الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي طاهر * سعيدة
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم :الفنون
تخصص:نقد العرض المسرحي
مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر
بعنوان :

العناصر الملحمية ووظائفها في العرض المسرحي"مسرحية حمق سليم " لعبدالقادر علولة دراسة تطبقة

إعداد الطالبة: إشراف الدكتور:

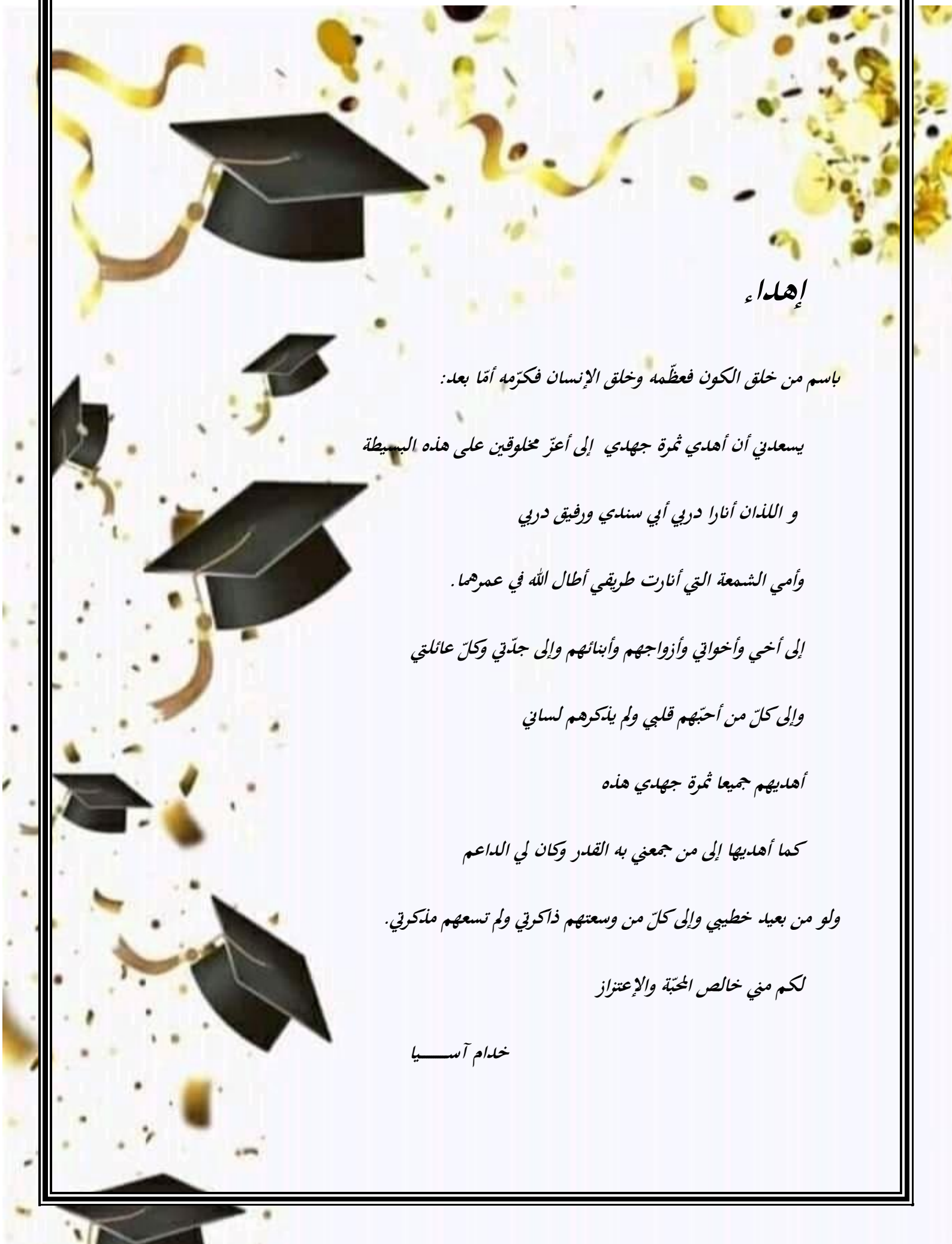
- خدام آسية *د. مذكور

أعضاء اللجنة المناقشة:

الدكتور:	حادو نورالدين	رئيسا.
الدكتور:	برجي عبدالفتاح	مناقشا
الدكتور:	مذكور برزوق	مشرفا

السنة الجامعية : 1440هـ/ 1441هـ*** 2019م/2020م

بسم الله الرحمن الرحيم



إهداء

باسم من خلق الكون فعظّمه وخلق الإنسان فكرّمه أمّا بعد:

يسعدني أن أهدي ثمرة جهدي إلى أعزّ مخلوقين على هذه البسيطة

و اللذان أنارا دربي أبي سندي ورفيق دربي

وأمي الشمعة التي أنارت طريقي أطال الله في عمرهما.

إلى أخي وأخواتي وأزواجهم وأبنائهم وإلى جدّتي وكلّ عائلتي

وإلى كلّ من أحبّهم قلبي ولم يذكرهم لساني

أهديهم جميعا ثمرة جهدي هذه

كما أهديها إلى من جمعني به القدر وكان لي الداعم

ولو من بعيد خطيبي وإلى كلّ من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي.

لكم مني خالص المحبّة والإعتزاز

خدام آســـــيا

شكر وعرفان

﴿الحمد لله الّذي أنزل على عبده الكتابَ ولم يجعل له عوجا﴾

والصلاة والسّلام على رسوله الّذي أرسله الله رحمة للعالمين ،

وصحابته التّابعين له بإحسان إلى يوم الدّين

والحمد لله ربّ العالمين .

ثمّ أمّـــا بعدُ :

أحمد لله الّذي أعانني في إنجاز هذا العمل وأتمنّى أن تكون هذه

الثمرة محلّ إفادة لكلّ من يطّلع عليها. وعليه

أتقدّم بالشكّر الجزيل لأستاذي المحترم " مذكور برزوق " وألف شكرٍ لك

لأنّك كنت السّند ونعم النّاصح والمرشد .

كما أزفّ شكري وامتناني إلى السّادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة

الذين قبلوا مناقشة هذا البحث

متحمّلين عناء قراءته لتقويمه وتقييمه .

كما لا أنسى أن أعرب عن شكري لكلّ المعلّمين والأساتذة

ولكلّ الزملاء بقسم اللغات والآداب والفنون

وكلّ من ساعدني في إنجاز هذه المذكّرة

خدام آسيا

مقدمة

ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته بالترجمة والاقتباس من المسرح الأوروبي عامّة والمسرح الفرنسي خاصة، وهذا لظروف تاريخية خاصة عاشتها الجزائر، بحيث كانت تحت سيطرة الاحتلال الفرنسي، وبحكم هذا الاحتلال كان تأثير المسرح الفرنسيّ في المسرح الجزائريّ واضحا من خلال استفادة بعض الكتّاب الجزائريين من مراحل مختلفة بالتّقنيات والأفكار وحتى الموضوعات، ولعلّ السبب في ذلك يرجع إلى تعود بعض الكُتاب العرب على استيراد الأشكال والمضامين الجاهزة ومحاولة فرضها على الجمهور العربي.

وبما أنّ الملحميّة تعتبر كمنعرج في العالم المسرحيّ فقد كانت الأقرب إلى مسرح الوطن العربيّ والجزائر على وجه الخصوص، بحيث وجدت هذه النظرية التربة المناسبة لها لغرس أفكارها المسرحية، والمتتبع مسار المسرح الجزائري لوجده حافل بالإنجازات المسرحية لدى كبار المسرحيين الجزائريين تحت ظل المسرح الملحمي البريختي.

بحيث يعتبر "عبد القادر علولة" من أبرز الكتاب المسرحيين الذين ترجموا نصوصهم الدرامية إلى عروض مستمدة من التراث الجزائري الأصيل الشعبي النابع من الأصالة والتقاليد بلغة شعبية إذ يعتبر من بين المجددين في المسرح الجزائري، بحيث أنه حاول التوفيق بين المسرح الغربي وبين تراثه العربي الجزائري، فجاء مسرحه وليدا للظروف السياسية التي شهدتها الجزائر فساير بفنه تطورات وقضايا الظروف في الفترة من الفترات ليتأثر بالظواهر والآفات الاجتماعية المتفشية، إذ حاول إزالة النقاب عن مشاكل المجتمع والدعوة للتفكير في حلها من خلال امتزاجه للتراث بتقنيات المسرح العالمي وخاصة المسرح البريختي.

ومن هذا المنطلق فإن هذا البحث يتمحور حول دراسة موضوع "العناصر الملحمية ووظائفها في مسرحية "حمق سليم" لـ "عبد القادر علولة"دراسة تطبيقية"

فتبادرت لي عدة تساؤلات، كان أهمها:

- هل يصلح النموذج الملحمي في المسرح الجزائري؟ وهل أسهمت تجربة "علولة" في إثراء أو إضافة للمسرح الجزائري؟
- ما مدى تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الملحمي؟ وما هي أهم العناصر التي ارتكز عليها؟

وللإجابة على هذه التساؤلات، وقع اختياري على الموضوع لأسباب موضوعية من خلال فهم العناصر الملحمية وتطبيقها في عرض مسرح علولة، وكذا بعض الأسباب الذاتية نتيجة تتبعي لمسار الفن المسرحي عموما وما يمثله مسرح "عبد القادر علولة" في الحركة الثقافية الجزائرية خصوصا.، باعتباره مادة حيوية ثرية، ومدونة تاريخية وثقافية وجمالية نموذجية دالة تعكس الثراء والتّنوع المتميز ضمن التراكم المسرحيّ الوطنيّ هذا النشاط الذي دعاني إلى معرفة أهمية هذا البحث من خلال استكشاف "العناصر التكوينية الملحمية" لمسرح "عبد القادر علولة " ووظائفها ضمن بنية العرض المسرحي وذلك بهدف الاشتغال على الخصائص الملحمية من حيث ارتباطها العضوي بالثقافة المسرحية العالمية من ناحية وبالثقافة الشعبية الشفوية شكلا ومضمونا من ناحية أخرى.

ومراعاة لطبيعة الموضوع وصياغته ارتأيت أن تكون خطوات الدراسة وفق هذا التّصور إلى مقدمة وفصلين؛ الأول نظري والثاني تطبيقي وخاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

فالفصل الأول يحمل عنوان"المصادر المعرفية والنقدية لمفهوم الملحمة والملحمية"، ويتضمن ثلاث مباحث بحيث يحتوي المبحث الأول على أهم المفاهيم الخاصة بالملحمة والملحمية النشأة والتاريخ، ثم تطرقت إلى المبحث الثاني الذي تناول المسرح الملحمي والفكر البريشتي، وتوصلت إلى مبحث ثالث الذي عنونته بتأثيرات المسرح الملحمي والمسرح العربي.

أما الفصل الثاني الذي عنونته بـ "دراسة تطبيقية في عرض مسرحية "حمق سليم" لـ عبد القادر علولة"، فتناول هو الآخر ثلاث مباحث يضم المبحث الأول تجربة مسرح عبد القادر علولة، أما المبحث الثاني كان عبارة عن مونودرامية حمق سليم للتطرق في نهاية الفصل إلى المقاصد الملحمية والتشكيل السينوغرافي.

أمّا بالنسبة لمنهج الدراسة فإنني التزمت بالمنهج التكامليّ، نظرا لما تقتضيه طبيعة الدراسة وما يتعلق بالعناصر الملحمية والأشكال التراثية.

وبطبيعة الحال فإنّ لكلّ بحث أو عمل أكاديمي مهما كان حجمه وتنوعت مواضيعه لا بدّ أن تعترض طريقه شتى أنواع العراقيل والصعوبات التي ترخي من عزيمة الباحث وتكاد تؤدي به إلى اليأس لولا الإرادة

والعزيمة التي يحاول فيها بكل جهد ومثابرة تخطيها لتحقيق ما يصبوا إليه إضافة إلى ذلك نقص المادة العلمية وصعوبة الحصول عليها وكذا ضيق الوقت الممنوح للمذكرة.

أما فيما يخصّ المصادر والمراجع التي وجدت فيها ضالتي لإتمام البحث كانت أولها المصادر المتعلقة بالمسرحية التي قمت بدراستها مسرحية "حمق سليم" لعبد القادر علولة –الأعمال الكاملة لعلولة– وكذلك بعض المراجع وأهمها كتاب "نظرية المسرح الملحمي" لبرتولد بريخت ترجمة جميل نصيف وكذلك كتاب "تجليات التغريب في المسرح العربي" جازية فرقاني الذي تطرق كثيرا إلى تأثر المسرحيين العرب بالنّظرية الملحمية.

وأنهيت بحثي بخاتمة توصلت فيها إلى أهم النتائج والأفكار التي جاءت إجابة على التساؤلات المطروحة في المقدمة.

وفي الأخير أتمنى من الله عز وجل التوفيق.

الفصل الأول

المصادر المعرفية والنقدية

لمفهوم الملحمة والملحمية

المبحث الأول: مفهوم الملحمة والملحمية النشأة التاريخ

إذا بحثنا عن تعريف الملحمة من حيث اللغة في المعاجم اللغوية، نجدها ذُكرت في معجم "لسان العرب" بما يلي: «الملحمة الوقعة العظيمة القتل وقيل موضع القتال وألحمت القوم إذا قتلتهم حتى صاروا لحما، وألحم الرجل الحاما، إذ شّب في الحرب ولم يجد مخلّصا، والملحمة هي الحرب وموضع القتال والجمع ملاحم مأخوذة من اشتباك النّاس واختلاطهم فيها كاشتباك لحمة الثوب بالسّدى»[1]

كما ورد لفظ ملحمة في معجم "مختار الصحاح" بأنها «الرقعة العظيمة في الفتنة».[2]

كما جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لأن لفظة «ملحميّ: صفة تطلق على ذلك البحر من الشعر والصيغة العروضية في الشعر اليوناني واللاتيني».[3]

وقد ورد وصف الرسول صلى الله عليه وسلم بأنه« نبيّ الملحمة وقيل في تفسير هذا الوصف أنه نبي القتال لمجاهدة الكفار والمشركين، ولكن بعض المفسرين عدّلوا كلمة الملحمة في وصف الرسول صلى الله عليه وسلم إلى معنى آخر: وهو التّأليف والإصلاح، فقالوا نبي الملحمة أي نبي الصلاح، فالكلمة هنا مأخوذة من لحَمَ الأمر بمعنى أحكمه وألّف بين أجزائه، فإذًا هو متماسك متين»[4]

ومصطلح ملحمة «هو المصطلح النّوعي الأدبيّ الذي يقابل مصطلح **épopé** الفرنسي أو **epic** الانجليزي و**epos** الألماني ومعادلاتها الأخرى في اللغات الغربية وجميعها مشتقة من الأصل

---

[1] جمال أبو الفضل، ابن منظور، لسان العرب، ط1، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993، ص499.

[2] محمد أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ط1، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1997، ص260.

[3] مجدي وهبية، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، لبنان، ط2، 1984، ص384.

[4] محمد شوقي أمين، الملاحم في اللغة والأدب، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام ، الكويت، مج 16، ع01 (أفريل مايو يونيو)، 1985، ص228.

اليوناني epopiaالمركب من (القول، الكلام، الحكي) وفعل (صنع، عمل، نظم، أنشأ) ويعني إذن هذا الأصل اليوناني القول الذي يروي ويحكي، وعمل الشاعر الذي ينظم ويؤلف هذا القول»[1]

أمّا التعريف الاصطلاحيّ فقد تناول المعجم المسرحي صفة الملحمي المأخوذة من كلمة epos اليونانية التي تعني القول والسرد، ثم أطلقت كتسمية للملحمة، وهي قصيدة سرديّة طويلة أسلوبها رفيع وتتحدث عن البطولة[2]

ولعلّ المقصود بالملحمة في معناها الدقيق «القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة لبطل رئيس واحد[3]

والملحميّ هو «ذلك النّمط الأدبيّ الذي يهيمن على السّرد النصي المسرحيّ الذي وجد أصلا في القصيدة الطويلة التي تحكي أعمال البطولة».[4]

ومنه فالملحمة «فنّ كباقي الفنون الأدبية الأخرى (المسرحية، القصيدة، القصة، الرواية، المقامة، المقالة ....) وتختلف عن كل هذه الفنون كونها قصة شعرية قومية بطولية خارقة»[5]

إن الملحمة من حيث أنها «جنس أدبيّ هي قصة بطولية تحكي شعرا تحتوي على أفعال عجيبة، أي على حوادث خارقة للعادة، وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشّخصيات والخطب، ولكن

---

[1] عبد الكريم شرقاوي، شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص101.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص208.

[3] ترحيني فايز، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ص16.

[4] نفسه، ص17.

[5] محفوظ كحوال، فن الملاحم (الأصول والنشأة التطور) أوديسة هوميروس، دار نوميدياللطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، دط، 2009، ص03.

الحكاية لا تخلو من الاستطرادات وعوارض الأحداث، وفي هذا تختلف الملحمة عن المسرحية والقصة افتراقا جوهريا »[1]

إن كانت كلمة ملحمة استخدمت حديثا للدلالة على هذا النّوع الأدبيّ الّذي عرفناه في العصور الحديثة بعد اتصالنا بالغرب، وبمختلف آدابه القديمة والحديثة.

فقد تباينت الآراء حول الملحمة فهناك من ينفي وجودها وأفضل دليل على هذا:

- الحداثيون*الّذين يعتبرون أنّ أدب العرب يخلو من الملاحم وأنها لا توجد في شيء مما أبدعوه، إلا أن هذا زعم ثبت بالدراسات الحديثة، والمقارنة في مجال الأدب أنه خطأ ذلك لأن الوجدان العربي الجماعي قد عبر بروائع أدبية عن وقائعه الحربية وأبطاله، ويستطيع الدّارس أن يجد التحوّل المباشر من الأسطورة إلى الملحمة في حضارة الشرق القديم:« فتكاد تجمع الدراسات أن الشرق مهد الإنسان الأول وموئل الحضارة ومهبط الوحي والإلهام وتعتبر ملحمة جلجامش** أقدم نموذج في تاريخ الحضارات جميعا»[2]

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، دط، 2003، ص122.

*هم مجموعة من الأدباء الشباب، الذين كانت لهم ثورة على الشيوخ من الأدباء وعلى منهجهم المتمثل في الإغراق في المحافظة على القديم(وقد كان أدباء الشباب يقومون مقاما وسطا بين الغلو في التجديد وبين الغلو في المحافظة....) ثم يثوروا على أساليب القدماء ويصطنعون من الأساليب ما يلائم حاجاتهم، طه حسين، حديث الأربعاء، مؤسسة هنداويللتعليم والثقافة، مصر، 2012/08/26.

** تنسب إلى ستينيلك أونيني وتقع في إثني عشر لوحا وجد معظمها في مكتبة آشور بانيبال في مينوي والتي ولدت في الشرق الأدنى أي الحضارة السومرية ويرجع ظهورها إلى 3000 ق.م تسرد مغامرات البطل السومري جلجامش. أنظر: فائق مصطفى عبد الرضا علي، في النقد الادبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، ط1، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1981، ص113.

