

وظيفية التاريخ بين المسرح والسينما

history Functional between theater and cinema

غالم حليلة^{1*}، إيميمون بن ابراهيم²

¹ جامعة أحمد بن بلة 1 بوهان، الجزائر، ghalem.halima86@gmail.com

² جامعة أحمد بن بلة 1 بوهان

تاريخ النشر: 2021/12/17

تاريخ القبول: 2021/10/20

تاريخ الاستلام: 2021/08/06

الملخص :

إن العلاقة الكائنة بين التاريخ والمسرح، والتاريخ والسينما علاقة وطيدة حميمة متبادلة، وستظل دائما علاقة تأثير وتأثر، فبقدر ما استفاد الفن (السينما والمسرح) من المادة التاريخية في طرح الأفكار والموضوعات المختلفة، كذلك يستفيد التاريخ من الأساليب والصور الفنية في تناول الأحداث والوقائع التاريخية وتوظيفها جماهيريا من خلال التعبير عن هموم وحاجات الانسان في المجتمع وربط الحاضر بالماضي لتشكل حلقة مستمرة نحو المستقبل.

كلمات مفتاحية: المسرح، السينما، التاريخ بين المسرح والسينما

Abstract:

The Relationship between history and theatre along with history and cinema is a close intimate mutual one. It stays always as a relationship of effect and being effected. As much as art (cinema and theatre) benefited from the historical subject in posing ideas and various topics, so does history from styles and artistic images in tackling incidents and historical facts and employing it publically through expressing humans' concerns and needs in society and bridging the gap between the present and the past so as make a full continuous cycle towards the future

Keywords: Theatre, cinema, history between theatre and cinema

* المؤلف المرسل: غالم حليلة

1- مقدمة:

يشكل الماضي جزءا هاما من حياة الانسان فهو مستودع حوادثه ومخبر تجاربه يتلذذ بانتصارات أسلافه ويتمتع بمختلف المنجزات التي حققها هذا الانسان في مختلف العوائق النفسية والطبيعية والاقتصادية. واهتمامه بالحدث التاريخي نابع من كونه حلقة مستوعبة لكل الحلقات المتعاقبة.

إن المؤرخ يدرس الماضي من أجل كشف الحقيقة الموضوعية، أما الفنان فيدرس التاريخ من أجل تحقيق التواصل الإنساني من خلال تجربة فنية اتصالية بالماضي واسقاطه على الحاضر أو الواقع المعاش. فحين يحاول الفنان استلهام التاريخ في إبداعاته الفنية فإنه يتخذ من الأحداث أو الحقائق التاريخية نواة أولية لمعالجة رؤاه الإبداعية بأسلوب فني، فيختار الحدث التاريخي لكي يفضي به إلى ترميز معنوي مثالي.

ان علاقة الفن بالتاريخ هي علاقة حميمية متبادلة، فبقدر استفادة الفن من المادة التاريخية في طرح الأفكار والموضوعات المختلفة، كذلك يستفيد التاريخ من الأساليب والصور الفنية في تناول الاحداث والوقائع التاريخية وتوظيفها جماهيريا من خلال التعبير عن هموم وحاجات الانسان في المجتمع وربط الحاضر بالماضي لتشكل حلقة مستمرة نحو المستقبل.

وقد استطاع كبار المبدعين تأكيد هذه العلاقة ما بين الفن والتاريخ عبر أعمالهم المتميزة وفي مقدمتهم يقف شكسبير الذي أثبت بجدارة أهمية المادة التاريخية في الفن والكشف عن الطريق الصحيح في الاستفادة من التاريخ في العمل الفني عبر مسرحياته التاريخية المميزة مثل الملك لير، ريتشارد الثالث وغيرها من المسرحيات⁽¹⁾ (قطاف س.، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الأفلام الجزائرية (الأفيون والعصا، نوة، الخارجون عن القانون، زبانة) دراسة تحليلية وصفية، 2013_2014، صفحة 26). فعندما يتناول شكسبير التاريخ " يحذف منه كل العناصر الوصفية والحكايات الصغيرة ويكاد يحذف القصة منه، إنه التاريخ مقطرا نقيا من كل شائبة... وشكسبير لا يمسرح التاريخ فحسب بل يمسرح السيكلوجية ويعطينا شرائح كبيرة منها وفيها نجد أنفسنا.⁽²⁾ (كوت، 1979، صفحة 27)

وجاءت السينما لتمجد الشخصيات والاحداث التاريخية عبر عناصرها المتنوعة خاصة الصورة المؤثرة التي استطاعت نقل الاحداث والوقائع بشكل يجعل المتلقي معاصرا لذلك العصر حيث استطاعت انتاج أكثر الروايات والقصص التاريخية والتعبير عن الوقائع والاحداث لتلك العصور بشكل واقعي من حيث أزيائها ومناظرها وأجواؤها المقاربة لذلك العصر.⁽³⁾ (قطاف س.، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الافلام (مرجع سابق)، 2013-2014، صفحة 27) وهكذا فتحت السينما بابا جديدا على التاريخ وأحداثه حيث تناولت موضوعات تاريخية ممتدة على مرحلة زمنية طويلة أو مرحلة تاريخية محددة.

والمتتبع لمسار تطور السينما الجزائرية قبل الاستقلال وبعده يلاحظ حجم حضور الحدث التاريخي في الفيلم الروائي والوثائقي على حد سواء، حيث سعى القائمون على صناعة السينما الجزائرية وبدعم من الدولة الى تناول الاحداث والقصص والوقائع التي شكلت الذاكرة الجماعية للمجتمع الجزائري. ولا يبدوا هذا غريبا لطالما

كان التاريخ ملهم الكثير من الفنانين على اختلاف تخصصاتهم في الرسم أو النحت أو المسرح أو السينما. (4) (رحموني، 2019، صفحة 3)

والتاريخ يظهر لنا أن معظم الأفلام التاريخية الجزائرية التي تناولت قضية الثورة التحريرية ارتبطت بالسينما، لأن ولادة السينما الجزائرية كان من خاصرة الحرب وثورة التحرير من أجل الاستقلال والحرية.

ولتوضيح العلاقة بين التاريخ والمسرح والسينما يمكن طرح الإشكالية التالية: ما وظيفة التاريخ في المسرح والسينما الجزائرية؟ وما علاقته بهما؟

ومن خلال هذا التساؤل نستنبط التساؤلات التالية:

- كيف وظف التاريخ في المسرح والسينما؟
- هل ساهم التاريخ في إثراء السينما والمسرح؟ وهل ساهم هذان الأخيران بدورهما أيضا في إثراء؟
- كيف عولجت المواضيع التاريخية في السينما الجزائرية؟ وكيف تجسدت السينما الجزائرية من خلال المواضيع التاريخية؟

2. وظيفة التاريخ بين المسرح والسينما:

1.2 السينما والتاريخ:

إن ما يجمع التاريخ بالسينما هو اهتمامها بالواقع، ولا يهم هنا ما اذا كان هذا الواقع ماضيا، آنيا أو مستقبليا. فهذا الواقع هو مجموعة من العلامات التي نجدها مؤرخة فعلا أي مدونة، أو التي يمكن للسينمائي إما أن يقطفها عن الحاضر. فتصير تاريخا فيما بعد. أو يستخرجها من النص التاريخي على حقيقتها التصويرية، أي على شكل علامات، وسواء كان هذا الواقع هو الواقع المعاش الذي يصوره السينمائي حاضرا أو يستخرجه من نص تاريخي قديم، فالمهم عندما يتم نقله الى السينما يصل بطريقة يمكن أن يصور من خلالها ويقترح كعرض سينمائي. (5) (زين العابدين، التاريخ في السينما المغربية، 2015، صفحة 131)

والسينما الجزائرية بدأت أولى خطواتها مع انطلاق الثورة الجزائرية، إذ لعبت دورا هاما في الكفاح الذي خاضه الشعب الجزائري ضد المستعمر فقد "ولدت السينما الجزائرية في أثناء ثورة التحرير، حينما نظمت فرق جيش التحرير الجزائري إدارة سينمائية عسكرية أنتجت العديد من الجرائد السينمائية والأفلام التسجيلية (6) (تلمساني، 2001، صفحة 137) لهذا لعبت هذه الفرقة الفنية التابعة لجبهة التحرير الوطني دورا هاما في التعريف بالقضية الجزائرية من خلال عروضها الفنية التي كانت تقوم بها، هذه العروض التي استطاعت بها أن تكشف للرأي العام الدولي عدالة القضية الجزائرية وشرعية الكفاح المسلح ضد المستعمر بحق الشعب في تقرير المصير.

