الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر –سعيدة–

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: دراماتورجيا العرض المسرحي

بعنوان:

الإعداد الدراماتورجي عند عبد القادر علولة مسرحية الأجواد أنموذجا

من إعداد:

قاسمي عبد القادر

تحت إشراف:

د. عزوز هني حيزية

الموسم الجامعي:

2020-2019

إهداء

إلى من ضحكت فارحة وأنا أبكي لأول مرة .. إلى من اشتكت قبل أن أشكو

إلى من تمرغ في التراب ولاقى الصعاب وصنع مني رجلا كالسفينة في العباب

إلى كل من علمني حرفاً

إلى الذين ما زالت صورهم في مخيلتي

إلى المخلصين من أساتذة ومعلمين

إلى كل من شجعني وجعل من شيخوختي شبابا

إلى أبنائي وابنتي

إلى خدوج التي أحييت فيها أمي من جديد

إلى كل من قال لا إله إلا الله محمد رسول الله

إلى كل مخلص في هذا الوطن

أخوكم قاسمي

شكروتقدير

نتقدم بالشكر الخاص والخالص إلى السيدة الفاضلة الدكتورة "عزوز هني حيزية"، والابن البار والزميل الأستاذ "عتيق بن قدور"، وإلى رئيس قسم الفنون بجامعة مولاي الطاهر الأستاذ "فتحي" والابن البار الدكتور "مباركي بوعلام"، كما لا أَنْسَ زميل الدراسة والأستاذ "مولاي أحمد"، والأساتذة المشرفين على قسم الفنون.

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى كل من ينتمي إلى جامعة الدكتور مولاي الطاهر أساتذةً وطلبةً وعمالاً.

وأخيرا، أشكر كل من ساعد من قريب أو بعيد ولو بكلمة صدق.

أخوكم قاسمي

مقدمة

لعل البدايات الأولى للمسرح الجزائري كما اتفق عليه كانت في أوائل القرن العشرين، وهذا جاء حصيلة جهود بعض المبدعين الأوائل الذين وضعوا الحجر الأساس لهذا الفن والذي اعتمدوه كوسيلة نضالية في وجه المحتل الفرنسي.

واللافت أن الانطلاقة الحقيقية لمسرح جزائري خالص هي بُعيد الحرب العالمية الثانية باعتباره قد واكب الوعي الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي ثار ضد الاحتلال الذي حاول فاشلا طمس الهوية الوطنية الجزائرية.

ومن هذا المنطلق أوليت الدراسة والاشتغال على المسرح الجزائري أهمية خاصة في كنف الجزائر المستقلة وعلى وجه الخصوص أيقونته المفقودة والمغدورة ظلما والتي منحت الفن التمثيلي في بلادنا بعدا عالميا بنكهة جزائرية وأهلّته ليكون جزائري الشكل والمضمون، إنه فقيد المسرح "المرحوم عبد القادر علولة" الذي برع في العمل المسرحي إخراجا وتمثيلا.

ولعل دراستي هذه منحت مسرحية "الأجواد" اهتماما بالغا من الدراسة معتمداً في ذلك المنهج النقدي التحليلي لأنه الأنجع –في اعتقادي– لتحليل النصوص المسرحية والمقارنة بين الأعمال الأصلية والمأخوذة عنها.

ولعل الدوافع وراء هذا الاهتمام قد تعددت بالنسبة إلي، كان أبرزها اهتمامي بالمسرح الجزائري وكذا التكوين الجامعي وانطلاقا مما سلف ذكره انطلقت من تساؤلات كانت على الشاكلة الآتية:

- هل كانت التجربة الإخراجية والتمثيلية لعلولة حافزا مؤثرا في نجاح إعداده الدراماتورجي لمسرحيته؟
- إلى أي مدى وفق عبد القادر علولة في إعداد مسرحيته دراماتوجيا وجعلها ذات وقع وتأثير على الجمهور المتلقي؟

وعليه أعدّ بحثي هذا محاولة للوقوف عند أهم الآليات المعتمدة في العملية الدراماتورجية من خلال الكشف عن الإعداد الدراماتورجي الذي قام به علولة من خلال الاستعانة الجيدة بالإرشادات المسرحية التي تعد عاملا هاما كنص ثاني استعان به في ركحنة نصه الدرامي "الأجواد".

وعلى ضوء هذا كانت خطة هذا البحث قد ضبطت على الشاكلة الآتية:

ففي الفصل الأول عنونته بالدراما عند علولة بين المحلية والعالمية وتطرقت في المبحث الأول إلى مصادر الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، ثم في المبحث الثاني تحدثت عن التجريب في مسرح علولة.

أما الفصل الثاني فكان تطبيقيا بحيث تحدثت فيه عن الدراسة الدرامية لنص مسرحية الأجواد.

وفي الخاتمة ذكرت أهم النتائج التي خلص إليها البحث، وما يمكن التذكير به هو الصعوبات التي اعترضت سبيلي خصوصا قلة الدراسات التي تعالج البناء الدراماتورجي للنصوص المسرحية بما فيها المسرح الجزائري وهذا ما تعزى له الهنات والعثرات التي ربما تنكشف في هذا البحث المتواضع.

وتعد أعمال علولة وبعض الدراسات التي تناولتها بالدراسة والتفصيل من أهم الدراسات التي اعتمدتها واستفدت منها بشكل جلي منها:

- المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965 -1975، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم النقد والأدب التميثيلي، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2009-2010 لعزوز هني حيزية.
- مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر مسرحية الأجواد نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها، مسيلة، 2013 -2014 لعبد النور بلصيق.

- الإعداد الدراماتورجي في مسرحية الأجواد بين النص والعرض لعبد القادر علولة، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير كلية اللغات والفنون، قسم الفنون، جامعة د. مولاي طاهر، سعيدة لعبد الجبار توفيق.

وفي الأخير أتوجه بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة على هذه المذكرة "عزوز هني حيزية" والتي أعانتني بتوجيهاتها الكريمة وذللت الصعاب أمامي فلها كل التقدير والاحترام، كما أوجه شكري وامتناني إلى اللجنة الموقرة التي قبلت مناقشة عملي هذا وبصرتني بتوجيهاتها وملاحظاتها القيمة التي تسهم –لا محالة–في تقويم هنات هذا العمل، وفي الأخير أسأل الله التوفيق والسداد.

الفصل الأول:

دراما عبد القادر علولة بين المحلية والعالمية

المبحث الأول: مصادر الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة

لغة: مفهوم التراث

وردت لفظة (التراث) في المعاجم العربية القديمة بمعنى الإرث أو الميراث الموجود في معجم لسان العرب الأدبي لابن منظور الذي قال بأن: "الإرث الأصل"، وعرفه الجوهري: "الإرث الميراث واصل الهمزة فيه واو يقال: هو في إرث صدق أي في أصل صدق وهو على إرث من إذا أي في أمر قديم توارثته الآخر عن الأصل، وفي حديث حج: "إنكم على إرث أبيكم إبراهيم"[1].

اصطلاحا

تضاربت الآراء حول مفهوم التراث لكونه عاملا من عوامل بناء أي حضر هذا ما جعل الباحثين يختلفون حول ماهية وحول الفترة الزمنية التي ينتمي إليها فمنهم من يرى أن التراث مرتبط بالزمن الماضي البعيد، أي كل موروث يصلنا توارثا عبر الأجيال، أما البعض الآخر فيرى أن التراث ينتمي إلى الماضي البعيد والقريب ويعرف "محمد الجوهري" التراث بأنه: "المخزون الثقافي المتوارث عبر الأجيال وأنه يمثل الأرضية المؤثرة في التصورات الناس وسلوكهم ومن ثم يكون حاملا للقيم وتجارب الشعوب في التغير ويمكن القول أن التراث في المجتمعات التقليدية يقوم يدور الإيديولوجي السياسية في المجتمعات الصناعية المتقدمة[2].

مفهوم التراث الشعبي:

التراث الشعبي هو روح الأمة وحضارتها وأصالتها: إذ لا تخلو أي أمة من هذا التراث، الذي تم حفظه وترسيخه في ذاكرة الأجيال عبر العصور منتقلا من جيل إلى آخر، فهو الذي عبر يصدق عن واقع ذلك الإنسان البسيط الذي عاش في بيئة بسيطة، متذوقا حلاوتها ومقاوما قساوتها وهو

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، مج1، ص57.

[2] الحرة بهباتي ، مريم عبد المومن، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة نموذجا "مذكرة لنيل شهادوليسانس ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي ، بويرة : 2013 – 2014 ص 12.

الذي نهض بهذه الأمم والحضارات وحمل حيث أفكارها .. عاداتها .. تقاليدها "وحتى آمالها وطموحاتها.

إذ يعتبر التراث الشعبي "مادة من مواد الثقافة الشعبية، وهو من المفاهيم التي أثارت جدا واسعا بين الدارسين نظرا لما يتصف به من لبس، بسبب تداخله مع مفاهيم أخرى تحمل تسميات مختلفة منها: "الموروث أو الموروثات الشعبية"

"فلكلور" "التقاليد الشعبية" "الفنون التقنية" وغيرها ومن المصطلحات التي تشير إلى نفس المواد الثقافية، لكنها تحمل معاني وإيحاءات لها حقولها الدلالية الخاصة.

"الثقافة الشعبية" هي مجموع من الرموز وأشكال التعبير الفنية والمعتقدات والتصورات والقيم والتعابير، والتقنيات والأعراف والتقاليد والأنماط السلوكية، التي تتوارثها الأجيال ويستمر وجودها في المجتمع بحكم تكييفها مع الأوضاع الجديدة واستمرار وظائفها القديمة، أو اسناد وظائف جديدة لها[1].

ميادين التراث الشعبي: (أقسامه)

هناك اختلاف كبير بين المتخصصين في مجال الدراسة التراث الشعبي من حيث أقسامه وميادينه الرئيسية، فقد رأى البعض أن التراث الشعبي يمكن أن يتقسم إلى تقسيم سداسي.

1. العادات الشعبية
2. المعتقدات الشعبية
3. المعارف الشعبية
4. الأدب الشعبي
5. الفنون الشعبية
6. الثقافة المادية

[1] الحرة بهباتي ، مريم عبد المومن – م س ، ص15.

كما يمكن الأخذ بالتقسيم الرئاسي الذي وصفه "محمد الجوهري" والذي يشمل:

1. المعتقدات والمعارف الشعبية
2. العادات والتقاليد الشعبية
3. الأدب الشعبي
4. الثقافة المادية والفنون الشعبية

أولا: العادات والتقاليد:

إن العادات والتقاليد الشعبية، ظواهر سائدة في كل بيئة سواء كانت تقليدية أم حديثة، تظاهر في العلاقة الوحيدة بين الفرد والجماعة وترتبط بالقدرة على التكيف مع ظروف البيئة الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية من أجل البقاء والحفاظ على الحياة، وهناك نوعان من العادات أحدهما بنشأة من تفاعل الجماعة مع العالم الخارجي، والآخر ذاتي يتصل بأساليب التي يكونها الفرد من خلال ممارسة شؤونه الخاصة[1] وللعادات والتقاليد وظائف متنوعة منها الاجتماعي التي تتمثل في الترابط العضوي بين أعضاء الجماعة، وتنظيم العلاقات فيما بينهم والتمايز عن الأجانب ومنها الاقتصادية كاختصار الجمهور والزمن، ومنها الأخلاقية كتوجيه سلوك الفرد وتقويمه[2].

ثانيا: الأدب الشعبي

الأدب الشعبي هو ذلك الأدب الذي أنتجه فرد يعينه ثم ذاب في ذاتية الجماعة التي ينتمي إليها، مصورا هموما وآلامها في قالب شعبي جماعي يتماشى مع مستواها الفكري والثقافي واللغوي، وموقفها الإيديولوجي إزاء المجتمع، ويشمل قصص لبطولة منها (قصص المغازي، قصص البطولة اليدوية، قصص الزهاد، الأولياء الصاحين، الخارجين عن القانون...) الأساطير، الحكيات العجيبة،

[1] الحرة بهباتي، مريم عبد المومن ، المرجع السابق، ص15

[2] الحرة بهباتي، مريم عبد المومن ، المرجع نفسه، ص16

الشعر الجمعي، الشعر الملحون، شعر الحكمة، شعر المآثر التاريخية، شعر الأغاني، الأمثال الحكم، الأقوال السائرة، الألغاز، النوادر، الأخبار، الأعمال الدرامية.

