بأبناء الجزائر الى حرب درعها وصفوفها الأولى من أبنائها، من أجل خرافة الوعد الذي قطعته فرنسا بمنح الجزائر بالاستغلال الذي لم يؤرخ له، وكانت فرنسا

ترى أن الجزائر جزء لا يتجزأ من فرنسا ففرضت التجنيد الإجباري على الجزائريين، جسد المخرج حياة مرحلة من مراحل الاضطهاد على الشعب الجزائري، بعد أن صادر الاستعمار الفرنسي أراضي وممتلكات الشعب الجزائري، لجأ الى تجنيد الشباب ووضعه في الصفوف الأمامية لجيشه كدرع واق، وفي هذه الحرب يصاب منصور برصاصة في ساقه، و ينتظر منصور مجيئ من يسعفه مثل بقية الجنود الفرنسيين، وكان مقتنعا وواهما بمجيئهم، لكن طال به الوقت وجرحه ينزف، وأخذت الحمى تنخر جسده.

البشير: أبا بب، على بالك باللي الرصاصة مازالت هنا.

منصور: على بالي أيه.

البشير: وين على بالك وين راك رايح أعلاه ما ترجعش اللباز؟

منصور: وين نرجع نقعد هنا حتى ان ايجو.

البشير: أشكون هاذو الي ايجو؟

منصور: الفراملة.

البشير: الفراملة أيجوك هنا في البوست افونسي؟

منصور: اعلاه ما يجوش ياك رانا نضربو على علام واحد.

لكن البشير كان على يقين بأن الأطباء لن ولن يحضروا، فهو ليس بالجندي الفرنسي، واراد البشير علاج منصور علاجا بدائيا بطريقة تعلمها في القرية.

منصور: (في نفس الوقت يضع يده على البندقية) البشير واش راك اتدير؟

البشير: كيما كش حاب ترجع أنا أنحيها لك ..... و لا اتموت هنا كي الكلب.

منصور: أنت تنحيلي الرصاصة انتايا؟

البشير: أيه أنا نحيها لك .... ولا راك تستنى في معجزة وقيلة ...حاسب روحك سيدنا أيوب انتايا.

منصور: حبس حبس أخدمت هدي الخدمة، داويت كاش بنادم من قبل؟

البشير: وأنا ان غرك منصور، ان غرك ضرك.

منصور: هذا كراعي قلي واه ولا لا.

البشير: مرة ولد خليفة ان فعصله عظم في كتفه، ياك ان لي دويته.

منصور: هذاك فعص احكي لي على الجرح.

ويقوم البشير بعلاج منصور بطريقة بدائية تعلمها في القرية، وكان أول علاج له جرح كلب من نوع الطاروس، وينزع البشير الرصاصة من ساق منصور ويتأملها فيكتشف أنها ليست رصاصة العدو بل رصاصة منْ جنَّدهم ووضعهم دروعا لحماية جنودهم.

البشير: (بعد أن تأمل الرصاصة) هذي ماهيش انتاع العدو، ياودي هذي انتاعنا.

منصور: الكلاب ... الكلاب.

البشير: يا الرب العالي الحرب حربهم واحنا في الصفوف الأولى أو هذا جزانا. يا من درى شتى راهم اموجديلنا؟

وبعد نقاش حاد بينهما، اكتشافا الحقيقة المرة بأن المجندين الجزائريين ما هم إلا دروعا بشرية في صفوف المعسكر الفرنسي، ويسقط منصور من شدة المرض، وفي الصباح الباكر رصاصة طائشة تقتل البشير فيسقط قتيلا، فيحاول منصور ايقاظه فيكتشف أنه قد مات، فيخيم الظلام على الخشبة، وفي هذه اللحظة قام المخرج بكسر الايهام ليخبرنا أن القصة كلها في مصح نفسي، ويستيقظ المشاهد من كابوس حرب في الألزاس ودوي الرصاص إلى مجموعة مرضى بالمستشفى فتظهر مجموعة الجنود نياما على الأسرة.

3-قراءة في عنوان المسرحية:

ان أول شيء يشد الانتباه وهو أحد أبواب التي تطرق الى عالم النص وهو العنوان الذي" لا يحاكي النص، بل على العكس إنه يمظهر نية (قصدية) النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل مظاهر التناسق الحكائي "[1]، فعنوان مسرحية ' ذكرى من الألزاس " جاء ليحدد معالم ما تقع عليه عين المتلقي، ومن خلال البنية اللغوية فهو جملة اسمية، وقد يتوهم القارئ أو السامع أن هذه الذكرى تتمثل في حياة اجتماعية سعيدة أو حزينة لكن في حقيقة الامر جاء لجعل المتلقي في حالة اليقظة والاستعداد والتشويق والاثارة، والعنوان يوضح قضايا تاريخية متعلقة بالمجتمع الجزائري، لا سيما منها ما يتعلق بتاريخ الثورة الجزائرية معبرا عن معاناة الشعب

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص18.

خلال الحرب العالمية الأولى والثانية وما قام به المستعمر من فرض الظلم على فئة الشباب والتجنيد الاجباري لخوض حرب ليس له دافع لا من قريب أو من بعيد، واذا نظرنا الى الجانب التركيبي واللفظي لهذا العنوان نجده يشير الى صراع داخلي يزيد من المواقف الدامية حدّةً فهو يصف لنا أبشع حروب قتالية، وهذا العنوان نجده يخاطب المتلقي ويجره الى وضع نفسه بمنطقة الالزاس ويصدر حكمه الخاص به، والنظر الى مواقفه اتجاه تلك الحرب التي اختلفت فيها وجهات النظر لمنصور والبشير، والعنوان له أفق لدى القارئ وان كان الكاتب قد حدده وعينه ببيئة معينة، قد يمتلك تكسير الايهام وينبه المتلقي الى ان الحكاية واقعية وليست مجرد فكرة ضرب من الخيال.

5-أبعاد الشخصية في مسرحية " ذكرى من الأزاس"

ان فن المسرحية فن يلم بقضايا الإنسانية ويدرج تلك الحياة وأنماطها ويتعمق في واقعها المعاش ويعرضها على الملء ليشعر بها، حياة طابعها ذلك الصراع الابدي يتمثل في حوار تتسم عليه تلك التفاعلات النفسية وسلوكات وفعل ورد فعل، تختلف فيه نبرات الكلمات والرسائل الكلامية أو الرمزية.

ومن هذا المنطلق فان مسرحية ذكرى من الألزاس نموذجا لهذه الدراسة، ننظر الى أبعاد شخصيات هذه المسرحية وأفكارها في ثنايا هذا العرض بأبعاد يمكن أن نستنبط البعض منها.

5-1-سيميائية الشخصية:

ان من مضامين النص المسرحي الا ويحمل شفرات ورسائل، لا تصل مباشرة الى المتلقي فهي تحتاج الى مفاتيح مرجعية لحلها، وتكمن هذه الشفرات والدلالات في الشخصية المسرحية التي تقع عليها تلك الاحداث والمؤثرات وردود الفعل والحدث وتطوره، لقد انتقى المخرج شخصيات المسرحية بعناية دالة في ملامحها ومستوياتها الثقافية والعلمية، ولم يهتم بالجانب الجسماني لأن السمة الغالبة في المسرحية جانب اثرائي، واعتمد على الجانب الوظيفي والادائي، فقد تميزت المسرحية على الجانب الحواري وليس على الجانب السردي فإننا لم نلتمس ملامح شخصية الراوي، وترك مجال واسع للشخصيات للحوار فيما بينها والتعبير عن نفسها بنفسها، وما زاد في عمق بنية المسرحية وهو أسماء الشخصيات متداولة ومنسجمة فالأسماء إشارات سيميائية دالة على جوهر الشخصيات وهي:

البشير: اسم عربي ويعني الحامل بالبشرى السارة، وجاء في معاني الكلمة مبشر بالخير والبشرى وناقل للخير، كثير البشر والبشاشة وجميل حسن الوجه.

منصور: اسم علم ويعني المنتصر الفائز

القايد: يعين القايد عادة من باي المقاطعة، باقتراح من قائدها العسكري ويتم اختيارهم بناء على ما يتمتعون به من جاه ومكانة في المجتمع، ومن مهامهم جمع الضرائب والاشراف على الأسواق الأسبوعية وكانوا يتمتعون بنوع من السلطة،

فاتخذوها مطية لمصالحهم بامتلاك واخذ ملك الغير من الشعب، وتنكروا لأهاليهم وأصولهم وهويتهم فأصبحوا أداة في يد المستعمر يبطش بها، واتصفوا بأبشع معاني العمالة.

وذكر اسم شخصية لم تظهر اسم مخطوبة منصور " السعدية " ويدل على البهجة والسرور وهو اسم منسوب إلى اليمن والبركة، وهو متداول في المجتمع الاسر الجزائرية، ولم يقدم لنا المؤلف الشخصيات في بداية المسرحية.

الضابط: ضابط فرنسي رمز للكبرياء والتسلط.

ولم يهتم بأسماء بقية الشخصيات، فقد ظهرت شخصيات تعبيرية لتقديم موقف وتوضيحه " وهذا الشكل يناسب مع الموضوع المطروح ... الذي يصعب تحجيمه في شخصيات محددة ذات طابع فردي، لأن الأفراد يقدمون صورا من الصراع، وليس الصراع كله "[1]، ولأن الصراع القائم في هذه المسرحية هو أفعال مستعمر غاشم، والتي فاقت كل مستويات الظلم والقهر، فتم اختيار شخصيات قوية لتنمي حدة الصراع، واستطاعت الشخصيتان استثمار كل طاقاتهما والتكييف مع العمل المسرحي، وقد وظف شخصيات أجنبية أخرى غير رئيسية كجنود فرنسيين يحملون صفات عديم الإنسانية في حالة عبث وسكر والسكر يدل على غياب التحكم في العقل.

[1] أبوبكر البابكري: رؤية المقاومة وتشكيلها في مسرح باكثير، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، 2013، ص57.

ويجب التخطيط لاختيار الشخصيات المسرحية وحسن توزيع الأدوار حتى تكتمل جمالية التنسيق، وجاء على لسان أبي بكر البابكري يقول: " حينما فرغت لاختيار شخصيات مسرحيتك فاحرص على أن تنسق ذلك تنسيقا حسنا، وبالأحرى، احرص على حسن توزيع أدوار المسرحية عليهم، وهذا هو ما يسمونه التخطيط، أو التوزيع، أو تناسق الشخصيات "[1].

ونجد هذا التنسيق على النحو التالي:

شخصيات جزائرية	شخصيات أخرى
منصور	جنود فرنسيين
البشير	الممرضة
القايد	الكابتن
والد منصور	الراهب

نلاحظ التنسيق في اختيار هذا التداخل بين تنوع في الشخصيات أدى الى حيوية الصراع والاختلاف في الانتماء رفع في مستوى الحوار، فنلاحظ أن منصور الجزائري يقاتل في صفوف المستعمر الذي يقتصب أرضه، في حين نرى الممرضة تقوم بعلاجه وهي تنتمي الى بلد غير بلده، ونقيضه القايد الذي يخون أرضه وبلده ويدافع عن المستعمر.

[1] أبوبكر البابكري: رؤية المقاومة وتشكيلها في مسرح باكثير، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، 2013، ص16.

6-سيميائية الفضاء

ان الزمان والمكان من مكونات الأساسية للفضاء الدرامي المسرحي، وإخراج مسرحية " ذكرى من الألزاس " في خمسينية الاستقلال الا ولها دلالاتها في تناول حقبة تاريخية، وجاء الزمان والمكان الا ليترجما أحداثا عاشها الشباب الجزائري على ضفاف أرض لا يعرفها، وكان للزمن دورا فعالا في تحقيق تلك المرجعيات وقد ادرك زمن المسرحية من عنوانها فالشاهد والدال ينقلنا الى فترة حربية خلال الحرب العالمية الثانية، فالزمن ينقلنا الى زمن عرض واقعي وليس متخيل، وأدى خطاب الشخصيات الى الإشارة الى زمن وقوع الحدث من حيث العبارات الدالة على ذلك (الرصاص، الحرب، ذكرى الألزاس،...) إضافة الى دلالات أخرى (الخماس، العرس، القايد،... العدو).

وبالنسبة للأبعاد التاريخية والاجتماعية فقد نجد إشارات الى تلك الابعاد فالبناء الدرامي المسرحي يشعرنا بذلك ويضفي الى أعماقنا عمق بالإحساس بالمكان والزمان من خلال جماليات الحوار بين الشخصيات، جعل مكان المسرح يتجاوز المكان الاعتيادي الى مكان فسيح تتفاعل كل اقطاب الارسال، وقد خلق فضاءات أخرى انتقل بها مكانيا وزمانيا من خلال حبكات موزعة في أحداث النص الدرامي، فالكاتب أراد من ذلك إعطاء فرصة الى المتلقي في أن يعيش الحدث الماضي ويتقمص تلك الشخصيات، وهنا تختلف الفيئة العمرية بين المتلقين فالشعور والاحساس يختلف

وان كان التأثير جملة يهز المشاعر لأن القضية ثورية جزائرية، وقد عاشها الجزائريون ويتناولها من جيل الى جيل، وتنوع الفضاء المكاني في تغيير الأحداث أدى الى انعطافها من العقدة الى الحل.

بداية الحدث الأول صور لنا الجنود وهم على عتبة القتال زمن خلق الحدث، من خلاله جلب انتباه واثارة حواس المتلقين صوب العرض من خلال الطرح الدرامي لزمن الحدث تلك الحركات العسكرية التي كان لها وقع في قلوب المتلقين، وقد استخدم الرمزية التي تشير الى الماضي " ذكرى من الألزاس " والمكان قد حدد بدقة، فرجوع الجنود المصابين الى قاعة العلاج الذي يظهر الصليب الذي يدل على الكنيسة والمكان الذي يعالج فيه المصابين، وتختلف رمزية الصليب فعند الرومان والاغريق أداة للتعذيب أي تمثل رمزية الموت، أما عند الفراعنة تدل على رمزية الحياة والبعث والخلود بعد الموت، وبالنسبة للمسحيين ترمز الى الديانة المسيحية والى الخلاص ويظهر الصليب ليحدد الجبهة الأول من الجند على أنه جند فرنسي وليس ألماني، فالصليب المعقوف هو رمز للنازية.



ظهور الصليب بالمشفى العسكري

ودخول الجنود الى مركز العلاج وبداية قراءة الرسالة وتليها أصوات إطلاق الرصاص وتدور المعركة ويسقط فيها الجنود ثم الانتقال الحدث الى مكان الخنادق.

ويظهر جليا ذلك الانتقال في الأمكنة والأزمنة وهذا التداخل من زمن الى أخر ومكان الى مكان اخر من مأساة منصور والرجوع به الى زمن الماضي والى بلده ويتطور الحدث في صراع، وكأنه في الزمن الحاضر، ويتغير المشهد من منطقة اللألزاس والحرب ولغة الرصاص الى بلده الجزائر المستعمرة الى القهر والاستبداد والظلم ظلم المستعمر والقايد والجوع، والظلم المعنوي والنفسي في ترك ما يتمناه، زوجته "سعدية" واولاده، والظلم الذي ناله والده وهو ينحي ليقبل يد القايد ليعطف عليه.

وهذا التغيير المشهدي في الفضاء الدرامي لخلق مساحة أخرى بزمن مغاير ومكان آخر وانما هي عملية بصرية ليدخل انتباه المتلقي في حدث واجواء تزيد في حدة الحدث، وفك شفرات وتساؤلات وتلك الشفرات النصية لها مدلولاتها لأن المتلقي في موضع النفي لأحداث يراها وعنده نوع من عدم اليقين بالشيء على سبيل المثال لماذا منصور لم يبق في بلده؟ ماهي الأسباب التي أدت به الى الحرب؟

الانتقال من زمن الى زمن ومكان الى مكان الأحداث تتم باستخدام عملية الاسترجاع وتتم هذه العملية بالانطلاق من حوار متشبع برمزية ودلالات، ففي هذا النص المسرحي يعود أبطال المسرحية الى الماضي ليسترجعوا أحداثا ماضية

ووظيفة الاسترجاع هي" سد ثغرات زمانية ناتجة عن إسقاطات زمنية سابقة لا يمكن فهم الأحداث دون سردها. كما يلجأ الكاتب فيه الى توضيح خلفية الشخصية وعلاقتها بسائر الشخصيات "[1] ووظيفة أخرى تتمثل في " الاسترجاع الداخلي فيوظف بدوره بنائيا ودلاليا، حيث تقوم الوظيفة الأولى على معالجة التزامن والثانية على تكرار بعض المواقف أو الاحداث الداخلية تثبيتا لدلالة سابقة أو تغييرا لها "[2].

البشير: كيفاش راك راضي بهذي المزيرية ياه، يا منصور يهديك الله ساعفي هيا نرجعوا يا خويا، هيا يا منصور نرجعوا، هراني نهدر معاك...

منصور: وين نرجع وين نروح فوست هذا العسكر، على بالي قاع قتال وذباح، المخير فيهم ما يسواش بصلة، بصح وين دون روح نرجع للبلاد اديرو راسي في طبق راك باقيهم ابخصوا بيا.

البشير: واش راك اتقول من راك خايف، ليسمع راك تهدر هكذا يحسب راك في الجنة.

منصور: خايف، انا خايف نعنق في الموت صباح وعشية، خايف انا اللي شفت العجب في لالمان انا لي كليت قلبي قاردا، خايف.

البشير: أشكون هاذا واللي تديلهم راسك في طبق يا منصور وشكون؟

---

[1] عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة الى الشمال)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص64.

منصور: ماكش لا هي بيا يا البشير ماكش حاس بيا، خايف، مخفتش من الغولة منين كنت الصغير، مخفتش من البلاد اطكو وقبضوا مرتي، مخفتش من السما دون يطرطق ويرعد كيما خوفي من النفاق والخيانة، لمّا اندور راسي من ظنار والدخان، الحقرة والظلم وزيد على ذي النحس اتبع فيا وين ما مشيت، بكري وانا خماس عند القايد كان همي قانديل دار وذراري لميت الطوب عرارم عرارم على الشواري ومتنته النخالة وديس... ونهار العرس الذات.