[2] جميل صدقي الزهاوي، ملحمة ثورة الجحيم، ع 12 السنة 3 ،ص27.

وإذا تأملنا أكثر في القصائد التي وجدت في العصر الجاهلي (المعلّقات) فنجدها تتوفر على بعض العناصر الملحمية، إلا أنّها تفتقر إلى الطول إذ ما قارناها بالملاحم الغربية، وبالرغم من ذلك فإن الشعر الجاهلي لم يخل من مظاهر ملحمية بحيث «نرى في الشّعر الجاهلي شعر الملحمة عند عمرو بن كلثوم، عنترة بن شداد، ولم يعرف العرب الملحمة المكتملة في العهد الإسلامي الأوّل، ولكن المظاهر الملحمية برزت في شعر الخوارج كشم القطرى بن الفجاءةوفي العصر العباسي نرى قصيدة أبي تمام في وصف المعتصم في عمورية وكذلك نجد العنصر الملحمي في قصيدة المتنبي في وصف سيف الدولة»[1]

- أما المحافظون*فيصرّون على وجود هذا الفنّ وأنّ ما نظمه العرب في جاهليتهم ثمّ إسلامهم من وصف الأيام والوقائع والغزوات بشكل نواة طيبة لهذا الفن بحيث يرى محمد غنيمي هلال:«أنّ العرب تعرف الملاحم في اللغة الأدبية، أمّا نوع الملاحم الذي وجد قد كان في لغة العامة ، أيّ تلك الملاحم الشعبية التي أخذت موضوعاتها من العرب القدامى وسير أبطالهم وصيغت مع ذلك باللغة العامية في العصور الوسطى كملحمة (الزير سالم) وهي مأخوذة عن قصة مهلهل بن ربيعة في حرب البسوس وملحمة أبي زيد الهلالي والظاهر بيبرس إلى المكانة الأدبية »[2]

نستنتج من هذا أن الملحمة عند العرب تجلّت في السّير الشعبية ، وأنّ ما نتج عنها كان من روائع الملاحم العالمية ، وأنّها لم تتجسد في اللغة الأدبية معنى لغة الانزياح بل اللغة العامية ، وهذا ما يؤكد أنّها

---

[1] جميل صدقي الزهاوي، المرجع السابق، ص27.

*هم مجموعة من الأدباء الذين نادوا بضرورة المحافظة على كل ما هو قديم وقد أسرفوا في ذلك وهم الذين يرون ضرورة الإغراق في المحافظة؛ يقول طه حسين: ويشتد الخلاف بين هذين الطرفين المتناقضين بين أنصار القديم المسرفين في نصره وأشياع الجديد الغلاة في التشيع له، طه حسين: حديث الأربعاء، مؤسسة هنداويللتعليم والثقافة، مصر، 2012/08/26.

[2] محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص 133.

أخذت من الملاحم الشعبية ، وهذا ما يفسر ظهور ملاحم شعبية مستوحاة من قصص القدامى ، وسيرهم ، وأبطالهم.

إن الملحمة شهدت عدة تعريفات من خلال الباحثين، ولهذا اختلط مفهومها عند البعض بمفهوم الشعر الحماسي، فقد تناول "البستاني" عدة مصطلحات مثل الشعر القصصي ثم الملحمة وعليه الملحمة لم تكن معروفة عند العرب إلا بعد تعريب "البستاني" لها عن طريق الترجمة التي أدخلت هذا الجنس الأدبيّ على الشعوب«ولهذا سمينا إلياذة هوميروس وأشباهها بالملاحم تفاديا من استحداث لفظة لم يسبق لها استعمال بين الكُتاب»[1]

كما أنّ الحضارة الهندية القديمة خلّدت لنا ملحمتين (المهابهارتا **mahabharta**)*، (الرمنيا **RAMNYA**)**تعتبران من أهم الملاحم التي عرفتها الآداب العالمية والكثير من الباحثين شبههما بـ"الإلياذة" و"الأوديسة" عند الإغريق.

إنّ هاتين الملحمتين تعكسان لنا صورة واضحة عن الحضارة الشرقية الهندوسية وعن الحياة السياسية والاجتماعية السائدة فيها، فلا تزال الكثير من القيّم الأخلاقية والعلاقات الاجتماعية والممارسات الشعائرية سائدة ومتداولة في المجتمع الهندي الحديث، على عكس بعض الحضارات القديمة، كالحضارة المصرية والحضارة الإغريقية، "الرّمانيا" ليست مجرد جزء من التراث الهنديّ القديم وإنّما تمثّل صورة حيّة عن واقع المجتمع الهنديّ الحديث، فلا تزال شخصيات الملحمة وخصوصا البطلان "راما" و"سيتا" المثل

---

[1] عبد الكريم شرقاوي، شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي، ص108.

*وهي في الأصل مجموعة من قصص مختلفة تحوي على مجموعة ضخمة من التعاليم الأخلاقية المتنوعة إلى جانب وصف المعارك العربية التي يشترك فيها أبطال الملحمة، فموضوعها يشبه موضوع الإلياذة «ومازالت المهابهارتا دليلا قويا على وجود الملاحم عند الهنود القدماء، وقد ترجمت منها قطع كبيرة إلى لغات متعددة. أنظر: نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، المكتب الجامعي الحديث، جامعة الشارقة (دط) 2006، ص15.

**تصف المخاطر التي مرّ بها أحد أمراء الهند في أثناء رحلته وتجواله بعد نفيه من مواطنه، ثم أثناء بحثه بعد ذلك عن زوجته التي اختطفها بعض الأعداء، وبذلك فإن موضوعها يشبه أيضا موضوع "الأودسية". أنظر: م ن، ص15.

الأعلى الذي يقتدي به الهندوس، كما لا يزال إنشاد الملحمة يعتبر من أهم ملامح احتفالات راما السنوية، وما إلى ذلك من شعائر وطقوس ...

كما كان للفرس اليد الطولى في هذا المضمار، فقد نظم شاعرهم "الفردوسي" ملحمة "الشاهنامة" والتي تبلغ من الطول ما بين خمسينألف (50000) وستين (60000) ألف بيت، يقول "فروغي" أحد كبار الأدباء الإيرانيين المعاصرين «شاهنامة الفردوس من حيث الكم والكيف أعظم أثر أدبي ونظم فارسي، بل إنّها أروع الأعمال الأدبية العالمية ولولا حرصي لقلت أنها أعظم عمل أدبي قام به إنسان وأنتجه فنان»[1].

اهتمّ اليونان بالفنّ الملحميّ، وتعد أعمال الشاعر الإغريقيّ "هوميروس" من أولى القصائد الملحمية التي عرفها التاريخ في مجال النّوع الأدبيّ، ولقد كتب هذا الأخير "الإلياذة"* و"الأوديسة"** اللتين أصبحت بعد ذلك النموذج الأصيل للفن.[2]

فقد شكّك بعض النقاد والمؤرخين أن نسبتها إلى "هوميروس" لأنّهم لاحظوا بعض الفروق بين الملحمتين منها اختلاف في المعلومات الجغرافية وكذا أنّ الآلهة في "الإلياذة" تبدو أكثر عظمة ومهابة من

---

[1] محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي،دار النهضة العربية للطباعة و النشر .بيروت لبنان .1971 ص17.

*قصة حب وحرب يتصارع فيها الأبطال سواء كانوا من البشر أم من الآلهة، وهي مأخوذة من قصة إليون وإلياذ، وهو الاسم الأصلي لمدينة طروادة، وهي قصيدة ملحمية طويلة تقع في نحو « خمسة عشر ألف وخمسمائة بيت (15500 بيت) لكن برغم من هذا الطول المسرف إلا أن الإلياذة تصور أحداث السنة الأخيرة من تلك الحرب العنيفة التي قامت بين اليونانيين والطرواديين. أنظر: محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقلرن،م ن. ص129.

** "الأوديسة" أو أوديسيوس وهي قصيدة ملحمية طويلة تروى في اثني عشر ألف بيت .قصة البطل اليوناني الذي آثر بعد انتهاء حرب طروادة أن يشقّ طريق عودته بنفسه، وفي أثناء عودته ضل الطريق وتاه في البرّ والبحر وقذفته الأمواج من جزيرة إلى أخرى. أنظر: محمد عبد السلام كفافي، م ن، ص130.

[2] ينظر: نبيل راغب، فنون الأدب العالمي، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، دط، 1996، ص35.

"الأوديسة"، لكن أغلبية العلماء ينسبونها إلى "هوميروس"يقول روز «إنني مقتنع بأن ناظم الملحمتين شاعر واحد، بل أعتقد أنّه كتبهما».[1]

ويقصد بذلك أنّ "الأوديسة" ما هي إلا امتداد لـ"الإلياذة" فالأبطال الذين ذكروا في "الإلياذة" هم نفسهم أبطال "الأوديسة".

كما نجد كذلك من الفلاسفة اليونانيين "أرسطو" الذي يعدّ أول من حدّد خصائص الملحمة في كتابه "الشعر" ويشتمل هذا الكتاب على «دراسة للمأساة والملحمة، بناها الفيلسوف على استقراء النّصوص التي كانت بين يديه في هذين النّوعين من الشعر وبالنسبة للشعر الملحمي كانت أمام "أرسطو" ملاحم هوميروس ومنظومات هيسيود»[2]

لقد ذكر "أرسطو" بأن الملحمة يجب أن «تدور حول حادثة مكتملة بذاتها، لها بداية ووسط ونهاية، شأنها في ذلك شأن المسرحية، ولذا تستطيع أن تحدث تأثيرها الكامل بوصفها وحدة عضوية لمخلوق حي ويجب أن يخلط بين الملحمة والتاريخ، فالتّاريخ لا يقف عند سرد حادثة واحدة، بل هو يروي حوادث فترة زمنية أو عصر بأكمله، وما جرى أثناءه لشخص أو أشخاص متعدّدين مهما كان التفكّك بين الحوادث التي يرويها»[3]

لقد انتقل هذا الجنس الأدبيّ بخصائصه وطابعه من الأدب اليونانيّ إلى الأدب الروماني[4]، وكان الرومان تلامذة اليونان في هذا الفن وغيره، ويؤكد ذلك الشاعر الروماني "هوراس" في كتابه "فن الشعر"

---

[1] محمد عبد السلام كفافي، المرجع السابق، ص130.

[2] محمد عبد السلام كفافي ، م س. ص125.

[3] محمد عبد السلام كفافي، م ن ، ص125.

[4] رامي أحمد المحمودي، النقد الحديث والأدب المقارن، دار حامد، ط1،عمان ، 2008، ص128.

فيقول «إنّ الأدب اليوناني في رأيه هو المثل الأعلى للإبداع الأدبي، فمن المستحيل عنده أن يستلهم الشّاعر "الإلياذة و"الأوديسة" وأيضا عليه أن يدرس النماذج اليونانية ليلا نهارا»[1]

ثم سار الرومان على أثر اليونان فأبدعوا هذا الفنّ، وخلّد شاعرهم الشهير "فرجيل" (89 – 19 ق.م) ملحمته المسماة بـ"الإلياذة"* متتبعا فيها خطى أستاذه "هوميروس" «وقد نظمها في السنين العشر الأخيرة من حياته، أي بعد أن استقر الإمبراطور الرومانيّ "أغسطس" على إثر موقعة "أكتوم" وهي ملحمة وطنية»[2].

أمّا إذا تحدثنا عن العصور الوسطى، فقد ظهرت أيضا كثير من الملاحم عند أمم مختلفة، حيث تنوّعت هذه الملاحم واختلفت في مواضيعها ومستوياتها الفنية، فتفردّت "الكوميديا الإلهية"** للشاعر الإيطالي "دانته" (1265–1231) ، كونها ملحمة دينية ذات طابع رمزيّ، تخالف ملحمتي "هوميروس" في موضوعها.

---

[1] محمد عبد السلام كفافي، م س ، ص132.

*هي ملحمة وطنية، غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية، ويبلغ عدد أبياتها (9896) بيت، وهي تقع في اثني عشر (12) جزء أو كتابا، وهي تمثل بحق خير امتداد لملاحم "هوميروس"، وإن اختلفت معها في بعض الخصائص الفنية. أنظر: محمد عبد السلام كفافي، م ن، ص132، 135.

[2] محمد عبد السلام كفافي، في الادب المقارن ، ص134، 135.

*هي ملحمة وطنية، غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية، ويبلغ عدد أبياتها (9896) بيت، وهي تقع في اثني عشر (12) جزء أو كتابا، وهي تمثل بحق خير امتداد لملاحم "هوميروس"، وإن اختلفت معها في بعض الخصائص الفنية. أنظر: محمد عبد السلام كفافي، م ن، ص132، 135.

**وقد سميت في البداية (الكوميديا) ثم أضيف لها صاحبها كلمة (الإلهية) وهي تختلف كثيرا عن ملحمتي هوميروس، ذلك أن موضوعها ديني صرف عبر رحلة إلى العالم الآخر، بيد أن "دانته" يحاول أن يقرب ذلك العالم إلى العالم الواقعي زمن العصور الوسطى بحروبه وتقاليده وأخطائه ويسود ذلك كله طابع ذاتي في وصف بعض النقائص والرذائل الاجتماعية وحبه للفضائل ووسمو الخلق. أنظر: محمد غنيمي هلال، م س، ص127.

كما اهتمّ أدباء عصر النّهضة بملاحم اليونان والرومان، قبل اهتمامهم بغيرها من أنواع الآداب الكلاسيكية، «ولقد شهد القرنان الخامس عشر والسادس عشر ترجمات للإلياذة ةالأوديسة ...، بل كان لعصر النهضة إنتاجه من الملاحم التي ظهر فيها تأثر واضح بالآداب الكلاسيكية، وتنوعت اتجاهاتها وموضوعاتها»[1]

فظهرت ثلاثة أنواع من الملاحم وهي كالتالي:

أولا: برزت هناك ملاحم قلّد فيها أصحابها الملاحم الكلاسيكية تقليدا مباشرا ومن هذا النّوع نجد ملحمة فرنسياد la franciade للشاعر بيير دي رونسار pierre de ronsar(1724–1855).

ثانيا: ظهور لون من الملاحم يميل إلى محاكاة ملاحم العصر الوسيط، والذي تمثل في قصص مغامرات الفرسان، وقصص الحب المتعددة التي ظهرت في القرون الوسطى، واستمرت حتى عصر النهضة ومن هذه الملاحم على سبيل المثال:

أورلاندو رولان العاشق ORLANDO INNAMERTO وقد كتبها ماتيو بويارد MATTEO MARIA BERRIADO(1434–1494) وتجدر الإشارة أن هذه الملحمة ليس لها أساس تاريخي بالإضافة إلى ملحمة تحرير أيطاليا من القوط للشاعر TRISSIONO (1478– 1550)، وتحرير القدس للشاعر الإيطالي الشهير توركواتو تاسو TORQUATO TASO (1544– 1595).

ثالثا: وهو ما أوحت إليه حوادث هذا العصر، والذي ظهرت فيه اكتشافات عديدة، أهمّها اكتشاف أمريكا، واكتشاف الطريق البحري إلى الهند، الذي يعرف بطريق رأس الرجاء الصالح، ومن هذا

[1] محمد عبد السلام كفافي، م ن ، ص164.

اللون تولدت ملحمتين أساسيتين ألا وهما ملحمة أبناء لوسوس "OSLUSIADAS"* وملحمة الأروكانا ARAUCANA** [1]

أما إذا انتقلنا إلى العصر الحديث فنجد ظهور العديد من الملاحم في هذا العصر عند مختلف الشعوب والأمم لاسيما بعد بروز "الثورة الصناعية" في أوروبا «مع مطلع القرن السابع عشر فانبعثت الحركات التجديدية على أنقاض الجمود الفكري الذي عمّ بلاد أوروبا خلال العصور الوسطى[2]

فلا شك أن هذه الثورة الصناعية، كان تأثيرها كبيرا على الفكر الإنساني، ولعلّ من بين الملاحم التي انتشرت «ملحمة الفردوس المفقود للشاعر الانجليزي ميلتون MILTON(1608–1674) وهي تحكي خروج آدم من الجنة على إثر الإغواء»[3]

وقام العديد من الشعراء بكتابة عشرات القصائد المطولة يقومون فيها بمحاكاة الملاحم اليونانية والرومانية القديمة، لكن هذه الملاحم منيت بالفشل.

---

*للشاعر البرتغالي لويس دي كاموينس LUIS DE CAMOES فهي كلاسيكية التركيب، لكن موضوعها الأساسي هو اكتشاف فاسكو داجاما للطريق البحري بين أوروبا والهند، هذه الملحمة هي نوع الملاحم الواقعية في تناول الأحداث، وتمجد بطولة شعب البرتغال وتعبر عن الثقة بمستقبل الإنسان وقدرته على اكتشاف المجهول.

**للشاعر الإسباني ألونسو دي إركيلا ALONSO DE ERCILLA (1533– 1594)، حيث حفلت هذه الملحمة بوصف المناظر الطبيعية، وكذلك وصف الحرب التي دارت رحاها أثناء الحملة الإسبانية .... ولقد سماها الشاعر الأروكانا، إعجابا منه بشجاعة الأروكانيين وجرأتهم في القتال ضد الحملة الإسبانية.

[1] محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن، من ص164–172.

[2] الطاهر بلحيا، تأملات في إلياذة الجزائر لمفدي زكريا، مجلة الثقافة (عدد خاص)، السنة التاسعة عشر، ع104، الجزائر، سبتمبر أكتوبر، 1994، ص09.

[3] محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص128، 132.

وعليه فالملاحم بدأت تتلاشى عناصرها مع مرور الزمن، فلم تبق بنفس الخصائص التي كانت من قبل «فالمدينة الحاضرة، وتقدم العقل البشري والنظم الديمقراطية لن تسمح بقيام الملاحم في عصرنا، على الرغم من ذلك فإن تأثير الملاحم مازال في العصر الحديث، فمن المسرحيات والقصص ما تستعير موضوعاتها من أساطير ملاحم "هوميروس" وغيره من الأقدمين»[1]

المبحث الثاني:المسرح الملحمي والفكر البريشتيّ

يعدّ المسرح الملحميّ مذهبا أو اتجاها أو حركة مسرحيّة حديثة في المسرح ،ويعتبر المضمون أهمّ من الشّكل ،والحقيقة أهمّ من المجاز والإيهام المسرحي ،أسلوبه قصصيّ وتعليميّ ظهر في ألمانيا في بداية القرن العشرين على يد المخرج المسرحيّ " إيفون بيساكتور و برتولدبريشت **Yvonne BrechtBertoldBactator"** (1998/ 1956) بعد الحرب العالمية الأولى وقد أخذ منحى إيديولوجيا في آنٍ واحد إذ أنّه كان (...محصّلة لتوجّهات مسرحيّة سابقة له في أوروبا وروسيا هَدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح ذاته شكلا ومضمونا ،والانتقال من مهمة التّفسير إلى مهمّة التّغيير ،واضعا مقابل المسرح الدراميّ المسرح الملحميّ...)[2]

[1] نفسه، ص133.

