

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر
باتنة

قسم اللغة العربية وآدابها

كلية الآداب و اللغات

أثر بريخت في المسرح الجزائري

مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة

أنموذج

إشراف الأستاذ:

د/ عبد الرزاق بن السبع

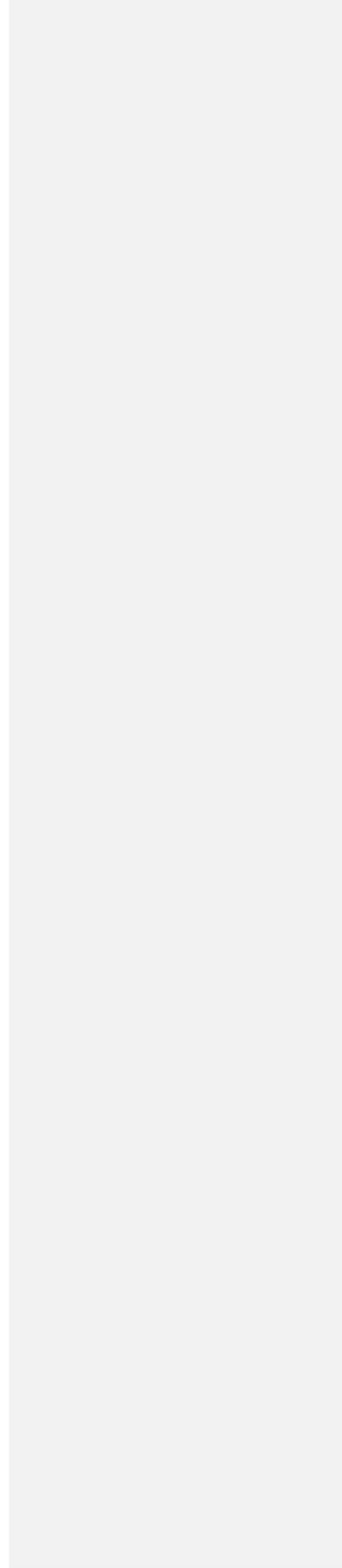
إعداد الطالبة:

سمية كعواش

السنة الجامعية: 1432/1431 هـ .

2011/2010 م.

مقدمة



مقدمة:

إن التطور الذي عرفه العالم العربي هو تطور خاص اتسم بتداخل الحقب التاريخية وتجاوز القيم وأنماط السلوك، لكن دون تفاعل خصب يولد جديدا ينشئء تجانسا واتساقا بين هذه القيم، وينتج تبعا لذلك واعتمادا على هذا النمط السائد صيرورة تاريخية تعتمد على تحقيق الاستهلاك وتصريفه دون العمل على تراكم رأس المال مما يؤدي إلى السعي الحثيث لإيجاد آليات جديدة للتصريف على نحو يركز الثروة في أيدي أقلية ترتبط ارتباطا وثيقا برأس المال ودورته في الدول الأم.

لقد ولد مثل هذا الوضع الاجتماعي أوضاعا متذبذبة بين الواقع الحديث وبين ما ورثه الوطن العربي من مخلفات الماضي، فتعددت الثقافات تبعا لذلك وتجاوزت القيم لكن دون أدنى تفاعل مما يقود لا محالة إلى هشاشة الأنساق الفكرية وتعددتها وضآلة التأثير السياسي الداعي إلى التغيير.

وإذا كان وعي الفنان العربي بواقعة قد تزامن مع وعيه بدوره في دفع هذا الواقع عن طريق إدراكه جماليا ثم استكشافه، فإن أحد عناصر وعي هذا الفنان يكمن في إدراك هذا الواقع تشكيلية اجتماعية ذات خصائص وميزات إنتاجية، وطبقية خاضعة لقانون التطور التاريخي، ثم إن محاولة إدراك هذا الواقع ذي البنى المترابطة واقتناص إحدى جزئياته لن يتأثر إلا من خلال وسائط جديدة قادرة على احتواء هذا الواقع بمعطياته الجديدة للإجابة عن المعضلات الشائكة التي تواجه القوى الطامحة إلى تغيير هذا الواقع.

فإذا كان الأدب بعامة ضربا من ضروب النشاط الإنساني الواعي، فإن طبيعة المسرح تكسبه قدرة أكبر على التأثير في المتلقي، لأن العرض في جانب من جوانبه احتفال يقوم على المشاركة الإنسانية على نحو ينتج تفاعلا قلما نجده في الفنون الأخرى، وقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة فعملوا على توظيفها خدمة للطبقات المقهورة عن طريق المسرح الملحمي بتقنياته الفنية المتعددة، فتجاوز بذلك النموذج الموجود والخطاب السائد لتعرية الواقع، وكشف التزييف الذي جعل من المسرح ممارسة أدبية محاصرة بوظائف اجتماعية غير فاعلة، ومن ثم فضح كل الأدوات التي تعوق هذا الفن وتدعو إلى

مقدمة

مصالحة الواقع للحفاظ على الكائن الموجود دون تعميق الرؤية والبحث عن الممكن المحتمل.

لقد أدرك " برتولد بريخت " المؤلف المسرحي والمخرج الألماني أن المسرح في صيغته الأرسطية يتسم بمواضيع محافظة، وتقاليده جمالية ثابتة، تصبو إلى تكريس الوضع القائم وتغريب الطبقة المقهورة عن همومها الحقيقية، فنتاجات المسرح البرجوازي تعمل - إذا ما عرضت حياة الناس - على إخفاء التناقضات التي تشق المجتمع، وتوهم بانسجام مكوناته، فتبدو حالة الناس والأشياء في هذه النتاجات بعيدة عن دائرة التغيير والتطور، وكان الطريق لإبداع مسرح ثوري يعني تفويض الشكل التقليدي لتتوير المتلقي ودفعه إلى التغيير.

سعى " بريخت " إذن إلى ربط نتاجات الفن المسرحي، وسبل ممارسته بواقع الناس المعيش بحثاً عن الطرق التي تصبح بها أداة فاعلة للنضال السياسي والاجتماعي تخدم الطبقات الشعبية وتهيئتها لبناء مجتمع عادل، فانفتحت بذلك أبواب جديدة للتجربة.

ومع نشوء المجتمع الحديث وعبر تحولات القرون الحديثة في أوروبا ، وجد هذا الطموح في المسرح عند العديد من الكتاب وعلى رأسهم " بسكاتور " و " بريخت " الذي هدف من خلال أعماله إلى تقديم صورة كلية تحيط بأبعاد المجتمع.

وضمن حركة المجتمع العربي ككل، عاش الإنسان العربي وقدم قراءته للمجتمع فعلاً وإبداعاً، أما على صعيد الكتابة المسرحية فكانت رؤية المجتمع العربي محكومة بإشكالات عدة تمثلت في غياب التراث أو التراكم، وإشكالية العلاقة مع الغرب.

إن تأثير المسرح الجزائري بالمسرح الأجنبي مسألة لا يمكن لأي دارس تجنبها في أية دراسة تتناول المسرح الجزائري لأن نمو المسرح الجزائري كان في ظل الترجمات والاقتراسات من المسرح الأجنبي واقتحام الروح الوطنية، من خلال البحث عن مسرح يجسد حياتنا اليومية، بكل ما تحمله من مشاكل وتطلعات، ولكن دون تجنب الشكل المسرحي الأوروبي الذي وجدته الكتاب الجزائريون وعاءاً يملؤوه بالتقاليد والأفكار الجزائرية، وهكذا فإن النشاط المسرحي كان منحصراً في الاتجاهات الفكرية والجمالية والمسرحية الغربية التي عاصرها المسرح الجزائري وعلى هذا فإن هذه الدراسة تتجه

إلى البحث عن « أثر بريخت في المسرح الجزائري » وتحديدًا في مسرح " عبد القادر علولة " هذا المؤلف والمخرج الذي تأثر بالمسرح الملحمي بجميع تقنياته.

يعد "عبد القادر علولة" مبدع مسرحي يستخدم نشاطه الإبداعي في الإسهام في عملية التجديد، وقد ظل هاجسه البحث عن قالب مسرحي جزائري يحمل هموم الجماهير الشعبية، حيث تتحول مسرحياته إلى عروض تقضح القمع والظلم ومنه فقد ساهمت المكونات الثقافية لدى "علولة" بتوجيه نتاجه المسرحي لمعالجة القضايا ذات العلاقة الوطيدة بهموم الجماهير واهتماماتها، متبنيًا الفكر الاشتراكي العلمي متأثرًا بـ "بريخت"، معمقًا رؤيته لجماليات التراث الجزائري، معبرًا من خلالها عن أوجاع الإنسان الذي ظل يكابد الظلم والاضطهاد، ساعيًا إلى تبيين أن عملية المثاقفة والاستفادة من الآخر هي أصالة، وأن الاعتماد على الفن المسرحي الغربي نقطة انطلاق لا نتجاهلها، وتراثنا الجزائري الأصل نقطة ارتكاز لا بد من التأكيد عليها.

وقد فتح "علولة" المجال للتجريب بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان، في محاولة للخروج عن قوانين المسرح التقليدية، وجرأة لإجراء فعل التغيير الشامل على: الشكل المضمون، المتفرج، الممثل، المكان، الزمان، الكتابة.

ومن هنا تولدت لدي فكرة اختيار الموضوع الذي بدأ فكرة وانتهى بحثًا، ولعل من دواعي اختياري لهذا الموضوع، هو انجذابي نحو هذا اللون الجديد من المسرح لمعرفة طبيعته إضافة إلى رغبتني الخاصة التي نمت من مطالعتي للمسرح الملحمي ومحاولة فهمه والتعمق فيه وهدفي في هذه الدراسة المتواضعة هو: توضيح ما مدى ارتباط الراحل "عبد القادر علولة" بقضايا مجتمعه، وما هي رؤيته الفكرية والفنية في ذلك؟ وكيف استطاع التوفيق بين الدعوة والفن؟ وتبيان كيف تعامل مع هذا الاتجاه الديالكتيكي الملحمي؟ وكيف وظف الثقافة والتراث الجزائري فيه؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة أو الإشكالات وغيرها تحددت معالم خطة البحث الذي يشتمل مدخلا وفصلين فضلا عن المقدمة والخاتمة.

مقدمة

ففي المدخل تحدثت عن مصادر ثقافة "بريخت" التي طور من خلالها مسرحه الملحمي، مع ذكر أهم آثاره المسرحية.

أما فيما يخص الفصل الأول "المسرح الملحمي البريختي" تطرقت فيه إلى الخلفيات التاريخية لنشأة المسرح الملحمي للوقوف على مراحل تطور الرؤية الفكرية والفنية عند "بريخت" بغية الوصول إلى تحديد المرحلة التي كونت خط التماس مع مسرح علولة كما تطرقت إلى تقنية التغريب وإجراءاته ومراحله ووسائله.

كما تطرقت إلى "الملاح الملحمية في المسرح الجزائري" فتحدثت فيه عن: سبل انتقال نظرية المسرح الملحمي إلى الوطن العربي بقسميه - المشرق والمغرب- إذ تمت هذه العملية عبر وسائل مختلفة كترجمة النصوص المسرحية حيناً و الإطلاع على الأعمال النظرية ومشاهدة العروض المسرحية أحياناً أخرى، كما قدمت مراحل مسرح "عبد القادر علولة" وتطوره .

وحتى تستكمل الدراسة غايتها وهدفها، عمدت في الفصل الثاني إلى تحليل مسرحية "الأجواد" وقمت بإبراز الجانب الجمالي للنص، وبداية قمت بتعريف مسرحية الأجواد، كما قمت بإجراء مقارنة بين "أجواد" علولة وإبراز خصائصها الملحمية مع مسرح بريخت كما درست البناء الفني للمسرحية.

وختاماً استخلصت مجموعة من النتائج التي أثرت في التجربة الفنية في مسرح "عبد القادر علولة" .

وقد ارتأيت الاعتماد في هذا البحث على مجموعة من المناهج التي تخدم عملية البحث، كالمنهج التاريخي الذي هو أسلوب علمي ينتج من ملاحظات الباحث القائمة على مشاهدته للمخلفات التي تركها الأقدمون، ومن دراسته للكتابات التي دونت عنهم مما يشد

مقدمة

إلى ما يتصل بهذه الملاحظات، ويزيد من دوافعه للبحث عن معلومات أخرى تتصل بالملاحظات بشكل يزيدتها وضوحا، وهو يساعد على استرداد الماضي تبعا لما يتركه من آثار، ولقد سلكت هذا المنهج عند التأريخ لمراحل الكتابة المسرحية عند الكاتب.

كما أفدت من منهجين أراهما مهمين هما المنهج التحليلي الوصفي كونها الأنسب طالما أنني بصدد محاولة تحليل المسرحية مع تحديد الخصائص الملحمية فيها. مع الاستفادة من بعض المناهج الحديثة التي تخدم بحثي كلما تطلب الأمر ذلك، وخاصة المنهج المقارن الذي اعتمده، لما عقدت مقارنة بين خصائص الملحمية التي استعملها علولة في مسرحيته "الأجواد" و بين الخصائص التي استعملها " بريخت " في مسرحه الملحمي.

ومن بين المراجع التي اعتمدت عليها: "نظرية المسرح الملحمي" لبرتولد بريخت، ترجمة جميل نصيف و يقدم " بريخت " في هذا المصدر خلاصة تجاربه العملية في المسرح كاتبا و مخرجا لفرقة " البرلينز انسامبل"، إضافة إلى " الأورغاون الصغير" ، مما يشكل مادة أساسية اتكأ عليها البحث لأنها تكون سنده المرجعي حول النظرية الغربية إضافة إلى المراجع الأخرى المدونة في الفهرس.

ومن جملة الصعوبات التي اعترضني في هذا البحث أذكر:

- 1- عدم عثوري على دراسات سابقة في هذا الموضوع، باستثناء شذرات من هنا وهناك، حيث اقتصرت الدراسات حول المشرق العربي وكأن المغرب العربي لم يعرف الظاهرة المسرحية.
- 2- النقص الكبير الذي تعانيه المكتبة الجزائرية، حيث ينفي النقد المسرحي المواكب للحركة المسرحية.
- 3- عدم تمكني من الحصول على العرض مصورا.

مقدمة

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل شكري وامتناني لأستاذي الفاضل الدكتور: "عبد الرزاق ابن السبع" الذي لم يدخر جهدا في مساعدتي وتزويدي بمختلف التوجيهات القيمة التي خدمتني في بحثي فجزاءه الله خيرا وجعله ذخرا لطلاب العلم، وله مني جزيل الشكر والتقدير والاحترام.

كما لا يفوتني أن أشكر الدكتور "صالح لمباركية" الذي لم يبخل علي وقام بتزويدي بمختلف المراجع، فله مني كذلك خالص شكري وتقديري، والشكر موصول كذلك إلى كل من كانت له يد بيضاء على هذا العمل .

وبعد لست أزعم أن هذا العمل قد وصل مستوى النضج، فهو عبارة عن محاولة، فإن كنت قد وفقت إلى ما أصبوا إليه فذلك من فضل الله تعالى وتوجيهات أستاذي الفاضل، وإن قصرت في بعض جوانبه، فما كان ذلك عن قصد، ورجائي أن أكون في مستوى هذه الخطوة، و هدفي هو منفعة مكتبتنا بهذا البحث المتواضع، وأسأل الله التوفيق والسداد .

تمهيد

تمهيد:

بريخت مصادر ثقافته ومسرحه:

يعتبر يوجين برتولد بريخت فريديش Bertolt Brecht Ugene الذي غير اسمه في وقت لاحق إلى "برت بريشت" ثم استقر على لقب برتولد بريخت من أكبر مؤلفي المسرح في القرن العشرين، لا في ألمانيا فحسب بل طبقت شهرته كافة أنحاء العالم، لأن المفاهيم الفكرية والمشاكل الاجتماعية التي عالجها كانت تتعلق بالمجتمع الاستغلالي وصراع الطبقات و كذلك كشف البعد الطبقي للإنسان في المجتمع البرجوازي الأوربي، لذلك عدت مسرحياته من الثورات المهمة في تاريخ المسرح، حيث أثرت بشكل كبير على كيان المسرح العالمي من حيث الشكل و المضمون، وقد تأثرت به أغلب المدارس المسرحية الحديثة، حتى يمكن القول إن معظم الحركات المسرحية الحديثة خرجت من تحت عباءته.

ولد "برتولد بريخت" في 10 فبراير سنة 1898⁽¹⁾ في أوغسبورغ⁽²⁾ من محافظة "باير" جنوب ألمانيا، وكان أبوه موظفا بمعمل للورق، ثم لم يلبث أن أصبح مديرا له⁽³⁾، و كانت أمه التي أبدى تعلقا كبيرا بها، ابنة موظف مدني، وأصلها من منطقة "آخرن" في "الغابة السوداء"، وكان أبوه كاثوليكيًا في حين كانت أمه بروتستانتية⁽⁴⁾.

التحق "بريخت" عند بلوغه سن السادسة بالمدرسة الشعبية الابتدائية في مسقط رأسه، ثم دخل المدرسة الملكية التابعة لبلديته . وبعد انقضاء الأعوام التسعة في الثانوية حصل على شهادة البكالوريا التي أهلتة لدراسة الفلسفة و الطب في جامعة "ميونيخ" Munich عام 1919⁽⁵⁾ ولكنه كان كثيرا ما يسأم من محاضرات الطب، فيعرض عنها للالتحاق

(1) برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، من المسرح العالمي، ترجمة و تقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت، ص: 05.

(2) كورت روثمان: تاريخ الأدب الألماني، تر: سليمان عواد، مر: شفيق السباط، منشورات عويدات، بيروت، د.ط، 1989، ص: 191.

(3) برتولد بريخت: المصدر نفسه، ص: 05.

(4) نفسه، ص 05.

(5) أوين فريديك : برتولد بريخت: حياته، فنه و عصره، تر: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص: 12.

بحلقات البحث التي كانت تقام في الجامعة نفسها حول المسرح⁽¹⁾ لأن حب الفن المسرحي كان قد تمكن منه و ملك عليه روحه.

كان بريخت مهتما بالثقافة الألمانية، و كان مغرما بالعزف على الجيتار و التوجه إلى الطبيعة ، و قد فرض بريخت نفسه منذ سنة 1919 وما بعدها كشخصية أدبية، أولا كناقذ شرس موهوب الجانب ثم كمسرحي و مؤلف بارع⁽²⁾.

و بعد انتهاء الخدمة العسكرية كطبيب متدرب في الجيش، تابع دراسته في الطب والتي سرعان ما تركها لأن الأدب استحوذ على اهتماماته في هذه الفترة⁽³⁾، ويرى "فريدريك أوين" « أن تجارب "بريخت" الرهيبة في الحرب وهولها، سحقت بشكل نهائي تلك الشذرات الباقية من الذهنية القتالية التي اتسمت بها كتاباته الأولى »⁽⁴⁾.

و حين أدرك "بريخت" الخداع والتضليل اللذان كانت تزوجهما الرأسمالية الألمانية لخداع الشباب و دفعهم إلى الحرب.

انضم إلى الحزب الديمقراطي الاشتراكي المستقل، و أثناء ذلك أقام علاقة وطيدة مع الكاتب الألماني "ليون فوشتوانغر" F. Lionne و التي كانت لها أهمية كبيرة بالنسبة للكاتب الشاب من الناحية الأدبية، ونصح "فوشتوانغر" بالانضباط فيما يتعلق بكتابة المسرحيات.

وعين بريخت في عام 1920 مستشارا أساسيا في اختيار المسرحيات في "كمبرسبايد" في ميونيخ، والتي كان يوزع وقته بينها وبين مسقط رأسه في "أوغسبورغ" وعندما توفيت أمه في أول ماي سنة 1920⁽⁵⁾ انتقل بريخت إلى ميونيخ بصفة نهائية، أين تعرف على الممثل "كارل فالنتين" * "C. Valentine" المهرج الساخر، و الذي أهداه عددا من مسرحياته ذات الفصل الواحد، ومنه بدأ بريخت في ذلك الوقت بكتابة القصص القصيرة

(1) ينظر: عبد الغفار مكاوي: قصائد برتولد بريخت، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر، القاهرة، دط، 1963، ص: 04 .

(2) جونسون بول: المثقفون، تر: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، دط، 1998، ص: 158.184 .

(3) نفسه، ص: 185.

(4) ينظر: أوين فريدريك، المرجع السابق، ص: 06.

(5) برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة، ص: 06.

* كارل فالنتين: ممثل كوميدي و مخرج وكاتب مسرحي اشتهر في العشرينات و وضع مع زوجته عددا كبيرا من المشاهد الكوميدية - توفي في ميونيخ عام 1948. ينظر: (www.ar.wikipedia.org) .

تمهيد

و نشرها، الأمر الذي أدى إلى اشتهارها في برلين، التي سافر إليها في نهاية سنة 1921⁽¹⁾.

لقد كان "فالنتين" يصمم اسكتشاتة الهزلية و مونولوجاته و أغانيه و فواصله المضحكة بنفسه و يؤديها باللغات المحلية بمصاحبة الحركة والإيماء، ليمتزج هذا الكل و ينصهر في كتلة واحدة تركت أثرا بارزا في نفسية "بريخت".
وبالإضافة إلى "فالنتين" لابد من الإشارة إلى المؤلف الذي مارس تأثيرا كبيرا على "بريخت" وهو "فرانك ويدكند" "F.WEDEKIND" *الذي أهدى له "بريخت" أول نصوصه النثرية.

« وبعد سطوح نجم "بريخت" في ألمانيا ، التحق بمسرح "دويتش تياتر" ببرلين، ليشغل منصب "دراماتورج" ويكلف بمراجعة وإعداد نصوص مسرحية للعرض»⁽²⁾ وأثناء هذه المدة عكف "بريخت" على دراسة الفلسفة الهيجلية الماركسية دراسة عميقة ، حيث يذكر أنه قام « بمطالعة كتاب رأس المال لماركس* في عام 1926»⁽³⁾ فلكي يكتب مسرحية تدور أحداثها في "شيكاغو" و تكون السوق بسعتها و معاملاتها المختلفة خلفية لها ، و جب عليه تفهم طبيعة الوظيفة التي تقوم بها هذه السوق في المجتمع، و هكذا وصل " بريخت " إلى "ماركس" و اتسم عمله الموسوم بـ «جان دارك قديسة المسالخ»⁽⁴⁾ بالتعاليم الجديدة.

(1) برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص: 06.

* فرانك ويدكند: يعد هذا المؤلف واحدا من أقوى التأثيرات التي مورست على الأدب الألماني في بداية القرن الماضي، إذ كان العدو اللدود للبورجوازية الألمانية التي لم يتوقف عن إزعاجها بالكشف عن مساوئها و نفاقها، و تعرية كل من ينتمي إليها ليصل إلى تسليط العقاب على هذا المجتمع لما ارتكبه من جرائم ضد الإنسانية. لقد عارض "ويدكند" النزعة الطبيعية في المسرح بأسلوب درامي جديد اتسم بالغناء القصصي الذي يوجه اللوم والعتاب إلى المجتمع ، المسؤول الأول على بؤس الإنسان وتعاسته، وكان المسرح عنده شبيه بالسيرك الذي يعج بالمهرجين والفنانين المختلفي المهارات، إنه أسلوب المسرح الشعبي الذي استخدم فيه "ويدكند" أسلوب اللوحات المستقلة التي ترمز إلى مراحل متعددة للحدث الواحد، إضافة إلى مناظر التمثيل الصامت التي تزخر بها اللوحات ذات العناوين الملحمية، والتي سنجدها أثارا واضحة في أعمال "بريخت".

(2) مخلوف بوكروح : مسرحيات بريخت ، تقديم ، موفم للنشر ، الجزائر ، د ط ، 1994، ص: 08.

** كارل ماركس: كارل ماركس (5 مايو 1818 إلى 14 مارس 1883). كان فيلسوفًا ألمانيًا، سياسي، وصحفي، ومنظر اجتماعي. قام بتأليف العديد من المؤلفات إلا أن نظريته المتعلقة بالرأسمالية وتعارضها مع مبدأ أجور العمال هو ما أكسبه شهرة عالمية. لذلك يعتبر مؤسس الفلسفة الماركسية، ويعتبر مع صديقه فريدريك إنجلز المنظرين الرسميين الأساسيين للفكر الشيوعي. شكل وقدم مع صديقه فريدريك إنجلز ما يدعى اليوم بالاشتراكية العلمية. (الشيوعية المعاصرة). للمزيد ينظر: (www.ar.wikipedia.org).

(3) بيتي نانسه فيبر ، هيوبرت هانين : برتولد بريخت ، النظرية السياسية الأدبية، تر: كامل يوسف حسين ، مر: د. جميل نصيف التكريتي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق ، ط 1، 1986 ، ص: 25 .

(4) ينظر: برتولد بريخت :جان دارك قديسة المسالخ ، تر: نبيل الحفار ، مر:سعد الله ونوس ، دار الفراقي ، بيروت ، د ط، 1981.

إن فهم "بريخت" للتراث الماركسي أعطاه وسيلة وأداة علمية لتسريح الظواهر الاجتماعية، كما أعطاه مفهوما سياسيا نضاليا، فمسرحه يمثل تطبيقا لقانون الديالكتيك* على الأدب وعلى الواقع الاجتماعي، فغلب هذا الاتجاه على إلى كل أعماله الأدبية، بل يمكن القول أن "بريخت" كان يحاول تجسيد علميته الماركسية ومفاهيمها في أشكال أدبية. إن المفاهيم الماركسية** المجردة تأخذ في مسرحه لحما وعظما فتتحرك و تحبو وتطور، فأعماله تمثل الخلق الأدبي للنظرية الماركسية ، لذلك فهو في مسرحه يشرح ويبسط هذه النظرية، فأعماله التعليمية تحوي في طياتها دعوة مباشرة لا تباع النهج الاشتراكي.

أخذ بريخت يطور أسلوبه و يجدد مفاهيمه للدراما قبل أن يضع نظريته عن المسرح الملحمي السياسي كنفويض للمسرح الدرامي الذي وضعه أرسطو، حيث يقول في هذا الصدد: «... لا شك أن استقصاء تاريخي حول تأثيرات الفن، سيظهر لنا أن كل تبدل جديد يطرأ على هذه التأثيرات، يكون مرتبطا بالتغيرات الحاصلة في الوعي الإنساني وهذه التغيرات بدورها، إنما تنتج بالارتباط مع التغيرات الحاصلة في البنية التحتية الاقتصادية السياسية للمجتمع»⁽¹⁾.

وهكذا بدأ نجم "بريخت" بالسطوع مع عرض مسرحيته في "أدغال المدن" عام (1923)⁽²⁾ وبين سنتي 1924-1926 كتب بريخت مسرحية " رجل برجل"⁽³⁾ .

ولعل بداية نجاحه الحقيقي تألقه كان مع مسرحيته التي اقتبسها عن الشاعر الانجليزي "جون غاي" Jon Gay بعنوان "أوبرا القروش الأربع" « L'opéra de quat sous»⁽⁴⁾ و التي اتفق على تلحينها مع الموسيقار " كورت ويل" و عرضت على مسرح

* الديالكتيك: مصطلح سننطرق إليه في الفصل الأول.

** الماركسية: مصطلح يدخل في علم الاجتماع والاقتصاد السياسي والفلسفة. سميت بالماركسية نسبة لمنظر الماركسية الأول كارل ماركس، وهو فيلسوف ألماني، وعالم اقتصاد، وصحفي ثوري. أسس نظرية الشيوعية العلمية بالاشتراك مع فريدريك إنجلز. فقد كان الإثنين اشتراكيان بالتفكير، لكن مع وجود الكثير من الأحزاب الاشتراكية، تقرد ماركس وإنجلز بالتوصل إلى الاشتراكية كتنظور حتمي للبشرية وفق المنطق الجدلي وبأدوات ثورية. فكانت مجمل أعمالهما تحت اسم واحد وهو الماركسية أو الشيوعية العالمية. ينظر: (www.wikipedia.org/wiki).

(1) مخلوف بوكروح :مسرحيات بريشت ، ص: 09.

(2) برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص: 07.

(3) نفسه، ص: 07 .

(4) نفسه، ص: 07 .

تمهيد

برلين، فلقيت إقبالا كبيرا لأنها اتخذت مفاهيم الكرامة الإنسانية والتناقضات الاجتماعية موضوعا لها، و بينت الفروق و الاختلافات الموجودة ما بين الطبقات .
نضج " بريخت " وأصبح مدركا للالتزامات الاجتماعية والإنسانية خاصة بعد انضمامه إلى الحزب الشيوعي الذي روج البعض لانشقاقه عنه، و قد كانت مسرحياته التي كتبت في المنفى مسرحيات دعائية موجهة ضد النازية و الفاشية أكثر من كونها دعاية للشيوعية، لكنه تناول هذا الموضوع صراحة فيما بعد في ثلاثة أعمال هي : مقدمة " دائرة الطباشير القوقازية " " Le cercle de craie caucasien " ، " أيام الكومون " " jour de la communes » ثم في " تقرير من هامبورغ " " Rapport de Hambourg " بعد ذلك شرع في كتابة المسرحيات، التي أسست شهرته وهي « الأم شجاعة " ، " La Mère courage et ses enfants " وغيرها .

عندما كتب " بريخت " مسرحياته الأولى كان هناك تيار واحد هو التعبيرية* ، هذه الأخيرة تتميز بجوها الصوفي وتصويرها للنفس الداخلية للإنسان، و عدم الانخداع بالمظاهر السطحية التي قد لا تدل على شيء مطلق مما فطرت عليه نفس الشخص و ما تخفيه من ألغاز و أسرار، ومن هنا يتضح لنا سير " بريخت " على خطى أستاذه " ويدكيند " و " جورج بوشنر " " Georg Buchner " ** حيث نلاحظ من خلال أعماله اهتمامه بالبطل الواحد ، الذي يبدو محور العمل ، و ما عداه من الشخصيات هي شبيهة بشخصيات الأحلام التي لا نستطيع تحديد معالمها، كما نواجه في هذه النصوص بتعدد المناظر .

وتعد مسرحية " بعل " و هي من الأعمال الأولى لبريخت خير دليل على تأثير بريخت بالتعبيرية فبريخت يدخل في أعماق و أغوار نفسية البطل " بعل " ويحاول تصوير التناقضات في نفسه فهو من الأشخاص الذين « يفضلون قبول العالم بانفعال،

* التعبيرية مذهب الفن يستهدف في المقام الأول، التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء أو الأحداث في نفس الفنان. وفيه تحرف صور العالم الحقيقي بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك من طريق تكثيف الألوان، وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط القوية والمغايرات المثيرة. وترتبط التعبيرية بالفن الألماني في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ينظر: (www.wikipedia.com) .

** جورج بوشنر G.Buchner(1813-1837) يعد من مؤسسي الدراما الواقعية في القرن التاسع عشر. للمزيد ينظر: (www.arthritis-research.org) .

تمهيد

مؤثرين الحياة على طريقة نيتشه، مخمورين بحب العظمة، معلنين أنهم تحرروا من الروابط الاجتماعية و الأخلاقية»⁽¹⁾.

كما تعد مسرحية " طبول في الليل " دليل آخر لانتمائه إلى المذهب التعبيري فبريخت يصور البطل ممزقا بين اختياريين احدهما يطالبه بالاستمرار في الثورة ، و الآخر يدعوه بالاحتفاظ بخطيبته و الحياة السعيدة في كنف زوجته الرأسمالية، فهو متمزق بين الواجب و العاطفة الإنسانية .

وبعد هذه المرحلة مال بريخت إلى الاتجاه التعليمي باحثا عن جماليات مستحدثة عبر تطبيق مفاهيمه الجديدة في المسرح معتمدا المصطلح الماركسي المعروف في العربية باسم التغريب* « ولم تظهر ماركسية بريخت بشكل واضح إلا عام 1930، حيث كتب بعضا من مسرحياته التعليمية و أحل بريشت منذ العام 1930 " الدياليكتيكي " محل الملحمي ووصف شعريته بأنها غير أرسطوية و أنها شعر جديد»⁽²⁾ .

وتعتبر مسرحيات " القرار La décision "، " القاعدة و الاستثناء l'acception et " La règle "، " الإخوة هوراس و الإخوة كورياس Les Horaces et les Curiaces " أهم نماذج المرحلة التعليمية حيث عمد "بريخت" إلى أسلوب المباشرة و السرد ، كما أنه كبل الشخصيات فأصبحت مجرد أبواق تردد رؤاه و أفكاره ، ووظف الأفكار الماركسية ، و عمد إلى قضية التضحية بالفرد من أجل الجماعة ، فكانت وظيفة هذه المسرحيات وظيفة تعليمية بحتة فهي تعلم الجمهور وتدفعه إلى التغيير و الانقلاب على أوضاعه الراهنة من استغلال الطبقات البرجوازية و الرأسمالية واحتكارها للخيرات، كما تميزت هذه الأعمال بالصراحة والجرأة من الناحية السياسية .

(1) رونالد جراي : بريخت ، تر: نسيم مجلي ، مر: د/أحمد كمال زكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، د ط، 1972 ، ص: 55 .

* التغريب : مصطلح سأتطرق إليه في الفصل الأول .

(2) أوين فريديك :المرجع السابق ، ص : 155 .

تمهيد

وقد واصل بريخت عطاءه في عدة ميادين منها « المقالة و القصة القصيرة و الشعر والمسرح و تزوج في أثناء ذلك بالممثلة الشهيرة هلينه فايغل * Heliéna Faigel»، وقام أثناء عمله في مسرح " شيفياوردام " بتدريب الكثير من الممثلين الذي تحولوا إلى نجوم في عالم المسرح والسينما الألمانية ومن بينهم "أوسكار هومولك Oskar Hemlock و"بيتر لور" Putter Lore و المغنية " لينيا " Lena زوجة " كورت ويل" Kurt will، كما عمل بريخت مع " هانس إيزلر" Hans Izler على إنتاج فيلم سياسي هو " كوهله وامب" وهو الاسم الذي كان يطلق على أحد الأحياء الفقيرة، التي تحتضن العاطلين عن العمل، وسمحت السلطات بعرض الفيلم في عام 1932 إلا أنه سرعان ما منعه السلطة النازية الجديدة التي سيطرت على الحكم آنذاك .

وفي الثلاثينات من القرن العشرين فرضت السلطة النازية حضرا على جميع مؤلفات "بريخت" ومسرحياته وأشعاره وغالبا ما كان البوليس يهاجم دور العرضي و يوقف عرض مسرحياته كما قام بسحب مسرحيته "محاكمة لوكوس Le procès de Lucullus" وفي ذلك يقول " جونسون بول Paul Janssen " « وضع صعود هتلر إلى السلطة عام 1933 نهاية مفاجئة لنشاطه في ألمانيا التي غادرها صباح اليوم التالي لحريق الرايخستاغ »⁽¹⁾.

وهكذا اضطر بريخت عام 1933 إلى مغادرة ألمانيا فهرب مع أسرته و عدد من أصدقائه و أخذ يطوف بعدة بلدان فرارا من القوات الألمانية التي كانت تتوغل في أوروبا و كل مرة تحتل بلد جديدا ، و كان في هذه الفترة يكتب القصائد و يؤلف المسرحيات مهاجما الحركة النازية التي قد أحرقت كتبه علنا في السنة التي هرب فيها إلى خارج بلاده⁽²⁾ .

* هلينه فايغل : ممثلة ألمانية شهيرة ، زوجة بريخت ومديرة مسرح البرلينز أنساميل بعد وفاته . هي أيضا عضوة في أكاديمية الفنون الديمقراطية - ولدت عام 1900 وتوفيت في برلين عام 1970 . ينظر: (www.arab.ency.com)

(1) جونسون بول: المرجع السابق، ص: 188 .

(2) برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعاليم الموافقة ، ص : 08 .

انتقل بريخت عام 1935 إلى الاتحاد السوفيتي⁽¹⁾ ليستقر لفترة قصيرة و يتعرف على نمط من الأداء المسرحي القوقازي والشرقي التقليدي عموما بما يعرف عندنا في الأدب العربي بـ " الحكواتي " أو " القصة خون " في الأدب الفارسي و التي على ضوءها كتب مسرحيته المعروفة " دائرة الطباشير القوقازية " و جوهر هذه المسرحية أن الملكية يجب أن تعود إلا إلى الذين يمكن أن يستفيدوا منها بطريقة إنسانية .

كما بادر إلى كتابة مسرحيته الشهيرة الأخرى و هي " الإنسان الطيب من سيتشوان " عن حكاية صينية وفي هاتين المسرحيتين اقتبس بريخت من أساليب المسارح الصينية و الروسية و الشرقية المبادئ الأساسية لمنصبه المسرح و تقسيمه و الأداء المسرحي .

وفي فترة (1941 - 1947) أقام في الولايات المتحدة⁽²⁾ و هناك قضى بضع سنوات عصيبة شعر فيها بعزلة شديدة حيث لم تعره الحياة الثقافية الأمريكية أي اهتمام يذكر ، إذ حاول بريخت الكتابة لهوليوود و لكن المتنفذين فيها لم يوافقوا إلا على نص واحد له هو "الجلادون يموتون أيضا " و الذي حول إلى فيلم أخرجه المخرج السينمائي البارز "فريتس لانك " Fritz Link في عام 1942 .

و في عام 1947 استدعي إلى التحقيق من قبل لجنة النشاط المعادي لأمريكا و التابعة للكونغرس الأمريكي برئاسة " جي بارنل توماس " ، و التزم بريخت الصمت أمام المحققين و لم يشاكس، و غادر بريخت الولايات المتحدة مباشرة دون انتظار حضور عرض مسرحيته " حياة غاليليو غاليلي " * في مدينة نيويورك و التي قام بدور البطولة فيها "تشارلز لافتون " الممثل المسرحي و السينمائي المعروف ، و في خلال فترة بقاءه في الولايات المتحدة تعرف على الناقد و الأدب الإنجليزي المقيم في الولايات المتحدة " اريك بنتلي " Erik Bentley من أنصار السلام و التقدم المعروفين آنذاك ، حيث قام الأخير بترجمة آثار بريخت إلى الإنجليزية لتسهيل تقديمها على مسارح الدول الناطقة

(1) برتولت بريشت : قصص من الرزنامة ، إعداد و ترجمة : بوعلي ياسين ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 2000 ، ص : 09 .

(2) نفسه ، ص : 09 .

* حياة غاليليو غاليلي،و تحكي هذه المسرحية عن استسلام غاليليو، هذه الشخصية العلمية و تنازلها عن نظرية حول الكون أمام محاكم التفتيش الدينية القروسطانية مقابل الإبقاء على حياته

تمهيد

بالإنجليزية، و قد ألف " بنثلي " كتابا قيما عن حياة بريخت بعنوان " خواطري عن بريخت " الذي يعتبر أفضل ما كتب عن هذا المبدع الفيلسوف .

و بعد الحرب رجع سنة 1948 إلى سويسرا (1) حيث عكف خلال سنة من استقراره في مدينة زيوريخ على تقديم مسرحيته " أنتيغونا " لسوفوكوليس كما قام بتأليف كتابه النظري المعروف حول المسرح و هو بعنوان " مبادئ مختصرة في المسرح " .

و بعد 15 سنة في المنفى عاد إلى و طنه ألمانيا في عام 1948 و استقر في برلين حيث أسس مسرحا خاصا به هو مسرح " برلينز انسامل " (2) و شاركته في نشاطه زوجته " هلين فايغل " إذ قامت بأدوار رئيسة في مسرحياته ، إلى جانب إخراج هذه المسرحيات، و لم تخلو علاقاته مع الأجهزة الرسمية في ألمانيا الديمقراطية من المتاعب رغم أنه كان يحاول تخطي المشاكل مع أجهزة الرقابة فيها، و من أجل التمتع بإمكانية الحركة والانتقال بحرية في أوروبا، بادر إلى طلب الحصول على جواز سفر نمساوي، حيث حصل على الجنسية النمساوية سنة 1950 (3) .

والحقيقة أنه لا مجال للشك في انتماء " بريخت " إلى الاتجاه اليساري ، فأعماله المسرحية تحوي في طياتها دعوة مباشرة لاتباع النهج الاشتراكي ، لكن ما يلاحظ على هذا الكاتب هو التغيير الكبير الذي طرأ على آرائه السياسية ، و هي ظاهرة لاحظها " جورج لوكتش " حول أعماله و ردها إلى الظروف الحياتية التي مر بها هذا المؤلف والتغيرات التي طرأت على الأنظمة و الدول خاصة في تلك السنوات التي قضاها في المنفى (4) .

(1) برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص : 08 .

* البرلينز أنياميل: فرقة مسرحية أسسها بريخت وزوجته هينا فايغل في برلين الشرقية عام 1949 ، برزت على صعيد المسرح الألماني وحظيت بتقدير عالمي بعرضها لمسرحيات بريخت التي أخرجها بنفسه، وقد قدمت الفرقة لبريخت 54 مسرحية، توفي بريخت أثناء تحضير مسرحية "جاليليو جاليلي" للمزيد بنظر: (www.arthritis-research.org)

(2) مسرحيات بريشت : تقديم ، مخلوف بوكروخ ، ص : 09 .

(3) برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص : 09 .

(4) جورج لوكتش: معنى الواقعية ، تر: أمين العيوطي ، دار المعارف ، القاهرة، د ط ، 1971 ، ص : 116 .

لقد أصبح برتولد بريخت الأكثر شعبية في المسرح المعاصر ، و لم ينافسه سوى شكسبير Shakespeare* و شيللر Schiller ، و ذاعت شهرته بنحو أكثر عندما قام المخرج الفرنسي " جين فيلار " Jin Filler بإخراج مسرحية بريخت " الأم الشجاعة " في باريس عام 1951 ، و تبع ذلك قيام فرقة بريخت المسرحية " برلينز أنسامبل " في المشاركة في المهرجان الدولي للمسرح في باريس عام 1954 مما زاد احترام العالم لفنه .
لقد تأثر بريخت بالدراما الشرقية و بفكر الأديان الشرقية مثل " بوذا " و " كونفوشيوس" ، و تأصلت اتجاهات بريخت الفكرية باهتمامه المتزايد بالأشكال و الشخصيات و الموضوعات الشرقية و خاصة بمسرح " النو " NO " و مسرح "الكابوكي" Kabuki " اليابانيين* ، و كذلك الدراما الصينية و كانت مسرحيات " النو" اليابانية عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية ، و لذلك يخلص " فردريك أوين " إلى أن «مسرحيات بريخت التعليمية هي مسرحيات " نو" يابانية ذات مضمون ديالكتيكي»⁽¹⁾.

إن مسرحيات بريخت الجديدة التي كتبها تعكس تحولا واضحا ظل خفيا في نفسية بريخت ، إنه ذلك التسامح الذي تفيض به روحه ، حتى و إن بقيت الحقيقة الكامنة في داخله تصر على ضرورة تغيير العالم ، و لعل عامل المنفى كان السبب الرئيس في هذا التحول، أو « أن تحوله المفاجئ الصريح للشيوعية في الثلاثينات الأولى قد أحدث رد فعله المحتوم »⁽²⁾ و تبعا لذلك تغيرت وظيفة المسرح عنده ، و لم يعد يتناول القضايا السياسية بشكل مباشر ، و أصبح يميل إلى الاهتمام بالحياة الفردية للأشخاص بعدما كانت اهتماماته منصبية أساسا على الجماعة ، خاصة في أعماله التعليمية الداعية إلى نهج الاشتراكية و قد تعرض " جورج لوكاتش" إلى هذه الظاهرة في تطور فكر بريخت ،

* ويليام شكسبير William Shakespeare (1564-1616): شاعر مسرحي انجليزي، امتاز بتحليله عواطف القلب البشري، من مسرحياته (هملت، عطيل، تاجر البندقية) ترجم خليل مطران بعضا منها إلى العربية شعرا. ينظر: (قسطنطين تيودوري: المنجد) (الاعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، (د.ط.)، (د.ت)، مج2، ص: 122).

* مسرحيات النو والكابوكي: هي مسرحيات تعرض في أي مساحة فارغة بالإضافة إلى فقر ديكوراتها ودلالاتها المباشرة وأداء الممثل فيها يكون سالبا فضلا عن إمكانية عرض هذا المسرحيات في أي مساحة فارغة بالإضافة إلى فقر ديكوراتها ودلالاتها المباشرة للمزيد ينظر: (www.arab.ency.com).

⁽¹⁾ أوين فردريك : المرجع السابق ، ص : 140 .

⁽²⁾ رونالد جراي : المرجع السابق ، ص : 27 .

تمهيد

مركزا على كتاباته الشعرية (1) ، موضحا هذا التغيير الذي برره البعض بقضية عدم الاستقرار التي عرفها المؤلف طوال حياته ، إذ تنقل كثيرا بين بلدان مختلفة ، و خضع لظروف حياتية سيئة في بعض الأحيان لكنه أثر العيش في ألمانيا الديمقراطية حتى و إن لم تكن تمثل مثله الأعلى، غير أنه وضع في الحسبان منافذ احتياطية قد يستعملها وقت الضرورة (جواز سفر نمساوي + أمواله في البنوك السويسرية) .

بقي بريخت يخرج تارة مسرحياته الخاصة ، و يقدم تارة أخرى مسرحيات لغيره إلى أن وافاه الأجل في 14 أوت 1956 عن عمر ناهز 58 عاما و دفن في برلين (2) ، و قد جمعت أعماله في اثني عشر جزءا، وعشرة دواوين شعرية تحتوي حوالي ثمان وعشرين مسرحية موضوعة وست مسرحيات مقتبسة، و كذلك بحوث مسرحية بلغت سبعة أجزاء إضافية إلى أعماله النظرية التي جمعت في سبعة أجزاء أيضا، و تضم مقالات نقدية و رواياته و قصصه القصيرة .

لقد أثبت " برتولد" بريخت في كل أعماله أنه مسرحي من طراز ذي أهلية مستقلة قادرة على تحديد مكونات المجتمع و تناقضاته و مصادماته . و ما أعماله الكثيرة المتميزة إلا طاقة مسرحية حركية لازمة لحركة المسرح في كل مكان و زمان ، وهي إسناد مؤكد لدعائم المسرح العالمي .

(1) جورج لوكانش : المرجع السابق ، ص : 115 .
(2) برتولد بريخت : مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص : 09 .

2- آثاره:

إن كتابات بريخت المبكرة لا تنتمي إلى تيار " التعبيرية " الذي كان مهيمنا آنئذ فهي أكثر واقعية وشاعرية، وأشد وضوحا من المسرحيات التعبيرية التي كانت تستند أساسا إلى تفكيك (تشريح) اللغة بما هي أداة توصيل .

فمسرحيته الأولى «بعل»⁽¹⁾ 1918 ، تصور سلوك شاعر يفضل الحياة غير التقليدية حسب الأعراف السائدة، فبعل الشخصية البطلة يبدو شاعرا و مهرجا محترفا و سفاحا ومنحرفا جنسيا وعاشقا و عنيفا ، و عرييدا، يحب الاستمتاع بالملذات الحسية ، فهو كتلة مكتظة بالمتناقضات إلا أنه صورة حية لما كان يطمح إليه معظم الشباب الشعراء .

ومسرحيته « طبول في الليل»⁽²⁾ تعكس خيبة أمله في مسار الثورة الألمانية ، بيد أنه لم يوضح فيها أسباب إخفاق هذه الثورة ، فهي تصور رد فعل سجين الحرب "كراغزر" بعد عودته من الثورة الشيوعية الهمجية عام (1919) . " فكراغزر " شن هذه الحرب مع أبناء طبقته المعلومين ، لكنه يدير ظهره لها ،ويتخلى عن الثوار ليسترجع خطيبته الحامل التي زوجها والدها بعد طول غياب في إفريقيا دام أربع سنوات .

أما مسرحية « حياة إدوارد الثاني»⁽³⁾ ملك إنكلترا المقتبسة عن كريستوفر مارلو، فهي نتاج صداقته وعمله في التأليف المسرحي مع الروائي ليون فويشتانغر ، الخبير باللغة و الأدب السنسكريتيين أي بالمسرح الهندي القديم تحديدا، و قد حاول بريخت بهذا العمل أن يكسر تقاليد عرض مسرحيات شكسبير في ألمانيا ، و رسخ الخطوة الأولى في هذا الاتجاه تأليفا و إخراجا ، و نتيجة لنجاحاته اللافتة للنظر استدعاه المخرج المسرحي " ماكس راينهاردت " Max Reinhardt* في عام 1924 ليعمل معه مؤلفا مسرحيا في " المسرح الألماني " في برلين ، حيث احتك بريخت بالمتقنين اليساريين ، و في عام 1926 بدأ بدراسة أدبيات الفكر الماركسي و العلوم الاقتصادية .

(1) برتولد بريخت : مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص:06 .

(2) مسرحيات بريخت ، تقديم ، مخلوف بوكروخ ، ص : 117 .

(3) برنار دورت: قراءة بريخت ، ترجمة ، جورج الصائغ ، ماري لوري سمعان ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1997 ، ص : 17 .
* ماكس راينهاردت: هو أحد رواد الإخراج المسرحي الحديث، مدير مسرح برلين، عمل كممثل ومخرج في المسرح نفسه، توفي في برلين عام 1943. للمزيد ينظر: (www.arthritis-research.org).

وفي مسرحيته التالية « في أدغال المدن »⁽¹⁾ 1924 يصور بريخت رغبة الإنسان في الصراع في ذاته في صورة مضحكة و مبالغة ساخرة ، و بطلها هو التاجر "شلينيك" و الشاب " جارجا " أمين المكتبة ، فالتاجر بذل كل ما في وسعه و استخدم كل الطرق الأخلاقية و اللأخلاقية ، لإيهام الشاب بأنه يريد شراء آرائه ، و كلما بدت مثالية الشاب و تمسكه بآرائه ، كلما زاد تعنت التاجر ، و أغراه بالمال الوفير ، و كلما قابل عرضه بالرفض ، لجأ إلى وسيلة أخرى مثل فصله عن عمله ، ثم إدخاله السجن لنصل إلى مواجهة الاثنيين ، دافعها انتقام الشاب وعزمه على استرداد ما سلب منه ، و يظل الصراع بينهما متواصلا حتى يسقط " شلينيك " سقوطا تاما .

وبين عامي 1924 و 1926 كتب مسرحية « رجل برجل »⁽²⁾ التي صور فيها تأثير الجماعة الفاسدة - العصابة - على سلوك الفرد القابل للتكيف مع الأحوال الطارئة ، ملمحا بذلك إلى عصابات القمح الهتلرية .

