الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة * د. الطاهر مولاي * سعيدة
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم الفنون
التخصص: نقد العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر (ل.م.د)
تخصص نقد العرض المسرحي

الموضوع:

تقنيات السرد في مسرح عبد القادر علولة

- مسرحية اللثام أنموذجًا -

من إعداد الطالبة:
✓ هنون فاطمة الزهراء

تحت إشراف الأستاذ:
♦ برجي عبد الفتاح.

السنة الجامعية
2017/2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

إنه لمن شيم الكرم الاعتراف بشيم الأكرمين حتى وإن كان استقاء حق الأستاذ من الخيال، وتماشيا مع ما جرت عليه العادة فإنني أقدم حصيلة مجهودي المتواضع إلى كل من أنار دربي في طلب العلم والمعرفة وساعدني في انجاز هذا العمل من قريب أو من بعيد وأخص بالذكر أستاذي المشرف : «برجي عبد الفتاح» لما بذله من جهد وتنقيح ومراجعة وتصحيح لموضوع البحث، كما أشكر له صبره علي، دون أن أنسى الأستاذ «مخلوف عامر»

كما لا أنسى الذين أسدوا لي يد النصائح والتوجيهات وساهموا بذلك في إعداد وإنجاز هذه المذكرة ولاسيما أساتذة وموظفي قسم الفنون بدون استثناء.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي

إلى روح أختي وابنة عمي كريمة رحمك الله وتغمد روحك الطيبة في جناته بين الرسل والصحابة

والطيبين رحمك الله

إلى الوالدين الكريمين

والى كل عائلة هنون كبيرا وصغيرا

إلى أحباء القلب وأصدقائي دمتم لي سندا

فاطمة الزهراء.

مقدمة

لا يزال المسرح يعتبر من أهم الفنون والآداب التي بنت وساعدت في تطوير الأمم والمجتمعات منذ القدم، باعتباره الوسيلة الوحيدة التي كان يعبر بها الإنسان عما يجول في داخله ولما له أثر على النفوس.

وإذ نشأت الدراما من رحيق الاحتفالات والطقوس الدينية التي كانت تقام تقديسا للإله ديونيزوس، وكذا من الرقصات والأناشيد الديثرمبية التي كان يؤديها اليونانيون القدامى.

فالمسرح هو فن تلتقي فيه جميع الفنون، فهو بذلك ليس مجرد وسيلة مسلية، أو ممتعة، بل يعتمد في فحواه على الحصيلة المعرفية والعاطفية للإنسان وقدرته على الاكتشاف والتعجب والتأمل وكذا استقبال الرسائل والأفكار.

وعندما دخل المسرح إلى الجزائر، كان هذا الفن بعيدا كل البعد عن المشاهد الجزائري، وهذا راجع قياسا إلى اعتبار الإنسان الجزائري المسرح فنا دخيلا على ثقافته المحلية، فقد رآه من قبل عند المستعمر، كما أن اعتماد اللغة العربية الفصحى في تقديم عروضهم أسهم أيضا في تعميق الهوة، فاللغة المستعملة عند الجزائريين لم تكن هي تلك اللغة التي عرضت بها مسرحيات جورج الأبيض.

وعلى أساس ذلك، فقد كان للتراث الشعبي قيمة جمالية وفنية عظيمة، وهذا من تناقل الحكايات والقصص والأساطير، وكذا الحكم والأمثال الشعبية الرائعة والهادفة من جيل لجيل عن طريق المشافهة وهذا ما جعل الأدباء والمسرحيون الجزائريون يستنبطون من هذا المخزون الثقافي والحضاري للتجريب عليه وهذا للتأكيد على أهميته وإعادة إحيائه بصبغة درامية جديدة.

بما أن السرد يعد مظهرا من المظاهر، التي تتجلى على منوالها الحكايات والقصص الموروثة عن الأسلاف، فإن ذلك جعل الكتاب المسرحيون يتبنون هذا الأسلوب، مراعاة لطبيعة المتلقي الجزائري والذي له ميول وشغف لكل ما هو حكاية أو قصة شعبية، فقد تم توظيف السرد كأداة أساسية في عملية البناء الدرامي، وبعث روح التراث الشعبي فيه.

إذ اعتمد العديد من المسرحيين الجزائريين على أسلوب السرد وهذا تماشيا كما ذكرنا سالفا طبيعة ذوق المتلقي الجزائري لميوله لما هو مروي وموروث شعبي من قصص وحكايات وما كان يلاحظه ويعيشه في الساحات العامة والأسواق والاحتفالات الدينية والاجتماعية.

كما استعمل عبد القادر علولة السرد كتقنية في أعماله المسرحية وهذا لأهداف جمالية وأخرى أيديولوجية ورغبة منه في إحياء روح التراث الشعبي فوق خشبة المسرح وهذا لخلق مسرح جزائري أصيل، عكس ما رسمه الأدباء والمسرحيون الإغريق سابقا، وكذا كسر ذلك الحاجز الذي وضعته العلبة الإيطالية، عبر وإدخال عنصر المداح أو القوال لتقوية العروض التي كان يقدمها.

ولعل ما فعله المسرحيون الجزائريون عندما وظفوا التراث الشعبي في أعمالهم، يعد نقطة التقاء مع ما فعله بريخت في المسرح الملحمي. إذ يظهر تأثر علولة ببريخت، والأثر الملحمي واضح وجلي في أعمال، إذ وظف السرد كوسيلة مقوية وهادفة في مسرحياته وكذا تأكيدا منه لتوصيل أفكاره الأيديولوجية التي كان قد تبناها.

وقد حاولت في هذا البحث أن أتناول أحد تقنيات المسرح الملحمي وهي السرد، بحث أبرزها وفق الكيفية التي وظفت بها في المسرح الجزائري وبالخصوص مسرح علولة.

وحاولت في هذا البحث المتواضع أن أبين تقنية السرد وكيف وظفت، وصولا إلى تبنيها في المسرح الجزائري وكنموذج أخذت المسرحي والمخرج عبد القادر علولة أحسن مثال

نسبة للرصيد الكبير والغني الذي تركه ورائه من أعمال ونصوص مسرحية التي وظفت هذه التقنية.

ولعل أهم سؤال يطرح نفسه: ما هو الأسلوب الذي وظف علولة على منواله تقنية السرد في أعماله المسرحية؟

وقد بدت لي إشكالية البحث التي من خلالها أردت الاطلاع على تلك العلاقة التي جمعت الدراما بفن السرد، في كلية تجريبية كان أساسها اعتماد السرد بوصفها تقنية أساسية في عملية التواصل مع المتلقي. وعليه تبادر في ذهني مجموعة من التساؤلات التي أردت البرهنة عليها ومن أهمها:

- كيف استقى علولة مضمون تلك النصوص؟
- هل من التراث أم من تأثره بالمسرح الملحمي؟
- وهل وظف السرد خدمة للمسرح أم لتفعيل توجهه الأيديولوجي والسياسي؟

ووفق ذلك قمت بتقسيم بحثي الى مقدمة، فصلين وخاتمة.

خصصت المقدمة لإثراء عموميات المسرح وعلاقته بالسرد عموما وعند عبد القادر علولة خاصة. أما فيما يخص الفصل الأول فقسمته إلى مبحثين: الأول تطرقت فيه إلى مفهوم السرد لغة واصطلاحا، ومجالات السرد الإبداعية وكذا كيفية تناول المسرح للمواضيع.

أما المبحث الثاني فتناولت فيه الأغراض الجمالية والأيديولوجية في توظيف السرد في المسرح، وعملية السرد عند علولة وكيف أثر بريشت عليه.

أما فيما يخص الفصل الثاني فقد تناولت فيه مسرحية **اللثام** لعبد القادر علولة، محاولة استخراج معالم السرد باعتباره تقنية مستعملة في المسرحية.

كما أنه توفرت لدي بعض الدراسات الأكاديمية والتي اعتمدت عليها خلال مراحل بحثي أذكر منها:

- Ahmed Cheniki- THEATRE ALGERIEN، théâtre algérien Itinéraire et tendance، thèse de doctorat،.
- Benkhellaf Abdelmalek.-Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula، magister
- أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، ماجستير لـ صالح بوشعور محمد الأمين.
- خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، ماجستير لـ منصوري كريمة.

دون أن أنسى نصوص مسرحيات علولة والتي كانت مصادر أساسية في إثراء موضوع بحثي.

أما عن المنهج المتبع، فقد اتبعت في تحليل مسرحية *__اللثام__* لعبد القادر علولة المنهج التحليلي النقدي، الذي بواسطته أتمكن من التعمق في العرض المسرحي، وأنا بصدد نقد وتحليل **عرض اللثام** من كل جوانبه.

أما فيما يخص الأسباب التي دفعتني لاختيار هذه الدراسة محض بحث فمنها ما هو ذاتي والمتمثل في اهتمامي الكبير بأعمال عبد القادر علولة وإعجابي باللغة التي وظفها والمستوحاة من تراثنا الشعبي كالحلقة والقوال وتوظيفه للغة السرد والحكي.

أما الأسباب الموضوعية تنحصر في: بما أن السرد هو وليد الحكايات والقصص الموروثة عن الأسلاف وهذا ما جعل المسرحيون الجزائريون يتبنون هذا الأسلوب مراعاة

لطبيعة المتلقي الجزائري والذي له ميول وشغف لكل ما هو حكاية أو قصة شعبية وهذا من أجل إعطاء بصمة أو خصوصية للمسرح الجزائري على غرار باقي المسارح.

رغم عمق هذه الدراسة إلا أنها تبقى جزءا لا يتجزأ من تجارب اكتسبت سابقا، وفي نفس الوقت دعامة للباحثين اللاحقين أو كل باحث يريد مواصلة الدرب في هذا الميدان.

وفي الختام لا شك أن كل بحث لا يخلو من الهفوات والأخطاء قد تجاوزت العديد منها بتوجيه المشرف برجي عبد الفتاح. وفي الأخير أرجو من المولى عز وجل أن يوفقنا لإتمام هذا البحث على النهج السليم.

الفصل الأول:
المسرح والسرد

المبحث الأول: الأسس الإبداعية في السرد والمسرح

تعريف السرد:

لغة: ذكر تعريف السرد في لسان العرب إذ عرفه ابن منظور: فهو تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وسرد الحديث ونحو يسرده سردا إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه.[1]

اصطلاحا: السرد **narration** كلمة مشتقة من الفعل اللاتيني narrer الناتج عن فعل السرد ويقابله في اللغة العربية السرد أو القص أو الحكي. فهو نقل الحكاية إلى المتلقي، فالمحكي إما يكون خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج المحكي.[2]

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني بنقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية.[3]

والسرد هو شكل المضمون أو شكل الحكاية والرواية هي سرد قبل كل شيء ذلك أن الروائي عندما يكتب رواية ما ينظم المادة الخام التي تتألف منها قصته ليمنحها شكلا فنيا، ناجحا ومؤثرا في نفس القارئ أو المتلقي.[4]

---

[1] ابن منظور : لسان العرب، مادة سرد، مج3، ص211.

[2] مجموعة مؤلفين : نظرية السرد، تر ناجي مصطفى، منشورات الحوار، المغرب 1989، ص97

[3] عزالدين إسماعيل : الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2003، ص187

[4] رولان برونوف وريال أوفيليه، عالم الرواية، تر نهاد التركلي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، ط1، 1991، ص21،22.

يعرف السرد بالحديث أو الإخبار، فهو نسيج الكلام ولكن في صورة حكي، إذ ارتبط وجوده بوجود البشرية منذ الأزل فهو موجود في لغتنا المكتوبة كما هو موجود في لغتنا المنطوقة الشفهية، ومتواجد في كل ما يقرأه الإنسان ويراه ويسمعه وهذا حسب تعبير رولان بارت **يمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية، شفوية أو مكتوبة، ويمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة ثابتة كانت أو متحركة، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة وعلى الاختلاط المنظم لكل هذه المواد، كما هي حاضرة في الأسطورة والخرافة، وحكايات الحيوانات، القصة القصيرة، الملحمة، التاريخ، التراجيديا، المأساة والكوميديا...وأن القصة حاضرة بكل هذه الأشكال غير المتناهية في كل الأزمنة والأمكنة وفي كل المجتمعات وإنها تبدأ مع التاريخ البشري نفسه.**[1]

فالسرد علم لا حدود له لما له من زخم كبير من التعريفات والمجالات والدليل على ذلك التراث الهائل من السرود المختلفة المتراكمة عبر التاريخ البشري، حتى وإن كان هناك جزء كبير لم يدون وبقي منه إلا القليل الذي تناولته الأجيال مشافهة وبأساليب حكي متعددة.

