جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية
كلية الآداب واللغات
قسما للغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

المسرح المغاربي بين الدخيل والأصيل: مسرح عبد القادر علولة أنموذجا

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص:أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- ليلية بوقطيط
- سيهام بوتليوة

إشراف الأستاذ :
- حسين خالفي

السنة الجامعية : 2018/2017

بسم الله الرحمن الرّحيم

الشكر

قال الله تعالى « لئن شكرتم لأزيدنكم»

في البداية نحمد الله عز وجل الذي وفقنا في انجاز هذا العمل المتواضع ومنحنا الصبر على تجاوز العقبات التي اعترضتنا خلال بحثنا، كما نتقدم بجزيل الشكر إلى الأساتذة الكرام، الذين لم يبخلوا علينا بالنصح والتوجيهات ونوجه شكرنا الخالص وثنائنا الصادق للأستاذ "خالفي حسين" وإلى كل من ساعدنا في انجاز هذا البحث من قريب أو بعيد ولو بالكلمة الطيبة

الإهداء

إلى أمي وأبي أعز مخلوقين على وجه الأرض اللذان أنارا دربي

وأطال الله في عمرهما، إلى كل أخواتي وعائلتي وإلى أعز

صديقاتي، إلى كل الذين شجعوني طوال مشواري الدراسي

سيهـــام

إلى الشمعة التي أنارت طريقي إلى أمي رمز العطاء، إلى أبي سندي

إلى رفيق دربي، وجميع الذين يحبهم قلبي ولم يذكرهم لساني أهدي ثمرة جهدي

ليلية

مقدمـــــــــــة:

كان المسرح وما يزال هو نقطة انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات للوصول إلى حال أفضل، وعلى مر الزمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبته أم في شكل العروض التي تمثل داخله، بل إن دور التمثيل نفسه كان موضعا للتغيير والتبديل، فقدم الأدب المسرحي في الميادين وخارج المعابد وداخل الكنائس، فالمسرح ليس وسيلة ترفيهية فقط وإنما يتخطى دوره أبعد من ذلك، وقد جاهد كتابه وممثلوه ومخرجوه في اكتشاف نواحي الجمال فيه، ففن المسرح يقوم في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام، وعلى قدرة الإنسان على الاكتشاف والتعجب والتأمل، ومن جهة أخرى يعد المسرح شكل من أشكال التواصل الإنساني، مما يعني أنه يستهدف إحداث التغيير على مستوى الفكر واتجاهات الإنسان غير أن هذا التغيير ليس بالأمر السهل فقد يحدث هذا ولكن بإتقان كبير يمس جميع مكونات العرض المسرحي وخاصة الممثل، فهذا الأخير الذي يتبع المتلقي كل حركاته وإيماءاته صغيرة كانت أو كبيرة لكي لا يشتت ذهنه فهو يشاهد العرض.

كما يعتبر المسرح أبو الفنون منذ أيام الإغريق والرومان، وقد يرجع أصله في جميع الحضارات إلى الاحتفالات المتصلة بالطقوس الدينية، ولقد نشأت الدراما الإغريقية وهي في الأصل المسرحي الغربي، كما يعد السوماريون ثم المصريون أسبق الأمم إلى الفن المسرحي وعن هؤلاء أخذ اليونانيون المسرح وطوروه فالمسرحية التي طورت اليوم إلى هذا الفن الراقي المسمى بأبي الفنون تعود جذوره إلى المسرحيات اليونانية القديمة وأول سجل بد على مسرح إغريقي، فقد كان الناس يضعون أقنعة على وجوههم، ويرقصون ويتغنون ويقومون باحتفالات للذكرى.

ويعد أيضا جنس أدبي موضوعي لأنه يعد أكثر حداثة نسبيا من الجنسين المتقدمين، كما يتميز بأنواع مختلفة والتي تتمثل في المأساة أو التراجيديا ونجد من أشهر كتاب المسرحية اليونانية

"اسخيلوس" الذي يعد "أب المأساة اليونانية"، الملهاة، والمسرحية الهزلية، وهي مسرحية قصيرة يغلب عليها الرقص والغناء.

وكان تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الغربي واضحا لايمكن تجنبه فنمو المسرح الجزائري كان في ظل الترجمات، والاقتباسات من المسرح الأوروبي، محاولة منه البحث عن مسرح يجسد تطلعات المسرح الجزائري بكل ما تحمله من رؤى وقضايا اجتماعية.

أما المسرح العربي فقد بدأ بالظواهر الدرامية الشعبية كمسرح (القراقوز، خيال الظل، السماحة، المقامات، السير الشعبية، المداح، القوال...) وتتميز بالتشويق وديناميكية الفعل وتوتر الصراعات بحكايات وقصص شعبية وأخرى بطولية ودينية.

كما يستند المسرح البريختي إلى الثورة على المسرح الأرسطي وتحويل ركح المسرح إلى خشبة نزال وصراع جدلي من أجل اشتراك الجمهور لاستصدار مواقفه في مجموعة من القضايا الاجتماعية والإنسانية والسياسية.

وبناء على ذلك فإن فكرة هذا البحث المتمثل في المسرح المغاربي بين الأصيل والدخيل نماذج مختارة، فقد كان سبب اختيارنا لهذا الموضوع والشيء الذي دفعنا إلى هذا هو ميلنا للمسرح وهناك عدة إشكاليات قمنا بمعالجتها في بحثنا والتي تتمثل في:

- فيما تتمثل السمات الدخيلة والأصيلة في المسرح المغاربي؟

- ماهي الظواهر التراثية الفنية في المسرح؟

- كيف كانت الأشكال الشبيهة بالمسرح عند عبد القادر علولة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة قمنا بتقسيم بحثنا إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.

حيث تطرقنا في الفصل الأول المعنون بـ «المسرح العالمي، المفهوم النشأة، التحولات» إلى البحث في أصل المسرح ونشأته إضافة إلى ماهية المسرح الملحمي عند بريخت، ونشأته وأصوله.

وخصصنا الفصل الثاني الموسوم بـ « المسرح الجزائري، النشأة والتطور والمميزات» إلى معالجة المسرح عند عبد القادر علولة، والبحث فيه عن السمات الدخيلة والأصيلة ، حيث ركزنا على حياته وتجربته الفنية، والظواهر التراثية الفنية في المسرح التي تتمثل في كل من المداح والقوال.

أما في الفصل الثالث المعنون بتشكيل النص السردي في ثلاثية عبد القادر علولة فقد قمنا بتعليل مسرحية الأجواد وعرض أهم شخصياتها.

وفي الأخير كانت الخاتمة تسجيلا لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث.

وقد عمدنا في بحثنا إلى التوسل بالمنهج التاريخي حينا وهذا في الفصول الأولى النظرية، أما في الفصل الأخير فقد عمدنا إلى دراسته دراسة فنية للبحث عن مصادر علولة الأصيلة والدخيلة.

أما فيما يخص الصعوبات التي واجهناها في انجاز هذا البحث فتتمثل في قلة المراجع، خاصة فيما يتعلق الفصل الثاني في دراسة مسرح عبد القادر علولة، إلا أننا حاولنا تجاوز هذه الصعوبات وأرجو أ، نكون بهذا الجهد المبذول قد أحطنا ببعض جوانب البحث

ولا يفوتنا في الأخير أن نرفع أسمى عبارات التقدير والامتنان للأساتذة وبالأخص أساتذة لجنة المناقشة على حسن التوجيه والنصائح والجهد الذي بذلوه من أجلنا.

1-المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمسرح:

يعتبرالمسرح أب الفنون، وهو أكثر الفنون الأدبية تجدرا في تاريخ الإنسانية لما له من صلة وثيقة بالمجتمع، حيث يقوم المسرح بمعالجة مختلف القضايا الإنسانية، سواء كانت اقتصادية، اجتماعية سياسية، فكرية... ويبحث لها عن حلول، ولا يتم ذلك إلا عن طريق العرض المسرحي الذي يقدمه مجموعة من الممثلين.بالإضافة إلى جوقات المغنين والراقصين واللوحات السينوغرافية...وهذا ما يجعل المسرح فنا يلامس ويستحضر العديد من الفنون الأخرى.ويعرف المسرح لغة في المعاجم:«تعد كلمة المسرح مشتقة من الجذر اللغوي (س،ر،ح)، والسرح المال السائم،الليث السارح المال السائم يسام في المرعى من الأنعام"

المسرح الموضع الذي تسرح إليه الماشية الغداة للرعي، والسرح المالالسارح، ولا يسمى من المال سرحا إلا ما يغدى به ويراح، وقيل: السرح من المال ما سرح عليك،والجمــع من كل ذلك سروح والمسرح بفتح الميم: مرعى السرح وجمعه المسارح، ومنه قول إذاعاد المسارح كالسباح.وفي حديث أم زرع: له إبل قليلات المسارح وهو جمع مسرح[...]، والسارح يكون اسما للراعي الذي يسرح الإبل».[1]

"والمسرح حديثا المكان الذي يسرح عليه العاملون بالتمثيلوالمشاركونفي ادوار القصة والمسرح كلمة مشتقة من كلمة سرح وتطلق الكلمة علىشيئين، أي أن الممثلين سرحوا فوق المسرح ثم إن الفكر يسمح عن مشاهدة التمثيلية".[2]

أما اصطلاحافكثيراما يشار إلى أن الفن المسرحيقد نشأ عند جميع الشعوب في ظل المعابد كلون من ألوان العبادات التي يقومون بها ثم تطور حين انفصل عن المعبد إلى الحياة فصار فنا مستقلا عن الدين يقصد لذاته من أجل الحياة الفنية.

1- ابن منظور،لسان العرب،دار المعارف،القاهرة،1981،ج2، ص 478

2- هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1981، ص25

"المسرح قصة حوارية تمثل وتصاحبها مناظر ومؤثرات ويراعي فيها جانب التأليف المسرحي وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهدين، هذا يعني أن المسرح يتشكل من مجموعة من الممثلين يجسدون قصة وضعها الكاتب ولا تتجسد قيمة هذه القصة أو النص إلا من خلال العرض أو الأداء ويعود أصل كلمة (ertaehT) للكلمة اليونانية (Tnortaeh) والتي تعني كلمة الفرجة أو المشاهدة".[1]

وقد جاء أيضا تعريف المسرح في كتاب المعجم المسرحي« بأنه مجمل الأعمال المسرحية التي ينتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة فيقال المسرح اليوناني، والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي كذلك المسرح هو ذلك النص المسرحي ممثلا على خشبة المسرح ومعروض على جمهور بتقنية المسرح وشروطه».[2]

يحقق المسرح هدفه إلا عن طريق الأداء الفعلي الذي يقوم به مجموعة من الممثلين يجسدون قصة وضعها كاتب ما وتسمى هذه القصة أو النص المعروض بالمسرحية.[3]

ويعرّف محمد مندور المسرحية"بأنها فن يدخل ضمن فنون النثر والشعر معا لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة.[4]

وقد **عرفها محمد زكي العشماوي** "بأنه أدب يراد به التمثيل وهي قصة لا تكتب لتقرأفحسب وإنما هي قصة تكتب لتمثل"[5]

1- عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده :عرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن، 2009، ص:129

2- ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، د ط، 1997، ص:424

3- هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، ص:25

4- محمد مندور، الأدب والفنون، دار النهضة، الإسكندرية، مصر، 1997، ص:424

5- محمد زكي العشماوي، في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ص43

المسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعرالإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخيه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصيتها المتفاعلة فكرا ومشاعر وقيما مع غيرها في حيز زمانيومكاني، وفي حالة التغير والنمو، تعبيرا حاضرا في الرسالة والتلقي في الإرسال وفي الاستقبال عن طريق نص مترجم أو مقتبس أو مؤلف ومجسدا تجسيدا مترجما بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية وتقنية أو مجسدا تجسيدا مفسرا بالصورتين السابقتين، بقصد إضافة رؤية المبدع الثاني المخرج إلى الإبداع الأول (النص)، تلك التي سوف يعقبها إبداع ثالث الممثل بمساعدة إبداعات المصممين، وتقنيات الحرفيين.

على هذا فإن المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله وهو يحتاجفي الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالةمن الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر.[1]

يعد المسرح سبيلا نحو الثقافة والتطور، فهو من الوسائل المساعدة في ازدهار المجتمعات والوصول بها إلى أحسن حال، لما يتميز به من قدرة على توظيف الأشكالالتعبيرية، متخذا لنفسه عدة لغات فنية من إيقاع وحركة وأصول وملابس...، مادته هي الواقع المسلط على الفنان، ولغته أدوات فنية ملائمة لموهبة الكاتب وتجربته واستعداداته، أما غايته فتوصف هذا الواقع الموجود في النفس والمتسرب إليها عن طريق العالم الخارجي.[2]

1- محمد زكي العشماوي، في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ص43

2- أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية، ص:19

والمتصفح للمعجم المسرحي لـ "حنان قصاب" وماري إلياس يجد أنا الدراما كلمة اشتقت من الفعل«Darm » والذي يعني فعل، وصفة الدرامي(Dramatique) موجودة في اللغة

اليونانية باسم(sokitamarD) وفي اللاتينية(Dramasucit) وهي تدل على كل ما يحمل الإثارة أو الخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي حيث:«تطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها» ولفظة «مسرح» (Thertae) مأخوذة من اليونانية(nortaehT) التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدةوصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة».[1]

كما يطلق مصطلح المسرح أيضا على الأعمال التي تكتب لأجل العرض، لمسرح في بلد معين،أوأي موقف مسرحي يشتمل على صراع[2] يهز المشاعر ويؤثر في العواطف،وعليه فكلمة درامي تستعمل عادة:«لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر، ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس مما يثيره مشهد عادي وهو نفس المعنى الموجود عند ألاردیس نيكول في كتابه «علم المسرحية» فيقول:«إن لكلتا الكلمتين مسرحية Dram ومسرحي Dreuqitama استعمالا أكثر امتداد، وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى».[3]

1-نشأة المسرح وتاريخه:

أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بالآلهة المتعددة، لأنهم يرون طبيعة بلادهم متنوعة

1- ماري إلياس، وجنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، ص:194

2- عبد الوهاب شكري، النص المسرحي ، دار فلور للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص:61

3- ألاردیس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ص:122

المظاهر كثيرة التخير، فجبال وتلال وكهوف، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب، وسفوح مخضرة، وأنهار جارية، وبرد شديد في بعض الجهات،ودفء جميل على الشاطئ، وريح لينة تارة وعاصفة أخرى، ورعود قاصفة، وسيولجارفة، فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية فقد سوها وتلقوها بالقرابين والعبادة.[1]كانت البدايات الأولى للمسرح في اليونان وذلك في القرن السادس قبل الميلاد.ويعد كتاب(فن الشعر) لأرسطو أول كتاب نظري ونقدي لشعرية المسرح وقواعده الكلاسيكية.وقد نشأ المسرح التراجيدي حسب أرسطو من فن الديثرامب الذي يمجد آلهة ديونيزوس بالأناشيد والتاريخ، ويعد ثيسبيس حسب الأسطورة أول ممثل بلور الفن الدرامي متقمصا دورا أساسيا في القصة الديثرامبية وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، وكان في فصاحته وإلقائه مرنما، كلما أنشد منولوجا ردت عليه الجوقة بما يناسب ذلك، وكانت هذه المحاولة البداية الفعلية للآخرين لتطوير المسرح نحو جنس أدبي مستقل. ولم تعرف التراجيديا اليونانية أوجها إلا في القرن الخامس قبل الميلاد، إذ ظهر أكثر من ألف نص تراجيدي، ولم يبقى سوى واحد وثلاثين نصا فقط، وقد ألف هذه النصوص الدرامية كل من أسخيلوس وسوفكلوس يوربديس وتاريخها.وتتفق هذه التراجيديا في بناء صارم يتمثل في الصياغة الشعرية،وتقسيم المتن إلى فصول، وتناوب الحوار بين الشخصيات (أكثر من ثلاث شخصيات) و وجود الجوقة التي تردد الأناشيد الشعرية والقصص المأخوذة من الأساطير التاريخية الموروثة القديمة التي يستوحي منها الشعراء الدراميون بكل حرية أسئلتهم السياسية والفلسفية.[2]

وتقام هذه المسرحيات غالبا في آثينا إبان حفلات ديونيسوس، إله الخصب والنماء وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا للآلهة حفلين: حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور،فتكثر لذلك الأفراح وتعقد حفلات الرقص وتنشد الأغاني ومن هنا نشأت الكوميديا، وفي فصل الربيع، حيث

1-عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، ص:5

2-جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1، 2010، ص:8

تكون الكروم قد جفت وعبست الطبيعة وتجهمت بأحزانها مما أفرز فن التراجيديا. وكانت تجري مسابقات مسرحية لاختيار أجود النصوص الدرامية لتمثيلها بهذه المناسبة الديونيسوسية ذات الوظيفتين الدينية والفنية، ولابد أن تفوز في هذه المسابقة ثلاث نصوص تمثل وتعرض أمام المشاهدين، ومن شروطها أن تكون هجائية تسخر من الآلهة وتنتقدها.[1]

وشهدت الكوميديا تطورا كبيرا منذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد، ومن أهم الكوميديين نجد أرستوفانيس بمسرحيته الرائعة(الضفادع)، وكانت الكوميديا تنتقد الشخصيات العامة، وتسخر من الآلهات بطريقة كاريكاتورية ساخرة، وقد حلت الكوميديا كما هو معروف محلالتراجيديا في القرن الرابع قبل الميلاد.[2]

وانتشرت الثقافة الهيلينية في أصقاع العالم بفضل غزوات الإسكندر الأكبر،وذاع صيت المسرح اليوناني بكل أنواعه وقضاياه وأبنيته الفنية.

وإذا تأملنا معمار المسرح اليوناني، فإن العروض المسرحية كانت تقدم في الهواء الطلق في فضاء مسرحي دائري محاط، بمقاعد متدرجة من الأسفل إلى الأعلى على سفح الهضبة في شكل نصف دائرة (المدرج)، ويحضره ما بين15000 و20000 من المشاهدين الذينكانوا يدخلون المسرح مجانا، لأن المسرح من أهم المقاطعات العمومية التي كانتتشرف عليها الدولة المدنية ووسيلة للتوعية والتهذيب الديني والتطهير الأخلاقي، هذا ويمثل على خشبتهاالمنبسطة ممثلون يلبسون ثيابا عادية مخصصة لكل دور درامي مناسب،كما كانوا يضعون على وجوههم أقنعة تشخص أدوارا خاصة، وكان الممثلون محترمين ولهم مكانة سامية في

1- جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح،ص:9

2- المرجع نفسه، ص:9

المجتمع اليوناني ويمتزج في النص المعروض الدراما الحركية والغناء والرقص والشعر مما يقرب العرض من الأوبرا أكثر مما يقربه من المسرح الحديث.[1]

وبهذا يعد اليونانيون أسبق الأمم إلى فن المسرح، إذ نضرّوا له قواعده الجمالية والفنية وقانون الوحدات الثلاث: وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الموضوع.[2]

لقد تعرفت كثير من الشعوب على المسرح، أو على الأقل ظواهر مسرحية ارتبطت أساسا بعقائدها وطقوسها الدينية،واستلهمتها من أساطيرها وصاغتها شعرا، فقد كانت تقدمها غناء ورقصا،ومن ذلك ما عرفته الحضارات الهندية والصينية والفرعونية مثلا وقد عثر على نصوص تمثيلية بعضها يقع في أربعين مشهدا، كتلك التي اكتشفها "كورت" وتدور حول "إزيس" و"أوزوريس" وابنهما "حورس" وعدوهما "ست" إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى عصر هيرودوت.[3]

غير أن أهم ما وصلنا اليوم من المسرح الشعري هو ما عرفته الحضارة اليونانية قبل الميلاد، إذ "اعتبر المسرح فنّا من فنون الشعر، وقد استخدم أرسطو تسمية الشعرالتراجيدي للدلالة على المسرح كجنس.[4]

كما أن أرسطو قد حصر الشعر في المسرحيات والملاحم وقد وضع أسخيولوس(525\456) قبل الميلاد- أول مسرحية شعرية وهي الضارعات حوالي (490) قبل الميلاد،وجاء بعده

1- جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، ص:9

2- رابح ذياب، الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، شهادة الماجستير، أحمد جاب الله، باتنة،2010-2011، ص:11

3- حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب حدوده و آفاقه، دار النشر سليكي إخوان، المغرب،2007 ، ص:21

4- ماري إلياس، وحنان قصاب،المعجم المسرحي، ص:423

سوفوكـليس (496\405) قبل الميلاد، الشـاعر اليوناني الكـبير، ثم يوربيدس(484\406) قبل الميلاد،وكل الذي يهمنا هو "أن الشعر كانـت أداة وحيدة... في المسرحيات الإغريقية"[1]

وحملت روما مشعل المسرح الشعري من اليونان ومن أهم شعرائها أنيوس وفاكيفوس وأكـيوس وبلوتس(254\184) قبـل الميـلاد، وترتـس(159\195) قـبل الميلاد، وقد عد النقاد أن ما كتبه الرومان لم يكن سـوى صورة من الأدب الإغريقي، بـل إن هوراس الناقد الروماني الكبير كان يوصي باحتذاء النموذج الإغريـقي وقد حـرص الرومـان على ذلك.[2]

2-المغزى فيالمسرح الأرسطي:

يقوم المسرح الأرسطي في أساسه على التطـهير فالمتفرج «يتطهر من عاطفتي الشفقة والخوف، فيغدو عضوا لا خطر منه على المجتمع بعد أن استهلكت طاقته العاطفية في رؤية أحـداث مسرحـية خالصة» فجوهر الأرسطية هو الاندماج و التعاطف عن طريق مخاطبة المشاعر.[3]

بمعنى أن" الدراما الأرسطية"تحاول أن تخلق الخوف والشفقة في نفس المتفرج، لكي تطهره من الانفعالات الضارة، فيخرج من المسرح مستريحا متحدّد المشـاعر، بحيث يمكـنه أن ينسجم مع مجتمعه، ويتحقق هذا في المسرح بخلق إيهام بالواقع يشدّ المتفرج نحو الاندماج مع البطل فينسى نفسه تماما.[4]

1- حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، ص:23

2- عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، شهادة الماجستير، عبد الملك ضيف، مسيلة، 2008-2009، ص:14-15

3- محمد صالح مرشوية، «أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس مسرحية"الملك هو الملك»، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،إش: فصلية محكمية، العدد:18، 2014 ، ص:5

4- رونالد جراى، بريخت رجل المسرح، تر: نسيم مجلي، العدد2195 ، ط1 ، 2014 ، ص:8

وينبع مفهوم أرسطو للبطل التراجيدي من مفهومه لوظيفة التراجيديا... فهو يقول أن التراجيديا"بإثارتها لعاطفتي الشفقة والخوف تحقق التطهير من مثل هذه العواطف"ولكي يتحقق هذا الأمر لابد أن يكون البطل التراجيدي «أفضل» من الفرد العادي... فمثل هذا البطل قادر، بتحوله من السعادة إلى الشقاء، على أن يربطنا بمصيره وأن يعكس تجربتنا فيثير لدينا الشفقة في نفس الوقت. وعند أرسطو أن التحول في أقدار البطل من السعـادة إلى الشقاء وهي السمى الأولى للحدث في التراجيديا، وهو الذي يثير فينا عاطفتي الشفقة والخوف، ويربطنا بالمصير المأساوي الذي ينتهي إليه البطل... ولذلك فإن البطل الفاضل بشكل مطلق أوالشرير بشكل مطلق لا يثيران فينا انفعالات الشفقة والخوف أما البطـل القادر على إحداث هذا الأثر هو الذي يسمو على مستوى الفرد العادي ولكنه ليس فاضلا تماما... إذ إنه يرتكب خطأ معينا في الكم يؤدي به إلى المصير المأساوي...وهذا الخطأ هوما يسمـيه أرسطو بالخطأ التراجيدي.[1]

ولنوضح أكثر يرى أرسطو في كتابه (فن الشعر) أن المسرح اليوناني، وبالذات التراجيديا منه، يسعى إلى غاية التأثير في المتفرج بواسطة تقديم شخصيات سامية في لحظة سقوطها المأساوي، الأمر الذي يثير في المتفرج انفعالين هما. الخوف والشفقة بهدف التطهير من آثامه.

