الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي اليابس — سيدي بلعباس—
كلية الآداب و اللغات و الفنون

قسم اللغة العربية و آدابها

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوره في مشروع
تجليات التراث في الكتابة المسرحية الجزائرية

الموسوم بـ:

إتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري

إعداد الطالبة:
✍ نوريـــة شرقـــي

إشراف الدكتور:
✍ د. إدريس قرقوة

لجنـة المناقشة

د. منصوري عبد الوهاب	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د. قرقوة إدريس	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقرّرا
د. لحمر لحاج	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. بلقاسم محمد	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
د. بلحية الطاهر	جامعة وهران	عضوا مناقشا
د. شويرف مصطفى	جامعة معسكر	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2014– 2015

بسم الله الرحمن الرحیم

إهداء

إلى الوالدين الكريمين

أطال الله في عمرهما

و إلى زوجي العزيز إبراهيم أدامه الله ذخرا لهدا الوطن و إبنتي الحبيبة و مشاغبتي الصغيرة سلطانة قلبي جنى بلقيس و إلى كل العائلة نورية

شكر وتقدير

أتقدم بشكري الجزيل لكل من ساهم في إنجاز هذا البحث وأخصّ بالذّكر:

– أستاذي الفاضل المشرف على هذا البحث الدكتور "قرقوّة إدريس" وأنوّه بتوجيهاته القيّمة وإرشاداته التي أعطت لنا دفعا كبيرا لإتمام هذا العمل.

كما نشكر أساتذة قسم الفنون بكلية الآداب و اللغات و الفنون بجامعة سيدي بلعباس

وأخيرا إمتناني للسّادة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة، الذّين تكبّدوا عبء قراءة هذا البحث.

نورية شرقي

المقدمة

ارتبط الإنسان منذ القدم ببعض الممارسات الفنية التي اقتضتها الضرورة الإنسانية لمصاحبة الحياة الإجتماعية، لتكون وعاء روحيا لحضارة الإنسان المادية، فمارس الرقص و الغناء و النحت و لتمثيل الحياة في صورة أسمى عرف المسرح ممارسة فنية محاكية لأفعال البشر مجسده صراعاتهم، مؤرخة ممارساتهم و عاداتهم، مما جعل الناس يتوارثون هذا الفن من زمن إلى زمن، و من مكان إلى آخر، حتى عمت هذه الممارسة أنحاء المعمورة دون استثناء جغرافي أو عرقي مؤسس للمسرح في حياتهم بالدرس و الممارسة.

كان المسرح و لا يزال من أهم العوامل المساعدة في تطوير المجتمعات و الوصول إلى حال أفضل بفضل مضامينة التي يعالجها و شكله التواصلي مع المشاهد، و المسرحية تكتب نتيجة لظروف ما سواء كانت تلك الظروف ذات منبع سياسي أو اجتماعي و تاريخي أو لشيء ما في ذات المؤلف الذي تتبادر لديه الأفكار و تتبلور من خلال ذلك الأحداث فيكون بذلك النص الدرامي، لكن لا يمكن للنص الدرامي أن يسير بفردية دون أن يرافقه العرض المسرحي، و النص الدرامي نوع متميز من أنواع الأدب، إنه ممارسة لغوية تتسم بتقنيات خاصة، و على المخرج ترجمة هذه الممارسة اللغوية إلى ممارسة سمعية بصرية أو بمعنى أشمل سينوغرافية لينتج ما يمكن أن نسميه كتابة مسرحية.

يبدأ الحديث عن الدراما كجنس أدبي في أول عنصر نراه مهما في عملية الكتابة المسرحية، و هذا العنصر يتمثل في النص الدرامي باعتباره حجر الأساس الذي وضعه شعراء و كتاب أوائل، و سار عليها من وجدوا في هذا الفن وسيلة إنسانية و إجتماعية في التعبير و التطهير و التغيير، و من خلالها خلدوا أسماء و ثقافات و حضارات رسمت تراثا إنسانيا لتاريخ هذا الفن.

يعتبر النص الدرامي في الوقت نفسه ضروري و غير كاف، ضروري لأنه المجال العملي للمسرح تتحدد به معالمه الجمالية و الفكرية و غير كاف، كونه لا يستطيع أن يقدم إلا قسطا ضئيلا أو جزءا قليلا للعرض المسرحي خاصة عند خروجه من الحيز الزماني إلى الحيز المكاني — الخشبة – و عندها تعترضه عدة وسائط كالممثل و المخرج و معصم الأزياء و السينوغرافي، و هو في هذه الأونة يمنح بعض الأداءات المكونة للفرجة المسرحية، و قد بلغ به الحد من التجاوز إلى درجة التنازل

المـــدخل

النشأة السوسيوتاريخية للفن المسرحي

- مفهوم الفن المسرحي:

بعد الفن المسرحي من أخصب الألوان الأدبية التي يجد فيها الناقد ضالته، حيث أن المسرحية هي من أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج ملكة العقل وسعة التجربة و القدرة على التركيز و الإحاطة بمشاكل الحياة و الإنسان، لأنها تتعمق في جذور الحقائق الإنسانية و تكشف عنها الغطاء، فهي الفن الذي لا يأخذ زمام أمره سوى فنان يستطيع أن يتذوق مشاعر الأخرين، و أن يتجاوز ذاته ليمر إلى ذوات غيره، هذا الفنان القادر على فهم نفسيات شخوص مجتمعة ليجسدها فوق خشبة المسرح أحسن تجسيد.

يعتبر المسرح شكلا أساسيا من أشكال التجسيد الفني لصور الحياة و إفرازاتها، بكل أبعادها و مضامينها و اتجاهاتها المعرفية، الأخلاقية، السلوكية و التربوية، الجمالية و الإمتاعية، من حيث قابليته الواسعة على التعبير، و تمثيل الأشياء، و عكسها في صور و مشاهد و رموز و مواقف، تتيح للمتلقي مساحة واسعة، للتفاعل الحي بينه و بين العرض المسرحي، الذي يحاول اختصار العالم في منظومة فنية رمزية و دلالية تأخذ أشكال التغيير و التجسيد و المحاكاة.

إن المسرح من أكثر الفنون إستعصاءا على التعريف و التحديد، لتراوحه بين النص و العرض من جهة، و لجمعه بين عشرات من الفنون، إبتداءا من الكلمة، مرورا بحركة الجسد، وصولا إلى الموسيقى و الضوء حتى أطلق عليه أب الفنون، و سنحاول إيراد جملة من التعريفات، رأينا أنها الأهم من بين التعريفات الكثيرة، حيث أن المتصفح للمعجم المسرحي يجد أن " الدراما

"* هي كلمة اشتقت من الفعل Dràn و التي تعني الفعل ، و الصفة: " درامي Dramatique موجودة في اللغة اليونانية باسمDramatikos، و في اللاتينية Dramaticus، للدلالة على كل ما يحمل الإثارة و الخطر، و تستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي[1] للدلة على معنى الكتابة المسرحية.

كما تدل الدراما على معنى المسرحية التي تعرض على الجمهور في المسرح، و هي " مشتقة كذلك من الفعل اليوناني " DRAO بمعنى يعمل أو يتحرك"[2] فهي من " الفعل " أي فعل المحاكاة، محاكاة السلوك البشري و عرضه[3]، و تطلق صفة درامي على الشيء غير المتوقع، و الذي يهز المشاعر هزة عنيفة، و يكون ذلك إما عن طريق المفاجأة أو الصدمة.

و أخذت كلمة " مسرح " عدة دلالات عبر التاريخ، فالمسرح بوصفه فنا هو شكل من أشكال الكتابة يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة، كما هو كذلك مكان عرض هدا الشكل من خلال شخصيات تقوم بالتمثيل، " و أصل كلمة مسرح Théâtre مأخوذة من اليونانية Théâtron، و التي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة"[4]، و منها كذلك لفظة Dramaturgie La* التي تعني الكتابة الدرامية، أي تأليف المسرحيات Un Dramaturge بمعنى كاتب أو مؤلف النصوص المقدمة للعرض المسرحي.

---

* سنتناول تعريف الدراما بشكل مفصل في مفهوم الكتابة في الفصل الأول.

[1]- ينظر: ماري – إلياس – حنان قصاب،" المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض"، مكتبة لبنان، ط1، ص 194 – 1997.

[2]- محمد منذر،" الأدب و فنونه"، دار نهضة مصر، د ت، ص 61.

[3]- مارتن أسلن،" تشريح الدراما"، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، مكتبة النهضة، بيروت، ص 12.

[4]- ماريا إلياس، حنان قصاب، "المعجم المسرحي "، م س، ص 423.

* سنتطرق الى تعريف الكتابة الدرامية في المبحث الأول من الفصل الأول.

أما الناقد ألارديس نيكول "Alardis Nicol" يرى:" أن المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين"[5]، فهذه التعاريف تجمع بين الكتابة أي النص الأدبي أو الدرامي، و بين العرض على الخشبة، لأن مصطلح المسرح يطلق أيضا على ما يكتب من أعمال من أجل العرض لمسرح في بلد ما، أو أي موقف مسرحي ينطوي على صراع، يقوم على افتراض وجود شخصيات مسرحية[6]، فهو شكل من أشكال الكتابة أو التعبير عن أفكار، يمكن تجسيدها فوق الخشبة بواسطة ممثلين.

و يتحدث الباحث و الناقد ألارديس نيكول في كتابة " علم المسرحية " عن استعمال الكلمة في هذا المعنى، فيقول" إن لكلتا الكلمتين مسرحية و dramatic ، إستعمال أكثر امتدادا ، و أكثر دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ في الصحف عن لقاء مسرحي بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل، ثم يتحدثان عن هذا اللقاء، و كيف أن هذين الابنين لرجل واحد، انفصلا عن بعضهما البعض، منذ ثلاثين سنة، بعد شجار سخيف إلى أن يلتقيا صدفة في أحد الفنادق، و يتعرف كل واحد منهما على الأخر و يتصالحان[7] فهذا الموقف الذي وقع فيه الأخوان هو موقف دراماتيكي، يهز المشاعر و يؤثر في العواطف.

و يتفق معه " زكي العشماوي "، عندما يبين لنا المضمون الخاص لكلمة درامي لدى الجمهور، فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر، و يثير عن طريق

---

[5]- عدنان بن دريل،" فن كتابة المسرحية"، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996، ص 57.
[6]- ينظر: عبد الوهاب شكري، " النص المسرحي " ، دار فلور للنشر و التوزيع، ط2 ، 2001، ص 61.
[7]- ألارديس نيكول، "علم المسرحية"، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، د ت، ص 122.

الصدفة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادي"[8]، فعلى المسرحية إذا أن تمدنا بمجموعة من الهزات و المفاجآت، التي تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث .

لعل خير مثال على ذلك: مسرحية " أوديب ملكا "* المليئة بالكثير من هذه المشاهد الدرامية، كلقاء " أوديب" لـ " بتريسياس" و اتهام هذا الأخير بأنه قاتل أبيه، ثم لقاؤه بعد ذلك مع الراعي و الرسول، فكل هذه الأحداث هي صدمات مثيرة[9]، إذ أن استعمال العامل غير المتوقع يؤدي إلى الصدمة العاطفية و الذهنية، و يبعث في الجمهور انفعالا عارما.

لقد تنوعت الكلمات الدالة على هذا الفن في الحضارات الإنسانية المختلفة ففي الحضارة اليونانية استخدم " أرسطو " تسمية " التراجيديا " بمعنى المأساة، أما في الحضارة الرومانية فاستخدمت لفظة الخرافة Fabula بمعنى النص المكتوب، الذي يجمع بين الفقرات المختلفة." فأطلقت تسمية Fabula palliata على المسرحيات المأخوذة من الكوميديات اليونانية وFabula Togota على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، ثم صارت كلمةFabula تطلق على المسرحية بشكل عام[10].

---

[8]- زكي العشماوي، "في النقد المسرحي و الأدب المقارن"، دار الشروق للطباعة و النشر، د ت، ص 56.

* أوديب ملكا: مسرحية يونانية ألفها سوفو كليس تعالج صراع الإنسان مع الأقدار بطلها" أوديب " يقتل أباه و يتزوج من أمه، و عندما يكتشف حقيقته يفقأ عينيه.

[9]- ينظر: عيسى خليل محسن الحسيني،" المسرح"، دار جرير للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 107.

[10]- ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 423.

وفي القرون الوسطى أصبحت كلمة" play" التي تعني اللعبة أو التمثيلية ، تطلق على المسرحية ، وفي القرن الثامن عشر صارت كلمة " دراما " تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي يتطور في مسار معين، و يحتوي على الصراع، أما كلمة Théâtre فصارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع و عرض و مكان[11].

أما في اللغة العربية، فالمسرح يفتح الميم هو المرعى الذي تسرح فيه الداوب للرعي و جمعه مسارح[12].

و يرى " محمد منذور " أن فن المسرحية يدخل ضمن فنون النثر و الشعر معا لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة، خاصة بعد أن أستقل فن التمثيل عن الفنون الأخرى كالموسيقى و الرقص و الغناء[13]، و يعرفها " زكي العشماوي " بقوله " المسرحية أدب يراد به التمثيل، و هي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، و إنما هي قصة لتمثل"[14].

كما يورد " عدنان بن ذريل تعريفا أخر للمسرحية حيث يضيف لنا الغاية من المسرح، و مدى ارتباطه بمحاكاة الواقع من عدمه إذ يقول: " و اصطلاحا هي نوع أدبي، أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية، يحاكون أدوارها استنادا إلى حركتهم على المسرح، و أيضا إلى

---

[11]- ماري إلياس، حنان قصاب، " المعجم المسرحي "، م س، ص 422.
[12]- ينظر: أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري " تهذيب اللغة " تحقيق رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1 ، 2001، ص 1667.
[13]- ينظر: محمد منذور،" الأدب و فنونه "، م س، ص 79.
[14]- زكي العشماوي،" في النقد المسرحي و الأدب المقارن "، م س، ص 43.

حواراتهم فيما بينهم ، أما الحادثة الإنسانية فهي متحققة كلها، أو بعضها متحقق، و يجوز أن يكون جزء منها متخيلا أو ممكن الوقوع، و غاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية أو الإنتقاد أو العظة أو التثقيف، و في ذلك هدفها.."[15].

نلاحظ أن هذا التعريف قد أضاف جانب الهدف من المسرح، و قد قسم هدفه إلى قسمين، قسم فني جمالي و قسم فكري توجيهي، مثلما قسمها إلى قسمين واحد مرتبط بالواقع و آخر محلق في فضاء الخيال.

كما يركز بعض الباحثين على خاصية الصراع الناشب بين الأشخاص لينشأ المسرح، إذ يقول في هذا الصدد Jones Arthurجونس أرثر في كتابه " قانون الدراما" :" تنشأ المسرحية حين ينشب صراع بين شخص أو أشخاص "[16]، بمعنى أنه بمجرد حدوث صراع كيف ما كان هذا الصراع، و كيف ما كان شكله داخليا، أم خارجيا، فإننا أمام مسرح.

و يرى الناقد و ليم أرثرArthur William أن المسرحية " هي تمثيل لإرادة الانسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعة التي تحوطنا و تستخف بنا، إنها واحد منا، مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضد القانون الاجتماعي، ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحبطين به و ضد رغباتهم و أهوائهم و حماقاتهم، و ضد

---

[15]- عدنان بن ذريل، " فن كتابة المسرحية "، م س، ص 55.
[16]- عدنان بن دريل " فن كتابة المسرحية م س ، ص 57.

أحقادهم[17]، و هو تعريف يركز على جوهر المسرح و هو الصراع إذ لامعنى لمسرح دون صراع، هذا الصراع الذي يبدأ غيبيا بين الآلهة، و لا مكانة للإنسان فيه لأنه عديم الإرادة ، لينتقل بعد ذلك من المقدس إلى الدنيوي، و يصير الإنسان هو المحور و الأساس، لكل ما يحيط به إبتداءا من القدر وصولا إلى كل الأشياء المحيطة به، و ذلك ما جعل المسرح يزداد قوة و قيمة و عمقا.

يتضح مما سبق أن المسرح يبدأ أولا نصا أدبيا، حيث أن الكاتب أو المؤلف المسرحي يختار نصا يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة تحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع، و ذلك لأهداف كثيرة منها المتعة الفنية أو الفكرية، كما يمكن أن يجسد هذا النص على خشبة المسرح، فالمسرحية إذن هي عمل أدبي مكتوب يعتمد على الحوار، و الغرض منه العرض على المتلقي بواسطة الممثلين، و هي فن يشمل جميع الأمم، و تتعدد أشكاله، إلا أنها برزت بالصورة المعروفة لدينا عند اليونانيين القدامى، و عنهم أخدت أوربا، كما عرفت عند المصريين القدامى و في الهند و الصين و غيرها.

أما المسرحية كجنس أدبي، فمن العسير حصر بداياتها الأولى في زمن بذاته، و ما يمكننا قوله عن ظهورها هو أن الانسان ابتكر وسائل تضمن له التواصل مع بني جنسه حول أمور الحياة المشتركة، إذ كان: " أول ما التجأ إليه الإنسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية من تفسير

---

[17]- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث و مقالات في المسرح ، المنشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997، ص 187.

للظواهر، و ترجمة للخبرات.. فمثُل من أجل تطويع الرمز و الرسم و الحركة و الإشارة"[18]، ثم جعل من الرمز وسيلة توافق حاجاته البيولوجية، و السيكولوجية، و الذي اختلفت دلالاته من حضارة إلى أخرى ، و بمرور الأزمنة كانت هذه الأفكار سببا في ظهور الرواية الشفهية و التي بدورها أصبحت وسيلة لتجسيد كل ما يتعلق بحياة تلك المجتمعات و معنى هذا أن المسرحية عرفت منذ القدم، عند معظم الأمم ذات الحضارات العريقة بدءا باليونان و الرومان و المصريين، حتى في بلاد الهند و الصين.

إن أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي " المسرحيات الإغريقية " و كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فلقد أمن الاغريق بآلهة متعددة، لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر، كثيرة التغير [...] و يعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح، و وضع له نظاما خاصا، و عنهم أخذ العالم هذا الفن"[19]،إن هذه الأشكال المسرحية كان لها أصول واحدة ، بدأت بالطقوس السحرية ثم الدينية ، وكان يشرك في أداء عروضها الغناء والموسيقى ، وفي هذا الصدد يقول محمد زغلول سلام: ".حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين ، أو قائد المجموعة وقائد مجموعة أخرى ".[20]إذ ظل الغناء ملازما للمسرحية ردحا كبيرا من الزمن، كما بقي الحوار عنصرا أساسيا و ركيزة هامة لتطور الحدث الدرامي في فصول المسرحية.

---

[18]- عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، دار الفنك للنشر، الجزائر، ط 1، 1993، ص 92.

[19]- عمر الدسوقي ،المسرحية، نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، ط5، مطبعة الرسالة، 1970، ص 7 – 8.

[20]- محمد زغلول سلام، المسرح و المجتمع في مائة عام، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، د ت، ص 03.

لم تكن المجتمعات اليونانية أقل شأنا مما كانت عليه الأمم الأخرى، فبفعل الاحتكاك اليوناني بغيره من المجتمعات استفادت الحضارة من مخلفات ما قبلها، و مع تطور الزمن انتقل الإنسان من استعمال الرمز إلى مجال تنظيم الأهازيج و الأغاني، ثم إلى إيقاع و ضبط الرقصات ثم تهديب الكلمات في شكل قصائد و أغان و قبلها اتجه الإنسان البدائي إلى تقليد الحيوان، من خلال استغلال جلده في تشكيل الزي و القناع، و غايته من ذلك المحاكاة، و تقمص شخصية غير شخصيته ، " و حتى يعيش هذا الإنسان فترة من الزمن أحداثا، و وقائع في عالمه الحقيقي عن طريق الوهم بارتداء الزي غير العادي و تأدية حركات غريبة عن طباعه."[21] ، و لعل هذا الإنسان كان يقصد من وراء هذه المحاكاة ملء وقته أو التسلية، أو أن فضوله دفعه لذلك.

الفن إذن بدأ عند الإنسان البدائي على شكل محاكاة، هذه المحاكاة* التي ظلت العنصر الفعال و الدافع الذي مكن الإنسان من استغلال إمكاناته المادية و الفكرية، سعيا إلى تحقيق حياة أفضل، ثم استغل الإنسان هذه المحاكاة لرواية مغامراته، و ذلك عندما يعقد جلسات السمر مع قومه، فكان كل واحد يفتخر بإنجازاته، و مغامراته في مطاردة فريسته أو رحلة بطولية أو ما شابه ذلك من أمور الحياة " و حتى يتلقى الآخرون المعنى و يفهمون المغرى، التجأ إلى وسائل للتوضيح منها الإشارة، و الحركة و الصوت و الزي في تقليد

1-عبد الكريم جدري، " نماذج من المسرح الأوروبي الحديث "، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر،ط1 ،2002، ص 10.

الحيوان و محاكاة أفعاله و أصواته"[22]، ثم انتقلت المحاكاة شيئا فشيئا من التعبير عن الجانب المادي، إلى ما يتعلق بالماورائي، و إن الأثريات التي تركها الإنسان على جدران الكهوف و الأحجار لخير دليل على العلاقة التاريخية للمحاكاة بالمعتقدات الفكرية و الوجدانية، " حيث كان دور المحاكاة في ربط الفن بأجزاء التاريخ بارزا، إذ كان الإنسان في حياته الأولى يبحث عن مصدر القوة الخارقة ، القوة ما فوق البشرية (الميتافيزيقية) حتى يستمد منها معتقداته الروحية، و ذلك قمعا للخوف الكامن في ذاته، الناجم عن أهوال الطبيعة و الانقلاب الجيومورفولوجي* الذي عرفته الكرة الأرضية في الأحقاب الزمنية الغابرة"[23]، فكانت المحاكاة سببا من أسباب ظهور الأجناس الأدبية، و كانت القصص البطولية التي تروى وراء انبعاث الخرافة و الأسطورة، التي نمت القصص و القصائد الشعرية و أتراثها، كما كانت اللبنة الأولى لظهور فن المسرحية.

---

[22]- .عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، م س، ص 13

*سنتناول (المحاكاة)عند أرسطو بالتفصيل في المبحث الثالث من الفصل الأول

*جيومورفولوجي Geomorphology يعني علم شكل الأرض أو شكلياء الأرض، و تركز على دراسة التضاريس كالجبال و السهول و أسباب نشأتها و تطورها كما يقوم علم تشكل الأرض بتحليل التضاريس و البحث لفهم تاريخ و تطوره و تنبؤ التغييرات المستقبلة عن طريق مجموعة عمليات الملاحظة الأرضية، ينظر الموقع:

[23]-عبد الكريم جدوي، " نماذج من المسرح الأوروبي الحديث "، س، ص 14

-البيئة السوسيوتاريخية للفن المسرحي و تطوره:

نشأ الفن المسرحي و تطوّر في بيئات تاريخية مختلفة، و كان في كل مرحلة من مراحله، أو بيئة من بيئاته يعرف تطورا معينا، فقد كان الأدباء و النقّاد يضيفون مبادئ و يستغنون عن مبادئ أخرى و ذلك تبعا لظروف الحياة الدّينيّة، الإجتماعيّة، السياسيّة و الثقافيّة ، التي كان لها تأثير بالغ على الأدب بصفة عامّة، و المسرح على الأخص، كونه لصيقا بالحياة في كل مرحلة من مراحله، و هذا ما سنراه بوضوح أثناء تتبعنا لهذه المراحل التي تبلور فيها هذا الفن و خرج إلى صيغته الحاليةّ المعروفة عندنا اليوم، و إن سبقته إلى ذلك صور من المسرح القديم، مثل ما كان معروضا في ساحات المعابد المصريّة القديمة التي تحكي بعض الطقوس الدينيّة، و تعرض ملامحا من أساطيرهم و معتقداتهم[24].

[24]- م س ، ص 16.

لا يختلف اثنان على أنّ الإغريق تفوّقوا في كل مجالات الحياة من النّاحية الفكريّة و الفنّية، و لم يأت هذا النبوغ و التفوق من العدم، بل ساعدت عدة عوامل على هذا التميُّز و التفرُّد، منها عوامل طبيعيّة، و أخرى ظرفيّة و اجتماعية، و منها ما مصدرها الإنسان الإغريقي في حدّ ذاته ، الذّي تأثر بالشعر و المحاكاة و الفلسفة *لإنتاج إبداعات سحرت، و لا زالت تسحر القلوب و العقول، إنتاجات إستقوها من أساطيرهم و تاريخهم البطولي الحافل، واضعين فيها كلّ ما أتوا من قوة فكريّة و إبداعيّة تحرّك العاطفة و تلهب الشعور.

ارتبطت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي بالطقوس الدينية، فنشأ المسرح في كنف الأساطير، و ظل اليونانيون أن هناك قوى غيبية تتحكم في سير الكون " فتقربوا منها، و تملقوها بالقرابين و العبادة"[25]،

و أقدم المسرحيّات التّي عرفها التاريخ، هي المسرحيّات الإغريقيّة، و كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم*، إذ أن اليونانيّون آمنوا بتعدّد الآلهة، لأنّ طبيعة بلادهم متنوّعة المظاهر كثيرة التغيّر جبال، تلال، كهوف، دفء جميل على الشّاطئ، ريح ليّنة تارة و عاصفة تارة أخرى، و هذه الطبيعة الخلاّبة قد أثّرت كثيرا في الأدب المسرحي، انطلاقا من مقولة الإنسان ابن بيئته يتأثر بها و يؤثر فيها كما يقول " أرنولد توينبي** في غمار شرحه لنظريّته عن التّحدي و الاستجابة حيث " أن تاريخ الأمم ما هو إلاّ صراع بين الإنسان و بيئته"[26]، فتبيّن ما للبيئة من أثر على نشاط الإنسان الفكري و العملي، فالعامل الجغرافي من الأمور التي تحفّز على استغلال الموارد المتاحة له، جاعلا من حاجته أمًا لاختراعه، فبلاد الإغريق جزر قسّمها البحر و

---

*يذكر الدكتور أمير ابراهيم القرشي في كتابة " النماذج و المدخل الدرامي " ص 23 أنه قد أكتشف سنة 1922، لوحة لعروض مسرحية تتسم بالطابع الدرامي، تخلد ذكرى موت" أوزوريس " و كيف جمعت أشلاءه زوجته إيزيس.ينظر: عمر الدسوقي ، " المسرحية" ، م س ، ص 16.

[25]- عمر الدسوقي، المسرحية، م ن، ص 07.

* نشأ المسرح في كنف العقائد، إذ أن طبيعة التمثيل المسرحي هي الرقص، و الرقص كان طقسا دينيا (مدحيا) للتقرب إلى الآلهة ، وهذا ما يفّسر الطابع الديني الأسطوري لجميع المسرحيات القديمة، اليونانية، الرومانية، المصرية ينظر: عمر الدسوقي ، م س، ص14.

** أرنولد جوزيف توينبي: من أشهر المؤرخين في القرن العشرين ولد بلندن يوم 14 أفريل 1889 و توفي في 22/ 1975/10، أهم أعماله: دراسة التاريخ، ينظر الموقع : أرنولد تونيتيwikipedia.orq/wiki.

[26]- محمد حمدي إبراهيم، " دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، 1977، ص 05.

شتتها و فتح لأهلها بالمقابل أبوابا متعددة و واسعة لممارسة التجارة و الترحال، حتى أصبح الإنسان الإغريقي ملازما للبحر لا يطيق الابتعاد عنه كونه مصدر رزقه.

كان البحر الذي شتت بلاد الإغريق، سببا في اتصال أهلها بحضارات آخرى من حضارات العالم القديم كحضارة بابل و مصر القديمة و أشور و فارس، كما هاجر الإغريق إلى آسيا الصغرى و إلى جنوب إيطاليا و بالمقابل أتاحت لهم هذه الطبيعة تزاوجا بين الجبل و البحر، و بين زرقة السّماء و خضرة السهل، ولّد من جهته حبا للتأمّل و نمّا في النفس حسًا مرهفا و خيالا واسعا يسرح في هذا التمازج اللوني البديع

لأن الإنسان بطبعه مجبول على الإنبهار بكل ماهو جميل و متناسق، فقد أبهر البحر" هوميروس*، فأبدع الأوديسة أو " قصيدة البحر كما يسميها فيديرك دوفور[27].

كما كان سقراط يمضي ساعات طوالا متأملا هدا الجمال، لا يثنيه تقلب الجو و لا تطلّع الناس إليه، و لم يذهب هذا التأمل سدا، بل أنتج المتأملون من الإغريق أروع الأساطير** و أجمل الكتابات التي أبهرت العالم على مر العصور و مازالت، فقد تنوعت أفكارهم و آراؤهم بتنوع طبيعتهم[28].

لقد ساهمت كذلك عوامل سياسية في نشوء الفكر الدرامي لدى الإغريق حيث ظهرت الديمقراطية* في " أثينا " نتيجة لظروف سياسية عصيبة، سبقتها أنظمة مستبدة حتى حلول القرن الخامس ق، م فجعلت من أثينا، رائدة في مجال الحرية السياسية، و قادت بفضلها الإغريق إلى النصر على الفرس، الذين كثيرا ما عاثوا فسادا في الأرض، و بالتالي قلبت موازين القوة بحيث انتصر النظام الديمقراطي بقيادة أثينا على النظام الأوتوقراطي (السلطة الفردية) بقيادة الفرس، و تزعمت بذلك أثينا بلاد الإغريق[29].

---

[27]- Voir : Homère, l'odyssée, traduction, introduction,notes et index par : Médéric Dufour et jeanne raison, édition Garnier frères, Paris 1965.P :03

*هوميروس : شاعر ملحمي إغريقي، و يقال أنه عاش قبل زمانه بأربعمائة سنة مما يعني أنه عاش في 850 ق، م و ترى بعض المصادر أنه عاش في فترة قريبة من حرب طروادة التي كانت ما بين 1184 و 1194 ق، م أما الباحثون المعاصرون فيرون أنه كتب الإليادة و الأوديسة و يعود تاريخ كتابتها إلى نهاية القرن 09 قبل الميلاد أو تبدأ من القرن الثامن مما يجعلها أقدم نص أدبي: ينظر الموقع:

**أسطورة: Myth هي كلمة لاتينية، بمعنى خرافة، قصة أو حكاية تضادت مع logos و historio بمعنى ما لم يمكن ممكن فعليا و جوده أو حدوثه ينظر : ريمون ويلمز، م س، ص 212.

***ديمقراطية: هي كلمة لاتينية من démos شعب Kratos حكم أي حكم، الشعب و قد عرفها أرسطو بأنها وضع يمنح فيه الأحرار و الفقراء الذين لهم الأغلبية السلطة في الدولة، ينظر: ريموند ويلمز، الكلمات المفاتيح، م س، ص100.

[28]- ينظر: محمد حمدي إبراهيم:" دراسة في نظرية الدراما الاغريقية " م س، ص 07.

[29]- ينظر: م ن ، ص 09.

لم يكن انتصار الإغريق، وحده الذي دفع بالفكر اليوناني إلى الأمام في تطوره و نضجه، بل كان كذلك النظام الديمقراطي هو ما أدى كذلك إلى ازدهار الدراما التي وجدت فيه مكانا خصبا لتطورها، فهي تعتمد الرأي و الرأي النقيض، و هذا ما توفره الديمقراطية***، و هذه الحقيقة لا ينكرها أحد في كل المجالات، و على رأسها المسرح .إذ لا تتيح الأحادية و الرأي الفردي إلا رأيا واحدا ورؤية واحدة، قد تصيب و قد تكون خاطئة وقد تقبل الأمر كما هو، حيث لا مجال للإختيار، في حين يبيح تعدد الرؤى الجمع بين رأيين مختلفين في موقف واحد، و هذا ما تحققه الدراما بالفعل ورد الفعل.

كان للفلسفة اليونانية دور كبير في ازدهار المسرح عند الإغريق و الغرب ككل، فسقراط حين يتكلم عن الديالكتيكية *(الجدل و الحوار)، أنتج صراعا بين فكرتين قد ينتج عنه فكرة ثالثة، و كذلك يظهر الحوار في الدراما موقفا جديدا، و كل هذا نتاج الفكر الفلسفي اليوناني، بل أصبح المسرح ذاته فكرا و حضارة و تأريخا للإغريق خاصة و للعرب عامة، إذ يقول محمد زكي العشماوي في هذا الصدد :" أليس المسرح عند اليونان القدماء و عند أوروبا القديمة و الحديثة هو تاريخ حضارة اليونان و الغرب، ذلك التاريخ الحافل بثقافات و فلسفات و أفكار، لا تصور العقل البشري فحسب، و إنما تقدم لنا إلى جانب ذلك أرقى النماذج التي وصل إليها الإنسان في هذا الفن الجديد علينا"[30].إن الفلسفة الإغريقية طبعت المسرحيات اليونانية بطبعة درامية،كما ساهمت في إبداع فكر و أدب جدلي و حواري في صياغته و صفته، كما أن الأساطير التي أتاحت لقاء الإنسان مع الطبيعة و مع الآلهة حملت فكرا دراميا**، لأنها لم تكن منصاعة إلى خيال كاتبها متتبعة لأهوائه بل كانت تحمل مغزى فلسفيا واضح المعالم و ناضج الأفكار[31]، جعله ملهما لكتاب الدراما فيما بعد متخذين من أوج أزماته و أشد فتراته مواضيعا للدراما التي خلدت إلى وقتنا الحاضر.

---

[30] - محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي و الأدب المقارن، م س، ص 02.

* الديالكتيكية: Dialectic ظهرت في الإنجليزية في ق 14، في معناها اللاتيني المقبول لوصف ما نسميه الآن منطق logic ، و هي كلمة يونانية تعني فن النقاش و المناظرة و من ثم بالاستنتاج تحري الحقيقة عن طريق النقاش ينظر: ريموند ويلمز" الكلمات المفاتيح" تر: نعيمان عثمان ، دار المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، ص 112.

** الدرامي: هو الفعل المؤدي، أو الواجب أداؤه.

2- محمد حمدي ابراهيم م س ، ص 11 .

.

لعل الحديث عن الفلسفة و مدى تأثيرها على الفكر الدرامي، يستلزم منا الوقوف أمام ثنائية الصراع التي لم يسلم منها أي مجتمع من المجتمعات البشرية المتمثلة في صراع العقل و الدين، فكما أن الفلسفة أثرت في مخيلة كتاب الدراما، فكذلك كان للديَن و طقوسه التي توغلت في نفسية الشعوب اليونانية و أفكارها، الباع الواسع في توظيف هذا الجانب في الكتابة الدرامية لديهم، و لعل تجسيد الآلهة في عروضهم و كتاباتهم خير دليل على إدراكهم لقوى الطبيعة التي آمنوا بها و قدّسوها.

ابتدأ المسرح اليوناني من أصل ديني، و من الآلهة التي قدسوها " ديونيروس أو باخوس "*، إله النماء و الخصب عند اليونان، و خاصة الكروم و الخمور، و قد اعتادوا أن يقيموا له حفلين، أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب و عصر الخمور، و يغلب عليه المرح و تنشد فيه الأناشيد الدينية، و تعقد حلقات

الرقص، و تنطلق الأغاني " و من هذا النوع من المسرح نشأت " الملهاة أو الكوميديا "**،و كانوا يعتقدون أن للإله ديونيزوسDionysos، دخلا في الخصوبة و ازدهار الطبيعة[32].و قد كان موضوع الكوميديا هو النقد عبر الضحك و السخرية من المواقف وبهذا يحدث حسب أرسطو " التطهير***"، حينما يستطيع الإنسان أن يتخلص من رواسب و هموم الحياة و أعبائها، "ففي هذا محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، و لكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك" [33]،و قد كانت تستقي الكوميديا موضوعاتها و شخصياتها من حياة المجتمع و مشكلات عامة الناس، و كان كاتب الملهات يعمد إلى تصوير الناس في صور كاريكاتورية، وأو في صور أقبح مما هم عليه، ليثير الضحك، و استثارة الضحك من المواقف و السلوكات والتصرفات التي يقوم بها البطل.

1-عبد الكريم جدري، " الفن المسرحي" ، م س، ص 116

*ديو نيزوس باخوس، إله الخصب و النماء، و خاصة العنب و الخمر، ينظر: عمر الدسوقي، المسرحية، م س، ص 07

** الكوميديا: من الكلمة اليونانية Komedia ، و هي أغنية طقسية، كان يغنيها المشاركون المتنكرون بأقنعة حيوانية في مواكب الإله ديونيزروس في الحضارة اليونانية استخدمت كلمة كوميديا أيضا للدلالة على كل مسرحية تحمل طابع الإضحاك بغض النظر عن نوعها، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 376/375.

*** التطهير: هو نوع من التنفيس و استثارة الوعي، ينظر: م س، ص376.

[33]- عمر الدسوقي، المسرحية، م س، ص 10.

أما الحفل الثاني فيكون في أوائل الربيع، حيث تكون الكروم قد أورقت و هو حفل حزين، و منه نشأت التراجيديا* أو المأساة و التي يعرفها أرسطو بأنها " محاكاة فعل تام، لها طول معلوم، و تؤدى بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، و هذه المحاكاة تتم على أيدي أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية و القص، و تثير الرحمة و الخوف، فيؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[34]، و قد كانت المأساة عبارة عن ابتهالات قصد إرضاء الإله " ديونيزوس " ليمن عليهم بالخيرات، في إنتاجهم الزراعي، و هده التراجيديا لا تقوم على التقليد بقدر ما تقوم على محاكاة الفعل، و التحرك من حالة إلى حالة مناقضة حيث " كانت الاحتفالات التي أفرزت التراجيديا في بلاد اليونان مرتبطة بالدين، لكن التغيرات التي طرأت على المجتمع اليوناني منذ القرن الثامن و حتى الخامس قبل الميلاد، جعلتها تتحول من تعبير ديني إلى تعبير جمالي، و من تصوير و تفسير للعالم إلى طروحات اجتماعية و سياسية"[35].

ظهرت دراسات هامة في القرن العشرين، فسرت ظهور التراجيديا اليونانية على ضوء تطور المجتمع اليوناني من مجتمع قبلي إلى مجتمع مدني، و الانتقال من حكم ملكي إلى الحكم الديمقراطي " و اعتبرت هذه الدراسات أن الظرف التاريخي الذي أفرز التراجيديا هو التقاء بين الفكر الحقوقي الحديث آنذاك، و بين التقاليد الدينية القديمة، و أن التراجيديا كمرحلة فكرية، هي التعبير الواضح، عن تشكل الإنسان اليوناني من الداخل كفاعل، أي كفرد مسؤول عن فعله، خاصة و أن موضوع التراجيديا هو الإنسان المجبر على اتخاذ قرار مصيري في عالم لم تكن القيم قد أخذت فيه شكلها الخالص و المستقر بعد[36]، لقد كانت التراجيديا من هذا المنطلق الحيز الذي تتلاقى فيه الأفعال الإنسانية مع القدرات الإلهية.

عندما ترجم كتاب فن الشعر 330 ق م، لأرسطو، إلى السريانية، ثم إلى العربية، و خضع للشروحات و التعليقات، فسَرت " التراجيديا " على أنها صنف من أصناف الشعر هو المديح، و قد استخدم ابن سينا نفس اللفظ اليوناني دون أن يفهم دلالته المسرحية، و لم يستعمل تعبير

---

[34]- أرسطو طاليس،" فن الشعر"، ترجمة و تحقيق، محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، 1967، ص 58.

* التراجيديا: كلمة يونانية منحوتة من كلمتين Tragos تغني الكبش و ode تعنى غناء أي "غناء الكبش"، أو الأغنية الكبشية، و كانت تستخدم للدلالة على النشيد الذي كانت تغنيه الجوقة متنكرة بزي الكبش يمثل رفاق الإله ديونيزوس في الطقوس المكرسة له، و يمكن أن تكون كلمة tragédia قد استعملت فيما بعد للدلالة على الشاعر المتسابق للحصول على أفضل عمل مسرحي، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 122، 123.

[35]- ماريا إلياس، حنان قصاب،" المعجم المسرحي "، مس ، ص 123.

[36]- المرجعنفسه ، ص 123.

" مأساة " للدلالة الكتابة المسرحية العربية[37]، أما " محمد منذور " فيعرف التراجيديا على أنها " المسرحية الجادة، التي تستهدف التأثير عن طريق إثارة المشاعر"[38]، إذا فجوهر المأساة أن أحداثها تثير الشفقة و الخوف لتحقيق التطهير، فقد يقع البطل فيها تحت تأثير مجموعة من الصراعات الأخلاقية، التي تنتهي بكارثة، كأن يموت البطل نفسة مثلا و إذا كانت الكوميديا تستمد موضوعاتها و شخصياتها من حياة العامة من الناس، فإن التراجيديا على العكس من ذلك، تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة و الملوك و الأبطال، و هذا ما جعلها تعبيرا فنيا نبيلا، بموضوعاته و شخصياته، و فخامة لغته الشعرية و كذا بنوع الصراع العالي الذي كان يجري فيها ، فيثير الفزع و الشفقة، حيث يكون هذا الصراع بين الشخصيات التراجيدية وبين القدر المحتوم ، أو بينها كقوة معنوية ساحقة، كقوة الحقيقة أو الموت مثلا " وقد تجسد هذا الصراع عند أوديب الذي ظل يكافح عبثا في التخلص من الحقيقة وكشف جريمته الظالمة في مسرحية: " أوديب ملكا " حتى تتمكن منه في النهاية، فيفقأ عينيه"[39].

و إذا كان فضل تقسيم المسرحية إلى مأساة و ملهاة يعود إلى " أرسطو " فإن ما يكتب لـ " تيسبيسTHYSPIS *، أنه أول من أدخل التمثيل مع العرض، فصار شيئا فشيئا فنا مستقلا بذاته، و قد كان التمثيل أول الأمر لا يعدو بعض الرقص و الأناشيد الجماعية و الأغاني الدينية و الابتهالات للإله : ديونيزوس " الذي كان يمثل كشخصية فوق الخشبة، حيث كانت الجوقة**، تشير إليه و هو على خشبة مرتفعة، ثم أدخل الحوار بينه و بين الجوقة، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني و الأناشيد، حيث كان الممثلون يظهرون عل هيئة

---

[37]- ينظر: م ن ، ص 123.
[38]- محمد منذور" المسرح العالمي"، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر ط1، د ت، ص 10.
[39]- محمد منذور،" الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما"، دار نهضة ، مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، ط1 ، د ت، ص 23.

البشر في نصفهم الأعلى، وتتجسد صورة الماعز في نصفهم الأسفل[40]، أي أنهم يرتدون جلود الماعز، أثناء أدائهم لأدوارهم المسرحية، لأن الماعز كانت في تلك الفترة هي الحيوانات المقدسة عندهم، و عند الكثير من الشعوب حيث كانت تقدم قربانا للآلهة.

و مجيء الشاعر و الكاتب اليوناني أسخيلوس (ESCHYLE)(525-465 ق م)، قلل من أهمية الجوقة و أناشيدها، و أعطى للحوار أهمية، حيث رفع عدد الممثلين إلى اثنين، إلى جانب الكورس، ثم جاء الكاتب العظيم " سوفوكليسSOPHOCLE) (495 – 406 ق م)، الذي رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة و أمر برسم المناظر[41] إذ تعتبر أعمال هذا الأخير المثال الأفضل على التراجيديا المكتملة كنوع مسرحي،و التراجيديا في شكلها الذي كتب في القرن الخامس قبل الميلاد هي " مسرحية تصور واقعا إنسانيا محاطا بالشؤم ينتهي غالبا بخاتمة مأساوية"[42]، و قد استقى أرسطو من كتابات سوفوكليس و أسخيلوس، الأمثلة التي بنا عليها كتابه" فن الشعر" ، و بهذا يعد اليونان أول من أنشأ الفن المسرحي و اهتم به، و وضعوا له قواعده الفنية و الجمالية، و نظموا له قوانين و نظاما خاصا، كقانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، وحدة المكان، و وحدة الموضوع و عنهم نهل العالم ككل هدا الفن.

إن الموقع الإستراتيجي لكل من أثينا و روما، أسهم في ذوبان بعض العادات و التقاليد اليونانية في الحياة الرومانية، حيث كان هناك تشابه كبير بين البيئتين من نواح مختلفة، الاجتماعية ، السياسية الاقتصادية و الدينية" إذ تبلور من ذلك كم هائل من المعطيات الثقافية و الفنية، التي مكنت من ترقية المعارف العلمية و الأدبية في كلتا العاصمتين"[43]. و بهذا فقد حذت المسرحية الرومانية حذو المسرحية اليونانية، في أمور شتى، و تجلى ذلك في أعمال "

---

* تيسبيسTHYSPIS: عرف تيسبيس بأنه صاحب العرض المتنقل على عربة، أو صاحب العربة المتنقلة، حيثكان هو و فرقته يتجولون في القرى و المدن، يتنقلون من ساحة إلى ساحة، و يقدمون عروضهم على عربة، و هو من أدخل رئيس الجوقة أو رئيس المنشدين، الذي يتبادل الحوار مع الجوقة أو يتقاسم معها مقاطع الإنشاد، ينظر: على عقلة عرسان " سياسة في المسرح " منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978.ص33

** الجوقة: أو الكورس، كلمة CHOEUR مشتقة من اليونانية KHORoS التي تعني الرقص، لأن موكب الكهنة في أعياد ديونيزوس كان يطوف حول المذبح في حركة رقص و هو ينشد الأغاني الديثرامبيةDYTHIRAMBEو قد استعملت كلمة جوقة للدلالة على فرقة للمنشدين، ثم صارت الكلمة تدل على فرقة تمثيل، و تستخدم في اللغة العربية بلفظها اليوناني في مجال الموسيقى و الغناء، إندرج استعمال كلمة " كورس" للدلالة على مجموعة المرددين وراء المغني أو" خورس" للدلالة على المرتلين في الكنيسة لعبت الجوقة دورا هاما في تطور المسرح اليوناني، إذ كانت عنصرا هاما في طقوس عبادة ديونيزوس التي أفرزت بدايات المسرح ككل، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، معجم المسرحي، مس، ص 163.

[40]- ينظر: محمد منذور ، "الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما " ، م س، ص 10.

[41]- ينظر: عبد الكريم جدري، م س، ص 33.

[42]-ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 124.

[43]- عبد الكريم جذري: نمادح من المسرح الأوروبي الحديث، م س، ص 121.

هوارس HoRRAS" النقدية، التي تأثر فيها بكتاب فن الشعر لأرسطو، و في هذا الصدد يقول عمر الدسوقي " أما المسرحية الرومانية فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكاتب الرومان على الأدب اليوناني ينهبونه نهبا"[44]، حيث قامت الحملات العسكرية ضد أثينا لسنوات عديدة بسلب كل ما هو غال و ثمين، من تراث مادي، أثاث، تماثيل و حلي..، و تراث معنوي: كتب و رسائل و مسرحيات..، و أخذوها إلى روما محاولين منهم بعث الحياة الثقافية في العاصمة الرومانية.

لقد عمد الرومان إلى تطوير و ترقية المفاهيم الفنية و الأدبية، لا سيما تلك التي تتصل بحياة الفرد اليوناني، كالاحتفال بالمواسم و الأعياد الدينية، إذ لا يبتعد هذا النمط الاحتفالي عن دلك الذي كان يقام في روما، إلا في بعض الأشياء،ففي الفرجة الرومانية، تأخذ الألعاب البهلوانية قسطا كبيرا من زمن الاحتفال، إلى جانب ترويض الوحوش، أو كما يسمى الأن بـ " السيرك "*.

و ظهرت احتفالية أخرى إلى جانب تلك العروض تتمثل في " التمثيليات الإيمائية "**، إذ " بظهور أربعين نموذجا، فالمتقنع يبدو من خلالها مسرورا أو حزينا، هادئا أو ساخطا"[45]، حسب حاجة الموقف و الدور لذلك.

---

[44]- عمر الدسوقي، المسرحية، تاريخها، م س، ص 11.

* السيرك: CIRQUE: عرف السيرك منذ القدم، و كانت هناك أمكنة مخصصة لتقديم عروضه، كما يبدو من قطع الخزف المكتشفة لدى الفراعنة، و قدماء اليونان، و من الآثار المعمارية التي بقين من الحضارة الرومانية مثل مضمار الخيل و مدرج الكوليزيه في روما، لكن عروض السيرك كانت مختلفة عما نعرفه اليوم حيث كانت تجنح إلى الإثارة، إذ كانت تقوم غالبا على عرض الحيوانات الغريبة و المتوحشة، و مشاهد صراعها فيما بينها و مشاهد ترويضها أو مشاهد صراع العبيد مع الأسود، و صراع العبيد فيما بينهم بالخناجر كما في الحضارة الرومانية، حيث كان الميل إلى العنف أكبر، كما كانت المشاهد الدموية تستثير غرائز الجمهور، ينظر: ماريا إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 261.

** التمثيليات الإيمائية: نوع من العروض البهلوانية، كانت تعرض في مسارح روما القديمة، كنوع من الاحتفالات في المواسم و الأعياد، و قد نشأ تمن كرنفال CARNAVAL المكونة CANN و هو اللحم و VALE و هي التظاهرة، أو عيد اللحم عند الرومان و هو احتفال يتم في اليوم الدي يسبق بدء الصيام عن اللحم لمدة أربعين يوما فيما بعد توسع استخدام الكلمة و صار تعبير يطلق على شكل من أشكال الاحتفال، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م ن، ص 367.

[45]- عبد الكريم جذري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، م س، ص 123.

ليس من السهل الحديث عن مسرح روماني متميز عن المسرح اليوناني، ذلك لأن ما كتبه شعراء المأساة و الملهاة الرومان، كان صورة من الأدب اليوناني، أجريت عليها بعض التعديلات الطفيفة و " أول من اشتهر من كتاب الرومان في الأدب المسرحي، اثنان من أصحاب الملهاة (الكوميديا) هما (بلوتس)*** و(ترنس)**** و إليهما يرجع الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية التي عفى عليها الزمن"[46].

و قد أخذ معظم كتاب المسرحية الأوروبية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عن " بلوتس " و لذلك اكتسب شهرة كبيرة بأعماله المستوحاة من المسرح الإغريقي، هذا في الملهاة، أما المأساة عند الرومان فهي تقليد و استمرار و ترجمة للريبرتوار اليوناني، و لبنية و موضوعات التراجيديا المستقاة من الأساطير، حيث أن هذه الأساطير لم تعد جزءا من المعتقدات الدينية لدى الرومان، و لذلك صار الأساس فيها وضع البطل الذي لا يستطيع السيطرة على رغباته" و بالتالي فإن التراجيديا الرومانية حوّرت المسار المأساوي الذي لم يعد مبنيا على التعاطف و الخوف و الشفقة، و إنما على تحقيق التطهير و التنفيس من خلال العنف الذي يشكل السمة الأساسية لها"[47]، يعتبر الكاتب الروماني " سينيكا " * من أفضل كتاب التراجيديا الرومانية لأنه أدخل البعد النفسي في معالجته للشخصيات، و جعل من القدر أساسا للخطيئة، كما طرح في أعماله تساؤلات فلسفية حول العالم "و قد كان له الأثر البعيد في المأساة الأوروبية فيما بعد، و لا سيما في المأساة الإنجليزية، لأنه لم يكن يتورع عن تمثيل الغلظة و القسوة، و المفزعات و الأشباح و المناظر الحزينة و الفظائع على المسرح"[48]، و لقد أثر " سينيكا " كثيرا في كتاب التراجيديا و على الأخص شكسبير.

---

2 عمر الدسوقي " فن المسرحية "، م س، ص 11 – 12.

*** بلوتس: ولد سنة 254 ق م، و توفي في السبعين من عمره، عام 184 ق م، نشأ فقيرا، و تربى في بؤس شديد، و أضطر إلى كسب عيشه بالعمل الشاق، و لجأ إلى المسرح ليحسن حاله، لدلك كان لكل مسرحياته نكهة شعبية قوية، إذ كان يريد النجاح و لذلك كان يسّر الجمهور، و يقدم له ما يضحكه، و لم يكن يتلمس تقدير الأدباء و النقاد، ينظر: عمر الدسوقي، فن المسرحية، م س، ص 11 – 12.

****ترنس: (159 ق م، 195 ق م) كان سكان قرطاجة، كان زنجي الأصل، و قد أحضر إلى روما رقيقا في شبابه، كان أرقى من بلوتس أسلوبا، و أقرب إلى الروح

[46]الإغريقية منه، ينظر: م ن، ص 12.

[47]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 125.

*سينيكاsénéque: ولد بمدينة قرطبة بإسبانيا عام 04 ق م، و حكم عليه الحاكم الروماني " نيرون " بأن يقتل نفسه في سنة 65 بعد الميلاد، ينظر: م ن، ص 12.

[48]- ماري إلياس، حنان قصاب،م ن، ص 125.

في منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، تعرف الرومان على التراجيديا اليونانية، التي جعلوها نموذجا لأعمالهم المسرحية، و قد كانت الفكرة الأساسية في الكوميديا الرومانية تقوم على تشكيل تنكري ضاحك، أما مادة الموضوع فمأخوذة من الحكايات الأسطورية، و أما موضوع التراجيديا فكان المناظر الوحشية و الدموية.

أما في القرون الوسطى، فقد أهمل فيها معظم التراث اليوناني و الروماني القديم، بعد ظهور المسيحية، و انتشارها في الغرب، حيث نسجل في هذه الفترة ولادة المسرح في أحضان الكنيسة، "إذ تحول المسرح إلى مسرح كنسي، يعتمد على الوعظ و الإرشاد الديني، و قد أقبلت الجماهير على مشاهدة مثل تلك العروض، ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة"[49]، و في هدا الصدد يرى محمد منذور أن " المسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح، و مأساة صلبه، و حياة القديسين، و كراماتهم، و أسس الأخلاق الدينية"[50]، حيث كانت تقدم المسرحيات على شكل حواريات يقدم من خلالها الوعظ الإنشاد الدينيين.

و كدا تصوير كرامات القديسين في مسرحيات الخوارق، و سلسلة المشاهد تتحاور و تظهر فضلها، في مراحل استخدام الكنيسة كمسرح إن مسرح القرون الوسطى، لم يرقإلى المستوى الفني الإنساني، الذي بلغه عند اليونان و الرومان، و قد كانت طبقات الشعب أكثر حرمانا، حيث ساد الفقر و القهر، على عكس ما كانت تعيش عليه الكنيسة التي أولت اهتماما كبيرا للسلطة الدينية، و احتكرت التمثيل لنفسها، و كانت تقمع كل صوت ينادي بالتحرر الفكري، كما كانت المسرحيات لا تقدم إلا للملوك و الأمراء على شكل لوحات هزلية، تسليهم و ترفه عن أنفسهم، و أغلب ما يقدم من عروض، لا يعكس الوجه الحقيقي للمجتمع " و رغم هذا الحصار برزت المرحلة الدياليكتيكة للحركة الفكرية في شكل انتفاضة لتأسيس بوادر النهضة الفكرية"[51] حيث إن عصر النهضة لم يلبث أن عاد بأوروبا إلى التراث اليوناني

---

[49]- أمير إبراهيم القرشي، النماذج و المدخل الدرامي، دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1،2001، ص 25.
[50]- محمد منذور، الأدب و فنون، م س، ص 27.
[51]- عبد الكريم جذري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، م س، ص 152.

و الروماني القديم، فبعث من جديد، و احتذي به، و هجر المسرح الديني، و ظهر المسرح الكلاسيكي نتيجة لذلك، و خاصة في فرنسا التي اعتبرت نفسها وريثة " أثينا القديمة، و ظل الفن المسرحي في ظل المذهب الكلاسيكي* ينقسم إلى تراجيديا و كوميديا، كصورة عاكسة للمجتمع المنقسم في الوقت نفسه إلى طبقتين.

و يشير " محمد منذور " إلى أن هناك فارقا كبيرا بين اللونين عند اليونان و الكلاسيكيين، و يتمثل هدا الفارق في انتقال الصراع في المسرحية من خارج الإنسان إلى داخله، فتحول عند الكلاسيكيين من كونه يجري بين شخصيات المسرحية إلى داخل شخصية البطل كالصراع بين العقل و العاطفة أو بين الحب و الواجب[52]، أي أنه حالة سيكولوجية يعيشها البطل، بين تفكير عقلي منطقي يفرض عليه من الحلول، أو نوازع عاطفية تحاول السيطرة عليه.

و قد شملت هذه التجربة عدة بلدان أوروبية كأعمال الايطاليين في النقد و الانجليز، و تحديد المواقف و المبادئ حيال المشكلات التي لمح إليها أرسطو في كتابة فن الشعر "و قد ساهمت بحق في تغيير مجريات الأحداث الثقافية بالبلاد الأوروبية، كما كان لها تأثير على الحياة الاجتماعية و السياسية"[53]، لقد استطاع المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر ميلادي أن يعكس التطور المذهل الذي وصلت إليه الحياة في عصر النهضة، و الذي من أهم خصائصه ظهور الفرد وسط الجماعة،بعد أن كان تائها عديم الشخصية، إلى بروز الشخصية الإنسانية، و احتلالها الصدارة وسط المجتمع، " و كان من الطبيعي أنى ينتقل الصراع من خارج الشخصيات إلى داخلها، كنتيجة الاهتمام بالإنسان في ذاته، و تحديد أبعاده و تحليل مقوماته النفسية و العقلية، و ما يجري من صراع، حتى سمي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني"[54]، و قد قامت المدرسة الكلاسيكية على أساس محاكاة قدماء الرومان ثم الإغريق، و ذلك بدافع التشبث بالتقاليد الثقافية القديمة، و مبالغتهم في تمجيد هذه الآثار، و لهم حجة في ذلك يرددونها" إن

---

* سنتناول بالتفصيل الكلاسيكية الجديدة و أهم المدارس التي أثرت في الكتابة الدرامية في الفصل الأول، المبحث االثالث.

[52]- ينظر: محمد منذور، المسرح العالمي، م س، ص 09.

[53]- عبد الكريم جذري، نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، م س، ص 153.

[54]- محمد منذور، نماذج بشرية، طبعة دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 29.

هؤلاء القدماء هم أمراء الفن الذين بلغوا غاية الذروة، و لم يستطع الزمن أن يعفى على أثارهم، أو أن يحيد عن محاسنها"[55].

بدأت الدراما في عصر النهضة تتطور و تأخذ كيانا جديدا، و لم يكن المصدر لهذا الكيان، إحياء الفن و الأدب الكلاسيكي فحسب، بل روح العصر نفسه، و فلسفته الاجتماعية و قوى أخرى عديدة، و إذا أخذنا شكسبير مثلا، و هو قمة التطور الدرامي في عصر النهضة لوجدناه يدين بكيانه كما يقول رشاد رشدي" لقوى امتزجت حتى كأنها أصبحت قوة واحدة، و هذه القوى هي المسرح الكلاسيكي الذي ظهر أثره في بناء مسرح شكسبير، ثم روح العصر، ثم التقاليد الفنية للدراما في العصور الوسطى، و هي التقاليد التي بدونها لم يكن في وسع شكسبير أو غيره أن يبني شيئا"[56]، فمن امتزاج هذه القوى نشأ شيء جديد يختلف عنها اختلافا كبيرا، و هذا الشيء هو مسرح شكسبير.

إن مسرحيات شكسبير تقوم " على الصراع القائم بين الإنسان و ضميره لا كصراع بين الصواب و الخطأ فحسب، بل كصراع في الإرادة بين الرغبة في الفعل و الرغبة في تجنب الفعل، و قد كانت الحاجة إلى البحث عن مصادر الحدث، أو تصوير التغييرات في مصير الشخصية إلى جانب الأهداف الكامنة وراء هذه التغيرات، من أسباب توسيع رقعة الحدث في المسرح الإليزابيثي"[57]، لقد كان هم الإغريق تصوير أثر خرق قانون اجتماعي متعارف عليه، بينما كان كتاب المسرح في العصر الإليزابيثي* يعنون بتقصي و تصوير الأسباب التي تؤدي إلى خرق القانون، لا النتائج فحسب، و بالتالي فإن الدراما نجدها تعترف بسيولة الشخصية و بالإرادة و هي في مرحلة القوة، و الإرادة و هي في مرحلة الوهن، بالعزم و التخلي عن العزم معا، و قد أدى هذا بالضرورة إلى توسيع رقعة البناء الدرامي، فبدلا من أن يبدأ الكاتب بقمة الأزمة نجده يبدأ بنقطة متقدمة على ذلك.

---

[55]- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها – تاريخها، أصولها، م س، ص 73.

[56]- رشاد رشدي، نظرية الدراما أرسطو إلى الأن، منشور مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، ص 65.

[57]- م س، ص 69.

*العصر الإليزابيتي: هو ذلك الوقت المرتبط بحكم الملكة إليزابيث الأولى 1558 – 1603 و غالبا ما ينظر إلى هذه الفترة كأحد العصور الذهبية في تاريخ إنجلترا أو كان هذا العصر ذروة مرحلة النهضة الإنجليزية، و شهدا أزدهارا كبيرا في الشعر و الموسيقى و الأدب، و قد ازدهر المسرح الإليزابيتي، و قد قام شكسبير و غيره بتأليف العديد من المسرحيات التي خرجت عن النطاق التقليدي المألوف و الذي عرف به المسرح الإنجليزي القديم، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 300.

إن المسرح الإنجليزي على الرغم من أنه نشأ دينيا في أول الأمر، إلا أنه مدين للمسرحية الإغريقية بالكثير، هذا و إن لم يتصل بالأدب اليوناني اتصالا مباشرا و إنما عن طريق المسرح اللاتيني، و عن طريق الفيلسوف الروماني" سينيكا " بوجه أخص، و لقد ساعد اختراع الطباعة الذي عرفته إيطاليا سنة 1465 على إحياء التراث الكلاسيكي، و نشر الكثير من المسرحيات الإغريقية و الرمانية، حيث طبعت مسرحيات بلوتوس plautus سنة 1472، و ترنسTerence سنة 1473، و سينيكا 1474 و 1484 و سوفوكليس 1502، يوربيدس 1503، و أسخيلوس سنة 1518، و في الجامعات الإنجليزية بدأ الاهتمام بالتراث الكلاسيكي و تدريسه في القرن السادس عشر، حيث قامت هذه الأخيرة بتدريس و عرض مسرحيات بلوتس و ترنس و سينيكا بلغتها الأصلية (اللاتينية)، و من هنا بعض الكتاب الإنجليز يكتبون مسرحيات باللاتينية و الإنجليزية على غرار المسرحيات الكلاسيكية و هناك كتاب آخرون ظهر الأثر الكلاسيكي في بعض مسرحياتهم و لكنهم اختاروا لها موضوعات أو خلفيات من الحياة الإنجليزية في ذلك الوقت[58]،و هكذا نجد أن المدارس و الجامعات قامت بدور هام في تطور فن الكتابة المسرحية في العصر الإليزابيثي، إذ أنها ساعدت على نشر المفاهيم الكلاسيكية للشكل و البناء الدرامي، و لعل هذا هو أحد الأسباب الرئيسية لازدهار الدراما الإنجليزية، بالإضافة إلى نقل معظم كتاب المسرح المدربون أكاديميا نشاطهم الفني من المدارس و الجامعات إلى المسارح التجارية " و أنشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام 1576، على مقربة من لندن و نهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير 1564، 1616"[59] حيث استقلت هذه الفرق فيما بعد، في عهد الملكة إليزابيث في أواسط القرن السابع عشر.

لقد كان لنشاط هؤلاء الكتاب أثرا لا يستهان به في المسرح الإليزابيثي، و في القرن الثامن عشر اندلعت الثورة الفرنسية سنة 1789، التي كانت وراءها طبقة اجتماعية جديدة، ظهرت في المجتمع، و هي الطبقة التي كان يطلق عليها" الطبقة البورجوازية"* إذ يعرفها محمد منذور قائلا" أنها طبقة ظهرت في المدن، كما يدل اسمها المشتق من الكلمة الألمانية " Bourg " و معناها:

---

[58]- ينظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، م س، ص 69-70.

[59]- عمر الدسوقي: المسرحية، م س، ص 10-11.

مدينة"[60]، كما يضيف إلى دلك " عمر الدسوقي قائلا: " و أصحاب هذه الطبقة هم من المفكرين و أصحاب المهن الحرة، في الوقت الذي كان الريف فيه لا يزال ينقسم إلى نبلاء و عبيد، دون وجود طبقة وسطى"[61].

و قد كانت لهذه الطبقة الجديدة همومها الخاصة، و يرجع ذلك إلى كونها الأكثر تقليدا بقواعد الأخلاق، و مواضيع المجتمع و عاداته، و تقاليده، في حين ترى الطبقة الأرستقراطية نفسها أسمى و أرقى نفسها بتلك العادات، أما الطبقة الشعبية (الكادحة) ترى نفسها أنها أحط من أن تقيد بالأخلاق و العادات.

أدت الثورة الفرنسية بتزاوجها مع الفن المسرحي، دورا كبيرا و فعالا في تنمية الوعي الثوري حيث يرى محمد منذور أن الكوميديا قد حملت الحب الكبير في ذلك، فقد تطور هذا الفن، فلم تعد كوميديا شخصيات كما كانت عند موليرMOLYEER*، بل أصبح إما تحليلا نفسيا أو اجتماعيا هادئا عند " ماريفوMarivou"** أو كوميديا حبكة و أحداث ثورية في تلاثية " بومارشيهBeaumarchais" *** الشهيرة: " حلاق اشبيلية زواج فيجارو– الأم الآثمة"[62]، و هذه الأخيرة هي ثلاثية بطلها ابن الشعب" فيجارو" الذي اشتغل بكافة المهن، من الحلاقة إلى الخدمة في بيوت النبلاء، فسخر منهم سخرية لاذعة. و أضحك منهم جمهور المسرح و

***البورجوازية: من Bourg و تعني في اللغة الألمانية المدينة القائمة على بلدية و كنيسة، و تعني سياسيا الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج و لا تعتمد على الأعمال اليدوية، و هي الطبقة المهنية في الأنظمة الرأسمالية.ينظر: محمد منذور " المسرح العالمي " م س ص 06**

[60]- محمد منذور، م ن، ص 06.

[61]- عمر الدسوقي، المسرحية، م س، ص 70.

*موليز: كاتب فرنسي الأصل (1622 – 1673)كتب عدة كوميديات، طبيب رغما عنه ، البخيل...

**ماريفوMarivou: كاتب مسرحي فرنسي الأصل (1688 – 1763)، يعتبر أول من طور الكوميديا، و جعل الخطاب المسرحي، مركز الفعل، و أدخل لعبة المرايا، بشكل جعل الكوميديا تتجاوب مع منطق العصر.

***بومارشةBeaumarchais (1732–1799)كاتب مسرحي فرنسي الأصل، و له عدة مسرحيات كوميدية منها الثلاثية الشهيرة (حلاق اشبيلية – زواج فيرجارو الأم الآثمة) ينظر ماري إلياس ، حنان قصاب (المرجع السابق)، المعجم المسرحية، ص 379–381.

[62]- ينظر: محمد منذور، المسرح العالمي، م س، ص 70.

القراء، مما دعا الملك" لويس السادس عشر إلى الزج بالمؤلف في السجن، و هذه صورة واضحة عن تذمر الطبقة الوسطى من الطبقة الأرستقراطية، فانعكس ذلك على الكتابات المسرحية.

ثم نشأت بعد ذلك " الميلودراما" ، عند الرومانسيين، التي ارتبطت بالموسيقي من أجل إثارة عواطف الجمهور، لأن كتاب هذه المسرحيات يرون، أنه من الضروري إثارة الانفعالات لدى المشاهدين، ليكسبوا لأنفسهم و أعمالهم الرواج و النجاح، و عادة ما يكون فيها الصراع ظاهريا، كالصراع بين رجلين من أجل امرأة، أو خداع الإنسان المدين لدائنيه، أما من حيث الأحداث، فإننا نجدها غالبا ما تكون" فردية وليست قضايا عامة يدور فيها الصراع بين عناصر اجتماعية متباينة أو بين عقائد ثابتة و أخرى مستجدة كما هو الحال في المسرحيات الاجتماعية"[63].

بدأت الميلودراما *تتبلور كنوع مسرحي له أعرافه الخاصة في فرنسا عقب الثورة الفرنسية ، التي أعطت لهذا النوع مبرر وجوده و معالمه، فقد برزت الحاجة بعد الثورة لكتابة تراجيديات تتوجه للشعب بدلا من المسرح الذي " يغلق أبوابه أمام الشعب"[64]، حسب رأي روبسبيرRobespierre في 1786، و الحقيقة أن الميلودراما لم تكن آنذاك مسرحا نابعا من الشعب بقدر ما كانت مسرحا للشعب كما أرادته البورجوازية، حيث تتوفر ميلودراما تلك الفترة على عناصر استعراضية و رقص و غناء، بالإضافة إلى المواضيع العاطفية المبالغ فيها.

تطور هدا النوع المسرحي و أخذ شكله النهائي بين 1800 و 1815، كنوع مسرحي له أعرافه الواضحة التي تميزه عن الأنواع المعروفة مثل التراجيديا و الكوميديا و الدراما، أما على مستوى الكتابة فقد " بقيت معالجة الأحداث فيها سطحية و الشخصيات تفتقر إلى العمق، حتى عندما كانت خاتمتها مأساوية مثل التراجيديا، كانت هذه النهاية تهدف إلى إثارة الانفعالات فقط، يدعم ذلك وجود المقاطع الطويلة المكتوبة بلغة سلسلة تثير المشاعر و تستدر

---

[63]- محمد زغلول سلام: المسرح و المجتمع في مئة عام، مركز الإسكندرية للكتاب مصر، ط1، د ت، ص 37.

* الميلودراما Mélodrame : تسمى باللغة العربية " المشجاة" و كلمة ميلودراما، منحوتة من Meli و تعني: لحن موسيقي و Drama مغني: دراما إذ كانت الميلودراما في البداية مسرحيات تحتوي على الغناء و الموسيقي، ثم خلت منها و تحولت إلى نوع من الأنواع المسرحية في القرن التاسع عشر، ظهر هذا النوع في البداية في إيطاليا ضمن المحاولات التي جرت لاستعادة شكل التراجيديا القديمة لتحقيق التوازن بين أغاني الجوق و الحوار الدرامي، لكن هدا ما أدى إلى ولادة نوع جديد سمي " الميلودراما" أو (الدراما الغنائية) على شكل فواصل غنائية تؤديها الجوق بين المقاطع أو على شكل مقاطع موسيقية ترافق و تبرز المواقف المؤثرة، و قد استمر تقليد إدخال - الموسيقى التصويرية ضمن المسرحيات في المسرح الألماني و الفرنسي، ينظر: ماري الياس حنان قصاب ، المعجم المسرحي، م س، ص 496.

[64]- ماري إلياس ، حنان قصاب ،المعجم المسرحي،م س ، ص 497.

دموع المتفرجين"[65]، أما على صعيد العرض، فقد كانت الميلودراما تهدف إلى التأثير على حواس المتفرج و إبهاره من خلال الحيل الباهرة و المعقدة كتصوير غرق سفينة، أو انفجار قطار، و قد أدى ذلك إلى إعطائها شكل الاستعراض الكبير على الرغم من أن الأحداث فيها تجري عادة في نطاق العائلة و المجتمع.و قد كتب الرومانسيون كذلك مسرحيات لا يلتمسون منها الإثارة أو المتعة الجمالية، في حين تمخض المذهب الواقعي، عما يسمى بالدراما الحديثة، و التي تعالج بكل جدية مشكلات المجتمع، و خاصة الطبقة العاملة الكادحة، و بهذا ظهرت المسرحية الجادة التي تستقي موضوعاتها و شخصياتها من هذه الطبقة.

بعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، أحدثت ويلاتها، أزمة في الضمير العامي، و قد كانت نتيجة لذلك فقدان رجال الفن و الأدب و الفكر تقتهم في العقل الواعي، و قدرته على رسم طريق السعادة للبشر، فبدؤوا يبحثون عن مسالك القيادة، و هو ما يسميه فرويد" بمنطقة اللاوعي في العقل البشري"[66]، و كذا انفجار الثورة الاشتراكية في العالم الشرقي " روسيا "، و ظهور الواقعية الاشتراكية في الأدب و الفن، و هي واقعية متفائلة تؤمن بالإنسان، و تكتشف عن مواضع القوة و الخير فيه، حتى يسترد ثقته بنفسه، و يتضامن مع أخيه[67].

و هكذا فكلما حدث تغيير في المجتمع، تبعه تغيير في الفن المسرحي، فالمتتبع لعرضنا التاريخي هذا يلاحظ بشكل واضح التصاق هذا الفن بالحياة و المجتمع، كما يتضح كيف أن هذا التطور لم يتم على أساس الأصول الفنية المجردة، بل خضع للتطور الإنساني العام، باتجاهاته الثقافية، التاريخية، السياسية و الاجتماعية.

---

[65]- ماري إلياس ، حنان قصاب، م س ، ص 497

[66]- ينظر: محمد زغلول سلام، المسرح و المجتمع في مئة عام، م س، ص 37.

[67]- ينظر" عمر الدسوقي، المسرحية، م س، ص 24.

– المبحث الأول: مفهوم النص الدرامي :

– الكتابة

إن الكتابة بمفهومها العام هي عملية صياغة نص بلغة منمقة و هي " طريقة اتصال مع الأخرين بواسطة علامات أو إشارات مرئية تشكل نظاما معينا يسمح بالتعبير بلا غموض أو إبهام"[68] و قد ورد في كتاب لسان العرب أن " الكتابة لمن تكون له صناعة مثل الصياغة و الخياطة"[69]، و لقد حددها ابن منظور كحرفة أو صنعة أو مهنة لأن " الكاتب الأديب هو المتحكم في الألفاظ كتحكم الرسام في ألوان لوحته"[70].

فالكتابة أمر عسير يتطلب وقتا طويلا من الوحدة التي ينفقها الكاتب في عمل متواصل " فالكتابة عمل لطيف و مسلَ و ثمرته يمكن أن تكون ثمرة عظيمة مخبرية، و هم يخطئون حينما يظنون أن الكتابة عمل خيالي انطلاقي مجنَح، إن عليهم ألا ينسوا أبدا أنه عمل ملعون يحث صاحبه لما لا يطيق"[71] و يمكن أن نقول عن الكتابة أنها كلام جميل ينهال على أقلام طائفة من الناس، فيسجّلوه ليصبح أدبا ممتعا و إبداعا خلاقا، و هناك من الكتاب من يرى أن" الكتابة أداة ممتازة للتواصل بين المتباعدين في الزمن، و المتنائيين في المكان و المختلفين في الجنس و اللسان"[72].

كما منهم من يعطينا بعدا آخر، إذ يرى أن " الكتابة هي علم معرفة ملذات اللغة"[73].

و بما أننا نتحدث عن الكتابة، فإن هذا يدفعنا إلى الحديث عن الأسلوب" إذ لما كان الناس مختلفين في أذواقهم و مشاربهم و ميولهم، و معارفهم، فقد أفضى ذلك إلى أن يكونوا إذ ا كتبوا مختلفين في أسلوب الكتابة أيضا"[74] و الأسلوب هو الطريقة التي يكتب الأديب، إذ أنه" بين اللغة و الأسلوب هناك طريقة للكتابة"[74].

---

[68] -COLLECHION MICROSOFT ? encarta 2005 (écriture)

[69]- ابن منظور،" لسان العرب "، دار صادر بيروت، لبنان المجلد1 (أ – ب)ط:03 ، 1994- ص 698.

[70]- عبد المالك مرتاض، "الكتابة من موقع العدم "، دار الغرب للنشر و التوزيع وهران، 2003، ص 119.

[71]- روجر م بيسفيلد (الابن)،" فن الكاتب المسرحي "، تر: دريني خشبة، مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، 1964، ص 21.

[72]- عبد المالك مرتاض، م ن، ص 119.

[73]- عبد المالك مرتاض، م س، ص 83.

[74] - ROLAND BARTH, le degré zéro de l' écriture, édition du seul, paris 1972, p 14.

إن أهم خاصية من خصائص الأسلوب عند الكاتب هي التفرد، أي أن ينفرد الكاتب بأسلوب خاص في كتاباته" و الكاتب الذي لا يرقى إلى مستوى القدرة على اتخاذ أسلوب معين في كتاباته يجب أن يصنف في رأينا في طبقة الكتاتيب، فهو إذن كتبوب لا كاتب من العماليق"[75].

إن الشيء الذي يهمنا نحن على وجه التحديد هو الكتابة الدرامية، فهي لا تختلف في مفهومها العام عن الكتابة الأدبية، سوى أنها عملية صياغة نص مكتوب تبعا لقواعد التأليف المسرحي، مع مراعاة تحول ذلك النص إلى عرض مسرحي، تجدر بنا الإشارة إلى أن هناك نوعين من الكتابة في هذا المجال، كتابة مسرحية و كتابة للمسرح، و المصطلحان يختلفان كل الاختلاف عن بعضهما البعض، فالكتابة المسرحية" هي حالة قائمة بذاتها لها قوانينها و أصولها، إنها كتابة تنبع من عمق الخشبة، و تلحظ التوتر الدرامي، و الحبكة المسرحية"[76] و تسير و فقا لقوانين الإبداع الفني، فهي عملية خلق بحتة، و هي تحتاج إلى الهدوء، إذ في وسع كل كاتب أن يهيئ لنفسه الجو الذي يساعده على الكتابة.

كما يرى بعض الكتاب أن الكاتب لا يجلس للكتابة إلا حينما يشعر بالرغبة" لأن الكتابة المسرحية تنبع أولا من رغبة في المسرح إنه مشروع في شكل مسرحي يقدم بلغة معينة ملازمة للعمل المسرحي"[77]، أما الكتابة للمسرح فهي فن زماني، مرتبط بوقت محدود فهي" أمر اعتباطي مزاجي و أني، إذ يدب الحماس فجأة لوضع حواريات لقصة ما أو فكرة ما أو أسطورة ما، غالبا ما تكون محكومة بالطابع السردي الذي هو مصدرها لتتحول إلى حوار يتسلسل كتسلسل قصته أو روايته"[78]، و يمكن لأي كان أن يقوم بهذه العملية بغض النظر عن إفراطها في السوء أو الجودة ، في القبح و الجمال لأنها" تفتقر على التحقيق إلى ما تفتقر إليه أية عملية من عمليات النشاط الإنساني من الذكاء"[79].

---

[75]- عبد المالك مرتاض، م ن، ص 88.

[76]- مشهور مصطفى،"المسرح العربي و البحث عن صورة الذات في صورة الآخر"، مجلة عالم الفكر الكويتية، ع 4 المجلد 24، يونيو سبتمبر 1996، ص 57.

[77] - Autant Mathieu –écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique-CNRS édition, Paris 2000 P :129.

[78]- مشهور مصطفى، م س، ص 57.

[79]- روجر م، بيسفيلد، م س، ص 29.

تتحدد الكتابة المسرحية بشكل عام تبعا لنوعية المتلقي و ثقافته و لتوجهات الكاتب، و تبعا كذلك للعصر و الزمان و للوضع السياسي و الاجتماعي العام لذلك" فهي حرفة تستلزم التمرن المطول"[80].

بدأت أولى الكتابات الدرامية، كما هو معلوم لدى الإغريق القدامى، الذين أبدعوا في المسرح كتابة و أداءا إذ" يؤرخ عادة للكتابة المسرحية الأوروبية بمسرحية (**الضارعات**) للكاتب الإغريقي أسخيلوس التي كتبها عام 490 ق، م[...]، ثم جاء كل من سوفوكليس و كتب مسرحيته الخالدة (أوديب ملكا)، و تلاه يوربيدس المجدد الذي اقترب بالموروث الأسطوري من الواقع قليلا"[80]، و مع تطور فن الكتابة المسرحية، أصبح المسرح يلتصق شيئا فشيئا بالواقع المعيش، فبعدما كانت الكتابة عند الإغريق ذات طابع أسطوري، حيث ارتبط المسرح بالطقوس و الاحتفالات الدينية كاحتفال الإله ديونيزوس، إله الخمر و النشوة في الأساطير اليونانية[81]، ويقال أنه" إله المسرح، لأنه كان لمدة طويلة إله التنكُر و التقنُع"[82]، إلى أن أصبحت الكتابة في مسرح العصور الوسطى منبرا للوعظ و الارشاد تحت سيطرة الكنيسة" فالنص كتبه أصلا كاهن أو راهب"[83]، فمسرح العصور الوسطى عمليا" جاء من مصدر جديد، من مصدر مسيحي بكامله، من شيء منفصل قليل الارتباط مع تقاليد اليونان و روما [...] فلعدة قرون كل تفكير و كل بحث و كل ثقافة تحت سيطرة الكنيسة، فالإنسان الفرد لا ينظر إليه و لا يدرك و لا يحكم عليه بعيدا عن دينه، عن أحكام الهيئة الكنسية، عن القانون اللاهوتي و المنظمة الدينية"[84].

و في عصر النهضة استرجعت الكتابة الدرامية قيمتها و اعتبارها على يد لوب ديفيقا و شكسبير الذي جمَع في فئة واحدة من المسرحيات اتجاهات المسرح، و الذي حقق كل نوع من أنواع المسرح الرفيع في ذلك العصر، و هناك العديد ممن مارسوا الكتابة المسرحية كجورج شابمان

---

[80]- نديم معلا، أزمة الكتابة المسرحية العربية، مجلة عالم الفكر، ع 4، يوليو سبتمبر، 1996، ص 09.

[81]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997، ص 32.

[82] عبد اللطيف أحمد علي، التاريخ اليوناني، العصر الهلادي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، مارس 1971، ص 339.

[83]- شلدون تشيني، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما و التمثيل و الحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، جزء 1، ط 1، منشورات وزارة القافة، دمشق سوريا 1998، ص 223.

[84]- شلدون تشيني، م س، ص 252.

و فرانسيس بيمونت و توماسديكر و توماس ميدلتون و جون فورد و جيمس شيري و فيليب ماسنجر و توماس هورد و صموئيل رولي، هؤلاء الدراميين الذين أعقبوا شكسبير في العصر الإليزابيتي كانت لهم إنجازات فنية هامة لكنهم ظلموا لأن شهرة شكسبير سبقتهم[85].

و في المسرحيات الكلاسيكية الحديثة عرفت الكتابة الدرامية شيئا من الإلتزام بقواعد الأكاديمية الفرنسية، و نخص بالذكر كورني و راسين على خلاف موليير الذي حطم القواعد و أحدث تجديدا و نسقا مختلفا للمسرحية الكوميدية حيث أنه أضاف إلى الفكاهة الفنية المكيدة الحيوية من الكوميديا القديمة[86]، و بينما بلغت الكتابة الدرامية أوج ازدهارها في القرن 19م على يد ابسن و تشيخوف و غيرهما، أصبحت تتراجع شيئا فشيئا بالحد من هيمنة الكاتب المسرحي و لعل أحسن مثال على ذلك المخرج مايرخولد الذي كون اتجاها معاكسا للمسرح الأدبي، ثم من بعده أنطوان آرتو الداعي إلى مسرحة *المسرح و التأكيد على الأهمية الكبرى للجسد الإنساني[87] و لكن دعوة مايرخولد و آرتو و غيرهم لم توصد الأبواب في وجه الكتابة المسرحية، بل استمرت في عطائها.

إن الكتابة هي أداة إنتاج مستمر و دائم، و بأشكال و طرق مختلفة لأن " كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، و كل نص هو تحويل لنصوص أخرى"[88]، لذلك فإنه " على الكاتب المسرحي الأصيل ألا يتردد في معالجة موضوعات سبق لمسرحيات أخرى أن عالجتها، طالما أنه يمتلك رؤيته الخاصة إزاء مثل هذه المواضيع، و أسلوبا معينا له أن ينتهجه في التعبير عن أفكاره و شخوص المسرحية"[89]، فلكل كاتب أسلوب خاص و عصر ينتمي إليه و أوضاع تؤثر فيه، و بذلك فإن" الكتابة أية كتابة[...] لا يمكن أن تقوم بذاتها، فهي موصولة بالضرورة بكتابات سابقة تشكل الأساس و النموذج، و بهذا فإن كل نص جديد هو في حقيقة

---

[85]- ينظر: م ن، ص 390.

[86]- ينظر: م ن، ص 455.

*المسرحة: théâtralité في اللغة العربية يصعب التعبير عن هذه الكلمة بمصطلح محدد لأن كلمة مسرحة التي هي أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح مشتقة من فعل مسرح الذي يستدعي في ذهن القارئ معنى تحويل و إعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح فيقال مسرحة الرواية و مسرحة القصيدة إلخ

[87]- ينظر: نديم معلا، "أزمة الكتابة المسرحية العربية " م س، ص 11.

[88]- محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق2001، الموقع www. awu. dam. org/ htm.

[89]- عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، مجلة أقلام، الدار الوطنية للنشر و التوزيع، بغداد، ماي 1979، ص 66.

الأمر صدى لنص أو نصوص غريبة و قديمة، إنه نص يحمل نصوصا يحمّلها في اللاوعي و في الذاكرة"[90]، لكن الجدير بالذكر أن" تطور المسرح عامة و المسرح الجزائري خاصة مرتبط أساسا بتطور أساليب الكتابة و البحث في الوقت نفسه عن مصادر جديدة للإبداع قادرة على طرح إشكاليات الوضع الراهن برؤية واضحة و عميقة ، هناك نقطة هامة يجب توضيحها، و هي أن " المسرحية عبارة عن شكل و مضمون أي نص و عرض و خصوصية المسرح كنوع من حيث الكتابة يقوم على أساس العلاقة بين عناصره أي النص و العرض من ناحية ، و المتلقي من ناحية أخرى"[91].

إذن فالكتابة المسرحية هي عبارة عن كتابة درامية، و كتابة مشهدية، فالكتابة الدرامية هي نص المسرحية الذي يحوي الحوارات و الارشادات الاخراجية، كما يحوي أيضا تطور الفعل الدرامي من البداية إلى النهاية أو التقطيع إلى فصول و مشاهد أو لوحات و توزيع دخول الشخصيات و خروجها إلى غير ذلك، فالنص الدرامي بذلك هو نص المؤلف المكتوب أي" التخيل Fiction المصمم خصيصا للتمثيل على المسرح المبني على أساس تقاليد و أعراف Convention درامية خاصة، يقيد النص الدرامي بالحوار و بالفعل الدرامي و الحركة و الديكورات *و الملابس و الزمن"[92].

أما الكتابة المشهدية فهي عملية صياغة جديدة للنص الدرامي و عملا دراماتورجيا يبرز رؤية المخرج من خلال الإضافات و التعديلات التي يدخلها على النص الأصلي، و ينطبق ذلك على المؤلف المخرج، إذ يعيد صياغة كتابته الدرامية أثناء التدريبات ليوفق بين النص و العرض لأن" المسرحيات جميعها هي مسرحيات أعيدت كتابتها أثناء التدريب[...] و حضور الكتاب يفيد المخرج لأنه يرجع إليه لاستفتائه في كل وجهة من وجهات النظر يختلف معه فيها، أو يفسرها على غيرها ما يرمي إليه الكاتب الذي هو خالق العقدة و راسم الشخصيات و مبدع

---

[90]- بوشيبة عبد القادر، إشكالية النص في المسرح الجزائري، جريدة الجمهورية 1995/01/25، ص 15.

[91]- حسين الأنصاري، التعددية النصية و التوليد الدلالي و إشكاليات التلقي في الخطاب المسرحي، الموقع www. mataheon. com.

*الديكور: Décor تسمية تشمل اللوحات المرسومة و العناصر المشيدة و كل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الأكسسوار و العرض، و هو يعطي الخشبة شكلا معينا خلال العرض، و يحدد مكان و زمان الحدث، و هو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، 214.

[92]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي (دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة المسرحية)، الاسكندرية، مصر، 1997، ص 05.

المسرحية، و هذه المراجعات تفيد الممثلين بلا شك لأنها تحدد طريقة و نطق بعض الكلمات أو بعض العبارات حتى تؤدي المعاني التي يقصدها المؤلف"[93].

الكتابة المسرحية ثمرة من ثمرات الملكات الخلاقة، و من ثمة فإن كل كاتب مسرحي حرفي أن يكتشف الإجراء الكتابي الذي يلائم مزاجه، فلا يمكن اعتبار الكتابة المسرحية بالأمر الهين حتى يتبناه أي كاتب أو يقع عليه اختياره هكذا تلقائيا، فالمسرحية أدب و فكرة، و هي فكرة كلية عامة و ناضجة.

- شروط الكتابة:

تتضح معالم الكتابة كفعل و معطى ثقافي عند إرجاع مفاهيمها إلى مجهر الفكر للبحث و التحليل فيها، و تتبين بعد ذلك شروط معينة تعد منطلقات لأي ممارسة إبداعية و أهم هذه الشروط:

1- الشعور الإرادي (الهزيمة و حب المجال)

2- الفكر الواعي و البصر الثاقب (الفطنة و روح التأمل)

3- مقدرة التفسير[94].

و امتلاك هذه الأفاق الثلاثة تمكن المبدع من خرق مكنونات الواقع المحيط ، محاولا تفسير ما يصطدم به مع واقع مضى (الماضي) و واقع يجري تحضيره (الحاضر)، و واقع يطمح إليه (المستقبل)، و ذلك دون الانعزال عن الواقع الإنساني الغير محدود من الدلالات و الأبعاد و

---

[93]- روجر م بسفيلد "الابن)، م س، ص 33.

[94]- حاج محبوب عرابي، دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، منشورات إبداع، ط1/ 1993، ص 18.

المواقف التي تعد ميكانيزمات لمجموعة من التكوينات اللامرئية و التي بحدّ ذاتها تحوي تلك الاستعدادات الفطرية منها و المكتسبة كالتصورات و الأفكار و الاتجاه، بالإضافة إلى التداخل الذاتي أثناء عملية الممارسة .

تعتبر الكتابة الفعل الذي يقوم به الكاتب داخل مجتمع يتكون من تشكيلات مختلفة، و أنماط متفاوتة في الثقافة و المستوى المعيشي، و الكاتب كما وصفه **ابن خلدون** كائن إجتماعي بطبعه، يجد من هموم شعبة و أماله المادة الخام التي تعينه على معالجة الواقع و تغيره بما يحقق غايته و يساعده في إبلاغ رسالته، ينظر إلى المجتمع يفتته و يجزئه ثم يعيد صياغته في شكل فني قد يكون" بطبع الرسالة المنوطة به بحمل بذور الاصلاح و التغيير و النماء إذا انطلق من مسؤوليته"[95]، مثل ما قام به ويليام شكسبير عندما صور طغيان الكنيسة و رجال الدين بتواطئهم مع الطبقة الأرستقراطية في استبداد الطبقة العاملة، و كما جسدته أعمال الكتاب المسرحيين الجزائريين بهدف تغيير البنية الاجتماعية الجزائرية أثناء الاستعمار و بعده، على هذا الأساس تكون الكتابة مفهوما يتجه نحو الرؤى العقائدية و الفكرية و الأخلاقية للمجتمع.

تأتي الكتابة من خلال أنها ممارسة بعد تخمر الفكرة في ذهنية المبدع و ما يحيط بها من إشكالات واقعية و رؤى تصورية لتلامس بؤرة الحدس النقدي و اندماجه الخاص بطريقة أو بأخرى للضمير الجمعي، و من هذا المنظور يتولد النص الأدبي على أنه إنتاج إبداعي يحمل تلك الأفكار المخمرة في ذهنية الكاتب في المرحلة الأولى لها و بالتالي نقف على صيغة تنتج نصا سيعرض للقراءة أو المشاهدة" فكأن الكتابة أصل و النص فرع منها ، الكتابة هي الوجود الأدبي و النص موجود فيها[96]، إذا كان هذا المعنى يوحي بوجود علاقة بين الكتابة و النص، فأين نلمس هذه العلاقة؟

تعتبر الكتابة ذلك الجهاز المعقد الذي يفضي إلى إنتاج النص الذي لا ينشأ مباشرة بصورته الكاملة لأنه " لا يغتدي في حقيقته نصا كامل النصية إلا بعد أن يمر بمراحل بعضها

---

[95]- حاج محجوب عرابي، م س، ص 20.

[96]- عبد المالك مرتاض، م س، ص 215.

ينصرف إلى الخيال و الالهام، و بعضها يتمخض للتجربة و الممارسة و بعضها الآخر ينصرف إلى الجهد العضلي"[97]، و تأتي عملية التنقيح و التصحيح ، في النهاية لتتم الولادة الكاملة للنص.

إن علاقة الكتابة بالنص هي من بين القضايا التي شغلت النقاد المعاصرين لأنه" هو المجسد الحقيقي لثمرة الكتابة و كيانها الأدبي"[98]، هي علاقة مركبة و معقدة و حميمية في الوقت نفسه، إنها علاقة الأصل بفرعه، لأن الكتابة هي نقل النص من العدم إلى الوجود و هذه النشأة حددها عبد المالك مرتاض في تلاث مراحل: (التكون – المخاض – الميلاد). إنطلاقا من هذا المفهوم تكون" الكتابة إذن فعل، و النص مفعول و الكتابة موجدة و النص موجَّد، فكأن الكتابة هي الرحم التي يتكون فيها النص قبل أن يستوي قائما سويا و راشدا قويا "[99]بمعنى أن النص يتولد من الكتابة و يأتي بعدها.

إن الكتابة هي عطاء سخي و فكري يتولد منها النص مرورا بمراحلها الثلاث، فهو عنصر متولد عنها، و بالتالي فإن الكشف عن العلاقة المعقدة و المركبة بينهما تدعونا إلى البحث في المفعول (النص) و مناقشته بالتحليل للوصول إلى مفهومه، فما هو النص؟

– مفهوم النص الأدبي:

تعد ماهية النص الأدبي من القضايا التي اشتدت عليها البحوث في جل العصور و الأزمنة فمفهومه يتوقف على عدة مستويات و جوانب منها اللغوية و البلاغية و الدلالية و التاريخية.

فقد شكلت العناية الكبرى بالنص الأدبي عبر التاريخ الشغل الشاغل لدى المفكرين و الأدباء القدامى مساهمة منهم في شرحه و تفسيره و التعليق عليه" حتى أن أقدم المناهج النقدية العربية القحة و التي تمثلها أو قد يمثلها محمد ابن سلام الجمحي إنما قامت على تصنيف الشعراء الأوائل انطلاقا من النصوص الشعرية المروية لهم وتلت هذه المحاولة الرائدة أعمالا علمية

---

[97]- م ن، ص 215.

[98]- عبد المالك مرتاض، في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 201، ص 72.

[99]- عبد المالك مرتاض، م س، ص 217

كثيرة كلها تتخذ من النص الأدبي أساسا لمنطلقات نظرية و تطبيقية جميعا"[100]، بيد أن هذه الجهود لم يشهد لها البقاء و الاستمرار لمسايرة الزمن و تحديه.

و ظل مفهوم النص غائبا في لغتهم النقدية هذا لأنهم يتعاملون مع النص بمعناه المتداول بين النقاد و الأدباء المعاصرين، في حين أن " البحث في النص يتطلب دراية واسعة في فروع مختلفة فقد تشعبت المنابع التي استقى منها مفاهيمه و تصوراته و مناهجه، و اتسم هو بقدرة فائقة على إستيعاب كل ذلك الخليط المتباين "[101]،و تشكيل بنية منسجمة قادرة على الحفاظ على ذلك التداخل بينه و بين تلك المنابع من جهة، و تحديد أوجه التفارق بينه و بين العلوم المحيط به من جهة آخري.

بينما نجد أن النقاد المعاصرين و المنظرين قد استوعبوا مفهوم النص الأدبي، كما تنافسوا في تحديد فلسفته و مفاهيمه، و تعميق تعريفاته، و اختصار الفروق التقليدية " التي ظلت زمنا طويلا تقضي بفصل الشعر عن النثر الأدبي و تخصيص موضوعات للشعر و موضوعات أخرى للنثر"[102]، و في ظل هذه العناية الغربية لمفهوم النص ظهرت تعاريف له تجسدت تحت توجهات فكرية و مناهج نقدية متباينة في الرؤى و تقنيات التعامل مع النص الأدبي.

حيث ظهر في مطلع هذا القرن المد الشكلاني و ما عايشه من مدارس لغوية و تيارات نقدية، فتلا ذلك المنهج الوجودي، فالبنيوي و التكويني ثم السيميائي و أعقبها التفكيكي، لدى هيمن على الساحة النقدية عبر مناهج كالسيمائية البنيوية التي تزعمها **غريماس**، إلى جانب سيميائيةعرفانية منطقية تتزعمها جوليا كريستيفا ثم رولان بارث و تودوروف و لكل تيار نقدي موقفه الخاص من النص تعريفا و تحليلا و استنتاجا، فالمنهج الاجتماعي يخالف المنهج النفسي، و البنيوي، أما التوليدي يحاول التوفيق بينهما، و المنهج السيميائي يلغيهم،و المنهج الموضوعاتي يحاول جمع شتاتهم غير أن مجال الدراسة في هذا البحث قد توقف على تقديم مفهوم

---

[100]- عبد المالك مرتاض" النص الأدبي من أين ؟ و إلى أين؟ "ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983، ص03.

[101]- سعيد حسن بحيري" علم لغة النص" المختار للنشر و التوزيع ، القاهرة ط1، 2004، ص09.

[102]- عبد المالك مرتاض، م س، ص04.

* رولان بارت(1915 -1980) ناقد و باحث دلالي فرنسي يحاول تجاوز رموز بدراسة مرجعية اللغة و ظروفها التاريخية في كتابه" الكتابة من درجة الصفر 1953"، و رائد النقد للإتجاهالشكلاني ، من أعماله: عناصر دلالية 1964، نظام الموضة 1967، لذه النص 1973: ينظر: وائل بركات، مفهومات في بنية النص دار معد، دمشق، ط1، 1996، ص 116.

النص الأدبي و سنكتفي بعرض منظرين و نقاد معاصرين ما تزال تنظيراتهم بشكل كبير واضحة حول النص.

– شكل مفهوم النص في الآونة الأخيرة منحنى جدليا محتدما بين النقاد الحداثيين في الغرب عامة، و في فرنسا خاصة، و على رأسهم المنهج السيميائي الذي صب كل جهوده حول النص و مكنوناته الدلالية و العلاماتية، و من أكبر المنظرين تناولا للنص في فرنسا رولان بارثRoland Barth * الذي ركزفي مقالاته و كتاباته على نظرية النص بالتحليل و التنقيب، تعمق توجه "بارث" حول مصطلح النص الأدبي و ماهيته و هو بحكم شكلانية نزعته في التنظير يرى أن النص يكون نصا من حيث الشكل قبل كل شيء، فهو هنا يعير السطح أكبر مقدار من العناية، فإنما النص لديه هو السطح الظاهر للعمل الأدبي[103]، و المقصود به هنا النسيج اللغوي في تقاطعه و توازنه، و تداخله، و ارتباط النص من الوجهة التكوينية بالكتابة يعطي صورة واضحة لما هو مكتوب أساسا.

و يتعدى بارث هذا المفهوم الشكلي ليجعله يشمل النص الشفوي و يقول " أن النص من الوجهة الاشتقاقية يعني النسيج"[104]، و هو يحوي قدرة واسعة على الإيحاء تتعدى كونه مجرد كلام.

ينطلق مفهوم " بارث" حول النص على التحليل القائم على ربط النص بالكتابة حيث أن " النص بحكم ماديته و شكليته (خطوط و ألوان مرسومة أو مكتوبة أو مرقومة على صفحة قرطاس) و فضائيتة (امتداد النص على وجه الورقة) يدرك بالحاسة البصرية قبل أن يدرك بجهاز العقل المحلل"[105]، فالنص بمفهوم بارث لا يتعدى إطار ما هو مكتوب فحسب.

يتناول رولان بارث من جهة أخرى الفرق بين الأدب و النص، فيرى بأن الأدب ما هو إلا نص واحد" و أن النص جيولوجيا كتابات"[106]، بمعنى أن الأدب هو المركز الذي يدور حوله أشكال مختلفة و مترابطة من النصوص السابقة و الأنية.

---

[103]- ينظر: عبد المالك مرتاض،م س، ص235.

ROLAND BARTHES, théorIe du texte , in Encyclopédie Universelis , T 17 , P 996 , 997.-

[105]- عبد المالك مرتاض، م س، ص235.

[106]- مجموعة من الباحثين في أصول الخطاب النقدي الحديث، تر: المدني أحمد، دار عيون المقالات، ط2، 1989، ص104.

و يحدد بارث في مقاله دروس في السيميولوجيا " المعنى" بقوله" ليس النص تواجد معاني، و إنما هو مجازو انتقال[.....]، هو نسيج من الاقتباسات و الإحالات و الأصداء، و اللغة السابقة و المعاصرة التي تخترقه بكامله"[107].

هذا المفهوم الذي يتحدد منه مصطلح التناص، كما يضيف أن " النص لا ينشأ عن وصف كلمات تولد معنى وحيدا، معنى لاهوتيا....رسالة المؤلف إنما هو فضاء متعدد الأبعاد تتمازج فيه كتابات متعددة و تتعارض في أنساق النص الأدبي مشكلة فضاءات دلالية تكشف عن مجال للتعالق و التداخل المعرفي و الجمالي"[108].

أما جوليا كريستفيا (*Julia Kristeva)، فتحدد مفهوم النص و مكانته و ماهيته على تعريف سيميائي محض، إذ تقول" تحت اسم السحر و الشعر و أخيرا الأدب وجدت هذه الممارسة داخل الدال نفسها طوال التاريخ محاطة" عجيبة" تتمثل إما في تثمينها أو منحها في أحسن الأحوال مكانة الزينة، و هي هالة وجهت لها ضربة مزدوجة، فهناك الرقابة من جهة و الاحتواء الإيديولوجي من جهة أخرى[...]، هذا" الموضوع الخصوصي الذي لا يمكن تعيينه دون تصنيفه في خانة إحدى الإيديولوجيات الاحتوائية، و هو الذي يشكل مركز اهتمامنا و يطلق عليه بالتالي اسم النص"[109].

من هذا المنطلق تؤكد كريستيفا على العلاقة الاحتوائية للإيديولوجيا و النص الأدبي، حيث يتبلور من خلال ذلك الدال الذي يتموقع في ما يسمى بالرقابة الاجتماعية و الإيديولوجية.

ركزت كريستيفا على مسألة أخرى و هي طبيعة النص فاعتبرته" جهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان langue عن طريق ربطه بالكلام parole التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مختلف أنماط الملفوظات السابقة و المعاصرة"[110]، فمفهوم النص عند كريسيفا لا يتعدى كونه مجرد جهاز ميكانيكي، فهي كثيرا ما تستعمل هذا اللفظ" جهاز" Appareil

---

[107]- رولان بارث، درس في السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال 1982، ص63/62.

[108]- رولان بارث، م ن، ص84.

*جوليا كريستيفا(1941) ناقدة و باحثة دلالية من أصل بلغاري تعمل في فرنسا، و تقوم وجهة نظرها حول الأدب على معطيات لغوية و دلالية و تحليلية و نفسية، و تدرس نظرية الدلالة و نظرية التناص من أعمالها: نص الرواية 1972، ثورة اللغة الشعرية 1974، غرباء عن أنفسنا 1988، علم النص.ينظر : جوليا كريستيفا " علم النص " م س

[109]- جوليا كريستيفا، " علم النص" تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص07.

[110]- أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقية للنشر 1987، ص42.

للتعبير عن هذه الشبكة الهائلة التي تسهم كلها في صنع النص و إنجازه"[111]، و مهمة هذا الجهاز تقوم على توزيع عناصر معينة و تحويلها ماديا و غايته " اللسان" الذي هو أداة نظام، إن تصور " كريستيفا" لهذا الجهاز الذي يقوم على ميكانيزمات(des mécanismes) داخلية مهمتها ربط العلاقة عبر هذا الجهاز اللغوي المعقد.

إن " كريستيفا" بمفهومها الميكانيكي و العلمي للنص قد ألغت بشكل واضح دور الكاتب و المبدع الذي هو الأساس المتحكم في هذا الجهاز، و هو الباث لميكانيزماته، فالكاتب هو" الصانع الحق لبنائه، فاللغة مسخرة، هي أدوات يستخدمها الكاتب فتشكل أو يتبدى لنا أنها كذلكفمدار هذه المسألة أن الكاتب هو الذي يبدع اللغة"[112]، إذ لا يمكن القول أن اللغة هي التي تبدع الكاتب.

لقد بلورت كريستيفا" مفهوما أخر للنص الأدبي الذي حددته بالإنتاجية la productivité ، و حاولت من خلالها إظهار الكيفية التي يشتغل بها اللسان داخل النص لكونه يحمل مدلولات لسانية لغوية، و في الوقت ذاته مجال لتبادل النصوص و تداخلها" و النتاجية يراد بها أن النص يتخذ من اللسان عملا له"[113]، فالنص في نظرها ثمرة اللسان إذ يعيد توزيع اللغة بعدما يقوم" بتكسيرها و هدمها كلغة تعبيرية، و ذلك عن طريق المتكلم الذي يعد مستقلا عن الموضوع"[114].

من المفاهيم التي بلورتها كريستييفا مفهوم التمدللSignifiance أو الدلالية التي تعتبر نقطة تتلاقى فيها نماذج مختلفة(نثر، شعر،مسرح) و ترى أن " النص ليس في الأصل اللغة، بل لأنه ينفلت من مسألة الأصل نفسها، فإنه يقوم سواء(أدبيا أو شعريا أو غيره) بحفر خط عمودي في مساحة النص تتلاقى فيه نماذج هذه الدلاليةSignifiancela،التي لا تحكيها اللغة التصويرية و التواصلية، حتى و إن كانت تسميها باسمها"[115]، فهي تفسر ذلك بأن النص

---

[111]- عبد المالك مرتاض، م س، ص237.
[112]- عبد المالك مرتاض، م ن، ص238.
[113]-عبد المالك مرتاض، م ن، ص239
[114]- أنور المرتجلي، م س، ص54.
[115]- جوليا كريستيفا، م س، ص08.

بكثرة انشغاله على الدال Signifian، و هو الذي يدفعه للوصول إلى ذلك الخط العمودي، فالإنتاجية كما تراها **كريستيفا** تتمحور في تحديد مستويين للنص الأدبي هما:

1- النص الظاهر Le Phénotexte

2- النص المولد le Génotexte

و الدلالة تدخل في عملية التواصل التي تقوم على عامل اللغة، و هنا تتدخل سلطة القارئ بوصفه طرف فعال في إنتاج الدلالة بعد الكاتب غير أن "جيرار حينيت" من جهته قد توقف على ذكر الدلالة أثناء تعريفة للنص على أنه" نسق من الدوال تأليفي و منجز بداخل نسق اللغة التأليفي، و كل تفسير للنص و في النهاية كل حكم عليه ينبغي أن يكون مسبوقا بوصف لبنياته"[116]، و هذا الوصف للبنية يسمح بالانفتاح على التداعيات التي يكون فيها النص قابلا لإثارتها في ذهن القارئ و التي تشمل كذلك الأفكار العامة المحددة بدورها لمكنونات عصرما.

إن جل الدراسات و الاجتهادات كانت تسعى في الواقع إلى تحديد مفهوم دقيق و واسع للنص، لكن يبقى المعنى الشائع الذي يمكن إسناده للنص على " أنه المساحة غير العادية للأثر الأدبي، إنه نسيج من الكلمات الراسخة في الأثر و المنتظمة على نحو يفضي فيه بمعنى محدد و وحيد إن أمكن"[117].

إن ما يصبو إليه البحث هو تحديد مفهوم النص الأدبي على أنه عملية إبداعية يرتقي إلى مستوى يسمح بتحليله و دراسته و قراءته أو عرضه على خشبة المسرح إذا كان نصا مسرحيا، و النص المراد طرحه في هذه الدراسة هو النص الأدبي، النص الذي أثمره عطاء الخيال المحصن، و المنتمي إلى الأجناس الأدبية المتفق عليها بشكل أو بآخر، مثل النص الشعري و الروائي و

---

[116]- ج مونان، ج جونيت، م رفاتير،" البنيوية و النقد الأدبي، تر: محمد لقاح، أفريقيا الشرق، 1991،ص 54.

[117]- أحمد الوردني، نظرية النص عند رولان بارث(1915-1980) مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، العدد 2006/426، ص100.

* جاء إدراج عنصر الدرامي في هذا المبحث بدل النص المسرحي لأن الأول يخص النص المكتوب، و هو المراد التركيز عليه في الرسالة، أما الثاني فبمعناه الأوسع الذي يجمع بين النص المكتوب و العروض (النص/ العرض).

القصصي، و أخيرا النص الدرامي، الذي سنرتكز عليه بالدراسة و التحليل فما هو النص الدرامي؟

- النــص الدرامــي*

المسرح فن تعبيري، تقوم مهمته الأساسية على إبلاغ رسالة عبر عملية تواصلية، و هذه العملية تنقسم أساسا إلى قسمين مترابطين في النص الدرامي و العرض المسرحي، لكن كلاهما يحمل خصائص تميزه، بحيث تجعلهما مستقلان عن بعضهما البعض، هذه الخصائص تتوقف على طبيعة الوسائل التي تتم عبرها عملية الإبلاغ و التواصل مع المتلقي(القارئأو المشاهد).

فالعرض المسرحي يمثل المحطة التالية في المشروع المسرحي لأن وجوده مرهون بالنص المكتوب بعد أن " تتناوله يد المخرج و مجموعة العمل من مصممي مناظر، و ملابس و إضاءة و ممثلين و إدارة مسرحية و غيرهم، و عالجته لتتحول مفرداته المكتوبة إلى عناصر بصرية و ملموسة"[118]، ذاك النص المكتوب الذي أنتجه خيال المؤلف و الذي يعد المصدر الأول لمعنى النص ، إنه إنتاج لغوي يتداخل مفهومه مع مفهوم النص الأدبي، لكونه جنس أدبي يسهم في إنتاج المعنى عبر أنساق لغوية لكنه مستقل بذاته عن الأجناس الأدبية الأخرى من خلال عناصر البناء الدرامي التي يقوم عليها.

---

[118]- أرسطو طاليس، " فن الشعر"، مع الترجمة القديمة و شروح القرابي و ابن سنا و ابن رشد، دار الثقافة ، بيروت، لبنان،ط2،1973،ص14.

يتجلى مفهوم النص الدرامي في أنه" الخلق Fiction المصمم خصيصا للتمثيل على المسرحو المبني على التقاليد و الأعراف Conventions الدرامية المتعارف عليها، و هو عادة ما يسبق النص المسرحي ثم يصاحبه بعد بداية العرض، و هو على ذلك مجرد مشروع عرض مسرحي، مثله مثل أي رواية أو قصة نستطيع قراءته مكتوبا بخط البدء و مطبوعا، كما أن حواره و إرشاداته هما بمثابة حوار للرواية و وصفها"[119]، كما أنه إنتاج أدبي محض يحمل من الدلالات و العلامات ما يثري عملية النقد.

و النص الدرامي ينتج أنساقا لغوية من خلال الخطاب الذي" يتميز بكثافة العلامات السيميولوجية من خلال الأشياء و الأجسام و الحركات التي تتعين فيه إلى علامات ذات دلالات وظيفية لاتقبل التشويش"[120]، و بالتالي فإن النص الدرامي يدخل ضمن إطار النص الأدبي من خلال بنيته اللغوية.

حينما يبدأ الحديث عن المسرح، نقع حتما بين وجهتين مختلفين و متكاملين لهذا الفن، وجه يتعلق بالجانب الأدبي الدرامي، وهو ما يرتبط معناه بالحركة و الفعل، و جانب يتعلق بالعرض و هو ما يرتبط بالفرجة و المشاهدة،و عليه يتأسس معنى المسرحية التي تعرف فحوى مضمونها من البعد المكاني أو مكان رؤية العرض، و عندها نفهم أن المسرحية هي نص أدبي درامي يكتب لغرض العرض و المشاهدة بغض النظر عن أصنافها و أنواعها،و مهما تعددت وجهات النظر حول هذه المسألة من حيث الوظائف و الأهداف، في حين ترتكز الدراما على جملة من المبادئ و القواعد المعرفية في هذا الفن.

جاء تقديم أصل كلمة دراما في المعجم المسرحي أنها ذات أصل يوناني أي من " الفعل اليوناني Dran الذي يعنيفعل، و وصفة درامي dramatique موجودة في اللغة اليونانية Dramatikrs وفي اللاتينية Dramaticus للدلالة على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر"[121].

و تستخدم كلمة دراما باللغة العربية بنفس اللفظة الأجنبية.

---

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

[120]- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، دار مشرق، المغرب، ط1،2000،ص 68.

[121]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س /ص194.

لكن سرعان ما توسع مفهوم الدراما على مر العصور، و أصبحت تطلق على نوع من الأنواع التي تميز ناحية أو مذهبا أدبيا معينا، كما تطلق على الأعمال المكتوبة للمسرح، مهما كان نوعها فنقول مثلا: الدراما الإليزابيتية Drame elizabethain، أو الدراما الهندية، كما تطلق على شتى المذاهب الأدبية المعروفة مثل : الدراما الكلاسيكية و الرومانسية و الواقعية، كما تطلق على " كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى و لولم يقدم على خشبة المسرح"[122]، و من هنا جاءت تسمية الفنون الدرامية بأشكالها المختلفة.

و من جهة أخرى يأتي مفهوم الصفة في طابع درامي"Dramatique "، وهو مفهوم طرحه علم الجمال مستوحى من الأعمال الأدبية و الفنية بما فيها الرواية و القصة و الرسم، لكن الاختلاف القائم بين ما هو درامي و ما هو مأسوي قد شغل بال جل المنظرين و النقاد المسرحيين، فهي مسألة قائمة على قاعدة الفصل بين الأنواع المسرحية (التراجيديا و الكوميديا)، غير أن الدراما في أصلها عند الإغريق كانت تحتفظ بهذا المبدأ، فـ" أرسطو" في كتابه" فن الشعر" قد فصل بين النوعين.

عرف أرسطو التراجيديا فقال " إنها محاكاة فعل تام نبيل لها، لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، و هذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية و القص، بحيث تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات و أقصد باللغة المزدوجة بألوان من التزين، تلك التي فيها إيقاع و لحن أو نشيد و أقصد بقولي تختلف و فقا لاختلاف الأجزاء، إن بعض الأجراء تتألف بمجرد استخدام الوزن و بعضها الأخر باستخدام النشيد"[123]، فأرسطو يوضح لنا الوضعية الأساسية للتراجيديا و التي تتمثل في " التطهير" حيث تصور لنا قصة بطل تنتهي حياته بفاجعة، و هذه القصة تثير في نفوس المشاهدين الشفقة عليه و الخوف من مثل مصيره، و بذلك تتطهر نفوسنا من الانفعالات، و التراجيديا تكن الاحترام الشديد للإنسان بوجه خاص، على الرغم من أن معظم

---

[122]- ماري إلياس، حنان قصاب، م س،ص194.

[123]- فوزي فهمي أحمد،" المفهوم التراجيدي و الدراما الحديثة"، مطبوعات المجلس الأعلى تحت رعاية الفنون و الأداب و العلوم الإجتماعية، القاهرة 1967،ص2، و ينظر كتاب" فن الشعر" لأرسطو طاليس، تر: أبراهيم حمادة، هلا للنشر و التوزيع، ط1، 1999، ص111.

التراجيديات تنتهي بفاجعة لبطلها، و لكن إرادة الإنسان و قدرته على الخوض في صراع دائم مع تلك القوى الخارقة شيء يكفل له الاحترام.

أما مفهوم الكوميديا عند أرسطو فهي محاكاة لأشخاص من الطبقة الوسطى و الدنيا، و كانت تعني عند" أرسطو فانيس"* بالسخرية و مشاهد مرحة كما أنها" كانت تمثيليات مضحكة غريبة ماجنة لاذعة الفكاهة غنية بالعاطفة، فقد كانت عرضا جامحا إلى المغالاة، يختلط فيه آخر أحاديث المدينة بمادة بالغة الخيال"[124]،تدفع الجمهور إلى الانطلاق في ضحك وقهقهة لأنها " اعتبرت مسرحيا تناقض التراجيديا [...] كذلك استخدمت هذه التسمية " كوميديا" للدلالة على كل مسرحية تحمل طابع الإضحاك بغض النظر عن نوعها "[125].

لقد غابت عبارة المفهوم التراجيدي في العصر الحديث، ولم تعد تتداول على ألسنة أصحاب المسرح في هذا العصر، وإنما حلت مكانها عبارة أخرى أطلق عليها اسم الدراما الحديثة ، ولعل السبب في ذلك يعود إلى تحطيم قواعد المفهوم التراجيدي الأرسطي الذي يقوم أساسه على المحاكاة ، فتلاحظ أن الكتاب بالمحديثين صنعوا لأنفسهم بدايات جديدة كالنظرية الملحمية عند **بريخت** وغيرها.

حاولت الدراما الحديثة تصوير الحياة بمنطق واقعي بدلا من منطق الخيال عن طريق الحية المحيطة بها، فلم يعد البطل ضحية قوى غيبية، و إنما ظهر ذلك البطل العادي و الذي يعتبر فردا من أفراد المجتمع البسطاء فلم تترك له ظروف حياته و انشغالات مستقبله وقتا كي يتغنى شعر أو يملأ رأسه خيالا ضخما، فأصبحت الشخصيات المسرحية و كأنها تعيش حياتها العادية، فصورت الأحداث و الأفعال فوتوغرافيا من الواقع المعيشي و بالتالي أفقدتها النكهة الشعرية الغنائية القديمة.

" لقد ألغت الدراما الحديثة الاعتماد على الأساطير كمصدر أساسي و أصبحت تتناول مشاكل الإنسان التي يعيشها في حياته اليومية، بحيث يكاد العرض المسرحي يكون بمثابة ندوة

---

[124]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، تر: عثمان توية، مراجعة، حسن محمود ، هلا للنشر و التوزيع،ط1،2000، ص127.

* أرسطو فينيس :ARISTOPHANE : (385/445 ق، م) كاتب إغريقي الأصل ، وهو صاحب مهازل تعدت الحدود ، محاولا تجسيد الصراع السياسي والإجتماعي داخل إطار هزلي عام.

[125]- ماريا إلياس- حنان قصاب – م س- ص 376/375.

تمثل أشد المناقشات و الجمهور يشارك في مناقشة الأمور العادية في المجتمع و المشكلات التي تعترض حياته"[126].

إن عجز البطل عن حل مشاكله تجعلنا نشاركه انفعالاته و آلامه، و هنا نجد أنفسنا أمام المفهوم الذي نص عليه " أرسطو" و هو التطهير غير أننا نلاحظ بأن الدراما الحديثة ذهبت إلى أبعد من ذلك، فقد أصبحت مهمتها تثقيفية هادفة، فالمتفرج هنا يدرك حقيقة آلامه وعيا و فهما، و هنا تحدد لنا وظيفة الدراما الأساسية و هي الاستنارة يرجع أصل الدراما كنظرية إلى الدراسات التي قام بها" أرسطو "للأعمال الدرامية في عصره، حيث أوضح النمط الدرامي في ثلاث لحظات (بداية، وسط، نهاية).

أما الأسماء الحديثة التي أطلقت على هذه اللحظات هي كالآتي:

- **الموقف**:أو العرض على لحظة البداية
- **التعقيد**: أو الذروة على لحظة الوسط
- **التنوير**: أو الحل على لحظة النهاية[127]

و يشكل منبع الحدث في المسرحية الركيزة الأساسية التي تأخذ عليه شكلها السليم حيث ينبع من موقف يحتم حدوث شيء معين، و هذه الحتمية هي حتمية المفارقة، ففي الحياة مواقف كثيرة و متشعبة، إلا أن الكثير من المسرحيات لا تنبع من موقف درامي، و إنما تنبع من حادث" فالموقف الدرامي هو مجموعة من العلاقات الإنسانية سواء تشابهت أو اختلفت، حيث يقوم على الحركة التي تنشأ على الاختلاف لا على التناقض، فالمقارنة هي أساس الصورة الشعرية و أساس البناء الحركي لأي عمل فني، و هي التي تخلق الصراع الدرامي، و بالتالي فإن هذه المراحل الثلاث هي التي تشكل الدراما الحديثة"[128]، و قد أشار إلى ذلك الكاتب "

---

[126]- فوزي فهمي أحمد، م س، ص70.

[127]- ينظر: شكري عبد الوهاب، م س، ص05.