فالسرد بالمعنى الدقيق، وحسب استعماله في النقد المسرحي هو خطاب الشخصية الساردة لحدث يحصل خارج الخشبة. ومن قواعد المسرح والإخراج ألا نسرد إلا الأشياء التي يصعب وضعها في موضع الفعل أي الأحداث الطويلة التي لا يمكننا تجسيدها كليا فوق الخشبة[2]، وتكون منقولة عن طريق الراوي أو السارد للأحداث وسنتطرق الى طبيعة ومفهوم الراوي فيما بعد.

[1] رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الأنماء الحضاري، ط1، 1993، ص 25،26

[2] باتريس بافيس: معجم المسرح، تر ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، ص450

مجالات السرد الإبداعية:

يظهر السرد في جميع المظاهر الإنسانية والحياتية، إذ تتجلى صورته الفنية في النشاط الإبداعي لأنه ينبع عن طريق تحقيق الرغبة الجمالية.

ومن نماذج الإبداع الإنساني والتي تتوفر على عنصر السرد يتمثل ذلك في الأجناس الأدبية والفنون والمجالات الفكرية المختلفة.

ومن بين هذه المجالات الإبداعية والتي يحضر فيها السرد نجد الرواية، الملحمة والقصة. ومن هنا نتطرق لكل منها على حدا.

مجال الرواية:

تعتبر الرواية أحد أهم الأجناس الأدبية والتي هي محور العلاقة بين الخيال والواقع وبين الذات والعالم، إذ كانت الرواية في بداياتها عبارة عن مقالات اجتماعية ساخرة، انتقادية عكست مجتمعا معينا في فترة معينة. ولذا فإنها منذ نشأتها اتصفت بصفتها الاجتماعية، وذلك لأن موضوعها "الإنسان في المجتمع"، ولقد حاولت الرواية جاهدة، ووفق الوسائل المتاحة لها يوم ذاك، إيجاد التأثير المتبادل بين عالم الإنسان كفرد والمجتمع ككل، وتأثير الوسط الاجتماعي على الشخصيّة.[1]

فقد كانت الرواية في المجتمع الأوروبي جنس أدبي مهمش وقد منعت قراءتها بسبب موقف الكنيسة أنداك لرفضها كل ما هو مدنس وسفلي لأنها ارتبطت مواضيعها باللهو والغرام والمجون...الخ مقارنة بالأجناس الأدبية النبيلة كالملحمة والشعر. إلا أنها تطورت ورأت النور في القرن التاسع عشر وأصبحت شكلا أدبيا مكتملا وقابلا لاستيعاب كل المواضيع والبنى الجمالية.

[1]ينظر : عبد الله العروي، مشكلات سوسيولوجيا الرواية، تر عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1970، ص275.

وقد يكون أبسط مفهوم للرواية هو أنها **فن نثري، تخيلي طويل نسبيا بالقياس لفن القصة**[1] وهناك تعريف آخر أنها **جنس أدبي يشترك مع الأسطورة والحكاية...في سرد أحداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية، وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصوير الشخصيات والزمان والمكان والحدث هو رؤية للعالم.**[2]

وهناك تعريف آخر للرواية على لسان عزيزة مريدن بحيث تقول **هي أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها عدا أنها تشتغل حيزا كبيرا، وزمن أطول، وتتعدد مضامينها، كما هي في القصة، فوجد منها الرواية العاطفية، البوليسية، التاريخية، الاجتماعية...الخ** [3]

فالرواية تتميز بالكلية والشمولية في تناول الموضوعات ويكمن ارتباطها بالمجتمع وهذا حسب ما ورد عن العربي عبد الله إذ قال **هي رواية كلية وشاملة وموضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكان التعايش فيه لأنواع الأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة جدا.**[4]

وعلى غرار هذه التعاريف السابقة نستخلص بأن الرواية هي نوع من أنواع السرد وهي فن نثري يضم سلسلة من الأحداث التي تتطور وتقوم بها مجموعة من الشخصيات في زمان ومكان. وما يميزها عن الأجناس الأخرى فهي منفتحة على كل الأنواع الأدبية الأخرى وقادرة على معالجة أي موضوع.

---

[1] علي نجيب إبراهيم: جماليات الرواية، ص36، نقلا عن آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر، سوريا، 1987، ص21.

[2] سمير سعيد حجازي: النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، ط1، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص297

[3] عزيزة مريدن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص20

[4] العربي عبد الله : الأيديولوجيا العربية المعاصرة، تر عثمان محمد، دار الحقيقة، بيروت، 1970، ص31

ومن خلال ما تطرقنا إليها من تعريفات ومفاهيم نستنتج خصائص الرواية ونذكر منها:

- متعة السرد {توفر عنصر السرد والوصف}
- متعة التخيل {توظيف الخيال بكثرة}
- متعة اللغة {جمالية البنية اللغوية}
- متعة الإيهام بالحقيقة
- متعة الشعورية {التشويق والإثارة}

مجال الملحمة:

قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التي تبوئهم منزلة الخلود في أوطانهم، ويلعب الخيال فيها دورا كبيرا، إذ تحكي على شكل معجزات لما قام به هؤلاء الأبطال.[1]

فهي جنس أدبي يتغنى فيه الشاعر البطولي بما يختزنه تاريخ مجموعته البشرية من التمثيلات الاجتماعية، السياسية والدينية. ولكل ملحمة أصل تاريخي تتناقل عبر الأجيال مشافهة ويتراوح عدد أبيات الملحمة بين المئات والآلاف. إذ لم يقتصر تناقل الملاحم على الشفهي فقط فقد دونها الرهبان والشعراء وأصبحت تتناقل عبر الأجيال.[2]

"كما عرفت لفظة الملحمة في اليونانية والإنجليزية والفرنسية بمعنى كلام أو حكاية، أما في اللغة العربية فهي تعني معجميا موقعة حربية تلتحم فيها الجيوش أو يتناثر فيها اللحم. والملحمة هي الوقعة العظيمة من وقائع الحروب التي يتلاحم فيها الجيشان المقتتلان.

[1] د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط6، 2005، ص90

[2] مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص419

ولعل المقصود بالكلمة في معناها الأصلي **القصيدة القصصية الطويلة** التي تحكي أعمال البطولة، لبطل رئيسي واحد وتستخدم كلمة ملحمي للإشارة لكل ما هو بطولي ويتجاوز قدرات البشر ويجمع بين العظمة، الروعة والجلال."[1]

وتتميز شخصيات الملحمة بقوتها الفائقة سواء من الناحية الفيزيائية أو المعنوية إلى حد يجعل منهم أبطالا إعجازيين قادرين على منازلة الآلهة. إذ تنعكس في الملحمة حضارة أمة في فترة تاريخية قديمة بما في ذلك تقاليدها، حروبها، أخلاقياتها ومعتقداتها، إذ تتميز بأسلوب شعري فخم وخيال خصب والقدرة على خلق عالم آخر متكامل.[2]

وظهر الشعر الملحمي عند الهنود، الفرس، البابليين واليونانيين وغيرهم، كما عرفته الآداب الأوروبية في القرون الوسطى. ولكن أرسطو هو من حدد خصائص الملحمة تحديدا فنيا حين استوعب أن الملحمة يجب أن تدور حول حادثة مكتملة بذاتها لها بداية، وسط ونهاية، ويغلب عليها عنصر الإيهام كما تخلو من مصاحبة الغناء والموسيقى لأنها موجهة للمستمعين والقراء وهذا ما طغى على الملاحم القديمة ك**الإلياذة، الأوديسة** في الغرب و**المهابهاراتا** و**الرمايانا** في الهند و**الشاهنامة** عند الفرس و**جلجامش** في العراق القديم...الخ.[3]

مجال القصة:

القصة هي سرد واقعي أو خيالي قد يكون نثرا أو شعرا يقصد به إثارة الإمتاع والاهتمام وتثقيف المتلقي إذ يقول روبرت لويس ستيفنسون **قد يأخذ الكاتب حبكة ثم**

[1] د. فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ط1، ص15

[2] أرسطو: فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبية أنجلو المصرية، ص60

[3] د. فايز ترحيني: مرجع سابق، ص16

يجعل الشخصيات ملائمة لها، أو يأخذ شخصية ويختار المواقف أو الأحداث التي تنتمي لها، أو يأخذ جوا معينا ويجعل الفعل والأشخاص تعبر عنه أو تجسده.[1]

وهي أحدوثة شائقة، مروية أو مكتوبة يقصد بها الإقناع أو الإفادة[2]. تروي حدثا بلغة أدبية راقية وخلق متعة في نفس القارئ عن طريق أسلوبها وتضافر أحداثها وأجوائها التخيلية والواقعية.

أما الناقد والتر آلن Walter Allen فيراها أكثر الأنواع الأدبية فاعلية في عصرنا لما تحويه من وعي أخلاقي فهي عن طريق فكرتها وتقنياتها تتمكن من جذب القارئ إلى عالمها فتمثل الحياة الإنسانية أمامه بعد إعادة صياغتها من جديد.[3]

والقصة في أبسط معانيها ضرب من القول النثري تخضع لمبدأي التتابع والتحول، وهي أحداث جارية في زمان ومكان وتنهض بها شخصيات.

القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو عدة أحداث، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة، ويكون

نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثير والتأثر، فهي تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوات، وفقا لتدرج تاريخي أو نسق منطقي، وتكون مهمة الكاتب

[1] إبراهيم فتحي : معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، صفاقس، 1986، ص273

[2] د. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، مادة قص

[3] أنظر د. محمد زغلول سلام : دراسات في القصة العربية الحديثة-أصولها واتجاهاتها-، منشأة المعارف الإسكندرية، بلا تاريخ،ص3

في نقل القارئ إلى حياة القصة والانغماس فيها بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها وتكون منبع للخيال ولا تعرض لنا الواقع كما تعرضه لنا كتب التاريخ والسير.[1]

كما للقصة مميزات خاصة نذكر منها أنها نص أدبي سردي يصور جانبا خاصا من الحياة ويتم التركيز فيها على حدث واحد أو على شخصية ولا يعني الكاتب بالتفاصيل ولا يلتزم ببداية ونهاية[2].

استلهام مواضيع المسرح:

استطاع المسرح أن يتطرق للعديد من المواضيع وفي مجالات مختلفة على غرار المشاكل والآفات والمغامرات التي تم تجسيدها من قبل ممثلين فوق خشبة المسرح. ولكن قبل كل هذا يجب علينا أن نتطرق بداية الى ماهية التراجيديا والعناصر المؤسسة لها والتي تبنى عليها المسرحية، لكي نفهم أسلوب المسرح في معالجة مواضيعه.

وهذا كله حتى نستوعب هذا الكم الهائل من الرسائل والأفكار والحكايات التي تصلنا عن طريق العرض المسرحي الحي.