أثناء الثورة التحريرية لم يكن بوسع السينما الجزائرية أن تعتبر "وسيلة فنية تعبيرية بقدر ما استعملت للدعاية الإعلامية بهدف فضح جرائم المستعمر، وتكوين أرشيف للثورة وذاكرة حية للأجيال القادمة، فقد صورت أحداثا وقعت أثناء ثورة التحرير، وكان المجاهدون هم أنفسهم السينمائيون اللذين أخذوا على عاتقهم تصوير تلك الأفلام

الوثائقية القصيرة بمساندة بعض الفرنسيين المناضلين في جيش التحرير من أمثال (رونيه فوتيه) ⁽⁷⁾. (منصور، . 2012-2013، صفحة 37) ومن الأعمال الوثائقية التي أنتجتها هذه المدرسة السينمائية تحت إشراف المناضل (رونيه فوتيه) " أربعة أشرطة للتلفزيون وزعت على تليفزيونات البلدان الاشتراكية آنذاك، وهي شريط حول المدرسة نفسها، وشريط عن ممرضات جيش التحرير، صور عن مهاجمة مناجم الوززة، وقد عملت هذه المدرسة لمدة لم تتجاوز الأربعة أشهر. ⁽⁸⁾ (cinéma (1957-1963, p. 10)

وعلى الرغم من تصدي الاستعمار لهذه الفئة الفنية حيث أنه كان لا يفرق بين حامل السلاح وحامل الكاميرا إلا أنها واصلت نشاطها جاهدة وبكل بسالة، واستطاعت ان تتغل وقائع الثورة ومجازر الاستعمار. يمكن القول أن " السينما كانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير بل إن مجموعة من السينمائيين أستشهد افرادها في هذه الحرب ... كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير. ⁽⁹⁾ (الكسان، 1982، صفحة 217)

عملت السينما الجزائرية منذ نشأتها في كنف جبهة التحرير بهدف إيصال صوت الشعب الجزائري في الداخل الى المحافل الدولية والتعريف بمعاناته جراء الجرائم الوحشية الاستعمارية ضده، والتعبير على مشكلاته واهتماماته خاصة حق الشعب الجزائري في تقرير المصير، وآماله في الحرية. "وقد أدرك قادة جيش جبهة التحرير هذا الدور الفعال للسينما ووسائل الإعلام عموما في إيصال صدى الكفاح المسلح إلى الخارج من أجل إيضاح الصورة وبيان ما يحدث في البلاد خاصة وأن الدعاية الفرنسية كانت قد نجحت الى حد بعيد في التغطية على حقيقة ما يجري، إذ نجحت وسائل الإعلام الفرنسية الى يومنا هذا في التعتيم على ما يجري بوصفه أحداث الجزائر لا حربا اشتدت وتيرتها يوما بعد يوم، كما أن الحكومة ذاتها اعتبرت الحديث عما حدث من الأسرار التي لا يجوز الحديث عنها. ولم يتمكن المؤرخون والباحثون الفرنسيون أنفسهم من خوض غمار الحديث عنها إعلاميا إلا منذ سنوات قليلة، وهو الأمر الذي خلق نوعا من الهوة بين الحكومة والطبقة المثقفة خاصة حول مفهوم حق الشعب في تقرير المصير. ⁽¹⁰⁾ (zoé, 2011, p. 44)

إذن السينما الجزائرية لها صلة وثيقة بالتاريخ منذ نشأتها الى يومنا هذا، فتغذت عند ولادتها من وقائع التاريخ وأحداثه، ثم أصبحت بدورها تاريخا يروى، أي أن السينما أصبحت تاريخا يروى منذ ظهورها قبل قرن من الزمان. "وقد أصبح تاريخها بطريقة ما تاريخا للعلاقات مع (التاريخ العام) منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى نهايات القرن العشرين وما بعده ⁽¹¹⁾ (مراح، 2018-2019، صفحة أ من المقدمة)

وهنا يقودنا الحديث عن علاقة السينما بالتاريخ ومساهمتها في تجديد البحث التاريخي المندرج في صلب الثقافة العربية المعاصرة وإشكالياتها الراهنة بكونها وثيقة تاريخية تختزن علامات بصرية عديدة وكذلك كشف المخبأ بفضل قوتها وسلطانها. " فالسينما أقدر الفنون البصرية على كشف المستور في التاريخ العربي، في محاولة تفكيك ثنائية "الصدق" و"الكذب" في أحداثه. تؤدي السينما دورا كبيرا في توثيق التاريخ وجعله مادة دسمة للتخيل وفق مستويات عديدة من السرد، رغم التداخل التلقائي بين الواقع والتخيل في الصورة السينمائية. مع ذلك تبقى السينما صادقة في التأريخ فمادته الارشيفية لم تستنفد بعد مثلا السينما الكولونيالية مثلا لم تمس هذه المادة ولم

تقاربها ولم تجعلها منطلقا للتفكير في حيثيات الواقع المغربي قبل الاستقلال. " (12) (الحساني، 2020) وهذه هي الأهمية الكبرى التي تكتسبها الصورة كوثيقة تاريخية لأنها استطاعت أن تلتقط مكبوتات المجتمع سياسيا واجتماعيا وثقافيا بطرق مختلفة ومتباينة في التعامل مع المجتمع والتاريخ برصد سلوك الفرد إزاء الواقع. أثبتت السينما الجزائرية منذ النشأة قدرتها على معالجة وقائع التاريخ وأحداثه، وارتباطها الوثيق بالقضايا الكبرى التي تشكل مفهوم الهوية والانتماء لدى الشعوب، فقد وفر المؤرخون والسينمائيون على حد سواء أرضية للالتقاء بين عملية التاريخ وإبداعية الفن السينمائي، خاصة بعد أن انتبه البعض إلى قيمة ودور الصورة في توثيق الحدث المرتبط بلحظة تاريخية ما. ولطالما راكم الإنتاج السينمائي أعمالا كثيرة في الفيلموغرافيا الإنسانية سجلت مواقف وشخصيات ومحطات من التاريخ الإسلامي. (13) (زين العابدين، مرجع سابق، 2015، صفحة 130) فمع اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي أصبح بالإمكان إنتاج صورة واقعية أو إعادة إنتاج صور شبيهة بالواقع المعاش بواسطة الكاميرا التي سهلت للمصور تجسيد العلاقة بين الماضي والحاضر وربطها بالمستقبل، خاصة وأن الصورة في حد ذاتها تمتلك قدرة فائقة على الاتصال وتغطي حواجز اللغة والثقافة. (14) (بخوش، 2010، الصفحات 86 - 87) وما عزز هذه القدرة أكثر هو ظهور السينما واكتشاف قدرتها على توثيق الحدث وتخزين اللحظات الزمنية وحفظها بطريقة تجعله أكثر استمرارية، كي تحاول في الوقت ذاته أن توحد ذلك المتخيل التاريخي إلى تجسيد مادي يرى ويشاهد حيث أن خصوصية الفيلم السينمائي بوصفه عملا مصورا يتطلع دائما إلى توفير الراحة، بعيدا عن جهد الراحة العينية، سعيا منها لاستدعاء التاريخ مجسدا على شاشاتها، وبما أن التاريخ ليس بأية حال رقصة باليه نسفت خطواتها مقدما فأن من الاجدر التمحيص والاطلاع على الوثائق التاريخية المتنوعة حتى يتم التأكد من الحادثة التاريخية و مدى مصداقيتها ، ومن ثم المحافظة عليها في الفيلم بمبدأ مفاضلة الأمانة التاريخية عن البراعة السينمائية. (15) (سوالي، 2015، صفحة 103)

إن السينما وثيقة الصلة بالتاريخ منذ نشأتها إلى الآن، فهناك عدة معادلات سينمائية لأحداث التاريخ وهناك عدة تواريخ للسينما والعامل المشترك بين هذين الحقلين (السينما و التاريخ) هو المجتمع "فهذا الأخير هو الوعاء والحيز الذي يحيوهما، وهو حيوي وضروري لكل منهما فلا تاريخ بدون مجتمع ولا سينما بدون مجتمع، والمقصود هنا المجتمع بكل وجوده، وصوره المثبتة على الأشرطة السمعية البصرية، فالعلاقة بين الإثنين ليست علاقة تكافؤية، لأن التاريخ موجود منذ فجر الإنسانية أو موجود قبل ومستقلا بذاته، ويستطيع الاستمرار بدون السينما، أما العكس فليس صحيحا لا يمكن للسينما أن توجد وتعيش بدون التاريخ بمفهومه الشمولي والعام، أي المفهوم الذي يحتوي بين طياته الأزمان الثلاثة: أولا الماضي والحاضر والمستقبل. " (16) (قطاف س.، 2013 - 2014، صفحة 28) و المتأمل لتاريخ السينما العالمية يلاحظ أن مختلف المجتمعات قد عمد سينمائيوها إلى توظيف السينما في إنتاج أفلام تحاكي حقبا زمنية ماضية من تاريخها الذي تحتفظ به في الذاكرة الجماعية لسكانها، سواء تعلق الأمر بشخصيات كان لها الأثر في صناعة التاريخ، أو لسرد وقائع معينة شكلت علامة فارقة في موروثها الحضاري، ففي الولايات المتحدة الأمريكية نهلت السينما من تاريخ هنود الحمر وصراعهم المرير من أجل الحفاظ على هويتهم وأرضهم، كما خلدت في التاريخ المعاصر بطولات بعض الفئات من

الأقليات، على غرار الزوج ، فضلا عن حوادث الاغتيالات مثل ما حدث مع حادثة اغتيال (كينيدي) بخلفياتها و تداعياتها المختلفة. ⁽¹⁷⁾ (زين العابدين، 2015، صفحة 130) ويعتبر المخرج الأمريكي الشهير (جريفيث) الأب الروحي للسينما التاريخية بعد فيلمه الذي حاز على العديد من الجوائز ((the birth of a nation) ميلاد أمة سنة 1915 والذي عالج فيه قضية الصراع و التمييز العنصري بين الزوج و البيض في الولايات المتحدة الامريكية، حيث ينضم أحد الاسرة البيضاء الى جماعة الكوكلوس وهي جماعة مناهضة للسود وتعمل للقضاء عليهم، وقد أثار الفيلم جدلا واسعا بين منبهر بالتقنيات العالية و الحرفية في تصوير مشاهد الحروب، وبين مناهض للنزعة العنصرية التي ميزت الفيلم. ⁽¹⁸⁾ (شرقي، 2013 - 2014، صفحة 15) أما في فرنسا فمنذ السنوات الأولى الذي أعقبت اختراع جهاز السينما توغراف اتجه النقاد والسينمائيون إلى التسليم بفاعلية الفيلم ليس فقط في وصف أحداث الحاضر بل في إحياء الماضي وتنشيطه عن طريق التمثيل والاستعانة بالديكورات الطبيعية و الفضاءات المكانية المختلفة" ⁽¹⁹⁾ (ReBert, 2006, p. 32)