إن مسرحيتي « أوبرا القروش الثلاثة »⁽³⁾ المقتبسة عن الانكليزي " جون غاني " و « عظمة مدينة ماها جوتي و انحاطها »⁽⁴⁾ المؤلفتين بين عامي 1928 و 1929 اللتين وضع موسيقاهما " كوت فايل " بيرزان بوضوح نتائج دراسة بريخت للاقتصاد ففيهما طرح المؤلف موضوع سلطة المال على السلوك البشري في مشاهد و أغان استفزازية ، في إطار حيكات درامية ذات صيغة جماهيرية .

وفي المسرحيات التي كتبها بين 1924 و 1929 حاول بريخت أن يظهر تناقضات العلاقات السائدة ، مبالغا في تصوير لا معقوليتها ، بهدف تحطيم الأوهام و الفكر الأيدلوجي السائد و التحريض عليه لكن سمات توجهه النقدي لم تكن قد تبلورت بعد .

(1) سامي خشبة: قضايا المسرح المعاصرة ، الموسوعة الصغيرة 4 ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، د ط ، 1997 ، ص : 84 .

(2) برتولد بريخت : مسرحية بادن لتعليم الموافقة ، ص : 07

(3) كورت روتمان : المرجع السابق ، ص : 191 .

(4) برنار نورت : المرجع السابق ، ص : 20 .

وبين عامي 1929 و 1930 أصبحت تحليلاته المشهدة أكثر دقة ، بسبب طابعها الجدلي ، ومع مسرحيتي « جان دارك قديسة المسالخ »⁽¹⁾ و «القرار»⁽²⁾ في 1934 بموسيقى " هانس إيذرلر " يكون بريخت قد انتقل إلى مواقع الأدب الاشتراكي ، ففي «القرار» لجأ بريخت أول مرة إلى استخدام أساليب النضال الثوري ، و خلافا لبقية مسرحياته التعليمية الكثيرة تعد مسرحيتا «القرار» و« الاستثناء و القاعدة »⁽³⁾ عمليين تدريبيين مدرسيين يحملان عناصر أساسية من المسرح الدعائي التحريضي .

أما السمات التعليمية فقد توضحت في أجلى صورها في مسرحية «الأم»⁽⁴⁾

(1930 - 1931) المقتبسة عن رواية " ماكسيم جوركي " *Maksim Gorki .

وفي مرحلة المنفى ناضل بريخت ضد الفاشية الهتلرية مستخدما السينما والإذاعة و الصحافة و منابر الخطابة من دون أن تؤثر فيه انتصارات هتلر المرحلية ، فأكثر ما النظر في مرحلة المنفى هو أن أهم مسرحياته ظهرت في أثنائها .

ففي عام 1934 أنهى مسرحيتين أمثوليتين « الهوراسيون و الكورياسيون »⁽⁵⁾ و

« رؤوس مدورة و رؤوس مدببة »⁽⁶⁾ اللتين تناقشان قضية الحرب الطالمة و الحرب العادلة .

وبعد «الخوف و التعاسة في الثالث»⁽⁷⁾ و« بنادق الأم كارار »⁽⁸⁾ عام (1939)

اللتين صور فيهما سلوك الفرد في مواجهة الهيمنة الفاشية، نشرت الصحف خبر تمكن العلماء الألمان من تفنيت الذرة، ومنه استلهم بريخت موضوع مسرحيته "حياة غاليليه" في

(1) المرجع السابق ، ص : 21 .

(2) نفسه ، ص : 21 .

(3) نفسه ، ص : 21 .

(4) بيتر زوندي : نظرية الدراما الحديثة ، تر: أحمد حيدر ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ، د ط ، 1977 ، ص : 133 .

* مكسيم جوركي: بالروسية: Максим Горький، إسم مستعار لـ الكسي مكسيموفيتش بيشكوف ، مؤلف وأديب روسي ماركسي، أسس مدرسة الواقعية الاشتراكية في الأدب، الذي يهدف لتوظيف الأدب لخدمة المجتمع. كان يعتبر المنبوذين في المجتمع هم أمل المستقبل. عاش في جزيرة كايري الإيطالية بطريقة متقطعة من سنة 1906 ورجع روسيا سنة 1928 وتكرم تكريم كبير للمزيد ينظر: <http://maakom.com/site/article/140>.

(5) برنار دورت: المرجع نفسه ، ص : 23 .

(6) نفسه ، ص : 24 .

(7) برنولد بريخت: مسرحية يادن لتعليم الموافقة ، ص : 08 .

(8) برنار دورت : المرجع نفسه ، ص : 30 .

تمهيد

الصيغة الأولى يظهر "غاليليه" مؤسس الفيزياء الحديثة عالما يتخاذل أمام محاكم التفتيش، لكنه يتابع عمله كي يتمكن حتى تحت نير الديكتاتورية من الوصول إلى الحقيقة وترويجها، وبعد إلقاء الأمريكيين القنبلة الذرية على اليابان، وضع بريخت صيغته الثانية للمسرحية يدين فيها تخاذل غاليليه، فقد أدرك بريخت جدليا مدى الخطر الناجم عن التطور العلمي المحض أن استمر بمعزل عن التطور الاجتماعي.

وفي عام 1939 كتب «الأم الشجاعة»⁽¹⁾ التي استمد أحداثها من "حرب الثلاثين عاما" للكاتب "غريملز هاوزن"، وتحكي المسرحية قصة البائعة الجواله التي تريد تحقيق ربحها من الحرب الكبيرة، فتخسر جميع أولادها وممتلكاتها من دون أن تعتبر من الدروس القاسية التي تلتقتها، وبذلك ترك بريخت العبرة الحقيقية للمشاهد.

وفي العام نفسه كتب مسرحية "محاكمة لوكولوس" التي حولها فيما بعد إلى أوبرا بعنوان «إدانه لوكولوس»⁽²⁾ وقد وضع موسيقاها "باول ديساو" وفي كلا العملين يناقش المؤلف موضوع الحرب العادلة والحرب الظالمة.

وبين 1938 و 1940 كتب بريخت «الانسان الطيب في ستسوان»⁽³⁾ التي تطرح مقولة أن يستحيل على المرء أن يكون إنسانا في ظل احوال وعلاقات لا إنسانية، وفي الوقت نفسه يستحيل استئصال طيبة البسطاء. وبين عامي 1940 و 1941 ظهرت مسرحية «السيد بونتيليا وتابعه ماتى»⁽⁴⁾ المأخوذة عن قصة ومسرحية الكاتبة الفنلندية " هيللا فولتي يوكي" وهي مسرحية شعبية عن إقطاعي فنلندي يكتشف إنسانيته بتأثير الخمر، ويعود إلى مطامعه الاستغلالية في حالة الصحو. وفي مسرحيتي «رؤى سيمون ماشار»⁽⁵⁾ و« شفيك في الحرب العالمية الثانية»⁽⁶⁾ (1941 - 1944) يضع بريخت

(1) سامي خشبة: المرجع السابق ، ص: 86 .

(2) برنار دورت: المرجع السابق ، ص: 29.

(3) مسرحيات بريشت : تقديم: مخلوف بوكروح ، ص: 17.

(4) سامي خشبة: المرجع نفسه ، ص: 87

(5) برنار دورت: المرجع نفسه ، ص: 25.

(6) نفسه ، ص: 26 .

تمهيد

شخصيتين من الأدب العالمي في مواجهة الحرب الفاشية، مستخدما إياهما لإبراز أساليب متعددة لمكافحة الفاشية.

أما آخر مسرحيات المنفى فهي «دائرة الطباشير القوقازية»⁽¹⁾ (1944 - 1945) وهي أمثلة مقتبسة عن حكاية صينية قديمة تطرح مقولة أن الأرض لمن يفلحها ويزرعها ويحصد ثمارها، وليس لمن يملكها بوثيقة ورقية.

وفي مستقره الأخير في برلين كتب بريخت " أيام الكومونة " مجلس العموم (1949) و" توراندوت أو مؤتمر غاسلي الأدمغة" (1954) .

كما أعد لمسرحه " أنتيغون " عن " سوفوكليس " و" معلم القصر " عن " لنتس " و " كوربولان " عن " شكسبير " و" محاكمة جان دارك " عن " أنازيغوس " و " دون جوان " عن " موليير " و" طبول وأبواق " عن " فاركار " .

وفي سنوات قليلة أصبح هذا المسرح من ركائز الحركة المسرحية العالمية فانتشر منهج عمله في التأليف والإخراج في معظم بلدان أوروبا وترك فيها أثرا مازالت فاعلة حتى اليوم، ومن أوروبا امتدت موجة المسرح الملحمي إلى بقية أنحاء العالم فوصلت إلى اليابان وأمريكا اللاتينية والعالم العربي.

⁽¹⁾ سامي خشبة : المرجع السابق ، ص : 87

الفصل الأول

المسرح الملحمي البريختي

- I- المبحث الأول : المسرح الملحمي البريختي
- II- المبحث الثاني : التغريب عند "برتولد بريخت"
- III- المبحث الثالث : الملامح الملحمية في المسرح الجزائري

I- المبحث الأول: المسرح الملحمي بين النشأة والتطور

- بريخت و المسرح الملحمي:

ظهر المسرح الملحمي في الأساس في ألمانيا اعتباراً من القرن العشرين، وقد أخذ منحى إيديولوجياً في آن واحد ، إذ أنه كان محصلة لتوجهات مسرحية سابقة له في أوروبا وروسيا هدفت إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح ذاته شكلاً ومضموناً ، فنجد أنه « انتقل من مهمة التفسير إلى مهمة التغيير، واضعاً مقابل المسرح الدرامي المسرح الملحمي»⁽¹⁾.

و قد نشأت النظرية الملحمية لـ "بريخت" بعد تجربة طويلة في الفن المسرحي و بعد ممارسة فن الكتابة و الإخراج و التعامل مع « فرقة البرلينز أنسامبل »، و قد تدرجت من الأشعار إلى التعبيرية فالتعليمية الممزوجة بالملحمية ليصل إلى المسرح ذي البعد السياسي . فالمسرح عنده قائم على تحرير الفن المسرحي من المسرح البرجوازي، و منحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحريض الطبقات المقهورة في المجتمع على الثورة .

وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي بخلق نموذج جديد يتماشى ومتطلبات عصره، يتمثل في المسرحية التعليمية التي ساعدته على وضع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي ، الذي يتطلب شكلاً جديداً مغايراً للشكل الأرسطو طاليسي.

كان حب بريخت للتجديد دافعه الأكبر للتخلي عن المبادئ المسرحية التي جاء بها أرسطو Aristote * ووضع شكل جديد هو المسرح الملحمي، وقد ساعده إيمانه الكبير بالماركسية على ذلك، حيث اهتم في مسرحياته بالحالة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع وثار على النظام البرجوازي وجشعه وطمعه وسحقه للفقراء ، وهاجم النظام الرأسمالي وعزى مساوئه ، كما تطرق للهوة العظيمة التي تفصل بين الأغنياء والفقراء .

(1) عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون) ، دار الفارابي ، بيروت، لبنان ، ج1، ط1 ، 2001، ص : 99.
* أرسطو: (Aristote) فيلسوف يوناني ولد سنة 384ق.م) توفي سنة 322ق.م). تأثرت بوادر التفكير العربي بتأليفه التي نقلت إلى العربية، وبخاصة في المنطق والسياسة من مؤلفاته: المقولات، الجدل، الخطابة، كتاب ما بعد الطبيعة، السياسة . ينظر: (قسطنطين تيودوردي، المرجع السابق، ص: 112).

وقد صاغ بريخت مسرحه الملحمي بشكل نظرية متكاملة على مراحل في مسيرته المسرحية ، والتي بدأت برفض المسرح الذي أطلق عليه المسرح الأرسطي ، بما في فيه المسرح الرومانسي والطبيعي والتعبيري ، و استخدم بريخت العناصر الملحمية بقصد التعليم والدعاية في المسرحيات التعليمية السياسية التي كتبها منها "الذي يقول لا، والذي يقول نعم" ، و "القاعدة والاستثناء" عام "1930" ، ومنها توصل إلى صيغة المسرح الملحمي مع "الأم الشجاعة" ، وتخطاها في النهاية مع المسرح الجدلي في "دائرة الطباشير القوقازية" عام 1944 ، وبريخت لم يعتبر نصوصه المسرحية نماذج منتهية ومتكاملة ، وإنما هي نصوص تخضع للتغيير حسب متطلبات العرض المسرحي .

ونظرا للموقف الذي اتخذه ضد الأصول الدرامية العامة للفن المسرحي ، لإيمانه بأن لديه وسائل أخرى قد لا تخضع لوسائل المسرحية التقليدية ، لكنه يراها تتلاءم معه أكثر في الوصول إلى أهدافه ، فأخترع مسرحه الجديد الذي أستخدم فيه وسائل خاصة تمكنه من تحقيق هدفه ، هذا الهدف الجديد هو الاحتكام إلى جمهور المشاهدين الذين يجلسون في مقاعد النظارة يتابعون أعماله ، فهدفه أن يصدر عن القضية التي طرحها على مشاهده ، وما العمل الفني كله ، إلا مجرد وسائل مساعدة تساعد الجمهور المشاهد على إعطائه حكمه ، فالمسرح عنده وسيلة يقدم من فوقها القضية التي تجري على خشبة المسرح ليست إلا وسائل يلقى بها أمام الجمهور لتعنيه على إصدار حكمه الأخير .

ومنه فليس هناك داع لما يشترط المسرح من شروط أو يضعه من تقاليد مثل خط الفعل المتصل ، وتطور الحدث ، ووحدة الموضوع ، والاعتماد على الصراع المركز النامي ، والتزام البناء الهرمي للعمل الدرامي ، وعرض الشخصيات المحددة الأبعاد التي تنمو بنمو المسرحية ، كل هذه العناصر الأساسية والتي ينهض عليها المسرح التقليدي والتي تعتبر أصولا يراها كاتب المسرحية و يلتزمها لم تعد لها داع ومن ثم لم يعد لها وجود في مسرح بريخت .

كان بريخت ينظر إلى نظريته بجدية ، فاعتبر المسرح ماهية متكاملة ، لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره، وكان يرى من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل ، بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج ، فالجمهور بالنسبة إليه منتج يلعب دورا أساسيا في المسرح ، فكان يهدف أساسا في مسرحه الملحمي إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي لذا كانت كل الإضافات التقنية التي أدخلها تهدف إلى تطوير المسرح يتماشى مع عصر العلم ، وهي ذات الإضافات التقنية التي وضعت لدفع الجمهور إلى التأمل والنقد ، ولكن دون أن يفقد المتعة المسرحية ، ومن هنا جاء الشكل الجديد للمسرح تعليمي منطقي، له دور كبير في النهوض بالمجتمع ومحاربة الطبقة، رافضا أن يكون مجرد أداة للتسلية بل منحه وظيفة تربوية لنشر الوعي السياسي والاجتماعي والثوري بين الناس فبعدها كان المسرح المتأثر بأرسطو مجرد صراع دائم بين بني البشر و الآلهة، أصبح في مسرح بريخت صراعا بين بني البشر والمجتمع ضد القوانين الجائرة الذي وضعها هذا الأخير .

- الثورة ضد الواقعية:

فرض التغيير الاجتماعي والاقتصادي والسياسي نفسه على وعي الأدباء المسرحيين بعد الحرب العالمية الثانية، فقد تكاثفت ظروف هذا التغيير مع منجزاته الفكرية والعلمية في تأكيد عدم صلاحية الأشكال المسرحية التقليدية التي عاشت في ظل الواقعية واستمدت منها مقوماتها، ومن ثم الحاجة إلى أشكال جديدة غير الأشكال التقليدية الواقعية سواء كانت للشخصيات أو للأحداث، وقد «صاحبت الواقعية في المسرح الغربي ظهور اتجاهات أخرى معارضة نشأ بعضها قبل الحرب العالمية الثانية وبعضها نشأ بعد الحرب امتداداً لهذه الاتجاهات التي كانت ضد الواقعية»⁽¹⁾.

وقد نتجت عن هذه الثورة العديد من الاتجاهات المسرحية «فكانت الرمزية والتعبيرية والملحمية هي أهم الثورات ضد الدراما الواقعية قبل الحرب الثانية»⁽²⁾.

وقد أصبح التجديد سمة ذلك العصر يتنافس عليها الفنانون في أوروبا عامة وفي ألمانيا خاصة، «ولكن سيد هذه المرحلة دون نزاع كان برتولد بريخت»⁽³⁾.

و ساعدت الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والفكرية والعلمية في الثورة على الأشكال التقليدية للدراما، التي عاشت في ظل الواقعية. ومن ثمة مجازاة هذه الظروف والإتيان بأشكال جديدة غير الأنماط التقليدية الواقعية للشخصيات والأحداث، وقد عزم بريخت على أن يغيّر المجتمع، ويقضي على البؤس والحرمان والجوع والقهر المسيطرين على الغالبية العظمى من المواطنين.

« وإذا كانت حالة الإحساس بالفوضى العبثية واهتزاز اليقين بكل الموروثات، وإذا كانت هذه الحالة وراء العديد من التجارب المسرحية الثائرة، فإن النظرية الماركسية وما أفرزته من فكر اشتراكي، كانت هي الأرض التي أنبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح

(1) د.السعيد الورقي : تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر ، دار المعرفة الجامعية ، لقاهاة: د ط ، 2002، ص : 259.

(2) د. رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية ، لقاهاة ، د ط ، 1968، ص : 64.

(3) سامي خشبة : المرجع السابق ، ص : 83.

السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي، مروراً بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة»⁽¹⁾. ولما كانت الواقعية اهتماماً خاصاً بالإيهام بالواقع من خلال العرض المباشر، ركزت هذه الاتجاهات الجديدة - والتي كانت ثورة ضد الواقعية - على تمثيل العالم النفسي الباطني للإنسان وما يقدمه من رؤيا خاصة للأشياء، أو على الأقل إيجاد صيغ جديدة للواقع تجعلنا على وعي تام بحركة الأشياء خارجنا بدلاً من محاكاة الواقع محاكاة حرفية، هذه الاتجاهات « في تمردنا على الواقعية تلجأ إلى المبالغة والخروج على سياق الزمن المألوف عند الناس وتسوية معالم الأشياء والأحداث كما تبدو في الواقع الخارجي وغايتها أن تصور العالم كما يبدو لعقل الفنان أو عقل شخصية مسرحية»⁽²⁾، هذا التصوير المتميز بالاضطراب والتجريب .

« لقد منحت الطبقة العاملة الألمانية " لبرتولد بريخت" قضية يتبناها ويدافع عنها»⁽³⁾، وقد حاول التغيير من النظام السائد بفنه مؤمناً بأن « الطبقة العاملة القوة الحاسمة، لكنها ليست الوحيدة اللازمة لدحر الرأسمالية ولقيام مجتمع بلا طبقات»⁽⁴⁾ فإذا كانت الرأسمالية هي السبب المباشر للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للفئات المقهورة، فإن أصحاب رؤوس الأموال هم كذلك السبب المباشر في إشعال فتيل الحروب التي يروح ضحيتها الإنسان والمجتمع ، هذا الأخير القائم على المنفعة الذاتية .

وقد جاء المسرح السياسي عند "بيسكاتور"* Erwin Piscator و"بريخت" كردة فعل على الأوضاع السائدة في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى، وقد انتقل "بريخت" في

(1) د. نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر و التوزيع ، القاهرة، ط1، 1999، ص: 161 - 162

(2) د.عبد القادر القط : من فنون الأدب : المسرحية ، دار النهضة العربية ، بيروت ، د ط، 1978، ص: 260.

(3) علي عظة عرمان : سياسة في المسرح ، دار الأنوار للطباعة ، دمشق ، د ط، 1978، ص : 270.

(4) أرنست فشر : الاشتراكية و الفن ، تر: أسعد حليم ، دار القلم ، بيروت ، ط1، 1973 ، ص : 182.

* إروين بيسكاتور: (1893 - 1966) من أهم المخرجين الألمان الذين التزموا بقضايا المجتمع والسياسة. وقد كان السباق إلى توظيف المسرح الملحمي الجدلي ذي الطابع السياسي الذي يخاطب عقل الجمهور قبل عاطفته ليتخذ موقفاً من القضايا السياسية. وعلى مستوى العرض، كان بيسكاتور يكسر وحدة النص ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناظرة، ويستعين بالحكي والوصف والحوار والتوجه مباشرة إلى الجمهور لكي لا يندمج عاطفياً مع عرضه المسرحي. ومن أهم التقنيات التي استعملها بيسكاتور في عروضه المسرحية الاستعانة بالفن السينمائي باعتباره أداة للتعبير الفني. فقد كان بيسكاتور يستعمل الأشرطة الوثائقية والسينمائية لتعكس على الساترة الخلفية أو ما يسمى بستارة "الفونود"، وكانت هذه الأشرطة بمثابة خلفية تاريخية للمشاهد التي يقدمها مسرحه السياسي. ينظر: (www.ar.wikipedia.org).

هذه الفترة عن السخرية من المجتمع الرأسمالي و التعاطف مع الفرد الفقير الذي أنهكته القوى الحاكمة من جهة والظروف التي ينزح تحتها والمتمثلة في الجوع والفقر و الاضطهاد والعوز، وتحكّمُ الغني في الفقير إلى الهجوم على السلطة السياسية والسيطرة الاقتصادية فيه، كما هاجم الثقافة الفكرية السائدة والأخلاقيات و التركيبات النفسية للبشر، و العلاقة المباشرة التي تربط عالم السياسة بعالم الجريمة والعنف وسيادة المنفعة الذاتية لدى أصحاب رؤوس الأموال على حساب الطبقات الكادحة، وقد تجلت في هذه المرحلة تأثره بالشيوعية تأثيرًا مطلقًا.

ومن هنا جاء المسرح الحديث في إنتاج الثائرين على الدراما الواقعية وأشهرهم بريخت الذي استطاع أن يقدم أبعادا وإضافات للمسرحية المعاصرة كانت « ذات طابعين،الأول: ظاهري موجه ضد نفاق المجتمع البرجوازي وجشعه وظلمه، والثاني باطني موجه ضد عدم النظام في الكون ، والفوضى في النفس البشرية»⁽¹⁾ ، فكانت مضامين مسرحياته مختلفة عن مضامين الفترة الواقعية ورأى بأن أساليب التفكير القديمة لم تعد تناسب احتياج العصر، وأن التقدم والتطور التكنولوجي قد غيرا أشياء جوهرية من بينها علاقة الإنسان بالإنسان ، وهذا ما يجب أن يهتم به المسرح من حيث اهتمامه بالعلاقات الإنسانية،واعتباره وسيلة لتطوير المجتمع، كما أراد بريخت أن يكون للمسرح موقفا نقديا وذلك بأن يعرض الحقيقة أمام المشاهد لتمكينه من أن يقف منها موقف المراقب وليس موقف المشارك،ومن خلال هذه الرؤية البريختية جاء المسرح الملحمي.

(1) روبرت بروسلاين : المسرح الثوري، تر : عبد الحليم البشلاوي ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر ، القاهرة ، د ط ، دت ، ص : 206.

- بريخت والمسرح التعليمي :

إن الفصل الأول في نشوء المسرح التعليمي، وبدون منازع يعود إلى بريخت، الذي اضطر إلى اللجوء إلى المسرح التعليمي لأسباب سياسية واجتماعية واقتصادية منها الحالة التي كانت ألمانيا تتخبط فيها أثناء الأزمة المالية عام 1929، وتصادم الطبقات البرجوازية و الفقيرة، واضطهاد العامل البسيط الفقير من طرف المجتمع الرأسمالي، و تصاعد الخطر النازي و تزايد التأييد لهتلر. « فقد رأى بريخت في روح عصره المتشئت و الذي تجلى في الضياع المتمثل في " الجبل السُّحري " لطوماس مان " و رجل بل صفات " لموزيل و " السائر في نومه " لبروخ أن هذه البلبلة الفكرية ما هي إلا غابة من الفوضى يسعى كل فرد فيها إلى تحقيق مصالحه ⁽¹⁾. و لاحظ "بريخت" أن الكتاب المسرحيين المسيطرين على الساحة المسرحية يتجاهلون الكتابة عن قضايا الساعة، و يتفادون التطرق لمشاكل عصرهم، بل إنُّ جل كتاباتهم هي في خدمة الطبقة البرجوازية المهيمنة ، فابتعد عن كتاباته المتسمة بالسخرية بالمجتمع واتجه إلى تنوير الطبقة الكاسحة العاملة و توعيتها و شحنها ضد النازية من جهة و الرأسمالية من جهة أخرى ، و لهذا تولد المسرح التعليمي، حيث أخذ "بريخت" على عاتقه فضح الاستغلاليين و مهاجمتهم، و تنوير عقول الناس البسطاء و توجيههم للبحث عن مصالحهم المهضومة و حثهم على الثورة ضد الوضع القائم.

وقد ساعدت الظروف السياسية السيئة التي كانت ألمانيا تتخبط فيها في تلك الفترة "بريخت"، حيث تسارعت الأحداث وتفاقت الأوضاع المتأزمة في ألمانيا، فانفجر الوضع، و ثارت الطبقة الوسطى والكادحة من فلاحين و عمال بسطاء على الوضع، وسارت الأحداث لصالح الحزب الشيوعي الألماني الذي استلم الحكم ووقف إلى جانب العمال، فشكّلوا بذلك وحدة لا تتجزأ فأخذوا على عاتقهم مواجهة القوى الاحتكارية في المجتمع والتصدي لهتلر.

(1) كورت روتمان : المرجع السابق ، ص 191.

ومع تلك الأحداث نشأت حركة عمالية ثقافية أخذت على عاتقها نشر الوعي السياسي في أوساط الناس ، و تحذيرهم من الخطر المحدق بهم من الجهات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وبث روح الثورة فيهم ، ومن ابرز معالم هذه الحركة الثقافية المسرح .

وقد وجد الكتّاب الدّاعون إلى الثورة في المسرح ضالّتهم، فاتجهوا إلى الحركة العمالية المسرحية ، فكوّنوا فرقا مستقلة عن مسرح الدولة من شباب متعطّش للثورة، و ذلك حتى لا يواجهوا الفئة الحاكمة و لا يضطرون للدخول في صدام هم في غنى عنه كالترهيب و التعذيب و السجن و قطع التمويل، باعتبارهم مستقلين اقتصاديا و كذلك مواجهة تهديد غلق المسارح فابتعدوا عن كل ما يتطلب مصاريف باهضة كالديكورات الضخمة من ملابس و إكسسوارات و غيرها من الوسائل المسرحية. و اكتفوا بالبسيط الغير مكلف، لأنهم أساسا هواة و ليسوا محترفين أو متخرجين من مدارس محددة بل إن الأزمة هي من ولدت فيهم روح الفن و التمثيل .

و في خضم هذه الأحداث أدرك "بريخت" أن المسرح البورجوازي المسيطر إنما هو لخدمة طبقة معينة بذاتها، و مساعدتها على الاستمرار في ظلمها، وأنّ القضاء على هذه الطبقة البورجوازية الرأسمالية الهتيرية، يتم أولا بالقضاء على المظاهر المساعدة لها و المؤثرة في المجتمع و هي المسرح البورجوازي، و إبداله بمسرح آخر ينشر الوعي بين الناس و يحارب الفساد و يقضي على الاحتكار، و من ثمة القضاء على السلطة الحاكمة المستبدة و إبدالها بحكم سلطة عمّالية تراعي احتياجات الناس البسطاء.

و قد بدأ "بريخت" أولى خطواته بتحرير المسرح من القيود البورجوازية المضروبة عليه، و جعله أداة للتنوير و التوجيه و نشر الوعي و التحريض على الثورة، فتمخضت هذه الظروف لتلد له المسرحية التعليمية التي كانت وسيلة و أداة في يد المؤلف لتعليم و توجيه و تنوير العقول و الألباب ، و هي بمثابة قاعدة للمسرح الملحمي

الذي جاء للتعليم لا للمتعة. و تعد المسرحية التعليمية و أساليبها و أدواتها لب الكتابات المسرحية لبريخت حتى نهاية حياته.

و قد بدأ " بريخت " عمله بالكتابة لفرق العمال و الهواة التي تستعمل وسائل بسيطة و هذا نظرا لظروفهم، فلم يكونوا مدعمين اقتصاديا مثل فرق مسرح الدولة .

و قد توصل " بريخت " إلى أنّ الماركسية هي بمثابة الحل الذي يستطيع القضاء على البورجوازية، و تسليط الأضواء عليها و كشف حقيقتها، فبعد أن اقتنع بالأيديولوجية الماركسية ، و غرف من مبادئها وتشبع بأدواتها ، أخذ يعالج قضايا عصره المزرية من منظور ماركسي و سعى إلى نشره وإقناع الناس به في مسرحياته التعليمية، حيث نجد مسرحيات "القرار"، "القاعدة و الاستثناء"، "الإخوة هوراس و الإخوة كورياس"، "المعيار" "بارنر و المعلم" نماذج للمسرحيات التعليمية ، حين اسقط المبادئ و القوانين الماركسية عليها من خلال التضحية بالفرد في سبيل الجماعة .

و تعتبر المسرحيات التعليمية "لبريخت" مسرحيات سياسية نوعية بالدرجة الأولى فقد حاول من خلالها تسييس الفن ، ففيها تتجلى مقاومته للنازية و فضح هتلر و حكمه و التهجم على توجهه السياسي .

وتحمل المسرحية التعليمية في طياتها العديد من الأهداف الأساسية منها تغليب الجماعة و تغييب الفرد و ذلك من خلال القيام بنشاطات جماعية و تسليط الضوء على الجماعة و قضاياها و عدم الاهتمام بقضايا الفرد بالتعليم و التنوير و التوجيه.

و قد تميزت أعمال " بريخت " في مسرحياته التعليمية "القاعدة و الاستثناء"، "القديسة جان دارك"، "القرار"، بالانقلاب على الكتابة المسرحية التقليدية ، لأن أهداف مسرحياته التعليمية جديدة و هي الحث على الثورة و الانقلاب و البحث عن بديل لن تتأتى له

وفق مبادئ المسرح الأرسطي، بل وظف فيها وسائل جديدة تتماشى و متطلبات العصر، ففي العهد الأرسطي كان المشاهد يجبر من خلال تصورات سحرية أن يكون البطل و يعيش أحاسيسه في واقع غير قابل لتغيير الأوضاع، أما في المسرحيات الحديثة فقد ألغى "بريخت" نظام المؤدي/ المشاهد، فهو يتيح للفكر الحرية في المراقبة والتميز ومحاولة التغيير، فهذه الأعمال وظيفتها تعليم الجمهور، ففي مسرحية "القرار" مثلا يناقش الممثل المشاهد مع الجمهور بعد عرضها مما يجعله عملا فنيا مشتركا.

إن المسرحيات التعليمية تولدت من رحم الظروف الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية والثقافية السائدة في ذلك العصر فهي « لا تنبض بالحياة إلا في السياقات التي تحفل بالفرق السياسة التي يمكن إن توديتها و الجمهور الذي يمكن إن يربطها بالممارسة الثورية »⁽¹⁾. وقد كتبت المسرحيات التعليمية وفق المبادئ والأسس الماركسية التي كان بريخت منشعبا و مقتنعا بفلسفتها ، و قد ساعدت هذه المسرحيات في تطوير الفكر و تغيير قناعات الأفراد، ودفعهم إلى الثورة و هي الأهداف التي أتت من أجلها.

(1) بيتي نانسه فيبر - هيوبرت هاينن: المرجع السابق ، ص: 55.

- نظرية المسرح الملحمي :

ظلت المبادئ المسرحية التي جاء بها كتاب " فن الشعر" لأرسطو مهيمنة على المسرح الغربي بشكل منقطع النظير إلى أن جاءت العصور الحديثة، مصحوبة بالنهضة التي شملت جميع المجالات حاملة في طياتها ثورة على المفاهيم التقليدية مقوّضة لمبادئ المسرح الأرسطي. بعد أن أدرك المؤلفون أن المسرح بالمفهوم التقليدي القديم لأرسطو لا يتماشى مع عصرهم و متطلباته، و يتنافى مع القيم الفكرية للعصر ، و قد جاء هذا التقويض عبر مراحل تاريخية متسلسلة على يد كتاب و أدباء مسرحيين ، ليتمكن بعدها المبدع الألماني "برتولد بريخت" من الانقلاب على دعائم المسرح الأرسطي بعدما أنشأ لنفسه فنا مسرحيا جديدا بمساعدة من سبقوه و على رأسهم بيسكاتور .

يرى بريخت أن مسرح الفرد لم يعد له معنى لأن المسرح الحديث لم يعد يهتم للفرد بل للمجموعة، إذ كان بريخت يهاجم المسرحيات التي تعالج قضايا الأفراد، حتى أنه هاجم شكسبير لمعالجته دراما الأفراد، فهو يرى أن "شكسبير" يقطع أفراد الكبار مثل " لير" ، " عطيل" ، " ما كبت" ، عن مجتمعاتهم الإنسانية وبيدهم عن عائلاتهم وأصحابهم ، ويدفع بهم إلى البرية ، ليبقوا وحدهم مجردين من كل المشاعر المحيطة بهم ، حيث أن أهواءهم هي التي تقودهم و تتحكم فيهم .

إن دراما " شكسبير" إذن هي دراما فردية، في زمن كانت الفردية في طريقها إلى الفناء بل في نهاية الرأسمالية فالعنصر الجماعي هو العنصر المهم الحاسم، و هذا هو أساس المسرح الملحمي. و يرى "جريم" * Jacob Grimm وهو ناقد مسرحي أن الدراما الأرسطية « محصلة ذات بينما الدراما الملحمية محصلة مجتمع»⁽¹⁾ .

* جريم: Jacob Grimm (1785-1863) كان لغويا وكاتباً ألمانيا. قام بتجميع العديد من القصص الشعبية الألمانية وتخريجها في كتاب (حكايات للأطفال). ومن بين هذه القصص قصة بياض الثلج والأقزام السبعة وذات الرداء الأحمر. للمزيد ينظر: <http://maakom.com/site/article/140>.

⁽¹⁾ قيس الزبيدي: مسرح التغيير ، مقالات في منهج " بريخت " الفني ، دار بن رشد ، لبنان، د ط ، 1878، ص :30.

لقد عرف تاريخ المسرح خطين رئيسيين هما الخط الأرسطي و الخط الملحمي، الذي بدأت بوادره تظهر منذ العصر الإليزابيثي*، و كما يقول "محمد الصديق السيد" « إذا كانت المذاهب المسرحية في مجملها سواء الواقعية المنبثقة من الأنتيكا اليونانية التي تمسكت بإطار البنية الأساسية للفلسفة المادية أو الرومانتيكية التي بلورت الروح المثالية للفلسفات الميتافيزيقية فقد خرجت جميعها حتى ما قبل التعبيرية من تحت عبادة النظرة الأرسطية لظاهرة المسرح التقليدي، فان كافة التيارات المسرحية اللاحقة كبريشت حتى الآن مرورا بجروتوفيسكي وشانيا والمسرح الفقير و الراقص و الشكلاني و الحركي وقد ظهرت من تحت عباءة بريشت، ومنها الرفض المطلق للتقليدية سواء في البناء الفني للنص أو اختيار اللغة الشوكية المثيرة للوخز لمخاطبة أعرش الشرائح الاجتماعية من البسطاء أو حتى في معمار المسرح كدار عرض أو العناصر التقنية»⁽¹⁾.

وقد كان بريخت يستعير باستفاضة من الحاضر، كما كان يستعير من الماضي وإذا كان "فالتين" و "ويدكيند" يمثلان الحاضر بالنسبة إليه ذلك الحاضر الذي كان يشعر ارتباطه به فإن الشعراء من أمثال "رامبو" و"قرلان" و "بودلير" كانوا يشكلون كذلك قطب جاذبية لها، فكل هؤلاء الكتاب وغيرهم تركوا أثرا كبيرا في فنه، بما عاشوه في ذلك العصر المليء بالاضطرابات السياسية والاجتماعية، فكان "بريخت" ابن عصره الذي كان يعج باتجاهات فنية لا تحصى. فكانت تلك الحركات تحاول أن تعكس الوضع السائد غير أن الحركة الأدبية والفنية التي كانت تهيمن بشكل أفضل سنوات (1918-1920) هي التعبيرية، إذ أن هذه الحركة من الصعب تحديدها لأنها كانت ذات وجوه عديدة، وكان إطارها قادرا على استيعاب حركات عديدة غالبا ما كانت متناقضة. وفي زمن التعبيرية الملتهب ظهرت أسماء عظيمة في سماء الأدب والفكر العالمي من

* العصر الإليزابيثي : هو ذلك الوقت المرتبط بحكم الملكة إليزابيث الأولى(1558-1603)، وغالبا ما ينظر إلى هذه الفترة كأحد العصور الذهبية في تاريخ إنجلترا. كان هذا العصر هو ذروة مرحلة النهضة الإنجليزية وشهد ازدهارا كبيرا في الشعر والموسيقى والأدب. كان هذا أيضا هو العصر الذي ازدهر فيه المسرح الإليزابيثي، وقد قام وليم شكسبير وغيره بتأليف العديد من المسرحيات التي خرجت عن النطاق التقليدي المألوف والذي عرف به المسرح الإنجليزي القديم. للمزيد ينظر: www.arthritis-research.org.

(1) محمد الصديق السيد: المسرح، مجلة الثقافة المسرحية، مايو، يونيو، يوليو، 151، 150، 152. شهرية تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ص: 27-28.

"داروين" * R.Darwin و"فرويد" ** S. Freud "ماركس" Marx و"هيجل" Hegel*** ، من "زولا" Emil. Zola**** و"إيسن" H.Ibsen***** من "ويدكند" Widekend و"سترنبرغ" Strindberg، غير أنهم كانوا يهتمون بعنصر مركزي فقط هو عنصر الأنا المطلق، فقد كان التعبيريون حين يعلنون أنفسهم خالقين للواقع و أسيدا له بالنتيجة يلحون على واقع أن معنى الشيء أن يقتلع فلدى التعبيرية يصبح البعد في كليته رؤية « فالعبري لا ينظر بل يرى... أما ما يكون موجودا في لحظة معينة، فهي الرؤية التي يرى بها التعبيري هذه الأمور» (1).

وكان "بريخت" كغيره من كتاب ذلك العصر، يعبر هو الآخر عن تلك السنوات السوداء في قصائده التي وضعها بين عامي 1918 و1926 م ، فلسانه كان فوضويا وكثيبا، وقد عارض بريخت التعبيريين، حيث أحس بأن الدراما الفردية لم تعد تتماشى مع العصر الحديث وأنا بحاجة « إلى تأليف دراما لا تحتاج إلى أن يؤمن بها أحد، وهذا لا يعني طبعا أنها ستكون بعيدة عم الواقع وخيالية بشكل مطلق ولا يربطها شيء بالحقيقة ، إنها ببساطة دراما غير مضطرة لأن تبني حساباتها على إيمان المشاهد بها أو أن تكون متوقفة عليه-بكلمة- أننا بحاجة إلى دراما تضع في حسابها نقد مشاهدا وتستعين بهذا

* تشارلز روبرت داروين: Charles Robert Darwin عالم حيوان، ولد في إنجلترا في 12 فبراير 1809 وتوفي في 19 أبريل 1882 عالم تاريخ طبيعي بريطاني، اكتسب داروين شهرته كواضع لنظرية التطور بدأ اهتمام داروين بالتاريخ الطبيعي أثناء دراسته للطب ثم اللاهوت في الجامعة. قام داروين بدراسة التحول في الكائنات الحية عن طريق الطفرات وطور نظريته الشهيرة في الانتخاب الطبيعي عام 1838 م. ألف عدة كتب في ما يخص هذا الميدان لكن نظريته الشهيرة ووجهت بانتقاد كبير وخصوصا من طرف رجال الدين في جميع أنحاء العالم للمزيد ينظر: (www.arab-ency.com).

** سيغموند فرويد: (6 ماي 1856 - 23 سبتمبر 1939) طبيب نمساوي عصبي ومفكر حر. أسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس الحديث. اشتهر بنظريات العقل واللاوعي، وآلية الدفاع عن القمع وخلق الممارسة السريرية في التحليل النفسي لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المريض والمحلل النفسي. للمزيد ينظر: (www.arthritis-research.org).

*** جورج ويليام فريدريك هيجل (بالإنجليزية: Georg Wilhelm Friedrich Hegel) (27 أغسطس 1770 — 14 نوفمبر 1831) فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت، فورتمبيرغ، في المنطقة الجنوبية الغربية من ألمانيا. يعتبر هيجل أحد أهم الفلاسفة الألمان وهو من أهم مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي. ينظر: http://maakom.com/site/article/140

**** إميل زولا: (Emil Zola) (1902/1840)م روائي ومؤلف مسرحي فرنسي يعد رائدا للحركة الطبيعية في أدب القرن التاسع عشر، كتب العديد من المسرحيات التي قدمها المخرج الفرنسي الراحل (أندري أنطوان) من خلال فرقة (المسرح الحر) وله العديد من المؤلفات النقدية التي أثرت على بعض المفاهيم المسرحية السائدة ومن أشهر مؤلفاته: الطبيعية في المسرح و نحن كتاب الدراما. ينظر: (محمود أبو دة: تحولات المشهد المسرحي، تقنيات الإخراج في مسرح الممثل، رسالة ماجستير، كلية الأدب، جامعة الإسكندرية، 1995، ص: 204).

***** هنريك إيسن (Henrik Ibsen): شاعر ومسرحي نرويجي، ولد سنة 1828 م وتوفي سنة 1906م ، له مسرحيات أحيا فيها ملحمة الأبطال النرويج، وشدد على تأثير الظروف الاجتماعية في الحد من تقدم الفرد، من أعماله: بيت الدمية 1879م، والراجعون 1881. ينظر: (قسطنطين نيوتوردي: المنجد (منجد الأعلام) ، ص: 67-68). وينظر كذلك: (جون غاسترو إدوارد كون: قاموس المسرح، تر: مؤنس الرزاز: رشاد بيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1982، ص: 07-09).

(1) فردريك أوين : برتولت بريخت ، تر: إبراهيم العريس، ص: 26.

النقد»⁽¹⁾ وهكذا جاءت كتاباته مؤثرة مثيرة للإحساس وكانت الدعوات العاطفية الموجهة للإنسانية لا تمارس أي تأثير عليه، وقد جمع قصائده في تلك المرحلة والتي نشرها في طبعة أولى بعنوان " كتب الجيب" ثم في الطبعة التي نشرت سنة 1927م بعنوان "مواظ بيتيه" ثبت للأجيال اللاحقة صورة ذلك الجيل الضائع الذي كان يمثل نهاية العصر.

وجاءت هذه القصائد مستوحاة من الأناشيد الشعبية ومن الفلكلور الألماني ومن الغناء الكلاسيكي ومن أغاني الكورس الديني وكذلك من أشعار "كيبلاغ" Kipling و"عيون و"رامبو" Rambo ومن الفلكلور الأمريكي.

لقد كان "بريخت" يريد مسرحاً ذو قيمة اجتماعية وثقافية، ولعلّ ميله إلى كل ما هو ملموس جعله يتمرد على المسرح التعبيري وكذلك الرومانتيكي، فكان له الفضل الأكبر في نشوء ما بعد التعبيرية، فقد رأى في هذه البلبلة الفكرية فرصة سعى كل فرد إلى تحقيق مصالحه فاتجه بعدها إلى المسرحيات التعليمية لتكون هي القاعدة لكتاباته الملحمية .

ورغم تعدد الحركات المسرحية وكثرت الاتجاهات الأدبية في تلك المرحلة إلا أننا لا يمكننا أن نقصي الدراما التقليدية الأرسطية ، والتي كانت مهيمنة على الساحة المسرحية لفترة ليست بالهينة فقد طغت الدراما التقليدية على المسرح لعدة قرون فكان من المستحيل القضاء على دعائمها بسهولة ، ونجد هذه الأخيرة قد ألفت بظلالها على العديد من الأعمال المسرحية حتى في العصر الحديث منها أعمال "فريدريك وولف"* و" F.WOLF " وحتى في بعض أعمال "بريخت" مثل مسرحية "بناقد السيدة كرار" والتي يعتبرها الأخصائيون ونقاد المسرح مجرد دراما تقليدية ، ويرونها خروجاً عن الدعائم الملحمية. « وهو ما يعترف به " بريخت" نفسه وإن كان يدعي بأن موضوع

(1) برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، تر : نصيف جميل ، عالم المعرفة، بيروت ، ط ٤ ، دبت ، ص: 49.
* وولف فريدريك: كاتب درامي تعبيرى، عاصر بريخت. للمزيد ينظر: (www.bramjnet.com) .

الحرب الأهلية الإسبانية وضرورة الاستجابة السريعة هم اللذان فرضا عليه الشكل الدرامي»⁽¹⁾.

ويمكن تمييز مراحل تخلي الدراما الأرسطية عن مركزها و إحلال الدراما الملحمية في الخطوات التالية :

«1- الدراما الأرسطية : كما قننها أرسطو في " فن الشعر" .

2- الدراما الأرسطية الجديدة : وهي تلك التي تعتمد على قواعد أرسطو لكنها تستغني عن مفهوم القدر .

3- درامية الانحلال : وهو الشكل الذي أخذته الدراما الأرسطية في نهاية مجتمع الطبقات* ، وهي تعتمد على الاندماج ومفهوم القدر ، الذي اتخذ مفهوما جديدا قائما على جعل العلاقات مبنية على حتمية لا يمكن معرفتها أو تفسيرها وهذا يبدو جليا في دراما "بيكيت" و "يونيسكو" .

4- دراما شكسبير الملحمية والإليزابيثيون عموما .

5- مسرحيات بريخت المركبة بوضوح وفق حتمية جديدة»⁽²⁾.

إنّ الأساس النظري الذي قدمه "بريخت" في " الأورغانون الصغير للمسرح" والذي كتبه عام (1948) ونشر عام (1949) ، يضع بين يدي الباحث الأصول الدرامية في مسرحه ، ومن هنا فإن مقارنة عناصر الدراما الأرسطية* والملحمية هي عملية مساعدة لكشف النقاب عم أهم ميزات دراما " بريخت " والأسس الفكرية (المادية الجدلية) والجمالية التي كونت خصوصيتها .

(1) Bertolt Brecht: écrits sur le théâtre, Jean T ailleur et Gerald Eudeline et Serge Lamare-ed , T2 , arche , paris ,1979,P:417.

* يقصد بالدراما الأرسطية في نهاية مجتمع الطبقات ما آلت إليه الاتجاهات المسرحية بعد هيمنة الكلاسيكية الحديثة ثم التصدع الذي ولد اتجاهات جديدة كالسريلية والدادية واللامعقول .

(2) قيس الزبيدي : المرجع السابق : ص34-35 .

- بين أرسطو و بريخت:

من خلال الاطلاع على مؤلفات المبدع الألماني "بريخت" وخاصة كتابه "الأرغانون الصغير للمسرح" والذي كتبه عام 1948 ونشر عام 1949 م تتضح لنا معالم المسرح الملحمي ومن ثمة وجب علينا محاولة إيجاد الأسباب الجوهرية لهذا التضاد القائم بين "أرسطو" و"بريخت" ، كما أن مقارنة عناصر الدراما الأرسطية والملحمية هي بمثابة الكشف عن أهم ميزات دراما "بريخت" والدعائم الفكرية و الأسس الجمالية التي تكونت منها نظريته.

وقد أقام بريخت مقارنة بين مسرحه الملحمي و المسرح الدرامي على المستوى البناء المسرحي و بين القوانين الجمالية التي تتحكم بكل هاتين البنيتين و ذلك من منظور إيديولوجي فلسفي يعتمد أساسا على تحديد وظيفة كل هذين الشكلين و على أسلوب عرض الأمور للتلقي ، و طور بريخت الفرق بين الدرامي و الملحمي، و بعد هذا توصل إلى إيجاد نوع من التكامل الجدلي بينما هو درامي وما هو ملحمي و حدد ما يستمتع ذلك على صعيد الكتابة و الأداء و التأثير على المتفرج و قد لخص هذا الاختلاف في صورة جدول بعنوان « المسرح الحديث هو المسرح الملحمي » و ذلك عام (1930) و أبرز سمات و ملامح هذين الفنين المسرحيين و تتمثل في :

جدول مقارنة بين المسرح الملحمي و المسرح الدرامي الأرسطي⁽¹⁾:

المسرح الملحمي	المسرح الدرامي الأرسطي
1- يعتمد على السرد	1- يعتمد على الحكمة
2- يحول المتفرج إلى مراقب للحدث	2- يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح
3- يثير قدرة الإنسان على الفعل	3- يستهلك قدرة الإنسان على الفعل
4- يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث و الحكم عليه	4- يثير إحساس المتفرج و مشاعره
5- يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقليا	5- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيا
6- يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية	6- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج و تورطه في الأحداث
7- يوظف المناقشة و الجدل و مقارعة الحجة بالحجة	7- يوظف الإيحاء و التلميح
8- يخرج المشاعر الغريزية إلى النور و يدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه	8- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد و يلعب عليها خفية بنعومة
9- يقف المتفرج فيه خارج الأحداث	9- يشعر المتفرج فيه أنه في خضم

(1) د. نهاد صليحة : المرجع السابق ، ص : 168-169، ينظر أيضا: رونالد جراي المرجع السابق، ص: 84-85. ، ينظر أيضا شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2007 ، ص: 129-130. ، ينظر أيضا إيريك بينتلي : المسرح الحديث، تر: محمد رفعت عزيز، مر: أحمد رشدي صالح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د ط ، 1965، ص: 363. ، ينظر أيضا :

Peter szondi : theatre recherche , theorie du drame moderne (1880-1950) , tr : patrice pavis avec jean et mayotte bollack , ed , 1 age homme lausanne , France , 1983 .p99.