التراجيديا وكما عرفها أرسطو هي **محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة لكل نوع من أنواع التزين الفني**[3]. وتتمتع التراجيديا بستة عناصر تبنى عليها والتي تحدد صبغتها الخاصة وقيمتها:

- **الحبكة.**

---

[1] د. محمد يونس نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966، ص 9،10

[2] موقع الألوكة: أيمن بن أحمد ذو الغني، الفرق بين القصة والمسرحية والرواية، 2008/10/19
www.alukah.net/fatawa_counsels/0/14435

[3] مرجع سابق

- **الشخصية.**
- **اللغة.**
- **الفكرة.**

الحبكة: Mythos

يرى أرسطو أن الحبكة هي روح الدراما ومبدأها الأول، فهي التي تشد أجزار العمل الدرامي وتجعلها تتآزر فيما بينها، لتكون كلا واحدا تنتظم أجزاؤها انتظاما محكما بحيث لو تغير جزء منها أو نزع انفرط الكل واضطرب.[1]

فالحبكة لا تعد وسيلة من وسائل الدراما بل تعد غاية ترتجى، وهي تشكل بالضرورة مما يحدثه الفعل من متغيرات، ومما تقوم به الشخصيات من أفعال شعورية أو ذهنية أو حركية، لذا أدرك أرسطو أن جودة الحبكة لا تأتي من المهارة الآلية في صنعها فحسب بل أن جمالها يأتي عندما يكون لها طولا ملائما، وأن الملائمة هذه تأتي من جمال التنظيم وحسن الترتيب، بحيث أكد أن طول الحبكة يجب أن يكون صغيرا جدا لا تستبين أجزاؤه بوضوح ولا كبيرا جدا بحيث لا تدركه البصيرة.[2]

وحتى تكون الحبكة مؤثرة وتستحق الاهتمام نادى أرسطو بوحدتها واقترح أن تدور حول فعل واحد، تقوم به شخصية واحدة في زمن محدود يكفي لانتقال البطل من حال الى حال، لا يتجاوز مداه دورة شمسية واحدة تسمح بالتنقل في أماكن قليلة محدودة.[3]

[1] د. شجاع العاني: محاضرة ألقيت على طلبة الدكتوراه، كلية الآداب جامعة البصرة، 1994/11/7، ال ساعة10

[2] فن الشعر أرسطو، تر شكري محمود عياد، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د ت، ص64/52

[3] فن الشعر، أرسطو، عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة، 1973، ص 26/18

والحبكة هي تعاقب متوال للأحداث، وهي تتجه قدما نحو النهاية، بتأمل منطقي للقصة المتخيلة، وهي في الدراما عبارة عن مخطط للفعل في المسرحية...والحبكة لا تتخذ شكلها إلا عندما تنتظم بسلسلة متعاقبة من الأحداث المؤكدة، المختارة والمرتبة على مبدأ: السبب والأثر والعلاقة الوثيقة والارتباط.[1]

أما أراء هوراس في كتابه فن الشعر فلم تبتعد عن أراء أرسطو كثيرا فيكمن إجمال أرائه فيما يلي:

فقد دعا إلى أن يكون العمل كلا منسجم الأجزاء، فهو يسخر من الكتاب الذين يكتبون أعمالا غير متجانسة ويشبههم بالرسام الذي يرسم رأس آدمي مركبا إياه على عنق جواد أو يرسم مخلوقا نصفه الأعلى امرأة بارعة الحسن والجمال ونصفها ذيل سمكة بشعة سوداء، فهذه الأجزاء المتنافرة بحسب اعتقاده لا يمكنها أن تنشأ كلا واحدا منسق الأجزاء.[2]

ودعا أيضا إلى حسن الترتيب والتنظيم والاختيار إذ ينصح الكاتب إلى اختيار مواضيع تتلاءم مع قدراته الكتابية ويكون أسلوبه متقن وسهل التعبير والمعنى[3].

استبعاد ما يخدش النفس وينفر المشاعر عن أعين المشاهدين كمشاهد القتل والعنف والدم، ويجعلها تجري خلف الكواليس عن طريق الرواية أو الإخبار.[4]

[1] Frederick B, Shroyer and Louis G Gamdmal, Types of drama, California state College, Los Angelos, 1970, p14

[2] هوراس: فن الشعر، تر لويس عوض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف، ط2، 1970، ص 116/108

[3] مصدر سابق، ص 112

[4] المرجع نفسه، ص 132/118

الشخصية: Ethos/Character

الشخصيات هي التي تقوم بالفعل، فإن كل شخصية في المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك الإنساني، ولماذا يتجه بكليته إلى جانب دون الآخر، وينبغي للشخصيات بالتراجيديا أن تعتمد على فهم النزعات الإنسانية التي تدفع الإنسان إلى اتخاذ موقف سلوكي ما بناء عليها وليس مجرد ترديد للكلمات.[1]

وهي ثاني عناصر البناء الدرامي أهمية بعد الحبكة، وقد حد خصائصها الدرامية بما يلي:

- أن تكون خيرة وفاضلة، إذ مادامت التراجيديا تعالج فعلاً نبيلاً، فلابد أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنةً وعلى خلق كريم.
- الملائمة أو صدق النمط، وتعني إن الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها، أي تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبقي، الذي تنتمي إليه.
- أن تكون الشخصية مشابهة للواقع، المقصود بالمشابهة هنا تعني المشابهة مع الحياة، أي أن ما تقوم به الشخصيات تمثيلاً حقيقياً لطبيعة الإنسان الواقعية، إذ إن مشابهة الشخصية للواقع يعني اقترابها من ذلك الواقع الذي تعيشه مثيلاتها في الحياة العادية، والواقع هنا ليس المدون داخل إطار الأساطير والخرافات بل الواقع الذي يعيشه الناس في ذلك الوقت ذاته.[2]

[1] مجيد حميد الجبوري : البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 101/100

[2] ينظر: منال محمد فوده، مقال خصائص الشخصية التراجيدية الإغريقية، موقع الحوار المتمدن، ع3414، 2011/7/2

الفكرة:

تعتبر الفكرة أساس النص الدرامي إذ تصف لنا الأفعال التي تدور حولها المسرحية، والشخصيات، الزمان والمكان، فهي ركيزة النص المسرحي والمنطلق الرئيسي للمؤلف إذ تبدأ المسرحية بفكرة مختارة. فهي تحاكي قدرات البشر والجوانب الانفعالية أي المادية والروحية، وتساهم في تنمية القدرات العقلية، حتى تتحول من مجرد فكرة إلى رسالة مسرحية هادفة. ومن خلالها تبنى الشخصيات والحوار والحبكة والصراع وهي المنطلق العام للمسرحية، ويبرهن عليها المؤلف بالأفعال.[1]

فالفكرة هي التي تنظم مبدئيا توجه الكاتب وتحدد له السبيل الملائم لبناء حبكته، سعيا منه لتحقيق هدفه المنشود، إذ ولابد للكاتب أن يحسن اختيار فكرته التي تهتم وبشكل مباشر بالمجتمع والمحيط الذي تتوجه إليه المسرحية.[2]

ويقول مايرخولد **الفكرة تأتي أولا فالمسرحية البارزة تتميز عن غيرها بعمق فكرتها**.[3] وعليه فإن أساس كل مسرحية هو النواة الفكرية التي يستمد منها الكاتب طاقته الإبداعية لأحداثه الدرامية، فكل ما نتلقاه من أفكار وأحداث درامية في المسرحية ما يستمد أساسه منها. فلا يمكن لأي عمل درامي أن يكون له أكثر من فكرة يتحدث عنها. كما أنها تمثل العمق الفكري لذلك العمل، كما هم الحال في مسرحية **عطيل** التي برزت فكرتها الأساسية في **الغيرة**، ومسرحية **مكبث** التي اندرجت فكرتها تحت مسمى **الطموح**.

[1] ينظر: فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، ثالة للطباعة والنشر، طرابلس-الأندلس، ط1، 2001، ص78

[2] مجيد حميد الجبوري: مرجع سابق ص 94/93

[3] ينظر: ايريك بنثلي، تر : جبرا إبراهيم جبرا، الحياة في الدراما، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ص150.

اللغة:

اللغة عند أرسطو كما ورد في كتابه فن الشعر يجب أن تكون واضحة في نقل المعنى، وكذا على اللغة المستعملة أن تكون من الحياة اليومية، ولكن ينبغي أيضا أن يكون توظيف هذه اللغة استثنائي وغير عادي وهذا ما قد يتذكره الجمهور بكثرة أي الشيء الذي يجذب انتباههم وأفكارهم.

وهي وسيلة أساسية في بناء العملية الفنية، والكاتب هو الذي يمزجها ويرتبها على نحو خاص من أجل إيصال المعنى في الأداء الدرامي، والممثل هو الذي يأخذ على عاتقه إيصال هذه الكلمات عن طريق الأداء التمثيلي.[1]

[1] Nadine Bartles, Aristotle's Theory of Tragedy- Diction, site: https://prezi.com/cb0sa5qf121y/aristotles-theory-of-tragedy-diction

المبحث الثاني: آلية السرد وتوظيفها الأيديولوجي في مسرح علولة

الأغراض الجمالية والأيديولوجية في توظيف السرد في المسرح:

تميز المسرح الملحمي عن المسرح الأرسطي في عدة نقاط وقضايا، فالمسرح البرشتي كما يسميه البعض نسبة الى المسرحي الألماني برتولد بريشت الذي تمرد وانتفض على القوانين التي سنها أرسطو في القديم، وكما دفعت به الأوضاع السياسية والاجتماعية أنداك لخلق نموذج جديد في المسرح مبنيا على قواعد وأسس تتماشى مع متطلبات العصر والذي يقوم على تغيير جذري وكلي في مفهوم الدراما والإخراج المسرحي.

ومن بين الظواهر والأسس التي مشى عليها بريشت في المسرح والتي لم تظهر من العدم بل كانت نتيجة أوضاع وأيديولوجية جديدة منبثقة من الأفكار الماركسية التي تشبع منها، والتي تدعو الى التغيير والانقلاب ضد النظام البرجوازي. ومن بين هذه الأغراض نجد:

- **مبدأ التغريب**
- **تكسير الجدار الرابع**
- **البعد التعليمي في المسرح الملحمي**
- **الأغراض السياسية في المسرح**

وسنتطرق لكل عنصر على حد.

- **مبدأ التغريب:**

يهدف المسرح الملحمي الى تغيير النفس البشرية وأيقاظ وعي المشاهد وإزاحة الإيهام الذي يسود الخشبة وهذا رغبة لإيجاد طريقة لكسر الإيهام الموجود في ذهن المشاهد عند مشاهدة العروض المسرحية.

اعتمد أرسطو في كتابه فن الشعر على مفهوم أو مصطلح التطهير Catharsis والذي يعني به **تطهير الأهواء (العواطف القوية) بشكل خاص الشفقة والرعب عند المشاهد الذي ينسجم مع قصة البطل المأساوي أو التراجيدي**[1]أي التعاطف مع الشخصية.

أما ما يقابلها عند بريشت نجد التغريب بالإنجليزية **Alienation**، أو **Distanciation** بالفرنسية والذي وجده الشكلاني الروسي شكلوفسكي ***CHKLOVSKI***[2] والتي تعني تعديل إدراك المألوف من خلال إبراز الشاذ فيه.[3]

وبالألمانية **Verfremdungseffekt** فهو سلوك جمالي يقضي بوضع مسافة بين المشاهد والحقيقة المعروضة أو الممثلة وجعل المألوف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وكذا إثارة الدهشة والفضول بسبب نفس الحادثة.[4]

---

[1]مرجع سابق، ص111، 185

[2]* فكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي: كاتب وناقد وباحث أدبي روسي من مواليد 24 يناير 1893 وهو أحد أبرز المنظرين في الشكلية الروسية خاصة بعد نشره مقالته الفن من أجل الفن عام 1917. توفي بموسكو في 06 ديسمبر 1984.

[3]آن أوبرسفيلد : قراءة المسرح، تر : مي التلمساني، أكاديمية الفنون، دط، دت، ص139

[4]برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي، تر جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان،2001، ص124

ويتمثل هذا التغريب في دفع المتلقي للتفكير في واقع آخر غير الذي يعيشه وكذا خلق مسافة بين الممثل والجمهور وعدم الانغماس في الشخصية المعروضة على الخشبة ويجعل المتلقي يتخذ موقف واع ونقذي بناء لما يعرض أمامه إذ يعتبر بريشت المتلقي عنصر منتج في العملية الإبداعية بعدما كان مستهلك.

واستعمل بريشت عنصر التغريب للوصول الى العقل البشرية أي المشاهد بحيث يرى العرض وحركات الممثل ولا يندمج كليا مع الدور، إذ يبقى عقله واعيا ومستيقظا يرى ويمنح الحكم على ما يجري أمامه عقب الأحداث ويسيطر على انفعالاته التي قد تسيره.

ولا يكتفي بريخت بالتغريب على مستوى الأفكار وإنما يتجاوز ذلك إلى استخدام وسائل إخراجية تساعد في التغريب، كإضاءة المسرح أثناء العرض، واستخدام الصور المتحركة، والأقنعة للشخصيات. هذا ويلجأ بريخت إلى إثارة الشعور كذلك بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته، ثم إنه يستخدم شخصية يجعلها تقوم بتقديم الحدث (الراوي أو القوال.)