لقد وضع المخرج المتلقي بين زمانين حاضر وماضي ومكانين حالي ومكان آخر، خلق فضاء مكاني في النص الدرامي من حوار بين الشخصيتين، فاتسع الفضاء الاعتيادي الى فضاء أوسع جغرافيا ترك المتلقي يسبح في الأمكنة الذاتية الآنية بأمكنة واردة في مخيلته، فالمسرحية لا تخص مكانا او زمانا بعينه، واتخذت المسرحية مأخذا آخر من قضية قتال وحرب وخوف الى قضية اجتماعية ساد فيها الظلم والاستبداد والذل، وشغل الفضاء حيزا واسعا تتحرك فيه الشخصيات بكل حرية الذاتية، والاجتماعية حتى التاريخية، مما ساعدها على فكرة التخيل وحرية الانطلاق، وجدت فيه متنفسا حتى أصبح المكان جزءا من كيانها.

7-سيميائية الحدث والصراع:

إن احداث مسرحية " ذكرى من الألزاس " عالجت مرحلة من مراحل الحرب العالمية الثانية، تبدأ بمرحلة عرض جنود في معركة، وهجوم العسكر الألماني

على الجنود الفرنسيين في الخنادق وقتل الكثير منهم، وهذا الاستهلال قد حدد موضوع المسرحية، وهو الصراع الدائر بين قوتين الحلفاء والألمان وينتهي المشهد باللقاء بين الجنديين الجزائريين من جهة، ومن جهة أخرى يتحول الصراع بينهما، وقد تتجلى الحبكة في ذلك اللقاء بين البشير ومنصور، بعد الاختباء والفر والكر تحت نران إطلاق الرصاص يصاب منصور في رجله وفي حالة حرجة يأتي البشير في حالة الهلع فيصطدم بمنصور ويبدأ بينهما عراك وهذا يدل على ان الحرب لا تفرق بين العدو والصديق، عراك دامي استخدم فيه السلاح الأبيض وكاد منصور قتل البشير، وكان هذا الاستهلال مشحون بالتوتر.

منصور: يخي خماج ياخي لوكان عيني فيك لوكان كتلتك وراح لي راح بصح الحمايات والحجابات لي سلكوك.

في ظاهر الحديث أن منصور يمتلك من القوة والشجاعة وبنية جسمانية يمتاز بها، لقتل البشير في صريح العبارة " لوكان عيني فيك لوكان كتلتك "، وتظهر قساوة القلب وعدم الثقة في أحد، ويظهر أن منصور مرتبط بالعادات والتقاليد ومازال متشبث بجذور بيئته التي تؤمن بالتخاريف والتمائم في حمايتها الانسان من الشر وجلب الحظ، " بصح الحمايات والحجابات لي سلكوك ".

لكن البشير تغلب على منصور وكاد أن يطلق النار عليه، إلاَّ ان منصور نطق بلغة البشير فتراجع، وكانت الفرحة بادية على البشير، وفي نفس الوقت نوع من التعجب.

البشير: عربي عربي انت!.

ان البعد عن الوطن وعن الاهل يولد الوحشة في النفس، ولا مكان للإنسان الا في الأرض التي ولد فيها ونمى وترعرع فيها وحبا وارتوى من مائها، لعب وضحك ببراءة الطفولة فالوطن جزء لا يتجزأ، كيان الانسان مهما ابتعد فيبقى بريق شمسها واطلالها في خياله، يشده الحنين الا ظلالها وتربتها واشجارها، وهذا مكان عليه البشير عندما وجد صديقه منصور كانت لهفته شديدة، فقد تذكر ماضيه في لحظة اللقاء رأى في الاب والاخ والصديق والعروبة والوطن.

- وقال العرب في الشوق الى الأرض التي يولد بها:

ذكرتُ بلاديْ فاستهلَّتْ مَدَامِعي بشوقي إلى عَهْدِ الصِّبا المتقادِمِ

حَنَنْتُ إلى أرضٍ بها اخضرّ شارِبي وقُطِّع عني قَبل عقدِ التّمائمِ

- وعندما طال مقام ابنُ الرومي بسُرّ من رأى قال أيضاً وهو يتشوّق إلى بغداد:

بلدٌ صحِبْتُ به الشبيبة والصِّبا ولَبِسْتُ ثوبَ العيشِ وهْوَ جديدُ

فإذا تمثّلَ في الضميرِ رَأيتُهُ وعلَيهِ أغصانُ الشَّباب تمِيدُ

وكان البشير يسمع كلام منصور بلهجته ولغته وما زال يسأل، فأخذه الذهول وغاب العقل حتى لم يستطع السكوت وهو يصرخ.

البشير: راني انسقسي فيك عربي ولا.

منصور: ما عندك والو في الراس أي دور سلاح الهيه.

وهنا يجيبه منصور بكلمة متداولة تقال للذي لا يفهم الكلام البديهي البسيط.

البشير: خليتك تحاور اه، اربح صحتك.

منصور: اسمع انت.

البشير: البشير.

منصور: البشير وحد الله وانعل بليس.

البشير: الله ينعله ويخزيه.

لم يسكت البشير الا عند مخاطبته بالتوحيد هذا دليل على أن الغربة والانتقال الى وطن لا يؤمن بالتوحيد ولم تنسيه ديانته وهويته ولغته.

حوار كان داخل خندق من الخنادق الضيقة التي حفرها الفرنسيون على هضبة هارتمان (Hartmann) بمنطقة الألزاس واستعملت فيها الأسلحة اليدوية والغازية ولم تتمكن الأسلحة الثقيلة من الصعود الى اعلى الهضبة، وحرب الخنادق شكل من أشكال الحرب يتقوقع الجند داخل مواقع محصنة، ويكونون خطوطا دفاعية والقتال فيها شرس وأشهرها في الحرب العالمية الأولى، مات الكثير في هذه الحرب لأن التضحية في الهجوم على الخطوط المعادية، ويعتمد الجنود في ذلك على الركض والاختباء ليصل الى الخنادق العدو لاقتحامها، وفي طريقه الألغام والرصاص والمدفعية.

فالمشهد ينتهي بتساؤل البشير عن رصاصة في رجل منصور، ويخبره منصور بأنها دخلت جسمه عندما كان يحمي ويساعد جندي رتبة كابتان، ويتأسف

عند نقله الى جناح المرضى ليعالج، تفاجأ بالتفرقة بينه وبين الجنود الفرنسيين لأنه عربي جزائري، يقاتل في حرب ليس له فيها ناقة ولا جمل ويعامل معاملة الكلاب.

البشير: منصور الرصاصة هذي كي دعوتها.

منصور: هذي الرصاصة حكمتني وانا نساعد في واحد الكابتان جات الفرملية اداويني جا المورابو قالي روح روح يا ولدي انت مازلت شاد روحك روح والرب يحميك لخطركش مانيش وليد مدام سيمون شعري أكحل واحرش إربي الغضب، عيني ماهيش زرقة... قالي بوبو روح ينعل بوبوك الحلوف.

وان الانتقال من مشهد الى مشهد أخر كان مثيرا ومتجاوبا مع الصراع الخارجي، وينتهي مشهد بذلك الحلم الذي كان يتمناه كل شاب جزائري حياة بسيطة وأطفال، لكن منصور يعدد تلك اللحظات التي عاشها في الدوار من ظلم ومعاملة وقهر، شاب يرى الظلم والقسوة على ابيه وما فعله القايد عندما أراد الاب ان يقبل يده فيدفعه على الأرض التي يعمل فيها خماس في ارضه التي سلبها منه المعمر، وأصبح خادما عليها، تتولد في منصور تلك النخوة والرجولة في تلك اللحظة، لكن حكم القوي الذي يحمل السلاح، ولم يرد من عزيمته ذلك بل قام بتهديد القايد.

مشهد صور لنا حياة وأشكال الزفاف في الدوار من رقصات وزغاريد وفرحة وغناء، وما يرتديه العريس ليلة زفافه، ويعدد لنا أنواع النبات الموجودة في الدوار مثل النخالة، والديس.

منصور: ماكش لا هي بيا يا البشير ماكش حاس بيا، خايف، مخفتش من الغولة منين كنت الصغير، مخفتش من البلاد اطكو وقبضوا مرتي، مخفتش من السما دون يطرق ويرعد كيما خوفي من النفاق والخيانة، لمّا اندور راسي من ظنار والدخان، الحقرة والظلم وزيد عل ذي النحس اتبع فيا وين ما مشيت، بكري وانا خماس عند القايد كان همي قانديز دار وذراري لما بطو برايم برايم على الشوايل، النخالة والديس، ونهار العرس.

مشهد يعبر معاناة الاسرة الجزائرية في بيوتها من انتهاك حرمتها وعدم اللامبالاة، دخول القايد ومن معه من جنود الى بيوت الأسر دون استاذان، ينهالون على من فيها بالسب والشم والقذف دون مراعاة لحرمة الرجال والنساء.

القايد: الكلب بن الكلب انت كي دعوتك، ياه كي دعوتك متخدمش العسكر.

kaïd : Ces fils de salauds trouveront toujours des moyens de fuir le service national.

والد منصور: يا سيد القايد بربي والنبي، الملح وظل اكتافك هذا منصور ولدي يا سيد القايد.

Capitaine : BON, je me vois navré mais va falloir se soumettre aux ordres quand on est français et musulmans on doit se accepté la loi du souverain.

Caïd : Liberté – égalité – fraternité.

يا واحد الخماس بالي راه معاك مازال طويل.

والد منصور: يا سيدي القايد، خلي غير هادا العرس ايفوت ولاك باغي المطامر وغلة هادا العام راهم ليك ما تشطنيش في ولدي ما تحرقليش كبدي.

منصور: أبا نوض ما تهبطش راسك قدامي، سعدية تقدر تستناني.



صورة لوالد منصور يحاول أن يقبل يد القايد ومنصور يجذبه من الخلف

علاقة الابن البار بوالديه، وحب الوالد لابنه، صفة يمتاز بها أهل الدوار تجسدت في منصور وابيه، يدفع الوالد المال والمواشي وما انتجته الأرض من محاصيل لكيلا يذهب الابن الى العسكر لأن الاب يرى في أولاده تلك الحماية والسند، وذلك الساعد الذي يعتمد عليه في عمله على الأرض، وخاصة في فترة

الاستعمار، ويبرز لنا منصور تلك الشخصية التي تربت على النيف وعدم طأطأة الرأس، والخضوع والخنوع، والجبن، يموت ولا ينحني رأسه، سمة اتصف بها رجال ونساء الثورة التحريرية، أمثال العربي بن مهيدي، جميلة بوحيرد، وأمثالهم كثير.

يبلغ الحوار والصراع أشده بين منصور والقايد الذي يخفي في صدره حقيقة الانتقام من منصور لزواجه من سعدية، وكأن القايد يلوح بالإعجاب بالسعدية ويريدها زوجة لابنه، صورة تداولت في زمن الاستعمار، القايد أو ابن القايد يعجب بابنة أحد المواطنين، مخطوبة أو غير ذلك، فيبدأ التهديد والوعيد لوالدها، وأخذ حتى ممتلكاته من أجل الزواج بها، دون رضاه أو رضا البنت، وها هو منصور يدافع عمن أرادها زوجة له، لكن دون جدوى، الغلبة في يد من يمتلك القوة.

القايد: حرقت قلبي وقلب وليدي في سعدية. ودير في بالك بلي مادامني حي والله، والله ما يركب سعدية لغناش فريسة ولا جثة ولا في المنام.

منصور: انا نقدر نسمح في هاذا الليلة، ونمشي للعسكر في قدر ربي، بصح يا القايد نقسملكم بربي اتمسوا شعرة من شعرات سعدية، الا ودمكم داير واد.

القايد: كلب ينعل.

منصور: اعييتم وأنتم تنهشوا فينا، وتاكلوا في اللحمنا، وما بعد ترمونا ضروك للعدو.



صورة الحوار والصراع الذي دار بين منصور والقايد



صورة استعداد القايد في صفع منصور

تنهي هذه اللوحة بأخذ منصور الى التجنيد الاجباري في الحرب العالمية الأول، ويترك أمره لقضاء الله وقدره.

وتستمر تلك اللوحات والمشاهد لتزيد من المسرحية جمالا، وايقونات تجعل الصراع مستمرا ومتجددا في أمكنة مختلفة وتلهب مشاعر المتلقي لمعرفة الى أين تصل تلك الاحداث، ويؤازرون منصور والبشير ويعيشون معهم الاحداث خطوة بخطوة.

يعود منصور ليتلوه على صديقه البشير بنبرات حزينة، ويسرد عليه منذ أن فارق الأحباب والأهل والأرض التي ترعرع فيها الى مجهول لا يدرك بدايته ولا نهايته، وهذا كله الا ليفرغ ما في صدره، تلك الاحزان والمآسي وينفس عن نفسه بقلب موجع وجسد منهك وعيون دامعة.

منصور: ... مات في القيره انتاع الكاتورز، خملونا في ببابور أكحل لمات ارماوه للحوت ولوصل يحسب روحوا راه اسلك، كمشه رصاص ومكحلة، وارماونا في وست غابة حتمت علينا نقتلوا بلا سبة لحب ايعيش يقتل يذبح ما ايسقسيش علاش أوماينى يسلك بجلد برك، اعطاونا دروس في الرماية على النسا والذراري والعجايز ليدين مقطعه والرسان مرمية، ارفعت راسي لسما وابكيت لله لله اهنا مانزيد انولي.

حوار دار بينهما في مشهد يعاتب البشير منصور على الرجوع الى الحرب مرة ثانية، حوار يبحث عن جواب وكشف غموض، ويترك التخيل للمشاهد في صراع داخلي وعتاب لمنصور ويطرح المتلقي السؤال: لماذا رجع منصور الى جبهات القتال مع العدو؟ ربما ينعته بالخيانة والعمالة، ويخيم الصمت وتشرئب

الرؤوس وتتوقف العيون جاحظة وكل الجوارح ناصته لسماع ذلك السر الذي حمله منصور وطواه في صدره وكتمه عن جوارحه، مشهد زاد في توتر الحدث.

البشير: ياك احكمت عليا كيما انت اداوك في ليلة عرسك انا اداوني نهار العيد ذاك النهار اخرجت ناوي ادير زيارة للذراري بالشي لي حبيت في صدري قاع قاع، بصح انت وعلاه ارجعت علاه ارجعت.

منصور: ربع سنين انتاع دم كتبوا اسمي من الدهب على حيط لا ليجيون دونور واعطاولي ميداي وعلام **واستعدلي** المارشال وقالي انت فخر لهذي الامة ارجعت رمز لهذا الحرب بصح انساو، انساو بلي ما عدتش ذك الانسان لكان، خلقوا مني قاتل، قاتل يا البشير قاتل.

البشير: بصح انت علاه ارجعت علاه ارجعت.

منصور: ارجعت للبلاد سبقوني رجليا واهتف قلبي باسم السعدية الحقت للدوار ألقيت احبابي نهشوا عظامي الكلاب عليهم اتعس، ها احي منين كنت نشوفهم واجهوني بكلابهم.

إن النص الدرامي لمسرحية "ذكرى من الألزاس" يزخر بالصراعات التوترية، وذلك لأن جل الأحداث واقعية، تحمل في طياتها رمزية واقع سياسي واخلاقي واجتماعي، صراع تداخلت فيه عبر واحاسيس، ظهرت فيه غايات واهداف مستعمر غاشم وخيانة لمن هم من بلده، ومحاولة من المخرج والكاتب إعادة كتابة

تاريخ وتوضيح الرؤية لتلك الخيانة التي قامت بها فرنسا من تجنيد أبناء الجزائر، إلا أن هناك صراع داخلي نفسي كان له وقع وتأجيج للصراع الخارجي لشخصيتي منصور والبشير اللذان ذاقا مرار الحياة بأرضهما، وما لقوه في خنادق الألزاس.

8-سيميائية اللغة والحوار

8-1 الحوار

ان الحوار الدرامي هو الصانع للشخصية الدرامية، يكشف عن صفاتها الفيزيولوجية، والسيكولوجية والسوسيولوجية، فالحوار في المسرح حوار شفاهي يتناوله الممثل بنبراته ونغماته، وللحوار دور في سير الاحداث وتطورها، شخص لنا سيمات نفسية وخلقية، وقد غلب في بعض الأحيان على المسرحية الحوار المطول لسرد الاحداث، واثارة المشهد والتشويق.

منصور: هذي الرصاصة حكمتني وانا نساعد في واحد الكابتان جات الفرملية اداويني جا المورابو قالي روح روح يا ولدي انت مازلت شاد روحك روح والرب يحميك لخطركش مانيش وليد مدام سيمون شعري اكحل واحرش اربي الغضب عيني ماهيش زرقة... قالي بوبو روح ينعل بوبوك الحلوف.

البشير: يا ودي افهمني، قالك حاجة تافها احنا واش وصلنا لهنا لوكان ميش على هذي الحاجة التافهة بنادم خلق رب بقيمتوا حتى صبح كي السلعة كل واحد ونيمروه ولي على ما بلكش على هذي الحاجة التافهة ماتو اللملاين، بسبت واحد

المهبول مازال هذي الحرب تقدي كرهت طبت طبت يا منصور طبت، المرض، الحمى، الدم، الحما لركبة، ربع أيام ما رقدناش...مازال ايعيط on avons القدام.

ان الحوار الذي دار بين منصور والبشير حوار يعبر عن أصالتهما وتجذرهما من مجتمع جزائري، كانا يستشهدان ببعض الأمجاد والذكريات، ومن خلاله يتضح المستوى الطبقي والمعيشي والعلاقة التي تربط بينهما وبين شرائح المجتمع الجزائري في تلك الفترة، وقد حدد ابعاد وأفكار كل شخصية، " واستكمالُ جميع جوانب الشخصية وتكوينِها النفسي والاجتماعي لا يتم لدى الكاتب إلا بالحوار الذي هو الوسيلة الوحيدة لهذا الاستيفاء المزعوم "[1]، تجلت نفسية منصور والبشير متعبة ومتشائمة من واقعهما والظروف البائسة، والحال التي وصلا اليها، في خطاب كان كل واحد منهما يبحث عن صدر يبوح له ويتقاسم معه همومه وأحزانه ويشاركه أفكاره، ويحس بما يشعر به، حوار في شعرية ترك أرجاء القاعة في صمت وأدخل الإحساس الى المتلقي الذي شاركهما لحظات الحزن.

