الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي بونعامة –خميس مليانة
كلية الآداب و اللغات قسم اللغة و الأدب العربي

مطبوعة مقدمة لإستكمال ملف الأستاذية

من إعداد الأستاذة : **بلحوالة سهيلة**

عنوان المطبوعة

محاضرات في : تاريخ المسرح الجزائري

لطلبة : السنة الأولى ماستر تخصص أدب جزائري

السنة الجامعية : 2021/2020

Scanné avec CamScanner

المحاضرة الأولى: الفكر الدرامي:

1- معانيه و دلالاته :

تعد نظرية الدراما من الفنون التعبيرية الأولى التي كشفت عن رغبة الانسان الى المعرفة، وقد جسدت تساؤلاته الوجودية في متون محاكاتها ، إذ تمثل حقيقة وجود الانسان وجدلية الوجودية القائمة على أن الصراع متن الرئيسي للدراما ، وما الحياة الانسانية إلا عبارة عن صراعات متعددة الأسباب ومن الصراع نتجت المعرفة، وعند تأمل واقع الحياة بشكل مجرد نجد أن كل ما أنتج الفكر الانساني هو عبارة عن إدراك لماهية صراعاته الروحية و المادية، "فالدراما هي الادراك الاول للوجود الذي يحقق صداه الاول في الأسطورة وما الاسطورة إلا تعبيراً عن شكل الصراع الميتافيزيقي، فكان صورة تعبيرية شفاهية مثلت المدرك العام لسؤال الانسان الأول عن أثر الصراع في حياته"(1)، ومن هذا المنطلق في قراءة الدراما جاءت فكرة أثر الصراع في حياة الانسان الذي كان أحد الاسباب التي أدت الى أن يقيم طقوسه الدينية، ومن جدلية الدراما نتج الدين، وهذا موقف معرفي تحول بالفكر البدائي الاول الى أن يصيغ لهُ رموز تمثل صراعه الميتافيزيقي. ومن الواحد الى الكثير التي أدت الى أنشاء بنى اجتماعية قوامها الفرد ثم العائلة فالقبيلة الى أن توسعت القبائل في دول و أمبراطوريات، وخاصة الانسان الى تنظيم العلاقات بين أفراد المجتمع استلزم وسائل عديدة وفكر يحدد ويوصف هذه العلاقة.

---

(1): أديث هاملتون – الأسلوب اليوناني في الأدب و الفن و الحياة – ترجمة :حنا عبود-منشورات وزارة الثقافة (المعهد العالي للفنون المسرحية)- دمشق- 1997- ص35.

Scanné avec CamScanner

1- الدراما و الأسطورة :

وعن مجمل إشكالية هذا أخترع وسيطاً للتفاهم، يمكن أن يكون فضاء تواصل ووسيلة من وسائل التفاهم التي أنتجها الفكر الانساني في صورة رموز اللغة على مستوى الصوت أو العلاقة الدرامية بصيغ متنوعة مما ولد نوع من التداخل الفكري في نصوصها، وإذا أخذت الدراما من الاسطورة موضوعاً، "لأن الدراما في مولدها الفكري هي السابقة ولكن مدلولها الحركي المشهدي هي اللاحقة لان فنون المشاهدة الدرامية بحاجة الى بنى معرفية متقدمة من شأنها أن تستوعب الشكل الفني الحي لإرسالية الدراما و فنونها"(1)، سيما وأن كل التأكيدات والبحوث الفلسفية وآراء المنظرين تؤكد أن المحاكاة غريزة إنسانية كامنة في وعي ولا وعي الإنسان هذا المتن التعبيري الذي يواكب ويستجيب الى الفكر، ليكون فضاءاً إبتكارياً للإنسان المعاصر. ولأنها تحاكي ماهية الوجود حددها الكثير بأنها تتسم بالتقليد لهذه الماهية، وهذا الالتباس المفاهيمي حاولنا في دراستنا أن نضيئة، وعلى ضوء هذا لم نعيد شرح تفاصيل العناصر المشكلة لإجراءات الدراما في التراجيديا والكوميديا، وأنما قد تم أضائتها من خلال جدليتها المعرفية بوصفها سؤال الانسان الأول/ سؤال الوجود، وتفصيلاً لفكرة الدراسة إشتغلنا على الفكري المعرفي بوصفها دالة الوجود الحضاري للفكر الانساني والشكل له، لهذا حددنا بالعناوين التي ضمتها متن هذه الدراسة، ونعتقد أن هذه الدراسة ستفيد الباحثين والدارسين والمهتمين بفنون الدراما، وكلنا وعي وأدراك أن المعرفة دائرة مفتوحة في السؤال المغاير لمحولات ما أنتج الفكر الانساني، وهذا ما يؤكد عليه قانون الدراما بأنها ذات سياقات متحولة من أجل إعادة صياغة معنى آخر لهذا الوجود.

---

(1):م .س – ص 252.

3 - التعبير البدائي و التعبير الدرامي :

***- المحاكاة :**

تعد الدراما من الفنون العقلية- الحسية التي تستبطن سؤالاً إشكالياً حول ماهية الوجود الإنساني وحركية تفاعله معه وتعاطيه وما ينتج عن هذا التعاطي من موقف جديد.. ولان الانسان والوجود عبارة عن ثنائيات متضادة تحقق وجودها من خلال الصراع بين هذه المتضادات، سيما وأن كل محمولات الوجود هي صورتي ظاهره و باطنه، ولكل من هذه الصورة دلالات يحققها الاستنتاج الذهني لها، ليشكل بذلك موقفاً جديداً، وعلى ضوء هذه التناقضات تحقق الدراما دالتها في أنها مستقرء هذا الوجود من خلال ثنائية التضاد بين العقل والحس وعلى ضوء هذا تعرف الدراما.

" تعد الدراما وعي الإنسان الاول بالوجود، ولكي يعبر الانسان دراماياً عن وعيه فهو بحاجة الى أن يبحث عن صياغة معينة أو أطار تعبيري يمكنه من أن يبلور أفكاره عبر أداة التعبير المختارة"(1).

أن مفهوم الدراما قائم على خلق المدركات الواعية بالوجود. بوصفها فن إعادة تركيب مستمر بتجربتنا.. وأنها عملية جدل للاتصال الانساني.إذ تعيد تنظيم أجراء الوجود الملموس و اللاملموس في صيغ أخرى وبما أن الدراما معرفة مؤجلة لخلق الصور الذهنية على مستوى النص إذ تسعى لتؤسس الى تحقيق معنى اخرمجرد ففنون الدراما هي استجابة لكل ما هو أشكالي وفظيع أنها تعلم الانسان عدم التوقف أو العودة الى الوراء أو الانكماش.. فالدراما تجاوز للواقع بما هو موجود.

---

(1):الارديس نيكول – علم المسرحية – ترجمة :دريني خشبة – مكتبة الآداب (المطبعة النموذجية) – القاهرة- د.ت – ص 26.

2- الدراما بين التعبير و التفكير :

ان محمولات الدراما الفكرية تنطلق من محاكاتها للحضور المادي للإنسان وجدلية علاقة الغيبية مع الطبيعة ذات المعطيات الماورائية ‘وتشترك كل من الدراما والميتافيزيقيا في انهم فضاءات انشائية معرفية تحاول أن تعبر عن الوجود،أو تجد دالة تشير له معبرة عنه بشكل ما وفضاء المقارنة بين الدراما والمتافيزيقيا في أنهما من(الآن)المتفاعل مادياً في التعاطي مع الوجود،"ويعرَّف المذهب الميتافيزيقي على انه((اتجاه أدبي وفلسفي يبحث في ظواهر العالم بطريقة عقلية وليست حدسية صوفية ويمزج العقل بالعاطفة ويبتدع اساليب أدبية تجمع بين المختلف والمؤتلف من الاخيلة الفكرية والظواهر الطبيعية))"(1).

تظهر جدلية الدراما الفكرية من خلال الواقع والمشابهة معه رمزيا إلا انها ايضاً تعارضه في سؤال لما بعد الوجود ،" لذلك فأن الدراما هي فعل السؤال الدائم عن كل ما هو كامن خلف ما أظهر لنا الضوء من اشكال "(2)،وبمعنى آخران كل ما يظهر مع اكتشافه فانه يستتر شيئا آخر غير منظور ،لهذا في كل مرة تقدم الدراما قراءتها له بشكل تعبيري جديد فمرة من خلال الاسطورة وثانية من خلال الشعر و اخرى من خلال الملحمة،فهي تقدم توازناً من خلال الذاتي والمحسوس والمادي والموضوعي في صياغة جمالية لاكتشاف الوجود ،لذلك فأن قراءة عقلية حسية لتغيير ظواهر الوجود بتعدد وأشكالها.

---

(1):م.س- ص154.

(2):م.ن – ص142.

المحاضرة الثانية :

أهمية دراسة نظرية الدراما :

إن الدراما هي القراءة الكلية الجدلية الفكرية لظاهرة الوجود الانساني بكل ما يظهر ويحتجب عن العقل الانساني،فهي فضاء ادرك العالم (المثل\الميتافيزيقيا)،تعمل على ادراك عالم المثل من خلال العالم المحسوس ،التي يظهرها الخيال القادر على صياغة ما تفترض الدراما ان يكون عليه العالم من حوله ،ومن هنا يمكن القول ان علاقة الدراما بالميتافيزيقيا هي البحث عن اسرار الوجود وسؤالها الاستفزازي له مدركات حسية .

"تعد الدراما تجسيدا للصراع الدائر في الحياة ،في محاولة للكشف عن جوهر هذا الصراع ،اي انها ليست مجرد تصوير للصراع،لكونها تضفي عليه ادراكها وفهمها لقوانينه ،فتقدمه بحلّة جديدة من خلال الرؤية والمعالجات التي تطرحها للحياة في صورة درامية واعية"(1).

***- هل تتوازى أجزاء نظرية الدراما مع الاسطورة القديمة؟.**

- ان الاسطورة لا تشكل بؤرة لنص الدراما من كونه يعتمد على الابتكار والخلق،فهي تنشأ من اعماق الذات الانسانية المعاصرة لتنسجم مع مشكلاتها وقلقها المعاصر،ومع هذا فأن الاسطورة القديمة والحديثة يتوازيان مع كونهما يمثلان صورة من الخلق الإلهي،ومن هنا نستخلص بأن الاسطورة الدرامية هي سلوك اجرائي فني يختص بالبناء وآليات التشكيل الداخلي للنص،من غير ابتكار قيمة معيارية لمثله الجديد،إذ ترسم رؤيتها عبر اسطورتها الجديدة.

---

(1):أديث هاملتون – م.س- ص184.

ومن ذلك نستخلص بأن الدراما هي الفكر المسطر لقيم المثال ،ولهذا يعد التنظيم ضمن الاجراءات التقنية التي يجريها الكاتب في تشكيل البنى الداخلية للنص الدرامي ،أي ان كل ما يقدمه المبدع في شكل تعبيري عن الواقع الانساني.

وعليه نجد ان الدراما وإجراءها الاولي الراسخ في الاسطورة هي الشكل الاول الذي ظهرت به الدراما المتوافقة مع فكر الانسان البدائي آنذاك . ان محاكاة الدراما الاسطورية تتخذ من الرمز مدخلاً لإيجاد معادلات موضوعية لحركية الوجود.لذلك نجد الدراما توظف أو تستعير تعابير رمزية لتمثل مفاهيم لا نكون قادرين على تحديدها أو ادراكها تمام الادراك .

يتداخل نسقي الدراما والشعر على اعتبار ان الشعر شكل من اشكال المحاكاة التي لهما نظامهما المتداخل دراماً لذلك فأن العلاقة بين مفهوم الدراما لمدركات الواقع الانساني والشعر ،أو غنائية الوجدان الذاتي هي علاقة حركية متداخلة في البوح ،إذ كلاهما يجمع بين المنطق الخاص للبوح الفردي وبين المنطق العام للبوح الجماعي مادامت الدراما تمثل فضاء هذه الحركة بأنساقها المتداخلة جمالياً،لهذا يعد الشعر عند(ارسطو)هو "فن المحاكاة:ان الشاعر محاك مثله مثل المصور أو أي محاك آخر"(1)، ما يؤكد على عمق التداخل بين الدراما والشعر،ولاسيما كلاهما يكشف عن حاجات الانسان ويناقشها جماليا، لذلك تعد الدراما هي"ذلك النوع الفني الذي يمثل التركيب النهائي للشعر عموما"(2).

---

(1):الاردس نيكول – م.س – ص207.

(2):م .ن – ص209.

الدراما ، المحاكاة ، الشعر ، التفكير االفلسفي :

علاقة الدراما بالفلسفة هي علاقة تحقق المجرد عند زجه في فضاء التجريب الجمالي ، وهذا يشير الى ان الدراما هي فضاء فحص التساؤلات الكونية لان"الفلسفة تنتج نظاماً مترابطاً من المفاهيم التجريدية تدعي تفسير العالم،والدراما تقدم نظامها المترابط لمفاهيم الفلسفة المجردة في حدها الجمالي وتوظيفها في خلق نظام انساني ذو نظام ترتبي،وبناء على هذا نجد ان تعاطي الدراما مع الفلسفة هو أحد التقنيات الفكرية التي كشفت عن الوجود وصراعه الفكري في ماهية الكون و الاشياء ،وعليه فان الدراما والفلسفة هما حدي الوجود.الذي يكشف عن :الدراما واللذة الجمالية،والدراما والقدر،والدراما والملحمة،وفي هذا تنفرد الدراما عن الملحمة في انها تكشف عن الشخصية ،سيما الملحمة تشرح كل شي للمتلقي وتغلق عليه دائرة البحث أو التوقع لما يمكن ان يحدث لمستقبل قص الحدث،و الابرز في ذلك ان المشكلة العامة هي التي تتحكم في الملحمة،بينما الشخصية في الدراما هي من يمنح المشكلة قيمتها،ولاسيما في الدراما الحديثة.

وما الافعال الانسانية إلا شكل من اشكال الحكاية حتى وان تعددت انساقها الثقافية ،لذلك يعني السرد بصوت عال ،وبما ان الدراما تمتاز بخصوصية زج جميع الاجناس الفنية الاخرى في خطابها ،فعندما تستعير اللغة لتقديم الفعل الدرامي عن طريق الشخصيات فهي تمارس عملية السرد ولكن بتقنية التقديم لا العرض.

" ان الاسلوب الدرامي هو الانحراف بالكامل عن الواقع بغض النظر عن الشكل الذي يظهر فيه،فهو يوجه الانحراف و يعطيه منحى جمالي"(1).

---

(1):أديث هاملتون- م .س – ص183.

وعليه نجد ان علاقة المجتمع بالدراما الآن تغيرت من منظور الخصوصية البحتة شكلاً ومضموناً،ليكون محاكاتها موضوعاً انسانيا عاماً بالدال العام وشيوع المدلول..و في الخاتمة نجد أو نكتشف أن:"الدراما متن تعبيري ذات مسارات فكرية تبحث عن حقيقة الوجود عبر نسقاها الاجرائي الرئسيين التراجيديا والكوميديا.وما الفلسفة و اسئلتها عن الحقيقة إلا أنثيالاً عن الدراما"(1)،سيما وان الدراما تؤكد على فاعل ومحرك الوجود (الانسان)بما يمتلك من قدرة تخيلية على صنع الرمز، فان المثل وصورتها(الافلاطونية)ما هي إلا من صناعة هذا الفاعل،فحقيقة المثال هو الانسان ،ولتحقيق ذلك فإنها تؤكد على قانون تقديم الفعل لا سرده،لان الاول ينتج فكر والثاني يكمم الفكر،لذلك قانون الدراما انتاج المدلولات اللامتناه ،لهذا نؤكد ان الدراما هي الفن التعبيري الاول وما الاسطورة والغنائية والملحمية إلا موقف جمالي من مواقف الدراما من الوجود،وكما تأكد ذلك في ان الدراما قانون متحول دائماً لكل عصر جديد فأن الاسطورة هي تعبير درامي عن الوجود ومحدداته الفكرية آنذاك ،وكما في باقي فنون التعبير..

(1):د. **احمد بدوي- محاضرات فى علوم المسرح- كلية التربية النوعية- جامعة الزقازيق-مصر- ص4.**

المحاضرة الثالثة:

1- تعريف الدراما :

"الكلمة يونانية الأصل dram ومعناه الحرفى (يفعل- أو عمل يقام به) ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة drama إلى معظم لغات أوروبا الحديثة ولان الكلمة شائعة فى محيطنا المسرحى فيمكن التعامل معها على أساس التعريب فنقول: عمل درامى ،حركة درامية، كاتب ، ناقد، عرض، معالجة، صراع، فن، مهرجان، تاريخ، أدب، فرقة، اندية..الخ. إذا كان كل ذلك يتعلق بالنص.

ولقد عرف أرسطو الدراما بأنها "محاكاة لفعل إنسان وفى تفسير ذلك ذهب النقاد فى دروب متشعبة. ولعل اقرب تفسير إلى روح العبارة المذكورة ما قيل من أن الدراما تتكون من عناصر جوهرية:

*- الحكاية.

*- تصاغ فى شكل حدثى لا سردى.

*- وفى كلام له خصائص معينة.

*- ويؤديها ممثلون.

*- أمام جمهور. وعلى أية حال فان لفظة دراما تعنى مدلولين:

أ- النص المستهدف عرضه فوق المسرح،أيا كان جنسه أو مدرسته أو نوعية لغته .ويتقلد ادوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل ونطق الكلام.

ب- المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة والتي تعالج مشكلة هامة علاجا مفعما بالعواطف على ألا يؤدى إلى خلق إحساس فجيعى مأسوي "(1).

---

(1):د. إبراهيم حمادة- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية- القاهرة- دار المعارف-1985- صـ113.

ولقد اتخذت الدراما أشكالا مختلفة من عصر إلى عصر، تناسبا مع التطور الطبيعى للمجتمع ومع ما ينتج عن هذه الحركات الاجتماعية من فكر وقيم. وليس هذا أمرا غريبا إذا أخذنا فى الاعتبار أن فن المسرح ينبع من المجتمع ويرتد مرة أخرى ليصب فيه. والدراما كفن من فنون التعبير ترتبط بقدرة الإنسان منذ بدء الخليقة على التعبير عن نفسه وعن مكنونات بيئته الطبيعية والاجتماعية وقد اتخذ هذا التعبير دائما شكلين: تعبير خارجى وتعبير داخلي يتفاعلان فى علاقة جدلية فالتعبير الخارجى ما هو إلا شكل تنفيذى للداخلى وهذا التعبير فعل يستفز في من يستقبله رد فعل طبقا للقاعدة العلمية التى تؤكد "أن لكل فعل رد فعل مساوى له فى المقدار ومضاد له فى الاتجاه بل إن المسألة تتجاوز هذا الحد فنرى أن رد الفعل يتحول مرة أخرى الى فعل.

ملاحظة:

هناك خلط بين مفهوم الدراما و التراجيديا فهناك الكثير ممن يعتقدوا أن الدراما تعنى التراجيديا فى حين أن الدراما كما طرحنا سابقا تختلف عن التراجيديا إذ أن التراجيديا أو المسرحية المأساوية " عبارة عن مجموعة من الأحداث الجادة المترابطة على أساس سببي معقول ومحتمل الوقوع وتدور هذه الأحداث حول شخص مأزوم(البطل)يصارع مصارعة ايجابية ضد قوى ألاهية أو اجتماعية أو نفسية ومن خلال تتابع الأحداث يكون الجو السائد حزينا وفى كثير من الأحيان تختتم المسرحية بنهاية كارثية تتمثل فى موت البطل أو هزيمته الساحقة "(1).

(1):م.س – ص197.

المحاضرة الرابعة :

1- المأساة

عرفهاأرسطو:

"محاكاة ....فعل تام نبيل لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين ... تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم علي يد أشخاص يفعلون لا عن طريق الحكاية والقصص و تثير عاطفتي الخوف والشفقة فتؤدي إلي التطهير من هذه الانفعالات وأقصد باللغة المزودة بألوان التزيين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد واقصد بقولي تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن وبعضها الآخر باستخدام النشيد "(1).

تحليل التعريف

***- المحاكاة:Imitation**

عند أرسطو : الشاعر يحاكي الطبيعة محاكاة غير حرفية ،إذن هي ليست محاكاة للمحاكاة وإنما فيها الكثير من التغيير تحت تأثير مخيلة الشاعر لان الفن يحاكي الممكن والمحتمل محاكاته أقرب ما تكون إلى الكمال أي للمثال الأصلي أي صورة منسوخة للطبيعة.

إذن المحاكاة عند أرسطو لا تعني تصوير الواقع أو نقل الطبيعة نقلا حرفيا ، وإنما تعني تمثيل أو محاكاة الحياة أو الحدث الذي يمكن أن يحدث أي أن الفن هو إعادة إبداع اي انه إكمال ما لم تكمله الطبيعة.

---

(1): م .س – ص113.

تتم المحاكاة من خلال ثلاث طرق:

1- أن يمثل الأشياء كما هي.

2- أن يصور الأشخاص كما يراهم الناس أو كما يبدون.

3- أن يصور الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه اي يرتفع ويسمو بالواقع.

الفعل:

إن الفعل صفة إنسانية لذا يستطيع الإنسان التحكم في إراداته الإنسانية اي في فعله ولما كان الفعل من سلوكيات البشر فانه بالضرورة يتم عن طريق التمثيل اي الفعل المرئي.إذن الفعل حدث والحدث الدرامي هو الحركة الداخلية لما يتابعه المشاهدون من أحداث سواء بعينه أو بأذنيه.

نبيل جاد:

والنبل في قصد أرسطو انه فعل محسوب ومهم ومؤثر وله أبعاد بطولية اي أن المأساة تتناول موضوعات جادة وعلى قدر عظيم من الأهمية والخطر وتعالج مشكلة السلوك الإنساني بين الفرد والجماعة في صراعه مع من حوله من كائنات ويتسم الصراع فيها بين القوتين بالشراسة وهي تناقش قدر الإنسان والخير والشر فيه، وعلاقته بالقوى الغيبية ونتائج سلوكه سلبا و إيجابا وكشف القيم وتعميقها.

تام:

والحدث التام هو ذلك الحدث الكامل الذي يحتوي على فكرة كاملة تتم عن طبيعته وتوضح أسبابه ودوافعه وما يترتب عليه من أثار.

ويري أرسطو أن يكون لهذا الحدث:

-بداية (وهي الشئ الذي لا يسبقه شئ أخر ولكن يتبعه شئ آخر) تمهيد للأحداث طبقا لقانون الضرورة والاحتمال.

-وسط (وهو الشئ المسبوق بشئ ويتبعه شئ أخر) ويتم فيه عرض لهذه الأحداث وتفاصيل دقائقها.

-نهاية (وهي الشئ المسبوق بشئ ولكن لا يتبعه شئ أخر) وهي تعني ذروة الأحداث وحلها.

لها طول معلوم:

اي تكون المأساة ذات طول أو حجم يتناسب مع قدر وحجم الفعل الذي تحاكيه دون تركيز على تفصيلات لا تخدم ألفكرة وحتى لا يمل الجمهور.

بلغة منمقة بكل أنواع المحسنات:

اي تشتمل اللغة علي الإيقاع واللحن والأناشيد.

وحدة الحدث:

أهم الوحدات الثلاثة ، لكن بداية لابد من تعريف الحدث الدرامي:

وهو بدء المسرحية عند تفجر ألصراع ويلاحظ أن الحدث في الحياة أو الواقع يحتمل أكثر من نهاية لان منطق الحياة يحكمه أما الحدث في العمل الفني لا يتحمل إلا نهاية واحدة لان المنطق الفني هو الذي يحكمه كذلك وجود عنصر السببية.

أشار أرسطو إلي نوعين من الحدث:

بسيط :

وهو الذي يمكن حدوثه متصلا و واحدا ويقع فيه التغيير دون أن يكون هناك انقلاب أو تحول

مركب :

وهو الذي يكون فيه التغيير نتيجة مباشرة لانقلاب أو تعرف أو بهما معا

وحدة الزمان:

قال بها أرسطو في الفصل الخامس من كتابه فن الشعر عندما حدد زمن التراجيديا بدورة شمسية واحدة لا تتجاوز ذلك إلا بقليل.

وحدة المكان:

لم يقل بها أرسطو ولم ترد في سياق كتابه ولكن استخلصها شراحه من أن معظم عروض الإغريق المسرحية تقع أحداثها في مكان واحد أو في أماكن مختلفة من مكان واحد.

إثارة الرحمة والخوف:

"من الضروري أن يكون البطل فاضلاً ذا شهرة كبيرة ومن ذوي المكانة العليا ولكنه كبشر لا يخلو تكوينه من نقطة ضعف أو نقيصة أو ثغرة في بناء شخصيته تؤدي به في نهاية المطاف إلى الوقوع في الخطأ و يلقى مصيره المحتوم يحدث التطهير"(1).الذى يؤدى الى اثارة عاطفتى الخوف والشفقةCatharsis) .

---

(1): حسين رامز محمد رضا -الدراما بين النظرية والتطبيق- المؤسسة العربية للدراسات و النشر- بيروت- 1972- ص 28.

المحاضرة الخامسة :

توطئة :

يعد الفن الدرامي أقدم الفنون الآدائية التي عرفها الإنسان ، و لا نكون مبالغين إذا قلنا أنه أيضا أصعب الفنون التي مارسها الإنسان حتى الآن باستثناء بعض الفنون الحديثة مثل الباليه و الأوبرا ، إذ يعتبر هذا النوعان أكثر تعقيدا من ناحية التأليف و الآداء .

كما أن الدراما تعد سابقة عن الشعر ، بمعنى أن الإنسان قد عرف الدراما قبل أن يعرف الشعر ، و الغاية هنا ليست المفاضلة بين الدراما و فن الشعر ، لأن العلاقة بينهما علاقة قديمة ، لأن الدراما هي مزيج بين عنصرين الشعر الملحمي (الموضوعي) و الشعر الغنائي(الذاتي) .

بذلك سيكون حديثنا عن كل ما هو مادة درامية أو ما يتعلق بعناصر البناء الدرامي التي تساهم في رسم شكل الكتابة المسرحية هذا الجهد الذي يمكن اعتباره

" فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين و إثارة الاهتمام في المتلقي ليسمع ما يقال و يشاهد ما يجري" ([1]).

إن الكتابة إذن ليست مجرد حروف وكلمات يجسدها الكاتب لتصبح تصويرا لرموز تتقبلها الحواس و يترجمها الذهن بمساعدة الخيال ، و إنما هي ذلك الفضاء الذي يعطي للكاتب متسعا للكشف عما يدور بداخله .

ولهذا يكون إذن منطلق الحديث من خلال سؤال يطرح نفسه :- كيف يستطيع الكاتب أن يقدم مسرحا يجيب عن الأسئلة التي يطرحها الواقع دون مباشرة ،و دون أقل إخلال بقواعد البناء الدرامي المسرحية .

---

(1):ألاردس نيكول – م .س - ص44

إن الكتابة إذن ليست مجرد حروف وكلمات يجسدها الكاتب لتصبح تصويرا لرموز تتقبلها الحواس و يترجمها الذهن بمساعدة الخيال ، و إنما هي ذلك الفضاء الذي يعطي للكاتب متسعا للكشف عما يدور بداخله .

ولهذا يكون إذن منطلق الحديث من خلال سؤال يطرح نفسه :- كيف يستطيع الكاتب أن يقدم مسرحا يجيب عن الأسئلة التي يطرحها الواقع دون مباشرة ،و دون أقل إخلال بقواعد البناء الدرامي المسرحية .

من هذا المنطلق نجد اهتمامنا ينصب على التفسيرات الاجتماعية لإنتاج المسرحية و تحليلها القائم على أسس اجتماعية و الآثار الظاهرة و الخفية التي تحدثها باعتبار أن الكاتب هو إنسان باحث عن حقيقة هي نتاج للعلاقات الاجتماعية التاريخية ، هذه العلاقات التي يستكشفها الكاتب و يعطيها أبعادا معينة .

لأن المسرحية هي شكل تعبيري يرتبط بالظروف الاجتماعية و التغيرات التاريخية ،

و يبرز هنا رأي إيزر الذي يؤكد بأنه" لا ينبغي النظر إلى النص على أنه يتعارض مع الواقع لأنه في الحقيقة يعلمنا بشيء ما عن الواقع "(1) .

من هنا إذن يمكننا أن نشير إلى أهم الأسس و المبادئ التي لابد من إمعان النظر فيها عند صياغة المسرحية ، و بالأحرى طريقة كتابتها من وجهة النظر الفنية ، و نقصد بالصياغة هي تزويد الكاتب بجميع وسائل التعبير عن أفكاره ،و تلبية النداء الذي يوجهه الخيال لذات الكاتب ليشرع في الكتابة محددا المبادئ التالية :

- المقدمة المنطقية أو الفكرة الرئيسية التي تؤسس للعمل المسرحي.
- الشخصيات التي سوف تعرض بواسطتها هذه الفكرة .
- الفعل الدرامي (التمهيد ، الوسط ، النهاية).
- الصراع الذي ينبع عن الشخصيات .

---

(1): روبرت هولب – نظرية التلقي مقدمة نظرية – تر : عز الدين إسماعيل – النادي الأدبي الثقافي – المملكة العربية السعودية – ط1- 1994- ص 206.

المحاضرة السادسة:

الفكرة الأساسية :

نشرع في دراسة النص المسرحي من نقطة البداية ، من مرحلة كانت تعيش فيها شخصيات المسرحية حياتهم و تدخل في مغامرة يكتنفها الكثير من الغموض ، و لكي يكتشف الكاتب المجهول لابد من الغوص في العناصر التي تولد دلالات و تحقق الشكل الجدلي القائم على الحقيقة ،و يكون بذلك بناء النص المسرحي ينشأ تبريره من تصارع العقليات التي تعمل على توحيد عناصر الشكل و المضمون في وحدة تعكس حقيقة الحياة مما يعطيها قيمة جمالية.

ليصبح للبناء الدرامي الدور الفاعل في جعل مضمون المسرحية يستجيب إلى الحاجات الأساسية للعصر و يستجيب كذلك لمتطلبات الكتابة المسرحية سواء كانت فنية أو جمالية إذن الكاتب مطالب أولا بإيجاد المقدمة المنطقية أو الفكرة الرئيسية ، حيث لا ينبع العمل الجيد بدون فكرة مسبقة تدور في ذهن الكاتب ، و يجب أن تكون هذه الفكرة واضحة لا غموض فيها كما لابد أن تشمل عناصر الصراع اللازمة .

من هنا علينا التأكيد على نقطة مهمة و هي اختيار الكاتب للمادة ، لكن لكي يختار أو ينتقي لابد أن تكون له حصيلة معرفية ، يستطيع أن يختار من بينها ما يناسب مجتمعه " فللفن المسرحي قدرة على الاختيار مع قوة إخبار"(1) .

---

(1): ألاردس نيكول – م.س- ص 49.

لهذا على الكاتب أن يقرأ كثيرا و يركز تفكيره على المقدمة المنطقية لكي يصبح تطورها سهلا فيما بعد ، لأنه يجب عليه ألا يشرع في كتابة تلك المسرحية حتى تكون فكرتها قد اختمرت في ذهنه و أصبح هو أول المتحمسين لها.

1- تعريف الفكرة الأساسية :

فالكاتب إذن يختار الفكرة ، و يرسم لها الشكل الملائم ،و هذه الخطوة تحتاج أولا الخبرة والدراية الكافية بالأشكال المسرحية ، و ثانيا دراسة الشخصية دراسة معمقة تجعل منها الخيط الرابط بين كل عناصر النص ، و الجانب المحدد للفكرة الأساسية باعتبارها هدف المسرحية. و في هذا المقام نود أن نختبر هدف العديد من المسرحيات الجزائرية و إذا ما كانت تشتمل على فكرة أساسية أو مقدمة منطقية.

و قد تم اختيارنا اعتمادا على هدف المسرحيات، التي كتبت في فترة ما بعد الاستقلال ،وطرحت واقع الفرد الجزائري وصور معاناته في هذه الفترة ، إلا أننا نجد كل كاتب و طريقة توظيفه للشخصية و كيفية تعبيره عن المضمون الذي اتخذ أبعاد متعددة اجتماعية و سياسية وثقافية و اقتصادية.

مسرحية "بني كلبون" لولد عبد الرحمن كاكي مثلا تقوم على مقدمة منطقية مفادها :"إذا عاش الإنسان مؤمنا بمبدأ الحق و العدل في مجتمع يسوده الظلم يكون الثمن الرحيل و الهجرة ".

أما مسرحية "غبرة الفهامة" لكاتب ياسين تأسست على فكرة أساسية هي :" قبل أن تحارب الاستعمار لابد أن تكافح عملاءه المحليين " أو "مهما تكن محاربة الاستعمار الفرنسي الأجنبي صعبة إلا أنه هناك عدو محلي مقاومته أصعب "،و ثلاثية عبد القادر علولة "الاقوال ،الأجواد ، اللثام" نجدها تكشف عن مقدمة منطقية تحوم حول "مكانة الفرد، أو لا مكانة للفرد في مجتمع يشكو من كل الأمراض " لهذا وصفها كاتبها قائلا : "هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة و الناس البسطاء ، إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم "(1) ،

---

(1): عبد القادر علولة – ثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام)- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية – الجزائر- ص 233.

إذ نجد شكوى زينوبة و معاناتها تتجلى في "الاقوال" ، و نجد جلول الفهايمي يحاول محاربة كل أوجه الفساد في "الأجواد" ، و نكتشف قهر المؤسسة لعطاء برهوم في "اللثام".

فلكل شيء فكرة أو مقدمة صغرى "إن المسرحية ينبغي أن يكون لها مقدمة منطقية"(1). و هذا يجعلنا نؤكد أن المسرحية الجيدة قوامها فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين ، لكن المشكلة تبقى منحصرة فيما إذا كانت الفكرة صالحة لأن تكون أساسا تنبني عليه المسرحية ككل " إن أي فكرة من الأفكار لا تبلغ من القوة القدر الكافي لأن تنتهي بك إلى نتيجتها المنطقية المعقولة دون أن تكون لها هذه المقدمة المنطقية المعقولة أو الفكرة الأساسية الواضحة "(2).

