الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـــي و الـبـحـث الـعـلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة وهران
Université d'Oran
كلية الآداب اللغـــات والفنـــون
قســـم الفنـون الدراميـــة

بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير

الموسوم بـ

طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر

إعداد الطالبة:
✓ سوالمي الحبيب

إشـــراف:
د. ميراث العيد

السنة الجامعية:2010-2011

الجمهـــوريـــة الجـزائـريـة الديـــمقراطيـة الشـعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة الـتـعـلـيـم الـعـالـــي و الـبـحـث الـعـلـمـي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
جامعة وهران
Université d'Oran
كلية الآداب اللغـات والفنـــون
قســـم الفنـون الدراميـــة

بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير

الموسوم بـ

طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر

إعداد الطالبة

✓ سوالمي الحبيب

أعضاء لجنة المناقشة

الدكتورة حمر العين خيرة	رئيسا
الدكتور ميراث العيد	مشرفا مقررا
الدكتور عيسى رأس الماء	عضوا مناقشا
الدكتورة الزاوي فتيحة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2010-2011.

إهـــــداء

إلى اللذان كانا سبب وجودي، ولولاهما لكنت نسيا منسيا، والدي

حفظهما الله ورعاهما

إلى الذين لم يكن لي ولا لغيري كيان ولا وجود من دونهم، إلى الذين

جعلونا نستنشق نسيم الحرية، إلى الذين قصرنا في أمانتهم، فعذرا وألف

عذر لهم شهداءنا الأبرار.

كلمة شـــــكر

الحمد الله بكرة وأصيلا على توفيقي ووصولي إلى ما أنا عليه

والشكر الجزيل لأستاذي المشرف "الدكتور ميراث العيد" على صبره علي

ووقوفه إلى جانبي في لحظات بحثي

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتور "جدي قدور" الذي أحاطني بنصائحه

القيمة منذ بداية هذا البحث، وإلى غاية آخر نقطة فيه

أتقدم بالشكر الجزيل للجنة المناقشة التي تحملت عبء هذا العمل معي

شكرا لكل من ساعدني على إنجاز هذا البحث من بعيد أو من قريب.

بسم الله الرحمن الرحيم

لَا يُكَلِّفُ ٱللَّهُ نَفۡسًا إِلَّا وُسۡعَهَاۚ لَهَا مَا كَسَبَتۡ وَعَلَيۡهَا مَا ٱكۡتَسَبَتۡۗ رَبَّنَا

لَا تُؤَاخِذۡنَآ إِن نَّسِينَآ أَوۡ أَخۡطَأۡنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تَحۡمِلۡ عَلَيۡنَآ إِصۡرٗا كَمَا

حَمَلۡتَهُۥ عَلَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِنَاۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلۡنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِۦۖ

وَٱعۡفُ عَنَّا وَٱغۡفِرۡ لَنَا وَٱرۡحَمۡنَآۚ أَنتَ مَوۡلَىٰنَا فَٱنصُرۡنَا عَلَى ٱلۡقَوۡمِ

ٱلۡكَٰفِرِينَ ﴿٢٨٦﴾

مقدمة

مقـــــــدمة

يعتبر المسرح من أقدم النشاطات الإنسانية التي مارسها الإنسان منذ القدم، حيث راح يصور عن طريق التمثيل كل ما له علاقة بوجوده، وذلك من خلال محاكاة الظواهر الحياتية التي كانت تبدو في نظره مهمة، لهذا الغرض كان يرقص ويفرح محاولا تجاوز التحديات المفروضة عليه من قبل الطبيعة.

ولا غرو أن يتخذ الإنسان في مراحل تطوره المسرح وسيلة يعبر من خلالها عن هواجسه وتطلعاته تجاه الحياة وما يطرأ عليها من تغيير؛ فهو بذلك يحاول أن ينقل تجاربه بوصفها صورة تعكس مستواه الفكري والاجتماعي ضمن إطار يخول له البوح بكل عفوية عن رؤيته المستقبلية لهذا العالم.

تنطلق الممارسة الإبداعية أساسا من التجربة الإنسانية، وما تحمله من متناقضات. لهذا كان العمل المسرحي سباقا في رصد مختلف تلك التجارب، وتعامل معها من منظور أشمل وأعم، يستطيع نقل الواقع بطريقة مغايرة له، بحيث يجد فيه الإنسان أحلامه وأمانيه التي لم تتحقق. ولما كان المسرح يهدف إلى الأفضل والأحسن، فإن تعامله مع الواقع كان تعاملا نقديا، يرفض الطالح ويثبت الصالح، يحب الأبطال الأخيار، ويمقت الأشرار.

نسجل هنا في العملية المسرحية أنها وجدت لتقييم الواقع الإنساني، محاولة إعطاء ملاحظات أساسية عن سلوكه، لذلك نجد عوالم المسرح لا تهتم بنقل الحياة كما هي، وإنما تحاول أن تستمثل* الحياة وفق ما يجب أن تكون، اعتبارا من أن المسرح يرى في الحياة اليومية العادية حياة غير منظمة وغير مستقرة، تقوم على الفوضى ومبدأ القوة والسيطرة، لذلك يعمل المسرح من

*- تستمثل: بمعنى محاولة جعل الحياة مثالية

هذه الزاوية على رفضها، ومن زاوية أخرى يحاول تجاوز هذه الرتابة والفوضى إلى عالم يراه أفضل وأحسن، عالم نموذجي ينظر إلى الواقع على أنه مملوء بالأخطاء والهنات.

من هنا بدأ النقد المسرحي يتشكل وفق المتون المسرحية التي كتبت في القديم على يد المنظر الإغريقي " أرسطو"، هذا الأخير أعتمد في دراسته النقدية على مجموع النصوص التي كتبها الشعراء اليونان أمثال:" إسخيلوس، صوفوكليس، ويوربيدس، ولولا الدراسات النظرية المسرحية، لما وصلنا هذا الكم من المسرحيات القديمة.

مر المسرح عبر مراحل تطوره بعدة تجارب مسرحية، أسواء كان هذا على مستوى التأليف المسرحي أم الإخراج، أو على مستوى الحركة النقدية التي كانت تواكب العملية الإبداعية بشقيها النصي والركحي، وكانت تعطيها دفعا وسيرورة زمنية، مما مكن أهل التنظير المسرحي بالاشتغال على الأعمال المسرحية من منظور نقدي، حتى يستطيع المتنوج المسرحي أن يتطور ويثرى فنيا وفكريا، ويصبح بعد ذلك قابلا للعرض والاستمرار أيضا.

وعندما نتحدث عن الحركة النقدية في الجزائر التي هي محور البحث والموسوم بـــ **"طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر"**، أمكننا القول إن هذه الأخيرة تعتبر حركة بطيئة مقارنة بالتراكم الإبداعي الذي بدأ مع مطلع القرن الماضي، والذي لم يجد وعاء نقديا كافيا يتم من خلاله فحص النصوص المسرحية والتمعن في جودتها الفكرية والجمالية، وهذا يعتبر بطبيعة الحال مسارا سلبيا في عمل النقد المسرحي في الجزائر، إذ لم يعمل بصورة كافية على رصد التجارب المسرحية المنتجة بطريقة تجعلها أكثر نضجا.

آثر البحث من هذا المنطلق أن يتناول إشكالية النقد المسرحي في الجزائر، وما هو دورها في تطوير العملية الإبداعية؟

وللإجابة على هذه الإشكالية، يطرح البحث عدة تساؤلات فرعية هي:

– ما هي طبيعة الكتابة الدرامية؟ وما أهم الاتجاهات المسرحية التي سادت تلك الكتابة؟

- كيف يمكن تصنيف تلك التجربة المسرحية وفق الاتجاهات الفنية؟
- ما هي طبيعة العمل الإخراجي؟ وما أهم التيارات التي سيطرت على الإخراج؟
- كيف يمكن تحديد التجارب وفق التيارات الإخراجية العالمية؟
- ما هو موقف النقد المسرحي في الجزائر من هذه الحركة؟ وكيف ساهم في تطوير حركة التأليف والإخراج المسرحيين على السواء؟

للإجابة على هذه الأسئلة قسم البحث إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

أما المدخل فقد تناول ماهية المسرح وماهية النقد، والعلاقة التي تربطهما منذ النشأة.

أما الفصل الأول فعنى بـــ **"الكتابة الدرامية في ضوء الاتجاهات المسرحية"**، وفيه تم تبيان عناصر الكتابة الدرامية. وكذا أهم الاتجاهات المسرحية في هذا المجرى، ثم يدخل البحث إلى تجربة المسرح الجزائري وفق هذه الاتجاهات.

يعالج الفصل الثاني **" الإخراج المسرحي في ضوء التيارات الإخراجية الحديثة"** وفيه تم التطرق إلى عناصر الإخراج المسرحي، وأهم التيارات الإخراجية، ثم تجربة المسرح الجزائري وفق هذه التيارات.

ينتقل الفصل الثالث من البحث إلى **"النقد المسرحي في الجزائر"** فيبين طبيعته وأصنافه، ثم حاول الإجابة على أسباب عدم تكافؤ الحركة النقدية في الجزائر مع التراكم الإبداعي في المسرح وكيف كان لهذا التخلف دور سلبي في تطوير الحركة المسرحية في الجزائر.

يخلص البحث في الأخير من خلال الخاتمة إلى مجموعة من النتائج والاقتراحات التي تمكن الحركة النقدية في الجزائر من لعب دورها المنوط.

وقد اعتمد البحث على منهج توافقي يجمع بين **المنهج التاريخي** الذي يقوم على التأريخ للحركة النقدية عبر مراحل تطور المسرح الجزائري، **والمنهج النقدي**، الذي يساعد على إيضاح المقاربات الجمالية والفكرية للمسرح الجزائري، ودور النقد في تطوير العملية الإبداعية.

ككل بحث يجد صاحبه نفسه أمام دوافع ذاتية وأخرى موضوعية تدفعه إلى الولوج في عوالم بحثه، ولهذا فإن ما حفز الباحث على اختيار هذا الموضوع، هو الرغبة في التعرف على عوالم المسرح الجزائري من خلال حركته والنقد الذي رافقها، وحتى يكون له رصيد معرفي يساعده على إكمال مسيرته في هذا التخصص الذي أحبه بالممارسة والتكوين.

من جهة أخرى فإن البحث يحاول أن يرصد واقع الحركة النقدية في الجزائر وفق متونها المعتمدة – انطباعية أو متخصصة- حتى يُكَوِّن رصيد معرفي يساعد الدارسين في هذا التخصص على الولوج بصورة متخصصة إلى مجال النقد المسرحي في الجزائر.

من جهة أخرى فقد اعترض البحث مجموعة من الصعاب كانت تقف حجر عثرة أمام إتمامه، وربما أكبر عائق هو نقص المراجع التي تهتم بالحركة النقدية في الجزائر، وكذلك صعوبة الاتصال بالفاعلين في الحقل المسرحي على مستوى المؤسسات الثقافية المترامية عبر أرض الوطن، وهذا حتما يدفعنا إلى الأسف أحيانا، زيادة على صعوبة التوصل إلى أرشيف الصحافة الوطنية التي تهتم بالحقل المسرحي.

وما يمكن ملاحظته على متن البحث أنه لم يتعمق في بعض الخصائص سواء على مستوى الكتابة أو الإخراج، وهذا كون العناصر التي لم يتعمق فيها البحث، إنما يريد لها أن تشكل موضوع دراسات مستقبلية.

حاول البحث أن يكون موضوعي إلى أبعد الحدود، وهو في هذا لا يدعي الكمال بل ما سقط منه ربما يكون أكبر مما رصده، ولهذا نرجو من أساتذتنا أن يرشدونا إلى هناتنا، حتى نتفادها مستقبلا.

المدخل

أ. ماهية المسرح:

يعد المسرح من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان منذ أن كان في عهده الأول حيث حاكي الظواهر التي كانت تبدر له في مخياله الفني، ولهذا الغرض شكل الفن المسرحي أهم رافد من روافد الفن في العهد الإغريقي. وقد اشتمل في طياته على عدة فنون أخرى، كالرقص، والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون.

من هذا المنطلق يمكن القول أن فن المسرحية هو من أكثر فنون الأدب تعقيدا وشمولية، لهذا ينبغي على الفنان المسرحي أن يتوفر على ملكة واسعة من الخيال والتجربة الإنسانية. وكذا التركيز من أجل الإحاطة بمشاكل الحياة الإنسانية، وتجسيدها على خشبة المسرح بصورة فنية تؤدي رسالتها من غير نقص ولا إجحاف[1].

وتحمل المسرحية، من الناحية الفنية والناحية الإخراجية، في طياتها عدة جوانب بداية بالنص المكتوب والذي يطلق عليه النص الدرامي Dramatic texte وهو:" نص المؤلف أي الخلق Fiction والمصمم خصيصا للتمثيل على المسرح والمبني على أساس التقاليد والأعراف Conveation الدرامية المتعارف عليها، وهو عادة ما يسبق النص المسرحي، ثم يصاحبه بعد بداية العرض"[2]، فالنص الدرامي يعد كغيره نصا أدبيا قراءته كما تقرأ الرواية والقصة.

أما النص المسرحي فإنه يحوي النص الدرامي بكل جوانبه وجزئياته وإرشاداته التي وضعها المؤلف، تنضاف لها الآلية الإخراجية التي تحول النص الدرامي من صورته المقرؤءة إلى صورته المرئية.

---

[1] – ينظر ميراث العيد،الأدب المسرحي نشأته وتطوره،رسالة ماجستير،إشراف عبد المنعم تليمة،جامعة القاهرة،1998.ص32.

[2] – شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001، ص02.

ويعتبر النص المسرحي " ذلك النص الدرامي المكتوب بعد أن تتناوله يد المخرج ومجموعة العمل، من مصممي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحية وغيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة"[1].

إذا عدنا إلى فن المسرحية فإنها كانت بداية تعرف نوعين من العروض، وهما المأساة Tragidia والملهاة Comidia وقبل التطرق إلى هذين النوعين الأساسيين لبداية المسرح، يصبح لزاما علينا الولوج إلى معنى كلمة مسرح أولا، إذ وبشكل مبدئي" فقد اشتقت الكلمة من يفعل To do أو يعمل To act. الشائع لكلمة مسرح في الكلمة الإنجليزية، Théâtre وهي أيضا مشتقة من كلمة إغريقية تعني يرى To see أو يشاهد To view "[2].

ونجد تعريفا مقربا للمسرح في دليل أكسفورد للمسرح والذي وضع تعريفين للمصطلح.

التعريف الأول: المسرح مصطلح يطلق على كل ما يؤلف من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما، وفي فترة زمنية معينة.

التعريف الثاني: مصطلح يطلق على كل موقف مسرحي ينطوي على صراع يتضمن تحليلا لهذا الصراع، ضعن طريق تخيل شخصيات مسرحية تتصارع فيما بينها[3].

بينما يعتبر الناقد والكاتب المسرحي (درا يدن): " أن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة حية تجسد الطبيعة الإنسانية وتعيد العواطف والأحاسيس والأمزجة

---

[1]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 02.

[2]- ينظر ميراث العيد، الأدب المسرحي، نشأته وتطوره، م س، 37.

[3]-Phillips Hartnoll,The Oxford Companion to the Theater,Oxford university Press,newyork,1983,p 227.

والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه"[1].

ويرى جوردن كريج:" أن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنه إدماج لكل العناصر، بداية بالفعل الذي يعد لب التمثيل، واللغة والعبارات والحوار الذي يشكل قوام المسرحية، والإيقاع الذي يعتبر جوهر فن الرقص"[2].

كما يرى جرين وود:" أن المسرحية هي نص يمثل على خشبة المسرح بواسطة شخصيات إنسانية حقيقية"[3].

تذهب العديد من التعريفات والإيضاحات في جلها إلى التوليف بين النص المكتوب والعرض المسرحي على خشبة المسرح. وبهذا فإن كلمة مسرح قد عرفت دلالات عدة عبر التاريخ الإنساني، هذه الدلالات تظهر من خلال تنوع وتعدد النظرة إلى هذا الفن، فاستخدمت كلمة مسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، ويعتبر أرسطو أن فنون الشعر التي تقوم على المحاكاة كالملحمة والتراجيديا تحقق المحاكاة من خلال الفعل، وقد كان ذلك وراء النظرة التي تحكمت لفترة طويلة بالنقد الغربي حيث اعتبر المسرح جنسا من الأجناس الأدبية[4].

تستخدم كذلك كلمة مسرح للدلالة على عدة أشكال فنية تدور في نفس الإطار، فهي تستعمل مثلا للدلالة على شكل من أشكال الفرجة، في عملية قوامها الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى، وفي هذه الحالة يعتبر المسرح فنا من فنون العرض

---

[1]– د مجدي وهبة، د. محمد عناني، درا يدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964، ص 67.

[2]-Edowrd. Gorden. Craig. Ltd. The Art of the theatre, William Hlimann. L td. London. 1975. P.138.

[3]-OrmerodGreen Wood,the ply wright. Sir.Isaac pittman.And sons.Ltd. London. 1950. P12.

[4]– ينظر،د حنان قصاب،د.ماري إلياس،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 422.

"وتستخدم كلمة مسرح أيضا للدلالة على المكان الذي يقوم فيه العرض، فيقال مسرح الأديون ومسرح الغلوب، وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمة Théâtre وكلمة مسرح، فكلمة Théâtre مأخوذة من اليونانية theatron التي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة...وكلمة مسرح باللغة العربية مأخوذة من فعل سرح وكانت تستعمل في الأصل على مكان رعي الغنم، وعلى فناء الدار"[1].

وبهذا المعنى يصبح لكلمة مسرح معنى حسي ملموس يذهب إلى المكان أو القاعة التي يعرض فيها العمل المسرحي. في سياق آخر تعد كلمة الدراما فكرة مسرحية ظهرت مع ظهور المسرح، فقد عرفها أرسطو بأنها" تلك المنظومات (المسرحيات) التي تقدم أشخاصا وهم يؤدون أفعلا"[2].

بينما يعرف الدكتور إبراهيم حمادة الدراما كما يلي:" هي كلمة يونانية الأصل Dran ومعناها الحرفي يفعل، أو عمل يؤدى، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة Drama إلى معظم لغات أوربا والكلمة تعني مدلولين، أولا النص المستهدف عرضه فوق خشبة المسرح أيا كان جنسه أو لغته، ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل ونطق الكلام، أما المدلول الثاني فالدراما تعني المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة أو الأسيفة، والتي تعالج مشكلة هامة علاجا مفعما بالعواطف، على أن لا يؤدي إلى خلق إحساس مأساوي"[3].

[1]– ينظر د. حنان قصاب، د. ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص 422.

[2]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص 73.

[3]– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، 1985، ص 113.

وانطلاقا من هدا المدلول الثاني لكلمة دراما، فإننا نفهم أن العمل الدرامي له نهاية إما أن تكون مأساوية أو سعيدة، ووفق هذه النهاية قسم أرسطو العمل الدرامي إلى نوعين أساسيين هما التراجيديا والكوميديا.

فالتراجيديا* حسب أرسطو هي محاكاة** لفعل جاد وتام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير*** [1].

أما الكوميديا**** فهي حسب أرسطو دائما:" محاكاة لأناس أردياء أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى، ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك كمثال يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه"[2].

*** تتركب كلمة التراجيديا، Tragàdia من لفظتين Tragos، بمعنى جدي أو ماعز، ومن Oide بمعنى " نشيد أو أغنية. ،أنظر أرسطو فن الشعر، ص 63.**

**** المحاكاة: mimrisis مصطلح نقدي، استعمله أفلاطون قبل أرسطو، وكان معروفا وقت ذاك للتفريق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، والمصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى " العرض" أو إعادة العرض، أو الخلق من جديد. أنظر، أرسطو فن الشعر48**

*****التطهير: من أعقد المصطلحات الأرسطية التي دار حولها جدل طويل، ويحدث التطهير من خلال عاطفة الشفقة والخوف من منطلق أنهما وسيلتان لتطهير الروح من الطمع والشهوة، لأن المأساة هدفها التعليم، شريطة أن تتوفر على الإقناع والمنطقية، والملهاة تدعو إلى الطريق القويم من خلال عرض درامي مصحوب بالضحك والدعابات الساخرة وبهذا يحدث التطهير بالخوف والشفقة في التراجيديا، وبالوقوف على أخطاءنا في الكوميديا .عد إلى كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة د. إبراهيم حمادة، ص 102.**

[1]– أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، م س، ص 95.

****** الكوميديا: كلمة Komoidia ستتركب من Komos بمعنى الحفل والصخب، ومن Olieden بمعنى يغني أو ينشد.**

[2]– أرسطو، فن الشعر ، م ن، ص، 88.

تطور فن المسرح عبر العصور انطلاقا من العصر اليوناني الذي يعد بحق المهد الأول لولادة الفن المسرحي وصولا إلى العصور المتتالية ، حتى وصل إلى ما هو عليه الآن من تعدد في المدارس والرؤى. كما تعددت معاني هذه الكلمة في أوربا مع تجدد العصور من الحضارة اليونانية إلى الرومانية، فالقرون الوسطى فالعصر الحديث.

أما بالنسبة للعرب، وباعتبار انعدام المسرح في الحضارة العربية القديمة، فقد كان هناك لغط في استعمال وتسمية المسرح والدلالة عنه، وبدأت أولى الإشكالات بترجمة بشر بن متى لكتاب (فن الشعر)، " حيث استعمل كلمة المديح والهجاء للكوميديا والتراجيديا أما ابن سينا فقد استعمل في تعليقاته على هذا الكتاب كلمتي (طراغوذيا، وقوموذيا)، كما وردتا في النص الأصلي..."[1]. وهكذا ظل الغموض حول هذا الفن إلى غاية القرن التاسع عشر عندما ولج الرواد الأوائل للمسرح العربي هذا المجال، حاولوا تكييف كلمات من اللغة العربية تتواءم وهذا الفن، فتنوعت المصطلحات في هذا المجال. ونذكر منها على سبيل المثال كلمة (سبيكتاكل) استعملها رفاعة الطهطاوي للدلالة على العرض المسرحي، (التياتر) للدلالة على مكان العرض، أما كلمة مسرح فإنه يبقى مجهولا من استعملها لأول مرة، إلا أنها كانت ملائمة لهذا النوع من الفنون، كما يمكن أن تكون كلمة مسرح مأخوذة من فعل سرّح عنه بمعنى فرج عنه[2].

وهكذا فإنه يمكن القول أن المسرح في مكنونه عمل إبداعي مهما تعددت تعريفاته، يستعمل الخيال في صناعة الفرجة ويوحي بالحقيقة وإن كانت نسبية[3]. كما يعتبر المسرح الفن الذي يزاوج بين النص والعرض في غايته، وبين ازدواجية التلقي بين الممثل والجمهور وكذا مكان الأداء.

---

[1]– د. حنان قصاب، د.ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص 424.

[2]– ينظر م ن، ص 425/424.

[3]– ينظر ميراث العيد، الأدب المسرحي نشأته وتطوره، ص 76

وقد انفتح المسرح على فنون أخرى مثل الرقص الموسيقى، وغيرها من الفنون وباتساعه واتسعت أهدافه ومراميه وحيز تنفيذه، فكان لزاما تأطيره وأقلمته وفق منظور يحدد معالمه وأهدافه.

– وظيفة المسرح ودوره في الحياة الإنسانية:

الكاتب المسرحي عندما يكون بصدد كتابة نص مسرحي، إنما يضع في ذهنه أنه يصور أفعالا إنسانية مرئية لا مسموعة أو مقروءة فقط، وأن هذه الشخصيات التي تتحرك ونراها على خشبة المسرح إنما تؤدي أفعالا اجتماعية لا فعل فردي معزول، ولهذا كان المسرح أكثر الفنون صعوبة يحتم على والجه التحكم في مقتضياته المختلفة من قصة أو نص مكتوب وممثلين ومسرح، باعتباره بناء يؤدي فوقه العمل المسرحي، وكذا الجمهور والحوارات الملقاة وكل ظروف العمارة المسرحية، بحيث تتضافر كل الظروف المسرحية من أجل الوصول إلى عمل فني مسرحي متكامل.

ونسجل في هذا الإطار، أن العملية المسرحية وجدت لتقييم الواقع الإنساني محاولة إعطاء ملاحظات أساسية حول السلوك الإنساني، انطلاقا من نقل هذه الحياة كما يجب أن تكون لا كما هي في الواقع، إذ يحاول المسرحي أن يتجاوز الرتابة والفوضى في الواقع منتقلا إلى عالم يراه أفضل وأحسن. ومن هنا تبدأ العملية النقدية في المسرح أولا من حيث أن المسرح نقدا للواقع في حد ذاته، ثم يأتي نقد النقد ليبين الغث من السمين في العملية المسرحية.

ب- ماهية النقد:

تبدأ العملية النقدية انطلاقا من متون المسرح ووفق أنساقه القديمة والجديدة وهذا انطلاقا من البدايات الأولى للمسرح اليوناني، حيث ارتبطت العملية النقدية ارتباطا وثيقا بالمسرح منذ نشأته وهذا يبدو جليا خاصة مع المنظر الأول (أرسطو) الذي اعتمد في دراسته النقدية على مجموع النصوص التي كتبها الشعراء اليونان أمثال(إسخيلوس، صوفوكليس، يوربيدس). والعملية النقدية سواء في المسرح أو في غيرها من فنون الأدب تكون مرادفة للعمل الفني، إذ لا يعقل أن يتم نقد شيء لم يرى النور بعد.

وإذا انتقلنا إلى تبيان أهم عوالم النقد فإننا سنروح أولا إلى بعض التعريفات الاصطلاحية واللغوية لهذا المجال كي نتبين ماهيته ، ثم دوره في غربلة الفنون الإنسانية.

يرجع النقد من المنظور اللغوي عند العرب إلى نقد الدراهم، وتمييز جيدها من رديئها[1]. كما تعتبر لفظة " الخدش" أو الشق من أقدم المعاني الحسية لكلمة "نقد"؛ إذ يقال:(نقد أرنبة أنفه) أي خدشها أو شقها. ويقال: "(نقد الطائر الأرض بمنقاره بحثا عن الحب)، أي شقها ليستخرج منها الحب"[2]. كما تطلق على فصل الأغنام الجيدة من الرديئة، ويبدو أن النقاد أو الراعي هو الذي كان يقوم بهذه المهمة"[3]. و"بعد ظهور العملة المعدنية محل الماشية في البيع والشراء، أطلق على تمييز الدرهم الأصيل من المزيف اسم نقد"[4].

بعد هذا اتسع مفهوم كلمة النقد من الخدش النفسي أو المادي إلى الخدش المعنوي، "فأصبح يطلق على خدش الكلام، وفصل جيده من رديئه، وأصيله من زائفه، ثم

---

[1]- ينظر بدوي بطانة، دراسات في نقد الأدب العربي، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د ت، ص 19.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، حرف الدال، فصل النون، المجلد 11 دار صادر بيروت، ط03، 2004، ص 177.

[3]- المرجع نفسه، ص182.

[4]- د. عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2001، ص 12.

بعد هذا اختص أكثر بالنصوص التي تحظى بشيء من الصياغة الفنية المتقنة والموسيقى كالشعر مثلا"[1]. وبهذا يمكن القول أن النقد قد أخذ مواضعتين، الأولى تروح إلى النقد الفني الذي ينجلي في غايته إلى التمييز بين الرديء من الأعمال وجيدها، والثانية علمية تنبري لمعرفة الأمر الأصيل من الزائف. وعلى أية حال فإن التطور الدلالي لهذه اللفظة في الثقافة العربية ينتهي إلى أن كلمة (نقد) تستعمل بمعنيين، معنى فني جمالي، ومعنى علمي.

أما في الآداب الغربية الأوربية فإنها تستعمل كذلك بمعنيين " معنى فني ومعنى علمي، ويطلق على النوع الأول النقد الفني، بينما يطلق على النوع الثاني اسم النقد التاريخي"[2]. على هذا المنوال يمكن أن نقول أن النقد قد يكون علما في جانبه النظري كالتنظير لأسس عمل أدبي معين كالمسرح مثلا، وقد يكون فنا وهذا في جانبه التطبيقي كدراسة مقتضيات الخشبة المسرحية وإطارها العام. ويقول (لاسل كرومبي) في هذا الاتجاه:"ومع إيماننا بأن النقد النظري له مجاله، وأن النقد التطبيقي له مجاله الخاص به، فلا ينبغي الفصل بين الجانبين في العمل النقدي فكلاهما مكمل للآخر"[3].

وإذا انتقلنا إلى النقد المسرحي الذي لا يكتمل إذا لم يزاوج بين النص والعرض هذا المصطلح يشمل في طياته أطر متعددة ومتنوعة، فهو يقوم بدراسة الحركة المسرحية نصوصا مكتوبة وعروضا مؤداة، كما يهتم النقد المسرحي بكتاب المسرح، ومخرجي العروض المسرحية والممثلين الذين يعدون الرابطة الأساسية بين نص المؤلف ونص المخرج. كما يهتم النقد المسرحي بتاريخ المسرح، والمفاهيم والمصطلحات المسرحية، كل هذا يمكن

---

[1]– د. عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ، ص 13.

[2]– المرجع نفسه، ص 13.

[3]– لاسل كرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض، بيروت، د ت، ص 12.

أن يصدر في كتب أو مجلات مختصة، كما يمكن أن تبث عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة[1].

مصطلح النقد المسرحي، مصطلح يتمايز استخدامه بين اللغات إذ يجدر في هذا الإطار ذكر التمايز في استخدام مصطلح النقد المسرحي بين اللغة النقدية الأنجلوساكسونية واللغة النقدية الفرنسية، " ففي اللغة النقدية الفرنسية وتلك المتأثرة بها يتم التمييز بين الدراسات المسرحية Etudes théâtrales التي تتم في الجامعات والمجلات المختصة، وبين تعبير النقد المسرحي La critique dramatique الذي يستخدم لتسمية ما يكتب على المسرح في الصحافة ووسائل الإعلام، أما في اللغة النقدية الأنجلوساكسونية وفي اللغة العربية فيشمل تعبير النقد المسرحي المجالين معا"[2].

هذا وقد تجلت صورة النقد انطلاقا من المعلم الأول أرسطو وحتى اليوم بفعل جهود أفراد ومؤسسات أوصلت النقد ليكون علما قائما بذاته، فصار يحلل العمل الفني انطلاقا من ربطه بسياقه التاريخي والاجتماعي والإنساني. ومن ناحية أخرى فإن النقد بصفة عامة والنقد المسرحي على وجه الخصوص استفاد من مناهج البحث التي أفرزتها العلوم الإنسانية، فظهر ما يسمى " النقد النفسي Psycho critique، والنقد الاجتماعي Socio.critique،والنقد التيماتي Thématique،والتحليل البنيوي،Analyse. Structural والتحليل السيميولوجي، Analyse.Sémiologique، هذان الأخيران استندا إلى علوم اللغة ونظرية التواصل"[3].

---

[1]– ينظر حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص 501.

[2]– حنان قصاب، ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص 501.

[3]– م ن، ص 506.

هذه المناهج وغيرها التي اعتمدها النقد في دراسته، سواء النظرية أو التطبيقية جعلته يتطور تطورا رهيبا فتح آفاقا رحبة للدراسات المسرحية من أجل الإحاطة بهذه العملية من شتى جوانبها.

العلاقة بين المسرح والنقد:

إذا كان لزاما على الفنان المسرحي أن يصبر أغوار النفس الإنسانية ويصور الفعل الإنساني بكل إيجابياته وسلبياته ممثلة ومسموعة ومرئية، بتحريك الممثلين على خشبة المسرح في كلية متآلفة يتفاعل كل واحد من خلالها مع الآخرين، في وسط اجتماعي يجمع بينهم من خلال علاقات إنسانية يجليها الصراع الذي هو جوهر الدراما، فيكون الفعل ورد الفعل بين الفرد والجماعة أو بين الفرد ونفسه، من خلال قالب قوامه الممثلين والملابس والعمارة المسرحية والمتلقي وغيرها من العناصر المكونة للعرض المسرحي بداية بالنص المكتوب الذي تتجلى من خلاله الشخصيات والحوار واللغة والصراع وغيرها من عناصر النص، ووصولا إلى العرض بما يحمله من ديكور وموسيقى وعناصر أخرى، من أجل إيصال رسالة فكرية إلى المجتمع، وهذه الرسالة لا يمكن بأن تصل بأتم معنى الكلمة إلا من خلال تضافر جهود المثقفين في التعريف بأهمية هذا الفن، فالكاتب أو المخرج المسرحي لا بد له من جمهور يشاهد ما جادت به قريحته من أفكار، ولا بد له كذلك من ناقد يقومه ويوجهه.

وإذا كان لفن المسرح حاجة ماسة لكتاب قادرين على إرساء هذا الفن، فإن هؤلاء الكتاب بحاجة هم أيضا إلى نقاد يقومون فنهم وما جاءت به قرائحهم، إذن فالعلاقة بين المسرح والنقد لا تخلو من أن تكون علاقة تكاملية، فلا نقد بدون مسرح، ولا مسرح بدون نقد.

لهذا على الناقد المسرحي أن يزود نفسه بكافة الوسائل التي تستطيع أن تؤهله لكي يكون دعامة في إيصال رسالة المسرح الفنية والإنسانية، وتنقيحها مما قد يشوبها من سطحية وابتذال ورداءة، لهذا فإن الناقد لابد أن يكون على دراية كاملة ووعي تام بمهمته ووظيفته في نقد العمل المسرحي.

والمتعارف عليه عند أهل المسرح أن العملية المسرحية هي عملية مركبة، والكاتب المسرحي حين يكتب مسرحيته لا يكتبها للقراءة وحسب، وإنما أول ما يجلو في خلده هو المتلقي المسرحي، بمعنى أن العمل المسرحي لا يتم بمجرد تأليفه وإنما يتم في الواقع بعد إخراجه وظهوره على خشبة المسرح، من هنا تأتي عملية النقد التي لا تكتفي بدراسة النص المكتوب وقراءته واستيعاب ما فيه، بل تتعدى وظيفة الناقد النص إلى الإخراج والعرض المسرحي بعد تمام أدائه على خشبة المسرح.

من هذا المنطلق يمكن القول أن الناقد المتمكن، هو الذي يكون ملما أولا بالكاتب الذي هو بصدد نقد عمله من جميع النواحي الفكرية والفنية، وحتى العصر الذي عايشه وما يسود هذا العصر من قيم وتيارات أدبية[1]، من هنا يمكن الإشارة إلى العلاقة الترابطية التكاملية بين المسرح والنقد، فلا ضير إن قلنا أن المسرح باعتباره فن من فنون الأدب يأتي قبل النقد ثم تأتي العملية النقدية لتثقيفه، كون النقد يتخذ من المسرح والعوالم الأدبية الأخرى موضوعا له، ومن هنا ينشأ الفرق بينهما، فالمسرح موضوعه الطبيعة والحياة الإنسانية بكل ما تحمله من أفكار ومتناقضات، بينما يحمل النقد في موضوعه العملية المسرحية باعتبارها أدبا، إذن النقد المسرحي وليد العملية المسرحية ذاتها، إذ يخرج منها ليبين مواطن القوة والضعف فيها، وهذا من أجل تقويمها والدفع بعجلتها إلى أفق أرحب. كاشفا بذلك أصالة العملية المسرحية من عدمها، ومميزا بين جيدها ورديئها.

[1]– ينظر محمد زكي العشماوي،دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت،1983، ص270.

ثم إن موضوع الفن بعامة والمسرح بخاصة، لا بد له من ضوابط علمية ومعايير موضوعية تفرق بين الغث والسمين، حتى يتسنى لها إيصال معالم فكرها البناء إلى المتلقي وإلا فستكون الأمور في يد دخلاء على هذا الفن يعيثوا فيه فسادا، وفي هذا الصدد يقول الدكتور نبيل راغب:" نظرا لخلو الفن في العالم العربي من الضوابط العلمية والمعايير الموضوعية التي تفرق بين الإدعاء والأصالة، فقد وجد المدَّعون في الفن تجارة رابحة ناتجة عن شعبيته بين مختلف طبقات الجماهير، وانشروا انتشار النار في الهشيم لعدم وجود النقد العلمي الواعي الذي يكشف عن حقيقتهم أمام الجمهور"[1]. لهذا فالحركة النقدية هي غربال الأدب، فكما نجد الراعي يرعى غنمه ويحاول أن يوفر لها أخصب أنواع الكلاء كي ينتج أجود نوعية للأغنام، فإن المسرح لا يكون رفيعا راقيا إلا إذا كان معه نقد يبين الصالح من الطالح ويميز الخبيث من الطيب، وإن غابت الحركة النقدية الجادة فسيهيم المسرح إلى بئر سحيق من الرداءة والضعف.

حتى تكون العملية النقدية فعالة، لا بد أن يتوفر للمتلقي نوع من الدراسات العلمية والإعلامية المميزة، وكذا يجب على الناقد المتجرد لهذه العملية أن يمتلك ناصية الأبجديات النقدية التي تروح به إلى وضع المصطلحات الفنية موضعها وتحدد الأشكال والتعريفات المتخصصة في إطارها الحقيق.

فإذا كان لزاما على الفنان المسرحي أن يتتبع واقع مجتمعه بكل سلبياته وإيجابياته، مبادرا إلى اجتثاث ما هو سلبي ومزكيا لما هو إيجابي من خلال فنه ومسرحه، داعيا بذلك متلقي فنه إلى مقاومة قسوة الحياة بأمل بناء غد أفضل، فإن على الناقد المسرحي أن يكون بدوره مسلحا بكل ما من شأنه أن يقوم العملية المسرحية ويوضح رسالتها من جهة وكذا يروض جانبها الفني من جهة أخرى.

[1]– د. نبيل راغب، دليل الناقد الفني، مكتبة غريب، د ط، د ت، ص03.

إذا كانت العملية المسرحية كما سبق الذكر وليدة تزاوج بين النص والعرض فالعملية النقدية يجب أن تكون ملازمة لها في شقيها، أولا من ناحية الكتابة ثم من ناحية الإخراج، إذ يتحتم على الناقد أن يدرس العلاقة بين النص المقروء والنص المعروض فيكشف عن فهم المخرج للنص وقدرته على استنطاق أفكار المؤلف، وكذا الكشف عن قدرة المخرج في اختيار عناصر العرض المسرحي ككل[1] .

إذن فالعملية النقدية في روحها وليدة العملية المسرحية، ولا تكون إلا بها. وعلى المنبري لهذه العملية أن يتمتع برصيد ثقافي واسع على المستويين النظري والتطبيقي ليكون له باع في تطوير العملية المسرحية.

[1]- ينظر محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، م س، ص 272.

الفصل الأول

الكتابة الدرامية في ضوء الاتجاهات المسرحية.

المبحث الأول: خصائص الكتابة الدرامية

- **عناصر الكتابة الدرامية:**

أ- **الفكرة:**

ب-**الحبكة:**

ج- **الشخصيات:**

د- **الفعل الدرامي**

ه- **وحدة الزمان**

و- **وحدة المكان**

ز- **الصراع**

ح- **الحوار**

ط- **اللغة**

المبحث الثاني: الاتجاه الكلاسيكي في تجربة المسرح الجزائري

1. **خصائص الاتجاه الكلاسيكي:**
2. **تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الكلاسيكي.**

المبحث الثالث:الاتجاه الرومانسي في المسرح الجزائري.

1. **خصائص الاتجاه الرومانسي:**
2. **تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الرومانسي:**

المبحث الرابع: الاتجاه الواقعي في المسرح الجزائري.

1. **خصائص الاتجاه الواقعي:**
2. **تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الواقعي:**

المبحث الخامس: الاتجاه الملحمي في المسرح الجزائري:

1. **خصائص الاتجاه الملحمي:**
2. **تجربة المسرح الجزائري في الإتجاه الملحمي:**

المبحث الأول: مبادئ الكتابة المسرحية

تعتمد الكتابة المسرحية بوصفها شكلا من أشكال التعبير، على بنية درامية قوية تميزها عن باقي الأجناس الأخرى، ومن خلالها يستمد النص المسرحي شرعيته الفنية، بطريقة تجعله يختلف عن المتون الأخرى المعروفة كالرواية والقصيدة وغيرهما. لذلك تنبني المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص وتقويته.

نظرا لكون المسرح له رسالة انسانية يجب أن يؤديها، فالكاتب يجب عليه أولا وقبل كل شيء أن يتوفر له ذلك الإحساس الذي يجعله يقتنع بقيمة عمله الفني، بحيث يركز جهده على مضامين عمله الإنسانية، ومن الناحية الفنية يعتبر النص المسرحي روح العملية المسرحية برمتها، " فالنص هو العمود الفقري للعرض المسرحي، ولا أمل في إقامة عرض مسرحي ناجح ما لم يحسن اختيار النص الذي يحوي مقومات النجاح، رغم أهمية الإخراج والتمثيل وباقي عناصر العرض المسرحي"[1]. لهذا يجب الاهتمام أولا وقبل كل شيء بالنص المسرحي على اعتباره الدعامة الأولى والأساسية أكثر من أي شيء آخر لنجاح العملية المسرحية ككل.

يتطرق هذا الفصل إلى مجالات كتابة النص المسرحي محاولا إعطاء نظرة عن الكتابة المسرحية في الجزائر، باعتبار أن الهدف هو إعطاء نظرة عامة على خصوصيات الكتابة الدرامية. لتجسيد نص مسرحي يليق بالمتلقي الذي هو أساسا المعني الأول بالعملية الإبداعية.

---

[1]– د.حفناوي بعلي،أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دار هومة للنشر، ط1، 2002، ص 08.

1. عناصر الكتابة الدرامية:

تعتمد الكتابة الدرامية في جوهراها على عدة عناصر كالفكرة، والشخصيات والصراع والفعل وغيرها، تتآلف فيما بينها مكونة النص الدرامي الموجه للقراءة بين دفتي الكتاب. سنذكر أهم هذه المرتكزات والتي هي:

أ. الفكرة:

يرى بعض المنظرين " أن الفكرة هي موقف حيوي معين، ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي، هذا الحس يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم"[1]. وتبقى الفكرة محل جدل واستفسار بين المنظرين والدارسين، حيث يرى بعضهم أنها " مشروع أو موضوع أو بحث أو أطروحة أو فكرة جذرية أو فكرة أساسية"[2]، إلا أن لايوس إيجري يرى أن الفكرة هي المقدمة المنطقية لأنها تشتمل على جميع عناصر العرض[3]. فالمقدمة المنطقية هي التي تبرز لنا الأحداث التي وقعت قبل بداية المسرحية، ولكن تنكشف للمتلقي من خلال أحداث المسرحية.

ويبقى أرسطو المنظر الأول الذي تطرق إلى مفهوم الفكرة بوصفها أحد أهم العناصر المكونة للدراما، فيعرفها بقوله:" إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة..."[4]. فالفكرة هي التي تبين قدرة الكاتب على الخوض في موضوع معين بصورة درامية تبين للمتلقي بصورة واضحة ما يريد قوله المؤلف.

---

[1]- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص 43.

[2]- م ن، ص 45.

[3]- ينظر م ن، ص 45.

[4]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص 54.

كما يقول (جروج بيرس بيكر) في هذا الصدد: " كيف يمكنك أن تذكر لنا الطريق الذي سوف تسلكه ما لم تعرف إلى أين أنت ذاهب، والمقدمة المنطقية هي التي سوف تدل على الطريق"[1]. فالمقدمة المنطقية من خلال تعريفها للأحداث والمواقف التي وقعت قبل بداية المسرحية هي التي تبين وجهة نظر المؤلف وقدرته على التواصل دراميا مع متلقيه.

تدل التعريفات السابقة وغيرها على أن الفكرة هي الجانب العقلي والمنطقي والأهم لأي عمل درامي، ويأتي التأكيد على ذلك من خلال تفاعل مجوع العناصر الدرامية فيما بينها من أحداث وشخصيات وصراع تحت فكرة واحدة. الأمر الذي يجعل منها المنطلق الأول لكل نص مسرحي، فالفكرة من هذه الزاوية تعمل على تقديم موضوع المسرحية "والموضوع سواء كان قديم التطرق أو كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط، يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها"[2]. كون تحديد الفكرة يساعد المؤلف على الخوض في عمله الإبداعي بصورة واعية تجعله يركب الأحداث الفرعية تركيبا منطقيا يخدم الحدث الرئيس.

يعتبر المسرح وسيلة يستطيع من خلالها المؤلف نقل تجربته الاجتماعية بكل ما تحمله من متناقضات، لهذا لا بد أن تكون لكل مسرحية جيدة فكرة أساسية، واضحة المعالم، سليمة التكوين. "ومن الممكن أن يكون أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة. إلا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة ستبقى واحدة"[3]. إذن فالفكرة تبقى ذلك العنصر الارتكازي في تركيب المسرحية، وتدل على الهدف العام والجانب العقلي

---

[1]- نقلا عن شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 47/46.

[2]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س،ص 49.

[3]- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص 54.

والانفعالي فيها، وبمعنى آخر هي خلاصة المسرحية[1]. فالمسرحية تحمل من الأفكار والأيديولوجيات ما يؤهلها لتبوء الريادة في فنون الأدب، من خلال معرفة الكاتب لكيفية إيصال تجاربه الاجتماعية إلى المتلقي.

كما يمكن اعتبار الفكرة أساس العمل الدرامي، إذ لا يجب أن تكون جافة، بل لا بد لها أن تحمل في ثناياها أفكارا جزئية تغذيها، إلى أن تصل إلى هدفها في النهاية، "لأن الكاتب يأخذ المادة ثم يتبين ما فيها من إمكانات ثم ينفث فيها الحياة الضرورية، والتي تثير الاستجابة الضرورية لدى المتفرجين"[2]، والفكرة الجيدة لا بد أن توحي لنا بالشخصيات وأخلاقها وكذا الصراع القائم بين هذه الشخصيات وكذلك توحي لنا بالنهاية[3]. فالفكرة الجيدة هي التي تجعل المتلقي يتنبأ بالنهاية بصورة منطقية، بمعنى أن النهاية في العمل المسرحي لا يجب أن تكون مفاجئة، ولكن يجب أن تحدث النهاية وفق السير المتسلسل والمنطقي للأحداث

ويؤكد الدكتور إبراهيم حمادة بالنسبة للفكرة عند الكتاب المسرحيين على أنه "من الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية، أو موضوع مترابط الأجزاء يعبر عن معنى في ذهن المؤلف، يريد أن ينقله لمشاهديه، ومما لا شك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة، وفلسفته في معالجة الأمور، لأن المسألة فيها وجهة نظر ولكل إنسان وجهة نظره الخاصة التي تدفعه لمعالجة موضوع ما"[4]. فالفكرة في المسرحية هي الجوهر، وعلى المبدع أن يعي خطورة ما يطرحه من أفكار إن على مستوى النص أو على مستوى التجسيد، وعليه أن يحدد ويعرف جيدا ماذا يريد أن يقول ولماذا؟. فلما يتحدث مثلا عن فكرة معينة

---

[1]- ينظر فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001، ص 78.

[2]- بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة، دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964، ص 83.

[3]- ينظر، لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س، ص 58.

[4]- إبراهيم حمادة،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،دار الشعب،القاهرة،1977، مصطلح رقم،147،ص 121.

كالغيرة، أو الحسد، يجب عليه أن يكون على دراية كبيرة بمعنى هذه الأفكار التي يطرحها في نصه.

ب. الحبكة:

الحبكة في المسرحية هي التي تحول الحكاية إلى قصة مسرحية. " فهي التي تترابط فيها أحداثُ القصة بتسلسل منطقي. أي أنه حدث كذا ولذلك حدث كذا. وهذا التسلسل المنطقي هو الذي يخلق التشويق لأنه هو الذي يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات ويبلغ الصراع ذروته التي يسأل فيها المتفرج نفسه: ماذا سيحدث بعد ذلك؟"[1] . إذ تتألف الحبكة من مراحل ثلاث هي: (التمهيد – الوسط – النهاية). ففي التمهيد يقدم الكاتب شخصياته ويرمي الخيوط الأولى للحكاية. وفي الوسط يزج الشخصياتِ في لحظة تأزم الصراع. وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية التي يمسك فيها الكاتب بأنفاس المتفرج ويجعله يتساءل بلهفة: ماذا سيحدث بعد ذلك؟. وفي النهاية تنحلُّ الأزمات وينتهي الصراع وتُختَتم الحكاية.

تعد الحبكة في العمل الدرامي روحه ومحتواه، إذ يقول أرسطو:" الحبكة إذن هي الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي"[2].

كما يحددها الدكتور إبراهيم حمادة بقوله:" هي ذلك التنظيم العام للمسرحية ككائن موحد، إنها هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض، فهي روح العملية الدرامية"[3]. إذن فالمسرحية عبارة عن قصة يحركها الفعل الدرامي بتجسيد ذلك الصراع

---

[1]– فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 45

[2]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص 98.

[3]– د. إبراهيم حمادة، سلسلة كتبك، العدد 26، دار المعارف، القاهرة، 1977، ص 20.

بين مواقف الشخصيات، فهي كما قال عنها أرسطو محاكاة لفعل تام[1]. والفعل هو عبارة عن حكاية أو قصة كاملة لها بداية ووسط ونهاية.

أ- **البداية:** يقوم المؤلف في هذه المرحلة بتعريف الأحداث والشخصيات معرجا على المكان والزمان، كما يهتم بالأساس " بتعريف الموضوع وبخاصة الشخصيات الأساسية التي تطرح أفكار الموضوع المناقش، والتي تضفي حالة من التشويق والتطلع لما هو قادم[2]- ومن هنا تصبح البداية هي النقطة التي يفترض أن لا يسبقها شيء، ويفترض في الآن ذاته أن يليها شيء آخر[3]، يهتم كاتب المسرحية بالبداية، لأنها مقدمة الأحداث هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأن البداية هي البداية فلا بداية قبلها أو بعدها.

ب- **الوسط:** فيه يتم عرض الأحداث بكثافة "وهي تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه. كما يجب أن يعقبها شيء آخر بالضرورة"[4]. حيث تكون هذه المرحلة في طريقها إلى الذروة، التي يكون فيها التوتر والصراع في أعلى درجاته. انطلاقا من عدة أزمات صغرى تتآلف بينها موصلة إلى هذه الدرجة من الاحتقان.

ج- **النهاية:** "وهي مرحلة تعقب بالضرورة شيء آخر ولكن لا يعقبها شيء بالضرورة"[5]، وهي الجزء الأخير في العمل المسرحي فيه ينتهي الصراع. إنها محصلة الأحداث المسرحية، وما آلت إليه من نتائج، فالنهاية إذن هي مرحلة حتمية تتوج

---

[1]- ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، ص 67.

[2]- الدسوقي عمر، المسرحية، نشأتها، تاريخها، أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997، ص 385.

[3]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، م س، ص 28.

[4]- م ن، ص 31.

[5]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975، ص17.

تنامي الفعل الدرامي وتكشف عن القيمة الفكرية والدرامية والجمالية للعمل المسرحي.

وإذا كان الكاتب ملتزما بأصول الدراما، فإنه لا غرو من القول أن هذا الشكل هو أصلح أشكال الكتابة الدرامية، إذ يعتمد على منطقة الأحداث وترتيبها من بداية ووسط ونهاية، ويجب صياغة المسرحية في إطار حبكة متقنة، تمكن المتلقي من استيعاب الفكرة التي يراد إيصالها ، فالحبكة بطبيعتها الخاصة، تندرج تحت الحركة والفعل، ولهذا يجب أن يصل بها المؤلف إلى هدفه الأسمى الذي رسمه من خلال فكرته، ليصل إلى ما سماه أرسطو بـــ " التطهير Quat arsis *".

يجب أن يكون التشويق والإثارة ناجمين عن ذلك الإيقاع المحبوك، إذ لا يمكن تحقيق هدف التجاوب مع أحداث تسير خط رتيب الأمر الذي يستوجب تنويع الإيقاع حتى يمكن اللجوء إلى أسلوب التمايز بين الشخصيات والمواقف (حوار ثم حركة)، وكذا الشخصيات الثانوية، ثم تبيان مبدأي التعرف والتحول[1]. هذين المبدأين هما في الحقيقة يعملان على إعطاء نوع من التشويق والتعريف بشخصيات وأحداث القصة المسرحية، وهما يعنيان في كنههما تعرف الشخصية على مواقفها تجاه حدث معين، ثم تحولها من المعرفة إلى مجابهة ما سيلاقيها من صراعات، فتتحول نزاعاتها حسب تحول الأحداث المرافقة لها

*** التطهير: من أعقد المصطلحات الأرسطية التي دار حولها جدل كبير لأن أرسطو لم يقدم له تفسيرا دقيقا، فقد جال وصال حول هذا المصطلح العديد من المفكرين، يأتي التطهير من خلال عاطفتي الشفقة والخوف من منطلق أنهما وسيلتان لتطهير الروح من الطمع والشهوة لأن المأساة هدفها التعليم، شريطة أن تتوفر على الإقناع والمنطقية، والملهاة تدعو إلى الطريق القويم من خلال عرض درامي مصحوب بالضحك والدعابات الساخرة،عد إلى فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، بداية من الصفحة 102.**

[1]– ينظر غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، القاهرة، 1979، ص 52.

يوزع الكاتب سرعة الحركة الدرامية ، وتطور الشخصيات (نموها) والكشف عن دواخلها وتوظيف الأغنية، وظاهرة التكرار الذي يتخذ عدة دلالات تدعم بناء المسرحية مع استخدام كلمات تتآزر مع بعضها في ائتلاف واتساق، مجسدة الفكرة والنغمة، وذلك هو مفهوم الإيقاع في الحبكة". فالإيقاع يجب أن يآلف بين العناصر الدرامية من حبكة وشخصيات وحوار وصراع. حتى تتكون رؤية واضحة عن الحبكة المتكاملة بكل عناصرها، فيجد بذلك المتلقي نفسه أمام مسرحية جيدة الصنع، إن في عناصرها الدرامية، أو من خلال تناغم هذه العناصر عبر إيقاع محبك لا يؤذي نظر ولا سمع المتلقي، فيتابعها بكل ارتياح.

وتتميز الحبكة في المسرحية بسمات عديدة، قد تكون مكثفة أو غير ذلك في العمل الدرامي، وقد حددها الدكتور شكري عبد الوهاب في كتابه النص المسرحي كمايلي:[1]

الحبكة المكثفة	الحبكة غير المكثفة
– تظهر متأخرة في العمل الفني بقرب النهاية أو عند الذروة	– تظهر مبكرة في العمل الفني وتتحرك خلال سلسلة من المشاهد التمثيلية
– تغطي مساحة زمنية قصيرة ربما تصل إلى ساعات قلائل أو أيام	– تغطي مساحة زمنية طويلة ربما تمتد إلى أسابيع أو شهور وأحيانا سنوات.
– تحتوي على ترابط بسيط ومشاهد ممتدة، كأن تكون من ثلاثة فتصول يشتمل كل يمنها مشهدا طويلا.	– تحتوي على عدة مشاهد قصيرة وأحيانا تعاقبا بين مشهد قصير وآخر طويل.
– الحدث يقع في مكان محدد وقد يكون غرفة واحدة أو منزل واحد	– الحدث يجري في عدة أماكن، سواء في المدينة الواحدة أو حتى عدة مدن
– عدد الشخصيات محدود، وعادة لا يتجاوز ستة أو	– تعدد الشخصيات وقد تصل إلى أكثر من 20

[1]– شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 63.

ثمانية شخصيات	شخصية.
– الحبكة عبارة عن خط ممتد وتتحرك في خط مفرد مع قليل من الحبكات الثانوية	– الحبكة عادة ما تتميز بخطوط متعددة من الأحداث، وقد ستكون حبكتين متوازيتين أو مشهد فكاهي يتخلل التأزم المأساوي.
– خط الحدث ينبع من تسلسل العلة والأثر والشخصية والأحداث مترابطة في تتابع منطقي	– المشاهد متجاورة، فالحدث يمكن بأن يكون نتيجة لعدة أسباب، أو بلا سبب ظاهر، بل ينتج عن شبكة أو نسيج من الظروف والملابسات

وفي كلتا الحالتين على المؤلف أن يختار حبكته بإتقان، وأن لا يخلط في التتابع الزمني والمنطقي للأحداث، كي لا يحدث تشويش لدى المتلقي، الذي تختلف مستويات تفكيره وكذا وجهات نظره.

ج. الشخصيات:

يتفق أغلب النقاد على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع المسرحي، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية، إلا أن أرسطو في كتابه فن الشعر لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكنه ذكر " الأخلاق" باعتبارها جزء من الأجزاء الستة المكونة للمأساة[1]، حيث يرى أن المواقف والتصرفات التي تصدر عن الشخصيات هي التي تقوم عليها المسرحية، وليست الشخصية بحد ذاتها. كذلك يرى ويليام آرثر أن الشخصية ما هي إلا مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية والمسرحية، لا تقوم بدون فعل ما[2]. فإذا وجدت الشخصية مضافا إليها الفعل فإن ذلك يعني أننا أمام مسرحية

[1]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 50.

[2]– ينظر إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص 61.

جيدة.وبخلاف أرسطو وويليام آرثر، فإن جل العاملين في حقل النقد المسرحي يؤكدون على أن الشخصية هي التي تبرز الموضوع والحبكة.

تعد الشخصية المسرحية مرآة للشخصية البشرية، ومنه وجب القول أن إبداع الشخصية المسرحية من أصعب وظائف المؤلف المسرحي،لأنها تتطلب خبرة وموهبة وتجربة حياتية كبيرة يتمتع بها الكاتب، لتكون شخصياته مقنعة لدى المتلقي،" فالشخصيات تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون، حيث يتابعون من خلال سلوكاتها وانفعالاتها وحواراتها المعاني التي يحملها الحدث الدرامي، إنها أحد أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد وليس كافيا أن تقود الشخصية أهدافها كي تتوفر على الخصوصية الدرامية، إنما من الضروري، بأن تقودها وهي متناقضة مع أهداف ومصالح شخصية أخرى... والكاتب لا يقوم برسم شخصية سكونية كما يفعل الرسام، لأن جوهر الحياة الإنسانية يكمن في زئبق العلاقات المتفاعلة بدلا من كتابة الكيان المنعزل"[1]. ومن هذا التفاعل ينتج الصراع الذي هو جوهر الدراما من خلال تقاطع لقوتين متضادتين تتمثلان في الشخصية والشخصية المضادة.

يراعي الكاتب المقتدر أبعاد شخصياته الدرامية المتآلفة بين ما هو جسماني واجتماعي ونفسي؛ أما الأول فهو مرتبط بتركيب الشخصية، من حيث أنه متقدم في السن أو شاب طويل أم قصير، قوي البنية أم نحيل، ذكر أم أنثى...،أما البعد الاجتماعي فيقوم على تحديد العلاقات والمعتقدات، والعادات والتقاليد وغيرها من المكونات الاجتماعية التي يجب أن تتفق منطقيا مع حالة الشخصية المسرحية ، ليأتي البعد النفسي كنتيجة منطقية لتآلف البعدين السابقين، مكونا بذلك المزاج والأحاسيس والانفعالات النفسية للشخصية المسرحية. لذلك "فإن الشخصية المسرحية هي نموذج للشخصية

[1]- إريك بينتلي، الحياة في الدراما،م س، ص 65.

البشرية، الذي لا يكتمل وجودها إلا إذا اكتملت جميع أبعادها، لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي البعد الفيزيولوجي والسوسيولوجي، والسيكولوجي، ونحن إن لم نعرف هذه الأبعاد لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره"[1]. فالأبعاد الثلاثة لازمة لأي عمل إبداعي، لكي تكون قريبة من الشخصية الواقعية، وحتى يكون لها تأثير إيجابي على المتلقي.

لهذا يجب على المؤلف أن يراعي هذه الأبعاد مراعاة عميقة حتى تتبين له سمات الشخصية بوضوح وجلاء، و البحث عن الأجزاء المفقودة ليتعرف على كل ما يؤثر في الشخصية المسرحية من جزئيات بسيطة، كمنديل عطيل مثلا[2]. والشخصية المسرحية الجيدة لا بد أن تنقل أحاسيسها ومشاعرها بصورة جيدة. معبرة بذلك عن نفسها وماضيها، والأسباب التي جعلتها تحمل هذه المواصفات "فيجب أن تكون شخصية ثلاثية الأبعاد، بعيدة عن التسطيح. تعيش حياتها الطبيعية وفق أقدارها المرسومة، بدلا من أن تكون مجرد لعبة في يد المؤلف، بحيث نراها كمتلقين شخصية بشرية بكل معنى الكلمة"[3]. فالمؤلف يجب أن يتحلى بنوع من الموضوعية في بناء شخصياته المسرحية، حتى تتوافق والواقع الذي يعيشه المتلقي.

تنبع أهمية الشخصية من كونها محور العمل الدرامي، إذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة وصراع، وغيرهما من العناصر، لأنها الجانب المشع الذي يبرز أهداف ومضامين العمل المسرحي، الأمر الذي يتطلب الوضوح في علاقاتها الإنسانية ومظهرها الخارجي، حتى تكون شخصية حيوية. ديناميكية غير جامدة متوفرة على عنصر

---

[1]- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س ، ص 50.

[2]- ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 66.

[3]- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س، ص 66.

التشويق والإثارة. ومن جهة أخرى فالكاتب له الخيار في تركيب نفسية الشخصية، فقد تكون ثابتة ومستقرة في أهدافها وسلوكياتها، ويكون هذا عادة في الشخصيات العظيمة والمشهورة، كما يجعل الكاتب شخصياته متحولة ديناميكية تتحول من السلب إلى الإيجاب، وهو نوع محبذ بالنسبة للمتلقي، حيث يدرك أن الإنسان ليس كله شر وليس كله خير، زد على هذا فإن الشخصية المسرحية يجب أن تكون حاملة في ذاتها لتلك النزعة الإنسانية الواسعة، أو ما يسميها ستانسلافسكي، الروح العالمي الشامل[1] .

هذا البعد الإنساني والاجتماعي الذي يوظفه الكاتب في شخصياته المستمد إما من الواقع أو الخيال أو التراث. عليه أن يوظفها توظيفا منطقيا مبررا؛ فالشخصية إذا كانت خيرة أو شريرة يجب على المؤلف أن يبرر أفعالها والأسباب التي دفعتها إلى ذلك السلوك.كما يعتمد الكاتب في تجسيده للشخصية المسرحية على التعدد والتنويع حسب أهمية كل شخصية في قصة المسرحية، وحسب مدة ظهورها واختفائها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الكتابة المسرحية تختلف من كاتب لآخر كل حسب مذهبه وتوجهاته الفكرية والثقافية.

لذلك يمكن القول أن للشخصية الدرامية معايير وأبعاد فنية يجب أن تتوفر فيها، ولن يتأتى ذلك إلا بالموهبة الفذة التي يمتلكها المبدع، إذ بواسطتها يستطيع ابتكار كيان درامي يتماثل وطموحات المتلقي، حتى تؤدي هذه الشخصيات أو تلك، هدفها الذي وجدت من أجله.

[1]– ينظر ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه ديني خشبة، دار النهضة، مصر، للطباعة والنشر ص 85.

د. الفعل الدرامي:

يعتبر الفعل من الخصائص الإنسانية، إذ ارتبط منذ الأزل بسلوكه وبواسطته يتحكم الإنسان في إرادته وحركاته وسكناته، ولما كان الفعل من السلوكات الخاصة بالإنسان، كان من الضرورة تجسيده بصورة فنية على خشبة المسرح، عن طريق التمثيل والفعل الدرامي هو تلك الحركة الداخلية التي يتابعها المشاهدون عن طريق السماع والرؤية، " فالدراما في كنهها هي محاكاة لفعل إنساني"[1]، بمعنى أن الدراما عبارة عن قصة تحاكي أفعال البشر عن طريق ممثلين على خشبة المسرح، هذا الفعل يكون في التراجيديا نبيل وجاد وتام*. فيقدمها المبدع وفق حركية الفعل عن طريق ما تصرح به الشخصيات من أقوال ومواقف.

يكون للفعل بداية ووسط ونهاية، فالخط الدرامي يبدأ بمقدمة ثم فعل ينمو ويتصاعد إلى ذروة ثم الحل[2]، والفعل الفني لا يعني تلك النشاطات الحسية للإنسان ، وإنما الكوامن الكامنة خلف تلك الأفعال، التي لها طول معين، ويذكر أرسطو في إطار تعريفه للفعل وحدته " فالفعل الدرامي لا يحتمل إلا نهاية واحدة يحكمها منطق درامي"، وكأن أرسطو يشير بهذا التعريف إلى قسمين من أقسام الفعل وهما[3]:

الفعل البسيط: يكون حدوثه متصلا وواحدا، ويكون فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تعرف.

---

[1]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 80.

*** يقصد أرسطو بالفعل النبيل الجاد، ذلك الفعل المهم والمؤثر، إذ تتناول المأساة أفعال جادة، وعلى قدر عظيم من الأهمية، أما التام فهو الفعل الكامل الذي يحوي فكرة كاملة توضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من آثار.**

[2]– ينظرعادل النادي،مدخل إلى كتابة فن الدراما،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس،ط1 1987، ص93.

[3]– ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 70.

الفعل المركب: هو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب* أو تعرف** أو بهما معا[1].

دخل الفعل مع الكلاسيكيين الجدد في ما يسمى بالوحدات الثلاث، إذ يرون أن وحدة الفعل تعني أن تدور المسرحية حول فعل واحد تام له بداية ووسط ونهاية، وعلى ذلك يجب أن لا يكون في المسرحية غير بطل واحد يثير الاهتمام، وفعل واحد ترتبط أجزاؤه مع بعضها[2]. إذ يقول (درايدن) عن وحدة الفعل:" أنه على الشاعر أن يرمي إلى بناء حدث واحد وعظيم وكامل، ولتنفيذه ينبغي أن يكون في كامل المسرحية أحداث فرعية تساعد على تطور الفعل الرئيس الذي يجب أن يكون واضح المعالم وله طول محدد"[3].