منصور: ماكش لا هي بيا يا البشير ماكش حاس بيا، خايف، مخفتش من الغولة منين كنت الصغير، مخفتش من البلاد اطكو وقبضوا مرتي، مخفتش من السما دون يطرطق ويرعد كيما خوفي من النفاق والخيانة، لمّا اندور راسي من ظنار والدخان، الحقرة والظلم وزيد على ذي النحس اتبع فيا وين ما مشيت، بكري وانا

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص67.

خماس عند القايد كان همي قانديز دار وذراري لميت الطوب عرارم عرارم على الشواري ومتتته النخالة وديس... ونهار العرس الذات.

تراء لنا من خلال الحوار تلك الجراح والأزمات والنكبات في لحظات عبرت عن واقعية عاشها منصور والبشير في أوضاع امتزجت بمظاهر عدة مظاهر الحياتية من حرمان وفقر وبؤس وجوع، وفقدان البلد والاهل وصفة العشق لمحبوبته سعدية.

منصور: ايه سعدية ياه سعدية باش ننساها ايليق نحب 80 ألف مرة في انهار.

يقول بلبل فرحان" فبالحوار نتعرف على أفكار الشخصيات وعواطفها. ونعرف مدى ثقافتها وما تنويه من أفعال وما أنجزته من مهام. وبالحوار تصارع الشخصيةُ خصومَها وتصل بصراعها إلى نهايته المحتومة "[1]، حوار جعل من الشخصيات تتماشى مع طبيعة المجتمع وان اختلفت فبه اللهجات مع حذف بعض الكلمات أو التدخل في التقديم والتأخير عن النص فقد اهتم بنقل مضمون المسرحية وأحداثها الرئيسية ووقائعها، فقد ساهم الحوار في نقل رسائل مباشرة لا ينتابها لبس ولا تستدعي التوضيح مما يدعى بالالتزام في المسرح، فهو خطاب الدفاع عن مواقف من الحياة، وتخلل الحوار لغة العتاب واللوم الغاضب حيث يزيد في ذروة الصراع

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص106.

ويحرك المشاعر ويجلب الانتباه، فعتاب البشير لمنصور ما هو إلا تآلف للقلوب وتعاطف وشفقة عليه عند سماع ما حدث لمنصور من مآسي، وقد جاء على لسان الشاعر المتنبي في معاتبته لسيف الدولة نوعًا من المحبة، وقد شبَّه هذا العتاب بالدُّر واللآلئ.

هَذا عِتابُكَ إِلّا أَنَّهُ مِقَةٌ قَد ضُمِّنَ الدُرَّ إِلّا أَنَّهُ كَلِمُ

واختلف الحوار بين النص الأصلي والحوار في نص العرض فقد جاء في النص على سبيل المثال الحوار الأصلي.

البشير: قاع اتحتمت علينا. كما أنت أدواك في ليلة عرسك أنا أداواني في نهار العيد ، أخرجت داك النهار ناوي نلايم زيارة للدراري بالشي اللي حفظتو في صدري قاع اتحتمت علينا مي أنت و علاه أرجعت و علاه أرجعت؟

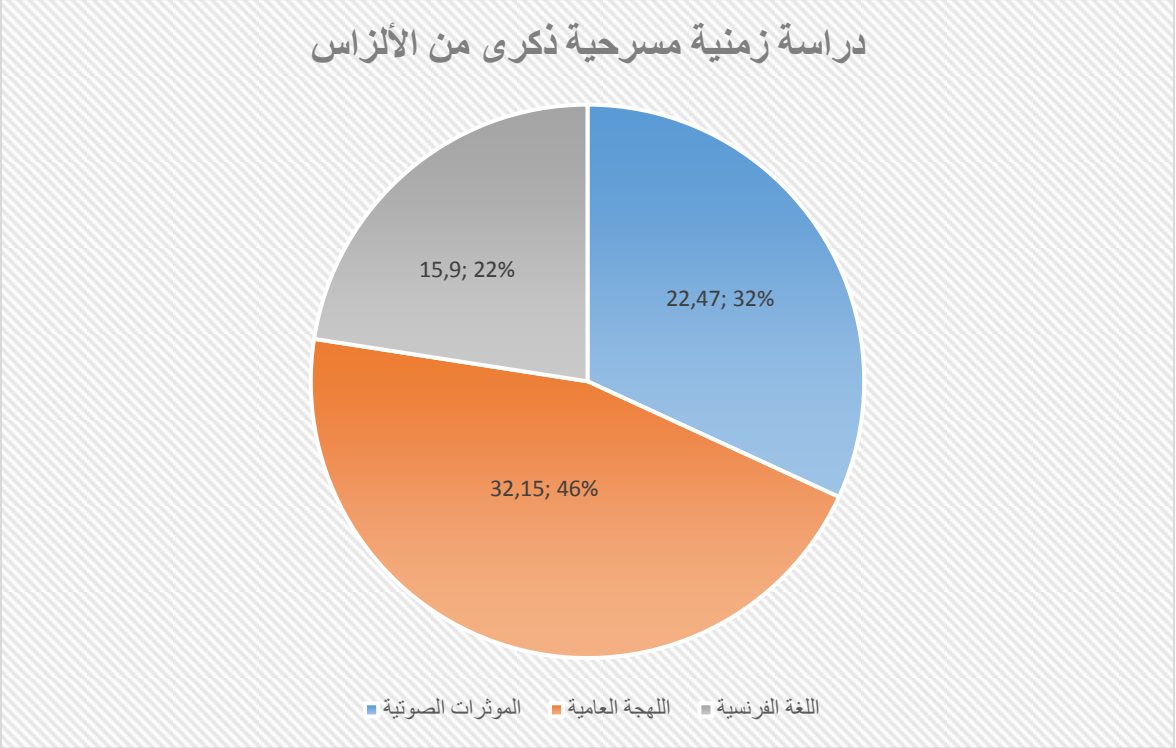
البشير: ياك احكمت عليا كيما انت اداوك في ليلة عرسك انا أداوني نهار العيد ذاك النهار اخرجت ناوي ادير زيارة للذراري بالشي لي حبيت في صدري قاع قاع، بصح انت وعلاه ارجعت علاه ارجعت؟

8-1 اللغة:

اللغة ذلك التناغم الذي يوصل فعليات الحوار والتعبير بين الممثل والمتلقي أو السامع، أداة ديناميكية للتخاطب واحياء النص وتبليغ الفكرة، لها دور في ابراز الشخصية، "فهي المبرز للسمات العقلية والنفسية والاجتماعية للشخصية، اذ تكون

لكل شخصية لغتها المناسبة لدرجة وعيها ومستوى احساسها وشكل عاطفتها ودورها في الفعل الدرامي وموقعها فيه واتفاق موقفها مع الحركة المسرحية والأحداث والحبكة ."[1]

نجد اللغة المستعملة في المسرحية قد تداولت ما بين اللغة الفرنسية واللهجة العامية الشعبية الجزائرية، حيث نجد بعد دراسة زمن المسرحية الذي يقدر بسبعون دقيقة واثنان وخمسون ثانية، " ساعة وعشرة دقائق واثنان وخمسون ثانية " فان اللهجة العامية طقت على الحوار، فكانت نسبة اللغة الفرنسية أقل من اللهجة العامية وتتخللها مؤثرات صوتية، ونبين ذلك في الجدول الزمني التالي:



[1] يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1998، ص40.

وكانت اللهجة الجزائرية التي استعملها تتميز بالبساطة في الألفاظ والتراكيب وواضحة المعنى مع ادراج عبارات فرنسية معربة على سبيل ذلك: الميزرية، لباز، الكازيرنا، الكوردا.... إلخ.

البشير: القوردة الي مربوطة في كتف ذاك الميت.

البشير: هاي كثر خير المزيرية هي لي علمتنا.

البشير: وين على بالك وين راك رايح اه على مترجعش لباز.

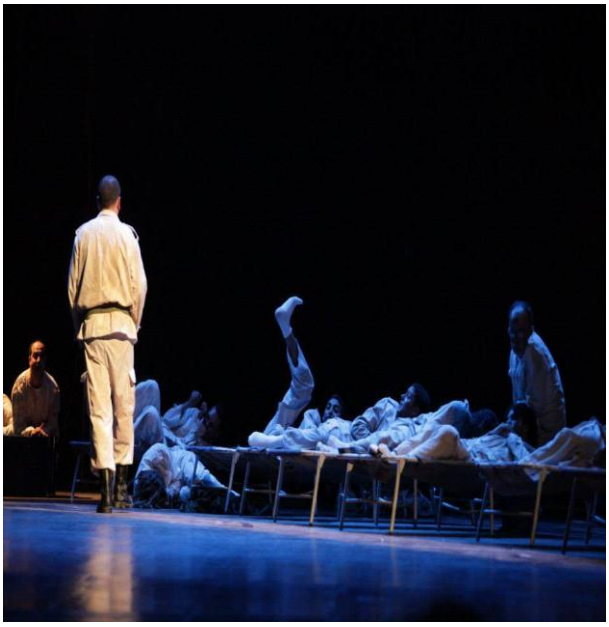
واستعمال اللغة العامية قد رأى فيها المخرج قدرة الاستمتاع وشدة التأثير وفئة متلقيها كثر، لغة يتكلم بها عامة الناس في حياتهم اليومية احدى مكونات هويته، لغة قال عنها المسرحي علالو: " كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليس باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة "[1]، لغة تركت القاعة يسودها الصمت والتأمل لغة تشحن الضمائر وتؤثر في النفوس، وتعكس حماسة الجزائريين وتأثرهم لما وصل إليه آبائهم وأجدادهم، ومما زاد في محتويات العرض المسرحي تأثيرا وواقعية حوار العساكر باللغة الفرنسية، لغة صادقة توحي بمصداقية الحدث.

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري بين 1962 – 1989، ص23.

الديكور



صورة استعمال الاسرة للاختباء



صورة استعمال الاسرة للمشفى

إن من أساسيات العرض المسرحي المرئية الديكور عنصر التشكيل البصري، لقد استطاع المخرج أن يحدد مكان العرض في فضاء خيالي حيث توصل في تجسيد وقائع الأحداث في ذهن المتفرج، جسد الخنادق على مرتفعات الجبال، وحرب دائرة بأسلحة فتاكة، وارتبط العرض بعنصر الديكور بشكل مباشر مع الإضاءة، ويمكن القول إن المخرج اعتمد على تقنية المسرح الفقير، والمجابهة كانت جوهر العرض وهذا ما نراه عند المخرج البولوني غروتوفسكي، كانت المجابهة بين الممثل والجمهور ومع نفسه وعقله، واستعمل المخرج نوع من الأسرة خفيفة الحمل والانكماش، استعملها كأسرة للمرضى وللاختباء وطاولات... واستطاع بذلك خلق جمالية فنية رائعة لها دلالاتها الفكرية والشكلية، فقد كان هذا الديكور متحركا وان تعددت اللوحات الفنية ولم يتغير، وكانت حركته ذات حركة ايقاعية متزامنة مع دق

الطبول وهذا كله على مرأى ومسمع الجمهور، من خلاله هذا الديكور استطاع كسر الجدار الرابع بتغيير وتعدد استعماله.

9- سيميائية الماكياج، الأزياء والاكسسوارات

إن الممثل يعطي للدور قوة إذا أضفى عليه واقعية، والماكياج (Maquillage) يحدد معالم وملامح الشخصية عمرها جنسها وطبقتها الاجتماعية والحالة الصحية، ولوضع الماكياج يجب مراعاة جوانب عدة الحالة النفسية والاجتماعية والبيئية التي تعيشها وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، والفترة الزمنية، وللمثل دور هام في مراعاة البعد الجسماني والسلوكي والهيئة الخارجية وربطها بين البعد النفسي، وتتجلى شخصية الممرضة في ملامحها، فقد أعطى الماكياج واقعية تتلاءم وعمرها فلم يكن ماكياجها مبالغ فيه وتسريحة الشعر وملامح الوجه فهي تعكس ملامح الممرضة.



صورة للممرضة تعالج المرضى

كذلك نجد في الصورة شخصية لجندي يرتدي نظرات ويربي شعره ويظفره هذه الملامح، قل ما نجدها في مجتمعات عربية في تلك الفترة، فهي توحي الى جندي غير جزائري، لأن الشعب الجزائري مضطهد ويعيش ويلات الاستعمار فهو يبحث عن لقمة العيش ولم يفكر أو يبحث في تغيير ملامحه أو .... واستعمال الماكياج الخفيف مع تسليط الضوء على الوجه لإبراز الملامح كان معبرا وجمالي.





صورة الجندي يربي شعره ويظفره ماكياج خفيف لعبت الإضاءة ابراز الملامح

ان الأزياء (Styliste) توحي الى المكان والزمان، الى مكانة الشخصية وحياتها وقيمتها، فارتداء الجلود وتعرية نصف الجسم فهو يوحي الى الفترة الزمنية التي حدثت فيها المسرحية الى بيئة معينة، أو توحي الى الانسان البدائي ... فالأزياء تحدد معالم الشخصية من حيث السن المكانة الاجتماعية الديانة المنطقة أو البيئة التي ينتسب اليها، تقاليدها، الدلالات التاريخية، وتحدد المناخ الطبيعي للمنطقة، حتى لون الأزياء له دلالاته، واتساعها وضيقها له دلالاته، فظهور الممثلين بارتداء الزي العسكري في المسرحية يوحي الى الجنود، ولم يغير الممثلون ألبستهم

وفقا لما تقتضيه الحاجة، فهم في حالة حرب، وفي اللحظة الأخيرة من المسرحية أثبت تلك البراعة في تغير اللباس الجندي الى لباس مرضى النفسيين، وهنا لعبت الإضاءة دورها في الخدع البصرية، حيث أن اللباس العسكري نفسه لباس المرضى لكن يختلف في الصورتين.





صورة الجنود بزي عسكري وخوذات صورة لزي مرضى بالمستشفى النفسيين

11- سيميائية الإضاءة المسرحية

ان دورة الإضاءة (Eclairage) المسرحية لما لها من جمالية ورمزية في تحديد الزمان وخلق المكان، وكان دورها كبير في مسرحية ذكرى من الألزاس عمق من الحس الداخلي للمتلقي، جعل من الركح فضاءات متغيرة وأظهر متعة في التشكيل الحركي، استعمل الإضاءة لخلق تلك الصورة الفنية الشاعرية، حازت على إعادة تشكيل وملأ الفراغ و" تعتبر الإضاءة أحد العناصر التقنية في تنفيذ العرض المسرحي الى جانب المؤثرات السمعية، وكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح، ثم تطورت عبر الزمن فصارت تستخدم بمنحى درامي ودلالي "[1].



الإضاءة لملأ الفراغ عل خشبة المسرح

قامت الاضاءة بتوضيح الممثل بمختلف الأشكال واقفا، نائما، جاثا على ركبتيه، و" المشهد بلون الإضاءة الزرقاء الذي يدل على (الليل) أو (الفجر) دلالة

[1] ماري إلياس وحنان قصاب: المرجع نفسه، ص 38.

زمنية ويعطي الى جانب ذلك دلالة نفسية، إذ يخلق لدى المتفرج حاجزا نفسيا بينه وبين ما يشاهده، ويؤكد مصداقية الصورة بالإيهام "[1]، ومن خلالها يتم معرفة الوقت.

البشير: ايه ها سكت سيي تحط راسك شوية... شوف للقمرة شوف مكاش الغيام هذا الليلة شوف وجه القمرة كي راه صافي، منصور شوف.

البشير نائم ومنصور ينازع من شدة الألم، يقوم بمناداة البشير للنهوض من نومه لأن النهار قد بزغ.



صورة تعبر عن الليل وظهور القمر يدل على ذلك

منصور: البشير... البشير نوض راه اطلع النهار.

كان للإضاءة دور في استقطاب أنظار الجمهور والتحكم في حركة بؤرة العين وتوجيهه نحو زوايا الخشبة دون أن يشعر بذلك، في حركة دائمة، وذلك لمعرفة

[1] هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص152.

تفاصيل العرض، لعبت الإضاءة في زيادة حدة التوتر بتقنية التزايد والنقصان حسب حالة الممثل للكشف على ملامحه في اليأس والإحباط وتعبيرا عن الحالة النفسية، فهي أحد العناصر البصرية المكملة للعرض، " وفي اللحظة نفسها التي يبدو فيها العمق المادي المضاء بشكل خفيف، يدعو ذات الادراك الحسي الى الذوبان فيها، والى الإحساس بنشوة لا زمانية، فان كل شيء يحدث وكأن ذات الابلاغ تناظر العمق الذي يجب تجاوزه، والذي يتراجع الى ما لانهاية مع عمق الزمن "[1]، وهذا الانسجام للإضاءة خلق مشهدا ذي جمالية تعبيرية بحيث نجد إضاءة دوائر حركة الممثلين في لحظة واحدة لتضع المتلقي يقف مشدود البصر لعدة أمكنة منفصلة عن بعضها البعض.

12- سيميائية الموسيقى

إنَّ تلك الحركات التي قام بها الإنسان في بداية حياته، وتزامنت بقرع الطبول اعلانا عن الحرب أو الخروج الى الصيد، إلا ولها أثر في النفوس، وتغيرت هذه الحركات والإيقاعات مع مرور الزمن وتطور الانسان من قرع الطبول الى النفخ في الأبواق ... الى الموسيقى التي تعتبر جزءا مكملا للعمل المسرحي في كونها أن لها وقع في السمع والمشاعر "المسرح منذ نشأته ارتبط بالموسيقى والغناء والضربات الايقاعية وقد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ وبتطور الذائقة العامة، فكانت تارة عنصرا عضويا يعطي

[1] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط2، 2010، ص213.

العرض ايقاعه وتارة عنصرا مرافقا له كوظيفة جمالية وتارة عنصرا دراميا يلعب دورا في تشكيل المعنى "[1].