[2]عصام محفوظ مسرح القرن العشرين المؤلفون . دار الفرابي . بيروت لبنان ج1 ط1 . 2001 ص 99.

فلقد بدأ أصلا بالطّبيعة التّأثيريّة ،والرّمزية ،والتّعبيريّة (...فنشّأ على أرضية المدرسة التّعبيرية في البداية على الشّعر ، أمّا في الدراما فقد تأثّر بها الكاتب''فريديريش فلوف **Friedrich Fluff**،وكانبريشت**BrechtBertold** ''في البداية يقرض الشّعر ،وبعد إن استوعب فلسفة ''هيجل**Hegle**''والفلسفة ''الماركسية '' تحوّل إلى المسرح ،ولم تكن مهمة الكاتب حين نشر كتابا ناجحا فحسب ،بل إنّ نجاحه كان يمكن في خلق عمل ديالكيتكيّ يرتبط بمشاكل هذا الإنسان و أزمات العصر ، ولقد استطاع''بريشت**BrechtBertold**''بأسلوب طريقته الجديدة ملأ هذا الفراغ ..)[1]

استعمل '' بريشت**BrechtBertold** '' مصطلح المسرح الملحميّ لأول مرّة عام **1926** من أجل تأسيس المسرح العتيق الملحميّ والّذي (... أطلق عليه تسمية المسرح الملحميّ أو الجدليّ على اعتبار أنّه يناقض المسرح الكلاسيكيّ الّذي عرف تطوّره في جوٍّ من الأوهام لذلك فإنّ ''بريشت**BrechtBertold** '' يرفض خدع الفنّ وحِيّله العادية ويتوخى بدلها النّقد الاجتماعيّ[2]...

إنّ المسرح الملحميّ أسلوب جديد لإخراج المشاهدين من مجال السّبات العاطفيّ ،إلى عالم النّقاش الفكريّ ،والجدليّ الموضعيّ لاستخراج الأسباب والمسبّبات لعوامل التّدهور والانحطاط ومعرفة العوامل الّتي تؤدّي إلى تقدّم الإنسان...)[3]

فالمسرح عند ''بريشت**BrechtBertold** '' قائم على تحرير الفنّ المسرحيّ البورجوازيّ ومنحِه وظيفة اجتماعية وأداة ثوريّة لتحرير الطّبقات المقهورة في المجتمع على الثّورة فينبغي الإشارة إلى أنّ '' بريشت**BrechtBertold** ''تأثر بالفكر الماركسيّ انطلاقا من كشف القضايا السّياسية والاستغلاليّة ،وقد بدأ ثورته على المسرح الكلاسيكيّ بخلق نموذج جديد يتماشى ومتطلّبات عصره ،يتمثّل في المسرحيّة التّعليميّة الّتي ساعدته على رفع مبادئه الأولى في المسرح الملحميّ الّذي (...يتطلّب

---

[1]حسن المنيعي .المسرح والإرتجال .عيون المقالات . الدار البيضاء **1992** ص **95**.

[2]حسن المنيعي . ن ص**90**.

[3]عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ،**1988**، ص **246**.

شكلا جديدا مغايرا للشّكل "الأرسطو طاليسي" شكلا ملائما للتّعبير عن احتياجات الإنسان المعاصر...)[1].

ولقد تأثّر " بريشتBrechtBertold "بالدراما الشّرقيّة كما تأثّر بفكر الأديان الشّرقية مثل " البوذا " وكونفوشيوس " وتتأصّل اتّجاهات " بريشتBrechtBertold " الفكريّة باهتمامه المتزايد بالأشكال والشّخصيات ،والموضوعات الشّرقيّة وخاصّة مسرح " النو "ومسرح " لكابوكي " اليابانيّيْن ،وكذلك الدراما الصّينيّة. فقد أثّر مسرح " النو "على " بريشتBrechtBertold "كونه يعالج ببساطة المشاكل الأخلاقيّة،ويخلُص"فريدريك أوينFrederi Owen"إلى أنّ مسرحيّات " بريشتBrechtBertold " التّعليميّة هيّ مسرحيّات " النو " اليابانيّة ذات مضمون ديالكتيكيّ أمّا دور المسرحيّة التّعليميّة فتمكّن في تحريض كلّ أولئك الّذين يشاركون فيها على أن يصبحوا كائنات فعّالة وكائنات مفكّرة في آنٍ معا ،والمبدأ الّذي تقوم عليه المسرحيّة هو مبدأ الممارسة الجماعيّة للفنّ الّتي تحمل دروسا حول بعض الأفكار الأخلاقيّة والسّياسيّة [2].

[1]جازية فرقاني ، تجلّيات التّغريب في المسرح العربيّ منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري مكتبة الرّشاد للطباعة والنّشر والتوزيع ن الجزائر ،ط 1 . 2012 .ص 31 .

[2]أوين فريدريك .برتولدبريشت . حياته ،فنه وعصره .ترجمة إبراهيم العريس دار بن خلدون .ط1.1981 ص 179

وقد نشأت النّظرية الملحميّة " بريشتBrechtBertold " بعد تجربة طويلة في الفنّ المسرحيّ ، وبعد ممارسة فنّ الكتابة والإخراج والتّعامل مع الممثل (فرقة البرلينر السامبل") مدّة تدرّجت من الأشعار إلي التّعبيرية ،فالتّعليميّة الممزوجة بالملحميّة ليصل إلى المسرح ذي البُعد السّياسي ،فالمسرح عنده قائم على تحرير الفنّ المسرحيّ من المسرح البورجوازيّ ومنحِه وظيفة تربوية وأداة لتحريض الطّبقات المقهورة في المجتمع على الثورة[1].

بدأ " بريشتBrechtBertold " الكتابة في المسرح التّعليميّ لأسباب سياسيّة واجتماعيّة واقتصادية الّتي كانت تعاني منها ألمانيا ،وتصادم الطّبقات البورجوازيّة والفقيرة وتصاعد الخطر النّازيّ)[2]

فلقد عرف تاريخ المسرحِ خطّين رئيسين هما الخطّ الأرسطيّ والخطّ الملحميّ الّذي بدأت بوادره تظهر منذ العصر الإليزابيثيّ* مرورا بأعمال " شيلر . Schiller" و " غوته ـ Goeth " و " دور نمارت ـ F Durremmatt "وبيوشنرBuchner ووصولا إلى أعمال " فريش ـ M frish " ليأخذ هذا الخطّ الملحميّ شكل حتمية دراميّة جديدة وليدة ظروف تاريخيّة ،واجتماعيّة ،واقتصاديّة في أعمال " بريشتBrechtBertoldحتّى وإنْ كانت الأعمال الأخيرة تصبّ في وحدة شكلية جديدة ...)[3].

---

[1]جازية فرقاني ، المرجع السابق،ص30 .

[2]جازية فرقاني، المرجع نفسه، ص55 .

*هو ذلك الوقت المرتبط بحكم الملكة إليزابيث الأولى 1558ـ 1603 وغالبا ما ينظر إلى هذه الفترة كأحد العصور الذّهبيّة في تاريخ انجلترا ،كان هذا العصر هو ذروة مرحلة النّهضة الانجليزية وشهد ازدهارا كبيرا في الشّعروالموسيقى والأدب وكان هذا أيضا هو العصر الّذي ازدهر فيه المسرح الإليزابيثي ،وقد قام شكسبير وغيره بتأليف العديد من المسرحيات الّتي خرجت عن النّطاق التّقليديّ المألوف والّذي عرف به المسرح الانجليزي القديم . وللمزيد ينظر .rescard.www arthritts.

[3]جازية فرقاني، المرجع نفسه، ص67.

بحيث أقام" بريشتBrechtBertold "عام 1930 مقارنة بين المسرح الدراميّ وبين المسرح الملحميّ الّذي يقترحه بديلا للأوّل ورأى أنّ المسرح الدراميّ يتوجّه إلى مشاعر الجمهور في حين أنّ المسرح الملحميّ يتوجّه إلى العقل ولكن ما يجب ملاحظته هو أنّ ذلك لا يعني إلغاءه للعاطفة إلغاءً تامّا كما خُيّل لبعض الدّارسين ،والنّقاد فقال موضّحًا :(... إنّ هذا المخطّط لا يكشف عن تناقض مطلق ،بل يشير إلى إعادة ترتيب الأولويات ،إذْ يمكن في أثناء القصّ الروائيّ استخدامُ أدوات التّأثير العاطفيّ أحيانا واستخدام التّأثير العقلانيّ أحيانًا أخرى ...)[1].

جدول مقارنة بين المسرح الملحميّ والمسرح الدراميّ الأرسطيّ[2]

المسرح الدراميّ الأرسطيّ		المسرح الملحميّ	
01	يجري الأحداث	01	يروي الأحداث
02	يشرك المشاهد في الحدث المسرحيّ	02	يجعل المشاهد مجرّد مشاهد
03	يستهلك فعاليته	03	يوقظ فعاليته
04	يثير في نفسه مشاعر	04	يحمله على اتّخاذ مواقف
05	يمثّل تجربة حيّة	05	يمثّل صورة حيّة
06	يجلب المشاهد إلى شيء ما	06	يوضع المشاهد في مواجهة شيء ما
07	إيحاء ما	07	يعتمد على حجة عقلية

[1] جازية فرقاني، المرجع نفسه، ص 80 .

[2] رونالد جراي .بريشت. ت نسيم مجلي . م:د أحمد زكي . الهيئة المصرية العامّة للكتاب . القاهرة 1972ص84 /85
وينظر أيضا:

R /chavert st gampertz E Martin D Martier CH Pauion pour pratiauer les text de théâtreedboect Bruxelles Duculat paris Gembolouse 1985 2eme ed p 59

Peter szondithéâtre recherche theorie du drame moderne 1880 1950 tr patrice parvis avec jean et Mayotte Bollacked1 l âged hommelousanne France 1983 P99

08	يحافظ على المشاعر	08	يدفع بالمشاعر
09	يعيش المشاهد في قلب الأحداث ويعاني مع الشّخصيات	09	يواجه المشاهد الأحداث ويدرسها
10	يعتبر الإنسان غير قابل للتّغيير	10	الإنسان قابل للتّغيير وبيده أن يغيّر الأشياء
11	يرتبط التوتّر بالنتيجة	11	يرتبط التّوتر بمجرى الأحداث
12	يفترض أنّ الإنسان كائن معروف مسبقا	12	يوضع الإنسان موضع بحث
13	يرتبط كلّ مشهد بالآخر	13	كلّ مشهد قائم بذاته
14	نمو	14	تركيب
15	الأحداث تتقدّم في خطّ مستقيم	15	تجري في خطوات منحنية
16	حتمية التّطوّر	16	قفزات مفاجئة
17	الإنسان شيء ثابت	17	الإنسان في عملية تحوّل
18	التّفكير يحدّد الوجود	18	الوجود الاجتماعيّ يحدّد التّفكير
19	شعور	19	عقل

وهكذا يبدو جليّا أنّ اصطلاح المسرح الملحميّ مناقض للمسرح الأرسطيّ ،حيث نرى أنّ الشّكلين الدراميّ والملحميّ مختلفان تماما ،وهذا ما أشار إليه المُؤلّف الملحميّ " ديبلينDiblin" بقوله :(... إنّ مايميّز العمل الدراماتيكيّ عن الملحميّ هوّ قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء ،ومع ذلك فإنّ كلّ جزء يحافظ في حدود معيّنة على قدرته الحياتية ،ولهذا فإنّ المسرح الملحميّ يهتمّ بعرض الوسط الاجتماعيّ فإنّها قد أخضعته بصورة كاملة إلى البطل الرّئيس عليها ،أمّا في المسرح الملحميّ فيظهر على أنّه عنصر مستقلّ ...)[1].

[1]برتولد بريشت . نظرية المسرح الملحمي .تر –نصيف جميل . عالم المعرفة .بيروت دار الحرية للطباعة .منشورات وزارة الاعلام 1973.ص 105/104.

وهـــذا أيضًـــا مـــا أكّـــده "إيريـــك بنتلـــي ـــ Erikbently "في قولـــه(...يختلف" بريشتBrechtBertold "عن اسخلوس والآخرين من ناحية واحدة ظاهرة ،إنّه يراهن على المستقبل في حين أنّهم كانوا يبنون على الماضي...)[1].

إنّ من مسرحيات " بريشتBrechtBertold "تتوفّر على مميّزات كثيرة جعلتها تحقّق نجاحات مدويّة في سماء الفنّ الرّابع فهيّ بصورة عامّة (... تعالج موضوعات تمسّ صميم حياة النّاس في إطار شعبيّ فولكلوريّ ،ومن خلال حكاية أو حكايات بسيطة حميميّة تتصف بذكائها ،وخفّة طلعها وميلها القويّ إلى الحيويّة والفكاهة والمرح وإلى ذلك ،فإنّ كلّا منها يحمل دلالة اجتماعيّة أو سياسيّة أو ثقافيّة مميّزة...)[2].

غير أنّ هناك إشارة لابدّ منها هيّ أنّ " بريشتBrechtBertold" تأثّر أيّما تأثّر بالمسرح الملحميّ"بيساكتورPaysactor" والّذي أثّارت أعماله الجزئيّة الكثير من الجدل والنّقاش ،وأنّه من ابتكر المسرح الملحميّ في عشرينيّات هذا القرن كما أنّه رائد من رواد المسرح التّسجيليّ أو التّوثيقيّ ،وكفى به فخرا إنّه عملاق من عمالقة المسرح ،ويعدّ " بريشتBrechtBertold" أحدالمتأثّرين به وبفنّه وتعدّ أعماله هيّ المُمهّدة لأعمال " بريشتBrechtBertold ".

لقد أسهمت هذه المعطيات بشكل أوبآخر ،في تكييف مُخيّلة شخصية ثورية مبدعة عرفها المسرح الألمانيّ وهيّ شخصيّة " بيسكاتورPescator " زعيم المسرح الملحميّ الّذي أسس عام 1919 مع صديقة "هرمان شولرScholler Herman " مسرح العامل الثّوريّ وقد أخرج عام 1924 مسرحيّة " لألفونس باكيهPaquet Alphonse" بعنوان " بيارق" ولأوّل مرّة يظهر في الإعلان " مسرحيّة ملحميّة لتمييز شكل جديد للمسرح يتمّ فيه قطع الحركة الرئيسة بعمليّات وصفية أو تفسيريّة عن طريق

[1] إيريك بنتلي، الحياة في الدراما،تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1982، ص139.

[2] نصر الدّين البحرة . أحاديث وتجارب مسرحيّة دار الأنوار للطّباعة. دمشق د ط .1977 ص 213 .

استخدام الأفلام أو الخطابات أو الالتفاتات وكان مسرح " بيسكاتورPescator " مسرحا متحرّكا يمكن نقله إلى أيّ مكان عرض فيه[1].

وما يمكن ملاحظته أنّ هذا المسرح الجديد يتألّف من ثلاثة عناصر أساسية : العنصر السّياسي والملحميّ والتّقني تتلاحم كلّها في وحدة لتقدّم صورة للإنسان في علاقته مع المشكلات الاجتماعية بوصفه كائنا سياسيّا ،يلعب دورا فعّالا في قوى التّعبير وبهذا أشرك " بيسكاتورPescator " الجمهور في لعبته ،ومَزَجَ بين المسرح وبين السينما وقدّم نصوصا وللآخرين أثارت عاصفة من الصّخب والضّجيج لما تحمّله من جرأت وإمكانات إخراجية جمعت الخطابات والمقالات الصحافية والمداخلات وأفلام الحرب وثورة بالنّصّ المسرحيّ في وحدة متكاملة لايمكن الاستغناء فيها عن جزء من هذه الأجزاء[2].

بعد الحرب العالميّة الأولى 1914 أدرك "بريشتBrechtBertold" أنّ التّناقضات الاجتماعيّة هيّ الّتي كانت سببًا في اندلاعها ، لهذا السّبب انكبّ على دراسة الاقتصاد السّياسيّ عند "كارل ماركس Karl Marxوفلسفة هيجل Hegel" مركّزا على عنصر الدياليكتيك وكيفيّة نقله إلى المسرح ليكشف للمتلقيّ التّناقضات الاجتماعيّة والاقتصاديّة ،الّتي تعمل على تحريك التّاريخ وتطوّر المجتمعات[3].

يعرّف "بريشتBrechtBertold"الدياليكتيك بأنّه (...هوّ الجِدّ أي محاولة الوصول إلى الحقيقة ،فمن خلال رأيـيْن مُتناقضَين ينشر حوارًا ثالثًا يقودونا إلى الحقيقة والصّواب... وقد ربط "بريشتBrechtBertold" هذا القانون بالمسرح ،حيث أنّ الصّراع الدراميّ هو صراع جدليّ ممّا دفعه إلى الانشغال طويلا بضرورة نقل الديالكتيك إلى المسرح ليكشف التّناقضات الاجتماعيّة والاقتصاديّة الّتي تحرّك

1جازية فرقاني،المرجع نفسه، ص84-85 .

[2]جازية فرقاني، المرجع نفسه.ص85.

[3]جازية فرقاني، المرجع السابق، ص92/ 93 .

التّاريخ وتطوّر المجتمعات مادام الإنسان وليد التّناقضات المنعكسة على مسار الحياة وعلى تصرّفاته وأخلاقه وحاجاته المستمرّة للتّغيير ونبذ الرّكود ...)[1].

ولقد تبنّى ''بريشتBrechtBertold'' مواقف الإثارة والجذب الديالكتيكيّ بهدف الوصول إلى تغيير في المجرى التّاريخيّ للدراما ،أضحت الماركسيّة منطلقه الأساسيّ ،والديالكتيك المحرّك الرّئيس لجميع أفكاره وأعماله ،مركّزا على التّناقض بين التّوقعات السيّاسية للنّظام الاجتماعيّ وبين التطلّعات الاجتماعية للإنسان ،فالدياليكتيك الّذي برز لنا من خلال التصرّف الإنسانيّ أفرز لنا قوّة ديناميكيّة تكشف عن منح المسرحيّة زخما معبّرا عن واقع جديد .