- **تكسير الجدار الرابع:**

تتميز القاعة الإيطالية أو المسرح الأرسطي ذو معمارية محددة ومقننة لها مميزاتها وتقسيماتها، إذ تفصل الخشبة عن الجمهور بجدار وهمي يطلق عليه الجدار الرابع يدعو إلى عدم تجاوزه لخلق خيال ووهم أثناء أداء العرض.

إلا أن جاء المسرح الملحمي وعمد على كسر هذا الجدار للتواصل المباشر مع الجمهور، إذ استخدم بريشت عدة وسائل لكسر هذا الحاجز الوهمي، كنزول الممثلين بين الجمهور أو دخولهم من باب القاعة وكذا تغيير الديكور على مرئ المشاهدين وهذا ساعد الممثلين من كسر أو إزاحة هذا الجدار الرابع.

ومنه عدم إيهام المشاهد بأن ما يقع فوق الخشبة حقيقة وواقع وإنما تمثيل وإتاحة المجال للمشاهد للتفكير والتحليل واتخاذ القرار وهذا بجعل المتلقي متفاعلا وشريكا في صنع الأحداث وإدراكه بان الأحداث التي تجري فوق الخشبة ما هي إلا لعبة مقارنة بالحياة الواقعية وأن المسرح ما هو إلا وسيط.

يقول بريخت «...إن الشخص الفرد كمشاهد يجب أيضاً أن يتوقف عن كونه مركز اهتمام المسرح. إنه لم يعد شخصية خاصة، يتكرم على المسرح بزيارته له، ويتكرم بموافقته على إن يلعب الممثلون أمامه دوراً معيناً انه لا يفعل ذلك وهو يستهلك عمل المسرح، انه لم يعد الآن مستهلكا، لا انه نفسه يجب أن يكون منتجا، فالعرض بدونه، على اعتباره مشاركا فعالا لا يشكل إلا نصف عرض ... إن المشاهد الذي استدرج إلى العرض المسرحي يجب أن يكون مشاركاً في المسرح».[1]

وما يراه بريشت أنه على المتفرج أو المتلقي ألا يكون قريب من عواطف الشخصية المؤداة، من طرف الممثلين، إنما يجب عليه أن يكون قريب من الرسالة التي يبثها الممثل. فقد أراد أن يدفع به للتفكير واستنتاج رؤية جديدة ثائرة.

- **البعد التعليمي في المسرح الملحمي:**

[1] برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي، ص 95-96.

انطلاقا مما كتبه بريشت **الفن الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور والذي يغادره كما وجده والذي لا يريد أكثر من أن يتملق غرائزه البدائية ويؤكد أراء فجة مهترئة، إن فنا كهذا لا يساوي شيئا.** [1]

ومن هذا المنطلق اعتمد بريشت على المسرح التعليمي لأسباب كانت سياسية، اجتماعية وكذا اقتصادية نسبة لما كانت تمر به ألمانيا والعالم بأسره من مشاكل وصراع الطبقات البرجوازية والفقيرة.[2] وكذا المشاكل التي كان يعاني منها العامل البسيط المضطهد من قبل الرأسماليين وخطر النازية إذ كانت هذه الفترة فترة شتات وضياع في المجتمعات الأوروبية.

جاء بريشت ناقما على هذه الأوضاع لتنوير وتوعية الطبقة الكادحة العاملة وتوجيهها وحثها على الثورة والانتفاضة ضد الوضع القائم. وما الأوضاع السياسية المريبة التي مرت بها ألمانيا تلك الفترة هي التي جعلت الطبقة الكادحة من فلاحين وعمال بسطاء من أن يثوروا ضد الحكم النازي.

ومن هنا نشأ مسرح جديد يدعو إلى القضاء على الطبقة البرجوازية وكل تمظهراتها واستبداله بمسرح واعي يحارب الفساد، الظلم، الديكتاتورية والاحتكار. وكان هذا المسرح أداة ووسيلة للتعليم وتوجيه وتنوير العقول والأشخاص بحيث من أهم ركائز المسرح الملحمي التعليم لا المتعة.

- **الأغراض السياسية في المسرح:**

[1] برتولد بريخت : مسرحيات بريخت، ص13

[2] ينظر. ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ن م س، ص137

المسرح وفي بداياته كان مقترن بالدين ولكن بمرور الأزمنة انفصل عن هذا المبدأ (الدين) وابتعد عن استحضار وإظهار الآلهة ليقترب من النفس البشرية (البعد النفسي للإنسان) هذا الفن يمثل مخطط نظامي للعلاقات الاجتماعية والإنسانية.

فالمسرح في يومنا هذا ليس فقط مكان للترفيه والاستجمام ولكنه أيضا فضاء لاستنطاق وعي وإدراك المتلقي وكذا فضاء لحرية التعبير عن الأفكار والآراء.

وعليه ظهرت نزعة جديدة في المسرح لأغراض سياسية ولعل أول من تفطن لهذا التوظيف المخرج **اروين بيسكاتور** فهو أول من أطلق تسمية المسرح السياسي بهذا المصطلح إذ ألف كتاب أسماه ***Das Proletarisch Theatre*** [1] سنة 1929.

ظهر في المسرح المعاصر نخبة من المسرحيين الذين لم يهابوا أو يخافوا من إظهار وإثبات ميولاتهم السياسية والأيديولوجية ضد حكوماتهم والذين انتفضوا ضد الأساليب والقوانين الظالمة والجائرة.

ولكن قبل كل هذا يجب علينا أن نؤكد بأن المسرح السياسي ليس مرتبط بالضرورة بالإيديولوجيات السياسية ولكن هدفه أن يكشف للجمهور الواقع الحقيقي وكذا يأخذ بالجمهور الى التساؤل حول العالم وحقائقه.

ظهر هذا المسرح ليعبر عن الصراع الذي كان قائم بين الطبقات الاجتماعية ومجموعة المثقفين، إذ هو فضاء للتفكير فقد كان بمثابة أداة تواصل واتصال بين الأحزاب السياسية لطرح الآراء والأفكار لجمع كبير من الأفراد عن طريق التسلية المسرحية.

[1]*ترجمة باللغة العربية **المسرح السياسي** وهو كتاب ألفه بيسكاتور سنة 1929.

ظهر هذا النوع من المسرح بعد الحرب العالمية الثانية وجاء للانتفاضة ضد الطبقة البرجوازية الانتهازية التي طغت على المجتمع واضطهدت الطبقة الكادحة العمالية وجاء ذلك لمحاربة الفاشية والديكتاتورية العسكرية.[1]

أدخل اروين بيسكاتور أساليب جديدة في المسرح مثل شاشة السينما، الضلال، الصورة وتكنولوجيات جديدة كمكبرات الصوت، الخشبة الدوارة...الخ.[2]

ومن خلال إدراجه لهذه التكنولوجيات الجديدة كانت غايته أن يفتن الجمهور وكسب انتباههم، إذ كان يريد أن يعطي للخشبة سلطة وقوة التنويم لإرشاد المتلقي حتى يحضره لفهم العرض، وبما أنه من أعضاء الحزب الشيوعي الاشتراكي كان يجب أن يضع مسرحه خدمة للثورة وتعزيز السلام.

« Toutes mes mises en scènes avaient pour but de lutter contre la guerre, pour une société plus juste et un accord entre les nations. » [3]

فقد جسد بيسكاتور الواقع الاجتماعي لتلك الفترة على خشبة المسرح لإبلاغ الجمهور مخاطر الحرب، فقد اعتبر المسرح كسلاح لتحرير ثقافي وإدراكي وفضاء لدعوة المتلقي لتغيير العالم من وجهة نظر اشتراكية. فقد أسس هذا المسرح للدعاية السياسية ووسيلة لمحاربة الرأسمالية ودعم الشيوعية.

[1] Cusset François : Alternatives théâtrales, poétiques et politique, n°100, 2009, p12
[2] Piscator Erwin, le théâtre politique, éditions l'arche, Paris, 1962, p129

[3] Op.cit. page 250

آليات السرد في مسرح علولة:

استطاع علولة أن يمهد لمسرح جديد تسوده روح التراث الشعبي والأصالة العربية وخاصة المغاربية والتي نشر بذورها منذ أن وطأة قدماه خشبة المسرح. وهنا سنتطرق إلى التقنيات التي تناولها لإثراء أعماله المسرحية من حلقة، وقوال.

- **آلية الحلقة:**

كما ورد في معجم لسان العرب لابن منظور "قال ابن الأعرابي هم كالحلقة المفرغة لا يدري أيهما طرفها، يضرب مثلا للقوم إلا كانوا مجتمعين مؤتلفين كلمتهم وأيديهم واحدة ولا يطمع عدوهم فيهم ولا ينال منهم، تحلق القوم جلسوا حلقة بحلقة.[1]

اشتقت الحلقة اسمها من الشكل الدائري الذي يتحلق حولها الناس من كل الفئات شيوخ، نساء، أطفال وحتى نساء، ويتوسط الحلقة صاحبها وهو يخاطب الجموع وهذا ما يجعله يتحكم في جل المشاهد وقد يتقلص حجم الحلقة نظرا لعدد الجمهور وهذا لرغبتهم في الاستماع لكل أجزاء الحديث الذي يلقيه صاحب الحلقة.[2]

وقد تميزت منطقة المغرب العربي بهذا النوع من المسرح فهو طابع ولد في رحم الحياة الشعبية والفلكلورية والذي يتحلق الناس ويجلسون على شكل دائرة

يتوسطها الراوي والذي يسرد قصص وحكايات خرافية وكذا بطولات خلدها التاريخ وكذا إعطاء طابع العبر والحكم للجمهور وتعتمد الحلقة على الموسيقى الفلكلورية والآلات الموسيقية الشعبية وكذا الألعاب البهلوانية والراقصين حتى يكون هناك تجانس وحميمية بين الجمهور والمؤدون وكل هذا لجذب اهتمام الجمهور وكي يتفاعل معهم وفي بعض الأحيان

[1] لسان العرب: ابن منظور، مادة حلق، مج 10، ص 61.62.

[2] زهية عوني: التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، ع7، الجزائر، 2004، ص70.

يشارك أو يقتطع الحديث أحد الحاضرين لإثراء الحلقة، وتتميز الحلقة بتمكن وقدرة الراوي أو القوال في التحكم في زمام الحلقة وكذا لغته المسجوعة والملحونة حتى تكون سهلة ومقنعة للجمهور.[1]

وتتكون الحلقة من أربعة أجزاء تبنيها وهي الفضاء الدائري، القاص والذي هو الراوي، الحكاية والجمهور وهذا ما تميز به فيما بعد المسرح الملحمي عند بريخت ويتمثل في إشراك الجمهور واستفزازه من أجل إقحامه في العمل ولكن بإيجابية من أجل تغيير العالم.[2]

استحوذت الحلقة على بال وفكر وتصورات عبد القادر علولة واستحضرها على الخشبة، ومكن من إعطائها نقلة نوعية من الساحات والأماكن العامة إلى الركح وتزويدها بالملامح الدرامية المدروسة. لقد كان علولة من بين المسرحيين الذين عرفوا أهمية الحلقة باعتبارها موروثا ثقافيا هاما.

عبد القادر علولة أبعد الحلقة عن مفهومها البدائي، وجعلها أكثر واقعية ومرونة[3]، بحيث كانت تعتمد في القديم على الأساطير والحكايات الشعبية المتوارثة، فأسند إليها علولة وظيفة إقناع الجمهور بالأحداث والتي تتشكل على خشبة المسرح أمامه، رغم أنها تبتعد عن حقيقة الواقع الذي يعيشه المتلقي.

تعتبر تجربة علولة مع الحلقة باعتبارها وسيلة تراثية وحلقة وصل بين الشعب والمسرح، ويعتبر القوال أحد أهم العناصر التي تكَون الحلقة، إذ تعتبر في مجملها أدوات لتحطيم الإيهام الذي يفرضه المسرح عند متابعته لحكاية المسرحية، والغوص فيها.

---

[1] جمال محمد النواصرة: المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014 ص 55.

[2] زهية عوني: مرجع سابق: ص70.