<p>ويدرسها</p> <p>10- الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغير و التحول و قادر على إحداث التغيير و ليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلقا</p> <p>11- التركيز فيه على مسار الأحداث و على الأحداث نفسها</p> <p>12- كل مشهد مستقل بنفسه و بدلالته عن المشاهد الأخرى</p> <p>13- العرض يمتد على تكنيك المونتاج و القطع و الوصل ، و يتطور في شكل منحنيات</p> <p>14- الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات</p> <p>15- يفترض أن الإنسان عملية مستمرة و متحولة</p> <p>16- يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر و يحدد طبيعته و توجهاته</p>	<p>الأحداث و جزء من التجربة الإنسانية المطروحة</p> <p>10- مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة و التفسير، فالإنسان هو الإنسان في كل زمان و مكان و لا يتغير</p> <p>11- التركيز فيه على النهاية التي تقوم عليها الأحداث</p> <p>12- كل مشهد يولد المشهد الذي يليه و يتولد من سابقه</p> <p>13- الحدث ينمو في خط صاعد مترابط</p> <p>14- الحدث ينطور وفق منطق الحتمية الدرامية</p> <p>15- يفترض أن الإنسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة</p> <p>16- يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود و يحدد طبيعته و يقرر مساره</p>
---	---

17- مسرح يتوجه إلى الإحساس و يخاطبه	17- مسرح يتوجه إلى العقل و يخاطب الوعي
-------------------------------------	--

وهكذا يبدو جليا أن اصطلاح المسرح الملحمي مناقض للمسرح الأرسطي ، حيث نرى أن الشكلين الدرامي و الملحمي مختلفين تماما ، وهذا ما أشار إليه المؤلف الملحمي " ديبلين " بقوله : « إن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي ، هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء ، ومع ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية، و لهذا فإن المسرح الملحمي يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعي أما الدراما السابقة و إن كانت قد عرضت الوسط الاجتماعي ، فإنها قد أخضعت بصورة كاملة إلى البطل الرئيس في الدراما، أي أن هذا الوسط يعرض من خلال رد فعل البطل الرئيس عليها، أما في المسرح الملحمي فيظهر على أنه عنصر مستقل»⁽¹⁾.

ولعل " بريخت " نفسه يحلل المسرح الدرامي و يطالب بإيقافه وضرورة إيجاد مسرح ملحمي حديث يواكب العصر الحديث حين يؤكد على أن « الدرامي يعني المتهور و الملتهب و المتناقض و الديناميكي ، فما حقيقة هذا الشكل الدرامي وما معناه؟ كل ذلك بوضوح عند شكسبير، إنه يطور خلال أربعة فصول كل العلاقات الإنسانية للفرد المتوحد العظيم (لير، عطيل، مكبث) مع العائلة ومع الدولة، ويدفع به إلى أرض خراب إلى عزلة كاملة، حيث أن يتعين عليه أن يظهر نفسه عظيما في سقوطه وهو أسلوب يؤدي إلى إخضاع جميع مراحل الدراما للمرحلة الأخيرة، إلى جانب أن هذه الدراما تتسم بالطابع البربري، فالعبارة الأولى في المأساة موجودة فقط من أجل الثانية، وكل العبارات من أجل الأخيرة، أما معناها- الدراما- فيدور حول المعاناة الفردية العظيمة، يجب على

(1) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي ، ص: 104-105.

العصور المقبلة أن تسمى هذه الدراما دراما آكلة لحوم البشر»⁽¹⁾

وهذا ما أكده أيضا " إيريك بنتلي " Erik Bentley في قوله « يختلف بريشت عن أسكلوس والآخرين من ناحية واحدة ظاهرة، إنه يراهن على المستقبل في حين أنهم كانوا يبنون على الماضي»⁽²⁾.

كما يضيف "بيتر بروك" Pitter Brook: « ليس كلمة إنسان يهتم بالمسرح، اهتماما جادا ويستطيع أن يمر بريخت مرور الكرام»⁽³⁾.

إن مسرحيات " بريخت " تتوفر على مميزات كثيرة جعلتها تحقق نجاحات مدوية في سماء الفن الرابع « فهي بصورة عامة ، تعالج موضوعات تمس صميم حياة الناس، في إطار شعبي فولكلوري، ومن خلال حكاية أو حكايات بسيطة حميمة تتصف بذكائها، وخفة طلعها وميلها القوي إلى الحيوية والفكاهة والمرح، وإلى ذلك، فإن كلا منها، يحمل دلالة اجتماعية أو سياسية أو ثقافية مميزة »⁽⁴⁾.

وهذا ما دفع " رولان بارت " Rolin Part لوصف مسرح " بريخت " بأنه « فن ملحمي يخترق أنسجة الكلام ويقيم بعدا بينه وبين العرض المسرحي دون أن يبطل فعله »⁽⁵⁾.

أما " فريدريك أوين " Fredrik Owen فيقول عن " بريخت " « قليلون هم الكتاب الذين كرسوا هذا المقدار من الجهد ومن الوقت ومن التفكير في سبيل وضع نظرية لفنهم،

(1) برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، ص 34.

(2) بنتلي إيريك : الحياة في الدراما ، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، ط2 ، 1982 ، ص : 139.

(3) بيتر بروك: نحن والولايات المتحدة، تر: فاروق عبد القادر، دار الهلال، القاهرة، دط، 1971 ، ص: 122.

(4) نصر الدين البحرة : أحاديث و تجارب مسرحية ، دار الأنوار للطباعة ، دمشق، دط، 1977 ، ص: 213.

(5) بارت رولان : مقالات نقدية في المسرح ، تر: سهى بشور، دمشق ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، د ط، 1987، ص: 65.

وللمسرح كنتاج لذلك الفن، وبريخت هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي وضع أورغانون للمسرح جديرا بأن يصنف إلى جانب أورغانوني أرسطو و هيجل»⁽¹⁾.

ويرى الناقد "ديفلانج" أن المسرحي "بريخت" هو « أول ماركسي يقدم توليفة أصلية في مجال الفنون بين النظرية والتطبيق »⁽²⁾.

كما أن هناك العديد من النقاء الغربيين - وعلى رأسهم الناقد الشهير "مارتن إسلن" يرون بأن "بريخت" « لم يتمكن من تحقيق نظرية الملحمية بصورة كاملة في أنضج أعماله مثل جاليلو أو الأم شجاعة أو الإنسان الطيب، وإنه لم يستطع أن يتخلص تماما في هذه الأعمال من التعاطف مع أبطاله، أو أن يمنع المتفرج من التعاطف معهم»⁽³⁾.

وإذا كانت نظرية المسرح الملحمي التي وضع دعائمها المبدع الألماني "بريخت" قد عرفت تغيرات جمّة، فإن المفهوم الذي خلقه هذا الأخير والذي اصطلح عليه اسم "التغريب" فإنه يعد المفهوم الثابت فهو أساس النظرية الملحمية.

إن التغريب هو دفع المتلقي للتفكير في واقع آخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين الممثل والجمهور عن طريق التغريب والتي يعتمد على إعداد درامي قائم على الجدل ورؤية شاملة تجمع بين العرض مؤثرات التغريب التي يراد توظيفها.

إن العاطفة عند "بريخت" هي محدودة الوظيفة ولكنها غير ملغية تماما، كما أنه في الإخراج يضع المتلقي في احتكاك مع الممثل حيث يستغني عن الستارة، كما يستخدم ديكورا متحركا لتوضيح العصر المراد تصويره.

كما أنه يظهر الخشبة المسرحية من التأثيرات السحرية أي أن الخشبة تكون عارية من المؤثرات التي توحى للمتلقي بأن ما يشاهد هو شيء طبيعي واقعي.

(1) أوين فريدريك: المرجع السابق، ص 144.

(2) Laing dave : reprinted—the Marxist theory of art ,an introductory survey ,sussex :the havert press 1986.p 57.

(3) د. نهاد صليحة : المرجع السابق ، ص: 170.

غير أن هناك إشارة إلى لابد منها في ختام حديثي هذا وهي أن بريخت تأثر أيما تأثر بالمسرحي الملحمي إيرفين بيسكاتور الذي أثارت أعماله الجزئية الكثير عن الجدل والنقاش حيث استعمل المؤثرات المركبة، واستعمل أساليب التمثيل الواقعي وإمكانات إخراجية مذهلة، و لمعرفة أهميته يكفينا أن نعرف أنه من ابتكر المسرح الملحمي في عشرينيات هذا القرن، كما أنه رائد من رواد المسرح التسجيلي أو التوثيقي ، وكفى به فخرا أن عملاقا من عمالقة المسرح المبدع بريخت يعد أحد المتأثرين به وبفنه . وتعتبر أعماله هي الممهدة لأعمال بريخت.

- الجذور السياسية للمسرح الملحمي :

كان الدرب الذي قاد "برتولد بريخت" إلى "المسرح الملحمي" بطيئا و متعرجا ، فقد وجد نفسه أمام الكثير من الاتجاهات السياسية و الثورية في الفن و المسرح قبل أن يحدد مساره.

وقد مرت نظريته الملحمية بالعديد من المراحل ، وتعد مسرحية "ازدهار وانحدار مدينة ماهونجي" خطوة هامة في ذلك . وربما كانت ساعدته شجاعته الأدبية على تغيير الكثير من المفاهيم الأرسطية السائدة و تقاليد التأليف المسرحية فأدخل الثورة في الفن .

إن المسرح السياسي القوي بدأ في فرنسا و إيرلندا. فمند أن كتب الألماني "جيرهارت هاوتيمان" مسرحية « النُساجون » عام 1892 و ذلك للتعبير عن تمرد الطبقة العاملة على الرأسمالية، ثم بعدها عام 1896 بمسرحيته "فلوريان جاير" الذي يروي و قصة ثورة الفلاحين على الإقطاعيين، حتى انفتحت على المسرح الألماني أبواب الكتابة السياسية الحائثة على التمرد و الثورة ضد البرجوازية .

و قد ظهر العديد من شعراء المسرح التعبيري السياسي منهم "فرانك فيديكيند"، "فريتزفون أونرو" *F.Unruh، "ارنست توللر" **E.Toller، فقد قاموا كلهم بالكتابة السياسية الثورية على الظلم البرجوازي، و الحث على الثورة كل على طريقته و لونه الخاص به .

ففيديكيند في مسرحيته «يقظة الربيع» قام بالهجوم على البرجوازية التي تتظاهر بسمو الأخلاق أما باطنها فكانت منغمسة في المتع الحسية الشهوانية .

* فريتزفون أونرو (1885-1970) كاتب مسرحي وروائي ورسام ألماني ولد في كوبلنز Koblenz وتوفي في ديتز Diez، تحول مناضح للحرب والتسلح، وإلى داعية للإخاء بين الشعوب ونشر السلام. للمزيد ينظر: (www.arab.ency.com).

** إرنست توللر Ernst Toller كاتب مسرحي ألماني (1893 - 1939)، ولد في بوسن، بروسيا (الآن بولندا) في عام 1893 في عائلة يهودية. وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى، تطوع للخدمة العسكرية، قضى ثلاثة عشر شهرا على الجبهة الغربية، وعانى معاناة بدنية ونفسية كبيرة، ولذلك كان فيلمه الأول، يموت Wandlung، مستوحاة من تجاربه في الحرب. للمزيد ينظر: (http://www.arthritis-research.org).

أما فريترفون أونرو فقد اتجه إلى الفعل السياسي و الثوري ، فقد كانت ألمانيا في وقته غارقة في الحروب و القتل . و قد كتب أونرو أول مسرحياته «جنس ما » للابتعاد عن الحروب و القتل بإبدال الجنس المولع بالقتل بجنس آخر مبدع .

أما "ارنست تولر" فقد كان من المناضلين السياسيين للعمال وكان يهاجم البرجوازيين هجوما مباشرا و يربط حدوث الحرب بهم. ففي مسرحيته «الجمهير و الفرد» يربط الحرب بالصراعات الرأسمالية الاستعمارية.

في حين أن " جورج كايزر" جمع بين النضال السياسي و الدفاع عن كرامة البشر و الكتابة المسرحية الحادة على الثورة، فقد كان يكتب عن قضايا العصر السياسية كما كان يدرس القضايا المستقبلية ، فكان يؤمن أن المستقبل يصنعه البشر بأيديهم .

وقد كتب حوالي عشر مسرحيات أبرزها « الكاتب كرهلر » « جنبا إلى جنب » «الغاز»، و من « الصباح إلى منتصف الليل» .

ومن الجذور التي أثرت في فن " بريخت" نجد "الأوتشرك"* الذي « ظهر منتصف القرن الماضي في روسيا حيث نجد فيه الكثير من ملامح المسرح الملحمي ورائده هو الفنان «مكسيم جوركي» « الذي ثار على أصول التأليف المسرحي التقليدي و حاول أن يستنبط فنا جديدا أكثر مواتاة لفلسفته الاشتراكية المعروفة»⁽¹⁾.

و يلخص "محمد مندور" قواعد المسرح الملحمي من مسرحيات بريخت الملحمية بقوله « هو يمثل ثورة عنيفة على أصول المسرح التقليدي ، ولكنه يختلف اختلافا واضحا عن الثورة الأخرى التي يمثلها فن الأوتشرك ، فالمسرح الملحمي عرض

* الأوتشرك: هي لفظة روسية معناها " الريبورتاج " أي الاستطلاع، و البداهة لا يعني النقد المسرحي الريبورتاج الصحفي ، بل الريبورتاج أو الاستطلاع الدرامي ، و كان المؤلف قد نقل من قطاع الحياة الذي يريد استطلاع أحواله و حالته النفسية و العقلية ، و بعد دراسة المؤلف لهذا القطاع نراه يصوغ خلاصة دراسته و ملاحظته في صورة درامية تقوم على أحداث جزئية و متعددة و لكنها مع ذلك كافية لتوجيه الحركة خشبة المسرح، ثم شخصيات تتجاوز و تصطدم وسط مواقف و علاقات متعددة ولكنها تتضافر كلها في إبراز الخلاصة النهائية لدراسة هذا القطاع ، و مع ذلك لا نحس أن المسرحية مفككة أو متضاربة . ينظر: محمد مندور: الأصول الدرامية و تطورها، مجلة المسرح، العدد 7، القاهرة، 1964، ص: 12.

(1) د. محمد مندور : المسرح العالمي ، دار نهضة مصر، القاهرة، ط 2، د ت، ص: 14.

قصصي في صورة درامية ، أما الأوتشترك فدراسة لمشكلة أو مشاكل اجتماعية و تقديم نتيجة هذه الدراسة في صورة درامية موحية «⁽¹⁾.

وهكذا فإن جل المؤرخين يرجعون بداية المسرح الملحمي إلى ألمانيا في حوالي عشرينات القرن الماضي علي يد إيرفين بيسكاتور الذي كان يعد مرجعية للمسرح السياسي .

⁽¹⁾ محمد مندور : المسرح العالمي ، ص : 17 .

- المسرح البريختي الدياليكتيكي:

يري بريخت أن المسرح لا محيد له عن التطورات الثقافية والاقتصادية والمسرحية، وللمبدع خلفيات فكرية تحكمه، والإبداع الذي لا يتأثر بالأوضاع الراهنة سواء اجتماعية واقتصادية وسياسية لا يعترف به لذلك اتجه إلى الدياليكتيك وركز عليه في مسرحياته .

والدياليكتيك فن موغل في القدم فمنذ الأزل كان الصراع والجدال بين الإبداع عموماً والسياسة والثقافة وغيرها قائماً إلى اليوم وعلى طوال التاريخ فهيجل مثلاً توصل إلى الدياليكتيك بسبب الملاحظة التي أبداها جول مدارس سقراط ، كذلك نجده قائماً حول إشكاليته العلاقة بين الإبداع والسياسة عند كارل ماركس كما نجده على سبيل التمثيل لا الحصر عند جورج لوكاتش، لوسيان كولدمان .

« فالدياليكتيك هو الجدل أي محاولة الوصول إلى الحقيقة، فمن خلال رأيين متناقضين، ينشأ حوار ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب... وقد ربط بريخت هذا القانون بالمسرح، حيث أن الصراع الدرامي هو صراع جدلي مما دفعه إلى الإنشغال طويلاً بضرورة نقل الدياليكتيك إلى المسرح، ليكشف للمشاهد التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، التي تحرك التاريخ وتطور المجتمعات ، مادام الإنسان وليد التناقضات الاجتماعية المنعكسة على مسار الحياة_ التي لا يمكن أن تظل جامدة _وعلى تصرفاته وأخلاقه وحاجاته المستمرة للتغيير ونبذ الركود، إذ أن القانون الدياليكتيكي يفرض نفسه حيث لا توجد حتمية للأشياء، لأنها في تغيير مستمر» (1).

أن العمل الذي قام به "بريخت" من خلال مسرحه الملحمي هو « الثورة على تناقضات المجتمع ، فكانت كتاباته التي تتفجر أسئلة عن واقع الإنسان وحقائق المجتمع تؤدي لتحريك التفكير وجذب القارئ والشاهد، إلى حلبة الصراع الدرامي والمساهمة في إصدار الأحكام والحلول الناجعة » (2).

(1) ينظر: عدنان رشيد: مسرح برشت، دار النهضة العربية ، بيروت، د ط ، 1988، ص: 62-63.

(2) نفسه، ص: 235.

يقول بريخت بعد بروفات مسرحيته " بنادق السيدة كرار " « إليكم ما هو رائع، إن من الضروري أن نجبر أنفسنا كل مرة ومن جديد على أخذ قوانين الديالكتيك بعين الاعتبار »⁽¹⁾، حيث أراد أن يظهر الممثلة "هلينا فايغل" التي كانت تقوم بدور "مدام كرار" كيفية تزايد قسوتها بعد تلقيها الضربة تلو الأخرى وكيفية تحطمها إثر تلقيها للضربة الأخيرة ، أي بعد مقتل ابنها « إن النص المسرحي في نماذج الجادة والجيدة، نص مشكوك فيه رسمياً، لأنه مشاكس، معاند، مشاغب، وغير منضبط، أو بكلمة واحدة « نص فضولي» يمارس هجاء الواقع... إنه نص للتعزية وتسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية »⁽²⁾.

ولقد تأثر بريخت في مسرحياته بعنصر الديالكتيك بهدف إحداث تغيير في المجرى التاريخي للدراما، حيث أنه تأثر بالماركسية، و الديالكتيك يعتبر المحرك الرئيس لجميع أفكاره فهو يركز في أعماله على التناقضات السياسية للنظام الاجتماعي ذلك أن « السياسة تحتل المستوى الأول من الاهتمام، من هنا علينا ألا نطلب من المسرح شيئاً غير السياسة »⁽³⁾ « فالمسرح - انطلاقاً من وعيه بحقيقة الصراعات الدائرة - عليه أن يفضح ويكشف طبيعة تلك الصراعات، عليه أن يستفز الجمهور، ويعلمه، وهو يعرض عليه أوضاعه بكثير من التحليل من أجل تنويره، ومن ثمة تحفيزه على العمل لتغيير قدره »⁽⁴⁾.

وبناء على ما سبق يتوجه الفن الدرامي إلى التركيبية الاجتماعية لتعزية تناقضاتها مع الإنسان الرامي إلى التغيير، و هذا الشكل يروي الفعل ويجعل الجمهور شاهداً، لكنه يوقظ نشاطه، ويزوده بالمعلومات، ويلزمه باتخاذ قرارات ، ومن هنا يشعر المشاهد بأنه في مقابل الفعل، ويؤثر فيه المسرح بالحجة والدليل فتندفع المشاعر إلى الفهم، ويصبح الإنسان موضوع الدراسة لأنه متغير وقابل للتغيير، « وذلك عكس المسرح التقليدي الذي يكون فيه الإنسان معروفاً لأنه ثابت »⁽⁵⁾.

(1) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي ، ص: 294.

(2) عبد الكريم برشيد: كتاباتنا المسرحية في أفق التساؤل، مجلة الوحدة ، العدد 58/59، العراق ، يوليو/غشت 1989، ص: 128-129.

(3) سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، د ط ، 1979 ، ص: 201.

(4) سعد الله ونوس : بيانات لمسرح عربي جديد ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط 1988، ص: 41.

(5) برتولد بريخت: الأعمال المختارة ، تر: د/ عبد الرحمان البدوي ، وزارة الإعلام ، الكويت، د ط ، 1975، ص: 15.

إن استخدام بريخت لأسلوب الديالكتيك في مسرحياته كشف عن التناقضات الاجتماعية الذي يقوم على أنقاض رأيين مختلفين ويوصل إلى نتيجة منطقية يتقبلها العقل بعد عرضها بواسطة الديالكتيك.

وفي المسرح السياسي يرتبط الجدل والسياسة، فالعلاقة بين الأدب المسرحي والسياسة قوية وهما ملتزمان ببعضهما البعض ولا مجال للفصل بينهما، فالمسرح السياسي « هو المسرح الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفاً فكرياً ومبدئياً من تلك الحالة إنه عملية تحريك، عملية نقل إلى حيز الفعل »⁽¹⁾.

والسياسة في المسرح الألماني متمثلة في محاربة الرأسمالية والبرجوازية التي احتكرت الأموال والخيرات وتركت الطبقات الأخرى تتخبط في الفقر والحروب والقارئ لمسرحية " حياة جاليليو " * يجد هذا العنصر واضحاً وجلياً، حيث نجد بريخت في هذه المسرحية يسخر من جاليليو لخضوعه للكنيسة ويصوره على أنه رجل ذو مصالح وليس رجل بطولة وكفاح، « وجدلية المسرح في هذه المسرحية هي إبراز التناقض بين غاليليه وبين الكنيسة وتقديم الحل لما يجب أن يفعله غاليليه »⁽²⁾.

لقد جاء " بريخت " في " مسرحه الملحمي " بقوانين جديدة تعمل على تغيير المجتمع، والإنسان أو الممثل هو الهدف الذي تدور حوله عملية تصوير ومعالجة الأحداث المتماشية مع الظروف الزمنية، كما " بريخت " في مسرحياته « إلى اختبار الطبقة الكادحة

(1) أحمد العشري : المسرح التحريضي ، الإثارة والدعاية ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، العدد الأول، إبريل/ماي/يونيو، الكويت، 1987، ص: 103- 104.

* تدور أحداث المسرحية حول جاليليو أستاذ مادة الرياضيات في بادوا جامعة بايطاليا يقوم بأبحاث رياضية يصل من خلالها إلى أن الأرض تدور حول الشمس وهذا نظام « كوبر نيكوس » المبتل لنظام « بطليموس » القائل بأن الأرض مركز الكون ، والشمس تدور حولها. فاتهمته للكنيسة وضغطت عليه وهددته حتى أبطل نظريته وأقر بعدم صلاحيتها واضطر إلى الإذعان ما يقارب ثمان سنوات إلى أن جاء بابا جديد للكنيسة وطلب منه مواصلة أبحاثه وإقراره للحقيقة كما هي.

(2) رودولف بنكا: منهج العمل لدى برنولد بريشت، تر: نبيل حفار، مجلة الحياة المسرحية، ح 25/24، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ربيع/صيف، 1985، ص: 56.

روادا للمسرح ولذلك نرى إشكال مسرحه توافق الأشكال الفنية الجديدة في السينما والإذاعة»⁽¹⁾

إن المجتمع السائر نحو التغيير وصراع الإنسان ضد أزمات تناقضات الحياة هما الموضوعان الرئيسيان في مسرح " بريخت" كما أن أفكاره وطريقته تصويره لهذه الصراعات تقودنا إلى التعرف على تقنية التغريب " التي ابتكرها" بريخت " ، وهذه الأساليب تمنح المسرحية قدرة كبيرة على استخدام الديالكتيك وكيفية التعامل اليومي معه حيث يصبح بالنسبة للمشاهد نوعا من المتعة ، حيث كان " برتولد بريخت " يميل دائما إلى تسمية مسرحه بالمسرح الديالكتيكي، ليتمكن المشاهد /المتلقي من إدراك التناقضات المثيرة التي يعيشها ي حياته اليومية .

⁽¹⁾ فالتر بلجمان: بريخت ، تر : أميرة الزين ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 1974، ص : 11.

II - المبحث الثاني: التغريب عند بريخت

إذا كان مصطلح التغريب يرتبط عادة بالمنظر الألماني "برتولد بريخت" ، فإنه مع ذلك لم يكن من اخترعه ، وإنما تبناه وطوره بعد أن أدخله إلى محيطه المسرحي أداة فعالة تكشف عن أن الإنسان في أي مجتمع هو ثمرة إفرزات التناقضات الاجتماعية التي تتعكس على حياته ، فينجم عن حاجاته الماسة إلى التغيير ونبذ الركود ، شريطة أن يشارك هو نفسه في هذه العملية .

إن التغريب هو تقنية قديمة قدم التاريخ، فقد وجدت في المسرح الصيني والياباني، كما نجدها في المسرح اليوناني من خلال استعمال البوق الذي كان أقرب إلى الصراخ منه إلى الكلام لإيصاله للمتفرجين والقناع الذي كان يحجب تعابير الوجه وتأثير العينين، وقد كان الممثل يقوم بالعديد من الحركات خارجة عن الأداء الواقعي.

فالتغريب كان موجودا في العصور الوسطى وفي كل العصور، وبريخت نفسه يقول في « الأرغانون الصغير » : « كان المسرح الكلاسيكي أو مسرح العصور الوسطى يضيف على شخصياته نوعان من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، كما تستخدم المسارح الأسبوية حتى اليوم وسائل تغريب تعتمد على الموسيقى والتمثيل الصامت، هذه التأثيرات تمنح بلا شك المشاركة العاطفية » (1).

وتأثيرات التغريب القديمة تعمد إلى « جعل موضوع الصورة خارج نطاق المشاهد وإبرازه كشيء لا يمكن تغييره، أما تأثيرات التغريب الجديدة فلا نجد فيها أي شيء عجيب أو مثير للدهشة » (2).

وقد استمدته بريخت من « المسرح الصيني الذي يمنع المشاهد من الدخول في جلد الأشخاص الذي يجري تمثيلهم في المسرحية، حيث يجب ألا ينتسب موقف المشاهد إلى

(1) برتولد بريخت : المنطق الصغير في المسرح ، تر: د/ أحمد الحمو ، مجلة الآداب الأجنبية ، تشرين الأول ، دمشق، 1975 ، ص: 126.

(2) نفسه ، ص 126.

ميدان اللاشعور، بل إلى الشعور الواضح، والمسرح الصيني كان يستخدم الكثير من الرموز، كأن يحمل القائد على كتفه من الرايات بقدر ما تحت إمرته من فرق»⁽¹⁾. ويرى عبد الغفار مكاوي « أن الأسس الملحمية ليست من إبتداع بريخت وإنما مرجعيتها تعود إلى العصور السابقة »⁽²⁾.

و قد أُطلقت كلمة التغريب لأول مرة عندما سافر بريخت للإتحاد السوفيتي سابقا روسيا حاليا عام 1935 في مناقشة مع برنارد رايش - و هو - مخرج ألماني مسرحي عمل إلى جانب بريخت وهو ما يؤكد بقوله: « في تلك الأمسية تكلمنا حول عروض مسرحية غير عادية ، و أشرت إلى تفصيل في مسرحية " أرستقراطيون " [...] فما كان من ترينياكوف * إلا أن أقحم نفسه قائلاً نعم هذا إلا أن أقحم نفسه قائلاً نعم هذا verfreumduny ونظر نظرة متواطئة سريعة لبريخت فهزأ الأخير رأسه موافقا»⁽³⁾.

و قد استمد بريخت البعد الجمالي لتقنية التغريب من الناقد الروسي شك洛夫سكي رائد الشكلانية الروسية و الذي يرى أن الاغتراب ليس معناه تغريب ما هو معروف ومألوف، وإنما اغتراب ما هو مفهوم و معروف و بكلمة أخرى تقديم المألوف في ضوء جديد « فالتغريب هو المصطلح الشائع في اللغة العربية كترجمة لتعبير Distanciation=الإبعاد الذي أطلقه الشكلاني الروسي شك洛夫سكي CHKLOVSKI واستخدم لذلك في اللغة الروسية تعبير Ostraneniya Priem الذي يعني تعديل إدراك المؤلف من خلال إبراز الشاذ فيه »⁽⁴⁾.

(1) برتولد بريخت : الأعمال المختارة ، ص: 19.

(2) ينظر : د. عبد الغفار مكاوي : المرجع السابق ، ص: 16.

* ترينياكوف سيرجي : أحد المسرحيين الروس وهو من أصدقاء بريخت . ينظر: (www.ar.wikipedia.org).

(3) كاترين بليزانتون : مسرح ميرخولد و بريخت متر : فايز فرق ، م/ تقديم : د/ نديم معلا ، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط ، 1997 ، ص: 21.

(4) أن أوبر سفيلد : قراءة المسرح ، تر: مي التلمساني ، (دم) أكاديمية الفنون ، د ط، د ت، ص: 139.

وكثيراً ما استخدم مصطلح "الاغتراب" للدلالة على تقنية "التغريب" وخصوصاً في المشرق، حيث رأيناهم لا يميزون بين المصطلحين ، ولهذا سنحاول تحديد مصطلح الاغتراب أولاً لنصل من خلاله إلى تقنية التغريب عند "بريخت" ، فنضع بذلك حدوداً وفواصل واضحة بين المصطلحين ، مما يسهم في بلورة جلية لاستخدام المصطلح ، وسنبداً بتحديد المعنى اللغوي للكلمة .

- تعريف التغريب:

أ- لغة:

فالتغريب من الناحية اللغوية مصدر بوزن (التفعيل) من صيغة (فعَّل) ، وهو مأخوذ من مادة (غ - ر - ب) ، وفي لسان العرب « غَرَبَ فلانٌ : بَعَدَ »⁽¹⁾ مصدره الغَرَبُ ، و « الغَرَبُ الذهاب و التتحيُّ عن الناس وقد غَرَبَ يَغْرِبُ غَرَباً ، و غَرَبَ و أ غَرَبَ ، و غَرَبَهُ ، و أ غَرَبَهُ : نَحَاهُ »⁽²⁾ فاتَّضح من ذلك أنه بالتضعيف صار الفعل (غَرَبَ) على وزن (فعَّل) وهذه الصيغة تدل على التعدية⁽³⁾ ، وعلى التكثر والمبالغة⁽⁴⁾ .

و المَغْرَبُ يدل على المبالغة أُرْغِم على الاغتراب والابتعاد ، أي أن المَغْرَبُ حتم عليه البعد دون رغبته وهذا ما فسره لسان العرب حيث أورد حديثاً نبوياً لتبيين معناه « أن النبيُّ صلى الله عليه وسلم ، أمر بتَغْرِيْب الزاني سنة إذا لم يحصن، وهو نفيه من بلده »⁽⁵⁾ .

(1) ابن منظور : لسان العرب ، دار صابر ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، ج " 1 " ، 1994 ، ص: 638 . (مادة غرب)،

(2) نفسه ، ص: 638.

(3) ينظر د/ عبده الراجحي : التطبيق الصرفي ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، بيروت ، د ط ، 1994 ، ص: 34.

(4) نفسه ، ص: 33 .

(5) ابن منظور: نفسه ، ص: 638.

وقد اختلف الباحثون في تحديد تعريف هذا المصطلح إذ « ليس في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه أو يبين كونه حالة مجتمعية ، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد أو نوعا معينا، من أنواع السلوك الفعلي »⁽¹⁾.

ومما سبق يتجلى لنا بأن معنى الاغتراب اللغوي ذو صلة مباشرة بالمعنى الاصطلاحي فالمجتمع وظروفه هو المسؤول عن الاغتراب فقد « يكون هناك انفصال بين المنفصل والمجتمع الذي يعيش فيه ، أو بين المنفصل وذاته، وقد يكون هناك أيضا انفصال بين المنفصل والأفكار السائدة نتيجة النواقض التي تشوب مجتمعه وواقعه »⁽²⁾.

ب - إصطلاحا:

إذا كان أرسطو في كتابه « فن الشعر » قد اعتمد مفهوم التطهير (Catharsis) محور النظرية من أساسها وطرح البديل النظري لها من اجل مسرح حديث متميز ببنائه النصية من جهة وجمالية عرضه من جهة أخرى فإن مفهوم التغريب (Distantiation) و التغريب هو « جعل المؤلف غريبا، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي و مألوف وواضح ، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها »⁽³⁾.

ففي التغريب يصبح الاعتيادي والمعروف ملفتا للانتباه و مفاجئا و البديهي غامضا وذلك من أجل أن تصبح الأمور واضحة أكثر وهذا هو العمود الأساسي في التغريب.

(1) بسام خليل فرنجية : الاغتراب في أدب حلیم بركات ، رواية ستة أيام ، مجلة فصول ، م4 ، ع 1 ، أكتوبر، نوفمبر ، ديسمبر ، 1983، القاهرة، ص: 209.

(2) حسن سعد : الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية و التطبيق، الهيئة المعاصرة العامة في الكتاب ، القاهرة ، د ط، 1986، ص: 16.

(3) برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، ص: 124.

ومن أجل الحصول على تأثير التغريب حسب "بريخت" يتعين على الممثل « أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله الاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإن كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد، عليه من باب أولى أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة »⁽¹⁾.

إن الإغتراب في اللغات الأجنبية مشتق من اللفظة اللاتينية (Alienatio)، وباللغة الانجليزية (Alienation) وفي أمريكا (Estrangement)، وفي اللغة الفرنسية فهو (Distantiation)، أما في الألمانية فهو (Entfremdung) فكل هذه الكلمات معناها الأصلي من الفعل اللاتيني (Alienate) بمعنى: ينقل أو يبعد، أما في العربية فقد ترجم إلى التغريب أو الإغراب أو الإبعاد في القليل النادر، والكلمة المنتشرة هي: التغريب.

والتغريب عند "ماركس" هو تغريب اقتصادي نتج عن ظروف سياسية ومشاكل اجتماعية فنجاح الفرد في المجتمع هو أحد المقاييس التي تجنبه الاغتراب، لكن في ظل الفوارق الاجتماعية وتضارب الطبقات واكتساح البرجوازية وسيطرت الرأسمالية، وكثرة الحروب كل هذه الأسباب وغيرها من المشاكل التي تؤدي إلى حيرة الفرد في المجتمع إلى تغريبه إي إلى حيرته وانفصاله عن هذا الأخير.

وقد وصف "ماركس" الفرد العامل في النظام الرأسمالي بالمغترب، لأنه لا يعمل من أجل نفسه وإنما من أجل الغير فلا « يعني اغتراب العمل في ناتجه، أن عمله قد أصبح موضوعا ووجودا خارجيا فقط، لكنه يعني أنه يوجد خارجه مستقلا عنه كشيء غريب بالنسبة له، إنه يصبح قوة بذاتها تواجهه، إنه يعني أيضا أن الحياة التي منحها للموضوع تواجهه كشيء معاد وغريب »⁽²⁾.

(1) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ص: 235.

(2) حسن محمد حسن حماد: الاغتراب عند إيريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1995، ص: 59.

أما هيجل " فقد أعطى للاغتراب معنى مزدوجاً فهو «يستخدمه للإشارة إلى علاقة انفصال أو تنافر، كذلك التي تنشأ بين الفرد و البنية الاجتماعية أو كاغتراب للذات ينشأ بين الوضع الفعلي للمرء، و بين طبيعته الجوهرية [...] كذلك يستخدم هيجل هذا الاصطلاح للإشارة إلى تسليم أو تضحية بالخصوصية و الإرادة»⁽¹⁾.

أما العالم الاجتماعي " إميل دوركايم " فيعطيه مفهوماً آخرًا باعتباره « قائماً على فكرة تفكك القيم و المعايير الاجتماعية، بحيث يصبح من غير الممكن السيطرة على السلوك الإنساني و ضبطه »⁽²⁾ ، فتفسيره للاغتراب جاء من القيم و المعايير المسيطرة على الإنسان الحديث فهذه الأخيرة فقدت معانيها السامية و أصبحت متغيرة، مما أدى إلى عزلة الإنسان عن الإنسان و عزلته عن نفسه و عزلته على المجتمع كذلك مما أدى إلى شعوره بالوحدة و هذا ما أدى أخيراً إلى اغترابه .

و لكن الملاحظ أن لفظة التغريب عند بريخت تتطابق مع لفظة التغريب مع " هيجل " « فالفكرة المحورية التي تدور حولها دراما بريخت هي الاغتراب و الوعي كحل لمشكلة الاغتراب »⁽³⁾ . فالدراما عند بريخت تدعو إلى إزالة هذا الاغتراب بإيقاظ وعي المشاهد و جعله مشاركاً ناقداً مناقشاً فبريخت يدعو إلى « عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا إذ لا بد من محاولة رأيها من جديد بعد تفكيكها و إعادة تركيبها »⁽⁴⁾.

« فالتغريب عند بريخت هو تغريب بالاغتراب عند هيجل، و من هذا تستند تقنية التغريب على فلسفة الاغتراب و خاصة عند هيجل و ماركس، و التغريب وفقاً لصيغته الصرفية التفعيل، الدالة على تكثير و المبالغة »⁽⁵⁾.

و هكذا إذا فإن التغريب عند بريخت يهدف إلى دفع المشاهد للامعان من جديد في الأشياء الكثيرة التي صادفها في حياته و التي كانت مألوفة لديه دون أن يستثني الأشياء

(1) ريتشارد شاخنت : الاغتراب ، تر : كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، 1980 ، ص: 96 .
* إميل دوركايم (1858 - 1917): فيلسوف و عالم اجتماع فرنسي. يعتبر أحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث، وقد وضع لهذا العلم منهجية مستقلة تقوم على النظرية و التجريب في أن معاً للمزيد ينظر : (www.arab.ency.com) .

(2) ينظر : بسام فرنجية : المصدر السابق، ص: 290.

(3) حسن سعد : المرجع السابق، ص: 13.

(4) أحمد عثمان : قناع البريختية ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، ع3، أبريل، مايو، يونيو، مصر، 1982، ص: 34.

(5) ينظر : ابن جني : الخصائص ، تحقيق : محمد علي النجار ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، ط 1 ، د ت ، ج 3 ، ص: 101.

المسلمة بها أو التافهة « فهو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفياً أو يلفت النظر ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال»⁽¹⁾.

أما "إبراهيم حمادة" فيعرفه بقوله : « الصورة المغرّبة هي عبارة عن عرض لشيء أو موقف مألوف لنا في إطار القول أو الفعل يظهر غريباً إنه القوة التي تجبر المشاهدين على رؤية أو إدراك شيء تعود على رؤيته [...] حتى يصبح من السهل الاعتقاد بأن هذا الشيء دائماً كذلك [...] عندما نغرب شيئاً مألوفاً لنا ومعتادين عليه فإننا نضعه في وضع الشيء الجديد اللاحتمي»⁽²⁾.

ومن هنا فإن الفكرة الأساسية في مسرح بريخت هي الاغتراب، والحل يكمن في إزالة الاغتراب بواسطة تقنية التغريب، حيث أن الوعي والإدراك بالإغراب هي مرحلة أساسية لإزالته، والوعي واللاوعي يمثلان اهتماماً كبيراً بهذه الظاهرة، حيث أن لكليهما وظيفة اغترابية : الأولى أي وظيفة الوعي تزيله والثانية أي وظيفة اللاوعي و الإدراك تبسطه.

والدراما عند بريخت تعمل على إزالة الاغتراب لان إبراز هذه الحالة يزيلها بحيث أن الممثل عندما يشارك في العمل الدرامي يجذبه من عالم اللاوعي إلى عالم الوعي، وبهذا يزيل الاغتراب عنه « إننا نستخدم عادة تأثير التغريب عندما نسأل أحدهم: هل نظرت يوماً بانتباه إلى ساعتك؟ إن السائل يعرف أنني أنظر باستمرار إلى ساعتني، غير أنه بسؤاله قد قضى باعتيادية الأمر بالنسبة لي، والسبب ذاته قضى على تصوري الذي لم يكن لي يعني لي شيئاً، إنني أنظر إلى الساعة باستمرار لأحدد الوقت، غير أنه عندما أسأل بإلحاح وإصرار عندها أفهم أنني لم أنظر إلى ساعتني نظرة مليئة بالدهشة، وإنها من نواح عديدة تعتبر ماكينة مدهشة »⁽³⁾.

(1) د/ ماري إلياس: حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات مسرح و فنون العرض، عربي - انجليزي - فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997، ص: 139.

(2) د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1971، ص: 107.

(3) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص: 143.

و لعل هدف بريخت من الإغراب هو التغيير وتحقيق تكاملية الإنسان وذلك من خلال: « توظيف اجتماعي يحدث وعيا اجتماعيا لدى المتفرج، و ذلك بمساعدته على أن ينقل ايدولوجيا جديدة من خلال الوعي بالاغتراب، ومن ثم التغيير »⁽¹⁾.

فهدف التغريب البريختي هو مقاومة الاستلاب التقليدي في المجتمع، إنه تحطيم الأثر اللاجمالي لما هو اعتيادي، هو بشكل أكثر استلاب ايجابي فالدراما التقليدية عند أرسطو تقوم على الاندماج عن طريق خلق عاطفة مشتركة بين الممثل والمتفرج عبر المسرحية فيكون التعاطف مند بداية المسرحية، ويتعرفان إلى بعضهما البعض فتشرح خطأ البطل في سياق درامي حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة Catastrophe للبطل الذي سيكون مقتنعا بها، وبعد الكارثة يحدث التُّطهر Anagnorsis، وبعد التُّطهر* والإيهام** يخرج الجمهور راضيا بما وقع. وقد عارض "بريخت" هذا المفهوم الاندماجي وخلق مفهوما مناقضا له هو التغريب حيث يتم ذلك عن طريق دفع المتلقي إلى التفكير في واقع أخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين الممثل والجمهور عن طريق التغريب مستعملا تقنيات متعددة منها الإعداد الدرامي القائم على الجدل والمزاوجة بين العرض ومؤثرات التغريب، فالعواطف تحمل طابعا شخصيا محدودا وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ مطابق لها.

إن معنى تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة نزع البديهي و المعروف عن الحادثة أو الشخصية ، وإثارة الدهشة و الفضول حولها و يشمل هذا المصطلح المسرحية بكل أدواتها، من خشبة و ذلك عن طريق عزلها عن التأثيرات الحاملة أو السحرية التي تؤثر على الجمهور ، كما يشمل التمثيل، فبريخت يسعى إلى تغريب الموضوع و يسمح للمتفرج أن يتعرف على هذا الموضوع الذي يراه في نفس الوقت غريبا .

(1) ينظر : منى سعد أبو سنة : الاغتراب في المسرح المعاصر (من خلال مسرح برتولد بريشت) ، مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر ، ع 1، إبريل/ مايو / يونيو ، 1979 ، ص: 150.

* التطهر (Catharis): يراد تطهير النفوس من الانفعالات السلبية والقيم الأخلاقية الدنيئة. للمزيد ينظر : (دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط 1، 1999، ص: 14).

** الإيهام: هو عملية السيطرة على شعور المشاهد بإقناعه أن ما يراه على خشبة المسرح هو حقيقي وواقعي وصادق إلى درجة الاندماج معه في حين أن الإيهام الملحمي يتطلب من المشاهد يقظة عقلية تمكنه من مناقشة ما يعرض بعد إدراكه أن العرض تمثيل ليس إلا ينظر: (إبراهيم حمادة: المرجع السابق ، ص: 58).

كما أنه يشمل كلا من الموسيقى و الإضاءة اللذان يكونان موضوعهما الأساسي معارضة الحدث و كسر الاندماج و الترابط بين الممثل و الجمهور. فالتغريب هو المرتكز الأول في رؤية بريخت للمسرح الدياليكتيكي .

فبريخت يقدم المسرح الملحمي القائم على التغريب كبديل عن المسرح الدرامي القائم على الإيهام. ووجود « الحائط الرابع هو شرط من شروط الإيهام المسرحي (...) و هو الضمان لتوهم المتفرج أنهم شهود بيان لحادث حقيقي»⁽¹⁾.

وفي رأي بريخت فإن التغريب يعد ظاهرة حياتية يمارسها الإنسان يوميا دون أن يدري، فهو الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته ، فيسترعي بذلك الانتباه ، ويستوجب الوعي والفحص والبحث، فيبعد المتلقي عن السلبية، ويدفعه إلى اتخاذ موقف واع ونقدي مما يعرض أمامه. فيؤدي هذا التعديل في آلية العمل الدرامي إلى تعديل في موقف المشاهد الذي لم يعد ذلك الشخص المستهلك للعرض المسرحي، وإنما أصبح عنصرا منتجا في العملية الإبداعية. فالتغريب إذن لم يكن مبدأ جماليا وحسب، وإنما كان موقفا أيديولوجيا وسياسيا من خلال ربط تقنية التغريب بحالة الاغتراب الاجتماعي ، ومقاومة هذا الوضع فهو ينقل « المفهوم من معناه المرتبط بالتقنيات الجمالية إلى معنى أكثر شمولية وفعالية لأنه ربطه بالمسؤولية الأيديولوجية التي يحملها صاحب العمل الفني وينقلها إلى متلقيه»⁽²⁾.

واللافت للانتباه أن التغريب البريختي لا يرفض التقمص أو الاندماج، الذي نادى بهما المسرح الإيهامي، وإنما اعتبرها وسيلتين يعبر من خلالها الممثل نحو التغريب، مستخدما وسائل كثيرة، كاستخدام السرد وتقطيع الحدث وتوظيف اللافتات وشاشة السينما والاعتماد على الراوي وكسر العلاقة الأحادية بين الممثل وبين الشخصية، وإعطاء فعالية

(1) لفريد فرج : دليل المتفرج الذكي إلى المسرح ، مجلة الهلال ، العدد 179 ، دار الهلال ، القاهرة، 1966 ، ص : 132.

(2) ماري الياس - حنان قصاب حسن : المرجع السابق ، ص : 140.

كبيرة للحركة (Gestus) * التي تكشف المنبت الاجتماعي للشخصية المعروضة، إضافة إلى وسائل السينوغرافيا** من ديكور وإضاءة وموسيقى.

- مراحل التغريب عند بريخت :

مرت تقنية التغريب عبر ثلاث مراحل هي مرحلة البزوغ و هي المرحلة الأولى ثم مرحلة التعمق و هي المرحلة الثانية ثم مرحلة النضج و الاكتمال و هي خاتمة المراحل.

1- المرحلة الأولى: البزوغ و الظهور:

لقد كانت مسرحيات هذه الفترة تطرح قضية التغريب على المستوى الفردي، فمن خلال الاضطلاع على هذه المسرحيات يظهر أن بريخت لم يكن مستوعبا للتغريب ومسرحياته لم تكن شاملة لتقنياته ، فلم ينجح في الدفع بمفترجها إلى التغيير الذي هو أساس التغريب، فقد ركز بريخت على الجوانب الذاتية و النفسية للفرد غاضا النظر على الواقع المعاش و من مسرحيات هذه المرحلة : أدغال المدن - إدوار الثاني .

2- المرحلة الثانية : مرحلة التعمق:

في هذه المرحلة اتجهت كتابات بريخت إلى مهاجمة البرجوازية و قيمها المتعفنة و ذلك بعد أن تأثر بكارل ماكس و تشبع بقيمه، كما أثرت عليه ظروف ألمانيا التي كانت غارقة في الحروب و سيطرة الرأسمالية و معاناة الطبقة الكادحة، و قد تطورت تقنية التغريب في هذه المرحلة فبعد أن كان بريخت مركزا على الجوانب الذاتية و

* كلمة Gestus عند بريخت تعني « الطريقة المميزة لاستخدام الجسم عند الممثل ، فتأخذ بذلك المفهوم الاجتماعي لكلمة موقف إزاء الآخر»
أنظر:

51 P : 1996 ، Paris ، Édition Dunod ، Dictionnaire du théâtre :Patrice Pavis

** السينوغرافيا (Scénographie): كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية (Skenograpia) المنحوتة من skéne الخشبية و graphikos تمثيل الشيء بخطوط وعلامات وهي بالمعنى الحديث فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدة. ينظر: (ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المرجع السابق، ص: 266).

النفسية أصبح يهتم بالجانب الاجتماعي و الثوري وابتعد عن الكتابة للفرد متجها إلى الكتابة عن المجتمع و همومه، فكانت مسرحيات هذه الفترة تعليمية و ثورية عليه و من مسرحيات هذه المرحلة - الأم شجاعة حياة جاليليو - دائرة الطباشير القوقازية - الإنسان الطيب من سنشوان.

3- المرحلة الثالثة : مرحلة الاكتمال :

كتب بريخت مسرحيات هذه المرحلة عندما كان في منفاه في الفترة الممتدة ما بين (1933-1947) . حيث مزج المؤلف بين الذات الفردية و المشاكل التاريخية المطروحة ، وهنا يبرز بريخت الفرد واعيا بالمشكلة و من ثمّة حلّها . و التغريب في هذه المرحلة يركز على أساسية هي التاريخ .

إن الهدف الذي أراد بريخت الوصول إليه من خلال تقنية التغريب هو « كشف العلاقات الاجتماعية في الواقع ، فهو يقوم بتغريب الشيء لمعرفة و تقوية الوعي به فهو قرين عرض لتجربة غير مألوفة في ضوء غير مألوف على نحو تدفع المتلقي إلى اختيار الاتجاهات و أنواع السلوك التي كان يسلمّ بها سلفا »⁽¹⁾ . ويقول بريخت في منطقه الصغير « إننا نحتاج إلى مسرح ينتج ويستخدم الأفكار و الأحاسيس التي تلعب دور في تغيير المجال ذاته »⁽²⁾.

وهكذا فإن بريخت يهدف من وراء الإغراب إلى معرفة الواقع أكثر و الدفع إلى تغييره و البحث عن وسائل إزالته .

(1) تيري ليجيلتون : الماركسية و النقد الأدبي ، تقديم و ترجمة : جابر عصفور ، منشورات عيون، الدار البيضاء ، ط2 ، 1986 ، ص: 66-67.

(2) بريشت برتولد : المنطق الصغير في المسرح ، ص: 124.

- وسائل التغريب عند بريخت:

لجأ بريخت إلى تقنية التغريب و ذلك من أجل الوصول إلى عقل المشاهد و جعله عنصرا حيادياً ، يتفرج على الممثل و لا يندمج معه في الدور بحيث يبقي على عقله مستيقظا يراقب و يحاكم ما يجري أمامه من حوادث فقط و لا يسمح بانفعالاته أن تسيّرّه. و من أجل ذلك لجأ إلى وسائل التغريب المختلفة .

