جامعة بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العرب

عنوان المذكرة

الشخصية التراثية في المسرح الجزائري
مسرحية اللثام لعبد القادر علولة
-أنموذجا-

مذكرة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:

- سمية بن عيجة

إشراف الأستاذ:

رياض أودحمان

السنة الجامعية: 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء:

إلى والدي الكريمين:

أمي حفضها الله ورعاها

أبي الغالي الذي أنار دربي حفظه الله ورعاه.

وأخواتي وإخواني الأعزاء

إلى أساتذتي الأفاضل

مع الإجلال والإكبار

إلى جميع أصدقائي وصديقاتي الذين رافقوني في سفينة الحياة، ومساري الدراسي.

كما أقدم الشكر الجزيل لزملائي الذين ساعدوني في إنجاز هذا العمل، وإلى أستاذي المشرف على هذا البحث، أودحمان رياض.

إليهم جميعا أقدم هذا العمل.

سمية

مقدمة

إن المسرح الجزائري منذ بزوغه ارتبط بالتراث، باعتبار هذا الأخير مخزنا يستلهم منه الكثير من المسرحيين إبداعاتهم ، حيث يعتبر اللجوء إلى التراث محاولة منهم الابتعادعن الثقافة الغربية (الفرنسية) التي استعملها المستعمر الفرنسي كسلاح قوي من اجل طمس الثقافة الوطنية ، لكن رغم ذلك ظهر الكثير من المسرحيين الذين حاربوا هذه الثقافة الغربية بمختلف أشكالها ، ومن هؤلاء المسرحيين نجد عبد القادر علولة ،الذي حارب هذه الأشكال الغربية التي لا تحمل دلالات تحاكي الواقع المحلي الجزائري بمختلف طبقاته،من خلال مسرح الحلقة، و شخصية القوال المرتكزين على الموروث الشعبي الذي اتخذه وسيلة لبلوغ غايته نبيلة، ألا وهي مسألة تأصيل المسرح الجزائري في عدد من أعماله المسرحية مثل الثلاثية المشهورة :(الأجواد، الأقوال، اللثام) ،إلى غيرها من الأعمال الكثيرة التي ركز فيها على بناء الشخصية الدرامية بناءا تراثيا .

ومن هذا المنطلق اتخذت البحث بعنوان(الشخصية التراثية في مسرح عبد القادرعلولة) وقد أردت أن تكون مسرحية "اللثام" أنموذجا، كونها من الأعمال المشبعة بالتراث، خاصة ما تعلق بالشخصية المسرحية، باعتبارها المحرك الأساسي للفعل والأداة الكاشفة عن الصراع ،لهذا تمحورت إشكالية البحث فيما يلي:

ـ كيف كانت بداية المسرح الجزائري،وكيف تطور؟

- ما الغاية من توظيف الشخصيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، أي ما هي

الأسباب التي دفعت الكاتب إلى الاعتماد على الشخصية التراثية ؟

ومن هذه الإشكالية تفرعت العديد من التساؤلات أهمها:

- ما هي حقيقة الشخصية التراثية ؟

- ما هي مصادر الشخصية التراثية ؟

- كيف تم بناء الشخصية المسرحية عند علولة ؟

- ما هي الأشكال التراثية التي أستعملها علولة ؟

وللإجابة على هذه الأسئلة انقسم البحث إلى فصلين، الفصل الأول فصل نظري تناولت فيه تاريخ المسرح الجزائري وبداياته الأولى، مع ذكر بعض مراحل تطوره، بالإضافة إلى طرح قضية التراث في المسرح الجزائري، و الشخصية التراثية بمختلف مفاهيمها، وقد درست فيه مختلف الشخصيات التي وردت في مسرحية "اللثام" ، وأيضا تطرقت إلى مصادر وأشكال الشخصية التراثية.

أما الفصل الثاني فقد كان فصلا تطبيقيا، تطرقت فيه إلى دراسة تحليلية لمسرحية "اللثام" حيث قدمت تعريفا للمسرحي علولة وبعض انجازاته ، مع ملخص للمسرحية وأهم الملابسات التاريخية ، بالإضافة إلى دراسة الجانب الفني و الجمالي للمسرحية.

وفي دراستي هذه استخدمت مجموعة من المصادر و المراجع أهمها: المسرح في الجزائر لصالح لمباركية، النص المسرحي لعزالدين جلاوجي ، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية لأحسن ثليلاني ، وغيرها من المراجع التي ساعدتني في انجاز هذا العمل، دون أن أنسى بعض الصعوبات التي صادفتني في رحلتي للبحث و هي قلة المصادر و المراجع وصعوبة الحصول عليها ، وأيضا قلة الدراسات عن المسرحي "عبد القادر علولة".

وفي الأخير أشكر كل من ساعدني و أرشدني للإنجاز هذه البحث و لهم كل الاحترام.

الفصل الأول :

المسرح الجزائري والشخصية التراثية

الفصل الأول (الفصل النظري):

*تاريخ المسرح الجزائري .

1 ـ البدايات الأولى للمسرح الجزائري.

2 ـ مرا حل تطور المسرح الجزائر

*الشخصية المسرحية و التراث .

1 ـ تمهيد.

2 ـ مفهوم التراث.

3 ـ أسباب العودة إلى التراث.

4 ـ التراث في المسرح الجزائري.

5 ـ مفهوم الشخصية التراثية.

6 ـ المرتكزات المحلية في بناء الشخصية التراثية عند علولة.

7 ـ أشكال الشخصية التراثية في مسرحيات علولة.

أ ـ الحلقة

ب ـ القوال

ج ـ المداح

د- الراوي.

تاريخ المسرح الجزائري:

1- البدايات الأولى للمسرح الجزائري:

اتفق الكثير من الباحثين على أن البدايات الأولى للمسرح الجزائري كانت عبارة عن عروض و غناء شعبي يقام في المقاهي، وهي أشكال تعبيرية تتمثل في فن " خيال الظل والقراقوز"حيث يعرفهما نور الدين عمرون "خيال الظل أو ظل الخيال: فن مسرحي في الشكل و المضمون ، والتمثيل فيه كان طريق أشخاص ممثلين و ما تتطلبه المقامة العربية من ضرورة الإكسسوار وراء ستار أبيض شفاف مع استعمال ضوء الشمع وراء الستار، بمعنى مسرحي خيال الظل استخدم التجسيد و الضوء والنص"[1]. أما بالنسبة للقراقوز فيقول عنه: "القراقوز نوع مسرحي يشابه خيال الظل، لكنه يستخدم الدمية فقط والراوي وراء الستار، ويستخدم النار أو الشمع كإضاءة وراء الستار يظهر الخيال واضحا لكن في العهد التركي تطور وانتشر بقوة عبر مناطق القطر الجزائري "[2]، حيث أن هذين الفنين استطاعا أن يستفزا المحتل الفرنسي من كل الجوانب ، مما دفع بالسلطات الاستعمارية إلى منعهما واتخذوا كل الوسائل لمحاربتهما وإخفائهما عن الشعب الجزائري الذي كان بحاجة ماسة إلى مثل هذه الفنون التثقيفية .

ورغم المحاولات الفرنسية لمسح هذين الفنين وطمسهما ، إلى أنهما صمدا في وجهها وازدهر وانتشر في كثير من ربوع الوطن الجزائري وحظائره ، حيث شوهد في مختلف مناطق الوطن ، من طرف الكثير من الرحالة ، حيث شاهدوا عروض القراقوزوخيال الظل ، رغم صدور قرار من الاحتلال لمنعه إلا أن تلك العروض مازالت تقام في منازل بعض الأثرياء في مدينة الجزائر[3].وهكذا ابقي الجزائريون يصنعون ثقافتهم و يعلنون حضورهم في كل قطر وكل مكان.

[1]- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية ،وزارة الثقافة العربية ، 2007، ص:34.
[2]- نورالدين عمرون: المسار المسرحي إلى سنة 2000، شركة باتنين، ط1، الجزائر، 2006، ص:41.
[3]- يراجع أحسن ثيلاني: المرجع السابق، ص:34.

2- مراحل تطور المسرح الجزائري:

ورغم العقبات التي وضعها الاستعمار إلّا أن المسرح الجزائري تطور واستطاع تخطي تلك العوائق ، ومر بمراحل :

1- المرحلة الأولى(1922 إلى سنة 1937):

لقد ظهرت هذه المرحلة بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، حيث أن المسرحيات التي تم عرضها في السنوات الأولى من العقد الثاني خلال القرن العشرين في الجزائر هي مسرحيات كتبت باللغة العربية الفصحى، وقد جاءت متزامنة مع زيارة جورج الأبيض للجزائر سنة 1921م وزيارة عزالدين المصرية سنة 1922.ومن هذه المسرحيات:

الشفاء بعد الهناء، خديجة الفرام،الظاهر على الشريف، الجهل، المدعون بالعلم لمحي الدين بشتارزي[1].

2-المرحلة الثانية تمتد من 1939 إلى سنة 1943:

وقد شهدت هذه المرحلة بداية الحرب العالمية الثانية أين تعرضت الحركة المسرحية في الجزائر إلى مراقبة شديدة من طرف المستعمر الفرنسي، خاصة بعد ظهور الأحزاب الوطنية، أين ذهبت هذه الحركة إلى الاقتباس من المسرحين العربي والغربي وكانت معظم المواضيع من الواقع الجزائري، وقد سمحت الحكومة الفـرنسية في هـذه الفـترة وفي عهد«فيشي» بعرض بعض المسرحيات بشرط أن لا تمس بكيانها في الجزائر[2].