أما في المنطقة العربية فهو لا يختلف كثيرا عن الدول الغربية " سواء في مصر التي يحفل تاريخها السينمائي بالأفلام التي خلدت بطولات ووقائع هامة من تاريخها ، وغير بعيد عن ليبيا التي ترتبط شخصية القائد عمر المختار في الذاكرة الجماعية بشخصية الممثل الأمريكي (أنطوني كوين)، تماما مثلما ارتبطت شخصية حمزة بن عبد المطلب بالممثل عبد الله غيث وشخصية جمال عبد الناصر بالممثل المصري أحمد زكي. .. الخ وهذه الأمثلة أظهرت كيف يمكن للسينما التأثير فعليا في الذاكرة الجماعية للأفراد و المجتمعات، بل في الحقائق التاريخية التي تتمكن من تطويعها و إعادة انتاجها بما يخدم الهواجس الأيديولوجية للحاضر والمستقبل أيضا. ⁽²⁰⁾ (ساكر، 2003، صفحة 39/ 40) فالسينما تعمل على نقل التاريخ من المكتوب إلى المرئي الناطق ، وبذلك تتمكن من نقله وإخراجه من ثقافة النخب المثقفة العالمة إلى ثقافة وتربية الجمهور العريض، غير أن استلهاهم التاريخ في السينما لا يعني بالضرورة إعادة سرده، بل المهم توظيفه ليعكس بعض القضايا التي تهم إنسان اليوم. وهذا ما أكده جان كوكنتو حين قال " يتمثل فعل السينما في السماح لبقايا الماضي بأن يجد مكانه في الحاضر. ⁽²¹⁾ (العابدين، مرجع سابق، 2015، صفحة 131) إذن هو الحاضر يقرأ الماضي أو رسالة أيديولوجية معينة تتوجه الى ذاكرة مجموعة بشرية معينة، موحية إليها بأن دعائم حاضرها راسخة متينة في ماضيها، وبأن ما حصل في الماضي ها هو يتكرر اليوم، ومن ذلك الامس علينا مواجهة الحاضر وبناء المستقبل.

هكذا وعلى الرغم من أرضية الالتقاء بين التاريخ والسينما أو إبداعية الفن السينمائي إلا أن العلاقة بينهما يشوبها كثير من الالتباس، وما يدعم هذا الالتباس والغموض هو اختلاف خلفيات ورهانات، وغايات كل من التاريخ والسينما على الرغم من تقاطعهما في مستويات معينة.

إن قياس درجة الاتصال والانفصال بين التاريخ والسينما، تطرح مسألة التمييز بين القراءة التاريخية للفيلم، والقراءة السينمائية للتاريخ، وهما المحوران اللذان يسعان في فهم العلاقة بين التاريخ والسينما، فالقراءة السينمائية

للتاريخ تطرح للمؤرخ مشكل القراءة الذاتية للتاريخ، والقراءة التاريخية والاجتماعية للفيلم تمكننا من التوصل الى مواقع خفية من ماضي المجتمعات، تكشف مثلا عن رقابات ذاتية وفلتات المجتمع.

2.2 المسرح والتاريخ.

يستمد الكاتب المسرحي من التاريخ موضوعاته وشخصياته وحوادث مسرحياته، "فليس صعبا أو مستحيلا أن يكون التاريخ إلهاما وتجربة ومصدرا لعمل مسرحي ما، كما يحدث مع التجربة الواقعية المعيشة. ولعل الماضي يكون مناسباً أكثر لممارسة العمل الأدبي المسرحي، كلما كان أكثر طواعية بين يدي المؤلف بسبب أن أحداث الماضي قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابس والنقائص التي ليست بذى بال، من حيث الدلالات التي يتصيداها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه من عمله الفني." (22) (حفناوي، 2008، صفحة 65) تعد علاقة المسرح بالتاريخ من القضايا النقدية الشائكة، لأن المسرح إبداع يراهن على الخيال لتحقيق الجمال والتأثير، ولكن التاريخ يقوم على الحقيقة لتحقيق الموضوعية والإقناع" (23) (ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور)، صفحة 45) فالدراما التاريخية هي القطعة الدرامية التي تتخذ مادتها من التاريخ، سواء كان حديثاً أو قديماً، أما عن التزام الكاتب بالحقيقة التاريخية للموضوع المعالج، فقد اختلف الرأي فيه، فمن النقاد من يرى ألا يتقيد الكاتب بالتفاصيل الجزئية للقصة التاريخية بل عليه الالتزام بالخطوط العريضة للمسرحية "ويؤلف على ضوءها عملاً درامياً فشوقي حين كتب مسرحية (مصرع كليوباترا) هذه الشخصية التي تناولها العديد من كتاب الغرب في أعمالهم المسرحية فجعلوها رمزا للخيانة والغدر و المكر أمثال شكسبير و برنارد شو فرد عليهم احمد شوقي في مسرحيته هذه حيث جعل منها المرأة الوفية لوطنها و المضحية من اجله. ومن بين أصحاب هذا الموقف نجد: عبد الكريم برشيد الذي دعا بالاحاح إلى ضرورة التقيد بالأحداث التاريخية دون تحريفها. والتصرف في كلياتها وجزئياتها، وأتاح للمسرحي الحرية في إعادة بناءها من الناحية الفنية والفكرية. أما الرأي الآخر والذي أعطى الحرية الكاملة بالتصرف في المادة التاريخية، بإبراز خياله فيها مثلما يعمل في الحياة، فيخرج عن حرفية الالتزام بالوقائع التاريخية فيدمج مثلا بين صلاح الدين الأيوبي وشخصية فرعونية مثل الملك مينا. وهذا ما دعا إليه حمودة عبد العزيز في كتابه المسرح السياسي مخالفا ما ذهب إليه د عبد الكريم برشيد فهو يقول: "المهم أن الفنان هنا حينما يستخدم الواقع التاريخي مثلا، لا يستخدمه في حد ذاته وهو ليس ملزما كفنان بالتمسك بحرفيته ولا يجب أن يحاسب على الحرية التي يمارسها في استخدامه" (24). (حمودة، صفحة 09)

وكذلك يورد محمد مندور في هذا الرأي فيما يراه نقاد آخرون في هذا الموقف أي تسليمهم الحرية المطلقة للأديب ايزاء أحداث التاريخ والتصرف فيها كيفما يشاء. "ولعل (اسكندر دوماس الأب) قد عبر عن هذا الاتجاه أقوى تعبير حين قال: (التاريخ من يعرفه؟ إن هو الا مسمار أشب فيه لوحاتي). وهو يقصد هنا تشكيكه الشديد في أحداث التاريخ التي نعتبرها حقيقة، والتي كثيرا ما يضل المؤرخون في الوصول إلى حقائقها وبواعثها الخفية، وهو يقصد ثانيا وترتيباً على ما سبق إلى أن يبيح للأديب حق التصرف كما يشاء في أحداث التاريخ وفقا لمقتضيات فنه بل ووفقا لما يرمي إليه من أهداف." (25) (مندور، المسرح، 2003، صفحة 109)

وقد أباح النقاد للكاتب المسرحي التعامل بحرية مع التاريخ، حيث تتسع مساحتها عند بعضهم وتضيق عند البعض الآخر فإن التساؤل عن ملتقى المسرح بالتاريخ هو تساؤل في غاية الأهمية إذ أن "المسرحية التاريخية تقترب من التاريخ، وتبتعد عنه في آن واحد، فهي تقترب منه في الأحداث والمواقف والشخصيات الثانوية، ومن خلال ذلك يستطيع الكاتب المسرحي أن يخلق تفسيراً جديداً للتاريخ أو أن يخلق بناء التاريخ من خلال وجهة النظر الفنية. فالمسرحية التاريخية ليست مقصودة لأحداثها أو لسرد شخصياتها المعروفة، ولكن لبيان رموزها والقصد من كتابتها." (26) (اسماعيل، صفحة 55)

فالحقيقة التاريخية بالنسبة للمؤرخ غاية، أما للكاتب المسرحي فهي وسيلة لخلق حقيقة فنية جديدة ومن هنا تأتي حرية المسرحي أو الفنان بشكل عام في إعادة صياغة الحقيقة التاريخية التي يجعلها تحقق الصدق الفني. لأنه روح الدراما، كما هو روح الشعر في كافة فروع الإبداع الفني." (27) (سعد، 1985، صفحة 83) حتى أن النقاد يعتبرون الصدق الفني أكثر أهمية من الصدق التاريخي وفي هذا المنظور قال قديماً أحد العابثين: (إن كل ما في القصة أو المسرحية حق وصدق عدا الأسماء والتواريخ، أما التاريخ فكل ما فيه كذب ومين عدا الأسماء والتواريخ" (28). (نجم، الصفحات 128-129)

إن العودة إلى التاريخ في كتابة المسرحيات هي السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية والعالمية والعربية والتي اشتهرت بارتباطها بشخصيات تاريخية أو أحداث تاريخية لذا نجد كثيراً من الكتاب من "يلجئون إلى التاريخ كوعاء يصبون فيه مادتهم لأنه أعون وأقدر على اختيار هذه المادة. (29) (الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، 2006، صفحة 55) فالمؤلف هنا لا يبذل جهد جهيد في تأليفها، وما يقوم به اختيار ما يوافق طبيعة أفكاره التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، ويسمي أعماله نسبة إلى تلك الشخصية التاريخية الخارقة، أو إلى الحادثة التاريخية نفسها.

