

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور الطاهر مولاي - سعيدة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة : الماستر في المسرح

التخصص: دراماتوجيا عرض مسرحي

موضوع البحث

الاشتغال الدراماتوجي في مسرحية اللثام

" عبد القادر علولة "

تحت إشراف الأستاذ :

خوجة بوعلام

إعداد الطالب :

بوكعبان عبد الكريم

السنة الجامعية : 2017/2016

تشكرات

أتقدم بالشكر الكبير لله سبحانه و تعالى الذي وفقني لإنجاز هذا العمل.

بعدها أتقدم بخالص عبارات الشكر و التقدير للأستاذ الفاضل و المحترم

بوكعبان عبد الكريم على كل ما قدمه لي من التوجيهات العلمية و المنهجية

لإنجاز هذا البحث.

والشكر موصول لكافة الأساتذة الذين قدموا لي يد العون

كما لا أنسى تقديم الشكر الجزيل للجنة المناقشة على قبولها مناقشة هذه

الرسالة.

كما أتقدم بالشكر الكبير لكل الذين قدموا لي يد المساعدة من قريب أو بعيد.

إهداء

أهدي عملي هذا إلى بلدي الجزائر

إلى الوالدين العزيزين أطال الله في عمرهما

وحفظهما الله.

إلى زوجتي الغالية أطال الله في عمرها وحفظها

إلى كل الأصدقاء و الزملاء في العمل.

إلى كل طالب علم أو باحث في شتى المجالات

إلى ابنتي العزيزة

عبير الروح

الفهرس

تشكرات

إهداء

فهرس المحتويات

ا

المقدمة العامة

ج

إشكالية الدراسة

د

أهمية الدراسة

هـ

أسباب اختيار الموضوع

و

أهداف الدراسة

ي

فرضيات الدراسة

08

الفصل الأول: المصادر الفكرية لمسرح علولة

09

المبحث الأول : علولة والتراث

09

المطلب الأول : التراث و تأثيره في كتابات علولة

10

المطلب الثاني : أوجه التشابه بين الحلقة و التراجيديا اليونانية

16

المطلب الثالث : القوال و مدى أهميته عند علولة

26

المبحث الثاني : المؤثرات الأجنبية في كتابات علولة

26

المطلب الأول : تأثير بريخت و منهجه الاشتراكي

37

المطلب الثاني : التجريب عند علولة

43المطلب الثالث : الاقتباس عند علولة

59**الفصل الثاني: دراسة مسرحية اللثام**

60المبحث الأول : دراسة نص المسرحية

60المطلب الأول : مضمون المسرحية

65المطلب الثاني : التأثير الدرامي للمسرحية (مناسبة المسرحية)

68المطلب الثالث : تقطيع النص الدرامي

76المبحث الثاني : دراسة عرض المسرحية

77المطلب الأول : سيميائية العنوان

79المطلب الثاني : درامية الافتتاح

80المطلب الثالث : البناء الداخلي للعرض الدرامي

90المطلب الرابع : التحليل النهائي للمسرحية دراماتورجيا

173خاتمة

174قائمة المصادر والمراجع

الملاحق

مقدمة عامة

مقدمة عامة

إذا كان الأدب ضرب من ضروب النشاط الإنساني الواعي فان المسرح كونه يحتل مكانة كبيرة في نفوس الجماهير، فهو الأكثر تأثيرا في المتلقي و قد عمل الفنانون المسرحيون إلى تحويل صوت الممثل و حركته و إشاراته و إيمثاته إلى لغة تنفس عن مايجول في خاطر المشاهد ، لذلك كان الكاتب المسرحي يتعرض لهذه الآليات التعبيرية فيحددها و يقدمها بشكل غير مباشر في حوار الشخصيات ، أو بصفة مباشرة من خلال النص المرافق ، وكذا من خلال تحديد مجال مقارن ، على المخرج ترجمة هذه الممارسة اللغوية إلى ممارسة سمعية بصرية أو بمعنى أشمل سينوغرافية لينتج ما يمكن أن نسميه كتابة مسرحية.وعبد القادر علولة من المسرحين الذين كتبوا نصوصهم الدرامية و ترجموها إلى عروض .

ومن هذا المنطلق تنامت لدي الرغبة في أن أكتشف هذا العالم الجديد بين النص و العرض باعتباره عملا دراماتورجيا .و تقديم إجراءات دراسة الفعل المسرحي فيه أي كيف يتشكل نص المكتوب ليقدم خطابا في بنيته المشهدي و ذلك لتحقيق ثلاثة أهداف و هي:

1- الرد على الادعاءات التي تنفي الفعل المسرحي لدى (عبد القادر علولة)،و تشير إلى غلبة

فعل الكلام عنده، لذلك فان هذا الرد سيكون من خلال النصوص المكتوبة لاكتشاف

صفة المسرحي فيها .

2- كيف تعامل علولة مع نصوصه و كيف أصبحت أعمالا خالدة إلى يومنا هذا ؟.

3- كيف استطاع علولة أن يستعمل تلك الوسائل السمعية و البصرية و الحركية على الركح و

جعله يتميز عن باقي الكتاب المسرحين الذين عاصروه؟ وهل يمكننا أن نتعامل دراماتورجيا

مع نص علولة (الثام) و ما هي النتائج التي يمكننا أن نستسيغها من وراء هذه الدراسة .

نشأ مسرح علولة متأثرا بالظروف و القضايا السياسية و الاجتماعية التي شهدتها الجزائر في

فترة من تاريخها المعاصر، فسائر فنه تطورات تلك الفترة ليتأثر بالظواهر و الآفات

المتفشية، و يحاول أن يزيل النقاب عن مشاكل المجتمع و يحاكيها و يتكلم بلسانها و يدعو

للتفكير في حلها، من خلال أعمال يمتزج فيها التراث بتقنيات المسرح العالمي عموما و

مسرحريغت خصوصا.

إن أهم مشكل يمكن للباحث -في المسرح الجزائري عموما، و في مسرح علولة خصوصا-

أن يواجهه، هو قلة المراجع و ندره المصادر إذ أن أغلب أعمال علولة لازالت مخطوطة

بأرشيف المسرح الجهوي بوهران.

و أنا بصدد الحديث عن المصادر و المراجع يجدر بي التنويه إلى تلك التي ساعدتني و

اعتمدت عليها، وكانت نصوص مسرحيات علولة، وكما اعتمدت على دراسات السابقة

حول مسرح علولة منها رسالات الماجستير الموسومة ب:

-مسرح علولة، مصادره و جمالياته لبوشيبة عبد القادر جامعة وهران لسنة 1993-

.1994

-الشخصية و التلقي في مسرح عبد القادر علولة للأستاذ خوجة بوعلام جامعة وهران
2011-2012.

-تشكيل النص المسرحي في ثلاثية عبد القادر علولة أستاذة أسماء غاجاتي جامعة باتنة
2006-2007.

-خصائص الكتابة المسرحية عند علولة منصور كريمة جامعة وهران 2006-2007.

-سيمائية التشخيص في مسرح علولة قرب اصفود بجامعة المسيلة 2014-2015.

لذلك قسمنا بحثنا إلى فصلين :

فصل نظري تعرضنا فيه إلى قضية التراث و مدى تأثيره في فكر علولة و ما يجمعه من حلقة
و قوال و سرد.

و كذا دراسة أوجه التشابه بينه وبين التراجيلية اليونانية ،و كيف كان التأثير الأجنبي على
كتابات علولة (التأثير البريغتي و الغريماسي) في كتاباته و مما مدى تجريبه في هذا المجال .
أما الفصل الثاني فكان تطبيقي على مسرحية اللثام نصا وعرضا (دلاليا سميائيا تحليليا و
مقارنة) .

و قد اعتمدت على المنهج النقدي التحليلي في بحثي هذا من خلال دراسة فكر علولة في
الكتابة المسرحية و المنهج السيميائي في دراسة مسرحية اللثام بين النص و العرض .
أما الخاتمة فتمثلت أهم النتائج المتوصل إليها وعلى التساؤلات التي طرحته أنفا ،وقد
ألحقت هذا البحث بملحق يمثل أعمال علولة و مجهوداته في هذا الميدان .

الفصل الأول : المصادر الفكرية لمسرح علولة

تمهيد :

خضع مسرح علولة لمجموعة من المؤثرات التي شكلته وجعلت له طبيعة مميزة، تجلت في المؤثرات التراثية ، المؤثرات الغربية ، الاجتماعية السياسية إلى جانب بعض المؤثرات الأخرى* التي ظهرت بشكل محدود في مسرحه ، وكان يسعى إلى إبداع فن مسرحي يتماشى و خصائص المجتمع والبيئة الجزائرية، وذلك بتصوير الواقع و نقده من خلال أفكار مستمدة من الحياة المعيشة و من العلاقات الاجتماعية بين الأفراد.

المبحث الأول: علولة والتراث

المطلب الأول: التراث و تأثيره في كتابات علولة:

استعان علولة في كتاباته بأشكال تراثية ، منها: الحلقة و المداح، القوال..... الخ ولقد هدف من خلال ذلك إلى مخاطبة الجمهور مستعينا بتراثه و بذاكرته الجماعية التي يعتز بها " فالبحت في تراثنا عن ظواهر وفعاليات طبيعة مسرحية له ما يبرره و يعد بشمرات ناضجة"¹.

وعندما استقى علولة مواضيعه من التراث أغناها برؤية و تصور جديدين ، وكذلك التراث من جهته يعني هذه الكتابات المسرحية و يضيفي عليها مسحة خاصة و ميزة تاريخية ، ولعل الاستعانة بالتراث الشعبي مادة لأشكال المسرحيات او موضوعاتها .

¹- محمد حسن عبد الله " المسرح المحكي " ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2000 ، ص 88.

*: كالمؤثرات الثقافية مثلا.

يصيب فيها كل ما يحلم به من تغيير و تجديد سياسي و اقتصادي لمجتمعه " ولعل أكبرهم يشغل بال الكاتب المسرحي عبد القادر علولة هو هم التأصيل لهذا الفن، لأن ظاهرة المسرح في الثقافة العربية انفردت بحياة خاصة تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة".¹

لقد كان علولة واعيا بظروف مجتمعه و بيئته لذلك كان يؤدي دوره الفعال في تمثيل واقعة عن طريق اهتمامه الجاد بالتراث الشعبي و إسقاطه على الواقع المعيشي ، مضيفا إليه من الإيحاءات و الرموز و الحقائق ما يجعله أكثر واقعية "ومن الملاحظة أن التراث هو القيمة الثابتة عند كل الأمم التي تبني منه حاضرها و مستقبلها، لذلك ينهل منه المبدعون تجاربه الفياضة بالقيم المبتوثة في نفوس الناس ،ليعبروا من خلالها عن وجودهم و وجود حاضرهم ليقيموا الصلة بين الماضي و الحاضر".²

إن لجوء علولة إلى الاستلهام من التراث محاولة لمواجهة الغزو الثقافي و تحدي المسرح الغربي بصيغته الأرسطية، و ذلك في محاولة إثبات الأنا من خلال إحياء هذا التراث و بعث الحياة من جديد حتى يستطيع فرض وجوده على الساحة الثقافية³ . وتجربة علولة في التأليف المسرحي من خلال العودة إلى التراث سمحت له بان يوفق بين الماضي و بين الحاضر باستلهام العناصر التراثية و توظيفها بشكل جديد لكي يستطيع إن يوفق بين المصدرين، المصدر التراثي و المصدر الواقعي "ولكي تتحقق سمة الأصالة لمسرحنا فلا بد له من تلك العودة العقلانية إلى التراث و التي

¹- مفيد الخوامدة " المسرح العربي و مشكلة التبعية " ، عالم الفكر الكويتية ، ع : 04 ، 1987، ص 61.

² : د. سيد علي اسماعيل " اثر التراث العربي في المسرح المعاصر " ، دار القباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2000، ص 07.

³ ينظر: بوشيبة عبد القادر " مسرح علولة مصادره و جمالياته" رسالة ماجستير ، 1993 ص 19.

لا تعني أبدا الصلاة في محراب الماضي ورفض ما سواه ، و إنما ترتبط بالواقع المعاصر للمسرح و تستفيد منه ، فالعنصر الأصيل يحتاج إلى من يعتني به و يطوره ليجعله صالحا و نافعا في كل عصر"¹. فالعودة إلى التراث هي السمة التي تميز الأعمال المسرحية للكاتب الذين يحاولون التأصيل للمسرح الجزائري و من بينهم عبد القادر علولة ، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة لذلك ارتبط البحث عن هوية المسرح الجزائري بقضية التراث و اكتسب هذا الأخير أهميته من خلال ارتباطه بالواقع السياسي و الاقتصادي و الحضاري للمجتمع الجزائري " فالعودة إلى التراث لا توفر للكاتب المسرحي موضوعات لا حصر لها فحسب ، بل إنها أيضا تكسبه لغة أصيلة ، لغة ثرية بشراء الفكر"

المطلب الثاني : أوجه التشابه بين الحلقة و التراجيديا اليونانية:

هنالك تشابهات عدة بين الحلقة و التراجيديا اليونانية ، ويمكن أن أخصها في النقاط التالية:

أولا: بني المسرح اليوناني في الأصل على شكل حلقة.

ثانيا: نص التراجيديا اليونانية عبارة عن نص شعري، و كذلك بالنسبة لنص المداح.

ثالثا: التراجيديا اليونانية تمسح الكلمة أكثر مما تعتمد تصوير الفعل المسرحي، فمثلا : في مسرحية

أوديب فان الأحداث العظيمة و الكوارث تروى بدلا من تجسيدها على الخشبة ، و كذلك

القول في الحلقة يعتمد على السرد و مسرحية الكلمة.

¹. حسن علي المخلف " توظيف التراث في المسرح " الاوائل للنشر و التوزيع و الخدمات الطباعة سوريا ، ط:2000، 01، ص22

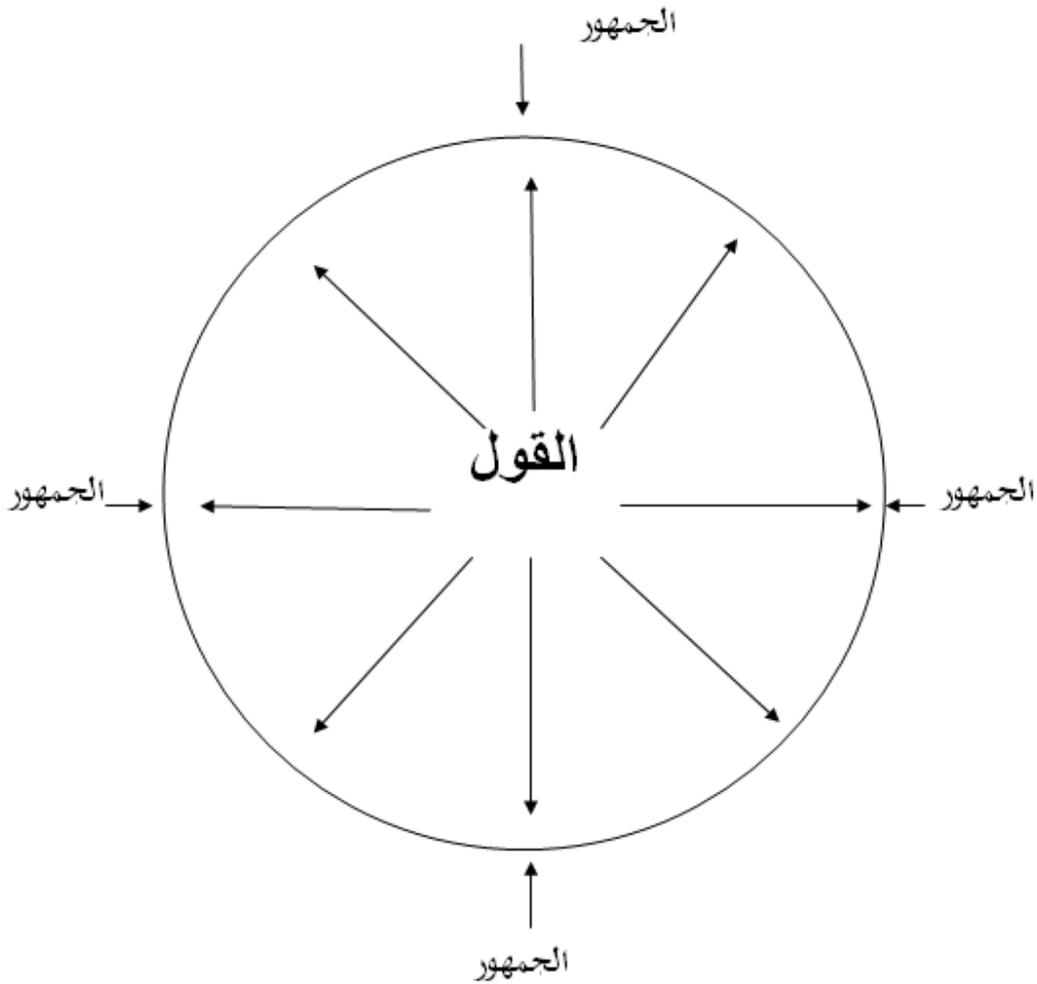
رابعاً: يرافق المداح في الحلقة عازف للناي ، و كذلك في المسرح الإغريقي فان الراوي ترافقه الجوقة

خامساً : علاقة الجمهور بالعرض المسرحي أيضا متشابهة ، فالمشاهد اليوناني كان يعلم مسبقا

بتفاصيل القصة التي ستعرض أمامه و مع هذا يعيد التعاطف مع أبطالها ، و الحال نفسه بالنسبة

لمسرح الحلقة فان المشاهد قد يكون حافظا للحكاية عن ظهر قلب لكنه على الرغم من ذلك

ينفعل و يتعاطف مع ما يشاهده.¹



(1)

¹ شكل يبين فضاء الحلقة والقوال

المطلب الثالث: القوال ومدى أهميته عند علولةتعريف القوال:

القوال شخصية تراثية عرفها المجتمع الجزائري منذ القديم ، وهو شكل من أشكال الممارسة الفنية الذي يقوم على الارتجال " إن هذا الشكل من أشكال الظاهرة المسرحية عند العرب هو من أشدها انتشارا و استمرارا مع الشعب و خياله و متطلباته الاجتماعية وروحه القومي ، وقد عرفه العرب قديما في أشكال الراوي و القصص، إلا أن الموضوع الشعبي فرض نفسه اجتماعيا نتيجة ظروف تاريخية و نضالية أحيانا".¹

لقد عرف المجتمع العربي عامة و الجزائري بخاصة أشكالا عديدة من هذه الممارسات الفنية ، فإضافة إلى القوال نجد : المداح ، الراوي ، الحكواتي الخ " ففي تركيا كان الواحد منهم يسمى " المكلا" ، وفي الجزائر " القوال " ، وفي مصر و سوريا " الحكواتي " و في العراق " المحدث " ، و كان يطلق عليهم في عهد العباسيين " السماجة " باسم الممثل الذي اوجد هذا النوع من الفن الشعبي ، ورغم اختلاف الأسماء إلا أن مهنتهم جميعا كانت التمثيل "2.

و للقوال في الذاكرة الشعبية طابعا مميزا ، لقد كان يستعمل الأسلوب الملحمي ، و الذاكرة العاطفية في تقديم عرضه الفني للجمهور ، و كان يصور انفعالات الناس أثناء استماعهم لتلك

¹: علي عقلة عرسان " الظواهر المسرحية عند العرب" ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 1981، ص 236.

²: تمارا الكسندروفنا ، م س ، ص 60.

الحكايات و البطولات بترصد انعكاس هذه الحكايات على نفسيتهم " و إذا أردنا التعرف عليه في مسرحنا العربي المعاصر نجد انه يشغل مساحة في كثير من النصوص المسرحية العربية كشخصية مسرحية ، فقد استخدم عند رشاد رشدي في مسرحية " بلدي يا بلدي " و في مسرحية " بيير السلم " لسعد الدين وهبة ، و عند " صلاح عبد الصبور " في مسرحية " مسافر الليل " وعند " يوسف إدريس " في مسرحية " الفرافير " ، وكذلك في أعمال " نجيب سرور " مثل " ياسين و بهية " ¹.

و الراوي أو القوال شخصية تتمتع بقدرات فنية متعددة ، فهو يجسدها بقوله معتمدا في ذلك على تعابير وجهه و حركات يديه و جسده كله ، موظفا في كل ذلك طبقات صوته محاولة منه لاجتذاب اهتمام المستمعين و اطلاعهم على الكثير من الظواهر الاجتماعية ، يقول "علي الراعي " "هؤلاء الحكاؤون إذن هم فنانون مسرحيون لاشك فيهم فنانون من طراز ممتاز فلا احد يكتب لهم شيئا ، و إنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر و معايب الأفراد ، فيجمعون هذه الخصائص و المعايب في شخصية كلية أو مركبة " ².

والجدير بالذكر أن ما كان يقدمه القوال أو المداح في المجتمع الجزائري على الرغم من بساطته كان ينطوي على مضامين حية تصور الواقع السياسي و الاجتماعي للمجتمع الجزائري خلال الاستعمار الفرنسي ، و تصور أيضا بشع المستعمر و استغلاله ، و تلك المضامين كانت تحث

¹: د . احمد صقر ، م س ، ص 22.

²: علي الراعي " المسرح في الوطن العربي " ، مطابع الوطن ، الكويت ، ط 02 ، 1999 ، ص 35.

على الثورة ضد الاستغلال بطريقة غير مباشرة "فخلال ثورة الجزائر (1954 – 1962)

يلاحظ بأن المداح في حلقاته قد ساهم في تغيير بعض عناصر السير الشعبية التي كان

يروبها في حلقة السوق عن الأبطال و الشجعان و أخبار الهالالية و ذلك وفقا لطبيعة

الجمهور المتلقي الذي أصبح يستحسن موقفا يدفعه إلى التطويل و الإعادة ، بل إلى

المبالغة و الزيادة و انتحال المواقف الملائمة لأجواء الثورة و البطولات التي كان يعيشها

الشعب ، بحيث يصير ' الغول ' هو المستعمر الفرنسي"¹.