[128]- رشاد رشدي، البناء الدرامي، مجلة المسرح الشهرية، العدد 27/26 مارس، فبراير/ 1996، ص6+8.

كارلوقولدوني" فقال عندما أهتم بكتابة نص مسرحي فأقوم بأربعة عمليات متتابعة قبل أن أصل إلى البناء و التصحيح النهائي للمسرحية بكاملها:

1- أضع المخطط العام مقسما إلى ثلاث أجزاء أساسية – العرض و العقدة و الحل.

2- أوزع الفعل إلى مشاهد و لوحات (التأليف).

3- أكتب الحوار للمشاهد المهمة جدا.

4- أكتب الحوار كاملا للمسرحية برمتها[129]

إن الدراما شأنها شأن القصة لابد و أن تعرض لموقف موحد محدد يثير خيال القارئ أو المتفرج و يجعله يفهم المعنى أو المعاني التي ينطوي عليها الموقف أو الحدث " فالحدث في المسرحية شأنه شأن الحدث في القصة يرمي إلى إثارة استجابة عاطفية خاصة يصل إليها الكاتب لا عن طريق الخطابة، و إنما عن طريق الترتيب الفني لمادته،و لكن الدراما تنفرد بمشاكل خاصة تنبع من عنصرين مميزين لها، فالدراما أولا محدودة بحدود الزمانو المكان، و هي ثانيا تعتمد اعتمادا كليا على الحوار، و من العنصر الأول تتفرع مشاكل خاصة تتصل باختيار الحدث الدرامي و بعدها الشخصيات ثم تهتم بالمكان"[130].

إن الدراما في طبيعتها إمتزاج للعنصر الملحمي و العنصر الغنائي فهي إئتلاف العناصر المتناقضة كموضوعية الشعر الملحمي، و ذاتية الشعر الغنائي، و رغم ذلك فهي ليست ملحمة، و لا شعرا غنائيا، و إنما هي شيء مستقل رغم انحدارها من كليهما، فالدراما لا تتلاشى في خصوصيات اللحظات الشعرية الغنائية و الملحمية، فهذه الأخيرة هي تصوير للأحداث و الأزمات و ارتباطات الصراع و الشخصيات.

2- CARLO GOLDONI , L ,ART DU THEATRE , Edition Seghers, Paris , 1963 , P 190.

[130]- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998، ص 41-42.

و قد أعيدت معالجة اللحظات الملحمية في مخبر جنس الدراما، و بالتالي اكتسبت صدى دراميا من خلال علاقتها بالأهداف و المشاعر الذاتية، يرى بعض المنظرين أن مشاركة العنصر الملحمي في الدراما يوفر إمكانية تطوير الحبكة، و هذه المشاركة تشكل معنى التجديد.

تزامنت الحركة الدرامية عبر العصور المختلفة، و ظهرت المذاهب الأدبية التي سلطت الضوء على الأدب و الفن،و تنوعت الدراسات و التنظيرات على مستوى الأثر الأدبي بما فيه النص الدرامي الذي عرف بدوره تغيرا جذريا على مستوى قواعد البناء الدرامي حيث لم يفرض أرسطو القانون أو النمط الدرامي بل استقراءه من دراساته للأعمال الدرامية في عصره[...] إن البناء الدرامي يتكون من ثلاث مراحل: بداية و وسط و نهاية و أن هذه المراحل متصلة بعضها بالبعض اتصالا عضويا أي بالحتمية ... و لقد أسيء فهم هذا النمط شأنه شأن كثير من المسائل الفلسفية فتصور البعض أنه شكل آلي ثابت مع أنه في حقيقة الأمر نمط يتخذ في كل عمل درامي شكلا جديدا [....] إن النقد الحديث قد أعاد إلى استكشاف أرسطو الكثير من كيانه و أصالته و بذلك زاده وضوحا، فنحن اليوم نطلق اسم الموقف على مرحلة البداية و التعقيد على مرحلة الوسط و لحظة التنوير على النهاية هذا هو النمط الدرامي بمفهومه الحديث[131]، فبعد الكلاسيكية الجديدة جاءت الرومانسية و الواقعية و الرمزية و جاءت الدراما الحديثة متمردة على تلك القواعد الأرسطية المعتادة، و أصبحت تنادي بمفاهيم فنية جديدة بما فيها مبدأ مزج الأنواع المسرحية بدل الفصل بينها، و انبثق مفهوم جديد هو التراجيكوميديا*، و كسرت قاعدة الوحدات الثلاثة المتعارف عليها عند الدراما الأرسطية وحدة الموضوع، و وحدة الزمان و المكان حيث " تعرض مثلث أرسطو الذي يشترط وحدة الزمان و المكان و الحدث لهجمات شرسة عبر التاريخ انتهت بسقوط إمبراطوريته التي دامت قرونا،

و انتهت بخروج أشكال درامية عديدة عن إطارهذا المثلث الصارم،وفي نفس الوقت خرجت عن عباءته"[132].

---

[131] - ينظر: رشاد رشدي، م ن، ص75.

*التراجيكوميديا:

[132]- أحمد إبراهيم" الدراما و الفرجة المسرحية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، ط1/ 2006، ص46.

إن الدراما فعل مأساوي غالبا ما تنتهي إلى التعاسة و المأساة، و إن كل دراما في الكتابة الأدبية و كوحدة كلية تتكون من ستة أجزاء كيفية و هي المحددة لصيغتها الخاصة و قيمتها النوعية، و هي" الحبكة، الشخصيات، الأفكار، اللغة، المشاهد"[133].

إن التقيم الذي جاءت به الكتابات الحديثة في الدراما يختلف تمام الاختلاف عن الكتابات الدرامية القديمة ، بحيث لم يعد يذكر عنصر "الكورس*" في الكتابة.

كما تداخلت الأجزاء الكمية تحت عنصر التأليف وأصبحت النصوص الأدبية للدراما تقوم على مجموعة فصول ومشاهد، وأحيانا تكتفي بفصل واحد " فلا توجد وصفة سحرية للكتابة ، النموذجية [...] فيقوم الكاتب باختيار موضوع النص بعناية من القضايا الرفيعة ، ثم يصنع له حبكة تتضمن القصة أو التيمة الأساسية التي يسوغها في سلسلة من الأحداث الراقية ، في كلمات مختارة بعناية .. لصنع مشاهد درامية تحكي عن أحوال الإنسان بصدق".[134]

أما من حيث الصنف ، فلم تعد هناك أي كتابة تصنع التراجيديا على حدى وكوميديا في وجه أخر، وإنما تداخلت عناصرهما بتداخل طبائع البشر في الطبيعة و المجتمع، و توحدت الأصناف الدرامية في نموذج واحد أصبح يدعى فن المسرحية.

يقول" أنري دومونترلان" يبدو أن المسرحية ينبغي أن تكتب على هذا الشكل، أو على ذاك، و ليس على غير ذلك، من الأشكال، و إني لأجد من الغرابة أنه ينبغي في الفن المسرحي دخول عالم الواجبات، في حين أن القاعدة في هذا الفن أكثر من سواه من الفنون هي" أبدع و أبْدِع كما تشاءُ"[135].

ففن المسرحية هي أكثر الفنون الأدبية حاجة إلى نضج الملكة وسعة التجربة و القدرة على التركيز، و الإحاطة بمشاكل الحياة و الإنسان، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية فيكشف الغطاء عنها فحسب، بل لأنه الفن الذي لا يمكن أن يسلم القيادة إلا لفنان

---

[133]- أحمد إبراهيم، م س، ص 46.

* الكورس: و تسمى أحيانا الجوقة و قد تعددت وظائفها في الدراما اليونانية القديمة، و هي المجموعة المتكونة من خمسة عشر شخصا أو أكثر تقوم بالتغني و الإنشاد لمقاطع كثيرة في المآسي أو الملاهي القديمة.

[134]- أحمد ابراهيم/ م ن/ ص47/46.

[135]- " روائع المسرح العالمي" جمع و تعريب: سمير شيخاني، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع/ط1/ بيروت،2006،ص: المقدمة.

يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، و أن يتجاوز حدود نفسه إلى سواه، فنان قادر على التأثر بالجامعة الإنسانية التي يعيش معها و التأثير فيها[136].

و بهذا كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على الكتابة، و أشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن، المتكونة من قصة و ممثل و مسرح و جمهور و حوار، و أن تخضع في غير تضارب أو تنافر، حتى يصل الكاتب إلى عمل فني متكامل و متناغم.

و إذا كان للمسرحية أن تشارك مع سائر فنون الأدب الأخرى في أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعب مسالكها و تعدد ضروبها فإنلها من الطبيعة و الخامة و الأداء ما يميزها عن هذه الفنون لأن" المسرحية وسيلة للتسلية و أداة توجيه و وعض و حث و إقناع و قادرة على إحداث الصدمة عند المتلقي، و أهم ما يميز المسرحية عن الأشكال الدرامية الأخرى اللقاء الحي التفاعلي المباشر، لذلك فإن المكونات الأساسية التي لا تتحقق حالة المسرح إلا بوجودها هي المثلث الشهير(الجمهور، الممثلون، الفضاء المسرحي)[137].

مما لاشك فيه أن المسرح ظاهرة اجتماعية وليدة اجتياح جماعي يتطلب حدوثها في الاتجاه الذي يريده، فلا أحد يستطيع أن يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة إليه، و لا تتفق رؤية للحياة مع رؤية الفن لها، فهكذا كان الحال مع الفراعنة حينما أرادو للمسرح أن يتوقف عند حدود الطقس الديني الذي يحتفل بالإله المحتفى به،و يكتفي بتقديم القرابين و طرح الموعظة الحسنة، بنفس المفهوم الكنسي الذي حصر المسرح في العصر الأوروبي داخل الوعظ الأخلاقي.

– علاقة النص الدرامي بالنص المسرحي le teste théâtral

– يعتبر المؤلف المسرحي بمثابة المبدع لنماذج درامية تحتاج إلى صنعة في جعل العواطف تتصاعد أمام أعين المشاهدين، و أن يدعها تنمو دون عناء بنوع من الجدية الساحرة، فهذه الصيغة تأتي نتيجة تراكم لعدة تجارب سواء كانت حياتية أو كتابية، تعتمد على إدراك أعمال السابقين و الانفتاح على ثقافة الأخرين.

---

[136]- ينظر: محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله و إتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص13.

[137]-أحمد ابراهيم، م س، ص39/38.

يتفق النص الدرامي و النص المسرحي في كونهما يحملان رسالة موجهة بالقصد، و الهدف منها تحقيق التواصل من خلال إنتاج معنى Sens ، و خبرة جمالية التي تمثل" الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم و فهم المتعة، أما الاختلاف القائم بينهما هو عن طبيعة الرسالة الموجهة، لأن النص الدرامي يوجه رسالته إلى منحنيات منفردة مستقلة في الزمان و المكان، بعكس النص المسرحي الذي رسالته موجهة إلى منحنيات جمعية ترتبط بعضها البعض في علاقة(نحن، الأن، هنا)[138]،أي أثناء حضور المتلقي الذي يتلقى الرسالة على نحو من الخطاب المباشر،و النص المسرحي هو " النص الدرامي المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج و مجموعة العمل من مصممي المناظر و الملابس و الإضاءة و الممثلين،و الإدارة المسرحية و غيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة"[139]، و هنا تتراوح مهمة المؤلف الذي هو المصدر الوحيد لمعنى النص.

لكن من جهة أخرى لا يمكن نفي تلك العلاقة المتبادلة و المعقدة بين المفهومين و التي مفادها أن تتضافر كل عناصر العرض لخدمة النص الدرامي من أجل توصيل مضمونه، و ما يحمله من أفكار، و هذه العلاقة مبنية على الترابط و الانسجام في مختلف الأوجه المشكلة للمفهومين.

تتداخل في النص الدرامي عدة عناصر أدبية و غير أدبية تساهم في بناءه و قيامه، فهو إضافة لكونه نصا أدبيا يشترط عاملا يضمن له الوصول إلى الجمهور، كما يضمن له الاستمرارية التاريخية، و لا يتم ذلك إلا بالعرض،و هنا يتعدى النص الدرامي نمطيته الأدبية إلى، حيث" يمكن الاستماع به في مكان منعزل، كما يمكن الاستماع بالقصيدة الغنائية أو القصة أو المقالة"[140]، بمعنى أن دراسة النص الدرامي على أنه نمط أدبي لا يمكن أن يحدث بمعزل عن العرض لأنه متعلق به، و كل متكامل.

– و في هذا الموضع تحاول" أن أوبرسفيلد.Anne Ubersfeld إعطاء مفهوم للمسرح فتقول " أنه فن متناقض ،إنه إنتاج أدبي وفي والوقت نفسه عرض مجسدا على

---

[138]- أكرم اليوسف، م س، ص68.

[139]- شكري عبد الوهب، م س، ص2.

[140]- بيتر جيرالدايدس، ميليت فردب" فن المسرحية"، تر: صدقي الخطاب، مراجعة محمود السمره، دار الثقافة، بيروت/1986/ ص18.

الخشبة، ويتميز بالخلود (دائم الإنتاج والتجدد) أي، (لايمكن مطلقا عرضه بالكيفية نفسها)"[141] ، لأنه لا يعرف الاستقرار أو الثبات.

تشكل العناصر الثلاث (الجمهور- الممثلون- الفضاء المسرحي) المكونات الأساسية التي لا يصبح للمسرح وجود بغياب أي واحد منها، وبواسطة هذه العناصر الثلاث يتم العنصر الرابع، وهو الفعل المسرحي الذي يعتمد على النص الذي يقدم في أحد الأجناس الدرامية المتعارف عليها بتقنيات ووسائل متعددة، فيتلقى الجمهور نتاج كل تلك العناصر ، فيحدث التأثير في نفوسهم نتيجة الفرجة[142].

إن النص الدرامي يتمتع بقدسيته الأدبية التي لا تزول ولاتتغير عبر كل العصور، إذ أن نصوص " يوربيد سوسوفو كليس و شكسبير ومولبير" كتب لها البقاء والخلود رغم محاولات النهل منها من قبل كتاب أخرين من خلال تضميناتهم بمواضيع جديدة ورؤى مختلفة ومتعددة، غير أن الأصل يبقى كما هو موجود بغض النظر عن المخرج الذي يفجر معانيه على حسب رأه من أجل التأثير على الجمهور بمختلف أنماطه.

أصبحت بعض المفاهيم التي تشير إلى النص الدرامي على أنه عمل أدبي مستقل يمكن قراءته دون ارتباط بالعرض، و قراءته تكون نفس قراءة الرواية أو أي ديوان شعر غير أن الأمر ليس بهذا النحو في كل الأحوال، لأن النص الدرامي، مهما تبلغ قيمته الأدبية، فإنه في الأخير لا يمكن أن يكشف للقارئ عن كل قيمه و معانيه و رموزه إلا إذا ربط القارئ بالعرض، فتصور شخصياته، و تخيل حركاتها و إشاراتها و أسلوب حديثها، و كذا طبيعة أبعادها، ثم يقف عند الإرشادات المسرحية التي يبثها الكاتب في فصوله أو يشير بها إلى حركة الأشخاص أو طبيعة انفعالاتهم" كما يتضمن النص المسرحي الحديث نصا غير منطوق يطلق عليه(النص الموازي) يتضمن تصورات المؤلف لبيئة النص و الديكورو الأثاث، و مكملات الديكور و شكل الملابس و الأزياء[....] و الأفعال التي تقوم بها الشخصيات أثناء العرض، و كيفية دخولها و خروجها من خشبة المسرح، و تعليمات نطق الحوار، و المؤثرات الصوتية الطبيعيةمثل خرير الماء

---

[141]-Anne Ubersfeld « lire le théàtre » /-berlin/1996/p11

[142]- ينظرأحمد إبراهيم /م س/ ص 38.

أو صوت الرعد [....] و تخطيط الإضاءة و المؤثرات الضوئية الطبيعية كالتي توحي بالليل و النهار أو البرق"[143].

يعد استيعاب المضمون الفكري للنص المسرحي، من أهم المفاتيح التي يكتشف بها المخرج أعماق النص، و بالتالي تنكشف أمامه تفاصيل الخطة التي سيضعها لإخراجه خاصة و أن المضمون الفكري يختلف من نص لأخر، فالقراءة هي مجال مبدئي تتم بواسطته عملية الفهم للنص الدرامي، و الكشف عن مكوناته و تفكيك عناصره و استكشاف ما وراء السطور من معاني ودلالات و بالتالي فإن القراءة هي مجال للتواصل بين الكاتب و المتلقي و تدعم" أن أوبر سفيلدAnne Ubersfeld ، هذا المفهوم حول النص الدرامي و تقول أنه " لابد من قراءته في أول الأمر، و قبل كل شيء، أولا عندما نأخذ بعض العناوين التي مهما كان نوعها في التجربة المسرحية، هواة و محترفين جمهور مواظب، فإنه يتحتم عليهم الرجوع إلى النص كأصل و مرجع"[144]، لأن النص المكتوب هو الأصل و المرجع الذي ينبني عليه العمل المسرحي بشكل عام.

و بالتالي فقراءة النص الدرامي تتطلب دراية بحيث لا تتطلبها قراءة نص أدبي من جنس آخر مستقل لأنها تستلزم معرفة المسرح و الأداء و الإخراج المسرحي، و مزاوجة دائمة بين الكلمة المكتوبة و الحركة الحية و الجملة المنطوقة، كما تفرض على القارئ الالتفات إلى الإرشادات المسرحية التي تبدو صغيرة أو تافهة و لكن المؤلف يعتمد عليها اعتمادا كبيرا ،على أنها مفاتيح للشخصيات و المواقف أو أنها إشارات لما يمكن أن يقع من أحداث" و لا يشترط في النص الدرامي أن يقوم بمهمة معينة واحدة، فأهداف النص الدرامي عديدة تتراوح ما بين التسلية و الإمتاع إلى التوجيه إلى الإقناع بفكرة ما ، أو تكوين الدوافع عند المشاهدين لممارسة سلوك معين، و حتى إحداث الصدمة عند المتلقي"[145].

---

[143]- ينظر: أحمد إبراهيم/ م س، ص45.

[144]-Anne Ubersfeld – op cit/ p :07

[145]- أحمد إبراهيم/ م ن، ص46/45.

و كثيرا ما يغفل القارئ عن بعض التوجيهات المسرحية كأن تفوته لحظة صمت في إحدى الحوارات التي تحمل دلالات و إشارات هامة في الموقف أو في الشخصية، فيفقد النص عند القارئ جزءا من المعنى، فلحظة الصمت مثلا تمثل عند المؤلف جزءا هاما من الحوار، و من البناء الفني للنص الدرامي لأنها تعينه على اختصار الحوارو الحديث رغم ذلك" يبقى النص عملا أدبيا مستقلا ما لم تتناوله يد المخرج، فيتحول عندئذ لعنصر من عناصر العرض المسرحي.. صحيح أنه القاعدة الأساسية للعرض.. إلا أنه مع المخرج يتحول لبذرة واقع افتراضي مسرحي جديد، فيفقد استقلاليته، و يصبح شريكا مع العناصر الأخرى في صنع العرض المسرحي..و الفرجة"[146]

– ليس النص الأدبي دائما في خدمة أغراض المخرج الذي يريد نقلة إلى خشبة المسرح، فعليه إعداده من جديد،و في هذه المرحلة يقوم المخرج بالمعالجة الدرامية للنص من خلال الحذفأو الإضافة، و في بعض الأحيان التقديم و التأخير لبعض جزئيات النص حتى تتضح الصورة المرئية للنص، و التي يفترض أن يكون لها شكل متميز لتجنب تشويه الصورة التي وضعها المؤلف لتحل محلها صورة المخرج المرئية، كما يجب مراعاة الأمانة الأدبية، لأن الكاتب المسرحي له حقوق على الأفكار التي صاغها في النص، فيجب على المخرج مراعاة نقاط القوة و الضعف في النص أثناء عملية الحذف" فعليه أن يراعي تصوره لكل الأفعال التي لا تخدم هذه الرؤية الإخراجية، و إذا ما حاول المخرج إضافة مقاطع للنص الأصلي فعليه كذلك مراعاة التكوين العام لبنية النص، حتى لا يقع النشاز"[147]، بالإضافة إلى أن عملية الحذف هي تقنية ركحية" خشبة المسرح" أي أن يضيف المخرج حركة تزيد أو تنقص من قوة النص الأدبي الذي يحتوي على ما وراء السطور، فحوارات الشخصيات هي حوارات غير كاملة في غالب الأحيان " لأن الحوار الدرامي ليس مجرد حادثة، و لكنه يرتبط بحدث متطور له معنى، و الحوار يكشف عن الشخصيات في الحاضر[...] فالحوار لابد أن يؤدي دائما إلى مزيد من التطور في الحدث"[148]، و على المتلقي أن يحاول ربط العلاقات و التواصل مع شخصيات المسرحية حتى يتمكن من

---

[146]- أحمد إبراهيم/ م س، ص51.

[147] -Anne Ubersfeld – op cit/ p :17

[148]- رشاد رشدي، م س، ص50.

فك ألغاز النص، المكتوب أو المرئي،" فالحوار يقوم بمهمتين كلاهما يؤديان إلى تطور الحدث، فهو أولا يؤدي إلى تطور الموقف الذي يعالجه منظر ما، وهو ثانيا يشير إلى التطور في المنظر اللاحق، ويوحي به، وإن لم يفعل توقفت المسرحية وجمدت وشعر المتفرج بالملل"[149]

إن المخرج بهذه الطريقة يضيف للخطاب الدرامي قوة، من خلال هذه الإضافة على مستوى الإخراج يسمح للمشاهد أن يفكر ويتخذ موقفا مما يعرض أمامه على الخشبة، وإذ كانت الحكاية ناقصة، فمهمة المخرج تكمن في إعادة بناء الحكاية من خلال النص الأدبي ، وذلك من خلال اقتراح حلول أخرى تساعد في عملية الاستيعابوهيتسمية " **أن أو برسفيلد**" "الفراغ الشعوري للنص" أي " Trou Inconscient du texte " [150]يمكن كذلك للمخرج تقديم بعض المشاهد على البعض الأخر، وهذه الطريقة تكمن في ترتيب النص وفق منطلق جديد ينبع من رؤيته لتسلسل الأحداث، حتى يصير كاملا بين النص والعرض، ولعل هذا التكامل هو مايسميه باتريس بافيسpatrice pavis " الخطاب الإجمالي للعرض " discours globale de la représentation " وهذا الخطاب يتجلى في ممارستين: ممارسة النص وممارسة الخشبة، وتربط بينهما علاقة جدلية، وتتجدد بواسطة قراءة النص تأثر بالركح، وهذا " الخطاب الإجمالي هو التمسرح théâtralitèالذي هو في الوقت ذاته إخراج النص، ووضع الركح في إطاره"[151] ،إن العرض الذي يبحث عنه المخرج من خلالالتقديم والتأخير ، في اعتقادنا هو تفسير للنص، أي تسليط الأضواء على جوانبه المظلمة وتبسيط الغموض حتى يتسنى للمشاهد تفسير العمل الدرامي برمته.

تعتبر هذه الممارسات عادية، يهدف المخرج من خلالها إلى إعادة تنظيم بنيات نص المؤلف المسرحي، ويقوم بإعادة تشكيل علاقات شخصيات المسرحية ضمن هذا النص الجديد "العرض"ولعل هذا ما جعل "أن أوبر سفليد UbersfeldAnne تسميه بـ"رئيس الفرقة"[152].

---

[149]- رشاد رشدي، م ن، ص50.

[150] - Anne Ubersfeld – op cit/ p : 18

[151]Patrice pavis dictionnaire du thèatre(termes et conceptes de l,analysethèatrale) editionsociale,paris 1980 , p 55.

[152]-Anne Ubersfeld « l'école du spectateur,lire le théâtre sociales /e é

اهتم " بروتولدبريشت" في مسرحه الملحمي بالموضوع واعتبره الركيزة الأساسية التي تعتمد عليها المسرحية ككل فهو يحمل أفكارا وآراء المؤلف المبدع إزاء الواقع البشري ومضامينه بطريقة عقلية أكثر منها عاطفية "إن ما هو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتمخض كما يبدو ليس في مخاطبة للمشاعر قدر مخاطبته للعقل المشاهد، فالمشاهد يجب ألا يتعاطف، بل عليه أن يجادل..."[153]، و لقد بنى مسرحياته من خلال تقسيمها إلى مشاهد مستقلة، لتحقيق مهمات وضعها نصب عينية و هي إعطاء الدراما طابعا ملحميا، و إظهار التناقضات الكامنة في الموقف و الطابع و عرض الظاهرة من مختلف جوانبها"[154]، و لأجل ذلك كان تصور " **بريخت**" للمعالجة الدرامية ينطلق من الفكرة لإعادة الاعتبار للمشاهد حتى لا يندمج و لا يتوهم داخل قاعة العرض مع تلك الشخصيات التي تتصارع مع بعضها البعض، فكان يعمل على إعادة كتابته لنصوصه ركحيا حتى يتمكن من تقريب الشخصية للمثل و فق مبدأ الرواية و سرد الأحداث من خلال شخصية الراوي و الشخصيات الأخرى.

- **المبحث الثاني:أسس و قواعد البناء الدرامي**

اتفق كثير من الكتاب المسرحيين على أسس معنية في الكتابة الدرامية منذ أزمنة غابرة، و حاولوا السير وفق نهجها، فمنها قواعد لايمكن الحياد عنها و هي موجودة بديهيا في أي كتابة درامية و نقصد بها عناصر أساسية في الكتابة و التي لا يختلف فيها الكتاب باختلاف تياراتهم و مذاهبهم فلكل مسرحية فكرة معينة مهما كانت هذه الفكرة يحملها موضوع معين و محدد زمنيا و مكانيا وتتميز باختلاف الأزمنة و الأمكنة من تيار إلى آخر، لتشخيص قصة

---

[153]- بروتولدبريخت،" نظرية المسرح الملحمي" تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، ص89.

[154]- تمارا سورينا" ستانسلافسكي و بريخت" تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق/ سوريا 1994، ص 150.

معينة أو حكاية سواء كانت خرافية، أسطورية، تاريخية أو خيالية من نسج الإبداع الفكري للكاتب،بالإضافة الى الشخصيات التي تحاكي الأفعال بحوارات تجسد صراعاتها فيما بينها حتى الوصول إلى الحل أو الذروة و هذه العناصر تأثرت و اختلفت من مدرسة إلى أخرى، و إن كان هذا الاختلاف ليس جذريا، إذ لم تستطع هذه المدارس و المذاهب تحطيم هذا الشكل المتعارف عليه حتى التي خرجت عنه سرعان ما اكتشفت التصاقها به، و سنطرق إلى هذه العناصر من وجهة نظر كلاسيكية أو أرسطية لتسهيل المقارنة بينهاو بين ما وجد في عالم الكتابة الدرامية ، فما هي عناصر البناء الدرامي؟

- **الفكرة أو المقدمة المنطقية:** توضع الفكرة على لسان الشخصيات كي توضّح أفعالها و تبرر سلوكاتها بما يناسب الموقف ،فتتحول من عملية ذهنية إلى سلوك فعلي، و يحصر أرسطو الفكرة في المقدرة على إيجاد اللغة المناسبة للموقف، فهي تعبير باللفظ و اللغة المعبّر عنها أو لغة بلاغة كما استعملها يوربيدس[155]، فإعداد الفكرة يجب أن يكون إعدادا حسنا لأنه الغرض الذي تستهدفه الرواية أو القصة التي تبنى عليها المسرحية.

تعتبر الفكرة لب المسرحية، إنها القمة المراد الوصول إليها، فهي عصارة العملية الإبداعية، فللمبدعين حقهم، لأنهم هم الذين يبدعون الأفكار و يركبون حولها الأحداث ، و الشخصيات هي التي تجسد القصة بطرقها رابطين بذلك الشكل بالمضمون.

إن العمود الفقري لأي مسرحية هو فكرتها و هو الأساس الذي ترتكز و تبنى عليه و الذي يدل على الهدف العام المراد الوصول إليه ، و الجانب الذهني و الحسّي في المسرحية، فهي الخلاصة التي نصل إليها في النهاية و نكون قد انطلقنا منها[156]، فالفكرة هي المقدمة المنطقية لكل مسرحية و هي هدف كل شيء في المسرحية من فعل أو قول أو تصوير للمشاعر بالكلام

---

[155]- ينظر: محمد حمدي إبراهيم: " دراسة في نظرية الدراما الإغريقية" ، دار الثقافة و الطباعة و النشر، القاهرة 1977، ص39.

* ألكسندر دوياماس الإبن (1824 – 1895) روائي و كاتب مسرحي فرنسي إشتهر بالكتابة كان فيلسوفا أخلاقيا أكثر منه كاتبا، و من أشهر إنتاجاته: " الكونت دي مونت كريستو" و " الفرسان الثلاث " و يعتبر مبدع الملهاة الخلقية –" ينظر: ألكسندر دوماس الإبن- wikiqedid.or.g/wiki

[156]- ينظر: فؤاد صالح،" علم المسرحية و فن كتابتها،" دار الكندي، ط1، الأردن2001، ص78.

أو الرمز أو الإيحاء، ففكرة " الملك لير" لشكسبير هي " أن الثقة العمياء تؤدي بصاحبها إلى الدمار " و الفكرة الأساسية لمسرحية روميو و جولييتل شكسبير هي " الحب العظيم يتحدى كل شيء يقف في سبيله حتى الموت نفسه"[157] فكل فكرة تحمل بين طياتها أفكارا جزئية تعطيها المد الفكري و الشحن المعنوي الذي يستغله للمضي بالموضوع إلى الأمام.

تعطي الفكرة الموضوع وحدته، حيث يحاول الكاتب الاشتغال من البداية إلى النهاية، بتكاثف كل العناصر الكتابية و التركيز على أن لا يحيد عن الطريق الذي رسمته فكرتهو بالتالي يحقق الهدف المنشود.

و قد كان الكاتب الفرنسي فرنندبرونتيير يطالب كتّاب المسرح بأن يبنوا الهدف الذي يرمون إليه في مسرحياتهم و أن يجعلوا هذا الهدف نقطة البداية و هذه هي المقدمة المنطقية، فالذي يبني هدفا منذ البداية سيعمل جاهدا للوصول إليه في النهاية، ويذكر دوياس الإبن* أنه لا يمكنك أن تذكر الطريق الذي سوف تسلكه ما لم تعرف إلى أين أنت ذاهب؟ فالمقدمة المنطقية هي التي سوف تدلّك على الطريق 3، فكل مسرحية ينبغي أن تكون منطلقة من مقدمة منطقية.

قد يكون الكاتب مباشرا في كلامه أو ملمّحا شرط قدرته على تصور موضوعه كفكرة، ولا يطلب منه أن يكون مباشرا إلى أقصى الحدود في طرح فكرته بل عليه أن يعتبر المتلقي شريكا لا يستهان به، ولا يبسط فكرة المسرحية برسم كل شيء أمامه منذ البداية، بل يجب أن توقظ الفكرة روح الإسكتشاف، والانتباه عند المتلقي ، يجعله يبحث عنها بنفسه فأروع المسرحيات هي التي تعبر عن فكرتها بلغة بسيطة ولكن ليس بالسهولة دائما، لأنه وإن بسطت اللغة فالطرح لن يكون بنفس الصورة بل يكون فيه بعض التعقيد[158]، فإذا رأينا فكرة هاملت التي شغلت النقاد والنفسانيين إلى درجة أننا نقرأ عدة قراءات وتحليلات لهذه المسرحية، وشخصية هاملت بالتحديد لأن شكسبير تعرّض في مسرحيته إلى كل الجوانب الحياتية المحيطة بهاملت، فلم يركز فقط على فكرة الإنتقام، ففكرتها فكرة فلسفية عميقة شدّت إليها الناس في كل الأزمنة والأقطار ولإحتوائها على قيمة إنسانية تثير الناس باختلاف مشاربهم وطبقاتهم[159]،

---

[157]- لابوسايجري، " فن كتابة المسرحية" ، ترجمة دريني خشبة، المكتبة الأنجلو مصرية، د ت، ص08.

[158]- ينظر ف، ميليتجيرالدايس بنتلي، "فن المسرحية" تر: صدقي حطاب دار الثقافة، بيروت، 1966، ص 385-386

[159]- ينظر: عز الدين اسماعيل" التفسير النفسي للأدب"، دار العودة، بيروت لبنان، ط 4، 1981، ص 134

وهذا ما يميز شكسبير عن سواه من الكتاب، ولكي تقوم هذه الفكرة بدورها، وجب توفرها على عناصر عدة منها:

أ- الوضوح: إن وضوح الفكرة يلفت انتباه المشاهد ويجعله شريكا في العملية الإبداعية، فيعطي للعمل المسرحي تجاوبا ويدفعه إلى الأمام، فلا يجعله يحير في فك ألغاز الألفاظ ولا يرمي به في بحر من الرموز والمتاهات، وإذا توصل الكاتب إلى إجلاء فكرته أمام المتلقي فالنتيجة الحتمية هي الفهم ويحقق بذلك التواصل كما يحدث التجاوب ويحدث التطهير أو التغيير وقد اضطلعت الدراما إلى بلوغ الغايات،لا بمعالجة الصراعات والعداء فقط، فمن الطبيعي عدم ميلها إلى الأفكار المبهمة، بل تتجه إلى مواقف فورية تجعلها تكون الأولى والأخيرة [160]، مثل قضايا الموت والحياة ، فهي تتطرق إلى كبريات المشاكل والأمور، فلا تكون الدراما إذا شابها شيء من الضبابية والغموض.

ب- التفنيد: إن ما تبنى عليه الدراما وتسير في إطاره هو الصراع بين فكريتين أو أكثر، والتفنيد هو القدرة على دحض الأفكار المقابلة ورفضها بما يقوي مواقفها أمام موقف مضاد يجعلها تضعف ذلك الموقف وتنتصر لفكرتها الأولية وتسعى لذلك شخصياتها على طول خط المسرحية جاهدة كي لا تعقد الفكرة الرئيسية، الذي انطلق منها الجمهور منذ البداية من ذات الفكرة.[161]

ج- إثارة الأحاسيس والمشاعر: إن الدراما فن يثير المشاعر والأحاسيس كي يخلق لدى المتلقي العواطف المتعددة كالخوف والغضب والشفقة، فليست كل فكرة تقدر على ذلك لأن الدراما تعرض أمامنا المصائب والجانب المرعب من الحياة والمتناقضات العديدة كالفرح والحزن، الغضب والهدوء، هلاك الغريب ونجاة المذنب.[162]

د- الإسهاب والإيجاز: إن عناصر الفكرة ليست مفروضة عليها تحتويها لمجرد الاحتواء، بل تتنامى مرتبة لتؤدي في النهاية الأثر المطلوب، فالفكرة كما يرى**أرسطو** مرتبطة بالتعبير

---

[160]- ينظر: أريك ينتلي "الحياة في الدراما" تر ابراهيم جبرا ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والتستر، بيروت، ط 3، 1982، ص 13

[161]- ينظر: تمارا سورينا "ستانسلافسكيوبريخت"، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للصوت دمشق، 1994، ص 22

[162]- ينظر: أنيكست:" تاريخ دراسة الدراما،" تر ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون، دمشق، 2000، ص 230

عنها[163]، إذ تتيح فكرة المسرحية مواقف متعددة منها ما يتطلب الإيجاز وآخرتتطلب الاسترسال في الكلام، فلا تحتمل الزيادة أو الحشو ولا النقصان، فالزائد يكثر الملل والناقص يبهم الفعل الدرامي.

– **القصة أو الحكاية:** إن القصة أو الحكاية من العناصر الأساسية للبناء الدرامي بدونها لا يكون البناء وهي موضوع المحاكاة، فالدراما تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى كونها تسرد بل تحاكي الموقف الذي تبنى عليه أو تجسده ، لا عن طريق الحكي والسرد، فالحكاية تأخذ من الناس زمنا معينا ومكانا معينا كذلك قد يكون حقيقيا أو افتراضيا تدور فيه أحداث من الواقع أو من نسج من الخيال يقوم بها أناس تربطهم علاقات معينة بشرط أن تكون منطقية تحدد مصائرهم فيما بعد[164]، أين تكسب هذه الحكاية النص تماسكه ومعناه حيث ترتبط الأحداث بفكرة النص، إذ تقوم الحكاية بالتنظيم الزمني والعلاقاتي للنص فهي التي تنقلنا من زمن إلى آخر ومن حدث إلى سواه فتكون مقنعة للمتفرج وتؤثر فيه.

إن البداية الأولى للدراما "كفن تمثيلي نشأت عن الميل الغريزي للمحاكاة عند الإنسان[165]" لأن الإنسان ولد مقلدا كما يقول أرسطو، وعندما نتطرق إلى المحاكاة فلا بد أن نتعرض إلى عنصر من عناصر البناء الدرامي وهو القصة، والصورة التقليدية التي يسوقها النقاد تمثل أسرة بدائي قضى جل يوما سعيا وراء شيء يطعم به صغاره و زوجته، و في نهاية اليوم يعود إلى كهفه، يحمل صيده على ظهره، ثم تعد له زوجته الطعام،و تجتمع الأسرة في المساء حول النار و يسامرون و يأكلون ، ثم يحكي لهم والدهم كيف اصطاد فريسته و يبدأ في وصف يومه و كيف كانت المطاردة ،ثم يتحمس ليقف أمام النار يمثل أو يحاكي و تصاحب تلك المحاكاة حركات معينة و أصوات خاصة يصدرها الأب من فمه من وقت لأخر[166] من هذا المشهد البسيط الذي لا يمكن تحديد تاريخ بدايته فيتضح أن " الإنسان قد ولد و ولدت معه البذرة

---

[163]- ينظر : محمد حمدي إبراهيم، م س، ص 20

[164]- ينظر: عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي الهيئة المصرية العامة للكتاب1998، ص16.

[165]- عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب ، مطبعة التقدم القاهرة/ 1982،ص43.

[166]- ينظر: عبد العزيز حمودة، م س، ص16.

الأولى للدراما كفن آدائي، كما تتضح في هذا المشهد الخيالي، كانت تعضده قرائن كثيرة و هي الحدّوثة أو القصة التي ترتبط ارتباط وثيقا بميل الإنسان للمحاكاة"[167]

– إن الحكاية المحبوكة دراميا هي التي ترتكز إلى فعل واحد، و تغديه بأفعال جزئية من شأنها أن تزيد من تركيزه، لا أن تساهم في شرود ذهن المتلقي و تفكيره فهي تتميز بوحدة وواقعية المضمون

– **الموضوع**: يشترط في مواضيع التراجيديا القديمة ، الجدّية حتى يكون التأثير قويا، فهي تتطرق إلى معالجة أمور إنسانية من خلال الصراع بين الإنسان و ما يحيط به، و صراع الإنسان مع الآلهة، و الإنسان مع الإنسان بل تعدت إلى صراع الإنسان مع نفسه" إد أن الملاحظ أن عنصر الصراع الدرامي يستمد جذوره من الفكر الديني للإنسان البدائي، أو بمعنى آخر أن البداية الحقيقية للدراما لا تنفصل عن فكر الإنسان الديني و عن الطقوس التي يؤديها لممارسة شعائره "[168] لقد كانت الأساطير المنهل الأول لمواضيع المسرحيات الإغريقية كونها معروفة كمورث ثقافي مرتبطة بالدين و المعتقد اليوناني، و بالتالي فهي سهلة التناول و التجسيد حيث ترتبط بالمشاهد لأول وهلة، إذ أن الأسطورة قادرة على تفسير العالم و الكون، كبديل فلسفسي لكل الحضارات لأنها " العالم الروحي للديانة بأكمله في الطقوس و الأساطير و أشكال التجسيد الإلهي"[169]، فكانت الطقوس البدائية و النصوص الأسطورية و الدينية السبب الذي أدى إلى تطور المسرح في الحياة الإجتماعية الإغريقية، و كانت تلك الإحتفالات تشكل فضاءا دينيا يمكن الاستدلال عليه من خلال المحتفلين و أفعالهم و تصرفاتهم و علاقاتهم في إطار الحدث الديني، و بذلك كان الإنسان مطبوعا بطابع الروحانية و في نفس الوقت اتخدت شكل فرجة مسرحية" كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه و روحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصور و الرموز"[170]، فكل هذه المقومات تضافرت لتشكل كيانا يمثل عقيدة الإنسان الإغريقي و منحته وحيا متجاوزا، يجد في المسرح إنجازا مهما.

---

[167]- م ن ص16.

[168]- عبد العزيز حمودة، م ، س ، ص17.

[169]- بييرفرنان بيير – فيدال ناكية، الأسطورة و التراجيديا في اليونان القديم، تر: د ، حنان قصاب، سوريا،1972،ص38.

[170]- حسين سغي تقديم كتاب حسن بحراوي، المسرح المغربي، دراسة في الأصول السوسيوثقافية، ص2.

كما تطرق كتاب التراجيديا اليونانيون إلى مواضيع أخرى بعيدا عن الأساطير إذا اتخدوا من حروبهم مع الفرس مصدرا لمواضيعهم ، لأنهم رأوا في هذا الحدث السياسي الهام بالغ الأهمية و يضاهي جلال و عظمة الأساطير بعد خروجهم من هذه الحرب بفوز عظيم ، و من هنا تطرقت الدراما إلى مواضيع أحدثت الأثر في حياة الفرد لتحكم قوانين الضرورة و الاحتمال في مجريات الأحداث[171]، حتى و ان كانت الأساطير و الحياة المعاصرة منطلقا لمواضيع الدراما، فهذا لا ينفي معالجتها للسلوك الإنساني و الدوافع المحركة له و القضايا المترتبة عليه ، يجب أن تكون الكيفية المستعملة في طرح المواضيع مناسبة لإحداث الأثر عند المتلقي كونه العنصر الثالث في العملية و لا يجب إهماله.

تغيرت مواضيع الدراما على مر العصور، فبعد أن كانت المأساة تصدر عن جرح في البطل جاء نييتشه* ليضع الخلل في الكون نفسه أو في علاقة الإنسان به أو في انعدام هذه العلاقة، فأصبح الموضوع دو صبغة فلسفية أين أضحت الحيوية المطلب الأساسي كي يتخطى الموضوع المواقع الحياتية فيحطم الأفكار و الأخلاق الفاسدة و الأنظمة المستبدة[172]

على الدراما أن تنظر لمواضيع ذات هدف اجتماعي خصوصا و إنساني عموما، فتختار السلوكات و التصرفات و الأفعال الإنسانية المميزة ، فلا تختار أناسا عاديين فتحاكيهم، بل شخصيات ذات أبعاد متباينة تصور الصراع الذي تقوم عليه الدراما و تطوره لأن" الحياة في الدراما ليست حياة عادية، إنها تختزل الزمان و المكان لذلك لا نتحمل أن نعيش حياة المسرح أكثر من ساعتين"[173] فعلى مواضيع الدراما أن لا تحدث شرخا بيننا و بينها، فموافقة الواقع حقيقة حتمية في الفن، فالشخصيات لو تعقدت أو تبسطت، نبيلة كانت أم خسيسة، فهي كائنات بشرية لا تمثل إلا أنفسنا إذ يقول نيتشيه" أن الحيوية هي الأهم و ليست الأبدية"[174].

---

[171]- ينظر: محمد حمدي إبراهيم، م س، ص51/48.

* فريديرنيتشيه: فيلسوف و شاعر ألماني(1844،1900) كان من أبرز الممهدين لعلم النفس و كان عالم لغويات متميز، كتب نصوصا و كتب حول المبادئ الأخلاقية الفلسفية، ينظر wiki pédia.org/wiki .

[172]- ينظ:رستبوارتكريفش" صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباغ – دار المأمون بغداد،1986، د ط، ص89.

[173]- أريك بنتلي،" الحياة في الدراما " م س، ص68.

[174]- ذكره إريك ينتلي، م ن ، ص04.

*جاك كوكتو: شاعر مسرحي فرنسي(1889/1963) من أعماله الألة الجهنمية: ينظر: وليد البكري، أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2003،ص289.

تتيح لنا الدراما رؤية أذهان الآخرين عن طريق الأحداث، و تغوص بموضوعاتها في عمق الشخصيات لإظهار مكبوتاتها، إن الذاتية في شخصيات الدراما تجعلها تفكر و تحس بصورة ظاهرة وهي مستترة في الواقع، و هذا ما يجعل مواضيع الدراما تعالج دراميا كل مجالات الحياة شرط موافقتها للواقع و التجربة كما يقول جاك كوكتو*" في آخر الأمر نجد أن كل شيء في الحياة يمكن معالجته إلا صعوبة الكينونة لا يمكن معالجتها"[175].

أما حديثا فقد اعتبر **بريخت** الموضوع من أكثر الأشياء أهمية بل هو القلب و المحور لكل عمل مسرحي، و يعتبره اللحظة الحاسمة في المسرح[176].فإذا اختير الموضوع بجدية و إتقان، فطبعا سينتج عنه عمل من نفس الطينة معبرا عن الوقائع و المضامين المطروحة سواءا كانت ثورية، سياسية أو ملحمية.

– الزمان والمكان

تتألف الدراما من مضمون وشكل يمثل الأول فكرة والثاني هو الإطار الذي تصب فيه هذه الفكرة ، إذ تتكاثف بعض العناصر الأساسية لتكوين هذا الشكل وتجسيد هذا المضمون ، ومن بين هذه العناصر الزمان والمكان ، ونعني بهما التحديد الجغرافي والوقتي للأحداث وينقسم المكان والزمان إلى قسمين هما:

01 – المكان الخاص: هو نتيجة للمصدر الذي أخذت منه المسرحية، ويرتبط بالمصدر التاريخي، إذ ترتبط الأحداث بمكان معين أو قصة معينة، معلومة تاريخيا وجغرافيا ، فحين نذكر

---

[175]- إريك بيتلي، م س، ص304.

[176]- ينظرك ثمارا سورينا، م س، ص 140/139.

كليوباترا نعود مباشرة إلى مصر، مكان الأحداث التي يجب ذكرها بالذات ، وليست مدينة أخرى من العالم.

02- المكان العام: هو الذي لا يقترن بمنطقة معينة فهو ذو مصدر إنساني شامل، فعندما تكون فكرة المسرحية إنسانية مجردة نحتفظ بها ونعممها على أي مكان في العالم ولا تربط بمكان معلوم.

وما يقال على المكان يعمم على الزمان فهو يحصر بفترة معلومة، اذا كانت القصة معروفة فأنطونيو وكليوباترا معروفة الزمن ، فيتوجب دراسة التصرفات والأنماط والأطر العامة كالديكور والملابس والماكياج والأكسيسوار، وكل ما يوحي بزمن القصة ، أما الزمن العام فلا يتعدى أن يكون فترة زمنية تدور فيها الأحداث وكفى، بل يتطلب هذا شمولية الفكرة وديمومة الأحداث.

وينقسم الزمن والمكان من ناحية أخرى إلى قسمين كذلك ، إلى زمكنة معنوية و آخرى حسية، فالزمن و المكان هما الحامل للأحداث سواء كانت درامية أو حياتية معاشة، فالزمكنة الحسية هي التي تدور فيها الأحداث الدرامية أمامنا، بينما الزمكنة المعنوية هي التي تحمل في حوار الشخصيات حين سردهم للقصة و الأحداث الماضية، و كذلك الزمكنة المحسوسة هي المرئية و المعنوية ما يحكي أو يخير عنها.

- إن المؤلف المسرحي ليس محدودا من الناحية النظرية بالمكان فهو يستطيع تغييره من مشهد إلى مشهد أو فصل إلى فصل، غير أنه يكتشف عمليا أنه من الأفضل أن يحد نفسه لأن " الحدث الموحد المركز هو التركيز و الذي ينحصر بين عدد محدود من الشخصيات الرئيسية، ليس من شأنه أن تتوزع على عدد كبير من الأماكن"[177] و على الكاتب أن يختار المكان أو الأماكن التي يمكن أن تقع فيها أحداثه بشكل طبيعي، و أن يجعل المتلقي أو القارئ يشعر بغرابة وجود الشخصيات في الأمكنة التي اختارها و لا لدخولها أو خروجها من هذه الأمكنة لأن " المشكلة هي أنه كلما انحصر الحدث في مكان معين كلما تضخمت مشكلة الخروج و الدخول إلى هذا المكان، و الكاتب مضطر إلى تبرير دخول شخصياته و خروجها،

---

[177]- رشاد رشدي، م س، ص49.

تبريرا قويا و مقنعا، و ذا نجح في ذلك فنحن لا نلاحظ نجاحه، و لكننا نلاحظ فشله إذا لم يفعل و نشعر أنه يحرك الشخصيات وفقا لهواه"[178] فالكاتب هو الذي يتحكم في الزمن و المكان في العمل المسرحي وفق تسلسل الأحداث الدرامية.

– الزمن و المكان عند الإغريق:

اعتقد الإغريق أن حياة الناس و رغم طولها لا تحتوي إلا على لحظات قليلة يمكن القول عنها أنها حاسمة، و اعتمادا على هذا فضلوا أن تقتصر الأعمال الأدبية التي تعتمد على المحاكاة على زمن معين لا يتعرض لرمتها، بل ينحصر البعد الزمني وفق هذا العرف في دورة شمسية واحدة ما يعني يوم واحد أو يتعدى ذلك بقليل فسوفوكليس في مسرحية أوديب ملكا حدد الزمن بيوم تعرف **أوديب** على حقيقته و الذي تكتشف فيه كل الحقائق،و لا يتطرق الى الأحداث التي سبقت ذلك من حلول الوباء، و حل اللغز و هذا ما يسمى بوحدة الزمن و هو نابع من العرف الأدبي لملائمته للموضوعات التي يعالجها كتاب الإغريق ، و لم يكن أبدا قانونا أو شرطا، و لم يطل أرسطو الكلام في هذا الموضوع، بل تحدث بإسهاب عن وحدة الموضوع فقط، و لا يوجد في كتاب أرسطو "فن الشعر "، أن ما يوحي أن الزمن و المكان قاعدة.[179]

أما المكان عند الإغريق فمعروف أن الأحداث الدرامية محاكاة لأفعال البشر، و بذلك ترتبط شخصياتها حتميا بأماكن معينة، و غالبا ما تكون عند الإغريق" القصر أو المعبد أو أمام القصر" ، فأحداث مسرحية أوتيغون تدور أمام القصر بينما المكان الذي تموت فيه مع أخيها هيمون، يتخيله المتفرجون من خلال كلام الرسول الذي ينبأ بموتها، و هنا نلحظ أنه يوجد المكان الحسي، أما المكان المعنوي متعدد محمول في سرد الشخصيات. أما قانون الوحدات الثلاث فبدعة كلاسيكية حديثة أرادوا أن يلصقوه بأرسطو، إذ يقول كورني*" أما عن وحدة المكان فلم أجد أي ذكر لها في كتاب فن الشعر لأرسطو أو فيما كتبه هوراس**عن فن

---

[178]- م ن،ص49

[179]- ينظر: محمد حمدي إبراهيم، م س، ص66/65.

*بيير كورني: أحد الثلاثي الفرنسي المسرحي الشهير إضافة إلى مولبير وراسين،(1606-1684) من أشهر أعماله pierre corneille : السيد www:/http.wiki pedia.org

**هوراس: كويتسهوراتيوسفلاكس، شاعر غنائي و ناقد أدبي لاتيني من رومانيا القديمة في زمن أغسطس قيصر(65 ق. م)في فنوسيا، كتب (فن الشعر وAtrspoetica في 224 ق م، الذي احتوى على قواعد لتركيب الشعر توفي في 08 ق م. ينظر: QUINTUS- HORATUIS wiki pedia. Org/ http://ar

الشعر،و المعروف أن الذي وطد قواعد الوحدات الثلاث في فرنسا هو (**جان** شيلان 1674/1595) فقد شجع الكاردينال (ريشيليو) في حوالي 1636 على أن يفرضها على المسرح الفرنسي"[180]،و مرد ذلك عندهم كون الجمهور يذهب إلى المسرح كبناء محدد المكان و الوجهة، و لا يتغير على طول خطالمسرحية ،و هذا ما يسمى بالمكان الحسي، و بالتالي قالوا بوحدته، و لكن المقصود دراميا هو المكان المحمول في حكاية المسرحية الدي تجري فيه الأحداث أمامنا، أو قد تنقل إلينا عن طريق السرد، فارتباط الإغريق بمكان العرض أين تأخذ الدراما اللحظات الحاسمة، فتظهر الأحداث و كأنها في مكان واحد، و ذلك ما جعل الكتاب ينادون بوحدته.[181]

و في سياق الوحدات الثلاث، زعم النقاد الإيطاليون أنهم استخرجوه بكامله من أرسطو و المعروف أن أرسطو لم يؤكد إلا وحدة الفعل، أما وحدة الزمن والمكان فأمران استنبطهما أولئك النقاد الإيطاليون من وحي أرسطوواختصموا حول الوحدات الثلاث كما اختصم الإسبان فكان سيرفانتس* من أنصارها وكان لوب دي فيجا** LOBE DE VEGAوتيرسومولينا*** TIRSO DE MOLINA من خصومها.[182]

وليسو وحدهم من ذهب الى هذا الإختلاف أو النفي "فهيجل****" يشير إلى أن وحدة الزمن والمكان ليستا محصنتين أو إلزاميتين، وتبقى فقط وحدة الفعل[183]، وهو بهذا يقف معادلأصحاب التوجه الكلاسيكي.

بدأت الزمكنة تتغير وتتطور مع مرور الزمن فأصبحت العربات في القرون الوسطى مكانا للعرض والتمثيل ، وأصبحت معدات هذه العربات والألبسة تعطينا بصفة رمزية الإطار الزمني والمكاني

---

[180]- مجدي وهبة، محمد عناني، "درايدن و الشعر المسرحي "، الهيئة العامة للكتاب، د ط،1994،ص150.

[181]- ينظر: شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 21/20.

**لوب دي فيغا: فيليكس دي فيغاكاربيون(1562- 1635) واحد من أهم الكتاب المسرحيين في العصر الذهبي الإسباني، و أغزر الكتاب العالميين في الأدب ، من أشهر أعماله " مسرحية العقاب بلا إنتقام" السيدة البلهاء" دوقة خادم إميقليفيليكس" ينظر:l'opa de Vega م س.

* ميغال دي سيرفانتس سابيندا Miguel de Crevantes1547.1616م، كاتب إنساني الشتهد برواية" دون كيشوت دي لامانشا(1605-1615)يعتبر من أشهر الشخصيات الإسبانية، كرمته بلاده، حيث وضعت صورته على قطعة خمسين سنتا الجديدة ينظر:Miguel de Crevantes م س.

***تيرسو دي مولينا، واسمه الحقيقي غابريال تيلاز(1583 – 1648) من أكبر مؤلفي المسرح، و هو من العصر الذهبي الإسباني، و قد كتب شخصية" دون جوان قبل موليير، ينظر م س.

[182]- ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، م س، ص20، من التصدير لعبد الرحمن بدوي

****جورج ويلم فريديريك هيجل(1770- 1831) فيلسوف ألماني، ولد في شتوتغارت، من أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية في القرن 19، رحب بثورة القرن18 الفرنسية، و تمرد على النظام الإقطاعي للملكية البروسية ، ينظر: م س.

[183]- أ . أنيكست، م س، ص108.

للمسرحية، وبالعودة إلى الكلاسيكية الحديثة فقد نادت بالمحافظة على الإرث الإغريقي والروماني في طريقة الكتابة والمحافظة على وحدة الزمن والمكان، وان كانوا قد تمردوا عنها بنقل المكان من القصر إلى المحطة الى الكنيسة ، شرط الإقتران بمدينة واحدة، ولكن هناك من الكلاسيكيين الفرنسيين من ينادي بوحدة القصر لا وحدة المدينة.

ثم جاءت الرومنسية كثورة عن الكلاسيكية، فلم تتقيد بوحدات و أطلقت العنان للكتاب للتصرف بحرية، كما أن الناس ضاقت درعا بكل ما هو إغريقي و روماني، , أصبحوا ينادون بالتخلص منهما، فبقيام الرومنسية،إتجه الكتاب إلى التاريخ واستقوا منه مسرحيات خالدة تتكلم عن الصفات البشرية ذات النزعة الإنسانية و تخلصوا بذلك من هذه الوحدات، فاختصروا الزمن و أصبحوا يتبعون البطل أينما حل و إرتحل[184].

أما الواقعية فتحمل قواعدها في اسمها، فتعمل ما في وسعها لمطابقة أحداثها بالواقع المعاش، فقد أقبلت أوربا على ما كتبه ستاندال* و بالزاك**و فلوبير*** و غيرهم، فعالجوا مواضيع واقعية و أسقطوها على حياتهم،

و لا يشد الزمن و لا المكان عن هذه القاعدة فكانوا أمكنة و أزمنة واقعية، إذ يقول إيميل زولا " لقد وصلنا إلى ميلاد ما هو واقعي و هو القوة الوحيدة في القرن التاسع عشر و ستسقط حوائط الدراما القديمة وحدها دون مجهود"[185]، و ينظر العديد من النقاد و المؤرخين إلى **إميل زولا** على أساس أنه البداية الحقيقية لتيار الواقعية في المسرح ذلك لبيانه الشهير الذي قال فيه" المسرحية شريحة من الحياة"[186]الذي انتشر في كل أنحاء أوربا بعد عرض مسرحيته الشهيرة " الأطرف السفلى" سنة 1902 بمسرح الفن بموسكو.

---

[184]- ينظر: فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، م س، ص226/ 229.

* هاري هنري بيل ستاندال(1783 -1842) أحد أبرز وجوه الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر، من أشهر أعماله" الأحمر و الأسود" حيث تعتبر أول محاولة في إحلال المذهب الواقعي، ينظر: ستاندالhttp://ar wiki pedia. Org/wiki

**بالزاكأونوريه دي بالزاك: روائي فرنسي يعتبر مع فلوبير من مؤسسي ما يسمى في الأدب الأوروبي بالواقعية (1799 -1850) من أشهر أعماله الكوميديا الإنسانية (1830 -1848) ملكية يوليو(1815 -1830)، ينظر: أو نورية دي بالزاك، م ن.

*** جوستاف فلوبير (1821 – 1880) روائي فرنسي درس الحقوق من أشهر أعماله " مدام بوفاري" و التي تعتبر أول رواية واقعية " سلامبوا"1862،" تجربة القديس أونطونيوس 1874"، ينظر: جوستاف فلوبير، م ن.

[185]- رشاد رشدي، م س، ص141.

[186]- م ن ، ص 142.

– الفعل:

يجمع الباحثون و المهتمون بالدراما، قدامى و محدثون على أنها فعل، و ليست حدث، ذلك أن الأفعال تتحكم فيها الإرادة الإنسانية، وحدها، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال الإنسان، قال الله تعالى **"و الذين إذا فعلوا فاحشة أو ظلموا أنفسهم ذكروا الله فإستغفروالذنوبهم"**[187]، و من هنا نرى أن أفعال البشر تجعلهم مسؤولين عليها فيتوجب لهم الثواب أو يحق عليهم العقاب[188].

فالسعادة و الشقاء نتاج أفعال البشر،" لذلك لا تحاكي الدراما الأخلاق بل تحاكي الأفعال التي تجعلنا نوصف بهده الأخلاق، سيئة كانت أم حسنة، فغاية الأفعال فعلية و ليست وجودية"[189]، فلا نتخيل دراما بدون أفعال تبنى عن أخلاق مفروضة الوجود في الفرد، لأنه هو محور الدراما الأساسي و ليست الجماعة، و لذلك سمي البطل عند الإغريق، و لتتطور الدراما يجب أن ينتصر الفرد لذاته، ليكون موضوع الدراما موحد و فعلها مركز، فكل المسرحيات الخالدة تفرّد فيها البطل ، و صرخته في المأساة الإغريقية هي التي جعلته يلتصق بالذاكرة البشرية دون غيرها، لأن هذه الصرخة إنطلقت من جذور المأساة في حدّداتها، و من جذور الدراما التي أعطت للفرد قيمته وحصته من الحياة أنداك، و لم تذبه في الجماعة، هذا مبدأ في الدراما لأنه إذا اقتضى الأمر للتضحية فالفرد هو الذي يضحي و ليست الجماعة[190].

لذلك يجب على البطل تحريك الفعل الرئيسي للدراما، و يربط مصيره بتطور هذا الفعل إذ " يتوجه الاهتمام الرئيسي في الدراما نحو بطل المسرحية، و تمتلك الشخصيات الأخرى

---

[187]- سورة آل عمران، الأية 135.
[188]- ينظر: محمد حمدي إبراهيم، م س، ص14.
[189]- أرسطو طاليس، م س، ص20.
[190]- ينظر: إيريك بنتلي، م س، ص 286/276.

مقارنة معه أهمية ثانوية"[191]، فمعظم الأحداث تدور حول هذا البطل و تتأثر به و يتأثر بها أكثر من سواه من الشخصيات[192].

و إذا نذكر البطل هنا فلسنا بصدد ذكر الشخصيات، و لكن كونه منبع الفعل الذي تبنى عليه الدراما، و ملتقى الصراع و رابط علاقات الأحداث الأخرى، فالدراما تنطلق من عقدة في البطل مهما كانت، و تصل عند حل هذه العقدة، فالأفعال تغير انفعالات الشخصية.

و إذا تتبعنا تطور الدراما و رصدنا التغيرات التي طرأت عليها على مرّ العصور نجد أن سرّ بقائها يكمن في محاكاة سلوك البشر و أفعالهم، و لو تغير هذا المسلك لانهارت أساسا، فهي مركزة لا تستخدم إلا ما يخدم فكرتها، رامية بذلك كل التفاصيل و الإضافات السردية المملة، داخلة مباشرة في صلب الموضوع باختيار الزمن المحدد لتأجيج الفعل فهي" تبيح للمشاهد فرصة معايشة أحداث لم يفعلها، و لكنه قد يتعرض لفعلها"[193] إذا ما أتيحت له الفرصة و سمحت له الظروف بذلك.

ركز أرسطو على محاكاة الأفعال بقوله" و لو برع المرء في تأويل أقوال تكشف عن الأخلاق و تمتاز بفخامة العبارة و جلالة الفكرة، لما بلغ المراد من المأساة، إنما يبلغه حقا بمأساة أضعف عبارة و فكرة و لكنها ذات خرافة و تركيب أفعال[194]، إن وسيلة الدراما غير مباشرة لأن فكرتها تقدم عن طريق موقف أو فعل، أما الفنون الأدبية الأخرى فوسيلتها مباشرة لأن الفكرة تقدم عن طريق اللفظ.

إن الفعل هو حجر الزاوية في البناء الدرامي للتراجيديا، لدرجة أن اهتمام أرسطو بالفعل جعل من النقاد المسرحيين ينظرون إليه كأول من قدم الفعل " Action " على الشخصية"Character " في البناء الدرامي للمسرحية إذ يقول أن :" المأساة هي محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم"[195] و لنبحث أولا في التعبيرين" تام" و " طول معلوم" إذ يقول أرسطو

---

[191]- أ . أنيكست، م س، ص 252.

[192]- ينظر: عبد القادر القط،" من فنون الأدب المسرحي"، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص26.

[193]- محمد حمدي إبراهيم، م س، ص15.

[194]- أرسطو طاليس، م س، ص21.

[195]- م ن، ص04.

في هذا الشأن " لأن الشيء يمكن أن يكون تاما دون أن يكون له مدى و التام هو ما له بداية و وسط و نهاية"[196]، إذن يندرج الفعل في مساره عبر ثلاث مراحل أولها بداية و الثانية وسط و الأخرى نهايتيه، فالبداية هي النقطة التي ينطلق منها الفعل و لا يسبقها شيء يهم الأحداث، و لكون الأحداث لا تنطلق من العدم لأن " البداية هي ما لا يعقب بذاته و بالضرورة شيئا آخر، و لكن شيء آخر يحدث بالطبيعة نفسها[197]، إذ أن بداية الأشياء أمر محدد و هي بذاية الشيء ذاته التي تسبق كل شيء، تأتي أولا و لا تعقب أي شيء لا بالضرورة و لا للإكمال، إن مثل هذه البداية لابد من أن يعقبها شيء بالطبيعة، فبالضرورة إن ثمة أشياء سوف تحدث بعدها فتأتي هذه الأفعال في وسط الفعل متعرضة إلى أدق التفاصيل التي يعرضها الموضوع و تتطور الأحداث لتصل إلى ذروتها أي إلى المحطة الختامية و هي نهاية الفعل و الحل النهائي للعقدة لأن " النهاية على العكس من هذا و هي ضرورية في معظم الأحيان ولا يجب أن يسبقها شيئ أخر و لكن لا يجب أن يأتي بعدها شيء"[198]، أي أن النهاية يجب أن تكون مسبوقة بالضرورة بشيء و لن يعقبها شيء آخر، أما الوسط و ما يقع بين البداية و النهاية لأن " الوسط هو بذاته يأتي قبله شيئ و يعقبه شيء آخر"[199]، فهو يعقب البداية و يسبق النهاية، و هذا شيء منطقي في وسط أي شيء يمكن تجريبه.

إن التراجيديا وفقا لنظرية أرسطو و فلسفته في الدراما هي " محاكاة مثل هذا النوع من الأفعال ذات (البداية و الوسط و النهاية)"أي أنه يدعو إلى ضرورة إتباع المنطق الطبيعي في فن كتابة المأساة أو النصوص الدرامية أو التراجيدية، كما يحدث في تكوين الأشياء و الأحداث في الطبيعة دون خلل لأن كل الأشياء تبدأ بداية محددة ثم تنمو و تشب عن الطوق ثم تفنى فتموت و ما الأشياء إلا أفعال في نظر **أرسطو**، أي أن نظرته إلى المأساة مثل نظرته إلى الكائنات العضوية، إذ تقول Hortuoll phyllies " ينظر أرسطو طاليس إلى المأساة مثل نظرته إلى الكائنات العضوية التي تتطور حتى تحقق شكلها الطبيعي ثم تموت أو تنتهي"[200].

---

[196]- م ن، ص 18.
[197]- أرسطو طاليس، م س ، ص23.
[198]- م ن ، ص23.
[199]- أرسطو طاليس، م ن، ص27.
[200] -Hortuollphyllies ,op.cit. p : 44

و الفعل نوعان بسيط و مركب، فالبسيط ينطلق من بساطة الخرافة نفسها التي بنيت عليها الأفعال موضوع المحاكاة، و التي تدور حولها الأحداث و الأفعال، و لابد من أن تكون بطول يمكن إدراكه و الإلمام به، إذ يرى أرسطو" أنها الحد المتفق مع طبيعة الأشياء و هو أنه كلما طالت الخرافة بشرط إمكان إدراك مجموعها جملة ازداد جمالها الناشئ من عظمتها، و لو وضعنا قاعدة عامة في هذا نقول أن الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث التي تتوالى وفقا للاحتمال و الضرورة، أن تنتقل بالبطل من الشقاوة إلى التقييم والسعادة "[201]، و هكذا يتضح لنا أن تحديد الفعل بـ(بداية و وسط و نهاية هو في الأصل تحديد لطول زمن الأحداث الداخلية و الأفعال التي تمكن الشخصيات من إحداث التحول الدرامي المطلوب من حال إلى حال، كأن تتحول من السعادة إلى الشقاء أو من حالة جهل إلى حالة علم، و تحول الأحداث من النقيض إلى النقيض شريطة الإقناع كي يثير عاطفتي الشفقة و الخوف، و قد تتحول هذه العواطف إلى اشمئزاز و تقزز إذا لم يقنع التحول ، كأن يفعل الإنسان الخير و يتغير مصيره إلى الشر و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من الإنفعالات"[202] و هذا أمر مرتبط ارتباطا وثيقا بوحدة البناء الداخلي للتراجيديا.

إن غاية كاتب الدراما ليس خلق وهم خادع يؤثر في المشاهد، بل تقليد لسلوك البشر بصورة تبدو من الواقع، لكن تسمو عليه بفنياتها و طريقة تناولها فتوجب التقليد العكسي فيقلد الواقع الفن، و الدراما تحاكي تلاعب القدر بالبشر، و مجسدا في ذهن المشاهد، إنها تعتمد المحسوس للوصول للمدرك، فالعلاقة بين أبطال الدراما و الشخصيات اللابشرية الأخرى هي الظروف التي ينشط فيها الفعل الدرامي، و يجد فيها ضالته فيحاكي فعلا تاما بداية، جادا بمعناه متصاعدا في حركته تطهيريا في غايته.

---

[201]- أرسطو طاليس، م س، ص24.
[202]- أرسطو طاليس، م ن، ص18.

- **الشخصيـات:**

تعتبر الشخصية الدرامية أحد أخطر عناصر البناء الدرامي على الرغم من أسبقية الحبكة في إنشاء الهيكل العام الذي يعتمد عليه الكاتب من أجل التخطيط لكتابة عمله الدرامي، إذ يرجع لها صناعة الأحداث و حبك العقدة المسرحية، بل تعتبر المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية بمعنى أن الشخصيات هي التي تحمل الأفعال و تطور الأحداث و الشخصية الدرامية قديمة قدم الدراما و المسرح، " إذ يعود أصلها إلى اللفظة اللاتينية persona ، و معناها القناع أو الوجه المستعار، و قد ارتبط هذا اللفظ بالتمثيل المسرحي"[203]، ذهب بعض الدارسين*" إلى أن عظمة **شكسبير** لا ترجع إلى عقدة مسرحياته أو إلى أصالتها لكن كونه تميز بقدرة لا نظير لها بين كتاب المسرح بوصفه مبدعا للشخصيات التي تبدو و كأنها مخلوقات بشرية تثير حولها النقاشات الحامية"[204]، تظهر أهمية الشخصية الدرامية حين تتجاوز الحبكة و أهميتها في البناء الدرامي، و ذلك لأن " كل الشخصيات تعيش في ذهن القارئ أو المتفرج[...] رغم أن حبكة القصص التي ظهروا فيها قد اختفت في ظلال الماضي"[205]، إن الثقل الذي تحمله الشخصية الدرامية باعتبارها" الموجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون، و يتابعون من خلاله سلوكه وانفعالاته و كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي و بناء المسرحية العام"[206]، وهي بذلك أهم عناصر المسرحية و أقدرها على إثارة المشاهد، و هي ذات حضور قوي و مؤثر " ناتج عن اتفاق غير مكتوب بين المؤلف و المخرج و الممثل كطرف أول، و المتلقي كطرف ثان، يتضمن موافقة الطرف الثاني بقبول الإلهام الفني و الرضا به مقابل المتعة التي سينالها"[207]

تعد الشخصية محرك الفعل و كاشف الصراع، و هي القاسم المشترك بين الملحمية و الغنائية، فوجودها المحسوس يمثل الجانب الملحمي، و غنائيتها في ذاتيتها و صراعاتها الداخلية بين أفكارها و أفعالها و مواقفها.

---

[203]- فيصل عباس" في ضوء التحليل النفسي "، دار السيرة، بيروت،لبنان ، ط1،1982،ص12.

* من أرزهم أرسطو ، بريخت، آرثر ميلر، بيتر بروك

[204]- مارغوي بولتون، " تشريح المسرحية": تر: دريني خشبة، المكتبة الأنجلو مصرية القاهرة، 1862، ص161.

[205]-حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، ص 335.

[206]- عبد القادر القط،" من فنون الأدب المسرحية"، دار النهضة العربية، بيروت،1978، ص21.

[207]- م ن، ص21.

أخذت معالم الشخصية ترتسم بالمفهوم الدرامي عندما انفصل قائد الجوقة عن مجموعته و انفرد بذاته، واضعا بذلك اللبنة الأولى لما يعرف بالشخصية، لتنظر بدورها كتاب اليونان القدماء ليكملوا هذا البناء و هذا الصرح المكون للدراما، لقد ذكر أرسطو طاليس الشخصية في كتابه فن الشعر باستعماله كلمة بمعنى الشخصية أو الأخلاق[208]، كما اشترط النبل و المطابقة على أن تكون الشخصيات نبيلة و فاضلة تطابق أقوالها بأفعالها و طبقاتها بتصرفاتها، أي لا بتصرف النبلاء تصرف العامة، كما يفترض في الشخصيات أن تكون شبيهة بمثيلاتها في الواقع حتى تقنع بآدائها و توهم بواقعتيها إذ أن " الشخصية الدرامية تستطيع تحقيق غايتها، ليس بوجودها لأن وجود الأشياء دون الأفعال وجود ناقص، فإن لم تفعل الشخصية المسرحية فعلا واضحا يحدد غايتها فقدت المسرحية أهم خصائصها"[209]، فالأفعال التي تبني عليها المسرحية تحاكيها الشخصيات لذلك على الكاتب أن يوفق بين المظهر الخارجي و الانفعالات الداخلية، فيوازي بينهما فتتوازن الشخصية بتغليب الأول عن الثاني أو العكس، حسب ما يقتضيه البناء الدرامي كما أنه يحدد علاقاتها الخارجية بالشخصيات الأخرى أو بالظروف المحيطة بها من مستجدات مكانية و زمنية.

إن اختيار الزمن و اللحظات المصيرية في حياة الشخصية هو الذي يجعل منها ترسم رسما دراميا متكاملا يجعلها تتجاوب تؤثر و تتأثر و تكافح من أجل مبادئها و لا تستسلم حتى النهاية، على الكاتب في رسمه للشخصية أن يظهرها و كأنها هي التي تسيّر قدرها و تصارع حتى تبلغ النهاية المنطقية المعقولة[210]، فالشخصيات في الدراما من هذا المنطق ليست ساكنة كما هي شخصيات اللوحة الزيتية[211]، رغم أنها متحركة فنيا، إنها كائن مليء بالحيوية و النشاط الدءوب يحمل على عاتقه دفع حركية الصراع، و كل فتور أو تثاقل من جهته يخفي الصراع.

إن تعدد الشخصيات الدرامية لا ينفي أن الأحداث الدرامية تتحرك لوجود شخصية محورية في العمل هي البطل Protagoniste ، تواجه شخصية معارضة موازية لها، و تخوض

---

[208]- ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، تحقيق و مراجعة شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، 1967، ص05.

[209]- م ن، ص21.

[210]- ينظر: لايوسايجري، م س، ص128.

[211]- ينظر: إيرك بنتلي، م س، ص65.

معها الصراع و هي شخصية البطل الضد أو النقيض Antagoniste *، و محرك الدراما الأساسي هي الأحداث التي تدور بين هاتين الشخصيتين، و تصنع التوتر، و تقود الفعل الدرامي للأمام، لذلك يجب أن تكون شخصية البطل و البطل الضد من الشخصيات القوية الفعالة ذات الإرادة و القدرة على الفعل لخوض الصراع، و في نفس الوقت تتميز شخصية البطل عن البطل المضاد حيث يحمل البطل منظومة أخلاقية رفيعة يدافع عنها، بينما البطل الضد شخصية صارمة تمثل قيمها و أخلاقياتها منظومة مغايرة لنظيرتها عند البطل[212]،

و قد تبنى الدراما في أحيان نادرة على " شخصية واحدة Monodrame *أو دراما الممثل الواحد أو في بعض الأحيان على شخصيتين ، إلا أن المعتاد هو تعدد الشخصيات الدرامية التي تصنع باقة تشبع احتياجات المتلقي المختلفة، و هذا يستلزم من المؤلف الموازنة بين هذه الشخصيات في الزمن الفني المسرحي حتى لا تطغى الشخصيات الثانوية على الرئيسية و تظل في نفس الوقت دعما للحدت الدرامي و شخصياته"[213] ، و هنا يستلزم من المؤلف دورا أشبه بدور المايسترو في توزيع الأدوار على العازفين في الأوركستراحيث يقرر متى سيسمح لعازف آلة معنية بالعزف في الوقت الذي يحدده ويراه مناسبا حتى لا يفسد اللحن الأساسي[214].

إن العلاقة الأولى في البناء الدرامي هي العلاقة بين الكاتب و شخصياته يجب أن يعرف الكاتب شخصياته معرفة الأب لأبنائه أو أكثر، موطدا علاقته بها كي لا يفلت منه زمام الأمور، "فغابريال غارسياماركيز حين قتل الكولونيل في روايته" الكولونيل لا أحد يراسله" مكث ساعتين و هو غارق في البكاء[215] حزنا على وفاته و لم يقدم على هذه الخطوة إلا بعد جهد عظيم إلى الحد الذي يصبح فيه هو نفسه تلك الشخصية، و يستطيع أن يراقبها من داخله[216]،

---

[212] - ينظر: أحمد إبراهيم: الدراما و الفرجة المسرحية"، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، ط1، الإسكندرية،2006.

* البطل و البطل المضاد: نجد البطل المضاد Contre héros في المسرحيات التي يكون فيها العائق خارجيا، يتجلى بالشخصية المعارضة Antagoniste التي تقف ضد البطل و تجابهه، و البطل المضاد هو شخصية لا يمتم التمثيل بها و من أمثلة ذلك " كريون الذي يقف ضد أنتيغون في مسرحية أنتيغونا لسوفوكليس أما البطل Protagoniste و هو الشخصية الأساسية التي تلعب الدور الرئسي في الحدث: ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 102 – 103.

* مونودراما Monodrames: مصطلح مسرحي تعني دراما الممثل الواحد و هو منحوت من كلمتين وحيد = Mono و الفعل = Drama، و تستعمل لعرض الشخص الواحدOne Man Show يقوم هذا النوع المسرحي بشكل أساسي على مهارة الممثل في الأداء، فهة يتطلب منه آداء عدة أدوار في العرض، و أن ينتقل من دور إلى آخر بسرعة، و أن يتقصص حالات متعددة في أمكنة متنوعة، و أن يوحي بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها، إن المونودراما لا تتوافق مع جوهر المسرح الذي يقوم على الحوار، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 493.

[213]- أحمد إبراهيم: م س، ص50.

[214]- ينظر: م ن، ص50.

[215]- بتلييبنيأبوليبوميدونا" غبريال غارسيا ماركيز، تر: عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1982، ص76-77.

[216]-حسين محمد رامز رضا، م س، ص377.

حين يصل كاتب إلى هذه الدرجة من الذوبان المتبادل داخل شخصية و شخصيته داخل نفسه لن تخذله أبدا شرط أن يمارس هذا الانفعال بوعي و عقلية ذهنية لا تغفل أتفه الأسباب و لا أبسط الأشياء

يقسم أحمد ابراهيم الشخصية إلى ثلاثة أبعاد:

1- الأبعاد المادية: و هي التكوين الجسماني للشخصية، و ما تحمله من ملامح و خصائص مميزة فهي" العادات و اللوازم التي تميز الشخصية في تكوينها المادي و حالتها الصحية"[217]، كاللون و الطول و النوع الاجتماعي " الجنس و ما يميزها من لون العيون أو الشعر، و ما بها من إعاقات طبيعية أو مكتسبة و مظهرها الخارجي كالملابس و ألوانها.

2- الأبعاد الاجتماعية: تعتمد على الانتماء الاقتصادي للشخصية مما يصنفها في طبقة اجتماعية تتوافق مع وضعها الاقتصادي خلال الفترة التاريخية للنص كأن يكون الشخص إقطاعيا أو رأسماليا نتيجة امتلاكه للأرض، أو مصادر للإنتاج، و أن يكون أجيرا يعمل بفلاحة الأرض أو عاملا في مصنع أو أن يكون بورجوازيا أو تقنيا ينتمي لطبقة متوسطة[218]، كما يشمل البعد الاجتماعي المستوى التعليمي للشخصية و" نوع الحياة الاجتماعية(إطار الزواج: أعزب، متزوج، أرمل، مطلق) و ترتيبه في العلاقة الاجتماعية(ابن، ابنه، أخ، جد، جدة) كما أن العلاقات الاجتماعية خارج الأسرة في محيط المجتمع من العلامات المهمة في توضيح الخصائص الاجتماعية للشخصية كأن يكون للشخصية نشاط سياسي مثلا أو خيري، أو هواية مؤثرة على خصائصها"[219].

3- الأبعاد النفسية: تتضمن النتائج المترتبة عن تاريخ الشخصية السوى، من عناصر إيجابية و قوة، و ما تعانيه من ضعف أو خلل نتيجة تاريخها غير السوي، و تختلف هذه الأبعاد اختلافا أساسيا بين الرجل و المرآة نتيجة اختلاف النوع الاجتماعي، كما تختلف في مراحل عمر الأطفال المختلفة، حيث تتميز كل مرحلة بخصائص مميزة عن الأخرى كما "

---

[217]- أحمد إبراهيم، م س، ص50.
[218]- ينظر: م ن، ص 50.
[219]- م ن، ص51.

تستفيد الدراما من علم النفس في بناء الشخصيات الدرامية، فقد أستفاد علم النفس من بعض أهم الشخصيات المسرحية لتكون علما على بعض الخصائص النفسية و الأمراض"[220] فكانت شخصية أوديب ، و هاملت عناوين لوصف حالات سلوكية و نفسية مميزة.

- **الصراع:**

يعتبر النص الدرامي من بين الركائز البالغة الأهمية في العرض المسرحي باعتباره محرك عملية الإبداع لكل من الفريقين التقني و الفني، " فالمسرحية تتحدد بوجود الصراع الذي يتأزم مع بداية المسرحية أو بعد ذلك، كما يرتبط الصراع في النص الدرامي بوجود البطل، و كذلك يتحدد نوعه في النص المسرحي"[221]، يعد الصراع الدافع الأساسي للدراما نحو الأزمة و منها إلى الذروة، فهو التصادم و التقابل و التصاد، لكنه بنائي و ليس تهديمي، إذ يعتبر من أهم العناصر البنائية في الدراما، و لا نتخيلها بدونه، و يشد الصراع في الغالب طرفان يتداولان على فعله و استعماله في مسار تصاعدي بحزم و جدية لا تعرف الركود حتى بلوغ الحل و النهاية[222]، حيث أن تطور الفعل أو الحدث من البداية إلى النهاية لا بدله من ذروة أو قمة ينحدر بعدها الفعل إلى اتجاه الحل، بعد إحداث تحول معرفي في طبيعة الشخصيات ثم ينحرف في اتجاه النهاية و التحول هو انقلاب الفعل إلى ضده، كما قلنا،و هذا يقع أيضا تبعا للاحتمال و الضرورة" إذ يعتبر الصراع نتيجة لتأثير التحولات التي تطرأ على الفعل و الشخصيات، حيث تثيرها و تجعلها تتصرف بما بؤجج الصراع أو تغلب طرفا عن آخر، فكل هذه المستجدات يكون لها تأثيرها المباشر شرط أن يكون التحول منطقيا، من مرحلة إلى مرحلة، تصاعديا إلى غاية الوصول إلى الذروة التي تكون نهاية منطقية لهذه الصراعات.

يمكن أن يكون الصراع حتميا مقدرا على الشخصيات فتجبر عليه مرغمة مثلما نجده عند الإغريق، إذ تتصارع الشخصيات مع الآلهة و مع أنصافها، فصراع أوديب مع القدر، قدر عليه منذ الولادة، و ليس له يدفيه، و يصبح اختياريا عندما تتكافأ القوى في شد هذا الصراع.

---

[220]-أحمد إبراهيم م س، ص51.
[221]- روجر، م بيسيفلد (الإبن)، م س، ص219.
[222]- أرسطو طاليس، م س، ص31

" يجب أن يكون الصراع صراعا بين شخص و آخر و بين شخص و المجتمع الدي يعيش فيه أو بين فكرة و فكرة، و الصراع يتوفر في العالم الخارجي، كما يتوفر داخل النفس الإنسانية، أي أنه قد يكون صراعا خارجيا أو صراعا داخليا أو مزيجا من الصراع الخارجي النفسي"[223]، فالصراع الخارجي ظاهر بين الشخصيات أو بين الأفكار حيث لا تتدخل الغنائية و ذاتيتها لإظهارها، و الصراع الداخلي يكون مجاله النفس البشرة، فقد تتضارب رغبتان طوال الفعل الدرامي لتنتصر واحدة في الأخير، و لا يظهر هذا الصراع إلا من خلال الحوارات الداخلية للشخصية.

تتركب الحياة من ثنائيات متضادة (خيرا شر) (فرح/ حزن)(بكاء/ ضحك) هذا المسرح تتصارع فيه فكرتان و الغلبة طبعا لواحدة منها مهما كانت حسب الظروف، لكن من جهة أخرى يقول إريك بنتلي" و حتى الصراع ليس دراميا بحد ذاته، فلو قضي علينا جميعا في حرب نووية لبقي الصراع قائما في ميدان الفيزياء و الكيمياء و هذه ليست دراما، إنها عملية خارجية، فإذا كانت الدراما شيئا يرى لابد أن يكون هناك أحد يراها، إن الدراما شيء إنساني"[224]، يعتبر الصراع في الدراما صراعا مدروسا مضبوطا و واع، و ليس عفويا، ويبني ليكون معروضا أمام مشاهد ليحكم بعد ذلك بين طرفية فهناك طرف فائز يشهد بفوزه المتلقي بمعنى أن كل صراع بعيد عن المشاهد صراع عادي و ليس درامي.

إن الصراع و إن تطور حديثا فتغيره كان فكريا أكثر منه بنائيا، حيث تمثل المسرحيات الحديثة صراع الوجود في مختلف مظاهره سواء من خلال الوعي الفردي و الشخصيات في الجماعات المضطهدة أو من خلال الوعي الجمعي ،كما يمثل ذلك بريخت في مسرحياته الاشتراكيةو الواقعية[225].

تختص الدراما بالعلاقات الاجتماعية ، فصراعاتها بالضرورة اجتماعية، حيث تختص بالإنسان لوعيه فهو يصارع أشخاصا، آخرين أو قوى طبيعية معينة ، لا تستطيع أن تتصارع فيما بينها، فالصراع كما يرى برونتبير" تتحكم فيه الإرادة الواعية، و هناك من يذهب إلى

---

[223]- ، رشاد رشدي، م س ، ص44.

[224]- إريك بنتلي، م س، ص08.

[225]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت 1987، ص597.

الاعـتراض علـى قـانون الصـراع الـذي تـتحكم فيـه الإرادة الواعيـة مثـل (آرتـر ميلـر) و يتمثـل بمسرحيات يشعر خلوها من أي صراع مبتكر للإرادة، حيث لا تتضح هذه الصدامات بين الإرادات المختلفة، و هو يقول بفكرة الحاجة المطلقة"[226]، و التي لا تعترف بالإرادة، فالصراع عنده يمكن أن يكون نتاجا لرغبة معينة تجعلنا نصارع من أجلها حتى بدون وعي منا، باعتبار أن العقل لا يسير ذاك بل رغبات أخرى قد تجعلنا نوصف بدون إرادة عقلية آمرة أو ناهية، يجعل الانطلاق من أزمة ماضية أو سابقة لزمن الفعل للصراع ضحايا سلبيين، أن يكون مصيرهم مفروض عليهم و صراعهم تحصيل حاصل بدون نتيجة **كأوديب** مثلا، هناك من يذهب إلى إيجابية **أوديب** عند صراعة مع **كريون** خارجيا، و مع نفسه داخليا بعد اكتشاف موت جوكاستة، و قراره بالنفي، و هذاما يسمى بالصراع الحتمي أو المقدر و الذي ليس لدينا يد فيه،و لا وجود للإرادة الواعية كما قال بدلك آرثر ميلر[227].

و قد حاول (هنري جونسن*) التوفيق بين هاتين الوجهتين، حيث حاول تحليل وجهة نظر ميلر المعارضة لإرادة الصراع، و بين وجهة نظر **بروتيير**و يعرفها على أنها " تتابع لترقب أو أزمة، أو تتابع لصراع مشتعل وصراع قائم و هذه التتابعات تتصاعد إلى ذروات من بداية مشروع مترابط إلى نهايته"[228]، فمن جهة يعد هذا التعريف بنائي و من جهة أخرى لا يتعرض للإرادة الواعية، فالبنائية تعطي الأهمية للصراع بينما **آرثر ميلر** يتعامل مع موافق ذات أثر على حياة و عواطف البشر[229]، إذ ليس بالضرورة تدخل الإرادة الواعية،و مادامت الدراما محاكاة للواقع و الحياة العادية، فالضرورة تقتضي تطابق العناصر في كليهما باعتبار الصراعات الحياتية فيها الإرادي الواعي وفيها عكس ذلك، و منه نقول نفس الشيء عن الحياة في الدراما، و نسلم بالرأيين.

---

[226]- حسين رامز محمد رضا ، م س ،ص 480.

[227]- ينظر: حسين رامز محمد رضا، م س، ص482/481.

* هنري بارك جونسن: ممثل مسرحي سينمائي و تلفزيوني أمريكي، ولد بفيلاديلفيا بنسلفانيا سنة1912، و فاز بعدة جوائز تمتيلية، توفي سنة 1999 بلوس أنجلوس بكاليفورنيا، ينظر هنري بارك جوستون:http://ar wiki pedia. Org/wiki

[228]- حسين رامز محمد رضا، م س، ص483.

[229]- ينظر: م ن، ص483/482.

لا يظهر الحدث المسرحي و ينجلي إلا عبر الصراع وحده، كونه الرابط و الحاضن لجميع عناصر التأليف و البنية المسرحية، تقوم به الشخصيات و يتحد بموافقة الحوار و يرتقي بواسطته الفعل و تنتصر بنتائجه الفكرة .

- **الحوار:**

إن الحوار الدرامي يعد من أبرز عناصر النص الدرامي، وتقول عن الكلام أنه حوار عندما يتعدى عدد المشاركين فيه الواحد، أما غير ذلك فيعتبر سردا أو حكيا، إلا أن يقوم الممثل بدورين أو يجسد حوار بين أشخاص يتقمص فيه الأدوار بالتناوب، أو يكون حوارا داخليا (مونولوغ)* داخل الشخص نفسه، أين تتحاور فكرتين أو رأييناو عدة آراء.

يعتبر الحوار ميزة خاصة بالدراما، فهي لا تتصور بدونه، و هو جوهري فيها، و ما كانت لتنشأ لولا نشوء الحوار أساسيا قبل أن يكون دراميا.

يحمل الحوار أفكار الشخصيات و يعبر عن آرائها و يبرز صراعها، فهو الحامل للرأي و الرأي النقيض، و منه الفعل ورد الفعل، و بواسطته تتفاعل الأحداث و الشخصيات و تتواصل فيما بينها و تقوم مقام المؤلف في تشخيص الأحداث و المواقف لأن " الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات، كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة"[230]،

فوضوح الموضوع وجلاء الفكرة هو أسمى ما تصبو إليه الدراما،

لتصل إلى غايتها فتبرز الحقائق المجسدة للفعل[231] وتظهر أبعاد الشخصية و ميولاتها من خلال الحوار ذاته.

نشأ الحوار مثله مثل الشخصيات، عندما بدأ رئيس الجوقة يحاورها و يتكلم معها، لا منشدا، فأصبح الخطاب توجهيا بينه و بين الجوقة، ولم يعد موجها مباشرة إلى المشاهد في

---

*المونولوغ: تعني كلام الشخص الواحد و هي منحوتة من كلمتين Mono و تهني واحد و logos الكلام و ذلك قياس على dia – logos التي تعني الكلام بين شخصين أي الحوار تستخدم كلمة مونولوغ في اللغة العربية بلفظها الأجنبي و أحيانا تترجم إلى المناجاة أو النجوى، و المونولوغ يعود تقليده إلى المسرح اليوناني و الروماني و قد استمر في عصر النهضة حيث أفرز نوعا مستقلا هو المونولوغ الدرامي، كما درج استعماله في المسرح الكلاسيكي
إن المونولوغ شكل من أشكال الخطاب المسرحي يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخية عما تشعر به من مشاعر متضاربة و تعبر به عا في داخلها من تمزق أمام ضرورة إتخاد قرار ما، كما يمكن أن يأتي على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، 494.

[230]- روجرمبيسفيلدالإبن، م س، ص219.

[231]- ينظر: ستيوارت كريفش، "صناعة المسرحية" ، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد 1986، ص133.

شكل أغان و خطابات سردية و من جهة آخرى" فالدراما ولدت عندما خرج إثنان من صفوف الكورس و جعلا يتحاوران، و أن الفرد الأول جعل من الكورس رفيقا له يخاطبه"[232]

– كان أسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى ممثلين، فابتعد الحوار و استقل عن الجوقة مقللا من أهميتها آخذا ميزة درامية منفردة إذ" أدخل أسخيلوس الممثل الأول فأصبح هناك حوار بين الجوقة و رئيسها، بين الممثل و رئيس الجوقة، و بين الجوقة و الممثل فقام الحوار على أساس كثرة من الشخوص، و كان يتواجد ممثلا إضافة إلى الجوقة في الوقت نفسه"[233].

ومنه تطور الحوار إلى أن وصل إلى ثلاث ممثلين عند سوفوكليس* الذي" أدخل الممثل الثالث و الرابع، و بذلك أخدت الأناشيد العنزية صيغة مسرحية، فيها حوار و صراع و شخصيات و موضوع و تقدم قصة مشوقة هادفة، و على هذا النحو ظهرت منها التراجيديا الرائعة"[234] ، فعلا شأن الدراما على يد سوفوكليس، و اتسمت بذلك في نهاية تطورها بالجلال للتتطور إلى أكثر من ذلك في المسارح الحديثة، و لم يبق الكورس يقوم بدور سردي، بل أصبح طرفا مساهما في الحوار[235].

يجب أن يكون الحوار الدرامي حوار فعل، إذ يسير الفعل خطوة خطوة، و مشهدا بمشهد مع حركات مختلفة إيقاعية[236]، و يقترب هذا الحوار على نحو محدود جدا مما يحدث حقيقة في الحياة اليومية، إلا أنه يخضع لقواعد الدراما، التي تمثل نموذجا للمحادثة الاجتماعية[237]، فالحديث هو من أنواع الأفعال التي يقوم بها الممثل في أداء حواراته، و هذا بعيدا عن المعنى اللفظي المنطوق، أضف إلى ذلك أن الأفعال التي نقوم بها في الدراما تحركها حوارات و تعطيها منطقتيتها و مبرراتها، كما يساعد الحوار المؤلف على تمديد الفعل المسرحي، في حدود المعقول إلى غاية الوصول إلى النهاية المبررة لفظيا.

---

[232]- إيرك بنتلي، م س، ص 67/66.

[233]- علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق1978، ص56.

* سوفوكليس: ولد سنة 495 ق، م في قرية كولوناس قرب أثينا كتب حوالي 123 مسرحية لم يصل إلينا سوى سبع مسرحيات هي (أوديب الملك، أوديب في كولونا، أنتجونا، الكترا، إياس، فيلوكتيس، المرأة التراقيية، ينظر: علي عقلة عرسان، م س، ص 80/78.

[234]- م ن، ص56.

[235]- ينظر: مصطفى رمضاني" توظيف التراث و إشكالية التأصيل في المسرح العربي مجلة عالم الفكر، ع04، يناير، مارس 1987، وزارة الإعلام، الكويت، ص96.

[236]- م ن ، ص 97

[237]- د ، رشاد رشدي، م س، ص50.

يتميز الحوار في الدراما عن غيرها بعدم سماحه بدخول ما ليس له دور في بنائها، فالحوار الدرامي هو آخر ما يتوج به العمل الإبداعي في الكتابة، إذ يضبط به كل شيء، و يفقد كل هذه المميزات إذا لم يساهم إلى جانب العناصر الأساسية الأخرى في تطوير الشخصيات و كشف أبعادها و بناء الفعل، فالحوار الدرامي ليس مجرد محادثه، و إنما يرتبط بحدث متطور له معنى، فالحوار يكشف عن الشخصيات في الحاضر، و قد يعطينا جانبا من الماضي، و لكنه يتجه أساسا إلى المستقبل، لأنه يؤدي إلى مزيد من التطور في الحدث، إذ يقول **إيريك بنتلي**" كثيرا ما تقوم جملة من جمل **ابسن** بأربع مهام في نفس الوقت، فهي تلقي الضوء على الشخصية، التي تنطق بها، وعلى الشخصية التي يوجه إليها الكلام، و الشخصية التي يدور حولها الكلام، و هي تطور الحدث إلى الأمام، و تنقل في ذات المتفرج معنى غير المعنى الذي تفهمه الشخصيات".

إن الحوار له دور كبير في بناء المسرحية فهو على حد قول راشيل كروثرس" هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر"[238]، فهو الآداة الفعلية و الهامة لتحريك الفعل الدرامي و متعة المستمع و المشاهد لأطوار المسرحية إذ يقوم بتطوير الحبكة سواء بمصاحبته للفعل المشخص أو روايته للفعل الذي يدور بعيدا عن خشبة المسرح[239].

إن كتابة الحوار المسرحي لا تعد من السهولة بمكان، نظرا لما يتسم به هذا الحوار من أبعاد فنية و تقنية و جمالية، لأنه لا يتأتى لكل الناس، و لا يستجيب لكل الكتاب و الأدباء، لأنه كما تقول كروثرس" إن الحوار الرائع المبدع هو أندر المواهب و أعلاها و أغلاها، إنه الزهرة في شجرة المسرحية، و اللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة"[240]، حين نتبع الحوار في النصوص الكلاسيكية نجده يقوم بمهمات عدة منها حركة الشخصيات و تعيين الزمن و المكان، و هو في المسرح الإليزابيتي يقوم بمهمة أسمى، حيث يملآ الفراغات في الخشبة العارية فتظهر الأمكنة متساوية على مستوى التجسيد و الخيال[241].

---

[238]- روجر بسفيلد، م س، ص217.

[239]- ينظر: فردب ميليت، جيالدايدسبنتلي، فن المسرحية، م س، ص 483.

[240]- روجر بسيفلد، م س، ص 219.

[241]- ينظر جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص110.

إن سحر العرض المسرحي يختفي عندما يكون النص ميتا و الحوار ميتا لذا يجب على كل نص مسرحي سوآءا منه الأصلي أو المقتبس أو المترجم أن تتوفر فيه جميع الخصائص و العناصر الدرامية التي يجب أن يلتزم بها كاتب أي نص مسرحي يستطيع أن يتطور على يدي المخرج.

- **المبحث الثالث: أثر التيارات و المذاهب الأدبية في الكتابة الدرامية**

- **الكلاسيكية**

لقد أجمعت الآراء أن مرجع الفنون وأصولها سوآءا أكانت أدبية أم تشكيلية، تعود إلى العصر اليوناني، ذلك العصر الذي يعتبر منهلا مؤثرا في كل العصور التي تلته أو سبقته، فاشتهرت**آتينا** المدينة التي تتميز عن المدن الأخرى كحاضنة للعلوم و الفنونو الآداب، لازدهار الفلسفة فيها التي رسم معالمها الفيلسوف سقراط* من التفكير الميتافيزيقي و الماورائي و حوّلها إلى الاهتمام بالفرد بقوله" يأيها الإنسان اعرف نفسك بنفسك" هذه المعرفة التي جعلت من الفرد الإغريقي ينتصر لذاته، و يتفرد بالأهمية[242]، و يتصف بالمسؤولية أمام أفعاله فيظهر في صورة ملك أو بطل أو ما شابه ذلك أمام جماعته[243].

إن التأمل الفلسفي الذي رسمه **سقراط** جعل للحياة معنا مغايرا لما كانت عليه، إذ أحاطها بفكر خالد، و معنى فلسفي عميق، إذ وجه أفكار كتاب التراجيديا فيما بعد لينتجوا الروائع، هذا الفعل الذي تطور على يد الفيلسوف المثالي أفلاطون** ، الذي كان يصبو دائما

---

* سقراط(469- 399 ق، م) فيلسوف و معلم يوناني، ولد في أثينا، جعلت منه حياته و أراءه و طريقة موته الشجاعة أحد أشهر الشخصيات في التاريخ، صرف حياته للبحث عن الحقيقة و الخير و الفضيلة، لم يترك لنا أية مؤلفات، و قد عرفت معظم المعلومات عن حياته و تعاليمه من تلميذيه " زنيفون و أفلاطون" بالإضافة إلى ما كتبه عنه" أرسطو فانيس و أرسطو، كان سقراط يعلم الناس في الشوارع و الأسواق و الملاعب، و كان أسلوب تدريسه تعتمد على توجيه الأسئلة إلى مستمعيه، ثم يبين لهم مدى عدم كفاية أجوبتهم، و كان يؤمن بأن الأسلوب السليم لاكتشاف الخصائص العامة هو الطريقة الأرستقراطية المسماة بالجدلية، أي مناقشة الحقائق الخاصة للوصول الى الفكرة العامة ، وقد أخذت هذه العملية شكل الحوار الجدلي ، الذي سمي فيما بعد باسم الطريقة السقراطية428/ 348 ق، م.

[242]- ينظر: أ. أنيكست، تاريخ دراسة الدراما، تر: ضيف الله مراد، ص130.

[243]- ينظر: محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي ، ص147.

** أفلاطون: ولد في أثينا، و هو فيلسوف إغريقي، و كانت أعماله هي الشرارة الأولى التي استعملت جميع المسائل و الأفكار الفلسفية في العالم الغربي منذ القدم و حتى اليوم، و كانت الحافز لظهور علم النفس و المنطق و السياسة ،و قد خلفت تلك الأعمال تأثيرات عميقة على الحياة العلمية في مختلف عصور التاريخ، أسس فيها مدرسته التي أسماها بالأكاديمية و هي معهد كرس لأعمال البحث العلمي و تدريس الفلسفة و العلوم، و قد قضى أفلاطون معظم حياته في هذا المعهد مدرسا و مشرفا على نشاطاته حتى توفي و هو في الثمانين من عمره، ينظر أفلاطون:http:// ar-wiki pedia.org ينظر سقراط:http:// ar-wiki pedia.org

إلى الجمال و السمو في العالم العلوي، أين يقارن بينه و بين الواقع المعاش ماديا و معنويا و يتوق إلى مماثلته، حيث أبعد الشعر بدرجتين[244]، بعد النجار الذي يحاكي عالم المثل تجسيدا لا وصفا، و بذلك تربع أفلاطون على هرم التفكير الفلسفي الجمالي[245].

و بدأ ما أصطلح على تسميته بعد ذلك بالكلاسيكية القديمة، فلم يكن هناك ما يسمى بالمذهب الكلاسيكي عند اليونان و لا عند الرومان، بل كل هذه الممارسات كان متعارف عليها،" فالكلاسيكية تسمية تطلق على تيار فكري و جمالي تبلور في القرن السابع عشر و يستمد أصوله من الحضارة اليونانية و الرومانية، أصل الكلمة من Classius اللاتينية التي تعني طبقة، و هي صفة ترتبط عادة بالكاتب الكلاسيكي الذي يكتب للطبقة الراقية Scriptor Classuis، و يقابله الكاتب البروليتاري الذي يكتب للطبقة الدنيا Scriptor proletarius"[246].

يستدل من تطور معنى الكلمة أيضا أن صفة الكلاسيكية كانت تستخدم للدلالة على المؤلفات التي تستحق أن تدرس في صفوف المدارس و الجامعات Classe، و قد اتسع المعنى ليشمل كل أعمال الكتاب و الفنانين اليونان و الرومان الذين اعتبروا نموذجا يهتدى به منذ عصر النهضة في أوروبا ،و الذين اعتمدت كتاباتهم النظرية و بالأخص " فن الشعر لأرسطو Aristote(384 – 322 ق، م) وهوراسHorace*(65 – 8 ق، م) كمرجع يتبع، و هذا يفسر" تسمية الإتباعية التي تستعمل أحيانا في اللغة العربية كمرادف لكلمة كلاسيكية"[247]

إن الكلاسيكية هي ذلك المذهب الذي يتقيد ببعض القواعد في الكتابة، إلى جانب تحكم الإرادة العقلية في الأحكام حيث تكون الدوافع منطلقة من العقل[248]، أين يكون حضوره مكثفا في كل الأفعال وردودها، و في بعض الأحيان تكون المنطلق منها إذ" استمدت مفاهيم

---

[244]- ينظر: ما رقن كارسلون، نظريات المسرح، عرض نقدي و تاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر تر: دوجي زيدان، ج1، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة 1997، ص09.

[245]- ينظر: محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة 1977، ص 08.

[246]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 369.

* هوراس: أو quintushoratuis(65 – 8 ق، م) نظم رسالة إلى آل بيزونpisonesEpistoleod ، أطلق عليها بعضهم فيما بعد رسالةفي فن الشعر Art poetics، أو رد فيها بعض النصائح التي يعبر فيها عن رأيه فيما يجب أن يكون عليه الشعر الصالح، و الجزء الخاص بالمسرحية من هذه المنظومة يدل على استمرار موجة التقديس لليونانيين بين الرومان، كما يدل على فضل أرسطو و أفضليته أيضا على جميع الذين جاءوا بعده و الذين أتبعوه، فلم يغير من آراءه إلا قليلا، ينظر: دريني خشبة، م س، ص 21.

[247]- م ن، ص369.

[248]- ينظر: ميشال عاصي، الفن و الأدب، منشورات المكتب التجاري للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت 1980، ص190.

الجمالية الكلاسيكية من الأعمال اليونانية التي اعتبرت نموذجا يحمل طابع الديمومة، و هذا النموذج يقوم على مبدأ التناظر و التناسق و التباث و الاعتدال و البساطة الوقورو الجلال الذي يعطي للعمل تحابسا و وحدة، و هو ينطلق في مبادئه من العقلانية التي تميز الفكر الكلاسيكي ككل"[249].

لكن لا اليونانيون و لا الرومان من بعدهم كانوا يعرفون هذه التسمية أي الكلاسيكية، فأول ما ظهرت كانت على يد كاتب لاتيني من أهل القرن الثاني الميلادي يدعي" أولوسجيليوسAulusGellius* الذي أطلق عليها هذه التسمية. وكتب كتابصاغ فيه عبارتين أحداهما هي sctiptorclassius أي كاتب أرستقراطي يكتب للخاصة فقط أو للقلة السعيدة، و الثانية هي Scriptorproletaius أي كاتب للعامة و جماهير الشعب[250]،و كان هذا المصطلح مضاد للكتابة الشعبية أو العامية أي أن الكلاسيكية هي الكتابة الموجهة للمجتمع الأرستقراطي[251]، و كل القواعد موجودة في الكتابات الإغريقية قبل وجود المصطلح مثل ما يوجد عندنا في الشعر العربي القديم كقانون البحور الذي وجد و قن على يد **الخليل أبن أحمد الفراهيدي**، كل هذه القواعد جعلت كتاب الدراما يتقيدون بها و يحاولون الكتابة دوما في إطارها، فشاع المذهب الكلاسيكي بتسمية المذهب المدرسي أو الإتباعي، لإتباعه القوانين بحرفية تامة

كان الفكر الفلسفي من الأشياء التي كان لها تأثيرا واضحا على الإنتاجات الدرامية و الكتابة بحد ذاتها، إذ كان يوربيدس*، و هو أحد الشعراء الثلاث الكبار – سوفوكليس و أسخيلوس، مستقلا في الدين و الفلسفة و السياسة، و كل هذا ساعده على تعديل التراجيديا، حتى في عناصرها الأساسية، فلأنه أفقدها كل أثر قديم كانت تحتفظ به، متخذا من تأمله أداة و

---

[249]- ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص369.

[250]- ينظر: دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات الدار المصرية اللبنانية ط1، 1999، ص12.

[251]- ينظر: م ن، ص12.

* أوليوس جيليوس: كاتب لاتيني، ولد بروما سنة 125م و توفي سنة180م، كان كاتب و لغويا و تقلد مناصب قضائية، و كان كثير السفر، و مكث فترة معتبرة في أتينا لأجل الدراسة ،ينظر: أوليوسجيليوس، wiki pedia.org/wiki

طريقة في كتاباته ليغلب الإنسان على الآلهة التي مجدها أسخيلوس، و صارعها سوفوكليس[252]، فجعله مذنبا بالنظر إلى الفلسفة الإغريقية و ليس إلى نظرة الفكر الحديث، الذي يبرئه لجهله، لأن يوربيدس أثرت عليه الطبقة الاجتماعية، فلم يكن من الطبقة العليا مثل سوفوكليس، و لا من الطبقة الأرستقراطية مثل أسخيلوس، و نحن إذ نمثل بيوربيدس فلكي نظهر ما مدى التأثير الفلسفي و الاجتماعي على الكاتب، و بشهادة أرسطو في كتابه فن الشعر إذ يرى" أنه غير جيد، إلا أنه أعظم شاعر تراجيدي"[253].

إن تطور الفكر الفلسفي الإغريقي واكبه تطور إيديولوجي، أين استقرت الدولة في مرحلة ما بعد القبلية، منتقلة إلى المدينة بعد ظهور المدينة التي احتوت" الأغورا" أو الحارة أو الساحة العمومية التي يجتمع فيها الناس في شكل دائري يتوسطه المتحدث دون وجود رئيس مميز في الحلقة فنشأت الديمقراطية، الإيديولوجية الوحيدة التي تزدهر فيها الطريقة التفكيرية الحوارية و منه الدرامية، فعرف الشعر الدرامي عصره الذهبي في عهد" بريكليس"[254]، إذ لم يعد المنشد يفي بالغرض، و تحول الشعر من ملحمي مسرود إلى درامي مشخص فازدهرت الكتابات الدرامية متأثرة بهذه الفلسفات و الإيديولوجيات مؤرخة لعصر جديد في عالم الكتابة الإغريقية.

كل هذه القواعد جعلت كتاب الدراما يتقيدون بها و يحاولون الكتابة دوما في إطارها، فشاع المذهب الكلاسيكي بتسمية المذهب المدرسي أو الإتباعي، لإتباعه القوانين بحرفية تامة.

إن المذهب الكلاسيكي يعد من أضخم التيارات المسرحية و أكبرها أثرا على نظريات النقد المسرحي و البناء الدرامي، و يمثل النشأة الحقيقية للظاهرة المسرحية، إذ لا زالت التراجيديا اليونانية تمثل العصر الذهبي لدى عديد من النقاد المسرحيين، إذ أن أول من قام بتقنين قوانين المذهب الكلاسيكي في المسرحية و ضبط قواعدها غير المكتوبة هو " أرسطو(384 – 322

---

[252]- ينظر: أ، أنيكست، م س، ص133.

*يوربيدس: ثالث الشعراء المسرحيين اليونان الكبار، ولد أثناء معركة" سلامين" سنة 480 ق، م، و كان إدا ما قورن بأسخيلوس و سوفوكليس، أكثرهما إلصاقا بالواقع في انتاجه المسرحي، إذ صنف أنه أبا للواقعية و سياسيا عميق الاتصال و الالتصاق بالأحداث، يوظف مسرحه لتمجيد وطنه و إعلاء شأن قيم يؤمن بها و يدافع عنها و ليطرح فلسفته و آراءه في السياسة و الأحداث التاريخية و الآلهة و الفلسفات المطروحة، و كان أشد الشعراء خروجا على التقاليد المعمول بها في فن المسرح و بنية المسرحية، و ما يتعلق منها ببنية الحدث و الشخوص و الوحدات الخاصة، فقد أدخل الفلاحين و العبيد إلى المسرح، و ناقش قضايا عامة و عادية، و حطم بعض الوحدات، كتب95 مسرحية، لم يصلنا منها سوى 19 من بينها ملهاة واحدة و البقية ما من منها" أندروماخا– هيكوبا– أورست –الكترا– الفينيقيات، توفي سنة 406، ق، م، ينظر: على عقلة عرسان، م س، ص 137/127/126.

[253]- ينظر: أرسطو طاليس، فن الشعر، م س، ص85.

[254]- ينظر: فرديريك، ميليت، جيرالدايس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت،1966، ص46/45.

ق، م) في كتابه فن الشعر(330 ق، م) لقد كان أرسطو يكتب كتابه هذا و بين يديه مآسي الثلاثة الكبار: أسخيلوس، و سوفوكليس ويوربيدس، و ملاهي" أرستوفانز*، فقد عاش أرسطو في فترة من فترات المسرح اليوناني، إذ كان جميع مؤلفي المآسي فيها ينسجون على منوال مآسي الثلاثة الكبارحيث لم يصلنا من أثارهم الأدبية ما يجعلنا على علم بهم، ولعل هذا الذي جعل أرسطو يتخذ من مآسي هؤلاء الكبار و الذين عاصروهم نمطا للدراسة والتحليل،ومادة بحتة ، و الأمثلة التي وضع على ضوئها قانونه فقد كان أرسطو" يتبع الطريقة التحليلية في النظر الى تلك المسرحيات، فهو يتناول المسرحية فيحلل كلا منها جزءا جزءا، ثم يعطي رأيه آخر الأمر في سماتها المميزة الرئيسية جميعا، وصحيح أنه وضع القانون لكنه لم يضعه بتلك الطريقة التعسفية التعليمية، بل هو لم يضعه إلا بعد إمعانه النظر بنفسه إمعانا دقيقا في أعمال مسرحية قائمة بداتها"[255]

إن التراجيديا عند أرسطو و التي تعني Tragos " أغاني الشاة أو العنز، هي نوع من " التراتيل التي يرددها كهنة الإلهة ديونيزوس في أعياد الحصاد و يطلق على هذه التراتيل مجتمعة اسم أغاني الديثرامبDithyrambe، و هي نوع من الترانيم يرددها كهنة الإله ديونيزوس أحد آلهة الإغريق"[256]، و قيل إن شاة تمنح كجائزة للفائز الأول في المنافسات التي تنظم بين الشعراء في ذلك العيد، و بعضهم زعم أن الإسم انبثق من جلد الماعز الذي يلبسه عبدة الإله ديونزوس، و لقد تطورت هذه الترانيم إلى الشكل المسرحي و التمثيلي على يد:**تيسبيس**، الذي أدخل الحوار الى المسرحية اليونانية.

استطاع أرسطو أن يؤسس بناءا نظريا محكما لفن كتابة التراجيديا (المأساة، جاعلا من الفعل Action) قاعدة و أساسا لذلك البناء، إذ يعرف أرسطو المأساة على أنها" محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة و أن لها طولا معلوما،و تؤدي بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، و تتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها و ليس بواسطة الحكاية، و هي تثير

---

[255]- ألارديس نيكول، " علم المسرحية" ترجمة دريني خشبة، الدار المصرية للطباعة و النشر

* أرستوفانز455 – 384 ق، م) شاعر يوناني، تبث وجوده الملهاة الجادة في اليونان و العالم كله، كتب 11 مسرحية و صلت إلينا" أخارنيس، الفرسان، السحب، الزنابير، السلام، الطيور، ليستراتي، تموفوريازوسي، الضفادع، النائبان، المال " من أصل 44 مسرحية، و انتاجه كله يتصل إتصالا مباشرا بالسياسة و الحياة الإجتماعية، و يعبر عن آرائه في الحكام و مجلس الشعب، و أزمات أثينا السياسية و الاجتماعية و مشاكلها، ينظر: علي عقلة عرسان، م س، ص137 – 138.

[256]- عمر الدسوقي فن المسيرحية ،م س ،ص 11.

في نفوس المتفرجين الرعب و الرحمة، و بهذا تؤدي إلى التطهير Catharsis، من انفعالاتها"[257].

يقصد أرسطو باللغة ذات الألوان من الزينة" اللغة المشتملة على الإيقاع و الألحانو الأناشيد، و يعد من أجزاء المأساة القصة أو (الخرافة) و الأخلاق أي الشخصيات أو الفكرة و المنظر و الأناشيد و الحوار[...] و هذه عند أرسطو الوسائل التي تقومبها المحاكاة"[258]، إن أهم ألوان الزينة اللغوية عند أرسطو هي النشيد و الموسيقى.

أما المحاكاة فيرى أرسطو أنها مأساة غريزية لدى الإنسان، و هي في نظرهإحدى خصائصه و مميزاته الأساسية، إذ يقول" الإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة و بالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"[259]، فالمحاكاة عند أرسطو لا تتم إلا بفعل Action أي أداء موضوع و تمثيله إذ" لا بد أن يقوم بهذا الفعل أشخاص تتمثل فيهم فكرة الموضوع و أخلاق الشخصيات"[260]، و عند أرسطو إن أهم هذه الأجزاء كلها هي تركيب للأفعال أي عقدة المسرحية ثم تليها الأخلاق أي الشخصيات، إذ تعد الشخصية أهم ما في المسرحية كلها، لأنها المصدر الذي تنبع منه جميع الأفعال و على تصرفاتها تقوم العقدة.

ويرى أرسطو وجوب أن تكون المأساة متوسطة الطول حتى لا تمل وأن " تشتمل على:بداية ووسط ونهاية، وأن تتم لها وحدة الفعل، أي وحدة الموضوع، فلا تختلط الفكرة الأساسية بالعقدة ثانوية، ولاتتألف من أكثر من موضوع واحد، حتى لا يتشتت انتباه المتفرج وتنصرف الأضواء عن البطل إلى أشخاص أخرين فيضعف الموضوع الأصلي"[261] إذ يجب أن يكون مدى الأحداث التي يتألف منها هذا الموضوع مما يمكن أن يجري في الحياة الحقيقية في دورة شمسية، وهو يعني بتلك الدورة الشمسية نهارا أو ليلة أو أكثر قليلا ، وهذه هي وحدة

---

[257]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1- 1973، ص18.
[258]- دريني خشبة، م س، ص14 – 15.
[259]- أرسطو طاليس، م س، ص12.
[260]- دريني خشبة، م س، ص15.
[261]- م ن، ص15.

الزمن عند أرسطو أما الأحداث التي وقعت في الماضي سواء كان ماضيا بعيدا أو قريبا فتروى على ألسنة الشخصيات أو يحكيها الكورس أو الجوقة* أويعلق بها على حوادث الموضوع الجاري على ألسنة الشخصيات ، ومن وحدة الفعل تنشأ وحدة المحاكاة[262].

وكل مأساة عند أرسطو تشتمل على "تحول" أي انتقال من السعادة إلى التعاسة والعكس... وعلى "تعرف" أي انتقال من الجهل إلى المعرفة مما ينتقل بالشخصية من المحبة إلى الكراهية أو العكس"[263]، وبناء المأساة يتكون من افتتاحية أو مدخل (قبل دخول الكورس) وبعده وهوما يقع بين نشيدين كاملين من أناشيد الكورس ومخرج وهو الجزء الأساسي من المأساة الذي لا يعقبه نشيد[264]،أما الشخصية الدرامية فيجب أن تستطيع تحقيق غايتها ليس بوجودها لأن وجود الأشياء دون الأفعال وجود ناقص ، فإن لم تفعل الشخصية المسرحية فعلا واضحا يحدد غايتها فقدت المسرحية أهم خصائها لأن" الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة، والغاية في كل شيء أهم ما فيه[265]، إن أرسطو حصر الشخصية في بعدها المادي والتجريبي بغية القياس، وهذه أهم خصائص المسرحية الكلاسيكية.

التطهير هو الهدف النهائي الذي تحققه التراجيديا لدى المشاهد عند أرسطو، لأنه يرى أن الأحداث تثير الرحمة والخوف وتؤدي إلى التطهير من تلك الأحداث التي تقع بين الأصدقاء" كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك على أن يقتله، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، و كمثل على ذلك ولد يرتكب الإثم في حق أبيه أو الأم في حق ابنها، أو الابن في حق أمه، نقول إن هذه الأحوال التي يجب البحث عنها"[266]، و التطهير بهذا المعنى الذى هدف أرسطو طاليس هو الأصل في التراجيديا اليونانية، و لقد دار نقاش طويل بين الدراميين و النقاد حول ما كان

---

[262]-ينظر: دريني خشبة ،م س ،ص 16.

* الكورس أو الجوقة: هي تسمية معروفة في عالم الموسيقى و المسرح، و تدل على مجموعة من المنشدين، يمكن أن تؤدي بعض الرقصات في الإنشاد، و قد عرفت الشعوب القديمة في غالبيتها الجوقة لأن الغناء الجماعي و الرقص كان جزءا من العبادة في كثير من الديانات و كلمة CHoeur مشتقة من اليونانية Koros التي تعني الرقص لأن موكب الكهنة في أعياد ديونيزوس كان يطوف حول المذبح في حركة رقص و هو ينشد الديترامبDytherambe ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص163.

[263]- م ن، ص16.

[264]- أرسطو طاليس، م س، ص21

[265]-أرسطو طاليس، م ن، ص21

[266]- م ن، ص39.

* التطهير: هناك محاولات عدة لترجمة كلمة catharsis، منهم من زعم أنها تغني التطهير الذي يحدث للمشاهد اليوناني بعد أن يشاهد الموقف التراجيدي ثم يأتي الحل فيحدث الاسترخاء و يبدو أن التعبير يرجع في أصله إلى المفاهيم التي استعملها أرسطو طاليس في فلسفته و فهمه للنفس البشرية
و الكلمة اليونانية KHTARSISبالأساس من مفردات الطب، و تعني التنقية و التطهير و التفريغ على المستوى الجسدي و العاطفي، و تحولت الكلمة مع الزمن إلى مفهوم فلسفي و جمالي له علاقة بالتأثير الانفعالي الذي يستثيره العمل الأدبي أو الفني أو الاحتفال عند الممارس و المتلقي كل من جهته، و قد حدده أرسطو كغاية للتراجيديا و ربطة أرسطو بمشاعر الخوف و الشفقة التي يشعر بها المتفرج الذي يتمثل نفسه في البطل المأساوي و بين التطهير، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص130.