إن التطهر الأرسطي يأخذ أبعاده الإيديولوجية ويحقق أهدافه في روح المتفرج، خاصة حين يضع العرض المسرحي المتفرج نفسه في حالة من الاستلاب العقلي والروحي، ويجبره على أن يرضخ للأمر الواقع، حامدا الآلهة على أن ما جرى من دمار للشخصية–الإنسان– كان بعيدا عنه، وأنه لم يكن تلك الشخصية، ولم تصبه الكارثة المؤدية إلى الألم على الأقل غيرأن ذلك المتفرج الأرسطي –اليوناني– في المقابل لن يحسد أولائك الساقطين من عليائهم،

والذين ينتمون إلى الأرستقراطية الأثينية الحاكمة، سواء في الواقع أم في الرمز الـدرامي وبالتالي فإن هذا المتفرج لن يرغب في حياة مشابهة لتلك الشخصية التي ليست سوى جملة من

1– سمير سرحان، دراسات في الأدب،مكتبة غريب للطباعة،ص:33–34

الفجائع والمآسي العنيفة فالقدر هو الذي يقرر كل ذلك، وهو الذي يتربع عـلى إرادة الناس فيسير حياتهم ويقرر مصائرهم. وبذلك يتم تحييد الإنسان عن التفكير بظروف واقعهاليومي بهدف إرضاخ هذا الإنسان وإبقائه في حظيرة الرعية، فينقاد ما شاء له سادتـــه وحكامه ما دام القدر يقف إلى جانبهم من جهة، ومن ثم يختبرهم ويحولهم إلى شهداء وقديسين يجب تقديسهم والثناء عليهم والاعتبار بهم من جهة أخرى.[1]

ولعل رد فعل المتفرج الأرسطي على تلك المآسي يتجلى لا شعوريا من خلال إحجامه عن التطلع إلى الحكم والقيادة والسلطة، لأنه لو فعل ذلك لصار مثل تلك الشخصية التراجيدية التي تحفظ لها كرامتها أرومة انتمائها إلى علية المجتمع الأثيني أو تحدرها من أصلاب الآلهة، وأما المتفرج المتحدر من الطبقات الفقيرة فلا أحد يحميه، ولا أحد يثني عليه أو يقدم له أدنى احترام، وبالتالي تفاجئه فجائع لا طاقة له بها، ولا تقل ألما عما يحدث لأبطال المسرحيات هو في غنى عنها! و لهذا يفضل هذا المتفرج البائس،السعيد بما يرى، أن يبقى بعيدا عن السياسة كما أوهموه، وأقنعوه، وأن لا يحسد أية شخصية سياسية، أو يحلم بموقع اجتماعي ما، برغم الديمقراطية الأثينية الباهرة التي تم الترويج لها تاريخيا، فالآلهةتريحمن ذلك بغيره وكأن هذه الشخصية كانت–وما تزال– منذورة للفداء والتضحية في سبيل الآخرين، وما عليه هو كمتفرج سوى أن يرضى بما هو فيه.[2]

هكذا يصيرالإنسان متطهرا من فعل الطموح الاجتماعي والاقتصادي، قانعا بواقعه فلا ينافس الأرستقراطية كونها تتألم عنه، دافعه ضريبة تسنّمها السلطة هنائها وسعادتها وربمّا حياتها،

1– محمد بري العواني، دراسات مسرحية:نظرية وتطبيقية ، العدد1000، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1،2013 ،ص 18–19

2– المرجع نفسه، ص: 19

وبذلك يمتص التطهير كافة عوامل الضغط الاجتماعي من جهة، ويصالح الإنسان مع الواقع القائم من جهة أخرى، ويفسح المجال للقلة بأن تملك وتسود.

كل ذلك ينتج عنه ما يسمى "الاندماج" والوهم بالواقع في المسرح الأرسطي الذي يتقمص فيه الممثل الشخصية المسرحية تقمصا تاما برغم كل تقنيات التغريب، كالجوقة والأقنعة ذوات الأبواق والأحذية ذوات الأكعاب العالية والرقص والغناء والإنشاد وغير ذلكثم إن المتفرج لايني يتقمص شخصية البطل ويتماهى فيها بسبب فعلالإيهام،ليتحولكلاهما إلى كائنين أعميين بلا هدف، يفعل القدر فيهما فعله ويسوقهما من دون وعي ،كتبت"**كيته روليكه- ڤايلر**" تقول (اعتبر بريخت الدرامية أرسطوية حينما يتم بواسطتها إحداث الاندماج في العروض المسرحية بغض النظر عن استعمال القواعد المقتبسة منأرسطو لهذا العرض أو عدم استعمالها[...] على هذا يمكن اعتبار كل الأصول الدرامية- حسب تعريف بريخت وباستثناء دراميته هو-أرسطوية، لأن الاندماج يحدث بواسطة كل وسائل الفن المركبة، حتى إذا حدث في أوقات مختلفة وبأساليب مختلفة ولأغراض متباينة).[1]ولذلك كان على كل الأعمال المسرحية الدرامية الأرسطية أن تتضمن... (حوارات مثيرة للشفقة والخوف- ولكي تثار هذه العواطف أو تلك وجب عندئذ وضع صراعات شخصية معيّنة في مواجهة الحدث).[2]

نستنتج من كل ما سبق أن المسرح الأرسطي لا يسمح للمتفرج بأن يؤول الأحداث ويفسرها فقط، وإنما يرغمه أيضا على الاندماج فيها بهدف تطهيره كما قدمناه،كما أنه لا يحق لنا أن نغفل هنا عن أثر التطهير الفكري والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والأخلاقي والنفسي والديني، بحيث يغدو هذا المتفرج كائنا مدجنا وهناك مقولة موجودة في فلسفة أرسطو تجذب النظر بسبب عمقها ولقصورها في آن واحد، وهي تتردد بمضمونها نفسه، وبصيغتها نفسها،

1-قيس الزبيدي، مسرح التغيير، ترجمة مشتركة، مطبعة الحجاز دمشق، د ت، ص:45

2- المرجع نفسه، ص:52

بأساليب متنوعة وهذه المقولة ترى أن المعرفة الإنسانية تنطلق من المحسوس إلى المعقول.إن تلك الفكرة توحي بوضوح إلى تدرج طبيعي في الارتقاء الفكري والمعرفي للحياة الاجتماعية والإنسانية. ويعد هذا الأمر بالغ الأهمية غير أن قصور تلك الرؤية تكمن فيأنها وقفت عند التجريد فقط ولم تتجاوزه. إذ لما كان الإنسان قادرا على بلوغ التجريد فإنذلك يعني بالضرورة قدرته على التجاوز الذي هو القدرة على التغيير.[1]

نحن الآن أمام خط ارتقائي باهر في التطور الفكري الإنساني، غير أنه معقد كما تظهره الترسيمة التالية: محسوس› معقول› تجريد› تجاوز= تغيير!! إلا أن مسرح أرسطو لم يصل حسب بريخت إلى التجاوز لأن المسرح في نظره محاكاة للواقع و تطهير للإنسان من انفعالي الخوف والشفقة. أما في حال التجاوز والتغيير فإن على الفنان المبدع أن يتدخل في الطبيعة معيرا لا محاكيا، لأن الإنسان في المحاكاةيتكيف مع الواقع من دون معرفة به. أما في التجاوز فيظهر أمر آخر يختلف اختلافا كليا عنسابقه،لقد اكتشف أرسطو إذ أن قدرة العقل على التجاوز يتم بالتجريد. لكنّه عجز عن الربط بين العقل التجريدي والتغيير، أي بين العقل والثورة، وبذلك يكون عدم اكتشاف أرسطو لمرحلة التجاوز هو الثغرة الضعيفة في فهمه لموضوع المعرفة، ولموضوع التغيير الثوري.[2]

3-المسرح بين أرسطو وبريخت:من التطهير إلى التغيير:

أطلق بريخت في تنظيره للمسرح مصطلح المسرح الملحمي وهو مصطلح متناقض للمسرح الأرسطي، حيث الشكلين الدرامي والملحمي مختلفين تماما، وهذا ما أشار إليه المؤلف الملحمي"ديبيلين" بقوله « إن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي، هو قدرتنا على تقطيع

1- محمد بري العواني، دراسات مسرحية، ص:22

2- المرجع نفسه، ص:23

الأخير إلى أجزاء، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية، ولهذا فإن المسرح الملحمي يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعي، أمّا الدراما السابقة وإن كانت قد عرضت الوسط الاجتماعي ، فإنها قد أخضعته بصورة كاملة إلى البطل الرئيسي في الدراما، أي أن هذا الوسط يعرض من خلال رد فعل البطل الرئيسي عليها أما في المسرح الملحمي فيظهر على أنه عنصر مستقل ».[1]

ولعل بريخت نفسه يحلل المسرح الدرامي ويطالب بإيقافه وضرورة إيجاد مسرح ملحمي حيث يواكب العصر الحديث، حيث يؤكد على أن: « الدرامي يعني المتهور والملتهب والمتناقض والديناميكي، فما حقيقة هذا الشكل الدرامي وما معناه؟، كل ذلك يظهر بوضوح عند شكسبير، حيث يطور خلال أربعة فصول كل العلاقات الإنسانية للفرد المتوحد العظيم **(لير،عطيل،ماكبث)** مع العائلة ومع الدولة، ويدفع به إلى أرض خراب وعزلة كاملة، حيث يتعين عليه أن يظهر نفسه عظيما في سقوطه وهو أسلوب يؤدي إلى إخضاع جميع مراحل الدراما للمرحلة الأخيرة إلى جانب أن هذه الدراما تتسم بالطابع البربري، فالعبارة الأولى في المأساة موجودة فقط منالثانية، وكل العبارات من أجل الأخيرة أما معناه- الدراما- فيدور حول المعاناة الفردية العظيمة، يجب على العصور المقبلة أن تسمي هذه الدراما"آكلة لحم البشر".[2]

يستند المسرح البريختي إلى الثورة على المسرح الأرسطي وتحويل ركح المسرح الخشبة إلى نزال وصراع جدلي وسجال من أجل إشراك الجمهور لاستصدار موافقة في مجموعة من القضاياالاجتماعية والإنسانية والسياسية وقد تحول الممثل في هذا المسرح الجماهيري الشعبي

1- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، جميل ناصف، عالم المعرفة، بيروت،د ت، ص:104-105

2- المرجع نفسه ، ص:34

إلى محام يستعمل الحوار المنطقي الجدلي مع التسلح بالحجج والأدلة قصد دفع الجمهور الحاضر للإدلاء برأيه بكل صراحة وموضوعية.[1]

هذا وقد رفض بريخت مفهوم التطهير والتقمص الشخصي واستبدالها بمفهوم التغيير الجدلي. أي إن للمسرح وظيفة التثويروتنوير المجتمع وتحريضه لتغيير أوضاع المجتمع، كما على الممثل أن يبتعد عن الاندماج في دوره، وأن يكشف للجمهور أنه فقط يمثل. ويسمى تباعد الممثل عن دوره في النسق الدرامي البريختي بالتغريب أو بالاندماج.[2]

ومن خلال الإطلاع على مؤلفات المبدع الألماني "بريخت" وخاصة كتابه "الأورغانون الصغير للمسرح" والذي كتبه عام 1948 ونشر عام 1949 ، تتضح لنا معالم المسرح الملحمي ومن ثمة وجب علينا محاولة إيجاد الأسباب الجوهرية لهذا التضاد القائم بين"أرسطو" و"بريخت"، كما أن مقارنة عناصر الدراما الأرسطية والملحمية هي بمثابة الكشف عن أهم ميزات دراما"بريخت" والدعائم الفكرية والأسس الجمالية التي تكونت منها نظريته ويمكن تمييز مراحل تخلي الدراما الأرسطية عن مركزها ويمكن تمييز مراحل تخلي الدراما الأرسطية عن مركزها وإحلال الدراما الملحمية في الخطوات التالية:

1- الدراما الأرسطية كما قننها أرسطو في "فن الشعر"

2- الدراما الأرسطية الجديدة: وهي تلك التي تعتمد على قواعد أرسطو لكنها تستغني عن مفهوم القدر

3- درامية الانحلال: وهو الشكل الذي أخذته الدراما الأرسطية في نهاية مجتمع الطبقات، وهي تعتمد على الاندماج ومفهوم القدر، الذي اتخذ مفهوما جديدا قائما على جعل العلاقات

1- جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1، 2010، ص:39

2- المرجع نفسه ، ص:40

مبنية على حتمية لا يمكن معرفتها أو تفسيرها وهذا يبدو جليا في دراما"**بيكيت**" و"**يونسكو**"

4- دراما شكسبير والاليزابثيون عموما

5- مسرحيات بريخت المركبة بوضوح وفق حتمية جديدة.[1]

وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي بخلق نموذج جديد يتماشى ومتطلبات عصره، يتمثل في المسرحية التعليمية التي ساعدته على وضع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي، الذي يتطلب شكلا جديدا مغايرا للشكل الأرسطو طاليسي وكان حب بريخت للتجديد دافعه الأكبر للتخلي عن المبادئ المسرحية التي جاء بها أرسطو ووضع شكل جديد هو المسرح الملحمي، وقد ساعده إيمانه الكبير بالماركسية على ذلك، حيث اهتم في مسرحياته بالحالة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع وثار على النظام الرأسمالي وعرى مساوئه، كما تطرق للهوة العظيمة التي تفصل بين الأغنياء والفقراء.[2]

ونظرا للموقف الذي اتخذه ضد الأصول الدرامية العامة للفن المسرحي لإيمائه بأن لديه وسائل أخرى قد لا تخضع لوسائل المسرحية التقليدية، لكنه يراها تتلاءم معه أكثر في الوصول إلى أهدافه، فقد اخترع مسرحه الجديد الذي استخدم فيه وسائل خاصة تمكنه من تحقيق هدفه، هذا الهدف الجديد هو الاحتكام إلى جمهور المشاهدين الذين يجلسون في مقاعد النظارة ويتابعون أعماله، إلا مجرد وسائل مساعدة تساعد الجمهور المشاهد على إعطائه حكمه.فالمسرح عنده وسيلة يقدم من فوقها القضية التي تجري على خشبة المسرح ليست إلا وسائط يلقي بها أمام الجمهور لتعينه على إصدار حكمه الأخير.[3]

1- قيس الزبيدي، مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني، دار بن رشد، 1887، ص:25-34

2- سمية كعواش، **أثر** بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة ،ص:28

3-المرجع نفسه، ص:29

ومنه فليس هناك داع لما يشترط المسرح من شروط أو يضعه من تقاليد مثل خط الفعل المتصل، وتطور الحدث، ووحدة الموضوع، والاعتماد على الصراع المركز النامي، والتزام البناء الدرامي، وعرض الشخوص المحددة الأبعاد التي تنمو بنمو المسرحية،كل هذه العناصر الأساسية والتي ينهض عليها المسرح التقليدي والتي تعتبر أصولا يرعاها كاتب المسرحية ويلتزمها لم يعد لها داع ومن ثم لم يعد لها وجود في مسرح بريخت.[1]

وقد لخص بريخت اختلاف مسرحه الملحمي عن المسرح الدرامي الأرسطي في صورة جدول في مقال بعنوان المسرح الحديث هو المسرح الملحمي، وقد فضلت أن أقدم للقارئ هذاالجدول التوضيحي في ختام هذا التعريف بالمسرح الملحمي لأنه يحدد أبرز السمات وملامح هذا المسرح في اقتصاد بليغ.[2]

جدول مقارنة بين المسرح الملحمي و المسرح الدرامي الأرسطي:[3]

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي البريختي
1- يعتمد على الحبكة	1- يعتمد على السرد
2- يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح.	2- يحول المتفرج إلى مراقب للحدث.
3- يستهلك قدرة الإنسان على الفعل.	3 يثير قدرة الإنسان على الفعل.
4- يثير أحاسيس المتفرج ومشاعره.	4- يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث.

1- سمية كعواش، **أثر** بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة ،ص: 29

2- سمير سرحان،نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة،مكتبة الأسرة، مصر، 1997، ص:191

3- المرجع نفسه، ص: 191

5- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيا.	5- يقدم للمسرح صورة للعالم يتأملها عقليا.
6- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه في الأحداث.	6- يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية.
7- يوظف الإيحاء والتلميح.	7- يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة.
8- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية بنعومة.	8- يخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه.
9- يشعر المتفرج فيه أنه في خضم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة.	9- يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها.
10- مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير، فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان لا يتغير.	10- الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغير والتحول وقادر على إحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلقا.
11- التركيز فيه على النهاية التي تقود إليها الأحداث.	11- التركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها.
12- كل مشهد يولد المشهد الذي يليه ويتولد من سابقه.	12- كل مشهد يستقل بنفسه وبدلالته على المشاهد.
13- الحدث ينمو في خط صاعد مترابط.	13- العرض يعتمد تكنيك المونتاج والقطع والوصل ويتطور في شكل منحنيات.

14- الحدث يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية.	14- الأحداث تتوالى فيما يشبه الفقرات.
15- يفترض أن الإنسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة.	15- يفترض أن الإنسان عملية مستمرة ومتحولة.
16- يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود ويحدد طبيعته ويقرر مساره.	16- يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته.
17- مسرح يتوجه إلى الإحساس ويخاطبه.	17- مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطبه.
18- الممثل فيه يتقمص دوره تماما ويندمج ويخاطب عواطف المتفرج.	18- الممثل يؤدي دوره من الخارج أي دون تقصص ويخاطب عقل المتفرج.
19- الديكور فيه يسعى إلى الإيهام والواقع.	19- الديكور فيه يشير إلى الأماكن بصورة رمزية.
20- الموسيقى تعمق الحالة الشعورية وتكنفها لتحقق اندماج المتفرج في الأحداث.	20- الموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرها، وقد تعلق عليها تعليقا ساخرا، وتمنع بذلك الاندماج.

ظهر المسرح الملحمي في ألمانيا اعتبارا من القرن العشرين، وقد أخذ منحى إيديولوجيا في آن واحد، إذ أنه كان محصلة لتوجهات مسرحية سابقة له في أوروبا وروسيا هدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح ذاته شكلا ومضمونا ونجد أنه: «انتقل من مهمة التفسير إلى مهمة التغيير، واضعا مقابل المسرح الدرامي للمسرح الملحمي».[1]

1- عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين(المؤلفون)، ج1، دار الفارابي، ط1، بيروت، لبنان، 2001، ص:99

وقد صاغ بريخت مسرحه الملحمي بشكل نظرية متكاملة على مراحل في مسيرته المسرحية، والتي بدأت برفض المسرح الذي أطلق عليه المسرح الأرسطي، بما فيه التعليم والدعاية في المسرحيات التعليمية السياسية التي كتبها، منها: "الذي يقول لا، والذي يقول نعم" و"القاعدة والاستثناء" عام 1930 ومنها توصل إلى صيغة المسرح الملحمي مع "الأم الشجاعة"، وتخطاها في النهاية مع المسرح الجدلي في: " دائرة الطباشير القوقازية" عام 1944، وبريخت لم يعتبر نصوص المسرحية نماذج منتهية و متكاملة، وإنما هي نصوص تخضع للتغيير حسب متطلبات العرض المسرحي.[1]

4-ماهية المسرح الملحمي:

كان ظهور المسرح الملحمي عند "بريخت" امتدادا لتطور المسرح التعبيري في ألمانيا، حيث طرحت فكرة إضفاء الصبغة الملحمية على المسرح الملحمي استمرارا لتطور المسرح التعبيري في ألمانيا، « والمسرح الملحمي كما صاغه بريشت نظرية متكاملة في المسرح لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص، وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضا التأثيرعلى المتفرج».[2]

إن المسرح الملحمي قد قام على رؤية مخالفة مع الجمهور فهو لا يستهدف الجانب العاطفي في المشاهدة ولا يبتغي حصول التماهي مع الأبطال غايته إيقاظ ملكة التناهي ملكة النقد والتفكير لدى المشاهد، حيث يتم تعويض عاطفتي الشفقة والخوف في المسرح الملحمي

1- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، ص:29

2- ينظر، محمد صالح مرشوية،أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس" مسرحية الملك هو الملك أنموذجا"، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصيلة محكمة، العدد الثامن عشر، ص121

بالمعرفة والتغيير، ذلك أن فهم القوانين المتحكمة في الواقع الاجتماعي والسياسي يعل عملية التفسير أمرا ممكنا لأنه يتغير، ذلك أن القوانين يمكن تغيير الواقع اعتمادا على عدة وسائل اعتمدها بريخت لتحقيق ذلك «...لقد كانت هذه الوسائل وتلك القواعد بمثابة المرتكزات المثلى التي تمكن المسرح من استخدام أسلوب العلم ليس من أجل جعل المسرح علميا... ولكن لكي يقدم متعا مسرحية جديدة للإنسان فهو الذي يستعمل العلم لتغيير المجتمع».[1]

لا يعد مسرح بريخت السياسي أو نظريته في المسرح الملحمي نبتا شيطانيا، فقد فسح له الطريق فنانون مبدعون ثوريون سبقوه، وسهلوا له الطريق حيث استفاد منهم أعظم استفادة، ولم تتطور نظرية بريخت بين ليلة وضحاها بل كانت نتيجة ممارسة طويلة وقراءة فعالة وتفكير عميق وتأمل للأشكال المسرحية السائدة ، ومن خلال مسرحيته: أوبرا الثلاثبنات، التي كتبها واتجه بريخت إلى المسرح الشعبي، وحاول أن يجد بديلا للأوبرا التقليدية،التي تخاطب الطبقات الأرستقراطية والبرجوازية وترسخ قيمها، فجاءت المسرحية نموذجا متألقا بديعا ومبكرا للمسرح الملحمي الذي يمزج الموسيقى بالغناء والرقص، والاستكشافات الفكاهي، والتعليق النقدي اللاذع على الواقع الاجتماعي والسياسي– مسرح يحقق المتعة الفنية، ويثير الفكر، ويجدد عيون المتفرج فينزع غشاء العادة عن عينه، فإذا به يرى المألوف غريبا ويدفعه هذا إلى التأمل والتفكير.[2]

تقوم المسرحية الملحمية على السرد:"وهي تتعرض دائما للماضي، ومن هنا وجب على العارض إتباع السرد الروائي بطريقة علمية لنقل الحدث إلى مشاهدي اليوم الذين حضروا بوعي منهم لمتابعة نقل واقعي لأسطورة ما".[3]

1– دفيد وليامز، مسرح المخرجين، تر: أمير سلامة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، دط، القاهرة، 1997، ص:34

2– نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، 1997 ، ص186–187

3– محمد صديق ، النظرية الملحمية في مسرح بريخت، بيروت، دار الثقافة الجديدة، 1992، ص: 129

ونجد في العديد من الدراسات بأن بريخت استعار هذا المصطلح "ملحمي" من أرسطو لكي يحدد نوعا سرديا يتيح وصف بضعة أحداث متوازنة كما أنه:[1]«وظف هذا المصطلح لعدم تقيد الملحمة بزمان ومكان محددين، وعد بريخت مصطلح "ملحمي" مقدمة منطقية للتأملات المقترحة».[2]

ونجد محمد مندور في تعريفه للمسرح الملحمي يقول بأنه:« يقوم على القصص الدرامي لسرد الأحداث، ويجعل من المتفرج مراقبا، ولا يدمجه بالأحداث كما يفعل المسرح التقليدي، كماأنه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفد تلك الطاقة ودون أن يلهب تشوق المتفرج إلى الخاتمة التي يتمركز فيها التأثير».[3]

ومن خلال تعريف محمد مندور توصلنا إلى أن هدف المسرح الملحمي ليس مجرد وسيلة للتنفيس فقط، بل غايته تتجاوز ذلك إلى تغيير واقع المتفرج.