ثالثا: المعتقدات والمعارف الشعبية[1]

وهي المعتقدات التي يؤمن بها الشعب، فيما يتعلق بالعالم الخارجي والعالم فوق الطبيعي، وتتميز بخصائص مميزة وتشمل المعتقدات المتعلقة بالظواهر الكونية[2].

رابعا: الثقافة المادية والفنون الشعبية

تتمثل في التقنيات والمهارات والوصفات التي انتقلت عبر الأجيال كبناء البيوت وصناعة الملابس وإعداد الطعام وفلاحة الأرض وصيد الأسماك .... أما الفنون الشعبية تتمثل في الموسيقى الشعبية وآلاتها، الرقص الشعبي، الألعاب الشعبية وفنون التشكيل الشعبي[3].

مفهوم الحلقة والقول

1-الحلقة:

تعتبر الحلقة من أقدم الفنون الأدائية في المغرب العربي ظن وهي بمثابة تسمح في شكله البدائي، ما قبل المسرح أي أنها تتجلى كفرجة شاملة -تمثيل ورقص وغناء- يشارك فيها الجمهور عن طريق شتى الصور التي تصدر عن "المداح" أو "الحلايقي" أو "القوال"

[1] الحرة بهباتي، مريم عبد المومن ، المرجع السابق ، ص17

[2] الحرة بهباتي، مريم عبد المومن ، المرجع نفسه، ص18

[3] الحرة بهباتي، مريم عبد المومن ، المرجع السابق ص18

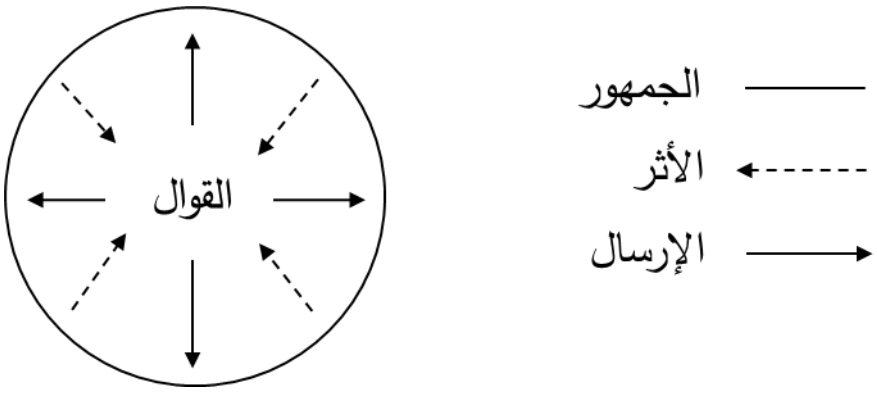
ومنه يتضمن[1] قضايا الحلقة نصا شفهيا تعاد كتابته باستمرار بتأثير المحو ومن خلال الانتقال المعبر من الحكايات الشعبية والملفوفة القصصية إلى الرقص الطقوسي والبانتوميم المسرحي والإرجال.

فالحلقة إذن توظف بعبقرية كل هذه الأجناس والممارسات الفرجوية في النص الفرجوي الواحد.

وتكمن قيمة فرجة الحلقة في القوة المتضمنة في مشاركة الجمهور، وهذا ما أكد عليه "فيشرليشت" في نظرية تحت عنوان "الحلقة المرتدة لتبادل الآثر"

وبقي هذا أن التجربة الجمالية لعرض ما حسب "فيشر" ولا تتعمد فقط على العمل الفني من حيث هو أداء لممثل فوق الخشبة بل أيضا ردود فعل الجمهور في الجهة المقابلة للممثلين وهذا يعني كذلك أن فرجة الحلقة نموذجا مثاليا لتبادل الأثر بين صانع الفرجة –القوال– ومتلقيها – الجمهور– أكثر من أي شيء آخر كالإكسسوارات.

عملية تبادل الأثر في الحلقة



[1] يلصيق عبد النور، مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة –مسرحية الأجواد نموذجا ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وآدابها، مسيلة ، 2013 –2014 ص15.

2-القوال:

يعتبر القوال الشخصية المركزية في مسرح "علولة هذه الشخصية التي تحمل الكثير من المعاني في التراث الشعبي البلدي عن المغرب العربي خاصة –بالجزائر والمغرب– ويقول علولة في شأنها:

القوال هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويفي ويروي الحكايات الأساطير المتداولة، كما أنه لا يوجد تحديد تاريخي لشخصية القوال.

لقد ركز علولة –على القوال كشخصية مركزية في أعماله المسرحية فلقد أعطاها سرد الحكايات عن طريق الفناء وذلك في مسرحية الكنزة.

لكن كان لها ظهور أقوى في مسرحية الأقوال أي على بعد عشر سنوات من البحث والتنقيب في أسرار هذه الشخصية الترابية التي شغلت بالـ"الموالف" وجعلته يتجول بين الأسواق والمدن الداخلية، حتى يتمكن من حضور ومعاينة بعض الحلقات التي كانت تقام في الأسواق الشعبية فلاحظ دورها في السرد الحكائي وكيفية تعاملها مع الجمهور وحاول بذلك نقل النموذج البدائي إلى منصة المسرح[1].

المداح:

المداح هو شخصية تجوب الأسواق وتقوم بتشخيص أبطال القصص مثل قصة عنترة ورأس الغولة وروايات بعض الأساطير والخرافات الشعبية ويقوم بالتعبير عن آمال الشعب وطموحاته، فهو يقدم عرضا شعبيا يحكى في ملامح بطولية أو تاريخية أو قصة ما مستلهمة من الواقع الاجتماعي، كما يمثل أيضا عدة شخوص ويدعو الجمهور إلى خلق فضاء تخيلي للحدث الذي هو بصدد سردي ولعل سبب نجاح تلك العروض يرجع إلى ما تتوفر عليه رواية الشعبية من عناصر درامية من ناحية وما كان يبديه الراوي من موهبة فنية أثناء عملية الحكي ورغم خلوها من تقنيات المسرح الحديث فإن الراوي استطاع من خلال وسائله الخاصة وما أوتى من إمكانات خياله الإبداعية وقدراته في

[1] بلصيق عبد النور ، المرجع السابق، ص15.

الأداء الدرامية أن يتقمص شخوص القصة ليخلق مشاهد مسرحية منسجمة مستعينا في ذلك بالحركة والكلمة وهو فضلا عن ذلك كان معلقا عن أحداث القصة عن طريق السرد، ونظرا لدوره الفعال في تحريض الشعب وإيقاظ الضمير عمدت السلطة الفرنسية إلى محاربته وتجميد نشاطه[1].

شكل المسرح الحرطاني عند علولة

إن من المتعارف عليه إن شكل الحلقة هو دائري وأن القوال يتوسط هذه الحلقة حول الدائرة والتي يسمعها ويتفرجها المشاهدون.

كما تنتج كثافة الجمهور في شكل دائري محيط بالمؤدي بنسبة 180 % تتداول الطاقة فيما بينهم، والحلايقي (صانع فرجة الحلقة) من جهة أخر ولعل هذا التدفق المتواصل للطاقة هو ما يجعل الحلقة أيضا تجربة جمالية مكثفة وفريدة[2].

إن إطلاع علولة على التراث الشعبي خلف له نوعا من الصعوبة أرهقت تفكيره في التوصل إلى سبيل يجعله يكسر الأنماط الكلاسيكية للمسرح، فحين أخذ القوال من بيئة الواقفين إلى قاعة الإيطالية أفرغها من محتواه التراثي لباسه، موضعه، حكواته، ومن الأساسيات التي ترتكز عليها شخصيته "القوال" داخل هذا الفضاء، مجرد ممثل من بين الممثلين الآخرين، لولا تفطن علولة هي في ازدواجية مسرحيتين مختلفتين الأول عربي يعتمد على الحوار وعلى إبراز الدلالات ذات منطق معين والثاني شعبي يعتمد على السر ويعتمد كذلك على ..... والإحساس والتشويق ويهدف غلى إبراز دلالات ذات منطق مبسط ملائم في ذهنية المشاهد الشعبي.

إن المسرح الذي أراده علولة من خلال القوال هو مسرح متكامل يعتمد بالدرجة الأولى على جسم الممثل فمهمته الأولى هي وضع الإطار الذي يحلل ويوصل الخطاب المسرحي حيث يجعل الجمهور يشارك فيما يعرف على الخشبة من أفعال[3].

---

[1] عزوز هني حيزية، م.س ص18.

[2] بلصيق عبد النور ، م س ، ص18

[3] بلصيق عبد النور ، م س ، ص19

اللغة في مسرح علولة

1-اللغة المسرحية

اللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه ويحدد ملامحهم الوضعية التشخيصية جيدا.

فاللغة الدرامية أداة تعتبر عن قرارات الشخصيات وأفكرها، ومعتقداتها ومشاعرها، وأمالها وآلامها وأحيانا تتحول إلى أداة للتعبير عن توجهات الكاتب الذي يجعل من الشخصيات متحدثين باسمه دون أن تذوب قراراتها وأفكارها حتى لا تفقد مصداقيتها وقدتها على إقناع المشاهد غير أنه يوجد إشكال عالق منذ القديم حول اللغة المستعملة في المسرح **هل تكون باللهجة الفصحى أو العامة؟**

إن من المتعارف عليه بأن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في طرف زمني محدد، وتلعب اللغة دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار، غير أن كتاب المسرح العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، انقسموا إلى ثلاثة أقسام حول اللغة التي تستعمل في المسرح هل تكون باللغة الفصحى أو العامية أو بالامتزاج الأولى مع الثانية؟ وللتوضيح أكثر أردنا أن نبين حجة كل طرف من هؤلاء[1].

1-الداعون إلى العامية:

وحجة هؤلاء التبسيط للإفهام العام، فهي على حد تعبير محمد عثمان جلال ".. أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام" وكذلك فهم يرون في القدام ثقافة الجمهور السبب الذي جعلهم يستعملون العامية ويهبطون بمستوى المسرح ليواكبوا أذواق متفرجيهم.

[1] بلصيق عبد النور ، المرجع السابق، ص24

2-الداعون إلى الفصحى

أما أنصار اللغة الفصحى فهم يرون في الفصحى بأنها أقدر وأثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها والمتصلة بالمحسوسات، في حين يعجز عن المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة[1].

كما ذهب فريق ثالث إلى ترك الحرية المؤلف، فهو وحده أقدر على تقدير المؤلف، واتخاذ القرار، كما ظهر فريق آخر توسط بين الفريقين السابقين، ودعا إلى استخدام لغة ثالثة سماها اللغة الوسطى، وبالتالي لا تنفر المجتمع بلغة واحدة.

فالمجتمع اللغوي يتصف بالثنائية اللغوية، وهي وجود لغة فصيحة ولغة عامية، وهذه ظاهرة طبيعية منتشرة في كل لغات العالم.

فالعامية لغة أنشأتها العامة لحماتها اليومية، والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع، والسوق والمجتمع[2].

غير أنه عندنا في المسرح الجزائري ما زال رجال المسرح يؤمنون بأن اللغة العربية الفصيحة ليست لغة مسرحية ومازالوا يخوضون في مناقشات بيزنطية حول مشكل اللغة الأكثر قدرة على التبليغ والتوصيل والأنسب للحوار المسرحي، وإلى إقرار شبه جماعي بأن اللغة اليومية أو لغة التخاطب اليومي بين الأفراد هي الأقرب والأنسب في الحوار المسرحي.

والحقيقة أن اللغة المسرحية لغة متعددة المسموعات وذات خصوصية مختلفة لأنها تنطلق وتحكي (منطوقه مسموعة) ولا تقف عند حدود القراءة فقط كباقي الأجناس الأدبية الأخرى (الشعراء القصة- المقال) فاللغة العربية تتفرع إلى عدة مستويات أسلوبية تعبيرية مما يؤكد أن التعبير اللغوي

[1] بلصيق عبد النور ، مقومات الفرجة الشعبية في المسرح عبد القادر

[2] مسرحية الأجواد نموذجا ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب وللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة المسيلة 2013-2014 ص 25.