شكلت الموسيقى لغة تعبيرية أدت الى التأثير النفسي والحسي خلقت جوا انفعالي، ساعدت المتفرج الولوج الى عالم الحقيقة عند سماع صوت الرصاص المدوي، وساهمت في تفاعل حركة الممثل الجسدية والتعبيرية فقد مزجت بين الحقيقة والخيال، وفي إيقاع راقص بأقدام الممثلين بحركات عسكرية تصدر نغما موسيقيا عسكريا مما أثر وهز قلوب المتلقين وأجسادهم.



صورة الجنود يؤدون حركات عسكرية

[1] ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، ص 450.

13- سيميائية حركة الممثل

ان حركة action الممثل مقدرة ومحسوبة فهي مرتبطة بعناصر زمن العرض من مشهد ودخول وخروج، ومن اضاءة وديكور من على خشبة المسرح فالممثل " يكون مرتبطا بعلاقة الحركة بالزمن، فإذا حسبنا بدقة حركة الممثل، فسنجدد زمن عرض الفعل، وبما أن صورة الفعل المجسد هي حركة الجسم، فإن الزمن مقدار متغير بتغير حركة الجسم "[1]، والحركة التي تخوضها الشخصيات من خلال العرض المسرحي فهي حركة دائمة ومستمرة مما زاد في عمق الحوار والتنوع، وخلق علاقة بين المحيط الاجتماعي وسمات الشخصيات مما أدى الى ذلك التقارب والتجانس بين الواقع المعاش والحياة التي كان يعيشها كل فرد جزائري في تلك الحقبة التي تمثلت في الشخصيتين منصور والبشير، وأراد بذلك المخرج تحطيم الجدار الرابع الذي كان حاجزا بين الجمهور والعرض من خلال سرد الوقائع والأحداث من خلال الحوار الذي دار بين البشير ومنصور، ومما زاد في حرية الحركة تنظيم الفضاء المسرحي حيث أعطى فسحة لحركة الممثلين ولم يضيق عليهم بعناصر الديكور التي كانت محمولة وهذا أدى الى نجاح العرض المسرحي.

1 آن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج، قراءة المسرح 2، ص181.

II- دراسة تطبيقية لمسرحية "الأرض والدم"

اختار المسرح الجهوي " كاتب ياسين" لولاية تيزي وزو، مسرحية " الأرض والدم " للاحتفاء بالذكرى الخمسين لاستقلال الجزائر، بتحويل رواية " الأرض والدم" للكاتب الكبير مولود فرعون، إلى عمل مسرحي للمخرج حمّة ملياني واقتباس محمد زميش، وكان العرض يوم الخميس 13 نوفمبر 2014.

1-قراءة في بوستر المسرحية



ان التصميم للبوستر " الأرض والدم " لوحة ذات ابعاد جمالية ودلالات وايقونات بصرية، تغني عن اللفظ في الدلالة وتقوي المعنى المرئي.

يظهر في وسط بوستر كفين يحملان التراب وتعلوهما شجرة جذورها متمسكة بعروق اليدين، ظهر ذلك التماسك بين جذور الشجرة وعروق دماء، واليدان

تدلان على أن الأرض جزء منا، ونحن جزء منها، بمثابة ذلك العرض والشرف، ولقد تم استخدام صورة اليدين بمثابة ايقونة فنية، اليدان مبسوطتان تعبيرا عن الأرض التي تمد يدها الى كل من يمتلكها ويحميها، تركيبة فنية فهي تحمل اداة، أو رمز، تحمل العطاء والتسامح في قوله تعالى: (وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنْفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ وَلَيَزِيدَنَّ كَثِيرًا مِنْهُمْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ مِنْ رَبِّكَ طُغْيَانًا وَكُفْرًا وَأَلْقَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ (64)[1].

والشجرة تعدَّدت معانيها ودلالاتها فهي ترمز الى الحياة، وشجرة الانساب ترمز الى التشعب والتفرع، شجرة ثابتة بجذورها في الأرض وأغصانها المترامية في السماء، ترمز الى الخصوبة، والقوة، نظر اليها الانسان منذ العصور الأولى بمختلف الديانات والمعتقدات والثقافات على انها مصدر الحياة ومصدر الحكمة، فالأرض تجسد العاطفة والوجدان بمثابة القلب والأوردة والشرايين وبما تحتويه جذور الشجرة وتعتبر مركز الحياة المتفق بالدماء.

أما اللون له أهميته، عمَّ البوستر اللون الأسود الداكن وفي وسطه نور ساطع يضيء الكفين و" اللون يعتبر المجال وكأنه مجموع من الأمكنة والمواقع التي تنشر شدَّات ضوئية متغيرة ونوعية: لذلك يمكن استخدام اللون في بعض الحالات

[1] سورة المائدة الآية 64.

لتحديد مكان الأشياء على سطح عميقة مختلفة "[1] ففي لوحة البوستر استخدمت الألوان لتسهيل القراءة التصويرية وتحديد مكان الأشياء.

بطاقة الهوية للنص الدرامي الأرض والدم.

- نص درامي اقتباسه من رواية الكاتب الراحل مولود فرعون.
- تجري أحداثه بمنطقة القبائل.
- زمن الأحداث خلال المنتصف الأول من القرن الماضي سنة 1920.
- عدد شخصياته 19.

2- النّص المسرحي

2-1-ملخص المسرحية

رواية" الأرض والدم" للكاتب مولود فرعون تدور أحداثها بين فترة الحرب العالمية الأولى والثانية، رواية تتناول علاقة الانسان الجزائري بالأرض ومما جاء فيها: " إن أرضنا طيبة إنها تحب وتمنح في الخفاء، وتتعرف سريعا على أبنائها على هؤلاء الذين خلقوا لها وخلقت لهم. من شاء أن يكشف عن جمال أرضنا فليمنحها حبه "[2] رواية تحكي عن شاب جزائري من قرية بمنطقة القبائل من عائلة فقيرة، ابنها الوحيد قرر الهجرة كأمثاله من الشباب الجزائري اللذين هاجروا الى فرنسة للبحث عن العمل في زمن عان الشعب الفقر والبطالة والجهل، والعمل الشاق

[1] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، ص45.

[2] مولود فرعون: الأرض والدم، تر: عبد الرزاق عبيد، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، 2015، ص115.

بالمستعمرات الفرنسية، تمثلت هذه الشخصية في شخصية عامر، عند وصوله الى فرنسة بدأ بالبحث عن لقمة العيش، التي كانت في نظر الكثير فرصة الكسب السهل بفرنسا، تلاطمت به الحياة في المهجر وانتهت به كعامل بمنجم للفحم، وجد أقرانه وأقاربه تحت أرض وظلمتها، بدأ العمل بها فوجد عمه رابح، لكن الفرحة لم تتم اتهم بقتله داخل المنجم، فقرر الهرب والعودة الى أرض وطنه، وعاد رفقة زوجته الفرنسية الشابة " ماري " الشخصية الغامضة التي لا يعرف أحد أصولها فهي ابنة عمه رابح، وهو يحمل ما جناه من عمله بعدما اشتغل سنوات بفرنسا، وجد والده فارق الحياة وأم أهلكها الجوع والفقر والعناء، وأهله في انتظاره رغبة في الثأر خاصة أخو القتيل عمه سليمان.

أول ما قام به شراء الأراضي التي باعها أبيها قبل سفره لإطعام أسرته الفقيرة، فتغيرت نظرة أهل القرية لقد صار صاحب أرض بعدما تركها وهذا ما لم يقبله القرويين، وتأزمت الأحداث نشأت علاقة بينه وبين زوجة سليمان الشابة وانتهت بعلاقة آثمة وأدرك ذلك سليمان، وحدث بينها شجار مات من خلاله سليمان. لكن أهل القرية بقيت في جهلها وما خلفه الاستعمار عادات وتقاليد ورثها أهل القرية كابر عن كابر وتتمثل في عملية الانجاب للأولاد لاستمرارية الحياة والحصول على الميراث خاصة ميراث الأرض التي ينتمي اليها، ان من أكبر المصائب في نظرهم عدم الانجاب من طرف الأزواج.

2-2 أحداث المسرحية

ان مسرحية "الأرض والدم" صورة حية لمجتمع جزائري قبائلي اتصف بالأصالة والتشبث بالعادات والتقاليد وترسخت في أذهانهم، والمسرحية جاءت لتجسد ذلك الواقع وتؤكد مساهمة المرأة الحرة في العمل بجنب الرجل.

1-**الفصل الأول:** في أحد بساتين القرية

تتألف المسرحية من عدة لوحات، تجري أحداثها عبر أمكنة متنوعة وأزمنة مختلفة بداية من اللوحة الأولى التي تمثلت في دخول الممثلين من بين الجمهور يسحبون أحدهم وهو مكبل بالحبال، وذلك لتكسير الجدار وبناء الجمهور ليتفاعل بينه وبين العرض المسرحي وكانت هذه الحيلة الفنية للتأثير وتوجيه الجمهور في بداية الخطاب، وان التحام الممثلين بالجمهور داخل الصالة ماهو الا ادراجه ضمن العمل المسرحي، ثم الانتقال الى الركح وكأن الجمهور يمثل ذلك المجتمع الذي تدور حوله أحداث المسرحية، ففي اللحظة التي عاد فيها "عمر" وزوجته "ماري" الى أرض الوطن استغل المخرج ذلك السرح ليتم دخولهما من وراء أظهر الجمهور ليعبر لنا عن محطة الركاب أو الميناء لنزول الركاب ويظهر عمر وزوجته محملا بأمتعة السفر، ووصوله الى مقربة من القرية تظهر لدينا طريق ملتوية جبلية للصعود الى القرية في أعالي الجبال قرية " إغيل نزمان"، و" إن أقدم بيوت إغيل نزمان التي يظهر أنها تحمل ثقل القرون بقرميدها المُسْوَدِّ، وأوصالها المِلاطية المفككة، وسقوفها

القرميدية المعوجة التي توشك على الانهيار، لم تأوي في أغلبها إلا الجد "[1]، عند الدخول الى القرية واهاليها نجد على أعالي جبالها النساء بزيهن ولباسهن الذي تعرف به المنطقة بموشحات غنائية قبائلية اعتدنا عند العمل يغنينها.

لوحة عبرت فيها النساء عن الأعمال التي تقوم بها المرأة القبائلية في أعالي الجبال من استخراج الماء من البئر ونتف الصوف والاشتغال عليه وجمع المحاصيل والعمل في الأرض الفلاحية، دون كلٍّ أو تخاذل، تعلوها الزغاريد والرقصات والفرح والسعادة والدليل على ذلك الحوار الذي دار بينهن:

شبحة: هاتي هاتي البندير لهنا لا لا الجوهر درتينا القنطة وجبتينا ضغط الحاضر ما راناش في جنازة يا لا لا.

لباس أخضر: عندها الحق شبحة يا لا لا ما بقنا غير هاذي العين باش تنفس فيها وانفاجو على ارواحنا انبردوا اجنونا وانهربوا من الرجال لمرضونا وسمطونا المعيشة.

: يا لوخيا رجالنا ارجالنا مكسرين مايعرفوا اديرو والوا .

شبحة: كيفاش مايعرفوا اديروا والو انتي يعرفوا واش حال يرحيو يهدروا يهدروا حتى والغدوة من ذلك اعاودوها على والو.

طغى على هذه اللوحة حوار بين النساء ليعبرن عن المعاناة التي تعيشها المرأة القبائلية وقسوة الرجال عليهن، وهن يتبادلن أطراف الحديث فترتسم تلك العلاقة

[1] مولود فرعون: الأرض والدم، ص11.

الحميمية والتآلف بينهن من خلال الأشغال التي يكابدن على فعلها والمعاناة التي تعيشها كل واحدة على حدة، حيث يظهر لنا جليا في أول حوار من العرض المسرحي

" والله غير اسوات طيبيلوا واحطيلوا ارفديلوا واخدميلوا، زيدي عاونيه في الحرث الحصاد تتقي الزيتون، وعلى سعدك وسواد سعدك وصفار وجهاك، روحي للغابة على رجليك احملي اللحطب على ظهرك كالحمار حتى يرشاو اكتافك وايطيحوا اقوايمك، باش ايجي سيدك ادخل رجليه حتى للكانون، نحمدو ربي لي عطانا هذي العين نفرجوا فيها على عمارنا ونشموا شويا الهوى الله الله تحت شجيرة الملوك"

عند تبادلهن الحديث يسألنا على بعضهن فيتحدثن عن عجوز قهرها الفقر والجوع وتتحسر على ابنها الذي لم يظهر منذ الأمد، وطال انتظارها وهنا تبدأ الحبكة ويتوالد ذلك الصراع:

" العجوزة الي قاعدة اوحدها كي... ايقولوا مسكينا الخبز وما شبعتوش كيفاها راها عايشة يرحم ابيك"

" قدرة ربي والصالحين أوليدها أعمر عوينا وحدة وربي، ملي اتغرب عندو 15 اسنا ولا أكثر، ما ظهر عليه حتى أخبر، ما كتب ولا ادوا ما جا ايشوف يماه ما جا تفن بباه ابكاة عليه حتى نشفوا ادموعها وعماة وكيفاة الدو فهمت، جمدت اقليبها المقبونة وقطعت للياس، لولاد ذون عديان ما عندهمش القلب الميمة المسكينة ما بقالهاش

بزاف كاش اصبيحة من الصبيحات نلقاوها كالجيفة مكمشة كالكانون البارد يابسة الدود يخرج من نيفها وعينيها "، لم تر ابنها أكثر خمسة عشر سنة ومن كثرة بكاءها أصيبت بالعمى وانتهى بها المآل الى اليأس وأصبحت وحيدة في بيتها المرض والجوع وقسوة المعيشة تنخر جسدها، وقد تعاطفت معها النسوة وادركن ان ابنها اخذته الهجرة.

" ابعيد الشر لحمي اشوك علاش تهدري على الدو ركبتيلي الخلعة في الاجنابي حبيتيني انبات قاعدة "

" ما تكون غير كاش وحدة بنت اللحرام من هاذوك على احساب ايقولوا ما يفتحوش كامل يخرجوا وحدهم في نص الليل اجمعوا في القهاوي مع الرجال ويشطحو مع البراني اتكون سحراتوا ونساتو في والديه واهلوا شفتوا دعوة الشر ولولية وين خرجت فيا اداونا ارجالنا وخلاونا قفة بلا ايدين نستناو في المكتوب بلا الرجال امنين ايجينا المكتوب يرحم بباكم رانا صبرين لمرار حتى أفرج ربي وإخلاص كاش وحدة فيهم... وانحلها شعري"، " اللحم... يرفدوه امياليه عمرنا ما خليناها وحدها وحدة تديلها الماء واللاخرى تجبلها خبز الشعير..." هذا للتأكيد تلك الالفة والحميمية وروح التعاون وأصالة المنطقة وكرمها، ترك الابن وتوفى عنها زوجها.

المعناة التي تعيشها الفتيات في القرية من قسوة الرجال الى أكبر من ذلك شبح العنوسة وهن ينتظرن الزواج، فتاة تتأصل بالحشمة في لباسها وأخلاقها حتى تسمع المفاجأة من المنظر الذي رأته العجوز لا لا الجوهر.

لا لا الجوهر: " شفت راجل انزل من التاكسي رافد صناديق كبار ...

شبحة: " وين دخلوا عند من دخلوا " وتتسأل الأخرى بتعجب عن لباس المرأة التي جاءت في السيارة التي رأتها لا لا الجوهر " أخا طالقة التشعر ولابسة القصير ".

في هذه الأثناء يظهر ذلك رجل بلابس رث وشعر طويل ولحية كثيفة يحمل في يده عصا وكأنه شيخ ينطق بالحكمة، في هذه اللحظة أمرت شبحة النسوة بالانصراف الى بيوتهن.

شبحة: خفوا يا البنات راح الحال ظرك نمشوا وانشفوا وشكون جا وجاب اللعجب معاه.

في اللحظة التي أردن الفتيات بالانصراف ظهر رجل لا يرى عليه أنه سوي من خلال شكله، قام بطرد النساء الى بيوتهن، ثم جلس تحت شجرة حب الملوك وفي حتى يظهر له رجل يحمل بندقية ويصفه بالسارق ثم ينهره ويقوده أمامه.

سليمان: " الي احب ياكل يلزم يعرق ويتعب، امشي قدامي يا السراق ما تحشمش امشي امشي يا السراق "، لينتهي اللوحة الأولى.

اللوحة الثانية: تجمع أهل القرية والتحدث على مأساة سليمان.

في هذه اللوحة الفنية يظهر رجال أهل القرية بلباس المنطقة الرجالي في تحاور مع بعضهم البعض، يتداولون أطراف الحديث وهموم القرية وانشغالاتها، وشبابها يقوم بالأعمال اليدوية المعروفة في المنطقة، في هذه أثناء تعلوا صرخات فينتفض رجال القرية.

سليمان: " السراق أحكمتوا أحكمتوا السراق حب الملوك السراق هاهو السراق احكمت السراق ".

يظهر سليمان وعلامات الغضب بادية على وجهه وهو يشهر سلاحه وينتظر موافقة أهل القرية من أجل عقاب السارق، لكن يظهر ذلك التعاطف مع قدور الذي يرون فيه ذلك الرجل الزهدي الذي يمدونه بالصدقات ويقدمون له صدقة من محاصيل المزارع، وينطق ذلك الشيخ.

قدور: " حبة فاكية حبة فاكية ارزقنا بها ربي اتوقفوهانا، جيعان ماهوش لي معندوش جيعان هو لي عندو وحارم نفسوا ونفس الغير تقتلونا " يواصل هذا الحكيم أو الزهدي البهلول الذي ينطق بالحكمة " عمري ما سرقت عمري ما سرقت لقيتوا طايح على الأرض ياك الطايح على الأرض انتاع كامل الناس " يؤيده رجال القرية بقولهم " كلامك صواب يا سليمان " ويقدم الزهدي ما جمعه الى رجال القرية ويثبت شح وبخل سليمان الذي يملك بستانا وجائع في بطنه.

قدور: " لوكان جات الفاكهة اطيح من الفم ما لقطهاش... حلال على الطيور وحرام على الانسان ".