يقصده بالتطهير*catharsis، لكن من الواضح أنه يعني التعاطف الوجداني الذي يصيب المشاهد اليوناني و تأثره بالأحداث التي تحدث للشخصية المحددة في العرض المسرحي.

إن التطهير عنصر أساسي من العناصر الأساسية في نظرية أرسطو طاليس في المسرحية التراجيدية، و هي ذات أثر كبير على قواعد و قوانين الكتابة الدرامية و الفكر الدرامي و نظريات النقد المسرحي إلى يومنا هذا، فالتفسير الكلاسيكي للمسرحية في الأصل نظام و أثر كلاسيكي و بالتالي فإن أي تحليل لهدا النظام أو الأثر لابد أن يكون من بوابة المفاهيم الكلاسيكية نفسها.

انتقل مركز الثقل في الآداب اليونانية، و في كل التراث اليوناني إلى روما التي ورثت عن الحضارة اليونانية فن الشعر و المسرح و الملهاة، إذ صار الرومان يعرضون مسرحياتهم كما كانت تعرض في المسرح اليونانية لكن أهم ما في الأمرأن نشأة الملهاة في روما هي نشأة دينية كما هو الحال في نشأة المسرح اليوناني، و أشهر كتّاب الدراما اليونانية هما بلوتوس TituaHaccusplautus 254 -184 ق، م)، "تيرنسبيبلوسترنتيويدافيسpubliusTerentuidafes أحد أهالي قرطاجنة و الذي قبل وفاة بلوتوس بسنين قلائل هو الذي كان يذكر إلى جانب بلوتوس كلما أثنى الناس على مؤلفي الملاهي الرومانيين"[267].

و الشذرات التي وصلت إلينا من مسرحيات الشعراء الرومانيين: إنيوس (239 – 169 ق، م) و باكيفيوس (220 – 130 ق، م) و أكيوس(170 – 86 ق، م) دليل على ذاك التقديس و تمسك الرومان بالمثل اليونانية[268].

أما على مستوى الفكر الدرامي يعتبر الفيلسوف و الناقد الروماني(هوراس) خليفة لأرسطو طاليس في الإمبراطورية الرومانية حيث كتب هوراس مؤلفه " فن الشعر" سنة224 ق.م، وكتابه أقل وأقصر بكثير من كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، لكنه كفيل بتوفير رؤيته

---

[267]- شيلدون تشيني(المسرح في ثلاثة آلاف سنة)، تر: دريني خشبة، مراجعة علي فهمي، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الطباعة و النشر، ط1، ص124.

[268]- شيلدون تشيني(المسرح في ثلاثة آلاف سنة)،م س،ص 124.

للجمال وعلاقة ذلك بالأخلاق والدراما، إذ يفتتح هوراس رسالته عن فن الشعر بحديث قصير عن الوحدة الفنية فيقول " لنفرض أن رساما وضع رأسا أداميا على عنق حصان... أو جسم إمرأة على ذيل سمكة..، ألا تثير هذه الرسومات ضحكنا ؟ إن أي كتاب لا بد أ يحدث في نفوسنا مثل هذا الأثر... وقد نقول إن الشعراء يتمتعون بحريات كثيرة وهو صحيح، ولكن ليس إلى الحد الذي يستباح لهم بأن يقرنوا الأفاعي بالطيور و الحمل بالنمر"[269]

ولقد قدم هوراس نصائح تفيد الكاتب المسرحي "إذا شئت أن تكون كاتبا يجب أن تختار موضوعا فوق طاقتك... والرجل الذي يختار موضوعا يلائم قدراته لن تخذله الكلمات وأفكاره ستكون واضحة"[270]، كما اهتم بالشخصية قائلا " إذا كنت تريد مستمتعا ينظر مسرحيتك إلى أن ينزل عليها الستار يجب أن نلاحظ سلوك الناس في مختلف مراحل العمر وأن تخصص لكل مرحلة ولكل مزاج صفات مميزة للشخصية"[271] ، وهذا الحديث يظهر تأثر هوراس بأرسطو طاليس ،لأن ملاحظة سلوك الناس ، ومراحل مزاجهم أمران يرتبطان بالتطور الطبيعي للشخصية وهو مادعي اليه أرسطو طاليس في حديثه عن التحول في الشخصية وعلاقة كل ذلك بالفعل.

- **المسرح في العصور الوسطى:**

لم تخلف لنا العصور الوسطى مسرحا أو كتابة درامية كما هو الحال في المسرح اليوناني أو الروماني لأن الإنسان الغربي خرج في ذلك العصر في عهدة الوثنية إلى المسيحية.

إن العصور الوسطى تمثل مرحلة أساسية في التطور الاجتماعي في الغرب الأوربي ، وهي فترة أعقبت هذه القرون المظلمة التي لازالت تمثل حلقة مفقودة في تاريخ أوروبا، لأن في هذه الفترة أخرج الإنسان الأوروبي من عهد تعدد الآلهة والملوك و(انصاف الآلهة) إلى عهد عبادة

---

[269]- م ن ،ص 125.

[270]- رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المكتبة الأنجلو مصرية،165 شارع محمد فريد، القاهرة، بدون ذكر الطبعة، ص73.

[271]- م ن، ص224.

دين توحيدي وهو الدين المسيحي، كذلك اتجهت الدراما عامة والمسرحية على وجه الخصوص إلى الدين المسيحي وانحصر المسرح داخل الكنائس إذ لعب القساوسة دورا كبيرا في نقل المسرحية إلى داخل الكنيسة ، وأصبح عامة الشعب يتلقون التعاليم من هؤلاء الكهنة " وكانوا يشجعون على الإيمان بأن هذه الحياة ليست إلا مجرد ممر قصير وسط واد من الدموع يجب على الإنسان خلاله أن يستعد كما هو الحال للوصول الى المكان الأعظم وهو واد الحياة ما بعد الموت"[272]وهنا دخل المسرح الكنيسة كوسيلة للدعوة للمسيحية، وأداة قي يد القساوسة و الكهنة و المسحيين يعرضون بواسطته قصص الكتاب المقدس و يشخصون الأعياد المتعددة

و لقد أفاد المسرح كثيرا في تخليص ذلك المجتمع من عبادة الأوثان، إذ كانت مريم العذراء كلما ظهرت على منصة هذا الرصيف إذ هم تأخذهم موجة من الاحترام، و كانوا يصلون على أنفسهم في خشوع و وورع عند هذه الحادثة أو ذلك الإيهام، و كانوا يتقبلون في إجلال إكراما لما يتلى عليهم من حوادث من الكتاب المقدس[273]، و هكذا تخلصت المسرحية من الأسطورة اليونانية كما كانت عند أسخيلوس أو سوفوكليس.... و اتخذت من قصص الكتاب المقدس و الشعائر الكنيسة موضوعا لها، و ظهرت أربعة أنواع من المسرحية:

- **مسرحية الخوارق**
- **مسرحية الحمقى**

---

[272]- رشاد رشدي م س، ص224.

[273]- ينظر، شيلدون تشيني، م س، ص226.

- **المسرحية الأخلاقية**

- **مسرحية الفواصل**[274]

لكن حتى الأن لا يمكننا التعرف على الطريقة التي كانت تكتب بها تلك المسرحيات و بنائها الدرامي، إذ يقول شلدون تشيني في هذا الصدد" إننا لا نستطيع فهم مسرحية الخوارق و مسرحية الحمقى و المسرحية الأخلاقية و مسرحية الفواصل إلا بالوقوف على ما كانت تعج به الحياة في ذلك الوقت من متناقضات: بين البلاهة و الأمعية، و بين العزيمة و التصميم الجديد على التعلم، بين التفكير الخرافي و التفكير الحر المستقل و التهتك"[275]، لكن هناك (مسرحيات الأسرار*) التي زودت الباحثين بالشذرات المكتوبة لنخلص في هذا الصدد أن المسرح في العصور الوسطى كان مسرحا كنسيا، و إن الكنيسة الأوروبية استفادت من الشكل المسرحي في إيصال عديد من المفاهيم و الشعائر المسيحية.

إذن فالدين المسيحي هو الفكر الأساسي الذي انبنت عليه المسرحية الكنسية في العصور الوسطى في القرن الثاني و الثالث و حتى الرابع ميلادي، و لقد ظلت روح الكنيسة سائدة في العديد من المسرحيات حتى عصر النهضة الإيطالي" ففي مدينة لوسرا و في سنة 1584 عرضت تمثلية عيد الفصح (عيد القيامة أو عيد الكبير) في ميدان السوق، و قد أقاموا الجنةو (السماء) في إحدى جوانب الميدان و كانت أشبه بقصر محصن ذي أبراج، كما

---

[274]- ينظر: شيلدون تشيني م س، ص226.

[275]- م ن، ص 227.

*مسرحيات الأسرار: Mystère بمعنى الحقيقة المخفية أو السر و هي في الأصل مأخودة من الكلمة اللاتينية Ministerium التي تعني الشعائر الدينية وهي عروض كانت تقدم في أوروبا اعتبار من القرن 14 حتى 16 و تستند إلى مواضيع دينية مأخودة من الكتاب المقدس أو من حياة القديسين، لكن ذلك لا يمنع من وجود فواصل مضحكة في هذه العروض، أو غلبة الطابع الهزلي على بعض الشخصيات من أهم المواضع التي تتطرق إليها الأسرار آلام المسيح لذا يطلق عليها " أسرار الآلام" ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 30.

أقاموا الهيكل"[276]، ليتحرر المسرح من أصوار الكنيسة المقيدة له، و يعود إلى الساحات العمومية و الأسواق كسابق عهده مع الكلاسيكيين القدماء.

عرف العرب و الفلاسفة الفيلسوف أرسطو طاليس و ترجموا كتبه عامة و كتاب" فن الشعر" خاصة إذ" نهض مفكرو العرب بعبء الحركة الفكرية فأجادوا كل شيء و فهموا كل شيء..إلاالمسرح.. لغرابته عليهم و قد نقلوا معظم فلسفة اليونانيين و لا سيما آراء أرسطو و منها ماجاء في كتابه عن الشعر[...] فترجموا أن المأساة هي شعر المديح، و أن الملهاة في الشعر الهجاء"[277]، متأثرين بما عرفوه من رصيدهم الشعري القديم محاولين وهب هذا الجديد الغريب في وعائهم الشعري، و لعل من جلي الصور في هذا المجال هو ما ذهب إليه ابن رشد* في محاولة ترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو، و الذي جاء بعنوان" تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر"، حاول من خلالها الانتقال من الترجمة الحرفية إلى ترجمة المفاهيم و المضامين فكانت محاولة فريدة من نوعها خلال عصره، و بسيطة برؤيا نقدية حديثة، ففي شرحه لعبارة أرسطو طاليس أن " التراجيديا محاكاة فعل نبيل تام ...." يقول ابن رشد" أنه يجب أن تكون صناعة المديح مستوفية لغايات فعلها من التشبيه و المحاكاة ،الغاية التي في طابعها أن تبلغه و ذلك يكون بأشياء...أحدهما أن يكون للقصيدة عظم ما محدود و تكون به كلا و كاملة"[278]، يتبين من خلال قول ابن رشد حرصه على التعامل مع هذا الجديد الغريب بمقاربة ترجمته للوصول و لو بشيء بسيط إلى ما نوه إليه الفكر الأرسطي.

– أما بالنسبة للمحاكاة فقد قارنها ابن الرشد بالتخييل ثم يصبح كل منهما متمما للأخر، فيشملان ما معنى التصوير، أو ما يتضمن معنى التأليف الشعري عامة إذ يقول" و يجب على الشاعر أن يلزم في تخيلاته و محاكاته الأشياء التي جرت العادة في استعمالها في التشبيه، و

---

[276]- م ن ، ص227.

[277]- أرسطو طاليس، م س، ص18.

* ابن رشد: هو أبو الوليد بن أحمد بن محمد أبن رشد(595 – 520 هـ)(1198 – 1126 م) المعروف بابن رشد، أما في العرب فهو معروف باسم" أفيروسAverrees ولد في قرطبة في الأندلس، إسبانيا حاليا، كان فيلسوف و طبيب و فقيه، و قاضي قضاه، إشتهر بفلسفته و ترجمته فلسفة أرسطو و شرحها، و قد أثر كثيرا في الفلسفة الغربية و العربية و حتى اليوم، إذ اسس مدهب" الفكر الحر" الفلسفي، إذ يقول لا يوجد هناك تعارض أو إختلاف بين الدين و الفلسفة، و قد أثر في كثير من العلماء و الفلاسفة أمثال: أبن خلدون و توماس أكونياس، أما فلسفته فتدرس لحد الساعة.

ينظر: ابن رشد:Averrees، http:// AR-wiki pedia.org

[278]- أبن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، د ، ط، ص 56.

ألا يتعدى ذلك طريقة الشعر"[279]، فالمحاكاة الشعرية كما يراها ابن رشد تكون من قبل ثلاثة أشياء، الوزن و اللحن و الكلام،" فالتخييل و المحاكاة في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم في المزامير، و الوزن في الرقص، و التشبيه نفسه بالمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل الغير الموازية، و قد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثل ما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات ، و هي الأشعار التي استنبطها في هذا الصدد على لسان أهل هذه الجزيرة، إذ كانت الأشعار الطبيعية فإن أشعار العرب ليس فيها لحن، و إنما فيها : إما الوزن و المحاكاة"[280]، هكذا يتبين أن المحاكاة الشعرية تكتسي طابعا متميزا يجعل لها مفهوما أوسع فقد عدها عنصرا من أهم عنصرين يقوم على أساسهما الشعر، هما المحاكاة و الوزن، ليتميز بهما عن الأقاويل المنثورة الأخرى، و هنا يقوم بمقابلة بين التراجيديا (المأساة) اليونانية و الموشحات و الأزجال الأندلسية" إذ تشتمل على اللحن و الوزن و القول الشعري، ثم إن الأقاويل المحاكية هي صناعة منطقية، و كأن مكونات المادة الشعرية أي التخيلات تصبح بمثابة قضايا مقدماتها تلك الصور الشعرية، و نتيجتها ما تحدث من تأثير و انفعال في وجدان المتلقي"[281]، فالمقابلة و اضحة بين ما لدى اليونان، و ما في بيئة ابن رشد، و هذا في حديثه عن التراجيديا (صناعة المديح عنده) أن كثيرا ما جاء به أرسطو في هذا المجال خاص باليونان و غير موجود عندنا إما لأن ذلك فن غير مشترك لأكثر من الأمم، و إما لأن طبع العرب لا يقبله و هو الرأي الأقرب إلى الصواب

– عودة الكلاسيكية الجديدة*

كان لاكتشاف كتاب فن الشعر لأرسطو و ترجمته أثر بالغا سنة 1498 على النقد الدرامي و فن كتابة المسرحية في تلك الفترة فنتج عن ذلك تيار الكلاسيكية الجديدة Neve classicisme تيمنا بأرسطو طاليس و اتباع لنظريته الكلاسيكية، و على الرغم من بوادر حركة التنوير في العلوم المختلفة إلا أن المسرح وجد في الأدب اليوناني القديم ضالته المنشودة، إذ

---

[279]- م ن، ص 111 -112.
[280]- ابن رشد م س، ص60 – 61.
[281]-م ن، ص62.

نهض علماء إيطاليا بالحركة الكلاسيكية في عصر النهضة و تطورت الكتابة الكلاسيكية فألغت الفرق بين الكتابة الأرستقراطية و الكتابة الشعبية.

و يعود الفضل في ذلك للكتاب الإيطاليين على يد كل من : بوكاتشيو**و كاستلفترو*** و أوسكاليجية****الذين أنتجوا أدبا كلاسيكيا اختصت به إيطاليا، مما جعله مصدرا لعدة مسرحيات أوروبية[282]، كما أقدم الأدباء الفرنسيون على معاهد (مانتواوفلورنسو) يتزودون من علومها، فكان ذلك تمهيدا للعصر الذهبي للمذهب الكلاسيكي الحديث أو Neve classicisme في عصر الملك لويس الرابع عشر[283]، إذ قام الكلاسيكيون في هذه الفترة بـ " محاكاة أعمال القدماء التي اعتبروها نموذجا لكن فهمهم لهذه النماذج أي عبر ترجمة الإيطاليين لكتب فن الشعر المختلفة و عبر تفسيرات المنظرين الفرنسيين للمعايير الجمالية التي نظرنها"[284].

أما الكلاسيكية الجديدة في فرنسا أخدت شكل تيار سائد و مسيطر بفضل الأكاديميات التي فرضت أسسها كقواعد لا يمكن مخالفتها، و بفضل منظرين أمثال نيكولا بوالو* و كتاب أمثال جان راسين** و الأديب بيير كورني*** و موليير****، الذين أخدوا قوانين الكتابة الدرامية و طبقوها بقوة و حزم، حتى أكثر مما نظر إليها أرسطو، فاكتمل في هذا العصر مفهوم

---

* الكلاسيكية الجديدةclassicisme Neve : تسمية تطلق في النقد الإنجليزي على الأعمال التي تستوحي من نموذج القدماء، و بهذا المنظور اعتبرت الكلاسيكية الفرنسية كلاسيكية جديدة كذلك تطلق الكلاسيكية الجديدة على الأعمال التي أتت في مرحلة لاحقة للكلاسيكية الفرنسية و تستوحي منها و من القدماء، و كانت ردة فعل على الهرجة التي ميزت الفنون بشكل عام، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص371 – 372.

** بوكاتشيو جيوفاني: 1313 – 1375 م: أديب إيطالي، صاحب أول كتاب نثري يستخدم اللغة المعاصرة، إشتهر برائعته (الديكاميرون)1349 – 1353، و يتألف هذا العمل من مائة رواية نظمت ببراعة فائقة، بحيث تعطي انطباعا عن تصور كامل و شامل للمجتمع، و كان له تأثيرا كبيرا على مواطنيه و على كتاب أوروبا أمثال (جيفري نشوستر) الإنجليزي و (بيترارك ودافتي) الإيطاليين، ينظر: موسوعة الجياش، د ط، ص 111.

*** كاستلفترو: ludovicCastelvatro 1505 – 1571: أدبي و كاتب إيطالي نشر ترجمته و تعليقه على كتاب " فن الشعر" لأرسطو سنة 1570 م من أهم أركان دعوته الوحدات الثلاثة، وحدة الفعل و وحدة الزمان و وحدة المكان مرتكزا على أسس و نظريات أرسطو طاليس في الكتابة و الدرامية ينظر: ludovicCastelvatro : http:// AR-wiki pedia.org/wiki.

**** أوسكاليجيهOskaligih : أديب و كاتب إيطالي (1484 – 1585 م).

[282]- ينظر: حسين رمز محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق، م س، ص88/85.

[283]- ينظر: دريني خشبة، م س، ص25.

[284] - ماري إلياس ، حنان قصاب، م س، ص370.

---

* نيكولا بوالو: N.Boileou (1636 – 1711): شاعر و ناقد فرنسي كان نصيرا للفكر و الطبيعة في فن، و محبا للحقيقة و الوضوح، حاول أن يجعل الأدب علما دقيقا بوضعه قواعد صارمة له، ساعد على ترسيخ الأدب الفرنسي و تهذيبه، و كان من أعضاء الفريق العظيم الذي تألف من راسين، كورني و لافونتين، و يعد بوالو، المنظر الفرنسي الكلاسيكي الذي يحظى باعتراف الجميع: ينظر نيكولا بوالو: http:// AR-wiki pedia.org.

** جان راسين Racne. 1639j – 1699) كاتب مسرحي و ناقد فرنسي كتب في التراجيديا .

*** بييركورنيCorneille .p (1606 – 1683) كاتب مسرحي و ناقد فرنسي صاحب مسرحية " السيد التي تخلى فيها قليلا عن القواعد الكلاسيكية فتجد فيها تداخلا كلاسيكيا و رومانسيا تتحكم العاطفة أحيانا في الشخصية الرئسية، كما زاد في الطول الزمني، ممهدا بذلك للتخلي عن جفاف و صلابة المذهب الكلاسيكي إلى ما سواه من المذاهب الأخرى بعد أن عاش مدة من السنين مقلدا للآداب اليونانية و الرومانية مرغمين الكتاب على وحدات مقيدة و شخصيات عظيمة و لغة راقية لا يتكم بها عامة الشعب، و قضاء و قدر في مصائر الأبطال و اختصاص الحياة بموضوع واحد لا تنحاز إلى سواهينظر: أريك ينتلي، م س، ص 25/24.

**** موليير: Molire(1622 – 1673) كاتب مسرحي فرنسي، كتب في الكوميديا أشتهر بعدة مسرحيات" البخيل، طرطوف، طبيب رغما عنه".

الوحدات الثلاث كتابة و تنظيرا بفضل الناقد (نيكولا بوالو) الذي أثر في معاصريه بفضل كتابه " فن الأدب".

أما في إنجلترا فقد ارتبطت أسماء مجموعة من الكتاب المسرحيين بتيار الكلاسيكية الجديدة، فحدوا حدو أرسطو طاليس في البناء الدرامي الأرسطي، فإذا م استثنينا شكسبير*****، الذي يعتبر حلقة الوصل بين الكلاسيكية و الرومانسية، نجد أن كل من " أولدهام******و بن جونسون*******Ben Janson 1972 – 1637 و روبرت قرين Green Robert 1593 – 1592 و كريستوفر مارليوChristopher Marlowe 1593 – 1568 قد كتبوا مسرحياتهم اعتمادا على قانون أرسطو طاليس في الكتابة الدرامية. كما دعوا إلى كتابة دراما منتظمة، استمدوا معالمها من الكلاسيكية الفرنسية مباشرة[285]، و مع أن الكلاسيكية الإنجليزية استمرت حتى القرن الثامن عشر إلا أنها لم تشكل تيارا واضح المعالم.

بنهاية القرن السابع عشر و بداية القرن الثامن عشر لحقت النظرية الدرامية و النقد المسرحي بركب العلوم الأخرى التي تأثرت بالفلسفة الوضعية التي أشعلها فرانسيسبيكون، فبدأ واضحا مؤشر الخروج من المسرحية اليونانية و النمط السوفوكليسي، و البناء الأرسطي، لكن قد حدث هذا التحول تدريجيا و في مرحلة متقدمة من القرن الثامن عشر بعد ازدهار العلوم الإنسانية المختلفة مثل علم الإجتماع و علم النفس و ظهور تيارات فكرية متعددة أكدت أهمية التجربة الإنسانية و انتقال النص المسرحي إلى مرحلة جديدة و مذهب آخر هو المذهب الرومانسي

- **الرومانسية:**

عاش شكسبير * و معاصروه من الشعراء المسرحيين الرومنسيين بكتاباتهم في العصر الإليزابيتي، و هم لا يعرفون أصل تلك الكلمة" رومنسي" أو المذهب الرومنسي حتى و إن كان مسرحهم قدحيا حياة رومنسية خالصة تماما كما كان المسرح اليوناني القديم و المسرح الروماني

***** ويليام شكسبير W.SHakzspeare (1564 – 1616) شاعر و كاتب انجليزي كتب أعماله في الدراما أهمها (هاملت، الملك لير).

******أولدهام جون: شاعر و ناقد أدبي إنجليزي، من مؤيدي الكلاسيكية.

******* بن جونسون: Ben Jonon (1573 – 1637) شاعر و أديب إنجليزي ينظر، ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص370.

[285]- دريني خشبة، م س، ص 18 – 19.

القديم يحييان حياة كلاسيكية خالصة و لم يكونوا يعرفوا كلمة" كلاسي أو المذهب الكلاسيكي، فلم تظهر هذه التسمية إلا حوالي 1654 م في إنجلترا[286]، أي بعد وفاة شكسبير فالرومانسية" اتجاه جمالي طال تأثيره كل أنواع الفنون و الآداب، ظهر في أواخر القرن الثامن عشر في انجلترا و انتشر في فرنسا و العديد من الدول الأوروبية ودام حتى منتصف القرن التاسع عشر"[287].

قامت الرومانسية على أنقاض المذهب الكلاسيكي، حتى و إن اختلف شكل و مضمونا معه وذلك لثورة الناس على كل ماهو إغريقي و روماني، و طالبوا بانعتاق الروح و العواطف و تكسير القيود، فقامت على حجب العقل و تحييده، و إعطاء كامل الحق للعاطفة و الشعور و تسليم القيادة للقلب و ماحوى من أهواء و أحاسيس بحثا عن الجمال[288]، الذي يعتبر عندهم مرآة الحقيقة، إذ يقول ألفريد دي موسيه*" لا حقيقة سوى الجمال، و لا جمال بدون حقيقة"[289]، فنظرة كتاب الرومانسية ينبع من القلب، حالمين بكل ماهو مثالي في الحقوق التي يصبون إليها فتحقق المساواة و تتغلب على الطبقية التي كرستها الكلاسيكية، لأن" الكلاسيكية هي مذهب القيود، المذهب الذي يحدد الأهداف و يقف عندها، فترى الأديب أو الفنان الكلاسيكي يلتزم بالقوانين الصارمة التي تدور في قيودها فكرته.. فهي دائما تبد و في إطار مادي محدود أما الرومنسية فهي مذهب الانطلاق.. مذهب العاطفة و الحرية، المذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالم الروحانيات غير المحدود"[290]، إذ ذهب الرومانسيون إلى أبعد الحدود فتحرروا من واقعهم، جاعلين من الحلم مجالا خصبا لنشاطهم، رافضين ما يقدمه المجتمع من تقاليد و قيود، جاعلين للكاتب، عالما خاصا به يفوق العالم الطبيعي المعاش.

---

*شكسبير ويليام:(1564 – 1616)، كبير الشعراء الإنجليز، كان مؤلفا و ممثلا مسرحيا، كتب في مسرحياته عن أغوار النفس البشرية و حللها في بناء متناسق أشبه شيء بالسيمفونيات الشعرية، كان ينظم مسرحياته في إنجلترا في أواخر القرن 16م و أوائل القرن 17م، و كأنه كان ينظمها للعالم جميعا و للزمان كله و للبشرية الخالدة لقد كان إنسانا عالميا، و لهذا لم يعرفه الإنجليز و ظلوا يجهلونه أكثر من قرن و نصف قرن حتى عرفه إليهم شليجل الناقد الألماني المشهور(1767 -1845) فأفاقوا إلى أنهم يملكون أديبا أثمن من إمبراطورتهم، من أشهر أثاره الكوميدية" كوميديا الأخطاء 1592، تاجر البندقية 1596، و من أشهر أثاره التراجيدية" روميو و جولييت 1594، يوليوس قيصر1599، هاملت 1600، عطيل 1604، ماكبث 1605، الملك لير 1605 ، حاكم ليلة صيف، ينظر: دريني خشبة، م س، ص 114-115.

[286]- ينظر : م ن، ص 113.

[287]- ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 233.

[288]- ينظر : فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، م س، ص313.

* لوي شارل ألفريد دي موسيه باتاي: شاعر و مسرحي و روائي فرنسي، ولد بباريس في 11 ديسمبر 1810، لعائلة من الطبقة العليا إلا أنه كان فقيرا، أشهر أعماله (إعترافات طفل من القرن) و هي سيرة ذاتية له، توفي في 02 ماي 1857

[289]-فردب ميليتجيرالدايس بنتلي ، م س ،ص 314.

[290]- دريني خشبة، م س، ص114.

جاءت الرومانسية مثل كل المذاهب الأدبية و الفنية كتعبير فكري يعبر عن طبيعة العصر و روحه إذ" سبقت ميلاد الرومانتيكية في أوروبا عوامل كثيرة منها ما يرجعها إلى العصر داك و خصائصه الاجتماعيةوالسياسية، و منها ما يرجعها إلى التيارات الفلسفية السائدة التي مهدت لتمجيد العواطف و الإشادة بها، و منها ما يرجعها أخيرا إلى مناهج أدبية جديدة أتيحت للآداب الأوروبية أن تتشبع بها، قبل أن تظهر الرومانتيكية كمدرسة ذات قواعد محددة، و لابد من الإلمام بهده العوامل جميعا ليتسنى لنا فهم الرومانتيكية في مصادرها"[291]، و لكن قبل ذلك لابد أن نشير أن تعبير الرومانسية ماهي إلا انعكاس للفلسفة المثالية* على المذاهب المسرحية و هي انفلات و خروج كامل على قواعد الكلاسيكية و الفلسفية الأرسطية التي تقوم على المحاكاة

إذ تضع نظرية المحاكاة قواعد و تعليمات و قوانين لابد من إتباعها فإن الرومانسية تمثل التمرد على كل القواعد و القوانين و النظم، و بينما ترى نظرية المحاكاة أن القيمة للعقل و المنطق، فإن الرومانسية ترى القيمة في العواطف و الإنفعالات، و إذا كانت الطبيعة مزيفة و مشوهة لدى أفلاطون أو مأساة متناقضة لدى أرسطو فإن للطبيعة قيمة كبرى لدى الرومانسيين، أما الأدب فهو يمثل الإلهام عند أفلاطون أو غريزة المحاكاة عند أرسطو لكن عند الرومانسية نجد الانفعال هو مصدر الإلهام[292]، كل ذلك يوضح لنا أن خروج الرومانسية على الكلاسيكية ماهو إلا نفس خروج الفلسفة المثالية على قواعد الفلسفة الأرسطية والإغريقية و التحرر من قبضتها و أسس تعاليمها.

فعند منتصف القرن الثامن عشر ظهرت عوامل كثيرة أدت إلى تحولات في المجتمع الأوروبي، حيث تطورت الدراسات الاجتماعية و الاقتصادية و ظهرت فلسفات جديدةو أدب و فن جديدان و" نمت روح الفردية و الروح الديمقراطية إذ كان شعار الثورة الفرنسية الإخاء و المساواة و الحرية.. و جاء التقدم العلمي و الصناعي ليضيف على مفهوم الفردية معان جديدة

---

[291]- هلال محمد غنيمي، الرومانتيكية، دار الثقافة، بيروت، دار العودة، ط1، 1973/9/01،ص31.

* الفلسفة المثالية: ظهرت نواة الفلسفة المثالية في عهد أفلاطون (427 -342 ق، م) و يعد رائد هذه الفلسفة و مؤسسها قديما حيث ظهرت بعض أفكاره و آراءه المثالية في كتابيه" الجمهورية" و" القوانين"، فقد اعتقد أفلاطون بوجود ما يسميه العالم الحقيقي الموجودة فيه الأفكار العامة الحقيقية و التي لها وجودها المستقل، لا تتبدل و لا تغير، بينما العالم الواقعي لا يمثل الحقيقة النهائية، و هو خيال للعالم الحقيقي الدي توجد فيه الحقائق و الأفكار الثابتة النهائية.

- هو المذهب القائل بأن حقيقة الكون أفكار و صور عقلية، و أن العقل هو مصدر المعرفة، فهي تجعل الحقيقة النهائية للعالم معبرا عنها بلغة الفكرة، ينظر: فلسفة تاريخ الفن، أرنو لد هاورز: تر: رمزي عبده جرجيس، مراجعة زكي نجيب محمود الهيئة العامة للكتب و الأجهزة العلمية بوزارة التعليم العالي، مطبعة القاهرة 1968، ص 305.

[292]- ينظر: محمد غنيمي هلال ، م س ، ص 33/32.

تماما، و ظهرت المطبعة و الصحف و الكتب و المكتبات، كما انتشر التعليم، فازدادت قاعدة القراءة، و أصبحت الحياة اليومية أكثر تنظيما، مما أوجدت وقت فراغ ، كان على الناس أن يقوموا بتمضيته في القراءة"[293]، و يجد الباحث في تاريخ الفكر الأوروبي في تلك الفترة فيلسوفا أثر على المجتمع تأثيرا كبيرا هو كانط* إذ لعبت فلسفته دورا كبيرا في فلسفة الفن، لقد و تأثر به عدد كبير من كتاب و نقاد تيار الرومانسية أنداك كما كان لفلسفته صداها في الأدب و نقاده في أوروبا و أمريكا إذ يقول محمد غنيمي هلال" و يعد كانط مؤسس الفلسفة المثالية، و من أعظم الفلاسفة المحدثين، بل كثيرا ما يذكر أنه فيلسوف حديث، و في فلسفته مكان فسيح للفلسفة المثالية العاطفية، يناهض بها الفلاسفة العقليين الدين يعتمدون على الحجج العقلية الجافة"[294]، تختلف رؤية كانط الجمالية اختلافا كبيرا عن رؤية أرسطو للشيء الجميل، كما تم شرحها سابقا، فبينما ذهب أرسطو طاليس إلى إيجاد صيغ للنظام و التناسق تجعل من الجميل ذو حدود مدركة و محسوسة، يرى كانط أن للنفس قوى و ملكات تلاث ألا و هي: ملكة المعرفة، و ملكة الشعور باللذة و الألم، ثم ملكة الذوق"[295]، إذ شكلت هذه الأخيرة حجر الزاوية في فلسفة الجمال عند كانط.

و هنا نلمس الفرق الواضح بين نظرة أرسطو التي جعلت من العقل و الإدراك مقياسا للجمال، و نظرة كانط التي ترد الأمر كله إلى الوجدان إذ يرى كانط" أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق ما بينه و بين الحكم العقلي و الخلقي و أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته و مصدره، و هو أنه حكم صادر عن الذوق، و أن الذوق يصدره عن رضا لا تدفع إليه منفعة، أي أن المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك، و بخلاف الرضا الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعه"[296]، كما يتضح من هذا أن

---

[293]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان، بيروت، ط 1، 1986، ص 50.

* كانط إيما نويل: I. Kant (1724 – 1804) فيلسوف ألماني من بروسيا و كونغسبيرغ كان أخر فيلسوف مؤثر في أوروبا الحديثة في التسلسل الكلاسيكي لنظرية المعرفة خلال عصر التنوير الدي بدأ بالمفكرين: جون لوك، جورج بركلي، دواد هيوم، خلق كانط منظورا واسعا جديدا في الفلسفة و أثر في الفلسفة حتى القرن 21م نشرأعمالا هامة عن نظرية المعرفة كذلك أعمالا متعلقة بالدين و التاريخ و القانون، و يعتبر كتابه(نقد ملكه الحكم)الذي أصدره سنة 1790 ذو أثر كبير في فلسفة الجمال، جاء الكتاب مكملا لفلسفته النقدية التي جاءت من قبل في مؤلفين(نقد العقل الخاص) و (نقد العقل العلمي)، و يرجع اهتمامه للنظرية الجمالية إلى 1764 حيث نشر مقالا جاء بعنوان (مقالات حول الشعور بالجمال و الحلال)، ينظر: أرنولد هاورز، م س، ص301.

[294]- هلال محمد غنيمي، الرومانتيكية، م س ص300.

[295]- ينظر: محمد غنيمي هلال ، م س ، ص 300.

[296]- م ن، ص 303.

كانط أراد أن يحرر الذوق و الجمال من القيود التي فرضتها القواعد التي سبقته، و يتيح قدرا كبيرا من الحرية التي تدفع الوجدان إلى استشفاف الجمال إذ يقول في هذا الصدد محمد غنيمي هلال" أن كانط أراد أن يهيئ للعبقرية بيئتها التي تخصب فيهاو يمنحها هذه الحرية، و في هذا انحصر جهده، فليست فلسفته سوى بداية الطريق الذي تخصب فيه عبقرية الفنان فتؤدي واجبها الفني، و لم يبحث كانط بعد دلك في الحالات الخاصة ، و لا في العوامل الخارجية أو الملابسات التاريخية التي تؤثر في الفنان على الوجه الأكمل"[297]، و هذا الجانب الوجداني و الذاتي البحث هو الذي جعل من فلسفته منهجا للتمرد على القيود الأرسطية إذ أصبحت فلسفة كانط ذائعة الصيت في فرنسا بعد أن تحدثت عنها مدام دي ستال* و فكتور كوزان في محاضراته عن (كانط) في السوربون من 1816 إلى سنة 1818[298].

و لقد تأثر الفيلسوف هيجل** بفلسفة كانط التي هي في حقيقة الأمر امتداد لفلسفته إذ يرى أن العمل الفني غاية محضة مثل كل الفلاسفة المثاليين و أنه شيء هو في حالة تناقض دائم، و أن هذا التناقض لهو القوة المسيرة للأشياء[299]،و لقد استفادت الدراما من هذه الفكرة في مفهوم الصراع الدرامي اد" أدت فكرة هيجل بأن التنافس هو الذي يحرك الأشياء إلى تصوره للصراع الدرامي على أنه القوة المحركة للحدث، ففي رأيه أن الحدث يتطور كنتيجة لمحاولة إيجاد توازن لا يستقر على حال بين إدراك الإنسان و البيئة، أي إرادة غيره من المجتمع و الطبيعة"[300] و هذه نقطة جوهرية في تاريخ تطور الفكر الدرامي، إذ لم يعد الحدث بذاته شيئا منفصلا ذي سيادة على البناء الدرامي كما هو الحال في الدراما الكلاسيكية ذات البناء الأرسطي بل بدأ

---

[297]- م ن، ص 303.

* مدام دي ستال: Mne de Staël (1766 – 1817) كاتبة فرنسية استقت، المعنى الجديد لكلمة Romantique من المنظر الألماني شليغلSchlegel 1767 – 1845 في مؤلفة" دروس في الأدب الدرامي 1808 – 1811، الذي كتب أن صفة الرومانسي Romantisch كنقيض لصفة كلاسيكي ليدل بها على الأعمال الألمانية المستوحاة من تقاليد الفروسية في القرون الوسطى، و قد ترجمت مدام دو ستال كلمة Romantiqueعن الألمانية و أدخلتها إلى الفرنسية في مقالتها " عن ألمانيا" التي كتبتها سنة 1814.

هذه المرحلة الرمزية عند هيجل لينتصر الشكل على المضمون، و المرحلة الثانية هي الكلاسيكية و تتمثل في الفن اليوناني و فيها يتعادل مع المضمون، و لصادق الفكرة أتم تعبير عنها و هي مرحلة الكمال الفني التي يصل إليها الفن في المستقبل فيما يرى أن المرحلة الثالثة

هي مرحلة سيطرة المسيحية أو الرومانسية، و فيها تغلبت الفكرة على الصورة و احتل التعادل بين الشكل و المضمون، ينظر: محمد غنيمي هلال، م س، ص310.

[298]- ينظر: م ن، ص304.

[299]- ينظر:محمد غنيمي هلال ، م س ،ص310.

** هيجل: 1770 – 1831: فيلسوف، و فلسفة هيجل هي امتداد لفلسفة كانط، و هي أشبه بفلسفة أفلاطون من حيث أن للفكرة وجودا مستقلا، فالفكرة حسب رأية مرت بثلاث مراحل تتضمن شرح تطور الفن، ففي المرحلة الأولى تتمثل في الفن إذ كانت الشهرة للمادة على الفكرى فكانت الفكرة ضعيفة، و لذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الجليلة التي تبعث على الرهبة لضخامتها كالمعابد المصرية و القبور ويعود الفضل لمدام دو ستال في نشر المذهب الرومانسي، إذ أنها دعت إلى استبدال نموذج التراجيديا القديمة بالتراجيديا التاريخية التي تنتمي شخصياتها إلى الشعب، و إلى رفض القواعد بشكل عام و منها قواعد الوحدات الثلاث مع الاحتفاظ بوحدة المكان، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 233، 234، 235.

[300]- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المكتبة الأنجلو مصرية القاهرة، ط1، بدون ذكر تاريخ، ص 130 – 131.

النظر إليه كنتاج صراع بين الشخصيات، و هو ذات الشيء الذي قاد الدراميين إلى تحليل عناصر المسرحية بما يسهل مفهوم الصراع و الشخصيات و الحدث و يقول رشاد رشدي في هذا الصدد" و فكرة الصراع تؤدي بنا إلى التساؤل عن مدى حرية الإرادة و عن العلاقة بين الإرادة و الضرورة و بالتالي تصبح هذه المسائل عناصر درامية لا غنى عنها"[301].

لقد ساهم هيجل بفضل أفكاره التحررية إلى إزالة التصور الباهت الخاص بالشكل و المضمون الذي كان له دور في الصراع الكلاسيكو رومانسي اذ تفرض الكلاسيكية الشكل و المضمون الذي كان له دور في الكتابة الدرامية فيما تحمل الرومانسية تحررا تاما[302]، فإن حكمت الكلاسيكية العقل، فالرومانسية ثارت على هذ ا الحكم و أطلقت به مسلمة الأمور على الوجدان الذي يعلو على كل شيء حيث يأخذ علم النفس القسط الوافر في تحليل الشخصيات الرومانسية[303] مثل شخصيات شكسبير خاصة أن العاطفة نسبية لا تخضع للمنطق فجاءت شخصياته معقدة إلى أقصى الحدود مما يصعب فهمهما.

تطورت الرومانسية انطلاقا من الاتجاه التاريخي بعد ظهور الحركة الوطنية التي حررت البلدان، و من اتجاه تقدمي متحرر تطور إلى المبدأ التحرري، و كذا ظهور الرومانسية الألمانية، و فيها قامت محاولات لإرساء قواعد التراجيديا الحديثة في ألمانيا مع الكتاب الدين انتموا إلى حركة العاصفة و الاندفاع*، اللذين رفضوا القواعد المسرحية التي رسختها الكلاسيكية الفرنسية و القائمة على تقليد القدماء، ليعودوا بعد ذلك إلى روحية الكلاسيكية بشكل مختلف بعد انحسار هذا التيار، تميز المسرح الذي كتبه أعضاء حركة العاصفة و الاندفاع بالاستلهام من مسرح ويليام شكسبير، و من التراجيديا التاريخية بتأثير من ترجمات شليغل للمؤلفات الإنجليزية إلى اللغة الألمانية و كتاباته النظرية، كما تميز أيضا بالثورة على المبادئ الموروثة عن أرسطو طاليس و

---

[301]- م ن، س 131.

[302]- نظر: حسين رامز محمد رضا، مس، ص130 – 136.

[303]- ينظر: عزالدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، م س، ص 129 – 130.

* حركة العاصفة و الاندفاعSturm and Serang مجموعة من الكتاب المسرحيين الألمان: مؤسس هذه الحركة و لغانغ غوته w. Goethe(1749– 1832) الدي كتب دراما تاريخية أسماها" غوتس فون برليشنغنGötz Von Berlichingen سنة 1774، و استوحاها من مسرح شكسبير، ثم كتب مسرحية" فاوست، كذلك برز اسم" جاكوب لنز j. LERNZ 1751 – 1793 الذي كتب مسرحية" المربي" سنة 1773 و مسرحية" الجنود" سنة 1776، و فريديركشسلرf. Schiller(1759 – 1805) الدي كتب مسرحية اللصوص سنة 1783، و لودفيغ تيك L.Tiécla(1773 – 1853)الذي كتب حكايات درامية لها بعد عجائبي مثل " القط ذو الجزمة" سنة 1797 و " الفارس ذو اللحية الزرقاء" سنة 1797، و هنريش فون كلايستKleist. (1777 – 1811) الذي كتب" الجرة المكسورة" سنة 1803، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 235.

استبدا لها بما هو ذاتي و وجداني، و بالعودة إلى الموروث الشعبي مثل نصوص الشعراء الجوالين و غيرها، فكانت هذه العودة إلى التقاليد الشعبية تعبيرا عن الحس الجماعي في فترة سادت فيها الانقسامات السياسية في ألمانيا[304].

يعتبر الكاتب دينيس ديدرو* من أهم النقاد و المنظرين الدين يمثلون الرومانية في القرن الثامن عشر بعد تأثره بالألماني غوتولدليسنغ**، أثر ديدرو تأثيرا كبيرا في الدراما الأوروبية في ذلك القرن لأنه" من الذين فجروا دراما الطبقة الوسطى، ذلك من خلال مسرحيته Ante Comédie larmoya التي لا تخلو من السخرية بالقيم"[305]، كان لديدرو أثر كبير في نشر رؤيته الجمالية التي شكلت حجر الزاوية لتيار الرومانسية مخالفا لقواعد أرسطو طاليس إذ يرى أن " الجميل هو الذي يحتوي في نفسه و في خارج نطاق الذات على ما يثير في إدراك المرء فكرة العلاقات، و الجميل بالنسبة لي هو ما يثير هذه الفكرة"[306] فرؤيته تختلف عن رؤية أرسطو للشيء الجميل، فهو يتحدث عن الجانب الذاتي و أثره في تذوق الجمال لكنه أيضا لا يبعد عن ما هو موضوعي و أثره على الذات لأنه يرى أننا لا نستطيع أن ندرك الجمال في الشيء دون أن نقف على ما يخفيه من قرائن أخرى.

في الأدب لا يمكن أن نقول الكلمة أو الجملة دون أن نقف على موقعها في حد ذاتها، و في القصة و المسرحية أو القصيدة فلا يجب أن نحكم عليها أنها جميلة في حد ذاتها، و إنما يجب أن نعي المعاني التي تدفعنا إلى إدراك الجمال في الشيء الجميل، و هكذا و بإدراكنا للجميل بعلاقة الذاتي و الموضوعي تبتعد الرومانسية عن الكلاسيكية التي حددت معاييرو وحدات عقلية تقترب من المثالية أو بالأحرى تتخذها مشروعا و نظرية معرفية لاكتشاف الجمال، أما على مستوى الكتابة الدرامية، فكان ديدرو أحد رواد الثورة على قواعد أرسطو طاليس الكلاسيكية حيث نادى بأهمية الشخصية (الممثل) بدلا من الفعل، كما هو عند

---

[304]- ينظر : ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص234 – 235.

* دنيس ديدرو: D.Diderot(1713 – 1784) و منظر و ناقد و كاتب مسرحي فرنسي تعبر مسرحية" حوارات الإبن الطبيعي" le fils maturol الدي نشر سنة 1757 و مسرحيته lereiejamille التي نشرت سنة 1758 عن جزء ضئيل من كتاباته، كما تأثر بالكاتب الألماني غوتولدلسنغG. Lessing، ينظر: ماريا إلياس، حنان قصاب/ م س، ص 234.

** غوتولدليسنغ G. Lessing(1729– 1768) كاتب مسرحي و ناقد درامي ألماني، كتب عدة مسرحيات منها" دراماتورحية هامبورغ" الذي نشر سنة 1768، ينظر: م ن، ص 234.

[305]- ماري الياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، م س ، ص 236.

[306]- محمد غنمي هلال، م س، ص295.

أرسطو طاليس و هذا الإحلال، يمثل أكبر انقلاب في نظرية البناء الدرامي، و هو ما يميز المسرحية الرومانسية و المسرحية الحديثة عن الكلاسيكية، كما أن الصوت و الكلمة و الإيحاء و الفعل كلها أشياء من صنع الممثل بغية عرض الشفقة في أعظم أوجهها فالممثل هو الذي بمقدوره أن يمنح الحوار قوته[307].

و يمكننا القول أن ديدروكان ناقدا و مفكرا أثر تأثيرا كبيرا في الفكر الدرامي و الكتابة الدرامية المعاصرة، خاصة بنظرته إلى الطبيعة التي وضعته في مصاف طلائع التيار الرومانسي إذ يرى" أنه ليس في صنع الطبيعة من خطأ، و كل شيء جميل أو قبيح يكون عليها"[308]، و على الرغم من رؤيته و نزعته المثالية في الفن، فاعتبره الفلاسفة بعد ذلك أحد رواد النزعة الواقعية التي أثرت في فلسفة الفن، فليس هو بمثالي نظري بقدر ما هودو نزعة واقعية في الكلاسيكية، لذا اعتبره الفلاسفة الواقعيون فيما بعد من طلائعهم ، ومن بين أهم المفكرين و الفلاسفة في القرن الثامن عشر.

أما في انجلترا فقد ظهر الناقد و الفيلسوف صمويل تايلور كولريدج الذي تأثر بفلسفة كانط المثالية، و طبقتها في نظريته الدرامية التي أطلق عليها إسم الإيهام الدرامي*، يعد كولريدج من أعظم رواد الرومانسية بفضل نظريته التي بدلت في قواعد الكتابة الدرامية إد يفرق بين المحاكاة و التقليد و يرى أن المحاكاة لا بد لها من اختلاف عن الأصل.و هذا ما يميز رؤيته عن رؤية أرسطو طاليس في ضوء نظرية الدراما إذ يقول" أن لحظة واحدة من التفكير كافية أن تجعلنا جميعا ندرك ما كان مجرد إحساس يخالجنا من قبل، و هو أن المسرحية (محاكاة) و ليس (تقليد) للحقيقة، و إن الذي يميز المحاكاة عن التقليد هو أنه لابد من وجود قدر معين من الاختلاف عن الأصل عيبا في التقليد"[309]، إذن فالمسرحية عند كولريدج هي محاكاة للحقيقة و ليس تقليدا للفعل كما يرى أرسطو طاليس و هذا الفرق مهم و أساسي في فهم نظرية كولريدج.

---

[307]- ينظر: م ن، ص 296 -297.

[308] -محمد غنيمي هلال ، م ن، ص299.

[309]- بدوي محمد مصطفى، م س، ص198.

* الإيهام الدرامي: كلمة illusionمأخودة من اللاتينية illusio المشتقة من الفعل اللاتيني ludere بمعنى مزح و سخر، يتطور المعنى مع الزمن فصارت تدل على خطأ في الإدراك يؤدي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة، أما الإيهام في الزمن الفن أو المسرح هو تأثير فني و عملية متكاملة تستند على الإبهام بالحقيقي من خلال محاكاة

إذا كان أرسطو طاليس يرى أن التراجيديا مثل الكائن العضوي في نموها و أهميتها تفرض تطورها بمنطق الطبيعة، فإن كولريدج يرى أن هناك اختلافا بين المسرحية و الطبيعة متمثلا في عنصر الإلهام، و الإلهام هو أهم العناصر التي تكسبنا اللذة و أن المسرحية تتخذ من عنصر الإيهام المتقن عليه و المعلوم لدى المشاهد أصلا لها، أي أن المسرحية هي الإيهام نفسه إذ يقول" و يجب علينا أن نحكم على المسرحيات، بل إننا فعلا نحكم عليها جميعا طبقا لهذه الفكرة و لا نحتاج إلى دليل على ذلك غير هذا الدليل، و هو أن شعورنا باحتمال وقوع شيء يكون في حالة رقاد سلبي، حينما نستمع إلى أحد الممثلين و هو يعلن في لغتنا الإنجليزية السليمة و بدون أي لكنة أجنبية أنه يوناني أو روماني أو غربي، فلا نجد في ذلك أمرا غير محتمل الوقوع"[310].

إن كولريدج وجه نقدا ضمنيا لنظرية أرسطو طاليس الدرامية خاصة فما يتعلق بجانب الاحتمال في وقوع الفعل فهو يرى أن الاحتمال و الضرورة مسائل عقلية، و العقل قياسه أمر يتطلب الصحو، أما المسرحية برمتها ما هي إلا أمر غير محتمل الوقوع متفق عليه من قبل الممثلين و المشاهدين إذ يقول" و يتم ذلك بفضل فن الشاعر و الممثلين و بموافقتناو مساعدتنا الإرادية الواعية إننا نشاء أن نخدع"[311]، و هنا يخلص كولريدج إلى نظريته في النقد الدرامي و التي تشكل رؤيته للبناء الدرامي للمسرحية حيث يرى أن أي نزوع إلى إبراز تحقق القيام الحسي و الحقيقي هو بمثابة عبء في المسرحية، و كلما اقتربت المسرحية من أن تصبح شيآ غير محتمل الحدوث هو أمر من شأنه إكسابها نجاحا كبيرا إذ يقول" و الأن بعد هذا الشرح يمكننا بسهولة أن نستنبط القاعدة النقدية التي نبحث عنها، و هي أن كل ما ينزع إلى منع الفعل، من أن يضع نفسه في هذه الحالة التي يكون فيها للصور حقيقية سببية، لابد و أن يكون عيبا في المسرحية ، وبالتالي لابد أن يكون شيئا يعتبره النظارة غير محتمل الوقوع ، وليس ذلك لأنه ليس

الواقع.و الإيهام هو أحد مقومات العمل الفني القائم على تصوير ما هو متخيل Fiction ، أي أنه عملية متعلقة بتصوير الواقع الذي يبثه العمل و يشترط تعرف المتلقي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العمل الفني و مرجعه هو كمنطلقي مما يسمح له بالتمثيل رفض أفلاطون 327 – 347، الإيهام و طرد الشعراء من جمهوريته لأنه اعتبر أن الإيهام من خلال المحاكاة قد يصل إلى درجة تعلم الكذب و الخداع، أما أرسطو (384 – 322 ق، م) الذي اعتبر أن المحاكاة هي أساس كل عمل فني فقد طرح مفهوم مشابهة الحقيقة على مقتضى الاحتمال و الضرورة الذي يؤدي إلى الإيهام من خلال ترتيب الحكاية و بنيتها و ليس من خلال شكل العرض، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 91 – 92.

[310]- م ن، ص 160 – 161.

[311]- م ن، ص 163.

له وجود حقيقي فنحن نعلم منذ البداية أن المسرحية كلها غير حقيقية ، وإنما لا يمكن لهذا الشيء أن يبدو محتمل الوقوع [312] ويوجد غير كولريدج كتاب عديدون أسهموا في بلورة تيار الرومانسية ففي ألمانيا نجد جوته وشيلر وكل منهما كان ينكر أنه رومانسي فكتب عددا من المسرحيات الكلاسيكية ولكنهما في النهاية كتبا مسرحيات رومانسية ربما كانت من دعائم الرومانسية في ذلك الوقت[313] فكتب جوته مسرحيته الشهيرة "فاوست" التي يعتبرها العديد من النقاد بمثابة روح الرومانسية أما شيلر فكتب مسرحية "اللصوص" سنة 1782 ولاقت نجاحا كبيرا وعرضت في مسارح العالم، ثم تحول إلى التاريخ فأصبح يختار موضوعاته من لحظات حاسمة أو أزمات تاريخية[314]

أما في فرنسا فبدأت الحركة الرومانسية متأخرة فيها بعض الشيء ، بعد الانفتاح المباشر على الأدب الإنجليزي والفكر الألماني ، وبعد أن بدأت الحركة الرومانسية تموت في إنجلترا وألمانيا ولربما يرجع ذلك للرقابة التي فرضها نابليون بونابارت على العروض المسرحية إذ يرى الكاتب بنجامان كونستان أن التاريخ لا يجب أن يكون مجرد إطار للتراجيديا ، وإنما الفاعل الرئيسي فيها ودعا إلى انتقاء النماذج من غوته وشيلر و شكسبير [315] ، أما فكتور هيغوفقد أعطى نظرة متكاملة عن الدراما الرومانسية في مقدمة مسرحية "كرو مويل" التي كتبها سنة 1837 إذ غير هيغو قواعد الكتابة الدرامية الكلاسيكية في هذه المسرحية عبر رفضه قاعدة الوحدات الثلاث عدا وحدة الفعل لأن الزمان والمكان تشكلان عائقا أمام تصوير الواقع على الخشبة كما أنه تمسك بمفهومي الإيهام الدرامي ومشابهة الحقيقة ، كما طرح فكرة تطوير لغة المسرح وكتابة المسرح نثرا من أجل حرية أكبر في التعبير [316]، إلا أن بعض مسرحياته ظلت مكتوبة بلغة الشعر .

تميزت هذه الحقبة بعدم عرض الكثير من النصوص المسرحية **الرومانسية** فمسرحية "كروموبل" لهيغو لم تعرض قط ومسرحية " لونزاتشيو" لألفريد ديموسيه التي تعتبر نموذجا للكتابة

---

[312]- بدوي محمد مصطفى ، ص 164
[313]- ينظر رشاد رشيدي، م س، ص 104
[314]- ماري إلياس حنان قصاب، م س ، ص 235
[315]- ينظر م ن ، ص 236
[316]- ماري إلياس حنان قصاب، ، ص 237.

المسرحية الرومانسية لم تعرض بشكلها الكامل إلا في سنة 1937 لقصور التقنيات المسرحية وقتها ، بل وظهر في تلك الفترة مسرح يصلح للقراءة فقط سمي بالمسرح المقروء[317].

يعد المذهب الرومانسي من أخطر المذاهب ، بما أن العاطفة مختلفة من مكان إلى آخر حسب التجارب الخاصة والأعراف الموجودة في المجتمعات أين لا مجال للخصوصية المكانية، بل يستلزم العموم في رسم الشخصيات لتواكب النزعة الإنسانية المواكبة لحال الأفراد والمجتمعات المتعاطفة معها ، فاعتمدت للوصول إلى ذلك خصائص معينة ، ميزتها عن باقي المذاهب الأخرى بادئة بتحطيم قواعد الكلاسيكية أين تعدد الزمان والمكان وتشعبت المواضيع وتحررت الأفكار التي تبنى عليها ، كما أعطت كل الشخصيات أهمية بدرجات متفاوتة أين تميزت الشخصية الرومانسية بأبعاد غير التي كانت عليها فغلبت الجانب النفسي[318] وأعطته الحظ الأوفر أين يصعب تحديده أو توجيهه لتعدد الأهواء والدوافع داخل الشخصية الواحدة.

من ناحية اللغة فقد تخلى الحوار عن تلك القوة الشعرية الرائعة ، وأخذ الأسلوب البياني قليلا من الحرية ، كما استعملت بصور تفتقد إلى القافية كالبحر الخماسي الذي استعمله شكسبير[319] كما تنوعت الروح الرومانسية وتعددت بعدما كانت موحدة فأفرزت الأحاسيس والمشاعر التي تذهب كل تفكير عقلي ومنطقي ، خادمة بذلك الخيال الجامع لأغراض العاطفة بدلا منى خدمة الغرض العقلي الذي يصبح بدوره في خدمة طغيان العاطفة المتفجرة[320].

تطغى الرومانسية بذاتيتها على كل ما هو موضوعي خاصا كان أو عاما، فتعبر عن انحلال كل ما هو كلاسيكي ومشبعة بكتاباتها للأهواء والرغبات المنطلقة من حكم ذاتي يتحكم في مصير الشخصية بعد أن كانوا يبحثون عن التبرير الأخلاقي لتصرفاتها، فأخذت مشاعرها الفردية أهمية خاصة، وأصبحت الطبائع الفردية تقارن بالطبع الإنساني العام[321] وحقيقتها

---

[317]- م ن، ص 238.
[318]- ينظر فردب ميليتجير االدايدس بتلي، م س، ص 317-318
[319]- ينظر : م ن، ص ص 319
[320]- ينظر : ميشال عاصي، الفن والأدب ، منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ، 1980، ص 190-191
[321]- ينظر: أ.أنيكست: تاريخ دراسة الدراما ص 131-132

إن ما يعاب على الرومانسية مبالغتها في الإهتمام بالمشاعر والخيال متجاهلة الحقائق المادية التي لا نستطيع الاستغناء عنها ،كما راحت فلسفيا تبحث في ما وراء الطبيعة تتبع الوهم والخيال تاركة الحقيقة الواقعة واصفة لها بالملل والجفاف إلى عالم الأحلام أين تكمن الحرية المطلقة ممتطية اللاوعي الفني للهروب من الأشكال التقليدية [322] .

وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر فلاسفة واقعيون مثل " أوجست كونت" يدعو إلى أن كل أنواع المعرفة يجب أن تسخر في خدمة المجتمع ، والسبيل إلى هذه الخدمة لا يتأتى إلا عن طريق الملاحظة والتجربة بحيث يستطيع الإنسان أن يرى العلاقات بين الأحداث المختلفة التي تحدث في المجتمع كالعلاقات التي تنجم عنها سبب ونتيجة [323].

وآخرون كان لهم تأثير كبير على المجتمع ، فبدأت بوادر المذهب الواقعيrealisme في الظهور ، وبدأ المذهب الرومانسي يفتقر شروط بقائه إذ يقول رشاد رشدي في هذا الصدد " قبل منتصف القرن التاسع عشر بدأت معايير الرومانسية تبدو لا معنى لها ، فقد اهتز الاعتقاد في طبيعة الإنسان المثالية ، فمثلا بعد سقوط نابليون حوالي 1815م ، استرجعت أكثر البلاد الأوروبية أنشطتها السياسية السابقة التي كانت ممنوعة في السابق ، وأصبحت الحرية والمساواة والإخاء ألفاظا لا معنى لها في نفس الوقت بدأت تظهر النتائج السيئة للثورة الصناعية، وانتشر الفقر والجريمة [324]. ثم بدأ عدم الاقتناع بقدرات الإنسان الإنمائية يأخذ حيزه ، فازداد الاهتمام بالتفكير العلمي والمنطقي والتخلي عن الأحلام فاتجه الكتاب والنقاد إلى التفكير الواقعي فأخذت الواقعية حيزها رويدا رويدا جاعلة من الفلسفة الوضعية الجديدة قاعدة لها، فانتقلت المسرحية بصفة خاصة والفن بصفة عامة الى المذهب الواقعي كمعادل أدبي للفلسفة الوضعية ، وأثرها على الحياة الأوروبية في تلك الحقبة

- **الواقعية**

---

[322]- ينظر : حسين رامز رضا، م س، ص 129
[323]- ينظر : ماري إلياس ، حنان قصاب، م س ، ص 516
[324]- ينظر رشاد رشدي ، م س، ص 121

عرفت الواقعية في الفن والآداب بأنها محاولة تصوير الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها في العالم أي بشكل أيقوني يتطابق مع النموذج المصور نتيجة لذلك يبدو العمل انعكاسا للواقع وليس نسيجا مصطنعا حول الواقع، وهذا ما يعطي للمتلقي الانطباع بأنه أمام شيء حقيقي كالواقع تماما وليس أمام شيء خيالي [325].يعرف فيليس هارتونيل الواقعية في المسرح على أنها "مسرحية جيدة الصنع ظهرت عند نهاية القرن التاسع عشر ، عالجت قضايا ومشاكل ذلك القرن من حيث الحوار والمواقف"[326]لكن هناك عوامل عديدة فكرية واجتماعية أدت إلى نشوء هذه الأنماط من المسرحيات حيث طرأت تحولات على المجتمع في منتصف القرن التاسع عشر ، ولعبت الفلسفة دورا حيويا كبيرا في جوهر هذا التحول ثم بدأت فكرة الرومانسية التي تسعى إلى حل مشاكل الإنسان عن طريق قدرته التي لا نهاية لها على التغيير كفكرة غامضة وغير عملية ، وبدأ كثير من الناس يدعون إلى التخلي عن الأحلام والبحث بطريقة منظمة وعلمية عن حلول لمشاكل عن طريق حقائق مادية ملموسة وتجريبية .

تشكلت الواقعية كمذهب نتيجة للتغيرات الاجتماعية والعلمية التي عرفها القرن التاسع عشر وعلى الأخص الفلسفة الوضعية التي يمثلها فلاسفة عديدون أمثال : أوغست كونت وغيره ، وكذلك كتابات داروين عن نظرية أصل الأجناس [327] إذ بدأ الفكر الأوروبي رحلة الخروج من الذاتية المثالية إلى الواقعية التجريبية والبحث عن شروط ومقدمات منطقية لتفسير الظواهر المختلفة ، فلم تعد الفردية هي محور البحث ومقياسه بل أصبح البحث عن السبب الموضوعي الذي يؤدي إلى نتيجة واضحة هو محور التفكير وهكذا انتقلت أوروبا إلى مرحلة جديدة من التفكير وهي مرحلة أخذت ملامحها تنعكس بوضوح على الأدبو الأجناس المختلفة بما في ذلك فن الكتابة الدرامية، بل وفن إخراجها و عرضها على الخشبة إذ ظهرت كلمة الواقعية بمعناها الحديث في عام 1833 للدلالة على فن لا يتأتى من الخيال أو من الذهن، و إنما من ملاحظة الواقع بشكل دقيق، و قد تكرست الكلمة في الخطاب النقدي الأدبي منذ أن أعطاها بول شان

---

[325]- ينظر : ماري إلياس ، حنان قصاب، م س ، معجم المصطلحات الدرامية ، م س ، ص 516

[326]- Hartnollphyllis the oxford companion of the theatre . new york ,1974, p 789-790

[327] - ينظر : ماري إلياس ، حنان قصاب، م س ، ص 316

فلوري معنى إيجابيا و أعتبرها مرادفا للصدق في الفن[328]، نعرف الواقعية كذلك على أنها حركة في الدراما ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، و هي أقل تطرفا من الطبيعية، و إن كان هناك من يضعها في خانة واحدة، تهدف إلى التخلص من التكلف و التصنع الفاضح في التمثيل، و منادية بأسلوب تمثيلي يبدو طبيعيا أكثر مقارنة بواقع الأشياء[329]، و تعتبر الواقعية أحدث المذاهب الكبرى التي ظهرت بعد ضعف الرومانسية لمغالاتها في الخيال و الأحلام، مما جعل الناس يشتاقون إلى واقعهم و همومهم اليومية، فجاءت الواقعية كردة فعل مقصودة على الرومانسية التي و إن تحررت من قيود الكلاسيكية الشكلية، فقد فرضت على الموضوع و مادته المثالية و الخيالية، و على شخصياته بالعقيدة النفسية، لكن الواقعية محايدة حياد رجل العلم في كتاباتها، أين لا يكون دخل لتوجه الكاتب الفكري أو الإيديولوجي، بل يحاول قدر الإمكان تحري الصدق في نقل الأفعال بتصويرها تصويرا يقترب من تعامل العالم مع مادته العلمية فتكون رؤية الأشياء في العالم سواء[330].

انكب في بداية الأمر القصاصون و الروائيون الفرنسيون" ستاندال، و بلزاك و فلوبيرو الأخوين إدوين بول غونكور، يكتبون القصص الواقعية جاعلين من الحياة اليومية مصدر إلهامهم ، فاستقبلها الناس بصدر رحب كونها تعبر عن الحياة الواقعية التي يعيشونها ، ممهدين لكتاب المسرح طرق نفس الباب و المجال، ما دامت الرومانسية قد ماتت كما يقول زولا مهاجما مواضيعها التي لم تعد تقنع أحدا، و لا يريدها لتعقيداتها الزائفة البعيدة عن الواقع[331]، حيث أن الناس يريدون العيش على طبيعتهم، مؤسسا بذلك زولا للمذهب الطبيعي الذي هو مهد للواقعية التي عرفت في الجمال و الأدب على أنها تصور الأشياء بموضوعية و بأقرب صورة للواقع المعيش مبتعدة عن كل مظاهر التصنع، فتعطي الانطباع بحقيقة الأشياء،و واضعة حدا للأحلام الزائفة و الخيال الشارد و قد كتب زولا مدافعا عن الطبيعة أننا "وصلنا إلى ما هو واقعي، و هو القوة الوحيدة في القرن التاسع عشر، و سنسقط حوائط الدراما القديمة و حدها دون مجهود، إن

---

[328]- ينظر : ماري الياس ، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، م س ، ص 316.
[329]- ينظر : م ن ، ص 316.
[330]- ينظر : م ن ، ص 317
[331]- ينظر : م ن ، ص 318

الحدث في مسرحيتي لا يكمن في قصة ابتكرت خصيصا لهذا الغرض ، وانما بكمن في صراعات الشخصيات الداخلية .... فليست الحوادث هي التي تهمني بل العاطفة و الإحساس"[332]، و تخلى زولا عن الحدث و هو بداية الدخول إلى عالم الشخصية، و هوما عرف مؤخرا بالواقعية النفسية*، حيث بدأ البحث داخل النفس البشرية و صراعاتها بعد تأثرها بالواقع، و هذه الانعكاسات هي التي تصور قصة المسرحية و ليس الحدث Acton كما هو في المسرحية الكلاسيكية، و ينظر عدد من المؤرخين إلى زولا على أساس أنه البداية الحقيقية لتيار الواقعية في المسرح ذلك لبيانه الشهير أن " المسرحية شريحة من الحياة"[333]، التي انتشرت في كل أنحاء أوروبا بعد عرض مسرحيته الشهيرة" الأعماق السفلى" في عام 1902 بمسرح الفن بموسكو، لكن هناك ناقد فرنسي يدعى فرديناندبرونتير ينظر إلى زوالا بوصفه رومانسي و أن إيمانه بالعلم كان إيمانا غير علمي أدى الى تشويه الرومانسية، و ذلك قد يؤدي إلى القدرية الآلية[334].

وحقيقة القول أنه إلى برونتير تنسب علمانية المسرح، و ذلك بعد أن اتجه بالمسرحية إلى المادية البحتة و الصراع مع البيئة و صورها بدلا من فكرة القدرية التي سادت الدراما الكلاسيكية إلى فكرة أن "الدراما تكمن في محاولة الإنسان أن يتحكم فيما حوله"[335]، فكان برونتير يؤمن بقوة الإنسان و إرادته، تلك الإرادة التي من شأنها أن تقهر الطبيعة، فهو يرى كذلك أنه إذا ضعفت إرادة البشر فذلك يؤدي إلى تهديد حياة المسرح و من ثم تحلله و نهايته، و هذا رأي يجعل من الحياة معادل موضوعي للمسرح، و الواقع الاجتماعي المحسوس أساسا للبناء الدرامي، فإذا ما انعدم الواقع الخارجي انعدمت فكرة المسرحية، لأن الفكرة هي عرف المسرحية و ما هي إلا انعكاس للواقع، و أنه لولا الواقع المحسوس و المادي خارج الذات لما استطعنا إدراك أي شيء، و هو افتراض فيه معكوس للمثالية التي ترى أن الحواس هي التي تمكننا من إدراك الواقع، فإذا انعدمت الحواس، لا يمكن للفرد أن يدرك الواقع، فنحن لا نقوى على

---

[332]- ماري الياس حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، م س ، ص319.

[333] -Hartnoll, phyllis,opkcit, p20.

* الواقعية النفسية:Réalisme psychologique هو الإتجاه الذي طوره ستانسلافسكي في مسرح الفن في موسكو عام 1898 في عملية إعداد الممثل، و تحضيره للدور، حين ركز بحثه على التواصل إلى مصداقية في الآداء من خلال إبراز الجانب البسيكولوجي للشخصية، و قد وجد ستانسلافسكي في مسرحيات نشيخوف و غوركي مكسيم ما يسمح له بتحقيق ذلك، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 518، 519.

[334]- رشاد رشدي، م س، ص147.

[335]- م ن، ص 148.

تخيل شخص دون حواس البصر و السمع و اللمس....، و لكن الواقعية في الأدب و المسرح ترى عكس ذلك كما هو عند برونتير.

تعددت ألوان الواقعية من جيل إلى جيل و من إيديولوجية إلى أخرى، إذا ما يراه أحد الأجيال أسمى مميزات الواقعية، يراه جيلا آخر قمة الإحساس و العواطف فقد ينطلق من الواقعية التي منبعها الواقع النقد الواقع ذاته، انطلاقا من رؤية فلسفية أو أخلاقية[336]، و بدلك شاع الكاتب الاجتماعي و المواضيع الاجتماعية.

و يعتبر الناقد الفرنسي **تين** ذا أثر فاعل في دفع تيار الواقعية الاجتماعية*في المسرح خاصة و الأدب عامة فهو يرى أن" الأدب يعبر عن تلاث قوى رئيسية: البيئة و النوع البشري و الفترة"[337]، أي أن الأدب في نظره منتوج اجتماعي بحث و هو خلاصة تفاعل الإنسان ككائن بشري مع ما حوله من بيئة و هو اتجاه يصب في خانة الواقعية الاجتماعية للأدب.

تبلور فكر الفيلسوف الفرنسي دينيس ديدرو كتوجه جمالي بقيام الفكر على الإيهام بالواقع، فتشكلت الواقعية نتيجة للتغيرات الاجتماعية و العلمية التي عرفها القرن التاسع عشر، و اكتسبت الواقعية شرعيتها بعد صراع كبير مع الرومانسية لتنتصر في الأخير و تتحكم في الفن و الأدب[338]، إلى يومنا هذا، رغم أن النقاد حاولوا التقريب بين المذهبين، إلا أنها تفردت بالقيادة، و واضب الكتاب على استعمال قواعدها منحازين إلى سواها، حتى لو تعددت الواقعية و تنوعت تسمياتها، فقد كانت استمرارا للمسرح التقليدي على صعيد البناء الدرامي، لكنها قاربت في مواضيعها لغة و مواقف الحياة اليومية، و هدفت إلى تحقيق التطابق بين ما

---

[336]- ينظر: فردب ميليت، جيرالدايس نبتلي، م س، ص 329.

[337]- رشاد رشدي، م س، ص149.

*الواقعية الإجتماعيةRéalisme Sociale: هو توجه ظهر في الرسم منذ في انجلترا1880 ثم في المسرح الأمريكي بعد1940 وتمثله المسرحيات الأولى للكاتب الأمريكي أوجين أونيل (1888- 1953)، والاعداد المسرحي للقصص الصغيرة التي كتبها جون شتاينبك. ينظر : ماري الياس ،حنان قصاب ، المعجم المسرحي ، م س ، ص 519.

[338]- ينظر: محمد حسين رامز رضا، م س، ص128.

يجري في الحدث و مرجعية في الحياة فأصبحت الحياة اليومية المرجع الأساسي لكتابها، و أصبحت شخصياتها معاشة، بإبراز تفاصيلها و انفعالاتها و دوافعها مقارنة بانتماءاتها الاجتماعية و أوضاعها النفسية، و منه فالواقعية هي رومانسية بنظرة كلاسيكية، فلا الواقعية تتجاهل الواقع بالهيام في الخيال و لا هي جافة تتجاهل الجانب النفسي لشخصياتها، و الواقعية من جهة أخرى اتجاه فكري يمكن في أن يتداخل كل المذاهب بدون أي تمييز، فقد نجدها في الكلاسيكية أو الرومانسية، و هو ما يحقق الواقعية، تاركة سماتها فيها و ملونة إياها بلون فكري إلى جانب اللون الجمالي الدي يميز هذه المذاهب[339].

أما من الناحية البنائية، فقد ثارت الواقعية عما سبقتها بتبسيط الحبكة و قللت من الاهتمام بالتخصيص الدقيق و التصوير الكلي للسلوك و المناظر بعد أن كانت المواقع في بداية الواقعية تختار بعناية و مهارة لم يشهد لها مثيل، مثل ألكسندر دوماس الإبن حيث أظهر دقة هائلة في التعامل مع العناصر

البنائية و الفنية، و هنريك ابسن* الدي كان جبارا في كتاباته الواقعية بصبغة طبيعية راقية[340]، إذ يعد ابسن كمؤسس لتيار المسرحية الحديثة دي التكنيك الكتابي الخاص به، إذ تخلت المسرحية عنده عن البحث للمحافظة على المآسى فقط، أو الأحاسيس الرومانسية، بل الولوج إلى مناقشة القضايا الاجتماعية الحية جاعلا من شخصياته داخل المسرحية تناقش مشاكلها دون أن ترضخ إلى حظها المأساوي حيث" أن إبسن هو الذي وجد الوسائل لمناقشة المشاكل و الآفات التي يعاني منها المجتمع، و كانت المسرحية قبل إبسن تتكون من العرض و العقدة ثم الحل، " أما عند أبسن فالمسرحية هي العرض و العقدةو المناقشة ، أي الموقف ثم الحل إذ لابد من مناقشة المشكلة التي تتناولها المسرحية"[341].

و يبدو إبسن في مسرحياته أشبه بفيلسوفاجتماعي، همه إثبات أثر المجتمع على الفرد و إمكانية انعكاس ذلك في رؤية هذا الفرد للأحداث، إذ لم يكتف إبسن بالمسرحية الاجتماعية

---

[339]- ينظر: ميشال عاصي، م س، ص201.

[340]- ينظر: دريني خشبة، المذهب المسرحية، م س، ص131.

* هنريك أبسن: H. Ibsen 1828 – 1906، كاتب درامي و شاعر نرويجي، ولد بمدينة Skien بالنرويج رائد الواقعية في المسرح، و هو مؤسس التيار الحديث الدي يطلق عليه إسم الدراما الحديثة la moaerue Drama ينظر : ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص517.

[341]- بروك ميوريك، إبسن النرويجي: تر: فؤاد كامل يوسف، مكتبة القنوت الدرامية ، مكتبة مصر، ص15 – 16.

التي تناقش قضية المجتمع في كليته، بل اتجه نحو الفرد و خاصة في داخله محاولا رسم البناء النفسي لشخصياته بصورة واقعية لم يسبقه إليه أحد.

تتميز مسرحيات إبسن بخصائص و مواصفات واقعية ذات أصول فلسفية إذ يرى أن الإنسان نتاج لبيئته، لكن هذه البيئة الاجتماعية لا يمكن لها أن تتغير إلا بتغير الإنسان نفسه، لذلك نجده يضع الخلاص الذي ينبع من نفس شخصياته هو الحل الوحيد للمشاكل الاجتماعية التي تتعرض لها فشخصياته في مسرحياته" بيت الدمية، الأشباح، البطة البرية" ت كافح جميعها في سبيل التحرر من القيم الاجتماعية الزائف ة[342]، و إن كان الذينتتلمدوا على يده لم يستطيعوا أن يجاروه لا في طريقته الحوارية، و لا موضوعية أسلوبه في تصوير شخصياته[343]، راسما بذلك معالم المسرح الواقعي و الطبيعي أين الحقيقة تتفوق على كل شيء بما فيه العقل و التفكير، إذ لا يرى الكاتب إلا بالواقع فيظهره دون خجل و لا خوف من تقاليد أو أعراف بل يظهره على طبيعته.

فلا زخرفة الرومانسي و لا قيد الكلاسيكي هذا الشيء من التقنية المحكمة الذي لا نجده في كتابات جوركي* و لا تشيكوف**اللذان تناولا هذه العناصر ببساطة تامة تكاد لا تدرك فيها تقنية و لا عناصر، أما مسرحياتهم فمن الاتجاه الطبيعي الواضح[344].

---

[342]- رشاد رشدي، م س، ص153.

[343]- ينظر: فردي ميليت، جيرالدايس بنتلي، م س، ص332 – 333.

* مكسيم غوركي: M . Gorki (1868 – 1936)إسمه الحقيقي: مكسيموسبيثكوف، روائي و مؤلف مسرحي روسي، بدأ بكتابة القصص و القصائد النثرية، و أقنعة تشيكوف بكتابة المسرحيات من أهم أعماله(مسرحية بيسمينوف أو المواطنون الأنيقون سنة 1902، كان من دعاة المرسة الطبيعية في بداياته ثم كتب مسرحا واقعيا استعد فيه عن الموضوعية التي اعتمدوها سابقا في الكتابة، و محاولة طرح الأمور بتفسيراتها العلمية: ينظرك ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص517.

** أنطوان تشيخوف: A. Tchekhov(1860 – 1904) قصاص و كاتب روسي، من أشهر أعماله: الطائر النورس 1897 – الخال فانيا 1899 –الأخوانالتلاث 1901 – بستان الكرز 1904، ظهرت الواقعية في كتاباته من خلال الرغبته في مراقبة التصرف الإنسان و التركيز على البعد النفسي لدى الشخصيات و تبرير أفعالها و مصداقية الموضوع: ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 517/ وليد البدري، م س، ص178 / 179.

[344]- ينظر: م س، ص 332 – 333.

*** كونستانتين ستانسلافسكي: C . Stanislavski (1863 – 1938) كاتب و منظر مسرحي روسي صاحب، مسرح استوديو الفن و نظرية الواقعية النفسية، ينظر: ماري أليلس، حنان قصاب، م س، ص 518.

**** الواقعة الإشتراكية: Réalisme socialiste مفهوم طرح نظريا في بيان المؤتمر الأول لأتحاد الكتاب السوفييت عام 1934 وجاء كردة فعل على نظرية الفن للفن و الشكلانية و الفن التجريدي و السريالية، و كان مكيم غوركي أو ل من دعم هذا المفهوم و طبقه في مسرحية، يمثل هذا الإتجاه الفن الملتزم و هو استمرار للواقعية النقدية Réalime Critique في القرنين 18 م و 19 م، و للواقعية الإجتماعية، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م ن، ص519.

***** السريالية: حركة في الآداب، ظهرت في العقد الثالث من القرن العشرين، قريبة من الدادائية، و هي حركة ذاتية عقلية يراد بها التعبير مسرحية، يمثل هذا الإتجاه الفن الملتزم و هو استمرار للواقعية النقدية Réalime Critique في القرنين 18 م و 19 م، و للواقعية الإجتماعية، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م ن، ص519.

يونويل) (كاتب أندلسي 1928) – (العصر الذهبي 1930) و ارتبط بها أنطوان أرتو لفترة قصيرة ، ينظر: وليد البدري، م س، ص29 -30.

****** التجريدية: هي تجريد كل ما يحيط بنا عن واقعنا، و هي نوع من أنواع الفن في القرن العشرين، و تقوم على نبذ المواضيع المحددة المعالم، و نسمى أحيانا فن اللأهدف فن تجريدي، http://ar .wikipedia. org/wiki.

تطورت فيما بعد الواقعية و انقسمت إلى الواقعية النفسية و التي من روادها ستانسلا فسكي*** و هي مهتمة بالإخراج و التمثيل أكثر من الكتابة و الواقعية الجديدة التي أطلقت فيها بعد على الأعمال السينمائية الإيطالية و الواقعية الاشتراكية****، التي تبناها السوفييت متحدين بها موقفا من التيارات الفكرية الجديدة كالسريالية***** و التجريدية******، أين سادت في أوربا الشرقية مدعمة بكتابات مكسيم غوركي و ممثلة للفن الملتزم كاستمرار للواقعية النقدية.

استمدت الواقعية الاشتراكية أفكارها من أفكار الفيلسوف كارل ماركس*و الذي كان لظهور تعاليمه الثورة أثر كبير على كل مجالات الحياة بما فيها الأدبية و الفنية، فقد احتل الأدب و الفن حيزا كبيرا من اهتمامات 1اركس أين يستدل في حديثه بأقوال و كتابات غوتة التي كان يحفظ البعض منها عن ظهر قلبه[345]، و لا أحد ينكر تأثير الفلاسفة على الكتابة المسرحية، أين تبنى بعض الكتاب آراء الفلاسفة في مسرحياتهم إن لم يكن الفلاسفة أنفسهم من كتب ذلك، و كان لماركس و أفكاره تأثير خاصا على بريخت و أثرث في مفهوم البطولة[346]، و التحول من الفردية إلى الجماعية حيث يقول ماركس:" إن الإنسان هو مجموع علاقاته بالآخرين[347]، و بهذا تكون روح الكاتب أصلا ماركسية، فالكاتب يقدم حركية العلاقات الإنسانية، لا اشخاصا ساكنين كما يفعل الرسام، هذه الحركية في العلاقات أحيت الضمير الجمعي كبديل لروح الفردية، أين تنقل الأمور من الحس الجماعية إلى الحس الفردي، و الذي يذوب في الجماعة و يفقد البطل التراجيدي مفهومه الذي كان أسير قوى غبية يدان بها سلفا، كما في المسرحيات اليونانية بينما البطل الملحمي عند بريخت قادر على تغيير مصيره و مجابهته فيتجنب المأساة[348]، فقد كان يعمل في كتاباته و بأسلوبه على المسرحيات الأرسطية و على العقلية الإغريقية بقدرة الإنسان على الثورة على الأوضاع و تغيير الحقائق فهو ينزع في ذلك نزعة ماركسية بالاعتداد

---

* كارل ماركس(1818 – 1883) فيلسوف سياسي، منظر غجتماعي و صحفي ألماني، يعتبر من المنظرين الأساسيين للفكر الشيوعي، حائز على شهادة الدكتوراه سنة 1840 مؤسس الفلسفة الماركسية و التي تعرف بالإشتراكية العلمية أو الشيوعية المعاصرة ، أسس فكرا و منها إيديولوجيا مازال متبعا حتى الساعة: كارل ماركس: http://ar .wikipedia. org/wiki.

[345]- ينظر: أ، أنيكست، م س، ص324.

[346]- ينظر: م ن، ص353.

[347]- إيريك بنتلي: م س، ص 65.

[348]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، م س، ص601.

بالجماعة في وجه الفرد يجعله في خدمتها لكونه لا يصور الواقع إنما يطرح خطابا حول الواقع، و هذا هو أسلوب بريخت جاء كرد فعل على المتزمتين في الواقعية يجعلها تمثل نفسها ، و إن كان هو كذلك يتناقض أحيانا، حين يعتبر أن أي مسرحية مبنية على الفكرة لا على الشعور، إذ كانت بعض أعماله تثير العطف على الشخصيات بوصفها مخلوقات إنسانية بائسة، كما تثير أحيانا نفورنا من حمق أفعالها و من خطاياها أحيانا[349].

يشترط بريخت في كتاب المسرح الملحمي تشبعهم بالروح الشيوعية و النظرة الجدلية المادية، رغم ذلك رأى أن المسرح الملحمي تقني و شكلي للغاية، و فكر في إجراء تعديلات كبيرة نسبيا في مسرحيه لعدم دقته، و لم يقدم مفهوما جديدا لذلك، ربما لأن الموت سبقه، والتميز الذي نجده بين المسرح الملحمي والمسرح الأرسطي يكاد لايكون كليا ، لأنه يحمل الكثير من الملامح الأرسطية[350]غيرأنالاختلافالجوهري يكمن في الهدف وهوالتطهير في المسرح الأرسطي بينما التغيير في الملحمي، ومنه لجأ إلى أسلوب "التغريب" بزعمه أنه قائم على الفكرة في حين هي وسائل شعورية لتعميقالفكرة، ويقصد بها الطرقالتي تجعل الحدث العادي غريبا في نظر المشاهدبحيث يندمج فيه بفكره أكثر من شعوره[351]، وإن كان يتفق مع جون بول سارتر* في إحداث التغيير ، إلا أنهما يختلفان في التوجه ، حيث ينتقل سارتر من الحس الفردي إلى الحس الجمعي، إذ يرى أن الفرد أساسا للتغيير التام للمجتمع ونظمه، وهذا ما أعجب جان جونيه** حين استدار ليقوض في كتاباته المجتمع الذي رفضه وأدخله السجن مرات عديدة، فيعيد بذلك المسؤولية للفرد من جديد، ويجعل الكاتب مسؤولا على ما يكتب فقط، بل حتى عن صمته إزاء ما يرى من متناقضات المجتمع، فثورة سارتر من نوع خاص، لكنها ليست ثورة اشتراكية ماركسية طبعا والتي سخر منها نيتشهكونها تخدم طبقة تكره الحياة الراقية وقد ارتبطت فلسفة نيتشه

---

[349]- ينظر: م ن، ص601.

[350]- ينظر قيس الزبيدي ، مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني "،دار ابن رشد د.ط ، دت ص30/29.

[351]- ينظر عنيمي هلال، م س، ص 601.

* جون بول سارتر:(1905 – 1980) فيلسوف و روائي و كاتب مسرحي، كاتب سيناريو، ناقد و ناشط سياسي فرنسي – بدأ حياته أستاذا درس الفلسفة، انخرط في صفوف المقاومة السرية الفرنسية حن أحتلت ألمانيا فرنسا، حائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1964، كانت له مواقف مشرقة من القضية الجزائرية ، مؤلفاته" الوجود و العدم، العتيان، الوجودية، مذهب إنساني، ينظر: جون بول سارتر:http://ar .wikipedia. org/wiki.

** جان جونية: (1911 – 1986) شاعر و كاتب مسرحي و أديب فرنسي، يضعه البعض ضمن تيار اللا معقول، عاش طفولة صعبة، فهو لقيط لا يعرف والديه، و دخل السجن مبكرا و هذا ما أثر في كتاباته التي ينتقد فيها المجتمع الذي رفضه، كان مناصرا للقضايا العادلة، انتقد تجربة الاستعمار الفرنسي للجزائر في مسرحيته" الشاتر 1966" و ساند الفلسطينيين في كتابه" أسير عاشق 1986" و قد حضر مجازر صبرا و شاتيلا 1982، ينظر جونيية: http://ar .wikipedia. org/wiki.

:

بالنازية ، حتى رأى البعض أنهما نتيجة لبعضهما ، إذا تعظمان الفرد وإن كان من يبرئه من المسؤولية الأخلاقية عن بعده عن النازية لبعد جوهره عن السياسة، لكن إذ كانت الفلسفة هي ضمير العصر، فإن النيتشتوية هي الضمير المريض لعصرها[352]، حيث أفرزت نظرة متشائمة جعلت العالم يعيش أزمة كينونة و مفاهيم، هل هو موجود فعلا و هو يجابه الحرب و الأهوال؟ و ما معنى وجوده؟ إذا كان مصيره الموت أو التشرد؟

إن هذه الأفكار سوآءارتبطت أم لم ترتبط فإنها و إفرازاتها كانت دافعا لظهور ما يسمى بمسرح الا معقول و الدي جاء نقدا للعالم الذي أفرزته الحرب.على الرغم من أن الواقعية عند ظهورها شكلت تجديدا أساسيا في المسرح إلا أنها سرعان ما تحولت إلى شكل تقليدي كان موضع رفض و ثورة التيارات التجريبية المختلفة التي ظهرت منذ بدايات هذا القرن

– المبحث الأول: إرهاصات الكتابة الدرامية في الجزائر

إن المسرح هو أحد أشكال التعبير القديمة، و التي وجدت مع الإنسان منذ نشأته الأولى، فالإنسان البدائي على اختلاف مناطق تواجده أو لسانه، عبر عن طموحاته و أفكاره و عواطفه، تعبيرا جماليا فنيا، امتزجت فيه نفسيته بمحيطه الاجتماعي و أماله، و آفاقه بواقعه الحلو و المر على حد سواء، و منه فلا يمكن قبول فكرة أن الأدب المسرحي في الجزائر وليد العصر الحديث، فللشعب الجزائري جذور تاريخية ضاربة في أعماق التاريخ الإنساني، أرسى بها قواعد لهذا الفن العريق، حتى و إن كانت في أشكاله البدائية الأولى، إذ يرى عز الدين جلاوجي أن " المجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، و النشاط المسرحي نصا و تمثيلا هو نشاط إنساني، ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية، و على اختلاف مستويات الرقي فيها، و على اختلاف

352 -ينظر: أ، أنيكست، م س، ص277/276.

أشكال المسرح عندها، و لو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة"[353].

و لو عاد الإنسان إلى أعماقه، لوجد في ذاته فنا مسرحيا، ففي أعماق كل إنسان فنان يهوى التمثيل و تقمص الأدوار، فاسترجاعك لذكرياتك أو حكايتك لحادثة ما، أو نقلك لخبرها، يجعلك لا محالة تمارس التمثيل و تمسرح الحدث و تحكي قصة، و لوعدنا إلى مراحل الطفولة لوجدنا أن المسرح قد شكل جزءا هاما من حياتنا، فكثيرا ما لجأنا و نحن صغار إلى ألعاب تمثيلية، نمثل نحن شخصياتها و نكتب حواراتها، فها هم مجموعة من الأطفال، يمثلون حفل زفاف، فهذا عريس و هذه عروس، و هؤلاء مدعوون، و على اختلاف الغاية من هذه الممارسة الطفولية، أو الهدف من التمثيل، فإنها تبقى حاجة ملحة دعت إليها الطفولة الإنسانية في كل المجتمعات كتعبير عن الوجود و سير الحياة.

و لم تكن الجزائر بمعزل عن الحضارات العالمية، بل توافدت إليها من كل حدب و صوب، فتعرف الجزائريون على أشكال مختلفة من الكتابة، فانصهر البربر مع الفينيقيين و القرطاجيين و اليونانيين و الرومانيين، و تمازجت العناصر الثقافية، و المقاومات الفكرية على اختلافاتها، رغم حساسية البربر المفرطة للعنصر الأجنبي، حيث تغلبت عليهم صفة الصراع مع الآخر أكثر من اهتمام بأمور الفن و الفكر.

لكن بمجيء الفينيقيين عرف البربر طقوسا تعبدية جديدة، كما عرفوا شيئا من الحضارة و التمدن، و اكتسبوا بعضا من الثقافة المسرحية من اليونان القدامى، هذه الثقافة التي تجسدت أكثر بدخول العنصر الروماني إلى بلاد المغرب، حيث تطور البناء العمراني و اتسعت المدن، و ظهرت حواضر علمية و ثقافية و شيدت البنايات المسرحية كمسرح " جميلة و تيمقاد " و تطورات المسارح نصف الدائرية التي لا تزل خالدة إلى يومنا حيث أن مسرح " تيمقاد " لم يكن ليختلف عن مسرح مرسيلس بروما حتى و إن صغر حجمه، فقد تكون هذه

---

[353]- عز الدين جلاوجي ، الفن المسرحي في الأدب الجزائري، م س ، ص 19.

إشارات تتجاوز أدبيات النشأة المسرحية في الجزائر إلى واقع تاريخي أقدم و أعمق[354]، هذه المسارح التي كانت من بين الأمكنة التي تحدد الهوية الثقافية للمدينة.

و على عكس الوفود الأجنبية السابقة التي شهدت مقاومة عنيفة و صدا كبيرا، فإن الوفود العربي و رغم ما شهده من مقاومة، إلا أنه حقق انصهارا و تلاحما مع العنصر البربري، إن على مستوى الدين أو على مستوى اللغة أو الفكر، فلم يرحل هذا الوافد الجديد، بل عمق جذوره، و لم يجد البربر إلا التلاحم مع هدا العنصر، فتحقق التمازج و الاختلاط بين العنصرين و توحدت التقاليد.

خضعت الأراضي الجزائرية لحكم العثمانيين، و تأثرت الدولة العثمانية بالحضارات الفارسية و اليونانية و الرومانية و البيزنطية، فامتزجت فيها ثقافات الشعوب التي وقعت تحت سيطرتها، و قد تعرف الشعب الجزائري على أنواع أخرى من مظاهر الفرجة الفنية في عهد الدولة العثمانية، و بقدوم العنصر التركي، فقدمت معه عناصر ثقافية جديدة و أشكال تعبيرية مختلفة، فاستخدموا فنونا ثقافية و طقوسا جديدة على البيئة الجزائرية القديمة منها ما وصل و تعرف عليه الشعب الجزائري قبل دخول العثمانيين، و أنواع أخرى ظهرت معهم كخيال الظل* و القراقوز**، و في هذا الصدد تقول الباحثة الفرنسية أرليث روث في كتابها " المسرح الجزائري، "أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر سنة 1835... ثم منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد احتلال الجزائر لأسباب سياسية، و كان ذلك سنة 1843، لكون هذا الشكل كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشى الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم"[355].

---

[354]- ينظر: طامر أنوال، حفريات المسرح الجزائري، المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي و النشر و التوزيع و الترجمة، أطفالنا للنشر و التوزيع 2007، ص 101، 102.

* خيال الظل: نوع من أنواع مسرح الدمي، إذ يسلط فيه الضوء على أشكال مسطحة من وراء ستارة من القماش الأبيض، حيث تنعكس عليه من الخلفية ظلال العرائس التي صنعها المخايل من الورق المقوى أو القماش أو الجلد، و عن طريق مصباح يوضع خلف هده العرائس، تم تحرك عن طريق خيوط و يصاحب الحركة صوت يسمعه المشاهدون ينظر: إبراهيم حمادة، خيال الظل و تمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و النشر، القاهرة 1961، ص 43.

** القراقوز: أو الأراغوز: شكل من أشكال عروض الدم ظهر في القرن 15 في مصر، و تبلور في القرن السابع عشر، حيث صارت شخصية الأراغوز تمثل ابن البلد، و هي شخصية نمطية مضحكة و هجائية تحمل عصا، و تضع على رأسها طرطورا و تجاور الجمهور و لها خاص يخرجه محرك الأراغوز من أداة صغيرة يضيعها في فمه و هو نوع مسرحي يشبه خيال الظل، لكنه يستخدم الراوي فقط وراء الستار و الدمية و النار أو الشمع كإضاءة وراء الستار ليظهر الخيال واضحا، لكن في العهد التركي تطور و انتشر عبر مناطق القطر الجزائري ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 412، و نورالدين عمرون، م س، ص 61.

[355]- أحمد بيوض، المسرحي ا لجزائري نشأته و تطوره، م س، ص12

و يورد الباحث أحمد بيوض في كتابه" المسرح الجزائري نشأته و تطوره" شهادات لبعض الرحالة عن مشاهدتهم لمسرح القراقوز في أماكن مختلفة من الجزائر قائلا" و يذكر الرحالة الألماني مالستانMalastain أنه شاهد هذا النوع من المسرح في قسنطينة عام 1862 و أن " دوشن Douchen هو الأخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القراقوز و ذلك عام 1847"[356].

إذا أردنا أن نؤرخ للممارسة المسرحية في الجزائر، فإنه حتى و إن انعدم وجود نصوص مسرحية من تلك الحقب التاريخية، فإنه لا ينفيها أصلا، إذ لا يعقل أن تعمر الإمبراطورية الرومانية لأكثر من خمسة قرون دون محاولة للكتابة، و الدليل على ذلك أنه لم يعمر المستعمر الفرنسي في العصر الحديث أكثر من الرومان و لكن خلفوا مسرحا، بل سعوا إلى إنشائه منذ وطئت أقدامهم أرض الجزائر مكرسين بذلك وجودهم العسكري و الثقافي بمشروع لم يكتب له الإنجاز إلا في عهد نابليون لويس، حيث بنى بين سنتي 1830 و 1853، العديد من المسارح ليقدم أول عرض مسرحي سنة 1853 [357]، و توالت العروض مخلفة فنيا، مما جعل العرب قاطبة و الجزائر خاصة يحتكون بهذا الفن الدخيل، محاولين السير على نهجه، بعدما تعلم بعض الشباب الفرنسية التي كانت عائقا في بداية الأمر على هذا الشعب لفهم هذا المسرح، و أقاموا مسرحا كلاسيكيا متخذين من الفرنسية حوارا لهذا الفن، محاكين ما شاهدوه في فرنسا أو الجزائر[358].

لقد بدأ المسرح الجزائري شعبيا في الساحات العمومية و في الأسواق من إلقاء المداحين لأشعار المديح الديني، و قد ساهمت بعض الأشكال المسرحية كالقراقوز و خيال الظل في بلورة الوعي القومي بأسلوبها الساخر الذي جذب العديد منه الجماهير مما جعل السلطات الاستعمارية تسعى إلى منع النوع التمثيل بقرار عام 1847، و منعه من المقاهي و الساحات العمومية لما فيه من التشهير بفرنسا و سياستها الإستعمارية[359].

---

[356]- م ن ، ص 12.

[357] -voir : Fernand Arrandies –histoire de l’opéra d’alger - ED, ancienne imprimerie, N. Heintz, Alger.1941P.21

[358]- ينظر: سعاد محمد حضر: الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت 1967، ص 55/54.

[359]- ينظر: إدريس قرقوى، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق و الأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005،ص 24/22.

* ابراهام دانينوس (1798 – 1872): يهودي جزائري كان يعمل مترجما بالمحكمة الأهلية حوالي 1847، فيما تذكر مراجع أخرى أنه كان يعمل مترجما في محكمة التجارة بباريس ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1998، ص 146. مؤلف مسرحية" نزاهة العشاق و غصة العشاق

بيد أنه ترجع بدايات الكتابة الدرامية في الجزائر في نظر الباحث مخلوف بوكروح إلى سنة 1847، حيث عثر الدكتور " فيليب سادجروفPhilip s Grove المحاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة " أند نبرا" بإسكتلندا و المتخصص في الأدب العربي، على مخطوط لمسرحية بعنوان " نزاهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق" لصاحبها الجزائري" أبراهام دانينوس*، و هذا أثناء بحته في الحركة الثقافية ليهود شمال إفريقيا و يرجح أنها تكون قد طبعت سنة 1848، و قد استعمل فيها دانينوس اللغة الثالثة و مال فيها إلى الأسلوب الشاعري، على غرار الموشحات الأندلسية إضافة إلى توظيف الأساطير الشعبية[360].

تقع المسرحية في قسمين، تروي قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية بالعراق في زمن غير محدد بين " نعمة " و ابن عمها " نعمان "، ربان سفينة، و هاوي ترحال يرحل إلى الهند لخدمة الباشا، و أثناء افتراق الزوجين تحاول الأم إقناع ابنتها بالطلاق من زوجها، و الزواج من ابن خالتها " رابح " و بعد صراع مرير تقرر نعمة بقائها مخلصة لزوجها، و عند عودته تعاتبه على غيابه الطويل[361].

يرى الدكتور إدريس قرقوى بعد قراءته لهذا النص أنه لابد أن تكون قد سبقته إلى الظهور نصوص مسرحية سوآءا من صاحب النص نفسه أو من كتاب جزائريين آخرين لأن " مستوى الكتابة الدي ظهر بها هذا النص و الوصف الدقيق للمشاهد و أسلوب الحوار و طريقة السرد المسرحي للمشاهد و الديكورات، و الانتقال من مشهد إلى آخر، كلها دلائل تؤكد يقينا أنه لابد من وجود مسرحية أخرى تكون قد سبقته في مستواه"[362]، لأن النص يميل في شكله إلى تقاليد الكتابة الأوروبية في تلك الفترة، و هذا ما يعزز مكانة الكاتب بحكم اضطلاعه على مستوى الكتابة المسرحية بصفة خاصة و الأدبية بشكل عام.

في مدينة ترياق بالعراق، و قد اكتشفه الباحث الإنجليزي " فيليب سادجروفPHILIP/SADAGROVEبحيث لا تشير الدراسات النقدية المسرحية العربية التي تؤرخ للمسرح العربي إلى هذا النص، لأنه طبع بالمطبعة الحجريةينظر: أبو القاسم سعد الله " تاريخ الجزائر الثقافي" ج5 دار الغرب الاسلامي، بيروت ، 1998 لبنان ، ص 146.

[360]- ينظر: ابراهام دانينوس، نزاهة المشتاق و غصة المشتاق بمدين ترياق بالعراق: تحقيق: مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر2006، ص 06.

[361]- ينظر: ابراهام دانينوس، م س، ص07.

[362]- إدريس قرقوى، الظاهرة المسرحية في الجزائر، م س، ص 23/22.

إن نص أبراهام دانينوس هو حتما إرهاص للكتابة المسرحية الجزائرية بشكل خاص، و العربية بشكل عام لأن السائد في الدراسات و البحوث العربية في المجال المسرحي أن أول كان عرض عمل مارون النقاش المعنون بالبخيل في سنة 1848 و المقتبس عن مسرحية البخيل L' Avare للكاتب الفرنسي موليير.

مثلما كانت سباقة في الرواية من خلال إنتاج أول نص روائي لـ أبوليوس Apoleius * بعنون " الحمار الذهبي"، أنتجت أيضا أول نص مسرحي عربي جزائري مطبوعا تأليف الكاتب المسرحي أبراهام دانينوس مما يسوقنا إلى أن ريادة النقاش ليست ريادة مطلقة على الأقل، و لعل أن هناك نصوص سبقت عرض النقاش لكنها لم يكتب لها التجلي ما دامت لم تطبع عكس ما أقدم عليه النقاش.

و بعد دخول الفرنسيين إلى الجزائر، حاولت الإدارة الاستعمارية الفرنسية إقناع بعض المثقفين الفرنسيين و الأوروبيين برسالتها الحضارية و بأنها دخلت شمال إفريقيا تحمل الحرية و الحضارة و الثقافة لتلك الشعوب المغاربية المختلفة، و قد اهتموا كثيرا بالتعليم، و حاولوا إظهار سلوكيات الحضارة و الثقافة المدينة الأوروبية و أسلوبها التمدني في الحياة خاصة في مجال الثقافة و الفن و الميدان المسرحي بصفة خاصة، و بدءوا في تشييد بنايات مسرحية حيث حظيت الجزائر بتشييد أول مسرح لهامن طرف الاستعمار الفرنسي سنة 1850، إذ قدم على خشبة المسرح يوم افتتاحه في 29 سبتمبر 1853 عرضا دراميا من تأليف أحد الضباط الفرنسيين يدعي الكابتن Devora بعنوان الجزائر و تم عرضه باللغة الفرنسية، و هو تصوير للانتصارات الفرنسية ما بين 1830 و 1853، كما يروي هذا العرض عملية الاستيلاء على الجزائر و ينتهي بمشهد احتفالي تجلس فيه فرنسا على كرسي العرش و هي تحمل في يديها تمثالين نصفيين للإمبراطور و الإمبراطورة، و تنحني ربات الشعر و الأدب أمام قاعدة العرش، أما على الجانبيين

فيقف ممثلو الجيش الفرنسي[363] و هكذا بدأت العروض المسرحية تتوالى حتى بلغت زهاء أربعين مسرحية[364].

و انطلقت سلطات الاحتلال في تشييد البنايات المسرحية في المدن الأخرى مثل: قسنطينة، وهران، عنابة، سيدي بلعباس، باتنة، و غيرهم من المدن الجزائرية، كما قامت ببناء قاعات للحفلات في البلديات و المدن الصغرى، و الهدف منها كان تحضير البيئة الثقافية للأقلية الأوروبية النازحة بغرض الإشهار و الدعاية للاستيطان و كانت تقدم المسرحيات من طرف الفرنسيين بغرض الترفيه و التسلية و كانت تعمد إلى شحذ الهمم، و الرفع من معنويات الجنود و شد بأسهم و إثارة حماسهم، حتى لا يحس الجنود بالملل، فينمون لديهم حب هذا البلد المستعمر و الرغبة في البقاء، مما يساهم في تثبيت النفوذ الفرنسي على أرض الجزائر، و هذا ما فعله نابليون بونابارت خلال حملته على مصر، حين أنشأ مسرحا دعاه" مسرح الجمهورية و الفنون لتسلية ضباط جيشه"[365].

و هكذا كان المسرح أحد السبل التي استعملها المستعمر في البلاد العربية و باعتبار فرنسا أحد هؤلاء المستعمرين فإنها ركزت على عروض تخدم مصالحها الخاصة، و تفخر بغلبتها على الجزائريين، فإنها جاءت لغرض استعماري محض، فأرادت أولا ترسيخ ثقافتها الفرنسية و محاربة الثقافة العربية الإسلامية، و قد ظلت هذه الأعمال وقفا على الجنود الفرنسيين و عائلاتهم، ثم توسعت للأوروبيين و اليهود، و دارت موضوعاتها حول الترغيب في الهجرة و أمام هذا الاحتكار المسرحي من حيث الموضوع و اللغة، فقد فضل الجزائريون في بادئ الأمر الانعزال و الانغلاق على أنفسهم، خوفا من رياح التغريب، كما كانت العروض بعيدة كل البعد عن عرف المجتمع الجزائري، لا تقيده و لا تستفيد من خصوصياته،و هذا ما حال دون تأثير هذا المسرح على الجزائريين، و يرجع الدارسون هذا العزوف و عدم الإقبال إلى مجموعة من الأسباب

---

* ابوليوس أو أبولايApuleius: ولد عام 125 م بمداروش بالجزائر و توفي حوالي 170ا بان الامتداد المسيحي، نبغ في كثير من الفنون كالشعر و المسرح، و كتب عملا سرديا متميزا بعنوان " الحمار الذهبي" الدي يعده النقاد أول عمل روائي في التاريخ ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، م س ، ص 23/22.

[363]- ينظر: تمارا ألكسندر روقنا بوتيستييفا، ألف عام و عام على المسرح العربي تر: توفيق المؤدة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط02، 1990، ص 141.

[364]- ينظر: صالح لمباركية، المسرح الجزائري اتجاهاته و فنونه، م س، ص 24.

[365]- ينظر: سالم العيسى، الترجمة في خدمة الثقافة الجماهرية، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999، ص 2، الموقع:99 .www.avv4.dam.org/book

التي أسهمت بطريقة أو بأخرى في هذا البعد الثقافي، منها أسباب عنصرية و عقائديّه صرفة، إذ أن مضامين الأعمال الدرامية لا تتماشى و الانتماء الحضاري الجزائري و استهجان الجزائريين للسلوكات الأوروبية التي تبيح الاختلاط، إلى جانب الدافع السياسي كتعبير من الجزائريين على نفورهم من هؤلاء الدخلاء، حيث " كانت العروض المسرحية تقدم على ركح المسرح للجمهور الفرنسي فقط من أبناء المستعمرين، و كان يمنع أبناء الجزائر المسلمين من ارتياد هذه الدور الفنية"[366]، لأن المسرح كان أحد السبل التي استغلها المستعمر في البلاد العربية، و باعتبار فرنسا أحد هؤلاء المستعمرين، فإنها ركزت على عروض تخدم مصالحها الخاصة و تفخر بغلبتها على الجزائريين.

كما يجدر بنا أن نذكر أن أسلوب القمع الذي اتبعه الاستعمار قد شمل كل الميادين عامة و الميدان الثقافي خاصة بغرض القضاء على الأصالة، فقد كان الشعب بطبيعته الحميمية يفضل" الشخصيات الشعبية أمثال القراقوز و القوال و الراوي و غيرهم... و هي شخصيات تعي جيدا معاناة الشعب و آماله، و قد عمل الاستعمار على عزل هذا المسرح الشعبي عن الجماهير نظر القوة معانيه و عمق رؤيته و تماسك بنياته"[367].

أضف إلى ذلك عامل اللغة الذي حفز الجزائريين على عدم الإقبال على هذه العروض.

كل العوامل السابقة أبقت المسرح الفرنسي بعيدا عن الجزائريين تدور أفلاكه في نطاق ضيق و محدود، زادت من ضيقه صورته البورجوازية الاستعمارية المتعالية، و بالتالي فمقاطعته ضرب من ضروب المقاومة، و المحافظة على التراث.

لكن على الرغم من هذا البعد بين الثقافتين فلا تنكر أن هذا المستعمر قد وفر عوامل أساسية استطاعت بطريقة أو بأخرى أن تؤثر و لو بعد فترة طويلة على الأقلية من المثقفين إذ أن " الكثير من الممارسين للمسرح الناطق بالعربية و العامية تعلموا في المدارس الفرنسية و استوعبوا ما تحصلوا عنه من مقتطفات المنهج التربوي حول المسرح، و كانوا يدخلون المسارح و يشاهدون العروض المسرحية، و يتذوقونها كفن بأنواعه الدرامية التراجيدية و

---

[366]- جروة علاوة وهبي، المسرح الحديث بدأ مع الجيش التحرير، مجلة الأصالة، ع22، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، مطبعة البحث الجزائري، 1974، ص 195.

[367]- عبد الكريم سكار، أعطني مسرحا أعطيك شعبا عظيما، مجلة المسرح و الثورة، اللسان المركزي للإتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية، السنة الثامنة: ع 187 جوان 1984،ص 12

الكوميدية"[368]، بحيث أسهمت في إدخال هدا الفن الجديد في وسط الشعب الجزائري فقد" جاء إلينا بشيء جديد و هو المسرح"[369]، فالملاحظة الأولى التي يمكن استنتاجها هي أن التأثر لهو من أكثر الدوافع الأولى للإبداع حيث أنه دلك الخيط الرفيع الذي يربط أدبين و ثقافتين، و هناك بعض المؤرخين المسرحيين الدين يعترضون و ينفون تأثير المسرح الفرنسي على نشأة المسرح الجزائري الناطق بالعربية و العامية حيث يعتبر الباحث نور الدين عمرون" هذا الرفض هراءو هوسا، و هم يرفضون الواقع و الحقيقة"[370]، و عليه فإن الجزائريين عرفوا طريق الاستعمار بتأثير نخبة من المهتمين.

و في مطلع القرن العشرين شهدت الحركة المسرحية في الجزائر انتعاشا ثقافيا متميزا و هذا ما يؤكده توفيق المدني قائلا" و قد كان من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسية موسيقي أخرى شعبية، تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية، أضف إلى ذلك المونولوجات العصرية التي أخذت تظهر في الآونة الأخيرة مقتبسة أنغامها من الموسيقى المصرية أو الأوروبية، و قد أنشأ " بشطارزي"و " رشيد القسنطيني "عدة قطع في انتقاد العادات المحلية الفاسدة و محاربة البدع و الضلالات"[371].

لقد شهدت الجزائر سنة 1908 زيارة أول فرقة عربية و هي فرقة " سليمان القرداحي" المصرية حيث " عزمت فرقة مسرحية مصرية بقيادة في هذا التاريخ 1908، القيام بأول جولة مسرحية، فحطت الرحال بتونس، أين لقيت نجاحا كبيرا، و تابعت بعدها الجولة في الجزائر، و من هنا تعرف الجزائريون على فن المسرح"[372]، أما حديثا فيجمع كثير من الدارسين على أن زيارة فرقة جورج الأبيض إلى الجزائر و تمثيلها عدة عروض سنة 1921، في كل من العاصمة، قسنطينة و وهران، هي البداية الفعلية لتاريخ المسرح في الجزائر، و منه من يعيد دلك إلى الأمير خالد الذي كان يبحث عبر كل القنوات الممكنة لرفع صوت الأمة الجزائرية، في المحافل، و من بين هذه القنوات المسرح، حيث حضر الأمير خالد* حفل عشاء أقامه جورج الأبيض سنة

---

[368]- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000، شركة باتشيا باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص 87.

[369]- جروة علاوة وهبي، المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير، م س، ص 195.

[370]- نور الدين عمرون، م س، ص 87.

[371]- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984، ط2، ص 367/366.

[372]- Mohamed Aziza (le théâtre et l'islam) SNED Algérie (S.D) P :45.

1910 بمناسبة حصوله على شهادة الكونسرفاتوار، و بعد الحفل طلب منه الأمير خالد، أن يبعث له بعض المسرحيات حين وصوله إلى القاهرة، و بالفعل وفى جورج الأبيض بوعده، و بعث له بثلاث مسرحيات عالمية، و كان ذلك عام 1911، و المتمثلة في مسرحية"ماكبث" لشكسبير و رواية " المروءة و الوفاء" لخليل اليازجي، و رواية" شهيد بيروت " لحافظ إبراهيم[373]

و عند تسلمه للمسرحيات، قام الأمير خالد بتأسيس تلاث جمعيات الأولى كانت بالعاصمة بقيادة قدور بن محي الدين الحلوي، و مثلت مسرحية ماكبث، و انتقل إلى البليدة و أسس فرقة مسرحية ترأسها القاضي محي الدين بن حدة، و مثلث مسرحية ماكبث و عروضا أخرى بين 1911 و 1914، أما في المدية فقد أسس جمعية ثقافية مسرحية برئاسة إسكندراني محمد ابن قاضي عبد المومن و مثلث رواية "المروءة و الوفاء"، و استمر نشاط هده الفرق المسرحية رغم مضايقات القوات الاستعمارية مما أدى إلى تأسيس جمعيات أخرى سنة 1920، كجمعية الوحدة الجزائرية و التي قدمت مسرحية" في سبيل التاج" و مسرحية" عاقبة البغي" التي برز فيها محي الدين بشطارزي كممثل[374].

و ما يمكن أن نلاحظه أن أولى النصوص المسرحية التي عرضت لم تكن نصوصا جزائرية مؤلفة من قبل الكتاب و المؤلفين المسرحيين الجزائريين، بل هي نصوص مقتبسة عن روايات و مسرحيات مترجمة كمسرحية ماكبث لشكسبير، حيث أننا تعرفنا على فن المسرح عن طريق المسرح الأجنبي" إذ أن المسرح كان منفتحا على العالم منذ بداياته من خلال الفرق الزائرة، و رجالات المسرح، و انتقال العرض من بلد إلى آخر، و إذا كان هدا هو الشكل المباشر، فالشكل غير المباشر لهذا الانفتاح كان من خلال النصوص المترجمة إلى لغات أخرى، و لو لا هذين الشكلين، لما تعرف العرب على المسرح بصيغته الأرسطية و شكله الإيطالي" العلبة الإيطالية*" أو لما تعرفنا على المسرح اليوناني و الإليزابيتي أو الياباني و الهندي و الصيني"[375]، إن

*الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر الجزائري

[373]- ينظر محمد محبوب الإسطنبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر ، مجلة آمال، ع35، سبتمبر، أكتوبر 1976، ص 67.

[374]- ينظر: محمد محبوب الإسطنبولي، أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، م س، ص 68.

[375]- Nadia BouzarKasbadji (l'émergence artistique algérienne XX^{ème}siècle) reflet de la presse coloniale et indigène 1920-1956, première partie, office des publications universitaires P : 48

الإطلاع و الانفتاح على ثقافات الشعوب هي من العوامل التي تساعد على الانفتاح على العالم بسلبياته و إيجابياته، حيث أن الاتفاقية التي ربطها الأمير خال مع جورج الأبيض، جعلت الحركة الثقافية تشهد نشاطا كبيرا بفضل هؤلاء الشباب، المقبلون على هذا النوع الفني، و استمرت تلك الجمعيات بالنشاط و ساهمت في تأسيس جمعيات أخرى من طرف بعض المثقفين، و من أهم الجمعيات الثقافية و الفنية التي أرهصت لميلاد المسرح الجزائري الحديث.

1- **جمعية المطربية****: أسسها" ناطون بافيل اليهودي سنة 1911 و كانت أول مدرسة أنشأها مجموعة من التلاميذ الأوفياء إذ " تأسست في حضن تلاميذها، و خلفت بينهم جوا من الصداقة و التعاون الذي أنتج بفضل الأستاذ" بافيل سنة 1911، جمعية تسمى المطربية"[376]، إنها جمعية ثقافية كانت تضم اليهود فقط في بداية الأمر، ثم انظم إليها نخبة من الجزائريين المغرمين بالموسيقى، فتوسع نشاطها إلى الغناء الفكاهي ثم المسرح، و قد نشطت هذه الجمعية في المناسبات و الحفلات لا سيما الدينية منها، و نشير على أن المنبع العربي الوحيد الممكن هو الكوميديا الإنسانية القديمة، و الأغاني الشعبية التقليدية المقامة في الهواء الطلق في مناسبات حفلات المولد النبوي و عاشوراء أو مناسبات الحج، إضافة إلى عروض هزلية مرتجلة في الساحة العامة"[377]، و لقد ترأس هده الجمعية محي الدين باشطارزي سنة 1928 بعد وفاة مؤسسها.

---

*العلبة الإيطالية : و يقال أيضا المسرح على الطريقة الإيطالية و الخشبة الإيطالية Scéne a l' italienne و الخشبة الإيهامية، و تستعمل هذه القسميات الوم للدلالة على شكل من أشكال العمارة المسرحية ظهر في القرن 16 في إيطاليا في المسارح التي شيدت لتقديم عروض الأوبرا و ظهر مع تطور الدراسات النظرية حول المنظور و السيوغرافيا، و إن مصطلح العلبة الإيطالية لا يدل على شكل معماري و حسب، و إنما هو مفهوم له علاقة بشكل التلقي و بتحقيق الإبهام لذلك أطلقت تسمية المسرح الإبهامي على كل ما يقدم على خشبة تعتمد شكل العلبة الإيطالية ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 314.

**المطربية: إنها مدرسة لتعليم الموسيقى العربية أسسها اليهودي" ناطونايدمونبافيل (1877 – 1928)مع جماعة من تلاميذته، من بين أعضائها محي الدين باشطارزي، سلالي على، الطاهر على الشريف، إبراهيم دحمون، رشيد القسنطيني، محمد منصالي، جلول باش جراح...

[376]- أحمد بيوض، م س، ص 15.

[377]-MahieddineBachetarzi (mémoire tome I) SNED, algerie1968, P : 33

2- ودادية الطلبة المسلمين:هي جمعية أنشئت سنة 1919، و قد ترأسها باشطارزي إلى جانب مجموعة من المثقفين أمثال: بن جلول، الأخضري،بومالي، بن حبيلس، فرحات عباس، شريف سعدان، الطاهر علي الشريف[378]، و قد أصدرت هذه الجمعية مجلة" التلميذ" باللغتين الفرنسية و العربية.

3- جمعية المهذبية: و أنشأها" الطاهر علي الشريف" سنة 1921 و تعتبر الإرهاص الأول للتمثيل العربي في الجزائر، حيث كتب و أخرج الطاهر علي الشريف، عدة مسرحيات منها" الشفاء بعد العناء" ذات فصل واحد و هذا في عام 1921، كما كتب كذلك" قاضي الغرام" عام 1922 في أربعة فصول، علاوة على مسرحية" بديع" في ثلاثة فصول عام 1924[379].