المسرحي لا يقف عند حدود العامية والفصحى فقط، بل يتجاوز ذلك في بناء متخيل أسلوبي تصويري تختص به كل شخصية[1].

الاقتباس في المسرح الجزائري:

1-تعريف الاقتباس:

لغة: مأخوذ من قبس، القبس: النار والقبس الشعلة من النار واقتباسها الأخذ منها قوله تعالى "بشهاب قبس" القبس الجذوة وهي النار التي تأخذها في طرف عود والقابس وهو طالب النار وهو فاعل من قبس والجمع أقباس.

فالاقتباس هو أخذ الجزء من كل واقتبس فلان علما استفاد منه.

ومنه أنه أخذ العلم من عالم فهو مقتبس علما[2].

اصطلاحا:

يقصد بالاقتباس adaptation إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط في آخر وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية.

فالفارق بين فني الرواية والسينما يقر استحالة النقل الحرفي للنص الروائي بل يكون لزاما إخضاع التحويل لعمليات حذف واختزال بعض المشاهد المحكية داخل الرواية واستبدالها بأخرى ... تتحرى الإيجاز والتكثيف دونما الإخلال بالفكرة والموضوع داخل النص الأصلي فـ"تقطيع النص

[1] بلصيق عبد النور ، مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد ، نموذجا ، المرجع السابق ، ص26.

[2] عزوز هني حيزية ، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965 -1975 ، كلية الأداب واللغات والفنون ، قسم النقد والأدب التميثيلي ، جامعة وهران ، 2009-2010 ص33.

الأصلي أو بتره إن أمكن هو الطريق المنطقي والطبيعي اللازم لهذه الوسيلة التعبيرية التي هي السينما"[1].

فالاقتباس مصطلح استخدام لسنوات عديدة من مجالات الأدب والمسرح والسينما[2] كما أن مصطلح الاقتباس يندرج ضمن مصطلح التضمين بحيث يكون وليد نص آخر فعملية الاقتباس لم تقتصر على أمة ما أو عصر ما، فقد شملت العالم الأوروبي والعربي كل سواء فأدى بهم إلى تحويل بعض من القصص والأساطير إلى مسرحيات أضحت تفرض على خشبات المسارح باعتبار الاقتباس أول الوسائل في الشروع لكتاب المسرحية[3].

أنواع الاقتباس:

1. اقتباس فكرة.
2. اقتباس صفة من صفات شخصية مسرحية دون مسماها.
3. اقتباس هيكلي تام مثل اقتباس أسلوب كتابة أو تجسيد فني.
4. اقتباس هيكلي جزئي.
5. اقتباس ذات هيئة كاقتباس شخصية بأبعادها وظروفها وسلوكها ومسماها.
6. اقتباس مغزى موضوعي.
7. اقتباس ناقص قد يكون جزءا من قول أو فعل أو فكرة لتحدث أثر نقيضا للأثر الذي وضعت من أجله[4].

[1] حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، دمشق، 2005، ص.
[2] المرجع نفسه ، ص34
[3] المرجع نفسه ، ص36
[4] عزوز هني حيزية ، م س ، ص37

جدول بعض المسرحيات المقتبسة[1]:

اسم المسرحية المقتسبة	المقتبس	السنة	النص الأصلي	المؤلف
جحا	علالو	1926	طبيب رغما عنه	مولير
زواج بو عقلين	علالو	1927	ألف ليلة وليلة	مولير
إبن عمي الاسطنبولي	قسنطيني	1929	Ma cousine Varsovie	لويس فارنيل

القراقوز:

كان فن القراقوز منتشرا في الشوارع الجزائرية إذ بيد من الفنون القديمة التي عرفتها الجزائر وقيما يتعلق بكلمة القراقوز فالبعض يرى أنها كلمة تركية مركبة من لفظين أولها قرة ومعناها عين وعلى ذلك يكون معنى كلمة قرجوز هو العين السوداء وقد فسر معنى الكلمة على أساس أن القرجوز ينظر إلى الحياة بعين سوداء.

يعتبر القراقوز من أقدم الظواهر التي عرفها العالم العربي، مثل مصر وبلاد الشام إذا كان عاملا محفزا لمواجهة الوجود الاستعماري في الجزائر فكان يقدم بواسطة الدمى الخشبية غالبا فيقوم الراوي بتحريكها عن طريق خيوط وإصدار الأصوات في الوقت نفسه، ولما أدركت السلطات الفرنسية خطورة هذه العروض التي تعرض للتصدي لها أصدرت تعليمات بمنع عروض القراقوز وكان يميل إلى الضحك والتسلية فكانت تعتمد على نصوص أما مرتجلة أو محفوظة[2].

- **الجزأرة:**

جاءت الجزأرة أو ما يسمى بالإعداد المسرحي بعد عمليتي الترجمة والاقتباس "فالإعداد المسرحي أدى إلى ولادة المصطلح في اللغة العربية منها التمصير التعريب الجزأرة فهي عبارة عن

[1] عزوز هني حيزية ، م ن ، ص43.

[2] عزوز هني حيزية ، م س ، ص15.

الانتقال من سياق النص الأصلي إلى سياق النص المحلي ومن مستوى لغوي آخر تفرضه اللهجة المحلية "إضافة إلى ذلك يقوم الكاتب بإدخال تعديلات على النصوص منها إعادة بناء الحبكة بإعادة كتابتها من جديد، تلك التعديلات التي تشكل آلية من آليات الإنتاج وبذلك يوظف لغة الحياة اليومية إذ أتاح له بذلك بخلق علاقة حميمية بالجمهور مكتبة من التعرف عن قرب على حاجياتهم وأذواقهم، فكانت هذه التعديلات تمس مثلا: تغير في عناوين المسرحيات وأسماء الشخصيات الأجنبية واستبدالها بأسماء محلية وفق البيئة المستقبلة.

ظاهرة عملية الجزأرة في النصوص المسرحية في الجزائر، منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري حيث جاب متأثرا بالأدب الأجنبي مما أدى به إلى استلهام والنهل منه، بداية بالمسرح الفرنسي وكذا الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية العربية، وهذه انطلاقة تدل على أن المسرح الجزائري، ولد متأثرا حيث ارتبط منذ نشأته بالترجمة والاقتباس من المسرح الأوروبي عامة والفرنسي خاصة وهذا راجع لظروف تاريخية عاشتها الجزائر من جراء الاحتلال الفرنسي.

ويقوم الإعداد المسرحي على تعديل أو تحويل نص غير درامي إلى نص درامي، من خلال تحويل مادة سردية كالحكاية أو الأسطورة إلى الرواية أو مادة وثائقية كالمذكرات والوثائق، وتتطلب هذه العملية معرفة بميزات العرفي المسرحي فهي نوع من الكتابة، حيث تفرض تقليصا وتقديما للمادة السردية التي تحول إلى فعل مع الرابط بين مقاطعها، كما تشمل هذه العملية على جمع نصوص معتبرة لكاتب معين وربطها بحياة الكاتب آخر وأحيانا يصل الإعداد إلى إعادة الكتابة بشكل كامل ويقوم بهذه العلمية الكاتب نفسه أو الدراماتورج أو الفرقة يطلق عليها اسم الإبداع الجماعي.

مسرحية الخبزة:

اقتبس علولة من مسرحية "طعام لكل فم" لتوفيق الحكيم وأطلق عليه عنوان "الخبزة" وهي تطرح مشاكل عديدة اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية، كانت تمس المواطن الصفيف الذي يبحث عن حقه في الاكتفاء على جميع المستويات.

تختلف المسرحية المقتبسة عن الأصلية في مجملها فقط، وهو فكرة الجدار، هذا الرابط الذي جعل المسرحيتين قريبتين من بعضهما، تتخلص مسرحية "طعام لكل فم" فيما يلي: سميرة وحميدي زوجان يعيشان حياة أسرية بسيطة، الزوج موظف بسيط يمضي وقته في العمل والبضع منه على القهوة مع أصدقاءه، أما الزوجة فهي ماكثة في البيت، في يوم ما يكتشفان بقعة كبيرة على الحائط أحدثتها المياه المتسربة من شقة جارتها "عطيات"، يستدعي الزوجان الجارة لرؤية ما حدث ويطلبان منها إصلاح الحائط، ترفض الجارة على بادئ الأمر رفضا قاطعا، لكن ما إن يوهمها حمدي بأن له حنكة في دار القضاء حتى تقرر إرسال أحد المبيضين لإصلاح ما حدث مغادرتها يفاجئ الزوجان بعرض مسرحي يجري على الجدار المبلل فيندهشان مما يجري، ويتابعان حكاية الأسرة من بنت وأمها يستقبلان شابا هو أخو الفتاة كان يدرس في أوروبا يقوم إلى بلده ليستكمل أبحاثه، وحين وصوله إلى المنزل يعلم من أخته أن الأم بعدما غدرت بزوجها بمساعدة ابن عمها الطبيب وحبها الأول قتله وتزوجت من ابن عمها، ويتابع كل من سميرة وحمدي الأحداث التي تجري على الجدار حتى أنهما يرفضان تبييض الشقة، تغير هذه الأحداث من مجرى حياة الزوجين ، فيبتعدان عن الروتين الذي كانا يعيشان فيه ويقرر حمدي تأليف الكتاب الذي تحدث عن بطل مسرحية الحائط كما تفرق سميرة لحن الأمل[1].

ملخص مسرحية "الخبزة":

يعيش السي علي مع زوجته أوضاعا اجتماعية مزرية ملواها الفقر والحرمان، يحدث في يوم من الأيام أن يرى جماعة من الناس الذي يعرفهم في الحياة العادية من خلال حائط البيت المبلل بالأمطار الأسرية عبره، يتابع السي علي حوارات هذه الشخصيات دون مشاركة زوجته في ذلك أنه وحده الذي يرى ما يحدث على الجدار الهش وتتحدث إحدى الشخصيات الجدار عن الجيع وضرورة

[1] عبدلي مصطفى ، الاقتباس في المسرح عبد القادر علولة ، مسرحية "حمق سليم" نموذجا مذكرة نيل شهادة ليسانس ، كلية الآداب واللغات وعلوم إنسانية ، واجتماعية ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة د.مولاي طاهر ، سعيدة 2011-2012 ص 27.

القضاء عليه فيطرح فكرة تأليف كتاب حول الخبزة، يتبنى السيد علي الفكرة، ويقرر الكتاب فيرهن هذب زوجته عائشة ويؤلف الكتاب الذي يتحدث فيه عن أوضاع الشعب ومعاناته.

ومن خلال كتابة "الخبزة" يطرح السي علي عينات من مجتمعه الذي يعيش فيه، كما يبرز عدة مشاكل كالتسول، الاختلاس والاشتراكية الأوضاع الاجتماعية المزرية ...إلخ، ويتحصل السي علي في الأخير على تشريف وتكريم من قبل المسؤولين وتقام له ندوة صحفية من أجل ذلك ويمنح مبلغا ماليا[1].

دراسة وتحليل:

يشترك المسرحيات في عدة أفكار، أهمها فكرة القضاء على الجوع، إضافة إلى استغلال الطبقة الكادحة بطريقة غير مشروعة (مصنع الجوارب في مسرحية الخبزة) وقد اقتبس علولة هذه المسرحية لأنه وجد فيها ما يخدم اتجاهه الاشتراكي كما أنه وجد فكرة الجدارة مرآة المجتمع التي طرح من خلال رأي الآخرين، وما يجري على الحائط هو عبارة عن مناقشات مختلفة في أمور الحياة الاجتماعية والسياسية، وليست حكاية مضبوطة البناء وإنما هي عبارة عن طروحات أيقظت رغبة السي علي لإيداع كتاب "الخبزة".

لقد عمل علولة على توظيف عينات من المجتمع الجزائري من طبقات الشعب السيد مثل: السفانجي، السعاجي، القهواجي والأطفال كل منهم يتكلم ويطرح مشكلته التي يعاني منها ومن خلال هذه الشخصيات طرح علولة أفكار تبناها السي علي في كتابة وهي كما يلي[2]:

- الطبقات الكادحة ومعاناتها
- دعوة إلى التعليم للقضاء على الجوع
- محاربة الاستقلاليين ومحاولة القضاء على الفرق الشاسع بين الطبقات

[1] عبدلي مصطفى ، م س، ص28.

[2] عبدلي مصطفى ، م ن ، 29.