1- تفتيت البنية الفنية للنص :

و لأجل تحقيق تقنية التغريب لجأ بريخت إلى تقطيع و تفتيت البنية و الحدث المسرحي ، « بحيث يتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامي إلى حد ما على عكس ما يجري في المسرح عادة من بنية فنية يملئها منطق الضرورة أو منطق الاحتمال و تحقق واقعا فنياً بحيث نجد كل حدث ما عدا الحدث الأول في المأساة مبنى على سابقه ممهد للحدث اللاحق في بنية متنامية تصل إلى الذروة و تؤدي إلى الحل»⁽¹⁾. ولعل " بريخت" يهدف من وراء استعماله لهذه التقنية إلى إبعاد المتفرج عن الاندماج في المسرحية والذوبان في حوادثها بحيث يستغرق في عواطفه وانفعالاته وينسى تشغيل عقله. وهذا ما يدعو إليه أرسطو في « فن الشعر» لأن هدف أرسطو من وراء التسلسل الدرامي هو الإمتاع و التسلية في حين أن هدف بريخت هو المناقشة والدفع إلى تبديل الواقع المشاهد.

فخصوص بريخت تتميز بتقطيع الحكمة الفنية فهو يقول في منطقه الصغير « من المهم جدا من أجل بناء القصة الحقيقية أن تعرض المشاهد حسب تسلسلها دون الأخذ بعين الاعتبار للمشاهد اللاحقة أو دون التقيد بالمغزى العام للمسرحية ولكن مع الاعتماد

(1) علي عقلة عرسان : سياسة في المسرح ، ص: 272.

على الخبرات المستقاة من الحياة ، فالقصة تتطور بشكل متناقض و يحتفظ كل مشهد بمغزاه الخاص به .» (1)

فبالإضافة إلى تقطيع النص المسرحي يتم التأكيد على قطع التسلسل من خلال الأداء الذي يتغير مع تغير نوع الخطاب، فتارة نجد الممثل يؤدي الدور المعطى له وتارة نجده يخاطب الجمهور بشكل مباشر يؤدي إلى كسر الإيهام.

وأداء الممثل يعطي التغريب كل فعاليته من خلال الحركة التي تكشف المنبت الاجتماعي الغستوس ومن خلال الإلقاء ذي الوقع الغريب.

فبريخت ومن خلال اعتماده على التقطيع و التفتيت لا يهتم بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء الدرامي الهرمي أو تطور الأفعال التي تربط أجزاء المسرحية وتجعلها تتصاعد إلى القمة ثم تتحدر إلى النهاية ، بل هي عبارة عن مواقف أو مشاهد تعتمد على الحوار أو الحركة وما يكون تلك المواقف أو المشاهد علاقة منطقية أو قياسي منطقي، وفي النهاية تجسد رؤية متكاملة لموقف المؤلف من القصة.

2. التكرار:

نقصد بالتكرار ازدواجية الأحداث والشخصيات، فهو يهدف إلى كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية، فالممثل الواحد يمكن أن يلعب عدة شخصيات، والشخصية الواحدة يؤديها عدة ممثلين وأدوار الرجال يؤديها النساء والعكس صحيح، فعنصر تكرار الشخصية نجده مثلا في مسرحية « سيدة سيشوان الفاضلة »* .

كما نجد تكرار الأحداث كذلك في مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية "، فهذه المسرحية تحتوي على فصلين أحداث الفصل الأول تشبه أحداث الفصل الثاني .

(1) بريشت برتولد: المنطق الصغير في المسرح ، ص:145.

* وتثور أحداث هذه المسرحية حول ثلاثة من الآلهة يهبطون إلى الأرض ليستطلعوا ما فيها من خير فلا يجدون سوى امرأة يغي هي « شين تي»، فيكافئونها بمبلغ كبير من المال ، فيطمع فيها الناس، ويستغلون طبيعتها ويستنزفون أموالها فتخترع شخصية ابن عم لها لحمايتها وتعطيه اسم « شوي تا»، هذا الأخير لم يكن إلا « شين تي» المتنكرة. وهنا شخصية شين تي تتكرر في شخصية « شوي تا » فيحاول ابن عمها أن يتوسط لها في الزواج من ثري ولكنه لم ينجح في وساطته ، وتقع "شين تي في حب طيار مفلس وتعزم الزواج به لكنه في الأخير لم يكن يبادلها نفس الشعور بل كان يريد استغلالها لملذاته و الاستئثار بمالها ولكنها حملت منه وعند قرب المخاض يضطر شوي تا إلى الاختفاء ثم تتهم "شين تي" بأنها وراء اختفائه وتحاكم بسبب " شوي تا "الذي هو في الحقيقة " شين تي" التي تنكرت.

والتكرار هنا لم يأت به بريخت للمتعة بل هو للنقد والإيحاء للجمهور بإمكانية تغيير الحدث والشخصية ورؤية المواقف من عدة جوانب وذلك من خلال عرض الحدث ثم الرجوع إليه.

ومن خلال هذه المسرحية يتبين أن بريخت في مسرحه الملحمي لم يعتمد على الفكرة كما يشاع عنه فقط بل اهتم بالقيم الشعورية والعواطف الإنسانية كذلك .

3. الانتقال إلى الماضي:

إن تغريب حادثة أو شخصية ما يتطلب نزع كل ما هو بديهي ومعروف وواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية من أجل إثارة الاندهاش والفضول حولها بوضعها في الإطار التاريخي، أي تصوير الأحداث والأشخاص كحالة تخص الماضي، وتعرف هذه العملية بالتاريخية، والتي يراها بريخت ضرورية في العمل المسرحي كعامل مؤثر وكشيء قابل للتحويل والتغيير. فالتاريخ عنصر أساسي لتطبيق النظرية الماركسية التي يُعد بريخت من المتأثرين بمبادئها.

ومن خلال مؤلفاته الأولى مثل « طبول في الليل » و« الرجل هو الرجل » نلاحظ أن بريخت دعا إلى الإطاحة بالمجتمع الرأسمالي وطغيان الطبقة البورجوازية على الطبقة الكادحة وذلك عبر المادة التاريخية، حيث يعمد إلى استعراض الأسباب التي أدت إلى وقوع الطغيان والمشاكل مستغنيا عن ذكر الأحداث وتصويرها، مستعينا بتقنية الديالكتيك.

إن أحداث مسرحيات بريخت وشخصياتها التي تعتمد على المادة التاريخية فيها شبه كبير بما جاء في التاريخ فاعتماده على هذا الأخير لا ينفى الدقة التاريخية ففي مسرحيته "جالليو" نجد شبها كبيرا بين جالليو كما عرفه التاريخ و جالليو كما صوره بريخت في مسرحيته " حياة جالليو " .

ويرى بريخت أن عرض المسرحيات التاريخية يتطلب من مخرج المسرحية عرضها لكن مع إعطائها دفعا عصريا مع المحافظة على قلبها التاريخي، كما أنه يؤكد -

عند تحويل إحدى الشخصيات إلى شخصية تاريخية - أنه يجب على هذه الشخصية أن تتأثر بأحداث وظروف العصر المعروضة فيه حيث تتكيف مع ظروفه العصرية الراهنة أي أن هذه الشخصية لا يجب أن تكون شخصية مطلقة تصرفاتها لا تتغير مع مر العصور بل يجب عليها أن تتكيف مع عصرها وخلفياته.

إن بريخت يريد الابتعاد عن طرح الشخصية المسرحية كشخص له ذاتيته الخاصة وله فرديته، وإنما على أنه ممثل القوة الفاعلة ضمن تركيبه الاجتماعية وسياسية محددة، وهذا ما يفسر غياب الكثافة النفسية لدى شخصيات المؤلف بريخت.

إن الطرح التاريخي الذي أتى به بريخت يدفع الجمهور أيضا أن يفكر بنفس الطريقة وأن يطابق الشخصية مع ذاته ومع وضعه الاجتماعي، فينظر إليها نظرة نقدية ويعتبرها قابلين للتغيير إذ أنه « لا بد للمشاهد أن يستطيع باستمرار تركيب وصلات مفترضة في بنائها وذلك بأن يستبعد بينه وبين نفسه القوى الاجتماعية المحركة أو يستبدلها بغيرها ومن خلال هذه العملية يمكن إضفاء اللامألوف على سلوك مألوف في الأصل، وبذلك تفقد القوى المحركة الآتية بداهيته وتصبح خاضعة للمعالجة »⁽¹⁾.

4. القصة:

إن القصة هي أساس المسرحية فهي كما يقول بريخت « كل شيء رهن القصة، فهي موضع القلب من المسرحية، فالناس يحصلون على مادة المناقشة أو النقد أو التغيير من خلال الأحداث التي تجري بينهم »⁽²⁾.

وهي الأداة التي يتكئ عليها المؤلف لجعل المشاهد منفصلا عن وقائعها وأحداثها ووضعها كقاض أو مراقب لما يجري أمامه وبالتالي المناقشة فالتنقد فالتغيير.

(1) بريشت برتولد: المنطق الصغير في المسرح، ص:126.

(2) نفسه، ص136.

فبريخت لا يريد للجمهور أن يرمي نفسه في القصة والتي تكون أجزاءها مرتبطة، لكل جزء بنيته الخاصة به، ولا بد من الفصل بين كل حدث وآخر فالأحداث عند بريخت لا يجوز لها أن تتوالى دون أن يشعر بها المشاهد. وكما أن بريخت يحل السرد مكان الدراما.

والراوي/القاص في المسرح البريختي يحاول تخصيص أوصاف المروي له ، حتى يقلل من احتمال التساوي أو التشابه بين المروي له وبين المتلقي المشاهد ، لأنه يضع مسافة بينه وبين "أنت" الواردة في النص، وهذا ما يدعوه "لاوبن ورهول" R.Warhol " بالراوي الإبعادي .

ومصطلح الراوي الإبعادي المستخدم بشكل واضح في المسرح البريختي يحيلنا بشكل واضح إلى التمييز بين السرد الإبعادي فهو « لا يشجع القارئ (المشاهد) الفعلي على أن يشبه نفسه بشخصية المروي له في حين يشجع الراوي التقريبي على مثل هذا التشبيه»⁽¹⁾.

وقد حاول "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" أن يفرق تفريقاً صارماً بين الملحمة وبين المسرحية ، والمناقشة الطويلة التي دارت حول هذه المعضلة سارت في اتجاهين ، أحدهما «يتابع تراث النقد المعياري وينظر إلى الأنواع الأدبية نظرة ثابتة مطلقة ، والآخر ينظر إليها نظرة جدلية متأثراً بفلسفة "هيجل" الذي أدخل التفكير التاريخي والجدلي على علم الجمال»⁽²⁾. فغدا النوع الأدبي يخضع للتطور الذي يخوضه المجتمع، فالعلاقة بين الشكل وبين المضمون تطورت لتصبح المادة الجديدة تفرض على المؤلف البحث عن شكل جديد يلائمها .

(1) روبن ورهول : نحو نظرية للراوي التقريبي ، تر : سليمان حسن العقدي ، مجلة الثقافية الأجنبية ، 2ع ، العراق ، 1992 ، ص: 75 .

(2) عبد الغفار مكاي : المرجع السابق ، ص: 70 .

ويرى " جيرار جنيت " " G.Genette " في أن المسرح الأرسطي له « امتيازات السرد على العرض المسرحي وهو القدرة على معالجة أكثر من فعل تتزامن مع بعضها : ولكن ينبغي على السرد أن يعالج تلك الأفعال بشكل متسلسل »⁽¹⁾

وهكذا يبدو جليا أن وظيفة السرد هي أن يقص حكاية ، أن يروي أحداثا حقيقية أو خيالية وقد اتفق "بريخت" مع "ارسطو" في الحفاظ على عنصر الحكاية في مسرحه الملحمي لأن الحكاية كما يقول هي روح الدراما ، ووظف تبعا لذلك الراوي لتحقيق عنصر التغريب فالراوي يعمل جاهدا على فصل المشاهد عما يراه ممثلا أمامه على خشبة المسرح .

ويميز "واين بوث " بين رواية مسرحيين وبين رواية غير مسرحيين حيث يقول : « الرواة المسرحيون متميزون على نحو دائم عن المؤلف الضمني المسؤول عن خلقهم ، أما الرواة غير المسرحيون فغالبا ما يكونون كذلك »⁽²⁾. والمؤلف الضمني هو المؤلف الذي يقف في الكواليس كمدبر المسرح أو محرك الدمى أو غيره ، الذي قد يتدخل وسيطا انتقاليا في القصة بين الراوي وبين المروي له ، ويستعين "بريخت" بالراوي المستقل عن المؤلف الضمني ليبدد الوهم الذي قد يستولي على المشاهد فيندمج معه ، وينفعل لما يراه معروضا أمامه ، وعلى الممثل أن يعلن للمتفرج أنه يقوم بدور مقدم العرض المسرحي، وذلك حتى يدخل المشاهد في جو المسرحية وبالتالي يحدث النقاش والمشاركة، والراوي في العرض البريختي يجلس دائما إلى جانب الخشبة « ويظل طوال الوقت يزود المشاهد من وقت لآخر بالحقائق اللازمة عن المواقف التي أمامه ليختار بينها »⁽³⁾. ومثال ذلك مسرحية " الأم شجاعة " * وهنا نستطيع أن نقول أن بريخت يستهزأ بهذا الاسم و يشير به إلى الطمع والجشع الذي تحمله الأم في قلبها وهي بطريقة أو بأخرى تشارك في الحرب وعليها أن تدفع الثمن ، وسرعان ما نجدها مشغولة ببيع رابطة الحزام للعريف حتى ينتهز المستبد الفرصة ويغري ابنها الأكبر " إليف " بقليل من المال و يصحبه إلى المعسكر .

(1) جيرار جنيت: السرد والوصف، تر: د/مهنا بونس ، مجلة الثقافية الأجنبية ، 2ع ، العراق ، 1992 ، ص: 54

(2) واين بوث : البعد ووجهة النظر ، مقالة في التصنيف ، تر: علاء العبادي ، مجلة الثقافية الأجنبية ، 2ع ، العراق ، 1992 ، ص: 45 .

(3) رونالد جراي : المرجع السابق، ص: 91.

* الأم شجاعة التي عانى أبنائها من الحرب فهي تحاول أن تخيفهم وتذرهم بالشؤم الذي يصيب كل من يشارك فيها ولكن الحرب بالنسبة لها مصدر ربح، فهي تاجرة تباع بضاعتها بين فيالق الجيوش المتحاربة وترحل مع الجيوش إلى ساحة المعارك وتأتي مصدر تسميتها بالشجاعة، كونها أقدمت على اختراق نيران الحرب بعربتها لتحمي خمسين رغيفا من الخبز و هو موقف يدل على المادية والجشع.

ومع فقدانها لابنها الأكبر تبدأ معركتها مع الحرب ولكن بدون عواطف وهي إحدى تقنيات بريخت فلا هي تبكي على ابنها ولا تتدم على طمعها وجشعها الذي أفقدها ابنها وهنا يبقى المشاهد بعيدا عن الحدث ليتأمل مصير الأم لنفهم أن الأم شجاعة لا يهتمها إلا المال، وهي تمثل الطبقة البرجوازية التي تجعل من الحروب تجارة مربحة لها لأن توقف الحرب إعاقة لربحها.

وفي أحد المشاهد يستخدم بريخت إحدى وسائل التخريب وهي تحول شخصية البطل إلى السارد:

" القائد: إن في قلبك تكمن روح قيصر يجب أن نذهب ونلتقي الملك.

إيف: لقد رأيته من بعيد كأنه شمسا نورا أود أن أفندي به.

القائد: إن فيك شيئا منه إنني أحترم الشجعان مثلك يا إيف ، إنني أعامل الشجعان مثلك كأحد أبنائي .

فتعلق الأم شجاعة: لابد أن يكون هذا القائد فاسدا جدا." (1)

والقصد من تعقيب الأم شجاعة حول حديث القائد وتأخرها في ملاقاته ابنها هو في حقيقة الأمر إحدى وسائل التخريب التي يستخدمها بريخت في المسرحية ، لكي يدرجنا من جو حميمي ولقاء مشحون بالعواطف المعتاد رؤيتها في المسرح التقليدي ليحرك الحدث في اتجاه آخر.

وهنا تتحول شخصية البطل إلى راو يسرد أحداثا في بعض الأحيان ويعلق عليها أحيانا أخرى.

كما أنه يروي القصة بعد تحطيمه لجدار الرابع وهو جدار وهمي يفترض وجوده في مقدمة الخشبة أي في الحد الفاصل بين الخشبة والصاله.

(1) برتولد بريخت: الأم شجاعة - الإنسان الطيب من سيتشوان ، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، د ط، 1965 ، ص: 44.

« وهنا ويلجأ بريخت إثارة الشعور كذلك بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته »⁽¹⁾.
 كما حدث في مسرحية " الأم شجاعة " عندما جلست الأم مع ابنتها الخرساء على عربة
 عليها غطاء وهي تنادي بصوت ملحون حيث تقول :
 « يا عريفي يسير جنك بلا طعام إلى المعارك
 دع شجاعة بكأس الخمر تشف جندا من المجاعة
 هل العدل ضرب مدفع في بطون الجياح ؟
 كلا أشبعوهم و اهلكوهم »⁽²⁾
 والأمر نفسه كذلك في مسرحية « سيدة سيثوان الفاضلة ». وبريخت لا يغيب
 الشعور بل يلجأ إليه كغيره من الكتاب.

وقد يلجأ بريخت إلى تغريب وسائل الصنعة المسرحية كالمؤثرات الضوئية و
 الموسيقى والأداء التمثيلي والإخراج الرقص و المكياج وغيرهم .

ولعل حسن استخدام الموسيقى مثلا تحقق التغريب وذلك بهدف نقد الحدث لا بهدف
 الاندماج والانغماس مع الممثل كما حدث مسرحية « الأم شجاعة » فنجد ألفاظ أغنية
 ساخرة مريرة تروي قصة الانهيار الخلفي للأم شجاعة تصاحبها موسيقى جميلة
 ومريحة والهدف أن التفاوت بين الألفاظ واللحن يحقق التغريب ويدفع المتفرج إلى أن
 يتأمل مغزى الأغنية.

كما أن المؤثرات الضوئية و الديكور المسرحي من أدوات و أقنعة وماكياج غير
 واقعي تعتبر مؤثرات فاصلة أي تفصل بين المشاهد والممثل لا مؤثرات إيهام أي أن
 استخدامها يجب أن يتعارض مع الانسجام الدرامي.

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة العربية ، القاهرة ط1969، 4، ص:650.

(2) برتولد بريخت: الأم شجاعة-الإنسان الطيب من ستشوان ، ص: 25.

كما ركز بريخت على أسلوب الأداء التمثيلي بحيث رفض عملية الاندماج بين الممثل والدور الذي يمثله على عكس المسرح الدرامي التقليدي فكلما كان اندماج الممثل في الدور نجحت المسرحية، فبريخت يريد من الممثل ألا يعيش الشخصية التي يؤديها ويشعر المتفرج أنه الشخصية التي يمثّلها وليس شخصية الممثل.

لقد أدخلت الإيديولوجية الجديدة الفرد في علاقات جديدة استلزمت أشكالاً جمالية جديدة غير الدراما الأرسطية ولقد مرت سنون ولم يستطع الفنانون السيطرة على جهاز الإنتاج الجمالي بهدف خدمة الصالح العام ، ولهذا دعا "بريخت" إلى ثورة شبيهة بتلك التي نلاحظها فبذي مجالات العمل والسياسة ، «وفي سبيل تحقيق هذه الغاية ، استعار بريخت تقنيات من كل مكان وحتى بعض الأشكال المحددة [...] لقد استعار من كل الثقافات وكان يفضل الثقافات المسيطرة [...] يأخذها ليعيد استخدامها في سياق آخر ملئ بالمعاني الجديدة»⁽¹⁾.

لقد بقي الإبداع زمنا طويلا حكرا على العبقرية الفردية ، وحن الوقت لتمييز عناصر هذا الإبداع وفصلها عن بعضها البعض حتى لا تندمج في كل متكامل ، بل لابد من فصل جذري لهذا الإبداع حتى يحتفظ كل مكون جمالي باستقلاله الذاتي، مما يتيح له فرصة التعليق ومناقشة كل عنصر للعناصر الأخرى ، وهذا يؤدي بالضرورة إلى استشارة التفكير ، والنقاش فالموسيقى مثلا لاتمشي جنباً إلى جنب مع الصورة والكلمة ، وإنما تقف موقفاً مناقضاً لها، فيثير ذلك مفارقة داعية إلى الدهشة والغرابة .

- لغة المسرح الملحمي:

لقد تجاوز عنصر التغريب الوسائل السمعية-البصرية ، وتجاوز الممثل في علاقته مع دوره وعدم إدماجه فيه، ليصل إلى اللغة ووسائلها ليتكئ عليها ، فتساعده على إبراز هذا الأسلوب وتترك أثراً واضحاً لدى الجمهور . والأساس الذي نلاحظه في هذه اللغة ، هو اعتمادها على عنصر التناقض ، فلا بد أن تشمل اللغة « المقابلة اللفظية والاستعارة

⁽¹⁾ Cloude prevost – literature-politique-idéologie-Editions Sociales Paris 1973 –p 226 .

والتورية وباقي الأساليب العادية»⁽¹⁾ فتضعها في مواضع غير عادية تثير الدهشة والغرابة ، مما يجعل المشاهد يبقى حيًا في ذهن المشاهد ،فيدفعه إلى التغيير . وهكذا يحدث التغريب أحيانا عن طريق التضاد، ويتمثل في تقديم شيء ما عن طريق شيء آخر مناقض له، أو تقديم صورة استثنائية له نستطيع بواسطتها، أن نكسب انتباه الآخرين، فالشيء البديهي والمألوف عندما يصبح مثيرا للتساؤل والنقاش يثير الدهشة والغرابة «على أنّ التغريب يتمّ أحيانا بالتظاهر بعدم الفهم، ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم أيّ النفى، فتكديس الغموض وتكويمه أكواما فوق أكواما يسهل عملية إزالته دفعة واحدة، ليحل محله الوضوح التام المصحوب بالدهشة والانبهار»⁽²⁾

ولكن لا بد من الإشارة في هذا المجال إلى أنّ التأثير من الوجهة تطبيقية لا يترك حرية كبيرة للمشاهد كما تفترضه النظرية ، وإنما تحصره في كثير من الأحيان في ردّ فعل واحد ف«الانتباه مشدود دائما إلى احتمالات أخرى في الوقت الذي يتخذ فيه الاحتمال الوحيد الخاص شكلا مؤكدا»⁽³⁾ مما يقود إلى لفت انتباه بشكل واضح إلى اختيار المؤلف/المخرج ولو بدا ذلك ضمنا أكثر مما هو مصرح به علنا .

إن تحول "بريخت" من المتعة إلى التعليم صحبه تحول فكرة التغريب عندما عبر عنها في الثلاثينات ، وبين تصوره لنفس الفكرة في الخمسينات ، إذ رفض في هذه المرحلة « موضوع المتعة ، وأصر على أن هدف الفن المسرحي هو التعليم،

(1) رونالد جراي : المرجع السابق ، ص: 93 .

(2) أحمد عثمان : المرجع السابق، ص: 87 .

(3) رونالد جراي: نفسه، ص: 93 .

وراح يفصل مسرحيات إما لشعارات وإما لتوصيل معلومات «⁽¹⁾ بما يتلاءم والفكر الماركسي الذي قدم له منهج عمل يثير الدهشة بدلا من المتعة، ويعلم بدلا من أن يسلي ، منهج قائم على تفتيت البنية النصية، والفصل بين عناصر السينوغرافيا، بالإضافة إلى الأداء التمثيلي على خشبة المسرح ، حيث يغدو التواصل بين الممثل وبين الجمهور تواسلا لا يبنى علا التسلسل المنطقي للنص المسرحي ، وإنما تواصل يهدف إلى جعل المشاهد يراقب الأحداث ولا يعيشها ، فينفصل عنها ومن ثم يستطيع انتقادها واقتراح الحلول، فلم يعد المتلقي/المشاهد متلقيا/مشاهدا سلبيًا، وإنما صار متلقيا إيجابيا يتفاعل مع النص لصنع معناه، فالنص/العرض لا يملك معنى موضوعيا ، بل يتعدّد المعنى بتعدّد القراءات/العروض .

لقد استشعر وأحس "بريخت" ببعض أوجه النقص في المسرح الملحمي، واقترح تغييره بالمسرح الديالكتيكي، ورأى أن المسرح جماليا وفنيا ليس غريبا عن الديالكتيك حيث يقول: «المسرح الملحمي مغرق في الشكلية لدرجة لم يعد معها صالحا للمسرح المتصور (والذي يعتبر لدرجة ما موجود) [...]»، ومع ذلك فالمسرح الملحمي ذاته لم يستكشف بعد إمكانيات الخلق والقدرات على التغيير، هذه القدرات الكامنة في المجتمع والتي تشكل المصادر الأساسية للمتعة الجمالية، ولهذا يجب اعتبار اصطلاح المسرح الملحمي غير كاف على الرغم من أننا- كما يقول - لا نستطيع اقتراح اصطلاح آخر غيره «⁽²⁾ ثم تراجع عن هذا الرأي واقترح صفة الديالكتيكي لتحل محل الملحمي عله يستطيع تقليل اللبس الذي عرفه هذا المسرح ، من حيث التسمية ، ومن حيث علاقته بالملحمة الشكل الفني اليوناني القديم . وهكذا، إذن جرت العادة على اعتبار الشكل الملحمي والشكل الدرامي شكلين متميزين بصورة جذرية، على أن بريخت ينفي التعارض ويوضح اتكائه على "أرسطو" لبناء مسرح لا أرسطي. فالمسرح الملحمي يستخدم الكتابة للوصول إلى الناس، والفروق بينهما بنائية تتعلق بالتركيب، وبوسائل تقديم العمل للمتلقى .

⁽¹⁾ علي علة عرسان: المرجع السابق، ص: 271 .
⁽²⁾ برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي ، ص: 267 .

ومن هنا فلا مانع من وجود قيم دراماتيكية في العمل الملحمي، أو وجود عناصر ملحمية في العمل الدراماتيكي⁽¹⁾* وقد بين البحث ذلك من خلال تتبع الجذور التاريخية لولوج العناصر الملحمية إلى الدراما على مر العصور بل قبل صياغة نظرية المسرح الملحمي وتطبيقها في "البرلينز انسامل" على يد "بريخت" كاتبا ومخرجا مسرحيا ثم تلاميذه من بعده برئاسة زوجته الممثلة الشهيرة "هيلينا فايجل" .

لقد رفض "بريخت" دائما معالجة الحياة بصورة معزولة عن المؤثرات الأخرى، وبدلا من ذلك جسد لنا من خلال نصوصه ذلك الترابط والتناقض المتنامي في المجتمعات الصناعية والأثر الذي يتركه ذلك على الحياة الاجتماعية وعلى وعي الأفراد، لأن الإنسان يسعى بغريزته نحو الأفضل ، وينبغي على الفن أن يوضح أمامه الصورة الحقيقية لتفاعلات المجتمع ، وأسباب التناقضات الاجتماعية لكي يصبح قادرا على إدراك الأمور إدراكا واقعيا صحيحا من منبر المسرح الذي يقوده إلى القناعة التامة بإمكانه تغيير المجتمع وأسلوب النظام الاجتماعي .

وهكذا استطاع بريخت أن يستفيد من فلسفة "هيجل" عن "الديالكتيك" كما استفاد أيضا من دراسات المفكر "كارل ماركس" عن الاقتصاد السياسي ، ونبع كذلك من تراث الكلاسيكيين الألمان أمثال "سنك" و"غوته" و "شللر" و تراث الواقعيين النقديين أمثال " بوشنر" و "هوتيمان" واستثمر " برتولد بريخت" هذا المخزون ، و أسس المسرح الملحمي الذي يركز على قواعد ثلاثة الديالكتيك والتغريب والتأريخ.

* ورد السرد إلى الدراما الأرسطية على لسان رئيس الجوقة .

III - المبحث الثالث: الملامح الملحمية في المسرح الجزائري

- المبحث الأول: إطلالة على المسرح الجزائري

أضواء على المسرح الجزائري الحديث :

من المعروف ومن البديهي أن الأصول التاريخية الأولى للمسرح تعود إلى اليونان، الذين استخدموه كنوع من أنواع التعبير الشفهي، وكانت التراجيديات اليونانية هي الأسلوب الأول لظهور المسرح كشكل جديد للتعبير الفني.

ومع تطور المجتمعات البشرية تطور المسرح « وأصبح ضرورة من ضرورات الحياة الحاضرة وليس وقفا لطبقة دون طبقة »⁽¹⁾، كما أصبحت المسرحية عبارة عن حياة مصغرة لعالم كبير، وهي كما يقول "جان جيرود": « الشكل الوحيد للتربية الروحية للأمة السبيل الوحيد الذي يمكن الجمهور المتواضع وغير المثقف من الاتصال بأعظم ألوان الصراع اتصالا مباشرا »⁽²⁾، وقد ظل هذا الفن غير معروف في العالم العربي، إلى غاية منتصف القرن التاسع عشر.

حيث كان لتفاعل الثقافتين العربية والأوروبية أثر كبير في إدخال هذا التعبير الجديد إلى الساحة العربية، وهذا عن طريق الترجمة أو عن طريق عمل النخبة المثقفة أمثال: مارون النقاش، أبو خليل القباني، ويعقوب صنوع، فبدأت المحاولات لإقامة النشاطات المسرحية « لكن ما يجب الإشارة إليه عند الحديث عن المسرح هو أن البيئة العربية غنية بالفنون التعبيرية الشعبية*، وإن هذه الأشكال تتضمن بعض العناصر الفنية القريبة من المسرح، إلا أن هذه لم تلد نهضة مسرحية بل أن المسرح العربي الحديث هو امتداد للحركة المسرحية الغربية »⁽³⁾.

والجزائر كغيرها من البلدان العربية لم تعرف الفن المسرحي إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وربما كان للاحتلال الفرنسي أثره الإيجابي في هذا إذ « مهما يقال عن فترة الاحتلال الفرنسي لشمال إفريقيا فإننا لا يمكن أن ننكر بأنه جاء إلينا

(1) - توفيق الحكيم المفكر مطابع الأهرام التجارية القاهرة - ديت - من 218 - 219

(2) - رشدي صالح لمسرح العربي مطبوعات الجديد القاهرة - 1972 - من 835

* من بينها: خيال الظل، القراقوز، صندوق الدنيا.

(3) - بعثت طليق القاهرة لعروض المسرح العربي (مطرف بركوح - الإشكال المسرحية - علاقتها في معالجة التراث في المسرح العربي) الدورة الأولى 1994 - وزارة الثقافة - من 348

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Justifié

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

بشيء جديد، وهو المسرح»^(١) غير أن الشعب الجزائري تمسك بثقافته الإسلامية والعربية حيث أن «اللغة التي استعملها المسرح الجزائري هي اللغة العربية، إذ لم يسبق للمسرح الجزائري في تاريخه أن قدم عملاً واحداً باللغة الفرنسية»^(٢).

غير أن هناك من يذكر أن البداية الحقيقية للمسرح الجزائري كانت عقب «الزيارة التي قامت بها للجزائر فرقة مسرحية مصرية يرأسها الفنان اللبناني المصري (جورج أبيض) وذلك في شهر أبريل أو مايو من سنته 1921، حيث قدمت هذه الفرقة ثلاث مسرحيات هي: (شهادة العرب) من تأليف نجيب الحداد (...). ومسرحية (صلاح الدين الأيوبي) لنجيب الحداد أيضاً ومجنون ليلي لأحمد شوقي»^(٣).

ويذكر سعد الدين ابن شنب أنه «لم تعزز عروض جورج أبيض المسرحية الجديد (كورسال سابقاً) على أي نجاح، وكان هذا لظروف مختلفة، منها أن القاعة تقع بعيداً عن أحياء الأوروبيين وأكثر بعداً عن أحياء الجزائريين بالإضافة إلى أن كثير من الجزائريين يجهلون حتى وجود هذا المسرح والطريق الذي يؤدي إليه (...). ولهذا ذات جورج أبيض المرارة عندما كانت فرقته تمثل في قاعات جمهورها قليل يتمثل في بعض المتقنين»^(٤) كما يمكن سبب فشل هذه الفرقة إلى كون «صفوة المتقنين الجزائريين كانوا إذ ذلك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل، بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيراً من المتعة»^(٥). وقد أرجع الكثير من الباحثين «أمثال محي الدين باشارزي و ارليت روت وكذلك جروة علاوة وهبي الذي اعتمد فيها كتب على المؤلفين السابقين (...). اعتبروا أن المرحلة الأولى تبدأ من عام 1926 إلى سنة 1934»^(٦).

ابتداءً من سنة 1926 ظهر أقطاب في المسرح الجزائري دفعوا به خطوات عملاقة منهم على الخصوص سلالتي علي* 1902 وهو تلميذ جمعية علماء

(١) مجلة الأصالة (المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير جروة علاوة وهي) ع22 من 3- تصدرها وزارة التعليم الأصلي والشؤون الدينية 10 11 12 1974 ص 195.

(٢) مجلة أمال (ملاح عن المسرح الجزائري من طرف بركوج) ع5- تصدرها وزارة الثقافة الجزائر 1982 ص 13.

(٣) مجلة الثقافة والثورة (مدخل إلى المسرح الجزائري أحمد منور) ع10- تصدرها وزارة التعليم والبحث العلمي الجزائر 1983 ص 77.

(٤) مجلة الثقافة (المسرح العربي لمدنية الجزائر سعد الدين ابن شنب ترجمة عائشة خمار) ع10 من 55 يناير- فبراير 1980 ص 30.

(٥) د. علي الراعي المسرح الوطني العربي مطالع الوطن الكويت 1999 ط2 ص 473.

(٦) د. عبد الله الركبي تطور لنشر الجزائري الحديث (1930- 1974) المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983 ص 217.

* سلالتي علي مؤسس فرقة الزاهية سنة 1927 - راسم الشهرة هالور.

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[1]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[2]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[3]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[4]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[5]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[6]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[7]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[8]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[9]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[10]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[11]

المسلمين الجزائريين الذي كتب مسرحيته هزلية بعنوان جحا⁽⁴⁾، ولقد لقيت إقبالا كبيرا حيث تفاعل معها المشاهدون وتتبعوها بامعان⁽²⁾، ويرى عبد المالك مرتاض أن «أول مسرحية فهمها الشعب الجزائري، وتذوقوها كانت مسرحية جحا التي تم تمثيلها في أبريل 1926، وقد ألفها علا لو و دحمون**... وأعيد عرضها عدة مرات»⁽³⁾.

وإلى جانب سلالي ظهر محي الدين باش تارزي (1897-1986) الذي كتب كل أعماله بالعامية لاعتقاده أنها أقرب إلى فهم الجمهور⁽⁴⁾، ويرى أحمد بيروض أن «مسرح باشطارزي يتميز بطابعه الفكاهي الترفيهي والسياسي التوعوي، فهو ذو هدف مزدوج حيث تصدى للظواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف، وساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال الفرنسي على بلادنا حيث كتب واقتبس العديد من المسرحيات»⁽⁵⁾، وقد «هاجم محي الدين في البداية الترحيل والتقاليد البالية، وإدمان الخمر، ثم اشتغل نهارا بالسياسة مما تسبب له في متاعب جديدة»⁽⁶⁾. ومن مسرحياته (بني وي وي)، (فاقو) وغيرهما. إلى جانب باشطارزي وعلاو نجد رشيد قسنطيني الذي «يستقي مواضيعه من العادات والتقاليد الشعبية ومن أحداث الحياة اليومية العادية مثل مسرحياته (زواج يوبرمة) و(قدور الطماع) و(البوزيقي في العسكرية)»⁽⁷⁾.

ويعرفه الدكتور عبد القادر جفلول «إن القسنطيني، رجل مسرح بالمعنى الأكمل للكلمة، لم يكن ممثلا فقط بل مخرجا أيضا... كان قولاً أي مغنيا ومؤلفا

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme ... [12]

Mis en forme ... [13]

Mis en forme ... [14]

Mis en forme ... [15]

Mis en forme ... [16]

Mis en forme ... [17]

Mis en forme ... [18]

Mis en forme ... [19]

Mis en forme ... [20]

Mis en forme ... [21]

Mis en forme ... [22]

Mis en forme ... [23]

Mis en forme ... [24]

Mis en forme ... [25]

Mis en forme ... [26]

Mis en forme ... [27]

Mis en forme ... [28]

Mis en forme ... [29]

Mis en forme ... [30]

Mis en forme ... [31]

Mis en forme ... [32]

Mis en forme ... [33]

Mis en forme ... [34]

Mis en forme ... [35]

(4) بوعلام رمضاني - الجزائري بين الماضي والحاضر - المكتبة الشعبية - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر - ص 14.

(2) عز الدين جلاوي - النص المسرحي في الأدب الجزائري - مطبعة حرمة - الجزائر - ط 1 - ص 44.

- دحمون يقصد به سعد الشاير الجيم.

(3) عبد المالك مرتاض - فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 - 1954 - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - 1983 - ص 198.

(4) المرجع نفسه - ص 198.

(5) أحمد بيروض - المسرح الجزائري - نشأته وتطوره - 1926 - 1989 - منشورات التبيين الجامعية - 1998 - ص 32.

(6) مجلة حقائق (شروق المسرح الجزائري) 1926 - 1932 - علاو - ترجمة لصدح فور - ع 40/39 - 11 - 1986/12 - تصدر عن المجلس الشعبي لمدينة الجزائر - ص 61.

(7) مجلة الثقافة والثورة - ع 10 - ص 81.

كلمات في آن واحد»⁽⁸⁾ ولعل أبرز المؤلفين المسرحيين الذين لمع نجمهم في المسرح العامي أو الدارج (سلاحي علي)، الملقب (بعلالو)، و(رشيد قسنطيني) و(محي الدين باشتارزي)، وقد تميز هؤلاء الثلاثة بأنهم مؤلفون للمسرحيات الهزلية (اسكاتشات) ولالأغاني هم ممثلون متميزون ورؤساء للجمعيات ولفرق مسرحية⁽⁴⁾.

وفي عام 1936 وبموازاة مع ظهور جمعية إخوان الأدب في وهران برئاسة الشاعر محمد سعيد الزاهدي تأسست في سطيف جمعية السعادة لإحياء في التمثيل العربي⁽²⁾.

وقد توقف المسرح تقريبا إبان الحرب العالمية الثانية في الفترة الممتدة من 1939 إلى 1945.

غير أن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ورغم كيد الاستعمار، حاولت كسر هذا الجمود، فعلا ظهرت بعض الأعمال، ذات النزعة الإصلاحية المنحدرة من فلسفة جمعية علماء المسلمين الجزائريين⁽³⁾.

وفي سنة 1947 حصل المسرح الجزائري على حق استعمال قاعة المسرح البلدي (الأوبرا) يوما في الأسبوع وانتخب محي الدين باشتارزي مديرا متصرفا لما كان يسمى بقسم المسرح الناطق بالعربية، فاختر أحسن العناصر من فرق مختلفة وكون فرق متجانسة أصبحت تقدم مسرحية كل جمعة⁽⁴⁾.

وبعد سنة 1945 تأسست فرقة رسمية وظهرت مسرحيات فصيحة منها "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان سنة 1947، ومثلت أول مرة بتلمسان و"الخنساء"

(8) د. عبد القادر جليل - الامتداد والصراعات الثقافية في الجزائر - ترجمة سليم قسطون - دار الثقافة ط1 - بيروت 1984 - ص 111
 (1) د. صالح لمباركية المسرح في الجزائر - النشأة والرواد والنصر من سنة 1972 - دراسات في المسرح (1) - دار الهدى - الجزائر 2005 - ص 80
 (2) أبو القاسم سعد الله - دراسات في الأدب الجزائري الحديث - الدار التونسية للنشر - تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 120
 (3) أبو القاسم سعد الله - دراسات في الأدب الجزائري الحديث - ص 120
 (4) مجلة حقائق ج 40/39 - ص 61

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

له أيضا، و"ضيعة البرامكة" و"ابن رشد" و"أبو الحسن التميمي" و"عنبسة" التي مثلت سنة (1950)، وكلها للشهيد أحمد رضا حوجو (1911-1956)⁽⁵⁾.

كما كان الشهيد "رضا حوجو" يدير جمعية "المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل" التي تأسست سنة 1948 وأصبحت تمثل مكانة مرموقة في الوسط الفني، وقدم من خلالها مديرها "أحمد رضا حوجو" مسرحيات بأسلوب ساخر ونقد حاد لاذع للأوضاع الاجتماعية والسياسية، وقدم رواية "الصحراء" التي تمثل كفاح الشعب الليبي من أجل استقلاله⁽⁴⁾.

ومن بين الممثلين الذين برزوا وأصبحوا محترفين نجد "مصطفى كاتب"، "محمد التوري"، "حبيب رضا"، "رويشد"، "عبد العظيم رايس"، "حسن الحسني"، "قصدرلي"، "كلثوم"، "توريه" وغيرهم.

وهناك من يرى بأن أول مسرحية جزائرية كتبت عام 1848، فالدكتور البريطاني "فيليب ساد غروف" المتخصص في الأدب العربي بذكرياته عشر على مخطوط لمسرحية تعتبر الأولى في المسرح العربي وهذا بمدرسة اللغات الشرقية باسكتلندا، والمسرحية هي بعنوان "نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة تريباق بالعراق" لصاحبها الجزائري "ابراهيم دانيوس" والتي من المرجح أنها تكون قد كتبت عام 1848⁽²⁾.

المسرح والثورة:

لقد استخدم المسرح في هذه الفترة الحاسمة من تاريخ الجزائر كسلاح في وجه الاستعمار الفرنسي، فبانطلاق أول شرارة للثورة الجزائرية كان المسرح يعمل على توعية وتحريض الشعب الجزائري على المستعمر الفرنسي. فإذا كانت الثورة محاولة جذرية لتغيير الواقع بمختلف مستوياته فإن عوامل التغيير على صعيد المسرح الشامل، تتجلى في أنماط متعددة للتحول، وبالتالي فإن

(5) عبد المالك مرتاض فنون النشر الأدبي في الجزائر من 212

(1) أنيسة بركات أدب النضال في الجزائر منذ سنة 1945 حتى الاستقلال المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1984-1992 من

193

(2) مجلة الثقافة ريبورتاج المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع عدد ممتاز رقم 6، 7- مجلة وزارة الثقافة تصدر

من المكتبة الوطنية الجزائرية 2005 من 32

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

كل مرحلة ثورية بالضرورة هي طرح لبديل ثوري، وهذا الطرح يشكل في سياقه التعبيري فصما للشيجة، التي تصل بين مختلف حلقات التاريخ الثقافي، وهكذا أصبح البديل قيمة تعبيرية متميزة في حد ذاتها⁽⁴⁾.

وتمثل المسرح الثوري في الملامح البارزة للثورة الجزائرية، مثل الإيمان القوي بالكفاح المسلح طريقا للتحرير، وثقته الكاملة في انتصار الثورة مهما كانت التضحيات جسيمة، وقوى العود فضيحة⁽²⁾.

إذن فالمهمة المسندة للمسرح هي تقديم أعمال في مستوى الثورة بين سنتي 1957-1958 فقد شهدت سنة 1958 تأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس، إذ أنها كانت لسان حال قضية تحرير الجزائر في المهجر⁽³⁾. وقد حرصت الفرقة الفنية التي كونتها جبهة التحرير الوطني*، على دفع الثقافة الوطنية وتوعية الجماهير وتنويرها. كما أخذ التنسيق بين رجال المسرح والقادة السياسيين في الحركة الوطنية وانعكس ذلك على المسرح لأنه التزم بالتوعية السياسية، وتهيئة الشعب للثورة والمقاومة⁽⁴⁾.

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

(4) أرست فيشر - ضرورة الفن - ترجمة احمد حليم - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - 1975 - ص 16.

(3) د. حفناوي بيلي - الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا] - محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف - وزارة الثقافة الجزائر 2008 - ص 7.

(4) مجلة الثقافة - ريبورتاج المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع - مجلة وزارة الثقافة تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية - عدد سنوي رقم 6-7-2005 - ص 33.

* أعضاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني هم: مصطفى كاتب، عبد الباقى رايس، يحيى بن مبروك، طه العامري، محمد بولوينات، محمد زينات، سيد علي كويرات، حسان الشافعي، عبد الصمد رافان، أحمد وهيبي، حميد النعمري، الشيخ دحمان، خليفي محمد، علي حاليث، محمد صواق، عليلو، فريد علي، إبراهيم دري، الطاهر بن أحمد، حمو السعداوي، جعفر بك، عبد الرحمن بن يحيى، سعيد السايح، مصطفى سغون، الهادي رجب، حسين، مليكة كويرات، هبيرة بالي، رافية بالمري، رقية، هفدة، حسن فارس، كراسي (مصور)، صافية (زوجة كراسي)، حمدي محمد. أنظر أحمد بيوض المسرح الجزائري، ص 83.

(4) أحمد درغان - الثورة الجزائرية في المسرح العربي - محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف - وزارة الثقافة الجزائر - 2008 - ص 25.

وقد تحدد العمل المسرحي إبان الثورة التحريرية، وهو المشاركة مع الثورة والعمل على إبرازها بأعمال فنية يكون المنطق فيها الكفاح ومقاومة الاستعمار⁽¹⁾.

والحال الاجتماعي في الجزائر في تلك الفترة الاستعمارية فرض على الكتاب والمبدعين الاهتمام البالغ بالأسرة كخلفية أو لب للحفاظ على الهوية الوطنية وشدها من الانزلاق في التيار الفرنسي الذي أراد به القضاء على الشخصية الجزائرية بتحويلها إلى شخصية غربية أوروبية على الأقل، وإلا القضاء على المجتمع والزج به في أمراض اجتماعية مزمنة كالطلاق والبطالة والكسل والتسكع والجشع⁽²⁾.

ولكن هذا النشاط المسرحي لم يدم طويلا في الجزائر إذ تعرض لضغوط الإدارة الفرنسية مما اضطره إلى الهجرة. فكانت المرحلة الأولى في المهجر في فرنسا من 1955 إلى 1958، وقد تميزت بقلة الإنتاج، وذلك لما واجهته الفرقة من مصاعب وظروف مستعصية خاصة أن العمل الفني المسرحي يشمل النشاط السياسي، « فمع اندلاع الثورة التحريرية بدأ ضغط الاستعمار يزداد على رجال الفن بحيث أصبح يرى أن وجود فرقة مسرحية خطر يهدد وجوده، كما رأى في ذلك علامة من علامات الإنذار بانتهاء حكمه في الجزائر، لذلك جند كل طاقاته الجهنمية لمحاربة الفنانين»⁽³⁾.

أما المرحلة الثانية فكانت في تونس من 1958 إلى 1962 فبعد أن وجهت الجبهة نداءها سنة 1957 إلى جميع الفنانين سواء داخل الوطن أو خارجه لتكوين فرق فنية تابعة لها، وقد تم تأسيسها في هاته الفترة، وكان هدفها دعم الثورة، والتعريف بالقضية الجزائرية على الصعيدين الداخلي والخارجي « فليست الثورة قضية أفراد أو شريحة معينة، ولا هي معركة بخصوص مطلب اجتماعي محدد بل أنها ثورة شعب كامل»⁽⁴⁾. وقد تفاعل الفنانون مع الثوار فكما يقول مالك حداد « ليس

(1) د. صالح لمباركية - درامات مسرحية (2) المسرح في الجزائر - دراسة مرضعائية وفنية - دار الهدى الجزائر - 2005 - ص 37.

(2) محمد التوري - دراسات ونصوص من المسرح الجزائري - منشورات المعهد الوطني للفنون المسرحية - برج الكيفان الجزائر - العدد الأول - 2000 - ص 7.

(3) جروة علاوة وهي - ملامح المسرح الجزائري - منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين - الجزائر - 2003 - ص 49.

(4) الحسن قلاباتي - المسرح الجزائري و الثورة التحريرية - دراسة تاريخية فنية - الجزائر عاصمة للثقافة العربية - 2007 - ص 93.

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

علينا أن نختار نحن كتاب الجزائر، فقد اخترنا وانتهى الأمر، والتزمنا بالثورة»⁽⁵⁾، وهناك الكثير من الفنانين اللذين ضحوا بأنفسهم في سبيل الوطن مثل الشهيد "أحمد رضا حوجو".

« بعد حادثة مقتل محافظ شرطة قسنطينة على يد الثوار، حيث أخذ حوجو من منزله، ولم يعرف عنه أي خبر بعد ذلك التاريخ »⁽⁴⁾.

ومن مسرحيات فرقة جبهة التحرير، نذكر مسرحية "أبناء القصبه" لحميد رايس و (نحو النور) لمصطفى كاتب، "الخالدون"، و "دم الأحرار" و "الجثة المطوقة" "لكتاب ياسين".

و من الأعمال المسرحية المهمة الممتدة ما بين سنة 1922 إلى 1937 نذكر:

الشفاء بعد العناء⁽²⁾ للطاهر علي الشريف .

خديعة الغرام⁽³⁾ للطاهر علي الشريف .

بديع⁽⁴⁾ للطاهر علي الشريف .

في سبيل الوطن⁽⁵⁾ مقتبسة من طرف محمد منصالي .

الجهلاء المدعون بالعلم (لمحي الدين باثشارزي)⁽⁶⁾.

أما المسرحيات التي عرضت ما بين سنتي 1938 إلى 1953 فقد كانت أغلبها دينية أو تاريخية وأهمها:

مسرحية بلال بن رباح — (لمحمد العيد آل خليفة)⁽⁷⁾

مسرحية المولد — (عبد الرحمان الجيلالي)⁽⁸⁾

مسرحية الهجرة. وهي مطبوعة مع مسرحية المولد⁽⁹⁾ لعبد الرحمان الجيلالي.

(5) مالك حداد الحرية وأمامة التعبير لدى الكتاب الجزائريين - وزارة الثقافة المغربية - دمشق - 1961 - ص 29.

(4) أحمد منور مسرح الفرجة والنضال في الجزائر - دراسة في أعمال أحمد رضا حوجو - دار هومة الجزائر - 2005 - ص 67.

(2) الطاهر علي الشريف أنظر: علاو - مذكرات علاو - شروق المسرح الجزائري - ترجمة أحمد منور - منشورات النبين الجاحظية - الجزائر - 2000 - ص 22.

(3) أنظر: محمد الدين بن أبي شبيب - المسرح العربي لمدنية الجزائر - مجلة الثقافة - عدد 55 - ص 31.

(4) أنظر: مسرح نفسه - ص 13.