ويقسم نقاد العصر الحديث الفعل إلى نوعين بسيط ومركب، مثلما هو الحال عند أرسطو، " فالحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة صغيرة واحدة، بينما الفعل المركب فهو الذي يرتكز في تركيبه على قصة رئيسية تغذيها قصة فرعية أو أكثر من

*** الانقلاب: هو التغير المفاجئ الذي يطرأ على حال البطل فيحوله من السعادة إلى الشقاء، ودائما ما يأتي بعد التعرف أو الاكتشاف، فالتحول هو التغيير الجذري في مجرى الأحداث، وانقلاب الفعل إلى النقيض دون أن يكون ذلك متوقعا، وكمثال على ذلك مسرحية أوديب، فالتحول عند أوديب كان مع مجيء الرسول وهو متيقن أن ما سيقوله سيجعل أوديب سعيدا، وينفي شكه بأنه تزوج أمه، ولكن ما قاله الرسول أظهر حقيقة مخالفة لذلك تماما، أحدث أثرا عكسيا على مجرى الأحداث،راجع فن الشعر لأرسطو،ص70 وما بعدها،وكذلك شكري عبد الوهاب النص المسرحي،ص 57.**

**** التعرف: وهو الإدراك والتمييز، أو محاولة معرفة المستور، وبذلك يتحول حال البطل من الجهل بما كان خافيا إلى العلم بع، وله عدة طرق، كأن تكتشف الزوجة مثلا خيانة زوجها عن طريق إحدى الدلائل كأحمر الشفاه في قميص الزوج مثلا وغيرها.**

[1]– ينظر أرسطو فن الشعر، ترجمة شكري عياد، م س، ص 70.

[2]– ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 19.

[3]– درايدن، نقلا عن عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، م س، ص 100.

ذلك"[1]، والفعل البسيط يسير في خط واحد وبسيط أما الفعل المركب فتتآلف معه أفعال أخرى بسيطة وأقل أهمية تسير معه في تسلسل زمني إما بموافقته أو بمعارضته حتى تصل به في الأخير إلى حل منطقي يوافق سير الأحداث عبر المسرحية، ومنه يمكن القول أنه ليس العبرة بالفرق بين الفعل المركب أو البسيط، ولكن العبرة بإيصال الرسالة إلى المتلقي بصورة واضحة.

٥. وحدة الزمن:

تعتبر وحدة الزمن في العمل المسرحي من الوحدات التي تحدث عنها أرسطو في كتابه فن الشعر وأفرد لها حيزا معتبرا من تحليله، غير أنه لم يكن صارما مع وحدة الزمن إلى حد كبير إذ يقول:" التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا"[2]. فالزمن الفني للمسرحية يحاول أن يأخذ آخر أربع وعشرين ساعة من الزمن الكلي للمسرحية، وقد أخذت الكلاسيكية الجديدة بهذه الوحدة التي أقرها أرسطو، فهم يأخذون بتساوي الوقت الذي تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المشاهد في المسرح، وهذا الزمن لا يجب أن يتعدى الأربع وعشرين ساعة في شقه الفني. " فالمشاهد عندما يذهب إلى المسرح يدرك تمام الإدراك أنه ذاهب ليقضي ثلاث ساعات، وبالتالي لا سبيل لإقناعه بأنه من خلال هذه الساعات قد مضت أيام وشهور أو سنوات"[3].

---

[1]–عادل النادي،مدخل إلى كتابة فن الدراما،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع،تونس،ط1،1987، ص100.

[2]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة، شكري عياد، م س، ص 58.

[3]– درايدن، نقلا عن رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 95–96.

غير أن الرومانسيون وعلى رأسهم شكسبير قد كسروا هذه القاعدة، حيث نرى أن تعدد الأزمنة أصبح في جل أعمال الرومانسيين، ونجد مثلا في مسرحيات شكسبير تعدد واضح للزمن، فالأحداث تجري على مر أشهر أو سنوات، وفي الليل والنهار.

أما في العصر الحديث فلم يعد الزمن مجرد زمن الوحدات في الدراما الإغريقية والكلاسيكية الجديدة، إذ أصبح الزمن نسبيًا وقد بين الكّتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن في كونه حدثًا في منظومة الزمن الذي تحدده ساعة الحائط، بل استجابة شعورية داخلية خارجة عن إطار الزمن المألوف، قد تمتد وتتعمق داخل إحساس الفرد لتلغي في النهاية وحدات الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل [1] .

وهكذا يمكن القول أن استعمال وحدة الزمن يكون وفق الضرورات المسرحية وحسب ما تقتضيه الحاجة لذلك وفق التطور المستمر لفن المسرح.

و. وحدة المكان:

نادى بوحدة المكان في المسرح، الكلاسيكيون الجدد ونسبوها لأرسطو، فقد كانوا أرسطيين أكثر من أرسطو نفسه، حيث لم يتكلم هذا الأخير في كتابه فن الشعر عن وحدة المكان، وإنما تكلم عن وحدة الزمن، ولعل إلصاق وحدة المكان بأرسطو يرجع إلى كون المسرح الإغريقي كان يحاكي مكان واحد، ولكن عندما ننظر إلى الأسباب نجد أن الإمكانيات التقنية المحدودة في ذلك العصر هي التي فرضت ذلك الالتزام فالكلاسيكيون الجدد يعتقدون" أن الجمهور الذي يرتاد المسرح يعرف تماما أنه ذاهب إلى مكان واحد المسرح بمنصته، فالمكان لا يجب أن يتغير طوال عرض المسرحية أي أن يستمر الحدث من بدايته إلى نهايته في مكان واحد، ونحن لا نستطيع أن نتصور مكان

[1]- ينظر عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، م س، ص 101/100.

المسرحية قد انتقل مثلا من أثينا إلى روما"[1]. بمعنى أن خشبة المسرح هي مكان واحد ولا يجب أن تتغير الأماكن في العرض لهذا الاعتبار.

تم كسر هذه الوحدة تماما مع الرومانسيين، فقد كسر شكسبير وحدة المكان في جل أعماله إذ تخلى عنها في مسرحية " عطيل" مثلا، حيث نجد أحداث المسرحية في الفصل الأول تجري في مدينة البندقية ثم ينتقل بنا عبر الفصل الثاني إلى المدينة المحاذية لاسطنبول[2]، وهكذا فقد تم تكسير وحدتي الزمن والمكان ابتداء من العصر الرومانسي وحتى العصر الحالي.

ويبقى أن نقول أن عنصري الزمن والمكان ورغم الاختلافات في استعمالهما إلا أنهما يبقيان من الوحدات الأساسية التي يجب مراعاتها في بناء المسرحية، سواء من ناحية وحدتهما أو التعامل معهما وفق ما تقتضيه الضرورة المسرحية.

ز. الصراع:

تحمل الحياة في جوهرها أنواع من الصراع، فهي لا تتطور وتنمو إلا بوجود هذا العنصر، الذي يبين ما فيها من تناقضات. الأمر الذي يجعل الصراع أساس المجتمعات والأفراد، سواء أتعلق الأمر بالأفكار أو السياسات المتباينة بين أبناء المجتمع الواحد، لذلك تتطور عجلة الحياة وفق ما تخلقه الصراعات الموجودة بين الأشخاص بشكل إيجابي وليس سلبي، لكن الصراع في الدراما يأخذ مجالا مركزا وخاصا، حيث يكون نوعي باعتباره جوهر الدراما، وفي الأصل الدراما تقوم على مبدأ الفعل الذي يكشف عن الصراع، وفيه يتجلى كفاح الشخصيات من أجل وصولها إلى هدفها المنشود.

---

[1]– كاستيلفرو: نقلا عن عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، م س، ص97.

[2]– ينظر شكسبير، مسرحية عطيل.

وبما أن الدراما لا تحتمل الهدوء، فلا بد من تكوين نوع من الصراع يشكله وعي الكاتب ليضفي على عمله قيمته الجمالية والفنية، إذ به تظهر معاناة الشخصيات الدرامية سواء الفردية أو الجماعية من خلال مبررات منطقية ودوافع مقنعة تعطي قيمة معنوية لصراعها." ويكون الصراع مؤثرا ومقنعا ويدعو إلى الاهتمام إذا بني على أساس من التوازن والتكافؤ بين أقطابه، وهنا لا نقصد بالتوازن القوة المادية، لأن شرف الشخصيات يكمن في مواجهة مصير مروع قوي وأكبر منها. لكن في المقابل نجد أن هذه الشخصيات حتى لو افتقدت القوة المادية، لا يجب أن تفقد القوة المعنوية والتي تجعلها تتحمل عبء الصراع ومقتضياته"[1]، وهذا هو سر المتعة في الصراع الدرامي الذي يقوم دائما على النقيضين. مما يؤدي إلى التشويق وشغف المتلقي في متابعة الأحداث المعروضة.

إن "ما يثير المتعة في الصراع هو عندما تتبادل القوتين المتصارعتين المواقع في سير الحكاية، فيبدو أحدهما مسيطرا في لحظة ثم يصبح مدافعا في لحظة أخرى، وبهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين وهم يتابعون هذا الانتقال وهذا التنوع في إيقاع الصراع، وهنا ينحاز المشاهد بالضرورة إلى أحد الأطراف تأييدا لأفكار وقيم والتي ستكون سببا في صراعه مع نقيضه"[2]. وهذا هو الصراع الذي ينتج من تقاطع الإرادات والأهواء لطرفي النزاع في المسرحية.

والصراع الدرامي مثله مثل الصراع في الحياة، منه ما هو داخلي ومنه ما هو خارجي، فأما الداخلي فيتجلى من خلال المنولوجات الطويلة التي تكشف مظاهر القلق والتوتر،فيكون في كنهه صراعا نفسيا عادة. أما الصراع الخارجي فيكون بين شخصيتين،

---

[1]– ينظر ماكس ملتن وفريد ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، نقلا عن فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص51.

[2]– فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص55.

أو بين شخصية و ما يحيط بها من ظواهر الطبيعة، أو صراع مع المجتمع، أو صراع مع قوى كبرى كالقدر، والموت. مثلما هو الحال في الكلاسيكيات القديمة، "فالصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات وهذا ما يؤدي إلى تبيان الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية، كالقدر والبيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى"[1]. ويكون الصراع من جهة أخرى إما مادي محسوس أو نفسي يتجسد من خلال المنولوجات والحوارات الجانبية أو سلوكات الشخصية.

حتى تكتمل مهمة هذا العنصر الحيوي في الدراما، لا بد على الكاتب أن يمهد له أولا من خلال أحداث جزئية ومواقف صغرى تتكاثف شيئا فشيئا، مجلية طبيعة الصراع الموجود. ويجب أن يكون الصراع متكافئا بين أقطابه كما سبق الذكر، حتى لا يقع المؤلف في مطب الحلول الفجائية التي لا ترتكز على أسس درامية، إذ لا بد أن يكون الصراع نابع من الأحداث والمواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي. ولا يأتي لسبب خارج عن نطاق الحبكة الدرامية المستقاة، حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقي ومعقول يراعى فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية، إلى أن يصل في الأخير إلى نهاية يكون فيها منتصر ومنهزم. وفي هذا الصدد يقول ستانسلافسكي:" إن الحياة صراع متواصل ودائم، ويسفر الصراع عن منتصر ومهزوم من هذا الصدام والصراع، وإلى جانب الأحداث يتشكل الموقف الدرامي"[2].

من هنا يمكن القول أن الصراع ينشأ من القوة المضادة لأنها هي التي تقوم برد الفعل، عندها يبدأ الصراع وببدايته تبدأ حبكة العمل الدرامي وبتأججه تتأجج وتتعقد هي

[1]- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 85.

[2]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 75.

الأخرى وبانتهاء الصراع تنتهي الحبكة. إذ لا حبكة بلا صراع، فإذا نجح المؤلف في خلق جو متوتر مشحون بالصراع وناتج عن صدامات مقنعة ومبررة، فإن هذا كفيل بضمان متابعة واهتمام المتلقي لأحداث المسرحية.

ح. الحوار:

يعتبر الحوار من أهم سيمات العمل الدرامي؛ فهو الذي يميز المسرحية عن غيرها من فنون الأدب الأخرى بصورة جلية، فإذا كانت القصة والرواية مثلا تعتمدان على السرد والوصف، وإذا كانت الملحمة تعتمد على الشعر الغنائي، فإن المسرحية تعتمد بصورة كلية على الحوار الذي يعد وسيلتها الأولى والأهم على الإطلاق، إذ " يعتبر الفن الدرامي أرقى أشكال التعبير الإنساني، لأن أداته الحوار، وهو أقدر الوسائل الفنية على نقل المضمون الروحي"[1]. فالحوار في المسرحية هو العنصر الجلي والواضح باعتباره أداة التخاطب الذي بواسطته تكشف الشخصيات عن مكنوناتها وصراعاتها، وبه يتم تقريب معنى المسرحية إلى سمع ونظر المتلقين.

بنفس الصورة التي يقدمها الحوار العادي في محادثتنا اليومية، يأتي الحوار الدرامي كمرآة لهذه المحادثة العادية، فكلا من الحوار العادي والحوار الدرامي له هدف واضح وهو التواصل، غير أن الحوار الدرامي له خصائص تميزه عن الحديث العام اليومي، فهو منتقى من طرف المؤلف يضعه على لسان شخصياته، إذ تراعى فيه العبارات المنطوقة من حيث توافقها مع المعنى المراد إيصاله وكذا مع إيماءات ومستويات الشخصيات.

---

[1]– أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما بمن هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سورية، 2000، ص 110.

يعتمد الحوار الدرامي أساسا على حسن وبراعة التعبير وكثافة اللغة، وكذا على التسلسل المنطقي حسب تسلسل أفكار وحبكة المسرحية رائحا في كل ذلك إلى الاختصار والدقة. وفي هذا الصدد يقول إريك بينتلي:" لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه في الحياة اليومية، يعرض لنا الأدب عامة والمسرح بخاصة الكلام الذي يسرنا ويدهشنا ويثير فينا الاهتمام والانشغال"[1]، فنحن كمتلقين عندما نذهب لرؤية مسرحية ما، إنما نعيش قصتها التي تعرض أمامنا من خلال رؤية شخصيات وسماع حواراتها.

يكشف لنا الحوار كذلك على طبيعة الشخصيات والمواقف والأحداث المعروضة أمامنا، كما يبين لنا دوافع الصراع، لهذا يجب أن يكون الحوار جيدا ومتماسكا لأنه أقرب عناصر المسرحية إلى قلوبنا، ولهذا على الكاتب المسرحي أن لا يغفل المتلقي أثناء صياغة حواراته لأن هذا الأخير هو المقصد الأول في العملية المسرحية برمتها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الحوار الدرامي الجيد، هو ذلك الحوار الذي يأتي معبرا عن أبعاد الشخصيات الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية، وحتى الأخلاقية التي يجب أن تظهر بجلاء في صياغة الحوارات الدرامية

يكشف الحوار كذلك عن الفكرة العامة للعمل الدرامي، إذ يعتبر الحوار الركيزة الأولى في الكشف عنها، من خلال ما تنطق به الشخصيات في ثنايا صراعاتها، من أجل وصولها إلى أهدافها النهائية، من أجل هذا وجب استعمال العبارات والكلمات البسيطة التي تتوافق مع فهم كل المتلقين، كما يجب على الكاتب أن يتحسس لحظات التطور الدرامي في مسرحيته لحظة بلحظة، فيعرف أين يحتد ويتوتر الحوار ومتى يخبو ويهدأ باعتبار أن الإيقاع الحواري يخضع بدوره لتتابع الأحداث وفق مشاهد وفصول المسرحية أيضا يجب أن يكون المؤلف على دراية بلحظات طول الحوار ولحظات قصره مع احترامه

[1]- إريك بينتلي، الحياة في الدراما، م س، ص 81.

للتواتر الزمني، من حيث أن المسرحية لها زمن ضيق ومعلوم يجب احترامه حتى تتم السيطرة على المواقف الفنية، إذ يرى بسفيلد أن :" الكاتب المسرحي مطالب بالمساعدة من خلال الحوار الذي يكتبه على تذليل بعض الصعوبات الفنية والآلية التي تواجه المخرج، وهو ينفذ وجهة نظر المؤلف وقت إخراجها..."[1].

يستطيع الكاتب المتمرس أن يلملم شتات تقنياته وخبراته لإعطاء نكهة جيدة لحوار مسرحيته بحيث يتناسب ومضمون عمله ويكون له صدى جمالي وفني وإقناع منطقي وممنهج، سواء أكان الحوار منطوقا عبر الكلمات أم غير منطوق يفهم من خلال الإيماءات والإشارات، وسواء كان ذاتيا للشخصية مع نفسها أو كان ثنائيا للشخصية مع شخصيات أخرى.

ط. اللغة:

تحمل اللغة في ثناياها كما هائلا من الميزات الثقافية والتاريخية، وبواسطتها يتألف الحوار وبها تكون كلماته وإشاراته، فباللغة ينصهر الفرد في الجماعة، ومنها يستمد خصوصياته التاريخية والحضارية والفكرية والأخلاقية والاجتماعية، وبها يتم التواصل وإفادة الأجيال اللاحقة، من هذا المنطلق تكتسب اللغة أهمية بالغة في عملية التواصل بين الأجيال وبخاصة اللغة المدونة، غير أن هذه الأخيرة لا تنحصر فيما هو مكتوب، بل يتآلف فيها المكتوب بالشفوي مؤدية بذلك مهمة التواصل بين الأفراد والمجتمعات من خلال تبادل المعارف والأفكار، وحتى القيم الأخلاقية والسلوكات الحضارية.

يعد من اللازم عطفا على هذا تطوير اللغة وتنقيحها حتى توفر لنا مبتغى التواصل من خلال عدة وسائط، سواء كانت علمية محضة متمثلة في اللغة الإشارية والرموز العلمية

[1]– روجوم بيسفيلد،الكاتب المسرحي والإذاعة والتلفزيون والسينما،ترجمة دريني خشبة، مكتبة مصر،القاهرة،د. ت، ص 226.

المحضة، أو فنية أدبية عن طريق اللغة الشاعرية التي يعتمدها الأدب من رواية وقصة ومسرحية، "فالفرد يندمج باللغة وحدها، فيها نتلقى تراث الأمة الفكري والشعوري والأخلاقي والاجتماعي المنحدر من قرائح الكتاب والشعراء والمفكرين السابقين والحاضرين، وباللغة ندفع بأفكارنا إلى الأجيال القادمة"[1].

تعد المسرحية من أهم الوسائط، من منطلق أن متلقيها يعيد بناء ما تلقاه من علامات من أجل إدراك المعاني والدلالات التي يحملها العمل الدرامي، سواء أكانت هذه اللغة غاية أم وسيلة في إيصال مدلولاتها إلى المتلقي، لهذا وجب أن تكون ذات خصائص تساعد المتلقي على استيعابها بسهولة ويسر، فتبتعد اللغة من أجل وظيفتها عن الصعوبة والإبهام والغموض والتعقيد مع مراعاة الفصاحة والسلاسة في تكوينها، ويجدر بالكاتب المسرحي أن يتفادى الألفاظ التي يصعب نطقها، فالتعبير يكون أكثر تأثير وجمالا ووضوحا باستعمال الجمل والعبارات البسيطة والقصيرة والمركزة التي لا تحتاج إلى بذل كبير جهد لتفسيرها.

يصطلح على اللغة في مفهومها الشائع تلك الألفاظ التي ينطق بها اللسان وتسمعها الأذن، غير إنها في المسرح تحمل معاني أخرى نبدأها باللغة الصامتة، التي ترى ولا تسمع أو ما يصطلح عليها باللغة البصرية[2]، أي أن للمسرح لغته الدرامية الخاصة به تفوق اللغة العادية المتواترة بين الناس لأنها تعتمد بصورة أكبر على ما هو مرئي، ولهذا فقد اهتم اللغويون المحدثون باللغة المرئية اهتماما بالغا، حيث أخذت هذه الأخيرة طريقها إلى المسرح باعتباره أخصب الفنون الأدائية ملاءمة لهذا النوع من اللغة، فعرف المسرح السيميوطيقا أو علم معرفة العلامات " وهو علم الدلالة الاجتماعية، الذي يحاول أن يطبق

[1]– شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 93.

[2]– ينظر م ن، ص 99.

نظاما منهجيا على نشوء كل ما يمكن أن يسمى بالعلامة أو الإشارة، لغوية كانت أم تصويرية"[1].

تحمل النصوص المسرحية بين سطور كلماتها العديد من العلامات التي تؤلفها الكلمات، إضافة إلى هذا توجد علامات أخرى غير منطوقة مثل الضوء وحركة الممثلين والإيماءات وغيرها من الرموز المسرحية التي يختلف تأويلها من شخص لآخر، لهذا وجب على الكاتب المحنك أن يسعى جهده في استعمال جل الرموز والإشارات سواء المنطوقة منها أو المرئية، من أجل توضيح فكرته بصورة جلية للمتلقي، هذا إضافة إلى المناظر المسرحية التي سيتم التطرق لها في فصل آخر والمتمثلة في الديكور والموسيقى والإكسسوارات، باعتبارها تشكل في حد ذاتها لغة مسرحية من نوع آخر.

يمكن القول أن اللغة في المسرح مثلها مثل عناصر التأليف الدرامي لا يمكن الاستغناء عنها، فلا نستطيع فصل الحوار على اللغة بأي شكل من الأشكال أو عن أي عنصر آخر كالشخصيات والحبكة وغيرهما، فهذه العناصر في حقيقة الأمر كل متكامل لا يستقيم أمر أي عمل درامي إلا باستقامة هذه العناصر في تلازم وتكامل، ونحن إذ فصلناها هنا، فلأجل تبيان مكونات الكتابة الدرامية دراسة لا غير.

[1]- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، م س، ص 705.

المبحث الثاني: الاتجاه الكلاسيكي في تجربة المسرح الجزائري.

1. خصائص الاتجاه الكلاسيكي:

تعد العملية النقدية بمثابة الحركة الأساسية في تطور العملية المسرحية برمتها، من خلال وقوفها على السلبيات والإيجابيات التي من شأنها تقويم النصوص المسرحية المتراكمة كما يمكن القول أن أول كتاب نقدي في المسرح تمثل في كتاب " فن الشعر" لأرسطو، لأنه تطرق بطريقة نظرية مدروسة إلى تشريح النصوص الإغريقية، وقام بمقاربتها واستنتاج العناصر الدرامية التي ترتكز عليها المسرحية الكلاسيكية، كما توجد كذلك "بعض التعليقات المتناثرة عند سقراط 338- 437م، ووردت بعض التعليقات المهمة في الدراما قبل أرسطو عند أريسطو فانيس 448- 385 ق م، الذي ألف مسرحية الضفادع وهي مسرحية كوميدية هزلية، تنقد الكتابات الفكرية، فقد جعل منها محاورة هزلية، تبين بعض المظاهر السلبية في التفكير الفني عند اليونان، وأفلاطون 428- 347 ق م، الذي أهمل قيمة الفن الرابع وجعله تقليد من الدرجة الثالثة"[1].

إن دراسة الاتجاه الكلاسيكي من حيث هو مدرسة اهتمت بالتأسيس لتلك النصوص القديمة توجب التعرض إلى أراء أفلاطون حول النقد الفني ودوره البالغ في تحديد مفاهيم العملية الإبداعية، ومدى تأثيرها على شخصية المبدع، حيث يرى على وجه الخصوص "أن الفنان المسرحي يبتعد عن الحقيقة بثلاث درجات، فالأشياء التي تدركها حواسنا ليست إلا مجرد نسخ من صور أصلية تتشكل منها الحقيقة، والفنان بدوره ينسخ هذا النسخ التي خلقتها الطبيعة، أو أيادي الصناع المهرة، وهو بذلك يبتعد بعمله خطوة

[1]-مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتعليق، د.وجدي زيد، ج1، 1997، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص 09.

أخرى عن الحقيقة"[1]. فمثلا الكأس الذي نشرب فيه الماء في الواقع، ليس هو الكأس الموجود فعلا في عالم المثل، ولهذا فهو تقليد من الدرجة الثانية، وعندما يرسمه الرسام مثلا، أو يعمل عليه الفنان المسرحي، فإنه يصبح مقلدا للتقليد، ولهذا يتأخر بدرجة أخرى.

يظهر لنا من خلال ما يقرّه أفلاطون، رفضه فكرة المحاكاة؛ فهي حسب رأيه ما هي إلا تزييف للواقع والمثل. فالفنان عندما يقوم بتقليد التقليد، فإن فنه يصبح ذو دلالة غير حقيقية، تؤدي إلى تزييف الشيء المراد تقليده في عالم المثل، ولهذا فإن الفنان المسرحي لا قيمة له في عالم أفلاطون، من هذه النقطة انطلق تلميذه أرسطو عكس اتجاهه، وبنى صرحا إيجابيا ومفيدا للمحاكاة في كتابه "فن الشعر"، الذي يعتبر منهج ودستور العملية الدرامية برمتها، فهو مشهود له عالميا في التراث النقدي بالرغم من انعدام النسخة الإغريقية الأصلية له، لأن معظم الترجمات الحديثة والدراسات النقدية لهذا الكتاب اعتمدت على " نص كتب في القرن الحادي عشر ملحق به مادة ذات مستوى أقل كتبت في القرن الرابع عشر، ومعه ترجمة إلى اللغة العربية كتبت في القرن العاشر"[2]. وعلى الرغم من قدم هذا الكتاب، إلا أنه يبقى منهلا ومصدرا رئيسا في أي تنظير متأخر جاء بعده.

لقد شغل أرسطو بمعلوماته وأسراره أذهان الباحثين في مجال الفكر الأدبي والدرامي والملحمي بصفة عامة والتراجيدي بصفة خاصة " وقد استحدث الناقد الإيطالي، لودفيقو كاستلفترو 1570م، على أن يترجمه ويناقشه تحليلا وتفسيرا فيما زاد على سبعمائة وخمسين صفحة...وأن يترجمه إلى الإنجليزية العالم بوتشر، 1920م، ويكتب حول بعض موضوعاته إحدى عشر مقالة مطولة، مما استغرق أكثر من أربع مئة صفحة..."[3]وهناك

---

[1]– مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، م س، ص 10.

[2]– مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، م س، ص 11.

[3]– نقلا عن إبراهيم حمادة، مقدمة الترجمة لكتاب فن الشعر، م س، ص 03.

من أفاضوا في دراسة قضايا هذا الكتاب الذي تحكم في مفاهيم النقد المسرحي القديم لتشكل فيما بعد الدراسات الحديثة تآلفا حقيقيا بين النقد القديم والمعاصر.

إن الباحث في الاتجاه الكلاسيكي القديم، لا بد له من المرور على كتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي نظر من خلاله للحركة المسرحية عبر مصطلحات نقدية المؤسسة للمحاكاة؛ التي تعني عند أرسطو النسخ البسيط، إذ يقول:" هناك من الناس، سواء عن وعي بالحرفة أو عن طريق العادة والدربة من يحاكون أشياء كثيرة، بواسطة عمل صورة لها باستخدام الألوان والأشكال، فإن هناك آخرين ممن يحاكون باستخدام الصوت"[1]، من خلال ما جاء في نص أرسطو ندرك أن الإنسان إنما يتعلم دروس الحياة من خلال المحاكاة سواء كانت هذه المحاكاة عن طريق النحت أو الموسيقى أو الشعر أو غيرها من الأشكال الفنية، باعتبارها تمثل إعادة للخلق من جديد بصورة فنية، لذلك تتلخص مهمة المحاكاة في تعليم الناس للواقع كما يجب أن يكون لا كما هو في الواقع.

كانت الدراما في العهد الكلاسيكي القديم تؤدى شعرا، فقد أكد أرسطو على أهمية الشعر واختلافه عن المواضيع العلمية الأخرى، إذ يقول:" ولهذا فإن الشعر أكثر فلسفة ودلالة من التاريخ، لأن الشعر يهتم أكثر بالشامل العام، بينما يهتم التاريخ بالخاص الجزئي"[2]. وعندما نتكلم عن الشعر، فلا نعني به الشعر الغنائي، لأن الحركة الدرامية في العهد الإغريقي كانت تقوم على الشعر الدرامي، وهو غير الشعر الغنائي، لأنه يرتكز على مقومات حركية ودرامية، ما يجعله يوصل فكر المؤلف أحسن مما توصله الكتب والمصنفات التأريخية.

---

[1]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص56.

[2]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، 1967، ص20.

من هنا ولدت المحاكاة الأرسطية التي تختلف عن المحاكاة في الفنون الأخرى "فالدراما هي محاكاة لأناس يفعلون"[1]، لأن موضوعها هو الإنسان بكل ما يحمله من مشاعر وأفكار، وعلاقات اجتماعية وأخلاقية وغيرها، تكون هذه المحاكاة إما لأناس أفاضل أو أراذل، وقد وضع أرسطو تحديدا لنوعي المحاكاة الدرامية وهما التراجيديا والكوميديا:

أ/ التراجيديا:

" وهي محاكاة لفعل جاد وتام ونبيل في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني...وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير (Quat arsis) "[2]، بمعنى أن المحاكاة التراجيدية تحمل في طياتها تقليد أفعال الشخصيات النبيلة والراقية في وحدة متكاملة لها بداية ووسط ونهاية، وفي زمن محدد وبلغة راقية وجميلة، وكل هذا يأتي في شكل درامي ملؤه الحركية والتفاعل، لاعتبار أن الدراما لا تحتمل الهدوء.

يرجع أرسطو نشأة التراجيديا إلى هوميروس باعتباره الشاعر الأول لليونان، كما يربط أصل نشأة هذا النوع بالإلياذة* الشهيرة، ولقد نشأت بطريقة ارتجالية على يد قادة الديثرامب ثم أخذت تتطور أولا مع إسخيلوس الذي رفع عدد الممثلين من واحد إلى اثنين، بعد ما كان في عهد أرسطو فان ممثلا واحدا، ليأتي صوفوكليس الذي رفع عدد

---

[1]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص61.

[2]– م ن، ص67.

*** تعني كلمة إلياذة: قصة إليوس أي مدينة طروادة، فهي ملحمة طويلة تقع في أربع وعشرين نشيدا، وتعالج أحداث وقعت في سبع وأربعين يوما في السنة العاشرة من حرب طروادة.**

الممثلين إلى ثلاثة، وهكذا حتى استقامت على شكلها المعروف[1]. فالمسرحية التراجيدية إذن ظهرت أولا من خلال احتفالات ديونيزوس، وتطورت حتى وصلت إلى شكلها المتكامل الذي تحدث عنه أرسطو.

ب/ الكوميديا:

" هي محاكاة لأشخاص أردياء أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، إنما تعني نوعا خاصا، هو الشيء المثير للضحك"[2]، فالكوميديا تجعل المتلقين يضحكون على أنفسهم – بمعنى آخر- نضحك على مواقفنا السلبية في الواقع.

يحدد أرسطو في كتابه (فن الشعر) مراحل كتابة النص الدرامي أولا بالفكرة، التي يستطيع المؤلف قول ما يريد من خلالها، ثم يأتي الفعل وبناء الشخصيات، والحوار واللغة، كل هذه العناصر أنتجتها تلك الدراسة النظرية للنصوص المسرحية، فبنى من خلالها نظريته الدرامية، وهكذا فإن عناصر الدراما وإن اختلفت في جزئياتها، فإنها تبقى تابعة بطريقة أو بأخرى إلى المنظر الأول أرسطو.

يتبع الاتجاه الكلاسيكي القديم منه أو الجديد، الأطر نفسها التي وضعها أرسطو وفق منطقة الفعل الدرامي وإتباع وحدتي الزمان والفعل، كذا وحدة المكان التي أضافها فيما بعد الكلاسيكيون الجدد، حتى "هوراس" الروماني، في كتابه فن الشعر قد تأثر تأثرا جليا وواضحا بأرسطو في دراسة الدراما، إذ يقول:" على الشعراء أن يتبعوا الطرق المستقرة فيما يتعلق بأمور مثل اختيار الموضوع، واللغة وأشكال الشعر، ونماذج

---

[1]– ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص81.

[2]– م ن، ص 88.

الشخصيات"[1]، فهوراس الذي جاء في مرحلة متأخرة عن أرسطو – المرحلة الرومانية- المعروفة بحضارة القوة، التي أهملت الإرث الفني الذي خلفه اليونان، غير أن هوراس قد أعطى للدراما حقها ولخص هدف الفنان الدرامي في رقعتين أساسيتين هما " الإمتاع، والتعليم" إضافة إلى هذا فقد تم التطرق إلى قسمي الدراما، وهما التراجيديا والكوميديا، إذ يعتبر فن المرحلة الرومانية والكلاسيكية التي جاءت فيما بعد، أن الكوميديا تعالج مشاكل الطبقة الوسطى، وتكون فيها النهاية سعيدة، أما التراجيديا، فهي على النقيض من ذلك تماما، فهي تعالج القضايا الكبرى، وتكون شخصياتها ذات شأن عظيم بين أقرانها، وغالبا ما تكون نهايتها مأساوية،" فعندما نشاهد عواطف الآخرين سواء في الكوميديا أو المأساة، فنحن نتمثل عواطفنا فنتخلص منها ونتطهر"[2]، ويبدو التأثر واضحا بأرسطو من خلال مصطلح التطهير، وكذا التفريق بين الكوميديا والتراجيديا.

أما مرحلة العصور الوسطى، التي قامت فيها الكنيسة بمحاربة الوثنية، نلمح بعض الآراء حول طبيعة الكوميديا والتراجيديا، وبعض الظواهر المسرحية التي بقيت متأثرة بالنهج الأرسطي، اعتبارا من كون" الملهاة محاكاة لفعل يطهر من الانفعالات، ويؤكد على الجوانب الإيجابية في الحياة...أما المأساة فتهتم بالأفعال التي مضت، رغم أنها تقدمها كما لو أنها تحدث الآن..."[3]. فالملهاة لها هي الأخرى دور في عملية التطهير، وذلك بالتهكم من الظواهر السلبية في المجتمع، حتى يتم معالجتها.

تأتي بداية عصر النهضة مع الكلاسيكيين الجدد الذين حاولوا الاستفادة من أرسطو وهوراس، بعد مرحلة ظلامية مر بها المسرح في القرون الوسطى، فعادوا إلى

---

[1]– مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، م س، ص 26.

[2]– م ن، ص 31.

[3]– م ن، ص 39.

مصطلح المحاكاة، حيث حددوا أهدافها مثل ما فعل هوراس " بالإمتاع والإفادة"، ويؤكد روبيرتو 1516– 1568م أن الهدف من المحاكاة هو الإمتاع والإفادة فيقول:" ما هو الهدف الآخر إذن الذي يمكن أن نقول إن الموهبة تحققه، سوى الإمتاع من خلال التمثيل والوصف، ومحاكاة كل فعل إنساني، وكل عاطفة وكل شيء، حيا كان أو غير حي"[1].

بالعودة إلى مصطلح التطهير (Quat arsis) فإن الكلاسيكية الجديدة حافظت على عاطفة الشفقة والخوف من منطلق أنهما وسيلتان لتطهير الروح من الطمع والشهوة، لأن المأساة هدفها التعليم، شريطة توافر الإقناع والمنطقية، أما الملهاة فتدعو إلى الطريق القويم من خلال عرض درامي مصحوب بالضحك والدعابات الساخرة[2]. بمعنى أن كل من المأساة والملهاة لهما دور إيجابي في تعليم العامة سواء عن طريق التطهير من السلبيات بطريقة جدية أو ساخرة ملهاوية.

تميزت الكلاسيكية الجديدة، باعتماد أصحابها على عنصر ثالث أضافوه إلى الحبكة والمتمثل في وحدة المكان، فهم يرون أن المأساة والملهاة باعتبارهما نوعين دراميين يقتربان من واقع حياة الناس، يجعلان المتلقي لا يتقبل أشياء تحدث في مدة زمنية طويلة، كأسبوع أو سنة، لهذا وجب على المؤلف مراعاة هذا العنصر كذلك في عمله، وبالنسبة للمكان "فالجمهور يعرف أنه ذهب إلى مكان واحد، لذلك يجب أن لا ننتظر منه تصور أن مكان المسرحية قد انتقل من روما إلى أثينا أو العكس"3، لأن هذا الأخير لا يجب أن يتغير على طول خط المسرحية، ولا بد للفعل أن يمثل في المكان نفسه، لأن خشبة المسرح تمثل مكانا واحدا، والمتلقي لا يمكنه استيعاب تعدد الأمكنة.

---

[1]– مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، م س ، ص 53.

[2]– ينظر م ن ، ص 54.

[3]–عادل النادي،مدخل إلى كتابة فن الدراما،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس،ط1،1987،ص 97.

في هذا الإطار كان أصحاب الكلاسيكية الجديدة متشددين في وحدات الفعل أكثر من أرسطو نفسه؛ إذ لم يتحدث أرسطو عن وحدة المكان بل تحدث عن وحدة الزمن وقال في شأنها:" التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا"[1]، من خلال هذا القول نكتشف أن أرسطو حتى مع وحدة الزمن لم يكن صارما إلى حد كبير ويواصل في موضع آخر:" كانوا يتسامحون قديما في التراجيديات بمثل ما يتسامحون به في الملاحم"[2]. بينما نجد الكلاسيكيون الجدد يصرون على احترام الوحدات الثلاث حيث يؤكدون على " وجوب تساوي الوقت الذي تستغرقه المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المتلقي في المسرح، وفي أسوء الحالات يجب أن لا يتعدى زمن أحداث المسرحية أربع وعشرين ساعة"[3]. فوحدة الزمن عند الكلاسيكية الجديدة راحت في نفس اتجاه أرسطو، بل وركزت على وحدة الزمن والمكان أكثر من تركيزه هو نفسه.

لقد أجمع منظروا الكلاسيكية الجديدة على أن وحدة الفعل بوصفها أهم الوحدات الثلاث، وهم بذلك يوافقون أرسطو، على أن وحدة الفعل تبدأ من تفجر الصراع إلى غاية الحل النهائي في ترتيب منطقي له أسبابه ودوافعه، كما حدد أرسطو وحدة الفعل" ومن القصص ما يكون بسيطا، ومنها ما يكون مركبا، فإن الأفعال والقصص محكيان لها...وأعني بالفعل البسيط؛ ذلك الذي يكون حدوثه متصلا وواحدا ويقع فيه التغيير دون انقلاب أو تعرف، أما الفعل المركب هو ما يكون فيه التغيير بانقلاب أو بتعرف أو بكلاهما معا وهو أهم أجزاء الدراما"[4]. ولهذا تعد وحدة الفعل من أهم الوحدات في العملية المسرحية عند الكلاسيكيين القدماء منهم أو الجدد.

---

[1]– أرسطو، فن الشعر، ترجمة، شكري عياد، م س، ص 58.

[2]– م ن، ص 48.

[3]– رشاد رشدي، نظرية الدراما يمن أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971، ص 95.

[4]– أرسطو، فن الشعر تر، شكري عياد، م س، ص 70.

2- تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الكلاسيكي.

للحديث عن خصوصية التجربة الجزائرية في الكتابة المسرحية نروح أولا إلى الإشارة إلى ظروف نشأة هذا النوع الأدبي والفني، بداية ببعض الأشكال القديمة مثل القراقوز أو العين السوداء باللغة التركية التي ظهرت أثناء الحكم العثماني بالجزائر[1]، إلا أن هذا النوع من التعبير منعته السلطات الفرنسية لما كان يحمله بين ثناياه من تنوير لعقول مشاهديه، كما ارتبط ظهور المسرح الجزائري بزيارات بعض الفرق العربية إلى الجزائر، المتمثلة في فرقة جورج أبيض التي زارت الجزائر سنة 1921.

بدأ الاتجاه الكلاسيكي مع ظهور الحركة الإصلاحية بزعامة الشيخ "عبد الحميد بن باديس*"، الذي أراد من خلال جمعية العلماء المسلمين أن يوقظ روح النضال في أوساط المجتمع، من خلال التذكير بأصالة الشخصية الجزائرية، ونضالها الدائم عبر مراحل التاريخ، فكانت المسرحيات الدينية والتاريخية، المكتوبة على نحو يقترب كثيرا من المنهج الأرسطي، في المعالجة الفنية، التي تذّكر بالشخصيات العظيمة في المجتمع الجزائري وهي خاصية من خصائص الاتجاه الكلاسيكي في التراجيديا، إذ كتب أحمد توفيق المدني مسرحية "حنبعل" و اقتبس أحمد سفطي مسرحية "أنتيقون" كما كتب مسرحيات أخرى

---

[1]- ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926/ 1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص 12.

*** عبد الحميد بن باديس: عالم فكر وأدب وإمام جزائري، ولد سنة 1889 بقسنطينة، ويعد كتابه في تفسير القرآن، النهج الذي يسير عليه أبنا المغرب العربي، له عدة كتب دينية وأدبية وفكرية، أسس جمعية العلماء المسلمين سنة 1931 وقد كانت هذه الجمعية تهتم كثيرا بالجانب الديني والتاريخي للأمة الجزائري، وقد أصدر عبد الحميد بن باديس عدة مجلات وجرائد توعي الشعب الجزائري بأصوله في ضل ما يلاقيه من هدم للقيم من طرف المستعمر، رفقة زملائه في الجهاد، كان يحث الأدباء الذين ينضوون تحت جمعيته بكتابة المسرحيات والقصص التي تبين تاريخ وحضارة الأمة العربية وجذور الشعب الجزائري، توفي في 16 أفريل، 1940 والذي أصبح الجزائريون فيما بعد يحيون هذه الذكرى تحت اسم يوم العلم.**

مثل "الكاهنة" و"بربروس"[1]، هذه المسرحيات كانت توظف التاريخ للتذكير بعمالقة الشخصيات الجزائرية عبر التاريخ وإحياء روح النضال الشعبي في الجزائر.

كتبت المسرحيات ذات السيمات الكلاسيكية باللغة الفصحى لكونها لغة راقية تخاطب العقل؛ وبالإضافة إلى ما تقدم، نجد الكاتب عبد الرحمن الجيلالي قد كتب مسرحيات باللغة الفصحى مثل " المولد" و " الهجرة النبوية"، كما كتب محمد العيد آل خليفة مسرحية " بلال" وهي مسرحيات دينية تعرف وتذكر الجزائريين بدينهم الحنيف الذي لا يجب الانسلاخ عنه[2].

على الرغم من أن المسرحيات لم تلق إقبالا واسعا من طرف الجمهور الجزائري، كونها كتبت بلغة راقية، التي لا تتماشى مع المستوى الثقافي الضعيف للمجتمع الجزائري، غير أن أصحاب هذا الاتجاه في الكتابة دافعوا عن وجهة نظرهم، من منطلق دفاعهم عن الهوية العربية والإسلامية للمجتمع ، باعتبار أن اللغة الفصحى لغة الفكر والفن والكتابة، المحملة في طياتها بأصالة الأمة وتوحدها،" التعبير بالفصحى في طليعة ما يجب أن يلتزم به المسرحي، لأنها تحمل من خصائص القوة ما أعانها على استيعاب الثقافات المتباينة في شتى عصور التاريخ، لذلك تعد في غير تردد لغة البقاء والاستقرار في التعبير عن شؤون الحضارة ومطالب الفن"[3]، وبما أن الفصحى لغة راقية يعتمدها الاتجاه الكلاسيكي، فإن المسرح الجزائري حاول اعتمادها من باب تستطيع من خلاله الولوج إلى الإيديولوجيات الثقافية، التي تنمي الذوق العام للمتلقي وهي لا تتنافى مع تصوير الواقع بل تنمي الإبداع والخلق

[1]- ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926/ 1989، م س، ص 18.

[2]- ينظر محمد مصايف،فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط2،1981ص 68.

[3]- م ن،ص 76.

المسرحي[1]. ومهما يكن من الأمر، فإن الصراع يظل إلى يومنا هذا حول الجدلية بين اللغة الفصحى والعامية. وسنرى وجهة نظر أصحاب الاتجاه الواقعي في هذا الخصوص.

كانت شخصيات المسرحيات التي تتبع هذا الاتجاه تنبع من التاريخ فشخصية حنبعل، أو بلال، أو الكاهنة، كلها شخصيات تاريخية، حاول من ورائها مؤلفوها تكوينها فيما يخدم فكرهم التي تدعو إلى النهوض بفكر الشعب الجزائري نحو أفق أرحب يساعدهم على معرفة تاريخهم وحضارهم. انطلاقا من أن فكرة الأصالة وروح الأمة والذات الجزائرية عولجت من خلال هذه المسرحيات التي يمكن تصنيفها في خانة المسرح التاريخي والتي دعت الشعب الجزائري إلى العودة إلى تراثه القديم من أجل معرفة نفسه، حتى يمشي في إطار سليم فيما يستقبل من الأيام، وكذلك فكرة الروح الإسلامية كانت حاضرة في هذا النوع من المسرح، مجسدة فكرة الدين الإسلامي، وأهم النماذج عن هذا النوع نجد مسرحية بلال ومسرحية الهجرة النبوية[2]. وهما مسرحيتان تبينان بحق تاريخ الدين الإسلامي في بداية ظهوره للبشرية.

يمكن القول من هذا المنطلق "أن هذه المرحلة التاريخية تدخل في نطاق المحاولات الأولى التي كانت تهدف إلى تأصيل المسرح في الأدب الجزائري والتجريب فيه"[3]، باعتبار أن المسرحيات التي تكلم عنها البحث وأخرى، تروح في نسق توظيف التراث التاريخي الجزائري، وكذا الشخصيات التاريخية التي ترتبط أحيانا بمكان محدد وأحيانا أخرى لا ترتبط به، كون أصحابها أرادوا أن يضفوا عليها نزعة إنسانية شاملة[4]. بمعنى أن عدم تحديد

---

[1]– محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ت، ص 75.

[2]– ينظر د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف، د. محمد بويجرة بشير، جامعة وهران، 2007/2006، ص 96.

[3]– م ن، ص 98.

[4]– ينظر، د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س، ص 186.

المكان الذي تجري فيه الأحداث بصورة دقيقة، يجعل منها صالحة لكي تحدث في أي بقعة من العالم.

اعتمد الكتاب الذين اتبعوا الاتجاه الكلاسيكي توجهات فردية، بمعنى أن كل كاتب اتخذ لنفسه منطلقا معينا، فمنهم من اتخذ التاريخ الإسلامي مصدرا له، مثل مسرحية (بلال بن رباح) لمحمد العيد آل خليفة، الذي أراد من خلال مسرحياته الدينية أن يبين الخلفيات الدينية للمجتمع الجزائري، ونجد من الكتاب من غاص في التاريخ القديم، كما هو الحال مع عبد الرحمن ماضوي في مسرحيته (يوغرطة) ، وهذا راجع لفكر وتوجه الكاتب الذي كان يترع إلى الجذور البربرية للمجتمع[1].

أما الصراع في هذه المسرحيات نجدها تتخذ مثلا عدة أوجه منها على وجه المثال لا الحصر ذلك الصراع بين البربر والفاتحين المسلمين كما يتجلى ذلك من خلال مسرحية (الكاهنة) لعبد الله الناقلي. فهو يبين تاريخ الصراع البربري الإسلامي من خلال هذه المسرحية، ولكن يرى البحث في هذا الإطار أن هذا النوع من التجسيد للشخصيات التاريخية قد يخلق نوعا من التمييز بين أبناء الأمة الواحدة، وخاصة في مرحلة كانت الجزائر بحاجة ماسة إلى كل أبنائها البربر منهم والعرب.

وتجدر الإشارة كذلك إلى المسرح الهاوي بعد الاستقلال من خلال الفرق المسرحية التي كانت تقدم عروضا تصب في هذا الاتجاه، حيث اعتمد بناء بعض المسرحيات لهذه الفرق على الحركة الدرامية الكلاسيكية من دون الولوج في السرد والإشارات التي تخرج عن نطاق هذا الإتجاه ، إذ تعتمد على التركيز في الفعل دون الإطالة في الحوار وهي سيمة كلاسيكية، " فالمسرحية التقليدية تتولد فيها موجات من المواقف

[1]- ينظر ، د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س، ص 189 ومابعدها.

الصغيرة والمتعاقبة على نحو منطقي، بحيث يفضى كل حدث إلى ما بعده بالضرورة"[1].وقد حاول المسرح الجزائري أن ينتهج هذا النهج، كما اعتمد على الفصل بين المشاهدين وما يقع على خشبة المسرح من خلال الجدار الرابع*. حتى يستطيع المتلقي أن الاندماج كلية مع ما يحدث على الخشبة أمامه.

وجدت هذه المظاهر التقليدية مسرح الهواة، وبخاصة الفرق الحديثة النشأة " فنجد مثلا فرقة الإنصاف** قد أنتجت مسرحية (أحنا شكون) على النسق الكلاسيكي، وهي مسرحية تعالج قضية الأطفال غير الشرعيين، وكذلك مسرحية (الطوفان) للجمعية الثقافية للفنون الدرامية***، حاول من خلالها المؤلف رصد التغيرات الواقعة في الجزائر بطريقة تقليدية تعتمد على الأسس الكلاسيكية في الكتابة المسرحية"[2]. أي أن طريقة الإخراج قد اعتمدت على الأسس الكلاسيكية، من توحيد للفعل والزمان والمكان، كما تم بناء شخصيات المسرحية وفق منطقية كلاسيكية تبدأ أولا بالتعريف بالشخصيات عن طريق الحوارات ومن خلال الصراع الدائر منذ البداية بين شخصيات المسرحية.

---

[1]– عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة، بيروت، 1978.، ص 250.

*** الجدار الرابع: هو جدار وهمي يصنعه المخرج لإيهام المتفرج أن ما يحدث يعلى خشبة المسرح إنما يحدث الآن وفعلا، وهي تقنية تقليدية اعتمدها العديد من المخرجين المعاصرين، وعلى رأسهم ستانسلافسكي في إعداده للممثل، عد إلى ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه ديني خشبة، دار النهضة، مصر، للطباعة والنشر ص 31 ومابعدها.**

**** فرقة الإنصاف: فرقة مسرحية هاوية تأسست سنة 1991 بمدينة الأغواط وقد كانت لها عديد المشاركات في المهرجانات الوطنية، عد إلى حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 196.**

*****الجمعية الثقافية للفنون الدرامية، جمعية ثقافية تهتم بالنشاط المسرحي في الجزائر، لها العديد بمن الأعمال منها مسرحية الطوفان، ومسرحية التوبة، عد إلى حفناوي بعلي، م ن، ص 197.**

[2]– حفناوي بعلي، أربعون عاما يعلى خشبة مسرح الهواة، م س، ص 196.

وتعد كذلك مسرحية "البخيل" لفرقة المسرح البلدي بالمعذر لباتنة التي أنتجت عام 1972 والمقتبسة عن موليير تعد من النماذج الظاهرة في الاعتماد على الاتجاه الكلاسيكي التقليدي سواء كتابة أو إخراجا، " وتتكون المسرحية من خمس مشاهد، يتنكر فيها ناصر وراء شخصية السكرتير من أجل أن يدخل إلى منزل البخيل عاشور، ليكون قريبا من ابنته، حيث تتصاعد الأحداث بصورة متسلسلة إلى نهاية المسرحية في إطار صراخ البخيل كونه ضيع صندوقه المملوء بالمال"[1]، فيجد المتلقي نفسه مجبرا على الولوج في أعماق الشخصية المجسدة أمامه حتى يتسنى له مراقبتها وكشف ما في باطنها من مواقف كوميدية ومأساوية في الوقت نفسه.

كما نجد فرقة فرسان الركح* أنتجت مسرحية (صرخة فنان)، التي جرت أحداثها في بيئة بسيطة وفق أسس تقليدية تحاول منطقة الأحداث من بدايتها إلى نهايتها "فالمسرحية تحكي قصة فنان عرضت عليه لما كان في أوج عطائه العديد من الجوائز والأموال، ولكن لما تغير الزمن نسي، وأصبح يعاني الوحدة والنسيان، إلى أن وافته المنية على قبر في مقبرة للفنانين"[2]. وقد عالجت المسرحية أزمة الفنانين في الجزائر وما يعانوه من تهميش على المستوى الرسمي، ليجد البطل نفسه في آخر عمره مصاحبا لحفار القبور وهذا مغزى عميق يجسد ما وصل إليه حال الفنان في الجزائر. وقد كانت المسرحية تجسد الاتجاه الكلاسيكي في كيفية بناء الأحداث، التي يراها المتلقي متسلسلة منطقيا ووفق بناء درامي مدروس.

---

[1]– حفناوي بعلي، أربعون عاما يعلى خشبة مسرح الهواة، م س، ص 198.

*** فرقة فرسان الركح: فرقة مسرحية من ولاية أدرار، تأسست سنة 1991،أنتجت العديد يمن المسرحيات منها، "الأسكندر الأكبر، عودة أوديب، العزف على التراث، ومسرحية صرخة فنان ، التي نالت بها أحسن عرض متكامل بالأيام الوطنية للمسرح الجامعي الذي أقيم سنة 2008 بولاية تلمسان، وقد كان للباحث شرف التعرف عن هذه الفرقة عن قرب والمشاركة معها في مسرحيتها (صرخة فنان) في دور حفار القبور.**

[2]– مسرحية، صرخة فنان، إنتاج جماعي، فرقة فرسان الركح لولاية أدرار، مخطوط.

وللإشارة ههنا، فإن المسرح الجزائري كان ولا يزال وليد المرحلة الظرفية التي ينتجها الواقع السياسي والاجتماعي، وهو بذلك يظل حبيس أفكار إيديولوجية، بعيد عن العملية الفنية التي تسير بعفويتها نحو التغيير والتطوير، لذلك يلاحظ على كتاب المسرح الجزائري من خلال بما كتبوه عيوب التأليف المسرحي، ومدى شساعة الهوة بين المذاهب المسرحية المعروفة عالميا، وما هو منجز في مؤلفاتهم المسرحية، حيث قدموا لنا أعمالا يصعب على الناقد تصنيفها في الاتجاهات المسرحية المعروفة.

المبحث الثالث:الاتجاه الرومانسي في تجربة المسرح الجزائري.

1. خصائص الاتجاه الرومانسي:

تعتبر المدرسة الرومانسية الثورة الأولى على مبادئ الكلاسيكية الممجدة للعقل والمنطق والمواقف العامة، مثلما هو الحال بالنسبة لدراما صوفوكليس، ويوربيدس وإسخيلوس، وحتى سنيكا في العصر الروماني، والكلاسيكيون الجدد؛ فالدراما الرومانسية ستمجد الذات وتنحو بالعاطفة إلى أرقى مستوياتها، إذ الشخصية الرومانسية لا تركز على المعنى الأخلاقي الذي يجب عليها تحريه، بل تمتلك المشاعر الذاتية أهمية أكبر من الأهداف الأخلاقية في المسرح الرومانسي، " وغالبا ما يؤلف مادة الشعر الرومانسي المعاصر الهوى الشخصي الذي يلبي عند إشباعه هدفا ذاتيا"[1]. بمعنى أن الرومانسية سواء في الدراما أو في الشعر تنحو دائما إلى تمجيد الذات، ورفعها إلى مصاف التقديس، ولكن هذا لا يعني إهمالها كلية للأخلاق، إنما تدعو إلى الأخلاق الفردية العالية لتي تنعكس حتما فيما بعد على المجتمع.

تعد الشخصية في الدراما الرومانسية أقل شأنا من الدراما الإغريقية، لأنها تجسد الأخلاق الاجتماعية الرفيعة، أما الشخصية الرومانسية تعبر عن ذاتها، فهي تعيش أوضاع اجتماعية معقدة، مليئة بالمفاجآت. كما تلعب طباع الشخصية في الدراما الرومانسية عاملا مهما في أحداث سيرها نحو النهاية، إذ يرى (هيجل Hegel) أن"خصوصية الطبع تلعب الدور الرئيس في التراجيديا الرومانسية... ويمكن اعتبار أبطالها مجرد تجسيد بسيط لرغبات محددة كالحب، الشرف، المجد، حب السلطة، الطغيان وغيرها"[2]. فالرومانسية

---

[1]– أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق سوريا، 2000، ص 132.

[2]– هيجل، نقلا عن أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، م ن، ص 137.

تجسد التناقضات التي تحدث في داخل الفرد من خلال العلائق الاجتماعية الغير ثابتة، التي تتغير وتتبدل باستمرار فيجد الإنسان نفسه فارا إلى الطبيعة يتلمس منها بعض الهدوء والسكينة.

تتناول الدراما الرومانسية في موضوعاتها الحب المثالي المتوهج بالخيال والوهم، والمبالغة في إبراز العواطف لإثارة التشويق والغموض. ويعد (شيللر Chililer) من أهم مؤسسي المدرسة الرومانسية التي يدعو إلى الحرية الجامحة، إذ يرى "أن من الواجب انتصار الحرية على الضرورة، بالرغم من مصرع الإنسان جسديا بقوة الضرورة، لكنه بفضل حريته ينتصر داخليا"[1]، فالرومانسية نضال ضد القدر وضروراته. لأن الإنسان يجب أن يتحرر من قيود هذا الأخير، حتى ولو كانت نهاية هذا النضال الموت، إذ العبرة ليست بالنهاية الحتمية والمأساوية، بل بالجنوح إلى التحرر الدائم من قيود الظلم والعبودية.

تكمن الحرية حسب وجهة نظر الرومانسية في تجرد البطل مما حوله، وذلك بانصرافه عن شؤون الحياة، إذ يقول (شيلينغ Chelinge) :" ما إن يتبين البطل كل شيء ويعي مصيره، وما إن يتخلص من جميع شكوكه، حتى ينتقل وهو في ذروة معاناته إلى قمة التحرر والهدوء التام، وهكذا ينتصر البطل على القوة المطلقة، ويتحول إلى قوة نسبية، يتم التغلب على هذه القوة – المصير- بالإرادة التي تتحول إلى رمز لبنية الروح السامية"[2]. فالتحرر من القيود الحتمية يكون بالنضال الدائم وعن وعي ومعرفة بالصعاب التي تواجه الإنسان، وحينما يتخلص الإنسان من الخوف الذي يملأ قلبه، فإنه لا محالة سينتصر على القوة الحتمية التي تكبل يده وفكره، ويصبح نموذجا للإنسان المتحرر الطامح إلى كل ما يدعو إلى الحرية والانعتاق.

---

[1]-شيللر نقلا عن ، أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، م س، ص 12.

[2]- شيلينغ نقلا عن م ن، ص 15.

إن منطلق أصل المأساة ليس في طلب الحرية، بل في كون حتمية انتصار القدر على الإرادة، وعلى الرغم من اختلاف شيلينغ مع شيللر في هذه النظرة إلى الحرية، إذ يوافق الأول أرسطو في سبب المأساة بينما ينفيها الثاني، إلا أن شيلينغ يرى أن أرسطو قد بالغ كثيرا في فهمه للتراجيديا، "ويعطي مثالا على ذلك من خلال مسرحية أوديب، فهو يرى من غير المنطق اعتبار أوديب مذنبا، لأن ما وصل إليه كان تحت تأثير ظروف لم يكن هو صانعها"[1].

تشتغل أحداث التراجيديا عند الرومانسيين بعاطفة جامحة كالحب مثلا، وهو في حالة صراع دائم مع الأقدار أو المجتمع، لينتهي نهاية كارثية وخير مثال على هذه المأساة الرومانسية مسرحية (روميو وجوليات لشكسبير). أما الملهاة فهي لون من ألوان المسرح عرف في المرحلة الإليزابيثية، ويتميز هذا النوع من المسرحيات، بالمناظر الريفية الخلابة ويتمتع أبطالها بالمرونة والجاذبية وفيها يكون الحب العاطفي هو المنتصر، وعادة ما تكون النهاية سعيدة مثل (مسرحية تاجر البندقية) - بمعنى آخر- الكوميديا هي عكس التراجيديا " حيث تتبدى الضرورة كموضوع والحرية كذات وهذا كامن في التراجيديا، أما في الكوميديا فإن شكل التناسب بين الضرورة والحرية يكون مقلوبا أو معكوسا"[2]. بمعنى أن الحرية في المسرحيات التراجيدية تكون نسبية خاضعة للضرورة بصورة أو بأخرى، ما يجر إلى القول أن المسرحية الرومانسية تنحو دائما إلى التحرر كفعل نضالي تتضمنه الحرية وهذا التحرر هو الذي يعطي قيمة للإنسان في نضاله ضد الضرورات الحياتية.

يعد الحب من أكثر المواضيع التي تناولتها المدرسة الرومانسية، ودافعت عنها كون هذا الموضوع له جانب كبير من الاتصال مع العاطفة الجامحة، إذ دافع فولتير عن هذا

---

[1]- أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، م س، ص 14.

[2]- شيللر، نقلا عن أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، م ن، ص 19.

عندما قال: "إن المسرح سواء أكان مأساة أم ملهاة، ليس إلا صورة حية للمشاعر الإنسانية، لهذا يمكن للحب أن يتواجد في المأساة طالما كان أساسيا بالنسبة للحدث الرئيسي، وطالما أنه عاطفة جادة حقيقية تتواءم مع متطلبات المأساة كنوع أدبي، تؤدي إلى المعاناة والجرائم لتبيان خطورتها أو تؤدي إلى الفضيلة لإثبات أن الغلبة في النهاية لها"[1].

يبدو من خلال هذا القول أن فولتير من أكبر المجددين الذين ثاروا على المدرسة الكلاسيكية في فرنسا من خلال امتداحه للحب، وكذا الحرية إذ ندد صراحة ببعض افتراضات المسرح الفرنسي، وهو يمتدح في مقدمة مسرحيته (بروتس Protes) الحرية التي ينعم بها الشعر في إنجلترا. باعتبار "أن الشاعر الإنجليزي يقول ما يريد أن يقوله، أما الشاعر الفرنسي فيقول ما يمكن أن يقوله"[2]. ففولتير ينتقد الكتابات الفنية في فرنسا، ويثني إلى التجربة الإنجليزية التي تعطي الكاتب نوع من الحرية تجعله يتحرر من قيود الكتابات الكلاسيكية الغارقة في الحتميات والضرورات الفنية، وربما حتى السياسية في ذلك الوقت الحرج من تاريخ فرنسا.

بالعودة إلى بدايات النظرية الرومانسية، يعد شكسبير ممن يصنفون في دائرة هذه المدرسة حتى وإن ظهر قبل ظهورها، فقد مزج في مسرحياته العديد من المبادئ الأرسطية مع الأسس التي تكلم عنها الرومانسيون بعده، ويظهر ذلك جليا من خلال مسرحية (عطيل)، فعلى الرغم من أنها مسرحية تراجيدية إلا أن المتلقي تتجلى له بعض المواقف الكوميدية كمشهد المهرج مثلا، وهي خاصية رومانسية، عملت المدرسة الرومانسية فيما بعد على مزجها مع الموقف التراجيدية في العمل الواحد[3]. كما تختلف الحتمية في أعمال

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م س، ص 225.

[2]- فولتير، نقلا عن أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، م س، ص 252.

[3]- ينظر عز الدين اسماعيل، قضايا المسرح، في الأدب العالمي المعاصر، دار النهضة، بيروت، 1978.، ص 113.

شكسبير عن الحتمية في الأعمال الكلاسيكية، إذ نجد العقاب مثلا في النموذج الإغريقي يكون بفعل قوى علوية، لكن مع شكسبير يكون العقاب من ذوات أخرى تعمل هي كذلك بحرية تامة[1]، أما الفعل عند شكسبير فلا يحمل طابعا مترويا على نفسه بل يتضمن كل ما له علاقة بالحدث الرئيس[2]، وهي الخاصية التي تتماشى مع مبادئ الفن الرومانسي.

يعبر شكسبير من خلال مسرحياته على مختلف الطبقات الاجتماعية من خلال إدخاله للشخصيات الرئيسية بوصفها شخصيات عادية، وفي كثير من الأحيان تجاوز وحدتي الزمن والمكان في مسرحه، وذلك ما يتناقض مع مبادئ المسرح الكلاسيكي القديم الذي تحدث عن وحدتي الزمن والفعل، أو الجديد الذي أضاف وحدة المكان، لكن شكسبير التزم بوحدة الفعل، حيث نلمح في جل مسرحياته تكسيرا واضحا لوحدة الزمن فالأحداث عند شكسبير تقع أحيانا على مدار أشهر أو سنوات. كما تخلى عن وحدة المكان، ففي مسرحية " عطيل" نجد أحداث المسرحية في الفصل الأول تجري في مدينة البندقية ثم ينتقل بنا عبر الفصل الثاني إلى المدينة المحاذية لاسطنبول، ويعد هذا كسر واضح لوحدة المكان، وفي مسرحية هملت، نلحظ تعدد الأمكنة من القصر إلى مترل ديزدمونة، إلى المقبرة، فنشاهد تعدد الأمكنة التي تجري فيها الأحداث.

تغوص الكتابة المسرحية الرومانسية في أعماق العاطفة البشرية متجاوزة العقل والمنطق، جاعلة من شخصياتها مهما كانت مستوياتها خاضعة إلى الأنسنة حاذفة وحدتي الزمن والمكان، محافظة على وحدة الفعل.ففولتير جاء بأفكار جديدة تتواءم وطرح الرومانسيين، حيث اعتمد على عدة صور من الكتابة، منها ما يسمي بمسرح الطبقة الوسطى التي وظف فيها الكوميديا المُـــبكية " فرغم طرافة الملهاة إلا أنها قد تكون معيبة

---

[1]– ينظر أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، م س، ص 24.

[2]– ينظر م ن، ص 26.

وخطيرة، ما لم تسع إلى تصحيح السلوكات، وتفضح الأحمق، وتدين الرذيلة على نحو تكسب فيه تقدير ورضا العامة"[1].فالملهاة الرومانسية لا يجب أن تكون سوداوية مظلمة تروح إلى السطحية والابتذال الذي يعري الفن من خصائصه التعليمية، بل يجب أن تكون لها رسالة فكرية وتعليمية تربي المتلقي.