3-المرحلة الثالثة (1962-1972):

تجسدت هذه المرحلة بالعشرية الأولى من الاستقلال فشهدت هذه الفترة تطورا كبيرا حيث عرف المسرح الجزائري مرحلة البناء والتشييد والتأميم، إذ أن في هذه العشرية حاول

[1]- يراجع:صالح المباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة- الجزائر- 2007، ص:76.
[2]- يراجع: العجلة هذلي: توظيف التراث الشعبي الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، 2009، ص:18.

المسرح الجزائري الاهتمام بالمسرح العالمي، خاصة " شكسبير" كما اتسم هذا المسرح بالصبغة الثورية واتسعت العروض المسرحية لمختلف الأحداث والتطورات[1].

3- المرحلة الرابعة (1972-1983):

تميزت هذه المرحلة بسيادة المسرح الاجتماعي ، وذلك نظرا للأوضاع الاجتماعية السائدة في تلك الفترة خاصة عند ظهور النظام الاشتراكي في فترة الاستقلال ، حتى أن الشعر والقصة والرواية كلها سايرت تلك الأحداث ، ونلحظ أيضا في هذه المرحلة الاقتباس من المسرح العالمي "هي قالت و أنا قلت"عن بيرا نديللو و"دائرة الطاباشير القوقازية" لبريخت ، وقد عالج المسرح قضايا اجتماعية كالبيروقراطية في مسرحية تخطي راسي "ماكس فيش" ومن المسرح العربي نجد "ألي يفوت يموت" و "بدر البدور" لفارسيا لوري ومسرحيات "ولد عبد الرحمان كاكي" التي تعالج قضايا ثورية[2].

5- المرحلة الخامسة (1983-1989):

لقد جاءت هذه المرحلة مسايرة للتطورات السائدة في تلك الفترة، وذلك بالاعتماد على إمكانياتهم الإبداعية، وقد تم عرض عدّة مسرحيات منها (الدهاليز) عن مكسيم غوركي وعجاجبية وعجايب عن ادوارد فيليبو، والحافلة تسير عن إحسان عبد القدوس...وغيرها[3].

وهكذا نستنتج أن المسرح الجزائري قد مرّ بمراحل ساهمت في تطوره.

[1]- يراجع : المرجع نفسه، ص:19.
[2] - يراجع : المرجع نفسه ، ص : 21.
[3]- يراجع : المرجع نفسه،ص:22

1- تمهيد:

إن كل أمة من الأمم إلا ولها تراثها الخاص بها والدي تعتزبه وتمجده، لأنه يحمل فحـو ذاكرتها من الـزوال ، وبه تعرّف كل أمة عن نفسها وعن كيانها،وعن وجودها في الحاضر، حيث أنه لا وجود لأمة أو دولة دون ماضي وتاريخ وحضارة وتراث ، حيث أن هذا الأخير هو المنهل الأول المسيّر للمبدعين في الأدب.

أن مبدأ الرجوع إلى التراث جعل للأدب صبغة خاصة من حيث الشكل والمضمون ومن هذه الأشكال الأدبية الذي لجأت إلى التراث ، نجد الرواية والقصة والمسرح ، وفي الساحة المسرحية الجزائرية نجد الكثير من رجال المسرح لجأوا إلى توظيف التراث الذي يضمن التواصل بين الحاضر والماضي القديم ، لهذا رجعوا إلى التراث ليستلهموا مختلف الموضوعات التي يطرحون به أفكارهم وآراءهم المختلفة ،وذلك نظرا إلى القيمة الكبيرة التي يتمتع بها التراث الشعبي في وجدان الجماهير الشعبية ، ونظرا للتأثير الكبير والقوي في حياتهم اليومية ، من خلال مختلف الأشكال المسرحية التراثية كمسرح الحلقة، المداح والقوال و الراوي، الفرجة ، وأيضا مختلف الفنون والظواهر التي توجد في الحفلات التي تشبه المسرحيات، وتلك الأشكال و الفنون نجدها في الحفلات الشعبية للمجتمع الجزائري في الأفراح والأقراح[1].

1 - يراجع :العجلة هذلي ، توظيف التراث الحلقوي في الجزائر، ص:50

2- مفهوم التراث :

لقد جاء الكثير من الأدباء بتعاريف مختلفة للتراث حيث نجد" إسماعيل سيد علي" يعرّفه بأنه: ذلك المخزون الثقافي والمتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، حيث أنه يشتمل على الكثير من القيم الدينية والتاريخيــة والحضارية والشعبية، فـيها عــادات وتقاليد، حيث أن هذه القيم يمكن أن نجدها مدونة في الكتب التراثية أو تكون مثبتة بين سطورها، أو تكون متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن، وقد عرّف إسماعيل سيد علي التراث بشكل أوضح حيث قال عنه أنه روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا ويعيش به، حيث أن شخصيته وهويته تموت إذا هو ابتعد عنه وتخل عنه، ونستنتج من هذا التعريف أن التراث له أهمية كبيرة باعتباره جوهر وكيان الأمة[1].وأورد عباس الجيراري تعريفا آخر حيث بين أن التراث هو إرث نتداو له عبر العصور والأزمنة، حيث مازال راسخا في حياتنا نظرا لما أنتجته العقول في السابق وما أوحت به القلوب من علم وفنون وآداب مختلفة، ويعتبر التراث حوصلة حضارة هذا البلد حيث أن هذا التراث ثمرة أبناء الماضي[2].

3- أسباب العودة إلى التراث:

يمكن تلخيص أسباب الرجوع إلى التراث إلى سببين مهمين:

1- استرداد الهوية و المحافظة عليها إذ يذهب كثير من الباحثين إلى ربط التراث باسترجاع الهوية وصيانتها من الضياع ، إذ تذهب العجلة هذلي إلى كون "الاستعمار الأوروبي من

[1]- يراجع: أحسن ثليلاني، المرجع السابق، ص:64.
[2]- يراجع: المرجع نفسه، ص: 64.

الأسباب الرئيسية التي جعلتنا نعود إلى التراث العريق، فمند أن وطأة قدماه أرض بلادنا وهو يعمل في محاولات شتى لطمس الهوية الوطنية ، و تكذيب التاريخ و تزيفه ، وقد طمحت إلى نشر الفكر الغربي، من خلال استغلاله البشع، والتوسع الكبير في مناطق البلاد وإبقاء الشعب عبدا للحضارة الغربية"[1].

وهناك هوية أخرى أكثر خصوصية وهو ما ذهب إليه إدريس قرقوة ، حيث يرى إن العودة إلى التراث وسيلة لخلق خصوصية للمسرح الجزائري وما يميزه عن سائر المسارح العربية والغربية، منبته الواقع الاجتماعي الجزائري[2] ،أما بالعودة إلى ما جاء به عصمت رياض فنجد انه يقول : "إن تأصيل المسرح الغربي اليوم يعني تجسيد روح الآمة سواء في تراثها الشعبي من أساطير و حكايات أو حوادث وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن ولكن بأشكالها لا يمتد إلى الظواهر بصلة "[3].

فقد يرى البعض إن العودة إلى التراث هو تشبث بالتخلف والتراجع عن المكاسب الإنسانية التي هي وليدة الحضارة الحالية، إلا إن العجلة هذلي تنفي هده الرؤية فعندها العودة إلى التراث لا يعني التخلف أو التراجع، لكنه يعتبر خطوة إلى الأمام نحو مزج بين التراث والحضارة لإنتاج جديد ، وأيضا من أجل معرفة الجذور والماضي والتاريخ ، حيث أن كل بلاد دون ماضي تعتبر مجهولة دون هوية ولا يمكنها أن تؤسس للمستقبل[3].

2-المواجهة مع الحاضر: إن العودة إلى التراث يعتبره البعض " نوعا من أنواع المواجهة للحاضر الذي هو دائما في صدد فضح عيوبه ومفاسده، ومحاولة إصلاحه لأن الحديث عن القديم يمكن دائما من رؤية فنية، وكلما تعمق الباحث في حل ألغازه ورموزه، تمكن من رؤية العصر رؤية مشرقة ومستنيرة"[4].

---

[1]- العجلة هذلي : توظيف التراث الشعبي الحلقوي في الجزائر، المرجع السابق ، ص : 63

[2]- يراجع :إدريس قرقوة : فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر ، بعنوان المسرح و المواطنة ، 13 ،14 ،15 فيفري 2006 ، ص: 67

[3]- العجلة هذلي: توظيف التراث الشعبي الحلقوي في الجزائر، ص:64.

[4]- حسن حنفي: التراث والتجديد موقعنا من التراث القديم، دار التنوير- بيروت- 1998، ص:13.

إن العودة إلى التراث لم تصادفه أي معيقات أو موانع، لأنه رغم ظهور بعض الاتجاهات الواقعية إلا أن هذا لم يمنع اللجوء إلى موارد التراث بوصفه عبارة عن تجارب مسرحية حيث يكتب لنا بعض المسرحيين مسرحيات خالصة منهم مارون النقاش الذي كتب مسرحية: أبو الحسن المغفل، وهارون الرشيد والقباني، غانم بن أيوب"وقوت القلوب" حيث أن الكثير من كبار المسرحيين ساروا على نهجهم، أمثال توفيق الحكيم وأهل الكهف والسلطان الحائر، والفيريد فرج (سليمان الحلي) وعلى الراعي في الكوميديا المرتجلة وسعد الله ونوس ويوسف إدريس، هذا في المشرق العربي.