ومن الكتاب الذين لجئوا إلى التاريخ نجد "سوفوكليس، و يورديس، و اسخولوس في العهد القديم، ومن المعاصرين نجد: أندري جيد، و توفيق الحكيم، أما أشهرهم في توظيف الشخصيات التاريخية نجد: شكسبير الذي أطلق أسماء الملوك و الأمراء و النبلاء، وقادة جيوش على مسرحياته مثل الملك لير، هاملت، ماكبث، عطيل. (30) (دين الهناني، 2017، صفحة 120)

وقد اهتم الكثير من كتاب العرب بكتابة المسرحية التاريخية من أجل تقديم بطولات محلية وعربية لأخذ العبرة والقدوة منها، والوصول إلى كيان وأحاسيس القوم ومن هؤلاء الكتاب نجد توفيق الحكيم و باكتير وفريد و أبو حديد الذين اقتحموا التاريخ اليوناني و المصري القديم و العربي الأصيل، "يكتتهون ما فيه من بطولات، ويأخذون منه كرائم المعاني الإنسانية التي يعيشها في عصره الحاضر. كما أحب الجمهور هذا النوع من المسرحيات وذلك لاطلاعه على تاريخ أمتهم القديم. إلى جانب أنه وجد فيه الكتاب متنفساً لما ضاقت به نفوسهم وثقلت به صدورهم. (31) (الدالي، مرجع سابق، 2006، صفحة 56)" فراحوا يكتبون عن الأحداث الشرقية والعربية بكل سهولة، ولم يجدوا في ذلك صعوبة تذكر، فصنعوا منها أعمالاً درامية كلاسيكية. (32) (دين الهناني، 2017، صفحة 123)

ويفسر محمد مندور هذه السهولة في قوله: فالتاريخ والأساطير والقصص الشعبية تقدم للأديب هيكل المسرحية، أي الأحداث معدة مسلسلة كما وردت في التاريخ، ومن الواضح أن تصور الأحداث وبنائها هو أهم عملية في التأليف المسرحي⁽³³⁾ (مندور، المسرح الشعري، صفحة 40)

ويفرض التوظيف الدلالي للتاريخ على الكاتب المسرحي أن يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة، قد تكون نفسية أو أخلاقية أو اجتماعية أو سياسية أو غير ذلك، ثم يحاول أن يعرض تلك الدلالة في بناء فني متكامل تتحقق فيه السمات الفنية للمسرحية الناجحة. فقد يصبح البطل التاريخي رمزا لمعنى من المعاني الإنسانية، وقد يكشف الكاتب في موقف تاريخي عن حقيقة نفسية باقية، وقد يرى في تحول مصير بعض الشخصيات وما آلت إليه من فاجعة تعبيراً عن حقيقة خالدة من حقائق الحياة فينسج حول هذه الحقائق والرموز والدلالات نسيجاً فنياً كاملاً... كما قد يرى الكاتب تشابه بين حدث من أحداث التاريخ أو شخصية من شخصياته مع شخصيات أو أحداث معاصرة فيحاول الربط بين التاريخ والحاضر وأن يعبر عن خلال الماضي عن الحاضر أو المجتمع الذي يعيش فيه، أي أن يسقط الحاضر على الماضي كما يقال في الاصطلاح النفسي المعروف: ⁽³⁴⁾ (القط، 1978، صفحة 17) وتكمن أهمية التوظيف الدلالي للتراث التاريخي في وعي الكاتب بالواقع المعيش لا بالتاريخ فقط لأن ما يهم الكاتب أثناء توظيفه للشخصية التاريخية أو الموقف التاريخي هو دلالة الشخصية أو الموقف لأن: "دلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير، هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره." ⁽³⁵⁾ (اسماعيل س.، صفحة 57) ومن خلال هذا يوضع المتلقي "داخل فضاء من الجدل بين لحظة آنية بكل عناصرها الجديدة، ولحظة ماضية في حضورها المستعاد ... فعبّر التاريخ سيعمل المتلقي ذهنه في الفروق القائمة بين الحاضر والماضي، ويخلص إلى نتائج تمكنه من تجاوز سلبيات حاضره، وصولاً إلى واقع أكثر قوة واستشراقاً لمستقبل أكثر إشراقاً." ⁽³⁶⁾ (انتصار، 2007، صفحة 191/192)

ولما كان المجتمع العربي تحت السيطرة الاستعمارية فقد رأى دعاة الإصلاح العربي أن تحقيق الاستقلال والحرية لا يتم إلا بوجود وعي جماهيري وإحساس قومي، وشعور بالعزة والكرامة، فاجتهدوا بالبحث عن ماضي أمتهم وتراثها يستلهمون منه الطريق إلى الخلاص ⁽³⁷⁾ (ميراث، المسرح الجزائري (نشأته و تطوره)، 2012، صفحة 129)

ولهذا نجد معظم المسرحيات العربية تمجد فترات القوة والعظمة في التاريخ العربي والإسلامي، وفي بعض الأحيان نجدها تمجد أحداث ما قبل الإسلام، ونتيجة لهذه الاجتهادات حظي التاريخ بالمرتبة الأولى في المسرح العربي باتخاذها مصدراً له على غرار التجربة المسرحية الأوروبية، مقلدين في ذلك الكتاب العصريين الكلاسيكيين فأول مسرحية تاريخية عربية باللغة العربية والتي تشهد على أولوية المرتبة هي مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي سنة 1876 والتي استمد موضوعها من العصر الجاهلي أيام حكم الملك النعمان بن المنذر.

كما أن حركة الإصلاح في الجزائر سارت على هذا النحو فعملت على التنقيب عن ماضي الأمة العربية وتراث عقيدتها، فاهتموا بالمسرح الذي اتسم بطابع المقاومة للاحتلال لأنه نشأ في ظل الحركة الوطنية الجزائرية من

أجل التحرر، فتطور بتطورها. ومن هنا كان توظيف التراث التاريخي في المسرح لغاية سياسية هدفها مواجهة السياسة العدوانية آنذاك، هذه المواجهة التي وجدت قناعتها في تسليط الضوء على إبراز فترات المجد من تاريخ الشعب الجزائري لربطه بماضيه وجعله يثور على حاضره. ⁽³⁸⁾ (تليلاني، مرجع سابق، صفحة 50) لهذا اعتبروا المسرح مجالا مهما وعنصرا فعالا في نشر الوعي السياسي والقومي وتوضيحه مخاطر وأبعاد الاستعمار وأهدافه فاتجه بعض الكتاب إلى كتابة المسرحية التاريخية لإحياء الماضي والإشادة بتاريخ وأبطال أفريقيا القديم، وكذا أبطال الفتوحات الإسلامية وهدفهم من هذا كله إيقاظ الهمم وتهئية الشعب المستعمر إلى التصدي للغزو الفرنسي وتحرير الوطن. وكان لمحمد العيد آل خليفة الأولوية في تجربة الكتابة المسرحية التاريخية وذلك قبل الحرب العالمية الثانية بعنوان بلال بن رباح سنة 1938 والتي لم يتم نشرها الا سنة 1950، ثم سار على منواله بعد ذلك عدة كتاب جزائريين أمثال توفيق المدني، محمد الصالح رمضان، احمد رضا حوحو، و عبد الرحمن الجيلالي... حيث كتبوا أعمالا أخرى لقيت رواجاً خاصة بعد الحرب العالمية العظمى و قبيل اندلاع الثورة التحريرية في الجزائر في مطلع الخمسينات. "والعودة إلى تاريخ الجزائر القديم واستلهامه وبعثه، وإحيائه في كتاباتهم المسرحية التي قدموها خصيصا للجيل الناشئ في المدارس التعليمية بقصد هدف أسمى يتمثل في إحياء تاريخ الأمة العربية و الإشادة بأبطاله من أجل الاقتداء بهم، وإتباع آثارهم ⁽³⁹⁾ (لمباركية ص.، 2017، صفحة 137). وكانوا يرمون إلى غاية محددة، هي تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها وذلك من شأنه أن يوقظ في النفس الحمى الوطنية، ويقذف في القلوب شعلة من النور الذي ينبثق عن إيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر ومتطلع إلى المستقبل ⁽⁴⁰⁾ (مرتاض، صفحة 205)

ثم إن الكتابة في التاريخ القديم تستوجب الدراسة المعمقة والفكر المتقدم مع الوعي التام لمجريات الوقائع والأحداث، لذا لا نجد كثيرا مما سلكوا هذا الطريق، ولعل أول من تصدى لمثل هذه المواضيع احمد توفيق المدني في مسرحية حنبعل التي قدمتها فرقة هواة المسرح العربي التي أنشئها محمد الطاهر فضلاء، حيث قدمت عدة مسرحيات ذات الاتجاه نفسه كمسرحية الصحراء ليوسف وهبي، والكاهنة لعبد الله الناقلي، وكاهنة الأوراس لمحمد البشير الإبراهيمي، وروما لعبد الرحمن ماضي. ⁽⁴¹⁾ (لمباركية، صفحة 137) واختلقت هذه المسرحيات في كيفية تعامل هؤلاء الكتاب مع التاريخ، فمنهم من أخذ من التاريخ الإسلامي ومنهم من وجد ضالته في شخصيات من التاريخ القديم، فراحوا يعبرون عن أفكارهم بأساليب مختلفة وهذا راجع لاختلافات الكتاب في اتجاهاتهم الفكرية ورؤاهم ونظرتهم إلى الواقع. ⁽⁴²⁾ (ميراث، مرجع سابق، 2012، الصفحات 137-138) فمن الطبيعي أن يؤلف الكاتب المسرحي عند توظيفه للشخصية التاريخية أنه لا يوظف فيها إلا ما يتلاءم وأفكاره وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها.