(5) أنظر: إرليت روث - المسرح الجزائري (مخطوطة) - ص 10.

(6) محمد الطاهر فضلاء المسرح تاريخيا ونضالا - مطبعة دار هومة - الجزء الثاني - الجزائر - 2000 - ص 24.

(7) أنظر: د. أسماء بركات درار - ألب النضال في الجزائر - 1945 - حتى الاستقلال - ص 203.

(8) أنظر محمد الحسين فضلاء من اعلام الإصلاح في الجزائر - الجزء الثاني - ص 66.

(9) عبد الرحمن الجيلالي المولد والهجرة - المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر - سنة 1987 - ص 7.

Mis en forme	... [36]
Mis en forme	... [37]
Mis en forme	... [38]
Mis en forme	... [39]
Mis en forme	... [40]
Mis en forme	... [41]
Mis en forme	... [42]
Mis en forme	... [43]
Mis en forme	... [44]
Mis en forme	... [45]
Mis en forme	... [46]
Mis en forme	... [47]
Mis en forme	... [48]
Mis en forme	... [49]
Mis en forme	... [50]
Mis en forme	... [51]
Mis en forme	... [52]
Mis en forme	... [53]
Mis en forme	... [54]
Mis en forme	... [55]
Mis en forme	... [56]
Mis en forme	... [57]
Mis en forme	... [58]
Mis en forme	... [59]
Mis en forme	... [60]
Mis en forme	... [61]
Mis en forme	... [62]
Mis en forme	... [63]
Mis en forme	... [64]
Mis en forme	... [65]
Mis en forme	... [66]
Mis en forme	... [67]
Mis en forme	... [68]
Mis en forme	... [69]
Mis en forme	... [70]
Mis en forme	... [71]
Mis en forme	... [72]
Mis en forme	... [73]
Mis en forme	... [74]
Mis en forme	... [75]
Mis en forme	... [76]
Mis en forme	... [77]
Mis en forme	... [78]
Mis en forme	... [79]
Mis en forme	... [80]
Mis en forme	... [81]
Mis en forme	... [82]
Mis en forme	... [83]
Mis en forme	... [84]
Mis en forme	... [85]
Mis en forme	... [86]

الناشئة المهاجرة لـ (محمد الصالح رمضان)⁽¹⁾ :-

حنبل لـ (أحمد توفيق المدني)⁽²⁾ :-

رواية الثلاثة (لمحمد البشير الإبراهيمي)⁽³⁾ :-

بوحديبة (لمحمد التوري)⁽⁴⁾ :-

وكتب عبد الرحمان كاكي مسرحية (دم الحب) سنة 1953⁽⁵⁾ :-

أما المسرحيات التي كتبت ما بين قيام الثورة إلى مرحلة الاستقلال نذكر أهمها:
مسرحية الطخانة لعبد الله الركيبي حيث يقول د. محمد الطمار عنها: «إنها تدل دلالة واضحة عن تقدم هذا النوع من الأدب في الجزائر»⁽⁶⁾ :-
والهارب للطاهر وطار والغولة لأحمد عياد⁽⁷⁾ :-

ومهما يكن من أمر فإن عمل المسرح الجزائري أثناء حرب التحرير انصب على النضال في سبيل الجزائر المستعمرة وتحريرها ، وقد كان المسرح مرآة عاكسة للشعب الجزائري وكفاحه ، وقد أدى دورا عظيما خارج الوطن سواء في تونس أو الصين أو في الاتحاد السوفياتي ، حيث نال العديد من الجوائز ، أما داخل الوطن فكانت المسجون بمثابة صالات لعرض المسرحيات التي يقدم من خلالها الفنانون المسرحيون المقبوض عليهم مسرحياتهم الوطنية :-

(1) - أنظر : محمد الحسن فضلاء من أعلام الإصلاح في الجزائر الجزء الثاني ص 167.

(2) - أنظر : محمد الحسن فضلاء من أعلام الإصلاح في الجزائر الجزء الأول ص 96.

(3) - أنظر : المرجع نفسه ص 11.

(4) - أنظر : محمد التوري بوحديبة زهيط ومحيط وفضاز الميط منشورات المعهد الوطني للفنون المسرحية العدد الأول جويلية 2000 ص 13.

(5) - عز الدين جالوجي النص المسرحي في الأدب الجزائري ص 49.

(6) - محمد الطمار الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج (ش. و.ن.ت) الجزائر 1983 ص 273.

(7) - أحمد بويض المسرح الجزائري 1926 - 1989 ص 180.

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[87]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[88]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[89]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[90]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[91]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[92]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[93]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[94]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[95]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[96]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[97]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[98]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[99]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[100]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[101]
Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent	...	[102]

مسرح الاستقلال:

بـاستقلال الجزائر بدأت مرحلة جديدة وهي البناء والتشييد، وقد واكب هذه الفترة بكل تحولاتها الاقتصادية و السياسية والثقافية المسرح إلى جانب الأشكال الأدبية الأخرى ، فكان ملتزما بقضية الشعب وأنه ، وعليه فقد تم تأميمه رسميا في فيفري 1963، حيث تحددت مهمته التي أبرزها مديره "مصطفى كاتب" إذ يقول « إن المسرح يظل ملكا للشعب، يكون أداة فعالة في خدمته ، مسرحنا سيكون معبرا عن الواقع الثوري ، الواقعية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل ، سيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها ، سيحارب كل الظواهر السلبية التي تنتافى مع مصالح الشعب»^(١).

و من هنا تتضح ضرورة التزام المسرح الوطني ، بما يجري على الساحة الوطنية خاصة وأن الجزائر بصدد بناء الاشتراكية وتغيير الواقع من كل سلبياته وتقاليد البالية إلى جانب القضاء على مخلفات الاستعمار ومحاربة كل ما يتنافى مع مصلحة الشعب ، ويكون ذلك بأسلوب واقعي « كما ورثت الدولة الجزائرية هيكل مسرحية وقاعات للحفلات عبر القطر الجزائري و أصدرت الدولة الناشئة مرسوما رقم 12/63 المؤرخ بتاريخ 8 جانفي 1963 ، والأمر رقم 38/70 المؤرخ في 8 جانفي 1963 بتأميم المسارح عبر كامل التراب الجزائري»^(٢).

و إلى جانب التأميم كانت هناك إجراءات أخرى تهدف إلى الرقي بالفن المسرحي ووضعها في إطار أكاديمي تعليمي . فأنشأ (المعهد العالي للفنون الدرامية) بـبرج الكيفان سنة 1965م « إن افتتاح معهد " برج الكيفان للفنون المسرحية" كان

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

(١) مجلة حقائق ح 48 -1988 تصدر عن المجلس الشعبي لمدينة الجزائر ص 46.
(٢) د. نور الدين صرون المسارح المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ط1 الجزائر 2006 ص 146.

الحدث المهم في وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح دراسة وبحثاً»⁽³⁾.

وتعتبر الفترة الممتدة من 1962-1972 من أغزر الفترات إنتاجاً في المسرح ، وأغلبها تتحدث عن القضايا الاجتماعية . فألفت العديد من المسرحيات تتحدث عن مشاكل المجتمع والأسرة والنفس البشرية كالطلاق والحب والشعوذة وغيرها .

والفضل في هذا يرجع إلى عدد من المسرحيين الذين عملوا على معالجة القضايا الوطنية بأساليب جديدة خاصة، كانت في مستوى التطورات الحاصلة ون هؤلاء نجد: " كاتب ياسين " حيث « تنفرد مسرحيات كاتب ياسين عن غيرها بمستواها الفني الرفيع وبكونها تقف في مصاف روائع المسرح العالمي»⁽⁴⁾.

وقد انتسبت أعماله بالرقي والارتجال مع إضفاء لمسة من الفكاهة عليها ومن أعماله في هذه الفترة نذكر: " خذ حقيبتك " و "حرب ألفي سنة".

كما سطع نجم فنان كبير سمي " أحمد عياد " ويلقب " برويشد " الذي له مسرحيات أهمها: (مسرحية الغولة سنة 1966 بعد مسرحية حسان طيرو)⁽²⁾ عام

1964، ثم مسرحية "البوابون"⁽³⁾ سنة 1968. وأسلوبه نابع من خبرته وتجربته الفنية ، حيث كان يعتمد كثيراً على الفكاهة « وقد تمكن من إرساء مسرح بسيط

جريء بعيد عن الديماغوجية يعطي من خلاله الواقع المعيش ولا يحرم الجمهور حقه من التسلية»⁽⁴⁾ أما من محتواها فقد كانت الأولى " حسان طيرو " تعالج فكرة البطل

الفردية في الثورة التحريرية واهتمت بالتضحية والنضال ، أما الثانية وهي "الغولة" فقد عرت بعض النفسيات المنحرفة و إظهارها على حقيقتها ، خاصة بعد انتشار

بعض السلوكات في المؤسسات الإدارية كالبيروقراطية والوصولية ، وكذلك استعمال الشعارات الجوفاء.

(3) د. محمد تحريشي في الرواية و القصة و المسرح قراءة في المكونات الفنية و الجمالية السردية مطبعة بابا حسان الجزائر ص 171
(1) د. محمد محمد خضر الأديب الجزائري المعاصر دراسة أدبية نقدية منشورات المكتبة المصرية صيدا بيروت 1967 ص 60
(2) أحمد بيوض المسرح في الجزائر 1926-1989 ص 98
(3) المرجع نفسه ص 99
(4) -

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

أما " اليوايون " فقد عرضت مشاكل الطبقة البسيطة من المجتمع التي تسعى إلى الدفاع عن مبادئها إلى جانب تحليل بعض الشخصيات التي لا تنطوي على سلوكيات منحرفة.

ومن أعمدة المسرح في تلك الفترة الفنان المسرحي " ولد عبد الرحمان كافي " حيث نجده أول من اتجه إلى رواق الأصالة والمعاصرة حيث كان يعمل على تأصيل المسرح الجزائري بناء على التراث الشعبي الذي استوحاه من الأساطير الشعبية مع تطويره موازاة مع تطور المجتمع ليكون أحسن معبر عن القضايا الراهنة ومن أهم أعماله نجد " القراب والصالحين " التي تهدف إلى نبذ الخرافات والمعادن البالية المنافية لأخلاق المجتمع الجزائري ، ونجد أيضا: " مسرحية 132 سنة " - ديوان القراقوز " - كل واحد وحكمو " - بني كلبون " إفريقيا بعد عام .

أما في الفترة الممتدة ما بين 1973 - 1981 فنجد أنه بعد صدور قانون اللامركزية سنة 1972 بدأت المسارح الجهوية نشاطها.

ففي المرحلة الأولى منه نجد بروز مسارح العاصمة وهران ، فكانت الكثير من المسرحيات المقتبسة خاصة في المسرح المركزي أو مسرح العاصمة منها " دائرة الطباشير القوقازية " ، " الإنسان الطيب في مستشوان " و "سلاك الحاصلين " ، أما التي غلب عليها طابع الإنتاج الجماعي نجدها بكثرة في مسرح وهران ، نجد منها " حمام ربي " ، " الخبزة " ، " حوت ياكل حوت " .

و مسرح باتنة الجهوي الذي تأسس سنة 1985 قدم عدة مسرحيات منها " الفلقة " ، " النار والنور " للمؤلف صالح لمباركية كما قدم " الملك هو الملك " لسعد الله ونوس .

أما مسرح بجاية تأسس عام 1985، ومن المسرحيات التي قدمها مسرحية " حرف بحرف " من تأليف "عمر فطموش" وإخراج "أحمد خودي" ، و مسرحية " أشكون " وهي من تأليف جماعي وإخراج "أحمد خودي" وغيرهما من المسرحيات .
و مسرح عنابة فقد قدم مسرحياتان لا غير : من إنتاج " سليمان بن عيسى " هما " بوعلام زيد القدام " ، " يوم " الجمعة خرجو لريام " .

أما مسرحا سيدي بلعباس و قسنطينة فقد برزا في الفترة الممتدة ما بين 1977-1981. « وعلى الرغم من بروز مسرحيات في المستوى سواء من حيث الموضوع المعالج أو الشكل المقدمة به، كـ " الأقوال " لـ عبد القادر علولة، و " ناس الحومة" فإن هناك من الأعمال ما هو ضعيف، أيضا هناك تقصير أو تقليد من الإنتاج في هذه الفترة»⁽¹⁾ ويرجع التقصير أو التقليد إلى بداية السبعينات عندما شهدت في الجزائر حدث الثورة الزراعية، فقد صخر لتلبية هموم المجتمع وظروفه الآتية حيث عبرت عن حالة الفلاح، والعامل، والطالب، والمتغيرات الاجتماعية الحاصلة. فقد المسرح «الكثير من قيمته الجمالية ومستواه الفني»⁽²⁾. فقد أصبحت عروض تلك الفترة مصنعة، مكررة، لغتها غير متقنة، مما تسببت في ابتعاد المشاهد عنها، واستمر ذلك إلى غاية الثمانينات حيث برزت جهود حثيثة لأفراد أردادوا إرجاج المسرح إلى عهده السابق سواء كانوا مخرجين أو ممثلين أو مؤلفين، ومن هذه الجهود ما قام به " عبد القادر علولة التي كانت عروضه في القمة تستهوي جماهير عروضية ومن أعماله نجد " الأقوال"، " الأجواد"، " اللثام".

4- مضمين النص المسرحي الجزائري:

لقد تنوعت مضمين المسرحيات الجزائرية وتعددت محتوياتها، فتراوحت ما بين مسرحيات تاريخية واجتماعية وسياسية ودينية.

أ- المسرحيات الثورية:

تعتبر الثورة الجزائرية الممتدة ما بين سنتي (1954-1962) السبب المباشر لظهور مسرح ثوري في الجزائر، مسرح يعبر عن معانات الشعب الجزائري من المستعمر الفرنسي وعذاباته، مسرح يجسد مطالب الشعب الجزائري بالاستقلال وبالمطالب الثورية، ومن خصائص هذا المسرح الإيمان القوي بالانضال والثقة في الفوز بالاستقلال، والتعريف بأصالة الشعب الجزائري لغة ودينا وتكافلا اجتماعيا. كما تناول المسرح الثوري نوع آخر هو مسرح المسجون، لأن الكثير من

(1) - بوعلام رمضان المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ص 32.

(2) - مجلة اليوم السابع (نظرة عن المسرح الجزائري مع زياتي شريف عباد بيار أبي صعب) ص 86 - سنة الثانية 30-1-2-85
تصدر عن شركة الأندلس الجديدة باريس ص 37.

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

~~الفنانين المسرحيين و الكتاب والشعراء قد مروا بتجربة السجن ، كما تعرض
للأبطال الذين صنعوا مجد الجزائر وقاموا بالثورة واستشهدوا في سبيل الاستقلال
بإسهاب، إضافة إلى تناوله موضوع المرأة المناضلة بإسهاب . ومن المسرحيات
الثورية التي نالت نجاحا مدويا نذكر :~~

~~مسرحية مصرع الطغاة، لعبد الله الركبي:~~

~~مسرحية نضالية من أربعة فصول « كتبها عبد الله الركبي سنة 1959 »^(١)،
وتجري أحداثها حول البدايات الأولى لتفجير الثورة التحريرية.~~

~~مسرحية أبناء القصبية، لعبد الحليم رايس :~~

~~هي مسرحية ثورية نضالية من ثلاثة فصول، وكتبت بالعامية الجزائرية وأخرجها
"مصطفى كاتب" ، وفكرتها الأساسية تدور حول حالة المجتمع الجزائري في وقت
الثورة ومعاناته من الاضطهاد الذي يتعرض له على أيدي المستعمر، كما لم يغفل
الدور الفعال الذي لعبته المرأة في الثورة ، ومساهمتها بدرجة كبيرة في الاستقلال.~~

~~ب المسرحيات الاجتماعية:~~

~~إن المسرحيات الاجتماعية في زمن الثورة المباركة تهدف إلى تربية شباب
الثورة وإبعاده عن أخلاق ومكتسبات المستعمر الذي يحاول غرسها في نفسه .~~

^(١) - عبد الله الركبي مسرحية مصرع الطغاة - ص 5.

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

ومن هذه المسرحيات مثلا " مضار الخمر والحشيش " لمحمد العابد الجيلالي، " وشبان اليوم " والواجب " لمحي الدين باش تارزي و " أدياء المظهر " والأستاذ " والبلاء الثلاثة " لأحمد رضا حوجو، و " امرأة الأب " لأحمد بن ذياب و " الصراع بين الحق والباطل " لعلي رحوم، كتبها سنة (1948) و " زينب الفتاة " لعبد الرحمان إبراهيم بن العقون^(١) وقد انقسمت المسرحيات الاجتماعية إلى عدة أقسام فجاءت المسرحيات التي عالجت مواضيع الأسرة كالطلاق والزواج. كما كتبت مسرحيات أبرزت بعض السلوكات الغير شرعية كالدجل والسحر والشعوذة، وظهرت مسرحيات تعالج المشاكل النفسية التي تعرض لها الفرد الجزائري جراء الاحتلال.

أما بعد الاستقلال فقد اتجه المؤلفون إلى نوع آخر وهو المسرح الاجتماعي السياسي و الذي جاء بأفكار جديدة، فكان يبرز المفاصل التي جاءت بعد الاستقلال ومنها البيروقراطية و المحسوبية و الرشوة و الانتهازية و استغلال ثروات البلاد، ومن هذه المسرحيات: مسرحية " الغولة لرويشد "، و مسرحية " الانتهازية لمحمد مرتاض "، و مسرحية " 132 سنة لكاكي ".

المسرحيات الفكرية:

وهي المسرحيات التي تبرز تصادم الأفكار الفلسفية والسياسية والذهنية والإيديولوجية، بغية تغليب فكر على حساب آخر وهذا النوع من المسرحيات ظهر في مرحلة متأخرة، و لم يتطرق إلى هذا النوع إلا القليل من الكتاب المسرحيين ومن هاته المسرحيات القليلة: " مسرحية الهارب للطاهر وطار " كتبها المؤلف " الطاهر وطار " سنة 1961 بتونس^(٢) وفيها عالج المؤلف الفكر الإقطاعي وأساليبه، وأبرز فشل الإقطاعيين في حياتهم الجديدة دون أملاكهم، كما نجد مسرحية " البشير لأبي العيد دودو " سنة 1971.

(١) - عبد الملك مرتاض - فنون النشر في الجزائر 1931 - 1954 - ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر - 1983 - ص 198.

(٢) - الطاهر وطار - مسرحية الهارب - ص 127.

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

المسرحيات الدينية:

لقد اهتم المسرح الجزائري بهذا النوع من المسرحيات اهتماما بالغاً ولعل ذلك يعود إلى تمسك رواد المسرح بدينهم الإسلامي، وعدم تأثرهم بضغوط الاستعمار وحث الشباب الجزائري للدفاع عن الإسلام أمام الحملات التي تسيء إليه ومن المسرحيات الدينية نذكر "مسرحية الهجرة النبوية" وهي «دراما تاريخية دينية من خمسة فصول كتبها عبد الرحمان الجيلالي سنة 1949»⁽⁴⁾ مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة، مسرحية "المولد النبوي" للجيلالي كذلك.

هـ المسرحيات الكوميديّة:

لقد جاءت المسرحية الكوميديّة بهدف إضحاك الناس، أو لتوصيل رسالة من المؤلف إلى القارئ بسرعة عن طريق الضحك، هذه المسرحيات التي تضحك الناس ليست بالهينة، بل القليل من يحسن كتاباتها فهي أصعب من المسرحيات المتزنة، ومن المسرحيات الفكاهية نذكر منها مسرحية "جحا لعلالو"، مسرحية "بابا قدور الطماع لرشيد قسنطيني"، مسرحية "بوبرمة كذلك لرشيد قسنطيني"، مسرحية "النساء" ومسرحية "الخداعين لباش تارزي"، "بوحدبة لمحمد التوري".

المسرحيات التاريخية:

إن التاريخ من مقومات الأمة الأساسية فمن طريق إحياء الماضي وتراثه بيني المستقبل، وأثناء الحرب ذهب الكثير من المؤلفين إلى هذا النوع من المسرحيات، وذلك بذكر أمجاد الأمة وأبطالها لشحن النفوس وحثها على النضال. وقسمت المسرحيات التاريخية في الجزائر إلى ثلاثة أنواع وهي: التاريخ العربي الإسلامي والتاريخ المغربي القديم والتاريخ الغربي ومن المسرحيات التاريخية نذكر مسرحية "عنبسة لأحمد رضا حوجو". مسرحية "حنبل لأحمد توفيق المدني" ومسرحية "يوغرتا لعبد الرحمان ماضوي".

(4) نور الدين حمرون السار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 - ص 125.

و إلى هنا أكون قد عرضت أهم المضمانيين التي تناولها النص المسرحي الجزائري.

5- أهم رواد المسرح في الجزائر:

من أهم المسرحيين الذين تركوا بصمتهم في المسرح الجزائري نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر:

علالو " مؤسس المسرح الجزائري ":

اسمه الحقيقي سلالي علي أو علال الاسم المعروف به بين أقاربه أما علالو فهو اسمه الفني، ولد في الجزائر العاصمة سنة : 1902، زاول دراسته الابتدائية بمدرسة (ساروي)، وفي سنة 1921 كون ثنائي مع باش تارزي ضمن جمعية (المطربية)، وساهم في احياء حفلاتها بقاعة تريبانو. وكانت مسرحية (جما) أولى كتاباته عام 1926 حيث يقول باش تارزي: « إن المحاولات المسرحية الأولى المكتوبة بالفصحى لم تحدث التجاوب المطلوب، حيث لم يجد المسرح الجزائري طريقه حتى سنة 1926، إذ سجلت المرحلة الأولى والكبرى، فجاءت إلى علالو الأول فكرة كتابة مسرحية بالعامية عنوانها "جما" ⁽¹⁾ ويطلق قائلا: « إن عامية جما، سمحت لنا بتسجيل خطوة إلى الأمام في استقطاب الجمهور، ومن هنا، و ابتداء من هذا التاريخ اعتبر علالو مؤسس للمسرح الجزائري » ⁽²⁾، وقد كتب علالو المسرحية باللغة العامية وأبرز فيها الجوانب التراثية، وقد علق عليها توفيق الحكيم بقوله: « يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلبها حياة بعد الشخصيات العادية أو التافهة » ⁽³⁾ وبعد مسرحية جما توالى أعماله المسرحية فكتب " زواج بوعقلين " سنة 1926، " أبو حسان أو النائم المستيقظ " سنة 1927، " الصياد والعبقرية " سنة 1928، " عنتر الحشاشي " عام 1930 وغيرهم من الأعمال. رشيد القسنطيني " رائد المسرح الشعبي والرجل الفكاهي المتميز ":

ولد رشيد بلخضر المعروف ب : رشيد القسنطيني، يوم 11 نوفمبر 1887 بحي القصبة بالعاصمة، دخل إلى المدرسة الابتدائية ثم انقطع عن الدراسة، وعمل

⁽¹⁾ mehieddine bachetarzi - mémoire tome (III) p 127.

⁽²⁾ mehieddine bachetarzi - mémoire tome (I) p 67.

⁽³⁾ توفيق الحكيم - سميرة - صدي دار الكتاب اللبناني - بيروت - لبنان - 1973 - ص 187.

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

نجارا مع والده، وهاجر في الحرب العالمية الأولى وعاد سنة 1924، وفي عام 1925 تعرف إلى علالو ثم انضم إلى فرقة "الزاهية" وشارك في أول مسرحية وهي "زواج بوعقلين"، ثم تكونت فرقة "الهلال الجزائري" تحت قيادة "رشيد القسنطيني"، "باش جراح" وآخرين.

وقد كان فكاهيا كبيرا ومسليا، وقد أطلق عليه الدكتور عبد القادر جغلون اسم رجل الجوفة وذلك لتعدد مواهبه ويقول عنه « رغم نقص الوسائل المادية وتشكيك السلطة الاستعمارية، عرف القسنطيني وفرقته النجاح في مدينة الجزائر لتصل بعد ذلك إلى حوض البحر المتوسط، هذه الشهرة التي حصل عليها القسنطيني بهذه السرعة، تعود إلى الطابع المزيج لمسرحه وطنيا وشعبيا»⁽¹⁾.

ومن أعماله التي لاقت نجاحا كبيرا "زواج بوبرمة" سنة 1928، حيث كانت انطلاقة له وبداية لشعبيته، لتتوالى بعدها أعماله ومنها "زغيران وشر ويطو" سنة 1929، "شد روحك" سنة 1931 "بابا الشيخ" سنة 1933. كما كتب العديد من السكاتشات ذات الطابع الفكاهي ومنها: "خذ كتابي" سنة 1929، "أزمة سكن" سنة 1932، "فاقور" سنة 1932.

ويقول عنه باش تارزي « لقد كان عندما يمثل دورا يعيشه مهما كان مؤلف المسرحية، فليس من الأجدى أن نطالبه باحترام النص لأنه يضيف على الدور شخصيته هو، ويرتل الجمل المسرحية كما يقم النكت المضحكة لتسلية المتابع للعرض المسرحي»⁽²⁾.

محي الدين باش تارزي "رائد المسرح الجزائري":

ولد يوم 15 ديسمبر 1897 بالجزائر، قد حفظ القرآن الكريم وأصول التجويد، وانضم إلى جمعية المطربية سنة 1911 ويقول باش تارزي في مذكراته: "كانت بدايتنا سنة 1919، وكان لنا مسرح صغير نقدم فيه مسرحيات باللغة العربية الفصحى، ورغم كون المواضيع كانت جادة إلا أننا لم ننجح في جمع مائة شخص

(1) - عبد القادر جغلون - الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر - ترجمة سليم قسطن - دار العداثة - بيروت - لبنان - 1984 - ص 119 + 120.

(2) - mehieddine bachetarzi - mémoire tome (1) p296.

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

حولنا، وفي عام 1932، قدمت أول مسرحية لي بالعامية هي " البوزريعي في العسكرية"⁽³⁾. وقد كانت مسرحيته فكاهية توعوية هادفة، وكان هو من يؤلفها ويقتبسها بلغة الشارع سواء كانت عربية أو فرنسية.

وقد اهتم بالمواضيع الاجتماعية حيث ألف مسرحيات ذات طابع هزلي فكاهي، ولكنها تحث عن القيم النبيلة وتتصدى للقيم الخبيثة، كما ألف مسرحيات تحث على الثورة ضد المستعمر واقتبس العديد من المسرحيات، فيقتبس الفكرة لكنه يصبغ عليها الطابع الجزائري، ومنها مسرحية " المشحاح" الذي اقتبسها عن " البخيل" لمولبير" ومن مسرحياته الذي ألفها بنفسه "الشرف"، "ما ينفع غير الصح" وقد كتب "باش تارزي" مذكراته بنفسه.

محمد العيد آل خليفة:

ولد في مدينة عين البيضاء سنة (1904 1979)، درس في المدرسة القرآنية، وبعدها انتقل إلى تونس ثم رجع إلى الجزائر العاصمة، ودرس بمدرسة الشبيبة الإسلامية الحرة وأصبح مديرا لها، وكان من "المؤسسين لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين"⁽⁴⁾ وله مسرحية هي

" بلال بن رباح".

عبد الرحمان الجيلالي:

ولد بالعاصمة سنة 1908 وهو من حفظة القرآن، له عدة مؤلفات في التاريخ والدين، وألف مسرحيتين " المولد النبوي" و " الهجرة النبوية". محمد الصالح رمضان:

ولد بباتنة سنة 1914 ودرس القرآن الكريم وقد ألف مسرحيتين هما " الخنساء" و"الناشئة المهاجرة" سنة 1949.

أحمد توفيق المدني: ولد في تونس 1 أكتوبر 1899 ينتمي إلى أسرة جزائرية، هاجرت إلى تونس، درس القرآن الكريم في المدرسة القرآنية الأهلية ثم التحق بجامع الزيتونة سنة 1913⁽²⁾ وألف مسرحية "حنبل".

أحمد بن ذياب:

(3) mehieddine bachetarzi - mémoire tome (III), p 127.

(4) د. نور الدين صرون - المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 - ص 122، 123. د. صالح لمباركية - المسرح في الجزائر - نشأة و الرواد النصوص حتى سنة 1972 - ص 69.

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

— ولد بمدينة القنطرة ولاية باتنة سنة 1914 وتلقى دروسه الأولى بمنطقة الأوراس ثم انتقل إلى قسنطينة ومنها إلى الزيتونة بتونس سنة 1935، كتب عدة مقالات في المجالات والجرائد وألف مسرحية امرأة الأب، ومسرحية تاريخية "يزيد بن المهلب بن أبي صفر" (3).

محمد التوري:

— ولد سنة 1914 بالبليدة من مؤلفاته زعيط ومعيط ونفاز الحيط بوحدة تمتاز مسرحياته بالفكاهة.

أحمد رضا حوجو:

— ولد بمدينة سيدي عقبة ببسكرة عام (1911-1956) اقتبس رضا حوجو عدة مسرحيات من المسرح العالمي وخاصة من الأدب الفرنسي مثل: عنبسة، بائعة الورد، سي عاشور وآخرين.

كما ألف عدة مسرحيات أهمها: أدباء المظفر، الواهم، ضيعة البرامكة (4).

مصطفى كاتب "عميد المسرح الجزائري":

— ولد سنة 1920 بمدينة سوق أهراس وفي عام 1939 انضم إلى فرقة "باش تارزي"، وفي عام 1942 انضم إلى فرقة "محمد التوري" في مسرحية "طبيب رغم أنفه"... سنة 1947 كون فرقة "الفن الدرامي" بالمسرح البلدي بالجزائر، و غداة الاستقلال عين "مصطفى كاتب" مديرا عام للمسرح الوطني الجزائري، وأنشأ معهد للفنون الدرامية والرقص بيرج الكيفان...

— أخرج العديد من المسرحيات في الأوساط "الزفاف الدامي" و"هابيل وقابيل"... أخرج مسرحيته الأخيرة "بائع رأسه في قرطاسه" للروائي سعد الله ونويس (2).

ولد عبد الرحمان كاكوي:

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

(3) - د. عبد الملك مرتاض - فنون النشر الأدبي بالجزائر (1931-1954) - ص 486.

(4) - أنظر: د. نور الدين عمرون - المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 - ص 103.

(2) - أنظر: مجلة وزارة الثقافة ريبورتوار المسرح الجزائري - ص 108-109-110.

من مواليد فيفري "بمستغانم" بالغرب الجزائري التحق بالجمعية الثقافية "السعيدية" التي ساهمت في تعميق تجربته ، حيث كانت تضم فنانيين كبار من أمثال "بن عبد الحليم الجيلالي" ...

كتب العديد من المسرحيات نذكر منها "افريقيا قبل واحد"، "132 سنة"، "ديوان القراقوز"، "كل واحد وحكمو"⁽³⁾.

كما نجد الكثير من رجال المسرح المعاصرين الذين تركوا بصماتهم على المسرح ولا زالوا يعملون على نهوضه ومنهم:

د. صالح لمباركية: وهو من المسرحيين الكبار في الجزائر، أعطى الكثير للمسرح الجزائري ، واجتهد لنهوضه و ألف عدة كتب عن المسرح ، كما ألف عدة مسرحيات منها: "الفلقة" ، "الشروق" ، "النور و النار"، كما نال عدة جوائز داخل الجزائر وخارجه.

نور الدين عمرون: وهو من الرجال الأكاديميين الكبار في الجزائر ، حيث نال شهادة الماجستير في الفن ونل كذلك شهادة الدكتوراه ، في المعرفة والفنون المسرحية ببلغاريا، وقد مثل في عدة مسرحيات كما أخرج الكثير من المسرحيات ومنها: "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس، "عطيل" "لشكسبير" وغيرهما.

(3) - أنظر: أحمد بيوض المسرح الجزائري ص 185.

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

تعد هذه الصفحات الموجزة إطلالة على المسرح الجزائري الحديث ، بداية من نشأته مروراً بأهم المراحل التي مر بها ، وصولاً إلى ذكر أهم الرواد الذين ساهموا بجهدهم وكرسوا حياتهم للنهوض بالمسرح الجزائري ، كما لم يبخل البعض الآخر بالتضحية بحياته للغرض ذاته، وقد لاحظت أن المسرح الجزائري أثناء مسيرته ازدهر وانتعش تارة ، وركد وفتن تارة أخرى ، كما لم يعرف الاستقرار في نسبة إنتاج العروض المسرحية من مسرح لآخر، وعرف عدة تحولات مختلفة بغرض تطويره ، ومع هذا استطاع المسرح الجزائري رغم الظروف التي مر بها أن يفرض نفسه وذلك بفضل العزيمة التي حذت المشرفين عليه ، كما يعود الفضل إلى الجهود الفردية سواء من طرف الممثلين أو المؤلفين أو المخرجين ، الذين عملوا على دفع المسرح الجزائري نحو الأفضل ، والدليل على ذلك السجل الذهبي للمسرح الجزائري و الجوائز العالمية الكثيرة التي حاز عليها هذا الأخير.

إلا أن المسرح الجزائري مازال يحتاج إلى الدفع والعمل الدعوي، وذلك للوصول إلى الاحترافية بشكل أكبر ، وكذلك تطويره للوصول إلى مصاف المسارح الكبرى سواء كانت عربية أو عالمية.

4- أثر بريخت في المشرق الوطن_العربي:

عرف الوطن العربي ومن بينه الجزائر، ظاهرة الاقتباس من المسرح الأوروبي بشكل كبير، حيث كان رواد المسرح العربي الحديث يقتبسون المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها كما ألفها و أخرجها مؤلفوها ومخرجوها الأصليون وذلك بغرض صبغها بالبيئة العربية والتعبير عن مشاكلها وهمومها وذلك بغرض دفع الجمهور إلى فهمها.

وقد شمل الاقتباس شقين مهمين، أما الشق الأول فهو الاقتباس في الكتابة والموضوع والتأليف، وأما الشق- الثاني فهو اقتباس للشكل المسرحي أو اقتباس لتقنيات عرض المسرحيات من مؤثرات داخلية وخارجية.

ولكون أغلب النخبة المثقفة في الوطن العربي درست في أوروبا التي كانت في تلك الفترة قد عرفت ثورة في مجال فن المسرح ، بحيث ظهرت أفكار جديدة وهذا من خلال الألماني " بروتولد بريخت" الذي أقام مسرحا جديدا هو المسرح الملحمي و أرسى دعائمه في أوروبا واستطاع أن يبسط هيمنته في تلك الفترة ، ومن خلال احتكاك النخبة العربية بالأوروبيين، انتقلت إليهم أفكار هذا المتمرد على دعائم المسرح الدرامي التقليدي "بريخت"، وبدورهم قاموا بنقل رؤيته وحاولوا تطبيقها في مسارح بلدانهم.

على أن هناك من يقول إن أول لقاء بين الملتقى العربي وبين بريخت كان سنة (1937) من خلال قيام "عارف العزوني" بترجمة مقالة لبريخت ونشرها في مجلة ،

"الطلية" بعنوان: "واجب الكاتب اليوم" وقد أعيد نشر المقالة نفسها في مجلة الطريق⁽¹⁾ ترجمة نبيل حفار .

و هناك من يذهب لقول بأن العرب قد عرفوا بريخت والمسرح الملحمي في فترة الستينات من القرن الماضي، من خلال استخدام وسائل المسرح السياسي والملحمي البريختي من طرف مخرجين عرب في مسرحياتهم أمثال "يوسف العاني"، "سعد أردش"، و"ألفريد فرج"، "إبراهيم جلال" وغيرهم .

غير أن التجربة الرائدة هي تجربة السوري سعد الله ونوس حيث استخدم المفاهيم البريختية وتبنى مفهوم التسييس مع تغيير بعض المفاهيم وتكييفها مع الذوق العربي لجعل الجمهور يفهمها ويتفاعل معها.

- وقد عرف المشرق العربي المسرح الملحمي قبل المغرب العربي حيث كان سباقا في عرض النصوص البريختية التي أحدثت ثورة كبيرة في أوروبا ومنها: "الأم شجاعة"، "دائرة الطباشير القوقازية"، "السيد بونتيللا وتابعه ماتى" وغيرهم.

ففي مصر قدمت عدة عروض لمسرح بريخت الملحمي ومن أشد المتأثرين ببريخت المخرج والممثل المصري "سعد أردش" الذي يذكر أنه أخرج أول مسرحية "لبريخت" "دائرة الطباشير القوقازية" في المسرح القومي بالقاهرة عام 1962⁽¹⁾ .

- أما في العراق نجد أن الكثير من المخرجين قد تأثروا بالمفاهيم البريختية والمسرح الملحمي، وكان أول عرض لمسرحيات "بريخت" يرجع إلى عام 1965 "لعلي رفيق" حيث قدم مسرحية "القاعدة والاستثناء" ثم مسرحية "محاكمة لوكوس" عام (1967) غير أن تجربتهما باءت بالفشل مما أدى إلى نفور المتفرجين من هذا النوع المسرحي الجديد، ثم تليه مسرحية "بونتيللا" سنة (1973) للمخرج "إبراهيم جلال" وقد أحدث هذا العرض ضجة وصدى اجتماعيا كبيرين أديا إلى تغيير قانون كان حبرا على

(1) - نبيل حفار: أول لقاء بين بريخت و القارئ العربي، مجلة الطريق، ع 5، 6، بيروت، لبنان، 1977، ص: 55.
(1) سعد أرشد: تجربتي مع مسرح بريخت، مجلة المجلة، ع 123، القاهرة، 1968، ص: 56.

Mis en forme : Retrait : Avant : -0 cm,
Première ligne : 0 cm

Mis en forme : Retrait : Avant : -0 cm

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Justifié

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script
complexe :Arabic Transparent

ورق، فغدا قانونا خاصا بنقابة العمال والاستخدام وحماية حقوقهم ويعد هذا العرض بمثابة الشرارة التي توالى من خلالها العروض المسرحية الملحمية (2).

— كما اشتهر " يوسف العاني " بتأثره بالمسرح الملحمي وتعد مسرحية " الخرابة " و"المفتاح" (1967-1968)⁽¹⁾ أفضل نموذج لهذا التأثير.

— أما في " سورية" نجد "سعد الله ونوس" الذي رأى في المسرح الملحمي أقرب نموذج يستطيع من خلاله تجسيد تصوراتهِ للمسرح، فقد «أمن بأن المسرح وسيلة فنية ووسيلة نضال»⁽²⁾.

وفي فلسطين نجد الكثير من العروض المسرحية المتأثرة بالمفاهيم البريختية، و من أهم هذه المسرحيات: " ثورة الزنج" " ومأساة جيفارا" للفلسطيني " معين بسيسو"⁽³⁾.

- أثر بريخت في المغرب العربي:

-- نظرا للظروف الاستعمارية التي كانت تعيشها جل بلدان المغرب العربي على كل المستويات، فقد أدركت النخبة المثقفة ومنهم رجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ضرورة اللحاق بالتطور الأوربي ومنه التطور المسرحي والاستغناء عن العروض الدرامية التي لا تخدم الواقع المعيش، والذي يفصل الفرد عن واقعه، واستبداله بالمسرح

Mis en forme : Police :16 pt, Police de script complexe :Arabic Transparent, 16 pt

Mis en forme : Police :16 pt, Police de script complexe :Arabic Transparent, 16 pt

Mis en forme : Retrait : Avant : -0 cm, Première ligne : 0,25 cm

(2) تمارا ألكسندر وقتنا بوسيتيسيفا: ألف عام و عام على المسرح العربي، تر : توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1981، ص، 249—250.

(1) يوسف العاني : عشر مسرحيات من يوسف العاني، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 1981، ص:319.

(2) د.عبد الرحمن ياغي:سعد الله ونوس والمسرح، مطبعة الأهالي، دمشق، سوريا، ط 1، 1998، ص:114.

(3) ينظر : معين بسيسو: الأعمال المسرحية، دار العودة، بيروت، ط 1، 1979.

الملحمي الذي يعرض الوقائع والواقع بكل آلامه وسلبياته وذلك لكشف مآسي هذه الشعوب وحثها على التغيير.

إن تنامي الوعي في المغرب العربي كان نتيجة حتمية لظروف المنطقة الاستعمارية، التي أدت إلى خوض المنطقة حربا على مستويين، السياسي والثقافي و الذي حاولت من خلالهما مقاومة تلك السياسة الهادفة إلى قطع صلة الإنسان العربي بجذوره، ومن ثم إجهاد كل محاولة لخلق حوار وتفاعل مع الواقع، لكون نتيجته التغيير.

ومن المعروف أن المسرح الملحمي بالمغرب العربي فن مستورد عرفته المنطقة إثر الاحتكاك الحضاري مع الثقافة الغربية، لكن لا ننكر أنه كانت هناك أشكال ما قبل المسرحية متداولة في الأسواق والساحات العمومية مثل: المداح والقوال والحلقة بحيث يمتزج فيها الراوي أو المداح أو المغني بالجمهور، هذه الأشكال التراثية الشعبية تعتبر من عناصر المسرح الملحمي ~~ومن أمثلة ذلك: عبد القادر علولة المتأثر بالمسرحي الاحتفالي الملحمي بالجزائر والذي يستعمل في مسرحياته عنصر "القوال".~~

وهكذا فإن هدف رواد المسرح الملحمي في المغرب العربي هو تصوير الفساد و ~~الاستغلال للذات والاستغلال للذين~~ تتعرض لهما هذه ~~البلدان، البلدان~~، ومحاربة البرجوازية والطبقية التي استغلها البعض في ظل الاستعمار ~~كذلك~~ حدث الشباب على الثورة على المحتل خصوصا بعد " حرب جوان " أو " النكسة " والتي عرت على الوهم الذي كان يعيشه الشعب العربي.

وفي المغرب الأقصى نجد أن الأوضاع المتردية التي كان يمر بها في تلك الفترة قد ~~حولها إلى إبداع أثرت~~ في المجال المسرحي والذي وجد ضالته في المسرح الملحمي بمفاهيمه البريختية، حيث حولها رجال المسرح إلى أداة لتوعية الجمهور وتعريفه بواقعه وحثه على التغيير و من المسرحيين المتأثرين ببريخت المسرحي " إبراهيم بوعلو حيث نجد مسرحياته " دعونا نمثل " (1) و " ووثائق من القرن العشرين " (2) خير نموذج للمسرح الملحمي و مفاهيمه.

(1) - محمد إبراهيم بوعلو، دعونا نمثل، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1977.

Mis en forme : Retrait : Avant : -1 cm

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Justifié

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

و كتب "عبد الرحمن كاكي" مسرحية "132 سنة"⁽³⁾ *، وقد جاءت المسرحية على شكل فلاشات ضوئية إيحائية، فصارت المسرحية «تتابع لوحات تري القصة التي يرويها المداح»⁽⁴⁾ فهذه الفلاشات الإيحائية ترمز للحدث و ترجع المتلقي إلى هذا الحدث و تربطه بالإطار التاريخي، وهذه إحدى خصائص الملحمية.

ويعتبر كما نجد عرض مسرحية "كاتب ياسين" * - من أهم الكتاب المسرحيين الجزائريين تأثرا بالمسرح الملحمي وتعد مسرحيته "الرجل ذو الصندل الكاونتش"⁽⁶⁵⁾ *** التي عرضت سنة 1970، خير دليل على هذا التأثير.

وهو ما جعل مسرحيات "كاتب ياسين" 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 و إصرار تلك الأغنية العميقة الخالدة يختار لها ياسين الكلمة/ الصورة ببراعة تميز أسلوب الكاتب "كاتب ياسين" و تساهم في إبراز مستواها الفني الرفيع»⁽¹⁾.

⁽³⁾ عبد الرحمن كاكي: مسرحية 132 سنة، مطبعة فنون وثقافة، الجزائر، د ط 2002. * تناولت مسرحية 132 أحداثا تاريخية، نضالية، ثورية، و ملخصها يتمثل في قصة الشعب الجزائري و معاناته مع الاستعمار الفرنسي. و فكرتها الأساسية تدور حول نظرة الأسرة الجزائرية بعاداتها وتقاليدها الأصيلة و شخصياتها إلى الاستعمار، وقد جاءت هذه المسرحية في مشاهد و لوحات قصيرة، وفي قوالب مختلفة، منها ما هو على شكل قصائد شعرية ملحونة، و منها ما هو نثر شعبي محشو بالحكمة و المثل، و منها ما هو رقص معبر، كل هذا يرمز إلى لوحات تاريخية لهذه المسرحية الشعبية السياسية، التي تبرز وقائع الصراع الشعبي مع السلطة الاستعمارية.

⁽⁴⁾ Sidi M'hamed la Khdar Barka,- la chanson de geste sur la Scène ou L'expérience de ould Abderrhamane- Ed ,C,D,S, H-Oran- 1981- P 2

** كاتب ياسين: كاتب مسرحي وأديب روائي من مواليد 6 أوت 1929 بـ:السمندر ولاية قسنطينة، التحق بالكتاب لتعلم القرآن الكريم عام 1936 غير أنه انقطع عنه ليلتحق بالمدرسة الفرنسية ومنها إلى ثانوية سطيف عام 1945 حيث شارك في مظاهرات 8 ماي 1945 التي نجمت عنها مجزرة الـ45 ألف قتيل، وهي الحادثة التي تركت في نفسه وفي أعماله أثرا كبيرا... وبعد أن انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري، قام بجولة إلى الاتحاد السوفياتي، ثم هاجر إلى فرنسا عام 1951. وأصدر مسرحية "الجثة المطوقة"... وفي سنة 1956 أصدر روايته المشهورة "تجمة" ثم بعدها بعامين مجموعته الشعرية الثلاثة بعنوان "ألف عذراء" ومسرحية "دائرة الانتقام" علاوة على الأجداد بزادون ضراوة" التي نشرها عام 1959. وبعد استقلال الجزائر، كتب "مضلع النجمي" عام 1966 ومسرحيات عديدة أخرى نذكر منها: "فلسطين المخدوعة" 1967 "الرجل صاحب النعل المطاطي" 1970 "صوت النساء" 1972... توفي في يوم 28 أكتوبر 1989 بـ: "غرونوبل" بفرنسا على إثر مرض عضال ينظر: أحسن تليلاني: المسرح لجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص: 226.

⁽⁶⁵⁾ Kated yacine-l'homme aux sandals de caoutchouc- ede seuil- paris-1970.

*** تناولت مسرحية "الرجل ذو الصندل الكاونتش" قصة نضال الشعب الفيتنامي ضد المحتل الأمريكي، إلا أنها تحمل دلالات، عن نضال الشعب الجزائري ضد المحتل الفرنسي، حيث لا تعرض قصة الكفاح ضد المحتل فقط، بل تتعداه إلى محاربة صراع الطبقات، و محاولة القضاء على التمييز العنصري، في جميع أنحاء العالم، بما فيها "الجزائر" أثناء الاحتلال الفرنسي، فهذه المسرحية أقت الضوء على الاستعمار بجميع أشكاله، كما اهتمت بالمشاكل التي تعم العالم بإجمعه.

⁽¹⁾ سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967، د ط، ص: 192.

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

كما نجد عرض لمسرحية "مصطفى كاتب" دائرة الطباشير القوقازية" على خشبة المسرح الوطني في الجزائر العاصمة⁽⁷⁾ سنة 1970.

- المشاكل التي اعترضت المسرح الملحمي:

من الأسباب التي عرقلت المسرح الملحمي في الوطن العربي نجد الترجمة حيث أن المترجم باعتباره وسيط سواء فرنسي أو انجليزي قد يشوه في بعض الأحيان النص الألماني وتضعب على القارئ العربي فهمه واستعبابه، كما نجد مشكل الاقتباس الذي يتحول إلى النمذجة وهي اقتباس المسرحيات كما هي دون تطويعها للمعايير العربية، وتكييفها للبيئة التي عرضت فيها بمشاكلها وهمومها وهذا ما يصعب على المثقفي التكيف معها، كما نجد مشكل التأصيل فبعض الكتاب العرب يبحثون عن الجذور الشعبية التي قام بها المسرح العربي كخيال الظل، الحكواتي، المداح، صندوق الدنيا وغيرهم من الإشكال التراثية، ومحاولة دمجها مع المسرح الدرامي، كما نجد أن الجمهور العربي الذي كان يعاني من ويلات الاستعمار والمشاكل التي تلاقيه في مجتمع يكافح من أجل الاستقلال والحرية والبحث عن التغيير والتجديد، دفع بالمخرجين المسرحيين إلى المسرح الكوميدي وذلك بعرض معاناتهم اليومية في قوالب كوميدية، كما أن المشاهد العربي لم يتقبل المسرح الملحمي حيث تعود على المسرح التقليدي الدرامي ولم يستوعب المفاهيم البريختية.

كما أن مسرح بريخت عرف المنع ومحاولة التشويه لأفكاره من طرف البرجوازيين والرأسماليين والتي كانت مسرحيات بريخت تهاجمهم.

ولكن رغم المشاكل التي واجهت المسرح الملحمي البريختي في الوطن العربي إلا أنه لاقى نجاحا وانتشارا كبيرين حيث أن المسرحيين العرب "اكتشفوا في إبداع بريخت بذرتين ثمينتين الأولى: منهجه في التقريب، فقد اتضح أنه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والتفرج ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائي جدا أحيانا في المراحل

(7) - تمارا الكسندروفنا بريستسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص 222.

الأولى: فلم يرى مخرجو و منظرؤا المسرح من بين الشخصيات إلا الراوي الذي يستعرض أفكاره و أفعاله دون إحساس أو تأثير، والبذرة الثانية اتجاهه السياسي طبعاً وقضايا الساعة التي تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح العالم العربي فيما كان يبحث لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال⁽¹⁾.

ومن خلال دعوة بريخت إلى الثورة على الطبقة البرجوازية الرأسمالية، فقد وجدت مفاهيمه البيئة التي ينتشر فيها بحيث كان الوطن العربي تحت وطأة المستعمر فقد وجد مسرح بريخت بديلاً عن المسرح الدرامي الذي يعبر عن الطبقة البرجوازية.

- انتقال النظرية البريختية إلى في المسرح الجزائري:

_____ إن كان تطور المسرح الجزائري كان يتأرجح بين العفوية و الارتجال ، ويدل هذا التآرجح على تداخل في الفهم و الاستيعاب ، وفي تطوير هذا الفن، كما حث ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته بالترجمة والاقتباس من المسرح الأوروبي ، فقد وجد الكتاب الجزائريين الجزائريون في عملية الاقتباس ضرورة فنية لتطوير المسرح الجزائري، حتى أن عملية الاقتباس و الترجمة المسرحية غالباً على عملية التأليف المسرحي.