أما في المغرب فنجد احتفاليات كثيرة منها احتفالية الطيب الصديقي وعبد الكريم رشيد... أما في الجزائر فنجد احتفاليات وشعبيات كبار رواد المسرح الجزائري، لعلالو ورشيد القسنطيني، ومحي الدين بشتارزي،...[1].

4 -التراث في المسرح الجزائري:

إنّ عودة المسرح الجزائري إلى التراث قد شكلت بينهما علاقة ويصف بعضهم هذه العلاقة بالعلاقة الجدلية، والتي مضمونها التأثر والتأثير المتبادل بينهما، وكلما توطدت العلاقة بينهما أنتجا لنا مسرحا يفوح بعبق التراث، وأريج الأصالة، وكلما اتسعت الهوة بينهما (المسرح والتراث) في أي بلد افتقر هذا المسرح إلى التراث، لأن العلاقة التي تحكم بينهما هي أخذ وعطاء، فالمسرح يأخذ من التراث مضامين جديدة كما أن التراث يوفر للمسرح التراثي وتداوله لدى المهتمين بحركة المسرح إلّا دليل على ذلك، فقد تحدد منذ

[1]- يراجع العجلة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، ص:64.

الإرهاصات الأولى لنشأة المسرح الجزائري والجزائريين وبلغتهم، ويعالج مشاكلهم اليومية[1] .

وإذا فتحنا سجل المسرحيين الجزائريين وجدنا عدّة أسماء ارتبطت بالتراث الشعبي والمسرحي، وتركوا بصمات واضحة وجلية على الساحة الفنية والمسرحية منهم: علالو محي الدين بشتارزي، رشيد القسنطيني، ورو يشد،...

4-1علالو (سلالي علي أو علال):

ومن المسرحيين الذين اهتموا بالتراث الشعبي علالو الذي يعدّ رجل مسرح بحق وهواللبنة الأولى لمسرح جزائري أصيل يستمد موضوعاته من التراث الشعبي، وما مسرحية جحا التي ألفها سنة 1926 إلّا دليل على ذلك.

علالو الاسم الفني الذي عرف به، ولد في الجزائر العاصمة يوم 2مارس 1902م، زاول دراسته الأولى بمدرسة (ساروي) بالعاصمة وتحصل على شهادة الدروس الابتدائية، وبعد وفاة والده اشتغل في مخبر بصيدلية وكان بقربة من الأوروبيين يشاركهم في أفراحهم في الحفلات، ولشغفه في الغناء غنّى أغنيات هزلية، وبعد الحرب العالمية الأولى انظم إلى جمعية المطربية التي كانت يترأسها (أدموند يافيل) وناب عنه (محي الدين بشتارزي) ومع سنة 1921 بدأت الجمعية تنظم حفلات موسيقية بمشاركة المغنيين والمغنيات بمناسبة شهر

[1]- يراجع :المرجع نفسه، ص:31.

رمضان...أسس علالو فرقة الزاهية، المسرحية وأشترك في تأليف وتمثيل مع إبراهيم في كثير من المسرحيات[1] حيث اتسمت مسرحيات علالو بالعديد من الخصائص هي:

- استعمال اللغة العامية البسيطة.
- الأخذ من الأساطير والحكايات الشعبية.
- الاعتماد على التراث الجزائري القديم.
- استخدام طابع الفكاهة للفت انتباه الجمهور.

2-4 ـ محي الدين بشتارزي:

أما الرجل المسرحي الثاني الذي اهتم بالتراث الشعبي، نجد محي الدين بشتارزي الذي ولد سنة 1887، بدأ حياته وهو يرتاد جامع الحنفي في العاصمة ثم انظم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي، فلمع نجمه بين مطربي زمانه، فأكسبه صوته الساحر شهرة واسعة فقد ظل إلى سنة 1932 منشغلا بالغناء وحده، ولاسيما الغناء الأندلسي منه، كان بشتارزي يغني ضمن فرقته (المطربية) ثم التحق بفرقة (رشيد القسنطيني) المسرحية وأسندت له أدوار خاصة بوصلات غنائية، وحقق بذلك نجاحا كبيرا كما حدث في مسرحية (الصياد والعفريت) التي ألفها (علالو) سنة1928، ولم يباشر (بشتارزي) مهمة التأليف المسرحي إلّا بعد سنة 1932.

أشرف بشتارزي على تسيير عدّة فرق موسيقية مسرحية كفرقة (المطربية) وفرقة زاهية التي أسسها علالو[2].

[1]- يراجع: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص:62.
[2]- يراجع : المرجع نفسه، ص:65.

يعالج بشتارزي في مسرحياته قضايا اجتماعية بأسلوب فكاهي هزلي، وقد اقتبس مسرحياته من موليير، وألف ليلة وليلة ضف إلى ذلك التراث الشعبي الجزائري.

4-3- رشيد القسنطيني:

هناك رجل مسرحي آخر في الجزائر يعد من أعمدة المسرح الجزائري وهو رشيد القسنطيني (1887-1944).ولد رشيد بلخضر المعروف بـ رشيد القسنطينيي 11نوفمبر 1887، بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة، دخل المدرسة الابتدائية، وانقطع عن الدراسة ليعمل نجارا إلى جانب والده، ثم هاجر في بداية الحرب العالمية الأول إلى فرنسا ليعيل عائلته، حيث سافر على متن باخرة غرقت في عرض البحر، ووجد قسنطيني نفسه بعد إنقاذه في جزيرة مالطا ولم يشعر عائلته بأي خبر مدّة طويلة حتى ظنت أنه مات، وفي نهاية الحرب عاد إلى الجزائر العاصمة، لكنه عاد إلى فرنسا أين وجد هناك عملا واشتغل مدّة سنوات قبل أن يعود وزوجته الثانية إلى باب الواد الجزائر العاصمة في 1926[1].

امتاز رشيد القسنطيني بموضوعات مسرحياته الوطنية الشعبية، وهذا ما جعله " فنان الشعب" فقد عبر عن شخصيات عديدة كالمستشار البلدي وهاوي الرياضة والعالم المزيف والقاضي الجاهل وثري الحرب والسكير الفيلسوف، وسيدة المجتمع المحتالة والكاذبة المغرية، وللأسف فقد ضاعت النصوص المسرحية المخطوطة التي ألفها رشيد القسنطيني

[1]- المرجع نفسه، ص:64.

ويجمع كل من سعد الدين بن أبي شنب ومحمد الطاهر فضلاء أن مسرحيات رشيد القسنطيني المخطوطية هي في حوزة محي الدين بشتارزي، وافته المنية سنة1944(45)[1].

إلى جانب هؤلاء الثلاثة، نذكر المسرحي الرابع وهو رويشد الذي يعتبر من الفنانين المثقفين ثقافة شعبية والذين اتخذوا طريقة التعبير البسيط المباشر، كما يستخدم خبرته الطويلة وموهبته وذكاءه للتعبير عن أفكاره التي يريد أن يتناولها، ومعالجتها بطريقة فنية لا من خلال النظريات والقوالب الموضوعة مسبقا بل من خلال تجربته الفنية التي اكتسبها ومارسها بين أفراد الشعب[2].

أما كاتب ياسين فقد كان من المسرحيين القلائل الذين حاولوا تبني خاص للعملية المسرحية في علاقتها ببيئتها وبالأحداث التي تواكب تغير المجتمع، وفي هذا المجال يقول مصطفى كاتب:« إنّ التجربة الثانية المهمة في المسرح الجزائري هي تجربة الكاتب المعروف (كاتب ياسين) الذي اجتذبته ثورة الجزائر. وما حققه من انجاز في جميع المجالات وحتى الكتابة بالدارجة الجزائرية من مسرحياته نجد نجمة والجثة المطوقة، وهي باللغة الفرنسية وقد عمل مع فرقة (مسرح البحر) حيث ألف"غبرة لفهامة" أو "مسحوق الذكاء" الذي استمدها من التراث الشعبي...»[3].

أمّا تجربة المسرحي عبد القادر علولة وهي جديرة بالتنمية والاهتمام، فقد جاءت نتيجة الدراسات المعمقة في الأشكال التعبيرية المختلفة، والمنتشرة في الأوساط الشعبية

[1]- المرجع نفسه، ص:65

[2]- صالح لمباركية: المرجع السابق، ص: 66.

[3]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ط2، سلسلة عالم المعارف، ص:476.

الجزائرية، ولقد وجد علولة أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تجريبية شعبية باعتبار أن مركز المسرح العربي غربي مرتبط بثقافة الغرب ولهذا تبنى أسلوب مستلهم من التراث الثقافي الشعبي، هدفه الأساسي أن يخرج بنوع مسرحي له التأثير الأكبر على الجمهور وقد ألف العديد من المسرحيات التراثية منها: الخبزة، وثلاثيته المشهورة " الأجواد " ، " الأقوال" ،" اللثام"[1].