يتفق أغلب الدارسين لتاريخ المسرح الجزائري أن نشأته الأولى كانت نتيجة مباشرة لزيارة جورج الأبيض عام 1921" و معه نخبة من تلامذته كانوا يقومون بجولة في الشمال الإفريقي، هدفها التعريف بالفن المسرحي"[380]،وقد دفعت عربة المسرح إلى الأمام بقدوم هذه الفرقة إلى الجزائر، و تقديمها لمسرحيتين تاريخيتين بمسرح الكورسال بالفصحى، هما" صلاح الدين الأيوبي*" و " تارات العرب**[381]، لنجيب حداد، لم تحض عروض هده الفرقة بذلك الترحاب الكبير من الأغلبية، بل أقتصر الاهتمام على نخبة من المثقفين و الأدباء و بعض الطلبة الذين استهوتهم العروض، فأخذهم الفضول إلى الحضور و المتابعة و يقول محي الدين باشطارزي عن تلك العروض" لقد حضر جورج الأبيض مع فرقته ليعرض مسرحيات بكورسال الجزائر في شهر أبريل لقد قدم مسرحيتين دراميتين (تارات العرب و صلاح الدين الأيوبي) و على الرغم من الدعاية التي قامت بها مجموعة من هواة المسرح بالجزائر لم تستطيع أن تجلب إلى 300مشاهد في العرض الأول و ليس أكثر من 200، و لقد حضر معه23 ممثلا"[382]، إن هذا الإقبال المحتشم للجمهور يعود لضعف مستواه اللغوي، كما أن المجتمع الجزائري لم يتعود على هذا الفن و

---

[378]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص15.

[379]- ينظر: م ن، ص 15.

[380]- S.Ben Chenab (le théâtre arabe d'Alger) revue africaine N°77, achevé d'imprimé sur les presses de l'office des publications universitaires, Alger 1935, P : 73

* صلاح الدين الأيوبي: دراما تاريخية مستوحاة من روايةS.Ben Chenab: op-cit p :73TALISMANsoi walterscott/voir

** تارات العرب: دراما مستوحاة من " les burgraves" لفيكتور هيجو.

[381]- ينظر: أنيسة بركات " أدب النظال في الجزائر ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، 1984، ص 191.

[382]- MahieddineBachetarzi ,op-cit p :40

بذلك لم يعرف كيفية التعامل معه، فكان تواجد فرقة جورج الأبيض حدثا غير عادي، ذلك " أن المجتمع الجزائري كان منطويا على نفسه، و على جراحاته و همومه، فلم تكن تستهويه مثل هذه الأمور، فالمسرح فن راق لا يظهر إلا عند الأمم الراقية"[383].

إضافة إلى أن أعضاء الفرقة استعملوا اللغة العربية الكلاسيكية القريبة من لغة القدامى و يستعرض " سعد الدين بن شنب" بعض الأسباب التي يرى أنها أدت إلى عدم التجاوب، إثر الزيارة التي قامت بها هذه الفرقة منها:

- وجود القاعة بعيدا عن أحياء الجزائريين، بالإضافة إلى أن الكثير منهم يجهلون حتى وجود هذا المسرح أو الطريق المؤدية إليه.

- وجد مدير المسرح صعوبة في إعلام الجمهور عن وصول هذه الفرق و عن العروض التي تقدمها، ذلك لأن الصحافة المكتوبة بالعربية، النادرة الوجود أنداك لم تقدم له أيه معونة في هذا المجال.

- لم يتعود الجزائريون الوقوف أمام لوحات الإعلانات و لا قراءة الأوراق التي يضعها بائعو الصحف بين أيديهم من إعلانات و نشرات.

- اعتبر المواطن الجزائري المسرح مؤسسة غير وفية للدين[384]

إن الجمهور الجزائري كان حديث العهد بالتقاليد المسرحية، و اهتمامه لم يكن منصبا على المسرح بقدر ما كان متجها أساسا لحياته اليومية التي سادها الاضطهاد و الفقر و الظروف

---

[383]- عز الدين جلاوجي، الفن المسرحي في الأدب الجزائري، م س، ص 39.

[384]-voir : S.Ben Chenab. Op-cit p : 73-74

الاجتماعية القاهرة، كما أن المسرحيات التي عرضت لم تكن تهتم بالحياة الاجتماعية، و إنما كانت عرضا شيقا ممتعا لا يمكن لجمهور مثل الجمهور الجزائري أن يوليه أي اهتمام و هو في تلك الظروف الصعبة، حيث كان جديرا بالنخبة المثقفة بالدعوى إلى ارتياد المسارح و تبيان مدى الأهمية التي يمكن أن يوفرها هذا المجال في الميادين الاجتماعية و السياسية و حتى التاريخية و بالتالي توعية الجماهير إلى ضرورة استيعاب المسرح و التفاعل معه لما له من تأثير واضح على الأوساط الشعبية و كذا عرض مواضيع قريبة من ذهنية الفرد الجزائري، و تكون مرتبطة بتاريخه و أصالته.

بعدما قام " جورج الأبيض" بزيارة الجزائر عام 1921، و التي لم تلق تجاوب كبير مع الجمهور، لم تشهد الجزائر أية زيارة إلا سنة 1922 إذ يذكر عاد لو أنه" بعد زيارة فرقة جورج الأبيض، تقوم فرقة مسرحية أخرى بزيارة الجزائر في أواخر أبريل، و هي فرقة عز الدين، و قامت بتقديم عرضين دراميين لشكسبير مترجمة إلى اللغة العربية الفصحى، و هما " يوليوس القيصر" و " روميو و جولييت"[385] بمسرح الكورسال،و لقد أدرج ضمن هذه العروض مقطوعات غنائية.

لقد كانت لهذه الزيارات وقعا كبيرا و تأثيرا واضحا على بعض من محبي المسرح، الذين اعتبروا هذه الزيارات دعما للحركة المسرحية الراكدة في تلك الفترة بسبب عدم الإقبال الكبير للمتفرجين و" لاستدراك لا مبالات الجمهور اتجاه هذا الفن الدرامي، و الترسيخ ميله للمسرح، أنشئت تحت اسم المهدبية، جمعية الآداب و التمثيل العربي، و كانت تنشط من طرف الطاهر علي شريف، الذي لم يكن كاتبا دراميا فقط و إنما كان ممثلا بارعا أيضا، قدم في نهاية نوفمبر 1921، بإحدى القاعات و بمناسبة إحدى الحفلات مسرحية درامية من فصل واحد و هي " الشفاء بعد العناء"[386]، أما عن موضوع هذه المسرحية فهي استحضار سكير، و كانت بالنثر الفصيح، و أدرج فيها مؤلفها بعض الأغاني، لما لاحظه من تأثير الأغاني على الجماهير.

لا يهم البداية الحقيقية للحركة المسرحية في الجزائر بقدر الاعتراف بجميل كل من ساهم في نشوء هذه الحركة من جورج الأبيض إلى الأمير خالد، إلى الفرق المسرحية العربية الزائرة وصولا

---

[385] -Allalou (l'aurore de théâtre Algérie 1926-1932) centre de recherche et d'information documentaire en sciences sociales et humaines , université d'Oran , cahiers du :GD,S.H ,1982 :P10

[386]-Allalou – Ibid. P : 74.

إلى الجمعيات و الفرق المسرحية الجزائرية، فكل أدلى بدلوه من أجل تأسيس هذا الفن و ترسيخه، رغم عزوف الجمهور في بادئ الأمر بسبب اللغة العربية التي لم تكن متداولة في أوساط الشعب، و كانت اللغة الفصحى هدفا في حد ذاتها بالنسبة للمثقفين الذين أرادوا إحياءها بواسطة المسرح، و مثال ذلك مسرحية" في سبيل الوطن" لمحمد رضا منصالي التي عرضت في 22 ديسمبر 1922[387]، و الناطقة باللغة الفصحى و عرضت في قاعة الكورسال، و قد منعت سلطات الاحتلال عرضا لما لها من أبعاد سياسية تدعو إلى تحرير الوطن، حيث لم تعرض إلا مرة واحدة، كما فرضت فرنسا رقابة على النصوص المعروضة، حتى أنه في بعض الأحيان كان الممثلون يلجئون إلى المغامرة بعرض مسرحيات غير التي يقدمونها للمراقبة.

إن مسرحية" في سبيل الوطن" لمحمد منصالي الناطقة بالفصحى و المصبوبة في الشكل الأوروبي للمسرح، و كان هذا الفنان متأثرا بالنهضة المسرحية العربية، إلا أن هذه المسرحية خلقت جدلا حول أصولها المصرية أو التركية لكن محي الدين باشطارزي يقول أنه اكتشف أن أصل المسرحية فرنسي، نقلت إلى التركية، و منها إلى العربية[388]، لذلك ذهب الكثير إلى اعتبار مسرحية جحا لعلالو سنة 1926 هي المنطلق الأول للكتابة الدرامية مما يجعل تجاوبه معها كبيرا و بهذا تأسس شكل جديد و هو المسرح الناطق باللهجة العامية شكلا، و تحول مضمونا من الدراما الجادة إلى الكوميديا مستعملا الرقص أحيانا[389] و بهذا تفطن أقطاب الفن المسرحي في الجزائر إلى ذلك، فمالوا إلى مسرح " المنوعات" ذي الطابع الهزلي الدي يمزج فيه الغناء بالتمثيل.

سواءا كانت بداية الحركة المسرحية في سنة 1922 أو في سنة 1926 إلا أن المؤكد أن هذه المرحلة أو ما بين السنتين للمسرح الجزائري و التي اقتصرت فيها الممارسة المسرحية على المستعمر في البداية رغم وجود بعض المحاولات و العرض المسرحية مما لم تتح النجاح لبعض القادمين مثل جورج الأبيض، من أجل وضع أسس لمسرح جزائري

بدأت الكتابة الدرامية في الجزائر، لكنها لم ترق إلى المستوى المطلوب من التجاوب الجماهيري، لرؤية البعض أن هذه اللغة قد تعجز عن نقل النكتة و روح الفكاهة التي ترتكز

---

[387]- علي سلال، مذكرات علالو، شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2001، ص 22.

[388] - voir : MahieddineBachetarzi (mémoire) ,op-cit p :42

[389] ينظر: أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، دراسة أدبية تحليلية مقارنة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، ص 20.

عليها المسرحية الكوميدية، فانتظر الجمهور الذي لا يفهم العربية الفصحى أصلا إلى غاية 1926، و هو تاريخ ميلاد المسرح العامي الذي جاء من أجل إحياء المسرح الذي كاد أن يندثر، و قد اعتبرت مسرحية " جحا " لعلالو*، الانطلاقة الأولى لهذا النوع من المسرح في الجزائر حيث" أن أول مسرحية كتبت باللهجة العامية هي " جحا"، مسرحية عربية جزائرية من فصلين و ثلاثة مشاهد للسيدين" علالو" و " دحمون"، و قد عرضت في يوم السبت 12 أبريل 1926 على خشبة المسرح الجديد " الكورسال"[390]، لقد جسد" علالو" و " دحمون" في هده المسرحية مغامرات البطل الشعبي المشهور لدى العرب و المتمثل في شخصية " جحا" المتميزة بالذكاء و الحيلة أحيانا و بالبلاهة و الغباء في أحايين أخرى، و بالطيبة حدا لسذاجة في أغلب الأحيان، أما يوم العرض فقد " حضره و صفق له 1500 مثقفا، و إلى جانب 149 مدعوا، انظم 1200 متفرجا، كلهم حضروا لمتابعة المسرحية التي سيفهمونها"[391] و بالعودة إلى الكتابة الحقيقية للنص، فالمسرحية لا تمت بصلة في موضوعها إلى شخصية " جحا " المعروفة، بل هي مستوحاة من " طبيب رغما عنه" لموليير و كذا من " ألف ليلة و ليلة " و من قصص القرون الوسطى[392]، إن سنة 1926 تعتبر سنة التحول الجدري في الشكل و المضمون، أين تحولت الكتابة من الدراما الجادة إلى الكوميديا، مما يعيد إليها السبب في هذا الرواج، إذ كانت تعتبر لغة الشعب الذي يجهل اللغة الفصحى تماما بسبب السياسة الاستعمارية.

إن النجاح الذي شهدته مسرحية جحا دعا أصحابها الى إعادة عرضها عدة مرات في شهر ماي من نفس السنة، فهي مسرحية سمحت للجمهور من عامة الشعب أن يتعرف على فن ارتبط بطريقة أو بأخرى بأفكاره التي يحملها بالرغم من أن أصل الحكاية لم يكن جزائريا حيث " مع إبداع مسرحية جحا لعلالو، أصبح المسرح الجزائري يعبر بالعامية، فسجلت هذه المسرحية بداية منافسة حاضرة و فاعلة بين الفصحى و العامية"[393] و هكذا اعتبرت مسرحية

---

* سلالي علي: المشهور بعلالو، ولد في 30 مارس 1902، كون مع باشطارزي ثنائي ضمن جمعية المطربية، و ساهم في إحياء حفلاتها، كتب مسرحية جحا عام 1926، و كتب " رواج بوعقلين" في نفس السنة، و " أبو الحسن النائم" 1927 توقف عن التمثيل في نهاية أبريل 1927 بعد وفاة زوجته، تم عاد و كتب الصياد و العبقري 1928" و " عنتر الحشايشي 1930 اعتزل التمثيل بسبب ظروف اجتماعية .voir : Allalou/Op.cit

[390]-S.Ben Chenab- Op.cit p:76

[391]-MohieddineBachetarzi,Op.cit p:66

[392]- ينظر: أحمد منور، المسرح الجزائري بداياته و تطوره ثقافات، مجلة ثقافية فصلية تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، ع 10، 2004، ص 184.

[393]-Roselyne Boffet (tradition théâtre et modernité en Algérie édition l'harmattan 12 avril 1985 , paris) P :31

" جحا " نقطة تحول في مسار الكتابة المسرحية بالجزائر، و ذلك على الرغم أنها لم تكن تأليفا حرا، إلا أن قربها من بساطة الجزائري بلغته و ظروفه، جعلها تتسلل شيئا فشيئا لتبلع تلك المكانة، استطاع علالو أن يجلب أنظار الجمهور بهذه المسرحية التي يقول عنها مؤلفها " أكيد أن مسرحية جحا، فيها من التشابه مع " طبيب رغما عنه" لموليير، و لكن في حقيقة الأمر إني أستوحيها من قصص العصور الوسطى للغرب، و بالضبط من " le vilain Mire" و من حكاية" قمر الزمان" في قصص ألف ليلة و ليلة "[394] و بعد تقديم مسرحية جحا، كتب علالو مسرحية" زواج بوعقلين" التي قدمتها فرقة " زاهية" حيت " عرضت المسرحية في شهر أكتوبر 1926 و مر الفصل الأول بسلام، و قد ضحك الجمهور من كل قلبه، و يأتي مشهد القاضي الذي يسأل الشاهد في الأول، يجيب القسنطيني بكل وضوح، لكنه يندفع في الفصل الثاني، فلا يراعي النص، و يبدع و يبالغ، إنه يرتجل و كأنه يعرف المسرحية على نحو عجيب"[395] و قد عالجت هذه المسرحية و مسرحيات أخرى" كبابا قدور الطماع لرشيد قسنطيني*، قضايا إجتماعية، إذ لم يكن المثقف الجزائري بعيدا عن واقعه، بل راح يشخص الداء و يحدد مواطن العلة في المجتمع و يقترح الدواء لذلك.

شهدت الكتابة الدرامية في البداية في الجزائر انطلاقة من بعض الهواة الدين حققوا انطلاقة نوعية، اعتمدوا فيها على إبداعاتهم، فهم بالإضافة إلى مهنهم الاجتماعية الخاصة كانوا يمارسون المسرح كهواته فكان تكوينهم على تبادل النصائح فيما بينهم فقط، و قد نحت الكتابة الدرامية في هذه المرحلة منحى اجتماعيا ترفيهيا هادفا، إذ لامس المسرح اهتمامات الناس فعالج رجال المسرح: علالو، القسنطيني و باشطارزي قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعية و تعاطي الخمر و المخدرات، و كذا توعية المرأة"[396]، و قد بدأ المسرح سماعيا حيث كانت شركة " جوموفون " للأسطوانات تسجل سكاتشات تقدم في المقاهي مع الغناء، و كانت

---

[394]-Allalou, op-cit P :47

[395]-MohieddineBachetarzi,Op.cit p:72

* رشيد بلخير المعروف برشيد القسنطيني: ولد في 11 نوفمبر 1887 بحي القصبة بالجزائر العاصمة، عاش طفولة صعبة، انقطع عن الدراسة و عمل نجاحا مع والده، ثم سافر إلى فرنسا في باخرة و نجا بأعجوبة بعد استهداف الباخرة، و وصل إلى مرسيليا و عمل في إحدى المصانع ، التقى عام 1925 مع علالو في إحدى المقاهي، و أقنعه معه في فرقة الذاهية ، ومثل معه في أولى أدواره المسرحية" زواج بوعقلين" و قد لاقت المسرحية رواجا، تميز في الارتجال كما يشهد له بذلك علالو و باشطارزي توفي سنة1944 .voir : Allalou/Op.cit

[396]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص 39.

مادتها طبعا نصوصا مرتبطة باللغة العامية[397]، و لا ترقى هذه الكتابات إلى التأليف الدرامي، إذ لا يسمح الوضع بذلك، فقد حتمت الظروف أن تكون المواضيع إما اجتماعية أو تربوية أو منتقدة للاستعمار الدي أبعد عليهم حتى قاعات المسرح التي لم تكن في الأحياء الجزائرية، بل مقتصرا على أحياء المعمرين.

بعد تاريخ عرض مسرحية " زواج بوعقلين "، تخرج فرقة " زاهية " إلى الوجود بمسرحية " أبو الحسن المغفل"و ذلك في 23 مارس 1927، و هي مسرحية مستوحاة من حكايات " ألف ليلة و ليلة " التي أعاد علالو كتابتها و صياغتها باللهجة العامية، كما أضفى عليها الطابع الجزائري ليجعلها أكثر انسجاما مع الواقع و الجمهور، و في سنة 1927 يبتعد علالو عن الإبداع و الكتابة بسبب وفاة زوجته ليقدم رشيد القسنطني أول مسرحية من تأليفه و هي " العهد الوفي " لكنها لم تشهد نجاحا كبيرا، و هكذا خاض " القسنطيني " أول تجربة له في الكتابة، و لكنها باءت بالفشل، ليعود إلى الميدان بمسرحية ثانية من تأليفه " زواج بوبرمة " و هي مسرحية هزلية عرضت في مارس 1928، بعد هدا التاريخ، يعود علالو ضمن فرقته " زاهية " إلى الميدان المسرحي ليعرض مسرحية " الصياد و العفريت " le pécheur et le génie" أو قصة الأمير، و هي ملهاة غنائية في أربعة فصول لدحمون و علالو عرضت في دار الأوبرا في 16 ماي 1928[398].

لقد قدم القسنطيني في فبراير 1929 مسرحية" زغيربان و شويطر" و قد شهدت هذه الفترة طرح قضايا اجتماعية تهم المواطن الجزائري و تهتم بقضايا الزواج و التربية و الخداع إذ يقول باشطارزي في هذا الصدد " أن المسرح الجزائري قد عرف انطلاقة جيدة، و أعتقد أنه سيكون من الأفضل مستقبلا أن تفصل العروض المسرحية عن السهرات الغنائية"[399]، في هذه الفترة تلتحق Marie Susan بفرقة القسنطيني، و يقدمان ضمن فرقة الهلال الجزائري عدة مسرحيات هي " الجزائر و تونس التي عرضت في مارس 1929 و ابن عمي الإسطنبولي و بابا قدور الطماع" في ديسمبر 1929 و هي مسرحيات مقتبسة عن MA cousine

---

[397]- ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ط 2، الكويت ،1999، ص 473.

[398] -voir : s . Ben Chenab. op- at p.83.

[399] - MohiédineBachetarzi , op – cit, p / 113.

de Varsovie للويس فارنيل[400]، كما قدمت مسرحية " لونجة الأندلسية" في فيفري 1930 و هي مسرحية مستوحاة من التاريخ حيث كانت شخصياتها إسبانية أو مغربية، تدور أحداثها في إسبانيا، أبدع فيها شخصيات خيالية محضة و صورا لغرناطة لا تتطابق إلا مع الذكريات التي احتفظ بها، كما استوحى فيها رشيد القسنطيني بعض الحكايات من التراث الشعبي[401].

كما قدمت فرقة " الزاهية " مسرحية " عنتر الحشايشي " لعلالو، و هي مسرحية كوميدية من ثلاثة فصول، عرضت في قصر الحمراء في فيفري 1930 حيث " أنها ليست ملحمة بطل بني عبس، و لكنها قصة هزلية لإسكافي فقير يدخن الحشيش، و يملك خيالا حالما، إنه " دون كيشوت " يتكلم عن المغامرات و يواجهها بمصاعبها"[402]، يشهد المسرح الجزائري في سنة 1930 توقفا مؤقتا، بسبب إحياء فرنسا للذكرى المئوية لاحتلالها الجزائر، و بهذا استحوذت على المسرح في هذه الفترة لتفخر بانتصاراتها في سنة 1931، قدم الثقسنطيني مسرحية " ثقب في الأرض "، كما قدمت فرقة " زاهية عرضين مسرحيين" صياد بغداد " و " حلاق غرناطة "، إذ شهدت هذه المسرحيات نجاحا، و عرضت في ولايات مختلفة من الوطن، كما استطاع الجمهور الجزائري أن يتعرف أكثر إلى هذا الفن الذي بدأ يثبت جذوره في الوسط الاجتماعي، و في سنة 1932 قدمت العديد من المسرحيات " فاقو – عيشة و باندو–ياراسييارا‌سها" و غيرها من المسرحيات توالت المسرحيات و تعددت المواضيع، و أصبح المسرح شيئا محببا لدى الشعب، ينقل آلامه، و أوضاعه السياسية و الاجتماعية التي فرضها عليه الاستعمار فقد أصبح التيار المسرحي يتلاءم مع المتناقضات الاجتماعية، و ذلك من أجل إيصال الحس الثوري لدى أبناء الشعب.

لقد برز بدءا من سنة 1932 كل من رشيد القسنطيني، محمد التوري، باشطارزي و غيرهم، و قد كتب باشطارزي أول مسرحية له بالعامية سنة 1932 و هي " بوزريعي في العسكرية " ثم " علي النيف "، ثم مسرحة " بني وي وي " و بهذا أصبح باشطارزي مثله مثل

---

[400]- voir : S. Ben Chenab. op- at p.83.
[401]- voir :Ibid ; p : 73.
[402] -s ben chenab, op-cit. : p 80.

عالو و القسنطيني لا يلبث أن يمر عليه عام حتى يخرج للوسط الفني بمجموعة من المسرحيات مكنته من أن يشق طريقه جنب أعلام المسرح الجزائري، كما أن المسرح الجزائري خلال هده الفترة واصل حشده للجمهور، و توسيع قاعدته الشعبية، فتحاشى الموضوعات التي شأنها أن تحدث انتكاسة لمسيرته و هو الشيء الذي حدث فيما بعد.

كتب محي الدين باشطارزي مسرحية الخداعين في سنة 1937 و التي كانت بمثابة الفتيل الدي فجر نكسة المسرح الجزائري و ألهها، حيث أصدر الحاكم العام " لوبوLebeau" قرارا بحصر النشاط الدرامي و الغنائي، و إيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة محي الدين باشطارزي[403].

لقد سبق الذكر أن من بين أسباب فشل مسرحيات " جورج الأبيض " في استقطاب الجمهور الجزائري، اعتمادها على اللغة العربية الفصحى، هذا ما تفطن إليه أقطاب المسرح في الجزائر، فاعتمدوا اللغة العامية، و استطاعوا بها توجيه الشعب و توعيته سياسيا و تربويا، كما مزجت العروض المسرحية بعروض غنائية، لجدب جمهور المسرح و الجمهور الذي يحبذ الغناء و الرقص من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أن " العروض المسرحية كانت تقدم يوم الجمعة، و يخصص وقت للرجال و آخر للنساء، و كذا مصادفة الانطلاقة المسرحية لشهر رمضان المبارك، حيث يبحث الجمهور خلاله عن أماكن لقضاء السهرة"[404].

لم يثني تجاوب الجمهور مع المسرحيات المكتوبة بالعامية المثقفين الجزائريين من الكتابة باللغة الفصحى من بينهم " أحمد رضا حوحو " الذي ألف العديد من المسرحيات باللغة الفصحى موجهة بالخصوص إلى طبقة من الشعب من معلمين و مدرسين في المدارس العربية الخاصة الحرة، و ساعده في ذلك موقف جمعية العلماء المسلمين ،كانت كتابات أحمد رضا حوحو حسب مواضيع المسرحيات إما تراجيدية أو ميلودراما اختار لها الفصحى كما في مسرحية " بائعة الورد " و " ملكة غرناطة "[405] و إذا كانت كوميديا اختار لها لغة الشارع، مما يجعل السؤال يطرح، هل الضحك مقتصر على اللغة العامية و المثقفين غير معنيين؟ أم العامة

---

[403]- voir : Mohiédine Bachetarzi , op – cit, p :306.

[404]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص 40.

[405]- ينظر: أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، م س، ص 313.

غير معنيين بالجد؟ و هل العربية الفصحى قاصرة على إيصال النكتة؟و هذا مشكل عانت منه و تعاني منه الكتابة الدرامية الجزائرية إلى حد الساعة.

إن الكتابة بالعامية ليست عيبا في حد ذاته، شرط توفر شروط الكتابة و قواعدها من وضوح و شمول و فصاحة، فلقد تعايشت تلاث لغات في عهد شكسبير، إذ كانت الفرنسية لغة الطبقة الأرستقراطية، و اللغة اللاتينية لغة الكنيسة، و الإنجليزية العامية بالنسبة لهم آنذاك لغة الشعب[406]، و كتب شكسبير باللغة الإنجليزية لغة الشعب لكنها شملت كل الشعب و يفهمها كل الشعب بما فيهم الأرستقراطيين، و ليس عاميتنا التي تختلف باختلاف المناطق فلم يشترط المسرح اللغة الفصحى في الكتابة، و لكن اشترط الفصاحة و هذه نجدها حتى في الدراجة إذا أحسنا اختيار الألفاظ و الكلمات فقد بينت الدراسات أن الكثير من الكلمات في اللغة العامية أصلها فصيح و تعودنا على استعمالها مع مرور الوقت.

رغم محاولات الكتاب مثل توفيق المدني و عبد الرحمن الجيلالي و محمد العيد آل خليفة الكتابة بالفصحى، لغة الفكر و الثقافة العربية الأصيلة التي تضمن بقاء التراث التاريخي و الحضاري، إلا أنها لم تستطع الصمود أمام العامية[407]، ربما لكون الممارسين يفتقرون لناصية اللغة، فيسهلون على أنفسهم باستعمال العامية، فكتبوا نصوص كاملة بالعامية، بل جعلوا تطور المسرح و وصوله إلى عصره الذهبي مبني على خاصية الارتجال، خاصة مع رشيد القسنطيني الذي ألف ما يزيد عن خمسين مسرحية قصيرة[408]، ما تلبث أن تصبح طويلة بالارتجال، مما يفقد النص كل قيمة و كل قدسية، أما ما يسميه البعض بالمسرحيات فلا تعدو أن تكون سكاتشات مطولة تحكي قصصا يومية مستعملة النكتة.

و الدليل على ذلك عدم وصول نصوص مسرحية من ذلك الوقت مكتوبة على أصول الكتابة الدرامية الحقيقية مثل مسرحية " الحاج في باريس " التي كتبها القسنطيني، و التي تحكي عن رجل ذهب إلى باريس بدل ذهابه إلى الحج، إذ ذهب في الباخرة المتجهة إلى مرسيليا و منها إلى باريس، التي قضى فيها أياما و عاد بعد عودة الحجاج، ليكشفه صديقه، و يكتمل الحوار،

---

[406]- ينظر: أحمد أبراهيم ، م س، ص 314.

[407]- ينظر: محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط2، 1981، ص 68.76.

[408]- ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص 474.

لتأتي وراءه أغنية وعظيه على حد تعبيرهم و تتخللها بعض الكلمات التي تخدش الحياء[409]، كما لا يتعدى تأثير المسرحية على قارئها أو متفرجها سوى الوقت الذي قرئت فيه أو شوهدت فيه، فهي لا تحمل أية فكرة إنسانية أو فلسفة تصنفها في خانة الأعمال الدرامية، لأنها تروى قصة أو ظاهرة لا يجتمع فيها كل الناس، أما الأغنية فتعالج ظاهرة الخمر، و جاءت مباشرة بعد الحوار الدرامي، و هي لا تمت له بصلة، فالحوار يتكلم عن الحج، بينما تتكلم الأغنية عن الخمر، فالأغنية لا علاقة لها بالقصة و الحوار بتاتا، مما يجعلنا نستنتج أن هذه العروض جاءت فقط لإضحاك الجمهور، و ربما لوسئل أصحابها عن ذلك لاعترفوا بهذا الأمر.

بصمت كتابات باشطارزي و علالو كذلك مثل رشيد القسنطيني المسرح الجزائري ببصمة قوية بين 1926 و 1947، إلا أنها طبعته بالطابع الكوميدي مستعملة اللغة العامية في تلك الفترة لأهداف سياسية أو اجتماعية يكون مصدرها إما مقتبسا من الكوميديا الفرنسية كما يفعل باشطارزي أو تراثيا مثل " ألف ليلة و ليلة، أما الارتجال فكان سيد الموقف عند رشيد القسنطيني[410].

نستخلص أن الخاصية الأولى للكتابة الدرامية الجزائرية كما لاحظنا هي استعمال العامية الخاصة بمنطقة معينة، بدلا من اللغة العربية الفصحى العامة، إضافة إلى انعدام أصول و قواعد الكتابة الدرامية بالإضافة إلى عدم احترام قدسية النص و أهميته، ليطبع بذلك المسرح حتى سنة 1939 الارتجال مع رشيد القسنطيني، معتمدا على ثقافته المسرحية المكتسبة أثناء زياراته إلى أوروبا و اطلاعه على المسرح أنداك حيث أخذ الشكل و صب فيه خاصيته العامية و الارتجال نزولا عند ذوق الجمهور الذي يفضل الضحك، فارتبطت الكتابة بالعرض دون النص الدرامي في حد ذاته و الذي يموت بمجرد انتهاء العرض، ما جعل الهوة عميقة بين النص و العرض، باعتبار أن العرض أني، ينتهي بمجرد اسدال الستار و انتهاء العرض، بينما يفتح النص مجالا على قراءات لامنتهية من مكان إلى آخر، و من زمن إلى آخر، فالكتابة الدرامية الحقيقية هي

---

[409]- ينظر: رشيد القسنطيني، الحاج في باريس، مجلة الثقافة، رقم 06 و 07 / 2005، ص 124، 127.

[410]- ينظر: أحمد منور، المسرح الجزائرية بداياته و تطوره، م س، ص 185.

التي تحافظ على قدسية المنطلق و هو النص الأدبي، و تترك المخرجين يتعاملون معه كيفما يشاؤون وفق رؤاهم و توجهاتهم، محافظين لهذا النص على متعته الأدبية المقروءة كتابة، و المقولة عرضا، و لا يتأتى هذا إلا إذا كانت هده اللغة مشغوفة بكل وسائل المتعة و البيان[411]، و التي لا نجدها طبعا إلا في اللغة التي يشترك فيها كل الناس.

رغم تعاقب الزمن إلا أن الضحك و النزول عند ذوق الجمهور بقيت مرسخة في الكتابات الجزائرية إلى عصرنا الحالي، و أصبحت سمة من سماته كونه ارتبط بذوق الجماهير الشعبية، أضطلع فيه الممثلون أنفسهم بالكتابة و إعداد النصوص المسرحية شفاهه.

– مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية:

عاش المسرح الجزائري في عام 1939 مصاعب كثيرة منها اندلاع الحرب العالمية الثانية، و ما صاحبها من تغير سياسي و ثقافي و اجتماعي، و لم تكن الجزائر بعيدة عن هذه المواجهات بل كانت جزءا منه، حيث شجعت السلطات الفرنسية المسرح الإذاعي، كرد فعل على النازية الألمانية، و تميزت هذه الأعمال بإعادة عرض بعض الأعمال الناجحة بعضها مقتبس عن أعمال موليير "كالمشحاح، الشريف، سليمان اللوك" لبشطارزي و " اعلاش رايك تالف" لمحمد التوري"[412].

أما في سنة 1942 و 1943 شهد المسرح الجزائري ركودا و هذا تصادف مع دخول الحلفاء من إنجليز و أمريكان إلى الجزائر، لذا فقد شل العمل المسرحي، كما ساهم في هذا الركود فقدان المسرح لبعض رجاله ك " براهيم دحمون 1942 و بن شوبان 1943" و رشيد القسنطيني 1944، تحول مسار المسرح الجزائري أخذا منحنى آخر بعد الحرب العالمية الثانية، و

---

[411]- ينظر: آن أو برسفيلد، م س، ص 134.

[412]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص 57.

بدأ بنشط أكثر من قبل باللغتين العامة و الفصحى فبموازاة الكتابة العامية ظهر بعض المثقفين في المجتمع الجزائري، و حاولوا بعث اللغة العربية التي لم تجد رواجا في العشرينات، أين كان الجهل متفشيا في المجتمع، و لكن تبدلت الظروف بعد الحرب العالمية الثانية، أين اضطلعت جمعية العلماء المسلمين بتأسيس المدارس و النوادي و إصدار المجلات و الجرائد، مما ساعد إيجاد جمهور يفهم اللغة العربية الفصحى، بعد تعلم الشعب هذه اللغة[413]، كما حملت جمعية العلماء المسلمين على عاتقها تعليم الشعب الجزائري الدين و التاريخ و الثقافة العربية الإسلامية، التي ما انفك الاستعمار يعمل على طمسها و من بين الكتاب الرائدين في ذلك الوقت " محمد العدد آل خليفة"، الذي كتب سنة 1937، مسرحية تاريخية شعرية باللغة الفصحى " بلال بن رباح " و هي مسرحية تصور معاناة هذا الصحابي الجليل في سبيل عقيدته، لأن المأساة التاريخية و المعاناة التي قاساها هؤلاء الرجال التاريخيين، هي التي تكشف عن مخيلة العصر من متناقضات لتعتبر القوة الطبيعية المحركة له، و كل هذه القضايا تكتب بإسقاطات رمزية على الواقع، ثم ألف " أحمد رضا حوحو " مسرحية البرامكة سنة 1947، و تحكي مأساة آل برمك" على يد هارون الرشيد، ثم ألف محمد الصالح رمضاك مسرحية " الناشئة المهاجرة" سنة 1947 و ألف كذلك " الخنساء " الشاعرة العربية المخضرمة، و على نهجهم كذلك سار " عبد الرحمن الجيلالي و كتب رائعته " المولد النبوي"[414].

اختصت اللغة العربية الفصحى بتوجهات و خصوصيات، مثلما اختصت الكتابة العامية بخصوصيات، حيث كانت ذات طابع مدرسي، تربوي، الهدف منه العودة إلى التاريخ لأخد العبرو الفضائل العربية و الإسلامية التي يروا أنها كفيلة بتغيير صورة الواقع المؤلم و المظلم و توجيهه نحو الأحسن و الأفضل، و هذه المثل العليا السامية صنعت فيما مضى مجد العرب، و بسطت سلطانهم على رقعة كبيرة من العالم، فلما لا نستعيد ذاك المجد و نحاول النهوض به من الضعف و التخلف و الجهل، و ساهمت اللغة الفصحى في هذه التوعية التربوية الكبيرة، و قد وجهت هذه المسرحيات إلى فئة معينة في المجتمع، تمثلت في تلاميذ و مدارس جمعية العلماء

---

[413]- ينظر: أحمد منور، المدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة و الثورة، ع 10، 1983، ص 82، 83.

[414]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص 63.

المسلمين و أوليائهم، بتوجيه من المعلمين أين كانت اللغة العربية هدفا في حد ذاتها، و هي الحاملة لحوار المسرحيات المكتوبة في تلك الحقبة[415].

إن المتتبع لمسار الكتابة الدرامية في الجزائر إن صح القول، منذ أن كانت تعتمد العامية إلى غاية سنوات الأربعينيات، ثم دخول اللغة الفصحى التي استعملت كلغة للحوار، انها استعملت المسرح كوسيلة فقط يمكن التخلي عنها، إذا وجدت وسيلة أفضل، فكل النصوص سوآءا كانت بالعامية أو بالفصحى كان لها هدف محدد ينتهي دورها، حين بلوغها ذلك الهدف، لا تتعداه، و هذا ما جعل الكتابة الدرامية الجزائرية.

لا تبنى على أسس صحيحة في بدايتها، مما جعل هذا التأثير يعم كل مراحل تطورها و تطور طرق الكتابة، لأن المواضيع المطروحة لا تخدم إلا تلك المرحلة من الكتابة، فلا تتجاوزها، لأنها تخدم فترة معينة فلا يمكن أن تبقى في أرشيف الريبرتوار المسرحي و نستخرجها متى شئنا و نعيد تمثيلها.

إن النص هو الأساس في المسرحية، و هو العنصر التابث في المعادلة المسرحية فقد تدوم مسرحية مكتوبة حتى و لم تمثل، و يكون العكس بالنسبة لمسرحية مرتجلة، حتى و لو لعبت مئات المرات، فقوة التراجيديا كما يرى أرسطو أنها " لا تتوقف على التمثيل و الممثلين، فهي مكتفية بالنص، لأنه يستطيع أن يتخيل المناظر، و التمثيل بالقراءة فقط"[416].

– مرحلة الثورة التحريرية

شهدت الجزائر كغيرها من الدول فترة عصيبة شملت جميع الميادين، الاجتماعية، السياسية و الاقتصادية ألا و هي اندلا ع الثورة التحريرية الكبرى، التي جاءت كرد فعل الشعب الجزائري ضد الاستعمار، و لم يقتصر رد الفعل هذا على السياسيين فقط، بل شمل المثقفين و رجال الفكر و الأدب و المسرحيين، على اعتبار أنهم شريحة أساسية تسهم في تكوين الجانب الثقافي و تفعيله على المستويين الداخلي و الخارجي، إذ أنهم شاركوا في نشر القصة الجزائرية في

---

[415]- ينظر: أحمد منور، المسرح الجزائري، م س، ص 186.

[416]- أرسطو طاليس: فن الشعر " تحقيق و مراجعة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، 1967، ص 58.

المحافل الدولية، و كذا إيقاظ الوعي لبث روح الثورة في الشعب الجزائري،" لقد كان لهذه المرحلة تأثير قوي على الحركة المسرحية، فقد لعبت فيها الفرق المسرحية دور كبيرا في ميدان التوعية السياسية بالنسبة للجماهير الشعبية، و ذلك لأن سنة 1945، هي السنة التي بدأ فيها الوعي السياسي عند الطبقات الشعبية في الجزائر يظهر بشكل أكثر وضوحا من السنوات السابقة"[417].

لقد أيقظت حوادث 08 ماي 1945 الوعي في وسط الجزائري الذي أعاد النظر في مساره القديم، و أصبح يفكر بجدية في أخذ حقه الذي سلب منه، و المسرح باعتباره وسيلة توعية إلى ما يجرى في الواقع، بما يملكه من أساليب و إقناع و نقد، فقد سلب إلى جانب الحركة الوطنية نهج الكفاح الثقافي، فتحولت مضامين المسرحيات من القضايا الاجتماعية، التاريخية و الترفيهية إلى مواضيع جادة ذات مضامين هادفة.

لقد سار أقطاب المسرح في هذه المرحلة بذكاء و حيلة، دون الوقوع في فخ الاستعمار، إذ ضمنوا أعمالهم المسرحية أبعادا دينية و سياسية، تاركين للمتلقي مهمة التأويل، و فك الشفرات و قراءة ما بين السطورو فهم المضامين الخفية التي يريد رجال الثورة إيصالها، دون أن تتفطن السلطات الفرنسية" فكتب محمد العيد آل خليفة مسرحية " بلال " الشعرية، و عبد الرحمن الجيلالي مسرحيتي " المولد " و " الهجرة النبوية" و في سنة 1951 أصدر توفيق المدني مسرحية حنّبعل التاريخية النثرية"[418].

انكب الكتاب إبان الثورة التحريرية على كتابة نصوص تحاول قدر المستطاع خدمة الثورة أو التمهيد لها مثل مسرحية" حنبعل " لتوفيق امدني، التي يدور موضوعها حول إيجاد بطل يقود الشعب و ينقد البلاد من المستعمر و يوحد المختلفين، و ذلك بإسقاط رمزي على ما كانت تعيشه الجزائر من تعدد للأحزاب في فترة ما قبل الثورة، فلما لا التوحد تحت راية حزب واحد و توعية الشعب و الشباب خاصة، بالدور الذي ينتظرهم و النساء كذلك إذ يجب

---

[417]- جروة علاوة وهبي، م س، ص 198.

[418]- موسى حمومي، تاريخ المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، ع 87، ماي، جوان 1985، ص 237.

عليهن القيام بالدور المنوط بهن على أكمل وجه، كما كتب عبد الرحمن ماضوي مسرحية " يوغرطة " التي استعمل فيها البطل البربري " يوغرطة " كرمز للمقاومة الشعبية، فالمستعمر هو نفسه، سوآءا كان الروماني أو الفرنسي يشتركان في الإستدمار و الأسلوب التعسفي الواحد، كما جاءت مسرحية " المعركة " لتعدد وسائل الكفاح ضد المستعمر الذي لا يقتصر على البندقية فقط بل حتى على القلم[419]، كما كتب " كاتب ياسين " مسرحية " الجثة المطوقة " سنة 1954، التي تحكي وضع الإنسان في السجون الخاصة، و هو بريء من ارتكاب أي جرم، و ما يعانيه من عذاب، و محاولته الهرب مضحيا بكل شيء من أجل حريته، كما سجل المسرح الثورة معاناة المساجين في الزنزانات الانفرادية، مما يعرضهم للانهيارات العصبية، و الجنون[420].

إن الهدف المحدد لشحذ الهمم على القيام بالثورة كان الغالب على أسلوب الكتابة، الذي كان توجيهي تحريضي و توعوي، و ما تأسيس فرقة جبهة التحرير الوطني للمسرح إلا لذلك الغرض، و إن كانت في الخارج وسيلة لإسماع صوت الثورة الجزائرية، و إشهار للقضية في المحافل الدولية حيث كلما سار الزمن ناحية تاريخ اندلاع الثورة، كلما ضيق الخناق على المسرح و ضعف نشاطه، وبعد اندلاع الثورة، و اهتمام الناس بالأحداث العسكرية و السياسية، و اشتداد الرقابة، فقد المسرح في الجزائر جمهوره أنداك، فانتقلت الفرق المسرحية للنشاط في الخارج ،حيث بدأت نشاطها في تونس و سافرت بعد ذلك إلى مجموعة من البلدان العربية و البلدان الصديقة، مواصلة نضالها و ارتباطها بالثورة إلى غاية الاستقلال.

---

[419]- ينظر: محمد غربي، المسرح زمن ثورة التحرير، مجلة القلم، مجلة محكمة يصدرها أساتذة قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة السانيا وهران، ع11، أكتوبر 2009، ص 164/163.

[420]- ينظر: نور الدين عمرون، م س، ص82.

– المسرح الجزائري في المهجر:

نشأ المسرح الجزائري في ظروف تحكمت بشكل غير مباشر في مساره، فبعدما تأثرت الحركة المسرحية بالوفود العربية التي زارت الجزائر، عرف المسرح بعدها ازدهار لابأس به، و ذلك على الرغم من الاقتباس عن المسرح الفرنسي و تراث ألف ليلة و ليلة، دخل المسرح الجزائري مرحلة أخرى في مسيرته و" يتحول مسرح 1954 – 1962 إلى سلاح من أسلحة التحرير، و يسقط من رجالاته أكثر من شهيد، رضا حو، محمد توري.. و نتيجة ظروف الكفاح السياسي المسلح، أجّل الصراع الإيديولوجي إلى ما بعد الإستقلال"[421].

مر المسرح الجزائري في هذه السنوات بمرحلتين خرج خلالها عن نطاق القطر الجزائري دون أن يهجر القضية الجزائرية، حيث صار يعنى أكثر بما يجري على الساحة السياسية، و صب جل اهتماماته من أجل الكفاح الوطني، حيث يصرح عبد الحليم رايس* في هذا الشأن: " المسرح بالنسبة لنا نموذج للنضال، إنه مسرح ملتزم و في صميم الثورة، و نحن نمسرح حالة شعب في حرب، و طبيعي بالنسبة لنا نحن الفنانين أن نفكر و نتصرف كمناضلين، و في مرحلة الكفاح هذه، فإن مسرحنا الواقعي وجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني الذي تترجم عبره حقيقة و واقع الشعب الجزائري"[422] فلم يستطيع المسرحيون الجزائريون البقاء في وطنهم، و التعبير عن الذات الجزائرية، بسبب الضغوط المفروضة عليهم من طرف الاستعمار الفرنسي و لمواجهة هذا الضغط و التعسف، توجهوا إلى صلب المجتمع الفرنسي و في عقر داره ليعرضوا أعمالهم هناك إذ" من سنة 1955 أصبح المسرح مستحيلا في الجزائر من جهة لأسباب رقابية، و من جهة أخرى لأسباب الالتزام السياسي من جانب الفرقة [...] إذ اضطرت الفرقة للسفر إلى

---

[421]- الأذرع شريف، المسرح العربي و الاقتباس، مجلة أضواء، ع 07، جويلية 1988، ص 14.

[422] -AbdehalimRaïs (entretien) el moudjahid 25 mai 1959 P : 283

* عبد الحليم رايس: ولد سنة 1942 بالقصبة، ممثل و مؤلف، أحد أعضاء فرقة التمثيل لجبهة التحرير الوطني التي أسست بتونس سنة 1956 ، يينظر : أحمد بيوض ، م س ، ص 55.

فرنسا لتقديم عروضها"[423]، و بذلك استطاع المسرح أن يعبر عن الأوضاع المزرية، و عن كفاح الشعب من أجل تحرير هذا الوطن.

حملت الفرق المسرحية لواء الدعاية للثورة خارج الجزائر و نشر صداها، و تعبئة الجماهير لدعمها، فشهد المسرح نشاطا هائلا، إذ قامت هذه الفرق بجولات فنية و استعراضية في مختلف المدن الاوروبية إذ شاركت فرقة مصطفى كاتب* التي كانت تضم نحو 102 شابا، في مهرجان الشبيبة العالمي المنعقد ببرلين عام 1951 و بوخارست عام 1953 و فارسوفيا عام 1955 و ظلت هناك تنشط لفترة من الزمن"[424]، و واصلت هذه الفرقة عملها الفني، و نشر صدى الثورة، و تبليغ رسالة التحرير، حيث سافرت إلى تونس و عرضت مسرحية" أبناء القصبة لـ" عبد الحليم رايس في المسرح البلدي بتونس في 06 جانفي 1959، و قد شهد المسرح الجزائري بتونس نشاطا كبيرا أكثر من تلك التي كانت بفرنسا، و هذا بسبب الضغط الدي مورس عليها، ففي تونس وجد الجزائريون الدعم و الأخوة، فاستطاعوا أن يعرضوا مسرحيات لها ارتباط مباشر بالقضية الجزائرية، و نقل الثورة الشعبية ضد الاستعمار و " من النتاج المسرحي في هذه المرحلة الخالدة من تاريخ المسرح الجزائري مسرحية " نحو النور" و هي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب و أولاد القصبة " لعبد الحليم رايس" و "دم الأحرار" و أخرج المسرحيات مصطفى كاتب"[425]، و قد تناولت هذه المسرحيات نضال المرأة الجزائرية، و الوعي الثوري داخل العائلة الجزائرية و كذا النضال في المدن، و قد كان الواقع الجزائري مصدر إلهام الكثير من الكتاب المسرحيين، حيث استلهمت منه موضوعات ثم وضعت في قالب فني متماسك، استطاعت فرقة جبهة التحرير الوطني أن تحمل مشعل الجزائر الثوري فعملت من أجل الثورة، و عرضت مسرحياتها في كل من تونس، ليبيا، الصين، روسيا، المغرب، و العراق، و كانت عزيمة مصطفى كاتب، و فرقته هي خلق إطار لمسرح ليس غرضه الإضحاك و التسلية.

---

[423] -Roselyne Boffet : op-cit P :47.

[424]- مخلوف بوكروح، ملامح من المسرح الجزائري، الشركة الجزائرية للنشر و التوزيع الجزائر، 1982، ص 13.

[425]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص 23.

* مصطفى كاتب: ولد في 08 جويلية 1920 بسوق أهراس، ممثل و مخرج و مؤسس فرقة جبهة التحرير الوطني، من بين الأعمال التي أخرجها: أبناء القصبة، الخالدون، دم الأحرار ينظر: أحمد بيوض ، م س ،ص 45.

لقد ربطت فرقة جبهة التحرير مسرحياتها أثناء الثورة بالواقع المعاش، فكانت المواضيع المطروحة آنذاك، عبارة عن تصوير لواقع الحرب و الدعوة من خلال المشاهد المعبرة عن حقيقة الوضع، إلى ضرورة التغيير و الثورة على الواقع المرفوض بأسلوب واقعي و لغة أصيلة، فكانت تستمد مادتها من الوضع الاجتماعي لكي يصلوا إلى الهدف و هو بث الوعي السياسي من أجل محاربة المستعمر، فتكون بذلك الثورة حاملة رسالة الجزائريين إلى مختلف أنحاء العالم، و في كثير من البلدان حيث اكتسبت القضية الجزائرية المزيد من التأييد الدبلوماسي فاستعمر نشاط فرقة جبهة الحرير الوطني خارج البلاد.

و كثيرا ماكان الكتاب المسرحيون يتخذون معركة أو حادثة أو نموذجا لما يجري في الجزائر منطلقا لعمل فني متماسك و متكامل خاصة و أن من الجمهور الذي كان يحضر العروض، الطلبة الجزائريون المقيمون بالخارج، و لعل من أهم المسرحيات التي تمثل هذه الحقبة الزمنية، و تؤرخ لها مسرحية" مصرع الطغاة" لعبد الله الركيبي " حيث اعتبر الكاتب و غيره من كتاب هذه المرحلة أن المجاهد في هذه المسرحية، ما هو إلا واقع كل رجل جزائري، يتحلى بروح الوعي و المسؤولية، و روح الجماعة، على اعتبار أن البطل الحقيقي هو الشعب الجزائري، الذي صنع صورا رائعة للتفاني و حب الوطن، و قد وصف الأستاذ محمد الطمار " مسرحية " مصرع الطغاة" قائلا: " إنها تدل دلالة واضحة على تقدم هذا النوع من الأدب في الجزائر، و المسرحية تعرض صورة أمنية عن جزائر ما قبل التاريخ، فاعتبار أن لها ماضيا عريقا، و يلعب عنصر الحب في هذه التمثيلية دورا مهما"[426] و قد كان بحق مسرح هذه الفترة يمتاز بالعفوية و الواقعية عَكَسَ على خشبات المسارح واقع الجزائر بلغة شعبية بسيطة فكان سفيرا للجزائر بالخارج ، و أكسب القضية الجزائرية الكثير من التأييد و شهدت هذه المرحلة نشاطا من أقطاب المسرح سوآءا من المنضوين تحت لواء الجبهة مثل: " عبد الحليم رايس " و " مصطفى كاتب" أو خارج لواء الجبهة مثل : " كاتب ياسين" الذي ألف عدة مسرحيات باللغة الفرنسية و العامية أشهرها:" الرجل صاحب النعل المطاطي – فلسطين المخدوعة و الجثة المطوقة"، هذه الأخيرة التي قالت

[426]- محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر و الخارج، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1983، ص 273.

عنها سعاد محمد خضر " أنها تصور لنا مأساة البطل لخضر الذي يدور ليس فقط داخل حلقة الضغط الاستعماري، بل الذي يدور داخل نطاق مأساته الذاتية ، حين يحاول أن يشيد بمعالم الأجداد، و أن يعود لنفسه و ماضيه و يعيد لوطنه مجده و وحدته الممزقة خلف قناع المستعر، و في غمرة هدا الصراع مع ظروفه، يتوصل إلى أن الانتفاضة الثورية هي وحدها التي تنقده من دائرة الموت البطيء التي يدور فيها"[427].

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن المسرحية المكتوبة باللغة الفرنسية لم تكن بعيدة عن الواقع الجزائري، بل ناضلت مع زميلاتها المكتوبة باللغة العربية، فوظفت التاريخ الجزائري القديم، و أدانت الاستعمار، و دعت بكل جرأة إلى الثورة، و تقلدت وسام الوطنية إذ " ظنت فرنسا أن الجزائريين بتعلمهم الفرنسية سينسون قيمهم و تقاليدهم و تسلب منهم شخصيتهم، فكان الأمر بالعكس، إذ أصبحت اللغة الفرنسية أداة تعبير عن تلك الشخصية الجزائرية و عن تلك القيم الجزائرية، و تلك التقاليد الجزائرية نفسها، فاللغة الفرنسية لم تجردهم البتة من جزائريتهم"[428].

كما أن هذه المسرحيات فتّحت عيونها على ظلم الاستعمار، فجاءت متمردة على الواقع المرير، متأصلة بالبيئة الجزائرية، تتأرجح بين الغضب و الهدوء لأن " المسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، هي كذلك تعالج مواضيع كفاحية، و إن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها العربية انها مسرحية تعد في مصاف المسرحيات العالمية، من حيث مستواها الفني، و قيمتها الجمالية و الفنية الرفيعة، إنها مسرحيات متأثرة بتقاليد المأساة اليونانية إلى جانب تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر"[429]، إن هذا النوع من المسرحيات متعدد الجوانب، فبالإضافة إلى أنه يحمل اهتمامات الشعب و تقاليده و كفاحه نجده في الوقت نفسه يتوجه إلى نخبة المثقفين بالفرنسية ليجعلهم أقرب إلى متابعة الأحداث، و لمس حقائق الواقع المرير فمسرح كاتب ياسين* مسرح كفاحي بمعنى الكلمة، و قد كتب ياسين رائعة مسرحية من ثلاثة أجزاء بعنوان " حلقة الضغط و الإرهاب" و بأسلوبه الرائع و التعبيري الأصيل و المليء بالصور، و بانتقائه

---

[427]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، لبنان 1967، ص 61.
[428]- محمد طمار، الروابط الثقافية بين الجزائر و الخارج، م س، ص 275.
[429]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، م س، ص 61.

الألفاظ الموحية صور ياسين مختلف أنواع الضغط الاستعماري و الإرهاب و الظلم و التعسف الذي عانى منه الشعب الجزائري كله[430].

- **مرحلة الستينات و ما بعد الإستقلال**

بعد فترة الثورة، عرف المسرح الجزائري عهدا جديدا، شهد خلاله مرحلة الاستقلال التي كانت بمثابة الامتداد لبداية المسيرة المسرحية أثناء الثورة، و حتى مرحلة ما قبل الثورة، و لعل هذه المرحلة كانت مرحلة البناء و التشييد فقد" اتخذت الجزائر بعد الاستقلال سلسلة من الاجراءات استهدفت الرفع من قيمة المسرح، و السير به نحو ما يخدم المبادئ الوطنية، و تمثلت أساسا في قانون التأميم الذي تم في شهر فبراير 1963، و كان من نتائج العملية انشاء مدرسة لتكوين الكوادر المسرحية ببرج الكيفان عام 1965"[431]، انطلاقا من الدور الثقافي و الاجتماعي و التربوي و التوجيهي للمسرح، و ابراز لأهمية النهوض بالثقافة التي يعتبر المسرح أحد روافدها الهامة، فقد أممته الحكومة الجزائرية بمقتضى المرسوم رقم 63/12 بتاريخ 08 جانفي 1963 حيث تضمن " أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، و هو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب"[432]، و تميزت هذه المرحلة بالطرح الاجتماعي للموضوعات، مثل قضايا المرأة، العمل، البطالة، العادات و التقاليد التقرب من الأولياء، البيروقراطية ...

فبرزت أعمال مسرحية ناجحة شكلا و مضمونا مثل " الغولة لرويشد التي تعالج ظاهرة تفشي البيروقراطية في المؤسسات الجزائرية، و " القراب و الصالحين لولد عبد الرحمن كاكي التي تعالج تفشي ظاهرة الشعودة في المجتمع الجزائري، و الإيمان بقوة الأولياء الصالحين و إمكانية تغييرهم للقضاء و القدر.

---

[430]- ينظر،: م ن، ص 60 – 61.

* كاتب ياسين: أو الرجل الجوال من مواليد 06 أوت 1929، جاءت كتاباته متمردة على الواقع متأصلة في البيئة الجزائرية، ذات دعوة لتحرير الوطن، بالثورة من أهم أعماله، غبرة الفهامة، فلسطين المخدوعة، محمد خذ حقيبتك، ينظر: أحمد بيوض، م س، ص 92.

[431]- محمد غباشي، أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر، مجلة بيان الثقافة سبتمبر، 2001

[432]- نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ 08 جانفي 1963 رقم 63/12.

لقد سعى و لد عبد الرحمن كاكي إلى تطوير المسرح الجزائري من خلال إدخال التراث الشعبي و القوال على النص المسرحي و كذا العرض، و بهذا يكون كاكي قد" لعب دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص و المتميز باستلهامه للأساطير الشعبية، ليعالج من خلالها القضايا الاجتماعية"[433]،ليكون بذلك ابتعد عن مسرح العلبة الإيطالية، و مال إلى البريختية.

لقد صور المسرح في هذه المرحلة الوصولية و الانتهازية، و فضح السلوكات الاجتماعية المشينة، و المعيقة للنمو الاجتماعي و التطور الاقتصادي و يمكن تقييم هده المرحلة إلى مرحلتين:

- **المرحلة الأولى**: من 1963 إلى 1966: و تعتبر مرحلة الزخم الفني أو العصر الذهبي للمسرح في الجزائر، حيث شهدت الجزائر شيئا من التطور و الازدهار في المجال المسرحيبفضل أعمال كل من عبد الحليم رايس، مصطفى كاتب، و لد عبد الرحمن كاكي، علولة عبد القادر و رويشد، حيث تم عرض مسرحيات عرضت أثناء الثورة خارج الوطن مثل " أبناء القصبة" التي عرضت سنة 1963، " حسان الطيرو" لرويشد عام 1964 و مسرحية " الخالدون" و " إفريقيا قبل واحد" لولد عبد الرحمن كاكي سنة 1963 و يرى باشطارزي أن هذه المرحلة شهدت تقديم العديد من العروض حيث سجل 982 عرضا ما بين أفريل 1963 و جوان 1965[434] لقد تميزت، هذه المرحلة باسترجاع المسرح لأمجاده، و الرغبة في إثبات الذات و الإصرار على المواصلة و السعي إلى تطوير المجال المسرحي.

---

[433]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص 92.

[434]-voir : Mohiédine Bachetarzi , Mémoire op – cit, p32.

- **المرحلة الثانية**: من 1967 إلى 1972: و هي الفترة التي شهدت تطبيق اللامركزية في تسيير المؤسسات الدولة، فشهدت ميلاد المسارح الجهوية في كل من عنابة، قسنطينة، وهران، سيدي بلعباس، و اعتبرت مرحلة الفتور، و يرجع سبب ذلك إلى قلة الإنتاج المسرحي، و الاعتماد في غالب الأحيان على إعادة عرض المسرحيات السابقة كما بلغ الاقتباس نصف نسبة الإنتاج حيث" أن المسرح الجزائري قدم 20 مسرحية جزائرية و 18 مسرحية مقتبسة عن أعمال كبار المسرحيين العالميين من أمثال" شكسبير، بريخت، غوغول، و غيرهم من الأدباء الكبار من أمثال فيكتور هيجو، و كذا بعض المسرحيين العرب كتوفيق الحكيم و ناظم حكمت"[435]. كما قدمت في هذه الفترة بعض المسرحيات باللغة العربية الفصحى، عالجت في معظمها مواضيع تاريخية" عنيسة" العهد باب الفتوح "، و قد برز العمل النسوي بميلاد أول مسرحية لمؤلفة جزائرية و هو "احمرار الفجر "لأسيا جبار.

شهدت فترة الستينيات في العالم العربي ككل و الجزائر بصفة خاصة، تغيرات جذرية، مست البنى الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية، كان لها تأثير على مختلف مجالات الحياة، بما فيها ظهور حركات التحرر و استقلال بعض الدول، مما أدى إلى ثراء التأليف في المجال المسرحي و الفني، ممجدين هذه الانتصارات أو مواكبين حركات التحرر، و أدى هذا التأثير إلى فرض ميزة معينة و مواضيع معينة، وضعت الكتابة الدرامية في صدارة الأنواع الأدبية كونها موجهة إلى الفئة الكبيرة من الشعب على عكس الرواية و القصة، اللتان يقرئهما فئة معنية من المجتمع و هم المثقفون طبعا.

---

[435]- أحمد بيوض، مسرح الجزائري، م س، ص 103.

ميز هذه الفترة شيوع المسرح الملحمي أو البريختي ما أدى بأشهر المسرحيين إلى التحول عن المسرح التقليدي إلى التجريب في هذا المسرح الجديد، و توجهوا نحو بريخت المبتكر الذي أسس مسرحه عبر مراحل حافظ في بدايتها على العناصر التقليدية في المسرح، و جعل من الأفكار الماركسية وقودا لها جاعلا منه مسرحا تعليميا في إطار الإيديولوجية ذاتها، ممهدا لظهور ما يسمى بالمسرح الملحمي[436]، الذي بنى جمالياته على أساس التوجه الماركسي و الجمالية الصينية، التي أترث في بريخت، فاستلهم منها كتاباته المسرحية بالطريقة الجديدة، محققا التغريب على مستوى الكتابة أولا، التي تأسست على اللغة و الحكاية، هذه اللغة التي يرى أنها أصبحت فقيرة، لذا وجب استعمالها من منظور جديد بربط العلاقة بين المجتمع و التاريخ و هذا بالتركيز على الجانب الإيديولوجي الاشتراكي، و الجانب الاجتماعي، مما جعل المسرح الملحمي يتبع لغة متعددة القراءات، لغة صوتية مقروءة و مكتوبة في النص أو العرض عبر لافتات أو عناوين[437].

لقد تحددت في هذه المرحلة وظيفة النص و الكتابة معا" فأصبح اجتماعيا في توجهه و تطلعاته، و أصبح المسرح منبرا للدعوة الاجتماعية و يحركه ذوو الاتجاهات اليسارية تحت الإطار العام للدولة"[438] التي اتجهت بدورها نحو المعسكر الاشتراكي، إن هذا التنوع و التعدد الذي أعطى منافد عدة للتعبير عن القضايا الاجتماعية الشائكة التي يعاني منها المجتمع العربي و الجزائري خاصة، مما أدى بالمثقفين إلى استحسان هذا التوجه البريختي لتشابه أفكارهم و أفكاره إلى حد بعيد، باعتباره ينادي بالعدالة و الاشتراكية و الحرية، و ينزع إلى عرض الحياة الاجتماعية و الإنسانية بطريقة شبه موضوعية[439] فشهد المسرح العربي ازدهارا كبيرا و مدا اشتراكيا قويا حتى أصبحت الإيديولوجية الاشتراكية في الجزائر هي الإطار العام للكتابة، و لا أحد ينكر هده الميزة، إذ تتكرس فيما بعد، أين يطغى المسرح العمالي رغم ادعاء كاتبيه ترك المسرح البريختي.

---

[436]- ينظر: اسماعيل بن صفية، أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي، الحياة الثقافية، السنة 29، ع 160، ديسمبر 2004، ص 22/21.

[437]- ينظر: عبد المجيد شاكير، الجماليات المسرحية الحديثة، الرافد، مجلة شهرية ثقافية جامعية، تصدر عن دائرة الثقافية و الإعلام، الشارقة، ع 60ن 2002، ص 82.

[438]- خالد أمين، ما بعد بريشت، تر: عبد المنعم الشنتوف، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط2، طنجة، المغرب، 2008، ص 19.

[439]- ينظر: اسماعيل بن صفية، م س، ص 23/22.

أما ما يميز هذه الكتابة فهو توظيف الراوي، و محاولة إشراك الجمهور في العرض بكسر الجدار الرابع*، غير متقيدين بالنص الأول، معتبرين ذلك ثورة في المسرح، و توجها جديدا مخالفا لما تعارف عليه الناس في المسرح الأرسطي القديم، و متميزا عن سائر الاتجاهات الأخرى، فحاول الكتاب المسرحيون رفض الإيهام، الخاصية الأساسية للمسرح التقليدي القديم، و حملت الكتابات ما يوحي بذلك[440] فولد عبد الرحمن كاكي مثلا في مسرحيته" بني كلبون " يبين منذ البداية بأن هذا الذي يرونه ليس سوى تمثيل إذ يقول :

" لازم على الممثل يمثل ، و هذا مكان للتمثيل، أحنا نعطو المثل و انتم ردو البال"[441].

و هنا نلاحظ أنه كسر الإيهام منذ بداية المسرحية، و ذلك بطلبه من المتلقي أن يحافظ على وعيه و يقظته في مشاهدته الأحداث، و أن ما يقومون به ما هو إلا تمثيل، و الجمهور عبارة عن متلقي لهذا التمثيل، لكن بعقله و ليس كالمسرح التقليدي الذي يتوهم فيه المتفرج أن ما يحدث أمامه حقيقة.

إن غاية الكتابة في المسرح الملحمي ليست تطهيرية، بل الوعظ و رفض الأوضاع و الاحتجاج عليها، و هدفها الأسمى هو محاولة إيجاد الحلول لها، و هذا ما يلاحظ من خلال تمسك الكتاب بالمسرح الملحمي منذ الستينات و حتى بعد دلك، لأن ولد عبد الرحمن كاكي كتب" كل واحد وحكمه" سنة 1966 و كتب" بني كلبون" سنة 1973 في إطار تغريبي، فالملحمة هي الكفيلة بالتعبير عن المد الاشتراكي الذي يعيد ملكية كل شيء للشعب بما فيها المسرح، و منه فلا كتابة و نصوص إلا ما كانت تخدم الشعب، معبرة عن تطلعاته و خادمة للحقيقة، و محاربة لكل المظاهر السلبية التي تكون عكس مصالح الشعب" فالمسرح الذي يخرج من الشعب يكون في خدمة الشعب"[442]، فكانت بذلك كتابة تلك الفترة موجهة و معلومة الإطار و الأهداف، محددة الفكرة التي تنطلق منها، و التي طبعا غايتها اجتماعية بحتة لا تتعدى

---

*الجدار الرابع: le quatrième Mur هو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة proscenium أي في الحد الفاصل بين الخشبة و الصالة، و الجدار الرابع هو مفهوم له علاقة بشكل التلقي الذي يقوم على الإيهام و يرتبط بشكل معماري مسرحي محدد هو العلبة الإيطالية و يعتبر المسرحي دونير ديدرو أول من استخدم هدا التعبير في عرضه لسبل التوصل إلى تقديم الحقيقة على الخشبة و قد انتقده الألماني برتولد بريخت في نظرية حول المسرح الملحمي و أعتبره أحد الملامح الرئيسية للمسرح الأرسططالي، لأن الجدار الرابع يرتبط تماما بالإبهام، و هو الذي دعى إلى هدمه و كسر الجدار الرابع عن طريق إدخال عنصر التغريب.

[440]- ينظر: عبد المجيد شاكير، الجماليات المسرحية الغربية الحديثة، م س، ص 83.

[441]- ولد عبد الرحمن كاكي" بني كلبون" ، منشورات المهرجان الوطني لمسرح الهواة، مستغانم، ص 01، 2000.

[442]- Nadia BouzarKasbadji (l'émergence artistique algérienne XX^{ème}siècle), office des publications universitaires 1988, P : 196

الإطار الجغرافي للجزائر[443]، إذ يسعى القائمون على المسرح إلى بنائه ثقافيا بالموازاة مع البناء السياسي و الاقتصادي الذي يقوم به الآخرون.

في بداية الستينيات اقتبس " عباس فرعون " مسرحية بنادق الأم كرار" لبروتولد بريخت، و أخرجها الهاشمي نور الدين، و تعالج مشكلة الحروب الأهلية في إسبانيا، لكن الكاتب أسقطها على الواقع في الجزائر سنة 1963، و هي السنة التي كادت أن تؤدي بالجزائر إلى هاوية أكثر من التي خرجت منها بسبب الانقسامات التي حدثت في الجيش و الدولة، فالمسرحية جاءت كإسقاط على الظروف التي كانت تعيشها البلاد في تلك الفترة، و في سنة 1964 ألف أحمد عياد مسرحية " حسن الطيرو" التي تعالج في الأصل مشكلة السكن و التشرد في الدولة الناشئة، و لكنها أسقطت لظروف سياسية على أيام الثورة[444]، فالمسرحيتان لا تخرجان عن الإطار الاجتماعي السائد، و لا عن التوجه المسرحي الطاغي آنذاك من وعظ و طرح للمشاكل و محاولة إيجاد حلول.

– مرحلة السبعينات:

إذ تتبعنا الكتابة الدرامية في مرحلة السبعينات، فنجد أنها عرفت ركودا، وظهور هوة بين الفنيين و المؤلفين، إذ ساد اعتقاد آنذاك أن المسرحية تمثل وفقط، أي لا تعتمد على نص مطبوع للقراءة ، مثل ما نجده في المجتمعات الأخرى، كما غلب عليها الطابع الكوميدي و بقي هو الميزة البارزة للمسرح آنذاك، و بقيت كذلك اللغة العامية لتحقيقه سيدة الموقف، و هذا لقدرتها على إثارة النكتة التي أضافت صفة الهزل على المسرح، و أصبح شكليا[445].

أما بالنسبة لمضامين الكتابة في هذه الفترة فقد طغى عليها الخطاب السياسي في كافة الفنون الأدائية سوءا في المسرح أو السينما أو حتى التلفزيون، لأن النص الأدبي المسرحي يشترط تشخيص مواقف حياتية مثل النصوص الأدبية الأخرى، أما النص في هذه الفترة فحاد عن هذا الطريق، و أصبح موجها لإعلان الشعارات و اللوائح القانونية، معتمدا أسلوبا إعلاميا في

---

[443]- ينظر: بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، د ت، ص 27.

[444]- ينظر: نور الدين عمرون، م س، ص 149/148.

[445]-ينظر: م ن، ص 224 / 225.

مواقف الشخصيات مستعملا الحكم و الأمثال الشعبية في قالب دعائي، جعله خاليا من كل مصداقية فنية، أين ارتبطت النصوص في هذه المرحلة بالعروض، فغاب الكاتب و عوضه الممثل أو المخرج، فاتسم النص الجزائري بالرداءة لأنه كان يخدم أهدافا جاهزة و أطرا معينة، متطرقا إلى توجهات الدولة آنذاك، تاركا المتلقي في وضع سلبي لا يستخدم لا عقله و لا عاطفته، ما دام الأمر مقدما له كما هو بدون تلميح، بل بتكرار المقاطع للتوضيح، و تأطير المتفرج و عدم السماح له بالخروج عن الطريق الموجه له، و بقوالب سوقية مباشرة في بناء النص، خالية من الرموز الإيحائية، و لا تتعدى مجال العرض[446].

إن هده الفترة اعتمدت الدعوة إلى مسرح بلا نص، و إلغاء الكاتب و النص معا، ليحل محله العرض أو المخرج، محاولة تحديد مفهوم النص المسرحي و مدى ارتباطه بالأدب*، بتحديد مفهوم الكاتب الذي يكتب للمسرح، و ماهي مواصفاته بمحاولة التمييز بين النص الأدبي و النص المسرحي[447] و المعروف أن النص الأدبي هو أصلا نصا أدبيا أسيء فهمه، و هذا ما ولد أزمة النصوص في الجزائر التي اختلقوها بإبعادهم النص المسرحي عن مفهومه الأدبي، و جنسيته الأدبية و اللغوية، لأنه يكتب كنص أدبي للقراءة، و يحمل بين طياته صفات التشخيص و التمثيل يستغلها الدراماتورج، ليحظر هذا النص و يجهزه للمخرج الذي يصنع منه بمعية الممثلين و الفنيين عرضا، فالمادة الدرامية محمولة أصلا في النص الأدبي المسرحي و لا تفصل عن المادة الأدبية، فإذا كان الكاتب المسرحي يكتب نصا ليمثل فقط، فكيف تفسر مسرحة بعض الروايات و القصص التي لم تكتب أصلا للمسرح، فلم يبهر الإغريق الإنسانية بعروضهم و لكن بنصوصهم التي تحمل جانبا جماليا في النص قبل العرض، هذا الجانب الذي أهمل في المسرح تاركا المجال للجانب الإيديولوجي، إذ أصبح الخطاب السياسي و الاجتماعي آنذاك مطلبا و غاية لدى أهل المسرح في الجزائر آنذاك[448] سوءا المحترفين أو منافسيهم في الساحة من الهواة، إذ

---

[446]- ينظر: شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي، قراءة مفتاحية، منهج تطبيقي ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1991، ص 04 / 06.

* تناولنا مفهوم النص المسرحي و علاقته بالنص الأدبي بالتفصيل في المبحث الأول من الفصل الأول.

[447]- ينظر: حفناوي يعلي، أبعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، ص 292.

[448]- Voir : Ahmed Cheniki, Vérité du Théâtre en Algérie, édition dar el Gharb,2006, p :08.

أصاب الجميع هوس التوجه الاشتراكي و الفكر الماركسي، و لاهم لهم سوى قضايا الشعوب التحرر.

لقد مالت معظم الأعمال المسرحية في هذه الفترة بعد تطبيق سياسة اللامركزية في مختلف سياسات الدولة و مؤسساتها، إلى انتقاد الواقع الاجتماعي، و وجوب دعم بعض شعارات الدولة و توجهاتها السياسية و الاقتصادية و الإيديولوجية كما شهدت ظاهرة جديدة في ساحة الكتابة المسرحية، و هي ظاهرة التأليف الجماعي، و الميل إلى الاقتباس أكثر من الإبداع و التأليف، إضافة إلى أن، بعض المسارح الجهوية خاضت تجربة مسرح الطفل، مثل مسرح وهران الذي أنتج مسرحية " النحلة" و قدمها كرمز للجدية و العمل و الإتقان، و كان ذلك عام 1975[449].

و رغم أن المسارح الجهوية قد ظلت تتخبط في دوامة من العوائق و المشكلات إلا أنها ظلت مراكز إشعاع فني، أثرت في الثقافة الوطنية بإنتاجاتها المختلفة، كما استطاعت أن تكون فضاءات تلاق بين الفرق المحترفة و الهاوية، و أن تنظم أياما و مهرجانات مسرحية خلفت جوا من المنافسة .عرفت هده المرحلة نشاطا و إنتاجا مواكبا لظروف تلك الحقبة التي فرضتها ظروف البلاد آنذاك، و ظهور ما يسمى بالثورة الزراعية و الصناعية و حتى الثقافية، التي حتمت على الكتاب الخوض في هذا المجال، فعلى مستوى الإنتاج التلفزيوني برز العمل الفني" رحلة شويطر" الذي يحكي عن القرى الاشتراكية و النزوح الريفي، و كذلك كتبوا في القضايا العالمية مثل القضية الفلسطينية، كفلسطين المخدوعة " لكاتب ياسين، و كذلك موضوع الهجرة في " محمد خد حقيبتك 1978"، و قد عرفت هذه الحقبة عرض بعض المسرحيات المقتبسة، و التي سبق و عرضت من قبل كالقراب و الصالحين لكاكي، حمق سليم ، الأبواب لعلولة، "و أمام قلة الإنتاج و انحصار الاقتباس عن الأعمال الأدبية العالمية أصبح هذا المسرح يجتر الأعمال السابقة، و يعقد المهرجانات المسرحية لتنشيط الحياة الثقافية"[450] و ذلك حتى تكون هناك استمرارية لهذه النشاطات الفنية دون القطيعة النهائية.

---

[449]- ينظر: عبد السلام بوشارب، مجلة الجيش، عدد 195، جوان 1980، ص 64.

[450]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص 111.

– مرحلة الثمانينات:

رغم الانتكاسات التي تعرض لها المسرح في الجزائر في الفترة السابقة آثار تطبيق اللامركزية و رحيل بعض رجالاته، بشطارزي سنة 1986، حسن الحسني 1987، كاسب ياسين 1989 و مصطفى كاتب في 1989[451]، إلا أنه برزت بعض العوامل التي حققت له الانتعاش، شكلت له بمثابة إعادة ضخ للدماء في جسده، بدأت باهتمام الدولة بالحركة المسرحية و التي تجسدت في " إقامة ندوة أيام المسرح التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح، تحت شعار" من أجل تطوير المسرح الجزائري، و التي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي، كالنص المسرحي لغة و مضمونا و شكلا، الإخراج ، التمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية و التكوين المسرحي"[452]كما استحدثت المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة، و التي من مهامها تنظيم المسارح الجهوية، و مساعدتها في الإمداد بالوسائل و التجهيزات اللازمة، و تكوين الإطارات، و تنظيم و ترقية الفنانين و الممثلين، و قد أسهمت هذه القرارات في تحريك الفعل المسرحي، و الحوار الثقافي، و إذكاء جذوة التمثيل.

لقد عرفت هذه الفترة تقديم ما يزيد من 80 عرضا مسرحيا، حيث سعى المسرح الوطني الجزائري إلى أن يلعب دورا مضاعفا، إذ هو مسرح مستقل بذاته و سعيه إلى أن يكون مركزيا من حيث الأنشطة التي يقدمها ذات الطابع الوطني، حيث انعقد به المهرجان الوطني للمسرح المحترف في سبتمبر 1985بمشاركة المسرح الجزائري الوطني بـ " عقد الجوهر – العلق – حافلة تسير" و المسرح الجهوي لوهران بـ " اللي كلا يخلص – الأجواد" أما مسرح سيدي بلعباس شارك بـ" ابن عمي وين؟ وجلسة مرفعة" و مسرح قسنطينة بـ" الكلمة و غسالة النوادر"، و في أكتوبر 1986 انعقد المهرجان الوطني الثاني، و شاركت فيه فرق هاوية إلى جانب فرق محترفة للمسارح الجهوية و في أكتوبر 1987 انعقد أسبوع المسرح المحترف، حيث شاركت فيه دول أجنبية هما بلغاريا و فرنسا، و في جانفي 1988، انعقد المهرجان الوطني الثالث

---

[451]- ينظر، م س، ص 155.

[452]- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري، ثلاثون عاما مهام و أعباء، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995، ص 35.

للمسرح المحترف بمشاركة المسارح الجهوية، و قدم فيه 11 عرضا مسرحيا[453]، كما انعقدت ندوات و متلقيات مسرحية و ملتقيات تكوينية، هدفت للنهوض بالمسرح الجزائري و ترقيته.

تعتبر هذه المرحلة، المرحلة التي انتقلت فيها المسرح من يدالتوجيه و الدولة في نفس الوقت، فبعد ما كان ممجدا لهذا التوجه السياسي، أصبح هو الناقد له، بعد مرحلة الانفتاح الفكري و السياسي أين ظهر ما يسمى بالكتابة النقدية التي رأت في المسرح وسيلة لنقد هذا التوجه أو بالأحرى، الذين يطبقون هذا التوجه، بعد تخليهم عن القواعد التي أسس من أجلها، و جعلوه في خدمة فئة معنية، ففي هذا الاتجاه، كتب محمد بن قطاف مسرحية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن رواية الشهداء للطاهر وطار سنة 1988، و التي تصور انحراف البلاد عن المبادئ العليا للثورة التي ضحى من أجلها الشهداء، و كذا يصور وصول الانتهازيين للسلطة، و استهزائهم بالقيم الثورية[454]، و حتى الدولة كانت واعية لهذا التوجه غير أنها لم تمارس عليه أي نوع من الرقابة جاعلة من هذه الكتابة النقدية متنفسا للشعب و مكانا لامتصاص غضبه[455]الذي امتلأ كأسه وفاض في 05 أكتوبر 1988، محولا بذلك صورة البلاد الاجتماعية و الثقافية إلى النقيض، إلى دولة التعددية الحزبية، هذا الذي انتقده محمد بن قطاف في مسرحية " العيطة" إذ يقول متحدثا عن القرآن:" حتى القرآن نسيت كم حزب فيه، رايي يقول لي ستون حزب واحد لا شريك له، و أحيانا لا تخطر ببالي سوى سورة أهل الكهف، و هذي فيها حزب و نص"[456]كما تحول توجه الدولة الاشتراكية الى الديمقراطية، إذ يقول محمد بن قطاف كذلك في مسرحية "العيطة" و هو يستهزئ بالاشتراكية التي يرى هي في الأصل اشتراك الشعب في كل شيء.

" أيها الأخ، الاشتراكية درجات، كما أن المؤمن القوي خير من المؤمن الضعيف، و الاشتراكي الأعلى خير من الاشتراكي الأسفل"[457].

---

[453]- ينظر: أحمد بيوض، م س، ص 150/149.
[454]- ينظر، نور الدين عمرون، المسار المسرحي إلى سنة 2000، م س، ص 171.
[455]- ينظر: م ن، ص 253.
[456]- محمد بن قطاف، العيطة" أرشيف المسرح الوطني الجزائري، ص 18.
[457]- محمد بن قطاف، العيطة"، م س، ص 20.

و يقصد بذلك الطبقية التي تفشت في المجتمع، إن الشيء الملاحظ في هذه الفترة و على مستوى الكتابة أنها تنطلق من مواضيع لا من أفكار، فالفكرة قد تكون شاملة و لكن رأيه في طريقة تناولها، لكن الموضوع هو محدد بالإطار الحكائي الذي يصب فيه، فقد يصلح لزمان معين، إذ أصلح اليوم فلا يصلح غدا، أو يصلح لمكان أخر.

– مرحلة التسعينات و العشرية السوداء:

لقد كان لرحيل كوادر المسرح الجزائري الأوائل أثر عميق على الساحة الفنية الجزائرية التي فقدت بفقدانهم ركائز، كانت حاملة لواء و شموخ المسرح الجزائري، كما عرفت فترة التسعينات ركودا تاما للمسرح المحترف، و ظهور ما يسمى بالتعاونيات المسرحية مثل " مسرح التاج" لبرج بوعريريج، الذي اقتبس مسرحية " كتينا" عن مسرحية " فريديريك دونمارت، والتي تتحدث عن المثقف و الجلاد، معبرة عما كان يتعرض له المثقف الجزائري من مضايقات، و كانت من أجمل الإبداعات في التسعينات[458] و نالت جائزة أحسن اقتباس أنتجت تعاونية " لام ألف" البسمة المجروحة سنة 1992 لعمر فطموش، كما غلب على هذه الفترة الكتابة المسرحية الصريحة مثل مسرحية التفاح التي كتبها عبد القادر علولة قبل اغتياله، و تصور معاناة المواطن الجزائري، و مصورا الواقع في مرحاض عمومي، كل هذه الكتابات حاولت مطابقة الواقع كما هو في شكله و مضمونه.

كما شهدت هده الفترة ظهور أنماط أخرى منها مسرح الدولة و مسرح الهواة، إذ شهد المسرح الهاوي بعد دخول البلاد مرحلة التعددية الحزبية السياسية، مثله مثل كل القطاعات السياسية و الاقتصادية و الثقافية، كما عرفت ميلاد الجمعيات المسرحية التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح و " لعل ميلاد هذه الجمعيات كالجمعية الوطنية للمسرحيين الهواة،

[458]- voir, Mohamed Kali, théâtre algérien a la fin d,un malentendu, Ed Ministère de la culture, 1er edition,2005 p197.

سيوفر مناخا آخر، يفتح آفاقا جديدة أمام الحركة المسرحية في الجزائر"[459] و كان لهذه الأطر المسرحية التي ينشط ضمنها المسرح دورا هاما في تطوير و بلورة الحركة المسرحية الجزائرية .

جعلت العشرية السوداء من المسرح الجزائري يعاني كثيرا خاصة الفنان و المثقف بصفة عامة، سوآءا كانت هدذ المعاناة تهميش من السلطة أو تهديدا من الإرهاب الذي حصد الكثير من أرواح المثقفين، و من أهل المسرح و الفن، إذ اضطر الكثير منهم الهروب إلى خارج البلاد خوفا على أرواحهم، تاركين المسرح في ركوده.رحلت الكثير من شخصيات المسرح الجزائري خلال العشرية السوداء، الواحد تلو الآخر، فمن و لد عبد الرحمن كاكي إلى رويشد، و علال المحب و بن عبد الحليم الجيلالي و سراط بومدين، و ما ميز هذه المرحلة، هو تقريبا انعدام الإنتاج المسرحي، نظرا للظروف السياسية التي شهدتها الجزائر، مما جعل الكثيرين يتركون الخشبة و يهاجرون بحتا عن فضاءات جديدة إضافة إلى عدم توافد الجمهور إلى القاعات، و بالرغم من ذلك، توالت جهود أبناء الخشبة لكسر هذا الوضع و إيصال أصواتهم إلى الجمهور.

لقد أثرت الأحداث الدموية و الانفلات الأمني الذي شهدته الجزائر أيما تأثير في أسرة و أوساط أبي الفنون، الأمر الذي جعل صناع العرض المسرحي يتحولون إلى مجرد متفرجين في قاعات المسرح، قاعات استحوذ عليها السياسيون ليحتلوا المشهد السياسي، كما توجه المسرحيون للعمل في فضاءات أخرى مثل المراكز الثقافية الفرنسية، و يسجل التاريخ أنه بالرغم من اغتيال كل من عبد القادر علولة و عز الدين مجوبي، فإن الجزائر لم تعاني من ظاهرة تحريم المسرح و التمثيل و رفضه بصفته مؤثرا غريبا، و يرى مختار عثماني في محاضرة ألقاها خلال فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف في 2006، الاسلاموية السياسية تخنق حرية التعبير المسرحية و تخلق الرعب[460]

إن استتباب الأمن، و إن جلب معه القليل من الطمأنينة و الارتياح و الاستقرار في أوساط الشعب، إلا أنه أعاد كدلك للمسرح نشاطه المعهود، لكن على مستوى الشكل و ليس المضمون، حيث أصبح المسرح يهتم بالظاهر أكثر من المضامين، و أصبح بالتالي مناسباتيا أكثر

---

[459]- ينظر: أحمد بيوض، م س، ص 160.

[460]- ينظر:عبد الناصر خلاف، المسرح في الجزائر بين التحولات و التحريم، ص 03: Algérie 13 @ gmail. com

منه فنيا، و ساهمت في تفعيله مجموعة من العناصر منها تظاهرة" ألفية الجزائر بني مزغنة" من خلال دائرة المسرح و السينما و التي ساهمت في تمويل العديد من العروض منها " حضرية و الحواس" و " الفالطة" لصونيا و مصطفى عياد، و كذلك " ما يبقى في الواد غير حجارو" لدليلة حليلو[461]، و في سنة 2001أعيد فتح المسرح الوطني الجزائري و تسميته بمحي الدين باشطارزي، و ساهم في تحريك عجلة الإنتاج المسرحي الذي ظل متوقفا لسنوات.

لقد حاولت الجزائر تبييض صورتها المشوهة في الخارج، فبدأ نشاط المسرح و كل الثقافة بصفة عامة بسنة الجزائر بفرنسا 2003، و قد عرفت دعم العديد من العروض المسرحية من أبرزها النسخة الثانية لمسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لزياني شريف عياد و غيرها من الأعمال، حيث زارت عدة فرق مسرحية فرنسا في هذه السنة، ثم انعكست الآية و أصبحت الجزائر هي التي تستقبل الثقافات الأخرى، كانفتاح على مختلف الحضارات و الثقافات فبدأت بتظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2007 ثم المهرجان الثقافي الإفريقي الثاني سنة 2009، و تظاهرة تلمسان عاصمة للثقافة الإسلامية سنة 2011، و كل هذه التظاهرات كان أحد عناصرها المسرح طبعا، و بقدر ما ساهمت هذه التظاهرات في تطور الممارسة المسرحية في الجزائر، و توسعها في المساحة البشرية و الجغرافية، سمحت بظهور العديد من الوجوه و الأسماء الشابة في التمثيل و الإخراج و السينوغرافيا، إلا أن مبدأ التظاهرة التي ساهمت في تمويل أغلب العروض، قيد الكثير بطبيعة المناسبة و حصرهم في زوايا مغلقة، و هذه المناسباتيه خلقت مسرح ظرفي يموت مع التظاهرة ذاتها، مكرسة بذلك النزعة المناسباتية التي تحد من النشاط الإبداعي للكتابة المسرحية.

– المبحث الثاني: أشكال و طرق الكتابة الدرامية

[461]- ينظر: م س، ص 06.

إن أهم مشكلة عانى منها المسرح الجزائري منذ نشأته تتمثل في مشكلة النص، خاصة الجيد منه، و الدارس لظاهرة التأليف المسرحي منذ العشرينياتي تأكد أن النص المسرحي الجزائري، ارتبطا وثيقا بالعرض، فلم يكن تأليفا بالمعنى الصحيح، يكتب من طرف كتاب محترفين، و إنما كان يضطلع بهذه المهمة في غالب الأحيان أعضاء الفرقة من الممثلين، أي أن النص المسرحي في الجزائر كان وظيفيا و ليس أدبيا، و استمرت هذه الظاهرة حتى بعد الاستقلال، كما يقول أحمد منور في هذا الشأن: " إن أزمة النص تطرح نفسها بحدة، و ربما تأتي في مقدمة المصاعب التي يعاني منها المسرح، و يتحمل الكتاب و الأدباء أكبر مسؤولية في هذه الأزمة .. النصوص تفتقر إلى الحوار المتقن، قد يصلح للقراءة، و لا للتمثيل، و لا للتوتر الدرامي الذي يشد المتفرج إليه".[462]

هو موضوع شائكة جوانبه، عويصة طرائقه، متشبعة عناصره، و لعل ما زاد الهوة عمقا هو الإقبال الكبير لكتابنا على الرواية و القصة و عزوفهم على تناول موضوع النص المسرحي، لما يفرضه من خصوصيات و دراية عميقة بعناصر الكتابة الدرامية و كذا معرفة بشؤون و معارف تبدو لأول وهلة سهلة المنال، لكن الخوف منها يستدرجنا نحو المتاعب و الجهد الكبير المبذول في سبيل كتابة نص مسرحي تتوفر فيه المزايا الفنية لأي عمل فني، و هو ما جعل منه عرضة لممارسة هشة تعتمد على العمل الارتجالي و التعاوني دون خضوعه للمعايير الفنية و العلمية، فخلال فترة العشرينيات لجأ الممثلون بأنفسهم إلى كتابة النصوص المسرحية معتمدين على كفاءاتهم و تجاربهم الميدانية في ظل غياب كتاب متخصصين، و لعل تلك الفترة بكل ما تحمله من خصوصيات و أوزار، لم تكشف النقاب عن هذا النقص، فالهدف القائم آنذاك هو بعث الحركة المسرحية في الجزائر لمسايرة التطور الثقافي و الفكري السائد في البلدان العربية، و ما وصلت

462- بوعلام رمضاني:" المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر"، م س ، ص 38.

إليه من إنتاج راق، و أثر عامل النقد الذي كان حافزا قويا لمواصلة مثل هذا المنطلق في التعامل مع النصوص، بالرغم من الممارسات السلبية و عمليات القمع الثقافي التي كرست إبان الاحتلال.

إضافة إلى أن العديد من كتابنا اعتمدوا على الترجمة من الفرنسية إلى العربية، و هذا يرجع بالأساس إلى الثقافة الفرنسية التي تشبع منها مثل هؤلاء معتمدين على تمكنهم الجيد من اللغة الفرنسية، زيادة على اعتقادهم في أنها لغة متطورة و صالحة لهذا الزمان على عكس اللغة العربية التي ليس بإمكانها مسايرة هذه التغيرات، فراحوا يكيلون لها التهم و يرجحون لها بالأباطيل التي لا تقال، و لعل أشد هؤلاء مغالاة كاتب ياسين حيث " يزعم أن اللغة العربية تبقينا متأخرين "[463].

لقد اتبع الكتاب المسرحيون في الجزائر نهج الكتاب المسرحيين العرب في تقيدهم للمسرح الأوروبي و التأليف على منواله، دون تدقيق أو دراسة أو بحث، و يعود سبب ذلك إلى قسوة الظروف الاجتماعية التي كان يعيشها المسرحيون في الجزائر جراء الضغوط الاستعمارية و التحولات الاجتماعية، التي لم تحقق الاستقرار للشعب الجزائري.

ان المسرح كغيره من الفنون يبدأ مساره الطبيعي بالتأثر و ينتهي إلى التأسيس و التأصيل، انطلاقا من المحاكاة ثم ينتهي إلى الابتكار و بهذا الشكل سارت الكتابة المسرحية في الجزائر من الترجمة و المعالجة و الاقتباس عن المسرح الأوروبي و العربي، إلى مرحلة التأليف و هي المرحلة التي نطمح أن تكون الوسيلة في التأصيل لهذا الفن و ذلك لخلق شكل مسرحي مستخرج من عمق العادات و التقاليد الجزائرية ، لقد مرت الكتابة الدرامية في الجزائر بالأشكال التالية:

1- الاقتباس:

تعددت المفاهيم و المعاني في ميادين مختلفة حول تقديم تعريف دقيق و شامل للاقتباس، بحيث يضم كل المجالات الفنية و الأدبية و الفنية لأن لفظة الاقتباس متشعبة من عدة معاني و

---

[463]- عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر" 1952/1954، ص 27.

ميادين مختلفة، لذا نجد أن كل المعاجم اللغوية قد تناولت هذه اللفظة من أوجه عدة مشتركة في بعض النقاط من جهة و متخالفة من جهة أخرى[464]،و قد تناول المعجم اللغوي لابن منظور الاقتباس أنه جاء من لفظة " قَبَسَ، القَبَسُ، الشعلة من النار و في التهذيب: القَبَسُ شُعلة من معظم، و اقتباسها، الأخذ منها"[465]، إذن فالاقتباس هو أخذ الجزء من الكل، أو البعض من المعظم.

الاقتباس لغة يعني أيضا الاستفادة فنقول" اقتبست منه نارا و اقتبست منه علما أي استفادته... و في حديث العرباض: أتيناك زائرين أي طالبي العلم"[466]، بمعنى النهل من العلم ما يفيد و ما يجدي نفعا، و من أخذ من عالم علما فقد اقتبس، و يعني بالإضافة إلى ذلك العلم "و القوا بيس: الذين يقبسون الناس الخير، يعني يعلمون، و أتانا فلان يقتبس العلم فأقبسناه، أي علمناه، و أقبسنا فلانا فأبى أن يقبسنا، أي يعطينا نارا، و قد أقبسني إذا قال: أعطيني نارا، و قبست العلم و أقبسته فلانا"[467]، فكل ما أخذ من معظم الشيء يسمى اقتباس.

يعود تاريخ لفظة الاقتباس غلى العصور القديمة، و بالضبط في العصر اليوناني لكنه اتخذ معنى مغاير قبس: فلوكس FLOX من اليونانية بمعنى القبس و الشعلة، إشارة على شكل التنوير في احد أنواعها و هو القبس الهرمي"[468]، نجد في ميدان الشعر نوعا أخر من الاقتباس و يطلق عليه" العقد ، و هو أن يأخذ الشاعر كلاما منثورا، فينظمه بأن يزيد عليه أو ينقص منه حتى ينطبق على وزن الشعر"[469]، و هذا المفهوم يتطابق مع الاقتباس في مجال المسرح، و ذلك حينما يعمد الكاتب المسرحي إلى النص المسرحي، و يحاول نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية الأصلية إلى البيئة التي ينتمي إليها الكاتب، و هنا " يقوم المقتبس بتغيير أسماء الشخصيات، و إدخال تعديلات جوهرية على سلوكهم و طبائعهم بما يتلاءم مع

---

[464]- ينظر: سوني رحمة، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، مسرح وهران نموذجا، رسالة ماجستير، إشراف: فرقاني جازية، جامعة وهران 2005، ص 01.
[465]- العلامة ابن منظور، لسان العرب المحيط، إعداد و تصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، بيروت، المجلد 03، 06.
[466]- العلامة ابن منظور، نفس المصدر، م س، ص 06
[467]- م ن، ص 06.
[468]- يوسف الخياط، معجم المصطلحات العلمية و الفنية، عربي، فرنسي، إنجليزي، لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، ص 518.
[469]- بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان،ط2، ساحة رياض الملح، بيروت 1987، ص 211.

الوضع الجديد الذي نقلت إليه المسرحية"[470]، كما يزيد على الأحداث و يوافق النص، لما يخدم أفكاره و أهدافه، و الاقتباس هنا يعني" الأخذ و يجوز للمقتبس أن يوظف ما اقتبسه، كما يجوز أن يعدل فيه بالزيادة أو النقصان"[471]، وذلك نقلا بالتصرف و التضمين، كما يجب على هذا النص المقتبس أن يخدم آراء الكاتب و متلقيه و زمن العرض و مكانه و الأوضاع الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية.

- **الاقتباس اصطلاحا**: يشكل البحث عن لفظة الاقتباس على مجموعة من المفاهيم المتعددة و المضامين و تختلف من مجال إلى آخر و من قاموس لغوي إلى آخر و لكن ما يهمنا هو ما معنى الاقتباس في المسرح؟فالاقتباس مصطلح و كلفظ استخدم لسنوات عديدة في مجال الأدب و المسرح و السينما، و الكلمة بحد ذاتها قديمة قدم هذا الفن بدليل أن الإغريق هم أول المقتبسين، حيث استلهموا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القديمة، التي نبعت من الطقوس و العبادات، و توالت الاقتباسات و شملت العالم الأوروبي، فالاقتباس كلمة" قديمة في حد ذاتها منذ 1539 يعود مصدرها الأول إلى اسم لاتيني النشأة، و استخدامها بمعنى فعل الاقتباس (اقتبس) جاء متأخرا حتى سنة 1885، و كان بداية لابد منها، حيث أنه جاء لحاجة و هي التمييز بين الترجمة الحرفية و الترجمة الحرة، فمثلا ترجمات Ducis لأعمال شكسبير تعد اقتباسا"، تختلف الترجمة في الكتابة الدرامية عن الاقتباس، في كون الأولى تقوم على نقل النص الأصلي من لغته الأصلية إلى لغة أخرى " مع" المحافظة على الشخصيات

---

[470]- مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، دراسة في سوسيولوجيا المسرح الجزائري و مصادره، ص 11.
[471]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر و التوزيع، ط2، 2000، ص 317.

الأصلية و طبيعة النص وروحه"[472]، و هي عكس الاقتباس الذي يقوم على نقل الفكرة العامة و الأحداث فحسب.

أما عن الاقتباس في مجال الكتابة و التأليف المسرحي فهو يعد من الوسائل الهامة و البارزة التي يلجأ إليها الكاتب المسرحي قصد تمثيل أفكاره، و بناء عمله الإبداعي انطلاقا من أعمال غيره، و بيئة أخرى غير بيئته" فالاقتباس هو إعادة ترتيب القصة أو المسرحية و تحويلها لتصلح لزمان و مكان معين أو بلد معين كأن نعيد صياغة مسرحية إنجليزية بلغة عربية، و تحويل الحوادث إلى طابع محلي يتلاءم مع الصيغة الجديدة و يمكن أن نسمي ذلك اقتباسا"[473]، فالمقتبس يجب أن يلاءم هذا النص الغربي مع بيئته المحلية، و يجب عليه أن يكيف أفكاره و آراءه مع بيئته هو.

– مصطلح الاقتباس و توظيفه في الكتابة الدرامية:

الاقتباس هو مصطلح تناصي*، أدرجه السيميائيون أثناء تقديمهم لمفهوم النص فجوليا كريسيفيا تعتبر أن " كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، و كل نص هو تسرب و تحويل لنصوص أخرى"[474]، أي أن النص يتولد من نص أخر، إنها عملية مخاض للنص الأصلي ينتج عنها نص قد يحمل نفس الأفكار، و قد يناقضها، و قد تكون للنصين نفس النهاية، و ربما يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة قد تتناسب مع نظريته و تتماشى مع أفكاره، و هو المفهوم الذي أدرجه رولان بارث للنص على أنه " نسيج من الاقتباسات و الإحالات، و الأصداء من اللغات و الثقافات السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله"[475]، وهذا عن طريق

---

[472]- مخلوف بوكروح، المسرح و الجمهور، م س، ص 11.

[473]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 317.

* التناص: مصطلح التناصIntertesctuality مفهوم معاصر و ظاهرة أسلوبية تحليلية أفرزها الفكر الغربي في النقد الأدبي، و هدفها دراسة و تحليل الإنتاج الأدبي و الإبداعي وفق مستويات لغوية و بواعث جمالية تشتر وراء رموز و إيحاءات و اقتباسات من نصوص أخرى، ظهر هدا المصطلح لأول مرة على يد جوليا كريستيفيا سنة 1699 في مجلة Oitiquoو Tel quelو في سنتي 1968 و 1969 ظهر هدا المفهوم الجوهري بشكل رسمي في المعجم النقدي للطليعة من طرف جماعة Tel quel " تيل كيل: و هي جمعية من النقاد الفرنسيين كونت مجلة سميت باسمها و ظهرت في سنة 1960، و أخدت اسمها و توجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي نشر عملا لع بهدا العنوان سنة 1931، الجزء 1، و الجزء الثاني عام 1934: ينظر، ب، م دوبيازي، نظرية التناص: تعريب: المختار حسني ينظر الموقع: www. Fikrwafan .aaljabriabed. Net/21

[474]- أحمد الزغبي، التناص نظريا و تطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص 12.

[475]- عبد الستار جبر الأسدي" ماهية التناص" (قراءة في إشكاليته النقدية) أنظر موقع www. Fikrwafan .aaljabriabed. Net/21

عملية الكتابة التي تعيد إنتاجه بصفة مستمرة و دائمة بأشكال و طرق مختلفة، و ينتهي الأمر بتحويل المعنى السابق أو الإضافة إليه و بالتالي تتجلى معالم التجديد في نص المؤلف المقتبس، و لدوره الإبداعي الذي قام به.

يدخل مفهوم الاقتباس في إطار المصطلحات العديدة في الحقل البلاغي للتناص، ذلك أن الاقتباس" يمثل شكلا بلاغيا، يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي الذي يتمثل في عملية الاستمداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محددا في خطابه بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، أو الشعر القديم"[476]، و هنا يكون الاقتباس بوعي و قصد، و هذا هو التناص الظاهر الذي يدخل ضمنه الاقتباس و التضمني، و يسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري لأن المؤلف يكون واعيا.

أما التناص اللاشعوري أو " تناص الخفاء، و فيه يكون المؤلف غير واع بحضور النص أو النصوص الأخرى في نصه الذي يكتبه، و يقوم هدا التناص على استراتيجية الامتصاص و التحويل و التذويب و التفاعل النصي"[477]، و هذا النوع هو اقتباس ضمني، و فيه قد لا يعي الكاتب، و هو يطرح تلك الأفكار التي تبلورت في اللاشعور من خلال قراءاته الكثيرة، و نهله من النصوص الجمة ، انه يقوم بعملية السبك و التعديل، بناءا على ما قرأه سابقا، و بهذا فهو يقتبس من غير وعي منه.

أسهمت حركة الاقتباس في العالم الأوروبي و العربي في المجال المسرحي على بلورة النصوص و المؤلفات الأدبية و تحويلها من روايات و قصص و أساطير إلى " مسرحيات تبناها الركح باعتبارها وسيلة من أهم و سائل التواصل، إذ أنه يعنى بقضايا الإنسان، الحرية و النضال، و ما يهم المجتمع ككل فهو أقرب للمتلقي"[478]، من خلال التعابير البسيطة

---

[476]- محمد عزام" الكوميديا الساخرة في مسرح عبد الفتاح ، قلعة جي، مدينة من قش، نموذجا ينظر الموقع: www. Awu.dam. orglbook/ind/ study. Htl. ،44

[477]- مفيد نجم، الوعي اللاشعور و التناص بين الاقتباس و التضمين ، ينظر الموقع www.albayam.co.ae/albayan/2001/usue56/attaque/3.htm

[478]- سوني رحمة، الاقتباس في المسرح الجزائري، م س ، ص 05.

الأقرب للعامة حيث أن المقتبس يعطي الحياة لشخصيات الحكاية، و هو ينقلها من الوصف إلى الجدال و الصراع من خلال حوار تجتمع فيه الكلمة و الحركة على حد سواء هناك عدة تساؤلات يجب طرحها حول كيفية توظيف الاقتباس في النص الدرامي، بمعنى هل هو مجرد استخدام للمادة الخام المتوفرة في يد الكاتب الدرامي؟ أم هو عبارة عن إضافة جديدة للنص؟ هل هو قائم على آليات و تقنيات تدخل فيها وسائل تضم الأحاسيس و الأفكار الإنسانية و الإبداعية التي تتطلب المهارة و الفطنة الفنية؟

إن الاقتباس لكونه ظاهرة فنية لها مميزاتها الخاصة تعمل على " ترجمة بسيطة للنص، ترجمة متحررة نوعا ما، و ذلك لما تقتضيه متطلبات النقل من لغة غلى أخرى، و هذا عندما نكون أمام عمل أدبي قابلا للمد و البسط أي بمعنى الإضافة"[479]، و يمكن من جهة أخرى أن نطلق هذا التعريف على ترجماني يبعث روح الحداثة أو تغيير سياق الأصل و وضعه بالتالي في محل قالب ثقافي أخر.

تتفق أغلب المعاجم اللغوية في إيجاد معنى اصطلاحي للاقتباس في المسرح على معنى بسيط إذ" يشكل الاقتباس (المسرحة) و يركز على المحتوى السردي (السرد و الحكاية) الذي يبقى على الأثقل ببعض الفروق المعتبرة) في حين تعرف البنية الوصية تحولا جذريا لاسيما مرورا بالوضعية الملحوظة المختلفة جدا" التي تتغير على حسب اختلاف العمل، حيث يمكن تناول عمل فني واحد بعدة طرق، و يخضع لعملية الاقتباس بصورة متعددة سواء كان العملين الأصلي و المقتبس من جنس واحد أو مختلف فهو " عموما تحويل بسيط للمحتوى الملحمي إلى محتوى درامي، و تبقى الحكاية و نظام الفعل و المتغير الوحيد هو فعالية المؤلف و نوعية التقنية الفنية"[480]، إذا فالسمة الفنية لكل عمل تختلف من واحد إلى آخر، فيمكن أن يتناول عمل فني واحد بعدة طرق، و يخضع لكم، من الاقتباسات سوآءا كان العملين الأصلي و المقتبس من وسط فني واحد أو لم يكونا كذلك، و عندها يكون الاقتباس هو " إعادة سبك عمل فني"

---

[479]- حمزة تلايلف، الاقتباس فن قائم بذاته، جريدة الشعب، العدد 7720-20 أوت 1988،ص 13.

[480]-Patrice Pavice, op.cit. : p : 31

لكي يتفق مع وسيط فني أخر، و ذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية"[481]، و هذا النوع تتدخل فيه كل الأجناس الأدبية.

ان الاقتباس الذي نبحث عنه هو الذي يربط بين عملين فنيين من نفس الجنس و هو المسرح أساسا، إذ يعود تاريخ الاقتباس المرتبط بالمجال الدرامي إلى العصور الإغريقية و الخاص بالكتابات اليونانية، فهم أول من خاضوا عملية الاقتباس حين استلهموا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القديمة التي نبعت أصلا من الطقوس و العادات لأن " الكتابة الدرامية منذ ولادتها كانت اقتباسا،إذ إن التراجيديات الإغريقية هي عبارة عن مسرحيات مستوحاة من الأساطير الملحمية"[482]، و على مر العصور، اعتبرت أغلب الكتابات الدرامية تطويرا للأساطير و التراث الشعبي و المسرحيات القديمة، و إن تكلمنا عن شكسبير لوجدنا أن أغلب مسرحياته كانت مستلهمة من التراجيديات التاريخية لليونان و الرومان، لتعطينا وقائع تاريخية متأصلة، و هنا يظهر لنا الاقتباس على انه " ... ديناميكية أساسية في تطوير النوع "، و في هذا المجال يتقارب الاقتباس مع التجديد، فيكون هناك تدخل للزمن و تغير للأوضاع الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية، و لذلك نجد المقتبس يختار المواضيع التي يتناولها خدمة للمتلقي.

إن هذا من شأنه أن يحدث الماضي و يبعث الحياة من جديد في النصوص المسرحية إنه " يرتكز على اقتباس النص القديم للزمن الحاضر، أخدا بعين الاعتبار الظروف الراهنة للعرض و ذوق الجمهور الجديد و تعديل المحتوى"[483]، بما يتماشى و التطور الحاصل في المجتمع، و يذكر " عطية أبو النجا" في كتابه (أبحاث في مصطلحات المسرح و ترجمتها العربية الحديثة) أنه في عام 1917 استعمل مصطلح الاقتباس بمعنى ADAPTATION، بواسطة هذا المصطلح المفروض على مفردات الأدب الدرامي، أراد " فرج أنطوان " تبرير تغيير بنية العمل و تنحية جزء، و زيادة بعض المشاهد مع الاحتفاظ بالفكرة الأساسية و الشخصيات ..

---

[481]- - مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب/ كامل المهندس، مكتبة لبنان 1984، ط02، ص56.

[482]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص 69.

[483]Patrice Pavice- OP- CIT/ P:14.

بسبب الاختلاف الموجود في العادات، و مطالب جمهور أجنبي تختلف عن مطالب الجمهور الذي قد صمم العمل من أجله[484].

لقد اقتبست العديد من المسرحيات من أصول أدبية، و هدفت باعتبارها نشاطا اجتماعيا إلى مسايرة المنهج الاجتماعي، فهدف المسرح الأول هو نقل الحياة الاجتماعية بهمومها و انشغالاتها و صراعاتها بشيء من الصبغة الفنية و الضبط المتقن و التعاون المشترك إلى المواجهة المباشرة و القريبة من الجمهور الذي قد يجد مبتغاه المفقود في خضم مشاغل الحياة و همومها.

يظهر الارتباط الوثيق في مجال الاقتباس المسرحي أكثر عند الكتاب العرب، فعامل التأثير بالمسرح الأوروبي ساهم بشكل فعال في نشأة المسرح عند العرب، حيث أن أول مسرحية عربية مقتبسة من المسرح الفرنسي كانت من قبل " مارون النقاش " ، اقتبسها عن مسرحية " البخيل ، عام 1847، استيحاءا من موليير، فلابد في الوقت ذاته أن نلح إلحاحا شديدا على أن هذا كان ميلادا مؤقتا للمسرح العربي، مجرد انبثاقه للوجود و محاكاة لظواهر فنية رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استيرادا إلى بلادهم"[485].

إن عامل التأثر بالغرب هو الذي ساهم في إثراء حركة الاقتباس عند الكتاب العرب هذا " و قد وجدت المسرحيات العربية في الآداب الغربية الدعامة الحق لنشأتها و نهضتها"[486] بالإضافة لكون تلك الكتابات التي زخر بها المسرح الأوروبي جديرة بالقراءة و الدراسة إنها تجلب الرغبة في النهل منها ذاك الكم الرائع من الكتابات الغنية بالأفكار و المعاني و المواقف و الجوانب الاجتماعية و غيرها، التي قدتهم بشكل أو بآخر أية أمة و لأنها كانت متقاربة مع البيئة العربية لأنها تحاكي قضايا الأمة العربية و مشاكلها.

– الاقتباس في المسرح الجزائري:

---

[484]- ينظر: الأدرع الشريف، المسرح العربي و الاقتباس، مجلة أضواء، 07 جانفي 1988، ص 15.

[485]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص 69.

[486]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، م س ، ص 172.

يعتبر الاقتباس أحد القنوات الثقافية الهامة التي عن طريقها تم نقل المسرح العالمي إلى البلاد العربية، و هو ليس بديلا عن الإنتاج و التأليف المسرحي المحلي، و لكن يشكل في حقيقته أحد الروافد الهامة و الضرورية لكل تطور مسرحي في العالم، و من بين أهم ظواهر التبادل الثقافي بين مختلف الحضارات و العصور، و لقد كانت المسرحية العربية و إن اتخذ هذا التأثر صورا مختلفة و متعددة نتيجة لطبيعة الاحتكاك المفروض بين الجزائر و بعض الدول العربية على ظهور بذور المسرح في الجزائر.

كما ظهرت معالم هذا التأثر واضحة في معظم الدول العربية، بداية من حملة نابوليون بونابارت على مصر، اثناء عصر الانحطاط، و من ثم إلى باقي الدول العربية، فكانت الجزائر إحدى محطات الترجمة و الاقتباس للعديد من النصوص المسرحية الأوروبية من خلال الاحتكاك المفروض أثناء فترة الاحتلال، فاقتبس لموليير و بومارشيه و فيكتور هيجو و آخرون، و أحسن مثال على ذلك عملية الاقتباس التي شهدتها الدول العربية أنداك عموما و الجزائر خصوصا، اقتباس محي الدين باشطارزي لنصوص موليير، و ولد عبد الرحمن كاكي الذي كان يقتبس من نصوص أجنبية، و يحاول أخد هيكلها ثم يضمّن هذا الهيكل بقصة شعبية خفيفة من التراث الشعبي[487].

لقد عرف المسرح الجزائري ظاهرة الاقتباس منذ نشأته، نظرا لأزمة التأليف و نقص النصوص المسرحية، فإذا ألقينا نظرة فاحصة على طبيعة الكتابة الدرامية في الجزائر نجد أنها كانت قائمة على حركة الاقتباس و النهل من النصوص المسرحية الكلاسيكية الأوروبية، ارتكزت أساسا على نصوص المسرح الفرنسي الكلاسيكي آنذاك، حيث اتجه كتاب المسرح الجزائري إلى الاقتباس منذ الانطلاقة الأولى في بداية العشرينات من القرن الماضي، بحكم معرفتهم باللغة الفرنسية التي كانت تعتبر اللغة الرسمية الوحيدة في الجزائر على حساب اللغة العربية، و أول من فتح مجال الاقتباس " كان محمد منصالي سنة 1922 بمسرحية " في سبيل الوطن* " و بعده اقتبس علالو سنة 1926 مسرحية "جحا"، و هي باكورة أعماله عن "الطبيب رغما عنه**" و

---

[487]- ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص 475.

كذلك فعل محي الدين باشطارزي، حينما اقتبس " المشحاح و ثري السوق السوداء عن موليير"[488]، إذ شكل المسرح الفرنسي الكلاسيكي و خاصة الكوميدي منه، نموذجا أعلى من حيث الذوق الشعبيو المحلي البسيط، الذي جدب أنظار الفئة المثقفة، و دفع الكتاب المسرحيين إلى النهل منه و انتقاء المواضيع التي تتناسب و البيئة الجزائرية و تعالج قضاياه.

تعتبر مسرحية " جحا" لعلالو البداية الحقيقية لنشأة المسرح الجزائري الناطق بالعامية و يرى علالو أنه اقتبس مسرحيته عن " طبيب رغما عنه " لموليير و كذا من حكايات " ألف ليلة و ليلة " إذ يقول: " أنه بالرغم من أن هناك خيطا رفيعا من الشبه يجمع بين مسرحية جحا و بين الطبيب رغما عنه لموليير، و لكنني في الواقع كنت قد استهلمت مسرحيتي، من إحدى حكايات القرون الوسطى العربية، و هي حكاية " القن " و أيضا من قصة قمر الزمان من ألف ليلة و ليلة"[489] و قد اقتبس محي الدين باشطارزي عن الكاتب الفرنسي موليير، العديد من المسرحيات منها " المشحاح عن L' avare البخيل، و كذا " سليمان اللوك عن مريض الوهم le malade imaginaire " كما اقتبس بعض المسرحيات من التراث الثقافي العربي كحكايات ألف ليلة و ليلة[490] و الملاحظ أن أغلب الاقتباسات التي شاهدتها الساحة المسرحية في الجزائر منذ الانطلاقة الأولى كانت أغلبها مستلهمة من رائد الكوميديا الكلاسيكية الفرنسي موليير الذي " كان نموذجا لذوق العصر في الجزائر نظرا لأسلوبه الخفيف و المرح و المبني على تقديم أحداث و مواقف مضحكة مستلهمة من مواضيع ملتصقة بالواقع الاجتماعي و بحياة الإنسان اليومية.

يرى أحمد بيوض أن عبقرية باشطارزي تكمن في الاقتباس " فهو بالنسبة إليه إبداع، إذ كان يأخذ الفكرة و البناء الفني للنص و يعالجها بأسلوبه الخاص انطلاقا من مواقف و عادات جزائرية عربية و إسلامية"[491] و توالت حركة الاقتباس على يد رشيد القسنطيني عندما

Voir : Mohiédine* في سبيل الوطن: يذكر باشطارزي في مذكراته أن هذه المسرحية فرنسية في الأصل، و نقلت غلى التركية بعدما ترجمت غلى العربية Bachetarzi/ op- cit : p42.

** مسرحية كتبها الكاتب الفرنسي موليير، و يذكر علالو أنه اقتبسها عنه.

[488]- احمد المنور، مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دار هومة/ الجزائر، ط1/2005 ص 92.

[489]- مخلوف بوكروح، نزاهة المشتاق و عضة العشاق في مدينة طرياق بالعراق، م س، ص 32/31.

[490]-Arlette Roth/ op- cit :p 76.

[491]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص 33.

اقتبس مسرحية " يا حسراه " عن مسرحية لمارسيل بانيول و كذا مسرحية " ابن عمي السطنبولي" عن مسرحية " ابنة عمي القاطنة في فرسوفيا للويس فيرانوي"[492] لتستمر رحلة الاقتباسات من المسرح الفرنسي و الإيطالي و الجزائري إلى يومنا هذا.

شكل عامل الاقتباس منعرجا حاسما في الحركة المسرحية في الجزائر، باعتبار أن الساحة الفنية كانت تعاني أزمة في التأليف المسرحي من حيث المحتوى و المواصفات الفنية و " رضا حوحو " بدوره قد انطلق في خلق نصوصه على أساس الاقتباس من الربرتوار العالمي بما فيه المسرح الكلاسيكي و الواقعي الفرنسي و في " النسيج الدرامي لنصوصه المقتبسة نلمس جانبا من التداخل و التناص مع التراث الشعبي العربي الإسلامي و التاريخي الذي أضفى فيها جانبا من التأصيل و القداسة بحيث يشعر المتلقي بنبرة بيئته الجزائرية من خلال طبيعة الشخصيات التي تنتسب اليه واللغة العامية التي تمثل كيانه كما تعلق على محيطه الاجتماعي"[493] لم يتوسع رضا حوحو في أجل أعماله المقتبسة إلى مختلف الاتجاهات المسرحية العالمية المعروفة منها كالمسرح الإيطالي و الإنجليزي و الروسي، إذ أنه اكتفى بربيرتوار المسرح الفرنسي الكلاسيكي الرومانسي منه والواقعي لأنه الأقرب إلى واقع المجتمع الجزائري و بيئته الاجتماعية، و القريب من الثقافة بالنسبة للكتاب و المقتبسين الجزائريين، و لعل تكوين الكاتب الثقافي و تأثره الواضح، من خلال اطلاعه الواسع على الأدب الفرنسي، و المسرح ضمنه بمختلف توجهاته و بحكم معرفته باللغة الفرنسية هو الدافع الذي ولد في نفسيته الرغبة في النهل منه و انتقاء مواضيع تعالج واقع المجتمع و همومه و تتناسب و ذوقه العام، " و بعد هذا اتجها رضا حوحو إلى المسرح الفرنسي لتلبية حاجة الفرقة من النصوص و اقتبس عدة أعمال منها " عنبسة أو ملكة غرناطة" ، " بائعة الورد"، " سي عاشور و التمدن"، " البخيل سي شعبان"، النائب المحترم"، و ظلت تعرض لعدة سنوات إلى غاية استشهاد الكاتب سنة 1956"[494].

---

[492]- Voir Allalou , op- cit : p 40,50.

[493]- علوات كمال، الكتابة الدرامية عند رضا حوحو، مصادرها و جمالياتها، رسالة ماجستير إشراف: د فرقاني جازية، جامعة وهران 2008/2007، ص 133/132.

[494]- أحمد منور، الاقتباس و طرقه في تجربة أحمد رضا حوحو، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة/ محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف دورة 2006/ ص 46.