فالأمّ في مسرحيّة ''الأمّ الشجاعة'' تمارس عملها بوصفها بائعة ،فالحرب بالنّسبة إليها فرصة للثّراء ،وهيّ لذلك لا يهمّها أن تعرف شيئا عن أهوائها وشراستها بقدر ما تهمّها كميّة البضاعة الّتي تبيعها للجنود المحاربين ،وهيّ تقف حائلا دون تجنيد أبنائها ،الّذين ستخطفهم الحرب كلّهم فهيّ تعيش من الحرب لكنّها لا تريد أن تكون ضحيّة من ضحاياها وهذا هو التّناقض الّذي يصبح شعرًا ملازما لأعمال برشيت حيث تفقد الصّفات وصراعات الأحداث وجودها الذاتيّ ويبقى طرح التّناقضات والكشف عنها يوقظ نوعا من التّعاطف مع هذا النّوع من الطّرح الديالكتيكيّ المتسلّل بين ثنايا الحوار وبين الأحداث.[2]

إنّ المجتمع السّائر نحو التّغيير وصراع الإنسان ضدّ أزمات تناقضات الحياة هما الموضوعان الرّئيسان في مسرح ''بريشتBrechtBertold '' كما أنّ أفكاره وطريقة تصويره لهذه الصّراعات تقودنا إلى التّعرّف على تقنيّة التّغريب الّتي ابتكرها بريشت وهذه الأساليب تمنح المسرحيّة قدوة كبيرة على استخدام الديالكتيك وكيفيّة التّعامل معه حيث يصبح للمشاهد نوع من المتعة حيث كان ''بريشتBrechtBertold'' يميل إلى

---

[1] عدنان رشيد .المرجع السابق، ص 63/62.

[2] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي ، ص95.

(... تسمية مسرحه بالمسرح الديالكتيكيّ ليُمكّن المشاهد / المتلقي من إدراك التّناقضات الّتي يعيشها في حياته اليومية ...)[1]

ان مصطلح التّغريب يرتبط عادة بالمنُظّر الألمانيّ "بريشتBrechtBertold" ، لذلك لم يكن من اخترعه فهوّ تبنّاه وطوّره بعد أن أدخله إلى محيطه المسرحيّ أداة فعّالة تكشف عم أنّ الإنسانفي أيّ مجتمع هوّ ثمرة إفرازات التّناقضات الاجتماعيّة الّتي تنعكس على حياته ،فينجم عن ذلك حاجاته الماسّة إلى التّغيير ونبذ الرّكود شريطة أن يشارك هوّ نفسه في هذه العمليّة [2].

إنّ الهدف من استخدام تقنيّة التّغريب عند "بريشتBrechtBertold " هوّ إبراز الاغتراب من خلال التّوظيف الاجتماعيّ ،الّذي يحدث وعيًا اجتماعيا من خلال ايديولوجيا تعالج هذا الاغتراب وتحّدده من زاوية تستند فيها إلى مفاهيم اجتماعيّة وظيفيّة ... تدفع المشاهد لإعادة النّظر من جديد في الأشياء الّتي تعود على رؤيتها ،نظرة فاحصة وناقدة في الوقت نفسه دون أن يستثني من ذلك البديهيّات أو ما يسمّى بالمسلّمات[3].

قام "بريشتBrechtBertold " باستبدال التّطهير من الشّفقة والخوف اللّذان هما أساس المسرح الأرسطيّ ،إلى عنصر أو أثر التّغريب وفي هذا يكتب لإعطاء مفهوما لهذا الأثر (... إنّ التّغريب حادثة شخصيّة يعني ببساطة تلخيص تلك الحادثة والشّخصيّة ممّا فيهما ظاهر معروف أو بديهيّ وإيقاظ الدّهشة والفضول بدلا

---

[1] سميّة كعواش. أثر بريخت في المسرح الجزائريّ.مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة انموذجا .اشراف الدكتور عبد الرزاق بن السبع .رسالة ماجستير .قسم اللغة و الادب العربي .جامعة حاج لخضر باتنة الجزائر.2011/2010 ص55/ 56 .

[2] جازية فرقاني .م ن ، ص16 .

[3] جازية فرقاني تجليات التغريب في المسرح العربي . ص25 .

منها وهذا يدفعنا إلى أن ننظر إلى الشّيء البديهيّ لنا من وجهة نظر جديدة كما قال "هيجل Hegle"إنّ المعروف مجهول ،لأنّه معروف"[1]

وبهذا فإنّ المتفرّج سيخرج من الصّيرورة الطبيعيّة له محاولا أن يكون سيّدا عليها يطرح التّساؤلات لكلّ شيء لايقبل به بدلا من كونه متفرّجا مندهشا ،وقد سُمّي التّغريب بالتّبعيد فهوّ (التّغريب أو التّبعيد أهمّ ما في النّظريّة الملحميّة وهو جعل المألوف غريبا ،من أجل خلق حالة من الانفصال بين المشاهد والمسرح لمنْع توحّد المشاهد بالممثّل ،ولتمكين المشاهد من أن يُعْمِل عقله وينقد نقدا بنّاءً من وجهة نَظَرٍ اجتماعيّة ...) [2] .

واللّافت للانتباه أنّ التّغريب البريشتيّ لا يرفض التّقمص أو الاندماج ،الّذي نادى بهما المسرح الإيهاميّ ، وإنّما اعتبرهما وسيلتين يَعْبُرُ من خلالهما الممثّل نحو التّغريب ،مستخدما وسائل كثيرة كاستخذام السّرد وتقطيع الحدث وتوظيف اللافتات شاشة السّينما والاعتماد على الرّواي وكسر العلاقة الأحادية بين الممثّل وبين الشّخصية ،وإعطاء فعالية كبيرة للحركة Gestus الّتي تكشف المنبت الاجتماعيّ للشّخصية المعروضة ،إضافة إلى وسائل السينوغرافيا من ديكور وإضاءة وموسيقى [3] .

المبحث الثالث:تأثيرات المسرح الملحمي في المسرح العربي

إذا أردنا أن نلقي نظرة على بصمات الثقافات الأجنبية في الوطن العربي، أول ما يلفت انتباهنا هو الحيّز الكبير الذي تشغله الثقافات الانجليزية والفرنسية في رصيد التقاء الحضارتين العربية والغربية، ولا تحتل اللغة الألمانية إلا مرتبة تلي اللغتين الأكثر شيوعا في العالم، ومن تم الأكثر تأثيرا.[4]

---

[1] انظر جازية فرقاني م.ن. ص26.27 .

[2] محمد عزام . مسرح سعد الله ونوس . منشورات علاء الدّين .ط2 . سوريا 2008 ص208 .

[3] جازية فرقاني م ن . ص29 .

[4] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، ص160.

وعلى الرغم من هذه المعطيات وجدت الثقافة الألمانية طريقها إلى العالم العربي وتركت بصمات وآثارا لا يستهان بها، واستطاعت أن تصل إلى الأذهان وتتأثر ببعض الأفكار، ويبدو ذلك جليا في فلسفة "نتشه"وفي أسطورة "فاوست" وكيفية انتقالهما إلى الأدب العربي واستلهامهما من مجموعة من المؤلفين المسرحين أمثال "أحمد فريد أبي حديد" لكن القناة التي عملت على إيصال الأدب الألماني إلى الوطن العربي كانت الترجمة، إذ ترجمت أبرز أعمال الكتاب والشعراء والفلاسفة الألمان أمثال "نتشه" و"جوته" و"بريخت" و"ماركس" وغيرهم.[1]

لقد وجد "بريخت" ونظرية المسرح الملحمي صدى كبيرا في الوطن العربي، ذلك أن الكّتاب قد أعجبوا بها لموقفها الملتزم إزاء القضايا السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى أن جلّ الدول العربية تبنت النظام الاشتراكي فتغلغل هذا الفكر في هذه الأقطار مما «أدى بالمثقفين ... إلى البحث عن الثقافة التي تواكب الثورات الاقتصادية والاجتماعية أو تمهّد لها الطريق»[2]

ومن هذه العبارة نستنبط إن غاية المسرح في العمل الملحمي قد تحولت من مرحلة التطهير النفسي الأرسطي وتجاوزاتها إلى إثارة نفس المتفرج ليتخذ موقفا يشارك فيه القرار، فالغاية العظمى هي إثارة الفكر في اتخاذ القرار، فلم تعرف الأقطار العربية عن بريشت إلا بعد وفاته بسنوات، ابتداء من ستينات القرن العشرين، حيث تعاقبت الترجمات والاقتباسات بحيث«كان أول لقاء للقارئ العربي مع بريخت سنة 1937 عندما ترجم عارف العزوني مقالة لبريخت ونشرها في مجلة الطليعة بعنوان: واجب الكاتب اليوم، وقد أعيد نشر المقالة نفسها في مجلة الطريق، ترجمة نبيل حفار حيث أوضح المترجم كيف أن الوسيط الفرنسي الذي اعتمد عليه العوزني في ترجمته قد شوه الأصل الألماني وأبعد القارئ عن حقيقة الصعوبات الخمسة التي تواجه كتابة الحقيقة، والتي أراد بريخت توضيحها في مقالة»[3]

---

[1] جازية فرقاني، المرجع السابق، ص161، 162.

[2] نفسه، ص163.

[3] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي ، ص165.

وإلى جانب هذه القضايا النظرية حول المسرح الملحمي، لا بد ألّا نهمل جانب العروض المسرحية التي قدّمت على خشبات مسارح الوطن العربي لمسرح "بريشت" الملحمي، فاختارت له سلسلة (روائع الأدب العالمي 1961) من هذه المسرحيات(دائرة الطباشير القوقازية) .كما اختارت سلسلة مسرحيات عالمية في القاهرة عام 1965، ومن هذه المسرحيات (الاستثناء والقاعدة، محاكمة لوكولوس وغيرها)، بالإضافة إلى مسرحية "لومومبا" لرؤوف مسعد أو "القناع والخنجر" سنة 1965كما يمكننا إدراج نماذج كثيرة من المسرح المصري مثال ترجمة "فاروق عبد الوهاب" كتاب تنظيري لبريخت اسمه (الأرغانون الصغير في المسرح) سنة 1965.[1]

كما ألف "رشاد رشدي" (اتفرّج يا سلام) في نفس العام، وأيضا نجيب سرور مسرحية (يا ليل يا قمر) سنة 1967، وكذلك ألف فريد فرج مسرحية (الزير سالم) 1967 ومسرحية (جيفارا العظيم) لميخائيل رومان 1969.[2]

أمّا في العراق، فنجد مسرحية "الخرابة" ومسرحية "المفتاح" (1967–1968) ليوسف العاني نماذج لأثر النظرية الملحمية في المسرح العربي "فالخرابة" 1970 في جوهرها تستفيد من أشكال مسرحية متعددة، تنصهر في شكل المسرح الملحمي، فهي تجمع بين المسرح الشعبيّ ومسرح العرائس لتعرض على المتلقي مشكلة الخير في مستوياتها المتعدّدة، المستوى الاجتماعي، والمستوى السياسي والمستوى الأخلاقي.[3]

---

[1] عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين المؤلفون، م س ، ص101، 102.

[2] حياة حاتم محمد، الدراما التجريبية في مصر(1960–1970)، والتأثير الغربي عليها، ط1، لبنان، دار الأدب، بيروت، 1983، ص72.

[3] جازية فرقاني، م ن ، ص 193.

كما يعدّ المسرح السوريّ "سعد الله ونوس" من أبرز المتأثرين بمنهج بريخت «فإننا نجده ينتمي إلى جيل من الكتاب المسرحيين الذين وجدوا أنفسهم في منعطف اجتماعي وسياسي حاسم، بعد التغيرات التي حدثت في الوطن العربي منذ مطلع النصف الثاني من القرن العشرين»[1]

و استمر يبحث ويقدّم أشكالا جديدة للمسرح، ومن أول مسرحية له كتبها «فصد الدم 1964 حتى تلك التي ظهرت له قبل وفاته بشهرين "ملحمة السراب" 1996، لقد آمن بأن المسرح وسيلة فنية ووسيلة نضال»[2]

وباستناده على التراث خاصة تراث "ألف ليلة وليلة" وبه أخرج مسرحيته "الملك هو الملك" استنادا على حكاية هارون الرشيد، وقد عمد ونوس في هذه المسرحية «لتطويع تراث ألف ليلة وليلة وانتشاله من حالة جمود الماضي إلى حيوية الحاضر وتوظيفه لخدمة رسالة سياسية»[3]

إنّ انصهار المسرح البريختي مع التّقاليد التراثية العربية في جل أعمال الكتاب المسرحيين العرب جعل مشروعهم الفكري هو إقامة مسرح ذو هوية عربية شكلا ومضمونا داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية لفهم آلية الواقع وكشفه وتعرية القوى التي تعيق تقدمه، ونظرا لهذه الظروف الاستعمارية التي كانت تعيشها جل البلدان العربية فقد اعتمد المسرح في المغرب إبان الحماية الفرنسية على الترجمة والاقتباس وتحوير المسرح الغربي ومغربته ولاسيما مسرحيات "موليير" الاجتماعية، وكان القالب الأرسطي والعلبة الإيطالية من مقومات هذا المسرح، وبعد الاستقلال عرف "المسرح الاحترافي" بقيادة "الطيب الصديقي" و"إبراهيم بوعلو" «الذي استطاع

---

[1] جازية فرقاني ، م س . ص199، 200.

[2] عبد الرحمن ياغي، سعد الله ونوس والمسرح، مطبعة الأهالي، دمشق،سوريا، ط1، 1998، ص114.

[3] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1980، ص176، 177.

أن يجعل نتاجه الفني تعبيرا عن هذا الوضع المتردي الذي وجد في المسرح الملحمي البريختي شكلا فنيا، يحوي أدوات تساعده على جعل الجمهور واعيا متفهما لطبيعة المشكلة المعروضة أمامه»[1]

و من أهمّ مسرحياته ونتاجه المسرحي لتعرية البرجوازية وتصوير خيبة أمل الشعب في الاستقلال واحتكار السلطة والسطو على مكاسب الثورة مسرحيتا "دعونا نمثل" و"وثائق من القرن العشرين" خير نموذج للمسرح الملحمي.

أما إذا انتقلنا إلى تونس وحاولنا تتبع صدى الاتجاه البريختي سواء على مستوى النّص أو على مستوى العرض في المسرح التونسي، فنجدها قد تشكلت في الثلاثينيات من هذا القرن، من خلال الجمعيات الثقافية التونسية التي ظهرت في تلك الفترة والتي تزعمها آنذاك جيل آمن بالترابط بين الفنّ وبين الشارع، فقد رأى رجال الحركة الوطنية التونسية في الفن أداة هامة للمقاومة «فاستمرت المحاولات التونسية لإنشاء فرق مسرحية مختلفة كان أكثرهم سرعان ما يستوي ويختفي، وجل عام 1932 وفي تونس أربع فرق مسرحية هي: "المستقبل التمثيلي" وفرقة "السعادة" و"جمعية لتمثيل العربي" وكان التنافس بينها لجلب أكبر عدد من الجمهور.[2]

كما نجد "عز الدين المدني" رائد المسرح الملحمي ومن الأعلام المخلدة في تاريخ المسرح التونسي عموما، حيث يعتبر من أهم المنظرين العرب الذين انشغلوا بقضية التنظير المسرحي والاهتمام بهوية المسرح تأسيسا وتجريبا وتأصيلا، والذي «انتقى من التراث العربي ما توفر فيه رفض السائد وإرادة تغييره، مثل مسرحية "ديوان الزنج 1972" و"الحلاج 1973" التي حاول فيها إزالة التشويه الذي لحق بالمصادر التاريخية فامتلك التراث مرة أخرى ليطوعه ويصبح أداة لينة يشكله بطريقة يستلهم فيها من هذا الماضي الدوافع إلى تغيير الحاضر وبناء المستقبل»[3]

---

[1] جازية فرقاني، المرجع نفسه، ص242.

[2] علي الراعي،المسرح في الوطن العربي، المرجع السابق، ص261.

[3] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، المرجع السابق، ص261.

أمّا إذا أردنا أن نلقي نظرة على التّجربة الجزائرية في هذا المجال، وجدناها غنية وأكثر أصالة على يد كل من "كاتب ياسين"، عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي الملقب ب"كاكي" وعبد القادر علولة فبعد غيبة يعود "كاتب ياسين" إلى المسرح ليثير كعادته ضجة فنية ومسرحية بمسرحية تحمل عنوان "الرجل ذو الصندل الكاوتش" 1970 التي وإن عبر فيها عن الزعيم الراحل "هونشي منه" الإنسان الفيتنامي النموذجي الذي حمل مشعل الثورة على يد رجل متواضع وجندي باسل كله أمل في الغد المجيد، فهو ثائر أيقن أن النصر آت لا محالة ما دام نابعا من صميم إرادة الشعب[1].

وتشهد كتابات "ياسين" المسرحية على الأهمية التي يوليها هذا الكاتب للمسرح، يقول كاتب ياسين:«إني أواجه المسرح كوسيلة للتربية السياسية ولذا ينبغي البحث عن مسرح سياسي يجرؤ على أنّ يقول هدفي»[2]، وهذا المسرح الذي يقصده "كاتب ياسين" هو المسرح الملحمي الذي أسّسه "بريخت"، حيث وجد في هذا الأخير ما يبحث عنه، وهو ما جعل مسرحياته تصنف ضمن روائع الأدب العالمي «فلا يعتبر مسرح "كاتب ياسين" مسرحا يخص الجزائر وحدها وإنما يقف إلى مصاف روائع الأدب العالمي تلك الصيحة العنيدة التي أطلقها في قوة وإصرار، تلك الأغنية العميقة الخالدة يختار لها الكلمة الصورة ببراعة تميز أسلوب الكاتب "ياسين" وتساهم في إبراز مستواها الفني الرفيع»[3].

ونجد أيضا في هذا المجال تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" أحد رجالات المسرح الجزائري الذي كرّسوا حياتهم لخدمة الفنّ المسرحي الجزائري، وأهم ما تميز به هو بحثه الدائم عن تجربة مسرحه آلية نابعة من التراث الشعبي بكلّ أبعاده واتجاهاته، فقد أنشأ منذ عام 1952 فرقته "القراقوز" من الهواة في مدينة مستغانم، اتّجهت لفرقة إلى الأوساط الشعبية تدرس عاداتها وتقاليدها محاولة بلورتها في شكل مسرحي شعبي أساسه التراث «إن أعمال

---

[1] جازية فرقاني ، م س .ص273.

[2] مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة أدبية ثقافية، وزارة الثقافة الجزائرية، 1982، ص37.

[3] سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967، دط، ص192.

كاكي تعتمد على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل ... ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي، النقد، المزاج وحتى العنصر التراجيدي والعنصر المركب لما هو فن حر وصحيح...»[1].

وتعتبر مسرحية "القراب والصالحين" التي استقى موضوعها من حكاية شعبية معروفة في شمال المغرب العربي من جهة وتأثر بمسرحية "بريخت" "الإنسان الطيب من ششوان" من جهة أخرى[2]، فقد امتزج أسلوبه بشتى العناصر لينسج مادة سخية، فمن السخرية لاذعة خشنة إلى خطب موجهة للجمهور.