[3] عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، إشراف: بشير بويجرة – 2003/2002، ص.303.

فعندما وظف علولة الحلقة في مسرحه كان همه الوحيد ربط المشاهد بتراثه المتنوع، وفي الوقت نفسه استحضار وتوظيف الذاكرة الجماعية التي يزخر بها. [1]

لم يكن اختيار عبد القادر علولة على التراث الشعبي ككل ولكن صب كل اهتمامه على الأشكال التمثيلية منه، كالقوال والحلقة ليدخلها على أعماله المسرحية والدرامية. ولم يعطي أهمية كما فعل ولد عبد الرحمن كاكي على الأشكال الأخرى كالحكاية الشعبية والأساطير.

كان الهدف من توظيف علولة لفضاء الحلقة خدمةً لاتجاهه الأيديولوجي بحيث كان ينتمي إلى "**المدرسة الواقعية الاشتراكية**"[2] والذي بواسطتها استطاع أن يبلور أفكاره الاشتراكية البريختية التي تنادي إلى التغيير ومعالجة الأوضاع الاجتماعية المزرية التي كان يعاني منها الشعب الجزائري من استغلال واللامساواة، ومحاربة البيروقراطية التي نخرت كاهل الطبقة الكادحة.

وفي أحد المقابلات التي أجراها عبد المجيد كواح مع عبد القادر علولة تناول فيها "المسرح يدعو إلى التغيير، يدعو إلى التفاؤل، يدعو إلى الفرح، يدعو إلى تدخل الجماهير في الحياة الاجتماعية، في تنظيم الحياة الاجتماعية بصفة عامة". [3]

عرف علولة الحلقة بقوله **في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا السوق الأسبوعية أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم، في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري، تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم، فكان لهذه**

[1] م.س.ص.331

[2] أحمد حمومي، التراث والمسرح، مجلة إنسانيات، مركز البحث في الأنتربولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، الجزائر، ع.12، سبتمبر/ديسمبر، 2000، ص.26.

[3] Entretien- réalisé par Abdelmadjid Kaouah- avec Alloula, Théâtre Régional Oran, 25 septembre 1985.

الحكايات صدى كبير وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة، ويعتمد على الفرجة والمتعة تمتزج فيه الحقيقة والخيال، الجد بالهزل، فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية.[1]

- **آلية القوال:**

يعتبر القوال من الشخصيات التراثية الشعبية المحبوبة لدى عامة الناس ويطلق عليه الشاعر الجوال والذي يجول ويتيه في الأرض حاملا معه آلاته الموسيقية ويرتدي ملايس تقليدية بحثا عن الناس في الأسواق والساحات العامة والقرى والمداشر، ينقل الأخبار والأحداث ويقص ويسرد الحكايات والقصص الدينية والبطولية إذ يستلهم ويستهل حديثه بالصلاة على النبي وإلقاء النكت والألغاز والحكم ومن ثم يبدأ حكايته.[2]

والقوال عند علولة يحضر بقوة فهو يسرد الأحداث ويقدم تمهيد للشخصيات وهو أحد الركائز الأساسية في العمل المسرحي من بداية المسرحية حتى نهايتها ويقوم بتجسيد بعض المشاهد فهو يلعب دور الراوي وأحد شخصيات المسرحية له ازدواجية الدور إذ يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد.[3]

فهو الذي يعلن عن الشخصية ويسلط عليها الأضواء ويتكلم عنها ومن تم يعود ليأخذ دور الراوي ثانية فهنا نلحظ وجود جمهور داخل جمهور فعند أخذ القوال الحديث يتحلق حوله الممثلون الآخرون فيستمعون إليه وهنا يصبحون جمهور يسمع ويرى الممثل.

---

[1] عبد القادر بوشيبة : مسرح علولة مصادره وتجلياته، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1995، ص18.

[2] العلجة هذلي : توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، 2009/2008، ص35.

[3] نفس المرجع : ص 71.73

ويقول علولة في هذا الصدد عن القوال: **القوال هو حامل التراث الشفهي يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة، وقد ظهرت شخصية القوال منذ قرون عديدة حيث لا يوجد تحديد تاريخي دقيق يعرف بزمن ظهوره.**[1]

ولعل أهم مميزات القوال نجد:

- **تقديمه للشخصيات والتمهيد للمسرحية وكذا تلخيص أحداث المسرحية زمن ثم عرضها على الجمهور، والإخبار عن الأحداث التي مضت والتي ستحدث والاشتراك في الأحداث والمشاهد، إلقاء الشعر الملحون والغناء في المسرحية.**[2]

اعتمد عبد القادر علولة في مسرحه على تقنيات التراث الشعبي والذي يعبر عما تركه الخلف للسلف ووظفه برونقه وجمالية أخادة. فنلحظ توظيفه لشخصية المداح أو القوال بصفة كبيرة في جل مسرحياته لما تحويه من أصالة وشعبية وسط الناس والأهالي البسيطة، بحيث نقل لنا ما كان يراه عامة الناس أيام **الوعادي** أو **حفلات الأولياء الصالحين** وهو تجمهر الناس حول القوال والاستماع لأحاديثه وحكاياته التي تتسم بالبساطة والغموض في بعض الأحيان، فاستطاع علولة من استحضار هذه الشخصية على الركح وكسر كل ما هو كلاسيكي قديم من أجل إعطاء سمة جديدة للمسرح الجزائري.

استطاع علولة أن يجعل من شخصية القوال الشخصية المحورية التي يدور حولها سرد الأحداث عن طريق الغناء وهذا ما نلحظه حين مشاهدتنا لعروضه الراسخة التي بقيت كمثال حي لتفسر لنا طبيعة توظيفه للتراث الشعبي، ولعل علولة كان قد تنبأ لأهمية هذا

[1] لخضر منصوري: القوال في مسرح علولة، الساعة 11.10 يوم 16 أبريل 2016:
masrah.com/etudelakdarmansouri.htm

[2] ينظر إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2004، ص173

الأمر منذ مسرحية **الخبزة** ولكن الظهور القوي للقوال كان من خلال مسرحية **الأقوال** و**الأجواد** والذي نلمسه بكثرة، إذ نقل الشكل البدائي للقوال على الركح وهذا برؤية جديدة عن طريق سرد للأحداث والحكايات الممتعة عن شخصياته المسرحية، ولعل هذه المقتطفات خير دليل على ذلك من مسرحية **اللثام** يبرز من خلالها حال وحياة **أيوب الأصرم** وابنه **برهوم** (**وصف الأبعاد الفيزيولوجية، الاجتماعية، وكذا النفسية**):

برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هذوا اثنين وربعين عام بالتقريب. ولداته الفارزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة. حين ما جاء المزيود للدنيا ما زغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة. لفوا عليه بعمامة ابواه وحطوه تحت الصنوبر فوق الحشيش في وسط السكوم بالنعمان والقرنونش...[1]

يبدأ القوال بسرد حكاية برهوم، منذ أن كان في بطن أمه وكذا المعاناة التي تلقاها والداه بعد هروبه خوفا من المستعمر الذي كان يبحث عن أيوب الأصرم بصفته مخرب، ومراحل حياته التي مر بها من طفولته إلى أن أصبح رجلا وتزوج بالشريفة ابنة عمه اللذان ذاقا وتحملا مرارة العيش والفقر معا.

إذ حاول علولة من خلال توظيفه لشخصية القوال كسر الإيهام عند الجمهور وإدماجه في الموضوع والمسرحية من خلال عملية السرد التي يقوم بها وكذا ازدواجية العمل الذي يقوم به والمتمثل في السرد والتمثيل في آن واحد.

وهنا نلاحظ أن علولة أراد أن ينقل لنا دور القوال الشعبي، الذي كان في القديم يروي القصص عن البطولات والأساطير وكذا تأليف الشعر والغناء إلى مفهوم آخر، عن

[1] عبد القادر علولة، ديوان أعماله الكاملة * الأقوال، الأجواد، اللثام*، بدون طبعة، ص 291.

طريق الحكي الذي يهدف إلى إشراك الجمهور في الفعل المسرحي على الخشبة والغوص في خباياها.

ما نلاحظه أيضا في مسرح عبد القادر علولة هو محاولته طمس تعاليم المسرح الغربي والذي كان أسير كل ما هو كلاسيكي بحت، إذ اعتمد المسرح الأرسطي على كل ما هو مرئي بالدرجة الأولى من ديكور، وحركات، وتمثيل ومن تم يأت دور الأذن الصاغية كالمؤثرات الصوتية والحوارات المسرحية، وانطلاقا من هذه النقطة، أثرت في علولة الطبيعة التي تميز بها المتلقي الجزائري، والذي يهتم بما يسمع لا بما ترى عينه ولهذا نستنتج الاهتمام الكبير الذي استنبطه الكاتب حول دور القوال في حياة المجتمع الجزائري.

والأمثلة كثيرة ومتنوعة وما هذا إلا القليل. فموضوع القوال في المسرح الجزائري اهتم به العديد من المسرحيين الجزائريين من بينهم ولد عبد الرحمن كاكي ومحي الدين بشطارزي، فهم ألهمهم هذا الزخم الكبير في التراث الشعبي عربي كان أو جزائري.

أما في مسرحية **الأقوال** فعلولة ركز على عمل القوال بكثرة فنجده أعطى أهمية لهو في سرد الأحداث وكان بمرتبة الشخصية المحورية التي تدور حولها المسرحية:

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة

فيها اللي سريعة عظلم ترعض غواشي هادنة

كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة

تعفن الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة

فيها اللي تتموج في طريقها توصل محقنة

تتسرسب تفيظ على الخلق وتفرض المحنة.[1]

تأثيرات المسرح الملحمي في مسرح علولة:

قبل الحديث عن علولة وعن تأثره بعميد المسرح الملحمي، يجب علينا أن نمهد لأسس هذا المسرح التي بناها برتولد بريخت، حتى أصبح مسرحه عالميا منتفضا ضد الواقع وأسس المسرح الأرسطي.

برتولد بريخت مسرحي وكاتب ألماني، مشبع بالنزعة الاشتراكية الماركسية، دعا في مسرحه الى الثورة والتحرر من قيود النظام الرأسمالي الاستغلالي، والسعي الى التغيير، وتحطيم أسس المسرح الأرسطي. فقد دعا إلى محاولة تغيير هذا الواقع بالدعوة الى التفكير وإيقاظ النفس البشرية.

وهذا ما جعل العديد من الكتاب والمسرحيين العرب وخاصة الجزائريين بالسير على درب بريخت، والاستعانة بأعماله وترجمتها واقتباسها إذ كانت تعالج مواقف وأوضاع كانت تعيشها هذه المجتمعات.

«إن الاهتمام بمسرحيات بريخت لم يظهر منذ فترة بعيدة نسبيا،... ولكن المسرحيين العرب اكتشفوا في إبداع بريخت بذرتين ثمينتين، الأولى: منهجه في التغريب فقد اتضح أنه قريب الى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج... والبذرة الثانية الاتجاه السياسي وقضايا الساعة التي تطرحها مسرحياته».[2]

[1] مرجع سابق، ص20.

[2] تمارألكسندروفا بونيتسيفا، ألف وعام على المسرح العربي، تر. توفيق المؤذن، دار الفارابي،لبنان، ط1، 1981، ص247.

الملاحظ لأعمال علولة وبريخت يستنتج عدة نقاط تربط بينهم، باعتبار أن علولة كان شديد التأثر به وبنظريته الجديدة في المسرح، والتي قلبت موازين وثارت على المسرح الكلاسيكي البرجوازي الذي كان يعيق تفكير المتلقي ويحد من خياله، باعتبار أن العالم ثابت لا مجال لتغييره على عكس ما نادى به بريخت وهو على الجمهور أن يقدم منطقه على عاطفته من أجل التغيير وإحداث فارق في العالم وتوعيته.

فالدراما الأرسطية تحاول أن تثير في نفس المتلقي مشاعر الخوف والشفقة، لكي تطهر عواطفه ويخرج مرتاح النفس ومتجدد النشاط.

ولعل سبب انتشار المسرح الملحمي في المسرح الجزائري راجع إلى نوعية وطبيعة مسرح بريخت وموضوعاته، التي كانت تتناول المشاكل الإنسانية خاصة طبقة الفقراء والكادحين من عمال وتجسيد معاناتهم من ظلم واستغلال.[1]

وكانت أهم أسسه هي الثورة على الظلم والاستبداد والدعوة إلى التغيير والتجديد.