و لقد تأثر رضا حوحو كثيرا بموليير و كتاباته التي وجد فيها النموذج المثالي الذي ينطبق مع تصوراته و أهدافه، و يعكس أفكاره التي تتناسب مع تفكيره الإصلاحي و التربوي من خلال المواضيع التي يعالجها بطريقة انتقادية تسخر من التقاليد الاجتماعية و السياسية البالية فرأى حوحو منها الوسيلة الفعالة التي يتم بها معالجة واقع مجتمعه، و إلى جانب الريبوتوار الفرنسي، فإن الكاتب كذلك قد نهل من منابع الثقافية العربية، و ذلك بالعودة إلى الموروث الشعبي العربي، مستلهما بذلك من التاريخ الإسلامي و القصص العربية الغنية بالمواقف و العبر،" إن معظم أعمال حوحو المسرحية هي مقتبسة، و عددها الإجمالي حوالي 10، و هي إما مقتبسة من نصوص عربية تراثية تاريخية مثل " صنيعة البرامكة " التي اقتبسها من كتاب العقد الفريد لابن ربه، و هي تروى واقعة القضاء على أسرة بني برمك على يد هارون الرشيد، و مسرحية " أبو الحسن التيمي " التي اقتبسها من ألف ليلة و ليلة"[495]، و جدير بالذكر أن رضا حوحو لم يذكر مثل كثير من المقتبسين العرب، المصادر التي أخذ منها .

تعد ظاهرة الاقتباس عند رواد الكتابة الدرامية في الجزائر من المصادر الهامة لتجاوز مشكلة غياب النص المحلي الذي كان مطروحا خلال تلك الفترة، بالإضافة إلى الأوضاع الاجتماعية و السياسية التي كانت تعاني منها الجزائر قبل و بعد الاستقلال، و لابد من معرفة أن " رحلة البحث عن العلاقة بين المسرح و المجتمع، أدى بالمقتبس إلى إعادة النظر في النص الأصلي، فاقتباس موضوع المسرحية ليجعل منه نصا جزائريا خاصة على مستوى الأحداث و الشخصيات"[496]،و المقتبس يحاول جاهدا من خلال الاقتباس، خلق نوع من الارتباط و التوافق بين النص المقتبس و المتلقي، و ذلك عبر بعض التعديلات على مستوى العناصر الأساسية المشكلة للنص الأصلي.

يهتم المقتبس في غالب الأحيان على نقل الوسط الذي تدور فيه أحداث المسرحية الأصلية إلى وسط محلي مثلما هو الشأن في المسرحيات التالية (الممثل رغم أنفه – سلاك الواحلين– سي قدور المشحاح) حيث يكتفي المقتبسون بترجمة الحوار، بل ذهبوا في غالب

---

[495]- م ن، ص 46.

[496]- مخلوف بوكروح، م س، ص 16.

الأحيان إلى تغيير عناوين المسرحياتو أسماء الشخصيات الأجنبية، و استبدلوها بأسماء شخصيات جزائرية حتى تسقط الغرابة التي تحملها هذه الشخصيات بعد عملية الاقتباس[497]، و بالتالي فإن هذه الاقتباسات هي مجرد ترجمة و نقل حرفي من لغة إلى لغة مع تغيير بسيط في أسماء الشخصيات، يفسر علال المحب طبيعة الاقتباس عند كتاب المسرح الجزائري بأنه " يتم اقتباس مسرحية كوميدية تجري أحداثها في القرن السابع عشر، بحذف بعض المشاهد و تعويضها بمشاهد أخرى، و حذف المواقف التي لا علاقة لها بتقاليدنا، و عاداتنا، فكان الهدف ترجمة مسرحيات موليير حسب قيمنا و مشاعرنا ،التي تتناسب في الواقع مع القيم التي عبر عنها موليير ، قيم ذات منحى إنساني"[498]، ذلك أن ظاهرة البخل مثلا لا تقتصر على مجتمع دون آخر، فهي موجودة في كل مكان و زمان، فقط تختلف طريقة معالجتها حسب ما تقتضيه الظروف السياسية و الاجتماعية الخاصة بتلك البيئة.

و تصف أرليت روثArlette Roth طريقة الاقتباس التي يتعامل بها كتاب المسرح الجزائري من المسرح العالمي بأنهم " استطاعوا تقديم مجموعة من المسرحيات في طابع جزائري من حيث المواقف و الأحداث و الشخصيات، فرشيد القسنطيني و محي الدين باشطارزي ابتكر شخصيات و مواقف تتناسب مع الظروف الاجتماعية التي عبرت عنها مسرحياتهما"[499] و أحيانا تتجاوز حد الاقتباس من خلال إعادة النظر في هيكل المسرحية و إعادة كتابتها من جديد حتى تظهر و كأنها مسرحيات جزائرية شكلا و مضمونا ،كما تجسدت هذه التجربة عند كل من باشطارزي و رشيد القسنطيني، و أحيانا يكتفي المقتبس بأخذ الفكرة العامة من النص الأصليو ينطلق منها في خلق نصه على المنوال الذي يرى فيه المقتبس صورة مجتمعه و قضاياه بشكل واضح، بحيث يختار منه زاوية معينة تمثل نقطة صراع و خلل فيحاول تسليط الضوء عليها لمعالجتها، لذلك فالفكرة تمثل اللبنة التي ينبني على أساسها عمل المقتبس لأن "

---

[497]- ينظر، م س، ص 17.

[498] Mohamed Aziza .Regards sur le théâtre Arabe Tunis Ate,1970 p 16. -

[499] Arlette Roth, Le théâtre Algérien, Paris ,Maspero ; 1968 p16.-

نقطة البداية لاقتباس ما ومادته الأولية قد تكون فكرة"[500] بعدما يعيد المقتبس سبك عمله من جديد و بتناول منفرد عن العمل الأصلي.

يشكل الاقتباس من المسرح العالمي أحد مصادر الكتابة عند عبد القدر علولة، بحيث أثرى به تجربته المسرحية باستعانته بالتقنيات العالمية في التأليف، و قد هدف من خلال اقتباسه للمسرحيات العالمية إلى مسايرة النهج الاجتماعي و متغيراته بفعل تأثيرات الظروف، و عمل على التفاعل معها"[501] لأن الهدف الأول للمسرح هو نقل الحياة الاجتماعية و صراعاتها بشيء من الصنعة الفنية و الضبط المتقن في سنة 1967 باشر علوله الاقتباس، فاتجه إلى المسرح الصيني باقتباسه مسرحية " دنانير من ذهب "* للكاتبشوسوشان،و قد كانت مترجمة إلى الفرنسية و عنونها بـ " سكك الذهب " و يروى الباحث لخضر منصوري أن " عودته إلى التراث الصيني، لما يحمله من غزارة روائية، و بداية الإرهاصات في إيجاد شكل مسرحي نابع من الثقافات غير إغريقية، أو أنه اقتفى أثار معلمه برتولد بريخت الذي من بين مصادر مسرحية المسرح الصيني"[502]،وبعد هذه المغامرة، اتجه مرة أخرى إلى الأدب الروسي لينهل منه حيث اقتبس " "حمق سليم" من مسرحية " مذكرات مجنون** لنيكولاي غوغول***، و قد عالج في هذه المسرحية مشكلة البيروقراطية و تحدث بصفة غير مباشرة عن العجز في الإصلاح الاجتماعي عن طريق نهاية الموظف إلى الجنون، فالمسرحيتان سواء المقتبسة أو الأصلية تشتركان في نفس البداية و النهاية، و قد هاجم علوله من خلال هدا العمل كل أشكال الاستعباد و الحرمان و الطبقية إذ يقول " ... انني أكتب لأجل تحرير شعبنا، و أن أضع بين يديه وفق

---

[500] Roger Bousingot ; Encyclopédie du Cinéma, Tome 01 ,France , Bordas, 1967 ,p 09.-

[501]- شرقي نورية، عناصر التراث الشعبي في النص المسرحي الجزائري، مسرحية الأقوال لعبد القادر علوله نموذجا – إشراف، د: قرقوة إدريس، جامعة سيدي بلعباس، 2009/2008، ص 158.

* دنانير من ذهب: Monnaie D'or لمؤلفها الصيني " شوسوشانChu Su Chen (1644 – 1668) اقتبسها علولة من الأدب الصيني، تروي حكاية شاب و شابة يتهمون بقتل أبوهما، و يفرا خوف من أن تباع الفتاة في السوق العبيد مع شقيقها، و يحكم عليهم بالإعدام، لكن في النهاية يبرأهما الحاكم، ينظر: م ن، ص 161.

[502]- لخضر منصوري التجربة الإخراجية في مسرح علوله، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد، لخضر منصوري، رسالة ماجستير، إشراف، د فاتن الجراح، جامعة وهران، 2002/2001، ص 67.

**مذكرات مجنون: le journal d' un fou : كتبها غوغول سنة 1934، و تندرج ضمن كتاباته الصادرة تحت عنوان أرابيسك، و التي تحتوي على مجموعة من المحاولات القصصية و الروايات pièce romanesque DE NICOLAI VASSILIE VITCH 1935.

***نيكولاي غوغول: Nicolaï vassiliavitch gogol(1852/1909) كاتب روسي من أصل أوكراني من مؤلفاته LE MANTEAU DE PéTERSLROURG ينظر الموقع،DOPéDIEWWW.FRANCY. YAHOO.COM

إمكانياتي المتواضعة الوسائل و الأسئلة و الأفكار التي من خلالها يسير إلى الأمام حتى يصنع بيديه مجتمعا ديمقراطيا"[503] لقد اعتمد علولة على تقنية السرد في عملية التأليف، كما عمد إلى شد عواطف المشاهدين بطريقة السرد الغني بالألفاظ الإيحائية التي تحيلنا على مرجعيتنا الثقافية على الرغم من أن النص أجنبي .

حاول علوله إثراء الساحة الدرامية في الجزائر من جهة ، و محاولة التواصل و التحاور مع الثقافات الأجنبية، و جزارة النص وفق منظور عربي و ثقافة جزائرية متميزة بتميز مؤلفها، لم يتوقف علوله عند هذا الحد، بل واصل مشواره في عملية الاقتباس، ليتجه الى الكوميديا دي لارتي* ليترجم مسرحية"أرلوكان خادم السيدين" لكارلو قولديني**، و قد قرر الكاتب دخول هذه المغامرة لأنه" تم وقوفي على إبداعات هذا الكاتب لعدة أسباب منها، أن مسرحه لم يحض بالدراسة، التي كانت في غالب الأحيان سطحية، فلم يعط للكاتب حقه كغيره من المؤلفين الكبار هذا من جهة، و على أن مسرحه مسرح شاب و ممتع من جهة أخرى، لقد أعجبني كثيرا هذا الشكل المسرحي الذي يتفق مع تجربتنا إلى حد ما"[504].

لقد شكلت مسرحية " أرلوكان خادم السيدين" قفزة نوعية في كتابات علوله إذ بمحاولته هذه أراد الرجوع إلى المسرح العالمي حتى يتعايش مع نفس مسرحي أجنبي يجد فيه المقومات التي حاول التأسيس لها في مسرح الحلقة حيث جعل فضاء العرض يتماشى و طريقة الحلقة الشعبية ". إن الكوميديا دي لارتي في رأيه تتشابه مع مسرح الحلقة لأنه يشترك معها في خصوصيات منها : أنهما يخاطبان الجمهور مباشرة و يرتكزان على خيال الإبداع في القول و الفعل و الحركة و على الفرجة و المتعة المسرحية"[505]، هذه هي الدوافع التي أدت بعبد القادر علوله إلى الرجوع إلى المسرح العالمي بهدف جلب أنماط و أشكال أخرى تساعده على مواصلة تجربة الحلقة و بطريقة أخرى باحثا عن التواصل بين تراثنا التقليدي و التراث العالمي.

---

[503] -Cherif Ouazani et Brahim Hadj Slimane, Entretien avec Alloula ,Algérie actualité du 14 au 20 janvier page culturelle

[504]- حوار مع علولة في جريدة 93/12/10 ovest tribune كاتب مجهول، إمضاء F B.

[505]- ينظر: عبد القادر علولة " الثلاثية"، م س، ص 141.

* كوميديا دي لارتيCOMEDIA DELL ARTE: هي ملهاة إيطالية الأصل، تعني كوميديا الفن ذاعت في القرنين 16 و 17، و هي كوميديا شعبية خالصة تتكون من سكاتشات و من أحداث مسرحية تقوم على الإرتجال، و تعود أصولها إلى الممثلين الجوالين.

** كارلو قولديني CARLO GOLDINI : كاتب مسرحي إيطالي (1793/1709) ينظر الموقع: http/ WWW.PHILAGORA/NET

لقد اعتبرت هذه التجربة بمثابة محاورة للتراث العالمي، لكنه من خلال هذا النص " أرلوكان خادم السيدين" حاول نقل النص المسرحي الأجنبي بما يحمله من خصوصيات أجنبية و لم يسقطها على المجتمع الجزائري، و هذا ما يعيب عليه، لقد كان الأجدر بالكاتب أن يهيئ النص وفق قراءة يستطيع من خلالها المتلقي الجزائري أن يتعرف على ذاته من خلالها.

إن الاقتباس الحقيقي ليس حذف مشهد أو شخصية أو تدريج لحوار، إنما هو عملية إنتاج نص ثان و بطريقة جديدة تختلف عن النص الأصلي، و ذلك من خلال أخد الفكرة و إسقاطها على الواقع المعيش شرط الاحتفاظ بالإيحاء للمسرحية الأم كأمانة علمية، و ما عدا ذلك فهو سطو على ملكية الغير، و ترجمة لنصوص مسرحية، لكن هناك من يتعداه إلى حد طمس المؤلف الأصلي بعد التحوير الكامل للمسرحية الأصل، و لكن هناك من برع في الاقتباس مثل ولد عبد الرحمن كاكي، الذي استطاع أن يظهر نصه المقتبس و كأنه تأليفه بعد إسقاطه في قالب جزائري و بروح جزائرية محتفظا بقيمته الأصلية، حيث اقتبس كاكي مسرحية" القراب و الصالحين" عن " الإنسان الطيب في ستشوان" لبرتولدبريشت.

التي هي الأصل الأسطورة صينية قديمة تتناول نزول ثلاثة من الآلهة إلى الأرض، و محاولة اختبار البشر، و ترى الباحثة روزلين بافي ROSCLYNE BAFFRT أن الكاتب ولد عبد الرحمن كاكي أراد من المسرحية أن يقتبس شيئا يتلاءم مع الجزائر، خير من الترجمة الحرفية " للإنسان الطيب في ستشوان" فقد أغنى الكاتب مسرحية " القراب و الصالحين " بجو من الخرافة الشعبية و عناصر المجتمع الجزائري، مركزا على جوانب مختلفة كالطيبة و الثقة بالنفس"[506]، فقد طرح الكاتب في هدا النص فكرة الصراع الأبدي بين الخير و الشر، النور و الظلمة و تكون بذلك الحكاية الشعبية النسيج الذي يجمع عناصر المسرحية " و قد سعى كاكي إلى توظيف الحكاية الشعبية في مسرحيته على اعتبار أن لنا تراثا قصصيا يمكن تشكيله مسرحيا، و إنما القضية هي أن لنا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي و فهم

[506]-Roseline Baffer ,Tradition Théâtrale et modernité en Algérie, Edition Larmattan P aris, 1985 p 83.

متميز لمطالب المشهد و الموقف و الشخصية و سائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية و ليس الحوار"[507] لأن الحكي هو الأسلوب الرائج في تلك الفترة.

كما قام كاكي كذلك بتحويل الآلهة في نص بريخت " الإنسان الطيب في ستشوان" إلى الأولياء الصالحين في مسرحية " القراب و الصالحين"، لأن توظيف الأولياء الصالحين له دلالة دينية و عقائدية ليكون له أثر في وجدان المتلقي " فلحضور شخوص الأولياء الصالحين في المسرحية دور و دلالة في تمرير رؤى الكاتب المسرحي و أراءه و أفكاره لما تلفيه شخصية الوالي الصالح من إيحاءات على الجو العام للمسرحية و تأثير في الجمهور، كذلك في نصه " كل واحد و حكمه" أين مزج بين نصين الأول لبريخت " لوكولوس" للكاتب " بيراندييللو" وبعنوان " لكل شيخ طريقته" ، واستغل ما يخدم فكرته ى، حتى أن الذي لا يعرف النصين الأصليين، يعتقد أنه تأليف صرف[508].فولد عبد الرحمن كاكي، لم يتمسك في أعماله المسرحية التي تنتمي إلى الاتجاه الملحمي (كل واحد و حكمه و القراب و الصالحين و بني كلبون)" بحرفية الاتجاه و لم يصبح بوقا يردد ما توصل إليه بريشت في مخالفته لقواعد أرسطو في فن الشعر ... لأن التغيير يبدأ من المضمون ليصل إلى الشكل الفني المعبر عن هذا المضمون"[509] و هذا هو الاقتباس الذي يجعل الكاتب ابن بيئة بإسقاطه للفكرة على الواقع المعيشو كذا محافظته على فكرة الكاتب الأصلي فالاقتباس مبني على أن نأخذ فكرة لنكتب مادة نص جديد يستطيع أن يتناقض حتى مع الفكرة الأصلية، و لكن لا ينفيها بل يحافظ على الإيحاء إليها.

أما الاقتباس في المسرح الجزائري، و في أغلب الأحيان لا يتعدى أن يكون جزأرة إلى أقصى الحدود أو ترجمة، و تكون الترجمة في الغالب رديئة، و يكتب الاقتباس لغرض مادي، إذ لا يبقى للمسرحية الأصل بعد جزأرتها سوى عقده المسرحية أو هيكلها، فلم يبق من مسرحية طعام لكل فم لتوفيق الحكيم التي اقتبسها علولةإلا فكرة الجدار.بينما يتحول كل شيء، و في بعض الأوقات لا يوجد ضرورة لوضع اسم الكاتب الأصلي في المسرحيات المقتبسة[510].

---

[507]- مجلة الطقوس و الشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، التابعة لمخبر الجزائر تاريخ و مجتمع في الحديث و المعاصر، جامعة جيلا لي اليابس، طباعة الرشاد، ص 233.

[508]- ينظر: علاوة وهبي جروة، الاقتباس في المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، م س، عدد 6 و 7، ص 53.

[509]- ينظر: فرقاني جازية نقلا عن مجلة ، الطقوس و الشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، م س، ص 257.

[510]- ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص 475.

إن الاقتباس، و إن كان على يد علوله و كاكي بطرق أقل ما يقال عنها أنها أمينة و فنية، فإنه أصبح عند كتاب آخرون مجرد احتيال للحصول على المال، بعدما تطورت الكتابة، و أضحى كل شيء يقدم على أنه اقتباس ، فيقوم الكاتب بالترجمة من نصوص باللغة الفرنسية في الغالب، هذه اللغة التي يتقنها الجزائريون لعوامل استعمارية، و يكتب بدل الترجمة اقتباس، لأن الترجمة لا تعود بالفائدة المادية على صاحبها مثل كلمة اقتباس، كما فعل الكاتب (مراد سنوسي) حين اقتبس مسرحية الصدمة عن رواية لمحمد مولسهول أو كما هو معروف باسم" ياسمينة خضره" Attentat" حيث أنه في الحقيقة لم يقم سوى بترجمة الحوارات الحساسة من الرواية، و بالتالي فقد كتب مسرحية الصدمة من ترجمة حرفية متخفيا تحت غطاء الاقتباس أو بالأحرى معربا لحواراتها[511]، و لم يكن مراد سنوسي الوحيد الذي قام بهذا الأمر بل هذه العملية مترسخة لدى كتاب المسرح الجزائري، ففي الأربعينيات كان بعض الكتاب يوهمون الناس أن ما يقدمونه تأليفا خالصا، إلا أنه بعد دراسته يتبين أنه مجرد سرقة و غالبا ما تكون مأخوذة من المسرح الفرنسي أو عملا منقولا بالفرنسية عن لغات أخرى، بل و يتجرأ كتاب آخرون على وضع أسمائهم بإضافة كلمة اقتباس على نصوص من الريبرتوار العربي، و هو ترجمة كأن يحول نص من اللهجة المصرية إلى اللهجة الجزائرية مثل مسرحيات " عفريت هفوة، سكة السلامة"و "باب الفتوح"[512].و هناك من الكتاب من وجد في الاقتباس منفذا للتحايل على النصوص المسرحية العالمية و كذا على الكتاب المسرحيين، و هذا لضرورة مادية، فوقعوا في الالتباس.

إن الاقتباس في الجزائر ليس كتابة إبداعية ثانية كما يشترط فيه أن يكون، بل هو عبارة عن ملء فراغ غياب النص المبدع حيث شكل عامل الاقتباس منعرج حاسما في الحركة المسرحية في الجزائر كغيرها من الدول العربية، باعتبار أن الساحة الفنية كانت تعاني أزمة التأليف المسرحي من حيث المحتوى و المواصفات الفنية، ففي مرحلة الاستعمار عرفت الساحة المسرحية على يد محي الدين باشطارزي توجها كبيرا نحو الاقتباس، و تواصلت مع علالو، كاكي و علولة و لم تتوقف همه الحركة في المسرح الجزائري، بل واصل الجزائريون الاقتباس عن الآداب الأجنبية

---

[511]- ينظر: أحمد عيسي، الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر، مسرحية الصدمة نموذجا، رسالة ماجستير إشراف: د، ميراث العيد، جامعة وهران 2011/2010، ص 116.

[512]- ينظر: علاوة وهبي جروة، م س، ص 54/53.

الأخرى، كالمسرح الصيني، الإسباني، الإيطالي و غيره، لتتواصل سلسلة الاقتباسات إلى يومنا هدا.

– مميزات الكتابة عند كاتب ياسين

من الطبيعي أن يصنع فضاء الكتابة الذي أسس له رواد المسرح الجزائري الأوائل، رجالات آخرين انصبوا حول الكتابة المسرحية بأفق أوسع حددتها التطورات الفكرية و الثقافية التي مرت بها الجزائر، و يرى جواد الأسدي أن " مسرح المغرب العربي مسرح اجتهادي يعتمد على البحث بصفة تجريبية، و هي صيغة خلق تعتمد على التجريب، و تتشكل سيماتها يوما بعد يوم، عبد الرحمان كاكي ، عبد القادر علولة، زياني الشريف عياد، كاتب ياسين ... و كلهم يؤكدون أنهم ماضون في بحثهم المتواصل لإغناء المسرح العربي بعطاءات مميزة.."[513] و كاتب ياسين كغيره من المسرحيين المغاربة، اعتمد على البحث كسبيل اجتهادي ضمن التاريخ و التراث لكتابة مسرحياته و رسم شخصياتها.

إن أشد ما أثر في كاتب ياسين في حياته الأولى، و دوافعه إلى امتطاء الكتابة المسرحية ضمن الإطار السياسي مذابح 08 ماي 1945، حيث أصبحت الكتابة هي أسلوبه النضالي في سبيل نصرة القضية الوطنية، اذ تعتبر الجزائر بالنسبة إليه الينبوع الهام الذي لا ينضب كمصدر إلهام، فقد تناول تاريخها أثناء الوجود العثماني و كذا الاحتلال الفرنسي منشغلا دائما بوجود الوطن و بقاءه حيث نراه يتحرك بطريقة دائرية، في حالة مستمرة بين الحياة و الموت، معتقدا بأن الجزائر، لم ينتهي مولدها و خروجها إلى العالم إذ يقول " إن بلادي و شعبي يعتبران بالنسبة لي العالم الخاص الذي أعرف من نبعه"[514]، و كانت روايته " نجمة البداية الأولى في عالم الكتابة و الإبداع.

جدبت الثورة التحريرية و إنجازاتها كاتب ياسين، المبدع الذي أبدع " نجمة" ذات الشهرة العالمية، و الجثة المطوقة باللغة الفرنسية، ليكتب باللهجة العامية، لغة الشعب، مسرحية"

---

[513]- جواد الأسدي، نقطة ضوء حول المسرح، مجلة الستار العدد 04، المهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف الجزائر، أكتوبر 1986، ص 03.

[514]- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1982، ص 74.

محمد خد حقيبتك"، و أدخل أسلوب المسرح الوثائقي بروح فكاهية شعبية غير متناس العناصر التي تكتب و تبنى عليها المسرحية الجزائرية كالعامية و الارتجال، و المهم هنا ليس لغة الكتابة، و إنما الطريقة التي يكتب بها كاتب ياسين *" و المتتبع لمسرحيات كاتب ياسين من حيث التناول الفني يتأكد من قدرته المسرحية و خاصة من جانب الكتابة بغض النظر عن مواقفه الفكرية، و الحكم على كاتب ياسين في مجال المسرح، يجب ألا يختلط ببعض المضامين و الاتجاهات التي تتضمنها بعض أعماله المسرحية، فهو فنان و أديب لا يشق له غبار"[515].

كتب ياسين للمسرح نصوصا عديدة، و غن اختلفت العناوين ظاهريا فمضامين هده النصوص على تباينها، عالجت قضية الإنسان المضطهد و المستغل، مهما كان نوع هذا الاضطهاد أو الاستغلال، ففي مسرحية " الجثة المطوقة" التي كتبها سنة 1959، تبرز قضية الجزائر المستعمرة الشبيهة بنجمة، بطلة المسرحية التي كانت تدور هائمة في شوارع الجزائر البيضاء، فنجمة بملامحها الحزينة، تتلاعب الرياح بأطراف وشاحها الأبيض مثل الجزائر إبان الاستعمار إذ تكالبت عليها قوى الاستعمار، و داست على مبادئ شعبها و تقاليده، كما يداس على نجمة في المظاهرات إذ يقول فتحي العشري في هذا الصدد " إن نجمة في الحقيقة هي الجزائر الخالدة، و الجزائر التي أدمتها جراح الحرب، و هي رمز الجزائر التي تحب و تكره في نفس الوقت، عندما تواجه ماضيها مساءلة الأجداد عن تراثها أما عندما تصاب بالجنون فهي تصاب به من الحسرة، كما أصيب به لخضر من فرط العذاب"[516]، فنجمة هي نواة أعماله.

يرتبط نص " الجثة المطوقة " من حيث المضمون و المحتوى بالنظرية البريختية، لأن الكاتب يصور مأساة إنسانية لا تختلف باختلاف الأزمنة و الأمكنة.

إنها مأساة الإنسان الثائر ضد كل أشكال القمع و العنف و الاستغلال، الإنسان الذي أحس بالظلم و لم يستطيع تحمل العذاب الذهني و الجسدي، عذاب القمع الذي مارسه المستعمر عليه، و جاء الوقت الذي يتخذ فيه القرار فإما أن يكون أو لا يكون، فالنص في رأي

---

[515]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، م س، ص 27.

* كتب ياسين :مؤلف مسرحي وأديب جزائي (1929 -1989) ولد بقسنطينة عدة نصوص منها: الجثة المطوقة، مسحوق الذكاء، الأجداد يزدادون ضراوة، الرجل دو النعل المطاطي، محمد خذ حقيبتك، حرب الألفي سنة و غيرها.وله راية شهيرة هي " نجمة "سنة 1956..ينظر : بوعلام رمضاني ,المسرح الجزائري نشأته و تطوره. دار غرناطة للنشر والتوزيع, وزارة الثقافة الجزائر', 2014.

[516]-فتحي العشري، دقات المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1973، ص183.

مخلوف بوكروح " وثيقة تاريخية أخذت سندها التاريخي من واقع الكفاح الجزائري"[517]، فالتاريخ قد قدم لكاتب ياسين مادة تاريخية كونت رؤية المؤلف لمضمون هذا النص، و كان مصدر إلهام في كتابته.

تشهد كتابات ياسين المسرحية على الأهمية التي كان يوليها هذا الكاتب للمسرح فهو ينظر إليه أنه وسيلة للتربية السياسية، و مكان ليأتي إليه الشعب لسماع لغته معتبرا إياه الفضاء الأفضل الذي من خلاله يمارس معارضة و فضحه للأوهام و الكذب و الاستبداد مهما اختلفت صورة، و من بين أعماله التي أثارت ضجة فنية ، مسرحية" الرجل دو النعل المطاطي" 1970، و التي عبر فيها عن الزعيم الراحل " هوشي منه" الإنسان الفيتنامي النموذجي، الذي حمل مشعل الثورة و كله أمل في غد مجيد، هذا الرجل الذي أيقن أن النصر آت لا محالة ما دام نابعا من إرادة الشعب، فهذه المسرحية لا تقف عند حد تصوير معركة معينة أو تشخيص حالة منفردة، و إنما تتصدى إلى الصراع الطبقي و التفرقة العنصرية في كل أنحاء العالم و في بلده الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي، فتجربة كاتب ياسين تلقي الضوء على الصراعات المتفجرة في العالم، و مواجهة الشعوب المستعمرة للدول التي لا تعيش إلا على الاستعمار" فلا يعتبر مسرح كاتب ياسين مسرحا يخص الجزائر وحدها، و إنما يقف إلى مصاف روائع الأدب العالمي، تلك الصيحة العنيدة يطلقها في قوة و إصرار، تلك الأغنية العميقة الخالدة، يختار لها ياسين الكلمة و الصورة ببراعة أسلوب الكاتب " ياسين"، و تساهم في إبراز مستواها الفني الرفيع"[518].

فمسرحية " الرجل دو النعل المطاط" تمثل انعطافا هاما في تاريخ الكتابة المسرحية عند كاتب ياسين، فبعد تفكيك بنية النص و محاولة ملء فراغه و قراءة ما بين السطور ليؤكد طبيعة الرؤيا التي ينطوي عليها، كذا الطبيعة التي يقوم عليها مضمونه، فالمؤلف كما يقول كان ينشد المسرح السياسي، و لهذا كتب الرجل دو النعل المطاط[519]، هذا المسرح الذي تنامت قيمته باعتباره مسرحا تثقيفيا سياسيا، يتصادم مع تنامي الرجعية السياسية، و يحول دون بقاء الإنسان سلبيا في أفعاله، مسلوب الإرادة مشلول التفكير، يذهب إلى المسرح ليوهمه العرض بواقعية

---

[517]- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف، مجلة الأقلام، ع06، 1980، 15دار، ص 170.
[518]- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، م س، ص 192.
[519]- ينظر: فتحي العشري، م س، ص 184.

المشكلة فيحياها، لكن دون أن يؤدي ذلك إلى تنشيط عقله و تحريكه لإدراك القضية المعروضة، و كشف النقاب عن أسبابها و السبل المختلفة لحلها لأن المسرح السياسي كما يتضح من خلال هذا النص " ليس مسرحا للأفكار المجردة و الخطب التي تلقى من فوق خشبة المسرح، بل مسرح يعتمد على قدر كبير من قدرة الكاتب المسرحي على الخلق"[520]، فهو يطرح هموم المجتمع الجزائري الحاضرة عبر التأريخية، فالكاتب ينطلق من أيديولوجيته الخاصة المنعكسة من واقع اجتماعي عايشه، مادام المسرح عنده قد اكتسب طابعا سياسيا تمثل في " قدرة هذا الفن على الاستجابة لمتطلبات الحركة التاريخية للمجتمع و الدلالة السياسية، هي الدلالة الأولى الأكثر شمولا لهذه الحركة التاريخية"[521] فجاء هذا النص بمثابة الوثيقة التاريخية التي رمزت إلى مختلف مواقع الصراعات في العالم بما في ذلك الجزائر، التي عانت من ويلات الاستعمار، و من خيبة الأمل في الاستقلال، فالكاتب في نظره "يجب أن يفتح النوافذ و يساعد على التقبل الحر للمبادئ و الأفكار، يجب أن يكون حرا و ألا يكون مشتركا في السلطة"[522].وقد تزاوجت المتعة و التعليمية *في هذا النص، لأن كاتب ياسين الذي خاض تجربة الكتابة في أشكال فنية أخرى يدرك أن المتعة ضرورية لأي فن يراد له الوصول إلى المتلقي و إحداث الأثر المرجو فلقد أختار لنفسه طريقة فريدة في

التعبير الفني، فقد كان و مازال يشعر و يحس إحساسا عميقا بالكلمة و بالصورة و بالنغم، إنه يرى تلك العوالم الخفية وراء تلك الكلمات و الصور و الأنغام، لقد خلق لنفسه عالما مليئا بالرموز و الصور، و لكنها لا تبعد القارئ عن الحقيقة.

فمن خلال التاريخ و الوثائق التاريخية يوصل كاتب ياسين للمتلقي القضايا بطريقة فنية دالة على تمكن المؤلف من المزاوجة بين التسليم و التعليم، و بهذا الأسلوب الفني الجمالي استطاع، الكاتب أن يرسخ قيما إيجابية في نفس المتلقي، هذه المسالة التي نادي بها بريخت في منهجه في سنة 1948، بعد أن كان في مراحل كتابته الأولى بنبذ التسلية و الدعوة إلى

---

[520]- ينظر سعاد محمد خضر : م س ، ص 200

*التعلمية : اعتبارا من القرن التاسع عشر ومع تغير الركائز الفكرية من الأخلاق الى السياسة ، أخد البعد التعليمي في المسرح توجها جديدا تجلى في الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية لكن الدف التعليمي كان يطغى على القيمة الفنية للعمل، وفي القرن العشرين تغير التوجه التعليمي ليمس شكل الكتابة و طريقة التعامل مع الجمهور وهذا ما ظهر مع المسرح الألماني "بريخت و بيسكاتور في المسرح السياسي، ينظر : ماري الياس ، حنان قصاب ، م س ، ص 138.

[522]- سعاد محمد خضر، م س، 200.

التعليمية البحتة عبر أسلوب التغريب" و هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور، بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا، أو بلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال"[523] لقد قدم كاتب ياسين في مسرحياته الإنسان في وضعه التاريخي، فهو إنسان ابن حقبة تاريخية، لها ظروفها و معطياتها، فهو ليس إنسانا يعيش في فراغ، و إنما يعيش في التاريخ

و يتحرك معه، و قد استخدم كاتب ياسين بعض أساليب التغريب* كالرواية، الافتتاح أو عن طريق التعليمية المباشرة، و ذلك بالتوجه إلى المتلقي و مخاطبته مباشرة، و التحريض و كسر الإيهام المسرحي و إبقاء المتلقي في حالة من اليقظة و الوعي، ففي مسرحية " فلسطين المخدوعة" ذات الطابع السياسي لعدة اعتبارات أولهما العنوان الذي تحمله، فاسم فلسطين أشهر تعبير على الإطلاق، و ثانيهما هو الموقف السياسي لصاحب المسرحية من الكيفية التي ضاعت بها الأرض الفلسطينية**

و المسرحية وثيقة سياسية تجد مبررها في استنطاق الوثائق التي سجلت كافة مراحل الصراع العربي الإسرائيلي، و هذا ما جعل النقاد يطلقون عليه بمسرح الحدث فهو يصور الحدث و يقدمه للقارئ كنص دون استخدام الرمز ذي الدلالات العميقة في رسم شخصياته، حتى لا يجتهد المتلقي كثيرا في تتبع أحداث المسرحية" و مما عرف عن إبداعات كاتب ياسين أنها تميزت بالواقعية الرمزية التي تجمع بين الحقيقة و الحلم في نسيج شاعري جميل"[524]، كما أنه لا يعطي اعتبار لقارئه عندما يكتب و لجمهوره حين يعرض مسرحياته، فلا يحدد زمانن أو مكانا للأحداث في بداية النص، حيث أننا نراه يهمل الأمر عندما تنتقل الشخصيات من بلد إلى آخر، و من مدينة إلى أخرى، فلا يصدر منه أي تلميح ليعلن هذا التحول، و تمر فقرات

---

[523]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 139.

[524]- شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، قراءة مفتاحية منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1991، ص 19.

* التغريب: هو تقنية تقوم على ابعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد ، يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر الى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال. ينظر ماري الياس، حنان قصاب ، م س ، ص139.

** كان لنكسة جوان 1967، و الهزيمة العربية و استيلاء إسرائيل على أجزاء كبيرة من الأراضي العربية، هزة عنيفة امتدت جذورها إلى الشعوب العربية التي فقدت كل ثقة في حكامها و سياستها، و سقوط الشعارات الراقة حول القومية العربية و القوة العسكرية العربية التي أظهرت هزيمة كبرى أمام إسرائيل و انتهت بانهزام العرب الحرب قبل دخولها، هده الهزيمة هزت الكثير من الأدباء المفكرين و بلغت أشدها لدى المسرحيين و قد تأثر كاتب ياسين كغيره من الكتاب للواقعة و الهزيمة و كتب " فلسطين المغدورة".

عديدة قبل أن يكتشف القارئ مع بالغ الدهشة أن الشخصيات قد انتقلت إلى بيئة جديدة أو بلد جديد تماما[525].

إن الدارس لكتابات " كاتب ياسين" و مؤلفاته يقف عند حقيقة مفادها أن فكر الرجل كان نتاج لمجموعة من التأثرات التي صنعتها بيئته، و الأحداث التي سايرها، فارتباطه الوثيق بقضيته و توجهه النضالي، ولد لديه خلفية التأصيل و إثبات الذات ليجعل منها محددات تبعده و تمايزه عن الآخر* و في مسرحية " غبرة الفهامة la poudre de l'intelligence انطلق الكاتب من شخصية جحا التراثية في مواجهة السلطة فقد استهلت شخصية جحا العديد من المسرحيين الذين وظفوا هذه الشخصية، كل حسب أهدافه و اختياراته الفنية و الإيديولوجية، و بهذا أعطى كاتب ياسين إلى بطله جحا في غبرة الفهامة ملامح الشخصية التي ترشد إلى الحقيقة و تبدد الظلال و تفضح الأنظمة[526].

لقد عمد كاتب ياسين الى توظيف شخصية جحا لأنه رأى فيها أحسن وسيلة لممارسة النقد السياسي و الاجتماعي، فنص " غبرة الفهامة" ينتمي إلى المسرح الهجائي إذ يسخر من الوصوليين و المنافقين و الانتهازيين و ينتقض سياسة السلطان و يفضح القاضي و التجار، كما أن توجه كاتب ياسين إلى تفعيل شخصية جحا نابع مما تحمله تلك الشخصية من دلالات و رموز في المخيال الشعبي العربي فهي شخصية متحررة في تصرفاتها و مواقفها مع مختلف شرائح المجتمع و لأن نوادره " تعكس إلى جانب لجوئها إلى السخرية تجسيماا حيا لما يردده الوجدان القومي العربي، من خلال إبداعه الفني الفكاهي من ترسيب للتجربة أو الحكمة العملية، و قد شاء الوجدان القومي ألا يجعل هذه الشخصية معزولة أو سلبية في ممارسة نقدها الاجتماعي، و إنما جعلها تعيش بين الناس و تسعى من أجل الرغيف و تشتبك مع الآخرين مع تباين مراتبهم و طبقاتهم بأدق التفاصيل"[527]، إن استلهام كاتب ياسين لشخصية جحا في غبرة الفهامة، إنما اتخذ قناعا للتعبير عن الرأي و نقد الفساد الذي انتشر لدى أجهزة

---

[525]- ينظر: عايدة أديب بمية، تطور الأدب القصصي الجزائري، م س، ص 270.

[526]-voir :cheniki Ahmed, théâtre en Algérie, op- cit p :22.

* نقصد بالأخر هو الدخيل المستعمر بكل ما يحمله من ثقافة و تقاليد.

[527]- محمد رجب النجار، جحا العربي، منشورات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت طبعة 1981، ص 21.

السلطة، و هذا النص قوامه النكتة السياسية، فالملاحظ أن كل مشهد من المسرحية هو نادرة أو نكتة تحمل في طياتها مواضيع و أفكارا تنقد الوضع الاجتماعي، و نوادر جحا في هذا الجانب أكثر بأضعاف من نوادره في جانب النقد السياسي أو الفضاء المتصل به، لهذا عمد الكاتب إلى جمع حكايات جحا الشعبية و مسرحتها[528].

إن ما قام به كاتب ياسين في مسرحية غبرة الفهامة هو نوع من التمرد على الرقابة الاستعمارية و على كل الظواهر الاجتماعية السلبية باستعمال النقد الساخر و الكلمات الفظة لخدمة ضمير المتلقي و إخراجه من الركود الفكري و الجمود المفروض عليه " فتوظيف الهزل في هذه المسرحية ليس فقط من أجل الضحك أو الترويح عن النفس للهروب من المشاكل و القيود الاجتماعية، و إنما للتنديد و إحياء اليقظة و التفكير في التعبير و كيفية الثورة عليه"[529]، إن ما نلاحظه في كتابات كاتب ياسين هو ثورته على الاستعمار و الاستبداد و الظلم و إيمانه بحتمية الثورة إذا كان أصاحبها واعون بانتصارها و مشروعيتها، إنه يتحرك وفق وعيه الأدبي و التاريخي على أساس يجمع فيه بين البعد التاريخي و الاجتماعي و الإيديولوجي من منظور وطني و شعبي.

إن كاتب ياسين يرى أن المسرح مدخل حقيقي لأي تطور في أي مجتمع، بتحريك وعي المتلقي نحو القضايا المصيرية الكبرى، انطلاقا من التاريخ و من التراث الشعبي، فأهمية الناحية الأسلوبية عنده تكمن في اختيار الألفاظ و البعد عن العمق، فهو لا يخوض في المعنى بعيدا عن المتلقي، فالمسرح غير مطلوب منه أن يكون فلسفيا، بعيدا عن واقع الناس وهمومهم واهتماماتهم فالكتابة لها معجمها وطابعها الخاص، إلى جانب احتفائها بالصور الشعرية التي تمتلك أيضا ثقلها الدرامي و الفكري ،و تكشف عن استعداد لا حدود له فوق خشبة المسرح، فشخصياته تمتاز بطول الحياة لأنها تاريخية ،و الأسلوب متناسب مع طبيعتها الملحمية، فهو يعكس قوة الموضوع و صعوبته و عمقه أحيانا.

---

[528]- ينظر: إدريس قرقوة، تجربة كاتب ياسين المسرحية، مجلة ثقافية شهرية، ع 105، عمان/2002، ص 61.

[529]- بوعناني سمير، الصورة المستجدة لشخصية جحا في مسرحية غبرة الفهامة ، مجلة النص دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع و دراسة في الأبعاد الفكرية و الجمالية جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، الجزائر، ع 01، جانفي 2014، ص 50.

لا يعطي كاتب ياسين قدسية للنص، فهو يعتبر الكتابة غير كاملة، و يأخذ بطريقة النص مشروع غير كامل، يكتمل بناؤه على خشبة المسرح، فلا يوجد نص يعتمده الدارس محللا كان أو ناقدا أين يكون الارتجال مباحا للجميع، للممثلين و المخرجين على حد سواء، و للكاتب هو نفسه، فمع تطور العمل تظهر أشياء جديدة يطعم بها العمل المسرحي، و ليس النص طبعا، ففي مسرحية" محمد خذ حقيبتك" و التي عرضت مئات المرات لم يثبت عرض على شكل سابقه بل كان الكاتب يضيف كل مرة لهذا العرض[530] خوفا من ركوده و انقطاع تأثيره داخل العرض.

لا ينفي النص المسرحي العرض حتى لو حافظنا على قدسيته فيه ، في شكله الصوتي و هو الباقي بعد إسدال الستار، إذ يتلاشى العرض من المخيلة بمجرد خروج المتفرج من المسرح، و يبقى النص كوثيقة شاهده على ذلك العرض الذي يتجدد بصحبة النص في العروض القادمة، و يحافظ دائما على أدبيته التي تجعله صالحا للقراءة سوآءا بصفة روائية أو حوارات معينة متبوعة بتلميحات يستفيد منها العرض[531]، فالمخرج الذي يريد أن يكون له عملا ناجحا، هو ذاك المخرج الذي يجتهد في اختيار نصه، و يجعله في المقام الأول ليبني به قاعدة صحيحة للانطلاق في عمله، و بعد ذلك تأتي المكونات الأخرى للعرض، فنص مسرحي جميلو مكتوب على الأصول الدرامية قد يغطي كل النقائص الأخرى[532] لكن لا تستطيع كل المؤثرات لا الصوتية و لا الضوئية أن تعطينا عرضا مسرحيا جميلا بنص لا يمت بصل للكتابة الدرامية ، أو لا يعتمد عليه في المقام الأول، إذ على أي أساس تقرأ هذه المسرحية المعروضة، إذا استثنينا هذا النص.

تعتمد الطريقة التي يكتب بها كاتب ياسين اللانص، و هي بذلك تنفي العرض من جهة أخرى، عن قصد أو عن غير قصد، إذ و لو قدر أن تصور كل العروض فعددها سيكون طبعا بعدد المرات التي صورت فيها، فعلى أي عرض تعتمد في الدراسة؟ و هنا نتساءل: أين هي هذه العروض أو النصوص التي اعتمدت في كل مرة، لأن نجاح العرض المسرحي مربوط بنجاح النص الدرامي، الذي كان سببا في نجاح العديد من المسرحيات سوآءا في الوطن العربي أو في العالم "

---

[530]- ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص 476.

[531]- ينظر: آن أو بيرسفيلد، النص و العرض، تر: أحمد الدافري، ع 08 أكتوبر 1996، ص 136.

[532]- ينظر: فليب فان تيغم، تقنية المسرح" تر: بهيج شعبان، منشورات عويدات ، بيروت لبنان،ط2، 1985، ص 09.

فالمسرحيات الخالدة عندنا أو في الغرب هي التي حملت نصا ناجحا في أصله و ليس بعد عرضه"[533].

لم يكن كاتب ياسين أول من نادى بتجدد العرض، إنما سبقه آخرون مثل أنطونان أرتو الذي يرى أن المسرح صنع من أجل عرض واحد و من أجل نهاية واحدة فهو " فن الأنا/ الهنا ،الذي يقدم بصيغ مختلفة و لجمهور مختلف، لكن أن يكون فنا للنص الرفيع و الشاعرية المثلى الموغلة في تراكيب اللغة"[534] و هنا يكمن الاختلاف إذ ينطلق كاتب ياسين من المشروع غير المكتمل* بينما ينطلق العرض الحقيقي من نص مكتوب و بلغة راقية، و يكون التجدد في العرض بوجود الأولوية لقراءة ما بين السطور و ليس النص الأدبي بحد ذاته، فهو أساسا مطية لقراءات عدة، فالنص الواحد قد يخرجه عشرات المخرجين، و كل حسب توجهه الفكري أو الإيديولوجي، و هذا هو التجدد الحقيقي،و ليس أن نذهب النص نهائيا و ننفيه و نتكلم عن مسرح ناجح لا نجد بعد ذلك حتى ما نؤرخ به أو نتدارسه، و دليل على ذلك هو فقر المكتبة الجزائرية من النصوص المسرحية أو لدراسات حول هذه النصوص.

– التأليف الجماعي:

عانى المسرح الجزائري منذ نشأته من مشكلة النص، فالدارس لظاهرة الكتابة الدرامية في الجزائر منذ العشرينات، يتأكد أن النص ارتبط بالعرض، فلم يكن تأليف بالمعنى الصحيح ، يوضع من قبل كتاب محترفين ، وانما يضطلع بهذه المهمة في الغالب أعضاء الفرق من الممثلين أو رؤساء الفرق، " فالكتابة إذن في مأزق، و هو مأزق المجتمع، و يقسمها الكتاب اليوم و يرون الخروج منها في البحث عن اللاأسلوب أو في البحث عن أسلوب شفاهي أو البحث عن

---

[533]- حفناوي يعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، ص 388.

* لقد جعل كاتب ياسين شارع الموت في رواية نجمة ينطلق من هده الرواية " نجمة " مارا بمسرحية " الجثة المطوقة " ليصل إلى مسرحية " الأجداد يزدادون ضراوة " تاركا سهم الموت متوجها صوب تقاطع شوارع أخرى في إبداعاته الاحقة كمسرحية (مسحوق الذكاء و قصيدة النسر le vautour و قد جمعها الكاتب كلها في طبعة هي (دائرة القصاص) le cercle des représailles ينظر: شايف عكاشة، م س، ص 20.

لقد طمح كاتب ياسين لإعادة كتابة عمله كاملا، محاولا التنقل به من نوع أدبي إلى آخر حتى يفجر الحوافز و العراقل لأنه يحس أن الكتابة الكلاسيكية و في ثقافة أجنبية لا تلائمه، و لا تلائم رجلا هو وليد خليط من التقليد الشفهي و شطايا من عالم آخر.

[534]- آن أو برسفيلد، النص و العرض، م س، ص 134.

الدرجة الصفر أو الدرجة المحكية في الكتابة عموما"[535]، لكن لا تبقى هذه الإشكالية حصرا على المثقفين الجزائريين فقط بل هي ممتدة و متجذرة في المسرح العربي عموما.

يفترض أن يكون كاتب المسرح " المفوض لأن يوصل إجمالا نص فيه كل المعنى، كل اللعب فيه كل الحركة، و كل ما يمكن توقعه في اللعبة المسرحية"[536]، لكن في بلادنا تنعدم تلك العلاقة التبادلية بين الكتاب و رجال المسرح، و ذلك راجع لتقنيات النص الأدبي من جهة و تقنيات النص المسرحي من جهة أخرى، و يرى المسرحيون بأنه على الكتاب ممارسة الكتابة المسرحية و أن يمنحوا كل الحرية للمخرج في قولبة النص في صيغ فنية مسرحية، حتى لا يظل الأدب المسرحي بعيدا عن الخشبة، أما اللغة المسرحية فالمطلوب أن تكون لغة ذات جماليات لاكلام الشارع، و لا هي لغة القواميس بل هي لغة مهذبة، لأن للخشبة قدسيتها و للجمهور كرامته و حساسيته[537].

و يرى أحمد منور أن أزمة النص المسرحي تطرح نفسها بحدة، و ربما تأتي في مقدمة المصاعب التي يعاني منها المسرح، و يتحمل الأدباء و الكتاب أكبر المسؤولية في هذه الأزمة إذ الملاحظ أن هؤلاء قد انصرفوا لكتابة فنون آخرى، و لم يولوا أدنى اهتمام للكتابة المسرحية، و لعل وضعية المسرح نفسها بما هي عليه من ضعف هي التي صرفتهم عنه، و لعل صعوبة الكتابة للمسرح لها دور أيضا[538]، فكاتب مثل الطاهر وطار لا نجده يكتب سوى مسرحية " الهارب " فقط.

إن النص موجود في كل مكان و هو كالمعنى المطروح في الطريق على حسب تعبير الجاحظ، يعرفه الكل، أما علوله فيراه في السوق و المقاهي الشعبية، بينما كاتب ياسين فيرى أن النص موجود في كل الحركية العفوية الشعبية التي لا يكشفها سوى المثقف الذي يشكل في كل لحظة لغته و فنه و ينسجهما في لحم الحياة الحي، يلهب بها أذواق المشاهدين و بطرح بسيط،

---

[535]-رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإيمان الحضاري، ط1، 2002، ص 115.

[536] - Fréderic Calas et autres Le Texte dédalique a l'épreuve de la lecture et de la présentation Sud Edition Presse Universitaire de Bordeaux passac 2008, p 50.

[537]- حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، ص 386.

[538]- ينظر: بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، م س، ص 38.

فالمسرحية مجرد نوع من الأدب، رغم أن الكلمات المستخدمة في مسرحية ما حين تدون يمكن تناولها كأدب، فما يجعل من الدراما دراما هو تحديد العنصر الكامن خارج و بعد الكلمات، إذ يجب مشاهدته كحركة و هو يمثل[539] إلى جانب أن هناك عروض تفتقر الى النص أصلا، لكن روح النص يجب ألا تغيب.

إن عدم وجود النص لم يعن أبدا عدم وجود فن مسرحي و مثال على ذلك " الممثلون الجوالون الفرنسيون و الألمان و الكوميديا دي لارتي و البهاليل الروس، و المسارح السوفياتية في أوروبا"[540]، لكن في عرف المسرح يبقى النص هو العمود الفقري للعرض المسرحي ، فلا أمل في اقامة عرض مسرحي ناجح ما لم يحسن اختيار للنص الذي يحوي مقومات النجاح رغم أهمية باقي عناصر العرض[541] توضيحا لأزمة النص المسرحي يقول المخرج الحاج عمر: إن الذي يقتل المسرح ليست المشاكل الإدارية، بل انعدام النص الذي يدفع الممثلين للكتابة و الإبداع الإرتجالي، و نحن في حاجة إلى الإنتاج حتى نتمكن من تحسين تمثيلنا، لأنه عن طريق الإنتاج الوطني نتقدم و نتطور"[542] إذن فالمشكلة متداخلة و لا يمكن فصلها عن ما يعانيه المسرح عامة.

أما محمد بن قطاف فيرى أن الحديث عن أزمة النص متناقض، لأنه و منذ خروج هذه العبارة منذ البداية و هو غير مؤمن بها، لأنه لا توجد على حسب رأيه أزمة نص، و إنما لدينا أزمة مؤلف، فالنصوص موجودة في المكتبات العالمية مليئة بالنصوص المسرحية فشكسبير ليس إنجليزيا، إذن ليس لدينا أزمة نصوص فموليير، توفيق الحكيم، سعد الله و نوس، الماغوط، كلهم أحياء موجودين، و المكتبات تتحدث، لكن المهم هو الرؤية، عملنا " المهرج" و البلدان العربية كلها قدمتها، لكن السؤال هو : أين هو هذا العبقري الذي يعطينا مهرجا آخر؟ و هو يؤكد أن النصوص موجودة، لكن الأزمة الحقيقية عندنا هي أزمة المؤلف، لماذا لا يكتبون للمسرح؟ فأغلب التجارب التي رأيناها على خشبات المسارح العربية من تأليف ممثل أو مخرج، يعني

---

[539]- مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر: أسامة مزلجي، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط1، 1987، ص 15.
[540]- تمارا ألكسندروفنابوتيستييفا، ألف عام و عام على المسرح العربي، م س، ص 22.
[541]- ينظر: حفناوي بعلي، م س، ص 08.
[542]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، م س، ص 39.

ممارس، و بالرغم منه فلدينا أدباء من الطراز العالي، عندهم عمق في التفكير و يمتلكون اللغة و الأبعاد، هؤلاء من نرغب بهم أن يكتبوا للمسرح[543].

لقد انعكست أزمة النص على الكتاب المسرحيين، فإهمال النص المسرحي و ادعاء وجود أزمة نص و القول بموت النص أو موت المؤلف، قد أوصل الكتاب إلى عزلة قاتلة فلماذا يكتب الكاتب إذا كان المخرج لا يتقيد بالنص[544] يمكن القول إن أزمة الكتابة المسرحية الجزائرية المتمثلة في غياب النص المحلي ذو الطابع الدرامي، لم يؤثر على المسرح الجزائري و توقيف مسيرته، هناك مشكلة أخرى زادت من حدة مشكلة النص هي القطيعة الفاصلة بين المشرق و المغرب العربيين في مجال الاستفادة من تجارب التأليف المسرحي خاصة أن كتابة المسرحية في الوطن العربي عرفت تطورا و ازدهارا ملحوظا منذ الستينات.

إن أزمة النص المسرحي هي قضية مفتعلة، فالمشكلة لا تمس النص فحسب، بل هي أزمة ثقافية و سياسية انعكست على أزمة المسرح الجزائري بشكل عام و بهذا تبقى " الكتابة المسرحية من أبرز المشكلات العويصة و الحادة التي عرقلت و مازالت تعرقل مسيرته، و ذلك لانعدام تلك العلاقة التبادلية بين الكتاب و رجال المسرح، و اختلاف تقنيات النص الأدبي من جهة عن تقنيات النص المسرحي"[545]، كل هذه الأسباب جعلت ظاهرة التأليف الجماعي تجد لهامكان رحب في أوساط المسرحيين .

يعتبر الإبداع الجماعي نوعا من الكتابة (écriture collective)، تستند بشكل كبير على عمل الممثل و ارتجاله، و قد تطور هذا النوع من الكتابة في المسرح الحديث مع تخطي النظرة التقليدية إلى أولوية النص المكتوب الذي يسبق العرض[546] و إذا كان يتطلب العرض وجود العمل المسرحي فإن " النص الدرامي يعتبر أساس العمل المسرحي لأنه يشكل الأرضية الرئيسية للعرض المسرحي باحتوائه مجموعة من المشاهد و الفصول التي يستوحيها الكاتب من واقعه المعيش، حيث تصبح كتابة هذا النص مشحونة بالرموز و الإيحاءاتو الدلالات التي تعبر

---

[543]- ينظر: عصمت كامل إسماعيل، حوار مع المسرحي الجزائري محمد بن قطاف، مجلة الثقافة وزارة الثقافة، ع 17 سبتمبر 208، ص 69.

[544]- ينظر: إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق و الآفاق، دار الغرب للنشر و التوزيع، د ط 2005، ص 149.

[545]- بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، أطروحة دكتوراه، إشراف عز الدين المخزومي 2008/2007، جامعة وهران، ص 298.

[546]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 367.

عن الهوية الوطنية و القومية، ليستقي من خلالها الكاتب أحداث مسرحيته و شخصياته من واقع بيئته و مجتمعه، و عاداته و تقاليده الثقافية ليكون هذا النص وليد ظروف خارجية و أخرى داخلية تساهم كلها في خلقه و تكوينه[547].إن عمليات الإبداع تتطلب دائما البحث عن أشكال جديدة لأن المبدع تتملكه نزعات تتطلب البحث عن الشكل الجديد الدي يتلاءم و المتطلبات الراهنة، و يؤدي في الوقت نفسه الوظيفة المنوطة به، و تتمثل هذه الوظيفة في الطموح إلى إرضاء المتلقي، و الذات المبدعة أيضا، لكن العقبات التي يواجهها النص المسرحي كانعدامه من جراء غياب التقاليد في هذا المجال، و صعوبة التأليف المسرحي، و قصر عمر هذه الظاهرة المسرحية في بلادنا[548] كانت مبررات الظاهرة الكتابات الجماعية.

انطلق المسرح الجزائري في بداياته بشكل حسن" لكن الوضع المتأزم لسنوات الاستقلال أدى إلى توقيف الكثير من المبدعين المسرحيين عن نشاطهم، فمنهم من دخل السجن و منهم من غادر البلاد، و الكثير من الفرق ذات الطابع المحلي اندثر نشاطها، و كان من جملة الأسباب التي أدت إل فتور في التأليف[549]، و كان ذلك من أهم المبررات للكتابة الجماعية إبان الفترة الاستعمارية، أما بعد الاستقلال، فكان لنظام الكتاب الممثلين الاتجاه في خندق الدفاع عن نظام الدولة الجديد، المتجه إلى القطب الشرقي و اتخاد الاشتراكية موقفا إيديولوجي، يمكن الدفاع عنه فنيا و تولى الفنانون أسلوب هذا الدفاع عنه، و تقديم الشروح الكافية لبنوده، و تم تصويره تصويرا دقيقا للتأثير في المجتمع، و قد امتازت هذه المرحلة بالتأليف الجماعي للنصوص، التي كانت في معظمها تحمل فكرة الدفاع عن الطبقة البروليتارية وتشجيع قطاع الثورة الزراعية وتبسيط الايديولوجية الاشتراكية كقوة سياسية فاعلة[550] فكان ذلك مبررا لاستمرار الظاهرة.

اختلق العاملون بالمسرح أزمة غير موجودة أصلا، و سموها بأزمة النصوص، و هذا الكلام مردود على قائليه، إذ أن التراث المسرحي العالمي ملكية إنسانية و الأخذ منه ليس مقتصرا على

---

[547]- بوعلام مباركي، مظاهر التجربية مسرحي في المغرب العربي، م س، ص 02.

[548]- ينظر: بوعلام رمضائي، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، م س، ص 70.

[549]- عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، مسرح كاتب ياسين أنموذج أطروحة دكتوراه إشراف أحمد حسان، جامعة وهران، 2009/2008، ص 226.

[550]- ينظر: عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، م س، ص 252.

الجزائر فقط[551] بل كل العالم يأخذ مسرحيوه من هذا الموروث، و كحل لهذه الأزمة المفتعلة، لجأ بعض الشباب إلى التوجه إلى ما يسمى بالكتابة الجماعية إذ يرون أن هذه الطريقة خروج عن الدروب المعروفة و المألوفة" و هو من أصعب الكتابات، ذلك أن النص المسرحي يحتاج إلى وحدة و تفاعل داخلي مقترن بلحظة الزمن النفسي و قوة ذاتية تحافظ على الخط العام، مما لا يتحقق في التأليف الجماعي الذي يبدو و كأنه كولاج"[552] يمكن القول أن التأليف الجماعي صادر عن عقلية جدلية مفتوحة تؤمن بالحوار تؤمن بوحدة الحقيقة و تبعد وجهات النظر، و هذا يؤكد نسبيته و محدوديته، و أنه ديناميكية فعلية قبل كل شيء و أنه في حركيته ينشد الصواب و يسعى إليه، و لكنه من الممكن أن يلحقه الخطأ، و لكن هذا الخطأ يبقى عطبا ظرفيا و مرحليا، و أنه فعل سابق مؤقت[553] لمرحلة ذات أهمية لفن كتابة الدراما.

يصف قدور النعيمي أحد فناني " فرقة البحر" الجزائرية أسباب ظهور التأليف الجماعي و أهميته بعد أن قامت جهود شابة تسير على درب " كاتب ياسين" غير أنها اصطدمت بأزمة النصوص، فقرر هؤلاء أن يعتمدوا على مبدأ التأليف الجماعي، و كذا فائدة هذه الصيغة لفن المسرح بجميع أطرافه، الممثلين و صاحب الفكرة و المخرج و المتلقي قائلا " إنهم ينطلقون من الكتابة القديمة ليستخرجوا منها كتابة جديدة خارجين بذلك عن الكتابة و الأساليب المعروفة، فينادون بما يسمى بالخلق الجمعي، و بأنه الأسلوب الوحيد الكفيل بإثراء العمل الفني، لاعتماده على روح الجماعة[554] و التعاون الكامل.

وصل تأثير المد الاشتراكي، حتى إلى كتابة النصوص، بل وصل إلى حد مشاركة الجمهور في الكتابة، إذ تشجع فرقة البحر الأفراد من خارج الفرقة على إبداء آرائهم، فإن وجدت وجهة أدمجتها في إنتاجها، حيث أن مشهد الامتحان في مسرحية" قمة الاتفاق" قد ألفه أحد المتفرجين بحذافيره، مما يجعلنا نطرح السؤال عن الوقت الذي ألف فيه هذا المشهد، أثناء العرض أو في وقت سالف أو لاحق؟

---

[551]- ينظر علاوة وهبي جروة، م س، ص 53.
[552]- ينظر: حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، م س، ص 299.
[553]- ينظر: عصمت كامل إسماعيل، م س، ص 110.
[554]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص 477.

يوضح النعيمي أن هناك فائدة أخرى تنتج عن التأليف الجماعي و هي الحيلولة دون أن يكون الممثلون ببغاوات، ذلك أن إشراكهم الفعلي في الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا فنانون واعين و مسؤولين و نشطين، و يأتي بعد هذا دور المتلقي من أجل أن يصبح مجرد مستهلك للعمل الفني، كما تترك الفرقة فراغات في مسرحياتهم، يدعوا الممثلون المتفرجين لملئها بالكتابة[555]، و هذا ما يؤكده " الصحفي، بوزيان بن عاشور" من أن الكتابة الجماعية ليست شكلا فقط و إنما ضرورة جديدة في المسرح الجهوي لوهران، و كذا مسرح قسنطينة في فترة السبعينات، امتد إلى باقي المسارح لكن بدرجة أقل[556].

لم تتوقف هذه التجارب عند هذا الحد، بل وصلت إلى إلغاء الكاتب نهائيا، كونه يعتبر الممثل في نظرهم أيضا ببغاء، إذ يمثل نصا ليس من تأليفه، فالفنان الواعي هو الذي يؤلف مسرحيته أو يساهم في تأليفها بمعية الجميع، بما فيهم الجمهور و هناك يكمن التأليف الخلاق، و إن كانوا لا يعتبرون هذه الطريقة موضة في الكتابة.

اعتمدت بعض المسارح الجهوية كذلك على هذه الطريقة، منها مسرح قسنطينة في مسرحية " ريح سمسار " 1980، و " هذا يجيب هذا" 1976 من إخراج محسن عمار، و " ناس الحومة" 1981، و " لا محال يدوم" سنة 1983، من إخراج عبد الحميد حباطي، و " الرفض" 1982" من إخراج حاج إسماعيل، و نالت هذه التجارب نجاحا و إقبالا كبيرين[557].

أما مسرح وهران الجهوي فقد اشتركت الجماعة في التأليف و الإخراج مثل مسرحية" المايدة" 1973، "المنتوج 1974"، " النحلة 1976"، " الرجوع 1982"، " النارو الدمار و الإيمان 1982"، أما مسرحية " المشعل 1984" فأخرجها سلال محمد و " البحيرة 1981" أخرجها الموفق الجيلالي[558].

بالنسبة لمسرح باتنة فقد أخرج لطفي بن سبع سنة 1991 مسرحية " باديس النية و الحكيم" من تأليف جماعي، و أخرج شوقي بوزيد مسرحية من تأليف الجماعة " ليلة الكوابيس"

---

[555]- ينظر: علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، م س، ص 477.

[556]- voir Bouziane Ben Achour ,Le Théâtre En Mouvement Octobre 1988a ce gour Edition El Gharb p24.

[557]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، خارطة الطريق، مجلة الثقافية، ع 6 و 7 2005، ص 56.

[558]- ينظر: نور الدين عمرون، م س، ص 190/189.

2002 كما أخرج العربي أرزقي لمسرح بجاية سنة 1999 مسرحية " المعذبون" و أخرج جمال حمودة سنة 1983 مسرحية " أنتيك يا لولاد" لمسرح عنابة[559].

يشترط في الكتابة الجماعية بساطة اللغة لتسهل الفهم و الاستعمال، فلا يهم الواصل و تماسك الحوار الذي يمكن أن يقطع في أي وقت لطلب رأي الجمهور، فأين حركية الفعل و سيرورة الأحداث، فالتأليف الجماعي يعد فعلا إبداعيا يتأسس على الخشبة بأدوات مغايرة للكتابة على الورق، إنها كتابة من نوع أخر، كتابة بالحركة و اللون و الشكل و الصوت، إلا أن هذه الكتابة الركحية يجب أن تنطلق من النص المسرحي المعد و لكن " كل شكل هو قيمة أيضا و لذلك نجد بين اللغة و الأسلوب مكانا لحقيقة شكلية أخرى، هي الكتابة، و مهما كان الشكل الأدبي، فإننا نجد فيه اختبارا عاما لتقنية أصغر معبرة عن روح الجماعة"[560] و ذلك شيء مهم في الفن عامة و فن المسرح خاصة.

إن عدم قدرة الكتاب على كتابة مسرحية بمفردهم هو الذي اضطرهم إلى التأليف الجماعي، رافضين الوقوع تحت تأثير الكتابة القديمة و التي كانت ميزة عصر قد سبقهم كما يرى ذلك مصطفى كاتب* فهم يرون أن لكل عصر ميزته، فلما لا التجريب[561]، لكن التجريب لا يكون بالخروج عن القواعد و الأصول المتعارف عليها " لأن المسرح من ابتكار فرد واحد، المبتكر الأكبر سوفوكليس شكسبير و موليير"[562] و ما تدخل الجمهور إلا ليضفي على هذا الابتكار الفرجة و التعريف، بعد أن تأزر مجموع العاملين على إيصاله إليه ليعطي له تعريفا بأنه" عمل ابتكر لكي يعرض و تشاهده عين المشاهد لأن المسرح إنتاج فردي ذاتي تقتضي قراءته الجماعة"[563].

يعتبر التجريب ثورة على القوالب المسرحية السائدة و قد عرفه " جان دوفينيو j Duvignaud بأن التجريب الفني يهدف بصورة خاصة إلى الاستجابة لرغبات و اتجاهات

---

[559]- ينظر: م ن ،ص 220.

[560]- رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، م س، ص 20.

* مصطفى كاتب (1920-1989) رائد من رواد المسرح الجزائري، نشط بعد الحرب العالمين الثانية كممثل و مخرج و إلتحق مع فرقته بعد اندلاع الثورة تحت لواء جبهة التحرير الوطني، و بعد الاستقلال عين مديرا للمسرح الوطني و أسس معهد الفنون الدرامية و الرقص الشعبي ببرج الكيفان ..ينظر : أحمد بيوض م س ، ص 135.

[561]- ينظر: علي الراعي، م س، ص 478.

[562]- آن آبرسفليد، م س، ص 134.

[563]- محمد مصطفى القباح، من قضايا الإبداع المسرحي، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 200، ص 11.

لم تندمج بعد في الممارسة المعرفية، فالفن ليس بجواب عن سؤال، بل هو سؤال عن جواب لم يطرح بعد، يأتي بعمل فني جديد لا يسهل إرجاعه إلى طائفة محددة من المؤثرات، و يستحيل رده إلى تقاليد سابقة، لذا يحاول المسرح التجريبي استكشاف طرق جديدة في مجال عناصر المسرحية، عن وعي يحاول من خلاله المبدع تجاوز الأدوات المختلفة و تطويرها بطريقة تلائم المجتمع و حركيته[564]، و ذلك أن " التعبير المسرحي يعكس ما مدى تماسك أو تفكك الواقع الاجتماعي و الواقع الثقافي المعيش"[565]، لأي حقبة من الحقب التاريخية، و لأي أمة من الأمم.

و في الجزائر كثير من الكتاب لجأوا إلى التجريب، و من بينهم علوله، و كاكي الذي قدم أولى أعماله التجريبية ابتداء من سنة 1951، و ألف عدة مسرحيات في هذا المجال منها" تاريخ الزهرة ثم الكوخ"، " الشبكة"، " السفر" و " القراقوز" إلى غاية 1960،و يقول كاكي عن هذه الأعمال المسرحية أنها من تأليف جماعي لأنها أعمال اعتمدت على البحث، و هي أعمال لأعضاء فرقته (القراقوز)[566]، و قد اهتم جل الكتاب في مرحلة الاشتراكية بهموم الفلاحين في القرى الجزائرية، و كان الخطاب المسرحي ينطق بلغة الفلاحين، و يقدمهم في صورة تفرض على القارئ أو المشاهد أن يأخذهم مأخذ الجد، و أن يتعرف عليهم كأناس لهم همومهم و مشاكلهم المضنية، و لهم قيمتهم، و قد استطاعت المسرحية آنذاك أن تقدم صورة حية صادقة للكثير من العادات و لأساليب الحياة في القرى، و حشد المؤلفون لذلك مئات التفاصيل الواقعية الدالة، و نجحوا بدلك في تصوير القرية على أنها بطلة المسرحية[567]، بل بطلة الثورة الحقيقية لجزائر ما بعد الاستقلال.

تعد بداية السبعينات ثورة حقيقية على الانفتاح و ذلك من خلال خروج المسرح من دائرة المدن الكبيرة إلى الجزائر العميقة، مسرحيات جديدة و احتياجات جديدة، كما ساهمت ساحات القرى في هذه المهمة الجديدة حيث قدم عبد القادر علوله مسرحية " المائدة" سنة 1972، و هي عمل جماعي كتابة و إخراجا، تناول تطبيق الثورة الزراعية التي كانت في

---

[564]- ينظر: بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، م س، ص 08.
[565]- عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي، م س، ص 142.
[566]- ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، م س، ص 102.
[567]- ينظر: عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، م س، ص 252.

بدايتها، و قد عرضت هذه المسرحية في العديد من القرى الفلاحية الاشتراكية، لكثرة العروض المقدمة، أصبح من المتعذر على الفرقة نقل الديكور و لوازمه، لدا صاروا لا يعتمدون عليه، و أصبح يعتمد على توظيف أكثر للتراث الشعبي كالأقوال المأثورة و الشعر الملحون، و كذا اشراك المتفرج في العرض و هذا في إطار الحلقة و التي استأنس لها الفلاحون و هذا لقربها من تراثهم الثقافي لأنها تذكرهم بالمداح الدي كان يجوب الأسواق و الساحات العامة في الجزائر قبل الاستقلال و بعده بسنوات، و من هنا تولدت لدى علوله توظيف"مسرح الحلقة " في عروضه، إذ يقول علولة في هذا الشأن" لم يكن لقاؤنا مع التراث سنة 1972 و لكن تجربة المائدة نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها و تطالب ببنيات مسرحية أخرى"[568] و بعد المائدة قدم المسرح الجهوي ثاني عمل جماعي و هو مسرحية" المنتوج" التي تتناول قضايا عالم الشغل عبر التسيير الاشتراكي للمؤسسات التي باشرت الجزائر تطبيقه مند عام 1972، و ساهمت هذه العرض خارج المسارح في تغذية المسرح الهاوي في حين لم تعد مسارح الدولة إلى العلب الإيطالية لتأكيد حضورها، و صارت الوظيفة الاجتماعية و الجمهورهم أولى أولياتها.

كانت المسرحيات الاجتماعية تنزع إلى الاتجاه الواقعي في الدراما بشكل عام من حيث تصويرها للواقع من قضايا و مشكلات، و إنها من خلال ذلك تطمح إلى رصد تطلعات الإنسان، و تصوير صراعه ضد القوى الاجتماعية المناوئة له و يتمثل دلك الصراع في تمرده على التقاليد، لتغيير وضع طبقي معين، و هذا التناول بغض النظر عن المشكلات المطروحة، ينم عن رسالة إنسانية تقوم على تأكيد إنسانية الفرد و تكشف عن محاولته إلى إقامة علاقة سوية و تحقيق الانسجام مع الوجود و المتغيرات الحضارية فيه[569] من خلال الاجتهاد المتواصل و التجريب الميداني التأسيسي الصادق.

و رغم خطورة هذا الاتجاه في شكله و محتواه ورغم جديته سوآءا في التأمل الفلسفي أو في الكتابة الأدبية أو الإبداعية فإنه يظل اجتهادا ناقصا بلاشك، و ذلك ما لم يواكبه أو يسايره اجتهاد آخر يكون له وجود حقيقي و الذي يتمثل أساسا في القراءة الجادة، و في التلقي

---

[568]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، م س، ص 127/126.

[569]- ينظر: ميراث العيد، حركة التأليف المسرحي في الجزائر، م س، ص 229/228.

الفاعل، و في المشاركة و في أقسام المعرفة مع المجتهدين[570] من خلال العمل الجماعي مع المشتغلين بالمسرح و النزول إلى أرض اللعبة المسرحية و الالتقاء مع الجماهير في الساحات بصفة مباشرة.

يعي المسرحيون أن المتفرجون هم الوسط الحي الذي يغدي الإبداع، لهذا فإنهم يدرسون اهتمامات المتفرجين و احتياجاتهم من كل النواحي، هذه العملية هامة في كل مكان، و لكنها هنا تحظى بأهمية خاصة فلقد مضى وقت طويل حتى استطاع المسرح تأكيد حقه في الوجود و شق طريقه إلى الجماهير فتمارا ألكسندرو فنابوتيستييفا عندما طرحت سؤالا على أحد أعضاء فرقة مسرح البحر عن سبب تجنبهم تقديم أعمال كلاسيكية، فأجابوا بأن المتفرجين لا يفهمون المسرحيات الكلاسيكية، لم يترب عندهم بعد الذوق اتجاه المسرح لفهم قوانينه، فهم يحلم بتمثيل " كاليغولا" و " هنري الرابع" و لكن من هي هذه الشخصيات بالنسبة إليهم، و هم مضطرون للتسليم بهذا الواقع[571]، و قد أدى الالتقاء المباشر مع الجماهير من خلال عروض التأليف الجماعي إلى اللجوء إلى التراث الشعبي و استخدام أشكاله الحلقة و القوال المبنيين على فن الحكي و القول والشعر الملحون، و هذا ما عوض نوعا ما عن نقص النصوص الجيدة الذي يحمل أساسا في طياته كل بذور اللعب و الحركة.

يرجع الكثير من المسرحيين أزمة المسرح الجزائري إلى غياب النصوص المسرحية الجادة، فالاقتباس يغلب على التأليف، و يتخذ أحيانا شكلا منالتأليف الآخر بحيث يفرغ النص المقتبس من مضمونه ليلبسه مضمونا مختلفا، يذهب بالمعاني كلها إلا من بعض الفواصل العامة، و عندما تفاقمت المشكلة، و ظهرت و تبلورت لدى المسرحيين الجزائريين فكرة التأليف الجماعي و خصوصا بمسرح الهواة رغم أننا يمكن أن ننظر إلى هذه المبادرة من زاوية أخرى، من أنها محاولة محاكاة في الكتابة التقليدية في اتجاه تأسيس كتابة مسرحية جديدة، يشارك فيها الممثل مع المخرج مع الجمهور إن التجريب الخاطئ أهمل النص لصالح الاستعراض، و أهمل المخزون التراثي الكبير، و الممتد إلى اللحظة الأنية إلى مكان السنين و أهملت الفرجة و المتعة لمصلحة

---

[570]- ينظر: عبد الكريم برشيد، في الفلسفة الإحتفالية، مجلة الثقافة، م س، ص 110/109.

[571]- ينظر: تمارا ألكسندروفنابوتيستييفا، م س، ص 286.

الغرابة المفتعلة و صارت العروض المسرحية مونتاجا لمشاهد من مسرحيات متنوعة أو ارتجالا لمشاهد لا علاقة لها بالمسرح[572] لأنها فقدت دراميتها.

- عبد القادر علوله و الكتابة الإخراجية:

تعد تجربة عبد القادر علوله* في ميدان التأليف المسرحي تجربة جديدة في المسرح الجزائري، فهي نظرة حديثة و مختلفة نوعا ما عن التأليف المسرحي الذي كان سائدا في الستينات و بداية السبعينات، إن مشروع التأليف المسرحي لدى علوله كان يهدف بالأساس إلى الفعل المسرحي، و العمل على إيجاد نص مسرحي يتلاءم و العرض المسرحي، بحيث تسيطر عليه مجموعة من المواقف التي تحدد لنا المرجعيات التي يستقي منها الكاتب تجاربه و آرائه في التأليف المسرحي، لقد تعددت مصادر التأليف المسرحي في كتابات علوله، فمنها ما هو أجنبي، و منها ما هو عربي، و آخر محلي محض و ينعكس تأثير هذه المصادر على الأحداث و رسم الشخصيات، و كذا الحوار و الصراع، حيث تتداخل هذه المصادر في عملية التأليف، و في النص المسرحي الواحد، بحيث يصعب علينا أن نقرر بأن هذا النص المسرحي يتشكل أساسه

[572]- ينظر: إدريس ققوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، م س، ص 172.

من هذا المصدر أو ذلك، لأن من طبيعة عملية الإبداع المسرحي أن تشكل عند علوله من مصادر مختلفة كما تتداخل هده المصادر تداخلا عضويا في النص.

تعتبر بداية الثمانينات الانطلاقة الحقيقية لكتابة متحررة و غير مقيدة حتى و لو كان ذلك ظاهريا، فانتقل المسرح من مواكبة الحركة السياسية و الاجتماعية إلى ناقد لها، و انفتح المجتمع على كل شيء سوآءا كان ذلك في المجال الثقافي أو الاقتصادي أو غير ذلك، و ابتعد المسرح بدلك عن التبعية الأرسطية أو البريختية، أين بدأت التجارب الخاصة في المسرح تقطف ثمارها، و منها تجارب عبد القادر علوله الذي نستطيع القول أنه تربع على عرش المسرح في هذه المرحلة بفضل كتاباته التي أرادت أن تدخل الحلقة كشكل مسرحي محمولا في النص، و ليس شكلا استعراضيا فقط يعتمد على تلك الحلقة التقليدية الموروثة، بل حاول أن يمسرح هذا المداح أو القوال و يدخله داخل القبو الإيطالي[573].

تتميز الثقافية الجزائرية عن غيرها من ثقافات الشعوب بكونها ثقافية شفهية تعتمد السماع، من خلالها يتصور المتلقي الأحداث و المشاهد، و يصنعها بطريقته الخاصة، و اعتمد عبد القادر علوله على هذه الخاصية لتأسيس مسرحه، حيث كان يعتمد على تصوير الأفعال من خلال الكلام و القول الذي كان ينتج عنه نصوص ذات شاعرية خاصة أساسها الشعر الملحون، و الكلام المسجوع المقفى، الذي يعالج هموم الناس اليومية في جل مسرحياته التي استقاها من قوالب تراثية مفتوحة على حداثة عالمية.

يعتبر علولة من أهم المخرجين الجزائريين و الكتاب الذين حملوا لواء التجريب من خلال استلهام التراث أو تحديث بعض عناصر النص المسرحي كبنية النص و أداء الممثل، حيث جرب كغيره من المسرحيين المعاصرين، البحث عن قالب مسرحي جديد و متميز له لغته المسرحية الخاصة، و طابعه الخاص الذي يحاول من خلاله أن يتجاوز صيغة المسرح التقليدي، و اتسمت محاولات التجديد المسرحي عنده باستحضار التراث و استلهامه حيث إن الكثير من المسرحيين العرب قد انتهجوا هذا المنهج التجريبي من خلال العودة إلى التراث" و قد امتد استخدام المادة

* عبد القادر علولة: ممثل و مؤلف مسرحي قدير (1939 – 1994)، أخرج و كتب عدة مسرحيات منها الغولة سنة 1968 من إخراجه و كدا العلق، الخبزة، الأقوال، اللثام، الأجواد، و اغتيل على يد الإرهاب، ينظر: أحمد بيوض، م س، ص 388،389.

[573]- voir : Mohamed Kali, opcit

التراثية و الشعبية منذ بداية المسرح العربي في منتصف القرن الماضي حتى أيامنا، و تحول إلى ما يشبه الظاهرة أو الاتجاه أو الأسلوب أو حتى الإيديولوجيا المتعددة الفضاءات، و لم يبق تقريبا مسرحي واحد، لم يخض غمار استخدام التراث و التجريب عليه"[574] و قد انطلق علوله كغيره من المجربين العرب في تجربته التراثية المستلهمة من الحلقة بتقنياتها العفوية و بقوالها المتجول، بحثا عن فضاءات لحرية التعبير الي كان يطمح إليها من خلال مسرحه و " كان التجريب يفتح أفاقا واسعة أمام هذا النوع المسرحي الذي أطلق عليه اسم الحلقة، و لو أن عبد القادر علوله لا يحصر هذا النوع من المسرح في هذه التسمية .. و إنما يمكن نغته ببعض الجوانب التي ينفرد بها عن بقية الأنواع المسرحية"[575].

لقد كان علوله يبحث من خلال التجربة التي خاضها إلى إبداع مسرح عربي مادته التراث و موضوعه التعبير عن واقع الإنسان و الطبقات الكادحة في شكل أو قالب من تشكيل الجزائري و من صنعه.

كان عبد القادر علوله يعي أن أحياء التراث لا يكفي لإيجاد قالب مسرحي متميز إذ لابد من وضع هدف معين و رؤية واضحة في التعمل مع هذا التراث و مزاوجة الأشكال التراثية (الحلقة و القوال) مع التيارات الملحمية الحديثة كالملحمية مثلا، و كان يرمي من وراء ذلك إلى إيجاد شكل مسرحي يعبر عن الهوية الجزائرية بكل أبعادها الفكرية، الثقافية و الاجتماعية و السياسية إذ" إن عناية هؤلاء الكتاب الجدد بالقضايا الاجتماعية المعاصرة أمر ذو أهمية بالغة، و لكن لجوؤهم إلى التجريب في الأشكال و الأساليب أمر لا يقل أهمية عن سابقه ... و في محاولاتهم التجريبية هذه تطلع كتاب المسرحية على المسرح الغربي يستلهمون أشكاله و أساليبه"[576].

أهم شكل مسرحي غربي جعل منه علوله حقلا للتجريب هو الشكل الملحمي لأنه تأثر بنظرية بريخت الملحمية، فجرب بذلك تقنيات و وسائل التغريب على مسرحياته مثل كسر الجدار الرابع الفصل بين الممثل و الجمهور" إن هدم الحاجز بين المسرح و الجمهور يلغي الفكرة

---

[574]- بول شاؤول، التجريب بين الموروث و التجدد و الاستلاب، ينظر: الموقع www. nizwa. com.

[575]- جمال الدين زعيتر، عبد القادر علولة الفنان الباحث عن الحقيقة، مجلة الطريق، العددان 02 و 03، لبنان 1995، ص 21.

[576]- حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها 1960-1970، دار الأدب، بيروت، 1978، ص 18.

التي ترى أن الحياة حقيقية في أحد جانبيها، و وهم في الجانب الآخر، فإن هذه المسرحيات تعرض بوضوح كيف يمتزج هذان العنصران في حياة الإنسان، و كيف ينتقل الإنسان بين الحياة و الفن أو الحياة الخيالية بدون توقف"[577] كما تميز علوله في فهمه لمؤثر التغريب عن سائر الكتاب و المسرحيين العرب باستخدامه شكل الحلقة، فقد عرف عن القوال رغبته الدائمة في تكسير الجدار من حوله أثناء عملية السرد على مشاهديه، و ذلك بطلب المال تارة و التواصل معهم خارج إطار الحكاية كالضحك أو مشاهدة أحد المتفرجين أو طلبه منهم توسيع أو تضييق دائرة الحلقة.

استعان عبد القادر علوله بتوظيف هذا الشكل التراثي" الحلقة" في مسرحه، و لم يهمل هذا المؤثر البدائي لأنه كان يخدم بالدرجة الأولى فكرته المسرحية في تكسير الإيهام، و جعل المتلقي جزاء فاعلا في العملية الإبداعية الخلاقة إذ يقول في هذا الصدد" نعتبر مسرحنا مختلف عن باقي المسارح في ثلاثة نقاط أولها القطيعة مع الإيهام في رفض القوالب المسرحية التي تعتمد على الفعل المسرحي الخالص، الأرسطي لكي يشارك المتفرج في العملية الإبداعية و في صنع العرض المسرحي و تالتا تميزه برفض كل أساليب التقمص و الإيهام و الوهم، و هم المعاش و حقيقته"[578] و من خلال الاتجاه الملحمي، وجد علوله في مبدأ التغريب وسيلة لجعل المتلقي يشارك في المسرحية بالبحث عن أحداثها في واقعه المعيش، و بذلك خلق فضاءا جديدا* بدل الفضاء الأرسطي**، فضاء يخاطب العقل و العاطفة.

شكل عبد القادر علوله ظاهرة مسرحية فريدة في تاريخ المسرح الجزائري بالنظر لما له من نتاج جاد و متميز جلب اهتمام الدارسين و الباحثين محاولين إنصاف تجربته المتميزة[579]، فبدأ مرحلة الثمانينات بمسرحية " الأقوال" و هي ثمرة أبحاث و تفكير جاعلا بها قطيعة مع ممارساته السابقة و بداية ممارسة اجتماعية مثالية للمسرح، هذه القطيعة التي أنتجت عملين آخرين هما "

---

[577]- م ن، ص 164.

[578]- مقتطف من حوار عبد القادر علولة، جريدة horizon بتاريخ 1991/03/03 ينظر: لخضر منصوري، م س، ص 41.

* الفضاء المسرحي :l' Espace théâtrale: هو تعبير يستخدم للدلالة على أي موضع يقدم فيه عرض مسرحي (صالة المسرح أو الساحة أو الشارع، أي المكان المسرحي thé âtrallieuبعلاقة بمكان أوسع هو المدينة، القرية، المعمل.

** الفضاء الأرسطي: نسبة لأرسطو Aristo (384-322 ق م) الفضاء امتداد ينتظم في بنية معينة، إذ عالجت الفلسفة اليونانية مفهوم الفضاء و اعتبرته وعاء يضم عناصر ترتبط ببعضها البعض بعلاقة زمانية و مكانية، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص 339/338.

[579]- منصوري لخضر، المظاهر الأرسطية في مسرح علوله ، دراسات و أبحاث في المسرح و فنون العرض، مجلة يصدرها مختبر المسرح و المدينة، كلية الآداب و العلوم الإنسانية جامعة أبن طفيل، القنيطرة المغرب، ع1 ديسمبر 2009، ص 56/55.

الأجواد 1984" و " اللثام 1989*** "، و هي الثلاثية التي تدخل في إطار التجريب حول مسرح الحلقة****[580]،و الذي طبع مرحلة الثمانينات.

رغم ما يقال عن هذه التجربة، إلا أنها كانت بداية طريقة كتابة جديدة و هي الكتابة الإخراجية[581] التي يعتبر رائد فيها، حيث لا يرفض النص مثل سابقيه، فلا مجال عنده للارتجال أو التجديد على مستوى النص، ويكتب بالمقابل النص على الخشبة، أي وفق الرؤية الإخراجية و حسب الشخصيات التي تؤدي، ومراعاة لآرائه الإيديولوجية المسبقة، إذ كان المسرح آنذاك يمثل أداء بعض الأحزاب التي تنشط في الخفاء.

يتألف النص المسرحي على الأرجح من وحدات معينة تشكل في النهاية وحدة تامة في ذاتها، فهو يتكون من فصول تتفرع إلى مشاهد، و لكن مع التغيرات التجريبية بدأت هندسة النص المسرحي تتغير وفق الاختبارات الجديدة، و كنتيجة لهذا الاختراق لبناء هذا النص لم يعد هذا الأخير يحظى بأهمية بالغة على حساب ما هو فرجوي و احتفالي كما كان في السابق، و من هنا صار النص الحواري يختفي لصالح العرض المسرحي أو النص التحتي، نصا منفتحا على مختلف الفنون التعبيرية الأخرى مثل اللعبو الموسيقى و الحركة التعبيرية الجسدية، بحيث نجده يشكل عنصرا من العناصر التي تدخل في تركيبة العرض المسرحي، لذا تعامل أغلب المخرجين مع المسرح الركحي لا النصي، على الرغم من أنهم اقتحموا ميدان الكتابة النصية و لكن في إطار عملهم الفرجوي، و لم يكن النص غير عنصر من بين عناصر أخرى تتحكم فيهو تخضعه لمقومات العمل الركحي[582].

إن التجريب في المسرح عبارة عن اقتراحات لفتح آفاق جديدة من أجل إيجاد صيغ مختلفة للخطاب و التواصل و في التعامل مع النص الدرامي و السينوغرافيا و مع الممثل و الجمهور و قد طال التجريب كل عناصر التشكيلة المسرحية من نص و ديكور، و يمكن أن

*** سنتناول مسرحية " اللثام" بالدراسة و التحليل في الفصل الثالث

****إن الحلقة هي تجمع دائري في ساحة عمومية يقف في وسطها شخص يتولى مهمة الحكي بطريقة تجمع بين التمثيل و التشخيص و الإيماء، كانت الحلقة تؤلف جزءا من الواقع الثقافي الدي يعيشه المجتمع، و تعتبر من أشكال التعبير الشعبية، و ارتبط نشوئها بالأعياد الدينية و الاحتفالات كانت تقام جماعيا، اما مضمونها فيعتمد على حكايات بسيطة تتم بالغرابة في بعض الأحيان و شخصياتها من صنع الخيال : ينظر: نورية شرقي، توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علوله، مجلة النص، م س، ص 73/72.

[580] -voir : Mohamed Kali, op.cit., p 50.

[581]- ينظر: أحمد إبراهيم، الدراما الفرجة المسرحية، م س، ص 318.

[582]- ينظر: بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي، م س، ص 204.

نلخص خصائص التجريب و جملة التغييرات التي مست فن المسرح على مستوى التشكيلة المسرحية ففيما يخص التجريب على النص أعيد النظر في دور

النص، و اعتبر مجرد عنصر من عناصر، فرواد هذا النوع، اعتبروا الحركة أبلغ من الكلمة، فماير خولد* مثلا يرى أنه على الممثل أن يبدأ بالحركة و يتبعها بالحوار تركيزا على الأداء الجسدي قبل النص" لقد كان موقف ماير خولد صريحا و جريئا و فيه من القطيعة مع النص أكثر من الحماسة و التقديس"[583]، كما شهد القرن العشرين تحولا هاما في الدراما المسرحية في العديد من دول العالم تمثل في تراجع دور النص في العرض المسرحي لحساب الفرجة المسرحية، كما تراجع دور الكاتب المسرحي لصالح دور المخرج، و نتيجة لهذا ظهرت نوعية جديدة من المسرحيين متعددي الهوية يقومون بدور المخرج، المؤلف، مصمم المشاهد، الرقص و غيرها، فقد كانوا يبحثون عن صيغ مسرحية أكثر فعالية، فغالبية هذه المشاهد معنية بالشكل المسرحي متجاوزة للنص الحواري كأساس للعرض[584].

إن البحث و التجريب** و التجديد أشياء ضرورية حتى لا يموت النشاط المسرحي أو يصبح روتينيا في ظل تقليد الأساليب القديمة التي توارثها الكتاب، و المخرجون، لكن التجريب المسرحي لا يعني رفض كل ما هو قديم، و السعي إلى الاختلاف عنه بشتى الوسائل و إنما هو استمرارية في الإنتاج و تميز في الأداء حيث تتيح المعرفة المسبقة بأسس المسرح الكلاسيكي و تقاليده للمجرب، الاختلاف عن تلك الأشكال المتوارثة، و لا يتسنى له تحقيق ذلك الاختلاف إلا باطلاعه على تجارب سابقيه للانطلاق منها و تحقيق أشكال جديدة" و لابد للفنان هنا أن يجرب، و يبحث و يفتش باستمرار حتى و لو كان ذلك على حساب الموروث و التخلص من الروتينية الثقافية و التبعية للأخر، شرط استيعابه بعمق لشرط الوعي الاجتماعي و لجذوره

---

* مايرخولدفيسوفلد: Meyerhold (1873 – 1943) مخرج روسي تبنى المنهج التجريبي

**التجريب: التجريب مفهوم تطور في نهاية القرن التاسع عشر و بدايات القرن 20، و ارتبط بمفهوم الحداثة، تطور التجريب في المسرح منذ البداية ضمن أحر متنوع، أخدت تسميات عديدة و طالت النص و العرض، لكن المشتركة لهذه الحركات التجريبية كان الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذريا القاسم خاصه و أن التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة، و مع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن التقاليد و الأعراف الحامدة و بهدا المنحى، يعتبر المسرح التجريبي théâtre Expérimental عكس المسرح التقليدي، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 118.

[583]- كاثرين بليزايتون، مسرح مايرخولد و بريخت، تر: فايز قرف، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، ط1 1997، ص 105.

[584]- ينظر: أحمد إبراهيم، الدراما و الفرجة المسرحية، م س، ص 139/138.

الثقافية"[585] فالتجريب هو البحث عن أشكال جديدة تتحدى القديم و تستفيد منه في آن واحد.

يجب التأكيد على أن الكاتب المسرحي غير المثقف ثقافة مسرحية، لا يمكن أن يعالج أية قضية في كتاباته، و لا يمكن أن يبعث حوارا مسرحيا مقنعا من الناحية الدرامية و اللغوية، و إذا أشرنا إلى الجانب الإبداعي في الكتابة المسرحية يمكننا التلميح إلى جانب موضوعي أشار إليه العديد من المسرحيين و هو قصر عمر التقاليد المسرحية عموما[586] فالكتابة المسرحية تتطلب نضجا و تجربة لابأس بهما، و معرفة بقواعد المسرح الكلاسيكي.

خضعت كتابات علوله لمجموعة من المؤثرات العربية، الاجتماعية، السياسية و التراثية التي شكلته و جعلت له طبيعته المتميزة، حيث كان علوله يعتمد إلى إبداع فن مسرحي يتماشى و خصائص مجتمعه و البيئة الشعبية الجزائرية و ذلك بتصوير الواقع و نقده من خلال بعض الأفكار المستمدة من الحياة المعيشية و من العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، إذ استطاع أن يحقق قفزات نوعية في جل أعماله المسرحية، لأنه استفاد من تجاربه السابقة التي نهل منها مما ساعده على إبراز معالم مسرحيه الجديد الذي طمح إليه، مسرحا يستمد و يستقي قوته من ينابيع التراث و الفنون الشعبية، كما عالج في مسرحياته قضايا العصر بنظرة نقدية للمجتمع، محاولا في ذلك إرساء تقاليد مسرحية تنبع من التراث و تسعى إلى مخاطبة المجتمع الجزائري، لكنه في تلك الميزة واجه عدة صعوبات في تحقيق مشروعه المسرحي دون اللجوء إلى المنهج الملحمي الدي وجد فيه ضالته، بمحاورة الفنون الشعبية، معالجا قضايا اجتماعية عبر شخصيات تمثل نماذج من بسطاء الناس في قالب تراثي كالقوال و المداح و الراوي" داخل فضاء إيطالي حاول تكسيره بخلق فضاء تراثي قديم وجدده، المتمثل في الحلقة، فالبحث في تراثنا عن ظواهر و فعاليات ذات طبيعة مسرحية له ما يبرره و يعد بثمرات ناضجة"[587]، لقد استعان علوله في كتاباته بأشكال تراثية منها " الحلقة، و القوال، و لقد هدف من خلال ذلك إلى مخاطبة المتلقي مستعينا بتراثه و بذاكرته الجماعية التي يعتز بها.

---

[585]- سهام ناصر، كلمات و رؤى في المسرح التجريبي، مجلة الطريق، ع2 مجلد 52، يوليو، 1993، ص 163.

[586]- بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، م س، ص 72.

[587]- محمد حسن عبد الله، المسرح المحكي، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة، مصر، د ط،2000، ص 88.

ما يقال عن طريقة الكتابة عند علوله هو نقل التراث المتداول عندنا من صفته الفلكلورية إلى صفته المسرحية، إذ استعمل الراوي في مسرحية" الخبزة" و " العلق" لكن بطريقة تقليدية فلكلورية، بينما تغيرت الرؤية في الثلاثية " الأقوال، الأجواد، اللثام" بعد مسرحة هذا المداح أو الراوي، و استخدم القوال، فتميزت طريقة كتابته بإعطاء النص قيمة كبيرة، و هذا ما نراه في تلقي أهل الأرياف لأعماله، اللذين كانوا يديرون الظهر للممثلين، مكتفين بسماع ما يقولون، و هذا أكبر دليل على وجود نص يقال أنه كتب من قبل مهما كانت طريقة هذه الكتابة، و مدى مطابقتها للأسس الكتابة الدرامية.

إن لجوء عبد القادر علولة إلى استلهام التراث محاولة منه لمواجهة الغزو الثقافي، و تحدي للمسرح الغربي بصيغته الأرسطية، و ذلك في محاولة لإثبات نفسه من خلال إحياء هذا التراث و بعث الحياة فيه من جديد حتى يستطيع فرض و جوده على الساحة الثقافية[588]، حيث أنه كان يستلهم هذا التراث استلهاما واعيا يختار منه ما يتناسب مع طبيعة أعماله و يخدم مجتمعه حاملا على عاتقه مهمة التأصيل للمسرح الجزائري، جاعلا تلك الأشكال التراثية أوعية يصب فيها كل ما يحلم به من تغيير و تجديد ساسي و اقتصاديو ثقافي لمجتمعه" و لعل أكبرهم يشغل بال الكاتب المسرحي عبد القادر علوله هو هم التأصيل لهذا الفن لأن ظاهرة المسرح في الثقافة العربية انفردت بحياة خاصة، تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة"[589].

إن تجربة علوله* في التأليف المسرحي من خلال العودة إلى التراث، سمحت له بأن يوفق بين الماضي و بين الحاضر باستلهام العناصر التراثية و توظيفها بشكل جديد لكي يستطيع أن يوفق بين المصدرين، المصدر التراثي و المصدر الواقعي " و لكي تتحقق سمة الأصالة لمسرحنا، فلا بدله من تلك العودة العقلانية إلى التراث، و التي لا تعني أبدا الصلاة في محراب الماضي و رفض ما سواه، و إنما ترتبط بالواقع المعاصر للمسرح و تستفيد منه، فالعنصر الأصيل

---

[588]- ينظر: بوشيبة عبد القادر، مسرح علولة مصادره و جمالياته، م س، ص 19.

[589]- مفيد الحوامدة، المسرح العربي و مشكلة التبعية، عالم الفكر الكويتية، ع:40، 1987، د ط، ص 61.

يحتاج إلى من يعتني به و يطوره ليجعله صالحا و نافعا في كل عصر"[590]، إذ كان علوله واعيا بظروف مجتمعه و بيئته لذلك كان يؤدي دوره الفعال في تمثيل واقعه عن طريق اهتمامه الجاد بالتراث الشعبي في كتاباته و اسقاطه على الواقع المعيش، مضيفا إليه من الإيحاءات و الرموز و الحقائق ما يجعله أكثر واقعية.

يعتمد علوله في أعماله المسرحية على السمعي و الحركي، و بخاصة السمعي كونه كغيره من الفنانين العرب، حاول البحث في الذاكرة الشعبية عن أشكال تعبيرية، و الجزائر طبعا ميزها المداح كشكل تعبيري و منه استثمر علوله في هذه الشخصية، و أحاط بها حلقة فنية تجريبية ملحمية الاتجاه سردية الوسيلة، حين اعتمد العمل كله على ما يحكيه الممثل لذلك لا نراه بتعين في إخراجه بالإضاءة الرمزية أو غير ذلك، بل يستعمل إنارة كاملة في جميع أطوار العرض، فيبقى النص الحامل الوحيد للفكرة و الموحي برؤية المعبر عن أيديولوجيته المحتواة داخل أعماله، حتى و لو كانت هذه الأعمال ترتكز على ركائز إنسانية و اجتماعية.

يأخذ علوله النص كقاعدة للعمل، فلا مجال عنده للارتجال الذي قد يحيد بالنص عن أهدافه التي يمكن أن يتخلى عن ارتكاز العرض للوصول إليها، لكن في النهاية يرجع علوله إلى الأصل التقليدي للمسرح في مسرحية " أروكان خادم السيدين[591] رغم تصريحه بدخولها في إطار تجربته حول الحلقة، إلا أنه عاد بعد دلك إلى طريقته في مسرحية" التفاح" و كذلك في اقتباساته الأخيرة.

ما نلاحظه أن النص عند علولة يحمل كل شيء كما كان في السابق، و حتى طريقة الإلقاء، فالكلمة التي يريدها أن تمد في الإلقاء نجده يمدها في الكتابة، حتى و لو كانت في الأصل لا تمد، مثلا بدل قول" تعب" نجده يضيف الألف لتصبح " تعاب"[592] و حتى في الإلقاء المسرحي للنص نجد علوله يتفرد بطريقة خاصة، فحين تسمع أي ممثل يستعمل هذه الطريقة نعرف أن هناك بصمة علولية من وراء ذلك، سوآءا كان بإرادته أو بشكل لا إرادي.

---

* عبد القادر علولة: ممثل و مؤلف مسرحي قدير (1939 – 1994)، أخرج و كتب عدة مسرحيات منها الغولة سنة 1968 من إخراجه و كدا العلق، الخبزة، الأقوال، اللثام، الأجواد، و اغتيل على يد الإرهاب، ينظر: أحمد بيوض، م س، ص 388،389.

[590]- حسين علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، الأوائل للنشر و التوزيع و الخدمات الطباعية، سوريا، ط01، 2000، ص 22.

[591]- حوار مع علولة، جريدة الجمهورية الأسبوعية، ع 209، من 13 إلى 19 أفريل 1993، محور المسرح

[592]- ينظر: عبد القادر علولة، الشعب فاق، مخطوط، مقطع القوال، ص 01.

اختار علولة لمسرحياته التعبير باللغة الوسطى، تلك اللغة البسيطة بساطة الفئات الاجتماعية التي يعبر عنها، لأن "الفن المسرحي يعتمد التطابق الدقيق بين الشخصية ولغتها"[593]. فالشخصيات المسرحية نماذج مأخوذة من الحياة تتفاوت في انتماءاتها الاجتماعية والثقافية والمهنية والعائلية، لكل فئة ألفاظها الخاصة بها، وطريقتها الخاصة في التعبير عن نفسها. لكن علولة استنطقها بلغة مشتركة، لغة واقعية معبرة عن هموم العمال والطبقات الكادحة، قادرة على التعمق في ذات الشخصية لتظهر الأحاسيس القوية والمؤثرة.

إن لغة علولة هي اللغة الثالثة، مفرداتها فصيحة غير مشكلة أو عامية قريبة من الفصحى أو بالأصح غالبية الألفاظ فصيحة وقريبة من العامية تمتزج فيها التعابير الشعبية المتداولة في المجتمع الجزائري بالجمل الفصيحة، وبعض المفردات الأجنبية هذا المزيج يعطينا لغة مميزة يفهمها العام والخاص، ومن بين التعبيرات الشعبية المتداولة: "ما فيا ما يقول"[594].

"زكرمي الباب" [595]. "في الكاغط"[596]. "ينعلك ويخزيك يا الشيطان الحرامي"[597]. كما هناك بعض الجمل تنتمي إلى اللغة الفصحى مثل: " رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير"[598]. "الموقف هذا ضد الاشتراكية"[599]. "كل ما هو في صالح البلاد وفي طريق الاشتراكية"[600] و" في المعارك هو دائما الأول وفي الخير والصداقة هو الأحسن"[601].

أما بالنسبة للألفاظ الأجنبية فهي قليلة في كتابات علولة على الرغم من كثرتها في بعض مسرحياته، ومن أهم هذه الألفاظ: "مع أصحابه الجدارميا"[602] . "تخدم عند الكولون"[603] "نشفى على راديوس كيبوتوس"[604]. "رن التليفون"[605] "عايشين بحدى الكريار" [606].

593- عصام محفوظ ،م س ،ص151.
594- عبد القادر علولة، "اللثام"، ص163.
595- عبد القادر علولة، م س، ص165.
596- عبد القادر علولة ، "الأقوال"، ص58.
597- م ن ، ص 58.
598- م ن، ص26.
599- م ن، ص26.
600- م ن، ص31.
601- م ن، ص33.
602- عبد القادر علولة ،م س، ص41.
603- م ن، ص42.
604- عبد القادر علولة، الأجواد، م س، ص115.

كما تصور لغة علولة الواقع الجزائري بكل تناقضاته وصراعاته بين الخير والشر. وبين البورجوازية والطبقات العمالية، إذ تحيلنا إلى عالم الشغل والفئات الشعبية، تلك الشريحة الاجتماعية الواسعة التي تتمثل فيها القيم النضالية الرفيعة على الرغم مما تعيشه من حرمان، ومن أمثلة ذلك "المعمل ،العمال ،النقابة المحسوبية، البورجوازية" و غيرها

إن مسرحيات علولة تدعو إلى الثورة والتغيير الجدري، كيّفها لتساير الواقعية الاشتراكية التي نادى بها، ولغته جاءت معبرة عن الظاهرة السياسية والأهداف الإيديولوجية أكثر من تعبيرها عن الظاهرة الثقافية والحضارية للمجتمع الجزائري، فقد عالج علولة مضامين سياسية كثيرة ولو ضمنيا. ومن العبارات التي توحي إلى ذلك " فكر يا قدور في الأقدامية. التقاعد والمزيد في الخلصة اللي ماشي يوصل عن قريب"[607] "فهمنا الجيلالي في الاشتراكية، وموالين المال اللي يتعرضو له"[608] "النشاط البيروقراطي كاين منه"[609]. كما تحيلنا لغة علولة إلى بعض المظاهر الاجتماعية منها قضية الفساد الإداري في مسرحية "العلق"، ودفاع الضعيف عن قضايا مجتمعه في مسرحية"الخبزة"، كما تناول فكرة التكافل الاجتماعي بين أفراد المجتمع البسيط في "الأقوال " في الشهور الأولى عاونونا العمال بالمال والسكر والقهوة والقش للدراري"[610].

كما وظف علولة عدة مفردات تراثية وشعبية لأنه آمن بأن " الكتابة هي بمثابة التواصل الحقيقي والأساسي يهدف من خلاله تحرير المشاهد ومنحه وسائل وأفكار عديدة تجعله يتحرر ويتسلّى من خلال مسرحه"[611] . فاستعمل الأشعار والأمثال الشعبية للوصول إلى الملتقى الجزائري من أجل إيصال مضمون ومواضيع نصوصه المسرحية بطريقة مفهومة لأن الشعر والأمثال الشعبية لها صداها في الذاكرة الشفهية للمشاهد الجزائري، وكانت الأغاني المصاحبة لنصوصه المسرحية الأكثر ثراء بهذه الأمثال والأشعار الموزونة[612]، حيث يؤكد علولة "أنا

---

[605]- عبد القادر علولة، حمق سليم، ص12.
[606]- عبد القادر علولة، "الأقوال"، ص48.
[607]- عبد القادر علولة، "الأقوال"، م س، ص25.
[608]- م ن، ص73.
[609]- م ن، ص75.
[610]- م ن، ص75.
[611]- عبد القادر علولة، م س، ص 242.
[612]- ينظر: م ن، ص 246.

أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل"[613] ،إن عودة الكاتب إلى التراث الشعبي أكسبت الكاتب لغة أصيلة ثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه، ومن أمثلة ذلك "كنت قاري للزمان عقوبة"[614].

يمتلك عبد القادر علولة ثقافة عالمية واسعة يربطها بقضايا المجتمع الجزائري، إذ نجده يتطرق إلى موضوع الحرب الفيتنامية في مسرحية "اللثام "، أما في مسرحية "الأقوال" يتحدث عن "خوسي" الإسباني والحروب الفاشية، تمتلك لغته بعدا جماليا، فهي لغة مؤثرة تعمل على جلب القدرات السماعية للمتفرجين، واستخدامه لشخصية القوال الذي يعلق ويصف ويكسر الحوار في بعض الحالات بأسلوبه السردي، لأن السرد* يتيح ما لا يتحه الحوار من كشف خبايا الأشياء. وهي أيضا لغة مسجوعة كالشعر، وأحيانا أخرى عبارة عن شعارات عمالية، وهذا المزج أعطاها ذلك البعد الجمالي الذي بشر بمسرح احتلت فيه اللغة ذاك المستوى الرفيع الذي جعلها من أهم وسائل التعبير بدلالتها المتنوعة والمعبرة.

اعتمد عبد القادر علولة في تجربته المسرحية ذات الشكل التراثي (الحلقوي) على لغة عامية شعبية خاضعة لمنطق السرد والقول في تشخيص الأحداث، ولقد كانت هذه اللغة موجهة إلى الجماهير الكادحة و الفئات الشعبية الفقيرة، والعمال والفلاحين وسكان الأرياف، الذين كانوا يمتلكون ثقافة شعبية، حين يتحلقون حول العرض المسرحي، جالسين على الأرض منصتين ومنتبهين بقدراتهم السماعية و الخيالية في مشاهدة الأداء المسرحي من طرف الممثلين الذين كان أداؤهم يعتمد على الكلمة المؤثرة والحركة الموحية، ولقد استخدم علولة لغة السرد والحكي في مسرحية "المائدة "سنة 1972 عندما عرضت في القرى الفلاحية، ولقيت تجاوبا كبيرا من طرف الفلاحين.

---

[613]- م ن، ص246.

[614]- م ن، ص46.

* يرى فارس نورالدين أن السرد هو الحكي- القص- المباشر من قبل الكاتب، أو من قبل الشخصية في النتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات لتوضيح النماذج والكشف عنها عبر تلك الظروف، وينسق القضايا ويرتب المواقف ويعمل من أجل تنظيم الحكاية وبلورتها. وقد عرف (السرد كمصطلح أدبي فني يعني بحكاية أحداث أو رواية أخبار سواء أكان ذلك من صنع الواقع أو من إبداع الخيال، والسرد طريقة – أسلوب في الكتابة الفنية تلتجئ إليها القصص والروايات والسير والمذكرات، كما تستفيد منه المسرحيات، ينظر: بن ذهيبة بن نكاع، م س، ص53.

فهذه المسرحية ذات تأليف جماعي ترمي إلى إبراز ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها، فهي تروي قصة حول الثورة الزراعية، تحولت بها الفرقة في الأرياف والقرى الاشتراكية كما تم عرض هذه المسرحية في الهواء الطلق، فتحلق جمهور الفلاحين حول الممثلين أثناء العرض ومن كل الجهات هذا الوضع سمح للمثلين أن يتكيفوا مع فضاء جديد.

لقد أدى الاستغناء عن الديكور والإكسسوارات إلى نوع من الارتياح لدى الجمهور الذي تجاوب مع فضاء مسرح القوال والحلقة، حيث يقول علولة في هذا الشأن "عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية"[615]. وجد علولة من خلال تجربته المسرحية الجديدة في توظيف لغة الحكي وفن القول أنها نابعة من أصالة وتراث هذا الجمهور الشعبي الذي ألف السماع إلى قصائد المداح أو القوال وأدائه الحركي وإيقاعه اللغوي المؤثر في سرده للحكايات والأحداث التاريخية.

اعتمد علولة في ثلاثية " الأقوال ، الاجواد ، اللثام "على تجربة اللغة المبسطة التراثية التي يفهمها جميع الناس، ففي مسرحية "الأقوال" اعتمد على تجربة القول (dire). القول المصفى المركز والمستقل، وفي مسرحية "الأجواد"، تمت تجربة لغة الأغاني الشعبية ولغة الحكي والسرد والقص، كما في ظاهرة الحلقة حين يقف الراوي ليقص سيرة بني هلال، ويدخل فيها أشعارا من نظمه أو من نظم شعراء معاصرين له، أما في مسرحية "اللثام" فترتكز اللغة على القدرات الصوتية والحركية عند الشخصية المحورية، فهي عند الممثل لغة الكلمة ولغة الحركة التي تجلب القدرات السماعية والتمثيلية للمتلقي.

حاول عبد القادر علولة في تجربته المسرحية أن يوظف لغة التراث الشعبي ، وذلك لتأسيس وتأصيل مسرح جزائري جديد ينطلق من لغة المداح الذي يستعمل الغناء داخل الحكي والسرد إلى أن يصبح الغناء جزاءا من العرض المقدم أمام الجمهور هذا ما سنكتشفه في مسرحية الأقوال.

---

[615] -Azri, Gaouti « Alloula, le goual, (diseur) contemporain » conférence, oran, le 03 Aout 1998/p :03.

لقد تولدت لدى علوله رؤية مفادها أن أفكاره و موارده التراثية لابد لها من إطار يكون بمستوى المادة المأخوذة، أي أن المضمون القريب من أذهان المتلقي لابد له من شكل هو الأخر مألوف لديهم، فاستخدم من أجل ذلك ظاهرة " الحلقة" الشكل الذي حاول علوله استلهامه في تصور مشروع مسرحي جديد و محبوب لدى الجمهور و له في الذاكرة بعدا شاعريا مرتبطا بماضيه.

إن العودة للتراث هي السمة التي تميز الأعمال المسرحية للكتاب الذين يحاولون الأصيل للمسرح الجزائري، و من بينهم عبد القادر علوله، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة، لذلك ارتبط البحث عن هوية المسرح الجزائري بقضية التراث، و اكتسب هذا الأخير أهميته من خلال ارتباطه بالواقع السياسي و الاقتصادي و الحضاري للمجتمع الجزائري.

– التراث الشعبي و الكتابة المسرحية:

إن الكتابة المسرحية شأنها شأن أي كتابة في فن من الفنون، هي تجسيد لرؤية الكاتب، وعملية إبداعية معقدة تدخل في صياغتها مجموعة من العوامل. منها وعي الكاتب المسرحي بقضايا عصره ومشكلات مجتمعه، بالإضافة إلى ما مدى إتقانه للفن الذي يريد أن يبدع فيه، ومعرفته العميقة بأصوله وقواعده، فالكتابة المسرحية أشبه ببناء يقوم على أسس هندسية دقيقة، فأي خلل بسيط في العملية يسقط العمل الفني بكامله.

يعتبر النص العمود الفقري للعمل المسرحي، لأنه مجموعة من المشاهد التي يكون قد التقطها الكاتب، بعينه الثاقبة من الواقع المعيش، ولهذا تشكل عملية الكتابة في حقيقتها المرجعية الثقافية لأنها محملة بالرموز والدلالات والعناصر المحلية التي تؤسس الهوية الوطنية والقومية.

يستوحي الكاتب شخصياته المسرحية من واقع مجتمعه أو من تاريخه الثقافي أو من موروثه الشعبي أو من خياله حتى لا ينفصل النص عن بيئته وعن مجتمعه وعن ثقافته، فالنص المسرحي

وليد ظروف خارجية وأخرى داخلية تسهم كلها في خلقه وفي تشكيله وفي تكوينه وانتشاره لاحقا.

يمتلك النص الكثير من الخصائص الفنية والجمالية التي تسهم في إنطلاقه وحيويته، وفي استيعابه لشتى القضايا السياسية والاجتماعية والفكرية والأخلاقية والدينية... وذلك نظرا للإمكانات الهائلة التي يوفرها التراث العربي الإسلامي في إثراء التجربة المسرحية وتأصيلها لأن "الحضارة العربية الإسلامية قد عرفت العديد من الظواهر المسرحية التي تعد – دون شك- الحصيلة الشعبية المتبقية من الممارسات الشعبية لأبناء هذه الأمة، سواء منها ما تبقى من ممارسات شعبية عرفتها شعوب المنطقة قبل الإسلام أو ما تم ممارسته بعد الإسلام"[616].

يسهم التراث بصفة عامة في بلورة نزعة التكيف والتجاوز عند المبدع، فالناص يحاول التكيف مع الواقع الجديد الذي تمليه ظروف داخلية وخارجية محددة، لكنه في المقابل يسعى إلى تجاوزه (الواقع)، بطرح رؤية جديدة أو تأويل جديد لهذا التراث في محاولته لفهم هذا الواقع، والتعبير عنه جماليا، وفي خضم هذه النزعة أي التكيف والتجاوز.

تنشأ علاقة حميمية بين الناص والتراث على مستوى البعد الدرامي ونسيجه الجمالي، والذي بدونه لا يمكن للنص أن يستمر في التاريخ والذاكرة. كما أن نزعة التكيف والتجاوز أو الابتكار والتجديد في التراث أو العناصر التراثية المستلهمة في النص المسرحي، تتصل اتصالا مباشرا بذوق المبدع وخياراته الإبداعية، كما تتداخل هذه العناصر في طريقة كتابة النص المسرحي، فمن هنا "ندرك أن مقاييس كتابة النص المسرحي في المنحى التراثي ليست متاحة لأي كان [...] فهناك استعراض للحادثة، وضروب فعلها في الذاكرة الماضية والحاضرة، أي أن إشكالية النص المسرحي تنصب في اهتمامات صاحبه بالجدلية الفكرية والاجتماعية التي يحملها في مدى قبول النص لشتى العوامل الثقافية والاجتماعية والنفسية التي ينطوي عليها، وفي الإيماءات التي

---

[616]- أحمد صقر "توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي" ، مركز الإسكندرية للكتاب، مطبعة سامي ، (د ت) ص19.

يتشكل بها من خلال علاقة التراث بالكون والإنسان والإشكالات الفنية التي ينطلق منها"[617].

يكتسي المحور التراثي في النص المسرحي بعدا جماليا خاصا، بحيث يدفع المتلقـي إلى ضرورة التفاعل معه تفاعلا إيجابيا من خلال خلق علاقة تأثير وتأثر بين النص والمتلقي. ولذلك بات لزاما على الناص أن يدرس خصوصيات نصه درسا معمقا وفق ما يملك النـص من فعاليات فنية عالية، وما يفجره التراث فيه من أصالة وصدق وعمق، فالنص المسرحي الناجح يحمل هويته الذاتية النابعة من تجربة الكاتب نفسه، ومن فهمه لطرائق الصياغة النصية ومفاهيم توظيف التراث التي ترتكز على مفهومي الأصالة والمعاصرة في استلهامه وإحياءه بطرائق جديدة تتجاوز حدود الكائن والممكن في صياغته.

يوفر النص التراثي تواصلا كبيرا في امتداده عبر الذاكرة التراثية وفي اهتمامه بالخلفية الثقافية والسياسية والحضارية المعاصرة، "إن النص التراثي في المسرح ليس شعارا أو تهريجا أو فسحة ومفاهيم وممارسات. وإلمام بالمكونات الزمانية والمكانية مع مرونة التعامل الركحي والأشكال الفنية الجديدة وغير المتداولة، وبعدم التقيد بأي مـذهب نقـدي، إذ من أبجديات النص التراثي للمسرح، الغوص في النقلة التاريخية والذاكرة الجماعية غوصا أسلوبيا فسيح الأرجاء مركز المحاور، متزامن الأسلوب التركيبي، موظف الاحتمالات والتأويلات، متماسكا ومنسجما مع المولدات الفنية له في شكل موقف جمالي وفكري وسياسي واجتماعي وثقافي"[618].

يستخدم النص المسرحي التراثي لإبراز المميزات الفنية والفكرية التي يزخر بها التراث العربي الإسلامي، وذلك من خلال تمازج الموروث الشعبي (التقليدي) والقضايا الراهنة والمعاصرة الجيدة بغية عصرنته وتعصيره للتعبير عن آمال وآلام المجتمع العربي. ذلك أن من مميزات النص المسرحي التراثي أنه "يختلف مع الخلفية في البنية التركيبية والحركية الدرامية وبأن تكون دلالاته رائدة في الخلق والإبداع واقعه قي مجال التنظير العلمي والفني شأنها في ذلك شأن استجلاء خصائص

---

[617]- يحي محمد "في النص المسرحي" – مجلة المسار – اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، ع جوان 1996، ص11.