أما إذا انتقلنا إلى تجربة الكاتب والمخرج المسرحي "عبد القادر علولة" (**1939– 1994**) أول ما نلحظه هو سيرها في خط واحد هو خط المسرح السياسي الملتزم الذي ظل يسعى إلى التأثير على الجمهور تأثيرا إيجابيا بهدف إكساب هذا الجمهور وعيا سياسيا يجعله قادرا على خوض معركة نضال طويلة من أجل حياة أفضل.[3]

حيث تبنى هذا الكاتب الاتجاه الملحمي من خلال دعوته لجمهوره بالتغيير الاجتماعي والاقتصادي ليتم النّهوض ببلده في آفاق أوسع وأرحب معتمدا في ذلك على التراث، ليس من أجل التاريخ ولكن من أجل كشف واقعه الراهن «فأولى عناية كبيرة بالمداح أو القوال، ويظهر ذلك جليا في معظم مسرحياته (الخبزة، حمق سليم، الشعب فاق، الواجب، الأقوال، الأجواء، اللثام) وغيرها من المسرحيات التي كتبها وجسدها هو بنفسه على خشبة المسرح، أو جسدت بعد وفاته كمسرحية الشعب فاق بالواجب، التي لم تجسد إلى بعد وفاته باثني عشر عاما».[4]

---

[1] مخلوف بوكروح، المرجع السابق، ص48.

[2] جازية فرقاني، المرجع السابق، ص287.

[3] جازية فرقاني، المرجع السابق، ص289.

[4] المهرجان المحترف للمسرح المحترف، مجلة المهرجان، العدد 02، سيدي بلعباس، ، 2006، ص07.

لقد عُرف "علولة" بتبنيه للمسرح السياسي وعناوين مسرحياته دليل واضح على ذلك «حوت ياكل حوت، الخبزة، والثلاثية لتي هدف من خلالها إلى التعبير عن تطلعات الجماهير الساعية إلى التحرر من قيود الاستعمار والاستغلال لأنّ مهمة المثقف في نظره الالتزام بقضايا الشعوب القاعدة الرئيسية للمسرح النّضالي المستمر ضد قوى الظالم والاستبداد».[1]

لقد جاءت جل أعماله المسرحية في قالب ملحمي كان السّرد مظهره الأساسي وكانت الفلسفة الاشتراكية ركيزته الرئيسية تستنبط من الواقع المرير موضوعات تبني عليها ثورة لنقد الأوضاع والدعوة إلى التغيير من خلال العمل على تأسيس مسرح جزائري ثوري شكلا ومضمونا.[2]

فكثير من الكتّاب والمخرجين العرب تأثروا بالمسرح الملحمي وتنظيراته المسرحية ولا نستطيع أن نشرح كلّ ذلك في هذا البحث ولكنّنا شرحنا بصورة موجزة عن تأثيرات المسرح الملحمي في المسرح العربي،وخاصّة المسرح الجزائريّ ونظرا لتأثيره على أغلبية الكتّاب والمخرجين من مختلف الأقطار العربية في الستينات إلى حد الآن.

---

[1] جازية فرقاني، المرجع السابق، ص289.

[2] جازية فرقاني ، م ن ص292.

الفصل الثاني

دراسة تطبيقية في عرض مسرحية "حمق سليم"

لـ "عبد القادر علولة"

توطئة:

لم يعرف الجزائريون كغيرهم من الشعوب العربية المسرح إلا في النّصف الثّاني من القرن الثامن عشر بعد الاحتكاك بأوروبا، ولكنهم مارسوا مجموعة من الأشكال والظواهر الشعبية القريبة الشبه بالمسرح والتي حوت في بنائها الفني مجموعة من التقنيات المستلهمة من ذلك التراث.[1]

وكثير هم المسرحيون الذين وظفوا تلك التقنيات التراثية، ويعدّ علولة أبرز الأسماء المسرحية الجزائرية التي استوحت من التراث الشعبي ووظفت جملة من تقنياته وسعى من خلالها أن تكون بديلا محليا وتراثيا عن الشّكل الغربي الذي قعد له "أرسطو"، كما يعد أفضل من راهن على نجاعتها وفعاليتها من خلال توظيفها في مسرحياته.[2]

حمل "عبد القادر علولة" هموم وطنه وضمها في مسرحياته، جال بمسرحياته الأرياف والحقول، يقول عن مسرحه رحمه الله:«أنا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون ويبدعون في هذا البلد سواء يدويا أو فكريا من أجل أولئك الذين يبنون ويشيدون ويخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر ديمقراطي واشتراكي».[3]

---

[1] زهية عيوني، التقنيات الثراتية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، العدد السابع، كلية الآداب واللغات، جامعة عنابة (الجزائر)، ديسمبر 2014، ص69.

[2] نفسه، ص69.

[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواء، اللثام، لقاء مع عبد القادر علولة، أجراه محمد جليد أستاذ علم الإجتماع في جامعة وهران، أكتوبر 1985، ص243.

المبحث الأول: تجربة مسرح عبد القادر علولة

تبدأ ممارسة "عبد القادر علولة" المسرحية فعليا في مسرح الهواة بعد انقطاعه عن الدّراسة الثانوية لظروف اجتماعية في سنة 1956 والتحاقه بفرقة "الشّباب المسرحيّ "،حيث شارك في عدّة تربّصات تكوينيّة ونشاطات مسرحية ثرية مبنيّة على قواعد معرفية وفنيّة جعلته يبرز مواهبه الأكيدة في هذا الفنّ ويرتقي بها طول مشواره الفنيّ عبر كلّ الحرف المسرحيّة من التّمثيل إلى الإخراج ومن الاقتباس إلى الكتابة ومن الملاحظة إلى محاولات التّنظير المتفق للأشكال الممارسة الثقافية والسيّاسية والاجتماعية للمسرحي في الجزائر فكان مؤلّفا وممثّلا ومخرجا متميّزا ،ارتبط فنّه بهموم شعبه ،وجد في البحث عن صيّغ وأشكال مسرحية تنطلق من الموروث المحليّ لتصنع فرجة جزائرية متأصّلة ومتميّزة وهو رجل مسرحيّ عزيز في إبداعه بل حسبه أكبر المختصين من أكبر الفنّانين الدراميين على المستوى الجزائريّ[1]

أ.ممثلا:

منذ سنة 1965 أخذ "عبد القادر علولة" يمارس هواية التّمثيل المسرحيّ مع فرقة الشّباب الوهراني ،وبعد الاستقلال انتقل إلى التّمثيل الاحترافي مع المسرح الوطنيّ (...)كما ساهم بالتّمثيل في العديد من الأفلام التّلفزيونية منها " حقار الدينار" لكمال بن حدوش 1969، وحكاية حورية" لخالد معاش 1971و " حسان النية"لعوفي بن ددوش 1989"[2].

---

[1] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواء، اللثام، تقديم رجاء علولة، وزارة الثقافة، 2009،ص05،

[2] انظر جريدة النّصر ،حوار مع عبد القادر .

ويعدّ ''عبد القادر علولة'' أنّ خصوصيات عمله تكمن في بحثه المستمر عن نوع مسرحيّ بصبغة محترفة عالية ،فهو ينطلق من الحلقة بصفتها نمط من النّشاط المسرحي الشّامل ،نشاط له ممثلون ومؤدون وصيّغ تعبيريّة خاصة له جمهوره وله قاعدته الاقتصادية وحافظ دائما على طابعه المستقّل عن الدّولة فهو لا يحتاج دعمها الماليّ ولا يحتاج إلى اقتصاداتها ،ويطوّر حسب الوضعيات والامكانيات الخاصّة به وهو يرى أنّ عمله يكمن في تحليل هذه الخصائص والمعطيات الخاصة بهذا النّشاط المسرحيّ[1].

ب .كاتبا:

من حيث التّأليف جمع "عبد القادر علولة" بين الاقتباس والتّرجمة والإبداع فقد كانت إبداعاته محاولة للاستفادة من التيارات الغربية وخصوصيات الثّقافة المحليّة ،حيث بدأ هذا التزواج يظهر منذ مسرحيّة '' حمام ربي'' ثمّ تجلّت بصفة نهائية مع مسرحية '' الأجواد'' ثمّ '' اللثام'' وغيرها من المسرحيات الّتي كتبها وجسّدها وبنفسه على خشبة المسرح[2].

كما كتب سيناريو فيلم''غورين'' لمحمد افتيسان 1972'' بعد ما لاحظ تأثير السينما على الشّباب وبخاصة في مرحلة السبعينات ،وكذلك قام "عبد القادر علولة" بكتابة سيناريو فيلم '' جلطي'' لنفس المخرج 1980 وكعادته قام '' علولة'' بتحقيق دقيق حول حالة الشّباب وظروفهم الاجتماعية واتّصل بمجموعة من الشّباب من وهران ورافقهم لمدّة ستة أشهر قبل أن يكتب فيلم '' جلطي'' يقول ''محمد إفتسان'' وهو مخرج الفيلم : «وقد أنجزت فيلما يحمل عنوان '' جلطي'' كتب سيناريو هذا الفيلم "عبد القادر علولة" ويتحدّث فيه عن مشاكل الشّباب وتعرّضه للاعتداءات عديدة على جميع المستويات وكان "عبد القادر علولة" قد أجرى تحقيقا استغرق ستة أشهر وأعدّ سيناريو إثر ذلك وكان من المفروض أن يسلّمه إلى الديوان القوميّ للتجارة

---

[1] Journal la vie de l oranie edition du 14 mars 2002 P3/

[2] المهرجان المحترف للمسرح المحترف، سيدي بلعبّاس،مجلة المهرجان العدد02،2006،ص 07

والصناعة السينماتوغرافية ولكن لمّا عرف أنّهم يريدون إدخال تعديلات عليه من ناحية الشّكل والمحتوى قرّر سحبه ذلك أنّ السيناريو عمل ثقافي وليس بضاعة»[1].

ج. مخرجا:

بدأ ميل ''عبد القادر علولة يتّجه نحو الإخراج المسرحيّ ،إذ قام بإخراج أوّل مسرحيّةسنة1965 هي ''الغولة'' من تأليف ''رويشد'' ثمّ تبعتها ''السلطان الحائر'' 1966 ثمّ ''النّقود الذّهبية'' 1967 و''حمق سليم'' 1969 و''الخبزة'' 1969 و'' العلايق'' 1970[2].

ومع بداية التسعينات قام ''عبد القادر علولة'' بتجربة مسرحية جديدة اعتبرها البعض غريبة عن مساره المسرحي فبعد ''الأقوال، الأجواد واللثام'' يقوم علولة بترجمة وإخراج نصّ ''أرلكان خادم السّيدين''للإيطاليّ ''كارلو غولدوني'' والحقيقة أنّ عبد القادر علولة كان ينهل دائما من الأدب العالميّ لمساعدته في تأسيس مسرح محليّ ،فقد أخرج العديد من المسرحيّات المترجمة من المسرح الوطني أو المسرح الجهوي بوهران إذ حوّل قصة مذكرات أحمق ''لنيكولاي غوغول'' إلى ''حمق سليم'' من تأليفه وإخراجه وتمثيله ،وكان نصّ ''الخبزة'' اقتباسا من نصٍّ ''لتوفيق الحكيم'' ''لكلّ فم طعام'' أمّا آخر أعماله ''أرلكان خادم السّيدين'' فهو ترجمة جامعية ـ كما نعتها ـ حاول من خلالها الوفاء للنصّ الأصل حسب ما تسمح به اللغة المستقبلية أي اللغة العربية العامة ،وكان اختياره للغة العامية الجزائرية من بين عوائق الترجمة التي تجاوزها الكاتب بذكاء مع المحافظة على الأحداث الأصلية للرواية بالحفاظ على الحركات والملامح والديكور والإضاءة

---

[1]. ينظر جريدة الجمهورية، وهران، الجزائر،2010.

[2]. عبد القادر علولة،مسرحيات (الاقوال الاجواد اللثام) .م س ،ص37 . .

والملابس والملاحظ أنّ "عبد القادر علولة" كان حلقة بسيطة ضمن سلسلة من الترجمات التي قام بها المسرحيون الجزائريون منذ مراحل قبل الاستقلال.[1]

أوّلا: مراحل مسرح علولة.

مرّ مسرح "عبد القادر علولة" بمنعرجات هامة كان مردها المتغيرات السياسية والاجتماعية المحلية منها والعالمية، خاصة وأن بداياته الأولى قد ارتبطت بظرفين هامين هما خروج الجزائر من مرحلة الاستعمار ودخولها مرحلة البناء والتشييد إلى جانب إفرازات الحرب الباردة التي كانت تتحمل أعباءها المجتمعات العربية وعلى سبيل الرصد سنحاول عرض أهم هذه المراحل التي مرّ بها مسرح علولة.

المرحلة الأولى:

تمتد هذه المرحلة من تاريخ استقلال الجزائر إلى غاية 1972، وتعتبر هذه المرحلة مرحلة استكشاف للمسرحي الشاب والذي دخل معترك الإبداع الفنيّ كممثل ثم مخرج ثم كاتب.

شهدت هذه المرحلة حدثين هامين هما قرار تأميم المسرح الوطني الجزائري TNA وكذا التّصحيح الثّوري الذي قام به الرئيس"هواري بومدين" عام 1965 وقد ترك الحدثان تأثيرا لافتا على شخصية علولة، فقد انصبت انشغالاته في هذه المرحلة على معالجة تلك المشاكل التي كان يعانيها المجتمع الجزائري خاصة منها

[1]. مجلة أصوات الشمال بقلم بغداد أحمد، عبد القادر علولة بين الإبداع والترجمة ،2016 .

البيروقراطية والانتهازية والوصولية والتشرد، موظفا فيها رؤيته للواقع المعيش ووعيه بهموم الناس، فينتقي من البسطاء النماذج والأنماط ثم يشحنها بالمشاعر والأفكار بعد مراقبة دقيقة لتموضعاتها الحياتية.[1]

الأمر الذي أدى إلى لفت الأنظار إليه فقد عكف على إبراز منهج السلطة المقتفي للمبادئ الاشتراكية وهذا بهدف خلق مسرح شعبي أصيل، وتعتبر مسرحية (العلق1969م) و(الخبزة 1970م) و(حمق سليم 1972 م) التي هي نموذج بحثي من أهم الأعمال التي قدمها في هذه المرحلة.

2. المرحلة الثانية:

خاض علولة هذه المرحلة في ظل أحداث ومتغيرات جديدة في المستوى السياسي والاقتصادي والثقافي عرفت فيها البلاد مستجدات هامة تتمثل خاصة في قرار تامين الثروات ومشاريع الثورة الزراعية وبداية الخوض في التّصنيع المحليّ، حيث تمثل هذه العناصر الثلاثة المحاور الكبرى للإيديولوجية الاشتراكية، التي أرادت السلطة ترسيخها آنذاك إلى جانب هذا فقد أصدرت الدولة قرار اللامركزية بالنسبة للمسرح عام 1972.

وقد كان علولة كغيره من فناني عصره مرآة عاكسة للمجتمع، يظهر ذلك في مسرحيتيه (حمام ربي) و(حوت يأكل حوت).

3. المرحلة الثالثة:

تميزت هذه المرحلة بتحولات سياسية واقتصادية هامة، كانت بدايتها برحيل الرئيس الهواري بومدين لتطوي معه الجزائر صفحة الأيديولوجية الاشتراكية، كنمط لتسيير شؤون البلاد، ويحلّ محلها في المؤتمر الطارئ سنة 1980 اتجاه اقتصاديّ وسياسي جديد.

---

[1]Azzouz Tnifass, une écriture épique des premieres pas le temps Maroc magazine littérature 04 au 10 juin 1999, N 188, p18.

ومما لا شكّ فيه أنّ هذه التّغيرات الجذرية في الأنظمة السياسية والاقتصادية قد كان لها صداها الواسع في المسار المسرحي الجزائري على وجه التّحديد، وبالنسبة لعلولة فقد بدأ مشروعه في التبلور شيئا فشيئا، وأصبح يشعر ويعي بضرورة مخاطبة الجمهور بأشكال مغايرة، للإقلاع عما في المجتمع من فساد وعفن، فحفلت هذه المرحلة من مسرحه بثلاثيته الشهيرة (القوال– الأجواد– اللثام).

4. المرحلة الرابعة:

تبدأ هذه المرحلة تاريخيا من بداية دخول المعترك التعدّد الحزبي للسياسة العامة للجزائر، والذي أفرز تنوّعا في أشكال الخطابات واختلافا في وجهات النّظر والأفكار السياسية في المجتمع، فاقتحمت الجزائر أجواء الاقتصاد الحر، فظهرت القوى البرجوازية في المجتمع .

ونظرا لخيبة الأمل العميقة التي أصيب بها علولة فقد اقتصر إنتاجه على بعض الأعمال المقتبسة والمترجمة فقط، أهمها (أرلوكان خادم السيدين).

وبعد تعرضنا إلى أهم مراحل مسرح علولة، سنحاول التطرّق إلى أهم مرجعياته الإيديولوجية والفنية التي صنعت مشواره المسرحي.

ثانيا: مرجعيات مسرح عبد القادر علولة

1. المرجعية الإيديولوجية:

مثلها مثل كلّ البلدان العربية الأخرى شهدت الجزائر مخلفات الحرب العالمية الثانية، وإفرازات الحرب الباردة، فانصرفت الاتجاهات السّياسة إلى اليسار، مقتفية الآثار الاشتراكية في الاقتصاد، وجاء قرار تأميم المسرح الوطني عام 1963 ، ليوضح معالم الدور الذي ينبغي أن يلعبه المسرح قي واقع المجتمع مواصلة لوتيرة الثورة وحفاظا على مكتسباتها.

وقد كان تأثر علولة ببريخت تأثرا كبيرا إلى ابعد الحدود، يقول علولة: « اعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأنني اعتبره كأبي الرّوحيّ أو خير من ذلك، صديق ورفيق دربي المخلص».[1]

فتشكلت لديه القاعدة الفكرية في إجبارية مناصرة الطبقات العاملة ، حيث جاءت جل نصوصه المسرحية التي قدمها تصويرا للمجتمع نابعة من قناعته الأيديولوجية الراسخة والوقوف في وجه الاستبداد البرجوازي عبر إشعال فتيل النزعة الثورية وكسر أساطيل الإيهام التي يعتمدها المسرح الأرسطي، يقول علولة:«... إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النّمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينيات إلى يومنا هذا»[2].

إضافة إلى ذلك تأثره بالاتجاه الملحمي في ثلاثيته الشهيرة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، والتي اعتمدت في أساسها على عنصر السرد والرواية، اختير ت شخوصها من عامة الناس شبعت بلب القيم والمبادئ الاشتراكية والتي تصارع من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، كما تعد تقنية التغريب من أهمّ مظاهر التّأثر بمسرح بريخت ليحقق بها علولة مسافة حاصلة في إيقاظ الحس النقدي للمتفرج، تديرها شخصية الراوي التي تسعى دائما لتوسيع حدود المسافة الجمالية والقضاء على أية فرصة للاندماج.[3]

---

[1] عبد القادر علولة، (الأقوال، الأجواء، اللثام)، م س ، ص247.

[2] أحمد جليد، حوار مع عبد القادر علولة، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص234، 235.

[3] أحمد العشري. مقدمة في نظرية المسرح السياسي. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة. 1989. ص96.