_____ وتعد الجزائر أحد المراكز الغنية بالصراع الملحمي، لهذا توجه الكتاب الجزائريين الجزائريون إلى اقتباس و ترجمة مسرحيات بريخت، فالجزائر كانت تعيش تحت وطأة المستعمر واستبداده، لهذا وجد رجال المسرح في الجزائر المسرح الملحمي خير بديل للمسرح الدرامي البرجوازي الذي يعرض واقعا هو بعيد كل البعد عن مرارة الواقع المعاش المعيش .

_____ وقد وجد رجال المسرح في الجزائر « نماذج راقية للتعليم الماركسي »⁽²⁾ ، مع أنهم لم يلتزموا بالمبادئ الماركسية حرفياً لأنها لا تتطابق و الواقع الجزائري، فهي قد وضعت في بيئة غريبة عن البيئة الجزائرية المسلمة حيث كانت هذه المبادئ بعيدة عن الواقع الجزائري ، ولهذا « حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن الجزائري،

⁽¹⁾ -تمارالكسندر: الف علم وعلم من المسرح العربي ترجمة، توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت، ط2، 1992، ص 247.

⁽²⁾ -روجيه عساف: مسرح الحكواني، مجلة الأقاليم (العراقية) ع8، السنة 15، 1980، ص: 124.

لأنه يعالج مشكلات اجتماعية و سياسية تعني الجزائر، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد»⁽¹⁾.

— كما أن سبب الانتشار الواسع لمسرح بريخت في الجزائر يرجع إلى طبيعة مسرحه و موضوعاته التي تتناول النزعة الإنسانية الخاصة بحياة الفقراء ومعاناة الطبقة الكادحة من الاستغلال وسيطرة الطبقة البرجوازية على ثروات وخيرات البلد مستأثرة بها لنفسها، كذلك نجد **ومن** — الأسباب التي ساعدت في رواج المسرح الملحمي في فترة الخمسينات من القرن الماضي، **أيضا** هجرة الطبقة المتقفة إلى فرنسا للدراسة، حيث كانت فرنسا في تلك الفترة تعرف عدة مذاهب- أدبية مسرحية منها مسرح اللامعقول ، ومسرح الطليعة، ومسرح القوة ، ومسرح بريخت، هذا الأخير وجد المثقفون في الدعائم التي يدعو إليها مسرحه **ظالتهضالتهم** حيث تأثروا به وترجموا أعماله، كما اقتبسوا العديد من مسرحياته، كما تأثروا بأساليب العرض المسرحي التي ابتدعها، ونقلوا إبداعه إلى المسارح الجزائرية حيث طبقوا مفاهيمه على النصوص والعروض المسرحية . وقد وجدت هذه العروض البيئة الخصبة التي تزدهر و تتجح فيها.

- العوامل المساعدة لانتشار النظرية البريختية في الجزائر :

توجد عدة هناك عوامل و أسباب ساعدت في انتشار فن بريخت في الجزائر، فقد ساعده في ذلك الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في تلك الفترة، فقد كانت تمر بأحلك الفترات في تاريخها الحديث، حيث استعمرتها أكبر قوة في العالم مدعومة بالقوى الكبرى كالحلف الأطلسي، ومع هذا الاحتلال وظلمه واستبداده تبلور الوعي الوطني، وظهرت بوادر التغيير ومحاولة التخلص من الاستعمار بجميع أشكاله، وقامت ثورة التحرير العظيمة تسعى لدحض هذا المحتل البغيض، وفي ظل هذه الأوضاع **أنشأت** فرقة جبهة التحرير الوطني التي كان هدفها قيام مسرح نضالي يحث الشعب عن الثورة ويدافع على الطبقة الكادحة كما يعرف بالقضية الجزائرية وعدالتها، فكان هذا المسرح النضالي الثوري هو البذرة التي تكون من خلالها المسرح الملحمي حيث نجده يحتوي على الكثير

(1) د. محمد حياة الجاسم: **الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها (1960-1970)**، دار الآداب - بيروت - ط1 - 1983، ص: 171.

من المفاهيم الملحمية كالثورة على الاستبداد ومؤازرة الطبقات الكادحة، والدعوة إلى التغيير والعمل على التجديد ، وبهذا تكون الثورة الجزائرية الدافع الأساسي لانتشار مذهب بريخت الداعي إلى الثورة و التحرر، والرفض القوي للمسرح البرجوازي من قبل الثورة التي رأت فيه تكريسا للاستعمار بشكل مخاير قوي.

وبعد انتصار الثورة التحريرية ، قام النظام الفني ذو الميولات الاشتراكية بالحث على القضاء على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان ، والدعوة إلى العدالة الاقتصادية والقضاء على الطبقة وتحسين الظروف الاجتماعية والمعيشية للمجتمع الجزائري في ظل الاستقلال ، أما ولهذا ثقافيا فقد اهتمت الدولة بالمسرح وأصدرت الدولة مرسوما يقضي بتأميمها بتأميم المسرح. وأنشأت بموجبه فرقة تحمل اسم "المسرح الوطني الجزائري"-، حيث أخذ على عاتقه خيار النضال من أجل الرقي بالجزائر والدفاع عن الفقراء ، وقد ساعده على في ذلك مدير المسرح " مصطفى كاتب" والتي والذي كانت له ميولات إلى المسرح الملحمي حيث كتب عدة مسرحيات تقوم على الدعائم البريختية وساعده محمد بوديا، كما عرض نجد المسرح الوطني عرض عدة مسرحيات لكافي الذي استوحى الكثير من مسرحياته من " عند بريخت" ، و بهذا وجد المسرح الملحمي البريختي طريقه للانتشار في الجزائر ، فالفاعل بين النظريات المسرحية التي كان يقدمها بريخت وبين الواقع الجزائري أدى إلى ظهور كتاب مسرحيين ملحميين ، وأهمهم على رأسهم "عبد القادر علولة" والذي سعى إلى تطبيق نظريات بريخت في مسرحياته.

فيانتشار وبانتشار الاشتراكية في الجزائر بعد الاستقلال اتجه نحوها المسرح الجزائري إليها مستخلصهما أسسها الفنية والجمالية ، معتبرا النظرية الاشتراكية نظرية إنسانية تتماشى وقانون التطور الذي تشهده المجتمعات الإنسانية، ولهذا اتجه الكتاب الجزائريون إلى كتابات بريخت يستوعبون أفكاره وتقنياته المسرحية في مؤلفاتهم وعروضهم المسرحية.

ويرى "الشريف الأدرع"^{*} أن أول تماس لبريخت مع المسرحيين الجزائريين يعود إلى سنوات الخمسينيات من القرن الماضي ، ويرجع الفضل في ذلك إلى بعض الديمقراطيين اليساريين الفرنسيين ويعتبر جورج روبير ديزوغ و هنري كوردرو هم أهم أحد أسباب تعرف المسرح الجزائري على المسرح الملحمي⁽¹⁾ حيث كان تعرف بعض المسرحيين الجزائريين أمثال علولة على بريخت **تم** عن طريقهما.

كما يرى "الأدرع" أن من بين الأسباب التي ساعدت على تخطي صعوبات لقاء كتابنا بريخت «-» الوضع الاستعماري بالذات ، فلقد كان له الدور الأساسي في إخضاع المسرح الجزائري لمقولات الشكل الدرامي التقليدي ولضروراته الركحية مما سيعمل بعد ذلك على جعله يختار استدعاء ما هو في منظور ثقافة الغرب و جماليته⁽²⁾ .

كما يرى ويضيف أن حرب التحرير⁽³⁾ هي من أهم العوامل التي ساعدت في تأثير المسرح الملحمي في الجزائر ، فبمجرد قيام الحرب هاجر العديد من رجال المسرح إلى أوروبا عامة وإلى فرنسا خاصة ، وقد اشتغلوا في مسارح كان ينشطها **فرنسيين فرنسيون** متأثرين بمسرح بريخت ممارسين لمفاهيمه وتقنياته. **ويطالب ويدعو بأنه بأن يجب أن-** لا ننسى دور المثقفين الفرنسيين الذين اختاروا الصف الجزائري إذ يمثلون عاملا خاصا ضمن مجموعة العوامل المساعدة لانتشار النظرية البريختية في الجزائر، فموقفهم يتصف بالحميمية النضالية حتى أننا يمكن أن نسميهم "بريختينا الآخرين" نذكر من بين هؤلاء المجموعة التي وقعت " بيان 121" ضد الحرب في الجزائر مثل " برناردورت" " Bernard Dort" و " آرتور أداموف" " - Arthur adamov" وجونيفاف سيرو " " Genvieve sereau" وهم جميعا أصحاب أدوار أساسية في تمكين بريخت من

* الشريف الأدرع هو أحد أدباء جيل السبعينات يجمع بين كتابة القصة القصيرة ، والمسرحية ، والنقد الأدبي والمسرحي، من أهم أعماله: ما قبل البعد (قصص)، صاحبة الحسن كله (قصص)، جحا (مسرحية)، وجه وأقنعة (حوارات ومتابيات في المسرح)، إدوار سعيد (مسرحية). ينظر: الشريف الأدرع: بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاك)، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2000، موجز بيوغرافي عن حياته.

(1) نفسه، الشريف الأدرع، ص: 23

(2) المرجع نفسه ، ص: 23-24.

(3) نفسه، الشريف الأدرع، ص 24.

الخشبة الفرنسية ، ومن بين هؤلاء نذكر على وجه الخصوص جان ماري سير، أول من أخرج مسرحية " الجثة المطوقة" لكاتب ياسين عام 1957 سر⁽¹⁾.

كما يقال - يشير إلى أن أول إحتكاك للجزائريين على بمواضيع بريخت هو من خلال كتاب «مجموعة نصوص» الخاص بأستاذة البكالوريا، و يحتوي هذا الكتاب على أحد نصوص بريخت وهو "عقل جاليلي" حيث ان هذا النص مأخوذ عن مسرحية " حياة جاليلي" لكاتبه الأصلي "بريخت"⁽²⁾.

لقد من هنا كانت هذه العوامل بمثابة الأرض الخصبة لبريخت ونظريته الملحمية ومفاهيمه وتقنياته فقد وجه وجد البيئة و الوقت المناسبين لانتشاره ، كما وجه الظروف المواتية للتأثير على الجماهير الشعبية من المتلقين لفنه في الجزائر، وقد تبنى نظريته القائمين على المسرح الوطني الجزائري، وذلك بداعي رفضهم " للمسرح الدرامي التقليدي الأرسطي" والقيم الذي يحمله.

- لمحة عن مسرح عبد القادر علولة:

كما أن الفترة تشير إلى طابع الدعاية المباشرة لسياسة السلطة القائمة على مبادئ الاشتراكية، و قد كتب في هذه الفترة عدة مسرحيات هي : العلق سنة 1969، الخبزة سنة 1970، وترجم مسرحيه صينية لكاتبها (شوسو سان) هي "دنانير من ذهب" عام 1969، كما قام باقتباس مسرحية روسية لكاتبها (غوغول) بعنوان "حمق سليم" عام 1972.

ويمكن القول من خلال ما تقدم بأن المسرحيات المقدمة من طرف علولة في هذه المرحلة، قد اتسمت بالنضج و التطور ، و ربما يرجع هذا إلى مدى استيعابه لفن المسرح، بعد أن قام بتربصات تكوينية داخل الوطن وخارجه ، فأصبحت لديه تراكمات

(1) المرجع نفسه السابق، ص: 24.

(2) نفسه، ص: 25.

Mis en forme : Retrait : Avant : -0 cm, Taquets de tabulation : 15,75 cm, Gauche

Mis en forme : Retrait : Avant : 0 cm

Mis en forme : Retrait : Avant : -0 cm, Première ligne : 0,44 cm

Mis en forme : Retrait : Avant : 0 cm

معرفة فيما يخص المسرح العربي أو العالمي، هذا إلى جانب التجارب التي خاضها في هذا الميدان ، بالإضافة إلى تميز أعماله بتقنيات جديدة ، كإدخال الراوي ، و أيضا الطابع الذي ميز إعداد مسرحية " الخبزة " .

ب- المرحلة الثانية (1973 - 1980) :

و تبدأ هذه المرحلة مع الأحداث و التغييرات التي عرفتها الجزائر، سواء على المستوى السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الثقافي ، فبالنسبة لهذه الفترة فقد عرفت الجزائر مستجدات تتمثل في : قرارات تأميم الثروات الوطنية (البترول، المناجم)، أيضا الثورة الزراعية التي أخذت الأراضي من كبار الملاك، ووزعتها على صغار الفلاحين، وكذلك الثورة الصناعية التي تعتمد فيها البلاد على ثرواتها الذاتية، و إمكاناتها المادية، لبناء قاعدة صناعية لها أفق مستقبلية ،والثورة الثقافية المهدمة لكل تبعية فكرية ومخلفات استعمارية، و لنشر العلم و المعارف ، هذه الثورات الثلاثة تعتبر المحاور الكبرى للاشتركية ، التي أريد ترسيخها في الجزائر، كما بدأت هذه المرحلة مع قرار اللامركزية سنة 1973 ، الذي نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة، عنابة ، وهران ، وسيدي بلعباس ، و تدخلت وزارة الإعلام و الثقافة في تسيير المسارح عبد الوطن . وقد ساير المسرح الجزائري كل التطورات التي عرفتها الجزائر، كما عكس الواقع بكل تناقضاته الاجتماعية ، وجعل من الأدب و الفن مصدرا للأحداث .

وقد شهدت المرحلة نقصا كبيرا في الإنتاج المسرحي ، بسبب المشاكل البيروقراطية و الضغوطات ففي هذه المرحلة لم يكتب "علولة " سوى مسرحيتين هما "حمام ربي" سنة 1974 و "حوت ياكل حوت" سنة 1975. ويعود السبب في نقص إنتاج "عبد القادر علولة" المسرحي إلى اهتمامه بكتابة السيناريوهات ، حيث كتب "جورين " و"جلطي" إلى جانب قيامه بأدوار تمثيلية في بعض المسلسلات و الأفلام القصيرة .

Mis en forme : Retrait : Avant : 0 cm

Mis en forme : Retrait : Avant : 0 cm

و قد تميزت هذه المرحلة بعدة خصائص أهم ما فيها تجربة "التأليف الجماعي" و بتعبير أدق تأليف ثنائي و هذا ما ظهرت في مسرحية " حوت ياكل حوت " إذا اشترك فيها التأليف مع (ابن محمد) .

Mis en forme : Retrait : Avant : 0 cm, Espace Avant : 12 pt

وبالنسبة لمسرح علولة نجد حدوث تطور آخر فيه « بحيث استطاع أن يوائم بين المعايير الفنية و العلمية للمسرح و المبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي » (1) فبعد أن كان هناك اهتمام بالعرض* أكثر من التأليف - وهي سمة معممة على جميع المسرحيين الجزائريين تقريبا - أصبح التزام بالصياغة الفنية التي لاعمها مع مضامين الفكر الاشتراكي (الذي كان من أشد المؤمنين به) عن طريق معايير فنية و علمية ، على أن كان هناك إفراط في الجانب الثاني في بعض الأحيان ، أي أصبحت هناك مباشرة في الدعوة لأفكاره الاشتراكية التي اعتنقها و أراد لها البقاء و التجدر، باعتبارها ضد الاستغلال و تساند الطبقة الكادحة التي تمثل أغلبية الشعب ، ومن هنا تكونت لدى "علولة" القناعة الإيديولوجية في الكتابة المسرحية ، حيث استطاع خلق علاقة فكرية و فنية بين المسرح و المبادئ الاشتراكية التي يؤمن بها منطلقا من فكرة أن « الفن كله ينطلق من تصور إيديولوجي عن العالم بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون إيديولوجي» (2) .

من خلال هذا حاول "عبد القادر علولة" في مسرحه أن يقوم بدور التوعية السياسية للطبقة الاجتماعية ، إلا أن إدراكه القوي لأهداف المسرح جعلت منه يردد التغييرات و يكشف عن المظاهر التي كان يعاني منها الشعب بالنقد.

Mis en forme : Retrait : Avant : 0 cm

الاشتراكية في نظر "علولة" هي إشراك العمال في تسيير المؤسسات و في وسائل الإنتاج و في المسؤوليات عن طريق التنظيمات النقابية ، مصرحا بذلك أن العمال لديهم القدرة على التغيير وعلى البناء و التشييد، و هذا ما تدعو إليه المبادئ الاشتراكية في

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

(1) بوشيبة عبد القادر: المرجع السابق، ص: 103.
الارتباط بالعرض: أي أنه لم يكن تأليفا بالمعنى الصحيح يكتب من طرف كتاب محترفين، وإنما أعضاء الفرقة (الممثلين) هم الذين يقومون بهذه المهمة. ينظر: مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري (مجلة أمال)، ع 5، تصدرها وزارة الثقافة، الجزائر، 1982، ص 55.
(2) تيري إيجلتون: الماركسية و النقد الأدبي، ص: 25.

تحليلها السياسي للواقع على أساس ارتباط الإنسان بوسائل الإنتاج . و قد كتب في هذه الفترة عدة مسرحيات هي : ومسرحية "حمام ربي" و مسرحية "حوت ياكل حوت" .

إن الظاهرة المسرحية عند "عبد القادر علولة" تنطلق أساسا من فاعلية الوعي الاجتماعي و التاريخي، لهذا نجد أعماله مرسومة بالخطاب الثوري ليؤكد على حق الإنسان في الحرية و الكرامة و العدالة و الأمن .

وقد ألف في هذه الفترة ثلاثيته المشهورة: الأقوال عام 1980 و مسرحية "الأجواد" عام 1985 و مسرحية "اللثام" المؤلفة عام 1987،

د- المرحلة الرابعة (1988 - 1993):

هي مرحلة هامة في تاريخ الجزائر حيث شهدت أحداثا وتطورات مأساوية خطيرة تتمثل في أحداث أكتوبر 1988، نتجت عنها تطورات سياسية و اقتصادية و ثقافية و تغييرات هامة على مستوى السلطة و القوانين بوضع دستور جديد في 23 فبراير سنة 1989 ، الذي يسمح بالتعددية السياسية و الحزبية ، و انتهاء فترة الحزب الواحد و إنشاء صحافة مستقلة و حرة ، و التوجه اقتصاد حر أي ما يعرف باقتصاد السوق و استقلالية المؤسسات ، وهذا التطور انعكس سلبا على الوضع الاجتماعي ، مما أدى إلى ظهور مشاكل اجتماعية خطيرة ، كأزمة البطالة و السكن وانخفاض القدرة الشرائية بسبب رفع الدولة دعمها عن المواد الاستهلاكية .

وبالنسبة لعلولة « فقد مال إلى الترجمة و الاقتباس - تحويل قصص إلى مسرحيات- و عدم ظهور إبداع خاص به»⁽¹⁾ ، كترجمة مسرح "كوميديا ديلارتي" ، ولعل مسرحية "أرلوكان خادم السيدين" تتدخل ضمن السياق ، و هذا من التراث العالمي، و المسرحية تحكي قصة إنسان بسيط هو "أرلوكان" يقوم بخدمة سيدين ليكون المرتب مضاعفا ، و هو في الوقت نفسه إنسان يتميز بالمكر و الخداع و الكذب و "أرلوكان خادم السيدين" هناك من اعتبرها تراجعاً من "عبد القادر علولة" و عدم قدرته على مواصلة تجربته، في حين يعتبرها البعض مواصلة لتجربة مسرح الحلقة ، لأنه كان يرى في كوميديا ديلارتي* عدة أوجه تتشابه مع مسرح الحلقة .

وفي هذه المرحلة اعتمد "عبد القادر علولة" تحويل قصص إلى مسرحيات ، و منها تحويله لقصص الكاتب التركي (عزيز نسين) سنة 1991 ، هذه المسرحيات هي : "ليلة مع مجنون" ، "الشعب فاق" ، "الواجب الوطني" ، "السلطان الغريبان" ، "الوسام" .

Mis en forme : Retrait : Avant : 0 cm

Mis en forme : Droite, Retrait : Avant : 0 cm, Interligne : simple

Mis en forme : Droite, Retrait : Avant : 0 cm, Interligne : simple

Mis en forme

Mis en forme

(1) بوشبية عبد القادر : المرجع السابق ، ص: 141.
* الكوميديا دي لارتي: هي مسرحيات مرتجلة (شعبية) عرفت في النصف الثاني من القرن 16 ، من طرف فرقة إيطالية انتقلت إلى باريس ، لتنتشر بعدها في جميع أنحاء العالم و قد تأثر بها كبار المسرحيين أمثال كورناي و ملير للمزيد ينظر : (www.arab.ency.com).

Mis en forme : Français (France)

وكتجمع لميزات كل ما تقدم ذكره عن مسرح " عبد القادر علولة "، نجد أن أهم ما يميزه بالدرجة الأولى أنه « مسرح سياسي و تحليل اجتماعي و توعية ، يتلمس الواقع الاجتماعي ، ينتقده و يناقشه إلى حد التصادم ، و هو عند انتقاده للواقع الفاسد فإنه بالتالي يتخذ منه موقفا صريحا »⁽¹⁾. "فبعد القادر علولة" يرجع دائما تدهور الحالة المعيشية للمجتمع جراء النظم السياسية الفاسدة ، ليحدث ذلك الصراع بين الطبقة الكادحة من المجتمع و الطبقة البورجوازية التي وصلت إلى الدرجة بطرق ملتوية ، و طرحه لهذا التصادم يكون بطريقة مباشرة و كأنه عملية تفريغ يومية . على الرغم من استعماله للرمز في المسرحية " حوت ياكل حوت " ، مثلا هذا الاستعمال الذي انتقده البعض لابتعاده عن الخصائص الرمزية ، و في رأيي - فإنني لا أعتبر " عبد القادر علولة " ينتمي إلى المدرسة الرمزية و لا يتبع خصائصها ، و إنما التجأ إلى مثل هذا الطرح لتعميق فكرته حيث أن فكرة الأقوى و الأغنى بمقدوره استعباد و استغلال العيانات الفقيرة في المجتمع كان طرحها مباشرا و صريحا .

Mis en forme : Retrait : Avant : 0,05 cm, Taquets de tabulation : 0 cm,Gauche

و مسرح " عبد القادر علولة" يعمل على التغيير الثوري الذي يصل إلى مجتمع تتحقق فيه العدالة و المساواة و العمل و الاشتراك ، و ضمن هذا تتبلور فكرة النظام الاشتراكي الذي ما فتئ يدافع عنه و ينشر مبادئه إلى درجة الإفراط أحيانا في الخطاب الاشتراكي على حساب جمالية النص المسرحي . المهم هو أن هذا المستقبل المنشود ظهر في النهاية السعيدة التي ميزت مسرحياته . هذا المستقبل الذي يتحقق بعد أن يعي الجمهور هذا الصراع الاجتماعي، فالهدف من مسرح " عبد القادر علولة " ليس الإمتاع فحسب بل على غرار المسرح العربي ككل الذي أصبحت فيه « المتعة تأتي عن الفهم و الإدراك خاصة و الشعب العربي ككل الذي أصبحت فيه «المتعة تأتي عن طريق الفهم و الإدراك

Mis en forme : Retrait : Avant : -0 cm

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

Mis en forme : Police de script complexe :Arabic Transparent

(1) بوشيبة عبد القادر: المرجع السابق، ص: 105.

خاصة و الشعب العربي بمرحلة أحوج ما يكون فيها إلى التوعية»⁽¹⁾. و إخراجة من
التبعية، المفروضة عليه من قبل أنظمة و لا إلا بإدراك و أفعه.

⁽¹⁾ سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقاليم، عدد خاص، ع 6، 1980، ص: 118.

الفصل الثاني

الخصائص البريختية في مسرحية الأجواد

I- المبحث الأول : أثر بريخت في مسرحية الأجواد

II- المبحث الثاني : البناء الفني لمسرحية "الأجواد"

المبحث الأول: أثر بريخت في مسرحية الأجواد:

- تعريف مسرحية "الأجواد" :

في لقاء أجراه الأستاذ "محمد جليد" المختص في علم الاجتماع بجامعة وهران عام 1985 مع "عبد القادر علولة" ، حيث سأله عن سبب اختياره لعنوان "الأجواد" فأجابته « إنه من الصعب علي أن أخص مسرحية الأجواد ، ومن الصعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحويه ، سواء من حيث الأفكار أو من حيث اشغالات البحث التي تنطوي عليها... لذلك يبدو لي أنه من الأجدر تقديم بعض الأفكار الكبيرة على مراحل...»⁽¹⁾ ، فعنوان المسرحية يحيل إلى صفة السخاء التي يتصف بها أبطالها ، وهي من القيم الإنسانية التي تميز بها أيضا أبطال الملاحم القديمة "فالأجواد" «نشيد وترتيل لكل المتواضعين والإنسانية السخية»⁽²⁾ فالنشيد والترتيل يحمل صفة القداسة لهؤلاء الأبطال . وتعني كلمة الأجواد بالمعنى الحرفي الكرماء ، كما أنها تعتبر الفكرة الرئيسية للمسرحية، فهي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية وبعض الجزئيات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء ، أنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم من واقعنا الاجتماعي ، وهذه اللوحات الفنية تكشف لما عن سلوكيات ومواقف هؤلاء الناس البسطاء المتميزون بالجود والكرم والسخاء ، وكيف تكفلوا بتقاؤل كبير وبإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع .

وقد كان يوم الرابع من جويلية سنة 1985 العرض الأول لهذه المسرحية ، التي «أعيدت لتعرض في ثانويات وهران أمام الآلاف من التلاميذ ، وغالبا ما قدمت في الهواء الطلق بالمؤسسات التعليمية ، كما قدم عرض لفائدة مرضى مستشفى الأمراض العقلية بسبيدي الشحمي»⁽³⁾ ليكون عدد (400) مرة عدد مرات عرضها ، وقد حصلت على أربع

(1) إنعام بيوض : من مسرحيات علولة ، موفم للنشر ، الجزائر ، د ط ، 1997 ، ص: 233 .

(2) لطيفة ب : الأعمال البارزة في المسرح الجزائري حسب محترفين ، جريدة العالم السياسي ، ع 673 ، تصدر عم مؤسسة اصرار للنشر والإشهار ، الجزائر ، 1998/10/20 ، ص: 21 .

(3) رجاء علولة : ذكرى اغتيال علولة ، جريدة اليوم ، ع 35 ، ص 19 .

جوائز، جائزة كانت على المستوى الوطني في المهرجان الأول للمسرح المحترف بالجزائر، وجائزة مهرجان قرطاج المسرحي في دورته الثانية في أكتوبر ونوفمبر 1985، هاتين الجائزتين اللتين حصدهما الممثل "سيراط بومدين" على أدائه لشخصية "جلول الفهايمي، حيث أن نال مؤلفها "عبد القادر علولة" الحياز على التشريف الرمزي لرجل السنة الثقافية .

لكن ما يؤخذ على مسرحية "الأجواد" حصل خلال تقييم أعمال "مهرجان قرطاج المسرحي" لسنة 1985 ، حيث رغم أنها « نالت جائزة أحسن تمثيل رجالي ونزعت التتويه من اللجنة، لم تسلم بدورها من الاهتزاز نتيجة الإطناب الذي أجل بإيقاع المسرحية أكثر من مرة ، ولو لا الشكل التراثي المتميز الذي تناول من خلاله علولة وقدرات الممثلين والصياغة اللغوية للنص لسقطت المسرحية وتدرجت إلى مستوى العروض الأخرى »⁽¹⁾.

فهذا الشكل الجديد - بغض النظر عن موضوعها أيضا - هو الذي ميز التجربة ، فلقد أكد "عبد القادر علولة" نفسه - من خلال حديثه عن الأجواد - باستلهاه العناصر الشعبية والعالمية « أعمل على خلق مكانة جديدة للمتفرج الجزائري مكانة تجعل منه عاملا فعالا وغير تابع في التمثيل »⁽²⁾ .

و"الأجواد" تتكون من سبعة مشاهد* ، كلها تصوير لمعاناة الطبقة الكادحة من المجتمع وهي فئة العمال البسطاء ، حيث كشف لنا المشاكل والسلبيات التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري في فترة التنمية والتغيرات الاجتماعية التي مر بها ، وكذلك التحولات التي عرفتها المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية .

وتمثل مسرحية "الأجواد" لـ "عبد القادر علولة" المسرحية الأكثر اكتمالا بين المسرحيات الأخرى ، فهي تكشف الوجه الحقيقي لتجربته ككاتب ومخرج مسرحي وفي

(1) بوعلام رمضاني: أيام قرطاج المسرحية ،مجلة ألوان ، ع 45 ،تصدر عن وزارة الثقافة والسياحة ،الجزائر، ديسمبر، 1985 ،ص: 19 .

(2) رجاء علولة : ذكرى اغتيال عبد القادر علولة ،جريدة اليوم،ع 35 ، ص19 .
* «المشهد هو الذي يدور فيه الحوار بين الشخص ، أو هو الفضاء الذي تعبر فيه الشخص عن أفكارها إزاء بعضها البعض» . ينظر: د . قاسم المقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي ، دار السؤال ، دمشق ، ط 1 ، 1984 ، ص: 143 .

الفصل الثاني

الخصائص البريختية في مسرحية الأجواد

انتقاله من مرحلة الاستيعاب للفن المسرحي إلى مرحلة البحث عن ميزة تميزه عم باقي الكتاب المسرحيين سواء كان من الجانب الفكري أو الفني ، وإضافة إلى هذا استلهامه للعناصر الشعبية والعالمية .

وإذا كان "عبد القادر علولة" يحاول التعامل مع قضايا إنسانية عامة مثل طبيعة الإنسان وعلاقته مع المجتمع ، فإنه من خلال ذلك يمس كثيرا من القضايا التي تصدى لها مجتمعنا في فترة السبعينات والثمانينات مثل البيروقراطية ، الانتهازية ، الوصولية والكثير من الآفات الاجتماعية إلى جانب مسألة العدالة الاجتماعية والمساواة والحرية .

وقد حاول علولة التوفيق بين الدعوة والفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع ، إذ يظهر هذا في إبراز المشاكل والنقائص وتشخيصها ، حيث نشعر من خلال حركة الشخصيات واحتكاكها بالحاجة الماسة إلى الاعتماد على أحد المفاهيم التقدمية الاشتراكية، التي تدعو إلى العدالة والمساواة ، أو إلى حد الشعارات المرفوعة ، منها معركة البناء والتشييد وإزالة الفوارق الاجتماعية والتضامن والتكافل والمستقبل الزاهر لمواجهة التغيرات والعراقيل .

وفي مسرحية "الأجواد" تتعدد القضايا والمواقف وتتسع ، بقدر تعدد مشاكل الحياة اليومية، فينشأ عن ذلك تعدد الشخصيات التي تعبر حركتها عنها ، لذلك لا يركز الحدث على شخصية محورية واحدة ، وإنما تنقسم كل الشخصيات مصيرا واحدا .

تعتبر مسرحية "الأجواد" ، من أهم المسرحيات التي أنتجها "عبد القادر علولة" في بداية الثمانينات حيث هزت الساحة الفنية الوطنية والعربية وذلك من خلال تحكمه البارع في عمليتي التأليف و الإخراج معا وهذا ما لم يرق إليه الكثير من الفنانين الدراميين من أمثاله .

- بين بريخت وعلولة في مسرحية الأجواد:

أ- السياسة في مسرحية "الأجواد":

تتدرج تحت إطار المسرح السياسي قضايا كثيرة لا نستطيع فصلها عن بعضها البعض كقضية الحرية و الالتزام ، الانتماء إلى الفكر الماركسي الشيوعي ، المتعة و التعليم و غيرها ، و لهذا سنتطرق بداية إلى عنصر المسرح السياسي عند - بريخت - و أثره في مسرحية "الأجواد".

لقد سخر " بريخت " مسرحه ليوضح معالم بيئة معينة تاريخيا، و ليبين كيف أثرت هذه البيئة بظروفها و معطياتها في الشخصيات ، و شكلتها تشكيلا خاصا ، و في غالب الأحيان سحقتها ودمرتها ، تدميرا ، واستنتج من الظروف المعطاة أن « إسقاط السلطة البرجوازية يحتاج إلى وعي سياسي واجتماعي و إلى فعل ثوري»⁽¹⁾ و أن المسرح في نظره كفيل بأداء هذه المهمة بعد أن سعى إلى ربط نتائج الفن المسرحي عنده وسبل ممارسته بالواقع المعيش للأفراد ، بحثا عن الطرق التي بواسطتها يصبح المسرح أداة فاعلة للنضال السياسي و الاجتماعي، تخدم الطبقات الشعبية و تهيؤها لبناء مجتمع أفضل.

فالمسرح البرجوازي في نظر " بريخت " قائما على الإيهام و التسليم بأن العرض المسرحي يعيد إنتاج العالم، هادفا إلى حث المتلقي على التعاطف و الاندماج مع العرض حيث يتحول المشاهد إلى مستهلك سلبي لموضوع فني يتلقاه على أنه حقيقة ثابتة ، مما يعوق تفكيره في البحث عن الكيفية التي تعرض بها الشخصيات و الموضوع، أو الكيفية التي يختلف بها هو عن هذا العرض، لأن النظرية الجمالية التي يقوم عليها هذا المسرح تعكس عقيدة إيديولوجية مؤداها أن العالم شيء ثابت لا يمكن تغييره، ولهذا فقد واجه بريخت هذه النظرية بنظرية جمالية مضادة أساسها الفكري أن الواقع في تغيير متقطع، و على المسرح عكس هذا الواقع المتغير ، ولم يكن " بريخت " يهتم إلا بذلك الفن الملتمزم إذ « ينبغي على المسرح أن يكون ملتزما ، ولكن هدف هذا الالتزام يستطيع أن يجعل

(1) قيس الزبيدي : المرجع السابق ، ص: 27.

من الحرية جزءا من شخصية الإنسان، وتستطيع هذه الشخصية أن تبدو مؤثرة دائما في أي موقف متغير»⁽¹⁾.

وقد ذهب " عبد القادر علولة" مذهب "بريخت" من خلال المسرح السياسي فقد وجد "علولة" بأن هذا الأخير يتمشى ومواقفه الفكرية و منطلقاته الأيديولوجية، ومنه يتفق " عبد القادر علولة" مع "بريخت" في الاهتمام بالجمهور والتأكيد على توعيته، فلم يعد جمهور المسرح الأرسطي هو الذي يأتي إلى المسرح ليرى أمامه عرضا مسرحيا تثار فيه عاطفتي الخوف و الشفقة، فيتطهر من أحاسيسه ولن يرتكب إنما رآه ممثلا أمامه، وإنما هو جمهور شبع من التعقيم الإعلامي، و من الشعارات الجاهزة، و النفاق الفكري و السياسي ، و هو يطالب اليوم أن تصبح الظاهرة المسرحية (المشاهد+ المضامين + الأشكال) فعالة تتبنى قيما فكرية هي حصيلة علاقة الثقافة بالحركة التاريخية لهذا الجمهور. وبكلمة أخرى هي ذلك التفاعل اليومي مع جمهور من مختلف المستويات : السياسية و الاجتماعية و الفكرية و الفنية، فمعارضة "بريخت" ومن بعده "علولة" لأرسطو «تعتمد على الفكر الماركسي [...] الذي يتبنى الديالكتيك الذي يعكس لنا تناقضات الحياة ويكشفها أمامنا دون رتوش أو تزويق»⁽²⁾.

وقد بد اهتمام علولة بالسياسة واضحا بدءا من المشهد الأولي مسرحية الأجواد: حيث ابتداء مسرحيته بوصف معاناة العمال و الطبقات الكادحة من الفقر و سوء المعيشة بالرغم من مرحلة التشييد و البناء الذي اتبعها الرئيس " هواري بومدين" . ويعلل " عبد القادر علولة" هذه المعاناة بظهور بعض السلوكات الجديدة ، كالأعمال الطفيلية و الانتهازية، كذلك تحطيم الاقتصاد الوطني عن طريق تشجيع استيراد السلع الأجنبية و الاحتكار البشع لوسائل الإنتاج.

ومن بين هذه العراقيل التي ينتقدها علولة القطاع الخاص المستغل وذلك انطلاقا من ملاحظات "علال" و السبب في ذلك هو تقاعس الدولة عن تأدية مهامها لحماية اقتصادها وتطورها الاجتماعي.

(1) عدنان رشيد : المرجع السابق، ص: 77.

(2) أنطونيو قرامشي : قضايا المادية التاريخية، تر: فواز الطرابلسي ، دار الطليعة، بيروت، د ط، 1971، ص: 127.

وفي نهاية المشهد الأول يذهب علولة إلى حث العمال على الاتحاد لأن هذا الأخير هو مصدر التغيير:

يقول القوال:

« اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم
هذه القوة الناتجة عن اتحادهم وانتظامهم
قادرين يزغفوا ويتنظموا ويجوعوكم »⁽¹⁾

ويعتبر هذا موقفا صريحا مؤيدا لفكرة أن التغيير يكون من إرادة العمال أنفسهم و هذا عن طريق اتخاذ اجراءات تنظيمية تخدم المصلحة العامة، و تمكنهم كذلك من فرض وجودهم و تحسين أوضاعهم المهنية و الاجتماعية ،و من هنا تتضح لنا رؤية " عبد القادر علولة " ودعوته لإيجاد سياسة بديلة ، خصوصا في فترة الثمانينات أين فشلت السياسة التنموية الجديدة.

أما في المشهد الثاني فنرى " عبد القادر علولة" يروج للمنهج الاشتراكي بكل وضوح وذلك من خلال اشراك كل أفراد الشعب في عملية البناء.

ففي بداية هذا المشهد يبرز لنا علولة وجود الطبقة في البلد فهناك طبقتين متباينتين الأولى برجوازية محتكرة لثروات البلد دون الاهتمام بالمشاكل الاقتصادية و السياسية في حين أن الطبقة الثانية وهي الطبقة الكادحة التي لم تتل أي ثروة ولكنها تحمل الهموم و المشاكل على عاتقها ويمثلها "الربوحي الحبيب" كما يدعو يدعو "علولة" إلى ضرورة انتهاج الاشتراكية و العدل في توزيع الربح .

يقول الحبيب:

« معروز السي الحاج إبراهيم عاتر في المال ... مفرقع ... هاك غير بالعقل للهفة ما هي مليحة لا عند العبد و لا عند الهاشبية ... كولي يا بنتي كولي نعم المال اللي شايط على السي الحاج إبراهيم قادر يعيش الربع في الحومة ... الصفرجل هذا يتسمى

⁽¹⁾ مسرحية الأجواد ، ص: 81.

الفصل الثاني

الخصائص البريختية في مسرحية الأجواد

الأولاد تبرعوا باسم السي الحاج إبراهيم ... ما فيها عيب ضحكاتك هذي يا شادي
«....»⁽¹⁾.

كما يشير " علولة " إلى تورط الأيدي الأجنبية في المشاكل التي تعاني منها البلاد
كانتشار الجواسيس لنقل الأخبار".
يقول العساس:

« إيه هذا أعلاش ساعة على ساعة يجو يلهوني عمي أشحال راها الساعة المحطة
من فضلك عمي من نخضولها... دايرين برنامج حربيوأنا كالبهم نبات نعس في السماء
للجواسيس كانش طيارة عمودية، تحط واللا جاسوس يهود بالبراشيت..... برنامج حربي
على المعقول...»⁽²⁾.

كما يكشف علولة عن معاناة العامل البسيط من الفقر والتهميش وعدم استفادته من
خيرات بلده .
العساس:

« هذا شهر بالتقريب كنت راقد أنوم في روجي نشوي في الملفوف والدخان
غابني.... الدراري يدوروا علي و المرأة تقول لي طيبه مليح لا يضرهم الشمع ها بالنية
أنا هكذاك راقد بعد عسة الليل حتى زهزمتي المرأة فطنت مخلوع»⁽³⁾ وكذلك قول
العساس: « من نهار الخصة.... غير يعطوني الدريهمات نقصد الجزار نشري دوك
زوج كيلوا واللا ثلاثة، من لحم العود وندي للدراري ينقهموا.....»⁽⁴⁾ ويقابل العساس
(حارس حديقة الحيوانات) الطبقة العمالية الكادحة المعروفة في الخيرات والثروات
بـ(إبراهيم) صاحب الأراضي والأملاك وهو ممثل الطبقة البرجوازية.

واللافت للانتباه هو أن مسرح "عبد القادر علولة" تجاوز المسرح السياسي وعمق
أفكار ورؤاه، لأنه لا يقوم على طرح القضايا السياسية فحسب، وإنما يعمد إلى تسييس*

(1) المصدر السابق ، ص:86.

(2) نفسه ، ص: 92

(3) نفسه،ص: 93 .

(4) نفسه ، ص:94.

* التسييس في المسرح: يدعو هذا الشكل المسرحي إلى فكرة تأسيس مسرح عربي يعالج القضايا السياسية في البلدان العربية. ينظر: إسماعيل علي السيد: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء، القاهرة، ص:30.

الفصل الثاني

الخصائص البريختية في مسرحية الأجواد

الطبقات الكادحة التي يتوجه إليها الخطاب، و التي تمتلك القدرة على تفكيك أفكاره ورموزه فتكسب وعيا كافيا يدفعها إلى اتخاذ القرار إزاء ما يعرض أمامها .
و على الرغم من تناول مسرحه لموضوعات تعالج في صميمها مشاكل السلطة السياسية إلا أننا لا نستطيع أن نصنفها ضمن المسرح السياسي كما عرف لدى " بسيكاتور" الذي اهتم بالسياسة و تحليل المبادئ الفكرية و الفلسفية . فالمسرح في نظر " علولة " يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي ، بأنه في جوهره نشاطا اجتماعي.

ب- الحرية و الالتزام في مسرحية "الأجواد":

مهما تنوعت القضايا و تفرعت فقد ظلت تدور حول محور الحرية التي كانت الشغل الشاغل لدى "عبد القادر علولة"، فعالجها في نصوصه إذ لا تكاد أية مسرحية من مسرحياته تبتعد عن مقاربة موضوع الحرية ما دام الوقع الاجتماعي و السياسي يشكل مرجعية أعماله، فكان يرصد فيها كل العوائق التي كانت تحاصر الإنسان و تسلبه حريته، معريا الأنظمة السياسية ذات الطابع الدكتاتوري و الاستبدادي، متكئا في ذلك على التراث الذي منحه القدرة على رصد الممارسات التي ظلت تسير في الاتجاه المضاد لحرية الفرد.
إن ادراك "عبد القادر علولة" للحرية لم يتفوق داخل نظرة فردية ذاتية، وإنما نظر إلى الحرية نظرة مشبعة بالمسؤولية و الإنسانية، فالحرية في نظره ليست معطى خاصا، و ليست فعلا فرديا، و لكنها لا تنتبثق ولا تلتبس أثارها إلا من خلال عمل الفرد في إطار الجماعة، و الجماعة في إطار الوطن، فهو ينظر إلى الحرية من حيث هي ممارسة تبلور الجوهر الإنساني لكل من الفرد و الجماعة، لأن الحرية عنده فعل فردي جماعي متلازم و غياب الحرية يؤدي إلى فقدان الخواص الإنسانية للأفراد والجماعات على حد سواء، و يحولهما إلى مجرد كتل تبحث عن البقاء دون الاهتمام بكيفية هذا، مما يؤدي إلى هيمنة السلبية على المجتمع فيستلب الوعي البشري، و يصرف الأفراد عن المشاركة الفاعلة في مجتمعاتهم بل و قد نشل الجماعة شلا بدافع الخوف .

و اللافت للانتباه أن " عبد القادر علولة " يحاول في بحثه عن الحرية تجاوز ظاهرة غياب الإنسان بغياب أي ملمح من ملامح الحرية في الواقع الاجتماعي السائد. فلا يقترب

الفصل الثاني

الخصائص البريختية في مسرحية الأجواد

من الظاهرة من موقع محايد، و إنما يتناولها بالدراسة من موقع المنفعل و الفاعل معا،
عنه يستطيع التحفيز على تجاوز مثل هذا الوضع كما فعل " بريخت " في مسرحه ،
عندما أراد أن يكون مسرحه هو الكلمة/ الفعل التي تتجاوز التلقي السلبي إلى تلقى يفتح
أبواب التساؤلات والنقاش والاقتراحات البديلة التي تطرحها نهاية المسرحية المفتوحة ، و
التي تفتح آفاقا و رؤى مختلفة للقضية المطروحة مما يسهم في بث روح الوعي و
الإدراك لدى المتلقي .

و تتجلى لنا رؤية علولة في المشهد السادس حيث يقف موقف الجامع بين الفكر و
الواقع ، و هذا من خلال شخصية « جلول الفاهيمي » الذي يصفه بأنه « كريم ويأمن
بالكثير في العدالة الاجتماعية ، يحب وطنه باخلاص ، متمني لبلاده تتنمي بسرعة و
تردهر فيها حياة الأغلبية ، جلول الفاهيمي ماد يده باستمرار لقرائنه يوقف بحزم وقت
الشدّة و يساهم بكل ما يقدر عليه ضد الغيبنة، دقيق في السيرة و ذكي في الخطة ولكن
فيه ضعف عصبي ، يتقلق و تتغلب عليه النرفزة ، يزحف و يخسرهما ...»⁽¹⁾، فهذه
الصفات لا تتوفر إلا في رجل وطني حر .

وتتضح رؤية علولة عبر شخصية " جلول الفاهيمي " بسرد خصالها و
تصرفاتها و أعمالها النقابية و آرائها الاجتماعية ، حيث يرى أن بناء المجتمع لا يكون إلا
من خلال العائلة . وهذا في التربية الصحيحة على اسس من المحبة و الحرية و الاحترام
فيما بينهم .

يقول القوال:

« جلول الفاهيمي يعرف كيف يتحدث مع أولاده ، مربيهم على الصواب و غارس فيهم
حب العمل الجيد الحنان و التواضع و الحشمة ، لما يتكلم لهم على السياسة و الأمور
الكبيرة يعرف كيف يعبر على حساب و عيهم و معرفتهم ... لما يحاجي الصغيرة فيهم
على السيد " علي " وراس الغول يلبس الحديث و يضرب المثل بالحياة اليومية ، السيد
علي جاعله ناقش على سيفه ، أبعاد المهمة اللي كان يطارد من أجلها ؛ في سبيل الله ، مع

(1) المصدر السابق، ص: 128.

الفصل الثاني

الخصائص البريختية في مسرحية الأجواد

الفقراء و المساكين في تحطيم الخرافة ورفع كرامة الإنسان... حديدوان اللي يقولوا عليه طاح في القدرة ما بان مسميه...حديد...وان...يانق الفيتنامي الشجاع و الغولة اللي يتصارع معاها جاعها جلول تطلق من فمها النابالم تطمع الناس بالقراوج...»⁽¹⁾

كما أن حكمته في المعاملة مع الناس ومرجعيته التاريخية والتراثية ، أكسبته القدرة على أخذ الأشياء بحكمة وتبصر، وتحديد مواقف الخلل في المجتمع، ضف إلى هذا رؤيته للأشياء بعين سليمة ومدروسة وفق معطيات الواقع .

يقول القوال:

« جلول الفهامي يعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل يراي على جيرانه كذلك ولكن في ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفة يزعف ويخسرها، جيرانه عارفين وقبل ما يشاوروه حتى يسألوا الزهرة مرته إذا صاحي و اللا مغيم كلهم عارفين باللي ولو عصبي يكره اللي يتغشش و لا يسب بغير ما يحلل كلهم عارفين باللي يسمع لهم باهتمام وما يضيع من حديثهم حتى كلمة »⁽²⁾ .

ويضيف الحبيب متحدثا ومحددا لمفهوم الديمقراطية :

«راك تعديت الحد يا حبيبي انبهك احنا فالدار هنا الديمقراطية كافية صح ، ولكن الديمقراطية اللي متفقين عليها في دارنا تختلف على بعض الديمقراطيات الأخرى... حرية التعبير العلمي والرزين ما فيها لا عيب ولا معايرة لا كفير الديمقراطية عندنا احنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإجابي »⁽³⁾ ومن خلال هذا يتخذ " عبد القادر علولة " موقفه السياسي في المجتمع من خلال تحديد الرؤية الواضحة تجاه نظامه باحترام حرية الآخرين وفي حدود المنطق المعقول في حماية المبادئ والمكتسبات والثوابت . يقول الحبيب:

« إذا بغيت تعاير الحكومة بهذا الصفة هود للبلاد راهم اصحاب المال حالين أشحال من مقهى لهذه الهدرة »⁽⁴⁾ .

(1) المصدر السابق، ص: 128 .

(2) نفسه، ص: 128 - 129 .

(3) نفسه ، ص: 129

(4) نفسه، ص: ن

فهذه هي الحرية في نظر "عبد القادر علولة" أن تعبر عن رأيك بديمقراطية لكن في حدود معينة.

أما في ما يخص الالتزام فقد التزم "علولة" بعدة قضايا في مسرحيته "الأجواد" بجميع مشاهدتها، ففي المشهد الأول نرى أن علولة اهتم بالعامل ووصف المظاهر التي كان يعاني منها ، كالفقر وسوء المعيشة والامية والبحث له عن العدالة الاجتماعية والسكن والشغل كما يهاجم "عبد القادر علولة" بعض السلوكات الجديدة، كالأعمال الطفيلية والانتهازية التي تعمل على عرقلة النمو والتطور، وهذا ما أدي إلى تدهور الحالة الاجتماعية للمواطن البسيط كضعف القدرة الشرائية وغلاء المعيشة وتحطيم الاقتصاد الوطني عن طريق تشجيع السلع الأجنبية والاحتكار البشع لوسائل الإنتاج.

يقول القوال:

« السلعة الزينة عبرتوها علاش مخزونة

قافرة خلاص ياسيدي وصنعتها معفونة

ينغبين منتجها هي في الحما معجونة

شوفو للقليل أشواقه رآها مفتونة»⁽¹⁾

أما في المشهد الثاني فنرى وصفا للشجاعة و الواقعية اللتان يتسم بهما " الربوحي الحبيب " حداد ورشة البلدية والتزامه بقضايا الناس ومشاكلهم ، إضافة إلى كرمه وحبه الكبير للناس صغارا أو كبارا ، وهو أيضا حكيم وصبور ، فقد حمل هذا الرجل مهمة نبيلة هي الدفاع على الفقراء .