2- خصائص الفكرة الأساسية :

الجواب إذن ينحصر في وجود فكرة أساسية يعطي إمكانية توجيه الكاتب إلى الهدف المنشود الذي يريد الوصول إليه في مسرحيته . و الكاتب إذا استعمل فكرة رديئة ، يجد نفسه يملأ الزمان و المكان بحوار لا هدف له و لا غاية ، لأنه في حقيقة الأمر لم يحدد مقصده . إذا أردنا مثلا كتابة مسرحية تتحدث عن شخصية فقيرة تعيش في مجتمع تعانقه المشاكل من كل زاوية ، فنجدها تعاني كثيرا لتصل إلى درجة الجنون حتى تموت في النهاية .

---

(1): لايوس إجري – فن كتابة المسرحية – تر: دريني خشبة – دار سعاد الصباح – القاهرة – ط1- 1993 - ص 47.

(2): م .ن – ص 55

3- أجزاء الفكرة الأساسية :

و لكي نخوض غمار التجربة لابد أن ننطلق من فكرة أساسية أو مقدمة منطقية تؤسس للمسرحية و نقترح هذه الفكرة على النحو الآتي :

"الإنسان في ظل الفقر يعيش حالة تؤدي به إلى الجنون و الموت " لنتتبع أجزاءها الثلاثة.

الجزء الأول : يوحي إلينا بالشخصية المسرحية أو بحالة الشخص الفقير.

الجزء الثاني : - تؤدي به – يوحي بالصراع .

الجزء الثالث : - الجنون و الموت – يوحي بنهاية المسرحية .

خلاصة القول إذن إن المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية هي خلاصة المسرحية ، و هي العنصر المحور في تركيبة المسرحية و تدل على الهدف العام و الجانب العقلي و الانفعالي في المسرحية ، و قد فسرت بوجوه عديدة فهي" مشروع ، أو موضوع ، أو بحث أو فكرة أساسية أو هدف أو غرض أو قوة دافعة أو غاية "(1).

---

(1): م.س – ص 45.

المحاضرة السابعة :-

- الشخصية الدرامية -

لكي يبرهن الكاتب على صلاحية مقدمته المنطقية أو فكرته الرئيسية ، لابد له من التركيز أيضا على الجوانب التي تختص بها الشخصية* ،و يعلم ما يحيط الإنسانية في مظاهرها المختلفة و كلما تخيل الشخصية التي خلقها بوضوح استطاع أن يضفي عليها من المواهب و الصفات ما شاء، لأن الشخصية تنشأ في عقل الكاتب و تعيش داخل وجدانه حتى تتبلور و يكتمل نموها ،فتتشكل ملامحها و تبرز سماتها و خصائصها . و في هذا السياق يذكر إبسن عن عملية خلقه للشخصية المسرحية أنه "يسافر مع شخصياته في رحلة بالسكة الحديدية مثلا و هكذا يتم التعارف الأول " (1) .

فالكاتب المسرحي إذا ما جلس و أمسك بقلمه لابد أن تكون شخصياته شديدة الوضوح في ذهنه إنه لا يجعل منها شخصيات منطقية أو شخصيات مميزة بطريقة شعورية ، إنما هو يتخيلها ثم يبدعها ، لذلك كثير من الناس يظن أن الكاتب يتخيل الشخصية الدرامية أو يخترعها ، لكن في الحقيقة هو يستعمل نموذجا أو عدة نماذج ثم تأتي عملية الاختيار و تجميع الخواص.

" عندما نكتب لا نهدف إلى وصف الحياة بل إلى وضعها في القالب الدرامي الذي تكون فيه عملية اختيار خواص الشخصية الدرامية في المرتبة الأولى من الأهمية "(2) .

(*) : الشخصية : كاركتر و هي مأخوذة من الإنجليزية character التي تعني الصفة ، أما الكلمة الفرنسية personnage مأخوذة من اللاتينية personna التي تعني القناع و هي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني دور- الذي يؤديه الممثل- ،

ينظر : ماري الياس ، حنان قصاب – المعجم المسرحي،مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض (عربي-إنجليزي – فرنسي) – مكتبة لبنان ناشرون – بيروت – ط1- 1997- ص 269 .

(1): ماري الياس ، حنان قصاب – المعجم المسرحي،مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض (عربي-إنجليزي – فرنسي) – مكتبة لبنان ناشرون – بيروت – ط1- 1997- ص 101 .

(2): حسين رامز ، محمد رضا – الدراما بين النظرية و التطبيق – مطبعة الحرية – بيروت – د.ت – ص 374 .

و ينجح الكاتب في إبداع الشخصية عندما يختارها بطريقة صحيحة و يؤمن بها ، فتكون بذلك قادرة على تحمل أبعاد مقدمته المنطقية أو الفكرة الأساسية التي تعمل على إقناع المتلقي بمدى صدقها النابع من سلوك الشخصية و انفعالاتها ، عكس الكاتب فهو غير قادر على ملاحقة سلوك الشخصيات على المدى الطويل لذلك يسعى إلى خلق مواقف محددة مركزة كي تفصح فيها الشخصية عن وجودها الحقيقي عن طريق تكثيف المواقف و تحليلها. و الهدف الرئيسي لظهور الشخصية هو نقل بعض الدلالات المميزة و ليس مجرد تصوير الشخصية كما هي عليه في واقع الحياة .

1- مفهوم الشخصية الدرامية :

الشخصية (character): من الملاحظ تعددت الاراء بصدد الشخصية فمنهم من يرى ان الشخصية في المسرح كائن بشري يشار اليه في النص المسرحي بعلامات لغوية ويتقمصه ممثل ... على خشبة المسرح من خلال علامات غير لغوية او تلك القوى في المسرحية التي تنفذ الفعل المسرحي من خلال كينونتها الفردية وكلماتها واعمالها.(1) او هي ذلك المحرك الاساس للفعل المسرحي الذي يحدد الحبكة والحوار.او هي فكرة معقدة .اوهي ماتصنعه كل الافعال الدرامية التي يصدرها الفرد خلال مسار المسرحية .ذلك الانتقاء في قيم التنظيم الديناميكي للشخصية الانسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي لتقديم افكار مجردة اوصور ذهنية او اراء معينة متوخيا وضعها في قالب جمالي مليئ بالتشويق وميسور الفهم من قبل المتفرج .

---

(1): ماري الياس ، حنان قصاب – المعجم المسرحي،مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض (عربي- إنجليزي – فرنسي)- ص101.

الشخصية الدرامية هي واحدة من الأمور المهمة في نظرية الدراما ،و الشخصيات في الدراما تتشابه مع الشخصيات في الملحمة ، إلا أن الفرق بينهما حيوي جدا و هو يرتبط بالكشف الفني عن الشخصيات ، كاتب الملحمة كثيرا ما يتمكن أن يشرح حالة البطل سلوكه و فكرته ، لكن كاتب الدراما تتعزز عليه مثل هذه الإمكانية كما أن الشخصية يحكم عليها كاتب النص من خلال أفعالها و تصرفاتها ،ردود أفعالها الحقيقية .

إن الشخصية الدرامية ليس لها المجال الفسيح كما هو الحال في الملحمة ن رغم ذلك سوف تكشف الصفات و الخصائص الشخصية التي تتوفر على أهمية قيمة مباشرة بالنسبة للصراع الدرامي ، لكن هذا التركيز الإلزامي و التكثيف للصفات من وجهة أخرى يقدمان للشخصية الدرامية الحيوية و الإيجاز فيتوفر في الحال تصوير دقيق عن جوهرها .

2- **أبعاد الشخصية** :

الشخصية هي ثمرة لكيان مادي تفرضه البيئة ، فالبيئة إذا تغيرت تغير الإنسان معها هذا الإنسان قوامه هيكل عظمي لابد للكاتب التركيز عليه و الاهتمام به من منطلق ثلاثة أبعاد هي : الفيزيولوجي ، السوسيولوجي ، و السيكولوجي .

الأول :

يختص بتركيبة الجسم ،و يتعلق بالشخص من حيث بنيته و شكله الظاهري ، و هذا البعد له أثر على تصرفات الشخصية أو ما يسمى التأثير على البعد السيكولوجي للشخصية ، فأي نقص في تركيبة الجسم يؤثر على نفسية الشخصية .

الثاني :

يختص ببيئة الشخصية ، و يتعلق بالمحيط الذي نشأالشخص فيه و الطبقة التي ينتمي إليها ، و العمل الذي يزاوله و درجة تعليمه و ثقافته و الدين أو المذهب الذي يعتنقه و الرحلات التي قام بها و الهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك أثرا في تكوينه و له تأثير كبير هو أيضا على الجانب النفسي .

الثالث :

يجمع ما بين البعدين الأول و الثاني ،أو ما ينتج عنهما من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه و ميوله و مزاجه و مميزاته النفسية و الخلقية و يحدد أثرهما في تشكيل مجموع العواطف المتباينة التي تؤسس الكيان النفسي للشخصية.

فالشخصية الإنسانية إذا ما تم تقديمها في اللحظة المناسبة و من خلال الفعل المناسب تكون شخصية درامية،أما إذا أبدع الكاتب شخصية ثابتة لم تتغير من بداية المسرحية إلى نهايتها ، فلابد أن تكون هذه المسرحية رديئة لأن طبيعة الإنسان نفسه قابلة للتغير و التحول أثناء حياته .لذلك لابد أن تتحول الشخصية المسرحية و تتبدل طوال مشوارها و تتغير باستمرار ، و إذا حاولنا أن نتناول أية مسرحية جيدة سنجد أن شخصياتها تتطور دائما تطورا واضحا مثلا : شخصية جلول الفهايمي في مسرحية الأجواد تبدأ بغرس التفاؤل و تنتهي بحصد التشاؤم نتيجة لفكرة أساسية طرحها الكاتب علولة مفادها أن الإنسان لا أهمية له في مجتمع نمت فيه البيروقراطية و اكتسحه الفقر، لتبقى مسرحية الأجواد النص الذي عبر بصدق عن الحياة الاجتماعية التي سادت الجزائر في فترة من فتراتها الحرجة الفترة التي أعقبت الاستقلال مباشرة . و كل شخصية صورها عبد القادر علولة عايشت ظروف تلك الفترة و عبرت عن معاناة الفرد جزائري من منطلق فكرة أساسية واضحة المعالم ومحددة ، و وظيفة الشخصية البرهنة عن صدق هذه الفكرة . "أيما كاتب إذا كان يتخذ من الشخصية أساسا لبناء مسرحيته فهو ماض في تأليفها في الطريق الصحيح ، و هو ماض في بناءها وفقا للقاعدة السليمة "(1).

---

(1): لايوس إجري– م . س – ص 190.

هذه الشخصية التي تصبح منبعا للصراع الذي تحمله المسرحية و جسرا متحركا يحمل على ظهره مجموعة من القيم و الأذواق حيث ينفرد كل عالم بنسقه الخاص يقدمه النص انطلاقا من التصور الذي يمتلكه عن الواقع ، لكي يصبح تفاعل الشخصية و الفعل و الصراع خلاصة البناء الفني للمسرحية ما نعني به التحام هذه العناصر الذي يبدأ بعرض الأحداث و الشخصيات عرضا عاما ثم يتتبع تطورها و مصائرها حتى تبلغ النهاية "لأن أبعاد الشخصية لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث و الشخصية لتتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف"(1).

---

(1):د. محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- دار نهضة مصر – القاهرة – 1973- ص616.

المحاضرة الثامنة :

1- نمو الشخصية

الشخصية هي تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره ، موضوعا في حالة صراع مع الآخرين ، مقصودا به الوصول إلى هدف معين .

الشخصية تعبر كثيرا عن مواقف المبدع و آراءه حتى عن رغباته ، لهذا نجد الكثير من الفنانين من يشحن شخصياته بأرائه حتى يكاد أنه يكبلها و يعرقلها عن الحركة داخل التركيبة الدرامية ، و قد تكون الشخصيات ذاتها من صنع خيال الفنان لكنها في الحقيقة هي الفنان نفسه ، لأنه قد أعجب في فترة ما بشخص ما في الواقع و حاول نقله إلى الفن ، لكن عند النقل تكون الشخصية قد تشبعت بآرائه و مواقفه .

"الحقيقة أن الشخصية تتأثر بالواقع الاجتماعي و تحولاته و تأثر في الجو العام الذي يصنعه الفنان ، لكن هذا لا يعني أبدا وجود اتفاق بين الشخصية في الواقع و الشخصية في الفن من حيث كون الإبداع حقيقة تؤدي إلى قراءة جمالية للواقع "(1).

لهذا تبقى عملية رسم الشخصية عملية صعبة التحليل و غامضة ، عملية لا ضابط لها و لا مرجع .

---

(1): عادل النادي – مدخل إلى فن كتابة الدراما – مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله – تونس – ط1- 1987- ص49.

2- أنواع الشخصية في الدراما :

المسرح هو تلاقح بين الشعر الملحمي الموضوعي و الشعر الغنائي الذاتي ، لهذا لابد من مراعاة ثلاث أقطاب في الشخصية الدرامية هي :

الفردية – النموذجية – الشمولية .

أ- الشخصية الستاتيكية :

هذا النوع من الشخصية نجده في السيرة الذاتية ، الصورة أو البورتري و هي لا تصلح أن تكون في المسرح .

ب-الشخصية النمطية :

هذه الشخصية دينامية لكنها متفق عليها لا تتغير كالحارس ، الخادمة ، المربية .

- **ما هي العناصر التي تحدد الشخصيات الثانوية ؟.**

الأفكار هي التي تحدد الشخصيات الثانوية .مثلا : الحصان في بيت برنالدا آلبا هو شخصية رئيسية رغم أنه لا يتكلم يمثل الديكتاتورية .الفكرة هي التي تحدد قيمة الشخصية .

الشخصية هي انعكاس لواقع موضوعي أي جمع و مزج بين العناصر الذاتية و الموضوعية للواقع التي تمثله في الحياة اليومية .

3- تصرفات الشخصية :

- الواعي : مثل قرار ميديا قتل أولادها .
- اللاواعي : مثل تصرف أوديب (قتل أباه و تزوج أمه) .
- التردد : مثل هاملت ، و هذا النوع من الشخصية لا يصلح للدراما يصلح للملحمة أكثر ، لكن هاملت اتخذ القرار في النهاية .

يشترط أن تتوفر في الشخصية التراجيدية على مشاعر إنسانية (شمولية) .

4- الأسلوب التعبيري عند الشخصية :

لم يذكر أرسطو في كتابه "فن الشعر"كلمة الشخصية لكنه ذكر الأخلاق أي ما تتميز به الشخصية من صفات تفسر نموذجها لذا فإن دراسة الشخصية المسرحية تستوجب دراسة أبعادها البيولوجي ، السيكولوجي ، السوسيولوجي و كذا الماضي و الحاضر و المستقبل .

يقول هنريك إبسن :

"عندما أشرع في معالجة المادة التي أنشأ منها المسرحية أشعر أنه من واجبي البدىء بالتعرف على شخصياتي في رحلة بالسكة الحديدية و هكذا يتم التعرف الأول ، و في الطريق نثرثر قليلا في كثير من المواضيع ، و عندما أجلس لأكتب هذا من جديد أرى أن كل شيء ازداد وضوحا بالفعل عن ما كان عليه من قبل ، و أكون قد فهمت النقطة الأساسية في شخصياتهم و السمات الصغيرة التي تميز كل منهم ".

مسرحيات شكسبير الخالدة مبنية على شخصياتها أكثر مما هي مبنية على موضوعاتها مثل شخصية ماكبث ، هاملت ،عطيل ...إلخ .فالشخصية المسرحية تعبر كثيرا عن مواقف الكاتب و آراءه و حتى عن رغباته ، لهذا نجد الكثير من المسرحيين من يشحن شخصياته بآرائه حتى يكاد أن يكبلها و يعرقلها عن الحركة داخل النص ، أو ما يعرف عند الرقابة بالخروج عن النص ، و قد تكون الشخصيات ذاتها من صنع خيال الكاتب لكنها في الحقيقة هي الكاتب نفسه لأنه قد أعجب في فترة ما بشخص ما في الواقع و حاول نقله إلى الفن ، و لكن عند النقل تكون الشخصية قد تشبعت بلآرائه و مواقفه ، فالكاتب في إبداعاته يعرف منذ البداية أين تتجه الشخصية و أين تنتهي (السيرة الذاتية) .

الحقيقة أن الشخصية المسرحية تتأثر بالواقع الإجتماعي و تحولاته و تأثر في الجو العام الذي يصنعه الكاتب ، لكن لا يعني أبدا وجود إتفاق كبير بين الشخصية في الواقع و الشخصية في النص المسرحي من حيث كون الإبداع حقيقة تؤدي إلى قراءة جمالية للواقع .

إن تصرفات الشخصية و التعرف على أنماط كلامها يساعد كثيرا على معرفة الأحوال النفسية و الاجتماعية و السياسية و الأخلاقية للكاتب لأن هذه الشخصيات مخلوقات قولبتها المواقع و الحالات التي يرغب الكاتب المسرحي أن يقذف بها و أن يدفع بهم إلى الأمام في صراعات تتحكم بها و في نتائجها .

خلاصة :

بانفصال رئيس الجوقة عن الجوقة و ظهور تيسبيس ظهرت معه الشخصية الدرامية الحقيقية.أما الانتقال من الكلاسيكية إلى الرومانسية كان ضمن التغيرات التي تطل على الزمان و المكان و الإنسان ، و التدرج في الحوار برزت الجوقة و ممثل واحد و ممثلين ، و يتغير المجتمع بتغير الدراما لتأخذ شكل للمعالجة و مع بقاء المسرحيات في مصدرها الأول (الإغريق) إلى العصور الوسطى و نجد الاختلاف بين الشخصيات الرئيسية و الثانوية .

المحاضرة التاسعة :

الفعل الدرامي :

1-التحديد الكلاسيكي للفعل :

الفعل هو وحدة متكاملة في ذاته ، حركة مكونة من فعل و فعل نقيض كما هو بقناعته و أهدافه .

"كل فعل في الدراما يبحث عن تأثير هذا الفعل في الآخر المشترك معه ، أو يكون موجها نحو حسم الارتباك الداخلي عند الفرد الذي يريد أن يوضع تناقضا حصل عنده بالذات ، فالبطل ستظهر وجهة نظره إلى العالم الذي يريد تحقيقها بإصرار و وضوح ، أو بفعل داخلي متوتر و لكن من خلاله يكشف البطل دائما عن طبيعته الحقيقية (المزاج و العواطف)"(1).و بمعنى أدق هذا هو الكائن في جوهره حتى عندما تكون أفعاله غير متطابقة مع شخصيته كليا لكي يخفي حقيقة أهدافه .

المعروف بشكل عام أن تصرفات أحد الأشخاص تعبر بشكل جيد عن ماهيته خاصة عندا يرتبط بلحظة حرجة خطيرة ، لا سيما اللحظة التي يتورط فيها بطل معروف ، لهذا فلا يمكن أن يتخلص بكلمات جميلة عامة ، هل يقبل العبودية ، أم يموت و يستشهد من أجل الحرية ، أما الدراما فهي تنتقي بالضبط مثل هذه المآزق لحظات من الحياة فيها صراع ، و تمركز الفعل حول الأزمات التي يكون فيها التوتر حادا و قويا .

---

(1):ستيوارت كريفش – صناعة المسرحية – ترجمة :د.عبد الله معتصم الدباغ – دار المأمون للترجمة و النشر – بغداد – 1986- ص27.

5- أصل الفعل :

يصبح تفاعل الشخصية و الفعل و الصراع خلاصة العمل الفني ، ما نعني به إلتحام هذه العناصر الذي يبدأ بعرض الأحداث و الشخصيات عرضا عاما ثم يتتبع تطورها و مصائرها حتى تبلغ النهاية التي يرى الفنان أنها تضع خاتمة لهذا البناء و يكون ذلك من خلال حركية الفعل و تناميه ليكون باعثا للتأزم انطلاقا من وضع درامي و دافعا للتحول و الانقلاب في الأوضاع و المواقف الدرامية ، لأن الفعل هو نتيجة لعدة عوامل مشتركة تخلقه و تدعم وجوده ،

كما هو الحال في علاقته بالشخصية "لأن الفعل و الشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة كما يقولون"(1)،

6- مراحل تطور الفعل :

يمكننا أن نقول أنه بدون هذه العوامل لا يكون للفعل وجود لأنه لا يستطيع أن ينشأ من نفسه ليجسد أهم ثلاث مراحل و هي :

---

(1) : د . عبد القادر القط – من فنون الأدب المسرحية – دار النهضة العربية للطباعة و النشر – بيروت – 1978 - ص 21.

أ- نقطة الهجوم:

و هي أولى هذه المراحل ، و هي النقطة التي تشعرنا بأن حدثا خطيرا سيقع منذ السطور الأولى من المسرحية و هذه المرحلة تعد مرحلة المعلومات و نقطة انطلاق الفعل .

و فيها يبدأ الكاتب بتقديم الشخصيات و التعريف بها و تحديد الزمان و المكان مع إثارة بعض التوقعات لدى المتلقي ، إذن هدف هذه المرحلة " التعريف بفكرة المسرحية و بالشخصيات ، و إيجاد حالة من التشويق و التطلع و الانتظار للحوادث المقبلة "(1) .

ب- الإنتقال:

و يمثل الانتقال المرحلة الثانية من مراحل الفعل المسرحي ، لأن الكاتب لا ينتقل من فصل إلى آخر دون تقديم الأسباب و الدوافع التي تقنع المتلقي . الشخصية مثلا تعيش حالتين الحب و الكراهية و لكن عندما تنتقل من حالة الحب وصولا إلى حالة الكره تمر بعدة حركات انتقالية و تحولات تتفجر من خلالها الأحداث و تتبين قيمة الأفعال ، "هذه المرحلة لا تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه ، و لكن يتحتم أن يعقبها شيء آخر "(2).

---

(1): عمر الدسوقي – المسرحية نشأتها ، تاريخها ، أصولها – دار الفكر العربي – القاهرة – ط 2 – 1970 - ص 385.

(2): أرسطو – فن الشعر – تر: إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة – د.ت – ص 31.

ج- الأزمة :

أما الأزمة فهي المرحلة التي تقع قريبة من مرحلة الذروة، و قد يحتوي النص المسرحي على عدة أزمات "وهي بمثابة البرهنة على المقدمة المنطقية "(1). و تقوم هذه المرحلة على عدد متغير من الأزمات المتقاربة في بنية الفعل و تبدأ بالتكون من اللحظات الأولى لبدء الحدث حتى تصل إلى الذروة التي تمثل أعلى مرحلة من مراحل بناء الفعل بوصفها الموقع الذي تصل فيه جميع قضايا المسرحية إلى أوضح صورة لها ، و لا وجود لذروة من غير أزمات تسبقها و هي المرحلة التي يستكمل فيها الفعل حضوره و وحدته العضوية حيث تلتقي جميع خيوط الأفعال الثانوية و عندها ينتهي الوسط لتصل الشخصية إلى اتخاذ القرار و هذه مرحلة حتمية تتوج تنامي الفعل الدرامي ، و تكشف عن قيمته الفكرية و الدراميةو الجمالية للعمل المسرحي .

في مسرحية "غبرة الفهامة"مثلا يسخر رئيس الجوقة من جحا، فيرد عليه هذا الأخير بتوجيه صفعة (أزمة) ، و يتوجهان إلى القاضي للحكم بينهما (ذروة) ثم يحاول جحا تجسيد المشهد أمام القاضي الذي يقلق و يثور ، فيكتفي جحا بما حدث للقاضي دفاعا عن نفسه (قرار) .

---

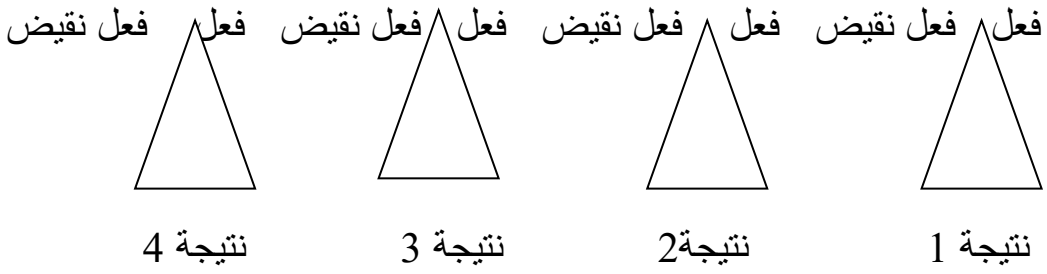
(1): لايوس إجري – م .س– ص 404.

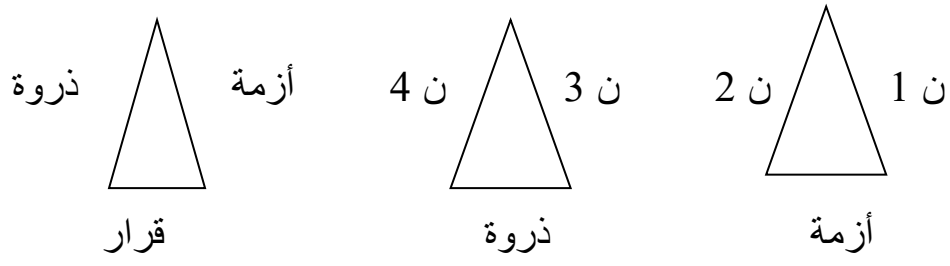
ثم يتكرر فعل آخر .

حين يوهم جحا السلطان (أزمة) ثم يستضيفه في منزله و يقدم له حذاءه مطبوخا (ذروة) فيحاول السلطان الانتقام من جحا (قرار).

و في كل فصل من فصول المسرحية نلاحظ تتابع الأزمات و الذر وات و القرارات.

ينظر الشكل 1: مثلث الأزمات .





المحاضرة العاشرة :

1- خاصية الفعل في الدراما :

يشكل الفعل دلالة جوهرية نوعية عالية في الدراما ، كما أن النظرية الدرامية تعيره اهتماما استثنائيا .لأن معظمها (الشخصية ، الصراع ...) يدرس من قبل نظرية الدراما من خلال الزاوية الكيفية التي يشكلها و يحققها الفعل ، كما أن تحليل أي صنف من هذه المنظومة خارج الفعل يجرده من خاصية محتواه الدرامي ، و يحيله إلى تصميم مشروع عام .

يرى بعض المنظرين أن الدراما هي المشكلة التي كما لو أنها تنجز الآن في الوقت الحاضر أمام عيون القارئ أو المشاهد و يرجع الفضل في ذلك إلى الفعل .

كتب هيجل الشرط الضروري بالنسبة للدراما بشكل عام هو أن تطرح أو تعرض العلاقات و الأفعال الإنسانية الحاضرة ، ففي كل فعل إنساني يتوفر منطلق إرادي يثير و يعبر عن رغبة و غاية إنسانية ، و هو باستمرار يمتلك هدفا معينا .

"الدراما تنتقي مثل هذه الأفعال التي تكشف خصائص الشخصيات و تمثل في الوقت نفسه خاصية الدراما التي تهدف إلى تصوير كل ما هو فردي في مواجهة معوقات من جانب أهداف فردية أخرى ، الحالات المتعاكسة و انعكاس هذا الكفاح هو الصراع في نتاج الفن الدرامي "(1).

---

(1):ستيوارت كريفش- م . س – ص17.

الأبطال في الدراما لا ينهلون الدوافع لأفعالهم من مشاحنات فردية صغيرة ، إنما من التيار التاريخي الذي يحتويهم ، كما أن عمق الفكرة و الوعي بالمعنى التاريخي يشكلان ضرورة ملحة في دراما المستقبل ، يرتبطان جوهريا بالإدراك السليم للصراع ، لكن الصراع الحياتي و الصراع في الدراما ليس مفهومين متشابهين .

إن خصوصية الدراما تتبلور حين يقوم البطل بفعل ما ، فلا بد و لزاما عليه أن يواجه الفعل النقيض ، هنا يتحقق الفعل من خلال اجتياز العوائق ، عدا ذلك فهو تمثيل دائم الحركة كليا ، و هو هدف محدد بدقة .

إن حركة الفعل باتجاه الحل و النهاية تمر عبر النقاط المركزية التي تتحقق في تأليف الدراما

ملاحظة :

قانون الفعل الدرامي هو التقدم و الحركة الدائمة إلى الأمام بغض النظر عن العوائق .

2- أشكال الفعل و أنواعه :

هل يمكن أن يكون الفعل مكشوفا خارجيا حادا أم يكون متخفيا في الأرواح ، أم يكون سلسلة من الهجمات و الانعكاسات الفكرية ؟.

*- بعض الدراسات تهتم بالجانب الأزموي في الفعل ، و ما يترتب عليه من تنسيق و إيقاع ، ثم وضع الفعل مكشوفا خارجيا تحت أضواء إشكالية المعضلة الدرامية (نقطة تأزم الصراع) و يجتاز العقبات و الحواجز ، فقد ينتصر أو ينهزم .

*- لم تعد بعض الدراسات الحديثة جدا تهتم بالجانب الأزموي من الفعل تنسيق و إيقاع ، و الصراع مع الأفعال المتضادة المكشوفة ، إنما راحت تدعو إلى ما يسمى عرض مسرحي بلا فعل ، و هذا العرض معروف في أعمال تشيكوف "بستان الكرز"، "الشقيقات الثلاث"، "الخال فانيا" لا تتوفر على أفعال و صراعات متضادة مباشرة ، إنما يعبر عن التوتر الروحي بغية الوصول إلى شيء ما .

*- كما تطرقت هذه الدراسات الحديثة إلى مصطلح جديد بدل الفعل هذا المصطلح هو الحيرة في الشخصية ، و منهم ما يطلق عليه : الفعل غير المباشر و هذا الفعل متوفر بكثرة في مسرحيات اللامعقول التي تتوفر دائما على تصرف حائر غير مبرر .

*- بالنسبة للنظرية الكلاسيكية لا يوجد فعل درامي في مسرحيات اللامعقول فالشخصيات في هذه المسرحيات لا تناضل من أجل شيء معين ، كما لا تسعى أو تبذل جهدا جسمانيا أو نفسانيا لتغيير الأشياء ، إنها لا تعاني و لا تتأمل ، كما لا تعكس شيئا مع ذلك هناك من يعتبر أن هؤلاء الأبطال يفعلون .

3- الفعل في مسرحية الشخص الواحد:

للفعل خاصية جذابة في مسرحية الشخص الواحد ، البطل الوحيد فيه سيركز الفعل على نفسه بالذات ، و هذا البطل اعتياديا يكون قويا لا يعرف التذبذب ، لأن مسرحية البطل الواحد المعاصر تتضمن اتجاهين محددين واضحين :الأول انغلاق البطل على نفسه و ارتداده إلى الغنائية ، إن هذا النوع يقترب من الأشكال الشعرية الغنائية الكبيرة .

مسرحية الشخص الواحد تتابع تيار الوعي الذي إذا توفرت على صراعات ، فإنها ستكون ماضية حدثت سابقا . أما الاتجاه الثاني أن الدراما لشخص واحد تتمركز بشكل تام حول بطل واحد ، إنها تجعل وعيه يحتوي العالم كله و بكافة قضاياه المتناقضة .

4- الكاتب الدرامي و الفعل :

يبقى الكاتب الدرامي بشكل اعتيادي مختفيا ، فهو لا يفسر أو يحلل أو يوجه كما في الملحمة ، إنما يكشف فكرته من خلال أنواع أبطاله .

خلاصة :

لكي يتوفر بناء تأليفي تام لإنتاج درامي معين وجب أن يتوفر ذلك النتاج على وحدة الفعل و وحدة الفعل هي من أهم القوانين التي صاغها أرسطو الذي اعتبر أن الدراما يجب أن تكون مبنية هكذا ، ذلك عند تغيير أو حذف أي جزء منها يؤدي إلى تغييرها أو يأتي هذا التغيير على حركتها كليا لأن حضور هذا الجزء أو غيابه يبقى ملحوظا فهو لم يكن جزء عضوي أصل من الكل (أي يجب أن يشكل الفعل إيقاعا و انتظاما بحيث إذا اقتطفنا مشهدا واحدا أو بطلا واحدا أدى هذا إلى خرق أو خلل تأليف الدراما بأسرها .

و في العصر الحديث راح تطوير الدراما يؤكد أن وحدة الفعل يعني الوحدة في الفكرة الأساسية في الدراما إذ لا توجد ولا شخصية واحدة ليست ضرورية في حركة المسرحية ، بحيث يجب أن يكون الجميع موجها نحو هدف معين .

المحاضرةالحادية عشر:

الحبكة الدرامية :

1- تعريف الحبكة :

مصطلح غامض غير محدد,حتى ارسطو نفسه مثلا لم يضع مفهوما محدد لهذا المصطلح ,والبعض من النقاد اطلقوا عليه مجموعة تسميات فالبعض يقول انها قصة (story) والبعض الاخر يقول انها خرافة (myth) والبعض الاخر يسميها عقدة .

ويرى الباحث ضرورة التمييز بين هذه المصطلحات لأنها تربك المعنيين بشؤون الدراما وتجعلهم يستخدمون المصطلح الاكثر من معنى ابتداء ان الحبكة لا تعني القصة كما يذكرها البعض "لان الحبكة تبنى على السبب والنتيجة في حين ان القصة سرد ووصف وحوار .ولا تتضمن القصة حبكة إلا باحتوائها على السبب والنتيجة .فالحبكة هي تنظيم وترتيب الاحداث المنقولة عن القصة بشكل منطقي ومعقول .