أما في ما يخص تعريف ناهد الدّين للمسرح الملحمي فترى أنه « مسرح سرد حكاية على شكل لوحات مستقلة، بعيدا عن الإيهام*، تتبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية، على أساس أن الفرد ليس سوى نتاج البيئة والظروف الاجتماعية، وتقوم العناصر المساعدةللعرض مثل الديكور، والإضاءة والموسيقى على نوع من الاستقلال، دون أن تكون مكمّلة للنص، حيث لا تسهم في إحداث أي تأثير درامي، وذلك تحت شعار تبديد الوهم ».[4]

1- أوين فريدك، بروتلد بريخت"حياته، فنه ، عصره"،تر:ابراهيم العريس، بيروت، دار ابن خلدون، 1981، ص: 156

2- بريخت، بروتلد، نظرية المسرح الملحمي، ص267

3- ينظر محمد مندور، في المسرح العالمي، ص16

4- ناهد الديب، مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث، مجلة فصول، مج 3، العدد 4،1983 ص286

لقد رأى بريخت في الدراما الأرسطية:« دراما برجوازية لا يكتبها ولا يريدها إلا من ينتمي إلى هذه الطبقة، وله مصلحة في بقائها... وهي حيث تغرق الإنسان في الوهم إنما تعوق تطوره العلمي التجريبي، وتحذر فيه إرادة الصراع من أجل الحرية وإلغاء الطبقية».[1]

إن مسرح بريخت تجربة فذة وغنية، تحاول التوفيق بين الشكل الفني والمضمون الاجتماعيوهو بهذا خليق بأن يشارك في تشكيل رؤية صحيحة لفكرة المسرح وشكله، على أن نخدم هذه الرؤية في التعبير عن احتياجات الإنسان المعاصر....[2]

يعتبر بروتولد بريخت من أكبر مؤلفي المسرح في القرن العشرين، لا في ألمانيا فحسب بل طبقت شهرته كافة أنحاء العالم، لأن المفاهيم الفكرية والمشاكل الاجتماعية التي عالجها كانت تتعلق بالمجتمع الاستغلالي وصراع الطبقات وكذلك كشف البعد الطبقي للإنسان في المجتمع البرجوازي الأوروبي، لذلك عدت مسرحياته من الثورات المهمة في تاريخ المسرح، حيث أثرت بشكل كبير على كيان المسرح العالمي من حيث الشكل والمضمون، وقد تأثرت به أغلب المدارس المسرحية الحديثة، حتى يمكن القول أن معظم الحركات المسرحية الحديثة خرجت من تحت عباءته.[3]

لقد أصبح برتولد بريخت الأكثر شعبية في المسرح المعاصر، ولم ينافسه سوى شكسبير وشيللر، وذاعت شهرته بنحو أكثر عندما قام المخرج الفرنسي "جين فيلار" بإخراج مسرحية

1- مكاوي عبد الغفار، مقدمة مسرحية الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس، سلسلة مسرحيات عالمية، العدد2، 1925، ص:30

2- رونالد جراى، بريخت رجل المسرح، تر: نسيم مجلي، العدد2195 ، ط1 ، 2014 ، ص:11

3-أووين فريدريك، برتولد بريخت، فنه وعصره، تر: إبراهيم العريس، دار الطليعة،د ط، بيروت، 1971، ص:155

بريخت "الأم الشجاعة" في باريس عام 1952 ،وتبع ذلك قيام فرقة بريخت المسرحية"برلينز أنسامبل" مما زاد احترام العالم لفنه.[1]

إن مسرحيات بريخت الجديدة التي كتبها تعكس تحولا واضحا ظل خفيا في نفسية بريخت، إنه ذلك التسامح الذي تفيض به روحه، حتى وإن بقيت الحقيقة الكامنة في داخله تصر علىضرورة تغيير العالم، وعامل المنفى كان السبب الرئيسي في هذا التحول، أو« أن تحوله المفاجئ الصريح للشيوعية في الثلاثينيات الأولى قد أحدث رد فعله المحتوم». [2]

وتبعا لذلك تغيرت وظيفة المسرح عنده، ولم يعد يتناول القضايا السياسية بشكل مباشر، وأصبح يميل إلى الاهتمام بالحياة الفردية للأشخاص بعدما كانت اهتماماته منصبة أساسا على الجماعة.التغيير الذي بررره البعض بقضية عدم الاستقرار التي عرفها المؤلف طوال حياته، إذ تنقل كثيرا في بلدان مختلفة وخضع لظروف حياتية سيئة في بعض الأحيان لكنه أثر العيش فيألمانيا الديمقراطية حتى وإن لم تكن تمثل مثله الأعلى. غير أنه وضع في الحسبان منافذ احتياطية وقد يستعملها وقت الضرورة.[3]

لقد أثبت برتولد بريخت في كل أعماله أنه مسرحي من طراز ذي أهلية مستقلة قادرة على تحديد مكونات المجتمع وتناقضاته ومصادماته، وما أعماله الكثيرة المتميزة، إلا طاقة مسرحية حركية لازمة لحركة المسرح في كل زمان ومكان، وهي إسناد مؤكد لدعائم المسرح العالمي.[4]

1- رونالد جراي، بريخت رجل المسرح، ص: 27

2- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:17

3-جورج لوكاتش، معنى الواقعية، تر: أيمن العيوطي، دار المعارف، د ط، القاهرة، 1971، ص:115

4- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:18

نظر بريخت بجدية إلى نظريته ، فاعتبر المسرح ماهية متكاملة، لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره، بل الوصول إل تطوير فن المتفرج، فالجمهور بالنسبة إليه منتج يلعب دورا أساسيا في المسرح، فكان يهدف أساسا في مسرحه الملحمي إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، ولكن دون أن يفقد المتعة المسرحية، وهنا جاء الشكل الجديد للمسرح تعليمي منطقي، له دور كبير في النهوض بالمجتمع ومحاربة الطبقية، رافضا أن يكون مجرد أداةللتسلية، بل منه وظيفة تربوية لنشر الوعي السياسي والاجتماعي بين الناس فبعدما كان المسرح المتأثر بأرسطو مجرد صراع دائم بين بني البشر والآلهة، أصبح مسرح بريخت صراعا بين بني البشر والمجتمع ضد القوانين الجائرة التي وضعها هذا الأخير.[1]

ويمكن اعتبار مسرح "بريخت" مسرحا سياسيا بالدرجة الأولى يدعو إلى التفكير والنضال السائرة في المجتمعات الرأسمالية، ويهدف إلى قيام مسرح يتماشى مع العصر الحديث مبني على أسس علمية منهجية كما دعى "بريخت" الإنسان أن يتصف بالطيبة، وأن يحيا في عالم يسوده كل الرخاء، كما نظر نظرة جديدة إلى البطل، ويرى أنه ليس الذي يحاول أن يلمع ويسمو عندما يقوم بأعمال خارقة، بل أن البطل في رأيه هو ذلك الذي يوحي إليه حبه للناس، وينظر بمنظار جديد للعلاقات الاجتماعية"ففي هذه الفكرة وحدها تكمن أشياء كثيرة من التي تكمن في التغييرات والإبداعات التي أدخلها على البناءالدرامي.[2]

1- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري ، ص: 30

2- العلجة هذلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر(مسرحية القراب والصالحين لولد عبدالرحمانكاكي)، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، إش العمري بوطابع، مسيلة،2008-2009 ، ص123

فالمسرح حسب رأي بريخت يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي، ومن ثم لابد أن يتغير الشكل.[1]

ويرى بريخت أن مسرح الفرد لم يعد له معنى، لأن المسرح الحديث لم يعد يهتم بالفرد بل الجماعة، إذ كان بريخت يهاجم المسرحيات التي تعالج قضايا الأفراد حتى أنه هاجم شكسبير لمعالجة دراما الأفراد، فهو يرى أن شكسبير يفصل مثل أفراده الكبار: "لـيرا"، "عطيل"، "ماكبث" عن مجتمعاتهم الإنسانية، ويبعدهم عن عائلاتهم وأصحابهم،ويدفع بهم، حيث أن أهواءهم هي التي تعودهم وتتحكم فيهم.[2]

أ-**المسرح البريختي الدياليكتيكي:** يرى بريخت أن المسرح لا محيد له عن التطورات الثقافية والاقتصادية وللمبدع خلفيات فكرية تحكمه، والإبداع الذي لا يتأثر بالأوضاع الراهنة اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية لاتعترف به لذلك اتجه إلى الدياليكتيك وركز عليه في مسرحياته.[3]

ويعرف الدياليكتيك بأنه: «هو الجد أي محاولة الوصول إلى الحقيقة، فمن خلال رأيين متناقضين، ينشرحوار ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب... وقد ربط بريخت هذا القانون بالمسرح، حيث أن الصراع الدرامي هو صراع جدلي مما دفعه إلى الانشغال طويلا بضرورة نقل الدياليكتيك إلى المسرح، ليكشف للمشاهد التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، التي تحرك

1- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص:169-170

2- عجوج خلاف، أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي"مسرحية الجثة المطوقة انموذجا" ،إش هنيّ كريمة، تلمسان، 2016-2017 ، ص14-15

3- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعيد القادر علولة،ص:53

التاريخ وتطور المجتمعات، مادام الإنسان وليد التناقضات الاجتماعية المنعكسة على مسار الحياة وعلى تصرفاته وأخلاقه وحاجاته المستمرة للتغيير ونبذ الركود».[1]

إن العمل الذي قام به" بريخت" من خلال مسرحه الملحمي هو:« الثورة على تناقضات المجتمع، فكانت كتاباته التي تتفجر أسئلة عن واقع الإنسان وحقائق المجتمع تؤدي لتحريك التفكير وجذب القارئ والمشاهد، إلى حلبة الصراع الدرامي والمساهمة في إصدارالأحكاموالحلول الناجعة».[2]

ولقد تأثر بريخت في مسرحياته بعنصر الدياليكتيك لغاية إحداث تغيير في المجرى التاريخي للدراما، كما أنه تأثر أيضا بالماركسية، ويعتبر الدياليكتيك المحرك الرئيسي لجميع أفكاره فهو يركز في أعماله على التناقضات السياسية للنظام الاجتماعي،ذلك أن « السياسة تحتل المستوى الأول من الاهتمام، ومن هنا علينا أن لا نطلب من المسرح شيئا غير السياسة.[3]

«فالمسرح انطلاقا من وعيه بحقيقة الصراعات الدائرة- عليه أن يفضح ويكشف طبيعةتلك الصراعات، عليه أن يستفز الجمهور، ويعلمه، وهو يعرض عليه أوضاعه بكثير من التحاليل من أجل تنويره، ومن ثمة تحفيزه على العمل لتغير قدره».[4]

يتوجه ما سبق الفن الدرامي إلى التركيبة الاجتماعية لتعرية تناقضاتها مع الإنسان الرامي إلى التغيير، وهذا الشكل يروي الفعل ويجعل الجمهور مشاهدا ولكنه يوقظ نشاطه، ويزوده بالمعلومات، ويلزمه باتخاذ قرارات، ومن هنا يشعر المشاهد بأنه في مقابل الفعل، ويؤثر فيه

1- عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية، بيروت،1988 ، ص:62-63

2- المرجع نفسه، ص:235

3- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979 ، ص:201

4- سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي معاصر، دار الفكر الجديد، بيروت، ص:41

المسرح بالحجة والدليل فتندفع المشاعر إلى الفهم، ويصبح الإنسان موضوع الدراسة لأنه متغير وقابل للتغيير:« وذلك عكس المسرح التقليدي الذي يكون فيه الإنسان معروفا لأنه ثابت».[1]

إن استخدام بريخت لأسلوب الدياليكتيك في مسرحياته كشف عن التناقضات الاجتماعي الذي يقوم على أنقاض رأيين مختلفين ويوصل إلى نتيجة منطقية يتقبلها العقل بعد عرضها بواسطة الدياليكتيك.

لقد جاء "بريخت" في "مسرحه الملحمي" بقوانين جديدة تعمل على تغيير المجتمع، والإنسان أو الممثل هو الهدف الذي تدور حوله عملية تصوير ومعالجة الأحداث المتماشية مع الظروف الزمنية، كما أن بريخت عمد في مسرحياته إلى:« إن اختبارالطبقة الكادحة رواد للمسرح ولذلك نرى أشكال مسرحه توافق الأشكال الفنية الجديدةالسينماوالإذاعة».[2] إن المجتمع السائر نحتو التغيير وصراع الإنسان ضد أزمات تناقضات الحياة هما الموضوعان الرئيسيان في مسرح "بريخت" كما أن أفكاره وطريقة تصويره لهذه الصراعات تقودنا إلى التعرف على تقنية التغريب"التي ابتكرها بريخت"، وهذه الأساليب تمنح المسرحية قدرة كبيرة على استخدام الدياليكتيك وكيفية التعامل معه حيث يصبح بالنسبة للمشاهد نوعا

من المتعة حيث كان" برتولد بريخت" يميل إلى تسمية مسرحه بالمسرح الديالكتيكي ليمكن المشاهد/ المتلقي من إدراك التناقضات المثيرة التي يعيشها في حياته اليومية.[3]

ب- تقنية التغريب في المسرح الملحمي:

1- برتولد بريشت، الأعمال المختارة، تر: عبد الرحمان البدوي، وزارة الإعلام، الكويت،1975 ، ص:15

2- أحمد العشري، المسرح التحريضي: الإثارة والدعاية، مجلة عالم الفكر الكويتية، العدد1، 1987، ص:103-104

3- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:55-56

التغريب من الناحية اللغوية مصدر بوزن(التفعيل) من صيغة (فعل) وهو مأخوذ من مادة (ع- ر- ب) ، وفي لسان العرب « غرب فلان :بعد».[1]

مصدره الغرب، « و الغرب الذهاب والتنحي عن الناس وقد غرب يَغْرِبُ غَرْبَا، وغَرُبَ، وأغْرَبَ، وغَرَّبَهُ، وأَغْرَبَهُ: نحّاهُ»[2]

والمُغَرِّبُ يدل على المبالغة أرغم على الاغتراب والابتعاد، أي أن المغرّب حتم عليه البعد دون رغبته وهذا ما فسره لسان العرب حيث أورد حديثا نبويا لتبيان معناه« أن النبي صلى الله عليه وسلم، أمر بتغريب الزاني سنة إذا لم يحصّن، وهو نفيه من بلده».[3]

وقد اختلف الباحثون في تحديد تعريف هذا المصطلح إذ « ليس في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه أو يبين كونه حالة مجتمعيه، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد أو نوعا معينا، من أنواع السلوك الفعلي».[4]

ومما سبق يتبين لنا بأن معنى الاغتراب اللغوي ذوصلة مباشرة بالمعنى الاصطلاحيفالمجتمع وظروفه هما المسؤولان عن الاغتراب فقد:« يكون هناك انفصال بين المنفصل والمجتمع الذي يعيش فيه، أو بين المنفصل ذاته، وقد يكون هناك أيضا انفصال بين المنفصل والأفكار السائدة نتيجة النواقض التي تشوب مجتمعه وواقعه ».[5]

1- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، الجزء1، 1994، ص:638

2- المرجع نفسه، ص: 638

3- المرجع نفسه، ص: 638

4- بسام خليل فرنجية، الاغتراب في أدب حليم بركات، رواية ستة أيام، مجلة فصول، م4، العدد1، 1983، القاهرة، ص:209

5- حسن سعد، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة، بين النظرية والتطبيق، الهيئة المعاصرة العامة في الكتاب، د ط، القاهرة، 1986، ص:16

أما اصطلاحا فقد تعددت المفاهيم في تحديد مؤثر التغريب إلا أنها تتفق وتتقارب في تحديده كمصطلح، وذلك أن الوصول إلى تعديل إدراك الشيء لابد من دخوله من الناحية الغريبة، بإظهار الشيء الغير المتوقع فيه، أما التغريب كما يعرفه "إيريك بنتلي" عبارة عن تقنية تتناول الأحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوب تصويرها وتسميتها على اعتبارها شيئا يدعوا إلى التفسير والإيضاح لا مجرد شيء طبيعي مألوف، والغرض من التغريب هو السماح للمتفرج في أن يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية أي أن هدف التغريب ضمن منظومة العرض المسرحي هو جعل المتفرج يفكر، لا يستغرق في الوهم السائد، وهذا مبدأأساسي في النظرية الملحمية حيث أنها تخدم المجتمع وتزدري ذاك الفساد في المجتمع وهي بذالك تحقق الهدف الأسمى للمسرح وهو خدمة الفرد والمجتمع.[1]

إن هذه النظرة التي يعطيها التغريب على خشبة المسرح من خلال إظهار النقص والاعوجاج في الأمر، هي ما تدفع بذلك المتفرج إلى محاولة إصلاح الأمر من خلال الرؤية النقدية الواعية لهذا الأمر.

قام بريخت باستبدال التطهير من الشفقة والخوف اللذان هما أساس المسرح الأرسطي، إلى عنصر أو أثر التغريب وفي هذا يكتب لإعطاء مفهوما لهذا الأثر: «إن تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر، معروف أو بديهي وإيقاظ الدهشة والفضول بدلا منها وهذا يدفعنا إلى أن ننظر إلى الشيء البديهي لنا من وجهة نظر جديدة ، كما قال هيجل «إن المعروف مجهول، لأنه معروف».[2]

1-سعسع خالد،تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري"تجربة قدور النعيمي انموذجا"، إشالزاوي فتيحة، وهران، 2013-2014 ، ص33

2-المرجع نفسه، ص:34

وبهذا فإن المتفرج سيخرج من الصيرورة الطبيعية له،محاولا أن يكون سيدا عليها يطرح التساؤلات لكل شيء لا يقبل به بدلا من كونه متفرجا مندهشا، وقد سمي التغريب بالتبعيد فهو"التغريب أو التبعيد أهم ما في النظرية الملحمية، وهو جعل المألوف غريبا، من أجلخلق حالة من الانفصال بين المشاهد والمسرح لمنع توحد المشاهد بالممثل، ولتمكين المشاهد من أن يعمل عقله وينقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية".[1]

ليسالمسرح وهما في النظرية الملحمية، بل على المتفرج أن يعي هذه الحقيقة أن ما يقدم أمامه ليس سوى تمثيل،وعلى الممثل أن يبقى دائما بعيدا عن الشخصية الممثلة، لكي لا يدخل في توحد مع المتفرج الذي دوره بهذا يكون النقد والتغيير من وجهة نظر اجتماعية وذلك بدءا من الخشبة وصولا إلى واقعه المعاش.[2]

هدف التغريب عند بريخت يتمثل في مقاومة الاستلاب التقليدي في المجتمع، إنه تحطيم الأثر الآجمالي لما هو اعتيادي، هو بشكل أكثر استلاب إيجابي فالدراما التقليدية عند أرسطو تقوم على الاندماج عن طريق خلق عاطفة مشتركة بين الممثل والمتفرج عبر المسرحية فيكون التعاطف منذ بداية المسرحية، ويتعرفان إلى بعضهما البعض فتشرح خطأ البطل في سياق درامي حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة للبطل الذي سيكون مقتنعا بها، وبعد الكارثة يحدث التطهر، وبعد التطهر والإيهام يخرج الجمهور راضيا بما وقع، لكن بريخت قد عارض هذا المفهوم الاندماجي وخلق مفهوما مناقضا له هو التغريب حيث يتم

ذلك عن طريق دفع المتلقي إلى التفكير في واقع آخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين الممثل والجمهور عن طريق التغريب مستعملا تقنيات متعددة منها الإعداد الدرامي القائم على

1- محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، منشورات علاء الدين، ط2،سوريا، 2008، ص:208

2- م س، سعسع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري، ص34-35

الجدل والمزاوجة بين العرض ومؤثرات التغريب، فالعواطف تحمل طابعا شخصيا محدودا وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ مطابق لها.[1]

ج- وسائل تحقيق التغريب:

لجأ بريخت إلى تقنية التغريب وذلك من أجل الوصول إلى عقل المشاهد وجعله عنصرا حياديا، يتفرج على الممثل ولا يندمج معه في الدور بحيث يبقى على عقله مستيقظا يراقب ويحاكم ما يجري أمامه من حوادث فقط ولا يسمح بانفعالاته أن تثيره، ومن أجل ذلك لجأ إلى وسائل التغريب المختلفة.[2]لقد تعددت الوسائل التي تؤدي إلى تقنية التغريب، إلا أنالممثل ظل يحتل النسبة الكبيرة في أداء التقنية حيث أنه:«على الممثل ألا يخدع المشاهدين، كما لو أن ما يجري على خشبة المسرح إنما يجري للمرة الأولى والأخيرة، عليه أن لا يخدعه وكأن هذا الدور لم يكن مدروسا مقدما».[3]كما يتوجب على الممثل أن يقوم بدوره بعيدا عن الشخصية الممثلة، ولا ينبغي أن يحدث الانسجام مع الشخصية الممثلة، بل يبقى بعيدا عنها ويروي الأحداث على لسانها، ولا يعطي ذاك الوهم على خشبة المسرح محاولا منه إيهام المتفرج أنه قد تمرن على الدور.