وهذا ما نادى به علولة في مسرحه، وهذا واضح وجلي، إذ كان يوظف مفاهيم ويظهر ميولاته الاشتراكية نظرا لتبنيه المذهب الماركسي الذي يدعو إلى العدالة الاجتماعية، تحسين الظروف المعيشية، والقضاء على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وكذا القضاء على البيروقراطية التي مست الإدارة الجزائرية وأصبحت تحتكر المواطن البسيط وكل هذا من أجل توعية الجمهور سياسيا وأيديولوجيا.

فقد اتخذ علولة هذا القالب الملحمي قاعدة لأعماله وكتاباته، ليعطي انعكاس لأفكاره وأراءه وكذا محاربة المشاكل الاجتماعية والسياسية من فساد، ظلم، واستغلال،

[1] قيس الزبيدي: مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني، دار ابن رشد، لبنان، د ط، 1978، ص27.

وبيروقراطية. فعند تبنيه هذا الطابع المسرحي هو اهتمامه الكبير بمشاكل الكادحين والفقراء والطبقة الاجتماعية المعدمة.

فقد وجد علولة ضالته في المذهب البريختي إذ يتماشى ومواقفه الأيديولوجية والسياسية، واهتمامه بتوعية الجمهور وتمتيعه في آن واحد.

فعلولة كان ملتزم بالدفاع عن حقوق العامل البسيط الذي انتهكت حقوقه، باعتباره المحرك الرئيسي لاقتصاد البلاد، والذي يرفض الاستغلال والإهمال واللامبالاة المسؤولين وأرباب العمل، وهذا واضح في مسرحيته اللثام التي كان موضوعها يدور حول العدالة الاجتماعية والظلم والحقرة التي يتلقاها العامل واستغلال المدراء.

الفصل الثاني:

دراسة نقدية لمسرحية اللثام

لعبد القادر علولة

تعتبر مسرحية **اللثام** أحد أهم الأعمال التي أبدع فيها عبد القادر علولة فهي تنتمي إلى الثلاثية الشهيرة **الأقوال 1980، الأجواد 1985**، وتأتي هي سنة **1989** بعد أن لاقت المسرحيتين رواجا كبيرا ختم علولة ثلاثيته بهذا العمل والذي هو لب وفحوى دراستي في هذا الفصل.

وأتطرق في هذه الدراسة إلى ملخص المسرحية، فكرة المسرحية، الشخصيات المحورية، وكذا تقنية السرد التي استعملها علولة من قوال وحلقة.

وقد شارك في هذا العرض المسرحي مجموعة من الممثلين الذين ساهموا وبرزوا في المسرح الجزائري وهم:

الاسم الحقيقي ← **الاسم في المسرحية**

سيراط بومدين ← برهوم

فضيلة هشماوي ← قوالة/الشريفة

محمد حيمور ← قوال / المغني

عيسى ملفرعة ← قوال / الشرطي

يمينة غسول ← قوالة

عبد القادر بلقايد ← قوال / السي خليفة

لخضر مخطاري ← قوال / المفتش

إبراهيم هشماوي ← قوال / الشرطي

ملخص المسرحية:

يستهل علولة مسرحيته بالقوال الذي يسرد لنا يوميات عامل جد بسيط يطلق عليه مرة اسم جلول ومرة أخرى اسم عثمان إذ أراد علولة هنا ألا يحدد حالة عامل معين بل رمز له بشخصية واحدة تمثل طبقة العمال المظلومين والمهضومة حقوقهم.

إذ تبدأ المسرحية بإلقاء أغنية بالشعر الملحون من طرف القوالين:

جلول العامل خويا قلبه مشطون

جهده النافع مخطوف شوقه مرهون

حقه الواضح معفوس رايه مسجون

جلول العامل خويا خاطره مفتون

يمشي محني يتمايل هاز متاعبه

فوق رأسه كالساف تحوط المصايب

داخله هايج رايج بركان يقدي فيه ...

ومن تم يبدأ القوال بسرد حكاية برهوم ولد أيوب الأصرم منذ ولادته، إذ كان والده أثناء الاستعمار فلاحا منتميا للحركة النقابية، قام هو وجماعة من زملائه بحرق أراضي ومخازن المعمرين، ومن هنا أصبح مستهدف من قبل الاستعمار ففر هاربا إلى الغابة هو وزوجته وأولاده، ووسط هذه الغابة ولد برهوم وألقي القبض على أيوب الأصرم.

كانت حياة برهوم مثقلة بالبؤس والتعب والشقاء، إذ عمل ومنذ صغره راعيا، ثم نجارا، وبعد الاستقلال تزوج بابنة عمه **الشريفة**، وانتقل إلى المدينة بحثا عن حياة جديدة، ووجد عملا في مصنع الورق، كما أن هذا المصنع لم ينتج منذ تدشينه، الكمية المعقولة والكافية للورق وكانت هناك عدة أسباب التي أدت إلى هذا الوضع ويسرد برهوم بنفسه قائلا:

... الماء اللي يوصل له غير كافي. جاي من الواد. في الشتاء كل ما توقع حملة في الواد نوقفوا العمل وفي الصيف وقت الصمايم والجفاف نوقفوا العمل كذلك... الحلفة اللي نخدموا بيها الكاغط توصل لنا منها كميات قليلة. قالوا مابقاتش ليد العاملة اللي تلقطها... الكهرباء حتى هي متشوقين فيها قليلة...ستة

مديرين تناوبوا على رأس الشركة، اللي يضرب على صالحه ويقول تخطي راسي، واللي يضرب على القطاع الخاص ويعمل الحيلة باش يفشل قطاع الدولة...

*** الشريفة وبرهوم.**

وما هذه إلا بعض المشاكل التي تعاني منها المصانع التابعة للقطاع العام، والتي كان سببها بعض المدراء الانتهازيين.

تتعطل الآلة الكبيرة التي تقوم بغسل وعجن الحلفاء بخلل وهذا ما جعل بعض العمال من استدعاء برهوم لغرض إصلاحها باعتبار أنه لديه خبرة في الميكانيك، ولكن خفية عن المسؤولين:

البرمة هذه ممنوع اللي يقرب لها وخدمتها صعيبة. جناح كبير من المصنع حابس على جالها... أصحاب الإدارة عالمين العمال اللي يمسها يتطرد... قالوا غاديين يجيبوا لها فني مختص من الخارج باش يعدلها...

قام كل من الجيلالي، لعرج، والبكوش بإحضار الرسوم الخاصة بالآلة ليقوم بدراستها وعرفة العطب الذي تعاني منه، وعليه إصلاحها ليلا خلسة حتى لا ينكشف أمره من قبل المسؤولين، وبتشجيع من **السي خليفة لاندوشين** وزوجته **الشريفة** بعد أن هيئوا له الجو داخل المصنع بمساعدة مسعود حارس المصنع.

***سي خليفة لاندوشين وبرهوم.**

تمكن برهوم من إصلاح العطل، بعد تردد وخوف كبيران، وهذا العطل لم يكن تقني وإنما تخريب، قام به المسؤولون لغرض إقفال المصنع وتسريح العمال وإزاحة الاشتراكية وتمهيد الطريق للرأسمالية والقطاع الخاص.

*** صورة توضح تجسيد القوالين لحظة تصليح برهوم للبرمة.**

اكتشف المسؤولين ما قام به برهوم فتعرض لأبشع أنواع الضرب والعقاب فبعد هذا التعذيب بتر أنفه تماما وتضاربت القصص حول ما جرى لبرهوم:

راجلك صنع البرمة ومشى عند رجال الدرك يحكي لهم على التخريب الاقتصادي اللي واقع في المصنع... برهوم عدل البرمة وطاح فيها... اللي قال انحرق واللي قال انقرد واللي قال انسلخ... وتعددت الروايات.

*صورة توضح زيارة لعرج، البكوش والفيلالي والشريفة لبرهوم في المستشفى.

أصبح برهوم حديث ومفخرة لأولاده وزملائه ولكن هذا النصر لم يكن هينا، فقد تعرض لإعاقة مستديمة وتشوه مدى الحياة. نقل برهوم الى المستشفى ليعالج من الكسور والضربات. وهذا لم يمنع تضامن ووقوف العمال معه من أجل أن يستمد عافيته وهذا واضح من خلال هذا المقطع:

...يكفيه الدم اللي جبناه...

...راهم جايين العمال يتبرعوا بدمهم...عندكم ما تعولوا

...الله يرويكم كيما رويتونا...

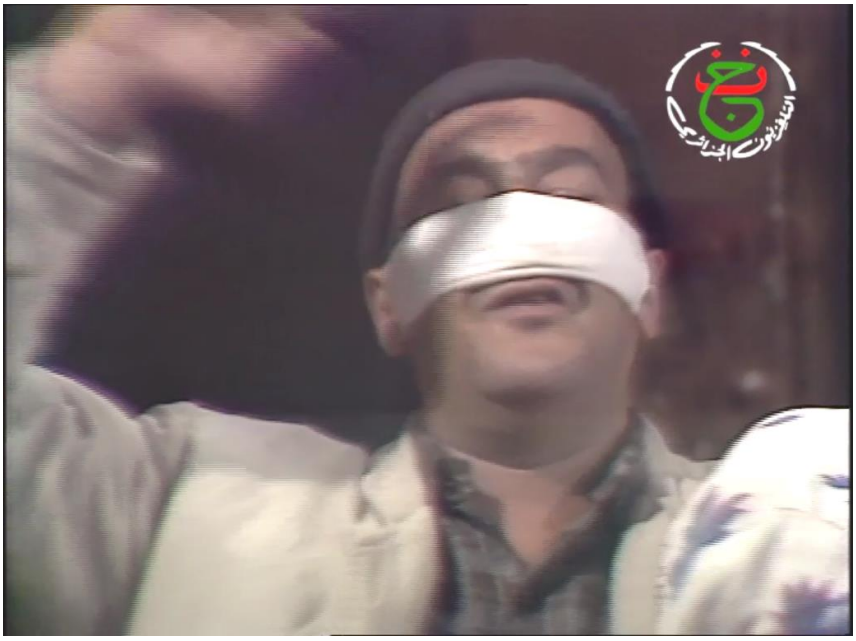
وبعد خروجه من المستشفى رفض الرجوع إلى المصنع الذي فقد فيه أنفه، وهم إلى الشرطة لتقديم شكوى ضد من تسبب في إصابته. ولكن يحصل له ما لم يكن في الحسبان وتلقى عليه جل أنواع التهم من تخريب، تشويش، سرقة ممتلكات الدولة، والتحريض على الإضراب وما شابه من تهم ملفقة، ويزج به في السجن ولم يسمحوا له حتى بالإدلاء

بشهادته وما الذي حصل في الحقيقة، بعد أن قاموا بسؤاله أسئلة مبهمة وغير واضحة كي يراوغه في الحديث. وأصبحت الأوضاع مزرية فالشرطة لم تعد في خدمة المواطن الضعيف البسيط بل أصبحت في خدمة فئة معينة أي الأغنياء منهم.

