جامعة المسيـــــــــــــــــلة

كلية: الآداب والعلوم الاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابـــــــها

الرقم التسلسلي:.....

تأثير بريشت على المسرح الجزائري

مسرحية "الاقوال" لعبد القادر علولة ـ أنموذجـــــــــا ـ

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستيـــر

تخصص: أدب عربي فرع: دراماتورجيا ونقد مسرحي

اعداد الطالبة:

زيتوني سهام

تاريخ المناقشة: 22-02-2011

أمام لجنة المناقشة المكونة من:

د/ بوطابع العمري	جامعة المسيلة	رئيســا
د/ نور الدين عمرون	المعهد العالي للفنون الدرامية الجزائر	مشرفا ومقررا
د/ صالح لمباركية	جامعة باتنة	ممتحنا
د/ ضيف عبد المالك	جامعة المسيلة	ممتحنا

الموسم الجامعي:

1432-1431هـ / 2010 -2011م

إهداء

إلى أمي، ثم أمي، ثم أمي،

ثم أبي.

إلى من اعتبرتهم قدوتي، أساتذتي الكرام وأخص منهم:

عمرون نور الدين، سيليني نور الدين، عقاب بلخير ، بن الشيخ عبد الغني ، ضيف عبد المالك، بوطابع العمري، صالح لمباركية.

إلى كل من ساعدني.

ز. سهام

المقدمـــــــــــة:

منذ نشأة المسرح عند اليونان ورجال المسرح يتتبعون أسس المسرح الذي قنن له أرسطو قبل آلاف القرون وكأنه دستور لا يقبل التعديل، ومع مرور الزمن تتابعت المدارس المسرحية ليقوم مذهب على أنقاض الآخر، غير أن كلها لم تخرج عن شكل وقواعد المسرح الأرسطي.

إلى أن جاء المسرحي الألماني "برتولد بريشت" Bertolt Brecht الذي تمرد على الأوضاع السائدة تدفعه الرغبة في تحرير الفن المسرحي من سيطرة الجهاز البورجوازي في القرن العشرين.

دعا بريشت إلى خلق نموذج مسرحي بقواعد جديدة تتماشى ومتطلبات العصر الجديدة؛ وبدلا من المسرح الدرامي يضع بريشت تصورا جديدا للمسرح يكون فيه المتفرج جزءا فعالا، ولكي يتحقق هذا لا بد من تغيير جذري في مفهوم الدراما ومفهوم الإخراج المسرحي.

وفي إطار التفاعل مع الثقافات الانسانية اتجه المسرح العربي إلى تجارب المسرح الغربي، وخلق تواصلا مع جميع اتجاهات المسرح العالمي كتابة وعرضا ومن بينها: منهج بريشت الملحمي.

ومثلما بدأ التمرد عند الغرب تمرد أيضا بعض المخرجين العرب على قواعد المسرح الأرسطي - الذي صار يوصف بأنه تقليدي- فأقبلوا على منهج بريشت مع نهاية الأربعينات يدرسونه ويطبقونه على عروضهم المسرحية.

وبالرغم من أن بريشت ظاهرة أوربية وأن المفاهيم الفكرية والمشاكل الاجتماعية التي عالجها تتعلق بالمجتمع والانسان العامل والبرجوازي الأممي إلا أن الفنان المسرحي العربي يجد نفسه قريبا فكريا من مفهوم الرؤية التاريخية والوعي الجدلي لهذه المفاهيم بسبب الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تحرم

الانسان من حريته والعيش في مجتمع الديمقراطية، فهو الذي جعل المسرح العربي يقوم بمهمة التحريض ضد الأساليب البورجوازية، إضافة إلى أنه وجد امكانية خلق العرض المسرحي الشعبي استنادا إلى الغنى والتنوع في الأشكال التراثية الشرقية وارتباطا بمكتشفات المسرح الأوربي المعاصر وخاصة المفاهيم الملحمية البريشتية، ومنها مفهوم التغريب.

واستمر التأثير الكبير للمسرح البرشتي على بعض المسرحيين العرب وجمهوره أيضا نتيجة لطموحات هذا المسرح الفكرية والسياسية في العمل على تغيير وعي الإنسان وعلاقاته بالمجتمع.

والمؤلف والمخرج المسرحي عبد القادر علولة واحد من أهم المخرجين الجزائريين والعرب الذين عملوا على تكييف أفكار بريشت وانجازات المسرح الملحمي للجمهور الجزائري من خلال ربطها مع المخزون الهائل من التراث والثقافة العربية، ولهذا فإنه بحث في التراث الجزائري والعربي عن تلك الأشكال الممسرحة من الفرجة الفنية؛ والتي من ضمنها الحلقة وشخصياتها المركزية المدّاح أو القوال وربطها بمفاهيم المسرح الملحمي، والتي تنسجم مع متطلبات العرض المسرحي والمتلقي العربي.

ومن أجل الجمع بين الشكلين المسرحيين ؛ بريشتي وجزائري علولي عنونت بحثي: "تأثير بريشت على المسرح الجزائري، مسرحية "الاقوال" لعبد القادر علولة - أنموذجا-"

ولقد حاولت جعل بعض الإشكاليات كمنطلق لبحثي ومن بين هذه الإشكاليات:

لماذا أقبل بعض المسرحيين العرب على مسرح بريشت بالذات؟ هل كان المسرح العربي سيوظف أشكال الفرجة الممسرحة العربية على خشبته بدون الإطلاع على مسرح بريشت الملحمي؟

هل مسرح علولة مسرح بريشتي - ملحمي- بحت؟ أم أنه سعي لتأصيل مسرح عربي؟ هل برفضه الدراما الأرسطية نستطيع وضعه في التجربة العربية؟ أو بمعنى آخر: هل كتابات علولة تنتمي للاتجاه التجريبي في الوطن العربي؟

- هل تم التوجه لمسرح الحلقة لقيمة جمالية فنية؟ أو أنه تعبير فني من أجل السعي إلى التغيير؟ أو أنه نزوع نحو شكل تراثي من أجل إحداث القطيعة بينه وبين الأشكال المسرحية الأوربية؟

والسبب الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في دراسة أدبنا الجزائري ومنه الفن المسرحي، ومعرفة مدى تفاعله مع التجارب المسرحية الأخرى، ولهذا اخترت مسرح علولة لانفراده بهذه الخاصية؛ أي التفاعل مع التجربة البريشتية، والانفراد بخاصية استقطاب أذهان وأحاسيس شرائح مختلفة من الجمهور الجزائري؛ ورغبتي في المساهمة ولو بالجزء اليسير في إكمال ما لم يستطع تدوينه عن حياته المسرحية.

ولأجل التوفيق في ترتيب المادة المعرفية تحددت معالم خطة البحث التي اشتملت على فصل تمهيدي يتبعه أربع فصول:

في الفصل التمهيدي دونت عن نشأة المسرح العالمي وتتبعت مساره ومذاهبه من المسرح الأرسطي إلى مسرح العبث واللامعقول.

لأنتقل في الفصل الأول للكتابة عن بريشت ومسرحه الملحمي، و أدرجت تحته ترجمة لحياة بريشت وأهم مسرحياته المشهورة، ثم مراحل حياته المسرحية، وتحدثت عن خصائص مسرحه الفنية والتقنية، ولكي تكتمل النظرة حول نظريته وضعت مقارنة بين مسرحه ومسرح أرسطو.

أما في الفصل الثاني فتحدثت فيه عن المسرح في الجزائر، وقمت أولا بتتبع مسار الحركة المسرحية في الجزائر بداية من المظاهر الممسرحة في التراث الشعبي

الجزائري مرورا بالمسرح في عهد الاحتلال الفرنسي (من1830- 1954) إلى المسرح أثناء الثورة الجزائرية حتى إلى ما بعد الاستقلال.

ثم ذكرت أهم الأعلام المسرحية في الجزائر، لأدرج في الأخير أهم أعمالهم المسرحية.

وأدرجت في الفصل الثالث: تأثير بريشت بصفة عامة على المسرح العربي والجزائري، ودرست أولا تأثير بريشت على المسرح العربي، ثم انتقلت إلى المسرح الجزائري، لأتعمق أكثر في تأثير بريشت على التجربة المسرحية لعبد القادر علولة، وفي الأخير ذكرت أهم المسرحيات الجزائرية التي كان فيها تأثير بريشت والتي وظفت فيها بعض التقنيات الملحمية.

ومن أجل أن يكتمل عملي وتتحقق الغاية من البحث خصصت الفصل الرابع للدراسة التطبيقية وبيان أثر بريشت على مسرحية "الاقوال" لعبد القادر علولة.

قمت أولا بتلخيص المسرحية ليعرف كل قارئ محتواها، ثم قمت بالتعليق عليها، ومن بعد تحليلها، ومن الملاحظ أنني لم أخرج عن التحليل الأدبي للمسرحية التي كانت في متناولي.

وختاما ومن أجل إكمال صورة بحثي قارنت بين مسرح بريشت ومسرح علولة، وإبراز أهم النقاط التي يشتركان ويختلفان فيها.

وقد وجدت أن المنهج المتكامل هو الأنسب في دراسة وترتيب مادة وعناصر بحثي المعرفية، والمنهج المتكامل هو عدم الالتزام بالمنهج الواحد بل المزج بين مناهج نقدية متعددة، وقد استعملت المنهج التاريخي في تتبع تاريخ المسرح العالمي من الإغريق إلى مسرح العبث واللامعقول، وتاريخ المسرح الملحمي، وبعدهما مسار المسرح الجزائري، والمنهج المقارن في المقارنة بين مسرح أرسطو ومسرح بريشت الملحمي، وأيضا بين مسرح بريشت ومسرح الحلقة لعلولة.

أما في دراستي التطبيقية فقد اعتمدت على المنهج التحليلي الوصفي في تحليل مسرحية "الاقوال" الذي لم أجد بدا من استعماله فكان الأنسب والأصلح.

واعتمدت في إثراء عناصر هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها: من مسرحيات علولة (الاقوال ـ الاجواد ـ اللثّام) لعبد القادر علولة، وكتاب المخرج في المسرح المعاصر لسعد أردش، ومسار المسرح الجزائري لنور الدين عمرون، والمسرح الجزائري نشأته وتطوره من (1926 إلى 1989) لأحمد بيوض، وكتاب المسرح في الجزائر لصالح لمباركية، ومراجع أخرى ذكرتها في آخر بحثي.

وإن شاب بحثي عدم الكمال فهذا لأنه قد صادفتني في طريقه مجموعة من الصعوبات أهمها: صعوبة التحكم في المادة المعرفية للمسرح الملحمي؛ باعتبار أنه مسرح أجنبي اختلف النقاد العرب في توصيله لنا، وندرة المراجع التي تتخصص في المسرح الجزائري وخاصة مسرح علولة، وتشابه المادة المعرفية في هذه المراجع، ويرجع السبب لاستعمال المراجع المتداولة والمعروفة ذاتها، والتي تعتبر قليلة جدا إذا قارناها بالمسرح العالمي.

وفي الأخير لا يفوتني أن أتقدم بشكري الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور "نور الدين عمرون" الذي لم يدخر جهدا في مساعدتي وتوجيهي، وتنبيهي بنصائحه القيمة، فجزاه الله خيرا وحفظه لكل طلاب العلم والمعرفة.

كما لا أنسى الأستاذ "رزوق عبد النور" الذي اجتهد في توجيهي لأهم المراجع التي اعتمدت عليها في بحثي، فله مني خالص الشكر والامتنان.

المسرح اليوناني : ما هي المأساة؟ وكيف نشأت؟

لا يختلف اثنان في أن المسرح أول ما ظهر كان عند اليونانيين، فقد انبثقت من الأناشيد الدينية "الديثورانية" التي كان أهل أثينا يحتفلون فيها لإله الخمر والخصب "باخوس" احتفالا مرحا في أول الشتاء بعد جني العنب وعصرها، وحزينا في أوائل الربيع؛ فمن الأولى نشأت الملهاة ومن الثانية نشأت المأساة، على أن الملهاة لم يعترف بها إلا بعد الاعتراف بالمأساة.

وكان التمثيل أول الأمر لا يتجاوز بعض الرقصات والأناشيد الجمعية والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الآلهة، وهم يلبسون جلود الماعز[1]، ومنها اشتقت كلمة تراجيدي فمعناها: غناء الجدي، وهي مركبة من كلمتين: تراجوس (جدي)، وأودي (غناء)[2].

ومع مرور الزمن كان يهذّب من شأنها وأصبحت على أسس من الإعداد والتنسيق ويؤدونها طبقا لقواعد، وما لبث أن امتزج الغناء بنوع من التنويه لأعمال ذلك الإله على صورة سرد من فتوحات ومغامرات ورحلات عجيبة، ثم تطور الأمر بجوقة الراقصين من الناس إلى أن صاروا ينوّعون من ثياب تنكرهم ويمثلون ألوانا من الشخصيات غير الماعز والحيوانات والشاعر"تسبيس" أول من وضع حجر الأساس للمأساة الذي قاده تفكيره إلى أن يؤلف ما ينبغي على لسان الجوقة وعلى لسان مؤلف آخر يتحاوران، وجعل لهذا الممثل أقنعة وملابس مختلفة فاستطاع بمفرده أن يتقمص شخصيات عدة؛ على هذا النحو نشأ الحوار بعد السرد في بادئ الأمر وولدت التمثيلية[3].

وجاء **اسخيلوس Eschyle (525 - 456 ق.م)** فأضاف إلى الممثل الأول ممثلا آخر ثم اخترع الوجه الكاذب والثوب الفضفاض والحذاء العالي، واستعمل الألفاظ الجزلة والتراكيب الفخمة، واختصر الأناشيد الجماعية التي سميت بعد ذلك "الكورس" وضعف شأنها في الموضوع، وبث الرعب في المأساة، وجعل تصريف الأشخاص بيد القدر إلى أن ظهر

---

[1] الدسوقي، عمر، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي ، ط 4 ، ص 07.
[2] الزيات، أحمد حسن ، في أصول الأدب، محاضرات ومقالات في الأدب العربي، ط 3، مطبعة الرسالة، 1952، ص 251.
[3] الحكيم، توفيق، مقدمة الملك أوديب، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، ص: 17- 18.

"صوفوكليس" **(495- 405 ق.م)** وأضعف من شأن القدر وعزا جزءا من العمل إلى أهواء الإنسان وحريته وأحكم العقدة الروائية، وأضاف ممثلا ثالثا، من أشهر مآسيه: أنتيجون، إلكترا الملك أوديب وفيلوكيت، ثم جاء "يوريبدس" **(480 - 403 ق.م)** وأخفى أثر القدر وجعل الأمر كله لتصارع الأهواء وبثّ فيها الرحمة حتى أطلق عليه أرسطو "أمير المأساة" وأشهر مآسيه: ألست، هيكوب، إيفيجيني وأوليس، ثم نضبت قرائح اليونان بعده وكان عصر المأساة الرفيعة قد انتهى وهذا ما أحزن "أرسطو فانس" وهو من أشهر مؤلفي الملاهي اليونانيين وجعله يكتب عام 406 ق.م ملهاته "الضفادع" التي ذهب فيها ديونيسوس (إله الخمر) إلى العالم الآخر ليسترد واحدا من شعراء التراجيديا الثلاثة السابقين، فلم يكن قد بقي منهم أحد[1]، وأول من وضع لنا أسس المسرحية هو **أرسطو** (384-322) في كتابه "فن الشعر"، وراح يقنن لنا قواعد المذهب الكلاسيكي واضعا أمامه روائع الكبار اليونانيين من مآسي وملاهي[2]. والكتاب مقسم إلى أربعة أجزاء:

1- المحاكـــاة.

2- التراجيديا.

3- الملحمـــة.

4- الموازنة بين الملحمة والتراجيديا.

وهو يرجع كل الفنون الإبداعية على أنّها محاكاة للطبيعة لذا يعرف المأساة بأنها: "محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبهذا يحدث التطهير"[3].

هذا بالنسبة للمسرح اليوناني أما المسرح الروماني فقد نشأ ـ في معناه الفني ـ حوالي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، وقد كانت موضوعاته ومناظره وملابسه كلّها إغريقية، حتى أنّ "هوراس" نظم رسالة في " فن الشعر" أهداه إلى "آل بيرو" يورد فيها فضل أرسطو

---

(1) العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1913، ص: 165.
(2) أحمد قاجة، جمعة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، د.ت، ص 13.
(3) لمباركية، صالح، الآداب الأجنبية القديمة والأوربية، ص: 82.

ويعطي فيها نصائح للكتابة والتأليف غير أنه يختلف معه بأنه تناول الكتابة بطريقة بسيطة على غرار أرسطو الذي تعرض للإبداع والفن من النظرة الفلسفية[1].

1- المذهب الكلاسيـــــــــكي:

إن الـذي اختـرع هـذه الكلمـة هـو كاتـب لاتينـي مـن أهـل جليـوس ويـدعى: أولـوس جليوس aulus gellius فـي القرن الثـاني الميلادي، ولقد كتـب هذا الرجل كتابـا صـاغ فيـه عبـارتين إحداهما scriptor classicus "كلاسـي" أو"كلاسيكي" أي: كتابـة وتقنين القوانين الأدبية من ثناياه[2].

الكلاسيكية هي فلسفة في الفن والحياة تؤكد أهمية الترتيب والتوازن والبساطة، وكان الإغريق القدماء هم أشهر وأول الكلاسيكيين وما لبث أن ابتدع الرومان والفرنسيون والانجليز حركاتهم الكلاسيكية الخاصة بهم والتي كان لكل منها مميزاتها الخاصة الفريدة وإن كانت جميعا تعكس مثلا عامة مشتركة للفن والانسانية والعالم.

وفي العصور الوسطى نشأت المسرحية كذلك نشأة دينية كما نشأت عند الإغريق، فكانت موضوعاتها مستمدة من الإنجيل.

وفي عصر النهضة حاكى الأوربيون مسرحيات اليونانيين واللآتين في الموضوعات والأفكار والنواحي الفنية جميعا، ونشأت القواعد الكلاسيكية في مؤلفات الإيطاليين الذين شرحوا كتاب "فن الشعر" لأرسطو، وقد أفاد منها الفرنسيون وبنوا عليها إنتاجهم الأدبي الكلاسيكي ومسرحياتهم، وقد أثّرت فيهم هذه الكلاسيكية فترة طويلة من الزمن (حتى القرن 16)[3]، ونجمل القواعد التي اتبعتها فيما يلي:

---

(1) المرجع السابق، ص: 85.
(2) دريني، خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 1999، ص: 12.
(3) غنيمي، هلال، محمد، الأدب المقارن، ص: 165-166.

1- الوحدات الثلاث: وحدة الفعل، ثم وحدة الزمان والمكان.

2- عظمة الأشخاص في المسرحية: معنى هذا أن اليونانيين والرومان القدماء كانوا يهتمون بأنْ تكون الشخصيات المسرحية من الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الملوك والملكات.

3- عظمـــــــة اللغة: يجب على الأشخاص المشاركين في المسرحية أن لا ينطقوا بألفاظ غير حسنة لا تتفق مع تلك الشخصية المهمة.

4- وحدة المادة أو النغم.

5- القضاء والقدر هما محور الحـــــــــــــــــوادث.

6- أن تعالج مواضيع انسانية: مشاكل المجتمع عامة لا الفرد خاصة.

7- والملهاة تعالج المشاكل الاجتماعية والسياسية والفلسفية والأخلاقية، ولا بأس عند اليونانيين أن يسف كاتب الملاهي في أسلوبه، وهنا يتجلى الفرق بينها وبين المأساة.

8- الفصول الخمسة اختراع روماني صرف، ولعل له صلة بتلك الرباعيات أو الثلاثيات التي كان اليونانيون يتبعون نظامها[1].

- المذهب الكلاسيكي الحديث:

إن الفترة الواقعة بين عامي 1660-1685 من تاريخ الأدب الفرنسي العصر الذهبي للمذهب الكلاسيكي الحديث في فرنسا مهد الكلاسيكية في أوروبا بأكملها، وهي الفترة من حكم الملك لويس الرابع عشر الذي راعي الفنون والآداب ويعتبر موجه الحياة الفكرية في عصره آنذاك، وقد سبقت هذه الفترة حقبة من الاستعداد والاضطراب الفكري مهدت للعصر الكلاسيكي، وفي هذه الحقبة من الزمن كان يتولى توجيه دفة السياسة الفرنسية (الكاردينال ريشيليو).

الأعمال التي قام بها الكاردينال هي أنه أزال الأثر الرومانسي الذي تركه الإسبانيون في فرنسا خلال مدة حملتهم على فرنسا واحتلال باريس، وقد حرص ريشيليو على احياء المذهب الكلاسيكي اليوناني القديم وقام بتشجيع الأدباء والشعراء على احتذاء الشعراء اليونانيين

[1] دريني، خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص: 29- 30.