يشكل الجمهور أو المتلقي الجزء الآخر من الصالة- صالة العرض- هذه الصالةالتيفصلها المسرح الأرسطي بجدار وهمي شقه الآخر الممثلون على خشبة العرض

1- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص: 64

2- عجوج خلاف، أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي"مسرحية الجثة المطوقة انموذجا"، إشهنيّ كريمة، تلمسان، 2016-2017 ، ص:27

3- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، ص:237

كانالمسرح الأرسطي يدعو إلى عدم تجاوز ذلك الجدار ليخلق في الصالة وهما خياليا أثناء أداء العرض.[1]

انطلاقا من هذاعمد المسرح الملحمي على كسر هذا الجدار الوهمي، واعتبر كسره وسيلة من وسائل الوصول إلى تقنية التغريب في النظرية الملحمية حيث أن«والممثل كقاعدة لم يألف بعد أن يتوجه إلى المشاهد مباشرة وبشكل ملحوظ يتوجه إليه بما عنده، وأن ينظر إلى المشاهد قبل أن يبدأ تمثيله... إن هذه المعاشرة ضرورية، أنها تعتبر أساس تأثير التغريب فمن خلال الحديث المباشر مع المشاهد وتبادل الحوار معه، وكذا الرد المباشر للجمهور فإننا نكسر كل تلك الحواجز بين الجمهور والممثلين، وهذه الوسيلة تعتبر الطريق للوصول إلى مؤثر التغريب».[2]

وبالإضافة إلى تقنية الممثل ورسم علاقته بالجمهور، هناك تقنيات أخرى للتغريب، منها:**أ- تقنيات البنية الفنية للنص:** ولأجل تحقيق تقنية التغريب لجأ بريخت إلى تقطيع وتفتيت البنية والحدث المسرحي بحيث:« يتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامي إلى حد ما، عكس ما كان يجري في المسرح عادة من بنية فنية يميلها منطق الضرورة أو منطق الاحتمال وتحقق واقعا فنيا بحيث نجد كل حدث ما عدا الحدث الأول في المأساة مبنى على مسابقة جهد للحدث اللاّحق في بنية متنامية تصل إلى الذروة وتؤدي إلى الحل».[3]

يهدف بريخت من وراء استعماله لهذه التقنية إلى إبعاد المتفرج عن الاندماج في المسرحية والذوبان في أحداثها بحيث يستغرق في عواطفه وانفعالاته، وينسى تشغيل عقله وهذا ما يدعو إليه"أرسطو" في فن الشعر لأن هدف أرسطومن وراء التسلسل الدرامي هو الامتناع وتحقيقا

1- سعسع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي، ص:35

2- المرجع نفسه، ص:35-36

3- علي عقلة عرسان، سياسة فن المسرح، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1978، ص:277

الإندماج العاطفي في حين أن هدف بريخت هو المناقشة والدفع إلى تبديل واقع المشاهد فنصوص بريخت تتميز بتقطيع الحبكة الفنية، فهو يقول في منطقه الصغير:« من المهم جدا من أجل بناء القصة الحقيقية أن تعرض المشاهد حسب تسلسلها دون الأخذ بعين الاعتبار للمشاهد اللاّحقة أو دون التقيد بالمغزى العام للمسرحية ولكن مع الاعتماد مع الخبرات المستقاة من الحياة،فالقصة تتطور بشكل متناقض ويحتفظ كل مشهد مغزاه الخاص».[1]

ب- التكرار: المقصود بالتكرار ازدواجية الأحداث والشخصيات، فهو يهدف إلى كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية، فالممثل الواحد يمكن أن يلعب عدة شخصيات، والشخصية الواحدة يؤديها عدة ممثلين وأدوار الرجال يؤتيها النساء، والعكس صحيح، فعنصر تكرار الشخصية نجده مثلا في مسرحية: "سيدة سيشوان الفاضلة"كما نجد تكرار الأحداث كذلك في مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية" فهذه المسرحية تحتوي على فصلين، أحداث الفصل الأول تشبه أحداث الفصل الثاني.

والتكرار ليس للمتعة بل هو للنقد والإيحاء للجمهور بإمكانيته تغيير الحدث والشخصية، ورؤية المواقف من عدة جوانب وذلك من خلال عرض الحدث ثم الرجوع إليه.ومن خلال هذه المسرحية يتبين أن بريخت في مسرحه الملحمي لم يعتمد على الفكرة كما شاع عنه فقط بل اهتم بالقيم الشعورية والعواطف الإنسانية كذلك[2] مثله مثل أرسطو مع اختلاف طفيف هو التركيز على الأثر العقلي أكثر من الأثر العاطفي.

ج-الاستذكار أو العودة إلى الماضي: إن تغريب حادثة أو شخصية ما يتطلب نزع كل ما هو بديهي ومعروف وواضحعن هذه الحادثة أو الشخصية من أجل إثارة الاندهاش والفضول

1- برتولد بريخت، الأورغانون الصغير في المسرح المغاربي، أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق، 1975، ص:126

2- عجوج خلاف، أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي، ص:28

حولها بوضعها في الإطار التاريخي أي تصوير الأحداث والشخصيات كحالة تخص الماضي، وتعرف هذه العملية بالتاريخية، والتي يراها بريخت ضرورة في العمل المسرحي كعامل مؤثر وكشيء قابل للتحويل والتغيير، فالتاريخ عنصر أساسي لتطبيق النظرية الماركسية الذي يعد بريخت من المتأثرين بمبادئها.[1]

إن الطرح التاريخي الذي أتى به بريخت يدفع الجمهور أيضا أن يفكر بنفس الطريقة وأن يطابق الشخصية مع ذاتها ووضعها الاجتماعي فينظر إليها نظرة نقدية ويعتبرهما قابلين للتغيير إذ أنه: « لابد للمشاهد أن يستطيع باستمرار تركيب وصلات مفترضة في بنائها، وذلك بأن يستبعد بينه وبين نفسه القوى الاجتماعية المحركة أو يستبدلها بغيرها، ومن خلال هذه العملية يمكن إضفاء الآمألوف على سلوك مألوف في الأصل، وبذلك تفقد القوى المحركة الآتية بدايتها وتصبح خاضعة للمعالجة ».[2]

د-القصة: تعد القصة أساس المسرحية الملحمية، فهي كما يقول بريخت: « كل شيء رهن القصة، فهي موضع القلب من المسرحية، فالناس يحصلون على مادة المناقشة أو النقد أوالتغيير من خلال الأحداث التي تجري بينهم»[3]. وهي الأداة التي يتكئ عليها المؤلف لجعل المشاهد منفصلا عن وقائعها وأحداثها ووضعها كقاض ومراقب لما يجري أمامه، وبالتالي المناقشة فالنقد والتغيير.

لا يريد فبريخت للجمهور أن يرمي نفسه في القصة، والتي تكون أجزائها مرتبطة، لكل جزء بنيته الخاصة به، ولابد من الفصل بين كل حدث وآخر، فالأحداث عند بريخت لا يجوز لها أن تتوالى دون أن يشعر بها المشاهد، وكما أن بريخت يحل السرد مكان الدراما.

1- عجوج خلاف، أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي ، ص:29

2- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، ص:126

3- برتولد بريخت، الأورغانون الصغير في المسرح، ص:136

يحاول والراوي في المسرح البريختي تخصيص أوصاف المروي له حتى يقلل من احتمال التساوي أو التشابه بين المروي له وبين المتلقي المشاهد، لأنه يضع مسافة بينه وبين "أنت" الواردة في النص، وهذا ما يدعوه "لاوبن ورهول" بالراوي الإبعادي.[1]

وحسب رأي بريخت فإن التغريب يعد ظاهرة حياتية يمارسها الإنسان يوميا دون أن يدري، فهو الأسلوب إلى تحويل الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته، فيسترعي بذلك الانتباه، ويستوجب الوعي والفحص والبحث، فيبعد المتلقي عن السلبية، ويدفعه إلى اتخاذ موقف واع ونقدي حولها يعرض أمامه فيؤدي هذا التعديل في آلية العمل الدرامي إلى تعديل في موقف المشاهد الذي لم يعد ذلك الشخص المستهلك للعرض المسرحي، وإنما أصبح عنصرا منتجا في العملية الإبداعية، فالتغريب إذ لم يكن مبدأ جماليا وحسب، وإنما كان موقفا إيديولوجيا وسياسيا، من خلال ربط تقنية التغريب بحالة الاغتراب الاجتماعي، ومقاومة هذا الوضع فهو ينقل المفهوم من معناه المرتبط بالتقنيات الجمالية إلى معنى أكثر شمولية وفاعلية لأنه ربطه بالمسؤولية الإيديولوجية التي يحملها صاحب العملالفني وينقلها إلى متلقيه.[2]

د- **مراحل التغريب عند بريخت:**مرت تقنية التغريب عبر ثلاثة مراحل هي:

أ- مرحلة البزوغ والظهور:لقد كانت مسرحيات هذه الفترة تطرح قضية التغريب على المستوى الفردي، فمن خلال الإطلاع على هذه المسرحيات يظهر أن بريخت لم يكن مستوعبا للتغريب ومسرحياته لم تكن شاملة لتقنياته، فلم ينجح في الدفع بمتفرجيها إلى التغيير الذي هو أساس

1- عجوج خلاف، أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي، ص31

2- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات مسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، 1997، ص:140

التغـريب،فقد ركز بريخت على الجوانب الذاتية والنفسية للفرد بغض النظر عن الواقع المعاش ومسرحيات هذه المرحلة هي: أدغال المدن – إدواردالثاني.[1]

ب- مرحلة التعمق:اتجهت كتابات بريخت في هذه المرحلة إلى مهاجمة البرجوازية وقيمها المتعفنة وذلك بعد أن تأثر بكارل ماركس وتشبع بقيمه، كما أثرت عليه ظروف ألمانيا التي كانت غارقة في الحروب وسيطرة الرأسمالية ومعناة الطبقة الكادحة، وقد تطورت تقنية التغريب في هذه المرحلة فبعد أن كان بريخت مركزا على الجوانب الذاتية والنفسية أصبح يهتم بالجانب الاجتماعي والثوري وابتعد عن الكتابة للفرد متجها إلى الكتابة عن المجتمع وهمومه، فكانت مسرحيات هذه الفترة تعليمية وثورية ومن مسرحيات هذه المرحلة: الأم الشجاعة، حياة جالليو، دائرة الطباشير القوقازية، الإنسان الطيب من ستشوان.

د- مرحلة الاكتمال:كتب بريخت مسرحيات هذه المرحلة عندما كان في منفاه في الفترة الممتدة مابين (1933–1947)، حيث مزج المؤلف بين الذات الفردية والمشاكل التاريخية المطروحة، وهنا يبرز بريخت الفرد واعيا بالمشكلة ومن ثم حلّها، والتغريب في هذه المرحلة يركز على أساسية في التاريخ.[2]

وخلاصة لما سبق يعد المسرح الملحمي مسرح التغيير والثورة، مسرح يهيج أفكار المتفرج إلى التغيير، مسرح ينتـزع الإنسـان من استلابـه إلى جعـله واعـيا من جـديد وذالك بفضـل عمل التغريب فان تغرب معناه أنـك تفـضي طابعا تاريـخيا، أي تنظـر إلى النـاس والأحداث بوصفها مكيفا تاريخيا، وانتقالية... فبالنسبة للمـتفرج، لـن تعود الشخصـيات التي يراها على الخشبة شخصيات غير قابلة لأي تغيير أو تأثير مرمية في وجه القدر دون دفاع إلا أن المتفرج

1– سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، ص:66

2– المرجع نفسه، ص:66–67

في هذا المسرح سيفهم أن هذه الشخصية ما يجعلها تصل إليه من هذه الحالة إلا أنها هكذا، لكنه سيعمل أن يقترح أمورا تجعلها تكون أفضل حال مما هي عليه، وبهذا فإنه سيكون ناشطا ذهنيا خلال عملية التلقي.

توطئـــــة:

لقدعرف الجزائريون كغيرهم من الشعوب العربية المسرح في صيغته الغربية (الفرنسية)في النصف الثاني من القرن الثامن عشر بعد الاحتكاك بأوروبا، رغم أنهم مارسوا مجموعة من الأشكال والظواهر الشعبية الشبيهة بالمسرح، وهي الأشكال التي أدخلت في البناء الفني للمسرحيات، كمجموعة من التقنيات المستلهمة من ذلك التراث الشعبي، أما في صيغته الجزائرية فقد عرف ابتداء من منتصف القرن العشرين على يد ثلة من المسرحيين على رأسهم علي سلالي المدعوا علالو في مسرحيته "جحا"1926

وكثير هم المسرحيون الذين وظفوا تلك التقنيات التراثية، ويعد **عبد القادر علولة** أبرز الأسماء المسرحية الجزائرية التي استوحت التراث الشعبي ووظفت جملة من تقنياته وسعى من خلالها أن تكون بديلا محليا وتراثيا عن الشكل الغربي الذي قعد له **أرسطو**، كما يعد أفضل من راهن على نجاعتها وفاعليتها من خلال توظيفها في مسرحياته.[1]

1-الأصول التاريخية للمسرح الجزائري:

على غرار البلدان العربية، لم تعرف الجزائر المسرح بالمفهوم الحديث، أي باعتباره نوعا أدبيا، لهأصول وقواعده المتعارف عليها حديثا، إلا في مطلع القرن العشرين[2]،لكن إذا كانهذا التأخر

1- زهية عيوني، «**التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة**»، مجلة مقاليد، العدد السابع، جامعة ورقلة،الجزائر، ديسمبر 2014 ، ص: 69

2- العبد ميراث ، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، ع12، وهران، سبتمبر ديسمبر، مجلد3، ص:9

في ظهور المسرح يشمل كافة البلدان العربية، باعتبار أن الأشكال المسرحية البدائية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية، قبل الإسلام، لم تتطور إلى فن

مسرحي،كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، فإن هذا لا ينفي وجود أشكال مسرحية بدائية، إضافة إلى محاولة جادة في الجزائر، خلال القرن التاسع عشر.[1]

إن المسرح الجزائري بوصفة جزءا لا يتجزأ عن المسرح العربي مدين بوجوده إلى اتصال العرب بالغرب خلال القرن الثامن عشر، لذلك فإن التأثير الغربي مسألة لا يمكن تجنبها أو إنكارها في أية دراسة تتناول المسرح العربي، وتستهدف هذه الدراسة بحث المؤتمرات الأجنبية في المسرح الجزائري.

حيث أخذت حركة التأليف في المجال الدرامي منعرجا آخر من حيث مصادرها وجماليتها،وذلك عبر قنوات جعلت المسرح الجزائري يقتفي آثار المسرح العالمي عن طريق الترجمة والاقتباس، ميزته منذ النشأة، مع الحفاظ على الطابع المحلى بقدر الإمكان وتقديم نماذج شعبية تتفق وطرق معيشة مجتمعه.[2]

تولد المسرح الجزائري نتيجة ظروف اختلفت باختلاف القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية التي شهدتها الجزائر في فترات زمنية مختلفة، فساير المسرح هذه الحركات الوطنية، التي لم تخمد إلى غاية الاستقلال ليتأثر بالظواهر الاجتماعية متجاوزا بعد ذلك مرحلة إثبات الذات إلى مرحلة الإبداع والبحث عن النوعية.

1- الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1980، ص:11

2- عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، شهادة ماجستير، فرقاني جازية، وهران، 2009-2010، ص:6

لقد استفاد كتاب المسرح الجزائري من الأساليب الغربية للتعبير عن احتياجات الشعب الجزائري وأماله من خلال المسرحيات نجد أن كل كاتب تعامل مع المؤثر الأجنبي بتقنيات متباينة وجد كل منهم مادته الأساسية في البناء الدرامي لعمله كل حسب توجهه الفكري، كما أعطى الكاتب حرية في تعامله مع الحقائق التاريخية.[1]

2- أشكال المسرح الجزائري:عرف المسرح الجزائري خلال مساره التطوري عدة أشكال مسرحية تتحدد وفق مضامينها أو أشكالها الفنية منها:

أ- **المسرحيات الثورية:**تعتبر الثورة الجزائرية ما بين سنتي(1954-1962) السبب المباشر لظهور مسرح ثوري في الجزائر، مسرح يعبر عن معاناة الشعب الجزائري من المستعمر الفرنسي وعذاباته، وكان المسرح الجزائري بالتالي:« شعبا مقاوما، طرح بأسلوب فني قضية الذات الجزائرية العميقة في مواجهة الآخر الاستعماري كما أنه قام بدور المحرض على الثورة قبل اندلاعها، فكانت له صدمات مع إدارة الاحتلال، فمنعت نشاطاته حينا، ووضعت نصوصه وعروضه تحت المراقبة أحيانا ومن ساحة الكوة التي سمحت بها إدارة الاحتلال استطاع المسرح الجزائري مرافقة خطوات المقاومة والتحريض على الثورة».[2]

1- عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، ص:17

2- أحسن ثليلاني، المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري(ما بين 1954-1962)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2006، ص:75

كما عالجت تلك المسرحيات الآفات الاجتماعية مثل الخمرة والزواج المتعدد وسلوك بعض الوصوليين والانتهازيين، وتأكيد الهوية الثقافية الوطنية والإسلامية، معتمدا على الهزل والفكاهة والغناء حيث كانت تقدم بعد نهاية كل عرض مسرحي فترة تنشيطية موسيقية.[1]

ب- المسرحيات الاجتماعية: كانت المسرحيات الاجتماعية في زمن الثورة تهدف إلى تربية شباب الثورة وإبعاده عن أخلاق ومكتسبات المستعمر الذي يحول غرسها في نفسه.

ومن بين هذه المسرحيات نذكر:«**مضمار الخمر**» و«**الحشيش**» **لمحمد العابد الجيلالى**، و"**شبان اليوم**" و"**الواجب**" **لمحي الدين باش تارزي**، و"**أدباء المظهر**" و"**الأستاذ**" و"**البخلاء الثلاثة**" **لأحمد رضا حوحو**، و"**امرأة الأدب**"**لأحمد بن ذياب**، و"**الصراع بين الحق و الباطل**"**لعلي رحوم** كتبها سنة 1948 و"**زينب الفتاة**" **لعبد الرحمان إبراهيم بن العقون**،[2]وقد انقسمت المسرحيات الاجتماعية إلى عدة أقسام فجاءت المسرحيات التي عالجت مواضيع الأسرة كالطلاق والزواج...

ج- المسرحيات الفكرية: هي المسرحيات التي تبرز تصادم الأفكار الفلسفية والسياسية والذهنية والإيديولوجية، بغية تغلب فكر على حساب آخر، وهذا النوع من المسرحيات ظهر في مرحلة متأخرة، ولم يتطرق إلى هذا النوع إلا القليل من الكتاب المسرحيين ومن هذه المسرحيات القليلة نذكر: "**مسرحية الهارب**" **للطاهر وطار**، عالج فيها المؤلف الفكر الإقطاعي وأساليبه، وأبرز

1- عبد الناصر خلاف، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد "مسرح الجزائر"، عبد العزيز لشلح، ط1، الشارقة، 2012،ص:35

2- عبد الملك مرتاض، فنون الشعر في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص:198

فشل الإقطاعيين في حياتهم الجديدة دون أملاكهم، كما نجد مسرحية: " **البشير**" **لأبي العيد دودو** سنة 1971.[1]

د- **المسرحيات الدينية:** لقد اهتم المسرح الجزائري بهذا النوع من المسرحيات اهتماما بالغا ولعل ذلك يعود إلى تمسك رواد المسرح بالدين، وعدم تأثرهم بضغوط الاستعمار، وحث الشباب الجزائري للدفاع عن الإسلام أمام الحملات التي تسيء إليه، ومن المسرحيات الدينية نذكر:"**مسرحية الهجرة النبوية**" وهي: « **دراما تاريخية دينية من خمسة فصول كتبها عبد الرحمان الجيلالي سنة 1949**»،[2] مسرحية: "**بلال بن رباح**" **لمحمد العيد آل خليفة**و"**مسرحية المولد النبوي**"**عبدالرحمان للجيلالي** أيضا.

هـ- المسرحيات الكوميدية: لقد جاءت المسرحية الكوميدية بهدف إضحاك الناس، أو لتوصيل رسالة من المؤلف إل القارئ بسرعة عن طريق الضحك، هذه المسرحيات التي تضحك الناس ليست بالهينة، بل القليل من يحسن كتابتها فهي أصعب من المسرحيات المتزنة: ومن المسرحيات الفكاهية نذكر منها مسرحية:" **جحا**"لعلالو، مسرحية: "**بابا قدور الطماع لرشيد قسنطيني**،ومسرحية:"**بوبرمة**" **لرشيد قسنطيني**،مسرحية:"**النساء**" ومسرحية:"**الخداعين**"**لباش تارزي** ، و"**بوحدبة**" **لمحمد التوري**.

و- المسرحيات التاريخية: يعد التاريخ من مقومات الأمة الأساسية فعن طريق إحياء الماضي وتراثه يبنى المستقبل، وأثناء الحرب التحريرية اتجه الكثير من المؤلفين إلى هذا النوع من المسرحيات، وذلك بذكر أمجاد الأمة وأبطالها لشحذ النفوس وحثها على النضال، وقسمت المسرحيات التاريخية في الجزائر إلى ثلاثة أنواع وهي: التاريخ العربي الإسلامي، والتاريخ

1- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:94

2- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، الجزائر، ط1، 2006، ص:125

المغربي القديم، والتاريخ الغربي، ومن المسرحيات التاريخية نذكر مسرحية:"**حنبعل**"**لأحمد توفيق المدني** ومسرحية:"**يوغرطا**" **لعبد الرحمان ماضوي**.[1]

3-مسرح عبد القـــادر علولة:

لقد اتسمت مسرحيات عبد القادر علولة بالنضج والتطور، وربما يرجع هذا إلى مدى استيعابه لفن المسرح، بعدما قام بتربصات تكوينية داخل الوطن وخارجه، فأصبحت لديه تراكمات معرفية فيما يخص المسرح العربيوالعالمي، هذا إلى جانب التجارب التي خاضها في هذا الميدان، بالإضافة إلى تميز أعماله بتقنيات جديدة، كإدخال الراوي، وأيضاالطابع الذي ميز إعداد مسرحية الخبزة ونجد حدوث تطور آخر في مسرح علولة: « بحيث استطاع أن يوائم بين المعايير الفنية والعلمية للمسرح والمبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي».[2]

بعدما كان اهتمامه منصباعلى العرض أكثر من التأليف-وهي سمة معممة على جميع المسرحيين الجزائريين تقريبا- أصبح أكثر التزاما بالصياغة الفنية التي لائمها مع مضامين الفكر الاشتراكي، الذي كان من أشد المؤمنين به، عن طريق معايير فنية وعلمية، على أن كان هناك إفراط في الجانب الثاني في بعض الأحيان، أي أصبحت هناك مباشرة في الدعوة لأفكاره الاشتراكية التي اعتنقها وأراد لها البقاء والتجدر، باعتبارها ضد الاستغلال وتساند الطبقة الكادحة التي تمثل أغلبية الشعب، ومن هنا تكونت لدى "**علولة** " القناعة الإيديولوجية في الكتابة المسرحية، حيث استطاع خلق علاقة فكرية وفنية بين المسرح والمبادئ الاشتراكية، التي

1- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:95

2- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة، مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، دائرة النقد والأدب والتمثيل، وهران، 1993-1994، ص:103

يؤمن بها منطلقا من فكرة أن: « الفن كله ينطلق من تصور إيديولوجي عن العالم بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون إيديولوجي».[1]

حاول "**عبد القادر علولة**" في مسرحه أن يقوم بدور التوعية السياسية للطبقة الاجتماعية، إلا أن إدراكه القوي لأهداف المسرح جعلته يرصد التغيرات ويكشف عـن المظاهر التي كان يعاني منها الشعب بالنقد، والاشتراكية في نظر"**علولة**" هي إشراك العمال في تسيير المؤسسات وفي وسائل الإنتاج وفي المسؤوليات عن طريق التنظيمـات النقابـية، مصرحا بذلك أن العمال لديهم القدرة على التغيير وعلى البناء والتشييد، وهذا ما تدعو إليـه المبادئ الاشتراكية في تحليلها السياسي للواقع على أساس ارتباط الإنسان بوسائل الإنتـاج، وقد أبرز توجهه هذا في عدة مسرحيات منها: مسرحية: "**حمام ربي**" ومسرحية: "**حـوت ياكـل حوت**"وتنطلق الظاهرة المسرحية عند"**عبد القادر علولة**" أساسا من فاعلية الوعي الاجتماعي والتاريخي، لهذا نجد أعماله موسومة بالخطاب الثوري ليؤكد على حق الإنسان في الحرية والكرامة والعدالة والأمن، انطلاقا من هذا ألفثلاثيته المشهورة: "**الأقوال**" عام 1980 ومسرحية "**الأجواد**" عام 1985 ومسرحية "**اللثام**" عام 1987.[2]