ولهذا لجأت السلطة الفرنسية إلى محاربة المداحين و ملاحقتهم و ذلك بفض مجالسهم و إدخالهم

السجن أحيانا لأنهم كانوا يشكلون خطرا على تواجدها و يزرعون روح القتال و النضال في

الشعب ضد المستعمر ، حتى إن المداح في بعض الأحيان كان ينقل الرسائل بين الثوار من خلال

عروضه المسرحية .

إذن فالقوال شخصية شعبية تمتاز بالصدق و بالدفاع عن مصالح المجتمع الذي فيه " وفي

المسرح القوال يعبر عن الجماعة المغيبة أو الممنوعة من الطفو على السطح (...). و يبقى

القوال رمزا ثقافيا خالدا و شفرة حميمة متفردة و كنزا تراثيا متجددا ، و صوتا جمهوريا يقف

على شواهد دالة و صور شاعرية ناذرة الصنعة و الجمال"².

¹: د يحيى الطاهر " تراث الشعبي في الرواية الجزائرية" ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 2000، ص 19.

²: بوشيبة عبد القادر ، م س ، ص 186.

ومن خلال نشاطات القوال في الساحات العامة و الأسواق الشعبية خلق تالفا بينه و بين المتلقين لفنه ، و من خلال تنقلاته بين القرى و المدن حقق للمجتمع بعض الحاجات مثل نقل الأخبار و الوقائع اليومية ، و هو يمتلك القدرة على التمثيل و التأثير في الجمهور مستلهما عروضه من التاريخ البعيد و القريب ، وقد ارتبطت بالنضالات التاريخية للشعب و طموحاته في مستقبل أفضل.

القوال عند علولة:

نظرا لمكانة القوال في التراث الجزائري اعتمده المسرح الجزائري شخصية لها مكانتها و لها بعدها ، و لقد صاغها " عبد القادر علولة " في العديد من أعماله المسرحية ، إذ وظف القوال لثرائه و استحسانه في نظر الجمهور ، و قد أعطاه إمكانيات التكيف الاجتماعي مع وضعيات مختلفة و متعددة مستوحاة من الواقع اليومي ، فجعله رمزا للاتحاد و المجاهدة ضد الاستغلال و البيروقراطية ، فما كان يهم علولة ليست الشخصية بحد ذاتها و إنما وظيفتها على خشبة المسرح من خلال طرحها للقضايا التي تهم المجتمع .

يركز علولة على توظيف شخصية ' القوال ' في أعماله المسرحية لتحسيم العمل الفني و إعطائه بعدا جماليا أعمق ، و ليس ديكورا يزين به الأحداث " وشخصية القوال لا تدخل مباشرة في الصراع ، لكنها تحت على التصرف من خلال سردها للأحداث " ¹.

¹:Ghaouti azri (la visualisation théâtrale doit – elle être un tabou dans le théâtre de alloula ? . tro . 2002 . p :03.

لقد استغل علولة شخصية القوال أحسن استغلال ، بإعطائه حيوية و عاطفية و فاعلية ، و دلالة ثقافية في المجتمع ، و ربطه بالواقع ربطا وثيقا ، فهو رمز للنضال الجماعي في مواجهة البيروقراطية و الانحرافات في تطبيق القوانين ، وفضح السلبيات و انتقادها بأسلوب يجمع بين الجد و الهزل ، و تعبيره عن القضايا الوطنية التي تهم المواطن الجزائري المغلوب عن أمره في ظل التجاوزات و الانحرافات " في صدر الحلقة يقعد القوال و يعلق على الحدث ، و يقود الفكرة و يوجهها ، ثم يتخذ من نفسه ناطقا باسم شعب بأكمله "¹.

إذن فللقوال في مسرح علولة دور اجتماعي يتمثل في استيعاب المشاكل و مسايرة التحولات الاجتماعية ، فهو الناطق باسم المجتمع الذي يعيش فيه ، مهمته الأساسية عند علولة هي كسر الإيهام ، و جعل المتلقي يندمج عقليا و ليس وجدانيا مع الحدث المسرحي كي تتاح له الفرصة لمراقبة الحوادث والتعليق عليها ثم الحكم عليها.

لقد حاول علولة عن طريق القوال إيقاظ حس المتلقين و جذب انتباههم ، لاسيما أنهم يشاهدون أمرا اعتادوا عليه و ألفوه و أحبوه من خلال ذكرتهم الجماعية و تراثهم الشعبي ، كما انه يعطيهم فرصة لنقاش أوسع و أكثر جرأة " ونلاحظ بهذا الصدد ميل علولة الشديد إلى المواضيع الاجتماعية و السياسية يدرج في خط مستقيم مع تقاليد القوال و الشاعر الغنائي اللذين

¹: جريدة خدة " عبد القادر علولة ، او الحق في السعادة ، الضحك ، المحبة" www.el-jazair.com

يساءلان ضمائر المواطنين و يستنهضان الوعي لديهم ، مما يصنع في غالب الأحيان حالات من الاضطراب السياسي و القلق المعنوي "1 .

وعلاقة القوال بالتأليف المسرحي عند علولة تكتسي بعدا تراثيا جماليا يسعى من خلالها إلى تضيق المسافة بين الممثل و بين الجمهور ، وبين الكاتب و بين القارئ ، وبهذا تتم عملية التواصل، وتعتبر مسرحية " القوال " التي كتبها علولة سنة 1980 من أكثر مسرحياته اعتمادا على القوال حيث تسجل هذه الشخصية في المسرحية حضورا قويا و تميزا خاصا و سأتطرق الـ توضيح بعض النقاط فيما يخص توظيف القوال في هذه المسرحية .

توظيف القوال في مسرحية " الأقوال ":

وظف " علولة " شخصية " القوال " في هذه المسرحية لمعالجة مضامين اجتماعية و سياسية مرتبطة بوحدة العمال و نضالهم من اجل إرساء قواعد الاشتراكية و محاربة البيروقراطية ، وتعتبر شخصية " القوال " في هذه المسرحية بمثابة المحرك الرئيسي للفعل المسرحي بسرده للأحداث من البداية إلى النهاية .

تتكون المسرحية من ثلاث لوحات تتدخل فيها شخصية " القوال " بين كل لوحة و أخرى، بحيث يمهد للأحداث و يستعرض الشخصيات.

¹ : م س ، ص 24.

اللوحة الأولى:

تدور أحداث اللوحة الأولى حول شخصية " قدور السواق " الذي كان صديقا حميما لمدير الشركة التي كان يعمل بها " السي الناصر " جاهلا تصرفاته الحقيقية من استغلال للعمال و سوء في التسيير و خدمة مصالحه الشخصية ، عند اكتشاف " قدور السواق " لكل ذلك يقدم استقالته للمدير ليصبح إنسانا بسيطا و شريفا بعدما كان في السابق يدافع عن هذا المدير الانتهازي و يحميه من كلام و تهجم العمال عليه.

تبدأ المسرحية باستهلال للقوال يعدد فيه صفات القول :

" القوال : الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة ، فيها اللي سريعة عظم ترعظ غواشي هادنه كالزلزلة ، تجعل القول مفجوعة عجلانة ، تعفن الخواطر ، تهيج و تحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقنة تتسرب تفيض على الخلق و تفرض المحنة ، الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة ، فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلاقة تزرع الهول بعمادة ، وتفشل العقول رمقة ، فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفافة تملي القلوب ثيقة (...)

قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق و صديقه ، قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد داود و ابنه ، قوالنا اليوم على زينوبة بنت بوزيان العساس ، نبدو بقدور السواق و نخلوه

يقول : "1

¹: عبد القادر علولة " الأقوال " ، موفم للنشر ، وحدة الرغبة ، الجزائر 1997 ، ص 23.

ميز الراوي بين نوعين من الأقوال : الأقوال الضارة المرة مرارة بنات الدفلة و الأقوال النافعة الحلوة التي تنشر الطمأنينة و السلام .

ومن خلال شخصية القوال تتضح رؤيا الكاتب و تبرز أفكاره النابغة من تراثه و أصالته و إسقاطها على واقعه

بعد تمهيد القوال تبدأ أحداث المسرحية بمونولوج مطول لشخصية قدور السواق و هو يقدم استقالته لصديقه المدير " السبي الناصر " شارحا الأسباب التي جعلته يستقيل و فاضحا أساليب مديره التعسفية.

أراد " علولة " من خلال هذه اللوحة إبراز بعض الجوانب المتفشية في الواقع من عدم نزاهة المسؤولين و خدمة مصالحهم الشخصية ضارين عرض الحائط المصلحة العامة .

ثم يعود " القوال " للظهور في نهاية الحكاية ليبين انتصار الحق على الباطل "لقوال : الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة / قالوا ما قالوا على قدور و ما صرا له اللي قال ارفد قشه ، اهجر بعد ما ترك شغله / و اللي قال شدوه العمال بعدما سمحوا له / طلبوا منه يبقى يعطيك يغير أفعاله / الشركة ما تضيع سواق مجرب مثله / ادخل معهم في الصف أهنا و تسقمت أحواله / القوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة / ولي يناضل من جديد رجعت له الكرامة / ومع النقابة سهران على المصلحة العامة حتي عاد قدور مثال في القعدة و القمة

/ و السبي الناصر انكشف ما تعجب مشومه / تحاسب و تراقب واطرد مكشوف من

الخدمة "1.

وفي هذه اللوحة يأخذ القوال على عاتقه مهمة سرد كل الأحداث من بدايتها إلى نهايتها،
ووصف الحالات النفسية للشخصيات و التعبير عن مشاكلهم و اهتماماتهم و التعليق عليها.

رغم أن مسرحية الأقوال تعتمد على سرد " القوال " إلا أن الصراع يظهر جليا بين الخير و الشر
بين الطبقات الكادحة (قدور السواق ، غشام ، خال زيتونة) ، وبين أصحاب رؤوس الأموال
المستغلين (السبي الناصر ، صاحب المعمل) ، فالقوال يعتبر الشخصية المركزية في هذه المسرحية
التي تحرك الأحداث و تكشف عن دوافع الشخصيات النفسية و الاجتماعية .

المبحث الثاني: المؤثرات الأجنبية في كتابات علولة :

المطلب الأول : تأثر بيرخت ومنهجه الاشتراكي :

" برتولد بريخت " ، كاتب مسرحي ألماني المولد ، اشتراكي النزعة ، صاحب مسرح يدعو إلى
الثورة و النضال و التحرر من الاستغلال الرأسمالي و يسعى إلى بث روح الاشتراكية من خلال
كتاباته ، يعتمد منهجه على عنصر التغريب سعيا إلى التغيير و تحطيم لقواعد المسرح الأرسطي ،
وقد عرف " بريخت " التغريب كمايلي : " إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني

¹: م س ، ص 34.

- قبل كل شيء - أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي و مألوف و واضح

بالإضافة إلى إثارة الدهشة و الفضول بسبب الحادثة نفسها¹.

ومن هذا المفهوم أسس بريخت منهجا لمسرحياته التي تدعو المتلقي إلى التفكير في واقعه المعيش.

يعالج " بريخت " في كتاباته استغلال الإنسان للإنسان ، و الفساد في المجتمع محاولا تغيير هذا

الواقع بإيقاظ النفوس و الدعوة إلى التفكير ، ولقد توجه الكتاب العرب إلى الأخذ بمنهج بريخت

في الكتابة و الاقتباس ، و ترجمة أعماله لأنها كانت تعالج أوضاعا قريبة من واقعهم مع بعض

التعديلات " إن الاهتمام بمسرحيات بريخت لم يظهر منذ فترة بعيدة نسبيا ، و ذلك

بسبب المنع و محاولات التعمية و التشويه الواضح لجوهرها الفكري ، و لم تكن مسرحية

بريخت قد طبعة بالعربية بعد حينما كانت تتولى مقالات المنظرين البرجوازيين في الصحافة

العربية المحلية تطعن فيها في جوهر و فنية هذه المسرحيات، و لكن المسرحيين التقدميين

العرب اكتشفوا في إبداع بريخت بذرتين ثمينتين، الأولى : منهجه في التغريب فقد اتضح

انه قريب إلى احد مابين التقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائما نحو المسافة بين

الممثل المتفرج (...) و البذرة الثانية اتجاه السياسي طبعا وقضايا الساعة التي تطرقها

مسرحياته².

¹: برتولد بريخت " نظرية المسرح الملحمي " ، تر : جميل نصيق ، عالم المعرفة ، لبنان ، د ت ، ص 124.

²: تمارا الكسندروفنا بوتينيسقا ، م س ، ص 247.

وعلى غرار البلدان العربية التي حضى المسرح البريختي لديها يقسط كبير من التقدير فان الجزائر بدورها أولت هذا المسرح اهتماما و ترحيبا وتقديرا لما يعالجه من مشكلات سياسية و اجتماعية تتعلق بمجتمع و تأكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد ، فالتفاعل بين النظريات المسرحية التي كانت تقدمها " بريخت " و بين الواقع الجزائري أدى إلى ظهور كتاب جزائريين تأثروا بتلك النظريات ، ومن بين هؤلاء ، الكتاب المسرحي " عبد القادر علولة " " إن تأثير بريخت على المسرح المعاصر تأثيرا هائل لسائل الأقطار والأمصار وهو - أكثر من أي إنسان - فتح طريقة جديدة في المسرح بعيدا عن الرومانسية والطبيعة ، فضلا عن تأثيره الإيديولوجي و الفني " ¹.

ويرجع تأثر الكتاب الجزائريين ببريخت أكثر من سواه إلى مواضعه التي يطرحها ، و التي تتمحور حول نظام الطبقة الكادحة من العمال ، و بما أن الجزائر بعد تحصلها على استقلالها كانت قد تبنت سياسة اشتراكية ظهر في الأوساط الشعبية و لاسيما الوسط الفني من يدافع عن الطبقة الكادحة الفقيرة و لقد وجد الفنان الجزائري ضالته في منهج بريخت الذي يحمل الأفكار نفسها و الأهداف النضالية التي ساهمت بحق في انتشار هذا المنهج البريختي في المسرح الجزائري و التأثير فيه . لقد تأثر "علولة" بأفكار "بريخت" و منهجه في طرح قضايا الواقع بأسلوبه غير المؤلف "

¹: يوسف عبد المسيح ثروت " معالم الدراما في العصر الحديث " ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، ص 91.

فبريخت إنما ينقل كرسي القاضي إلى كرسي المتفرج ، و يحول صالة المسرح إلى قاعة محكمة و يعلم الناس كيف يصدر الأحكام"¹.

وهذا ما كان يهم "علولة" و ما أراد أن يوصله من خلال كتاباته أن يتعلم الناس كيفية تغيير واقعهم و إصدار أحكامهم ضد الفساد ، و " علولة " لم يتأثر بريخت تأثيرا يجعله يفقد قدرته على اختيار ما يتناسب و طبيعة مسرحه ، و إنما كان يأخذ بعضا من عناصر المسرح الملحمي التي تتلاءم و البيئة الجزائرية " نؤكد هنا أن تكون الاستفادة هادفة تقوم على استيعاب كل أبعاد التجربة و إلى مدى يمكن أن تغني تجربة المؤلف الدرامي العربي بما لا يلغي الأصل بل يكسب الفنان العربي بعدا إنسانيا جديدا"².

إلى جانب ذلك يتضح لنا أوجه الاتفاق بين كل من بريخت و علولة في هدف الدراما عند كل منهما ، إذ أن كتاباتهما قادرة على أن ترد على أسئلة يطرحها العقل البشري بعيدا عن مسرح الإيهام الأرسطي الذي يهدف إلى اندماج المتلقي مع البطل حتى ينسى نفسه تماما ، و القوال عند علولة هو الذي يقوم بهذه المهمة ، وفي هذا الصدد يقول بريخت " إن ما هو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص كما يبدو لي ، ليس في مخاطبة المشاعر قدر مخاطبته لعقل المشاهد، فالمشاهد يجب ألا يتعاطف بل أن يجادل"³.

¹:جمعة احمد قاجة " المدارس المسرحية وطرق إخراجها" و منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، ص 175.

²- م س ، ص 69.

³:برتولد بريخت و م س ، ص 69.

وقد اتخذ " علولة " الشكل الملحمي أساسا لعمله المسرحي ليعكس آراءه من خلاله ، ومن هذا المنطلق يسعى " علولة " إلى استيعاب مشاكل الواقع من فساد وبيروقراطية لان المسرح الأرسطي في نظره هو مسرح الطبقة البورجوازية و لا يهتم بمشاكل الكادحين و معاناتهم ، كما انه لا يتماشى مع التطورات الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية " و البديل عند بريخت لكي يحمل المسرح رسالته السياسية و الاجتماعية أن يتخلى المؤلفون عن محاولة إيهام المشاهدين بالحقيقة و يتجنبوا محاكاة الواقع على الطريقة المألوفة في المسرح التقليدي و أن يتحولوا إلى ضرب جديد من التأليف تكون غايته عرض مشاهد و لوحات تروى أحداثا ما ، تعبر في مجموعها في فكرة أو قضية "1.

واقترأ بريخت اعتمد علولة في مسرحه على العقل بدل العاطفة ، وعلى التغريب بدل المشاركة الوجدانية ، ويظهر ذلك جليا من خلال مسرحيات علولة ، إذ أننا لا نجد قصة تقليدية مبنية على تتابع الأحداث بل تتألف المسرحية الواحدة من عدة أحداث مستقلة كما هو المثال في مسرحيتي " الأجواد " و " الأقوال " ، كما نلمس أيضا في كتابات علولة عنصر " التغريب " من خلال السرد الذي يقوم به الراوي في اغلب مسرحياته ، كالأقوال و الخبرة ، اللثام ، ... الخ ، كما أن شخصياته منتقاة من الطبقة الكادحة و طبقة العمال ، أي من عامة الشعب يصور من خلالها معاناة هذه الطبقة في ظل الاستغلال ، وسوء تطبيق الاشتراكية " و الواقعية الاشتراكية ، أو بكلمة أكثر دقة ' الفن البروليتاري ' * الواقعي كان يكشف عن طبيعة الاشتراكية في رؤية

¹: عبد القادر القط " فن المسرحية " ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط 01 ، 1998 ، ص 419.

فنية جديدة للعالم ، فعكس وبشكل فني طبعا نضال الطبقة العاملة من اجل تحقيق المثل العليا للاشتراكية " ¹.

لقد استطاع " علولة " أن يفتح مرحلة جديدة لتطور الواقعية الاشتراكية في المسرحية الجزائرية مستفيدا من ثقافته التراثية و الحديثة ، ومن واقعه الذي عاشه في ظل المشاكل التي يتخبط فيها المجتمع الجزائري ، إن مسرحيات " علولة " مسرحيات ذات نزعة ملحمية فهي تقدم الخلفية الاجتماعية لشخصياتها و تصور كفاحهم ضد البيروقراطية وماسيهم في سبيل العيش الشريف ، وما يعانونه من استغلال و خاصة العمال " إن المهم في درامات العمال هو أن تبرز حياة طبقة العمال و مشاكلها من الداخل ، وعلى أساس واقعي و معاصر ، حيث تظهر المشكلة حية و معاصرة " ².

واهتمام " علولة " بقضايا الإنسان في بعديها الاجتماعي و السياسي خلف له ميزة الانتماء إلى الكتاب الثوريين الذين امنوا بضرورة تخليص مجتمعاتهم من الاستغلال و الظلم الاجتماعي بكل إشكاله ، ويظهر ذلك جليا من خلال كتاباته ، و هنا نجد تأثره الواضح بالمسرح البريختي الذي تضافرت فيه عناصر الوعي السياسي و الاجتماعي " ولقد عمل بريخت من خلال مسرحه السياسي التعليمي على محاولة فضح الواقع و العمل على تغييره " ³.

¹- واسيني الاعرج " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر " المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986 ، ص 468.

²- د : كمال عيد " الدراما الاشتراكية " ، دراسة لانبثاقها و تطورها في مصر، الهيئة القومية للبحث العلمي ، طرابلس ليبيا، ط:01، 1983، ص 364.

³- د . احمد العشري " مقدمة في نظرية المسرح السياسي " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1989 ، ص 100.

لقد جرد " بريخت " فنه المسرحي من أية عاطفة أو انفعال رغبة منه في مخاطبة العقل و ليس المشاعر ، وهذا ما كان يطمح إليه " علولة " من مخاطبة العقول مباشرة دون تزويق أو تنميق لفضح و عيوبه " يحرص التأليف المسرحي في المسرح الملحمي على تحطيم وهم الحقيقة و الاندماج مع الشخصيات ، ولا يحاول أن يقدم مناظر من شأنها أن توهم بالواقع ا وان يستخدم من وسائل الإضاءة الخفية ما يستعين به على خلق هذا التوهم " ¹.

كان علولة يعتبر أن العالم قابل لتغير على يد الإنسان حتى وان كان ضعيفا و من عامة الشعب إذ تكاثفت الجهود لذلك ، و امن ذلك الإنسان إيمانا سابقا بقضيته، قضية الثورة على البيروقراطية والجهاز المتعفن ، و كتابات علولة موجهة لها الغرض ، ومن خلالها استطاع أن يكشف عن الوعي الزائف في المجتمع ، و مسرحية علولة المتأثر بريخت يوقظ الفاعلية الذهنية ، و يرغم على اتخاذ القرارات "إن علولة مثل بريخت تماما يحطم جماليات المسرح الأرسطي الدرامي ، و يتبنى جماليات الملاحم الشفوية ، كما إن تجربة علولة تكسر جدار الوهم و توظيف أدوات التغريب ، و هو ما فعله بريخت من قبل " ².

يحتوي المضمون في مسرحيات علولة قضايا وطنية سياسية معروفة في الأوساط الشعبية يحاول من خلالها المؤلف رصد الواقع المعشي و تعريته أمام المتلقي ميرزا كفاح الطبقة العاملة ويقوم القوال بتلك المهمة من خلال سرده لقصة فلان أو فلان "لهذا يستعيز المسرح الملحمي عن دراسة

¹: عبد القادر القط ، م س ، ص 422.