والرومان مع إمكانية التعديل في المذهب بما يلائم مقتضيات العصر، ويعد كورني (من شعراء المسرح) وماليرب وديكارت وباسكال الفيلسوفان من ممثلي تلك الحقبة.

أما في حياة الكلاسيكية الحديثة (1660-1685) في عهد لويس الرابع عشر فيمثله راسين وموليير المسرحيان، وبوالو وبوسويه "الشاعر".

المذهب الكلاسيكي الحديث يمتاز بعدد من السمات: تقليد قدامى اليونانيون في مسرحياتهم من حيث الشكل مع بعض التيسيرات من أهمها:

1- يباح وجود عقدة ثانوية أو أكثر ذلك بشرط ألا تشوه وحدة العقل أو تضعف من العقدة الأساسية، نعني وحدة الموضوع.

2- إمكانية اتساع وحدة الزمان فيجب ألا تقف عند دورة شمسية واحدة كما قال **أرسطو** بل يمكن أن تمتد إلى ثلاث دورات أي ثلاثة أيام.

3- قد يمتد نطاق وحدة المكان بحيث يمكن أن يشمل قصرا بأكمله أو مدينة كاملة.

4- الإبقاء على عظامية الشخصيات ولكن لا مانع من وضع واتخاذ الوصيفات في أدوار لا تعد أدوارا تافهة.

5- الإبقاء على الأسلوب الأرستقراطي على أن يكون أسلوبا سليما وشاعريا وواضحا.

6- من سمات الكلاسيكية هي أنها لا تعرف الأناشيد ولا الكورس.

7- في الكلاسيكية الحديثة يتم إحلال الحب وأهواء النفس مكان القضاء والقدر كمحور تدور حوله أحداث الرواية[1].

وقد اختصت الملهاة الكلاسيكية الحديثة في معظم أحوالها بجعل جو المسرحية مضحكا على سخافة وأمراض المجتمع الأخلاقية حتى أطلقوا على **موليير** "المشرع وواضع قوانين السلوك للمجتمع".

[1] المرجع السابق، ص: 75- 76.

2- المذهب الرومانســــــــــي:

لقد نهضت دولة المسرح في اليونان القديمة وكذلك الإمبراطورية الرومانية القديمة، ولم يكن اليونانيون أو الرومانيون قد عرفوا كلمة "كلاسيكي" وكذلك الحال مع **شكسبير** والذين عاشوا في عصره لم يعرفوا الكلمة "رومانسي" أو "المذهب الرومانسي" مع أن مسرحهم كان قد حيا حياة رومانسية خالصه تماما كما كان المسرح الروماني واليوناني القديمان يعيشان حياة كلاسيكية خالصة.

إنه يحتم علينا قبل أن نذكر الرومانسية في ميدان المسرح أن نذكر التحديد القصير اليسير الذي وضعه **هيني** الألماني **(1797 – 1856)** لتوضيح الفرق بين المذهب الكلاسيكي والمذهب الرومانسي.

لقد شبه **هيني** المذهب الكلاسيكي بمذهب القيود ذلك المذهب الذي يحدد أهدافه ويقف عندها، حيث أن الفنان الكلاسيكي يلتزم بقوانين صارمة لا يستطيع الخروج عنها، فهي دائما تبدو في إطار مادي محدود، أما المذهب الرومانسي فقد شبهه بمذهب الانطلاق، مذهب العاطفة والحرية[1].

إننا نعلم أن المذهب الرومانسي هو المذهب المقابل للمذهب الكلاسيكي، فالمذهب الكلاسيكي إذا كان يتقيد بقانون الوحدات كما يتقيد بوحدة المادة والنغم فإن المذهب الرومانسي لا يتقيد بشيء من هذه الوحدات، فشكسبير مثلا كان يجمع في مسرحياته إضافة إلى العقدة الأساسية أكثر من عقدة ثانوية، وهو كذلك لا يقتصر على قصة أو حكاية واحدة بل هو يحشد في جميع مسرحياته قصصا شتى وحكايات ثانوية.

ومن أبرز الأدباء والمفكرين الرومانسيين:

- شاتوبريان (1768- 1848)، من أعماله: ليلة الربيع، المساء قرب البحر، الغابة والبحر.

[1] دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص: 113.

- لامارتين(1790 -1869) من أعماله: الليلة وأبدا.

- فيكتور هيجو(1802-1885) من أعماله: أحبوا دائما، أحبوا كذلك.

- جوتة الألماني (1749- 1832): من أعماله: راية آلام فرتر1782، وفاوست.

- شيلرالألماني (1759-1805) من أعماله: مسرحية الصعاليك، حرب الثلاثين سنة، الشعر الساذج والعاطفي[1].

3- المذهب الواقعـــــــــــي:

بعد أن ضعفت ريح المذهب الرومانسي في فرنسا وفي كثير من أمم أوروبا وأمريكا ظهرت الواقعية في فرنسا سنة 1826 وقد اهتمت بتفاصيل الحياة اليومية، ولا يعني أن هذا المذهب ظهر في هذا العالم ولكن معالمه اتضحت في مطلع القرن التاسع عشر بظهور كتاب اهتموا بجوانب الحياة الواقعية وعكسوها على رواياتهم أمثال ستندال (1783 -1842) وبلزاك (1799 - 1850) وفلوبير (1821-1880) في فرنسا، ودي فو (1660-1731) وفيلدنج (1707 - 1754) في إنجلترا[2].

نود أن نبين أن هناك فرق بين المذهب الواقعي والمذهب الطبيعي فالشيء الطبيعي هو الشيء الذي يكون منسوبا إلى الطبيعة كما خلقها الله، أما عن الشيء الواقعي فهو الشيء الذي تحول إليه الشيء الطبيعي بعد أن تأثر بالعوامل الخارجية والعوامل التي صنعها المجتمع.

فالصفة التي لازمت المسرحيات الواقعية التي ظهرت منذ أواسط القرن التاسع عشرحتى فترة قريبة من القرن العشرين أنها:

- لا تصور حياة الأبطال وإنما تختار أبطالها من الناس العاديين.
- الواقعية لا تستخدم في تصويرها لهؤلاء الناس التعبير الشعري المجنح، وأنما تستخدم لغة بسيطة خالية في معظمها من الصور الفنية المعقدة، بل وتقترب كثيرا من لغة الحياة اليومية.

---

[1] كحوال، محفوظ، المذاهب الأدبية، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، 2007، ص: 67- 68.
[2] أنطنيوس، بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، 2005، ص 327- 328.

- تستخدم ما يسمى بالمشهد الصغيرة؛ أي مشهد حجرة الجلوس أو غرفة الطعام أو مشهد البيت الصغير أو المدينة الصغيرة على أكثر تقدير[1].

أهم رواد المذهب الواقعي:

- غوستاف فلوبير(1821-1880) من أعماله: مدام بوفاري1857، التربية العاطفية 1862.

- إميل زولا (1840-1902) من أعماله: أتّهم 1898، والرواية التجريبية.

- جي دي موبسان (1850-1893) من أعماله: الحياة 1883.

- مكسيم غوركي من أعماله: الأم، أبناء الشمس، هم ونحن.

- ستندال (1783- 1842) من أعماله :من الحب الأحمر والأسود[2].

4- المذهب الطبيـــــــــــــعي :

لقد أراد بعض الكتاب الطبيعيون أن يصفوا لنا عالما بأسره فلم يستطيعوا أن يصفوا سوى مستشفى كل ما يحتويه هو أناس مجانين أو ناقصو عقل أو منحرفون، لقد كان ابسن جبار المذهب الواقعي في المسرح وهو الذي كتب بعض مسرحيات اصطبغت بعض معالم المذهب الطبيعي إلا أنها لم تنزل إلى مستوى حضيض المسرحيات الطبيعية.

إن الطبيعيين من رجال المسرح قد ساروا على نهج زولا وأصحابه من قصر نشاطهم على تصوير حياة الطبقة الدنيا، ونقل ما تزخر به تلك الحياة إلى المسرح ليراه الناس على حقيقته، ولا ندري ما الذي جعل أولئك الطبيعيين يقصرون نشاطهم على تصوير تلك الطبقة على ما قصره عليه زولا وأصحابه وبالأحرى كل ما يشين تلك الطبقة من سقوط وتهافت أخلاقي وشذوذ.

لقد صرح الطبيعيون أن هدفهم هو أن يضعوا الناس أمام الحقيقة التي خلقوا عليها لا لبس فيها

---

[1] سرحان، سمير، دراسات في المسرح، تقديم سيد علي اسماعيل، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص: 33.
[2] كحوال، محفوظ، المذاهب الأدبية، ص: 121.

وصرحوا أن غرضهم من هذا هو أن يفهم المصلحون حقيقة النفس الإنسانية قبل أن يحاولوا إصلاحها، والعجيب أن زولا أدرك ما للمسرح من خطر في هذا الميدان فحاول أن يغزوه بتمثيله من النوع الطبيعي اسمها "تيريزراكان" ففشل وفشلت تمثيليته.

إن الذي فشل فيه زولا نجح فيه تولستوى (1828-1910) الروسي العظيم، فقد كان طبيعيا إلى حد بعيد في تمثيلية "سلطان الظلام" حيث صور في هذه التمثيلية قوة تأثير البيئة وتحكمها على الفرد، ولقد تجنب الوقوع في الخطأ الذي وقع فيه زولا، ولعله حينما جنب نفسه الوقوع فيه قد وقف مثل ابسن في أعلى درجات السلم الواقعي وأول درجات السلم الطبيعي.

5- المذهب الرمـــــــــزي:

ظهرت المدرسة الرمزية بشكل منظم في الربع الثاني من القرن التاسع عشر ومن الواضح أن هذه المدرسة اتخذت الرمز وسيلة للتعبير.

والرمز هو صلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح[1].

ويمكن القول بأن الرمزية تشبه الرومانسية في أنها لا تهدف إلى تصوير الجوانب الظاهرة من الواقع، وهي تضيف عنصرا خياليا أو شاعريا لمظاهر الواقع السطحية، كما أن الرمزية لا تقيد نفسها بخلق الصورة الساحرة وإنما تؤلف صورة محددة عن معنى العمل الفني المختص من كل النواحي[1].

فالرمز في الفن هو رباط من القيم، والكاتب المسرحي الذي ينغمس في الرمزية يحاول أن يبين سلسلة من المعاني والقيم يشعر بأنه لا يستطيع أن يعبر عنها تعبيرا وافيا أو مقنعا ألا إذا سلك تلك المسالك القصيرة إلى المستويات العميقة من العواطف والوجدان.

الألوان التي تثيرها الرمزية مختلفة فهي ترضي الرغبة الشديدة في الهرب من الأمور المألوفة والدنيوية.

---

[1] أنطونيوس، بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، ص:159.

[1] كحوال، محفوظ، المذاهب الأدبية، ص: 159.

فكتاب المسرح يميلون إلى استخدام الحيل الرمزية لإبراز قيم لا يمكن أن تظهر بوضوح كاف في التصوير الواقعي للوجود البشري وقد تكون مثل هذه الرمزية شيئا صعب المنال وليس فيها من قيمة تتعدى الشبيه البياني في إيحائها بمشابهة المعنى، ولكنها قد تكون عنصرا أساسيا في بناء المسرحية فتحتل مكان عنصر ظاهري.

نماذج من المسرح الرمزي:

1- ابسن: "بيت الدمية" و"البطة البرية".

2- وليم باتلر ييتس "كاثلين ني هوليهان".

3- ومن أحسن الأمثلة علي المسرحيات الرمزية تلك المسرحيات التي وجدت في العصور الوسطى التي كانت تعرف بالمسرحيات الأخلاقية.

4- **بيتس** في مسرحية "موطن الحبيب".

6- المذهب التعبيـــــــــــري:

أسم أطلقه النقاد الألمان نشا نتيجة احتجاج النقاد في محاولة الرومانسية والواقعية ابعاد العناصر التي لا تدخل ضمنها وهذا المذهب كما يوحي اسمه محاوله لاكتشاف تقنية وطريقه للتعبير عما يعتقد الكاتب المسرحي بأنة يشكل الحقيقة الباطنة في مسرحه وهو طريقة أكثر تأثيرا من طرق بقية المذاهب المسرحية فهو من جهة يشكل احتجاجا ليما في الرومانسية من أباطيل عاطفية، ومن جهة أخرى يشكل احتجاجا على اتجاه الواقعية على الاكتفاء بالتصوير الدقيق للصور الظاهرية في الحياة واللهجات والوسط الاجتماعي والأخلاق والعواطف والأفكار عند طبقة من طبقات المجتمع.

فالتعبيري يرى أن الرومانسية تحاول أن تستبدل التأويل الأمين للتجربة الإنسانية بتأويل مزيف؛ ويرى أن الواقعية تضيع الحقائق السيكولوجية الباطنة نتيجة انشغالها بالنقل الدقيق للظواهر ثم أن التعبيرية تكشف عن تأثير الانشغال المعاصر بتجارب الرجل المعاصر الفنية والمعقدة والشعورية واللاشعورية على المسرحية، وتفضح عن ضيق كل من الكاتب المسرحي والمخرج ذرعا بالقيود التي فرضتها المسرحية الطبيعية في نهاية القرن التاسع عشر، وتظهر رغبه

شديدة في الاستغلال الكامل لجميع ما في المسرح الحديث من وسائل هائلة في المعدات وفي أل أضاءه ، وتحاول أن تخرج بالوسائل التخيلية ما في المسرحية التجريبية من مفاهيم فلسفية أو مادية.

والتعبيرية تتيح أقصى مجال من الحرية في استخدام الأساليب والوسائل الفنية والأجواء فقد نجد في المسرحية الواحدة انتقالا فجائيا من الشعر إلى النثر، ومن الواقعية الموضوعية إلى ذروة المونولوج الذاتي، ومن حوار واقعي تقليدي إلى كلام مسرف الإيجاز ولما كان التركيز ينصب على تجارب الفرد أو الجماهير الأساسية فإن المسرحية التعبيرية تتجه نحو تبسيط الحبكة المسرحية وتقليل الفعل الموضوعي وذلك لكي لا ينصرف الانتباه عن الأمور الرئيسية.

سمات المذهب التعبيري:

1- اشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية على أن تري البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية إليها.
2- تتألف المسرحية التعبيرية عادة من عدد كبير من المشاهد والمناظر.
3- المشهد الأول غالبا ما يكون من مشاهد الحياة وذلك لتيسير الدخول إلى الموضوع.
4- تهدف إلى تصوير دخيلة النفس وتجسم تجارب العقل الباطن، فليس المهم تصوير المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع .
5- شخصيات الرواية التعبيرية نماذج لا أفراد عائدين ومن ثمة يسمون بأسماء رمزية أو ندعوهم : الرجل أو المرأة أو الشاعر أو الشرطي...الخ.
6- اللغة مقتضبة يكثر فيها حذف أواخر الجمل، وهي لغة سريعة، ويفضل أن تكون لغة دارجة تبتعد عن اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص.

7- التمثيل يكون سريعا شديد التحدر خياليا، متنوع المناظر مصحوب بالموسيقى والأصوات الرمزية، حافلا بالحيل المسرحية كالأقنعة والملابس الغريبة والإضاءة التي تثير الخيال.

نماذج من المسرح التعبيري:

مسرحية "الآلة الحاسبة" لألمر رايس.

مسرحية "القرد كثيف الشعر" ليوجين أونيل.

مسرحية "من الصباح إلى منتصف الليل" و " الغاز"Gas" لجورج قيصر[1].

7- المذهب السريـــــــالي:

المذهب السريالي أو السريالزم مذهب في الفن تأثرت بالدادية وأخذت عنها مبدأ رفض المنطق والقيم والثورة على كل ما هو عقلاني واجتماعي أسسه الشاعر الفرنسي "أندريه بريتون" وهو عالم نفس انفصل عن الدادية في باريس عام 1924[2] حيث سقطت المبادئ والأفكار التي كانت سائدة في العالم قبل الحرب العالمية الأولى، فخاب ظن الناس في كل ما كان سائدا من قيم مأثورة ونظريات ثابتة والتمسوا في علاج مشكلاتهم الاجتماعية مبادئ وفلسفات جديدة فنشأت نزعة جارفة تدعو إلى التحلل من الأخلاق وتحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس، بل امتدت إلى الفن والأدب مما أدى إلى ظهور السريالية أو مذهب ما فوق الواقع أو الذي يستند إلى اللاوعي، فهو ذلك المذهب الذي يحلق بنا وراء الحدود المألوفة، والذي يحاول أن يمد الأدب والفنون بما لم تألفه الآداب والفنون التي لم يسبق للكتاب أو الفنانين أن يستعملوها أما رهبة منها أو وجهلا بها أو لعدم قدرتهم علي تكيف طريقة تناولها ومن ذلك المزج بين المسرحية أو القصة الواحدة أو الصورة أو التمثال بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن[1].

ومن ضرورات هذا المزج ألا يخضع الكاتب أو الشاعر أو الفنان لأصول المنطق والتفكير المعقد السليم، وذلك لأن من أهم قواعد السريالزم أن تتغلب سمات العقل الباطن على سمات العقل الواعي، ومن هنا جاءت صورهم كالأحلام سواء في التعبير الشعري للسرياليين أو في ميدان الفن التشكيلي[2].

---

[1] رشاد، رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، ط 2، بيروت، 1975، ص: 142.

[2] لمباركية، صالح، الآداب الأجنبية القديمة والأوربية، ص: 135.

[1] أحمد قاجة، جمعة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، ص: 115- 116.

[2] العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص137.

وباستخدام هذا المنهج يدّعي السرياليون أن بإمكانهم صنع عالم في مجال الفن والأدب أكثر جمالا من العالم الحقيقي، والحركة السريالية مازلت تؤثر على الفنانين والكتاب في العالم.
فانطلاقا من الإيحاء والإشارة التي آمن بها السرياليون لم يحفلوا كثيرا بوضع خاتمة لمسرحية أو قصة، وإنما تركوا للمشاهد أو القارئ مهمة تصور الخاتمه التي يريدها والتي ترسمها له قواه النفسية أو المطلقة.
ومهما يكن من اختلاف لآراء في السريالزم فالكاتب أو الفنان الذي يأخذ بهذا المذهب يفضل ألا يرتبط بالأوضاع المعروفة في المذاهب الأخرى، وهو لذالك يأبـى التقيد في المسرحية مثلا بالقالب الواحد يصب مسرحيته فيه بل هو يؤثر التنقل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة.

المراحل التي مر بها السـريالزم:

أول هذه الأطوار التي مر بها السريالزم من الفترة (1920-1924) وهي الفترة التي كان يلتمس طريقه إلى الفنون والآداب والسياسة باستخدام الوسائل التي يستطيع بها تسخير العقل الباطن للإنتاج في هذا الميدان.

أما الطور الثاني فكان من الفترة (1925-1930) وهو الطور التي تحقق فيه كيان السريالزم وذلك بقيام الشيوعية، وكان ذلك مصحوبا بالإنتاج الفعلي في عالم الأدب والفنون وفقا لأصوله اللاشعورية (التلقائية الخالصة).

أما الطور الثالث الذي مر به السريالزم هو ذلك الطور الذي أخذ فيه معتنقو السريالزم بالتحلل تدريجيا من ربقة موسكو السياسية، وهو تحلل يكاد يكون ردة إلى الأصول التي ثار عليها منشئو السريالزم الذين كانوا ينكرون الوطنية ويستهزئون بالشرائع ويسخرون من التقاليد ويزرون بالأديان مما نتج عنه أن أصبح كتاب السريالزم وفنانوه يتهاونون إلى حد ما في الكتابة اللاشعورية أو التلقائية التي يكتبها الكاتب وهو شبه ذاهل عن نفسه.

أما السريالزم في طوره الحديث ظهر بطريقة جديدة وهي طريقة الاضطراب الذهني (البارانويا) التي ينتاب الكاتب السريالي فيها حاله أشبه بالشرود الفكري يصدر فيها عن مزاج سوداوي يجعل أفكاره مفككة[1].

السمات التي تميزت بها المسرحيات السريالية:

- أن المسرحيات السريالية تكاد تكون تشبه المسرحيات الطبيعية من حيث عدم اشتمالها على ذروة ومن حيث أنها مجرد صورة لا تربطها إلا فكرة عامة.
- المسرحية السريالية تشبه الحلم أو أحلام اليقظة والتي هي من آثار سلطان العقل الباطن[2]

[1] دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، ص: 203- 204.
[2] المرجع السابق، ص: 204.

8- مســــــــرح العبث:

تستعمل صفة "العبثي" أو"اللامعقول" للدلالة على كل ما هو غير منطقي، أما كلمة "العبث" فتستعمل للدلالة على نوع من أنواع الكتابة المسرحية ظهر في الخمسينات من هذا القرن، ويعتبر الناقد الإنجليزي (مارتن إسلن) أول من أطلق تسمية مسرح العبث في كتابه (مسرح العبث) 1962 مدرجا تحتها كتابات يونسكو وبيكيت وبينتر وجينيه في كتابه: أسطورة سيزيفA. Camus.