فالحبكة اذا تبنى على اساس السبب والنتيجة وهي(خط تطورالقصة)" (1). اي هي نظام ترتيب الاحداث المنقولة عن القصة و أسلوب صياغتها بشكل درامي من مخيلة المؤلف الدرامي ."او هي نظام بناء الاحداث على وفق علاقة سببية اما بالنسبة الى الخرافة فقد ميزها بعض الكتاب قائلين(يمكن تمييز الخرافة عن الحبكة وذلك بإدراج الحبكة في النظام الذي يتابع فيه مجموع الاحداث (الحوافز المكونة للخرافة)داخل القصة فعليا " (2).اما ترجمتها بالعقدة فان من شان غموض المصطلح الاخير ان يثير الالتباس لهذا يرى بعض النقاد ان الحبكة ادق ترجمة من العقدة التي اشاعها بعض الكتاب لما توحي به هذه الكلمة من التعقيد .وتقول بعض المصادر ان العقدة هي الجزء الذي يسبق الحل (Solution) .وقد يبدأ بالمسرحية وأحيانا يفترض وجوده قبلها .وتستمر العقدة حتى الجزء الاخير الذي فيه يصدر التحول من السعادة الى الشقاء او العكس.

---

(1): فرحان بلبل – النص المسرحي (الكلمة و الفعل)- اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2003- ص42.

(2):م . ن - ص50.

تأسيسا على ذلك فان العقدة (crisis) هي جزء من الاطار العام للحبكة ,تبدأ مع بداية نقطة انطلاق الحدث وتنتهي عند الذروة (climax) ويؤكد الناقد الامريكي (وولتر كير) ان العقدة هي" الموقف الرئيس الذي ينشأ من مواجهة شخصيات المسرحية كل منهم الاخر او مواجهة كل منهم للظروف المحيطة به" (1). تكلم (ارسطو) عن نوعين من الحبكة ,احدهما بسيطة وأخرى معقدة وفضل الحبكة المعقدة على البسيطة لاحتوائها على عنصرين التعرف والتحول.وعند حديثنا عن البنية الارسطية .ان المبدأ التنظيمي السائد هو ترتيب الاحداث على وفق السبب والنتيجة .وباستعمال هذه الطريقة يضع الكاتب المسرحي في البداية كل الشروط الضرورية التي تتطور منها كل الاحداث اللاحقة مثل دخول احدى الشخصيات في صراع مع رغبات شخصية اخرى كما نلاحظ في مسرحية (عدو الشعب) للكاتب النرويجي (ابسن) او مع رغبات ذاتية.والمحاولات التي تجري لرفع العقبات تصنع جوهر المسرحية ,وكل مشهد ينمو منطقيا من المشاهد التي تسبقه وليس هناك مسرحية بدون حبكة وفعل(action) ومع ذلك فان التفريق بين الحبكة والفعل امر اساسي يشبه التفريق بين الشكل والمضمون فالفعل هو الشكل والحبكة هي المضمون .

---

(1):م . س - ص51.

مقومات الحبكة :

تقوم الحبكة على جوهر ترابط الأحداث (أحداث المسرحية) بتسلسل منطقي ، أقصد حدث كذا و لذلك حدث كذا ، عكس القصة و الرواية فتأتي بتسلسل زمني ،أقصد حدث كذا ثم حدث كذا . و التسلسل المنطقي في المسرحية هو الذي يخلق التشويق لأنه هو الذي يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة تتأزم فيها أحوال الشخصيات و يبلغ الصراع ذروته الذي يسأل فيها المتلقي نفسه : ماذا سيحدث بعد ذلك .ليبقى للدراما أسسها التي انبنت عليها منذ القديم و مفتاح هذا السؤال هو الحبكة .

2- أجزاء الحبكة :

"*- التمهيد :

يقدم الكاتب شخصياته و يرمي الخيوط الأولى للحكاية أو ما يمكن أن نسميه الوضعية الأساسية .

***- الوسط :**

يزج الكاتب بالشخصيات في لحظة تأزم الصراع ، و هنا تأتي العقدة أو الأزمة المسرحية التي يمسك فيها الكاتب بأنفاس المتلقي و يجعله يتساءل بلهفة :ماذا سيحدث بعد ذلك ؟.

***- النهاية :**

تنحل الأزمات و ينتهي الصراع و تختتم الحكاية"(1) .

---

(1): م.س - ص 43.

خصائص الحبكة :

*- أن تكون غريبة مثيرة مما يخلق حالة الدهشة و لو راجعنا تاريخ المسرح نجد أنها تحمل حكاية ناذرة الحدوث في الواقع ، فليس كل واحد يقتل أباه و يتزوج أمه ، و من النادر أن نجد في تاريخ العروش و الملوك من يوزع ملكه بين بناته الثلاث و هو على قيد الحياة .

*- أن يكثر في المسرحية الفعل ، فإذا كثر الجدل و النقاش و قل الفعل انصرف المتفرج عن المسرحية .

*- لابد أن تتميز الحبكة بالتغيير و التطوير لكي يخلق ما يسمى التصاعد الدرامي وصولا إلى الذروة .

*- الحبكة هي التي تحول لذة الحكاية إلى مسرحية فهي التي تأسس وقائع الحكاية في تعارض عنيف بين رغبات الشخصيات .

المحاضرة الثانية عشر :

الصراع :

1- مفهوم الصراع في الدراما :

"الصراع في الدراما هو انعكاس للصراعات الموضوعية في الحياة أو الواقع لكنها تتغير خلال وعي الكاتب فتكتسب القيمة الفنية و الجمالية ، بهذا المعنى ينبغي أن يكون الصراع جوهر الشخصيات و لا ينفصل عنها ، المهم جدا هو عملية الإختيار ، هذا يعني أن المؤلف سوف يتناول ما يناقض الواقع بالضبط"(1).

هل يختار المؤلف الخصائص المهمة و القوية جدا أم يمر فوق قمة الظاهرة ؟ هل يمكن أن يتناولها بسيماتها العدوانية أو سيقف عند قسم من مظهرها غير العدواني .

ليس بالشيء الحيوي أن يتناول الكاتب أي نوع من التناقض ، إنما الحيوي هو كيف سيفسر الكاتب هذا التناقض ؟ و كيف سيعطيه معنا .

هذه الأمور كلها ترتبط بوجهة نظر الكاتب و علاقته الجمالية بالواقع ، بحيث يمكنه أن يبني المعاناة و الآلام ، العقد و الانقلابات و القلق في تناقض عصره ،و من ثم يكشفها في نتاجه الفني .

في الدراما ناذرا ما يحدث التعرف المباشر على أزمات كبيرة لأن خاصية الدراما هي أن تغير هذه الأزمات من خلال وعي و فعل فرد مستقل و بواسطة ارتباطه الشخصي الذاتي .

---

(1):ستيوارت كريفش – صناعة المسرحية – ص 83.

2- مصادر الصراع :

تقوم الدراسات و تتأسس على الموقف الدرامي الذي يكشف عن صراع ، و الصراع هو كفاح الشخصيات في الدراما و هو التضاد من خلال الفعل بين المواقف و الشخصيات الحيوية المتعاكسة في مختلف الأهداف و المصالح .

إن السمة النوعية للدراما تستدعي أن تكون مبنية على التضارب الحاد غير المتهادن المكشوف و المتخفي في الأرواح ، و لكنه حاد و نشيط و مكثف .

مصادر الصراع الدرامي هي التناقضات في الواقع ، صراع الأفكار السياسية المحددة ، صراع الأفكار الاجتماعية و الأخلاقية ، و هناك أحد القوانين الأساسية في الجدلية هو أن التطور سيتدرج في كفاح الشخصيات .

3- دوافع الصراع :

ينبغي على المؤلف أن يوفر الدوافع دائما للصراع ، و من خلال البطل كي يحصل الاصطدام ينبغي أن تتوفر الشخصية على هدف ذاتي يقظ باتجاه المواقف و الظروف التي تتجاوزها الشخصية بنفسها عند ذاك فقط يمكن أن يكون الصراع مقنعا و غنيا ، ينبغي في المسرحية الجيدة أن لا توجد مسافة واحدة عازلة بين البطل و الأزمة و بين البطل و الصراع ، فهو بشكل عام منهمك بالتصادم .

عندما نحلل الصراع في إحدى المسرحيات نكشف أولا أي جانب من الواقع قد يمسه ذلك الصراع ، سنبحث عنه في نضالات الأبطال القوية بعد هذا نعود إلى العموميات .

في حالة أو في أي أزمة من هذه الأزمات يكون عمقه الفلسفي لأنه إذا بقينا عند التحديد الملموس ، فالصراع سوف ينتقل إلى الحكاية فقط .

القواعد النظرية في الدراما تؤكد أن الصراع يمكن أن يعبر كأي تصميم بسيط عن الفعل و الفعل المضاد ، يربط كفاح الشخصيات بمظهر حكايتها و موضوعها فقط ، كما أن هذه القواعد تعبر عاكسا للتناقضات الحيوية و الأساسية .

من الخطأ لتأكيد على أن الصراع هو كفاح بين الطبائع المختلفة للشخصيات ، فهي من الممكن أن تتوفر على أنسجة و تفاصيل أخلاقية تتشابه و تدخل في التصادم ، لأن الأساس في الكفاح سوف يتحدد في مختلف المواقف الحيوية للأبطال ، و هذه إحدى السمات الحيوية جدا للصراع كنوعية .

المحاضرة الثالثة عشر :

1- نموذجية الصراع :

خصوصيته الحيوية تتمثل في كون الصراع يفرق دائما بين الأبطال ، و في هذه التفرقة

–التضاد- يتكون معناه بالضبط إلا أن الصراع في الوقت ذاته و بطريقته الخاصة سيوحد أولئك الأبطال ، لهذا فهم لا يطيق أحدهم وجود الآخر و هكذا يتبلور قانون الوحدة و صراع الأضداد ، غير أنهم في وحدة دائمة ، و كلما كانت هذه الوحدة متلاحمة فإن الصراع يكون أشد قوة و أكثر جنونا و وضوحا كما يكون مبررا داخليا ، و يستحب أن يكون هناك فرق بين هذا الصراع الذي يكون عدوانيا في الواقع و ذلك الصراع الذي بكيفية معينة يصوره المؤلف .

تلعب وجهة نظر الكاتب في مثل هذه العلاقة و اللحظة التاريخية دورا كبيرا جدا ، إذ من الممكن أن يكون الصراع في الواقع غير حاد لدرجة كبيرة و لا يمتلك شكلا عدوانيا مستمرا ، و لكن الكاتب يمكن أن يبنيه كما يتصوره .

2- **نظرية اللاصراع :**

"ظهرت هذه النظرية في الخمسينات نظرية اللاصراع إذ توصل بعض المنظرين و الكتاب في أقطار الأنظمة الشمولية إلى القناعة التالية : بما أن التناقضات في المجتمع الشمولي ليست حالات متضادة عدوانية مباشرة ، إذن يجب أن تبتدئ نظرية جديدة تتخلص من الصراع"(1) ، فقد أصبح الصراع مفهوما قديما و فارغا بشكل مطلق ، ليست ثمة ضرورة إلى وجوده في الدراما ،و مهما يكن من أمر فقد بقيت نظرية اللاصراع منسية تماما و حتى المسرحيات التي كتبت بها أصبحت منسية بشكل مطلق .

3- **تقنية الصراع :**

"الصراع هو علاقة اصطدامية بين طرفين ، أي أنه يتكون من مجموعة من الإصطدامات .

الكاتب يضع بطله فوق شجرة ثم يقذفه بالحجارة طوال مدة المسرحية ثم ينزله عنها في نهايتها .

الصراع هو تناقض بين قوتين متكافئتين و ليس خلاف في الرأي بل شحنة ملتهبة توصل المسرحية إلى هدفها النهائي" (2).

---

(1): عادل النادي – مدخل إلى فن كتابة الدراما - ص69.

(2): م.ن - ص70.

4- **خصائص الصراع :**

***-** أن يكون بين قوتين متكافئتين ، و قد تبدو القوتان في الظاهر غير متكافئتين مثل : الصراع بين رجل أعزل و بين قوة طاغية ، يظهر عدم التكافىء لكن نكتشف أن الكاتب شحنها بما يجعلهما متكافئتين .

*- كل طرف من أطراف الصراع يكون واعيا للمعركة التي سيخوضها مع الطرف الآخر ، و هذا ما يعمق الصراع و يضع ثلاثية الحدث و الفعل و الموقف في إحكام التسلسل المنطقي.

*- لابد للصراع أن يرتبط بالهدف الأعلى للمسرحية .و لكي يظهر جمال الصراع يبدو لنا تفوق طرف على الآخر ، فيسمى القوة المسيطرة و يكون الثاني المدافع عن نفسه أمام الأول ، و كأن الطرف الثاني واقف على حافة الهاوية و أنه سيسقط في اللحظة التالية فتثار لذة المتابعة عند المتلقي (التطهير) .

*- في لحظة إنتهاء الصراع يكون الكاتب قد قدم موقفه من الحياة و العالم و أجاب على جميع التساؤلات التي طرحتها الشخصيات ، و إذا أبقى الكاتب صراعه مفتوحا مستثمرا في المستقبل ، فإنه يترك للمتلقي أن يحسم الصراع كما يشاء (النهاية المفتوحة) .

---

(1):م . س - ص72.

5- نمو الصراع :

إذن الصراع ينمو و يتطور من خلال هذه الحركية ليصبح عاملا أساسيا في المسرحيات جميعا، بحيث يمكن تتبع آثاره في الظروف الاجتماعية التي يعيش فيها الفرد ، لأنه هو نتيجة لعملية نشوء و تطور طويلة ، عملية تبدأ بأي عمل من الأعمال التي تحدث يوميا

و تأخذ صورتها في المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية و تبدأ في خلق التفجيرات الواحد تلوى الآخر ليكون الصراع جوهر المسرحية و علامة الحياة في العمل الفني و هو حالة التوتر بين إرادتين أو قانونين متضادين ، حالة تنبعث من خلال أنواع كثيرة أهمها: نوعين هما الصراع الساكن و الصراع الصاعد، أما الأول يتوصل الكاتب إلى صياغته من خلال مدى طويل تتبعه الشخصية منذ بداية المسرحية ، و ذلك يتجسد من خلال جبن الشخصية

و عدم قدرتها على اتخاذ القرار . بالتالي مسؤولية سكون الصراع في المسرحية توضع على كاهل الشخصية التي لا تتخذ القرار ، و لكن سكون الصراع لا يعني انعدام الحياة فيه ، فالحقيقة أنه يتحرك ببطء " فالشخصية التي لا تستطيع اتخاذ القرار ، و حسم الأمور تكون دائما مسؤولة عن سكون الصراع في المسرحية "(1) .

---

(1): د. مصطفى علي عمر – الصراع السياسي في المسرح المصري 1960-1969 – دار المعارف- القاهرة- 1984 - ص 12.

أما الثاني يعد من أقوى الألوان حيث ينمو منذ بداية المنظر الأول من المسرحية حتى نهايتها و يحدث بسرعة بعد اتخاذ الشخصية للقرار ، و لا يتطور خطوة بعد خطوة و إنما دفعة واحدة و يشتد حتى تتأزم الأحداث و تصل إلى نهايتها ، و هو ينبع من مقدمة واضحة و من شخصيات متناسقة .

من أجل هذا وغيره كان الكاتب أشد حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر المسرحية ، و تحدد سلوك الشخصيات و نفسياتهم و أحداث حياتهم و يلونها الصراع الذي يكون بين الفعل و رد الفعل ، أو بين الفعل و الجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة . و عندما تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل .و تكون إذن هذه هي الاعتبارات التي قد تبدو خارجية و لكنها هي التي تحدد طبيعة المسرحية و تتحكم فيها ،و البراعة في الكتابة لا تكون إلا باستغلال هذه العناصر إلى أقصى مداها و أن يكون الكاتب بصيرا بالقوى الكامنة بعناصر مسرحيته ليتمكن من إرساء أصول فن الكتابة المسرحية ،

و النظر نظرة جادة تساعده على ربط عناصر بناء مسرحيته بخيط رفيع يزوده بكافة الوسائل التي يستطيع من خلالها تجاوز كل الصعوبات .لتبقى المسرحية "ذلك المخلوق الحي الذي امتزجت فيه جميع هذه العناصر الحية "(1) .

---

(1): لايوس إجري – م .س – ص 188

و تظل هذه الخطوات السالفة الذكر مجرد قوانين الغاية منها مساعدة الكاتب للوصول إلى مثله الأعلى لا تقييده و التحكم فيه .

لكننا في هذا السياق لابد لنا من توضيح جانب اختص به الكاتب في المسرح الجزائري الذي قلما يتقيد بالطريق الذي رسمه من قبله و سيجد بتجاربه الخاصة الطريق الملائمة له ، و التي تبرز خصائصه و تعلن فنه ، و تعبر عن نبوغه و شخصيته و قد يخطئ مرات و يصيب مرة و لكنه لابد أن يجد هذه الطريق في النهاية ، فإذا ظهر نبوغه نسى الناس أخطاءه .

و في الأخير يمكننا القول أننا إذا ما واصلنا البحث في هذا المجال نستطيع دراسة صورة المسرحية و ظاهرها و شكلها الخارجي ، إلا أن داخلها فذلك شيء يتملص من أيدينا في حضور الكتابة المسرحية باعتبارها ممارسة أصيلة من خلال القضايا و الأطروحة التي تتناولها.

المحاضرة الرابعة عشر:

الحوار في الدراما

1- تعريف الحوار :

المسرح تعبير على الحياة أداءه اللغة التي تبدو ظاهرة ينبغي الوقوف عندها و البحث فيها ، ولعل هذا الفهم للغة قد يؤدي بالبعض إلى الاعتقاد بأن استخدام اللغة للتعبير أمر سهل فإذا كنا نستخدم اللغة في حياتنا اليومية لقضاء حاجاتنا و في التفاهم مع غيرنا دون عائق حيث تصبح وسيلة طيعة لنقل أفكارنا و ربطنا بالآخرين ، فإن الأمر بالنسبة للفنان يختلف و مهما بلغ أسلوب التعبير العادي مستوى التعبير الجيد من حيث البلاغة لأداء أدق المعاني فإنه لا يرى لمستوى التعبير الفني الذي نقصده من خلال دراستنا ، و من ثم تبقى مهمة الفنان صعبة في استخدام اللغة أمام ما يواجهه من صعوبات عند تخيله و انتقائه الألفاظ التي تؤدي المعنى و توحي بالفكرة التي يطمح إلى تصويرها لإحداث الأثر .و هذه المشكلة يستشعرها كل مبدع يلاحظ أن اللغة لا تكون في كل الأحيان وسيلة طيعة للتعبير و لعله يمكننا أن نستدل عن هذه المسألة بمقارنة حديث عادي يتجاذب أطرافه شخصان بحديث يجري بين شخصيتين مسرحيتين ، إذ هنا الأمر يختلف ففي الأول نجد استخدام اللغة عادي تتحدث الشخصيات كما غالبية الناس في زمنهم كما وجدوها أو ألفوها ، غير أن العمل الفني يجعل الكاتب يستخدم اللغة استخداما خاصا يضفي عليها بعبقريته إضافات لتحقق اللغة غاياتها من خلال الحوار الدرامي الذي ينبغي أن يقترب من خصائصه النوعية إذ أن الفنان لا يكتفي يقول شيئا ما و لا ينقل معنى ما إلى نفوسنا فقط بل يهدف فضلا عن ذلك للتأثير فينا و احداث التغيير .

فإذا ما تصورنا الفنان بهذا الشكل فإننا ندرك إذ ذاك الجهد المبذول لتطويع اللغة و بالتالي فإن الكاتب لا يتوقف عند اللغة الدالة بمفرداتها ، وإنما يتعدى ذلك إلى توفير قدر من الإيحاءات الفنية .

2- دلالات اللغة و إيحاءاتها :

لهذا ينبغي على الفنان أن ينتقي لعمله الكلمات الموحية فنيا ، فاللغة زاخرة بمفرداتها و هي في مجملها صالحة لأن توظف في كل عمل فني ، و لكن يتعين على ممارس المسرح أن يختار للكلمات مكانها بحيث يكون لها وقع خاص دون غيرها ، بحيث يقول الناقد هيدسن :"إن اللغة متجددة من كاتب إلى آخر و هذا التجدد مرهون بقوة تميز شخصية الفنان ، تكتسب اللغة قوتها من الشخصية التي توظفها و الفنان العبقري يخلق الكلمة بتوظيفها في المكان المناسب من عمله فيصب عليها إيحاءات و ضلال بحيث لا يلبث أن يجد المتلقي نفسه واقعا تحت تأثيرها و متفاعلا معها ، فمن قوة شخصيته و حيويته تستمد الكلمة أيضا قوتها و تؤثر بذلك في الآخر و تفرض نفسها عليه "(1).

---

(1):فرحان بلبل – النص المسرحي الكلمة و الفعل – ص108.

خاصية اللغة في الفن هي أنها إيحائية لا تكتفي بالتغيير و التقرير بل تهدف إلى التأثير و الإقناع في شعور المتلقي و فكره و اقناعه بفعل ما .

لا شك أن اللغة لها إمكانياتها ، و العمل الفني هو في النهاية بناء لغوي يستثمر أكبر قدر ممكن من هذه الإمكانيات و لكن هذا البناء لا تظهر صورته في شكل طبيعي ، إذ هو ليس تخطيطا هندسيا ، ولكنها أقرب إلى أن تكون – كما هو الشأن في الموسيقى- تطورا ناميا لموضوع .

3- الخصائص الأساسية للحوار الدرامي :

***-** لا يتألف الحوار في الدراما من المحاورة أو المحادثة الاعتيادية (الحوار العادي) ، إنما من التأثر الحيوي للمتحدثين ، تأثير الواحد على الآخر ، إذا تحاور إثنان في أية قضية دون تأثير متبادل فهذا لا يشكل الدراما ، و لا يكون عنصرا دراميا ، و لكن عندما يكون اللحوار بين المتحاوران يحقق كل منهما تفوقا على الآخر عندما سوف يسعيان لأن يؤديا بعض الجوانب في شخصية كل واحد منهما عند ذاك يشكلان المحاورة الدرامية .

***-** الفرق الأساسي بين الحوار الدرامي و الحوار الإعتيادي في العمل ،و الأسواق و المحلات العامة بين الناس ،هو أن الحوار الدرامي يلاحق و يطارد هدفا معينا ، و لابد لهذا الهدف أن يتعاكس بهدف مقابل .

***-** الحوار هو الوسيلة الوحيدة في الدراما التي من خلالها يتحقق محتوى الدراما (الفكرة و معناها) ، و الحوار في الوقت ذاته عنصرا أساسيا في شكلها ، كما أن خصوصية الحوار لا تقتصر على متطلبات الحركة ، الفعل الكلامي ، الحقيقة و الخيال و الإيقاع و اللغة التصويرية فحسب ،إنما ترتبط هذه الخصوصية بالصنف الدرامي الذي ينتمي إليها هذا الحوار بحيث تعهد إليه وظائف متنوعة تتناسب و تنسجم مع أنواع و أساليب و قواعد ذلك الصنف (الاجتماعي ، النفسي) .

4- مراحل تطور الحوار في الدراما :

***-** ظل الحوار في الدراما الكلاسيكية العريقة الإغريقية و الرومانية غير متكامل من الناحية الشكلية لأنه يتكون في الجوهر من تجزئة الحوارات الداخلية على الممثلين الأبطال ، "و الحوار في هذه الحالة يعرض الأدلة و الأسس من أجل السلوك فقط ، و غاياته تحديد الشخصيات و الكشف عن إدعاءاتهم و أهدافهم الموجهة بلغة أدبية رفيعة و عالية "(1).

*- كان الحوار في مسرحيات المعجزات و الأسرار و المسرحيات الأخلاقية خلال القرون الوسطى موجهة بكثرة إلى الجمهور ، لقد توفر هذا الحوار على أجزاء من الحوار الداخلي في أقسام منفصلة منسجمة في نفس الوقت .

*- إن دراما عصر النهضة نجحت في تحقيق الحوار و إثرائه بالأفكار بعد أن نجحت في توحيد الجانب الحياتي و الفلسفي في حواراتها ، و كان الحوار في دراما عصر النهضة مسرفا كثيرا في التفاصيل و الاستطرادات فضلا عن الزخرفة اللفظية و غرابة الصورة .

---

(1):م . س – ص 107.

*- الدراما الكلاسيكية الجديدة القرن 17م أثبت بإحكام خاصية الوضوح في حوار عصر النهضة بعد أن جردته من الجمود و الانغلاق البيئوي و جعلت منه وسيلة لاحتواء النضال المعقد بين الجانب العقلي و العاطفي عند الإنسان ، و يلعب الحوار الداخلي في هذه الدراما دورا كبيرا –العقل- .

*- دراما عصر التنوير القرن 18م و تأثير ديدرو في فرنسا و ليسينغ في ألمانيا ، أعاد للحوار قدرته الطبيعية و حررته في الوقت ذاته من التزويقات و المجازات الحوارية في عصر النهضة .

*- توفرت الدراما الرومانتيكية على حوار أكثر حيوية من الدراما الكلاسيكية و أسمى من حوار الدراما التنويرية خاصة و أن الرومانسية قد هيأت مجالا واسعا للمشاعر و الأحاسيس الملتهبة و تضمن الحوار الحقائق و المعلومات لأحوال الأبطال ، و طالما تهتم الرومانسية بالحوار المتوتر المثير للدهشة و التغيرات غير المتوقعة .

*- تميز حوار الدراما الواقعية بالدقة و الوضوح مع شيء من التعبير المباشر عن جوانب الحياة الواقعية .

*- الحوار المعاصر الحديث :

تعاظم دور الحوار في الدراما المعاصرة حيث راح يتقبل المهمة الجديدة كاملة و خاصة ما يتعلق بانقطاع الفعل و استطراده و دخول العناصر الغنائية و الملحمية .

"*- الحوار الداخلي (المونولوج) :

تتوفر الدراما إلى جانب الحوار الداخلي أيضا طريقة تعبيرية ذاتية عند البطل عن نفسه و مشاعره و أهدافه ، كما لاحظنا يظهر الأفكار و المشاعر عند الأبطال ، أما الحوار الداخلي فهو مجرد طريقة معينة للكشف عن الشخصية و إظهار جوهرها في الحوار الداخلي يحدق البطل في نفسه فيتخذ قرارا و ينظر إلى ما أنجزه إلى حد الآن وفق النظرة إلى المستقبل "(1).

---

(1):م .س – ص 114.

المحاضرة الخامسة عشر :

الدراما بين النظرية و التطبيق (نماذج تطبيقية) .

هل الدراما تطرح موضوعات تعتمد القوانين الوضعية أم الالهية؟

وهل الأبطال جزء من تلك القوانين أم أدوات لتنفيذها حسب؟.

وكيف يتم البحث عن فحوى تلك القوانين على الرغم من مساحات مفارقة بين زمن إنتاج تلك النصوص في عصور مختلفة و بعيده وزمن تلقي النصوص ذاتها، والمتغيرات عاصفة في الحياة العصرانية؟ تساؤلات كبيرة في حقيبة الباحث، والذاكرة تسترجع صور الأبطال، والمواقف الرهيبة التي يواجهونها في السر و العلن، أمام البطل ومرايا نفسه و الآخرين، أو أمام (الآلهة)- القوى الميتافيزيقية – أيُ خيار يختاره البطل، عندما يكون عليه أن يختار بين أمرين/ موقفين، لابد له أن يرجح أحدهما على الآخر، وفي نفسه أن كلاهما وإن اختار أحدهما، فأحلاهما أمر من الآخر.

مسرحية أوديب (دراسة تطبيقية):

ففي مسرحية **-أوديب ملكا-** يصمم الآلهة مسارا للطفل الذي لم ير النور بعد، والنبوءة تقول: إن الطفل ما أن يكبر ويشتد ساعده حتى يقتل أبيه ويتزوج من أمه. لكن البطل أوديب ما إن علم بالأمر حتى وضع القانون الوضعي منهجا، فترك مدينته كورنثه واتجه إلى طيبة، متجنبا تلك النبوءة التي يقشعر لها البدن. و يلاحظ، إن اوديب تحدى الإرادة الإلهية، باختياره عصيان تنفيذ النبوءة، وهو بذلك إنما يفرض الإرادة البشرية وجعلها شريعة له، لكن الآلهة من الدهاء إذ جعلته منفذا لأرادتها على الرغم منه، وبالتالي فإنه يقتل أباه ويتزوج من أمه وينجب منها أطفالا، وبذلك فإن اصطراع القانونين كان حتميا. من هنا نتفهم طبيعة الصدام العنيف بين القانونين، وتجلى ذلك بقوة أكبر في مسرحية)**انتجونا** (للمؤلف نفسه، إذ يقف كريون في مواجهة البطلة (انتجونا) نازلا فيها أشد أنواع العقاب، ألا وهو الموت لأنها تحدت إرادة القانون الوضعي المتعلق بمنعه دفن جثة أخيها، الذي مهد للانقضاض على المدينة، لكن كريون يُقرع ويلام لأنه نقض قانون ألهي، والجوقة/الشعب، تقف مع البطلة ضد كريون، بالتالي ازدادت خسائر كريون بفقدانه ابنه هيمون الذي كان يعشق انتجونا فيقتل نفسه حزنا على موت حبيبته، وزوجة كريون تموت حزنا على موت ابنها هيمون، فيحس كريون بالهوان ويقرع نفسه لأنه اتخذ من القانون الوضعي منطلقا لحكمه. غافلا القانون الإلهي، بل ومتحديا له، فانهالت عليه الخسائر تترى تباعا.

مسرحية هاملت (دراسة تطبيقية):

وفي مسرحية **-هاملت-** التي كتبها شكسبير، تأتي الفرصة لهاملت في أن ينقض على قاتل أبيه الملك كلوديوس، لكنه يُرجيء تنفيذ الأمر لأن القاتل كان يصلي في تلك اللحظة، وخشى هاملت أن قتله سيدخله الجنة بدلا من النار، وبذلك تألق الصراع بين القانونين. وفي مشهد آخر كان هاملت يواجه به حبيبته اوفيليا، التي صارت تتسقط أخباره وتشي به إلى أبيها بولونيوس وبدوره ينقلها إلى الملك كلوديوس غريم هاملت الذي يحزن ايما حزن لما وصلت إليه اوفيليا، فيصرخ غاضبا منها إذ يقول: اذهبي إلى الدير وترهبي. هنا مكمن الصراع بين قانونين: الوضعي والإلهي. فهاملت يتبع اللحظة هذه قانون الهي، بوصفه يبحث عن الحقيقة وسط طلاسم الظلام، إنه يؤكد قانونه وأحقيته، باعتبار القاتل كلوديوس نفذ قانونا وضعيا، ولابد من عقابه بينما اوفيليا العاشقة لهاملت حد الجنون، عاشت لحظات درامية عاصفة، إذ وقعت فريسة بين قطبين يشكلان قانونين هما: الأب والحبيب. فإن امتثلت لأبيها نفذت قانون الهي الذي يقضي بوجوب طاعة الأبناء للآباء ويجنبها العصيان، وإن امتثلت لحبيبها تكون عاصية من وجهة نظر أبيها، وبذلك تكون عاصية للقانون. إن الرغبة الجامحة تقف أمام الواجب فتتكسر، وبذلك صار الصراع بين الوضعي والسماوي في ذات البطلة يشكل ميسما متعرجا، وباختيارها الواجب على حساب الرغبة، أفقدها حبيبها هاملت، الذي صار ينفر منها، فيوصلها الاشتباك بين القانونين إلى الجنون دون وعي.

مسرحية الأب (دراسة تطبيقية) :

وفي مسرحية **–الأب-** لمؤلفها سترندبريج، يتألق الصراع بين الزوجين عندما تفجر الزوجة فكرة، أن المرأة لوحدها تعرف من يكون أبُ ابنها. وهنا أيضا صراع بين القانونين، وإن تلبسه الغموض بعض الشيء، غموض التشكك بما هو شرعي يخضع للمنطق السماوي، إلا أن إرادة البشر تشكك به، فيتحول السماوي إلى قانون وضعي مليء بالغموض والسرية.

ويتخذ برتولد برشت في مسرحية **-دائرة الطباشير القوقازية-** صراع القانونين، بتجلي كبير، فالخادمة تقف أمام السيدة التي ولدت الطفل لكنها تركته ونسته عندما دُوهم القصر فأخذت ملابسها ومجوهراتها وهربت من القصر مسرعة مع رهط من خدمها وحرسها، لكنها نست طفلها أو تناسته. أما الخادمة فقد رفعت الطفل وهربت به وأنقذته من موت محقق، لأن من استباح القصر كان يبحث عن وريث العرش ليزهق روحه وإن كان طفلا. وعاش الطفل بكنف الخادمة التي كانت ترعاه بوصفها أمه وليست الخادمة، ولكن ما أن عادت الأمور إلى نصابها، وعادت سيدة القصر إلى قصرها، وشعرت بحاجاتها لطفلها الذي افتقدته الآن، وما أن علمت أنه بكنف الخادمة، وإذا بها تطالب بالطفل أن يعود لأحضانها. إن القانون الألهي يفرض أن يكون الطفل للأم الذي ولدته، لكن (برشت) يعيد تقيم القضية من زاوية جديدة، إذ يأمر القاضي أن ترسم دائرة حول الطفل،

وتقف المرأتين المتنازعتين خارج الدائرة متقابلتين، والطفل يقف في مركز الدائرة، وباشارة من القاضي عليهما سحب الطفل والتي تشد وتسحب بقوة يكون الطفل من نصيبها، الملكة لم تتورع من سحب الطفل بشدة وعنف وإن كلف ذلك أذيته، غير مبالية بما يحس به الطفل المهم سحبه والفوز به وتنتصر، هنا يقف القاضي أمام القانونين، فيرجح القانون الوضعي وينتصر للخادمة لا لأنها أنقذته من الموت يوم كان البحث عن الوريث هدفا لمن استباح القصر حسب، بل لأنها خافت على الطفل من شد سحب الطفل من الدائرة، فحبها للطفل دفعها لأن تفلت يده خوفا وحرصا عليه. انتصر القاضي للخادمة، انتصر القانون الوضعي على القوانين التي تعتمد السنن الشرعية، وبذلك انتصار لقوانين البشر في كيف يعالجون مشكلاتهم دون خوف أو تردد.