5-مفهوم الشخصية التراثية:

تعددت تعريفات الشخصية التراثية بتعدد الأدباء والمفكرين فمنهم من عـرفها بأنها « جميع الشخصيات التي لها وجودها الحقيقي، مثل شخصية الأدباء وغيرها من الشخصيات ذات الوجود التاريخي »[2]. كما أنها عند البعض تعني الشخصيات المستنبطة من الواقع والتاريخ، إمّا أن تكون شخصيات أدبية، أعلام أدباء، أو تكون دينية مثل رجال الدين، وقد تكون هذه الشخصية نموذجا تراثيا، تعطي تعبيرا عاما يتمثل فيها العام من خلال الخاص والكلي من خلال الجزئي، فالنموذج يمثل فيها شخصيات لم توجد تاريخيا بأعينها، إنما وُجدت بصفاتها كشخصية الخليفة مثلا وجميع الشخصيات التي اخترعها خيال أديب[3].حيث أنها شخصيات مستمدّة من التراث خياله أبدعها المؤلف من خياله.

يعدّ مفهوم الشخصية من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا، وموضوع الشخصية موضوع تباينت فيه الآراء والمذاهب« وقد أُخذت من كلمة الشخص التي تعني سواء

[1]- يراجع :العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي، المرجع السابق، ص:62.
[2]- يراجع: حسين علي المخلف: توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح ونوس، دمشق، 2000، ص:87.
[3]- يراجع: زايد علي عشري: توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول مصر، مجلد أكتوبر 1980، ص:205.

الإنسان وغيره، تراه من بعيد وكل شيء رأى شخصيته والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات ما تستعير لها لفظ الشخص»[1] وهذا ما يعني أن للإنسان وجودا ماديا.

6-المرتكزات المحلية الجزائرية في بناء الشخصية التراثية عند علولة:

إنّ المسرح الجزائري دائما ما يعود إلى مواد تراثية جزائرية بحتة، وهذا راجع إلى أنّ معظم المسرحيين الجزائريين، يبنون مسرحياتهم على مرتكزات جزائرية، حيث يعتبر علولة من العلامات الفارقة في المسرح الجزائري، من حيث الثقافة والتمثيل. وذلك مع كثير من الأسماء، وكانت تجربة مسرحية جزائرية تهدف إلى التجديد لكن دون التخلي عن الأصول التراثية، أي المزج بين القديم والحديث من أجل إنتاج جديد، وهذا ما جعل أعماله تتميز عن باقي الأعمال التي ألفها الأدباء الآخرين، وهكذا نستنتج أن مسرح علولة قوامه التراث المحلي الجزائري، أين رسم معالم التجديد فيه وذلك بتدخل العمق الثقافي المحلي[2].

-إنّ عبد القادر علولة دائما يستمر في البحث عن قالب مسرحي خاص به، لهذا فإنّ هاجسه الوحيد هو إنتاج مسرحي يحمل هموم الجماهير الشعبية الجزائرية، أين كان يعالج قضايا ذات علاقة وطيدة بهموم الشعب ومشاكله، فقد ارتكز علولة في توظيفه للشخصيات على

[1]- ابن منظور: لسان العرب،م7، دار بيروت ،د.ط، 1956 نقلا عن: أحلام عمران ومباركة عقون، الشخصية التراثية في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية 2013-2014 ، ص:45.

[2]- يراجع: عبد الناصر خلاف: التجارب المسرحية، مسارات وبصمات، وقائع الملتقى العلمي 25-26-27 أكتوبر، 2011، بجاية، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، 1994، ص:85

الحكي الحلقة والقوال، والسيرة، وهذا ما يعني أن التراث قريب من وجدان الشعب الجزائري، لأنه استطاع توظيف القضايا المعاصرة في الوطن[1].

وفي صدد الحديث عن تجربة علولة في التجديد نجد أنه اعتمد على قالب تراثي معـين منه القوال، المداح والراوي، حيـث يقول:« إنّ عملي ينــصب على قدرات التجديد، والاستهواء والإبداع فكل هذه القدرات الموروثة التي تزال نوعا من المناهل الشعبية والعلمية على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري، منزلة تجعله عنصرا فعالا وغير مستله أثناء العرض»[2].

ويقصد علولة في هذه المقولة أنه لا يستبعد دور المشاهد في عمله التجديدي، حيث إليه يعود الحكم والقرار على ذلك الإبداع، إذا كان يتميّز بلمسة من التراث أو عكس ذلك.

وباهتمام علولة بالأشكال الأدبية الشعبية، التي يعرفها المجتمع الجزائري مثل (الحلقة والقوال) والذي اتبع النمط الأرسطي بأبعاده المختلفة وشخصيات تغوص بجذورها في أشكال التراث المحلي، أين يحاول علولة أن يجعل الشخصية تعيش الدور الذي تلعبه.

[1]- يراجع: المرجع نفسه، ص:33.
[2]- حوار أجرته لميس العماري، مجلة المسرح نقلا عن موقع WWW.STARTIMES.COM ,FAS PX العدد والتاريخ مجهولان، ص:23.

7- أشكال الشخصية التراثية في مسرحيات علولة:

إنّ المسرح الجزائري منذ بدايته ارتبط بالتراث الشعبي، ولقد وظف رواده هذا التراث في أعمالهم الفنية، كالحلقة والقوال، والمداح، والحكاية الشعبية.

أ-الحلقة:

تعتبر الحلقة شكلا من الأشكال الشعبية، حيث حضيت بالكثير من الاهتمام من طرف المخرجين والمسرحيين وقد كان المتفرّجون والجمهور يجلسون ويكونون دائرة أي الحلقة:« وكانت العروض في شكل حلقة، تعرض في الهواء الطلق وخاصة يوم السوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثني عشر مترا داخل دائرة يتحرك المداح بمفرده يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر غالبا ما تتجاوزه عروض متعدّدة في نفس الوقت وفي نفس السوق، بفضل صوته وجسده وعصاه، كان المداح ينسق عرضا يحكي ملحمة أو قصة مستوفاة من الحياة الاجتماعية، ويؤدي بطريقة عدّة شخوص»[1].

من خلال هذا التعريف نستنتج أن العروض المسرحية كانت تقام في الهواء الطلق، خاصة السوق، فالحلقة عرض قصصي في الأسواق التجارية التي تعرفها أغلب مناطق الجزائر وقد برز هذا الشكل التراثي خاصة (عند علولة) و(ولد عبد الرحمان كاكي).

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، د.ط، الجزائر، 1997، ص:12.

ب-القوال:

يعتبر القوال من الأشكال التراثية القديمة التي وظفها مختلف الأدباء والباحثين في ميدان التراث وهو من الشخصيات التي تنقل الأخبار والوقائع اليومية عن طريق سرد بعض القصص البطولية والدينية كالقصص النبوية والسير الشعبية، حيث أن القوال معروف بحكمته وصدق في التعبير، وذلك من أجل الدفاع عن مصالح المجتمع، وهو أيضا يعتبر من الرموز الراسخة في الذاكرة الشعبية وله قدرة كبيرة في التأثير على الجمهور وذلك لارتباطه بالنضال التاريخي للشعب[1]، وهذا ما يعني أنّ القوال هو حامل التراث الشفهي بكامله، فهو يستطيع الغناء والتأليف ورواية الحكايات والأساطير.

إنّ القوال خلال تأديته لعروضه يستخدم حركات مختلفة تتماشى مع الكلمات التي يقولها، وكل موضوعاته تدعو دائما إلى أعمال الخير، ونهاية تلك الحكايات تكون دائما سعيدة، وحكاياته دائما تتفادى فكرة الشر والحقد والكراهية، بالإضافة إلى ذلك فإن القوال أثناء عرضه لتلك الحكايات يستعمل عدّة آلات موسيقية منها: الناي، آلة الرباب، وأحيانا يستعمل العود والبندير[2].

بالإضافة إلى المميزات الكثيرة التي يتمتع بها القوال "فإنّ له علاقة وطيدة بالثورة إذ حاول إخراج الشعب الجزائري من قيود المستعمر، لاستعادة حريته ومضامينه وهويته التي سلبها منه الاستعمار وعليه فإنّ القوال قد ارتبط بالنضال التاريخي للشعب وطموحاته في استعادة حريته والتخلص من قيود العبودية والاستغلال، ويشتمل عمل القوال على الشعر

[1]- يراجع: عبد الناصر خلاف: التجارب المسرحية المرجع السابق، ص:129.
[2]- يراجع: نورالدين عمرون، المسار المسرحي، المرجع السابق، ص:129.

والنثر في أداء الفرجة التي تعمل على طابع جمالي وأخلاقي ونظرا لمكانته في الوسط الجزائري"[1].

ج- المدّاح:

يعتبر المدّاح من الشخصيات التراثية، حيث وظفها في مسرحياته واعتبرها شخصية مفيدة حيث يجتمع الناس حوله بشكل دائري، "وهكذا يقوم المدّاح بعرض القصص الشعبية والملاحم ويعتمد على التقليد والمحاكاة والتشخيص ويعيد عرض الأفعال بأقوال مسجوعة أو قطع شعبية، معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة وحركة ونبرة الخطاب وانفعالا ملائما لحالتها"[2].