أما تسمية "العبث" فأول من استعملها هو الفيلسوف الفرنسي ألبير كامي لوصف حال الإنسان وفراغية وجوده كما تجلى هذا الوصف في روايته "الغريب"[1].

لقد كان ظهور هذا الشكل في أوروبا في الخمسينات فجاء هذا الشكل المسرحي يعكس عبث الحياة، وقد تخلّص هذا الشكل من رواسب المسرح التقليدي فلا نعثر فيه على شخصيات واقعية ولا على صراع واضح الأطراف والأبعاد، ولا حبكة ذات بداية ووسط ونهاية، أو حدثا متسلسلا تسلسلا منطقيا معقولا، ودوران الشخصيات والحوار بما يشبه الدائرة المغلقة[2]، اللغة نفسها لم تعد وسيلة اتصال بل أضحت مجرد لغو وثرثرة لا معنى لها ولا طائل من ورائها بسبب تحطيمها للقواعد النحوية المتفق عليها، وهو تأكيد على عبثها ولا جدواها كوسيلة لتبادل الأفكار والتحاور بين الناس.

ومن هنا نستطيع أن نقول أن مسرح العبث هو في حقيقة الأمر ثورة فعلية في عالم المسرح لم يسبق لها مثيل[3].

وأول مسرحية اتبعت هذا المنحى هي "المغنية الصلعاء" 1950 للروماني أوجين (1912-1993) ثم مسرحيـة "في انتظارغـودو" 1953 لصموئيل بيكيت S. Beckett.

بعد ذلك انتشر هذا الشكل المسرحي في أنحاء العالم.

---

(1) عناني، محمد، دراسات في المسرح والشعر، مكتبة غريب، د ط، ص: 79.

(2) القط عبد القادر، مدخل إلى علوم المسرح، ص:293

(3) العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، ص: 136-137.

الفصـــــــــــل الأول :

نظرية برتولد بريشت عن المسرح الملحـــــــــــــــمي

المبحث الأول: برتولد بريشت حيـــــــــــــاته وفنـــــــــــــــه.

المطلب لأول: حياته وأعمـــــــــــــــــــــــــــاله.

المطلب الثاني: المراحل لتطورية في حياة بريشت المسرحية.

المبحث الثاني: المصادر النظريـــــــــــــــــــة للمسرح الملحمي.

المبحث الثالث: خصـــــــــــائص ومقومـــــــــــات مسرح بريشت.

المبحث الثالث: مقارنة بين المسرح الأرسطـــــــي والملحمـــي البريشتي.

برتولد بريشت حيـــــــــــــــاته وفنـــــــــــــــــه:

إننا لا نستطيع تقييم ثورة **برتولد بريشت Bertolt Brecht** على نحو متكامل ما لم نتصفح أوراق حياته، لنلتقي به في منابعه الأولى ونمضي معه إلى مصبه الأخير.

فهذا الإنسان الذكي الحساس ولد في أوجسبورج في **10** فبراير **1898** في الوقت الذي كانت تنتشر فيه أفكار الاشتراكية من عائلة بورجوازية، إذ كان والده مدير شركة لصناعة الورق أثناء الحرب العالمية الأولى .

في العام **1916** يلتحق بالجامعة لدراسة الطب ارضاءا لرغبة والده رغم ميوله الأدبية، وكأي شاب ألماني عانى من ويلات الحرب فبينما هو يدرس الطب استدعي للالتحاق بصفوف الجيش في القسم الطبي من السنة الأخيرة للحرب، وهناك تفتحت عيناه على بؤس الحياة فتتوسع آفاقه الانسانية، يقول: "إنني بحكم تعليمي طبيب...استدعيت للحرب، وذهبت للعمل في إحدى المستشفيات، فضمدت الجروح...وقمت بعمليات نقل الدم، وإذا أمرني الطبيب: اقطع الساق يا بريشت، كان علي أن أجيب: حاضر يا سيدي وأقطع الساق... لقد رأيت كيف ترمم أشلاء الناس ويرحلون بسرعة إلى جبهة القتال"[1].

لذا تولدت في نفسه كراهة الحرب وحب السلام، كما كره الرأسمالية وأحب الاشتراكية وكما كره الطب وأحب الاشتغال بالأدب[2].

بعد انتهاء الحرب هجر دراساته الجامعية ليدخل عالم الفن والأدب يدشنه بنظم القصائد الشعرية التي يغنّيها في الشوارع والمقاهي، وقد جمع هذه الأغاني في كتاب بعنوان "الأغاني المنزلية".

1919 يكتب أولى مسرحياته "بعل"، وفي سنة **1922** كتب مسرحيته الشهيرة "طبول في الليل" تروي المسرحية مأساة جندي عائد من الحرب، وقد أحرزت هذه المسرحية نجاحا كبيرا نال على إثرها جائزة "كلاسيت".

---

[1] أحمد قاجة، جمعة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، د.ت، ص: 171.
[2] نفسه، ص: 171- 172.

وبعد هذا النجاح الذي أحرزه التحق بمسرح **"دويتش تياتر Deutsh Theater"** ببرلين يشغل منصب دراماتورج، وقد كانت هذه التجربة بمثابة المدرسة التي مكّنته من استيعاب جانب كبير من التراث المسرحي العالمي، وقد قدم خلال هذه الفترة عدة تراجم واقتباسات لنصوص صينية ويابانية وإغريقية وأوربية[1].

في **1933** ومع ظهور النازية دخل **بريشت** وأسرته رحلة طويلة في المنفى، كانت البداية بالنمسا، ليستقر أخيرا في **الو.م.أ** من سنة **1941** إلى **1949** وهي السنة التي رجع فيها لألمانيا ويستقر في مدينة برلين ويشيّد مسرح **"برلين انسامبل"** الذي سيقدم على خشبته أعماله الأخيرة إلى جانب تقديم تنظيراته وبحوثه عن المسرح الملحمي إلى أن وافته المنية هناك سنة **1956** أثناء تحضيره لمسرحية "جاليليو جاليلي"[2].

توفي **بريشت** وهو في أوّج ابداعه، ورغم أنه لم ينته من صياغة نظريته كما أراد إلا أنه ترك في خزانته مجموعة متنوعة من المسرحيات التي نذكر منها: طبول في الليل **1922**، الذي قال نعم والذي قال لا؛ وهي تمثيلية مقتبسة عن تمثيلية يابانية، في ظلمات المدينة **1923**، الانسان هو الانسان **1924**، ماهاجوني **1926**، الاستثناء والقاعدة، الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة **1943**، دائرة الطباشير القوقازية، الانسان الطيب في ستشوان، الأم شجاعة، بالإضافة إلى الكثير من الاقتباسات منها "الأم" عن قصة ماكسيم غوركي و"مغامرات الجندي شفايك في الحرب العالمية الثانية"، ومن التراث العالمي أخذ عن سوفكليس "أنتيجون" و"القديسة جون" عن برنارد شو، و"ادوارد الثاني" عن مارلو.

الإنسان هو الانسان: 1924

المسرحية تجسيد حي رائع لما يحققه كل من الاستعمار والامبريالية من نجاح في تحويل الشعوب المستغَلة إلى وسائل حرب تستغل لحساب الاستعمار، وبطل هذه المسرحية حمّال فقير في مستعمرات جلالة الملكة، يخرج من داره في الصباح ليشتري سمكة صغيرة لزوجته، فتقابله

---

[1] أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بيروت، 1979، د. ط، ص: 204.
[2] برتولد، بريشت، مسرحيات بريشت، موفم للنشر، الجزائر، 1994، ص: 6.

إحدى مجموعات الجنود البريطانيين، فتغريه بالانضمام إليها بزجاجات الخمر والسيجار ليحل محل جنود مفقود في أحد الغارات.

ويتحول "جالي جاي" من حمّال فقير إلى جندي، وهذا يعني إنكاره لشخصيته الحقيقية، وهي جريمة قد تورّط فيها، ويورّط أكثر في جريمة أكبر حين يستدرجونه لبيع فيل مزيف تابع للكنيسة، وليس الفيل سوى رجلان يرتديان غطاءا في هيئة فيل، وما إن تتم اللعبة حتى يقدم إلى المحاكمة بتهمة الاختلاس، وخيانة الوطن، فيقول أنه ليس "جالي جاي" ليوقع نفسه في تهمة الجوسسة التي عقوبتها الموت، أما سبيل العودة إلى اسم "جالي جاي" فقد أصبح مستحيلا، والذي بقي له الآن انسان لا اسم له وضع أمام أحد الاحتمالين: إما أن يكون جاسوسا، أو جنديا لا إرادة له[1].

وهكذا يتحول الحمّال الفقير "جالي جاي" إلى جندي شغوف يشرب الدماء.

ماهاجوني: وهي مسرحية غنائية قدمت سنة **1926** في المهرجان الموسيقي "بادن بادن" بألحان شعبية للموسيقي **كورت فيل**.

و"ماهاجوني" مدينة خيالية يجد فيها الانسان كل ما يتمناه من خيرات في حرية تامة ودون إثم (هذه الخيرات من باب النساء، الكحول والأدخنة وملاعب القمار وغيرهم) إلا أن البشر يعيشون مع ذلك في حالة شديدة من الاضطراب والبؤس والشقاء وكلهم ينتظرون لحظة الخلاص، لأن كل ما يستطيعون تحقيقه هيس مجرد متعة حسية زائلة لا تحقق نفعا[2].

الاستثناء والقاعدة: كتبها سنة 1930.

تعالج موضوعا يتعلق بالستغلال من خلال شخصية التاجر المسافر الى منطقة صحراوية، والذي يقتل أحد مرافقيه بحجة أنه كان في موقف الدفاع عن النفس، والحقيقة أن الحمّال كان يريد تقديم الماء للتاجر، وأن اقدام هذا الأخير على قتل الحمّال كان بحجةالتخلص منه والتفرغ

---

[1] قاجة، جمعة أحمد، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، ص: 205.
[2] أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص: 205 .

للدليل الذي كان يرافقه، وكشف تصرفه هذا أن كل طبقة تضع قاعدة ونظاما يتماشى ومصالحها الخاصة[1].

امرأة ستشوان الطيبة: كتبت بين **1937- 1940**، وعرضت لأول مرة في سويسرا **1943**.

في هذه المسرحية يعالج **بريشت** امكانية الخير في المجتمع؛ "شن تي" البطلة تحاول أن تكون طيبة، ولكن كما تقول: "عندما نمدّ أيدينا إلى شحاذ فهو يمزقها، عندما نساعد الضائعين نضيع نحن أنفسنا"[2].

ينزل ثلاثة آلهة إلى الأرض لكن لم يجدوا من يستضيفهم سوى امرأة فيكافئونها على ذلك. ولطيبتها سرعان ما تجد نفسها عرضة لطمع الفقراء وخيانة الجشعين، فتتنكر في شخصية ابن العم "شوي تا" الذي لا يهمّه سوى الربح المادي لتعود من حين لآخر إلى شخصيتها الأصلية. وعندما تختفي "شن تي" يشتاق لرؤيتها كل من دفعها للتنكر ويتهمون ابن العم بأنه سبب اختفائها ويمثل "شوي تا" أمام المحكمة لاستنطاقه بحضور ثلاثة قضاة الذين لم يكونوا سوى الآلهة التي قدمت لهم يد المساعدة.

بعد طلبها إخلاء المحكمة تحكي "شن تي" معاناتها التي بدأت بمساعدتهم، لكن الآلهة يأمرونها بالعودة إلى شخصيتها الطيبة وبإمكانها أن تتنكر من حين لآخر في شخصية ابن العم لأن "الانسان الطيب قد يحتاج إلى حمل السلاح للدفاع عن نفسه إذا كان ذلك في سبيل بقائه"[3].

---

[1] بوكروح مخلوف، المسرح والجمهور، دراسة في سيسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، ديسمبر 2002، ص: 39-40.
[2] رشاد، رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، ط 2، بيروت، 1975، ص: 154.
[3] برتولد، بريشت، مسرحيات بريشت، ص: 20.

دائرة الطباشير القوقازية 1947:

نصفها من القصص الشعبي ونصفها الآخر من أسطورة صينية، وموضوعها: الخير الذي ينتصر على الشر، والإيثار الذي يسمو على الأنانية، والواقع الذي يتغلب على الحقيقة، فما هو محتوى الحكاية؟

هما مزارعان يتنازعان على ملكية أرض بعد الحرب ويدّعي كل منهما أنّها له؛ الأول بدعوى كان يملكها قبل الحرب، والثاني يؤكد انّه كان يرعاها أثناء الحرب فحفظها من البوار، وينتهي النزاع بينهما باستحقاق الثاني للأرض لأن "صاحب الشيء هو من يحافظ عليه"، بعدها يقص الفائز حكاية "دائرة الطباشير القوقازية" وهي لب المسرحية، وموضوعها يصور ثورة الشعب ضد الحاكم الظالم وهجوم الثوار على بيته ممّا يضطر بزوجته إلى الفرار حاملة كل ما تملك من ثمين المجوهرات وفاخر الثياب ناسية في زحمة هذا الاهتمام طفلها الوحيد.

وتعثر عليه "جروشا" خادمة البيت فتخفيه عن أعين الثائرين، وتحافظ عليه وتربّيه مضحيّة بخطيبها من أجل رعايته، متجاوزة كل العواقب والمخاطر.

بعد فترة تعود الأم وتسعى لاسترجاع ولدها، لكن المربيّة ترفض، فترفع الأم دعوة أمام القاضي "أزدك" الذي يحتار في أمرهما، ولفك نزاعهما يطلب القاضي أن يوضع الطفل في دائرة وتمسك كل من الأميّن بإحدى ذراعيه ومن تنجح في جذب الطفل إليه تؤول ملكيته إليها، وفي عطف بالغ تجتذب المربيّة الطفل إليها غير أن الأم تنتزعه بقوة، ومن خوف المربيّة عليه تتركه يخرج إلى الجهة الأخرى.

ويقرر القاضي أن يضمّ الطفل إلى المربية لأنها الأم الفعلية التي ضحّت بحياتها من أجل حياة الطفل[1].

[1] فتحي العشري، المسرح العالمي في شهر، مجلة المسرح، العدد 26، فيفري 1966، وزارة الثقافة، ص 62- 63.

الأم شجاعة وأولادها: أخرجها بالاشتراك مع **أريش انجل** في مسرح"دتشيز تياتر" ببرلين سنة **1949**، وقامت "هيلين فيجل" بدور البطولة.

تعرض المسرحية في اثني عشر منظرا قصة "أنافيرلنج" المعروفة بـ"الأم شجاعة" صاحبة الدكان المتجوّل ومعاناتها مع الحرب حين تفقد أولادها الواحد تلو الآخر، وتقع في حب طباخ هولندي، وتُخفي تحت جناحها قسيسا هاربا من الجيش، حتى هذان يهجرانها في النهاية وتبقى تجر عربتها المغطاة.
وبالرغم من الآلام والمحن إلا أنها تواصل طريقها وتستمر في تجارتها متنقلة بين الجيش البروتستانتي والجيش الكاثوليكي.

الأم شجاعة رمز للبطولة والشجاعة، جعلت منها ظروف الحرب شخصية متناقضة فهي قاسية على محيطها عطوفة على أولادها[1].

لكن الحرب التي تجلب الألم والمعاناة هي أيضا مصدر رزق لها لذا كانت تقول: "أنتم لن تثيروا اشمئزازي من الحرب، يقال أنّها تبيد الضعفاء لكّن السلام يفعل مثلها، أي حال، إنّ الحرب تغذي العالم في شكل أفضل..."[2]، إنها الوقت التي تزدهر فيها الفضائل، ففي وقت السلم ينصرف الناس إلى الفلاحة والحرب وحدها هي التي تخلق النظام والكفاءة والإحساس بالمسؤولية، وهذا هو رأي الأم حين تقول: "إنّ حاجتنا للشجاعة والأمانة والقوة والذكاء والإحساس بالمسؤولية تزيد حينما تضطرب الأمور فقط"، لهذا نجدها تحذر أولادها من الفضائل خوفا عليهم.

لكن رغم تحذيرها يستسلم إليها كل واحد منهم، وهذا "سويتشير" يتفانى في واجبه ليحافظ على خزينة الدولة، ويفضل الموت على أن يبين مكانها، أما "إيلين" فيُشنق لارتكابه عملا جريئا اعتبر عملا بربريا لوقوعه زمن الهدنة، أما "كاترين" الخرساء فتقرر أن تخرج من صمتها لتموت في محاولة إنقاذ الأطفال من الذبح في مدينة محاصرة.

---

[1] برتولد، بريشت، مسرحيات بريشت، ص: 18.
[2] محفوظ، عصام ، مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ج 1، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ط1، بيروت، 2001، ص: 105.

ولم يستطع **بريشت** أن يحرمنا من العاطفة حين ترتمي الأم على جسد ابنتها لإنقاذها من الطعنة الثانية حين تستمر في دق الطبل.

وتستمر الأم في جرّ عربتها وهي تغني أمام جثة ابنتها لتؤكد لنا في الأخير "أنّ حبّها لذاتها هو مصدر بقائها ومصدر سعادتها في كلماتها الأخيرة: "يجب أن أعود إلى العمل"[1].

مسرحية حياة جاليليو الجليلي:

أعاد **برتولد بريشت** حياة "جاليليو الجليلي" ومأساته على خشبة المسرح، وبين تنقله من بلد إلى آخر كان عليه أن يغيّر بعض فقراتها، إلى أن تكونت صورتها الأخيرة في قالب ملحمي.

نحن أمام رجل علّم العالم بأفكاره الثورية في علوم الميكانيكا والفلك، فأحدث نتائج هامة وخطيرة في علوم الاجتماع والفلسفة والسياسة.

يلتقط جاليليو فكرة صغيرة عن تلسكوب بدائي يباع في أسواق هولندا فيطورّه ويقتحم به متاهات الكون ويكتشف أسرار كوكب المشتري ...، وليصرف على بحوثه كان يعلّم أولاد الأغنياء.

هذا العالم الذي أذهل علماء أوربا، حتى ديكارت نفسه بدأ يواصل بحوثه في ظل الثورة العاتية التي أطلقها لكن ما إن يتعرض هذا الرجل لأبسط صور الضغط والإرهاب حتى يتراجع عن أفكاره وينكرها، ويتراجع كل من حوله، وأنكره تلاميذه وعادوا إلى أعمالهم القديمة قبله وهم ينكرون الساعة التي آمنوا فيها به حتى ديكارت نفسه يتوقف على بحوثه في علم الضوء.

لقد عبر أحد تلامذة "جاليليو" عن المأساة في ساعة الإنكار والحالكة قائلا: "تعيس هو البلد الذي ليس فيه أبطال"، لكن **بريشت** يواجهها بحقيقة جديدة على لسان "جاليليو" الذي خفض رأسه أمام جلاديه قائلا: "تعيس هو البلد الذي في حاجة إلى أبطال".

لقد كان هذا الدفاع أكثر أنواع الدفاع مرارة وقسوة إنه اتّهام جديد للإنسانية الخرقاء التي هي بحاجة إلى شهداء، ولا بد أن يأتي اليوم الذي يجب أن تتقدم فيه البشرية بلا ضحايا أو شهداء[2].

---

[1] المرجع السابق، ص: 108-111.

[2] الشرقاوي، بكري، برتولد بريخت وحياة جاليليو، مجلة المسرح ، العدد 26، 1966، وزارة الثقافة، ص: 70-71.

المراحل التطورية في حياة بريشت المسرحية:

ومن خلال حياة **بريشت** الإبداعية نميز ثلاث مراحل تكاملت فيما بينها لتنتج لنا المسرح الملحمي في صورته التي جسدته مسرحياته الشهيرة، وبداية هذه المراحل:

1- مرحلة السخرية واللامبالاة (من 1922 إلى 1927): من مسرحية "طبول في الليل" إلى مسرحية "ماهاجوني" تناولت موضوعاتها "حالة من السخط على الوضع السائد شأنه شأن التعبيريين، إلا أنه يضيف عليهم شيئا جديدا هو الاهتمامات السياسية"[1]، ولعل مسرحية بعل خير دليل على ذلك حيث يقول "رونالد جراي" على المسرحية أنها "تعبيرية بجوها الصوفي وشططها الخيالي وأسلوبها المتقطع، واستمتاعها بالمخاوف المفزعة وبإدراكها الذاتي لنوبات السكر والعربدة، ...، فبقيت أعمال بريشت محصورة في هذا الطقس..."[2].