المحاضرة السادسة عشر :

نظرية الدراما و نظرية المجتمع (دراسة في علاقة الدراما بالمجتمع):

إنَّ كلَّ عملِ درامي إنما يقتصر على تقديم واحدة من هذه التجارب الإنسانية بشكل جمالي مكثّف, وهو يشكل وحدة منفصلة قائمة بذاتها, فيما لا نجد في الحياة أية تجربة منفصلة عن غيرها. وبناء على ذلك فالعمل الدرامي يتسم بقوة التركيز ووحدة وبكونه يسير بخط نمو (محوري) شديد التوتر في الوقت الذي تسير فيه التجارب الحياتية العادية بخطوط لولبية متشابكة وتشتمل على كثير من التفصيلات والتفرعات. ولهذا فالعمل الدرامي ليس صورة مباشرة (فوتوغرافية) من الحياة كما يتوهم بعضهم, لكنه جوهرها. ومن هنا كان واجبنا في المسرح أنْ نلخص الحياة ونكشفها بوساطة أدواته الدرامية ومقتضياتها.

لقد برهن المسرح بتاريخه العريق في مدنية الإنسان أنَّه كان عاملا من عوامل بناء هذه المدنية وليس مجرد نتاج لها. وأكتفي هنا بالإشارة إلى عهد ازدهاره الأول عند الإغريق والرومان مثالا على ذلك. وعلى الرغم من انحرافه بعد هذين العهدين عن خط سيره الأول وهبوطه الفكري والفني لحقبة زمنية غير قصيرة, إلا أنه عاود حياته بانغماسه في حومة المعركة الحديثة, فأصبح المسرح بمثابة ندوة تمثّل فيها أعمق المناقشات في مختلف القضايا والشؤون بروح إيجابي بناء.

وازدهر المسرح من جديد بإعادة ارتباطه بالحياة من خلال معالجته موضوعات الحياة اليومية والقضايا الإنسانية الكبيرة ابتداء من تفصيلات حياة الإنسان البسيطة وأموره الفردية حتى قضايا عصره وهمومه الشاماة مثل قضايا الحرب والسلام والأمراض والأزمات الاجتماعية والاقتصادية والمفاهيم الفلسفية الكبرى, حيث يصبح مجتمع اليوم الملئ بالمشاكل

والصراعات الحادة هو مادة الدراما. ويعبر أحد الفلاسفة عن هذه الفكرة بقوله: إنَّ " الوضعية الغنية بالتصادمات تعتبر المادة الأساسية للفن الدرامي" (1).

إنَّ أرضية عصرنا القائمة على انقسامه إلى عالمين متناحرين, عالم قوى الخير والتقدم بالضد من عالم قوى الشر والاستغلال والظلام, تجعلنا ـ هذه الأرضية ـ نصفه بأنه عصر درامي, وهذا الوصف ليس مجردا أو اعتباطيا, بل يعود إلى تلاحم عميق بين سمات عصرنا وقوانينه من جهة وطبيعة الدراما وسماتها ـ التي يكون الصراع جوهرها ـ من جهة أخرى.

---

(1):عادل النادي – مدخل إلى فن كتابة الدراما – ص 66.

إنَّ واقعنا يقذف يوميا بمتغيرات نوعية معقدة جديدة متأتية من ذلك الكمّ الهائل من التراكمات في مجرى عملية البناء الحضاري وهو الأمر الذي يثير جدلا مبدئيا واسعا حول إمكانات الإنسان ودوره في هذا الواقع وحول آفاق التغيرات الحتمية للتطور وما يخلقه هذا التطور من ضرورات فهم التعاقب التاريخي والجوهر الاجتماعي لأشكال الفن بوصفه نتاجا مؤثرا لعملية التطور والتغير.

ولنلاحظ هنا مسألة التلاحم بين المضامين وهي ما تتناول الإنسان وقضاياه الحياتية والشكل الفني الذي تتطلبه الأنظمة الموجودة في صيرورة دائمة الحركة والتغيّر. ويمكن القول إنَّ كل الأعمال الأدبية والدراما من ضمنها, إنَّما تجسّد مرحلة تاريخية بعينها من مراحل تطور المجتمع, وهذا صحيح إلى حد بعيد, ذلك أنَّ كل مرحلة حضارية تفترض لها الأعمال الأدبية التي تجسدها ولا تأتي أصنافها وحدود بناها الشكلية اعتباطا أو مصادفة بل انسجاما مع حالات الوعي البشري لذاته أو للعالم الموضوعي المحيط به.

ولنلاحظ أيضا أنّ الصراع الذي يحتدم بين الأخيار والأشرار في أية مسرحية يعكس أهدافا فكرية خاصة, إضافة إلى التسلية, ولهذا الصراع الذي دلالة اجتماعية تعكس موقف الكاتب الدرامي إزاء الواقع وتمثل رموزه صراع الفئات الاجتماعية في المرحلة المعنية. ويمكننا بناء على ذلك, افتراض أنّ كل شئ في الأدب اليوم يحث الخطى نحو الدراما بوصفها النموذج الأدبي الأمثل لعصرنا, ذلك أنّ التناسب الجديد بين القوى الاجتماعية الذي أخذ يتكون في عصرنا الذي اتسم بالمجابهة التاريخية بين الشعوب والنظم المختلفة, هذا التناسب أخذ ينعكس تدريجيا في جميع الأجزاء المكونة لمضمون الأدب وشكله. ولقد استجاب الأدب لهذه الوضعية التاريخية الجديدة وذلك بإعادة بناء الشخصية على وفق سماتها المعاصرة وبتوظيف طرق جديدة لمعالجة موضوعات العصر الحديث وقد رافق تلك الوضعية تحول واسع وشامل في الأشكال الصنفية.

إنَّ الغوص في دراسة هذه المسائل لا يسمح بالتغلغل في القوانين البنائية للدراما فحسب, بل يسمح أيضا بتناول الأساس الفكري والجوهر المضموني لها, وكذلك الكشف عن قربها العضوي من المسائل المعاصرة التي يدور حولها الجدل بين ممثلي العقائد المختلفة, حيث تطرح قوى معينة مسألة تحييد الفن والأدب بدعوى أنها مجرد قيم شكلية صرفة لا تعكس أكثر من الانفعالات والأحاسيس الذاتية للفنان والأديب وهو الأمر المعلن تحت شعار "الفن للفن".

المحاضرة السابعة عشر

توطئـــــة

إن المتأمـــل فـــي مختلـــف النشـــاطات الإنســـانية إجتماعيـــة كانـــت أو سياســـية ، يكشـــف كيـــف يمكـــن للتمســـرح أن يكـــون حاضـــرا حضـــورا مكثفـــا يكتســـي دلالـــة مهمـــة ، حيـــث نجـــد التشـــبيهات والإســـتعارات المســـرحية داخـــل مجـــالات النشـــاط الإنســـاني والإجتمـــاعي مؤشـــرا علـــى قـــدرة المســـرح علـــى التعبيـــر عـــن فعـــل الإنســـاني بكـــل مـــا يحملـــه من وضعيات أساسية .

فعنـــدما أطلـــق النقـــاد والبـــاحثون المقولـــة الشـــهيرة << بإمكاننـــا مسرحة كل شيئ >> [1] .

كـــان الأســـاس الـــذي انطلقـــوا منـــه هـــو هـــذا الطـــابع المســـرحي المـــلازم لكـــل النشـــاطات الإنســـانية فـــي المجتمـــع حيـــث يظهـــر فـــي الحيـــاة اليوميـــة للإنســـان بحركاتهـــا وتفاعلاتهـــا ، ويحضـــر فـــي كـــل الفضـــاءات التـــي يتواجـــد بهـــا الإنســـان ، كمـــا يتجســـد فـــي الإحتفـــالات والطقـــوس الجماعيـــة المرتبطـــة بالعـــادات والتقاليـــد ، لأن المســـرح فـــي الحقيقـــة لا يمكـــن أن ينفصـــل عـــن الحيـــاة السياســـية والإجتماعيـــة و الاقتصـــادية بكـــل أبعادهـــا و آثارهـــا ، ومعنـــى ذلـــك أنـــه العنصـــر الفعـــال فـــي العصـــر الـــذي يعبـــر عنـــه ، أو فـــي المجتمـــع الـــذي يصـــفه أو فـــي البيئة التي يسجل أحداثها .

[1] Anne Ubersfeld Lire le théatre T1 E ditions sociales Paris 1981.P 81

لأن مهمته ليست مقصورة على التعبير عن الواقع المعاش ولكن مهمته الحقيقية تكمن في تغيير هذا الواقع إلى الأفضل لهذا نجد كل المجتمعات الإنسانسة خلقت لنفسها مسرحا جسدت من خلاله مجموعة من القضايا اجتماعية كانت أو سياسية .

إن هذه القدرة التي يتميز بها المسرح هي التي تضفي عليه طابع الكونية وتساعده على تقديم رؤية شمولية عن العالم بكل تعقيداته ، وهذه القدرة التعبيرية للمسرح تنشأ من عاملين اثنين :

أولهما اقترابه الشديد من الواقع الإنساني ، ألم يعتبر منذ أرسطو فن المحاكاة بإمتياز ؟ وثانيهما تعدد لغاته ووسائله التعبيرية التي تجعل منه فنا شاملا ، و لعل التعريف الشائع عنه بإعتباره "أب الفنون " كاف لتفسير هذه الشمولية.

و بالتالي و في هذا السياق بالذات ندرج النص باعتباره شكلا يدخل في علاقة مع السياق الإجتماعي و الثقافي الذي يبرز في إطاره ، وهذا لا ينفي الرأي القائم على العلاقة التي تربط بين النص و بين مضمونه ، فالإهتمام ينصب على المضمون أولا «فالنصوص - في رأي سوينسكي – إبداعات لغوية يستدعيها واقع معين أو وجهة نظر فعلية معينة ، و يجب أن تدرك في إطار هذه الخاصية على أنها أبنية للمعني و يرتكز الإهتمام على مضمون هذه النصوص»2.

فالنص إذن مجموعة من الأفعال الكلامية التي تتكون من مرسل للفعل اللغوي ، و متلق و قناة اتصال بينهما ، و هدف يتغير بتغير مضمون الرسالة و سياق الإتصال و موقف اتصال اجتماعي يتحقق فيه التفاعل . و هذا يستدعي منا التفكير في مضمون النص بوصفه رسالة ، فلا ينبغي أن ينظر إليه على أنه محتوى يشتمل عليه شكل لا معنى له ، و إنما العكس إن مضمون النص ينطلق من معنى ليصل إلى المتلقي .

[2]– د.سعيد حسن البحيري– علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) – مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة – 2003 – ص97.

« فالنص مجموعة منظمة من القضايا تترابط بعضها مع بعض على أساس محوري موضوعي من خلال علاقات منطقية و دلالية»3.

و لكن العملية لا تقف عند هذا الحد - ما نعني به مضمون الرسالة و ما تتركه من أثر لدى المتلقي -، و إنما تتجاوزه لكي تقف عند المواقف التي تشكل الإتصال سواء المواقف الإجتماعية أو السياسية أو غيرها . فالنص يتقيد بأفكار العصر الذي كتب فيه بمعنى أنه ينطلق من فكر العصر، وقد يخالفه ، و قد يتفق معه ، و لكنه يتوجه في المقام الأول إلى العصر الذي كتب فيه - و بكلمة أخرى يكتب النص لعصر كاتبه - ، و قد يتخطاه إلى عصور أخرى وفق شروط موضوعية تتوافق مع طبيعة النص . فالكاتب لا بد أن يعانق عصره ، فعندما يكتب إنما يصور فكر عصره و يعبر عن أفكار هذا العصر النابعة من مجتمعه و المتفاعلة مع فكر هذا المجتمع و مع تحصيله الفكري الذاتي بكل تراكماته .

و الواقع أن تاريخ الدراما بعينه تاريخ الجمهور أو بعبارة أخرى هو التاريخ الإجتماعي - ومساره ، وهو نبضات الإنسان في مآسيه و ملاهيه عبر التاريخ »4.

فالدراسة الموضوعية تؤكد أن الدراما لم تزدهر إلا في المراحل التي كانت تصدر فيها عن النفسية الجماعية لشعب ما، إذ أنها الواقع المشخص لوجدان الجماهير لهذا نجد الدراسة العميقة للسياقات النفسية و الإجتماعية تحتل مركزا متقدما في البناء الأساسي للنص . من هذا المنطلق نجد اهتمامنا ينصب على التفسيرات الإجتماعية التاريخية لإنتاج النص.

و تحليله القائم على أسس إجتماعية و تاريخية و الآثار الظاهرة و الخفية التي تحدثها النصوص ، من منطلق أن الكاتب هو إنسان باحث عن حقيقة قد يجدها عند المتلقي باعتباره

3– م.ن – ص101.

4– د.ابراهيم عبد الله غلوم – المسرح واشكالية الجمهور – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 2002 – ص163.

نتاج للعلاقات الإجتماعية التاريخية، هذه العلاقات التي يستكشفها المؤلف و يعطيها أبعادا معينة . لأن النص هو شكل تعبيري و اتصالي متغير سواء على مستوى المضمون أو
الشكل لارتباطه بالظروف الإجتماعية و التغيرات التاريخية ؛ لأنه ينطلق من المجتمع
و معطياته سواء كانت إجتماعية ، تاريخية أو سياسية ليصل في الأخير إلى متلقي قد يختلف من زمن إلى آخر باختلاف الظروف التي تحيط به و تتحكم فيه .
و في هذا السياق يبرز رأي إيزر* الذي يؤكد بأنه لا ينبغي النظر إلى النص على أنه يتعارض مع الواقع لأنه في الحقيقة يعلمنا بشيء ما عن الواقع »5.
فإذا ما جرى الحديث عن العلاقة بين النص و بين التاريخ قد نجد مهمة المؤلف صعبة للغاية لأنها تكمن في قدرته على التحكم في عنصر التاريخ و توجيهه لما يخدم مضمون النص و قضاياه العصرية . أما إذا تحدثنا عن الجانب الإجتماعي فإننا سنجد المجال شاسعا للتطبيق خاصة في المسرح الجزائري لأنه ظاهرة تستوجب التوقف عندها و دراستها و في الوقت نفسه إن ظروف المجتمع الجزائري السياسية و الإقتصادية و الإجتماعية ساعدت على ظهور المسرح الذي يعري الوضعية القائمة و يعطيها إمكانية للتفسير . «لأن المسرح الذي اتخذ المواقف الإجتماعية السياسية موضوعا لا ينشأ في المجتمعات المتقدمة التي لا تواجهها مشكلات التعبير السياسي أو مشكلات التنمية الإقتصادية و الإجتماعية ، و إنما تربته الطبيعية تتوفر في الدول التي يستخدم فيها المسرح كأداة للتعبير»6.
لهذا كان من الطبيعي مثلا أن تكون مسرحية " جحا " لعلالو سنة 1926 ، و التي تمثل البداية الحقيقية للمسرح الجزائري ، مسرحية تعالج قضايا العصر حيث استطاع كاتبها أن يؤسس مسرحا يخدم الشخصية الوطنية بكل أبعادها ،

(*)– إيزر: باحث ألماني أسهم إلى جانب زميله ياوس في تدعيم ركائز جمالية التلقي.

[5]– روبرت هولب – نظرية التلقي مقدمة نظرية – ترجمة عز الدين إسماعيل – النادي الأدبي الثقافي – جدة، المملكة العربية السعودية – ط1 – 1994 – ص206.

[6]–ينظر: د.أحمد العشري – مقدمة في نظرية المسرح السياسي – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1989 – ص4.

و قد ضمن قضايا اجتماعية و شعبية، | ووظف فيها الجوانب التراثية التي عرفت بها شخصية جحا ، و التي تمثل جانبا مهما من تاريخ هذا الشعب ، فكان للمسرحية دورا أساسيا في جلب الجمهور إلى المسرح . . وقد تواصلت النصوص الجزائرية على هذا النحو ، فلو ألقينا نظرة سريعة على النصوص المسرحية التي قدمت في هذه الفترة نجد أن جل مضامين مسرحيات رشيد القسنطيني و علالو و محي الدين بشتارزي تعالج قضايا إجتماعية في قالب هزلي نقدي ، مثل نص

" عنتر الحشايشي "7. لقد طرح علالو عبر أعماله المسرحية قضايا إجتماعية و أمراض متفشية عالجها بطريقة فنية ، حيث أن الأهداف التربوية و الإجتماعية كانت واضحة في مسرحياته ، فقد عرف كيف يجتذب الجمهور إليه.

[7]– تعالج المصرحية ظاهرة الإدمان على الخمر وتناول المخدرات هذه الظواهر السيئة التي كثرت في ظل الاستعمار – تاريخ أول عرض لها سنة **1931**.
Voir : MAHIEDDINE BACHTARZI ;mémoires 1919 – 1939 ;éditions SNED ;alger ;1986 ;p118

بدايات المسرح الجزائري :

بعيدا عن الجدل القائم حول البداية الحقيقية لنشأة المسرح الجزائري. و عن الأشكال المسرحية التي كانت قائمة قبل الاحتلال الفرنسي للجزائر.

كظهور مسرح الظل وعرائس القراقوز في النصف الأول من القرن التاسع عشر. حيث تحدثت الباحثة أرليت روث:بأن بعض الباحثين شاهدوا عروضا لخيال الظل في الجزائر في 1835. الشيء الذي أكده الأستاذ مخلوف بوكروح أيضا:

ظهرت في المغرب العربي والجزائر خاصة؛ لعبة القراقوز كشكل مسرحي في بعض المدن الساحلية القريبة من الموانئ الجزائرية ..ولسنا نعرف بالضبط متى إنتقلت هذه اللعبة إلى شمال إفريقيا والجزائر خاصة . إذ لا نجد لها أثر في كتب المؤرخين والرحالين قبل الاحتلال.

أو كما يعتبر البعض عرض الحلقة عرضا مسرحيا في الأسواق العمومية. ونوعا مسرحيا أصيلا. ويعيدون أصل المسرح الجزائري إليه:

إذ كان المداحون يقيمون بتشخيص أبطال قصص عنترة والرأس الغولة . ورواية بعض الأساطير والخرافات الشعبية.وكانت رواية هذه القصص تتم عن طريقين: إما في شكل الحلقة المعروفة في الأسواق الشعبية حيث كان الراوي يستعين في بعض الأحيان ببعض الشخصيات أخرى تقوم بالرد على الشخصية الرئيسية في الحلقة. ويعتبر هذا الشكل شكلا مسرحيا بدائيا. وأما بطريقة المداح الذي يقوم بدور المغني ويؤدي المدائح الدينية الأنبياء والرسل مثل قصص سيدنا يوسف و إسماعيل عليهما السلام<غير أن الحقيقة خلاف ذلك، فإذا أردنا التحدث عن المسرح بمفهومه الأرسطي. لا يمكن إلاّ أنّ نرجعه إلى بدايات القرن الماضي 1920. حيث الزيارات التي قام بها المسرحيين من الشرق العربي؛

إلى بلاد المغرب بصفة عامة والجزائر بصفة خاصة. فكانت الزيارة الأولى إلى الجزائر لفرقة سليمان القرداحي في عام 1908.

غير أن هذه الزيارة لم تترك أي أثرا يذكر. اللّهم بعض المحاولات المحتشمة التي قام بها بعض الجزائريين بعد هذا التاريخ، فكانت كل النصوص المعروضة في أغلبها أعمالا كتبها الأوربيون أو مشارقه وعلى كل حال أداها جزائريون.

ويمكن أنّ نرجع الإرهاصات الأولى إلى العمل الجبار، الذي قام به الأمير خالد الجزائري،- وهنا لفتة إلى ربط العمل المسرحي بالعمل السياسي منذ بداياته الأولى-. فكلاهما جاءا عن طريق رجل واحد؛ فكان هذا الرجل السياسي بمثابة الشعلة التي أوقدت فتيل الفن المسرحي بالجزائر. وهذا حين حضر مأدبة عشاء، أقامها جورج أبيض بمناسبة نيله لشهادة التمثيل، بالمعهد البلدي لباريس.

وبعد إنهاء الحفل، طلب الأمير خالد من جورج أنّ يبعث له بعض المسرحيات عند وصوله لقاهرة سنة 1911 بعث له مسرحية مكبث لوليام شكسبير والمروءة والوفاء لخليل اليازجي ومسرحية الشهيد لحافظ إبراهيم.

وعليه أنشأ الأمير خالد ثلاثة جمعيات ثقافية، في كلّ من الجزائر، البليدة والمدية.وقدم أول عرض: المروءة والوفاء. بمنزل القاضي عبد المؤمن سنة 1912 .ولم تؤت هذه العروض أُكلها،ولم يكن تأثيرها ذي بال. حتى جاءت زيارة جورج أبيض إلى الجزائر 1921 فها هو علالو يقول في مذكراته:

أما بالنسبة لنا نحن العاصميون.فإنّ المسرح لم يظهر بمعناه الحقيقي إلاّ في سنة 1921 ، بمناسبة مرور الممثل المصري، في جولة ل مع فرقته عبر شمال إفريقيا، حيث قدم على خشبة الكورسال مسرحية ثارات العرب. وهي دراما مقتبسة عن(بور غراف)لفكتور هيجو. وصلاح الدين الأيوبي، دراما مقتبسة عن الطلسم؛للسير ولتر سكوت.وكانت عروضا رائعة برز فيها الممثل التراجيدي الكبير جورج أبيض.

ولكن ومع الأسف أمام جمهور ضئيل ثم تلتها فرقة عز الدين سنة 1922 من هنا كانت البداية الحقيقية للمسرح الجزائري بمفهومه الأرسطي.ولكن يجب أن ننبه هنا بالفكرة القائلة بأن المسرح الجزائري تأثر بالمسرح الفرنسي. فهي فكرة لا

أساس لها من الصحة. إذ عدنا واستقرئنا التاريخ الإستدمار للجزائر وجدناه ركز على سياسة الأهالي؛ التي تحيل مباشرة إلى جدلية العبد والسيد التوماس هبسية. إلى حد ما ونحن لا نعتقد أن السيد البرجوازي الفرنسي المحتل، يقبل أن يتقاسم وعبده الجزائري [البيكو.] امتيازاته الجمالية. مع أننا والحال كذلك نقر كل الإقرار بأن المسرح كفن دخيل على الأمة العربية عامة. وليس من إبداعها في شيء. وإن سلمنا بالفكرة فلا يمكنها أن تخرج عن التأثير عن طريق قراءة أعمال عمالقة المسرح الفرنسي كموليار وراسين وكورناي وفكتور هيجو. وهنا سؤال يفرض نفسه بقوة الحتمية التاريخية: من أين جاء هذا المسرح؟

وللابتعاد عن الجدل التاريخي مراحل تطور المسرح الجزائري، نعتمد التقسيم المرحلي الذي قام به الباحث أحمد بيوض في كتابه المسرح الجزائري.

باعتباره أحسن كاتب لحد الساعة قام بدراسة تاريخية شاملة.وهو تقسيما أكثر عقلانية من تقسيم بوعلام رمضاني في كتابه المسرح الجزائري بين الماضـي و الحاضر. أو التقسيم الذي قام به محمد الطاهر فضلاء في مجلة ثقافة.

المرحلة الأولى 1931/1926:

يمكن هنا الحديث عن تأسيس نادي الترقي على يد العلماء والمثقفين ثقافة عربية؛ وفي مدة وجيزة أصبح هذا النادي مركز إشعاع فكري كبير.

وساهم هو الآخر في تنشيط الحركة المسرحية في بدايتها و بطبيعته (المسرح الجزائري.) كان يعمل سواء من حيث اللغة التي كان يكتب بها؛ حيث تراوحت من بداياتها من اللغة الفصيحة إلى اللغة الثانية:

أي العامية المهذبة أو القائمين عليه و هم من الأهالي مسلمي الجزائر أمثال علالو،و رويشد القسنطيني، ومحمد منصالي، و عبد العزيز لكحل، و ابراهيم دحمون، وباش تارزي، وبن يوسف، وإسماعيل بونطة، وبن زغودة , ومحمد السعودي، وغيرهم على تبليغ رسالة مقومات الأمة كالدين الإسلامي عن طريق محاربة الشعوذة و الآفات الاجتماعية كالخمر، والمخدرات، والدفاع عن اللغة العربية بلغة المسرح الجزائري في حد ذاته عن طريق عرض مسرحيات ذات موضوع تاريخي، وكانوا بدورهم يستعملون الفصحى ويمهدون لعروضهم بكلمات ابن باديس : الجزائر وطننا،الإسلام ديننا، اللغة العربية لغتنا.إذ يقول علالو:

لقد كان المسرح في بداياته مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية في ذلك الوقت. فلم تكن المسرحيات التي اقتبسناها من حكايات ألف ليلة و ليلة تسلي فقط جمهورنا؛ ولكن تذكر مواطنينا بعظمة وسمو الأمة العربية التي هي أمتهم. لكن البداية الحقة لهذه المرحلة بدأت بمسرحية: جحا التي عرضت في 1926/04/12 إلى 1927/03/23 ولقد نالت هذه المسرحية نجاحا كبيرا. ثم جاءت مسرحية: أبو الحسن أو النام اليقظان.المقتبسة عن ألف ليلة وليلة.

ويذكر علالو في مذكراته بأن جريد (لاديباش ألجريان) الصادرة بتاريخ:
27/03/24 علقت على المسرحية تقول:
لابد لي أن أعترف على أنني لا أفقه من اللغة العربية شيء. حتى تلك العربية المحكية، التي يستعملها السيدان: علالو ودحمون في مسرحيتهما أبو الحسن أو النائم اليقظان. ومع ذلك فلقد تمتعت كثيرا بمشاهدة هذه الكوميديا...إنني لم أكن أقهقه كما كان يفعل الجمهور لردود أبو الحسن السريعة، وردود أمه، وكذلك ردود الخليفة؛ لكنني كنت أفهم تعبيراتهم الإشارية ...ثم لابد من الاعتراف بأن مجهودهما يستحق التشجيع. حيث جعلا المسرح في متناول جمهور غفير.
تفيد هذه الفقرة؛ بأن هذه الفترة كانت، البداية الطموحة. التي خلقت جمهورا، بدأ يتذوق متعة هذا الفن الجديد على ذوقه المعتاد. ذوقه المعتمد على أسلوب الحكي والحلقات.ومنه نستشف أن المسرحي علالو كان بحق الحجر الأساس في حياة المسرح الجزائري.
ففي هذه الفترة،كتب هذا الأخير مسرحيات عدة منها: الصيد والعفريت، عرضت في 28/05/16 وهي كوميديا غنائية في أربعة فصول وخمس لوحات. مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة يقول عنها علالو:
لقد نشرت جريدة الصحافة الحرة [لا بريس ليبر.]28/05/21 تعليقا مطولا قالت فيه: إن المسرح العربي بفض هذه المسرحية .. قد فرض وجوده ..فلقد كان الأداء في غاية الإتقان، ويروق لنا أن ننوه بالمقدرة الكاملة للمثل دحمون الذي مثل باتقان دور الساحرة،ثم دور الشيطان كما السيد علالو وهو مؤلف وممثل آخر... وقد أدى الممثل باش تارزي دور الأمير بيسر مع أنه حديث العهد بالمسرح.

كما قدمت مسرحية الخليفة والصياد في 31/04/06 . وتلتها مسرحية حلاق غرناطة في 31/05/05 ويرى أحمد بيوض أن أعمال علالو، كلها تعالج مواضيع إجتماعية؛ كمشكلة الزواج بفارق السن الكبير بين الزوجين؛مسرحية (زواج بوعقلين). وهاجم تعاطي المخدرات التي كانت منتشرة في ذلك الحين، في الأوساط الشعبية المسحوقة التي كانت تعاني البطالة والجهل المطبق. فقدم مسرحية (عنتر الحشايشي) في 31/02/26.

وبذلك يمكن القول أنّ هدف علالو المسرحي كان تربوي إصلاحي بالدرجة الأولى.الشيء الذي أكده علالو نفسه: ولكني شخصيا كنت أتجنب الخوض في الأمور السياسية ..فمسرحية زواج بوعقلين تعالج مشكلة التفاوت الكبير في السن ما بين الزوجين...وعنتر الحشايشي عالجت تعاطي المخدرات... وهكذا.وهناك هدف مهم جدا كنا نسعى لتحقيقه؛ وهو التأسيس والتأصيل المسرح الجزائري وفي المرتبة الثانية من حيث التأسيس للمسرح الجزائري؛ يأتي أب الفكاهة الجزائرية. الممثل والمؤلف رشيد القسنطيني. الذي قدم أعمالا ذات أهمية بمكان نذكر منها: زواج بوبرمة في 28/03/22.

والتي عالج فيها شره السمسار- وكان هذا السمسار من أصل يهودي- لدرجة أنه أصبح يسمسر في العقود أكثر قداسة في المجتمع الجزائري؛ عقد الزواج.

كانت هذه المسرحية تنبو عن موهبة قوية في الكتابة الكوميدية؛فهي لا تخلو من الطرافة والمتعة الهادفة. المنتهية إلى توعية الجماهير إلى خطورة هذه الآفة الإجتماعية.بغرض حمله على التفكير والتطهر منها.وفي 29/02/10 قدم كوميديا بعنوان: زغير بان وشروطو؛ وهي أقرب ما تكون إلى حكايات ألف ليلة وليلة.

كما فعل زميله علالو. ثم مسرحية لونجا الأندلسية في 30/02/21 ومسرحية بوسبسي 32/01/18.ولقد لاحظ أحمد بيوض عوامل نجاح الانطلاقة المسرحية إلى العوامل التالية:

مواضيع المسرحيات ذات هدف مزدوج: الترفيهية والتوجيه التربوي والسياسية.نجاح الممثلين من علالو إلى إبراهيم دحمون فالقسنطيني وباش ترزي في أداء أدوارهم.اللغة العامية التي كانت تقدم بها المسرحيات, لغة الأوساط الشعبية العريضة. تقديم العروض المسرحية ممزوجة بعروض غنائية لجذب جمهور مسرحي من جهة، وجمهور الغناء والرقص من جهة ثانية. تقديم العروض المسرحية يوم الجمعة، تخصيص وقت للرجال وآخر للنساء. مصادفة الانطلاقة المسرحية شهر رمضان المبارك، حيث يبحث الجمهور خلاله عن أماكن لقضاء السهرات.

كانت لهجة جلّ المسرحيات لاذعة، فدمت بطريقة ساخرة متهكمة عن سلوكيات المسلمين غير الصحيحة.فعكست بذلك الكثير من القضايا الإجتماعية.

مستعينين في ذلك بالموروث الثقافي الحكائي؛ سواء الشفوي منه أو المكتوب؛ كألف ليلية وليلة.

وكان الهدف من وراء هذه الأعمال خلق تربية دينية، تحارب مظاهر الشعوذة والتخلف. حتى يتمكن من ترسيخ هوية الشعب الجزائري؛ عن طريق تأثير الهوية العربية الإسلامية لهذا الشعب.

المرحلة الثانية : من 1932 إلى 1939:

تعتبر هذه المرحلة، كرحلة البروز الحقيقي للمسرح الجزائري. بحيث ظهر للوجود مشروع فيوليت؛ وظهور الأحزاب السياسية. وتأثيرها على الحياة الاجتماعية، مع بداية ظهور الوعي الوطني الناتج عن الحركة الوطنية و الإصلاحية. الشيء الذي جعل من المسرح يتأثر بهذا الجو العام. وتطورت في هذه المرحلة أعمال الكاتب المسرحي رشيد القسنطيني؛ واستعمل في كل أعماله لهذه الفترة لهجة شديدة النقد والتهكم على سلوكيات الشعب الجزائري.

حيث خضع مسرحه للظروف التي أملاها الواقع السياسي والاجتماعي. فكان عليه أن يستعمل اللهجة العامية. بمضامين تدور أساسا حول ضرورة النضال السياسي؛ وإبراز تاريخ وهوية شعبنا. ومن أهم أعماله في هذه المرحلة: زيد عليه في 02 جانفي 1933. باب الشيخ في أبريل 1933. هماز في جانفي 1934.

ويظهر في هذه المرحلة أيضا دور باش طارزي؛ككاتب مسرحي، فكتب مسرحية: فاقو. والتي عرضت في 1934/05/08 . ثم مسرحية على النيف عرضت في 1934/12/22.

ومن هنا بدأت الإدارة الاستعمارية تحس بخطر المسرح. خاصة وقد اصبح له جمهور عريض، في كل أرجاء الوطن. لذلك جاءت الإدارة الفرنسية: بقانون 02 /1938/11 الذي أصدره الحاكم العام LEBENU لحضر النشاط الغنائي ة الدرامي الذي يمس الوجود الفرنسي في الجزائر.

خاصة مع تطور موقف الحركة الوطنية، من أحزاب سياسية وحركة إصلاحية؛ حيث بدأت فكرة الاستقلال أو الاستقلال الذاتي أو حقوق المواطنة، تظهر في قاموس الحركة الوطنية . و واصل القسنطيني أعماله فقدم مسرحيات منها: يا حسراه عليك في 1936/06/03. ليختمها بمسرحية آش قالوا التي عرضها في 1938/02/19. إلى أن وافته المنية في 1944/05/02.

وبذلك خلى الجو لمحي الدين باش طارزي. فأصبح الكاتب والممثل والمخرج والمغني ومدير الفرقة، ومدير المسرح العربي بدار الأوبرا. و قد قدم في هذه الفترة مسرحيات كانت أغلبها مقتبسة؛ خاصة عن المسرح الفرنسي.