مسرحية (أرولكان خادم السدسية)

قبل التطرق إلى فحوى هذه المسرحية المقتبسة من مسرحية إيطالية "commedia allimprovisé" وهي في فرنسية مترجمة إلى "commedia dall'arte" أو " commedia populaire" ونشأت نشأة إيطالية المنبع وهي "نوع من الأداء التمثيلي الملهوي يقوم نصه إلى حد كبير على ارتجال ممثليه المحترفين الذين كانت تتجول فرقهم في مدن أوروبا وقد انحدرت أصول هذا الشكل التمثيلي الإيطالي من مصادر عديدة موغلة في القدم مثل: الألعاب الشعبية التي مهدت لظهور الملهاة الرومانية، ملاهي (بلوتوس) (تيرانس) "الهزليات العامة" ألاعيب المهرجين في العصور الوسطى والمعنيين والمتجولين وغيرهم[1].

تحليل المسرحية:

فيما يخص الأحداث، حافظ المقتبس على تسلسلها وعلى البناء العام للمسرحية، فاقتبستها ناقلا الأحداث نفسها، ولهذا سأسرد الأحداث انطلاقا من أنها تتعلق بكلتا المسرحيتين الأصلة والمقتبسة، وهي كالآتي:

أحدث المسرحية:

في بيت "بنتليون" تجري الاستعدادات الأخيرة لزواج "كلاريس" ابنة صاحب البيت من "سلفوا" ابن الحكيم "لومباردي" حضر فجأة "أروكان" لينبأني بوصول سيدة "فيديركو راسبوني" من توازن، ينزل الخبر كالصاعقة على كل من في المنزل لأنهم كانوا يحسبون أن السيد "فيديريكو" "خطيب كلاريس" قد مات مقتولا في مبارزة.

يستغل (أرلوكان" فرصة تواجده بالمنزل ليبدي إعجابه بخادمة السيدة "كلاريس" "سمير الدين" نكشف عن ذلك عن لسان السيد "بريقال" وهو صاحب فقد والذي كان يعرف السيد فيديريكو عن قرب بأنه لم يكن يوى أخته "بياتريس" متنكرة بزي رجل، خرجت من بلدتها بحثا عن حبيبها "فلوريندو"

[1] عبدلي مصطفى ، م ن ، 29

المتهم بقتل أخيها والذي فر هاربا من البلدة مخافة أن تثبت التهمة عليه بسبب الخلافات التي كانت بينهما، ولكن السيد برقالة أكد للحاضرين أن القادم من توازن هو فيديريكو راسبوني (بعد تلقيه مبلغا من المال رشوة من بياتريس)

في انتظار أرلو كان لسيدة فيديريكو الذي هو في الأصل بيتريس يتلقى سيدا آخر هو فلوريندو (عشيق بياتريس)[1]

يعرض عليه العمل عنده فيقبل أرلوكان على الفور، ها هو أرلوكان إذن خادما لسيدس في الوقت نفسه، سيدان لسوء حظه أو لحسنه هما طرفان لقصة حب واحدة.

يرسله كلا السيدان إلى البريد لجلب الرسائل، ولكن المسكن يخلط الرسائل لأنه أتى، فتقع الرسالة الموجهة إلى بياتريس في يد عشيقها فلوريندو ويتيقن هذا الأخير من أن حبيبته في البلدة نفسها[2].

يحضر بنتليون سكك ذهبية إلى فيديريكو يعطيهم إلى خادمه "أرلوكان" الذي يسلمهم بدوره إلى السيد الثاني فلوريندو سهوا.

تتجه "بياتريس" "فيديريكو إلى بين السيد بنتليون أين تكشف لكلاريس عن شخصيتها الحقيقية والهدف الذي قدمت من أجله إلى المدينة، وتتشرط عليها أن تحفظ السر ولا تبوح به لأي أحد ولا حتى سلفو، وتعدها كراليس يحفظ السر.

تحت مقابلة بين العزيمين فديريكو "بياتريس) وسلفيو يتبارزان وتتدخل كلاريس في الوقت المناسب لفظ النزاع وتتهم من قبل سلفيو بالخيانة لأنه قبلت أن تكون خطيبة فيديريكو (بياتريس).

تقود مشكلة السكك الحديدية الذهبية للظهور نانية ويسلمها أرلوكان إلى مالكها الحقيقي (بياتريس)

[1] عبدلي مصطفى ، م س ، ص30

[2] عبدلي مصطفى ، م س ، ص 31.

وقت الغذاء على أرلوكان أن يخدم سيده الذي يقدم لكليهما الطعام في الوقت نفسه، وهما يجلسان في مكانين مختلفين

ترسل كلاريس خامدتها سمير الدين إلى فندق أين تقيم بياتريس (فيديريكو بخطاب تتراجاها فيه أن تنقذها من مأزقها لأن سلفيو قد عمت الغيرة قبله واتهم حبيبته كلاريس بالخيانة، يقع الخطاب في يد أرلوكان الذي يفتحه بتشجيع من سمر الدين لكنها لا يستطيعان قراءته لأنهما أميان، يعاقب أرلوكان بالضرب من قبل سيده فيديريكو (بياتريس) ثم يعاقب مرة أخرى من قبل سيده الثاني فلورينو لأنه ألحق به الإهانة.

يرتب أرلوكان أدوات وملابس معلميه لكنه يخطئ بأن يضع الصورة التي كانت في صندوق بياتريس في ملابس فلوديندو، ويضع محفظة فلورندو في صندوق بياتريس، تتأزم الأمور عندما يكتشف العشيقان ذلك، لكن أرلوكان يحكي قصة وهمية لفلوروندو بأن الصورة قد ورثها من سيده الذي مات ويحكي القصة نفسها لبياتريس.

يفقد العشيقان الأمل ويهمان بالانتحار، وفي آخر لحظة ويفضل تدخل بريقالة صاحب الفندق يتقابلان وجها لوجه وتعم الفرحة كليهما[1].

دراسة مقارنة:

على مستوى الحكاية: لقد بقي خط سير الحكاية هو نفسه، خضع فقط غلى بعض الحذف الذي لم يدخل بالمعنى مراعاة لتقاليد الجزائري وأعرافه.

على مستوى الموضوع: لم يطرأ على موضوع أي مساس فهو يحتوي على بداية ونهاية، والموضوع هنا هو خدمة شخص واحد لسديس في الوقت نفسه.

[1] عبدلي مصطفى ، م س ، ص31.

على مستوى الشخصيات: تحتوي المسرحيتان الأصلية والمقتبسة على مجموعة من الشخصيات لم تتغير من الأولى إلى الثانية[1].

arlquin ..... أرلوكن : خادم السديس

pantalon ..... بنتليون : أب كلاريس

Dr lombardi ..... الحكيم لومباردي : أب سلفيو

clarisse ..... أرلاريس : البنت الوحيدة لينتدبو وخطبة سلفيو

silvio ..... سلفيو : ابن الحكيم لومباردي وخطيب كلاريس

béatrice ..... بياتريس : المتنكرة في زي أخيها فيديريكو

fidirigo ..... فيديريكو : خطيب الأول لكلاريس

Florindo ..... فلوريندو ، عشيق بياتريس

Brighela ..... بريقالة : صاحب الفندق

samérldine ..... سمر الدين : خادمة كلاريس وجنية أرلوكان.

وما يمكن ملاحظته أن:

- الشخصيات بقيت كما هي في الأصل
- لم تتغير أسماؤها وفقا للبيئة التي عرضت فيها
- سمات الشخصيات لم تتسع بالطابع الجزائري إلا لغتها المترجمة

[1] عبدلي مصطفى ، المرجع السابق ، ص32.

على مستوى الحوادث: اعتمد علولة اعتمادا كبيرا على مسرحية الأصل في صياغة الحوارات، فقد كان في غالب الأحيان يقوم بترجمة العبارات حرفيا فلا يحدث أن تغيير في المعنى، نأخذ أمثلة عن ذلك

المسرحية الأصلية لفولددوني	المسرحية المقتبسة لعلولة
1/ الحب هو أفضل الأطعمة	1/ أحسن طعام في الدنيا هو الحب
2/ لا توجد لذة في هذه الحياة أمتع من رفقة جيدة	2/ في هذه الحياة مكانش ما أحسن من قعدة مع الأصدقاء
3/ الزواج لا هو سم ولا هو دواء، إنه مربي قواله	3/ الزواج ما هو لا رهج ولا دواء هو خليط معجون حلوة الحلقوم
4/ التنهد كالبرق ينبئ بالمطر	4/ التنهيدة مثل القيامة تتبعها النو

من هذه الأمثلة ومن غيرها نلاحظ أن علولة ترجم النص بأكمله بحواراته وحكايته وموضوعه وشخصياته، بلغة عامية من الفصحى تخرج المسرحية من بيئتها لتقحمها في وسط مجتمع جزائري[1].

المبحث الثاني: التجريب في مسرح علولة

إن مصطلح التجريب مصطلح حديث في سياق الخطاب النقدي المعاصر، حيث ما زال يكتنفه الغموض في الفهم، فهو يشمل كافة المحاولات البشرية للتطور منذ بدء الخليقة بعامة، برصد محاولات التجديد والابتكارات في الفنون والآداب والإيداع البشري، وقد وفد إلينا هذا المصطلح في تطور العلوم الطبيعية والاقتصادية والاجتماعية والنفسية، وانبثاقه أيضا من مختلف النزاعات الفلسفية والفكرية.

[1] عبدلي مصطفى ، م س ، ص33

ومن هنا يبدو مفهوم التجريب مفهوما إشكاليا نظرا لاتساعه وشموليته وارتباطه بمجموعة كبيرة من الحقول الفنية والأدبية والعلمية، وقبل أن نعرض إلى التجريب المسرحي وتطوره سنحاول مقاربة مفهوم هذا المصطلح لغة واصطلاحا.

التجريب لغة: جاء في محيط العلوم لبطرس البستاني، أن التجريب آت من مصدر جرب: اختبر والمجرب: المختبر فنقول جرب نفسه في كذا، فالتجريب: الاختبار والتجريبي معناه التجربة أو المهارة أو الخبرة التي يستخلصها الإنسان في مشاركته في أحداث الحياة أو ملاحظة لها ملاحظة مباشرة[1].

ويعرفه ابن منظور في لسان العرب أنه " أي تجريب آت من جرب الرجل تجربة والتجربة من المصادر المجموعة، ورجل مجرب عرف الأمور وجربها وقد جربته الأمور أو حكمته.

أما اصطلاحا: فقد استخدم مصطلح التجريب مصطلح علمي "داورين" في نظريته "التجول" منذ منتصف القرن التاسع عشر، بمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة استكشاف الحقائق العلمية الجديدة.

ومن هنا يتضح لنا أن مفهوم التجريب تكون في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين وارتبط بمفهوم الحداثة (la moderrite) فظهر في الفنون أولا وعلى الأخص في الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تفرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل الذي شهده القرن العشرون، والتي اتخذت نوعا من البحث التجريبي في اتجاه الخرج عن المألوف والسائد، متمثلة في الحركة الانطباعية بتحررها من طريقة التصور القديمة واهتماماتها العلمية في مجال اللون، ما أدى إلى ظهور مدارس الفن التشكيلي الحديثة، ومنها الانطباعية، والتكييفية والتعبيرية والدادائية، والسريالية ... وغيرها.

[1] مباركي بوعلام ، قضايا التجريب المسرحي المعاصر ، كلية الآداب واللغات ، قسم الون ،سعيدة ص1.

أما في مجال الأدب فظهر المصطلح لدى "إيميل زولا" الذي عرف بالرواية التجريبية سنة 1902، متأثرا بنظريات داروين وكلود برنارد بابتداعه لمصطلح الرواية العلمية وهو بهذا تحرر من النظريات القديمة في الأدب وهي النظريات التي ارتبطت بمحاولات التجريب الفكري[1].

وبناء على ذلك فإن التجريب ليس حكرا المسح بل هو منهج عام وشامل تمارسه العلوم والفنون كل حسب حاجته ورؤيته فهو الطليعة والتجديد والابتكار وهو محاولة تلمس أدوات التعبير الجديدة لتحقيق التواصل مع الجهور ولأن التجريب يحتفل بالتنويع والاختلاف فهو لا يستخدم اللغة المقيدة بل يختار طرح الأمثلة المقلقة لأنها معياره الوحيد وليس معطيات الأجوبة، وقد حاولت كل الفنون والأجناس الأدبية النسخ على منوال العلوم ألحقه باتباع مسلكية التجريب لتجاوز ذاتها[2].