²: احمد بيوض ، م س ، ص 170.

الطبيعة البشرية بدراسة العلاقات الإنسانية في صورة قصة من الماضي تروى أمام المشاهدين ، كما يروي شاهد عيان حادثا لمن لم يروه بأنفسهم".

. وبما أ مسرح بريخت يدعو إلى التحرر من الاستغلال ، فقد وجد فيه علولة متنفسا و بديلا ايجابيا عن المسرح الأرسطي الذي يأخذنا في سحر التخيلات و يجسد لنا واقعا هو في حقيقة الأمر واقعا مرفوضا من الجماهير الشعبية ، و فضل علولة مسرح بريخت لأنه وجد فيه وسيلة و سلاحا للتغيير ، فالدراما الاشتراكية "تقدم البطل الدرامي الذي يحقق الشرعية لمجتمعه و يضع حدا للاستغلال من جانب الأعيان"¹.

ولقد شهد التاريخ الحديث للجزائر استعمارا قضى على أي تطور ثقافي ، ولم يترك الفرصة للنخبة المثقفة بالظهور و التعبير عن آرائها مخافة منه أن يتبلور الوعي الوطني ويحاول التخلص من الاستعمار وبعد انتصار الثورة التحريرية و تحقيق الاستقلال تكفلت الدولة الاشتراكية و الفنان الاشتراكي بالدعوة إلى العدالة الاجتماعية و القضاء على الاستغلال ، وتحسين الظروف المعيشية للفرد " فإذا كانت الظروف عاجزة عن بلورة الوعي الجمالي لدى الفنان العربي في الجزائر ، فالزخم الثوري إذا لم ثماره بشكل سريع فقد ظل يعمل في الخفاء متجاوزا بذلك قساوة الظرف التاريخي ليجد من يستلهمه بعد الثورة الوطنية وبشكل أعمق بعد الاستقلال الوطني

¹: د. كمال عيد ، م س ، ص 446.

، و بالضبط بعد فترة السبعينات حين شهدت الساحة تغيرات ديمقراطية واضحة على كافة
البنى الاقتصادية و السياسية و الثقافية " ¹.

ومن اجل ذلك تبنى علولة النظرية الاشتراكية التي تحارب التفاوت الطبقي ، فلاقت مسرحياته
ذات التوجه الاشتراكي صدى بين أوساط الشعب الجزائري لأنها تكس واقعهم بكل جرأة و
شجاعة ، وقد صاغ رؤيته لقضية علاقة الشعب بالسلطة ، واعتبر أن التعبير عن هموم الطبقة
العاملة من واجبات الفنان " فإذا أراد الكاتب البروليتاري أن يكتب عن العمال أو عن الكتل
أو حتى عن أي موضوع من المواضيع فعليه دائما أن يبرز الحياة الحقيقية (الواقعية) و
العلاقات الاجتماعية ، والكفاح من خلال وجهة النظر البروليتارية " ².

إن الواقعية الاشتراكية مع مسرح علولة نماها النظام الطبقي و الفروق بين الأغنياء و الفقراء و
الاستغلال الذي تمارسه بعض الفئات الاجتماعية ، فحاول بذلك التعبير ضمن إطارها (الواقعية
الاشتراكية) واستطاع بذلك أن يلتزم بتوجهه السياسي و أن يبدع مسرحا بمعان إنسانية كما
تشهد له بذلك كتاباته " إن قضية إدراك أهمية المسرح في تنوير الجمهور سياسيا كانت
مسألة من مسائل عدة ، و الفكرة أن المشاهدين يستطيعون بشكل ما المشاركة في إنتاج
عمل فني " ³ فقد سعى علولة من خلال مسرحه إلى كشف الحقيقة و تصوير الواقع تصويرا

¹: واسيني الأعرج ، م س ، ص 485.

²: د. كمال عيد ، م س ، ص 365.

³: كاترين بليز ايتون " مسرح ميرخولد و بريخت ، تر: فايز قزق ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا 1997، ص

عميقا بكل ما ينطوي عليه من مشاكل رغبة منه في نشر الوعي السياسي و الاجتماعي الذي يؤدي إلى التغيير ، وهذا ما كان يطمح إليه بريخت من قبل " لقد أراد بريخت بإرادة جبارة ، و بنية صالحة أن يغير المجتمع (...) انه يحمل فضائل هذا العصر في أعصابه، في دمه و يشعر شعورا جسديا بما في زمانه من فوضى و عنف و فساد.¹

فسعى إلى عرض الواقع المعيش بطريقة مبتكرة و طرحه قضية قابلة للنقاش و الانتقاد ، و بصورة تخلق الحماس في نفس المتفرج.

والصراع عند " علولة " كما عند بريخت ، صراع جدلي بين الإنسان و بين أوضاعه التي يحييها ضمن قضايا متناقضة ، صراع الإنسان داخل مجتمعه ضد كل أشكال الفساد.

يعتمد مسرح " علولة " على الصدق في وصف الواقع و استخدام الرمز كان يرمز إلى لقمة العيش بـ " الخبزة " ، وهذه سمة من سمات الواقعية الاشتراكية التي تتبع أسلوبا خاصا في كشف الحقيقة ، لقد ركز " علولة " على فكرة الواقع المتدهور ، وجعل في كتاباته ذلك الصراع بين الإنسان و بين المجتمع الذي يعيش فيه ، لكنه أهمل بعضا من جماليات الفن في المسرح على الرغم من روح الفكاهة التي تعترى مسرحياته ، فالمسرح تسلية و ترفيه و تعليم.

استخدم " علولة " شخصيات تتعرض للظلم و الاستغلال ، شخصيات من الطبقة العامة ، مثل العمال و الفلاحين محاولة منه لهدم الحاجز الطبقي الذي يعتبره معوقا للتطور الاجتماعي و

¹:علي عقلة عرسان " سياسة في المسرح "، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا 1978، ص 284.

البناء الاقتصادي ، وبين الطبقتين طبقة الكادحين و طبقة الأغنياء نلمس في مسرحه طبقة ثالثة ، وهي الطبقة الطفيلية التي تسعى إلى الغنى بشتى الطرق المشروعة و غير المشروعة ، همها الوحيد المصلحة الذاتية الضيقة ، كما في مسرحية " حوت يأكل حوت " * ، وهذه الطبقة لا تهتم بالأخلاق ولا تراعي القيم الاجتماعية.

يحاول "علولة" من خلال كتاباته أن يبين علاقة الطبقة البورجوازية بالعامل المستغل و إبراز الحقائق الاجتماعية و رفع وعي الجماهير ، ويرى أن التغيير الاجتماعي لا يتسنى إلا بالوعي الذي يجب أن تتسلح به الطبقة الكادحة في صراعها ، وهذا ما كان يطمح إليه بريخت " فقد كان يسعى دوماً إلى جعل المسرح يشارك في عملية تغيير المجتمع بشكل فعال " ¹.

لقد عالج " علولة " فكرة الاشتراكية ، و الملكية الجماعية ، و نادي بمجتمع حديث تزول فيه مختلف أنواع الاستغلال ، واضعاً ثقة كبيرة في الطبقة الفقيرة، وما يمكن أن تصنعه من اجل التغيير الجذري و الحياة الأفضل، و من بين المسرحيات التي يعالج فيها كل ذلك مسرحية " الخبزة " التي نحن بصدد دراستها.

المطلب الثاني : التجريب عند " علولة " :

مفهوم التجريب في المسرح: التجريب مفهوم جديد ، لم يتكون إلا في نهاية القرن التاسع عشر ، وبدايات القرن العشرين " وصفة التجريبية في المسرح كما في بقية الفنون ، لا ترتبط

¹: تمارا لالكساندروفنا ، م س ، ص 249.

*: مسرحية كتبها علولة سنة 1975.

بتيار فني محدد أو بفترة زمنية معينة أو بحركة مسرحية ما ، فقد كان التجريب و لا يزال

الدافع الأول لتطور المسرح منذ ولادته"¹.

فالتجريب في المسرح عبارة عن اقتراحات لفتح آفاق جديدة من اجل إيجاد صيغ مختلفة للخطاب و التواصل و في التعامل مع النص الدرامي و السينوغرافيا و مع الممثل و الجمهور. فقد طال التجريب كل عناصر التشكيلة المسرحية من نص ديكور وأداء الممثل و العلاقة مع الجمهور.

ونستطيع أن نلخص خصائص التجريب و مجموعة التغييرات التي قام بها لفن المسرح على مستوى التشكيلة المسرحية في مجموعة من النقاط:

- ضمن التجريب على النص أعيد النظر في دور النص و اعتبر مجرد عنصر من العناصر ، ورواد هذا النوع من التجريب اعتبروا الحركة الجسدية ابلغ من الكلمة ، فماير خولد مثلا يرى انه على الممثل أن يبدأ بالحركة و يتبعها بالحوار تركيزا منه على الأداء الجسدي قبل النص " لقد كان موقف ما ير خولد صريحا و جريئا و فيه من النص أكثر من الحماسة والتقديس " ².

- بالنسبة لسينوغرافيا العرض من موسيقى و إضاءة و ديكور ، فقد أدخلت تقنيات السينما كما في المسرح الملحمي ، واستغنى شيئا فشيئا عن الديكور كما في المسرح الفقير لجروتوفسكي ، أما

¹:ماري الياس ، حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ط 01، 1997، ص 118.

²: كاترين بليزايون ، م س ، ص 105.

الإضاءة فقد كانت حقلًا للتجريب عند " أدولف ليبيا " ، حيث كان " أول من أوضح ضرورة التعبير البصري عن مزاج المسرحية و جوها (...) و أهمية التأثير الذي تحدثه بقعة ضوء تدهام الممثل في وسط معتم (...) كانت الإضاءة عند أبيا أهم رسام للمناظر، فالإضاءة وحدها تحدد و تكشف " ¹.

- بالنسبة لأداء الممثل فقد أعيد النظر بموقعه فوق الخشبة و بطريقة أدائه ، كأن يلغى تماما أو يعتبر دمية أو آلة ، إذ يقول المخرج " جوردن كريج " "الممثل بالنسبة لي عبء و صعوبة لا يمكن التغلب عليها، و إذا استخدم الممثلون فيجب أن يكفوا عن الكلام (...) ويتحركوا فقط " ².

كما ظهر أيضا اتجاه في تغييب الممثل فوق الخشبة و تعويضه بصوت مسجل.

- كما طال التجريب علاقة المتلقي مع الجمهور حيث أصبح يشارك في العرض ، فقد كان الجمهور منذ نشأة المسرح يشارك في العروض المسرحية التي كانت تقام احتفالا بأعياد ديونيزوس عند الإغريق ، و أخذت هذه المشاركة تقل تدريجيا عبر التاريخ ، ثم حدث انفصال بين الخشبة و المتفرجين ، وعاد المسرح مرة أخرى يطالب بمشاركة المتلقي في العمل المسرحي و إيجاد علاقة مباشرة بين المتفرج و الممثل ، وذلك في نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين كأسلوب بريخت مثلا.

¹: جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك " ، تر: فاروق عبد القادر ، هلا للنشر و التوزيع مصر ، ط 01، 2000، ص 80

²: م ن ، ص 71.

مما سبق يمكن القول أن التجريب هو محاولة التعامل مع المسرح بشكل يختلف عن السائد ،

فالتجريب " هو عملية يتم عبرها تحويل المادة قيد الصوغ إلى عجينة قابلة لكل

الاحتمالات و التشاكيل " .¹

لكن المسرحي الذي يخوض غمار التجريب عليه أن يكون متشعبا بقواعد المسرح الأرسطي ،
دارسا لأهم التجارب التي خاضها المسرحيون قبله اجتنابا للتكرار ، فالمعرفة المسبقة بأسس المسرح

الكلاسيكية و تقاليده تتيح للمجرب الاختلاف عن تلك الأشكال التقليدية المتوارثة و لا يتسنى

له تحقيق ذلك الاختلاف و التجديد إلا باطلاعه على تجارب سابقه لانطلاق منها و تحقيق

أشكال جديدة " فالقول بالتجريب يعني ضمنا الإيمان بوجود شكل فني سابق هو أرضية

ننطلق منها لممارسة العملية التجريبية " .²

و عليه فالتجريب هو إيجاد آليات حديثة و صيغ جديدة للنص أو العرض المسرحي أو لكليهما

معا قصد التغيير و التطوير " إن التجريب في بعض وجوهه هو فعل انتزاع ملكية الأشياء و

المواد الشائعة و المعممة ، وحتى القرية من ملكيتها العامة إلى ملكية خاصة قد تكون هنا

نصا (ملكية الكاتب) و هناك إخراجا (ملكية السينوغرافي) .³

فالبحث و التجديد و التجريب أشياء ضرورية حتى لا يموت النشاط المسرحي أو يصبح روتينيا

في ظل تقليد الأساليب القديمة التي توارثها الكاتب و المخرجون ، لكن التجريب المسرحي لا يعني

¹: بول شاؤول " التجريب بين الموروث و التحدد و الاستلاب " : www.nizwa.com

²: فرقاني جازية " تجليات المسرح التجريبي في الجزائر ، التجربة الملحمية نموذجا الموقع : www.el-masrah.com .

³: بول شاؤول ، م س ، ص 01.

رفض كل ما هو قديم و السعي إلى الاختلاف عنه بشتى الوسائل ، وإنما هو استمرارية في الإنتاج

و تميز في الأداء " ولا بد للفنان هنا أن يجرب ، يبحث و يقتش باستمرار حتى و لو كان

ذلك على حساب الموروث و التخلص من الروتينية الثقافية و التبعية لأخر، شرط استيعابه

بعمق لشروط الوعي الاجتماعي و لجذوره الثقافية"¹.

إذن فالتجريب هو البحث عن أشكال جديدة تتحدى القديم و تستفيد منه في آن واحد.

التجريب عند علولة :

يعتبر " علولة " من أهم الكتاب المخرجين الجزائريين الذين حملوا لواء التجريب من خلال

استلهاهم التراث أو تحديث بعض عناصر العرض المسرحي كبنية النص أو أداء الممثل جرب " علولة

" - كغيره من المسرحيين المعاصرين - البحث عن قالب مسرحي جديد و متميز ، له لغته

المسرحية الخاصة و طابعه الخاص الذي يحاول أن يتجاوز صيغة المسرح التقليدي ، واتسنت

محاولات التجديد المسرحي عنده باستحضار التراث و استلهامه ، ولعل الكثير من المسرحيين

العرب قد انتهجوا هذا النهج التجريبي و ذلك بالعودة إلى التراث و "قد امتد استخدام المادة

التراثية و الشعبية منذ بداية المسرح العربي في منتصف القرن الماضي حتى أيامنا و تحول

¹: سهام ناصر، كلمات ورؤى في المسرح التجريبي، مجلة الطريق، ع 2، مجلد2، يوليو ، لبنان ، 1993 ، ص 163.

إلى ما يشبه الظاهرة أو الاتجاه أو الأسلوب أو حتى الايدولوجيا المتعددة الفضاءات ، ولم يبق تقريبا مسرحي واحد لم يخض غمار استخدام التراث و التجريب عليه".¹

وانطلق علولة كغيره من المحررين العرب في تجربته التراثية من الحلقة بتقنياتها العفوية وبقواها المتجول و المتنقل بحثا عن فضاءات لحرية التعبير التي كان يطمح إليها من خلال مسرحه " كان التجريب يفتح آفاقا واسعة أمام هذا النوع المسرحي الذي أطلق عليه البعض اسم مسرح الحلقة ، و لو أن عبد القادر علولة لا يفضل حصر هذا النوع من المسرح في هذه التسمية (...) و إنما يمكن نعتة ببعض الجوانب التي ينفرد بها عن بقية الأنواع المسرحية"².

كان علولة يبحث من خلال التجربة التي خاضها إلى إبداع مسرحي عربي مادته التراث و موضوعه التعبير عن واقع الإنسان و الطبقات الكادحة في شكل أو قالب من تشكيل الأديب العربي و من صنعه ، ولكن علولة كان يعي جيدا أن إحياء التراث لا يكفي لإيجاد قالب مسرحي متميز ، إذ لا بد من وضع هدف معين و رؤية واضحة في التعامل مع التراث و مزوجة هذه الأشكال التراثية (الحلقة و المداح) مع التيارات المسرحية الحديثة (الملحمية مثلا) و كان يرمي من وراء ذلك إيجاد شكل يعبر عن الهوية الجزائرية بكل أبعادها الفكرية ، الثقافية أ الاجتماعية و السياسية " إن عناية هؤلاء الكتاب الجدد بالقضايا الاجتماعية المعاصرة أمر ذو أهمية بالغة ، ولكن لجوءهم الر التجريب في الأشكال و الأساليب أمر لا يقل أهمية عن سابقه (...).

¹:بول شاؤول ، م س ، ص 02.

²: جمال الدين زعيتير ، عبد القادر علولة، الفنان الباحث عن الحقيقة ، مجلة الطريق/ العددان 02 و03 ، لبنان ، 1995 ، ص 210.

و في محاولاتهم التجريبية هذه تطلع كتاب المسرحية على المسرح الغربي يستلهمون أشكاله و أساليبه"¹.

واهم شكل مسرحي غربي جعل منه علولة حقلا للتجريب هو الشكل الملحمي لأنه تأثر بنظرية بريخت الملحمية ، فجرب بذلك تقنيات و وسائل التغريب على مسرحياته مثل هدم الجدار الرابع الفاصل بين الممثل و بين الجمهور "إن هدم الحاجز بين المسرح و الجمهور يلغي الفكرة التي ترى أن الحياة حقيقية في احد جانبيها ، و وهم في الجانب الآخر ، فان هذه المسرحيات تعرض بوضوح كيف يمتزج هذان العنصران في حياة الإنسان ، و كيف ينتقل الناس بين الحياة و الفن - أو الحياة الخيالية- بدون توقف"².

ومن خلال تجريب الاتجاه الملحمي وجد علولة في مبدأ التغريب وسيلة لجعل المتفرج يشارك في المسرحية بالبحث عن أحداثها في واقعه المعيشي ، و بذلك دخل علولة فضاء جديدا بدل الفضاء الأرسطي ، فضاء يخاطب العقل بدل العاطفة.

ومن آثار تجريب الاتجاه الملحمي في مسرح علولة .

- تشبع علولة بالاتجاه الملحمي نظريا .

- نضج التجربة لديه من ناحية الإخراج.

¹:د. حياة جاسم " الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها 1960 ، 1970" ، دار الآداب ، بيروت 1978، ص 18.

²: م ن ، ص 164.

- مزج التعليمية و المتعة لإيصال المضامين السياسية للمتلقي.

- سيطرة الراوي على العرض بشكل واضح.¹

إضافة على ما سبق حاول علولة التجريب على مستوى اللغة باستخدامه لغة سهلة لا ترقى إلى الفصحى كما إنها ليست عامة مبتذلة ، لكنه حاول أن يجعلها بينهما ليتسنى للجمهور فهمها ، ذلك الجمهور الذي كان يفتقر إلى الفهم السليم للغة العربية الفصحى ، كما أن علولة لم يهتم بالجانب اللغوي قدر اهتمامه الجانب الاجتماعي و السياسي و كشف النقاب عن الفساد و البيروقراطية ، فجاءت لغته بسيطة و مفهومة و متناولة من قبل العام و الخاص ، فضمن تجريبه للمسرح الملحمي و مشاركة المشاهد في العرض كان لزاما عليه أن يجد لغة مشتركة بين الممثل و بين المشاهد ، لغة يبثها الممثل و يفهمها المتلقي.

المطلب الثالث : الاقتباس عند علولة

تعريف الاقتباس : للاقتباس معان عديدة بحسب مجالات استخدامه كما جاء في القواميس و المناهل ، و المهم عندنا هو معنى الاقتباس في المسرح ، فالأقتباس من النص أو اقتباس النص هو الأخذ منه أو تحويله مع التعديل بالزيادة أو النقصان ، انه " إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر و ذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية "².

¹: ينظر ، فرقاني حازية ، م س ، ص 03.

²-: مجدي وهبة " معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب " ، كامل المهندس ، مكتبة لبنان 1944-1984 ، ط 02 ، 1984: ص

فبواسطة الاقتباس يتولد نص من نص آخر قد يحمل الأفكار نفسها و قد يناقضها ، وقد تكون للنصين النهاية نفسها، و ربما يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة تتماشى و هدفه المنشود، إذ يدخل على النص الأصلي بعض التعديلات كان يشمل هذا التعديل الشخصيات و بعض المواقف التي لا تتماشى و المجتمع المستقبل لهذا العمل ، وأحيانا يكتفي المقتبس بفكرة النص فحسب و يحورها طبقاً لأرائه و أفكاره ، إذن فالأقتباس " يعني إعادة ترتيب القصة او المسرحية وتحويلها لتصلح لمكان وزمان معين أو بلد معين ، كان نعيد صياغة مسرحية انجليزية بلغة عربية و تحويل الحوادث إلى طابع محلي يتلاءم مع الصيغة الجديدة ، و يمكن أن نسمى ذلك اقتباساً"¹.

و الاقتباس في المسرح قدم قدم هذا الفن بدليل أن الإغريق هم أول المقتبسين حين استلهموا مواضيع مسرحياتهم من الأساطير القديمة التي نبعت من الطقوس و العبادات ، وتوالت الاقتباسات و شملت العالم الأوروبي و العربي على حد سواء ، فحولت المؤلفات الأدبية إلى مسرحيات تعالج قضايا المجتمع باعتبار المسرح وسيلة من أهم وسائل التواصل الإنساني، و هدفت هذه المسرحيات – قبل كل شيء – إلى مساندة المنهج الاجتماعي و التفاعلات الاجتماعية المتغيرة بتأثير الظروف و محاولة التفاعل معها.

إن أول مسرحية عربية مقتبسة كانت من طرف " مارون النقاش " و هي مقتبسة عن مسرحية " البخيل " لموليير وكان ذلك سنة 1847 و " إذا رحنا نصر على أن المسرح العربي قد ولد

¹ - : شكري عبد الوهاب " النص المسرحي " ، دار فلور للنشر و التوزيع ، ط02، 2002 ، ص 317.