يقول القوال:

« المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي ياخذها معروفة لدى الجميع، وجه واحد في الوسع وفي الشدة، الخطة اللي يمشي عليها واللا اللي يقترحها مهما كانت الظروف ، فتنتة حول النقابة إضراب من أجل الخلصة، أو جيران متخاصمين على الماء صالحة مفيدة ، تحليله يوضح ويرمي للبعد يدقق كأنه رافد معاه مراية الهند ، الربوحي تدبيره يخرج كان الأجل قصير أو طويل »⁽²⁾.

(1) المصدر السابق، ص: 79-80.

(2) نفسه ، ص : 82.

وقد التزم "الربوحي الحبيب" بالدفاع عن القضية التي طرحها عليه من طرف صغار الحي، وتتمثل في تدهور حديقة الحيوانات، فبعد معاينته للحديقة توجه إلى البلدية كي تتدخل لحماية الحيوانات ، ولكنه لم يحصل على نتيجة مرضية بسبب المسؤولين وعراقيلهم . وهنا نرى "علولة " إلتزم بكشف معاناة المواطن البسيط مع عمال الإدارة وتعرضهم للبيروقراطية والإهمال واللامبالاة .

القول:

« الأول قاله ، الله غالب وما عندي وما عندي ما ندير للهوايش... والثاني قاله : حتى تبدلوا مكتب النقابة ذاك الوقت عاد تتكلموا على المصلحة العامة، والثالث قاله: حصلنا فالعباد و مناكر ، بغيت أنت تزيد لنا هوايش الحديقة وبعرها ، والرابع قاله : قاع إذا كتب ربي واضبرنا لهم الماكلة راه اليوم الجفاف و ما عندناش منين نجيبولهم الماء والخامس قاله: إذا تساعفني يا السي لحبيب الحرطاني غير اخطيك من هذه القضية.. كأنك رافد قنبلة القضية تمس أولاد و داخله في السياسة.السادس قاله : عندك الحق هذا يشرف ضبر أنت عالهاوايش وأنا أوراك واجد نم يد المساعدة السابع قاله : درسنا القضية على مستوى عالي يا صاحبي احسبتنا رانا نقصروا واللا ، نعم درسناها سيقان وطوابق وقليناها كما قالت الشريعة . حددنا للحيوان الميزانية الضرورية في المستقبل يا المسكين نجيبولهم على حساب التخطيط: البنقدق من القرق واللوز و الكاكاوى من الألمان الهندي من كينيا، الثامن قاله : الهوايش راهم بالأقل عاطيينهم السكنة شوف حالتني أنا اللي مردف عايش كالقرادة في سقيفة ساكنين فيها أنا والمرأة والدراري ستة...التاسع قاله: ربي موصي على الحيوان حتى هما مخلوقات الله. فكرتني الله يفكرك بالشهادة،اسمح لي نبلع المكتب ونروح نصلي العاصر والعاشر قاله:جنان البايك اللي ما فيهمش بنمري و"الكروكوديل" الجربوع.واللفعة ما يستهل الهدرة، الحادي عشر قاله : شفاك تتكلم مع الطلبة وتشير بدراعك للعود اللي يصيك هما اللي يعمروك من غير شك لنا باش تهوسنا نعلق لنا مشاكل وعراقيل تخرجنا من العمل المفيد وتلزم علينا نلهوفي الأمور الهامشية، والثاني عشر قاله: الله يعطيك الصحة يا السي لحبيب جبت لنل ضحكة هذا زمان ما اضحكنا بارك الله فيك نتمنى إن شاء الله تروح تزور المقابر الموتى حتى هما تابعين للبلدية

وتجيب لنا من ثم ضحكة تكون كما هذي نتاع شادي الي ريقه انشف ولا خير منها والثالث عشر قاله: أم ..شوف...إيه... »⁽¹⁾ لقد أزال الكاتب الغطاء عن هذه الحقائق والتزم بإظهارها بكل أمانة ودون خوف أو تردد.

وأما فكرة الاتحاد والتغيير التي دعا إليها " علولة" في مسرحيته تظهر لنا التزامية أبناء الحي بمبدأ التعاون والاتحاد لإيجاد حل لقضيتهم باعتبار أن الحديقة مكسبا لهم إذ يقول الحبيب للعاساس :

« أصحاب الحي كلهم متحملين بقضية حديقة الحيوان كلنا ملتزمين وما نطلقوا القضية غير إذا كان حل إيجابي معقول ... هذا الحديقة مجاورة للأحياء الشعبية... موالين المال ما جيبوش أولادهم لهذه الجنيئة يدوهم ساعة على ساعة لأوروبا... نقدروا نعتبروا إذا سمحت باللي الحديقة هذه حديقة الشعب »⁽²⁾.

فالشجاعة والواقعية تظهر لنا إرادة أهل الحي في عدم التنازل عن حقهم في حماية الحديقة باعتبارها مكانا لتسلية أبنائهم، أما الواقعية فتظهر من خلال تجسيد " الربوحي الحبيب " وأبناء الحي لفكرة تغيير حال الحديقة، رغم أن المسؤولية ترجع لعمال البلدية غير أن " عبد القادر علولة " أختار الحل الواقعية التي تكمن في إرادة المواطن. أما في المشهد الثالث فيروي لنا "القول" حياة بناء فقير، بعيد عن أهله، ويبرز الكاتب معاناة العامل الجزائري، تأكيدا على التزامه بعرض قضايا مجتمعه خاصة الطبقة الكادحة التي تضحي بحياتها في سبيل تحقيق حياة أفضل.

فهي مأساة عامل أراد من خلال عمله صنع حياة أفضل إلا أن تفاؤلية " عبد القادر علولة" بالمستقبل تبقى دائما هي التصور الأمل في الحياة رغم المعاناة ، وهذا بفضل الإرادة القوية في التغلب على الصعاب ومواجهة العراقيل ، إنها إرادة صعبة يصفها لنا الكاتب من واقعها المر، لنستخلص من خلالها أن العزيمة يمكن لها أن تحدث التغيير

(1) المصدر السابق، ص: 83-84-85.

(2) نفسه، ص: 99.

يقول القوال:

« بكر واخرج حزين راجع للملسة وتعبها.

ودعاته زوجته تبسمت وهزت راسها

الجمعة الجاية لعل ترتاح فيها

لعل تصيب المحنة زادت في ثقلها»⁽¹⁾

أما في المشهد الرابع فقد سعى " عبد القادر علولة " إلى واقع المدرسة الجزائرية ولكن من زاوية أكثر جدية تتمثل في التركيز على الوسائل المادية للتعليم حيث حاول من خلال هذا رصد بعض المشاكل التي يعاني منها التعليم.

لقد استطاع " عبد القادر علولة " نسج حكاية من شخصية " عكلي " و"منور" في تحديد رؤيته الاجتماعية بين الواقع التاريخي والحاضر حيث أراد من شخصية "عكلي" أن توضح دوافع تصرفاته ومواقفه اتجاه العلم والعمال أين عزز رصيده الزاخر بالأعمال، و الأفكار والمواقف لتكون واصلا بين الأجيال ولتحمل مبادئ التغيير نحو الأفضل .

يقول "عكلي" :

« فكرت وقلت بعد ما نموت بعامين ولا ثلاثة تجيدوا عظامي من تحت الأرض وتساوبوهم...تركبوهم...تركبوهم هيكل عظمي يبقى ملك للثانوية... يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية...ما دام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية...البيداغوجية، يسفادو بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من الخارج من (فرنسا)... يحافظ لعقايب نقول على روحك بالموت...تجهل وأنت ببركة الله مجهد على ثور إسبانيا...أجلي يا منور ، أجلي راني نشوف فيه يطل..وحاب نزيد نفيد هذا الثانوية اللي خدمناها...نفيد في التعليم ... نفيد في تكوين الشبيبة... »⁽²⁾ .

⁽¹⁾ المصدر السابق، ص: 103 - 104 .

⁽²⁾ نفسه، ص: 106.

و لعل اهتمام علولة بمثل هذه الأعمال الاجتماعية المتعددة الجوانب يرجع إلى أن « الاشتراكية تحولت في هذا العصر إلى علم متعدد الأطراف ولا يعقل أن يخوض الكاتب المسرحي وسط هذا الخضم من الأبحاث والدراسات والنظريات والمذاهب من أجل أن يقدم مضمونا اشتراكيا لمسرحيه »⁽¹⁾ ، ومعنى هذا أنه على الكاتب رصد كل المظاهر الاجتماعية، وهذا وفق رؤيته الخاصة ومنهجه الفكري على ضوء الأبحاث والدراسات المنطقية.

أما في المشهد الخامس فيصف لنا " علولة " علاقة العامل بالآلة أي علاقة العامل بالحاجة (المادة) وكذلك وفاء العمال لوسائل الإنتاج ، إضافة إلى هذا حبهم للعمل والمعمل، لأنه نابع من إيمانهم الخالص.

فهذا الإيمان النابع من شخصية "المنصور" ، أراد من خلاله " عبد القادر علولة " دفع الشباب إلى حمل راية البناء وتحمل المسؤولية والمساهمة في التغيير والتوجه نحو مستقبل أفضل والتمسك بزمم الأمور.

على أن " خبرة" المنصور في المصنع تؤكد على إرادة التغيير وتطوير وسائل الإنتاج وتحسين كفاءات العاملين وتكوين الإطار في هذا المجال لتحقيق ثورة صناعية حقيقية، وتخليص المجتمع من التبعية والقضاء على الأعمال الطفيلية، وحماية الطبقة الكادحة من الاستغلال.

والشيء المؤكد في هذا هو أن "عبد القادر علولة" كان يلتزم بالدفاع عن العامل ويراه بأنه مصدر القوة الفاعلة في تحريك دوليب الاقتصاد الوطني ، وذلك عن طريق الإيمان والتفاني في العمل والحرص على المزيد من النجاحات في تحقيق الأفضل وهي من المبادئ الواجب التمسك بها، مع العلم بأن صفات العامل الجزائري هي المثابرة والإيمان ، فهي صفات نابعة من أعماق الفرد الجزائري المعروف بخصاله الحميدة والعمل الصالح .

فمواقف علولة نابعة من أصالة الجزائري في حبه للعمل والوفاء ورفض الاستغلال والتدمير إذ أنها مواقف يمكن لكل عامل جزائري التحلي بها بغية تحقيق التطور والنمو الاقتصادي والاجتماعي مع المحافظة على مكاسبه.

(1) نبيل راعب : المسرح والتحول الاجتماعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ص: 152 .

أما في المشهد السادس فيقوم " عبد القادر علولة " بجمع الفكر والواقع، وهذا من خلال ترسيخ المبادئ التي يؤمن بها وبواقعه، ويبرز لنا هذا من خلال شخصية " جلول لفهامي" الوطني، المحب لبلاده، المتفاني في خدمتها.

القول:

« جلول لفهامي كريم ويامن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد و إخلاص متمني بلاده تنتمي بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية»⁽¹⁾ ، فهذه الصفات لا تتوفر إلا في رجل وطني ملتزم بالمبادئ والقيم النبيلة.

أما في المشهد السابع والأخير، فيبرز لنا " عبد القادر علولة " ظاهرة حوادث العمل الناتجة عن إهمال مسيري المصنع لحقوق العامل.

القول:

« جوهرة المصنع سكينه المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية»⁽²⁾

كذلك :

« قالت لا تياسوا ما دام سلكو يديا

نوجد معلم يجيبلي للدار السلعة

نخدمها بالقعاد وانيط حق المعيشة

حتى النقل المعلم يخرج رابح معايا»⁽³⁾

وهكذا تبقى عزيمة " عبد القادر علولة " في شخصية "سكينة المشلولة " صرخة قوية تدلل الصعاب وتواجه العرافيل رغم ضعفها وعدم قدرتها على مواصلة الدفاع عن

(1) مسرحية الأجواد: ص، 128.

(2) نفسه، ص: 150.

(3) نفسه، ص: 151.

نفسها ورفضها للاستغلال بسبب إمكانياتها المعيشية البسيطة. وفي نفس الوقت يؤكد " عبد القادر علولة " أن الإهمال و اللامبالاة ما هو إلا وسيلة لتحطيم عزيمة واتحاد الطبقة الكادحة.

إن جملة المواقف التي اتخذها " عبد القادر علولة " في مسرحية " الأجواد " ما هي إلا رؤية واضحة وصريحة، تتبع وتعبّر عن واقعه الاجتماعي ، وعن إيمانه الراسخ بمبادئ الثورة الاشتراكية والعدالة الاجتماعية ، فهي مواقف يؤمن بها العامل البسيط في حياته اليومية، وهي كذلك صفات يمكن لأي مواطن التحلي بها ، وهذا لتحديد شخصية المواطن الصالح المحب للخير والوطن.

كما تعتبر هذه المواقف قيما إنسانية يمكن لأي فرد التحلي بها في حياته اليومية ولكن " عبد القادر علولة" أراد من خلالها معالجة القضايا الاجتماعية التي يتخبط فيها الإنسان الجزائري وهي رؤية اجتماعية حقق بها "عبد القادر علولة " مواقف الالتزامية في كشف المشاكل التي يعاني منها المجتمع الجزائري. إضافة إلى ذلك بعده الفكري في تحليل الحقائق الاجتماعية بمنهج الواقعية النابعة من صلب بيئته ومجتمعها وإدراكه القوي جزئيات وتفصيل الواقع ، كلها أمور أهلته لأن يعبر عنها ويدعوا إليها في نفس الوقت.

ج- المتعة والتعليم :

لم يختلف " عبد القادر علولة " في قضية المتعة والتعليم عن "بريخت" فالمهم أن يكون المضمون أداة تعليم وتنوير وتنقيف، إضافة إلى عنصر المتعة والتسلية، فوظيفة المسرح كما يدعو إليها "علولة" لا تختلف من حيث الجوهر عن وظيفة المسرح الملحمي البريختي، فتطوير العقلية وتغييرها، و تعميق الوعي الجماعي بالمصير المشترك غاية هدف إليها " عبد القادر علولة " و " بريخت" في أعمالهما « فليس هناك من قيمة للفن، الذي لا يهدف سوى إلى التعليم و يعتقد أنه سيفعل ذلك باستعماله العصا[...] هذا لن يعلم الجمهور ولكنه سيضجره ، إن للجمهور الحق في التسلية »⁽¹⁾.

(1) قيس الزبيدي:المرجع السابق، ص: 77.

ومن ثم على المسرح أن يواكب العمليات المعقدة للتطورات الاجتماعية وعليه أن يوصلها إلى الجمهور بطريقة هادفة وممتعة يقول "بريخت" « وهكذا - ولربما كان ذلك من دواعي الأسف- فإننا نتراجع عن نيتنا في مغادرة مملكة المتع، ونعلن المزيد من الأسف عن نيتنا الجديدة في الاستقرار في هذه المملكة، كذلك سننظر إلى المسرح نظرنا إلى مكان للتسلية (...) غير أننا سنبحث عن التسلية التي تناسبنا بالضبط »⁽¹⁾.

إن "بريخت" لم يصل إلى هذه القناعة إلا بعد تأكده أن هذه الوسيلة تجلب الجمهور، شريطة أن تستغل استغلالا فكريا وعاطفيا ، ومن هنا نستطيع القول بأن الفكر البريختي قد قاده إلى امتزاج الوظيفتين: الإمتاع والتعليم « إذ لو استطاعت الجهود أن تكتسب معنى اجتماعيا لتمكنت في النهاية من دفع المسرح إلى رسم صورة عن العالم بوسائله الفنية، إضافة إلى موديلات عن الحياة المشتركة للناس، والتي تمكن المشاهد بدورها من إدراك وسطه الاجتماعي، والسيطرة عليه بشكل عقلي عاطفي»⁽²⁾.

و لا يبرح هاجس تعليم الجمهور وتنقيفه خاطر " عبد القادر علولة " لأنه حدد وظيفته، وهو يعرف صعوبة هذه الوظيفة على المسرح بخاصة إذا كانت مزدوجة، التوازن فيها دقيق وحساس.

وهكذا فالمسرح الذي يريده " عبد القادر علولة " مسرح يستعمل كل الوسائل والأدوات لحقن المشاهد وتحفيزه على العمل ، لا تفرغته وتطهيره من أحاسيسه، فيخرج وقد زادت قدرته على تحمل مأساته ، لأنه ترك أثقاله الداخلية على كرسي القاعة. ويتجلى لنا اهتمام " عبد القادر علولة " بالتعليم و التنوير من خلال مسرحيته "الأجواد" وخصوصا في المشهد الرابع فهو يوضح لنا بأن التعليم يمثل وسيلة فعالة لتحرير الفرد الجزائري من الجهل والأمية والخوف ، وبالتالي يساهم في حركة التغيير وعملية البناء، وفي اتخاذ المواقف الصريحة.

(1) برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي، ص: 215 .

(2) قيس الزبيدي :المرجع السابق، ص: 185 .

و أبرز "عبد القادر علولة" في هذا المشهد مجموعة من المعلومات التي تعلم وتنتقف المتلقي ولكن بطريقة غير مباشرة كتعريف المعلمة للهيكل العظمي بقولها:

« الهيكل العظمي هو الذي يعطي للجسم قوامه الثابتين. عليه ترتكز العضلات وهو اللي يحمي الأجزاء الداخلية الرخوة، وعظام الجمجمة تحيط بالدماغ وتحميه والقفس الصدري يحمي القلب، والرئتين، الهيكل العظمي فيه 206 عظام بالجملة»⁽¹⁾، وبعدها تلمي المعلمة على تلاميذها أجزاء الهيكل العظمي بقولها:

« يشتمل الهيكل العظمي على ثلاثة مناطق...عظام الرأس، عظام الجمجمة، عظام الجذع وعظام الأطراف، عظام الرأس تشتمل على عظام الجمجمة وعظام الوجه»⁽²⁾ ، وبعدها تلمي المعلمة أجزاء عظام الوجه : « عظام الوجه : يتألف الوجه من 14 عضلة جميعها ثابتة ماعدا عظم الفك السفلي، الذي تنغرس فيه الأسنان السفلية...»⁽³⁾، ثم تتوالى المعلومات لتعرف المعلمة عظام الجذع « يشتمل هيكل الجذع العمود الفقري والقفس الصدري. العمود الفقري هو سلسلة عظمية تمتد وسط الناحية الظهرية...يرتكز الرأس على العمود الفقري...»⁽⁴⁾.

وهكذا تتوالى التعريفات والمعلومات في هذا المشهد بطريقة سردية مسلية يهدف " علولة" من وراء ذلك إعطاء مسرحيته بعدا تعليميا وتثويريا وتنقيفيا.

كما يبرز "علولة" في المشهد السابع والأخير أهمية و ضرورة التعلم وذلك من خلال الحوار الذي جرى بين "سكينة" وابنتها عندما أرادت الإبنة ترك التعليم والدراسة والركون لمساعدة والدتها في العمل لكن " سكينة " لم تقبل بذلك وحثت ابنتها على ضرورة التعليم و النجاح و عدم ترك مقاعد الدراسة بقولها:

سكينة :

« لا يا عزيزتي أفري و نجحي ديك الفائدة»⁽⁵⁾ .

(1) مسرحية الأجواد،ص: 114 .

(2) نفسه ، ص: 116.

(3) نفسه ، ص:118.

(4) نفسه،ص:119.

(5) نفسه، ص: 151.

و يؤكد " عبد القادر علولة" في مسرحيته على أن التعليم هو القوة العظمى الذي لا يقهر، وبالتعليم يتحقق الإتحاد و التضامن ويتم بناء مستقبل أفضل.

د- التراث في مسرحية "الأجواد":

يستمد "بريخت" مواضيع بعض مسرحياته* من مصادر قديمة متنوعة «فالجاليات الصينية و اليابانية [مثلا] قد ألهمت المشروع البريختي، وحددت تكعيباته المتعددة ، سواء على مستوى الكتابة الدرامية، حيث وقعت الكثير من الأحداث المسرحية في أماكن شرقية بامتياز أو على مستوى تنظيم فضاء خشبة، و قوانين استثمار الركب، فالكثير من تلك القوانين مستمد من الفن التشكيلي الصيني و المبادئ الشرقية لتنظيم الفضاء»⁽¹⁾.

لكن هذا لا يمنع من أنه لم يعد اجترار القصة كما هي و إنما يستلهمها لتحريير الفن المسرحي من سيطرة الجهاز البورجوازي و منحه وظيفة تربوية ، لنشر الوعي السياسي و الاجتماعي في المجتمع ، و تحريضه على العمل الثوري ، فكانت كل مسرحياته على اختلاف اتجاهاتها ، من تعبيرية و تعليمية و ملحمية تصب في هذه الرؤية.

فقد استقى "بريخت" مثلا موضوع مسرحيته "السيد بونتيللا و تابعه ماتى " عام 1940 «عن قصة و تخطيط مسرحي للكاتبة الفنلندية "هيللا فوليوكي"»⁽²⁾، لكنه يبتعد عن أسلوب الدعاية المباشر ، و ينصرف فيها عن المواضيع الأيديولوجية ، متجها إلى عرض الواقع بطريقة بسيطة لا تخلو من الألوان الشعبية ، جسدها في شكل كوميديا شعبية ساخرة ، تعرض لنا صنفا من أصناف السلوك الإنساني غير السوي ، هادفا إلى تغيير معطيات الواقع الذي كان سببا فيما آلت إليه الطبيعة الإنسانية ، داعيا إلى البحث عن البديل لتغيير هذا الواقع القائم على أسس أيديولوجية خاطئة.

* يادن لتعليم الموافقة : قصة الطيار الأمريكي - السيد بونتيللا و تابعه ماتى :قصة فنلندية.

الأم شجاعة و أولادها : قصة حرب الثلاثين عاما التي دارت في القرن (17) م بين السويديين البروتستانت و الألمان الكاثوليك (حرب دينية).

(1) سعيد الناجي : بريخت الأرسطي/مجلة البحرين الثقافية، ع 20 ، أبريل، 1999 ، ص:123.

(2) ينظر : برتولد بريخت : السيد بونتيللا وتابعه ماتى ، تر:عبد الغفار مكاري،الدار القومية للطباعة والنشر،القااهرة:د ط ، دت،المقدمة ، ص 12.

وإذا كان الكاتبان قد اتفقا على مسألة الاتكاء على الماضي ، و استلھام مواضيعه، فإن نظرة "علولة" الى التراث بشكل عام و التراث الجزائري بشكل خاص نبعت من فكرة تأصيل المسرح الجزائري. فعلولة يرى بأنه على المسرحي عندما يغرف من التراث يجب أن يعبر عن هموم الواقع الراهن قادرا على عرض اشكالياته بعمق ووضوح، و أن يكون معاصرا فيما يكتبه.

وقد كان " عبد القادر علولة " لا يحبذ فكرة توظيف التراث و التاريخ توظيفا سطحيا هشا، يخدم التسلية الفارغة ، بل يعمد " علولة " إلى توظيف هذا المصدر ليخدم غرضه السياسي ، فغدت هذه المادة في يده أداة تكشف حركية التاريخ لترويه فنيا، لا لتسرده ببعده التاريخي ، وبات التراث وسيلة يستعين بها " عبد القادر علولة" لتوعية الجماهير ، وحثها على إدراك واقعها و تغييره.

وهكذا فقد قرأ " عبد القادر علولة " التراث قراءة نقدية واعية ، و تحول هذا الإرث الغني من الأشكال و أنماط التعبير الشعبية إلى أداة لها قيمتها ووظيفتها. فهو لا يأتي بالأساطير القديمة و البطولات التاريخية بل يعطي شخصياته بعدا تاريخيا ، مثلما فعل في المشهد الثاني مع الربوحي الحبيب " الذي دافع عن الجزائر وقت الاستعمار و الفرنسي و مازال يدافع عن قضايا الجزائر مثل الالهال و الفقر و غيرها بعد الاستقلال.

القول:

« فوق الثياب يدير " برتسو" كان صيف أو كانت شتاء " البرتسو" مخيط في قفاه في البطان جيوب سرية ، بقات هذا الطبيعة من وقت الثورة المسلحة ، مشمى دوك الجيوب جيوب الطبيعة»⁽¹⁾ .

كما اعتمد " عبد القادر علولة " على إحدى ظواهر التراث الدرامية الخاصة بتوصيل القصص و سرد المسرحية، وهي "القول" ، الذي يهدف من وراءه إلى إشراك الجمهور في العرض بواسطة الجدل المثار بينهم ، لأن جل اهتمامه منصب على تحفيز مخيلة المشاهد ، و إقامة علاقة اشتباك بين جمهور القاعة و بين العرض المسرحي.

(1) مسرحية الأجواد. ص:83.

هـ- القوال:

إن القوال عند "عبد القادر علولة" «يقوم على الجمع بين الشعر و النثر في ممارسته للفرجة ، و الفرجة لها قواعدها و أسسها الجمالية التي تتميز بإبداع القوال لإضافته إلى الموروث الثقافي أو بإعادة صياغته بطرائق جديدة تساير التطورات الاجتماعية»⁽¹⁾. فالقوال في مسرحية الأجواد " لم تتوقف وظيفته عند حدود تقديم الشخصيات بذكر ملامحها الخارجية ، و نشاطاتها ، و إنما يبرز استيعابه للواقع بكل تحولاته و مشاكله ، و ارتباطه به أشد الارتباط حيث رصد لنا هذا الواقع ، ففضح السلبيات الموجودة فيه، و كشف لنا حقائق كانت خفية و مجهولة ، و أعلن رفضه للاستغلال و الظلم المسلطين على الطبقة الدنيا من المجتمع ، وخاصة العمال ، الذين دافع عنهم ، باعتباره رمزا لهم، كما أنه دعا إلى التغيير انطلاقا من تكريس الاتحاد و التضامن و العمل .

ومن هنا فقد يدفعنا الحديث عن " القوال " إلى الحديث عن عنصر السرد الذي وجد طريقا له إلى المسرح الملحمي عبر " بيسكاتور" و "بريخت" فالسرد هو الوسيط الذي تمر عبره المسرحية، و بالضرورة يجب أن يكون هناك شخص يحكي (القوال) و شخص يحكي له (المتلقي/المشاهد)، ووجود تواصل بين طرف أول يدعى قوالا أو ساردا narrateur و بين طرف ثان متلقيا أو قارئا أو مشاهدا narrataire تصل المسرحية عبر القوال.

إن " بريخت " يبني الأحداث بواسطة السرد بدلا من التشخيص ويفسح بذلك المجال للراوي، الذي يضيف على الفعل طابع الإعادة ، أي أن الحدث الذي يعرض على خشبة البريختية يصبح مجرد تذكر لما قد حدث ، و ذلك حرصا على تبييد الوهم ، الذي يستولي على المشاهد، و إيعادا للحدث ، حتى لا يجرفه فيندمج معه.

وهكذا لا يسعى " الراوي " عند " بريخت " إلى جعل المشاهد يتفاعل مع وقائع القصة و يعيشها، و إنما يسعى إلى فصل تلك الوقائع عن المشاهدين و إظهارها في صورة غير مألوفة ، أي تغريبها. من هنا راح " بريخت " يستعين بكل وسائل الصنعة المسرحية

(1) بوشية عبد القادر : المرجع السابق ، ص: 190.

لتحقيق الأثر المطلوب، و ينبه الجمهور مباشرة أن ما يراه مجرد تمثيل ضروري هو «إعطاء دور عظيم وواضح للبيئة ، التي يعيش فيها الناس، إن المنصة بدأت تروي و لم يغب الراوي مع غياب الحائط الرابع ، ولم تتخذ الخليفة وحدها موقفا إزاء الأحداث ، التي كانت تجري على المنصة عن طريق اللوحات المكتوبة العظيمة ، و إنما كانت في الوقت نفسه تستحضر في الذاكرة أحداثا في أماكن أخرى أو عن طريق عبارات لأشخاص تتعارض أو تتوافق مع وثائق معروضة ، أو يعطي أرقاما واضحة المعنى لأحاديث معينة لأحاديث مجردة، أو تعطي المعنى للأحداث المرئية غير الواضحة في إعداد و جمل واضحة»⁽¹⁾.

إن "بريخت" لم يلجأ دائما إلى هذه الشخصية لشد انتباه المشاهد ولزيادة عنصر التشويق، بل عمد أحيانا إلى عنصر السخرية ليحقق التمتع بالفن على أساس التغبير، فالمسلي المضحك في المسرح الملحمي البريختي يقوم أساسا على نقد القيم البرجوازية و الرأسمالية ، بغية تغييرها و اقتراح بديل عنها، كما هو الحال في مسرحية " بونتيلا" عندما يسخر " بريخت" من "بونتيلا" الإقطاعي الذي يجمع بين الاتزان و المرض ، فيصبح إنسانا طبيعيا عندما يشرب الخمر و يسكر ، ويغدو وحشا ضاريا عندما يعود إلى وعيه، و هذا انقلاب في القيم وضياع للمقاييس ، فالحالة الطبيعية هي الوعي و ليس الخمر، فبريخت يلجأ إلى هذا الأسلوب الساخر لتحقيق هدفه في المسرح الملحمي و هما : المتعة و التعليم.

أما " القوال" عند " عبد القادر علولة" فهو يهتم بعرض مشاكل الفئة العمالية ويتصف بالحيوية و الفاعلية، و النشاط ، لأنه يعمل على إصلاح المجتمع ، وهذا وفقا توجهات علولة الذي يرى في الرؤية الاشتراكية طريقا إلى بناء مجتمع أفضل تسوده العدالة و الحرية و الكرامة.

(1) برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحمي، ص: 156.

وانطلاقاً من أسلوب فاعلية القول، الذي يخاطب تفكير المتلقي فقد بين القول سلبية الحاضر و دعا إلى تغييره، مما خلق علاقة حية بينه وبين المتلقي، الذي تأثر بما يعرض عليه، فتلقى الخطاب بفكره و إدراكه، وكانت بذلك المشاركة وجدانية وذهنية، و هنا يظهر تأثر " عبد القادر علولة" بـ "بريخت" في كيفية التأثير في المتلقي/المشاهد من خلال التركيز على الفكرة. أيضاً نلاحظ أن " القوال" اتسم في " الأجواد" بأسلوب المتعة، و بذلك كله حصل أن خرج القوال عن عالمه المنغلق، لينفتح على الواقع ويؤثر في المنقرج، ويجعله ناقداً آخر . المشهد الأول :القول :

«علال الزبال ناشط في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى لوسواس»⁽¹⁾

المشهد الثاني : القول :

« الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على السنين، في القامة قصير شوية،السندان و المطرقة خلا وفيه المارة ، لونه أسهم بلوطي »⁽²⁾.

المشهد الثالث :

« كانت بين عكلي ومنور ، صداقة كبيرة صعبة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه، واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر . كانت بين عكلي ومنور مودة حلوة ، محبة قلبية صافية ، ما قادر الغير يشيطن بيناتهم ويخلوضها ، يتناقشوا ويتناقدوا صح ولكن عمرهم و لا بيتناقوا »⁽³⁾ . كذلك قوله في وسط المسرحية « عكلي و منور حرسوا على القضية وما فشلوش ... و في النهاية نجحوا المعنيين بالأمر قبلوا بالهدية ، وردوا

(1) مسرحية الأجواد، ص: 79.

(2) نفسه ، ص: 82.

(3) نفسه ، ص: 104.

رسميا على الطلاب في آخر الوثيقة شاكرين الموقف الشجاع شاكرين المناضل عكلي
«...»⁽¹⁾.

كذلك قوله في آخر المشهد الأخير:

« جوهره المصنع سكينه المسكينة.

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

الجيران واصحاب الحومة سمعوا بهاالكثير

فزعوا حاملين السكر و القهوة»⁽²⁾.

وقد لجأ " عبد القادر علولة" إلى "القول" في جميع فصول المسرحية سواء في بداية
المشهد أو في وسطه أو في نهايته، كما اعتمد " علولة" في صياغة الأحداث على النثر و
الشعر الشعبي. واستطاع من خلال ذلك أن يبلور حركة الشخصيات و نمو الأحداث
بتسلسل، فمن وصف الشخصية إلى ذكر موقفها من خلال مواقف معينة و يهدف " القول"
إلى تطهير المشاهد من اندماج مبالغ فيه في الشخصية و الدور و كذلك المتمثل ، و ذلك
عنصر من عناصر التغريب.

و -التغريب في مسرحية " الأجواد" :

لجأ بريخت إلى التغريب لتحقيق عدم التوحد بين المشاهد و بين الممثل بحيث لا
يعيش المشاهد مع الممثل ، ولا يستغرق في انفعالاته، و ينسى تشغيل عقله و محاكمة ما
يراه أمامه من أحداث ، جاعلا من المشاهد في وضعية المراقب بالجوء إلى تفتيت بنية
النص المسرحي « حيث يبقى المشاهد باستمرار خارج دائرة الإيهام بأن ما يجري هو
واقع فني و بعيدا عن المشاركة الانفعالية ، و بعيدا عن التوحد»⁽³⁾ هذا التوحد يكون مع
الأحداث و الشخصيات المعروضة أمامه.

⁽¹⁾ مسرحية الأجواد ، ص: 108

⁽²⁾ نفسه، ص: 151.

⁽³⁾ علي عقلة عرسان:المرجع السابق، ص: 272-273 .

لقد آمن "بريخت" بتغيير الإنسان على حسب تغيير الظروف المادية و الاجتماعية ، و قد شاطر "عبد القادر علولة" "بريخت" في الرأي، فانعكس رسم "بريخت" للشخصية على رسم "علولة" فلم تكن شخصياتهما ذات قيمة خالدة ، فهي لا تتعدى كونها رموزا مجردة لعلاقات الأفراد في الطبقة الفقيرة الكادحة بالرأسمالية الجبارة و المستغلة .

فالشخصيات إذن لا ترسم اعتمادا على أبعادها النفسية و الإنسانية و الاجتماعية، وما يترتب على ذلك من أفعال وردود أفعال، و إنما تجرد من هذه الأبعاد ، و تصبح ممثلة لاتجاه فكري إيديولوجي يعني المؤلف بتوضيحه . وإذا ما أمعنا النظر في مسرحية " الإنسان الطيب من سنتشوان" عام (1934) فإن " برتولد بريخت" لم يكن يصبو إلى إظهار شخصية " شن تي " و التأمل في أبعادها بقدر ما كان مهتما برسم الأوضاع التي تتخبط فيها " شن تي " في "سنتشوان" أما " وانج" الطيب فهو سقاء طيب إلا أن الذي يعيشه و الأوضاع الاجتماعية التي يمر بها نسفت تلك الطيبة فهو يقول : « أن لست طيبا ، لكنني أشقى مع ذلك » فبريخت يبين لنا أن الأوضاع الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية هي التي تتحكم في طباع الشخصيات .

وبما أن ردود الأفعال تتعدد ، فلا بد على الممثل أن يجعل ذلك ملحوظا ، مما يتيح للمشاهد إمكانية ملاحظة تعدد الاتجاهات حول القضية الواحدة ، و يلاحظ وجود حلول كثيرة ممكنة ، ومن هنا يستطيع هذا الممثل / المشاهد أن ينتقي و يختار ما يراه مناسب . و بما أن القضايا التي يتناولها "عبد القادر علولة" في مسرحياته ذات طابع سياسي، و تمس أفراد المجتمع في علاقاتهم و محيطهم الاجتماعي، و تحديدا مع القوى المسيطرة و المسيرة في المجتمع فإن السمة الغالبة على شخصيات هذه النصوص هي التركيز على الكلمة /الفعل في أفعالها وردود أفعالها، "فعلولة" لا يهتم برسم أبعادها و ملامحها الخارجية . فشخصية "علولة" مجسدة بشكل ايجابي و فاعل لحلم الجماعة ، و تطلعاتها في الحرية ، و هدفه أن لا يبقى مجرد حلم ، وإنما هو دعوة صريحة لتجاوز الأوضاع المعاشة، و البحث عن سبل تغيير الواقع .

فمثلا في المشهد الثاني نرى بأن شخصية " الربوحي الحبيب" هي التي تعبر عن حلم الجماعة و عن هموم و مشاكل أفراد المجتمع .

القول:

« تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا وبمشاكل المغنبا... إذا جمع مع أصحابه يشدوه، و إذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه للدار و يخرجوه. الليل و ما طوله و هو يسبح في الهموم و يوزن في الحلول، مولى خيمتي العزيز يا ناس مستشار البؤساء.

كل ما يدخل للدار معاه قضية جديدة

الربوحي الحبيب الأسمر واصل إلى درجة عالية

في الحنانة و خدمة الأغلبية » (1).

وتتمخض أغلب الشخصيات في مسرحية " الأجواد" عن فترة تاريخية معينة ، و عن ظروف موضوعية تولدت في ضوئها ، لكنها لا تنحصر في هذا المجال التاريخي، و إنما نجد لها ضلالا .

وامتدادات خارج حدودها التاريخية، ففي المشهد الرابع نرى أن " علولة" يلمح إلى بقايا الاستعمار الفرنسي و هي التبعية الاقتصادية فعكلي يجاوب منور عندما رفض اقتراح عكلي تبرعه بهيكله العظمي بعد موته:

« يستفادوا بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من الخارج من (فرنسا) «....» (2).

وبذلك نرى أن "علولة" يعطي صورة عن الأحداث السابقة التي مازالت مخلفاتها باقية ومستمرة برغم اختلاف الأزمنة ، مما يتيح للمتلقي فرصة ربط الأحداث التاريخية بالواقع الراهن.

وقد اتخذت شخصيات " الأجواد" وسائل لمعالجة قضية الهزيمة ، و أدوات تلقي الضوء على كل خلفيات القضايا المطروحة ، حتى يتسنى للمتلقي أدراك الهزيمة و أسبابها وظروفها ، و ذلك يدفع الناس إلى القضاء على أخطر مرض يعيق تغييرهم

(1) مسرحية الأجواد ، ص: 82-83.

(2) نفسه، ص: 106.

تطورهم و هو السلبية - ويتجلى ذلك في المشهد الأول عندما يحث " علولة " الطبقة العمالية الكادحة على الاتحاد لأنه يقويهم و يجعلهم يتحكمون في وسائل الإنتاج:
القول:

« اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم .
قادرين يزغفوا و ينتظموا ويجوعوكم»⁽¹⁾.

وتخوض بعض الشخصيات في مسرحية " الأجواد " حركة بحث دائمة ، وتحولا مستمرا مما يكسبها المزيد من العمق و التنوع ، إذ يركز الكاتب في بعض الأحيان على السمات الخارجية للشخصية و علاقتها بالمحيط الاجتماعي و هذا نراه في المشهد الثاني عند وصفه " الربوحي الحبيب ":

«...في القامة قصير شوية ، السندان و المطرقة خلو فيه المارة ، لونه أسمر بلوطي ، و سنيه وحدة واقفة جذرتها تبان وزوج غايبين، شعره أشهب كرد مبروم و الشيب ما ترك شعرة ... الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق ...»⁽²⁾. و بهذا الوصف يساعد " علولة " المتلقي على التعرف و الغوص أكثر في أعماق الشخصية. وكذلك يصف لباسه: «حتى في اللبسة ظاهرة على الحبيب البساطة ، ساتر جلده، بتياب في أغلب الأحيان بالية، في الألوان زرقاء، رمادية، و إلا قرفية، فوق الثياب للتغلاف يدير « برتسو » كان صيف وكانت شتاء»⁽³⁾ و هنا يصف لباس " الحبيب " المتواضع الدال على الفقر فهو يعبر عن الطبقات الكادحة كما أن لباس " البرتسو " أو " البرنوس " الذي لا ينزعه لا صيفا ولا شتاء يدل على الهيبة و الوقار اللذان لا يفارقانه.

وقد يغوص " علولة " أحيانا أخرى داخل النفس الإنسانية ليلاص ما يدور في أعماقها من صراعات و هذا ما نراه في المشهد الخامس عندما يصف جلوس الفهايمي بقوله :

(1) المصدر السابق ، ص: 81.

(2) نفسه ، ص: 82.

(3) نفسه ، ص: 83.

« دقيق في السيرة وذكي في الخطة، ولكن فيه ضعف : عصبي يتقلق تتغلب عليه النزفة يزعف ويخسرهما»⁽¹⁾، ويقوم " علولة" في أحيان أخرى بمحاولة المزج بين العالمين الداخلي (الذات) و الخارجي (المحيط الاجتماعي) كما صور شخصية " جلول الفهايمي " المحب لفعل لخير و مساعدة الفقراء في المستشفى ومعاناته مع محيطه الخارجي أي المسؤولون عن المستشفى الذي يعمل فيه فنراهم يعاقبونه عقب كل عمل خيري يفعله ، يقول "جلول" في خطاب مع ذاته :

« أجري يا جلول أجري ... أنت بغيت حد ما رغم عليك ... شفت الفهامة وبين توصل ...أنا نستاهل الضرب...أجري على عقابيك أجري شفت وبين يوصلوا العدالة الاجتماعية و الطب المجاني»⁽²⁾.

وقد لجأ " علولة " إلى هذا في مسرحيته ليقارب الإنسان والواقع الذي يعيش فيه على السواء ، للكشف عن جزئياتهما ، و المشاكل التي تعوق الفرد بمحيطه. وهكذا سعى " علولة" في "الأجواد" إلى تحطيم الجدار الرابع الذي يفصل الجمهور عن منصة العرض وذلك من خلال توظيفه للقول ، لأنه يسرد الأحداث، و لتحقيق نفس الغرض - تحطيم الجدار الرابع - عمد إلى إبقاء المتلقي/المشاهد على حدى وسعى إلى منعه على الاندماج في الشخصية التي يشاهدها فكان يسرد الأحداث ثم يخرج عن الموضوع ثم يعود إليه و نرى هذا في المشهد الثاني من خلال الحديث الذي دار بين " الربوحي الحبيب " و " العساس" فعندما استغرق العساس في الحديث عن الحديقة و البلدية وعمالها يقاطعه " الحبيب " بالحديث عن الحيوانات .

العساس:

« استنى نزيدلك ... كبرت و باش يغموها داروا ملف ودفعوه للمجلس يفتي فيه.

(1) المصدر السابق ، ص: 128.

(2) نفسه ، ص: 133.

الحبيب: شوف للذيب كيف ماد وذنه و النعامة شوف كيف مرقه راسها في ريشها...
ايوي... «⁽¹⁾.

كما نرى ذلك في المشهد الرابع في حديث المعلمة و منور : فعندما تستغرق المعلمة في شرح الهيكل العظمي :

« المعلمة / القفص الصدري: هو مجموعة من العظام تحيط بالقلب و الرئتين لحمايتهما....

المنور :فايزة.....فايزة.....

المعلمة : واش بها فايزة ياسي المنور

المنور : راها تأكل في ضفارها ... «⁽²⁾

وقد أراد "علولة" من وراء تبنيه للنظرية الملحمية البريختية في مسرحية "الأجواد" باستعمال عدة تقنيات منها: التغريب توظيف التراث و اللجوء إلى التاريخ و إدخال "القول" الذي يقابله عند بريخت " شخصية " الراوي و لجوئه إلى كسر الجدار الرابع من خلال إبقاء المتلقي متتبعا متخذا صفة القاضي الذي يحكم على الأحداث فقط من غير الاندماج فيها بعواطفه، وقد أراد "علولة" تفعيل المشاهد وإيقاظه من سكونه و سلبيته التي تشله عن إدراك الأشياء فهمها، و من ثم الحكم عليها و تغييرها.

ز- المونتاج (التركيب) في مسرحية "الأجواد" :

تحيلنا طرق الأحداث في بعض نصوص "عبد القادر علولة" إلى المسرح الملحمي حيث المتاليات المشهدية شبيهة بالتراكم الروائي لفن الملحمة، مما يبين أنه لم تعد « هناك ضرورة لمسرحية محبوكة البناء، تفهم ككل، بل نحن بحاجة إلى دراما ملحمية ، يمكن تقطيعها إلى شرائح تعطى معنى و متعة معا»⁽³⁾. فالدراما أحداث منفصلة، والتأثير الكلي ينتج عن موضعة هذه الأحداث جنبا إلى جنب، إنها عملية المونتاج

(1) مسرحية الأجواد ، ص: 96.

(2) نفسه ، ص: 120.

(3) رونالد جراي: المرجع السابق ، ص: 05.

الفصل الثاني

الخصائص البريختية في مسرحية الأجواد

(التركيب)، فالعناصر غير الأدبية من موسيقى ، وديكور وإضاءة ، وغيرها تحتفظ باستقلاليتها ، لكنها تدخل في علاقة جدلية مع النص « فالعناصر السائد للمونتاج يجعل الأمر ملحيا »⁽¹⁾ والمونتاج، الذي يعد قاعدة من قواعد الفن السينمائي، وجد له مكانا في مسرح "بريخت" الملحمي ، والهدف من الاستعانة به هو الوصول إلى عنصر التخريب ، لان المونتاج يساعد في « تجريد الواقع ، وإعادة بنائه بدقة عن طريق انتقاء رموز واقعية:

- أهمية الإتقان في إيماءات ، التكوينات ، وخطوط الموضوعات ، .
- العناية بحركة الممثلين، وآلة التصوير، ولاشيء يخضع للحركة من دون هدف التمييز بين الهدوء والسكون.
- تدريب العين بواسطة الاستعمال الدقيق للعدسات ولحركات آلة التصوير.
- السلسلة في التكوين .
- إنجاز تبحيثات وتناقضات بواسطة المونتاج والتعليق السينمائي «⁽²⁾.

فمن خلال هذه المعطيات عن المونتاج وطريقة الاستفادة منه، لإحداث التخريب، يدرك المشاهد أن الانتقال بين مساحات العرض المختلفة لا يعطيه فرصة للاستغراق في أحلام اليقظة، لأن العملية فيها شيء من الآلية المقصودة حتى لا يظن هذا المشاهد أنه مرتبط بالمثل وحتى الممثل «لا يحتفظ بأي إيهام، يشير إلى عدم وعيه بوجود المشاهد»⁽³⁾.

وإذا درسنا نصوص "بريخت" نراه يستخدم تقنية المونتاج فيقسم المسرحية إلى مشاهد مستقلة وكل مشهد يحمل فكرة تعبر عن الفكرة العامة ، فعناوين المشاهد تعبر عنده عن الفكرة ، ولا بد أن تحمل طابعا تاريخيا وأخلاقيا ، ولكي تبدو هذه العملية أكثر فعالية على مستوى البنية النصية، قام "بريخت" بتقطيع النص إلى لوحات منفصلة، وكل جزء صغير حي في حد ذاته، وغرض "بريخت" من التقطيع أن حتى يتمكن الجمهور من خلاله رؤية العقد بشكل واضح، وهذا ما ذهب إليه تماما "عبد القادر علولة" في مسرحيه

(1) قيس الزبيدي: المرجع السابق ،ص: 132.

(2) نفسه ، ص: 147.

(3) رونالد جراي: المرجع السابق ، ص: 91 .

الفصل الثاني

الخصائص البريختية في مسرحية الأجواد

"الأجواد" حيث تناول أحداثا مختلفة من المجتمع قصد تحقيق رؤية شمولية تمسه ، وهذا عن طريق تحويل الحدث اليومي إلى حدث مسرحي وهو ليس شيئا مجردا بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني ، ونتيجة لسلوكه النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ، فيصبح وسيلة للكشف عن أغوار النفس البشرية ، وعرض أحوال المجتمع في صورته الفنية،فالكاتب لا يستخدم الحدث المادي ولكن ليصبح أداة يكشف من خلالها الصراع الطبقي ، وهو ما يجعل من الحدث اليومي العادي حدثا فنيا.

وتشتمل مسرحية "الأجواد" عند "علولة" على حدث أساسي تتفرع عنه مواقف درامية وفكرية تحركها شخصيات تتميز بالحيوية، وحيث يغوص الحدث بالتعمق في تصوير حالات اجتماعية، فيصور بعض الشخصيات مثل "سكينة" مهمشة في المجتمع مسلوبة الإرادة عاجزة عن التغيير ، كما يكشف عن جوانب سلبية من المجتمع إضافة إلى بروز بعض بوادر الخروج من التخلف والجمود فكل مشهد من مسرحية "الأجواد" له حدث خاص، إلا أن مجموع هذه الأحداث يكون حدثا رئيسا يمثل المغزى الأساسي للمسرحية ، فالمشاهد السبعة عبارة عن حلقات مرتبطة من غير تراكم ، ولكن بتسلسل، فكل مشهد له دلالاته الخاصة به، وله علاقة خفية بالفكرة الرئيسية التي أرادها " عبد القادر علولة" وهي الكشف عن مشاكل الطبقات الكادحة ومعاناتها الحقيقية .

خاتمة

إذا كان المسرح العربي ظاهرة فنية جمالية و اجتماعية ، قد ولد في منتصف القرن التاسع عشر، مع بدء النشاط المسرحي للرواد الأوائل ، فإن هذا الفن الجديد قد شهد خلال مسيرته مرحلتي مد و صعود ، فغدا جزءا فاعلا و أساسيا من النشاط الاجتماعي في البيئة العربية، حيث نستشف ظاهرة لافتة في الإبداع العربي وبخاصة الإبداع المسرحي، وهي ظاهرة تراجع الذات الفردية تاركة موضعها للذات الاجتماعية، هذا التراجع الذي شكل بؤرة الرؤى الفكرية للكاتب الذي تفتح وعيه ، و تشكلت مكوناته المعرفية و الثقافية في أحضان حركات التحرر العربية .

وفي مثل هذا السياق الاجتماعي، والسياسي، والثقافي تكون وتخمر جيل بأكمله، فنظر إلى المجتمع والعالم عبر رؤى تشكل الحرية، والاشتراكية، والتقدم مفاهيمها ومكوناتها الأساسية ، ومن خلال هذا الوعي والممارسة الاجتماعية انبثقت رؤيتهم إلى الفن وعلاقته بالواقع الاجتماعي، وبتلازم عميق مع هذا الوعي بطبيعة الفن ووظيفته، انخرطوا في ممارسة نشاطهم الإبداعي بوجه عام و المسرحي بشكل خاص. و من هنا يمكن حوصلة نتائج هذا التلاقح الثقافي فيما يلي :

1- انطلق الكتاب المسرحيون العرب من أرضية متشابهة ، ضمت في طياتها مجال تلاقح خضب مع الآخر ، لكن نتائج هنا التلاقح على المستوى الفكري والفني عرفت الكثير من التفاوت الناجم عن تفاوت في الوعي من جهة ، و تبحيث في حدود الحرية في مختلف البيئات العربية من جهة أخرى لأن الواقع يشكل مرجعية هذه الأعمال .