يجب على الملهاة أو الكوميديا في المسرح الرومانسي أن يكون لها الهدف نفسه الذي ترمي إليه التراجيديا، وفولتير قد نحا نحو سابقه شكسبير في مزجه للكوميديا والتراجيديا ويظهر ذلك من خلال مسرحيته " الطفل العجيب" إذ يقول هو نفسه عنها:"المسرحية تغلب فيها الفكاهة، وفيها أيضا مظاهر أخرى جادة تماما، وأخرى تجمع بين هذا وذاك، وفيها أجزاء من الحزن ما يدفع المتفرج إلى حد البكاء"[2]. فحيوية الانتقال من الجد إلى الهزل ثم العودة إلى الجد مرة أخرى، تعطي العمل المسرحي طاقة متجددة في التعبير عن هموم الناس والمجتمعات. وفق نظرة تمجد الذات الإنسانية وتجعلها تعمل وفق منظور تحرري.

تمتلك المسرحية الرومانسية في طياتها دعوة إلى الأخلاق الرفيعة، الأمر الذي يجعلها أكثر أهمية رغم نزوحها إلى الذاتية، مع وضعها لأسس تفرح الناس الأسوياء وتمحق الناس الأردياء[3]. فترفع الأخلاق الخيرة إلى مصاف التبجيل، وتنـــزل بالأخلاق السيئة إلى أغوار الاحتقار. تبقى هذه الآراء ردا قويا من الرومانسيين على المنهج الكلاسيكي في عدة مجالات من الدراما.

---

[1]– مارقن كارلسون ، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، م س، ص 257.

[2]– فولتير،عن مارقن كارلسون،نظريات المسرح،عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر،م س،ص 260.

[3]– ينظر محمد غنيمي هلال، في النقد الأدبي، م س، ص 234.

2. تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الرومانسي:

تتمحور التجربة الجزائرية في هذا الاتجاه ولو بصورة غير مباشرة من خلال الأعمال المسرحية الاحتفالية التي كان يقدمها مسرحيونا، " فالاحتفالية ترتبط بالطقوس الاجتماعية والاغاني والأناشيد من خلال تعرضها للوجدان والعاطفة"[1]. وهي مظاهر ترتبط بشكل من الأشكال بالمنهج الرومانسي الممجد للعاطفة والوجدان، هذا المسرح الاحتفالي وجد في المغرب بأسس لا تختلف كثيرا عن الإتجاه الرومانسي في بعض أشكاله، وقد اعتمدته بعض الفرق المسرحية في الجزائر " كفرقة الموجة"* التي أنتجت مسرحية (القراقوز) لولد عبد الرحمن كاكي، "وهي مسرحية لها الكثير من أجواء ألف ليلة وليلة، وعلى الخصوص حكايات شهرزاد التي كانت مشبعة بالشعر والوجدان العاطفي من خلال أشعار كبار شعراء الملحون في الغرب الجزائري"[2].

نجد كذلك مسرحية (عودة الحلاج) المنتجة من طرف فرقة "أهل المسرح القسنطيني** "[3] نموذجا من نماذج اعتماد بعض الأسس الرومانسية في المسرح الجزائري وهي مسرحية مقتبسة عن كاتبها صلاح عبد الصبور، وتخوض المسرحية في الجانب

---

[1]– عبد الكريم برشيد، الاحتفالي، واختيار الذات، مجلة جسور، عدد 07 فيفري، 1991، ص 17.

*** فرقة الموجة: فرقة مسرحية تنشط بولاية مستغانم، أسست سنة 1969، ولها عدة أعمال مسرحية ومشاركات في عديد المهرجانات الوطنية والدولية، من بين المسرحيات التي أنتجتها، مسرحية، العبد، القراقوز، 132 سنة، وغيرها من المسرحيات، شاركت بمسرحية القراقوز في مهرجان المسرح الهاوي بولاية مستغانم سنة 1992.**

[2]– حفناوي بعلي، أربعون عاما، على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، ص 229.

****فرقة أهل المسرح القسنطيني، فرقة مسرحية بولاية قسنطينة،سنة 1988،قدمت مسرحية (عودة الحلاج) في نفس السنة التي أسست فيها وشاركت بها في المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، وقد أبانت عن قدرة كبيرة في التمثيل، ما جعلها تأخذ جائزة أحسن عرض،عد إلى حفناوي بعلي،أربعون عاما،على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،م س،ص 240.**

[3]– حفناوي بعلي، أربعون عاما، على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،م ن، ص 234.

العاطفي والروحي لشخصية الحلاج، جاعلة منه نبراسا في معالجة قضية الالتزام وكذا قضية الحب.

يقول الحلاج في بداية المسرحية:

" يقولوا الحب سر النجاة...تعشق تفوز...وتصبح المصلي وأنت الصلاة..."[1].

كما تجسد المسرحية فكرة هامة من أفكار المسرح الرومانسي وهي فكرة الحرية

حيث يقول في أحد مقاطع المسرحية:

" الوالي العادل ..نور قبس..أما الوالي الظالم..ظلمة يحجب النور.."

" نحب المنطق ...نكره الظلم...ونساند المظلومين"[2]

تعبر المسرحية في مضمونها على تمجيد الحرية وكذا الأخلاق الرفيعة؛ لهذا يمكن أن تصنف ولو بحذر ضمن النسق الرومانسي، كون الفرقة لم تعتمد هذا النهج بصورة واعية ولكن الصور الفنية التي يحملها النص، له مظاهر رومانسية.

ونجد في إطار آخر مسرحية لكاتب جزائري آخر وهو الأستاذ"جدي قدور" تحت عنوان"**مولاة اللثام**" تغوص كثيرا في الإتجاه الرومانسي، سواء من ناحية اللغة التي كانت شاعرية، أو من ناحية الفكرة التي تعالج الكفاح من أجل التحرر والانعتاق.

تبدأ قصة المسرحية عندما تدخل مولاة اللثام إلى الكهف الذي كانت تعيش فيه مع أفراد قبيلتها الذين اغتصبت أرضهم قبيلة أخرى مجاورة لهم تسمى قبيلة بني مبارك، من

---

[1]– حفناوي بعلي، أربعون عاما، على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س ، ص 234.

[2]– م ن، ص 236.

هذا الكهف تحاول مولاة اللثام تجهيز جيشها لاسترداد أرضها، وتتوالى الأحداث إلى أن يدخل عليها الحراس بقائد جند القبيلة التي أغتصبت أرضها، ولكنها تفاجئ بأنه هو نفسه الفارس الذي أنقذها من الموت في أحد المعارك، فتنهض في نفسها عاطفة المرأة العاشقة التي كانت تنتظر لحظة لقائها مع عاشقها ومنقذها، ولكن ما عساها تفعل وقد عرفت أن عشيقها من القبيلة التي أغتصبت أرضها، إلا أن العاشق يضحي بنفسه من أجلها ومن أجل حبه لها ويتنازل عن كل شيء لصالحها، كما يكشف لها عن الخائن الذي كان يسرب أخبارها إلى القبيلة المعادية، وفي الأخير يخلصها من مكر الخائن ويموت في سبيلها.

عبر حوارات المسرحية نكتشف عاطفة الحب التي يمجدها الرومانسيون في أعمالهم.

الشاعر: " اليامنة أنا نحبك ومغروم بيك

اليامنة قطعت لجبال والصحراء على جالك.

اليامنة راني مفتون بسحر عينيك"[1]

أما فكرة الحرية والتحرر من كل انعتاق من أجل الحب فتظهر من خلال حوار الشاعر مع مولاة اللثام.

مولاة اللثام: واش أندير وأنتوما اللي قتلتوا بابا وخرجتونا من أرضنا بالقوة

الشاعر: هيا ننساوا اللي فات ونبدو حياة جديدة

مولاة: كيفاه باغيين ننسى وبابا شيخ القبيلة قتلتوه قدام عينيا.

[1]- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط.

الشاعر: نوعدك بلي ناخذلك ثارك مللي قتلوه"[1].

فنلاحظ هنا أن الشاعر ورغم أن الذين قتلوا والد مولاة اللثام هم من أبناء جلدته، إلا أنه آل على نفسه أن يأخذ لها بثأرها ويرد لها حريتها، لأنه أولا قد علم الحقيقة، وثانيا لأن عشقه لها فاق كل تصور.

هذه المسرحية التي كتبت ومثلت من طرف طلبة قسم الفنون الدرامية في عام 2010. بمسرح سيدي بلعباس، والمسرح الجهوي بوهران، تظهر فيها بوادر المدرسة الرومانسية سواء من حيث الحوارات أو من حيث الخصائص الفنية الأخرى، كتعدد الأمكنة،" الصحراء، الكهف، السجن..."[2] وهي خاصية يتمتع بها المسرح الرومانسي الذي ثار على وحدة المكان. ونفس الشيء بالنسبة لوحدة الزمن، " النهار، الليل، توالي الأيام..." إذ يظهر هذا من خلال حوارات المسرحية[3].

الشيء الملاحظ من خلال هذه النماذج، هو أن المسرح الجزائري لم يعتمد هذا الإتجاه بصورة واعية، تعتمد على أسس ومقومات رومانسية واضحة، وإنما يأتي هذا التأثر بصورة غير مباشرة من خلال بعض الظواهر المرصودة التي تندرج تحت نسق هذا الاتجاه.

---

[1]- جدي قدور، مسرحية مولاة اللثام، مخطوط، م س.

[2]- أنظر م ن.

[3]- أنظر، م ن.

المبحث الرابع: الاتجاه الواقعي في تجربة المسرح الجزائري.

1. خصائص الاتجاه الواقعي:

تعرف الواقعية في الفن والأدب، بأنها محاولة لتصوير الأشياء بشكل موضوعي وبصورة قريبة لما هي في الواقع، فهي تحاول التطابق مع النموذج الحياتي الحقيقي إلى أبعد الحدود. والواقعية مصطلح ينتمي إلى مجال الفلسفة ثم بدأ يأخذ طريقه إلى علم الجمال في الجزء الأول من القرن التاسع عشر، حيث أصبح له معنى مختلف انصب على طابع العمل الفني ومكوناته، إذ ظهر هذا الاتجاه في الأدب والفن هادفا إلى إعادة تمثيل الواقع وتصوير حقيقة ما، نفسية أو اجتماعية أو أخلاقية وذلك بشكل موضوعي[1]. لذلك تتسم تلك الأعمال الأدبية أو الفنية بالواقعية.

تعود الواقعية في أصلها إلى التوجه الجمالي الذي كرسته البرجوازية علي يد الفيلسوف "ديدرو D.Diderot(1713- 1784) الذي يقوم على الإيهام بالواقع"[2] وقد كان المذهب الواقعي رد فعل على مذهب الرومانسية في تصوير الإنسان.

ويقصد بالواقعية، الفن الذي لا يأتي من الخيال، وإنما من ملاحظة الواقع بشكل دقيق، إذ تكرس هذا المصطلح في النقد الأدبي مع عديد المفكرين والفلاسفة والروائيين الفرنسيين منهم خاصة، (بلزاك Balzac، ستاندال Standhal، إميل زولا E.zola) هذا الأخير دفع بالواقعية باتجاه الطبيعة[3].

---

[1]– ينظر مارقن كارلسون، نظريات المسرح،عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر،م س، ص 312.

[2]–ينظر ماري إلياس،حنان قصاب،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،مكتبة لبنان ناشرون ط1، 1997، ص 412

[3]– ينظر م ن، ص 417

أما في إنجلترا تجلت الواقعة مع النزعة الفيكتورية وأعمال جون إليوت G. Eliot، وفي إيطاليا شكلت الواقعية نزعة يمكن تسميتها بنزعة تمثيل الواقع[1].

ظهرت الكتابة الواقعية في المسرح على يد هنريك إبسن H. Ibsen، (1838-1906) الذي يعد رائد الواقعية في المسرح والأيرلندي جورج بيرناردشو G.B.Shaw ، أما في روسيا ظهر إلى عالم المسرح الواقعي عدة أسماء كان لها لمستها الخاصة في هذا الإتجاه نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر تولستوي Tolstoi، والكاتب المسرحي أنطوان تشيخوف A. Tchekhov. والكاتب مكسيم غوركي M. Gorki[2].

اكتسبت الواقعية في المسرح سمات خاصة وواضحة على صعيد الكتابة والعرض إذ كانت المسرحيات الواقعية استمرارا للمسرح التقليدي على صعيد البنية الفنية، لكنها من جهة أخرى اقتربت كثيرا من الواقع سواء من خلال الشخصيات أو اللغة المسرحية حيث أصبحت تلامس الحياة اليومية للناس، عن طريق إبرازها لتفاصيل الحياة اليومية مفسرة دوافع وأفعال الشخصيات وفق أسباب اجتماعية أو نفسية، متوجهة إلى البحث عن صيغ حداثية تعالج عن طريقها تلك الموضوعات المطروحة، وما ساعد على هذا هو ظهور فن الإخراج[3].

ارتبطت الواقعية مثلها مثل التيارات التي سبقتها بالمسرح عمرانا وبناء، تؤدى فيها العروض، وبما أن الواقعية في الفن قد انزاحت إلى الموضوعية فقد حاولت أن تنتج نظرة تقنية لا تذهب كثيرا إلى الخيال ولكن في ظل إطار فني له جماليته الخاصة به. وقد

---

[1]- ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،م س،ص 433.

[2]- ينظر، م ن، ص 437.

[3]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 16.

أفرزت المدرسة الواقعية سواء في الإخراج أو الكتابة اتجاهات متعددة، كلها تنضوي تحت لوائها ومن أبرزها.

الواقعية النفسية: وهي منهج واقعي مثله على مستوى الكتابة " تشيخوف ومكسيم غوركي، أما على مستوى العرض، فقد انبرى كوستانتين ستانسلافسكي الذي وجد في مسرحيات كل من تشيخوف وغوركي ما يسمح له بتطبيق منهجه النفسي"[1].

الواقعية الجديدة: وقد مثل هذا التوجه في الكتابة الأمريكي (إدوارد ألبي E.Albee) الذي كتب مسرحية " من يخاف فرجينيا وولف" " حيث استخدم فيها الحوارات العامية القريبة من اللغة العادية المحكية"[2]. وهو الشكل المسرحي الذي يقوم على حميمية المشاهد، الملامسة للحياة اليومية، فالصراع فيها يكون منخفض وغير ظاهر تماما عكس الواقعية النفسية.

الواقعية الاشتراكية: " هو مفهوم طرح نظريا في بيان المؤتمر الأول لاتحاد الكتاب السوفيات عام 1934"[3]، المعبر في كنهه عن ردة فعل على أصحاب نظرية الفن للفن محاولا إثبات أن الفن له أهداف اجتماعية وثقافية وسياسية وليس فنا من أجل الفن فقط.

تقترب الواقعية باتجاهاتها المختلفة من الحياة العادية للناس، محاولة نقد الأوضاع الاجتماعية والحياتية للمجتمع، بصورة موضوعية من أجل تقطير أفكار يكون لها أثرها الإيجابي على المستوى المتوسط والبعيد.

---

[1]– سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 30.

[2]– ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 437

[3]– م ن، ص 438.

2. تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الواقعي:

توجه المسرح الجزائري منذ ظهوره في بداية القرن العشرين لاستيفاء مواضيعه من الواقع، طارحا قضايا حياتية تهم شريحة كبيرة من المجتمع الجزائري آنذاك، الذي كان يعاني من نير الاستعمار، لذلك جاءت كل المسرحيات الأولى محاولة لرفع الغبن عن المجتمع وتعليمه عاداته وتقاليده، كي لا ينسلخ عنها.

اعتمد النشاط المسرحي في الجزائر من ناحية النص، منذ البداية على اللهجة العامية بصورة طاغية، أللهم إلا بعض المحاولات التي سبق ذكرها في الإتجاه الكلاسيكي الأمر الذي يجعل اللهجة العامية وسيلة تعبير أولى، مع توظيف التقاليد الشعبية من خلال توظيف الأقوال المأثورة والحكم الشعبية المتداولة وتغليب الطابع الكوميدي.

كما يمكن الإشارة ههنا إلى خصوصية الكتابة المسرحية الجزائرية، من وجهة نظر إخراجية بعيدة عن الأسلوب الأدبي، حيث ظهر في هذه الفترة ما يسمى بالمخرج المؤلف الذي يكتب نصه المسرحي بطريقة إخراجية مباشرة تسهل عليه مهمة تحريك النص، فقد بنى المسرحيون الأوائل مسرحياتهم لأهداف وظيفية؛ أي أنها كانت تكتب من أجل العرض وليس للقراءة والنشر[1]، كون الرواد الأوائل في المسرح الجزائري، مثل علالو ورشيد قسنطيني، وبشتارزي، لم يكونوا أدباء، وإنما مسرحيون مارسوا فنهم من خلال العرض وعن طريق الهواية.

عكفت الكاتبة المسرحية في الجزائر على الإصلاح الاجتماعي من خلال الملهاة التي كتبت بلغة مفهومة، وهي خاصية تميز بها المسرح الواقعي، حيث "اعتمد مسرح كل من علالو، ورشيد قسنطيني، ومحي الدين بشتارزي على الملهاة في محاكاة الظواهر

[1]- ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، 1926/ 1989، م س، ص 12.

الاجتماعية والاقتصادية، وأهم الأعمال التي راحت في هذا المنحى نذكر (النائم المستيقظ) التي عالجت مشكلة الزواج بالأجنبيات، ومسرحية (فاقوا) ومسرحية (العجوز والعجوزة) و(عميل البوليس) ومسرحية (ابن عمي من اسطنبول)"[1]، والتصق هذا النوع من المسرح بالجمهور، لذلك سمي بالمسرح الشعبي في لغته وفي تطرقه للمواضيع التي مست أعماق المجتمع الجزائري[2]، ويدافع أصحاب الكتابة بالعامية في الجزائر عن موقفهم اعتبارا من كون المجتمع كان يعاني الأمية ، فالعامية هي الأصلح حسبهم في المسرح باعتباره فنا جماهيريا ليس من خلال القراءة فحسب، بل من خلال التلقي عن طريق المشاهدة والسماع أيضا.

نجد بعض الكتاب الذين يكتبون بالفصحى ويدافعون عنها يعترفون أنه في تلك الفترة كانت اللغة العامية هي الأصلح في المسرح، فأحمد توفيق المدني يقول:"إن اللغة تعد إحدى الظواهر الاجتماعية للتواصل لأنها تساير المجتمع وتمكنه من نقل خبراته وفنونه وباعتبار المجتمع الجزائري ونظرا لظروف سياسية متمثلة في الاستعمار الفرنسي، الذي طال أمده، قد نشر الأمية في هذا المجتمع وأبعده على الفصحى حتى أصبح يعتبرها في مرحلة من المراحل غريبة عنه، فلا يمكننا أن نخاطب الناس بشيء لا يفهمونه، والمسرح لا يستطيع أن يكون من أول وهلة عربيا فصيحا بصفة بحتة، لقلة من يفهم تلك اللغة بين طبقات العمال الفقيرة، وطبقات المتعلمين تعلما فرنسيا"[3].

فواقع الممارسة المسرحية في تلك الفترة فرض على المسرحيين إتباع الأسلوب العامي من أجل إيصال رسائله إلى مختلف طبقات المجتمع، لأنها تعبر بصدق عن واقع

---

[1]- ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، 1926/ 1989، م س، ص 50/49/48

[2] - viore. Mehyedin Bechtarzi. Mémoire l. pris montienal de livre. Alger p 35.

[3]- أحمد توفيق المدني، نقلا عن بوعلام رمضاني، المسرح بين الماضي والحاضر، م س، ص 24.

ومستوى الشعب الجزائري، وهذه السمة توجد في المسرح الواقعي، إلا أن المسرح في الجزائر في ذلك الوقت لم يكن له البديل المناسب وإنما لجأ لهذا النوع بصورة مضطرة إن صح التعبير ، إذ يقول علالو :" لقد فهمنا بأنه لتطوير المسرح في الجزائر، لا بد أن نخاطب الجمهور بلغته"[1]. فاللغة هي الجسر الأول الذي يمكن المتلقي من فهم رسالة المسرح لهذا وجب على المبدع أن يأخذ في حسبانه مستوى المتلقين الثقافي والفكري.

قدم المسرح الواقعي في الجزائر منذ بدايته أفكارا تحررية تعليمية تنحو إلى كرامة المواطن الجزائري، فعالجت مسرحيات بشتارزي وعلالو وغيرهما مشاكل الفقر والظلم وانعدام العدالة الاجتماعية، إضافة إلى أفكار أخرى تعالج قضايا المرأة والعادات السيئة كشرب الخمر، أما فكرة المرأة فقد تم تناولها على سبيل المثال لا الحصر في " مسرحية دولة النسا" وكذلك " آش صار في ليلى"و " فاطمة العقونة"[2]، وهي أفكار يمكن تصنيفها في إطار المسرح الاجتماعي الواقعي.

وقد كان لفكرة الثورة في المسرح الواقعي في الجزائر جانب كبير من الأهمية وهذا نظرا للظروف التي عاشها المجتمع الجزائري آنذاك كواقع مر مفروض عليه، وخاصة أثناء الثورة التحريرية، وأهم المبدعين في هذا المجال نذكر المؤلف المسرحي "عبد الحميد رايس" الذي تناول الوقائع اليومية التي عاشتها ثورة الفاتح من نوفمبر بلغة بسيطة وشعبية، إذ تعتبر " مسرحية أبناء القصبة" من المسرحيات التي أظهرت الدور الجلي والواضح للكفاح ضد الاستعمار حيث يقول في هذا المجال:"...لقد ظل مسرحنا ملتزما يعمل في صميم الثورة،.... وما أبناء القصبة إلا مثال على ذلك"[3]. فالمسرح يولد من رحم

---

[1]– علالو، مذكرات علالو، " شروق المسرح الجزائري" م س، ص 08.

[2]- viore. Mehyedin Bechtarzi. Mémoire Tome III. pris montienal de livre. Alger P 251.

[3]– عبد الحميد رايس، نقلا عن أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926/ 1989، م س، ص 84.

الأزمات ويأخذ طريقه إلى التطور عن طريق معالجة القضايا التي يعيشها المجتمع محاولا تبيان الايجابيات والسلبيات، حتى يتعرف الجمهور عن واجباته وحقوقه، سواء كان المسرح يعالج قضايا اجتماعية، أو سياسية مثلما ما هو الحال في المسرح الثوري، وتوجد العديد من الأعمال التي كان لها باع طويل في هذا الاتجاه ومنها " الخالدون، ودم الأحرار وغيرهما[1].

عالج المسرح الجزائري بعد الاستقلال أفكار اجتماعية واقعية، كمشكلة البيروقراطية التي تناولها ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحية الغولة سنة 1966 وهي مسرحية تعري بعض السلوكات السلبية في المجتمع الجزائري الحديث العهد بالاستقلال[2] ومن جانب آخر فقد أحكمت السلطة قبضتها على المسرح بعد الاستقلال، حيث كانت تريد منه أن يدعو إلى إيديولوجيتها الاشتراكية، وكانت شخصيات المسرح الجزائري جلها تنبع من واقع الناس إلى أبعد الحدود، باعتبارها شخصيات اجتماعية لها حدودها الواقعية، التي تتراوح بين فئات المجتمع الجزائري، من الشاب المناضل إلى الشيخ الكبير والمرأة العاملة وغيرها من النماذج التي تتواجد فعلا في المجتمع الجزائري.

[1] - viore. Mehyedin Bechtarzi. Mémoire Tome III .p 261.

[2] – ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، م س، ص 65.

المبحث الخامس: الاتجاه الملحمي في تجربة المسرح الجزائري:

1. خصائص الاتجاه الملحمي:

ظهر الاتجاه الملحمي البريختي بوصفه تيار مسرحي تجاوز كل ما هو سائد في المسرح مع بداية القرن العشرين، حيث أعطى للمسرح وظيفة اجتماعية فاعلة تقتحم الفعل السياسي، معلمة وناصحة وهادفة إلى التغيير الشامل في جميع مناحي الحياة، وقد التصق هذا النوع من المسرح التصاقا وثيقا بمؤسسه برتلود بريخت (Bertolt Brecht) لهذا يحاول البحث التعريج على سيرته لكي نستخلص من خلالها الأسس التي وضعها هذا المبدع في مسرحه.

لقد مرت ألمانيا في سنوات العشرينيات بمرحلة خطيرة، أثرت أيما تأثير على الطبقة المثقفة هناك " فانفجار الأزمة الاقتصادية الرأسمالية العالمية في خريف 1929 أثر على اقتصاد أوربا، ونتج عنه إفلاس المصانع وانخفاض الإنتاج وانتشرت البطالة الجماعية والبؤس في صفوف الطبقة العاملة..ونشأ عن هذا كله وضع ثوري لم يعد من الممكن التغاضي عنه"[1]، تلك الأوضاع الخطيرة كان يلزمها فعل ثقافي يؤطر الطبقات العاملة اليائسة آنذاك، وربما كانت الحركة المسرحية أنجح وسيلة للتوعية والتغيير، فقد تطلبت التحولات السياسية والاقتصادية في ألمانيا مناهج مسرحية جديدة، مؤهلة لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير وتحفيزها على التغيير والثورة، ضد كل ما يجري من ظلم في المجتمع " وقد كان لمايرخولد Meyerhold * دور في ذلك لما زار ألمانيا، إذ

---

[1]– مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، رسالة ماجستير، إشراف، د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1995/ 1996، ص 09.

* مايرخولد: مخرج مسرحي روسي، كان له منهج إخراجي يعتمد على البيوميكانيكا، عد إلى سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 33.

حاول التوفيق بين منهجه في الإخراج ومتطلبات الثورة، لهذا تبنى بريخت جل أفكاره خاصة قاعدة " التمسريحة* "، لأن مسرح بريخت يدعو لأن يبقى المتفرج مدركا وأن يتابع ما يعرض عليه بوعي بتام"[1]، من هنا بدأ بريخت يمشي عكس تقاليد المسرح الكلاسيكي وخاصة الأرسطي منه.

شرع بريخت في دراسة الاقتصاد السياسي منذ سنة 1926 ومتابعته للدروس الماركسية، التي جعلته يقتنع بأن أشكال الدراما التقليدية لا تناسب عملية عرض الظواهر الحديثة، إذ يقول: " إذا اعترفنا بأن العالم الحديث لم يعد قادرا على الانخراط في الأشكال الدرامية الموجودة، فما هذا إلا لأن هذه الأشكال الدرامية لم تعد تتلاءم مع عالمنا"[2].

من هنا راح بريخت يؤيد أفكار كارل ماركس من خلال أعماله الدرامية، محاولا تبني أفكار ثورية تحرر الإنسان من التبعية، فهو يرى "أن النتيجة الحتمية لتنوير الناس ستكون الثورة على كل ما يقيد الإنسان، وخاصة الطبقة العاملة، إذ حاول أن يقلب كل عرض مسرحي إلى مظاهرة جماهيرية، حتى أنه في بعض مسرحياته وزع بنادق حقيقية من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور في الصالة، كما لو كان يدعوهم للثورة فورا"[3].

كان بريخت يعي الدور الاجتماعي والسياسي للمسرح، لكن في ظل المرحلة التي عاشها وأمام سيطرة الفاشية، والنازية في مجالات الاقتصاد والسياسة والفكر، لم يعد بإمكانه تقديم مسرحياته، فراح إلى منفاه الجبري هاربا من النظام النازي، ولما ساح بريخت في أمريكا وأرجاء أوربا، تعمقت معرفته بالفكر الهيجلي والماركسي الشيء الذي دفعه إلى

***التمسريحة: قاعدة مايرخولدية، تعتمد على إبعاد المتفرج عن الإيهام بالواقع خلال العرض.**

[1]– مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، م س، ص 11.

[2] – نقلا عن مناد الطيب،م ن،ص11. Frederic Ewen. Bertolt Brecht. Savie.Son Art.son ton

[3]– نقلا عن أحمد عثمان، المسرح اتجاهاته وقضياه، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني،ع3، 1982، ص 80.

تغيير نظرته للمسرح، آخذا في تناول أحداث تقع في ألمانيا وخارجها، وخاصة في أوربا الغربية، من هنا انصب اهتمامه على المسرح الملحمي الدياليكتيكي* إذ يعتبر الصراع الدرامي في المسرح الملحمي نوع من التفكير العقلي، لأنه يقود إلى سلسلة من الفرضيات والحتميات التي تؤدي في النهاية إلى شكل أو حل جديد[1].

تأثر بريخت في أعماله المسرحية بالمدرسة التعبيرية وبفلاسفتها(هيجل وماركس)، فراح ينهج نهجهما في كتاباته الدرامية، إذ ظهرت له عدة أعمال منها (مسرحية بعل، ومسرحية طبول في الليل)، وهما مسرحيتان تعبيريتان تعتمدان المنهج الدياليكتيكي أراد من خلالهما إحداث تغيير تاريخي في مجرى الأعمال المسرحية[2]، وبهذا توصل بريخت إلى نوع مسرحي جديد أثار الدهشة والاستغراب في ذلك الوقت، محاولا الوصول إلى مبتغاه التغييري والتعليمي من خلال مسرحه الملحمي، وبدأ بإعطاء مفهوم لهذا المسرح من خلال كتابه التنظيري سماه (الأرجانون الصغير)، يعارض فيه ما ورد عند أرسطو في كتابه (الأرجانون) " فبدلا من المسرح الدرامي أو المسرح القديم كما كان يسميه بريخت، تراه يتصور مسرحا يكون فيه المتفرج فعالا، ولكن لكي يتحقق هذا لا بد من تغيير جذري في مفهوم الدراما ومفهوم الإخراج المسرحي"[3]. ومن هنا انطلق بريخت في مسرحه الملحمي وفق أسسه الجديدة التي ابتكرها من خلال عدة تقنيات وخلفيات، منها العودة إلى التراث.

***الدياليكتيك: هو الجدل،أي محاولة الوصول إلى الحقيقة من خلال رأيين متناقضين ينشأ رأي ثالث يقودنا إلى الحقيقة.**

[1]– ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت، ص 63.

[2]– ينظر م ن، ص 63.

[3]– د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 148.

نشأت النظرية الملحمية لبريخت بعد تجربة طويلة في الفن المسرحي مع فرقة "البليز أنسامبل"* إذ انتقل بريخت عبر مراحل نمو فنه من التعبيرية إلى التعليمية، ليصل إلى المنهج الملحمي، خارقا أطر السياسة والنضال السياسي، ومن هذا المنطلق اتجه بريخت إلى تكسير القيود الأرسطية من خلال فهمه الخاص للمسرح، " فالمسرح الأرسطي هو محطة للذات بينما الدراما الملحمية هي محطة للمجتمع"[1] – بمعنى – أنه يعتمد على الذات بوصفها محصلة أو نتيجة علاقات اجتماعية لا بوصفها متميزة بتفردها.

عارض بريخت المسرح الأرسطي مقتبسا كلمة ملحمية من الملحمة عند أرسطو والتي تعني سرد الأحداث الكبرى، والوقائع بصورة قصصية لا حوارية، معالجة في ذلك لشريحة كبيرة من المجتمع، باعتبار"أن الذات الفردية ليست سوى جهاز بغيض للوعي الناقص ومصدر لرؤى سخيفة وتصورات شديدة الخطر"[2]. فالذاتية وتمجيد الروح الانعزالية لا تؤدي خدمة للمجتمع بل تبقى ساذجة وسطحية، لذا يجب التعامل في الفن مع الفرد بوصفه يخضع لعلائق اجتماعية تحدد تطوره ونموه الفكري.

تقوم الملحمية على تداخل خاصيتين هامتين في الفكر هما، الخاصية الشكلية والخاصية الفكرية العميقة أو الإيديولوجية، وتأخذ أول ما تأخذ في حسبانها الجمهور المتلقي؛ فهو أهم حتى من المسرحية نفسها، لأن العملية الدرامية برمتها تقوم من أجل هدف واحد وهو تعليم وتوعية المتلقين" فالفن الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور

***البليز أنسامبل: فرقة مسرحية أسسها بريخت وزوجته هيلينا فايجل في برلين الشرقية عام 1949، برزت على صعيد المسرح الألماني، وحظيت بتقدير عالمي بعرضها لمسرحيات بريخت التي أخرجها بنفسه، عد إلى د. جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، " سعد الله ونوس نموذجا" رسالة دكتوراه، إشراف عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، السانيا، 2003/2002. ص 13.**

[1]– ينظر جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، " سعد الله ونوس نموذجا" رسالة دكتوراه، م ن، ص 41.

[2]– إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965، ص 370.

والذي يغادره كما وجده والذي لا يريد أكثر من أن يتملق غرائزه البدائية، ويؤكد أراء فجة ومهترئة، إن فنا كهذا لا يساوي شيئا"[1]، فالمسرح من وجهة النظر الملحمية وسيلة هامة في تعليم الجماهير، إذ يريد من جمهوره أن يبقى يقظا مراقبا لما قدم له، وهو بهذا الطرح اختلط بطبقات الشعب المختلفة، فقيرها وغنيها، نبيلها وحقيرها، على عكس المسرح الكلاسيكي الذي يحاكي النبلاء والملوك فقط.

يعتمد المسرح الملحمي في نسق آخر على مصطلح بريختي قح وهو مصطلح **التغريب***، فالمسرح التقليدي مسرح يرتكز على سرد معاناة الإنسان من خلال أداة الحوار،أما المسرح الملحمي فيرتكز إضافة إلى الحوار على السرد والأغاني وغيرها من المؤثرات.

أما بالنسبة لمصطلح التطهير الذي يتحدث عنه أرسطو باعتباره يأتي جراء عاطفتي الشفقة والخوف، باندماج المتلقي مع البطل المأساوي في التراجيديا، وبريخت يربط هذا بحقيقة أخرى، مردها التغريب المسرحي في النص، لهذا جعل من المسرح عبارة عن موازنة بين العقل والعاطفة، وذلك بفصل كل منهما عن الآخر، إذ لا ينفي بريخت (الإيهام)** كلية، بل يجب أن يكون هذا الإيهام ملحميا – بمعنى- إيهام المتفرج بأنه لا وجود للإيهام.

---

[1]– بريخت، نقلا عن د. عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص 201.

***التغريب: هو نزعة بريختية، يريد من خلاله نزع صفة البديهية عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المألوف وجعله شيئا غير عادي، أنظر، فريدريك أوين، برتلود بريخت، حياته، فنه، عصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص 156.**

****الإيهام: هو عملية السيطرة على شعور المشاهد، بإقناعه أن ما يشاهده على الخشبة هو حقيقي، لهذا فإن الإيهام الملحمي حسب بريخت هو إيقاظ لعقل المشاهد من خلال تنبيهه بأن ما يحدث أمامه ما هو إلا تمثيل، عد إلى إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، م س، ص 58.**

يربط بريخت مصطلح التطهير بمصطلح حداثي هو (التماهي *) لأن التطهير في رأيه هو عملية تنويم مغناطيسية، تجعل المتلقي سلبي إلى أبعد الحدود، لذلك لا بد من التخلص من هذه الظاهرة المرضية عند الجمهور، فأتى بمصطلح التغريب وقد استعمل بريخت هذا المصطلح أول مرة سنة 1935 في اقتباسه لمسرحية دانمركية بعنوان "رؤوس مدورة رؤوس مدببة"، ويرى بعض النقاد أن التغريب عند بريخت له علاقة متينة مع (الاغتراب الهيجلي**)، فهيجل يعبر من خلال هذا المصطلح عن غربة الإنسان في العالم الذي تحكمه قوى الشر، وهذا الاغتراب يولد نوع من الانعزال يكون أثره سلبي بالنسبة للإنسان[1]، لهذا يجب أن يغترب الإنسان عن واقعه، ولكن بصورة إيجابية من خلال توظيف هذا الاغتراب من أجل تغيير الواقع المعاش إلى واقع أفضل، يكون فيه الإنسان سيد نفسه، يتفاعل مع المجتمع بصورة إيجابية من خلال حركية التغيير الاجتماعي والسياسي، لهذا تولد مصطلح التغريب عند بريخت.

دعا بريخت من خلال الاغتراب الهيجلي إلى تغريب الحادثة الفنية عند المتلقي حتى يفسح له مجال التفكير ويجعله يعي ما يحدث أمامه فيحلله مستنتجا ما يجب عليه القيام به من أجل التغيير في المجتمع. وهو بذلك أساس مهم من أسس مسرحه، كونه يضع الأشياء بعيدة عنه من أجل إعادة اكتشافها، إذ لا بد لنا من عدم التسليم من الوهلة الأولى

***التماهي: مصطلح بريختي، يقصد به تماهي المتفرج مع الأفراد الذين يقلد الممثلين تصرفاتهم، أنظر، فريدريك أوين، برتلود بريخت، حياته، فنه، عصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون،بيروت، ط2، 1983، ص 155.**

**** الاغتراب الهيجلي: مصطلح فلسفي يعني عدم الانسجام الذي يظهر دائما فيما بين العالم كما هو في حالته الراهنة، وفي التقدم التاريخي من جهة أخرى، فيصبح الإنسان مادة وسلعة تباع وتشترى لما تنحط الأخلاق وترتقي المادية المقيتة عد إلى عدنان رشيد مسرح بريخت، ص 24.**

[1]– ينظر عدنان رشيد، مسرح بريخت، م س، ص 24، و وكذلك، مناد الطيب، أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية، م س، ص 25.

بما يعرض أمامنا أو ما نقرأه، بل يجب إعادة النظر من جديد عن طريق فحص هذا الشيء الذي أمامنا بعمق وتروي، وهذه سمة من سمات الديناميكتة.

ويعتمد تغريب النص عند بريخت على المؤلف الذي لا بد عليه أن يستغني عن إيهام المتلقي بالحقيقة، من خلال عرض أحداثه عن طريق لوحات منفصلة تُكَون في الأخير فكرة واحدة دون الاعتماد على المنهج التقليدي الذي يركز على الصراع الدرامي وما يحدثه من انفعال واندماج للمتلقي مع الشخصيات في العمل المسرحي، إذ عليه أن يبقي المتلقي دائما خارج دائرة الإيهام، لتذكيره بأن ما يقرأه إنما هو عمل مسرحي لا غير. يهتم بريخت بالمشاهد على مستوى العرض، أو على مستوى النص من خلال وضعه لمصطلح التغريب، حتى يشاهد المتلقي التمثيل تمثيلا لا غير ، ومن جهة أخرى فالتغريب عند بريخت ليس هو منتهى العملية الإبداعية، لأن المسرح يجب أن يحاكي عصره. لا عصر من سبقوه.

في هذا الإطار يجيب بريخت عن سؤال طرح عنه مؤاداه: هل التغريب هو الأسلوب الجديد الشامل؟ فيقول:" كلا إنه طريق واحد سرنا فيه وعلى التجارب أن تستمر، وستبقى المشكلة قائمة بالنسبة لكل الفن، وهي عملاقة والحل الذي اخترناه هنا، هو ربما حل من الحلول الممكنة للمشكلة التي تبين كيف يمكن للمسرح أن يكون ممتعا وتعليميا في نفس الوقت"[1]. فهو يعترف أن هذه التقنية ليست صالحة في كل الأوقات وإنما هي تقنية أبدعها وفق ظروف المجتمع الذي يعيش فيه، ولا يجب الجزم بأنها هي منتهى عملية الإبداع، بل على المسرحيين البحث دائما عن الجديد في هذا الفن الذي يتميز بالتجدد حسب ظروف كل مرحلة.

[1]–فريدريك أوين، برتلود بريخت،حياته،فنه،عصره، ترجمة إبراهيم العريس،دار ابن خلدون،بيروت،ط2،1983،ص 164.

استفاد بريخت في نظريته الملحمية من المسرح القديم في الصين والهند واليابان ومن المسارح الشعبية في النمسا وبافرايا، ولكن ذلك لا يعني أنه قد ارتد بالمسرح إلى تقاليد المسرح الكلاسيكي، فالنظرية في شمولها وتكامل جوانبها في التأليف والإخراج والتمثيل تقدم مفهوما جديدا للمسرح وغايته والعلاقة بينه وبين الجمهور[1].

فعلى الرغم من أن بريخت قد عاد إلى التاريخ والأساطير في أعماله المسرحية، غير أنه لم ينظر إليها من وجهة النظر التقليدية، بل حاول إعطائها صبغة جديدة تختلف في توظيفها عن المسرح التقليدي، باعتباره كان يهدف من خلال مسرحه الملحمي إلى تعليم جمهوره وحثه على العمل المتواصل من أجل الثورة على وضعه العفن آنذاك، من خلال محاولاته وضع موطأ قدم لمسيرته القائمة على إزالة الاغتراب الروحي لإنسان عصره، فهو يعتمد على السياسة والملحمة في إطار من التغريب مستعملا تقنية الراوي لسرد أحداث مسرحياته مكونا بذلك صورة الفرد في تفاعله مع المجتمع.

[1]- ينظر د.عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1978، ص271.

2. تجربة المسرح الجزائري في الإتجاه الملحمي:

تعتبر التجربة الملحمية في المسرح الجزائري من أبرز التجارب، إذ شكلت ظاهرة قوية تجسدت لدى الكتاب الجزائريين وكان لها الأثر الكبير على المسرح في الجزائر، ومن أهم هؤلاء نذكر " ولد عبد الرحمن كاكي، وعبد القادر علولة، وكاتب ياسين الذين تأثروا أيما تأثر بهذا الإتجاه الذي ظهر جليا في إعمالهم المسرحية، وبخاصة في مرحلة ما بعد الاستقلال، ويعتبر (ولد عبد الرحمن كاكي) من السباقين الذين تأثروا بهذا التيار، فكان أن استلهم العديد من التقنيات الفنية عن بريخت، من خلال شخصية الراوي، أو القوال باعتبارها ظاهرة مسرحية تجلت بوضوح في أعماله الدرامية، إذ استفاد كاكي، من المداح والقوال، اللذين يشكلان في الخلفية التراثية للمجتمع الجزائري شكل من أشكال الفرجة المتصل بالحلقة، والذي غالبا ما كان يظهر في الأسواق الشعبية، كما يتميز القوال أو المداح بكونه يملك قوة شخصية تجعله يشد انتباه المتفرجين إليه في الأسواق والساحات العامة، إضافة إلى ذلك فإنه يعرف طبائع وعادات المتحلقين حوله.

حاول المسرحيون الجزائريون توظيف المداح في المسرح معتمدين على طريقة اللوحات الفنية في عروضهم – وهي طريقة اعتمدها بريخت في مسرحه– فتقدم المسرحية قصتها بصورة متقطعة، متخللة المشاهد أغنية جماعية أو فردية. كما نشاهد تعليقات على الأحداث الدائرة من طرف المداح، الذي يخاطب المتلقي من أجل كسر جدار الإيهام، باعتبار أن النص عند المداح هو عبارة عن حكاية يسردها على متلقيه[1]، وغالبا ما تبدأ حكايته بـــ(كان يا مكان أو في قديم الزمان أو يا سادة يا كرام صلوا على النبي) أو غيرها من الإشارات إلى الماضي الذي وقعت فيه أحداث الحكاية، ويؤكد عبد القادر علولة على

[1]– ينظر برجي عبد الفتاح،رسالة مقدمة لنسل شهادة ماجستير، إشراف د.فرقاني جازية،جامعة وهران2008/2007،ص 52.

دور المداح بقوله:" إن فن المداح كان النشاط التمثيلي الوحيد الذي كان يؤدى إلى جانب العروض المسرحية الفرنسية قبل عشرينيات القرن الماضي.."1. فهو يشير إلى عمق ظاهرة القوال، بوصفها ظاهرة فرجوية عند المجتمع الجزائري، وتغلغلها في التراث هذا ما يجعل منها وسيلة تقنية تساعد المؤلف على الغوص في التراث الشعبي واستلهام مواضيعه من خلاله.

ونجد في الخلفيات الفرجوية عند المجتمع الجزائري أن المداح تدور حوله حلقة المتفرجين، الذين يستمعون لحكايته، والتي تحتوي عدة شخصيات، لذا فهو يعرف دائما كيف يقسم أجزاء نصه، وينهي كل جزء بنوع من التشويق من أجل شد انتباه المشاهدين، جاعلا من الأغنية فاصلا إشهاريا يعبر من خلالها عما حكاه من قبل[2]. هذا ما جعل المسرحيين الجزائريين الذين انتهجوا الاتجاه الملحمي يوظفون القوال، كونه يحمل نوع من سمات المسرح البريختي الذي يرتكز على الراوي، وبهذا تم توظيف القوال في المسرح الجزائري وفق الخصوصيات الثقافية والتاريخية التي تميزه عن غيره.

لقد تم أخذ هذه الميزات من المسرح الملحمي، بشكل كبير في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، في مسرحية " كل واحد وحكمه"، إذ وظف المداح في هذه المسرحية من أجل تحريض المتلقي على نفض الغبار على نفسه ضد واقعه المر، إضافة إلى وصف الحكاية وشخصياتها والمكان والزمان الذي حدثت فيه.

---

[1]-عبد القادر علولة،النشاط المسرحي في الجزائر،ترجمة إلياس غالي، مجلة الموقف الأدبي،ع 134،سوريا،1982، نقلا عن برجي عبد الفتاح،رسالة مقدمة لنسل شهادة ماجستير،إشراف د.فرقاني جازية، جامعة وهران، 2008/2007،ص 52.

[2]-voire. Ahmad cheniki. Theater Algériens. Itinéraires et tendance. Thèse de Doctorat. Son direction. De Mr Robert Jeanny. Université de Paris. 1993. P150.

وتبدأ الحكاية بـــ:

" البخار": هاذي واحد المائة سنة ولا أكثر، الحاجة صرات هنا، كان راجل شايب وقريب ينحنى غير الأولاد عنده طزينة كان هو التاجر الكبير...

ثم نوع من موسيقى البداية ليواصل حديثه:

البخار: على هاذ الشي تبنات الحكاية، حاج بالقليل عشرين مرة...1

استلهم ولد عبد الرحمن كاكي والمسرحيون الجزائريون كما سبق الذكر شخصة المداح من الراوي عند بريخت، والتي كان يريد من ورائها العودة إلى التراث من خلال مسرحه الملحمي. وهي بذلك تحاور الواقع عن طريق التراث أو التاريخ أو من خلال استقصائها من الواقع المعاش.

تتشابك هذه الشخصيات في علاقات مع بعضها البعض معبرة عن أرائها من الواقع والمجتمع، لذلك طغت الشخصيات التي تتسم بمحدودية الثقافة والتعلم، غير أنها شخصيات مناضلة، وأهدافها تمثلت غالبا في النضال من أجل التحرر أو العدالة الاجتماعية أو غيرها من الأهداف الاجتماعية والسياسية والثقافية، موصلة المتلقي إلى الهدف النبيل الذي تناضل من أجله هذه الشخصيات.

يدور حوار الشخصيات بصيغة شعبية تتوافق والمستوى العام للمتلقين باعتبار اللغة هي أداة الحوار الأولى، وقد أشرنا في السابق إلى لغة المسرح الجزائري، التي تصل من خلال أسلوب بسيط في حبك قصة المسرحية إلى فكر المتلقي الجزائري.

---

[1]– ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمه، منشورات المسرح الجهوي وهران، ص 06.

يخلق الحوار المسرحي في الإتجاه الملحمي عند الكتاب الجزائريين نوعا من الملحمية حتى يساعد على فهم الواقع بطريقة فيها من الوعي الفني، لاجئا إلى القصر والاختصار[1].وكمثال على ذلك نورد مقطع من مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة.

السجاعي: قهواجي

القهواجي: جاي

اللعاب 1: كول كول راه عندك الماكلة

السجاعي: بدلي هذا القهوة راه فيها قرلو[2].

من خلال هذا المثال نلمس أن الحوارات كانت قصيرة، إلا أنها معبرة عن الحالة المزرية للمجتمع الجزائري (القرلو)، فالحوار بدأ يكتسي بعض الأسس الدرامية كالإيجاز في التعبير عن الأفكار التي يريد المؤلف إيصالها.

وقد ركز ولد عبد الرحمن كاكي من جهة أخرى على فن الحلقة في مسرحيته "إفريقا قبل العام الأول" متأثرا بشكل الحلقة وموظفا التقنية البرختية في هذا المجال، محاولا التخلص من العلبة الإيطالية، كما فعل عبد القادر علولة في كثير من أعماله المسرحية[3]. ونجد أن عبد القادر علولة قد لجأ إلى الأشكال التراثية القديمة بهدف معرفة تاريخ وعادات الشعب الجزائري كي يوظفها في مسرحه سواء تأليفا أو إخراجا.

---

[1]– ينظر بوشيبة عبد القادر،مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير،إشراف د. فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994/1993، ص 319.

[2]– عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، منشورات المسرح الجهوي وهران، ص 20.

[3]– الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1،2010م،ص 53.

ارتبط التأليف المسرحي في الجزائر منذ بداية القرن العشرين بالعرض ارتباطا وثيقا، بمعنى أن المسرحيين كانوا يضعون في اعتبارهم أسس العرض أكثر من اهتمامهم بالنص، أي لم يكن تأليفا بالمعنى الصحيح للتأليف المسرحي، هذا ما طرح مشكلة أزمة النص المسرحي في الجزائر بقوة، بسبب انصراف الكتاب والأدباء الجزائريين عن هذا النوع من الكتابة الأدبية، الأمر الذي جعل المسرح الجزائري يعتمد على الترجمة والاقتباس والجزأرة* إن صح التعبير.

لهذا تعد غربلة النشاط المسرحي في الجزائر، من مهام الناقد المسرحي، الذي يعتبر المسؤول الأول على توجيه المتلقين والعاملين في مجال المسرح. ويقول الفنان عبد القادر بلكروي في هذا الإطار:" بعد عرضنا لأية مسرحية، فإننا ننتظر بفارغ الصبر نقد هذا العمل من أجل تصحيح أفكارنا وتقويمها"[1]، غير أننا نلمس ضعفا واضحا وجليا في هذا المجال، وهو ما ترك فجوات في طريق تطوير العملية المسرحية وتخصصها، إن على مستوى تخصصها حسب المناهج والاتجاهات المسرحية، أو على مستوى المضمون، ويرجع هذا إلى قلة النقد المتخصص، و إن وجد فإنه يبقي بين رفوف مكتبات الجامعة، لم يخرج إلى النور. وهذا ما سيعالجه الفصل الخاص بالحركة النقدية في الجزائر.

***الجزأرة: مصطلح أطلقه المسرحيون الجزائريون على الكتابات التي تمت ترجمتها أو اقتباسها من نصوص عربية أو عالمية، وقولبتها في لغة جزائرية مغايرة تماما لأحداث النص الأصلي، في أحداثها ومواقفها، وحواراتها، مثل مسرحية الخبزة، لعبد القادر علولة، التي أخذت عن مسرحية " الطعام من كل فم لتوفيق الحكيم، إذ اكتفى المؤلف بالجدار وغير كل شيء آخر"، أنظر مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص 56.**

[1]– حوار مع الفنان عبد القادر بلكروي، بجامعة وهران، 2010/04/16.

الفصل الثاني

الإخراج المسرحي في ضوء التيارات الإخراجية الحديثة

المبحث الأول: خصائص العملية الإخراجية.

1. ماهية الإخراج المسرحي:
2. لمحة تاريخية حول فن الإخراج:
3. وسائل العملية الإخراجية:

أ- الممثل:

ب- السينوغرافيا:

ج- الديكور:

د- الملابس:

ه- الإضاءة:

و- الموسيقى:

ز- الإكسسوارات:

ح- الماكياج:

المبحث الثاني: تيار الواقعية النفسية في تجربة المسرح الجزائري.

1. خصائص الواقعية النفسية:
2. تجربة المسرح الجزائري في تيار الواقعية النفسية

- مسرحية الأب: إخراج جدي قدور.

المبحث الثالث: الاتجاه الملحمي في المسرح الجزائري.

1. خصائص المسرح الملحمي
2. تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الملحمي:

- مسرحية الأجواد إخراج عبد القادر علولة.

المبحث الثالث: تيار المسرح الفقير في المسرح الجزائري.

1. خصائص المسرح الفقير:
2. تجربة المسرح الجزائري في اتجاه المسرح الفقير.

- مسرحية دونكيشوت إخراج الأستاذ شرقي محمد.

المبحث الأول: خصائص العملية الإخراجية.

1. ماهية الإخراج المسرحي:

يعرف الإخراج عند الكثير من المنظرين بكونه قراءة ثانية للنص، أو كتابة تعادل المتن، وتحاول في الوقت نفسه إيجاد رؤية تعمل على تجاوزه إخراجيا، وبما أن الإخراج يختلف عن النص المسرحي وينفرد عنه من حيث أدواته ووسائله التعبيرية. وبما أن النص الدرامي يعتمد على اللغة بوصفها وسيلة أساسية في عملية التواصل الدرامي، فإن ما يعادلها في العملية الإخراجية اللغة البصرية (الركحية)، حيث تتأسس الرؤية هاهنا من عين المخرج الذي يصنع صورة العرض المسرحي بوسائل عدة (الديكور، الملابس الإضاءة، الموسيقى والممثل) بحيث تختلف طريقة توظيف هذه الوسائل حسب المنهج أو المدرسة التي ينتمي إليها المخرج.

يقول (باتريس بافيسPatric Pavis)في تعريفه للإخراج : " هو توظيف لجميع وسائط خشبة المسرح، من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركات الممثلين، إذ يتجلى كنشاط منسق في زمن ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة لأي عمل درامي"[1].

أما(غروتوفسكي G. Grotowski) فيحدده بقوله:" هو تلك اللمسة الإبداعية التي تختلف من مخرج إلى آخر، حسب حمولاته الثقافية والفنية، فإذا ما قدم النص إلى مخرج يعتمد على الفلسفة فإنه سيضفى على هذا النص طابعا فلسفيا، وكذلك بالنسبة لمخرج يعتمد على الشاعرية، إذ نجده يضفي على إخراجه طابعا أدبيا ورومانسيا"[2]. لذلك تنعكس تجربة المخرج في العرض المسرحي مشكلة بذلك قراءة ثانية للنص الأول كما أوله المخرج، والتأويل هاهنا يرتبط أساسا بمجموعة من العناصر المكونة لثقافته (العادات، التقاليد، الدين، التوجه الإيديولوجي وغيرها).

---

[1] –voir, Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris, 1996, p 210.

[2] – نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع 19، مطابع اليقظة، الكويت، 1979، ص 15.

كما يتطرق (سيلفيو داميكو Silvio Damiko) إلى العملية الإخراجية بقوله:" هو فهم النص المسرحي واستنباط المحتوى الدراسي منه وتحويله من الحياة المثالية للكاتب إلى حياة مادية على خشبة المسرح"[1]، إذ يعمد المخرج في هذه الحالة إلى تجسيد تلك المعاني التي أنتجها من خلال القراءة، عن طريق أشكال مادية مرئية.

تسعى العملية الإخراجية إلى تحريك النص الدرامي فوق خشبة المسرح، من خلال مجموعة من العناصر المكونة للعرض ، حيث تتآلف فيما بينها من أجل تحقيق المتعة والرؤية الجمالية المتوخاة منها، وكل ذلك يقع على عاتق المخرج، لأن وظيفته تكمن في إبراز الرسم المسرحي بتظافر جهود إبداعية وحرفية، نجملها في عناصر أربعة هي :" الكلمة، التعبير، الجمهور، والتنظيم، "[2]، لهذا يعد لزاما على المخرج الإلمام بالتصورات العامة لعناصر عمله ابتداء من الممثلين وحتى أصغر جزئية في العمل، الأمر الذي يستدعي منه التكفل بمهمة استنباط المعنى من خلال قراءاته المتعددة للنص.

ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال قدرته الواسعة منفي معرفة بحيثيات الإخراج المسرحي فالمخرج الناجح هو ذاك الذي يهتم بالتفاصيل الدقيقة ، بحيث يتنوع فكره من خبرته في التمثيل والإخراج هذا من جهة، ومن جهة أخرى ينفرد بخصوصية تميزه عن باقي الفريق بالخبرة والثقافة الواسعة.

تقتضي ممارسة الإخراج المسرحي، دراسة عيون الأب المسرحي، والإطلاع الواسع على تاريخ المسرح ومدارسه المختلفة عبر مراحله التطورية من الإغريق وحتى عصره، فالمخرج يحتاج إلى ثقافة واسعة ودرجة علمية تؤهله للعب دور القائد في الجوق المسرحي بمختلف مكوناته، سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية، " لأن النص المسرحي كلما كان غنيا في محتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي، وكلما كان عميقا وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص

[1]– سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، م س، ص 15.

[2]– م ن، ص 14.

أصيلا في أسلوبه ودقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج"[1]. ومن هنا تتأتى عملية تفسير النص الدرامي للمتفرجين وإيصال فحواه لهم بوضوح عن طريق الآليات الإخراجية التي يستعملها المخرج، باعتبار التفسير الدرامي للنص بطبيعته يعد عملا فكريا، يستدعي إجراءات بحث متواصل سواء من الناحية الأدبية أو من الناحية النقدية، فالتفسير الصحيح والصادق للنص الدرامي يعتمد على نقطتين هامتين هما : الأمانة، وإمكانية الاجتهاد وهما وظيفتان متكاملتان، إذا ما التزم المخرج حدود فنه غير ضارب عرض الحائط أفكار ورؤية المؤلف[2]، - بمعنى- أن الأمانة عند المخرج تقتضي منه أن لا يزيف القضية التي عالجها الكاتب لأن المؤلف من حقه أن لا تؤول كلمته، كما أن الاجتهاد مطلوب وضروري كي يتحقق للنص هدفه المرجو.

2. لمحة تاريخية حول فن الإخراج:

قبل الخوض في مجال خصائص الإخراج ارتأى البحث أن يلقي نظرة على تاريخ هذا الفن، إذ ارتبط في بداية الأمر بالمؤلف المسرحي الذي كان يبدع النص ويرفقه بمجوعة من الإرشادات والتوجيهات الإخراجية التي توجه الممثلين وتقدم لهم مجموعة من الملاحظات التي قد تنفعهم في التشخيص والأداء والنطق والتحرك فوق الخشبة، وهذا الأمر كان سائدا في المسرح اليوناني والمسرح الروماني والمسارح الغربية، وخاصة مسرح شكسبير الذي طعم بالكثير من التوجيهات الإخراجية[3].

كان الكاتب يكتب نصه ليجسده على خشبة المسرح بنفسه، أو بالتعاون مع آخرين وكتاب الدراما المعروفين على مر التاريخ يملؤون نصوصهم بملاحظات وإشارات فنية في أدق تفاصيلها، ليس بالنسبة لحركة الممثلين فحسب، بل حتى بالنسبة لتصميم الخشبة، والموسيقى

[1]- جاك كوبو، دراسة الإخراج، 1956، نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 16.

[2]- ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 18.

[3] - voir, Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris, 1996, p. 152.

والرقص، والغناء، والإكسسوارات وغيرها، وأشهرهم على الإطلاق (صوفوكليس، وشكسبير) وقد استمرت العروض على هذا الحال إلى أن جاء (ليون دي صومي Ligny Di Suomi *) الذي شكل إرهاصا أوليا لظهور المخرج المتخصص، إذ يقول:" إن الحصول على ممثلين ممتازين أكثر جوهرية من الحصول على نص مسرحي جيد...ويجب على الممثلين اتباع تعليماتي"[1]، وهكذا مع تطور الحركة النقدية في أوربا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بدأت الرؤية تتضح حول التجربة الإخراجية.

لم يعرف المخرج بمعناه المعاصر إلا متأخرا، غير أن تاريخ الدراما يضع بين أيدينا نماذج شبيهة بالمخرج، لكنها لم تكن تتعامل مع النص المسرحي كما يتعامل معه المخرجون المعاصرون ففي الدراما الإغريقية مثلا نجد " قائد الكورس" هو الذي كان يعطي شروحات للكورس والممثلين والراقصين عن موضوع النص الدرامي الذين هم بصدد تقديمه، من أجل أن تتجلى للمتفرجين الفكرة واضحة وجلية، غير أن قائد الكورس لم يكن يتدخل في طريقة إلقاء الممثلين وحركات الراقصين، وقد استمر هكذا الحال عدة قرون حتى جاءت المدرسة الكلاسيكية الفرنسية، التي أحدثت تغييرات في النسق العام للعمل المسرحي، فأصبح الممثلون يتمرنون على الخطاب، لكن بقي العرض على حالته شبيها بالأوبرا. جاءت المدرسة الواقعية، والتي كان من روادها "غوته" حيث وضعوا قواعد محددة للممثلين، وأدخلوا الديكورات البسيطة إلى خشبة المسرح"[2].

ثم جاء " كوردن كريج، Gordien Craig" الذي اعتبر الإنتاج المسرحي وحدة متجانسة يعمل على تجانسها مدير المسرح ، وذلك من خلال التنسيق بين جميع عناصر العرض المسرحي من

***ليون دي صومي: مستشار مسرحي في بلاط فينتونا في إيطاليا، ظهر في النصف الثاني من القرن السادس عشر، قام بدراسة الإنتاج المسرحي عبر العصور، وضمن كتاباته في شكل محاورات، وتكلم في المحاورة الثالثة عن كيفية إخراج المسرحية. أنظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 30.**

[1]- نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م ن، ص 31.

[2]- ينظر الكسندر دين،العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد،دار الحرية للطباعة بغداد،1972،ص 29.

مناظر وإضاءة وملابس، وحركات للممثلين وغيرها[1]. هذه القواعد نظّر لها كريج وأصبحت آراؤه فيما بعد أساسا يبني عليه المخرجون أعمالهم وينطلقون منها.

ظهر فن المخرج الحقيقي باعتباره فنا مستقلا في ألمانيا على يد جورج الثاني مابين – 1826– 1914 في دوقية ساكس مينجن، حيث قام هذا المخرج بإنشاء فرقته الخاصة وجال بها أوربا مقدما مسرحه الذي عرف بمسرح المخرج[2]. وهكذا ظهر المخرج وبدأ هذا الفن بملء الفراغ الذي كان موجودا من قبل، وفرض سيطرته على المؤلف والممثل، إذ حل المخرج محل المؤلف الذي كان سائدا في العصور السابقة، وظهرت إلى الوجود عدة مدارس إخراجية يتزعمها مخرجون عالميون كبار أمثال " أدولف أبيا، سيكس مينجن، ستانسلافسكي، ومايرخولد، وبيسكاتور غروتوفسكي" الذين أحدثوا ثورة في مهمة الإخراج المسرحي.

3. وسائل العملية الإخراجية:

يستند المخرج في تعامله مع النص والممثلين إلى عدة عناصر نبدأها بأهمها على الإطلاق

أ. التمثيل:

يعد التمثيل من أهم العناصر الإخراجية، "فالمسرح يتحقق بموجب العلاقة القائمة بين الممثل والمتلقي"[3]، لأنه يعتبر الوسيط الفني الدائم في العملية المسرحية، الذي يقوم بتجسيد الدور أو الشخصية الدرامية، إذ بواسطته يستطيع المتلقي اكتشاف تلك الشخصية بأوجه مختلفة، مواقفها سلوكاتها ومظهرها، حيث يسعى التمثيل في العملية الإخراجية، بوصفه جسرا بين المؤلف والجمهور إلى إيصال الرسالة المراد تبليغها من العرض ككل

---

[1]– ينظر إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960،ص 25

[2]– ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 34.

[3]– ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه ديني خشبة، دار النهضة، مصر، للطباعة والنشر ص 15.

الأمر الذي يكتسي أهمية البالغة للممثل من أجل القيام بتلك المهمة لذلك وجب توفر شروط أساسية لينجح في عمله، والمتمثلة في الموهبة التي لا يمكن الاستغناء عنها في وظيفة التمثيل كما تعتبر الاستجابة العاطفية أو حب الدور أحد أهم الخصال التي تساعد الممثل على تمثيل أدائه بشكل جيد، فالأحاسيس والمشاعر التي تحياها الشخصية على الركح المسرحي يؤديها الممثل من خلال حبه لدوره واستجابته لتلك العواطف التي تستدعيها الشخصيات، كي يحدث التأثير اللازم على المشاهد، إذ تستدعي الاستجابة العاطفية ضرورة اقترانها باستجابة جسدية للمثل، الأمر الذي يتطلب من الممثل بذل جهد كبير في التمثيل، من حيث المرونة والحركة الخفيفة، لأن العرض المسرحي الناجح هو الذي يهيئ للممثل القدرة على التحكم في الحركات والانفعالات، التي يقوم بها،" والممثل يجب أن تتعادل حريته في الأداء مع مسؤوليته (وعيه) تجاه دوره بصفة خاصة، والعرض المسرحي بصفة عامة، فكل قرار يتخذه، وكل إحساس يستشعره، وكل صوت يحدثه، وكل حركة يؤديها، لا بد أن تكون مطابقة لخصائص النص من ناحية، وملبية لتوقعات الجمهور ورغباته من ناحية أخرى"[1].

يجب على الممثل أن يلتزم بمبادئ التمثيل وفق العلائق التي تربطه بخشبة المسرح، وكذلك علاقته مع الممثلين الآخرين ومع المتفرجين، هذه العلاقات يجب أن يراعيها الممثل أثناء أداء دوره وعلى هذا الأساس تكمن مهمة المخرج في التوجيه والتدريب والإدارة معا، حتى لا يكون تمثيله مشوها وغير مضبوط. لذلك يصرح ألكسندر دين من خلال تجربته الإبداعية في ممارسة التمثيل بقوله:" إن عدم معرفة الممثل لما يجب عمله تؤدي إلى أن يفشل في إرضاء المتفرج ويربك الممثلين الآخرين والمجموعة ككل، وسوف يكون تمثيله مشوها...لهذا يجب على المخرج أن يوجهه لكي يسيطر على التكنيك المعد"[2].

[1]- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996،ص 133.

[2]- الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة بغداد، 1972، ص 39.