2- المرحلة التعليمية (من 1928 إلى 1941): كمبدع وإنسان يتفاعل بريشت مع الأوضاع السائدة لبلده، ويدفعه وعيه بمسؤوليته التاريخية والرغبة في التجديد إلى تغيير اتجاهه تغييرا كاملا والتخلي عن البناء الدرامي ليبدع أسلوبا جديدا يبدأ من المسرحية التعليمية، ويتحول بذلك من فنان فوضوي يكتب عن الفوضوية واللامبالاة والعدمية إلى فنان ملتزم مؤمن بوجوب تغيير المجتمع عن طريق فحصه وتحليله وتوعية الناس بأسباب شقائهم.

تبدأ أولى مسرحياته في هذه المرحلة بمسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" وهي أيضا أولى مسرحياته السياسية الهادفة التي تحركها الإيديولوجية الماركسية [3]، يقول **سعد أردش** في كتابه "المخرج في المسرح المعاصر": "هجر **بريشت** سنة **1928** البناء الدرامي الموروث عن مجتمعه وعدّل من عاطفيته وسخطه ويأسه وغيّر اتجاهه تغييرا كاملا، وفي الشكل الجديد يدخل مرحلة البحث عن بناء تعليمي يقوم على فلسفة أخلاقية جديدة مستوحاة من الفكر السياسي

---

[1] أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص: 205 .
[2] زكي، أحمد كمال، دراسات في النقد الأدبي، ص:65.
[3] برتولد بريشت، الأورجانون الصغير للمسرح، نظرية برتولد بريشت عن المسرح الملحمي، ترجمة فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر والتوزيع، 1965، ص: 7- 8.

الماركسي، وفي هذه المرحلة يبحث **بريشت** عن صياغة فكرية فنية (أدبية ومسرحية) للمسرح التعليمي (المدرسي)، وفي عدد من المسرحيات التعليمية يقدم أصول الفكر الجديد في بناء مسرحي...وقمة هذه المسرحيات هي مسرحية "الاستثناء والقاعدة" وهي خاتمة المطاف ونقطة النضج في تعليمات بريشت"[1].

فكانت هذه المرحلة الانتقالية في حياته المسرحية بمثابة الإرهاصات الأولى للمسرح الملحمي.

3- المرحلة الملحمية من 1941 إلى غاية وفاته 1956: تساهم ظروف تنقله من منفى إلى آخر في بلورة نظريته، "وفي الو.م.أ تبدأ مرحلة النضج السياسي الحقيقي لبريشت، ويبدأ كتابة مسرحياته الملحمية الطويلة مثل: دائرة الطباشير القوقازية، الانسان الطيب في سشوان، والأم شجاعة..."[2]، ويجمع أفكاره في دستور المسرح الملحمي (الأورجانون الصغير للمسرح) بين سنة **1947- 1948**، وهو كتاب ناقش فيه فلسفة مسرحه، وشكله وتقنياته، لكنّه لم يتوقف عن تدوين ملاحظاته وتعليقاته حتى موته.

هذا نظريا، أما بالنسبة لمسرح "البرلينز انسامبل" (الذي أسسه في برلين الشرقية سنة 1949) فقد كان بمثابة المختبر الذي طبّق فيه نظرياته وأسلوبه في إخراج سلسلة طويلة من المسرحيات.

يبقى أن نورد في الأخير بأن **بريشت** في إضافته الأخيرة بكتابه "الأورجانون الصغير" أقر بأن " المسرح الملحمي" كمصطلح فقير جدا وعام بالنسبة للمسرح الذي كان ينشده فهو في حاجة إلى تعريف أكثر دقة وإلى تطعيم أكثر لذا فكر في صياغة المسرح الملحمي لكن الموت أخذه قبل أن ينفذ الكثير من أفكاره.

---

[1] أردش،سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص: 206.
[2] المرجع نفسه، ص: 206- 207- 112.

المصادر النظرية والفنية للمسرح الملحمي البريشتي:

أ- المصادر الدرامية: لم تكن نظرية **بريشت** عن المسرح الملحمي نبتا شيطانيا فقد مهّد له الطريق فنانون سبقوه، فأفاد منهم في تنظيره وممارسته أعظم إفادة، ولم تتبلور نظريته بين يوم وليلة بل كانت نتيجة ممارسة طويلة وقراءة وتفكير عميقين وتأمل للنظرية الدرامية وللأشكال السائدة آنذاك.

1- المسرح الإغريقي: فرغم تناقضه الصريح مع المسرح الأرسطي القائم على مبدأ المحاكاة إلا أنه أخذ عنه مصطلح: الملحمي "لكي يؤكد نوعا سرديا يتيح لما يقول **أرسطو**: وصف بضعة أحداث متوازية"[1].

ولم تكن هذه التسمية تخرج بالمسرح عن جوهره الدرامي التقليدي بقدر ما كانت محاولة منه للعودة إلى أهم عناصره ألا وهو(الكورس/ الراوي/المغني)؛ وهذا ما كان له أهمية في المسرح الإغريقي القديم[2].

2- المسرح الاسباني الكلاسيكي أو مسرحيات الغموض في القرون الوسطى والمسرح المسيحي: كان لها ميول تعليمية، وكان بريشت يضفي على شخصياته نوعا من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، وتمثيل كهذا يؤدي إلى خلق مسافة بين المتفرج والممثل.

3- الدراما الشرقية (اليابانية والصينية): وقد كانت للدراما الشرقية أثرها الواضح في بلورة أفكار **بريشت** الإخراجية، فظهر لديه اهتمامه الزائد ببناء الأشكال والشخصيات

---

(1) بن زيدان، عبد الرحمن، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص: 64.
(2) عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت 1991، د ط، ص:

والموضوعات الشرقية فيه)*(، وكانت مسرحيات "النو اليابانية" عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية كونه "يعالج ببساطة المشاكل الأخلاقية ويكون فيها دور الممثل مؤسلبا ووجهه مقنّعا أو خاليا من أي تعبير فضلا عن امكانية عرض هذه المسرحيات في أية مساحة فارغة بالإضافة إلى فقر ديكوراتها ودلالاتها المباشرة[1]، بينما يكون الموسيقيون - وهم قليلو العدد- والكورس مرئيين فوق خشبة المسرح؛ وكأن صوت الممثل يتبع منحى شاعريا بين اللغة المحكية واللغة المغناة، وفي شكلها الأكثر بساطة كانت مسرحيات "النو" تتألف من رقصة يسبقها حوار يفسّر دلالتها وفي بعض الأحيان كان ممثلها يتوجه بحديثه مباشرة إلى الجمهور ويقاطعه الكورس، وهذه سمات يميل إليها **بريشت**، وقد تأثر بالمحتوى الجوهري للمسرح الصيني، لاسيما التقشف بالحركة واستخدام الأدوات البسيطة والرمز المكثف التي تخلق لدى المتلقي وازعا للتفكير والتخيل ومشاركة الحكم[2].

وقد تعرف على المسرح الصيني في موسكو عن طريق أحد ممثليه الأكثر شهرة "مي لانغ فنغ" الذي كتب عنه دراسة بعنوان: "أثر التغريب في أداء الممثلين الصينيين" التي يكتب فيها: "أن الصينيين كانوا يستخدمون تقنيات التغريب منذ زمن بعيد كالرموز والأقنعة والحركات وخلال أداء المسرحية كان ينقل الديكور ويتصرف الممثل كما لو أنه يعلم من ينظر إليه أو أنه يراقب نفسه بنفسه خلال الأداء، وهكذا في الوقت الذي يرسم فيه غيمة في ظهورها اللاّمتوقع، وتناميها الهادئ والسريع، وتحولها العجول والتدريجي ينظر إلى الجمهور وكأنه يقول له: ألا يحدث هذا الأمر هكذا؟ أجل بالتمام" [3].

أعمال الرومانسيين: وما أحدثوه من قطيعة مع الإيهام المسرحي، وتقترب أفكار **بريشت** من الشكل الذي نسفه فن التمثيل الرومانسي كما في رواية الكاتب الرومانسي "لودفج تيك Ludvig Tieck" (القط المنتعل)، لكن هذا التجرد من الشكل التام ينظر إليه الرومانسيون

)*(وقد تعرف على مسرحهم حين كان يشغل وظيفة دراماتورج، وقد كان يقتبس من تراثهم، ومن بين هذه المسرحيات: الذي قال نعم والذي قال لا، دائرة الطباشير القوقازية، الانسان الطيب في سشوان، وآخرون غيرهم.

(1) البشتاوي ، يحيى، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، ص:

(2) المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي العالمي، ص: 20- 21.

(3) فردريك ، أوين ،برتولت بريخت حياته وفنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، ص: 167.

على أنه الحرية المطلقة لعملية الخلق الفني بسخرية رومانسية - لأن سلطة الخيال تساوي سلطة العقل لديهم- إلا أن المسرح الملحمي يتوجه إلى العقل الناقد وليس إلى الشعور والإحساس[4]، إذ يقول "ولقد أخطأ الذين عقدوا صلة بين الملحمية والسخرية الرومانطيقية في مسرحية "تيك" إذ ليس في هذه المسرحية هدف تعليمي، وكل ما تطمح أن تشير إليه هو أن للكاتب مفاهيم فلسفية، ففكرة تحويل العالم إلى مسرحية فكرة تظل حاضرة في ذهن كل مسرحي أثناء كتابة المسرحية.

النظرية التعبيرية: أول ما اشتغل **بريشت** بالمسرح كانت التعبيرية قد بلغت أوجّها في ألمانيا؛ لذا كان في الأعمال الأولى له متأثرا بالتعبيرية، وقد كان لكل من "فرانك فيديكنك وجورج بوشنرGeurg Bûchner (**1813 - 1837**)" الأثر الواضح على **بريشت** بوصفها قد شكلت ثورة على الأشكال والقوالب الجاهزة.

ويبدو أثر **فيديكند** واضحا على مسرحية "بعل" الذي كان الرفض من طرفه التيمة الرئيسية لها[1].

وفتحت مسرحية "موت دانتون لبوشنر" (التي تكشف زف وخداع الطبقة الحاكمة تحت غطاء الشعارات النبيلة) الطريق أمام **بريشت** لتلمس نظريته حول المسرح الملحمي، ومنحته تلك اللغة الفجة وذلك الأسلوب الذي تتحاور به الشخصيات متجاوزة نفسها[2]، ويظهر جليا في أعمال بوشنر أن المسألة الاجتماعية تلعب دورا فيها، كما أن بريشت تأثر بالأفكار التي عرضها في مسرحية "فويسك"، وأهم أفكارها أن: الفقير يستطيع أن يؤكد أفكاره وشخصيته ووجوده إن لم يحاول أن يأخذ المقاييس الأخلاقية والاجتماعية بمأخذ الجد[*]. وهي نفس الأفكار التي ضمنها في النشرة التي عنونها "المراسل الريفي لمنطقة هسن" حيث قال: "إن جميع

---

[4] عدنان، رشيد، مسرح بريشت، ص: 240.
[1] عناني، محمد، دراسات في المسرح والشعر، 63.
[2] المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي العالمي، ص: 20.
[*] وهي نفس الأفكار التي دعت لها الأم شجاعة في التخلي عن القيم النبيلة من أجل البقاء، وقد كان سبب انهيار أولادها هو التحلي بما هو نبيل.

القوانين والأنظمة التي تزعم أنها تخدم الشعب تعد أداة للحكم تستغلها فئة صغيرة منحطة أخلاقيا للسيطرة على الناس... واستخدام الدين كأداة لخدمة الشعب وتنويم الناس"[3]

الإيماءة عند كارل فالنتين: وقد أشار "فريديريك أوين" إلى تأثر **بريشت** به فيما يتعلق بالإيماءة أو فن الحركة، إذ كان يقدم - أي كارل فالنتين- مونولوجاته وفواصله المضحكة باللهجة المحلية مستعينا بالإيماءة والحركة التي فاق تأثيرهما تأثير الكلمات[1].

المخرج سيرجي إيزنشتاين: والذي يرى في السينما شكلا فنيا يتناسب مع مفهوم العملية المادية التي تتبناه الجماليات الجدلية، فالصور لها علاقة مباشرة بالواقع الفعلي، والتحكم في هذه الصور عن طريق المونتاج يمكن أن يحاكي تحكم منطق التاريخ في الموجودات، لذلك استغل المونتاج لتجاوز الواقع السطحي، وتقديم الظروف السياسية التي تكمن خلف أنماط العلاقات الاجتماعية، وقد أفاد بريشت من ذلك في تقنية قطع الأحداث التي تشبه تقنية القطع السينمائي، حيث يصبح العرض بذلك على شكل مجموعة صور تطرح أمام المتفرج عددا من المعاني التي ينظمها المونتاج[2].

المسرح السياسي لأورفين بسكاتور: حين جاء **بريشت** إلى الوجود كان يوجد مسرح عمالي، هذا المسرح الذي لا يضيف شيئا سوى تشريح طبقة العمال ومشاكلهم دون عرض الأسباب أو إعطاء الحلول، لكن ما لبث أن تحول إلى مسرح سياسي حقيقي حين انضم إليه المثقفون والفنانون الاشتراكيون بعد الحرب العالمية الأولى، وكان أبرزهم المخرج الألماني "أورفن بسكاتور" الذي قارب بين المسرح والسينما، وهي التجربة التي تأثر بها **بريشت** وساهم فيها، واعتبر أن هذه التجربة تخدم المبدأ الملحمي والتأثير التعليمي للمسرح"[3].

---

[3] عدنان، رشيد، مسرح بريشت، ص:238- 239 .
[1] المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي العالمي، ص:24.
[2] نفسه، ص: 21- 25.
[3] برتولد، بريشت، مسرحيات بريشت، ص: 15.

لجأ "بسكاتور" إلى المنهج التركيبي في العرض المسرحي، فوظف السينما والشرائح المصورة وكافة الابتكارات الميكانيكية التي أتاحتها المكتشفات الحديثة، "وعن هذه التجربة التي أثارت حماس بريشت يقول: "إنّ الجمهور يتمتع بفرصة رؤية وتقييم حوادث معينة ذات قيمة وأثر سلبي في سلوك أبطال الدراما... إنّ الفيلم يخلق إمكانات تمنح الكلمة في الدراما ثقلا عظيما".

إنّ هذا الاتفاق في وجهات النظر جعله يكتب له في عام **1947**: "يهمني أن أؤكد أنّ أحدا من بين جميع الذين صنعوا المسرح خلال السنوات العشرين الأخيرة لم يكن أقرب إليّ منك" ويجيبه **بسكاتور**: "وأنا من جانبي أعتقد بأن أيّ مسرحي لم يكن أكثر منك دنوا من مفهومي للمسرح"، لكن رغم هذا الاتفاق إلاّ أن **بريشت** لم يتوقف عند الحدود التي وضعها **بسكاتور** في تناوله للقضايا السياسية في المسرح؛ فهو لم يخرج عن الإطار الذي رسمه السابقون "لقد كان يستهدف من مسرحه مجرد إيقاظ النبض السياسي"[*]، في حين يستهدف **بريشت** تثوير الجماهير من خلال توعيتها وتعليمها عن طريق كشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع والتاريخ"[1].

النظريات الفلسفيـــــــــــــــــة:

مادية كارل ماركس: لقيت أفكار **كارل ماركس** رواجا كبيرا بين أوساط النقاد والأدباء، إذ اعتبروها ظاهرة فريدة غيّرت مسار ما كان سائدا من أفكار مثالية؛ وهذه الظاهرة راجت انطلاقا من المقولتين الشهيرتين: المقولة الأولى تقول: "لقد دأب الفلاسفة على تفسير العالم بطرق مختلفة، ولكن المهم هو تغيير هذا العالم"، والمقولة الثانية تقول: "ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، بل إن وجودهم هو الذي يحدد وعيهم".

لقد حاول الفكر الماركسي تأسيس محاولة محلية للأدب أكثر من محاولته إعطاء تفسير له وعمل بجانبه علم الجمال الماركسي على كشف الجدل القائم بين الموضوعي والذاتي في الواقع.

---

[*] ويصور الأحداث الماضية على أنها آنية، في حين أنّ بريشت يؤرخ الأحداث الحاضرة على أنها ماضية على سبيل تغييرها.

[1] أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص: 211

وكان تأثير الفكر الماركسي واضحا في مسرح بريشت بعد أن اقتنع بضرورة ربط الممارسة المسرحية بخلفيات مادية تعطي المسرح موقعه الصحيح في البنية التحتية والفنية لأي مجتمع،لقد أكد **بريشت** قائلا: "أردت أن أستعمل على المسرح الجملة القائلة: إنّ المهم ليس تفسير العالم بل تغييره"[2].

جدلية هيجل: حينما لم يف مصطلح الملحمي بالغرض المطلوب اتجه **بريشت** إلى استبداله بمصطلح الدياليكتيك متأثرا بفلسفة **هيجل** وتعزيزا لفكرة الجدل النقدي التي تقوم عليها مسرحه الذي ينكشف عن الجدلية في الثبات؛ فكما أن سيل الزمن لا ينتج الجدلية عند **هيجل** وإنما هي وسيلة لإظهارها وحسب فإن التصريحات والمواقف المتناقضة لا تنتج الجدلية في المسرح الملحمي لأن الحركة وحدها هي التي تنتجه[1].

ومعلوم أن **هيجل** وضع ثلاث حالات للديالكتيك:

Synthese- التركيب / Antithese - المناقض الطرح / These – الطرح.

فتزاحم وصراع الأضداد هو المحرك الأساسي للتطور الاجتماعي وللصيرورة التاريخية ككل فعلى أنقاض أنظمة ورؤى مضمحلة تنشأ أنظمة ورؤى جديدة لتضمحل بدورها مؤشرة بولادة أنظمة أخرى.

مسرحيات **بريشت** يحطمها المنطق الجدلي المبني على متتاليات من المتناقضات باتجاه الكشف عن الحقيقة الاجتماعية وكدا السياسية وتعريتهما من كل ما هو زائف.

"ديدرو" منظر المسرح الفرنسي:

لقد سبق **ديدرو** صاحب نظرية "دموع من العقل" **بريشت** في مناداته بالتمثيل العقلي واللانفعال عند الممثل، وقد ساعدت مقالته المعنونة "التناقض بصدد الممثل" والمكتوبة نحو عام **1770** على صياغة فكرته حول التغريب فديدرو يكتب: "ولكن! ولو على سبيل الصدفة، أولم تروا يا ترى ألعاب أطفال رسمت حفرا؟!...أولم تروا طفلا يتقدم تحت قناع رجل عجوز

[2] بن زيدان، عبد الرحمن،التجريب في النقد والدراما، ص: 55-57- 60.
[1] المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي العالمي، ص: 19.

يخفيه من أعلى رأسه إلى أخمص قدميه؟! إنّه تحت هذا القناع يضحك على رفاقه الصغار الذين دفعهم الرعب إلى الهرب؛ إنّ هذا الطفل هو الرمز الحقيقي للممثل، ورفاقه هم رمز المتفرج"[2].

إنّه يقصد ممثل ومتفرج المسرح التقليدي القائم على الإيهام، ألا يشبه هذا القول المعنى الذي قصده **بريشت** في دستوره"الأورجانون الصغير": "...والذي يستطيع كل واحد أن يقول فور مشاهدته (للتمثيليات التي تحاكي الحياة والشخصيات): هكذا الحال تماما، لأن المتفرج يريد أن يحصل على مشاعر محددة تماما، مثلما يفعل الطفل الذي يركب أحد الأحصنة الخشبية الدوارة في حلقة، مشاعر الفخر لأنه يستطيع الركوب ولأن لديه حصانا، متعة أن يحمل وأن يمرق تاركا وراءه بقية الأطفال، أحلام اليقظة المغامرة التي يطارد فيها الآخرين والتي يطارده فيها الآخرون..."[1].

نادى "ديدرو" للتخلص من الانفعال والحساسية وإحلال تأكيد شامل لشكل مرتب من الأداء والسيطرة، في حين أن **بريشت** كان يبحث عن هدف أكثر موضوعية وهو"إثارة رد فعل عقلي بين الجماهير أكثر من مجرد عرض غير انفعالي أمام الجماهير".

خصائص ومقومات مسرح بريشت:

1- ذو طابع ملحمي سردي: أطلق بريشت مصطلح "ملحمي" لكي يميزه عن المسرح الأرسطي الذي لم يعد صالحا ـ حسب رأيه ـ لعصرنا العلمي الذي يتميز بالتغير السريع، ذلك أن المتفرج في هذا المسرح لا يأخذ دورا إيجابيا، وبدلا منه وضع **بريشت** تصورا جديدا للمسرح يكون المتفرج فيه جزءا فعّالا.