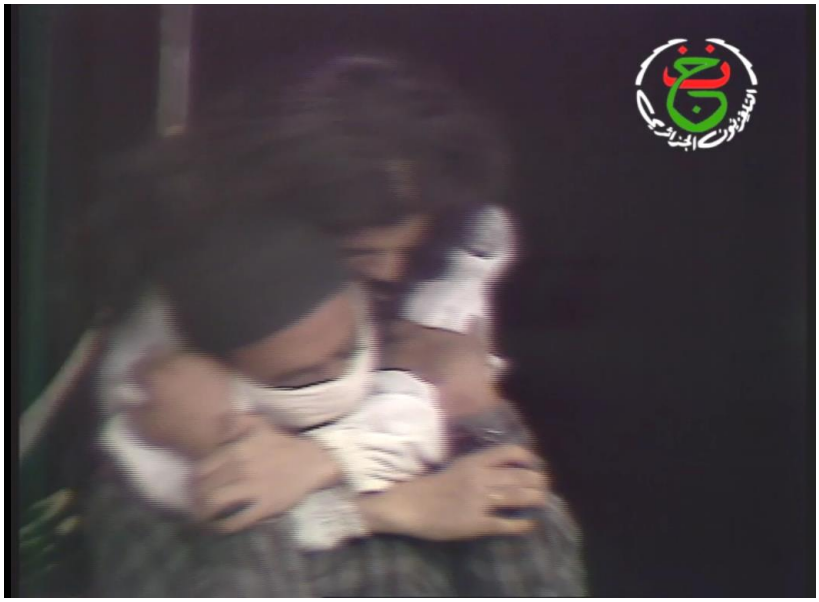
***صورة توضح مشهد برهوم في مركز الشرطة.**

وبعد خروج برهوم من السجن أصبح تائها ضائعا، فبسبب سوابقه العدلية لم يقبل أي أحد بتشغيله وأصبح يعاني من ضغوط نفسية وجسدية، وفقد الثقة فيمن حوله وهذا ما جعله يهرب بعيدا عن المدينة والناس الذين يعيشون فيها، والواقع الذي أصبح لا يطاق وصار يبحث عن عالم مثالي خالي من المشاكل والظلم والاضطهاد.

***صورة توضح برهوم خلف الزنزانة**



*لحظة خروج برهوم من السجن



*فرحة الشريفة عند رؤية برهوم بعد خروجه من السجن.

إلى أن وجد ضالته مع جماعة من المتشردين الذين عانوا نفس المشاكل مثله ولم يتمكنوا من تحقيق أهدافهم في مجتمع يسوده الظلم. وصار ينتمي إلى هذه الجماعة المسماة أشباح المدينة والتي أخذت من مقبرة أوروبية مهجورة مكانا لها، حيث يتوفر الهدوء وينعدم الظلم والاستغلال، لأن وببساطة سكانها أموات فعالم الأحياء لم يجد فيها برهوم فيه إلا الخيانة والقهر والظلم، وهو من أراد الصالح العام لهو ولغيره، علمت الشرطة بتحركات مشبوهة في المقبرة، وفي ليلة مظلمة نفذت الشرطة غارة على المقبرة ونادت باستسلام هذه الأشباح التي اتخذت من المقبرة مسكنا لها.

***صورة لبرهوم هو وأشباح المدينة.**

*صورة لشريفة هي وسي خليفة في المقبرة بحثا عن برهوم.

*لحظة عثور الشريفة على برهوم.

فكانت نهاية المسرحية حسب ما كانت تعانيه وتعيشه الجزائر من تقهقر في الأوضاع الاجتماعية والسياسية وكذا الاقتصادية، نهايتها المقبرة وهذا ناذر شؤم.

فكرة المسرحية وأسباب كتابتها:

إن القارئ والمشاهد لمسرحية **اللثام**، تجعله يتوقف عند عنوانها الذي يحيلنا إلى فكرة الحياء والحشمة والقناع الذي يتخفى وراءه الإنسان جراء تهديد أو عمل شنيع وحتى من أجل فعل الخير من دون أن يعرفوه أو يفشي بشخصه. فلها عدة دلالات كل واحدة مختلفة عن الأخرى.

كتب علولة المسرحية سنة 1987، وبعد تلك الفترة شهدت الجزائر أوضاع سياسية واجتماعية مضطربة، ومنها أحداث أكتوبر 1988، والتعددية الحزبية والسياسية وكذا سقوط النظام الاشتراكي واستقلالية المؤسسات وتحرير التجارة الخارجية وهذا ما أثر على القدرة المعيشية للمواطن البسيط. وتم عرضها سنة 1989.

الشخصيات:

الشخصية المحورية والرئيسية التي تدور حولها المسرحية تتمثل في شخصية برهوم والتي أعطى علولة أبعادها الفيزيولوجية، والاجتماعية وكذا النفسية، ويظهر هذا في مقطع تقديم القوال لبرهوم ووصف حياته وحاله المادية والمعنوية.

قام بأداء هذا الدور الممثل سيراط بومدين رحمه الله. فبرهوم عامل بسيط في مصنع الورق والذي يعرف مشاكل في التسيير والإنتاج وهذا راجع الى العطل الذي مسى الآلة الكبيرة التي تعجن الحلفاء. ولكن هذا العطل لم يكن عادي بل مقتصد من قبل أرباب العمل الذين يحاولون انتهاز الفرص والاستحواذ على المصنع وجعله ملكية خاصة.

فشخصية برهوم ولد أيوب الأصرم شخصية بسيطة تتميز بالحياء والخجل وهذا واضح من خلال قراءة النص ومشاهدة العرض فمثلا نجد:

برهوم الخجول...برهوم الحشام...عمره برهوم ما رفع صوته والا بكى بجهد...برهوم إذا ينضر يبكي دخلاني ما يكمش وجهه ما يشغنن...

وفي هذا المقطع نلاحظ طبيعة برهوم على أنه رجل خجول جدا لا يظهر ما يخالجه من آلام أو أحزان وهذا راجع الى الحياة التي عاشها.

برهوم بالرغم من تفانيه في عمله كميكانيكي في مصنع الورق إلا أنه يجد صعوبات في الاحتكاك بالمجتمع إذ عين هو لإصلاح **البرمة** خفية من أعين المسؤولين باعتباره رزين ومتفاني في عمل أي شيء إلا أنه ذو شخصية مترددة وهذا ما نلحظه في هذا المقطع:

ندير...ندير...بغيت ندير مديرة صغيرة في حياتي...ما عندك ما ادير يا المحوج، مصيرك يتصرفوا فيه الآخرين...واش باغي دير؟ ...

وكذا شخصية محبة لفعل الخير ونشر الصالح والمنفعة بين الناس ولكن يتغلب عليها الخوف والدهشة والجبن في بعض الوقت خوفا من الطرد وهو في أمس الحاجة للعمل وكسب المال من أجل عائلته وأولاده:

أعطوني نزيت ونظف آلات المصنع...أعطوني الشباب نعلم لهم الحرفة وحب العمل، المصنع كيما دار نحلوه ونعاودوا نركبوه...نشيتوه، تقوه ونتملكوا فيه...بغيت ندير يا خاوتي ولكن كيف ندير باش ندير؟

تقنية السرد في مسرحية اللثام:

استطاع عبد القادر علولة من استحضار طبيعة المجتمع الجزائري وتلك الثروة الثقافية الشعبية والمتمثلة في أمثال وحكم شعبية، قوال، حلقة، الغناء الشعبي الفلكلوري والذي بث فيهم روح جديدة حسب نوعية المجتمع والعقلية الجزائرية أنذال.

فعند ملاحظتنا ومشاهدتنا لأعمال علولة المسرحية نستنتج التوظيف الجلي لتقنية السرد، والتي وظفها علولة لغرض جلب المتلقي الجزائري بكل فئاته إلى المسرح، والذي كان ينفر من المسرح وهذا راجع الى استعمال بعض المسرحيين الجزائريين للغة العربية الفصحى والتي لم يجد الجمهور ضالته فيه.

فقد وظف علولة لغة بسيطة وسهلة ممزوجة بين العامية الجزائرية واللغة الثالثة، والتي سهلت على المتلقي فهم واستيعاب هذا النوع من المسارح وهذا راجع الى ميولات المتلقي الجزائري من تراث، وموروث ثقافي شعبي **كالحلقة** و**القوال** والتي كانت منتشرة منذ القدم.

بدأت المسرحية بسرد قصة برهوم ولد أيوب الأصرم، وقد استعمل علولة تقنية **فلاش باك Flash-Back** أي استحضار مشهد أو مشاهد من الماضي وإلقاء الضوء على موقف من المواقف. ومن خلال الاسترجاع يجد المتلقي معلومات إضافية تساعده على فهم

أحداث حاضر الشخصية، والعودة إلى الماضي واسترجاعه وهذا واضح وجلي في تدخل القوالين حين يسردون قصة برهوم منذ طفولته حتى نهاية المسرحية.

إذ يحضر القوال وبقوة في أعمال علولة باعتباره ساردا يقوم بالتنسيق بين الأحداث والشخصيات، ويروي الحكايات ويسرد خصال الشخصيات وكذا تجسيد بعض المشاهد من خلال أداء الأدوار، فهنا القوال جمع بين ميزتين ألا وهما التمثيل الركحي والحكي المسرود، وكأنه يتأرجح بين دوره كراوي أو قوال وبين دوره كشخصية مسرحية.

وكل هذا من أجل جذب انتباه المتلقي وإشراكه في العمل المسرحي، وكذا استحضار التراث والاستفادة من هذه التقنيات من أجل كسر الإيهام وتحقيق التغريب، وسرد الأحداث الطويلة التي يصعب تجسيدها على الخشبة وكذا الربط بين الماضي والحاضر.

فقد استعمل علولة سبعة قوالين من بينهم امرأتان وهذه ميزة جديدة عند علولة باعتبار أن عمل القوال مخصص للرجال ولكن علولة أراد إحداث تغيير على هذا النمط وإعطائه لمسة جديدة في المسرح الجزائري.

يحضر القوال في مسرحيات علولة باعتباره راويا شفويا يسرد الأحداث ويمهد للشخصيات، فهو الممثل الرئيسي من بداية المسرحية إلى نهايتها.

يقول جميل الحمداوي عن القوال: **يحضر في المسرحية العلولية بعصاه ولباسه المزركش، ليروي الأحداث ويتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار، فالقوال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد، أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية، مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة، فالقوال هو الذي يضع وبشكل جوهري، شخصية تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء**

ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي. وهذا اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور: جمهور داخلي وجمهور خارجي، يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي ففي اللحظة التي يتحدث فيها القوال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين ثم يستعيدون أدوارهم حين ترجع لهم الكلمة.[1]

وكانت هناك آلات موسيقية مصحوبة مع دور القوال كـ **البندير** و**الدربوكة** حتى يتسم للقوالين من تقديم المقطع الغنائي الذي يلقونه بين الأحداث وكأن علولة هنا يريد كسر الملل باعتبار أن المسرحية تحت طابع السرد والحكي.

إذ نلحظ التفاعل الإيجابي بين الجمهور والممثلين إذ في مشهد خروج برهوم واتجاهه الى مركز الشرطة، جال وسار في المدينة قبل ذلك والتقى بالعديد من الناس والجيران وبعض الأشخاص الفضوليين الذين كانوا يتلمزون عليه بالألقاب، جاءه شخص وقال له:

واحد قال له آخ رجال الشرطة... راهم يلموا... عندك راهم مع الدورة...

وهنا طالب الجمهور من **حيمور** من إعادة هذا المشهد لأن فيه حس فكاهي مضحك كانت فيه حركات الممثل عفوية وهزلية.

أما من حيث توظيفه للحلقة، فالملاحظ لعروض علولة تجسيده الشكل الحلقوي الذي يبين رغبته ولهفته لتوطيد العلاقة بين التراث والمسرح في حيز جمالي حسب العقلية والثقافة الجزائرية.

[1] جميل الحمداوي: نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، www.almothaqaf.com نشر في 14 ماي 2010

ولعل هذا التوظيف ما هو إلا وسيلة أقدم عليها علولة لإثراء أو الوصول إلى نقطة التقاء بين المسرح الملحمي والذي يوظف السرد والحكي وبين المسرح الجزائري والذي في جوهره نبتت بذور هذه التقنية. فنلحظ تقنية مسرح داخل مسرح بين الفينة والأخرى يصبح الممثلون وكأنهم جمهور يصغون ويشاهدون لما يجسده الممثلون الآخرون، وما هذا الا شكل الحلقة مجسدة فوق الخشبة.

عبد القادر علولة كان يقدم عروضه كان يقدم عروضه المسرحية بعيدا عن القاعات المغلقة، وكان يقدمها في القرى والمداشر بين الفئات الشعبية والفلاحين، وكان يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب منهم ومن مشاغلهم، فقد كانت يستهويهم الجانب السمعي باعتبار أن مسرح علولة مبني على عنصر السرد الملقى من قبل القوالين.

خاتمة

يعد المسرح من أعرق الفنون التي عرفتها البشرية والحضارات الإنسانية يلقب بأبو الفنون والفن الرابع، وهو من الوسائل التثقيفية التي تأثر في وجدان الشعوب.