لقد كانت الخلفية الأيديولوجية من أهمّ الدوافع التي دفعت علولة، إلى إعادة النّظر في الوظيفة القديمة للمسرح وتجديدها، سواء بالنسبة إلى اختيار النّصوص أو طريقة إخراجها وكيفية اجتذاب الطبقات الفقيرة للمسرح.[1]

2. المرجعية الفنية:

بعد أنْ شيّد علولة منظومته الفكرية والإيديولوجية، مستلهما إيّاها من قناعاته الرّاسخة في لزوم سيادة الاتّجاه الاشتراكيّ، شرع في رسم معالم تجربته الفنية مقتنعا بضرورة إبتكار شكل مسرحي يستقي قوته من ينابيع التراث والفنون الشعبية التي عرفتها الجزائر والوطن العربي.

انشغل علولة منذ بداية مشواره المسرحي بالبحث عن العلاقة الموجودة بين التّراث الثقافي والفنّ المسرحي وكيفية توظيفه كمادة مسرحية قابلة للعرض بعد دراسة عميقة للموروث الشعبي الجزائري الذي عرفته خلال السنوات القريبة مثل القوّال والحلقة والراوي والمدّاح والبرّاح، وكل أشكال العروض الشعبية التي كانت تقام هنا وهناك، حيث يقول واصفا شخصية القوال: «إنه حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي».[2]

عثر علولة على توافق وانسجام كبيرين بين فضاء المسرح الملحمي وشكل الحلقة، خاصة في إشراك المشاهدين في أطوار العرض، فاختار أن يعود إلى تراثه ليبقى تأثير الفن المسرحي فيه – شكلا– لا يتعدى مستوى لفت الانتباه فتأسست الحلقة وشخصيتا القوال والمداح.

1. الحلقة (الفضاء المسرحي):

---

[1] سعد أردش. عن أروين بيسكاتور. المخرج في المسرح المعاصر. ا لس الوطني للثقافة والفنون. عالم المعرفة، العدد 19، 1989، ص193.

[2] لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، رسالة ماجستير . جامعة وهران الجزائر .2002/2001 ص27.

تعتبر الحلقة من أقدم أشكال الفنون الأدبية في المغرب العربي وشمال إفريقيا، ارتبط وجودها ارتباطا وثيقا بالجانب الدّيني، وبمعناها الشكلي هي مكان للعرض الشعبيّ يجتمع حوله مجموعة من النّاس في مناسبات متنوعة وغالبا ما تكون الساحات الشعبية المنتشرة في كل قرية وريف، وتأخذ اسمها من شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه من موقفه ذلك جمهور الرواد مما يجعله يتحكّم في المشهد بكامله، وقد تضيف تلك الدائرة إلى حدها الأقصى ... لحاجة المستمعين إلى التقاط جزئيات خطاب المتحدّث وطلبا لتحقيق ما يكفي من الحميمية ... مثلما يمكنها أن تتسع فتتحول إلى حاجة فسيحة»[1]

يعرفها عبد القادر علولة بقوله: "في كل يوم من أيّام الأسبوع تقوم في بلادنا السوق الأسبوعية أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم، في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري، تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم، فكان لهذه الحكايات صدى كبير وأهمية بالغة لدى الجماهير، فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشّعبية وخيال الإبداع في القول والفعل والحركة، يعتمد على الفرجة والمتعة تختلط فيه الحقيقة بالخيال، الجد بالهزل، فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم وهي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية.[2]

وهذا يعني أن «الممثلين يقدمون فرجة كاملة يلتقي فيها الضحك والهزل والدراما والشعر والغناء والرقص والحكاية، وبما أن الكل يشارك في التشخيص، فإن ميدان التعبير يتسع كثيرا»[3]

وتستند الحلقة في مكوناتها على أربع عناصر رئيسية: «القاص، الفضاء، الحكاية، المشاهد (الجمهور)، هذه القواعد هي ذاتها التي يستند عليها المسرح الملحمي البريختي من جانب حضور مظاهر المحاكاة والممارسة التنكرية المعمول بها في فرجة الحلقة تنفرد هذه الأخيرة بخاصية بارزة قلما نصادفها في المسرح الكلاسيكي ولكنها ظهرت

---

[1] زهية عيوني، التقنيات الثراتية في مسرح عبد القادر علولة، المرجع السابق، ص70.

[2] عبد القادر بن شيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 1995 ، ص180.

[3] زهية عيوني، التقنيات الثراتية في مسرح عبد القادر علولة، ص70.

بقوة مع نظريات التغريب والتباعد»[1] التي اشتهر بها بريخت، وتتمثل في إشراك الجمهور في إنجاز العرض واعتباره طرفا فعّالا وليس مجرد مشاهد سلبي تقتضيه تلك العلاقات الّتي تحكم القاص بمتفرجيه ليصبح التفاعل ما بين الطرفين أمرا تحتمه طبيعة النسق التخاطبي، فالسيطرة على جمهور الحلقة يقتضي إشراكه فيها، وهذا ما كان يسعى إليه بريخت دائما، فمسرحياته وإن كانت تؤدي إلى تبريد بعض المشاعر فإنها تؤدي إلى إلهاب البعض الآخر.[2]

وتأخذ الحلقة معناها الصوري انطلاقا من المقوم الرئيسي المتمثل في شخصية القوال والمداح:

أ. القوال:

هو شخصية شعبية كان يطلق عليها اسم الشاعر الجوال، كما تسمى بالحكواتي أحيانا، وقد كانت له بذور في الماضي، فظهر مع ظهور المسرح منذ القدم، إلا انه لم يأخذ مكانه البارز إلا في العصر الحديث، يتلو القوال الشعر ويروي الحكايات ويقص سير الأبطال والحكايات الشعبية والأساطير، فيسرد الحدث ويعلق ويفسر ويزود الجمهور بخلفيات الأحداث المبهمة، فقد جرت العادة أن ينشد الحكايات الشعبية في الساحات العامة وفي المقاهي لإمتاع الجماهير، وأحيانا يعد من وسائل الاحتفالات في المناسبات الدينية كالمولد، وفي المناسبات الاجتماعية كالاحتفال بالزواج أو الختان أو ولادة الأبناء.[3]

ب. المدّاح:

المدّاح شخصية قديمة ارتبط وجودها بمفهوم المديح؛ أي كل ما يتعلق بالأنبياء والعوالم الدينية وأشكالها، فالأصل فيه المديح الديني، ليتطور لاحقا مثله مثل كل أضرب الحياة ويتحول إلى قاص، يقدم حكاياته في

---

[1] زهية عيوني، المرجع السابق، ص70.

[2] إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1968 ، ص 147.

[3] نادية رؤوف فرج. يوسف إدريس والمسرح المصري. دار المعارف، مصر، 1976، ص 53.

الأسواق الشعبية فيلتف حوله جماعة من المتفرجين يصغون إلى حكايته بلهفة كبيرة ومتعة لا نظير لها؛ بل قد تأخذ المتعة بالمتفرج لأن يحرك أطرافه كلما حرك المداح أحد أعضاءه الجسدية، حتى يعتقد المشاهد إليهم أنهم جميعا مشتركون في العرض وليسوا فقط مجرد متفرجين مستهلك.[1]

فالمدّاح عند علولة مثلا هو ذلك الشخص الذي يشعر أنه قام بما يجب عليه، فهو يعلق على الأحداث فوق خشبة المسرح من أجل إضفاء أبعاد جمالية عن المسرحية، حيث تختلف نبرات التعبير؛ إذ يعبر مرة عن رأي الجمهور، ومرة أخرى يتحدث عن المؤلف، فقول المدّاح ينطوي على أحداث سياسة واجتماعية بحتة وبالتّالي فهو شخصية شعبية تنتقل في هذه الأوساط بحيث يمدها بما تعلمه من عند الأجداد، الأسلاف ولا تكف هذه الشخصية عن العطاء، وهذا يزيدها فخرا وإحساسا بالنشوة وهو القصص والأساطير للجماهير الشعبية.[2]

وعموما فقد كان لشخصيتي القوّال والمدّاح تأثير كبير جدا في صناعة توجه جديد للمسرح في الجزائر، وعلى الرغم من كل القراءات التي تجمع بتأثير المسرح البريختي على المسرح الجزائري، إلا أن شخصيتي القوال والمداح فضائهما الحلقويّ، تبقيان كيانا فنيا تعبيريا أصيلا يرتبط ارتباطا وثيقا بصفاء الانتماء الثقافي وغنى الموروث الحضاري الشعب.

المبحث الثاني: مونودرامية " حمق سليم"

مسرحية " حمق سليم" 1972م للكاتب المسرحي الجزائري عبد القادر علولة مقتبسة عن قصة "يوميات مجنون" للكاتب الروسي نيكولاي قوقول 1835م، فهي مسرحيةمونودرامية* تحمل في طياتها واقع أفسده الإنسان بتصرفاته، وذهب ضحيته إنسان، فهي لا تدعونا للضحك بقدر ما تدعونا للتأمل والشعور بالأسى، أو الحمق الكاشف لكل م هو غير سليم في البلاد والعباد.

---

[1] عبد القادر علولة، مسرحيات (القوال، الجواد، اللثام)، م س ، ص11.

[2] بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير . جامعة السانية وهران الجزائر 2001/2000 ص 62.

تروي قصة شاب يدعى سليم، ذلك الموظف البسيط مع يومياته لما يجري فيها من أحدث اجتماعية بطريقة تهكمية، يقع بين مطرقة الوضع الاجتماعي المزري، وسندات البيروقراطية الإدارية المتعفنة، من كثرة معاناة جعلته حالما أكثر، وذلك في حبه الشديد لابنة مديره "رجاء"، فكبت مشاعره، واتخذ من الجنون حلا لحبهما على الأقل في العالم الإفتراضي الوهمي، فتخيل حديث كلبتهما " لوبانة" مع " عتيق" و أنهما يراسلان بعضهما، فيبحث عن الرسائل الوهمية التي تبعثها " لوبانة" إلى عشيقها ليقصّ أخبار محبوبته " رجاء" فيقرأها ليكتشف أن كل ما تذكره الكلبة ينطبق على ما يفكر فيه[1].

فمن خلال هذه الرسائل يتعرف على الحياة الخاصة بالمدير وابنته، فالمدير ينتظر ترقية، والبنت تنام بالنهار وتسهر بالليل، وهذا دليل على الطبقة البرجوازية، حيث علم أن رجاء مقبلة على الزواج من إلياس ذو مال وجاه.

ولكي يمنع هذا الزواج قاده جنونه إلى تنصيب نفسه ملكا، يتجلى ذلك في توظيفه للبيروقراطية، هذه الأخيرة التي سلبت منه كرامته، فحاول اقناع الجميع أنه ملك، بُدءاً بأمه، إنه الملك سليم الأول، لينتهي به المطاف ليس في القصر الملكي كما أراد، بل في مستشفى الأمراض العقلية، وهناك ذاق أنواع العذاب، لتنتهي المسرحية بمناجات لأمه " أمي ....أمي إجري مخي ذاب مخي ذاب، وليدك يا أمي رجاء اللي بيه....رجاء اللي بيه وليدك الوحيد...سليم.....سليم الأول ضاع....ضاع...ضاع يا امي"

ضياع بسبب رجاء الحبيبة والرجاء في الحياة الكريمة

المبحث الثالث: المقاصد الملحمية والتشكيل السينوغرافي:

إن قلة البحوث والدراسات التي تعنى بالسينوغرافيا على مستوى التداول والممارسة، سواء ما كان منها تأليفا أو كان ترجمة، قد فتح باب الالتباس والغموض والارتباك في فهم حدود هذا المصطلح، شأنه شأن غيره من المصطلحات الأدبية، والفكرية والفنية الوافدة على ثقافتنا العربية، حيث يعتبر مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات الحديثة في الخطاب المسرحي العربي بشقيه الإبداعي والنقديّ، فقد بدأ تداوله من طرف المسرحيين العرب في ثمانينات القرن الماضي، ولعلّ أوّل من استخدمه مسرحيو المغرب العربي بحكم اتصالهم الوثيق بالثقافة الفرنسية ثم بدأ استخدامه تدريجيا في انحاء أخرى من العالم العربي بحكم اتصالهم الوثيق بالثقافة الفرنسية ثم بدأ استخدامه تدريجيا في أنحاء أخرى من العالم العربي[1].

بحيث يقوم مبدع هذه العملية (أي السينوغرافي) بالاستثمار في تقنيات الديكور، الإضاءة، الأزياء، اللون، الفراغ، الحركة، الكتلة، الصوت....ليشكل من معطياتها، وفق رؤية موحدة، تكوينات بصرية ـ مشهدية تنطوي على علامات مكانية وزمانية ذات قدرة على التوليد الدلالي[2].

1.الديكور:

يشكل الديكور أحد عناصر العرض المسرحي، فإنّ أيّ غرض موجود على خشبة المسرح يعتبر ديكورا، فعملية رفع الستار، وكشف فضاء العرض يبدأ منها اكتشاف الديكور، فالديكور هو موسيقى العين والمناظر المسرحية ما هي إلا رسالة مرئية يستقبلها المتفرج منذ اللحظة الأولى في العرض المسرحي، بحيث يعرفه

---

[1] **عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط1، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1، ص87.**

[2] **نفسه، ص 88**

باتريس بافيس على أنّه: "كل ما يظهر إطار الفعل فوق الخشبة ، بوسائل تصويرية بلاستيكية وهندسية"[1]

ويعرف الديكور بأنه تلك المجموعة من الآليات الخاصة المصنوعة من الخشب والبلاستيك والقماش، أو من مواد أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي مرتبطا في إيحاءاته ورموزه بمضمون النص المسرح، فهو الذي يعطي للعمل المسرحي قيمة جمالية ودرامية[2].

فقد كان الديكور في مونودرامية علولة بسيطا واقعيا يرمز إلى مكان وقوع الأحداث، من هندسة غريبة وكان ثابتا غير متغير طيلة مدة العرض التي قاربت الساعتين، فقد حرص مصممه (بوخاري زروقي) على جعله في شكل غرف منفصلة و متجاورة، متباينة الحجم، بعضها وقع في اليمين والآخر في الشمال، وارتبط الأعلى بالأسفل عبر سلم كان رمزا للطموح، حيث استعان به سليم في حركة فاصلة لينتقل من الأسفل (مرتبة موظف بسيط)، إلى الاعلى (صاحب السموّ سليم الأول).

وقد اتسم هذا الدّيكور بالبدائية وكأنّنا قبالة كهف من كهوف العصر الحجري عملت يد الإنسان البدائي على تشكيل تفاصيله عبر حركة نحت بسيطة وهندسة تقترب من الغرائبية، هذه الأخيرة التي عزز حضورها انطاق الحيوان، فقد تحوّلت الكلبة " لبانة" إلى كائن ناطق يحب ويكتب رسائل، يبدي رأيه و يحلل و يتساءل، ويتمتع بحقوق مفقودة عند البشر....كما زادت الموسيقى المصاحبة من تعميق إحساسنا بالبدائية واستحضارنا للأجواء الغرائبية، فنجد من خلال الديكور المبني مستويين يتمثل:

المستوى الأول (الأرضي):

وهو ذو مرجعية إيجابية ورمزية يتمثل في تأثيث مادي مجسد حيث تجمع رمزيته بين قطبين أساسيين:

---

[1] Patric pavis, Dictionnaire du théatre, p156

[2] ماري إلياس، حنان قصاب، معجم المصلحات المسرحية، م س، ص 42

1. البيت: الذي جسد دوره سرير بغطاء أبيض، يعتبر ملجأ البطل يقع في الجهة اليمنى للركح، ففيه يسترجع البطل ذاته وكذا عواطفه إذ يعتبر فضاءا نفسيا، و فيه يذهب به عقله لعوالمه المفترضة وخيالاته اللامنتهية وفي البيت يجسد شخصه ويواصل يومياته المحكية.

2. المكتب: رمز يمثل مكان العمل أو الوظيفة كما أنه يوحي لمقر الإدارة، يقع على يسار الركح، فهو حيّز " سوسيو اجتماعي" و " اقتصادي" مثير للحدث والفعل الدرامي، فالمكتب هو رمز للممارسة البيروقراطية بكل أبعادها

أمّا الأم الشخصية الغائبة المستحضرة فهي تعكس الصورة الداخلية لهذه العزلة القصوى التي لا تملؤها غير الأم عاطفيا وذهنيا وهي تمثل مسرحيا النجي المؤتمن على أسرار سليم الإبن والمواطن والموظف والعاشق والمريض.

المستوى الثاني (العلوي):

وهو ذو مرجعية رمزية مزدوجة متمثلة في:

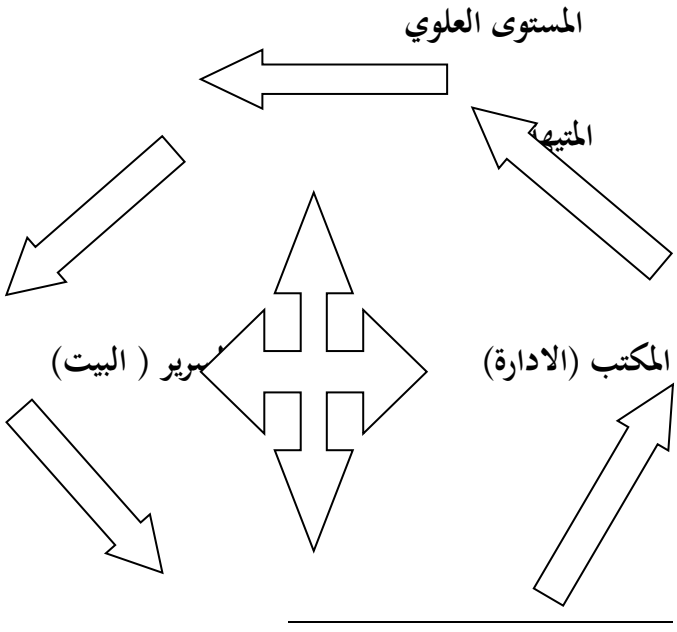
1. المتيهة: تقع في الخلف، تتمثل في مجسمات متشابكة ثابتة تشكل نسيجا على شكل خلفية للركح كأنّها هياكل عظيمة لحيوانات عملاقة منخورة ومحفورة بفراغات متعددة الأحجام، المشاهد يراها بوضوح كأنها أشباح منتصبة، وقد تعطي دلالة أخرى في صورتها المتشابكة على أنها مبان مهجورة أو بقايا عمرانية أو عالم مركب من مستويات عمودية و أفقية على شكل متيمة افتراضية" **Labyrinthe**"، أو بالأحرى العالم الافتراضي الذي كانت تهرب إليه الشخصية عند تأزم وضعها النفسي.