كما نجد أيضا أن عبد القادر علولة:« قد مال إلى الترجمة والاقتباس – تحويل قصص إلى مسرحيات – وعدم ظهور إبداع خاص به كترجمة مسرحية: "كوميديا ديلارتي"، كما تدخل مسرحية: "**أرلوكان خادم السيدين**" ضمن السياق نفسه».[3]

1- تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، منشورات عيون، ط1،الدار البيضاء، 1986، ص:25

2- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:115-116

3- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة: مصادره وجمالياته، ص:141

تعتبر تجربة "**عبد القادر علولة**" واحدة من أهم التجارب المسرحية الرائدة التي تستدعي الاهتمام والدراسة، فقد ترك رصيدا مسرحيا لا يستهان به عبر مراحل إبداعيه، منطلقا دائما من قضايا وتطلعات المجتمع الذي ينتمي إليه، وقد تنوعت إبداعاته واقترنت بمستويات وعيه الفني والفكري، فتعددت نظرات الطرح في الجانبين المضموني والفني، فقد حرص عبد القادر علولة حرصا شديدا على الدعوة إلى فن مسرحي يتفق مع النمط الحياتي لمجتمعه، رغم تعارضه مع الأشكال المسرحية الأوروبية الرائجة آنذاك، وتتجسد هذه النظرة خاصة في إبحاره في عالم التراث الشعبي، وإصراره الشديد على إلزامية إيجاد شكل مسرحي يستمد وجوده من عمق جمهوره الشعبي مما أنتج تعارضا مع الأنماط الغربية، غير أن الجدير بالذكر هو أن مسرح علولة كان يطلب دائما الواقع الاجتماعي لينطلق منه ويعود إليه.[1]

كما تميز مسرح "عبد القادر علولة" عن غيره من المسرحيين، بروح متوقدة تسترعي الانتباه، تتجلى معالمها في ثنائية الفن والسياسة التي يزخر بها مسرحه، وقد أعلن في أكثر من مناسبة ولاءه لتوجهات وعزوفه عن أخرى، ما تطلب منه البحث عن أشكال فنية جديدة تحمل آماله في التغيير.[2]

أ- السمات الدخيلة والأصيلة في مسرح علولة: إن تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الأجنبي مسألة لا يمكن لأي دارس تجنبها في أي دراسة تتناول المسرح الجزائري لأن نمو هذا الأخير كان في ظل الترجمات والاقتباسات من المسرح الأجنبي واقتحام الروح الوطنية، من خلال البحث عن مسرح يجسد حياتنا اليومية، بكل ما تحمله من مشاكل وتطلعات، ولكن دون تجنب

1-عبد الحميد بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة، مذكرة ماجستير، إش صالح لمباركيه، باتنة، 2010-2011، ص:125

2- المرجع نفسه، ص:142

الشكل المسرحي الأوروبي الذي وجده الكتاب الجزائريون وعاء يملؤوه بالتقاليد والأفكار الجزائرية، وهكذا فإن النشاط المسرحي كان منحصرا في الاتجاهات الفكرية والجمالية والمسرحية الغربية التي عاصرها المسرح الجزائري وعلى هذا فإن الدراسة تتجه إلى البحث عن « أثر بريخت في المسرح الجزائري» وتحديدا في مسرح "عبد القادر علولة" هذا المؤلف والمخرج الذي تأثر بالمسرح الملحمي بجميع تقنياته.[1]

1-أثر بريخت على المسرح الجزائري: إن أثر بريخت كان واضحا في المسرح الجزائري عموما وعند "عبد القادر علولة" خاصة، من غياب الديكورات التقليدية واستخدام الأعراض الواقعية التي تبرز علاقة الإنسان بالواقع، وكذلك في توعية الجمهور من خلال إشراكه في الإدلاء بآرائه في أحداث المسرحية وواقعها المأخوذة من الواقع المعاش، وتكسير الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بالجمهور. كما اعتمد على تقنيات عرف بها بريخت أيضا كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص، وكذلك في الحوارات والخطابات المباشرة مع الجمهور، وممارسة النقد وكشف زيف الحقائق، يقول علولة: «برتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص».[2]

وتعد الجزائر أحد المراكز الغنية بالصراع الملحمي، لهذا توجه الكتاب الجزائريون إلى اقتباس وترجمة مسرحيات بريخت، فالجزائر كانت تعيش تحت وطأة المستعمر واستبداده، لهذا وجد رجال المسرح في الجزائر المسرح الملحمي خير بديل للمسرح الدرامي البرجوازي، الذي يعرض

1-سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:5-6

2-عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة(الأقوال، اللثام، الأجواد)، دار موفم للنشر، د ط، الجزائر، 1997، ص:247

واقعا بعيدا كل البعد عن مرارة الواقع المعاش، وقد وجد رجال المسرح في الجزائر« نماذج راقية للتعليم الماركسي»[1] مع أنهم لم يلتزموا بالمبادئ الماركسية حرفيا، لأنها لا تتطابق والواقع الجزائري،« ولهذا حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن الجزائري لأنه يعالج مشكلات اجتماعية وسياسية تعني الجزائر، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد».[2]

يرجع سبب الانتشار الواسع لمسرح بريخت في الجزائر إلى طبيعة مسرحه وموضوعاته التي تتناول النزعة الإنسانية الخاصة بحياة الفقراء ومعاناة الطبقة الكادحة من الاستغلال وسيطرة الطبقة البرجوازية على ثروات وخيرات البلد مستأثرة بها لنفسها، كذلك نجد من الأسباب التي ساعدت في رواج المسرح الملحمي في فترة الخمسينات من القرن الماضي، أيضا هجرة الطبقة المثقفة إلى فرنسا للدراسة، حيث كانت فرنسا في تلك الفترة تعرف عدة مذاهب أدبية مسرحية منها مسرح اللامعقول ومسرح الطليعة، ومسرح القوة ، ومسرح بريخت، هذا الأخير وجد المثقفون في الدعائم التي يدعو إليها مسرحه تأثروا به وترجموا أعماله، كما اقتبسوا العديد من مسرحياته، كما تأثروا بأساليب العرض المسرحي التي ابتدعها، ونقلوا إبداعه إلى المسارح الجزائرية حيث طبقوا مفاهيمه على النصوص والعروض المسرحية، وقد وجدت هذه العروض البيئة الخصبة التي تزدهر وتنجح فيها.[3]

2-العوامل المساعدة لانتشار النظرية البريختية في الجزائر: هناك عدة عوامل وأسباب ساعدت في انتشار فن بريخت في الجزائر، فقد ساعده في ذلك الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في تلك الفترة، فقد كانت تمر بأحلك الفترات في تاريخها الحديث، حيث استعمرتها أكبر

1- روجيه عساف، مسرح الحكواتي، مجلة الأقلام (العراقية)، ع8، 1980، ص:124

2-محمد حياة الجاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها(1960-1970)، دار الآداب، ط1، بيروت، 1983، ص:171

3- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:110

قوة في العالم مدعومة بالقوى الكبرى كالحلف الأطلسي، ومع هذا الاحتلال وظلمه واستبداده تبلور الوعي الوطني، وظهرت بوادر التغيير ومحاولة التخلص من الاستعمار بجميع أشكاله، وقامت ثورة التحرير العظيمة تسعى لدحض هذا المحتل البغيض، وفي ظل هذه الأوضاع أنشأت فرقة جبهة التحرير الوطني التي كان هدفها قيام مسرح نضالي يحث الشعب على الثورة ويدافع على الطبقة الكادحة كما يعرف بالقضية الجزائرية وعدالتها فكان هذا المسرح النضالي هو البذرة التي تكون من خلالها المسرح الملحمي.[1]

لقد اتجه الكتاب الجزائريون إلى كتابات بريخت يستوعبون أفكاره وتقنياته المسرحية في مؤلفاتهم وعروضهم المسرحية، ويرى "الشريف الأدرع" أن أول تماس لبريخت مع المسرحيين الجزائريين: « يعود إلى سنوات الخمسينات من القرن الماضي، ويرجع الفضل في ذلك إلى بعض الديمقراطيين اليساريين الفرنسيين ويعتبر"جورج روبير ديزوغ" و"هنري كوردرو" هم أحد أهم أسباب تعرف المسرح الجزائري على المسرح الملحمي».[2]

ويردف "الأدرع" قائلا أن من بين الأسباب التي ساعدت على تخطي صعوبات لقاء كتابنا ببريخت:« الوضع الاستعماري بالذات، فلقد كان له الدور الأساسي في إخضاع المسرح الجزائري لمقولات الشكل الدرامي التقليدي ولضروراته الركحية مما سيعمل بعد ذلك على جعله يختار استدعاء ما هو في منظور ثقافة الغرب وجماليته».[3]

كما يضيف أن حرب التحرير هي من أهم العوامل التي ساعدتعلى تأثير المسرح الملحمي في الجزائر، فبمجرد قيام الحرب هاجر العديد من رجال المسرح إلى أوروبا عامة وإلى فرنسا

1- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص:110

2- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري(مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي)، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، ط1، الجزائر، 2000، ص:23

3- المرجع نفسه، ص: 23

خاصة، وقد اشتغلوا في مسارح كان ينشطها فرنسيون متأثرين بمسرح بريخت ممارسين لمفاهيمه وتقنياته، ويطالب بأن:« لا ننسى دور المثقفين الفرنسيين الذين اختاروا الصف

الجزائري إذ يمثلون عاملا خاصا ضمن مجموعة العوامل المساعدة لانتشار النظرية البريختية في الجزائر، فموقفهم يتصف بالحميمية النضالية حتى أننا يمكن أن نسميهم "بريختينا الآخرين».[1]

ومما سبق نرى أن تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الغربي أمر محسوم لا يمكن تجنبه، فقد نمى المسرح الجزائري في ظل الترجمات والاقتباسات من المسرح الأوروبي، محاولة منه البحث عن مسرح يجسد تطلعات المجتمع الجزائري بكل ما تحمله من رؤى وقضايا اجتماعية،

وضع المسرح الجزائري أمامه مهمة اكتشاف وتحديد المفاهيم والأشكال المسرحية التي تخدم أفكاره الفنية من أجل معالجة مشاكل مجتمعه، وقد حتم هذا الرجوع إلى التراث مع أهمية الاستفادة من كل تطورات الفن المسرحي الأوروبي الغربي، وبما أن المسرح يفترض الروح الجماعية في تحقيق المعرفة واكتشاف الجمال، لذلك فإن المسرحيين الجزائريين عمدوا إلى إرجاع المسرح إلى كونه ظاهرة احتفالية شعبية وطقوس يمكن أن تقام في كل مكان، وحتم هذا أيضا تغير شكل العرض أي استخدام شكل العرض المسرحي المفتوح وبذلك تتغير علاقة المسرح بالجمهور الذي يتماشى وخاصية مسرح بريخت الملحمي.[2]

1-الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري(مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي)،ص:24

2- سعسع خلد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري"تجربة قدور النعيمي"، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، الزاوي فتيحة، وهران، 2013-2014 ، ص:85

ب- السمات الأصيلة للمسرح الجزائري عند عبد القادر علولة: إن العودة للتراث في المسرح الجزائري كانت السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الساعية إلى تأصيل المسرح الجزائري شكلا ومضمونا، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة، ومقوم حاسم وفعال من مقومات الشخصية الوطنية العربية لذا ارتبط البحث عن الهوية العربية للمسرح بقضية التراث، فصار التراث طاقة إبداعية اكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع السياسي والحضاري للمجتمع، لأنه يمثل مقوماتها واستمرارية تميزهاوقد قام بهذا الجهد بعض الباحثين، ووجهوا الأنظار إلى استلهام الأشكال التراثية المسرحية لاسيما وأن المسرح الغربي نفسه قد خرج من العلبة الإيطالية إلى الشوارع والمقاهي والساحات.[1]

فتأصيل التراث الجزائري الذي هو جزء من التراث العربي، يحتاج من الباحث في توظيف التراث والتاريخ أن يبحث في علاقة الحدث بالماضي بلحظة الحاضر وامتداده في المستقبل وجدلية النظرة إلى الماضي والحاضر والمستقبل، في علاقة اتصال حركي معقد يتحدد انطلاقا من الواقع الذي يكون فيه الباحث التراثي يستخدم التراث من المجتمع الذي يعيش فيه، وبالتالي تخرج قضية التراث من كونها قضية من الماضي لذاته، كونها استعراض الماضي على الحاضر وكونه حركة صيرورة تتفاعل في داخلها منجزات الماضي وممكنات المستقبل تفاعلا ديناميكيا تطوريا تصاعديا، أصبح دور المثقف والكاتب المسرحي ليس تقديس التراث، بل إعادته إلى أسسه فإحياء التراث يعتبر وقفة جادة أمام التحديات الخارجية.[2]

1-محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، منشورات دار علاء الدين، ط2، سوريا، 2008، ص:39

2- سعسع خلد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري"تجربة قدور النعيمي"، ص:87-88

1- العودة إلى التراث: المعروف عن علولة أنه نقب في التراث المحلي باحثا عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، محاولة منه تقريب المصطلحات والعبارات المستعملة في نصوص مثل الشعر الشعبي والحكم والأقوال المأثورة التي تتبع من هذا الخزان الثقافي، ويعد الراوي أحد الشخصيات التي تتحكم في السرد التاريخي فتمثل رواية القصص على خشبة المسرح طريقة اقتصادية يمكن من خلالها خلق المسرح ذلك أنها تعتمد على التخيل والإلقاء والارتجال ولا تعتمد بالضرورة على العديد من خواص الخشبة المسرحية العصرية، وقد تمكن الكثير من الممارسين من نقل تراث الحكي إلى خشبة المسرح باعتباره يشكل أحد أنماط التواصل مع الجمهور جماعته.[1]

اشتغل علولة على توظيف التراث في مسرحه فاكتسب مسرحه قدرة كبيرة على التحاور مع موروثنا الثقافي والفني من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض: في فضاء التشكيل الحركي وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية والتي كان علولة يحاول باستمرار توظيف الحلقة والقوال لكسر الإيهام من جهة والعودة إلى الأصول الأولى للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية يقول: أنا فعلا أهتم للتراث لأنه ثروة هائلة لإبداع تراكمت منذ أمد بعيد اهتممت بهذا الميدان وحاولت البحث فيه فغرقت في ثراه لكثرة معطياته وغناه فهو الذي بإمكانه إعطاء دفعة قوية لثقافتنا وحضارتنا.[2]

1-زيتوني سهام، تأثير بريشت على المسرح الجزائري(مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة)، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشنور الدين عمرون، مسيلة، 2010-2011 ، ص: 103-104

2- حوار مع عبد القادر علولة، مجلة ينابيع، مجلة شهرية ثقافية جامعة، العدد1 ، مركز الثقافة والإعلام، مارس، 1993الجزائر، ص:23

إن لجوء علولة لبعض الأشكال التراثية القديمة كان بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي جعلته الظروف الاقتصادية والثقافية والاجتماعية لا يتردد على المسرح فيصرح قائلا: «إن الشعب البسيط لم يتردد كثيرا على المسرح فلمَ لا يذهب المسرح إليه؟»إن إشكالية الفضاء المسرحي جعلت علولة يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من خلال توظيفه للحلقة التي كانت بمثابة المادة الخام لرؤيته الإخراجية وتشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي، الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يرفض بعدا أحاديا أثناء العرض، فالحلقة تسمح بتعدد الأبعاد، كما ساهمت الحلقة –كموروث شعبي– في بلورة تجربة علولة المسرحية، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة –من ناحية تكسير الفضاء التقليدي– وفي إسهامها في توظيف طرق الحكي القديمة، لأن الشعر الشعبي كان بمثابة المصدر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند علولة، إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات، ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض.

لم يكن علولة بصدد إعادة إنتاج الحكايات القديمة بل كان ينطلق من موقف نقدي يعتمد المساءلة لتحريك جامد التراث واستنطاق صامته في تركيب بسيط لقضايا المجتمع من خلال رؤية نقدية تنبع من وعيه بمشاكلهم اليومية قصد تحريكها وتوظيفها بتقنية السرد الحكواتي.[1]

تتجلى تجربة علولة في سياق التجارب العربية التأصيلية، الباحثة عن نمط مسرحي مخالف للنمط الغربي، فقد كان علولة يبحث عن مسرح بديل للأنماط الوافدة أو ما يسميه النسق السائد، أي (النسق الأرسطي)، الذي كان مهيمنا على المسرح الجزائري، متأثرا بالمسرح الفرنسي،وذلك بداية من القرن الماضي مثل الكوميديا بالخفية والميلودراما والأوبيريت.

1–زيتوني سهام، تأثير بريشت على المسرح الجزائري، ص: 104–105ذ

لقد فكر علولة كما فكر مسرحيون عرب آخرون منهم (يوسف إدريس، توفيق الحكيم، سعد الله ونوس، روجي عساف، الطيب الصديقي) في وضع أسس مسرح ينبت من واقعهم الثقافي ويستلهم الخصوصيات الفنية الشعبية العربية، كما يتفق علولة مع التأصيليين العرب في أن المسرح المتضمن لعناصر فنية أصيلة لن يتحقق إلا بتوظيف التراث الذي يحمل في طياته كنوزا عديدة غنية بالرموز، فهو يكشف في محاضرة ألقاها في مارس 1994 أن مشروعه المسرحي يندرج في سياق التيار الفني العربي الذي يستقي جوهره من توظيف التراث الثقافي الشعبي.

وفي هذا المسعى وجد بعض المنظرين التأصيليين ضالتهم في الحكواتي والسامر وجلسات السمر في المقاهي وغيرها... ووجد علولة مبتغاه في الحلقة وفي المداح الذي يتحلق الناس حوله يستمعون إليه في إعجاب وهو يقول يسرد ويلون بصوته المواقف، ويرسم الشخصيات فيتخيلون ويستمعون ويخرجون في النهاية من الحلقة وهم راضون.[1]

كان مسرح علولة مسرحا قائما على الكلمة لا على الحركة، يستغل طاقات القول إلى أبعد الحدود، فهو يثق في قوة اللغة وطاقاتها الإبداعية التي تعوض لديه الحركة. وهو يجعلنا نتساءل: ما الذي يبقى من المشهدية والإبهار في العرض المسرحي؟

يريد علولة أن ينتج مسرحا مختلفا، مغايرا وجديدا يتميز بعدة خصائص:

---

[1]– حميد علاوي، الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة مسرحية الأجواد نموذجا، التجارب المسرحية: مسارات وبصمات، 27.26.25 أكتوبر 2011، بجاية، ص153–154

1- إن مسرحه مسرح يستغل التراث الشعبي، ويستغل أكثر متلقي هذا التراث، وخصوصية المتلقي العربي والأمازيغي أيضا ثقافة شفوية سردية بامتياز بحسن الاستماع والتخيل وهو ما سيركز عليه مسرح علولة حيث يقول إن عملي ينصب على قدرات التجريد وعلى القدراتوالعادات والحواس السمعية وعلى قدرات التضمين والتخييل والاستهواء والإبداع، كل هذه القدرات الموروثة التي ما تزال نوعا ما متأججة يحملها شعبنا تاريخيا.

2- يعمل هذا المسرح على تغيير نوافذ التلقي والاستقطاب، فبدل المشاهدة المرفقة بالاستسلام والإنبهارية، يجب استعمال الأذن والانتباه والتخيل كعملية واعية وهادفة وخلاقة (فأنا أعمل منطلقا مما سبق ومستوحيا من المناهل الشعبية والعالمية على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري، منزلة تجعله عنصرا فعالا وغير مستلهم أثناء العرض).

3- ينبغي أن يحافظ الممثل على المسافة التي تبعده عن الشخصية حتى يظل ممثلا وتبقى الشخصية المسرحية كذلك (ولم يعد على الممثل أن يوهم أنه شخص من الشخوص ولم يعد عليه أن يرسم بجسده وبصوته وبفكره كل جوانب الشخصية وعليه أن يبين طوال مدة تأديته بأنه ممثل ويبقى كذلك).

4- إن خصوصيات هذا المسرح تجعل منه مسرحا ممكنا في يسر من ناحية المكان والفضاء المسرحي، فهو شبيه بما يعرف بـ (المسرح الفقير فعلولة يؤكد أن مسرحه كما هو شأن المداح يمكن أن يوجد في الأسواق وفي ساحات المصانع للعمال وفي الحقول للفلاحين.[1]

---

[1]- حميد علاوي، الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة مسرحية الأجواد أنموذجا،التجارب المسرحية: مسارات وبصمات،25.26.27 أكتوبر 2011، بجاية، ص:155-156

2-المظاهر التراثية الفنية في المسرح:

- **المداح والقوال:** عرف شمال إفريقيا مظاهر أخرى من الفرجة الفنية بزيادة على مسرح خيال الظل أو طيف الخيال والقراقوز،القوال، والمداح أحيانا يطلق على تسميتها الراوي والحكواتي في المشرق العربي وهما شخصيتان يقومان بسرد حكايات شعبية في الأسواق والأماكن الجماعية تتميز بالوضوح والتحديد وتناقض وتباين الشخصيات.[1]

والقوال شخصية شعبية ومؤدي الشعر الشعبي يلقي أشعاره ويروي قصائد غيره أمام الناس وورد ذكره في معجم المحيط "الفيروز آبادي": « رجل قوال حسن القول أو كثيره... وابن قوال فصيح الكلام » والمقصود هنا أن القوال يقوم أساسا على الاستماع أي هو جامع أساسي في عملية التواصل بينه وبين جمهوره فبالكلمة يجذب انتباه المتفرجين ويقوم بدعوتهم إلى تخيل فردي ومستقل.[2]

يستخدم القوال الأداة الحركية الجسمية حسب معنى الكلمة وأحيانا الإيماءة الفعل وتوتر الصراع يحاكيان قصص شعبية وأخرى بطولية ودينية، تميل إلى الأسطورة والخرافة الشعبية والكثير منها مستنبط من ألف ليلة وليلة والمدائح الدينية وحكايات عن حياة الأنبياء والرسل وأبطال الفتوحات الإسلامية "الرواة الجوالون"، لم يكونوا مرتبطين بشخص أو مجموعة في مناطق الشرق الإسلامي والتي اختلفت تسمياتهم من منطقة إلى أخرى في تركيا يسمى "المكلا"، في الجزائر"القوال"، وفي مصر وسوريا "الحكواتي" وفي العراق "المحدث"،وفي إيران "التقليديجي".