يستخدم **بريشت** مصطلح"ملحمي" المستعار من أرسطو لكي يحدد نوعا سرديا يتيح لما يقول الفيلسوف الإغريقي: "وصف بضعة أحداث متوازية ولا تكون هذه الأحداث مرتبطة بالبنية العضوية للتراجيديا المتعلقة بقاعدة الأحداث، وليس الضرورات التي يتطلبها تطور الحبكة

---

[2] فردريك، أوين، برتولد بريخت حياته وفنه وعصره، ترجمة ابراهيم العريس،ص: 167.
[1] برتولد بريشت، الأورجانون الصغير للمسرح، ص: 39.

وتصاعد الفعل والأزمة وحلها"[2]. إن مسرحه يشبه الملحمة التي تتألف من الحوار والسرد معا وتروى القصة من وجهة نظر الراوي وكاتب الملحمة يصور لنا بعض المشاهد ويروي لنا البعض الآخر وهو يتخطى الأبعاد الزمنية الكبيرة بجملة واحدة أو بفقرة سرد[3].

إنّ المسرح الملحمي يناقض المسرح الدرامي لأن لديه شكلا روائيا مضادا لشكل أرسطو الذي أيضا - في نظره - يدعم الأفكار البورجوازية في هذا العهد، وقد سمي أيضا بهذا الاسم بسبب الإمكانيات التي فتحها للوصف والعلامات، وبسبب الأساليب التقنية مثل: تعليق الكورال والإسقاطات المكتوبة[1].

ولأن شكل المسرح عند بريشت يشبه ملاحم القرون الوسطى وملاحم هوميروس، فقد كانت هذه الأخيرة تتلى على الناس في الهواء الطلق.

إنّ جوهر الشعر البطولي أو الملحمي يتكون من تلاحم التفكير مع الحركة وامكانية إيقاف التمثيل في أي وقت لإضافة بعض الأفكار والتعليل والتعليق، ودور الشاعر هنا يشبه دور المخرج الملحمي الذي يظهر بنفسه ويحدث مع الممثل أو المستمع، ويمكن أن يسمح الممثل للمستمعين بالظهور أمام المشاهدين وإعطاء أفكاره عن طريق الكلام[2].

مسرحيات بريشت تقدم عوالمها بالرواية، وحكاية الحوادث، وسرد ما جرى لأبطالها من وقائع وأحداث وحروب ونوازل.

2- تعليمي: لقد أدرك **بريشت** قيمة العلم فأدخله المسرح لا بهدف أن يجعله علميا ولكن من أجل أن يقدم متعا مسرحية جديدة ما دام الانسان يستخدم العلم لتغيير المجتمع، وفي هذا الصدد كتب **بريشت**: "الفن الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور والذي يغادره كما وجده والذي لا يريد أكثر من أن يتملق غرائزه البدائية ويؤكد آراء فجة مهترئة، إنّ فنا كهذا لا يساوي شيئا..."[3].

---

[2] بن زيدان، عبد الرحمن، التجريب في النقد والدراما، ص: 64.
[3] رشاد، رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط 2، 1975، ص: 151.
[1] مارتن، جاكلين، الصوت البشري في المسرح الحديث، ترجمة محمد الجندي، مركز اللغات والترجمة، ص: 45.
[2] عدنان، رشيد: مسرح بريشت، ص:241
[3] برتولد، بريشت، مسرحيات بريشت، ص: 13.

إنّ هذا النوع من المسرح القائم على التسلية فقط إنّما وضعته البرجوازية لخدمة أغراضها، إنّه يثق في المسرح الذي يعي أن له وظيفة تعليمية رافضا كل أشكال الفن التي تتحول تحت أي ظرف إلى مجرد وظيفة للتسلية.

لكن لا يعني هذا أنه استبعد المتعة كهدف من أهداف المسرح، إلا أن أكبر متعة تلك التي تثيرها المشاركة الفعالة للمتفرج وتطبيق الأحكام التي يراها في المسرح خارجه، ولكي تتحقق هذه المشاركة على المشاهد أن يستعمل حسه النقدي ويصدر حكمه، وفي هذا يقول بريشت في أورجانونه الصغير: "إلا أنه ليس ذلك الترفيه الذي تعود بعده لممارسة حياتك اليومية كأن شيئا لم يحدث، بل أن تتدبر ما رأيته وتحاول تغييره، إذا كان ذلك ما يحدث على أرض الواقع...وغالبا ما يحدث، لأن بريشت يستمد أعماله من الواقع الاجتماعي لمجتمعه..." [1].

في عصرنا الذي أطلق عليه بريشت اسم "العصر العلمي" أخذ المسرح وظيفة التربية والتعليم، وأصبح المخرج معلما، وأصبح البترول والتضخم الاقتصادي والحرب والصراعات الاجتماعية والعائلية ، والدين والأخلاق والقمح موضوعات للعرض المسرحي، فهل خشبة المسرح ستكون منصة لفصل دراسي ويثير مللنا ونعامل كأميين؟ لا، يجيب بريشت..."ليس هناك من قيمة للفن الذي لا يهدف سوى إلى التعليم، ويعتقد أنه سيفعل ذلك باستعماله العصا متجاهلا كل الأساليب المختلفة الموضوعة تحت تصرف الفنون، وهذا لن يعلم الجمهور ولكن سيضجره".

إنّ الفن لديه نوع من التربية غرضه التعليم والتعليم الحقيقي هو ما يصدر عن رغبة، فالإنسان المتعلم نجده دائما مغتبطا، لأنه أصبح أكثر ذكاء وأشد قوة، وطالما هنالك مسرح جيّد فهو مسلٍّ[2].

3- ديناميكي (جدلي): أما عن الديالكتيك فقد استطاع بريشت ولتأثره بالفكر الماركسي والفلسفة الهيجلية أن ينقل وبشعرية مرهفة الديالكتيك إلى المسرح وذلك لما يخوله

---

[1] برتولد بريشت، الأورجانون الصغير للمسرح، ص: 41.
[2] الزبيدي، قيس، مسرح التغيير، ص: 321.

هذا الأسلوب من فهم لحركية المجتمع ولتحولات وتطورات أوضاعه الناجمة عما يحمله من تآلفات وتناقضات.

إلى جانب رفضه للقواعد الأرسطية رفض أيضا وظيفة المسرح البرجوازية والذي يسعى إلى حجب التناقضات الاجتماعية من أجل إعادة إنتاج ذاتها البرجوازية، الشيء الذي يشيع الوهم بوجود الانسجام، وبإظهار العلاقات الإنسانية والاجتماعية على أنها ثابتة وغير خاضعة لأي شروط تاريخية تحكم مجرياتها - يقول **بريشت**: "لأجل أن نبحث الطبيعة التغييرية للعالم علينا أن نفهم قوانين وقواعد تطوره، وفي هده الحالة فإننا نعتمد الديالكتيك"[1].

لذا يلجأ **بريشت** إلى عرض مجموعة من الأحداث التي تقوم على التناقض فيما بينها يعزز من خلالها قانون الدياليكتيك، والهدف من ذلك هو احداث التأثير المطلوب في المتلقي، الذي يحرك عقلية المتفرج ويمنحه الحافز للدخول في مجرى الأحداث.

4- سياسي ثوري: قبل الحديث عن **بريشت** نعرف أول المسرح السياسي أولا.

المسرح السياسي: هو استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة غالبا ما تكون سياسية وقد تكون اقتصادية مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كل ضروب فنون الأخرى.

فالمسرح السياسي يسعى إلى توعية الجماهير (التأثير الايجابي) بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل تسودها العدالة الاجتماعية، ويرفرف عليها السلام وتمنحها الحرية طعم العزة والكرامة.

وفي المسرح السياسي يختار رجل المسرح موقفه الاجتماعي ويلتزم به وهو بطبيعة الحال إلى جانب الجماهير لاسيما الطبقات المستَغلة، فيسعى إلى مناصرة قضاياه ويلتزم أمر توصيل المسرح إلى هذه الطبقات بعد أن كان متاحا للطبقات البورجوازية فقط ولما كانت هذه

[1] البشتاوي، يحيى ، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للشر والتوزيع، ط 1، 2004، ص:

الطبقة العاملة والفقيرة هي جمهوره ابتكروا وسائل لاجتذابهم بتخفيض أثمان التذاكر لاقناع هذه الطبقات بأن المسرح مسرحهم وأنه يمكن أن يكون سلاحا فعالا من الأسلحة الثقافية التي تحقق طموحاتهم وأمالهم المشروعة[1].

إن المسرح السياسي يسعى إلى إيقاظ المتفرج وتعليمه من خلال عرضه للحقائق والوقائع المرتبطة بالجماعة.

وهذا ما يسعى له مسرح **بريشت** الذي يستخدم فيه البنى المنطقية الجدلية، وهدفها هو طرح برنامج مستقبلي يقوم على الثورة الطبقية وتطور الجنس البشري من خلال إدراك واع لقضايا محددة تتمثل في محاولته غرس روح الملاحظة المدققة في جمهوره مع جعل الاستجابات العاطفية في مرتبة ثانوية حيث تستخدم فقط كتقنية لتعزيز الرسالة الذهنية بشكل إيجابي تماشيا مع الأهداف الجوهرية للمسرح السياسي المرتكزة على التوعية والتثقيف والتحريض، ويخص بهذا جمهوره من الطبقات الفقيرة من فلاحين وبنائين – صاحبة الحق - وهذا من أجل تغيير المجتمع[2].

ومن أجل هؤلاء تولى بريشت مهمة البحث عن شكل جديد للمسرح يتبنى عرض الواقع المؤثر السائد الذي كان يعيشه الانسان بفعل تأثيرات الحروب وما نتج عنها من أزمات، وقد يكون من مساوئه في نفس الوقت ربط المسرح بالقضايا السياسية والاقتصادية هذا الربط المباشر الآمر الذي جعل بريشت نفسه يغذي مسرحياته الملحمية بجانب هام وجوهري من الشعر بصورة أو بأخرى.

5- التزام مبدأ التغريب :

يقول بريشت أن التطهير والتماهي في المسرح التقليدي قد كفا أن تكونا لهما وظيفة للمسرح الجديدة في عالم غير أرسطو، إنّه عالم العصر العلمي الذي يرفض الثبات فبماذا

---

[1] أردش،سعد، المخرج في المسرح المعاصر،ص: 193.
[2] المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي العالمي، ص: 9- 10.

نستبدلهما؟ يجيب بريشت: "بأثر التغريب".
فما هو التغريب؟ وما هي أدواته وعناصره التي قدمها كوسائط وبدائل للدراما الأرسطية؟

التغريب أو الانسلاب Aliénation هو التقنية التي ابتدعها - اصطلاحيا- برتولد بريشت كأسلوب للتمثيل ضمن أساليب المسرحة، ليؤكد من خلال الممثل على مسرحيته، نافيا أي إيهام بأنه هو الشخصية الممثلة[1].

يكتب **بريشت** "إن تغريب حادثة أو شخصية يعني ببساطة تخليص تلك الحادثة والشخصية مما فيهما ظاهر معروف أو بديهي، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسب الحادثة نفسها..."[2] وكان هيقل قد قال "إن المعروف مجهول لأنه معلوم"[3].
فالتغريب إذا هو العملية التي تخول لنا النظر إلى الظواهر والمشاهد العادية والمألوفة بأعين جديدة على أنها غريبة كأن نتفحص ساعة يدنا على أننا نراها لأول مرة.

والتغريب في المسرح الملحمي عرض الشخوص والأحداث عرضا موضوعيا من غير تأثيرها أو تمثيل لها بالمعنى الدقيق من التمثيل (من حيث المحاكاة) والتأثير في المتفرج (الاندماج)؛ فالتغريب ينفي على المتفرج صفة التمثيل.
إن التغريب هو صدمة المعرفة، معرفة الآخرين، ومعرفة الذات، إنه إجراء يحوّل ما هو مألوف وعادي أمام المتفرج إلى ما هو غريب ومستفز لإثارة تفكير وتساؤلات المتفرج وتخليص من الاندماج الذي يعطل قدراته العقلية والنقدية ويشل إرادته على الفعل.

إنه ليس فعلا جماليا فقط بل هو فعل سياسي يستوعب تناقض المجتمع في حركيته ويحاول تعريته أمام المتفرج؛ ومن أجل تحقيق هذا الفعل التغريبي ذي الطابع المزدوج الجمالي والسياسي قدم **بريشت** مجموعة من الإجراءات والوسائل كوسائط لبلوغه وتتجسد فيما يلي:

---

[1] نفسه، ص: 22.
[2] برتولد بريشت، الأورجانون الصغير للمسرح، ص: 44.
[3] فردريك، أوين، برتولد بريخت حياته وفنه وعصره ، ترجمة ابراهيم العريس، ص: 161- 162.

1- التأرخة: أي الرد إلى رحاب التاريخ، والتأرخة تشمل الأحداث والشخصيات، يقول **بريشت**: "أن تغرّب معناه أنك تضفي طابعا تاريخيا؛ أي تنظر إلى الناس والأحداث بوصفها مكيفة تاريخيا وانتقالية، فبالنسبة إلى المتفرج لن تعود تلك الشخصيات التي يراها على خشبة المسرح شخصيات غير قابلة لأي تغيير أو تأثير؛ فهي تبني موقفا نقديا لدى المتلقي إزاء ما يحدث، وتطالبه بتقديم حكم على ذلك بالمقارنة العقلية [1]، ليس هذا فقط بل يبني شخصياته المسرحية وظروفها المحيطة وفق نسبية تاريخية لا تسمح مطلقا بأن تكون امتدادا لشخصيات معاصرة، وهو بهذا يلغي تماما أزلية الملامح الاجتماعية على أنها تركة وإرث إنساني من عمق التاريخ وغير قابلة للتغيير"[2]، وذلك لخلق مسرح يسهم في تحقيق التغيير الاجتماعي، ويقترح على المشاهد رؤى زائلة لمجتمع مقبل (متأرخ) ومعد للتحويل وإعادة البناء وليس صورة ثابتة لعالم ثابت تدعم سلطة الوهم أسسه (وهذه أفكار البورجوازية التي تسعى لتثبيتها) ويستعين بقانون الديالكتيك للوقوف على وجه التناقض الجوهري في الحياة الاجتماعية، إذ أن الديالكتيك يوضح لنا التاريخ ويكشف لنا أوراقه الخفية، وهذا يعني تسليط الأضواء على التاريخ الحالي لواقعنا، فتشكل التغريب هنا عن طريق إيقاظ الوعي بالحاضر بإحالته إلى الماضي.

2- لجوءه إلى التكرار أو ازدواجية الأحداث أو الشخصيـــــات.

3- شخصية الراوي الذي يفسر ما هو كائن وما يجب أن يكون.

4- تغريب اللغة: كأن تقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم والغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الماضي أو العكس، أو الحديث عن موضوع مهم وجاد بلغة محلية بسيطة، أو يتحدث عن موضوع عادي وغير ذي أهمية بلغة رسمية، بينما يعد الشعر والنثر أساسا من أسس التغريب حيث تسجل منها سجلا مريرا للأحداث[3].

5- الوسائل الاخراجية لخلق التغريب: وقد وظف **بريشت** وسائله الاخراجية لخلق التغريب حتى أصبحت خاصة بأسلوبه في التطبيق ففي عرضه نرى:

---

[1] المرجع السابق، ص: 164.
[2] البشتاوي ،يحيى ، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، ص:
[3] المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي العالمي، ص : 23.

الديكور: لدى دخول المتفرج إلى الصالة يلاحظ أن الستار مرفوع حتى نصفه بحيث أنه لا يخفي الخشبة تماما وقد كتب عليه عنوان أو جملة مختصرة أو شعارا سياسيا يشير إلى مضمون المسرحية، والتحضيرات والتجهيزات على مرأى منك[1].

يرتفع الستار ينبغي أن يدهش الديكور المتفرج فبدلا من غرفة مفروشة بعناية يرى المتفرج هنا كرسيا وهناك طاولة، بضعة أشياء ليست هنا إلا على سبيل الإشارة لكنها مع هذا تشكل جزءا لا يتجزأ من العرض، وهذه الأجزاء يجب أن تختار بعناية، فالمناظر لا يراد بها إذن خلق الإيهام بمكان معين، أو تصويره بكل تفاصيله، إنما يكفي أن توحي بذلك المكان.

الأضواء: تغمر الخشبة والصالة معا بدلا من أن تكونا غارقة في الظلام ليبقي المتفرج على انتباه وإدراكه بأجهزة مرئية حتى في مشهد الليل، وقد حققت الإضاءة الفيضية امكانية أن يرى كل مشاهد ردود أفعال من يجاوره، وتحقيق حالتي الاستفزاز العقلي والوجداني إضافة إلى استخدام الإضاءة للفصل بين الأحداث، واستخدامه أيضا للفانوس السحري.

وقد يستعين **بريشت** في اخراجه ببعض أفلام سينمائية أو صور فوتوغرافية أو شرائح خاصة بأحداث المسرحية الجاري عرضها، وقد يسقط أسماء الشخصيات على الشاشة لتغريب الحدث على المتفرج.

أما **الموسيقيون** فيشاهدون فوق المنصة بشكل واضح، وحين يكون على الممثل أن يغني يتوقف عن التمثيل ويقترب ويؤدي أغنيته ليس بالصوت الجميل ولكن كما تقرأ أبيات الشعر. وهنا الموسيقى ليست للمصاحبة بل للتعليق "فهي تواجهها وتناقضها مما يفاجئ الجمهور ويدفعه إلى التفكير النقدي الواعي"[2].

أما دور **الجوقة** فجاء لغرض الاتصال بالمشاهد، أو مقاطعة الحدث والتوجه للجمهور بالخطاب العقلي المباشر، وقد يتحقق أثرها التغريبي باعتراضها الحدث وإخبار المشاهد عن الأحداث

---

[1] المرجع السابق، ص: 25.
[2] نفسه، ص :27.

اللاحقة خالقة لديه جوا من الترقب أو قيامها بالإيضاح وقد تطالبه باستذكار أحداث سابقة أو بالمحاكمة العقلية لما يشاهد أمامه[1].

أسلوب الأداء التمثيلي: الذي يهدف إلى المباعدة العاطفية بين الممثل والجمهور. يتقدم ممثل أو ممثلة ويتوجه بحديثه إلى الجمهور "إنني هذا أو ذاك" يقول الممثل وكأنه يفسر شيئا ما يبرهن على أمر ما من الدور ويعطي انطباعا بأنه يقف على مسافة ما من الدور الذي يمثله كما لو كان هو بدوره يشاهد الدور في تلك اللحظة بالذات، يبدو وكأنه يعرف عن شخصيته أكثر مما تعرف الشخصية عن نفسها، وهو لا يبدو كواحد من الشخصيات المتحركة بقدر ما يبدو كوسيط بين الممثل والمتفرج،"ولكن الممثل مع هذا لا يرفض وسائل التقمص رفضا كليا، بل يستخدمها بالشكل الذي يمكنه من تقديم انسان آخر ضمن مستوى محدد يتماشى مع تقنية الأداء في المسرح الملحمي"[2].

ويشكل الشعر والنثر والأغاني التي تردد عل لسان الشخصيات سجلا مريرا من ساخرا للأحداث وملابساتها، والأداء في مسرحيات بريشت بالنسبة للممثل التحكم في فترة المرور من النثر إلى الشعر ومن الحديث إلى الأغنية وفي بعض الأوقات تدعى للتكلم ضد الموسيقى[3]، وتقوم الشخصيات بعرض المواقف القوية مستخدمة اللوحات والتلميحات والألغاز والإيماءة.

الحركات: وهو أيضا عنصر بالغ الأهمية من عناصر أسلوب الأداء الجديد وبكلمة حركات لا نعني فقط حركة الممثل العادية بل كذلك تصرفاته وردود أفعاله وألعابه الجسمانية، وتعرف بأنها "تعليق على الشخصية نفسها وعلى استجاباتها للشخصيات الأخرى، والأحداث التي تجري حولها كما عينها المؤلف"[4]، ويكمن دورها في الكشف عن عواطف الشخصية ومواطن القوة والضعف فيها، ففي مسرحية الرؤوس المستديرة الرؤوس المدببة وفي المشهد الأخير نرى الفلاح "كالاس" وابنته "نانا" يأكلان حساءهما وهما يجلسان على الأرض عند

---

(1) المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي العالمي، ص : 27.
(2) نفسه، ص: 27- 28.
(3) مارتن، جاكلين، الصوت البشري في المسرح الحديث، ترجمة محمد الجندي، ص: 57.
(4) المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي العالمي ،ص: 24.

أقدام نائب الملك وضيوف الأثرياء، حيث يعطي دلالة للطبقات الاجتماعية السائدة في المجتمع، فأصحاب الرؤوس المستديرة هم الأخيار من الفلاحين والضعفاء وعامة الشعب، أما أصحاب الرؤوس المدببة هم الأشرار من بورجوازيين ومستغِلين، وفي مسرحية الأم شجاعة تظهر الابنة "كاترين" بصمتها الذي يمثل الكثير من المعنى فهي لا تملك وسيلة للتعبير إلا من خلال الحركات والإيماءات فقط.