فقط عام 1847 ويوم إن اخرج مارون النقاش المسرحية العربية الأولى " البخيل " استحياء من موليير ، فلا بد في الوقت ذاته أن نلح إلحاحا شديدا على أن هذا قد كان ميلادا مؤقتا للمسرح العربي¹.

فبواسطة الاقتباس تم نقل المسرح العالمي إلى البلاد العربية ، و هو يعتبر من أهم ظواهر التبادل الثقافي بين الشعوب.

لقد شهد المسرح العربي ظاهرة الاقتباس منذ نشأته نظرا لازمة التأليف وندرة النصوص المسرحية ، فمسرحية " في سبيل الوطن " لمحمد منصالي التي عرضت سنة 1922 هي مسرحية مقتبسة من مسرحية تركية ، وكذلك مسرحية " جحا " لعلالو و التي تعد البداية الحقيقية لنشأة المسرح الجزائري ، و التي عرضت سنة 1926 ، كانت مقتبسة من مسرحية " طيب رغما عنه " لموليير و كذا من حكايات ألف ليلة وليلة.

وتوالت الاقتباسات في المسرح الجزائري من المسرح الفرنسي و الايطالي و الاسباني و غيرها من المسارح إلى يومنا هذا.

¹- علي الراعي ، م س ، ص 69.

الاقْتباس عند علولة :

يشكل الاقتباس من المسرح العالمي احد مصادر الكتابة عند علولة ، بحيث أثرى به تجربته المسرحية باستعانهه بالتقنيات العالمية في التأليف ، و قد هدف علولة من خلال اقتباسه للمسرحيات العالمية إلى مسايرة النهج الاجتماعي و متغيراته بفعل تأثير الظروف و عمل على التفاعل معها ، لان الهدف الأول للمسرح هو نقل الحياة الاجتماعية بمشاكلها و صراعاتها بشيء من الصنعة الفنية و الضبط المتقن.

باشر علولة محاولة الاقتباس سنة 1967 ، وهو في أولى مراحل مشواره المسرحي ، فاتجه إلى المسرح الصيني باقتباس مسرحية بعنوان " دنانير من ذهب " * ، وقد كانت مترجمة إلى الفرنسية عنونها بـ " سكك الذهب " وقد عرضت بالمسرح الوطني الجزائري عام 1967 .¹ ، ثم اتجه علولة إلى المسرح العربي باقتباسه لمسرحية " طعام لكل فم " لتوفيق الحكيم و أطلق عليها عنوان " الخبزة " وهي تطرح مشاكل عديدة اقتصادية ، اجتماعية ، سياسية وثقافية ، وكانت تمس المواطن الضعيف الذي يبحث عن حقه في الاكتفاء على جميع المستويات.

تختلف المسرحية المقتبسة عن الأصلية في مجملها ما يجمعهما فقط هو فكرة الجدار ، هذا الرابط الذي جعل المسرحيتين قريبتين من بعضهما . تتلخص مسرحية " طعام لكل فم " فيما يلي:²

¹. ينظر : عبد القادر علولة " من مسرحيات علولة " ، م س ، ص 06.

* : دنانير من ذهب Monnaies d'or للمؤلفات الصيني شوشان chu su chen 1968-1644.

². ينظر : توفيق الحكيم " طعام لكل فم " ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 01 ، 1973

سميرة وحمدي زوجان يعيشان حياة بسيطة ، الزوج موظف بسيط يمضي وقته في العمل و البضع منه على القهوة مع أصدقائه ، أما الزوجة فهي مائكة بالبيت ، في يوم ما يكتشفان بقعة كبيرة على الحائط أحدثتها المياه المتسربة من شقة جارتهما " عطيات " ، يستدعى الزوجان الجارة لرؤية ما حدث و يطلبان منها إصلاح الحائط ، ترفض الجارة في بادئ الأمر رفضا قاطعا ، لكن ما إن يوهما حمدي بان له حنكة في دار القضاء حتى تقرر إرسال احد المبيضين لإصلاح ما حدث ، و لدى مغادرتها يفاجأ الزوجان بعرض مسرحي يجري على الجدار المبلل فيندهشان مما يجري ، و يتابعان حكاية الأسرة المتكونة من بنت و أمها يستقبلان شابا هو اخو الفتاة كان يدرس في أوروبا ثم يعود إلى بلده ليستكمل أبحاثه ، وحين وصوله إلى المنزل يعلم من أخته إن الأم بعدما غدرت بزوجها بمساعدة ابن عمها الطبيب و حبها الأول قتلته و تزوجت من ابن عنها ، ويتابع كل من سميرة وحمدي الأحداث التي تجرى على الجدار حتى إنهما يرفضان تبييض الشقة .تغير هذه الأحداث من مجرى حياة الزوجين ، فيبتعدان عن الروتين الذي كانا يعيشان فيه و يقرر حمدي تأليف الكتاب الذي تحدث عنه بطل مسرحية الحائط كما تعزف سميرة لحن الأمل .

الاقْتباس في مسرحية اللثام

قضية الاشتراكية (مسرحية اللثام):

الاشتراكية هي المضمون الأساسي لمسرحيات علولة عموما ، إذ يصبح المضمون الاشتراكي النسيج الدرامي لهذه المسرحيات بصبغته الخاصة التي تمنحها أسلوبها الخاص ، فعلولة يعقد لواء

البطولة دائما لطبقات الشعب البسيطة المكافحة من عمال و فلاحين المتطلعة إلى المستقبل ،
وذلك لإيمانه الراسخ بمقدرتها على التغيير بتضامنها و التحامها ، و لكن ذلك لا يعني أن علولة
حول مسرحياته إلى بوق أجوف يردد شعارات الاشتراكية و إنما أضفى عليها مسحة من الصنعة
الفنية بفضل تقنياته التي استعملها في التأليف و الإخراج " و إذا كان هناك ارتباط بين المذهب
الاشتراكي - كمذهب سياسي - و بين الأدب المسرحي الاشتراكي فانه يتمثل في التصاق
المسرح بالشعب و جمهور العاملين من الكادحين الفقراء ، ومحاولة إبراز حياتهم الخاصة
و ما يعانون منه على خشبة المسرح عن طريق التمثيل و التجسيد لهذه المعانات ، و
تصوير الاشتراكية و قوانينها بأنها هي المنفذ الوحيد لسلامة هؤلاء المكافحين ، و الأمل
في تحقيق حياة أفضل و أسعد".¹

تتسم مسرحيات علولة بروح الاشتراكية و تنادي بان العمل حق و شرف و واجب لكن ما
لاحظناه في مسرحية اللثام انه ابتعد قليلا عن مساره الاشتراكي لأنه وضع المقبرة نهاية للمناضل
الشريف و العامل المجتهد.

¹ : د محمد الدالي ، م س ، ص 233.

الفصل الثاني : دراسة المسرحية

تمهيد :

لقد كان المسرح «ولا يزال وسيلة من وسائل التنوير، فالمبدع، يجب ألاّ ينفصل عن الواقع وعليه في الوقت ذاته أن يصوره بطريقة فنيّة، تجعل المتلقي يلتفت إلى الظواهر التي يعيشها، سواء الأدبية أو الفنيّة أو الاجتماعية»⁵⁵، فالمسرح اشتغال على الواقع ولكن بطريقة فنية.

وإنّه حين الانتقال إلى الكتابة عن «نص درامي، فإنّ النصّ يسلمك مفاتيح لمغاليق في فضاءاتها الكلاميّة منسوجة بلغة دراميّة، عالم تتحدث فيه عن عوالم كلامية بأدوات كلامية»⁵⁶، فالدراما لها أسرارها في فضاءها الكلامي مما يجعل الكتابة عن نص درامي حافل بكثير من المتعة والمشقة في آن واحد.

وعليه فإنّ «العمل الفنيّ ليس منغلقة على نفسه بل يندرج ضمن سياقات اجتماعية وثقافية، ومن ثمّ فإنّ السيميائية لا تقف عند البنية الخارجية دون الداخلية»⁵⁷، بل تحاور النصّ في كل محاوره السردية.

وتبلورت السيميائية عبر محطات تاريخية متنوعة، ولقد أغنت « هذه الإبدالات، النظرية السيميائية، وجعلت منها إطارا حاضنا لنصوص ذات أبعاد مختلفة، اجتماعية وسياسية ودينية،

⁵⁵ مجلة أصوات الشمال: بغداد أحمد بلية، عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون، نشر في 2010/10/02 <http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=12340>

⁵⁶ مصطفى الصمودي: قراءات مسرحية، ص 30 .

⁵⁷ فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، ط2، دار التنوير، حسين داي، الجزائر، 2008، ص 96 .

حيث أصبح افتراضاً، على كل من يتبناها رؤية ومنهجاً أن يضع في حسابه الأسس الإستمولوجية لها»⁵⁸، بما هو معطى تاريخي لإرهاصات الولادة الأولى.

ومن جهة أخرى يستوجب على القارئ أيضاً، أن يكون على دراية واسعة بالنص فهو شرط مهم للقراءة الصحيحة والمثمرة « فالقارئ مطالب بأن يقرأ باطن النص مثلما يقرأ ظاهره، وذلك ليتمكن من تخيُّله ومن تفسيره تفسيراً سيميولوجياً إبداعياً»⁵⁹.

وهذا ما يرمي إليه بحثنا من خلال « إعطاء النص قراءة مضبوطة يتفق عليها عدد كبير من القراء، من خلال الإمساك مبدئياً بمقاصد الكاتب الإبداعية، ثم بالمقاصد الأخرى التي تخرج من يد الكاتب إلى يد القارئ الذي يقوم بعملية التفكيك والتركيب أو بتعبير سيميائي، يقوم القارئ بعملية الهدبنة (**Dé-construction**)»⁶⁰، من أجل الوصول إلى المعنى العميق للنص الدرامي.

وعليه فإنّ النصّ الدرامي**موضوع الدراسة وهو " اللثام " يتميز بكونه:

- « نصاً سرديّاً وليس نصاً حوارياً.

- وكون الشخصية فيه رواية لقصّتها أو قصة غيرها.

- وبافتقاره إلى النصّ المساعد»⁶¹.

⁵⁸ عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1، دار القرويين، المغرب، 2008، ص 33 .
⁵⁹ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 58 .
⁶⁰ حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، ط1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2011، ص 26.
⁶¹ فاطمة ديلمى: بنى النص ووظائفه، مقارنة سيميائية لنص " الأقوال " ل" عبد القادر علولة"، ط1، دار كنعان، دمشق، سوريا، 2005، ص 21.

هذه المميّزات هي التي ستجعلنا نعتد على أدوات وإجراءات التحليل التي بلورتها السيميائيات السردية عند غريماس.

المبحث الأول : دراسة نص المسرحية

المطلب الأول : مضمون المسرحية

يدفعنا هذا الافتراض إلى التحوار مع النص الدرامي " اللثام " الذي فضلنا الاشتغال عليه واختباره جماليته الدرامية ، باحثين في المسار السردى ثم المسار الدلالي والخطابي و انتهاء عند البنية الفضائية، والبنية الزمانية.

إنّ الجهاز الغريماسي النظري يتميز «بطاقته الإجرائية الهامة، فهو من الاتساع والقدرة على الاستيعاب بحيث يسوغ أن يوظفه في دراسة نصوص متنوعة تنوع النصوص التي تملأ الساحة الثقافية»⁶².

أولاً - مضمون مسرحية " اللثام " :

إنّ المسرح إبداع ووعي « كونه كتابة بالكلمة، وانتقال بالكلمة من المقروء إلى المرئي المسموع. والكتاب المسرحي مسرحه، خياله قبل أي شيء، وإبداعه لنصه ينساب من خلال قلمه مدادا على الصفحات مدادا يرسم فيه كلمات »⁶³، وما أجمل مداد عبد القادر علولة! حيث تناولت مسرحياته مواضيع تمسّ « القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية كمعاناة البسطاء

⁶² محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردى، نظرية غريماس (Greimas)، د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص 109.

⁶³ مصطفى الصمودي: قراءات مسرحية، ص 46.

والفلاحين والعمال والمثقفين في حياتهم اليومية، والإشارة إلى تدهور القدرة الشرائية عند المواطنين الجزائريين، وفساد الإدارة والبيروقراطية والتنديد بالصراع الطبقي والتفاوت الاجتماعي وتناول مشاكل الطلبة، ورصد علاقة الشعب بالسلطة الحاكمة، دون أن ينسى علولة الهموم القومية والقضايا المصيرية الكبرى كقضية فلسطين، وقضية لبنان، والتبعية الاقتصادية للغرب»⁶⁴ يغوص "علولة" في آلام وآمال أفراد الشعب من أجل تنويره ليغير من مصيره المؤلم. وقبل أن ألب فضاء مسرحية "اللاثام" عبد القادر علولة "أرى أن أقدم ملخصا مكثفا للقارئ، لعله يكون نقطة انطلاق لمن لم يتسن له قراءة النصّ الدرامي.

إذ تعرض المسرحية في البداية وصفا لشخصية "برهوم الخجول" ابن أيوب الأصم، كسرد استرجاعي لماضي الاستعمار الفرنسي، ف"برهوم" عمره اثنان وأربعون سنة ولد بغابة من غابات الجزائر، بعد أن فرّ والده وأمه "الفارزية" وقد كانت حاملا به، وأخته "الغالية" وإخوته الذكور الأربعة من الجيش الفرنسي، على إثر قيام الحركة النقابية بحرق مخازن الكولون والهجوم على السجن.

وفي ليلة من الليالي في الغابة، ولد "برهوم الخجول"، فاستبشر به والده فرحا فذهب ليرى ولده «وينادي بقوة دحام... دحام... رقد أيوب ولده بحنان ضمه على صدره، ولما جاء يقبل عليه، حين ما يهبط رأسه لقفوه الجدارميا من القفاء»⁶⁵.

⁶⁴ دنيا الرأي: جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة نشر في: [Pulput. Almatn voice-com /articles/2010/05/11/198015.html](http://Pulput.Almatn voice-com /articles/2010/05/11/198015.html) 2010/05/14

⁶⁵ عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواء، اللثام)، مسرحية اللثام، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغبة، الجزائر 1997، ص158.

قام أخ "أيوب الأصرم"، "غالمة" بتربية "برهوم الخجول"، عمل "برهوم" في خدمة الأرض والرعي بالماعز، عمل عند النجار "الألزاسي" والنجار "الغناطي" ... « يعرف ينتبه ويسمع بعمق للناس يحب يتمتع بكلام الحلو... لما كان عمه غالم يخاطب أفراد العائلة عن الحرية، يقول: (كل واحد منكم يصبح إنسان حر في مجتمع الغد) برهوم (..) تجيه الشهقة من اللذة (..) ويحس نفسه طائر في المسكن عايم في الهواء»⁶⁶.

تزوج "برهوم" من "الشريفة" بنت عمه يوم الجمعة، بعد يوم من الاستقلال، ولد لهم ثلاث بنات: الضاوية، حليلة، العونية، وولدين العربي والطيب. كانت الحياة قاسية لعائلة "برهوم" فرحلوا إلى المدينة، بعد أن انتعش الاقتصاد الجزائري، عمل "برهوم" كعامل متأهل في مصنع الورق كميكانكي، وقد برع في هذه الحرفة وكان يعمل في قسم عجينة الحلفة، وهنا ينتهي قول "القول".

يبدأ الحوار، في يوم من الأيام يرجع "برهوم" إلى منزله وهو مضطرب وهارب من المصنع، وبعد محاوره بينه وبين زوجته، وقد امتلكته الشهقة والرعشة يُخبر زوجته لماذا هو في هذه الحالة النفسية؟ « برهوم : المصنع الوطني للورق اللي نخدموا فيه صانعيه الأجانب وفتح ببانه في 72 من هذاك الوقت وهو يتقلب في المشاكل، وحتى لليوم عمره ما نتج الكمية اللي لزمه ينتجها »⁶⁷. وانه سوف يأتي لزيارته أصدقاؤه الثلاثة: الفيلاي، لعرج والبكوش، وهم يريدون أن يزيد المصنع من إنتاجه.

⁶⁶ عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص 160.

⁶⁷ المصدر نفسه، ص 171.

وقد زاروا "برهوم" لأنهم م يريدون أن يصلح البرمة أو آلة عجّين الورق الكبيرة التي تغسل وتعجن الحلفة لأنّه خبير في الميكانيك، ولكن "برهوم" كان خائفاً من عواقب هذه العملية.

« البرمة الكبيرة اللي تغسل وتعجن الحلفة راها خاسرة، راهم يمشوا في الدعاية ويقولوا برهوم ولد أيوب الأصرم عفريت في الميكانيك »⁶⁸.

وأصرت زوجة "برهوم" على أن يقوم بهذا العمل لأنّه بإصلاح الآلة سوف يعم الخير، وهنا ينتهي الحوار.

ويعود "القول" للقول، حيث يصف "برهوم" وطريقة استقباله للنقابين وخوفه، ودراستهم خطوات إصلاح البرمة، ورحيلهم بعد أن سلموه مخططها الداخلي، وما إن رحلوا جلس "برهوم" يتأمل في المخطط واجتمع إليه زوجته وأولاده « بقي واقف شحال، كالمثال ساهي متصور له كللي واقف أمام لجنة الطاعة والتأديب ويسمع في أصوات تشتم فيه... واش داك تلصق في جرة دوك المشوشين... سرقوا وثائق رسمية من مخازن الإدارة وناوين تسرقوا البرمة الكبيرة... تسرقوها وتبيعوها خردة لليبان... هذا تخريب... تخريب اقتصادي »⁶⁹.

بعد أن استيقظ من أحلامه ذهب مسرعاً إلى جاره الذي يسكن فوقه عند "سي خليفة" ورمى رسوم البرمة أمامه وكان من أعضاء الحركة النقابية.

وهنا ينتهي قول "القول"، يبدأ "برهوم" و"سي خليفة" يتحاوران على مخطط البرمة، وقام "سي خليفة" بإقناع "برهوم" بأنّ هدف النقابين نبيل، وأنّ النضال هو السبيل الوحيد لاسترداد الحقوق

⁶⁸ عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 173.

⁶⁹ المصدر نفسه، ص 178.

وكرامة وشرف العمال، وبذلك تناقشوا على طريقة إدخال معدات الإصلاح والوقت الذي تتم فيه عملية الإصلاح، وهنا ينتهي الحوار.

ليعود قول "القول"، كان "برهوم" لمدة ثلاثة أيام عندما يرجع من العمل يقفل على نفسه في غرفته ويدرس بدقة رسوم البرمة، وفي اليوم الرابع خرج "برهوم" قبل المساء قاصدا المصنع للعمل، وكان في حالة نفسية مضطربة، وعقله يفكر في والده، "أيوب الأصرم المنفي"، «يمشي وباين كأن أيوب الأصرم يخاطب فيه ويقول له... هاذوا هوما الرجال يا وليدي اتحركوا ونيفوا على كرامتكم تكبر قوتكم...»⁷⁰.

وبعد عمل لمدة ساعتين، حان وقت إصلاح البرمة، وبعد التنكر وصل إلى الجناح الذي فيه البرمة المعطلة وكانت المنطقة مظلمة فأخذ مصباحا وأشعله.

«شعل فيها الضوء وبقي يحقق... مكتوب عليها بالخط الأبيض "أن يأتي يوم لا بيع فيه ولا خلل" من جيئة و"كرامتنا هايمة وأملنا في البرمة" من الجيئة الأخيرة...»⁷¹.

بعدها لحق به "لعرج" و"الفيلاي" و"البكوش" وكونوا سلما بشري ليصعد "برهوم" إلى أعلى البرمة وبعد التحقق داخل البرمة وجد الخلل «وجد المحرك مفتوح فالعين منه حدايد حاطينهم على الجنب ومنصلين خيطان الكهرباء...»⁷².

وبعد إصلاحها بسرعة ضغط "الفيلاي" على زر التشغيل، فسقط "برهوم" من فوق الآلة بعد أن انزلق فارتمى في مكان مظلم، فانكسرت رجله، أسرع أصدقائه لنجدته ونسوا الآلة تشتغل، حينها

⁷⁰ عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 186.

⁷¹ المصدر نفسه، ص 187.

⁷² المصدر نفسه، ص 188.

فقط شغل الضوء عليهم رجال الأمن والوقاية أتوا مسرعين لسماعهم صوت الآلة، فوقف "برهوم" على رجل واحدة وأمر أصدقاءه بالهرب وينتهي قول "القول".

يبدأ الحوار في المستشفى بعد أن نقلوا "برهوم" إليه، وبعد أن علمت زوجته بذلك، أسرع إلى المستشفى، ووجدته مكبلاً بالضمادات، ذلك لأنه بعد أن سقط، قام رجال الأمن والوقاية بتسليمه للمستوصف، ولكن مجموعة من الأشخاص دخلوا عليه وضربوه مما تسبب له في جرح أنفه وجروح وكسور في جسمه، وبعد أن أتى الطبيب أبلغهم بأنه تعرض للضرب، وأن من ضربوه قاموا بقطع أنفه، فأعطى الطبيب شهادة طبية لزوجة "برهوم" وهنا ينتهي الحوار.

يبدأ قول "القول"، بعد أكثر من شهر تعافى "برهوم" وخرج من المستشفى، وبعد مرور أيام قام "برهوم" بأخذ الشهادة الطبية وتوجه نحو مركز الشرطة ليودع شكواه « خرج يتخيل داير لثام ايض على نيفه خيطته له شريفة مفصل كالعجار»⁷³.

ولكن يضطر للمرور بشوارع المدينة فيكبّله الخجل، وكأنه قام بجريمة، وبعد أن أحس بضيق كبير انطلق "برهوم" يجري خارج المدينة، وهناك رجعت له الروح بعد ذلك أعاد "برهوم" اللثام ورجع يسير نحو مركز الشرطة وهنا ينتهي قول "القول".