تقع على الممثل مسؤولية ثانية متمثلة في قدرته المتجددة على إثارة اهتمام الجمهور من بداية العرض إلى نهايته، لأن الأداء التمثيلي على خشبة المسرح يحتاج إلى قدرة كبيرة في التحكم بأدوات العرض، واليقظة الدائمة والوعي الكلي لما تستلزمه الشخصية، فعلى الرغم من التدريبات والبروفات المتكررة التي يقوم بها المخرج مع الممثل، والتي تدوم لأشهر أحيانا، إلا أن الممثل تبقى له المسؤولية كاملة يوم العرض العام، والعروض التي تلي العرض العام أمام المتلقين من أجل إقناعهم بصورة متجددة على أن ما يحدث أمامهم إنما يحدث للمرة الأولى، ولا يتأتى هذا إلا بفضل إحساس المتجدد للممثل بدوره، كون هذا الأخير هو الذي يمده بالحيوية الدائمة.

يجب على الممثل أن يدرك أنه جزء من الكل، فيعطي اعتبار لأجزاء المسرح الأخرى"كونه الممثل مهما كان عظيما، فهو عضو في كيان عضوي متسق يحتويه العرض المسرحي، ومع ذلك فباستطاعته أن التفرد والتميز بقدرته على الإحساس بدوره...وتجسيده بأفضل الأساليب الممكنة...وإثارة روح التنافس والتحدي مع زملائه، محاولا إخراج أفضل ما لديه من قدرات وطاقات تعبيرية"[1]، من هنا كانت المعادلة الصعبة التي يحققها الممثل القدير، حين يجمع بين روح التفرد وروح الفريق في موضوعية درامية.

وتبقى مهمة الإشراف على الممثل من طرف المخرج من بين أولوياته، لأن المخرج هو الذي يساعد الممثل على تشكيل رؤية عامة للشخصية المراد تجسيدها، وكذا مساعدته على استحضار الخيال ليصل إلى عمق الشخصية، من خلال اللقاءات المتعددة له مع الممثلين، ابتداء بالقراءة الإيطالية، التي تهدف إلى تبيان كينونتها، ولا يتأتى هذا من الوهلة الأولى، ذلك لأن الحركة على خشبة المسرح يجب أن تكون محسوبة، حيث يرسمها المخرج بوصفها مخططا وهميا لتبقى حركة منسجمة ومتناغمة مع أجزاء العرض الأخرى ، " فالحركة البدنية للممثل عبارة عن منظومة شاملة التفاعل في كل عناصرها، والممثل المتمرس يعرف كيف يكون مسترخيا في أعماقه،

[1]- **نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 139.**

حتى لو كان يؤدي دورا متوترا. ذلك أن الحركة المعبرة والإلقاء الصوتي المتمكن في حاجة دائمة إلى التخلص والتحرر من الشد والتوتر الزائد على الحد"[1]. وعليه نستطيع القول أن الممثل إذا استطاع التخلص من توتره ، فإنه سيقدم عملا فنيا جدير به.

تساعد التعليمات والوسائل التي يوضحها المخرج للممثل من خلال التمرينات المتكررة على إبراز موقفه وقدرته على استيعاب الدور، وإظهاره للمتلقي في صورة حسنة المنظر.

ب. السينوغرافيا:

يعرف باتريس بافيس السينوغرافيا بأنها:" فن تزيين المسرح والديكور والتصوير"[2]

ويعرفها (مارسيل فريد فون Marsel frid fon) بأنها :" فن ضارب بجذوره في تاريخ المسرح، وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، والفضاء المسرحي، وما يظهر عليه من صور وأشكال وأحجام ومواد وألوان وإضاءات وصوت"[3].

يمكن القول انطلاقا من هذين التعريفين أن السينوغرافيا أخذت مكان مصطلح الديكور وبخاصة في العصر الحديث مع ظهور التيارات الإخراجية الحديثة، التي وسعت من نظرتها للعرض المسرحي، الذي أصبح يشمل الديكور الموجود على خشبة المسرح، إضافة إلى تجاوزها لحدود المكان مازجة صالة المشاهدين والمتلقي في العرض، وهي بذلك عملية مركبة تتداخل فيها جميع عناصر العرض في توافق يذهب إلى خدمة المعنى العام للمسرحية " إذ يجب على السينوغرافي أو المصمم، أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور والإضاءة والأزياء، فيشكل استنادا إليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية ومكانية ذات قدرة على التوليد الدلالي والإيحائي،

---

[1]– نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س ، ص 159.

[2] –Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 347.

[3]– مارسيل فريد فون، السينوغرافيا اليوم معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 08.

وهو المنحى السيميائي للسينوغرافيا"[1]، بمعنى أن السينوغرافيا تعمل في نسق سيميائي أي إشاري، بواسطتها تتم عملية التواصل السمعي والمرئي بين المرسل وهو المخرج والمرسل إليه وهو المتلقي وكل ذلك يتم بواسطة أنساق لسانية لغوية، تتمثل في النص، وأنساق إشارية وحركية ممثلة في الإنارة والموسيقى والديكور وغيرها من عناصر العرض.

تجمع السينوغرافيا في خصائصها ثلة من الفنون، مثل التصوير الديكور، والإضاءة، وكل هذه الفنون تعمل لصالحها، حيث أصبح السينوغرافي في المسرح المعاصر، ينافس في وظيفته المخرج، باعتبار دور السينوغرافيا المحوري والخطير في العملية الإخراجية، فعملية تأثيث الفضاء المسرحي من الناحية المادية التقنية تعتبر من أصعب المهام كونها تعتني بالصورة الرمزية والأيقونات المنتجة للدلالة، وما تلعبه من دور في نفسية المتلقي، وما يخالجه من طموحات وذكريات وآمال وألام وأحلام.

ساهم هذا المصطلح الجديد إلى حد بعيد في تغيير طبيعة التلقي في المسرح، حيث تم إدخال المشاهدين إلى العرض المسرحي، ولم تعد السينوغرافيا في مهمتها تقتصر على الزخرفة والإشارة لزمكنة الأحداث، بل أصبحت وظائفها متعددة بداية من تحديد المكان المسرحي إلى تحديد الديكور، الذي أصبح جزء منها، وصولا إلى المتلقي كطرف في العملية المسرحية[2].

تهتم السينوغرافيا بتوحيد المكان في بعده المادي، وتحاول أن تجمع شتات الأمكنة المتناثرة في القصة المسرحية، وتجسدها على خشبة المسرح بشكل يوصل المعنى جيدا إلى المتلقي بصورة رمزية، ونفس الشيء بالنسبة للزمن المسرحي، سواء في بعده التاريخي إذا ما نظرنا إلى المسرحيات التاريخية التي تحاكي فترات غابرة، أو في بعده الآني الذي يمثل الزمن الحاضر في مجتمع ما، فعلى

[1]- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، سورية، 2004، ص 98.

[2]- ينظر مصطفى جميلة الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009، ص 256.

الرغم من الرموز المتواجدة في النص المسرحي، إلا أن السينوغرافيا لها جهاز يحمل مجموعة من الإشارات والرموز الزمكانية في العرض، تسعى على تفكيك رموز النص وتقديمها في شكل بسيط وواضح " لأن الفضاء المسرحي لم يعد ذلك الفضاء أو تلك المساحة المسطحة أو المكان البسيط المجسم أو ذلك الامتداد الذي يعتمد على الإغراق في الإيهام، بل أضحى مجالا لتقديم الرؤى الخاصة بالفن والجمال والعالم"[1]. وعليه تتموضع تلك الأدوات الإجرائية للجهاز الخاص بالسينوغرافيا، بحيث تزيد العرض رونقا وجمالا.

تساعد الأدوات التقنية التي أنتجتها التكنولوجية الحديثة في رسم المشهد المسرحي، الذي أصبح يعتمد على الحاسوب والليزر والإضاءة الحديثة بمختلف الألوان الضوئية وغيرها من التكنولوجيات، من أجل رسم مشهد مسرحي تتوفر فيه زوايا الرؤية من حيث الأبعاد والخطوط إذ يقول الدكتور نبيل راغب: " كان من الطبيعي أن تؤثر هذه التغييرات التكنولوجية على شكل العرض المسرحي، وآلية إنتاجه وإخراجه، مما زاد من أهمية مصمم المناظر ودعم مركزه ودوره، فأصبح من أهم أعضاء الفريق المسرحي"[2].

من هنا يأتي الدور الريادي لمصمم العرض أو السينوغرافي، بوصفه فنانا مبدعا يضع على كاهله مسؤولية استنطاق الصورة وما تحمله من خطاب مسرحي حسب رؤية المخرج ، الأمر الذي يستدعي الحيطة والحذر في تعامل ذلك المصمم مع عناصر العرض، انطلاقا من وجوب تحكمه في فضاء الخشبة وزوايا الرؤية كي لا يتشتت ذهن المتلقي ، وحتى تكون هذه العناصر في خدمة النص يجب مراعاة متطلبات الخشبة وهندستها بما يخدم المسرحية،" لأن النص إذا كان مثيرا ومتدفقا بالحيوية الفكرية، والانفعالية، فإن منصة مليئة بالألوان الزاهية والصاخبة، كفيلة بتشتيت العين وضياع مجهود الممثل، وبالتالي حرمان النص من ممارسة تأثيره على الجمهور"[3].

---

[1]–عبد الرحمن بن زيدان،من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضاء المسرحي الجديد،مجلة العالم الثقافي،1995/06/01، ص10.

[2]– نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 186.

[3]– نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 187.

تتمثل الوظيفة الثانية للسينوغراف في قدرته الدائمة على جذب انتباه المتفرج إلى ما يراد إيصاله من خلال العرض المسرحي كاملا، الذي يساعد المتلقي في فهم ما يراد قوله من معاني وأفكار ودلالات ، كما تتمثل الوظيفة الأخرى للسينوغرافيا في اختصارها وتكثيفها للانفعالات والأحاسيس والمعاني، اعتبارا من أن المسرح له خاصية الاختصار التي تأتي من ضغط الأحداث والتركيز عليها ، وإبرازها في شكل صورة مختصرة ودقيقة ومختزلة، فلا يقصد مثلا بالإضاءة الإبهار فقط، لأن الإنارة هاهنا تؤدي وظيفة فنية وجمالية، "ففي مجال التكثيف يصول المصمم ويجول، فإذا كانت القيم والعوامل الزمنية نابعة من السياق الدرامي، سواء بالنسبة للنص أو التمثيل، فإن تكثيفها النهائي هو وظيفة البناء البصري الذي يظل عالقا بالذهن والوجدان بعد اندثار ذكريات الصوت والحركة إلى حد كبير"[1]، والتكثيف من هذا المنظور بالنسبة للسينوغراف هو محاولة لتركيز انتباه الممثل في لحظات مهمة وحساسة أثناء العرض المسرحي.

يمكن تلخيص مهمة السينوغراف في ثلاث نقاط رئيسة هي (توضيح وتكثيف وتحديد معالم العملية المسرحية)، لأنها ليست بالمهمة اليسيرة، إذ تستوجب ذكاء وفطنة ودقة كبيرة حتى تتم على أحسن صورة. كما تبقى السينوغرافيا في مضمونها تلك الطفرة النوعية التي تتكامل فيها كل عناصر العرض في تناسق وتناغم من أجل تحقيق التواصل والمتعة والمعرفة. ولن يكون عمل السينوغراف كاملا إلا بالعودة إلى المخرج، باعتباره هو صانع العرض الأول، وإليه تعود الكلمة الأخيرة في التصورات الفنية والتقنية والفكرية لعرضه.

[1]- م ن ، ص 195.

ج. **الديكور:**

يعرف باتريس بافيس الديكور على أنه " كل ما يظهر إطار الفعل فوق الخشبة، بوسائل تصويرية بلاستيكية وهندسية"[1]، والمقصود بإطار الفعل، بيئة الأحداث التي تقع فيها المسرحية حاملا إيحاءات لا تقتصر على الكلام بل عناصر أخرى مرئية.

ويعرف الديكور بأنه تلك المجموعة من الآليات الخاصة المصنوعة من الخشب والبلاستيك والقماش، أو من مواد أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي، مرتبطا في إيحاءاته ورموزه بمضمون النص المسرحي. فهو الذي يعطي للعمل المسرحي قيمة جمالية ودرامية[2].

تتمثل وظيفة الديكور المسرحي في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية التي يحدث فيها الفعل المسرحي، أي مكان وقوع الأحداث، وذلك من خلال ما يراه من تصاميم على خشبة المسرح، هذه المكونات قد تكون ثابتة مرسومة مثلا على القماش أو الخشب، وفيها تراعى الخطوط العريضة لمكان الحدث، دون التعمق في التفاصيل، وقد تكون متحركة تتآلف فيما بينها مكونة منظرا مسرحيا.

يتكون الديكور المسرحي من أربع عناصر هي:

العنصر الأول: يتمثل في الخلفية التشكيلية، التي عادة ما تكون بناء ثابتا، أو منظرا مرسوما.

العنصر الثاني: يتشكل من خلال الكواليس، أو الجوانب، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة من أجل الإيحاء بالعمق

[1]- Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 156.

[2]- ينظر ماري إلياس، حنان قصاب، معجم المصطلحات المسرحية، م س، ص 420.

العنصر الثالث: يشمل العنصرين السابقين فهو يحمل الأجزاء الثابتة والمتحركة والمتمثلة في الخلفية وقطع الأثاث أو الصخور وغيرها

العنصر الرابع: يمثل مقدمة منصة المسرح[1].

استعمل الديكور في بدايات العهد الإغريقي بوصفه تصميما ثابتا، حيث كان يرسم عادة في الخلفيات، مجسدا المنظر المسرحي " وقد وصف قيتيو فينوس الديكورات المسرحية التقليدية الثابتة التي ارتبطت بثلاث أنماط من الدراما، فكانت ديكورات التراجيديا والكوميديا تعتمد على المعمار الضخم، الذي يثير الرهبة في التراجيديا، والمعمار ذو الألوان المرحة في الكوميديا، أما في المسرحيات التي تدور حول الأساطير والأجواء البدائية، فكانت الديكورات الرعوية الريفية هي السائدة"[2]، يمكن القول أن الديكور لم يكن وليد الأمس القريب، بل متجذر وقديم قدم المسرح في حد ذاته، بداية من اليونان ثم الرومان الذين استفادوا كثيرا من إنجازات المسرح اليوناني، ولعل ضخامة المسارح الرومانية التي مازالت آثراها باقية إلى اليوم أكبر دليل على ذلك.

كما عرف فن الديكور في عصر النهضة طريقه إلى بداية الاحترافية، "واستفاد من المراحل السابقة، فأصبحت له قيمة فنية وتشكيلية خاصة على يد كل من أندريه بالاديو 1518-1580م الذي ساهم في بناء المسرح الأولمبي في مدينة فيسيترا بين عامي 1552-1616.، ومع نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، أصبح الديكور المسرحي من الفنون المسرحية التي يتخصص فيها الفنانون، وأصبح لكل مسرحية ديكورها الخاص"[3].

تابع الديكور المسرحي تطوره في دول أوربا المعروفة بالحركية المسرحية، إلى أن وصل إلينا الآن في طفرة نوعية تجاوزت كل ما قدم على مر العصور، بفضل التكنولوجيا المتطورة، التي

---

[1]- ينظر نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص 68.

[2]- م ن، ص 69.

[3]- م ن، ص 82.

ساهمت إلى حد بعيد في تطويره، ونبعت الحاجة إلى الديكور المسرحي وفقا لما تحمله النصوص من أنساق فكرية حداثية، وبذلك تجاوز الديكور وظيفته القديمة المحصورة في التزيين والرسم الطبيعي وأصبح فنا له دوره الهام في العرض المسرحي، لما يحمله من إمكانات تعبيرية تساهم في بلورة الفكر الذي يراد ترويجه وإيصاله، عبر أنساق من الرموز يحملها بين طياته،" والدليل على أهمية الديكور أن معظم المخرجين الكبار أصروا على إقامة الديكورات بأنفسهم، وانظم إليهم كبار الفنانين التشكيليين"[1].

وبالنظر للمراحل التاريخية لفن الديكور لا يمكننا القول أن له قواعد فنية تحدده، لأنه رهين انطباعات المناهج الإخراجية التي نبعت من تصورات ذاتية للمخرجين ، غير أنه مهم يكتسي دورا كبيرا في العملية المسرحية "فالديكور وسائر عناصر السينوغرافيا، ليست وحدات عرضية أو ثانوية في قيام المسرحية، توضع فوق الخشبة اعتباطا، بل تخضع لمتطلبات السمع والرؤية والنور والظل والأمن الخاصة بالفضاء الأكبر، فضاء قاعة المسرح"[2].

يضطلع الديكور المسرحي بوظائف عديدة في العرض، أولها الوظيفة القصصية والتصويرية، مختصرا الحوار المسموع بأيقوناته المرئية، وتشكيل انطباع أولي عام عن المسرحية وشخصياتها، فيعطي العمل المسرحي قيمة فنية وجمالية من خلال الخطوط والألوان[3]، وبواسطته تتكون للمتلقي فكرة أولية عن مكان المسرحية ومرحلتها الزمنية. كما يوضح الحكاية المسرحية مؤديا دور الدليل الذي يرشد المتلقي، ويكشف على المستوى الاجتماعي لشخصيات العمل المسرحي، فإذا كان الديكور يجسد مترلا قديما، فإن المتلقي يعلم أنه أمام شخصيات بسيطة من عامة الناس، وإذا كان يجسد قصرا ، فمن الوهلة الأولى تتراءى أما فكر المتلقي أنه أمام شخصيات راقية من المجتمع.

---

[1]– نبيل راغب، النقد الفني، م س، ص 86.

[2]- Ann Uber svild. Lire le Théâtre. O p.165.

[3]–ينظر حنان عبد الحميد العناني،الدراما والمسرح في تعليم الطفل،دار لفكر للطباعة والنشر، والتوزيع، الأردن، ط4، 199،ص 49.

يفكر المخرج أول ما يفكر عند قيامه بإنجاز عمل مسرحي معين بالديكور، إذ يقول جوردن كريج:" إن الديكور هو أول ما يجب التفكير فيه عند إنجاز أي عرض مسرحي... والمشكلة لا تتعلق بالديكور في حد ذاته، بقدر ما يختص بخلق مكان يتماشى وما يطرحه المؤلف من أفكار"[1]، فتصميم الديكور يرتبط برؤية الكاتب ثم المخرج، ليأتي مصمم الديكور منسقا ومآلفا لرؤية كل واحد منهما، في تصميم يتضح من خلاله الحدث المسرحي، كاشفا عن شخصياته والجو العام السائد في المسرحية.

يجدر بمصمم الديكور أن يكون ذكيا في تصميمه، جاعلا من الديكور وظيفيا يسهل تركيبه وتفكيكه دون أن تتضرر أجزاؤه، آخذا في الحسبان عدد العروض التي سيقدمها الديكور فالمصمم الذكي هو الذي يستطيع من خلال ديكور واحد أن يغير المناظر بسهولة خاصة في مسرحنا اليوم الذي يعتمد على تعدد الأمكنة.

د. الملابس:

تعتبر الملابس المسرحية من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي، فهي " الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءاتها وتثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق والهرمونيا بين جميع مكونات الفضاء المسرحي"[2].

تعود الملابس في تاريخيتها إلى حقبة المسرح القديم، عندما كان الإغريق يستعملونها مع القناع للدلالة على أبعاد شخصياتهم، لأنها تساير الشخصية وتفصح عنها وعن مستواها وطبيعتها لذلك تعتبر جزء لا يتجزأ من الخطاب المسرحي. فإذا ما عدنا إلى الحياة الواقعية نجد لباس الإنسان يشكل صورة جزئية عن طبيعته وذوقه، ويتولد للمتلقي انطباع عام حول الشخصيات من خلال لباسها، (فقيرة كانت أم غنية وغيرها من الصفات الاجتماعية).

[1]– إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960، ص 116.
[2] - Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre , p 405.

كان القناع في المسرح الإغريقي أداة أساسية في تحديد الشخصيات والأدوار، ذلك لأن المسرح في هذه الفترة اهتم بالخطاب السمعي أكثر من اهتمامه بالمرئيات المسرحية، نظرا لحواره الشعري الذي يتميز بقوة الكلمة هذا من جهة، ومن جهة أخرى يعود إلى إهمالهم لوظيفة الديكور من حيث هو عنصرا إخراجيا يتماشى مع تجسيد المكان ، والملابس في الأصل الوظيفي تعد من المكونات الرئيسة في تشكيل الصورة المسرحية، حيث يصفها أرسطو :" بأن لها في الحقيقة جاذبية انفعالية خاصة بها، غير أنها أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالا بفن الشعر"[1] وبحسب رأي أرسطو فإن الملابس والديكور وغيرها من العناصر المرئية لها أهميتها لكن ليس في العملية الدرامية بل في العرض المسرحي.

انتقل المسرح مع تطوره، وبخاصة في عصر النهضة من الساحات العامة إلى القاعات، وتم فصل الجمهور عن الممثلين، من هنا بدأ الاهتمام بعناصر الإيهام المسرحي، بما في ذلك الأزياء المسرحية، ليصبح لها دورا لا يستهان به في هذه الفترة، لما كانت تحمله من دلالات في الحياة الواقعية آنذاك؛ إذ كانت تبين التمايز والاختلاف بين مختلف الطبقات الاجتماعية، فملابس الملوك تختلف عن ملابس الخدم، وملابس القادة العسكريين تختلف عن ملابس الجنود العاديين وملابس الطبقة الراقية تختلف عن ملابس الطبقة الكادحة.

بدأ من العصر الحديث أصبح للباس دور هام في التركيبة النفسية للإنسان، حيث ظهرت النظريات النفسية التي ركزت على الارتباط الوثيق بين نفسية الإنسان ومظهره الخارجي، ويعتبر اللباس أهم عنصر من عناصر المظهر الخارجي، إذ يقول أصحاب النظرية الفزيولوجية :" أن السوداوي يرتدي الملابس الداكنة والمعقدة التفاصيل، أما المنبسط فهو يهتم بالألوان الفاتحة"[2].

[1]- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 99.

[2]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 219.

تعتبر الملابس من الجزئيات الهامة في العرض المسرحي والعملية الإخراجية، بما تحمله من أيقونات ودلالات تعبر بطريقة أو بأخرى عن أبعاد الشخصيات المجسدة، لأنها العنصر الذي يحمل كما لا يستهان به من المعلومات حول طبيعة الشخصيات، فينقلها إلى المتلقي الذي تتكون لديه صورة ولو جزئية أول ما يرى نوع اللباس الذي ترتديه هذه الشخصية أو تلك، فضلا عن أنها تعبر عن الفترة الزمنية أو العصر الذي تقع فيه الأحداث، والقدرة على تحديد الفترة العمرية للشخصيات، هل هي مسنة أم شابة أم في مرحلة الطفولة.

تنبع أهمية الأزياء في المسرح من وظيفتها الدلالية، وعلاقتها بعناصر العرض الأخرى فمصمم الأزياء يجب أن يكون على دراية بالعلاقة التي تربط الملابس بالديكور والإكسسوارات والعناصر الدرامية، مثل اللغة والحوار وغيرها،" ففي المسرحيات التي تحتاج إلى تصميم متعدد الأبعاد، ودرجة عالية من الحركة الدرامية والجمالية، وعلاقة الجذب الحميم بين الممثل والجمهور، تأخذ الملابس مكان الصدارة في التصميم...وهذا هو الاتجاه السائد في عروض المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير وموليير"[1]. بمعنى أن الأزياء تأخذ أهميتها انطلاقا من نوع المسرحيات المعروضة.

تساهم الأزياء في إظهار العلاقات بين شخصيات العمل المسرحي، وتوحي بالفضاء المراد إيصاله، فإذا شاهدنا مثلا امرأة بملابس النوم في منزل، فإننا نخلص إلى أن هذه المرأة صاحبة هذا المنزل، وهناك أمثلة أخرى عديدة تحمل فيها الملابس النسق التوضيحي لعلاقة الشخصية بالمكان أو بشخصية أخرى، ومنه يمكن القول أن وظيفة الملابس تنحصر في ثلاثة أبعاد.

أ/ **بعد اجتماعي**: يتوخى فيه مصمم الأزياء الاقتراب من واقع الناس المعيش

ب/ بعد تاريخي: يتوخى فيه المصمم الدقة التاريخية ودراسة الحقبة التي كانت تعيشها شخصيات العمل المسرحي.

[1]- **نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س ، ص 219.**

ج/ بعد رمزي: ويكون غالبا في المسرحيات الواقعية التي تنحو إلى الخيال، وعليه تكون مهمة مصمم الأزياء أقل تعقيدا وأكثر بساطة، كونه يصبح متحررا من القيود التاريخية والاجتماعية، لينطلق بمخياله وموهبته الفنية من خلال قراءته للنص وحضوره لتدريبات التمثيل الأولية.

وعلى هذا الأساس حدد الدكتور نبيل راغب ملامح الملابس في ثلاثة أنواع[1].

– **الأسلوب:** وهو تصميم الملابس وفق تجسيد خارجي لمضمون المسرحية، والعصر الذي تدور فيه أحداثها، ويتم التعبير عن هذا الأسلوب في تصميم الملابس من خلال ثلاث قنوات (السيلوويت*، والنسيج، والحلي)

– **الحركة:** تشكل الملابس عنصرا هاما من عناصر العرض المسرحي، الذي يشهد حركة درامية دائمة من خلال الممثلين الذين يتحركون داخل هذه الأزياء، لذا يجب أن تكون الأزياء عنصرا مساعدا على حركة الممثل فوق خشبة المسرح (جلوس، وقوف، انحناء)، مبرزة معاني الشخصية المتناولة، فالزي في المسرح هو وسيلة من وسائل إظهار جوانب وخصائص الشخصية التي ترتديه.

– **الممثل:** يجب أن يشعر الممثل بالارتياح لهذه الملابس، فقد تكون هذه الأخيرة وظيفية تساعد على الحركة وتبين معالم الشخصية، غير أنها لا تنال رضا الممثل، فيبدو غير مرتاح في تجسيده لدوره، لذا كان لزاما أن تكون الأزياء المسرحية تتوافق وشخصية الممثل حتى تساعده على تقمص الشخصية بشكل جيد، ولهذا يجب أن يدرس المصمم جسم الممثل من أجل إظهاره في صورة جمالية وفنية ودرامية في الوقت نفسه.

---

[1]– ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، 220 إلى 230.

***السيلوويت: هو الإطار الخارجي الأساسي للزي، والطابع المادي الملموس له، الذي يعبر عن منظورها العام، وأحيانا يفرق مصممو الملابس بين سيلوويت الجسم وسيلوويت الرأس" راجع نبيل راغب، فن العرض المسرحي، ص 220، 222.**

تبقى مسؤولية تصميم الملابس جسيمة، تحدد جزءا هاما من أجزاء الفكرة العامة للعرض المسرحي، ومؤثرة في جمهور المتلقين، الذي سيسعد حتما إذا كان أمام عرض متكامل، تكون الملابس أحد جزئياته المركبة.

٥. الإضاءة:

يعد الركح المسرحي في البدء فضاء خاليا من أي أيقونة أو إشارة دلالية باستثناء الممثل إذا لم نضف له الديكور أو الإكسسوار، أو غيرهما من عناصر العرض التي تملء فضاء المسرح بإيحاءاتها ورموزها الفنية، غير أن هذه الأغراض يزيد دورها الدلالي عندما تسلط عليها الإضاءة.

اعتمدت الإضاءة في العهد الإغريقي على النور الطبيعي، لأن الشكل المسرحي الذي بناه اليونان يعمل على إيصال المشهد إلى المتلقي وفق حركية الممثلين، التي تسعى إلى إيصال رسالتها عن طريق الأسس السماعية ، لذلك كانت غالبية الأعمال المسرحية تعرض نهارا نظرا لعدم القدرة على التصوير الجلي في الظلام، وعلى الرغم من ذلك كان التأثير المسرحي على المتلقين إيجابيا وذلك راجع إلى طبيعة المتلقي اليوناني،" ففي معظم المسرحيات الإغريقية، تبدو بيئة العرض نمطية إلى حد ما، نتيجة استعانتها بالمسرح المفتوح والمناظر الطبيعية التي تبدو للجمهور من خلف المنصة"[1]. بمعنى أن الديكورات المسرحية كانت حقيقية في معظمها، تصور الأشجار والغابات والمنازل بكيفية واقعية، كما كان المتلقي اليوناني لا يعطي كبير بال إلى المناظر بقدر ما يتابع الحركية الدرامية للممثلين.

بدأ الاهتمام بالإضاءة مع بداية عصر النهضة، لكن ليس على المستوى الفني، بل على المستوى التقني، فكان شكسبير يعرض مسرحياته في القصر الملكي، الذي يحتوي على إضاءة اصطناعية متمثلة في القناديل وما شابه ذلك من أنواع النور الاصطناعي، غير أنه كان يكتفي

[1]- **نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 201.**

بالإشارة عن طريق الحوار إلى المكان والزمان، ليل أو نهار أو مساء، كذلك الأمر نفسه بالنسبة لدراما القرن الثامن عشر والتاسع عشر[1].

بدأ الاهتمام بالمناظر المضاءة في المسرح مع اكتشاف المصباح الكهربائي من طرف العالم "إديسون"، فانزاح المسرح إلى اتخاذ نوع من الجدة والتميز أولا في المسرح، ثم جاءت السينما بعد ذلك، وأصبح المصباح الكهربائي له أثر كبير في إبراز دلالات العرض المسرحي[2]، وقد أثرت الإضاءة في نمط تعامل الكتاب المسرحيين مع عنصري الزمن والمكان، إذ برز الدور الجمالي والحيوي الذي تلعبه الإضاءة في وظائف التصميم المرئي وجمالياته لتمنحه طبيعة متميزة من خلال درجاتها وألوانها[3].

استفاد المسرح في الوقت الراهن كثيرا من التكنولوجية الحديثة لتقنية الإضاءة، فاستعملت أشعة الليزر، والمصابيح الكبيرة (هولوجرام Hologramme *)، وسمحت هذه التقنيات بتحويل الركح المسرحي إلى فضاء مليء بالسحر والخيال والإبهار. حيث يستطيع الضوء التركيز على الجوانب المهمة في العرض المسرحي، سواء من الناحية التقنية أو الفنية، والمخرج عندما يسلط الضوء مثلا على شخصية ما، فهو يعزلها بذلك عن فضائها المحيط بها على خشبة المسرح، لتظهر أهميتها وموقفها بصورة جلية. كما تستطيع الإضاءة من خلال تعدد ألوانها وقوتها وخفتاها توضيح أمزجة الشخصيات وحالاتها النفسية، محاولة بذلك إحالتنا إلى تعدد أو توحد الفضاءات على الركح المسرحي.

[1]- ينظر د. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 221.

[2]- ينظر جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، د. فايز كم نقش، منشورات البحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، د ت، ص 21.

[3]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 203.

***هولوجرام: تقنية ضوئية تسمح بصنع الشخصيات الضوئية كالأشباح والأطياف،راجع نبيل راغب،فن العرض المسرحي،ص 205.**

اكتسبت الإضاءة قيمتها الفنية والتقنية، لما تحمله من رموز تجنب المخرج الذهاب إلى الإشارات اللفظية[1]، لأن المشاهد عندما يرى مشهدا قاتما في ألوانه الضوئية الغير واضح في إضاءته تظهر الشخصيات المتحركة على الركح وكأنها أشباح، مثيرا ذلك مشاعر الخوف والرعب والقلق، وغيرها من المشاعر والأحاسيس الموحشة، في حين إذا كان المتلقي أمام مواجهة منظر مشرق، فيه ألوان ضوئية ساطعة متلألئة وبراقة، تظهر فيه الشخصيات بجلاء ومرح، من هنا يتشكل لدى المتفرج نوع من الإحساس بالتفاؤل والفرح.

يجدر بمصمم الإضاءة في العملية المسرحية أن يكون ذا براعة عالية في تحويل الضوء من لحظة إلى أخرى معاكسة لها في الدلالة؛ فقد يكون المتفرج أمام لوحة شاعرية جميلة تكون فيها الإضاءة خافتة تدل على رومانسية المشهد، ثم تأتي بصورة مفاجئة لحظة حرجة أو مخيفة في أحداث العرض المسرحي، في هذه اللحظة يجب أن يكون مصمم الإضاءة على درجة عالية من المهنية والبديهة في تحويل الضوء من اللحظة الأولى إلى اللحظة الثانية، وفق متطلباته التقنية المتواجدة بين يديه، كي يظهر العرض المسرحي متكاملا ولا يحدث الخلل الذي تحدثه الإضاءة إذا كانت غير متناسقة مع الحدث المعروض.

تؤدي الإضاءة دورا آخر يتمثل في صالة المتفرجين، حيث يجب أن يُحَضَّر المتفرج لتتبع أحداث القصة المسرحية من البداية، فيساعد الضوء بطريقة أو بأخرى على تحضير المتفرج نفسيا للحدث، وكمثال على ذلك إذا تم تسليط الضوء على شخصين جالسين في وسط المنصة عموديا وقد ارتديا معطفين أسودين وهما يتكلمان بصوت خافت والإضاءة ضعيفة نوعا ما، بحيث لا نستطيع تثبت رؤية ملامحهما، فإننا نتهيأ لأمر خطير سيحدث، كحياكة مؤامرة مثلا.

[1]- **ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 203.**

وتحدد مهمة الإضاءة في خصائص أربعة وهي:[1]

الخاصية الأولى: تهيئة الجو النفسي للعرض، وفيها تكون الإضاءة مسلطة على الممثلين وكامل الخشبة المسرحية من عدة زوايا، تتلاءم وجلاء الصورة المعروضة أمام المتلقين.

الخاصية الثانية: تهيئة الجو النفسي للمتلقي من خلال التركيز على زاوية معينة فوق خشبة المسرح بطريقة تهيئ المتلقي نفسيا لاستقبال ما سيحدث.

الخاصية الثالثة: تركيز انتباه المتلقي من خلال تكثيف الضوء بصورة قوية على الحدث المعروض، لتقترب زاوية الرؤية بالنسبة للمتفرج على هذه البقعة من الضوء مهملا نوعا ما الأحداث الفرعية الأخرى، حيث يركز على ما سيحدث في هذه البقعة الضوئية من مواقف وصراعات وأحداث.

الخاصية الرابعة: التحكم في درجة التنبيه والتركيز، لأن العين ببديهتها تركز على الشيء المسلط عليه الضوء، ولا تحفل بالأشياء الأخرى المتوارية في الظلام، لذلك توجه الإضاءة المشاهدين وفق ما تقتضيه الأحداث المسرحية، من خلال التركيز المكثف للضوء على بقعة التوتر، لكن من غير إفراط، لأن الضوء المكثف إذا طالت مدته يرهق عين المتلقي مزيحا اهتمامه عن الحدث. وهنا تكمن مدى براعة مصمم الإضاءة في التحكم بمهنته.

يجب على مصمم الإضاءة مناقشة المخرج على كل التفاصيل المتعلقة بالمؤثرات الضوئية مثل الأمكنة المناسبة لوضع الكاشفات (Projecteurs) وكذلك كمية الضوء المراد توظيفها وكيفية توزيعها على المسرح، والألوان الضوئية المناسبة للعرض، فاللون الضوئي له قيمته الدلالية، وسنذكر أمثلة على بعض الألوان الضوئية الشائعة الاستعمال في العروض المسرحية وما تحمله من إشارات بصرية.

- الأحمر: يدل على العدوانية، ويعبر عن الدم، ومن جهة أخرى، يعبر عن الحب والجنس

[1]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 206- 210.

- الأبيض: يدل على السلام والصفاء
- الأسود: يدل على الحزن والخوف والرهبة
- البرتقالي: يدل على الدفء والتوهج وهو لون محبب للنفس
- الأزرق: يدل على الهدوء والخيال[1].

اعتمد الفن المسرحي عبر طفرات تطوره على الإنارة سواء الطبيعية منها أو الاصطناعية من أجل توضيح زمكنة الأحداث. كما سعت الإنارة إلى إكمال الصورة المسرحية وإخراجها للمتلقي بصورة فنية وجمالية راقية، من خلال ما تقتضيه من تكامل مع الديكور والأزياء والعناصر الأخرى، موظفة اللون ليحمل بين طياته الرؤية التفسيرية للعمل المسرحي.

و. الموسيقى:

تعتبر الموسيقى من أهم الوظائف المسرحية، لما لها من دور كبير تؤديه في التأثير على إحساس المتلقي، وارتبطت في علاقتها بالإنسان منذ أمد بعيد، إذ كانت تشكل منبعا هاما من منابع الطقوس الدينية عبر العصور، فمارسها الإنسان منذ أقدم العصور وارتبطت بالمسرح اعتبارا من أنه أبو الفنون أولا، ولكونه ولد من رحم الطقوس الدنية التي كانت تقام احتفالا بإله الخمر والنماء " ديونيزوس"، لهذا ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمسرح منذ نشأته الأولى عند الإغريق.

احتلت الموسيقى مكانا هاما في العملية المسرحية على مستوى العرض، إذ استخدمت كفاصل بين المشاهد المسرحية، واستعملت ضمن نسق الأحداث والمواقف من أجل المساعدة على إبراز الجو العام للمسرحية والحالات التي تحياها الشخوص على ركح المسرح، كما انفردت الموسيقى بوظيفة جمالية متميزة، باعتبارها تجسد الحالة النفسية للشخصيات داعمة الإيقاع العام للمسرحية، مبرزة الانفعالات ومغذية لها، وهذا ما كانت تقوم به الجوقة في المسرح اليوناني[2].

---

[1]- **ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 210.**

[2]- **ينظر أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، م س، ص 106.**

تتكون الموسيقى المسرحية من عدة عناصر تتلخص في الإيقاع والنغم والتجانس، لأن الانفعال الموسيقي يأتي من طبيعة الدلالة المراد إيصالها للمتلقي عبر نغمات متجانسة لا تؤذي أذن المتلقي، حتى يفهم من خلالها الإشارات التي ترسلها الموسيقى بمعية الحوار المسرحي، وهي من هذا المنطلق تعمل على جانبين، جانب خاص بالممثل، تساعده على استحضار الانفعالات اللازمة للحدث، والجانب الثاني تسعى إلى تهيئة أذن السامع لما سيأتي من أفعال[1].

يقزم مايرخولد Vsevelod Meyerhold * دور الموسيقى، من خلال نظرته لها على أنها تدخل في الدراما من أجل تعزيز المزاج للشخصيات فقط[2]. لكن للموسيقى وظائف عدة تجسدت من خلال المناهج الإخراجية الأخرى، وبخاصة أدولف آبيا الذي ركز على عنصر الموسيقى، معتبرا إياه مركزا مشعا للحيوية والروح، هذا من جهة، أما من الجهة الثانية فالموسيقى عنده هي الحكاية التي تؤدى فوق الركح بطريقة فنية تهز مشاعر المتفرج.

تكون الموسيقى وظيفية في المسرح إذا لم تتناقض مع الحالات والانفعالات التي يوفرها الحوار المسرحي والحركات الأخرى على خشبة المسرح، فإيقاع الموسيقى إذا كان هادئا رومانسيا ووظفناه في حالة شخصية منفعلة جراء صراع قوي وحوار مضطرب، سيكون التناقض صارخا في هذه الحالة والعكس صحيح، كأن نسمع موسيقى صاخبة عسكرية مثلا في مشهد رومانسي كعقد قران حبيبين، من هنا يجب التزام مقومات التجانس الموسيقي مع ما يعرض على خشبة المسرح من ناحية الشكل والمضمون، ويبقى استعمالها مختلف حسب المناهج الإخراجية التي ترتبط أساسا برؤية المخرجين.

---

[1]–ينظر،د.أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2004، ص87.

***مايرهولد مخرج ولد بروسيا لأبوين ألمانيين، سنة 1874، شارك في المجموعة الأولى لفرقة مسرح الفن بموسكو، وكان من تلاميذ ستانسلافسكي، غير أنه غادر مسرح الفن بسب معارضته لمنهج ستانسلافسكي، أسس مسرح الغرفة سنة 1914، كرد فعل على مسرح الفن، راجع، المخرج في المسرح المعاصر، سعد أردش، مس، ص 162 وما بعدها.**

[2]– ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 172.

تستخدم الموسيقى مؤثراتها الصوتية في الإيحاء بالواقع، وكذلك لرفع قيمة الأثر الدرامي مضفية بذلك جوا ملائما للأحداث المسرحية، مقوية الموقف الدرامي وموضحة إياه، كما تزيد الموسيقى وتنقص مثلها مثل الحوار الدرامي، مبتكرة نوع من الوجدانية التي تنقل المتلقي إلى عالم الأحداث التي يراها أمامه على خشبة المسرح[1]. ويمكن القول أن الموسيقى الوظيفية هي التي تتآلف بصورة فنية وتقنية مع عناصر العرض الأخرى، حتى يتشكل الإيقاع العام للمسرحية، والذي يكون مرتبطا بالضرورة مع الإيقاع الداخلي للشخصيات والحدث الدرامي.

تتميز الموسيقى في المسرح عن باقي القوالب الموسيقية الأخرى في كونها تؤدي وظيفة درامية، إذ ترتفع بارتفاع التوتر وتنخفض بانخفاضه تماما مثل إيقاع الحوار الدرامي، ويتلقاها الجمهور بآلية تجعله يدرك من خلالها فكرة المسرحية وصراعها، كما يدرك معنى الموسيقى الدرامية من خلال ما تتركه في نفسيته من إحساس، إذ تنقله من حالة إلى أخرى، فيعيش معها مختلف أجواء المسرحية، وهي في النهاية فن يستجيب له العقل والحواس معا، أي أنها تنفذ إلى العقل من خلال الحواس الأخرى.

تكون الموسيقى في المسرح مؤلفة خصيصا لمسرحية بذاتها، كما يمكنها أن تكون مأخوذة من مؤلفات موجودة مسبقا يتم توظيفها بموافقة المخرج الذي يبقى هو المسؤول الأول على التنسيق بين كل عناصر العرض، والموسيقى التي تصاحب العرض بواسطة إيقاعاتها وألحنها تستطيع أن تخلق جو الأحداث، وتشير كذلك بطريقتها إلى زمكنة وقوعها، كما تستطيع الكشف عما يسكت عنه الحوار، فهي توحي لنا مثلا بالرقة والحنان، حينما يكون النص مليء بالقوة والعنف والقسوة، لتشكل رفقة المؤثرات الصوتية الأخرى نسقا دلاليا يعمل على مستوى الزمن والمكان لإيصال ما يراد إيصاله إلى المتفرج.

[1]- ينظر، د.أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، م س، ص 90.

ز. الإكسسوارات:

تعتبر الإكسسوارات مستلزمات ركحية يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي وتستعمل بصورة جلية خاصة في المسرح الطبيعي. وظهرت أهمية الإكسسوارات في العصر الحديث، حيث تذهب في تعبيرها إلى التجريد، كما تحولت في مسرح العبث إلى أدوات ذات دلالات مجازية استعارية[1]. وتساعد الإكسسوارات الممثل بصورة كبيرة على أداء مهمته نظرا للدلالات التي تحملها في الكشف عن الأحداث، إذ يستعملها الممثل بيده فتدعم إشارته وإيماءاته وحواراته، كما تكشف عن جانب أو عدة جوانب من شخصيته.

يجب أن يكون الغرض أو الإكسسوار في المسرح موظفا قبل كل شيء للتعريف بالشخصية وللتعريف بالحدث، "أما إذا استخدم استخداما مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث فسيكون هناك ما يسمى بالإسراف في العلامة المسرحية"[2]، من هذا المنطلق يجب أن توظف الإكسسوارات توظيفا سليما، يعمد من خلاله المخرج إلى رصد الأغراض في العرض أو في النص فيظهر علاقتها بالشخصية، أي عليه أن يجعل إكسسوار الشخصية الذي يستعمله أو يتحدث عنه يحمل دلائل منطقية ومقنعة، " فمنديل ديزدمونة هو في الأصل منديل عطيل الذي أهداه بدوه إلى ديزدمونة، فيسقط منها سهوا فتجده إيميليا، ويستغله ياجو للإطاحة بعطيل" نلاحظ أن كل شخصية من الشخصيات الفاعلة في مسرحية عطيل، لها علاقة بهذا المنديل، إلا أن استخدامه يختلف من شخصية إلى أخرى، و الشيء نفسه بالنسبة للسيف في مسرحية "هملت" فهو في أصله يستعمل للقتال، لكنه استعمل للقسم عند ظهور شبح الملك المغتال[3].

---

[1] - voir Ann Uber svild. Lire le Théâtre. O p.p.225.

[2] –حسن إبراهيم الإكسسوارات المسرحية،مقال،مجلة فنون، العراق، 1996،ع05،ص33. www. Les accessoire.ph.org

[3] – راجع مسرحيتي، هملت، وعطيل للكاتب الإنجليزي وليم شكسبير.

يتيح عمل المخرج على الإكسسوارات رسم الخطوط العامة التي تشكل له فضاء العرض المسرحي وهي عملية معقدة، وتعقيدها ناجم عن صعوبة إسناد الإكسسوارات للشخصيات، لهذا يجب مراعاة عدة أمور في اهتمام المخرج لهذه العملية نذكر منها:

- معرفة حجم الإكسسوار أثناء وجوده على الخشبة، وعلاقته بعناصر السينوغرافيا الأخرى.

- لون الإكسسوار، بحيث يجب أن يكون منسجما مع نظام الألوان المستعملة في العرض المسرحي وفي دلالته.

- نسبة استعماله، وهل يتكرر ثم هل تتغير دلالته التعبيرية أو لا تتغير [1]؟

وتحدد الإكسسوارات جانب معين من الفضاء أو مكان الحدث، فعندما نستعمل أطباق الطعام مثلا أو أكواب الماء، أو الخمر في مسرحية معينة، نحن بصدد التعرف على موقع الشخصيات المجسدة من ناحية الثراء أو الفقر هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية تؤدي الإكسسوارات دور التفاصيل الدقيقة التي تفصح عن هوية الشخصية من حيث سلوكاتها ومواقفها تجاه الفعل، وكذلك توظف الإكسسوارات للتعريف بالمكان (منزل أو قصر أو حانة وغير ذلك).

توظف الإكسسوارات مثلها مثل باقي عناصر العرض الأخرى، لخدمة ما هو ضروري في العمل المسرحي كما هو الحال في النص، إذ على المبدع في هذا الفن بخاصة أن يتوخى الدقة والتركيز والتكثيف، لأن الممثل لا يمكن فصله عن هذه العناصر المساعدة.

[1]- ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 221.

ح. الماكياج:

يعتبر الماكياج من الوسائل التي توطد العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها، ويبرز ملامح الشخصية أولا من خلال الممثل الذي سيجسدها، ثم الجمهور بالدرجة الثانية، لأنه عنصر مساعد على إبراز ملامح هذه الشخصية وتقويمها، غير أن الماكياج ليس هو كل شيء، فقد يكون على درجة عالية من الدقة، إلا أنه لا يستطيع إبراز ملامح الشخصيات إذا كان الممثل رديئا[1]. لذلك يدعم الماكياج الممثل ويمده بمحفزات نفسية تساعده على الإيمان بدوره.

يستعمل الممثل الماكياج كخطوة أخيرة تساعده على تعميق طاقته التعبيرية وذلك من خلال خطوطه التشكيلية "لأنه ينطق وجهه بإيحاءات تغنيه عن أي افتعال أو مبالغة في الأداء"[2]، الأمر الذي يجعل الماكياج يتحكم بألوانه وأصباغه في التجسيد الجسماني الذي يقرب الشخصية المراد إبراز ملامحها الفزيولوجية للمتلقي، كأن نكبر الأنف، أو الذقن أو ندكن الوجه وما إلى ذلك من مهمات الماكياج، التي تتيح في بعض الأحيان حلولا لا غنى عنها في العرض المسرحي.

كما يستعمل الماكياج في بعض المسرحيات لإعطاء الوجه نوع من الجمال والوضوح، خاصة فيما يتعلق بالشخصيات النسوية، في حالة ما إذا أراد المخرج إيصالها بشكل جميل كشخصية الأميرات، أو نساء الطبقات الأرستقراطية، وتكمن مهمة الماكياج بصفة مختصرة في جعل مظهر الممثل يلائم الشخصية التي يؤديها لذلك ينصح بعدم المبالغة في استخدام المساحيق، بل يجب الاقتصار على ما هو ضروري، حتى لا تكون صورة الممثل مبتذلة أو مضحكة أحيانا. كما تدخل كل عناصر العرض في نطاق عمل المخرج ، ويستعملها كل مخرج حسب قراءته للنص، وحسب اتجاهه الفكري والفلسفي لأن لكل مخرج رؤيته الخاصة ، من هذا المنطلق ظهرت عدة تيارات واتجاهات في الإخراج المسرحي العالمي، سيذكر البحث أهم ثلاث تيارات مع ذكر بعض التجارب الجزائرية على سبيل المثال لا الحصر.

---

[1] – ينظر ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة، د. محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه دريني خشبة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ص 18-19.

[2] – نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 228.

المبحث الثاني: تيار الواقعية النفسية في تجربة المسرح الجزائري.

1. توطئة.

يتميز المسرح الحديث بتعدد الرؤى الفكرية والإيديولوجية، التي خلقت نوعا من الصراع الفكري حول ماهية ووظيفة المسرح، هل هو أخلاقي أم سياسي أم فني أم تربوي؟ وغيرها من الرؤى التي فسحت المجال لظهور المذاهب المسرحية أولا على مستوى الكتابة، ثم الاتجاهات الإخراجية على مستوى العرض ثانيا، لذا ارتأى البحث الولوج لإبراز أهم الاتجاهات الإخراجية ومساهمتها في تطوير الفن المسرحي عبر العالم، ثم تجربة المسرح الجزائري، المعتمدة على الاتجاه الواقعي.

– **الواقعية التاريخية: (ساكس مينجن)**: يعد ساكس مينجن أول مخرج في تاريخ المسرح الغربي، وقد ساهم في إنتاج الصورة المسرحية التشكيلية ذات البعد الجمالي التي تشمل كل عمليات العرض المسرحي ، كما ثار على مقومات المسرح التقليدي، واستبدلها بأسلوب العمل الجماعي، ويمتاز مينجن بالدقة التاريخية والأصالة الواقعية في التعبير المسرحي، ولا سيما في مسرحيته التاريخية (يوليوس قيصر)[1].

– **الاتجاه الواقعي الجديد (Max Rinhardat) و (Jacques Coupeau)** يعد المخرج ماكس رينهاردت Max Rinhardat من المخرجين الألمان البارزين الذين انزاحوا إلى النمط الواقعي المباشر، ومثل خصائص الواقعية الجديدة، وقد عرف بأسلوب الاستعراض المسرحي لذلك لقب بسلطان الاستعراض الكبير، أما جاك كوبوه Jacques Coupeau فهو مخرج فرنسي نهج منهج الاعتدال والتعقل وكان إخراجه يعتمد على النطق السليم والواضح والتمثيل الصامت المعبر والاشتغال على الفضاء الفارغ[2].

---

[1]– ينظر جميل حمداوي، الإخراج المسرحي واتجاهاته،مقال نقدي www.jamilhamdauoi.net تاريخ الزيارة، 2010/12/12/ على الساعة 21.00.

[2]– ينظر جميل حمداوي، الإخراج المسرحي واتجاهاته، www.jamilhamdauoi.net تاريخ الزيارة، 2010/12/12/ على الساعة 21.00

2. خصائص الواقعية النفسية:

لم تعمر الاتجاهات الواقعية طويلا وبقيت الواقعية النفسية بزعامة (ستانسلافسكي) كاتجاه مسرحي هو السائد، لذا ارتأينا أن ندخل إلى عالم الإخراج من خلال أحد أكبر رواده على الإطلاق، والذي اعتبر أرسطو العصر الحديث في مجال الفن المسرحي، لهذا سنشير إلى طفرات من حياته قبل الولوج إلى منهجه.

ولد **كوستانتين ستانسلافسكي**، في موسكو سنة 1863، وهو سليل أسرة غنية من أرباب الصناعة في روسيا، كانت أمه ممثلة ذائعة الصيت، تربى ستان في جو من الثراء والعروض الفنية كذلك فأحب المسرح صغيرا، وقد كان يتردد كثيرا على مسرح (مالي) حيث العروض المسرحية كانت متأثرة بعروض شبكين Chebekin * وبعدها درس التمثيل في مدرسة الدراما بموسكو وأسس جمعية موسكو للفن والأدب، ثم ذهب إلى فرنسا للتعمق أكثر في دراسة التمثيل بعدها عاد إلى موسكو وأسس رفقة دانشينكو Danchinkou ** مسرح الفن بموسكو، حيث بدأ يفكر في وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق الغير مفتعل، ومن هنا خرجت مدرسة الواقعية النفسية*** وظل ستان مديرا لمسرح الفن، إلى أن وافته المنية سنة 1938، وأشهر كتبه حياتي في الفن، إعداد الممثل، وبناء الشخصية[1].

*** شيبكين: أحد رواد الطبيعية في القصة والمسرحية، وقد كان من عبيد الأرض، فهو يقول:" كان أبي بمن عبيد الكونت، وكانت أمي أيضا من أصل ينتمي إلى عبيد الأرض..."، يوقد كان في فرقة الكونت باعتباره ابن أحد عبيده، وقد ذاع صيته فيما بعد، انتهج المدرسة الطبيعة نهجا له راجع سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 65.**

**** دانشينكو: هو رجل أدب أكثر منه رجل مسرح، وقد كانت بدايته ككاتب مسرحي مع تشيخوف، ثم التحق بستان ، راجع سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 67.**

*****الواقعية النفسية: منهج جاء به ستانسلافسكي وكان يهدف من ورائه إلى الغوص في أعماق النفس البشرية، من خلال تبيان الحياة الداخلية للشخصية الفنية، لأنه تأثر بالدراسات الحديثة للمنطق وعلم النفس الفردي والاجتماعي، راجع، سعد أردش، م ن، ص 70.**

[1]– ينظر، ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، مقدمة المترجم. وكذلك سعد أردش، م ن، ص 70/69.

يعود الفضل إلى ستانسلافسكي في إيجاد منهج حداثي واقعي في التعامل مع الممثل، وفي خلق الأسس الفنية للمدرسة المعاصرة في فن التمثيل، لتصبح طريقته أشهر من علم على نار، حيث تعتمد طريقته الإخراجية على التعامل مع الممثل أولا وقبل كل شيء، لأن الممثل يجب أن يكون تدريبه تدريجيا ونقطة بنقطة، كي يستطيع الوصول إلى تجسيد الشخصية على المنصة بروحها الداخلية، أي يحاول أن يصبر أغوار النفس البشرية من خلال الدور الذي يقوم به، ولهذا سيمت بالمدرسة الواقعية النفسية[1]، لأنها تحاول معرفة واقع النفس البشرية بالنسبة للشخصية الدرامية.

أراد ستانسلافسكي من خلال مدرسته الإخراجية الجديدة التي قامت على أنقاض المدرسة الطبيعية في روسيا، أن يعطي نهجا جديدا من خلال نظرية التقمص أو الاندماج* إذ يرى أن هذا الأمر لن يتأتى إلا بالتدريب المتواصل والشاق مع الممثل سعيا إلى تلمس الحياة الداخلية للشخصية[2].

لقد عان كثيرا ستان من أجل تأسيس هذه المدرسة وجعل موطئ قدم لها من خلال احتكاكه وممارسته المسرحية مع أقطاب المسرحيين العالميين، وعلى رأسهم الكاتب الواقعي "أنطوان تشيخوف" الذي عمل معه ستان في عدة أعمال، ولكن تشيكوف كان دائما غير راض عن إخراج ستان لمسرحياته، حيث يقول:" لقد كتبت هزليات فوجدها مع ستان تراجيديات"[3]، اعتبارا من أن تشيخوف كان يهتم بالعالم الخارجي والواقع الاجتماعي للناس، بينما كان ينحو ستان في إخراجه إلى الغوص في أعماق نفس الشخصيات التي كان يكتبها تشيخوف.

---

[1]- ينظر ج. ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، ترجمة، د. عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2002، ص 6-7.

*** التقمص، أو الاندماج: تعني حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل، راجع ج. ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، ص 16.**

[2]- ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 70.

[3]- نقلا عن ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 25.

هذا الانتقال من الواقعية الاجتماعية إلى الواقعية النفسية لم يكن يلق الترحاب عند الكاتب، وتجلى هذا من خلال مسرحية " طائر البحر لتشيخوف " فبالرغم من الجهود المضنية التي لاقاها ستان في تخيل العمل، وتسجيل ملاحظاته، ثم تطبيقها...فإن أنطوان تشيخوف لم يسعد سعادة كاملة بالعرض وقرر أن ستان قد ضمن العرض خلال اجتهاداته قيما لم تكن متضمنة في نصه"[1].

يؤمن ستانسلافسكي بأن تجربته هي الطريق السوي للمسرح، لهذا أقامها على أسس جعلها تدريجية للوصول إلى تجسيد سليم للشخصية المسرحية على الركح ونذكر أهم هذه الأسس. التي تتمحور في خطوتين أساسيتين هما:

أ. الخطوات التمهيدية لخلق الشخصية المسرحية:

1. **الاختيار:** يبدأ نجاح العملية المسرحية أولا باختيار الممثلين بطريقة صحيحة، تراعي موهبة الممثل، وقدرته على خلق الشخصية التي سيجسدها، ويتم هذا عن طريق امتحانات يعرف من خلالها المخرج مدى قابلية الممثل لتقمص الدور، هذه الامتحانات تتلخص في الصوت والإلقاء والقدرة على الاختيار والذوق الفني، وكذا المرونة الجسدية للممثل[2]، ويقول ستانسلافسكي في هذا الصدد:" لكي يعرف المخرج قدرات الممثلين لا بد أن يختبرهم في بداية الأمر، بتمثيليات قصيرة يهدف من ورائها إلى رؤية الممثل على المسرح ليستطيع إعطاء حكم أولي على طاقة الممثل المسرحي"[3].

2. **الفعل:** يركز ستان في مدرسته التمثيلية على أهمية الفعل أو الحدث المسرحي، لأنه أساس العملية المسرحية برمتها سواء نصا أو عرضا " ففن التمثيل هو فن الحدث

---

[1]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س ، ص 71.

[2]- ينظر ج.ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 28/27.

[3]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 11، بتصرف.

المسرحي، وفي المسرح يكتسب القوة والإقناع فقط ذلك المعبر عنه من خلال الحدث"[1]، إذن الفعل المسرحي سواء كان بسيطا، بمعنى فعلا واحدا تعالجه المسرحية أو مركبا يحمل في ثناياه أفعال بسيطة تتآلف فيما بينها لتكون الحدث الرئيس، بواسطته تنكشف فكرة المسرحية وحبكتها وصراعها الذي تحمله الشخصيات التي تقوم بهذا الفعل " لأن الفعل والحركة هما أساس الفن الذي يتبعه الممثل"[2]، والفعل المسرحي هو أن تقوم بعمل معين على خشبة المسرح سواء بالجلوس أو الوقوف أو المشي أو الإيماءة، وهذا العمل يعطي انطباعا للمتلقي أنك تفعل من أجل إدراك شيء معين هذا من الناحية المرئية الخارجية، وقد يكون الفعل المسرحي ساكنا لكن يحدث أثرا بالغا في نفس المتفرج لأنه ينبع من داخل الشخصية التي تحاول أن تبيان المعاناة النفسية من خلال سكونها، فقد يكون السكون أبلغ أثرا من الحركة أحيانا " كون جوهر الفن ليس في طبيعته الخارجية ولكنه في مضمونه الروحي"[3].

لكي يكون الفعل المسرحي مقنعا وغير مفتعل، يجب على الممثل أن يكون على درجة من الوعي والإدراك بما سيفعل، وأنه إنما يفعل هذا الفعل لأنه يمثل، وفي نفس الوقت يجب أن يمتلك نوع من الإيمان بصدق ما يقوم به حتى يكون فعله قريبا من الواقع، وهنا تكمن ازدواجية فكر المثل وصعوبة فن التمثيل، ازدواجية لا تتأتى إلا وفق عمل دائم ومستمر وجهد يبذله الممثل خلال التدريبات، ولنا في قصة الدبوس* خير مثال على تبيان الحدث للجمهور، لأن الممثل عندما يكون على خشبة المسرح يجب عليه أن يراعي كل كبيرة وصغيرة فلا يجري من أجل الجري، ولا يتعذب من أجل العذاب... بل يجب أن يكون فعله لغرض محدد وواضح.

---

[1]- ج.ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 54.

[2]- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 48.

[3]- م ن، ص 48

*** قصة الدبوس: هي وسيلة تدريبية استعملها ستان في تدريباته مع الممثلين، كي يتعلموا كيفية إيصال معنى الحدث الذي يقومون به بصورة صادقة مع أنفسهم ومع المتلقي، راجع إعداد الممثل، ص 50/49.**

ب. الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية:

1. **الظروف المعطاة:** يجب على الممثل أن يكون فكرته وفق الظروف الموجودة بين يديه والتي تتجلى في قصة المسرحية وحقائقها وأحداثها وعصر وزمان ومكان وقوع الحادثة، هذا على مستوى النص، ثم حركات الممثلين الذين يمثلون معه، والملابس والديكور والإضاءة، وغير ذلك من معطيات العرض المسرحي. " فكل ما نطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات والمشاعر التي تبدو صادقة في ضوء الظروف المعطاة، أو التي يهيئها الكاتب للمسرحي"[1].

2. **لو السحرية:** لكي يكون الفعل صادقا ونابعا من القلب، يقترح ستان أداة مسرحية سماها " لو السحرية"[2] والتي تعني استحضار الشخصية في ذهن الممثل باستعمال هذه الكلمة (ماذا لو كنت أنا فعلا ذلك الشخص ماذا كنت أفعل؟).حتى يشعر الممثل بصدق المشاعر والأفعال التي يقوم بها.

3. **الخيال:**تعتمد التقنية النفسية عند ستان على وجوب استعمال الخيال الواسع، كي يتسنى للممثل رسم الشخصية التي يريد تقمصها، لتصبح له القدرة على تخيل الشخصيات والمواقف التي ستواجهه أثناء تأدية دوره، فإذا أسند إليه دور معين يجب أن يبحث في مخيلته عن أصدق وأقرب نموذج يمكن أن يسرح في خياله، ويقربه إلى دوره بحيث يندمج معه اندماجا كليا "لأن الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت...فكلا من الخيال والقدرة على التخيل أمران لازمان ولا غنى للممثل عنهما"[3]، لهذا على الممثل أن يعمل

[1] – ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 63

[2] – ج.ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 16.

[3] – م ن ص 67 .

على تنمية خياله بشكل يومي ودائم حتى تكون له القدرة على الحصول على تصور يقربه إلى الشخصية التي يريد تمثيلها.

4. **تركيز الانتباه:** تحتل قضية تركيز الانتباه حيزا مهما بالنسبة للممثل، فظروف التمثيل تتطلب أشياء لا يمكن تحقيقها إذا لم يكن الممثل متمكن من ملكة الانتباه، إذ عليه أن يراعي تصرفه وفق متطلبات الركح وما يلزمه من ليونة وإيقاع، كي يستطيع تنفيذ ما خطط له المخرج من حركات، وكذلك ما تستدعيه نفسه من انفعالات إبداعية. كما يجب أن يأخذ في اعتباره رد فعل الجمهور ، لأن الممثل الذكي هو الذي يحسب لكل حركة حسابها ولكل صوت كذلك، حتى يحصل على الحد الأقصى من صدق التعبير[1]. كل هذه الأشياء تتجسد بفضل انتباه وتركيز الممثل، إذ عليه أن يكون منتبها ودقيق الملاحظة على خشبة المسرح، وكذلك في الحياة العادية، حتى يستطيع أن يقبض بناصية هذا العنصر المسرحي المهم.

5. **الواجب الأعلى:** هي تقنية يستعملها الممثل كي يساعد نفسه والممثلين العاملين معه على استدراك بعض المطبّات أثناء العرض المسرحي، وهي تدخل في نطاق التركيز والانتباه، ولكن جاء ذكرها مستقلة كونها تقنية تعتمد كثيرا على سرعة البديهة، فمثلا إذا كان الممثلون في مشهد مسرحي معين ونسي أحد الممثلين حواره، يجب على الممثل الذي معه أن يستدرك هذا، إما بواسطة تذكيره بحواره بطريقة فنية لا تخل بالنسق العام للأحداث، أو بتجاوز ذلك الحوار بصورة لا تؤثر على الحبكة المسرحية، وكذلك إذا سقطت إحدى الأغراض المسرحية كسقوط كرسي أو غير ذلك، يجب أن يستعمل الممثل واجبه الأعلى كي يدخل هذا الحدث في النسق العام للمسرحية، باعتبار أن لا شيء يقع اعتباطا على خشبة المسرح،وهذا ما يسميه ستان بالواجب الأعلى[2].

---

[1]- **ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س ، ص 105/104.**

[2]- **ينظر م ن، ص 151.**

6. **الشعور بالحقيقة والإيمان بها:** على الممثل التعامل بجدية مع كل ما يحيط به من أغراض مسرحية " إذ يجب توجيه الفن والتكنيك الداخلي للممثل لتنمية المقدرة كما يجب في ذاته، بطريقة طبيعية تبين بذور الطباع الإنسانية الجيدة والسيئة، ومن ثم القيام بعد ذلك بتنميتها وتربيتها من أجل هذا الدور أو ذاك"[1]، فهناك دائما خيط رفيع يربط بين الممثل والشخصية التي يقدمها، وهذا الخيط هو الذي يلعب دور المولد لتكوين الشخصية، ولن يتأتى هذا إلا بصدق الممثل مع نفسه ومع دوره، فيكون علاقة صداقة حميمة ، مؤمنا أن ما يقوم به حقيقي، كي يقدم دوره بصدق وإقناع.