وقد جاءت شخصية المدّاح في تعاريف أخرى حيث وصفت على أنها:« شخصية متجولة في الأسواق، تعمل على مدح الشخصيات حيث يقوم المدّاح بحمل آلات موسيقية كالناي والبندير وذلك لجلب الجمهور ولفت انتباههم، ويلعب دورا هاما في حفظ التراث الشعبي من الزوال كونه يقوم بعرض القصص والسير الشعبية معتمدا في ذلك على أسلوب التقليد للعديد من الشخصيات ومحاكاتها عن طريق إعطاء كل شخصية صوتا وحركة يقوم بها»[3].

أما عن كيفية آدائه لوظيفته كمدّاح في الحظائر والأسواق " فهو دائما أثناء سرده تقوم بالاندماج في الأحداث تارة وبالخروج تارة أخرى، بأداء جسدي مركب يصل في

[1]- العجلة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، ص:37.
[2]- الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح العربي المعاصر، د.ط، دار الأهالي، دمشق 1997، ص:46-47.
[3]- العجلة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي، المرجع السابق، ص:32.

بعض الحالات إلى درجة عالية من التجريد، فبلمسات صغيرة يعطي الراوي حياة للشخوص المشاركة في الحبكة"[1].

د- الراوي:

لقد عرف العرب الرواة منذ العصر الجاهلي، حيث يعتبر العصر الجاهلي منبع من منابع التراث، حيث عاش في هذه الفترة أكبر الشعراء والأدباء، وأكثرهم فصاحة وبلاغة خاصة في ميدان الشعر، حيث كان الشعراء يتنافسون بقصائدهم في الأسواق، "ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور، وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونها ملحما تراثيا يجذب المتفرّج ويشدّ انتباهه، فالراوي في المسرحية شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، حيث يلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق وقد لا يلعب"[2].

لقد عمد المسرحيون إلى توظيف الراوي في أعمالهم المسرحية وذلك لعدّة دواعي" حيث أن وظيفته في المسرح الحلقوي هو نفس ما وظف من أجلها القوال والمدّاح أي السعي الدائم لجذب انتباه المتفرّج العربي، وإشراكه في المسرحية، وذلك بالتقرب من التراث والاستفادة من تقنياته في المسرح"[3].

[1]- المرجع نفسه، ص:35.
[2]- المرجع نفسه، ص:43.
[3]- المرجع نفسه، ص:43-44.

الفصل الثاني

دراسة مسرحية "اللثام" دراسة موضوعية فنية

الفصل الثاني (الفصل التطبيقي):

- دراسة مسرحية «اللثام» دراسة موضوعية فنية.

1- التعريف بالمسرحي عبد القادر علّولة.

2- ملخص المسرحية.

3- مصادر الشخصيات التراثية.

4- توظيف الشخصيات التراثية.

5- دراسة شخصيات المسرحية.

- دراسة الجانب الجمالي والفني:

1- الحدث الدراسي.

2- الشخصيات الدراسية.

3- اللغة والحوار.

التعريف بالمسرحي عبد القادر علولة:

يعتبر عبد القادر علولة أحد أعمدة المسرح الجزائري، حيث ولد في الثامن جويلية 1939 بالغزوات ، وزاول دراسته الابتدائية في بلدية عين البرد وأكمل الثانوية في سيدي بلعباس ،وبعدها بوهران ، وبعد دلك التحق بفرقة الشباب المسرحية التي تديرها جمعية العلماء ليكمل بانتمائه للمسرح الهاوي إلى غاية 1962 ، وبعد الاستقلال التحق بالمسرح الوطني الجزائري، ومن أجل دراسة المسرح وتوسيع معارفه ، فقد التحق بجامعة السربون سنة 1968 ، كما انه قام بتربصات تكوينية بمعهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان اثر عودته ومنه تقلد عدة مناصب طيلة مسيرته المسرحية ، وشارك في تأسيس عدة جمعيات ثقافية وشارك في عدة مسرحيات في فترة 1963- 1965 ، وممثلا في عدة أفلام ، ثم ترك عدة إبداعات دون استكمال مثل مسرحية العملاق ، حيث اغتيل يوم الخميس العاشر من مارس 1994 بوهران[1].

2- ملخّص مسرحية اللثام:

إنّ الأحداث العامة لهذه المسرحية تدور حول شخصية برهوم ولد أيوب الأصرم والفرزية، وهو عامل ميكانيكي في مصنع الورق، برهوم شخصية خجولة، تزوج بشريفة ابنة عمه غالم، ورزق بثلاث بنات وهن: ضاوية، حليمة والعونية، وولدين هما: العربي والطيب، كان برهوم بعيدا عن المشاكل الإدارية للمصنع، كان مهتما بعمله حيث يسعى دائما لخدمة المصلحة العامة، حيث كان المصنع الذي يعمل فيه قليل الإنتاج والسبب في ذلك هو تهاون المسؤولين والإداريين في ذلك العمل، حيث أن في مصنع الورق توجد آلة البرمة وهي آلة معطلة، الأمر الذي أدى إلى توقف بعض العمال عن العمل، وكان أصحاب

1- يراجع: أسماء غجاتي : تشكيل النص المسرحي في ثلاثية عبد القادر علولة ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في المسرح الجزئري ، جامعة باتنة 2007 ، ص :169-170-172.

العمل يطردون كل من يحاول إصلاحها، إلّا أن بعض العمال قرّروا إصلاحها، وقد أسندت المهمة لبرهوم كونه مختص في مجال الميكانيك، حيث اكتشف المسؤولون ذلك عندما سقط برهوم من الآلة حين كان يريد إصلاحها، ثم أصيب بعد ذلك ودخل المستشفى، وكانت إصابته فقدانه لأنفه، وتحمل المسؤولية وحده فطرد من العمل، وزج بالسجن وبعد خروجه اتخذ من المقبرة مكانا للعيش.

3- مصادر الشخصيات التراثية في مسرحية اللثام:

لقد استخرج المسرحي علولة شخصيات مسرحية "اللثام" من الواقع اليومي للمجتمع الجزائري، حيث أن كل شخصياته تنطلق وتنبثق من الواقع، " إنّ الحياة أو الواقع إن أردت يزوّدنا باستمرار بمواد ومواضيع وأفكار ومبررات تغذّي وعينا الاجتماعي والفني، وتدفعنا للإبداع والتخيل والابتكار، ويكفي لذلك أن يكون تأملنا فيه راسخا، وأن نعرف كيف ننصت إليه ونتمعن فيه بعمق"[1].

وهذه الشخصيات حسب علولة تقدم المعاش الاجتماعي والعميق للمتفرج «وللتأكيد على مسار الشخوص، وعمق وكثافة العلاقات والوضعيات، ولاستخراج لب المعاش بكل أبعاده أبعاده النقدية والمعقدة والخاصة والتي هي طريق الصيرورة، إنّ الخيال الذي يستقي الأفكار والأهواء لكي يكشف وينير متخذا أشكالا جمالية خاصة»[2] .

وهكذا فإن علولة استقى شخصيات مسرحية اللثام من الواقع وأعطاها طابعا تراثيا، من حيث أسماء الشخصيات ووظيفتها المحورية في المسرحية.

[1]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، د.ط، موفم للنشر 1997، ص:243.
[2]- المرجع نفسه، ص:244.

4- توظيف الشخصيات التراثية في مسرحية اللثام:

إنّ الشخصية التراثية هي أصوات من خلالها أراد عبد القادر علولة أن يعبر عن رؤيته المعاصرة، وذلك من خلال المزج بين الماضي والحاضر، حيث يعيد تجربة الشخصيات الإنسانية في الماضي ويعيد لها الحركة لهذه الشخصيات القديمة التراثية بقالب عصري تتلاءم مع الموضوع.

هناك عدّة أسباب لتوظيف الشخصية التراثية حيث نجد من العوامل التي تدفع الكاتب إلى توظيف شخصية تراثية دون غيرها من شخصيات الموضوع الذي يريد طرحه، كونها خير معبر عن هذا الموضوع، وتدخل فلسفة المبدع في هذا الإطار حينما يستحضرها لهذا الموضوع دون سواها من شخصيات قد تؤدي الغرض ذاته[1].

والشخصيات التي وظّفها علولة كثيرة أهمها:

1- شخصية القوال: وهو من الشخصيات التراثية الأساسية في مسرح علولة ومن الشخصيات الأكثر بروزا في مسرحياته حيث «يعتبر القوال الشخصية المركزية في مسرح علولة، هذه الشخصية التي تحمل الكثير من المعاني في التراث الشعبي لبلدان المغرب العربي خاصة بالجزائر والمغرب، ولعل أهم خاصية تمتاز بها القوال هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة»[2].

[1]- يراجع:العجلة هذلي، توظيف التراث الشعبي، المرجع السابق، ص:149.
[2]- لخضر منصور: قسم الفنون الدراسية جامعة وهران: حوار أجرته الدكتورة لميس العماري، مجلة المسرح، نقلا عن موقع WWW.STARTIMES.COM ,FAS PX عدد وتاريخ مجهولان، ص:23.

إنّ شخصية القوال في مسرحية اللثام يبرز استيعابه للواقع بكل تحولاته ومشاكله، وارتباطه به حيث رصد لنا الواقع وفضح لنا السلبيات الموجودة فيه وكشف لنا حقائق كانت خفية ومجهولة، وأعلن رفضه للاستغلال والظلم اللذان سيطرا على الطبقة الدنيا من المجتمع خاصة العمال.