1-نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000 ،ط1 ، 2006، ص:50

2- الفيروز آبادي، معجم المحيط،الجزء4، مادة(القوال)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص:42

يحضر القوال في مسرحية عبد القادر علولة بوصفه راويا شفويا يسرد الأحداث ويمهد الشخصيات فهو الممثل الرئيسي لبداية الأحداث إلى نهايتها. يصف جميل حمداوي الهيئة التي يأتي عليها القوال في مسرح عبد القادر علولة قائلا: « يحضر في المسرحية العلولية بعصاه ولباسه المزركش، ليروي الأحداث ويتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار، فالقوال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد، أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية، مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة، والتعليق عليها تحبيكا وتمطيطا، فالقوال يحتل في مسرح عبد القادر علولة مكانا مركزيا، فهو الذي يضع وبشكل جوهري، شخصية تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي وهذا اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور: الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي.يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي، ففي اللحظة التي يتحدث فيها القوال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين ثم يستعدون أدوارهم حين تعاد له الكلمة، وإذ يمرر إليهم فعل الكلام فذاك يوحي بخلود الحركة في القول».[1]

وتميزت حكايات القوال في الجزائر بدعوتها إلى فعل الخير، والسعي إلى حياة طيبة، كما تميزت بنهايات سعيدة وبعدها عن الحقد والكراهية، وفكرة الشر ومثال عن ذلك قصة عنترة بن شداد التي تحكي قصة الأمير العبد الأسود من قبيلة عبس شجاع يتميز بصفة الأبطال(اسمه عنترة أحب ابنة عمه الفتاة النبيلة عبلة، وأراد التزوج بها، لكن العرف القبلي يرفض تزوج فتاة نبيلة بعبد وفي إحدى المعارك يرفض عنترة المشاركة في الحرب مع قبيلة عبس فتقدم منه الأمير طالبا منه المشاركة فيرفض على أساس أنه لا ينتسب إلى قبيلة عبس وهو عبد، فيتقدم

[1]– نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص:50

منه الأب بقوله: كر فأنت...حر. وقد أحب سكان المناطق العربية القصة وتداولتها الألسنة لأن القصة فيها الحب العفيف والمغامرات الغرامية والمآثر البطولية وتندمج فيها الشخصيات التاريخية بالشخصيات الأدبية الشعرية.[1]

تستخدم شخصية المداح حسب عبد الحميد بورايو في الجزائر للدلالة على فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية مثل الأسواق الأسبوعية والأعياد الدينية وطقوستقديس الأولياء، حيث يقدم المداحون عروضهم في الأماكن التي تحتضن مثل هذه التظاهرات وفي الساحات العامة، إضافة إلى المقاهي وأحواش البيوت في المناسبات والأفراح، أما عن مصدر التسمية فهي تعود إلى كون هؤولاء المداحون يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم والأنبياء، وبعض الصحابة والأولياء الصالحين والزهاد، إلى جانب ما تحمله التسمية من إشارة إلى قداسة المضمون الذي يرويه المداح، وهو ما يضفي على عمله مكانة عالية ضمن الممارسات الثقافية الشعبية القائمة.[2]

ويتميز المداحون عند "عبد الحميد بورايو" في تجمعات الأسواق والمناسبات العامة، أما القوالون هم جماعة يؤدون قصائدهم الشعرية الشعبية يروونها أمام جماعة من الناس وهناك صنف ثالث قد خصه "بورايو" والمتمثل في روايات البيوت، ويقصد بذلك النساء اللواتي

1- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص:52

2- أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه،إش:محمد العيد تاورتة،2009-2010، قسنطينة، ص:194

تخصصن في روايات الحكايات الموجهة للأطفال والتي كثيرا ما يطغى عليها الطابع الخرافي أي أنها بعيدة عن الواقع.[1]

والحقيقة أن رواية القصص الشعبي ظاهرة قديمة في المجتمعات العربية الإسلامية، لكن هذه الظاهرة لم تبق على حالها بل عرفت تطورا عبر العصور المختلفة، لتكون بذلك عملا احترافيا، بعدما كانت مجرد خرافات وهواية يمارسها الإنسان منذ القديم، وبتطورها أصبح ممتهنوها يحملون تسمية معينة، ذلك بحسب صفات الحاكي، وطبيعة المادة المحكية، ونوعية المتلقين، وبهذا نكون قد عدنا إلى ما ذهب إليه عبد الحميد بورايو عندما أشار إلى أن ظاهرة رواية الأقوال الشعبية قد تداولها المجتمع الجزائري منذ القدم، بعد أن كانت مجرد هواية لدى الرواة، أصبحت عملا احترافيا يقوم به أشخاص لهم مواصفات محددة، يقدمون عروضهم لجمهور مخصوص وفق إجراءات وطقوس معينة وبمراعاة الزمان والمكان.[2]

يذكر"عبد القادر علولة" حين يصف عروض المداح والقوال في الجزائر أن المتفرجين من عامة الناس ومن أعمار مختلفة، كانوا يوم السوق الشعبي مثلا يتحلقون واقفين أو جالسين على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثني عشرة مترا، وداخل تلك الدائرة أو الحلقة، يقدم لهم المداح عرضه مستخدما حركات جسده ملونا طبقاته الصوتية ومحركا عصاه في حين يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر، والسمة البارزة في هذا العرض هي أن المداح يروي القصة

1-الأدرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري(مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي)، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 2008، ص:60

2-بورايو عبد الحميد ، في الثقافة الشعبية الجزائرية(التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006، ص:63

ويمثل حوار شخوصها مستخدما الكلمة وحسب، فالكلمة هي الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره، بواسطتها يجلب إنتباههم ويدعوهم إلى تخيل الحوادث والشخصيات التي يعرضها وجمهوره، مستعينا بإكسسوارات بسيطة جدا كالعباءة والحذاء أو مجرد حجر صغير يضعه في مركز الحلقة ليوحي به للمتفرجين المأخوذين في قبضة الكلمة الساحرة بأنه – الحجر– منبع مسموم أو حيوان مفترس أو امرأة هجرها زوجها، أما مدة العرض فهي تمتد من ساعتين إلى أربع ساعات، ويمكن للمتفرج خلال ذلك إيقاف المداح في أية لحظة من العرض لطلب إعادة مقطوعة أعجبته، أو لتصحيح بيت شعري من أغنية، وقد يتوقف المداح من تلقاء نفسه لجمع الدراهم التي يجود بها المتفرجون عليه في مقابل الاستماع بعرضه المسرحي، والملاحظ هنا أن المداح والمتفرج يشتركان كلاهما وبصفة دينامية وجدلية في ترتيب العرض، حيث يقوم المداح بالسرد والتمثيل في الوقت نفسه، حريصا على إضفاء الحياة والحركة على شخوص عرضه باستخدام لمسات وعبارات موحية، وفي غالب الأحيان يكون المداح شاعرا ومؤلفا للنص الدرامي الذي يعرضه، إنه في مركز الحلقة هو الراوي والممثل والمغني، يمسرح الكلمة، وينقش العرض بمختلف جماليات القول من تلميح وإشارة وتصريح وتهويل. كل ذلك بهدف إثارة تصور المبدع للجمهور.[1]

ويمكن تقديم تفاصيل أخرى إضافة عن نشاط المداح والقوال، من خلال ما يذكره "عبد الحميد بورايو"،فهذا الروي الشعبي يلجأ إلى المناسبات الملائمة لنشاطه كالتجمعات في الأسواق ومختلف الاحتفالات، مثل: الزواج والختان وإقامة النذور للأولياء، فيفسح له مجالا

1–عبد القادر علولة، "الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري" ، تر: بن العربي جمال، مقدمة كتاب: من مسرحيات علولة(الأقوال، الأجواد، اللثام)، الجزائر 1997، ص:11

على شكل دائرة تكفي لأدائه الحركي والتمثيلي في حين يتحلق حوله الحضور ، يأخذ هومكانه في مركز الحلقة واقفا، وذلك حسب متطلبات الأداء الذي قد يؤديه بمفرده، وقد يساعده في ذلك مساعد أو اثنان يتبادلون فيما بينهما الرواية والعزف مستخدمين الرباب والقصبة والدف.[1]

وقد لا يقتصر المداح بعرضه لمختلف المحاور، بل يتجاوز ذلك من خلال تقديم مقطوعات غنائية أو موسيقية إضافة إلى راية الأشعار الشعبية.

كما تجدر الإشارة إلى أن المداحين والقوالين في الجزائر قد قاموا بدور كبير في مقاومة الاستعمار الفرنسي، وذلك من خلال تطعيمه بقيم المقاومة والبطولة بواسطة ما يعرضونه من المغازي: « وهو شكل قصصي يؤديه الرواة المحترفون أداء دراميا من خلال أشعار الشعر القصصي المصاحب بالعزف على الآلات الموسيقية التقليدية... ويطلق عليه رواته اسم (غزوات) و(غزي) ومفردها (غزوة)، وهو يتناول وقائع الفتوحات الإسلامية، ويتغنى فيها الرواة ببطولات الفاتحين».[2]

إن نشاط القوال أو المداح وهو يقدم عرضه لجمهوره من الناس الملتفين حوله في شكل حلقة يبرز قدراته المسرحية العالية، فهو ممثل بارع يمتلك مواهب فنية عالية، تساعده في تقديم عرض مسرحي مكتمل العناصر والمقومات، من موضوع يمثل في القصة الممثلة وطريقة عرضها بالانتقال بين ثنائية الحكي والتمثيل، وذلك باستخدام الكلمات والحوار الافتراضي

1-عبد الحميد بورايو، "رواية القصص الشعبي في الجزائر"،مجلة الرؤيا، ع1، السنة الأولى منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر1983، ص:21

2- عبد الحميد بورايو،الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر2007، ص:97

والحركات المختلفة والموسيقى. إلى جانب توفر أحد أهم مقومات المسرح المتمثل في الجمهور ممثلا في تلك الحلقة من المتفرجين المندمجين في العرض والمشاركين في إقامته.[1]

يمكن القول أن المداح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير وفي مناطق عديدة تختلف التسميات فقط وبالرغم من اختلاف الأسماء إلا أن حرفتهم جميعا كانت واحدة هي مهنة التمثيل وتوفير لقمة العيش مما يجمعونه من المستمعين والمحلقين حولهم للفرجة. فالقوال نجده قد ارتبط بالنضال التاريخي للشعب وطموحاته في استعادة حريته والتخلص من قيود العبودية والاستغلال ويشتمل عمل القوال على الشعر والنثرأما المداح فيؤدي دور الناصح والوضوح، فهو يوضح تتالي حوادث الماضي، ويعلق عليها، ويقدم النصح لنا في الحاضر، اعتماد على تجارب الماضي.[2]

هكذا أصبح القوال والمداح مهنة متداولة بين الجماهير من جيل إلى جيل، وإن أصابها بعض الشلل في الجزائر مع نهاية السبعينات لظروف سياسية، كان هدفها القضاء على الشعوذة في الأسواق أضف إليها انتشار المسارح والسينما والتلفزيون بقوة وسط الجماهير.[3]

رغم حضور هاتين الشخصيتين (المداح والقوال) الكبير في التراث الشعبي الجزائري، بالإضافة إلى توظيفها الفني في عديد التجارب المسرحية الجزائرية التي راهنت على البحث عن أشكال مسرحية في التراث، الأمر الذي من شأنه أن يكون بديلا محليا أو تراثيا للشكل المسرحي

1- أحسن ثليلاني، توظيف القوال في المسرح الجزائري،أطروحة دكتورة العلوم في الأدب العربي الحديث، 2009-2010، سكيكدة، ص:201

2-نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000، ص:53

3-المرجع نفسه، ص:53

الغربي بقواعده الأرسطية المعروفة، ويعد المسرح الجزائري لعبد القادر علولة أحسن من راهن على تقديم تجربة مسرحية تراثية، من خلال توظيف المداح والقوال والحلقة بوصفها هيكلا مسرحيا متكاملا.[1]

ودون أن ننسى انتشار العاب الدمى، في شمال إفريقيا، وحكاياتها في الأحياء الشعبية أيام الأفراح والتعازي، وتوسعت عبر الوطن الجزائري في عهد الدولة العثمانية، وأصبحت قصصا للأطفال تحكيها الجدات للأحفاد.[2]

تعد هذه الصفحات الموجزة إطلالة على المسرح الجزائري الحديث، بداية من نشأته مرورا بأهم المراحل التي مر بها، وصولا إلى ذكر أهم الرواد الذين ساهموا بجهدهم وكرسوا حياتهم للنهوض بالمسرح الجزائري، أثناء مسيرته ازدهر وانتعش تارة، وركد لفترة تارة أخرى، كما لم يعرف الاستقرار في نسبة إنتاج العروض المسرحية من مسرح لآخر، وعرف عدة تحولات مختلفة بغرض تطويره، ومع هذا استطاع المسرح الجزائري رغم الظروف التي مر بها أن يفرض نفسه سواء من طرف الممثلين أو المؤلفين أو المخرجين، الذين عملوا على دفع المسرح الجزائري نحو الأفضل، والدليل على ذلك السجل الذهبي للمسرح الجزائري والجوائز العالمية الكثيرة التي حاز عليها هذا الأخير.

1-أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص:202

2-نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000، ص:53

تمهيـــــد:

يعد **عبد القادر علولة** مبدعا مسرحيا يستخدم نشاطه الإبداعي في الإسهام في عملية التجديد، وقد ظل هاجسه البحث عن قالب مسرحي جزائري يحمل هموم الجماهير الشعبية، حيث تتحول مسرحياته إلى عروض فنية تفضح القمع والظلم. وقد ساهمت المكونات الثقافية لدى "**علولة**" بتوجيه نتاجه المسرحي لمعالجة القضايا ذات العلاقة الوطيدة بهموم الجماهير واهتماماته، متبنيا الفكر الاشتراكي العلمي متأثرا "**ببريخت**"، معمقا رؤيته لجماليات التراث الجزائري، معبرا من خلاله عن أوجاع الإنسان الذي ظل يكابد الظلم والاضطهاد، ساعيا إلى تبيين أن في عملية المثاقفة والاستفادة من الآخر أصالة أيضا، وأن الاعتماد على الفن المسرحي الغربي نقطة انطلاق لا يجب تجاهلها، ويشكل التراث الجزائري الأصيل نقطة ارتكاز لابد من التأكيد عليها.

انطلاقا من هذا يمكن القول بأن مسرح **عبد القادر علولة** يندرج في دائرة التجارب العربية الرائدة، التي أرادت ارتياد أشكال تعبير جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل، وتحطيم بناء المسرح التقليدي، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور، ومن أجل تسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج، وغيرها من الأهداف التي تستهدف التجريب والتجديد والتأصيل، في آن واحد، قصد الخروج بمسرح بخصوصيات جزائرية بحتة.

شكل مسرح **عبد القادر علولة** نموذج الوفاق، والتقارب، والحوار بين الثقافات والفنون، إذ ساهم في رسم ملامح مسرح أساسه تحرير الهوية الفنية من جميع الأسوار المقيدة بحدود ثقافية ضيقة، لا تتمسك بخصوصية محلية تؤسس الصراع والتوتر والانقسام، فالخصوصية لدى **علولة** ليست بمفهوم الانعزال والانطواء، بل بمعنى الانفتاح على مختلف الإنجازات الفنية العربية والغربية معا، خاصة المسرح الملحمي البريختي من جهة، والمناهل الشعبية المتجسدة في الحلقة من جهة أخرى.[1]

كما تعد أعمال **عبد القادر علولة** مثالا حيا للهجنة بين الشرق والغرب، بين الثقافة الشعبية والثقافة العالمية، حيث تمثل تجربته طفرة نوعية في مسار المسرح الجزائري مابعد الكولونيالي. وفي هذا السياق يقول **علولة** مصرحا بأن مسرحه يتضمن أشكالا من المسرح العالمي، إضافة إلى التراث الثقافي الجزائري، يقول:«إن الأمر هنا يتعلق بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيصي للحركة ذي النمط الأرسطي الذي يمارس في أوروبا، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذا مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي».[2]

1- فاطمة أكنفر، «التأثير البريشتي في مسرح عبد القدر علولة»، مجلة رؤى فكرية، العدد6 ، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، أوت 2017، ص:367

2- عبد القادر علولة، في لقاء أجراه مع محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر1985، د ط، إنعام بيوض، وهو متضمن في كتاب « من مسرحيات علولة» ، ص:234-235

وأهم ما يميز مسرح **عبد القادر علولة** أنه مسرح سياسي وتحليل اجتماعي وتوعية، يتلمس الواقع الاجتماعي، ينتقده ويناقشه إلى حد التصادم، وهو عند انتقاده للواقع الفاسد فانه بالتالي يتخذ منه موقفا صريحا. [1]

يعمل مسرح "**عبد القادر علولة**" على التغيير الثوري الذي يصل إلى مجتمع تتحقق فيه العدالة والمساواة والعمل والاشتراك، ومن ضمن هذا تتبلور فكرة النظام الاشتراكي الذي ما فتئ يدافع عنه وينشر مبادئه إلى درجة الإفراط أحيانا في الخطاب الاشتراكي على حساب جمالية النص المسرحي، المهم هو أن هذا المستقبل المنشود يظهر في النهايات السعيدة التي ميزت مسرحياته، هذا المستقبل الذي يحقق ذلك بعد أن يعي الجمهور هذا الصراع الطبقي والاجتماعي، فالهدف من مسرح **عبد القادر علولة** لا يكمن في الإمتاع فحسب بل على غرار المسرح العربي ككل الذي أصبحت فيه: « المتعة تأتي عن طريق الفهم والإدراك خاصة والشعب العربي بمرحلة أحوج ما يكون فيها إلى التوعية». [2]

لقد استخدم **عبد القادر علولة** في معظم أعماله أشكالا تراثية، كاستعمال (المداح) في «**العلق**»، (والراوي) في «**الخبزة**»، وتعد ثلاثيته الشهيرة «**الأقوال**» 1980 ، «**الأجواد**» 1985 ، «**اللثام**»، 1987 ، هي التي تعكس النضج الفني الذي أراده صاحبها، إذ وجد أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية باعتبار أن مركز المسرح العربي غربي مرتبط بثقافة الغرب. [3]

1- عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة، مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، دائرة النقد والأدب والتمثيل، جامعة وهران، 1993-1994، ص:105

2- سامي عبد الحميد، صدى الإتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام، ع6،1980، ص:118

3- عبد القادر علولة، في لقاء أجراه مع محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع، ص:253

1- لمحة عن مسرح عبد القادر علولة:

راهن عبد القادر علولة في تجربته المسرحية على تقديم شكل جديد في الممارسة المسرحية، خاصة في ثلاثيته الشهيرة **(الأقوال) و(الأجواد) و(اللثام)**، يمكن أن نسميه: مسرح السرد التمثيلي، وهو شكل حاول تجاوز نمطية المسرح الأوروبي، وذلك بالمراهنة على توظيف أحد أبرز أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري، ونعني به شكل القوال والحلقة.[1]

وهذا ما قد يبدو جليا في مسرحيته: **الأجواد**، التي يقول عنها **عبد القادر علولة:** « إنه من الصعب علي أن ألخص مسرحية **الأجواد** ومن الصعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحويه، سواء من حيث الأفكار أو من حيث انشغالات البحث التي تنطوي عليها... لذلك يبدو لي أنه من الأجدر تقديم بعض الأفكار الكبيرة على مراحل...».[2]

يحيل عنوان هذه المسرحية **(الأجواد)** إلى صفة السخاء التي يتصف بها جميع أبطالها، وتعتبر من القيم الإنسانية التي يتصف بها أيضا أبطال الملاحم القديمة "**فالأجواد**": « نشيد وترتيل لكل المتواضعين والإنسانية السخية»[3]. فالنشيد والترتيل يحمل صفة القداسة لهؤلاء الأبطال.

تعني كلمة الأجواد بالمعنى الحرفي الكرماء، وهي تعتبر الفكرة الأساسية لهذه المسرحية، وعبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية وبعض الجزئيات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء وكلها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم في واقعنا الاجتماعي، وجميع هذه اللوحات

1- أحسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري: مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، جامعة 20 أوت،1955 ، سكيكدة، ص:7

2- إنعام بيوض، من مسرحيات علولة، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1997، ص:233

3- رجاء علولة: ذكرى اغتيال علولة، جريدة اليوم، ع 35، ص:19

الفنية التي تقدمها لنا عن سلوكيات مواقف هؤلاء الناس البسطاء المتميزون بالجود والكرم والسخاء، وكيف تكلفوا بتفاؤل كبير وإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع.[1]

وهي الفكرة التي يمكن تأكيدها من خلال تقديم **عبد القادر علولة** لهذه المسرحية يقول: « فيما يتعلق بعنوان (الأجواد)، إنه يعني بالمعنى الأولي والحرفي الكرماء. فهو يلخص بالنسبة لي، إلى حد ما، الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية. هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أو بالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء. إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم، تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء و(المحقرون) والذين لا نكاد نلحظهم بالجود، وكيف يتكفلون، بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة، بالمشاكل الكبرى للمجتمع، طبعا ضمن حدودهم، أما فيها يخص البناء العام، فإن المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات، ويستقل كل عنصر من العناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه (العناصر الأساسية للمضمون) عن طريق أنصال خلفية».[2]

فهذا الشكل الجديد – بغض النظر عن موضوعها أيضا– هو الذي ميز التجربة، فلقد أكد "عبد القادر علولة" نفسه – من خلال حديثه عن **الأجواد** – باستلهامه العناصر الشعبية

1– رجاء علولة: ذكرى اغتيال علولة، جريدة اليوم ، العدد35، ص:19

2– عبد القادر علولة، في لقاء أجراه مع محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر1985، د ط، إنعام بيوض، وهو متضمن في كتاب « من مسرحيات علولة» ، ص:234–235

والعالمية معا: «أعمل على خلق مكانة جديدة للمتفرج الجزائري مكانة تجعل منه عاملا فعّالا وغير تابع في التمثيل ».[1]

تتكون "**الأجواد**" من سبعة مشاهد، كلها تصوير لمعاناة الطبقة الكادحة من المجتمع، وهي فئة العمال البسطاء، وهي تكشف لنا العديد من المشاكل والسلبيات التي يعاني منها المجتمع الجزائري في فترة التنمية والتغيرات الاجتماعية التي مر بها، وكذلك التحولات التي عرفتها المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. لهذا فمسرحية **الأجواد** تكشف بوضوح عن الوجه الحقيقي لتجربة **عبد القادر علولة** ككاتب ومخرج مسرحي، وفي انتقاله من مرحلة الاستيعاب للفن المسرحي إلى مرحلة البحث عن ميزة تميزه عن باقي الكتاب المسرحيين، سواء كان من الجانب الفكري أو الفني، لهذا تعد المسرحية الأكثر اكتمالا بين المسرحيات الأخرى، ونجد **عبد القادر علولة** من خلال تعامله مع قضايا إنسانية عامة، مثل طبيعة الإنسان وعلاقته مع المجتمع، فإنه يمس بذلك كثير من القضايا التي تصدى لها مجتمعنا في فترة السبعينات والثمانينات مثل: البيروقراطية، الانتهازية، الوصولية، والكثير من الآفات الاجتماعية إلى جانب مسألة العدالة الاجتماعية والمساواة والحرية.

ما يعني أن علولة حاول التوفيق بين الدعوة والفن كمدخل لتشكيل الإنسان بالمجتمع، ويظهر هذا من خلال إبراز النقائص والمشاكل وتشخيصها، حيث نشعر من حركة الشخصيات واحتكاكها بالحاجة الماسة إلى الاعتماد على أحد المفاهيم الاشتراكية، والتي تدعو إلى العدل والمساواة أو إلى حدّ الشعارات المرفوعة، منها معركة البناء والتشييد وإزالة الفوارق الاجتماعية والتضامن والتكافل والمستقبل الزاهر لمواجهة التغيرات والعراقيل.