وقد كان للاستعمار الفرنسي في الجزائر أولية كانت اقتصادية في المقام الأول، محاربة الدين وطمس الهوية الجزائرية فلم يكن ذلك غاية في حد ذاته. لذلك كثيرا ما غابت هذه الفكرة عن أذهان الكتاب في أعمالهم المسرحية وهذه خاصية تكاد تكون عامة على الإنتاج الأدبي ذي التوجه الإسلامي (جمعية علماء المسلمين) إذ

كانوا يعتقدون أن هدف فرنسا ليس اقتصاديا بل في القضاء على الدين والعروبة في المقام الأول والأساسي. "وبقيادة من عبد الحميد ابن باديس نشطت حركة الإصلاح في نشر الثقافة الإسلامية وتنوير العقول وتحريرها من البدع والضلال والجهل وإيقاظ روح النضال في نفوس الجزائريين خاصة الشباب منهم، فلجأت إلى المسرحيات ذات الطابع الديني و التاريخي لإحياء أصالة الشخصية الجزائرية العميقة في جذور التاريخ، وغرس قيم الدين و العروبة في نفوس الناشئة. فكتبت مسرحيات كثيرة منها حنبل، الكاهنة، وبربروس.⁽⁴³⁾ (بودية، نوفمبر 2015، صفحة 164)

وكخلاصة عامة يمكن القول حسب ما رآه محمد لا ندور (أن المسرحية التاريخية لم تكن وليدة المرحلة التي ارتبطت بالاستعمار الفرنسي بالنسبة للمسرح الجزائري، ولا شك أن تلك المرحلة التي كان الوطن العربي يخضع فيها للاستعمار الفرنسي قد شكلت كل الظروف و الملابس فمهدت لظهور المسرحية التي استهدفت بعض الأمجاد واستخلاص العبر من بعض المآسي القومية.⁽⁴⁴⁾ (لاندر، صفحة 39)

3.2. المسرح و السينما :

1.3.2. علاقة المسرح بالسينما:

بعد توظيف الآلة في العرض المسرحي والعرض السينمائي، أصبح الفيلم والمسرحية على علاقة وثيقة فيما بينهما، فأخذا يرويان قصصهما (بالعرض و التمثيل) رغم اختلاف طريقة كل منهما ويرجع فضل ربط العمل المسرحي بالعمل السينمائي ل(جورج ميليه) صاحب ومخرج مسرح (روبير هوديني) وهو المسرح الذي كان يتخصص في أعمال السحر وتحويل الأشياء من شكل إلى آخر. وكان بمقدور السينما أن تحول أعظم من أي تحويل قام به المسرح. فقد كان ميليه رجلا عجبيا متعدد الكفاءات والمواهب، فقد كان صاحب مسرح (روبير هوديني) ومخرجه ومصمم المناظر والممثل ويحسن استخدام الآلات ومتذوق المسرحيات التي كانت تعرضها مسارح لندن. وكان يتردد على الساحر العجيب (ماسكلين) الذي يقوم بالخدع و الألعاب السحرية وهذا ما أكسبه روح الفكاهة. وعند عودته إلى باريس عمل رساما في الصحيفة الهزلية الساخرة (لاغريف). واستطاع ميليه الربط بين المسرح والسينما، واستطاع صنع آلة عرض، كما استطاع ادخال الكاميرا الى المسرح وتوظيف خدعة الكاميرا في فيلم (السيدة المخفية)، واستخدم طرق الحيل من بينها المزج، وتطبيق نظرية الصورة المزدوجة في السينما.⁽⁴⁵⁾ (عوض ي..، المسرحية من خشبة العرض إلى شاشة السينما، صفحة 1)

وأدخل ميليه الى السينما التنظيم المسرحي، وراح يكتشف أوجه الخلاف وأوجه الشبه بين المسرح والسينما فقال: "إن صنع المناظر للفيلم شبيه تماما بصنعها للمسرح، باستثناء أن الفنان لا بد أن يعرف كيف يجمع كل شيء على الورق وبالتالي لا بد أن يكون مؤلفا، ومدير مسرح، ومصمم مناظر، ولا بد أن يكون في الغالب ممثلا. " وأما في مجال التفرقة بين التمثيل للمسرح والتمثيل للسينما فقد لاحظ ميليه أن "ممثل السينما البارع هو الذي يعرف كيف يجعل الجمهور يفهمه دون أن يتكلم، والذي يجب أن تكون إيماءاته وحركاته دقيقة بالرغم من ضرورة المبالغة فيها. ومع أن ميليه كان يعتبر الكاميرا آلة لتسجيل ما يقوم به على المسرح، ألا أنه أدرك أن ما يراه

المتفرج في المسرح وما تسجله الكاميرا مختلفان كل الإختلاف، وكان يقول: إن الكاميرا وحدها هي المتفرج، وليس هناك أسوأ من ممثل ينظر الى الكاميرا ويشغل نفسه بأمرها وهو يؤدي دوره، كما يحدث دائما مع الممثلين الذين اعتادوا على المسرح ولم يعتادوا على السينما".⁽⁴⁶⁾ (عوض ي.، المسرحية من خشبة المسرح إلى شاشة السينما (م سابق)، صفحة 02)

وما لوحظ في السنوات الأخيرة ازدياد توظيف المخرجين العرب لمشاهد سينمائية، روائية ووثائقية في عروضهم المسرحية بهدف " تعميق الأثر الدرامي في نفس المتلقي، أو لأغراض جمالية في سياق التداخل و المزوجة بين بين فني السينما والمسرح، لكن هذا التوجه أسرف أحيانا في الدمج بين الفنين، من دون انسجام وتنسيق وتآلف إلى درجة أفقدت المسرح خصوصيته وهويته، إن لم نقل تسميته وسلب روحه. ولعل أبرز مثال على هذا العرض التونسي(راشامون) للمخرج لطفي العكرمي، فقد عرض على شاشة خلفية مشاهد سينمائية روائية صامتة طويلة تصور حادثة لمقتل ساموراي. " ⁽⁴⁷⁾ (عواد، توظيف السينما في المسرح (الضرورة و الاسراف)، 2019) ومثل هذه المشاهد السينمائية احتلت حيزا كبيرا في العرض فسلبت منه طابعه المسرحي. لهذا توظيف السينما في المسرح لها حدين، فهي مفيدة حينما تكون مسوغة في الحد المعقول، وتقتضي الضرورة الدرامية دمجها في العرض، ومسممة للعرض وسالبة لروحه حين توظف بإسراف وبفائض وفي غير محلها.

وقد وظف الألماني (بسكاتور) الشرائح الفيلمية في المسرح، حيث استعان بشاشة سينمائية لعرض مشاهد مصورة من الحرب العالمية الأولى في عرضه المسرحي (رغم كل شيء). كما إستعمل في عرضه (عاصفة على غوتلاند) فيلما سينمائيا يصور ثورة الحمالين بشنغهاي خالقا نوعا من التوازي في الأفعال لتطوير الإحياءات الدرامية. وواصل بسكاتور على هذا المنهج في عديد من أفلامه اللاحقة نذكر فيلم (هوب لا) نحن نعيش لأنرست تولر . " وأراد في عرض أعلام وضع السينما في خدمة الدراما معتبرا ذلك أولى محاولات قطع التسلسل الحدثي في تجارب تالية، يجعل منها وسيلة تحريضية تنشئ علاقة عضوية فتغدوا السينما رافدا من روافد المسرح، ووسيلة لخلق مسرح جديد متجذر في المادة التاريخية وهو ما تسمح به السينما عبر نقل صور من الواقع ووثائق منه عبر وضعه في علاقة مع الشخصيات و مصيرها. وإضافة الى الصبغة الوثائقية والتفسيرية للأحداث سعى إلى جعل السينما تسهم في التعليق على الأحداث، ومخاطبة المتلقي وجذب انتباهه، وخلق صورة مسرحية جديدة . ⁽⁴⁸⁾ (عواد، توظيف السينما في المسرح (الضرورة و الاسراف)(مرجع سابق)، 2019) وإلى جانب ببسكاتور وظف مخرجون مسرحيون آخرون هذه التقنيات المسرحية في بعض عروضهم المسرحية نذكر: الروسي (مايرهولد)، والألماني (بريخت) . ويتأثير من بريخت دخلت السينما في عروض المسرح العربي.

وكذلك استلهمت الأفلام السينمائية المسرحية أيضا فنجد أن " فيلما بريطانيا استلهم مسرحية (ماكبث) لشكسبير، إخراج جوستين كورزيل عن مسرحية شاعر الإنجليزية الأكبر شكسبير، وهذا هو الفيلم الثامن والأربعون الذي أنتج عن المسرحية منذ عام 1913 في الفترة السينمائية الصامتة، وهذا الإحصاء يتضمن الأفلام التليفزيونية والأفلام التعليمية والأفلام المسرحية التي سجلت العروض. وأهم هذه الأفلام السينمائية عن ماكبث هو الفيلم

الأمريكي (ماكبت) إخراج (أورسون ويلز) عام 1948، والفيلم الياباني عرش الدماء إخراج (أكيرا كوروساوا) عام 1957، والفيلم الأمريكي ماكبت إخراج رومان بولانسكي عام 1981. ⁽⁴⁹⁾ (عوض أ.)