يبدأ الحوار في مركز الشرطة، بدأ "برهوم" بإيداع شكواه وبأنه تعرض للضرب من مجموعة من الأشخاص، والحادث وقع في مصنع الورق ولكن يخبره المفتش بأنه محل البحث، وبعد مروره في

⁷³ عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 198.

التحقيق وما علاقته بالنقابة ومن كتب على البرمة" التسيير الاشتراكي "وتتبعها علامة استفهام؟، وهنا ينتهي الحوار.

يبدأ قول " القوال"، " برهوم" اليوم كامل وهو في مركز الشرطة والمفتش يسأله عن المصنع والنقابة، ثم يقوم باحتجازه لأنه متهم بالتشويش والخيانة والتخريب، فبات " برهوم" تلك الليلة في السجن، وفي اليوم التالي قدم لقاضي التحقيق ثم مرر لقصر العدالة، وفي المحكمة انفجر عقل "برهوم"، « طرطق صوته وسب طالب العدالة أنا باري...اتفقوا على راسي أنا عامل مزينة وبغيت ندير الخير في خاوتي من أجل المصلحة العامة، وفي سبيل العدالة الاجتماعية»⁷⁴ وهنا ينتهي قول " القوال".

يبدأ الحوار في السجن، تصاحب " برهوم" مع الحارس والمساجين، وأحس براحة فيه « برهوم: قولي لسي خليفة باللي ماكانش ما أحسن من السجن للتأمل»⁷⁵ ينتهي الحوار. يبدأ قول " القوال"، بعد شهور خرج " برهوم" من السجن، وانتظر ليرجعوه للعمل في المصنع لكن لم يرجعوه، تنقل من حرفة لأخرى، وبمرور الزمن بدأ الحزن يسكنه وأصبح يبدو وكأنه مجنون، إذا سأله شخص أين أنت ذاهب؟ يجيبه نهايتي القبر، أصبح يتصور له شبح والده ويسلم عليه، ظنت عائلته أنه جنّ، بدأ يخرج في الليل ويصاحب شبح والده، ووجد أشخاص مثله متشردين ومعزولين عن المجتمع، تصاحب معهم وأصبحوا يلتقون كل ليلة في المقبرة، ليتكلموا عن المجتمع ويدرسوه لإيجاد الحلول ودخوله من جديد.

⁷⁴ المصدر نفسه، ص 213 .

⁷⁵ المصدر نفسه، ص 215 .

لم يستطع "برهوم" العيش في المنزل فبعث برسالة إلى أهله : « يتكلم فيها على مجتمع مثالي، على قرية مليانة بالورود... برج أخضر مشجر... قلعة لا تؤخذ... يتكلم على النظام الداخلي على حرية التعبير والإبداع... »⁷⁶ وبعد مرور أسابيع جاء خبر بأن أشباح تخرج من مقبرة النصارى في الليل، ذهب "سي خليفة" زوجة "برهوم" للبحث عليه قبل أن تمسكهم الشرطة وهنا ينتهي قول "القول".

يبدأ الحوار في المقبرة، يدخل "سي خليفة" و"الشريفة" إلى المقبرة، ويقوما بالنداء على "برهوم" فيسمعهم فيرد الإجابة فيغمى على "الشريفة" من الخوف، فيسرع إليها "برهوم" و"مسلكة الأيام" لإيقاظها، يُعرف "برهوم" بأصدقائه، وإثر حوارهم تأتي الشرطة على إثرهم ولكن يفروا بدخولهم في المقبرة فقد حفروا نفقا يوصل إلى جسر موجود وراء المقبرة، والذي يوصل إلى الوادي، والذي يوصل بدوره إلى شاطئ البحر.

المطلب الثاني : التأثير الدرامي للمسرحية (مناسبة المسرحية)

من خلال هذا المضمون نقول: إذا كانت مسرحيتنا "الأقوال" و"الأجواد" تنبأنا بفساد الوضع الاجتماعي، فإن مسرحية "الثام" حاولت التحذير من العواقب السلبية لتبين أنّ الأزمة أصبحت أكثر عمقا وتعقيدا وأنّ الحلّ أضحى مستحيلا، إنّ خطاب "علولة" في هذا النصّ الدرامي يواكب التطورات السياسية والاجتماعية للجزائريين ويحاول رصد العلل من أجل إيجاد الحلول بطريقة فنية بارعة..

⁷⁶ عبد القادر علولة، مسرحية الثام، ص 221.

علينا بسط وتحديد بعض المفاهيم للتعريف أكثر بحكاية " بهوم الخجول " حيث يعدّ النصّ الدرامي " اللثام " امتدادا لتّصووص دراميّة سابقة عليه، ان البنيّة الحكائيّة للمضمون تسير في نفس القالب، فالسارد أراد أن يعالج قضية أيديولوجية تمس أفراد المجتمع، "فعلولة" يضرب لنا مثلا على معاناة الفرد الجزائري في ظل دولة البيروقراطية وسوء التسيير.

فبعد مسرحية " الأجواد " يواجهنا "علولة" بعرضه " اللثام"، « الذي ينبئ فعلا عن انهيار النظام القائم وانحسار الأيديولوجيا السائدة آنذاك، إذ يبيّن بطريقة رمزية أنّ مؤسسي الفكر الثوري، وجامعي لواء العدالة الاجتماعية هم المخترقون الأصليون للمبادئ التي يحملونها وبالتالي هم الذين يقضون عليها»⁷⁷.

سنحاول استنادا إلى ذلك « استثمار مقتضيات وإجراءات السيميائيات السردية الغريماسية التي تضع في صلب اهتماماتها الرئيسية دراسة شكل الدلالة في كل الخطابات السردية بحثا عن المعنى»⁷⁸ وخاصة خطاب " Discours " لة "المتعالي في زاوية اشتغاله بالحياة" .

المطلب الثالث : تقطيع النصّ الدرامي

سوف نتعامل مع النصّ الدرامي وفق آليات لتجزئة المقاطع، والتي تعد بمثابة فواصل للانتقال من عملية لأخرى.

يتكون النصّ الدرامي " اللثام " من ثلاثة مقاطع سرديّة، والمقطوعة من منظور عبد الحميد بورايو هي : « مجموعة من المتتاليات تخضع لأشكال مختلفة من العلاقات، فهي بنية متكاملة، وتعد

⁷⁷ مجلة أصوات الشمال: بغداد أحمد بلية، عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون، نشر في 2010/10/02
www.aswat-achmal.com/ar/?p=98ala=12340

⁷⁸ عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ص 59 .

الوحدة الحقيقية لمحتوى القصة على المستوى الدلالي، وهي تتمتع بجزية نسبية في ارتباطها بغيرها من المقطوعات»⁷⁹، فالدلالة لا تنبني في شموليتها إلا عن طريق مقطوعات منسجمة ومتسقة دلاليًا بغض النظر عن حجم المتتاليات الخطية، فالمقطع هو « أفضل فضاء ممكن، حيث يمكن معاينة المعاني»⁸⁰ في الوحدة السردية الواحدة.

ويرتبط تقطيع النص، حسب " غريماس"، بمعايير أهمها: « الفضاءات النصية، والقيمات المتتالية في تناسل خطاب النص والمكونات الخطائية المختلفة (...)، وكل ما من شأنه أن يطمأ دلالة الخطاب ويخلق آثار معنى يسهم متضافرا في بناء دلالة النص»⁸¹، إنه المعنى الكلي المنبثق من المقاطع الدلالية الجزئية.

1- المقطع الاستهلاكي : يتموضع من بدايته إلى غاية : «...ما يغش في العمل ما يتغيب

...على الخدمة»⁸²، وقد تسنى لنا عزله استنادا إلى الإشارة التي تفيدنا بها الوضعية الاستهلاكية، التي تُقدّم فيها الشخصيات، ولكنها وضعية فيها صراع وتوتر بين النقايبين الذين قاموا بالهجوم على مخازن الكولون والسجن، وإدراكهم للظلم وسلب الحرية، وأيضا والدّة" برهوم" في الغابة، وتربية عمه له بعدما توفي والده وتزويجه" بالشريفة" ابنة عمه على إثر استقلال الجزائر كسرد استرجاعي، ورحيله إلى المدينة بعد انتعاش الاقتصاد الجزائري، ثم عمله في مصنع الورق كميكانكي، وما نلاحظه، أنّ الشخصية الرئيسية في المسرحية يبدأ تسلسل وصفها من المقطع

⁷⁹ عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة) دراسة ميدانية(، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص96.
⁸⁰ رولان بارت: التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ت وتقديم: عبد الكريم الشراوي، د.ط، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009، ص13.
⁸¹ عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ص 60.
⁸² عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص163.

الاستهلاكي حتى يكون للقارئ رؤية وسمات مبدئية عنها وهذا ما يكشفه المقطع التالي : « هذا ما يشبهش للآخرين ...ها راه زعفان مشنف رافض الوضع الحالي ...على حساب الصقرة : راه صامد... مسلح...»⁸³.

ويمكن تقسيم المقطع الاستهلاكي إلى مقطوعتين وهما:

المقطوعة (أ): وتمتد من بداية النص إلى قوله : «... يحس بنفسه طائر في المسكن عايم ... في الهواء بين السقف والحصيرة»⁸⁴.

المقطوعة(ب): وتمتد من قوله : « برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجوه »⁸⁵ ، إلى «ما يتأخر ما يتغيب على الخدمة»⁸⁶.

إنَّ سبب تقسيم المقطع الاستهلاكي إلى مقطوعتين هو الجانب الزمني أي :مرحلة الاستعمار ومرحلة الاستقلال.

2-المقطع الأساسي : ويمتد من قوله : « يا الشريفة ...يا الشرفية »⁸⁷ إلى قوله «يتغلب على الحشمة وهجم هجمة وحدة»⁸⁸.

هذا المقطع يمثل لب وجوهر النص الدرامي، لأنه يلخّص الحوار والنقاش الذي دار بين "برهوم" و"النقايين" من أجل إصلاح آلة العجين، وخوف "برهوم" من هذه المهمة، وإدراكه لنية النقايين الحقيقية « هما ثلاثة الفيلاي لعرج والبكوش، تهمينهم بالتشويش، أما فالحق هما مخلصين،

⁸³ المصدر نفسه، ص158 .

⁸⁴ المصدر نفسه، ص160 .

⁸⁵ عبد القادر علولة :مسرحية اللثام، ص160 .

⁸⁶ المصدر نفسه، ص163 .

⁸⁷ المصدر نفسه، ص ن.

⁸⁸ المصدر نفسه، ص201 .

يموتوا على وطنهم ومتمنين الخير والسعادة للعمال (...) مقصودهم المصنع يزيد في الإنتاج»⁸⁹ ، حيث قاموا بدراسة مراحل إصلاح البرمة ليلاً، وسلّموا "برهوم" مخططها الداخلي، وبعد ذلك ذهب "برهوم" إلى "السي خليفة" ليساعده فأقنعه إقناعاً تاماً بإصلاح البرمة، وفي الليلة الرابعة وبعد أن تسلل "برهوم" والنقاييين إلى البرمة قاموا بإصلاحها ولكن "برهوم" كُسرت رجله بعد أن سقط إثر تشغيل البرمة، نقل على إثرها إلى المستوصف، وبعد خروجه من المستشفى توجه إلى مركز الشرطة حاملاً شهادة طبية لأنّه بعد أن سلمه رجال الوقاية والأمن للمستوصف، قام مجموعة من الأشخاص بضربه ما أدى إلى جرح أنفه، ويمكن تقسيم المقطع الأساسي إلى مقطوعتين هما:

المقطوعة (ج): وتبدأ من «يا الشرفية... يا الشرفية»⁹⁰ إلى «عندك تعطس رها تطيح علينا قرمودة»⁹¹.

المقطوعة (د): وتبدأ من «أصبح برهوم ولد أيوب الأصرم يتعامل بلطف»⁹² إلى «يتغلب على الحشمة وهجم هجمة وحده»⁹³.

3- المقطع النهائي:

والذي يشمل بقية النص من «هاني خويا هاني»⁹⁴ ، إلى «نخاف أنا دحام خويا»⁹⁵ أثناء إيداع "برهوم" شكواه تفاجئ بأنّه مطلوب عند الشرطة بتهمة التخريب والتشويش، مرر إلى قصر

⁸⁹ المصدر نفسه، ص 172 .

⁹⁰ عبد القادر علولة، مسرحية اللثام ص 163 .

⁹¹ المصدر نفسه، ص 186 .

⁹² المصدر نفسه، ص ن.

⁹³ المصدر نفسه، ص 201 .

العدالة وبعد أن حاكموه أدخلوه السجن، وهذا الأخير أثر فيه أيّما تأثير، إنها ولادة جديدة في غياهب وظلمات السجن، وبعد خروجه منه لم يستطع العيش في المجتمع، أصبح مضطرب النفس يفكر بمثالية ويعمق كبير فرّ من المنزل وأصبح يسكن مع أصحاب القبور بقوانينهم البسيطة، لقد انتصر " برهوم " بهذه الطريقة، يفعل ما يريد إنه الغياب عن الوعي الاجتماعي بزمانه ومكانه، ليحل مكان وزمان جديدين، لقد أصبح في منزله الحقيقي هو وجماعته يدرسون المجتمع ويبحثون عن الحلول من أجل ولوجه مرة أخرى.

وهنا ينتهي بنا المطاف إلى القول بأنّ هذا التقطيع ما هو إلا « تقطيع اعتباطي لتداخل المستويات وتعالقها في الوقت نفسه »⁹⁶ ، فهو يتيح لنا حسب نظرنا تتبع المعنى بكل سلاسة وانسجام.

المبحث الثاني : دراسة عرض المسرحية

إنّ الرؤية البصريّة الأولىّة للنصّ الدرامي لها دور هام في تحديد مظهره الأدبي، فإذا أخذ القارئ مسرحية مطبوعة « فأول شيء يثيره هو الغلاف وما يتضمنه من عنوان أو تصنيف أجناسي أو صورة... »⁹⁷ ، كل هذه المعطيات مهمة من الناحية القرائية، لذا لا بد من التوقف عند هذه العتبات النصيّة ومحاولة تفسيرها وفهمها.

⁹⁴ المصدر نفسه، ص ن.

⁹⁵ المصدر نفسه، ص 231 .

⁹⁶ م س ، ص 231 .

⁹⁷ حسن يوسف: قراءة النص المسرحي، ص 44 .

المطلب الأول : سيمائية العنوان

يقف القارئ حائراً من مغزى تحولات العنونة من نص درامي لآخر في أعمال الكاتب والمخرج المسرحي الجزائري " عبد القادر علولة"، لأن كل نص مسرحي يعالج قضية معيّنة فمن الخبزة... إلى "الأقوال"، "الأجواد"، ف" اللثام"، كآخر إبداعاته المتميزة، يجد القارئ نفسه أمام عتبات بحاجة لفك معناها، لولوج عالم النصّ الدرامي.

وقبل ذلك نشير أولاً إلى مرادف " العنوان " كمصطلح لغوي، حيث جاء في " لسان " : العرب : «وَعَنَنْتُ الْكِتَابَ وَأَعَنَنْتُهُ لِكُذِّاءِ أَي : عَرَضْتُهُ لَهُ وَصَرَفْتُهُ إِلَيْهِ . وَعَنِ الْكِتَابِ يَعْنِي عَنْهُ عَنَا : كَعَنَوْتَهُ، وَعَنَوْتُهُ وَعَلَوْتُهُ بِمَعْنَى وَاحِدٍ، مُشْتَقٌّ مِنْ مَعْنَى وَاحِدٍ، وَقَالَ الْبُحَارِيُّ : «عَنَّتُ الْكِتَابَ تَعْنِينًا وَعَعْنَيْتُهُ تَعْنِيَةً إِذَا عَنَ وَنْتَهُ ،...»⁹⁸ .

وفي الجانب الإصطلاحي : يمثل « جزءاً أو مقطعاً يحيل على النصّ أو يفضي إليه، بما هو مقطع لغوي أقل من الجملة، يمثل نصّاً أو عملاً فنياً، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين : في السياق، خارج السياق، والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة »⁹⁹ .

لذلك اهتم أصحاب المنهج السيميائي بالعناوين، باعتبارها نصاً يمكن الاشتغال عليه وتحليله ومساءلته، وارتكز فكر النقاد، وأبحاثهم على تقصّي حيثيات العناوين بوصفها مفاتيح إجرائية غير قابلة للتجاوز، كعتبات لها معنى في منظور النصّ المقروء.

⁹⁸ ابن منظور : لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الله، محمد الصادق العبيري، ج9 ، ط3 ، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1999، مادة " عَنَّ " ، ص441 .
⁹⁹ سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص89.

والعناوين ليس لها ميزة خاصة، فأحيانا تكون طويلة وأحيانا قصيرة، بل قد تكون حرفاً أو عدداً، فالعنوان يمكن تفسيرها حسب النص أولاً، وخصوصيات الكاتب ثانياً.

إنّ العنوان « له الصدارة، ويبرز متميّزاً بشكله وحجمه، فهو أول لقاء بالقارئ، ... حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ »¹⁰⁰.

إن عنوان " اللثام " ليس له مرجعية واضحة، وإنما تبدو مرجعيته رمزية تشفّ ولا تبين، فكأنّ العنوان يقيم قطيعة مع إ حالته، ولا يحتفظ منها سوى بمرجعيتها الرمزية، المتحجبة والمتكتمة، إنّ القارئ الناضج يخضع العنوان من خلال علاقته بالنص إلى عملية تأويلية، رغم أنّ « العنوان في الشعر كثيراً ما تميل إلى الإيحاء، وتطيح بتوقعات المتلقي، وتتكتم على نفسها، وترافع وتتصنع، فإنّ بعض العنونة في حقل النثر أكثر إخلاصاً إلى الإحالة والتعيين وأقل رغبة في المراوغة والتكتم »¹⁰¹.

فمسرحية " اللثام " تجسد تجربة الصراع السياسي والاقتصادي على هياكل الدولة واستعمالها لأغراض شخصية، والأثر الجانبي الذي تركه هذا الصراع على البنية الاجتماعية.

إنّ معنى كلمة " اللثام " حسب ما ورد في " لسان العرب : « رد المرأة قناعها على أنفها ورد الرجل عمامته على أنفه (...) ، وقال " الفراء : " اللثام ما كان على الفم من النقاب واللفام ما كان على الأرنبة (...) لثَم : الأنف وما حوله »¹⁰².

إنّ عنوان المسرحية الذي بين أيدينا يخلو من الفعلية، فهو تكوين دلالي ذا طبيعة ثبوتية مستقرة، استقرار في شفرة المعنى القابع في كينونته الاسمية، والتي تختلف عن الفاعلية والتي تحمل سمات

¹⁰⁰ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص 263 .

¹⁰¹ بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط 1 ، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2011، ص 117.

¹⁰² ابن منظور: لسان العرب، مادة " لثَم " ، ص 263 .

الزمانية والحركية، ونلاحظ أن هذا العنوان عبارة عن مفردة معرفة على غرار باقي العناوين، الخبزة، الأجواد، الأقوال... وإنما يدلّ اختيار "علولة" لهذا العنوان "على أن لديه أفقا من النضج والوعي والتجربة، ولم يكن اختياره اعتباطياً" فاللثام "هو وسيلة يستعملها الرجل أو المرأة كقناع لإخفاء جزء من وجهه فهو عبارة عن لباس.

« إن الملابس ترسل علامات أو إشارات، تستخدم في التعرف على هذه الشخصية أو تلك وجنسها وقوميتها، وفي بعض الأحيان ديانتها، ناهيك عن الوضع الاجتماعي والمهني»¹⁰³

فمصطلح "اللثام" كلباس له محمولات كثيرة مثل: المرأة، الصحراء، الحشمة، الغموض، الخجل الخوف...

فالعنوان ينطلق بكل ما ينوء به سياسة غلق الأفواه وتكميم للحريات وآراء الأفراد.

فمصطلح "اللثام" يشي معناه بالتكيبيل وفقدان الحرية، فالعنوان متورط في الأيديولوجيا، ولا تثريب عليه في ذلك، فهو يطرح مشكلة الحريات العامة المستلبة ليس للمواطن الجزائري فقط، بل هو نموذج للمواطن العربي من المحيط إلى الخليج.

إنّ عنوان المسرحية عبارة عن لافت تحريضية تثويرية، تثبت الموقف السياسي النضالي، فهي علامة على الحسم والثبات، بحيث تتحوّل العلامة اللغوية إلى حقيقة نضالية ومرجع سلوكي فحينما نتمعق في أحداث النصّ الدرامي، وهذه المأساة ندرك بأنّ "اللثام" هو رمز لقيم مهضومة وحرية مكبوتة، وشعب مقهور.

¹⁰³ نديم معلا محمد: في المسرح... في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية، للكتاب، مصر، 2000، ص12.

وفي العنوان نوع من الرمز للحالة النفسيّة التي يستشعرها "علولة" كواحد من الذين يألمون مما تعانیه شعوم، فكان يجد حريته من خلال الكتابة للمسرح والتمثيل على ركحه وبقيت تلك الرغبة محتدمة في نفس علولة إلى أن أرداه رصاص الغدر قتيلا.

إنّ عنوان المسرحيّة ينبؤ عن كاتب مسرحي ومخرج شحذته التجارب، وراودته ملايين الشوارد اللغوية، فلفظة "اللاثام" سلمت نفسها لكاتب كان يقتات من رحم المجتمع، يترصد ذراته الأثيرية، يتفكر أحواله، وآلامه، وآماله ومتقلبا في ملكوته آناء الليل وأطراف النهار، « إنّ للكلمة في النفس، فعل الجرح في الجسد، فهي تترك أثرا في النفس كما يترك الجرح أثرا في الجسد (...) والكلمة التي لات وثر تشبه الطين اليابس»¹⁰⁴.

يجرّك عنوان "اللاثام" بمرجهه إلى الطابع الأنثوي، إنّه يستر وجه المرأة الجميلة، وبذلك يجب على كل من تسول له نفسه، أن يغار على جمال الجزائر وألا يمسّها سوء وأن يحافظ على منابع زينتها أن يغلق فمه، حتّى لا يثور وتأخذه جماح الغيرة على هذا الوطن.