7. **الذاكرة الانفعالية:** تعتبر الذاكرة الانفعالية مستودع الممثل، فمنها يسترجع ذكرياته في المواقف الدرامية التي تواجهه، يستخرج منها ما يجب لكي يظهر الانفعال الموافق للوضعية التي تتواجد فيها الشخصية الدرامية[2]، فمثلا عندما يواجه الممثل دورا ما، وليكن دور طبيب، هنا يسترجع الممثل عن طريق ذاكرته، كيفية تعامل الطبيب في الواقع مع الناس، وهل هذا الطبيب الذي يجسده له نفس السيمات التي يعرفها عن شخصية الطبيب في الحياة العادية، وهكذا عن طريق استعمال ذاكرته يستطيع الممثل أن يصل إلى دوره.

هذه إحدى أهم الخطوات التمهيدية والتنفيذية لخلق الشخصية المسرحية في مدرسة الواقعية النفسية، التي ركزت بشكل كبير على الممثل، بوصفه العنصر الأول في العملية المسرحية غير أن ستان لم يستغن عن العناصر الأخرى، بل غالبا ما نجده يربط تدريباته للممثلين مع عناصر العرض من ديكور وإكسسوارات وغيرهما، لهذا تعد هذه المدرسة الأنسب كونها توائم بين إعداد الممثل وعناصر العرض، والمسرح في هذا الاتجاه يعد فنا ورسالة بكل عناصره الجمالية والتقنية.

[1] – ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 148.

[2] – ينظر ج.ف كريستي،تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي،م س، ص225. وكذلك،ستانسلافسكي،إعداد الممثل،م س،ص177.

3.تجربة المسرح الجزائري في تيار الواقعية النفسية.

لا تخلو أية عملية مسرحية في العالم من بعض بذور هذا الاتجاه في الإخراج المسرحي وخاصة على مستوى التمثيل، والعملية المسرحية في الجزائر بدأت من الواقع كتابة وتمثيلا وامتازت في مرحلتها الأولى ببروز فنانين حاولوا تقديم مسرحيات واقعية تهتم بقضايا المجتمع إذ يمكن اعتبار مسرحية "جحا" من أشهر أعمال تلك الفترة[1]، وهي مسرحية كتبها (علالو) بلغة عامية آخذا في حسبانه الجمهور الذي لم يكن على مستوى ثقافي يؤهله لفهم المسرحيات باللغة الفصحى، حيث جاءت هذه المسرحية في طابع كوميدي، كما ورد في كتب التأريخ للمسرح الجزائري، وبالرغم من أنها كانت مسرحية تعري الواقع الجزائري المعاش في تلك الفترة إلا أن التقنيات التي استعملت في إخراجها لم تكن بمستوى مدرسة ستان التي تخوض في أعماق الشخصية، وتحاول أن تبرز الجانب النفسي منها، وهذا راجع ربما لكون مسرحيينا في تلك الفترة لم تكن لهم دراية كافية بأساليب الإخراج المسرحي كمناهج وتيارات مثلما هو الحال آنذاك في أوربا، ولهذا يمكن تصنيف أعمال تلك الفترة في خانة الواقعية الاجتماعية[2].

مع ظهور جمعية العلماء المسلمين وولوجها لعالم المسرح، تم إخراج مسرحيات كلاسيكية في خصائصها، انتهجت التقنية النفسية في بعض نواحيها، ومنها نذكر أعمال أحمد توفيق المدني التاريخية، مثل مسرحية، صلاح الدين الأيوبي، ومسرحية حنبعل[3]. غير أن هذا النوع من المسرحيات لم يلق إقبالا كبيرا عند المتلقي الجزائري، لأنه كتب ومثل بلغة عربية فصحى لا يفهمها المتلقي العادي، فجل هذه الكتابات كان يعوزها العمق والتركيز، إذ تميزت بالسطحية والسذاجة في تناول المواضيع، كما هو الحال بالنسبة لمسرحية (المولد) لعبد الرحمن الجيلالي، وغيرها، فكتاب

---

[1]- ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، م س، ص 23-24.

[2]- ينظر مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مركب الطباعة الرغاية، الجزائر، ط1، 1982، ص 33.

[3]- ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، م س ص 15.

هذا النوع قد صوروا صراع المسلمين ضد الكفار بأسلوب مبالغ فيه[1]، وكذلك انزاحت هذه المسرحيات إلى معالجة مشاكل الجزائريين بصورة مثالية لا تنزل إلى المستوى المعيش آنذاك، لذلك كان تأثيرها محدودا في نخبة من المثقفين ثقافة عربية[2].

كان دور المسرح بعد الاستقلال اجتماعي وسياسي بالدرجة الأولى، كما أنه كان يعرض الواقع الاجتماعي وفق نظرة إيديولوجية سلطوية، لهذا غلب الاتجاه البريختي في عروض الستينيات والسبعينيات[3]، لكن في منتصف الثمانينيات بدأ التفتح على الاتجاهات المسرحية الأخرى، وراح المسرح الجزائري ينتج مسرحيات تروح في مسار النقد الاجتماعي، غير أن المشكل انحصر في انعدام النص الذي يقوم على أسس درامية، وهذا ما جعل الحركة المسرحية في الجزائر، تتسم بالسطحية والارتجالية" لأن الممثل هو الذي يقوم بكتابة النص المسرحي وتمثيله على خشبة المسرح في الوقت نفسه، وهذا شيء غير معقول"[4].

رغم هذا فقد ظهرت تجارب مسرحية هاوية اتخذت من الاتجاه الواقعي النفسي أسلوبا لها، نذكر على سبيل المثال لا الحصر فرقة "ترشيح المعلمين" بباتنة التي قدمت مسرحية بعنوان"سقوط غرناطة" وعدة مسرحيات أخرى لها بعض السيمات الجادة في تكوين الممثل على النهج المذكور، وكذلك مسرحية (الربح والمربوح) من إنتاج فرقة المسرح البودواوي، عام 1990، حيث تدور أحداث المسرحية في حي شعبي، وتعالج مشكلة اجتماعية هي مشكلة الظلم، وقد اعتمدت على بعض أسس ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي[5].

[1]- ينظر ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س،ص 100.

[2]- ينظر ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س،ص 101.

[3]- ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 25.

[4]- فاطمة رحماني، المسرح من الصراخ إلى الصمت، يومية الجزائر اليوم، 18 نوفمبر 1992.

[5]- ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 45.

وهناك تجربة أخرى تتمثل في المسرح الأكاديمي، التي اعتمدت بشكل كبير على اتجاه الواقعية النفسية، كون المسرح الأكاديمي ينحو في محتواه إلى تدريب الممثل، على تقمص الشخصيات وتعليمه أسس الفن الدرامي، لهذا يتجه المسرح الأكاديمي إلى الاتجاه الواقعي النفسي بشكل كبير. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض المسرحيات المقتبسة والمترجمة عن المسرح العالمي في إطار ورشات التكوين التي يقوم بها قسم الفنون الدرامية بجامعة وهران.

- العرض المسرحي (أونتيقون لصوفوكليس) بقسم الفنون الدرامية،جامعة وهران سنة 1991.
- العرض المسرحي (أوديب ملكا) لصوفوكليس بقسم الفنون الدرامية ، جامعة وهران سنة 1992 .
- العرض المسرحي (عطيل) لشكسبير بقسم الفنون الدرامية،جامعة وهران سنة 1993.
- العرض المسرحي بئر الكاهنة للكاتب الجزائري محمد واضح، بقسم الفنون سنة 2004/2003
- العرض المسرحي أوديب ملكا. لصوفوكليس بقسم الفنون الدرامية سنة 2005/2004
- العرض المسرحي هملت. لشكسبير بقسم الفنون الدرامية سنة 2006/2005
- العرض المسرحي، مولاة اللثام لكاتبه " جدي قدور" سنة 2010/2009.[1]

وكذلك مسرحية الأب، للكاتب ستاند بارغ سنة 2005/2004 التي سوف نتناول بعض خصائصها الإخراجية التي اعتمدت بشكل كبير على التقنية النفسية لستانسلافسكي.

[1]- تم الكشف عن هذه المسرحيات من خلال ما يتواجد في قسم الفنون الدرامية بجامعة وهران من ريبرتوار، وكذلك من خلال الحديث مع الأساتذة المؤطرين في القسم والذين أكدوا أن معظم هذه الأعمال توافق التقنية النفسية عند ستانسلافسكي

– مسرحية الأب: إخراج جدي قدور.

تم إخراج مسرحية الأب في إطار العمل البيداغوجي للقسم، من أجل تكوين الطلبة على فن التمثيل والإخراج.

تتلخص قصة المسرحية في علاقة الزوجة بالزوج، وأثر الشك في العلاقة بينهما.

أ/ العمل مع الممثل:

يبدأ العرض المسرحي بصورة عامة نشاهد من خلالها المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية، حيث يعمد مخرج المسرحية عن طريق الديكور الواقعي المجسد إل تبيان مركز وقيمة الشخصية الرئيسية، إذ نشاهد صالون كبير وضع سفي الجهة اليمنى مكتب فوقه مجموعة من المجلات والأبحاث، كما علق على الجدارية خرائط عسكرية، أما في الجهة اليسرى وضعت أريكة كبيرة مع طاولة صغيرة للاستراحة، فجأة تدخل الشخصية الرئيسية " الكابتن" إلى مترله، وخلفه الجندي حيث اعتمد المخرج على النوع التراجيكوميدي في عرضه المسرحي، من خلال بداية العرض تتبين الأسس العامة التي تم اعتمادها، ففي بداية المسرحية يبدأ الكابتن في عرض قدراته العلمية والعسكرية، وقد أدى دوره الطالب "بداد عبد اللي"[1]، إذ تجلى العمل النفسي الكبير الذي تم اعتماده، من خلال تطور الأحداث، والتشكيل الحركي الذي قام به المخرج وكذلك التكوين والإعداد الدرامي مع الممثلين، في محاولة لإبراز ما يجول في نفسية الشخصيات المقدمة على خشبة المسرح.

تظهر الشخصية البطلة منذ البداية وكأنها تعاني نوع من الانكسار النفسي، جراء عدم قبول أبحاثها العلمية من طرف اللجنة المكلفة بهذا الأمر، وقد جسد الممثل هذا الدور بصورة مقبولة، خاصة في ظل الإمكانيات المادية المتوفرة في القسم.

[1]– **ينظر ، مسرحية الأب، إخراج جدي قدور، السنة الجامعية، 2005/2004، شريط vcd، د 04.**

أما بالنسبة للشخصية المضادة، التي تمثلها الزوجة (نورة)، فقد كانت تسعى للاستحواذ على ممتلكات زوجها من أبحاث علمية وأوراق قانونية من أجل السيطرة عليه وإخضاعه لها،حيث جعلت من قضية ابنتها سُلما تثبت من خلاله جنون زوجها، وذلك عن طريق توريط الطبيب في مؤامرتها، وقد قامت الممثلة " رحمة قريبي" بتأدية هذا الدور وفق تدريبات شملت النطق والانفعالات الداخلية النفسية التي تبين خبثها ومكرها[1]. أما شخصية الطبيب الذي كان يؤدي مهنته بحسن نية، غير أنه لم ينتبه إلى مكر الزوجة، وبهذا أثبت في الأخير جنون الأب عن طريق قرائن توحي بذلك، ومثل الدور الطالب (مراد قطواش) [2].

أما شخصية الكاهن التي مثل دورها الطالب (محمد أمين صالح بوشعور)[3]،تظهر متزنة ومتدينة من خلال أفعالها وسلوكاتها، لكنها كانت دائما تحذر الكابتن من الدخول مع زوجته في جدال، لأن الكاهن كان يعلم جليا ما سوف ينجر وراء هذا الصراع، بحكم علاقته الوطيدة بأخته نورة. كما حاول أيضا الطالب صالح بوشعور تقمص دور الكاهن بطريقة جيدة بفضل تركيزه على الأشياء التي كانت من حوله، والحركات القليلة التي كان يقوم بها.

ويقول مخرج المسرحية في حوار معه ما يلي:

السؤال: ما هي الطريقة التي تم اعتمادها في تجسيد هذا العمل المسرحي؟

جواب: لقد اعتمدنا الطريقة التقليدية التي تعتمد على تكوين الممثل وإدارته أولا.

السؤال: ماذا تقصد بالطريقة التقليدية؟

جواب: المقصود هو اتباع تكوين الممثل حسب مدرسة ستانسلافسكي، أو الواقعية النفسية بصورة واضحة. لأن مسرحية الأب تعتمد بالضرورة على المنهج النفسي الواقعي، لذلك كان الاختيار مناسبا لإخراج مثل هذه المسرحيات.

---

[1]- ينظر مسرحية الأب، إخراج جدي قدور، السنة الجامعية، 2005/2004، شريط vcd ، د 15.

[2]- ينظر، م ن، د 49.

[3]- ينظر مسرحية الأب، إخراج جدي قدور، السنة الجامعية، 2005/2004، شريط vcd ، د

سؤال: تعتمد هذه الطريقة على خطوات تمهيدية، وأخرى تنفيذية في رسم الشخصية المسرحية، هل اعتمدتم على هذه الطريقة بحذافيرها.

جواب: لقد اعتمدنا عليها حسب ما توفر لنا من إمكانيات بشرية، باعتبار الممثل هو أساس العملية المسرحية، ثم أن المسرحية جاءت في إطار تكوين الطلبة في الإخراج والتمثيل على الطريقة السليمة، لأنهم طلبة مبتدئون في الاختصاص، لذلك توجب على المخرج اعتماد نظرية ستانسلافسكي في التكوين، بوصفها قاعدة أساسية للانطلاق، وإرساء مبادئ التمثيل والإخراج.

سؤال: هل تعتبرون أن طريقة ستانسلافسكي طريقة مثلى في تبيان القدرات التمثيلية؟

جواب: بكل تأكيد، لأن هذه الطريقة يتم اعتمادها ولو بصور غير مباشرة في الاتجاهات الإخراجية الأخرى؟.

سؤال: بالنسبة لمعطيات العرض الأخرى، نجد أنكم لم تعتمدوا بصورة كبيرة مثلا على الإضاءة السينوغرافيا الحديثة، ما هو السبب في رأييكم؟

جواب: أولا أريد أن أقول لك أن طريقة ستان تعتمد على طاقات الممثل التعبيرية، إضافة إلى توظيف أجواء العرض الأخرى بما يخدمه، فهذه الطريقة لا تعتمد على الإبهار الزائد عن الحد ولا على الديكورات الضخمة، لكن من جهة أخرى فالنقص الواضح على مستوى الإمكانيات المادية يرجع إلى افتقار القسم لها، وهذا ما يعرقل أداء الممثلين والفرقة ، لكن يبقى العمل الذي نقوم به في إطار تكويني يعتمد أولا وأخيرا على طاقة الممثلين، وأعتقد أن أحسن طريقة تحقق هذا هي الاعتماد على طريقة ستانسلافسكي في تكوين وإعداد الممثل، بخاصة عندما يتعلق الأمر بالنصوص ذات الطابع الاجتماعي والنفسي[1].

[1]– **حوار مع مخرج المسرحي، " الأستاذ جدي قدور" ، 2010/01/15 بمقر قسم الفنون، جامعة وهران.**

ب/ العمل مع معطيات العرض الأخرى:

- **الديكور**: كان الديكور بسيطا واقعي يرمز إلى مكان وقوع الأحداث، حيث جسد صالون المترل بكل ما فيه من أثاث وإكسسوارات، التي وقعت فيه كل أحداث المسرحية[1]. عمل المخرج في هذا الإطار على رسم مكتب الكابتن كي يبين من خلاله مستواه الثقافي، إذ نجد المكتب يحوي مجموعة من الكتب والمجلات، التي توحي لنا بأن الكابتن من الطبقة المثقفة، وصور لنا المكتب من ناحية الحجم المكان، فالمكتب كان صغيرا، يوحي بأنه مكتب فردي خاص بالكابتن، وقد كانت معظم الصراعات بين شخصيات العمل المسرحي تدور حول هذا المكتب، وكأن المخرج يريد القول بصراع المادة مع العلم، فعندما يشتد الصراع بين الأم نورة والكابتن عن جدوى هذه الأبحاث العلمية، يرتكز هذا الصراع أمام المكتب بصورة واضحة، وكذلك عندما تحاول نورة أن تدخل الشك في قلب الكابتن حول شرعية ابنته يكون ذلك الصراع أمام المكتب، الذي يحيلنا على إشارة أخرى ترمز إلى صراع العلم مع الغيبيات فالكابت رغم ما يحمله من علم إلا أنه لا يستطيع أن يثبت أبوته بشكل قطعي، وربما لهذا السبب جعل المخرج الصراع في هذا المكان.

في الجهة المقابلة للمكتب، تتراءى لنا الأريكة الكبيرة التي وضعت بشكل ثلاثي يقابل المكتب من جهة، وصالة العرض من جهة أخرى، وفي هذا دلالة على المكان أولا، الذي تحدث فيه الاحداث وهو مترل الكابتن، وبالضبط في صالون المترل، كما تحيلنا الأريكة إلى عدة قراءات أخرى، نستشف من خلالها مغزى الصراعات، النفسية والثنائية، حيث نجد في إحدى المشاهد الكابتن وهو نائم على الأريكة وتراوده كوابيس تروح به إلى الشك في أبوته وخيانة زوجته، هنا يتبين من خلال استعمال

[1]- ينظر مسرحية " الأب" م س.

المخرج لهذه الأريكة في نسق السرير، أن الكابتن في حالة لا توافقية مع زوجته، فلو كانت الأمور طبيعية بينهما لما نام الكابتن على الأريكة، إذن فالأريكة تحيل إلى هذا الصراع الداخلي بين الكابتن ونفسه يمن جهة، وبينه وبين زوجته من جهة أخرى.

وعلى كل حال، فإن الديكور قد استعمل وفق وظيفته الواقعية، حيث رمز إلى مكان واقعي، وصراعات عائلية كثيرا ما تحدث في الواقع.

- **الإضاءة:** كانت إضاءة بسيطة واقعية و لم تعتمد على تعدد الضوء ولكن استعملت بعض الألوان التي توحي بحالات الشخصيات، وقد استعملت الإضاءة الأفقية Plain feu في معظم لحظات المسرحية، أما الإضاءة العمودية التي تركز على الشخصيات والأحداث المهمة، فنجدها استعملت مرة في مشهد الحلم، حيث نلاحظ أن المخرج ركز عب هذه الإضاءة على الأريكة، فأعطى لنا ضوء أزرق يحيل إلى الحلم بينما كانت جميع أغراض الركح الأخرى مظلمة[1]، حتى يركز المتلقي على ما سيحدث في هذه اللحظة الحرجة من لحظات المسرحية، وفي مشهد آخر ركز المخرج الضوء العمودي الذي يحمل اللون الأحمر على المكتب، حينما كانت نورة، تحاول نزع الرصاص من مسدس الكابتن، وهي لحظة تحيل إلى إقبالها على وضع مخطط سيغضب الكابتن كثيرا، لهذا نزعت الرصاص اتقاء لغضبه.

- **الملابس:** كانت الملابس رمزية في تعبيرها، حيث نجد اللباس العسكري عند الكابتن وهذا يدل على مستوى وطبيعة الشخصية، أما الجندي فنلاحظ من خلال لباسه غير المتناسق يعكس شخصيته المستهترة، وبالنسبة للكاهن فإننا نلاحظه يلبس تلك العباءة السوداء التي تبرز مركزه الديني، وهدوءه النسبي مقارنة مع شخوص المسرحية الأخرى، أما الزوجة فقد كانت ترتدي لباس نسوي تستعمله النساء في البيت، وهذا

[1]– مسرحية الأب، م س، د 41.

فيه دلالة على المكان، غير أن لباسها من الناحية الفنية كان ناقصا فالزوجة أو الأم نورة كانت في كنهها شريرة ومخادعة، لكن لباسها كان يوحي لنا أنها امرأة عادية.

- **الإكسسوارات:** تم اعتماد إكسسوارات بسيطة تساعد على معرفة طبيعة الشخصيات، ونذكر مثلا (سماعة الطبيب، ومكنسة الخادمة) وغيرها من الإكسسوارات التي كانت وظيفية إلى حد بعيد. فنلاحظ مثلا أن القفازين اللذان كانت ترتديهما نورة تارة وتلعب بهما تارة أخرى، فيه دلالة على ضلوعها ولو بطريقة خفية في الدفع بالكابتن إلى اليأس والانتحار.
- **الموسيقى:** تم الاعتماد على موسيقى لم تخصص للعرض ولكن تم اقتناءها وموالفتها بما يخدم أحاسيس الشخصيات (مقاطع موسيقية عالمية). كما نوع المخرج من نغمات الموسيقى وفق لحظات العرض، إذ نسمع موسيقى عسكرية مع بداية المسرحية[1]، وهي موسيقى تحيلنا مباشرة إلى أننا بصدد شخصيات عسكرية وأحداث تروح في هذا النسق، كما استعمل موسيقى (باني) في المقاطع الحزينة من لحظات العرض، وهي مقاطع موسيقية عالمية، توحي بالحزن والأسى، إضافة إلى استعماله لموسيقى خاصة أثناء دخول وخروج الشخصيات، وكذلك كفواصل بين المشاهد. كي تعطي المتلقي فسحة من التفكير، والتشويق لما سيحدث في المشاهد الموالية.

تعد هذه المسرحية نموذج عن اعتماد المسرح الأكاديمي للتقنية النفسية كاتجاه. وبالرغم من النقائص التي يلاحظها المتلقي على مستوى التقنيات الركحية، وخاصة على مستوى الأزياء، إذ نلاحظ أن هناك اختلال في استعمال اللباس العسكري، فبينما تجسد شخصية الكابتن مستوى راقي في الجيش، إلا أن اللباس أوحى إلى نوع آخر من اللباس، وهو اللباس البوليسي إن صح التعبير، وكذلك لباس نورة، حيث نجده لباس عادي، لزوجة عادية، بينما كان الأصح هو محاولة

[1]– مسرحية الأب، م س ، د 01.

تقريب اللباس إلى شخصية الأم المتميزة بالعجرفة، كأن يعطيها لباس فاضح أو أسود، للدلالة على الشر والمقت. وكذلك بالنسبة للموسيقى التي لم ينوع منها المخرج بالقدر الكافي، حيث اقتصرت على مقطعين عالميين، ، ومقطع عسكري، وهذا يعرقل نوعا ما الحركية المسرحية، إلا أنها تبقى في كنهها محاولة جادة تقترب إلى تكوين الممثل على أداء دوره وإنجازه في صورة تقترب كثيرا من الواقع.

المبحث الثالث: التيار الملحمي في تجربة المسرح الجزائري.

يعتبر الاتجاه الملحمي وليد فترة معينة من التاريخ الفكري والسياسي في أوربا، وبالتحديد مرحلة ما بين الحربين العالميتين، إذ أصبحت أوربا تعاني التشرذم والحروب، التي خلفت ضحايا أبرياء، لذلك انبرى سياسيون ومثقفون لمهمة توعية شعوبهم بخطر هذه الحروب على الفرد والمجتمع وما تجنيه عليه من مآسي اجتماعية وحضارية وثقافية.

ظهر في المسرح عدة اتجاهات تحاول التغيير، سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو الفني، ولعل أهم اتجاه ظهر في المسرح باعتباره فنا هو الاتجاه الملحمي بريادة مؤسسه "بريخت" إذ يرى البحث في هذا الفصل عرض أهم الأسس التي يعتمدها في الإخراج المسرحي مع ذكر أهم النماذج التي تأثرت به في المسرح الجزائري.

يعتمد المسرح الملحمي في مستوى العرض، على أطر جاءت كرد فعل على المسرح التقليدي، إذ يرى بريخت أن الفن الدرامي إنما يسعى في حقيقته إلى إيقاظ المشاهدين وإلهاب مشاعرهم من أجل التغيير، ولا بد أن يستعين المسرح بوسائل جديدة تتجاوز الوسائل التقليدية الأرسطية، حيث يقول في هذا المنحى:" إن المهمة العلمية للمسرح، هي تصوير الحياة الاجتماعية للناس، بحيث تبدو وكأنها تحرك عند المشاهدين إمكانية التغيير، وينبغي أن تتولد عند المشاهدين الحوافز حتى خارج المسرح، من أجل تقديم أفضل الخدمات لتقدم المجتمع"[1]، بمعنى وجوب إيجاد آليات جديدة يقوم عليها المسرح من أجل تحفيز المشاهدين ودفعهم إلى الثورة والتغيير.

[1]– د عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص 203.

1. خصائص المسرح الملحمي

يستخدم المسرح الملحمي أساليب اعتمدها بريخت في مذكراته حول العمل الإخراجي نذكر أهمها[1]:

أ- **يجب على المخرج أن يصور من خلال مسرحياته المجتمع**: يكون ذلك عن طريق تصويره على أنه قابل للتغيير من خلال تجسيد تلك الأحداث الاجتماعية على الركح، ولعل أهم مسرحية تمثل هذه الخاصية هي مسرحية "الأم شجاعة"، التي تغيرت نظرتها للمجتمع بفعل الإيجابيات التي يتمتع بها أبناؤها، كما يجب أن يشير المخرج إلى مسألة نقد الجمهور المتفرج لأحداث العمل المسرحي فهو يقول:"من مبادئ طريقة تمثيلنا إسدال الستارة، وترك المسائل معلقة بدون جواب...وينبغي أن يحرك هذا إمكانية النقد والتفكير بالأحداث والإيقاع التي تعرض على خشبة المسرح"[2]، لأن أسلوب بريخت يركز على تصوير الواقع الاجتماعي وإمكانية تغييره نحو الأفضل، وهو بذلك يهتم أكثر بالواقع الخارجي، وعملية الاستقبال النقدية للمواقف، أكثر من اعتماده على الجانب النفسي للشخصية المسرحية.

ب- **تصوير الطبيعة الإنسانية كطبيعة قابلة للتغيير**: يحدث ذلك من خلال إخراج مسرحيات تصور الإنسان على أنه قادر على إحداث التغيير، وهنا تظهر المسؤولية الملقاة على عاتق الممثل كونه هو الذي يجسد الطبيعة الإنسانية على الركح، لهذا عليه أن يتميز بحس ذكي وحاذق حتى يستطيع تقديم الشخصية الموكلة له، من خلال تقليدها عبر تمارين التدريبات هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب عليه أن يضع مسافة بينه وبين الشخصية التي يقدمها؛ أي على الممثل أن لا يندمج مع الشخصية اندماجا كليا، وإنما يوضح للمتلقي سمات تلك الشخصية التي تتحول في واقعها بين الإيجاب والسلب، فبريخت يعطي الحرية للممثل في تقمص دور الشخصية

[1]- ينظر د عدنان رشيد، مسرح بريشت ، ص 207-215.

[2]- م ن، ص 207.

أثناء التدريبات، ولكنه يفرض عليه أثناء العرض العام أن يترك مسافة بينه وبين الشخصية، ليجعل المتلقي يدرك أنه أمام عملية تمثيلية لا غير، وهذا يتيح الفرصة له للقيام بالنقد والانطباع الإيجابي،"وهذه هي النقطة التي انطلق منها بريخت عندما أسس آلية التغريب المسرحي، التي تعتمد على تكسير الإيهام العاطفي، وتبليغ المشاهد المسرحي بمهامه الفكرية تجاه المسرحية التي يشاهدها فيدرك أنه يوجد في المسرح"[1]، لذا تتمحور مهمة الممثل في تصوير طبيعة الشخصية الإنسانية كمتغير ومتطور يستفيق فكريا من أجل القيام بالفعل الذي يؤدي إلى التغيير، ويتم له مبتغاه عن طريق **التغريب**.

ج- **تصوير الصراعات بوصفها صراعات اجتماعية:** يحاول المسرح الملحمي أن يتجاوز النفس الإنسانية التي عمل عليها منهج الواقعية النفسية، حيث يترك هذا الصراع ويتجه إلى الصراع الذي تكون له أسباب ونتائج اجتماعية، ويقول بريخت في هذا المنحى:" إن ما يهمنا هو التصرف والموقف الذي ينشأ من الظروف والاعتبارات الاجتماعية"[2]، ومن أهم المسرحيات التي تبين هذا الموقف، نجد " دائرة الطباشير القوقازية" التي يدور معظم صراعها حول العلائق الاجتماعية انطلاقا من حب مريم العذراء للطفل ثم الانتقال تدريجيا إلى الصراعات الاجتماعية التي تظهر بوضوح من خلال الأحداث المعروضة فوق خشبة المسرح[3].

د-**تصوير الأخلاق بتناقضاتها الحقيقية:** يبين لنا المسرح الملحمي أن الأخلاق لا يجب أن تكون مسلمات لا تناقش، بل يعمل على وضعها في إطار من التناقض، فمثلا (الخير) هو خلق جميل في مبدئه، لكن في الاتجاه الملحمي يجب أن يخضع للتمحيص من جميع نواحيه، بطرح السؤال التالي: لماذا تقوم هذه الشخصية بهذا الفعل الخير؟ وما هي دوافعها في ذلك؟ فربما تقوم هذه

[1] - voir A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théatrale. P. u. de Lille. 1980. P 46.

[2]- نقلا عن د. عدنان رشيد، مسرح بريشت، م س، ص 211.

[3]- ينظر م ن، ص 211.

الشخصية بهذا الفعل من أجل مصلحة ذاتية، وعندها سيتحول معنى الخير إلى معنى المصلحة. وغيرها من القيم الأخلاقية التي تكون في المسرح التقليدي مسلمات.

يضع المسرح الملحمي كل ما يحدث على خشبة المسرح تحت مجهر النقاش بين أعضاء الفريق العامل على هذا العرض المسرحي، إلى أن يصل في الأخير إلى تصور يرضي كل الأطراف وبهذا يكون له نوع من المصداقية، " فلا يوجد عمل مسرحي يتم إنجازه بصورة تامة، دون التعرض للنقد والتغيير، كما توجد في غضون العرض المسرحي بروفات، إذ تنشأ لنا حلول جديدة من خلال التمثيل والحوار"[1].

ه- **استعمال الملاحظة الجدلية كوسيلة من أجل التغيير:** يجب على المسرح أن يوفر نوع من التسلية حتى يستطيع إيصال مهمته التعليمية والتربوية بسهولة، ولكن يكون هذا بطريقة جديدة تتجاوز معنى التطهير في المسرح الكلاسيكي إلى المعنى الجديد والذي يعرف عند بريخت بالتغريب. حيث يقوم مبدأ المسرح حسب بريخت على أساس إبعاد الإيهام المسرحي، الذي تفرضه واقعية العرض على المشاهد، فتشده من عاطفته كي تحيل به إلى إمكانية الاندماج، ولهذا يعمل المسرح الملحمي على اعتبار أن ما يعرض على الخشبة إنما هو تمثيل ومشاهد ممسرحة"اعتبارا من أن النفي يتماشى ومبدأ الالتباس، الذي يقع فيه المشاهد، ولا يستطيع الخروج منه، بين الواقع الذي يشاهده والحقيقة التي ينتمي إليها"[2]، لذلك يدعو بريخت إلى مسرحة المسرح، أي تغييب العاطفة واستحضار الإدراك والعقل من أجل التغيير الاجتماعي، فالمتعة الحقيقية هي التي تتولد عن العقل.

[1] – نقلا عن د. عدنان رشيد، مسرح بريشت، م س، ص 213.

[2] –A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théatrale. P. u. de Lille. 1980. P13.

2. تجربة المسرح الجزائري في التيار الملحمي:

تتلخص التجربة الجزائرية في هذا الاتجاه بوضوح وعمق عند ثلاثة من أعلام المسرح في الجزائر، وهم (كاتب ياسين، ولد عبد الرحمن كاكي، وعبد القادر علولة)، ويبدو ذلك واضحا من خلال كتاباتهم و عروضهم على حد سواء.

وتتضح تجربة كاتب ياسين في هذا الاتجاه بصورة جلية من خلال مسرحيته " الرجل ذو النعل المطاطي"، تبين بما لا يدع مجالا للشك تأثر هذا المبدع ببريخت، بنظره للعملية المسرحية على أنها وسيلة تعليمية وسياسية، معتبرا قاعة المسرح الفضاء الأمثل لإيصال رسالته وفكره الذي يمارسه من خلال الركح لتتبين معارضته وفضحه للأكاذيب والظلم مهما كانت صوره[1]، ذلك أن مسرحية الرجل ذو النعل المطاطي تعالج مشكلة العنصرية في جميع بقاع العالم، وقد عالجها كاتب ياسين على مستوى العرض بالطريقة الملحمية، حيث حاول عن طريق النص وضع رؤية خاصة للإخراج، حتى يجعل المتلقي عندما يذهب إلى قاعة العرض لمشاهدة المسرحية، إنما يذهب لرؤية مشاكل واقعية تصادفه أو صادفته في الحياة الاعتيادية، لكن يسعى من خلال عرضه أن لا يكشف النقاب عن أسباب المشكلة وسبل حلها، اعتبارا من أن المسرح السياسي أو الملحمي "ليس مسرحا للأفكار المجردة والخطب تلقى من فوق خشبة المسرح، بل مسرح يعتمد على قدر كبير من قدرة الكاتب المسرحي على الخلق"[2].

ويخالف كاتب ياسين جل الذين كتبوا في ربيرتوار المسرح الجزائري، لأن طريقته غير طريقتهم، فهول م يهرول مسرعا نحو اعتناق الأفكار الجاهزة، و لم يمدح الواقع و لم يكن خادما

---

[1]- ينظر جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف د. عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2003/2002، ص 200.

[2]- د.أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 13.

لخط الهيمنة السياسية، وإنما رسم لنفسه مسارا مغايرا لخدمة المسرح الجزائري، بطريقة تدنو من العالمية ولكن وفق نظرة تنحو إلى الملحمية أكثر من أي اتجاه آخر[1].

دافع كاتب ياسين عن القضية الوطنية في مسرحية **الجثة المطوقة**، وكشف النقاب عن مسألة الحركي والخونة، عملاء فرنسا في **الأجداد يزدادون ضراوة**، وانتصر للقضية الفيتنامية وللإنسانية بصفة عامة بمرافعاته التاريخية عبر أحداث مسرحية **الرجل ذو النعل المطاطي**، وأزاح الستار عن جرائم اللوبي الإسرائيلي وتطرق إلى المسكوت عنه في تاريخ ملوك ورؤساء الأمة العربية، من خلال تعاطيهم مع موضوع القضية الفلسطينية في أحداث مسرحية **فلسطين المغدورة**.واستطاع أن يخلق رؤية شاملة لمستوى الخطاب الدرامي، ببعديه الفلسفي والإيديولوجي كما حقق من خلال أعماله المعروضة، تطورا ملحوظا في نهضة المسرح الجزائري على الصعيدين الداخلي والخارجي[2].

ومن جهة أخرى فقد اعتمد على التسلية مع اعتماد أسلوب التغريب، في جل هذه الأعمال التي ذكرناها، وهذا ما نادى به بريخت في أواخر أيامه في المسرح، وقد استعمل وسائل التغريب من إدخال للراوي، وكذا تغريب الأحداث واعتماده على نظام اللوحات الفنية فوق خشبة المسرح، من أجل إبراز أفكاره، وهو نفسه يؤكد على اعتماد هذا الأسلوب من خلال قوله:" إنني أوجه المسرح كوسيلة للتربية والسياسة، لذا ينبغي البحث عن مسرح سياسي لبلوغ أهداف ومطامح الجماهير الشعبية"[3].

يقدم لنا المسرح الجزائري كذلك رجل آخر تأثر كثيرا بالاتجاه المحمي وهو (ولد عبد الرحمن كاكي)، وتمثل مسرحية (القراب والصالحين) أوضح نموذج على هذا التأثر، إذ تلتقي كثيرا

---

[1]–ينظر،عيسى رأس الماء،الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري،رسالة دكتوراه،إشراف،أحمد مسعود،جامعة وهران، ص262

[2]– ينظر م ن، ص 405.

[3]– جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص 210.

مع مسرحية (الإنسان الطيب من ستشوان) لبريخت، حيث اعتمد فيها على كسر الإيهام في العرض مستخدما مبدأ التغريب، ومحاولا إيصال فكرته من على الركح بصورة ممتعة ومعلمة[1].

ويعود سبب تأثر ولد عبد الرحمن كاكي بهذا الاتجاه على مستوى الكتابة أو العرض إلى تعلقه الشديد بالمجتمع ومعايشته لواقع مجتمعه المتدهور، ومن هنا حاول أن يعطيه رسائل عن طريق التغريب في المسرح، كي يبقى المشاهد منفصلا عن العملية المسرحية مدركا لكنهها التمثيلي عاملا عقله وفكره حتى يتسنى له التغيير الإيجابي. كما اعتمد ولد عبد الرحمن كاكي على تقنية المداح والحلقة التي تعد خصوصية جزائرية لها سماتها المشابهة لاستعمال بريخت للراوي.

فولد عبد الرحمن كاكي سواء من خلال القراب والصالحين، أو من خلال مسرحية حمام ربي، أو كل واحد وحكمه وغيرها من المسرحيات التي كتبها وشارك في إخراج بعضها، نجده التزم بالخط البريختي في تناوله المسرحي.

وإذا ما ذهبنا إلى المسرح الهاوي فإننا نجد العديد من الفرق المسرحية في الجزائر قد نهجت هذا النهج، وسنذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض الفرق التي قامت بأعمال مسرحية تتبع الاتجاه الملحمي في الجزائر:

- مسرحية (الوعدة) [2] من إنتاج فرقة عبد الرحمن قهواجي، لمدينة أرزيو، وهي مسرحية تروي يوميات عامل بسيط يعيش غريبا بين أهله، حيث انتقل إلى المدينة، وهناك صادفته مجموعة من التناقضات الاجتماعية، وقد تم تناول هذه المسرحية وفق النهج الملحمي، حيث استخدم فيها الراوي وكذالك التخاطب مع المتلقين من فوق خشبة المسرح.

---

[1]- ينظر مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي، على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير، إشراف د. أمين الزاوي، جامعة وهران، 1996/1995، ص109.

[2]- ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة بالجزائر، م س، ص 196.

- مسرحية (المقصود): من إنتاج فرقة المستقبل عام 1974، وهي مسرحية تتكلم عن النضال العمالي ضد البيروقراطية والبورجوازية.

- مسرحية (القاعدة والاستثناء) لفرقة محمد التوري بالبليدة[1].

وغيرها من الفرق التي أنتجت أعمال تروح في هذا المنحى ، غير أن الملاحظة التي يمكن ملاحظتها حول مسرح الهواة، هو أنه مسرح لا يعتمد بشكل كلي على اتجاه معين، بل يمزج بين المناهج المسرحية المعروفة، لهذا لا يمكن تصنيف مسرحياتهم وفق اتجاه محدد، وإنما تم ذكرهم على أساس بعض المظاهر التي تتجلى من خلال عرضهم.

كما تتجلى التجربة البريختية بوضوح مع " عبد القادر علولة" الذي كانت له بصمته المميزة في المسرح الجزائري، وخاصة في الاتجاه السياسي الملحمي، حيث تبنى هذا الكاتب والمخرج الاتجاه الملحمي في الجزائر من خلال دعوته لجمهوره بالتغيير الاجتماعي والاقتصادي ليتم النهوض ببلده إلى آفاق أوسع وأرحب معتمدا في ذلك على التراث، ليس من أجل التأريخ ولكن من أجل كشف واقعه الراهن، فأولى عناية كبيرة بالمداح أو القوال، ويظهر ذلك جليا في معظم مسرحياته (الخبزة، حمق سليم، الشعب فاق، الواجب، الأقوال، الأجواد، اللثام) وغيرها من المسرحيات التي كتبها وجسدها هو بنفسه على خشبة المسرح، أو جسدت بعد وفاته كمسرحية الشعب فاق بالواجب، التي لم تجسد إلا بعد وفاته بإثنى عشر عاما"[2].

تأثر عبد القادر علولة بالتيار البريختي كثيرا، وخاصة على مستوى العرض، حيث ترى الدكتورة فرقاني جازية : " أن تأثر عبد القادر علولة بالمسرح البريختي بدا واضحا على مستوى الإخراج المسرحي أكثر مما هو جلي على مستوى الكتابة الفنية، فالتوافق بين النظرية الملحمية وبين شكل الحلقة مكن المؤلف المخرج في الوقت نفسه من امتلاك العناصر الأساسية في الفضاء

[1]- ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة بالجزائر، م س، ص 208/207.

[2]- المهرجان المحترف للمسرح المحترف، سيدي بلعباس، مجلة المهرجان، العدد 02، 2006، ص07.

المسرحي، وهو توعية الجمهور ودفعهم إلى اتخاذ موقف إيجابي مما يعرض أمامهم، فالراوي أثناء سرده للحكاية، يقطعها بدعوة الجمهور للصلاة على النبي...حتى يتمكن من قطع الإيهام"[1].

وتعد مسرحية (الأجواد) من المسرحيات التي ظهر فيها الاتجاه الملحمي واضحا في مسرح عبد القادر علولة لهذا ارتأى البحث الغوص في بعض عناصرها الإخراجية لتبيين هذا التأثر.

- **مسرحية الأجواد إخراج عبد القادر علولة.**

تتكون المسرحية من ثلاث لوحات فنية، كل لوحة تحمل فكرة معينة، إلا أن المخرج جعل لها خيطا رفيعا يصل كل لوحة بالأخرى، وهذا ملخص المسرحية حسب عرضها.

- اللوحة الأولى: تم تسميتها ب "الربوحي"[2]، تجسد اللوحة " الحبيب الربوحي، ذلك العامل في البلدية الذي يتعاطف مع الحيوانات التي لم تطعمها البلدية، ويظهر العرض أول ما يظهر الراوي الذي يبدأ بسرد قصة الحبيب الربوحي.

يقول الراوي:" الربوحي المسكين متحمل المخلوق، مصائب ومشاكل المغبنة"، ويرافق هذا الحديث مقطع موسيقي افتتاحي يوحي بالإطار العام للوحة الأولى[3].

- اللوحة الثانية: من خلالها نتعرف على شخصية أخرى هي شخصية "آكي منور" وهو إنسان ذاق مر الهجرة والسجون، والنضال، وقد تبرع بهيكله العظمي للثانوية التي يعمل بها لأنها لا تملك هيكلا عظميا لاستخدامه في تعليم التلاميذ"[4]، وكالعادة يستخدم عبد القادر علولة تقنية القوال الذي يشرح مضمون اللوحة من خلال

[1]- جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س، ص 214.

[2]- مسرحية الأجواد، منشورات ، المسرح الجهوي لوهران، ص 4.

[3]- ينظر مسرحية الأجواد، إخراج عبد القادر علولة، شريط كاسيت، المسرح الجهوي وهران، د 05.

[4]- أنظر مسرحية الأجواد، م س، د 35.

افتتاحية اللوحة الثانية التي تبين الواقع الاجتماعي لهذا الحارس في الثانوية، والذي أراد أن يضحي بنفسه من أجل أن يتعلم أبناء بلده[1].

- اللوحة الثالثة: تجسدها شخصية " جلول الفهايمي" ذلك العامل بالمستشفى والنقابي الذي لا يرضى بالفساد، وهذا ما جعل المسؤولين يحيكون ضده المؤامرات حتى تم إحالته على التقاعد، حتى لا يعري فضائح المسؤولين، وبدأ اللوحة بسرد قصته من خلال القوال:" جلول الفهايمي خدام في مستشفى المدينة، في الصيانة خدمته، ينظف ويسقم الأجهزة الطبية، هذا عشرين عام ملي بدا يعمل في المؤسسة، في البداية داروه عند باب المستشفى...هكذا تنقل جلول الفهايمي يبدلوه من مصلحة لمصلحة ويعطوه خدمة أخرى" وهذا السرد دائما ترافقه موسيقى وديكور يميز الحيز الزماني والمكاني للأحداث"[2].

من خلال رؤية هذه المسرحية يتبين للمتلقي انفصال كل لوحة عن الأخرى، لكن في النهاية يكتشف أن المخرج قد جعل هذه اللوحات خادمة لهدف واحد وهو محاربة الفساد الاجتماعي الذي استشرى في الكثير من المؤسسات الوطنية مستخدما في ذلك القوال أو ما يعرف في المسرح الملحمي بالراوي.

أ/ العمل مع الممثل:

يعتبر الممثل هو الوسيلة الأولى لإيصال ما يريد إيصاله المخرج من أفكار عبر عرضه المسرحي، وقد عمل عبد القادر علولة على الشخصيات الرئيسية بجهد ، لأن الممثل البطل هو الذي يعتمد عليه العرض بصورة كبيرة، وعليه أن يثبت قدرته على تجسيد الشخصية التي يؤديها في

[1]- لم يتوفر هذا المقطع في الشريط، نظرا لقدمه. وقد تم الاعتماد على حوار في هذا الشأن أجراه عبد القادر بوشيبة، مع الممثل المسرحي آدار بمقر المسرح الجهوي، وهران، في إطار تحضير رسالة الماجستير حول " مسرح علولة مصادره وجمالياته"

[2]- شريط كاسيت، مسرحية الأجواد، د 39.

غير تكلف ولا تصنع، وقد أظهر الممثل " سيراط بومدين" قدرة كبيرة على تجسيد شخصيات كل من " الربوحي" والمنور و" وجلول الفهايمي"، حيث وفق في ذلك لأن الشخصيات التي تجسدها المسرحية ككل تلتقي كلها في رفضها للفساد، بينما تجسد الشخصيات الأخرى الجانب السلبي في الإنسان، إذ مثلت كل من " يمينة غامول" و" فضيلة حشماوي" الشخصيات التي تتميز بالإتكالية والخوف من المسؤولين، وعدم معرفة الحقوق والواجبات[1]. ففي لوحة جلول الفهايمي مثلا نجد كل من هاتين الشخصيتين سلبيتين يميزهما الغموض في الدفاع عن حقوقهم، رغم وقوفهم إلى جانب الشخصية البطلة، لكن لما تأزم الوضع بقيتا تتفرجان، وتركتا جلول الفهايمي يصارع لوحده الجهاز البيروقراطي وأعداء الطب المجاني في المستشفى[2].

حاول المخرج معالجة موضوع الفساد في نوع من الثورية منتهجا الجدلية البريختية، كما لف مسرحيته بعلاقة حميمة تجمع بين الممثل والعرض، لاغيا سلطة المخرج على العرض، معطيا بذلك حرية للممثل وخاصة في الحوارات كي يكون للخطاب المسرحي نوع من المرونة التي تحرر الممثل من قيود النص" فالممثلون يحاولون ابتكار النص عبر مكونات مغايرة وجديدة بوصفهم منتجين لخطاب تتكامل فيه رؤيتهم مع رؤية المخرج في خلق علامات صورية للعرض"[3]. حاول عبد القادر علولة بالنسبة للغة العرض أن يوظفها وفق نسق إشاري وصفي وسردي وهذا من خلال القوال الذي يصف المكان بالتفصيل وعلاقته بالممثل[4].

من خلال هذه الرؤية يمكن القول أن العرض تشكل من خلال أهمية القوال، واستعماله كتقنية ميزت أسلوب عبد القادر علولة في مسرحه بشكل عام، وفي مسرحية الأجواد بشكل خاص، وقد اعتمد بالإضافة إلى هذه التقنية على عناصر أخرى وظفها في نفس السياق.

---

[1]- أنظر شريط كاسيت، مسرحية الأجواد.

[2]- تم الاعتماد على عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة وصادره الجمالية، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير في المسرح الجزائري، إشراف، د. عبد القادر فيدوح، جامعة وهران، 1994/1993، ص 341. نظرا لفساد الشريط.

[3]- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة وصادره الجمالية، م ن، ص 343.

[4]- م ن، ص 345.

العمل على معطيات العرض الأخرى (الديكور والملابس):

- **الديكور:** كان ديكور المسرحية ثابتا من بدايتها إلى نهايتها على الرغم من اعتماد علولة على ثلاث لوحات كل لوحة تقع في مكان مخالف للمكان الأول، فجسد في اللوحة الأولى البلدية، وفي اللوحة الثانية الثانوية، وفي اللوحة الثالثة المستشفى، غير أن تفاصيل الديكور كانت متشابهة في كل هذه اللوحات، فنجد تفاصيل الديكور تتكون من قضبان حديدية تتقاطع فيما بينها أفقيا وعموديا وتتصل مع بعضها من يمين الوسط إلى يسار الوسط، وقد شدت القضبان الحديدية بنوع من الأسلاك، مع بقاء فراغ في وسط الخشبة لدخول الممثلين، وفوق هذا الفراغ يلاحظ المتفرج شمس الأجواد المصنوعة من النحاس المنفوخ، كما نجد شعار المسرحية المتمثل في كلمة (الأجواد) قد كتب بنوع من النحاس البراق على ارتفاع حوالي مترين ونصف المتر[1].

أما في أرضية الخشبة فنلاحظ مسطبة تتربع في وسط الركح على قطر يساوي أو يزيد المترين، هذه التشكيلات الديكورية لم تتغير على طول المسرحية، وربما يكون هذا من الهنات التي وقع فيها المخرج، إذ نجد أن هذا الديكور في صورته المرئية يوائم كثيرا اللوحة الثانية لوحة الحبيب الربوحي، في مشهد الحديقة[2]، باعتبار أن هذا المشهد يكون فيه العرض المسرحي في أوج توتره، لكن هذا لا يعطي العذر للمخرج في توحيده لديكور اللوحات الثلاث، بمعنى آخر أن علولة ربما حاول العمل بصورة أكبر مع الممثلين، و لم يعطي بالا كبيرا للعناصر الأخرى ومنها الديكور.

- **الملابس:** اعتمدها علولة بكونها دلالة صامتة تدل على الحالة الاجتماعية للشخصية "المعطف القديم الذي كان يرتديه علال الزبال، والذي أدى دوره محمد آدار بين حالة الفقر، غير أن المخرج لم يعطي كبير اهتمام للباس لأنه اعتمد على لباس تقريبا

[1]– أنظر مسرحية الأجواد، شريط كاسيت. م س

[2]– م ن، د 38.

موحد واستعمل تقنية الحلقة الشعبية التي أدت إلى توحيد اللباس نوعا ما، كما نلاحظ كذلك أن اللباس في هذه المسرحية كان في جله يدل على بيئة الأحداث، فعندما نرى المآزر البيضاء والزرقاء نعلم أننا في مستشفى، وكذلك عندما نشاهد اللباس الأصفر الخاص بالبلدية، فهذا يحيلنا مباشرة على مكان وقوع الحدث[1].

يتميز العرض المسرحي لمسرحية الأجواد بجمعه بين الموروث الشعبي والمسرح الملحمي، إذ يتضح ذلك من خلال تمرد الشخصيات على الواقع الاجتماعي المتدهور، داعية في الوقت نفسه إلى ضرورة التغيير من أجل غد أفضل وهذا مثال على هذا الاتجاه: جلول الفهايمي:" لما ينتشر العلم في بلادنا، ويتكلموا الخادمين البسطاء، قراينك وقرايني...لما يعودوا يتصرفوا بيه حياتهم اليومية، ذاك الوقت بلادنا تتحصل على استقلال ثاني...شعبنا ذاك الوقت يتخلص من مشاكله...كل المشاكل..."[2].

مثل العرض المسرحي لمسرحية الأجواد نموذجا واضحا للاتجاه البريختي، مستعينا بالتراث الشعبي الجزائري، من خلال ما يعرف بالحلقة والقوال، التي تقرب المتلقي من اللعبة المسرحية باعتبارها مسرحة وليس واقع فعلي. غير أن هذا الاتجاه في أعماقه يحمل بعض بذور المدرسة الواقعية، حتى وإن أنكر أصحابها ذلك، كون أن العملية المسرحية لا تقوم إلا إذا كان الممثل والمخرج في تناسق كامل مع ظروف المسرحية الأخرى، وهذا ما اعترف به بريخت في آخر أيامه المسرحية، حينما قال: "ليس معنى أنني قد انتهجت هذا المنهج فهو الأصلح، بل يمكن أن تكون هناك مناهج أخرى حسب طبيعة هذا الفن المتغيرة"[3].

---

[1]- أنظر مسرحية الأجواد، شريط كاسيت. م س.

[2]- مسرحية الأجواد، م س، ص 18.

[3]- بريخت نقلا: أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، م س، ص 231.

المبحث الثالث: تيار المسرح الفقير في تجربة المسرح الجزائري.

يعتمد اتجاه المسرح الفقير بصورة شبه كلية على الممثل وقدراته التمثيلية، غير مبال بعناصر العرض الأخرى، التي تعتبر حسب مؤسس هذا الاتجاه أشياء زائدة تروح إلى البذخ الفني، فالممثل عند غروتوفسكي Grotowski هو الوسيلة الأولى والأخيرة في يد المخرج، كونه أكثر الموجودات أهمية على خشبة المسرح لذلك يوليه أهمية قصوى. ولما كان المسرح الفقير هو وليد تجربة فردية عند مؤسسه، فلا ضرر أن نقف عند هذا المخرج، حتى نقتبس شذرات من حياته، لتكون لنا رؤية واضحة حول منهجه الإخراجي.

هو جرسي غروتوفسكيGrotowski ، ولد ببولندا عام 1933، وقد حصل على دبلوم التمثيل من كلية كرافروف المسرحية، وبها أكمل دراسته بالإخراج، وقد عمل بين عامي 1957و1959 كمخرج في مسرح "ثياتر ستاري" مقدما عروض "الكراسي" ليونسكو" و"أنكل فانيا" لتشيخوف، وغيرها من الأعمال لكبار الكتاب المسرحيين، وقد أصبح في عام 1959 مديرا عاما لمسرح " ثياتر 13 رزيدوف" في بولندا، وعمره لا يتعدى 26 سنة. هذا المسرح كان بتمويل من الحكومة البولندية، وهو معمل يبحث في عالم الفن المسرحي وبالخصوص فن التمثيل، ومن هنا بدأت تتجلى نظرته وإعطاؤه الأهمية القصوى للممثل وحركته الجسدية فوضع منهجه الذي سمي بالمسرح الفقير، أو منهج غروتوفسكي في التمثيل[1].

[1]– ينظر صافي ناز كاضم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي القاهرة، د. ت، د.ط، ص 43/41.

1. خصائص المسرح الفقير:

يحمل المسرح الفقير مجموعة من الميزات والخصائص مثل باقي المناهج، إذ يراه غروتوفسكي " مسرح مجابهة بين المخرج والنص فالنص ليس الجوهر الأساسي، بل المجابهة هي الجوهر، وكيفية التعامل وتكييف النص القديم أو الأسطورة مع ما تقتضيه الحياة اليومية للإنسان فالمسرح هو تلك العلاقة الوطيدة بين الممثل والمشاهد"[1]، وقد سمي هذا المسرح بالمسرح الفقير حسب غروتوفسكي ، لأن المسرح الغني يعتمد على الولع بالسرقة والاقتباس من معارف أخرى إذ يعتبر مسرح مليء بالعيوب والخداع البصري، فالمؤلف يقتبس من نصوص أخرى دون أن يثبت قدرته الفنية، وبهذا يصبح العمل الفني عبارة عن خليط فني، إضافة إلى المبالغة في التعامل مع الديكور في المسرح التقليدي، فالتعامل مع عناصر العرض من ديكور وإضاءة وإكسسوار وماكياج، ما هي إلا عناصر تساهم بطريقة أو بأخرى في التمويه أو الخداع، ولهذا فإن غروتوفسكي، قد فكر في الاستغناء عنها والتفرغ لإعداد الممثل، إذ يقول:" إن المسرح هو الممثل وكل شيء آخر إضافي نستطيع الاستغناء عنه، فالمسرح يستطيع أن يحيا من غير ملابس، ومن غير مناظر، ومن غير موسيقى وتأثيرات ضوئية، ولكنه لا يستطيع أن يحيا من دون لب العمل – الممثل– الناقل لفكرة المخرج نحو المشاهد"[2].

ويقول في مقام آخر :" إنني أشعر بالضيق عندما يسألني أحد. ما هو الأصل في عروضك التجريبية المسرحية؟...شيء واضح المعالم وهو اللعب بفنية جديدة كل حين، إن عروض مسرحنا المعملي، تسير في اتجاه آخر...نحن نسعى لنحدد ما هو المسرحي الخالص، ثانيا عروضنا تتميز

---

[1]– يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة، كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بيروت، د.ت، ص 31.

[2]– م ن، ص 30.

بتقصيها المفصل في علاقة الممثل والمتفرج، لهذا نحن نعتبر الفنية المشهدية والشخصية للممثل قلب فن المسرح"[1]. لهذا ينظر غروتوفسكي إلى الأغراض المسرحية بنوع من الازدراء.

أ- **الديكور**: الديكور باعتباره مجموعة العناصر التي تتكون منها خشبة المسرح، يمكن التخلي عنها، كون الممثل يستطيع عبر جسمه توظيف الديكور الخاص بالعرض المسرحي فهو يقول:" الديكور باعتباره مجموع العناصر التي تؤثث الفضاء الركحي، حيث تخلينا عنه كلية، جاعلين من الممثل أداة مطواعة لتشكيل الديكور، فهو بتحركاته يقوم بتحويل الأرض إلى بحر، أو مائدة، أو منضدة"[2]. ويبدو أن هذه العملية في غاية التعقيد والصعوبة ولن ينالها الممثل بسهولة أبدا.

ب- **الموسيقى**: تتجلى الرؤية واضحة عن منهج غروتوفسكي في مسرحه الفقير، من خلال إهماله لكل عناصر العرض، فهو يثور في معمله المسرحي الجديد على المسرح الشامل وعلى كل الوسائل الحرفية المتقدمة التي تولدت عن التطورات التكنولوجية[3]، لهذا يمكن اعتبار المسرح الفقير منهج يعتمد كلية على الممثل، إذ تتنحى الموسيقى جانبا لتترك لصوت الممثل المجال كي يكون بديلا عنها، عبر ما يتركه صوته من موجات طبيعية، وفي هذا الصدد يقول غروتوفسكي:" اكتشفنا أن أبعاد الموسيقى الآلية من المسرح تسمح للعرض المسرحي أن يغدو موسيقيا، أي إمكانية بناء موسيقى في نطاق المسرح ذاته، أي التكوين الدرامي للصوت البشري...لقد عرفنا أن النص المسرحي ليس الأساس المسيطر في المسرح، ولا يدخل في نطاقه إلا عندما نراه بين يدي الممثل، وما يفعل به، إذ يعتبر بوصفه نوتة موسيقية بمثابة رابطة صوتية"[4].

---

[1]- نقلا عن صافي ناز كاضم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، م س، ص 50.

[2]- نقلا عن يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، م س، ص 21 بتصرف.

[3]- ينظر أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 139.

[4]- نقلا عن يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، م س، ص 20.

ج- **الإضاءة:** يقتصر عمل غروتوفسكي في الإضاءة على الشموع، وبعض البروجيكتورات المثبتة على الأرض، فهو يقول:" لقد تنازلنا عن اللعب بالضوء، وقد منحنا هذا التنازل قدرات هائلة في مجال تطبيقات الممثل للضوء النابع من المكان الساكن ووعي الممثل بالظل، والنقاط الواضحة وغيرها من الشؤون المتعلقة بالإضاءة"[1]، بمعنى أن الإضاءة أصبح لها دور ثانوي ينحصر في إضاءة الركح وقاعة المشاهدين معا، أما الإضاءة الحقيقية فهي تلك التي تكون داخل الممثل، أي أنها إضاءة معنوية روحية تتولد من قدرة الممثل ذاتها.

د- **الماكياج:** يقول عنه غروتوفسكي:" لقد تنازلنا عن الماكياج، عن الأنوف المعدلة في البطون المنتفخة، وبكلام آخر، تنازلنا عن كل شيء يعد له الممثل في غرفة الملابس، قبل خروجه منها والدخول في مجال رؤية المتفرج"[2]. بمعنى أن الممثل يجب عليه أن يكون قادرا على التعبير الخارجي والداخلي للشخصية التي يؤديها، عبر عضلات وملامح وجهه وإيماءاته الحركية.

لكي يتم الممثل عمليته الإبداعية هذه، التي يبدو من الصعوبة بمكان تحقيقها، عمل غروتوفسكي على إخضاع الممثل لتمارين طويلة وقاسية، حتى يكون مستعدا يوم العرض، وقد اقتصر تدريب غروتوفسكي على صوت وجسد الممثل.

أ/ **على مستوى الصوت:** يضع غروتوفسكي في إطار التدريب الصوتي الممثل وسط خشبة المسرح، ويطالبه بإلقاء نصه مستغلا صوته إلى أقصى درجة، فالصوت هو وسيلة الاتصال الأولى بين الممثل والجمهور[3].

---

[1]- **يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، م س، ص 19.**

[2]- **م ن، ص 19.**

[3]- **ينظر صافي ناز كاضم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، م س، ص 51.**

ب/ على مستوى الجسد: اتسمت التدريبات الجسدية عنده بالتعقيد، إذ استقى بعضها من تقاليد اليوغا الهندية والطقوس البوذية، سنرصد أهمها:[1]

- المشي بشكل إيقاعي مع تماسك الأيدي بالأذرع.
- المشي على رؤوس الأصابع.
- المشي منحني الساقين والأيدي خلف الظهر.
- المشي مع انحناءة في الساقين والأيدي تلامس أصابع القدم.
- المشي بشكل مستقيم والأيدي إلى أعلى كأنها مرتفعة بواسطة خيط.

ومن تمارين الاسترخاء العضلي نذكر:

- الأقدام على الحائط والأرجل تفتح تارة ببطئ وتارة بسرعة.
- الرأس مندفع إلى الأمام والأيدي موضوعة فوق الركبتين.
- الأرجل ملتصقة مع ثني الجسد حتى يلامس الرأس الركبتين[2].

هذه بعض النماذج عن التمارين التي كانت تؤدى في معمل غروتوفسكي، الذي كان يهدف من ورائها إلى جعل الممثل يتوصل إلى تجسيد الدور عبر إقامة تناسق وخلق تناغم بين الأحداث الداخلية والأحداث الفنية، وهكذا يستطيع الممثل اكتشاف نفسه معبرا بذلك عن روح المسرحية الخلاق. كما يمكن الإشارة إلى أن غروتوفسكي قد حاول الخروج أيضا عن خشبة المسرح التقليدي من خلال عودته إلى الفضاء الخارجي الواسع[3].

ويمكن الإشارة إلى أن غروتوفسكي كان متأثرا جدا بستانسلافسكي في منهجه التقنية النفسية التي تعتمد على ليونة الجسد، غير أنه تجاوزه كثيرا في تدريباته، فهو يقول:" لقد كنت

---

[1] .www.grotowskiahewar.org- عن جميل حمداوي. تاريخ الزيارة، 2010/11/12 على الساعة 21.00مساء.

[2] .www.grotowskiahewar.org- عن جميل حمداوي. تاريخ الزيارة، 2010/11/12 على الساعة 21.00مساء.

[3] - ينظر صافي ناز كاضم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، م س، ص 52.

معجبا أشد الإعجاب بتقنية ستانسلافسكي في إعداده للممثل، ولكن لطالما أبدى ستان امتعاضه لانعدام تنظير يخص الممثل في أدائه دوره، وظل يحلم بركح بسيط...وواسع يشغله الممثل"[1].

أسس غروتوفسكي منهجه الإخراجي على ضوء دراسته لمنهج ستانسلافسكي، غير أنه يختلف عنه في إعداد الممثل، فغروتوفسكي، لا يعبر عن أفكار وإنما عن أحوال الروح الإنسانية فقط، والممثل لا يؤثر على المتلقي بفعل ذهني، ولا يتقمص شخصية أخرى، كما يرى ستان، بل يتحول إلى روح تلك الشخصية، وهذه الروح قادرة على جذب روح المتفرج، وهكذا تتحول أعمال غروتوفسكي إلى ممارسات طقوسية[2]. بمعنى أنه أعاد المسرح إلى شكله القديم حين كان الجمهور في العهد الإغريقي يشارك في العمل المسرحي " ولهذا وصف غروتوفسكي بقديس المسرح، لأنه يسعي إلى تحقيق التواصل الذي يدفع المشاهد إلى المشاركة في العرض المسرحي، ففي مسرحية قابيل Cain لباريون Byron، يتحول المتفرجون إلى أحفاد قابيل، وفي مسرحية كورديان Kordian للكاتب البولندي سلوفاكي Slovaki يتحول المتفرجون إلى مرضى في مستشفى المجانين وهم في نفس الوقت أعداء لأعداء الطب المجاني"[3]، لهذا يعد مسرح غروتوفسكي ثورة على كل تقاليد الإخراج المسرحي، تاركا المجال لجسد الممثل وحده ليكون وسيلة في إنتاجه للعمل المسرحي.

وخلاصة القول أن غروتوفسكي قد حاول خلق منهج عن طريق التجريب، إلا أنه يبقى في غير متناول الجميع، فهو صعب للغاية، إضافة إلى أنه يعترف أن مسرح ستان هو مسرح واقعي و مدرسة لا يمكن إنكارها، فالفضل أولا وأخيرا في ظهوره يعود إلى ستانسلافسكي.

---

[1]- أحمد زكي عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، م س، ص 145. وكذلك، صافي ناز كاظم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، م س، ص 45.

[2]- ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 310.

[3]- م ن ، ص 313.

2. تجربة المسرح الجزائري في تيار المسرح الفقير.

يتحدى المسرح الفقير نفسه ويتحدى الآخرين، حينما يستخدم جسد الممثل في تجسيد كل شيء على خشبة المسرح، فيتدرب الممثل في هذه المدرسة تدريبات شاقة سواء فيما يتعلق بالصوت أو بالحركة، ولهذا فإن الكثير من الدارسين لهذا المنهج يعدونه من أخطر المناهج الإخراجية في العالم لجرأته على تحدي كل التقاليد الإخراجية، وتبقى النقطة الأكثر إيجابية في هذا الاتجاه هو قدرته على حل كل المشاكل المادية التي تواجه الفرق المسرحية خاصة في العالم الثالث ومنها الجزائر.