أسباب ظهور المسرح التجريبي:

إن حركات التجديد في المسرح نشأت كلها من المنعطفات الحاسمة في حياة الشعب من الشعوب وبيني على ذلك أن كل مدرسة أو اتجاه ارتبطت بشعب ما تم انتقلت منه إلى نقية الشعوب

ولقد قامت جميع التجديدات المسرحية حتى نهاية القرن التاسع عشر، على أكتاف المسرحين الذين كانوا يلتقطون مظاهر العصر وتحولاته الجديدة بترجمتها إلى فن درامي مكتوب ..... عنه أصول جديدة للعرض المسرحي، وعندما برزت قمة المخرج في بداية القرن العشرين وسارسد العرض المسرحي، بدأت تلك السلسلة الطويلة من التمردات على العرض المسرح التقليدي.

ولكن الكاتب المسرحي ظل يقاسم المخرج حقل التجارب الجديدة ومنذ قدم (ألفريد جاري) مسرحية (أوبرا عام 1996 تتألف تورات الكتاب المسرحين على الدراما فمن المسرحيات السريالية

[1] مباركي بوعلام ، م س ، ص2

[2] مباركي بوعلام ، م س ص3

والدادائية إلى مسرح الطليعة والمسرح الثوري، وإلى المسرح الملحمي، وبرزت أسماء عشرات الكتاب الذين يفككون أصول الدراما ويعيدن تركيبها من جديد[1].

وهذا يعني أن محاولات التجديد في القرن العشرين كانت مناصفة المخرجين والكتاب المسرحيين[2].

فلأول مرة في التاريخ يبدو المنعطف حاسما شاملا للبشير جميعا وليس قاصرا على شعب ما أو بلد ما، فإن شعوب الأرض جميعا عانت من حربين عالميتين حتى إذا انتهت هاتان الحريتان من انطواء النصف الأول من القرن العشرين ، طلت الكرة الأرضية وشعوبها طوال النصف الثاني تعاني من حروب صغيرة لا تكاد تخمد في مكان حتى تثور في آخر وشعوب الأرض كلها عرفت الثورات الكبيرة، وإذا كان قسم من هذه الشعوب قد ثار للتخلص من الظلم والجوع والاضطهاد والاستعمار، فإن الشعوب التي قادت حكوماتها الظلم والاضطهاد والجوع عرفت أنواعا من التمردات لتخليص مجتمعاتها من بقايا التخلف أو التمييز العنصري أو القهر السياسي.

ظهر المسرح سلاحا شديد الدفاع عن الحرية وشديد الهجوم على الظلم، فمن مسرح الغضب والقسوة إلى منهج البريختي إلى مسرح الطليعة والمسرح الثوري، وكتب آلاف المسرحيات التي تمس الحياة السياسية والاجتماعية مشا مباشرا جارحا لم يعرف مثله تاريخ المسرح.

ذات لأن المسرح وليد المجتمع يعالج قضايا ويطرح البديل[3]

إذا انتقلنا إلى تجربة الكاتب والمخرج المسرحي عبد القادر علولة (1994/1939) أول ما نلحظه هو سيرها في خط واحد هو خط المسرح السياسي الملتزم الذي ظل يسعى إلى التأثير على الجمهور تأثيرا إيجابيا، بهدف اكتساب هذا الجمهور وعيا سياسيا يجعله قادرا على خوض معركة

[1] العلجة هذلي ، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر ، أطروحة نيل شهادة الدكتوراه ، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي ، جامعة محمد بوضيات ، مسيلة ، 2016 –2017 ص15.

[2] العلجلة هذلي ، المرجع نفسه ، ص16.

[3] العلجة هزلي ، م س ، ص16.

نضال طويلة من أجل حياة أفضل والمسرح السياسي في الفترة التي كتب فيها "عبد القادر علولة" كأن الوسيلة لأولى لامتصاص نصب الجماهير من تدهور الواقع، وعكس التناقضات الاجتماعية التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري، ومن ثم الدعوة إلى التغيير والنهوض بالبلاد على أساس ونظام جديدين يؤهلان هذا المجتمع للسير في طريق النمو والتقدم.

لقد عرف "علولة" بتثبيته للمسرح السياسي وعنادين مسرحياته دليل واضع على ذلك "حوت يأكل حوت" و"الخبرة" "والثلاثية" التي هدف من خلالها إلى التعبير عن تطلعات الجماهير الساعية إلى التحرر من قيود الاستعمار والاستغلال والاستلاب، لأن مهمة المثقف في نظرة الالتزام بقضايا الشعوب القاعدة الرئيسية للمسرح النضالي المستمر ضد قوى الظلم والستبداد.

تميزت تجربة "علولة " المسرحية باستلهامها لمنابع الثقافة الشعبية (الحلقة –المداح –القواد) وتوظيفها لهذه الأشكال النابعة من الموروث الشعبي للبحث عن مسرح جزائري أصيل لا يقوم على التراث لتكرار تجارب الأمم السابقة وإنما لمعالجة القضايا الراهنة والاستفادة من تجارب الأسلاف والأجداد، فالظاهرة التراثية هي وعاء يحمل وجدان الشعب ويوجد ذاكرته الجماعية وهي مستودع روحي لأحلامه وآماله، ولم يعتمد "علولة" إلى هذه الوسيلة تمسكا بالماضي أو تمجيدا له، وغنما عاد إلى التراث استلهم عناصره لمعالجة أوضاع الحياة اليومية المتردية إن المتتبع لمسرح "علولة" السياسي يدرك العناية الواضحة التي يوليها هذا الكاتب لشخصية الراوي المداح أو القوال، وقد تمثلت وظيفته في إعادة صنع الأحداث وتقديم شخصياتها، لتقوم هذه الشخصيات بالتجسيد الحقيقي، لما تم سيرده على لسان الراوي، وهو أيضا الذي يبدأ المسرحية ويعلن عن نهايتها.

يقول "علولة" طوال تسلسل العرض يوجد في هذا العقل المسرحي على نحو متواز فعل الكلام والكلام في حالة فعل يعملان معا يشكل أساسي من أجل إعطاء الإذن ما ترى والعين ما تسمع"

لقد تشكلت شخصية الراوي في مسرح علولة واكتملت بعد عدة عروض مسرحية هي بمثابة التجارب التي تضفي الاستمرارية والبحث المتجدد على الظاهرة فالراوي عنده يكتسي أبعادا أخرى لم

تكن موجودة في المسرح البريختي، بل هي سمات وخصائص لصيغة بالبيئة الجزائرية وتابعة من موروثها الشعبي يحاول الكاتب إسقاطها على الواقع الاجتماعي والسياسي.

ونقصد بهذه التجديدات التي أدخلها "علولة" على شخصية الراوي، أنه استحضر شكل الحلقة من الواقع اليومي وأصناف للقول ممثلين أخرين يروون معه الحكاية ويشركون الجمهور في اللعبة المسرحية باعتباره عنصرا فاعلا في العملية الإبداعية، وليس مجرد مشاهد يتلقى العرض في سلبية وسكون.

إن تأثر "علولة" بالمسرح البريختي بدا واضحا على مستوى الإخراج المسرح أكثر مما هو جلي على مستوى الكتابة الفنية، فالتوافق بين النظرية الملحمية وبين شكل الحلقة مكن المؤلف والمخرج في الوقت نفسه من امتلاك العناصر الأساسية في الفضاء المسرحي والتحكم فيها بشكل يقدم الهدف الرئيسي من العرض المسرحي: وهو نوعية الجمهور ودفعهم إلى اتخاذ موقف إيجابي مما يعرض أمامهم، فالراوي أثناء سرده للحكاية يقطعها دائما بدعوة الجمهور للصلاة على النبي أو التبرك ببعض الأولياء أو طلب بعض المال حتى يتمكن بواسطة ذلك قطع الاسترسال ومن ثم الإيهام بواقعية ما يجري أمامه.

لقد جاء جل أعماله المسرحية في قالب ملحمي كان السرد مظهرة الأساسي، وكانت الفلسفة الاشتراكية ركيزته الرئيسية، تنشيط من الواقع المدير موضوعات تبين عليها ثورة لنقد الأوضاع الدعوة إلى التغيير من خلال العمل على تأسيس مسرح جزائري ثوري شكلا ومضمونا، يستقين بالحلقة والقوال والمداح لبناء مسرح لا أرسطي، يشارك المشاهد في صنع العملية الإبداعية المعايشة والإيهام بواقعية القضايا.

مفهوم التغريب: التغريب تقنية قديمة في تاريخ، فقد وجد في مسرح الصيني والياباني، كما نجدها في مسرح اليوناني من خلال استعمال البوق الذي كان أقرب إلى الصراح منه إلى الكلام لإيصاله للمتفرجين والقناع الذي كان يحجب تعابير الوجه وتأثير العينين، وقد كان الممثل يقوم بالعديد من الحركات خارجة عن الأداء الواقعي.

فالتغريب كان موجودا في العصور الوسطى وفي كل العصور، ..... نفسه يقول في "أوروغانون الصغير" كان المسرح الكلاسيكي أو مسرح العصور الوسطى يضفي على شخصياته نوعان من الدراية، بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، كما تستخدم المسارح الآسيوية حتى اليوم وسائل التقريب تقدمت على الموسيقى والتمثيل الصامت، هذه التأثيرات تمنح بلا شك المشاركة العاطفية.

وقد أطلقت كلمة التقريب التغريب مرة عندما سافر بريخت إلى الاتحاد السوفياتي سابقا عام 1935 في مناقشة مع يرتاد ريش، وهو مخرج مسرحي ألماني، عمل إلى جانب بريخت[1].

قهدت التغريب البريقي هو مقاومة الاستلاب التقليدي في المجتمع، إنه تحطيم أثر اللاإجمالي لما اعتيادي، هو بشكل أكثر استلاب إيجابي[2].

مفهوم المسرح الملحمي:

المسرح الملحمي هو حركة مسرحية ولدت في ألمانيا في بداية القرن العشرين والجزء الكبير من نشأة هذه الحركة هي نتائج نظريات التطبيقات المسرحية لبريخت والتي كانت مختلفة عن المسرح الأرسطي، حيث كتب بريخت في أحد من تنويهاته أن المسرح الملحمي يهتم في المقام الأجل بسلوك الإنسان اتجاه بعضه البعض، حيث يعرض هذا السلوك على الأهمية التاريخية الاجتماعية وحيث يبرز فيها المشاهد، حيث الإنسان يتصرف مثل الطريقة التي يبرر فيها المشاهد، حيث الإنسان يتصرف مثل الطريقة التي يراها المشاهد، القوانين تنظم الحياة الاجتماعية وفي الوقت نفسه ينبغي للمسرح الملحمي تحديد العمليات الاجتماعية من منظور عملي ويفي توفير التعاريف التي تخطي وسائل التدخل في هذه الإجراءات واهتمامه لممارسة المنحى إلى حد كبير.

[1] عجوج خلاف، أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر كلية الأداب واللغات، قسم الفنون ،جامعة أبي بكر القايد، تلمسان، 2016-2017 ، ص1.

[2] عجوج خلاف ، م ن ، ص5

فالمسرح عند بريخت قائم على تحرير الفن المسرحي البرجوازي ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحرير الطبقات المقهورة في المجتمع على الثورة وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي يخلق نموذج جديد يتماشى على متطلبات عصره، يتمثل في المسرحية التقليمية التي ..... على رفع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي الذي يتطلب شكلا جديدا مغايرا للشكل الأرسطو طاليسي.

أثر بريخت في المسرح الجزائري:

عبد القادر علولة:

تأثر عبد القادر علولة كباقي المسرحين المقاربة بالتيار الملحمي فتعامل مباشرة يوعي مع بريخت، حيث يذكر هو نفسه قائلا:

حلاقي بيرخت هي علاقة عمل دائم ومتجدد لا ينتهي"

فالبطل عند علولة مثله عند بريخت، بطل تتبع أفكاره ومبادئ من المنهج الاشتراكي الذي حاول المؤلف إرساله، وبعثه في روح شخصياته المسرحية ضمن مواضيع تحمل نفسه الأفكار، تدور على العموم حول العدالة الاجتماعية: حرية التعبير، الديمقراطية، الاشتراكية، وغيرها من المفاهيم اليسارية التي جاءت وتطورت على المنهج الاشتراكي، فمن خلال أعماله المسرحية حاول علولة أن ينتقد النظام وأساليبه في تسيير البلاد، كما حاول تقربة الواقع الجزائري من خلال نقده للمؤسسات العمومية، وما يدور بداخلها من سلبيات[1].