إنّ مصطلح "اللاثام" يختزل النصّ الدرامي أو يقوله دفعة واحدة، وهذا ينطبق على مسرحية "اللاثام" فكان "برهوم" الشخصية المحوريّة التي تدور أحداث المسرحية حولها، والتي جُدِعَ أنفها بسبب الفعل، الفعل الذي يكشف دهاليز الحقيقة، فبارتدائه "اللاثام" فقد أصبح يمثل رم زا لسلب الحرية والتهميش وغلق الأفواه المناضلة، والتي تضع كلمة الحق نصب عينها ولا تستلم للفساد.

¹⁰⁴ عبد السلام صحراوي وآخرون: مجموعة من الأساتذة والنقاد، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ط1، دار هومه، الجزائر، 2002، ص 223.

وعليه نلمس عند "علولة" نوعاً من الرفض والنيل من الواقع، من أجل إدانته والثورة عليه وتغييره، فمسرحياته عبارة عن معالجة سياسية اجتماعية.

المطلب الثاني : درامية الافتتاح

يمدنا المقطع الاستهلاكي من افتتاحية مسرحية "اللاثام" بصورة مشهدية، حيث يعطينا معلومات أساسية لرسم المتخيل السردى في ذهن ووجدان القارئ، والمسرحية لا تبدأ بالضرورة من البداية، فمثلاً نلاحظ أنّ "اللاثام" تبدأ بسرد أحداث قبل استقلال الجزائر ويتعلق الأمر بالاستعمار وما كانت تعانيه العائلات الجزائرية في ظل سلب الحرية، وخير دليل على ذلك عائلة "أيوب الأصرم". إنّ هذه الأحداث المصورة لفترة الاستعمار تدخل في فعل الحبكة الدرامي، وهي نتيجة لتتابع الأفعال في الماضي الدرامي، أحداث وقعت قبل أن تبدأ المسرحية وتسجل كجزء من الافتتاح، إنّ افتتاحية ما، غالباً ما تمزج بين الأحداث الماضية المسجلة بالأحداث الجارية في العالم الدرامي الواقعي الذي يظهر لنا، فالاسترجاع « مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة»¹⁰⁵ ، إن تسجيل الأحداث الماضية على لسان الشخصيات هو تقليد شائع من تقاليد النوع التراجيدي، حيث تتمركز الحبكة الدرامية حول لحظة توتر معينة وحيث للماضي قوة محتومة تلقي بثقلها على الشخصيات¹⁰⁶ ، وخاصة في مسار تطور البناء الحكائي والسردى لمسرحية "اللاثام".

¹⁰⁵ دراسات موصلية: أحمد قتيبة يونس، الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن) مسرحية الإعصار (نموذجاً، ع 19 ، صفر، 1429هـ، ص

.25

¹⁰⁶ ينظر: إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص 43 .

يقول " رولان بارت " في كتابه المترجم " التحليل النصي " إن : « الافتتاح منطقة خطيرة في الخطاب ، ابتداء الخطاب فعل عسير؛ إنه الخروج من الصمت»¹⁰⁷ ، إنّه نزيّف الوالدة، ولادة عمل إبداعي يحمل شحنات ثقافية وفكرية متنوعة لمبدعه.

« برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هاذاو اثنين وربعين عام بالتقريب ولداته الفارزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفه...»¹⁰⁸.

من خلال هذه المتتاليات اللفظية نجد تحديدات مهمة، " فبرهوم الخجول ولد أيوب الأصرم " فيه ذكر اسم الشخصية المحورية التي تلعب الدور الرئيسي في تطور مسار الحكاية الدرامية، وفيه أيضا وصف لهذه الشخصية، إنها خجولة وتعتبر سمة نفسية لصيقة بهذه الشخصية و" اثنين وربعين عام " و" الفجر " فيه التحديد الزمني، أو النسق الزمني و" غابة كثيفة " تدل على النسق المكاني.

إنّ الكاتب « يبدأ بطرح الشخصيات بيضاء من حيث الدلالة ولكنّها شيئا فشيئا تروح تملؤها بالنعوت والمعلومات والأسماء والتصنيفات»¹⁰⁹ ، وما نلاحظه من خلال سيميائية الافتتاح، أنّ "علولة" بدأ مباشرة في رسم السمات العامة والأساسية للشخصية الرئيسية ولم يجعل ذلك مع تطوّر السرد والحكي الدرامي.

¹⁰⁷ رولان بارت :التحليل النصي، ص37 .

¹⁰⁸ عبد القادر علولة :مسرحية اللثام، ص157 .

¹⁰⁹ طارق ثابت :الشخصية المدنيّة في شعر أحمد طيّب معاش، مقاربات سيميائية،- دراسة -ط1 ، منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر ص35 .

إن الكاتب يضعك مباشرة في قلب الحدث، لا يدع لك مجالاً للسؤال والتجوال بخيالك في رحاب النص الدرامي، إنّه يُمدك بالصورة المشهدية الكاملة للانطلاق في المسار السردي الحكائي في تجلياته الحوارية والصراعية وحبكته المتطورة.

-النوع الدرامي:

من بين السمات الشكلية المميزة للكتابة الدرامية هو « الأسلوب الذي يتم به تنظيم المحتوى داخل النص (..) فالدراما تنقسم إلى فصول ومشاهد، إنَّ الكاتب المسرحي يمكنه أن يستشعر فكرة المسرحية قبل تأليفها، ومنه فالشكل الدرامي الذي تكتسبه تلك الفكرة يعتمد على نمط المسرح الذي يراه الكاتب مناسباً لها»¹¹⁰ ، وهو ما جعل علولة يكتب بطريقة تتناسب وإيديولوجيته التغريبية.

وعليه فإنَّ النصوص الإبداعية « غالباً ما تعلن عن انتمائها لجنس أدبي معين على صفحة الغلاف، وفي مجال اعتاد المؤلفون تصنيف أعمالهم ضمن نوع درامي أو على الأقل وضع نعت "مسرحية" بموازاة مع العنوان»¹¹¹ ، وهذا ما نلاحظه في أعمال " عبد القادر علولة " حيث كُتب في أعلى صفحة الغلاف، بالبند العريض وباللون الأحمر " من مسرحيات علولة"، إنَّ اللون الأحمر يدلُّ على الثورة والتغيير، إنّه لون الدم لون التضحية والنضال بالنفس والتفيس.

¹¹⁰ حسن يوسف: النص المسرحي، ص 13 .

¹¹¹ إلين أستون جورج ساقونا: المسرح والعلاقات، ص 21 .

وفي بعض الأحيان تمّ « إهمال الجانب البصري للنص - أي غرافيتيه أو مظهر الايقوني - إلا أنّ الاشتغالات الحداثيّة بالنص، أعادت الاعتبار لهذا الجانب واعتبرت التوزيع النصّي على بياض الورقة ذا دلالة»¹¹² ، ويعبر بصورة أو بأخرى عن نوايا أفكار المبدع.

ومن ناحية أخرى نجد أنّ « العلاقة بين الشكل والمضمون، علاقة متطوّرة وجدليّة، فكل تغيير في المضمون يستعدي شكلا خاصا به، وكل شكل يفرز مضمونا خاصا به، وهذا ما بينه "زوندي(..) عندما أظهر أنّ التغيّرات التي طالت دراما ق 19 ، كانت انعكاسا للتحوّلات الإيديولوجيّة (..) ومن هذا المنظور يمكن تفسير التغيير الجذري الذي أحدثه " بريشت"، لأنّ التغيير في بنية ومضمون العمل المسرحي لديه، استدعى البحث عن شكل مسرحي جديد هو المسرح الملحمي»¹¹³ .

وهذا ما جعل " علولة " بعد اطلاع وتكوين وتجربة فنيّة، إلى استغلال تقنيات " بريشت " وتوظيفها في مسرحه، بعد الإطلاع على التراث الجزائري، والبحث في أصوله والغوص في خبايا الفكر التراثي، فحكاياتنا عبارة عن مسرح ولكن كتبت بطريقة قصصية، ف"علولة" رفض تقنية الجدار الرابع وآمن بالتغريب حتى لا يندمج المتلقي أو القارئ مع المسرحية، وذلك ليحادل بوعي من أجل الثورة على واقعه وتغييره... وغيرها من التقنيات التي ذكرناها آنفا.

¹¹² حسن يوسف: النص المسرحي: المرجع السابق، ص 45 .

¹¹³ ماري إلياس حنان قصاب: معجم المسرح، ص 107 .

المطلب الثالث : البناء الداخلي للعرض الدرامي

قبل ذلك نتطرق أولاً إلى مفهوم السرد بشكل مختصر.

1- مفهوم السرد

يذهب " عبد المالك مرتاض " إلى أن أصل السرد في اللغة العربية هو « التابع الماضي على سيرة واحدة، وسرد الحديث والقراءة، من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح " السرد " يطلق على الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطوّر مفهوم " السرد " على أيّامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم، وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمّته، فكأنّه الطريقة التي يختارها الروائي، أو القاص أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي»¹¹⁴ إنّ المصطلح يرحل معناه ويبقى مبناه، ليواكب تطور الحركة النقدية عبر العصور، وبهذا أعطانا "عبد الملك مرتاض " مفهوم عام ورصد لانتقال معنى المصطلح.

وفي اشتقاق آخر نجد أن " السردية " **Narrativité** " حسب مفهوم " غريماش " « تقوم على مجموعتين من الملفوظات المتتابعة والموظفة المستندات فيها لتشاكل -ألسينا -جملة من التصرفات الهادفة إلى تحقيق مشروع»¹¹⁵ ، مشروع بناء معنى واضح يوصل القارئ إلى هدف معين.

¹¹⁴ عبد القادر بن سالم :مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص58.

¹¹⁵ محمد الناصر العجيمي :في الخطاب السردية، ص35 .

2-التوازن والاضطراب في المتن السردى:

استنادا إلى مفهومي : « الحركة **Mouvement** المستعملة للدلالة على تغيير الوضعية

الإستراتيجية، و"القوة"، يمكن أن نضبط المكون السردى **Compsante narrative**

«¹¹⁶ على النحو الآتي:

تبدأ مسرحية" اللثام "في المقطوعة (أ) من المقطع الاستهلاكي، بمتاليات من الملفوظات تعكس

وضعية الاضطراب لوالد" برهوم الخجول "وعائلته، والافتراض الذي نلمسه لحالة الاضطراب يقع

في أحد الاحتمالين:

● إما أن" علولة "بدأ بالسرد الاسترجاعي لماضي الاستعمار الفرنسي في الجزائر ليطلع

المسرحية بطابع السوداوية، لأنّ موضوع المسرحية سوف ينجّر عن هذا الاضطراب

الاستهلاكي.

● أو لأنّ الاستعمار رغم زواله وانتهائه، إلّا أنّه أتى استعمار آخر، استعمار داخلي ينخر

مؤسسات وهياكل الدولة ويضعف من قيمة الفرد الجزائري.

ثم ينتهي الوضع المضطرب في بداية المقطوعة (ب) من المقطع الاستهلاكي إلى حالة توازن، جاء

نتيجة زواج" برهوم الخجول "بعد الاستقلال وحصوله على منصب عمل كيميائيكي في المصنع،

ولكن سرعان ما تأتي قوى لتضرب هذا التوازن وتخلق توترا جديداً في بداية المقطوعة (ج) من

المقطع الأساسي نتيجة اختيار أعضاء النقابة" لعرج"،" الفيلاي"،" البكوش"،" برهوم" لإصلاح

¹¹⁶ رشيد ابن مالك: السيميائيات السردية، ص88 .

الضرر وسد النقص، وسقوطه من أعلى البرمة، وكسر رجله، وقام مجموعة من الأشخاص بضربه وجدع أنفه، على إثر تم نقله إلى المستوصف، ما جعله يقبع في المستشفى لعدة أيام.

يزيد الاضطراب حدّة في المقطوعة (د) من المقطع الأساسي، بعد أن علم "برهوم" أنّه

مطلوب عند الشرطة بتهمة التشويش والتخريب، ودخوله السجن على إثر ذلك، ثم يأتي المقطع

النهائي، حيث تأخذ الأحداث مجراها في اتجاه خلق التوازن بعد خروج "برهوم" من السجن، ثم

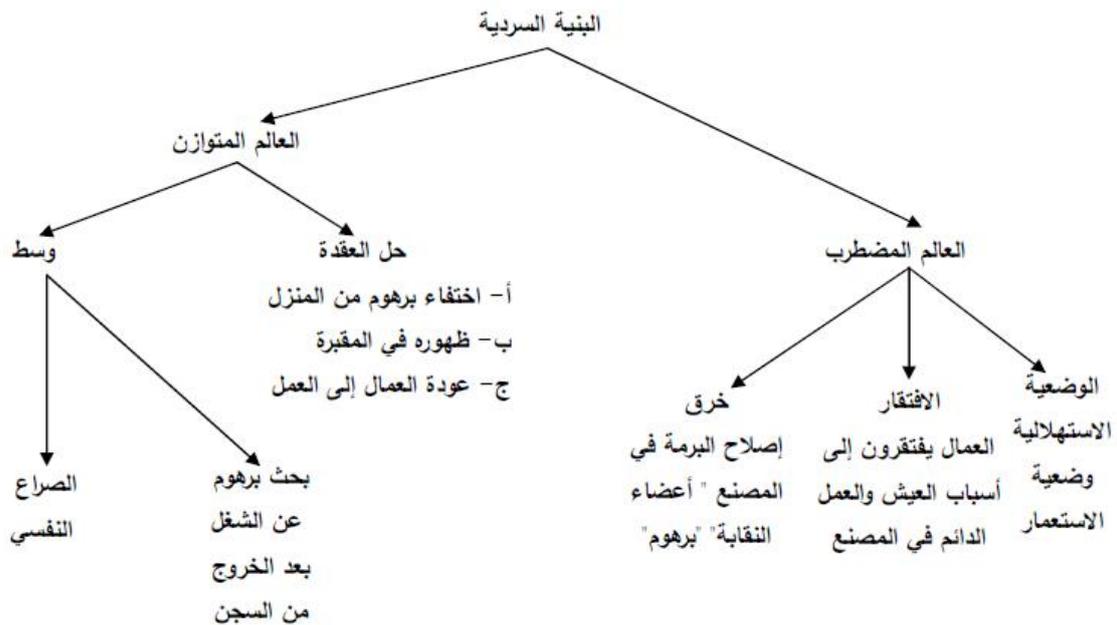
هروبه من المنزل وعيشه في المقبرة أين وجد راحته وهناءه.

إنّ المكوّن السردى يرتكز منذ البداية على « رصد مرتكزات النص وتصيّد المستويات التي لها صلة

وثيقة بالمعنى العميق لهذا النص، ولكن قبل ذلك يجب أن يرتكز على توالي الأفكار وتسلسلها ثم

ربط الدوال اللغوية بمدلولاتها»¹¹⁷.

استناداً إلى التّحو السردى، يمكن أن نرصد المكوّن السردى في الخطاطة الآتية:



¹¹⁷ حسين خمري: سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص76.

من خلال ضبطنا للمحاور العامة للنص الدرامي، يمكن أن نلاحظ أنّ البنية السردية في بعض جوانبها الأساسية، تبرز من البداية مواجهة بين طرفين متضادين؛ الفاعل " برهوم الخجول " الذي يقوم بدور إصلاح الآلة و"الفاعل المضاد" "مدير المصنع" وإداريه (السلطة).

تقودنا صياغة البنية بهذا الشكل إلى التساؤل عن طبيعة" موضوع القيمة **Objet de valeur** " ، الذي تتصارع من أجله هذه القوى، وبعبارة أخرى ما هو الموضوع الذي يملكه الفاعل امتلاكه **Anti-sujet** . ويريد الفاعل المضاد إنّ الإجابة لا تبدو كما هي عليه، بل نلقاها في غاية التعقيد حيث لا نستطيع أن نفك الإشكال إلاّ باللجوء إلى المنظور الذي يتبناه كل طرف في الصراع.

أ - **المنظور الأول** " مدير المصنع : إنّ المنظور الذي يتبناه مدير المصنع لا يظهر على أنّه فاعلاً مضاداً، فهو يمارس مهنة شرعية تحوّل له مراقبة الوضع في المصنع، إنّهُ يملك الحق في طرد العامل المشوش وإحالاته إلى العدالة طبقاً للإجراءات القانونية المعمول بها، غير أنّ" علولة "يخرج من هذا المنطق ويميل إلى التركيز على إمكانات سردية أخرى.

ب - **المنظور الثاني** " برهوم الخجول : "يعتبر هذا الأخير مواطن عادي، يدافع عن حقه في العمل والأكل والشرب والحياة الكريمة، ويؤدي اكتشاف أمره عند سقوطه من البرمة بعد إصلاحها، إلى ضياع حقه في العمل (الشرعي)، وتدميره جسدياً من خلال الضرب المتعمد ونفسياً من خلال إدخاله السجن وحرمانه من عائلته، ذلك أن إخراجهم من العمل وضربه إلى درجة القتل وإدخاله السجن يعني بكل بساطة تجريده من الحياة.

إنّ الرسالة التي بعثها "برهوم" إلى عائلته بعد أن هرب إلى المقبرة يتكلم فيها حسب قول "القول" »

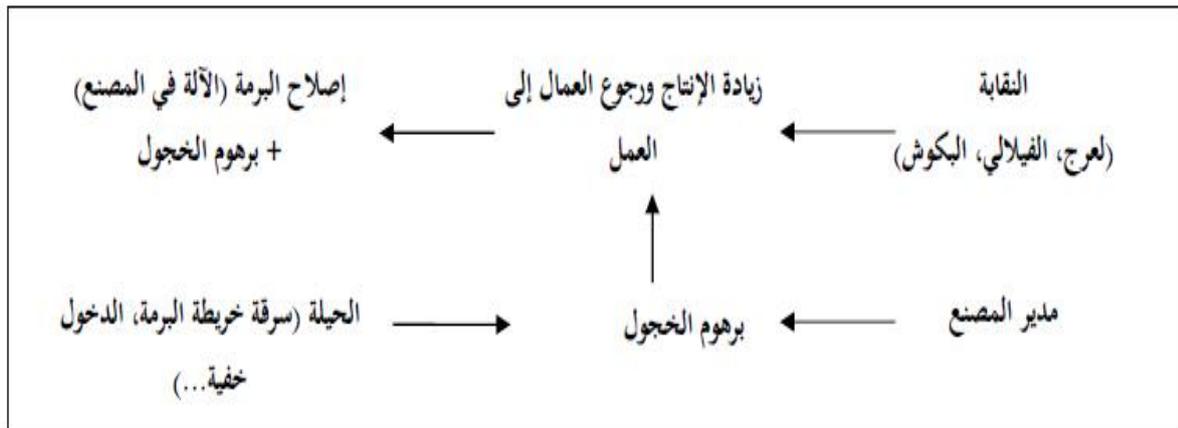
يتكلم على مجتمع مثالي... على قرية مليانة بالورود... برج أخضر مشجر... قلعة لا

تؤخذ... يتكلم على النظام الداخلي على حرية التعبير والإبداع...¹¹⁸

فمن خلال ما تقدم ذكره يمكن أن نسلم بأنّ النص يذيب رهان الصراع في موضوع قيمى واحد، هو حرية التعبير والعدالة الاجتماعية وتحويل العدالة الاجتماعية كمرسل حقيقى للصراعات المعلنة فى النص الدرامى.

3- النموذج العاملى:

يمكن أن نؤطر التحليل السردى فى شكل نموذج عاملى، ي وطر النص كاملاً مع العلم أن «التحليل السردى لا يقضى بفرض النموذج العاملى على النصوص وإخضاعها لإطار قبلى تحشر قصراً فىه، بل لا يعدو أنه تصور عام تكمن وظيفته فى هدايتنا إلى نوعية الخطاب السردى وخصائياته»¹¹⁹ ، وهذا ما سنحاول القيام به من خلال رصد البنية العاملية:



¹¹⁸ عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص221 .
¹¹⁹ محمد ناصر العجمى: فى الخطاب السردى، ص73 .

4-الوحدات المؤسسة للنموذج العملي:

• **الفاعل -موضوع القيمة**: تعد العلاقة بين الفاعل وموضوع القيمة «بؤرة النموذج العملي

وتبدو من جهة" غريغاس "محمّلة بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة»¹²⁰ ، ويجسّد لنا

هذا المثال التجريدي، دور الفاعل " برهوم الخجول "والذي يسعى ويرغب لامتلاك موضوع

القيمة، من خلال إصلاح الآلة لزيادة الإنتاج ورجوع العمال إلى عملهم لضمان منبع

العيش لما يدره المصنع على العمال من أجرة يتقاضونها كل شهر.

• **المرسل -المرسل إليه**: يوحى حضور «هاتين الوحدتين العمليتين في الخطاب السردي

بوجود عالم مؤسس على منظومة من القيم، يُحكّم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو إيجاباً

فتحل في مرتبة المحرم أو المباح أو الواجب...والوظيفة الموكلة إلى المؤتى تتمثل في المحافظة

على هذه القيم وصيانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها إلى المؤتى إليه الفاعل أو

إملائها عليه»¹²¹.

وما يحدد طرفي هذه العلاقة- علاقة الفاعل بالموضوع -العملية التي تجري بين عامل المرسل

المجسّدة في أعضاء النقابة" لعرج، الفيلاي، البكوش "و"المرسل إليه " حيث يمكن أن يكون المكان

وهو المصنع من خلال إصلاح البرمة ويمكن أن يكون" برهوم "ومنه يقوم" برهوم "بتمثيل د ورين

في الترسيمة العملية، وفي هذا السياق لابد أن نشير إلى أنّ وظيفة النقابة- المرسل -هي لم تشمل

العمال والدفاع عن حقوقهم وسد الضرر.

¹²⁰ المرجع نفسه، ص40 .

¹²¹ المرجع نفسه، ص42 .