قدم المسرح الجزائري منذ نشأته معظم ربرتواره الدرامي داخل البنايات المسرحية التي تركها المستعمر الفرنسي، ولهذا يعتبر بعض المسرحيين ممن انتهجوا النهج البريختي، وانتقوا بعض الظواهر من غروتوفسكي في الجزائر، أن الفرجة ولدت في الجزائر مخنوقة، وذلك بفعل البناية الإيطالية[1]، بمعنى أن الخشبة الإيطالية وما تفرضه من قيود عبر جدرانها الأربعة وكواليسها الخلفية ومستلزمات الركح تحد من نشاط وحيوية الممثل، لهذا ظهرت عدة نماذج في المسرح الجزائر حاولت الانعتاق من العلبة الإيطالية، متأثرة بالمنهج البريختي، ولكن استعملت بعض تقنيات المسرح الفقير في عروضها المسرحية، أي أنها لم تعتمد أسلوب المسرح الفقير كاتجاه قائم بنفسه.

ومن أهم هذه التجارب نذكر.

- **تجربة فرقة مسرح البحر**:ففي سنوات الستينيات ظهرت هذه الفرقة بقيادة (قدور النعيمي)، هذه الفرقة حاولت أن تبني لنفسها تجربة جديدة تتراوح بين البرختية والمسرح الفقير،"فقد قام مجموعة من شباب مدينة وهران عام 1968، بترك العمل والأسرة والبيت، وكل ما ليس له علاقة بالقضية التي يحبونها، ووهبوا أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر، سواء من

[1]- ينظر جميل حمداوي،الإخراج المسرحي واتجاهاته،مقال نقدي www.jamilhamdauoi.net تاريخ الزيارة،2010/12/12/ على الساعة 21.00.

حيث الشكل أو المضمون، وتم إعلان هذا في بيان، ويقضي أعضاء الفرقة ساعات متواصلة كل يوم في تثقيف الذات والبروفات والعروض وما يتعلق بها من أمور تنظيمية"[1]، وبهذا أعلن مسرح البحر انعتاقه من الفضاءات المغلقة، التي فرضها المسرح التقليدي، متواصلا مع الجمهور من خلال الأسواق الشعبية والفضاءات المفتوحة، وهذه خاصية ملحمية، إلا أن فرقة البحر كانت تقوم بتدريبات شاقة تشبه إلى حد بعيد التدريبات التي كان يقوم بها غروتوفسكي في معمله، حيث كانوا يستعملون أدوات بسيطة في تدريباتهم مجسدين بواسطة أجسامهم بعض الديكورات البسيطة التي يتطلبها عملهم المسرحي[2]، وهذه خاصية من خصائص المسرح الفقير. لهذا يمكن اعتبار هذه التجربة بالرغم مما تحمله من أسس بريختية حاملة لبعض تقنيات المسرح الفقير، وتبين تأثر المسرح الجزائري بهذا الاتجاه ولو بصورة غير مباشرة.

- **تجربة كاتب ياسين وعبد القادر علولة:** يبدو تأثر كاتب ياسين بالمنهج الملحمي واضحا كما سبق الذكر، غير أنه استعمل فضاء المعمل، وهي تجربة قام بها غروتوفسكي من خلال إنشائه لمعمل خاص بمنهجه، وكذلك عودة كاتب ياسين إلى التراث الشعبي الاحتفالي، بما يحمله من طقوس شعبية، وهذا يذكرنا بالطقوس التي اعتمدها غروتوفسكي، فكاتب ياسين من خلال تجريبه لمجموعة من الأشكال المسرحية الغربية منها أو العربية، حاول الانزياح عن فضاء العلبة الإيطالية مستثمرا في ذلك الفضاءات المفتوحة، غير أن تأثره بمنهج غروتوفسكي لم يكن واضحا جدا كما هو الحال بالنسبة للمسرح الملحمي، أما عبد القادر علولة فقد يظهر بعض تأثره بهذا النهج من خلال بساطة الديكور الذي كان يستعمله، ومن خلال التمرينات الصوتية كذلك[3].

[1]- تمارا ألكسندرفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة، توفيق المؤذن، مطبعة دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، كتاب إلكتروني، ص 257.

[2]- شريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع،الجزائر،الطبعة الأولى،2010،كتاب إلكتروني،ص 15.

[3]- ينظر م ن، ص 72.

– التجربة الأكاديمية في المسرح الفقير:

يعتمد المسرح الأكاديمي في الجزائر سواء على مستوى معهد برج الكيفان، أو على مستوى قسم الفنون الدرامية، في الأعمال التطبيقية على منهج التقنية النفسية، كونه منهج أقرب إلى تعليم الطلبة الجدد الوافدين إلى هذا المجال، غير أن البحث رصد تجربة أكاديمية تدخل في إطار اتجاه المسرح الفقير، وهذه التجربة تجلت من خلال مسرحية " دونكيشوت دي لامانشا" لمخرجها الأستاذ، محمد شرقي، بقسم الفنون الدرامية لجامعة وهران سنة 2005/2004 ، إذ لامست هذه المسرحية في إخراجها منهج غروتوفسكي إلى حد بعيد.

– مسرحية دونكيشوت إخراج الأستاذ (شرقي محمد).

ملخص المسرحية: هي مسرحية لكاتبها (سارفانتاس)، وتروي قصة إنسان أوصله حلمه المجنون إلى الموت، فهو إنسان عادي، ولكن من خلال قراءته لرواية تحكي بطولات شخصية أسطورية، تراءى له في مخياله أنه هو ذلك الرجل، فبدأ مغامرته مع خادمه (سانشو بانزا)، وعبر محطات المسرحية، يتلقى صعاب جمة، وعندما يثوب إلى رشده يتملكه العياء الشديد فيموت على فراشه.

وسوف نعرض لعناصر الإخراج التي اعتمدها المخرج في هذه المسرحية، حتى نتبين مظاهر اتجاه المسرح الفقير في هذه المسرحية. باعتبار أن المخرج قد استعمل الممثلين في تشكيل ديكور وموسيقى المسرحية.

– **الديكور:** تشكل الديكور في المسرحية، من خلال أجسام الممثلين، إذ نراها في البداية تشكل ديكور الطواحين الهوائية في إحدى المزارع التي يتم فيها الحدث[1]، وفي مشهد آخر تلتف الفرقة حول نفسها مشكلة بئر سقط البطل بداخله، ليعبر لنا الخادم (سانشو بانزا)

[1]– **أنظر مسرحية، دونكيشوت،cd ، متوفر في مكتبة قسم الفنون، وكذلك المسرح الجهوي لوهران، د 13.**

من خلال رجع الصدى الذي كان يحدثه الممثل بواسطة صوته ، أن البطل قد سقط في البئر[1]، كما نرى بعد ذلك ممثلين من الجوقة يشكلان بالتصاقهما تارة مع بعض وابتعادهما عن بعض تارة أخرى حسب مواقف الإحداث باب لإسطبل، حيث دخل له البطل وخادمه ليستريحا فيه من وعثاء السفر[2].

- **الموسيقى**: استعمل المخرج بعض المؤثرات الموسيقية، بمرافقة الجوقة التي كانت تؤدي أغاني المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، أي اعتمد بشكل شبه كلي على صوت الممثلين الذين شكلوا الجوقة في العمل المسرحي[3]، إذ نرى الجوقة في بداية المسرحية تدخل مشكلة نصف دائرة على خشبة المسرح، وهي تنشد النشيد الافتتاحي للمسرحية[4]. ثم عبر توالي المشاهد المسرحية وكلما يقع حدث معين هام ، تدخل الجوقة لتعبر بغنائها عن هذه الحادثة، وكمثال على ذلك، لما عاد دونكيشوت، من رحلته استقبلته الجوقة بغناء استقبال حار من خلاله يرى المتلقي أن الجوقة تعمل في إطار وصف خيالي للحالة التي يعيشها البطل[5].

- **الإكسسوارات**: استعمل دونكيشوت، مكنسة وقولبها حسب ما يستلزمه في الحدث فمرة استخدمت على أنها حصان، ومرة استخدمت على أنها مكنسة، ومرة أخرى مثلت سيفا للمبارزة، ونفس الشيء بالنسبة لسانشو خادم دونكيشوت، فقد استعمل ملعقة الطعام الكبيرة كذلك حسب ما تقتضيه الأحداث، إذ استعملها مرة لتجسد حمار، ومرة كسلاح، وهكذا[6].

---

[1]- ينظر، مسرحية، دونكيشوت ، د 23.

[2]- ينظر م ن، د 36.

[3]-أنظر مسرحية، دونكيشوت، cd، ، بداية ووسط ونهاية المسرحية.

[4]- ينظر، م ن، د 03.

[5]- ينظر م ن، د 45.

[6]- أنظر م ن.

هذه بعض المظاهر التي تجلت بوضوح في المسرحية، وهي مظاهر تروح إلى اتجاه المسرح الفقير حتما. وخاصة بالنسبة للديكور.

وحتى يتسنى لنا التوضيح أكثر كان لنا حوار مع مخرج المسرحية:[1]

سؤال: ما هو الغرض من إخراج مسرحية دونكيشوت؟

جواب: هو عمل أكاديمي يدخل في إطار تكوين طلبة السنة الثانية بقسم الفنون الدرامية

سؤال: ما هي التقنية التي تم الاعتماد عليها في إخراج هذه المسرحية؟

جواب: لقد حاولنا أن نظهر بعض الجوانب التي يتم اعتمادها في المسرح الفقير، حتى تتكون نظرة منهجية وتطبيقية للطلبة والممثلين بصفة خاصة منهم، فمن خلال الحركة الجسدية المرنة والصوت الجهوري، يتم إخراج مسرحية تكون لها صفاتها المميزة وكنهها الخاص المستقل عن المناهج الأخرى.

سؤال: أليس من الصعب التعامل مع طلبة مبتدئين وفق منهج غروتوفسكي؟

جواب: نعم من الصعوبة بمكان التعامل وفق منهج غروتوفسكي، فحتى الممثلون المحترفون، يجدون صعوبة في التعامل وفق هذا المنهج، ولكن هذه التجربة، إنما تم اعتمادها لتكوين الطلبة، حتى تصبح لهم نظرة واضحة ومرئية ا، صح التعبير عن هذا المنهج الإخراجي التجريبي.

سؤال: ماذا يمكن أن تقول عن المسرحية بشكل عام؟

جواب: المسرحية عمل أكاديمي يدخل في إطار تكوين الطلبة مبادئ المسرح الفقير وكيفية تعامله مع النص فوق خشبة المسرح، من خلال التدريبات الجسدية والصوتية وهما خاصيتان من خصائص غروتوفسكي.

من خلال هذا الحوار نستشف أن المخرج حاول إبراز بعض خصائص المسرح الفقير،حتى وإن كانت المسرحية تدخل في إطار التكوين إلا أنه يمكن اعتبارها تجربة في هذا المجال، لا تخلو من

[1]- **حوار مع الأستاذ شرقي محمد، مخرج مسرحية، دونكشوت، 2010/12/12 بجامعة وهران.**

الايجابيات، غير أن المشكل في المسرح الأكاديمي، وخاصة على مستوى قسم الفنون يبقى في توزيع الأعمال، إذ نلحظ عدم وجود سوق لتوزيع هذه الأعمال حتى تضمن الانتشار، ويمكن الاستفادة منها على مستوى المسارح في الجزائر.

وتبقى التجربة الجزائرية بصورة عامة في هذا الاتجاه لا تكاد ترى، نظرا لكون المسرح الجزائري، لم يصل إلى الحد الكافي من التراكم المسرحي، الذي يسمح بدخوله إلى معظم التجارب العالمية باتجاهاتها المسرحية المختلفة، وكخلاصة يصعب القول أن المسرح الجزائري يتبع اتجاها معينا في الإخراج، لما نراه من تداخل بين المناهج في إخراج الأعمال المسرحية، سواء على مستوى مسرح الهواة أو على مستوى مسرح المحترفين، وتبقى مهمة غربلة الإنتاج المسرحي في الجزائر مرهونة بمدى تطور النقد على المستويين النظري (النص) أو على المستوى التطبيقي (العرض)، ولهذا سنتطرق في الفصل الموالي إلى طبيعة الحركة النقدية ، من أجل الوقوف على كيفية متابعتها للنشاط المسرحي في الجزائر.

الفصل الثالث

النقد المسرحي في الجزائر

المبحث الأول: النقد الانطباعي والصحفي

1. توطئة:

2. النقد الصحفي للمسرح في الجزائر:

أ. النقد الصحفي من خلال أهم الجرائد والمقالات الصحفية.

- مسرحية ناسين والسلاطين عبر الصحف والجرائد الوطنية:

– مسرحية ناسين والسلاطين من خلال جريدة الجمهورية:

ب. النقد المسرحي من خلال المجلات ونشريات المهرجانات:

1. **مجلة المسرح**
2. **النشريات الخاصة بالمهرجانات الوطنية:**

– نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف

المبحث الثاني: الكتب النقدية في المسرح الجزائري

1. المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، لكاتبه بوعلام رمضاني:

2. المسرح الجزائري نشأته وتطوره: لكاتبه (أحمد بيوض)

3. أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة بالجزائر: لكاتبه (حفناوي بعلي)

المبحث الثالث: الدراسات الأكاديمية:

1. رسالة دكتوراه تحت عنوان " حركة التأليف المسرحي في الجزائر" لصاحبها الدكتور "ميراث العيد"

2. رسالة دكتوراه تحت عنوان " تجليات التغريب في المسرح العربي "سعد الله ونوس نموذجا" لصاحبتها الدكتورة " فرقاني جازية".

3. الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري " كاتب ياسين نموذجا" لصاحبها الدكتور "رأس الماء عيسى".

4. رسالة ماجستير أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي لصاحبها "مناد الطيب".

المبحث الأول: النقد الانطباعي والصحفي

1- توطئة:

عرف المسرح الجزائري قبل نشأته عدة ظواهر، كانت كل ظاهرة فيه خاضعة لظروف سياسية واجتماعية معينة، ويمكن القول أن الظاهرة المسرحية في الجزائر وجدت من خلال البنايات المسرحية التي بناها المعمرون، لكن لم تتح للجزائريين فرص التردد على قاعات المسرح الفرنسية إلى أن جاءت المبادرة من لدن جورج أبيض في زيارته للجزائر سنة 1921. لهذا يرى البحث أن يذكر أهم مراحل تطور المسرح وما رافقه من كتابات نقدية.

المرحلة الأولى: 1921- 1962 : زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر، بدعوة من الأمير خالد[1]، فعلى الرغم من الفشل الذي منيت به فرقته في أول زيارة إلى الجزائر، إلا أن هذه الزيارة كان لها دور بالغ الأهمية في بداية النشاط المسرحي، حيث ظهر المسرحي "سي الطاهر الشريف" وأنشأ جمعية " الذهبية" وكتب عدة مسرحيات ذات فصل واحد، ومنها مسرحية (الشفاء بعد العناء، قاضي الغرام)، وقد كتبت باللغة العربية الفصحى، ثم تلاه " رشيد قسنطيني" في فترة تميزت بتنامي الوعي السياسي في الجزائر، فكتب وأخرج مسرحيات تنتقد الوضع السياسي والاجتماعي في البلاد[2]، إلى جانبهما ظهر في الجزائر كتاب آخرون، مثل سلالي علي المدعو "علالو" الذي يعتبر أول مسرحي عرفت مسرحياته انتشارا واسعا، وأهم مسرحية كتبها وأنتجها هي مسرحية (جحا) التي لاقت إقبالا واسعا عند المتلقي الجزائري، كونها تميزت بلغة عامية تتوافق والمستوى الثقافي لأغلب الجزائريين في تلك الفترة[3]، وكذلك "محي الدين بشتارزي" الذي يعد أحد أهم الكتاب

[1]-ينظر بوعلام رمضاني،المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،المؤسسة الوطنية للكتاب، المكتبة الشعبية،د ت، د ط، ص 14.

[2]- ينظر أحمد بيوض،المسرح الجزائري، نشأته وتطوره،1926-1989،منشورات التبيين الجاحظية،الجزائر،1998، ص27.

[3]- ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، م س، ص 14.

الجزائريين في تلك الفترة[1]، إذ ذهب بمسرحه الفكاهي والجاد إلى تهذيب أخلاق الشعب الجزائري المسلم ومحاربته للظواهر الدخيلة عليه.

كما ظهر كتاب مسرحيون منضوون تحت لواء جمعية العلماء المسلمين، منهم أحمد سقطة وعبد الرحمن الجيلالي، و أحمد توفيق المدني، الذين كتبوا مسرحيات تاريخية ودينية مثل(مسرحية الكاهنة ومسرحية بربروس)، وغيرهما من المسرحيات التي كانت تدعو المجتمع الجزائري إلى العودة إلى أصوله الدينية والتاريخية[2]. ومع نهاية الحرب العالمية الثانية أسس " أحمد رضا حوحو" مسرح " الغد" سنة 1946، وألف عدة مسرحيات أهمها ربماّ مسرحية (أدباء المظهر)، وظل نضال الكتاب المسرحيين حتى أثناء الثورة الجزائرية بتأسيس فرقة المسرح لجبهة التحرير الوطني[3]، التي دافعت في ربوع الوطن وخارجه عن الثورة، وساهمت في التعريف بنضال الشعب الجزائري من أجل الحرية والانعتاق.

ويمكن الإشارة ههنا إلى أن المسرح الجزائري في هذه الفترة كان يهتم بدرء سياسة المستعمر الإمبريالية، فكان صرحا مانعا لسياسة " اعتقد ولا تنتقد" التي حاول فرضها المستعمر بالقوة، سواء من الناحية الاجتماعية أو الثقافية، إذ نجد أنه استعمل كل السبل المشروعة والغير مشروعة من أجل هدم معاقل النهضة الفكرية والثقافية في الجزائر، ومن بين الوسائل التي استعملها المستعمر في مشروعه الهدام للبنى الثقافية والفكرية والعقائدية للجزائريين، الصحافة الفرنسية التي كان لها دور كبير في تفكيك روابط المجتمع الجزائري.

تعمل هذه الصحافة من خلال مقالات صحفية تدعو إلى إدماج المجتمع وتذويبه في بوتقة أوربية، وذلك من خلال تجنيد صحف باللغتين الفرنسية والعربية، كلها تدعو إلى الاندماج، ومن

[1]-voire Allalou(salali Ali),L'aurore du théâtre Algérien(1926-1930),Edition-Dar ELGARB.2004-p.p 42.43.

[2]- ينظر، أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، 1926-1989، م س، ص 68.

[3]- ينظر م ن، ص 73.

بين أهم هذه الصحف، صحيفة (المبشر) التي كانت تصدر باللغة الفرنسية، وجريدتي (الفصيح، والأحياء)[1] اللتان كانتا موجهتان إلى الأهالي*، هذه الصحافة كانت تعمل في اتجاه واحد و لم تعطي شأنا ذا بال لما يعانيه الجزائريين من اضطهاد وظلم. لهذا حاول المسرح في بدايات ظهوره في الجزائر التوجه نحو كسر هذه الحواجز حتى يعي الجزائريون حقوقهم، ويناضلوا من أجل حريتهم.

المرحلة **الثانية**: (1962– 1988): انتقل المسرح الجزائري بعد الاستقلال من الكفاح ضد المستعمر إلى معركة البناء والتشييد وما رفقها من نهضة ثقافية، وفق منظور الدولة الإيديولوجي آنذاك، إذ اتبعت سبيل الاشتراكية نهجا لبناء دولة فتية، فلم يغفل أصحاب القرار دور المسرح في تعبئة الجماهير من أجل النهوض بوطنهم، وتجلى ذلك عام 1965 حين تم إنشاء مركز للتكوين يهتم بالمواهب المسرحية ببرج الكيفان بالجزائر العاصمة بقيادة المسرحي " كاتب ياسين"[2]. وقد ظهرت مواهب لا يستهان بها أمثال (رويشد)، وحسن الحسني (بوبقرة)، اللذين قدما عدة مسرحيات منها، الغولة، البوابون وغيرهما[3].

ظهر في هذه المرحلة كتاب مسرحيون منهم ولد عبد الرحمن كاكي الذي استلهم مسرحياته من التراث ووظفها في قالب بريختي، كمسرحية (كل واحد وحكمه، وديوان القراقوز، والقراب والصالحين وغيرها)، كذلك كاتب ياسين الذي اشتهر بمسرحياته (الرجل ذو النعل المطاطي، الأجداد يزدادون ضراوة، والجثة المطوقة) وغيرها من المسرحيات، وعبد القادر علولة الذي اشتهر بثلاثيته (الأقوال، الأجواد، اللثام)، هذه المسرحيات كانت تضرب في عمق التراث

[1]– ينظر جيلالي عبابسة، سلطة الصحافة بالجزائر، الديوان الوطني للمنشورات الجامعية، الجزائر، ط1، 1998، ص 47.

***الأهالي: تسمية أطلقها المستعمر الفرنسي على السكان الأصليين لمستعمراتهم، وتحمل في طياتها بذور التمييز العنصري، فالأهالي عند الفرنسيين تعني أولئك السكان الأصليين الذين ينتمون إلى أخر درجات المواطنة، فهم متخلفون وليست لهم حضارة مثلما هو الحال بالنسبة للفرنسيين والأوربيون، لذا ينبغي أن ينصاعوا لأهل الحضارة حتى يتطورون ويتحضرون.**

[2]– ينظر مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، تصدرها وزارة الثقافة، ع5، ص19.

[3]– ينظر م ن، ص 20.

وتستلهم منه ما هو صالح لواقع المجتمع آنذاك[1]. وقد ميزت هذه المرحلة أحادية التوجه الاشتراكي، الذي ناسبه في المسرح الاتجاه البريختي، الذي ظل طاغيا على أعمال هذه المرحلة.

المرحلة **الثالثة:1988 إلى اليوم (مرحلة التعددية الحزبية)**. يمكن تقسيم هذه المرحلة إلى قسمين، الأولى تبدأ مع بداية أحداث أكتوبر 1988 وحتى نهاية 1999، في هذه المرحلة تمت الثورة على كل ما كان سائدا على جميع المستويات، الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، فبعد أحداث (05 أكتوبر*) توجهت الجزائر إلى التعددية الحزبية، ما سمح بظهور عدة فرق مسرحية جهوية وولائية وظهرت التعاونيات والواديات، وتحرر المسرح من قبضة الدولة وخاصة مسرح الهواة[2]، وقد برز في هذه المرحلة كل من (محمد آدار، محمد بختي، وعز الدين مجوبي، سيراط بومدين) الذين أطلقوا العنان لمخيلاتهم كي يعبروا عن حاجات المجتمع ، فازدهر المسرح لفترة قصيرة؛ لكن مع بداية التسعينات دخلت الجزائر في نفق مظلم، وحصد الإرهاب أرواح المثقفين والعاملين في الحقل المسرحي، فتراجعت الحركة المسرحية، لكن بعد سنة 1999 ومع صدور قانون المصالحة الوطنية بدأت الحركة الثقافية تعود إلى سابق عهدها نوعا ما، ما أدى إلى ظهور المهرجانات في عديد ولايات الوطن. والحصص الثقافية التي تروج للفن الرابع، وكذا الملتقيات والأيام الدراسية وما صاحبها من توجيه للرأي العام إلى هذا الفن.

2- النقد الصحفي للمسرح في الجزائر:

عادة ما يكون النقد الصحفي للعمل المسرحي سابقا للنقد الأدبي، حيث يسبقه كرونولوجيا، فينقل الصحفي بعين ناقلة الأخبار كما يراها، ويتوجب على الصحفي أن يتمتع

---

[1]- ينظر مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، م س، 23.

***أحداث 05 أكتوبر 1988 مظاهرات قام بها الشعب الجزائري انتفاضا ضد الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المتردية في تلك الفترة، مطالبين بحرية التعبير والرأي، وقد وقعت أحداث دامية، ما دفع بالدولة إلى تغيير مسار تسييرها، فاتحة المجال للتعددية الحزبية في البلد.**

[2]- ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 306.

بصفات المصداقية في نقله لأخبار النصوص أو العروض المسرحية، ولهذا عليه أن يحقق مجموعة من شروط الناقد الصحفي الناجح، ومنها:

- أن يكون سريعا في تنظيم أفكاره لأن وقته ضيق.
- أن يكون ذا اطلاع واسع بأصول الكتابة والإخراج المسرحي، وكذا المناهج والمدارس المختلفة لفن المسرح.
- أن يتحرر من الذاتية ويتمتع بالموضوعية، حتى ينقل العمل المسرحي دون إبهار أو إجحاف.

يعد النقد المسرحي في الصحف المرآة الحقيقية لإظهار مستوى الأعمال المسرحية في فترة معينة، والصحفي المتخصص في هذا المجال يعمل على حبلين أساسيين، هما نقل الخبر، وكذا نقده فنيا، فهو حسب طبيعة مهنته، يجب أن يمتلك ناصية النقد، المسرح، والمجتمع[1]. لذا يجب أن يكون عارفا بالأحداث التي تدور من حوله سواء في المسرح أو في المجالات الحياتية الأخرى ومتعمقا فيها، متمكنا من أصول المسرح ووظيفته في المجتمع. وقد مـــرَّ النقد الصحفي للمسرح في الجزائر عبر طفرات تطوره بمراحل، سيحاول البحث النظر فيها ابتداء من الاستقلال، كون أن العملية النقدية أيام الاستعمار لم تكن واضحة.

المرحلة الأولى: 1962– 1988: في هذه المرحلة لم يأخذ النقد المسرحي الصحفي والفني مجراه الطبيعي، بل كان تابعا إيديولوجيا لسياسة الدولة العامة[2]، ذلك أن كل المجالات الأدبية والفنية، كانت موجهة لخدمة السلطة، و لم يمارس المسرح وظيفته الحقيقة، فانعكس هذا على النقد الذي راح في نفس النسق.

---

[1]– ينظر مخلوف بوكروح، الصحافة والمسرح، دارسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص09.

[2]– ينظر م ن، ص 25.

المرحلة الثانية: 1988– 1997 عرفت هذه المرحلة بمرحلة التعددية الحزبية، وقد أفرزت عدة تحولات، في أوساط المجتمع والفكر وكذلك الفن، فتحرر النقد الصحفي من التبعية الإيديولوجية نوعا ما، وبدأ يتفاعل مع الحركة المسرحية في منحا إيجابي، فظهرت كتابات (بوزيان بن عاشور) النقدية في جريدة الوطن، وكذلك بعض الكتابات النقدية المتخصصة في بعض المجلات العلمية المحكمة، وكذلك نلحظ كتابات (مخلوف بوكروح) وكذلك (صالح مباركية) الذي كان في تلك الفترة مديرا جهويا بمدينة باتنة، والذي كتب مقالا في (جريدة الخبر)حول المسرح الملحمي من منظور جزائري ذكر فيه أهم المؤثرات التي أثرت على مسرح علولة في الغرب الجزائري، ومسرح عز الدين مجوبي في المشرق الجزائري[1] ، إلا أن الظروف التي عاشتها الجزائر أدخلتها إلى نفق مظلم، فأدى هذا إلى انهيار الإبداع المسرحي، فتراجع الفن والنقد معا.

المرحلة **الثالثة: 1997 إلى يومنا هذا:** في هذه المرحلة بدأت الأمور السياسية تعود إلى الانشراح في البلاد، فعادت الجمعيات المسرحية إلى النشاط من خلال إنشاء العديد من المهرجانات المسرحية التي أسست، وعاد معها النقد الصحفي[2]، لكن السؤال الذي يطرح نفسه، هل هناك نقد مسرحي جاد عبر الصحافة الوطنية؟

للإجابة على هذا السؤال سنلج معترك بعض اليوميات والجرائد الوطنية التي عرفت بكتابتها في هذا المنحى، وكذلك المجلات المهتمة بالفن الرابع، حتى نتبين قيمة هذه الكتابات حول المسرح في الجزائر خاصة في المرحلة الأخيرة.

أ– النقد الصحفي من خلال أهم الجرائد والمقالات الصحفية.

يدرك الناقد في الصحف شأنه شأن الناقد في الكتب، أن وظيفته لا تقتصر على إبداء هنات الممثلين والمخرجين، بل تتجاوزهم إلى الجمهور، لتبيين مواطن الجمال والنقص في العمل

[1]– صحيفة الخبر، صحيفة وطنية يومية مستقلة، 1990. العدد 17.

[2]– ينظر مخلوف بوكروح، الصحافة والمسرح، دارسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي، م س، ص، 16– 25.

المسرحي،" فالنقد المسرحي عندما يظهر في صحف الصباح، لا يكون موجها إلى الممثلين، أو كتاب الأدب التمثيلي، بل إلى أولئك الذي يمكن أن يؤموا المسرح للمشاهدة"[1]. لأن الجمهور هو الذي يتلقى الرسائل المشفرة أو المباشرة التي تطرحها العملية المسرحية.

إذا تكلمنا عن التغطية الصحفية للمسرح في الجزائر، فإن أول ما يتبادر إلى الذهن، هو ما ينشر في الصفحة الثقافية، التي تعتبر" ذلك الحيز من الأعمدة أو الصفحات التي تكرسها الصحيفة اليومية أو الأسبوعية لبحث شؤون الأدب والفن ومتابعة أخبارها"[2] ، ويمكن اعتبار الصفحة الثقافية زاوية تنقل الأخبار وتضع القارئ أمام ما يحدث في الساحة الثقافية بصورة عامة والمسرحية بصورة خاصة.

تنقسم الصحافة إلى أنواع، منها الإخبارية التي تنقل الخبر الواقع كما جرى، وتتمثل في الخبر والتقرير والروبورتاج، وأنواع أخرى تحمل الأراء والتفسيرات لما جرى، وتتمثل في "المقال الإخباري، والتقريري، والنقدي"[3]، أما الخبر فهو الذي يعلم عن العرض المسرحي، ومكان إقامته ووقته، وأما التقرير فيقوم بنقل واقع العرض المسرحي والآليات التي تم بواسطتها عرضه. والنقدي يتمثل في معالجة النص أو العرض وفق العناصر الدرامية والإخراجية التي تم تناولها.

تعتبر عملية النقد الفني في الصحافة عملية اتصالية، وذلك لما تقوم به من وظائف تساهم في استكمال العملية الاتصالية العامة وتحقيق أهدافها[4]، كما أن الخبر يقوم بنقل الواقع والأحداث التي تمس فئات مختلفة، وتثير اهتمامهم بهذه الأحداث، لهذا فإن التقرير الصحفي فن يقع بين الخبر

[1]- د. عبد العزيز شرف، الصحافة المتخصصة ووحدة المعرفة، د.ط.د.ت. ص 224.

[2]- بوزيان بن عاشور، صحيفة الفجر، السبت، 17 جويلية 2010.

[3]- ينظر مخلوف بوكروح، الصحافة والمسرح، م س، ص 10.

[4]- ينظر م ن، ص 13.

والتحقيق الصحفي النقدي، إذ يقدم مجموعة من المعارف والمعلومات حول الواقع، وسيرها وحركتها الديناميكية، فهو إذن يتميز بالحركة والحيوية[1].

وينقسم النقد الصحفي للمسرح إذن إلى مستويات في متابعة الحركة المسرحية هي (المستوى الخبري، والمستوى التقريري، والمستوى النقدي). ويرى البحث أن يركز على نماذج منها تتعلق بالمسرح الجهوي "عبد القادر علولة" بولاية وهران من خلال صحيفة الجمهورية* وعدد من الصحف الأخرى لأنه من الصعوبة بما كان رصد كل الكتابات على مستوى الوطن.

عالجت يومية الجمهورية في كتاباتها الخاصة بعروض المسرح الجهوي لوهران عدة مستويات، منها:

1- على مستوى الخبر:

نجد في أحد أعدادها مقالا إخباريا لعرض مسرحية "ثلاث قبب" بمسرح عبد القادر علولة، توجد أخبار سطحية عن المسرحية كمؤلفها " عبد القادر بلقايد" ومخرجها "غوثي عزري" ومجموعة الممثلين، ومكان العرض. وفي عدد آخر نجد خبرا لمسرحية "عبود الأول" حيث استهلت الصحيفة الخبر بالإشادة بالأداء الجيد والإقبال الكبير من طرف الجمهور[2].

في عدد آخر نجد عنوانا كبيرا في الصفحة الثقافية: " العرض الأول، سلطان للبيع" بمسرح علولة يوم 20 فبراير"، تضمن الخبر إبداع جديد لمراد سنوسي، "مسرحية اجتماعية مقتبسة عن توفيق الحكيم السلطان الحائر، بالإضافة إلى مسرحية جديدة في طريق الإنجاز، تأليف بوزيان بن عاشور وإخراج محمد بختي"[3].

---

[1]- ينظر فاروق أبو زيد، فن الكتابة الصحفية، دار المأمون للطباعة والنشر، القاهرة، 1981، ص 139.

*** الجمهورية: يومية وطنية إخبارية ناطقة باللغة العربية، تصدر ع المؤسسة الوطنية للصحافة، بمدينة وهران.**

[2]- ينظر يومية الجمهورية ليوم 10.10.2003

[3]- ينظر الجمهورية، عدد 25.02.2002.

ما يلاحظ على هذا المستوى هو النقل المباشر للعمل المسرحي وبدون أي تعليق فني يبين مواطن الجمال أو القبح في المسرحية، وقد يرجع هذا إلى ضيق المساحة المخصصة في الجريدة للخبر الثقافي.

2- على مستوى التقرير:

خصصت الجريدة في أحد أعدادها تقرير حول عرض " الشكوى" لبوزيان بن عاشور وإخراج محمد بختي، في هذا التقرير نجد وقائع العرض بالإضافة إلى سرد وقائع المسرحية حسب تسلسلها المنطقي، الذي يقودها بطل المسرحية، ذلك الكاتب العمومي الذي يدعى " الساسي الهنكوش"[1].

في مقال آخر خصصت الصحيفة تقريرا عن مسرحية " عبود الأول" استهلت تقريرها بتقديم ملخص شامل لأحداث المسرحية، مع الإشارة إلى الموضوع الذي تتمحور حوله، والمتعلق بمعاناة الشعوب العربية والإسلامية، التي ترزح تحت تسلط حكام مستبدين، يتخذون من الحكم مطية للثراء، وقهر الرعية، وقتل الفضيلة[2].

ما يلاحظ على هذا المستوى أنه يركز على المحتوى العام للمسرحية، فهو نقل خبري بنوع من الإطالة إن صح التعبير، لأن هذا النوع من الأخبار تخصص له مساحة أوسع نوعا ما من مساحة المستوى الأول.

3- على مستوى المقال الصحفي النقدي:

قدمت الصحفية " زمرة برياح" مقال عن مسرحية " سلطان للبيع" تحت عنوان "بداية موفقة لنهاية مفتوحة"، فبالإضافة إلى تقديم ملخص شامل لأحداث المسرحية، تناول المقال نقدا

[1]- ينظر الجمهورية، عدد11.11.2002.

[2]- ينظر الجمهورية، عدد 19.11.2003.

لعناصر الإخراج، كالديكور، حيث تقول:" إن ديكور المسرحية لم يستغله المخرج كثيرا، في تحريك الممثلين، أي أنه لم يخدم التشكيل الحركي، أما أداء الممثلين فقد كان ناجحا بصورة عامة، فعبد القادر بلقايد في دور (السلطان)، وفضيلة حشماوي في دور (الجارية) معروفين بقدراتهما الإبداعية... أما بالنسبة لتفاعل الجمهور مع العرض فكان باديا للعيان، حيث اهتزت له القاعة ضحكا، وإن قمنا بتفسير وتحليل ما حدث لوجدنا أن المشاهد الكوميدية كانت لتغطية بعض المواقف السياسية، التي تعيشها بعض الأمم"[1].

تعتبر جريدة الجمهورية من أكبر الجرائد المتابعة للشأن المسرحي في الغرب الجزائري، وبخاصة في ولاية وهران، وقد اعتمدت على مستويات الخبر الثلاث، ولكن ما يجب قوله، هو أن النقد الصحفي يجب أن يكون مؤسسا، على مناهج وتيارات إخراجية معروفة، ولا يكون انطباعي وخاصة على مستوى المقال الصحفي النقدي. فعندما تتكلم الصحفية زمرة برياح عن وظيفة الديكور في المسرحية تقول:" إن ديكور المسرحية لم يستغله المخرج كثيرا، في تحريك الممثلين"، لكن الديكور في وظيفته لا يستعمل لتحريك الممثلين، وإنما يحقق المخرج من خلاله وظيفة جمالية، لهذا يجب أن يكون وظيفيا إلى أبعد الحدود.

ما نريد قوله من هذا المثال، أن المقلات التي تصنف ضمن النقد الصحفي لا تنبني على حمولة معرفية متخصصة إلا ما ندر، بمعنى أن الكتاب الصحفيين في النقد المسرحي نادرا ما نجدهم يحملون مرتكزات اصطلاحية خاصة بالمسرح يستعينون بها في تحليلاتهم، فتأتي مقالاتهم جراء ذلك مبتورة من صفة النقد المسرحي المتخصص، وتنـــزاح دائما إلى النقد الانطباعي الذاتي الذي لا يخدم كثيرا العملية المسرحية بقدر ما يلفها بنوع من الهالة التي لا طائل منها معرفيا.

بالإضافة إلى جريدة الجمهورية توجد بعض النماذج من صحف أخرى لها اهتمامات بهذا المجال ومنها:

[1]- ينظر زهرة برياح، جريدة الجمهورية الصفحة الثقافية، 02.03.2002.

جريدة صوت الغرب: فعلى مستوى الخبر نشرت هذه الصحيفة في أحد أعدادها على سبيل المثال لا الحصر مقالا إخباريا عن مسرحية "الملك أوديب" لقسم الفنون الدرامية، وشمل مكان ووقت العرض، إضافة إلى اسم المخرج والمعد الدرامي "جدي قدور" وأسماء الممثلين. كما نشرت مقالا إخباريا عن مسرحية "دونكيشوت" لمعدها ومخرجها "محمد شرقي"[1]. وقد اعتمدت الجريدة في نقلها لهذا الخبر على القصاصات التي توزع على المشاهدين، لهذا جاء الخبر جامدا لا تشويق فيه ولا نكاد نلمس فيه روح معالجة الخبر الفني، باعتبار أن لكل خبر طريقة في نشره فالخبر الاقتصادي يختلف عن الخبر الثقافي، وعلى المهتم بنقل أخبار الثقافة وبخاصة المسرح، أن يكون له على الأقل حس فني يستطيع من خلاله كتابة مقاله بصورة فنية تثير التشويق لدى القارئ أو المتلقي، وهذا ما لم نلمسه في هذا النموذج.

جريدة الوصل: تناولت مقالا تقريريا عن مسرحية الصدمة " لمخرجها" مراد سنوسي "رواية يسمينة خضرة من الحكاية إلى التمثيل"[2]. جاء في المقال ذكر لأسماء الممثلين، ومخرج المسرحية ومقتبسها، وكاتب الرواية، وراح المقال يذكّر بالرواية وكاتبها، والمعنى الذي أراد إيصاله الروائي " يسمينة خضرة"، بينما تناست عناصر العرض المسرحي كلية، لهذا كان الأجدر بكاتب المقال أن يغير عنوان مقاله ويتحدث عن الرواية بوصفها نوع أدبي له سماته الخاصة به، فلا يعقل أن نعنون لعمل فني مسرحي ونتحدث عن عمل من نوع أدبي أخر.

جريدة الخبر: تناولت في صفحتها الثقافية مقال من نوع تقريري حول مسرحية (عاشق عويشة والحراز)، إذ جاء في المقال ذكر لقصة المسرحية ومخرجها وعدد الممثلين مع إشارتها لضخامة الديكور، والاحتفالية التي تم اعتمادها في الإخراج[3] ، جاء هذا المقال في نوع من الخصوصية المسرحية وفق ما أتيح لصاحب المقال، ولكن الأمر الذي يجب التنبيه له هو وجوب

---

[1]- ينظر صوت الغرب صحيفة يومية وطنية مستقلة، 21.06.2005.

[2]- صحيفة الوصل، صحيفة يومية وطنية مستقلة، تصدر في ولاية وهران، العدد 2010/04/12.

[3]- ينظر صحيفة الخبر، يومية وطنية مستقلة، العدد 18/ 2008/05.

التزام الموضوعية في التحليل فلا نسرف في ذكر محاسن العمل، ونتجاهل الصور السلبية في المسرحية، فالمسرحية جاءت في إطار احتفالي فيه الكثير من الرمزية، والمغالاة في الشعر الذي كان يخرج أحيانا عن صلب العمل، إذ نلحظ طغيان الجانب الغنائي في المسرحية على الجانب الدرامي فيها وهذا لم يأتي على ذكره كاتب المقال الصحفي.

تتناول العديد من الصحف العمل المسرحي وفق هذه المستويات الثلاث " المستوى الخبري" و " المستوى التقريري" و " المقال الصحفي النقدي"، ولتبين طبيعة هذه الحركة عبر الصحف، حاول البحث إلقاء الضوء على مسرحية تناولتها الأقلام الصحفية في عاصمة الغرب الجزائري وهران، وهي مسرحية " ناسين والسلاطين" لكاتبها عبد القادر علولة، والتي كتبها سنة 1991، حيث أقتبس أحداثها من نصوص الروائي التركي عزيز ناسين.وقد كان عنوان المسرحية من إمضاء السيد عزري غوثي[1]، الذي كان له الفضل فيما بعد في نفض الغبار عن هذا المخطوط بمشاركة نخبة من الفنانين المحترفين الذين تقاسموا الأدوار ، وهم محمد حيمور، بلاحة بوزيان، عبد القادر بلقايد، حشماوي إبراهيم، سمير بوعناني[2].

- **مسرحية ناسين والسلاطين عبر الصحف والجرائد الوطنية:**

تم التطرق إلى هذه المسرحية عبر عديد الجرائد والصحف الوطنية

- **جريدة الأحرار:** كتبت في صفحتها الثقافية:" المسرح الوطني محي الدين بشتارزي علولة يعود بـــ ناسين والسلاطين"[3] جاءت التغطية في شكل خبري فقط، مشيرة إلى احتضان المسرح الوطني للعرض الأول.

---

[1]- ينظر جريدة الجمهورية، مقال صحفي، صدر بتاريخ 18.01.2003.

[2]- ينظر م ن 18.01.2003.

[3]- ينظر صحيفة الأحرار: يومية إخبارية وطنية مستقلة العدد 1417. 28.12.2002.

- **جريدة المساء:** كتبت مقالا دعا فيه السيد عزري غوثي لمواصلة عمل علولة تخليدا لذكرى أب الحلقة والقوال إذ يقول: "خصص المسرح الوطني شهرا لأسد وهران كانت بدايته ليلة الأربعاء أين كان العرض الافتتاحي لمسرحية ناسين والسلاطين"[1]. جاءت التغطية في شكل مقال تقريري، ذكر فيه أسماء الممثلين وعددهم، بالإضافة إلى ملخص عام للمسرحية من خلال حوار مع مخرجها السيد عزري غوثي.

- **جريدة الخبر:** كتبت مقالا إخباريا تحت عنوان:"المسرحية اقتباس لعلولة عن الكاتب التركي على خط كوميديا ديلارتي وهذا لتغطية ما هو سياسي بمواقف كوميدية، ولقطات فنية والابتعاد عن الخطاب المباشر"[2]. جاءت التغطية مشيرة إلى فعاليات مهرجان قرطاج وتتويج الممثل سمير بوعناني، كما خصصت هذه الدورة لتكريم عدد من الممثلين والمثقفين الجزائريين، مثل عبد القادر علولة، كاتب ياسين، محمد ديب، ومصطف كاتب.

- **جريدة صوت الغرب:** تناولت عرض مسرحية ناسين والسلاطين، من خلال مقال تقريري ذكر فيه اسم صاحب النص وملخص المسرحية، بالإضافة إلى التنويه بالإقبال الكثيف للجمهور. وكالعادة لا تتجاوز الصحيفة خط الإخبار السطحي إلى مستوى نقدي.

- **جريدة Le quotidien D'Oran:** نشرت ثلاث مقالات عن عرض ناسين والسلاطين

المقال الأول تحت عنوان Un ouisseme pour Nassine ou salatines

المقال الثاني تحت عنوان Le T.r.o ou Festival de Carthage.

المقال الثالث Un Comédien T.R.O prime.

---

[1]- **جريدة المساء: يومية وطنية إخبارية مستقلة مسائية : العدد 1754. 29.12.2002.**

[2]- **جريدة الخبر: يومية وطنية إخبارية مستقلة: 28.12.2002.**

تحدثت في المقالين الثاني والثالث عن مهرجان قرطاج، وتتويج المسرح الجزائري[1]. نلاحظ أن الجريدة كتبت في المقال الأول خبرا عن تتويج مسرحية ناسين والسلاطين، أما المقالين الثاني والثالث فجاءا بمستوى المقال التقريري، إذ ذكرت الصحيفة من خلالهما أسماء الممثلين وكذلك مخرج المسرحي، وعرجت إلى ملخص حول هذه المسرحية، مع إشارة إلى بعض العناصر الإخراجية، تجلت في ذكر الديكور الذي كانت وظيفته معيقة لتحرك الممثلين على الخشبة.

- **جريدة La voix d'Oranais**. كتبت مقال بعنوان Nassine ou salatines en générale[2]. وهو عبارة عن مقال تقريري تطرق إلى كاتب النص والمخرج ونجاح العرض.

- **جريدة ELWATAN**: جاء مقال بعنوان Les11emes journées théâtrales Carthage, Cote cour. والمقال كان عبارة عن حوار مع مخرج المسرحية "عزري غوثي"[3]، إذ تكلم المخرج عن أحداث المسرحية، وكيف كان له الفضل في نفض الغبار عن هذا المخطوط لعبد القادر علولة، مع الإشادة بفرقته المسرحية.

الملاحظ من خلال هذه الجرائد أنها لم تتناول المسرحية بالنقد الفني المطلوب في مثل هذه الأعمال، بل غلب عليها الطابع الإخباري، وفي أحسن الأحوال نجد مقالا تقريريا، ينحصر في ذكر المحاسن فقط، وكأننا بصدد مقال إشهاري، بينما لم نجد ولا مقال واحد تناول المسرحية بالنقد والتحليل وفق الأسس الواجب اتباعها لتمحيص المسرحية، وتبيان خصائصها الدرامية وهل وفق المخرج في استخدامها أم لم يوفق؟ وللأسف نجد هذا في جل الجرائد المتابعة للفن المسرحي في الجزائر.

[1] - voire Le quotidien D'Oran. 18.01.2003/06.09.2003/22.11.2003.

[2] - voire La voix d'Oran.18.01.2003.

[3] - voire ELWATAN, 28.12.2002.

من جهة أخرى كان لجريدة الجمهورية عدة مقالات على عدة مستويات فيما يتعلق بمسرحية ناسين والسلاطين

- **ناسين والسلاطين من خلال جريدة الجمهورية:**

أ/**على مستوى الخبر**: خصصت الجريدة في أحد أعدادها في الصفحة الثقافية خبرا عن المسرحية تحت عنوان "ناسين والسلاطين تهز خشبة المسرح"، وفي نفس العدد نزل مقال إخباري تحت عنوان "سنة 2002 ليست استثنائية بل قاعدة"[1]، كان مضمون المقال الندوة الصحفية التي عقدها عزري غوثي والتي تحدث فيها عن نشاط المسرح الجهوي لوهران، والذي يحضر مسرحياته من بينها (ناسين والسلاطين).

في مقال إخباري آخر نجد خبر تكريم مسرح حمو بوتليليس للممثل سمير بوعناني عن دوره في مسرحية "ناسين والسلاطين" تحت عنوان "تثمين الإبداع"[2]. إذ تميز هذا الممثل بقدرة هائلة على إمتاع الجمهور، وتوصيل الرسالة النبيلة بصورة كوميدية، فالممثل يعد من الطاقات التي اعتمدت في مسيرتها الفنية على المزاوجة بين الموهبة والدراسة الأكاديمية. هذا ما سمح له باستقطاب جميع الأنظار والإشادة بمستواه الفني المستمر.

ب/ على مستوى التقرير: تم الحديث عن عروض مختلفة في المسرح الجهوي عبد القادر علولة،مع مفاجأة الموسم المسرحية (ناسين والسلاطين)، نص لعلولة وإخراج لغوثي عزري[3]، في هذا المقال نجد سردا لأحداث المسرحية مع كيفية توزيع اللوحات الفنية.

وفي مقال آخر خصصت الجريدة في صفحتها الثقافية تقرير بعنوان" الفوز بجائزة أحسن ممثل"[4] تحدثت عن المشاركة الجزائرية في مهرجان قرطاج في دورته الحادية عشر، أين افتكت

---

[1]- ينظر الجمهورية، م س، ع 18.01.2003.

[2]- ينظر م ن ، ع 16.11.2003.

[3]- ينظر م ن، ع 01.10.2002.

[4]- ينظر م ن، ع 26.10.2003.

مسرحية ناسين والسلاطين جائزة أحسن تمثيل للمثل (سمير بوعناني) مع العلم أن المشاركة كانت واسعة؛ عربية وإفريقية.

ج/ **على مستوى المقال الصحفي (النقدي)**: خصصت يومية الجمهورية مقال صحفي عن المسرحية تحت عنوان (لأول مرة ناسين والسلاطين لعلولة على خشبة محي الدين بشتارزي ثلاث رسائل للمجتمع)، حيث تحدث الصحفي عبد القادر ميموني عن ظروف المسرحية،" النص لعلولة من نص أصلي مستوحى من رواية (مجنون فوق السطوح) لعزيز ناسين، أما الإخراج فكان لغوثي عزري، إضافة إلى تقديم ملخص شامل لأحداث ووقائع المسرحية، والإشارة إلى الدور الفعال والإيجابي لها"[1].

لم يكن مستوى التغطية في محله، كون الكاتب لم يتطرق بصورة واضحة لعناصر الإخراج في المسرحية،(ديكور، موسيقى، إضاءة) وغيرها، فالمقال النقدي يجب أن يشتمل على خصوصيات تعطي له طابع التخصص النقدي في مجال المسرح، وهذا لم نلحظه على مستوى هذا المقال.

نجد كذلك مقال نقدي في نفس الجريدة تحت عنوان"مأساة وواقع، وجرعات كوميدية"[2] حيث تطرق المقال إلى العمل من ناحية تصويره للواقع المعيش وإسقاطه على الظروف السياسية المتعفنة التي عالجها الإخراج بمواقف كوميدية، كما قامت اليومية بلقاءات مع صانعي هذه المسرحية مثل عزري غوثي مدير المسرح الجهوي، الذي صرح بعد عودته من جولة في فرنسا "لقد كانت عروضنا ناجحة على كل المستويات"[3]. ركزت التغطية بشكل خاص على طاقم المسرحية من خلال إبراز الإيجابيات، لذا يصنف المقال في خانة النقد الانطباعي الذاتي. حيث لم يبرز عناصر العرض المسرحي بصورة واضحة وفق أسس علمية ونقدية متعارف عليها.

---

[1]- ينظر عبد القادر ميموني، مقال، الجمهورية، م س 08.01.2003.

[2]- ينظر بوزيان بن عاشور، مقال، الجمهورية، م ن 18.10.2003.

[3]- عزري غوثي، الجمهورية، 06.04.2003.

يتبن لمتتبع هذه المقالات، أنها تروح في جلها إلى التغطية الصحفية العادية، سواء على مستوى الخبر أو التقرير أو النقد، إذ لا نجد هناك نقدا متخصصا يتحدث عن خصائص النص الدرامي أو العرض على الركح، فلم يتعد كونه نقلا للأخبار وفي أحسن الأحوال نلمح بعض المقالات الانطباعية الذاتية لا أكثر، وهذا لا يرقى لمستوى النقد المسرحي المتخصص، والعذر في ذلك يرجعونه لضيق المدة الزمنية وعدم التخصص، وهذا ما لا يمكن الصحفي من الوقوف بصورة علمية على الأعمال المسرحية التي هو بصدد تغطيتها.

في هذا الإطار نشير إلى أن رصد الحركة المسرحية في الصحف عبر مقالات مطولة تتخذ الطابع النقدي في التعامل مع النصوص والعروض المسرحية ممكنة جدا، مثلها مثل طبيعة المقالات السياسية أو الاقتصادية والأدبية الأخرى، التي تأخذ حيزا لا بأس به على صفحات الجرائد اليومية فتسمح للكاتب أو المحلل السياسي الإتيان بالبراهين والحجج البينة، فلما لا يكون الاهتمام الجاد بالمسرح؟

وتتضح وجهة نظر البحث حول النقد في الصحف الوطنية من خلال أراء المختصين في هذا المجال، إذ تقول (الكاتبة آرليت روث): " النقد المسرحي في الجزائر وخاصة الصحفي منه لم يلعب دوره منذ نشوء المسرح في الجزائر، إلى أن تم قبول المسرح باللغة العامية، فبدأت تظهر بعض الكتابات النقدية، والتي يمكن تصنيفها في خانة التعليقات المسرحية على صفحات الجرائد مثل الجزائر الجمهورية، الحرية، المساء وغيرها"[1]. بمعنى أن النقد المتخصص في مجال المسرح لا نكاد نجد له أثرا في صحفنا الوطنية.

وعلى الرغم من ذلك فإن هناك بعض المقالات الجادة في الجرائد تعتمد على أسس نقدية في عملها كمقال صدر في جريدة (الجزائر نيوز) لكاتبه عبد الناصر بوخلاف، عن مسرحية

[1]- آرليت روث، نقلا عن مجلة الثقافة العربية طرابلس، الجمهورية العربية الليبية، العدد الثالث، مارس 1977، ص 33.

(التقرير) لمخرجها (خودي) من إنتاج المسرح الجهوي لمدينة بجاية ومن اقتباس عمر فطموش[1]. تناول صاحب المقال المسرحية بعمق وفق أطر تتجلى فيها منهجية النقد الفني للأعمال المسرحية.

يبدأ المقال بتلخيص للمسرحية :" في فضاء عار ندخل مباشرة في ورطة يتعرض لها مدير إدارة بسبب ظهور لغة جديدة اسمها الطرطورية، حيث أن نائبه هو الذي أعطى التعليمات بتدريسها والعمل بها، وهذا يتعدى صلاحياته، المدير رفض هذه اللغة الجديدة وحاول مواجهة وجودها، لكنه وجد نفسه يتدحرج إلى الأسفل، فبعد أن كان مديرا تحول إلى نائب، ثم إلى رجل يقدم التقارير إلى مسؤوليه، أما الموظفون فكان همهم الأكل والتفل في الأطباق، وحياكة الدسائس. وتنتهي الأزمة بظهور لغة جديدة اسمها " البحبوحية" ليعود المشكل من جديد"[2].

ينتقل صاحب المقال بعد الملخص إلى تقييم كل مشهد على حدا، من ناحية النص ثم من ناحية العرض، وكذا تحليله للرموز الموجودة في العمل المسرحي. وينتهي التقرير بعرض بطاقة فنية عن الأسماء المشاركة في هذا العمل، وكذلك رد فعل الجمهور المتلقي"[3]. هذا المقال يمكن تصنيفه في خانة النقد المسرحي البناء والمتخصص، كونه أعتمد على الوسائل النقدية في تشريح المسرحية.

إن مثل هذه المقالات المتميزة قل ما نجدها في الصحافة المكتوبة، وحتى المرئية والمسموعة فالنقد المسرحي يكاد يكون هامشيا وسط ما تطرحه الصحافة الفنية من موضوعات ولقاءات في مجالات فنية وثقافية أخرى.

ويتحدث الصحفي (بوزيان بن عاشور) من خلال مقابلة أجريت معه في مقر المسرح الجهوي لوهران. حول النقد الصحفي الجاد للمسرح في الجزائر.

---

[1]- عبد الناصر خلاف، من برناردا ألبا إلى التقرير، الجزائر نيوز، 07.03.201. الصفحة الثقافية.

[2]- م ن، 07.03.201. الصفحة الثقافية.

[3]- ينظر ناصر خلاف، الجزائر نيوز، م س.

الحوار:

سؤال: أولا وقبل كل شيء، ما هي انطباعاتكم وملاحظاتكم على واقع النقد المسرحي في الجزائر؟

جواب: لا توجد حركة نقدية ناضجة في الجزائر، ولا يوجد نقد فعال، وهذا راجع لضعف الحركة المسرحية قبل الاستقلال، فقد كان النقاد قلائل، وهم نقاد فرنسيون، ينشرون مقالات انطباعية عن النشاط المسرحي في الجزائر.

سؤال: إن أمكن أن نتحدث عن الوضع الراهن، هل يمكننا إرجاع هذا الضعف إلى اهتمام الصحفيين بالثقافة الأجنبية، كون غزارة إنتاجها.

جواب: أكيد هذا من جهة، ومن جهة ثانية نجد نقص الأعمال الأكاديمية وكذا ضعف الإنتاج المحلي، وعدم وجود تكوين صحفي.

سؤال: هذا يعني عدم وجود صحافة متخصصة؟

جواب: نعم، لكن رغم ذلك هناك متابعات صحفية يقوم بها الصحفيون، ولا يمكننا تفاديها، حتى وإن خصصت أعمدة قليلة في الجريدة، فلا لوم عليهم.

سؤال: فيما تتمثل ثقافة الناقد في رأيكم؟ وهل حقيقة أن العملية النقدية تكشف عن العيوب المسرحية؟

جواب: علينا أولا أن نفرق بين الناقد المسرحي والناقد الصحفي، فالأول مجاله واسع يمكنه من انتقاد العمل المسرحي من حيث البنية النصية وما إلى ذلك، فقبل أن يكون ناقدا عليه أن يكون ممارسا، وأن تكون له دراية بعناصر البناء الدرامي ، أما الصحفي فليس له رصيد ثقافي مسرحي، لذا فمقالاته تكون بغرض الدعاية والإشهار.

سؤال: بما أن مقالات النقد الصحفي مقالات إشهارية فهي تركز على الإيجابيات أكثر من السلبيات؟

جواب: النقد الصحفي في حقيقة الأمر لا يمكن أن نقول عنه أنه يبرز إيجابيات أو سلبيات العمل المسرحي لأن هذا ليس عمل الصحفي؛ فهو يقوم بتغطية حدث ثقافي. بمعنى أنه مقال إخباري يعمل على نشر مؤلف المسرحية ومخرجها وممثليها.

سؤال: قال مصطفى كاتب: "نحن في حاجة إلى وسيلة إعلامية تدعم حركة المسرح الوطني، إلى جانب دراسات حول المسرح الوطني يساهم في إثرائها أساتذة جامعيون وكتاب مسرح مختصون]...[في وقت تضاءل المنتوج الثقافي المسرحي في الصحف المكتوبة على الأخص وإن وجد فهو قائم على مبادرات شخصية"[1]، ومن هنا تطرح إشكالية السياسة الثقافية الغائبة؟

جواب: النقد الفعلي منعدم في الأعمال الأكاديمية، ما عدا بعض الاجتهادات الفردية التي يمكن أن نحصرها في المؤلفات التنظيرية لمدير المسرح السابق مخلوف بوكروح في العاصمة، وأحمد شنيقي بعنابة والمتحدث في الغرب.

سؤال: كيف ترى نفسك بين النقد والتأليف؟

جواب: حين أنقد عملا أنقده بكل موضوعية، حيث تغيب العواطف عكس التأليف الذي يكون منطلقه ذاتي ومحفزه قناعات شخصية، أستحضر الشعور واللاشعور، تحترق نفسي لميلاد عمل مسرحي[2].

وتتجلى نظرته بوضوح من خلال كتابه Le théâtre en mouvement. Octobre 1988 a ce jour الذي أكد فيه أن النقد ظل غائبا لمدة طويلة، "فالكتاب الجامعيون الذين تخصصوا في الحقل المسرحي كان في نهاية الثمانينات وبأكثر دقة بعد فتح معهد الفنون الدرامية بجامعة وهران سنة 1989، كما تعد الصحافة الوجهة الثانية للنقد، فهي ليست دائما مع موعد للخلق، لكن كان لها الجدارة في جزء كبير من المؤلفات المنتجة البارزة من طرف أهل المسرح"[3].

---

[1]– مصطفى كاتب، نقلا عن نقلا عن مجلة الثقافة العربية طرابلس،الجمهورية العربية الليبية، العدد الثالث،مارس1977، ص 35.

[2]– حوار مع بوزيان بن عاشور، الأحد 25.04.2008. بمقر المسرح الجهوي وهران.

[3]-voire bouzian ben Achoure. Le théâtre en mouvement. Octobre 1988 a ce jour. Edition DAR ALGHARB p165.

يبدو من خلال هذا الحوار، أن الناقد قد أجحف في حق الكتابات الأكاديمية حول المسرح الجزائري، وفي رأينا هذا ليس ذنبه، بل الذنب يعود على المؤسسات المعنية التي لم تنشر عدة أعمال أكاديمية لها باع كبير في مجال النقد المسرحي في الجزائر وخاصة في قسم الفنون الدرامية، غير أنه حاول أن يعطي نظرة حول النقد الصحفي الذي يعاني نقص التخصص في هذا المجال.

ب- النقد المسرحي من خلال المجلات ونشريات المهرجانات:

من المهم الحديث عما تخرجه لنا المجلات في مجال النقد المسرحي، ولكن الأهم هو البحث عن مجلات متخصصة يكون لها باع في هذا المجال، وهذا ما نلمح نقصه بصورة مذهلة عبر الساحة الثقافية في الجزائر، اللهم إلا مجلة المسرح التي تعد شذر من نزر، ولا تكون في المتناول في أغلب الأحيان، كما توجد بعض المجلات المناسباتية مثل مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف ومجلة المهرجان الوطني للمسرح الفكاهي، وكذا مجلة مهرجان مسرح الهواة.

يتناول البحث بعض الرؤى من خلال هذه المجلات والنشريات في كيفية تعاملها مع المسرح في الجزائر وفق ما يكتب على صفحاتها من مقالات وتغطيات لأهم الأحداث المسرحية.

1. **مجلة المسرح***: تتناول المجلة قضايا المسرح، بكل آماله وآلامه، عبر كتابات تؤرخ أو تسلط الضوء على التجارب المسرحية ، من خلال حوارات ومقالات لرجال المسرح في الجزائر والوطن العربي.

تناولت مجلة المسرح في أول صدور لها مسرحية (الحكواتي الأخير) للكاتب عبد الكريم برشيد، التي أثارت ضجة إعلامية حين خروجها إلى النور سنة 2007، إذ أجرت حوارا مع

***مجلة المسرح، مجلة تصدر كل شهرين، عن المسرح الوطني، محي الدين بشتارزي، وتهتم بقضايا المسرح على الساحة الوطنية والعربية.**

المسرحي المنجي بن براهيم* عن كيفية تحقق التلاحم بين المغرب والجزائر وتونس في هذا العمل المسرحي، فوضح التعاون الذي حصل أثناء التدريبات على هذا العمل، وكذا رؤيته الإخراجية وكيف تعامل مع نص الكاتب المغربي عبد الكريم برشيد**، وكذا تعامله مع بطل المسرحية الممثل الجزائري عبد الحليم زريبيع[1].

وتعود مجلة المسرح في أحدى حواراتها إلى مسرحية الحكواتي الأخير من خلال كاتبها "عبد الكريم برشيد" الذي تحدث عن تجربته في مجال الكتابة المسرحية وكذا تقييمه لأداء الممثلين وكيف تابع مراحل إخراجها[2] .

أماطت المجلة اللثام على بطل مسرحية الحكواتي الأخير، الممثل " عبد الحليم زريبيع"، من خلال عنوان عريض " الجنوبي الحكواتي الأول في الحكواتي الأخير"[3]، إلا أن المجلة لم تتحدث عن العمل بكونه عمل فني له خصائصه النصية والإخراجية، وهذا ما يحسب عليها، فكان أولى بها التطرق إلى الجوانب الفنية في العمل المسرحي على مستوياته التقنية والفنية، إذ يلمح المتفحص لهذه الحوارات والتقارير أنها تهمل النقد الفني للمسرحية، فلا نجد نقدا لعناصر النص من حوارات وشخصيات وصراع وحبكة وزمان ومكان، أو العرض من ديكور وسينوغرافيا وموسيقى وغيرها باعتبار هذا الأمر هو الذي يفيد العملية المسرحية.

تحدث المسرحي الكويتي (عبد العزيز السريع) من خلال حوار أجرته معه مجلة المسرح في عددها الرابع عن التجريب المسرحي في الوطن العربي، حيث طرح مجموعة من القضايا ذات الصلة

***المنجي بن براهيم: مخرج تونسي له باع كبير في الإخراج المسرحي في تونس والمغرب العربي، أخرج مسرحية الحكواتي الأخير**

****عبد الكريم برشيد: كاتب مسرحي مغربي، له عدة أعمال مسرحية منها الحكواتي الأخير، وقد تميز هذا الكاتب بانتهاجه المسرح الاحتفالي في المغرب.**

[1]- ينظر: حوار مع منجي بن براهيم، مجلة المسرح، العدد1، جانفي فيفري، 2007، ص 04.

[2]- حوار مع عبد الكريم برشيد: مجلة المسرح، العدد01، ص 03.

[3]- سعيد حمودي، " عبد الحليم زربيع الحكواتي الأول في الحكواتي الأخير"، مجلة المسرح، م ن، ص 05.

بالراهن المسرحي، فيرى أن التجريب لم يعد ظاهرة صحية، كونه أصبح غاية في حد ذاته، و لم يصبح وسيلة للبحث الجاد في مجال المسرح، كما تطرق إلى اللغة في العمل المسرحي، التي لا يجب أن تطرح كإشكالية من ناحية الثنائية المتداولة بين الفصحى والعاميّة، بل يجب أن تطرح من جانب آخر وهو نوعيتها وكيفية وصولها إلى المستوى الفني سواء أكانت عامية أم فصحى[1].

تتحدث مجلة المسرح عن واقع المرأة في المسرح الأمازيغي، من خلال حوار مع المخرجة (حميدة آيت الحاج) حول مسرحيتها (فاطمة)، إذ تقول أن فاطمة هي تلك المرأة التي تعاني من قيود المجتمع، حيث تعود فاطمة وقد تخلت عن طائها لترسم وجه فاطمة الأمازيغية من خلال أحداث قصة واقعية جرت مع بداية الحرب العالمية الثانية في إحدى قرى منطقة القبائل، إذ يفترق العاشقان، عندما يجند الرجل إجباريا لمحاربة الألمان، وتزوج المرأة عنوة، وعندما يعود العاشق يجد معشوقته قد تزوجت، هذه الأخيرة تقرر ترك زوجها والزواج بعشيقها، لكن هيهات فقد قتل الزوج العشيق في يوم زفافه[2].