[618]- يحي محمد، م س، ص12، 13.

الإبداع عند الغير الذي استطاع توليد شتى العناصر بتجلي ظاهرة الاحتفالية وتغيير تفريعاتها وممارساتها في الكائن الدرامي الذي أنشئ ليتغير ويؤسس الإضافات الخلاقة الموحية بالعطاء والتنوع عبر اتجاهات وأشكال جديدة بالأساس، أي بصورة تشعرك بالبديل المكتسب المنمي لروح الخلق والابتكار"[619].

إن التأسيس للنص المسرحي (التراثي) لا يعني النقل الحرفي للتراث، بل على الكاتب أن يتعامل في إبداعه للنص مع مجموعة من التغيرات يدخلها بطريقة ذكية على البناء الدرامي في المادة التراثية، إذ لا مجال لنص لا تأسيس فيه للإضافة والحذف والتهذيب والتقديم والتأخير، فبالابتكار – وحده – والتجديد يتجاوز المؤلف النص السائد والمعروف والمتداول ليبدع نصا جديدا على أنقاض النص الأول، وهذا ما فعله العديد من الكتاب المسرحيين العرب في تعاملهم مع المادة التراثية واستلهامها في أعمالهم، بحيث كانوا يحذفون ويضيفون، ويقدمون ويؤخرون بما يتناسب ويتناسق مع البناء الدرامي لنصوصهم المسرحية "وإني هنا لا أرى ما يمنع الكاتب المسرحي من حقه في أن يغير في الموروث الشعبي أو الأسطوري، حيث إن الكاتب لا يقدم لنا مصدرا تاريخيا يمكن الرجوع إليه، بل إنه يقدم لنا مسرحا والمسرح فن والفن لا يعرف القيود في الشكل والمضمون"[620]، فما دمنا نؤسس مسرحا عربيا قوامه التراث الشعبي فيجب علينا أن ندرك حقيقة هذا التراث العربي الإسلامي وأبعاده الجمالية والفكرية الأصيلة.

لم يخل التراث الجزائري من الفنون القصصية والتمثيلية، الشعبية كالقراقوز وخيال الظل والحلقة والمداح والقوال وغيرها من الأشكال التعبيرية الشعبية التراثية التي أفرزتها ظروف تاريخية واجتماعية وسياسية وثقافية، والتي أسهمت بشكل مباشر في إثراء المسرح الجزائري وفي بعث

---

[619]- يحي محمد، م س، ص13.

[620]- أحمد صقر، م س، ص120.

حركة المسرح التراثي الشعبي على يد كل من "علالو" و"رشيد القسنطيني" و"محي الدين باشطارزي" وغيرهم.

إن المسرح الجزائري نشأ كغيره من المسارح العربية، الذي ظهر نتيجة ظروف تاريخية متقاربة ساهمت في نشأته و"استمر الوضع كذلك حتى الحرب العالمية الأولى حيث عرف المسرح الجزائري يقظة حقيقية ولكنه كان منذ ولادته مسرحا واقعيا، وقد استقى المسرح الجزائري تقاليده من واقع الشعب الجزائري كما تعرض لتأثيرات المسرح العربي في المشرق العربي والمسرح الفرنسي كذلك"[621]، وقد ارتبط المسرح الجزائري في بدايته بالترجمة والاقتباس من المؤلفات الغربية وحتى العربية، ثم بالتأليف في مرحلة لاحقة.

إن كتاب المسرح الجزائري كانوا يشعرون بضرورة توظيف التراث الشعبي حتى تتماشي مسرحياتهم مع ذوق المتلقي الجزائري، ومع ثقافته الشعبية وتقاليده الفنية، فعادوا إلى المرجعية التراثية يستلهمون منها موضوعاتهم وأشكالهم بغية خلق مسرح جزائري عربي أصيل يُلبي حاجة المتلقي من الثقافة والمتعة والترفيه، ويستجيب في الوقت نفسه للمعطيات الجمالية المعاصرة.

لقد سعى الاتجاه التراثي الشعبي إلى إيجاد أشكال جديدة تحقق الوصول إلى جمهور أوسع، أصبح ينفر من الأشكال المسرحية الغربية التي لم تعد تساير ذوقه، ولا تعبر عن نفسية ورغبة المجتمع الجزائري في التحرر من هيمنة الذوق الأوروبي.

إن رفض المسرح الجزائري النهل من المسرح الغربي ليست حكرا عليه فقط، بل هي فكرة مشتركة بين جميع المسارح العربية، وهذا يعني أن مشكلة المسرح في البلاد العربية تقريبا واحدة. تكمن أساسا في الدعوة إلى تحقيق الأصالة الفنية والفكرية، ورفض التبعية للمسرح الغربي، ليكون مسرحا نابعا من عمق الثقافة العربية ليعكس طموح الإنسان العربي بكل صدق، وحتى يبتعد عن الأشكال والمضامين المسرحية الأوربية.

---

[621]- سعاد محمد خضر، م س، ص55.

يعود سبب نفور المتلقي الجزائري من المسرح الأوربي إلى إهمال المبدع الجزائري تكييف هذا الفن وفق قواعد جمالية فنية نابعة من الموروث الشعبي، التي يمكن بها أن يقدم للمتلقي فرجة أصيلة تحقق المتعة الفنية والأصالة الثقافية التراثية.

إن عملية تأصيل التراث الشعبي في المسرح الجزائري جسدها كتاب الجيل الأول أمثال "علالو" و"دحمون" و"محي الدين باشطارزي" و"رويشد" و "القسنطيني" وغيرهم من خلال بعض المسرحيات الاجتماعية الشعبية، غير أن هذه المحاولات المبنية عـلى مسألة العودة إلى الموروث الشعبي حققت نوعا من الحضور للطبقات الشعبية الفقيرة والمحرومة، التي تجد في هذا الموروث الشعبي تحطيما للجدار الفاصل بينها وبين مختلف الفنون، إذ أن المسرح الجزائري "ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة"[622]، تلك الجماهير التي وجدت في التراث الشعبي مصدرا عن ألامها وآمالها، ووجدت هذه العروض الشعبية تتضمن أشكال فرجوية شعبية مرتبطة بثقافتهم المحلية.

يشكل التراث الشعبي، مرجعية ثقافية هامة للمجتمع الجزائري، ولهذا استلهمه بعض المبدعين والكتاب المسرحيين كـ"قدور النعيمي" و"كاتب ياسين" و"ولد عبد الرحمن كاكي" و"عبد القادر علولة" و"الطيب الدهيمي" في تجربتهم المسرحية، وجعلوه شكلا يستوعب أكثر الواقع الجزائري بكل تناقضاته الثقافية والسياسية والاقتصادية.

إن توظيف التراث في نظر عبد القادر علولة، وخاصة توظيف الحلقة والقوال، ليزرع الثقة بين المبدع والمتلقي من خلال المعالجة لبعض القضايا الاجتماعية والسياسية، تمس المواطن الجزائري مباشرة، وتبعده في الوقت نفسه عن التعريف والتزييف وتساعده على صنع الفرجة المسرحية، وفي عملية التلقي نفسها.

يعد استلهام التراث الشعبي في المسرح الجزائري، بكل معطياته الفنية والجمالية، أسهم كثيرا في إثراء التجربة المسرحية الجزائرية، حيث توصل عبد الرحمن كاكي من خلال تجربته المسرحية في توظيف التراث في المسرح وخاصة مسرح الحلقة، إلى أن لهذا المسرح مزايا كثيرة، بوسعها

---

[622]- مخلوف بوكروح: "الثورة والمسرح" – مجلة الجيش – الجزائر ، ع 188 س1979، ص104.

استيعاب القضايا الراهنة، ويمكنها حل إشكالية البحث عن صيغة عربية للمسرح، وذلك لقدرتها على جمع ونقل التقاليد الشفوية والنثرية التي تناقلها الأجيال أبا عن جدْ، ويعود سبب العودة إلى شكل مسرح الحلقة بصفة خاصة والتراث بصفة عامة، إلى رغبة الكتاب المسرحيين الجزائريين في الخروج عن قواعد الشكل الأوروبي المسيطر على الساحة المسرحية وإمداد المسرح الجزائري بشكل تراثي شعبي جديد يزيد من ترسخ هذا الفن في المجتمع.

إن مسرح الحلقة هو مسرح فرجوي له طابع المشاركة الفعلية والانفعال العفوي المباشر للمتلقي الذي ينبهر بفرجة شعبية يسيطر فيها العنصر السماعي على العنصر البصري بشكل قوي، إذ اتسمت بطابع التنوع والتعدد في أشكالها ومضامينها، ومزج العناصر الواقعية بالعناصر الخرافية، مما مكن ولد عبد الرحمن كاكي على إعادة صياغة الأساطير والخرافات الشعبية التي يزخر بها التراث الشعبي مما يساعد على خلق جمالية مسرحية خاصة في الكتابة المسرحية، وذلك بتوظيف كذلك بعض الشخصيات التراثية كالمداح والقوال أو الراوي.

منح التراث الشعبي الكتابة المسرحية هوية خاصة بحيث دفع الكاتب المسرحي إلى البحث عن صيغ جديدة في التأليف المسرحي، فتأتي المسرحية مفعمة بروح الموروث الشعبي ويشعر المتلقي بأن الكاتب أغنى الثقافة الشعبية برؤيته الجديدة، وأن الثقافة الشعبية أغنت الكتابة المسرحية بدلالاتها وخصوصياتها، ولهذا كان من الطبيعي أن يتوجه الكتاب المسرحيون الجزائريون إلى "البحث عن صيغة عربية للمسرح، وإلى إستقراء التراثين الأكاديمي والشعبي في هذه الصيغة، وكان للمناخ الفكري الذي طرحته الثورات العربية حافزا على البحث والدراسة والتجريب من أجل استنباط مسرح عربي شكلا ومضمونا، مسرح عربي يرفض الشكل الأوربي المنقول، ويستوحي قالبه من التراث المسرحي الشعبي في الأرض العربية، ويستمد كلمته من القصص والحكايات الشعبية أو من الأساطير العربية"[623]، وهذا لا يعني أبدا أن العودة إلى التراث العربي كانت من أجل تحقيق الذات العربية "نتيجة الإحساس بالدونية أمام جبروت التقدم الاستعماري الغربي، لذلك كان التراث يشكل الوقاية التي تقي الإنسان العربي من هذا الغزو

---

[623]- سعد أردش "المخرج في المسرح العربي المعاصر"، مجلة الأقلام، العراق، ع6، س1980، ص36.

الغربي وبالتالي تحقق له النهضة المتوخاة، بل إن البعد الأنطولوجي [الوجودي] يتمثل في ما مدى محاولة البحث عن صيغ مسرحية قومية أصيلة في هذا التراث، تكون بديلا للصيغة الغربية"[624].

يسهم الموروث الشعبي في إغناء الكتابة المسرحية التي تتلون بتلون طابع المجتمع الذي يظهر فيه يرى عبد القادر علولة "أن النص نجده في السوق، في المقاهي الشعبية التي أستوحي من أجوائها أجساد شخصيات مثل الربوحي الحبيب وجلول الفهايمي، أما كاتب ياسين فيرى أن النص موجود في الحركية والعفوية الشعبيتين لا يكتشفهما سوى المثقف أو الفنان "العضوي"، الفنان الذي تشكل كل لحظة لغته وفنه وينسجهما من لحم الحياة الحي"[625]، تختلف بنية النص التراثي عن بنية النص الغربي لأنه يمتاز بالحركية والتجدد والتنوع والتغيير، ويُولد بصورة مرتجلة وبأساليب شعبية متحررة ومتنوعة تقليدية، فهو بذلك ينبذ معمار النص الغربي لأنه يخنق قدراته التعبيرية والتواصلية مع المتلقي.

يمنح التراث النصوص المسرحية أبعادا جديدة، ودلالات موحية بسبب ارتباطه بالموروث الشعبي وبالثقافة الشعبية عموما كالشعر الشعبي ،المداح، القوال أو الراوي الأسطورة، الخرافة، الحكاية، القصص الدينية، بل" إن جدوى هذه الكتابة تكون أولا بتأكيدها على مسرحة تقليدية جزائرية، ومن هنا أصالتها، ثم في جعلها لغة درامية فعالة، يمكن لهذه الفعالية أن تقاس بالنظر إلى الحد المحدود للأقران المتنافسين، الممثلون، المخرجون، فرقة التأليف الجماعي الذين أنجبتهم هذه الكتابة"[626].

إن مظاهر التأصيل في المسرح الجزائري تميزت بها أعمال عبد القادر علولة وولد عبد الرحمن كاكي، التي قدمت الجانب الشكلي التراثي الذي يهتم باستلهام أشكال التعبير الشعبي كالحلقة ، المداح، القوال وغيرهم، وتطويرها بحسب المتطلبات الراهنة، لأن الجو الثقافي والحالة السياسية والوضع الاجتماعي بعد الاستقلال كان يتطلب خلق شكل مشرحي جديد وأصيل في الوقت نفسه، يعكس نضال وكفاح الشعب الجزائري، ويواكب التطورات الاقتصادية الاجتماعية،

624- مصطفى رمضاني "توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي" مجلة عالم الفكر، الكويت، ع4، (جانفي، فبراير، مارس) 1987، ص85.

625- أحميدة عياشي "النص ذلك الجسد الأخر" مجلة المسار المغربي، الجزائر ع20، سبتمبر 1988، ص43.

626- الأخضر بركة سيدي محمد "الشعر الملحون في المسرح الجزائري" مجلة الثقافة، الجزائر، ع1، مارس 1993، ص130.

السياسية والثقافية، لذلك وجب على المسرح الجزائري لمسايرة هذه التطورات والتعبير عنها جماليا بأشكال فنية مستلهمة من التراث الثقافي المحلي، هذه الأشكال المرتبطة بفترة زمنية محددة وتُستخدم بطرائق معينة، هي خلاصة لتجربة فنية يعيشها الكاتب، يعي من خلالها التغيرات الخارجية والداخلية التي أسهمت في تشكيلها.

إن للتغييرات الجذرية التي شهدها المجتمع الجزائري في نهاية الستينات وبداية السبعينات، وإدراك الكاتب للواقع وتقلباته الدافع الأكبر للكتاب المسرحيين وعلى رأسهم علولة وكاكي إلى البحث عن شكل جمالي يستوعب المتطلبات الراهنة، ولا ينفصل في الوقت ذاته عن روح الشعب الجزائري وإحساسه الكبير بأثر التراث الشعبي في ترقية الذوق الفني وإجبارية المحافظة عليه والدفاع عنه باعتباره مكسبا شعبيا.

إن اكتشاف علولة وكاكي للكثير من الأشكال التعبيرية التراثية كمسرح الحلقة والقوال، دفعهما إلى إدماج عناصر تراثية أصيلة بعناصر معاصرة بهدف خلق فن درامي أصيل ومعاصر يحقق روح التواصل بين الماضي والحاضر.

تنبع إشكالية تأصيل المسرح العربي في الجزائر أساسا من اهتمام الكتاب الجزائريين بالظواهر التراثية النابعة من عمق الوجدان الشعبي، وتكثيف العمل على إحيائها وترقيتها حتى تساير مختلف التجارب التأصيلية الأخرى التي ظهرت في الوطن العربي في منتصف الستينات.

لقد كان بعث الحركة الثقافية العربية في الجزائر بعد الاستقلال أثر في ظهور تجربة تأصيلية تهتم بالأشكال التراثية التعبيرية الشعبية واستلهمت منها شكلا جديدا للمسرح الجزائري، وذلك لما لهذه الأشكال الشعبية التقليدية من دلالات فرجوية لها مكانتها لدى المتلقي الجزائري خصوصا، كما لها أثر فعال في نقل الأحاسيس والمشاعر بكل صدق وأمانة، ولها قدرة كبيرة في استيعاب التجربة الإنسانية بكل خصوصياتها وأبعادها، لتجعل المتلقي يعيش في أجوائها ليتذكرها من جديد، لتشكل لديه نوعا من الوعي السياسي والثقافي الحماسي ليحتج ضد ثقافة الأخر والمسرح العربي الذي يحاول الهيمنة على القطاع الثقافي عموما، وعلى الساحة المسرحية

الجزائرية والعربية خصوصا. تهدف حركة التأصيل في المسرح الجزائري إلى تقديم شكل مسرحي تراثي متميز ومغاير عن الشكل الأوربي المهيمن، معتمدا في ذلك على المرجعية التراثية لترسيخ فكرة هذا الشكل المسرحي الجزائري.

وقد ظهرت فعلا بعض المسرحيات الجزائرية التي تنبض بروح الأصالة، فخالفت بذلك المسرحيات المرتبطة بالأشكال العربية.

إذ تتألف هذه المسرحيات من مشاهد ولوحات شعرية ونثرية، تقوم بها شخصية واحدة، وهو القوال أو المداح أو الشاعر الشعبي الذي كان يعرض موضوعاته ضمن فرجة شعبية (الحلقة) يغلب عليها طابع الارتجال، كما في مسرحية "كل واحد وحكمه*"، إذ أن هذه المسرحية عرضت على لسان القوال أو المداح، وتقوم الشخصيات الأخرى بتأدية أو توضيح المواقف والأحداث وشرح كلام المداح، هذا الأخير الذي يؤدي "دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة، فنقله بطريقته من جيل إلى آخر وقد وظف ولد عبد الرحمن كاكي** المداح أول مرة في مسرحية "القراب والصالحين" عام 1966 وفي عام 1972، جرب عبد القادر علولة مسرح الحلقة في مسرحيته "المائدة***"، هذا اللون يستمد جذوره من التراث الشعبي الجزائري"[627].

* مسرحية من تأليف وإخراج ولد عبد الرحمن كاكي عام 1966، وهي تحكي أسطورة فتاة يرغمها والدها على الزواج من شيخ عجوز ومتزوج من ثلاث نساء وله 12 ولد فتنتحر ليلة زفافها غير أن الأرواح تنقذها، وتحاكم في محكمة الجن، ينظر: أحمد بيوض، م س، ص104.

**ولد عبد الرحمن كاكي(1934 – 1995): ممثل و مخرج مسرحي قدير من مدينة مستغانم، قام بكتابة العديد من المسرحيات منها" دم الحب، شعب الليل، إفريقيا قبل واحد، ديوان القراقوز، كل واحد و حكمه، بني كلبون، القراب الصالحين، ديوان الملاج، ينظر: أحمد بيوض" المسرح الجزائري نشأته و تطوره، "غرناطة للنشر و التوزيع، وزارة الثقافة الجزائر، 2013، ط1، ص 386.

*** مسرحية المائدة هي من تأليف وإخراج جماعي سنة 1972، ينظر: م ن ص131.

[627]- م ن، ص168.

إهتم علولة وكاكي، وهما رائدا حركة التأصيل المسرحية الجزائرية بإحياء الموروث الشعبي أشكاله ليعالجا من خلاله المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي عرفتها الجزائر، رغبة منهما في خلق قيم جمالية وفكرية تسهم في خلق نسق اجتماعي متجانس، يساعد على المحافظة باستمرارية المجتمع ضمن مشروع تأصيلي، يتشبع فيه المجتمع بمختلف الحاجيات الجماليّة والفنّية والثقافية التي تتماشى مع أصوله وتاريخه وحضارته، وقد كانت أعمال كل من علولة وكاكي خير دليل على هذا التوجه الجديد والأصيل المتفتح على المقومات التراثية.

أصرّ المؤلفون المسرحيون حاليا بإلحاح على توظيف الأشكال الشعبية لأن "عملية استدعاء الحلقة، العيساوة، الرّاوي (القوال أو المداح) تلبّي حاجة ملحّة لإعادة النظر في النوع المسرحي، وتعبر عن رغبة في القطيعة مع نمط ترتيب السرد والفضاء المسرحي الحالي الذي يرزح تحت كثير من الجمود والثقل" [628].

لأن الهدف الفكري للحركة التأصيلية هو بعث علاقة اتصال وتواصل جديدة بالموروث المسرحي، وتحقق في الوقت ذاته استمرارية الأشكال الشعبية، وما تتضمنه من عناصر درامية ترتبط بالحس الشعبي الذي تكوّن عبر العصور وتزويدها بالمضمون المعاصر المناسب لطبيعة المرحلة التي يعيشها الشعب الجزائري بحيث أن تجربة مسرح الحلقة والقوال ساهمت في تأصيل المسرح الجزائري وبالتالي تغيير نوعية العلاقة مع المتلقي بوصفه عنصرا فاعلا في العملية التأصيلية، وفي استمرارية هذا الشكل الفنّي.

إن توظيف الأشكال التراثية في المسرح الجزائري هي أغنى وأعمق تجربة يشهدها تاريخ المسرح الجزائري منذ نشأته، حتى الآن، بل لعلها التجربة الأكثر أصالة في الوطن العربي، لأنها ارتبطت منذ البداية بالبحث في الموروث الشعبي الجزائري خصوصا والعربي عموما، وحاولت أن تستنبط منه القواعد الجمالية والفنية الجديدة التي تحكم العمل المسرحي. لقد كانت مسرحيات "كاكي"، "علولة"، "كاتب ياسين" و"الطيب الدهيمي" عبارة عن صياغة جديدة للموروث

---

[628]- أحمد شنيقي "مواطن الإستعارة" –المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 25 ماي إلى 2 جوان- وزارة الثقافة-محافظة المهرجان-دورة 2006/ص67، "المنتدى-المسرح الجزائري-مساره واقتراحات لتغيير الممكن- المداخلات.

الشعبي بحيث تداخلت العناصر التراثية في نسيج النص بالعناصر الفنية الأخرى في الكتابة المسرحية لتنتج عملا مسرحيا شعبيا يسهل إيصال مضمونه للمتلقي. ومن مظاهر التجديد الذي تميزت به الكتابة المسرحية عند الكتاب المسرحيين الجزائريين، هي تطويرهم للجانب الشكلي باستلهامهم للأشكال الشعبية التعبيرية خاصة الحلقة والقوال بحكم أن الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بعد الاستقلال كانت تتطلب هذا التجديد في عملية الكتابة، وتدعوا إلى خلق شكل مسرحي جزائري جديد على غرار الدعوات العربية الأخرى التي راحت تدعو إلى المطلب نفسه، وعلى هذا الأساس إلتقت تجارب الكتاب المسرحيين الجزائريين كولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة وكاتب ياسين ومحمد شميط والطيب الدهيمي في هذا المجال الداعية إلى توظيف التراث الشعبي لتأصيل المسرح الجزائري، بتجارب "الطيب صدّيقي" من المغرب و"عز الدين المدني" من تونس و"سعد الله ونوس" من سوريا، و"محمد دياب" من مصر، و"قاسم محمد" من العراق، وغيرها من التجارب التي دعت إلى تحقيق مسرح عربي أصيل يستقي مرجعيته وجماليته من التراث الشعبي العربي.

المبحث الثالث: إتجاهات الكتابة و تأثيرها على مضامين النصوص المسرحية

إذا تأملنا في مختلف النشاطات الاجتماعية سواءا كانت سياسية أو اجتماعية، نكتشف كيف يمكن للتمسرح أن يكون حاضرا بقوة، بحيث نجد التشبيهات والاستعارات المسرحية داخل مجالات النشاط الإنساني والاجتماعي إذ تكون مؤشرا على قدرة المسرح على التعبير عن الفعل الإنساني بكل ما يحمله من وضعيات إنسانية.

ترى الباحثة والناقدة " آن اوبرسفيلد Anne Ubersfeld" أنه " بإمكاننا مسرحة كل شيء"[629]. حيث كان الأساس الذي انطلقت منه أن هذا الطابع المسرحي الملازم لكل النشاطات الإنسانية في المجتمع يظهر في الحياة اليومية للإنسان بحركاته وتفاعلاته كما يحضر في كل الفضاءات التي يتواجد بها الإنسان ويتجسد في الاحتفالات والطقوس الجماعية المرتبطة بالعادات والتقاليد، لأن المسرح في حقيقة الأمر لا يمكن أن ينفصل عن الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية بكل أبعادها لأنه يعبر عن المجتمع الذي يعيش فيه والبيئة التي يسجل أحداثها، فمهمته ليست مقصورة فقط على التعبير عن الواقع المعاش بل تغيير هذا الواقع إلى أفضل، لهذا نجد أن كل المجتمعات الإنسانية خلقت لنفسها مسرحا جسدت من خلاله مجموعة من القضايا بالاجتماعية أو السياسية.

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،

---

[629] - Anne Ubersfeld Op-cit p : 81.

أولهما اقترابه الشديد من الواقع الإنساني، وثانيها تعدد لغاته ووسائله التعبيرية التي تجعل منه فنا شاملا، ولعل التعريف الشائع عنه باعتباره "أب الفنون"، كاف لتفسير هذه الشمولية.

وبالتالي في هذا السياق بالذات ندرج النص باعتباره شكلا يدخل في علاقته مع السياق الاجتماعي والثقافي الذي يبرز في إطاره، وهذا لا ينفي الرأي القائم على العلاقة التي تربط النص بمضمونه، فالاهتمام ينصب على المضمون أولا "فالنص في رأي سوينسكي إبداعات لغوية يستدعيها واقع معين أو وجهة نظر فعلية معينة، ويجب أن تدرك في إطار هذه الخاصية على أنها أبنية للمعنى، ويرتكز الاهتمام على مضمون هذه النصوص "[630].

فالنص إذن مجموعة من الأفعال الكلامية التي تتكون من مرسل للفعل اللغوي ومتلق وقناة اتصال بينهما، وهدف يتغير بتغير مضمون الرسالة وسياق الاتصال وموقف اتصال اجتماعي يتحقق فيه التفاعل، وهذا يستدعي منا التفكير في مضمون النص بوصفه رسالة، فلا ينبغي أن ينظر إليه على أنه محتوى يحتوي شكل بلا معنى، وإنما العكس إن مضمون النص ينطلق من معنى ليصل إلى المتلقي "فالنص مجموعة منظمة من القضايا تترابط بعضها مع بعض على أساس محوري موضوعي من خلال علاقات منطقية ودلالية" [631].

لكن العملية لا تقف عند مضمون الرسالة فحسب وما تتركه من أثر لدى المتلقي، وإنما تتجاوزه لكي تقف عند المواقف التي تشكل الاتصال سواء كانت هذه المواقف سياسية أو اجتماعية أو غيرها. فالنص يقيد بأفكار العصر الذي كتب فيه بمعنى أنه ينطلق من فكر العصر وقد يخالفه وقد يتفق معه، ولكنه يتوجه في المقام الأول إلى العصر الذي كتب فيه، وبصيغة أخرى يكتب النص لعصر كاتبه وقد يتخطاه إلى عصور أخرى وفق شروط موضوعية تتوافق مع طبيعة النص.

630- سعيد حسن البحيري ، علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003 ص97.

631- م ن، ص101.

فالكاتب لا بد أن يعانق عصره، فعندما يكتب إنما يصور فكر عصره ويعبر عن أفكار هذا العصر، النابعة من مجتمعه والمتفاعلة مع فكر هذا المجتمع ومع تحصيله الفكري الذاتي بكل تراكماته. "فالواقع أن تاريخ الدراما يعينه تاريخ الجمهور أو بعبارة أخرى هو التاريخ الاجتماعي ومساره، وهو نبضات الإنسان ومآسيه وملاهيه عبر التاريخ "[632]. 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 والاجتماعية تحتل مركزا متقدما في البناء الأساسي للنص، من هذا المنطلق نجد اهتمامنا ينصب على التفسيرات الاجتماعية التاريخية لإنتاج النص وتحليله القائم على أسس اجتماعية وتاريخية والآثار الظاهرة والخفية التي تحدثها النصوص، من منطق أن الكاتب هو إنسان باحث عن حقيقة قد يجدها عند الملتقى باعتباره نتاج للعلاقات الاجتماعية التاريخية، هذه العلاقات التي يكتشفها المؤلف ويعطيها أبعادا معينة، لأن النص هو شكل تعبيري واتصالي سواء على مستوى المضمون أو الشكل لارتباطه بالظروف الاجتماعية والمتغيرات التاريخية، لأنه ينطلق من المجتمع ومعطياته سواء كانت هذه المعطيات اجتماعية، سياسية أو تاريخية، ليصل في الأخير إلى متلقي قد يختلف من زمن إلى آخر باختلاف الظروف التي تحيط به وتتحكم فيه لأنه " لا ينبغي النظر إلى النص على أنه يتعارض مع الواقع لأنه في الحقيقة يعلمنا بشيء ما عن الواقع"[633].

إذا تحدثنا عن الجانب الاجتماعي فإننا سنجد المجال شاسعا لتطبيق دراستها، وفي الوقت نفسه فإن ظروف المجتمع الجزائري السياسية والاقتصادية والاجتماعية ساعدت على ظهور المسرح الذي يعري الوضعية القائمة ويعطيها إمكانية للتفسير "لأن المسرح الذي اتخذ المواقف الاجتماعية والسياسية موضوعا لا ينشأ في المجتمعات المتقدمة التي لا تواجهها مشكلات التعبير

---

[632]- إبراهيم عبد الله " غلوم "المسرح إشكالية الجمهور" – المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت / ط1/ 2002/ص163.

[633]- روبرت هولب، م س، ص206.

السياسي أو مشكلات التنمية الاقتصادية والاجتماعية، وإنما تربته الطبيعة تتوفر في الدول التي يستخدم فيها المسرح كأداة للتعبير" [634]

وقد ألف علالو عدة مسرحيات نذكر منها جحا عام 1926، التي تعتبر أولى مسرحياته إذ عالجت قضية اجتماعية بلغة هزلية وهي قضية تفشي الأمية والجهل في المجتمع الجزائري، وقد استطاع الكاتب أن يؤسس مسرحا يخدم الشخصية الوطنية بكل أبعادها وقد ضمن عمله قضايا اجتماعية وشعبية، ووظف فيها الجوانب التراثية التي عرفت بها شخصية جحا، والتي تمثل جانبا مهما من تاريخ هذا الشعب، فكان للمسرحية دور في جلب جمهور كبير إلى المسرح لأنها جاءت بلغة بسيطة وعلى مستواهم، وإضافة إلى هذه المسرحية، هنالك مسرحيتين كتبهما علالو هما "زواج بوعقلين* وعنتر الحشايشي"** وطرح عبر أعماله المسرحية، قضايا اجتماعية كالزواج والطلاق وتعاطي الكحول وغيرها من الأمراض الاجتماعية» [635]

أما رشيد القسنطيني " فقد عالج في أعماله المسرحية قضايا اجتماعية كالزواج والإدمان على الخمر وفي مسرحية "زواج بوبرمة"*** يطرح القسنطيني قضية السمسرة في عقد قران الزوجين، وفي مسرحية " بابا قدور الطماع " تناول قضية الطمع في الزواج» [636].

كما تطرق" محي الدين باشطارزي إلى المواضيع نفسها التي عالجها الكتاب الآخرون " فعالج في أعماله المسرحية قضايا مكافحة الشعوذة وتعاطي المخدرات والخمر وإلى جانب ذلك قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة بقضاياه المصيرية كلما سمحت الظروف بذلك""[637].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

---

[634] - أحمد العشري ،" مقدمة في نظرية المسرح السياسي " مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1989، ص04.

[635] - أحمد المنور شروق المرح الجزائري "مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي مابين 1932/1926، الجاحظية سلسلة الدراسات، الجزائر 2000، ص08.

[636] - م ن، ص30.

[637] -أحمد بيوض، م س، ص32.

وعلالو ومحي الدين باشطارزي، تعالج قضايا اجتماعية في قالب هزلي نقدي مثل نص "عنتر الحشايشي" *[638].

لقد طرح الرواد الأوائل عبر أعمالهم المسرحية قضايا اجتماعية وأمراض متفشية، عالجوها بطرق فنية وكانت تحمل أهداف تربوية واجتماعية، جدبت إليهم الجمهور.

أما الأهداف السياسية فكانت متضمنة في النصوص لكنها غير ظاهرة، لأن هدفها الوحيد كان تنمية الوعي بمخاطر الأمراض الاجتماعية التي كانت تفتك بالمجتمع الجزائري من جهة، ومخاطر الاستعمار في الوطن من جهة أخرى، وهذا ما يذكره علالو بنفسه إذ يقول " لقد كانت (المسرحيات) تلك طريقتنا في الكفاح ضد المحتل الاستعماري " [(639)].

لقد حوت النصوص مضامين سياسية تتجسد في تلميحات متضمنة كما هو الحال في مسرحية "فاقو" لمحي الدين باشطارزي التي كان هدفها الأول سياسيا. حيث عالجت المسرحية الصراع القائم آنذاك بين المعمرين والجزائريين، إلى جانب نبذ الزواج بالأجنبيات، وفكرة الزواج في المسرحية تمثل دعوة مباشرة لنبذ الاستعمار، كما تعد أعمال كاتب ياسين الأدبية أكثر عمقا وأصالة وارتباطا بقضايا السلام والحرية في العالم، وبالكفاح المرير الذي خاضه الشعب الجزائري " وموضوع هذه الأعمال رغم اختلافها وتنوعها فهو واحد، وحدد لكنه يأخذ أبعادا ورؤى فلسفية جديدة، في كل عمل إبداعي، وهو الجزائر وشعبها المناضل الثائر في وجه الاستعمار " [(640)]. لهذا نجد كل كتاباته نضالية لأنه عايش مرحلة الثورة والمعاناة التي كان يلقاها الشعب على يد المستعمرين، وبهذا يعد المجال السياسي من أكثر المجالات قربا من النصوص المسرحية، لأنه يتضمن مواقف مسرحية خفية، تجعلنا نتأكد من القوة والفعالية التي يحققها الموقف السياسي، وما يمكن ملاحظة في هذه الفترة هو تأثر المسرح بالأحداث السياسية التي كانت تمر بها الجزائر، كما تميزت هذه المرحلة بظهور الوعي السياسي لدى الجمهور.

---

*تعالج المسرحية ظاهرة الإدمان على الخمر وتناول المخدرات هذه الظواهر السيئة التي ظهرت بكثرة في ظل الاستعمار الفرنسي- تاريخ أول عرض لها 1931.

[638] -Voir : MAHIEDDINE Bachetarzi (Mémoires 1919-1939) éditions SNED, Alger,1968/P118.
Mahieddine Bachetarzi (opcit) P :79.

[640]- مخلوف بوكروح، ملامح من المسرح الجزائري- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مركب الطباعة، الجزائر 1982، ص35.

إذا ما أردنا الانتقال من هذه الفترة والنزوح نحو أخرى فإننا نسلم بحقيقة واحدة صبغت هذه الفترة ألا وهي أن المسرح أيقظ الوعي وعبر عن قضايا الأساسية التي تهم الجماهير، حيث يعود سبب نجاح المسرحيات لدى الجمهور إلى أن الجمهور نفسه هو موضوع تلك المسرحيات، أما إذا جرى الحديث عن مرحلة الثورة نجد أبعادا أخرى قد جسدتها النصوص القائمة في تلك الفترة، لأننا نلمس اختلافا واضحا في الظروف التي تغير مضمون النص، سواء كانت اجتماعية تاريخية أو سياسية، وهذا الاختلاف إلى جانب تأثيره على النص بشكل عام فإنه يؤثر على المتلقي الذي يشكل أحد عناصر النظام الاجتماعي. وبالتالي يمكننا التركيز على مبدأ قوامه، أن تغير الظروف الاجتماعية يؤدي إلى تغير مضامين النصوص.

إذا تحدثنا عن العلاقة بين النص والتاريخ نجد أن مهمة المؤلف تكون صعبة للغاية لأنها تكمن في قدرته على التحكم في عنصر التاريخ وتوجهيه لما يخدم العصر وقضاياه العصرية، فالتاريخ يعد إذن أحد المصادر الرئيسية التي يستقي منها كتاب المسرح شخصياتهم وأحداثهم المسرحية. أما عن النماذج التي ينهل منها الكاتب فإنها تعبر عن " شخصية تاريخية ذات بطولة مشهورة ثم بعدها يزاوج الكاتب بينها وبين عصرها، وبالتالي يكشف عن تأثيرها المتبادل بين الشخصية وبين عصرها، وهذا من خلال تشكيلة لغوية، ويظهر من خلال البناء المسرحي المركب، أما فيما يتعلق بالبناء المسرحي المتكافئ فهذا النموذج يكشف عن أبعاد الشخصية الباحثة عن الخلاص وجلاء جوانبها الإنسانية" [641]. وقد شهدت الدراسات التاريخية في الجزائر انطلاقة نسبية، وتركز اهتمامها أساسا بالموضوعات التي تتعلق بالتاريخ الوطني لأن " كل فترة تاريخية يكون لها أفق توقعاتها السائدة، وإذ ما استعدنا أفق توقع مرحلة تاريخية ما يمكننا عندئذ أن نفهم الاختلاف بين فهمنا الآن وبين الفهم السائد في تلك الفترة، وهذا يضعنا في حيز فكرة التلقي التاريخي للنص "[642].

---

[641]- سعد أبو الرضا " الكلمة والبناء الدرامي" دار الفكر ط د 1981، ص43.

[642]- جوليان هيلتون، "اتجاهات جديدة في المسرح"، تر: أمين الرباط، سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1995، ص41.

فالكاتب المسرحي ينطلق من الظروف سواء التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية، التي يعيشها المتلقي لهذا نجد أن تلك النصوص تختلف باختلاف المواقف التاريخية أو الاجتماعية أو السياسية بحيث "لم يفصل النص بما هو بنية عن النسق التاريخي ومرجعياته التاريخية لهذا ينبغي فهم النص دائما بوصفه رسالة إلى جانب كونه موضوعا جماليا" [643]. وفي ظل هذه التغيرات يندرج حديثنا عن مضمون النص المسرحي الجزائري وعلاقته بالقارئ في إطار مراحله المتداخلة سواء أثناء الثورة أو بعدها أي فترة ما بعد الاستقلال.

أما عن مضمون النص أثناء الثورة فإننا سنجد نصوص معبرة عن واقع الثورة الجزائرية بكل أبعادها وقد نجد من جهة أخرى نصوصا تعالج قضايا أخرى بعيدة عن الثورة الجزائرية، كما نلحظ تأثير الواقع الاجتماعي على الساحة الثقافية قد ترك أثارا على الكتاب المسرحين، هذا الواقع الذي عايشه الجزائري أثناء الثورة، وقد انصب اهتمام بعض الكتاب على معالجة الواقع المعاش، وقد اتخذت رؤيتهم طابع الرفض الذي تجلى بصورة واضحة خاصة في دعوتهم إلى التمسك بالقيم الوطنية والشخصية الوطنية التي حاول المستعمر طمس معالمها، محاولين التعريف بالقضية الوطنية وإيصال صوتها للرأي العام سواء على المستوى العالمي أو العربي أو المحلي، فالمواضيع التي كتبت في تلك الفترات كانت معظمها نصوص كانت تطرح نفس المشاكل، مواضيع كانت تحرر من أجل توعية الشعب الجزائري للدفـاع عن وطنه، وللقضاء على المستعمر [644].

عند اندلاع الثورة المسلحة دخل المسرح الجزائري عهدا جديدا، فاستخدم هذا الميدان الفني لخدمة القضية الوطنية، وأصبح أداة تعبير ثورية وسلاحا في وجه الاستعمار الفرنسي، حيث نجد أن أهم عامل ساعد على تطوير المسرح الجزائري وبلورته هي الظروف التاريخية القاسية التي عاشتها البلاد من جراء الاستعمار. فهو بالتالي وليد بعض العناصر الجزائرية المدركة لأهمية المسرح ورسالته، هؤلاء الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتعبير عن همومهم وقضاياهم،

---

[643]- روبرت هولب، م س، ص13.

[644]- محمد عياشي "أضواء على الحركة المسرحية من النشأة حتى على الاستقلال" ص 04

فالنصوص التي كان يقدمها المسرح الجزائري كان محتواها جزائريا شعبيا محضا فقد استطاع الكتـاب أن يقدموا أعمالا مسرحية نابعة من الواقع الجزائري بمختلف مظاهره، ففي هذا السياق يمكننا الحديث عن عدة نصوص اتخذت الثورة الجزائرية موضوعا لها. وأهم نص مسرحي أبرز أبعاد الثورة الحقيقة وهي مسرحية " أبناء القصبة"* لعبد الحليم رايس، هذا النص الذي ارتكز مضمونه على الثورة التحريرية من خلال عائلة جزائرية يشارك أبناؤها في النضال فقد كتب مصطفى كاتب قائلا عنها " إنها مسرحية واقعية بسيطة، لقد كتبت نفسها"[645].

لقد ركز الكاتب في هذا النص على الفترة الممتدة ما بين نهاية 1956 وبداية 1957، أما المكان الذي جسد فيه القصة فهو حي القصبة لكن في حقيقة الأمر كان حي القصبة رمز للنضال في جميع المدن الجزائرية فالمسرحية تحكي صفحة من تاريخ الثورة الجزائرية لأنها تبرز فكرة أن كل فرد من أفراد الشعب الجزائري كان ثائرا ومناضلا ومحتضنا للثورة، وقد عرفت هذه المسرحية إقبالا جماهيريا كبيرا لهذا أعبد عرضها عدة مرات بعد الاستقلال نظرا لأهميتها في تسجيل مرحلة تاريخية من عمر الثورة التحريرية.

أما إذا جرى الحديث عن مسرحية أخرى حملت في طياتها صفحة من كفاح الشعب الجزائري فإننا سنذكر مباشرة مسرحية "حسان الطيرو"* لرويشد، والتي تطرح موضوع الثورة المسلحة لأنها تعبر عن لحظة من لحظاتها، كما تبرز المسرحية المشاركة الواسعة للشعب الجزائري، إذ شملت الثورة مختلف الفئات الاجتماعية حتى الفئات التي كانت تعتبر في نظر المجتمع هامشية، "ويعالج رويشد في هذه المسرحية قصة فدائي، فيطرح من خلالها موضوع الثورة المسلحة بطريقته

---

* أبناء القصبة: أول عرض لها 10ماي 1959، تتكون من 03 فصول و04 لوحات كان بالمسرح البلدي بتونس (عبد الحليم رايس 1979/1924) ينظر، أحمد بيوض، م س، ص84. الموقع: www/Albayan.com/AE

[645]- أحمد بيوض ، م س، ص85

* حسان الطيرو: ألفها "أحمد عياد" رويشد" وأخرجها مصطفى كاتب عام 1964 ينظر : م ن، ص101.

الفنية الخاصة فيضفي عليها الطابع الهزلي رغم جدية الموضوع، إلا أن عنصر الضحك عند "رويشد" لا يقلل من أهمية الموضوع بل يؤثر أكثر على الجمهور"[646].

لقد جسدت المسرحية العمل الفدائي في المدن، واعتبرت شخصية "حسان" رمزا لنضال كل الشعب الجزائري، فبطل الثورة هو الشعب، مما أضفى على المسرحية الطابع الشعبي الذي ميز الثورة الجزائرية، وفي نفس المجال نجد مسرحية "الخالدون"** لعبد الحليم رايس، هذا النص الذي يطرح هو الآخر موضوع الثورة التحريرية، فهي تترجم الكفاح المسلح لجيش التحرير الوطني[647]. وبهذا تكون المسرحية تعبيرا صادقا عن المعاناة التي كان يعيشها المجاهدون.

لقد كانت المسرحية خير تعبير عن جانب النضال في الجبل، وجسدت ثورة نوفمبر المجيدة، وسلطت الأضواء على الأحداث التي كان الثوار يعيشونها في الجبل، كما عكست جانبا من واقع الجزائر الملتهبة الذي كان يتطلب مسؤولية في تبليغه للمواطن الجزائري فلقد ركز المؤلف في مسرحية "أبناء القصبة" على تبيين الوعي الثوري لدى العائلة الجزائرية والنضال داخل المدن الجزائرية، فقد توالت الأحداث في هذه المسرحية لتحكي واقع الثورة المسلحة في الجبل، كما طرحت الحرب النفسية بين جيش التحرير الوطني وبين الجيش الفرنسي واعتمادا على ما ذكر سابقا فإن مسرح الثورة اهتم بتشريح الحياة السياسية للمجتمع الجزائري في تلك الفترة، حيث أنه كان مسرحا سياسيا اجتماعيا. حاملا لقضايا سياسية تهم الأمة والوطن إذ يقول عبد الحليم رايس في هذا الشأن "إنه (مسرح الثورة) امتداد لتطور المسرح الجزائري ابتداء من انطلاقته عام 1926 حيث رسم طريقه [...]. ولكي يحيا مسرحنا عليه أن يحقق قفزات ليتخطى إجراءات المراقبة لأن الجمهور كان ذكيا، يفهم ويتابع مضامين الأعمال المسرحية، فلقد كانت مواضيع الحياة الاجتماعية هي التي تنال رضى الجمهور وإعجابه" [648].

---

[646] ينظر: مخلوف بوكروح، "ملامح من المسرح الجزائري" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مركب الطباعة، الجزائر 1982، ص28 .

** الخالدون: مسرحية ألفها عبد الحليم رايس وعرضت في 12 أفريل 1960 بالمسرح البلدي بتونس، وقد تناولت النضال في الجبل، ينظر: م ن، ص86.

[647]- ينظر: مخلوف بوكروح، "المسرح والجمهور" دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادرة –منشورات التبيين- الجاحظية،1997، ص27.

[648]- أحمد بيوض، م س، ص89.

فالمسرح أثناء الثورة لم يحد عن مساره في تأديه رسالته في نشر الوعي والتعبير عن آمال الشعب الجزائري وتطلعاته نحو التحرر والانعتاق من قبضة الاحتلال الفرنسي.

لقد كانت الواقعية منهج مسرح الثورة، فقد عالجت مختلف جوانب كفاح الشعب الجزائري في سبيل استرجاع هويته ونيل استقلاله. لقد كان المسرح معبرا عن الواقع الثوري، وكان خادما للحقيقة في أصدق معانيها وأعمقها، لقد حارب المسرح الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب من هذا المنطلق شكل مضمون النص المسرحي الجزائري أحد الأركان الأساسية في مسار الثقافة الوطنية، من حيث ارتباطه بمسيرة المجتمع الجزائري، من خلال القضايا التي طرحها، فقد ارتبط منذ انطلاقته بالقضايا الأساسية التي تهم المتلقي، وبالتالي كان سلاحا لمحاربة مظاهر الفساد الاجتماعي والحفاظ على الشخصية الوطنية.

إذا ما انتقلنا إلى مرحلة الاستقلال فإنه بعدما نالت الجزائر استقلالها في **1962**، ظل النص المسرحي الجزائري يثير مجموعة من الأسئلة على كافة الأصعدة السياسية الاجتماعية والثقافية، وكل ذلك كان منطلقه تكوين مجتمع جديد تتجسد فيه أبعاد سوسيوثقافية متجددة. ومن هنا يمكننا التعبير عن أهمية مضمون النص في إطار استكشاف علاقته بحركة التغيير الاجتماعي والسياسي وحتى التاريخي، ذلك لأن التجربة لا تنشأ من تلقاء ذاتها وإنما تتشكل من طبيعة هذا التغيير الذي يضفي عليه طابعا خاصا. فقد كانت النصوص المسرحية تتناول بعض القضايا الظرفية المرتبطة بالمجتمع الجزائري، السياسية والاجتماعية. ولأن المجتمع يعيش في مرحلة جديدة فرضتها ظروف الاستقلال التي تختلف اختلافا كبيرا عن ظروف الاحتلال الفرنسي فلابد لهذا الجانب من أن يؤثر على مضمون النصوص المسرحية، وفي هذا السياق يندرج دور المسرح في الوقوف إلى جانب التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي عرفتها البلاد، وإذا ما ألقينا نظرة على النصوص في ما بعد الاستقلال نجد أنه قد تابع مسيرته، فقد تكررت الموضوعات نفسها التي تخص التاريخ والسياسة، إلى جانب سعي بعض الكتاب إلى فهم بعض المشكلات المتعلقة بطبيعة التفاعل الاجتماعي والتغير الثقافي الذي طرأ على البنيات الاجتماعية

وإدراجها في نصوصهم، فقد كان الهدف وراء ذلك هو البحث عن خصائص المسرح الجزائري، واستكشاف علاقته بحركة المجتمع وتطوره.

إلى جانب موضوع الثورة الجزائرية الذي ظل قائما حتى بعد الاستقلال وذلك راجع إلى التأثير الذي أحدثته الثورة على الفكر الجزائري من جهة، نجد الكتاب المسرحيون قد تناولوا مواضيع أخرى، ومع تعاقب الفترات التاريخية شهدت النصوص المسرحية تنوعا في المضامين.

إذا ألقينا نظرة وجيزة على نصوص فترة ما بعد الاستقلال، نجدها تمثل مرحلة معينة من التطور الاجتماعي، وقد تمحورت مواضيعها حول الوضع الراهن، مثلا نص "الغولة"*[649] الذي عالج من خلاله رويشد أحداثا راهنة عاشها المجتمع الجزائري في تلك الفترة، وعانى منها الشعب كثيرا، وتدور أحداثها حول مواضيع الساعة مثل البيروقراطية التي دامت طويلا وكذا الوصولية والانتهازية المتفشية في المؤسسات الإدارية والاقتصادية وعلى رأسها قطاع التسيير الذاتي، فقد طرح المؤلف من خلال نصه بعض السلوكيات الاجتماعية المضرة والمعيقة للنمو الاجتماعي والتطور الاقتصادي للجزائر، وبهذا يكون الرويشد قد تحسس مشكلات المجتمع الجزائري وعكسها بطريقة فنية، فقد استطاع أن يبدع كيفية تمكنه من استخراج مواضيعه من الواقع الجزائري، فرسم الغولة في نصه كما تدل عليه الكلمة في معناها الحقيقي، فهي دليل على الإنسان الذي يحب أن يلتهم كل شيء، فهي رمز للنضال المزين الذي يستغل الفرص لتحقيق أعراضه على حساب المصلحة العامة.

تعرض المسرحية علينا أناسا يدعون الاشتراكية والثورة، لكنهم في الحقيقة وصوليون وانتهازيون، والمتتبع لأحداث المسرحية يجد أنها مجموعة من اللوحات المختلفة يربط بينهما موضوع أساسي هو تشييد الجزائر من جديد، لهذا يمكننا التأكيد على حقيقة واحدة، وهي أن تاريخ مسرح ما بعد الاستقلال يشهد على الدور الفعال الذي لعبه المسرح في تعبئة الجماهير، إذ كان يعبر بطريقة أو بأخرى عن مطامع الشعب وأحاسيسه. "فقد كانت مسرحية "الغولة"

* قدم رويشد مسرحية عام 1966 وعرضها بالمسرح الوطني الجزائري بالعاصمة، لقيت المسرحية إعجابا جماهيريا من طرف المشاهدين ليس في الجزائر فقط، بل حتى في مهرجان المونستير بتونس عام 1966 ينظر: أحمد بيوض، م س، ص98.

بمضمونها تواجه نظام التسيير الذاتي لأنها تكشف عن سلوك المسؤولين في هذا القطاع من جهة، وتحث على الوعي الاجتماعي بهذه التصرفات المعرقلة للاقتصاد الوطني من جهة أخرى، كما أنها ربطت بين عهدين، عهد الاحتلال وعهد الاستقلال بمنظر القرية التي لم تتغير أحوالها"[650].

في سياق حديثنا عن الظروف المتغيرة التي استدعت تغيير مضامين النصوص يمكننا التعرض إلى مسرحية "البوابون"* لنفس المؤلف، هذا النص الذي عرض حياة نماذج مختلفة في المجتمع، وتتضمن المسرحية مواقف تبرز مشاكل الناس البسطاء، أصحاب المهن الهامشية، هؤلاء الذين يناضلون في سبيل تطور المجتمع، فالمسرحية جسدت الصراع الاجتماعي، حيث استلهمت موضوعها من الواقع فالمؤلف صور واقع المدينة المليء بالمتناقضات، وكان ذلك من خلال مجموعة من الأفراد يجمعهم حي شعبي واحد، ويمثلون نماذج اجتماعية وشرائح مختلفة وجاءت المسرحية في عدة لوحات جسدت الواقع الأليم الذي يكابده الفرد من أجل كسب لقمة عيشه خاصة فئة البوابين التي تقابلها فئة أخرى يتحمل المؤلف عبء الكشف عن تكوينها النفسي والاجتماعي حيث نجد شخصية **فاطمة** البوابة التي تعمل مع زوجها **إسماعيل** في العمارة، فتقوم بحراسة العمارة وتنظيفها، ومشكلتها الفقر والحاجة، إضافة إلى قصة أختها **ربيعة** التي كانت تسكن معها، والتي قررت الزواج من يوسف وهو متزوج وأب لثلاثة أطفال كما تقدم المسرحية طائفة أخرى من الناس هم أولئك المتسكعون في شوارع المدينة، ويقضون جل أوقاتهم متنقلين في ساحات المدينة بين المقهى وعمارة البواب[651].

وفي محاولة منا لترسيخ مبدأ أن النص فكرة نابعة من المجتمع بكل ما يحمله من ظروف تاريخية، سياسية، اجتماعية متغيرة، يمكننا توضيح ذلك من خلال نصوص قدمها مؤلفوها في فترات متعاقبة من تاريخ المسرح الجزائري، حيث نجد أن التنويع في المضامين أعطى للمؤلف أهمية كبيرة واهتماما بالمسرحيات التاريخية والاجتماعية والسياسية النابعة من واقع يعيشه هذا الملتقي.

---

[650] - مخلوف بوكروح، ملامح من المسرح الجزائري، م س، ص29.

*مسرحية البوابون لرويشد قدها عام 1968، أخرجها مصطفى كاتب، عالج فيها شريحة من الناس البسطاء، ينظر: أحمد بيوض، م س، ص99

[651]- ينظر: أحمد بيوض، م س، ص99.

يمكننا الإشارة في هذا السياق إلى حقيقة واضحة مفادها أن المسرح الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال عكس مجمل متغيرات الواقع الجزائري، وآمن بمهمة تجسيد قضايا الجماهير ومشاكلها ومساعدتها على تفهم الواقع و الإسهام في تغييره، لهذا تناول قضايا لها علاقة مع الواقع المعاش بمختلف مظاهره فقد "كشف الحقائق العلمية المستندة إلى الواقع والتاريخ لكي تساهم في إحداث التغيرات الاجتماعية الضرورية". (652)

إن اختلاف مضامين النصوص لا نعني به اختلاف آراء المؤلفين حول مجتمع واحد هو المجتمع الجزائري، وإنما الاختلاف يكمن فقط في رؤيتهم لواقع معاش يشتركون فيه، فالكاتب المسرحي إذا كتب مسرحية ما، وأحسن اختيار الموضوع الذي يراعي فيه ذوق الملتقي وثقافته فإنه سيجد نفسه يخاطب جمهورا أضخم مثلا " ولد عبد الرحمن كاكي الذي لعب دورا رائد في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص والمتميز باستلهامه الأساطير الشعبية ليعالج من خلالها قضية اجتماعية" (653).

لقد خاض تجربة خاصة في مسرحه كإدخال القوال و مسرح الحلقة. إذ ما تميز به هو بحثه الدؤوب عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه، هذا ما نجده جليا في مسرحية "القراب والصالحين"*، التي وظف فيها المؤلف المداح لأول مرة وكان ذلك عام 1966، حيث أثبت منهجه المبني على تأصيل المسرح القائم على التراثية الشعبية فقد استقى "كاكي" موضوع مسرحيته من أسطورة جزائرية شعبية، ووظفها في قالب مسرحي، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي شكل منها "بروتولد بريخت" مسرحيته "الإنسان الطيب في ستشوان" (654).

652- أحمد العشري، م س، ص71.

653- مخلوف بوكروح ، م س، ص43.

*القراب والصالحين مسرحية ألفها ولد عبد الرحمن كاكي وأخرجها عام 1966 ووظف فيها العديد من الأشكال التراثية كما قدم في 1966 "ديوان القراقوز، وفي 1967 كل واحد وحكمة بالمسرح الجهوي بوهران، وكان قد قدم في عام 1963 "132سنة" و"افريقيا قبل واحد" اللتان تطرحان مواضيع تتعلق بالكفاح ضد الاستعمار والصراع ضد الهيمنة الأجنبية سواء في ما يتعلق بالجزائر أو إفريقيا. ينظر: أحمد بيوض،م ن، ص104/102

654- مخلوف بوكروح ، م س، ص43.

كما نجد المسرحية دعوة واضحة إلى الخرافات والشعوذة والعادات البالية التي لا تخدم الإنسان. ومنذ بداية السبعينات إلى بداية الثمانينات عادت تجربة مسرح "الحلقة" لتبرز من جديد على يد عبد القادر علولة، وهذه المرة دافعة كل التغيرات العديدة التي طرأت على كافة الميادين، فقد دخل المجتمع الجزائري بعد الإستقلال مرحلة جديدة من البناء الثقافي والسياسي، واسترجاع للثروات الوطنية ووضع نصوص الثورة الزراعية، ومركزية المؤسسات المسرحية عام 1973.

لقد عالج "علولة" عدة قضايا اجتماعية منها: المرض، الجهل والفقر، وكان ذلك من خلال بحثه المتواصل لإيجاد شكل جديد للمسرح يتطلب جمهورا جديدا، وكان هذا الشكل في مسرح الحلقة الذي طوره ليصبح شكلا واقعيا، حيث يقول علولة في هذا الشأن: "كنا نتساءل كثيرا عن دور الفن المسرحي تلك الفترة كانت تساؤلات حول ماهية ووظيفة الفن والقضايا الفنية والجمالية"[655]. حاول علولة في تجربته أن يعود إلى التراث الجزائري، وانطلق من التراث الجزائري ليستلهم من خصائصه مسرحا جديدا، وأول تجربـة له لمسرح "**الحلقة**" تعود إلى السبعينات مع مسرحية "**المائدة**" التي تناول المؤلف من خلالها تطبيق الثورة الزراعية التي كانت في بدايتها وعرضت في العديد من القرى الفلاحية، وهذا ما سمح للمؤلف الاحتكاك بالفلاحين وبواقعهم. حيث نجد أن التغيرات التي طرأت على الساحة السياسية والاقتصادية والاجتماعية وأعطت نفسا جديدا للنصوص المسرحية، وأصبح المؤلف يستمد مواضيعه مباشرة من الواقع المتجدد.

اعتمد المؤلف على توظيف أكثر للتراث الشعبي كالأقوال المأثورة والشعر الملحون، وأشراك المتفرج في العرض ضمن حلقة مما جعل الجمهور يتجاوب أكثر مع المسرحية "لقد كان لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقة للعادة، لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها في هذا الظرف الجديد، بطلت كل مؤثرات الإيهام، المفاجأة أو الدراما المعهودة في مسارح المدن، وتلاشت تدريجيا على ثقافة الثقافة الشعبية، تلك المنصة الزلقة التي كان

---

[655]- عبد القادر علولة ، "الثلاثية الأقوال- الأجواد- للثام" ، م س، ص 236.

يقدمها لنا بصفة طبيعية متفرجون الجدد كان يلزمنا وقت لفهم قواعد اللعبة الجديدة حتى تبدأ التأقلم" [656]. تجاوب الفلاحون مع الحلقة لقربها من تراثهم الثقافي، حيث تذكرهم بالمداح الذي كان يجوب الأسواق في الجزائر ما قبل الاحتلال حيث يقول علولة في هذا الشأن "لم يكن لقاؤنا مع التراث سنة 1972، لكن تجربة المائدة نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب بينيات مسرحية أخرى"[657]. فقد شكل المؤلف التراث الشعبي وأظهره للمتلقي بأثواب جديدة أعطى بها وجها جميلا رحبا جعله يواكب روح العصر، وهذا ما تكشف عنه مسرحية "الخبزة"*، التي كانت من النصوص التي عبرت عن أماني الشعب والمشاكل التي يتخبط فيها حيث عالجت الحياة الاجتماعية لتلك الفترة، وطرحت هموم ومشاكل المجتمع الجزائري، من خلالها وجد المتفرج نفسه محللا نفسيا واجتماعيا، فهو يعاني من البطالة وسوء المعيشة والأمية وأزمة السكن. وغيرها من الآثار السلبية التي خلفها الاستعمار لهذا نجد أن المسرح الجزائري منذ حداثة أطواره لعب دور المحلل النفساني والاجتماعي والسياسي والتاريخي، كل مرحلة كان يجتازها كانت صورة لبيئته وثمرة من ثماره، ومرآة صادقة وعاكسة لحياة الأمة.

إن وجود المسرح في هذه الفترة كان دعما حضاريا فنيا واجتماعيا تشبث به الشعب وأبى إلا أن يتخطى الصعوبات ويسلك بواسطته الطريق إلى فهم الوضعية التي يمر بها ويجعله يدركها. وقد تمت تطورات على صعيد مضمون النص خاصة في الثمانينات فقد توالت المسرحيات وكانت لم تزل تعالج المشاكل التي تؤثر في الحياة اليومية للمواطن سواء الاجتماعية منها أو الثقافية كما تعددت مضامين النصوص فمنها ما تتحدث عن البيروقراطية وأخرى عن المحسوبية وقد ألف عبد القادر علولة في هذه الفترة العديد من المسرحيات منها "حمق سليم**" فقد عالج في هذه المسرحية موضوع البيروقراطية، وتجسد صراع الإنسان الجزائري مع قضاياه الاجتماعية والمعيشية بصفة عامة وتعبر عن التوجه الاشتراكي الذي كانت تنتهجه البلاد، كما أنها تصور

656- عبد القادر علولة ، م س، ص18.

657- أحمد بيوض، م س، ص127.

* مسرحية ألفها عبد القادر علولة عام 1970 وقد حظيت بإعجاب الجمهور ذلك الوقت، ينظر: م ن، ص104.

** مسرحية اقتبسها علولة عن غوغول Gogol وأخرجها عام 1969 وهي تروي حياة عامل بسيط تسحقه آلة البيروقراطية وتقضي على أحلامه وطموحاته، وهي تعبر عن التوجه الاشتراكي التي كانت تنتهجه البلاد ينظر: م ن، ص99 103/100.

القهر والتسلط اللذان يتعرض لهما الفرد في نظام تشكل فيه المناصب العليا أساسا للتعامل الاجتماعي، حيث أن الفرد البسيط يجد نفسه على الهامش دون طموح ولا علاقات إنسانية سليمة فمثلا نجد "كاين اللي يقول بلي البيروقراطي هو اللي يستعمل الوظيفة انتاعه كوسيلة لعمليات تجارية، أو اللي يستعمل إطار الإدارة لأغراض شخصية، الرشوة مثلا" [658].

من هذا المنطلق نجد هذا الاحتكاك بالواقع والأسئلة المطروحة هي بداية رحلة علولة مع تجربته الجديدة المتجددة التي كان منطلقها المجتمع الذي يعيش فيه ويعايشه، وحاول بطريقته أن يَفهم ويُفهم مجتمعه الواقع الذي يعيشه، لأنه كان يعتبر نفسه ذلك المثقف الذي يسمع وينصت بأذن الوعي الاجتماعي والسياسي. فالمجتمع عند علولة يشكل أحد المصادر الهامة في التأليف المسرحي، فمنه يستقي موضوعاته، ومنه يعالج القضايا الاجتماعية والسياسية التي يعاني منها المجتمع.

من جانب آخر نجد العديد من النصوص لمؤلفين آخرين أمثال محمد بن قطاف، الذي طرح قضية الثقافة في الجزائر، وكان ذلك من خلال مسرحية "ياستّار وارفع الستار"* حيث تتعرض بالنقد للمشاكل التي يعيشها قطاع الفن والثقافة في البلاد، وتعالج بالخصوص هموم الفنان ومشاكله، وكان الهدف من المسرحية هو إظهار الفوضى التي تعيشها الساحة الثقافية والتي كان لها انعكاس سلبي على الوسط الفني[659].

يمكننا في الأخير أن نقف عند المسرحية السياسية في فترة ما بعد الاستقلال، فقد أخذت مسارا آخـر، أي انتقلت من الوضعية السياسية التي كانت تعيشها الجزائر إلى ما يجري في الساحـة العالمية وخاصة في البلدان العربية والإفريقية، فمسرحية "قالوا العرب قالوا"** من اقتباس زياني شريف عياد وعز الدين مجوبي عن "محمد الماغوط"، وهي صورة حية للأوضاع السياسية التي يعاني منها المجتمع العربي من عدم التفاهم والنزاع القائم بين مختلف الدول العربية، فالمسرحية

---

[658]- عبد القادر علولة "حمق سليم" –مسرحية مخطوطة بالمسرح الجهوي بوهران 1972، ص15، ستناول هذه المسرحية في المبحث الثالث.

*ألفها محمد بن قطاف وأخرجها في مارس 1982 حيث تقوم بنقد الوضعية الثقافية في الجزائر، ينظـر: أحمد بيوض، م س، ص113/112.

[659]ينظر: م ن، ص112.

**اقتبسها مجوبي وزياني عن "المهرج" لمحمد الماغوط وأخرجها زياني شريف عياد وعرضت في فيفري 1983، ينظر: م ن، ص149.

تتعرض بالنقد للواقع العربي، حيث تعري العديد من الحقائق المرة التي يعيشها الإنسان العربي، كما أنها تبرز لا مبالاة بعض الأنظمة العربية اتجاه القضايا الأساسية لشعوبها. إلى جانب هذه المسرحية هناك نص آخر هو "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"* هذه المسرحية التي اقتبسها محمد بن قطاف عن رواية الطاهر وطار، وقد تم توظيف القوال في هذه المسرحية، أي أنه وظف القوال كشكل تراثي شعبي، أما المضمون فقد كان يحكي عن الهم الإنساني فهي تعالج موضوعا حساسا له علاقة بتضحيات الجزائريين، وتحكي عن فترة الاستعمار الفرنسي، وما نتج عنها، كما تدور الأحداث حول المجاهدين ونيتهم في نيل الحرية والاستقلال، فمنهم الحقيقيين ومنهم المزيفين.

فالمؤلف "محمد بن قطاف" يسرد حيثيات أحداث المسرحية على طريقة القوال وسط حلقة مكونة من مجموعة من الممثلين، يظهر في وسطها شيخ طاعن في السن الذي يلتقي بساعي البريد فيسلمه رسالة، يفتحها ويبدأ في قراءتها، فيثبن له أنها جاءته من ابنه الشهيد ليخبره أنه عائد هذا الأسبوع.

ما يمكن استنتاجه في الأخير هو أن الحركة المسرحية في الجزائر تؤكد ارتباطها بالسياق التاريخي للمجتمع وحضورها كتعبير قوى إلى جانب العناصر الثقافية الأخرى، حيث أثبتت وجودها على الساحة مسايرة للأحداث والتغيرات الاجتماعية والسياسية والتاريخية التي عاشتها البلاد. فكان المسرح الجزائري بذلك مسرحا وطنيا بمواقفه العديدة والمتجددة، فقد ظل النص المسرحي الجزائري بمضمونه الواقعي وتحليله واتقاده منصتا للمجتمع ولأنه ولد في ظل الأزمة الناتجة عن الاحتلال فإنه ظل مرتبطا بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية، وسعيه وراء التحرر. فهو مسرح ملتزم ترجم مطالب وطنية، وهو مسرح شعبي استقى موضوعاته من الحياة اليومية، وهدفه كان البحث عن وسيلة لإثبات هويته بكل ما يحمله من مواقف تاريخية، اجتماعية وسياسية.

---

* مسرحية اقتبسها محمد بن قطاف وزياني شريف عياد عن رواية للطاهر وطار وأخرجها زياني شريف عياد في عام 1987، فازت هذه المسرحية بأحسن عرض متكامل في مهرجان قرطاج المسرحي الدولي المنعقد ما بين 7و15 نوفمبر 1987 بتونس كما نالت إعجاب الجمهور وكذا المسرحيين العرب في مهرجان دمشق المسرحي في نوفمبر 20/10/1987/ ينظر:أحمد بيوض م س، ص150/147.

– المبحث الأول: دراسة تحليلية لمسرحية الداليا لعز الدين ميهوبي

– ملخص المسرحية

مسرحية الداليا، للكاتب عز الدين ميهوبي*، دراما سياسية من جزئين، تعالج الصراع على السلطة و الأساليب المستعملة في ذلك، و كيفية الوصول إلى الحكم و إخضاع الشعب لمصالح السلطة في الدولة، و هروب السياسيين الذين يرون في الشعب طريقة لتحقيق مصالحهم الشخصية ونهب أموال العامة.

تبدأ أحداث المسرحية بتساؤل يطرحه"الهايل"، أحد شخصيات المسرحية "عن من يغلب من"، في سؤال تسلسلي، يحاول كل واحد من المتواجدين الإجابة عنه، كلٌ يعطي نظرته الخاصة و بدون مبررات يدخلون مباشرة في كلام يحمل نوعا من الرؤى السياسية، و كل واحد منهم يحاول تفسير" السياسية" حسب رأيه، فمنهم من يراها في القوة،و منهم من يراها في المال، و آخر في الزهو و الغناء، إلى أن يأتي"البشار"، و يخبرهم بوفاة سلطان الدالية البلد الذي يعيشون فيه، فيبدؤون في التساؤل عن كيفية موت السلطان، و يذهبون إلى اذكر محاسنه و خصاله، و كيف أنه كان رجلا عظيما، ثم يخبرهم "البشار"بأن السلطان ترك وصية على شكل لغز، لكنهم يعجزون عن حل هذا اللغز، فيفسره كل واحد حسب رأيه و تصوره إلى أن يجمع الجميع على أن " الضاوية" هي الوحيدة الكفيلة بحل هذا اللغز، و في انتظار "الضاوية" يقترح كل واحد نفسه ليكون سلطانا، فيختلفون في الرأي، و يختلقون لبعضهم البعض صفات سلبية معينة لا تخوّل لهم من اعتلاء الحكم، ثم يخافون أن يحكم البلاد واحدا غيرهم، فيبدؤون في سرد الطرق التي يرونها كفيلة بحكم هذا الشعب "فبودبزة" يتحدث عن حكم هذا الشعب عن طريق القوة، أما" الزاهي" فيقترح الزهو و الغناء لحكمه، أما "بوخبزة" فيرى أن الفواكه و المكسرات تمكنه من حكم الشعب في حين يرى "لهايل" أن وسائل الإعلام هي الكفيلة بالحكم، ليخلص زميلهم" الهايم"[660]

*عز الدين ميهوبي 1959 بالمسيلة شاعر و روائي و كاتب مسرحي و له إنتاجات عدة و قد تقلد عدة مناصب أدبية و سياسية كنائب بالبرلمان الوطني 1997 و كاتب الدولة للإتصال بالحكومة و مدير ا للمكتبة الوطنية و تحصل على الجائزة الوطنية في الشعر سنة 1982، و الجائزة الأولى الأفضل نص في المهرجان الوطني للمسرح المحترف سنة 1998، و من أهم أعماله:08 ماي 1945، الداليا، الفوارة، ماسينيسا، الفوارة، حما الفايق، اللعنة و الغفران 1996، النخلة و المجداف 1996، حيزية 1996، و العديد من الأوبرات منها: زبانة و قال الشهيد: ينظر: موسوعة

أن المساجد هي الحل الأمثل للحكم، ثم يجمع الجميع أن الانتخابات هي الحل الوحيد و الأوحد، فتأتي أخيرا" الضاوية" حاملة معها الحل و مفسّرة اللغز الذي تركه السلطان و مزيلة للحيرة، فتتهمهم بقتل السلطان و تصفهم بالشعب الأعوج الذي كان يحكمه سلطان مستقيم أحبّ"الداليا"مدينتهم و تفسر لهم وصية السلطان التي يقول فيها:

"القافلة سارت، و الطيور طارت و الأيام طالت و الدّاليا دالت، و الحدّاية قالت"[661]

أما "الحدّاية" فهي مفتاح اللغز، إذ يجتمع سكان "الداليا"بالساحة العامة " الطحطاحة"، و الذي تحط فوق رأسه "الحدّاية "يصبح السلطان، فتحط على رأس" بلّارج" و يصبح سلطانا ثم يحلف اليمين لكنه لا يحقق العدل و المساواة في البلد.يتوجه" بلاّرج"بخطاب إلى شعبه، و يعرفهم بنفسه و يخبرهم لماذا أطلقت عليه هذه التسمية فيخبرهم عن ماضيه، و أنه كان متابعا قضائيا، و كان يشغل كناسا و لا قيمة للشعب عنده ،لأنهم في نظره مثل القاذورات التي كان يكنسها، و يخبرهم بأنه يتصرف بحرية تامة، و لا يستطيع أي أحد أن يحاسبه من العامة لأن "الحدّاية"هي من اختارته و ليس الشعب، فيظهر منذ البداية حزمه و شدّته، رافضا كل معارضة أو إبداء أي رأي، حتى الكلام منعه و فرض قانون السكوت، لينتهي الجزء الأول في المسرحية.

أما في الجزء الثاني فتتطور الأحداث بعد التحول الذي حصل في البلاد، فالسلطان الجديد أهلك البلاد و حوّلها خلال شهر إلى مقبرة، فتقرّر شخصيات المسرحية مفاتحة "السلطان" في الأمر، مطالبين بالتخفيف في طريقة حكمه، فوافق "السلطان" على إعطائهم خمس دقائق ليتكلموا فيها و يطلبوا ما يشاؤون، لكنه رد على طلباتهم كما يشاء هوا لأنّ هذا الشعب في نظره لا يستحق أي شيء فهو غير واع، و الدليل قبوله باختيار "الحدّاية" للسلطان الذي يحكمهم، ثم بعد ذلك يقبل باقتراحاتهم و المتمثلة في تشكيل أحزاب، لكنهم يختلفون حولها، و يقرّرون تشكيل حكومة مباشرة و يقومون بتوزيع الحقائب الوزارية بينهم، ثم يشرعون في إعداد برنامج عمل ليؤكدوا للسلطان أنهم فعلا شعب فاهم و يقظ، و يقرّرون امتحانا لسلطان بأسئلة تعجيزية، إلا أنه ينجح في الإجابة على هذه الأسئلة مما يزيد من حيرتهم

---

[661]- عزالدين ميهوبي،" مسرحية الدالية "، مخطوط، أكتوبر1995، ص03.

فيختلقون قصة وهمية هي أن حياة السلطان مقترنة بحياة الحداية، إدا ماتت تنحّى السلطان عن الحكم،

و يتهمون الضاوية بنسج القصة، لكنها تبرّأ نفسها و تحكي للسلطان عن القربان الدي يطيل في عمره، و هو أن يجلد ثمانية رجال ثمانية آلاف جلدة لمدة واحد و عشرون سنة.

لا يطيل السلطان البحث، إذ يعد الرجال الذين أمامه، فيجدهم ثمانية ثم يقرر جلدهم يوميا، فيطالبون منه العفو لكنه لا يعفو عنهم، ليأتي"البشار"فيقترح عليه أن يجعل لهم جدولة بأن يجلد كل واحد عشرة جلدات في اليوم، يوافق السلطان على هذا الإقتراح، و يعلمهم أن مصيرهم هذا من صنع أيديهم و عن أفعالهم التي لو كانت حسنة لما سلطت عليهم الحداية سلطانا و إنما لكانوا اختاروه بأنفسهم و تنتهي المسرحية كما بدأت.

عناصر البناء الدرامي في مسرحية الداليا

1-**الفكرة**: يستدعي الولوج إلى الفكرة قراءات متعددة لاستخراجها، كونها تعتبر من أهم العناصر في تشكيل البنية الدرامية، لأن الكتابة الدرامية هي الفكرة، فهي المنطلق و الهدف في آن واحد، و إن كان مفهوم الفكرة متباين من مدرسة إلى أخرى، و من ناقد إلى آخر، إلا أن كتاب فن الشعر لأرسطو يبقى المصدر المتفق عليه و على صاحبه، من خلال نظريته التي أسسها.

إن ما يصيب قارئ الدالية هو التّيه، و تقابله جملة من الصفات لا الأفكار الحقيقية، فكل شخصية تتصف بصفة و تحمل فكرة معينة لتحاول المسرحية قول كل شيء و في النهاية لا نجدها تقول شيء، فالكتابة الدرامية تعتمد فكرة واحدة حسب المفهوم الأرسطي، يمكن أن تصحبها أفكار جزئية آخرى لا تنافسها أهمية، بينما لا توجد فكرة معينة في مسرحية" **الدالية**" تجعل من الفعل فيها واحدا يتطور من خلال الصراع بين قطبين متناظرين، بل كانت فكرة غامضة تبدأ بنهاية مأساوية لحاكم نبيل.

الهايم: الله يرحمك ياسلطان الدالية كنت إنسان طيب، ماكنّاش نستاهلوك"[662].

---

[662]- عز الدين ميهوبي،مسرحية الدالية، م س، ص 3.

نستخلص من هذا القول، تعاطف الكاتب مع السلطان لأنه صاحب شرعية، حيث يعتبر عز الدين ميهوبي أن البعد الأول للدالية هو " البحث عن سر الشرعية"[663]، هذا السر الذي يجعله يختار كائن غريب عن الدالية ليختار لها حاكما، مكرسا للدكتاتورية، في صورة الحاكم المتسلط الجاهل الذي ينجح في حكم شعب أجهل منه.

– إن الفكرة التي نستخلصها من هذه المسرحية هي: (من لم يقدر يد العطف الممدودة له، تسلط عليه يد القسوة)، فإذا سلمنا بهذا فإن مجريات الأحداث تفنّد هده الفكرة، حيث لم تكرم شخصيات المسرحية السلطان الميت إلا بحوارين اثنين، و كأنه لم يحدث شيء، الحوار الأول الذي ذكرناه سابقا على لسان الهايم، و الحوار الثاني:

"الهايل:كنت راجل و كناّ و كنّا

بودبزة: ... و كنّا نساء"[664].

وكأن الملك لم يكن يوما، حيث انتقلوا مباشرة إلى البحث عن خليفته، كون السلطان لم يترك ولدا أو بنتاليخلفه، هذا السلطان الذي ستختاره " الحدّاية" هو بلاّرج، و بما أنه اكتسب شرعيته من الحداية فهو منزّه عن كل محاسبة أو نقاش.

" بلارج: المهم ياشعب الدالية العظيم، زيّر روحك، بلاما نزيروك، و راك تعرف بلي ، لوكان خيرتني أنت من حقك تحاسبني، و مادام خيرتني الحداية ما عندك ما دخلك في الشي اللي ندير و"[665].

ثم يتحدث السلطان" بلارج" عن المزايا الإيجابية التي يتمتع بها كونه لم يأخذ شرعيته من الشعب، فيجيب على الضاوية حين تقول له:

" الضاوية:وكينة شرعية الشعب

" السلطان:هاذي ما نقدرولهاش، وين يكون الشعب يفسد اللعب"2

فالسلطان ينتقد الديمقراطية النابعة من إرادة الشعب، الذي هو أساس للشرعية السياسية، و يخالفها بانتصار الديكتاتورية في الختام، لقد حاول الكاتب جاهدا إبراز فكرته باستعمال

---

[663]- حوار مع عز الدين ميهوبي، الموسم، مجلة ثقافية تصدر عن الموسم الأردني الأول، نقابة الفنانين الأردنيين، ع8، 2000/02/07/ ص03.

[664]- عز الدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص29.

[665]- عز الدين ميهوبي، الدالية، م س ، ص44.

الرمز، لكنه عجز عن إعطاء فكرة منطقية لهذا الرمز، بل استعمله بطريقة غير مباشرة، فجاءت مفروضة على الدراما التي لا تؤمن إلا بالتركيز و التكثيفو التبرير، و ترفض كل شيءمفتعل.

أما من جهة تناول الكاتب للواقع في المسرحية، فلا يمكن أن نميز إذا كانت هذه المسرحية، إما تراثية أو اجتماعية تعالج الراهن المعاش، فمرة يستعمل مصطلحات تراثية خرافية مثل (الحداية، الدالية) هذه **الدالية** التي نتساءل عن جدوى استعمالها، **فالدالية** هي الشجرة التي تعطينا العنب، فجاءت رمزا مفتعلا للبلد الذي يعيش فبهذاك الشعب، أما العنب، فهو رمز للشعب الذي يسكنها، و لا يمكن أن نرمز للشعب بالعنب إلا إذا كنا نقصد أن ذاك الشعب كان مخمورا لا يعي شيئا، كما استخدم الكاتب في البداية اللغز الذي اختير به السلطان و اللغز هو إحدى العناصر التراثية الهامة التي يبنى عليها التراث.

كما استخدم الكاتب مصطلحات حداثية مثل (الديمقراطية ، حرية التعبير، الانتخابات، الأحزاب، السياسة، الحقائب الوزارية، الوزارات) ربما الكاتب كان يقوم بإسقاط واقع شعب الدالية بالواقع الذي كان يعيشه الشعب الجزائري في التسعينات، تلك الفترة التي تعددت فيها الأحزاب و انعدمت الشرعية، و هذا ما أحدث خلطا في تناول فكرة المسرحية، فالفكرة هي القوام الأول للدراما، ننطلق منها و نصل في الختام إليها.

إن غاية الكاتب المسرحي هي البحث عن مجتمع مثالي بفكرة إنسانية تجعل من نصه صالحا لكل زمان و مكان، و ليس لمرحلة معينة فقط، فيعيش النص إلى الأبد، فأين الدالية ؟ و أين الشرعية التي تحدث عنها الكاتب؟.

تحاول مسرحية الدالية الانطلاق من فكرة، لكنها في الواقع تبني أحداثها على الا فكرة، و هذا ما لا ترضى به الكتابة الدرامية، إذ يرى بعض النقاد أن كتاب اللا معقول و هو المسرح الوحيد الذي يختلف عن المسرح الأرسطي شكلا و مضمونا، لا ينطلق من اللا فكرة.إن الفكرة في الكتابة الدرامية هي التي تجعلنا ننتظر شيئا ما، هدفا ما و غاية تدرك، أما مسرحية **الدالية**" فطرحت فكرة استهلكها المسرح العربي في مجمل فترات تاريخية، لكننا للأسف لم نر معالجات

جديدة من المسرح الجزائري، بل إننا لم نر مسرحا البتة"[666]، لأن الأفكار توضع على لسان الشخصيات، موضحة أفعالها و مبررة سلوكاتها حسب المواقف التي تقوم بها، إلا أن لسان شخصيات **الدالية** لم يحمل سوى آمالو رغبات سكانها، فحلمت الشخصيات بالمال و الأكل و الفن و الرقص، و تركت الأفكار بلا موقع و لا مكان بعدما كانت الفكرة هي القمة المراد الوصول إليها في كل الكتابات الدرامية الخالدة.

2- الموضوع:

تتطرق الدراما إلى المواضيع التي تحدث الأثر في النفوس و تغير من السلوكات الإنسانية بتقويمها من السلب إلى الإيجاب، كما تعرض جوانب من هذه الحياة كيف يجب أن تكون و ليس كما هي موجودة، لذلك تنزع مواضيع الدراما نوعا ما إلى المثالية.

طرح الكاتب المسرحية موضوع السلطة و الشرعية، حيث جاءت مشاهد النص متسلسلة تسلسلا مرئيا و مرتبا في نفس الوقت أين تعاقبت هذه المشاهد وفق زمن الأحداث منذ سماع خبر وفاة السلطان و اقتراح شتى الطرق التي يرونها كفيلة بحكم هذا الشعب إلى أن جاءت **الضاوية** بالحل المقترح بالكائن الغريب عن الدالية" **الحداية**" التي لا تأتي في الأصل بأي شيء، هذا الكائن المشئوم الذي يخشاه الناس لأنه سارق للفراخ، فكيف به أن يأتي بالحل لمشكلة الحكم في الدالية أين يطلب من الناس الخروج و الجلوس في الساحة، لتأتي و تحوم حول الرؤوس لتنصب السلطان، و لجمع الناس يخرج " البشار" لإعلامهم بذلك مؤديا لأغنية.

" يا ناس الدالية

أخرجوا للطحطاحة

---

[666]- حوار مع عز الدين ميهوبي، مجلة الموسم ، م س ، ص 04.

يا ناس الدالية

و الجمعة يوم راحة

يا أهل الدالية

غدوا يظهر البرهان

ياأهل الدالية

و كل واحد منكم سلطان"[667].

إن الكاتب استطاع أن يجمع بين الخرافة و الحياة الواقعية حيث عالج مسرحيته بمنظور تراثي و من منطلق المعتقد الخرافي، ثم لا يلبث أن يبدأ في استعمال ما يوحي بأننا في العصر الحديث بتطرقه إلى مواضيع سياسية أسقطها بالتصريح عن الواقع الجزائري المعاش كدعم القضايا الدولية و منها تلميح إلى دعم الجزائر لقضية الصحراء الغربية في نضالها ضد الاحتلال المغربي وسعيها للحصول على الاستقلال في إطار الشرعية الدولية إذ يقول :

الهايم:" المروك ... واش بيه المروك ... أخرج من الصحراء"؟

الفاهم:" الروك ...موش المروك ... ياولدي راك هبلتنا"[668]

ثم تطرق الكاتب إلى دور مؤسسات الدولة في ترسيخ العلاقة بين السلطة و الشعب لأنها تعتبر الركيزة الأساسية في تطور الدول، و لهذا تكتسب هذه الدول شرعيتها و ديمومتها باعتبار أنها تسهر على رعاية شؤون الشعب و خدمة مصالحه، و هذا ما يتجلى في الحوار التالي:

الفاهم: " لازمنا ... مجلس؟

يلارج: أجلسوا ...

الواهم:و لازمنا دستور ...؟

بلارج:نكلف بينه مستور.

الباهي:و لازمنا ... حكومة ...

---

[667]- عزالدين مهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص23.

[668]- م ن، ص 11.

بلارج:من أولاد الحومة ...

الزاهي:و لازمنا برلمان ...

بلارج:و نوصلوا الدالية بر الأمان.

الهايم:لازمنا ... أحزاب..."[669]

إن أحداث المسرحية جاءت بعيدة كل البعد عن المنطق، فلو أن الكاتب اكتفى بالخرافة و ترك المتلقي ليسقطها كيف ما يشاء على الواقع و حسب رؤية للأحداث، و لكن أن نستهل المسرحية بالمنظور التراثي أو الخرافة و نسقطها بالتصريح عن الواقع المعاش في الجزائر في فترة التسعينات فداك ما أفقد المسرحية كل ما يربطها بالجانب الفني، إذ ما جدوى من استعمال الرمز إن كان سيصرح بذلك في بقية الأحداث

3- الحكاية:

تعتبر الحكاية الإطار الذي يحدد مجرى الأحداث، بحيث لا تخرج عن فلكه و يعطيها البعد الزماني الذي يضبط تطورها، و يجعلها تصب فيما ينمي الفكرة و يخدم تركيزها، فتبدأ بمقدمة لتصل إلى نتيجة.

إن الحكاية في مسرحية الدالية، و خلافا للفكرة و الموضوع، جاءت مقبولة، بحيث بدأت أين يجب أن تبدأ و انتهت حيث يجب أن تنتهي، فكانت إطارا مناسبا و محددا، بدأت بموت السلطان، و انتهت بحكم آخر مستبد، و منه جاء إطار المسرحية العام جيدا رغم اختلال ما بينه، أين أطال الكاتب في سرده للأحداث المهمة و غير المهمة، فطالت المسرحية لأجل أن تكون طويلة فقط، أين كثر التكرارو انعدمت الحيوية التي لا تقدم شيئا يخدم الفكرة، فجاءت " الدالية فرجة شعبية أحسنت البداية و النهاية و اختل ما بينهما"[670]، إذ أخدت زمنا معينا و مكانا معينا حدد به الإطار الذي دارت فيه أحداث الدالية.

4- المكان و الزمان:

---

[669]- عز الدين ميهوبي ، م س ،ص 08

[670]- جمال عياد جريدة الرأي الأردنية، عمان، الأردن، ع6، فبراير 2000،

يعتبر الزمان و المكان من العناصر التي لا نستطيع الاستغناء عنهما في الكتابة الدرامية، لأنه لا يمكن تخيل أي حدث سوآءا كان دراميا أو غير ذلك يدور خارجهذين العنصرين، فحياتنا العادية تدور في مكان معين و في زمان محدد، و ليس مقتصرا على المسرح فقط، فتحديد هذا الإطار يكون من الأولويات التي يجب على الكاتب مراعاتها.

من خلال قراءتنا للنص لا نستطيع أن نحدد الإطار المكاني الذي تدور فيه الأحداث، هل نحن في الشارع؟ أم داخل بيت؟، هذا ما لا نعرفه، لأن الكاتب لم يصرح لنا بالمكان الذي يدور فيه الحوار و لو بتلميح في أحد حواراته، فهو لا يذكر المكان، إلا عندما تأتي الضاوية و تطلب منهم الخروج إلى الساحة (الطحطاحة) فنفهم أن مكان نزول الحداية هو الطحطاحة، عدا ذلك لا يمكننا أن نعرف أين نحن، فالمكان غير محدد أساسا.

توحي كل المؤشرات أن الأحداث تجري في الجزائر (جماعة اثنين و عشرين جماعة موستاش، تالة إيفاسن) في حين لا نجد أي مؤشر درامي يوحي بذلك، فما تعرفنا على المكان إلا من خلال ذكر بعض الشخصيات الثورية التي نعرفها نحن كجزائريين دون غيرنا، كما في حديث السلطان مع الضاوية:

السلطان: " يعني جماعة الـ 22 اللي هولوا الدنيا

الضاوية:و كاينة شرعية الثورة

السلطان:يعني جماعة موسطاش، و تالة إيفاسن و تالة و بريد"[671].

إن المكان الذي صوره الكاتب هو الدالية، ذاك البلد الذي يموت فيه السلطان، فيجتمع أهل البلد لمناقشة هذه الوضعية في الطحطاحة، تلك الساحة العامة التي يستقر فيها مصير الحاكم الجديد، كما يذكر كذلك " القصر " كمكان كذلك.

السلطان: " يا الضاوية وين راهي الطريق نتاع القصر؟

الضاوية:منا، و ما تنساش تنظم أمورك"[672].

ثم يستنكر بلارج تلك الأيام الخالية، و الأماكن التي كانت جزءا من ماضيه التعيس إذ يقول :

---

[671]- عزدالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص 48.

[672]- عز الدين ميهوبي ، الدالية ، م س ، ص 29.

" عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية ، كنت نخرج كل صباح باش انظف الطرقات و الساحات"[673]

بعد ذلك لا نجد أي كلمة أو جملة تبين أننا في القصر أو مكان آخر، و كل ما نجده (يدخل السلطان)[674]، (يخرج السلطان)[675]، فأين يدخل و من أين يخرج؟ ربما يقصد به الدخول و الخروج إلى القصر.

– الزمان:

إن للزمان أهمية كبيرة فهو الحقبة التاريخية أو المدة الزمنية التي تدور فيها الأحداث، أو العصر الذي يؤطر زمنيا الحكاية.

إن ما نلاحظه من البداية في مسرحية الدالية أنها تنطلق من الخرافة حيث لا تحدد زمن الأحداث، إذ في بلد تقرر فيه الطيور من يكون ملكا لا نظنه زمنا يعاصرنا، و منه فالزمن هو خرافي لا يمكننا أن نحدد وقته بالضبط لأنه مرتبط بالقصة أو الحكاية، أما زمن الحكاية فهو زمن من الأيام، فهو غير معروف لدنيا.

الضاوية: " اليوم واشنهو؟

الجميع:السبت ...لا ...لا ...الخميس، ياولدي الحد، اليوم الأربعاءأواه ... اليوم الثلاثاء، و قيل الجمعة ... راكم غالطين ... اليوم ... الجمعة

الضاوية:أنهار ... ماراكمش عارفيناه، كيفاه تعرفوا الحداية، اليوم الخميس و غدوا الجمعة" [676].

و منه نعرف أننا يوم الخميس، و بعده يأتي الجمعة، ليكم بلارج الدالية و يوم السبت يصدر القوانين.

بلارج: " راني تعبان، رايح ننعس شويا، و غدوا الصباح ربي و رحمتوا، نبداو نزيروا في الخلق، هيا تصبحوا على خير"[677].

---

[673]-م ن، ص 30.
[674]- م ن، ص 29.
[675]-م ن، ص 29.
[676]-عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص 21.
[677]- م ن ، ص 29.

نتبين أن كل الأحداث حدثت في ثلاثة أيام، لننتقل مباشرة إلى الجزء الثاني من المسرحية، التي يكون قد مر على بداية أحداثها قرابة شهر.

" الهايم: يالضاوية، السلطان أهلك البلاد

الباهي: ما دارش عليه شهر حتى قلبها قبر"[678].

إذن أحداث الدالية دارت في مدة تقارب الشهر، و لكن بالعودة إلى البداية التي قلنا فيها أن الزمن خرافي، و من جهة أخرى يظهر لنا أن شعب الدالية في حقبة متطورة جدا فهم يعرفون التلفاز، و الإعلام، و الأفلام و غيرها.

إن الزمن في هذه المسرحية جاء منذ البدية و مختلطا فلا يمكننا أن ندرك أو نفرق إن كنا في زمن الخرافة أو في الزمن الحاضر.

- الفعل:

إن أفعال البشر هي التي تنجز عنها الأحوال فيما بعد، فيسعد البشر أو يحزنون، هذه الأفعال تتطلب وجود الإرادة الإنسانية لتحريكها، إذ لا تكون محض صدفة، هذه الإرادة التي تجعل من الناس مسؤولين أمام أفعالهم، فالدراما تحاكي الأفعال لا الصفات، هذه الأفعال التي ينفرد فيها البطل في الدراما ليحمل فكرتها و يناضل من أجلها، متصارعا مع الآراء المقابلة، كما يمارس عليه رد الفعل، بعد أن قام هو بالفعل ذاته من وضعية ما فيصعد هذا الفعل بالفكرة حتى يصل إلى الحل الذي تكون به النهاية، و يكون به الحل دراميا.و بالعودة إلى مسرحية الدالية، فالحدث يبدأ بموت الملك، هذا الحدث الذي يأتي سابقا لأحداث المسرحية، غير أن الإخبار عنه يأتي بعد بداية المسرحية.

البشار: " السلطان ... الدايم الله"[679]

استهلت المسرحية بمحاولة التعريف بالشخصيات، بذكر صفاتها ، هذه الشخصيات التي لم تحاكي أفعالا، بل أظهرت صفات فقط، و **بودبزة** يتكلم دائما عن القوة كصفة، لا فعل.

---

[678]- م ن، ص 33.

[679]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص 02.

"بودبزة:البوليتيك هي هذي (يشبر إلى الذبزة) و اسمع يالباهي راك تعرفني، كلمة، زوج يطلعلي الغاز"[680].

لأننا لا نعرف الاسم الحقيقي **لبودبزة**، فاسمه صفة منفردة غير مضافة إلى اسمما.

إن الفعل في المسرحية الدالية اتصف بالركود و الانعدام، فكان فعلا ميتا لانعدام شخصيات نامية تحركه، حتى مع دخول السلطان الجديد ففي معظم الأحداث بقي الفعل راكدا، لأنه لا أحد يتجرأ على الوقوف في موقف مضاد مع بلارج السلطان الجديد.

"الجميع:بلارج سلطاننا .. سلطاننا واعر بزاف"[681].

إن القارئ المسرحية الدالية يجد أنها تفتقد للدرامية، لأنها اتخذت من السرد مطية للأحداث، فغلب عليها الطابع الروائي الإخباري، لا التشخيص الفعلي لما تقوم به الشخصيات فهي كما قال مخرجها جمال مرير: " تنزع إلى الأدبية و تبتعد عن الدراما، و تتجاهل عناصر الفعل المسرحي، و هذا راجع إلى عدم احتكاك الكاتب مع خشبة العرض"[682].

افتقد الفعل في المسرحية إلى حامل يحمله، و يحمل صرخة البطل الذي يتفرد بهذه الصرخة، فتجعلنا نتعاطف معه، لتثير فينا الشفقة أو الخوف، بينما أبطال المسرحية لم يثيروا فينا أي عاطفة، أصبحوا مسيرين، يلقون حواراتهم و يخرجون دون ترك بصمة ما، إذ لم يقوموا بأي فعل يذكرنا بهم، أو يحرك الأحداث إذ لم تكن لأفعالهم إ، وجدت لا بداية و لا وسط و لا نهاية، و لا بسيطة، و لا مركبة، لأن الكلمة المكونة للنص الدرامي،و الناقلة للفعل تكتب لكي تقال، فتحرك الأحداث، و ليس لكي تقرأ و يبقى الفعل في مكانه

---

[680]- م ن، ص 02.

[681]- م ن، ص 54.

[682]- جمال مرير، هل هناك أزمة نصوص عربية للمسرح، الموسم، نشرة الثقافية تصدر عن الموسم الثقافي الأردني الأول، نقابة الفنانين الأردنيين، ع13، 19 فبراير2000، ص 12.

– الشخصيات:

إن ما تتطلع به الشخصيات هو صناعة الأحداث، و إبداع الموضوع و حبك العقدة، إذ تعتبر البانية للمعمار الدرامي، فهي التي تحرك الصراع، حاملة للفعل الدرامي و مطورة للأحداث، و منه وجب التعامل مع الشخصيات على أساس كائنات تمارس الإبداع، فيقنعها بأفعالها قبل إقناع المتلقي.

و في مسرحية الدالية نجد أن الكاتب اهتماهتماما كبيرا برسم الشخصيات و أعطاها ملامح مميزة، و كان ذلك مهما في نجاح النص بشخصياته فصورها بدقة كبيرة، كما جاءت الشخصيات مسالمة و متحابة فيما بينها فلا وجود لصدام يحمل الفكرة، و لا وجود للأحداث و الأزمات، لأنه لا يوجد تناقض بين الشخصيات هو الذي كان ليكشف الصراع.

إن شخصيات الدالية، و إن تعددت إلا أنها تجتمع في الشخصية الحوارية " الجميع"، فشخصية الجميع أخذت الحصة الكبيرة من حوارات المسرحية و حين نقول الجميع فنحن نعني الرأي الواحد، و هذا ما يفسر التوافق بين الشخصيات فجاءت في موقف واحد، خاضعة في جميع حواراتها كما في الحوار التالي:

" الضاوية: واش بيكم؟

الجميع: ما بينا والو.

الضاوية: أمالا علاه جبتوني؟

الجميع: توحشناك"[683]

و كذلك في:

الضاوية: " عاهدوني على أنكم أطبقوا الشيء اللي نقولولكم.

---

[683]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص 15.

الجميع: هذا ما كان.

الضاوية: هذا ما كان .

الجميع: أنعاهدوك و مباعد"[684].

و هنا يظهر الجميع على أنهم مغلوبين على أمرهم، ليس بيدهم أي شيء أو بإرادتهم ، فلا يبدون رأيهم في كل الأمور، أرادهم الكاتب أن ينقلوا أرائه و نظرته للمجتمع الذي كان يبحث فيه عن شرعية الحكم، هذه الشرعية التي كان باستطاعته أن يتكلم عنها من منظور عام، لكنه أراد القيام بإسقاطات على المجتمع ليقول أن هذه الأحزاب لا تتعارض فيما بينها، و إنما تستغفل الشعب، إذ تجمعها المصلحة الواحدة و الهدف الواحد، رغم اختلاف طرقها و وسائلها، حتى في علاقة الجميع مع السلطان الجديد، نجدها علاقة مهادنة لا اعتراض فيها، حتى قبل تنصيبه او معرفته، إذ أنهم مستعدون للقبول به كائنا ما كان.

"الواهم: لوكان يكون السلطان سلطانة؟

الجميع: نشا الله يكون جرانة قابلينو"[685]

حتى بعد اعتلاء بلارج الحكم نجد الجميع في السمع و الطاعة بقولهم:

"الجميع:أنعم سيدنا.

الجميع:حاشا ياسيدنا.

- لجميع : موافقين "[686]

إن المتتبع للشخصيات يرى أنها مغلوبة على أمرها، ليس لها أبعاد و لا مواقف و سنحاول التطرق إلى هذه الشخصيات كل على حدى.

- شخصية الهايل:

---

[684]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية ،م س ، ص 17.

[685]- م ن، ص 23.

[686]- م ن، ص 31.

لا نستطيع أن نعرف أبعاد هذه الشخصية من تتبع الحوار الذي وضعه الكاتب على لسانها ما عدا بعدها النفسي، إذ لا تظهر الحوارات بعدها الاجتماعي و لا الفيزيولوجي، حيث تظهر شخصية متزنة و منطقية في تصرفاتها، و موضوعية في آرائها، إذ يظهر **الهايل** واعي بكل الأمور، و يعرف الشعب جيدا، و كيفية السيطرة عليه و ما للإعلام من تأثير على هذا الشعب الذي يستهلك الأخبار كيفما كانت إذ يقول:

"الهايل: ساهلة ماهلة، الطريقة الأولى، نكثروا الجرائد و الحديث على الجرائم...

يعني نهتموا بصحافة الرياضة و خاصة البلوطة، و هذه الأمم راهي دايرتها أسبيرين للشعب، مين يتحرك ... إطيشلوا بالوو تلهيه"[687].

"الهايل:ما كان لاه انكثرو الكلام، كنتو بلا سلطان، و ذرك عندكم واحد مليح و لا حاير ما يهمش، المهم ما يكونوش كيما المرى المطلقة"[688].

ثم يظهر مقداما تارة أخرى، حيث يخطط للتخلص من (بلارج).

"الهايل:شوفو أجماعة هذي فرصة باه نتخلصوا من بلارج"[689]

ثم يتبين أنه داهية، باقتراحه لأفكار خبيثة إذ يقول:

الهايل: " لو كان أتموت الحداية، لازم اتخلي السلطة، لأن مصدر الشرعية ما عادش موجود"[690].

إن شخصية الهايل ساكنة و غير متغيرة على مدار المسرحية.

- **شخصية بودبزة:**

تظهر شخصية **بودبزة**منذ البداية عصبية لا تعترف إلا بالقوة، **مما** يجعلنا نستنتج أنها شخصية قوية فيزيولوجيا، أما اجتماعيا فلا تظهر من أين أتت أو ما يظهر ماضيها أو حاضرها، أو ما تريده في مستقبلها، بينما البعد النفسي فهو عصبي المزاج، مع إظهاره للتفاهم مع الجماعة

---

[687]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص 11-12.

[688]- م ن، ص 29.

[689]- م ن، ص 37.

[690]-عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص 2.

أحيانا فيعترف وقت الاعتراف، و يثور وقت النرفزة، ، و كثير التناقض مع بوخبزة، هذا التناقض ليس لتطوير الفعل و الأحداث، بل تناقض من أجل التناقض فقط، إذ يستعمل مصطلح " الدبزة" في مقابل مصطلح " الخبزة" أو البطن، و سرعان ما يغيب في الجزء الثاني من المسرحية، و لا يصبح حضوره بنفس الصورة التي كان عليها في الجزء الأول.

بودبزة: " البوليتيك ... هي هذي (أشار إلى الدبزة ... و اسمع يالباهي راك تعرفني كلمة، زوج، يطلعلي الغاز ... اللي حاب نمرغدو راني اهنا... راك تعرف كلمة ... زواج ... الثالثة ما كانش "[691].

و هذا دليل على أن بودبزة إنسان عدائي، لا يستعمل أسلوب الحوار في المعاملة و إنما العنف و القوة.

تغلب على شخصية بودبزة ميزة تكرار الحوارات، إذ تمثل شخصيته فئة من المجتمع تملك القوة و تحاول الوصول إلى أهدافها بالعنف، و لا تهتم بالوسائل الأخرة.

"بودبزة:أنا نقترح نتعافروا و اللي يغلب انعينوه سلطان"[692].

غير أن هذه الشخصية تظهر نوعا من التناقض لأنها ترضى سريعا بالحلول السهلة تفاديا لأي شيء، فكان من الأجدر بالكاتب أن يستثمر في هذه الشخصية دراميا و يجعلها فاعلة، و قطبا من أقطاب الصراع، لتصعد الفكرة إلى القمة، إلا أنه صورها سطحية، ساكنة، لا ترمز إلى قوتها إلا بتكرار الحوارات " كلمة زوج يطلعلي الغاز "[693].

– شخصية الضاوية:

يظهر لنا منذ الوهلة الأولى الظهور شخصية **الضاوية** في الأحداث، أنها أمينة سر هذه البلاد، أو مقربة من دواليب الحكم، حيث أن الكاتب يسقطها إسقاطا على النص، دون ذكر ماضيها و يرتبط بها حل اللغز.

"الباهي:خليونا ياجماعة، كلام كي هذا، ما نظنش لا كان نفهموه أحنا ... ما تفهمو غير الضاوية.

---

[691]- م س، ص 2.

[692]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية م س، ص 05.

[693]- م ن، ص 02 .

بشار:أنا نجيب الضاوية".[694]

و هذا الكلام دليل على أن الضاوية ذات مكانة في المجتمع، و لها خبرة و حنكة أكثر منهم في حل مثل هذه الأمور، لذا يسرعون بالمجيء بها لإخراجهم من هذه الورطة.

الزاهي: فاهمين الريح ... خليوا الضاوية أتنورنا"[695].

و لكنها سرعان ما تتهمهم بقتل السلطان، و تدخل مباشرة في السرد، ممجدة السلطان المرحوم و منتقدة كل الشخصيات، كل بصفته، و كأنها جاءت لتلقي درسا في الأخلاق، أو مصلح اجتماعي.

الضاوية:أقتلتوا سلطانكم و جايين ليا نساعدكم.

الفاهم: لا ... ماناش أحنا ... مات موت ربي.

الضاوية: الشي اللي مافهمتوش أني لأول مرة في حياتي نسمع بشعب أعوج، و سلطان مستقيم ... كان إنسان عادل، أيحب الدالية ... كان يعمل باش تكبر الدالية...

الباهي عقله في شكله ...و الزاهي فرحان بروحو ... و الفاهم مافهم شيء ... و الواهم ما سمع شيء ... و الهايم ... عايش بعيد، و الهايل يتبع في خيط راشي ... و بوخبزة مخه في طاجين، و بودبزة فرحان بذرعيه....[696].

لكن سرعان ما تصبح الضاوية واسطة بين الحكم الذي يمثله بلارج و بين الشخصيات التي تمثل الفئات السياسية و ليس الشعب، و لا تظهر حكمتها إلا في حل اللغز، لتتحول هذه الحكمة إلى دهاء عند محاولة توريطها مع السلطان الجديد، فتنجو بفضل دهائها و حنكتها.

السلطان:كي تتكلم مولات الحكمة، أنتما أسكتوا"[697].

إن الحاكم يعتبر الضاوية في مرتبة حكيم البلاد، و هذا يرفع من شأنها فنراها تعامل باحترامسوآءا من الجميع أو من الحاكم لأنها تمثل فئة معنية من السياسيين التاريخيين الذين لا

---

[694]- م س، ص 04.
[695]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية ص 17.
[696]- م ن، ص 16.
[697]- م ن ، ص 43.

نستطيع التصرف بدونهم باعتبارهم دووا شرعية تاريخية و نضالية و منهيين عن التلاعبات السياسية، و هذا ما رمز به الكاتب في شخصية الضاوية.

– شخصية بوخبزة:

لقد كان بوخبزة فقيرا في ماضيه، و هذا يظهر من خلال الحوار التالي:

"بوخبزة:أسمع يالزاهي، البوليتيك هي الخبزة، و إذا كنت أنت مولا مال، أنا بويا الله يرحمو، خلالي غير الزلط"[698].

لا يهتم بوخبزة إلا بالأكل، حتى في تفسيره للغز الذي تركه السلطان، فسره على هذا الأساس.

"بوخبزة:و الحداية قالت ... يظهرلي ... الحداية قالت الخبز راح ينقطع"[699].

و حتى في الطريقة التي يحكم بها الشعب، لم يخرج عن إطار الأكل، حيث يقترح أمورا لها علاقة بذلك.

"بوخبزة:كاينة ثلاث حوايج، إذا نجحنا فيها مشى معانا الشعب: الموز، و الجوز، و اللوز"[700]

و يضيف كذلك:

"بوخبزة: إذا الشعب كثرنالو الموز ينسى البوليتيك، و دير واش حبيت، ما هو رايح ايحاسبك"[701].

و في جميع أطوار المسرحية، لا تربط شخصية بوخبزة إلا يوحي إلى الأكل، حتى أنه في تفسيره للحداية، فسرها على أساس فاكهة.

"بوخبزة:ماكم فاهمين والو، الحدية دلاع ينبت في الصحراء"[702].

---

[698]-عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م ن، ص 02.

[699]- م ن، ص 04.

[700]- م ن، ص 10.

[701]- م ن، ص 10.

[702]- م س، ص 19.

لم تساهم شخصية بوخبزة بأي دور في رسم الأحداث، حيث صورها كشخصية أكولة عبر أطوار المسرحية، بدون أن تقترح أي شيء إيجابي، لأن كل حواراتها سطحية لا تخلو من الحديث عن الأكل.

"بوخبزة: لا زمنا فريقويات انخزنوا فيها الماكلة"[703].

حتى الوزارات التي اقترحت على بوخبزة لها علاقة " بالأكل"(التجارة، التموين، التضامن) و تخلى عن وزارة البريد لعدم علاقتها بالمأكولات.

"الهايم:بوخبزة نعطيولوا وزارة التجارة و التموين و التجهيز و البريد و النقل.

بوخبزة:زيدوني وزارة التضامن"[704].

جاءت شخصية بوخبزة ثقيلة جدا، لا حيوية فيها، حتى أنها تثير الاشمئزاز، و القرف، إذ لا يعقل أن لا يخلو أي حوار واحد من حواراتها من الكلام عن الأكل، رمز بها الكاتب إلى الشعب الفقير المتسول، الذي يبحث عن لقمة لسد رمق جوعهم، و ليس كانتهازيين يسعون إلى جمع المال و ملء البطون.

- **شخصية الهايم**:

تبدأ المسرحية مع هذه الشخصية، حيث يدور بينها حوار و بين الهايل، عندما يتساءل" عن من تغلبمن"[705]، فيتبين من خلال هذا الحوار أنها شخصية ذات تجربة و معرفة، إلا أنها تميل إلى الجانب الديني قليلا:

"الهايم:هاذي هايلة، القرعة ما يديروها غير فالحج"[706].

إلا أنه يختلف عن الجماعة لأنه، يهمه أمرهم و مستقبلهم، كما أنه مع تعدد الآراء إلا أنه يطالب التبرير الفقهي.

"الهايم:المهم، واش أدير إذا اخرج الشعب و طالب بواحد غيرنا أحنا ....

الهايم:المهم ياسي بوخبزة، أولا يجوز أو لا يجوز نأكل الموز يوميا ..."[707].

---

[703]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية ، م س ، ص 36.

[704]- م ن، ص 40.

[705]- م ن، ص 01.

[706]- م ن، ص 05.

[707]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، ص 06.

بعد سماعه آراء الجماعة، يقترح عليهم الحل الذي يراه نافعا لتسيير هذا الشعب، و هو، كثرة الجوامع ليذهب الناس للصلاة و ينسوا السياسة، إلا أن الجماعة تسخر منه فيظهر مرة آخرى أنه يرضى بقضاء الله و قدره، و أن الصبر هو الحل لكل الأمور.

"الهايم: يا جماعة يظهر لي نصبرو برك، و اللي فيه الخير يجيبو ربي"[708].

إن شخصية الهايم رغم تحيزها الديني، إلا أنها تظهر إيمانها بالديمقراطية، باقتراحها تشكيل الأحزاب السياسية على السلطان، و يوافق كذلك على تشكيل الحكومة، غير أن الجماعة يرفضون بحجة أنهم لم يصلوا بعد إلى الوعي السياسي الذي يمكنهم من تشكيل الأحزاب.

"الواهم:أحنا موالفين يالجماعة، و هاذ و الأحزاب مازال ما وصلناش للدرجة نتاعهم.

الهايم: أنا معاك يالواهم، و ازيد بلارج ماهو انتاع أحزاب، و لا حاجة أخرى"[709].

- شخصية الزاهي:

شخصية تعرف من إسمها، فهي محبة للموسيقى و الأغاني، بعيدة كل البعد عن القوة و التعصب، بطابعه الهادئ، و قد جاء اقتراحه على الجماعة كالتالي:

الزاهي:أنا نقترح انطبقوا نظرية الروك و الريفي و الراي"[710]

و نجده يبتعد عن توجهه الموسيقي بحيث يقترح على جماعته أن يشكلوا حكومة و أحزابا إذ يقول:

" شوفوا نبدو انشكلو أحزاب و امباعد حكومة"[711].

رغم اقتراحه لتشكيل الحكومة و الأحزاب إلا أن اقتراحه كان دائما مرتبطا بالموسيقى.

"الزاهي:أنا انقللكم الصح الصح، راني نفكر في حزب الزرنة و البندير، و شعاري كي تشبع الكرش أتقول للراس غني"[712].

كما شارك في امتحان بلارج بأسئلته التي لم تخرج عن إطار الموسيقي.

"الزاهي:واش الفرق بين الحوزي و الشعبي و الأندلسي"[713]

---

[708]- م ن، ص 29.
[709]- م ن، ص 39.
[710]- م ن، ص 08.
[711]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية ،م س ، ص 43.
[712]- م ن، ص 38.

إن شخصية الزاهي دالة على أنه إنسان بسيط و يريد الحلول السهلة و المرتبطة بالغناء و الموسيقى، و جاءت شخصيته سطحية لا أبعاد لها و لا أهداف، و لم يكن لها دور في الفعل الدرامي أو في سير الأحداث.

إن شخصيات الدالية جاهزة و غير نامية، و لا أهداف لها، و ليس لها دور في الفعل الدرامي، و لا تتطور، و لا يحدث على أفعالها تحول و لا تغير، يحرك الأحداث، حتى أن أسماءها غير موجودة في الواقع و لا في الخرافات.

إن الشخصيات هي عنصر هام من عناصر البناء الدرامي، فانطلاقا من الفكرة نضع الشخصيات التي تحمل هذه الفكرة، و تحاكي الأفعال لتطور الأحداث فتصل إلى الحل،و يجب أن تكون مثلا يقتدي به، و نمطا من أنماط الواقع، و ليست غريبة حتى على نفسها، لا تعرف من هي، و لا ما تريد، و هذا الذي غاب نهائيا، و لم يوجد نهائيا في شخصيات الدالية.

- الصراع:

ينقسم الصراع إلى قسمين خارجي و داخلي، لكنه جاء في مسرحية الدالية صراعا خفيا لا يرى، حاول الكاتب أن يوحي إليه، و إلى نتائجه، لاختلاف زمنه، و زمن المسرحية، و الصراع الداخلي كما هو معروف يكون داخل ذات الشخصية، تحمله الحوارات الداخلية أو الحوارات الجانبية، أما في مسرحية الدالية فرغم كون الشخصيات متعددة الأفكار إلا أنها لم تأت في شكل تناقض أو تضاد، بل جاءت على شكل طرح أفكار للنقاش.

أما الصراع الخارجي الممكن استنتاجه فهو الموجود في الحوارات بين الضاوية و الجماعة أين اتهمتهم صراحة بقتل السلطان.

"الضاوية:قتلتو سلطانكم و جايين ليا نساعدكم"[714]

و هنا نقطة التحول في المسرحية، حيث يظهر قطبان، الأول تمثله الجماعة، و الثاني تمثله الضاوية، إلا أن القطبان غير متساويان لخضوع الجماعة للضاوية حين تنتقدهم.

---

[713]- م ن، ص 48.

[714]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص 16.

"الضاوية: بصح أنتم كل ما بان عرف اصحيح تقطعوه، و كلما طاب عنقود تاكلوه الباهي عقله في شكله ... و الزاهي فرحان بروحو ... و الفاهم مافهم شيء ... و الواهم ما سمع شيء ... و الهايم ... عايش بعيد، و الهايل يتبع في خيط راشي ... و بوخبزة مخه في طاجين، و بودبزة فرحان بذرعيه...، و بشار مسكين ما عادش بين خبر الخير و خبر الشر، و الشعب رجل في الماء و رجل في الحما"[715].

انطلاقا من هذا الحوار نفهم أن الصراع هو بين الحاكم و المحكوم، و أن موت السلطان هو بأمر منهم لأنهم يريدون حكم البلاد دون الظهور في الساحة، أي يكون حكمهم في الخفاء، و يكون السلطان طوع أمرهم، و ما دامت الضاوية تمثل صوت الحكمة، فكل ما تقوله صحيح، و لا تقول إلا الصدق، و اتهامها لهم بقتل السلطان صحيح، لأنهم لم يردوا التهمة عن أنفسهم بل نفوا بالصفات التي صورهم بها الكاتب.

الهايل: أنا ما درت والو

الهايم: و أنا ما قلت والو

الباهي: و أنا ما عملت والو

الزاهي: و أنا ما شفت والو

بوخبزة: و أنا ما كليت والو

بودبزة: و أنا ما ضربت والو....

بشار: و أنا ثاني ما جبت والو

الضاوية: لأنكم الكل ... والو"[716].

لقد أراد الكاتب أن يبرز الشخصيات على أنها ظالمة، فسلط عليهم حاكما أشد ظلما منهم، و عين رغما عنهم من طرف كائن غريب عن الدالية، و هي **الحداية** و قد افتقدت الشخصيات لشخصية رئيسية تكون قطبا للصراع، و أضاف إلى ذلك رموزا مفتعلة تفتقد إلى حاملها أو إلى المرموز له بها.

---

[715]- م ن، ص 16.

[716]-عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س ، ص 19.

إن الكاتب أراد أن يبرز لنا صراعا سياسيا، و ليس دراميا، فكتب المسرحية بطريقة سياسية و ليس بطريقة فنية درامية، حيث أن عدم معرفة الكاتب بقواعد الكتابة الدرامية جعل من مسرحيته مسرحية مغلقة، لم تعط متنفسا للتأويل و القراءة المستقبلة.

– الحوار:

يتميز الحوار المسرحي عن المحادثة العادية في كونه أوضح في أهدافه و ثابت و مركز، حيث يغوص في طبائع الشخصيات و دوافعها و يقلق هذين الهدفين معا.لقد قام كاتب المسرحية بكتابة حوار حوى كل محاولات إثارة النكتة دون تحديد معالم حواره الدرامية، بل أدخل كلاما مفروضا على النص فرضا، و الحوار الدرامي لا يسمح بدخول إلا ما كان له دور في بناء المسرحية، فأول ما أثقل به الكاتب النص هو ذكر أسماء معروفة في المجتمع الجزائري مثل، بن قدور، عمار فطموش، جماعة الإثنين و العشرين، جماعة موستاش في حين أنه يتكلم عن الخرافة و الدالية و الحداية.

لقد ركز الكاتب على سرد الأحداث بوجود حوارات مبتورة و غير مكتملة المعنى، و أهمل الوظيفة الحقيقية للحوار بصفته الأداة الحاملة للفعل و المطورة للحبكة و الممتعة للمشاهد و القارئ، كأن يطرح أحدهم سؤالا دون ورود الإجابة بعده، مثل:

"الباهي: كيفاه ... مات سلطان الدالية؟

بشار: و يدفنوه غدوا

الهايم: الله يرحمك ياسلطان الدالية، كنت إنسان طيب ماكناش نستاهلوك"[717].

كما نلاحظ فقد طرح الباهي سؤالا لكن الحوارات التي تلته لا تحمل الإجابة، و كأنه طرح سؤالا لأجل السؤال.

يفترض أن ينمو الحوار و يكبر خاصة على مستوى الأحداث و الشخصيات بينما جاء في مسرحية الدالية متوقفا في نقطة واحدة، بلغته الرتيبة، فجاء حوارا خطيا رتيبا فكانت كل الشخصيات في نقطة واحدة في حواراتها، و تكلمت بحوار واحد لا مستويات فيه تمكننا من

---

[717]- عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س، ص 03/02.

معرفة مستوى الشخصيات الثقافي و الاجتماعي، و لا تحديده لأن كل الشخصيات ظهرت في نفس المستوى.

"بشار:الضاوية..

الهايل: خلاص تحلت المشكلة..

الباهي: أتفضلي الضاوية ... أتفضلي

الضاوية:واش بيكم؟

الجميع: ... مابينا والو"[718].

رغم طول المسرحية، فإنها لم تحتوي، و لا منولوج واحد نغوص به إلى أعمال إحدى الشخصيات، إن الحوارات في المسرحية الدالية جاءت عبارة عن سرد إخباري لا غير.إن الحوار و إن كان في المسرح الكلاسيكي يحرك الأحداث و الشخصيات، و يحرك الأزمنة و الأماكن، إلا أنه في مسرحية الدالية جعلنا نتيه بين الواقع و الخيال ، فمرة في زمن خرافي، و مرة نشعر و كأننا في الواقع المعاش فيتيه القارئ بين الاثنين، بحيث يشعر في اللازمان و اللامكان.