التغريب البريختي في أعمال علولة:

تعامل عبد القادر علولة مع مؤثر التقريب الذي جاء به بريخت مثلا في ثلاثية "الأجواد، الأقوال، اللثام" وسنخص بالذكر مسرحية "الأجواد" سواء على مستوى النص أي كتابة النص المسرحي أو على مستوى الإخراج، تمثل ذلك من خلال توظيف شخصية "القوال" وهو الراوي مهمته رواية الأفعال وقد تمت تلك العملية بتوزيع الدور على نوعية من الشخصيات أولها الراوي المعني وثانيها

[1] عجوج خلاف ، المرجع السابق ، ص37.

مجموع "القوالة" يعملون على دفع حركة العقل من خلال السرد أبعاده أوصاف الشخصية المسرحية، وهذا نص مقتطف في مسرحية "الأجواد" يقتد الفكرة "القوال صنع القطاع الخاص يا سيدي للورقة

ذوك اللي يحتموها أصواتهم محتوفة

أيامهم مرهونة وجهودهم مسروقة

عمال القطاع العام يحمو على اللقمة

سلعة الخارج سيدي كسرت السومة

اسمعوا للمنتخبين ديروا على كلامهم

قادرين يزعفا تنظموا ويجوعوكم

يدعو علولة من خلال هذا النص الجهود إلى التوحد ضد قوى الاستعباد التي تتمثل في القطاع الخاص الذي يمتص خيرات الوطن، المتمثل في كبار الاقطاعيين الذين طمسوا حقوقهم، حقوق العمال، ويرمز بطريقة غير مباشرة إلى حزب الطليعة الاشتراكية –الحزب العمل– وذلك يقوم الربوحي الحبيب بتفتيش حيوية مصدر لقطة: جيوب الضليعة" أو "جيوب السرية" ويؤكد على ذلك حينما يقوم على لسان دائما بطله الحبيب ربوحي: "..عدنا عمال من الميناء مطرودين رانا نقولكم ... العبيد قرب تعاونوهم، كاين فيهم اللي كثر من عشر شهود ما ضربش ضربة" محاورا العساس، حارس حديقة البلدية المختصة بتربية الحيوانات"[1].

أن روح التضامن في الطبقة العاملة تظهر بجلال عند شخصيات المسرحية، فهي تنتمي لهذه الطبقة، وتدافع عنها بكل روح نضالية، وفي حقيقة الأمر ما تلك الروح التضامنية إلا فكر منبثا

[1] عجوج خلاف ، م س ، ص 39

من روح علولة في تأييده للعمال ورفع قضيتهم بكل جرأة للعيش بكرامة ودفع عنهم كل ألوان التبعية والحقرة "تماما مثل ما كان يفعله بريخت ويهدف إليه من خلال كتاباته وأعماله المسرحية[1].

[1] عجوج خلاف ، م س ، ص40.

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد

الدراسة الدرامية لنص مسرحية الأجواد

1-ملخص مسرحية الأجواد:

يشكل (نص عرض الأجواد في ثلاث لوحات (مشاهد) مسرحية لا يوجد بها نظام أو تسلسل منطقي، سواء من حيث الفكرة أو الحدث، ولكنها تقوم على رؤية شاملة وواحدة في القوت نفسه، وهي رؤية تريد للواقع أن يقسم، فيضعك المؤلف أمام "الراوي" أو "قوال" في قلب لحدث المسرحي ويصعد بك إلى ذروة المأساة –مأساة الإنسان البسيط ليخترق بك اللوحات الثلاث معتمدا على عنصر الحكي وعلى التلوين الدرامي فتشعر كأنك أحد أبطال النص (المشاركة في الحدث) فيقوم الرواة بإدخال القارئ في نكهة خاصة على الرغم من الفعل المسرحي المروي.

يبدأ الكاتب المسرحي كعادته بأغنية يسرد فيها يوميات أحد الشخصيات المسرحية "علال الزيال" الذي يعمل بالبلدية كمنظف للشوارع فينتقل بنا من خلال هذا النص إلى أبسط الأشياء التي تقوم بها هذه الشخصية، يعد نهاية فترة عمله قاصدا بيته، يعد هذا بمثابة استهلاك للمشهد الأول ثم يليه دخول "القوالة" لتقديم الشخصية الرئيسية الأول "الربوحي الحبيب" فيقدمونه عن طريق كل أبعاد الشخصية "البيولوجية، النفسية، الاجتماعية)[1]

"ربوحي الحبيب" شخص أراد الاعتناء بحيوانات الحديقة والتواصل مع الآخر خارج عمله، المليء بالفساد والنفاق والوشاية، ولذلك يحاول القوالة أن يمنحوا للقارئ مسيرته في تخليص الحيوانات من الجوع الذي يعيشونه داخل الحديقة، ومن خلال هذا التقديم يعبر الكاتب عن طموح رجل عادي في تخطي الصعوبات البيروقراطية التي أحالت دون الاهتمام بحيوانات الحديقة داخل هذه الإدارة، تم بداخلنا الموالف في المشهد الأول حين يقوم "الربوحي الحبيب الحداد" بدخوله خفية لحديقة البلدية ليطعم الحيوانات ويوزع عليهم ما استطاع هو وشباب الحي من جمعه في إطار حلقة تضامنية مع

[1] عبد الجبار توفيق ، إعداد الدراماتورجي في مسرحية الأجواد بين النص ، والعرض لعبد القادر علولة ، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستير كلية اللغات والفنون ، قسم الفنون ، جامعة – د. مولاي طاهر ، سعيدة ، 2015-2016 ص19

الحيوانات الجائعة، ولكن حارس الحديقة يفاجئه متهما إياه بتهم سياسية، وهذا المشهد ينقل لنا بصدق نموذجا من أحاديث الناس عن بطولات "الربوحي الحبيب الحداد" بعد صراع معه حول هويته لأن "الربوحي" يمثل في ذهنية حارس الحديقة أحد الأبطال الخارقين الذين أنتجتهم المخيلة الشعبية، وفي الأخير يتم الاتفاق على مساعدته في مهمته السرية، وينتهي المشهد بتحقيق الهدف لدى (الربوحي). ينتقل بنا الموالف بعد المشهد إلى جو مليء بالشعر في قصيدة تروي قصة "قدور" الذي يخرج من عمله بناء في أحد الورشات قاصدا عائلته التي عزت في أحد الورشات، قاصدا عائلته التي عزت في خاطره، ويكشف لنا الكاتب الأبعاد النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية، عبر الأبيات شعرية تصب في تراجيديا الواقع الاجتماعي، وبما أن علولة يكرم هذا النص، بطريقة غير مباشرة شريحة من المجتمع، وهي شريحة العمال الذين يعملون بعيدا عن عائلاتهم، وينتقل بنامرة أخرى إلى قصة جديدة من قصص التضحية الإنسانية فيحاول عبر "علكي امزغان" الغائب الحاضر وشخصية "المنور" الحارس، ليضعنا في وصفية تعتبر يصدق عن حب الوطن والعلم.

يتجمع أمام هذا الهيكل العضامي، هيكل عليكي –ويبدأ المؤلف المخرج رحلة ذكريات، ومن خلال حكايات "المنور" التي تضيف للدرس البيداغوجي جانبا إنسانيا، خاصة وأنه يروي بكب عفوية عن بعض التصرفات التي عاشها مع صاحب الهيكل "علكي امرزغان" فتارة تقوم المدرسة بشرح الدرس علميا، ويتدخل "المنور" بين الفينة والأخرى للحكي عن تلك اليد وذلك الرأس، وعن الذكريات التي علقت بذهنه طوال هذه السنوات فيلبس الروح لهذا الرجل الذي أفدى هيكله للمجتمع ككل، فتهب لحظات رقيقة وصادقة وحارة على سطح هيكل الإنسان الطيب في عالم الأشرار، الذي ما بقى منه إلا هذا الهيكل الذي يرمز إلى التضحية العظمى، ووجوده الصادق، وبانتهاء الدرس البيداغوجي ينصرف "المنور" ناصحا الطلاب بالعلم والمعرفة وينتهي هذا المشهد[1].

ينتقل الكاتب غير أنه عبر أغنية يسرد فيها يوميات عامل أحيل على التقاعد يدي "المنصور" الذي تربطه علاقة طويلة مع آلته داخل ورشة المصنع فيشكل النص عبر أبيات شعرية موزونة

[1] عبد القادر توفيق ، المرجع السابق ، ص 19 –20

تروي يومياته وأحزانه مع هذه الآلة، التي أعطاها الكثير وصادقها إلى درجة أنه يتحدث إليها بكل عاطفة، وكأنها إنسان قريب إليه حتى يوصيها بالشاب الذي سيخلفه بعد خروجه إلى التقاعد[1].

نقد هذه الأغنية بمثابة رسالة أمل للعمال الذين دافعوا عن القطاع العام في سبيل جيل المستقبل الذي سيحمل مشعل الثورة العمالية، وينهض بمستقبل البلاد الصناعي.

ثم بطريقته المعهودة في المشهد الأول والثاني، يدخل المؤلف مجموعة من الرواة "القوالة" لتقديم شخصية أخرى من شخصيات الأجواد "جلول الفهايمي" فيصدقون أبعاده النفسية والاجتماعية ولكنه يجد نفسه مضطرا لأن يتعصب نظرا لعدة مشاكل يتخبط فيها المستشفى، فيقرر الجري حتى لا يقع في المشاكل، وحتى لا يطرد من المؤسسة، ويفقد الرواد "القوالة" هذه الشخصية في وسطها الاجتماعي من خلال تجسيد لأفعالها اليومية داخل المجتمع، داخل الإدارات العموم، وسائل النقل (الحافلة) والأسواق...[2]

2-دراسة العنوان:

يعد العنوان "نظاما سينيمائيا ذي أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تعزي الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك الشفرة الرامزة" والعنوان "يشكل حمولة دلالية، لكن قبل ذلك فهو علاقة أو إشارة تواصلية له وجود، فيزيائي/مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمتلقي أو مستقبل النص.

ومن هنا يعدو العنوان الإشارة مختزلة ذات بعد إشارتي سيميائي، فالعنوان إذن ذو حمولة دلالية وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء مثله مثل النص، بل هو نص مواز، كما عند جيراد جينيت إذا كان النص نظاما دلاليا وليس معاني مبلغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامز له بنيته للسطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماما.

[1] عبد الجبار توفيق ، المرجع السابق ، ص 20.

[2] عبد الجبار توفيق ، المرجع السابق ، ص21.

وقد رأى بارت أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية في طياتها قيما أخلاقيا واجتماعيا وإيديولوجيا ودعم روايته ودعم روايته للسيميولوجيا على أشياء كثيرة حيث يقول يبدو اللباس، السيارة، الطبق المهيأ، الإيماءة، الفيلم، الموسيقى، الصورة الإشهارية، الأثاث، عنوان الجريدة .... أشياء متنافرة جدا، ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل ... كونها جميعا أدلة ... هذه السيارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها وهذا اللباس يطلعني بدقة على مقدار أمتتالية الإنسان أو شذوذه...[1]

وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنها تتضمن قيمة مجتمعية أخلاقية، أيديولوجية كثيرة، لا بد للإحاطة من تفكير منظم، هذا التفكير هو م..... هنا على الأقل، سيميولوجيا، إذ يرتبط العنوان أشد الارتباط بالنص الذي بعنوانه فهو نص مكثف، يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره، فهو فكرة عامة بين الأساسية في النص.

وعليه يعد العنوان بمثابة الرأس للحسد، والأساس الذي تبني عليه، غير ان يكون طويلا فيساعده على توضيح المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، حينئذ فإنه لا بد من قرائن لغوية توحي بما يتبعه .. ومنه تقول بأن العنوان هو الموجه الرئيسي للنص، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالة يتضمن غالبا أبعاد تناصية، فهو دال إشاري يوحي إلى قصدية ألباث وأهدافه الإيديولوجية والفنية[2].