وبهذا تسعى الشخصيات من خلال الإيماءة إلى التعبير عن حالة اجتماعية ما، وقد تتوافق مع أقوال الشخصية وقد تناقضها، وهذه الحركة أو الإيماءة هي ذات مغزى اجتماعي حيث تعني التعبير بحركات الوجه واليدين عن العلاقات الاجتماعية القائمة بين الناس في عصر معين[1].

والحال أن الحركات (Gestus) هنا هي في آن معا الحركة والكلام والموقف والموسيقى، أي: "ذلك المجموع المعقد الذي ينكشف للجمهور ليس فقط بالوسائل السيكولوجية بل كذلك عبر التصرفات والحركة، وذلكم إن جاز لنا القول: مجموع تعابير وتصرفات الكائنات البشرية إزاء بعضها البعض، فالحركات هي نوع من القول المأثور الذي يشير بوضوح إلى الموقع الاجتماعي الخاص بكل شخصية في لحظة من لحظات المسرحية، بالنسبة إلى فرد آخر أو أفراد، ويقول بريشت أن المسرحية لا تكون حركية إن لم تحتو على علاقة اجتماعية كعلاقة الاستغلال أو علاقة التعاون، ولنأخذ مثالا: فأن تظهر رجلا يخاف الكلاب أمر ليس فيه من الحركية الاجتماعية من شيء لكن الحركة الاجتماعية تكمن في إظهارنا لرجل يرتدي الأسمال وهو على الدوام عرضة لهجوم كلاب الحراسة.
وللغة أيضا قيمتها الحركية، فهي تكاد ترغم الممثل على أن يتبنى الموقف الملائم، فعبارة: "اقتلع العين التي تؤذيك" أقل حركية من " إذا آذتك عينك... فاقتلعها"[1].

---

[1] البشتاوي ،يحيى ، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، ص:
[1] فردريك، أوين، برتولت بريخت حياته وفنه وعصره، ترجمة ابراهيم العريس، 170- 171.

ولهذا فالمسرح الملحمي البريشتي هو مسرح إيمائي بالدرجة الأولى، الأولوية فيه للجست/الوضع الاجتماعي وللحركة وتقنياتها التعبيرية وهذا الأمر يؤكد على عنصر المسرحة. وقد اختار بريشت الممثل المدرك لمسؤولياته في المجتمع لا على أساس نجوميته، واهتم بتوزيع الأدوار بما يتوافق مع قدرة الممثل في معالجة الدور من وجهة نظر اجتماعية، من أجل أن يشكل لدى المتلقي وجهة نظر انتقادية؛ وقد كتب **رولان بارت** حول ذلك قائلا: "إن الجمهور لا يجب أن ينغمس في العرض إلا جزئيا، بشكل يسمح له بأن يعرف ما يقدم بدل أن يخضع له، وأن الممثل يجب أن يولد هذا الوعي فاضحا دوره لا مجسدا له..."[2].

ويؤكد **بريشت** الطريقة الاستقرائية في عمل الممثل عل الشخصية، حيث يحدد ثلاث مراحل تبدأ من: مرحلة التعرف من خلال القراءة والتمارين بالبحث عن جملة تنطقها الشخصية أو التركيز في حقيقة آرائها ومشاعرها، مرورا بمرحلة الاندماج والمعايشة التي تتضمن البحث عن حقيقة الشخصية بالمعنى الذاتي، وأخيرا مرحلة النظر للشخصية نظرة نقدية من وجهة نظر العالم المحيط بالممثل[3].

إن **بريشت** قد رفض الاندماج الكامل للمثل في دوره فدور الممثل هنا أشبه بدور المخبر وتقمصه للدور لا يستمر كما في المسرح الواقعي إذ يتعرض هذا التقمص للقطع في سبيل كسر الإيهام لدى المتلقي، ففي المسرح الملحمي لا يجوز للمثل في أي لحظة أن يتقمص كلية الشخصية التي يقوم بدورها؛ وهو يريد من الممثل الذي يمثل شخصية "شفايك" أو"الأم شجاعة" أو"جاليليو" أن يمارس التمثيل بشكل يجعل من الممكن رؤية الخيار بين شيئين أكثر وضوحا، وبشكل يجعل التمثيل يشير إلى الامكانيات الأخرى.

ويؤكد **بريشت** أن صدق الأداء يجب أن يعبر عنه بوسائل فنية خاصة مع أهمية التوجه للحديث مع الجمهور توجها طبيعيا على أن تنتفي صفة الخطابية عن ذلك بغية التعبير عن حقيقة الموقف للاجتماعي الانتقادي، ويؤكد على الاسترخاء وعدم الانفعال، وينبغي أن يتضح من

---

[2] البشتاوي ، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، ص:
[3] نفسه، ص:

خلال أداء الممثل أنه يعرف النهاية منذ البداية وأثناء الأداء أيضا[1].

ولكن يجب أن ننبه هنا أن الوسائل التي يلجأ إليها **بريشت** في التجسيد المسرحي هي الوسائل الفنية التقليدية، فهو إذا كان يطلب من الممثل أن يتحاشى المدرسة الاندماجية فانه يطلب إليه في الوقت نفسه أن يستثمر كل امكانياته الصوتية والحركية[2].

مقارنة بين المسرح الأرسطي والمسرح البريشتي:

كانت الدراما ولزمن طويل تتبنى الأصول الدرامية الأرسطية كأساس لقيمها الجمالية والفكرية، لكن مع بريشت نجد رفضا للمحاكاة الأرسطية ذات "الطابع الدرامي" والتي تقوم على"الفعل" ليتبنى "الحكي" كطابع ملحمي يميز مسرحه "اللاأرسطي"، ففي مسرحه يقوم العرض الملحمي على رواية الأحداث بتناقضاتها، وبذلك قد اختلف المسرح الملحمي عن التقليدي في أنه لا يعني بالشخوص في تطورها في العالم وصراعاته معه، بل بسلسلة من الحوادث في ظل ظروف معينة على الجمهور أن يفهمها.

إذا كان المسرح الإغريقي قد عبر عن مأساة الانسان أمام القدر، فإن بريشت قد أحل محل القدر الميتافيزيقي القدر الاقتصادي أو القدر السياسي، إلا أن بريشت ينعي على المسرح التقليدي أنه حتى مع اهتماماته بالصراعات الانسانية مع القدر الميتافيزيقي أو الأرضي يخاطب عواطف الجماهير ويستهلك طاقاتها الكفاحية عن طريق تحقيق عاطفتي الشفقة والتطهير، بينما المسرح الملحمي يستفز المتفرجين إلى المشاركة الايجابية في اصلاح العالم بالثورة وذلك بطرح الحقائق التاريخية المعاصرة وتحليلها[3].

لجأ **بريشت** إلى تغليب الفكر والحقيقة على العاطفة، لأن مسرحه مسرح أفكار قبل كل شيء، حيث ألغى المسرح الملحمي فكرة التطهير المتعارف عليها في المسرح الأرسطي، واهتم بخلق الدهشة لدي الجمهور من وضع البطل المتردد، لذا يرفض بريشت الاندماج الكامل للممثل

---

(1) المرجع السابق، ص:
(2) أردش،سعد، المخرج في المسرح المعاصر، ص: 207.
(3) السابق نفسه.

في دوره أثناء التمثيل، وتقمصه للدور لا يستمر بل يتعرض للقطع في سبيل كسر الإيهام لدى المتلقي [1].

فبريشت على النقيض لمسرح **أرسطو** لا يهب المشاهد المسرحي فرصة الاندماج ببساطة مع الشخصيات مستسلما لعواطف تشل حاسته النقدية وتحول دون استخلاص نتائج عملية ، فذلك من شأنه جعل الجمهور مستهلكا للمادة الدرامية في حين عليه أن يكون هو أيضا منتجا. فما يجري "مع" المتفرج أهم عند بريشت مما يجري "داخله"، إنه عامل أساسي والمصب الجوهري للعملية المسرحية ،على اعتباره مشارك يمنح الحرية لمخيلته وردود أفعاله لتبرز فاعليتها ، وأن يعوض عن إحساسه بعاطفتي "الشفقة والخوف" بما يسميه **بريشت** رغبتي "المعرفة والتغيير".

لقد وضع **بريشت** هدفا جديدا لمسرح و"هو الاحتكام إلى الجمهور؛ جمهور المشاهدين الذين يجلسون في مقاعد النظارة يشاهدون أعماله، إن هدفه أن يصدر هذا الجمهور حكمه على القضية التي يطرحها على مشاهديه"[2].

إذن لدينا نوعين من المتفرجين يميز بينهما **بريشت:**

- متفرج المسرح الدرامي بالمعنى الأرسطي يقول لسان حاله: "نعم، شعرت أنا أيضا بمثل هذا، هكذا أنا، إنه أمر طبيعي، وسيكون دائما هكذا، آلام هذا الإنسان تحزنني لأنه لا خلاص منها هذا فن عظيم، كل شيء يفهم تلقائيا، أبكي مع من يبكي وأضحك مع من يضحك".

- أما متفرج المسرح الملحمي فيقول: "لا، لم أتخيل قط شيئا كهذا، لا يحق لنا أن نتصرف كذلك، هذا غير مألوف، لا أصدق عيني، يجب أن يتوقف كل هذا، آلام هذا الإنسان تحزنني لأنه يستطيع التخلص منها، هذا فن عظيم لا شيء يفهم تلقائيا، أضحك ممن يبكي وأبكي على من يضحك"[1].

---

[1] البشتاوي، يحيى، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، ص:

[2] العشماوي، محمد زكي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص120-121.

[1] الزبيدي، قيس، مسرح التغيير، دار ابن رشد، ص:321.

ومن العناصر الملحمية التي يوظفها **بريشت**: عنصر التقطيع، ففي الوقت الذي تعتمد فيه الدراما الأرسطية على محاكاة فعل تام له بداية ووسط ونهاية بحيث تتسلسل الأحداث بشكل عضوي لينتج عن ذلك الارتباط السببي بين أجزاء الحكاية التي يولد بعضها بعضا، نجد العمل الملحمي كما أشار إلى ذلك – دبلين - بإمكاننا تقطيعه إلى أجزاء، ومع ذلك يحافظ كل جزء في حدود معينة على قدرته الحياتية، وما يؤكد هو ثورة **بريشت** على الشكل الكلاسيكي "المغلق" مستعيضا عنه بشكل "مفتوح" مبني على حرية الحركة؛ فجل مسرحياته عبارة عن لوحات لكل منها عنوانها الخاص (الأم شجاعة تحتوي على اثنتي عشر لوحة).

في ديكور المسرح التقليدي يلعب المصمم نفس دور المؤلف والمخرج والممثل من أجل خلق الإيهام بحقيقة المكان، أما ديكور المسرح الملحمي فيجمع بين الأسلوب الطبيعي أو الواقعي والأسلوب الإيحائي.

مصادر الضوء في المسرح بريشت مكشوفة عكس المسرح الواقعي الذي يعمد إلى إخفاء مصادر الضوء استكمالا لعناصر الإيحاء.

أما الموسيقى فهي وحدة مستقلة، وهي ليست كالموسيقى في المسرح الطبيعي أو التعبيري تصاحب الحدث.

وسنضع في الأخير مقابلة بين المسرحين الأرسطي والملحمي صاغها **بريشت** في كتابه الأورجانون الصغير (1947)[2]:

[2] المرجع السابق، ص: 333.

الشكل الدرامي	الشكل الملحمي
1- يجري الأحداث	1- يروي الأحداث.
2- يلقي بالمتفرج في شبكة الأحداث التي تجري على خشبة المسرح	2- يجعل من المتفرج مراقبا.
3- يستهلك فاعليته	3- يوقظ فعاليته.
4- يستثير فيه مشاعر	4- يضطره إلى اتخاذ مواقف.
5- تجربة حية	5- صور للعالم.
6- المتفرج يوضع به في شيء	6- المتفرج يوضع في مواجهة شيء.
7- إيحاء	7- حجة عقلية.
8- الاحساسات يحافظ عليها	8- الاحساسات تدفع إلى مرتبة المعارف.
9- المتفرج يقف وسط الأحداث ويشارك في معاناتها	9- المتفرج يقف في مواجهتها ويدرسها.
10- الانسان كائن يفرض أنه معروف مقدما	10- الانسان موضوع البحث.
11- الانسان الذي لا يقبل التغيير	11- الانسان الذي يقبل التغيير ويغير.
12- التوتر متعلق بالنهاية	12- التوتر متعلق بمجرى الأحداث.
13- المشهد مرتبط بغيره من المشاهد	13- كل مشهد قائم بذاته.
14- نمو	14- تركيز.
15- الحدث يجري في خط مستقيم	15- الحدث يجري في خطوط منحنية.
16- حتمية التطور	16- قفزات.
17- الانسان شيء ثابت	17- الانسان عملية تحول.
18- الفكر يحدد الوجود	18- الوجود الاجتماعي يحدد الفكر.
19- شعور	19- عقل.

الفصل الثاني:

المســرح في الجزائـــر

المبحث الأول: مسار الحركة المسرحية في الجزائـــــــــــــــــــــر:

المطلب 1: المظاهر المسرحية في التراث الشعبي الجزائـــــــري.

المطلب2: المسرح في عهد الاحتلال الفرنسي (من1830- 1954):

أ- المسرح الفرنســـي.

ب- المسرح الجزائري.

المطلب 3: المسرح أثناء الثورة الجزائريـــــــــــــــــــــة.

المطلب 4: المسرح بعد الاستقـــــــــــــــــــــــــلال.

المبحث الثاني: الأعلام المسرحيـــة في الجزائـــــــــــــــــــــر.

المبحث الثالث: أهـم الأعمـال المسرحية في الجزائـــــــــر.

الحركة المسرحية في الجزائـــــــــــــــــــــر:

المظاهر المسرحية في التراث الشعبي الجزائري:

إنّ أكثر الباحثين في تاريخ المسرح الجزائري يحاولون فرض رزنامة تاريخية محددة في نشأة المسرح الجزائري، فهم يعلنون انطلاقتها إما بزيارة الفرقة المصرية للجزائر سنة 1921، أو بأول مسرحية فهمها الشعب وتذوقها وهي مسرحية "جحا" لعلالو، لكنّنا بهذا الوضع نكون قد قطعنا شجرة من جذورها متجاهلين بذلك أنّ المسرح جزء لا يتجزأ من طبيعة كل شعب بحكم الفطرة والسجيّة، وأنّ للجزائر شعبا، شعبا ذواقا للمسرح منذ آلاف السنين، وأكد الباحث السويدي "جورج كريستا" هذه الحقيقة بتقديمه سنة 1988 معلومات حول تاريخ المسرح تتعلق بجذوره الصحراوية.

وحسب هذا الباحث فإنّ الرسومات الصخرية للمشاهد الشعائرية المرسخة في أكبر متحف في العالم المتواجد بالطاسيلي تكشف عن مظاهر درامية تؤرخ للمسرح "وتؤكد استمرارية الفعل الدرامي حول مدة تتراوح بين 6 إلى 8 آلاف سنة، وبالتالي فهي سابقة عن الرسومات الواردة في الوثائق المصرية القديمة"[1].

إنّ هذه الجذور تطورت في بداية التاريخ، ثم أثناء التواجد الروماني مستدلين على ذلك بتلك الآثار الشاهدة حتى الآن في كثير من المدن منها: جميلة وتيمقاد وتبسة وشرشال وسكيكدة.

ومثلما هو الحال في الأمة العربية فإن "للمسرح الجزائري جذورا عربية إسلامية، وهذا ما نلحظه في التراث الشعبي الجزائري ممثلة في أشكال مشابهة للمسرح، سواء منها الأشكال التراثية: كالمدّاح والرّاوية الشعبي والحلقة والزردة واحتفالات الأعياد الدينية، والمناسبات الفصلية الفلاحية التي كانت تقام على طول شهور السنة كالتويزة، وبوغنجة، وبوسعدية"[2].

---

[1] حفياد، علي: نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر، د.ط ، 2007، ص: 23 .
[2] لمباركية، صالح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، 2005، ص:21.

وقد ظل الأمر هكذا ودخلت الجزائر تحت الحماية العثمانية، فحمل الأتراك إليها عاداتهم وآدابهم وفنونهم، ومن بين ما حملوا: "فن القراقوز"[*]، وأشكال أخرى غيرها مثل: "الورطائيني"[**]، وانتشر الروّاة والمداحون والمهرجون والمقلدون والقوّالون، وأصحاب الألعاب السحرية الموزعين على الأسواق والمساحات العامة والمقاهي والخيام وهم ينتقلون من مكان إلى آخر لكسب لقمة عيشهم[1].

انتشر مسرح القراقوز عبر مناطق القطر الجزائري ولقي رواجا كبيرا في الأوساط الشعبية حتى بعد الاحتلال الفرنسي، "ويذكر العديد من الرحالين الأوربيين الذين زاروا الجزائر في القرن 19 أنهم قد حضروا عروضها في أماكن متفرقة، "ولكن الفرنسيين ألغوه بدل أن يطوروه سنة 1843" لأنها كانت تحرّض على الثورة ضدهم، وتقدم الفرنسيين في صور ساخرة، فقد سجل الرحّالة "بوكلير" سنة 1835 في يومياته: "أنّه شاهد بمدينة الجزائر عرضا يقوم فيه القراقوز العملاق بتفريق شمل فرقة عسكرية جاءت لإيقافه، ويشبع جنودها ضربا بقضيب يمثل إله الخصب"[2].

وينقل عن رايخ أنه شاهد تمثيليات جزائرية للقراقوز يظهر فيها الشيطان لابسا بذلة جندي فرنسي[3].

في عهد الاحتلال الفرنسي (من 1830- 1954):

أ- المسرح الفرنسي:

قيل عن الفرنسيين أنّ المسرح يسير معهم أينما ذهبوا، فأثناء الحملة لم تجلب معها رجالات الحرب وعتادهم فقط وإنما جلبت معها فرقا مسرحية، وأقامت مسارح وقاعات للعروض والأفراح، ولم يقتصر التمثيل على المدنيين فقط وإنما شمل العسكريين أيضا، ويذكر

(*) كلمة تركية تعني ذو العين السوداء، وهذا الفن نوع يشابه خيال الظل لكن الراوي هنا هو الذي يستخدم الدمية دون استعمال الستار المضاء بالشموع.

(**) الورطائيني: مسرح تركي ينشطه مهرجون وهزليون يستخدمون التلقائية، ولا يستعمل الإكسسوار، ويفضل أن يستعمل المادة بالحركة والإيماءات.

(1) عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، ط1، شركة بانتيت، الجزائر، 2006، ص: 60.

(2) ثليلاني، احسن، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية، دراسة تاريخية فنية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007، ص: 33- 34..

(3) عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، ص: 61.

"أبـو القاسـم سـعد الله" فـي كتابـه "تـاريخ الجزائـر الثقـافي": "أنهـم كـانوا يمثلـون حتـى أدوار النساء"[1].

كانت الجزائر بقصصها وتاريخها ورجالها ونسائها وبيئتها هـي أغلـب الموضـوعات التـي حملتهـا المسـرحيات الفرنسـية، ولـذلك كانـت تحمـل أسـماء معروفـة أو مخترعـة مـن واقعهـا الاجتمـاعي مثـل: العربـي واليهـودي والبـدوي والميزابـي، وسـالم التـومي وبابـا عـروج وخالـد والكاهنـة، ثـم القبيلـة والواحـة والصـحراء، ثـم أسـماء نسـائية مثـل: زفيـرة وعائشـة، إضـافة إلـى أسـماء: محمد وقـدور وغيرهمـا كثيـر. "وقـد أوحـت الجزائـر بمـا لا يقـل عـن 43 مسـرحية بـين (1830- 1925)...من بين مختلف الأنواع"[2]، وقد سارعت السلطات الفرنسية إلى بناء مسارح بلديـة فـي كبريـات المـدن كالعاصـمة سـنة1953، ووهـران، قسـنطينة،عنابة، سـطيف، باتنـة وسكيكدة، وتم تقديم عروض داخل هذه المسارح كمسرحية: عبد القادر فـي بـاريس، كمـا قامـت ببناء قاعات للحفلات في البلديات والمدن الصغرى، والهدف منها تحضير البيئـة الثقافيـة للأقليـة الأوربية، والدعاية للاستيطان[3].

وقد عرفت الجزائر في هذه الفترة زيارات لمثقفين وفنـانين مـن عظمـاء المسـرح الفرنسـي أمثال: سارا برنـار، موباسان دودي، جورج صـانت، قبريال ريجان، وآخرون[4].