المؤلف الكوميدي موليار بالتحديد. إذا إقتبس بمطلب من حكومة فيشي مسرحيات منها: سليمان اللوك عن le malade imaginaire والمشحاح عن l'avare و المجرم عن tartufe و عيواز الزقطي عن ... .les fourberies de scapin كما اقتبس عن محمد منصالي مسرحية في سبيل الوطن المكتوبة باللغة العربية و عنوانها ب: في سبيل الشرق. ومسرحية اللهبال عن زواج بوبرمة.

وهكذا اقتبس باش طارزي عن كل شيء.عن المسرح الفرنسي؛ عن المسرحيين الجزائريين الذين سبقوه. –إنّه حقا الأب الروحي لكلّ اقتباس جزائري؛ وبذلك ترك لنا تقليدا مازلنا نمارسه إلى يومنا هذا. - و رغم أن باش طارزي لم يتصدى للسياسة مباشرة إلا أنه لم يسلم من مقص الرقابة:

حيث منعت في سنة 1937 عرض مسرحيات كثيرة مثل : فاقو، الخداعين، بني وي- وي، في عهد بلدية غازانgazane في إعتقادي جاء هذا المنع لما أثاره مشروع فيوليت الاندماجي. من تضارب المواقف السياسية والاجتماعية ما بين الحركة الوطنية والإصلاحية من جهة. و حفاظ الأقلية المدمرة الكولون على الإدارة الاستعمارية من جهة أخرى.

فما كان على باش طارزي إلا أن يمارس سياسة مسك العصا من الوسط و عليه نجد احمد بيوض يدافع عليه. حينما وصف لفليسي موقف باش طارزي بالغامض واللاشجاع. ووصف مسرحياته بالرديئة، ولا تخدم مواطنيه. الذين كان يزج بهم في غياهب السجون إثر مواقفهم السياسية أو الإصلاحية..

فيقول أحمد بيوض:

و مهما يكن، فإن للرجل محاسنه ومساوئه. وإن النظرة الأحادية الجانب لا تنصف لا الرجل و لا أعماله ... ولهذا رأينا من الواجب، أن نعترف بجميل إنسان كرس حياته لخدمة المسرح الجزائري. في ظروف استعمارية صعبة.

و في هذه الأثناء بادر موسى الخداوي بالبلدية بإنشاء فرقة مسرحية تابعة للكشافة الإسلامية: الإقبال التي ضمت العديد من الشباب: منهم محمد الثوري واحمد تركالي. أسس هذا الأخير فرقة مسرحية. من بين أعضائها: حسان الطيب وعبد الرحمن عزيز. وكان أول مؤلف لها محمد التوري.ففي سنة 1936 مسرحيتان: الكيلو و علاش رايك تالف.

و لقد عرفت هذه الفرقة جولات عدة داخل الوطن؛ في قسنطينة ووهران ومستغانم وخارج الوطن؛ في المغرب وبعض دول المتوسط. لكن سرعان ما حلت والتحق أعضاؤها بمحي الدين باش طارزي عام 1942.

و في سنة 1937 عرفت وهران المسرح المدرسي. عن طريق مدرسة الفلاح الحرة التي تأسست على اثر المؤتمر الإسلامي في جوان 1936. و هي تابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين.واهتمت هذه الفرقة:

بتقديم مسرحيات تاريخية و دينية تتناول وحي الامة عن طريق عرض النماذج التاريخية التي لعبت دورا ايجاريا في مسيرة الامة الإسلامية مثل:

مسرحية عمر بن الخطاب أو مسرحية بلال؛ الذي يشكل رمزا للتمسك بالعقيدة والقدوة في الصبر في سبيل الحفاظ على الهوية .

المرحلة الثالثة 1939-1946:

مرحلة جد حاسمة في حياة المسرح الجزائري. ومصير الامة برمتها.ففي هذه المرحلة اندلعت الحرب العالمية الثانية في 02/09/ 1939 و تضارب آراء الأحزاب السياسية من حزب الشعب والنواب وجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وانتصار الحريات الديمقراطية؛ في مساندة فرنسا و الحلفاء ضد (النازية) الألمانية أم لا. أي في تجنيد الأهالي ورفض ذلك.

لكن المسرح الجزائري يقف موقف الحليف للإدارة الفرنسية.بقيادة محي الدين باش طارزي؛ وبذلك يزداد نشاط المسرح الإذاعي. قصد الدعاية ضدّ ألمانيا. حيث أو عز السيد يونس البحري المكلف بالدعاية الألمانية التي يشرف عليها من برلين الموجهة لمسلمي الجزائر.ألا يشاركوا في الحرب ضدّ دول المحور.و في المقابل تكلف الإدارة الاستدمارية باش طارزي بدعاية لها والدعاية المضادة. التي يتم بثها عن طريق الراديو من الجزائر. يقول باش طارزي:

كنت أقدم من خلالها مواطنا حضاريا يدعى: بوزريعي ، وخلافا قبائليا يتحولان حول الأحداث بطريقة تجعل التحركات النارية مضحكة ... وكنت أجعل كل من هتلر وغوبلز وغورينغ وريبنتر وبل وغيرهم في قالب فكاهي.وقد نجحت هذه الحصص داخل الوطن ماذا أعلق هاهنا ؟؟ كل ما عملته الحركة الوطنية بل.

ولقد قدمت أول مسرحية لهذه الفترة في 02 /11/ 1939 و هي مهزلة بعنوان: حاج قاسي محند . وتلتها مسرحية اجتماعية الشيب و العيب لجلول باش جراح التي عرضت في 03 /1940/02. وتوقف النشاط المسرحي الجزائري في ديسمبر 1942 بدخول الحلفاء إلى الجزائر.

ولم يَستأْنف نشاطه إلا في03 /1945/02 حيث عرضت مسرحية ولد الليل إذ يقول احمد بيوض على هذه الفترة: يمكن القول أن هذه الفترة اتسمت بنوعين من المواضيع؛ أول اجتماعي وهو السائد والثاني سياسي ضمني مثل:عمارة يحب الحق التي عرضت في 1941/10/03. وما ينفع غير الصح. ولقد كان التركيز في هذه المرحلة على عدم المواجهة مع السلطات الاستعمارية.

المرحلة الرابعة 1947 - 1956:

عرفت هذه المرحلة ازدهاراً كبيراً. والتحق بها عدد كبير من الممثلين والكتاب. الذين لهم ميلا سياسيا وهذا العمل كان بوحي من حركة انتصار الحريات الديمقراطية. فقد ألف واقتبس في هذه المرحلة ما يقرب عن 162 مسرحية. أغالبها من إبداع كتاب وطنيين؛ يحملون وعيا سياسيا. الشيء الذي جعل من حكومة فيشي وبعده قيام الجمهورية الخامسة؛ يشدان الخناق على المسرح الجزائري.

مع تطور الوعي السياسي والاجتماعي. أصبح الجمهور في هذه الفترة أكثر التصاقا بمسرحه. ورغم انخفاض الدعم المالي الذي مني به المسرح العربي في انتوبر1947.حيث لم الفنان مصطفى كاتب بداً إلاّ الاتصال بالنائب الأول السيد توبير في موسم 1948/1947؛ وطلب منه إنشاء موسم مسرحي عربي في قاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة. وعلى إثر هذا اللقاء تم:

تعيين السيد محي الدين باش طارزي مديرا للمسرح العربي بتاريخ 1947/09/30. وعين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له. كما تم تكوين لجنة لقراءة النصوص واختيارها؛ مكونة من مستشارين مسلمين وممثل عن الجمهور، وصحافي. وتولى رئاسة هذه اللجنة أحد رجالات جمعية العلماء المسلمين احمد توفيق المدني.

ولقد انظم إلى فرقة المسرح العربي إضافة إلى محي الدين باش طارزي ومصطفى كاتب محمد التوري، علال المحب، جلول باش جراح، بوعلام رايس، عبد الحليم رايس، مصطفى بديع وغيرهم.وعرفت هذه المرحلة مشاركة كبيرة للعنصر النسوية فكانت لطيفة،كلثوم، نورية، ليلى الحكيم وغيرهن.

ولما انتخبت البلدية الجديدة تحت قيادة azagne في أكتوبر 1947.

وهي بلدية عرغت بعنصريتها متطرفة. وكره المسلمين. خفضوا من ميزانية المسرح العربي. بحجة أن قرار إنشاء الأوبرا، لم يكن فيه أي بند يسمح بخلق قسم مسرح عربي، غير أن النواب المسلمين ضغطوا على شيخ البلدية؛ وجعلوه يقبل الفرقة العربية و بهذا فكت أزمة الفرقة وبدأت في نشاطها:

وقد قدمت الفرقة العربية أول مسرحية لها من تأليف محمد ولد الشيخ بعنوان خالد أو الشمشوم الجزائري التي عرضت في تاريخ 1947/10/17.

وألف مصطفى بديع مسرحية بعنوان آش صار في ليلى و التي عرضت في 1947/10/24. واستمرت الفرقة في تقديم عروضها حتى جاء اليوم الشؤم وانقسمت الفرقة على نفسها حيث أدار محمد الرزاي دار الأوبرا في عام 1950.وانظم إليه كل من عبد الحليم رايس، عبد الرحمن عزيز، لطيفة، زوينة، دليلة، طه العامري، محمد التوري، عياد احمد، حسن الحسني، والطيب أبو الحسن.

قدمت الفرقة في هذه الفترة عملين من تأليف رئيسها:مصائب بوزيد و العادل. و قد حققت الفرقة نجاحا كبيرا، وسجلت الفترة كتابا كبارا ذوي ثقافة عالية في اللغة العربية.كالناشئة المهاجرة لمحمد الصلح رمضان سنة 1947 و مثلت لأول مرة في تلمسان، والخنساء له ايضا، ومسرحية حنبعل توفيق المدني، ومسرحية المولد لعبد الرحمن الجيلالي، وصنيعة البرامكة و بن رشد، وأبو الحسن التميمي، وعنبسة لأحمد رضا حوحو. لينفصل بعدها مصطفى كاتب؛ و ليعيد تكون فرقته فرقة المسرح الجزائري سنة 1940. وتقدم عروضا أهمها: البورجوازي الظريف لموليار،و مسرحية طارق بن زياد لأمين سراج وقد شاركت عدة مهرجانات وطنية. كما شاركت في مهرجان الشبيبة الديمقراطية في كل من برلين 1951، بوخاريس 1953و موسكو عام 1957.

المرحلة الخامسة 1956 –1962 أو مسرح الثورة:

تميزت هذه الفترة بانتشار الثورة في كل ربوع الوطن، بل تجاوزتها إلى فرنسا في حد ذاتها. ففي هذه الأثناء عرف المسرح الجزائري نقلة أخرى في توجهه، أولها إختفاء الزعامة في المسرح فلم تعد هناك زعامة أو أبوية، بل ظهر جيل جديد يؤمن بالوطن الأم.

هذا الجيل حمل على عاتقه عبء الثورة؛ ولما إشتد عليه الخناق في الجزائر لو يجد بدا أمامه إلاّ الهجرة، فشدّ رحاله إلى فرنسا. غير أن الفترة الممتدة بين 1956- 1958. لم تعرف أي تأثير على مسار الثورة. كون سلطات الاحتلال لم تسمح بأي نشاط فني، من شأنه أن يساند الثورة في مسيرتها الدعائية.

بل خنقت كل توجه مضاد للإستدمار في الجزائر، فيكفي أن نعرف بأن الحكومة الفرنسية ضايقت رجال فرنسا الأحرار و على رأسهم جون بول سارتر، فما بالك بأن تقبل نزلاء على أرضها يضادون توجهها الاستدماري، ومن هؤلاء الغرباء إنهم أصحاب القضية.

وعلى العكس من ذلك قام المسرح الجزائري بتونس بدوره الفعال وتحرك بكل حرية، بعيدا على رقابة الرقيب، وضغط الظروف الاجتماعية الخانقة التي كان يعيشها في فرنسا. لذا عمل المسرح الجزائر في تونس: عامل المكان على تعميق الكفاح النضالي ضد الاستعمار الفرنسي،وكان بمثابة المنبر الذي يعلو منه صوت وثرة الشعب. وتحول إلى بندقية في يد كل فنان مسرحي.

وعلى أية حال؛ لا يمكن أن نرجع نشأت الفرقة الفنية لجبهة التحرير، إلى مارس 1958. بل لها تاريخ وجذور تمتد إلى أبعد من ذلك، لقد إرتبطت بمنشئها المرحوم مصطفى كاتب. بدء من فرقة مسرح الجزائري سنة 1940.

إذ كان مقرها الجزائر العاصمة، وعرضت في بداياتها الأولى مسرحية صلاح الدين.حيث توقفت بعدها عن النشاط بسبب تجند رئيسها في الجيش الاستدماري،

ليدافع عن فرنسا في حربها ضد الألمان، مع الآلاف من الجزائريين. هذا التجنيد الذي إنتهى بجزاء سنماري؛ كانت نتيجته أبشع الجرائم التي عرفها القرن الماضي في حق المدنيين العزل؛ إنها مجازر الثامن ماي 1945.

بعد أن عمّ الهدوء الوطن أعاد كاتب إنشاءها بنفس الاسم في فبراير 1946.لكن سرعان ما نشب خلاف داخلي بين أعضائها وتم حلّ الفرقة. غير أن أرادة المنشئ لم تفل ولا وهنت، وأعادها إلى أرض الميدان من جديد ببعض الأعضاء السابقين وأضاء آخرين جدد. وضمت الفرقة شبابا جدد منهم: سيد علي كويرات، علال محب وعبد الله الناقلي. وقد استقرت الفرقة في بداياتها بفرنسا.

وعلى الرغم من حداثتها قدمت أعمالا قيمة ورائعة، خاصة في الموسم المسرحي 1947 / 1948 . وعلى الرغم من المهام التي كانت على عاتق كاتب – بعد أن عين مساعدا إداريا لباش طارزي على رأس فرقة المسرح العربي بدار الأوبرا – إلاّ أنه بقي يعمل مع فرقته بجد وجدية، حيث بلغ عدد الهواة فيها إلى المائة.

ولقد جعل للفرقة حضرا مسرحيا لا يمكن أن يتحقق لأي فرقة مسرحية في أيامنا هذه. فلقد شارك في مهرجان الشبيبة العالي الذي أنعقد ببرلين عام 1951؛ وفي نفس المهرجان شارك في كل من: بوخارست 1953، وفي فارسوفيا عام 1955.

ولما أكملت الثورة عامها الأول، شدّدت سلطات الإستدمار الخناق على كل ما من شأنه أن يصب في إناء ما أسمتهم بالفلاقة.حيث قامت شياطين ماسيو باعتقال كل المثقفين والفانين، بل بلغ الحد بها إلى التصفية الجسدية، وفي أحسن الأحوال الإعدام كما فعلت مع الشهيد علي معاشي في 08 / 06 / 1956 . فلم تجد الفرقة بدا إلى الهجرة فكانت واجهتها العقر؛ فرنسا. قصد التخفيف عن نفها حبل الرقيب الغليظ.

وبهذا أصبحت تعمل في الوسط العمالي المغاربي عموما و الجزائري خصوصا، ومن هنا أصبحت الفرقة تمثل للسلطات الاستدمارية خطرا محدقا في عقر دارها، يجب أن تتخلص منه بأي طريقة من الطرق. وهذا عندما تحولت بعض عروض الفرقة إلى مظاهرات عمالية خطرة.

لقد جابت الفرقة عدة مدن فرنسية في هذه الفترة أهمها:أوبيو فيل، جون فيل، سان دوني، أين أوقفت السلطات الاستعمارية نشاطها وتحول العرض المسرحي إلى تجمع للتنديد بالتعسف الاستعماري في خنق الحريات، واستمرت الفرقة في نشاطها رغم المنع.

وهكذا ضلت الفرقة تعمل بإرادة وإيمان، بالطبع في سرية تامة في أوساط وداديات الجبهة في مختلف مدن فرنسا.حتى جاء تطبيق إحدى توصيات مؤتمر الصومام

20 /08/ 1956 و المتمثلة في الجانب الدعائي للثورة ، فكان اللقاء بين المحامي بونمجل عن جبهة التحرير الوطني ومصطفى كاتب عن كل الفنانين. في الوقت الذي كانت الفرقة تحضر في مسرحية نحو النور للمشاركة في مهرجان الشبيبة العالمي.

بعد هذا اللقاء وفي نوفمبر 1950 تم عقد إجتماعا رسميا في فرنسا وتم إستدعاء كاتب إلى فيدرالية الجبهة في فرنسا وتم على إثر هذا اللقاء وضع التصور العام للفرقة و الأهداف المرجوة منها، حيث تم التركيز على الدعائية، كما تم وضع الترتيبات الأخيرة لعقد إجتماع بتونس حيث سيتم الإعلان رسميا عن فرقة جبهة التحرير الوطني. ليختم اللقاء بعد ذلك بنداء موجه لكل الفنانين الجزائريين. وهنا يبادر إلى ذهني سؤال بريء مفاده: ألم يسمع عميد المسرح الجزائري المرحوم المغفور له محب الدين باش طارزي بنداء الجبهة.؟

إذ تعتبر هذه الفرقة فرقة؛ المسرح الجزائري النسخة الأصل، واللبنة الأساسية لفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني. والتي تأسست رسميا في مارس 1958 بتونس .حيث ضمت مائة وثلاثون فنانا من ممثلين و مغنيين وتقنيين أتى بعضهم من فرنسا وسوسرا، البعض الآخر من المغرب وقسمت الفرقة إلى قسمين؛ قسم للغناء وآخر للمسرح. ومن أسماء التي ضمتها الفرقة:

كاتب مصطفى،رايس عبد الحليم، وهبي احمد، سواق محمد، خليفي أحمد، محمد زينات، طه العامري، محمد بولعوينات، سايح السعيد، هادي رجب، علي حاليت، مصطفى سحنون، حسين، حسن فارس، يحي بن مبروك، وافية بن عربي، حميد النمري، هندا، براهيمي مليكة، عبد الرحمان بن يحيى، سعداوي حمو،عبد الحميد رافا،مليكة كويرات،فريد علي، دري براهيم، جعفر باك، شافعي حسان، ذباح علي، قواسمي محمد وبن محمد احمد. عليلو، سيد علي كويرات، الشيخ دحمان، هجيرة بالي، رقية.

وبدأت الفرقة نشاطها بعرض مسرحية نحو النور التي كانت قد عرضتها في مهرجان موسكو عام 1957، ويعتبر هذا العرض الافتتاح الرسمي لنشاط الفرقة الدعائي، منطلقا من قاعة المسرح البلدي بتونس العاصمة في 24 / 05 / 1958. المسرحية جاءت في شكل جدارية تقدم الجزائر بكل خصوصياتها العربية المسلمة، في جهادها ضد أكبر برابرة العالم فرنسا الحرية والديمقراطية. يبدأ العرض بالقاء القبض على شاب جزائري مجاهد.

تقوم بعد ذلك قام المظليين باستنطاقه ثم تعذبه، وعندما يهن عظمه وتخير قواه يلقى به في زنزانة، بعد مدة، يسرح المعتقل الأسير في الذكريات.

يتذكر ملامح أمه، ليسافر معها إلى صور الصبي والطفولة، من ختانه إلى كلمات الأم الهادئة التي تلقفنه، أخلاق الصبر والتجلد، للوصول إلى الهدف المنشود أو الفرج القريب.

يذكر بعدها صور زواج أخاه الأكبر، من زغاريد نساء وفرحة أطفال وصور الحكايا التي كان الشيوخ يقصصها على الشباب في مثل هذه الفرص، في هذه اللحظات ترحل ذاكرته المتعبة من التعذيب إلى أحاجي الأم، و الشعر الملحون، وقصص البطولات والجهاد، يتذكر الغناء الشعبي في الأسواق، و الرقص، والفروسية... وظفت هذه الذكريات لإظهار الجزائر في وجهها الحقيقي غير جزائر الكذب؛ الجزائر الفرنسية.عرضت هذه الصور على شاشة عملاقة على خلفية لوحة غرنيكا للفنان الإسباني باولو بيكاسو.

فيما قدمت المسرحية أيضا صورا عن المجاهدين في الجبال و الفدائيين في المدن، حيث نعلم بأنهم حرروا الشعب الجزائري.كالإبادات الجماعية، و التل بغير تمييز، لتختم المشاهد، بنشيد من جبلنا طلع صوت الأحرار ينادنا. إلى إستقلال وطنينا.التي نبعث من الجبال و الشعاب و الوهاد إلى قلب الشاب الملقى في الزنزانة.

تواصل الفرقة نشاطها وتعرض المسرحية في كل من بنزرت و الساحل وبعض المدن الساحلية و المراكز التي مان يقيم بها اللاجئين الجزائريين.

يأتي الآن دور المسرحية الثانية بعنوان القومي الأخير لمحمد زينات وهذا بدءا من 24 / 05 إلى غاية 07 / 1958. ثم تعمل مباشرة على التدريب على مسرحية منصيرات . .Montsirrat وفي جولة فنية دعائية توجهت الفرقة الفنية إلى بعض الدول الشقية و الصديقة منها: ليبيا؛ حيث قدمت مسرحية نحو النور و منصيرات في كل من بنغازي وطرابلس، وهذا في الفترة الممتدة من أكتوبر إلى نوفمبر 1958.

1958 / 12 / 13تشد الفرقة رحالها إلى الجمهورية اليوغسلافية، وفي ظرف عشرون يوما قدمت كل عروضها في كل الجمهوريات اليوغسلافية: كرواتيا، سربيا، مقدونيا، البسنة والهرسك، فويفودنيا..في 06 / 01 1959 عادت الفرقة إلى تونس وشرعت في التدريب على أهم مسرحياتها ألا وهي مسرحية : أبناء القصبة.

وبين سنتي 1960 و 1961 تم العمل على مسرحيات الخالدون العهد و دم الأحرار حيث زارت الفرقة بهما كل من : العراق ؛ مصر، ليبيا. يقول المخرج مصطفى كاتب في ذهذا السياق عن عبد الحليم رايس: لقد أحاط بكل أنواع الكتابة.. من مؤلفاته:

اليتيم وهي مأساة إجتماعية و القناع الحديدي وهي مقتبسة عن مؤَلَف لإسكتدر دوما، و الرجل الذي يضحك مقتبسة عن فيكتور هوجو...

ولكنه لم يظهر كل إمكانيات تعبيره المأسوي إلاّ في أبناء القصبة.التي ألفها سنة 1958، وعرضت في تونس لأول مرة سنة 1959. حيث لاقت نجاحا باهرا من قبل الجمهور الجزائري القاطن بتونس. ومن التونسيين أنفسهم. ثم تم نقل المسرحية إلى طرابلس، وفي سنة 1961 إلى المغرب وأخيرا إلى بغداد. ثم جاء دور الخالدين، دم الأحرار، العهد.

ويتحدث الكاتب نفسه عن مسرحية أبناء القصبة: هنا – مسرحية الخالدون – كما في الأعمال الأخرى، حافظت على أسلوبي في الكتابة... .

واعتقد أنني لست لا طلائعي و لا إدباري ولا برختي و شكسبيري.وخارج هذا الإطار يمكن الحديث عن عملين باللّغة العربية الفصيحة وصلنا منشورين:

*

مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي الذي نشره بتونس سنة 1959 و الذي حاول فيه أن يؤرخ للثورة التحريرية من أسباب اندلاعها والتحضير إلى انتصارها على الطغاة المعتدين.... وكتب الأديب الطاهر وطار
مسرحية الهارب سنة 1961.وهي وإن يمكن تصنيفها في خنادق كثيرة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تتملص من ثوب الثورة التي أوحت بها، ومن التغييرات التي حدثت في مسار الثورة، والتي كانت المادة الحقيقية لهذه المسرحية.

المحاضرة الثامنة عشر :

المسرح الجزائري و المجتمع

إن القيم الإنسانية و الأخلاقية ميزة كل المجتمعات البشرية، فلكل مجتمع أسلوبه في الحياة ، أسلوب يختلف باختلاف الاتجاهات و الظواهر . و المسرح باعتباره ضرورة اجتماعية لا يفصل بين جانب المتعة و جانب التنوير إذ نجده يخاطب الفكر من جهة و الروح أيضا لاكتشاف المزيد من العلاقات الاجتماعية و السياسية ،إنه درس فني يجمع بين الجمال و الفكر و يعبر عن رقي المجتمع و حضارته ، و إذا كان المسرح يعبر عن شؤون الحياة الاجتماعية و السياسية و ينقدها و يعرض تجربة معينة من أجل أخذ العبرة و الحكمة ، فقد بدأت الدراما اليونانية من أغنية و رقص و لم تكن المسرحية تنقسم إلى فصول بل كانت مجرد فعل يتطور على شكل سلسلة من القصص و الأحداث .

و هذا الحديث يحيلنا إلى جانب من جوانب العملية المسرحية ألا و هو الكتابة التي تعتبر أحد أشكال التعبير والإبداع الفني مهمتها إيصال فكرة وتحقيق هدف ، و هي- أي الكتابة المسرحية - فعل معقد و بسيط ، معقدة لأنها تغوص في أعماق الطبيعة البشرية و في مجموعة تجارب الإنسان و طريقة تفكيره و مدى وعيه بالأحداث التي تجري من حوله، لأن الكاتب المسرحي تتجمع لديه كل هذه المتطلبات في عملية موحدة عملية الإدراك و الفهم و الخبرة و الموهبة .أما بساطتها تنبع من تلقائية التجربة الإنسانية في حد ذاتها.

من هذا المفهوم الشامل كانت نظرتنا تتجه في سياق يفرض علينا الخروج عن نظام الكتابة المألوف ، أي الخروج عن نظام التفكير السائد و القيم المسيطرة ، لهذا فأول إشكالية يمكن رصدها في هذا المجال هي قضية كتابة النص المسرحي و كيف يمكن التفريق بين مستويات الكتابة ، التي لا يمكن أن تقوم بذاتها لأنها عندما تتجسد في الحاضر لابد أن يكون لها علاقة بكتابات سابقة تشكل الأساس .

"إن كل نص جديد ، هو في حقيقته صدى لنص أو لنصوص غريبة و قديمة " (1)لهذا نجد على بساط البحث أكثر من موضوع طرح لتغيير واقع الكتابة المسرحية المعاصرة وتطويرها و البحث عن هوية متميزة لها .

و على ضوء هذا كان لنا أن ننطلق من قناعة نعتبر في ضوئها أن الكتابة المسرحية "هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين و إثارة الاهتمام في المتلقي ليسمع ما يقال و يشاهد ما يجري" (2).

إن الكتابة إذن ليست مجرد حروف وكلمات يجسدها الكاتب لتصبح تصويرا لرموز تتقبلها الحواس و يترجمها الذهن بمساعدة الخيال ، و إنما هي ذلك الفضاء الذي يعطي للكاتب متسعا للكشف عما يدور بداخله .

ولهذا يكون إذن منطلق الحديث من خلال سؤال يطرح نفسه :- كيف يستطيع الكاتب أن يقدم مسرحا يجيب عن الأسئلة التي يطرحها الواقع دون مباشرة ،و دون أقل إخلال بالقواعد المسرحية .

---

(1) : عبد الرحمن بن زيدان – أسئلة المسرح العربي – دار الثقافة للنشر و التوزيع – الدار البيضاء – ط1- ص 358.

(2) :ألاردس نيكول –علم المسرحية – تر:دريني خشبة – دار سعاد الصباح – القاهرة – ط1- 1993- ص44.

و للإجابة عن هذا السؤال يمكننا الإشارة أولا أن الكتابة المسرحية هي نوع من الإبداع يغلفه الخيال و يحيط به من كل جانب ليضع الكاتب في مرحلة تكوينه الأولى ، كي يعرف أبعاد رسالته الاجتماعية التي تتوقف على موقف الكاتب من الحياة ، فكلما كان الكاتب موضوعيا كلما استطاع بخياله أن يستوعب مشاكل عصره و أن يعبر عنها و كأنما هي مشاكله الخاصة التي تتوقف عليها حياته . و بهذه الطريقة يكون قادرا على أن يعطينا رؤياه دون أن يفصح عن رسالته فهو لا يقول لنا أنا أريد هذا و لا أريد ذاك ، بل يكتفي بعرض رؤياه ، و في هذا السياق يمكننا أن ندرج جانبا يعنى ب - ما الذي يريد كتابته وكيف يكتبه- ، أي عليه أن يتعلم كيف يختار الفكرة ليجد الطريقة أو الأسلوب أو الشكل المناسب فيصوغها فيه لتصبح تعبيرا و وسيلة الفكر الرئيسية و وسيلة للتفكير أيضا، فالكاتب يكتب ليصور فكره ، أو ليعبر عن أفكاره النابعة من مجتمعه و المتفاعلة مع فكره . "فالكاتب لابد له من أن يعانق عصره عناقا شديدا"(1).

و لكن قبل شروعه في المعانقة يقع أمام أربع قضايا هي :- لماذا يكتب ،و لمن يكتب ، و ماذا يكتب ، و كيف يكتب .

لماذا يكتب و لمن يكتب: يتعلق هذا الجانب بالذاتية و الموضوعية ، بالكاتب و مجتمعه ، أي أن الكاتب يكتب شيئا يعرفه جمهوره كما يعرفه هو نفسه .و يمكننا في هذا السياق الإشارة إلى النص الذي يعتبر البداية الحقيقية للمسرح الجزائري وهو مسرحية "جحا "لعلالو،

(1) ::د.أبو الحسن سلام – حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعداد و التأليف – قسم المسرح بآداب الإسكندرية - 1993 – ص95 .

التي تضمنت قضايا اجتماعية و شعبية ووظف فيها الجوانب التراثية التي عرفت بها شخصية جحا ، و هي تمثل جانبا مهما من تاريخ الشعب الجزائري .و كذلك كاتب ياسين في مسرحية "غبرة الفهامة" التي تتجسد من خلالها شخصية جحا الشعبية التي اختارها الكاتب و كأنها انتقاد للسلطة التي تلت الاستعمار . و نجد أيضا أحداث مسرحية "جحا و الناس "ل محمد بن قطاف، و لكن تناولها كان مغايرا، لأن الكاتب تعرض للتراث من منطلق نقد مجموعة وضعيات يعيشها الفرد الجزائري في تلك الفترة. أما الكتابة في غير المألوف ، فإنها إبداع لغير الموجود ، و تلك مغامرة من الكاتب . لأنه يكتب لنفسه أولا ثم يكتب لأنه ينشد الخلود ، يكتب أيضا لأن أصواتا بداخله تلح عليه أن يجسدها على الورق فكرا و قيما و شعورا و شخوصا و أحداثا و علاقات و دوافع ، و يكتب أيضا كي يستثمر ذلك النشاط الفكري و البشري الذي يعبر عن مشاعر الإنسان و دوافعه و علاقاته و تاريخه و قيمه و نوازعه و إرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا و مشاعر و قيما مع غيرها في حيز زماني و مكاني.

أما ماذا يكتب و كيف يكتب : هما قضيتان تتعلقان بالإبداع نفسه شكلا و مضمونا ، و المبدع ذاته ،اختياراته ،و خبراته .لتبقى حرية الكاتب في اختيار موضوعات مسرحياته تستمد حضورها من خياله الذي بني على قراءاته و ثقافته و بيئته وفق مرجعيات منها التاريخ و الأساطير والتراث الشعبي ، و الواقع الذي يعيشه الكاتب بكل تداخلاته و ظروفه و أبعاده السياسية والاقتصادية و الاجتماعية و النفسية ، ليكون طرح جوهر الكتابة المسرحية فضاء للكشف و الاكتشاف ،اكتشاف ثنايا المجتمع و أبعاده ،طموحه وآماله و مآسيه، " فالواقع أن تاريخ الدراما هو التاريخ الاجتماعي و مساره ، و هو نبضات الإنسان في مآسيه و

ملاهيه عبر التاريخ "(1)، و هذا يؤكد أن الدراما لم تزدهر إلا في المراحل التي كانت تصدر فيها عن النفسية الجماعية لشعب ما ، إذ إنها الواقع المشخص لوجدان الجماهير لهذا نجد الدراسة العميقة للسياقات النفسية و الاجتماعية تحتل مركزا متقدما في البناء الأساسي للمسرحية .

ليكون الواقع الفكري و الثقافي و الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي حاضرا في الفكر المسرحي و تكون انطلاقة المسرحي الباحث عن الحقيقة و المعرفة قوية و فاعلة في ظل الإحساس بالواقع، لتصبح بذلك حياتنا مادة خام في انتظار الكاتب المسرحي الذي يختار وينظم كي يخرج بمسرحية ."المواضيع لا تنتهي ، و حياة الإنسان تتراكم فيها مواضيع عدة ، و إذا تمكنت من اختيار موضوع ...أكتب"(2).إذن المسرحي يكتب ليصور الحياة الاجتماعية و السياسية و الثقافية في نصوصه ، "و المسرحية تكون شيئا لا يتصوره العقل بدون أساس لا غنى له عنه من المواقف المرسومة رسما جيدا اختمر في ذهن الكاتب".

من هذا المنطلق نجد اهتمامنا ينصب على التفسيرات الاجتماعية لإنتاج المسرحية و تحليلها القائم على أسس اجتماعية و الآثار الظاهرة و الخفية التي تحدثها باعتبار أن الكاتب هو إنسان باحث عن حقيقة هي نتاج للعلاقات الاجتماعية التاريخية ، هذه العلاقات التي يستكشفها الكاتب و يعطيها أبعادا معينة .لأن المسرحية هي شكل تعبيري يرتبط بالظروف الاجتماعية و التغيرات التاريخية ، و يبرز هنا رأي إيزر الذي يؤكد بأنه" لا ينبغي النظر إلى النص على أنه يتعارض مع الواقع لأنه في الحقيقة يعلمنا بشيء ما عن الواقع"(3).

---

(1): د. عبد الله غلوم – المسرح و إشكالية الجمهور – المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت- ط1- 2002 – ص 163.

(2) : ينظر: لقاء أجري مع الأستاذ محمد بن قطاف – الملحق – ص 194 .

3) : روبرت هولب – نظرية التلقي مقدمة نظرية – تر : عز الدين إسماعيل – النادي الأدبي الثقافي – المملكة العربية السعودية – ط1- 1994- ص 206.