2- فهم التيار البريختي في نقطة ركزها عليها جميع الكتاب الجزائريين وهي شخصية الراوي (القوال) والجوقة التي يجدونها منيرا سياسيا أو اجتماعيا لعتاب أو بث الأخلاق السامية أو مبادئ الحزب الاشتراكي أو نقد اجتماعي لاذع ، وقد جاء هذا مع مرحلة ساهمت في ذلك بشكل كبير، وهي مرحلة تبني الجزائر للنظام الاشتراكي بكل مبادئه الاجتماعية والاقتصادية و حتى الثقافية .

3- الإيمان القوي بالمنهج الماركسي في حل المعضلات الاقتصادية و الثقافية والاجتماعية والسياسية ، و كذلك محاربة الاستغلال و تدعيم وعي الطبقة العالمية.

خاتمة

4- هيمنة الفكر الماركسي بعد الحرب العالمية الثانية ، فبعد استقلال الجزائر ، اتجهت إلى النظام الاشتراكي إيماناً منها أنه الأكثر ملائمة لطبيعة الشعب الجزائري ، أي هو إبراز فكر سياسي اجتماعي يعكس بأمانة مطامح الجماهير الشعبية في إطار الثورة الديمقراطية الشعبية ، وأنه ضمن نشاطات ثقافية في البلاد مثل الآداب و المسرح ووسائل الإعلام بالمضامين الاشتراكية التي يفهمها الشعب، أي تعالج قضايا البناء الاشتراكي و كذلك المكاسب الاجتماعية و الثقافية و السياسية التي حصلت عليها الجماهير الشعبية بفضل النظام الاشتراكي.

5- ثبات " عبد القادر علولة " في مساره المسرحي بحيث لم يكذب يتغير في التعامل مع العرض المسرحي سواء من حيث الرؤية أو الاتجاه السياسي أو اللغة ، فلقد ظلت بنية العرض تتراوح عنده بين المرجعية التراثية و المسرح الملحمي ، و لم يكتفي " علولة " بتصوير الجوانب المأساوية فقط من هذا الواقع بل تجاوزه لطرح بديل جديد و مغاير إيجابي في نظره ، يتلاءم و تطالع الشعب الجزائري عموماً و الطبقة العاملة خصوصاً، في بقائه محافظاً على الموضوعات الملزمة التي تسيطر على إنتاجه المسرحي ، و قد تناول في مسرحيته " الأجواد " جملة من المواضيع الاجتماعية المتعددة الأفكار و التصورات مثل الصراع الطبقي ، الطبقة العالمية همومها و آمالها ، النضال ، الاستغلال ..لهذا جاءت مسرحياته تحمل نوعاً من الأمل ، و الثقة في التغيير و الانتصار مشيرة إلى مستقبل زاهر و الذي يتمثل أساساً في النهايات السعيدة لمسرحياته ، بحيث تتغلب دائماً و كثير من الأحوال الطبقة الكادحة على العراقل و العقبات المادية منها و المعنوية.

6- يعد " بريخت " و " بيسكاتور " قبله مؤسس المسرح السياسي ، وقد حذا "علولة " حذوهما بحيث جاء مسرحيته سياسية تعكس واقع إجتماعي ، فقد وضع الكاتب نصب عينيه فئات من المجتمع الجزائري تتناقض مصالحها تناقضا جوهرياً ، وقد دعا " علولة " إلى المسرح السياسي لأنه يحقق صوراً من الألفة الحميمة بين مساحتي المسرح : العرض و المشاهد .

خاتمة

7- إن طرح "علولة" للقضايا من خلال تصور سياسي انعكس سلبا على العمل المسرحي بحيث طغى المضمون الفكري على الجانب الجمالي ، من خلال استعماله لبعض الشعارات و المفاهيم التقدمية و الترويج للدعاية السياسية .

8- لم يرتبط "عبد القادر علولة" بالتراث في علاقة تقديس ، بل كانت طبيعة العلاقة حركية ، تأخذ من التراث شيئا و تعطيه شيئا آخر ، فهو مادة خام قابلة للتطوير و الانفتاح على الحاضر ، و قد ظهر هذا في الجمع بين الشعر الشعبي و النثر ، في توظيف بعض هنا الأمثال الشعبية ، في الشخصيات التي أعطاهها صفة الأبطال الشعبيين - فهي ليست خارقة للعادة - المنغمسين في الجماعة ، و حدد وظائفها وفقا لما تفعله .

9- لم يكن توظيفه للتراث بمعزل عن طبيعة اللحظة التاريخية الراهنة، بل كان واقعا وعلميا ، يتماشى و روح العصر و المسرح أيضا ، حيث عبرت المسرحية عن واقعنا و أحلامنا فكشفت عن الممارسات الالقانونية التي كانت تنخر مؤسسات الدولة كالسرطان ، هذه الحقيقة التي كانت عنيفة و قوية ، لينبئنا في كل مرة بالمجتمع الحلم الذي تسوده الاشتراكية .

10- لقد ظهر تأثير "علولة" بالمسرحي الألماني "بريخت" في عدة مواضع ، وهو لم يلتزم بالنظرية البريختية تماما ، و إنما عني بالتعديل و الحذف تبعا لميوله ، و لعل أهم تلك المؤثرات تتمثل في التركيز على الفكرة باعتبارها مؤدى التغيير و خالق الوعي لدى المنفرد ، فقد تضمن هذا العمل على أفكار تدعو للعمل و لبناء واقع مغاير لما هو سائد ، فقد عمل على تفسير الواقع ليكون التغيير بعد ذلك ، كما خاطب " علولة " العقل فاعتماد العقل قبل العاطفة يعمل على التوعية و التفكير لأجل تغيير العالم .

11- كما يظهر التأثير بريخت في الجو الملحمي الذي يتضمن قانون أساسي يتمثل في الصراع بين الطبقة الفقيرة الكادحة (النظام الاشتراكي) و بين الطبقة البرجوازية المستغلة (النظام الرأسمالي) فالنزاع بين هاتين القوتين هو روح الملحمة ، وقد انجاز كل من " عبد القادر علولة " ، و " بريخت " إلى الإيديولوجية الاشتراكية فدافعا عنها و عبرا عنها في فنهما ، و عملا على توعية المشاهد سياسيا .

خاتمة

12- برز التأثير كذلك في هيكل المسرحية ، حيث كان معتمدا على مشاهد مستقلة ، ترتبط فيما بينها بعلاقة ذهنية ، فالمسرحية لا تعتمد على الحدث رئيسي واحد يتطور ، كما أنها لا تتقيد بالتتابع ، فتبعا لبناء المسرحية فإنها تتألف من عدة أحداث تعين بعضها البعض و تترتب ذهنيا ، فلا تسير في خط مستقيم ذا بداية ووسط و نهاية ، والحوادث المختارة تتطور بتطور الشخصيات ، ويضفي عليها جانب من الفنية لتظهر بشكل مغاير غير مألوف و غير عادي .

إن هذه الجوانب تتطابق مع نظرية التغريب البريختية فطبيعة المشاركة في مسرح "عبد القادر علولة" شعورية ووجدانية حيث يوقظ أسلوب التغريب فعالية ذهنية، تجعل المتفرج متأملا واعيا و ناقدا .

كما أن تقديم العقل على العاطفة في مسرحية " علولة " و اعتماد " الأجواد " على التوعية السياسية، وتركيزه على الإيديولوجية الاشتراكية ، خصائص تتوافق و النظرية البريختية .

ومن خلال هذا يكون " عبد القادر علولة " قد قدم نموذجا للمسرحية التي تجتمع فيها التأثيرات الغربية خاصة ما يتعلق بتأثيرات " بريخت " و أيضا تحمل عناصر الثقافة الشعبية الجزائرية ، إلى جانب تضمينها لقضايا وطنية .

فأكد بذلك قدرتنا على الإطلاع ، و على إمكانية الخروج من المركز الغربي فهو متجذر في أعماق تقاليدنا - من خلال شكل القوال- فانطلاقا من هذه الخصوصية كان عمله ذا دلالة إنسانية عالمية .

كانت هذه أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراستي لهذا الموضوع الذي مازال بكرا يحتاج إلى المزيد من البحث و التنقيب لاستكمال و الوقوف عند العديد من قضاياها التي لم تطرق بعد وأمل أن يكون هذا البحث حافزا لباحثين من بعدي على الاضطلاع بهذه المهمة العلمية الجليلة .

الملاحق

I- ملحق عن أعمال "برتولد بريخت":

1- قائمة مؤلفات بريخت المسرحية والنظرية المترجمة إلى العربية:

العنوان	المترجم	المكان و التاريخ
دائرة الطباشير القوقازية	د- عبد الرحمن بدوي	القاهرة 1963
الأم شجاعة و أولادها	د- عبد الرحمن بدوي	القاهرة 1965
الإنسان طيب من ستشوان	د- عبد الرحمن بدوي	القاهرة 1965
القاعدة والاستثناء	د- عبد الغفار مكاوي	القاهرة 1965
محاكمة لوكولوس	د- عبد الغفار مكاوي	القاهرة 1965
السيد بونتيل و تابعه ماتى	د- عبد الغفار مكاوي	القاهرة 1965
حياة غاليليه	بكر الشرقاوي	القاهرة 1966
الإخوة هوراس والإخوة كورياس	سعيد حورانية	دمشق 1968 بيروت 1979
أبرا القروش الثلاثة	محمود النحاس	القاهرة 1968
الموافق والمعارض	مجدي يوسف	مجلة الفكر 1969
الخطايا السبع للبرجوازي الصغير	محمود النحاس	القاهرة 1969
أيام الكومونة	صباح الجهميم	دمشق 1973
طبول في الليل	د- عبد الرحمن بدوي	الكويت 1975
شفيك في الحرب العالمية الثانية	نبيل حفار	بيروت 1975

الملاحق

بيروت 1975	نبيل حفار	الأم
دمشق 1973	صباح الجهيم	رؤى سيمون مشار
الجزائر 1976	أبو العيد دودو	بادن لتعليم الموفقة
الكويت 1977	د - عبد الرحمن بدوي	بعل
بيروت 1977	محمد عيتاني	القرار
بيروت 1979	نبيل حفار	رجل برجل
بيروت 1977	بكر الشرقاوي	حياة غاليليه
بيروت 1981	نبيل حفار	توراندوت (أو مؤتمر غاسلي الأدمغة)
بيروت 1981	نبيل حفار	جان دارك قديسة المسالخ
دمشق 1981	عادل قرشولي	ازدهار ونهيار مدينة مهاجوني
دمشق 1982	عادل قرشولي	ماهو ثمن الحديث
الدار البيضاء 1991	صفوان حيدر	مسرحيات قصيرة

2- أعمال بريخت النظرية التي ترجمت إلى العربية:

- 1 - الأركانون الصغير:
 - ترجمة نجاه قصاب حسن مجلة المعرفة ع5 دمشق 1965
 - ترجمة فاروق عبد الوهاب مجلة المسرح ع21 القاهرة 1966
 - ترجمة د/ أحمد الحمو مجلة الآداب الأجنبية تشرين أول - دمشق 1975
 - 2- نظرية المسرح الملحمي : ترجمة د/ جميل نصيف- عالم المعرفة- بيروت- دت.
 - 3- مقالات في منهج بريشت الفني - ترجمة د/ قيس الزبيدي - دار ابن رشد- بيروت- 1978.
 - 4- الفنون والثورة - ترجمة إبراهيم العريس - دار ابن خلدون - بيروت- 1975.
 - 5- حوارية شراء النحاس الليلة الثانية-ت/عبد الله عويشق-ع 4/ 5 دمشق 1978.
- زيادة على مقالات كتبت عن بريشت في مجلات عربية منها :
- بريشت في المرأة العربية في أعداد مختلفة من مجلة الحياة المسرحية ع12/11 14/13 دمشق 1980.
 - أول لقاء بين بريشت وبين القارئ العربي- عن التحرير - مجلة الطريق. ع6/5 بيروت 1977.
 - برتولد بريخت والمسرح في العالم الثالث - لميس العماري- مجلة الموقف الأدبي- ع 127 - دمشق 1981.

3- عروض المسرح البريختي في الوطن العربي:

عنوان المسرحية	المخرج	المكان والتاريخ
دائرة الطباشير القوقازية	سعد أردش	المسرح القومي القاهرة (لم يتم العرض)
القاعدة والاستثناء	نور الدمرداش شريف خزندار	مسرح الجيب القاهرة-1964/63 المسرح القومي - دمشق-1964/63
بنادق الأم كرار	رفيق الصبان	المسرح القومي - دمشق1964
القاعدة والاستثناء	علي رفيق	مسرح بغداد 1965
الإنسان الطيب من ستشوان	سعد أردش	القاهرة1966
طبول في الليل	غير معروف	مسرح الجيب القاهرة1966
محاكمة لوكولوس	غير معروف	مسرح بغداد 1967
دائرة الطباشير القوقازية	سعد أردش	المسرح القومي القاهرة 1968
السيد بونتيل وتابعه ماتى	حسين أدلبي	مسرح الشعب - حلب - 1970
مشاهد من مسرح بريشت	الألماني بينيفتس	مسرح الحمراء-دمشق-1972
الهوراسيون والكوراسيون	يوسف حرب	المسرح القومي -دمشق-1973

الملاحق

مسرح مستغانم الجزائر -1968	كاكي	السيد بونتيللا (اقتباس)
الجزائر 1970	مصطفى كاتب	دائرة الطباشير
الجزائر 1973	احمد أقومي	بنادق الأم كرار
مسرح الجزائر 1976	احمد أقومي	القاعدة والاستثناء

II- ملحق عن أعمال "عبد القادر علولة" :

• مثل فقيده المسرح "عبد القادر علولة" أدورا عديدة في مسرحيات :

- « أولاد القصبة » لعبد الحليم رايس و مصطفى كاتب 1963 .
- « حسن طيرو » لرويشد و مصطفى كاتب 1963 .
- « الحياة حلم » لمصطفى كاتب 1963 .
- « دون جوان » اقتباس و إخراج مصطفى كاتب 1963 .
- « ورود حمراء لي » لعلال المحب 1964 .
- « ترويض نمرة » إخراج علال المحب 1964 .
- « الكلاب » لحاج عمار 1965 .

• أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة :

- « الغولة » كتبها رويشد 1964 .
- « السلطان الحائر » لتوفيق 1965 .
- « نقود من ذهب » اقتباس من التراث الصيني القديم 1967 .
- « نومانس » اقتباس حيمود إبراهيم و محبوب اسطمبولي 1968 .
- « الدهاليز » مكسيم جوركي ...ترجمة محمد بوحابسي 1982 .

• ألف و أخرج المسرحيات التالية :

- « العلف » 1969 .
- « الخبزة » 1970 .
- « حمق سليم » مقتبسة عن يوميات أحقق لجوجل 1972 .
- « حمام ربي » 1970 .
- « حوت يأكل حوت » 1975 ألفها مع بن محمد .

- « القوال » أي الأقوال 1980 .
- « الأجواد » 1985 .
- « اللثام » 1989 .
- « أربلوكان خادم السيدين » ترجمة لمسرحية جولدونى 1993 .
- « التفاح » ألفها لفرقة المثلث ، وأخرجها زروقي بوخارى 1992/93 .

• **كتب سيناريوهات :**

- « جورين » إخراج للتلفزيون محمد إفتسان 1972 .
- « جلطي » إخراج للتلفزيون محمد افتسان 1980 .
- « اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990 .
- ليلة مع مسجون
- السلطان و الغربان .
- الشعب فاق
- الواجب الوطني .
- أخرجها للتلفزيون بشير بريشى عام 1990 .

• **مثل في الأفلام التالية :**

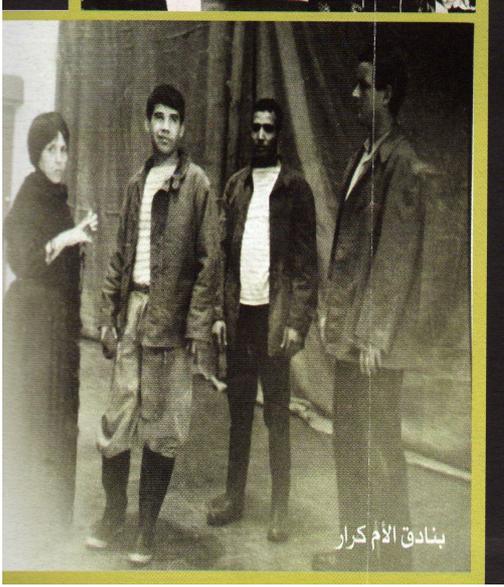
- « الكلاب » للمخرج هاشمي شريف 1969 .
- « الطارفة » أي الحبل للمخرج هاشمي شريف 1971 .
- « تلمسان » للمخرج محمد بوعمارى 1989 .
- « حسن نية » للمخرج غوتي بن ددوش 1990 .
- « جنان بورزق » للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990 .

● شارك في صياغة و قراءة تعليق الأفلام التالية :

- « بوزيان القلعي » للمخرج حجاج 1983 .
- « كم أحبكم » للمخرج عز الدين مدور 1985 .
- أخرج ثلاث تمثيلات للإذاعة و مثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي ...سوفوكليس ... أرسطوفان ...وشكسبير... و كان ذلك عام 1967 .
- من 1968 إلى 1969 ...أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات من بينها مسرحية « الغول» لمحمد عزيزة ..

لقد كان الفقيد بصدد كتابة مسرحية جديدة بعنوان «العملاق» ولكن رصاص الغدر أوقف هذا السيل الإبداعي الهائل مساء يوم الخميس 10مارس 1994.

الملاحق



المسرحية «بنادق الأم كرار» تأليف " برتولد بريخت " إخراج " الهاشمي " سينوغرافيا " ب. فزات " تمثيل " كلثوم - الهاشمينور الدين - دباح-محمد- حاج اسماعيل - نورية - دبشي حورية - العربي زكال- كويرات سيد علي- قادة أحمد". أول عرض: 1963.

عدد العروض: 11.

أمكنة العروض: قاعة المسرح الوطني الجزائري.



مسرحية «الاستثناء و القاعدة» تأليف برتولد بريخت " اخراج " جان ماري بوقلان" سينوغرافيا " ب.فزات" تمثيل: " حاج عمر- يحي بن مبروك- سيد علي كويرات- بوزيت محمد- رؤيشد- نووية - النمرى أحمد - حلواجي محمد- العربي زكال- تسكوك صالح- قادة أحمد- حمدي محمد- دواي بن عودة .

أول عرض : 1963

عدد العروض: 11

أمكنة العروض: قاعة المسرح الوطني الجزائري.



**المسرحية «النقود الذهبية» تأليف " شوسون
" إخراج " عبد القادر علولة " سينوغرافيا "
جان بيار بلان " تمثيل " بن حامد ليلي - بن
خماسة قدور - آدار محمد- نادية طالبي -
بن عيسى أحمد - لميش نور الدين - عبد
الكريم حبيب- معروف عمار- العايب
سليمان- بوزيدة عبد الله- بن بغداد محمد-
مجوبي عز الدين - عمر طيان - باي عبد
المجيد- مدني نعمون."أول عرض : 1967
عدد العروض: 34.**

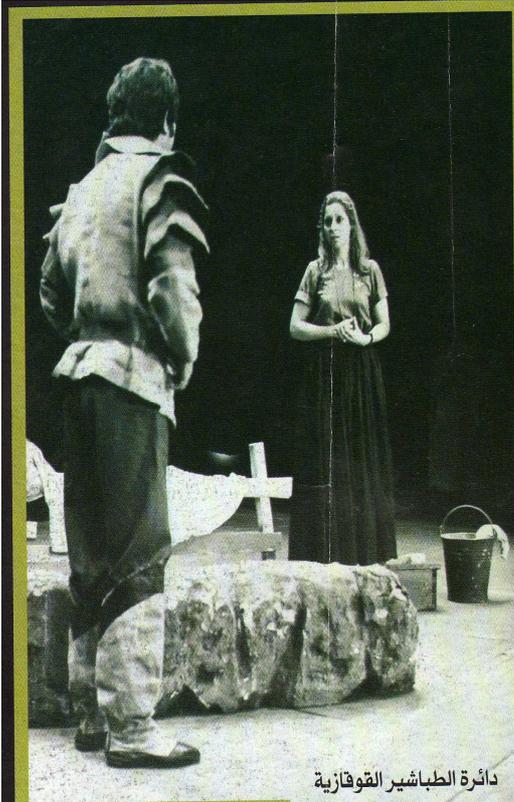
**أمكنة العروض: قاعة المسرح الوطني
الجزائري.**



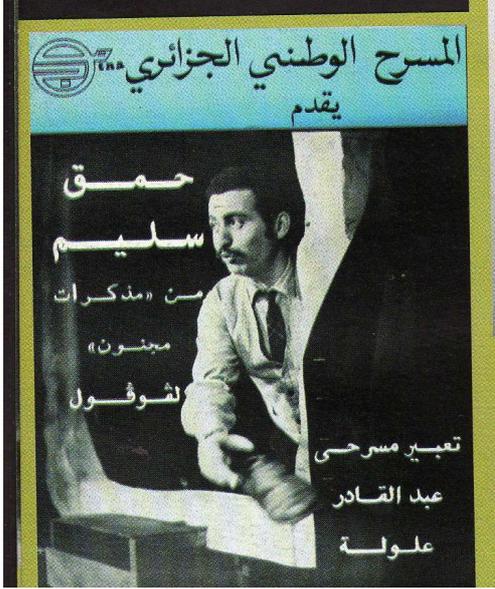
**المسرحية « دائرة الطباشير» تأليف "برتولد
بريخت " إخراج " حاج عمر " سينوغرافيا
" بوزيد و عباس " تمثيل " بن قطاف
محمد- بوقاسي عبد القادر- عفيفة-معروف
عمار- مقلاتي سيد علي -فتيحة بريبر-
شاكرا - بن بوزيد محمد- ياسمينة- العربي
زكال- سيساني- فريدة عمروش- مدني
نعمون- بوزيت محمد -تاجر عبد القادر-
دياح محمد- صليحة - عمر طيان عويشة
- نورية - حاج اسماعيل- العايب سليمان -
عبد القادر السفيري- مصطفى سيتي-
الطيب أبو الحسن- يحيى بن مبروك-
طواش فطومة - كويرات- حاج شريف -
أبو جمال - حميد النمري - جران - عمار
قاسي - قزدلي - مصطفى كاتب."أول
عرض : 1969**

عدد العروض: 15

**أمكنة العروض: قاعة المسرح الوطني
الجزائري.**



دائرة الطباشير القوقازية



المسرحية «حمق سليم» تأليف " غوغول
نيكولا " اقتباس "عبد القادر علولة" إخراج
عبد القادر علولة " سينوغرافيا " بوخاري
زروقي " تمثيل "عبد القادر علولة "

أول عرض : 1972.

عدد العروض: 16.

أمكنة العروض: قاعة المسرح الوطني
الجزائري.



المسرحية «الإنسان الطيب ل: سيتيشوان

« تأليف " برتولد بريخت " إخراج
الهاشمي نور الدين " سينوغرافيا " ليليان
الهاشمي " تمثيل " زبدي عمر - قردة عبد
العزیز - مصطفى شكراني - ياسمينة -
ابراهيم فيلالي - عز الدين مجوبي - زياني
الشريف - فطومة - نادية طالبي - العايب
سليمان - شقروني إدريس - بران نور الدين -
النمري حميد - عبد الله أوريثي - دليلة
حليلو - رايس عاشور - ميموني فاطمة
الزهراء - بن ناني بوعلام - مجوبي أمينة -
مشرف يوسف - قاسي قسنطيني - عويشة -
الوحيدي سعيد - "

أول عرض : 1976.

عدد العروض: 37.

أمكنة العروض: قاعة المسرح الوطني
الجزائري.





المسرحية «العلق» تأليف " عبد القادر
علولة " إخراج " عبد القادر علولة "
سينوغرافيا " بوخاري زروقي .

أول عرض : 1969 .

عدد العروض: 38 .

أمكنة العروض: وهران- الجزائر- بليلة
- تلمسان - معسكر - جولة فنية عبر
جهات الوطن - جولة بالمملكة المغربية .

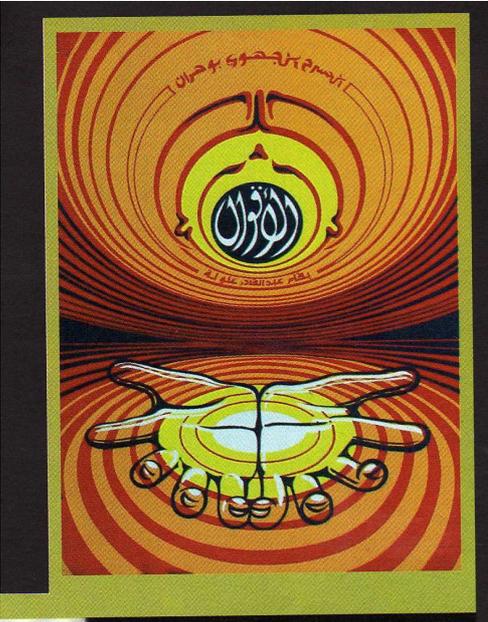


المسرحية «الاقوال» تأليف " عبد القادر
علولة " إخراج " عبد القادر علولة "
سينوغرافيا " جيلالي موفق "

أول عرض : 1980

عدد العروض: 49

أمكنة العروض : وهران- الجزائر- عنابة
- قسنطينة - جولة فنية عبر جهات الوطن .



الملاحق

المسرحية «الأجواد» تأليف " عبد القادر
علولة " إخراج " عبد القادر علولة "
سينوغرافيا " بوخاري زروقي "

أول عرض : 1985

عدد العروض: 245

أمكنة العروض : وهران- الجزائر- عنابة
- قسنطينة- بشار- تلمسان- غرداية- جولة
فنية عبر جهات الوطن- الجمهورية العربية
السورية- الجماهيرية العظمى ليبيا-
الجمهورية التونسية- المملكة المغربية.

الجوائز: أحسن عرض بالمهرجان الوطني
بالمسرح المحترف بالجزائر.

أحسن دور رجالي بالمهرجان الوطني
للمسرح المحترف.

أحسن دور رجالي بدورة مهرجان قرطاج
الدولي تونس.

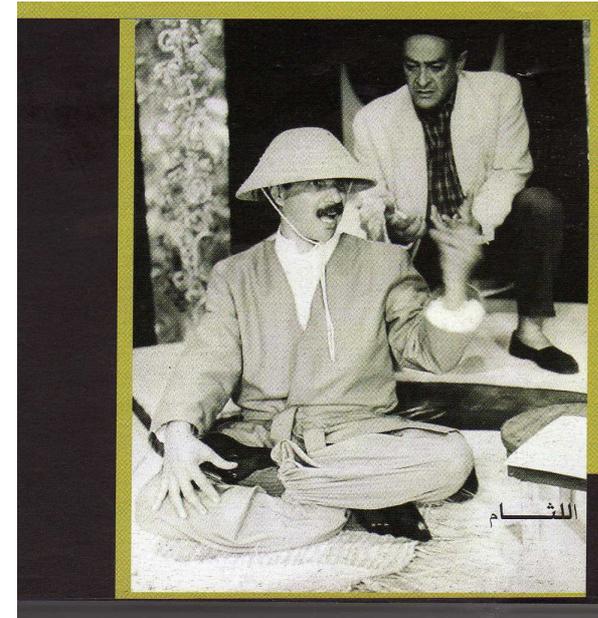
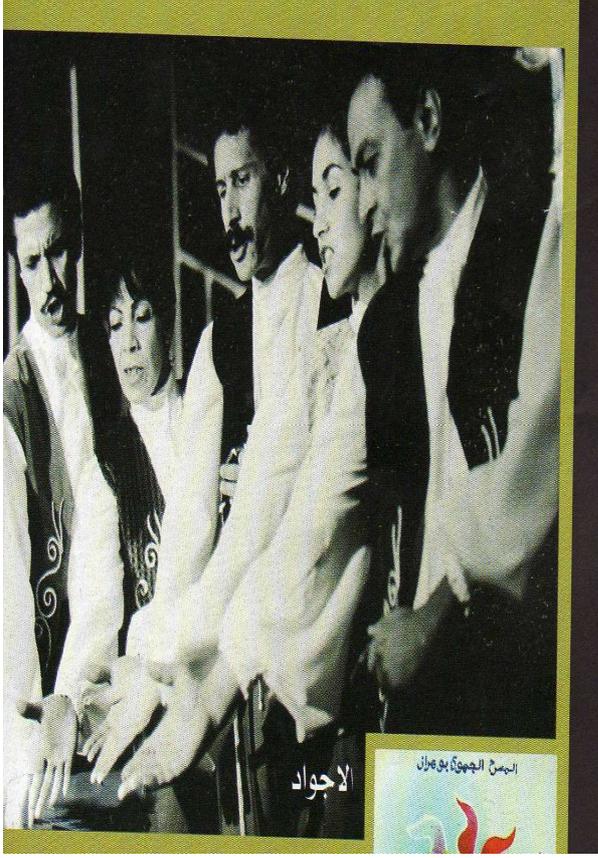


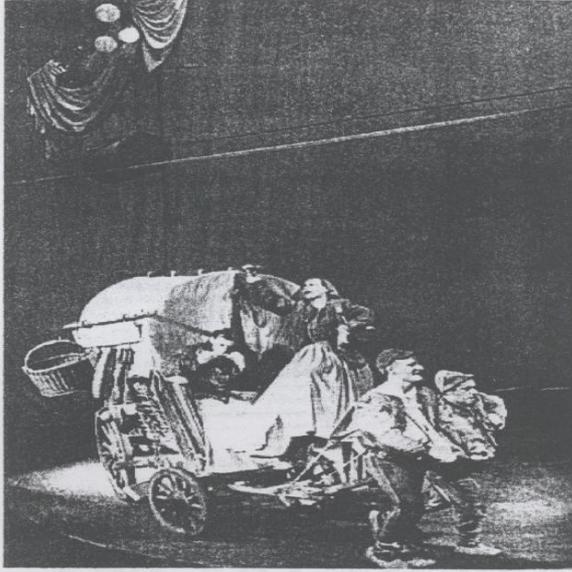
المسرحية «اللاثام» تأليف " عبد القادر علولة
" إخراج " عبد القادر علولة " سينوغرافيا "
جيلالي موفق "

أول عرض : 1988

عدد العروض: 200

أمكنة العروض : وهران- الجزائر- عنابة
- قسنطينة - حاس مسعود - جولة فنية
عبر جهات الوطن.





عربة الأم شجاعة في بداية العرض المسرحي (هي غرض تقوم مقام الممثل)



ربة الأم شجاعة في نهاية العرض المسرحي (هي غرض دال على مآسي الحرب وويلاتها)

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ - المصادر:

- 1- عبد الرحمن كاكوي: القراب والصالحين، منشورات المسرح الجهوي، وهران، ط1، د.ت.
- مسرحية 132 سنة، مطبعة فنون وثقافة، الجزائر، 2002.
- 3- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة: الأقوال - الأجواد - اللثام ، دار موفم للنشر، الجزائر، 1997.
- 4- عز الدين المدني: الحلاج، مؤسسة ع/بن عبد الله، تونس، 1973.
ديوان الزنج: الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1973.
- 6- محمد إبراهيم بوعلو: دعونا نمثل، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1977.
- 7- معين بسيسو: الأعمال المسرحية، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.
- 8- يوسف العاني: عشر مسرحيات من يوسف العاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981.

قائمة المصادر والمراجع

ب - المراجع العربية:

- 1- ابن جني: الخصائص، ج 3، تحقيق: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط1، د.ت.
- 2- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، الجزائر، د ط، 2007.
- 3- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته وتطوره (1926 - 1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 1998.
- 4- إسماعيل علي السيد: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء، القاهرة، د ط، د.ت.
- 5- إنعام بيوض: من مسرحيات علولة ، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1997.
- 6- بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية (1970 - 1983)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، د ط، 1986.
- 7- توفيق الحكيم: الفنان، دار الكتاب الجديد، مصر، د ط، د.ت.
- 8- حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية المعاصرة العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1986 .
- 9- حسن محمد حسن حماد: الإغتراب عند إيريك فروم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1995.
- 10- خالد أمين: المسرح المحكي في المغرب والجزائر (وجدان فرجوي مشترك)، الأدب المغربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2006.
- 11- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، مكتبة الآداب، القاهرة، د ط، د.ت.
- 12- رشاد رشدي: نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د ط، 1986.

قائمة المصادر والمراجع

- 13- سامي خشبة: قضايا المسرح المعاصرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط1، 1997.
- 14- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط، 1967.
- 15- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط، 1979 .
- 16- سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988.
- 17- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط، 2002.
- 18- شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقد الواقعي العربي المعاصر، ج2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط، د.ت.
- 19- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط، 1997.
- 20- الشريف الأدرع : بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي)، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2000.
- 21- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، ط، 2005.
- 22- عبد الغفار مكاوي: قصائد برتولد بريخت، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط، 1963.
- 23- عبد الرحمن ياغي: سعد الله ونوس والمسرح، مطبعة الأهالي، سوريا، دمشق، ط، 1998.
- 24- عبد القادر القط: من فنون الأدب: المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، ط، 1978.

قائمة المصادر والمراجع

- 25- عبد القادر جغلول: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، لبنان، د ط، 1984.
- 26- عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي بالجزائر (1931- 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، د ط، 1983.
- 27- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1994.
- 28- عدنان رشيد: مسرح بريشت، دار النهضة العربية، بيروت، د ط، 1998.
- 29- عصام محفوظ: مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 2001.
- 30- علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، دار الأنوار للطباعة، دمشق، د ط، 1978.
- 31- فائق مصطفى أحمد: أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، د ط، 1980.
- 32- قاسم المقداد: هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق، ط1، 1984.
- 33- قيس الزبيدي: مسرح التغيير، مقالات في منهج "بريخت" الفني، دار ابن رشد، لبنان، د ط، 1978.
- 34- كمال الدين حسين: المسرح والتغيير الاجتماعي في مصر، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1992.
- 35- محمد حياة الجاسم: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها (1960 - 1970)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983.
- 36- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة العربية، القاهرة، ط4، 1969.
- 37- محمد مندور: المسرح العالمي، دار نهضة مصر، القاهرة، د ط، د.ت.

قائمة المصادر والمراجع

- 38- مخلوف بوكروح: مسرحيات بريشت، موفم للنشر، الجزائر، ط، 1994.
- 39- مصطفى رمضان: مسرح القوال عند عبد القادر علولة : الأدب المغربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، ط1، 2006.
- 40- ميشال عاصي: الفن والأدب، مؤسسة نوفل، لبنان، ط3، 1980.
- 41- المسكيني الصغير: حكاية بوجمعة الفروج، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- 42- نبيل راغب: المسرح والتحولات الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط، د.ت.
- 43- نصر الدين البهرة: أحاديث وتجارب مسرحية، دار الأنوار للطباعة، دمشق، د ط، 1977.
- 44- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999.
- 45- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، الجزائر، ط1، 2006.

قائمة المصادر والمراجع

ج - المراجع المترجمة:

- 1- أرنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة: أسعد حليم، دار القلم، بيروت، ط1، 1973.
- 2- آن أوبر سفيلد: قراءة المسرح، ترجمة: مي التلمساني، دم، أكاديمية الفنون، د ط، د.ت.
- 3- أنطونيو قرامشي: قضايا المادية التاريخية، ترجمة: فواز الطرابلسي، دار الطليعة، بيروت، د ط، 1971.
- 4- أوين فريديريك: برتولد بريخت - فنه وعصره، ترجمة: إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983.
- 5- إريك بنتلي: الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1982.
- المسرح الحديث، ترجمة: محمد رفعت عزيز، مراجعة: أحمد رشدي صالح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د ط، 1965.
- 7- بارت رولان: مقالات نقدية في المسرح، ترجمة: سهى بشور، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1987
- 8- برتولد بريشت: الإخوة هوراس و الإخوة كورياس، ترجمة: سعيد حورانية، دار الفارابي، بيروت، د ط، 1979.
- الأعمال المختارة، ترجمة: د/ عبد الرحمن البدوي، وزارة الإعلام، الكويت، د ط، 1975.
- 10- برتولد بريخت: الأم شجاعة - الإنسان الطيب من ستشوان، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د ط، 1965.
- السيد بونتيلا وتابعه ماتي، ترجمة: عبد الغفار مكاي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د.ت.
- جان دارك قديسة المسالخ، ترجمة: نبيل الحفار، مراجعة: سعد الله ونوس، دار الفارابي، بيروت، د ط، 1981.

قائمة المصادر والمراجع

- 13- برتولت بريشت: قصص من الرزامة، إعداد وترجمة: بو علي ياسين، دار الكنوز الأدبية، بيروت، لبنان، ط2، 2000.
- 14- برتولد بريخت: مسرحية بادن لتعليم الموافقة من المسرح العالمي، ترجمة و تقديم أبو العيد دودو، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط، د.ت.
- نظرية المسرح الملحمي ، تر : نصيف جميل ، عالم المعرفة، بيروت، د ط، دت.
- 16- برنار دورت: قراءة بريشت، ترجمة: جورج الصانع، ماري لوري سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1997.
- 17- بيتر بروك: نحن والولايات المتحدة، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الهلال، القاهرة، د ط، 1971.
- 18- بيتر زوندي: نظرية الدراما الحديثة، ترجمة: أحمد حيدر، مطبعة وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1977.
- 19- بيتي نانسي فيير، هيوبرت هانين: برتولد بريخت، النظرية السياسية الأدبية، ترجمة: كامل يوسف حسين، مراجعة: د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ط1، 1986.
- 20- تمارا ألكسندر وقنا بوسيتيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1981.
- 21- تيري إيجيلتون: الماركسية والنقد الأدبي، تقديم وترجمة: جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1986.
- 22- جورج لوكانتش: معنى الواقعية، ترجمة: أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1971.
- 23- جونسون بول: المنقون، ترجمة: طلعت الشايب، دار شرقيات، القاهرة، د ط، 1998.

قائمة المصادر والمراجع

- 24- دراسات في الأدب والمسرح: ترجمة: نزار عيون السود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط، 1976.
- 25- روبرت بروستايين: المسرح الثوري، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط، د.ت.
- 26- ريتشارد شاخنت: الإعتراب، ترجمة: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.
- 27- فالتر بلجمان: بريخت، ترجمة: أميرة الزين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1974.
- 28- كاترين بليزابتون: مسرح ميرخولد وبريخت، ترجمة: فايز قزق، مراجعة و تقديم : د/ نديم معلا: منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط، 1997.
- 29- كورت روتمان: تاريخ الأدب الألماني، ترجمة: سليمان عواد ، مراجعة: شفيق السباط، منشورات عويدات، بيروت، ط، 1989.

قائمة المصادر والمراجع

د - المعاجم:

❖ المعاجم العربية:

- 1- ابن منظور: لسان العرب، ج1، دار صابر، بيروت، لبنان، ط3، 1994.
- 2- حمادة إبراهيم : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1971 .
- 3- قسطنطين تيوتوردي : (المنجد) (منجد الأعلام)، المكتبة الشرقية، بيروت ، لبنان، ط9، 1997 .
- 4- ماري إلياس، حنان حسن: المعجم المسرحي، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1997.

❖ المعاجم المترجمة:

- 1- جون غاستر، إدوارد كون: قاموس المسرح، ترجمة: مؤنس الرزاز، رشاد بيبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، ط1، 1982 .

هـ - المراجع الأجنبية:

- 1- Bertolt Brecht : écrit sur le théâtre , T2 , arche , Paris , 1979.
- 2 - Cloude Prevost : Litterature – Politique – Ideology , Editions Socials ,Paris ,1973.
- 3 - Kateb Yacine : l’homme aux Sandales de caoutchouc , Ede , Sueil ,Paris , 1970.
- 4- Pavis Patrice : Dictionnaire du théâtre, édition, Dunod, Paris ,1996.
- 5- Laing Dave : reprinted the Marxist theory of art , an introductory survey ,Sussex ,the havert press ,1986.
- 6- Michael Paterson : the revolution in German Theater ,1900-1933 ,London ,1982.
- 7-Peter Szondi :Théâtre recherché , Théorie du drame moderne (1880-1950) ,tr :Patris Pavis avec Jean et Mayotte bollack ,ed ,1age home lausanne ,France ,1983.
- 8-Reselyne baffet : tradition Théâtrale et modernité en Algérie-Ed l’hamattan ,Paris ,1985.
- 9-Sidi M’hamed la Khdar Baraka ,la chanson de geste sur la scene ou l’expérience de Ould Abderrhmane-Ed ,C ,D ,S ,H ,Oran ,1981.

قائمة المصادر والمراجع

و - الرسائل الجامعية:

- 1- عبد القادر بوشيبية : مسرح علولة : مصادره وجمالياته ، رسالة ماجستير ، دائرة النقد والأدب والتمثيل ، جامعة وهران 1993-1994.
- 2- محمود أبو دمة: تحولات المشهد المسرحي، تقنيات الإخراج، مسرح الممثل، رسالة ماجستير ، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

قائمة المصادر والمراجع

ز - المجالات العربية:

- 1- مجلة أقلام : ع6، العراق، بغداد، 1980.
- ع6، العراق، بغداد، 1980.
- ع8، السنة 15، العراق، 1980.
- 4- مجلة ألوان: ع45، تصدر عن وزارة الثقافة والسياحة، الجزائر، ديسمبر، 1985.
- 5- مجلة آمال : ع5، تصدرها وزارة الثقافة، الجزائر، 1982.
- 6-مجلة البحرين الثقافية: ع/20، أبريل، البحرين، 1999.
- 7- مجلة الثقافة المسرحية: مايو، يونيه، يوليه، 150، 151، 152، شهرية تصدر عن الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة. د.ت.
- 8- مجلة عالم الفكر : العدد الأول، ابريل/ماي/يونيو، الكويت، 1987 .
- المجلد العاشر، ع1، أبريل/ مايو، يونيو، الكويت، 1979.
- 10- مجلة فصول: المجلد الثاني، ع3، أبريل، مايو، يونيو، مصر، 1982.
- م4، ع1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، مصر، 1983.
- 12- مجلة المجلة: ع2 ، القاهرة، 1968.
- ع123، القاهرة، 1968
- 14-مجلة المسرح: العدد 7، القاهرة، 1964.
- 15- مجلة الهلال: العدد 179، دار الهلال، مصر، 1966.
- 16- مجلة الوحدة: العدد58/59، يوليو /غشت، د ب، 1989.

ك - المجالات المترجمة:

- 1- مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق، 1975.
- 2- مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، العراق، 1992.
- 3- مجلة الثقافة الأجنبية: ع 2، العراق، 1992.

قائمة المصادر والمراجع

ع 3، العراق، 1992 .

5- مجلة الحياة المسرحية، ع 25/24، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ربيع / صيف، 1985 .

ل - الجرائد:

- 1- جريدة العالم السياسي ، لطيفة.ب، الأعمال البارزة في المسرح الجزائري حسب محترفين، تصدر عن مؤسسة إصرار للنشر والإشهار، الجزائر، 1998/10/20 .
- 2- جريدة اليوم: رجاء علولة، ذكرى اغتيال علولة، ع35، فيفري، 1999 .

م - مواقع الانترنت:

- 1- <http://ar.wikipedia.org/wiki>
- 2- <http://www.arab-ency.com>
- 3- <http://www.arthritis-research.org>
- 4- <http://maakom.com/site/article/140>

Résumé :

Le théâtre est un art destiné aux différents publics en vue d'éclairer leurs esprits. C'est un message noble qui s'adresse beaucoup plus aux esprits que de s'adresser aux émotions et aux sentiments.

La période des années quatre vingt a vu plusieurs expériences importantes et positives.

Les artistes qui s'intéressent à cet art ont réussi à apporter du nouveau et attirer un large public. Le théâtre politique, social, amateur et professionnel sont apparus durant cette période.

Les artistes arabes ont bénéficié des techniques et des nouveautés mondiales dans ce domaine. On peut citer comme exemple, l'Allemand Bertolt Brecht qui a inventé une nouvelle théorie, le théâtre dramatique qui tient compte de la réalité. Il s'est révolté contre le théâtre classique qui s'inspirait des idées du philosophe grec Aristote.

Il s'est basé sur la distanciation et la dialectique. Il s'est intéressé aux idées de Marx.

Le réalisateur algérien Abdelkader Alloula a été influencé par l'Allemand Brecht et c'est ce qu'on a remarqué dans la pièce de théâtre "El-Adjouad". Il s'est basé sur le réel en s'inspirant des idées de Brecht pour réaliser ce travail.

Il a introduit le "narrateur" comme personnage afin de créer une séparation entre l'acteur et le public.

Abdelkader Alloula a cru à la théorie de Marx et il l'a considéré comme solution aux problèmes économiques, sociales et politique afin de lutter contre l'exploitation et aider les travailleuses.

Les pièces théâtrales de Alloula sont politique et reflètent la réalité sociale. Ces données concrétisent la théorie de distanciation de Brecht. La nature du théâtre de Alloula est caractérisé par un style qui éveille les esprits et rend le public conscient, concentré et critique.

Il privilégie la raison par rapport aux sentiments dans la pièce théâtrale " El-Adjouad". Il s'est basé sur la sensibilisation politique, et l'idéologie socialiste qui correspond à la théorie de Brecht.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة.....	أ - د
تمهيد	
بريخت مصادر ثقافته ومسرحه.....	8 - 18
آثاره.....	19 - 23

الفصل الأول

المسرح الملحمي البريختي

I- المبحث الأول : المسرح الملحمي البريختي

بريخت والمسرح الملحمي.....	25 - 27
الثورة ضد الواقعية.....	28 - 30
بريخت والمسرح التعليمي.....	31 - 34
نظرية المسرح الملحمي.....	35 - 39
بين بريخت و أرسطو.....	40 - 46
الجنور السياسية للمسرح الملحمي.....	47 - 49
المسرح البريختي الديالكتيكي.....	50 - 53

II- المبحث الثاني : التغريب عند "برتولد بريخت"

تعريف التغريب.....	54 - 63
مراحل التغريب عند بريخت.....	63 - 64
وسائل التغريب عند بريخت.....	65 - 73
لغة المسرح الملحمي.....	74 - 76

III- المبحث الثالث : الملامح الملحمية في المسرح الجزائري

79 – 77.....	أثر بريخت في المشرق العربي.....
82 – 79.....	أثر بريخت في المغرب العربي.....
83 – 82.....	النظرية البريختية في المسرح الجزائري.....
86 – 84.....	العوامل المساعدة في نبوع النظرية البريختية في الجزائر.....
89 - 87.....	لمحة عن مسرح عبد القادر علولة.....
97 – 90	مراحل تطور مسرح عبد القادر علولة

الفصل الثاني

الخصائص البريختية في مسرحية الأجواد

I- المبحث الأول : أثر بريخت في مسرحية الأجواد

101- 99.....	تعريف مسرحية الأجواد.....
	بين بريخت وعلولة في مسرحية الأجواد
106 – 102.....	أ-السياسة في مسرحية "الأجواد".....
115 – 106.....	ب- الحرية و الالتزام في مسرحية "الأجواد".....
118 – 115.....	ج- المتعة والتعليم في مسرحية "الأجواد".....
119 – 118.....	د-التراث في مسرحية" الأجواد".....
123 – 120.....	هـ- القوال في مسرحية "الأجواد".....
128 – 123.....	و-التغريب في مسرحية " الأجواد".....
130 – 128.....	ز-المونتاج (التركيب) في مسرحية "الأجواد".....

II- المبحث الثاني : البناء الفني لمسرحية "الأجواد"

146 – 131.....	أ- الشخصيات.....
151 – 147.....	ب- اللغة.....

156 – 151.....	ج- الحوار
158 – 156.....	د- الحدث
159 – 158.....	هـ- الصراع
162 – 159.....	و- المكان
165 - 162.....	ز- الزمان
168 – 166.....	تقييم
173 – 170.....	خاتمة

الملاحق

المصادر والمراجع

ملخص

الفهرس

Page - 78 - : [1] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [2] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [3] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [4] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [5] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [6] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [7] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [8] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [9] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [10] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 78 - : [11] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 79 - : [12] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 79 - : [13] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 79 - : [14] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 79 - : [15] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 79 - : [16] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 79 - : [17] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [18] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [19] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [20] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [21] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [22] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [23] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [24] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [25] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [26] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [27] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [28] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [29] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [30] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [31] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [32] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [33] Mis en forme kamal 23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 79 - : [34] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 79 - : [35] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [36] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [37] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [38] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [39] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [40] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [41] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [42] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [43] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [44] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [45] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [46] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [47] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [48] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [49] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		

Page - 84 - : [50] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [51] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [52] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [53] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [54] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [55] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [56] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [57] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [58] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [59] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [60] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [61] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [62] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [63] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [64] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [65] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [66] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [67] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [68] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [69] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [70] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [71] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [72] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [73] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [74] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [75] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [76] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [77] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [78] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [79] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [80] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [81] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [82] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
---------------------------------	-------	---------------------

Police de script complexe :Arabic Transparent

Page - 84 - : [83] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [84] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [85] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 84 - : [86] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [87] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [88] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [89] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [90] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [91] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [92] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [93] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [94] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [95] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [96] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [97] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [98] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		

Page - 85 - : [99] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [100] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [101] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 85 - : [102] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:58:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 103 - : [103] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police :10 pt, Police de script complexe :Arabic Transparent, 10 pt		
Page - 103 - : [104] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police :10 pt, Police de script complexe :Arabic Transparent, 10 pt, (Complexe) Arabe (Algérie)		
Page - 103 - : [105] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 103 - : [106] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 103 - : [107] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 103 - : [108] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 103 - : [109] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 103 - : [110] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 103 - : [111] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 103 - : [112] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police de script complexe :Arabic Transparent		
Page - 103 - : [113] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police :10 pt, Police de script complexe :10 pt		
Page - 103 - : [114] Mis en forme	kamal	23/05/2011 19:59:00
Police :10 pt, Police de script complexe :10 pt		

Page - 103 - : [115] Mis en forme

kamal

23/05/2011 19:59:00

Police :10 pt, Police de script complexe :10 pt

Page - 103 - : [116] Mis en forme

kamal

23/05/2011 19:59:00

Police de script complexe :Arabic Transparent