ومـن بـين كـل مـا يحـدث سـنجد أنّ الجزائـريين غـائبين عـن هـذا المسـرح سـواء بالمشـاركة أو حتى حضـور العـروض رغـم الدعايـة لـه والسـعي إلـى إدمـاج الثقافـة الفرنسـية، وربّمـا يرجـع السبب إلى أنّ الجزائريين يعتبر هذا الفن من الفنون الرديئة، وربما لتلـك الظـروف القـاهرة التـي جعلت من المسرح آخر اهتمامات هذا الشعب المستَعمَر، ومحاولة منه معاداة كل ما يمت بصـلة لهذا المستعمِر سواء من قريب أو بعيد.

---

(1) سعد الله، أبو القاسم، تاريخ الجزائر (1830- 1954) ، ج 5، ط 1 ، دار الغرب الإسلامي، 1898، ص: 410.
(2) نفسه، ص: 411.
(3) عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، شركة بانتين ، الجزائر ، ط 1، 2006، ص: 69.
(4) نفسه، ص: 70.

وسنحاول في هذا الجدول رصد أهم المسرحيات في هذه الفترة ابتداءا من1830 حسب ما أورده "أبو القاسم سعد الله" في الجزء الخامس من كتابه: تاريخ الجزئر الثقافي، لكن رتبناه حسب تاريخ العرض[1]:

[1] سعد الله، أبو القاسم، تاريخ الجزائر (1830- 1954)، ص:

أهم المسرحيات الفرنسية في الجزائر:

عنوان المسرحية	المؤلف	السنة
الفرنسيون في الجزائر	دومانيان	1804
أسرى الجزائر	بيرنو	1817
داي الجزائر عند السيد بولينياك	ماندیس داکوستا	1830
قصة حرب مدينة الجزائر	كونيار	1831
أسير عبدالقادر	جوهو	1840
عبدالقادر في باريس	دوميرسان وفونتين	1840
البغايا في افريقية	كارموش	
اليهودية القسنطينية	توتييه وبارفيه	1946
عروج بربروس	جوبيان	1949
الجزائر: دراما تاريخية	ديكور	1853
المورسيكية	هيقلمان	1858
الافريقي	ادمون	1860
زواج سيزاري	ألبير ريون	1867
زهرة تلمسان	لوقنييه	1877
الحب الافريقي	لوقنييه	1877
عمر	بوبلوس	1877
عين بني مناد	ديهير فيلي	1878
الكاهنة	شوزاني	بدون تاريخ

ب- المسرح الجزائري:

كثيرة هي الآراء التي تهمل عن قصد أو غير قصد وجود نص مسرحي مدون بالعربية سنة**1848** وهو: "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الطرياق في العراق" لصاحبها "ابراهيم دانينوس" المستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، وهذه المسرحية تتزامن مع مسرحية "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمصطفى بن ابراهيم باشا الذي ألفها سنة 1849، ولكنها لم تنشر رغم أنّها تحوي على عناصر تمثيلية هامة[1].

وبوجود الاستعمار في الجزائر وبفشل المقاومة المسلحة سعت الحركات الثقافية والفكرية إلى الاستعانة بالطرق السلمية لمعرفة طريقة تفكير العدو التي تعبر عنها ثقافتهم وأدبهم، وكذا استخدام كل من الثقافة والأدب من أجل توعية الشعب، ومن بين كل الوسائل كان المسرح أسهلها وأقواها.

وشخصية "الأمير خالد"*[من أبرز الشخصيات التي أرسوا دعائم هذا الفن وأدرك أهميته فطلب من الممثل المصري "جورج أبيض" حين التقى به في باريس 1910 أن يبعث له ببعض النصوص المسرحية، فبعث له بعضا منها سنة 1911 ومنها نذكر "ماكبث" لشكسبير تعريب محمد عفت المصري، والمروءة والوفاء لخليل اليازجي، و"شهيد بيروت" للشاعر حافظ ابراهيم.

وأسس في السنة ذاتها ثلاث جمعيات فنية قامت بتقديم عروض مسرحية ونشاطات ثقافية طوال السنوات اللاحقة: الأولى في العاصمة، والثانية في البليدة، والثالثة في المدية[2].

وبعد الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية، إذ أسس فيها الأمير خالد جمعية "الوحدة الجزائرية" التي قدمت بدورها مسرحيتين: "في سبيل التاج" و"غفران الأمي" ليس هذا فقط فقد زار الأمير خالد تونس في 1912 اتصل خلالها برجال الفن والثقافة التونسيين، واتفق معهم على تبادل الزيارات، وبموجب هذا الاتفاق زارت جمعية "الآداب

---

[1] سعد الله، أبو القاسم، تاريخ الجزائر (1830- 1954)، ص: 420- 421 . ولم تنشر المسرحية الثانية إلا سنة1977.

*[عاش ما بين (1875- 1936)، هو حفيد الأمير عبد القادر، مثقف وعسكري وسياسي جزائري، أصدر جريدة الإقدام سنة 1920، وأسس منظمة سياسية سماها: الأخوة الجزائرية.

[2] لمباركية، صالح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972،ص: 37.

التونسية" الجزائر ما بين 25 فيفري إلى 15 مارس 1913، وقدمت خلالها عدّة عروض في العاصمة منها "مسرحية السلطان صلاح الدين" ثم مسرحية "السلطان المغربي"، وقدم البرنامج نفسه في كل من البليدة وتلمسان وأضيفت مسرحية "الطبيب المغضوب" في قسنطينة، وقد أعجب الجمهور بفن التمثيل، فبادر الشباب منذ ذلك الحين إلى تقليد الفرقة بتكوين الجمعيات التمثيلية والاجتهاد في تقديم عروض مسرحية، "والملاحظ أن العروض التي قدمت برعاية الأمير خالد كانت ذات مضامين وطنية عربية وإسلامية، وبهذا دعا المثقفين من رجال الدين والفكر بالعمل على كشف الأمجاد التاريخية للأمة الجزائرية، والتنويه بأعلام ومشاهير وزعماء الإسلام في قالب مسرحي"[1].

ومن خلال عرضنا لما سبق من تواريخ وحقائق نستطيع أن نقول أن الفن المسرحي سابق لزيارة فرقة "جورج أبيض" للجزائر سنة 1921، ولا أدري سبب تحديد هذا التاريخ خاصة من الأقلام الغير جزائرية رغم وجود باحثين أكدوا غير ذلك؛ وقد أرجح السبب - حسب رأيي- إلى أن المسرح لم يكن عاما على كل أفراد المجتمع الجزائري وإنما احتكرته النخبة المثقفة دون غيرها، نضيف إليها عدم تدوين النصوص، وأسباب غيرهما ذكرناها قبل الآن تنحصر في أوضاع الجزائر آنذاك.

لكننا لن نجحد نجاح زيارة تلك الفرقة، وما تركته من أثر في نفوس الجزائريين والوصول إلى نتائج واضحة تمثلت في التعريف بهذا الفن من خلال عرضها لمسرحيتي "صلاح الدين وثارات العرب" سارع من خلالهما الشباب في ذلك الحين إلى تأسيس فرقة مسرحية هي "جمعية الآداب والتمثيل العربي" واستطاعت هذه الفرقة أن تقدم خلال أربع سنوات ثلاث مسرحيات ذات مواضيع اجتماعية(*)من تأليف رئيسها "علي شريف الطاهر"[2].

كما ظهرت "جمعية التمثيل العربي" حيث يذكر علالو في مذكراته أنها تأسست سنة 1922 برئاسة "محمد المنصالي"، وكان ينتمي إلى هذه الفرقة عدة ممثلين أصبحوا معروفين فيما

---

[1]) ثليلاني، احسن، المسرح الجزائروالثورة الجزائرية، دراسة تاريخية فنية، ص: 38.

(*) وهم: مسرحية الشفاء بعد العناء، خديعة الغرام، بديع، وكلها تتناول مضار الخمر.

[2] مرتاض، عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931- 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983، ص: 197- 198.

بعد مثل: عبد العزيز لكحل، ابراهيم دحمون، علال العرفاوي، وباشطارزي، وقد قدمت هذه الفرقة مسرحيتين ٍعلى خشبة الكورسال هما: في سبيل الوطن **1922**، وفتح الأندلس **1923**[1].

ويورد الدكتور **نور الدين عمرون** في كتابه "المسار المسرحي في الجزائر": "أن مسرحية في سبيل الوطن هي أول عرض مسرحي بالمفهوم الأوربي باللغة العربية في الجزائر"، ويضيف قائلا: "لا نستطيع أن نحكم على العروض التي سبقت هذه المسرحية أنها بداية للحركة المسرحية لفقدانها النص والتمثيل"[2]، وليس معناه أنه يتجاهل المحاولات التي قبلها لهذا يقول: "أما ما قبل مسرحية "في سبيل الوطن" أستطيع التأكيد أنها كانت عروض فرجة فنية مسرحية... ؛بمعنى أدق عروض ممسرحة، وبالتالي فإن مسرحية "في سبيل الوطن" من إخراج محمد المنصالي أعتبرها أول عرض مسرحي في الجزائر باللغة العربية بمفهوم المسرح الأوربي في عهد الحكم الفرنسي"[3].

وتوالت التجارب المسرحية لكن الطابع المميز لكل تلك المحاولات هي أن اللغة العربية الفصحى هي اللغة المستعملة في هذه العروض، ليس لها من هدف سوى التمييز بينه وبين لغة المستعمر ومعاداة لغته، وهذا سبب قلّل من نسبة المشاهدة بالنظر إلى خصائص الشعب الجزائري الذي كان أغلبه أميّا، إلى أن تفطن كل من "علالو ودهمون" إلى هذا الأمر وحاولا سد هذه الثغرة، فألفا مسرحية "جحا 1926"، وتم فيها توظيف اللغة الشعبية المبسطة، ولقيت نجاحا جماهيريا واسعا، إنها أول مسرحية فهمها الشعب وتذوّقها وأعيد عرضها لعدة مرات فكان هذا عنوان نجاحها[4].

وفي الثلاثينات عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا بفضل رشيد القسنطيني ومحي الدين بشطارزي، ويمتاز الأول بكونه يؤثر التأليف المبتكر المحض؛ فهو أول من أدخل فكرة

---

(1) ثليلاني، احسن، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية، دراسة تاريخية فنية، ص: 41.
(2) عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000،ص: 89.
(3) نفسه، ص: 91- 92.
(4) مرتاض، عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931- 1954)، ص: 198.

الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، وهذا سبب يفسر تأليفه لأكثر من مائة مسرحية واسكتش بشهادة "أرليث روث" في كتابها "المسرح الجزائري"[1]، في حين أنّ الثاني لم يكن يؤلف وإنما كان يقتبس من الآثار العالمية خاصة أعمال موليير.

كان كل منهما يمثل الاتجاه الأول في هذه المرحلة، وهو اتجاه شعبي يكتب بالعامية، أما الاتجاه الثاني فقد تبنى العربية الفصحى بعد أن تغير المستوى الثقافي للمجتمع بفضل جهود جمعية العلماء المسلمين في إنشاء المدارس التي تنشر اللغة العربية[2]، وقد كانت هذه المدارس نفسها هي التي تمثل المسرحيات في المناسبات الدينية والتاريخية والاجتماعية لأن مؤلفيها لم يكونوا سوى معلميها، أمّا الممثلون فهم تلاميذ تلك المدارس.

"وأسست الفرق التي تشجع هذا الاتجاه، فأسس "أحمد رضا حوحو" فرقة "المزهر القسنطيني" عام 1949، و"محمد الطاهر فضلاء" فرقة "هواة المسرح العربي"[3]، وقد كانت هذه الفرقة تجوب كبريات المدن الجزائرية، ثم بدا لها فجاوزت الحدود الجزائرية شرقا إلى تونس ومصر وليبيا.

وأهم المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة ـ أي قبل الثورة ـ هي:

- مضار الخمر والحشيش: لمحمد العابد الجيلالي.
- شبان اليوم والواجب: محي الدين بشطـــارزي.
- طارق بن زياد: محمد صالح بن عتيـــــــق.
- وسبعة عشر مسرحية لأحمد رضا حوحو منها: صنيعة البرامكة، وبائعة الورد، عنبسة، أدباء المظهرن، الأستاذ، والبخلاء الثلاثـة.
- امرأة الأب، الآمر بأحكام الله: لأحمد بن ذياب.
- الصراع بين الحق والباطل لعلي مرحـــــوم.

---

(1) الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، تقديم فاروق عبد الوهاب ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 1، الكويت، 1999، ص: 474-475.

(2) مرتاض، عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931- 1954)، ص: 203.

(3) تحريشي، محمد، في الرواية والقصة والمسرح:قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية، الجزائر، 2007،ص: 174.

- زينب الفتاة: عبد الرحمن بن ابراهيم بن العقون.
- المولد النبوي لعبد الرحمـن الجيلالـــــــــــي.
- الناشئة المهاجرة، الخنساء: لمحمد الصالح رمضان.
- حنبعل: لأحمد توفيـــــق المدنـــــــــــــي.
- يوغرطة: عبد الرحمن ماضـــــــــــــــوي.
- الحذاء الملعون: لجلول البـــــــــــــــدوي.[1]

وكل هذه المسرحيات كتبت بالفصحى عدا مسرحية "الواجب" لبشطارزي.

ومـا إن حلّ العقد الخـامس مـن القرن الماضـي حتـى انتشر الفن المسرحي فـي الجزائـر وتعرفوا عليه، خاصة في المدن الكبرى ولا يزال في تطور حتى بلغ مكانة طيبة.

المسرح أثناء الثورة:

قبل الثورة لم تكن الإدارة الاستعمارية تولي اهتماما بالنشاط المسرحي في الجزائر الذي كان في نظرهم قاصرا وغير جوهري، لكن سرعان ما تسلح بخصائصه الطبيعية (الرقابة والتخويـــف) لإفســـاد العـــروض قصـــد وضـــع حـــد للثـــورة التـــي حملـــت شـــعار التغيير.

غير أنّ المشتغلين بالمسرح والمهتمين بـه كـانوا يواجهون الإدارة الاستعمارية الجـائرة ومن بين هؤلاء "مصطفى كاتب" الذي أنشأ سنة **1940** فرقة أفرادها من الهواة أطلق عليها اسم "فرقة المسرح الجزائري"، وفي سنة **1957** لبّت الفرقة نداء "جبهة التحرير الوطني" في تشكيل المجموعة الفنية لجبهة التحرير الوطني "أسندت لها مهام تقديم عروض هي عبارة عن لوحـات مـن كفـاح الشـعب البطـل، فقامـت هـذه الفرقـة بجـولات زارت خلالهـا الـدول الشـقيقة

[1] مرتاض، عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931- 1954)، ص: 201- 202 .

والصديقة... فنالت إقبالا كبيرا، وأطلعت الرأي العالمي على القضية الجزائرية العادلة من أجل الحرية والكرامة..."[1].

وهكذا قدمت الفرقة صورة تشريحية لمعاناة الجزائر في أعمال دعائية برزت فيها مبادئ الثورة، ومن بين هذه الأعمال التي مثلت ذلك: "نحو النور، الخالدون، أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس، و"الجثة المطوقة" لكاتب ياسين.

غير أن ما يلفت الانتباه أنّ المسرح المحترف لم يكن يلعب دورا حيويا على المستوى الجماهيري العام بحكم الأوضاع الاستثنائية التي تفرضها ظروف الحرب، ولكن له دوره في أماكن غير القاعات العامة، فقد كان المساجين داخل السجون يشاهدون مسرحيات مناضلة يقوم بتأليفها وإخراجها وتمثيلها عناصر من رجال المسرح ممن ألقت عليهم السلطات القبض وزجت بهم في السجون، هذا الأخير الذي وفّر عنصر الجمهور من المساجين، وقد كان "حسن الحسني" وجماعته يقدمون مسرحيات ظاهرها هزلي لكن تحمل في طياتها ذلك التناقض الواضح بين شعب غريق في أحزانه، وحياة مستعمر غارق في الترف[2].

المسرح الجزائري بعد الاستقلال:

وأما بعد الاستقلال فقد عرفت الجزائر تجارب عديدة رافقت مسيرة البناء والتشييد، وذلك بتكوين مجتمع جديد تتجسد رموزه في انجازات اقتصادية واجتماعية وثقافية.
على المستوى الثقافي كان الاهتمام منصبا على تحويل البنى الموروثة عن العهد الاستعماري وخلق أجهزة ثقافية وطنية جديدة شعارها "ثقافة وطنية علمية ثورية" كما نصّت عليه المواثيق، وأصدرت الدولة الناشئة مرسومها (رقم 12/63) المؤرخ بتاريخ: 8 جانفي 1963 بتأميم المسارح عبر كامل التراب الجزائري[3]، وتكلفت السلطات المعنية بهذا القطاع الحيوي وأولته عناية، ومن نفس السنة تأسس "المسرح الوطني الجزائري" بهدف انتاج مسرح جديد مفتوح

---

[1] بركات، أنيسة، محاضرات ودراسات تاريخية وأدبية ول الجزائر، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، 1995، ص: 72.
[2] البرناوي، عمر، السياسة في المسرح العربي الحديث، مجلة الموقف الأدبي، العدد 106، فبراير1980، الجزائر، ص: 48.
[3] عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، ص: 146.

على اهتمامات الشعب، وحملت على عاتقها هذه المهمة "فرقة المسرح الوطني الجزائري" التي تشكلت من أفراد "الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني" وفرقة "المسرح العربي" لمحي الدين بشطارزي، وتفتّح رجال المسرح على الثقافات مستفيدة من الترجمة والاقتباس، كما وظفت الموروث الثقافي للبلاد في إطار تجسيد هوية مسرح جزائري.

وبهذا الحماس الذي حمله رجال المسرح من مخرجين ومؤلفين وممثلين أنتج المسرح في سنواته الأولى فقط وفي ظرف أربع سنوات (1963- 1966) ستًا وعشرين مسرحية من بينها عشر مسرحيات أخرجت في سنة 1926، وهي في مجملها مسرحيات ذات نوعية مقبولة[1]. "... وحسب إحصائيات وردت في أطروحة **روزالين بافت** المكرّسة للمسرح الجزائري فإن حوالي 1000 عرض مسرحي استقطب حوالي 45 ألف متفرج تم اقتراحها بين 1963-1965"[2].

وقدمت المسارح الجهوية في الجزائر خدمة كبيرة للمسرح فأمدته بطاقة حيّة عبر عروض مسرحية جيدة، ونذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر مسارح وهران، سيدي بلعباس، وباتنة، عنابة، وقسنطينة، ولا ننسى ما قدمته الفرق الهاوية من تميّز ومستوى جيد بفضل التشجيع المادي والمعنوي مثل فرقة "المسرح والثقافة" للجزائر العاصمة، "فرقة الهواة" لقسنطينة، "مجموعة 70" لوهران، و"فن التمثيل في الهواء الطلق" لمستغانم و"مسرح البحر" لوهران، وكل هذه الفرق وغيرها تلتقي مرة في كل سنة في مهرجان مسرح الهواة في مدينة مستغانم، ومازال متواصلا إلى يومنا هذا.

إنّ افتتاح معهد "برج الكيفان للفنون المسرحية" كان الحدث الأهم في وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح دراسة وبحثا، وأصبح المسرح ليس ممارسة فحسب وإنما

---

[1] حفياد، علي: نظرة حول المسرح الجزائري، ص: 27.
[2] نفسه، الصفحة نفسها .

أصبح علما ومعرفة وممارسة[1]، وساهم خريجوها بعد ذلك في إنشاء فرق مسرحية تعلموا فنون المسرح على يد أساتذة درسوا هذا الفن في دول أجنبية.

لقد كانت التغيرات السياسية والاقتصادية هي المحرك والقضايا التي تمحورت عليها مسرحيات ما بعد الاستقلال، فالفقر والبؤس والبيروقراطية والثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات والطب المجاني جل المواضيع التي شكّلت مسرحيات ناجحة ومعروفة إلى هذا الحين.

في هذا السياق كتب "كاكي" مسرحياته: إفريقيا قبل 130 سنة، كل واحد وحكمو، القرّاب والصالحين، الشيوخ، بني كلبون، وكتب "كاتب ياسين": محمد خذ حقيبتك، حرب2000، صوت النساء وفلسطين المغدورة، جسّدت هذه العروض فرقة هاوية تدعى "مسرح البحر" المعروفة بالتأليف الجماعي تعويضا عن ندرة النص، ومثلت مسرحية "الغولة" لرويشد، وحسناء وحسان، قف لابن قطاف، كما قدم **عبد القادر علولة** مجموعة من المسرحيات مثل: الخبزة، المايدة، حمام ربي، حمق سليم والاجواد.

على غرار **علولة** شق آخرون طريقهم يحملون نفس الهموم والانشغالات التي حملها من قبلهم نذكر منهم: سليمان بن عيسى، محمد بن قطاف، زياني شريف عياد، عز الدين مجوبي، عبد المالك بوقرموح، رويشد.