يعترف الزاهد ان أرض سليمان وعمله على الأرض جعلها خصبة، وتنتج من أطيب الفواكه " ايديك فيها البراكة ذقت كل فاكهة هذ الرجال لراهم مجمعين مالقيت أحسن من بنة ما تخرج أرضك، الفاكهة في ترابهم مرة ما تتبلعش حتى الطيور ايعيفوها وبسقوها اتفوه اتفوه الرهج " يطرد ذلك الرجل البهلول المهبول، ويتدخل الدا رمضان في العفو عنه ثم يسترسل في الحوار ويخبر سليمان بأنها هناك مشكل كبير في بستانه وعن انتاج أرضه وعند انصراف سليمان ويعلمه بأن ابن عمه، فيقاطعه بالحديث عنه ويذكره أسوء ما فيه وهنا تبدأ الحبكة ويحتدم الصراع وتبدأ مأساة أخرى.

سليمان: ما تذكرش اسم الجن... ما تذكروش راه اطلع لي الدم للراس يا الدا رمضان كي تتفكر رابح سيد الرجال يتقتل على ايدي عمر عرت الرجال إلي خلَّ أمو تتعذب في الفقر وتطلب طرف خبز من عند الجيران كي نتفكر عمي قاسي لفناه الشيب ودخل أوحيد للقبر ويكان هذاك الكلب كان يسكر ويشطح في فرانسا بارد القلب لوكان قدرت اروح لفرنسا كنت محيتوا واغسلت دم خويا رابح المدفون في الغربة كالجيفة لا حد اطل عليه ولا حد ايزوروا لوكان جا الدم يجري في عروقوا كان

رق واش دار وايجيبوا، ندفن في أرض وست أهلوا لقاضني بزاف، يا الدا رمضان خويا رابح مسكين عاش غريب ومات غريب لا والي ولا احبيب".

الدا رمضان: استغفر وافتح قلبك لرحمة ربي، عمر في دارهم.

سليمان: ارجع كيفاش.

الدا رمضان: ارجع البارح في الليل.

سليمان: يا قاتل الروح وين تروح جابك ربي بين ايدي يا وليد الحرام جيت لي برجليك اليوم نقدر نوفي العهد لي مديتولك يا بابا اليوم ....."

ينعى سليمان مأساة والدة عمر التي أصيبت بالعمى جراء بكائها على ولدها الوحيد، وكيفية وفاة والده الذي مات متحسرا بفراقه الذي تركه في شيخوخته ويتأسف على موت أخيه غدرا ودفنه في ارض ووطن غير وطنه ثم تعلوا صيحات سليمان وينفجر الغضب والانتقام من قاتل أخيه، عند معرفة رجوعه الى القرية ويتذكر الوعد الذي قطعه لأبيه، ويتدخل شيخ القرية الدا رمضان ليهدئ من روعه ويرجع عن قرار الانتقام ويعود الى الله بالاستغفار، لكن شباب القرية يرون أن الحق وكل الحق معه لأن هذه عداة وقوانين الأجداد ولا يجب أن يتخلى عنها ولا عن عهده لأن هذه العهود من شرف العائلات، ويحتدم صراع بين الشيخ الدا رمضان وشباب القرية، إلا أن هناك من يرى أن القضية قضية عائلات فلا يجب التدخل

فيما بينهم فهم بنو عمومة، وييأس كبار وشيوخ القرية في حل هذا الأمر وتنتهي اللوحة بفض المجمع.

اللوحة الثالثة:

الانتقال الى مكان آخر المقبرة يظهر عمر بلباس غير لباس أهل منطقته فهو قادم من فرنسا بلباس فاخر، ويجثو على ركبتيه أمام قبر والده وهو في حيرة والحزن بادي عليه ويبكي من حسرة الفراق، وأثناء ذلك يظهر مشايخ القرية يزورون المقبرة ويدعوا لأهلها ويجري حوار بينه وبين الدا رمضان عن أحوال الأمور ويتسأل الدا رمضان عن غيابه هذه المدة الطويلة، ويتذكر معه أمكنة المنطقة وجبالها وأهاليها وينصحه بالابتعاد عن سليمان الذي يتربص به ليثأر لأخيه ولا يأتمن طرف أحد من أحد لأنه يرى لا أمان في هذا الزمان الذي كثرت فيه الفتن والدسائس.

بعد هنيهة يظهر قدور الزاهد ليسلم على أهل المقابر، ويبدأ بذكر الحكم والاقوال المتداولة، لكنه يتكلم مع القبور وينعتهم بأن لا حول لهم ولا قوة، وينعتهم بأبشع الكلمات الحقرة والظلم، لنتوصل الى المعناة التي كان يعيشها معهم والظلم الذي ذاقه منهم، وقد سلبت أرضه ظلما. ويتأسف لعدم انجابه سند لان أهل القرية ينظرون الى من ليس له وريث ليس بالرجل المثالي، وينتهي المشهد بخروج قدور من المقبرة واضعا العصا رقبته من الخلف وماسكها بكلتا يديه يجر معه الحزن والأسى.

قدور: السلام عليكم، وعليكم السلام ورحمة الله تعالى وبركاته، الي ربي أولاد لعموم ايربي ثعابين على رقبة يكبرو ويغلاضوا من خيرو وغير يخواو يقرصوه ولا يحرقوه يا اهل الزمان ورولي ذروك قوتكم نعتولي عرض اكتافكم يا اللحقارين يا وكلين حق اليتامى، ردوا عليا بكلمة وحدة برك إذا كان فيكم ريحة الرجال" يلتفت يمنة ويسرى ويختار قبرا ويبدأ في الحوار معه، " رد عليا انت يا السراق... فكك ربي يا سراق التراب اضرب راسك على الحجر واطلب الغفران إذا كاش ما أبقى غفران شوف دارك على راس الجبل شوف دارك لكان يضرب بها اللمثل بصح راب ولي ابقى تعمر بالزبل حتى بنتك معوجة على حجرة الجبل دفنوك واجب يا الخبيث راقد وخايف لا طير احكم ضروك بسنيك واظفارك كاش نهار ايجي السيل اكركب من الجبل وسرسبك معاه للواد الله يرحمك يا الخبيث سرقتوني سرقتوني خاطر ما نظنيش أنا مازال حي وانتم كلاكم الدود من عينيكم هذا معندي ما نقلكم اليوم.

اللوحة الرابعة: بيت الحسين

بعد انقشاع الظلمة بإشعال الشموع داخل الغرفة تظهر امرأة لتقف أمام المرآة وتضع بعض أدوات التجميل، ثم تتفقد رضيعها لتحمله من مهده، لكن لم تتمكن من أخذه لأن زوجة الحسين الأولى تدخل الغرفة وتنهرها وتأمرها بوضع الرضيع في مكانه لأنها تعتبر أمه التي لم تلده، بل ولدته الزوجة الثانية لها ولي زوجها الحسين.

حمامة: " لازم اديري في راسك امليح بلي اولدته ليا وللحسين "

وتكتشف حمامة بأن الزوجة الثانية قامت بتجميل نفسها وأخذتها الغيرة وأرادت أن تكيل لها الكيل فقامت بصفعها وأمرتها بتغير ملابسها وشددت عليها بعدم الأكل لمدة يومين.

حمامة: وشكون لي قالك كحلي عويناتك، وشكون لي قالك امشطي شعرك، ابداو يخرجولك لقرون ما تفهميش ... والبسي أخرى مقطعة ما لازمش ايشوفك الحسين بهاذي أيا خفي، أمالا تقعدي يومين يومين بلا ماكلة باش ترجعي... الحسين ايحبني أنا اسمعتي... امشي فايحة.

يدخل الحسين الى الغرفة متجهم الوجه، فتقدم له حمامة الرضيع فلا يأبى الى ذلك، تريد أن تنزع عنه جبته فينهرها وهو في شدة الإحباط فتسأله زوجته عن السبب، فيخبرها بأن الأرض هذه السنة لا تأتي خيرا، فتذكره بالبركة والرزق بيد الله، ثم يخبرها برجوع عمر وهنا تظهر لغة أخرى، وفي الماضي اشترى الحسين الأرض من عند والد عمر بخبزة شعير وتعب في خدمتها منذ نعومة شبابه ويتسأل عن مطالبة عمر لأرض أبيه، أما حمامة تندب حظها لأنها عاقر لا تلد، وقلبها معلق بالأرض، وحظها في ارضي زوجة معلق بيد جماعة القرية.

حمامة: راك ناوي ترجع لو التراب لي اشريتوا على باباه قاسي.

الحسين: على بالوا بلي اشريتوا وقت ... وعلى بالو بلي اشريتوا بطرف خبز انتاع الشعير.

تنتهي هذه اللوحة بترك الامر الى يوم أخر، الذي يلتقي فيه الحسين وعمر وتتخذ جماعة القرية أمر هذه المشكلة، ويزداد الصراع وتبدأ نقطة التحول وسط الاحداث.

اللوحة الخامسة: بيت قاسي والد عمر

عمر يفتح الصناديق ويظهر لأمه كمومة ما أحظره من فرنسا من أقمشة وأشياء وتظهر معه زوجته ماري، فيطرق الباب فتفتح والدته الباب بعد ما شفيت من مرضها بعدما رأت ولدها فهي عجوز منحية الظهر، فتدخل شبحة وتظهر علامات المعرفة السابقة والحنين بينها وبين عمر فقبل يدها وتقبل يده وهذه العادة في السلام بين افراد القرية فيعرفها بزوجته ماري، ثم يخرج مع شبحة فيطيل الخروج فيظهر نوع من الغيرة على ماري التي كانت تتبع بأعينها اللقاء الذي دار بينهما دون معرفة الكلام.

شبحة: وشراك يا سي عمر طولت الغيبة.

عمر: اه ظروف مكتوب.

شبحة: ما توحشتش أيام الزمان، ما قلت اروح انشوف اهلي.

عمر: كنتم ديما في قلبي وعمري ما انسيتكم، اه ماري شبحة شبحة ماري.

اللوحة السادسة: بيت الدا رمضان

لوحة بدايتها تعبر عن عمل المرأة بالبيت تظهر أم شبحة جالسة تغسل الملابس والدا رمضان مطأطأ الرأس متحير على ابنته لأنها لم ترزق بالولد، وبدأ ذلك الصراع يتنامى في حوار وشجار بينهما وكان محوره الانجاب وتعدد المراحل التي اتخذت من أجله ويظهر جليا تلك الاعتقادات والجهل من زيارة الدراويش واستعمال الأعشاب والأدوية وتعليق التمائم وأكل لحوم الكلاب التي ولدت جراء حديثة، من أجل الانجاب ويتصاعد ذلك الصراع.

الدا رمضان: كمومة مابنتش، كمومة عندها بزاف مبانتش. بنتها ... ماتعودش بالكرش وتولد قدام شبحة بنتك المغبونة وتمسح هذوك الشوارب.

ياسمينة: بعيد الشر هاذيك السافرة تولد قبل شبحة بنتي نقتل روحي.

الدا رمضان: كمومة تعرف تخدم تفهم سيرت الدوى ولعشاب توزنهم ورقة بورقة، ولدت وشحال من طفل واداها المكتوب ماهيش كي انت اتخلطي وادجلطي وكتلتي بنتي شبحة المغبونة، احسبت روحك رحت للطبيب.

ياسمينة: شوف قل لي وشكون للعام كامل وهو يجري من القبة للقبة وادلل بسليمان أنا ولا أنت، انت لي اسكنت في قبة سي المحفوظ وانسيت دارك واشغالك، واش نفعك سي المحفوظ انتاعك، اكلاك كامل الدراهمك اواش نفعاتك اصلاتك انهار كامل وانت على جال ... وما شفنا والو... قالك شاف في المنام كبش ابعبع وراجلي مات شاف العمى ليعميه ان شاء الله تبع سي محفوظ هذا لي بقالوا غير الما يحمى

شاف كبش ابعبع في كرش محمى وما شافوش في كرش شبحة، الدراويش الدراويش هم لي هبلوك وتلفولك رأيك يا رجل.

الدا رمضان: ها شاويش يستنى فيك، ها شاويش يستنى فيك في هاذيك الدار على السانك القاطع وافعايك الشينة، تتعلقي مصفارك ما ابقالكش بزاف وتلحق بهم، قول لي كي اسقسيك قباض لرواح واش تقول لو هاذاك انهار تضرب راسك على ... على المنكر لي درتيه في شبحة المسكينة

ياسمينة: أوزعم راك ضامن ان موت قبلك ولكان تسكت ماهيش خير.

في لحظة الشجار تدخل كمومة صباحا على بيت الدا رمضان تحمل في يدها ديك، يرحب الدا رمضان وزوجته بها لكن كمومة كانت تنظر الى الدا رمضان نظرة الشر، وياسمينة تشير وتلوح بأصبعها الى زوجها بالانصراف، ويدور حوار بينهما حول ابنها عمر وزوجته وعدم إنجاب الأولاد، وتشاطرها ياسمين الحديث عن ابنتها شبحة وزوجها سليمان، وتتألم لأنها لم ترزق بولد، وتدور الدوائر، وتبدأ المؤمرة ويظهر كيد النساء، وتقوم كمونة من مجلسها وتدور في حركة للبدء في حياكة الامر، وتدور يمنة ويسرى للتأكد من عدم وجوب أي أحد يسمعهما.

كمومة: ... كنت حابة شبحة عروسة لوليدي عمر لوكان ما تغربش، العيب في الطاوس ماهوش في أعمر.

ياسمين: كمومة اختي منين مديتها لسليمان ضيع لها حياتها وقتلها، المرة بلا ذرية موتها خير من حياتها.

كمومة: واش قلتي لو كان، واش قلتي لو كان نبعثوا سليمان ايزور سي المحفوظ، أبدل الهوى يومين ولا ثلاثة كاش ما اينوب ربي عليه، الوكان اوليدي أعمر اعسلوا الدار والشيرات في اغيابو.

ياسمينة: كيفاش استغفر الله أعوذ بالله وكلام الناس انسيتيه

كمومة: واش فيها إذا عس عمر أوليدي دار أوليد عمو. الناس قاع اتعاونو ويرفدو بعضاهم بعض، راهي عجباتك لخسارة لرانا فيها.

ياسمين: كمومة اختي اسكتي، هذي كبيرة يخلاو عليها الديار واطيحو عليها ارقاب، والطاوس انسيتيها وشراكي اتقولي كمومة اهبلتي.

كمومة: الله لا يردها هي وفالها هي لي هبلت لي اوليدي في الغربة اوضيعات.

ياسمين: ولو كان شبحة وعمر هما لي عاقرين، والطاوس وسليمان هما الصحاحين، كيفاش نعملو، ماشي نهولوا الدنيا وندو الذنوب...

كمومة: البارح ابص الها شفتوا يخزر فيها، اتقولي شاف الهلال عينيه منحمش عليها دقيقة.

تنتهي اللوحة الفتية وهما يشربان القهوة ويضحكان، ويظهر قدور وهو ينادي، وتقدم له ياسمين فنجان قهوة ويقول: عجوزة وحدة تغرق جن في قرعة زوج عجايز مع بعض انزلوا الشيطان من عقلوا واقدامهم يعجز المسكين يخربوه، اغطو الشمس بغيوم الشر... يا رب إذا اسمعتني نطلب منك تحفظ وتستر...، وكأنه اطلع على سرهما، ويخبر بأن لا خير في التقاء العجائز الا لمكيدة أو مصيبة ويدعو الله أن يحفظ مما كانا يدبرانه.

اللوحة السابعة: بيت الحيسين

لوحة تظهر زوجة الحسين تناغي ابنها الرضيع وفجأة تدخل حمامة لتنهرها بوضع الرضيع في مهده، وتطردها من الغرفة، ويدخل الحسين مثقل بالهموم والاحزان، لاتفاق رجال القرية والدا رمضان على بيع الأرض لي عمره وكانوا في صفه لأنه اشترى ذمتهم بالدراهم، وتبدأ حمامة بالنواح والبكاء على الأرض، ويخرج الحسين والغضب باديا على وجهه، وتنتهي اللوحة بشجار حمامة مع ضرتها التي كانت تريد أخذ ابنها ثم تطردها.

الحسين: اتفاهموا انعاود انبيع هالوا.

الحسين: لو كان شفتيهم طماعين خباثة، ولو كان شفتي وجوهم تضحك، اغواهم بالدراهم كامل راكعين قدام رجليه.

اللوحة الثامنة: شوارع الدشرة ليلا.

يظهر الحسين وأصدقاء له مخمورين يترنحون في شوارع القرية ليلا، ويطرقون ببان المنازل من بينهم باب سليمان فتخرج شبحة وهي تحمل بندقية وتتسمع من وراء باب البيت، وفي هذه الأثناء يأتي عمر يحمل قنديل الإضاءة، ويطرق باب دار سليمان فترد عليه شبحة وتعتقد أنه سراق وتهدده برميه بالرصاص، فيخبرها أنه عمر هو الذي يطرق الباب فتخرج شبحة لاستقباله، كما خططت كمومة وياسمين المكيدة.

عمر: بصح دير في بالي بلي بات عند يماك، ياسمينة ما قاتلك والوا؟

شبحة: وانت وشكون لي بعثك في نص الليل.

عمر: بِما.

شبحة: يماك كمومة.

عمر: واشكون حبيتي تكون، وباش انعس لكم الدار.

تتعجب شبحة في ارسال كمومة عمر الى بيت سليمان في منصف الليل من أجل أن يحرس البيت، ويتسأل عمر عن عدم مبيت شبحة عند أمها وزوجها غير موجود، وتخلو شبحة مع عمر، ويبدأ ذلك الغزل والعاطفة وما كان مدبر قد نجح، وطال الحوار بينها، ويخبرها بالسر بأن ماري بنت عمي رابح، ولم يقم بقتله وقتله فرنسي واتهمه رجال الدشرة، ولكن طال الحديث والسمر بينهما واشتعل فتيل الفتنة، ويتردد عمر بالدخول الى بيت سليمان لكن غلبته نفسه فدخل لتكتمل المؤمرة، فيظهر

سليمان وصديقه يترنحان في شوارع الدشرة ويرى دخول عمر بيت سليمان، لتأخذ القصة مأخذا أخر ويشتد الصراع، وتنتهي هذه اللوحة مع طلوع يوم أخر وفتيل خيط من خيوط القصة.

شبحة: وماري من دمنا.