كتب مؤلف مسرحية الدالية حواراته باللغة العامية حاكت الواقع المعاش في تلك الفترة، فجاءت الألفاظ بسيطة و سهلة.

- واحد:لوكان اتحط فوق راسي اندير لعجب.
- واحد: فاقوا ..
- واحد:لو كان اتحط على راسي اندير حالة
- واحد: أموالف ايدير.[719]

كما عمد الكاتب إلى الاستعانة ببعض المصطلحات الفرنسية، و هذا ما نلمسه عند جل الكتاب المسرحيين الجزائريين.

---

[718]-عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س ، ص 15.

[719]- -عزالدين ميهوبي، مسرحية الدالية، م س ، ص 25.

- "الجميع:Ancien Moudjahid

- الجميع: Ancien Combattant

- بلارج:Ancien repris de justice"[720]

كانت الكتابة بالعامية أو اللغة العربية من الفصحى كما يسميها بعض الدارسين هي اللغة التي اعتمدها الكاتب في جل حوارته ليخلق تواصل بين الجمهور و الممثل، لأنها لغة مفهومة عند الجميع سوآءا المثقفين أو البسطاء منهم، خاصة أنه عالج موضوعا سياسيا يهدف منه إلى تنوير جميع الناس على السواء.

– الحبكة:

يسميها النقاد بـ" بناء الحدث" و هي روح المسرحية، و أهم عنصر من عناصر البناء الدرامي، و تختلف قوة وضعها في المسرح الجزائري من مسرحية إلى أخرى، أما في مسرحية الدالية فنجد الكاتب يخطط للمسرحية تخطيطا محكما، إذ يضع البداية بوفاة السلطان، و احتدام الصراع حول من سيتولى الحكم و السلطة في البلاد، حيث استطاع الكاتب أن يبين لنا الخطوط العريضة حول الوضع الذي تعيشه " الدالية " بعد موت السلطان، و فك رموز الوصية التي تركها بعد وفاته و كدا محاولة كل فرد من ممثلي الشعب، الاستيلاء على العرش و التحايل على الأخرين من أجل الوصول إلى السلطة، عن طريق حل رموز اللغز، فيشتد الصراع، بينهم لخلافة السلطان، و من ثم يمثل الجميع لقرار الضاوية التي أوجدت حلا للغز و القبول بحكم الحداية في اختيار السلطان الجديد، ثم يبين لنا طريقة حكم السلطان الجديد بلارج المبنية على الدكتاتورية.

لقد حافظ الكاتب على العقدة التي اشتدت قواها، و اشتبكت عناصرها، و ظلت تزداد و تتوتر إلى نهاية المسرحية، فكانت النهاية المحتومة، كما كانت هناك عناصر ساهمت في تقوية العقدة و إحكام حبكتها، أهمها، إيجاد الوصية، اللغز، و قد اتخذ الكاتب من هذه العناصر

---

[720]- م ن، ص 28.

سبيلا إلى إحكام عمله المسرحي و ربط حوادثه ربطا متسلسلا منطقيا، و منها موت السلطان ثم الصراع حول من يخلفه، فمجيء الضاوية، وصدهم عما كانوا يريدون أن يفعلوه و تنويرهم للسلطان الجديد بحيل و دهاء ممثلي الشعب.

لقد وفق الكاتب في ربط الأحداث ببعضها البعض وفق تسلسل منطقي، و إعداد الحبكة إعداد جميلا.

– المبحث الثاني: دراسة تحليلية لمسرحية اللثام لعبد القادر علولة

– تلخيص المسرحية:

إن مسرحية اللثام هي دراما سياسية واجتماعية ، تبدأ بموشح غنائي يمهد لأحداث المسرحية، حمل هذا الاستهلال قصة قصيرة تحكي الأوضاع المزرية التي يعيشها العامل، بحيث تجسدت هذه القصة في شخصية جلول.

" جلول خويا العامل، قلبه مشطون.

جهده النافع مخطوف شوقه مرهون.

حقه الواضح معفوس رايه مسجون"[721].

من خلال هذه الأغنية التي بدأ بها علوله مسرحية اللثام نستنتج أن **جلول** هو عينة من الطبقة العاملة التي تعيش الفقر و الحرمان، فجلول كان يعاني المشاكل داخل المصنعو خارجه، يقدم واجباته، و لا ينال حقوقه، فهي مهضومة، في ظل حكم جائر تفضل فيه المصلحة الخاصة عن المصلحة العامة، و تعيش فيه الطبقة البورجوازية على حساب الطبقة العاملة.

" طبقة في الحرمان و الشقاء تبيع في جهدها

و أخرى على ظهرها تنعم في الراحة"[722].

إذن عمل الاستهلال على تحضير مسبق لأحداث المسرحية، و ذلك لأن **اللثام** في مضمونها لم تختلف عن مضمون الاستهلال، فالمتلقي قد يجد ذاك الرابط بين أحداث المسرحيةو مضمون الاستهلال، و هذا ما سنلاحظه في تطور الأحداث، اذ ينتقل بنا الكاتب بعد الأغنية

---

[721]- عبد القادر علوله، من مسرحيات علوله، الأقوال ، الأجواد، اللثام، موفم للنشر 1997: ص 162.

[722]- م ن، ص 163.

إلى رسم خيوط الحكاية، و ذلك باستعمال شخصية القوال الذي يسرد الأحداث، و يرسم لنا معالم شخصية برهوم، الشخصية المحورية في المسرحية، فيسرد لنا القوال الحياة الأسرية **لبرهوم**، و كيف قرر أن يغادر الريف و يستقر بالمدينة هو وزوجته **شريفة** و أبنائه الخمسة، بعد بحث طويل عن العمل يوظف في مصنع الورق، و بالضبط في قسم غسيل الحلفة،و هو المكان الذي ستبنى عليه أحداث المسرحية، ثم بعد مدة من العمل، يصبح برهوم، محل حب و ثقةو احترامالجميع في المصنع، نظرا لكثرة خجله و تواضعه، و لأنه ميكانيكي، يقع في مشكل خطير كون الآلة البخارية أو **البرمة** تعطلت بفعل فاعل، و يلزمها تصليح، فيصير مصير العمال في خطر لأنهم مهددون بالطرد، حتى انتظار قدوم العمال الأجانب من أجل إصلاح البرمة، ثم يطلب كل من (لعرج، الفيلالي، و البكوش) أو جماعة الشواشين من برهوم إصلاحها، و بعد أخد و رد، قرر برهوم المغامرة، و القبول بالمهمة حبا و وفاءا لوطنه، على الرغم من علمه بالعاقبة الوخيمة التي ستنجر عن هذا الفعل الإنساني الذي قد يتسبب في طرده من المصنع و دخوله السجن.

"برهوم: يا السي خليفة القضية هذي خطيرة، هذه الوثائق مسروقة من المديرية"[723].

السي خليفة: اتفضل نشربوا أتاي و انشموا ريحة البحر

برهوم: راني نشم في ريحة السجن، و نشوف في رجال الشرطة يقلفطوا في كما يمهم، و راني نسمع في ولادي يتباكوا من مورايا...

برهوم: داخل البرمة؟ لزمني ندرس دواخل السجن كيف ندخله .... إذا ندخل وحدي، و لا نجر معايا الرفاقة"[724].

ينجح برهوم في إصلاح الآلة البخارية رفقة أصدقائه، لكن بعد اكتشاف الأمر من طرف رجال الأمن بعد سماعهم لصوت محركات الآلة تشتغل، تقرر برهوم رفع القضية وحده، فيتعثر و يسقط، و يلقى عليه القبض من طرف رجال الأمن فيعذب، و يقطع أنفه،و يتعرض لعدة

---

[723]- عبد القادر علولة، م س، ص 179.

[724]- م ن، ص 180.

كسور في مختلف مناطق جسمه ثم يدخل برهوم المستشفى لأزيد من شهر، و بعد شفائه و خروجه من المستشفى يستقبل في حيه استقبال الأبطال، فيقرر رفع شكوى في مركز الشرطة، ليجد نفسه متهما بالخيانة و التشويش، فيسجن و يحاكم مدة من الزمن.

"المفتش:نشاطك السياسي كيفاش؟..... من هما اللي زاروك لما كنت في المستشفى.

برهوم: أولادي ... الأهل و الناس اللي يحبوني

... المفتش: من كتب على البرمة" التسيير الاشتراكي " تبعتها نقطة استفهام؟[725]

بعد قضاء فترة عقوبته، يخرج برهوم ليجد سجنا آخر، و هو المجتمع الذي لم يتغير،و قضية اللثام التي جلبت له العار، بالإضافة إلى مشاكل العمل الذي صار يسرح منه كل مرة، بالإضافة إلى مضايقات الشرطة المستمرة، و إدخاله للسجن كل مرةو التحقيق معه كلما جرى أي شغب سياسي.

"القوال:بعد السجن وقع ما وقع لبرهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ... خدم شحال في القطاع الخاص عند شحال من واحد، و كل مرة يتطرد من غير سبة ... اللثام عاد يغبنه و يطيح عليه المضرة ...طلعوه رجال الشرطة في عمليات اللم و التمشيط شحال من مرة"[726].

يقرر برهوم العزلة عن مجتمعه حتى أسرته و أصدقائه ليعيش مع جماعة من المهمشين في المجتمع سكنوا القبور وعاشروا الموتى في المقبرة الفرنسية، مع أناس كذلك قاسموه التضحية، و شاركوه أفكاره النضالية المثالية، لأن عالم الأحياء، لم يجد فيه برهوم إلا الخيانة التي اتهم بها، و هو المناضل الحقيقي الساعي إلى المصلحة العامة، و يظل على هذا الحال هو و جماعته المسماة بأشباح المدينة حتى يفتضح أمره.

– عناصر البناء الدرامي في مسرحية اللثام

1– الفكرة:

تعتبر مسرحية اللثام وجهة أخرى، اختارها الكاتب، بوصفه مؤلفا التزم بقضايا أمته، و عبر عنها في نصوصه المسرحية، و مسرحية **اللثام** عينة من تلك النصوص التي وجه فيها علوله

---

[725]- -عبد القادر عولة ، الثلاثية، م س، ص 210 – 211.

[726]- م ن، ص 220.

خطابا ضد قوى الظلم و الاستعباد المتمثلة في الإقطاعيين و أصحاب العمل، حيث شكل قاعدة للنضال المستمر ضد هذه القوى عن طريق الانطلاق من الصراع القائم بين الطبقات البروليتارية و الرأسمالية، الذي يخدم إيمانه الكبير بالثورة، نتيجة وعيه العميق و ثقافته الواسعة.

و هذا ما أنتج نصوصا تقدمية اقترحت للمشاهد مساءلة ضميره و وجوده الروحي و المادي انطلاقا من تأثره بالمسرح الملحمي، الذي يقترح حلولا لمعضلات العصر، فاتفق مع جون بول سارتر حينما يقول " يلزم الكاتب مشاركة كبيرة في الحياة السياسية و الاجتماعية منطلقا من قناعة عميقة، حتى يتسنى له أن يصنع فكرة في خدمة قضية ما، و أتخاد موقف من المعيقات الكبرى التي تواجهه"[727].

إن مهمة المثقف أو الكاتب المسرحي تتم بنشر الوعي من خلال ممارسة تنتج له أن يعني ذاته و ذات مجتمعه، و أن يزاوج بينهما، و ما بين الوعي و التفكير من خلال دعوته المستمرة لبلوغ تشخيص، و تجسيد هذه الأفكار و الأفعال بإبداعات متحددة و لقد كان علوله صاحب دور فعال داخل مجتمعه و محيطه الفني، بل عمل إلى جانب كتابة و إخراج نصوصه المسرحية بالالتزام بقضايا أخرى داخل المجتمع حيث كان يسعى دائما إلى النضال ضد كل أشكال الغبن و التسلط و هذا ما نلمسه في الحوار التالي:

السي خليفة:مصنعكم في خطر ... ما يجيبوا صانع للبرمة، ما يوفروا الوسائل الضرورية للمصنع ... هذا اللي يظهر إذا حللت ... ناس داخل و خارج المصنع يخدموا ضد المصلحة العامة ... راهومضاغطين على مصيركم و على مؤسستكم ... ناس فيهم اللي يخدم القطاع الخاص الوطني، اللي يخدم رأس المال الأجنبي، و اللي يخدمهم في زوج ... ناس صاري لهم " كالحنشى" اللي تتربى في القلة ..."[728].

شكلت الظروف الاجتماعية مادة واقعية حية جعلت من مسرحية اللثام حضا يحمل الأطروحات القريبة من الواقع اليومي بكل ما يحمله من تناقضات، لأن مسرح علولهارتبطارتباطا وثيقا بالقضايا الإنسانية، من هذا المنطلق ظل علوله يرفض باستمرار أن يكون محبوسا بين

---

[727]- عبد القادر علوله، من مسرحيات علوله، م س، ص 181 – 182.

[728]- عبد القادر علوله ، من مسرحيات علوله ، م س، ص 182.

جدران الكلمات، فالكاتب الصادق لا يستطيع الفصل بين الفكر و المجتمع و السياسة، لأنهما يصبان في توجه واحد، و يهدفان إلى غاية واحدة، حيث أن معظم أعماله المسرحية تعالج و تفسر جل القضايا التي شكلت الهاجس و المنطلق الفكري لديه، خاصة تلك النصوص التي تنتقد المجتمع و السلطة و تهدف إلى حتمية التغيير و الثورة.

و مسرحية اللثام لا تخلو من هذا الخطاب الإيديولوجي الحامل للفكر السياسي و الاجتماعي الذي كان يحوي نقدا اجتماعيا يطالب فيه الكاتب بالتغيير، فحاول الكاتب من خلال مسرحية اللثام التعبير عن الواقعية الاشتراكية التي جذبته نحو مسرح يدعو إلى الثورة و التغيير الجدري

كانت قضية الاشتراكية هي المضمون الأساسي لمسرحيات علوله عموما، و مسرحية **اللثام** خاصة، إذ يصبغ المضمون الاشتراكي النسيج الدرامي لهذه المسرحية بصبغته الخاصة، التي تمنحها أسلوبها الخاص، فعلوله عقد لواء البطولة في مسرحية اللثام لطبقات الشعب البسيطة المكافحة المتمثلة في شخصية برهوم، المتطلع إلى المستقبل، و إيمانه الراسخ بقدرتها على التغيير بتضامنها و التحامها، و هذا لا يعني أن علوله حول مسرحية إلى بوق أجوف يردد من خلاله شعارات الاشتراكية، و إنما أضفى على العمل لمسة من الصنعة الفنية التي استعملها في التأليف.

"برهوم:واش يقولوا العمال على ... البوخارية؟

الفيلالي: المصنع يغلي في هيجان ... العمال اتسلم على بعضها البعض تحت طواقي الإدارة كاللي نهار العيد، راهم يغافروا ... المكتب النقابي مال من جيهتنا، قالوا الأسبوع المقبل يبعتولك رسالة شكر رسمية"[729].

– اتسمت مسرحية اللثام بروح الاشتراكية، و نادت بأن العمل حق و شرف و واجب، كما حملت أفكارا سياسية محضة دعت إلى التغيير، فإذا " كانت هناك ارتباط بين المذهبالاشتراكي، كمذهب سياسي و بين الأدب المسرحي الاشتراكيفإنه يتمثل في التصاق المسرح بالشعب و جمهور العاملين من الكادحين الفقراء، و محاولة إبراز حياتهم الخاصة و ما يعانونه منه على خشبة المسرح عن طريق التمثيل و التجسيد لهذه المعاناة، و تصوير الاشتراكية

---

[729]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 193.

و قوانينها بأنها هي المنقذ الوحيد لسلامة هؤلاء المكافحين، و الأمل في تحقيق حياة أفضل و أسعد"[730].

تدور فكرة المسرحية حول علاقة السلطة بالشعب من عدة جوانب، الشرطة، العدالة، المجتمع، إذ نجد أن الشعب محكوم عليه بالفقر و التخلف، و ليس من حقه النهوض أو الرقي بوطنه.

الفيلالي:بعدما رفعوك جماعة الأمن و الوقاية، البرمة قعدت تمشي قيمة ربع ساعة ... العمال كلهم حبسوا الخدمة باش يسمعوا حسها ... كأنهم دايرين دقيقة الصمت ، الورشات من جيهة في الاحتفال و الإدارة من جهة الأخرى في جحيم ... وحود يضحكوا و يجروا، و وحود يعايروا و أخرين متغاشيين.

و يزيد يقول:

الفيلالي: واحد من الإداريين قالهم ... العمال راهم ضد الميثاق الوطني .. جايين يزيدوا يقووا في إنتاج الورق معناه يزيدوا يطعموا البيروقراطية بالكاعظ"[731]

كما تضمنت مسرحية اللثام أفكار أخرى ساهمت في إثراء الفكرة الرئيسية كالتجاوزات التي قامت بها السلطة و التي تكمن في خداع الشعب و التحايل عليه من خلال التغني بأفكار و تطبيق أفكار مغايرة تماما، فبرهوم العامل البريء يذهب من أجل الشكوى، فيسجن لغير دليل على مدى احتقار المواطن الجزائري.

"المفتش: من كتب على البرمة،" التسيير الاشتراكي" تابعتها نقطة استفهام؟...

القوال: ... راك متهوم بالتشويش، الخيانة و التخريب داخل مصنع الورق متهوم أنك وزعت عرائض خاضعة على تسيير المصنع، و نظمت إضراب بالتنسيق مع لعرج من المستشفى...

مشي برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم يشتكي عشى في الدكة..."[732]

تناولت مسرحية اللثام مواضيع و أفكار أكثر حساسية من المسرحيات السابقة و ذلك نظرا للفترة التي كتبت فيها سنة 1989، فتأثرت بالفترة التي كانت تعيشها الجزائر بعد أحداث

---

[730]- محمد دالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999، ص 235.

[731]- عبد القادر علولة، م ن، ص 193 – 194.

[732]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س ، ص 211 – 212.

أكتوبر 1988، و ما أنتجته هذه الفترة من تغييرات سياسية و اجتماعية جديدة، و هو ما نلحظه جيدا من خلال الرسالة التي حملتها كون النظام الاشتراكي بدأ يتأكل و يفقد مكانته في المجتمع الجزائري و العالم بأسره، مما جعلنا نشعر بقلق المؤلف و خوفه من هذا التغيير، و وجود فئات تعمل من أجل التغيير لبعض المفاهيم الجديدة،و من أبرزها" تغيير المصلحة العامة بالمصلحة الخاصة، و الملكية العامة بالملكية الخاصة، و بالتالي القضاء على الاشتراكية".

لقد جعل الكاتب أبطال مسرحيته اللثام من عامة الناس، عمالا و الفلاحين، و هذا حتى يحقق أحلامهم، و أحلام مجتمعه بحثا عن القيم الكبرى التي التزم بها، فكان يشهر سيف الكلمة التي حاول من خلالها الثورة على الشر بكل أنواعه و أبعاده، و لعل الكاتب نفسه يعترف بضرورة الالتزام و التغيير، و خير دليل على ذلك مقولة برهومالشخصية البطلة في مسرحية اللثام، و التي تعتبر أمل الكاتب في خروج المجتمع الجزائري من مأزقه اليومية إذ يقول: " ...حافرين أنفاق ... يخرجوا من المدافن للقنطرة اللي من وراء المقبرة، يخرجوا عند الواد و من الواد ناخذو الطريق حتى لشط البحر"[733].

يتضح من هذا الكلام الذي يصدر حقيقة عن علوله على لسان برهوم، أنه رجل ذو مبادئ، و يأمل في خروج الجزائر من الشدائد، فالبحر بمثابة الخلاص، و هو الفضاء الشاسع لحرية التعبير، لأن المقبرة دلالة على الجمود و الموت و الخوف و الاستعباد، إن مسرحية اللثام، ما هي إلا انعكاس للواقع السياسي، لأن برهوم حين جدع أنفه و قرر أن يناضل رغم الصعاب، كان علوله يرمز إلى الحالة التي كانت تعيشها الأحزاب السياسية في تلك فترة أنداك.

2- الموضوع:

تناول الكاتب في مسرحية **اللثام** العديد من المواضيع من أبرزها اهتمام الطبقة العمالية بالتغيير الجدري و تضامنها فيما بينها من أجل التغيير و كذا علاقة السلطة بالشعب من عدة جوانب كالشرطة، العدالة، المجتمع، فالشعب محكوم عليه بالفقر و التخلف، و ليس من حقه النهوض أو الرقي بوطنه، إذجاءت مشاهد النص متسلسلة تسلسلا مرئيا و مرتبا في نفس

---

[733]- عبد القادر علولة ،م س، ص 231.

الوقت، أين تعاقبت هذه المشاهد وفق زمن الأحداث، إذ تبدأ المسرحية استهلال يسرد علينا فيه يوميات عامل بسيط يسمى**جلول**، فهو لا يقصد عاملا بعينه و إنما يرمز بتلك الشخصية جلول إلى كل العمال المهضومة حقوقهم.

- جلول العامل خويا قلبه مشطون، جهده النافع مخطوف، شوقه مرهون، حقه الواضع معفوس، رايه مسجون"[734].

ثم يعدد الكاتب مختلف المشاكل التي يعاني منها العامل البسيط مثل ، مشكل السكن، النقل، غلاء المعيشة و غيرها من المشاكل الكثيرة، على الرغم من أنه يجهد نفسه في العهل ولا يستطيع حتى الحصول على أقل ضروريات الحياة و يبين صراعة مع الطبقة البورجوازية التي تزيد ثراء على ثرا، على حساب جهد العمال.

- " طبقة في الحرمان و الشقاء تبيع في جهدها، و أخرى على ظهرها تتنعم في راحة"[735].

لكن الكاتب في الوقت نفسه يشير إلى ومضة من التفاؤل بمستقبل الطبقة العمالية في التغيير الجدري بتضامنها الذي يعد ركيزة هامة في مسرح علوله، و هو تفاؤل اشتراكي إن صح التعبير، أي أنه تفاؤل من أجل المجتمع ككل و ليس الفرد بعينه.

عرضت المسرحية سنة 1988، و بعد تلك الفترة شهدت الجزائر أوضاعاسياسية و اجتماعية مترديةـ منها أحداث أكتوبر 1988، التعددية السياسية، سقوط النظام الاشتراكي، التوجه نحو اقتصاد السوق، استقلالية المؤسسات و تحرير التجارة الخارجية .. مما انعكس على القدرة الشرائية للمواطن البسيط.

"القوال:دخل يناضل في الحركة بكل إخلاص

---

[734]- عبد القادر علولة من مسرحيات عولة ، م س ، ص 154.

[735]- م ن ، ص 155.

سبل في الميدان دكاه و معرفته ....

... عمق في النضال و تمتع بأسراره..

... كل ما يزيد خطوة تزيد تقوى إرادته"[736]

و هذه تعتبر مقدمة أو استهلالا للمسرحية ليفتتح بها علوله مسرحيته، و هي إحدى التقنيات المستخدمة في كتابات علوله.بعد ذلك يتطرق الكاتب إلى موضوع برهومولد أيوب الأصرم (الشخصية المحورية في المسرحية)، إذ يبدأ القوال بسرد قصته المأساوية، حيث كان والده فلاحا، رائدا للحركة النقابية، و بعدما أحرق مع زملائه أراضي و مخازن المعمرين الفرنسيين أصبح مستهدفا من قبل الاحتلال الفرنسي، فقصد الغابة هاربا متبوعا بزوجته الحامل و أولاده، و هناك وسط الغابة و الأدغال، ولد برهوم و ألقي المستعمر القبض على والده، ليلة ولادته.

عاش برهوم طفولة بائسة، حيث عمل في صغره راعيا، ثم خبازا و بعد الاستقلال تزوج و انتقل مع زوجته الشريفة، من قريته إلى المدينة، حيث وجد عملا في مصنع الورق، و لكن المصنع منذ افتتاحه لم ينتج الكمية اللازمة من الورق، و ذلك لأسباب عدة.

"القوال: الماء اللي يوصل غير كافي من الواد، في الشتاء لما توقع حمله في الواد نوقفوا العمل، و في الصيف وقت الصيام نوقفوا العمل كذلك ... الحلفة اللي ينخدم منها الكاغط توصل لنا منها كميات قليلة، الكهرباء حتى هي متشوقين فيها قليلة... ستة مدرين تناوبوا على راس الشركة، اللي يضرب على صالحه و يقول تخطي راسي و اللي يضرب على القطاع الخاص، و يعمل بالحيلة باش يفشل قطاع الدولة..."[737].

هذه كلها إشارات إلى الكثير من المشاكل التي كانت تتخبط فيها مصانع القطاع العام،و التي يسببها المسؤولون تارة و بعض المواطنين عديمي الضمير تارة أخرى، و هذا كله يفضي إلى التنبؤ بزوال النظام الاشتراكي كما سنرى في نهاية المسرحية.

---

[736] - م ن، ص 156.

[737]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 171.

ثم يتطرق الكاتب إلى موضوع البرمة أو الآلة البخارية الكبيرة التي تغسل و تعجن الحلفاء في المصنع، و التي تصاب بعطب، و يستدعبرهوم من طرف العمال لإصلاحها، لأن أصحاب الإدارة يمنعون العمال من الاقتراب منها.

"برهوم:البرمة هذي ممنوع اللي يقرب لها، جناح كبير في المصنع حابس على جالها، أصحاب الإدارة عالمين العمال، اللي يمسها يطرد، قالوا غاديين يجيبولها فني مختص من الخارج باش يعدلها"[738].

يجلب العمال الرسوم الخاصة بالآلة، و كل ما يحتاجه على أن يقوم بإصلاحها ليلا و بتشجيع من صديقه السي خليفة لاندوشين و زوجته الشريفة يستجيب برهوم لنداء زملائه و يلزم نفسه مسؤولية إصلاح الآلة، فالمصنع مصنعهم و ما يعود به من فائدة هو من حقهم.

و هنا يبين علوله كيف تتعرض شخصيات لمختلف الضغوطات النفسية و الاجتماعية لكنها لا تستسلم و لا ترضخ لسياسة الأمر الواقع، بل تكافح و تناضل من أجل المستقبل الذي تريد أن تصنعه أو الذي تحلم بتحقيقه.

و فعلا استطاع برهوم إصلاح الآلة، بعد أن اكتشف أن عطلها ليس تقنيا و إنما تخريبيا، الهدف منه تعطل المصنع، و طرد العمال منه، لكن العاقبة كانت وخيمة فبعد أن اكتشف المسؤولون ما قام به برهوم، تعرض لأبشع وسائل التعذيب و الضرب، و بعد أن ضرب ضربا مبرحا، بشر أنفه، فمن " المهم أن نعرف أن الأنف يعتبر مرادفا للشرف بالنسبة للجزائريين، و بواسطة هذه المسرحية أبلغ علوله للمتلقي الوضعية السياسية و الاجتماعية في الجزائر"[739].

أحدث برهوم تغييرا جذريا في المصنع بعد إصلاحه للآلة البخارية، فقد اعتبره العمال نصرا عظيما لهم و لاشتراكيتهم، لكن الثمن لم يكن هينا، فقد صار مشوها مدى الحياة .دخل برهوم المستشفى ليعالج من إصاباته الكثيرة، و هنا يصور لنا علوله صورة أخرى من صور تضامن العمال مع بعضهم البعض في المستشفى و مع أسرة برهوم الذي صار بطلهم و زعيمهم.

---

[738]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س ، ص 174.

[739] -Arnaud Meunier « EL LITHEM » (le voile) – L hommage Abdelkader Alloula…. Le site : www. Maghreb ATS ma/ Théâtrehtim

"الفيلالي: يكفيه الدم اللي جبناه؟

الممرضة: يكفيه و يشيط علينا.

الفيلالي: راهم جايين العمال يتبرعوا بدمهم ... عندكم ما تعولوا"[740].

بعد خروج برهوم من المستشفى، بعد قرابة شهر كامل، يرفض الرجوع إلى المصنع الذي شوه فيه، لأنه يخجل من أن يرى أحد أنفه المبتور، فيضع لثاما على أنفه، و هنا يتطرق علوله إلى أن الإنسان الذي ليس له أنف ليس له نخوة و نزعت أنافته، و يحس بنوع من النقص و لذلك يضع لثاما لكي يواري هذا النقص الذي ينتقده عليه الناس، يتوجه برهوم إلى مركز الشرطة لتقديم شكوى ضد من اعتدوا عليه بدليل الشهادة الطبية التي أعطاها له الطبيب، لكن يقع ما لم يكن في الحسبان، إذ يوجه إليه المفتش الكثير من التهم كالتخريبو التشويش و الدعوة إلى الإضراب و سرقة ممتلكات القطاع العام و يزج به في السجن.

و هذا نقد لاذع للوضعية التي آلت إليها الشرطة في بلادنا، فبعدما كان شعارها " الشرطة في خدمة المواطن" أصبح شعارها " الشرطة في خدمة فئة معينة، فئة الأغنياء ليزيد غناهم و المستغلين ليزيد استغلالهم، للمستضعفين من عامة الشعب، أما المظلومين و الضعفاء فيسلط عليهم العقاب و الحقرة و التهميش و هذا ما نستنجه من هذه المسرحية.

بعد خروج برهوم من السجن، يتناول الكاتب حالته تائها وضائعا، لا يعرف ماذا يفعل من أين يبدأ أو من اين انتهى ليبدأ من جديد، حيث تتغير نظرة المجتمع له، إذ لم يقبل أحد تشغيله لسوابقه العدلية، حيث عانى كثيرا من الاضطهاد الجسدي و المعنوي، و من الظلم و الفقر و الحقرة، و فقد الثقة في من حوله، كل هذا أدى به إلى الهروب من واقعه المرير، و البحث عن عالم آخر يزول فيه الظلم الاجتماعي و الاستلاب، ليفر من المنزل حيث وجد ضالته عند جماعة من المتشردين أطلقت عليهم اسم " أشباح المدينة "، هم كذلك فشلوا مثله في تحقيق أهدافهم على أرض الواقع، فراحوا يحلمون بمجتمع مثالي تسوده العدالة الاجتماعية.

---

[740]- عبد القادر علوله، م س، ص 190.

أصبح برهومعضوا في جماعة أشباح المدينة، التي تسكن مقبرة، حيث يتوفر الهدوء و ينعدم فيه الاستغلال و الظلم، عالم هادئ ليس فيه قهر و لا الحقرة لأنه ببساطة عالم يسكنه الأموات، فعالم الأحياء لم يجد فيه برهوم إلا الخيانة التي اتهم بها ظلما، و هو المناضل الحقيقي الساعي إلى المصلحة العامة، إذ ضحى بحياته و عمله من أجل زملائه، أما بالنسبة للمقبرة التي كانت خاتمة مشاهد مسرحية اللثام فاستخدمت كرمز تشاؤمي من طرف الكاتب الذي كان يرى في محيطه السياسي، الاجتماعي أو الاقتصادي، ما يدعو إلى ذلك، من خلال سيطرة بعض العناصر الطفيلية على الاقتصاد الوطني و هذا خدمة لمصالحها الذاتية، و كذا تضافر العوامل السلبية التي أدت الى تفتيت الوحدة الوطنية و هذا ما حصل فعلا لكن بعد عدة سنوات فكان تنبؤ علوله في محله.

3- الحكاية:

إن الحكاية في مسرحية اللثام، جاءت حسب الفكرة و الموضوع مقبولة، بحيث بدأت أين يجب أن تبدأ، و انتهت حيث يجب أن تنتهي، فكانت إطارا مناسبا و محددا، بدأت بمقدمة حول بداية حياة برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم، حيث روي لنا كيف ولد ، و كيف عاش أبوه لتتطور الأحداث بصناعة برهوم للبرمة و دخوله المستشفى بعد الاعتداء عليه من طرف أعوان الأمن، ثم خروجه من المستشفى و دخوله السجن، لتتطور الأحداث بعد خروجه من السجن و رفضه من طرف المجتمع بعد أن أصبح ذا سوابق عدلية و أجدع الأنف، لتنتهي المسرحيةبهروب برهوم إلى المقبرة و عيشه مع جماعة الأشباح الذين يبحثون عن مجتمع مثالي، خالي من الظلم و القهر، و بالتالي جاء الإطار العام جيدا، كما جاءت الحكاية محكمة البناء ساعدت في بناء الأحداث كما بنيت مسرحية اللثام مثل سابقتها من مسرحيات علوله على عنصر السرد، حيث وظف علولة القوال الذي كان يسرد علينا في نهاية كل مشهد ما كان سيحدث، إذ نسجل حضور القوال من بداية المسرحية إلى نهايتها، كما عمل على تقديم شخصيات المسرحية و التعريف بهم، لا سيما شخصية برهوم.

"القوال: برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم إزداد هادو ثنين و أربعين عام بالتقريب، ولداته أمه الفرزية بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة حين ما جاء المزيود لدنيا، ما زغرتوا عليه"[741].

بالإضافة إلى تقديم الشخصيات، عمل القوال على سرد الحكاية، و ذلك بتدخله بين المقاطع الحوارية ليسرد الأحداث التي تتجسد على الخشبة مخترقا بذلك الحدود المادية للزمان و المكان، فانتقل من المصنع إلى المستشفى إلى مركز الشرطة، للسجن، بالترتيب حسب تتابع الأحداث في الأمكنة التي اقتضاها الفعل الدرامي.

إذن عنصر السرد هو إحدى الخصائص التي ميزت بنية النص الدرامي في مسرحية اللثام، و القوال هو الشخصية التي تولت هذه الخاصية و بعبارة أخرى، القوال هو الهيئة السردية التي أوكل إليها المؤلف مهمة إيصال الخطاب السردي.

4- الزمان و المكان:

أ-**المكان**: لا يكاد يخلو أي نص درامي من هذان العنصران، فيما يمثلان مركز الثقل، كما أنهما عنصران هامان في إعطاء صورة حية و مصداقية أكثر للنص الدرامي، فهما مقياس و أداة لمعرفة أين تجري الصراعات و الأحداث، أما مسرحية **اللثام** لعبد القادر علولة، فقد اشتملت هذين العنصرين إذ وضف الكاتب عنصر المكان بصيغة جميلة و متنوعة زادت من جمالية النص و صدقه، لأنه اختاره من عمق الواقع و كذا المجتمع الذي نعيش فيه، فهي أماكن عديدة و عادية و كذا بسيطة يعرفها الجميع و يعيش فيها كل فرد، و لقد تنوعت الأمكنة و الفضاءات

[741]- عبد القادر علوله، من مسرحيات علوله، م س، ص 157.

بتنوع الفضاءات و الصراعات، إذ نقلنا الكاتب من الريف إلى الغابة ثم المدينة، المصنع و المستشفى و كدا السجن ثم في النهاية إلى المقبرة، و قد تكررت دلالةالمكان مثلا على لسان **القوال**، إذ يعدد أمكنة عديدة في سرده لحكاية **جلول** أبو **برهوم** إذ يقول:

"القوال: ... كان أيوب الأصرم أب برهوم الخجول ... عامل فلاحي ... ينشط من سيدي بلعباس لسيدي بومدين
... ثاروا العمال و بعد ما حرقوا للكولون مخازن و نوادر هجموا ... على مقر الجدارميا، فرعوا باب السجن و خرجوا المحبوسين ... جا من المدينة الحرس المتنقل راكب السبق ... قلفط أيوب عبايته ... و صعد يجري قاصد لغابة"[742].

هنا نلاحظ في سرد القوال تعدد الأمكنة كسيدي بلعباس، المخازن، مقر الجدارميا، السجن، المدينة، الغابة، كما أن القوال كذلك سيعدد كذلك أماكن عديدة في روايته لقصة برهوم ولد جلول الأصرم كالحالة المدينة، دار المير، الجامع، حوش المدرسة إذ يقول:
" برهوم تربى عند عمه ... و العم نسى باش يسجل ولد خوه عند فرانسا في الحماية المدنية.....
... عندما دخل لدار المير حكماته الرهبة وانسى اسم ولد خوه... برهوم كبر بغير ما يعبى بيه واحد ... قرى في الجامع ... تحت شق الباب و قطع مرتين بالليل حوش مدرسة القرية..."[743].

ثم يفصل لنا القوال مكان عيش برهوم و شريفة زوجته بعدما خرجوا من الريف متوجهين إلى المدينة، إذ تعددت لنا الأمكنة من المقبرة، المزبلة، الغار، القصدير و غيرها.
"القوال:برهوم و الشريفة خرجوا من المدينة، الفقر دمرهم و المدينة لغات لهم ... سكنوا ورى المقبرة، و سكنوا تحت المزبلة، سكنوا حدى القلته ... الفار ... القزدير ...

---

[742]- عبد القادر علوله، من مسرحيات علوله، م س، ص 157.
[743]- م ن، ص 155.

فرج عليهم المولى و صابوا زوج بيوت و مطبخ في عمارة مهددة بالدمار، درجة تخلج و درجة خاوية، بيت الماء وحدة في السطح، فوق الطبقة الثالثة"[744].

إن تعدد الأمكنة جاء فقط على لسان القوال الذي يسرد لنا في كل مرة حيثيات الأحداث و الأماكن من المنزل، المصنع، المستشفى، السجن، المقبرة، إذ يقول:

"القوال: في الليلة الرابعة ليلة العمالية، خرج برهوم ولد أيوب الأصرم من داره دخل المصنع قاصد خدمته ... أصبح بسرعة برهوم فوق البرمة، ارفد البلاع و ادخل يفتش في مصارينها...

.... لبست شريفة كساتها مراة برهوم ... و مشات تجري للمستشفى"

ثم يضيف قائلا :

" لما جاء برهوم الخجول ... من المستشفى و عوه المرضى و شجعوه ... القضية قضية مبدأ، اليوم نروح نشتكي لمركز الشرطة نسجلها ... مشى برهوم الخجول ... في الدكة، فوق ديك الليلة في مركز الشرطة ... رجال الشرطة طاروا على ولد الأصرم و سنسلوه ساعة من بعد عشى مبدل ... ساجين في الحبس المركزي... و بعد شهور خرج برهوم ولد أيوب الأصرم من السجن"[745].

و بهذا فإن المكان في مسرحية **اللثام** متعدد و متنوع، شكل مفتاحا لسلسة من العقد و التساؤلات، و ساهم في رسم الأحداث، فقد تنوعت أمكنة ليست خيالية و إنما مستوحاة من الواقع المعيش للمجتمع الجزائري.

ب- الزمان:

أما فيما يخص الزمان فنجد أن الزمان أعطى له الكاتب بعدا رمزيا أكثر بكثير من المكان، فالزمان في هذه المسرحية بقي مفتوحا، و لم يشر إليه مباشرة في نصه، و إنما ترك المجال للمتلقي لكي يتفاعل مع هذا العنصر الهام من عناصر البناء الدرامي و هذا حتى يحقق جزءا من المنهج البريختي المتمثل في التغريب و بالتالي تحريك المشاعر، و إبعادالاندماج مع النص

---

[744]- م ن، ص 171.

[745]- عبد القادر علوله، م س، ص 195 – 197 -212 – 213 – 218.

فالزمن الذي وظف هو زمن متحرك، إن صح التعبير، لأنه تراوح بين زمن الماضي و زمن المستقبل إذ يقول القوال:

" برهوم ولد أيوب الأصرم ازداد هادوا اثنين و ربعين عام بالتقريب ولداته الفرزية أمه بالفجر في الربيع...

... جمعة ما يزداد برهوم الخجول تنظم إضراب عام في المنطقة ... بعد ما باتو يومين حلى أيوب الأصرم ... و أمر ولاده الصغار بالرجوع للقرية .. أيوب و الفارزية ماقدروا يغمضوا العين بالليل .. و بعد أدان الفجر .." [746].

إدن فقد تعددت الأزمنة و تباينت بين الليل و النهار و تعددت الأيام و الشهور.

" ... زوجوهم جمعة من بعد يوم الاستقلال ....

... المصنع اللي نخدموا فيه .. فتح بابه للشغل في 72 من هذاك الوقت"[747]

إن المتأمل لحوارات الشخصيات و كذا **القوال** نجد أنها تتصارع ما بين قوتين مختلفتين في أزمنة مختلفة، هذه القوانين تتمثل في قوة تابثة تعبر عن الوضع الحالي للأزمة التي تعيشها الشخصية، أي الزمن الذي يفكر فيه بتغيير وضعه و التخلص من الاستغلال و الظلم، و قوة تانية تفوق مقدرته على التغيير، و هي قوة زمن المستقبل، أي صراعه مع الطبقة البورجوازية و محاولته لاسترجاع حقوقه ورد الظلم و الاستبداد، فهي تعتبر قوى التغيير التي يصبو من أجلها و ترجيحها لصالحه.

الشخصيات:

تعتبر اعمال عبد القادر علوله تلخيصا للواقع الاجتماعي باختلاف ميادينه، بحيث نجح في وضع هذا الواقع في قالب درامي، إذ كشف عن عدم الاستقرار في المجتمع في مواقع حساسة و عبر عن الضغط الكبير بين واقع المجتمع و بين حساسية الفرد و حيرته، فحاول التعبير عن هذه الحيرة بشخصيات واقعية تحمل أفكاره الإيديولوجية و آراءه الاجتماعية.

---

[746]- عبد لبادر علولة ، م س، ص 156 – 157 – 159.

[747]- م ن، ص 157 – 158 – 159 – 171.

إن عبد القادر علوله بوصفه كاتبا مسرحيا أبدع نماذج درامية اختارها من الأوساط الشعبية معتمدا في ذلك على فن القول و بساطة اللغة و ذلك لكي تتناسب مع الشخصيات التي رسمها، و التي حملت بطريقة غير مباشرة خطابه إلى تلك الطبقات المحرومة.

إن القارئ الكتابات علوله المسرحية يكتشف بكل سهولة قرب شخصياته المسرحية من الواقع، و أكثر مسرحياته التي ظفرت بالشهرة الكبيرة على مدى ثلاثين سنة من التجربة المسرحية، هي المسرحيات التي امتازت بميزة إبداع شخصياتها الدرامية أو الملحمية وفق تشخيص بارع، إذ أن حيوية الإبداع الكتابة، هي السر في قوتها و خلودها في الذاكرة المسرحية الجزائرية. إن العملية الإبداعية تحتاج إلى موهبة و خبرة و ثقافة واسعة، و لا يمكن تلقينها مثل الرياضيات أو العلوم الطبيعية، و يعترف عبد القادر علوله بهذه الفكرة إذ يقول " إني أنسج شخصياتي و أستخرجها من الحياة اليومية، و من الواقع، بالطبع هناك معالجة فنية و جمالية، أي كل ما يشمله عمل الإبداع المعقد، إن شخوصي تنطلق، و تنبثق من الواقع، و هدفهم هو فهم واقع المتفرج"[748].

إن عبد القادر علوله ينتمي إلى المسرح البريشي المعروف بنظريته الخاصة للشخصيات الدرامية يرفض الفكرة السائدة في المسرح الأرسطي و المتمثلة في معايشة الدور بل يرى لها بديلا يكمن في تغريب الشخصية إذ يقول علوله في هذا الصدد: " لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص، و لم يعد عليه أن يتقيد بأهواء و أمزجة الشخصية المؤداة، أو أن يتنازل عن شخصيته لصالحها، بل عليه أن يرسم جسده و صوته و بفكره كل جوانب الشخصية، و عليه أن يبين طوال مدة تأديته بأنه ممثل و يبقى كذلك ممثل يقوم بأداء فني"[749].من خلال هذه المقولة نفهم أن طريقة رسم علوله للشخصيات حيث يستعمل عنصر التغريب حتى لا يندمج الجمهور مع العرض، و لا يقع في الإيهام، بل يعمل على تنبيه المشاهد على أن هذا العرض ما هو إلا تمثيل مسرحي فقط.

---

[748]- عبد القادر علوله، من مسرحيات علوله، الأجواد، الأقوام، اللئام، حوار أجراه معه محمد جليد، م س، ص 243.

[749]- عبد القادر علوله م س، ص 241.

من خلال مسرحياته" الأقوال، الأجواد، اللثام"، وجدنا أن شخصياته مشبعة بأفكار و طموحات علوله السياسيةو الاجتماعية، بحيث كانت تحمل الكثير من المعاني النضاليةو الثورية و السياسية التي يأمل علوله في رؤيتها تتحقق على أرض الواقع.إن شخصيات مسرحية اللثام كانت بمثابة القناة الرئيسية لتمرير الخطاب عند علوله، فتميزت بالعمق على الرغم من بساطتها، بحيث صورت التنظيمات السلوكية المتعلقة بالمواقف الاجتماعية، فهي من عامة الناس، استلهمها الكاتب من الواقع فكانت لسان حاله، حيث حملت مشاكل الطبقات العاملة، فشكلت مرجعية اجتماعية و ثقافية و سياسية بالنسبة لمؤلفها.

تنوعت شخصيات اللثام بتنوع أدوارها في الحدث الدرامي بحيث يستطيع القارئ تمييز شخصية برهوم التي انفردت عن باقي الشخصيات المسرحية في تركيبها و آرائهاو مشاعرها و مواقفها و قوة تأثيرها في الفعل الدرامي، فهي شخصية مركبة " و الشخصية المركبة هي تلك التي تظهر خاصيتين أو أكثر من الخواص القوية المتعارضة أو المتصارعة، و هده الخواص ليست متكافئة القوة، لكنها تكاد تكون متكافئة"[750]، عمل عبد القادر علوله على رسم شخصية برهوم على التناقض، بحيث كان هذ التناقض موجود على مستوى الشخصية نفسها، و على مستوى شخصيات أخرى.

إن شخصية برهوم تؤمن بالاشتراكية و المصلحة العامة، و تناضل من أجل الوقوف ضد الإمبريالية، غير أن علوله لم يعتد على الرسم الكامل للبطل، فوجدنا برهوم من خلال تركيبته النفسية (الخجل و الخوف) عاجز عن الوقوف ضد المصاعب التي تواجهه لوحده، بل استدعى الاشتراك من الجميع لتقديم فائدة للمجتمع، فوجدنا مثلا شريفة تكمل النقص الملازم لبرهوم.

و اتسمت شريفة بالجرأة و الشجاعة و الملاحظ أيضا اعتمادعلوله على شخصيات من الطبقة العمالية، أو الطبقة الكادحة على العموم، و التمسنا ذلك من خلال التسميات التي

---

[750]- حسن رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق، ط1، بيروت، 1972، ص 339.

يطلقها على شخوصه: " برهوم ، جلول، السي خليفة، البكوش، دحام، الأصرم... التي يجعلها ترمز لقوة الشخصيات تظم مسرحية اللثام شخصيات رئيسية و أخرى ثانوية، أما الشخصيات الرئيسية فكان لها الأثر الكبير في تحريك المسرحية تذكر منهم : برهوم و الشريفة و الشواشون (البكوش، لعوج، الفيلالي، و السي خليفة)، أما عن الشخصيات الثانوية، فنجد كل من الشرطيين و المفتش دون نسيان أبرز و أهم شخصية و هي " القوال" الذي يقدم لنا الشخصيات و يصفها لنا كأن يسرد لنا الأحداث، حيث أن غيابه يحدث خلل كبير في المسرحية.

1- القوال:

يعتبر القوال الشخصية المركزية في مسرح علوله، هذه الشخصية التي تحمل الكثير من المعاني في التراث الشعبي لبلدان المغرب العربي، خاصة بالجزائر و المغرب، نقلها عبد القادر علوله على خشبة المسرح، و في نصوصه، و ضمنه عنصرا هاما من عناصر الملحمية ألا و هو السرد، فكان وجوده في المسرحية هاما جدا بحيث يسرد و يروي الأحداث و يقدم الشخصيات بأبعادها.

"القوال:برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم، ازداد هدوا اثنين و رعين علم بالتقريب، و لداته الفرزية أمه بالفجر في الربيع، داخل غابة كثيفة حين ما جاء المزيود للدنيا مازغرتو اعليه، ما شطحوا بالمناسبة..

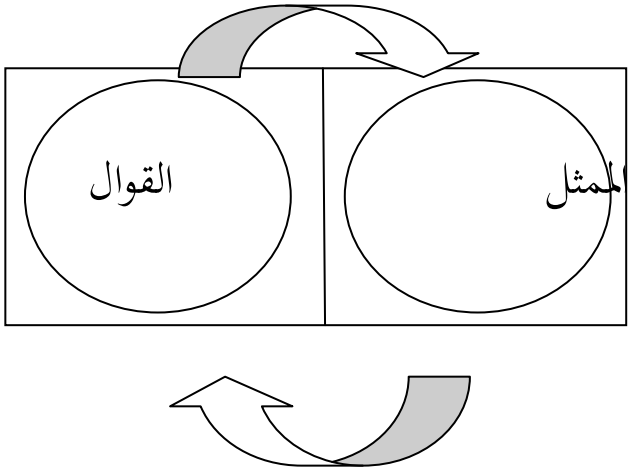
لفوا عليه بعمامة أباه و حطوه تحت الصنوبر فوق الحشيش في وسط بنعمان و القرنوش"[751].

هذا باختصار مقطع نلاحظ من خلاله أسلوب علوله في نقل نص القوال من مستواه الشعبي اللغوي إلى مستوى لغة خشبة المسرح، و حاول إعطائه بعد فكري، حتى تظهر هذه الشخصية متزنة و ذات أبعاد درامية، عمد عبد القادر علوله عبر مسرحية اللثام أن

[751]- عبد القادر علولة، م س، ص 157.

يعطي القوال نقلا جديدا في بناء المسرحية، من خلال سرد الأحداث التي تعيشها شخصيات المسرحية عن طريق الحكي الذي يهدف إلى مشاركة المتلقي، و دعوته إلى أخذ موقف مما يشاهده على خشبة المسرح في هذه الحالة يقع تقاطع ما بين القوال و الممثل فيصيران شخصا واحدا في الحوار، و شخصيتين مختلفتين أثناء السرد، فالممثل يروي و يمثل الحدث المقدم، و هذا ما يمثله الشكل(1).

الانتقال من شخصية القوال إلى تمثيل الأحداث



الشكل (1) –

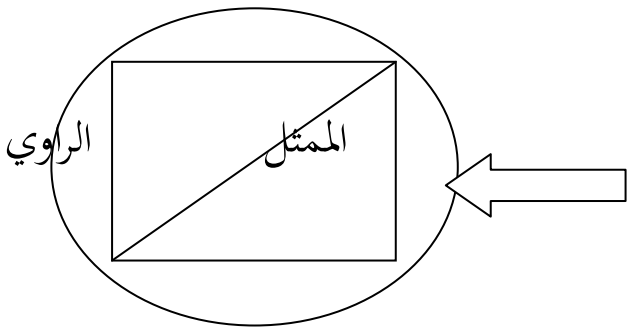
إن شخصية القوال في مسرحية اللثام تعتمد على أن يكون الممثل هو نفسه القوال داخل النص الدرامي، و هو الذي يروي الأحداث ثم يجسدها على لسان الشخصيات طوال النص المسرحي، و هذه الحالة كما وضحنا في الشكل (1) يمكن تسميتها بالرؤية المزدوجة للحدث المسرحي، و للحكاية المراد إيصالها للمتلقي، فالفعل المسرحي يتم من الداخل و من الخارج، في نفس الوقت يمثل شخصيات عن طريق الحركة و الفعل، و هنا نورد مقطعا على لسان القوال حتى يتضح الأمر.

القوال: أتعب برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم مع المفتش ... عشية كلها و هو يسأل فيه، كيفاش، علاش، شحال انهار و شكون ... يسأل فيه على عمال المصنع و البرمة، و يسأل فيه كذلك على أشياء خارجة عن الموضوع ... باش يتلف له الطريق ... في هذا الباب سأله، إذا

مخلص كراه، عند من يشري الخبز، إذا عنده ناس من العايلة يخدموا فالإدارة، إذا يبغي يخدم في الشرطة ... إذا مرته الشريفة تشري الحنة الورقية و الا المدقوقة، يسأل فيه شمال و جنوب، و يرجع للمصنع من جانب آخر باش يحقق، بعدما أعطاه يقرأ و يمضي، المفتش ... شكر برهوم و صارحه و قاله: الليلة نضيفوك، نشدوك تبات عندنا، و غدوى الصباح إن شاء الله نقدموك لقاضي التحقيق ... متهوم ياسي برهوم بجرايم عديدة ... متهوم بالتشويش، الخيانة، و التخريب داخل المصنع"[752].

إن وجود وضعيات متداخلة يعيشها الممثل في زمن واحد من خلال النص و التمثيل الإيمائي، فهي في الواقع تداخل بين القوال و الممثل، لصنع شخصية مسرحية من طراز جديد، و يمكن تسميتها بالممثل الراوي Comédien narrateur ينظر شكل (2)، إذا حاول القارئ معرفة سر التزاوج بين شخصية القوال و الممثل، في زمن واحد يمكننا أن نقول أن مسرح علوله هو" مسرح داخل مسرح *Théâtre dans le Théâtre أي أن الحدث المسرحي المقترح، يدخلنا عن طريق السرد إلى وضعيات أخرى، دون أن نشعر بتغيير في الفعل، و ذلك عن طريق عملية التشخيص في شد المشاهد بطريقة ما، داخل شخصية يحاول أخد موقفه منها، حتى يفاجئ بشخصية أخري تكسر له عملية الإيهام.

شخصية الراوي عند
علولة من طراز جديد إذ ممثل راوي
أن الممثل نفسه هو القوال أو
الراوي داخل العمل المسرحي شكل (2)



[752]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 211.

* المسرح داخل المسرح: Play Witham the Play Théâtre dans le Théâtre أيلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيتين، و بغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما، يؤدي ذلك إلى بنية فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكانين و زمانين متبابين تبعا للحالة التي تعرضها المسرحية، و الواقع أنه لا يوجد نموذج محدد يحكم بنية المسرح داخل المسرح، إذ توجد تنويعات عديدة لهدا الأسلوب في تاريخ المسرح في الصيغة النموذجية و الأكثر وضوحا، يتحقق المسرح داخل المسرح عندما يتصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي (المسرحية1) يؤدي إلى تحول الممثل الشخصية إلى متفرج يشاهد أمامه عرضا ما (المسرحية2)، و إلى جعل الخشبة تنقسم إلى حيزين حيز اللعب Aire de jeu و حيز الفرجة أي أن الخشبة بحد ذاتها تتحول إلى صالة، و خشبة، مما يجعل المتفرج الأصلي يرى أمامه على المسرح صورة لوضعه كمتفرج و الجوهر العلاقة المسرحية و الفرجة بكافة أبعادها ينظر: ماري إلياس ، حنان قصاب، م س، ص 435.

2- برهوم:

بطل المسرحية و تعلقت به كل الأحداث، جسد معاناة الفرد الجزائري العامل البسيط بالكادح، رب الأسرة، يكابد من أجل لقمة العيش، و ازدهار المجتمع، نفسيته مليئة بالخجل و الخوف و القلق، و الطيبة وحب المجتمع، محبوب من طرف الجميع، يعاني من الفقرو يتحمل الصعاب و الشدائد من أجل الوطن، يحمل أفكار ثورية و نضالية بصفته سليل الحقبة الاستعمارية.

أقدم علوله في مسرحيته اللثام و كسابقتها من المسرحيات الأخرى كالأجواد و الأقوال، على تقديم شخصية برهوم قبل دخولها إلى دائرة الفعل الدرامي، إذ نلحظ هذا في المشهد الأول الذي يسبق دخول برهوم في أحداث المسرحية، حيث قام القوال بإعطائنا وصفا دقيقا لشخصية برهوم و معاناته في حياته، و هذا ما شد به عواطف و أحاسيس القارئ لمسرحية اللثام، و هذه الطريقة ليست جديدة فقد أستعملها" برتولد بريخت" حين قدم شخصياته في بداية المسرحية، و هذا أثناء تقديم مسرحية le prologue ، و هذا نموذج من مسرحية اللثام حين يقدم القوال شخصية برهوم قبل دخولها في الأحداث إذ يقول:

" برهوم ولد أيوب الأصرم إزداد هذوا ثنين ربعين عام بالتقريب، ولداته الفرزية أمه بالفجر ... من الصغر و هو منسحب، منسي قليل اللي ينتبه عليه و الا يعتني بيه، عمره برهوم مارفد صوته و اللا بكي بجهد ... برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجوه ناسه مع الشريفة بنت عمه غالم، قالوا شاطرة و نتيجته و هو حشام، يتيم و خدام ..."[753].

[753]-عبد القادر علوله، من مسرحيات علوله، م س، ص 157 – 158 – 160.

إن شخصية برهوم، كان لها الدور الرئيسي في مسار الحدث الدرامي حيث جسد معاناة الفرد، العامل البسيط الذي ظل يكافح من أجل العيش، يحمل أفكارا نضالية، لكن تبقى سلطة الإدارة أقوى من حماسة أفكاره و هذا ما جاء على لسانه:

برهوم: " بغينا نديرا و لكن كيف نندير باش نندير؟ عندما نتمنى ياسيدي ندير تنبت في الإرادة و تقوى، و عندما نبدى ندير تنفش ضربة وحدة و نوخر، ما عندك طاقة يابرهوم، ماعندك ثيقة في نفسك"[754]

إضافة إلى حماس برهوم، هناك ميزة خاصة تميز بها، و هي الخجل الذي كان لازمه، إذ كان ملقبا ببرهوم الحشام أو الخجول.

" برهوم الخجول راجل شريفة بنت غالم يخدم كعامل ... في مصنع الورق ... محبوب برهوم الحشام بالكثير في الشركة الوطنية ... حادق في الخدمة"[755]

هذه الصفة التي كانت ملازمة له على طول المسرحية، لكن الكاتب وضع خاصية أخرى مناقضة لخاصية الخجل، خاصة، بعد أن قرر برهوم إصلاح البرمة، و هي خاصية، "الشجاعة" بحيث لم تكن هذه الصفة ملازمة لبرهوم على طول المسرحية بل كانت صفة ناتجة عن رد فعل أو بعبارة أخرى هو موقف اتخذته الشخصية حيال نظام معين، فتشكلت لديه هذه الخاصية (الشجاعة، اتخاد موقف) و هذا ما نلمسه في الحوار التالي:

السي خليفة: " مصنعكم في خطر ... ما يجيبوا صانع للبرمة، ما يوفروا الوسائل الضرورية للمصنع ... ناس داخل و خارج المصنع يخدموا ضد المصلحة العامة ...

برهوم: ... كلامك طلعلي النشوة ... كلي راني شارب زوج براريد ... أنت تتكلم و أنا نخايل في نفسي في معركة هاجم بالرشاش و نحتت في العديان.

---

[754]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة ، ص 161 – 162.

[755]- م ن، ص 162 – 163.

القوال: أصبح برهوم ولد أيوب الأصرم يتعامل بلطف غير عادي و احترام كبير من طرف زوجته و أولاده ... أصبح في وسط عائلته كأنه بطل عظيم و راه يخطط في هجمات عنيفة ضد العدو"[756].

لاشك أن جل اهتمام الكاتب كان يكمن في إثارة القارئ عن طريق دخول أو ظهور شخصية البطل لأول مرة، حيث يمنح علوله أفعالها الأولى أهمية بالغة لتبيين ملامحها الأساسية على غرار تقديمها كما سبق ذكره من طرف القوال، فالطريقة الأولى تعتبر بمثابة بسط علاقة تواصل مع القارئ، لأن ماسوف يتبع بعد دلك سيكون شرحا أو تفسيرا للملامح الأساسية التي يقدمها المؤلف، إما عن طريق القوال أو مجموع الممثلين كما لا حظنا في الحوار الدي سبق.

إن التناقض الذي ظهر في شخصية برهوم بين (الخجل و الخوف / الشجاعة و اتخاد موقف) أثر تأثيرا قويا في مسار الحدث الدرامي، و هذا التركيب المتعارض على مستوى الشخصية برهوم يمثل صورة متميزة في بنية النص الدرامي، فهو صورة مولدة للصراع الدي يصنع ماهية النص الدرامي، و إذا ما حللنا شخصية برهوم نجد أنها تمثل موضعا نموذجيا للتوتر المأساوي في مسرحية اللثام، خاصة و أن شخصية برهوم هي صورة اتحاد مستويين متعاكسين(التردد على الفعل / الإقبال عليه) و (الخوف / الشجاعة).

إن التناقض الذي كان مشكلا على مستوى شخصية برهوم صار يبت في المتلقي مشاعر الشفقة على الشخصية لماعانته بعد إصلاح البرمة، و في نفس الوقت أثارت مشاعر أخرى و هي الإعجاب، بسبب الفعل الشجاع الذي قامت هذه لشخصية، مع العلم" أن هذا التناقض له استعمالات بالنسبة للكتابة، فهو يساعد على بناء الدراما و التشويق"[757]، لأنه يساعد على تصوير الشخصية و يضفي على الحدث التشويق و هذا ما نلمسه في الحوار التالي.

القوال: " زعيم المصنع، بعد ما مشاها وقع له حادثة، و راه في المستشفى في حالة غيبوبة اللي قال انحرق، و اللي قال انقرد، و اللي قال انسلخ، و اللي قال افكرها، إذ يموت يتسمى شهيد المرحلة...

---

[756]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س ، ص 181 – 182 – 186.

[757]- محمد رامز رضا، م س، ص 489.

السي خليفة: نقدروا نتكلموا معاه شويا؟

الممرضة: تقدروا ... راه خرج من الغيبوبة ... و لو ما يقدرش يجاوب، راه يشوف و يسمع فيكم...

لعرج: راكم متحقين باللي هذا هو برهوم ولد أيوب؟

الشريفة: نعقلوامن عينيه و من يديه ... نعقله من الخانة اللي في جفنه و الوشمة اللي على يده...

الفيلالي: راهم جايين العمال يتبرعوا بدمهم ... عندكم ما تعولوا..."[758]

إن عبد القادر علوله يتميز بنوع من الكتابة الذكية لأنه لم يكشف كل أوراق الشخصية البطلة في بداية المسرحية، بل تبقى لديه ما يثير به حب و استطلاع المتلقي و تشويقه، حيث أن التناقض على مستوى شخصية البطل بحد ذاتها، و كذا التناقض بين الشخصيات الأخرى كان يلعب دورا دراميا ساهم في مضاعفة حيويتها و نشاطها و إعطاء روح و نفس أخر تنطلق به من جديد، خاصة في مجال المواجهة فيما بينها، و كلما كان التناقض حادا تولدت عنه تفريعات و تنويعات خصبة، لكن هذا ليس تناقض حادا كالأبيض و الأسود، بل تناقض الدرجات المتعددة، و يكشف ذلك في مسرحية " اللثام" في المشهد الذي يلتقي فيه " برهوم الأصرم" مع الشرطي، و فيما يلي هذا المقتطف حتى تتضح هذه القضية:

الشرطي الأول: ما عندي سلاح يا بن عمي ... الجور خاوي شوف بعينيك

برهوم: اللا .... اللا .... اللا .... راك .... غالط ...

الشرطي الأول: و الله، ماني نكذب عليك ها ... فتش و شوف بعينيك ... أنا دايريني هنا باش نستقبل الشعب و نسجل الشكايات.

برهوم: على هذا اللي ...

الشرطي الأول: قلت لهم، ما تخلونيش وحدي مقابل الشعب

---

[758]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 189 – 190.

قلت لهم شعبنا واعر .... ديروا معايا واحد

قلت لهم، كاش نهار توقع لي مصيبة

غير أول البارح قلتها لهم ... ياخويا أنا شرطي بسيط و حاج ما عندي سلاح ماعندي دراهم.....

برهوم: ضربوني، و جيت اليوم ....

الشرطي الأول: جيت تنتقم، و لكن أنا خاطي يا بن عمي ... أنا ما نضربش، نعاير، ندفل، ندخل السجن، و اللا نخطي، عمري و لا ضربت ..."[759].

إن التناقض بين الشخصيات يولد لدى المتلقي تشويقا على مستوى البناء الدرامي للنص ، و كدا على مستوى الفرجة، لكن هذا لا يمنع و جود تناقضات على مستوى آخر بين الشخصيات، حيث هناك التناقض الفكري و الاجتماعي – الطبقي، أو الثقافي – و لا يوجد كاتب مسرحي لم يتعامل مع هذا التناقض أو ذاك فهناك نصوص مسرحية نجحت لاعتمادها على هذه التناقضات المثيرة، و إن كان التناقض يسير في مواقف المواجهة ليتحول إلى صراع تتشابك فيه الخطوط و تتعقد، و من هنا فإن الشخصية المسرحية الأضعف تجبر على أن تتغير أو تندثر.

- في مسرحية اللثام و على غرار المسرحيات الأخرى، نلمس شخصية البطل المسرحي برهوم التي انفردت بتأثيرها في الحدث المسرحي، فهي المحرك الأول للأحداث في هذه المسرحية، و هي التي أحدثت تغييرات هامة في الفعل الدرامي.

القوال: "كثر الكلام على ولد أيوب و جماعته ... انطلق البحث من ورى لأشباح المدينة، و رجال الشرطة قالوا أفة اجتماعية ... خطر كبير راه يهدد في سكان المدينة ... جماعة خرجة من

---

[759]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 202.

الأطر و السبكة الاجتماعية ... ما عارفينهم لا شحال هما، و لا كيف عايشين ... ماعندنا عليهم سلطة ، وربما تمشي فيهم قوة أجنبية..."[760].

لقد تغير مفهوم البطولة المسرحية بتغير الفكر الإنساني و مجتمعه، حيث انتقل البطل المسرحي من طبقة النبلاء و الملوك و صراعهم ضد القوى الخارجية، إلى الإنسان العادي الذي يستطيع التأثير في مجرى الحياة و المجتمع، و هذا ما كان واضحا في مسرحية اللثام، حيث صور علوله بطل مسرحيته من عامة الناسو كانت مشكلته الاجتماعية و النفسية محور الصراع الدرامي في النص.

2- الشريفة:

زوجة برهوم الخجول، أعطاها علوله مكانة المرأة المناضلة، الواعية بقضايا السياسية في المجتمع، جمعت بين الإهتمام بالأسرة، و المساعدة على تقديم الفائدة للوطن، اتسمت بالجرأة و الشجاعة، كانت السند لزوجها برهوم في كل المواقف.

القوال: " برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجوه ناسه مع شريفة بنت عمه غالم شاطرة و نتيجته ... و في الصغر كانت تحبه و تخاف عليه ... برهوم و الشريفة يتفاهموا و يتحابوا هذا يرفد على الأخر ... و هو يحط راسه، يسمي و يغلق ودنيه، لما ترفع صوتها و تتكلم بسرعة و غيظ على حالتهم الاجتماعية ..."[761]

---

[760]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 221.

[761]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 160 – 161.

إن الشريفة هي شخصية قوية اتسمت بالشجاعة وعدم الخوف أو الضعف، و بالإضافة إلى التناقض الموجود على مستوى شخصية برهوم هناك تناقض آخر على مستوى الشخصية المقابلة، و هي شريفة، التي أبدت من خلال حواراتها شجاعة كبيرة و عدم الرهبة و الخوف من الشواشين (لعرج، البكوش، الفيلالي)، و هذا ما جاء واضحا في الحوار التالي:

الشريفة: واش كاين برهوم راك خالعني، كاش مادرت؟ قول ياراجل، أنا زوجتك و بنت عمك ... أحكي لي ...

برهوم: الشويو ... يا الشريفة شواربي تقالوا عليا و مابقاوش يسعفوني ...

الشريفة: نتسلحوا ياولد الأصرم، الدعوة خطيرة على ما يظهر ... هاك انت قرعة و انا الشاقور....

برهوم: يعرفوا باب داري، يوم ميلادي، و كل ما في مصاريني، حتى حاجة ما غايبة عليهم، هذا الشيوشين ... ركايبي شريفة، راني على كرع واحد و لا على زوج كرعين.

الشريفة: قضية كبيرة هذي يابرهوم ... الجهاد يابرهوم الجهاد ... اليوم الطايح أكثر من الواقف ... اليوم البيت تتجفف بالدم ... قابل أنت التاقة و أنا نوقف عند الباب ... سقم روحك يا ولد الغوالم ... يتحاموا على راجلي و أنا هنا؟ غير اللي يدلي راسه من الشقة اعطيه ... الشواشين؟ مليح زدنا الشواشي دوك ... هذو اصحاب الشواشي حركة جديدة غير اليوم الي سمعت بيهم كل عام تجينا موجة من خارج و تصفعنا غفلة ... و راس الفارزية مرت عمي ما يمسوا منك شعرة..."[762].

إن تحدي شريفة للخطر الذي يحدق بروحها، و حملها للسلاح الأبيض لدليل على شجاعتها و إصرارها على الوقوف إلى جانب زوجها و حمايته من جماعة الشواشين.

أبدت شريفة دعمها لزوجها على مدى طول أطوار المسرحية، كما كانت خلال كل الأحداث ترفع من معنوياته.

---

[762]-عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 166 – 168 – 169.

الشريفة: " ما تتهولش من جيهتنا ... ولادك راهم مفتخرين بيك، و ناس الحومة صبحوا يتكلموا عليك .. كلهم مستعجبيين بيك ... السي أحمد ... مول الحانوت ... المسكين حسبك توفيت جانا للدار ... و يبكي، قال لي راجلك الحشام كان مولى نيف، الله يرحموا يتسمى مات في سبيل المصلحة العامة، الجنازة من عندي ... و مريم ...

السي خليفة: أسكتي يامراه راه يدمع .. الحي كله مقلوب عليك ... ياسيدي نهار اللي تبرى يخرجوك من المستشفى بالطبل و الغايطة و الرايات"[763].

3- الشواشون (لعرج، البكوش، الفيلالي).

جماعة من العمال يمثلون الطبقة البسيطة، و يمتازون بالوعي و اليقظة، حريصون على خدمة المجتمع و التضحية في سبيله، يجسدون القوة و الشجاعة فعلى عكس تسميتهم هم أناس طيبون الخلق و يمتازون بصفات حميدة.

القوال: برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم فتح الباب بالرجفة حين ما سمع الدقديق ... أتسكج لما شاف الفيلالي، لعرج، البكوش واقفين عند العتبة كالأعمدة ... و السباعية سأل البكوش ... كيفاش؟ ... القضية اللي جايين عليها خطيرة ... نتمالحوا بطعيمة، يقوى الطيب و نفرشوا للكلام ... ضحكوا ... اغتنم الفرصة الفيلالي مال على ركبة وافتح الحديث على البرمة الكبيرة"

إن شخصيات لعرج، الفيلالي و البكوش هم ثلاث شخصيات، ولكن في حقيقةأمرهم يجسدون شخصية واضحة محبة للوطن و تبحث عن المصلحة العمة.

القوال: " بقي ولد أيوب يتفرج فيهم و يشرب في كلامهم، بقي يشوف فيهم كي يتناوبوا على الهدرة، كيف يميلوا على بعضهم بعض كأنهم من كرش وحدة، بقي يشوف كيف تتقدم اللحية

---

[763]- م ن، ص 191 – 192.

و تقساح الخزرة لما ينطقوا بكلمة " العديان"، كيف ينهز الكتف و تتكمش الدبرة لما ينطقوا بكلمة" أحنا" يشوف يتجعد الصدر و تتفتح الدرعين لما يقولوا " العدالة الاجتماعية" قاعد برهوم يستلذ في كلامهم، يتمتع كأنه في حلم جميل ... مرة على مرة تغلف الدمعة على عينيه، تضبب شوفته و يعودا يبانوله سبوعا يزهروا و ألبادهم تتماوج"[764].

بالإضافة إلى التناقض الموجود على مستوى شخصية برهوم و شريفة هذه الشخصيات (لعرج، البكوش، و الفيلالي)، صنعت أو ساهمت في صنع أحداث مسرحية اللثام ، و لقد جعلهم المؤلف جماعة من العمال البسطاء الدين يمثلون الطبقة العاملة البسيطة الكادحة التي تبحث عن المصلحة و الفائدة العامة للجميع، كما يمتازون بالوعي و اليقظة، كما أن الكاتب اختار لهم هذه التسمية (الشواشون) لأنهم ضد الوضع السائد في المصنع.

" برهوم الخجول و ارفاقه درسوا بعمق مراحل المهمة ... في كلامهم، يدوروا و يولوا للبرمة .. لعرج مسميها الغسالة، و البكوش قدرة الوعادي، و الفيلالي، البوخارية... بعد ما كلاو ختموا الكلام على العمالية، ناضوا مشورين ... اجيد الفيلالي ورقة مطبقة من تحت قمجته مدهاله،و قال : ها دوا رسوم البرمة، مخطط جهازها، الدخلاني، جابوه لنا من الإدارة ... ادرسه و استحفظ بيه باش نراجعوه... جاوب برهوم ... خوكم عامل يدوي بسيط التجربة، رد الفيلالي، تجربتك هي اللي محتاجين له .."[765].

إن شخصيات كل من (لعرج، الفيلالي و البكوش) تمثل التضحية وحب الوطن، و الغيرة على ممتلكاته و مصالحهالاقتصادية، كما يفضلون المصلحة العامة على المصلحة الخاصة، و إن فكرة تصليح الألة البخارية " البرمة" ، كان من تخطيطهم و تصميمهم، و لعل قول برهوم يؤكد كل هذه الصفات.

برهوم: " متهمينهم بالتشويش، أما في الحق، هما مخلصين، يموتوا على وطنهم و متمنيين الخير و السعادة العمال جنون، و متافقين بنياتهم على غاية واحدة حد ما يطيق لهم"[766].

---

[764]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 178.
[765]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س ، ص 177 – 178.
[766]- م ن، ص 172.

4- **السي خليفة**: شيخ كبير في السن، من المحاربين القدامى، معروف بالحكمة، و البأس و الشجاعة، كان عبارة عن مرجع ثوري يقود الجيل الجديد أمثال برهوم و الشواشون، و بالرغم من أنه غير معني بالموضوع، لكنه كان بمثابة الرجل المخطط لهم، والوفي للوطن.

تمتاز شخصية السي خليفة بالحب و الاحترام، فكان المرجع الأول الذي يقصده الجميع من أجل حل المشاكل و كل الأمو، و هذا ما جاء على لسان القوال:

القوال: " السي خليفة كبير في السن، وفات الستين، و عاش في حياته مغامرات غريبة، مقادرينه، يشاوروه و يزوروه كي المرابط، اللي يلغى له الحكيم، و اللي مسميه" لاندوشين"[767]

كان السي خليفة ملقب بـ " هوشي مين" أو " خليفة لاندوشين" و ذلك لأنه عاش في الفيتنام بعد أن فرض من الجيش الفرنسي بعد أن عاش حياة تعيسة في صغره.

القوال: " السي خليفة كلى الضرب وداق السجن في صغره، عرف الجوع و عاش الغباين، مرض تعذب و شرب المرار، لبساته فرنسا في الربعينات و بعتاته للهند، الصين يقاتل، فر من الجيش الفرانساوي ..."زرطى " و التحق بالفيتناميين دخل معهم في معارك و حارب فرنسا و أمريكا ... عاش سطاعش سنة في الغربة و هو يكافح، رجع للوطن العزيز بعد الاستقلال، قال، كبرت و شفت، ندخل لبلادي هكذا لما يوصل الأجل يدفنوني مع بويا و جدادي في الحومة"[768].

هذه الشخصية هي حقيقية في التاريخ ، و كأن علوله أراد تمجيد هؤلاء الذين ساهموا في حروب الفيتنام و الصين، فالسي خليفة يمثل نموذجا واقعيا لأولئك المحاربين المغوارين.

---

[767]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 179.

[768]- م ن، ص 179.

ساعدت شخصية السي خليفة في تعزيز الفعل الدرامي، حيث ساهمت في تطوير الأحداث، و ذلك لأن خليفة كلن مؤيدا لفكرة إصلاح الآلة البخارية في المصنع" البرمة" بحيث كان وسيطا بين برهوم و لعرج، البكوش و الفيلالي، و سنوضحه بالمثال التالي:

برهوم: يالسي خليفة جيتك باش تفهمني، توضح لي الأمور ... خاطري راه مهول ، ما قادر يطلع نشوة ما حاب يستلذ ... الوثائق هذوا مسروقين من الإدارة.

السي خليفة: مصنعكم في خطر ... ما يجيبوا صانع للبرمة، ما يوفروا الوسائل الضرورية للمصنع ... ناس داخل و خارج المصنع يخدموا ضد المصلحة العامة، راهم ضاغطين على مصيركم و على مؤسستكم ... مصنعكم سوسوه، و البرمة سبة باش يوقفوا ثلاثين عامل ... كرامتك يا السي برهوم، إذا تصنعوها تبرهنوا بطاقتكم ... و بقوتكم الفعالة ... لو تصنعوا البرمة، تلزموا على دوك الناس يوخروا للوراء، و الشبه التي باغيين يوقفوا بيها العمال ما تبقاش صالحة .. واش رايكم يالزعيم"[769].

من خلال هذا المقتطف من مسرحية اللثام نستنتج أن شخصية السي خليفة هي التي ساعدت برهوم على اتخاذ قرار إصلاح البرمة.

السي خليفة: " معركة نعم .. و البرمة مرحلة من المعركة

برهوم: أصحابنا المشوشين و صلوني للشط و انت دخلتني نعوم

السي خليفة: لعرج، البكوش و الفيلالي يحبوك، و دايرين فيك ثيقة كبيرة

برهوم: راكم على كلمة وحدة

السي خليفة: .... العمال راهم تاكلين عليك"[770].

من هنا نستنتج أن برهوم لم يكن وحيدا في إصلاح الآلة البخارية " البرمة" ، و إنما كان هذا بفضل تخطيط كل من الشواشين (الفيلالي، لعرج و البكوش) و هذا كله تحت قيادة السي خليفة لاندوشين، أما برهوم فهو المنفذ و المصلح بمساعدة زملائه، و لهذا لا وجود للفرد الواحد إلا في إطار الجماعة، و هذه هي الفكرة الأساسية التي بني عليها علوله مسرحية اللثام.

---

[769]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 181 – 182.

[770]- م ن، ص 182 – 183.

5- الشرطيين و المفتش:

مثلوا يد السلطة التي تقهر بها الطبقة البسيطة، نفسيتهم مملوءة بالكراهية و ازدراء و احتقار الفرد البسيط، يعملون على معاقبة كل من يمس السلطة من أعمال مخالفة للقانون.

الشرطي الأول: برهوم ... قضية البرمة اللي خونها و طيبوا بيها ... مصنع الورق

الشرطي الثاني:إيه ... برهوم ... هادا هو برهوم؟ ... من العينين عرفته.

المفتش: السي برهوم صاحب البرمة راه بحث مفتوح عليك و أنا المسؤول ... المكلف بالبحث هذا ... الاستدعاء أنا اللي بعتها لك للدار ... جواز السفر؟

برهوم: جواز السفر، ما عنديش، ما نيش فاهم هذا القضية.

المفتش: علاقتك بالنقابة؟ ... الآلة هذي قاع ما تحبسش ... تصلي؟ نشاطك السياسي كيفاه؟ ... من كتب على البرمة" التسيير الاشتراكي"[771].

عمل المؤلف من خلال الشرطيين و المفتش على الكشف عن جهاز مهم في المجتمع الجزائري، تمثل في جهاز الشرطة و علاقته بالفرد أو المواطن البسيط، الذي يمارس عليه كل أساليب القهر و الظلم.

إضافة إلى هذه الشخصيات، هناك شخصيات أخرى ثانوية استخدمها الكاتب في مشهد مقبرة النصارى، و هو المشهد الأخير الدي ختمت به المسرحية، هده الشخصيات التي أطلق عليها اسم " أشباح المدينة" مثلت الواقع الآخر المدفون في المجتمع الجزائري، هذا الواقع الدي صار يبحث عنه برهوم بعدما طرد من العمل و صار ذا سوابق عدلية، و هو الفرد الدي كان يبحث عن المصلحة العامة، صار حالة على المجتمع، فصار يبحث عن مجتمع مثالي يحمل أفكاره النزيهة

" برهوم مع دوك الناس ... و جد في وسطهم السلم الثقة و الهدنة، ... تصاحب معاهم و سماهم أشباح المدينة ... سارهم ... كل ليلة تيلاقاوا في مضرب معين عند الجبنه و الأمور الخردة، كانو ينظموا جلسات و يتكلموا على الإنسان على الفلسفة ... يتكلموا على

---

[771]-عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 210 – 211.

المجتمع، و يدرسوا مع بعض كيف يشقوا فيه فتحة باش يدخلوا من جديد ... برهوم عجبه الحال ... كأنه عايش في حلم ... ما بقاش برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم قادر يزيد يعيش في داره.." [772].

إن شخصيات " مسلكة ليام، قاصد الخير، الهادي، طالب الهنى، عكست بصفة واضحة العالم الأخر الذي كان يبحث عنه الكاتب، العالم الذي أراده المؤلف أن يكون معاكسا للواقع المعيش الدي عاشه برهوم.

القوال: " أرسل برهوم رسالة لأهله باش يطمنهم ... طبقوها، قالوا فقد عقله نهائيا و دسوها ... يتكلم على مجتمع مثالي ... على قرية مليانة بالورود ... برج، خضر مشجر ... قلعة لا تؤخد ... يتكلم على النظام الداخلي على حرية التعبير ... و اعلى أصحابه ... يتكلم على طالب الهناء ... قاصد الخير ... و مسلكة الأيام.." [773]

إن هذه الشخصيات المذكورة في هذا المقطع، كان لها نفس مصير برهوم، و هم من مروا بالتجربة نفسها التي مر بها برهوم، قبله، و هذا يدل على أن ليس برهوم فقط هو المعني بالأمر، بل هناك عينة أخرى أشار إليها عبد القادر علوله في نهاية المسرحية، و هي شخصيات أرادت العزلة عن المجتمع و اللجوء إلى المقبرة، و كأن المقبرة هي مخبر تجريبي لجأت إليه هذه الشخصيات من أجل الاستقرار و الأمن، و هذا ما جاء على لسانها:

السي خليفة: " عايشين مع الموتى

مسلكة الأيام: حتى واحد فيهم ما غاضه الحال

برهوم: المدافن نظفناهم، ساكنين في الرخام يالسي خليفة، ماكانشكيفنا

قاصد الخير: أحسن من الحجرة الزرقاء

الهادي: قلعنا الحشيش اليابس، غرسنا الشجر

برهوم: راك تسمع يا السي خليفة هذا الصمت، شم رائحة الصنوبر"[774]

---

[772]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 221.

[773]- م ن، ص 221.

[774]- م ن، ص 227.

حاول الكاتب من خلال توظيف المقبرة كحصن حصين، و الملجأ الوحيد لإبراهيم و رفقائه، بعد تحطمت و تلاشت قيمهم التي كانوا يطمحون إلى تجسيدها فراحوا يجسدونها على موطن ثاني، غير ذلك المواطن المتعفن الدي تركوه ورائهم، الذي يسعى دائما في الاتجاه العكسي لطموح برهوم و زملائه، فوجدوا في صمت المقبرة التأييد الضمني و المساعدة بصمت أهل المقبرة وترك برهوم و رفقائه يحلمون و يرسمون عالمهم المثالي الخاص الدي طالما طمحوا إليه، و هدا ما يجسده الحوار التالي:

الشريفة: " يتسمى ... راكم عفستوا عمدا على القانون ... ما احترمتوش الأموات و درتوا الحرام

برهوم: اللا ياشريفة ... المقبرة مبنية على أرض الجزائر ... أرضنا ... كانت حتى لليوم واحنا مستغلينها كيما ينبغي و الموتى ... الموتى ما كانش اللي خرب فيهم ... نضفنا لهم الجو واعطينا لهدا المكان روح ... المقبرة من عهد الاستفلال عمرها، و لا تنقات مثل ما هيا الآن"[775].

استطاع برهوم أن يثبت لزوجته شريفة أنه مهما طال أمد التعفن و الفساد لابد أن يأتي هاجس التغيير من مكان ما سواء اهذا المكان تقبله المجتمع أو رفضه.

- **الصراع:**

إن جوهر الصراع في نصوص عبد القادر علوله ظاهر سوآءا عند قراءة نصوصه المسرحية أو مشاهدتها على خشبة المسرح، فهو التحام مباشر، و دفاع قوي عن الطبقات المستضعفة المحرومة، انطلاقا من رؤيته للعالم، و كدا إيمانه الواسع بالدفاع عن القضايا العادلة لمجتمعه عن طريق نقدها أو قراءتها بالتحليل.

فنصوصه المسرحية تعالج الواقع المعيش الحقيقي و اليومي للمجتمع أو الشعب عبر ترسيخ الوظيفة الاجتماعية للفن المسرحي، إذ حاول المؤلف أن يلتمس عن كثب مشاعر المتلقي ليجعله معنيا من خلال مسرحيات ذات عمق اجتماعي، إيديولوجي و عاطفي و في هذا

---

[775]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 234.

الصدد يؤكد علوله أنه مسرحه" ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية، و من المعاش الحقيقي و اليومي لشعبنا ... وفق رؤية ترمي إلى إعادة الاعتبار للوظيفة الاجتماعية للفن المسرحي في مجتمعنا، مسرح يمس مشاعر المشاهد و يجعله معنيا من خلال تلك العروض"[776].

لقد تأسس الفعل الإبداعي لعلوله بالاستفادة من مختلف التقاليد الفنية المحلية و العالمية، معبدا فهمها من خلال نظرته المتأثرة بالواقعية الاشتراكية، و خلق مسرح ثوري يمتلك هدفا فكريا واضحا، و رسم شخصيات متميزة، واضحة المعالم في تفاعلاتها و انفعالاتها، تحمل على كاهلها مهمة إبراز جميع المتناقضات الموجودة في المجتمع من خلال صراعها مع قوى تحمل مبادئ و أفكار معاكسة لها تماما إذ أن علوله يرى أن " مسرحه موجه للعمال و المبدعين اليدويين و المفكرين، و لهذا السبب بالذات فهو لايدعوهم أن ينسوا أنفسهم، أو أن يؤجروها لكنه يدعوهم من خلال عرس للحواس و الفكر إلى إعادة شحن أنفسهم بالشجاعة و التفاؤل و الإبداع"[777]، إذ أن الكاتب كان يمزج في كتاباته بين الكوميدي و التراجيدي، رغبة منه في تقويم بعض سلوكيات المجتمع، و تحديد الطريق السليم و الصحيح لإصلاحها.

إن رفض علوله للمسرح الأرسطي، جعله يقترب كثيرا من رؤى بروتولد بريخت الفكرية التي ترى " أن المسرح قادر ليس فقط على إثارة الأحاسيس و الأفكار المسموح بها في العلاقات البشرية، بل يولد أفكار و أحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية"[778]، و الواقع أن هذا التأثير كان له بالغ الأثر في كتابات علوله، فجعل صراعاته المسرحية تنبع من إيديولوجيا صراع الطبقات و الفلسفة الماركسية، الشيء الذي يجعل الممارسة المسرحية تطرق قضايا المجتمع الملحة، بتعريتها و كشفها عبر نصوص نقدية تتصارع فيها شخصيات متباينة اجتماعيا، عمال فلاحين، طلبة، فقراء، ضد قطب المستبدين البورجوازية، أصحاب العمل السلطة.

حاول علوله من خلال مسرحية اللثام، نقل صراع واقعي تعيشه الطبقة الكادحة، في المجتمع، فهو صراع الفرد ضد قوى اجتماعية، صراع المواطن البسيط ضد قوى الظلم،أو القوى البورجوازية التي تعمل من أجل المصلحة الخاصة، و ضد أمال الشعب، من خلال هذا الصراع

---

[776]- م ن، ص 235.
[777]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ، ص 235.
[778]- م ن، ص 235.

نستنتج أن الكاتب جسد الصراع بين أفكار و مبادئ متناقضة، بين الفكر الاشتراكي الذي يدعو للمصلحة العامة و بين الفكر الرأسمالي الذي تقتضيه مصلحة الفرد، كما أعطى علوله نوعا من الاستمرارية في وصف الصراع حيث انتقل من فترة الاحتلال الذي اتسم بصراع الشعب المستمر مع المستمر إلى فترة الاستفلال، حيث يتجلى لنا صراع المواطن مع الفئات القليلة المتسلطة التي تحكم البلاد.

إن المتتبع لمسرحية اللثام يجد نوعين من الصراع، الأول خارجي و الثاني داخلي، فالأول تجلى في صراع برهوم و كل من يحمل معه الأفكار و المبادئ النضالية نفسها من الشخصيات الأخرى (لعرج، البكوش، الفيلالي و السي خليفة)، ضد الإدارة و السلطة، يعني هو صراع الطبقة العمالية الكادحة البسيطة ضد الطبقة البورجوازية المتسلطة، فهو صدام المصلحة العامة ضد المصلحة الخاصة.

أما الصراع الداخلي فهو الصراع النفسي الذي يكمن داخل الشخصية نفسها، كان محوره برهوم الذي كان يعاني من تناقضات بين الخوف و الشجاعة و التردد و الظلم، فالكاتب حاول نقل الصراع اليومي للشعب إلى القارئ لأن برهوم ما هو إلا عينة من هذا الشعب الذي يهتم به و بأحواله، كما أن برهوم بالإضافة إلى صراعه النفسي الداخلي، كان يحمل هم المصنع و مشاكله بحيث أصبحت البرمة تشكل له هاجسا نفسيا في حياته،و كان يجب عليه أن يصلحها، و هنا اعتمدعلوله على شدة الصراع الداخلي في شخصية برهوم، ليكون الدافع و المحرك الرئيسي، لمواجهة الواقع، فلولا احترامالصراع النفسي في داخله ماكان ليقبل بالمواجهة و تحدي الواقع المفروض عليه من قبل المسؤولين.[779]

برهوم: " هذي بلية سلطها ربي عليا ... تنجح العمالية...، نطرد، نفشل ، نطرد"[780].

---

[779]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 235.

[780]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 161.

أثناء دراستنا لمسرحية اللثام وجدنا كذلك أن جل الشخصيات تعاني صراعا داخليا تمثل في حب الوطن، ونية الإخلاص له، و الغيرة المفرطة عليه، رغم أن ذلك يبقى غير ممكن مع تواجد أفراد خونة، يعملون ضد المصلحة العامة.

إننا من خلال مسرحية اللثام، لا نستطيع أن نفصل بين الصراع الداخلي و الخارجي فالعلاقة بينهما وثيقة، بحيث لا وجود لصراع خارجي عند شخصية معينة دون احتوائها على صراع داخلي، لأن علوله يعمل دائما على إبراز شخصياته بسمات البطولة و النضال، فهي لا تكثرت و لا تتأثر بالسلطة، المهم عندهم هو إنجاز عمل هام و مفيد للمجتمع مهما كانت التهديدات و العواقب إذ يقول السي خليفة في هذا الصدد:

" مصنعكم في خطر ... ما يجيبو صانع للبرمة، ما يوفروا الوسائل الضرورية للمصنع"[781].

و يضيف كذلك:

" البرمة إذا تصنعوها تبرهنوا بطاقتكم، و بقوتكم الفعالة"[782].

لدا فإن علوله انتقل من مكان إلى آخر في مسرحية اللثام، و هذا تأكيدا منه على شمولية صراع الفرد الجزائري في المجتمع و في كل مكان، إذ لمسنا معاناة برهوم في المصنع، المستشفى، السوق، السجن، المقبرة، دلالة منه على أن صراع المواطن البسيط لا يقتصر على مكان معين بل في كل مكان ، إلا أن هذا الصراع، و بالرغم من حدته إلا أنه لا يصل إلى الحل المرغوب به لدى القارئ، بل تميز بكشف و نقد سطحي للأحداث، دونما الوصول إلى ما يعرف بالتصادم.

إن القارئ لمسرحية اللثام يجد أن صراعاتها تقف عند حدود الإدانة و كشف النقاب عن المستور و تعرية الواقع، دون أن يصل إلى درجة الاصطدام حيث أن علوله بعد سحبه للغطاء عن كل عيوب السلطة، و كشفه للواقع الذي تعيشه الطبقة البسيطة في المجتمع،

---

[781]- عبد القادر علولة، م س ، ص 181.

[782]- م ن، ص 182.

ينسحب البطل في المشهد الأخير من المسرحية و يهرب إلى المقبرة متسللا إلى قبر مهجور، لينفتر الصراع، إذ أن المؤلف ترك نوعا من الغموض في الصراع من جهة و النهاية من جهة أخرى، حيث نلمس نهاية مفتوحة ظلت فيها مصائر الشخصيات معلقة، إذ ظلت الأحداث في مسرحية اللثام قابلة للنمو من جديد، و هذا النوع من النهايات" يتيح للمشاهد أن يعيش في جو المسرحية و يصاحب شخصياتها و أحداثها زمنا أطول بعد أن يشاهدها"[783]، فتثير في المتلقي توقعات عدة و تفتح آفاق قراءات متعددة عبر مستويات متباينة.

إن النهاية التي ختم بها علوله مسرحية اللثام، كانت مفتوحة، في المقبرة كما كان لها دلالات رمزية، فهي إن دلت على الأمل على الرغم من أن المقبرة هي المكان الذي يوارى فيه الإنسان، لكن و حسب ما جاء على لسان برهوم و بالنسبة للكاتب، كانت بمثابة المستقر النفسي له، و للشخصيات الجديدة التي صادفها، و اللذين عاشوا مثله نفس التجربة التي عايشها برهوم في حياته إذ يقول:

" نعم ... هذا الناس كانوا عايشين شهر في كوخ، و شهر في حمام و شهر تحت الباش، و شهر في القصدير ... أبغاو ايبدلوا في نفس الوقت يستقروا شوية ... في الحق بغاوا يجربوا كل واحد حسب مصايبه ... أنا باش نوجد من جديد الثقة في نفسي، نوجد القوة الفكرية اللي تسمحلي نشبط مرة ثانية في الحياة ... نلصق في الحياة نتغلب على الإهانة اللي ساكنتني و نوجد كرامتي من جديد.

هذي التجربة بينت لي بلي الإنسان حامل معاه محيط ... حر واسع من الطاقات، و مهما كانت الظروف، و لو أهبط إلى أسفل الوجود قادر يوجد فتحة ... يوجد حل و يصعد من جديد قادر يصبح لا يؤخذ"[784].

---

[783]- عبد القادر القط، فن المسرحية، م س، ص 150.

[784]- عبد القادر علولة، م س، ص 229.

أما على الصعيد الفكري، فلا تعني هذه النهاية تقهقرا، بل إنه انسحاب من ساحة الصراع بهدف استرجاع الأنفاس و الاستعداد لخوض نضالات أخرى، و على صعيد البناء الدرامي لا تحدث المواجهة بين أقطاب الصراع، إذ تسكن حدته، و يتحول تدريجيا إلى صراع ساكن دون مبرر فني .

إن الصراع في مسرحية اللثام لا يمكن تصنيفه لعدة أسباب، فمن ناحية البناء المسرحي، هي متكونة من مشاهد مستقلة عن بعضها البعض، و كل مشهد يتولد فيه صراع بين الشخصيات و يزول بنهايته، و يليه المشهد اللاحق ليتولد فيه صراع أخر، كما نرى أن هذا الصراع يقع بلا تصادم، و هذا ليس غريبا لأن المنطلق الذي يبدأ منه المؤلف عادة ما يكون منطقا فكريا إيديولوجيا محضا، يحاول من خلاله الكاتب أن يجد شخصيات يلبسها أدوارا لها مثيلاتها في الساحة الاجتماعية أو السياسية تتصارع فيما بينها، كاشفة الحقائق دون إعطاء الحل و الخلاص النهائي.

حاول عبد القادر علولة من خلال مسرحية اللثام بلورة الصراع القائم في الساحة السياسية في تلك الفترة* (نهاية الثمانينات)، حيث كان تيار اليسار ينتقد، يعري الواقع، يكشف الحقائق، دون الدخول مباشرة في مواجهات مباشرة مع السلطة بمعنى التمرد أو الثورة، ضمانا لاستمراره و إشراكه في الحكم و لو بطريقة غير مباشرة[785].

- **الحبكة**

* من خلال هذا المشهد نكتشف من الناحية الرمزية عن دخول حركة الأحزاب في العمل البشري بعد المضايقات التي عرفتها جل التيارات السياسية في مرحلة معينة من تاريخ الجزائر.

تناول عبد القدر علوله عبر مسرحياته نسج حبك بسيطة، مما أدى إلى تنوع حكاياته بتنوع أهدافها الموضوعية، ففي الكثير من كتاباته يكشف لنا الكاتب عن الحبكة منذ البداية بتوظيف للقوال الدي ينسج خيوط اللعبة المسرحية، بتشويق القارئ عبر الموشحات الغنائية أو الاستهلالات التي يبدأ بها مسرحيته حيث يسرد لنا ما وقع للبطل خارج الحدث الدرامي، كالاستهلال

" أرفع راسه و داخل يكاثف صحابه

ملآته قوتهم، سلباته الحركة

عثمان العامل خويا قلبه مشطون

جهده النافع مخطوف شوقه مرهون

حقه الواضح معفوس رايه مسجون"[786].

إن الدارس لمسرحيات علوله يجد أن الحبكة بسيطة خاصة في مسرحيتي " الأقوال و الأجواد " التي اعتمد فيها المؤلف على استقلالية المشهد، حيث كان كل مشهد يحمل حبكة معينة يقوم بتقديمها القوال عن طريق الإعلان عنها بطريقة فردية، إلا أن الأمر يختلف في مسرحية اللثام بحيث كانت الحبكة خاضعة للمفهوم الأرسطي وفق التسلسل المنطقي للأحداث، إذ نجد الحبكة بسيطة و قائمة على مبدأ السببية و النتيجة، و هذا لأن الحبكة هي ترابط للواقع و الأحداث مترابطة بعلاقات سببية ضمن مسار محدد يمتد من بداية إلى وسط ثم نهاية، أي أن الحبكة في المسرحية اللثام كانت تمثيل لتسلسل منطقي للأحداث، و بالرغم من أن نظرة المشاهد تحمل أفكارا معنية إلا أنها ظلت مترابطة و متسلسلة نظرا لأن القصة التي تدور حولها الأحداث واقعية، مستنبطة من الواقع المعيش.

---

[786]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 156.

إذا رجعنا إلى مسرحية اللثام نجد أن بداية الحبكة جاء من فكرة إصلاح البرمة، و هذا هو العرض المقدم من قبل الشواشين (الفيلالي، لعرج و البكوش) لبرهوم، الذي ينقد المهمة بنجاح، فيمسك و يعذب من قبل الحراس و يقطع أنفه ثم يدخل المستشفى و بعد خروجه يقرر الشكوى عند دار الشرطة ليسجن و يتهم بالخيانة و التشويش و يؤول به المصير إلى العزلة في المقبرة.

من خلال هذه الأحداث كلها تبين أن بداية القصة بدأت بإصلاح البرمة و الأحداث الأخرى كلها جاءت كنتيجة لذلك، بحيث توالت الأحداث وفي الآخر ينتج عنه الحل ، و هذا ما جاء به أرسطوأن " الحبكة هي الترابط و التسلسل المنطقي للأحداث، يبدأ من نقطة معينة إلى نهاية محددة في إطار قصة أو حكاية"[787].

غير أننا نلاحظ دائما ذلك التصاعد في الأزمة، ليدخل القوال في كل مرة يسرد لنا ما سيحدث في المشهد الموالي حتى نهاية المسرحية التي ظلت مفتوحة، و هذا نظرا لأن الكاتب يتبع المناهج الملحمي في الكتابة، و هذه النهايات المفتوحة تترك للقارئ الحكم أو الفصل في تلك القضية.

استعملعلوله كذلك أثناء تطور الأحداث عنصر المفاجأة، و جسد ذلك من خلال شخصية برهوم حيث كنا نتوقع ضربة و تعذيبه من طرف حراس المصنع و لكن أن يقطع أنفه، فهذا لم يكن متوقعا نهائيا، و مما نستنتجه أن كل الشخصيات ساهمت في تطور الأحداث حيث أثرت في بعضها البعض و ساعدت على تطور المسرحية خاصة بتعاملها مع برهوم التي ساعدته في إبراز انفعالاته و أفعاله على طول المسرحية.

إن الحبكة في مسرحية اللثام هي بسيطة تقوم على التطور المباشر للأحداث عن طريق توظيف الكاتب لتقنية السرد، انطلاقا من بداية إلى وسط ثم نهاية فالبطل المسرحي عند علوله

---

[787]- أرسطو طاليس، فن الشعر، م س، ص 98.

هو برهوم كان من الطبقة العمالية البسيطة و الكادحة الذي عمل قدر جهده للثورة و التغيير على الآخر، حيث أن الحبكة في كتابات علوله تعتمد في مسارها على تبيان حجم المعاناة التي يتعرض لها العمال من تهميش بالرغم من تفانيهم في خدمة الوطن، إن هذا هو المنعكس في الشخصيات الدرامية ويتم عن دراية و بعد نظر تضمن في تثاياها القصة المسرحية مخاطبة الروح العمالية الطامحة إلى التوحد و القوة الرافضة للتهميش .

نستنتج في الأخير أن الحبكة في مسرحية اللثام خضعت للبناء الأرسطي و لهذا السبب تختلف اللثام عن الأجواد و الأقوال، ففي اللثام هناك بداية و وسط و نهاية و إن كانت مفتوحة، رغم تدخل القوال بين اللحظة و الأخرى، لكن هذا التدخل لم يقطع الحدث، بل كان يواصل في إكمال الحكاية، لتشكل بدلك اللثام قطيعة بين الأقوال و اللثام من حيث البناء الدرامي.[788]

- **الحوار:**

إذا كان البناء الدرامي ينمو عن طريق المواقف و الأفعال التي تتشكل من خلال تفاعل الأحداث و الشخصيات، فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل و هو الأداة التي تتواصل بواسطتها شخصيات المسرحية مع بعضها البعض، كما أن للحوار المسرحي وظائف أخرى و أهمها الكشف عن الحبكة، إذ يتشكل الحوار عند عبد القادر علوله في غالب الأحيان من جمل قصيرة، تخلو من الثرثرة عن غيرها من الكتابات الجزائرية السابقة، و تكمن وظيفة الحوار عند علوله بالإضافة إلى كشف الحبكة، تبيان الصراع، و تحديد ملامح الشخصيات وطبائعها الأساسية التي تساهم بدورها في مصاحبة الأفعال المسرحية بقصد إثارة الصراعاتو إظهار الحقائق التاريخية المتعددة، و هذا ما نلمسه في مسرحية اللثام من خلال الحوار التالي:

شريفة: " هملا هذوا نقابيين؟

برهوم: عندهم رجل في النقابة و جل برا

شريفة: و أنت واش حاجتهم بيك؟ علاش يبحثوا عليك؟

---

[788]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 156.

برهوم: البرمة الكبيرة اللي تغسل و تعجن الحلفة راها خاسرة، بغاوني نصنعها، راهم يمشوا في الدعاية، و يقولوا برهوم ولد أيوب الأصرم عفريت في الميكانيك، غير هو اللي يطيق يصنعها"[789].

من خلال هذا الحوار ثم الكشف عن حبكة المسرحية و صارت واضحة للمتلقي اتسم الحوار في مسرحية اللثام بالحيوية و القدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية،و فكرها، أي أنه كان مناسبا للشخصيات، و نابعا عنها و متماشيا مع خواصها فإذا ما حللنا حوار سي خليفة مع برهوم نجد أنه يتبادر لذهنه الصفات التي تتميز بها من ذكاء و حكمة، وقدرة على التقرير و القيادة و بلاغة و حكمة و رزانة في الحديث

السي خليفة: " النظام سير النجاح

... أدرسنا محيط البرمة و الباقي عليك اتفضل

برهوم: أنت تتكلم و أنا نتخايل في نفسي في معركة نهاجم بالرشاش و نحتت في العديان

السي خليفة: معركة نعم، و البرمة مرحلة من المعركة"[790]

تخللت مسرحية اللثام كذلك بعض الحوارات السردية و هي طريقة أخرى حاول بها المؤلف أن يجرى الحوار على لسان شخصية واحدة.

و من خلالها تتفاعل و تتحرك شخصيات أخرى، و من المؤكد أن هذا السرد المؤسس على لسان شخص واحد، نجده في الروايات، و التي كثيرا ما تسير كل الأحداث و تروى على لسان شخص واحد، هذا الشكل من الحوارات يسمى مونولوج*، و قد وظفه الكاتب على لسان القوال، أي أن الشخص الواحد يتكلم على لسان عدة شخصيات يتضح ذلك من خلال المقطع التالي:

القوال: " دخل عليهم برهوم و خرج، جاب لهم غراف ماء و قال لهم: نروح نشوف لكم على غراف حليب ... باقي جاي حوصت فيه شريفة و قالت لهك روح جمع مع الرجال ... حيت

---

[789]- عبد القادر علولة، م س، ص 168.

[790]- م ن، ص 168.

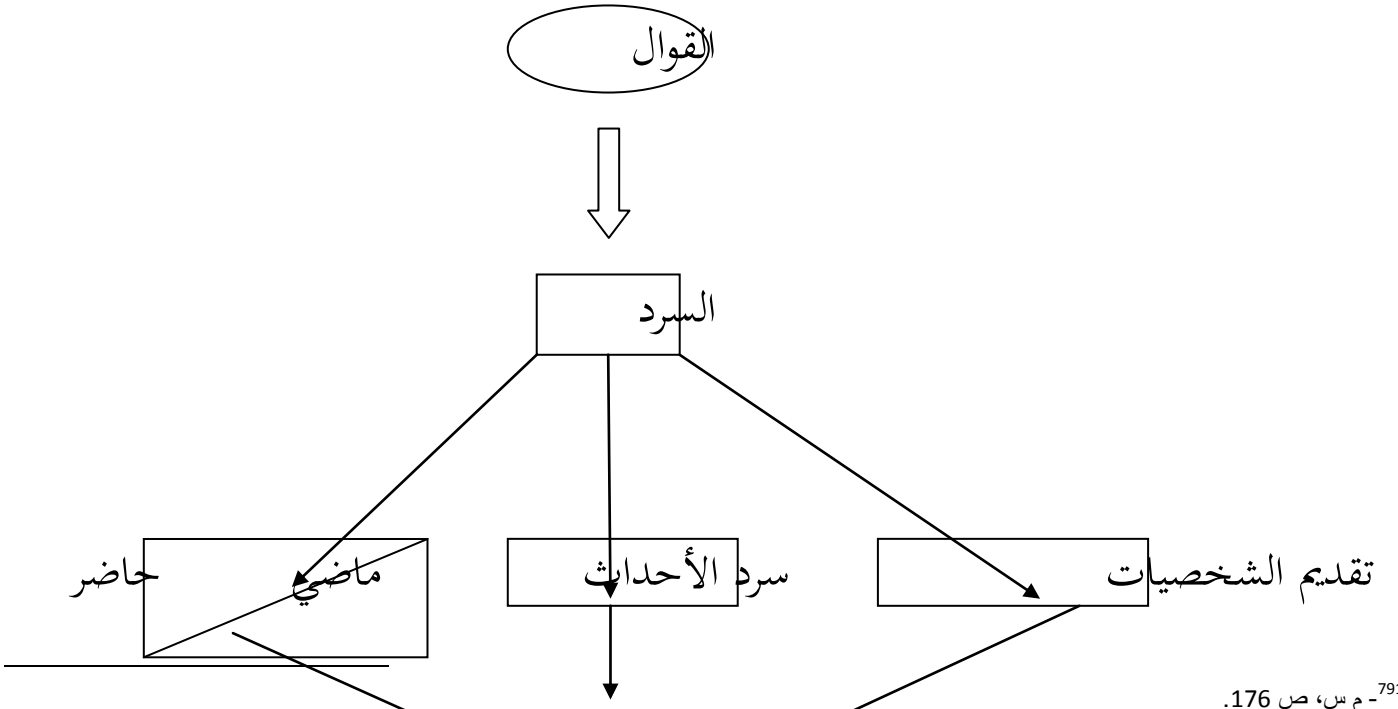
ما توجد السفة نطبطب عليك، الفيلالي لغاله له برهوم ... اتفضل ريح يا السي برهوم، بلا حليب علينا... جمع انقصروا.

المراه راها توجد لكم سباعية ... بالسكر ... العسل على بالكم شحال راه يدير ... فرح راه عندك قال لعرج، سمعنا الزغاريت واحنا طالعين مع الدرج... المراه جاوب برهوم ساعة على ساعة تولول ... تتمرن باش ماتنساش النغمة ... و السباعية سأل البكوش... كيفاش؟ كنتوا تنتظروا فينا قلت؟...أول مرة تدخلوا للدار جاوب برهوم و القضية اللي جايين عليها خطيرة... نتمالحوا بطعيمة يقوى الطيب و نفرشوا للكلام...

أغتنم الفرصة الفيلالي مال على ركبة و فتح الحديث على البرمة الكبيرة"[791].

ففي المقطع السالف لا تتكلم كل من شخصيات برهوم و شريفة و الفيلالي و لعرج كشخصيات مستقلة تؤدي الحوارات كما عهدناها، بل إن الكلام جاء على لسان القوال الذي كان يروي الحدث الماضي الحاضر و يكشفه لنا بطريقة ممتعة،

و لمزيد من التوضيح بنظر الشكل(1)



[791]- م س، ص 176.

* مونولوج: Monologue كلمة مونولوج تعني كلام الشخص الواحد، وهي منحوتة من كلمتين واحد Mono و Logos= الكلام، و ذلك قياسا على logos- dia التي تعني الكلام بين شخصين أي الحوار، يطلق عليه كذلك إسم المونولوغ الداخلي، لأنه تعبير بصيغة أنا المتكلم عما تعيشه الشخصية من أحداث، و ما تشعر به من أحاسيس ... و المونولوغ شكل من أشكال الخطاب المسرحي، إذ يمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، إذ تتساءل الشخصية من خلال عما تشعر به من مشاعر متضاربة، و تعتبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما، في هذه الحالة يكون المونولوغ الإطار الذي يعبر به الصراع الوجداني dilemme .

كما يمكن أن يأتي المونولوغ على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض موجود على الخشبة يشكل نقطة ارتكاز للمتكلم، كما يمكن أن يكون حوارا مزيفا لا يفترض ردا و يتم مع شخصية أخرى حاضرة على الخشبة، لكن دورها لا يتجاوز الاستماع و الموافقة بكلمات قليلة دون تدخل فعلي، و هذا حال المونولوغ بوجود كاتم الأسرار، و بشكل عام يمكن أن يكون المونولوغ نوعا من أنواع السرد لوقائع لا يعرفها المتفرج، و بذلك تكون لديه وظيفة إبلاغية، على الأخص في المقدمة، أي أن هذا النوع من الخطاب يتوجه فعليا إلى المتفرج و يكون حجة لإعلامه، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 494.

الشكل (1) يروي الأحداث ثم يجسدها على لسان الشخصيات

مجموعة المونولوجات هو عبارة عن حوارات سردية

إن شخصية القوال عند علوله تعتمد على أن يكون الممثل هو نفسه القوال داخل النص المسرحي، فهو يروي الأحداث و يقدم الشخصيات ثم يجسدها على لسانه.

الشكل (1) مخطط بياني يبين توظيف المونولوج في مسرحية اللثام.

إن هذه الطريقة التي اعتمدها الكاتب طبقها في كامل نص مسرحية اللثام حيث جعل القوال – الشخصية – هي التي تتكلم على لسان كل الشخصيات، و حتى الحوارات تكون مروية عن شخص واحد بتوظيف مفردة " قالت" أو " قال"، و هذا ما نلمسه في المثال التالي: القوال: " خرج برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم من داره ... يمشي، و باين له كأنه أيوب الأصرم يخاطب فيه و يقول له: هدوا هما الرجال ياوليدي، أتحركوا و نيفوا على كرامتكم، تكبر قوتكم ... خدم برهوم ساعتين على الآلة متاعه، و لما وصل الوقت المعين، قال لرفيقه ....: قابل من فضلك الآلة، نروح لبيت الماء حشاك... وصل للجناح العاطل، تسرسب في ظلام الورشة وقال السي محمد العساس؟[792].

من خلال هذا المثال السالف نستنتج أن القوال كان يروي أحداث شخصيات برهوم، أيوب، الفيلالي، و ذلك بتوظيف دائما كلمة، قال له، يقول، و بالتالي نجد أن الحوار عند علوله يتشكل من بنيتين رئيسيتين:

---

[792]- عبد القادر علوله، م س، ص 186 – 187.

* مونودراما Monodrames: مصطلح مسرحي تعني دراما الممثل الواحد و هو منحوت من كلمتين وحيد = Mono و الفعل = Drama، و تستعمل لعرض الشخص الواحدOne Man Showt يقوم هذا النوع المسرحي بشكل أساسي على مهارة الممثل في الأداء، فهة يتطلب منه آداء عدة أدوار في العرض، و أن ينتقل من دور إلى آخر بسرعة، و أن يتقصص حالات متعددة في أمكنة متنوعة، و أن يوحي بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها، إن المونودراما لا تتوافق مع جوهر المسرح الذي يقوم على الحوار، ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب، م س، ص 493.

1- حـوار درامـي بـين شخصـيات متقابلة.

2- حوار في شكل مونولوغ أو مونودراما*" يرويه شخص واحد يكون بمثابة لسان حال كل الشخصيات.

يضـع المؤلـف بهـذه الطريقـة علـى تجـربتين في الحـوار الأول متـأثرة بالـدراما الكلاسـيكية،و الثانية نابعة من توظيفه للتراث و استفادته من طرق الحكي الشائعة في الأسواق الشعبية، و في الثقافة الشفهية للمجتمعات العربية، لكن تظل الغاية واحدة من الحوار الكلاسيكي، و الحوار السردي " القول " هي الكشف عن الشخصيات و أبعادها، و تقديم الحدث للجمهور دون وسيط و الاتجاه بالصراع إلى ذروته بغية تقديم الأفكار المسهمة في تطوير حبكة المسرحية

من ناحية أخرى تشكل الجمل القصيرة روح حوارات علوله المسرحية، كونه جملا سردية تظهر قدرة علوله في آليات التعبير الدرامي، تؤهله للتمييز عن غيره ممن اتخذوا من الحوار السردي وسيلة تعبيرية، و هذا مقطع من المسرحية تتجلى فيه هذه الطريقة في بناء الحوار:

الممرضة:" وري ... واش يقولوا العمال على البخارية؟

الفيلالي: المصنع يغلي في هيجان ... العمال تسلم على بعضها البعض تحت طواقي الإدارة، كما اللي نهار العيد ... المكتب النقابي مال من جيهتها ... قالو: الأسبوع القادم يبعتو لك رسالة شكر رسمية.

لعرج: بعدما رفعوك جماعة الأمن و الوقاية، البرمة قعدت تمشي قيمة ربع ساعة... العمال كلهم حبسوا الخدمة، باش يسمعوا حسها كأنهم دايرين دقيقة صمت.

البكوش: واحد قاللهم ... إذا باش تبيعوا المصنع أقفزوا مادام السوق سخون ... قبل ما يطيح الدينار ... واحد قاللهم نكروه للمريكان كان يذخللنا العملة الصعبة.

الممرضة: خلوه يريح غدوا نشاالله، أحكوه له الباقي، أسمحيلي ياختي نعطيه الدواء ... الطبيب راه جاي"[793].

لقد استطاععلوله من خلال هذا المقطع، و الذي يتكرر في الكثير من المقاطع في المسرحية، أن يزاوج بين الماضي و الحاضر، فهو عندما يجعل شخصية كل من (الفيلالي، السي خليفة، لعرج أو البكوش) تتحدث عن حادثة ماضية يجعلها في نفس الوقت تعيشها كاملة إلى حد الإحساس بالألم و الفرح في آن واحد،و كأن كل شيء يحدث أمام أعيننا، ثم إنه يصل بنا تدريجيا في نهاية هذا المقطع إلى التكلم عن أدق التفاصيل بتوظيف السرد حول ما وقع في مصنع الورق، من خلال حديثه عن الآلة " البرمة " و عن الإداريين، و مواقفهم إزاء برهوم البطل، إن في ذلك السرد الذي يضمنه علوله حوارا دراميا يجعلنا نرى عدة حقائق للشخصيات، و عن الموضوع الذي استنبطه من الواقع.

أما بالنسبة للغة مسرحية اللثام نجدها قريبة من التي عبر عنها علوله، فوردت في المسرحية بعض الألفاظ التي تخدم التوجهات الإيديولوجية للمؤلف، و التي كانت دائما تتكرر في جميع مسرحياته مثل " البيروقراطية، الاشتراكية، العدالة الاجتماعية، المصلحة العامة، التسيير الاشتراكي ..." و غيرها من الألفاظ التي كان لها إيقاع في النص، إضافة إلى بعدها الرمزي للدلالة الاجتماعية و السياسية لأن الكاتب عبر عن أفكاره بلغة قريبة جدا من الفئات التي خاطبها، و من هذا المنطلق لا يمكن دراسة اللغة بمعزل عن المجتمع، و عن المنطلقات الإيديولوجية و التوجهات الفكرية للمؤلف منة جهة أخرى، إذ يعمل المؤلف المسرحي على وضع لغة تخدم الموضوع و القارئ على حد سواء.

إن لغة مسرحية اللثام هي لغة ثالثة أي مزيج بين العامية و الفصحى، و إن كانت الفصحى هي الغالبة في كثير من الأحيان.

القوال: " أصبح برهوم ولد أيوب الأصرم يتعامل بلطف غير عادي و احترام كبير من طرف زوجته و أولاده ... أصبح في وسط عائلية كأنه بطل عظيم و راه يخطط في هجمات عنيفة ضد

---

[793]- عبد القادر علولة، م س، ص 193 – 194.

العدو ... تلث ليالي و هو كل ما يرجع من خدمة للبيت، يبلع على روحو، باش يدرس بدقة رسوم البرمة... في الليلة الرابعة، ليلة العمالية، خرج برهومو خرجت الشريفة في جرته و قاست طاوة ماء"[794].

و في هذا المقطع نلاحظ أن جميع المفردات جاءت باللغة الفصحى، ما عدا بعض الألفاظ التي وردت بالعامية، الدارجة مثل (قاست بمعنى رمت، يبلع معنى يغلق، جرته بمعنى وراءه، الطاوة بمعنى القدر) هذا ما يؤكد أن لغة مسرحية اللثام ليست عامية.

– المبحث الثالث: دراسة تحليلية لمسرحية الفلك يدور لأحمد حمومي

– تلخيص المسرحية:

مسرحية الفلك يدور هي مسرحية مقتبسة للكاتب أحمد حمومي*، اقتبسها عن مسرحية " Topaze " للكاتب الفرنسي " مارسيل بانيول "**، تدور أحداث المسرحية في أربعة فصول، كما جاءت إسقاطا للآفات الاجتماعية و الأمراض الأخلاقية التي يعاني منها المجتمع، مخاطبة بذلك الوعي الاجتماعي رافضة تغيير مسار الحس الأخلاقي و تشوه القيم المثلى و الفضيلة و تطرح في مضمونها طموح النجاح و كيف يؤثر على الإنسان فيغير من مبادئه و قيمه، هل يدوسها و يجعلها وراء ظهره ليصل إلى ذروة المجد؟ أم يتشبث بها ليجعلها قارب النجاة الذي يصل من خلاله إلى هدفه المنشود.

حاول الكاتب أن يطرح هذا التساؤل في مسرحية " الفلك يدور " وذلك من خلال تفاعل شرائح أو نماذج اجتماعية، مختلفة اختلافا جوهريا من خلال طبيعة التصور و المستوى الاجتماعي و حتى على مستوى التركيب النفسي لكل منها، فجاء بشخصية زمان، الشخصية الرئيسية التي تتمحور عليها المسرحية، و هو ذلك المدرس الذي يقوم بتدريس الأطفال المعلم البسيط المتفاني في عمل، صاحب المبادئ و القيم المثلي الذي يعمل بشرف و نزاهة، تقابله في الجهة الأخرى شخصية مدير المدرسة التي يعمل بها " زمان "، هذه الشخصية المنزعجة من

---

[794]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص 156. م س، ص 186.

عفوية و نزاهة المعلم و تصوره المهني و الأخلاقي كونه ينظر في الاتجاه المعاكس لحقيقة الأشياء[795].

تدور أحداث الفصل الأول من مسرحية حول ذاك الصراع المبني بين شخصية المدير و المعلم وما تحمله هذه الوظيفة النبيلة في المعجم الاجتماعي، و بين المدير و ما تحمله من طابع السلطة و التحكم كما كان يعمل على ترقب زلات هذا المعلم الجاد في عمله، و الحريص على أمانة الأجيال، هذا الأخير الذي يتعلق بابنة المدير زميلته التي يحبها ، ولا يستطيع أن يبوح لوالدها بهذا الحب.