وينقسم وصف القوال إلى قسمين:

1-وصف المظهر الخارجي:

يتمثل القسم الأول في وصف المظهر الخارجي الذي يتمثل في الظروف التي ولد فيها برهوم وأجواء الإضراب الذي قام به العمال وأيضا الحالة التي آل إليه المصنع جراء تعطل الآلة وقد استهل علولة وصفه في عرض سردي مكتوب بأسلوب الشعر ا لشعبي المتمثل في برهوم.

"القوال: برهوم ولد أيوب الأصرم ازدادوا اثنين وربعين عام بالتقريب ولداته الفرزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة حيث ما جاء المزيود للدنيا ما زغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة.

لفو عليه بعمامة أبواه وحطوه تحت الصنوبر فوق الحشيش في وسط السكوم بنعمان والقرنونش"[1] .

وهكذا نجد أن القوال في مسرحية اللثام لم تتوقف وظيفته في تقديم الشخصيات بذكر ملامحها الخارجية إنما يبرز استيعابه للواقع بكل تحولاته ومشاكله بكل دقة ووضوح.

[1]- من مسرحيات علولة: المرجع السابق، ص:157.

- «القوال: جمعة قبل ما يزداد برهوم الخجول تنظم اضراب عام في المنطقة المذكورة وتعقدت الأحداث، خدات سبغة شينة العمال ثاروا وبعدها حرقوا للكلون مخازن ونوادر هجموا بالله أكبر والمدرة على مقر الجدارميا، قرعوا باب السجن وخرجوا المحبوسين، جاء من المدينة الحرس المتنقل راكب السبق مبعوث للدعم كحل مسلح وانتشر كالجراد على النحية»[1].

2-وصف المظهر الداخلي:

قد وصف فيه مختلف الأحاسيس والانفعالات حيث أنّ القوال وصف حالة برهوم والشريفة المزرية، وذلك ناتج عن الفساد المنتشر في البلاد حيث يقول القوال:« برهوم والشريفة خرجوا من البدية، الفقر دمرهم المدينة لغات لهم النمو الاقتصادي هو التي جلبلهم، قالت الشريفة (سلينا مثل الذكير جلبنا) المدينة حطوا عليها شحال قبل ما يسكنو في جنبها...سكنو ورى المقبرة وسكنو تحت المزبلة، سكنو حدى القلتة سكنو الغار وسكنوا القزدير...فرح عليهم المولى وصابوا في النهاية زوج بيوت ومطبخ في عمارة مهددة بالدمار درجة تجلج ودرجة خاوية بيت الماء وحدة في السطح فوق الطبقة الثالثة»[2].

لقد ركز القوال في سرده للأحداث على شخصية برهوم حيث سرد كل الأحداث والمراحل التي مر بها برهوم في حياته من يوم ولادته إلى أن أصبح عاملا ولديه عائلة وإلا أن أصبح مشاركا في السياسة الظالمة لمجتمعه، وأصبح في السجن وبعد خروجه يحكي لنا القوال:« بعد شهور من خروج برهوم ولد أيوب من السجن...ما وجد حد عند

[1]- من مسرحيات علولة: المرجع نفسه، ص:175.
[2]- من مسرحيات علولة: المرجع نفسه، ص:161.

الباب يستنى فيه...قال المزية ندخل عليهم غفلة، نخلعهم...دار الرزمة على كتفه وزاد فيه...رهب في البداية من حس المدينة والشارع الكبير، خاف يقطع الطريق كاللي تلف حتى قطعه الشرطي...قبضه من الدرع وقال له...لوكان قعدت لهيه تحرث وتفلح ماشي خير...»[1].

لقد صور القوال مشهدا لقيمة التضحية والصداقة التي تميز بها برهوم عندما اكتشف أمر العمال الذين أرادوا إصلاح البرمة، من العطل الذي كان فيها الذي كان سببها إهمال من مدراء هذا العمل.

القوال: تقدم برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم لما شاف الضوء واشعر بلي اتفضحو...تغلب على الضر وواقف على كرعن دمر صحابه وقال لهم أهربو...خلوني وحدي وأهربو...فوتوا من الجهة الأخرى من الباب الصغير...أهربوا...يحصل واحد ولا يحصلوا ربعة»[2].

2- شخصية برهوم:

تعدّ شخصية برهوم من الشخصيات الرئيسية في مسرحية "اللثام" أهمّ سمة في شخصية برهوم هي الخجل برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم إزداد هذوا اثنين وربعين عام بالتقريب...[3]. وقد لازمت صفة الخجل برهوم منذ الصغر بل حتى منذ ولادته، حيث يصور لنا القوال هذا الحدث بمزيج من الخيال والواقع: وجد برهوم داير دريعانه على

[1]- المرجع نفسه : ص:118.
[2]- المرجع نفسه : ص:188.
[3]- من مسرحيات علولة : المرجع نفسه، ص:157.

عينيه مرق على وجهه كأنه خايف ينضرب[1]، وتنعكس هذه الصفة على ردود أفعاله تجاه كل ما يحدث حوله، بغيت ندير ولكن كيف ندير باش ندير؟ عندما نتمنى يا سيدي ندير تنبت فيا الإرادة وتقوى تقوى وعندما نبدى ندير تفش ضربة وحدة ونوخر...كلي ابن آدم آخر ساكن فيا...بعدني يا خويا بعدني، ما عندك طاقة يا برهوم ما عندك ثيقة في نفسك دير على روحك وادرى...أستغفر الله...ما نديرش يا سيدي ما نديرش[2].

فهذه المعلومة تبين أنّ برهوم يعيش صراع داخلي، فيما يريد فعله وما لا يريد القيام به وضعف ثقته بنفسه حيث أن هذه الحالة آلت إلى انسحابه من الحياة.

أمّا من حيث اللباس، فالشخصية في مسرحية "اللثام" يمكن أن تحدد نوعية اللباس الذي يلبسه "برهوم" وذلك لأنه ينتمي إلى الطبقة العامة الكادحة، لهذا نتوقع أن يرتدي ملابس تدعم قضايا هذه الطبقة وتعكس وضعها ووظيفتها.

في مسرحية "اللثام" نجد لبرهوم إكسسوارا خاصا، أصبح يستعمله بصفة دائمة وهو اللثام "برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم هز شهادة طبية وخرج من داره...خرج يتخثل داير لثام أبيض على نيفه خيطته له شريفة كالعجار محزوم فالقفاء بالحاشية"[3].

حيث أن برهوم عندما تعرض لحادثة داخل المصنع الذي كان يعمل فيه تشوه أنفه، وهذا ما جعله يضع لثام حول وجهه من أجل إخفاء هذا العيب في وجهه.

[1]- المرجع نفسه، ص:158.
[2]- المرجع نفسه، ص:162.
[3]- من مسرحيات علولة، المرجع نفسه، ص:198.

3- شخصية الشريفة:

الشريفة وهي اسم على مسمى فهي امرأة شريفة ومثال للمرأة المثالية وهي زوجة برهوم وهي سنده في الحياة حلوها ومرها، وهي تحب زوجها برهوم وتهتم به وتقلق لشأنه دائما، ففي مسرحية اللثام لعبت الشريفة دور الزوجة القوية التي تحارب من أجل زوجها برهوم.

الشريفة: ما تخافش راني هنا...نضرب صيحة واحدة الحكومة كلها تهجم...قول من هذوا الشيوخ التي متالبينك؟

برهوم: ماشي الشيوخ فيهم اللي نتيجي وفيهم اللي أصغر مني...الشهقة يا الشريفة...المشوشين.

الشريفة: نتسلحوا يا ولد الأصرم الدعوة خطيرة على ما يظهر...هاك أنت وأنا الشاقور.

برهوم: ودنيا...ودنيا يا الشريفة كيفاش راهم يبانولك؟

الشريفة: باب الدار يعرفوه هذا الشواتين وإلا الشواشين؟

برهوم: يعرفو باب داري يوم ميلادي وكل ما في مصاريني حاجة ما غايبة عليهم هذا الشيوشين...ركايبي شريفة راني على كرع واحد ولا على زوج كرعين.

الشريفة: قضية كبيرة هذي يا برهوم...الجهاد يا برهوم الجهاد...اليوم الطايح أكثر من الواقف...اليوم البيت تتجفف بالدم...قابل أنت الطاقة وأنا نوقف عند الباب...سقم روحك يا ولد الغوالم...الدم اللي ما سالتش عندنا هاذو ثلث عياد يسيل اليوم يا ولد الأبطال"[1].

4- شخصية السي خليفة:

وهو جار برهوم وأيضا صديقه في الحي، ويلقب (بهوشي منه)، حيث أن هوشي منه يعتبر من الشخصيات التاريخية وهو مؤسس الحزب الشيوعي الفيتنامي حيث قاد حربا ضد الوجود الفرنسي ثم ضد الحكومة العميلة والولايات المتحدة، لقد لقب السي خليفة بهذا الاسم نظرا للشبه الكبير بينهما ، حيث عاش في حياته مغامرات غريبة، حيث جنده المستعمر الفرنسي في الأربعينيات وبعثته (للهند الصينية) الفيتنام، ليقاتل لكنه فرّ من الجيش الفرنسي والتحق بالفيتنام والسي خليفة رجل محبوب وهو من الرجال الذين لديهم تجربة في الحياة لهذا فالناس يأخذون بمشورته، وهناك من يسميه الحكيم وهناك من يسميه لندوشين وهناك من يسميه فيتنام.