كما يعتبر العنوان مدخل جيد لقراءة النص وعتبة موجهة لفهمه وتلقيه، فإنه يلعب الدول بالنسبة للعرض المسرحي بل عليه أن يكون أكثر إثارة واستقطابا وجذبا للجمهور، خاصة وأن الغرض يحتاج إلى قدر كبير من المتفرجين لكي يستمر ويضمن النجاح الاستمرار، وهذا ما يختلف به الأدب المسرحي عن القصة والرواية، لأن المسؤولية الملقاة على عاتقه هي المسؤولية مزدوجة (النص

[1] عبد الجبار توفيق ، المرجع السابق، ص22.

[2] عبد القادر توفيق ، المرجع السابق، 23

والعرض) عكس الاجناس الأدبية الأخرى وصيغة العنوان تحقق على الأقل وظيفتين هامتين من وظائفه العنونة حسب "جيرار جينيت"[1]

1. الوظيفة الإيجابية fonction connotative

فالعنوان يوحي بأشياء تنتمي إلى منظومة عقدية وثقافية معروفة ومنسجمة مع المتلقي، فالجود له دلالته العربية منذ القديم، منذ حاتم الطائي الذي ما زال يضرب به المثل في الجود والكرم، وبالتالي ليس غريب على المجتمع الجزائري أن يتصف بهذه الصفة، فهو رمز التضحية والقناعة.

2. الوظيفة الإغرائية fonction sédative

إن العنوان الجيد هو الذي يحسن الدعاية للعمل ويمكن من تسويقه تسويقا نافذا بناء على الإغراء والإثارة وللتشويق فالغموض والتغريب والانزياح كلها وسائل للفت الانتباه وتحقيق الجذب المطلوب والمنوط بالعنوان.

وعنوان نص مسرحية (الأجواد) "لعبد القادر علولة" يتسم بالتشويق الإثارة والقارئ والمتفرج معا لمعرفة أسرار هذا العنوان القصير، وفي قصره قصد من الموالفة في عدم إفصاحه وهذا ما اشترطه إيمبرتو أيكون في العنوان، أي عدم الإفصاح عن المحتوى والتشويش الرؤية لدى المتلقى، قصد صدم توقعاته وبالتالي جذب انتباهه ومتابعة للنص.

وعليه فالعنوان بيني لغويا ودلاليا على النحو التالي:

[1] عبد الجبار توفيق ، م.س ، ص 24

مكونات العنوان

الأجواد

الاسم

وبالتالي العنوان عبارة عن اسم والاسم يتسم بالثبات واليقين في اللغة، والاستناد إلى لسان العرب تعرف (الأجواد) لغويا: جاء في مادة "جود" الجيد نقيض الردئ، والجمع جياد، وجيادات جمع الجمع، ويقال: هذا الشيء بين الجودة والجودة، ورجل جواد: سخي، والجمع أجواد وجاء الرجل بما له يجود جواد، الضم فهو جواد، من خلال هذا التعريف اللغوي تصفنا لقطة "الأجواد" أمام قيمتين سيميائتين هما[1]:

- الجيد
- الجود

عنون علولة مسرحية (الأجواد) والملاحظة للوهلة الأولى أن الأصل في الكلمة شعبي دراج، جمع مفردة (الجيد) والتي تأخذ أكثر من معنى في أكثر من سياق، فاللفظ (الجيد) بالمعنى الفصيح هو حكم يصدر لتقدير سلوكي لذات الإنسان غير أن معناه في التداخل الشعبي يتعداه بالكثير ف (الجيد) هو صورة من صور مثالية للإنسان عندما يبلغ أعلى درجات التضحية من أجل الآخرين (الربوحي الحبيب الحداد) الجيد هو من يحتوي أحلام الناس ويستوعب[2] ما في صدورهم دون علمهم بعلمه، كما الجيد هو الذي يوجد بما لا حصر له.

[1] عبد الجبار توفيق ، المرجع السابق ، ص25

[2] عبد الجبار توفيق ، م .ن ، ص26.

الأجود رمز لكل من أعطى للحياة حبة الأيدي "الأجواد" ذلك الشيخ الذي امتدت إليه الأيدي لنملأ ذاكرته بشاهدات الموت والحب والنضال، الأجود هي القضية اليومية لإبداعات إنسانية، بالتالي فالعنوان يحمل دلالتين الأول الثورة على الواقع المعاش، أما الثانية هي في حمل هذه الدلالة الرمزية الشعبية المثقل بها العنوان، هي شخصيات بسيطة إلى أبعد الحدود، زيال، حارس، عامل، معلمة، ليظهر من العنوان بريق أمل للتغير، ومنه تقول أن علولة استطاع أن يعبر عن فكرة التعبير بمرارة الحياة.

3-دراسة الشخصيات:

أ- الشخصية العلامة المتصدرة في المسرح:

نقد الشخصيات صاحبة الامتياز في تجسيد العلامات وظهورها في المسرح، لهذا جاءت شخصيات مسرحية الأجواد مجسدة للدلالة المخولة لها فالمسرحية تتميز بميزة رئيسية وهي في استقلال لوحاتها أو مشاهدها عن بعضها البعض، بحيث أن مشهد قائم بذاته، ما نتج عنه عدم وجود شخصية رئيسية واحدة تدور حولها الأحداث، غير المتمعن في بناياتها الدراسية يوحي بنسق جديد في التعامل مع الشخصية المسرحية وهذا رغم بساطتها ومستواها الاجتماعي، فقد استلهمها علولة تأثر بالواقع المعيشي، وفي هذا الصدد يقوله علولة[1].

إني أستخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم ... أما بالنسبة لشخوص لأنهم "يعملون" دون هوادة في المسرح على تقديم المعاش الاجتماعي والعميق للمتفرج"

خلافا لتلك المسرحيات التي تعتمد على شخصيات من الأساطير والخوارق أو الشخصيات البرجوازية والمرموقة في المجتمع. وعليه تتحرك الشخصيات في مسرحية الأجواد بحرية تامة للتفاعل مع واقعها المزري، فيظهر عبر هذا التفاعل معنى جديد للمسرحية ينطبق تماما مع مفهوم الحياة نفسه بمختلف جزئياته وأصنافه، إنما المعيار الأول الذي بفحص بواسطته تعقيد الواقع الاجتماعي،

[1] عبد الجبار توفيق ، م .س ، ص26

يقول علولة "إنني لا أتخيل شخوصي ولا أصنعها من عدم" وحتى تتمكن من معرفة الشخصيات، ينبغي دائما العودة إلى المحتويات التي تقدمها شخصيات القوال إنها لسان حال الشخوص وأحلامهم وأفكارهم فهي متخيلة بناء على اختبارات مقصودة بأبعادها الإنسانية.

وعليه فمسرحية الأجواد احتوت على سبع شخصيات، ثلاثة منها رئيسية هي (الربوحي الحبيب الحداد، والمنور، وجلول الفهايمي) والأربعة منها ثانوية يذكرهم القوال في شكل أغاني حكاية وهي (علال الزبال، منصور، قدور وسكنية)[1].

1. الربوحي الحبيب الحداد:

تعرض المسرحية شخصية الربوحي الحبيب بشكل بيني يتلاءم مع طبيعة النمط المسرحي، لتكون كاشفة لخبايا اللامسؤولية والنفاق، وقد أعطى علولة هذه الشخصية معظم المبادئ التي يعتقد في صوابها والتي من شأنها أن تقدم تصوره للواقع، وأهم صفة شحنت بها الشخصية هي البساطة بالإضافة إلى أنها شخصية ذات مبادئ، لها من الشعور الوطني والإحساس بالمسؤولية ما يدفعها إلى نكران الفساد والتذمر منه.

2. المنور:

أما شخصية المنور فهي شخصية نقية تفي بعهد قطعته، يصورها علولة بشحن نفسي عميق تحيا لخطتين متناقصين في آن واحد، واقع موضوعي وماضي مائل دفعة واحدة، فبالقدر الذي تأخذ فيه شخصي "المنور" وجدها في المشهد بالقدر الذي تذوب فيه ومضات حضور الغائب (الفلكي) والذي أعلاه علولة رغم غيابة الموضوعي وجودا تأثيريا على شخوص المشهد[2].

[1] عبد الجبار توفيق ، م س ص27.

[2] عبد الجبار توفيق ، م س ، ص28.

3. جلول الفهايمي:

لهذه الشخصية في المسرحية وجود مميز، نبع من الشحن النفسي الذي تعتمده الكاتب في رسم بناها النفسية، اختار لها الموالف وحدة جلية ترسم في كون شخصية جلول، ملزمة حاملة لمبدأ إنسانة، مسؤولة، وضعت في تربة عفنة قدرة لإصلاح للحياة فيها، ولهذا اختلفت بعض التي عن بقضية الشخصيات الأخرى أو بالأحرى مثلث اللحظة الحاسمة من لحمية الأجواد.

أما الشخصية (علال، منصور، قدور وسكينة) فقد أراد لها علولة أن تكون بهات وطن نزيف تحت جوز غير الأسوياء، فيمثلون كما –كما في المسرح الأرشفي– التضحيات الجسميات التي يقدمها الوطن ليثور على الفساد.

يصنع علولة شخصياته بهدوء لاقت يجعل منها بكل صدق تخوض في واقع لتترف فيه (سكنية) تتأوه في صمت، و(قدور) يبكي القرية وفراق عائلته، وتتجمع جميعها في ألم يسميه علولة ألم الوطن[1].

الشخصيات وعلاقتها بالمكان:

يكسب المكان في المسرح صفة سيميائية من خلال قيمة دلالية متميزة عن باقي الظواهر المكانية، التي لا تختلف عن بعضها البعض، فالنظام السيمائي للمكان ينعكس عن استخدامات اللغة التي تتحكم فيها متغيرات اقتصادية، واجتماعية، يمثل المكان مكانا محوريا في بنية المسرح حيث لا يمكن أن نتصور مسرحية بدون مكان، فالأحداث لا تقع خارج الأمكنة وذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد والشخصيات تتحرك في مكان محدود يعرف روثمان المكان فيقول هو مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة والعادية مثل الاتصال، المسافة ويختلف المكان في النص المسرحي عن المكان الواقعي، حيث يتميز أنه مكان لفضي لا يوجد إلا من خلال اللغة

[1] عبد الجبار توفيق ، م س ، ص29.

..... ويتشكل من المات، يجعله فضاء ثقافيا، حيث يتضمن القيم، والمشاعر، والتطورات[1].

ولهذا ينص المكان المسرحي ورهام في بناء المسرحية، وقد اكتسى هذه الأهمية انطلاقا من تحركات الشخصية وتنقلاتها فيه ظن حيث تعزل المكان عن الشخصية بفقد دلالته، ويتجول إلى حيز جغرافي يفتقد لوظيفته كمكون أساسي في العمل السردي، ولعل أفضل ما يبرز العلاقة متبينة بين الشخصيات والمكان هو ذلك التطابق الحاصل بينهما، في الكثير من الأحيان من خلال التنمية أو الوصف، حيث نجد كثيرا من الشخوص ينسبون "سواء في العالم[2] العالمي وفي العوالم التخيلية إلى فضاءات أخرى باسم الفضاء الذين ينتمون إليه"

حيث يشكل المكان حيزا تستطيع الشخصيات، أن تعتمد عليه في بناء علاقات اتفاقية، سياسية، اجتماعية) مع شخصيات أخرى، وحتى أبعادها الفيزيولوجية، فهي أي شخصيات، لا ترى فيه مجرد محيط طبيعي تربطها به علاقة حميمية، ولكنه أيضا المحيط الحيوي الذي تتحقق فيه كل مطالبها ورغباتها ومن تم يصبح تفاعل الشخصية مع المكان الذي تتحرك فيه دافعا لتطور الحدث الدرامي، وبالتالي تكون العلاقة بينهما علاقة وظيفية، حيث تظهر الشخصية تأثرها بالفضاء إيجابا او سلبا، ويساهم هذا التأثر في البناء العام للمسرحية سواء من حيث الشكل أو المضمون.