"بنت المدير: جيتك تسلفني قلم أحمر ... هذا ماكان ...

زمان: أحمر مثل شقائق النعمان، أحمر مثل حبات الرمان، الغالي يطلب الغالي، مايبيعش روحو في عالم بورخسان...

بنت المدير: ياسلام على معسول الكلام ... شاعر مع روحك، و لكن هذو الأيام بنت لي شوية مبدل ... في الحقيقة جيت و راني خايفة

زمان: ما تقولي لي والو ... أنا نحب نكون خديمك ... و نخاف أنت ترفضيني، و الفرحة اللي نكون نستنى فيها ... تنقلب خيبة أول ..."[796].

يذهب زمان عند زميله و يبوح له بسر حبه لابنة المدير فيعده بأنه سيساعده، و يطلبها له من والدها لتتطور الأحداث ليجد المعلم نفسه أمام مواجهة حتمية مع تيار الطبقية باصطدامه بالسيدة الأرستقراطية أكابر والدة التلميذ الدي يدرس عند زمان، و التي جاءت لتشتكي من الطريقة التي قام بها المدرس بتقييم ابنها و منحه أصفارا، في مقابل ذلك يصر زمان على تنقيطه، و يرفض الانصياع لها، و طرح ضميره المهني جانبا فتثور و تغضب منه، هنا يسارع

---

[795]- حمومي أحمد، الفلك يدور، مخطوط، ص 03 – 04.

*أحمد حمومي، 1947 أستاذ جامعي و كاتب مسرحي، ولد بمدينة وجدة بالمغرب و هو يدرس حاليا بقسم الفنون بجامعة وهران، و له عدة إنتاجات منها الخياط الصغير، و ترجم مسرحية الدرس للكاتب أوجين يونسكو، و مسرحية الحسناء و الشجعان السبعة و أقتبس " مسرحية توباز للكاتب الفرنسي مارسيل بانيول1995 – 1996. ، و مسرحية " العنب المر للكاتب البرازيلي" كييرمي فويكيريدو سماها كأس الذهب و هو بصدر تدريج بالسجع (الكتابة بالعامية الجزائرية) لمقامات بديع الزمان الهمداني ينظر:ar / 4713 article- regional- net/ city. Oujda www.

** مارسيل بانيول Marcel Pagnal 1895 – 1974، أديب و مؤلف مسرحي و سينمائي فرنسي: من مؤلفاته، رواية الفريرات les pirouettes، و من مسرحياته: تجار المجد les marchands de glove كما كتب مسرحية Topaze توباز سنة 1930 التي كانت تعتبر كبداية مرموقة و مشجعة في نظر النقاد و الجمهور ثم أضاف ثلاثية : " ماريوس Marius سنة 1929 – " فانيFanny 1931 – سيزار césar سنة 1936 ، و قد كتب حوارات لسيناريوهات سينمائية للكاتب جان جيونو Jean Giono–كفيلم " رجيع Regain و زوجة الخباز la femme du Boulanger

[796]- حمومي أحمد، الفلك يدور، مخطوط، ص 03 – 04.

المدير لانقاد الموقف و يطلب من زمان تدارك الأمر قبل فوات الأوان، كاشفا له عن مدى نفود السيدة أكابر و قدرتها على تغيير المستقبل المهني للمعلم الذي كان يطمح للحصول على وسام الاشرف من طرف المفتش الذي كانت تعرفه السيدة أشد المعرفة فتثور السيدة عليه، و تكون بذلك نقطة تحول في الأحداث التي تنتهي بقرار طرد المعلم، الصادر من قبل المدير، و هو الذي حاول بناء مشروع زواج من ابنته و هذا ما يرفضه المدير رفضا تاما، لينتهي الفصل الأول بقرار طرد المعلم.

"المدير: من فضلك سيدتي ... ما تحرميناش من شرف استقبال أولادك كل صباع في مدرستنا ... أنا بالنسبة لي المعلم اللي يغلط ما لازمش يبقى في التعليم ... على الأقل في مدرستي ... أنت ما وجه وسام هيا روح ... أدي احسابك و دبر على روحك من جهة أخرى..."[797].

يصطدم المعلم بما آل إليه وضعه في الفصل الثاني، تتغير أمامه حقائق و مكنونات التي طالما نماها في ضميره، يدفعه طرده تارة و تأزم الأوضاع الجديدة إلى التقرب من السيدة التي كان يدرس ابنها، فكانت تعرف قدراته، و يخبرها بما آل إليه وضعه فتحاول أن تجد له منصب إداريا في تعاملاتها و صفقاتها المشبوهة مع زوجها المستشار الذي يعمل في البلدية، ليقحمه في أعماله المشبوهة دون علمه، يباشر زمان عمله الجديد و سرعان ما يتورط بإمضائه لشيكات لصفقات لنهب المال العام، و هذا ما يخبره به " شويطر " الذي كان هو كذلك ضحية لتلك التلاعبات فيدرك زمان أنه كان ضحية مؤامرة حيكت له من طرف السيدة و زوجها المستشار فيواجههما بالحقيقة و بما توصل إله، لتحاول بعدها السيدة تبرير موقفهاو إقناعه بأنها كانت تحاول إيجاد السند الذي يخلصها من تلك المعاملات التي أدخلها فيها المستشار بعد أن نهب ثروة أبيها.

---

[797]- حمومي أحمد، الفلك يدور، مخطوط، م س، ص 19.

تطيب نفس المعلم للمنصب الجديد المغري، فيخلع عنه كل ما له صلة بالقيم و المبادئ و يلبس وحشية السلوك المادي، و التطلع الهمجي للسمو إلى الأعلى دون توقف أو حتى الالتفات للوراء.

"زمان: (يقرأ) نشرو عمارة رخيصة، و منين البلدية تقرر تحطمها باش تدير طرق نبيعوها لها غالية ... خلا دار وعدو ...

السيدة: أجلس هنا ... وقع ... سيد زمان

زمان: صعيبة شوية بصح واش مايديرش الواحد على خاطرك

السيدة: إيه خاطري ... وقع هنا ... وهنا ... وهنا"[798].

أما في الفصل الثالث تتطور الأحداث و تتسارع، إذ يحضر أحد الصحفيين ليساوم زمان عن سكوته و عدم نشر مقال يفضح أعمالهم المشبوهة و هذا مقابل منحه مبلغ مالي مرتفع، لكن المستشار يتدخل بحنكته و ينهي هذا الإشكال بلجوئه إلى رئيس التحرير و تقديم ثمن عدم طبع المقال و هو ملف يضم عمليات مشبوهة لرئيس التحرير مع عملاء له.

كما يتضمن هذا الفصل كذلك على مشهد يحاول فيه مدير المدرسة السابق الذي اشتغل معه زمان، تزويج ابنته منه، بعد تغير وضعه الاجتماعي و المالي، لكن زمان يرفض رفضا تاما هذا العرض من المدير بحجة أنه يرفض الرجوع إلى الوراء و النزول إلى الأسفل بعد المكانة العالية و السامية التي صار يحتلها.

أما في الفصل الرابع و الأخير تتغير حياة زمان نهائيا بعد حصوله على وسام الشرف الذي كان يتمناه طوال عمره، و هذا بعد أن باع مبادئه و تنصل عن أخلاقياته، ليحضر صديق زمان المقرب منه، و الذي كان يعمل معه في المدرسة ويزوره في مكان عمله الجديد فيصر بما آل إليه حال زمان من مكانة مرموقة، و حصوله على الوسام، فينبهر بالتغير الجدري الذي حصل لزمان أكثر من انبهاره بالوسام، لينتهز الفرصة ليطلب من صديقه زمان منصب عمل.

---

[798]- حمومي أحمد، الفلك يدور، م س، ص 39.

لتهزم في الأخير الأفكار المادية كل ما هو أخلاقي، و تسود النظرة المادية المتمثلة في " الغاية تبرر الوسيلة " على حساب النزاهة و هذا ما حاول تجسيده الكاتب أحمد حمومي، و كذا طرح الأمراض الخطيرة التي تفشت في المجتمع و التي توغلت فيه.

- **عناصر البناء الدرامي في مسرحية الفلك يدور**

– الفكرة:

يطرح النص الأصلي لأحمد حمومي، و كذا النص المقتبس لمارسيل بانيول عدة أفكار تتعلق بالأخلاق و المثل العليا في الحياة الإنسانية تدفعنا إلى طرح العديد من الأسئلة التي من شأنها بسط الموضوع أمام أعيننا، و من بين هذه الأسئلة:

هل تعد الأخلاق حاجزا في وجه النجاح؟ أم انها أساس النجاح؟

هل يستطيع الإنسان أن يحقق ذاته عن طريق تمسكه بالضمير و الأخلاق؟ أو عن مبدأ الغاية تبرر الوسيلة؟

يقول الشاعر " أحمد شوقي ":

إنما الأمم الأخلاق ما بقيت إن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

فأين هي المسرحية من هذا البيت الشعري؟ و هل هذا البيت ينطبق على شخصيات المسرحية؟.

إن فكرة المسرحية كانت تدور حول الأخلاق و المثل العليا، و كيف أن الإنسان قادر على أن يسمح بمبادئه التي تربى عليها بمقابل تحقيق غاياته و أهدافه المادية، و قد أشار الكاتب في بداية المسرحية على هذا الأمر حيث أنه في قسم زمان توجد لافتات كتب عليها:

" الأخلاق و لوبالإملاق

الاستقامة تلد الهمة

مال الحرام إجرام

عاقبة الغش وخيمة

من غشنا فليس منا "[799].

إن فكرة الأخلاق مرتبطة على مر الزمان بالإنسان، و مسيرة حياته الكادحة، فتجد هذه الأفكار صدى لها في المجتمعات سوآءا الغربية منها أو العربية، فالأخلاق هي الإنسان، و هذا الإنسان هو الركيزة الأساسية في المجتمع، فهل يستطيع الإنسان أن يحكم ضميره مائة بالمئة في مجتمع تاه عن الضمير، و تاه هو عن الضمير؟.

إن الكاتب أحمد حمومي، حاول من خلال مسرحية " الفلك يدور " أن يشرح نماذج اجتماعية مختلفة اختلافا جوهريا من خلال طبيعة التصور أو المستوى الاجتماعي، و حتى على مستوى التركيب النفسي لكل من شخصياته و هذا ما يتجلى في الحوار التالي بين زمان و مدير المدرسة:

زمان: " أسمح لي سي المدير، وقيلة غادي نجيب تلميذ جديد ... ولد عائلة مرفهة

المدير: هذا الناس قادرين يدفعوا 3000 دج في الشهر؟ ... ثلت شهور أسبق ... مصاريف الطباشير و الأدوات المدرسية 1000 دج في الشهر ... و قابلين الدروس الخصوصية بـ 1500 دج في الشهر

زمان: نعم سي المدير

المدير: هاذو بلاشك من الكبرانية ... آه صاحبي واش نقولك ... تجيني عيب نحشمك مع ناس بحال هذو، و أنت فات فيك أعطيتهم الكلمة ..."[800].

إن الأفكار التي تضمنتها مسرحية " الفلك يدور " جاءت تحمل إسقاطا للآفات الاجتماعية، و الأمراض المتفشية في المجتمع، و التي يعاني منها، مخاطبة بذلك الوعي الاجتماعي، رافضة تغيير مسار الحس الأخلاقي، و تشوه القيم المثلى و الفضيلة، كما تطرح في مضمونها طموح النجاح و كيف يؤثر على الإنسان، فتغير من مبادئه و قيمه ليجعلها بذلك قارب النجاة الذي يصل من خلاله إلى هدفه المنشود و هذا ما يتجلى في الحوار التالي:

---

[799]- حمومي أحمد، م س، ص 03.

[800]- حمومي أحمد، الفلك يدور، م س، ص 07 – 08.

"المدير: ماكيناش غلطة؟ شوف! شوف!!، هذا ماشي من والا، هذا ولد السيدة أكابر يازمان ... قولي لي سيدتي المحترمة ... مفتش الأكاديمية مازال تتلاقي معاه؟ ... اليد زمان طلب وسام التعليم...

السيدة آكابر: مازالو مفتش الأكاديمية، كل أسبوع راه عندي في الدار.

المدير: السيد زمان يتمنى يحصل على وسام التعليم ...

السيدة آكابر: هذي ساهلة ... كلمة من عندي و الا من عند زوجي ...

المدير: راك تسمع أسي زمان؟

زمان: الواحد مايصدقش وذنيه !!

المدير: (في أذن زمان) هنا الداب و يهز وذنيه ... إذ ادخل السيد ... غير قول الوسام راه مشبح صدرك ... و الا لا سيدتي الكريمة...

السيدة آكابر: كلمة المدير قاع ماتطيحش! وجدت الغلطة السيدزمان؟ مستحيل ولدي...

زمان: أنا في القسم سيدتي عندي تلميذ يساوي تلميذ، و الفهامة تفرق بيناتهم ... أنا ما نفضل حد على حد، أنا عندي اللي يستهل نقطة يديها..

السيدة آكابر: و أنا ولدي عندك ما استاهل غير الأصفار؟ و أنت ما تفضل حد على حد؟

زمان: أبدا سيدتي... الضمير...

المدير: الضمير سيدتي..."[801].

إن الأفكار التي تبناها المقتبس لم تخرج عن النص الأصلي إلا في بعض التغييرات التي من شأنها أن تتأقلم مع المجتمع الجزائري، و إذا رجعنا إلى النص الأصلي topaze، توباز لكاتبه مارسيل بانيول Marcel Pagnol، نجد أن جل الأفكار التي طرحها في مسرحيته فيها شيء من الشمول، مما يجعل المسرحية قابلة للطرح في مختلف المجتمعات، لأن أفكارها متبناة في كل المجتمعات.

2- الموضوع:

[801]- حمومي أحمد، الفلك يدور، م س، ص 19.

إن البناء العام للمسرحية يرتكز أساسه على الموضوع، فلا يمكن و على الإطلاق تغيير موضوع المسرحية عند الاقتباس، لأن حدوث أي تغيير في موضوع المسرحية، يخل في بنائها العام، و بالتالي تختل الأفكار.

لم يطرأ على الموضوع أي تغيير يمس ببنائه العام، فهو واحد في كلتا المسرحيتين، مدرس بمدرسة خصوصية يطرد منها لمجرد أنه رفض مخالفة ضميره المهني:

"زمان: حسبت و عاودت، و ماكاينة حتى غلطة.

المدير: منين قالتلك تجيب الوسام صدقتها، و منين تقول كاينة غالطة مانصدقهاش

السيدة آكابر: أنا تبالي، كاين اللي حابين يهنونا

زمان: أنا ما انحب نهين حتى واحد

المدير: حاشا، اللا غير هدي اللي ماتجي في البال، من فضلك سيدتي، ما تحرميناش من شوف استقبال أولادك كل صباح في مدرستنا ... أنا بالنسبة لي المعلم اللي يغلط، مالازمش يبقى في التعليم ... على الأقل في مدرستي ... أنت ماوجه وسام، هيا روح أدي حسابك، و دبر على روحك من جهة أخرى"[802].

إن طرد مدير المدرسة لزمان جاء بعد رفضه بيع ضميره المهني، إضافة إلى أنه طلب بنت المدير التي يحبها للزواج، و هو في مستوى معيشي أدنى منها، و هو ما يتجلى في الحوار التالي بين المدير و زميل زمان.

الزميل: " السارجان هو السيد زمان

المدير: أنا؟؟ راك تحلم ... أنا الكولونيل؟؟؟ كيفاش ، و بنت الكولونيل ... هي بنتي؟ و بنتي تحب السارجان ... تحب زمان نتاعك؟

الزميل: راك فهمت كل شيء حضرات! نظن و الله أعلم لمحتله

المدير: أسمع روح قول للسارجان نتاعك، كل واحد يلبس صباط على حساب رجله ... ألي يختارو صغير رجله تدمي، و الا يجيه كبير يمشي بالحفاء..."[803].

---

[802]- حمومي أحمد، الفلك يدور، مخطوط، م س، ص 17.

[803]- حمومي أحمد، الفلك يدور، مخطوط، م س، ص 13 –14.

بعد أن يفصل زمان من العمل، يبقى بدون عمل لمدة معينة، و تشاء الأقدار أن تعرض عليه عمة أحد تلاميذه (و التي تصبح أم التلميذ في المسرحية المقتبسة) وظيفة ما.

"السيدة: كيراها الأحوال سيد زمان؟

زمان: على كل حال ... في الحقيقة ... الراتب حتى هو قلصه كيما قلص التوقيت

السيدة: باغي تقولي أستغنى على الخدمات نتاعك .. مسكين ياك مالزيارة نتاعي؟

زمان: باغي نقولك طردني ... إذا ما عاودش المدير عيطلي ... نحوس على تلاميذ أخرين كيما ولدك ..."[804].

المستشار: أنت قيمة صافية، لويز، مادابي نستفاد من تجربتك

زمان: عندي تجربة بيداغوجية كبيرة

المستشار: تجربتك في الحياة هي اللي تهمني ...(مبتسما) أملا أنا حاب نكلفك بإدارة وكالة أنشأتها ... إدارة الوكالة ساهلة... شي توقيعات مرة على مرة و خلاص...

زمان: إذا كان التوقيع، أنا بارع فيه، عندي وحد التوقيع ... التلاميذ عمرهم ما قدرو يقلدوه..

المستشار: أنا نعطيك 15000 على الإدارة و 10000 على كل توقيع، أنت قيمة عالية سيد زمان (وهو يقدم له العقد) وريلي نشوف هذا التوقيع اللي مايقدر حتى واحد يقلدو

يجلس السيد زمان و يوقع على العقد من دون قرائته، يغلق فمه،

يقف – ينظر إلى توقيعه و يبتسم فخورا"[805].

إن زمان و لسوء حظه يتورط في وظيفة فيها صفقات مشبوهة تم دون علم منه، بما تحتويه من خرق للقوانين، و من أعمال غير مشروعة فكان توقيعه هذا بمثابة مفتاح لباب يصعب عليه، -إن دخله – صعب الخروج منه، حيث كان بمثابة حبل المشنقة الذي يلف حول رقبته،

---

[804]- م ن، ص22 – 23.

[805]- حمومي أحمد، الفلك يدور، مخطوط، م س، ص 28 – 29.

ليتحول المدرس زمان، "رجل الأخلاقو الفضيلة و المبادئ الحسنة و الضمير اليقظ، الذي لم يفرط في مبادئه أبدا، إلى إنسان مادي باع أخلاقه و مبادئه و ضميره، لا هدف له في الحياة إلا المادة، و ذلك دون اكتراث للطريقة التي تمكنه من تحقيق ذلك و هذا ما يتجلى في الحوار التالي:

المستشار: " آه اهنا في البلدية عندنا بنايات متنقلة و محضرة باش نستقبل المارة ... اللي غادي و اللي جاي ... يريحو فيها نفوسهم .. فهمتني؟ أملا هذو زوج عندهم مطعم و ... واحدة من هذا البنايات حطيناها قبالت المطعم نتاعهم.. مع الصيف و مع السخانة... الريحة تضايق الناس اللي يجيوا ياكلو ... أنت يجي عندك واحد منهم

زمان: و الا هما في زوج

المستشار: هو يفهم روحو، أحنا نقولولو ... ذيك البناية قبالة مطعم آخر كانت المقاهي، الحانات، المتاجر الكبيرة ... إلخ ... إلخ ... الخدمة ما تحبسشي

زمان: خلاص معلمي، بعتو شيك المنظفات

المستشار: وما تقولها ليش من أقبل، أديه و روح للبنكة ... هذي اللي محاورتنا ... تم حليت لك حساب باسمك ... أدفعوا فيه..

زمان: حاضر معلمي ... نروح دروك؟"[806].

إن زمان أدرك بعد حصوله على الوسام (حلم حياته) الذي طالما تمناه، أن الإنسان لا يمكنه أن يصل إلى المرتبة و القيمة العالية التي يتمناها إلا إذا كان ذا مستوى اجتماعي مرموق، و لايهم أبدا ما هي الطرق و الوسائل التي يتبعها من أجل ذلك.

"المستشار: سيد ومان، هاك شوف واش جبتلك (يخرج وسام)

زمان: الوسام؟ الوسام؟

المستشار: الوسام راه باسمك ... في العدد القادم نتاع الجريدة تشوف أسمك ... وانظن هذية تنهي العلاقة اللي بيناتنا

---

[806]- حمومي أحمد، م س، ص43.

زمان: معلمي شكرا! شوف عيط فلان و علان ... راهم جايين ... معلمي خليني نستقبلهم وحدي ...

السيدة: ساعفه ... زيدو فرصة أخرى

زمان: حاب نعطيلك الدليل بللي أحفظت الدرس، و تعلمت حاب نوريك حنة يدي..."[807].

بهذا المنطق غير السوي، يخطو المدرس زمان، خطوات في ميدان الأعمال و الصفقات تغير المشروعة، ضاربا بضميره و مبادئه عرض الحائط، و يصبح بذلك هو سيد المواقف منتهجا منهجا خاطئا في الحياة، شعاره " الغاية تبرر الوسيلة " فأين هي الأخلاق؟ و هل هي طريق النجاح؟ أم أنها هي و الضمير يقفان حاجزا في وجه النجاح؟ ألم هل التخلي على المبادئ هو من عوامل النجاح؟

- **دراسته المسرحية على مستوى الشكل:**

تحتوي المسرحية الأصلية على أربعة فصول و تلاثة و أربعون مشهدا، حافظ فيها المقتبس على عدد الفصول، و لكنه أحدث تغييرا و تقليصا في عدد المشاهد، حيث احتوت المسرحية المقتبسة على 33 مشهدا و لقد جاء التغيير كالتالي:

النص الأصلي " توباز "	النص المقتبس " الفلك يدور "
- الفصل الأول: ضم سبعة عشرة مشهدا - الفصل الثاني: إحدى عشرة مشهدا - الفصل الثالث: إحدى عشرة	- الفصل الأول: سبع مشاهد - الفصل الثاني: عشرة مشاهد - الفصل الثالث: ثلاثة عشر مشهد - الفصل الرابع: ثلاثة مشاهد

[807]- م ن، ص 54 – 55.

مشهدا - الفصل الرابع: أربعة مشاهد	

وقد نتج عن هذا التقليص:

- حذف بعض الشخصيات
- حذف بعض المشاهد
- تقليص في عدد الحوارات و قصر الحوارات

في بداية المسرحية، ينوه المؤلف إلى وجود لافتات، كتب عليها عبارات و أمثال، تتحدث كلها عن الأخلاق، و لقد حافظ المقتبس على هذا الشكل، مستخدما عبارات و أمثال، باللفظ العامي المتداول، فجاءت كما يلي:

النص الأصلي " توباز "	النص المقتبس " الفلك يدور "
- الفقر ليس عيبا - الفراغ مفسدة - الصيت الحسن خير من الغنى - النقود لا تصنع السعادة"[808]	- مال الحرام إجرام - الاستقامة تلد الهمة - الأخلاق و لو مع الإملاق - عاقبة الغش وخيمة"[809]

نلاحظ أن المقتبس، لم يحافظ على تمام المعنى في الأمثال، فعبارة " الصيت الحسن خير من الغنى " أكثر دعوة إلى الأخلاق من عبارة " الأخلاق و لو مع الإملاق "، لأن هذه لعبارة تؤدي معنى آخر، يخرج صاحب اللافتة من الأخلاق إلى النفاق، و لعل، المقتبس أراد أن ينوه من البداية إلى النهاية التي سيصل إليها المدرس زمان، و هي بالتالي نهاية محتملة، لأن تحكيم

[808]-Marcel Pagnol(Topaze)/ copyright by fasquelle/ édition paris 1950, p 09

[809]- حمومي أحمد، الفلك يدور، م س، ص 03.

الضمير شيء نادر في هذا الزمان، أما باقي العبارات، و على الرغم من أنها لم تبقى نفسها كما في المسرحية الأصلية، إلا أن هدف كل منها واحد و هو الدعوة إلى التحلي بالأخلاق و التحذير من الغش و أكل مال الحرام.

و حينما يغير المعلم مسار حياته المبنية على الاستقامة، و تحكم العقل و الضمير، نجد أنه حتى اللافتات التي سيعلقها في مكتبه، هي كذلك تتغير و تتحول عبارات الدعوة إلى الأخلاق و الفضيلة، إلى عبارات مادية مائة بالمئة: " لانفهم إلا لغة الأرقام ".

" الوقت كالسيف، الوقت من ذهب "

" زمن النقود "[810].

و بذلك يحافظ المقتبس في هذه المرة على معنى و مضمون العبارات التي تترجم عن كثب الحالة الاجتماعية المرموقة التي آل إليها زمان بعد طرده من عمله، فقد حاد عن طريق الضمير و الأخلاق إلى طريق المادة و المصلحة، و صارت شعاراته " الاختصار جميل "، " لغة الأرقام"، "الوقت كالسيف".[811]

3- **تطور الأحداث**:

سنقوم بدراسة تطور الأحداث و الأفعال في كلتا المسرحيتين لنقارن بينهما:

النص الأصلي توباز: topaze لـ Marcel Pagnol	النص المقتبس " الفلك يدور لأحمد حمومي

[810]- أحمد حمومي ، الفلك يدور ، م س ، ص 12 -14.

[811]- م ن ، ص 15 -17.

- يقوم " topaze " بتدريس أحد التلاميذ في الوقت الذي تحضر فيه Ernestine بنت المدير التي تطلب منه أن يصحح الفروض بالنيابة عنها

- يدخل المدير Huche الذي يتضايق حين يرىtopaze و هو يدرس، فهو يريد ثمنا (فائدة) عن ذلك

- يستسمح المديرtopaze في إحضار تلميذ جديد للمدرسة، فيرفض المدير في بداية الأمر ليوافق أخيرا بعدما يعلم بالوضع المادي و الجيد لأهل التلميذ

- يخبر المدير topaze بأن المفتش قد منحه وسام الخدمة معنويا في حين أن هذا الأخير كان ينتظر هذا الوسام بشكل فعلي

- يخبر topaze زميله Tamize عن حبه لأبنة المدير فيقترح عليه بأن يكلم له المدير في الموضوع

- تحضر SUZY (عمة التلميذ

- تحضر بنت المدير لتطلب من " زمان" أن يقوم بتصحيح الدفاتر بدلا عنها

- يزور الزميل زمان في القسم، والذي يصرح له بدوره عن حبه لبنت المدير، فيقترح عليه بأن يفاتح المدير في الموضوع زواجه منها

- يقترح زمان بأن يحضر تلميذا جديدا، فيرفض المدير و لكنه يوافق فيما بعد، وذلك حين يدرك بأن أهله غاية في الثراء

- تحضر والدة التلميذ، فيرحب بها المدير أيما ترحيب

- يفاتح الزميل المدير في أمر زواج " زمان " من ابنته فيرفض، للفرق الموجود بينهما، على جميع المستويات

- تحضر السيدة آكابر والدة أحد التلاميذ، و تتهم زمان بارتكابه خطأ في التنقيط، و لكنه ينكر ذلك، فتغضب منه السيدة

- يغضب المدير من زمان لإهانته السيدة آكابر، فيقوم بطرده

الجديد، و تحصل على موافقة المدير لتسجيل ابن أخيها في المدرسة - تحضر السيدة la baronne لتشتكي من المدرس topaze، متهمة إياه بأنه أخطأ في تسجيل نقاط ابنها، إذ منحه أصفارا - يرفض topazeالاتهام، و يصر على أن تصحيحه منطقيا - تغضب la baronne و تنصرف - يطلب المدير من topaze للحاق بها و تهدئتها، إذ أنها على علاقة وطيدة بالمفتش الذي سيمنحه الوسام - يفاتح Tamise المدير في أمر زواج topaze من ابنته فيرفض هذا الأخير، و يطرد topaze حين حضوره - يخبر topazeالتلميذ الجديد عن طرده من العمل - يحضرcastel (عضو المجلس البلدي) عند SUZY من أجل صفقات بينهما	- يخبر زمان السيدة أم التلميذأنه طرد من العمل - يقع حوار عمل بين السيدة و شويطر و المستشار، هذا الحوار الدي ينتهي بنزاع بعد رفض شويطر التوقيع على مبيعات غير قانونية - يرفض المستشار شرط شويطر فتحدث بينهما المناقشة، ليقوم بطرد شويطر - تقترح السيدة على المستشار أن يضم زمان إلى الصفقة شريطة أن يحفظ لها حقها - يوقع زمان دون علم منه، بأن هذا التوقيع هو مفتاح لباب الأخطاء التي طالما اجتنبها و ذمها - يلتقي صدفة مع شويطر، و بعد حوار معه يدرك زمان حقيقة الموقف الذي وقع فيه - يواجه زمان كلا من السيدة و المستشار بالحقيقة التي أدركها - تحاول السيدة بأن تقنع زمان بأنها أدخلته في صفقاتها ليكون لها عونا يساعدها على التخلص من قبضة

- ينظم العميل Roger إليها، و الذي من مهامه إعارة توقيعه لـ Castel من أجل صفقات بينهما - لا يتفاهم كل من castel و Roger على مبلغ العمولة الذي يأخذهRoger من أجل التوقيع على ملف شراء شاحنات لنقل القمامة فبستغني Castel عن خدمات Roger - يوقعtopaze وهو لا يدري بأنه يخرق القانون بهذا التوقيع - يدركtopaze حقيقة ما تورط فيه من توقيع، و ذلك من خلال حواره مع Roger في لقاء تصادف فيه معه فيصدم بالحقيقة - يواجه topaze ،Castel و SUZY بالحقيقة فتحاول SUZY إقناعه بأنها أدخلته معها ليساعدها في استرداد حقوقها التي سلبها منها Castel ، وأن هدفها من الاشتراك معه، ما هو إلا من أجل الإطاحة به - تخبرSUZY، Castel، عن	المستشار الذي أجبرها على التوقيع على بعض الأوراق التي تثبت إدانتها في صفقات غير قانونية - يحضر شرطي للوكالة ليخبر زمان بوجود قطة عند النافذة و عليه أن ينزلها قبل أن تسقط - يصل صحافي عجوز لمساومة زمان على إحدى المقالات التي سيكتبها عنه في الجريدة، و التي ستفضح تعاملاته كلها، فيطالبه بمبلغ من المال مقابل سكوته - يحضر المستشار، الذي ينهي القضية لصالحه، و ذلك بمكالمة هاتفية مع رئيس التحرير، الذي يمسك عليه ملفا يدينه في صفقات غير قانونية في الجريدة - يصل مدير المدرسة السابق الذي يبلغ زمان عن موافقة على تزويجه من ابنته، لكن زمان يرفض في هذه المرة - تأتي بنت المدير لتصارح زمان بحبها له و بسعادتها بعد موافقة والدها

مخاوفها من أن يفضح Roger للصحافة عن فضائحهما - يستغل Castel نفوذه، و يوقف الصحافي الذي أراد نشر مقال يفضح فيه عملياتهما و يحسم Castel القضية مع رئيس التحرير الذي يرتشيه بمبلغ من المال، يضمن به سكوته - يحضر Muche ليعرض على topaze موافقة على زواج هذا الأخير من ابنته و لكن topaze يرفض هذه المرة لأنه أدرك أخير بأن هذه الموافقة لم تأتي إلا من أجل المال و النفوذ الذي وصل إليه - يتحصل topaze أخيرا على الوسام الذي كان يتمناه بعدما تخلى عن مبادئه نهائيا - يحضر Tamize عند صديقه topaze و يبدي موقفا معارضا لما يفعله و topaze بدوره يبرر له أفعاله - يقتنع Tamize أخيرا بكلام صديقه، خاصة بعدما يعلم بأمر	لكنه يبلغها برفضه - يتحصل زمان على الوسام الذي طالما أنتظر، خاصة عند ماكان مدرسا شريفا - أخيرا يحضر الزميل عند زمان، فينبهر بالمنصب، و بالمكانة التي آل إليها صديقه أكثر من انبهاره بالوسام، ليطلب منه في الختام، إذا كان يبحث عمن يدير له شؤون أعماله فيوافق زمان بأن يوظفه عنده

الوسام الذي تحصل عليه، فيطلب منه أن يعمل عنده		

حافظ المقتبس على معظم الأحداث الموجودة في النص الأصلي، و حذف تلك الأحداث المتعلقة بالشخصيات المحذوفة كشخصية PANICAULT أحد زملاء توباز في المدرسة و كذا رئيس الفندق و مجموعة من التلاميذ و تلاث سكرتيرات يعملن في مكتب توباز، و أما بالنسبة للشخصيات المتبقية فإنه قد حاول تغييرها، و حول بعضها مكان البعض الآخر، كأن يسبق حدثا عن حدث، و هذا ما فعله في مشهدين اثنين و هما:

1- مشهد حضور السيدة أكابر جاء متقدما

2- مشهد مفاتحة الزميل للمدير بأمر زواج المدرس من ابنته حيث جاء الحدثين في النص الأصلي مبنيين كما يلي:

1- تحضر السيدة LA BORONNE لتعلن لتوباز بأنه قد أخطأ في نتائج ابنها المليئة بالأصفار، و لكنه يرفض رفضا قاطعا مؤكدا أن تلك النتائج لابنها، و لا وجود لأي خطأ في التصحيح، و ذلك على الرغم من محاولات المدير معه لتصحيح خطأه، فتخرج السيدة LA BORONNE غاضبة، و عندها يطلب المدير من Topaze أن يلحق بها و يحاول إرضائها، إذ أن لها علاقة وطيدة بالمفتش الذي يمنح توباز وسام الشرف.

2- بعد خروج توباز، يدخل تاميز Tamise ليفاتح المدير في موضوع زواج زميله توباز من ابنته، فيغضب المدير، و يستدعي ابنته للاستفسار منها، فتنكر الأمر، و تتهم توباز بكل شيء و عندما يحضر توباز، يقوم المدير بطرده و هنا يكون انفجار الوضع، و تتأزم الأحداث، و تتعقد لتنتهي بشغل توباز منصب عمل لدى السيدة أم التلميذ الذي كان يدرسه.

سنتحدث عن كل الشخصيات التي حذفها المقتبس في دراستنا للشخصيات .

- إن هذا الانفجار سيغير من خط سير حياة توباز.

- سبب الطرد هو طلب يد ابنة المدير في المسرحية الأصلية، و على الرغم من تراكم الأسباب إلا أنه يعتبر السبب الرئيسي في الطرد و المتسبب في تأزم الأوضاع.

أما فيما يخص المسرحية المقتبسة الفلك يدور فقد جاء بناء الحدثين كما يلي:

1- يفاتح الزميل المدير في أمر زواج" زمان" من ابنته، فيرفض رفضا قاطعا قائلا:

" أسمع روح قول للسارجان نتاعك، كل واحد يلبس صباط على حساب رجليه، اللي يختاره صغير رجليه تدمي و اللي يجيبه كبير يمشي بالحفاء[812].

2- تحضر السيدة أكابر التي تخبر زمان بأنه قد أخطأ في علامات ابنها، بينما يرفض هو لأنه لا يخطأ، إلا أن تكون هذه العلامات هي نقاطه المستحقة، و على الرغم من محاولات المدير معه إلا أنه يرد قائلا: " أنا ما انفضل حد على حد"[813]

و بهذا يشتد غضب المدير فيقوم بطرده بحجة أنه أهان السيدة أكابر قائلا: " أنا بالنسبة لي، المعلم اللي يغلط، ما لازمش يبقى في التعليم... على الأقل في مدرستي ... أنت ما وجه وسام، هيا روح ... أدي حسابك، و دبر على روحك من جهة أخرى"[814].

بعد طرد زمان من طرف مدير المدرسة، هنا يكون انفجار الوضع، إذ نلاحظ أن سبب الانفجار جاء سببا ماديا محصا، فالمدير سيخسر تلميذ من عائلة بورجوازية، بل تلميذين، لأن للسيدة ولدين يزاولان دراستهما في هذه المدرسة، إضافة إلى أنها على علاقة متينة بالمسؤولين خاصة المفتش الذي يعرفها أشد المعرفة، و بهذا يكون غضبها سببا في سد منبع مادي و فير

---

[812]- أحمد حمومي، الفلك يدور، م س، ص 14.

[813]- م ن، ص 17.

[814]- م ن، ص 17.

للمدرسة، و في المسرحية المقتبسة " الفلك يدور" لأحمد حمومي، يكون هدا الحدث هو السبب المباشر و الفعلي في تأزم الأوضاع و انفجارها و تغيير مسار خط زمان، و ذلك بعكس النص الأصلي Topaze لمارسيل بانيول، و لعل المقتبس قد اتبع هنا مبدأ السببية التي أحالها إلى الجانب المادي أكثر منه من الجانب المعنوي، أو كما نقول تحت شعار الغاية تبرر الوسيلة" فالمدير كما نعرف عنه أنه لا يحتمل الخسارة المادية فهو يريد أن يستفيد من أي شيء، و قد جعله المقتبس بهذه الفعلة رجل مادي، رجل مصلحة فقط، و كذا ليكون التأثير على " زمان"، و كذا الأمر الذي أوكل له المدير الأهمية الكبرى هي مسألة زواجه من ابنته، فهده المسالة هي التي كانت سببا ابتدائيا ليأتي فيما بعد إغضابه للسيدة آكابر، ليكون بالتالي هذا الموقف سببا مباشرا في تحويل مجرى الأحداث و انفجار الأوضاع، فالسبب إذن مادي و المجرى المتحول إليه كذلك مادي.

هناك مشهد متغير في مسرحية الفلك يدور للكاتب أحمد حمومي، حيث أن الكاتب اضطر إلى تغيير هذا المشهد من المسرحية الأصلية لما يحتويه من مشاهد مخلة بالحياء، تخدش القارئ، و كذا حياء المتلقي كذلك، حيث أن هذا المشهد يتضمنه الفصل الثالث من المسرحية، و يتمثل في مشهد حضور الشرطي الدي يرتعب منه توباز، و يكون حضوره لسبب ما و هو أنه يرى مشهدا مخلا للحياء من خلال نافدة مكتب توباز بين السيدة و توباز، و لقد غير المقتبس هذا المشهد، و عوضه بمشهد آخر إنساني أين يحضر الشرطي لمكتب زمان بغرض إنساني بحث و هو رؤيته لقطة صغيرة في الطابق العلوي، فخاف عليها من السقوط، و استسمحهم للصعود من أجل إحضارها.

" زمان: علاش طلعت؟

الشرطي: آه .. إيه .. اعلاش طلعت.. في الطاقة اللي في القنت قاع لهيه، كاين قطة صغيرة ... الناس[..]

خايفينها لا تطيح، جيت نقو للكم تدخلوها المسكينة"[815]

[815]- حمومي أحمد،" الفلك يدور"، م س، ص46.

مما لا شك فيه أن المقتبس قد غير هذا الحدث الإنساني بذلك الحدث المخل بالحياء في المشهد، و هذا مراعاة للمجتمع الجزائري المحافظ، و كذا عدم وجود مشاهد مخلة بالحياء في معظم المسرحيات الجزائرية.

الشخصيات:

قام المقتبس أحمد حمومي في مسرحية الفلك يدور بعدة تغييرات على مستوى الشخصيات إذ قام بما يلي:

- تغيير الأسماء إلى أسماء عامية، و يمكن القول أنه غير فقط إسمي Topaze ، فجعله زمان، و كد اسم Roger ليجعله شويطر، و في كثير من الأحيان جعل الأسماء تقترن بالشخصيات فاسم شويطر هي من الشطارة، أما الشخصيات المتبقية فلم يجعل لها أسماء، و إنما مجرد ألقاب كالمستشار، المدير – السيدة...

- حذف الكاتب بعض الشخصيات من النص الأصلي، و لم يذكرها في نصه المقتبس " الفلك يدور".

- أبقى أغلب مميزات الشخصيات المقتبسة، أما الشخصيات التي أبقاها في مسرحيته فهي كالتالي:

- زمان (المعلم)	Topaze (المدرس)
- مدير المدرسة	Muche (المدير)
- الزميل	Tamise (الزميل)
- المستشار	Régis Castel Benack (المستشار)
- شويطر	Roger de Beroille (العميل)
- الصحافي	le vénéraroble Vieillard (الصحافي)
- الشرطي	un agent de police
- السيدة والدة التلميذ	Suzy Courtois (عمة التلميذ)
- بنت المدير	Ernestine MUCHE (بنت المدير)

- السيدة آكابر LO baronne

أما الشخصيات التي حذفها المقتبس أحمد حمومي من نصه " الفلك يدور" هي:

- panicault أحد زملاء توباز في المدرسة
- un maitre d' hotel رئيس الفندق
- une dizaine d enfant مجموعة من التلميذ
- les trois dactylo تلاث سكرتيرات يعملن في مكتب توباز

إن كل شخصية من هذه الشخصيات المحذوفة كانت تضفي جوا خاصا في المسرحية الأصلية " Topaze"، فمجموعة التلاميذ كانوا يضيفون جمالا، و جوا داخليا للمدرسة، و كأن القارئ يحس أنه داخل مدرسة حقيقية، مليئة بالشغب و الفوضى و الدراسة.

أما السيد panicaut و هو أحد زملاء توباز في العمل، فهو كما يضفه الكاتب مارسيل بانيول Marecl pagnol معلم ذو خبرة حياتية كبيرة، إذ أنه " شخص ضخم، تقوس ظهره من جهد السنين عمره يفوق الستين سنة[816]، يظهر في النص الأصلي في الفصل الأول و حيث يطلبه" توباز" ليسأله في أمر التلاميذ المشاغبين و كيف يتصرف معهم، فكان يعطيه الرأي و النصيحة نظرا لخبرته الطويلة في التعليم، إن حذف شخصيةpanicaut من النص المقتبس لم يخل بالبناء العام للمسرحية، و كذا حذفdactylo trois les أو السكرتيرات الثلاث من النص " الفلك يدور" لأحمد حمومي، هو كذلك لم يكن له تأثير كبير على مسار الحدث، و لعل حذف هذه الشخصيات جاء لتقليص حجم المسرحية و بالتالي التقليل من عدد المشاهد، حيث أن حذفها لا يغير كثيرا في مسار الحدث على الرغم من أن وجودها في النص الأصلي "Topaze" توباز، يضفي جمالية على النص و يثري المتلقي، فالتلاميذ يميزون جو القسم و الجو العام في المدرسة، أما السكرتيرات فيميزن جو المكتب، و زميل توباز معلم ذو خبرة كبيرة في مجال التعليم يقدم نصائح قيمة لتوباز لترويض التلاميذ المشاغبين.

[816]- Marcel Pagnol/o p.cit-p-19.

بالنسبة لأسماء الشخصيات فقد لاحظنا أن المقتبس أحمد حمومي جعل الشخصيات تحمل أسماء عربية، و لكن الشيء الملفت للانتباه أنه جعل أسماء الشخصيات مرتبطة بوظيفتها و دورها في المسرحية فالمدير هو المدير و المستشار هو المستشار، و لم يدع أسماء الشخصيات الأصلية كـ" Topaze-Muche – Ernestine" لكي لا نحس بغربتها عنا، و حتى يسهل عليه كذلك نقلها إلى البيئة الجزائرية، و قد ألبسها لغة عامية فأحدث بالتالي شيء من الوفاق بين الشكل و المضمون.

دراسة الشخصيات المقتبسة:

- **زمان**:غير المقتبس إسم الشخصية الأصلية Topaze إلى زمان و لعل اختيار الاسم جاء إسقاطا على:

1– **الزمان**: يعني الفقر و الحرمان و النحس، و هو إسم يطلق على الشخص المنحوس أو الانسان الدي لا يتحرك ليرزق

2– **الزمان**: إسقاط على الزمان الدي لا يتغير بتغير الانسان، و لكن في هذا النص ارتبط الزمان بزمان الانسان الدي تغير بفعل الظروف

تلك الشخصية التي تحمل بداخلها الضمير و الأخلاق الحسنة، المعلم البسيط المتفاني في عمله، صاحب المبادئ و القيم المثلى، يعملبشرف و نزاهة حتى ان زملاءه يسمونه بـ " الأخلاق، الصادق، النزيه.

" الزميل:حنا اصحاب و الا بطلنا ..في الحقيقة حتى هو وين يجبر واحد بحالك.(مشيرا إلى اللافتات) النزاهة هنا تولدت ... الأمانة هنا حطت و هنا سكنت.. و الصدق .. من هنا ما قلع ما تقلع...

زمان: إيه بصح أنت صاحبي، الشهادة نتاعك مشكوك فيها.

الزميل: أنت الناس كلهم يشوفوك كيما نعرفك أنا .. تعرف كي نسموك أحنا.

زمان: ؟ ؟ ؟

الزميل: الأخلاق![817]

أما لشخصية الأصلية Topaze ، فلم يكن أقل أخلاقا و ضميرا من زمان، فهو يعطي دروسا بالمجان، مما يزيد من تذمر المدير Muche الطماع الدي ينتظر فائدة من وراء ذلك، فيخبره توباز قائلا:

" توباز: لا سيدي المدير، إنها مجرد دروس بالمجان"[818]

إنه يفعل ذلك لرقة قلبه و ضميره الحي، فبعض التلاميذ لا يملكون من يعولهم، و هو يقوم بمساعدتهم من باب الكرم، هذا المدرس البسيط يحب بنت المدير زميلته، لكنه لا يخطو أية خطوة إيجابية، ليصرح لصديقه بذلك فيقترح عليه أن يفاتح المدير بذلك.

" الزميل": بصح أخويا حتى أنت في الضربة الأولى لحت الصنارة الفوق حاب تناسب المدير، أنا نخبره..

زمان: تخبره؟ بصح أديرها .. حشمت نطلبها منك..

الزميل: أحنا صحاب و الا بطلنا"[819]

لا يختلف " زمان " عن " توباز "، إنهما شخصية واحدة في بيئتين مختلفتين،يجمعهما الضمير، فهاهو " زمان "عندما تطلب منه " السيدة أكابر " أن يعيد النظر في النقاد التي منحها لابنها، يرد قائلا

زمان: أبدا .. سيدتي .. الضمير..

المدير: الضمير سيدتي..

السيدة أكابر: و أنا نقولك في مادة الحساب فضلت واحد على واحد.[820]

---

[817]- أحمد حومي، م س، ص 06.

[818]- Marcel pagmol, op.cit . p :19.

[819]- م ن، ص 05.

[820]- أحمد حومي، م س ، ص 17.

و حين ينتبه المدير أن لهذه السيدة علاقة متينة مع مفتش الأكاديمية، و أنها قادرة على أن تدعم موقفه فيما يخص حصوله على الوسام الذي يحلم به مند زمن، فإنه يرفض رفضا قاطعا و ينكر وجود أي خطأ في التصحيح لكي لا يخالف ضميره فيطرد من المدرسة، لتنقلب الموازين، و يتحول رجل الأخلاق و الضمير الحي، إلى شخص مادي، بعد أن قست عليه الظروف، التي حولته إلى إنسان مادي خاصة حين أكتشف أن هذه الصفحات لا يمكنها أن تتماشى و النجاح بل على العكس من ذلك، فقد تكون عقبة في وجه السمو بالمراتب التي و صل إليها عن طريق التلاعب خاصة أن هذا العمل لم يكن باختباره و إنما جاء بمحض الصدفة.

ليتمسك في الأخير بشخصيته الجديدة خاصة بعدما علا مرتبة و منح وسام الشرف الدي طالما تمناه و هو مدرس بسيط، و ليس هذا فحسب، و إنما يحضر المدير ليبارك له، و الدي رفض في يوم من الأيام من أن يزوجه ابنته، ليعرض عليه بعدما تغير وضعه المادي و الاجتماعي يد ابنته، و في هذه المرة يرفض زمان بكل أنفة.

" المدير: هذا أب جا عندك .. عفس على شرفه و جا يخبرك، جاء يطلب منك تشفق على ابنته.

زمان" لا ! لا! ماشي هاك !

المدير: من فضلك فكر قبل...

زمان: رديتني نهار اللي طلبت منك بنتك

المدير: أنت طلبت مني بنتي؟

زمان: أنا بعث لك الزميل..

المدير: طلبتها .. راها ليك.. (يقف و يخرج مسرعا"[821]

و نفس الحوار نجده في النص الأصلي لتوباز

Muche(موش): لقد طلبت مني يد ابنتي؟

Topaze(توباز): نعم

[821]- حمومي أحمد، م س، ص53.

موش: إني أوافق"[822]

ثم يصرح توباز لبنت المدير Ernestine قائلا:

توباز: فعلا حدث ذات يوم و أن طلبت يدك من والدك و رفض، و منذ ذلك الحين، لم تعد هناك لا المناسبة، و لا الرغبة لدي للخوض هدا الأمر.

Ernestine: لا أفهم مادا تقول؟

توباز: أريد أن أخبرك بأنني لا أحلم أبدا بالزواج"[823]

إن المقتبس أحمد حمومي، لم يغير شيئا من طبائع هذه الشخصية التي بعد أن دخلت في خصم الصفقات غير القانونية، أصبحت تتوجس خيفة من كل شيء، يتملكها رعب كبير عند ما تلاحظ شرطيا عند الباب و هذا ما نلمسه في هذا الحوار بين زمان و الشرطي.

الشرطي: صباح الخير ... اسمحولي ..

زمان: راني واحد .. ماكان لاه تطلب السماح و تتعب روحك...

الشرطي: ما تعبتش روحي .. والو .. أنا قاع ما نعياش..

السيدة: احتاجيت شي حاجة

زمان: باينة علاه راه هنا.. المحكمة و ما أدراك مالمحكمة"[824]

إن هذا الحوار يبين لنا جليا كيف صارت حياة زمان مليئة بالرعب و الخوف، من أن يدخل السجن، و هذا طبعا يوضح لنا جليا ما أصبحت تبديه هذه الشخصية من قلق و عدم طمأنينة حيال الأخرين، لأن ضميره لم يعد صافيا، و غدت أخلاقه في مهب الريح.

إن تغيير اسم توباز إلى زمان، و بتحويل لغته إلى العامية، أصبحت هذه الشخصية جزائرية تنطق ألفاظا و عبارات بالعامية و حتى أبياتا شعرية.

"زمان: أحمر مثل شقائق النعمان، أحمر مثل حبات الرمان

- الغالي ما يبيعش روحو في عالم بورخسان
- زارتنا البركة"[825]

---

[822]- Marcel Pagnol,op, cit, p :206.

[823]- Ibid/ p :207.

[824]- أحمد حمومي، م س، ص 45.

- **المدير: أو Muche**

رجل متملق، يدعي الأخلاق، لا يضيع أيه فرصة يستطيع من خلالها كسب المال، هذه الشخصية المنزعجة من عفوية و نزاهة المعلم زمان، و تصوره المهني و الأخلاقي، كونه ينظر في الاتجاه المعاكس لحقيقة الأشياء، فهو عندما يدخل على " توباز و هو يدرس أحد التلاميذيتضايق و ينزعج، لأنه لم يخبره بذلك، لأنه في حقيقة الأمر يريد ثمنا لذلك، لأنه لا يفوت الفرصة أبدا دون أن يستفيد منها أيما فائدة.

"موش: المدرسون الدين يعطون دروسا خاصة في القسم، يجب أن يدفعوا الإدارة عشرة في المئة من ثمن الدروس"[826]

ثم نراه عندما يعرض عليه " توباز " أن يحضر تلميذا جديدا إلى المدرسة يرفض في الحال، و لكنه بمجرد أن يعرف الوضع المادي الجيد للتلميذ و أنه ابن عائلة غنية يبرر قائلا:

" إذا، إنه موضوع ممتاز، و سأفعل المستحيل من أجله، و من جهة أخرى، و بما أنك متلهف للأمر، فمن واجبي أن أخرجك من هذه الورطة"2

أما في مسرحية الفلك يدور لأحمد حمومي، يرد المدير قائلا:

" هذ وبلا شك من الكبرانية .. أصاحبي واش نقولك .. تجيني عيب نحشمك مع ناس بحال هذو .. و أنت فاتت فيك ... أعطيتهم الكلمة3"

لم يعط المقتبس أحمد حمومي للمدير اسما جديدا، بل ربطه بوظيفته الادارية، إذ أسماه (المدير) و تبقى الشخصية المقتبسة تمشي على نفس منوال الشخصية الأصلية تمشي على نفس منوال الشخصية الأصلية، فهو يزن الناس بما يملكون، و لا تهمه الطريقة التي وصلوا بها إلى هدا المال، حتى لوكان غير مشروعا، المهم عنده هو كسب المال، فطريقته في التعامل مع زمان تغيرت تغيرا جذريا بعد أن ارتقى به الزمان مادي و اجتماعيا.

- **بنت المدير: Ernestine**

---

[825]- م ن، ص 03.

[826]- أحمد حمومي، م س، ص 45

إنها فتاة مستغلة، جعلت من زمان وسيلة في يديها لأنه يهيم بها حبا، فالرجل عندها هو الذي يستطيع أن يوفر لها الحياة التي ترغب بها، فهي دائما تستغل زمان من أجل أن يصحح لها الدفاتر

بنت المدير: وين راك رايح .. الجرس قريب يدق

زمان: راني غير هنا، مازال ربع ساعة .. كنت باغي نكتب الحروف على السبورة

بنت المدير: جبت لك الدفاتر .. باش تصححهم .. خفت بابا.."[827]

كانت بنت المدير دائما تبحث عن الأحسن، و بعد أن رفضه والدها لم تحرك ساكنة لفعل أي شيء لتأتي في نهاية المسرحية لتعرض نفسها عليه فيرفضها بعدما علا شأنه وزاد رزقه

"بنت المدير: كنت عارفة بللي شيء يكمل بخير

زمان: واش اللي ...؟ ؟

بنت المدير: قال بابا راه قابل باش تطلبني منه ..

زمان: .. ما عنديش نية الزواج

بنت المدير: بابا قال لي نقول لك..

زمان: أسمحيلي .. الأمور تبدلت و الظروف تغيرت.. و تفضلي ..

بنت المدير: تطردني .. أنت حاجتيك تطردني أنا؟ يا واحد الموسخ هاك! (تصفعه)"[828].

- **Tamise** **الزميل:←**

معلم بسيط، دو أخلاق عالية و ضمير مهني صادق، يحب زمان و يفعل المستحيل من أجل إرضائه و إسعاده، لكن موقفه يتغير بمجرد أن يرى ما وصل إليه صدقه، و الوسام الدي تحصل عليه، و ها هو يسأله باستغراب في النص الأصلي

" Tamise (تاميز): ماذا ! هل هي حقيقة؟ أصبحت إنسانا غير شريف

---

[827]- أحمد حمومي، م س ، ص 11.

[828]- م ن، ص 54/53.

Topaze : (توباز): تاميز صدقي العزيز، لا تنظر إلي نظرة الكره، و اتركني أدافع عن نفسي قبل أن تحاكني

Tamise(تاميز):أنت! أنت! الدي كنت مثالا للضمير الحي، أنت الدي كنت تدفع بالشك إلى درجة الهوس.."[829]

و نر بعد دلك توباز تبرر لصديقه الموقف، بذكر الوسام، الدي تحصل عليه رغم الطريق غير الصحيح التي سلكها، بينها تاميز لا يزال ينتظر حصوله على وسام مثله.

تاميز: تحصلت عليه؟

توباز: نعم .. و أنت؟

تاميز: .. ليس بعد؟

توباز: .. هل رأيت أيها المسكين تاميز، فعلى الرغم من أنني قد خرجت عن الطريق المستقيم، إلا أنني أصبحت غنيا و محتوما"[830]

و بعدما يخرج توباز، يذهب " تاميز " ليسأل السكرتيرة:

تاميز: و من هو سكرتير السيد المدير؟

الكاتبة: لا أحد ..

تاميز: آه!لا يوجد سكرتير؟[831]

نفهم من خلال سؤاله، و من خلال هذا الحوار أنه يريد الحصول على عمل عند صديقه، و ذلك لما رآه من صلاح الأحوال المادية و الاجتماعية لصديقه.

أما فيما يخص النص المقتبس لأحمد حمومي، فإن الكاتب لم يدع لنا فرصة في التعرف أكثر على شخصية الزميل، حيث وظفه في مشهدين في الفصل الأول، واحد مع زمان و كيف يخبره بحبه لأبنة المدير و الثاني في حواره مع المدير حول طلب يد ابنته لزميله زمان، ثم يدخله المقتبس في المشهد الأخير من المسرحية ليعطي انطباعا واحدا لاغير

---

[829] - Marcel Pagnol,op, cit, p :243.

[830]- Jbid/ p :244.

[831]- Jbid/ p :244.

"الزميل: زمان .. صباح الخير .. كي راك؟ المدير خبرني .. البارح كان يقول في الكلام و اليوم ما نيش عارف واش صار له.. (ينظر إلى الوسام) إيه خلاص؟ جا فوق صدرك؟ نستعرف بيك .. قول لي خويا زمان ما خاصكش واحد يمسكلك الإدارة؟

زمان [...]: نعم أصاحبي! حاب تخدم في الإدارة؟ رواح! إذ التعليم ضاع فيك، أنت تربح كل شيء"[832]

نلاحظ أن شخصية الزميل صارت أكثر طوعية في النص المقتبس " الفلك يدور، إذ لم يستدعي تغيير خطاها فترة طويلة، و لا إقناعا مجديا، بل مجرد رؤية الوسام الذي تحصل عليه " زمان " كان كفيلا بقلب موازينها رأسا على عقب

- السيدة أم التلميذ SUZY (سوزي)

إنها عمة التلميذ الذي يدرسه " توباز " و التي تصبح والدة هذا التلميذ في النص المقتبس، امرأة تحب أن تعيش في أحسن حال، لايهمها كيف؟ و لا مع من تعيش؟ المهم عندها هي الراحة المادية، و لا مجال للحب في حياتها، فالمادة هي المستحوذة على كل شيء، فهي في كل كلتا المسرحيتين شخصية تؤمن بلغة النقود

السيدة: راجل ما اخترتوش .. نحبه .. أنت راك تقول فيها..

زمان: واعلاش باقية معاه

السيدة: ساترني و معيشني مليح ..

زمان: و م .. ما تجي حتى واحد آخر؟

السيدة: حتى واحد .. ماراكش في عقلك؟ أنا اللي يهمني .. الفلوس

زمان: الفلوس.. ما يبنوش السعادة"[833]

و لم تتغير طبائع هذه الشخصية من النص الأصلي إلى المقتبس، إلا بعض التغيير الذي طرأ عليها من ناحية اللغة التي تتكلم بها، و الألفاظ الجزائرية العامية التي ميزتها كقولها.

" أنت ما راكش في حالك .. شكون أداها فيك .. الروينة نهار العيد ..."[834]

---

[832]- أحمد حمومي، م س، ص 58.

[833]- أحمد حمومي، م س ، ص 41.

[834]- م ن، ص 40.

و غيرها من الألفاظ العامية التي تلبس الشخصية ثوبا جزائريا مميزا لها كـ " سجنات ديال الدجاج "[835]

- **المستشار Castel**

إنسان دو منصب عال في المجتمع، يستغل الأخرين في تحقيق أعماله و أغراضه غير القانونية و الصفقات غير المشروعة يساهم في تبديد المال العام، هو شريك السيدة و شويطر في العمل، حيث كان يوقع عقود باسم شويطر، هذا الأخير الذي يطرده بعدما يطلب منه أن يزود له المبلغ الدي يعطيه له من أجل أن يوقع على إحدى الصفقات غير القانونية

" السيدة: ما شي كنتو متفاهمين حتى لهنا؟

المستشار: خلاص .. عربات التنظيف نسمح فيها .. هيا أسمح لنا

شويطر: من فضلك .. قول لي تفضل

المستشار: هيا انطلق، و ما تدورش وراك[836]

بعد ما يطرد شويطر من العمل تقترح السيدة على المستشار تعويضه بزمان.

"المستشار: أملا .. أنا حاب نكلفك بإدارة و كالة أنشأتها

إدارة الوكالة ساهلة ..شي توقيعات مرة على مرة

زمان: إدا كان التوقيع أنا بارع فيه..

المستشار: أنا نعطيك 15000 على الإدارة و 10000 على كل توقيع

زمان: 15000 + 10000 تساوي 25000 ضربة واحدة ..كلها لي أنا في شهر واحد"[837]

لقد بقيت هذه الشخصية محافظة على طباعها في النص المقتبس لأحمد حمومي، و قد جعل لها إسما يوافق عملها و هو (المستشار) وهذا هو طبع الكانب، إد لم يعط أسماء لشخصياته، و إنما ربطها بوظائفها اليومية

- **شويطر Roger**

---

[835]- م ن، ص 10.

[836]- أحمد حمومي، م س ، ص25.

[837]- م ن، ص28.

جعل الكاتب أحمد حمومي من Roger شويطر الذي تنطبق على اسمه صفة الشطارة، و هي الصفة التي تطلق على الشخص الذي يجيد التلاعب و التحايل، و بالفعل جاء هذا الاسم منطبقا على هذا الرجل.

"المستشار: سيدناكرشو كبرتو راسو غلاض

السيدة: صبعوا ما نفعص ما والوا..

شويطر: سيدتي من فضلك ..15 يوم و أنا مغلف صبعي الكبير تعلمت ناكل باليسرى .. ما كتبت حتى رسالة .. ما قدرتش نبعد خفت لا المستشار يشوف شي واحد آخر .. هذا الشي قاع ما يستاهلش زيادة خفيفة؟

المستشار: يا واحد الخبيث .. المبيوع .. نكار الخير"[838]

بالفعل جاء هذا الاسم منطبقا على الشخصية شويطر، عديم الضمير، هدفه في الحياة هو الربح و فقط الربح على نهج" الغاية تبرر الوسيلة، و شويطر هو الذي بلغ زمان عن أمر الصفقات المشبوهة

"شويطر: الصفقات اللي دارها هذا الخاين فيها شوية خطورة بصح هذي نتاع التنظيف قاع وحدها.

زمان: واشكون هدا اللي سميته خاين؟

شويطر: المستشار البلدي

... ما راكش عارف واش درت معاه .. و واش راك رايح تدير؟

زمان: أنا نبقى في المكتب و نوقع في مضربه

شويطر: هو مستشار و علاباله قاع واش صاير في المجلس

أملا منين المدينة تحتاج أي حاجة، هو يوفرها لها و يسخر ناس كيما أنا و أنت يمضوله .. كي اللي أنا و لا أنت بعنا للبلدية و الفلوس يروحولو هو.

زمان: هذي خيانة، هذا إتلاف للأموال العمومية ، عندك شي بيان[839]

---

[838]- أحمد حمومي، الفلك يدور، م س، ص 24.

[839]- أحمد حمومي، م س ، ص33/32.

لم تعرف هذه الشخصية كذلك تغيرا في أفعالها، من Rogers إلى شويطر بل حافظ الكاتب أحمد حمومي على مميزاتها، عدا ما يخص اللغة و كذا الاسم الذي غيره.

- **السيدة آكابر la børonne**

جاء اختيار الاسم نسبة إلى طبقتها البورجوازية، و قد كان دور هذه المرأة سببا من الأسباب التي أدت بالمدير إلى طرد توباز من العمل، أما في النص المقتبس " الفلك يدور "، كانت سببا مباشرا للطرد.

هي سيدة من المجتمع الراقي، ترى أن الضمير يشترى بالمال، قد غرها منصبها، فظنت أنها تستطيع أن تشتري الانسان بما تملكه من مال، و لكنها عبثا تحاول مع " زمان " رجل الضمير الذي على الرغم من منصبها العالي و مكانتها المرموقة، صمم على رأيه، و أخبرها بأن النقاط االتي منحها لابنها توافق مستواه، و بأنه لا وجود للخطأ الذي تتحدث عنه.

"السيدة آكابر: كيفاش بحال بحال؟ ماكايناش غلطة

المدير: ماكايناش غلطة؟ شوف! شوف، هدا ماشي من ولا .. هدا ولد السيدة آكابر يازمان

زمان: أنا في القسم سيدتي عندي تلميذ يساوي تلميذ، و الفهامة تفرق بيناتهم، أنا ما نفضل حد على حد، أنا عندي اللي يستهل نقطة يديها

السيدة آكابر: و أنا ولدي عندك ما استاهل غير الأصفار؟؟ و أنت ما تفضل حد على حد

زمان: أبدا .. سيدتي الضمير"[840]

و كما هو الحال في المسرحية الأصلية فإن السيدة آكابر جاء تدخلها في المسرحية المقتبسة فيما يخص مسألة النقاط فحسب، و لعل وجودها جاء ليبرز لنا جليا، الضمير و الأخلاق العالية التي كان يتحلى بهما المدرس في بداية المسرحية، ليكون طرده سببا مباشرا

[840]- م ن، ص 17/16.

للتحول الذي سيحدث لهذه الشخصية فيما بعد هذا التحول الجدري و الملفت للانتباه، إذ تتحول شخصية زمان من النقيض إلى النقيض تماما و هذا بسبب السيدةآكابر و التي يشكون في نهاية المسرحية لها دور كبير في حصوله على الوسام، بعد أن تغيرت أوضاعه المادية و الاجتماعية.

" يرن جرس الهاتف "

زمان: نعم! أهلا السيدة آكابر! الحمد لله! ما فيها باس! شكرا! لا قادر نجي .. نسهرو .. اكيد .. و عليه! شكرا مجددا .. مع السلامة!

الزميل: السيدة آكابر!

زمان: نعم أصاحبي! السيدة حرمه كانت الواسطة .. السيد آكابر يحب يتشرف بحضوري .."[841]

لاحظنا من خلال هذا الحوار كيف أن السيدة آكابر كانت السبب الرئيسي لحصول زمان على الوسام بعد أن توسطت له عند زوجها السيد آكابر الذي صارت تربطه به علاقة .. عمل.

- **الصحافي le vénérdble vieillard.**

إنه الصحافي العجوز الذي جاء يساوم " زمان " على النقود مقابل عدم نشره لمقال يفضح أعمالهم غير المشروعة، هذه الفضيحة التي يمكنها أن تسببها له جريدة Conscience publiqiue ، الضمير العام.

"زمان: أنت هو الصحافي؟

الصحافي: نعم نتاع " الضمير العام "

زمان الضمير العام .. يعني أنتما

الصحافي: أحنا حماة الشعب .. و ين كاين خطأ نكشفوه، و ين كاين غش نفضحوه"[842]

إن هذا الصحافي العجوز هو رجل يتكلم عن الشرف دون معرفة معناه

---

[841]- أحمد حومي، م س، ص58.

[842]- أحمد حمومي، م س ، ص 47.

" الصحافي: أنت تعرف .. على كل حال .. جبت لك المقال اللي ربما يخرج غدوة

زمان: كيفاش ربما؟

الصحافي: ربما معناه ربما نتفاهمو .. هاك أقرا المقال (سلمه ورقة)

زمان: نتفاهما على واش؟

الصحافي: على هدا المقال، باش مايقروهاش أكثر من نصف مليون قارئ .. إدا أنت افهمت روحك .. رئيس التحرير يفهم روحو

زمان: بصح رئيس التحرير عنده الحق .. ينشر هدا المقال

الصحافي: و الشرف أنتاعك؟ ياصاحبي الشرف هو أغلى ما يملك الإنسان إدا راح له شرفه واش يبقى .. الواحد يدفن روحه و اخلاص.. أملا فهم روحك..[843]

إن هذا الصحافي يتحدث عن الشرف و في الوقت نفسه يطلب ثمن سكوته، و عدم نشر هدا المقال بطرحه عبارة " فهم روحك "[844]، التي تعني إذا أردت ثمن سكوتي فاشتريه.

- **الزمان و المكان**

إن المكان هو المكان الذي يقع فيه الفعل، و الزمان ليس زمن العرض و إنما هو زمن وقوع الفعل في المسرحية، كما يجب ملاءاة الكاتب لوحدتي الزمان و المكان، كما أن معظم عروض الإغريق كانت تقع أحداثها في مكان واحد، و هذا ما استخلصه الكلاسيكيون الجدد و نادوا بوحدة المكان و نسبوها لأرسطو[845].

---

[843]-م ن، ص48/47.

[844]- م ن، ص 09.

[845]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 21.

أعطى جل الكتاب الجزائريين تنوعا كبيرا في عنصري الزمان و المكان كونهم، انتهجوا المدرسة الملحمية التي تنادي بهذا التنوع في وصف الأحداث و الانتقال بالزمن من الماضي إلى الحاضر و العبور به إلى المستقبل و العودة إلى الزمن البعيد و إسقاط للأحداث، كما عنيت المدرسة الملحمية بتنوع الأمكنة و الأزمنة.

أما المكان في مسرحية الفلك يدور لأحمد حمومي فقد جاء متنوعا من القسم إلى مكتب المدير إلى صالون السيدة آكابر ثم مكتب زمان في العمل الجديد، حيث اختلفت الأمكنة بحسب تغير الأحداث ففي الفصل الأول يشير الكاتب إلى أن المكان الذي تدور فيه الأحداث هو القسم الذي يدرس به زمان بالمدرسة، و قد تدور فيه معظم أحداث المشهد 1 – 2 – 3 – 4 – 5 من الفصل الأول.

" قسم زمان – على جدرانه لافتات تحث على الأخلاق.

زمان – تدخل بنت المدير"[846].

لتتغير الأحداث في المشهد 6 و 7 و تنتقل إلى مكتب المدير ليكون مكانا يشهد أهم و أبرز الأحداث، منها طلب أبنته من قبل زميل زمان، و طرده لزمان من العمل

" مكتب مدير المدرسة"[847]

أما في الفصل الثاني فيتغير المكان لينتقل إلى صالون السيدة آكابر، و الدي يشهد هو الآخر تطورا للأحداث و تناميا فيها.

" صالون السيدة والدة التلميد"[848].

ثم تنتقل معظم الأحداث المتبقية في الفصل الثاني و الثالث إلى مكتب زمان الجديد، و هو عبارة عن شركة للتنظيف و يشهد معظم أحداث الفصل الثالث.

" مكتب شركة زمان للتنظيف"[849].

---

[846]- أحمد حمومي، م س، ص 3 – 4.

[847]- أحمد حمومي، م س، ص 12 – 13.

[848]- م ن، ص 20.

[849]- م ن، ص 30.

لقد عرفت مسرحية " الفلك يدور لأحمد حمومي" تنوعا كبيرا في الأمكنة، و قد انعكس كدلك على الزمن الدي لم يشر إليه الكاتب بوقت معين، و إنما نتطرق عليه من خلال المصطلحات الجديدة في النص، فهو يختلف من النهار إلى الليل.

" صباح الخير "،[850]" الجرس قد يرن "[851].

" تأتي لشهد معي و نتناول العشاء"[852].

أما زمن المسرحية فهو الوقت الحاضر و ذلك لا ستخدامه مصطلحات جديدة و حديتة تستخدم في الوقت الراهن، و شركة التنظيف، مثل: الوسام، المدرسة البلدية، الصحافي، الجريدة، شركة التنظيف، اللوحات.

إن النص الأصلي مسرحية توباز لكاتبه مارسيل بانيول و التي اقتبسها حمومي أمد فيها شيء من الشمول و الحداثة، مما يجعل و مكانها المسرحية قابلة للطرح في مختلف المجتمعات، لأن أفكارها و زمنها و مكانها متباة في كل المجتمعات.

- **الصراع:**

الصراع هو عنصر أساسي في المسرحية، يقوم بين طرفين متناقضين، و يشكل عقدة المسرحية، و يكون متنوعا بين قوى متعارضة متفارقة و لابد من أن ينتهي بالإنتصار و الهزيمة و الإنسحاب، و الأصل في الصراع أن يكون صراعا رئيسيا واحد يستقطب الأحداث و الشخصيات كما أنه جوهر الدراما و روحها، و يعمل على بسط هيمنة من بداية المسرحية إلى نهايتها، فهو المولد للحركة الدرامية، إذ هو الذي يحييها و ينعش روحها من جهة و يثير انفعالات المشاهدين بشد انتباههم من جهة أخرى.

و لعل هدا ما نلمسه في مسرحية الفلك يدور المقتبسة، التي ينشأ الصراع من البداية إلى النهاية في بناء تطوري مساير لتطور الأحداث، تديره حركات الشخصيات في ثنائية التناقض الأبدي بين (الخير و الشر)، (فقر، بورجوازية)، (الحكم و الجاه و القيم الانسانية).[853]

---

[850]- م ن، ص 40 – 45.

[851]- م ن، ص 04 – 25 – 30.

[852]- م ن، ص 30.

[853]- أحمد حمومي، م س، ص 30.

لقد تميز الصراع بحركية واضحة و هي حركية درامية جعلت في هدا العمل نوع من الحيوية، مما حقق عنصر التشريق لدى المتلقي، تساؤله عن مصير المعلم بعد طرده من العمل النزيه، و الانصراف إلى عمل مغاير للمهنة النبيلة، و من تم فالكاتب نجح في إثارة نوع من التعاطف و المشاركة الوجدانية بين المتلقي و شخصيات المسرحية لتهزم في الأخير الأفكار المادية كل ما هو أخلاقي، و تسود النظرة المادية المتمثلة في الغاية تبرر الوسيلة على حساب النزاهة و هذا ما حاول الكاتب طرحه من خلال هذه المسرحية و معالجته للأمراض التي تفشت في المجتمع.

- **الحوار:**

إن الحوار في مسرحية الفلك يدور عمل على تطوير الحبكة، و ذلك مصاحبة للفعل محاولة بناء الحدث الدرامي الذي يدور في النص و اتسم الحوار بالحيوية و القدرة على الإحياء بما يدور في نفس الشخصية و أفكارها، حيث أنه كان مناسبا للشخصيات، و نابعا عنها و متماشيا مع خواصها، فإذا ما حللنا حوار السيدة أم التلميذ و المدير نجد أن الحوار يخدم الشخصية مبرزا خصائصها و طريقة تفكيرها، و المتتبع لحوار المدير تتبادر لدهنه الصفات التي تتجلى بها من ذكاء و قدرة على التقرير، و البحث عن الربح المادي فقط " لأن كلام الشخصية يزودنا بمرشد أمين و متنوع إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها"[854].

"المدير: أهلا و سهلا سيدتي المحترمة، صباح النور و الأنوار.. نورت الدور و الأسوار

السيدة: صباح الخير.. راني ناوية (يقاطعها)

المدير: ما نوتي غير الخير، ناس الخير ما يجي منهم غير الخير

السيدة: شكرا السيد المدير.. قبل ما نجيب ولدي.. قلت نشوف المدرسة.. و لدي صحتو رهيفة.. سيد زمان يعرفو..

المدير: نعم يحصل لي الشرف.. ساعة كل يوم ..6 أقسام و ساحة و دورة المياه.. و مطعم في كل قسم.. مكتبة للمطالعة من أجل الثقافة العامة

---

[854]- رامز محمد رضا، م س، ص 426.

السيدة: مليح.. بصح تبان الأقسام صغيرة

المدير: كبرناها بتقليص عدد التلاميد.. أنا مانحوسش غير على الربح عشر أطفال في القسم.. منين يجينا ناس بحالكم نحشمو منهم و مانقدروش نردوهم[855]

نلاحظ مدى قدرة المدير على إقناع السيدة بتسجيل ابنها رغم الوضع المتدهور للمدرسة لأنه يبحث فقط عن الربح السريع.

إن الحوار ينمو و يكبر خاصة على مستوى الشخصيات، إد جاء الحوار في مسرحية الدالية متطورا بلغته الرتيبة، فجاءت كل الشخصيات في نقاط متعددة في حواراتها، و تكلمت بحوارات مختلفة حوت كل مستوياتها مكنتنا من معرفة مستوى الشخصيات الثقافي و الاجتماعي، لأن كل الشخصيات ظهرت في مستويات متعددة، فها هو زمان المعلم البسيط الدي يبحث عن المصلحة العامة، صاحب المستوى الثقافي الجيد و المستوى المعيشي البسيط، و بين شخصية المستشار الرجل المادي الطماع الدي ينهب المال العام.

"المستشار :قول لي السيد زمان، شحال كنت تخلص في الوظيفة نتاعك؟

زمان: شحال كنت نخلص..5000 و مع الدروس الخاصة توصل 7000

المستشار: أنت قيمة قد جبل و هداما..

زمان: قالوها شانو عالي، جيبو خالي، و درك راني قيمة غير مستعملة

المستشار: على كل حال أنت قيمة صافية، لويز.. ما دابي نستفاد من تجربتك

زمان: عندي تجربة بيداغوجية كبيرة

المستشار: تجربتك في الحياة هي اللي تهمني.. و اش الأمنية نتاعك

زمان: أنا في الحقيقة ما دابي نقعد في التعليم، المعلم عند قيمة و الناس يحترموه"[856]

هنا نلاحظ الفرق بين المستوى الثقافي لكلا الشخصيتين فمن خلال هذ الحوار يتجلى لنا الفرق في التفكير.

---

[855]- أحمد حمومي، م س، ص 09.

[856]- أحمد حمومي، م س، ص 28/27.

إذا كان البناء الدرامي ينمو و المواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث و الشخصيات، فإن الحوار هو الوسيلة لكشف هذا التفاعل، و هو الأداة التي تتواصل بواسطتها الشخصيات مع بعضها البعض، كما أن للحوار وظائف أخرى و أهمها الكشف عن الحبكة و هذا ما نلمسه في مسرحية " الفلك يدور " من خلال الحوار الأتي:

"السيدة آكابر: أنا تبانلي، كللي حابين تهينونا

المدير: حاشا إلا! حاشا، غير هذي اللي ما تجي في البال

زمان: أنا ما نحب نهين حتى واحد!

المدير: من فضلك سيدتي.. أنا بالنسبة لي المعلم اللي يغلط مالازمش يقعد في التعليم، على الأقل في مدرستي.. أنت ما وجه وسام هيا روح.. أدي احسابك و روح، دبر على روحك من جهة أخرى..

زمان: درك السيد المدير؟

المدير: مازلت هنا؟ و لا تستنى نفرشولك الزربية الحمراء (ليخرج زمان) الواحد نجيبو لو اللقمة عند فمه.. ياخي زمان ياخي"[857]

من خلال هذا الحوار تم الكشف عن حبكة المسرحية، و أصبحت واضحة للمتلقي، إذ من خلال هذا الحوار نستطيع التعرف على حبكة المسرحية المتمثلة في طرد المدرس البسيط، الذي سينطلق للبحث عن تأسيس حياة أخرى ، هناك ميزة أخرىتميز بها الحوار و هي الإيجاز، بحيث نلاحظ أن المقتبس أحمد حمومي لم يجعل شخصية تختفي أو تظهر على حساب شخصية أخرى، و إنما الحوار كان في متناول الشخصيات يتلون على حسب ما طرأ عليها من تغيير كما يتلون على حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي، الاجتماعي و الفكري.

"المستشار: خلاص ما نولوش لهذا الموضوع

السيدة: واش أسيادي، فريتوها؟

---

[857]- أحمد حمومي، م س، ص19.

شوطر: كيف الصحة سيدتي

المستشار: خلينا من هدا المشكل .. سيدنا كرشو كبيت و راسو غلاض.. صبعو مانفعص ماوالو..

شويطر: ...راني باغي زيادة خفيفة..05 ملايين"[858].

أما بالنسبة للغة التي استخدمها المقتبس أحمد حمومي، فهي اللغة العامية الجزائرية، المليئة بالعبارات و الألفاظ المتداولة مع شيء من التحفظ

" زارتنا البركة

مايبيعش روحو في عالم بورخسان

على الراس و العين

سجنات ديال الدجاج

الواحد يجيبو له اللقمة حتى لفمه

ياوحد الخبيث، المبيوع، نكار الخير"[859]

و لقد جاءت الحوارات واضحة و مفهومة، و بعبارات في معظم الأحيان باللغة العربية

" عندي خبرة بيداغوجية

أحمر مثل شقائق النعان

أحمر مثل حبات الرمان

مركز إشعاع و تنوير، مركز التقاء الأصدقاء

و استعادة النشاط و الحيوية

أنت بالنسبة لي الفل و النرجس و الياسمين

وسام الشرف، مفتش الأكاديمية

---

[858]- م ن، ص03-06-09-10-19-24.

[859]- أحمد حمومي، م س ، ص 03 -10-12-20-18-17.

و هذه العبارات المستخدمة في جل المسرحية، لابد أنها جاءت تأثرابالمستوى العلمي العالي للمقتبس أحمد حمومي، إذ تتخلل هذه العبارات نتيجة اللاوعي في الكتابة و محاولة منه لتهذيب اللغة العامية أحيانا أخرى.

وهكذا لاحظنا كيف أن المقتبس لم يحدث تغيرا على الشخصيات إلا في بعض الجوانب، فحافظ على طبائعها و خصائصها التي تميزت بها في المسرحية الأصلية توباز لمارسيل باينول، مع تغيير في بعض الأسماء، و اختصار في الحوارات كما غير اللغة إلى اللغة العربية العامية الجزائرية الممزوجة بين العربية و العربية، مما أضاف على النص شيئا من المحلية، و لقد طرح المقتبس من خلال شخصياته الكثير من الأفكار التي تهم المجتمع الجزائري بل و الإنسانية ككل، إذ يعالج النص جوانب مهمة في حياة الإنسان المتمثلة في انتشار الظواهر الفاسدة في المجتمعات البشرية كالتزوير، الرشوة، تدنيس الأخلاق و تغييب الضمير الإنساني، و كذا طغيان المادة على الجانب الإنساني الاختلاس، مهنة التدريس و صعوباتها و عدم مراعاة القوانين.. فكل هذه الأفكار جاءت إسقاطا للوضع الاجتماعي الدي كانت يعيشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة 1995-1996، و للمشاكل التي كانت تعيشها الجزائر في تلك الفترة.

إن هدف اقتباس مسرحية " الفلك يدور " لأحمد حمومي، جاء لهدف اجتماعي إصلاحي، وظف المقتبس من خلاله الواقع المعيش الدي يتطلب من الإنسان أحيانا أن يتخلى عن ضميره من أجل الاستمرار في الحياة، على الرغم من أنه يعلم جيدا بأن الأخلاق و الضمير هما مقوما الطريق السوي.[860]

[860] - أحمد حمومي، م س، ص 20.

إن المسرح الجزائر منذ النشأة إلى اليوم، التصق بحركية الواقع في محظمه، فعبر عن طموحات المجتمع، لأن المسرح جزء من الحياة، لا يمكن أن يكون خارج آلياتها، بل هو ليس انعكاس للحياة فقط، بل جزء من آلية توليد ملتصقة تماما مع الحياة و حركيته من حركية المجتمع.

فالمسرح كغيره من الفنون يبدأ مساره الطبيعي بالتأثر و ينتهي إلى التأسيس و التأصيل، انطلاقا من المحاكاة، ثم ينتهي إلى الإبتكار، و بهذا الشكل سار الفن المسرحي في الجزائر من الترجمة و المعالجة و الإقتباس من المسرح الأوروبي إلى مرحلة التأليف، و هي المرحلة التي نطمح أن تكون الوسيلة في التأصللهذا الفن، و ذلك لخلق شكل مسرحي مستخرج من عمق العادات و التقاليد الجزائرية.

عالجت الكتابة الدرامية منذ نشأتها الأولى المشكلات اليومية الإنسان الجزائري بمختلف إتجاهاته المسرحية و مذاهبه الفكرية إعتمادا على أسلوب السخرية و الهزل، و بعد تحقيق المسرح أنتشاره الأولى، التفن إليه الأدباء و الكتاب و رجال الإصلاح لدوره التنويري النهضوي للأمة فاعتمدته الجمعيات و التهذيب معتمدا على اللغة العربية كأداة للكتابة المسرحية و الإبداع.

لقد أخد المسرح بذلك يقترب من هموم الشعب الجزائري و يساير تطلعاته الأنية و المستقبلية، و عرف خلال هذه الفترة حزارة في التأليف و مع اندلا ع ثورة التحرير الكبرى إزداد التصاقا بالمجتمع و قضاياه الوطنية و الثورية.

أما بعد الإستقلال فقد أصبح وسيلة من وسائل الدولة لنشر الأفكار الإشتراكية و التأكيد عل النظام السياسي المنتهج في البلاد، لذا حدة الكتابة المسرحية بعد الإستقلال سياسة البلاد، فعالجت مواضيع (الطب المجاني، التطوع، الثورة الزراعية،

التسيير الذاتي للمؤسسات و غيرها) و شهدت فترة السبعينات مرحلة ازدهار كمي للنصوص و العروض المسرحية معا.

و مع بداية الثمانينات، عرف المسرح الجزائري هزة عنيفة كادت أن تعصف بكل البناء و الصرح المسرحي، عرفت لدى المسرحين الجزائريين بأزمة النص المسرحي، ساهمت فيها جملة من العوامل التي سبق لنا الخوض في مجملها ضمن متون هذا البحث.

لقد حاولنا جاهدين تتبع هذا النص الدرامي عبر مراحله التاريخية في الجزائر و الطرق التي كتب بها، و الإتجاهات الإجتماعية و التاريخية و السياسية و حتى التراثية التي أترث في كتاباته، و حاولنا مطابقة الظروف المحيطة بالكتابة الدرامية الجزائرية و مقارنتها بالكتابة الدرامية كما تعارف عليها سواء عند الإغريق أو من سار على نهجهم من الأمم و الكتاب، لنخلص في التام إلى بعض النتائج نرجو أن نكون قد أصبنا في استنتاجها.

– إن ما يميز الكتابة الدرامية في الجزائر أنها تنطلق من حدث، لا من فكرة، و أهم هذه الأحداث المشاكل الإجتماعية، أما المنطلق الأول للدراما فهو الأفكار الأبدية الشاملة مثل (الحرية، العدالة...)

– تعتمد اللغة العامية، مما يضفي عليها طابع المحلية، و لا يساهم في نشرها، ففي البدايا كان لها مبرراتها، لجهل الشعب للغة الفصحى، أما في الوقت الحالي سقط ذلك المبرر.

– الكتابة المناسباتية، إذ تكتب النصوص خصيصا لمناسبة معينة أو غرض معين، تنتهي بمجرد انتهاء المناسبة أو بلوغ ذلك الغرض، و هو في الغالب عرض مادي، مما يسقطها في الإبتدال و التكلف و التصنع، و يبعدها عن الإبداع و بالتالي يجب على

الكتاب التخلي عن الأهداف المادية من الكتابة و الترفع عنها لصالح نصوص درامية راقية حتى و لو افتقدت للعائد المادي.

– غياب الكتابة الأدبية الإبداعية، و طغيان الوظيفية، مما يجعل النص خرفيا لا يصلح للقراءة، بل للتجسيد فقط، ليذهب بعد انتهاء العرض لكن النص المسرحي الأدبي يحمل بذور بقائه في جنسه الأدبي، فرواية " ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، أمتعت القارئ بنصها الأدبي، و عندما جسدت كمسلسل لم ترق إلى قيمتها الأدبية بإجتماع النقاد لكن نصها الأصلي باق، فإن أخفق هذا المخرج فقد يأتي مخرج آخر و ينجح في إعداده، ما دام النص الأصلي موجودا.

– طفيان الذوق الذاتي عن الذوق الفني بنزول الكتاب عند رغبة الجمهور، و إثارة الضحك حتى في المواضيع الجادة، و ذلك بإكثار النكت مما غيب الجمهور بمعناه الحقيقي و أصبح عبارة عن متفرجين، يستهلون كا ما يقدم لهم دون تمحيص أو تفحيص، لأن الكتابة الحقيقية هي التي تحمل الناس على التغير انطلاقا من نظريتها هي لكيفية التغيير، لا كما يريده الناس، و إلا تكون قد فقدت زمام القيادة، فلا يجب عليها النزول عند رغبة الجمهور، بل تحاول الرقي بذوقه و أن تكون الترجمان الفكري لحياتنا الإجتماعية، و ليس الواقع بحد ذاته، بل تكون مقياسا لنا يضعنا في ركب الأمم، مواكبين تطورها الحضاري.

– عدم الإهتمام بالدراسات النقدية البناء في متابعة النصوص الإبداعية في هذا الحقل، و معالجتها بمقاييس علمية ترتكز على القواعد الفنية في عملية الكتابة و التأليف الفني الدرامي، و طرح جملة القضايا الفكرية و الجمالية التي لا يمكن لأي عمل درامي أ، يستغني عنها.

– إفتقار الساحة المسرحية إلى نقاد يقيمون المسرح على أساس النص و ليس على أساس العرض، فأرسطو تربع على عرش النقد المسرحي، بدراسته لنصوص مسرحية، بينما يستعرض نقادنا عضلاتهم و معارفهم مر جحين كفة الهوى و العاطفة و المجاملة في آرائهم النقدية.

– انعدام التخصص في الكتابة و التطفل عليها لمجرد الكتابة، مما يجعل نصوصهم حوارات بذون أي غايات أو أهداف، فيجب على الكاتب التمسك بالأفكار و الإيمان بها عند كتابتها، لا التخلي عنها بمجرد الإغراء المادي أو المركزي، مما يفقدها كل معنى، و كل قيمة عند القارئ كما يجب توفر الإختصاص العلمي و المهني، بأن يختص كل في مكانه، فالكاتب يكتب نصه وفق القواعد الدرامية و فقط، ليحضر الدراماتورج هذا النص للعرض و التمثيل، و يكمل المخرج العملية وفق رؤيته الإخراجية.

– انعدام قدسية النص في بعض الحالات، باعتماد الإرتحال و تهميش النص و غياب المرجعية الفكرية و العلمية المتخصصة، مما غلب الإنطباعية على الكتابة الدرامية الجزائرية.

– تغليب النظرة الواقعية المحدودة زمنيا و مكانيا، فبدلا من نظرة مثالية لما يكونه الواقع تعيد الكتابة الواقع كما هو، فإدا كنا نكتب الواقع الذي تعرفه كل شرائح المجتمع فكأننا نزاحم أهل الصحافة في عملهم بنقلهم للأحداث اليومية، فعلى الكتاب الإرتقاء في كتاباتهم بهذه الحياة إلى مستوى الفن، لتكون النتيجة جمهورا يعي العملية الفنية، فلا يرضى إلا بما كان ممثلا للفن.

– استلهام التراث من الناحية الفرجوية المرئية، أي اعتماد التراث كفضاء فرجوي لا على شكل مصدر لاستلهام النصوص الإطار العام للعرض فغلب الشكل على المضمون، حيث أن توظيف التراث الشعبي في مسرحيات علولة مثلا تجلي من حيث

الشكل (القالب) القوال ، لا من حيث المضمون الذي كان عبارة عن قصص مستوحاة من الواقع، على عكس عبد الرحمن كاكي الذي استلهم خرافات و أساطير و وضفها في كتاباته بتغليب الإنسان بأفكاره و أفعاله، لا بالظروف الإجتماعية المحيطة به، فكان من بين أبرز الكتاب الذين وظفوا التراث الشعبي في كتاباتهم.

– الكتابة الدرامية وسيلة، و ليست غاية، حيث يتخلى عنها، إذا وجدت وسيلة أحسن منها، و عبر مراحلها التاريخية، كانت وسيلة إما تربوية في بدايتها، ثم نضالية أثناء الثورة إلى دعائية إلى نقدية، ثم كتابة مناسباتية استرزاقية في نهاية المطاف.

– غياب النشر، فلا يتعدى عدد النسخ عدد الممثلين الموزعين في المسرحية أو يفوقه بقليل، مما يجعل القراءة معدومة، فيبقى النص ذلك المجهول الذي يطلب منا التعرف عليه و فهمه في ساعة زمن أثناء عرضه، و لذلك يجب تشجيع النشر لأجل القراءة، و الإستمتاع بالكتابة قراءة قبل عرضها.

– التجريب غير العلمي و غير المقنن، و الذي يغلب على نصه الغموض، لأن المسرح إذا كان نخبوي الممارسة فهو موجه إلى كافة شرائح المجتمع، و منه مراعاة هذا المجتمع و قدرة فهمه، لا الترفع عنه بدافع التجريب بأفكار و مواضيع يغلب عليها الغموض، إذ لا يفهمها إلا مؤلفها.

– إن النص المسرحي يولد و بفطم عند بعض الكتاب مثل عبد القادر علولة على يد العرض، إذ أنه يولي أهمية كبرى للعرض و أساليبه، و أثناء كتابته للنص تتحدد رؤيته الإخراجية، فهو لا يكتب من أجل النص، و إنما من أجل العرض لأن علولة الكاتب يؤلف لعلولة الخرج، لكن ذلك لا يعني أن نصوصه لا تصلح للمطالعة، فمضامينها اجتماعية بالدرجة الأولى و يمن أن يجد فيها المواطن البسيط متنفسا و تعبيرا عن أفكاره،

إن هذه الرؤية الإخراجية المسبقة تولدت لدى الكتاب، إنطلاقا من كون معظمهم ممارسون مسرحيون في الأصل.

– إن ضعف النقد المسرحي الذي كان لابد أن يلعب دوره في تقويم الحركة المسرحية و تطوير التجربة المسرحية عبر مواجهة مباشرة مع النص، تكشف معناه و مراميه الدلالية و الروحية، و لذلك يجب علينا أن نحرر ثقافتنا من أنها تستهلك دون أن تعي ذلك بتأسيس خطاب معرفي عام، و تكوين عقل نقدي لدى المتلقي يكون دعامة للنهضة المسرحية انطلاقا من التراث و عبر الاتجاهات العامة للكتابة المسرحية الجزائرية إجتماعية و تاريخية و سياسية و تراثية، و لكل إتجاه منطلقاته و مناهجه الإبداعية.

قائمة المصادر والمراجع:

✓**القرآن الكريم**

✓**المصادر و المعاجم**

- ماري إلياس، حنان قصاب، " المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض"، مكتبة لبنان، ط1، 1997.
- ابن منظور، " اسان العرب"، دار صادر بيروت، لبنان المجلد 1، (أ – ب)، ط3، 1994.
- ابن المظور،" لسان العرب المحيط" إعداد و تصنيف: يوسف الخياط، دار لسان العرب، المجلد 03،06، بيروت، لبنان، 1994.
- يوسف الخياط، " معجم المصطلحات العلمية و الفنية، عربي – فرنسي – إنجليزي – لاتيني" دار لسان العرب، بيروت، لبنان
- مجدي وهية، " معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب" كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، 1984.
- عبد القادر علولة، " الشعب فاق" مخطوط بأرشيف المسرح الجهوي لوهران.

- عبد القادر علولة، " حمق سليم" مخطوط بأرشيف المسرح الجهوي لوهران.
- عبد القادر علولة، " من مسرحيات علولة – الأقوال – الأجواد – اللثام" موفم للنشر و التوزيع، 1997، ط1.
- عبد القادر علولة، " حمق سليم" مخطوط بالمسرح الجهوي بوهران، 1972.
- حمومي أحمد، " الفلك يدور" مخطوط 1995 – 1996.
- عز الدين ميهوبي، " مسرحية الدالية" مخطوط أكتوبر، 1995.
- عبد الرحمن كاكي، " بني كلبون" منشورات المهرجان الوطني لمسرح الهواة مستغانم، 2000.
- محمد بن قطاف، " مسرحية العيطة" مخطوط أرشيف المسرح الوطني الجزائري.
- **المراجع باللغة العربية:**
- محمد منذور، " الأدب و فنونه" دار نهضة، مصر، د ت، مصر.
- عدنان بن دريل، " فن كتابة المسرحية" إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996.
- عبد الوهاب شكري، " النص المسرحي" دار فلور للنشر و التوزيع، ط2، 2001.

- زكي العشماوي، " في النقد المسرحي و الأدب المقارن" دار الشروق للطباعة و النشر، د ت.
- عيسى خليل محسن الحسيني، " المسرح" دار جرير للنشر و التوزيع، ط1، 2006.
- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، " تهذيب اللغة" تحقيق رياض، زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 2001.
- وليد إخلاصي، " لوحة المسرح الناقضة"، أبحاث و مقالات في المسرح منشورات، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.
- عبد الكريم جذري، " الفن المسرحي" دار الفنك للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 1993.
- عمر الدسوقي، " المسرحية نشأتها، تاريخها و أصولها"، دار الفكر العربي، ط5، مطبعة الرسالة، مصر، 1970.
- محمد زغلون سلام، " المسرح و المجتمع في مائة عام"، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، د ت.

- عبد الكريم جدري، " نماذج من المسرح الأوروبي الحديث" دار هومة للطباعة و النشر، الجزائر، ط1، 2002.
- محمد حمدي ابراهيم، " دراسة في نظرية الدراما الإغريقية"، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة، مصر 1977.
- محمد منذر، " المسرح العالمي" دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، ط14، د ت.
- محمد منذر، " الكلاسيكية و الأصول الفنية للدراما"، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، ط1، د ت.
- علي عقلة عرسان، " سياسة في المسرح" منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1978.
- أمير ابراهم القرشي، " النماذج و المدخل الدرامي" دار عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2001.
- محمد منذور، " نماذج بشرية" مطبعة دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

- رشاد رشدي، " نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن" منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، د ت.
- محمد زغلول سلام، " المسرح و المجتمع في مئة عام"، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط1، د ت.
- عبد المالك مرتاض، " الكتابة من موقع العدم" دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2003.
- عبد اللطيف أحمد علي، " التاريخ اليوناني – العصر الهلامي" دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1971.
- محمد عزام، " النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي" منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
- شكري عبد الوهاب، " النص المسرحي – دراسة تحليلية و تاريخية لفن الكتابة المسرحية" الإسكندرية، مصر، 1997.
- حاج محبوب عرابي، " دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة"، منشورات إبداع، ط1، 1993.

- عبد المالك مرتاض، " النص الأدبي من أين؟ و إلى أين" ديوان المطبوعات الجامعية وهران، الجزائر، 1983.

- سعيد حسن البحراوي، " علم لغة النص" المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2004.

- وائل بركات، " مفهومات في بنية النص" دار معاد للنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1996.

- أنور المرتجي، " سيميائية النص الأدبي" دار إفريقية للنشر، د ت، 1987.

- أكرم اليوسف، " الفضاء المسرحي – دراسة سيميائية" دار مشرق المغرب، ط1، 2000.

- فوزي فهمي أحمد، "المفهوم التراجيدي و الدراما الحديثة"، مطبوعات المجلس الأعلى تحت رعاية الفنون و الآداب و العلوم الإجتماعية، القاهرة، مصر، د ت، 1967.

- رشاد رشدي، " فن كتابة المسرحية" مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

- أحمد إبراهيم، " الدراما و الفرجة المسرحية" دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

- محمد زكي العشماوي، " المسرح أصوله و إتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة" دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د ت.
- فؤاد صالح، " علم المسرحية و فن كتابتها" دار الكندي، ط1، الأردن، 2001.
- عز الدين اسماعيل، " التفسير النفسي للأدب"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981.
- عبد العزيز حمودة، " البناء الدرامي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988.
- عبد الفتاح عثمان، " بناء الرواية – دراسة في الرواية المصرية" مكتبة الشباب مطبعة التقدم، القاهرة، مصر، 1982.
- حسين سغي، " المسرح المغربي" تقديم كتاب حسن البحراوي، دراسة في الأصول السوسيةوثقافية، المغرب.
- وليد البكري، " أعلام المسرح و المصطلحات المسرحية" دار أسامة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2003.

- مجدي وهبي، محمد عناني، " درايدن و الشعر المسرحي" الهيئة العامة للكتاب، د ط، 1994، مصر.
- عبد القادر القط، " من فنون الأدب المسرحي"، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1978.
- فيصل عباس، " في ضوء التحليل النفسي" دار السيرة، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
- حسين رامز محمد رضا، " الدراما بين النظرية و التطبيق"، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1.
- محمد غنيمي هلال، " النقد الأدبي الحديث"، دار العودة، بيروت، لبنان، 1987.
- ميشال عاصي، " الفن و الأدب" منشورات المكتبة التجارية للطباعة و النشرو التوزيع، بيروت، لبنان، 1980.
- دريني خشبة، " أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات" دار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.
- ابن رشد، " تلخيص كتاب فن الشعر" ، تحقيق محمد سليم سالم، د ط، د ت.
- محمد غنيمي هلال، " الرومانتيكية" دار الثقافة، بيروت، لبنان، دار العودة، ط1، 1973.

- شكري عزيز المضي، " في نظرية الأدب" دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- قيس الزبيدي، " مسرح التغيير"، مقالات في منهج بريخت الفني، دار ابن رشد ، د ت، بيروت.
- طامر أنوال، " حفريات المسرح الجزائري" المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي للنشر و التوزيع و الترجمة، 2007، الجزائر.
- سعاد محمد خضر، " الأدب الجزائري المعاصر" المكتبة العصرية بيروت، لبنان 1967.
- أبو القاسم سعد الله، " تاريخ الجزائر الثقافي" ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1998.
- إدريس قرقوة، " الظاهرة المسرحية في الجزائر – دراسة في السياق و الآفاق"، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2005.
- آبراهام دانيوس،" نزاهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق"، تحقيق مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2006.
- صالح لمباركية،" المسرح الجزائري – اتجاهاته و فنونه"، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة الجزائر، د ط، 2005.ذ

- نور الدين عمرون،" المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000" شركة باتينت، باتنة الجزائر، ط1، 2006.

- أحمد توفيق المدني، " كتاب الجزائر" المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ط2.

- أحمد بيوض، " المسرح الجزائري نشأته و تطوره(1926 – 1989)" منشورات التبيين، الجاحظية، 1998، د ط.

- أنيسة بركات، " أدب النضال في الجزائر" المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984، د ط.

- علي الراعي، " المسرح في الوطن العربي" المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، ط2، الكويت، 1999.

- محمد مصايف، " فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث" الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، ط2، 1981.

- مخلوف بوكروح، " ملامح من المسرح الجزائري" الشركة الجزائرية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982.

- بوعلام ومضاني، " المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر" المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- محمد الطمار، " الروابط الثقافية بين الجزاءر و الخارج" الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1983.
- شايف عكاشة، " مدخل إلى عالم النص المسرحي – قراءة مفتاحية – منهج تطبيقي" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.
- حفناوي بعلي، " أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر" ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دار هومة للنشر، ط01، 2002.
- مخلوف بوكروح، " المسرح الجزائري، ثلاثون عاما، مهام و أعباء"، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1995.
- سعيد حسن البحيري، " علم لغة النص (المفاهيم و الاتجاهات)" مؤسسة المختار للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر 2003.

- ابراهيم عبد الله غلوم، " المسرح إشكالية الجمهور" المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- أحمد العشري، " مقدمة في نظرية المسرح السياسي" مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1989.
- سعد أبو الرضا، " الكلمة و البناء الدرامي" دار الفكر، د ط، 1981.
- مخلوف بوكروح،" المسرح و الجمهور – دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره" منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، د ط، 1997.
- احمد الزغبي،" التناص نظريا و تطبيقيا" مؤسسة عمون للنشر و التوزيع، الأردن، ط02، 2000.
- أحمد منور،" مسرح النضال و الفرجة في الجزائر"، دار الهومة، الجزائر، ط1، 2005.
- بوعلام ومضاني،" المسرح الجزائري – نشأته و تطوره"، دار غرناطة للنشر و التوزيع، وزارة الثقافة، الجزائر، 2014.

- محمد رجب النجار،" جحا العربي"، منشورات المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، طبعة 1981.
- محمد مصطفى القباح،" من قضايا الإبداع المسرحي"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- حياة جاسم،" الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها 1960 – 1970" دار الأدب، بيروت، لبنان، 1978.
- محمد حسن عبد الله،" المسرح المحكي" دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة، مصر، د ط، 2000.
- حسين علي المخلف،" توظيف التراث في المسرح" الأوائل للنشر و التوزيع و الخدمات الطباعية، سوريا، ط1، 2000.
- أحمد صقر،" توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي" مركز الإسكندرية للكتاب، مطبعة سامي، د ت، د ط.
- محمد دالي،" الأدب المسرحي العاصر"، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

- **المراجع المترجمة**

- مارتن أسلن،" تشريح الدراما"، تر: يوسف عبد المسيح تروث، مكتبة النهضة، بيروت، لبنان، د ت.
- ألارديس نيكول، " علم المسرحية"، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، د ت.
- أرسطو طاليس،" فن الشعر"، ترجمة و تحقيق: محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1967.
- روجرم بيسفبلد (الإبن)،" فن الكاتب المسرحي"، تر: دريني خشبة مؤسسة فرانكلين للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1964.
- شلدون تشيني،" المسرح تلاتة آلاف سنة من الدراما و التمثيل و الحرفة المسرحية"، تر: حنا عبود، ج1، ط1، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1998.
- رولان بارت،" درس في السيميولوجيا" تر: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال، 1982، المغرب.
- مجموعة من الباحثين في أصول الخطاب النقدي الحديث، تر: المدني أحمد، دار عيون للمقالات، ط2، 1989.

- جوليا كريستيفيا،" علم النص"، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991.

- جورج مونان، ج جونيت، م رفاتير،" البنيوية و النقد الأدبي" تر: محمد لقاح، دار إفريقيا الشرق، 1991.

- أرسطو طاليس،" فن الشعر"، مع الترجمة القديمة و شروح الفرابي و ابن سينا و ابن رشد"، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973.

- أرسطو طاليس،" فن الشعر"، تر: ابراهيم حمادة، هلا للنشر و التوزيع، ط1، 1999.

- ألارديس نيكول،" المسرحية العالمية"، ج1،تر: عثمان ثوبة، مراجعة حسن محمود، هلا للنشر و التوزيع، ط1، 2000.

- " روائع المسرح العالمي" جمع و تعريب: سمير شيخاني، دار الجيل للنشر و الطباعة و التوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2006.

- بيتر جيرالدايس ميليت فردب،" فن المسرحية" تر: صدقي الخطاب، مراجعة، محمود السمرة، دار الثقافية، بيروت، لبنان، 1986.

- يرو تولد بريخت،" نظرية المسرح الملحمي"، تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان.

- تمارا سورينا،" ستانسلافسكي و بريخت"، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، سوريا 1994.
- لايوس إيجري،" فن كتابة المسرحية"، تر: دريني خشبة، المكتبة الأنجلو مصرية، مصر، د ت.
- إريك نتلي،" الحياة في الدراما" تر: ابراهيم جبرا ابراهيم، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط3، 1982.
- أنيكست،" تاريخ دراسة الدراما"، تر: ضيف الله مراد، منشورا وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون، دمشق، سوريا، 2000.
- بييرفرنان بيير – فيدال ناكية،" الأسطورة و التراجيديا في اليونان القديمة ، تر: حنان قصاب، سوريا، 1972.
- ستيوارت كريفش،" صناعة المسرحية"، تر: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، العراق، 1986.

- مارغوي بولتون،" تشريح المسرحية": تر: دريني خشبة، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1962.
- بيلينيو أبوليو ميدوثا،" غابريال غارسيا ماركيز"، تر: عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982.
- جوليان هيلتون،" نظرية العرض المسرحي"، تر: نهاد صليحة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1994.
- مارقن كارسلون،" نظريات المسرح، عرض نقدي و تاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر"، تر: دوجي زيدان، ج1، المكتبة الأنجلو مصرية، مصر، القاهرة، 1997.
- أرنولد هاورز،" فلسفة تاريخ الفن"، تر: رمزي عبده، جرجيس، مراجعة زكي نجيب محمود، الهيئة العامة للكتب و الأجهزة العلمية بوزارة التعليم العالي، مطبعة القاهرة، مصر 1968.
- بروك ميوريك،" أبسن النرويجي" تر: فؤاد كامل يوسف، مكتبة القنوت الدرامية، مصر، د ت.

- تمارا ألكسندروفنا بوتيستييفا،ط ألف عام و عام على المسرح العربي" تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط02.
- علي سلال،" مذكرات علالو" شروق المسرح الجزائري 1926 – 1932" تر: أحمد المنور، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2001، د ط.
- خالد أمين،" ما بعد بريشت" تر: عبد المنعم شنتوف، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، 2008.
- جوليان هيلتون،" إتجاهات جديدة في المسرح"، تر: أمين الرباط، سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، 1995.
- عايدة أديب بامية،" تطور الأدب القصصي الجزائري"، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، 1982.
- آن أوبرسفليد،" النص و العرض" تر: أحمد الدافري أعدد 08 أكتوبر 1996.
- فيليب فان تيغم،" تقنية المسرح" تر: بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط2، 1985.
- رولان بارث،" الكتابة في درجة الصفر" تر: محمد نديم خشفة، مركز الإيمان الحضاري، ط1، 2001.

• المجلات و الدوريات

- مشهور مصطفى،" المسرح العربي و البحث عن صورة الذات في صورة الآخر"، مجلة عالم الفكر الكويتية، ع4، يونيو سبتمبر، 1996.
- نديم معلا،" أزمة الكتابة المسرحية"، مجلة عالم الفكر، ع4، يوليو، سبتمبر، 1996.
- عبد الستار جواد،" مهمات المسرح العربي"، مجلة أقلام، الدار الوطنية للنشر و التوزيع، بغداد، العراق، ماي، 1979.
- بوشيبة عبد القادر،" إشكالية النص في المسرح الجزائري"، جريدة الجمهورية، 1995/01/25.
- عبد المالك مرتاض،" في نظرية النص الأدبي"، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، سوريا، ع 201.
- أحمد لوردني،" نظرية النص عند رولان بارث"، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، ع: 2006/04/26.

- مصطفى رمضاني،" توظيف التراث و إشكالية التأصيل في المسرح االعربي، مجلة عالم الفكر، ع 04، يناير، مارس، 1987.
- جروة علاوة وهبي،" المسرح الحديث يبدأ مع جيش التحرير" مجلة الأصالة، ع22، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، مطبعة البحث الجزائري، 1974.
- عبد الكريم سكلر،" أعطني مسرحا أعطيك شعبا عظيما"، مجلة المسرح و الثورة، اللسان المركزي للإتحاد الوطني للشبيبة الجزائرية الجزائرية، السنة8، ع 187، جوان 1984.
- محمد محبوب الإسطنبولي،" أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر" مجلة آمال، ع 35، سبتمبر، أكتوبر، 1967.
- أحمد منور،" المسرح الجزائري، بدايته، تطوره" ثقافات، مجلة ثقافية فصلية، تصدر عن كلية الآداب، جامعة البحرين، ع 10، 2004.
- رشيد القسنطيني،" الحاج في باريس"، مجلة الثقافية رقم،06 و 07،2005.
- حمزة تلايلف،" الاقتباس فن قائم بذاته" جريدة الشعب، ع 7720، أوت 1988.
- أحمد منور،" مدخل إلى المسرح الجزائري" مجلة الثقافية و الثورة، ع10، 1983، الجزائر.

- موسى حمومي،" تاريخ المسرح الجزائري"، مجلة الثقافية، ع 87، ماي، جوان، 1985.
- محمد غربي،" المسرح زمن ثورة التحرير"، مجلة القلم، مجلة محكمة يصدرها أساتدة قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة السانيا وهران، ع11، أكتوبر 2009، الجزائر.
- الأذرع شريف،" المسرح العربي و الإقتباس"، مجلة أضواء، ع07 جويلية، 1988.
- محمد غباشي،" أضواء على الحركة المسرحية في الجزائر"، مجلة بيان الثقافة، سبتمبر 2001، الجزائر.
- اسماعيل بن صفية،" أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي العربي"، مجلة الحياة الثقافية، السنة 29، ع 160، ديسمبر 2004.
- عبد المجيد شاكر،" الجماليات المسرحية الحديثة" الرافد، مجلة شهرية ثقافية جامعية تصدر عن دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقة، ع60، 2002.
- عبد السلام بوشارب،" مجلة الجيش"، عدد 195، جوان 1980، الجزائر.

- أحمد منور،" الإقتباس و طرقة في تجربة أحمد رضا حوحو"، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف الجزائر، دورة 206.
- مجلة الطقوس و الشعائر الإحنمالية في النص المسرحي الجزائري، التابعة لمخبر الجزائر تاريخ و مجتمع في الحديث و المعاصر، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، طباعة الرشاد للنشر و التوزيع، الجزائر، جويلية 211 – 2013.
- جواد الأسدي،" نقطة ضوء حول المسرح"، مجلة الستار، عدد 04، المهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف، الجزائر، أكتوبر 1986.
- مخلوف بوكروح،" المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف"، مجلة أقلام، ع 06، 1980، الجزائر.
- إدريس قرقوة،" تجربة كاتب ياسين المسرحية"، مجلة ثقافية شهرية، ع 105، عمان 2002.
- بوعناني سمير،" الصورة المستجدة لشخصية جحا في مسرحية غبرة الفهامة"، مجلة النص، دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع و دراسة في أبعاد الفكري و الجمالية، جامعة الجيلالي ليابس، سيدي بلعباس، الجزائر، عدد 01، جانفي 2014.

- عصمت كامل اسماعيل،" حوار مع المسرحي الجزائري محمد بن قطاف"، مجلة الثقافية، وزارة الثقافة، ع 17 سبتمبر 2008.
- أحمد تليلالي،" المسرح الجزائري – خارطة الطريق"، مجلة الثقافة، ع 06 و 07، 2005.
- جمال الدين زعيتر،" عبد القادر علولة الفنان الباحث عن الحقيقة"، مجلة الطريق، العددان 02 و 03 لبنان، 1995.
- منصوري لخضر،" المظاهر الأرسطية في مسرح علولة"، دراسات و أبحاث في المسرح و فنون العرض مجلة يصدرها مختبر المسرح و المدينة، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، المغرب، ع 1، ديسمبر 2009.
- سهام ناصر،" كلمات ورؤو في المسرح التجريبي"، مجلة الطريق، ع 2، مجلد 52، يوليو 1993.
- مفيد الحوامدة،" المسرح العربي و مشكلة التبعية"، مجلة عالم الفكر الكويتية، ع 40، 1987،د ط.
- حوار مع علولة،" جريدة الجمهورية الأسبوعية" ع 209 من 13 إلى 19 أفريل 1993، محور المسرح.

- يحي محمد ،" في النص المسرحي" مجلة المسار – إتحاد الكتاب التونسيين، تونس، ع جوان 1996.
- سعد أدريس،" المخرج في المسرح العربي المعاصر"، مجلة الأقلام، العراق، ع 06، 1980.
- أحميدة عياشي،" النص ذلك الجسد الأخر"، مجلة المسار المغربي، الجزائر، ع 20، سبتمبر 1988.
- الأخضر مبركة سيدي محمد،" الشعر الملحون في المسرح الجزائري"، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 1، مارس 1993.
- أحمد شنيقي،" مواطن الإشعارة"، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف 25 ماي إلى 02 جوان، وزارة الثقافة، دورة 2006.
- حوار مع عز الدين ميهوبي،" الموسم" مجلة ثقافية تصدر عن الموسم الأردني الأول، نقابة الفنانين الأردنيين، ع 07، 08، 2000.
- جمال عياد،" جريدة الرأي الأردنية" عمان الأردن، ع 06 فبراير 2000.
- **المرجع باللغة الأجنبية**

- Homère « L'odyssée », traduction, introduction, notes et index par : Médéric Dufora et jeanne raison, édition Garnier frères, Paris 1965.
- Roland Barth « le degré zéro de l'écriture, édition du seul, Paris, France, 1972.
- Autant Mathieu « écrire pour le théâtre, les enjeux de l'écriture dramatique » CNRS édition, paris, France, 2000.
- Roland Barth « théorie du texte, in encyclopédie univers-salisse » T : 17, Paris, France.
- Goldoni Carlo « l'art du théâtre » édition Seghers, Paris, France 1963.
- Anne aubersfield « lire le théâtre », Berline, 1996.
- Patrice Pavis « dictionnaire du théâtre » thermes et concepts de l'analyse théâtrale, edition sociale, Paris, France, 1980.
- Hartnoll, Phyllis « the oxford companion of the theater », New York, 1974.
- Fernand Arrandies « histoire de l'opéra d'Alger » Edition ancienne imprimerie, N.HEINTZ, Alger, 1941.

- Mohamed Aziza « le théâtre et l'islam » SNED Algérie(S.D).
- Nadia Bouzar Kasbadji (l'émergence artistique algérienne au XX^{ème} siècle) reflet de la presse coloniale et indigène, 1920-1956, première partie, office des publications universitaire.
- S-BENCHENAB (le théâtre arabe d'Alger) revue africaine N°77, achevé d'imprimerie sur les presses de l'office des publications universitaires, Alger, 1935.
- Bachetarzi Mohiédine « mémoire, tome1, Ed SNED, Alger.
- Allalou « l'aurore de théâtre algérien 1926-1932 » centre de recherche et d'information documentaire en science sociales et humaines, université d'Oran, cahier du : GDSH, 1982, Alger.
- Roselyne Baffet (tradition théâtre et modernité en Algérie) Édition l'Armattant 12 Avril 1985, Paris, France.
- Ahmed Chenniki « vérité du théâtre en Algérie » Édition dar el Gharb/Oran/Algérie, 2006.
- Mohamed Kali « le théâtre algérien a la fun d'un mal entendu » Édition ministère de la culture, 1^{ere} Édition 2005.

- Arlette Roth « le théâtre algérien » Paris, Maspero, France 1968.
- Roger Boussignot « encyclopédie du cinéma » tome I Bordas, France, 1967.
- Cherif Ouazani et Brahim hadj Slimane « entretien avec Alloula » Algérie actualité du 14 au 20 janvier, page culturelle.
- Frédéric Calas et autres « le texte dédolique à l'épreuve de la lecture de la présentation » Sud Édition/presse universitaire de Bordeaux, Paris, 2008.
- Bouziane Ben Achour « le théâtre en mouvement octobre 1988 a ce jour/Édition el Gharb ,2012.
- Azri Gaouti « Alloula le Goual (le diseur) contemporain » conférence, Oran, le 03 aout 1998.
- Marcel Pagnol « topaze » copyright by fasquelle, Édition Paris, France, 1950.

مواقع الانترنيت:

- حسين الأنصاري،" التعديد النصية و التوليد الدلالي و إشكاليات التلقي

الموقع: www.masraheon.com

- سالم العيسى،" الترجمة في خدمة الثقافة الجماهرية"، دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999 **ينظر الموقع**: www.aw.dam.org/htm

- عبد الناصر خلاف،" المسرح في الجزائر بين التحولات و التحريم"، ينظر

الموقع: Algérie 13@ gmail. com

- محمد عياشي،" أضواء على حركة المسرحية من النشأة حتى الإستقلال ينظر

الموقع: www.albayan.com

- ب ، م دوبيازي،" نظرية التناص" تعريب: المختار الحسني، ينظر

الموقع: www.fikr wafan.aljabriabed.net/ 21

- عبد الستار جبر الأسدي،" ماهية التناص (قراءة في إشكاليته النقدية)"، ينظر

الموقع: www.fikr wafan.aljabriabed.net/ 21

- محمد عزام " الكوميديا الساخرة في مسرح عبد الفتاح قلعة في مدينة من قش-نموذجا".

www.aw.dam.orgboak/ uid/ Study :**الموقع**

- مفيد نجم، " الوعي اللاشعور و التناص بين الإقتباس و التضمين"، ينظر

www.albayan. Co. Ae/ albayan/2001/ usue56/ attaque :**الموقع**

3 h t m

- بول شاؤول،" التجريب بين الموروث و التجدد و الاستلاب"، ينظر

www.niwza.Com :**الموقع**

الرسائل الجامعية:

- سوني رحمة، " ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري ت –مسرح وهران – نموذجا" رسالة ماجستير، إشراف: فرقاني جازية، جامعة وهران 2005.
- علوات كمال،" الكتابة الدرامية عند أحمد رضا حوحو، مصادرها و جمالياتها" رسالة ماجستير، إشراف: فرقاني جازية، جامعة السانية وهران 2008/2007.

- شرقي نورية،" عناصر التراث الشعبي في النص المسرحي الجزائري مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة نموذجا – رسالة ماجستير إشراف: د. قرقوة إدريس، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس 2009/2008.

- لخضر منصوري، " التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد" رسالة ماجستير، إشراف: د. فاتن الجراح، جامعة السانيا وهران 2002/2001.

- أحمد عيسي،" الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر – مسرحية الصدمة نموذجا" رسالة ماجستير، إشراف: دميراث العيد، جامعة وهران 2011/2010.

- بوعلام مباركي، " مظاهر التجريب المسرحي في المسرح المغربي" أطروحة دكتوراه، إشراف: د. عز الدين مخزومي، جامعة وهران 2008/2007.

- عيسى راس الماء،" الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري – مسرح كاتب ياسين أنموذجا" أطروحة دكتوراه، إشراف: د. أحمد حسان جامعة وهران، 2009/2008.

- بوشيبة عبد الاقادر،" مسرح علولة جمالياته و مصادره" رسالة ماجستير، جامعة وهران 1994/1993.

- بن ذيبة بن نكاع،" التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر" رسالة دكتوراه دولة، إشراف: سليمان عشراتي، جامعة وهران 2006/2005.