1- رجاء علولة: ذكرى اغتيال علولة، جريدة اليوم، العدد35، ص:19

لقد تعددت القضايا والمواقف في مسرحية "**الأجواد**" واتسعت، بقدر تعدد مشاكل الحياة اليومية، وينشأ عن ذلك تعدد الشخصيات التي تعبر حركتها عنها، لذلك لا يرتكز الحدث على شخصية محورية واحدة، وإنما تتقاسم كل الشخصيات مصيرا واحدا، وتعتبر إذا مسرحية **الأجواد** من أهم المسرحيات التي أنتجها **عبد القادر علولة** في بداية الثمانينات، حيث هزت الساحة الفنية الوطنية والعربية، وذلك من خلال تحكمه البارع في عمليتي التأليف والإخراج معا، وهذا ما لم يرق إليه الكثير من الفنانين الدراميين أمثاله.[1]

تعرض المسرحية في لوحتها الأولى معاناة العمال البسطاء، فتختار لذلك شخصيتين، تتمثل الأولى في عامل نظافة، يدعى: **(علال الزّبال)** الذي يزيل القمامة، ويكنس الأوساخ من الشوارع والساحات العامة بكل تفان وإخلاص ومحبة لعمله وللناس، فلا يضجر ولا يتذمر، بل نراه وهو يزيل تلك الأوساخ، يفضح السلع المغشوشة ويطالب بخفض الأسعار حتى تكون في متناول ذوي الدخل الضعيف، كما لا يتردد في كشف دعمه للقطاع العام بمواجهة القطاع الخاص، إضافة إلى أنه لا يتوان عن إعلان تضامنه مع الفقراء والبسطاء، ويسعد بانتمائه الصادق إليهم، وذلك انطلاقا من وعيه الطبقي بشرف الشريحة التي يمثلها معهم غير أن اللافت للنظر هو أن المسرحية لا تقدم لنا شخصية **(علال الزبّال)** من خلال موقف صراعي مع آخرين يتطلب الحركة والحوار كما هو معروف في تقاليد الدراما، ولكنها –المسرحية – توظف القوال وتكشف عن أبعاد شخصية **(علال الزبّال)** من خلال عرض سردي مكتوب بأسلوب الشعر الشعبي، القابل للإلقاء والغناء يؤديه القوال:[2]

1– سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، ص:122

2– أحسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، ص: 9

« علال الزبال ناشط مـــاهر في المكنـــاس

حين يصلح قسمتـه ويـرفد وســخ النـــاس

يمر علــى الشــارع الــكبــير زاهــي حــواس

باش يمرح بعد الشقا يهرب شوي للوسواس

يــرشــق قــارو مبــروم تحــت الشــاشيــة

ينســف صدره كاللي معلــق الحــاشــية».[1]

« يتماطى على الجنب باش يدقق النظرة

يسأل نفســه ويــجاوب مــكثر الهــدرة

هذي السلعة غاليــة ولو بدعــة جديــدة ».[2]

يرفض **علال الزبّال** غلاء أسعار السلع، ويتمنى أن تكون في متناول الفرد الجزائري الفقير، لأنه ينتمي أيضا إلى هذه الطبقة الفقيرة الكادحة.

تعرض اللوحة الثانية من المسرحية شخصية كادحة أخرى هي شخصية **الربّوحي لحبيب**، الذي يعمل حدادا في ورشة من ورشات البلدية، والذي قرر الاعتناء بحيوانات الحديقة بعدما عجزت الحكومة عن الاعتناء بها.

1- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد. اللثام، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009 ، ص:56

2- المرجع نفسه، ص: 79

تستهل اللوحة بتقديم شخصية **الربوحي** من طرف القوال الذي يقدم للمشاهد الشخصية قائلا: « الربوحي لحبيب يعتني بزاف بصغار الحي، يتنافس معاهم ويلاطفهم يهتم كذلك بكبار السن، سكان الحي يتفقدهم مرة على مرة ويجمع معاهم»[1].

" فيما يخص صغار الحي تحدثوا معاه طويل أخيرا واشتاكو له على حديقة المدينة، الربوحي لحبيب تحمل بالقضية قالهم من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الراس نتجندو نلتزم بالمهمة»[2].

ويبدأ المشهد بزيارة الربوحي لحديقة الحيوانات: " الغد من ذاك زار الحديقة وحقق شاف بعينيه الحيوانات تتوجع صايمة، سمع الزوار يتأسفو على حالة الحديقة"

قرر الربوحي أن يجد حلا لهذه الحيوانات وما كان عليه إلا دخول الحديقة خفية، وإطعام تلك الحيوانات بما أمكنه من جمعة من أكل: "عاد كل يوم وقت المغرب يلموا كل ما يحصلوا عليه من مأكولات لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة".[3]

يعرض لنا القوال في هذه اللوحة سوء التسيير الذي يمارس في المؤسسات العامة من استغلال للممتلكات واختلاس وسرقة ونهب وطغيان للمصلحة الشخصية على حساب المصلحة العامة.

1- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد. اللثام، ص:82

2- المرجع نفسه، ص:83

3- المرجع نفسه، ص: 85

ثم يفاجأ الربوحي لحبيب بظهور حارس الحديقة، ويتهمه بالخيانة السياسية ويدور بينهما حوار وفي الختام يتفق الطرفان على مساعدة حيوانات الحديقة.[1]

ومن الواضح أن **عبد القادر علولة** قد قصد من شخصية **(الربوحي لحبيب)** تقديم نموذج إيجابي خير آخر، يعاضد به شخصية**(علال الزبال)** في تكافل البسطاء بإيجاد حلول إيجابية للمشاكل العامة للمجتمع.

كما نجد في اللوحة الثالثة أن المسرحية تعرض على لسان (القوال)، وبأسلوب يتناغم فيه الشعر والغناء معاناة **قدور** اليومية، فهو بناء يعمل بعيدا عن عائلته التي يشتاق إليها كثيرا، وخاصة ابنته (مريم) التي من شدة نأيه عنها فقدت إحساسها بأبوته وصارت تناديه (عمي)، وهو ما زاد في ألمه، وإحساسه بالظلم الاجتماعي، فهو يشيد السكنات والمباني في حين أن أسرته تقيم في مسكن مهدد بالانهيار، ومع ذلك يبدي **(قدور)** وزوجته **(فطيمة)** صبرا وقناعة فيداريان الألم بالأمل، ويمنيان النفس بغد أفضل.[2]

يقول قدور:

" **ابنى وعلى، كب جهده في البغلي والياجـور**

تـرك بالـجمعة الـشانطي قـاصد لـداره يـزور

وحش الـمرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكـور

في خاطـره طعيمـــة وحنـــان مراتـه فطيـمـــة

قال: نشوف أولادي نمحي التعب نفاجي الغمة".

1- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد. اللثام، ص:102

2- أحسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، ص:11

نغطس في الجو الأهلي نشرب جغيمــة

طالت المسافة نسف طويل ما قاله كلمة

باقي يفكر في الصغيـرة بنتــه مريومــة

اللي تنســاه تنــادي لــه عمي كاليتيـمة

بالحلـوة يحليــها يــدوب لــها الحشمــة ".[1]

كما تصور المسرحية في هذه اللوحة الرابعة قيمة التضحية الجسمية والصداقة المؤثرة التي تجمع بين عاملين بسيطين بإحدى الثانويات وهما: (عكلي) و(منور)، حيث يقرر الأول إهداء هيكله العظمي بعد وفاته للثانوية، ويوصي صديقه الحميم (منور) بالحرص على تطبيق هذه الوصية، وهو ما نراه مجسدا على الخشبة، عندما يلبي (منور)– مثل كل مرة – دعوة (المعلمة) وهي أستاذة مادة العلوم الطبيعية بإحضار الهيكل العظمي لصديقه (عكلي) إلى القسم، حتى يتم شرح درس: (مكونات الهيكل العظمي) للتلاميذ من خلاله، فيتقاطع خطان في هذا الموقف الدرامي، الأول: سردي يتجه نحو الماضي من خلال استرجاع (منور) ذكريات صداقته الحميمية مع (عكلي)، باستخدام ما يسمى بتقنية (الفلاش باك) والثاني حواري يترجم أفعال (المعلمة)، وهي تشرح الدرس لتلاميذها، ويتقاطع الخطاب فيتداخل ما هو علمي صرف على لسان (المعلمة)، مع ما هو حياتي على لسان (منور)، لتشخص المسرحية من خلال كل ذلك قيمتي التضحية والصداقة في أنصع صورها المؤثرتين: "كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة صحبة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر". [2]

1- عبد القادر، الأجواد، 102

[2] – أحسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، ص:11-12

كانت بين عكلي ومنور مودة حلوة، محبة قلبية صافية، ما قادر الغير يشيطن بيناتهم ويخلوضها يتناقشو ويتناقدو صح ولكن عمرهم ولا يتنايفو – كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة – عكلي رحمه الله توفي هذوا عشر سنين فايته ورغم هذا من شق الموت باقية رابطتهم علاقة حية.[1]

تصور لنا شخصية العكلي الإنسان البسيط المحب لوطنه المضحي في سبيله حتى بعد وفاته فقد قرر ترك هيكله العظمي، رغبة في تعليم الأجيال المستقبلية، وقد حرص كل من عكلي ومنور على القضية وما فشلوش وفي النهاية نجحو المعنيين بالأمر قبلو بالهدية وردوا رسميا على الطلب في آخر الوثيقة شاكرين الموقف الشجاع شاكرين المناضل عكلي.

وفي الأخير يصور لنا **علولة** في هذه اللوحة عجز قطاع التعليم في توفير الإمكانات الضرورية، التي تفيد العلم وتعمل على تنوير الأجيال المستقبلية.[2]

تقدم المسرحية في لوحتها الخامسة والأخيرة صورا من الخير المطلق تعكسه جوانب من حياة ثلاث شخصيات من عامة الناس، تعرضها اللوحة بشكل متلاحق، الشخصية الأولى هي شخصية: **(المنصور)**، وهو عامل أحيل على التقاعد، فحزن كثير على فراق آلته الميكانيكية التي ألفها وألفته، بعدما عاشرها طويلا حتى أكلت سنوات عمره، فنراه يناجيها ويبكي فراقها ويوحي بضرورة الحفاظ عليها.[3]

''رزم قشه المنصور بالصمت والتبسيمة

سرحوه في تـقاعد يريــح مــن الــخدمة

1- أحسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، ص:12

2- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد. اللثام، ص:104

3- المرجع نفسه، ص:105

أوقف عند الآلة حيران حط عندها الرزمة

وعـــنـــقـــها تـــــقـــول بيـــناتهـــم ذمـــــة".

تصور لنا شخصية المنصور علاقة العامل البسيط بآلته وحبه لعمله.[1]

أما الشخصية الثانية فهي شخصية **(جلول الفهايمي)**، العامل بمصلحة حفظ الجثث بالمستشفى، فتصور سعيه الصادق في خدمة المصلحة العامة للمجتمع، كما تصور كفاحه المرير لفضح السلوكات والأساليب البيروقراطية، التي تحول دون انتصار سياسة الطب المجاني، وهو الكفاح الذي عرضه لعقوبات مهنية من قبل مسؤوليه، فصار **(جلول الفهايمي)** رجلا عصبيا، يعاني صراعا داخليا بين واجبه في الإخلاص لعمله ولمصلحة المجتمع، وبين ضغوطات مسؤولية الذين يحاولون إلزامه بالكف عن إثارة النقائص وتوجيه الانتقادات، لكن **(جلول الفهايمي)** لم يعد قادرا على الصمت خاصة بعدما بلغ الإهمال قمته اثر اكتشافه رجلا حيا داخل ثلاجة غرفة مصلحة حفظ الجثث:

" أنا الفهايمي ما نسواش.. أنا متالبني الهم.. عندهم الحق اللي يسبوني.. عندهم الحق اللي مسميني الفضولي..لو كان راني عايش في بلاد أخرى، لو كان راهم سجنوني على طول العمر.. لو كان راهم حكمو علي بالإعدام.. ما نسواش أنا.. يلزمني السوط.. اللكوط.. هراوة ربوح هذي هي بالقلبوزة واجبد وأعطيه السوط على الظهر الأكتاف لجناب.. المقعد والركايب.. نستهل السلقة في الفم.. جلول الفهايمي بليه.. آفة.. اجتماعية.. اربطوا جلول الفهايمي أقتلوه.. علاش مخليني حي؟ .. خيطوا لي فمي واقطعوا لي نيفي تنجحوا.. والسوط.. والسوط.. والسوط".[2]

1- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد. اللثام، ص:125

2- علولة عبد القادر، الأجواد، ص:97

تفضح لنا هذه الشخصية الفساد الإداري الذي يمارس داخل قطاع الصحة والطب المجاني.

أما الشخصية الثالثة والأخيرة فهي تتمثل في العاملة البسيطة: "**سكينة**"، والتي تعمل في مصنع الأحذية، حيث تصاب بالشلل النصفي من جراء قسوة ظروف العمل، وتسمم ناتج عن المواد المستخدمة في لصق الأحذية، ولذلك تضطر إلى التخلي عن عملها، وسط حزن شديد ألّم بزملائها الذين يحبونها كثيرا ويصفونها بـ: (جوهرة المصنع).[1]

" جوهـرة المصنــع سكينـــة المسكيــنة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

مـا تبـرى مـا ترجــع لخدمــة الأحــذيــة

هكذا صرحوا بالأمس أطـباء المـستشـفى

سمــوم الــلصيقــة همــا أسبــاب البــليــة

جـوهــرة المصنــع سكيــنة المسكينـــة ".[2]

ينقل لنا الكاتب في هذه اللوحة معاناة العامل البسيط، الذي يتعرض لجميع أنواع الاستغلال، ويتحمل كل الضغوطات التي تمارس عليه من طرف المسؤولين.

2- توظيف الأمثال الشعبية في مسرحية الأجواد: تدخل تقنية توظيف الأمثال في باب التأصيل للمسرح الجزائري كما يمكن أن تقرأ قراءة تجريبية أيضا، لهذا فقد كان من الطبيعي أن يلجأ **علولة** إلى استعمال الأمثال في مسرحياته بعدما عمد إلى استعمال اللغة الدارجة لغة الشعب التي تحمل وحدها فلسفة الشعب وتوجهاته، ويدخل هذا

1- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد. اللثام، ص:125

2- علولة عبد القادر، من مسرحيات علولة(الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر1997، ص: 149

الاستعمال ضمن آلية التأصيل التي اعتمدها علولة في مسرحياته، وهي من ضمن الأليات التي تمنح مسرحه خصوصية وتميزا.

لقد استخدم **علولة** بعض الأمثال الشعبية التي وردت على لسان شخصيات المسرحية ومن بين هذه الأمثال، المثل الشعبي الذي ورد على لسان الحارس في اللوحة الثانية من لوحات مسرحية **الأجواد** والتي تعرض قصة **الحبيب الربوحي**، يقول الحارس: **وجّد روحك يا الدنجال " اليوم تاخذ ما خذى المزود نهار العيد** ". [1]

يبرز لنا المزود طبقة الاقتصاد الزراعي، ذلك أن المزود يعبر عن جماعة يعبر عن جماعة أسست وجودها على النشاط الفلاحي، وهي تتخذ من جلود الضأن بأن تدبغ ثم تخاط وتملأ بالحبوب أو بالدقيق، وكانت توضع لها أهداب وتزينها السيدات برسوم من الحناء الحمراء اللون، وكانت تعلق في أوتاد مضروبة طولا وعرضا في جدران الغرفة التي كانت تتخذ للنوم.[2] يريد الحارس أن يوضح لنا من خلال هذا المثل بأنه سيضرب **الربوحي الحبيب** ضربا مبرحا ويملأه بالكدمات مثلما يملأ المزود يوم العيد.

كلما نلمس أيضا المثل الشعبي على لسان **الربوحي لحبيب** وهو يخاطب الحارس، يقول الربوحي : إذا سمحت أن تحكي وأنا نمد الماكلة للهوايش كيف ما قالو ناس زمان:« راه زمان الهدرة والمغزل».[3]

" ويطلق هذا المثل على المرأة التي يكون بيدها عمل وتتكلم، فعليها أن تعمل ولا تتكلم فليس من اللائق الاهتمام بالكلام وإهمال العمل[1] "وقد أراد **الربوحي لحبيب** من خلال هذا المثل أن

1- عبد القادر علولة، الثلاثية(الأجواد، الأقوال، اللثام)، ص:90

2- عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد هدوقة، دار السبيل، الجزائر، ص:116

3- عبد القادر علولة، الثلاثية، ص: 90

يوضح لنا بأن الكلام قد يلهي الإنسان عن عمله، لذلك ينصح **الحبيب الربوحي** من خلال عرضه لهذا المثل بأن يلتزم الإنسان الجزائري بالجد والعمل وترك الأمور التي قد تلهيه عن قضاء مصالحه.

كذلك نلمس المثل الشعبي في اللوحة التي تعرض لنا قصة **جلول الفهايمي** في حواره مع عاملة في المستشفى، تقول العاملة: " في الثانية ضربوه بثلث أيام... صابوه مدخل كراطين للمرضى... قالوا له راك تبيع وتشري راك مدايرنا طراباندو في السبيطار قالهم « اضربني وبكى وسبقني وشتكى »،[2] وهو مثل شعبي متداول في أوساط المجتمع الجزائري ويضرب هذا المثل على كل من يقوم بالظلم أو أذية شخص آخر ثم يذهب للشكوى على من ظلم، فجلول أراد مساعدة المرضى في المستشفى، لكنه اهتم بسرقة كراطين الأدوية.

3- العادات والتقاليد في مسرحية الأجواد: لقد نقل لنا عبد القادر علولة في مسرحية **الأجواد** ظاهرة اجتماعية ميزت المجتمع الجزائري، وعبرت عن مدى تمسكه بعاداته وتقاليده، وارتباطه بجذوره الشعبية، هي ظاهرة الوعدة، بكل ما تحمله من معان، ما هي إلا استمرار للعادات والتقاليد الشعبية، فهي إرادة جماعية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعادات والتقاليد، كما أنها تعكس ارتباطه بثقافته وتمسكه بدينه، وتأخذ عند الجزائريين هالة روحانية، مستمدة من اعتقاداتهم في الولي حيا وميتا، وتمثل شيئا مقدسا، وممارسة طقوسية، هدفها التكفير عن الخطايا بواسطة التوسل إلى الله، وجعل الولي هو الواسطة لرفع العين أو الظلم أو لجلب البركة والخير، لأن هذا المقدس كظاهرة اجتماعية محكوم بالدلالات والرموز التي تتشكل بفعل المخيلة الاجتماعية.

1- علي كبريت، موسوعة التراث الشعبي بمنطقتي تيارت، تسمسيلت، دار الحكمة، الجزائر،2007، ص:147

2- عبد القادر علولة، الثلاثية، ص:139

إن للوعدة دلالتها الاجتماعية والدينية، وهي عبادة ارتبطت بالتراث الشعبي، وهي ظاهرة عامة عرفها المجتمع المغاربي عامة، والجزائري خاصة، وقد انتشرت في القرى والمدن،

حيث عمل الناس على إحيائها في مواسم معينة، واستمروا في إقامتها فديمومة هذه الظاهرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعي للناس.[1]

وتعتبر ظاهرة الوعيد جزءا من الممارسة الشعبية الدينية، وهي بدورها تمثل جزءا من نظام الدين في ثقافة المجتمع الجزائري، إن أهم ما يميز ظاهرة الوعدة أنها تجذرت في السلوك الاجتماعي والمجال الشعبي، لقد أصبح أداؤها بكل السلوك الاجتماعي وأنساقه الثقافية، وهو يتم بشكل لا شعوري أي بشكل لا يستدعي تفكيرا حول مغزاه أو مدى معقوليته.[2]

وقد جاء توظيف ظاهرة الوعدة في المسرحية في اللوحة الثانية من المسرحية، والتي تتناول قصة **لحبيب الربوحي** بينما كان يطعم حيوانات الحديقة يلقي عليه حارس الحديقة القبض، يقول الحارس:

" نعم الحمد لله... اليوم نخرج وعدة ها رانا لقفناك يالزعيم"، فحارس الحديقة تعهد بأن يخرج الوعدة بعد أن أمسك **بالحبيب الربوحي**، الذي يتهم بأنه جاسوس ومخرب وخدام لصالح الإمبريالية، تبرز لنا هذه العادة مدى تمسك الإنسان الجزائري وارتباطه بعاداته وتقاليده. ولعل عنوان مسرحية «**الأجواد**» في حد ذاته ينقل لنا عادة ميزت الإنسان العربي القديم، وهي الكرم فالأجواد تعني الكرماء، حتى أننا وفي ثقافتنا العربية أصبحنا نكني هذه العادة بكثير الرماد دلالة على الكرم، **فعلولة** أراد أن ينقل لنا بعض المظاهر والعادات، التي بقيت

1- عبد القادر فيطس، ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الإعتقاد والممارسة
WWW.follculturebz.org/ar/ index

2- محمد مكحلي، قراءة أنثربولوجية لظاهرة الوعدة في الغرب الجزائري
http:/www.aranthopos.com

تميز الإنسان العربي بصفة عامة والإنسان الجزائري بصفة خاصة، فعلى الرغم من أن شخصيات المسرحية تنحدر من أوساط شعبية يسودها الفقر والاضطهاد إلا أنهم لم يتخلوا عن عاداتهم وتقاليدهم، التي ورثوها عن أجدادهم وبقيت لصيقة بهم، فعبرت بصدق عن مدى تمسكهم بهذه العادات وتجذرها في أرواحهم وعقولهم.[1]

4- الالتزام البريختي في مسرحية الأجواد: تعد قضية الالتزام الاجتماعي والسياسي قضية أساسية في المسرح وهي تبرز تأثر علولة بالمسرح التحريضي والثوري الذي أرسى له بريخت في مسرحه الملحمي لهذا فهو يمثل الدخيل في مسرح علولة، حتى وإن كان ضرورة ملحة يفقد المسرح خصوصيته لفقدانها، لهذا فقد التزم "**علولة**" بعدة قضايا اجتماعية وسياسية في مسرحية: "**الأجواد**" بجميع مشاهدها، ففي المشهد الأول نرى أن **علولة** اهتم بالعامل ووصف المظاهر التي كان يعاني منها، كالفقر وسوء المعيشة والأمية وبحثه عن العدالة الاجتماعية والسكن والشغل، كما يهاجم " **عبد القادر علولة**" بعض السلوكات الجديدة، كالأعمال الطفيلية والانتهازية، والتي تعمل على عرقلة النمو والتطور، وهذا ما أدى إلى تدهور الحالة الاجتماعية للمواطن البسيط كضعف القدرة الشرائية وغلاء المعيشة، وتحطيم الاقتصاد الوطني عن طريق تشجيع السلع الأجنبية، والاحتكار البشع لوسائل الإنتاج.