كما نجد أن ميليه قد قام هو الآخر بابتكار موضوعات شبه مسرحية وسجلها بوسيلة السينما وبهذه الطريقة جلب معه الى شاشة السينما التنظيم المسرحي، ذلك التنظيم الذي يجمع بين فنون ومهن يقوم بها عمال كثيرون: المؤلف والمخرج ومدير المسرح، المنتج، فكان يجمع وظائف هؤلاء الأخصائيين كلهم. وقد تحدث (جريت) عن ميليه فقال: (أنا مدين له بكل شيء). ومن أشهر الممثلين أنذاك ظهرت الممثلة سارة برنار التي شهد لها العالم بأنها أعظم ممثلة في عصرها، وفي المسرحية التاريخية التي عرضت في باريس تحت عنوان (الملكة إليزابيث) تأليف (إميل مورو). تلك الفنانة الممثلة التي اعترفت بأن السينما هي فرصتها للخلود لأن التمثيل على المسرح زائل، ويقال أنها أيضا قامت بإعداد المسرحية للسينما. وكانت النتيجة أن ظهرت مسرحية الملكة إليزابيث الأولى على الشاشة، وحين عرضها على الشاشة كان لابد (لسارة برنار) من أن تحسب حسابا لما يأتي: فبينما تروي المسرحية القصة بالحوار في المحل الأول فإن الفيلم يعتمد على الصورة في المقام الأول، فكان حل هذه المشكلة هو عرض أكبر قدر ممكن من حركة الفيلم بالطريقة الإيمائية وإضافة العناوين التوضيحية الى تلك الإيماءات، ولم يكن من الممكن تقديم الحوار كله إلا إذا كانت العناوين طويلة بشكل غير مألوف ومتعدد، والنتيجة أنه لابد من حذف التفاصيل أو ضغطها على أقل تقدير. كما أنها قامت بإعداد الفيلم مستغلة ميزة الاختلاف في المناظر بين المسرح والسينما في ثلاثة وعشرين مشهدا تتجارب مع التباين في الحوار وتعتمد على عدد كبير من العناوين الفرعية. ⁽⁵⁰⁾ (عوض أ.)

تبدو العلاقة بين المسرح والسينما وثيقة، فالسينما من الفنون الحديثة التي اعتمدت منذ نشأتها على عطاء المسرح اذ كانت تتقيد بتقاليده. فكانت الحركة أمامها تنتظم بشكل أفقي والكاميرا ثابتة في مكانها. وقبل أن يصبح للصورة السينمائية خصائصها كانت تنقل الأعمال المسرحية كما هي. إلى أن تحررت الكاميرا وبدأت تتفرد بتقنياتها ويكون لها خصائصها. وبالتالي لا بد لها أن تبحث عن موضوعاتها والدراما الخاصة بها. فبدلا من أن كانت تنقل الأعمال المسرحية بدأت بتحويلها إلى أفلام سينمائية، والنتيجة هي استغناء الدراما المسرحية عن عدد من خصائصها.

وهذه العلاقة المشار اليها تعتمد عناصر عديدة من حركة وواقعية وشاشة عريضة وألوان وشخصيات وجودة ودور تعبيرية إلا أن ثمة اختلافات عديدة في المعالجة لدراما المسرح والسينما تتمثل في المكان والزمان واللغة والإخراج والتمثيل وبعض الجوانب الفنية كالملابس والديكورات.

2.3.2. معالجة المواضيع التاريخية في الأفلام الجزائرية:

قبل الاستقلال:

أنجزت السينما الثورية الجزائرية أفلاما جسدت كفاح الشعب الجزائري من أجل التحرير الوطني، ومع أنها أعدت في ظروف جد صعبة وبوسائل محدودة وبسينمائيين تنقصهم الخبرة إلا أنها تمكنت من رفع التحدي وحمل

صوت الجزائري إلى الرأي العالمي، وكشفت عن عورة الجرم الذي اقترفه جيش الاستعمار الفرنسي في حق الشعب الجزائري. ⁽⁵¹⁾ (Mebarki, s.d., p. 78)

أما عن الأفلام التي تم انتاجها ما بين عام 1957. 1962 " والتي تناولت في مجملها الثورة التحريرية عن طريق إبراز كفاح الشعب الجزائري وتضحياته من أجل الحرية وهدفت أساسا الى خدمة الثورة كوسيلة إعلامية مضادة للدعاية الفرنسية" ⁽⁵²⁾ (Benjamin, s.d., p. 78) أهمها:

فيلم جزائري: أول فيلم جزائري وثائقي طويل، يشرح أسباب نضال الشعب الجزائري، لا يتجاوز 25 دقيقة، أخرجه (رونيه فوتيه) عام 1955 ، والفيلم من إخراج الدكتور (شولي وجمال شندرلي ومحمد لخضر حامين) ⁽⁵³⁾ (قليل، صفحة 389) أفلام قصيرة: أنتجت عام 1957، أخرجها طلبة مركز التكوين السينمائي وهي: " شريط عن مركز السينما نفسها، شريط عن ممرضات جيش التحرير، وهو أول شهادة حول دور المرأة في الكفاح المسلح من خلال عرض مختصر حول دورها في الثورة. ⁽⁵⁴⁾ (Benjamin, la guerre d'algerie la mémoire par le cinéma, 2008, p. 266) صور ومشاهد عن مهاجمة مناجم الونزة الذي هو تقديم مختصر لإحدى العمليات الناجحة التي قام بها جيش التحرير والتي استهدفت أهم مركز اقتصادي. ⁽⁵⁵⁾ (وزناجي، 2014، صفحة 55)

فيلم الجزائر الملتهبة: أنتج عام 1958، يتناول الفيلم أحداث وواقع الثورة التحريرية الجزائرية، فيلم باللغة الفرنسية قصير (23 دقيقة، من إخراج (روني فوتيه) أنتجه بالتعاون مع شركة ألمانية، عرض في العديد من دول العالم، ووزعت آلاف النسخ منه. ⁽⁵⁶⁾ (أبو القاسم، صفحة 384)

فيلم اللاجئين: فيلم أنتج عام 1958، وهو فيلم وثائقي قصير من إنتاج وإخراج بيار كليمون مدنه (16 دقيقة من بين أولى الأفلام التي أنجزت من أجل التعريف ومساندة القضية الجزائرية، وهو تحديدا موجه للعرض على هامش الجمعية العامة لمنظمة الأمم المتحدة بهدف التنديد بالتهجير القهري للجزائريين. وتم عرضه من طرف التونسي هادي بن خليفة. ⁽⁵⁷⁾ (بجاوي، 2014، صفحة 85)

فيلم ياسمينة: وهو أول فيلم جزائري خيالي، أنتج سنة 1961، أخرجه حامين من إنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة. ⁽⁵⁸⁾ (Zahzah, 2007, p. 24)

فيلم صوت الشعب: أنتج سنة 1961، من إخراج حامين وجمال شندرلي، وإنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة، يندرج في تأريخ المعركة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي، ويذكر ببداية الكفاح من أجل الاستقلال قبل اندلاع الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر. ⁽⁵⁹⁾ (وزناجي، الثورة التحريرية في السينما الجزائرية (مرجع سابق)، 2014، صفحة 57)

بعد الاستقلال:

لقد شكلت مسألة الهوية والتاريخ عنصرين هامين في الصناعة السينمائية الجزائرية بعد الاستقلال في إطار سعي السلطات الجزائرية إلى استعادة ملامح المجتمع الجزائري، والتأكيد على هويته الوطنية والقومية وكتابة تاريخه النضالي، وعليه فقد هيمنت الدولة على مؤسسات الإنتاج السينمائي ومؤسسات الإنتاج السمعي البصري،

حيث خلقت خطأ افتتاحيا سينمائيا ركزت فيه على الأفلام الثورية التي تمجد الثورة والثوار، وغلق الباب أمام الموضوعات التي شكلت آنذاك نوعا من الطابوهات التي لا يجوز الخوض فيها. وقد اعتمدت الدولة في سبيل تحقيق سياستها على شعار (الشعب هو البطل الوحيد) وتبناه السينمائيون في الفترة التي تلت الاستقلال مباشرة. إذ نجد أن أعمالهم آنذاك ركزت على بطولات وكفاح الشعب الجزائري بصفة عامة، وهكذا سرعان ما تحولت أسطورة الشعب البطل إلى شعور وطني جمعي، وشكلت الخاصية الأكثر تمييزا للأفلام السينمائية في الستينات وبداية السبعينات.⁽⁶⁰⁾ (رحموني ل.، 2019، صفحة 12)

فيلم الخارجون عن القانون: صدر سنة 2010، كتابة وإخراج رشيد بوشارب، انتاج تاسيلت، تدور أحداث هذا الفيلم على خلفية حدثين تاريخيين هامين الأول: مجازر 8 ماي 1945 بسطيف وخراطة، والثاني: مظاهرات 17 أكتوبر 1961 بباريس⁽⁶¹⁾ (طاير، 2017، صفحة 146) حيث يحكي هذا الفيلم معاشة عائلة جزائرية مشكلة من ثلاث إخوة لهذه الأحداث، ومقاربتهم المختلفة لها حسب شخصية كل واحد من الإخوة.