- وقد ساعد برهوم في قضية البرمة.

السي خليفة: العملية هذي يا السي برهوم شريفة...إذا تتصرفو فيها بصدق، هدوء وعقلانية ما يوقع فيها لا سجن ولا عقوبة...بالعكس...تفيدو شركتكم وتفرجوا في نفس الوقت على ثلاثين عائلة.

برهوم: يا سي خليفة واش دخلني فا...

[1]- المرجع نفسه، ص:168.

السّي خليفة: مصنعكم...ما يجيبوا صانع للبرمة ما يوفروا الوسائل الضرورية للمصنع هذا اللي يظهر إذا حللت...ناس داخل وخارج المصنع يخدمو ضد المصلحة العام، راهم ضاغطين على مصيركم وعلى مؤسستكم...ناس فيهم اللي يخدم القطاع الخاص الوطني اللي يخدم راس المال الأجنبي، واللي يخدمهم في زوج..."[1].

5- الشخصيات المكملة:

ولقد وظف علولة في مسرحية اللثام شخصيات أخرى تعتبر كروامز ولها دلالاتها المحددة، وأيضا لديها أدوار في المسرحية، مثل شخصية الفيلالي والبكوش ولعرج وهم رفقاء برهوم، وعمال يحملون في المصنع، حيث شاركوه في حل الأزمة التي حلت بالمصنع، ووقفوا معه في حل تلك الأزمة ولهذا فهي تعتبر من الشخصيات المساعدة في هذه المسرحية حيث جرى حوار بين الفيلالي ولعرج والبكوش حول ما جرى في المصنع حيث يقول:

الفيلالي: المصنع يغلي في هيجان...العمال تسلم على بعضها بعض تحت طواقي الإدارة كاللي نهار العيد راهم يتغافروا...المكتب النقابي مال من جيهتنا قالوا الأسبوع القادم يبعتو لك رسالة شكر رسمية.

ثم يرد عليه لعرج: بعدما رفعوك جماعة الأمن والوقاية البرمة قعدت تمشي ربع ساعة...العمال كلهم حبسوا الخدمة باش يسمعوا حسها.

[1]- المرجع نفسه، ص181.

البكوش: واحد قالهم نبيعوا المصنع هذا الوقت مدام السوق سخون قبل ما يطيح الدينار[1].

ولقد وظف علولة شخصيات أخرى مساعدة كانت مع برهوم عندما آل مصيره إلى المقبرة والعيش فيها مع بقية المتسولين الذين غدر بهم الزمان مثل برهوم وهم:« قاصد الخير طالب الهنى، مسلكة الأيام»، وكلها شخصيات ساعدت في تطور الأحداث في المسرحية وكلها شخصيات مكملة للشخصيات الرئيسية.

الجانب الجمالي والشكلي:

إنّ مما لاشك فيه أن لكل عمل مسرحي جانبه الجمالي والشكلي الذي يتميز به عن باقي الأعمال المسرحية الأخرى، وحيث أنه من المسلّمات التي لا جدال فيها بين الدارسين للمسرح أن كل عمل مسرحي لابد أن يشتمل على رؤية خاصة للكاتب الدرامي، فهي بدورها تتحكم في بناء الشخصية من خلال الحوار من جهة، ومن جهة أخرى يتبادر إلى ذهن الكثير من المختصين عند دراسة أعمال علولة سؤال يتمثل في: ماذا يريد الفنان أو المسرحي أن يقول من خلال نصه المسرحي؟[2] وبالضبط عند عبد القادر علولة في مسرحية اللثام؟ وللإجابة عن ذلك يجب إتباع الخطوات التالية:

1- الحدث الدرامي:

إنّ الحدث الدرامي يعتبر الركيزة الأساسية في كل عمل مسرحي وذلك باعتباره أساس الخطاب المسرحي ومن خلاله يعبر الكاتب عن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي

[1]- المرجع السابق، ص:193.
[2]- ينظر: أحمد بلخير المصطلح عند العرب،ط.1 البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، 199، ص:111.

للمجتمع، فالحدث الدرامي هو سلسلة من الأحداث الدرامية الصغرى، تتضافر فما بينها لتكوّن حدثا دراميا واحد، وهو ينقسم إلى حدث بسيط ومركب والحدث البسيط في نظر أرسطو لا يختلف عن الحدث المركب إلا في استخدام الأخير، للحظة الانقلاب أو التعرف أو الاثنين معا[1] وهذا ما يعني أنه لا تشمل كل مسرحية على أحداث تكون في البداية بسيطة، ففي مسرحية اللثام جاءت عدّة مشاهد درامية تتمثل في مشاهد مستقلة عن بعضها البعض وكل واحد منها يحتوي على موضوع خاص به، ففي المشهد الأول: تناولت الأحداث قضية معاناة العمال في المصنع، وذلك جراء الآلة المعطلة وتقاعس الإدارة في إصلاحها.

أما المشهد الثاني: يتمثل في إنشاء حزب نقابي من أجل المطالبة بإصلاح الآلة.

أما المشهد الثالث: يدور حول معاناة العامل الجزائري وذلك العامل يتمثل في شخصية برهوم وذلك باتهامه في رئاسة ذلك الحزب، والمشهد الدرامي الرابع: يتمثل في دخول برهوم السجن وتحمله مسؤولية ما حدث في المصنع من إضراب للعمال حول تلك الآلة التي حاول إصلاحها، أما المشهد الأخير فهو خروج برهوم من السجن وبحثه عن عمل وأخيرا بين مصيره وهو مع المتشردين في المقبرة ومعناه أن مصيره الموت.

2- الشخصيات الدرامية:

تعتبر الشخصية الدرامية شخصية غير واقعية وهي جزء من عملية الإبداع الأدبي حيث أن عبد القادر علولة قد ركّز على الشخصية الدرامية في أعماله لكونها عنصرا مهما من

[1]- المرجع السابق، ص:111-112.

العناصر المسرحية "حيث تتمحور حوله كل الوظائف والهواجس والعواطف والميول وتظهر وتختفي وتقوم بالأفعال أو تقع عليها الأفعال وهي تشترك فيه من صراع، إنما تقدم مادة حيوية عليها العمل المسرحي"[1].

بمعنى أن الشخصية مكون أساسي لكونها تطور الأحداث حيث أن علولة يستمد شخصياته من الواقع والحياة الاجتماعية حيث يعالج هموم الطبقات الكادحة في المجتمع.

3- الصراع الدرامي:

إنّ الصراع عنصر أساسي في العمل المسرحي وذلك لأنه مستمد من الحياة الإنسانية وهو محاكاة للحياة الاجتماعية، فالصراع قد يبدأ بسيطا ولكنه ينمو ويتطور إلى أن يبلغ الأزمة فيتدرج نحو الحل، وهو يكون بين شخصيتين أو إرادتين وربما أكثر، وقد يكون هذا الصراع داخليا متعلقا بشخصية واحدة، ثم إنه من حيث نوعيته، قد يكون نفسيا فكريا أو اجتماعيا، حيث أن الصراع يتمثل في تقابل قوتين ينتج منه حدث درامي، حيث أن للصراع الدرامي لديه ثلاثة شروط، فالشرط الأول: أن يكون ضاربا بين كفتين متوازيتين، أما الشرط الثاني: أن يكون متصاعدا ومتواترا، أما الشرط الثالث والأخير فهو أن لا يغيب لحظة واحدة عن مجريات الأحداث وتصرفات الشخصيات[2]، ولقد وظف علولة الصراع في أعماله المسرحية خاصة مسرحية اللثام "أين ركّز على الصراع الذي يكون بين الخير والشر، أي بين الإدارة التي تتمثل في المتعاملين مع الحكومة مثل الإداريين والشرطة

[1]- بن ذهبية بن نكاع: توظيف التراث الشعبي في المسرح المعاصر، دكتوراه، جامعة وهران الجزائر، 2005/2024، ص:186.

[2]- ينظر: أحمد بلخيري: المصطلح المسرحي عند العرب، مرجع سابق، ص:119.

والسياسيين...والمواطن المحتاج، حيث تنتقد التصرفات المقيدة للتطور والمناقضات التي تعرقل النمو، فكانت دعوته إلى القضاء عليها والتمرد على من يسلكها ويتبناها".

4- اللغة والحوار الدراميين:

تعتبر اللغة وسيلة تواصل بين المبدع والمتلقي كما أنها وسيلة من وسائل نقل الأفكار حيث أنها تشمل الحوار سواءً كان منطوقا أو بحركات، ويكون بصيغة شعرية أو نثرية، ونجد أن علولة قد وظف لغة عامية جزائرية مأخوذة من اللغة التي يستعملها المجتمع الجزائري فيما بينهم.

وقد اختارها الكاتب لأنها لغة مشتركة في الأوساط الشعبية وذلك نظرا لتفشي الأمية في ذلك الوقت، حيث تقوم مسرحية اللثام على لغة عامية تتسم بالبساطة والتي تعتبر شكل من أشكال التراث الشعبي في المسرح الجزائري، وهي لغة يفهمها العام والخاص، لأنها ملائمة وثقافة المجتمع[1] الجزائري وهو الشيء الذي تبرزه هذه المسرحية:

برهوم: الله...الله...المصيبة التي كنت هارب منها يا الشريفة.