وبإمعان النظر في المسرحية نجد أن كل شخصية تحل مكانا خاصا يتوافق وطبيعة الوظائف التي تنهض بها داخل السياق السردي للنص، لذلك نلاحظ أن الكاتب حاول تمثيل كل فضاء بإسناد شخصيات تؤدي وظائف تساهم في تحريك وتيرة الأحداث، فالشارع تمثله شخصية "علال الزيان" ومكان البلدية تمثله شخصية "الحارس" أما المدرسة فتمثلها كل من هذه الشخصيات (المنور، المكي، والمعلمة)

[1] خوجة بوعلام ، الشخصية والتلاقي في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد تطبيقية ، مذكرة ماجستير ، قسم الفنون الدرامية ، جامعة وهران ، 2011-2012 ، ص11.

[2] عبد الجبار توفيق ، المرجع السابق ، ص 30.

وعليه تقول أن علولة وظف شخصيات مسرحية لتتناسب مع الأمان والفضاءات التي تتحرك فيها، والملاحظ كذلك فيها يتعلق بعلاقة الشخصيات بالمكان هو أن علولة أراد أن يصور لنا شخصياته في أماكنها الطبيعية، ولكن هذا التصور من شأنه، يرفع من معنويات الطبقة العاملة في الجزائر فهي التفاتة من الموالف لتكريم الطبقة العاملة في الجزائر[1].

دراسة الحوار:

للحوار أهمية كبيرة في المسرح، فالحوار هو الذي يجسد صيغة التعبير الدرامي بامتياز، وعن خصوصية الحوار المسرحي فإن الأمر يتعلق بنص مكتوب لينطبق، وإذا كان الحوار المسرحي يقلد اللغة المتطرفة فقد تنخله غالبا العناصر التالية: الإيماءات، النقص، المفوات، زلات اللسان، التخمينات....

وهذا ما تجلى في نص مسرحية الأجواء لعبد القادر علولة لأن الحوار المسرحي قلد اللغة المنطوقة فتخلله العناصر المذكورة سابقا وخير دليل على ذلك مثال في مشهد عكلي والمنور الحوار الذي جرى بين منور والمعلمة[2].

منور: هذا محزم الحرقة .... "الطابلية" متاع المرحوم هذت في التريكية .... ليستاهله ... السترة مليحة يابنتي الدعوة راها مخلطة.

المعلمة: في الحق .....

تمظهر الأسلوب الملحمي في مسرحية الأجواء:

ارتبط مسرح علولة "ارتباطا وثيقا بالقضايا الاجتماعية والإنسانية، فأصبح تعبيرا حقيقيا يدافع عن مصالح الفئات التي انتسب إليها المبدع، ولا يمكن الفصل أفكاره المتضمنة في عمله المسرحي عن فكرة المجتمع الذي انتمى إليه.

[1] عبد القادر توفيق ، م س ص31.

[2] عبد الجبار توفيق ، م س ص39.

إننا عندما نتحدث عن الاتجاه الاجتماعي النقدي في مسرحية الأجواد، فإنه يتجلى لنا موضوع انتمائها القي من خلال الشكل والمضمون، فلقد حوت الكثير من الشاعرية واعتبرت امتداد لعملية تأسيس المسرح الملحمي من نوع خاص، يمتزج فيه الملحمية بالموروث الشعبي لتخلق نوعا ما متميزا في الخطاب المسرحي الجزائري، فهي تتألف كما سبق ذكره –من مجموعة مشاهد تسودها روح الملحمية الشاعرية ونحن نعرف أن التراجيديا الإغريقية كان أصلها الأول شعرها ملحمة واستمدت أصلها من الأناشيد التي كانت الجوقة ترددها، فطلت عنصرا عاما من عناصر بنائها العضوي، ويمكن أن تقول أن بناء مسرحية الأجواء يتبع نفس الطريق من خلال نسيج للبحث عن وسائل جديدة يكون بإمكان علولة عكس الواقع الاجتماعي .

ومن خلالها تستخلص كيف ينمو بناؤها في تلاحقه مع نظرية "برتولد بريخت" وآراء علولة في التراث المحلي، حيث شعر علولة بأهمية هذا التراث، الملحمية لقربه من طموحاته الفكرية، فكان همه نقص الحاصر في ضوء الماضي ورسم خط تعليمي من خلال الأجواد، فأصبحت الوظيفة التأثيرية من أهم العناصر في الخطاب المسرحي بعيد القادر علولة[1].

تمكن علولة من التأثر على المشاهد من خلال العرض عبر وسائل التعبير التي آخذها عن بريخت لأن التقنية في المنهج الملحمي ظهرت واضحة المعالم في مسرحية الجواد وتمكن من توظيف هذا المنهج والاستفادة من تقنياته الأساسية لتمرير جل الأفكار والرموز التي أرادها.

وسار علولة عن نفس اتجاه بريخت في بناء مسرحية الأجواد، يتقسمها إلى عدة مشاهد ووحدات مستقلة عن بعضها البعض، وتكرس ذلك من خلال ثلاثة مشاهد رئيسية أسند إليها ثلاث تقديمات –برولوجات – عمل من خلالها على التوظيف الكامل لشخصية القوال في سرد هذه التقديمات والمزاوجة بين التمثيل والحكي.

أخذ علولة عن بريخت توظيفه للأغاني، فقد تميزت الأجواد باغان الأجواد بأغان نصب في عمق مواضيع المسرحية وتهدف بطريقة غير مباشرة إلى صنع الحفل الفرجوي، والتأكيد على حملها

[1] عبد الجبار توفيق ، م س ص33.

لقضايا فكرية تساهم في إماطة عن أولئك الناس الذين يصنعون مستقبل الجزائر، هكذا كانت أغاني علولة كتذكار إلى الممال اليدويين الذين تناسبهم أنانية المجتمع فقير "علال الزيال" و"قدور" "منصور" و"سكنية جوهرة " المصنع أكد علولة عن تعاطفه الكامل مع الطبقة العاملة[1].

[1] عبد الجبار توفيق ، م س ص33

خاتمة

يكون لزاما على أي بحث في أي ميدان أن يذيل بحوصلة لجملة من النتائج التي تكون عصارة لما سبق الحديث عنه، لذا حاولت الوقوف عند جملة من النقاط التي رأيتها استنتاجات استخلصتها بعد هذه القراءة للعمل المسرحي الأجواد فكانت كما يلي:

- تأثر علولة بالمتغيرات السياسية والتحولات الاجتماعية لفترة الثمانينات في الجزائر وهاجس الخوف الذي سيطر عليه من خلال أعماله حول مصير الطبقة الكادحة فجلول الفهايمي شخصية ذات إيديولوجية اشتراكية تمثل الطبقة الهشة التي أصبحت تعاني الويلات نتيجة التغيرات الحاصلة كانت صلب اهتمامات علولة.
- ساهمت طبيعة الحوار البسيطة المكتوب بعامية مهذبة باعتباره هيكل المسرحية ودعامتها الرئيسية في التعبير عن الشخصيات والكشف عن مستوياتها المختلفة مما أسعف الكاتب على تقديم رسالته بشكل مباشر وواضح للمتلقي.
- زمن الأحداث داخل المسرحية لم يكن محددا بل تعمد علولة ترك الحرية المطلقة للمتلقي كما حمل حوار الشخصيات مهمة الكشف عن هذا الزمن.
- تحديد المكان كفضاء للأحداث كان مدروسا ومقصودا لكون المدرسة والمستشفى في المسرحية رمزان للمجانية التعليم والصحة وهما من أبرز مبادئ الاشتراكية مسهما التحطيم والإهمال وهذا بمثابة رسالة تفيد بانهيار النظام الاشتراكي في الجزائر حارب علولة جاهدا للحفاظ عليه في جل مسرحياته.
- استطاع علولة بمهارة بالغة نقل شخصياته الورقية الى أخرى متحركة على الركح تصول وتجول حاملة معها كل أبعادها الاجتماعية والتي تسعى جاهدة تغيير واقعها المأساوي تحارب البيروقراطية والتعسف المسلط عليه.

تعد النقاط السابقة أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال اشتغالي على هذا الموضوع، وكل أمنياتي أن يكون هذا البحث لبنة إضافية للمهتمين بالعمل المسرحي بغية الاستفادة من أعمال

المسرحيين الكبار في الجزائر حتى يتسنى لهم الارتكاز على قاعدة متينة للإسهام في إثراء المسرح بأعمال قيمة تعمل على تقوية أواصره وجعله منارة تحمل إشعاعا ينير سبل الأجيال الناشئة لغد أفضل.

الفهارس:

فهرس المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

1) ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف.

ثانيا: المراجع

2) حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، دمشق، 2005.

ثالثا: الرسائل العلمية

3) بلصيق عبد النور، مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، نموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، 2013-2014.

4) الحرة بهباتي، مريم عبد المومن، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة نموذجا "مذكرة لنيل شهادة ليسانس، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، بويرة: 2013- 2014.

5) خوجة بوعلام، الشخصية والتلاقي في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد تطبيقية، مذكرة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، 2011-2012.

6) عبد الجبار توفيق، إعداد الدراماتورجي في مسرحية الأجواد بين النص والعرض لعبد القادر علولة، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير كلية اللغات والفنون، قسم الفنون، جامعة د. مولاي طاهر، سعيدة، 2015-2016.

7) عبدلي مصطفى، الاقتباس في المسرح عبد القادر علولة، مسرحية "حمق سليم" نموذجا مذكرة نيل شهادة ليسانس، كلية الآداب واللغات وعلوم إنسانية، واجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة د.مولاي طاهر، سعيدة، 2011-2012.

8) عجوج خلاف، أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر كلية الأداب واللغات، قسم الفنون، جامعة أبي بكر القايد، تلمسان، 2016-2017.

9) عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، كلية الأداب واللغات والفنون، قسم النقد والأدب التميثيلي، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2009-2010.

10) العلجة هذلي، التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، أطروحة نيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، 2016-2017.

رابعا: المقالات العلمية

11) مباركي بوعلام، قضايا التجريب المسرحي المعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم الفنون، سعيدة.

فهرس المحتويات:

إهداء

شكر

مقدمة ..... أ

الفصل الأول: دراما عبد القادر علولة بين المحلية والعالمية 4

المبحث الأول: مصادر الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة 5

لغة: مفهوم التراث 5

اصطلاحا 5

مفهوم التراث الشعبي:.....5

ميادين التراث الشعبي: (أقسامه).....6

أولا: العادات والتقاليد:.....7

ثانيا: الأدب الشعبي.....7

ثالثا: المعتقدات والمعارف الشعبية.....8

رابعا: الثقافة المادية والفنون الشعبية.....8

مفهوم الحلقة والقول.....8

1- الحلقة:.....8

عملية تبادل الأثر في الحلقة.....9

-2 القوال: 10

المداح:.....10

شكل المسرح الحرطاني عند علولة.....11

اللغة في مسرح علولة 12

-1 اللغة المسرحية.....12

-1 الداعون إلى العامية:.....12

-2 الداعون إلى الفصحى 13

الاقتباس في المسرح الجزائري:.....14

-1 تعريف الاقتباس:.....14

أنواع الاقتباس:.....15

القراقوز :.....16

- الجزأرة:.....16

مسرحية الخبزة:.....17

ملخص مسرحية "الخبزة":.....18

دراسة وتحليل:.....19

تحليل المسرحية:.....20

أحدث المسرحية:.....20

دراسة مقارنة:.....22

المبحث الثاني: التجريب في مسرح علولة 24

أسباب ظهور المسرح التجريبي:.....26

مفهوم المسرح الملحمي:.....30

أثر بريخت في المسرح الجزائري:.....31

عبد القادر علولة:.....31

التغريب البريختي في أعمال علولة:.....31

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد 34

الدراسة الدرامية لنص مسرحية الأجواد 35

1- ملخص مسرحية الأجواد:.....35

2- دراسة العنوان:.....37

1. الوظيفة الإيجابيةfonction connotative.....39

2. الوظيفة الإغرائيةfonction sédative 39

3- دراسة الشخصيات:.....41

أ- الشخصية العلامة المتصدرة في المسرح:.....41

1. الربوحي الحبيب الحداد:.....42

2. المنور:.....42

3. جلول الفهايمي:.....43

الشخصيات وعلاقتها بالمكان:.....43

دراسة الحوار: 45

تمظهر الأسلوب الملحمي في مسرحية الأجواء: 45

خاتمة 48

الفهارس: 50

فهرس المصادر والمراجع: 51

فهرس المحتويات: 53