نلحظ من خلال هذا الحوار، تلخيص لموضوع المسرحية ليس إلا، إذ لا يوجد ما يرافقها من دراسة في النص أو العرض، وهذا هو الأمر السلبي في هذه المتابعات التي يرصدها القائمون على المجلة. فباعتبارها مجلة مختصة كان الأولى أن تخوض في المعالم الدرامية للمسرحية، حتى تهيئ للقارئ فرصة التعرف على الجو الدرامي الذي تحياه الشخصيات وما رافقها من مواقف وأحداث، وكذلك تبيان خلفيات كتابة المسرحية وغيرها من العناصر التي يحملها النقد المسرحي الجاد.

وقد تناولت المجلة عدة أحداث مسرحية في الجزائر، إلا أن النقطة الفارقة هي عدم التعمق في البحث النقدي حول الأداء الدرامي، وطرق الإخراج في الأعمال المسرحية والتي من المفروض أن تكون هي الفارق الأساسي الذي يميزها عن الكتابات الصحفية، إلا أن هذا لم نلمسه في المجلة.

---

[1]- ينظر عبد العزيز السريع، التجريب المسرحي لم يعد ظاهرة صحية في الوطن العربي، مجلة المسرح،ع04، جويلية 2007.

[2]- ينظر حميدة آيت الحاج، مجلة المسرح، العدد06، سبتمبر 2007.

فعلى الرغم من كونها مجلة مختصة في الحركة المسرحية، إلا أنها لا تغوص في أعماق الحركة المسرحية بشكل علمي يوظف من خلاله العاملين فيها تقنيات النقد المسرحي المتخصص.

2. **النشريات الخاصة بالمهرجانات الوطنية:** يأخذ البحث نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف على سبيل المثال لا الحصر. ويتناولها من خلال دوراتها الأربعة الأخيرة، للوقوف عن كيفية تعامل النشرية مع الأعمال المقدمة في خضم المهرجان.

- نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف

تورد النشرية في أحد أعدادها مقالا حول بشتارزي بعنوان " بشتارزي البداية مسقط قلبه المسرح"[1] يعود بنا المقال إلى البدايات الأولى للمسرح الجزائري من خلال أعمال بشتارزي وما تركه من أعمال أثْـــَرت ريبرتوار المسرح الجزائري، إضافة إلى مذكراته التي تشكل مرجعا تاريخيا حول الحركة المسرحية في الجزائر.

يقول مخلوف بوكروح في نفس العدد:"كل المواعيد المسرحية طرف أساسي في معادلة المسرح والجمهور"[2] ، فباعتبار مخلوف بوكروح ناقدا مسرحيا، ركز كثيرا في دراساته المسرحية على الجمهور المتلقي، باعتباره طرفا أساسيا في معادلة المسرح.

الدكتور جواد الأسدي:" يجب إعادة الاعتبار لخصوصية التمثيل، لأن الممثلين عند ستانسلافسكي طابقوا بين روح الممثل وروح الدور، وهذا ما نجده غائبا لدى الممثل العربي والجزائري بصفة خاصة"[3]. ركز الدكتور على جانب كيفية التعامل مع الممثل أثناء التدريبات

---

[1]- ينظر وسيلة بن بشي، " مروا من هنا" نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف ، ع1، دورة 2006، ص02.

[2]- ينظر مخلوف بوكروح، نشرية المهرجان، م س، العدد01، ص 03.

[3]- ينظر جواد الأسدي: الإطاحة بالتمثيل المتخفي، نشرية المهرجان، م س، ع1، ص04

د. عبد الكريم برشيد: "ترى الاحتفالية الوجود حلما، ولا تراه وهما، وتراه فعلا أكثر من كينونة"[1]. باعتبار أن عبد الكريم برشيد هو مؤسس هذا النوع من المسرح في المغرب، فقد تحدث عن خصوصيته الفنية وتميزه عن الأنواع المسرحية الأخرى.

سميحة أيوب: تقول الفنانة المصرية من خلال حوار معها:" الجمهور بريء ويريد الجودة"[2]. إذ تحمل الممثلة مسؤولية ضعف الأعمال وعزوف الجمهور عن المسرح إلى رداءة ما يقدم له من أعمال لا ترقى لمستوى الأعمال التي تثير المتعة والتعلم في آن واحد.

وفي مقال نقدي تنظيري يتكلم الدكتور مخلوف بوكروح عن ثلاثية المسرح الجمهور والتلقي، فيلخص ذلك بقوله:" إن المتفرج يسهم في إنتاج المعنى، وهذا انطلاقا من أن المسرح يعمل كنظام علامات، يرسل إشارات ورسائل للمتلقي، ذلك أن المتفرج في المسرح هو العنصر الأساسي أو هو الملك"[3].

تتابع نشرية المهرجان الندوات والمحاضرات العلمية حول المسرح، ومن أمثلة ذلك (الملتقى العلمي للمسرح العربي) الذي أقيم على هامش دورة 2007 باعتبار الجزائر عاصمة الثقافة العربية حيث نشط الملتقى أساتذة جامعيون جزائريون وعرب، وتعرضوا لخصوصية المسرح العربي، وكذا النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي وعدة نقاط أخرى[4].

في ندوة فكرية أخرى يتكلم شريف الأدرع عن دور المسرح في بناء جمهور ذكي، كما تؤكد المخرجة صونيا على عودة الجمهور مع عودة المسرح، ويؤكد منصف السنوسي من تونس على أن المدينة طرف أساس في معادلة المسرح والجمهور[5].

---

[1]- عبد الكريم برشيد، الاحتفالية، نشرية المهرجان، ع2، 26 ماي 2006، ص 06.

[2]- حوار مع سمية أيوب، نشرية المهرجان، ع2 ، م ن، ص 07.

[3]- مخلوف بوكروح، نشرية المهرجان العدد 03، ص 06.

[4]- ينظر سمية بن يحي، الملتقى العلمي للمسرح العربي، نشرية المهرجان، الدورة العربية، 2007. ص 07.

[5]- ينظر جوباني شفيقة، هبة إيمولا، الندوة، نشرية المهرجان، جوان 2007 ص 07.

أما فيما يخص الأعمال المسرحية التي تدخل في إطار المنافسة فنأخذ أمثلة عن كيفية تغطيتها من خلال النشرية.

فرقة الملقى من تندوف تدخل المنافسة (في انتظار غودو على خشبة بشتارزي) مقال صحفي نقدي :" ... ارتكز العرض على عنصرين أساسيين هما الطريق الممتدة دون نهاية والجديد مقارنة مع طريق الريف التي يقدمها بيكيت، أما العنصر الثاني فهو الشجرة، حيث استغنت الفرقة عن الأوراق، ووضعت محلها ساعة، وارتكز العرض على فواصل مبنية على محادثات كلها عبثية مغلقة"[1].

في مقال آخر :" البليري تحاكم جحا" المسرحية للكاتب شريف الأدرع وإخراج حسن بوبريوة، عرض مسرحي تضمن الفرجة والنكتة في حوارات تقاسمها الممثلون ودارت حول البطالة والجنون والمحن...[2].

في مقال تقريري آخر :" أشواك السلام تدخل غمار المنافسة" الصراع من أجل انتصار الحب يعيد توفيق الحكيم إلى الركح. تزور مسرحية أشواك السلام من إنتاج المسرح الجهوي لوهران ومن اقتباس مراد سنوسي عن نص لتوفيق الحكيم، تجسد المسرحية قصة حب قوية جمعت بين ابن محافظ الجهة الغربية وابنة محافظ الجهة الشرقية، يلتقي العاشقان لتباحث الأمر..."[3]

وتتبع النشرية نفس الخط في سنتي 2008 و2009[4] من خلال إعطاء نبذات سريعة عن الأعمال المسرحية المشاركة، من هنا يمكن القول أن المجلة في خطها ركزت على المقالات التأريخية والوصفية وعرض التجارب المسرحية، فنجد المختصين يتكلمون عن المذاهب المسرحية والتجريبية

---

[1]- ينظر وسيلة بن بشي، نشرية المهرجان، رقم 13 ، ص 03.

[2]- ينظر آسيا شلبي، نشرية المهرجان، م ن، رقم 18، ص 03.

[3]- ينظر آسيا شلبي، م ن، رقم 17، ص03.

[4]- عد إلى نشريات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، 2009/2008.

في حوارت وأراء تنظيرية، ولكن لا نجد لهم أثرا فيما يخص نقد الأعمال المشاركة في المهرجان التي كان الأجدر بهم تشريحها نقديا حتى يتسنى للمشاركين الوقوف على هناتهم وما أضافوه من خلال أعمالهم، وهذه هي وظيفة النقد الحقيقية. إذ لا نكاد نجد أثرا للنقد الصحفي المتخصص في المسرح، حيث يقول في هذا النسق الدكتور أحمد شنيقي:" إن الواقع والحقيقة يقولان بخلو صحافتنا من المادة النقدية إلا ما ندر...ولكي تصدق ما أقول خذ أي صحيفة من صحفنا المحلية، وتابعها شهرا أو أكثر بشكل منتظم، لن تجد فيها نقدا مسرحيا بالمعنى المعروف، حتى في أحسن حالات المسرح ألا وهي المهرجانات المسرحية، وإن وجدنا نقدا فإنه مجرد إشارات قصيرة جدا وانطباعات ذاتية لا تسمن ولا تغن من جوع"[1].

يجمع كذلك مجموعة من المهنيين الجامعيين المختصين في المسرح على حقيقة القطيعة بين النقد المسرحي الجاد والفعل المسرحي، إذ يقول الأستاذ " الحاج ملياني" وهو أستاذ محاضر بجامعة مستغانم:" إنه في ظل تواصل القطيعة بين النقد الأكاديمي والعمل المسرحي، برز تأثير وسائل الإعلام في تحديد ميول المتلقي، إلا أن وسائل الإعلام بالرغم من دورها الهام في الترويج للإنتاج المسرحي، ساهمت سلبا في تطوره، بسبب ارتكازها على نقد يغلب عليه الطابع الذاتي...فالنقاد أصبحوا لا يمتلكون تأثيرا واضحا على المسرحيين"[2].

كذلك يدعو الناقد المسرحي إبراهيم نوال مدير سابق للمعهد العالي لمهن السمعي البصري ببرج الكيفان المسرحيين إلى التحلي بالموضوعية والنزاهة والحياد في أحكامهم، كما عبرت الأستاذة مصطفى جميلة الزقاي عن رأيها بقولها:" يجب أن يتحكم الناقد لمسرحي بمختلف وسائل النقد حتى لا يظل انطباعيا". وقد صب الناقد المسرحي أحمد شنيقي جام غضبه على تراجع الإعلام والصحافة المكتوبة بالخصوص عن القيام بدورها وسد ثغرة غياب النقد الأكاديمي الجاد

[1]- ينظر أحمد شنيقي، صحيفة الفجر، 17.07.2009. ص12.

[2]- www.el-massa.com تاريخ الزيارة، يوم الأثنين 29 مارس 2010. على الساعة 20.00مساء

واتفق معه الناقد الصحفي بوزيان بن عاشور الذي أكد أن النقد المسرحي في الجزائر لا يستجيب بتاتا لتطلعات المتلقي*.

يحتاج المسرح إلى جهد كي يصل إلى المتلقي، سواء عملا أو نقدا، وفي الجزائر نلمح عزوف المتلقين عن هذا النشاط، ويعود سبب ذلك إلى غياب الصحافة سواء على مستوى تغطية الأحداث المسرحية، أو على مستوى النقد الصحفي الجاد، وقد يعود هذا إلى سوء التخطيط من طرف القائمين على قطاع الإعلام في الجزائر، فإذا كان الإعلام من الناحية الواقعية يزود الناس بأكبر قدر ممكن من المعلومات، فإن الإعلام الثقافي أولى به أن يكون في صدراة العمل الإعلامي لما يحمله من قدرة على تنوير عقول المتلقين، ويقول الأستاذ أديب خضور في هذا المجال:"تتمثل أهمية الإعلام الثقافي في كونه الوسيلة الفعالة لخلق جسور بين الكتاب والأدباء والمسرحيين، وبين المتلقين قصد توفير جو ثقافي صحي يساهم في دفع الحركة الثقافية نحو التقدم والتواصل"[1].

ونخلص إلى القول من خلال رصد هذه النماذج أن النقد المسرحي سواء في الصحف أو المجلات، لا يرقى إلى مستوى النقد المتخصص الذي يقوم في أساسه على عناصر مهمة، منها تجربة الناقد الفني العميقة في ميدان المسرح، وكذلك متابعته لأخبار هذا الفن بصورة دائمة، وليست مناسباتية، إضافة إلى هذا نلاحظ أن جل المتابعات لا تعطي أهمية للعمل المسرحي من ناحية تقنياته الفنية، بقدر ما تروح إلى الإشهار لهذا العمل أو ذاك، وهذه ليست عملية نقدية في كنهها بقدر ما هي عملية إشهارية تنطوي على خلفيات ذاتية في أغلب الأحيان.

وما يمكن قوله من خلال هذه المتابعات هو ضرورة خلق إعلام متخصص لكل مجال فني أو أدبي، باعتبار الإعلام الوسيلة الأكثر قربا من المتلقي العادي ، تؤسس من خلاله حركة ثقافية سواء في المسرح أو غيره من مجالات الثقافة، لهذا يجدر أن يكون للمسرح وسيلته الإعلامية التي تساعد على توعية المتلقي وتعكس مستواه، وتحمله على فهم الرسائل بطريقة واضحة وجلية تساهم في تطوير الحركة المسرحية.

***مقتطفات عن أراء بعض الأساتذة والمختصين في مجال المسرح بمناسبة اليوم الدراسي الذي أقيم حول النقد المسرحي، والذي نظمته مؤسسة فنون وثقافة بالتعاون مع المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية بمسرح الهواء الطلق بالعاصمة، نقلا عن www.el-massa.com تاريخ الزيارة، يوم الأثنين 29 مارس 2010. على الساعة 20.00مساء**

[1]–د.أديب خضور،الإعلام الثقافي المتخصص،طبيعة العلاقة بين الإعلام والثقافة.جريدة الأسبوع الأدبي،ع859. 25.04.2003.

المبحث الثاني: الكتب النقدية في المسرح الجزائري.

تساهم العملية النقدية عبر مجاراتها للعملية الإبداعية في تحديد أطرها المستقبلية، والناقد المسرحي تتمثل مهمته الأساسية في وصف وشرح النص والعرض المسرحي، ومتابعة هناته ووقفاته، وتوضح معالم العملية المسرحية للمتلقي وللممتهن في آن واحد.

فإذا كان النقد الصحفي مقصرا نظرا لاعتبارات عدة، فلا عذر في هذا المجال للناقد المسرحي المتخصص الذي ينبري بقلمه عبر صفحات الكتب، هذا الأخير يجب عليه أن يكون ملما بحيثيات النص وما يحمله من دلالات لغوية ودرامية، وكذلك العرض وما يحمله من رؤى إخراجية[1]، بمعنى أن الناقد المسرحي له من الحتمية ما يحيله على وجوب التوفيق بين النص المؤلف والنص المعروض.

يعرض البحث مجموعة من الكتابات حول المسرح في الجزائر، والتي سنحاول الوقوف من خلالها على مستوى النقد المسرحي بوجهه المعروف ، ومن العناوين المتابعة للحركة المسرحية في الجزائر نذكر:

1. المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، لكاتبه بوعلام رمضاني:

يعتبر الكتاب رصد تاريخي للحركة المسرحية في الجزائر، وكذا نقل واقع المسرح الجزائري من خلال الصعاب والتحديات التي واجهت أبناء هذا الفن، مع إعطاء بعض سلبيات المسرح الجزائري.

يقول بوعلام رمضاني:" متى بدأ المسرح الجزائري، وليس المسرح في الجزائر، ولماذا اختار مطلع العشرينيات كتاريخ لبدايته...ما هي الأعمال التي قدمها...ما هي المصاعب التي واجهته؟"[2].

---

[1]- ينظر محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص 270.

[2]- ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص 6.

من خلال صفحات كتابه يحاول الإجابة على هذه التساؤلات، فالمسرح الجزائري مر بعدة مراحل وعرف العديد من الصعوبات، ورغم تقارب مراحل تطوره إلا أنها تتمايز عن بعضها إذ يظهر الكاتب مراحل التطور من خلال تقسيمها إلى سبع مراحل[1].

- المرحلة الأولى: 1921-1926. يرى الكاتب أن هذه المرحلة لم تقم بمبادرة من الجزائريين بل كانت من طرف المعمرين، وكذا بعض الفرق العربية مثل فرقة جورج أبيض التي زارت الجزائر سنة 1921.

- المرحلة الثانية: 1926- 1934. برز خلال هذه المرحلة مسرحيون جزائريون قدموا مسرحيات واقعية اهتمت بقضايا الشعب الجزائري، وأبرز روادها علالو، رشيد قسنطيني، محي الدين بشتارزي.

- المرحلة الثالثة: 1934-1939. تميزت بظهور المسرح الجزائري كمسرح واع يقدم القضايا السياسية، وظهرت مسرحيات تتكلم عن ضرورة النضال السياسي، كما ظهرت مسرحيات كتبت باللغة الفصحى، وتروح إلى التوعية بأصول الشعب الجزائري الدينية والتاريخية من خلال كتاب جمعية العلماء المسلمين.

- المرحلة الرابعة: 1939-1945. تميزت باندلاع الحرب العالمية الثانية وانقطاع الصلة بين المسرح والجمهور وتزايد الرقابة الاستعمارية على الأعمال المسرحية.

- المرحلة الخامسة: 1954- 1962 تميزت بتأسيس الفرق المسرحية مثل فرقة الغد لمحمد رضا حوحو، وكذلك ظهور فرقة جبهة التحرير الوطني التي عملت على نشر القضية الجزائرية خارج الوطن بفضل أعمالها المسرحية.

[1]- ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 12-30.

– المرحلة السادسة: 1962-1972 تميز المسرح الجزائري بانتهاج إيديولوجية سلطوية انتهجتها بعد الاستقلال، وغلبة الطابع الملحمي على الأعمال المسرحية في الجزائر.

– المرحلة السابعة: 1972-1981. في هذه المرحلة ظهرت المسارح الجهوية، وتعددت المسرحيات، وعرف المسرح الجزائري نوع من الازدهار لكن ظل يسير في ظل إيديولوجية السلطة الوطنية التي اتبعت آنذاك النهج الاشتراكي[1].

نلاحظ من خلال هذا الرصد التاريخي لحركة المسرح الجزائري، أن الكاتب يحاول أن يعطي للمتلقي نظرة عامة عن تطور المسرح في الجزائر منذ نشأته. من دون التعمق في نقد الأعمال المسرحية من الناحية الفنية، فهو لا يتكلم على النص المسرحي بوصفه إبداع فني له عناصره التي يقوم عليها، ولا على العرض بوصفه قراءة أخرى للنص لها مميزاتها الخاصة، بل يتكلم عن تاريخ المسرح الجزائري وفق معايشته للظروف المتحكمة في المجتمع سواء كانت اقتصادية أو سياسية أو اجتماعية، ومن جهة أخرى فيما يخص الإجابة عن التساؤل الذي طرحه في مقدمة كتابه حول الصعوبات التي تلقاها المسرح الجزائري فقد لخصها الكتاب في ثلاث خانات

– الجانب المالي: ويعد هذا الجانب حسب الكاتب من أكبر المشاكل التي واجهت مسيرة الفنانين المسرحيين، إذ يورد عدة شهادات لفنانين مسرحيين على رأسهم أمحمد بن قطاف، المدير الحالي للمسرح الوطني، وتبين هذه الشهادات عمق المأساة التي عناها المسرحيون الجزائريون[2].

– الجانب الفني: ويورد الكتاب بعض المشاكل على لسان بعض الممتهنين لفن المسرح، إذ يقول مثلا الفنان المسرحي (يوسف وهبي):" على الفنان المسرحي دراسة فن وعلم المسرح وأن يتزود بالبلاغة والفلسفة والتاريخ، وأن يكون ملما ببعض اللغات حتى يستطيع أن يرى كل جديد

[1]– ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص 29-30.

[2]– ينظر م ن، ص 36-37.

ويدرك كل تطور"[1]، إلا أن ظروف الإبداع منعدمة أو تكاد في المسرح الجزائري، وهذا راجع لسياسة الدولة التي لم تهتم بهذا الجانب في تكوين النخب المسرحية في الجزائر.

هنا يمكن القول أن الفن المسرحي يجد طريقه إلى التطور بفعل حركية القراءة والتدريب المتواصل على فنيات التمثيل والإخراج وغيرها من التقنيات الفنية، التي يجدر بالناقد إجلاؤها للمسرحي، حتى يرى نفسه من خلالها، لا أن نتحدث عنها وكأنها أمور نظرية نمر عليها مرور الكرام، وهنا تكمن مشكلة النقد المسرحي في الجزائر.

- الجانب الثقافي: (مجال الكتابة المسرحية): يرى الكتاب من خلال عرضه لعدة وجوه مسرحية في الجزائر أن الأزمة الحقيقية في المسرح الجزائري تعود بالأساس إلى عدم وجود نصوص مسرحية محلية، لها مميزات العمل المسرحي المتكامل، إضافة إلى هذا نجد عدم اهتمام وسائل الإعلام وعلى رأسها التلفزة الوطنية بهذا الفن[2]. يذهب الكتاب في إيراد سلبيات المسرح الجزائري، والتي كانت من بين أسبابها ضعف التكوين، والنظرة الضيقة للكتابة المسرحية في الجزائر، وكذا خلو الساحة من متخصصين في مجال النقد البناء في الوطن.

فالكاتب عندما يتحدث عن الكتابة المسرحية، ويعطي سلبياتها، كان يجدر به أن يرافق هذه الأراء بدراسات نقدية حول نماذج مسرحية تبين من خلالها وجهة نظره، حتى يضع القارئ أمام المشكلة بصورة واضحة، مع إعطائه للحلول اللازمة للنهوض بهذا الجانب من الفن لمسرحي.

من خلال هذه النظرة السريعة على كتاب (المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر)، يمكن أن نخلص إلى عدة نقاط حول هذا الكتاب وهي:

- يتناول الكتاب تاريخ الحركة المسرحية في الجزائر
- يعتمد الكتاب على منهج تأريخي لتحليل الظاهرة المسرحية في الجزائر

---

[1]- ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، ص 37.

[2]- ينظر، م ن ، ص 37-39.

- افتقار الكتاب لمنهج نقدي واضح باعتباره لم يركز بصورة واضحة على فنيات الكتابة والعرض المسرحي.
- يذكر الكتاب المصاعب والسلبيات في المسرح الجزائري بصورة نمطية عامة.

يمكن القول أن هذه الدراسة رغم أهميتها من الجانب التأريخي، إلا أنها لا يمكن أن تشكل مقاربة نقدية بالمعنى الصحيح للكلمة. فالنقد في معناه الصحيح هو الذي يعتمد على أسس النقد المسرحي المعروفة، والكاتب لم يحاول إعطاء حلول أو اقتراحات إيجابية تساعد على النهوض بالمسرح الجزائري، ولهذا يمكن إدراج الكتاب في خانة الكتب التأريخية، من دون تعمقه في الجوانب الفنية للأعمال المسرحية التي رصدها.

2. المسرح الجزائري نشأته وتطوره: لكاتبه (أحمد بيوض)

يتناول هذا الكتاب تأريخ المسرح الجزائري ومرحل تطوه، ويقول كاتبه في مقدمة الكتاب:" إن التأريخ للمسرح الجزائري ليس مهمة سهلة، نتيجة لقلة المراجع والدراسات الأكاديمية في هذا الموضوع"[1]، وقد تطرق الكتاب في طياته إلى نشأة المسرح الجزائري الأولى من حيث الإرهاصات " فالإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري ترجع إلى بداية هذا القرن، وإن كان البعض يرجعها إلى النصف الثاني من القرن الماضي، حيث ظهر مسرح الظل والقراقوز"[2]. كما يورد الكتاب أراء عدة مهتمين بالمسرح في الجزائر مثل الكاتبة آرليت روث التي تناولت مظاهر ما قبل المسرح في كتابها " المسرح الجزائري"، وذكر الكتاب أبحاث الدكتور (فليب سادجورف*)، الذي اكتشف مخطوط لمسرحية يقول إنها الأولى في الفن المسرحي في الوطن العربي وهذا بمدرسة

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926- 1989. منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص 08.

[2]- م ن ، ص 12.

*** فيليب سادجورف، دكتور وباحث بريطاني، كان أستاذ محاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة أدنبريا باسكتلندا وهو متخصص في الأدب العربي، أرجع إلى أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره م س، ص12.**

اللغات الشرقية والمسرحية بعنوان (نزهة العشاق وغصة المشتاق في مدينة ترياق بالعراق) لصاحبها الجزائري إبراهيم دانينوس[1].

يتطرق الكتاب في معرض حديثه عن المسرح الجزائري وبدايته إلى النوادي والجمعيات الثقافية في بدايات القرن العشرين، والتي عبرت عن انفعالات النفس الجزائرية وأفرزت فيما بعد ميلاد المسرح الجزائري، وقد ذكر عدة جمعيات منها(جمعية المذهبية* جمعية المطربية**، ووادية الطلبة المسلمين***). واستفاض الكتاب في تبين أهم رواد المسرح الجزائري، فتحدث عن علالو وتأسيسه للمسرح الجزائري من خلال مسرحية "جحا"، إذ موضوعها ولغتها المسرحية وكذا الجمهور الذي تابعها آنذاك، والذي حسب قول بشتارزي كان كبير جدا، كما تطرق إلى أهم أعمال علالو المسرحية والسكاشات التي كتبها ووضعها في جدول يبين تاريخ عرضها لأول مرة[2]. تطرق الكتاب إلى رشيد قسنطيني**** من خلال ظهوره أول مرة أمام الجمهور .كما عرض أهم

---

[1]– ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926– 1989، م س، ص 12.

***جمعية المذهبية:أنشأت سنة 1921،على يد الطاهر علي الشريف، وشكل تلامذتها الإرهاصات الأولى للتمثيل العربي في الجزائر، حيث كتب منشطها عدة مسرحيات تتراوح بين فصل وأربعة فصول،منها "الشقاء بعد العناء 1921، قاضي الغرام 1922، بديع 1924.**

**** جمعية المطربية: جمعية تأسست عام 1911 على يد اليهودي " ناطون إيدمون" ضمت في بادئ الأمر اليهود فقط، ثم توسعت لتضم المسلمين أيضا، كانت تهتم بالموسيقى الأندلسية، وكانت تشارك في إحياء العديد من التظاهرات الفنية في الجزائر، ومن الوجوه الفنية الجزائرية التي انظمت إليها " محي الدين بشتارزي، سلالي علي، الطاهر علي الشريف، ابراهيم دحمون، رشيد قسنطيني..الخ، وقد نجحت هذه الفرقة في المحافظة على التراث الأندلسي كما وسعت نشاطها ليشمل فيما بعد المسرح.**

***** ووادية الطلبة المسلمين: تأسست عام 1919 على يد بشتارزي وآخرون مثل بن جول، فرحات عباس، شريف سعدان، وغيرهم، بالجزائر العاصمة، وكانت مهمتها مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة، وقد قامت هذه الوادية بإصدار مجلة التلميذ، وكانت تصدر باللغتين العربية والفرنسية.**

[2]– ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926– 1989، م ن، 23.

****** رشيد قسنطيني: اسمه الحقيقي رشيد بلخضر، ولد في 11 نوفمبر 1887، بحي القصبة بالجزائر العاصمة، دخل المدرسة الابتدائية وانقطع عن الدراسة ليعمل نجارا، ثم هاجر إلى فرنسا ليعيل عائلته، وكان سفره على متن باخرة غرقت في عرض البحر المتوسط، وتم إنقاذه ليجد نفسه في جزيرة مالطا، له عدة أعمال مسرحية فكاهية خاصة منها العهد الوفي سنة 1927،زواج بوبرمة 1928،تونس والجزائر 1929 بابا قدور الطماع 1929 وغيرها من الأعمال،أنظر، www.rachidksentini.com الإتجاه الواقعي في المسرح الجزائري،تاريخ الزيارة، 12.12.2010.على الساعة 22.00.**

أعماله المسرحية. وتكلم الكتاب على محي الدين بشتارزي* وتعامله مع المسرح وعلاقته بالأنواع المسرحية والسينمائية في الجزائر، ودفاعه عن القضايا الوطنية والهوية الجزائرية.

الأمر نفسه يمكن ملاحظته على هذا الكتاب، وهو عدم اعتماده في هذا الرصد على منهج نقدي يثير نموذجا مسرحيا، ويبين كيف تعامل معه المسرحيون الأوائل كي يستفيد منه العاملون في الحقل المسرحي فيما بعد، فالإفادة تكون بالوقوف على الهنات الفنية خاصة التي وقع فيها الرواد من ناحية النص أو العرض.

ينتقل الكتاب إلى المراحل التي مر بها المسرح الجزائري منذ نشأته وهو تقسيم يختلف عن الكتاب السابق لبوعلام رمضاني، إذ قسمها على النحو التالي:

- المرحلة الأولى: سماها " مغامرة الهواة الناجحة (1926-1932)
- المرحلة الثانية: " البحث عن الذات" (1932-1939)
- المرحلة الثالثة: " مرحلة المصاعب" (1939-1945)
- المرحلة الرابعة: "مرحلة الازدهار" (1947- 1956)
- المرحلة الخامسة:" ظهور المسرح الجزائري في المهجر" (1955-1962)
- المرحلة السادسة: " تأميم المسرح" (1963- 1966)
- المرحلة السابعة:" مرحلة الركود" (1972-1982)
- المرحلة الثامنة: " مرحلة الانتعاش" (1983-1989)[1]

***محي الدين بشتارزي، ولد في 15.12.1897. بحي القصبة بالجزائر العاصمة، تربى في حال ميسورة، وقد كان أصله تركي، حفظ القرآن وأصول التجويد، وقد كان يجود في الجامع الكبير ثم وسع نشاطه إلى ولاية البليدة والمدية، تعلم المدائح وحين تأسست الودادية كان يغني فيها الأغاني الوطنية قام بعدة نشاطات مسرحية ابتداء من 1919 غير أنه يعتبر بدايته الحقيقة في المسرح سنة 1932 مع مسرحية البوزريعي في العسكرية . أنظر**

Mahidien Bechtarzi. Mémoire tom III, prismontienal de livre. Alger. P 127. 128

[1]- ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926- 1989، م س، ص 140/40.

وتحدث عن كل مرحلة بإسهاب من خلال ما ميز كل فترة من فترات تطور المسرح الجزائري، كما تحدث الكتاب عن الاتجاهات الجديدة في المسرح الجزائري مثل مسرح الحلقة والعودة إلى التراث، والتي كان من أشهر أعلامها، عبد القادر علولة وولد عبد الرحمن كاكي وكذلك عن نوع آخر من المسرح يسمى بمسرح القلعة، وهي تجربة خاضها أمحمد بن قطاف كما تم التطرق إلى ظهور التعاونيات مثل تعاونية الفاتح من ماي وهي تجربة جاء بها المسرح الجهوي عبد القادر علولة بوهران، بعد صدور قانون الجمعيات، والتي أسسها عبد القادر علولة وسيراط بومدين. لينتهي الكتاب إلى ببليوغرافيا عن أهم رجالات المسرح الجزائري.

يعد هذا الكتاب من الناحية التاريخية مرجعا هاما حول الحركة المسرحية في الجزائر والملاحظ عنه من ناحية أخرى أنه يختلف عن الكتاب الأول في بعض التواريخ وتحديد مراحل تطور المسرح الجزائري، وكذلك عن التواريخ التي ذكرها بشتارزي في مذكراته، خاصة فيما يتعلق ببدايات المسرح الجزائري، لهذا فإن الأخذ بالتواريخ التي رصدها الكتاب في تلك المرحلة قد لا تكون دقيقة، فمحي الدين بشتارزي وهو المعاصر لتلك المرحلة قد أعطى تواريخ أخرى مغايرة تماما لما ورد في هذا الكتاب.

وهذا يقودنا إلى القول أن التأريخ للمسرح الجزائري في بعض جوانبه يلفه بعض الغموض والاختلال على المستوى الزمني للمراحل هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن هذا الكتاب من الناحية النقدية لا يحمل الكثير من خصائص العملية النقدية اللهم إلا بعض الدراسات حول بعض المسرحيات، مثل مسرحية جحا لعلالو. فنراه يمر على الأعمال المسرحية التي تناولها مرور الكرام مرة بالإشارة، ومرة بذكر العناوين فقط، لهذا لا يمكن أن يصنف هذا الكتاب ضمن نسق الكتب النقدية.

3. أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة بالجزائر: لكاتبه (حفناوي بعلي)

تتمحور الدراسة في هذا الكتاب حول النصوص التي مثلت وعرضت خلال مسيرة المسرح الهاوي في الجزائر من سنة 1962، إلى سنة 1992، وقد تناول هذا الكتاب بصورة تحليلية نقدية

ففي الفصل الأول الذي سماه بـــ(مسرح الهواة المسيرة، الروافد، المهرجانات)، تم في هذا الفصل تحديد مصطلح الهواة ومسيرته الفنية في الجزائر، وكذا الفرق بينه وبين المسرح المحترف، إذ يرى حفناوي بعلي أنه " لا نكاد نجد فرقا واحدا ظاهرا، وهو كون المحترفين ينتمون إلى مؤسسة مسرحية ترعاهم، أما سوى ذلك فإنهم يتساوون في إنتاج الأعمال المسرحية التي تتفاوت بين الجودة والرداءة"[1]، كما يرصد مراحل تطور المسرح الهاوي في الجزائر بعد الاستقلال، وهذه المراحل قسمت حسب الكتاب كما يلي:

- مرحلة ما بعد الاستقلال:" أسلوب رصد الواقع"، إذ بدأ مسرح الهواة بعرض مسرحيات تتساير مع الواقع الجديد في البناء بعد مرحلة الاستعمار، وكان من رواد تأليف هذه المرحلة "ولد عبد الرحمن كاكي"، "وكاتب ياسين"، وكذا تتبين المزاوجة بين التأليف والاقتباس.
- مرحلة السبعينات: "غلبة الإيديولوجي على الجمالي". عرفت هذه المرحلة ظهور العديد من الفرق المسرحية، وكذا غزارة الإنتاج المسرحي، غير أن هذه الفرق غلب عليها طابع الخطاب الإيديولوجي، على الجانب الفني والجمالي وطغيان المنهج البريختي

[1]-حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للنشر، ط1، 2002،ص8.

– مرحلة الثمانينات: " الانفتاح والنقد الاجتماعي". بدأ المسرح الجزائري في هذه المرحلة يبتعد عن البريختية، متجها إلى المنهج الاجتماعي النقدي، وظهرت المسرحيات التجريبية.

– بداية التسعينات: "بوادر التنظيم الوداية والجمعيات". في هذه المرحلة ومع تفتح السلطة على التعددية وفتح المجال لإنشاء الجمعيات، أنشأت الفدرالية الوطنية لمسرح الهواة، والودادية الجزائرية لمسرح الهواة، وغيرها من الجمعيات التي كان لها دور في إيقاظ الحس الوطني والوحدة الوطنية[1].

ويتطرق الكتاب في هذا الفصل إلى أنواع المسرح الهاوي حيث يذكر لنا (المسرح الشعبي، ومسرح العمل، والمسرح المدرسي، والمسرح الجامعي، والمسرح الجوال، والمسرح العسكري) إذ يرفق مجوعة من الفرق ومجموعة من الأعمال المسرحية التي تمثل كل نوع من هذه الأنواع، وكذلك دورها في النهوض بالمسرح الهاوي وإيصاله إلى أفق رحبة[2] ، كما يعطي نظرة نقدية حول المهرجانات، وبخاصة مهرجان مستغانم لمسرح الهواة، من خلال إظهار أهم الأعمال التي تجسدت فوق ركح هذا المهرجان وإعطاء نظرة عن سلبياته وإيجابياته[3].

نتبين من خلال متابعة هذا الفصل بأن الكاتب التزم بالخطوط العامة للنقد المسرحي حيث أخذ تجارب مسرحية حية، وحاول أن يبين مواطن الجمال والنقص مرة في الكتابة ومرة أخرى من خلال العرض، إذ أعتمد في تتبعه التاريخي على المنهج النقدي، الذي يعطي مواطن النقص، ويبين الحلول الممكنة.

[1]– ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، 17–30.

[2]– ينظر م ن، ص 31–60.

[3]– ينظر م ن، ص 64–70.

أما في الفصل الثاني الذي تناول " مضامين مسرح الهواة" فتم تحليل بعض المسرحيات المعروضة على خشبة المسرح من خلال المهرجانات، وخاصة مهرجان مسرح الهواة بولاية مستغانم، والقضايا التي تناولتها الأعمال المسرحية ومن أمثلة ذلك.

" مسرحية مابين البارح واليوم" التي أنتجتها فرقة أشبال المسرح من قسنطينة سنة 1972 وتجسد المسرحية قضية الثورة الزراعية، وقد تناولها الكتاب بالتحليل مابين النص والعرض[1]، وكذلك مسرحية "محمد خذ حقيبتك"التي جسدت موضوع العمال وقد أنتجتها فرقة البحر سنة 1971، كذلك يتناولها الكتاب بالنقد والتحليل[2]، ويعرض الكتاب كيفية تعامل مسرح الهواة مع الثورة والتاريخ من خلال مسرحية "الكفاح" وقد اعتمد الكاتب كذلك في تحليلها على أسس نظرية في النص، تتعلق باللغة وغيرها من عناصر الكتابة، وكذلك من خلال العرض، بتطرقه إلى طريقة الإخراج[3].

كما يتناول الكتاب تعامل المسرح الهاوي مع القضايا الأخلاقية، من خلال نموذج مسرحية " يا عاقل يا مهبول"[4]، هذه المسرحية التي تطرح مشكلة الرشوة، ودور الإعلام في هذا المجال، عرضها الكتاب بالتحليل والنقد على مستوى النص، وقد اتبع الأسس الدرامية في تحليله فعرج على لغة المسرحية، ونوع الصراع فيها، وكذا تطور الفعل الدرامي وزمكنة وقوع الأحداث وأشار إلى عدة مسرحيات أخرى تناولت القضايا الاجتماعية في البلاد.

نلاحظ من خلال هذا الفصل أن الكاتب ولج بصورة معمقة إلى مضامين ومواضيع المسرحيات التي تابعها بالدراسة والتحليل، وبين كيف عالجت كل مسرحية موضوعها والطريقة التي انتهجتها في تجسيدها ركحيا.

---

[1]- ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س ، ص 79.

[2]- ينظر م ن، ص88 وما بعدها

[3]- ينظر م ن، ص 97 وما بعدها.

[4]- ينظر م ن، ص 109 وما بعدها

وفي الفصل الثالث الذي احتوى على " أهم الأشكال الفنية التي اعتمد عليها مسرح الهواة". فقد بينها الكاتب بالدراسة والتحليل.

أ/ الشكل الكلاسيكي: عرض الكتاب مسرحية "البخيل"[1] كنموذج تعرض له بالتحليل والنقد، وأشار إلى أعمال أخرى مثل مسرحية " الطوفان" – إنتاج فرقة الجمعية الثقافية للفنون الدرامية لولاية أدرار.

ب/ الشكل الملحمي: تناول الكتاب مسرحية " القراب والصالحين"[2] كنموذج تحليلي، وأشار إلى بعض الأعمال الأخرى التي انتهجت هذا التيار.مثل مسرحية " صمت يثور" من إنتاج فرقة المركز الثقافي بونعامة الجيلالي لولاية البليدة.

ج/ الشكل الاحتفالي: عرض الكتاب مسرحية " عودة الحلاج"[3] كنموذج تحليلي، مع الإشارة إلى عدة أعمال أخرى في هذا الشكل مثل مسرحية القراقوز إنتاج فرقة القراقوز.

د/ مسرح اللامعقول: عرض الكتاب مسرحية "وأين بيها"[4] من إنتاج جمعية الصرخة للفن المسرحي لمدينة مليانة كنموذج تحليلي، وقد تطرق إلى عدة أشكال أخرى مثل " المسرح داخل المسرح، المسرح الميمي،المنولوج وغيرها[5].

من خلال هذا الفصل يتراءى للمتلقي أن الباحث يتمتع بنباهة نقدية متخصصة، فقد حاول أن يصنف الأعمال التي رصدها وفق الاتجاهات المسرحية المعروفة، وبين بالحجج والبراهين توجه كل عمل أخذه كنموذج تحليلي، وهذا ما يجب أن يكون في العملية النقدية

---

[1]- ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س ، ص 110.

[2]- ينظر م ن ، ص 211.

[3]- ينظر م ن، ص 234.

[4]- ينظر م ن ، ص 246.

[5]- ينظر م ن، ص 252 وما بعدها

أما في الفصل الرابع فقد تطرق إلى "إشكالية النص المسرحي في الجزائر". فعرج إلى طبيعة النص المسرحي في الجزائر، التي لخصها في كونها كتابات سطحية ومبتذلة لا تعتمد على الأسس الدرامية في الكتابة المسرحية، كما تحدث عن النص الموجه للهواة في المسرح الجزائري، الذي ارتبط أغلبه بالنهج السياسي والشمولي، مع ذكره للكتابة الجماعية للنصوص المسرحية وما فيها من سلبيات[1]، وقد تطرق الكتاب إلى نقص الكتابة المسرحية في الجزائر، ولجوء أغلب الفرق إلى المسرحيات المترجمة، والاقتباس، الذي يعتبره الكاتب إذا كثر فهو هدام أكثر منه بناء[2]. وتحدث عن إشكالية اللغة بين الفصحى والعامية، والجدال العقيم حولها.

في هذا الفصل يتكلم الباحث بطريقة أكاديمية عن مشاكل الكتابة المسرحية في مسرح الهواة، وقد اتخذ نماذج حية عايشها وتتبعها، فأعطى لنا السلبيات التي وقع فيها الكتاب المسرحيون في مرحلة من مراحل تطور المسرح الجزائري.

وفي الفصل الخامس تحدث الكاتب عن " التجريب والتجديد وأزمة النص والهواية" من خلال تطرقه إلى معنى التجريب على المستوى العربي والمحلي وأعطى مثال على ذلك بتحليل مسرحية " البعد السابع"[3]. لفرقة النادي التجريبي لولاية قسنطينة.

انطلاقا من هذا الرصد يمكن القول أن هذا الكتاب يعد تجربة رائدة في مجال النقد المسرحي في الجزائر، حيث نجد فيه سمات النقد المسرحي الجاد والمتخصص، فتناول المسرحيات كان بالتحليل والنقد، سواء على مستوى النص أو على مستوى العرض، مع إعطاء اقتراحات بناءة تسهم في تطوير العملية الإبداعية، حيث عرج على أزمة النص المسرحي في الجزائر، وذكر أهم أسباب انغلاقه على نفسه، محاولا إعطاء بعض الحلول الناجعة لتطوير حركة التأليف المسرحي فهو يرى " أن العمل المسرحي مرتبط برؤية الكاتب وموقفه من العالم، لهذا يجب على الكاتب

---

[1]- ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س ص 296/295.

[2]- ينظر م ن، ص 300-302.

[3]- ينظر م ن ، ص 352.

المسرحي أن يكون نفسه في مجال المسرح تكوينا أكاديميا يعرف من خلاله أساسيات الكتابة الدرامية، حتى يعطي نظرته الفريدة والمتميزة، التي تصلح لأن تكون عرضا على خشبة المسرح"[1].

غير أن الملاحظة التي يمكن ملاحظتها على هذا الكتاب، هو اعتماده على كم كبير من المسرحيات في تحليله، وهذا يضر بالعملية النقدية، فرصد الظاهرة المسرحية بالنقد يجب أن يكون مركزا حتى تظهر رؤية الكاتب النقدية بجلاء، ولكي يتيح فرصة للقارئ بأخذ صورة نقدية واضحة عما يقرأه، لكن يبقى هذا الكتاب محاولة نقدية جادة ستفيد حتما الدارسين والمتخصصين في مجال النقد.

نجد هناك الكثير من الكتب تناولت الحركة المسرحية في الجزائر منها كتاب شروق المسرح الجزائري لكاتبه (سلالي علي). الذي يروي سيرته الذاتية بين عامي 1926- 1932. فيؤرخ الكتاب بهذا لظهور المسرح الجزائري وفقا لمعايشة كاتبه لهذه المرحلة ويقول في هذا الإطار:" أما بالنسبة لنا نحن في العاصمة والجزائر بصفة عامة، فإن المسرح لم يظهر عندنا بمعناه الحقيقي إلا في سنة 1921 بمناسبة مرور الممثل المصري جورج أبيض على الجزائر..."[2] والذي يدخل في إطار كتب السيرة الذاتية. وكذلك كتاب " Le Théâtre En Algérie" لصاحبه الدكتور أحمد شنيقي، والذي يروح في معظم جوانبه إلى التأريخ أيضا، وهو محاولة تنظيرية لأسس الكتابة المسرحية في الجزائر، لكنه يبقى في إطار الكتب التأريخية، وكذلك كتاب " الظاهرة المسرحية في الجزائر" لصاحبه الدكتور إدريس قرقوة والذي ينتهج نفس النهج تقريبا.

انطلاقا مما سبق يخلص البحث إلى القول، أن الكتابات المسرحية في الجزائر تروح في معظمها إلى التأريخ، وما وجد على مستوى النقد فهو قليل جدا، حال كتاب " أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة". هذا الكم القليل من الكتب النقدية لا يساعد على تطوير الحركة المسرحية وإعطائها روحا جديدة تعتمد على مقومات المسرح المعاصر، وفق ما تنظر له هذا الكتب.

---

[1]– ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س ، ص 300. بتصرف.

[2]- voire Allalou(salali Ali), L'aurore du théâtre Algérien(1926-1930),Edition Dar ELGARB. 2004-,p23.

المبحث الثالث: الدراسات الأكاديمية:

نقصد بالدراسات الأكاديمية الرسائل أو المذكرات التي تهتم في متنها بالمسرح، والتي تنجز على مستوى المعاهد المتخصصة أو الجامعات، أو من خلال مخابر البحث، وهي دراسات متخصصة تحمل في كنهها نظرة عميقة للممارسة المسرحية، سواء في الجزائر أو في الوطن العربي أو في العالم.

تحمل الجامعة الجزائرية على مستوى كلياتها ومكتباتها كم لا يستهان به من هذه الدراسات، غير أن البحث اقتصر على نماذج من جامعة وهران، كونها تحتوي على قسم خاص بالمسرح، كما يريد البحث من جهة أخرى أن يركز على الدراسات التي راحت تعالج الظاهرة المسرحية، كي نقف على مستوى التحليل في هذه الدراسات، وما تتميز به من عمق ودقة في المعالجة النقدية للظاهرة المسرحية، إن في الجزائر أو في الوطن العربي، وقد أخذنا نماذج مختلفة في الشكل والمضمون منها:

1. رسالة دكتوراه تحت عنوان " حركة التأليف المسرحي في الجزائر" لصاحبها الدكتور "ميراث العيد"

تتناول الدراسة حركية التأليف المسرحي في الجزائر من خلال ثلاثة فصول، وقد تم اختيار هذه الدراسة كونها تحمل في كنهها دراسة نقدية للنص المسرحي.

إذ خصصت الدراسة الفصل الأول لنشأة المسرح الجزائري من خلال التطورات الحاصلة على المستوى الاجتماعي والسياسي والفكري في الجزائر في تلك المرحلة، وتتطرق إلى التغيير الاجتماعي من خلال ظواهر تميز المجتمع الجزائري مثل (العروشية، والقبلية) التي تقوم على أسس تكافلية وجماعية، تؤمن للفرد حياته اندماجه داخل أفراد العائلة أو القبيلة، هذه اللحمة الاجتماعية حاولت فرنسا طمسها حتى يتسنى لها دحض الهوية الجزائرية "فالظاهرة الاستعمارية هي ظاهرة

صراع فكري بقدر ما هي صراع اقتصادي وبشري، والمجتمع الجزائري قبل اصطدامه مع الاستعمار كان مجتمعا إسلاميا بالمعني الكامل"[1]. أما على المستوى السياسي والثقافي، تميزت مرحلة نشوء المسرح الجزائري بعدة ظواهر تجلت في الحركات السياسية التوعوية التي ظهرت مع مطلع القرن العشرين، والمتمثلة في (حركة الجزائر الفتاة، ورابطة النواب المنتخبين المسلمين) وغيرها، ويظل حزب نجم شمال إفريقيا بزعامة مصالي الحاج أبرز تنظيم سياسي له بإيديولوجية تحررية، حيث حاول توظيف كل الوسائل السياسية والثقافية في دعم نضاله من أجل الحرية والانعتاق[2]. من جهة أخرى وجدت حركات تدعو إلى الاندماج مثل حزب البيان الجزائري بزعامة فرحات عباس الذي تحول فكره أثناء الثورة وأصبح من أكبر السياسيين الجزائريين الذين يناضلون من أجل القضية الوطنية[3].

أما على مستوى الصعيد الثقافي والديني نجد (جمعية العلماء المسلمين) التي حاولت الرجوع بالمجتمع الجزائري إلى روافده الإسلامية مع نضالها من أجل لم شتات الفكر السياسي في الجزائر، كل هذه العوامل وغيرها كونت مناخا ملائما لظهور نشاطات فكرية، وثقافة مهدت الأرضية لظهور المسرح في الجزائر.

أما المظاهر التي سبقت ظهور المسرح الجزائري لخصتها الدراسة في تلك الألوان القصصية والتمثيلية، فبرغم تأخر ظهور المسرح العربي بعامة والجزائري خاصة، إلا أن تراثهم لم يخلو من ألوان قصصية وتمثيلية تكاد تكون صورا مسرحية نابعة من تصورات فكرية ارتبطت بمراحل وظروف تاريخية واجتماعية معينة وقد تمثلت في الأشكال الشعبية كالمداح والقوال، التي تنطوي

---

[1]–د.ميراث العيد،حركة التأليف المسرحي في الجزائر،أطروحة دكتوراه، إشراف محمد بشير بويجرة،جامعة وهران، 2007/2006 ص 13/12.

[2]– ينظر م ن، ص 22.

[3]– ينظر م ن، ص 23.

على خصائص ومضامين حية تصور الواقع الاجتماعي والحضاري المتردي للمرحلة التاريخية السائدة، ومن أهم الألوان التمثيلية نجد " الأراجوز والفارس الشعبي"[1] .

في إطار آخر تشير الدراسة إلى أن المسرح الجزائري ظهر بتأثر من الفرق العربية التي زارت الجزائر في بدايات العشرينيات، فرغم تواجد المسارح بوصفها بناءات في الجزائر، إلا أن حظ الجزائريين كان منعدما أو يكاد في الدخول إلى هذه القاعات، نظرا لسياسة التمييز العنصري التي كانت تنتهجها فرنسا، لهذا كان لزيارات فرقة القرد احي سنة 1907، وجورج ابيض سنة 1921 الأثر الكبير في ظهور المسرح الجزائري، وتخلص الدراسة في هذا الفصل إلى أن المسرح بوصفه لون أدبي وفني متميز ظهر في الجزائر مع بداية العشرينيات وهذا بالموازاة مع ظهور الحركات الوطنية.

انطلق المسرح العربي إلى الجزائر باللغة الفصيحة، غير أن هذه اللغة لم تجد نجاحا في البداية لهذا تم الانتقال من اللغة الفصيحة إلى اللغة العامية، إذ عرض الرواد مسرحياتهم الأولى بالعامية على غرار مسرحية جحا لعلالو، التي لاقت نجاحا منقطع النظير، غير أن المسرحيين والأدباء الذين ينتمون إلى جمعية العملاء المسلمين توجهوا فيما بعد إلى الكتابة باللغة الفصحى كونها كانت تراعي الجانب التعليمي في مسرحياتها، وهذا من أجل حث المجتمع الجزائري على العودة إلى تاريخهم وحضارتهم، ومن بين أهم الرواد الذين كتبوا بالفصحى نجد " أحمد توفيق المدني، محمد العيد آل خليفة وغيرهما حيث أنتجوا مسرحيات دينية وتاريخية مثل مسرحية (بلال بن رباح) التي لاقت نجاحا باهرا، وبهذا تمت العودة إلى اللغة الأم في كتابة المسرح[2].

وتخلص الدراسة في هذا الفصل إلى أن النشاط المسرحي في بدايته عرف حركية فاعلة في أوساط المجتمع منذ نشأته سنة 1921 وإلى غاية 1938، وتميز بانقسامه إلى نوعين، مسرح فصيح

[1]– د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س، ص 43–48.

[2]– ينظر م ن، ص 82.

مثلته جمعية العلماء المسلمين، ومسرح شعبي مثله الرواد الأوائل أمثال بشتارزي، ورشيد قسنطيني وعلالو.

وفي الفصل الثاني اتجهت الدراسة إلى حركة التأليف في الجزائر وفق الاتجاه الكلاسيكي والتي تمثلت في كتابات عديدة لأعضاء جمعية العلماء المسلمين، وبعض الأدباء المتعلمون تعليما عربيا، إذ كانوا يكتبون مسرحياتهم باللغة الفصحى، مستقين مواضيعهم من التاريخ والدين الإسلامي الحنيف، من أجل التعبير عن فكرة الثورة وتعريف الجمهور بتاريخ أمتهم العربية وحضارتها.

لهذا تحصي الدراسة مجموعة من الأعمال المسرحية التي راحت في النسق الكلاسيكي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر،(مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة التي كتبت سنة 1938 ونشرت سنة 1950، مسرحية حنبعل، لأحمد توفيق المدني التي كتبت سنة 1948 ونشرت سنة 1959، المولد لعبد الرحمن الجيلالي كتبت سنة 1949، يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي كتبت سنة 1953، ونشرت سنة 1984)[1]، والعديد من الأعمال التي لخصتها الدراسة في جدول إحصائي.

تتميز هذه المسرحيات بعدة خصائص وميزات باعتبارها كانت في تلك المرحلة عبارة عن محاولة تهدف إلى تأصيل المسرح الجزائري والتجريب فيه[2]، وقد كان هذا النوع من المسرح يعود إلى التاريخ لاستلهام المواضيع المطروحة للمتلقي، موظفة في ذلك الشخصيات التاريخية العظيمة التي لا ترتبط بمكان محدد حتى تكون لها روح إنسانية، وكانت الأفكار و الصراع فيها غالبا ما يكون حول موضوع الحرية والعدل والانعتاق من الظلم.

[1]- ينظر د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س، ص 96.

[2]- ينظر م ن، ص 97.

تشير الدراسة إلى بعض الفروقات بين كتاب هذا النوع، فمنهم من اتخذ من التاريخ الإسلامي مصدرا له، مثل محمد العيد آل خليفة في مسرحيته (بلال بن رباح)، ومنهم من غاص في شخصيات التاريخ القديم مثل عبد الرحمان ماضوي في مسرحية (يوغرطة)، اذ ترجع الدراسة أسباب هذا الاختلاف والتباين إلى طبيعة فكر وإيديولوجية كل كاتب[1].

ترى الدراسة أن جل هذه الكتابات الكلاسيكية كان يعوزها العمق والتركيز، إذ تميزت بالسطحية والسذاجة في تناول المواضيع، كما هو الحال بالنسبة لمسرحية (المولد) لعبد الرحمن الجيلالي، وغيرها، فكتاب هذا النوع قد صوروا صراع المسلمين ضد الكفار بأسلوب مبالغ فيه[2]، كونهم لا يبحثون عن الأسباب الواقعية المعاصرة في هذا الصراع، بل يذهبون إلى المثالية، وهذا ما أدى إلى انعدام الرؤية الثاقبة لمضمون الصراع ضد المستعمر حسب البحث، إذ يتبين هذا من خلال عرضه وتحليله لعدة مسرحيات منها (الصحراء، وليلى في أورشليم) [3] هذه المسرحيات تذهب إلى المبالغة المفرطة في رصد التاريخ، ولا تقف على تحليل جوانب الصراع الحقيقية في المجتمع، لهذا كانت أعمالهم خالية من أي بناء درامي تقوم عليه.

تتعرض الدراسة بالتحليل لقضية خطيرة في المجتمع الجزائري وهي قضية الصراع البربري الإسلامي ويتجلى هذا من خلال مسرحيات عدة أهمها مسرحية (الكاهنة، لعبد الرحمن ماضوي ومسرحية بئر الكاهنة لمحمد النقلي) وهو صراع عقيم يضعف أواصر الاتحاد أكثر من أن يقويه لهذا ترى الدراسة أنه من الخطأ رصد مثل هذه الصراعات في وقت كان فيه المجتمع الجزائري بأمس الحاجة إلى الاتحاد والتكافل.

---

[1]- ينظر د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س، ص 98.

[2]- ينظر م ن،ص 100.

[3]- ينظر م ن، ص 100-101.

أما بالنسبة للعناصر الدرامية في المسرحيات التي تعتبر كلاسيكية فقد حاولت الدراسة تحليلها بعمق من خلال ثلاث نماذج قبل الاستقلال تمثلت في (حنبعل، والمولد، ويوغطة)[1] إذ بينت كيفية عمل مؤلفيها مع عناصر الكتابة الدرامية من شخصيات وحوارات ولغة وصراع، وغيرها، وخلصت الدراسة بعد التحليل إلى تثبيت وجهة نظر الباحث في كون هذه الأعمال اتسمت بالسطحية والابتذال في كثير من الأحيان.

كما تذهب الدراسة إلى تناول طبيعة الكتابة الدرامية وفق المنهج الكلاسيكي بعد الاستقلال من خلال نموذج هو مسرحية (ماليني أميرة الهند لكاتبها أحمد سقطة)، هذه المسرحية تبين صورة المرأة وصراعها التاريخي من أجل حريتها وكرامتها ضد الرجل، إذ خلصت الدراسة إلى أن هذه المسرحية بالرغم من أنها كانت تحاول أن تجدد في مضومنها إلا أنها سقطت في الحوارات المبتذلة وسوء استعمال عناصر الدراما من شخصيات وحوارات وغيرها[2].

تخلص الدراسة في هذا الفصل إلى أن معظم الجهود في هذا الاتجاه لم تنجح في تقديم أعمال مسرحية متكاملة، وظلت ناقصة في شكلها الدرامي المعروف[3].

ما يمكن قوله هنا هو وضع المسرحيات التي تناولها البحث في إطار منهجي، حيث صنفها الباحث حسب الاتجاهات كونها تحمل من الخصائص ما يضعها في خانة الاتجاه الكلاسيكي، وهذه معالجة جديدة لم نلحظها على مستوى الكتب التي تطرقنا لها، ومن جهة أخرى فإن هذه المسرحيات أو الجهود قد جاءت في فترة زمنية كان يعاني فيها الشعب الجزائري كل أنواع الظلم والاضطهاد، ومحاولات غسل ماضيه المجيد، لهذا كان هم كل القائمين على المسرح آنذاك تعليم الشعب الجزائري ومحاولة المحافظة عليه من الانزلاق في ترهات المستعمر، و لم يكونوا يهتمون بالبناء

[1]- ينظر د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س، ص 186 وما بعدها

[2]- ينظر م ن، ص 188-215.

[3]- ينظر م ن، ص 216.

الدرامي بقدر ما كانوا يعملون على توعية هذا الشعب من أجل النهوض بالثورة وطرد المستعمر ولهذا ربما كانت أعمالهم ناقصة، إضافة إلى أن هذا الفن هو في ذاته وافد جديد، لا يمكن لوالجيه التحكم فيه من الوهلة الأولى.

وينتهي البحث في فصله الثالث إلى تناول حركة التأليف المسرحي في ظل الاتجاه الواقعي حيث تعرض إلى الخصائص العامة التي اتسمت بها المسرحيات التي راحت في هذا النسق، والتي كانت لها نفس الأهمية أو أكثر من سابقاتها، فالبدايات الأولى لهذا النوع من الكتابات ارتبطت باللغات المحلية أو العامية، وقد كانت تفتقد في طياتها للخصائص الفنية المعروفة باعتبارها كانت تهتم بالعرض أكثر من اهتمامها بالنص، مثل مسرحيات (جحا والست ليلى) وغيرها من مسرحيات الرواد.

غير أنه بعد الحرب العالمية الثانية ظهرت أعمال مسرحية تتسم بنوع من النضج الفني في أحداثها وفي شكلها ومضمونها، وهذا راجع لاتصال هذا النوع من المسرح الدائم مع المجتمع والمتلقي وقضايا العصر، وهذا ما أفادها كثيرا من خلال الدربة المتواصلة، وكذلك اهتمام السلطة الجزائرية بهذا النوع بعد الاستقلال.

وقد قدمت الدراسة في جدول إحصائي أهم المسرحيات الاجتماعية بداية من سنة 1952 إلى غاية 1986 نذكر منها على سبيل المثال (امرأة الأب، لأحمد بن ذياب سنة 1952، حنين إلى الجبل لصالح خرفي، 1959، أدباء المظهر لأحمد رضا حوحو، 1954، زواج بلا طلاق لعبد الملك مرتاض)[1]. وغيرها من المسرحيات ذات الطابع الواقعي الاجتماعي.

وقد ذهبت الدراسة لإعطاء الفرق بين المسرحيات التاريخية والمسرحيات الاجتماعية من خلال أهداف كل نوع " فالجانب الإنساني في المسرحية التاريخية هو الهدف والغاية النهائية، في

[1]– ينظر د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س، ص 221.

حين الجانب الإنساني في المسرحية الاجتماعية إنما يبرز من خلال القضايا الحضارية المعاصرة"[1] بمعنى أن الإنسان هو الموضوع في المسرح الكلاسيكي أي تمجيد الذات أكثر من الجماعة، أما المسحية الاجتماعية فهي مسرحية مواقف يكون الإنسان فيها وسيلة لمعالجة هذه المواقف والأحداث.

يحاول كتاب المسرح الواقعي نقد الأوضاع الاجتماعية من خلال أعمالهم المسرحية، لهذا يلتصق فنهم المسرحي كثيرا بالمجتمع وبقضاياه الراهنة، غير أن هذا الاتجاه حسب الدراسة كان بعيدا عن النضج فنيا اللهم إلا بعض الأعمال القليلة[2]، فمن خلال تحليله لأعمال مسرحية اجتماعية تتضح لنا وجهة نظره، إذ حللت الدراسة مسرحية (زواج بلا طلاق ومسرحية الحنين إلى الجبل) مبينة مواطن الضعف والجمال في بنائها الدرامي، كما بينت كيف استقى كتاب المسرحيات الاجتماعية شخصياتهم من الواقع، ولكنهم كانوا يعالجونها بنوع من السطحية والابتذال[3].

وتبين الدراسة كيفية نقد الأوضاع الاجتماعية عبر هذه المسرحيات من خلال نموذج(امرأة الأب) لكاتبها أحمد بن ذياب[4]، هذه الأخيرة تظهر العلاقة بين الفرد والأسرة ومن ثم المجتمع وكذا علاقة المرأة بالرجل، إذ حاولت تجاوز الاتجاه الكلاسيكي، غير أنها لم تحترم لا وحدة الزمن ولا وحدة الفعل، كما تميزت بسذاجة حواراتها وسطحية شخصياتها.

وأخيرا حاولت الدراسة تحديد نوع من المسرحيات سماها الباحث بالمسرحيات الهادفة وهي تلك التي توظف الشعارات والمفاهيم الإيديولوجية لحث المتلقي على التغيير الاجتماعي مثل مسرحية (الهارب) للطاهر وطار[5]، هذه المسرحية بعد تحليل عناصرها الدرامية تبين أنها تدعو إلى

---

[1]- د. ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر ، ص 226.

[2]- ينظر م ن، ص232.

[3]- ينظر م ن، ص 235.

[4]- ينظر م ن، ص 236-267.

[5]- ينظر م ن، ص 291-322.

الاشتراكية وتثور ضد البرجوازية، إلا أن ما يؤخذ عليها هو غوصها في الذاتية والرومانسية المفرطة[1].

وتروح الدراسة إلى تبيان معالم الواقعية الاشتراكية من خلال نموذج أخر كذلك هو مسرحية (الانتهازية) لكاتبها محمد مرتاض، والتي حاولت تبيين العلاقة بين الإنسان الجزائري وأجهزة الدولة، من خلال تصديها لعدة ظواهر كالبيروقراطية، والرشوة وغيرها من الظواهر السلبية في المجتمع.

هذه الدراسة تنوه إلى أن المسرح الجزائري لا يمكن له أن يتواجد إلا في إطار ديمقراطي يبتعد فيه المبدع عن ضغوط السلطة واللوبيات التي تكبله ولا تسمح له بالإبداع الحر، بمعنى أن المسرحية لا يمكن لها أن تعطي رسالتها واضحة إلا في جو ديمقراطي ينعم بالحريات العامة والخاصة، وبجو من التفتح على نقد الظواهر السلبية في أي مجتمع من أجل معالجتها.

لهذه الأسباب تدخل الدراسة ضمن الدراسات الجادة التي تحاول أن تؤسس لمنهج نقدي يتراوح بين رصد الظاهرة المسرحية من ناحية منشأها، وكذا من ناحية معالجتها للظواهر الإنسانية فنيا، محاولة إعطاء حلول فنية من خلال تتبعها لهنات المسرحيات التي درستها، بالرغم من أن نقد المسرحيات الواقعية والتاريخية كان قاسيا نوعا ما في هذه الدراسة، إلا أنها تبين مواطن الضعف الفني عند الكتاب الجزائريين، حتى يستطيع العامل في هذا الحقل تجاوز ما وقع فيه سابقوه، وهكذا تتطور العملية المسرحية، بتعلمنا من أخطاء الآخرين.

[1]- ينظر م ن، ص 291-322.