عمر: ايه يا شبحة ماري، ماري بنت عمي رابح.

شبحة: بنت عمي رابح.

عمر: روحي اتريحي ما بقاش بزاف ويطلع الصباح.

شبحة: كيفاش ماري من لحمنا ودمنا.

عمر: عمي رابح اخلاص أجلوا وماتت على ايديا، ورجال الدشرة الرخاس مسحوا فيا الموس، خافوا احاوزوهم من الخدمة ... الرومي هو لي قتل عمي رابح...

شبحة: ما تخافش على روحك سليمان عمرو ولا امسك.

عمر: أُمَا ترقديش.

شبحة: انا ايجيني نوم وانت برَّ في البرد متوسد الحجر انخليلك الباب مفتوح.

اللوحة التاسعة: شوارع الدشرة الحسين مع الشباب

تعلوا ضحكات الشباب ومنهم من هو منهمكم في عمله في صناعة السلال والقفف، صناعة تقليدية يكسب بها شباب الدشرة قوتهم، ويظهر سليمان

ويسلم عليهم وهم يضحكون ويسخرون منه، لأن الحسين أخبر شباب الدشرة بما حدث ليلا

الحسين: الحمار حماري وانا راكب من لور، لحمار حماري الناس راكبة وانا نمشي.

الشاب الأول: المال في وقتنا عاد ادير طريق في الدار، الناس رجعت ما تستحيش انا انقول لكم ما نزيدش انهار على داري شرفي هو راس مالي وإذا عفسوه ترجع موتي خير من حياتي.

الشاب الثاني: حبيت تتحجب في الدار الوقت راه شين يا صاحبي اتغيب ساعة شرفك اتغبر.

سليمان: ضحكون معاكم شوية، ما راني فاهم فيها حبه، ضحكون معاكم يا سيدي.

يجتمع رجال الدشرة حول الشباب لكن الحسين لم يستطع تمالك نفسه لأنه كان في حالة السكر فبدأ يلوح بإفشاء السر، ونشب شجار بينه وبين الشباب لعدم افشاءه، لكنه في الأخير كشف المستور وبدأ شجار وضرب بالعصي وغضب الدا رمضان لأنها قضية شرف وعار، هزت أركان الدشرة وانتهت اللوحة بالضرب والتجريح.

اللوحة العاشرة:

يعلو صراخ من بيت سليمان، وهو يجر شبحة ويرميها في الشارع فيلتقي بالدا رمضان، فتتشبث شبحة برجل أبيها وهي تبكي، لكن كان الشرف أقوى من الضنى، فبدأ بدفعها على الأرض ثم انصرف وتركها مع سليمان الذي يشهر بندقيته في وجهها، لكنه انصرف نحو عمر لقتله، حتى سمعت طلقات النار، وكانت المصيبة أكبر كلاهما قتل بعضهما البعض، ويظهرا ممددين على الأرض، وبدأ النواح البكاء كمومة وماري على عمر وشبحة على زوجها سليمان، لكن المفاجأة كمومة تتلمس بطن ماري فتجدها بحملها فتمسك برأسها وتقبله، ويظهر قدور وهو يكبر.

قدور: لا إله الا الله، سليمان جا انقز راكب فوق الجن عينيه احمورة والموت أدمر فيه ... لا إله الا الله ... هذا اقرص هذا على هذا.

تنهي القصة لكن تبقى التساؤلات ويبقى المتلقي في حيرة، ما مصير شبحة وهل تحمل من عمر؟ فقد دل على أنَّ سليمان لا ينجب الأبناء، وهل سر ياسمينة وكمومة يبقى في طي النسيان؟ والحقيقة أكبر من ذلك لأن الدشرة في حجمها الصغير وقلة أسرها، لو اتحد أهلها في تنميتها وإدراك الأخطاء وحلها فيما بينهم ومراعاة المبادئ والأخلاق والحفاظ عليها، وعدم الاعتقاد بالمعتقدات الهدامة لما وصلت اليه، لكن كانت الأحداث في زمن حقبة استعمارية، طغت عليها الامية

والجهل وظروف المعيشة، واستطاع المسرح أن يجسد قضايا أسرية متنوعة،" لو استطاعت الجهود أن تكتسب معنى اجتماعيا لتمكنت في النهاية من دفع المسرح الى رسم صورة عن العالم بوسائله الفنية، إضافة الى موديلات عن الحياة المشتركة للناس، والتي تمكن المشاهد بدورها من إدراك وسطه الاجتماعي، والسيطرة عليه بشكل عقلي عاطفي "[1].

3-قراءة في عنوان المسرحية

عنوان مسرحية " الأرض والدم " وفي تحليلنا للعنوان بمستواه المكاني وهو الأرض، بدأ بالأرض لما لها من دلالية وتأثير على مخيلة المتلقي لثقلها على نطق القارئ، ثم يدرك تكملة للجملة الأرض والدم، وهنا توجيها لذهنه وتركه في مجال التأويل والتساؤل لوضع الرابط بينهما، ولأن العنوان ذلك المفتاح الذي أول ما يبصره القارئ وتدركه بصيرته، وأحد المداخل لفهم المضمون وهو" بمثابة العتبة التي على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم، فهو المفتاح الاجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك الرموز "[2]، فالمتلقي يصبح في حيرة من العنوان لأن المقاصد تختلف هل الأرض مغتصبة ويكون الثأر الا بسفك الدماء؟، أم أن للعنوان معنا آخر وهذا ما يترك المتلقي في حب المعرفة والاكتشاف لمكنونات العنوان، فالأرض هي رمز الصمود والتضحية، والعنوان محاولة الى معالجة قضايا

[1] قيس الزبيدي: مسرح التغيير، مقالات في منهج "بريخت" الفني، دار بن رشد، لبنان، 1978، ص25.

[2] منصوري لخضر: التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، إشراف: ملياني محمد، جامعة وهران 2012/2011، ص21.

متعلقة بالمجتمع، لا سيما منها ما يتعلق بحب الوالدين وصلة الرحم وحب الأرض والتعلق بها، معبرا بذلك الى توليد العلاقة بين الأهل والقضاء على العادات والتقاليد التي تترك ذلك الجفاء بين القلوب، عنوان ذو لفظ يتطرق الى صراع داخلي يحمل في طياته تجاذب وتنافر للوصول بالموقف الدرامي والحدث الى أقصى حد من المشاعر والأحاسيس الإنسانية، فشخصية عمر الذي ترك والديه وهما في أحوج الأوقات إليه، ترك أباه الذي ارغم على بيع أرضه.

4-أبعاد الشخصية في مسرحية " الأرض والدم "

لم تحتوي الأرض والدم على شخصية بارزة وانما احتوت على مجموعة من الشخصيات وان اختلف دورها على الخشبة فهي تشترك في العمل العام، فاختلفت اللوحات باختلاف الأسر، ولكنها ترسم في مجملها لوحة شاملة عن معاناة الأسرة الجزائرية، ومن خلال خيوط المسرحية وحوارها وأفكارها والفعل الدرامي ندرك ملامح شخصيات الأرض والدم مجموعة من شخصيات رئيسية ونذكر من بين هذه الشخصيات:

شبحة: فتاة نكتشفها في بداية العرض جميلة مرحة وطيبة، من خلال حوارها مع حمامة أنها رزينة وشجاعة.

حمامة: فتاة صعبة الميراس بعكس اسمها، فالحمامة هي ذلك الطائر الذي يرمز الى السلام والمحبة.

ان الشخصية المسرحية لها دور في قلب حركة الحدث وحدة الصراع، وذلك بفعل تغير الزمان والمكان ونجد أن الأمكنة التي تعددت فيها أحداث المسرحية أبرزت هذا التغير" فجسد الممثل لا يقتصر على كونه اداء فحسب، وانما يحول ما يحيط به الى فعل المسرح وقد حول الى دلالات، يصنع هذا الجسد في كل ما حوله سيميائيات، المكان، الزمن، الحكاية، الحوادث، السينوغرافيا، الموسيقي، الاضاءة، الملابس "[1]، وتحول شخصية شبحة من مكان الى مكان من البستان الى بيتها والى بيت عمار عبر ازمنة مختلفة لنتعرف على مختلف بيئات من الواقع، مما أدى الى تطور الحبكة وزيادة التوتر، وحياكة مجموعة من صور ومواقف ومحطات من معانات حياتية، " إن الكاتب التعبيري يضخم معاناة أبطاله ويبالغ في مواقفهم ويفجر كل إمكانياتهم الحسية والذهنية ويكسبها صفة الشمولية بحيث يكون هذا البطل قادرا على قيادة مجموعة من الشباب، ويصبح المدافع عن أفكارهم وتصديهم لنقد المجتمع والمواقف المحافظة فيه من خلال طروحاته الفكرية التي كانت مطلبا سبابيا وشعبيا لذلك يسبغ الكاتب على شخصياته صفة التجريد "[2].

[1] حسين الانصاري، الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض،2017/05/29 عن الموقع الالكتروني https://theaterars.blogspot.de/2016/06/blog-post_66.html

[2] العذاري طارق : المسرح التعبيري ، إربد دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص 230.

5-سيميائية الحدث والصراع

ان الصراع القائم في بداية الحدث تمثل في رجوع عمر من فرنسا والذي تكمن منه الإشكالية الرئيسية، لتتحول من خلاله القرية من الهادئة الى هواجس وصراعات، وكما أن أطراف الصراع التي زادت من حدته، بدءا من شخصية قدور الرجل الزاهد الذي أصبح متشردا يبحث عن لقمة عيشه بين البساتين ويلتقط ما يسقط من أشجارها ويُتَّهم بالسرقة بعدما كان يملك أرضا وسلبت منه ولا يملك من يرثه لأن انجاب الأولاد ملكة لدى الرجال، وامتلاك الحسين الأرض التي اشتراها من والد عمر، وقضى جل شبابه في العمل عليها ثم يتفاجأ برجوع عمر وليطلب استرجاع أرض أبيه بالمال، والشجار الذي حدث بينه وبين زوجته حمامة التي لا تلد له الولد، وصراعها مع أم الولد التي تعتبرها خادمة عندها، ثم ينقلب الحسين لينتقم من عمر ليفشي ذلك السر وخيانة زوجته مع عمر، وعدم قبول والدة عمر بماري التي ترى فيها المرأة التي أخذت ابنها، وتحيك مؤمرة بينها وبين أم شبحة، وذلك من أجل الانجاب.

تعددت المفارقات والقضايا بقدر واتسع نطاقها وتماثلت مع مشاكل الحياة، وتعددت الشخصيات بتعدد الاحداث، فتستمد المسرحية خيطها الرئيسي من جل الخلافات و الخيط الأول.

وأراد المخرج أن يتطرق الى واقع المرأة الأما زيغية، حيث جسد لنا من خلال شخصيات المسرحية واقع يختلف تماما عن واقع المرأة الأوربية في لباسها وكلامها شبحة وماري، واستطاع أن يعمق تلك الصلة بين المتلقي وشخصيات المسرحية، وذلك من خلال مرور الممثلين من بين أظهرهم، مما زاد في واقعية الحدث، واستمد مضمونها من واقع المجتمع الامازيغي، والشخصيات مستمدة من بيئة اجتماعية تعيش هذا الواقع واستطاع أن يعمل " على خلق مكانة جديدة للمتفرج الجزائري مكانة تجعل منه عاملا وغير تابع في التمثيل "[1].

7-سيميائية الحوار

المسرحية لا تحمل شكل من أشكال الرمزية، فهي تحمل من معاني كامنة داخل النص، وتصور أحداثا بشرية من حيث أن هذه الاحداث تشترك فيها المجتمعات، إلا أننا نجد توظيفا تعبيريا عن رؤية حقائق لا تعبر لفظيا وتحمل في طياتها أسرارا، ولا يعبر عنها بطريقة مباشرة بل من خلال ما تكشفه المسرحية من أسرار الحياة، نجد أنفسنا أمام صورة واقع اتخذت أبعادا في مفهومها ووظائفها التي تتضمن كتلةً من الانفعالات، وأصبحَت الصورة تمارس سلطة على المتلقي، من حيث إثارة الانتباه، وصولا الى دلالات تجعل منها رموزًا، لا يمكن الوصول إليها

[1] رجاء علولة: ذكرى اغتيال عبد القادر علولة، جريدة اليوم، العدد 35، ص19.

عبر التعبير اللفظي لها تأثير في الشعور والأحاسيس، وقد لعبت فيه عناصر الديكور والاضاءة والموسيقى دورا فاعلا في كشف الحقائق.

اتخذ الحوار طابع التحاور والنقاش الذي من أهدافه الفهم وتوصيل الفكرة للمشاهد ومن ملامحه الطابع السردي، والتنوع بين اللوحات والانتقال من القرية والجو العام مرة مع نساء القرية ثم رجالها الى التوغل بين الأسر أعطى حيوية للصراع، وكشف عن أساسيات المسرحية وما يهدف اليه الموضوع، و" أن وصف الواقعية الكلامية وأوضاع المشاركين فيها وصفا كليا متكاملا إنما يفيدنا فائدة مباشرة في تفسير النص وفهمه، ومعرفة الوسائل غير اللغوية المتخذة في توليد المعنى اللغوي "1، فالحوار المسرحي واقعي جاء ليحدد موقفا من معتركات المجتمع، ونجده في كل لوحة من لوحات العرض زاد في تطوير الشخصيات وحدد مواقع العقدة " الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، والمظهر المعنوي لها هو الصراع "[2]، وقد تلائم الحوار مع شخصيات المسرحية وكان حيويا سريعا الا أننا نجده في بعض الأحيان طويلا، فقد يتعب المستمع أو القارئ، "يجد الباحث أخطاء فنية كثيرة (يقصد مسرحية يوغرطة) كاصطناع الخطب الطويلة بدل الحوار القصير بالحركة والحياة "3، إلا أنه كان خطابا حماسيا يتوجه به الى المشاهد في بعض الأحيان، على لسان قدور فـ"

[1] محمد العبد: العبارة والاشارة، دراسة في نظرية الاتصال، دار الفكر العربي، القاهرة، 1995، ص179.

[2] مارجوري بولتن: تشريح المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1962، ص176.

[3] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ص195.

اللغة هي التي تمنح العالم دلالة، وتحوّل في هذه الحالة التدفقات الطاقية الى تدفقات ناقلة للشعور"[1].

اللغة من حيث المفهوم هي مجموعة من الرموز والاشارات، ووسيلة اتصال وأداة للدخول الى عالم الفكر الإنساني بخواطره ومشاعره التي ترتبط بالإنسانية، فهي أداة تعبيرية عن الحالة الجسدية للإنسان، فهي تزخر بألوان من أصوات وأفكار ورؤى، وجاء الحوار اللفظي منسجما ومتعاطفا مع العرض وإن كان العرض قائم على الصورة والأصوات والموسيقى والإضاءة بشكل عام.

9- سيميائية الأزياء والاكسسوارات

جاء تصميم الديكور والأزياء لمساعدة المشاهد على فهم العرض المسرحي من حيث الزمان والمكان والبيئة التي حدثت فيها تلك الأحداث، وساهمت في تحديد الحياة الاجتماعية والمكانة الاقتصادية لتلك الفترة، ففي عرض مسرحية الأرض والدم ظهرت شخصياتها بلباس المنطقة من مناطق جبال سكان الأمازيغ بالزي الراقي والتراث العميق لهذه المنطقة، ذات الألوان المستوحاة من الطبيعة كاللون البرتقالي المصفر والأحمر والأخضر وغيرها، وأشكال هندسية أبدعت أنامل المرأة الأمازيغية برسمها، والمحرمة السوداء توضع على الرأس كدليل على السترة، وقطعة أخرى لها أهمية كبيرة لا تستغني عنها المرأة، وهي الفوطة وتكون حمراء وممزوجة بأشرطة

[1] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، ص222.

ملونة وعادة تكون من نفس اللون الموجود على الجبة فتربط فوق الخصر، مع لباس الرجل المعروف به البرنوس الذي يرمز الى الشهامة والحكمة.



صورة لزي المرأة القبائلية

فالملابس أداة بصرية، فقد استطاع المخرج من خلالها أن يوصل الى المتلقي كل ما يتعلق بشخصيات المسرحية.

واستخدم المخرج الاكسسوارات وهي من مستلزمات العرض لتكشف وتدعم الأحداث، فاستعان المخرج بصورة مكبرة خلف الخشبة لتدل على أن المنطقة جبلية، ووضع بعض الصخور على الركح لنعرف أنها جزء من هذا الجبل إضافة الى كومة من التبن توحي الى منطقة فلاحية تم حرثها وحصادها، وهذا يشير الى خصبة الأرض ووقت الأحداث، فموسم الحصاد في فصل الصيف، والبئر وشجرة الكرز المثمرة تدل على أن المنطقة تعتمد على العمل الفلاحي، استطاع المخرج أن يرصد بهذه الأغراض ليظهر علاقتها بالشخصية دون البوح بها من خلال الكلام، فهي تحمل

دلالات مقنعة وتحدد البيئة التي تعيش فيها الشخصيات، إضافة الى تحديد أعمال المرأة القبائلية على الفلاحة فهي تسقي وتجني الثمار وتغزل الصوف، وكل ذلك يوحي الى الحياة الاقتصادية والمعيشية التي تعتمد عليها الأسر على قمم الجبال.



صورة تعبيرية عن البيئة والحياة الاجتماعية وعمل المرأة القبائلية



صورة عمل المرأة في غزل الصوف

تعددت سيميائية الأزياء الى إظهار الجانب الثقافي الامازيغي، والجانب الرقي والحضاري والتاريخي، لأن الزي هو منعطف يعكس الحياة الامازيغية بإدراج العمل الفني في صناعة تلك اللمسات التي تعبر من خلالها على الجانب الاجتماعي، فتلك الألوان والزخارف والأطرزة التي تخللت تارة اللباس وتارة الحلي ماهي الا دلالات وخصائص، اتخذها الامازيغ لضرورة مناخية أو الضرورة الملحة التي تفرضها البيئة، إضافة الى التعبير عن شخصية كل فرد ومستواه الطبقي الاجتماعي داخل هذا المجتمع من أناقة وهيبة، ونجد أن المرأة الأمازيغية تزين خصرها بحزام زاد في اناقتها تعددت ألوانه، وتستعمله في الحفاظ على شد جسمها، وهي المرأة التي تجد وتتعب في العمل ورشاقتها الأخاذة في حركات رقصها.