من هنا إذن يمكننا أن نشير إلى أهم الأسس و المبادئ التي لابد من إمعان النظر فيها عند صياغة المسرحية ، و بالأحرى طريقة كتابتها من وجهة النظر الفنية ، و نقصد بالصياغة هي تزويد الكاتب بجميع وسائل التعبير عن أفكاره ،و تلبية النداء الذي يوجهه الخيال لذات الكاتب ليشرع في الكتابة محددا ثلاثة مبادئ:

- المقدمة المنطقية أو الفكرة الرئيسية التي تؤسس للعمل المسرحي و تحديد الهدف منها.
- الشخصيات التي سوف تعرض بواسطتها هذه الفكرة .
- الصراع الذي ينبع عن هذه الشخصيات.

ولأننا نشرع في دراسة النص المسرحي من نقطة البداية ، من مرحلة كانت تعيش فيها شخصيات المسرحية حياتهم و تدخل في مغامرة يكتنفها الكثير من الغموض ، و لكي يكتشف الكاتب المجهول لابد من الغوص في العناصر التي تولد دلالات و تحقق الشكل الجدلي القائم على الحقيقة ،و يكون بذلك بناء النص المسرحي ينشأ تبريره من تصارع العقليات التي تعمل على توحيد عناصر الشكل و المضمون في وحدة تعكس حقيقة الحياة مما يعطيها قيمة جمالية.

ليصبح للبناء الدرامي الدور الفاعل في جعل مضمون المسرحية يستجيب إلى الحاجات الأساسية للعصر و يستجيب كذلك لمتطلبات الكتابة المسرحية سواء كانت فنية أو جمالية إذن الكاتب مطالب أولا بإيجاد المقدمة المنطقية أو الفكرة الرئيسية ، حيث لا ينبع العمل الجيد بدون فكرة مسبقة تدور في ذهن الكاتب ، و يجب أن تكون هذه الفكرة واضحة لا غموض فيها كما لابد أن تشمل عناصر الصراع اللازمة .

من هنا علينا التأكيد على نقطة مهمة و هي اختيار الكاتب للمادة ، لكن لكي يختار أو ينتقي لابد أن تكون له حصيلة معرفية ، يستطيع أن يختار من بينها ما يناسب مجتمعه " فللفن المسرحي قدرة على الاختيار مع قوة إخبار"(1) .

لهذا على الكاتب أن يقرأ كثيرا و يركز تفكيره على المقدمة المنطقية لكي يصبح تطورها سهلا فيما بعد ، لأنه يجب عليه ألا يشرع في كتابة تلك المسرحية حتى تكون فكرتها قد اختمرت في ذهنه و أصبح هو أول المتحمسين لها.

فالكاتب إذن يختار الفكرة ، و يرسم لها الشكل الملائم ،و هذه الخطوة تحتاج أولا الخبرة والدراية الكافية بالأشكال المسرحية ، و ثانيا دراسة الشخصية دراسة معمقة تجعل منها الخيط الرابط بين كل عناصر النص ، و الجانب المحدد للفكرة الأساسية باعتبارها هدف المسرحية. و في هذا المقام نود أن نختبر هدف العديد من المسرحيات الجزائرية و إذا ما كانت تشتمل على فكرة أساسية أو مقدمة منطقية.

---

(1): ألاردس نيكول – م.س- ص 49.

المحاضرة التاسعة عشر :

المسرح الجزائري ما بعد الإستقلال :

قد تم اختيارنا اعتمادا على هدف المسرحيات، التي كتبت في فترة ما بعد الاستقلال ،وطرحت واقع الفرد الجزائري وصور معاناته في هذه الفترة ، إلا أننا نجد كل كاتب و طريقة توظيفه للشخصية و كيفية تعبيره عن المضمون الذي اتخذ أبعاد متعددة اجتماعية و سياسية وثقافية و اقتصادية.

مسرحية "بني كلبون" لولد عبد الرحمن كاكي مثلا تقوم على مقدمة منطقية مفادها :"إذا عاش الإنسان مؤمنا بمبدأ الحق و العدل في مجتمع يسوده الظلم يكون الثمن الرحيل و الهجرة ".

أما مسرحية "غبرة الفهامة" لكاتب ياسين تأسست على فكرة أساسية هي :" قبل أن تحارب الاستعمار لابد أن تكافح عملاءه المحليين " أو "مهما تكن محاربة الاستعمار الفرنسي الأجنبي صعبة إلا أنه هناك عدو محلي مقاومته أصعب "،و ثلاثية عبد القادر علولة "الاقوال ،الأجواد ، اللثام" نجدها تكشف عن مقدمة منطقية تحوم حول "مكانة الفرد، أو لا مكانة للفرد في مجتمع يشكو من كل الأمراض "

لهذا وصفها كاتبها قائلا : "هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة و الناس البسطاء ، إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم "

إذ نجد شكوى زينوبة و معاناتها تتجلى في "الاقوال" ، و نجد جلول الفهايمي يحاول محاربة كل أوجه الفساد في "الأجواد" ، و نكتشف قهر المؤسسة لعطاء برهوم في "اللثام".(1)

فلكل شيء فكرة أو مقدمة صغرى "إن المسرحية ينبغي أن يكون لها مقدمة منطقية"(2).

و هذا يجعلنا نؤكد أن المسرحية الجيدة قوامها فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين ، لكن المشكلة تبقى منحصرة فيما إذا كانت الفكرة صالحة لأن تكون أساسا تنبني عليه المسرحية ككل " إن أي فكرة من الأفكار لا تبلغ من القوة القدر الكافي لأن تنتهي بك إلى نتيجتها المنطقية المعقولة دون أن تكون لها هذه المقدمة المنطقية المعقولة أو الفكرة الأساسية الواضحة "(3).

بالتالي نجد الجواب إذن ينحصر في وجود فكرة أساسية يعطي إمكانية توجيه الكاتب إلى الهدف المنشود الذي يريد الوصول إليه في مسرحيته . و الكاتب إذا استعمل فكرة رديئة ، يجد نفسه يملأ الزمان و المكان بحوار لا هدف له و لا غاية ، لأنه في حقيقة الأمر لم يحدد مقصده . إذا أردنا مثلا كتابة مسرحية تتحدث عن شخصية فقيرة تعيش في مجتمع تعانقه المشاكل من كل زاوية ، فنجدها تعاني كثيرا لتصل إلى درجة الجنون حتى تموت في النهاية . و لكي نخوض غمار التجربة لابد أن ننطلق من فكرة أساسية أو مقدمة منطقية تؤسس للمسرحية و نقترح هذه الفكرة على النحو الآتي :الإنسان في ظل الفقر يعيش حالة تؤدي به إلى الجنون و الموت " لنتتبع أجزاءها الثلاثة.

---

(1): عبد القادر علولة – ثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام)- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية – الجزائر- ص 233.

(2): لايوس إجري – فن كتابة المسرحية – تر: دريني خشبة – دار سعاد الصباح – القاهرة – ط1- 1993 - ص 47.

(3): م .ن – ص 55

الجزء الأول : يوحي إلينا بالشخصية المسرحية أو بحالة الشخص الفقير.

الجزء الثاني : - تؤدي به – يوحي بالصراع .
الجزء الثالث : - الجنون و الموت – يوحي بنهاية المسرحية .

خلاصة القول إذن إن المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية هي خلاصة المسرحية ، و هي العنصر المحور في تركيبة المسرحية و تدل على الهدف العام و الجانب العقلي و الانفعالي في المسرحية ، و قد فسرت بوجوه عديدة فهي" مشروع ، أو موضوع ، أو بحث أو فكرة أساسية أو هدف أو غرض أو قوة دافعة أو غاية "(1).و لكي يبرهن الكاتب على صلاحية مقدمته المنطقية أو فكرته الرئيسية ، لابد له من التركيز أيضا على الجوانب التي تختص بها الشخصية ،و يعلم ما يحيط الإنسانية في مظاهرها المختلفة و كلما تخيل الشخصية التي خلقها بوضوح استطاع أن يضفي عليها من المواهب و الصفات ما شاء، لأن الشخصية تنشأ في عقل الكاتب و تعيش داخل وجدانه حتى تتبلور و يكتمل نموها ،فتتشكل ملامحها و تبرز سماتها و خصائصها . و في هذا السياق يذكر إبسن عن عملية خلقه للشخصية المسرحية أنه "يسافر مع شخصياته في رحلة بالسكة الحديدية مثلا و هكذا يتم التعارف الأول " (2) .فالكاتب المسرحي إذا ما جلس و أمسك بقلمه لابد أن تكون شخصياته شديدة الوضوح في ذهنه إنه لا يجعل منها شخصيات منطقية أو شخصيات مميزة بطريقة شعورية ، إنما هو يتخيلها ثم يبدعها ، لذلك كثير من الناس يظن أن الكاتب يتخيل الشخصية الدرامية أو يخترعها ، لكن في الحقيقة هو يستعمل نموذجا أو عدة نماذج ثم تأتي عملية الاختيار و تجميع الخواص " عندما نكتب لا نهدف إلى وصف الحياة بل إلى وضعها في القالب الدرامي الذي تكون فيه عملية اختيار خواص الشخصية الدرامية في المرتبة الأولى من الأهمية"(3).

(1): م.س – ص 45.(عربي- إنجليزي – فرنسي) – مكتبة لبنان ناشرون – بيروت – ط1- 1997- ص 269 .
(2): م ن – ص 101.
(3): حسين رامز ، محمد رضا – الدراما بين النظرية و التطبيق – مطبعة الحرية – بيروت – د.ت – ص 374 .

و ينجح الكاتب في إبداع الشخصية عندما يختارها بطريقة صحيحة و يؤمن بها ، فتكون بذلك قادرة على تحمل أبعاد مقدمته المنطقية أو الفكرة الأساسية التي تعمل على إقناع المتلقي بمدى صدقها النابع من سلوك الشخصية و انفعالاتها ، عكس الكاتب فهو غير قادر على ملاحقة سلوك الشخصيات على المدى الطويل لذلك يسعى إلى خلق مواقف محددة مركزة كي تفصح فيها الشخصية عن وجودها الحقيقي عن طريق تكثيف المواقف و تحليلها. و الهدف الرئيسي لظهور الشخصية هو نقل بعض الدلالات المميزة و ليس مجرد تصوير الشخصية كما هي عليه في واقع الحياة .

فالشخصية هي ثمرة لكيان مادي تفرضه البيئة ، فالبيئة إذا تغيرت تغير الإنسان معها هذا الإنسان قوامه هيكل عظمي لابد للكاتب التركيز عليه و الاهتمام به من منطلق ثلاثة أبعاد هي : الفيزيولوجي ، السوسيولوجي ، و السيكولوجي .

الأول : يختص بتركيبة الجسم ، و هذا البعد له أثر على تصرفات الشخصية أو ما يسمى التأثير على البعد السيكولوجي للشخصية ، فأي نقص في تركيبة الجسم يؤثر على نفسية الشخصية .

الثاني : يختص ببيئة الشخصية ، و له تأثير كبير هو أيضا على الجانب النفسي .

الثالث : يجمع ما بين البعدين الأول و الثاني ،و يحدد أثرهما في تشكيل مجموع العواطف المتباينة التي تؤسس الكيان النفسي للشخصية. فالشخصية الإنسانية إذا ما تم تقديمها في اللحظة المناسبة و من خلال الفعل المناسب تكون شخصية درامية،أما إذا أبدع الكاتب شخصية ثابتة لم تتغير من بداية المسرحية إلى نهايتها ، فلابد أن تكون هذه المسرحية رديئة لأن طبيعة الإنسان نفسه قابلة للتغير و التحول أثناء حياته .لذلك لابد أن تتحول الشخصية المسرحية و تتبدل طوال مشوارها و تتغير باستمرار ، و إذا حاولنا أن نتناول أية مسرحية جيدة سنجد أن شخصياتها تتطور دائما تطورا واضحا مثلا : شخصية جلول الفهايمي في مسرحية الأجواد تبدأ بغرس التفاؤل و تنتهي بحصد التشاؤم نتيجة لفكرة أساسية طرحها الكاتب علولة مفادها أن الإنسان لا

أهمية له في مجتمع نمت فيه البيروقراطية و اكتسحه الفقر، لتبقى مسرحية الأجواد النص الذي عبر بصدق عن الحياة الاجتماعية التي سادت الجزائر في فترة من فتراتها الحرجة الفترة التي أعقبت الاستقلال مباشرة . و كل شخصية صورها عبد القادر علولة عايشت ظروف تلك الفترة و عبرت عن معاناة الفرد جزائري من منطلق فكرة أساسية واضحة المعالم ومحددة ، و وظيفة الشخصية البرهنة عن صدق هذه الفكرة . "أيما كاتب إذا كان يتخذ من الشخصية أساسا لبناء مسرحيته فهو ماض في تأليفها في الطريق الصحيح ، و هو ماض في بناءها وفقا للقاعدة السليمة "(1).

هذه الشخصية التي تصبح منبعا للصراع الذي تحمله المسرحية و جسرا متحركا يحمل على ظهره مجموعة من القيم و الأذواق حيث ينفرد كل عالم بنسقه الخاص يقدمه النص انطلاقا من التصور الذي يمتلكه عن الواقع ، لكي يصبح تفاعل الشخصية و الفعل و الصراع خلاصة البناء الفني للمسرحية ما نعني به التحام هذه العناصر الذي يبدأ بعرض الأحداث و الشخصيات عرضا عاما ثم يتتبع تطورها و مصائرها حتى تبلغ النهاية التي يرى الكاتب أنها تضع خاتمة لهذا البناء و يكون ذلك من خلال حركية الفعل و تناميه ليكون باعثا للتأزم انطلاقا من وضع درامي و دافعا للتحول و الانقلاب في الأوضاع و المواقف الدرامية ، لأن الفعل هو نتيجة لعدة عوامل مشتركة تخلقه و تدعم وجوده ، كما هو الحال في علاقته

بالشخصية "لأن الفعل و الشخصية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة كما يقولون"(2)، لذلك يمكننا أن نقول أنه بدون هذه العوامل لا يكون له وجود لأنه لا يستطيع أن ينشأ من نفسه ليجسد أهم ثلاث مراحل و هي :

---

(1): لايوس إجري– م . س – ص 190.

(2) : د . عبد القادر القط – من فنون الأدب المسرحية – دار النهضة العربية للطباعة و النشر – بيروت – 1978 - ص 21

بانقطة الهجوم و هي أولى هذه المراحل ، و هي النقطة التي تشعرنا بأن حدثا خطيرا سيقع منذ السطور الأولى من المسرحية و هذه المرحلة تعد مرحلة المعلومات و نقطة انطلاق الفعل و فيها يبدأ الكاتب بتقديم الشخصيات و التعريف بها و تحديد الزمان و المكان مع إثارة بعض التوقعات لدى المتلقي ، إذن هدف هذه المرحلة " التعريف بفكرة المسرحية و بالشخصيات ، و إيجاد حالة من التشويق و التطلع و الانتظار للحوادث المقبلة "(1) .

و يمثل الانتقال المرحلة الثانية من مراحل الفعل المسرحي ، لأن الكاتب لا ينتقل من فصل إلى آخر دون تقديم الأسباب و الدوافع التي تقنع المتلقي . الشخصية مثلا تعيش حالتين الحب و الكراهية و لكن عندما تنتقل من حالة الحب وصولا إلى حالة الكره تمر بعدة حركات انتقالية و تحولات تتفجر من خلالها الأحداث و تتبين قيمة الأفعال ، "هذه المرحلة لا تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه ، و لكن يتحتم أن يعقبها شيء آخر "(2).

أما الأزمة فهي المرحلة التي تقع قريبة من مرحلة الذروة، و قد يحتوي النص المسرحي على عدة أزمات "وهي بمثابة البرهنة على المقدمة المنطقية "(3). و تقوم هذه المرحلة على عدد متغير من الأزمات المتقاربة في بنية الفعل و تبدأ بالتكون من اللحظات الأولى لبدء الحدث حتى تصل إلى الذروة التي تمثل أعلى مرحلة من مراحل بناء الفعل بوصفها الموقع الذي تصل فيه جميع قضايا المسرحية إلى أوضح صورة لها ، و لا وجود لذروة من غير أزمات تسبقها و هي المرحلة التي يستكمل فيها الفعل حضوره و وحدته العضوية حيث تلتقي جميع خيوط الأفعال الثانوية

(1): عمر الدسوقي – المسرحية نشأتها ، تاريخها ، أصولها – دار الفكر العربي – القاهرة – ط 2 – 1970 ص 385.
(2): أرسطو – فن الشعر – تر: إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة – د.ت – ص 31.
(3): لايوس إجري – م .س– ص 404.

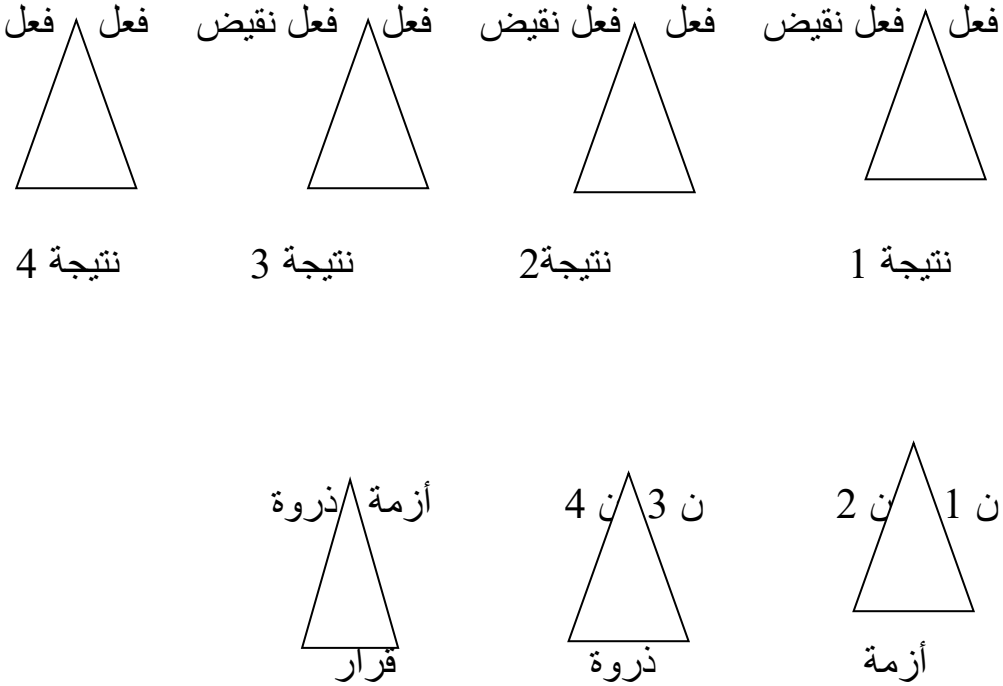
و عندها ينتهي الوسط لتصل الشخصية إلى اتخاذ القرار و هذه مرحلة حتمية تتوج تنامي الفعل الدرامي ، و تكشف عن قيمته الفكرية و الدرامية و الجمالية للعمل المسرحي .

في مسرحية "غبرة الفهامة"مثلا يسخر رئيس الجوقة من جحا، فيرد عليه هذا الأخير بتوجيه صفعة (أزمة) ، و يتوجهان إلى القاضي للحكم بينهما (ذروة) ثم يحاول جحا تجسيد المشهد أمام القاضي الذي يقلق و يثور ، فيكتفي جحا بما حدث للقاضي دفاعا عن نفسه (قرار) .

ثم يتكرر فعل آخر . حين يوهم جحا السلطان (أزمة) ثم يستضيفه في منزله و يقدم له حذاءه مطبوخا (ذروة) فيحاول السلطان الانتقام من جحا (قرار).

و في كل فصل من فصول المسرحية نلاحظ تتابع الأزمات و الذر وات و القرارات.

ينظر الشكل 1: مثلث الأزمات .



إذن الصراع ينمو و يتطور من خلال هذه الحركية ليصبح عاملا أساسيا في المسرحيات جميعا، بحيث يمكن تتبع آثاره في الظروف الاجتماعية التي يعيش فيها الفرد ، لأنه هو نتيجة لعملية نشوء و تطور طويلة ، عملية تبدأ بأي عمل من الأعمال التي تحدث يوميا .و تأخذ صورتها في المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية و تبدأ في خلق التفجيرات الواحد تلوى الآخر ليكون الصراع جوهر المسرحية و علامة الحياة في العمل الفني و هو حالة التوتر بين إرادتين أو قانونين متضادين ، حالة تنبعث من خلال أنواع كثيرة أهمها: نوعين هما الصراع الساكن و الصراع الصاعد، أما الأول يتوصل الكاتب إلى صياغته من خلال مدى طويل تتبعه الشخصية منذ بداية المسرحية ، و ذلك يتجسد من خلال جبن الشخصية و عدم قدرتها على اتخاذ القرار . بالتالي مسؤولية سكون الصراع في المسرحية توضع على كاهل الشخصية التي لا تتخذ القرار ، و لكن سكون الصراع لا يعني انعدام الحياة فيه ، فالحقيقة أنه يتحرك ببطء " فالشخصية التي لا تستطيع اتخاذ القرار ، و حسم الأمور تكون دائما مسؤولة عن سكون الصراع في المسرحية "(1) .

أما الثاني يعد من أقوى الألوان حيث ينمو منذ بداية المنظر الأول من المسرحية حتى نهايتها و يحدث بسرعة بعد اتخاذ الشخصية للقرار ، و لا يتطور خطوة بعد خطوة و إنما دفعة واحدة و يشتد حتى تتأزم الأحداث و تصل إلى نهايتها ، و هو ينبع من مقدمة واضحة و من شخصيات متناسقة .

من أجل هذا وغيره كان الكاتب أشد حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر المسرحية ،

---

1): د. مصطفى علي عمر – الصراع السياسي في المسرح المصري 1960-1969 – دار المعارف- القاهرة- 1984 - ص 12.

و تحدد سلوك الشخصيات و نفسياتهم و أحداث حياتهم و يلونها الصراع الذي يكون بين الفعل و رد الفعل ، أو بين الفعل و الجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .و عندما تتعاون كل هذه العناصر في غير تضارب أو تنافر يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل .و تكون إذن هذه هي الاعتبارات التي قد تبدو خارجية و لكنها هي التي تحدد طبيعة المسرحية و تتحكم فيها ،و البراعة في الكتابة لا تكون إلا باستغلال هذه العناصر إلى أقصى مداها و أن يكون الكاتب بصيرا بالقوى الكامنة بعناصر مسرحيته ليتمكن من إرساء أصول فن الكتابة المسرحية ، و النظر نظرة جادة تساعده على ربط عناصر بناء مسرحيته بخيط رفيع يزوده بكافة الوسائل التي يستطيع من خلالها تجاوز كل الصعوبات .لتبقى المسرحية "ذلك المخلوق الحي الذي امتزجت فيه جميع هذه العناصر الحية" .

و تظل هذه الخطوات السالفة الذكر مجرد قوانين الغاية منها مساعدة الكاتب للوصول إلى مثله الأعلى لا تقييده و التحكم فيه .

لكننا في هذا السياق لابد لنا من توضيح جانب اختص به الكاتب في المسرح الجزائري الذي قلما يتقيد بالطريق الذي رسمه من قبله و سيجد بتجاربه الخاصة الطريق الملائمة له ، و التي تبرز خصائصه و تعلن فنه ، و تعبر عن نبوغه و شخصيته و قد يخطئ مرات و يصيب مرة و لكنه لابد أن يجد هذه الطريق في النهاية ، فإذا ظهر نبوغه نسى الناس أخطاءه .

و في الأخير يمكننا القول أننا إذا ما واصلنا البحث في هذا المجال نستطيع دراسة صورة المسرحية و ظاهرها و شكلها الخارجي ، إلا أن داخلها فذلك شيء يتملص من أيدينا في حضور الكتابة المسرحية باعتبارها ممارسة أصيلة من خلال القضايا و الأطروحات التي تتناولها.

المحاضرة العشرون :

الإتجاهات الفكرية في المسرح الجزائري

إن العلاقة بين الفن و الحياة هي نفسها العلاقة بين الشكل والمضمون، و الحقيقة هي أنه لا وجود للفن بعيدا عن الحياة خاصة في مجال الدراما، التي تعتبر نزعة الإنسان إلى تمثل تجربته الحياتية منبعا لها، هذا المنبع الذي تستنبط قيمه و توصلها إلى الآخرين .ليصبح الفرد عنصرا من عناصر التجربة و مشاهدا لنفسه عن بعد في الوقت نفسه . فالفن هو الشكل الذي يصوغ التجربة و يعطيها معنى ، فمادة الحياة توجد حولنا ، و تظل فاقدة لشكلها و لا معنى لها طالما لم تصطدم و لم تدخل معه في صراع يحدد كل منهما طبيعته . "إن الفن نسق رمزي يلخص تجربة إنسانية حياتية و هذا النسق الرمزي لا يكتسب وجوده الحي إلا عندما يتصل بالحياة ليصبح من خلال تفاعله معها تجربة فنية " (1) .من هذا المنطلق لا يمكننا الحديث عن الشكل أو المضمون بل عن تجربة فنية تتشكل من خلال جدلها مع الحياة .لذلك يركز معظم المهتمين بالفنون من باحثين و مبدعين و مفكرين منذ أقدم العصور حتى اليوم على المعرفة الفنية (البداية الأولى لعملية الإبداع) ، و إثراء وعي الفنان من خلال دراسة الفكر الفني ، و بلورة قاعدته النظرية ، التي تتشكل من منظومة المؤثرات و المفاهيم و المعايير.و هي في كافة الأحوال ليست مبادئ مجردة و إنما هي معطيات فنية فكرية تتبادل التأثير و التأثر

---

(1): د.نهاد صليحة – المسرح بين الفن و الفكر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1986- ص14.

مع الإبداعات الفنية المتميزة و مع متطلبات العصر في آن واحد فضلا عن مساهماتها في إرساء ملامح و سمات هذه الفنون و إثراء قدراتها في مدارج التطور و التقدم .

فالإنسان عرف الدراما عندما مارس فعل المحاكاة التي ساعدته على فهم كل الأمور من حوله وأكدت أن الإبداع الدرامي نشاط إنساني يتجسد من خلال تجربة حدثت ، تجربة تصور حياة الإنسان التي تقوم على الجدل بين لحظات متداخلة تخص الماضي و الحاضر ، أو بين عالم الواقع و عالم الاحتمال . " و هكذا تتسع دائرة التعبير الدرامي ، و بدأت الدراما تكتسب عنصرا آخر إلى جانب عنصر الفعل ، و هو عنصر الصراع ، فأصبح الكاتب المسرحي يمثل و يصور المعركة بين الموت و الحياة " (1) . و كانت البداية الحقيقية إذن مع الإغريق القدماء " و خاصة في القرنين السادس و الخامس قبل الميلاد حين بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها في كل مجال من مجالات الحياة "(2) .

فتمثلت إذن البدايات الأولى لهذا الفكر في مجموعة الأعراف و التقاليد الشفهية التي يتبادلها الإغريق في المسابقات و المهرجانات المسرحية التي تقام في مواسم و مناسبات رسمية أو شعبية خاصة لتكريم المبدعين و تشجيعهم ،و بعد أن تكامل بناء الدراما و اتسع جمهورها و ازداد محبوها تطور هذا الفكر إلى مجموعة ملاحظات و انطباعات مكتوبة من قبل أولي الخبرة و المهارة * .

---

(1): د. سمير سرحان – دراسات في الأدب المسرحي – مكتبة غريب - القاهرة – د .ت - ص 9 .

(2): م .ن – ص 15.

(*) : في هذا السياق نذكر ملاحظات و انطباعات أرسطو فان حول الكوميديا بأسلوب الحوار بين الكتاب المشهورين في مسرحيته المشهورة الضفادع .

ينظر: هوراس – فن الشعر – تر:لويس عوض – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – د.ت – ص51.

لقد بلغ الفكر الفني نضجه حين أصبح منهجيا ، قاعدة نظرية لها أصولها و معاييرها في الإبداع كما هو الحال بالنسبة إلى التراجيديا للمؤلف أرسطو في كتابه "فن الشعر".

وضع أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد في كتابه "فن الشعر" باب التراجيديا القوانين الأساسية في الإبداع الدرامي خاصة بعد رحيل أعمدة المسرح الإغريقي للحفاظ على المثل و القيم الدرامية العظيمة ، و مواصلة إثرائها و تطويرها وفق المستجدات و المتطلبات الحضارية و الإنسانية الملحة آنذاك ، و على المنهج نفسه صار المفكر و الأديب الروماني هوراس في كتابه "فن الشعر".

أما في عصر النهضة فقد اتجهت الأنظار باهتمام بالغ في القرن16-17 إلى هذا الفكر لتجاوز العفوية و الارتجال ، و ربط هذا الفكر مباشرة بعملية الإنجاز نفسها ، فتحققت أعمال رائدة في هذا الاتجاه، و كان ليوناردو دفنتشي الإيطالي من أكبر الدعاة المتحمسين للفكر الفني المنهجي حيث كان يعتقد و بشكل جازم أنه يستحيل على أي شخص يعمل في مجال الفن أن يكون فنانا مبدعا دون وعي فني و معرفة بأصول و قوانين الفن الذي يمارسه.

أما في العصر الحديث القرن 17 أخذت الأمم المتحضرة و المتحررة من الوهم و الخرافة أن تولى رعاية كبيرة للمعرفة الفنية في جامعاتها و مؤسساتها الفكرية و الفنية ، و هذا ما أهلها لتحقيق نجاحات مرموقة على مستويات الإنجاز و الإبداع فازدهرت الفنون كما و نوعا ، و من أشهر الكتب الفنية في هذا العصر ، هو كتاب "فن الشعر"لنيكولا بوالو الفرنسي و قد تضمن كتابه هنا قسما مهما حول التراجيديا و أصولها و قوانينها . و في القرن 18 عصر التنوير ظهرت كتابات ديدرو الفرنسي و ليسينغ

الالماني حول فن الدراما ، و التجديدات الضرورية و الملحة في بنائها لتواكب التطور و التقدم في هذا العصر و في القرن 19 ظهرت كتابات هيجل الجمالية و الفكرية في البناء الدرامي .

و في القرن 20 كانت كتابات و أفكار و آراء إيريك بنتلي و بريخت .

ليكون العمل الفني في نهاية الأمر تعبير عن رؤية المبدع للعالم ، عن نمط من الرؤية و الإحساس بعالم ملموس من الكائنات و الأشياء ، عن رؤية شاملة للعلاقات الإنسانية و علاقة الإنسان بالكون ، و هي – و إن عبر عنها فرد بعينه – رؤية نابعة من الضمير الجماعي تؤدي بهذا الضمير إلى أن يكون له مثله الخاصة بالفعل و القوة و تنحو إلى أحد الأمرين:

"إما إعادة التنظيم الشامل للعلاقات الإنسانية و علاقة الإنسان بالكون أو المحافظة على البنية الاجتماعية القائمة "(1).

لذلك يشعر الجمهور دائما أنه جزء من مناسبة اجتماعية ما ، أو من واقعة ما ، تحدث الآن أمامه "فالمسرح هو ساحة اجتماعية " (2)

فالكاتب حينما يعالج فكرة ما و يطرحها من خلال شخصيات يتم بناءها على أسس تنطلق من علاقة الكاتب المتبادلة مع الشخصية في إطار مجتمع ما ."يبدو لي أن ما يحدث حين يخلق المؤلف الشخصية إنما هو نوع من الأخذ و العطاء

(1): أسامة فرحات- المونولوج بين الدراما و الشعر-الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – د.ت- ص165.

2 جيلين ويلسون- سيكولوجية فنون الأداء – تر: شاكر عبد الحميد – المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب- الكويت- 2000-ص93.

، فقد يضع المؤلف في الشخصية بالإضافة إلى صفاتها صفات من ذاته "(1).فالمؤلف يرسم شخصياته من منطلق الرسالة التي يريد إيصالها إلى المتلقي ، رسالة تؤديها الشخصية و دعوة يوجهها الكاتب،و هذا يعني أن لديه فكرة معينة يدعو المتلقي إلى تأييدها أو مشروعا محددا يشجعه على تنفيذه ، فالكاتب ينادي إذن بمذهب أو اتجاه سياسي أو اجتماعي ، أو قواعد خلقية يرى أنها أصلح من غيرها لبناء قاعدة صحيحة يعتمدها الفرد في ظل مواجهته للواقع ،لكي ينطلق الحديث الذي يؤكد أن العمل الإبداعي ليس وسيلة للتسلية أو اللذة . " و إنما هو عمل جاد يرمي إلى غاية أبعد منه ، إنه وسيلة للإصلاح و البناء".و لكن هذا لا ينفي أن العمل الإبداعي مرتبط بالبعد الجمالي الذي ينبني على عدة أسس أهمها الاستعداد الذي يقف من خلاله الكاتب على فكرة ملائمة يجمع من حولها المعلومات التي تدفعها إلى تجسيد العمل ككل ، ثم يليها الاختيار الذي يعد محاولة الكاتب للابتعاد عن موضوعه و متابعته عن بعد، لتبقى جزئية التحقيق وهي المفاجئة التي تخفي جوانب عدة تمكن الكاتب من التزود بالشكل الملائم لمعالجة الموضوع ليبدأ شيء ما يتبلور في فكره مما يجعله قادرا على التعامل مع فكرته و صياغتها .و بعد هذا الجهد لتحقيق الشكل الجمالي و المضمون الفكري يبقى للكاتب وقفة للتنفيذ و المراجعة ، نقصد تنفيذ الكاتب لفكرته و معالجتها من زواياها المختلفة ، و تفحص وجوهها المتعددة ليضيف إليها و يحذف منها و هذا كله يصب في ما يقدمه الكاتب إلى جمهوره " الذي يعتبر مرآة تعكس مدى استجابته للمواقف النفسية التي تفرضها ظروف حياته ".