يقول القوال:

« السلعة الزينة غيرتوها علاش مخزونة

قافرة خلاص يا سيدي وصنعتها معفونة

ينغبن منتجها هي في الحمـا معـجونة

1 - عبد القادر علولة، الثلاثية، ص: 89

شوفو للقليـل أشواقـه راهـا مفتونـة»[1]

أما في المشهد الثاني فنرى وصفا للشجاعة والواقعية، اللتان يتسم بهما "**الربوحي لحبيب**" حداد ورشة البلدية، والتزامه بقضايا الناس ومشاكلهم، إضافة إلى كرامته وحبه الكبير للناس صغارا أو كبارا، وهو أيضا حكيم وصبور، فقد حمل هذا الرجل مهمة نبيلة هي الدفاع عن الفقراء. يقول القوال:

« المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي ياخذها معروفة لدى الجميع، وجه واحد في الوسع وفي الشدة، الخطة التي يمشي عليها واللا اللي يقترحها مهما كانت الظروف، فتنة حول النقابة إضراب من أجل الخلصة أو جيران متخاصمين على الماء صالحة مفيدة، تحليله يوضح ويرمي للبعد يدفق كأنه رافد معاه مراية الهند، الربوحي تدبيرة يخرج كان الأجل قصيرا أو طويل».[2]

وقد التزم "**الربوحي لحبيب**" بالدفاع عن القضية التي طرحت عليه من طرف صغار الحي، وتتمثل في تدهور حديقة الحيوانات، فبعد معاينته للحديقة توجه إلى البلدية كي تتدخل لحماية الحيوانات، ولكنه لم يحصل على نتيجة مرضية بسبب المسؤولين وعراقيلهم، وهنا نجد "**علولة**" ملتزما بكشف معاناة المواطن البسيط مع عمال الإدارة وتعرضهم للبيروقراطية والإهمال واللامبالاة.

1 – عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، ص:79–80

2– المرجع نفسه، ص:82

« الأول قاله، الله غالب وما عندي ما ندير للهوايش... والثاني قاله: حصلنا فالعباد ومناكر، بغيت أنت تزيد لنا هوايش الحديقة وبعيرها، والرابع قاله: قاع إذا كنت ربي واضربنا لهم الماكلة راه اليوم الجفاف وما عندناش منين نجيبولهم الماء...».[1]

أما في المشهد الثالث فيروي لنا القوال حياة بناء فقير، بعيد عن أهله، ويبرز الكاتب معاناة العامل الجزائري، فهي مأساة عامل أراد من خلال عمله صنع حياة أفضل إلا أن تفاؤلية "**عبد القادر علولة**" بالمستقبل تبقى دائما هي التصور الأمثل في الحياة رغم المعاناة، وهذا بفضل الإرادة القوية في التغلب على الصعاب ومواجهة العراقيل، أنها أرادة صعبة يصفها لنا الكاتب من واقعها المر، لنستخلص من خلالها أن العزيمة يمكن لها أن تحدث التغيير، يقول القوال:

« بكر واخرج حزين راجع للملسة وتعبها

ودعاته زوجته تبسمت وهزت راسها

الجمعة الجاية لعل نرتاح فيها

لعل تصيب المحنة زادت في ثقلها».[2]

أما في المشهد الرابع فقد سعى "**عبد القادر علولة**" إلى تشخيص واقع المدرسة الجزائرية، واستطاع نسج حكاية من شخصية "**عكلي**" و"**منور**" في تحديد رؤيته الاجتماعية بين الواقع التاريخي والحاضر، حيث أراد من شخصية "**عكلي**" أن توضح دوافع تصرفاته ومواقفه اتجاه العلم والعمال، حيث عزز رصيده الزاخر بالأعمال والأفكار والمواقف لتكون واصلا بين

1- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد ، ص: 83-84-85

2- المصدر نفسه ، ص:99

الأجيال ولتحمل مبادئ التغيير نحو الأفضل يقول "عكلي" : « فكرت وقلت بعد ما نموت بعامين ولا ثلاثة تجيدوا أعظامي من تحت الأرض وتصاوبوهم... تركبوهم... تركبوهم هيكل عظمي يبقى ملك للثانوية... يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية... مادام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية... البيداغوجية، يسفادو بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من الخارج(فرنسا)...»[1]

أما في المشهد الخامس فيصف لنا "علولة" علاقة العامل بآلته (المادة) ومدى وفاء العمال لوسائل الإنتاج وتعلقهم بها وحبهم للعمل والمعمل والتمسك بزمام الأمور، فعبد القادر علولة كان يلتزم بالدفاع عن العامل ويراه بأنه مصدر القوة الفاعلة في تحريك دواليب الاقتصاد الوطني، وذلك عن طريق الإيمان والتفاني في العمل والحرص على المزيد من النجاحات في تحقيق الأفضل وهي من المبادئ الواجب التمسك بها، مع العلم بأن صفات العامل الجزائري هي المثابرة والإيمان، فهي صفات نابعة من أعماق الفرد الجزائري المعروف بخصاله الحميدة والعمل الصالح. فالإيمان النابع من شخصية "المنصور" أراد من خلاله علولة دفع الشباب إلى حمل راية البناء وتحمل المسؤولية والمساهمة في التغيير والتوجه نجو مستقبل أفضل، فمواقف علولة نابعة من أصالة الجزائري، أذانها مواقف يمكن لكل عامل جزائري التحلي بها بغية تحقيق التطور والنمو الاقتصادي والاجتماعي مع المحافظة على مكاسبه.[2]

أما في المشهد السادس فيقوم "**عبد القادر علولة**" بجمع الفكر والواقع، وهذا من خلال ترسيخ المبادئ التي يؤمن بها وبواقعه، ويبرز لنا هذا من خلال شخصية "**جلول الفهايمي**" الوطني المحب لبلاده المتفاني في خدمتها:« جلول الفهايمي كريم ويامن بالكثير في العدالة

1- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد ، ص:106

2- المصدر نفسه ، ص:107

الاجتماعية يحب وطنه بجهد وإخلاص متمني بلاده تتمنى بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية»[1] وهذه الصفات لاتتوفر إلا في رجل وطني ملتزم بالمبادئ والقيم النبيلة.

أما في المشهد السابع والأخير، فيبرز لنا "عبد القادر علولة" ظاهرة حوادث العمل الناتجة عن إهمال مسيري المصانع لحقوق العامل.

« قالت لا تيأسوا مـادام سلـكو يديـا

نوحد معلم يجـيبلي للـــدار الســلعة

نجد منها بالقعاد وانيط حق المعيشة

حتى نقل المعلم يخرج رابــح مــعايا»[2]

وفي الأخير تبقى عزيمة "**عبد القادر علولة**" في شخصية "**سكينة المشلولة**" صرخة قوية تذلل الصعاب وتواجه العراقيل، رغم ضعفها وعدم قدرتها على مواصلة الدفاع عن نفسها، ورفضها للاستغلال بسبب إمكانياتها المعيشية البسيطة، ويؤكد "عبد القادر علولة" في الوقت نفسه أن الإهمال واللامبالاة ما هو إلا وسيلة لتحطيم عزيمة واتحاد الطبقة الكادحة.

إن جملة المواقف التي اتخذها "**عبد القادر علولة**" في مسرحية "**الأجواد**" ما هي إلا رؤية واضحة وصريحة، تتبع وتعبر عن واقعه الاجتماعي، وعن إيمانه الراسخ بمبادئ الثورة الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، فهي مواقف يؤمن بها العامل البسيط في حياته اليومية، وهي كذلك صفات يمكن لأي مواطن التحلي بها، وهذا لتحديد شخصية المواطن الصالح المحب للخير والوطن.

1- عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد ، ص: 128

2- أحسن ثليلاني، توظيف المسرح الجزائري مسرحية الأجواد، ص:151

إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها حول مضمون مسرحية "الأجواد" تتمثل فيما ذكره (فارس، نور الدين) حيث لاحظ أن بناءها العام ينوء بتكديس المواضيع والأحداث والمواقف، في ظل غياب التكثيف والتركيز المطلوب في فن الدراما عموما.[1]

الدارس للمسرحية يجدها بالفعل جدارية تمثل قيم الخير في حياة الجماهير الكادحة مثلما وصفها صاحبها، لكنها جدارية واسعة جدا، حتى أنها قد تكون أوسع من مد العين والبصر، وأننا نعتقد أن الأسلوب السردي بتوظيف القوال الذي اعتمده **عبد القادر علولة** في ضوء مضمون (الأجواد)، قد جاء استجابة لاتساع الجدارية وغناها بالمعاني، ذلك أن هذه المسرحية لا تستمد قيمتها من موضوعها وحده، بل من مستواها الفني كذلك، وما أضافه الكاتب من تجديد على مستوى الشكل والمضمون، بحيث يمتزجان في بناء فني متكامل.[2]

لقد أثارت مسرحية (**الأجواد**) نقاشا واسعا بين مؤيد ومعارض، حيث نجد (مباركي بوعلام) يرى في شكلها قالبا مسرحيا جزائريا خاصا، حاول علولة من خلاله أن يرقى به إلى مستوى المسرح العالمي، في حين نجد بالمقابل من يرى أن هذه المسرحية ذات بناء مترهل حيث طغى الجانب السردي الإخباري فيها على الدرامي الحركي. غير أن صاحب هذا الرأي نفسه بتدارك موقفه ليعترف في النهاية هذه المسرحية تصطف إلى جوار الأعمال المهمة والمتميزة في مسيرة المسرح الجزائري، كما نشير إلى ما ذكره (الأدرع الشريف) من أن مسرح عبد القادر علولة يشكل محاولة أصيلة لإبداع كتابة مشهدية جزائرية.

1- فارس نور الدين، «الأجواد بين الدراما والسرد، الحلقة الأولى»، جريدة المساء(الجزائر)، العدد:867، 1988\07\14

2- مباركي بوعلام، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2001 ، ص:97

إن عبد القادر علولة قد عشق التراث، وبقدر ما التزم في مضمون مسرحية **(الأجواد)** بقضايا الطبقات الشعبية البسيطة من المجتمع بقدر ما كان التزامه في بنائها بتوظيف التراث الشعبي، وبذلك يكون منظوره المسرحي بالمراهنة على (القوال) نتيجة حتمية لالتزاماته المضمونية والفنية على السواء، ومحاولة منه في البحث عن مسرح جزائري أصيل يراعي طبيعة المتلقي ويستجيب لحاجاته الاجتماعية وميولاته الثقافية.[1]

1- أحسن ثليلاني، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، ص:16

خـــــاتمة:

تعد هذه الصفحات الموجزة إطلالة على تجربة نموذجية في المسرح المغاربي الحديث، هي التجربة الجزائرية من خلال نموذج عبد القادر علولة بداية من نشأته مرورا بأهم المراحل التي مر بها، وصولا إلى ذكر أهم الرواد الذين ساهموا بجهدهم وكرسوا حياتهم للنهوض بالمسرح المغاربي، حيث نستشف من خلال بحثنا هذا في المسرح المغاربي بين الأصيل والدخيل عند عبد القادر علولة مجموعة من النتائج تتمثل فيما يلي:

– بداية المسرح في اليونان وعند الإغريق من خلال الطقوس وعبادة الإله ديونيسيوس، وقد عرف تغيرا جذريا مع بريخت الذي ركز على المضامين الواقعية واستطاع بذلك تجاوز الشكل الدرامي الأرسطي إلى الشكل الملحمي الثوري الذي يلتصق أكثر بالقضايا الاجتماعية.

– المسرح بين أرسطو وبريخت حيث أن الشكلين الدرامي والملحمي مختلفين تماما.

– جسد عبد القادر علولة في مساره المسرحي التأثر الايجابي ببريخت في تعامله مع العرض المسرحي من حيث الرؤية أو الاتجاه السياسي أو اللغة، فتراوحت عروضه بين المرجعية التراثية الأصيلة والمسرح الملحمي الدخيل، كما لم يقتصر مسرحه على تصوير الجوانب المأساوية من الواقع فحسب بل تعدى ذلك إلى طرح بديل جديد ومغاير إيجابي في نظره، يتلاءم وتطلعات الشعب الجزائري عموما، والطبقة العاملة خصوصا.

– تناولت مسرحية الأجواد مجموعة من المواضيع الاجتماعية متعددة الأفكار والتصورات، وعلى رأسها مسألة الصراع والتفاوت الطبقي، وتعامل مع شخصيات اجتماعية نموذجية في بساطتها وفي تعبيرها عن الطبقة المسحوقة مصورا همومها وآمالها، ونضالها ضد الاستغلال والاحتقار، وقد تمكن من خلالها من تشخيص الكثير من الأمراض الاجتماعية التي كانت تنخر جسد المجتمع الجزائري وتهدد نسيجه فانتقد المنظومة التربوية والصحية والاجتماعية ككل كما عبر عن هموم الطبقة الكادحة في المجتمع مستشرفا بذلك انفجارا وشيكا للمجتمع الجزائري

وهو ما حدث بالفعل ابتداء من أكتوبر 1988، وقد تأثر علولة في هذا التوجه بالمسرح البريختي ، رغم أن التزامه بالنظرية البريختية لم يكن حرفيا، وإنما عني بالتعديل والحذف تبعا لميوله ولطبيعة القضايا الاجتماعية، لكنه مع ذلك استطاع أن يستعير منه الجانب الثوري والتحريضي من خلال تشخيصه للواقع الجزائري.

– يعد التعامل مع التراث جانبا من جوانب التأصيل في المسرح وهو ما وجدناه عند علولة ابتداء من توظيفه للغة الدارجة لغة الشعب وحاملة فلسفته وحكمته التي لايمكن للغة الفصحى أن تعبر عنها وصولا إلى استغلاله لعناصر تراثية كالقوال والمداح والوعدة والأمثال، لكن ارتباطه بالتراث لم يكن تقديسا له، وإنما تعامل معه تعاملا ديناميا، حيث استلهم من التراث أشياء هي بمثابة مادة خام قابلة للمسرحة، وهذا ما يظهر من خلال جمعه بين الشعر الشعبي والنثر، وفي توظيفه لبعض الأمثال الشعبية ، وكذلك من خلال استعارة الأبطال الشعبيين الذين تحفظهم الذاكرة الشعبية الجماعية المنغمسين في الجماعة.

– كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لهذا الموضوع الذي مازال يحتاج إلى المزيد من البحث والتنقيب لاستكماله والوقوف في العديد من قضاياه، وأمل أن يكون هذا البحث حافزا لباحثين من بعدي على الإطلاع بهذه المهمة العلمية.

المراجع باللغة العربية:

- أبوا الحسن عبد الحميد سلام، حيرة **النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف**، مركز الإسكندرية للكتاب
- الأدرع الشريف، **بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي)**، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2000
- أحمد بيوض، **المسرح الجزائري نشأته وتطوره من 1926-1989**، منشورات التبيين الجاحظية، 1998
- إنعام بيوض، **من مسرحيات علولة، موفم للنشر**، د ط، الجزائر، 1997
- بورايو عبد الحميد، **في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)**، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، 2006
- جميل حمداوي، **الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح**، ط1،الشارقة، 2010
- حسن الطريبق، **الشعر المسرحي في المغرب وحدوده وآفاقه**، دار النشر سليكي إخوان، المغرب، 2007
- الراعي علي، **المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب**، الكويت، 1980
- سعد أردش، **المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1979
- سعد الله ونوس، **بيانات مسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد**، بيروت
- سمير سرحان، **دراسات في الأدب، مكتبة غريب للطباعة**
- صديق محمد، **النظرية الملحمية في مسرح بريخت**
- عبد الحميد بوسماحة، **الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد**، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر
- عبد القادر علولة، **من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)**، د ط، دار موفم للنشر، د ط، الجزائر، 1997
- عبد المالك مرتاض، **النص الأدبي "من أين وإلى أين "** من ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983

- عبد الناصر خلاف، **المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد**، المسرح في الجزائر، عبد العزيز لشلح، ط1، الشارقة، 2012
- عبد الوهاب شكري، **النص المسرحي**، دار فلور للنشر والتوزيع، ط2، 2001
- عدنان رشيد، **مسرح بريشت**، دار النهضة العربية، د ط، بيروت، 1988
- عصام محفوظ، **مسرح القرن العشرين**، (**المؤلفون**)، دار الفرابي، ط1،بيروت، لبنان، ج1، 2001
- علولة عبد القادر، "**الظواهر الأرسطية في مسرح الجزائر**"، تر: بن العربي جمال، مقدمة عتاب، من مسرحيات علولة، (الأقوال، الأجواد، اللثام)، الجزائر، 1997
- علي عقلة عرسان، **سياسة في المسرح**، دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1987
- علي كبريت، **موسوعة التراث الشعبي** بمنطقتي تيارت، تيسمسيلت، دار الحكمة، الجزائر، 2007
- عماد علي سليم الخطيب، **في الأدب الحديث ونقده وعرض وتوثيق وتطبيق**، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، الأردن، 2009
- عمر الدسوقي، **المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها**، دار الفكر العربي
- عمرون نور الدين، **المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000**، ط1، 2006
- محمد زكي العشماوي، **في النقد المسرحي والأدب المقارن**، دار الشروق للنشر والطباعة، بيروت، لبنان
- محمد بري العواني، **دراسات مسرحية، نظرية وتطبيقية**، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2013
- محمد حياة الجاسم، **الدراما التجريبة في مصر والتأثير الغربي عليها (1960-1970)**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983
- محمد مندور، **الأدب والفنون**، دار النهضة، مصر، الإسكندرية، 1997
- ناهد الديب، **مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألماني الحديث**
- نهاد صليحة، **التيارات المسرحية المعاصرة**، مكتبة الأسرة، 1997
- هند قواص، **المدخل إلى المسرح العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، 1981

المراجع المترجمة:

- أرين فريدريك، « **بروتلد بريخت» حياته، فنه، عصره**، تر: إبراهيم العريس، بيروت دار ابن خلدون، 1981

- ألارديس نيكول، **علم المسرحية**، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت
- برتولد بريخت، **نظرية المسرح الملحمي**، تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت
- تيري إيجلتون، **الماركسية والنقد الأدبي**، جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1986
- جورج لوكاتش، **معنى الواقعية**، تر: أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1971
- دفيد وليامز، **مسرح المخرجين**، تر: أمير سلامة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 1997
- رونالد جراي، **بريخت رجل المسرح**، تر: نسيم مجلي، العدد 195، 2014

المقالات في المجلات والمواقع الالكترونية:

- أحمد العشري، **المسرح التحريضي**، الإثارة والدعاية، مجلة عالم الفكر الكويتية، العدد1، أفريل، ماي، يونيو، 1987
- أحسن ثليلاني، **توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري**، (مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة)
- أحسن ثليلاني، **توظيف القوال والحلقة في المسرح الجز**ائري (مسرحية الأجواد) لعبد القادر علولة، جامعة 20 أوت، سكيكدة، 1955
- بسام خليل فرنجية، **الإغتراب في أدب حليم بركات**، رواية ستة أيام، مجلة فصول، م4، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1983، القاهرة
- **حوار مع عبد القادر علولة**، مجلة ينابيع، مجلة شهرية ثقافية جامعة، العدد1، مارس1993، مركز الثقافة والإعلام، الجزائر
- حميد علاوي، **الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة مسرحية الأجواد نموذجا**، التجارب المسرحية: مسارات وبصمات، 25، 26، 27، أكتوبر2011، بجاية
- رجاء علولة، **ذكرى اغتيال عبد القادر علولة**، جريدة اليوم، ع35
- زهية عيوني، **التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة**، مجلة مقاليد، العدد7، جامعة ورقلة، الجزائر، ديسمبر 2014

- عبد القادر فيطس، **ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائر بين الإعتقاد والممارسة**

www.follculturebz.org/ar/index

- فاطمة أكنفر، **التأثير البريشتي في مسرح عبد القادر علولة**، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق اهراس
- فارس نور الدين، **الأجواد بين الدراما والسرد، الحلقة الأولى**، جريدة المساء، الجزائر، العدد867، يوم 1998.07.14
- قيس الزبيدي، **مسرح التغيير، مقالات في منهج**، « بريخت الفني» دار بن رشد، لبنان، 1878
- محمد صالح مرشوية، **أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد الله ونوس**، « مسرحية الملك هو الملك أنموذجا»، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، فصيلة محكمة، العدد18
- محمد مكحلي، **قراءة أنثربولوجية لظاهرة الوعدة في الغرب الجزائري**

http:/www.aranthopos.com

- العبد ميراث ، **الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري**، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد12، وهران، سبتمبر، ديسمبر، مجلد3
- محمد جليد، **لقاء أجراه مع عبد القادر علولة في علم الاجتماع**، جامعة وهران، أكتوبر1985، د ط، ترجمة إنعام بيوض، وهو متضمن في كتاب من مسرحيات علولة

– المذكرات:

- أحسن ثليلاني، **توظيف التراث في المسرح الجزائري**، أطروحة دكتورة، في الأدب العربي الجديث، محمد العيد تاورتة، قسنطينة، 2009-2010
- أحسن ثليلاني، **المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري**(ما بين 1954-1962)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2006
- رابح ذياب، **الخطاب المسرحي في مسرحية "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس**، شهادة ماجستير في الأدب العربي الحديث، أحمد جاب الله، 2010-2011

- سعسع خالد، **تجليات فن التمثيل في المسرح الجزائري"تجربة قدور النعيمي أنموذجا"**، الزاوي فتيحة، 2014-2013
- سمية كعواش، **أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة**، عبد الرزاق سبع، جامعة باتنة، 2010-2011
- عبد الحليم بوشراكي، **التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة**، شهادة ماجستير، صالح لمباركيه، 2010-2011
- عبد القادر بوشيبة، **مسرح علولة**، مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، دائرة النقد والأدب والتمثيل، وهران 1994-1993
- عجوج خلاف، **أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي** « مسرحية الجثة المطوقة»، شهادة ماستر، هني كريمة، 206-2017
- عز الدين جلاوجي، **بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر**، شهادة ماجستير، عبد الملك ضيف، 2008-2009
- قرباص هدى، **سميائية التشخيص في المسرح (مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة)**، شهادة ماجستير، بوطابع العمري، 2014-2015
- مباركي بوعلام، **توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري**، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2001

المعاجم:

- ابن منظور، **لسان العرب**، ج2، دار المعارف، القاهرة،1981
- الفيروز أبادي، **معجم المحيط**، الجزء4، مادة القول، دار الجيل، بيروت، لبنان
- ماري إلياس، حنان قصاب، **المعجم المسرحي**، مفاهيم ومصطلحات، المسرح وفنون العرض، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997

فهرس المحتويات

الموضوع الصفحة

– مقدمة.....

– الفصل الأول: المسرح العالمي: المفهوم، النشأة والتحولات.....

– تمهيد.....

1– المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمسرح:..... 10–13

2– نشأة المسرح الأرسطي.....13–17

3– المغزى في المسرح الأرسطي:.....17–22

4– المسرح بين أرسطو وبريخت: من التطهير إلى التغيير.....22–28

5– ماهية المسرح الملحمي.....28–46

الفصل الثاني: المسرح الجزائري: النشأة والتطور والمميزات.....

– توطئة.....47

1– الأصول التاريخية للمسرح الجزائري.....47–49

2– أشكال المسرح الجزائري.....49–51

3– مسرح عبد القادر علولة.....53–54

4– السمات الدخيلة والأصيلة في مسرح علولة.....54–63

5– المظاهر التراثية الفنية للمسرح.....63–71

الفصل الثالث: تجربة عبد القادر علولة بين التجريب والتأصيل

تمهيد:.....**74–72**

1– لمحة عن مسرح عبد القادر علولة.....**85–75**

2– توظيف الأمثال الشعبية في مسرحية الأجواد.....**87–85**

3– العادات والتقاليد في مسرحية الأجواد.....**89–87**

4– الالتزام البريختي في مسرحية الأجواد.....**95–89**

– خاتمة **96–95**

قائمة المصادر والمراجع.....**101–96**

–فهرس المحتويات.....103-102