ترتبط العلاقة بين عناصر ديكور فضاء المستوى الثاني خلال تحديد الفضاء الدراماتيكي الذي تجري فيه الأحداث من خلال الحركة الدائرية و الأفقية و العمودية (صعودا ونزولا) للشخصية والمحكي الموظف سليم، فهي تنتقل دائما من المستوى الأول – الارضي– الداخلي الذاتي (البيت) على اليمين التي تمثل انطلاق الحدث أو انطلاق فعل (الرحلة) في الزمان والمكان في حركة الصعود إلى المستوى الثاني – العلوي– العالم الخارجي (الموضوع) الذي هو عبارة عن متيهة مجسدة، تتجسد فيها صورة الرحلة الذهنية والنفسية

عبر الأحداث والصور، ثم النزول إلى المستوى الأول إلى الإدارة مثلا فتتغير طبيعة الحدث لما يناسبه: " صرت أنا اليوم نتبع في الكلب؟ الكلب اللي يتكلم؟... رجعنا للزمان القديم ....باقي نتبع فيه وهو داخل حي وخارج حي كلي هامل....."[1]

وفي كل رحلة نرى الشخصية تتحرك وهي تستنفذ طاقتها بحدوث ما يعرف بالاغتراب، وعبر رحلاتها المتعددة تفقد معالم الزمان و بوصلة المكان ومنطق أفكارها التي تتجسد في الخروج عن مدار هذا المسار المرسوم نحو الضياع التام، ثم الجنون والموت حيث تنتهي هذه الرحلة في فضاء غير مجسد يختفي فيه المكان والجسد الذي لا يبقى منه غير صوت سليم المتهالك والتائه " اليوم راني جيت قبل الموظفين كلهم... فايت ساعتين و أنا وحدي في المكتب وكي شفت الساعة قريب العشرة قلت: هذا هو الوقت نخرج ... وفي الليل كي الغراب بايت نحوم على دارهم وين رايح ما علابالیش...."[2]

- الشكل (1): يمثل الفضاء المسرحي وتحركات الشخصية في مسرحية حمق سليم



[1] عبد القادر علولة، حمق سليم، المسرح الجهوي، وهران، 1972، ص4

[2] نفسه، ص 5-6

المستوى الأرضي

الشكل (2): صورة لمشاهد من المسرحية تبين " سليم" وهو ينتقل عبر المستويات

ونجد أيضا

الساعة الحائطية:

هي ساعة في عمق الركح الخلفي إلى يسار عقاربها مثبتة في زمن ما، وبذلك فهي بنية زمنية مركبة بين الحضور و الغياب للزمن والتاريخ، وفي نفس الوقت علامة الزمن البيوقراطي المعطل للحياة، وهو كذلك الزمن الذهني المعطل بل المشوش أو المضطرب، أما دراميا فهو مزدوج الأبعاد زمن مثبت حول موضوع وفعل محدد منبثق من الزمن الذهني للشخصية، وزمن الحكاية المتمثل في سرد مذكرات مؤرخة وموثقة ومرتبطة بوقائع و أحداث واقعية/ متخيلة تتحكم في معطيات تطور مسار آداء الممثل عقلانيا ونفسيا، تبدأ بالاحكام والتناغم إلى الضوضاء أو الضجيج و البلبلة بفقدان المعالم الزمنية وتداخلها حيث يتم الانتقال من الزمن " السليم" إلى الزمن "المعطل" ومنه إلى الزمن " المجنون" ومنه إلى الضياع المبرمج..." وقعلي اليوم حادث غريب... لما الوالدة جابتلي القهوة عند الصباح كيما العادة سقسيتها...شحال فالساعة...قالت لي: العشرة غير ربع ! ...أوه نضت نجري ونزقي عليها بحيث ما نوضتنيش في الوقت المناسب..."[1]

---

[1] **عبد القادر علولة، حمق سليم، م.س، ص02**

كما وظف لوحات عبارة عن تواريخ منها:

- 4 اكتوبر:
- " اليوم وصلت للإدارة قبل الموظفين كلهم...حين ما شافني العساس داخل سلم عليا ونبهني، قالي: مزال الوقت يا سليم..."

- 9نوفمبر:

" الصباح كيما العادة ...مشيت للإدارة نخدم ...وصلت مع الوقت بالضبط"

- 43 من أفريل من عام 2000:

" اليوم ...أكبر يوم للبيروقراطية وجدت ملكها..."

- 6 أكتوبر بين الفجر والمغرب:

" اليوم قصدني للدار واحد من ..."

- في يوم من الأيام ....

ينتج هذا الزمن المختل والعبثي نمطا خاصا من الاتصال الذي يضع المتلقى في وضعية تقلب نمط التوقعات وردود الأفعال عبر فكاهة سوداء تتأرجح بين مستويات الضحك أو التضاحك الآلي حيث يقحم هذا المتلقي في لعبة تجريدية تعكس لاواقعية الواقع ولا زمنية الزمن أو المكان.

- أيقونة المكتوب:

هذا المكتوب الومضي[1] الرمز يتأسس على

[1] يظهر هذا المكتوب على شكل إنارة ضوئية ومضية في اقصى الركح الخلفي

علامة مزدوجة الدلالة صريحة وضمنية ومنه:

1/ الدلالة الأولى:

العلامة	الوظيفة	المرجعية
Hopital Silence	**تصريحية: شعار/ تنبيه**	**من الخارج: عدم ازعاج المرضى**

2/ الدلالة الثانية:

Hopital Silence	**تضمينية: الفضح/ التهكم**	**من الداخل: عدم الاعتناء بالمرضى**

نلاحظ تحول هذا المكتوب الأيقوني عن وظيفته الإتصالية التنبيهية المتمثلة في طلب الالتزام بالصمت، والهدوء في محيط المستشفى احتراما ومحافظة على صحة المرضى (المواطنين) إلى رمز ومؤشر ينذر بالخطر الحاصل داخل المستشفى من خلال المعاملة القاسية و المؤلمة التي يتلقاها سليم المواطن المريض، المجسدة عبر مرجعيات الأحداث المحمولة في الخطاب و الأصوات والصور.

وعلى العموم فقد تميز ديكور العرض المونودرامي "حمق سليم" بالثبات الذي كان يوحي برتابة الحياة اليومية لموظف مطحون اجتماعيا، ولم يأخذ هذا الديكور قيمته الانتاجية الفاعلة إلا بتحركات الممثل في إطاره.

2. الزي المسرحي(اللّباس):

تعتبر الملابس المسرحية من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي فهي: " الجلد الثاني للمثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءاتها، وتثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق و الهرمونيا بين جميع مكونات الفضاء المسرحي"[1]

تنبع أهمية الأزياء في المسرح من وظيفتها الدلالية، وعلاقتها بعناصر العرض الأخرى، فمصمّم الأزياء يجب أن يكون على دراية بالعلاقة التي تربط الملابس بالديكور و الإكسسوارات، والعناصر الدرامية مثل اللغة والحوار وغيرها: " ففي المسرحيات التي تحتاج إلى تصميم متعدد الأبعاد، ودرجة عالية من الحركة الدرامية والجمالية، وعلاقة الجذب الحميم بين الممثل والجمهور، تأخذ الملابس مكان الصدارة في التصميم...وهذا هو الإتجاه السائد في عروض المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير و موليير"[2]

فنجد الشخصية البطلة " سليم" قد جعلت من زيّها المسرحي رموزا و إيحاءات، وقد ظهر سليم بأربع بدلات على الحيّز الدرامي:

---

[1] إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1960، ص116

[2] نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، 1996، ص219

1–سليم بالقرب من المكتب يرتدي بدلة رسمية بربطة عنق، وهذا ما يوحي على أنه موظف منضبط ويساير عمله وفق ما تفرضه عليه وظيفته.

بدلة رسمية: سليم = موظف مثالي= منسجم ومنضبط داخل النظام البيروقراطي

2– سليم وهو يصعد للمتيهة الخلفية مرتديا لباسا لرجل بسيط واضعا معطفه مقلوبا، و كأنه أدرك حاله وسط مجتمع بيروقراطي استغلالي ظالم، وفي هذه الحالة يوحي لنا سليم من خلال معطفه المقلوب أنه في بداية الإغتراب والنقم والسخط على المجتمع الديمقراطي وحالته الضّنكة، وكما هو سائد في عرف مجتمعنا وحتى مجتمع سليم أن أي أحد يسأم من وضعه أو حالته ويريد تغيير الوضع لصالحه يستحضر القول المأثور " نقلب الفيستة" وكأنها ثنائية متلازمة، فبقله للمعطف يسعى إلى تغيير الوضع الذي هو فيه وهذا ما عبر عليه سليم في قوله : " ... إلياس هذا موظف كبير...الحظّ هو اللي معاونه...حظه أحسن من حظي ....شحال من مرة فكرت علاش أنيّ موظف بسيط وعلاش عادت النّاس أحسن مني؟ ...ربمّا ما عارفش شكون أنا؟ توالم أنا موظف كبير ومن كثرة التواضع باقي موظف بسيط... واش يقولو الناس...لو نهبط للشارع في حطة متاع جنرال كلها مزوقة بنجوم وشوايع؟ ...أو في لبسة متاع إمبراطور بالتنين مطروز بالذّهب واش تقول رجاء؟ وكيف تستقبلني؟ واش يقول السيد باباها المدير الطماع؟...بلا شك يطلق البنت وهي عاد ما تزوجتش والسي لياس ينكره تماما..."[1]

3–سليم يتقمص شخصية ملك البيروقراطيين، يظهر بلباس البرنوس أحمر اللّون، يظهر على ظهره بنفس اللّون تنين مطرز بالذّهب وتاج على شكل– طبق خبز من الحلفاء مقلوبا على الرأس، فهذه الصورة توحي أن سليم انتقل إلى الوضع الجديد، وهنا يظهر الاغتراب في ظاهرة الإنفصام في الشخصية بان أوجدت لنفسها عالما افتراضيا، وهذه الوضعية

[1] عبد القادر علولة، حمق سليم، م.س، ص17

تفرز وضعية عبثية مضحكة مزدوجة الدلالة:

- واقع مقلوب= انفصام بين الشعار والوظيفة
- اختلال ذاتي= انفصام في الشخصية بين الواقع والوهم

وتتجلّى المقومات الدلالية المرجعية لهذا اللباس في قيم بإحالات متعددة الأبعاد ذاتية انفصامية من ناحية ومرجعية سوسيو ثقافية من ناحية ثانية فنجد:

- البرنس: لباس تراثي تقليدي يلبسه الملوك وكبار القوم ويرمز للرفعة
- اللون الأحمر: رمز السلطة كما يرمز للخطر
- التنين: في الذاكرة الشعبية (الانسانية) وحش خرافي تتعدد أطرافه ورؤوسه وغير محدد الملامح، وهو على الظهر يمثل خطر مخفي، يذكر ذلك سليم في قوله:

" ...في يوم من الأيام تتشابه فصلت اللباس وبالصباغة المذهبة، صبغت الأكمام والأكتاف...كان عندي برنوس قديم حرفته شوية وزدتله الشراشف، وبنفس الصباغة رسمت فيه تنين...تنين فيه ربع أشبار"[1]

4-سليم تنتهي به رحلته في مستشفى المجانين – المصلحة العقلية- ببدلته البيضاء حيث يتلقى مصيره المحتوم، غير أن هذا اللباس يبقى علامة كلامية غير مجسدة تتمظهر في الصورة السمعية والذهنية داخل فضاء غير محدد المعالم شبه مظلم وسوداوي حيث تتجسد المفارقة بين البياض والسواد

- سليم يلبس بدلة بيضاء= مريض في المستشفى= يحيل إلى الكفن رمز الموت بدل الحياة

[1] ينظر: عبد القادر علولة، حمق سليم، م.س، ص 60-70

يروي سليم ويقول: " جاو زوج من الناس رجال الحرس لابسين لبسة كلها بيضة...قلت لهم استناو نلبس ثيابي وندير التاج، قالولي: " راه كاين اللبسة ....وعطاوني ثياب الملك وقالولي: التاج ما كان لاه تستعمله هنا...بحيث المملكة البيروقراطية شعارها أبيض..."[1]

- حارسان إثنان حاضران في الفعل بلباس أبيض= شعارا مرافقان شديدان يرافقان سليم إلى المستشفى= المملكة البيروقراطية مدار التعذيب والمعاملة السيئة حتى الموت بدل الحياة.

فسليم أدرك أنه في حالة ضياع والموت يطوف به ليتم هلاكه جراء ما تلقاه من ضرب وعذاب داخل المصحة.

الزي في هذه المسرحية لعب دورا كبيرا في توصيل الرسالة كونه كان يعكس المسموع لأن المتلقي يسمع وفي نفس الوقت يربط السمع بالمنظور – المرئي– هو صورة ساهمت في الفعل الدرامي وجعلت من المتلقي حاضرا سمعا ورؤية حتى النهاية.

3. الاكسسوارات:

حدد باتريس بافيس **patrice pavis** في معجمه المسرحي مصطلح "إكسسوار" بأنه مجموعة من أشياء ركحية يحركها الممثلون أثناء العرض، بغض النظر عن الديكور والملابس[2]

وتحدد الاكسسوارات جانب معين من الفضاء أو المكان أو الحدث ، فعندما نستعمل أطباق الطعام مثلا، أو أكواب الماء، أو الخمر في مسرحية معينة، نحن بصدد التعرف على موقع الشخصيات المجسدة من ناحية الثراء أو الفقر هذا من ناحية، أما من ناحية ثانية تؤدي الإكسسوار دون التفاصيل الدقيقة إلى تفصح عن هوية الشخصية من حيث سلوكاتها ومواقفها تجاه الفعل، وكذلك توظف الأكسسوار للتعريف بالمكان (

---

[1] المرجع نفسه ، ص 23

[2]**Patrice pavis, Dictionnaire du théatre, paris, Edition sociales,1980, p18**

منزل أو قصر أو حانة أو غير ذلك) فقد استعان علولة كممثل في مونودراميته على الإكسسوار بقوة كوسيلة استعانت بها السينوغرافيا في إيصال خطابها للمتلقي فإذا كان سليم موظفا إداريا بسيطا راح يسجل يومياته مع الوظيفة والبيت والشارع، فإن (الجريدة، و السجل، والقلم)، كانت هي الاكسسوارات الضرورية المصاحبة لمثل هذا الدور.

وبما أنّ سليم الموظف سيتحول لاحقا إلى سليم الأول الملك صاحب الجلالةفي نقلة نوعية امتزجت فيها التراجيديا بالكوميديا، فإن هذه الإكسسوارات الثلاثة ستختفي وستظهر بدلا منها قطعتان غريبتان، وتكمن غرابتهما في أنّهمانقلتا من وظيفة إلى أخرى بعد إجراء بعض التّعديلات عليها لتلقيا بالدور الجديد " حاملة الخبز أو طبق الخبز"الذي تحوّل إلى " تاج الملك"، و البرنوس القديم"، الذي صار رداءا ملكيا فاخرا يحمل خلفه رسمة تنين كأيقونة دالة على الملك والإمبراطورية– كما أشرت سابقا في عنصر الزي (اللباس) المسرحي.

التاج: عبارة عن طبق خبز (يرمي إلى الدوافع) وليس تاج حقيقي، يحدث بعدا تبعيديا مع العلامة الكلية ويعكس مفارقة كاركاتيرية لمثل هذا الملك رمز النظام، فهو اكسسوار مزدوج الوظيفة، يحافظ على الأبعاد الرمزية ومقومات الشخصية داخل هذا اللباس، وله بعد تقني لتكسير الوهم بتغريب أبعاد شخصية الملك الحقيقي، وهنا تحقق عنصر التغريب

يذكر سليم في قوله: " ...عند الفطور الوالدة انخلعت فيا... شافتني كيف الطبق متاع الخبز فوق راسي كي التاج، سمات عليا وقالت لي: إذا راك تعبان يا وليدي، أخرج لبرّا يضربك شوية هواء..."[1]

ومن هنا بدأت رحلة الشخصية للمجهول، اغترابها وانفصامها الشخصي أدى بها إلى الجنون فقد نصبت نفسها ملكا للبيروقراطيين، و أعطت اسما لها سليم الاول لتنقاد إلى الهلاك الحتمي.

4–العمل الدراماتورجي:

[1] ينظر: عبد القادر علولة، حمق سليم، م س، ص 60–74

عبد القادر علولة لم يكتف بتلك النقلة للعمل الفني من القصة الغريبة، ولا بإعدادها دراماتورجيا وتهيئتها للعرض بل راح يجسد الفعل الدرامي ويشخصه مسرحيا (تمثيلا)، فغن إبداعه الفني في هذا العمل المسرحي نجده يتمثل في الاتساق والإنسجام المنبثق من المركب الدراماتورجي(الكتابة، الإخراج، والتمثيل) في العمل الدرامي، والأداء المسرحي.

لقد جعل علولة من نفسه سليم على الركح وهذا ما أحدث تميزا في تجسيد الشخصية بين صورتها الأولى في النص المكتوب وحضورها على الركح والتي تلخصت فيما يلي:

- صورة شخصية " سليم" التي تدلّ على الضعف في البنية وحتى في الصوت عند الكلام والحرمان والفقر والسخافة.
- حضور شخصية سليم على الخشبة، ليظهر بشخصية ذات بنية قوية وصوتا جهريا وحضورا بارزا هذه المفارقة جعلت المتلقي أكثر تأثيرا بها وشدت انتباهه.
- ازدواجية الشخصية من خلال بنية المظهر الداخلي الضعيف وبنية المظهر الخارجي القويّ.

فهذه المؤهلات الجسدية، جعلت من علولة الممثل ينتقل من صورة للأخرى، من صورة سليم الضعيفة والتائهة في العرض المسرحي إلى صورة سليم الثاني على الركح، كما أنه قد ولج في شخصيته سليم، وبدأت تحركه معالم تلك الشخصية في البحث عن ذاتها. لا بل وهو يحاول أن يجسد نفسه من خلال شخصية سليم في تجسيد واقعه الحقيقي، وقد أعدها في قالب كوميدي سودوي ساخر، وناقد يحمل رسالة واضحة ناقمة على ما كان يعانيه المجتمع في ظل الحكم البيوقراطي.

كان حضور" عبد القادر علولة" على خشبة المسرح قوي مما جعل كل من الأداء الصوتي والبنية الفيزيونومية، وطريقة التحكم في الأداء والإلقاء، فهذه تعتبر آلية عمل بها علولة جاعلا من المتلقى مشدودا إليه ببصره وسمعه " فالصوت يقع في مكان لقاء جدلية التوتر بين الجسد والنص حيث يصبح تشخيص الممثل علامة لسانيا وعبر الجسد/ الصوت تتأسس الشبكة العلامية اللسانية ومن خلاله تتحقق تمثيلات الكلمة المشكلة لنظام حضور الجسد/ الشفرة"[1]

---

[1] Patrice pavis, opcit, p405

إنّ عبد القادر علولة يعتبر الممثل ليس مجرد آلة ناقلة للرسائل ولكن ذات مبدعة حيث ترسم بالجسد والصوت، والفكر روح الشخصية التي يحملها ولا تحمله[1].