فالدراما لا تتغير وظيفتها مهما تباينت المدارس و المناهج المسرحية ، لأنها تنشأ من خلال الجمع بين جانبين أساسين في نشاط الإنسان. الأول هو تصوير تجربة حياتية عن طريقاكتشاف معناها و توصيلها إلى الآخرين بصورة مقنعة و فعالة ، هذه التجربة قد تكون تجسيدا للصراع بين الإنسان و غيره ، أو بين الإنسان و الطبيعة بشكل عام .

أما الجانب الثاني وراء نشأة الدراما هو رغبة الإنسان و محاولته تغيير الظواهر الغامضة في ضوء التجربة الإنسانية و استبدالها بحيث يسهل فهمها ، و بذلك يستطيع التغلب على الإحساس بالخوف من المجهول .

"و هكذا يمكننا أن نقول إن النشاط المسرحي نشاط معرفي يعرض تجربة إنسانية واقعية مسترجعة، أو فرضية متخيلة تقوم على صراع في إطار مسرحي يتجادل مع الواقع "(1) . لذلك فإن الكاتب في حاجة إلى نضج فكرته التي سيطرحها و التعمق في التجربة لكي تكون له القدرة على التركيز و الإحاطة بموضوعه بكل جوانبه ، لأنه الوحيد الذي يستطيع الغوص في تفاصيل الظاهرة الإنسانية وكشف الغطاء عنها ، كما أنه يحاول تقمص مشاعر الآخرين من خلال التأثر بالجماعة الإنسانية التي يعيش معها و التأثير فيها ليضع في اعتباره قبل كل شيء أنه يصور أفعال الإنسان ،و بذلك يتجاوز حدود نفسه للتعبير عن الآخر و يصور لنا وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع غيره كما يتفاعلون في الحياة . ليكون له الدور الأساسي في نقل كل ما طرأ على حياة المجتمع الإنساني من تطور اقتصادي و سياسي و فكري ومشاركته في قضاياه خاصة تلك التي تمثل تيارات التقدم في الفكر و الاقتصاد و الاجتماع و كل مقومات الحضارة .

(1): د. نهاد صليحة – المسرح بين الفن و الفكر – ص 20.

إذن وظيفة الكاتب أن يعرض التصرفات الإنسانية في المجتمع ، و أن يحكم عليها طبقا للمقاييس الأخلاقية المصطلح عليها في مجتمع ما . و هذه الوظيفة مرتبطة بطبيعة المسرح الذي يعتبر شديد الصلة بالناس و هو لهذا مضطر أن يصور من حياتهم ما هو لصيق بمشاكلها ، و أن يضع يده على أخطر مواطن الجروح .

فالمضمون المسرحي دائما مزيج متشابك من مختلف الأمور ، بحيث تصور المسرحية شريحة اجتماعية ذات أبعاد سياسية و وطنية ، و تطرح هذا المزيج من وجهة نظر فكرية ينطلق منها الكاتب ليشكل بذلك صراعا اجتماعيا و سياسيا بين مختلف المنازع الفكرية و السياسية.

"و تبعا لذلك ولكي نفهم أي عمل مسرحي يجب علينا أن نتعرف على الصورة العامة للحياة الاجتماعية و التقاليد السائدة في البيئة التي نحن بصدد دراستها"(1).

: شايف عكاشة – اتجاهات النقد المعاصر في مصر – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر- 1985- ص13.

فالمسرح كان دائما و على طول تاريخه أكثر الفنون عامة التصاقا بالمجتمع ، فهو نشاط جماعي في مرحلة الإعداد و التنفيذ ، و نشاط جماعي أيضا في مرحلة التلقي ، لهذا نجد أن جوانب المجتمع تبرز فيه بشكل واضح ، "فالعمل المسرحي يكون أفضل عندما يكون ممثلا لعصره بوضوح "(1) .

فالمسرحي إنسان يتربى في بيئة اجتماعية معينة ، قد يثور عليها في بعض الأحيان و لكن في ثورته على مجتمعه و على قيمه يكون متعلقا به أشد التعلق و لكي تكون باستطاعته حث هذا المجتمع على النهوض و كسر القيود لابد أن يتعامل مع قضايا مجتمعه من خلال تلك الرؤية المنبعثة من داخله و المعبرة عن محاولة الإنسان معرفة نفسه، و إدراك قدراته و طاقاته و تأكيد وجوده و إبراز قيمته. لأن الدراما باعتبارها نمط من أنماط المسرحية يهدف إلى تصوير واجبات الإنسان و بتصوير تلك الواجبات الإنسانية تقترب نحو الحياة الواقعية أكثر من الصور الأخرى للمسرحية ، "إنه بينما تعالج المأساة الإنسان في علاقته بالكون و ما ينتظره من الموت بوصفه مشكلة أزلية ذات مغزى رهيب ، و بينما تعالج الملهاة الإنسان المفكر و المتمتع بالحياة في علاقته بأخيه الإنسان ، نجد أن الدراما تحاول أن تعالج الوجود الإنساني من وجهة نظر الحضارة العادية المدركة للموت ، لكنها تعالجه دون الإشارة إلى اعتبارات ما وراء الطبيعة موجهة أكثر اهتمامها إلى العلائق الاجتماعية لا إلى المشكلات المعنوية المجردة "(2)

(1): ينظر : م . ن – ص20.
(2): ألاردس نيكول – م.س – ص 369.

إن الدراما إذن هي في جوهرها تمثيل للحضارة من جانبها الواعي المتصل بالمثل الاجتماعية التي تحملها مرحلة من مراحل مجتمع ما ، مرحلة تحمل المسائل المختصة بالإنسان بوصفه كائنا متحضرا يبحث في مشكلة القانون الأساسية التي ابتكرها هو ليعارض بها الواقع ، فكاتب الدراما ينظر إلى الإنسان بوصفه كائنا اجتماعيا تحيط به القوانين و التقاليد و بوصفه مخلوقا يربط سعادته بتحسين أوضاعه الاجتماعية البالغة السوء و الملائمة بين نفسه و بين ظروفه في هذه الحياة .

لذلك يمكننا القول إن كل فترة تنتج كتاباتها الخاصة و تغير أسس التصور الفني السائد ، و هذا الحديث يحيلنا إلى ذلك الجانب من المسرح الجزائري الذي أصبح يمتلك القدرة على صياغة أسئلته من خلال ارتباطه الوثيق بتطور المجتمع وتداخل مستوياته الثقافية والسياسية

و الاقتصادية ، و يهدف إلى تحقيق جماليات فنية داخل الشكل المسرحي الذي يدخل في علاقة مع القضايا التي تروج في الوسط الاجتماعي الذي ظهر فيه النتاج المسرحي مما يجعله يتعلق بتلك القضايا الحيوية التي يهتم بها الإنسان بشكل عام ليصوغها بوعي فني وجمالي .

و إذا ما اعتبرنا أن المسرح له مدلول مرتبط بقضية اجتماعية أو إنسانية شمولية فإنه – و بالضرورة – يصبح الوسيلة الأنسب للتعبير عن مصالح الفئات التي ينتمي إليها المبدع ، أو يعبر عنها و عن أفكارها و طموحاتها ، حيث لا يمكن أن تعبر أفكار الكاتب المتضمنة في عمله المسرحي عن فكر الجماعة التي ينتمي إليها أو يعبر عنها برؤية يصبح لها وجودا في فضاء نص أدبي له بنيته الجمالية و الفكرية القائمة بذاتها ، هذا النص يصبح عنصر دال عن الفهم و الوعي بالعالم .

من هذا المنطلق يمكننا التأكيد أو العودة إلى فكرة أن التأليف المسرحي ظل يخضع لمبدأ المحاكاة حتى أواخر القرن التاسع عشر فقد كان الكتاب يؤمنون بأن الأدب محاكاة للطبيعة و الحياة و أنه مرآة تعكس صورة الواقع ، لذلك كان من أهم غايات الكاتب المسرحي أن يوهم المشاهد بالحقيقة ، و بأن ما يراه على خشبة المسرح ليس إلا صورة تحاكي ما يحدث في واقع الحياة. لكن هذا الجانب يرتبط بما نسميه الجمالية التي يتسم بها العمل المسرحي المجدد و ما يتجلى في ذهنه من فنون غريبة عن فنون بيئته المحلية مع وقوع تفاعل فني بين مقومات فنه المستمدة من بيئته المحلية و بين المقومات الفنية المستمدة من بيئات اجتماعية أخرى .

لكن المشكل في مسرحنا أن الكثير من المسرحيين لا يدركون الطريقة الصحيحة للتفاعل فنيا بالفنون المستمدة من المجتمعات الأخرى بحيث يفقدون أصالتهم الفنية المتعلقة بالبيئة التي نشأوا فيها ، ويقتلون في أنفسهم كل المقومات الفنية المحلية ، إذ يفقد المسرحي انتماءه و يبتعد عن بيئته الحقيقية ، فيأتي فنه امتدادا لفنون المجتمعات الأخرى و يتعرض الفنان بذلك إلى حالة من التوهان تفقده القدرة على هضم ما يحمله في ذهنه سواء من مجتمعه أو من المجتمعات الأخرى إنه يحمل جزءا من هنا و من هناك ، فتأتي أعماله مجرد قص و لصق و لا يكون كلا متكاملا جماليا و فكريا .فالفن مثل اللغة التي تعتبر تعبيرا قائما بذاته عن الشعب الذي تصدر عنه . و الكتابة شكل من أشكال تطور مجتمع ما فتكون الكتابة في مستواها الفكري و الجمالي إذا ما كان المجتمع يحمل تطورا فكريا ، فقد يكون بإمكاننا أن نكتشف من خلال الكتابة ما كان شائعا لدى مجتمع ما من عادات و تقاليد و قيم . و قد يشير ازدهار المسرح مثلا إلى ازدهار الجانب الاقتصادي لدى مجتمع ما .

"لأن الفنون لا تزدهر إلا بعد أن يكون الناس قد حصلوا على ما يكفيهم من ضروريات الحياة يتجهون نحو التفكير الفني الجمالي ، فالفن بصفة عامة هو الجانب الكمالي في الحياة "(1) .

من هذا المنطلق و تأسيسا لهذه الزاوية يمكننا القول إن ما يهمنا في هذا السياق هو التأكيد بأن صراع النظريات في المسرح - سواء في مجتمع واحد أو ضمن عدة مجتمعات مختلفة في

تقاليدها و ثقافاتها – ليس صراع لتغيير المفهوم الدرامي السائد و إنما محاولة لتوظيف الدراما لترسيخ أسس معينة تكتسب شرعيتها فيما بعد ،و تحافظ على مفهوم الدراما الذي يظل مفهوما واحدا ينظر للنص من خلال ثلاثة جوانب:

ترابط الأفكار داخل النص .

السياق أو الموقف الذي يطرحه الكاتب.

السياق التاريخي الحقيقي للنص ، أي الفترة التاريخية التي يصورها النص .

أسعد – سيكولوجية الإبداع في الفن و الأدب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1986 - ص 18.

هذا النص الذي يعد بناءه في الدراما مجموعة من " الوسائل الواضحة التي يستخدمها البناء الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها البعض و بالكل العام " (1) .و مادام للنص مدلول ثقافي ، فأول ما نلاحظه أن الكلام لا يصير نصا إلا داخل ثقافة معينة ، لأن النص انجاز حضاري يطرح تصور المسرحي للكون و الحياة و الإنسان لتكون كتابته تنشأ من المجال الاجتماعي ، " فالمسرح حاجة اجتماعية و ثقافية و حضارية " (2).

هنا تبرز تلك الأهمية التي تؤكد أن الكاتب يستطيع قراءة مضمون عمله قراءة فنية و جمالية وذلك من خلال الشكل الدرامي الذي يختاره ، لأنه النتيجة المباشرة لنجاح الكاتب في استيعاب كل إمكانات مضمونه الفكرية و إخضاعها للمقومات الدرامية التي تتخذ من الأدوات الفنية طريقا للوصول إلى الجمالية .

"فالبناء الدرامي عبارة عن حصيلة جمالية لتفاعلات جزئيات المضمون و حيوية خلاياه ، و كلما كان المضمون الفكري مرتبطا أساسا بخط رئيسي يلعب دور العمود الفقري لجسم العمل الفني و بقية الخطوط تلعب دور الأعصاب و الشرايين و الخلايا لتجسيد الخط الرئيسي و بلورته ، ساعد هذا كله على إخراج الشكل الدرامي بالأسلوب الجمالي المطلوب ، أي أن العنصر الدرامي هو قضية جمالية في المقام الأول" (3) .

---

(1): س.د بليو. دوسن – الدرامة و الدرامي – تر: عبد الواحد لؤلؤة – دار الرشيد للنشر – بغداد – 1981 – ص 141.

(2): فرحان بلبل – مراجعات في المسرح العربي – اتحاد الكتاب العرب – دمشق – 2001- ص71.

(3): د. نبيل راغب – النقد الفني – دار مصر للطباعة – القاهرة – د.ت – ص 33.

و هذا الجانب يشكل رغبة الكاتب و إرادته و شخصيته تبعا للقوانين العامة التي تحكم الحياة بشكل عام و لأننا لا يمكننا أن نهتم بذاتيتنا فقط و إنما بالآخرين من حولنا نقف على أهم ما يميز حياتهم ، و هذا ما نجده في الكوميديا التي تحقق شرطين : أن تكون مضحكة ، و أن تنتهي نهاية سعيدة و لكن لابد لنا أن نعرف ما يضحك و ما لا يضحك . " لا مضحك إلا فيما هو إنساني، فقد يكون المنظر الطبيعي جميلا خلابا رائعا ، أو يكون تافها قبيحا و لكنه لا يكون مضحكا أبدا و إذا ضحكنا من حيوان فلأننا ألفينا لديه وضعا إنسانيا، أو تعبيرا إنسانيا " (1).

و عندما نتحدث عن الضحك لابد أن نرسم تلك العلاقة بينه و بين النفس غير المكترثة الهادئة غير المنفعلة ،و لكن هذا لا يعني أننا لا نضحك من النفس التي تبعث فينا الشفقة أو تثير لدينا المحبة و لكننا حينذاك ننسى هذه المحبة و نسكت تلك الشفقة بضع لحظات ،لأن الانفعال و الضحك لا يجتمعان .وهذا الجانب يمكنه أن يحيلنا إلى الفرق الواضح الذي يمكن تمييزه بين التراجيديا و الكوميديا و الذي لا يمكن حصره في مجموع الانطباعات التي يريد الكاتب المسرحي أن يتركها كل من النوعين في الجمهور المتلقي للعمل المسرحي

---

(1): عمر الدسوقي – م.س – ص 302.

.

فالكاتب إذا فكر في كل ما يقال و كل ما يفعل في الحياة و عنى به عناية تامة ، صار أخف الأمور ذا وزن في الحياة و لكنه إذا وقف من الحياة وقفة الذي لا يبالي فسوف يرى كثيرا من مآسي الحياة تنقلب أمام ناظريه إلى مضحكات ، و لكي نتصور الشيء مضحكا لابد أن نكون على صلة عقلية بسوانا فنحن لا نتصور المضحك في حالة شعورنا بالعزلة لأن المضحك في حاجة إلى صدى فضحكنا دوما ضحك جماعة . لهذا لابد كي نفهم الضحك أن نرده إلى بيئته الطبيعية و بالتالي يكتسب تلك السمة الاجتماعية ،مسرحية "جحا" لعلالو مثلا لكي نضحك و نفهم الضحك لابد أن نعود إلى التراث لكي نتعرف على شخصية جحا التراثية إلى جانب معرفة القصة الأصلية. "حيث يكون المضحك ناشئا عن سبب ما فإنه يزداد إضحاكا بنسبة ما نرى سببه طبيعيا " (1).

فالفرق بين التراجيديا و الكوميديا هو أن الأولى ما يعالج موضوعها أفعال فضيلة تمثلت بالنخبة و الثانية التي تناولت أفعال رذيلة تمثلت بالعامة و هما أبرز الأصناف الدرامية في المسرح التي بدأت منذ العصور الإغريقية و استمرت حتى عصور أخرى .

" حينما يضع الإنسان على المسرح حادثة بسيطة من حوادث الحب بين أشخاص ذوي أرومة ملكية ، ثم لا تتعرض حياة هؤلاء و لا منزلتهم لأي لون من ألوان الخطر ، فإنه لا يدور بخلدي أن هذا الموضوع هو من هذه الموضوعات التي ترتفع بالرواية إلى مستوى المأساة مهما كانت الشخصيات من الشخصيات الرفيعة " (2) .

(1): م.س– ص 304.
(2): ألاردس نيكول – م. س – ص 125.

فالتراجيديا تصور إذن أفرادا معينين تميزوا بصفات خاصة ، أما الكوميديا تحمل فئة عامة يندرج تحتها عدد كبير من الناس أنواعا ينتمون إلى طبقة معينة ، و الشخصية في الكوميديا تكون مضحكة بقدر ما تجهل نفسها تماما و لا تفطن إلى عيوبها و تتصرف تصرفا طبيعيا فالمضحك لا يشعر بذاته و كأنه يحتجب عن نفسه و يتبين لكافة الناس . أما الشخصية في التراجيديا لا تغير شيئا من سلوكها حين تعلم ما سيكون من رأينا فيها بل قد تستمر في طريقها مع وعيها التام بذاتها و شعورها بما تثيره فينا من كراهية لها . أما العيب المضحك في الشخصية فما أن يشعر صاحبه بأنه مضحك حتى يحاول التغيير و لو ظاهريا على الأقل ، و ذلك لأن العيب في شخصية التراجيديا عيب طبيعي متأصل في نفسه ولد معهو لا يستطيع تغييره .

فالكاتب الكوميدي يعنى بتصوير الإنسان في محيطه الاجتماعي و تجسيد الشخصية التي تبتعد عن الطبيعي أو لا توجد في المكان المناسب لها و من هنا يتحتم على الكاتب معالجة المحيط الاجتماعي نفسه لكي يعرض العناصر المضحكة في سلوك الشخصية و يركز على ما هو قائم و لذلك غالبا ما يشير الكاتب الكوميدي إلى أشياء و أنماط موجودة بالفعل في الواقع الاجتماعي و معالجته للمادة تتخذ إيقاعا سريعا . أما الشخصية في الكوميديا " هي كوميدية على قدر جهلها بنفسها ، فالشخص الكوميدي ليس على وعي بما يجعله كوميديا "(1).

(1): رشاد رشدي – فن كتابة المسرحية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1995- ص102.

فالشخصية الكوميدية قد تكون على وعي بنقائصها أو مشاكلها و نحن نشاركها هذا الوعي و نضحك معها لا عليها ، فالضحك قد ينبع من المشاركة العاطفية و لا يكون مصدره الاستهزاء بالآخرين و الشخصية الكوميدية ليس لها حدود أو مواصفات معينة ، فهي تختلف حسب أهداف الكاتب و معالجته لها و لمادته فالكاتب يتناول الإنسان في إطاره الاجتماعي بعيدا عن الميتافيزيقا و يسعى إلى الانتقاد الساخر للعيوب الاجتماعية و الأخلاقية بهدف إصلاحها لتشتبك بدرجة ما مع الواقع ، لكن هذا الاشتباك عادة ما ينتهي بالمصالحة التي تتمثل في النهاية السعيدة . هذه النهاية تدور في مجال اجتماعي واقعي تعتمد على عادات الأفراد التي قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها ، فالكوميديا تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع و تضعها جنبا إلى جنب مع نظم المجتمع و تقاليده . و من هذا التعارض بين سلوك الشخص و تقاليد المجتمع ينشأ الصراع.

لذلك تعتبر الكوميديا صورة معنوية للمجتمع أو هي على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة و تقع على بعض النماذج و الطبقات المنحرفة و تعاقبها بالضحك و لكي يكون لهذا الضحك مغزى أعم و أشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محدودين على المسرح ، فقد عمد كتاب الكوميديا إلى اختيار بعض النماذج البشرية التي تتوافر فيها صفات بعينها لا تنحصر في مجتمع دون مجتمع، لأن المجتمع في الحقيقة فكرة لا مجموعة من الناس ،

إنه مجموعة من العادات و التقاليد و الآراء تتعاون معا و قد يطلق على مجموعة صغيرة من الناس يعيشون في مساحة محدودة و قد يشمل الإنسانية جمعاء.

من أجل ذلك استطاعت الكوميديا أن تشتمل على سمات إنسانية عامة ،و استطاع الكاتب التعمق في فهم النفس الإنسانية و الإطلاع على الجانب المضحك من الإنسان و إدراك وظيفة الضحك في الحياة و أنه ضرب من التحذير الاجتماعي حتى يعود الفرد إلى مرونته التي ينتظرها منه الناس .

و الكاتب عندما يتناول موضوع الكوميديا يقدم عادة وجهة نظر اجتماعية ، و يقيس التصرف الإنساني الذي يفرضه على التصرفات المألوفة و على ذلك فإن ما يصور على أساس أنه غير مألوف قد يتضمن بعض الشخصيات ذات التصرفات المألوفة لإظهار التناقض و المفارقات و لكن معظم شخصياته تكون عادة من الشخصيات ذات التصرفات غير المألوفة .يبقى إذن موضوع الكوميديا هو أخطاء يمكن علاجها و تداركها و إصلاحها "إن موضوع الكوميديا ليس من الأمور الجدية الخطيرة ،

و لكن من الأمور العادية غير الخطيرة الموضوع هو مشكلة تحدث بين الناس و لكن لا تترتب عليها نتائج خطيرة عادة " (1).

لكن "هذا الموضوع يقوم على إثارة المرح و الضحك و مادته مستمدة من الواقع الاجتماعي المعاش تؤسس أحداثها وفق طبيعة الأخلاق الفردية و طباعها الشخصية "(2). مع احتوائها على قدر كبير من الصور التي تجسد التقاليد الاجتماعية لأن الضحك في الأصل ظاهرة اجتماعية تبصرنا بالطريقة التي نحيا بها حياة سليمة مستقيمة و علامتها الجيدة هي هذه النظرة الصادقة التي تفرق فيها بين المألوف و الشاذ .

و إرهافها لحواسنا إرهافا يشعرنا بما يقع من تناقض بين صفات الفرد و بين ما يستوجبه الواجب . ففي الكوميديا الشخصيات لا يمتون إلى عصر بعينه أو مكان بذاته و ثانيهما أن الكوميديا في مجملها رمز للمجتمع الإنساني في عمومه ، " الكوميديا هي سلاح الإنسان الاجتماعي ضد الخيبة و الإخفاق و الفوضى و التصلب و التشويه و عدم التناسب "(3). لأنها تهدف إلى إمتاع و تسلية الجمهور عن طريق تقديمها لمواقف و شخصيات و أفكار بروح الفكاهة ، و يكون ذلك عن طريق الإضحاك و التسلية لكي تذكرنا بضعفنا الإنساني أي أننا لا نملك إلا أن نكون كما نحن لا كما نرغب في أن نكون .

(1): عمر الدسوقي – م.س – ص 313.
(2): د. فؤاد علي الصالحي – دراسات في المسرح – دار الكندي للنشر و التوزيع – الأردن – ط1 – 1999 - ص 67.
(3) :عمر الدسوقي – م . س – ص 317.

" تصور الشخصيات في مواقف هزلية و أفعالها متناقضة للسلوك العام الذي اصطلح عليه المجتمع ، من أجل ذلك إثارة ضحك المتفرجين على حماقات البشر بدلا من البكاء عليها " (1).

هؤلاء البشر الذين نجدهم غالبا أناس واقعيون في مظهرهم الخارجي و لكنهم في باطنهم لا يغدو أن يكونوا أنماطا أو رسوما كاريكاتورية لبعض الأشخاص الأغبياء و المضحكين

" البناء في الكوميديا مجرد خيط يعلق غليه الكاتب عددا من الحوادث المسلية التي توضح نواحي الضعف الإنساني يقدمها لنا في حياد جاف ، و من هنا كان في إمكان الكوميديا الراقية أن تصل إلى أعماق الطبيعة البشرية "(2).

لذلك نحن في أشد الحاجة الآن إلى توظيف الفكاهة لمساءلة القيم و إفساح المجال للتغيير و إلا تحول الضحك إلى قهقهات جوفاء . و كلما ازدادت قدرة الكوميديا على خلخلة الأيديولوجية و صورة العالم المهيمنة و الخطاب السائد ، يؤدي ذلك إلى تحول النهاية التي تتخذ شكلا عبثيا و مأساويا يستمد مضمونه من قضايا الواقع الاجتماعي المعيشي من خلال علاقة الإنسان بالمجتمع بالدعوة إلى المسلك السوي و تلك السمة هي المزج بين الجد و الفكاهة ،

(1) : د. عادل النادي – مدخل إلى فن كتابة الدراما – مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله – تونس – ط1- 1987- ص 85.
(2) : رشاد رشدي – م . س – ص 89.

و إذا كانت حركة الشخوص في المسرحية الكوميدية قد كشفت عن بعض عناصر الفكاهة ، مثل التناقض و المفاجأة غير المتوقعة و غير ذلك من الملابسات الكوميدية المآزرة في هذا الموقف ، فإن هناك من العناصر التي يستخدمها الكاتب لإثارة الجوانب الكوميدية ما يعتمد على الصياغة اللفظية كما في الموقف الذي يناقش فيه جحا في مسرحية "غبرة الفهامة " فلسفة تقوم على النقد الاجتماعي السياسي الذي كان يرمي إليه كاتب ياسين الذي عمد إلى جمع حكايات جحا الشعبية و مسرحتها لما تحمله هذه الشخصية من نواذر يبدع من خلالها الكاتب ألفاظا تثري زاوية الفكاهة و تضيئها .

و الفكاهة هنا تقوم فيما تقوم على التناقض الذي يعمق أثره في النفس بما تحويه العبارة المتضمنة له من موسيقية بين جانبي التناقض يجلبها هذا السجع الظاهر فيها و يتضاعف الجانب الفكاهي هنا ليبلغ أقصى درجاته عندما يتدخل جحا في الموقف بأسلوبه الكاريكاتوري الذي يلازمه . بذلك تشكل القضايا المتناولة بوجهيها الإنساني و المحلي عقدة المسرحية أو تعدد هذه العقدة.

تعالج المسرحية مجموعة قضايا تناقش على المستويين الإنساني العام و المحلي المحدود و التي يعد كثير منها شعارات للمرحلة السياسية و الاجتماعية التي عاشها مجتمعنا خلال فترة ما بعد الاستقلال.و التي بها يستطيع ذلك الإنسان بناء مجتمع أفضل تسوده الحرية و الديمقراطية و المساواة و من خلال علاقة سوية بينه و بين المجتمع الذي يرتبط به ذلك الإنسان .

و لعله قد توضح مما سبق أن ما أقصده بالبناء المسرحي الذي يلتزم بالفكاهة و الجدية هو ذلك البناء الذي يوظف الأخلاق و العادات التي يعلنها المجتمع كأسلوب لحياته ، و تلك هي المسرحية الاجتماعية التي تمزج دائما بين عنصر الكوميديا و التراجيديا تأكيدا لواقعية الشخوص و واقعية الحياة ذاتها و تخفيفا لحدة الجانب الجاد في المسرحية نفسها ، و نجد مثالا لذلك خاصة في مجموعة المسرحيات التي صبغت فترة ما بعد الاستقلال ،بحيث نجدها تحمل إلى جانب الموقف الجاد تلك النكهة الفكاهية بغية تغيير الوضع القائم على التباين الاقتصادي الحاد بين أفراد المجتمع.

و قد تعتمد الفكاهة على التلميح و التحريض كوسيلة لكشف ما يمكن أن تخفيه الشخصية المسرحية ، و هذا من أهم الجوانب التي تحويها المسرحية الاجتماعية لذلك آثرتها بالدراسة لأنها تكاد تطغى على ألوان المسرحية الأخرى كما أنها تستوعب عددا كبيرا من المسرحيات.

المحاضرة الواحدة و العشرين :

توظيف التراث في المسرح الجزائري

في فترة ما بعد الاستقلال التي نحاول في هذا البحث تغطيتها بالدرس ، و يتميز هذا اللون بالتعامل المباشر مع قضايا المجتمع المعاصرة المعيشة و التركيز على الجانب الإنساني من خلال قضية حضارية مرحلية ، كما تحاول هذه المسرحيات الاجتماعية التوفيق بين ما يدعو إليه الكاتب من تغيير و ما يفرضه الفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع ، و تتمثل هذه المحاولة في اتجاهين :

أولهما : يتضح في عمل بعض الكتاب من توظيف العبارات التي تمثل شعارات المرحلة التي يمر بها المجتمع و مفهوماتها التقدمية و قضاياها توظيفا دراميا لغويا يجعلها تسهم في تشكيل حبكة المسرحية عندما يصبح هذا الشعار أو هذه القضية عقدة الموقف و من مجموع هذه المواقف و ترابطها يتشكل بناء المسرحية* .

أما الاتجاه الثاني : فيظهر من خلال محاولة بعض الكتاب إبراز بعض النقائص الاجتماعية و تشخيصها بحيث تلفت المسرحية النظر إليها ، فسنشعر من خلال حركة الشخوص و احتكاكها بالحاجة الماسة إلى الاعتماد على مفهوم من المفهومات التقدمية أو شعار من الشعارات المرفوعة كسبيل لمواجهة هذه النقيصة كالتغيير الثوري مثلا **.

(*) :مثل مسرحية "المايدة " لعبد القادر علولة و مسرحية " محمد خذ حقيبتك " لكاتب ياسين و مسرحية " بني كلبون" لولد عبد الرحمن كاكي و "حسنة و حسان " لمحمد بن قطاف ، و لكي لا نطيل في التوضيح يمكننا الإشارة أن مسرح فترة ما بعد الاستقلال كان مسرحا للشعارات و العبارات .

(**) : مثل مسرحية "132 سنة" لعبد الرحمن كاكي و مسرحية " الرجل صاحب النعل المطاطي " لكاتب ياسين و ثلاثية " الأقوال ، الأجواد و اللثام" لعبد القادر علولة و مسرحية " قف" لمحمد بن قطاف .

و هنا تتعدد القضايا و تتسع بقدر تعدد مشاكل الحياة المعيشية ، فينشأ عن ذلك تعدد الشخوص التي تكشف حركتها عنها لذلك لا يرتكز الحدث على شخصية محورية واحدة بحيث يصبح ما عداها شخوصا ثانوية و إنما تتقاسم شخوص هذه المسرحيات الحدث فيها غالبا – دون تركيز على إحداها – و قد يلتزم الكاتب في رسم هذه الشخوص المتعددة الواقع العياني الذي يرصده بتركيز ، فتأتي هذه الشخوص وليدة الواقع المعيشي و متضمنة له .

و هي في نفس الوقت أكثر ثراء منه ، على اختلاف في درجة التزام بالسمات الواقعية في رسم الشخوص ، بحيث تصبح الشخصية بجانب ما سبق ترمز للبشر و إن لم تكن من جنسهم ، و تعدد الشخوص على هذه الصورة يجعل مثل هذه المسرحيات تخرج عن البناء التقليدي غالبا ، لأن كل من هذه الشخوص أو لبعضها قصص تبدو مستقلة عن غيرها لكن وراء هذا الاستقلال وحدة المصير التي تجمع هذه الشخوص و هو ما يشكل إطارا نفسيا يضمهم

جميعا ، لا سيما عندما تلتقي نهايات تلك القصص في نهاية واحدة تبدو معها المسرحية ذات حبكة بنائية واسعة تقترب من مستوى ما ندركه بوضوح في مسرحيات بريخت كما في "دائرة الطباشير" ، هذه الشخوص مع تعددها قد تعيش دون تراسل بينها و إن كان يجمعها مصير واحد هو الضياع أو كونها على حافته أو مهددة به ، فتصور بذلك واقع يحاول الإنسان تغييره ليقيم علاقات سوية بينه و بين مجتمعه ، كما هو الحال في ثلاثية "الأقوال ، الأجواد و اللثام " لعبد القادر علولة و هذا ما يمكن أن يستهدفه التوفيق بين دعوة الكاتب و افتراضات الفن .

سواء هذا الكاتب اصطدم بالمتغيرات من حوله أو حاول التكيف معها من زاوية المزج بين عنصري التراجيديا و الكوميديا مشكلا بذلك الملمح الأساسي الذي يعتبر من أبرز سمات المسرحية الاجتماعية التي تتخذ من اللغة في مستواها الفني و الجمالي وسيلة تعبيرية لها مع ربطها بالفضاء الاجتماعي و ربما كان مرجع ذلك هو الحرص غلى الواقعية في أشد صورها ، و من اللافت للنظر هنا أن كتاب هذا اللون من المسرحيات يعتمدون غالبا على اللغة في مستواها العادي الاجتماعي كوسيلة تعبيرية لمسرحياتهم بصورة تكاد تستوعبهم

و سواء كان الهدف تحقيق الواقعية اللغوية أو البحث عن لغة تدني الفن من الشعب بقطاعاته الواسعة العريضة ، فإن لهذه القضية جوانب أخرى لا تقل عن تلك الجوانب وجاهة و اعتبارا منها ،

أولا: أن اللغة ذات المستوى الفني الجمالي ترتبط بوجدان الأمة من خلال اتصال ماضيها بحاضرها و مستقبلها أكثر من ارتباط هذا الوجدان بمسلك لغوي يرتد إلى لهجة محلية تتباين دلالاتها من منطقة إلى أخرى ، كما أنها عرضة للتبديل و التغيير السريع – إذا قيست في ذلك بالفصحى- ذلك التغيير الذي يقترن بالتطور الحضاري فتنبت الصلة بين ألفاظها و تراكيبها و مدلولاتها على مر الزمن ،حيث إنه لا ينظمها قوانين مرعية و لا تضم مفرداتها معاجم متداولة ، كما عرفها التراث الشعبي الجزائري متجسدة واضحة في شخص الراوي أو القوال الذي لا أحد يكتب عنه شيئا ، و إنما تلتقط عيونه الحادة خصائص البشر و عيوبهم فيجمع هذه الخصائص و العيوب في شخصية كلية أو مركبة و يجعل منها مادة للفكاهة التي تسر عامة الناس و خاصتهم .