• **المعارض - موضوع القيمة:** يشمل عامل المعارض " مدير المصنع " أو السلطة الحاكمة حيث يقوم باستفزاز العمال ويحاول التصدي لمساعيهم المستهدفة في تحقيق موضوع القيمة.

• **المساعد - موضوع القيمة:** حيث نجد العامل المقابل للمعارض وهو المساعد والمتمثل في " الحيلة"، التي استطاع بها الفاعل أن يظفر بموضوع القيمة ويسترجعه بعدما كان في حظوة المعارض "مدير المصنع".

5- كفاءة الفاعل: تتيح لنا الحكاية بعد ممارسة القراءة المستمرة والمتكررة لها، أن ننظر إلى عنصر الكفاءة لدى الفاعل من خلال موجهين اثنين هما: إرادة الفعل + وجوبه، وإن نحن اختزلنا القدرة على الفعل والمعرفة به، فذلك لأنّ القدرة البدنية لدى "برهوم" ضعيفة بالنسبة إلى آلة كبيرة يتطلب إصلاحها تكاثف مجموعة من الأشخاص، وعلى صعيد المعرفة بالفعل، " فبرهوم" "يجهل إلى حد ما النتائج التي قد تؤدي إلى التهلكة، إن شك عمال الأمن في نيّته واكتشاف حقيقة ما يخفيه من أمر إصلاح الآلة.

إن الفاعل « لا بد أن تكون له قبل ممارسة الفعل كفاءة خاصة لكي يصبح فاعلاً عاملاً، وطبقاً لمنطق البواعث فإنّ افتراض الفعل من الفاعل يتطلّب مسبقاً كفاءة لأدائه وتتجلى هذه الكفاءة في أنّه لكي يقوم الفاعل بالفعل لا بد أولاً أن يفعله، أو يجب أن يفعله، أو يعرف كيف يفعله أو يستطيع فعله»¹²².

¹²² صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1999، ص290.

على هذا الأساس يستوي " برهوم " في مرتبة المقاومة النشيطة المنتظمة بين ضرورة وجوب الفعل والرغبة فيه، وهو الجانب الإيجابي في المسار السردى للحكاية.

6 - مربع الصدق والكذب:

يظهر الصدق والكذب في حكاية " برهوم " على النحو التالي:

-الصدق: يظهر صدق النقايبين في توكيل " برهوم الخجول " بإصلاح الآلة وإعطائه مخطط

جهازها الداخلي، وكان " برهوم " قادرا على الوشاية بهم ل " مدير المصنع " ولكنه لم يفعل ذلك.

-الكذب: يظهر الكذب في " الفاعل المضاد " الذي يتمثل في " مدير المصنع " والذي أوهم

العمال بأن الآلة لم يعطلها أي شخص، وأنها تعطلت فقط وأنه سيحلب لها مختصين أجانب من

الخارج لإصلاحها : « قالوا غادين يجيولها فتي مختص من الخارج باش يعدلها ... »¹²³.

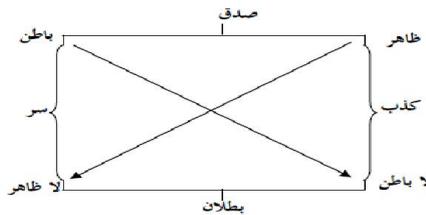
_السر: يتمثل في عدم إفصاح " برهوم " صراحة للنقايبين خوفه على ما يترتب عليه جزاء أداء

هذه المهمة من ضرر قد يتسبب له.

_البطلان: يمكن أن نمثله في إدعاء " برهوم الخجول " عندما كان يعيش في المقبرة، بأنه عالم جميل

وبأنه برج عاجي، وإلى غير ذلك من الأوصاف، مع أنه باطل.

والرسم البياني التالي يلخص هذه الوجوه جميعا:



¹²³ عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص 174 .

- جدول التغيرات العاملة:

نحاول في هذا الجدول تأطير التغيرات التي طرأت على المواضيع التركيبية بكل عامل.

المواضيع التركيبية	المقطع	العامل
/	1 (أ)	برهوم الخجول
فاعل منفذ	1 (ب)	
فاعل منفذ	2 (ج)	
فاعل منفذ	2 (د)	
فاعل منفذ	3	
فاعل منفذ	1 (أ)	أعضاء النقابة
/	1 (ب)	
مرسل	2 (ج)	
مرسل	2 (د)	
/	3	
/	1 (أ)	مدير المصنع وإداريه
مساعد	1 (ب)	
فاعل مضاد	2 (ج)	
فاعل مضاد	2 (د)	
فاعل مضاد	3	
/	1 (أ)	الشريفة
مساعد	1 (ب)	
مساعد	2 (ج)	
مساعد	2 (د)	
فاعل مضاد	3	

المطلب الرابع : التحليل الدرامي للمسرحية دراماتوجيا

من خلال التحليل السابق للنص الدرامي السردى نستخلص ما يلي:

- إنَّ التحليل العائلي مفيد من حيث « قدرته على إبراز دور البنيات اللغوية في تنظيم عالم المتخيل الحكائي»¹²⁴ ، ، فالمتتاليات الكلامية في جانبها السردى كانت منسجمة بانسجام المعنى العميق للحكاية.
- إنَّ مقاطع النص الدرامي ترابطت « فيما بينها عن طريق ما احتوته (..) من عناصر جينية باحثةً على الاضطراب الموالي »¹²⁵ ، فالحلل الحاصلة في نهاية المقاطع تمَّ استبدالها باضطرابات أخرى، بحيث نجد قيام " برهوم " بإصلاح الآلة وسقوطه من عليها، يمثل العنصر المفجّر للاضطراب الثاني الذي يتجسّد في معرفة " الفاعل المضاد "، (مدير المصنع) لما كان يخطّطه " برهوم " من رغبته بإصلاح الآلة وعلى إثره تمَّ ضربه وجدع أنفه.
- انبثق الاضطراب الموالي حيث بقى " برهوم " خارج المصنع وبالتالي خارج العمل، ويجسّد المسار السردى انقلابات مفاجئة وغير متوقعة، حيث ذهب " برهوم " لإيداع شكوى عند الشرطة لكي يعاقب " الفاعل المضاد " والأشخاص الذين ضربوه ولكن يحدث عكس ذلك ويكسر أفق التوقع ويسجن في الأخير " برهوم " بعد محاكمته.
- مرّ المسار السردى للنص الدرامي " اللثام " بعدة مراحل أهمها :

¹²⁴ برنار فاليط: النص الروائي تقنيات ومناهج، ت : رشيد بنخو، د.ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المشروع القومي

للترجمة، 1994، ص98.

¹²⁵ عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردى، دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، الملك شهربار، الصياد والعفريت الحميمة المطوقة ومالك الحزين، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب، وهران -الجزائر، 2003، ص61.

الوضعية الأولية: التي تميزت بحالة متدنية" لبرهوم - "الفقر - ليحصل بعد ذلك فعل التحول في دخوله مع أعضاء النقابة من أجل إصلاح الآلة، أي ظهور مرحلة الثبات: والذي انجر عنه تحول آخر من خلال وضع مضطرب، حيث تمثل في معرفة" الفاعل المضاد "عملية إنجاز الآلة، هو فشل في حدود الفاعل فقط، لينجر عنه بعد مدة زمنية عودة العمال إلى العمل، وفي الأخير ينتصر "الفاعل"، حيث حددت الوضعية النهائية انتقام مضاد من "برهوم" والهروب من المجتمع والعيش في كنف المقابر وكنف القوانين السامية والروحية وبالتالي حدوث انتصار وتحقيق موضوع القيمة وهو الانتقام من المجتمع.

- خطاب الشخصيات وأدوارها الموضوعاتية:

نلاحظ أننا أغفلنا عدّة شخصيات أثناء التحليل العاملي، وهو ما سنفعله في هذا العنصر وذلك لعدّة أسباب نذكر منها:

-الظهور والاختفاء المفاجئ لبعض الشخصيات في مسار الأحداث مثل: "غالم"، "سي خليفة" وهي تعدّ شخصيات إشارية مهمتها مساعدة الشخصيات الأساسية على التحرك والفعل داخل النص الدرامي.

-ورودها على مستوى السرد من خلال قول "القوّال" والحوار من غير أن يكون لها دور أساسي بالتحولات) الاتصال، الانفصال (وانقلاب الأحداث مثل: "الطبيب"، "مسلكة الأيام"، "سجين" "زائرة"، "الشرطي الأول"، "الشرطي الثاني"، "الممرضة".

-ورودها كشخصيات مرجعية تحيل على فترات تاريخية، وهي فئة الشخصيات الاستذكارية مثل:
"شخصية أيوب الأصرم."

تجسد الشخصيات « حضورها الكمي والنوعي من خلال حواراتها، فبواسطتها تتخاطب فيما بينها وعن طريقها تعبر عن حالاتها ورغباتها ومواقفها إزاء الأشياء التي تعرض عليها، بما يفهم المخاطبين أنفسهم »¹²⁶.

ولذلك سوف نتوقف عند كل شخصية لرصد خطابها ونوعية القضايا التي تشغلها والإحساسات المرافقة لخطابها، ودورها الموضوعاتي في بناء مادة الحكى الدرامي.

فالدور الموضوعاتي أو الغرضي، (**Rôle thématique**) يوضح « الوضعية الدلالية أو المعنوية للشخصية، عبر العناصر المكونة لهذه الوضعية الدلالية، والتي تتمظهر (..) عبر الصفات أو المؤهلات المسبغة عليها»¹²⁷.

شخصية "برهوم الخجول": تعتبر من أهم الشخصيات « التي هيمنت نصيا في عدّة صيغ متباينة، السرد، الحوار، الوصف، ملفوظات الحالة، ملفوظات الفعل، ولم تكن شخصية سلبية بالمفهوم السيميائي للكلمة، إذ تنتقل من وضع إلى وضع نقيض عن طريق الفعل ورد الفعل»¹²⁸
إن خطاب "برهوم" يتوزع على مختلف مراحل المسرحية أي: البداية والوسط والنهاية، لذا يمكن اعتبار خطابه عنصرا أساسيا في خلق الصراع الدرامي داخل النص والتأثير على ميزان القوى،

¹²⁶ حسن يوسف: قراءة النص المسرحي، ص30.

¹²⁷ إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1، دار الأفاق، الجزائر، 1999، ص185.

¹²⁸ السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، ص110.

يتميز خطابه في بداية أحداث المسرحية بالتشكيك في الآخر وعدم الثقة وذلك راجع لنفسيته الضعيفة حيث يقول برهوم في حوار مع زوجته : « أنا نقتل يا الشريفة...؟ أنا نقتل...؟ كللي ما تعرفينيش، أنا ريع من آدم، ياك أنا يا الشريفة منين نسمع النموسة تزنرف بحدايا نمدلها حنكي باش ما نغيضهاش »¹²⁹.

ولكن مع تطوّر مجريات الحكاية يتغير خطابه ويمثل دور الرفض للوضعية الاجتماعية المتدنية، الفقر والحرمان وغياب العدالة الاجتماعية... الخ، والطامح إلى تغيير الأوضاع المعيشية بعد اكتسابه تجربة عميقة عن الحياة.

ومن الأدوار التي يمثلها " برهوم ":

دور الشخصية المتهورة: التي تصرخ في وجه القاضي وتسبّه مما جنت على نفسها دخول السجن، فخطابها ينسجم ومجريات الصراع.

دور الخجول: الذي ينزوي على نفسه ويراقب من بعيد ولا يشارك الآخرين، وهذا ما يدل عليه اسمه، حيث يمكن « للاسم أيضا أن يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية والجسدية »¹³⁰.

دور المحب لمجتمعه: حيث يستخدم جل الوسائل والسبل الممكنة لدراسة المجتمع، والبحث عن الحلول للوصول إلى مجتمع تسوده العدالة والمساواة.

¹²⁹ عبد القادر علولة :مسرحية اللثام، ص165 .

¹³⁰ يوسف حطيني :مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، دط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص15.

دور المنقذ: الذي يعرف بشجاعته وإصلاحه للآلة في المصنع تحت جنح الظلام، فهي شخصية متمسكة بالمبادئ الإنسانية لا تحيد عنها قيد أنملة، من أول كلمة في النص حتى آخر كلمة فيه، تتصدى بكل ما أوتيت من كفاءة للتيارات المتذبذبة والمتقلبة وسائر التيارات الرجعية الداخلية والخارجية، فهذه الشخصية التي رسمها "علولة" بشكل محكم لم يرض أن يسقطها حتى في أشد حالاتها بؤسا وذلا وانكسارا وحصارا، وكأنّ الكاتب يريد أن يقول لنا على لسان هذه الشخصية، إنّ أصحاب المبادئ لا يتزعزعوا ولا ينحنوا وإن سقطوا سقطوا واقفين. (أنظر إلى الملاحق صورة 1).

شخصية الشريفة: يتميز خطابها بالتحدي والصمود، وتمثل رمز المرأة المناضلة في البيت وخارج البيت، خاطبها بتفاوت بين الأنثى الثائرة التي تريد التغيير ولو لزم الأمر التضحية بأعز ما تملك، وينطبق عليها قول القائل: "وراء كل رجل عظيم امرأة" وخطاب الأنثى التي تصبر لحال أسرتها، فهاهي تقول لـ "برهوم" بكل جرأة « الشريفة: قضية كبيرة هذي يا برهوم... الجهاد يا برهوم الجهاد... اليوم الطايح أكثر من الواقف... اليوم البيت تتجفف بالدم... قابل أنت الطاقة وأنا نوقف عند الباب... سقم روحك يا ولد الغوالم... الدم اللي ما سالش عندنا هدو ثلث عياد يسيل اليوم يا ولد الأبطال... يتحاموا على راجلي وأنا هنا؟ »¹³¹.

¹³¹ عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، ص168.

فشخصية " الشريفة "تقوم بدور المساعد، وذلك بتقديم العون لزوجها وتواطئها مع النقايبين من أجل إصلاح الآلة، وأيضا تمثل دور المساعدة المادية لزوجها) مال(أثناء دخوله المستشفى ثم السجن.

شخصية أعضاء النقابة" العرج، الفيلاي، البكوش، سي خليفة : "يتميز خطابهم بالنضال والوعي وحب العدل والحرية، ولديهم دراية واسعة بما يجري في دواليب السلطة، وهذا ما يظهر من خلال قول "الفيلاي : « واحد من الإداريين قال لهم ...العمال راهم ضد الميثاق الوطني ...حايين يزيدوا يقووا في إنتاج الورق معناه يزيدوا يطمعوا البيروقراطية بالكاغط»¹³².

وخطابهم فيه صدق وأخوة حقيقة غير مزيفة، وخاصة من كانت له تجربة نضالية في جبهات القتال وهذا ما يظهر جليا في قول " سي خليفة " : « العمالية هذي يا السي برهوم شريفة ... إذا تتصرفوا فيها بصدق، هدوء وعقلانية، ما يوقع فيها لا سجن ولا عقوبة، بالعكس ... تفيدوا شركتكم وتفرجوا في نفس الوقت على ثلاثين عائلة»¹³³.

فأعضاء النقابة يشكلون دور الرجال الشجعان، أصحاب الجرأة والضمير الحي، فهم يرفضون الخضوع للسلطة الجائرة ومواجهتها بكل السبل القانونية وغير القانونية من أجل تحقيق مصلحة العمال وإمادة اللثام عن كل زيف.

¹³² المصدر نفسه، ص 171 .

¹³³ عبد القادر علولة :مسرحية اللثام، ص 181 .

شخصية مدير المصنع : وإن لم يظهرها الكاتب في حوارية درامية إلا أنّ الكاتب أعطها نصيباً من الوصف على لسان "القوّال"، ف « أقوالها لم ترد البتة، (الحوار) لقد ظلّت موضوعاً للقول(القوّال) والفعل معاً، لأنّ الآخرين هم الذين يذكرونها في أحاديثهم (برهوم وأعضاء النقابة) القائمة على التأويل والرؤى الذاتية»¹³⁴ ، فهي شخصيّة مضمرة، فخطابها يمثل صورة المسؤول الخائن، فدورها الموضوعاتي يتطابق مع دورها العاملي، ويتمثل في الخيانة والخديعة، مستعملين السلطة لتنفيذ خططهم الماكرة، من أجل إرضاء رغباتهم على حساب الطبقة الكادحة.

- البنية الفضائية:

فيما يخص البنية الفضائية، نجد أنها هي الأخرى تشغل حيزاً مهماً في مجريات الحكاية فهي مدرجة في موضوع القيمة المرغوب فيها، وهو إصلاح الآلة من أجل عودة العمال إلى العمل وزيادة الإنتاج والتصدي للبيروقراطية الإدارية والذي يستمد دلالاته من مصنع الورق، بمعنى الفضاء العام المألوف لها، والمتصل بحالة التوازن في بداية النص الدرامي وإعادة ثانية في نهايته، حيث يتوسطها اختلال في ذلك التوازن هو الآخر بفضاء الفعل في شقيه الهامشي والخيالي، ففضاء النص الدرامي فضاء إنساني ببعده الاجتماعي.

¹³⁴ السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، ص 109 .

حالة التوازن	اختلال التوازن		حالة التوازن
حالة إعادة التوازن	فضاء العمل		فضاء عام (المصنع)
	فضاء خيالي	فضاء هامشي	
	<ul style="list-style-type: none"> - مكان الموتى المدافن، القبر. - مكان خيالي لدراسة المجتمع وبحث الحلول من أجل مجتمع حر تسوده الحرية والعدالة الاجتماعية. 	<ul style="list-style-type: none"> - رحيل "برهوم" إلى المدينة. - دخول "برهوم" المستشفى. - دخول "برهوم" السجن. 	

يعكس الفضاء المكاني ببعديه (القريب والبعيد) ثنائية التعارض بين المصنع والنقابة التي تحميه وبين السلطة التي تريد تعطيله، حيث يشكل المصنع طاقة جذب واحتواء وجداني، فعلاقتنا بالمكان تقوم على تلقي جملة من العوامل المختلفة والعميقة وأحيانا تتعدى قدرتنا الواعية وتتوغل في عالم الباطن واللاوعي¹³⁵، ف "الفضاء" حسب بعض علماء السيمولوجيا هو العنصر الدرامي الأكثر بروزا والذي يعطي الجنس الأدبي طابعاً مميزاً، فهو الذي يحتوي عناصر البناء الدرامي «حاول المؤلف بناء فضاء فكري يقول على الازدواجية التي تفترض للنص اللساني على أنه وحدات لسانية يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية بل على أنه تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرزة للنص المكتوب»¹³⁶.

¹³⁵ ينظر: أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص 79 .
¹³⁶ دراسات موصيلية: أحمد قتيبة بونس، الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن) مسرحية الإعصار (نموذجاً، ص 46 .

- البنية الزمانية:

إنّ علاقة الزمان بالمكان علاقة متداخلة، ويستحيل أن نتناوله بمعزل عن تضمين المكان كما يستحيل تناول المكان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم الزمان في أي مظهر من مظاهره¹³⁷.

وهذا التداخل « ناتج عن عدم إمكانية الفصل بينهما عدا الناحية الإجرائية لأنّ الحديث عن إحداهما يستدعي الآخر»¹³⁸.

ونجد أنّ المقاطع السردية حافلة بالبنية المكانية فهي تسير تطور البنية الحكائية طيلة مسارها السردية، وعليه نحاول تأطير البنية الزمانية في النص الدرامي التي جرت فيها أحداث الحكاية، والتي بمقتضاها جاءت هذه البنية مؤسّسة على معمار منطقي، محكم البناء، إذ نلاحظ وجود استمرار في الحياة الاجتماعية التي كان يحياها العمال، فتحول دون سيطرة السلطة على المنشآت الاقتصادية ودون إعاقة حيوية العمال ونشاطهم.

حيث سعى أفراد النقابة للدفاع عن العمال، حيث اتفقوا مع "برهوم" لإصلاح الآلة، ليأتي التحول في حالته الحديثة وهو العمل الذي قام به "برهوم"، ليعود العمال إلى عملهم ويعود المصنع إلى إنتاج الورق، وتدحض مكائد ودسائس السلطة، وعودة العمال إلى سابق عهدهم الذي ألفتته ودأبت عليه قبل ظهور فعل السلطة الغاشمة المستبددة بحرية الشعوب ومصادر رزقهم.

¹³⁷ ينظر: عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردية، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص227.

¹³⁸ عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص97.

ولا يفوتنا أن نذكر في هذا الصدد، استعمال بعض الملفوظات في سياق النص إشارة للحضور القوي للبنية الزمانيّة.

« برهوم ازداد هذوا ثنين وربعين عام بالتقريب ولدته، الفرزية أمه بالفجر في الربيع داخل

غابة كثيفة...»¹³⁹.

« برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجته ناسه مع الشريفة بنت عمه غالم جمعة من بعد

الاستقلال...»¹⁴⁰.

« ثلث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة يبلع على روحه في البيت باش يدرس رسوم

البرمة»¹⁴¹.

« برهوم عاد يتخبي في داره بالنهار وربّي الغفّالة... ولى يخرج غير بالليل...»¹⁴².

فالبنية الزمانيّة في نص " اللثام "تسير ومجريات النحو السردى لتحقيق غايات وأفكار النص الدرامى، فهي بمثابة الدلالة للكلمة حيث يستدعي كل منهما الآخر.

بهذه الممارسة التطبيقية التي نزعم فيها أننا ألمنا بكامل الرّوى والجوانب المتضمّنة لنظرية السردية

عند " غريغاس " نكون قد كشفنا عن بعض مفاهيمها وحاولنا قدر الإمكان تبسيطها من خلال

الممارسة التطبيقية.

¹³⁹ عبد القادر علولة :مسرحية اللثام، ص157 .

¹⁴⁰ المصدر نفسه، ص160 .

¹⁴¹ المصدر نفسه، ص186 .

¹⁴² المصدر نفسه، ص220 .