الشريفة: قول...أتكلم...راك سكنت فيا الخوف...

برهوم: الشهقة يا الشريفة الشهقة...خفي...خفي...[2].

[1]- يراجع: فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة 2009/2008، ص:120.
[2]- من مسرحيات علولة، المرجع السابق، ص:122.

ومن خلال هذا الحوار نستنتج أن عبد القادر علولة استعمل لغة عامية وبسيطة بأتم معنى الكلمة وهي بعيدة كل البعد عن السوقية من الفصحى، وهي مناسبة لذوق المجتمع الجزائري، وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

اللغة العامية	**اللغة الفصحى**
الكوشة	المخبزة
البرمة	الآلة
صعيبة	صعبة
حابس	متوقف
التاي	الشاي
الدوزان	الأغراض
خمم	فكر

ولقد وظف عبد القادر علولة هذه اللغة من أجل أن يواكب جمهوره وأذواقهم لكونهم لا يفهمون اللغة العربية الفصحى فهي على حدّ تعبير محمد عثمان «أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام»[1].

[1]- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، د.ط، 2007، ص:122.

الحوار:

يعتبر الحوار من العناصر الأساسية لبناء أي عمل مسرحي، فلا توجد مسرحية دون حوار فهذا الأخير هو الذي يعرض كل الحوادث التي تجري داخل تلك المسرحية، حيث أنه بالحوار تحدث عملية الاتصال بين الممثلين، ويكون الجمهور أيضا من المستقبلين، حيث أن كل شخصية ترسل حوارها لشخصية أخرى وفي الوقت نفسه يرسل إلى الجمهور.

وحسب دراسات قامت بها أسماء غجاتي التي تطرقت فيها إلى عدّة أشكال للحوار في مسرح علولة منها التحقيق الذي هو شكل ورد في مسرحيات علولة وهو عبارة عن أسئلة وأجوبة تقوم بها الشخصيات في حوار مليء بالانفعالات، "حيث نجد هذا النوع من التحقيق في مسرحية اللثام الذي هو موجه من السلطة (المفتش) إلى العامل الضعيف (برهوم) وهنا تكمن المفارقة أين تحقق مع (الضحية) وليس مع (المتهم)، لأن برهوم كان ساعيا إلى مركز الشرطة لتقديم شكوى عن الضرر الذي حل به، لكنه وجد نفسه متهم بقضية ضده ألا وهي التشويش والتخريب والدعوة إلى الإضراب مما يؤدي به إلى السجن"[1].

وهنا نجد أن الحوار كأنه تحقيق:

"الشرطي الأول: وين قلت صرات الدبزة؟

برهوم: ماشي دبزة...كنت دايخ تحماو فيا وسوطوني...الحادث وقع في مصنع الورق كنت مقرود ...فقت الغد من ذاك في المستشفى...قعد...

[1]- يراجع: أسماء غجاتي: تشكيل النص المسرحي في ثلاثية عبد القادر علولة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة باتنة 2007/2006، ص:67-68.

الشرطي الأول: اسمك هاهو...برهوم...والأمر وقع في مصنع الورق...؟

برهوم: نعم...نكلمك...في الس...

الشرطي الثاني: وين راه السي الحاج...ياك ما هربتشه؟

برهوم: طلع عند المفتش...قال يرجع على دقيقة.

الشرطي الثاني: ضربوه بقرعة...اللا؟

برهوم: مانيش عارف"[1].

[1]- من مسرحيات علولة، المرجع السابق، ص:207.

الخاتمة

الخاتمة:

إنّ التعامل مع التراث يعتبر من أخطر القضايا الفكرية والاجتماعية والثقافية والتي تلتصق بواقعنا المعاصر، في صور مختلفة، لهذا ارتأينا لدراسة مسرح علولة بوجه عام والتعامل مع الشخصيات التراثية بوجه خاص.

حيث يعتبر عبد القادر علولة من رواد المسرح الحلقوي، نتيجة للآراء الناتجة من شدّة حرصه على المجتمع من خلال معالجته لمواضيع تراثية، حيث أن معالجته جديدة وتختلف عن سابقيه، وهنا نستطيع القول أن المسرح الجزائري ولد في أحضان التراث.

لقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج يمكننا حصرها فيما يلي:

أولا: إنّ عملية بناء الشخصية التراثية عند علولة تستند على مجموعة من المرجعيات التراثية التي تزخر بها نصوصه الخاصة «اللثام».

ثانيا: تعتبر تجربة علولة في توظيف الشخصية التراثية، والتراث بشكل عام تجربة رائدة حيث حاول تأصيل مسرح حلقوي جزائري.

ثالثا: تعد قضية العودة إلى التراث قضية ذات أهمية بالنسبة لعلولة، وهي عملية واعية لها أسبابها وعواملها، كون التراث يمثل وجدان الأمة، وعملية توظيفية تنسج من جماليات الثقافة الشعبية، إذ استطاع علولة تشكيل التراث تشكيلا جماليا، مخرجا إياه من بيئته الطبيعية إلى خشبة المسرح.

رابعا: اهتم علولة بالمسرح الشعبي البدائي محاولا تطويره ودمجه في المسرح العالمي، لذا تأثرت أعماله المسرحية بكتاب عالمين من بينهم الألماني برتولد بريخت.

وفي الأخير حاول البحث في رفع الالتباس والغموض الذي يحيط بظاهرة توظيف التراث في المسرح الجزائري عامة وكيفية إعمال الشخصية التراثية وبنائها وفق متطلبات جديدة وذلك من خلال إبراز تجربة علولة الذي يسعى جاهدا إلى إيجاد مسرح جزائري محلي والتراث الحقيقي ومحاولة تأصيل المسرح الجزائري بواسطة تبنّي الحلقة كأسلوب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1-قائمة المصادر:

1-عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواء، اللثام، موفم للنشر، الجزائر، 1997.

قائمة المراجع:

1-أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، دط، 2007.

-أحمد بلخير:المصطلح عند العرب، البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،1999.

-إدريس قرقوة: فعاليات الأيام المسرحية لمدينة الجزائر بعنوان المسرح والمواطنة 13-14فيفري 2006.

-ح-

-حسن حنفي: التراث والتجديد موقعنا من التراث القديم، دار التنوير بيروت، 1998.

-ن-

-نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000، شركة باتنين، ط1، الجزائر، 2006.

-ع-

-عبد الناصر خلاف: التجارب المسرحية، مسارات وبصمات، وقائع الملتقى العلمي 25-26-27أكتوبر 2011 ببجاية، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر 1994.

-عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دط، 2007.

-ص-

-صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة- الجزائر، 2007.

-ر-

- رايد علي عشري:توظيف التراث في شعرنا المعاصر، فصول مصر، أكتوبر 1980.

-الرشيد بوشعير: دراسات في المسرح العربي المعاصر، دط، دار الأهالي، دمشق 1997.

قائمة الرسائل الجامعية:

1-العجلة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية الغراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي- أنموذجا- مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة المسيلة،2009/2008.

2-أسماء غجاتي: تشكيل النص المسرحي في ثلاثية عبد القادر علولة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة باتنة، 2007/2006.

3-بن ذهبية بن نكاع: توظيف التراث الشعبي في المسرح المعاصر، دكتوراه جامعة وهران الجزائر 2006/2005.

4-فاطمة شكشاك: التراث الأسطوري في المسرح الجزائري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العرب الحديث، جامعة باتنة.

قائمة المجلّات والمقالات:

2-حوار أجرته لميس العماري، مجلة المسرح نقلا عن موقع:

www.stuktimes.com faspx العدد والتاريخ مجهولان.

3-لخضر منصور، قسم الفنون الدرامية جامعة وهران، حوار أجرته لميس العماري مجلة المسرح www.stuktimes.com faspx .

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

إهداء وشكر

مقدمة.....4

الفصل الأول (الفصل النظري)

* تاريخ المسرح الجزائري

1-البدايات الأولى للمسرح الجزائري.....8

2-مراحل تطور المسرح الجزائري.....9

*-الشخصية المسرحية والتراث

1-تمهيد.....11

2-مفهوم التراث.....11

3-أسباب العودة إلى التراث.....12

4-التراث في المسرح الجزائري.....14

5-مفهوم الشخصية التراثية.....19

6-المرتكزات المحلية في بناء الشخصية التراثية عند علولة.....20

7-أشكال الشخصية التراثية في مسرحيات علولة:أ-الحلقة.....22

ب-القوال.....22

ج-المداح.....24

د-الراوي.....25

الفصل الثاني (الفصل التطبيقي)

* دراسة مسرحية اللثام دراسة موضوعية فنية

1-التعريف بالمسرحي عبد القادر علولة 28

2-ملخص المسرحية.....29

3-مصادر الشخصيات التراثية.....29

4-توظيف الشخصيات التراثية.....30

5-دراسة شخصيات المسرحية.....34

*دراسة الجانب الجمالي والفني.

1-الحدث الدرامي.....38

2-الشخصيات الدرامية.....39

3-الصراع الدرامي.....40

4-اللغة والحوار الدراميين.....41

-الخاتمة.....46

-قامة المصادر والمراجع.....51

- فهرس المحتويات.....54