المحاضرة الثانية و العشرين

الراوي و القوال في المسرح الجزائري

الحديث عن بداية المسرح الجزائري يقودنا إلى معرفة العروض الشعبية و الغناء الشعبي الذي كان يقام في المقاهي و أبرز هذه العروض ما عرف بالمداح أو القوال ، فنجد مثلا محاولة كاكي للرجوع إلى مفهوم المداح أو القوال على شكل قصائد شعرية ملحونة منقولة عن الشعراء الشعبيين كسيدي لخضر بن خلوف و سيدي عبد الرحمن الجذوب و كان ذلك بأسلوب ملحمي يمتزج بروح العصر و ذوق الجمهور ، كما هو الحال في مسرحية بني كلبون ، القراب و الصالحين ، كل واحد و حكمه " هذه التجارب دفعت بالمسرح الجزائري مسافة بعيدة إلى الأمام " (1) .

برز في فترة ما بعد الاستقلال كل من رويشد و مضطفى كاتب و ولد عبد الرحمن كاكي ، حيث تألق الرويشد بفضل أسلوبه الخاص و الذي يقوم على معرفة حقيقية بنفسية الجمهور فكانت الكوميديا عنده هو الجسر الذي يوصل كلمته إلى الجمهور ، و قد قدم رويشد في تلك المرحلة "حسن طيرو" و "الغولة" و "البوابون" كلها من تأليفه و التي تمكنت من أن تحوز على إعجاب الجمهور لتوفيقه في إرساء أسس مسرح بسيط و جريء .

(1): بوعلام مباركي – لغة المسرح الجزائري بين الهوية و الغيرية – مجلة حوليات التراث – مستغانم- الجزائر – ض 53.

فالظروف الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية التي سادت الجزائر بعد الثورة أزالت مفاهيم و نظما و تقاليد و أحلت محلها فلسفات و أفكار جديدة على المستويات جميعا و منها المستوى الدرامي ، فالثورة مكنت الفرد من التفكير في قليل من الكوميديا و ما فيها من فكاهة و نقد لتحليل الأبعاد التي ميزت فترة ما بعد الاستقلال .

أصبح المسرحي مطالبا بالبحث عن أشكال فنية تصلح للتعبير عن الحقائق الكبرى ، فوجدها في الواقع الحياتي و فتش عن أشكال فنية و أفكار و جماليات جديدة توضح أسرار المجتمع و مكنوناته . من هنا توافق هذه الرغبة اتجاه جلول الفهايمي ، و يفكر في تغيير البشر و محاولة إثبات خيريتهم في مقابل تأصل الشر في الإنسان ، لذلك يحاول تنفيذ الكثير من المشروعات النافعة رافضا الأساليب البيروقراطية التي تعشش في حياة البشر خلال ما يؤلفونه من لجان للدراسة و المجالس الاستشارية و غير ذلك من صور تعطيل الأعمال التي تغص بها حياة البشر عندما تتحكم المصالح الشخصية في تنفيذ المشروعات و انجازها ، و المؤلف يقدم هذه المواقف التي تبدو على أنها تجربة ماض خاصة بالبشر لا تجربة حاضر .

و مسرحية الأجواد بهذا المسلك قد خرجت إلى حد كبير من المسرحية التقليدية متخذة من الشكل الملحمي إطارا لها من حيث تعدد القصص و تقاطعها و اتساع الحبكة البنائية و تعقيدها و الهدف التعليمي و البعد التاريخي ، وكان تعدد القضايا و اتساعها دافع الكاتب في توظيف العديد من الشخوص لإبرازها بالرغم من أن جلول هو الذي آلت إليه أبعاد القضية فليس هو بشخصية محورية لأن الأحداث كلها لا تدور حوله ولا تتركز عليه ، لذلك فإن السمة الغالبة للمسرحيات التي تحاول التوفيق بين دعوة الكاتب إلى التغيير و افتراضات الفن لتشكيل

علاقة سوية بين الإنسان و المجتمع متحققة هنا من حيث مساهمة شخوص المسرحية في بنائها دون تركيز على شخصية واحدة .

و هذه الجزئية نلحظها عند الكثير من المسرحيين الجزائريين الذين وجدوا في المسرح الملحمي و ما دعا إليه بريشت أداة لتوعية الفرد الجزائري من خلال طرح قضايا سياسية راهنة و التي يكون لها تأثير واضح في حياة المجتمع و الفرد ، ربما وجد المسرحي ضالته في أسلوب بريشت الذي يعتمد على إيقاظ الوعي لدى المتلقي الذي يحاول اتخاذ موقف فعال بدلا من الاستسلام للوهم و هذا فيما يخص المضمون ، أما الشكل فكان يعتمد على :

استخدام الراوي : لقد وجد المسرحي الجزائري في الراوي وسيلة مهمة لكسر الإيهام المسرحي من خلال ما يقوم به من تعليق و شرح أو قطع لتسلسل العمل المسرحي ، بحيث يصبح المتلقي يقظا يناقش و يحلل ما يجري أمامه .

ففي مسرحية "132سنة" لولد عبد الرحمن كاكي مثلا استخدم الكاتب شخصية الراوي الذي يتحدث بشكل مباشر إلى الجمهور معلقا على المسرحية و الأحداث تارة

"الراوي :يا شعب الغفلة اتحدر ، هذا قرن اثلاة عشر ، و قرن اربعة عشر راه جا ، يا شعب الغفلة اتحدر ، هذا ما وقت الغفلة ، هذا ما وقت الطعومات ، سيدي فلان مات ، و عبد القادر الوحده ، ما يطيق على الغزوات ، اتنشبوا مكحلكم للسماء و تقرسوا بارودكم في الفرحات و الزهوات ، و العد والي قطع البحر ، بش تلقوه يا لي والفتوا الزهوات ، اشهدوا يا شهداء ، الي حررتو البر و ارويتوا الأرض بالدمومات ، الشعب ما زال في الطعومات و عبد القادر الوحده ما يطيق على الغزوات "(1).

(1): ولد عبد الرحمن كاكي – مسرحية "132سنة" – مطبوعات المهرجان الوطني لمسرح الهواة – مستغانم (الجزائر)- 2002- ص2.

و يناقش الراوي الشخصيات في أفعالها تارة أخرى .

"الراوي:اشتى راهم يديروا ؟ .

الشخصية : ما قبلوش باش يعيشوا كالحيوان .

الراوي : وين راهم رايحين ؟ .

الشخصية : يشتكوا للمير .

الراوي : علاش ؟ .

الشخصية : باش يعطيلهم الخبز .

الراوي : ها ما زال يا صاحبي ... ها ما زال ، لو كان دروك ما دام الشرطي راه داير الدخان في الجو نتاع المسدس لو كان دروك ، ما تنجمش تنوض العساكر ، دروك ينفضوها "(2).

و في ثلاثية "الأقوال، الأجواد و اللثام" مثلا يقوم الراوي في اللثام بإيجاز مغزى العمل كاملا مما يهيأ المتلقي منذ بداية المسرحية لمعرفة مجمل ما يحدث أمامه

"الراوي: برهوم الخجول راجل الشريفة بنت غالم يخدم كعامل متأهل في مصنع الورق دخل يخدم هدو عشر سنين ...كان المصنع عاد كيف اتدشن و الالات عاد فيهم ريحة أروبة خدم شحال في المصنع قبل ما يتجدر و يتأهل ...اندبل برهوم المخلوق قبل ما وجد الخدمة في الشركة الوطنية ...اندبل في البداية خدم دباح مرة يدبح ...دلل بالحوت و باع الهندي ، و خيط المطارح ، خدم في البني ، طلع الحجرة الزرقة و خدم الرصاص ...محبوب برهوم الحشام بالكثير في الشركة الوطنية ، حادق في الخدمة

(2): م .س – ص7.

رغم المصايب اللي تتسلط عليه ساعة على ساعة ما يغش في العمل ما يتأخر ما يتغيب على الخدمة "(1).

و هناك الراوي الذي يحمل رؤية الكاتب و فكره و كأنه يريد أن يعلم الجمهور كما هو الحال في" الأجواد "

"الراوي : جلول الفهايمي كريم و يأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد و اخلاص متمني ابلاده تتنمى بسرعة و تزدهر فيها حياة الأغلبية ..."(2).

و هذه الجزئيات و الأبعاد إذن التي ميزت المسرح الملحمي أضحت ثيمات معينة للوصول إلى تحقيق حرية الفكر و العمل أو اكتشاف سر الوجود ، فأدت تلك الموضوعات و الأشكال و الثيمات الجديدة إلى خلق أفكار مضادة للكتابة قبل الثورة و أثناءها هي أفكار تتخذ شكلا جديدا و مضمونا متجددا لتكون بالتالي كتابة في مستوى فكري و جمالي يعادل مستوى العصر و المرحلة بكل ما تحمله من تداخلات " لابد للمسرحي من الالتزام الفكري أو الانصهار الكلي في التجربة فكرا و معاناة " (3).

و هذا الجانب بالذات ما أدى إلى ارتباط المسرح الجزائري بمسرح بريشت من أهم زاوية و هي التعليق على وقائع الحياة اليومية و محاولة تغييرها لأن " المسرح الملحمي يعتمد على التعليق النقدي اللاذع على الواقع الاجتماعي و السياسي ، مسرح يحقق المتعة الجمالية و يثير الفكر و يجدد عيون المتفرج فينزع غشاء العادة عن عينيه ، فإذا به يرى المألوف غريبا و يدفعه هذا إلى التأمل و التفكير" (4) .

---

(1): عبد القادر علولة – ثلاثية (القوال ،الأجواد ، اللثام) – ص163.

(2): م . س – ص128.

(3): مصطفى علي عمر - م .س – ص 213.

(4): نهاد صليحة – التيارات المسرحية المعاصرة – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1997- ص 187.

فكان بذلك أهم اكتشاف حققه بريشت هو أن أرسطو حاول أن يجعل من النظام السياسي و الفكري السائد في عصره قيمة مطلقة لا تخضع للنقد و لا ترتبط بأية ظروف أو متغيرات تاريخية . ، و أن فكرة التطهير التي يجعلها أرسطو هدف الدراما و يعني بها أن يشعر المتفرج بالشفقة اتجاه المصير الذي آل إليه ، و فكرة التطهير هذه في الحقيقة إنما تعني تطهير المتفرج من نزعة الثورة على الأوضاع الاجتماعية مهما كانت ظالمة أو فاسدة . من هذا المنطلق تحددت نظرة بريشت التي أكدت حضور المتفرج و مشاركته الفعالة عن طريق إيقاظ وعيه النقدي ليدرك ضرورة تغيير الواقع و يستيقظ لديه الدافع نحو الفعل الثوري بهدف التغيير.

فقد انطلق بريشت من مبدأ إيمانه بصيرورة التعبير عن قضايا مجتمعه و عصره في السياسة و الاجتماع بما يوافق طبيعة التطور و يدفع بالمجتمع إلى حياة أفضل،

"و قد رأى أن المسرح لا يمكن أن يقوم بهذه الرسالة إذا ظل يسير على منهج النظرية الأرسطية في المسرح القائلة بأن غاية العمل المسرحي أن يقدم صورة أمينة عن واقع الحياة و أن يوهم المشاهد بأن ما يراه على خشبة المسرح حقيقة واقعة تجري أمامه في اللحظة التي يشاهد فيها المسرحية فيتعاطف مع بعض شخصياتها و يضع نفسه مواضعهم ، و بذلك يتم التطهير " (1)

---

(1): ينظر: عبد القادر القط – م. س- ص 265.

المحاضرة الثالثة و العشرين:

التأثير و التأثر في المسرح الجزائري

لكي يحمل المسرح رسالته السياسية و الاجتماعية كان البديل عند بريشت أن يتخلى الكاتب عن الطريقة التقليدية التي تكمن في محاكاة الواقع و التي تؤدي في النهاية إلى إيهام المتلقي ، لكي يحاول الغوص في طرق أخرى تنتج كتابات من نوع جديد تكون غايتها عرض مشاهد و لوحات تجسد أحداثا تعبر في مجموعها عن فكرة أو قضية دون أن تثير انفعال المشاهد الذي يؤدي به إلى تصديق كل ما يعرض أمامه و بالتالي يندمج مع بعض الشخصيات ، فغاية الكاتب المسرحي الملحمي أن يعبرعن قضية معينة و يعرضها ،لكن ليس بالضرورة الوصول إلى حالة الإندماج من طرف المتلقي و إنما دور هذا الأخير أن يفكر فيها و هو هادئ الأعصاب مستيقظ الفكر و متأكد أن ما يراه على المسرح ليس إلا عرضا مسرحيا يصور قضية أو فكرة ."و المسرح الملحمي يعتمد في أسلوب البناء القصة الطويلة في لوحات متعددة قد تقوم كل لوحة منها بذاتها و لكنها تتكامل في النهاية في صورة معنى كلي ، و يدعو بريشت إلى ما يسميه التغريب ، أي أن تظل شخصيات المسرحية و أحداثها غريبة على المشاهد أو أن يظل محتفظا بانفصاله عنها مدركا أنها مجرد تمثيل فلا يندمج فيها بل يبقى غريبا عليها و يرى بريشت أن هذه الفردية تتيح للمشاهد أن يرى الأشياء و المواقف المألوفة التي تبنى عليها المسرحية الملحمية ترفض مبدأ الحتمية في سلوك الشخصيات و تطور المواقف و ترى في سلوك الإنسان موقفا اجتماعيا ينطوي على كل ما ينطوي عليه الموقف الاجتماعي من عناصر قابلة للتعديل أو التغيير". مسرح بريشت إذن دعوة إلى الفعل و التغيير و محاولة هدم الايدولوجيا السائدة و الدعوة لايدولوجيا جديدة تصر على ضرورة مشاركة المشاهد إيجابيا في العرض و على ضرورة إيقاض وعي المتفرج نحو الفعل الثوري بهدف التغيير . لتكون دعوة

بريشت إثارة رغبة المتلقي إلى تغيير الواقع تغييرا يخلق من خلاله نظاما جديدا يفرز واقعا يحكم العملية الإبداعية و يشكل نظرية فنية تغطي جميع أوجه العرض المسرحي سواء من ناحية النص أو التمثيل أو الديكور .فقد ظهر بريشت في المسرح الجزائري في الستينات عن طريق مسرحياته المترجمة أو من خلال المؤلفين و المخرجين الذين تأثروا بمنهجه و فلسفته و وجدوا في مسرحه أنسب تعبير عن تيار الثورة و الاشتراكية و فلسفة تعبر عن رؤية سياسية و اجتماعية تستند إلى تفسير للتاريخ ينبع من الجدلية ، إلا أنه اتخذ بعد الاستقلال محاولة لتغيير الأوضاع السائدة فقد تنوعت مضامين المسرح الجزائري و تعددت رؤاه الفكرية ذات الموقف السياسي و الشكل الملحمي البريشتي .و أخذت الكتابة المسرحية بعدا سياسيا يحمل في طياته الرفض لكل الأسس الفاسدة المنتشرة في المجتمع من بيروقراطية و رشوة ...وغيرها من المظاهر ، التي فرضت على الفرد محاولة تغيير علاقاته و أخلاقه و الوقوف في وجه احتلال محلي جديد و قد عالج المسرح القضايا التي نشأت عن هذا التحول و نجد المسرحيات في تلك الفترة تدور في في ثلاثة محاور :

المحور الأول :

اجتماعي ، و نعني به المسرحية الاجتماعية التي تتناول المشاكل التي نشأت عن المفاهيم الجديدة كعلاقة الفرد بالمجتمع و الشعب بالمؤسسة الحكومية و تداخل الطبقات الغنية و الفقيرة التي تطمح نحو حياة أفضل ، و يمكننا القول أنها تعالج هموم الإنسان بشكل عام ،كما هو الحال بالنسبة لمسرحيات علولة بمجملها، و نخص بالذكر ذلك الجانب الذي تختص به مسرحية "العلق" التي أخذت من البيروقراطية موضوعا رئيسيا لها المحور الثاني : سياسي تاريخي ، و نعني به المسرحية التي تتخذ التاريخ رمزا للتعبير عن بعدها السياسي و تتناول اللحظات التي مر بها الشعب الجزائري في مواجهته للاستعمار الفرنسي و يتخذ هذا

التناول بعدا إنسانيا و فكريا يحاول من خلاله الكاتب تسجيل نقطة إيجابية يحارب بها الفرد الجزائري الأوضاع السائدة بعد الاستقلال و هذه الصور نجدها متجسدة بشكل واضح في مسرحيات كاتب ياسين الذي اعتبر الكتابة رسالة فاعلة للنضال من أجل الحرية والدفاع عن حق الإنسانية جمعاء .إن الصراع الأساسي في هذه المرحلة كان الهجوم على الاستعمار المحلي الذي طغى على حياة الفرد السياسية و الاقتصادية و الثقافية فأصبح الشعب الجزائري يعاني الأمية و الجهل الذي أدى إلى خلق في الحياة الاجتماعية ، ففي حين كان الشعب الجزائري يقاتل في سبيل تحرير الوطن و محاربة الجوع و الجهل و تحرير المجتمع من قيود المستعمر الظالم ، فأصبح بعد الاستقلال يحارب مستعمرا من نوع آخر طغى على حياة الفرد و قيد جميع مجالاتها . ليجد الكاتب نفسه متجها إلى التراث الشعبي لتحليل ازدواجية هذه الثورة ، فصار الشكل المسرحي شعبيا . و المضمون يتجلى نحو الاجتماعي تارة و نحو السياسي التاريخي تارة أخرى ، و قد تتخذ المسرحية شكلا شعبيا و مضمونا تمتزج من خلاله الأبعاد الثلاثة الاجتماعي و السياسي و التاريخي لكن لكل مسرحية جانبا أساسيا تنطلق منه و ترتبط به بقية الجوانب،و صار المسرح بذاته حقلا للصراع السياسي و الاجتماعي فمن جهة نجد عند بعض الكتاب فكرة تحمل في طياتها ضعف الجهاز الحكومي سببا في انتشار الفقر و الجوع و التهالك على المناصب كما هو الحال في "حمق سليم" المسرحية تبرز نوعا ما هذا الجانب المتعلق بفساد المؤسسة الحكومية بكل أسسها ، و عند بعض الكتاب يكثر الوقوف عند تفاصيل الحياة اليومية و مظاهر الفساد مما نجده بشكل بارز في أعمال كاتب ياسين خاصة مسرحية " الرجل صاحب النعل المطاطي" التي تعتبر و بالرغم من أن كاتبها غير المكان و سافر إلى الفيتنام إلا أنها تحمل تجربة شعب عانى الكثير من ويلات الاستعمار ، فقد عاد الكاتب إلى جذور هذه القضية كاشفا القناع عن

خلفيات الامبريالية و أسس بذلك المسرح التوثيقي الجزائري الذي يحمل روح الشعبية التي أعطت طابعا خاصا ،و هذا الوقوف عند تفاصيل الفساد جعل دور المسرح السياسي أكبر و جعل عملية فضح الفساد أخطر.لتكون بالتالي قيمة المسرح السياسي الذي اتخذ الشكل البريشتي و ربطه الجانب الشعبي المحلي تكمن لا في تجربته و قسوته فحسب بل في تحويله الأساسي للمسرح من متعة إلى عمل جماهيري واسع الانتشار " و السبب في ذلك أن المسرح تعبير عن واقع اجتماعي و طموحاته تنشأ من هذا الواقع " (1) .فقد ظل المسرح أكثر الفنون التصاقا بالسياسة منذ عصوره القديمة حتى اليوم و كان شأن الكاتب يكبر أو يصغر في أغلب الأحيان بمقدار انغماسه في السياسة أو بعده عنها . بحيث يسهم الكاتب بنصيب وافر في التعبير عن أماني الشعوب و قضاياها و شارك أيضا منذ البداية في أغلب الحركات السياسية في المجتمع و كان له أثر عظيم في إحياء الوعي السياسي و تشجيع روح الكفاح في ذات الفرد.لذلك ظل المسرح السياسي بمعالجته القضايا السياسية الداخلية منها التي تهتم بمشكلات المجتمع و الخارجية التي تعنى بالقضايا الدولية و العالمية موازيا لبعض الأحداث المعينة لفترة تاريخية ، و نرى الكتاب الذين يتجهون إلى عرض هذه الأحداث التاريخية يحاولون ربط هذه الأحداث بموضوعات حديثة و يستلهمون منها رؤية معاصرة و هذا ما نراه عند الكثير من الكتاب الجزائريين ، من منطلق سؤال طرحناه و هو

---

(1): فرحان بلبل – مسرحنا العربي واقعه و آفاقه – دار حوران للطباعة و النشر – ط1- سوريا – 2007-ص 179.

المحاضرة الرابعة و العشرين :

الإتجاه السياسي و توظيف الزمن في المسرح الجزائري

أو لماذا ظهر المسرح الملحمي في الجزائر ؟ .

و كان الجواب ينحصر في العامل الاجتماعي ، و نقصد الأوضاع الاجتماعية العامة حيث نجد أن المسرحي الجزائري نال قسطا وافرا من التعليم و الثقافة خاصة في مرحلة ما بعد الاستقلال ، فبدأ يلتمس ذاته و يحاول فهم أوضاعه الفردية و الجماعية ، فقد عانى المجتمع الجزائري جملة من المشكلات و العقبات التي أعاقت تطوره و من أهمها تلك التي رافقت مرحلة ما بعد الاستقلال مشكلة الفقر و الجهل و البيروقراطية و غيرها ،ضف إلى ذلك الآثار التي خلفها الاستعمار الفرنسي الذي لحقه مستعمر محلي كرس الحالة الاجتماعية المتردية و أبقاها على جمودها لأنها تخدم أغراضه و مطامعه مما أدى إلى جمود المجتمع الجزائري و إصابته بعاهات يصعب التخلص منها لفترات طويلة حتى بدا و كأنه مجتمع مصاب بالشيخوخة ، شيخوخة المفاهيم و عدم قبول التغيير،

" و من هنا كان الحضور الواعي المنظم الذي يمارسه المسرح السياسي ضرورة لأنه يتحرك مع حركة الحياة و يصبح منبرا للدعوة و منطلقا للعمل الذي يستهدف التغيير نحو الأفضل " (1).

(1): غسان غنيم- المسرح السياسي في سوريا 1967- 1990 – منشورات دار علاء الدين – دمشق – ط1 – 1996 - ص47

و خلاصة القول أن الكاتب المسرحي ينبغي أن يراعي مقتضيات الفن إذا عبر عن السياسة فلا يكون هدفه التأثير الوقتي المباشر بل يهدف إلى أن تصبح القضية السياسية داخلة في نسيج العمل المسرحي ملتحمة التحاما فنيا بجميع عناصره، التي يعد الحوار من أبرزها للتعبير عن الأفعال و الانفعالات الداخلية و التفاعلات بين الشخصيات في العمل المسرحي و هو الذي يدفع الأحداث الجارية نحو هدفها بل هو الأداة الأساسية للبرهنة على الفكرة الأساسية.

للكشف عن الشخصيات .لدفع الصراع إلى الأمام .و الحوار الجيد لابد أن يكون صادرا عن الشخصية و معبرا عما يحدث لها ، لكي يبتعد عن المفهوم السائد الذي انطلق من وهم أن المسرحية ليست أكثر من حوار بين اثنين . و التجربة الجزائرية افتقرت إلى جهود الكاتب المتخصص الذي يمتلك فهم عناصر المسرح و مكوناته و طريقة معالجة أفكاره و تجسيدها على المسرح ، فكانت بذلك تجربة الكتابة تشبه الكتابة المستوردة و هو الأمر الذي أبعدها عن خصوصية الشكل و المضمون المحلي و لا نبالغ إذا قلنا أنها ظلت زمنا ترتدي هذا الثوب الذي جعلها بعيدة عن هموم الناس . ولم ينجو من فخ هذا النوع من الكتابة غير القلة الناذرة من الذين توصلوا إلى تشخيص هذا الخلل بعدما أدركوا أن منجزهم الإبداعي لن يحصد نجاحه أو يجد طريقه للهدف إلا إذا لامس جرح ناسه و فعلا نجح البعض فكانت لهم الريادة عندما ثاروا على السائد من تلك التجارب .

أمثال كاكي الذي خلص إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزاتها من التراث الثقافي الشعبي و كانت لغة تجمع بين الأصالة و المعاصرة متجهة إلى الأوساط الشعبية لتدرس عاداتها و تقاليدها و هي خاضعة لمنطق السرد مثال على ذلك مسرحية " كل واحد و حكمو" التي نجد بدايتها تعطي صورة عامة عن طبيعة المسرحية.

" البخار : ها البخور

الجماعة : انجي ارض البور

البخار : ها البخور

الجماعة : يسطر ما يسطر السور

البخار : ها البخور

الجماعة : يحكو عليه في الزبور

البخار : ها البخور

الجماعة : يصلح للبيت و القبور

البخار : ها البخور

الجماعة : ايبعد لا درور ...."(1).

و هذا الحوار تأسس على منطق يمزج بين الأصالة و المعاصرة في فعل مسرحي يكشف عن خصائص متميزة ترسم أجزاء الكتابة المسرحية عند كاكي التي اعتمدت أشكال التراث الشعبي بأساطيره و حكمه و قصصه و أشكال الفرجة الموجودة في أسواقنا التقليدية و حاراتنا الشعبية .

أما علولة فقد استخدم لغة السرد و الحكي في مسرحية "المايدة" 1972 التي تروي أحداث حول الثورة الزراعية .لغة علولة كانت لغة تراثية شعبية كيفها لتساير الواقعية الاشتراكية التي تعد بمثابة ثورة صارخة تنتقد البرجوازية و تفضح أساليب الاستغلال و الاضطهاد ، و كان ذلك من منطلق اهتمام الكاتب بالتراث الشعبي و كذا تعمقه في تاريخ المسرح جعله يفكر في صياغة شكل مسرحي جديد و كان ذلك من خلال ثلاثية "الأقوال، الأجواد و اللثام" التي فرضت لغة مناسبة لهذا الشكل .

(1): ولد عبد الرحمن كاكي – مسرحية "كل واحد و حكمو"- منشورات المهرجان الوطني لمسرح الهواة – مستغانم (الجزائر)- 2002- ص1.

اللغة إذن هي التي ينقل الكاتب من خلالها مضمونه الفكري لذلك لابد للحوار أن يمتثل لحتميات الكتابة و جمالياتها " فالكتابة المسرحية تفترض أساسا الحس المسرحي و الإلمام بالتفاصيل و الرؤية الشاملة " (1). فاللغة المسرحية بوصفها الأداة الأساسية في المسرحية " يجب أن تتوافر عليها خصائص معينة تتفرد بها دون سائر الأنواع الأدبية الأخرى بوصف المجال الذي تعمل به هو مجال فعل لا سرد حركة لا وصف " (2) .

و خلاصة حديثي عن فكر الكاتب و ما تفرضه جماليات الفن عموما و المسرح بشكل خاص ستكون مقررة من زاوية تطرح كيفية تعرف المجتمع الجزائري على الفن المسرحي بمفهومه السليم ، حيث ظهرت استهلالا ته متأنية تتحسس الوجدان الجزائري و تختبر مدى تجاوبه و قابليته كي يبدأ المسرح يفسح له طريقا بين الفنون و يزرع بذوره في التربة الاجتماعية و مكوناتها النفسية على أمل الترعرع و النماء .

فلم يكن المسرح معروفا إلا من محاولات شعبية بدائية الصياغة فطرية المحتوى الفني كانت تعقد لها حلقات في الأسواق و الميادين و المحافل العامة و المناسبات الخاصة .

(1): سليمان بختي – إشارات النص و الإبداع (حوارات في الفكر و الأدب)- دار نلسن- بيروت- ط1- 1995- ص91.
(2): د. فؤاد الصالحي – م .س – ص57.

و على العموم لا يمكن نفي البدايات التمثيلية الساذجة لمجرد أنها مجهولة الملامح لنا أو لم تخلف نصا مدونا يؤيد وجودها ، و يبقى هذا المشكل يطرح لحد الساعة لأن سببه راجع إلى أن كتابنا و على العموم لا يمكن نفي البدايات التمثيلية الساذجة لمجرد أنها مجهولة الملامح لنا أو لم تخلف نصا مدونا يؤيد وجودها ، و يبقى هذا المشكل يطرح لحد الساعة لأن سببه راجع إلى أن كتابنا ينقصهم الوعي بتاريخ التنظير الدرامي و الإسهام في مجاله ، فنجد بعضهم إن لم نقل كلهم لا يستطيعون تمحيص نصوصهم المسرحية بنظرة مثقفة و التوصل إلى نتائج نظرية تصبح في حد ذاتها نتاجا فكريا حتى و لم تتفق أصولها مع مقومات نصوصهم .فلم يكن المسرح معروفا إلا من محاولات شعبية بدائية الصياغة فطرية المحتوى الفني كانت تعقد لها حلقات في الأسواق و الميادين و المحافل العامة و المناسبات الخاصة .

ينقصهم الوعي بتاريخ التنظير الدرامي و الإسهام في مجاله ، فنجد بعضهم إن لم نقل كلهم لا يستطيعون تمحيص نصوصهم المسرحية بنظرة مثقفة و التوصل إلى نتائج نظرية تصبح في حد ذاتها نتاجا فكريا حتى و لم تتفق أصولها مع مقومات نصوصهم . إن كاتبنا المسرحي مهما بلغت درجة ثقافته المسرحية ، غالبا ما يبدع أعمالا مسرحية فقط و يصمت صمتا تاما عن محاولة التقديم لها بنظرية درامية أو يستخلص رؤية فكرية تحدد فلسفته و أبعاد تقنياته و تطورها و قد يدل ذلك الموقف على عفوية الانفعال أثناء الكتابةو على الانفصال عنها عقليا بعد الانتهاء منها .

فالكاتب المسرحي لابد له ألا ينعزل في برجه العاجي بعيدا عن تيارات المجتمع و تجارب الحياة لأن تجربته في أحيان كثيرة تستدعي ظروف المجتمع التي يعيش داخله و يستوحي المضمون الفكري لمسرحياته منه .

"إذ أن الكاتب المسرحي و هو الضمير الواعي لمجتمعه لابد و أن يبلور وجدانه و يضع يده على نقاط الضعف و القوة بحيث يرى ما لا يراه الشخص العادي (1)" .

و من هنا تبرز أهمية الفن عموما و المسرح خصوصا بالنسبة للمجتمع المعاصر و إذا استعرضنا تاريخ المسرح على مر العصور سنجد أنه كان من أهم العوامل الفعالة في تغيير الحياة و دفعها إلى الأفضل ، فالفن المسرحي ليس مجرد مرآة تعكس ما يدور في المجتمع دون إدراك الأبعاد و الظروف و القوانين التي تتحكم في حركته .فالفن ليس صورة حرفية للواقع و إلا لأغنت عنه التقارير السياسية و الاجتماعية " و إنما هو معادل لغوي فني يأخذ من الواقع و يتجاوز ما يرتد إلى الحقيقة التي هي أصل كل واقع و مرده " (2) .

فالمسرح ذلك الضمير الواعي الذي يرى الماضي في ضوء الحاضر و يلقي ببصره إلى آفاق المستقبل ليستشرق الآماد التي يمكن أن يصل إليها هذا المجتمع " أي أن الإنسان هو بؤرة اهتمام الكاتب المسرحي ، في حين تشكل الظروف و الخلفيات المعاصرة مجرد أصداء للوجود الإنساني ذاته " (3) .

لكن ارتباط الكاتب بالمجتمع لا يعني أنه يقع مقام المصلح الاجتماعي ، لأن الكتابة تحكمها عوامل فكرية و جمالية .

رئيس المجلس العلمي للكلية
السيد : قدار عبد القادر
1996/07/22

(1): د. نبيل راغب – م.س – ص 38.
(2): د. سعد أبو الرضا – م . س – ص 215.
(3): د. نبيل راغب – م. س – ص 40

فهرس

- المحاضرة الأولى : الفكر الدرامي ص 2
- المحاضرة الثانية : أهمية دراسة نظرية الدراما. ص 6
- المحاضرة الثالثة : تعريف الدراما . ص 10
- المحاضرة الرابعة : المأساة : ص 12
- المحاضرة الخامسة : أسس صياغة المسرحية ص 16
- المحاضرة السادسة : الفكرة الأساسية ص 18
- المحلضرة السابعة : الشخصية الدرامية .ص 23
- المحاضرة الثامنة : نمو الشخصية ص 29
- المحاضرة التاسعة: الفعل الدرامي ص34
- المحاضرة العاشرة : خاصية الفعل في الدراما ص 39
- المحاضرة الحادية عشر : الحبكة الدرامية ص 44
- المحضرة الثانية عشر : الصراع ص 49
- المحاضرة الثالثة عشر : نموذجية الصراع ص 52
- المحاضرة الرابعة عشر : الحوار في الدراما 58
- المحاضرة الخامسة عشر : الدراما بين النظرية و التطبيق ص 64
- المحاضرة السادسة عشر : الدراما و نظرية المجتمع ص 69
- المحاضرة السابعة عشر : بدايات المسرح الجزائري ص 78
- المحاضرة الثامنة عشر : المسرح الجزائري و المجتمع ص 99
- المحاضرة التاسعة عشر : المسرح الجزائري ما بعد الإستقلال ص 106
- المحاضرة العشرون : الإتجاهات الفكرية في المسرح الجزائري ص 115
- المحضرة الواحدة و العشرون : توظيف التراث في المسرح الجزائري ص 136
- المحاضرة الثانية و العشرون : الراوي و القوال في المسرح الجزائري ص 139
- المحاضرة الثالثة و العشرون : التأثير و التأثر في المسرح الجزائري ص 145
- المحاضرة الرابعة و العشرون : الإتجاه السياسي و توظيف الزمن في المسرح الجزائري ص 149.