وطوال السنوات التي أعقبت الثورة، عمد سينمائيو الموجة الأولى، واللذين عاصروا الثورة إلى إنتاج كما من الأفلام الثورية أو التاريخية والتي نالت إعجابا وتقديرا عالميا على غرار: "سلم حديث العهد للمخرج جاك شاري(1962). ويتناول موضوع تأثير الحرب على الأطفال، وفجر المعذبين لأحمد راشدي 1965 والذي تناول مشكلة الجزائر إبان حرب التحرير. وفيلم الليل يخاف من الشمس 1965 الذي أخرجه مصطفى بديع.⁽⁶²⁾ (إسماعيل، 2010 - 2011، صفحة 108) إضافة إلى أفلام أخرى مثل الأفيون والعصا لأحمد راشدي (1969)، وفيلم دورية نحو الشرق لأحمد العسكري، وفيلم معركة الجزائر للمخرج الإيطالي (جيلو بونتي كورفو) الذي شكل أحد أهم الأفلام الحرب الجزائرية حيث شارك فيه نحو ثلاثون ألف شخص واستمر تصويره عشرة أشهر كاملة.⁽⁶³⁾ (سادول، 1968، صفحة 557)

ويعتبر محمد لخضر حامينه من أشهر سينمائيي الموجة الأولى الذين جسّدوا أحداث الفترة الاستعمارية من خلال أفلامهم، خاصة بعد فيلمه الشهير سنين الجمر الذي اعتبره النقاد تحفة سينمائية بامتياز. أما فيلمه (ريح الأوراس) فهو فيلم روائي طويل بطولته كلثوم (الأم الثكلى) التي تعيش مع عائلتها في قرية من القرى بأعالي جبال الأوراس، وفي يوم من الأيام تتعرض هذه العائلة لما يقلب حياتها رأسا على عقب، حيث يقتل الأب في أحد الانفجارات التي ينفذها الطيران الفرنسي، في حين يتحول الابن الوحيد إلى دعم الثوار وإمدادهم بالمؤونة ليلا والتفرغ لأعمال الأرض وأشغاله اليومية نهارا، حتى تكتشف السلطات الفرنسية أمره، فيتم زجه في السجن في أحد المحتشدات الفرنسية. ومنذ ذلك الحين تبدأ معاناة الأم التي تحمل في يدها دجاجتها وتتطلق في رحلة طويلة في الجبال والمحتشدات بحثا عن ابنها، محاولة رشوة الجنود بدجاجتها لإطلاق سراحه، لينتهي بها الأمر ميتة بسبب أحد الأنسجة المكهربة حول محتشد ظننت أن ابنها فيه.⁽⁶⁴⁾ (رحموني ل.، التاريخ في الافلام

السينمائية الجزائرية، 2019، صفحة 14/13)

فيلم وقائع سنين الجمر :

البطاقة التقنية للفيلم :

انتاج : الديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينمائية

سيناريو: محمد لخضر حامينا وتوفيق فارس بمساعدة رشيد بوجدر

اخراج : محمد لخضر حامينا

تمثيل : العربي زكال، شيخ نور الدين، حسن الحسني، ليلي شنة، سيد علي كويرات، طه الاميري، يحيى بن مبروك، نادية طالبي .

مساعد المخرج الأول: عبد الرحمن بوقرموح

مساعد المخرج الثاني ارزقي نبتي

سكريبت : انيتا ستريزي

مدير التصوير: مارسيلو قاتي

المصور : سيرجيو ستريزي

مسؤول الماكياج : مانيلو روشيتي

ديكور حسن صوفي

ميكساج: ستوديو بانكو

مهندس الصوت فارتان كارا

مدير الإنتاج : يوسف طبني

موسيقى: فيلب ارتويس⁽⁶⁵⁾ (غمشي، 2018-1019، صفحة 156)

وقائع سنين الجمر : هو فيلم جزائري للمخرج محمد لخضر حامينا عام 1974 تدور أحداثه حول تاريخ الجزائر النضالي والذي غطته مساحات الدماء الحمراء من أجل نيل الحرية والاستقلال والنظم التي تمارس القمع وتجهد حقوق الانسان أينما كان . كما صور الفيلم الحياة القبلية في جبال الجزائر التي كانت تعيش على الترحال والتنقل في الصحراء الجزائرية والرعي والتي لم تلبث وأن تحولت هذه الصحراء الى ساحة للقتال والجهاد المستميت من أجل نيل الحرية. وقد غلب على الفيلم التراجيديا حيث سادت فيه مناظر البؤس والألم والمجازر الدموية لأبناء هذا الوطن. ⁽⁶⁶⁾ (طاير، قراءة سينمائية للبنية القيمية في السينما الثورية الجزائرية(قراءات سيميائية

في قلبي وقائع سنين الجمر و الخارجون عن القانون)، 2017، صفحة 141)

عالج سيناريو الفيلم الظروف القاسية التي سبقت ثورة التحرير وأدت إلى وقوعها مثل القحط والجفاف والعطش والفقر والحاجة والعري والطاعون والغربة والجوع. أيضا انتهاك حقوق الانسان واستعباد المواطنين واضطهادهم. ويشرح محمد حامينا السيناريو " كيف جاءت الثورة الجزائرية والأسباب الحقيقية (...) والثورة الجزائرية هي تحرير ضد الاستعمار ومن أجل حقوق وتحرير الانسان، فالفرنسيون نسو أن الجزائريين لهم أفراحهم وآلامهم، وأنهم

إنسانيون. ⁽⁶⁷⁾ (Hamina, 1975, p. 36)

فآمالهم كانت تحسين وضعيتهم الاجتماعية وبحثهم عن السعادة والرفاهية والعيش الكريم وضمان البقاء.

ويحتوي السيناريو حبات وأزمات درامية تمثلت في أزمة الجفاف التي أدت إلى عطش الإنسان كما يحتوي على الأفعال الدرامية كفعل الانتقام لحاجة البحث عن الماء، وجلب المطر بإقامة احتفالا عند الولي الصالح، وكذلك مغادرة البطل أحمد لعشيرته وأرضه بحثا عن تحسين حالته الاجتماعية والمزرية. وطلبا للرفاهية والرزق وهروبا من الأمراض والفقر. كما تناول حبات ومآزق درامية تمثلت في أزمة الجفاف وموت الماشية وانشقاق الأرض ويبسها. ما أدى إلى بروز الصراع المادي بين الجزائريين حول تقسيم ماء الغدير الملوث. وظهور المجاعة بسبب انعدام الزرع ويبس الصرع.

واجه البطل أحمد الكثير من الصعاب والمآزق بسبب البطالة وقلة العمل في المدينة. ووجد عملا المتمثل في تكسير الحجارة وفرح به كثيرا لكنه تعرض لمآزق آخر والمتمثل في مواجهة صاحب العمل له (المعمر) الذي أساء إليه فأسقطه أرضا وضربه. كما واجه البطل كارثة الطاعون الذي أصاب الناس وقتل الكثيرين ومنعه من مغادرة أرض الطاعون، وانعدام الأطباء والأدوية و وفاة أسرته كلها ما عدا ابنه المولود الجديد إسماعيل. وتعرض أحمد للتهديدات المعروفة في السيناريوهات مثل التهديد بالإساءة من طرف المعمر بانتهاكه لحقوق الفرد ومنعه من تناول الطعام. كذلك التهديد ضد الجسد عندما عوقب في مركز الشرطة وتعرضه للتهديد ضد الكرامة المتمثل في تواجده عند أخيه واستحياءه منه وهو بدون عمل. وأما التهديد ضد العيش في الرفاهية والحياة السعيدة تجلى في مآزق العطش والجفاف والطاعون الذي هدد حياتهم ورفاهيتهم. (68) (غمشي، واقع التقنيات السينمائية في القيلم الجزائري (دراسة تطبيقية ميدانية)، 2018-2019، صفحة 158)

تمثلت وظيفة البطل في (الرحيل والانتقال) طلبا للرزق والعمل وهروبا من الظروف والحاجة، وتضمن السيناريو وظيفة (الجرأة والشجاعة) من طرف البطل أحمد في مغادرة أرضه وقومه. وكذلك وظيفة الاستخبار التي تجلت في مشهد مراقبة مركز الشرطة وانتظار خروج المناضل من المركز. وركز كاتب السيناريو على وظيفة خرق المنع المتمثل في خرق البطل أحمد قرار عشيرته بالامتناع عن الذهاب ومغادرة الأرض والرحيل، واتجه نحو المدينة.

يعتبر زمن الفيلم دراميا ليس حقيقيا يلخص سياق تاريخيا معنا " ويصف هذا الفيلم المراحل الحاسمة في تاريخ الجزائر منذ سنوات الرماد التي تميزت بالمصادرات إلى غاية الأيام التي تلت الانتفاضة... ويحكي الفيلم 8ماي 1945 وبدون التعرض لها صراحة وكذا الانتخابات المزورة في عام 1947 ، ويقوم فيلم سنوات الجمر بتحفيز المشاهد لفهم سبب حشر الناس في المناطق السهبية وتوجيههم نحو الحرف الشاقة والبائسة الأمر الذي يجعلهم يثورون على أوضاعهم. " (69) (بجاوي، السينما وحرب التحرير "الجزائر، معارك الصور"، 2014، صفحة 23)

3. الخاتمة:

استنادا إلى ما تم بحثه توصلنا الى أن السينما الجزائرية وليدة الثورة الجزائرية، فقد كانت لها صلة وثيقة بالتاريخ منذ نشأتها إلى يومنا هذا، فولادتها كانت تتغذى بوقائع التاريخ وأحداثه ثم أصبحت بدورها تاريخا يروى.

لعبت السينما الجزائرية دورا هاما في الكفاح المسلح الذي خاضه الشعب الجزائري ضد المستعمر، والتعريف بالقضية الجزائرية من خلال عروضها التي كانت تقوم بها، بهدف كشف عدالة القضية الجزائرية وشرعية الكفاح المسلح ضد المستعمر وحق الشعب في تقرير المصير.

- لقد استعملت السينما الجزائرية التاريخية للدعاية الإعلامية أكثر من استعمالها كوسيلة فنية تعبيرية بهدف فضح جرائم الاستعمار وتكوين أرشيف للثورة باعتبارها ذاكرة حية للأجيال القادمة.

- وبالرغم من تصدي الاستعمار لهذه الفئة إلا أنها واصلت مسيرتها ونشاطها واستطاعت أن تنقل وقائع الثورة ومجازر الاستعمار. وكان هدفها منذ نشأتها إيصال صوت الشعب الجزائري من الداخل وفي المحافل الدولية والتعريف بمعاناته جراء الجرائم الوحشية المستعملة من طرف المستعمر ضده والتعبير عن مشكلاته واهتماماته وآماله في الحرية.