10- الإضاءة المسرحية

ساهمت الإضاءة في توضيح معالم العرض ومشاهدته وأظهرت ذلك التوافق بين الممثلين والديكور وحددت ابعاد كل على حدا، وكان لها دور في اهام المشاهد بالشعور بالمكان والزمان، " ويرى (هيننج نيلمز) أن إضاءة المسرح الجيدة تؤدي عدة أغراض في آن واحد وهذه الأغراض هي:

1- تعطي الأنوار اللازمة.

2- تساعد على تحديد الأسلوب.

3- تساعد في السيطرة على المزاج.

4- تسهم في إظهار الصور المسرحية.

5- تنقل المعلومات.

6- توزيع مناطق التأكيد.

7- تساعد على البناء أو التحفظ: وذلك لأن لزيادة الإضاءة تأثير قوي على البناء الذاتي وتجعله يقلل من وسائل الاحتفاظ به "[1].

وتعتبر الإضاءة المقياس الإضافي لإتمام هدف العرض المسرحي لتحسين العمل الفعلي، والمعرفة المنهجية لاستعمالها بتخطيط استراتيجي وتنفيذها بين الجهات الفاعلة على خشبة المسرح مع مراعاة المعايير اللونية " ومن هنا يمكن اعتبار فن الإضاءة جزءا من مجال الإنتاج المسرحي اذ يشكل زاوية هامة في إنجاح أي عرض فوق المنصة المسرحية "[2]، ولتحقيق فلسفة العلاقة التي تربط بين الإضاءة والعرض المسرحي يجب الإشارة الى الأهداف التي يتم التوصل إليها أثناء العرض، ويلازم ذلك أسئلة منها: كيف يجب أن نوزع الإضاءة على الوحدات المكونة للعرض؟ هل ينبغي أن تشارك الوحدات الضوئية بطريقة نسبية في جميع اللوحات؟ كيف يمكن التحكم في توجيه الحزمات الضوئية لرفع وخفض مستوى الشعور والاحساس لدى المتلقي؟.

---

[1] هيننج نيلمز: الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، مطبعة مصر، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1961، ص385 -386.

[2] محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، 1975، ص3.

نرى الإضاءة منخفضة في بداية العرض المسرحي للمسرحيتين ثم ظهور الضوء على الخشبة لتأكيد شخصيات العرض، وهذه بداية إحساس المتفرج بالجو الدرامي، وجذب أنظاره وينتج على ذلك وظيفة الإضاءة في تحديد نوعية العرض في كونه عرض تاريخي، تراجيدي، أو ميلودراما، فوظيفة الإضاءة " هي خلق جو ساحر يعيش فيه الممثلون وتتأكد فيه شخصياتهم.. فالإضاءة هي تحقي صفتي الزمان والمكان للنص المسرحي "[1].

ومن خلال العرضين قد ابدع المخرجان في تطوير دور الإضاءة باستعمال الإضاءة العامة المسلطة على الممثلين، وكانت متناسقة في توظيفها مع خط الفعل باستعمالها للبقعة الضوئية التي كان مايرخولد يعمل بها، بقع خافتة ومركزة وسط الخشبة وعلى يمينها ويسارها ساعدت على حركة الممثلين ذهابا وإيابا، فقد مكنت من توحيد مكونات الخشبة والحدث، ونجد استخدام الفيديو السينمائي في مسرحية " الأرض والدم" وذلك لإبراز المنطقة الجبلية وجمالها، ترك لدى المتلقي دهشة وانبهارا وهذا الاتجاه الفني الحديث يشهد منعطفا نحو التفاعلية والوسائط، باشراك الصورة والفيديو واستخدام الحواسيب والبرمجيات، مكنت من ابراز اعمال فنية ذات جودة وحيوية عالية، وتحسين المشهدية البصرية.

[1] محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، ص7.

11- الموسيقى

من خلال الدراسة التطبيقية للمسرحيتين "ذكرى من الألزاس " و" الأرض والدم " اتضحت معالم الإخراج حيث استطاع كل من المخرجين ترتيب حركة الممثلين فوق الخشبة ترتيبا فعالا أدى الى اظهار معاني المسرحية ودلالتها، وأدت انفعالات الممثلين وتعبيراتهم مع امتزاج طبقات الصوت المفعمة بالحركة التعبيرية الى ترجمة النص للغة ملموسة تحددها رؤية بموازاة درجة الإضاءة والايقاع الحركي، والديكور والاكسسوار وتصميم الظلال، فنتج عن ذلك كل المرامي والاهداف المرجوة، و" في جميع الأحوال فعلى المخرج ان يجاهد لبلوغ هذا المثل إذا أراد ان ينجز عمله على الوجه الاكمل ويستخلص من الممثلين عملا فنيا مرضيا للغاية "[1]، ومن الانسجام القائم بين جميع عناصر الوحدة الفنية أدى ذلك الى توافق وخلق سيمفونية عرض مكتملة الاجزاء " ولئن كان المؤلف هو القوة الخلاقة التي تسيطر على المسرح حتى العصر الحديث فقد تغير الأمر كثيرا حتى أصبح المخرج المسرحي المعاصر هو القوة الخلاقة المسيطرة على المسرح اليوم، ولم يعد مجرد منظم، وإنما هو فنان بحكم حقه الشخصي بوصفه مبدعا "[2]، وتعد الموسيقى عنصرا مهما في مقومات العرض المسرحي، وتعزز الأثر السيكولوجي في احاسيس المشاهد،

---

[1] كونراد كارتر: الإخراج المسرحي تر: رأفت اخنوخ الدويري، سلسلة الالف كتاب، دار النهضة العربية بالقاهرة، 1962، ص 12.

[2] هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص59.

والارتقاء بالذوق العام، وتساهم في تمكينه من التفاعل مع العرض المسرحي، وقد كانت جل اللوحات متناغمة حققت إيقاعا ولغة بصرية، وتنظيم هذا الإيقاع الموسيقى

من خلال الرؤية المسرحية للمشاهد بالشكل العام نجد أنها في مجملها متماسكة في بنيتها، تحكمت في المادة التاريخية والتراثية، لأننا لو بحثنا في الإطار التاريخي وتقديم الشخصيات مقارنة بالنص قد تم التصرف فيها في جزئياتها وذلك لتخدم العرض المسرحي، و يخدم الحوار في بساطته وصدقه في نفسية الشخصيات، وإن جمالية العرض وبساطة الحركة وعدم التكلف والمبالغة والصدق في التمثيل، قد شكلت المسرحيتان ثورة من التقاليد الاجتماعية الموروثة، وكل ذلك أدى الى الحاضر الماضي بكل ما يحمله من تفاصيل فكرية وجمالية، وقد حاول المخرجان البحث في مميزات النص المسرحي للاقتراب من المشاهد ونفسيته، وكانت وجهة نظر المخرجان بادية في العرضين مدعمة لغتها الى مفاهيم الإخراج الحديث بما فيها التقنيات الحديثة في الصورة باستخدام الصور الوثائقية، لتوصيل المفاهيم الى اكبر قدر ممكن من المشاهدين.

الخاتمة

ان المسرح الحديث ما يميزه من طابع اجتماعي وذلك لتداخل عدد كبير من المذاهب المسرحية لندرك ونتوصل الى مسرح معاصر باختلاف بلدانه ومجتمعاته، فالمسرح بأصالته لا يزال سلاحا فعالا من أجل التغيير مع إضفاء المتعة، وعلى الرغم من محاولة رواد المسرح الجزائري بعد المرحلة الكولونيالية الاتجاه بالبحث في التاريخ والتراث والموروث الجزائري، إلا أن المسرح بقي يحمل معطيات وأصول غربية، وقد اثبت المسرح الجزائري سابقا قدرته وفعاليته على خدمة ايديولوجيات المجتمع ومعالجة همومه، جمع بين المناهج الاخراجية المتعددة الواقعية، والرمزية، والملحمية، وأصبح المسرح المعاصر الجزائري في بنيته قادرا على العطاء وممارسة الفن المسرحي مع القدرة على الابداع الفكري، وقد اتضحت معالمه من حيث إيصال تلك العملية الإعلامية الاتصالية، وتفاعله مع الجمهور ومشاركته لإسقاط الجدار الوهمي، وله من القدرة على الابداع وبلورة النظريات الاخراجية في الاعمال المسرحية، وخاصة اللذين درسوا بالضرورة الثورة التحريرية الجزائرية التي أمدتهم بمخزون وافر من الاحداث والشخصيات فجاءت بمثابة مصدر الهام ديكوره طبيعي.

تميز الاخراج الجزائري على استخدام الرمزية التعبيرية وانتقل بجماليات المنظر المسرحي في استغلال الإضاءة ... الخروج عن الخطاب التقليدي استطاع

ان يجعل من جسد الممثل ايقونة رمزية تعبيرية تعبر عن النص بفكرها وبحركاتها وتتخذ لها أسلوبا يتماشى مع واقعية الحدث.

تميز الاخراج المسرحي الجزائري بالتكيف مع النص المسرحي والنقد بمحتواه أو التصرف فيه، واستخراج ما هو خفي واستنطاقه وتعامل بجدية مع الممثل والفضاء المسرحي واستطاع التحكم وتقسيم الخشبة وتوظيفها زمانيا ومكانيا.

أصبح الإخراج المسرحي الثوري الجزائري فنا مادته أصلية، امتزجت بالتاريخ والتراث، والتزم الصدق في تسجيل مجريات الاحداث والوقائع، بعدما ألمَّ بجوانب شتى اجتماعية وسياسية، بعيدا عن الخيال، ويبقى المخرج الجزائري المعاصر قد أسهم وجادت قريحته عبر العالم في محاولة إدراك ذلك الابداع الفني، مفسرا أبعاده وأهدافه وكيفية بناء التجربة الاخراجية، ومعرفة أسرارها، لإبقاء تلك الاعمال حية مع سيرورة الإخراج المسرحي الذي لا يكتمل ولا ينتهي باستمرار تلك الاعمال الفنية الإبداعية، ولعل مسرحيات خمسينية الاستقلال مثال زاخر بالبنى الفنية منتقاة بدقة لربط ذلك التواصل الفني بين الثورة والمسرح، واستطاع المخرج الجزائري أن يتجاوز حدود اللغة الأدبية الى لغة فنية، ويخلق ذاك التصور والمخيلة الصورية من خلال سينوغرافيا الألوان، وأبدع في النظرة البصرية التي توحي الى ذلك التكامل الجمالي، والوصول الى نشوة الشعور بمتعة الكلمة والصورة.

قائمة المراجع والمصادر:

المراجع باللغة العربية:

قواميس (المعجم باللغة العربية):

1- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1997.

2- ابن منظور: لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي) قدم له: عبد الله العلايلي: اعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، مج2.

1-Martin Gregor Dellin : ألوان من الأدب الألماني الحديث، نقل وتقديم الى اللغة العربية د. مصطفى ماهر، دار صادر، بيروت، لبنان، 1974.

2-إبراهيم أحمد: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006، ط.1

3-إبراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ط1، دار الشهاب، الجزائر، 1985.

4-إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، عالم المعرفة، العدد 105، 1986.

5-ابسن هنريك: الأشباح، ترجمة وتقديم عبد الله عبد الحافظ، سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الاعلام، الكويت، العدد 201، 1986.

6-أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2004.

7-أبو الحسين عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، مركز الاسكندرية للكتاب، ط2، 1993.

8-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ج.5

9-أبوبكر البابكري: رؤية المقاومة وتشكيلها في مسرح باكثير، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، 2013.

10-إحسان محمد الحسن: موسوعة علم الاجتماع، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ط 1، 1999.

11-أحسن ثليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية: مأساة جميلة، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.

12-أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، سحب الطباعة الشعبية للجيش الجزائري، 2007.

13-أحمد إبراهيم أبوسن: العلاقات العامة في الدولة الحديثة، المطبعة المصرية، دبي، ط2، 1986.

14-أحمد أمل: فن الإخراج المسرحي من الرؤية الى التطبيق، محاكاة للدراسات والنشر التوزيع، ط1، 2011.

15-أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره – 1926-1989- منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.

16-أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

17-أحمد زكي، الإخراج المسرحي، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

18-أحمد زلط: مدخل الى علوم المسرح، دار الوفاء لدينا، القاهرة، ط1، 2001.

19-أحمد سلمان عطية: الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، نابو للبحوث والدراسات.

20-أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، مصر، 1984.

21-أحمد علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، دار مصر للطباعة، 1994.

22-إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر، -دراسة في السياق والآفاق - دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

23-ادريس قرقوى: التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الشكال والمضامين، ج1، دار الرشاد، ط1، الجزائر، 2009.

24-إدوار الخراط: فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

25-أرسطو: فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية، 1983.

26-أريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، مدخل الى المسرح والدراما، تر: عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية، العراق، بغداد، ط2، 1986.

27-إسماعيل بن صفية: أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي، الحياة الثقافية، السنة 29، العدد 160، ديسمبر 2004.

28-أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان، دمشق، ط1، 2010.

29-الدكتور محمد زكي العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، القاهرة، 2000.

30-السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعارف الجامعية، القاهرة، 2002.

31-العذاري طارق : المسرح التعبيري ، إربد دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.

32-ألفريد فرج: أضواء المسرح، مؤسسة دار الهلال، ط1، 1989.

33-ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.

34-أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 2013.

35-آن أوبر سفيلد: مدرسة المتفرج، قراءة المسرح 2، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، 1996.

36-أوين فريدريك: برتولد بريخت — فنه وعصره، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983.

37-بارت رولان: مقالات نقدية في المسرح، ترجمة: سهى بشور، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1987.

38-برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافق، من المسرح العالمي، ترجمة وتقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر.

39-برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: نصيف جميل، عالم المعرفة، بيروت.

40-برنار دورت: قراءة بريشت، تر: جورج الصائغ، ماري لورسمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.

41-بسام العسلي: عبد الحميد بن باديس، وبناء قاعدة الثورة الجزائرية، ط2، دار النفائس، بيروت، 1986.

42-بنتلي إيريك: الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1982.

43-بوبكر البابكري: رؤية المقاومة وتشكيلها في مسرح باكثير، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، 2013.

44-بوبكير عبد العزيز: الأدب الجزائري في مرآة استشراقيه، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2002.

45-بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

46-بوكروح مخلوف: المسرح والجمهور دراسة سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره.

47-بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار أويا، طرابلس، ليبيا، ط1، 2006.

48-بيتر بروك: المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 1983.

49-بيتر بروك: النقطة المتحولة، أربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 154، 1991.

50-بيتر بروك: خيوط الزمة، سيرة شخصية، ترجمة وتقديم: فاروق عبد القادر، دار العلوم للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2006.

51-بيتر بروك: نحن والولايات المتحدة، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الهلال، القاهرة، 1971.

52-تمارا الكسندروفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1990.

53-جازية فرقاني: تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران، ط1، 2012.

54-جاك دي سوشيه: برتولت بريشت، ترجمة: صيَّاح الجهيِّم، وزارة الثقافة، 1993م.

55-جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط2، 2010.

56-جان بيير رينجير، قراءة في المسرح المعاصر، تر: حمادة إبراهيم، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 2004.

57-جان فيلار: حول التقاليد المسرحية، تر: سعدالله ونوس، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.

58-جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، دار هومة، ط 2004، الجزائر .2003

59-جيمس روس – ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافكي الى اليوم، ، تر: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر،.1979

60-حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، الجزائر نموذجا، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر،.2008

61-خالد أمين: ما بعد بريخت، ترجمة عبد المنعم الشنتوف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط2، طنجة، المغرب، .2008

62-خالد محي الدين البرادعي: خصوصية المسرح العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1986، ط.1

63-خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث – تأريخ – تنظير – تحليل – اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

64-دافيدوف لندا ل: مدخل علم النفس، تر: نجيب خزام وآخرون، ط3، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983.

65-ديفيد برتش، لغة الدراما، النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة ربيع مفتاح، طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر، ط1، 2005.

66-دين الكسندر: أسس الإخراج المسرحي، تر: سعيد غنم، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

67-رجاء علولة: ذكرى اغتيال عبد القادر علولة، جريدة اليوم، العدد 35.

68-رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو الى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968.

69-رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

70-روبرت بروستاتين: المسرح الثوري، دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جينيه، تر: عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر.

71-روجر.م بسفيلد (الابن): فن الكاتب المسرحي، للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما، تر: دريني خشبة، مطبعة النهضة، مصر، 1978.

72-سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان،1967.

73-سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة. الكويت, 1979.

74-سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة العدد 19، مطابع اليقظة، الكويت، 1998.

75- سلام أبو الحسن: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993.

76-شعبان الطاهر الأسود: علم الاجتماع السياسي قضايا العنف السياسي والثورة القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2003.

77-شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001.

78-صالح لمباركية: المسرح في الجزائري النشأة والرواد والنصوص، حتى سنة 1972، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2005.

79-صديق محمد: النظرية الملحمية في مسرح بريخت.

80-طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، وهران الجزائر، 2011.

81-طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري، دار الكتاب العربي، أطفالنا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

82-ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني أنموذجا، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008.

83-عبد الباسط سلمان: التشويق، رؤيا الإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيونية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2001.

84-عبد الرزاق بلال: مدخل الى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2000.

85-عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

86-عبد العزيز شرف، المقاومة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

87-عبد الغفار مكاوي: قصائد برتولد بريخت، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1963.

88-عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.

89-عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

90-عبد الله بن بلقاسم: دراسات في الأدب والثورة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002.

91-عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة في الجزائرية (1830-1962)، ج1، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، مطبعة دار هومة، الجزائر.

92-عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ والى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص.15

93-عبد المالك مرتاض: دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954-1962، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر.

94-عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

95-عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، ط1، 2011، ص.60

96-عبد الوهاب الكيالي، الموسوعة السياسية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الجزء الأول، 1979.