فمن خلال هذه الوضعيات الدرامية للشخصية البطلة يتضح لنا أن:

- الشخصية القوية= الثبات والحركة ← مرآة عاكسة ← لحالات الهزل والسخرية ثم الجنون.
- الشخصية الضعيفة= الصوت/ الخطاب المقاوم المختلف ← مرآة عاكسة ← لأنواع الظلم والاستبداد (من ألم وفقر وقهر وعنف)
- الشخصية الرومانسية = معاني الرقة والحنان ← مرآة عاكسة ← للتفاهة في القول (مواقف صبيانية)

هذا البعد للتجسيد والتمثيل جعل من علولة يمرّر رسالة هادئة واعية، فبواسطة شخصية" سليم" الساذجة عن طريق الهزل الذي يضمر الجد، إذ نجده يوظف التعبير الفكاهي الذي يعرض موضوعا حدّيا يخفيه وراء السخرية عبر الفكاهة السوداء، فكاهة قاسية، جارحة تحمل مواقف تراجيدية معروضة في قالب تشخيصي ضاحك.

[1] Document en hommage à Abdelkader Alloula, opcit,p25

خاتمة

في نهاية هذا البحث الموسوم ب: " العناصر الملحمية ووظائفها في عرض مسرحية حمق سليم لعبد القادر علولة"، توصلت إلى أهم النتائج والخصائص كان أهمها:

- يعيد المسرح الملحمي مذهب واتّجاه حديث في المسرح، ظهر في ألمانيا على يد المخرج المسرحي إيفون بيسكاتور، وبرتولد بريشت بعد الحرب العالمية الأولى، أسلوبه قصصي وتعليميّ، بحيث يعتبر المضمون أهم من الشكل والحقيقة أهمّ من المجاز والإيهام، فهو اتجاه من الاتجاهات التجريبية في الدراما والملحمة، بحيث يعتبر مصطلح الملحمة كما يستخدمه بريشت، وتتابع أحداث أساسية أو فرعية تسرد بدون تغييرات متكلفة في الزّمان، أو المكان او اتصال بعقدة أساسية.
- الملحمة قصيدة قصصية طويلة تقوم بتصوير أعمال البطولة التي تصدر عن بطل رئيسي واحد مثل إليادة هوميروس عند اليونان، وإنيادة فرجييل عند الرومان، ونجد عنترة عند العرب، كما حوت الدراما الإيليزابيثية ومسرح عصر النهضة العديد من العناصر الملحمية.
- نشأت النظرية الملحمية " بريشيت" بعد تجربة طويلة في الفن المسرحي، فتدرجت من الأشعار إلى التعبيرية فالتعليمية الممزوجة بالملحمية ليصل إلى المسرح ذو البعد السياسي، لذلك نجد مسرحه قائم على تحرير الفن المسرحي من المسرح البورجوازي، ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحريض الطبقات المقهورة في المجتمع على الثورة.
- أقام بريخت مقارنة بين المسرح الدرامي الأرسطي، وبين المسرح الملحمي الذي يقترحه بديلا للأول، ورأى أن المسرح الملحمي يتوجه إلى العقل دون إلغاء العاطفة.
- حظي مسرح بريشت باهتمام بالغ من لدن المسرحيين العرب الذين وضعوه في مرتبة الأب الروحي لمسرح الرفض والمقاومة، وقد ساعدهم على تفكيك منظومة المركزية المسرحية الغربية، إذ ساهم هذا الاستثمار في ابراز خصوصيات المسرح العربي عامة والمسرح الجزائري خاصة، ويعدّ عبد القادر علولة أحد الكتّاب الذين تأثروا بذلك(تمثيلا، و تأليفا وإخراجا)، من خلال توظيف التراث العربي ضمن قواعد المسرح الملحي في بنية النص، والعرض المسرحي واشترك الجمهور في اللعبة المسرحية، وخير دليل على ذلك مسرحية حمق سليم لعبد القادر علولة.
- سار عبد القادر على نهج "بريخت" و " بيسكاتور" مؤسسي المسرح السياسي وحذا حذوهما بحث جاءت مسرحيته سياسية تعكس واقع اجتماعي، فقد وضع الكاتب نصب عينيه فئات من المجتمع

الجزائري تتناقض مصالحها تناقضا جوهريا وغذّى مسرحه في صياغة شكل احتفالي جديد بعيد كل البعد عن الدوائر الأرسطية.

- اتخذ من النّظام الاشتراكي موضوعا له، فكانت البيروقراطية موضوع هذه المسرحية المونودرامية، بيروقراطية إدارية وما يصاحبها من قهر، وتسلط يقضيان على آمال وطموحات الموظف البسيط، لذلك اتخذ من قوقول يوميات مجنون موضوعها، لكن وفق الراهن الجزائري
- عمل في مختبره المسرحي على تقريب الممثل والجمهور، و إزالة كل الحدود بين المرسل، والمتلقي وتخلى عن التصوير الزخرفي، والمغالاة في العناصر الركحية انسجاما مع فلسفة الحلقة التي تثمن فضاءً فرجويا فارغا تشكل من قطع ديكور خفيفة مع حضوره، بحركاته و إيماءاته وملامحه وصوته.
- كانت أهم هذه النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لهذا الموضوع الذي مازال بكرا يحتاج إلى المزيد من البحث والتنقيب لاستكماله، والوقوف عند العديد من قضاياه التي لم تتطرق بعد وآمل أن يكون هذا البحث حافزا لباحثين من بعدي على الإضطلاع بهذه المهمة العلمية الجليلة.

ملاحق

الملحق01:

- **برتولد بريخت Britold Brecht حياته و أعماله**

ولد يوجين برتولد بريخت Britold Brecht الذي غير اسمه في وقت لاحق إلى " برت بريشت" ثم استقر على لقب " برتولد بريخت" في العاشر (10) من فبراير 1898 في مدينة أورسبورغ مات في برلين في 14 أغسطس 1956 ، شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني يعد من أهم كتاب المسرح ومنظريه في القرن العشرين.

التحق عند بلوغه سن السادسة بالمدرسة الشعبية الابتدائية في مسقط رأسه، ثم دخل المدرسة الملكية التابعة لبلديته عام 1908، وبعد انقضاء الأعوام التسعة في الثانوية حصل على شهادة البكالوريا التي أهلته لدراسة الفلسفة و الطب في جامعة " ميونيخ" عام1919 [1].

لكنه كان كثيرا ما يسأم من محاضرات الطب، فيعرض عنها للإلتحاق بحلقات البحث التي كانت تقام في الجامعة نفسها حول المسرح[2].

وفي عام 1926 يقدم مسرحيته (انسان بإنسان)، وفي عام 1927م، ينشر أوبرا (عظمة مدينة ماهاغوني وانحطاطها، وفي عام 1928م، وبداية المسرحيات التعليمية منها " سرقة ليندبرغ و أوبرا القروش الأربعة"، والتي هزت الأوساط الألمانية لأنها أول تشريع ساخر للنظام الرأسماليين ومعها يبدأ عمله التحريضي مع المخرج الشهيد بيسكاتور[3].

درس المسرح الصيني والاسباني، وعصر إليزابيث، جاء أسلوبه يحمل بذور وسمات المسرح الطبيعي، كما عالج الأوبرات، نفي إلى خارج ألمانيا، وظهر الشكل الملحمي في هذه الفترة فامتزج الشعر مع النثر

---

[1] ينظر: فريديريك أوين – برتولد بريخت حياته– فنه وعصره، ت ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص12.

[2] ينظر: عبد الغفار مكاوي، قصائد من برتولد بريخت، دار الكاتب العربي للباعة و النشر، القاهرة، 1963، ص4 – مقدمة–

[3] ينظر : عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، الجزء الأول، م ن، ص100

والاغاني بالاحاديث، فكانت المسرحية سجلا للأحداث، فشخوص مسرحياته يوجهون حديثهم مباشرة إلى الجمهور، وهو إلهام في مسرحه لأن مسرحه التعليمي الثوري الذي يهدف إلى التغيير والثورة من أجل هذه الجماهير[1].

قدم مسرحية " النهاية السعيدة" في عام 1929م، في ظل أعنف أزمة اقتصادية في ألمانيا، وفي عام 1930 " الإستثناء والقاعدة"، وتعد هذه المسرحية بداية تطبيق " التغريب" البريشتية، أو ما يسمى بالمسرح الملحمي.

قدم مسرحيات " القديسة جاندارك وحكايا الأستاذ دكونر ومديح المجدلية"، في عام 1932م، وهي حوارات شعرية، ومن ثم عرض مسرحية الأم

وفي عام 1933 نفي بريشت انتقاله إلى فيينا، ثم باريس وامستردام، ثم ستوكهولم، ثم الولايات المتحدة الأمريكية[2].

ثم أصدر عام 1934 مسرحية " أوبرا القروش الثلاثة"، في أمستردام، وصدور دواوين بريشت في باريس، اغنيات قصائده، جوقات وصدور مسرحية " رؤوس مستديرة، مفلطحة، الهوراس والكورياس، وصعود أرتو و اوي"، وتعالج المسرحيات موضوع استلام هتلر للسلطة ثم ألف مسرحية " القرار" وفيه انا لا أعرف ما يعني الإنسان، إنني أعرف سعره[3].

---

[1] شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، المرجع السابق، ص162

[2] عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، الجزء الأول، م ن، ص114

[3] عصام محفوظ، الجزء الاول، المرجع السابق، ص 114

الملحق02:

- **عبد القادر علولة حياته و اعماله:**

ولد فقيد المسرح في 08يوليو1939، و اغتيل عام 1994 في مدينة غزوات، وتابع دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس وبعد ذلك في وهران، ثم توقف عن الدراسة في 1956، وبدأ يمارس المسرح مع فرقة الشباب بوهران دائما في إطار هذه الفرقة حتى سنة 1960، شارك في عدة دورات تكوينية، ومثّل في مسرحية خضر اليدين التي كتبها "محمد كرشاي"، وفي سنة 1962 أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية الأسرى للمؤلف الروماني " بلوت،Plaute "[1]

وفي عام 1963 انخرط علولة ضمن فرقة المسرح الجزائري الناشئة (T.N.A)، وقد اشترك مع بعض الفنانين أمثال محمد بودية وعبد الرحمن كاكي، في إعداد بيان حول المسرح الوطني[2].

ومن 1963 إلى 1965 يلعب علولة في المسرحيات التالية: " أطفال القصبة"، " حسن طيرو" ، " الحياة حلم"، " دون جيان"، " ، " ورود حمراء لي" المرأة الشرسة المدجنة"، وفي 1964 يقوم بإخراج "الغولة" لرويشد، كما يقوم في سنة 1965 بإخراج " السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم[3].

وفي سنة 1967 يقوم علولة باقتباس و إخراج مسرحية " نقود من الذهب"، مع مجموعة من الشباب الممثلين الذين لا يتجاوز معدل اعمارهم 22سنة، وكان هدف هذه الفرقة هو ممارسة مسرح تجريبي وبحثي ونشر التمثيل المسرحي على نطاق أوسع[1].

---

[1] **عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة " الأقوال" " الأجواد"، " اللثام"، د.ط، وزارة الثقافة، 2009، ص05**

[2] **نفسه، ص02**

[3] **نفسه، ص02**

فهذه الميزات التي امتاز بها "علولة" جعلته متمكنا في العمل بمزاج أكاديمي لإرساء رؤية واقعية (بسيكولوجية استانسلافسكي) الروسي مرتبطة بهواجسه في مكانه، وزمانه وممزوجة بتنظير(بروتولد بريشت الألماني، ومستمد من تجارب المسرح العالمي ما يضيف لمحليتها تميزا وجمالا[2].

انطلق من تجربته الخاصة معتمدا على التراث المحلي وقراءته المتعددة، للمنهج الملحمي والتوجه بعروضه المسرحية إلى فضاءات جديدة، طالما كانت ماكثة في الموروث الشعبي، فكان هم علولة تكسير الفضاء الإيطالي (العلبة السوداء)، والتوجه إلى فضاء قديم جديد متمثل في شكل (الحلقة)، والذي ارتبط باسمه في السنوات الأخيرة، فألف و اخرج العديد من الاعمال المسرحية نذكر منها (القوال) عام 1980، اللثام عام 1989م، الأجواد عام 1985، التفاح عام 1992، أرلوكان خادم السيدين، 1993، وغيرها.

ولا تزال حياة عبد القادر علولة طويلة، فقد استمر الرجل المسرحي علولة في انتاجه الغزير سواء في التأليف أو الإخراج أو التمثيل حتى توفته المنية، حيث تعرض لاغتيال يومان فقط قبل الاحتفال بالعيد، يوم الخميس 10مارس 1994، على الساعة التاسعة والنصف ليلا، يسقط عبد القادر علولة برصاص الإرهابيين بضع امتار أمام منزله[3].

وكان قبل اغتياله يتهيأ لكتابة مسرحية جديدة بعنوان " العملاق"، ولكن يد الإرهاب الاعمى كانت أسرع، بحيث حصل على العديد من الجوائز المحلية والدولية لعددا من الأعمال المسرحية.

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ص 2-3

[2] انظر: لخضر منصوري، توظيف التراث في المسرح المغاربي، د.ط، الجزائر، (وقائع الملتقى العلمي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، 2010، ص154

[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ص 08

قائمة المصادر

والمراجع

1.المصادر والمعاجم:

- القرآن الكريم

- أبي بكر الرازي محمد ، مختار الصحاح، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1997
- ابن منظور جمال أبو الفضل ، لسان العرب، الطبعة الأولى، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1993
- ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، لبنان، 1994
- عبد القادر علولة، حمق سليم، المسرح الوطني الجزائري، وهران 1972
- ماري إلياس وحنان قصاب/ المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الأولى، 1977
- مجدي وهيبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، الطبعة الثانية، لبنان، 1984

2.المسرحيات:

- عبد القادر علولة: تقديم رجاء علولة، من مسرحيات علولة الأقوال، الأجواد، اللثام، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009
- عبد القادر علولة، مسرحيات (القوال، الاجواد، اللثام)، دار موفم، وهران، 1997.

2.المـــــــراجع

أ) العربية:

- أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1989
- ترحيني فايز، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988
- جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر، 2012
- جميل صدقي الزهادي، ملحمة ثورة الجحيم، ع 12، السنة 3
- حسن المنيعي، المسرح والارتجال، عيوب المقالات، الدار البيضاء، 1992

- حياة جاسم محمد، الدراما التجريبية في مصر 1970/1960 والتأثير الغربي عليها، دار الأداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1983
- رامي فواز أحمد المحمودي، النقد الحديث والأدب المقارن، دار حامد، عمان، الطبعة الأولى، 2008
- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967
- سعد أردش، عن أورين بيسكاتور، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، عالم المعرفة، 1989
- عبد الرحمن ياغي، سعد الله ونوس والمسرح، مطبعة الأهالي، الطبعة الأولى، دمشق، سوريا، 1998
- عبد الكريم شرقاوي، شعرية الترجمة الملحمة اليونانية في الأدب العربي، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الاولى، 2007
- عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، 1988
- عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، دار الفرابي، بيروت، لبنان، الجزء الاول، الطبعة الأولى، 2001.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة علم المعرفة، دون طبعة، الكويت، 1980
- عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الاولى، بيروت، 1997
- فائق مصطفى عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، الطبعة الأولى، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1981
- لخضر منصوري، توظيف التراث في المسرح العربي، وقائع الملتقى العلمي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، دون طبعة، الجزائر، 2010
- محفوظ كحوال، فن الملاحم (الاصول – النشأة – التطور) أوديسة هوميروس، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، دون طبعة، 2009

- محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن، دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1971
- محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس، منشورات علاء الدين، الطبعة الثانية، سوريا، 2008
- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر (دون طبعة)، 2003
- مخلوف بوكروح، مدخل إلى المسرح الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، منشورات الآمال، الجزائر، 1982
- نادية فاروق فرج، يوسف إدريس والمسرح المصري، دار المعارف، مصر، 1976
- نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، 1996
- نصر الدين البحرة، أحاديث وتجارب مسرحية، دار الأنوار للطباعة، دمشق، دون طبعة، 1977
- نور الهدى لوشن، وقفة مع الأدب الملحمي، المكتب الجامعي الحديث، جامعة الشارقة، دون طبعة، 2006

ب) المراجع المترجمة:

- ادوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الآداب، الطبقة الثانية، 1960
- أوين فريديريك، برتولد بريخت، حياته، فنه وعصره، ترجمة: ابراهيم العريس، دار ابن خلدون، الطبعة الأولى، 1983
- إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة: ابراهيم جبرا، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، 1968
- إيريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة: محمد رفعت عزيز، تر: أحمد رشدي صالح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دون طبعة، القاهرة
- برتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: نصيف جميل، عالم المعرفة، بيروت، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الإعلام، 1973

- رونالد جراي، بيخت، ترجمة: نسيم مجلي، م .د: أحمد كمال زكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972
-

ج) المراجع بالأجنبية:

– Azzouz tmifass, une écriture épique des premiere pas le temps maroc magazine littéraire 04 au 10 juin 1999

– Bertold Breacht : Ecrit sur le théatre, T2, arche, Paris 1979

–Docummentenhommage a Abdelkader Alloula .

–Pavis Patrice, Dictoinnaire du théatre, édition : dunad, paris, 1996

–Peter szandi, théatre recherche – théatrie du drame moderne (1880–1950), tr : patrice pavis avec jean et mayatteballack, ED :L'aged d'homme– lausanne France, 1983

– R. chavert – st crompertez– E martin D martierch– pouillem pour prativeur les textes de théatreed Baeckbruxelle, puculat, paris, combelause,1985

3.الرسائل الجامعية:

- بوعلام مباركي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجيستر، جامعة السانيا وهران، الجزائر، 2000–2001
- سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، "مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة انموذجا"، إشراف الدكتور: عبد الرزاق بن السبع، رسالة ماجيستر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010– 2011
- عبد القادر بن شيبة، مسرح علولة مصادره، وجمالياته، رسالة ماجيستر، جامعة وهران، الجزائر، 1995

- لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، رسالة ماجيستر، جامعة وهران، الجزائر، 2002-2001

4.المجلات:

- برتولد بريخت، الأورغانون الصغير في المسرح، تر: فاروق عبد الوهاب، مجلة المسرح، العدد 20، القاهرة، 1965
- جريدة الجمهورية، وهران، الجزائر، 2010

زهية عيوني، التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، العدد السابع، كلية الآداب واللغات، جامعة عنابة، الجزائر، ديسمبر، 2014

- مجلة أصوات الشمال بقلم بغداد أحمد، عبد القادر بين الإبداع والترجمة، 2016
- محمد شوقي أمين، الملاحم في اللغة والأدب، مجلة عالم الفكر، العدد 1، مجلد16 (أفريل، مايو، يونيو)، 1985
- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائرين مجلة أدبية ثقافية، وزارة الثقافة الجزائرية، 1982
- المهرجان المحترف للمسرح المحترف، مجلة المهرجان، العدد الثاني، سيدي بلعباس، 2006
- *Journal la voix de l'orani, ed du 14 mars 2002
- المواقع الالكترونية:
- www.artist arthrist – researd

الفهرس

ملخص المذكرة:

الكلمات المفتاحية:

Résumé :

Mots clés :