بحيث شكل السرد ومنذ ظهور المسرح أحد ركائزه التي استند عليها، نجد ذلك عند الإغريق عند توظيفهم للجوقة والتي كانت تسرد الأحداث متسلسلة ومتتابعة.

انتشر وفي السنوات الأخيرة مسار جديد في المسرح يعني بتوظيف السرد كمادة خام في البناء المسرحي، واستنباط العديد من الأفكار والمواضيع من التراث باعتباره ثروة كبيرة تحمل في طياته العديد من المكونات والسمات التي به يثري المسرحيون أعمالهم من حكايات شعبية، وأمثال وحكم، حلقة، راوي، قوال، مداح وغيرها.

وكل هذا جاء جراء التأثر الواضح بتقنيات المسرح الملحمي التي أعطت اهتماما كبيرا للسرد، وهذا راجع لأسباب جمالية فنية، وكذا أيديولوجية سياسية.

وعلى غرار التغييرات التي عرفتها المجتمعات وظهور أفكار وسياسات مختلفة شملت جميع الميادين والقطاعات، كان لابد من إحداث تغيير جذري في المسرح وفي نوعية المسرحيات والمواضيع المستهلكة إذ عرف المسرح انفتاح أمام الجمهور باعتبار أن المسرح فن انبثق من المجتمع ليعود إليه، ومراعاة لمتطلباته والقضايا الراهنة.

ويعتبر عبد القادر علولة من أهم المسرحيين الجزائريين الذين عنو بتأصيل المسرح الجزائري، وتدعيمه بكل ما هو تراث شعبي مستعينا بشكل مألوف لدى المتلقي الجزائري ويتجلى ذلك في الحلقة، وهذا فسح المجال أمامه لتوظيف عنصر السرد باعتباره يتوافق مع شكل الحلقة والقوال، وكذا تمكنه من الاهتمام بالطبقة الاجتماعية العاملة والكادحة وكل هذا خدمة لرؤيته الأيديولوجية ذات المسار الاشتراكي الواقعي.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I. المصادر:

1. عبد القادر علولة، الثلاثية: الأقوال، الأجواد، اللثام. دار موفم، وهران، 1997
2. عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، إخراج تلفزيوني، بشير بريشي، إنتاج محطة وهران، 1990.

II. المعاجم:

3. ابن منظور، لسان العرب (مادة سرد / مادة حلق) دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
4. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، صفاقس، 1986.
5. باتريس بافيس، معجم المسرح، تر ميشال خطار، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2015.
6. د. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، مادة قص، 1979.
7. ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
8. مجموعة مؤلفين، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010.

III. المراجع:

1. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر، سوريا، 1987.
2. جمال محمد النواصرة، المسرح العربي بين منابع التراث والقضايا المعاصرة، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2014.

3. سمير سعيد حجازي، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
4. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط2003،9.
5. عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.
6. فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988.
7. فؤاد الصالحي، علم المسرحية وكتابتها، ثالة للطباعة والنشر، طرابلس-الأندلس، ط1، 2001.
8. قيس الزبيدي، مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني، دار ابن رشد، لبنان، دط، 1978.
9. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة-أصولها واتجاهاتها-، منشأة المعارف، الإسكندرية، بدون تاريخ.
10. د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، ط6، 2005.
11. محمد يونس نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1966.
12. مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

IV. المراجع المترجمة:

1. أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي، بيروت، لبنان، دار الثقافة، 1973.
2. أرسطو، فن الشعر، تر إبراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصرية،
3. آن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، تر مي التلمساني، أكاديمية الفنون، دط، د.ت.
4. ايريك بنثيلي، تر جبرا إبراهيم جبرا، الحياة في الدراما، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.

5. برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر جميل ناصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، 2001.
6. تمارا ألكسندرنوفا بونيتسيفا، ألف وعام على المسرح العربي، تر. توفيق المؤذن، دار الفارابي، لبنان، ط.1، 1981.
7. رولان بارت، مدخل الى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الأنماء الحضاري، ط1، 1993.
8. رولان برونوف وريال أوفيليه، عالم الرواية، تر نهاد التركلي، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، ط1، 1991.
9. عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة، تر عثمان محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1970.
10. عبد الله العروي، مشكلات سيسيولوجيا الرواية، تر عيتاني محمد، دار الحقيقة، بيروت، لبنان، 1970.
11. مجموعة مؤلفين، نظرية السرد، تر ناجي مصطفى، منشورات الحوار، المغرب، 1989.
12. هوراس، فن الشعر، تر لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف، القاهرة، ط2، 1970.

V. المراجع باللغة الأجنبية:

1. Cusset François, Alternatives théâtrales, poétique et politique, n°100, 2009.
2. Erwin Piscator, Le Théâtre Politique, édition l'arche, Paris, 1962.
3. Frederick B, Shroyer and Louis G Gamdmal, Types of drama, California State College, Los Angelos, 1970.

VI. المجلات:

1. أحمد حمومي، التراث والمسرح، مجلة انسانيات، مركز البحث في الأنتروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران الجزائر، ع12، سبتمبر/ديسمبر، 2000.
2. زهية عوني، التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، الجزائر، ع7، 2007.

VII. الرسائل والأطروحات:

1. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، الأشكال والمضامين، رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، إشراف صبار نور الدين، 2004.
2. العلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي –أنموذجا–، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، إشراف العمري بوطابع، 2009/2008.
3. عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وتجلياته، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1995.
4. عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، إشراف بشير بودجرة، 2003/2002.
5. Ahmed Cheniki- THEATRE ALGERIEN، théâtre algérien Itinéraire et tendance، thèse de doctorat،.
6. Benkhellaf Abdelmalek.-Les fonctions narratives dans le théâtre d'Abdelkader Alloula، magister

VIII. المقالات:

1. جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، 14 ماي 2010. www.almothaqaf.com

2. منال محمد فوده، مقال خصائص الشخصية التراجيدية الاغريقية، موقع الحوار المتمدن، ع3414، 02 جويلية 2011.

3. لخضر منصوري، القوال في مسرح علولة، الساعة 11:10، 16 ابريل 2016، 16 أبريل 2016 masrah.com/etudelakdarmansouri.htm

4. Nadine Bartles, Aristotle's Theory of Tragedy- Diction, https://prezi.com/7co8czgkjrb1/aristotles-theory-of-tragedy/

IX. المقابلات:

1. شجاع العاني، محاضرة ألقيت على طلبة الدكتوراه، كلية الآداب، جامعة البصرة، الساعة 10، 7 نوفمبر 1994.

2. Entretien réalisé par Abdelmadjid Kaouah avec Alloula, Théâtre régional Oran, 25 septembre 1985.

X. المواقع الإلكترونية:

1. www.alukah.net
2. www.almothaqaf.com
3. https://prezi.com/7co8czgkjrb1/aristotles-theory-of-tragedy/

ملاحق

الملحق:

حياة وأعمال عبد القادر علولة:

ولد فقيد المسرح والخشبة في 8 جويلية 1939م في مدينة الغزوات بولاية تلمسان غرب الجزائر، زاول المرحلة الابتدائية في بلدة عين البرد غرب مدينة وهران، ثم واصل التعليم الثانوي بسيدي بلعباس ووهران، ولكنه توقف عن الدراسة وبدأ ممارسة المسرح مع فرقة الشباب بوهران حتى سنة 1960م.

أخرج مسرحية الأسرى للمؤلف الروماني **Plaute** عام 1962م، ودخل عالم التمثيل عندما أنشأ المسرح الوطني الجزائري **TNA**، وقام بعدة أدوار نذكر منها:

- **أولاد القصبة** لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963.
- **حسن طيرو** لرويشد ومصطفى كاتب 1963.
- **الحياة حلم** لمصطفى كاتب 1963.
- **دون جوان** لموليير اقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963.
- **ورود حمراء لي** لعلال المحب 1964.
- **ترويض النمرة** إخراج علال المحب 1964.
- **الكلاب** لتوم بريلان إخراج حاج عمار 1965.
- **الغولة** لرويشد 1964.
- **نقود من ذهب** اقتباس من التراث الصيني 1967.

وقام بإخراج وتأليف عدة مسرحيات نذكر منها:

- **العلف** 1969.
- **الخبزة** 1970.
- **حمق سليم** اقتباس من يوميات مجنون لـ غوغول 1972.
- **حمام ربي** 1970.
- **حوت ياكل حوت** ألفها مع بن محمد 1975.
- **الأقوال** 1980.
- **الأجواد** 1985.
- **اللثام** 1989.
- **أرلوكان خاد السيدين** ترجمة لمسرحية غولدوني 1993.
- **التفاح** ألفها لفرقة المثلث وأخرجها زروقي بوخاري 93/1992.

كتب سيناريوهات:

- **جورجين** إخراج للتلفزيون محمد افتسان 1972.
- **جلطي** إخراج للتلفزيون محمد افتسان 1980.
- اقتبس خمس قصص للكاتب التركي **عزيز نسين** على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990.
- **ليلة مع مسجون** أخرجها للتلفزيون بشير برشي 1990.
- **السلطان والغربان** أخرجها للتلفزيون بشير برشي 1990.
- **الشعب فاق** أخرجها للتلفزيون بشير برشي 1990.
- **الواجب الوطني** أخرجها للتلفزيون بشير برشي 1990.

ومثل في العديد من الأفلام:

- **الكلاب** للمخرج هاشمي شريف 1969.
- **الطارفة** أي الحبل للمخرج هاشمي شريف 1971.
- **تلمسان** للمخرج محمد بوعماري 1990.
- **جنان بورزق** للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990.
- **حسن النية** للمخرج غوتي بن ددوش 1990.

شارك في صياغة وقراءة تعاليق لبعض الأفلام:

- **بوزيان** القلعي للمخرج حجاج 1983.
- كم أحبكم للمخرج عز الدين مدور 1985.

أخرج ثلاثة تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي **سوفوكليس، أرسطوفان، وشكسبير** عام 1967.

شغل عبد القادر علولة منصب مدير المسرح الجهوي بوهران **TRO** بعد أن استقل عن المسرح الوطني **TNA**، وأداره ما بين 1972-1973. عمل على إنشاء ورشات البحث والتنقيب والاقتراب من فئات المجتمع ليستمد من شخصياته المسرحية.

وكان قبل مقتله في يناير 1994 يتهيأ لكتابة مسرحية جديدة بعنوان «العملاق»، ولكن يد الإرهاب الأعمى كانت أسرع. عندما اغتيل شهر رمضان في 10 أذار / مارس 1994، على يد جماعة مسلحة.

وبهذا فقد المسرح الجزائري أحد ركائزه وأعمدته بعد أن طالت تضحياته ومعاناته التي عايشها كالعشرية السوداء فانطفأت هذه الشمعة وتلاشت روحه في وسط زحام الدم والقتل والدمار.

رحم الله الفقيد وأسكنه فسيح جنانه.

فهرس

فهرس

بسملة.

شكر وعرفان.

إهداء.

مقدمة..... أ

الفصل الأول: السرد والمسرح

المبحث الأول: الأسس الإبداعية في السرد والمسرح..... 02

تعريف السرد لغة واصطلاح..... 02

مجالات السرد الإبداعية..... 04

- مجال الرواية 04
- مجال الملحمة 06
- مجال القصة 07

استلهام مواضيع المسرح..... 09

- الحبكة 10
- الشخصيات 12
- الفكرة 13

- اللغة 14

المبحث الثاني: آلية السرد وتوظيفها الأيديولوجي في مسرح علولة..... 15

الأغراض الأيديولوجية والجمالية في توظيف السرد في المسرح..... 15

- مبدأ التغريب..... 16
- تكسير الجدار الرابع..... 17
- البعد التعليمي في المسرح الملحمي..... 19
- الأغراض السياسية في المسرح..... 20

آليات السرد عند علولة..... 22

- آلية الحلقة..... 22
- آلية القوال..... 25

تأثيرات المسرح الملحمي على مسرح علولة..... 29

الفصل الثاني: دراسة نقدية لمسرحية اللثام لعبد القادر علولة

- ملخص المسرحية..... 34
- فكرة المسرحية وأسباب كتابتها..... 47
- الشخصيات 48
- تقنية السرد في مسرحية اللثام..... 49

خاتمة..... 54

قائمة المصادر 56

والمراجع.....
ملاحق.