97-عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،ط1 1996.

98-عدنان رشيد: مسرح برشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988.

99-عدنان رضا نحوي: الأدب الإسلامي – انسانيته وعالميته، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط3، 1415هـ/1994م.

100-عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة الجزائر، 2007.

101-عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2001.

102-عقيل مهدي يوسف: أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، 1988.

103-عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة الى الشمال)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

104-عواد علي: غواية المتخيل المسرحي مقاربات لشعرية العرض والنص والنقد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

105-عيسى فوزي، أدب الأطفال (الشعر، مسرح الطفل، القصة)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998.

106-غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف، مصر، القاهرة، 1970.

107-فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، مؤسسة الدراسات الجامعية، بيروت، ط1، 1988، ص.134

108-فرحات عباس: حرب الجزائر وثورتها، ليل الاستعمار، ترجمة: أبو بكر رحال، ط1، مطبعة نضال المحمدية، المغرب، 2002.

109-فرحان بلبل: النص المسرحي (الكلمة والفعل)، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، 2003.

110-فؤاد علي خارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

111-قواص هند: المدخل الى المسرح العر بي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان, 1981.

112-قيس الزبيدي: مسرح التغيير، مقالات في منهج "بريخت" الفني، دار بن رشد، لبنان، 1978.

113-كورت روتمان: تاريخ الأدب الألماني، ترجمة: سليمان عواد، مراجعة: شفيق السباط، منشورات عويدات، بيروت،1989.

114-كونراد كارتر: الإخراج المسرحي تر: رأفت اخنوخ الدويري، سلسلة الالف كتاب، دار النهضة العربية بالقاهرة، 1962.

115-مارتن اسلن، مقدمة كتاب الفضاء الخالي، تأليف بيتر بروك، ترجمة سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 1983.

116-مارجوري بولتن: تشريح المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1962.

117-مارفن كارلسون: نظريات المسرح، تر: وجدي زيد، ج1، 1997.

118-ماركس ملتون: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مدور دار الكتاب العربي، بيروت، 1965.

119-مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، منشورات الضفاف، بيروت، لبنان، 2013.

120-مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 2002م.

121-محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا ونضالا، المسرح الجزائري في عهديه (الاحتلالي والاستقلالي)، الجزء الثاني، وزارة الثقافة، 2009.

122-محمد العبد: العبارة والاشارة، دراسة في نظرية الاتصال، دار الفكر العربي، القاهرة، 1995.

123-محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1996م.

124-محمد برّي العواني: دراسات مسرحية، نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة العام السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2013م.

125-محمد جلال أعراب: خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، تريفة بركان، المغرب، ط1، 2009.

126-محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2000.

127-محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، طبعة دار الشروق الأولى، القاهرة، ط1، 1994.

128-محمد سيد حلاوة وطارق جمال الدين عطية: مدخل الى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، 2002.

129-محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987.

130-محمد مصايف: النقد الادبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 1984.

131-محمد مندور: المسرح العالمي، دار النهضة مصر، القاهرة.

132-محمد مندور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، 1988.

133-محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار النهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، 1999.

134-محمد نور الدين أفاية – الخطاب السينمائي بين الكتابة والتأويل – مطابع عكاظ-الرباط المغرب.

135-مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت، موفم للنشر، الجزائر، 1994.

136-مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

137-مصطفى الأشرف: الجزائر: الأمة والمجتمع، ترجمة حنفي بن عيسى، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.

138-مولود زايد الطيب: علم الاجتماع السياسي ليبيا: دار الكتب الوطنية .2007.

139-ميخائيل نعيمة: دروب، ط5، دار صادر، بيروت، 1968.

140-ميراث العيد: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائر/ جامعة وهران، ط1، 2012.

141-نجيب سرور: حوار في المسرح، المطبعة الفنية الحديثة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، الطبعة 1969.

142-نصر الدين البحرة: أحاديث وتجارب مسرحية، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1977.

143-نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999.

144-نهاد صليحة: الحرية والمسرح، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1991.

145-نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

146-نور الدين عمرون: المسار المسرحي الى سنة 2000، شركة بانتيت باتنة، الجزائر، ط1، 2006.

147-هارولد كليرمان، حول الإخراج المسرحي، تر-ممدوح عدوان، دار دمشق –1988.

148-هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

149-هيننج نيلمز: الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، مطبعة مصر، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1961.

150- محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، 1975.

151-واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

152-يحي سليم البشتاوي: المسرح العربي بين رؤية المؤلف وعمل المخرج، الأكاديميون للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، الأردن، 2013.

153-يوسف حسن نوفل: بناء المسرحية العربية رؤية في الحوار، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1998.

154-يونس لوليدي: النقد المسرحي العربي، تحولات الفرجة – كتاب جماعي منشورات المركز الدولي للدراسات الفرجة، مطبعة الطوبريس، طبعة 2013.

المصادر:

1- عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة ودم الأحرار، مطبعة برج الكيفان، 2000، عدد2.

2- مولود فرعون: الأرض والدم، تر: عبد الرزاق عبيد، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، الجزائر، 2015.

المجلات:

1-محمد مندور: الأصول الدرامية وتطورها، مجلة المسرح، العدد7، القاهرة، 1964.

2-مصطفى رمضاني: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مجلة عالم الفكر، عدد4، 1987، وزارة الاعلام، الكويت.

3-مصطفى كاتب: حوار في مجلة الوحدة – العدد 200 – أكتوبر 1984.

4-أبو القاسم سعدالله: مجلة أول نوفمبر، سياسية تاريخية ثقافية، تصدر عن المنظمة الوطنية للمجاهدين، الجزائر.

5-أحمد منور: المسرح الجزائري بداياته وتطوره، ثقافات، مجلة ثقافية فصلية، تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، العدد 10، 2004.

6-الجابري محمد الصالح: الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة، مجلة الثقافة، العدد 96.

7-العمري بوطابع: المسرح الجزائري النشأة والتطور، مجلة الثقافة، مجلة وزارة الثقافة، 2005، رقم06.

8-بوعزيز يحي: " مكانة ثورة أول نوفمبر 1954 بين الثورات العالمية ودورها في تحرير الجزائر"، مجلة المصادر-الجزائر، عدد 04 سنة 2001.

9-خليل العناني، "الثورة المصرية...التداعيات الإقليمية والدولية"، مجلة شئون عربية، (جامعة الدول العربية: العدد: 145، ربيع 2011.

10- دليل العمل الثقافي في الوحدات الطليعية، 2003، منشورات منظمة الطلائع، دمشق.

11- محمد عبد الزهرة الزبيدي: بناء الإيديولوجيا في الفكر المسرحي، الحوار المتمدن، العدد 2997، بتاريخ: 06-05-2010.

الرسـائل:

1-ميراث العيد: أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجيستير، إشراف: عبد المنعم تليمة وسيد البحراوي، جامعة القاهرة، 1988.

2-عيسى رأس الماء: الخطاب الأيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف د. أحمد مسعود، جامعة وهران، 2008.

3-عفاف بنت إبراهيم بن محمد الدويش: البناء الفني في النص المسرحي لمحمد البدوي، دراسة نقدية، رسالة مقدمة لنيل درجة العالمية (الماجستير) في النقد ومنهج الأدب الإسلامي، إشراف: حبيب بن معلا اللويحق، جامعة الامام محمد بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1434/1433.

4-منصوري لخضر: التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي قراءة في الأساليب والمناهج، إشراف: ملياني محمد، جامعة وهران 2012/2011.

5- عادل كريم سالم: مقال نظم التمارين المسرحية وبناء الخطاب الجمالي في أداء الممثل المعاصر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

6--فاضل خليل، مناهج وأساليب عالمية في الاخراج المسرحي، محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد بتاريخ 1995/10/15.

المراجع باللغة الفرنسية:

1 Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, édition Dunod. Paris. 2002

2 Allalou-L'aurore du theater algérein (1926-1932)-Cahiers du CDSH- Université d'oran1982

3 Benzine delequoq: Yacine Homage, analyse et entretien, Alger républicain, Eladib Alger 1991

4 jacqueline arnaud: Kateb Yacine- L'Oeuvre en fragments-Éditions Sindbad, Paris, 1986,

Makarevitch Irina, Le théâtre Soviétique (Un théâtre narrateur), édition de l'Agence de presse Novski, Moscou, 1981.

5 Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales.Paris.1980..

Roland Barthes: Les taches de la critique brechtienne, in Essais critiques, Paris, Seuil, 1964,

6 S. Auroux, Nouveau Vocabulaire des études philosophiques, Hachette, Paris, 1984,

Bernard Dort: Lecture de Brecht, Paris, Seuil, point, 1960,

المواقع الالكترونية:

1-جبار جودي: مجلة الفنون المسرحية، نحو مسرح جديد ومتجدد،

https://theaterars.blogspot.com/2017/01/blog-post_57.html 27/06/2017, 13:47.

2-حسين الانصاري، الاثراء الدلالي في الخطاب المسرحي بين مدونة المكتوب وفضاء العرض،2017/05/29 عن الموقع الالكتروني

https://theaterars.blogspot.de/2016/06/blog-post_66.html

3-سامي عبد الحميد استخدام التكنولوجيا في المسرح المؤيدون والمعارضون،

http://almadapaper.net/ar/news/259392

4-شيماء حسين طاهر عباس البدري: التقنيات المسرحية في المسرح الاغريقي.

http://www.uobabylon.edu.iq/uobColeges/lecture.aspx?fid=13&depid=1&lcid=43227 le 05.01.2017 20:57:04 GMT.

5-فاضل سوداني: التجريب في المسرح ضد التكنولوجيا.

http://elaphjournal.com/Web/Culture/2008/4/323029.htm le 05-01-2017 18:28:25 GMT.

المسرحيات:

قرص cd مسرحية " النار والنور " للمسرح الجهوي أم البواقي.

قرص cd مسرحية " دروب المجزرة " للمسرح المسرح الجهوي قالمة.

قرص cd لمسرحية الأرض والدم للمخرج حمة ملياني من انتاج المسرح الجهوي كاتب ياسين ولاية تيزي وزو.

قرص cd لمسرحية ذكرى من الألزاس، للمخرج محمد فري مهدي، وتأليف حليم رحموني، من انتاج المسرح الجهوي لولاية معسكر.

الشكر

الاهداء

مقدمة

تحديد المفاهيم.....1

1-مفهوم المسرح.....1

1-1 المسرح لغة..... 9

1-2 المسرح اصطلاحا.....10

2-الثورة.....15

2-1-تعريف الثورة.....18

2-1-أ-الثورة لغة.....18

2-1-ب-الثورة اصطلاحا.....19

الفصل الأول

جذور الثورة في المسرح.....25

2- المسرح التاريخي.....28

2-1 التوجهات الفكرية المسرحية الثورية.....34

3-المسرح والثورة.....36

المسرح الثوري العالمي.....40

1- بريخت والمسرح الملحمي.....43

الثورة داخل المسرح.....47
1- النظرية الملحمية البريختية.....47
بعض الآراء عن المسرح البريخت.....49
اتجاه بريخت الى المسرح الملحمي.....51
مسرحية دائرة الطباشير القوقازية.....60
عرض كرونولوجي لأعمال بريخت.....62
2- أروين بيسكاتور.....66
عرض كرونولوجي لأعمال بيسكاتور.....70
3- بيتر بروك.....73
4- محمود تيمور.....77
5- هنريك ابسن.....82
5- 1-ابسن والمرحلة الواقعية.....84

الفصل الثاني

توطئة.....90
1- الإخراج المسرحي.....90
فلسفة وجمالية الإخراج المسرحي.....94
1- النص بين القراءة والمشاهدة.....98
علاقة المخرج بالنص.....105
1-الرؤية الاخراجية للنَّص.....105

1-أ الحبكة.....109

1-ب شخصيات المسرحية.....111

الحركة.....113

المخرج والجمهور.....117

ماهية التكنولوجيا وعلاقتها بالمسرح المعاصر.....121

البنية المسرحية المعاصرة واستراتيجية الاتصال.....126

التقنيات الاخراجية في الإخراج المعاصر.....129

الفصل الثالث

تجليات حضور تيمة الثورة في المسرح الجزائري.....135

1- قبسات من اندلاع الثورة الجزائرية.....136

2- واقع المجتمع الجزائري الاجتماعي والثقافي.....138

3- شمولية الأدب الجزائري على المسرح.....140

4- الجذور التاريخية لميلاد المسرح الجزائري ورواده.....146

5- نشأة الفعلية للمسرح الجزائري.....150

6- الاتجاه السياسي في المسرح الجزائري.....157

7- المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية.....160

8- المسرح الجزائري والثورة التحريرية.....164

9- ثورة المسرح الجزائري بعد الاستقلال.....178

10- الثورة في المسرح العربي.....181

الفصل الرابع

1-خمسينية الاستقلال الجزائري.....188

2- جمالية عرض مسرحية نجمة.....194

3- الجمالية الفنية في مسرحية النار والنور.....195

1-النّص المسرحي.....196

2-قراءة في عنوان المسرحية.....198

3-ملخص المسرحية.....199

4-أبعاد الشخصية في مسرحية.....207

5-سيميائية الفضاء والديكور.....209

6-سيميائية الحدث والصراع.....211

7-سيميائية اللغة والحوار.....216

8- سيميائية الأزياء والاكسسوارات.....218

9-استخدام الفيديو السينمائي في عرض مسرحية دروب المجزرة.....222

الفصل الخامس

أسباب اختيار المسرحية.....227

1-التعريف بمنطقة الألزاس.....227

2-قراءة في بوستر المسرحية.....229

3-النّص المسرحي.....232

4-ملخص المسرحية.....232

5-قراءة في عنوان المسرحية.....238

6-أبعاد الشخصية في مسرحية " ذكرى من الأزاس".....239

6-1-سيميائية الشخصية.....240

7-سيميائية الفضاء.....243

8-سيميائية الحدث والصراع.....247

9-سيميائية اللغة والحوار.....258

9-1 الحوار.....258

9-2 اللغة.....262

10-الديكور.....264

11- سيميائية الماكياج، الأزياء والاكسسوارات.....265

12- سيميائية الإضاءة المسرحية.....268

13- سيميائية الموسيقى.....270

14- سيميائية حركة الممثل.....271

II- دراسة تطبيقية لمسرحية "الأرض والدم".....273

1-قراءة في بوستر المسرحية.....273

2-ملخص المسرحية.....275

3-قراءة في عنوان المسرحية.....297

4-أبعاد الشخصية في مسرحية " الأرض والدم ".....298

5-سيميائية الحدث والصراع.....300

6-سيميائية الحوار.....301

7-الديكور والأزياء والاكسسوارات.....303

10- الإضاءة المسرحية.....306

11-الموسيقى.....308

الخاتمة.....310

قائمة المراجع والمصادر.....313

الفهرس.....319

الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـي و الـبـحـث الـعـلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

جامعة وهران 1
Université d'Oran 1
أحمد بن بلة

كلية الآداب والفنـــون.
قســـــم الفنـــــون الدراميـــة.

ملخص البحث

المسرح والثورة ثنائية جدلية استقطبت اهتمام المفكرين والباحثين على مختلف عصورهم ومذاهبهم، وبما أن المسرح الثوري الجزائري ليس بمنأى عن هذه المذاهب فقد قابلته نفس الظروف والمتمثلة في الثورة التحريرية، التي جعلته يؤثر ويتأثر.

والمتتبع للمسرح الثوري الجزائري يجد أنه لم يكن وليد الصدفة بل كان متأثرا بالمسارح الأخرى كالمسرح الأوربي، ويظهر ذلك من خلال مجريات الجماليات الفنية لعروض خمسينية الاستقلال. وقد وقع الاختيار على مجموعة من المسرحيات تطرقت للأعمال الثورية عبر المسارح الجهوية للوطن من بينها مسرحية " نجمة " للمسرح الوطني والتي كانت فاتحة لهذه الاحتفالية، ومسرحية " النار والنور " للمسرح الجهوي لأم البواقي، ومسرحية " دروب المجزرة " للمسرح الجهوي قالمة، ومسرحية " ذكرى من الألزاس " مسرح معسكر، ومسرحية الأرض والدم لمسرح تيزي وزو، كل هذه المسرحيات عكست جهود المخرجين المعاصرين الجزائريين.

الكلمات المفتاحية:

المسرح الثوري، الإخراج المسرحي، الإخراج المسرحي، المسرح الأوربي، عروض خمسينية الاستقلال، المخرجين الجزائريين المعاصرين.

ملخص

المسرح والثورة ثنائية جدلية استقطبت اهتمام المفكرين والباحثين على مختلف عصورهم ومذاهبهم، وبما أن المسرح الثوري الجزائري ليس بمنأى عن هذه المذاهب فقد قابلته نفس الظروف والمتمثلة في الثورة التحريرية، التي جعلته يؤثر ويتأثر. والمتتبع للمسرح الثوري الجزائري يجد أنه لم يكن وليد الصدفة بل كان متأثرا بالمسارح الأخرى كالمسرح الأوربي، ويظهر ذلك من خلال مجريات الجماليات الفنية لعروض خمسينية الاستقلال. وقد وقع الاختيار على مجموعة من المسرحيات تطرقت للأعمال الثورية عبر المسارح الجهوية للوطن من بينها مسرحية " نجمة " للمسرح الوطني والتي كانت فاتحة لهذه الاحتفالية، ومسرحية " النار والنور " للمسرح الجهوي لأم البواقي، ومسرحية " دروب المجزرة " للمسرح الجهوي قالمة، ومسرحية " ذكرى من الألزاس " مسرح معسكر، ومسرحية الأرض والدم لمسرح تيزي وزو، كل هذه المسرحيات عكست جهود المخرجين المعاصرين الجزائريين.

الكلمات المفتاحية:

المسرح الثوري؛ الإخراج المسرحي؛ المسرح الأوربي؛ خمسينية الإستقلال؛ المخرجين الجزائريين المعاصرين؛ بريخت؛ محمود تيمور؛ هنري اديسون؛ الأرض والدم؛ النجمة؛ ذكرى من الألزاس.

نوقشت يوم 11 جويلية 2018