2. رسالة دكتوراه تحت عنوان " تجليات التغريب في المسرح العربي "سعد الله ونوس نموذجا" لصاحبتها الدكتورة " فرقاني جازية".

تلقي الدراسة الضوء على التجربة الملحمية وتأثيرها في المسرح العربي بصفة عامة، وقد تناولت في مبحث من مباحثها المسرح الجزائري، تم اختيار هذه الرسالة كونها تحمل العديد من التجليات النظرية والتطبيقية حول هذا الاتجاه، في قالب نقدي مقارن. سنورد ملخصا حول الدراسة حسب تناولها للموضوع.

عكفت الدراسة ففي الباب الأول على الولوج إلى أصول هذا التيار إن صح التعبير، مع رصدها لأهم المؤثرات التي أثرت على المسرح العربي بصفة عامة، وعرجت إلى تبيان التقنيات التي يعتمدها المسرح الملحمي، والتي ترتكز حسب البحث على قواعد ثلاثة رئيسة وهي "الدياليكتيك، التغريب، والتأريخ"[1]. وتناولت الدراسة أثر هذا الاتجاه على المسرح في المشرق العربي، وذلك بفعل الترجمة والاقتباس، وغيرها من آليات الأدب المقارن[2]، وخلصت في هذا الجانب إلى أن تيارات المسرح العربي، مثل " مسرح الحكواتي، ومسرح السامر، والمسرح الاحتفالي، وغيرها، كلها لها سمات الملحمية، ما يؤكد انتشار المسرح الملحمي في الوطن العربي[3]. وقد اعتمدت الدراسة في هذا على عدة أمثلة تم ذكرها مرة بالإشارة ومرة بالتحليل، ومن هذه الأمثلة نذكر مسرحية "ثورة الزنج لمعين بسيسو" من فلسطين، مسرحية "الخرابة" ليوسف العاني من العراق، مسرحية "لومومبا" لرؤوف سعد من مصر، وكذلك أعمال سعد الله ونوس المتأثرة بالتيار البريختي[4].

---

[1]- ينظر د. جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف، د. عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2003/2002.ص 111.

[2]- ينظر م ن، ص 114 وما بعدها.

[3]- ينظر م ن، ص 129 وما بعدها.

[4]- ينظر م ن، من الفصل الثاني، الباب الأول، ص 130 إلى 172.

وبالنسبة للمغرب العربي، فقد ارتبط المسرح بهذا الاتجاه، وفق ظروف سياسية أملتها المرحلة الاستعمارية، من خلال العلاقة بين أنواع المسرح في المغرب العربي، والمتمثلة في المسرح الاحتفالي في المغرب، الذي يعتمد على التقنيات البريختية لكسر الجدار الرابع من خلال التغريب واستعمال الراوي وتقطيع الأحداث المسرحية، وكل هذا يتأتى من خلال الأعمال الفرجوية التي تعد من التراث المغربي، بالرغم من أن المسرح حاول تجاوز تقنيات المسرح الملحمي، موجها له النقد في أسسه الفكرية من منطلق أن المسرح البريختي يحمل سمة الاستبداد بالرأي على عكس المسرح الاحتفالي الذي يسعى إلى إيجاد نوع من الحوار مع المتلقين[1].

وقد عرجت الدراسة على المسرح التونسي من خلال واحد من رجالاته وهو "عز الدين المدني"، حيث تقول الدراسة أن الملحمية ظهرت في جل أعماله المسرحية وتقريبا بنفس التقنيات اللهم إلا البيئة المختلفة عنها.

كما أفردت الدراسة حيزا للمسرح الجزائري من خلال تجارب ثلاثة أعلام تعد أعمدة المسرح في الجزائر.

أ/ كاتب ياسين: من خلال مسرحيته " الرجل ذو النعل المطاطي" ، إذ تقف المسرحية على تصوير حالة الفيتنام في ذلك الوقت، متصدية في عمقها إلى الصراع الطبقي والعنصرية في كل أنحاء العالم بما في ذلك الجزائر، وترى الدراسة أن كاتب ياسين يحمل في أعماله تأثرا جليا بالتيار الملحمي، لما يحمله في ثنايا أعماله من قدرة على المعالجة السياسية فهو يقول بنفسه:" كنت أنشد المسرح السياسي...ولهذا كنت أكتب مسرحيتين أعتبرها مرحلة جديدة تمثل بالنسبة لي يقظة ضمير...الأولى لم تنشر والأخرى هي المسرحية الرجل ذو النعل الكاوتش..."[2]، وقد فككت الدراسة المسرحية بالتحليل لتبين توجه كاتب ياسين السياسي واعتماده على التقنيات التغريبية التي

[1]- ينظر م ن، ص 188.

[2]- كاتب ياسين نقلا جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، م س، ص 201.

يحملها المسرح الملحمي[1] . فكاتب ياسين قد تأثر بالمنهج الملحمي فكريا، بمعنى أنه حمّل مسرحياته تلك السمة الثورية التي ينبني عليها المسرح الملحمي، وعالجها بطريقته الخاصة التي تزاوج أحيانا بين الاتجاه الواقعي والاتجاه الملحمي.

ب/ ولد عبد الرحمن كاكي: تأثر بالاتجاه الملحمي من خلال النص، فهناك تشابه كبير في كتابة النصوص المسرحي بين ولد عبد الرحمن كاكي وبريخت، وأشهر مسرحية يظهر فيها هذا التشابه هي مسرحية " القراب والصالحين" التي تشبه إلى حد كبير مسرحية " الإنسان الطيب من ستشوان" لبريخت[2].

ج/ عبد القادر علولة: يسير هذا الكاتب المخرج في فنه المسرحي على خط المسرح السياسي، ويظهر ذلك من خلال عدة أعمال منها " حوت ياكل حوت، وثلاثيته "الأقوال الأجواد واللثام". كما يولي عبد القادر علولة أهمية قصوى للقوال والمداح، الذين مكناه من إعادة صياغة الأحداث وتقديم شخصيات العمل المسرحي، ويقول هو نفسه " طوال تسلسل العرض يوجد هذا الفعل المسرحي على نحو متواز بفعل الكلام، والكلام في حالة فعل، يعملان معا بشكل أساسي من أجل إعطاء العين ما ترى، والأذن ما تسمع"[3]. وترى الدراسة أن تأثر عبد القادر علولة بالاتجاه الملحمي كان واضحا على مستوى الإخراج أكثر منه على مستوى النص[4].

يتراءى لمتتبع هذه الدراسة من خلال بابها الأول أن الباحثة حاولت أن تعطي نظرة عامة حول تأثير المسرح الملحمي في الوطن العربي من مغربه إلى مشرقه، وقد اعتمدت في ذلك على التحليل والوصف لعدد من الأعمال المسرحية التي تأثرت بهذا التيار، فعالجتها خاصة على مستوى النصوص، وبينت الأسس الدرامية التي يحملها هذا الاتجاه وكيف تعامل معه العاملون في المسرح

[1]- ينظر جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، م ن، ص 204-210.

[2]- ينظر م ن، ص 211.

[3]- عبد القادر علولة نقلا عن جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، م س، ص 213.

[4]- ينظر جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، م ن، ص 212.

العربي، سواء على مستوى التقنيات أو على مستوى الفكر الثوري كما هو جلي عند كاتب ياسين الجزائري.

وفي الباب الثاني أفردت الباحثة دراسة تطبيقية حول مسرح سعد اله ونوس إذ بينت أولا "تأثر مسرح ونوس بالمسرح البريختي على مستوى المضمون"، كونه عالج عدة أفكار منها "الحرية، الالتزام، الانتماء إلى الفكر الماركسي، التعليم وغيرها من القضايا على مستوى المسرح السياسي[1]. وتبين الدراسة الفرق بين المسرح السياسي، ومسرح التسييس عند سعد الله ونوس، فهو يقول:"هو حوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته"[2].

يشكل الجمهور أهم عناصر مسرح التسييس باعتباره هو المتلقي للرسالة المسرحية من خلال عملية الاتصال والتلقي، اللذان يلعبان دورا مهما في فك شفرات الخطاب المسرحي، ويتفق سعد الله ونوس وبريخت في الاهتمام بالجمهور المتلقي وتوعيته من خلال نبذ فكرة التطهير الأرسطية، وربط المتلقي بقيم فكرية ماركسية، عبر تقنية التغريب التي عمل بها ونوس كثيرا في مسرحه.

هذا الاهتمام بالجمهور من طرف ونوس بينته الدراسة بصورة جلية كما ذكرنا، لهذا ارتأينا أن نلقي نظرة على هذه الدراسة، كي نبين كيفية تعامل الباحثة مع مسرح ونوس، ومحاولة إسقاط أعماله على الراهن المسرحي الجزائري.

تعالج الدراسة في فصلها الثاني من الباب التطبيقي كيفية تأثير بريخت على مسرح سعد الله ونوس على مستوى التقنيات

[1]- ينظر جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، م س، ص 224.

[2]- سعد الله ونوس، نقلا عن جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، م ن، ص 231.

أ/ أسلوب الأداء التمثيلي: فالممثل في المسرح الملحمي لا ينبغي له أن يندمج في الشخصية، بل ما هو إلا مخبر عن الفعل المسرحي، ولهذا يجب عليه أن يستعين بالتغريب من أجل دفع المشاهدين إلى ممارسة التفكير.

ب/ نظرية الحركة المسرحية: وتعني الطريقة المميزة لاستخدام الجسم عند الممثل فتأخذ بذلك المفهوم الاجتماعي لكلمة موقف إزاء المواقف الأخرى[1]. وتبين الدراسة الاختلاف بين سعد الله ونوس وبريخت في الأداء التمثيلي، إذ ترى الباحثة أن لبريخت خصائص يجب أن يتبعها الممثل حتى يحقق التغريب، بينما لم يقدم ونوس تلك الخصائص بل ترك الحرية للممثلين[2].

ج/ اللغة بين بريخت وونوس: استخدام بريخت في مسرحه الخطاب السياسي المباشر مستعينا بوسائل مثل الغناء، كما يرفض القوالب اللغوية الأدبية في لغة المسرح، بينما مال سعد الله ونوس إلى اللغة الفصحى في أعماله المسرحية، لأنه يرى أن الفصحى ليست عائقا في التواصل بين الممثلين والمتلقين[3]

د/ توظيف اللافتة في مسرح ونوس: يلجأ سعد الله ونوس إلى استخدام اللافتات والبيانات لتعمل كوظيفة مزدوجة "إخبارية وتغريبية" وهي سمة من سمات المسرح البريختي.

إضافة إلى تناول العديد من التقنيات التي يحملها المسرح الملحمي في طياته والتي استعان بها ونوس في إعماله المسرحية.

هذه التقنيات عندما توردها الدراسة، فلا توردها من أجل لغو الكلام وحسب، بل حتى يستفيد منها المتلقي الجزائري والعاملين في المسرح، وبخاصة الذين ينتهجون في أعمالهم منهج بريخت، ولهذا تم ذكر هذه الدراسة ضمن الدراسات النقدية المتميزة في الجزائر.

---

[1]- باتريس بافيس، نقلا عن جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، م س، 288.

[2]- ينظر جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، م ن، ص 294.

[3]- ينظر م ن، ص 305-307.

تتناول الباحثة في الفصل الثالث - الباب التطبيقي- "جهود ونوس في التأسيس لمسرح ملحمي عربي، من خلال دراسة مقارنة لمسرحيتين هما " الملك هو الملك لسعد الله ونوس، و" الرجل هو الرجل" لبريخت، وهي دراسة مقارنة تروح إلى نوع من العمق والنظر في الأصول التاريخية والتراثية التي اعتمدها ونوس في كتابة مسرحيته، وتأثره بمسرحية الرجل هو الرجل، إذ بينت الدراسة هذا التأثر على مستوى النص من خلال أدوات التعبير، وكذا الفكر الماركسي الذي تحمله مسرحية الملك هو الملك بالنسبة لونوس[1]، وعلى مستوى العرض من خلال البيئة المنظرية للخشبة، إذ اعتمد ونوس على الممثلين في تركيب الديكور، فترى في بداية المسرحية الخشبة خالية من عناصر الديكور، ثم يملؤها الممثلون بحركاتهم البهلوانية وهي تقنية بريختية والأمر نفسه نلحظه بالنسبة للملابس[2].

بينت الدراسة الأساليب التمثيلية في مسرحية الملك هو الملك، والتي تراوحت بين "أسلوب السرد، والأسلوب الواقعي، والأسلوب التعبيري" مع استخدام عنصر التشويق، فمسرحية سعد الله ونوس تعتبر بمثابة خطوة جريئة لإرساء قواعد مسرح ملحمي عربي قائم على وحدة متماسكة بين المضمون والشكل[3]. بمعنى أن التجريب عند سعد الله ونوس أساسه محاولة تأصيل للمسرح العربي، وفق خصائص المجتمع العربية التي تختلف بطبيعة الحال عن الخصائص الأوربية.

تنتهي الدراسة في فصلها الأخير إلى المنمنمات التي اعتمدها ونوس والطقوس الدينية والتراثية في محاولة للتجديد في المسرح العربي، واختلاف رؤيته عن رؤية بريخت في هذا الاتجاه وكذلك التجديد الذي أضفاه على المسرح العربي[4].

---

[1]- ينظر جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، م س ، ص 347 وما بعدها

[2]- م ن، ص 350.

[3]- ينظر م ن، ص 352 وما بعدها.

[4]- ينظر م ن ، ص 370 وما بعدها.

يترآى لمتفحص هذه الدراسة أنها تشكل فارقا في طريقة المعالجة، لهذا الموضوع، وهو موضوع الملحمية في المسرح العربي، إذ يتبين أنها دراسة قائمة على النقد والمقارنة بشكلهما المتخصص، فهي تبين الأسس التي يحملها الاتجاه الملحمي سواء على مستوى النص أو على مستوى العرض، وتجلي ظاهرة التأثير والتأثر من خلال مقارنة أعمال ونوس بأعمال بريخت، ولهذا يمكن تصنيف هذه الدراسة في إطار الدراسات النقدية المقارنة بكل ما تحمله الكلمة من معنى. فعندما نجد الباحثة تعتمد على نصوص حية فتحللها من ناحية الشكل والمضمون والأسس الدرامية التي تقوم عليها كما ورد، فسيجد المتتبع لهذه الدراسة نفسه حتما أمام مرجع تطبيقي مهم يستطيع أن يبني عليه عمله سواء كان نقدي أو إبداعي.

3. الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري " كاتب ياسين نموذجا" لصاحبها الدكتور "رأس الماء عيسى".

تحاول هذه الدراسة الوقوف على دور الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري من خلال مقاربة قرائية لمفهومه عبر النصوص المسرحية، من ناحية الشكل والمضمون مع تشكيل معطيات فنية وإيديولوجية، من خلال ما يطرحه هذا الخطاب من مسائل على مستوى التلقي باعتباره خطابا تواصليا، فيرصد الخصائص والسّمات التي تميّز مختلف عناصره ومكوناته، ويضبط الأشكال المسرحية المؤدلجة التي تكشف عن خصوصيته الإيديولوجية. وقد اعتمدت الدراسة على كاتب ياسين كنموذج واضح يستقي منه الباحث الدلالات التي يراها عبر محطات بحثه. إذ تناول الباحث الموضوع عبر ثلاثة فصول.

خصصت الدراسة البحث في المفاهيم الأولية للخطاب والإيديولوجيا في المسرح، من خلال الحديث عن مفهوم الخطاب المسرحي ومعنى الإيديولوجيا وعلاقتهما. أعطى الباحث مجموعة من التعاريف المعجمية والمتخصصة لمصطلح الخطاب نذكر منها على سبيل المثال تعريفات المعاجم

الأجنبية كلاروس Larousse وميكرو روبير micro rober فتقدم جملة من التعاريف والمقابلات مثل كلام ومحاضرة ومحاورة وموعظة وبحث ورسالة[1].

يبدو من خلال هذه التعريفات أن الدراسة تحاول الغوص في المفاهيم الدقيقة لهذا المصطلح كي يبني عليها تصوره العام لهذا الموضوع، الذي يحمل في طياته العديد من وجهات النظر المختلفة كل حسب موقعه وخلفياته الحضارية والعقائدية.

ترى الدراسة من خلال المقاربة القرآنية لمفهوم الخطاب بأنه رسالة توجه إلى الجماهير في مناسبة من المناسبات ، ويشترط في ذلك الفصاحة وما يحسم الأمر والحكم بالبيّن، وأن لا يكون في الخطاب إيجاز مخل ولا إسهاب مثل قوله تعالى" وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب"[2]. فالخطاب يعتبر من أهم الوسائل التي تعبر عن طرائق الاتصال، كما تبين الدراسة الأبعاد التي يحملها الخطاب في عملية الاتصال والتي يختصرها في ثلاث نقاط وهي صلته باللغة، وصلته باللسانيات، وعلاقته بالمتلقي[3] .

يختار الباحث هنا البدء من الخلفية الإسلامية لمعنى الخطاب، وربما يكون لهذا سبب ذاتي جعله يطرح معنى الخطاب من هذا الباب. فالباحث له خلفية عقائدية إسلامية انطلق منها في بحثه. وكأنه يحاول أن يربط علاقة توافقية بين الدين والمسرح.

يتعرض البحث إلى الخطاب المسرحي من خلال ازدواجيته بين النص والعرض، وما يحمله من تشفيرات على مستوى الحوار النصي، والإشارات الإخراجية على مستوى خشبة المسرح ويحدد خصوصيات الخطاب المسرحي بربطها بالشخصيات التي لا يحمل كلامها أي معنى إذا لم

---

[1]- ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور أحمد مسعود، جامعة وهران، 2008/2007. ص 14.

[2]- قرآن كريم: الآية 20 سورة (ص) نقلا عن عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م ن، ص16.

[3]- ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م ن، ص 18.

يقرأ ضمن العلاقة التي تربط بين الشخصيات المتخاطبة، وضمن الظرف الذي يحدده ويعطيه معناه (المكان والزمان وعوالم الشخصيات المختلفة)[1].

يرجع الباحث دور الخطاب المسرحي إلى علاقته بالظروف المتوفرة لديه على خشبة المسرح، فيشير إلى أهمية الممثل بوصفه الأداة الأولى في توصيل الخطاب الدرامي عبر خطابه وحركته على الركح المسرحي، لأن جسد الممثل على خشبة المسرح يصوغ النص الدرامي أو يكيفه و يحوّره كيفما شاء، باعتبار النص المسرحي مجموعة من العلامات اللغوية والترميزات المشفرة يعمل المخرج بمساعدة الممثل على فكها. تقول "آن أوبر سفيلد ANNE UBERSFELD "إن الخطاب الدرامي المكتوب هو مجموع العلامات اللسانية التي ينتجها النص المسرحي[2]". فالخطاب الدرامي أحد آليات بناء الحكاية والشخصية والنص.

تبدو رؤية الباحث مركزة على الممثل بصورة كبيرة في إيصال الخطاب المسرحي إلى المتلقي، كونه الرابط الأساسي بين إيديولوجية المؤلف من جهة، والمخرج من جهة أخرى، وقد وفق إلى حد بعيد في هذا الطرح، لأن الإيدولوجية التي يحملها النص، ويجليها الإخراج، لا تبدو إلا من خلال قدرة الممثل على إيصالها للمتلقي.

تبين الدراسة في شق آخر ماهية الخطاب المسرحي من خلال قراءة سميولوجية حداثية تبين معنى الخطاب الذي هو عبارة عن شبكة معقدة تتداخل فيها مجموعة من الشفرات أو الكودات، لهذا ينبغي أن تأخذ في الحسبان مجموعة من الخطوات الإجرائية في نظر بعض المفكرين ومنها"دراسة النص الدرامي باعتباره مجموعة دالة ومنتهية متضمنة لعناصر العرض، و دراسة العرض المسرحي باعتباره مجموعة دالة أخرى مستقلة، لا يشكل النص فيها سوى عنصر سمعي، وتتفاوت أهميته بحسب نوعية العرض، وكذا رصد العلاقة بين النص والعرض ومحاولة البحث عن

---

[1]– ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س، ص 23.

[2]– ANNE UBERSFELD نقلا عن عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س، ص 28.

الشفرات التي يتم بمقتضاها الانتقال من الأول إلى الثاني شريطة استثمار نتائج الدراسة الأولى والثانية، و إن هذه المستويات الدراسية لا تعني الإشارة إلى المظاهر الإخراجية لأن ذلك يعد عملا يضطلع به الممارسون المسرحيون أنفسهم"[1].

من خلال هذه التعريفات المختلفة لمعنى الخطاب، يحاول الباحث أن يقول أن الخطاب في ماهيته يختلف حسب كل مدرسة، وحسب كل توجه فكري وعقائدي، كما تتجلى لنا النظرة واضحة من خلال الاختلاف بين معنى الخطاب قديما وحديثا وخاصة لما يلج البحث في المستوى السيميولوجي الذي يربط الخطاب بالصور المرئية والرموز الحركية فوق خشبة المسرح.

تعرف الدراسة مصطلح الإيديولوجيا من خلال توضحيها للجهود التي بذلها المفكرون والفلاسفة في توضيح هذا المعنى الغامض، وقد ذكر البحث عدة تعريفات نأخذ منها على سبيل المثال لا الحصر قراءة الماركسيين لهذا المصطلح الذين يعتبرونه قراءة لبنية فوقية حيث يعتبرون هذه البنية هي المسؤولة عن الأسس الفكرية التي تقوم بالتنظيم التعبئة والتحويل، كما يطلقون مصطلح البنية التحتية على الأسس المادية المسؤولة عن وسائل الإنتاج[2]. وغيرها من التعاريف التي تنبني في الأخير إلى حوصلة مؤداها أن الإيديولوجية هي نقل لأفكار معينة من طرف مفكرين أو ساسة أو مؤسسات اجتماعية أو سياسية بصورة تقطيرية للمتلقي، بغية إقناعه بصحة ما يذهبون إليه. لهذا ربطها الباحث بالمسرح فبين العلاقة الوطيدة التي تربطهما.

تنتقل الدراسة إلى علاقة الإيديولوجيا بالمسرح فتبين أن هذه العلاقة هي علاقة أبدية ملازمة له منذ نشأته الأولى في اليونان، و مادامت الإيديولوجيا تعني.. علم الأفكار وهي المسؤولة عن الأسس الفكرية، فالمسرح يبقى الميدان الخصب الذي يحمل في كيانه كل الأفكار التي تنبثق عن الإيديولوجيا، فينهل منها، ويوظفها في قوالبه الفنية حتى ترقى إلى مستوى الدراما[3]. كما يقسم

---

[1]- ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س ، ص 41.

[2]- ينظر م ن، ص 51.

[3]- ينظر م ن، ص 90.

الباحث طفرات العلاقة بين المسرح والإيديولوجيا وفق وظيفتها إلى أنواع وهي الأفكار الباطنية التي تحملها الإيديولوجيا والتي تجد في المسرح ميدانا خصبا لها، وكذلك ما تحمله العولمة في العصر الحديث إذ تعتبر الأدلجة المسرحية خصوصية هامة من خصوصياتها، وكذلك الأساليب الفنية المعتمدة في المسرح[1].

لقد أصاب الباحث إلى حد كبير في ربط العلاقة بين الإيدويولجية والمسرح، كونه جعل من الثانية ميدانا للأولى، وهذا لأن الوسائل الفنية والتقنية التي يعتمدها المسرح في اتصاله مع الجمهور، تبقى من أكثر الوسائل التصاقا به، لذا يعمد المسرحيون إلى بث إيديولوجياتهم المختلفة من باب الأعمال المسرحية.

تبين الدراسة في الفصل الثاني " الإيديولوجية السياسية في المسرح الجزائري من خلال توضيح حدود العلاقة بين المسرح والسياسة، وخاصة في المرحلة الاستعمارية التي عاش أثناءها الشعب مختلف أنواع الاضطهاد وقد ضرب أمثلة كثيرة على ذلك نذكر على سبيل المثال لا الحصر تصور كاتب ياسين الذي يقول:"لم يكن المسرح بالنسبة إلينا مجرد أداة ثقافية تعبيرية، بل سلاحا يقتضي مهارة صاحبه وحسن التحكم في أدواته... فخلق مسرح جزائري كان يعني رسم معالم فن من مهامه الأساسية إثبات الشخصية الوطنية ومنافسة الأشكال الاستعمارية ومحاربتها"[2].

فالمسرحيات التي أنتجت في المرحلة الاستعمارية كانت كلها تروح إلى محاربة الوجود الاستعماري في الجزائر. وبهذا يربط الباحث الإيديولوجية السياسية في المسرح الجزائري بالفترة الاستعمارية، كون هذه الفترة كانت تستدعي النهوض بأفكار تعمق الترابط بين أفراد المجتمع الجزائري، حتى لا يذوب في بوتقة الفرنسيين الذين كانوا هم بدورهم يعملون وفق إيديولوجيتهم الخاصة على تغريب المجتمع الجزائري عن هويته، حتى يسهل عليهم حكمه وترويضه للسياسة المنتهجة ضده.

---

[1]- ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س ، ص 112-123.

[2]- كاتب ياسين نقلا عن عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م ن، ص 138

ثم يتحدث البحث عن السياسة المسرحية في مرحلة ما بعد الاستقلال وتبنيها لإيديولوجية السلطة ومساهمة المسرح السياسي في هذه الفترة على إرساء الأركان الأساسية للاختيار الاشتراكي وتوعية الشعب بسبب اختيار الجزائر لهذا النهج، وقد كانت جل النصوص التي كتبت في هذه الفترة تروح في هذا النسق، إذ تذكر الدراسة عدة نصوص نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر "ديوان القراقوز" لولد عبد الرحمن كاكي، حيث تناولتها الدراسة بنوع من التحليل مبرزة السمات الاشتراكية التي يدعو لها هذا النص[1]. وكذلك أعمال أخرى لمحمد بن قطاف من خلال مسرحية "قف" التي توضح قراءته السياسية للمجتمع الجزائري، عبر النكبات التي خلفتها القراءات السياسية الجوفاء المنحدرة من عدة ميولات إيديولوجية مختلفة[2].

كانت الاشتراكية في العهد الأول من استقلال الجزائر خيار السلطة الذي لا رجعة فيه لهذا عمدت إلى توظيف المسرح لنشر هذا الفكر بين أوساط المجتمع، فرأت الدراسة أن تبين هذا التوجه بغية تبيين دور المسرح في نشر أي إيديولوجية كانت، وهو دور خطير بطبيعة الحال إذا لم يتم التحكم فيه بصورة جيدة، لكن الباحث لم يشر إلى السلبيات التي أعقبت انتهاج المسرح لسياسة الدولة في تلك الفترة، فالمسرح إذا كان تابعا للسلطة فإنه سيكون حتما مناقضا لروحه الحقيقية، وبهذا تنطفئ شعلة النقد التي يتميز بها المسرح بوصفه أداة للحرية.

تطرقت الدراسة إلى أهم المؤثرات الإيديولوجية في المسرح الجزائري، فالمسرح الجزائري باعتباره فن كبقية الفنون خضع لقاعدة التأثر ، فقبل أن يصير إلى شكله الحاضر لابد أنه مرّ بأنفاق مظلمة وأخرى مستنيرة حتى اهتدى إلى حالته التي هو عليها الآن. إذ تأثر المسرح دوما بواقعه المعيش، ولكل حقبة زمنية سياستها الخاصة، يأخذ المسرح منها شكله وأسلوبه ويحمل في شقّيه (النص والعرض) فكرتين،لكل واحدة توجه أيديولوجي يبتغيه المؤلف والمخرج[3].

---

[1]- ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س، ص 150 وما بعدها.

[2]- ينظر م ن، ص 176 وما بعدها.

[3]- ينظر م ن، ص 184 وما بعدها.

كما يبين البحث الأثر الذي تركته مقاومة الاستعمار على الأعمال المسرحية التي انتهجت فيما بعد ذلك البعد السياسي نظرا لهذا الأمر، إضافة إلى عدة مؤثرات أخرى، وخاصة التأثير البريختي الذي يعتمد على الثورة والمجابهة الشعبية لكافة أساليب لقهر والتسلط، وهذا ما جعله يؤثر بقوة على المسرح الجزائري ، و خاصة عندما تعلق الأمر بالمقاومة ضد الاحتلال الفرنسي، حيث كان يعتمد على تنمية متعة الفهم والإدراك لدى المتلقي ويدربهم على المعاناة الإيجابية التي تدفع بهم إلى تغيير الواقع الخاطئ، و الانطلاق إلى المزيد من الحرية الإنسانية، "إذ ليس المهم ترك المتفرج وقد تطهرت روحه، بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه و في نفسه بذور التغيير التي ستنمو خارج المسرح عمّا قريب[1].

يريد الباحث أن يقول من خلال هذا العرض، أن المسرح الجزائري قد طغى عليه الطابع السياسي نظرا لعدة اعتبارات ذكرناها، ولكن هذا المسرح السياسي في حقيقة الأمر لم يكن وليد المرحلة الاستعمارية فحسب، بل أملته ظروف جاءت بعد الاستقلال كذلك، لأن المسرح إذا عمل في الاتجاه المعاكس للسلطة، وكانت له الحرية في قول ما يريد قوله، فإنه سيشكل لا محالة خطرا عليها، لهذا حاولت السلطة قدر المستطاع ربط لجامه حتى لا يعمل في الاتجاه المعاكس لتوجهاتها.

تتناول الدراسة المسرح المؤدلج في الجزائر وفق عدة مستويات منها"

أ/المسرح الديني: والذي مثلته جمعية العلماء المسلمين، وقد تناول البحث عدة مسرحيات كتبها هؤلاء المسرحيون

ب/ المسرح التحرري: من خلال ظهور عدة أعمال في هذا الإطار منها أبناء القصبة" و "الخالدون" للكاتب عبد الحليم رايس ومسرحيات "دم الأحرار" "نحو النور"و "الصحراء" للكاتب محمد الطاهر فضلاء، كذا مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين و "احمرار الفجر" لآسيا جبار

[1]- ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س ، ص 210-211.

وفي هذا الإطار تروح الدراسة إلى تحليل مسرحية بعنوان " مصرع الطغاة" لكاتبها عبد الله الركيبي، تحليلا دراميا وفكريا يظهر هذه الإيديولوجية التي تحملها المسرحية[1].

ج/المسرح الاجتماعي السياسي: حيث صنفت الدراسة حفلات القراقوز والحلقة والقوال من الأشكال الشعبية الأولى التي استعملت في نقد المجتمع، بما تحتويه من تعبير واحتجاج فكان لها صدى كبير لدى الشعب الجزائري، ولم يبق مجرد شكلا مسرحيا بدائيا وتبين ذلك فيما كان يقدم في تلك السكاتشات التي كانت تقدم في المقاهي والأحياء الشعبية وفي تلك المحاولات العديدة التي قدمت من خلالها أعمالا بسيطة في طابع هزلي وبالرغم من أنها كانت تميل إلى السذاجة إلا أنها كانت مقبولة جماهريا،وليس هناك من سبب سوى أنها كانت تعكس معاناة الشعب الذي تفشت في أوساطه الآفات الاجتماعية الخطيرة وفساد الرأي و ضعف السياسة[2].

د/ مسرح النزعة الاشتراكية: وهذا من خلال مسرحيات علولة وولد عبد الرحمن كاكي اللذان حملا هذه الإيديولوجية في تلك الفترة

لقد وفق الباحث كثيرا في تقسيم هذه الأنواع لعدة اعتبارات، فالمسرح الديني الذي مثلته بصورة واضحة أقلام كتاب جمعية العلماء المسلمين، إنما ظهر جراء ما كان يعانيه المجتمع الجزائري من طمس فاضح لهويته الإسلامية، فجاء الرد عبر هذا المسرح الديني حتى يقف سدا منيعا ضد سياسة المستعمر، ولكي يرجع المجتمع الجزائري إلى أصوله الإسلامية، أما التوجه التحرري، فقد جاء نتيجة توهج الشارع ومطالبته بالحرية والانعتاق من أغلال المستعمر، لهذا حاول هذا النوع المسرحي أن يشعل فتيل المقاومة وروح التحرر من خلال أعمال تدعو إلى الثورة من أجل الاستقلال السياسي. وبالنسبة للنوع الاجتماعي فهو يترع إلى معالجة الظواهر الاجتماعية السيئة في أبناء هذا الوطن التي تركبت له جراء تجهيله، فحاول نقد هذه الظواهر حتى يساهم في تغييرها إلى الأحسن، لكن التوجه الاشتراكي الذي ظهر بعد الاستقلال، إنما كان يخضع بصورة واضحة

[1]- ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س، ص 129 وما بعدها

[2]- ينظر م ن، ص 243 وما بعدها.

لتوجهات السلطة، فبالرغم من المسرحيات الجيدة التي ألفت في هذا الاتجاه إلا أن ما يعاب عليها هو محاولتها لربط الجمهور الجزائري بهذا التوجه، وكأنه مقدس لا يجب الخوض فيه وهذه سلبية من سلبيات هذا النوع المسرحي.

من خلال الفصل التطبيقي تحاول الدراسة تقريب مفهوم الإيديولوجية للمتلقي عن طريق تطبيق هذا الدرس الإيديولوجي على مسرحيات كاتب ياسين من خلال مسرحيات الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة، الرجل ذو النعل المطاطي، وفلسطين المغدورة، وقد بدأت الدراسة بإعطاء تعريف عن حياة كاتب ياسين وأهم أعماله المسرحية ثم راحت إلى تلخيص مسرحياته التي حددها للدراسة التطبيقة[1]. ويبين من خلال تحليلها تجليات الخطاب الإيديولوجي.

أ/ **الجثة المطوقة:** حيث يبين الباحث اعتمادها على تقنيات برختية وملحمية في تركيبتها الفنية، ويبين تجلياتها الإيديولوجية من خلال الحوارات والفكرة التي تعالجها المسرحة والتي تروح إلى فكرة الانتقام من المستعمر فهو يقول:" تتجلى ملامح الإيديولوجيا في الخطابات الدرامية الضمنية في المسرحية، حيث نجد كل حوار ينم عن مستوى الوعي السياسي للشخصية التي رسمها ياسين في نصه، فهو تارة يغرقنا في الرمزية حتى لا نكاد نعرف تأويلها، وتارة يبسط الأمور حتى نحسبها ساذجة، ولكن ما هي في حقيقة الأمر إلا جرعات من الفكر الإيديولوجي يطعمنا بها ياسين كلما ازداد خيط الدراما التصاقا بالواقع المر الذي يحياه المواطن البسيط الذي يجب أن يدافع عن حقه"[2].

من خلال تحليل هذه المسرحية يتبين للقارئ الفكرة التي أراد إيصالها المؤلف والتي تندرج ضمن الإيديولوجية التحررية، السياسية التي تدين كل أعمال الظلم والاحتقار الذي يمارسه الإنسان على أخيه الإنسان

---

[1]- ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س ، ص 267 وما بعدها.

[2]- م ن، ص 340

ب/ الأجداد يزدادون ضراوة: حيث يرى الباحث أن المسرحية قد سارت في نفس الاتجاه الإيديولوجي الذي سارت عليه مسرحية الجثة المطوقة بحكم تحميل المسرحية فكرة الانتقام من الخونة الذين أرادوا القضاء على حزب الشعب، وإطفاء كل شرارة تنذر بالثورة ضد الاحتلال وكان المثل الأعلى لذلك الطاهر في الجثة المطوقة، هذا الخائن الغادر الذي طعن لخضر لإرضاء فرنسا التي عينته بعد ذلك رئيسا على المزارع والمستثمرات الفلاحية[1].

ج/ الرجل ذو النعل المطاطي: تعتبر مسرحية "الرجل ذو النعل المطّاطي" عملا عالميا مشحونا بخطاب الثورة والإيديولوجية، ودليل على عالمية الكاتب، ووفاء مبادئه اتجاه الشعوب المضطهدة في العالم، كما يشكل النص أيضا خطابا تبشيريا لتعاليم النظام الاشتراكي وفق تقنيات بريختية ثورية[2].

د/ فلسطين المغدورة: إذ يشير كاتب ياسين إلى التخاذل العربي والتواطؤ الجبان مع قوة العالم الحر كما يسميها الكاتب، ويؤكد على أن ذلك السكوت المطلق عن القضية الفلسطينية، قد زاد من قوة اليهود، وأكسبهم الثقة في نفوسهم وكيف لا، والملوك العرب يتمتعون بالمال والجاه والسلطان مقابل تقديم خدمات لقوة التحالف الصهيوني، كالترخيص لهم باستعمال الأجواء، ومياه الأقاليم البحرية وتزويدهم بالطاقة والغاز، إنها خيانة الدين والعروبة، وما خفي كان أعظم[3].

ويكمل البحث حوصلته على هذه المسرحيات بعدما تناولها بالتحليل والنقد إلى أن كاتب ياسين يلتزم بالخط التحرري في كامل جزئيات النص (فلسطين المغدورة) كما يعتمد أسلوب تعرية الإيديولوجيات المختلفة الأفكار، شأن ما قام به في مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" وما ذكره عن أحداث حرب الفيتنام، فها هو يعبر عن سلبية الموقف العربي أيضا إزاء هذا الموضوع، ليقول بأن هناك من القادة العرب من لم يعترف بوجود حرب على الإطلاق في

---

[1]- ينظر عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س ، ص 355.

[2]- ينظر م ن، ص 372.

[3]- ينظر م ن، ص 399.

جنوب الفيتنام، وكل هذا في شكل ملحمي يتخذ منه وسيلة تقنية في عمله، كما يشير الباحث في رؤيته الخاصة، إلى أن كاتب ياسين بالرغم مما يتحلى به من روح إنسانية في أعماله، إلا أنه انتهج خط لائكي علماني لا يعير أدنى اهتمام لمقومات الأمة الإسلامية وهذا ما يحسب عليه في تجربته الحياتية والفنية[1].

خلاصة القول أن هذا البحث يعد في عمقه نظرة جديدة حول الخطابات المسرحية في الجزائر، إذ اعتمد الباحث على التحليل والنقد لأعمال كاتب ياسين بالإضافة إلى تحليله لمفهوم الخطاب الإيديولوجي، ولهذا تعتبر الدراسة من الدراسات النقدية الجادة التي لها مرتكزات علمية ينبغي التنويه بها.

4. رسالة ماجستير أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي لصاحبها "مناد الطيب".

تلقي هذه الدراسة الضوء على المسرح الجزائري من خلال أثر الاتجاه البريختي، وتتناول هذه الدراسة عبر فصولها المسرح الجزائري من خلال نموذج ولد عبد الرحمن كاكي، إذ تناول الباحث رسالته في أربع فصول هي:

الفصل الأول: تناولت الدراسة نشأة المسرح الملحمي ومفهومه وتأثير هذا النوع من المسرح على المسرح العالمي المعاصر، باعتبارها حرة مسرحية لازالت إلى الوقت الراهن تمتلك القوة الحياتية في التأثير على المتلقين من خلال توجهها الثوري التقدمي[2] ، وقد راح في هذا النسق يقدم لنا عدة أعمال مسرحية تروح في هذا الاتجاه منها مسرحية "بعل" التي استوحاها بريخت من مسرحية " الوحيد" لهانست جوست، وهذه المسرحية كانت بمثابة الانطلاقة الحقيقية لبريخت في

[1]- عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري م س، ص 401 وما بعدها.

[2]- ينظر مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، إشراف د. أمين الزاوي، جامعة وهران، السانية، 1995/ 1996، ص 34.

أسلوبه المسرحي، كما يذكر الباحث عدة مسرحيات أخرى ساهمت في بلورة الاتجاه الملحمي عند بريخت ومنها " طبول في الليل" وغيرها من المسرحيات التي أشار إليها الباحث[1].

الفصل الثاني: تناولت الدراسة في هذا الفصل مفهوم المسرح الملحمي من خلال نماذج لمسرحيتين هما "بادن لتعليم الموافقة" و" الأم شجاعة".

أ/ بادن لتعليم الموافقة: وقد تناولتها الدراسة بالتحليل النصي لتبيان التجارب الأولى لبريخت في المسرح التعليمي، إذ تحمل فكرة المسرحية موضوع غزو الفضاء والتحكم في تكنولوجيات الطيران، كان تحليل الباحث لهذه المسرحية وفق أسس التحليل الدرامي وهذا باعتماده على تحليلها وفق عناصرها من " مشاهد، وشخصيات، وحوارات، وأحداث، وغيرها من عناصر الكتابة الدرامية[2].

ب/ الأم شجاعة: هذه المسرحية التي يعتبرها الكثير من النقاد والدارسين بأنها قمة ما بكتب بريخت في حياته الفنية، وقد تناولها كذلك بالتحليل من ناحية الأحداث، والحوارات، وكذلك الشخصيات وغيرها من عناصر الكتابة الدرامية[3].

الفصل الثالث: تناولت الدراسة في هذا الفصل أعمال ولد عبد الرحمن كاكي بداية بحياته وآثاره الفنية، كما ذكر طبيعة مسرح ولد عبد الرحمن كاكي التي اعتمدت كثيرا على الثقافة الشعبية، كما اعتمد على المعالجة الدرامية لأعمال عالمية منها أعمال بريخت من خلال ما يصطلح عليه " ما قبل المسرح" والتي لاقت نجاحا يستفيد منه المسرح الجزائري في طابعه الشعبي[4].

---

[1]- ينظر مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي م س، ص 08.

[2]- ينظر م ن، ص 48-55.

[3]- ينظر م ن، ص 58- 67.

[4]- ينظر م ن، ص 82.

كما يشير البحث إلى مرحلة أخرى من مراحل إبداع ولد عبد الرحمن كاكي، والتي بدأت بعد الاستقلال وفيها ظهرت إبداعاته على المستوى الشخصي والتي جسدت الاتجاه الملحمي على مستوى العرض وكذلك على مستوى العرض، إذ تتجلى الظواهر الملحمية من خلال اعتماد كاكي على أداء المداح أو القوال (فضاء العرض التمثيلي الشعبي)، كما اعتمد في الإخراج على تقديم الحكاية بأسلوب متقطع وبإيقاعات متفاوتة، مع تخلل المشاهد لأغنية جماعية أو فردية، وهذه سمة من سمات المسرح الملحمي الذي يذهب بهذه التقنية إلى تغريب الحادثة عن المتلقي، كما اعتمد على الإكسسوارات البسيطة التي يحملها القوال عادة في الأسواق الشعبية[1].

اعتمد ت الدراسة في خضم تحليلها للأساليب التي اعتمدها كاكي في عمله المسرحي على مسرحية " كل واحد وحكمه" التي بين من خلال تفكيك شفراتها إلى أن المسرحية تروي حادثة بسيطة في التراث الشعبي الجزائري ارتأى ولد عبد الرحمن كاكي إعادة صياغتها مسرحيا، وفق منهج ملحمي بريختي[2]

الفصل الرابع: تناولت الدراسة من خلال هذا الفصل التطبيقي تبيان أثر المسرح البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي من خلال مقارنة بين مسرحية "القراب والصالحين" لولد عبد الرحمن كاكي، "والإنسان الطيب من ستشوان" لبريخت

أ/ الحكاية: ترى الدراسة أن هناك تشابه كبير بين المسرحيتين في المنبع، فولد عبد الرحمن كاكي استلهم مسرحيته من حكاية خرافية قديمة معروفة عند شعوب شمال إفريقيا والتي تحكي قصة علاقة بين أولياء الصالحين وامرأة كفيفة. بنما تعود أصول مسرحية بريخت إلى خرافة تحكيها

[1]- ينظر مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي م س، ص 84.

[2]- ينظر م ن، ص 90-99.

قصيدة صينية قديمة ومشهورة تحمل عنون "الغطاء الكبير"[1]. بمعنى أن الخرافة كانت عنصر مشترك بين المسرحيتين.

ب/ الفكرة: ترى الدراسة عبر تحليلها لفكرة المسرحيتين أن هناك تشابه كبير في جوه الفكر المطروحة والمتمثل في مسألة الطيبة، وندرتها في عالم يسوده الظلم وانتشار الفساد[2].

وتروح الدراسة إلى تبيان مسائل الاختلاف بين المسرحيتين عبر نسق استعمال الشخصيات في كل مسرحية وكذا طبيعة الحوار التي تختلف عند كل كاتب، وتخلص الدراسة بحل التحليل المفصل لهذين العملين يؤكد الباحث على عمق تأثير المسرح البريختي في المسرح الجزائري بصفة عامة ومسرح كاكي بصفة خاصة[3].

يمكن القول أن هذه الدراسة تعد كذلك من الدراسات الأكاديمية التي تعتمد على منهج المقارنة والنقد الموضوعي للأعمال المسرحية في الجزائر، وحتى وإن لم تكن بنفس العمق الذي رأيناه في الدراستين السابقتين، إلا أنها تمثل مرجعا يفيد في الدراسات النقدية التي تبتغي المنهجية النقدية طريقا لها.

إضافة إلى هذه الدراسات التي اعتمدها البحث كمثال تمثيلي لا حصري، نجد العديد من الدراسات النقدية الأخرى حول المسرح الجزائري في مكتبات الجامعة، ولهذا يجدر القول أن هذه الدراسات لها أثر كبير في النهوض بالحركة النقدية، وهذا ما يفند الرأي الذي يقول بانعدام الدراسات الأكاديمية النقدية في المسرح الجزائري، غير أن النقطة السلبية التي يمكن تسجيلها على هذه الدراسات هي عدم انتشارها في أفق أرحب عبر ربوع مكتبات الوطن، وهذا راجع لعدم طبعها وبقائها في رفوف المكتبات الجامعية.

---

[1]- ينظر مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي م س ، ص 109- 110.

[2]- ينظر م ن، ص 111، وما بعدها.

[3]- ينظر م ن، ص 113- 143.

الخاتمة

خـــــاتمة

بعد المرور عبر أنساق البحث والولوج إلى تبيان طبيعة الكتابة المسرحية وأسسها، وكيف تم التعامل معها في المسرح الجزائري، وكذا الإخراج المسرحي، ثم الذهاب إلى تبيان طبيعة النقد المسرحي في الجزائر، خلص البحث إلى عدة نتائج نذكرها عبر هذه النقاط.

- تعتمد الكتابة الدرامية على مجموعة من العناصر والأسس، لا بد على المبدع أن يتتبعها حتى يتكون له نص مسرحي يحمل بين طياته معالم الدراما الحقيقية.
- تختلف الاتجاهات المسرحية في تعاملها مع العناصر الدرامية، مثل الاختلاف في توظيف الزمن والمكان بين الاتجاه الكلاسيكي والاتجاه الرومانسي.
- يعتمد المسرح الجزائري في شقه الدرامي بصورة كبيرة على الاتجاه الواقعي، نظرا لعدة اعتبارات منها أن المسرح في الجزائر ولد ملتصقا مع المشاكل الحياتية التي كان يعيشها الشعب الجزائري آنذاك.
- هناك نصوص درامية في الجزائر تروح إلى غير الاتجاه الواقعي، وتغوص في الكلاسيكية أو الرومانسية.
- عرف المسرح الجزائري شد وجذب فيما يخص اللغة التي تضمن تطور فن المسرح في الجزائر، ويبقى أن نقول أن المسرحية الجيدة هي التي تعرف كيف توظف اللغة سواء كانت عامية أو فصحى لإرضاء وإقناع المتلقي.
- يعتمد الإخراج على وسائل وأدوات ينبغي مراعاتها حتى تضمن الفرجة والمتعة والتعلم بالنسبة للمتلقي.
- تختلف التيارات الإخراجية الحديثة في كيفية توظيف مستلزمات الخشبة، والتعامل مع الممثل والجمهور، وأهم هذه الاختلافات تظهر من خلال تيارين عالميين هما تيار الواقعية النفسية الذي يعتمد على التطهير الأرسطي، والتيار الملحمي الذي يعتمد على التغريب.

- يعتمد المسرح الجزائري في شقه الركحي على مجموعة من التيارات مثل تيار الواقعية النفسية، والواقعية الاجتماعية، ويبقى أهمها التيار الملحمي الذي يطغى بشكل واضح على غيره من التيارات الإخراجية.

- يأخذ النقد المتخصص في مجال المسرح ثنائية النص والعرض في عمليته التمحيصية حتى يكون أقرب إلى الدقة.

- على الناقد المسرحي أن يتحلى بنوع من الموضوعية وسعة الإطلاع والتجربة الواسعة في مستويات النص والإخراج المسرحي.

- يغلب على النقد المسرحي في الجزائر سمة الانطباعية والسطحية من خلال ما رأيناه من أمثلة على مستوى صحافتنا المكتوبة.

- ما يكتب من دراسات على مستوى النقد المتخصص في مجال الكتب يغلب عليه الطابع التأريخي أكثر منه النقدي إلا ما ندر. كما نلاحظ في هذا الإطار قلة الكتب المهتمة بالنقد المسرحي في الجزائر، وهذا ما عطل حتما الحركية المسرحية وتطورها في الجزائر، إذ يدخلها في مجال السطحية المبتذلة، ويبعدها عن الفنية والجمالية التي يجب أن تتوفر في المسرحية باعتبارها فنا.

- توجد حركة نقدية جادة وفعالة على مستوى الدراسات الأكاديمية، غير أنها لا تصل إلى المهتمين بالحركة المسرحية والعاملين في هذا الحقل، إذ تبقى تعاني غبار النسيان أو التناسي في رفوف المكتبات الجامعية، لهذا يجب البحث عن حلول تخرج هذه الدراسات إلى النور، وذلك من خلال طبعها ونشرها .

من خلال هذه النقاط حاول البحث الإجابة على التساؤلات المطروحة في البداية، والتي تبين ماهية المسرح والنقد في الجزائر، إذ تجدر الإشارة إلى أن الحركة المسرحية في الجزائر بتنوع مجالاتها ومستوياتها، لم ترافقها حركة نقدية فعالة تقوم على تطويرها، لهذا يبقى المسرح في الجزائر يراوح مكانه، والمسؤولية تبقى ملقاة على كل المهتمين بهذا المجال، وخاصة الطبقة المثقفة

والقائمين على هذا القطاع، ولن تتأتى نتائج ملموسة تحمل المسرح الجزائري إلى أفق أرحب إلا بتكاتف الجهود، من خلال نشر الدراسات القيمة التي تهتم بهذا الفن، وكذا إقامة مراكز فنية تهتم بالنقد المسرحي على مستوى المؤسسات الثقافية المترامية عبر مناطق الوطن، وإعطاء أولويات للدراسات الأكاديمية وإخراجها من بوتقتها إلى المجتمع، حتى تحتك بفئات المسرحيين الهواة منهم أو المحترفين، والاهتمام بتكوين المهارات والمواهب الفنية في المسرح عبر آليات منفتحة على الآخر تحمل في صدرها سعة صبر وترحاب بالنقد البناء، الذي يساعد حتما على تطوير المسرح في الجزائر.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمعاجم:

1- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1977

2- أرسطو، فن الشعر، ترجمة الدكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية

3- أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة

4- حنان قصاب، د. ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.

المسرحيات:

1- مسرحية صرخة فنان، إنتاج جماعي، فرقة فرسان الركح لولاية أدرار، مخطوط.

2- مسرحية مولاة اللثام، تأليف جدي قدور مخطوط.

3- مسرحية الأب، شريط CD إخراج جدي قدور، السنة الجامعية، 2005/2004،

4- مسرحية الأجواد، منشورات ، المسرح الجهوي لوهران.

5- مسرحية الأجواد، إخراج عبد القادر علولة، شريط كاسيت، المسرح الجهوي وهران

6- مسرحية كل واحد وحكمه، ولد عبد الرحمن كاكي منشورات المسرح الجهوي

7- مسرحية دونكيشوت CD إخراج شرقي محمد السنة الجامعية 2005/2004.

المراجع باللغة العربية

1- إبراهيم حمادة، سلسلة كتبك، العدد 26، دار المعارف، القاهرة، 1977

2- أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004.

3- أحمد العشري،مقدمة في نظرية المسرح السياسي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1989.

4- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، 1926/ 1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998.

5- أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، مطبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب.

6- أحمد عثمان، المسرح اتجاهاته وقضياه، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، ع 3، 1982.

7- بدوي بطانة، دراسات في نقد الأدب العربي، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د ت.

8- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، المكتبة الشعبية، د ت، د ط.

9- حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دار هومة للنشر، ط1، 2002.

10- حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار لفكر للطباعة والنشر، والتوزيع، الأردن، ط4، 1997.

11- دسوقي عمر، المسرحية، نشأتها، تاريخها، أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1997.

12- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، 1975.

13- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،1971.

14- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، مطابع اليقظة،الكويت، 1971.

15- شريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2010.

16- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001.

17- صافي ناز كاضم، مسرح المسرحيين، ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي القاهرة، د.ت، د.ط.

18- عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987.

19- عبد العزيز شرف، الصحافة المتخصصة ووحدة المعرفة، د.ط.د.ت.

20- عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

21- عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2001.

22- عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، د ت

23- عز الدين إسماعيل، قضايا المسرح، في الأدب العالمي المعاصر، دار النهضة، بيروت، 1978.

24- فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2001.

25- فاروق أبو زيد، فن الكتابة الصحفية، دار المأمون للطباعة والنشر، القاهرة، 1981

26- فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.

27- مجدي وهبة، د. محمد عناني، درا يدن والشعر المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، 1964.

28- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

29- محمد أبو الخير صلاح، الإخراج في مسرح الطفل، مجلة المسرح المصرية، ع72 1994.

30- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1983.

31- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د ت

32- محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1981.

33- مخلوف بوكروح، الصحافة والمسرح، دارسة في التغطية الإعلامية للعرض المسرحي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002.

34- نبيل راغب، النقد الفني، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996.

35- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996.

36- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار الهدى للثقافة والنشر، ط1، سورية، 2004.

المراجع المترجمة

1- إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الثانية، 1960.

2- الكسندر دين،العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد،دار الحرية للطباعة بغداد،1972

3- إريك بيتنلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد رفعت عزيز، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1965

4- إريك بينتلي،الحياة في الدراما،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا،المكتبة العصرية،بيروت 1968

5- أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما بمن هيجل إلى ماركس، ترجمة ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سورية،2000

6- بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة، دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر،1964

7- تمارا ألكسندرفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة، توفيق المؤذن، مطبعة دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990، كتاب إلكتروني.

8- ج. ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، ترجمة، د. عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2002

9- جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني، د. فايز كم نقش، منشورات البحر المتوسط، ومنشورات عويدات، بيروت، باريس، 1969

10- روجوم بيسفيلد، الكاتب المسرحي والإذاعة والتلفزيون والسينما، ترجمة دريني خشبة، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت

11- خالد محمد الشكعة، مبادئ التمثيل والإخراج، دار الفكر، دمشق، د ت

12- ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعه ديني خشبة، دار النهضة، مصر، للطباعة والنشر

13- فريدريك أوين، برتلود بريخت، حياته، فنه، عصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983

14- لاسل كرومبي، قواعد النقد الأدبي، ترجمة محمد عوض، بيروت، د ت،.

15- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة

16- مارقن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة وتعليق، د. وجدي زيد، ج1، ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1997

17- يوجين يوباريا، يوجين غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، ترجمة، كمال قاسم نادر دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بيروت، د.ت.

المراجع باللغة الأجنبية:

1-. Ahmad cheniki. Theater Algériens. Itinéraires et tendance. Thèse de Doctorat. Son direction. De Mr Robert Jeanny. Université de Paris. 1993.

2- A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théatrale. P. u. de Lille. 1980.

3- Allalou (salali Ali), L'aurore du théâtre Algérien (1926-1930), Edition Dar ELGARB. 2004

4- bouzian ben Achoure. Le théâtre en mouvement. Octobre 1988 a ce jour. Edition DAR ALGHARB

5- Edowrd. Gorden. Craig. Ltd. The Art of the theatre, William Hlimann. L td. London. 1975.

6- Mahidien Bechtarzi. Mémoire tom III, pris montienal de livre. Alger.

7- Mehyedin Bechtarzi. Mémoire. I, pris montienal de livre. Alger.

8- Ormerod Green Wood, the ply wright. Sir. Isaac pittman. And sons. Ltd. London.1950.

9- Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris,1996.

10- Phillips Hartnoll, The Oxford Companion to the Theater, Oxford university Press, newyork, 1983.

الرسائل الجامعية:

1- برجي عبد الفتاح، رسالة مقدمة لنسل شهادة ماجستير، إشراف د. فرقاني جازية، جامعة وهران، 2008/2007.

2- بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، إشراف د. فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994/1993.

3- جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، سعد الله ونوس نموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف، د. عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، 2003/2002.

4- عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور أحمد مسعود، جامعة وهران، 2008/2007.

5- مصطفى جميلة الزقاي، شعرية المشهد في المسرح الطفولي المغاربي، رسالة دكتوراه، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2009،

6- مناد الطيب، أثر المسرح الملحمي البريختي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، إشراف د. أمين الزاوي، جامعة وهران، السانية، 1995/ 1996

7- ميراث العيد، الأدب المسرحي نشأته وتطوره، رسالة ماجستير، إشراف عبد المنعم تليمة، جامعة القاهرة، 1988.

8- ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، إشراف محمد بشير بويجرة، جامعة وهران، 2007/2006.

الجرائد والمجلات:

1- صحيفة الأحرار: يومية إخبارية وطنية

2- صحيفة الأسبوع الأدبي ع 859. 25.04.2003

3- صحيفة الجزائر نيوز، يومية وطنية مستقلة، الجزائر.

4- صحيفة الجزائر اليوم، 18 نوفمبر 1992.

5- صحيفة الجمهورية: يومية وطنية إخبارية ناطقة باللغة العربية، تصدر ع المؤسسة الوطنية للصحافة

6- صحيفة الخبر: يومية وطنية إخبارية مستقلة

7- صحيفة الفجر، يومية وطنية جزائرية مستقلة، السبت، 17 جويلية 2010.

8- صحيفة المساء: يومية وطنية إخبارية مسائية

9- مجلة الثقافة العربية طرابلس، الجمهورية العربية الليبية، العدد الثالث، مارس 1977

10- مجلة العالم الثقافي، 1995/06/01

11- مجلة المسرح، مجلة تصدر كل شهرين، عن المسرح الوطني، محي الدين بشتارزي.

12- مجلة الموقف الأدبي، ع 134، سوريا، 1982

13- مجلة آمال، تصدرها وزارة الثقافة، ع5.

14- مجلة جسور، عدد 07 فيفيري، 1991

15- مجلة فنون، العراق، ع 05، 1996

16- مجلة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

17- نشرية المهرجان الوطني للمسرح المحترف، العدد الأول، والثاني والثالث والرابع،2006 – 2007- 2008-2009.

18-ELWATAN

19-La voix d'Oran.

20-Le quotidien D'Oran.

المواقع الإلكترونية:

1- www. Les accessoire.ph.org

2- www.el-massa.com

3- www.jamilhamdauoi.net

4- www.jamilhamdauoi.net

5- www.rachidksentini.com

الفهرست

الفهـــرس

البسملة

كلمة شكر

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل المسرح والنقد والعلاقة بينهما.

ماهية المسرح 09

.

ماهية النقد 16

العلاقة بين المسرح والنقد 19

الفصل الأول

الكتابة الدرامية في ضوء الاتجاهات المسرحية

المبحث الأول: مبادئ الكتابة الدرامية 24

-عناصر الكتابة الدرامية 25

أ. الفكرة: 25

ب. الحبكة: 28

ج. الشخصيات 32

د. الفعل الدرامي 36

ه. وحدة الزمن 38

و. وحدة المكان 39

ز. الصراع: 40

ح. الحوار: 43

ط. اللغة: 45

المبحث الثاني: الاتجاه الكلاسيكي في تجربة المسرح الجزائري. 48

1. خصائص الاتجاه الكلاسيكي: 48

2. تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الكلاسيكي 56

المبحث الثالث:الاتجاه الرومانسي في تجربة المسرح الجزائري. 63
1. خصائص الاتجاه الرومانسي 63
2. تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الرومانسي 69
المبحث الرابع: الاتجاه الواقعي في تجربة المسرح الجزائري. 73
1. خصائص الاتجاه الواقعي 73
2. تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الواقعي 76
المبحث الخامس: الاتجاه الملحمي في تجربة المسرح الجزائري 80
1. خصائص الاتجاه الملحمي 80
2. تجربة المسرح الجزائري في الاتجاه الملحمي 88
الفصل الثاني
الإخراج المسرحي في ضوء التيارات الإخراجية الحديثة
المبحث الأول: خصائص العملية الإخراجية. 94
1. ماهية الإخراج المسرحي 94
2. لمحة تاريخية حول فن الإخراج 96
3. وسائل العملية الإخراجية: 98
أ. التمثيل 98
ب.السينوغرافيا 101
ج. الديكور 105
د. الملابس 108
ه. الإضاءة 112
و. الموسيقى 116
ز. الإكسسوارات 119
ح. الماكياج 121

المبحث الثاني: تيار الواقعية النفسية في تجربة المسرح الجزائري 122
1. توطئة 122
2. خصائص الواقعية النفسية 123
أ. الخطوات التمهيدية لخلق الشخصية المسرحية 125
ب. الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية: 127
3. تجربة المسرح الجزائري في تيار الواقعية النفسية 130
مسرحية الأب إخراج جدي قدور 133
المبحث الثالث: التيار الملحمي في تجربة المسرح الجزائري 140
1. خصائص المسرح الملحمي 141
2. تجربة المسرح الجزائري في التيار الملحمي 144
مسرحية الأجواد إخراج عبد القادر علولة 148
المبحث الرابع: تيار المسرح الفقير في تجربة المسرح الجزائري. 153
1. خصائص المسرح الفقير 154
2. تجربة المسرح الجزائري في تيار المسرح الفقير. 159
مسرحية دونكشوت إخراج محمد شرقي 161
الفصل الثالث
النقد المسرحي في الجزائر
المبحث الأول: النقد الانطباعي والصحفي 166
1. توطئة 166
2. النقد الصحفي للمسرح في الجزائر: 169
أ. النقد الصحفي من خلال أهم الجرائد والمقالات الصحفية 172

ب. النقد المسرحي من خلال المجلات ونشريات المهرجانات 186

المبحث الثاني: الكتب النقدية في المسرح الجزائري. 194

1. المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، لكاتبه (بوعلاء رمضاني) 194

2. المسرح الجزائري نشأته وتطوره: لكاتبه (أحمد بيوض) 198

3. أربعون عاما على خشبة مسرح الحواة بالجزائر: لصاحبه (حفناوي بعلي) 202

المبحث الثالث: الدراسات الأكاديمية. 208

1. " حركة التأليف في المسرح الجزائري" لصاحبها الدكتور ميراث العيد 208

2. " تجليات التغريب في المسرح العربي "سعد الله ونوس نموذجا" لصاحبتها الدكتورة " فرقاني جازية". 217

3. الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري " كاتب ياسين نموذجا" لصاحبها الدكتور "رأس الماء عيسى". 223

4. أثر المسرح الملحمي على أعمال ولد عبد الرحمن كاكي لصاحبها "مناد الطيب". 233

- خاتمة 238
- قائمة المصادر والمراجع 242
- الفهرس 253

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران

كلية الآداب، اللغات والفنون

قسم: الفنون الدرامية

الاسم واللقب: سوالمي الحبيب

ملخص مذكرة التخرج لنيل شهادة ماجستير

الموسوم بـــ: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر

بدأ النقد المسرحي يتشكل وفق المتون المسرحية التي كتبت في القديم على يد المنظر الإغريقي " أرسطو"، هذا الأخير أعتمد في دراسته النقدية على مجموع النصوص التي كتبها الشعراء اليونان أمثال:" إسخيلوس، صوفوكليس، ويوربيدس، ولولا الدراسات النظرية المسرحية، لما وصلنا هذا الكم من المسرحيات القديمة.

وعندما نتحدث عن الحركة النقدية في الجزائر التي هي محور البحث والموسوم بـــ **"طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر"**، أمكننا القول إن هذه الأخيرة تعتبر حركة بطيئة مقارنة بالتراكم الإبداعي الذي بدأ مع مطلع القرن الماضي، والذي لم يجد وعاء نقديا كافيا يتم من خلاله فحص النصوص المسرحية والتمعن في جودتها الفكرية والجمالية، وهذا يعتبر بطبيعة الحال مسارا سلبيا في عمل النقد المسرحي في الجزائر، إذ لم يعمل بصورة كافية على رصد التجارب المسرحية المنتجة بطريقة تجعلها أكثر نضجا.

لهذا تشكلت متون البحث وفق مدخل تناول ماهية المسرح وماهية النقد، والعلاقة التي تربطهما منذ النشأة.

أما الفصل الأول فعنى بـــ **"الكتابة الدرامية في ضوء الاتجاهات المسرحية"**، وفيه تم تبيان عناصر الكتابة الدرامية. وكذا أهم الاتجاهات المسرحية في هذا المجرى، ثم يدخل البحث إلى تجربة المسرح الجزائري وفق هذه الاتجاهات.

يعالج الفصل الثاني " **الإخراج المسرحي في ضوء التيارات الإخراجية الحديثة**" وفيه تم التطرق إلى عناصر الإخراج المسرحي، وأهم التيارات الإخراجية، ثم تجربة المسرح الجزائري وفق هذه التيارات.

ينتقل الفصل الثالث من البحث إلى **"النقد المسرحي في الجزائر"** فيبين طبيعته وأصنافه، ثم حاول الإجابة على أسباب عدم تكافؤ الحركة النقدية في الجزائر مع التراكم الإبداعي في المسرح وكيف كان لهذا التخلف دور سلبي في تطوير الحركة المسرحية في الجزائر.

يخلص البحث في الأخير من خلال الخاتمة إلى مجموعة من النتائج والاقتراحات التي تمكن الحركة النقدية في الجزائر من لعب دورها المنوط.

الكلمات المفتاحية:

المسرح، النقد، الممارسة، الحركة، المسرح الجزائري، النقد الصحفي، النقد الأكاديمي، النظرية، التطبيق، الدراما.