- وفي علاقة السينما بالتاريخ يمكن القول أن السينما هي أقدر الفنون البصرية على كشف المستور في التاريخ من خلال محاولة تفكيك ثنائية الصدق و الكذب في أحداثه، فهي تؤدي دورا كبيرا في توثيق التاريخ وجعله مادة دسمة للتخيل وفق مستويات عديدة من السرد، رغم التداخل التلقائي بين الواقع والتخيل في الصورة السينمائية. - وقد أثبتت السينما الجزائرية منذ النشأة قدرتها على معالجة وقائع التاريخ وأحداثه، وارتباطها الوثيق بالقضايا الكبرى التي تشكل مفهوم الهوية والانتماء لدى الشعوب. إذ وفر المؤرخون والسينمائيون على حد سواء أرضية للالتقاء بين عملية التاريخ وإبداعية الفن السينمائي، خاصة بعد ملاحظة دور الصورة في توثيق الحدث المرتبط بلحظة تاريخية ما.

- أما عن المسرح التاريخي الجزائري الذي اتسم بطابع المقاومة للاحتلال، فقد نشأ في ظل الحركة الوطنية الجزائرية من أجل التحرر، فتطور بتطورها. ومن هنا كان توظيف التاريخ في المسرح لغاية سياسية هدفها مواجهة المستعمر آنذاك، هذه الغاية أبرزت فترات المجد من تاريخ الشعب الجزائري لربطه بماضيه وجعله يثور على حاضره.

- اعتبر دعاة الإصلاح آنذاك المسرح مجالا مهما وعنصرا فعالا في تسيير الوعي السياسي والقومي، وتوضيحه مخاطر وأبعاد المستعمر وأهدافه. وكان الهدف من كتابة المسرحية التاريخية هو إيقاظ الهمم وتهيئة الشعب الجزائري الى التصدي للغزو الفرنسي وتحرير الوطن. وقد اشتهرت هذه المسرحيات بشخصيات تاريخية أو أحداث تاريخية.

- إن وقوع البلدان العربية تحت السيطرة الاستعمارية جعل من دعاة الإصلاح فيها يرون أن تحقيق الاستقلال لا يتم إلا بوعي جماهيري وإحساس قومي فاجتهدوا بالبحث عن ماضي الأمة وتراثها الذي استلهموا منه الطريق إلى الخلاص. فكانت مسرحياتهم تمجد فترات القوة والعظمة في التاريخ العربي والإسلامي، واحتل التاريخ المرتبة الأولى في المسرح باتخاذ مصدر له على غرار الدول الأوروبية.

قائمة المصادر والمراجع:

- abdenour zahzah. (2007, juin 28). cinéma algérienne l'épopée des origines. *el watan*, 24.
- benjamin, s. (2008). *la guerre d'algerie la mémoire par le cinéma*.
- dtora benjamin. (2008). *le cinéma algérienne entre deux guerre* من الاسترداد (بلا تاريخ). op- cit.
- Hamina, M. L. (1975, Juil- Aout). Recueils au magnétophone a cannes. *Longue rencontre*, 36. (C. Dupon, Intervieweur) Paris, France.
- mebarki, m. (s.d.). Récupéré sur op-cit.
- rosenstone, r. a. (2006). *history on film; film on history*, pearson. edinburg gate.
- zoé, p. (2011). image de nouveaux territoires, la décolonisation au cinéma revue de cinéma bulles. 29(04), 44.
- أحسن ثليلاني. (بلا تاريخ). المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجنور). الجزائر: دار التنوير.
- أحمد بجاوي. (2014). *السينما وحرب التحرير "الجزائر، معارك الصور"*. (1، المحرر، و جناح مسعود، المترجمون) الجزائر: منشورات الشهاب.
- أحمد دين الهناني. (أفريل , 2017). التاريخ بين المؤرخين والمسرحيين. (العدد 08)، 120.
- أردش سعد. (1985). الصدق في المسرح. مجلة إبداع (07)، 83. الهيئة المصرية للكتاب.
- اسماعيل سيد علي. (بلا تاريخ). أثر التراث في المسرح المعاصر.
- أشرف الحساني. (01 02, 2020). *السينما والتاريخ: وثيقة بصرية تحفز على الذات الفردية*. تم الاسترداد من www.alaaraby.com.uk
- الأحمد عوض. (بلا تاريخ). المسرحية من خشبة المسرح إلى شاشة السينما (مرجع سابق). مجلة أفاق سينمائية (150).
- العبد ميراث. (2012). *المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)*. سيدي بلعباس /الجزائر: مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع.
- العبد ميراث. (2012). مرجع سابق. الجزائر.
- الأحمد عوض. (بلا تاريخ). المسرحية من خشبة المسرح إلى شاشة السينما (مرجع نفسه). مجلة أفاق سينمائية (150).
- أحمد بودية. (نوفمبر 2015). *الشعر الشعبي الجزائري*. الجزائر، جامعة وهران مخبر أرشفة المسرح الجزائري: مكتبة الرشاد للنشر والتوزيع.
- بعلي حفناوي. (2008). *الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجاً)*. الجزائر: منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة.
- بن عمر غمشي. (2018- 2019). واقع التقنيات السينمائية في القلم الجزائري (دراسة تطبيقية ميدانية). بحث لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الفنون، 158. وهران، كلية الآداب والفنون قسم الفنون، الجزائر: جامعة أحمد بن بلة 1.
- جان الكسان. (1982). *السينما في الوطن العربي*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- جلال زين العابدين. (2015). التاريخ في السينما المغربية. مجلة السينما العربية (3)، 131.
- جورج سادول. (1968). *تاريخ السينما في العالم*. (ابراهيم الكيلاني وفايز نقش، المترجمون) بيروت: منشورات البحر المتوسط.
- حمودة عبد العزيز. (بلا تاريخ). *المسرح السياسي*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
- خليل الشنطي انتصار. (2007). *القضايا الفكرية والفنية في مسرح معين بيسيو الشعري*. القاهرة - مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- رحموني لبنى. (30 09, 2019). التاريخ في الافلام السينمائية الجزائرية. مجلة التدوين، مخبر الانساق، البنيات، النماذج والممارسات (13)، 3.
- د محمد الدالي. (2006). الأدب المسرحي المعاصر. القاهرة -مصر: عالم الكتب نشر وتوزيع.
- سامية إسماعيل. (2010- 2011). الهوية الوطنية من خلال التجربة السينمائية الجزائرية. رسالة ماجستير، 108. الجزائر، كلية الاعلام، جامعة الجزائر.
- سعد الله أبو القاسم. (بلا تاريخ). تاريخ الجزائر الثقافي.
- سوالمي الحبيب. (ماي، 2015). البنية الفيلمية للأفلام الثورية في الجزائر. مجلة آفاق سينمائية، 04 ، 103.
- شرقي هاجر. (2013 - 2014). صور العنف في السينما الجزائرية. أطروحة دكتوراه، 15. وهران، كلية الآداب والفنون، الجزائر: جامعة وهران 1.
- صالح بنظر لمباركية. (2017). المسرح في الجزائر. الجزائر: الهيئة العربية للمسرح، الديوان الوطني للثقافة والاعلام ، دار الحكمة أحمد ماضي.
- صباح ساكر. (2003). صورة المجاهد في السينما الجزائرية. رسالة ماجستير. الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون عبد القادر القط. (1978). من فنون الادب (المسرحية). بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
- عبد القادر تلمساني. (2001). فنون السينما. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، الهيئة العامة للشؤون، المطابع الأميرية القاهرية عبد الملك مرتاض. (بلا تاريخ). فنون النشر الأدبي في الجزائر (1931- 1954).
- عبيدة صبطي ، نجيب بخوش. (2010). الدلالة والمعنى في الصورة. الجزائر: دار الخلدونية.
- علي عواد. (25 نوفمبر، 2019). توظيف السينما في المسرح (الضرورة و الاسراف).
- عمار قليل. (بلا تاريخ). ملحمة الجزائر الجديدة. (ج 1، المحرر) الجزائر: دار العثمانية.
- قطاف سارة. (2013_2014). كتابة سيناريو الأفلام التاريخية من خلال عينة من الأفلام الجزائرية (الأفيون والعصا، نوة، الخارجون عن القانون، زبنة) دراسة تحليلية وصفية. 26. الجزائر العاصمة، كلية الاعلام - قسم الاعلام والإتصال، الجزائر: جامعة الجزائر.
- كريمة منصور. (- 2012— 2013). اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة. بحث مقدم ليل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، 37. وهران، كلية اللغات والفنون، الجزائر: جامعة وهران.
- محمد لاندور. (بلا تاريخ). المسرح /نثري. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
- محمد مندور. (2003). المسرح. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر.
- مراد مراح. (2018-2019). الفيلم الروائي التاريخي بين حرفية الحادثة التاريخية و المتخيل السينمائي أفلام ميل غيبسون نموذجا (القلب الشجاع، آلام المسيح). بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية، 1. وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، الجزائر.
- مراد وزناجي. (2014). الثورة التحريرية في السينما الجزائرية (1957- 2012) (الإصدار 1). الجزائر: دار الأمة.
- مفيدة طابر. (2017). قراءة سيميائية للبنية القيمية في السينما الثورية الجزائرية (قراءات سيميائية في فيلمي وقائع سنين الجمر، الخارجون عن القانون). مجلة البحوث والدراسات الانسانية (15)، 141.
- نجم محمد يوسف. (بلا تاريخ). فن القصة. بيروت، لبنان: نشر وتوزيع دار الثقافة.
- يان كوت. (1979). شكسبير معاصرنا. تأليف شكسبير معاصرنا (جبرا ابراهيم جبرا، المترجمون، صفحة 26). بغداد: وزارة الثقافة والفنون.
- ينظر الأحمد عوض. (بلا تاريخ). المسرحية من خشبة العرض إلى شاشة السينما. مجلة آفاق سينمائية (150).