- خلاصة المكون الدلالي والخطابي:

- إنَّ النَّصَّ الدرامي " اللثام " يمتاز بالمعادل الموضوعي، فالموضوع والفكرة والرؤية التي يتبناها الكاتب توازي النص الدرامي في أطره وبناء اللغوية، فهي تحاكي الواقع وتقف عند خبايا الأمور فتأثر في إحساسنا وتهتتز لها مشاعرنا، فإعادة تصوير الأحداث المأساوية ل " برهوم الخجول " تمثل معادلا موضعيا لما هو في الواقع.
- إنَّ البطل " برهوم الخجول " هو نموذج لشعب أو أمة فقدت شيئا كثيرا من كرامتها وحصانتها الاجتماعية.
- إن صورة الضياع الإنساني التي نستشفها من خلال تفكير البطل وسلوكه في المكان، ترمز إلى ضياع الشعب وفقدانه لهويته، فعندما يك ون الإنسان غريب في وطنه تزداد قسوة المكان وغرابته، فتهدم الألفة بينه وبين ذلك المكان، ويولد العجز في التفاعل وفي الاستمرار فيه، وتغدو الحياة فيه مستحيلة وعقيمة وبائسة وبعيدة عن موطن الائتلاف¹⁴³.
- إنَّ النموذج العاملي يمكن أن يفرز العديد من الإمكانيات النصية فهو ليس مرهونا بشكل محدد ومعين.
- إنَّ البطل " برهوم " على الرغم من أنه يشكل مع النقايبين مجموعة نضالية إلا أنه كبطل لا يتمتع بأي وعي نضالي مسبق، وقد أتيح له ذلك بتطور مجريات وأحداث المسرحية.

¹⁴³ ينظر: أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص 81.

إنّ " عبد القادر علولة " حاول إذن أن يوصل تصوره للقضية الأساسية التي يعالجها في هذه المسرحية الثورية، سواء على مستوى الخطاب أو مستوى وجهات النظر المتحكمة في هذا الخطاب.

ومن خلال تحليلنا للمسار الصوري نستخلص القيم التالية:

1-تحكيم العقل: ويتمثل في الانضباط، والرزانة، باللجوء إلى التأمل والحكمة في اتخاذ القرار السليم، والموضوعي، بعيدا عن الارتجال والتهور الذي يوقع بصاحبه في أخطاء، ومآسي متعددة، ينجرّ عنها إحساسا بالندم والحزن.

2-الوفاء بالعهد: يعتبر الوفاء صفة إنسانية نبيلة تعكسها قوة الشخصية، والوعي بتحمل المسؤولية، فيما يجسد الغدر، والخداع صفة النذالة والاحتقار وخيانة الأمانة.

3-انتصار الخير على الشر: يبيّن النص الدرامي " اللثام " تلك الثنائية الضدية القائمة دوما بين الخير والشر، من خلال صور صراع الإنسان مع المشاكل، والعراقيل التي تواجهه، ورغبته الدائمة في تحقيق الخير، بفضل صور التآزر والتعاون، والتشبث بالقيم كاحترام الآخر، والترابط الأخوي والاجتماعي.

4-الحرية: قيمة معنوية، يعمل الإنسان جاهدا لتحقيقها، بفضل صموده وتحديه للمصاعب رافضا بذلك كل أنواع الضغط والسيطرة والامتلاك، داعيها إلى تغيير الأوضاع والمساواة بين الأفراد داخل المجتمع والواحد.

5- المعاني السامية للحب :تنم عاطفة الحب عن شعور صادق، ومقدس بين الرجل والمرأة، هذا الإحساس النبيل الذي يدفع بصاحبه إلى مواجهة كل المتاعب والتضحية بنفسه من أجل الطرف الآخر وهذا ما فعله " برهوم " مع زوجته " الشريفة"، وما فعلته " الشريفة " كذلك مع " برهوم."

خاتمة عامة

خاتمة عامة :

يعد عبد القادر علولة من المسرحين الذين شغلوا مكانة في المسرح الجزائري لان كتابته المسرحية تملك بصمة خاصة به ،فقد استطاع التوغل في أعماق المشاكل الاجتماعية لتصوير معانات الطبقة الكادحة ،مستعينا بشكل مألوف لدى المجتمع الجزائري و هو شكل الحلقة،و كتابته المسرحية لها من الخصائص ما يجعلها تصمد لاختبار الزمن لأنها أخذت من المتغيرات الاجتماعية و السياسية (مثل الاشتراكية) و من التراث نقطة انطلاق إلى ثوابت النفس البشرية و يمكن أن نحصل هذه الخصائص في النقاط التالية :

- أن فضل عبد القادر علولة على المسرح الجزائري يكمن أساسا في أنه فتح المجال للاشتغال على نوع مسرحي جديد ، بعيدا عن المسرح التقليدي استوح شكله من التراث ، و مضمونه من القضايا المعاصرة و تقنياته من المسرح العالمي .
- اهتم علولة بتجسيد هموم الطبقات الكادحة في أعماله كاشفا عن ذلك الزيف الاجتماعي ،مستعينا بشخصيات من قلب المجتمع،مثل برهوم الخجول السي خليفة و زوجته شريفة وغيرهم إيمانا منه بوجود تغير المجتمع عن طريق فحصه و تحليله ، وتوعية الناس بأسباب معاناتهم .

- انطلق علولة في مسرحه من رفضه المبادئ لنظرية أرسطو الدرامية لكنه لم يكن أول الراضين ،فقد مهد له الطريق فنانون و مبدعون أناروا له السبيل فستفاد منهم ، و خير

مثال على ذلك : المسرح الألماني "برتولد بريخت" فقد تأثر به علولة تأثيرا كبيرا من الناحيتين الفكرية و الفنية ، و هذا ناتج عن إيمان علولة بالمبادئ و الأفكار التي امن بها بريخت و هي : الحرية، الاشتراكية، العدالة الاجتماعية .

- إن استعانة علولة بالتراث في أعماله كان من منطلق التوفيق بين ماضي الأمة و حاضرها فقد استلهم الشكل من الماضي (الحلقة و القوال) و المضمون من الحاضر (القضايا المعاصرة).

- يشكل عنصر السرد حضورا قويا في أعمال علولة و المضمون السردى يتوافق بطبيعة الحال مع شكل الحلقة و القوال و كذا الطريقة التخريبية في أداء الممثل و غيرها من التقنيات التي تخدم العرض و توضح المضمون على طبق من فضة

- استخدام علولة اللغة الوسطى (بين العامية و الفصحى) لغة واقعية معبرة عن هموم العمال و الطبقات الكادحة ، لغة مميزة يفهمها العام و الخاص فقد استطاع أن يصهر اللهجة في قالب متجانس و سهل ، كما امتاز بالدقة في اختيار التعابير متجنباً استعمال المدلولات الغامضة و المبهمة .

- لقد شعرنا أثناء قراءتنا لنص "اللاثام" أن علولة تحسس بقلبه معظم الشخصيات التي عاشت الثورة و ما بعد الثورة ، ومنها التقط أبطاله و وضعهم في أماكنهم الطبيعية ، وغاص قلمه في تراب الجزائر فتجول في القرى و البوادي و السهول و الجبال و عكسها في كتابته و عروضه.

- و قد عدت أعمال المسرحي عبد القادر علولة صرخة مدوية في وجه الظلم و الطغيان و سوطا حاول أن يجلد به كل ألوان الهوان و الضعف الاجتماعي من خلال مسرحيته اللثام ذات العنوان الغائم و المعنى الغامض.

- إن حقيقة اللثام تتجاوز كونها قطعة قماش توضع لإخفاء ملامح الوجه لسبب ما و لكن الحقيقة تكمن في قضية إنسانية تنادي بالحرية و رفض الواقع تتلخص في كلمة (لا).

- عندما كتب علولة (مسرحية اللثام) لم يقصد بها التواصل و الإبلاغ فحسب أو التمثيل على خشبة المسرح و إنما عبر بها عن صرخات قلبه و تجربته و خبرته بمتاهات الزمن ،ذلك أنه كل ما كانت الخبرة عميقة كلما استطاعت الصمود في وجه الزمن لان الإنسان يفنى "علولة" (الجسد) و يتغير الزمن باختلاف الأجيال و ينحصر المكان أو يتغير نتيجة العوامل الطبيعية لكن "اللثام" تضل صامدة شامخة كذروة تل في وجه الزمن لأنها تمثل بصمة أو سطرًا من بصمات الحياة لتضل خالدة .

- و هكذا حاول علولة أن يتجاوز بنصه هذا، حدود زمانه و مكانه ليتحدث بلسان كل إنسان مضطهد (محقور) ، و اتخذ من شخصية "برهوم المثلث" الشخصية الخجولة التي تتجاوز حدود الزمان و المكان لتعود بنا إلى زمان (أهل الكهف) أو زمان (الشعراء الصعاليك) فتخذوا من الفرار من واقعهم المر سبيلا لتحقيق ذواتهم، فلجئوا إلى الهامش المظلم ليتمكنوا من قول (لا).

- هي سنة اللآز الذي يخشى دائما للآخرين مساحة للتحرك حتى في الهامش لان بيته من زجاج فهو يخشى عليه من أي خدش،فهو يدافع عن مبادئه الساذجة بكل عنف غير مهتم بمشاعر الآخرين و أفكارهم البسيطة و أحلامهم الجميلة.
- في مسرحية اللثام كان علولة كاتبا و فنانا و ممثلا وراء الستار و دراماتورجيا لان علولة كتب نصوصه من أجل العرض فلا مكان للدرماتورج هنا .
- و هكذا يرفع الستار عن مسرحية برهوم بن أيوب الأصرم المثلث الذي حاول أن يرفع اللثام و الغبن عن حياته و أو جد لنفسه سبيلا و إن كان حلمه ذاك قصيرا إلا أنه قد حقق من خلاله بعض ما يصبو إليه لكن السؤال المطروح هنا :
- من يميظ اللثام عن واقعنا هذا؟ ربما رجلا مثل برهوم الأصرم.
- و أخيرا في اعتقادي أن فضاء هذا البحث ما يزال مفتوحا خاضعا لمناقشات و الإضافات.

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم: برواية حفص عن عاصم.

• المصادر:

- 1- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللّثام ، د.ط المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1997.
- 2- الحكيم توفيق " طعام لكل فم " ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 01 ، 1973.
- 3- عبد القادر علولة " الأقوال " ، موفم للنشر ، وحدة الرغاية ، الجزائر 1997 .

• المراجع العربية:

- 1- إبراهيم صحراوي :تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1 ، دار الآفاق، الجزائر، 1999.
- 2- محمد حسن عبد الله " المسرح المحكي " ، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2000.
- 3- مفيد الحوامدة " المسرح العربي و مشكلة التبعية " ، عالم الفكر الكويتية ، ع : 04 ، 1987، 61.
- 4- د. سيد علي اسماعيل " اثر التراث العربي في المسرح المعاصر " ، دار القباء للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة 2000 .
- 5- بوشيبة عبد القادر " مسرح علولة مصادره و جمالياته " رسالة ماجستير ، 1993.
- 6- حسن علي المخلف " توظيف التراث في المسرح " الاوائل للنشر و التوزيع و الخدمات الطباعية سوريا ، ط:2000، 01 .

- 7- علي عقلة عرسان " الظواهر المسرحية عند العرب " ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق 1981.
- 8- علي الراعي " المسرح في الوطن العربي " ، مطابع الوطن ، الكويت ، ط 02، 1999 .
- 9- د يحيى الطاهر " تراث الشعبي في الرواية الجزائرية " ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر 2000.
- 10- يوسف عبد المسيح ثروت " معالم الدراما في العصر الحديث " ، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت.
- 11- جمعة احمد قاجة " المدارس المسرحية وطرق إخراجها" و منشورات المكتبة العصرية ، بيروت
- 12- عبد القادر القط " فن المسرحية " ، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط 01، 1998.
- 13- واسيني الاعرج " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر " المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1986.
- 14- كمال عيد " الدراما الاشتراكية " ، دراسة لابنتاقها و تطورها في مصر، الهيئة القومية للبحث العلمي ، طرابلس ليبيا، ط:01، 1983.
- 15- احمد العشري " مقدمة في نظرية المسرح السياسي " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1989.
- 16- علي عقلة عرسان " سياسة في المسرح " ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، سوريا 1978.
- 17- حياة جاسم " الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها 1960، 1970" ، دار الآداب ، بيروت 1978.
- 18- شكري عبد الوهاب " النص المسرحي " ، دار فلور للنشر و التوزيع ، ط02، 2002.
- 19- فاتح علاق :في تحليل الخطاب الشعري، ط2 ، دار التنوير، حسين داي،الجزائر،2008.

- 20- عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1 ، دار القرويين، المغرب، 2008.
- 21- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط4 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998 .
- 22- حسين خالفي: البلاغة وتحليل الخطاب، ط1 ، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 2011 .
- 23- فاطمة ديلمي: بنى النص ووظائفه، مقارنة سيميائية لنص " الأقوال " ل" عبد القادر علولة"، ط1 ، دار كنعان، دمشق، سوريا، 2005.
- 24- محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردى، نظرية غريماس (Greimas) د.ط، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.
- 25- عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة) دراسة ميدانية(، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
- 26- ندیم معلا محمد: في المسرح... في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ط1 ، مركز الإسكندرية، للكتاب، مصر، 2000.
- 27- عبد السلام صحراوي وآخرون: مجموعة من الأساتذة والنقاد، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ط1 ، دار هومه، الجزائر، 2002 .
- 28- دراسات موصلية: أحمد قتيبة يونس، الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن) مسرحية الإعصار (نموذجاً، ع 19 ، صفر، 1429هـ.
- 29- طارق ثابت: الشخصية المدنية في شعر أحمد طيب معاش، مقاربات سيميائية، - دراسة - ط1 ، منشورات دار أسامة، باب الزوار، الجزائر .
- 30- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

- 31- حسين خمري: سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر، ط1 ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011.
- 32- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، 1999.
- 33- عبد الحميد بورايو: التحليل السيميائي للخطاب السردي، دراسة لحكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، الملك شهريار، الصيد والعفريت الحمامة المطوقة ومالك الحزين، منشورات مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، دار الغرب، وهران -الجزائر، 2003.
- 34- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1 ، دار الآفاق، الجزائر، 1999.
- 35- يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، د.ط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999.
- 36- دراسات موصيلية: أحمد قتيبة يونس، الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن) مسرحية الإعصار (نموذجاً).
- 37- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
- 38- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد.
- 39- أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس نائرة، د.ط دار الأمل، الجزائر، 2009 .
- 40- مصطفى الصمدي: قراءات مسرحية، د.ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا 2000.

- 41- محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس (Grimas) ، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991.
- 42- حسن يوسف: قراءة النص المسرحي، دراسة في " شهرزاد " لتوفيق الحكيم، د.ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، د.ت.
- 43- السعيد بوطاجين: الإشتغال العملي، دراسة سيميائية، ط1 ، منشورات الاختلاف، الجزائر 2000.
- 44- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحيّة، ط4 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998 .
- 45- عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1 ، دار القرويين، المغرب، 2008 .
- 46- الأعرج واسيني " اتجاهات الرواية العربية في الجزائر " المؤسسة الوطنية للكتاب/الجزائر/1986.
- 47- بيوض أحمد " المسرح الجزائري 1926 - 1989 " /مطبعة الجاحظية/الجزائر/1998.
- 48- صقر أحمد " توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي " / مركز الاسكندرية للكتاب/مصر/1998.
- 49- عيد كمال " الدراما الاشتراكية"/دراسة لانبثاقها وتطورها في مصر/الهيئة القومية للبحث العلمي/الجمهورية الليبية الشعبية الاشتراكية، طرابلس/1/بيروت 1983.
- 50- القط عبد القادر " فن المسرحية " الشركة المصرية العالمية للنشر " ط1 ، 1998.

51- بسام موسى قطوس : سيمياء العنوان، ط1 ، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2011.

• المراجع المترجمة :

1- الكسندروفنا بوتينتسيقا تمارا " ألف عام وعام على المسرح العربي " ، تر : توفيق المؤذن ، دار الفرابي بيروت ، لبنان ، ط : 1990/02.

2- كاثرين بليزيتون " مسرح ميرخولد و بريخت ، تر : فايز قزق ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا 1997.

3- جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك " ، تر: فاروق عبد القادر ، هلا للنشر و التوزيع مصر ، ط 01، 2000.

4- دنانير من ذهب Monnaies d'or للمؤلفات الصيني شوسوشان chu su chen 1968-1644.

5- رولان بارت : التحليل النصي، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة ت : وتقدم عبد الكريم الشرقاوي، د.ط، دار التكوين، دمشق، سوريا، 2009 .

6- برنار فاليط : النص الروائي تقنيات ومناهج، ت : رشيد بنخدو، د.ط، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المشروع القومي للترجمة، 1994.

7- إلين أستون، جورج ساقونا : المسرح والعلامات، ت : سباعي السيد، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، د.ت.

• المعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الله، محمد الصادق العبيري، ط3 ، دار

إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1999 .

2- ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض

ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 1997 .

3- مجدي وهبة " معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب "، كامل المهندس ، مكتبة لبنان

1944-1984 ، ط 02، 1984.

4- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د.ط، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار

البيضاء، المغرب، 1984 .

• الدوريات العربية والمجلات:

1- مجلة أصوات الشمال: بغداد أحمد بلية، عبد القادر علولة والتحديد في الشكل والمضمون،

نشر في 2010/10/02

<http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=12340>

2- جمال الدين زعيتز ، عبد القادر علولة، الفنان الباحث عن الحقيقة ، مجلة الطريق/ العددان

02 و 03 ، لبنان ، 1995 .

3- سهام ناصر، كلمات ورؤى في المسرح التجريبي، مجلة الطريق، ع 2، مجلد52، يوليو ، لبنان

. 1993

• الرسائل الجامعية:

1- العلجة هذلي: توظيف التراث في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية " القراب والصالحين " لولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، إشراف: بوطابع العمري) مخطوط ماجستير(، جامعة المسيلة، قسم اللغة /2009، والأدب العربي، 2008 .

2- لقعج جلول سايح نادية: التحليل السيميائي للنص المسرحي الشعري، مأساة الحلاج لعبد الصبور أنموذجا، إشراف: أحمد اليوسف) مخطوط ماجستير(، جامعة وهران، قسم اللغة العربية 2005. وآدائها، 2004 .

المواقع الالكترونية :

1- فرقاني جازية " تجليات المسرح التجريبي في الجزائر ، التجربة الملحمية نموذجا الموقع :

www.el-masrah.com

2- دنيا الرأي :جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي " عبد القادر علولة"، تاريخ النشر : 2010/05/14.

<http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/14/198015.html>

3- بول شأوول " التجريب بين الموروث و التجدد و الاستلاب " www.nizwa.com:

4- جويده خدة " عبد القادر علولة ، او الحق في السعادة ، الضحك ، المحبة"-WWW.el-masrah.com

jazair.com

الملاحق

الملاحق :

حياته :

ولد فقيد المسرح عبد القادر علولة، في 08 يوليو 1939 في مدينة الغزوات، وتابع دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس وبعد ذلك بوهران، توقف عن الدراسة في 1956 وبدأ يمارس المسرح كهواو مع فرقة "الشباب" بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960، شارك في عدّة دورات تكوينية ومثل في مسرحية "خضر اليدين" التي كتبها "محمد كرشاي"، وفي 1962 أخرج في إطار فرقة اموعة المسرحية الوهرانية مسرحية "الأسرى" للمؤلف الروماني "بلوت"، عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظّف الفقيد كممثل.

مثل أدوارًا عديدة في مسرحيات :

— أولاد القصبه "العبد الحلیم راييس ومصطفى كاتب 1963.

— حسن طيرو "لرويشد ومصطفى كاتب 1963.

— الحياة حلم "لمصطفى كاتب 1963 .

— دون جوان "اقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963 .

— ورود حمراء لي "لعلال المحب 1964.

— ترويض نمرة "إخراج علال المحب 1964.

— الكلاب "الحاج عمار 1965.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة :

_ الغولة "كتبها وریشد 1964 .

_ السلطان الحائر "لتوفيق الحكيم 1965 .

_ نقود من ذهب "اقباس من التراث الصيني القديم 1967 .

_ نومانس "اقباس حيمود ابراهيم ومحبوب اسطمبولي 1968.

_ الدهاليز "مكسيم جوركي.. ترجمة محمد بوحابسي 1982.

ألف وأخرج المسرحيات التالية :

_ العلف 1969 .

_ الخبزة 1970.

_ حمق سليم "مقتبسة من يوميات أحمق لجوجول 1972.

_ حمام ربي 1970 .

_ حوت يأكل حوت 1975 "أفها مع بن محمد.

_ القوال "أي الأقوال 1980.

_ الأجواد 1985 .

_ اللثام 1989 .

_ أروكان خادم السيدين "ترجمة لمسرحية" جلدوني 1993 .

_ 1992 التفاح "ألفها لفرقة المثلث، أخرجها زروقي بوخاري 93.

— اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين "على شكل مسرحيات لتلفزيون 1990

ليلة مع مسجون.

السلطان والغريان.

الوسام.

الشعب فاق.

الواجب الوطني.

أخرجها للتلفزيون بشير بريشي عام 1990 .

مثل في الأفلام التالية :

— الكلاب "للمخرج هاشمي شريف 1971.

— الطارفة "أي الجبل للمخرج هاشمي الشريف 1971.

— تلمسان "للمخرج محمد بوعماري 1989.

— حسن نية "للمخرج غوتي بن ددوش 1990.

— جنان بورزق "للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990.

شارك في صياغة و قراءة تعاليق الأفلام التالية :

— بوزيان القلعي "للمخرج حجاج 1983.

— كم أحبكم "للمخرج عز الدين مدور 1985.

أخرج ثلاث تمثيلات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي... سوفكليس .
أرسطوفان... وشكسبير . وكان ذلك عام 1967 من 1968 إلى .. 1959 أخرج مع الطلبة
عدّة مسرحيات من بينها مسرحية " الغول " لمحمد عزيزة 1 ..