ولنكن صريحين إذا قلنا أنه بالرغم من العقبات التي تعرض لها مسار المسرح الجزائري إلا أن رجالاته طبعوا معجزة حقيقية في كل تجربة من تجاربهم المسرحية وصلت ببعض أفرادها إلى الساحة الدولية.

[1] تحريشي، محمد، في الرواية والقصة والمسرح:قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية، ص:171، ص:175.

الأعلام المسرحية في الجزائر:

1- إبراهيم دانينوس: ولد عام **1798**، وكان متأثرا بالبيئة الجزائرية، ولعله من أصل يوناني، انضم إلى الفرنسيين بعد الاحتلال وأصبح من المترجمين المقربين لديهم، إذ عمل في محكمة الأهلية حوالي **1847**، ويذكر أيضا أنه كان مترجما في محكمة التجارة بباريس ومسرحية "نزهة المشتاق" هو العمل الوحيد الذي نشر له[1].

2- محمد رضا المنصالي: ولد بالجزائر سنة **1899**، هاجر مع أسرته إلى لبنان سنة**1911**، ورجع إلى الجزائر وأسس فرقة "التمثيل العربي"، قدِّمت من خلالها عدة مسرحيات، توفي سنة **1945**[2].

3- علالو: وهذا لقب يعرف به لأن اسمه "سلالي علي"، ولد بالقصبة في مارس **1902** تحصل على الشهادة الابتدائية الفرنسية، وبعد وفاة والده اضطر إلى ترك الدراسة والعمل كمساعد في إحدى الصيدليات[3] وعمره لا يتجاوز 13 سنة، كان يقضي أوقات فراغه في الغناء والتمثيل، شارك في الحفلات التي تنشطها "جمعية المطربية" التي أنشأها اليهودي "ادمون يافيل".

كتب أول مسرحية سنة **1926**، وبينها وبين سنة **1931** كتب حوالي سبع مسرحيات بمساعدة ابراهيم دحمون.

اعتزل الغناء سنة **1932** بسبب ظروفه المادية، ولم يرجع إليه حتى وافته المنية[4].

---

(1) عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000،ص: 122.
(2) نفسه، ص: 89.
(3) لمباركية، صالح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972،ص: 62.
(4) سعد الله، أبو القاسم، تاريخ الجزائر (1830- 1954)، ص:

أسس علالو "فرقة الزاهية" وبمساعدة "دحمون" ألفّوا كثيرا من المسرحيات التي قدمتها الفرقة، عالجت مواضيعها مختلف القضايا الاجتماعية بطريقة تربوية هادفة حيث يؤكد أنه كان يسعى "إلى تأسيس وتأصيل مسرح جزائري ناطق باللغة العربية"[1].

4- رشيد القسنطيني: ولد في العاصمة سنة **1887**، وتوفي بها سنة **1944**، ينحدر من أسرة فقيرة وهذا سبب جعله يترك الدراسة في وقت مبكر لينضم إلى العمل مع أبيه، عندما بلغ السابعة والعشرين من عمره عمل نجارا ثم تزوج وكون عائلة[2]، غير أنّ ظروف الحرب العالمية الثانية أغلقت كل الأبواب أمامه مما اضطره إلى العمل كحمّال في الميناء، ثم فحاما على ظهر أحد البواخر التي تتعرض إلى هجوم ألماني فتغرقها، لكنه نجا بفضل تدخل بارجة انجليزية نقلته إلى جزيرة مالطا، ثم انتقل إلى مرسيليا، وبعد نهاية الحرب يعود إلى الجزائر ليجد زوجته قد تزوجت ظنا منها أنه قد مات كما ظن جميع أهله، ثم يعود أدراجه إلى باريس.

في **1924** يعود إلى الجزائر مع زوجته الفرنسية "ماري سوزان"، وفي قاعة الكورسال يتعرف على علالو وينضم إلى فرقته "الزاهية"، وبعد توقفها كوّن رشيد فرقة "الهلال الجزائري"، وكتب مسرحية: العهد الوفي، زواج بوبرمة، البوزريعي، البدوي، بابا قدور الطماع، ومسرحيات أخرى[3] ، لذا يعتبر بحق أب المسرح الجزائري.

عرفه الجزائريون ممثلا مسرحيا ساخرا، ومقلدا بارعا، وكان يصور جميع الموضوعات بلغة مليئة بالصور والتعابير التي يفهمها معظم الناس، فكانت هذه أحد أسباب شهرته[4].

5- محي الدين بشطارزي:

ولد بحي القصبة بالجزائر سنة **1897**، بدأ حياته المهنية كحزّاب سنة **1910**، انضم إلى جمعية "المطربية" الذي أصبح مديرا لها بعد وفاة رئيسها اليهودي، كما عمل أستاذا للموسيقى

---

(1) سلالي، علي، شروق المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص: 08.
(2) ثليلاني، احسن، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية، دراسة تاريخية فنية،ص: 45.
(3) محمد خضر، سعاد، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، صيدا.بيروت،د.ط، ص:55.
(4) عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000،ص: 94.

في الكونسار فاتوار، ثم التحق بفرقة قسنطيني المسرحية، ولم يباشر باشطارزي مهمة التأليف إلا بعد سنة**1932**[1].

كان بشطارزي مولعا بالاقتباس فأخذ عن موليير، واقتبس من ألف ليلة وليلة، واستخدم التراث الشعبي كما استخدمه علالو وقسنطيني، توفي سنة **1886** تاركا وراءه الكثير من المسرحيات منها: فاقوا، الخداعين، بني وي وي، جهلاء مدّعون العلم[2]، ويذكر أبو القاسم سعد الله أنه ألف أكثر من مئة مسرحية مثلت على خشبة المسرح أو الإذاعة[3] تعكس معظمها صور عن مقاومة المستعمر أدت إلى فرض الرقابة على عروضه وأحيانا إلى توقيفها.

6- محمد الطاهر فضلاء: رائد من رواد المسرح العربي الفصيح، أسندت له جمعية العلماء المسلمين مهمة تعليم اللغة العربية في المدارس الحرة ابتداء من سنة **1946**، قدم عدة تمثيليات بالقسم العربي للإذاعة الفرنسية بالجزائر في المناسبات الدينية نذكر منها: أول بيت وضع للناس، أبرهة الحبشي، في مولد النبي، خديجة أم المؤمنين.

1951 كون فرقة "هواة المسرح العربي" خاصة المصري أو التراث العربي ومن أهم أعماله: دموع اليتيم، الصحراء، ليلى بنت الكرامة.

7- محمد العيد آل خليفة (1904- 1979):

ولد بعين البيضاء أين تعلم فيها القران، انتقل إلى تونس ودرس في جامع الزيتونة، ثم عاد للجزائر ودرس بمدرسة الشبيبة ثم أصبح مديرا لها بعد الاستقلال، له مقالات في صحف وطنية وديوان شعري، كتب مسرحية واحدة هي: "بلال بن رباح".

---

[1] لمباركية، صالح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972،ص: 56.
[2] عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000،ص: 96.
[3] ثليلاني، احسن، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية، دراسة تاريخية فنية،ص: 50.

8- عبد الرحمن الجيلالي:

ولد بالعاصمة الجزائرية سنة **1908**، حفظ القرآن الكريم ودرس الفقه واللغة وعلوم الشريعة، له عدة مؤلفات في التاريخ والدين وإسهامات في ميادين الإصلاح، له مسرحيتان هما: المولد النبوي والهجرة النبوية.

9- محمد الصالح رمضان:

ولد بالقنطرة سنة **1914**، حفظ القرآن الكريم وأكمل تعليمه بقسنطينة، ثم اشتغل مدرسا بمدرسة التربية والتعليم الإسلامية، التحق بجمعية العلماء المسلمين وأثناء الثورة اشتغل عضوا في صفوف الجبهة، بعد الاستقلال اشتغل مديرا للتعليم الديني بوزارة الأوقاف كتب مسرحيتين "الخنساء والناشئة المهاجرة".

10- أحمد توفيق المدني: ولد بتونس **1899** من أسرة جزائرية مهاجرة، حفظ القرآن الكريم ثم التحق بجامع الزيتونة، دخل السجن بتونس لمدة **3** سنوات بتهمة مقاومة فرنسا، رجع إلى الجزائر وانضم لجمعية العلماء المسلمين، عمل في النشاط السياسي كرئيس مكتب جبهة التحرير الوطني بالقاهرة، له عدة مؤلفات ومسرحية واحدة هي "حنبعل"، توفي **1983**.

11- أحمد بن ذياب: ولد بمدينة القنطرة سنة **1914**، تعلم القران ثم رحل للدراسة في جامع الزيتونة ونال منها شهادتها الأهلية سنة **1938**، تولى عدة مناصب إثر انضمامه لجمعية العلماء المسلمين، له مقالات عديدة في الصحف والمجلات، ومؤلفات في الدين والأدب والتاريخ، ومسرحية مطبوعة: امرأة الأب، وثلاث مسرحيات مخطوطة مفقودة هي: الآمر بأحكام الله الفاطمي والبدوية، يزيد بن المهلب بن أبي صفر، والحنة والكنة.

12- عبد الرحمن ماضوي: مدير الشركة الوطنية للطباعة والتوزيع لسنوات السبعينات، له عدة مؤلفات منها: الليلة الثانية الجهادية، ومسرحية يوغرطة.

13- أحمد رضا حوحو: ولد بقرية سيدي عقبة **(1919- 1956)**، له ابداعات أدبية متنوعة في القصة القصيرة "صاحبة الوحي" وقصص أخرى، في الرواية: غادة أم القرى، والمسرحية: عنبسة، بائعة الورد، والعقاب...، فضلا عن مسرحيات بالعامية: النائب المحترم، سي عاشور، البخيل وغيرهم.

14- محمد التوري: ولد سنة **1914** بالبليدة، مارس المسرح في صغره اثر انضمامه سنة1928 لفرقة الأمل للكشافة، ثم لجمعية الوداد ية، أسس فرقة مسرحية بمشاركة بعض زملائه، ثم انضم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا بالجزائر، اعتقل سنة **1956** بسجن سركاجي، توفي سنة **1959** إثر مرض عضال، له مسرحيتان مطبوعتان: بوحدبة، وزعيط ومعيط ونقاز الحيط، ومسرحيات مفقودة منها: الكيلو، دبكة ودبك، كي السجين في القصر، البارح واليوم والمجنونة[1].

15- أبو العيد دودو: ولد سنة **1934** بالعناصر ولاية جيجل، حفظ القرآن الكريم ثم التحق بجامع الزيتونة ثم بمدرسة المعلمين بالعراق، مارس التعليم بجامعة كابل الألمانية، واشتغل أستاذا للأدب بجامعة الجزائر، له ترجمات عن الألمانية أدبية وعلمية تنشرها له المجاهد، ألف مسرحيتين هما: التراب والبشير.

16- عبد الحليم رايس (1924- 1979): ولد بوهران أين تلقى فيها تعليمه الأول كانت بدايته كمغن ثم انضم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا سنة 1947، وفي 1957 يسافر إلى تونس ويؤسس رفقة مصطفى كاتب وآخرون الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني ويؤلف لها: أبناء القصبة، الخالدون، دم الأحرار، والعهد، وهي الأعمال التي أعيد تقديمها بعد الاستقلال من قبل المسرح الوطني الجزائري[2].

---

[1] محمد التوري، بوحدبة ، زعيط ومعيط ونقاز الحيط، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، العدد 1، جويلية 2000، ص: 12-13.

[2] عبد الحليم رايس: أبناء القصبة، دم الاحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، العدد 2، نوفمبر 2000،ص: 1- 2.

17- أحمد عياد المعروف برويشد: و"رويشد" تصغير لاسم رشيد لأنه كان معجبا برشيد القسنطيني ومقلدا له، انضم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا في سنة **1942**، ثم اشتغل في فرقة محمد الرازي مع حسان الحسني، قدم عدة اسكاتشات في الإذاعة فترة الخمسينات، سجن في سجن سركاجي لتحديه الإدارة الاستعمارية.

بعد الاستقلال انضم إلى فرقة المسرح الوطني الجزائري وقدم عدة مسرحيات ناجحة وهي: حسان طيرو1964، الغولة 1966، البوابون 1968، آه حسان، وشارك أيضا في أعمال سينمائية ناجحة منها: حسان طيرو، حسان نية، حسان طاكسي، توفي سنة **1999** بعد مرض عضال.

18- عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي (1934-1995) من مواليد 18 فيفري 1934 بمستغانم، التحق بالكشافة الجزائرية منذ نعومة أظافره، انضم إلى فرقة السعيدية، ثم التحق بفرقة " الصائم الحاج" بسيدي بلعباس حيث تعرف هناك على **عبد القادر علولة**، وفي سنة 1956 أسس كاكي فرقة "الكراكوز" وبعد الاستقلال اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران توفي يوم 14 نوفمبر 1995[1].

[1] لمباركية، صالح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972،ص: 73.

أهم الأعمال المسرحية:

نزهة المشتاق في مدينة طرياق في العراق:لابراهيم دانينوس

أحداثها في العراق قصة حب خيالية مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة، "وقد اعتمد فيها الكاتب على أسلوب الموشحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية الجزائرية، وجاءت الأشعار على نمط أشعار ألف ليلة وليلة...ليعبر عن تجربته الفنية التي استطاع أن يسجل بها أفكاره وأحاسيسه معتمدا بالدرجة الأولى على الأمثال الشعبية والحكم"[1]. وقد تناولت المسرحية موضوعين:

الموضوع الأول: قصة نعمان الذي تزوج نعمة، ولولعه بزوجته راح ينضم فيها الأشعار، في حله وترحاله، وفي رحلته مع صديقه دمنهور إلى بلاد الهند.

الموضوع الثاني: قصة القبطان "دمنهور" الذي انقطعت أخباره على زوجته "أمناء" مما جعلها تقلق عليه، لكنه يعود بعد غياب طويل، ويحتفل القائد نعمان مع أصدقائه، ثم يقومون بنزهة، وهذه هي النزهة التي اقتبس منها عنوان المسرحية "نزهة المشتاق"[2].

في سبيل الوطن: قدمتها فرقة التمثيل العربي بتاريخ: 22 ديسمبر1922، وهي دراما من فصلين تتناول موضوع الوفاء للوطن والدفاع عنه.

تدور أحداث الفصل الأول في بيت الكولونال "نيازي" وزوجته "فريدة"، ولهما ثلاثة أولاد: رفعت، مجيد وجمال. جمال الضابط في جيش"شارل ديران" التركي يكتشف مادة متفجرة لكنه يرفض تقديمها لوزارة الحربية خوفا من استعمالها سلاحا للدمار الشامل، عكس والده الذي يريد تقديم الاختراع افتخارا بولده وخدمة للجيش العثماني التوسعي، ينشب بين الاثنين صراع ينتهي بطرد الولد من البيت.

في الفصل الثاني يدخل الأب إلى المخبر ويبحث عن الوثائق العلمية للاكتشاف الجديد،

---

[1] المرجع السابق، ص: 28.
[2] السابق نفسه.

وأثناء خروجه يصطدم مع ابنه جمال وأمه، ويدور بينهما حوار ساخن يتفوه به العقيد بموت ابنه، فتنتحب الأم حزنا عليه، وفي النهاية يستسلم الابن لأوامر الأب[1].

فتح الأندلس 25 جوان1923: مقتبسة عن رواية جورجي زيدان بالاسم ذاته، تحكي أحداث فتح الأندلس من طرف المسلمين، فهي تحيل جمهورها على الماضي العربي الإسلامي المجيد.

مسرحيات علالو:

1- مسرحية جحا: عرضت بمسرح الكورسال سنة1926، وعرضت أكثر من مرة لنجاحها في عام واحد، ملهاة من ثلاث فصول وأربع لوحات تصور قصة جحا التي أرغمته زوجته "حيلة" على لعب دور الطبيب ليعالج ميمون ابن السلطان قارون، الذي ليس له من مرض سوى الرغبة في الزواج ممن يحب[2].

2- زواج بوعقلين: عرضت بتاريخ أكتوبر1927، تتناول في ثلاث فصول وأربع لوحات بأسلوب كوميدي غيرة بوعقلين على زوجته التي تصغره بأربعين سنة.

3- أبو الحسن أو النائم اليقظان: عرضت بتاريخ: 23- 03-1927، مسرحية غنائية مقتبسة من ألف ليلة وليلة تعرض عبر أربعة فصول وست لوحات حكاية بغدادي يصير خليفة بفضل خدعة هارون الرشيد على سبيل المزحة والتسلية.

4- الصياد والعفريت: وهي أيضا مقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة، عرضت بتاريخ 16-05-1928، تروي عبر أربعة فصول وخمس لوحات مغامرة "خير الدين" مع صديقيه لاسترجاع حبيبته التي أسرها الشيطان، فيحررها ثم يتزوجها[3].

---

[1] عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000،ص: 90-91 .
[2] سلالي، علي، شروق المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، ص: 60.
[3] ثليلاني، احسن، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية، دراسة تاريخية فنية، ص: 44.

مسرحيات رشيد القسنطيني:

1- العهد الوفي: عرضت سنة 1927، وهي دراما في أربعة فصول.

2- بابا قدور الطمّاع: تدور أحداثها في بيت قدور الذي أراد أن يزوج ابنته "سليمة" لابن أخيه الثري الذي عاد مؤخرا من تركيا طمعا في ماله الموروث عن والده، وبعد مساومة بين الاثنين في تحديد قيمة المهر يفضل ابن الأخ الزواج من حورية الجميلة وبمهر أقل[1].

3- زواج بوبرمة1928: كوميدية اجتماعية، تعرض بأسلوب ساخر أحداث يوم زواج بوبرمة البخيل الذي يدخل على زوجته وهو في حالة سكر، تهرب العروس إلى بيت أهلها فيقرر أهل العروس الاستهزاء به فيحلقون شاربيه، وتستمر الأحداث إلى أن يصل إلى القاضي الذي لم يكن سوى بوبرمة نفسه، فلما عاد له رشده التمس العفو من القاضي الحقيقي، فعفا عنه وردّ عليه زوجته[2].

مسرحيات محي الدين بشطارزي:

1- الجهال المدعون بالعلم: قدمت سنة1924، وموضوعها حول رجال الطرقية.

2- بني وي وي: عرضت في نوفمبر1935، كوميديا في ثلاثة فصول تتناول موضوع المنتخبين الجزائريين في البرلمان الفرنسي، الذي لا يعرفون معنى الرفض أبدا، وبني وي وي تعني نعم نعم أي المؤيدين[3].

3- الخداعين1937: تناول فيها عدة قضايا سياسية خاصة صور تعامل الجزائر مع المستعمر.

4- النساء1937: تناولت موضع الزواج الأجنبي بين سليمة الجزائرية والطبيب المعمر كليرك، لكن والد الفتاة يرفض، ومع محاورة بينهما في محاولة لإقناعه، يوافق الأب على هذا الزواج[4].

---

(1) عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000،ص: 95.
(2) لمباركية، صالح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972،ص: 83.
(3) المرجع نفسه، ص: 87- 88 .
(4) عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، ص: 97 .

5- أهم مسرحيات محمد الطاهر فضلاء:

1- الصحراء: المقتبسة من مسرحية سيف الجلاد ليوسف وهبي، تحكي أحداث الاحتلال الإيطالي على ليبيا وحرب السنوسية وعمر المختار.

2- ليلى بنت الكرامة: أحداثها تدور في بيئة بدوية، ليلى التي تربطها علاقة حب مع عنتر، لكن عداء قبيلتيهما يقف حاجزا أمام زواجهما، يقرر عنتر خطفها ويضع أهلها في الأمر الواقع، لكن ليلى ترفض الزواج بهذه الطريقة وتقنع عنتر بإرجاعها ... وفي الأخير يوافق أبو سعيد على زواج ابنته به.

مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة:

أول مسرحية شعرية في تاريخ الأدب الجزائري، مثلت سنة1939 بمناسبة المولد النبوي الشريف، وهي مسرحية ذات فصلين تتمحور أحداثها حول العبد بلال الذي ذاق كل أنواع العذاب من سيده أمية بن خلف بسبب اسلامه، حتى أتاه الفرج ويشتريه "أبو بكر" ثم يعتقه، وهي مسرحية رمزية تحمل بين طياتها رسالة إلى الجزائر الذي يمثل شعبها "بلال" والمستعمر الذي يمثل المشركين.

المولد لعبد الرحمن الجيلالي: ألفت سنة **1948**، ومثلتها فرقة محي الدين بشطارزي سنة**1951**، في فصلها الأول تحدث أمور غريبة في قصر كسرى بفارس، فقط سقطت أربعة عشر شرفة، ونضبت بحيرة طبرية وخمدت النار المقدسة بعد ألف عام، ويتشعب الحوار بين الملك ووزرائه حول الأسباب لكن لم يتمكنوا من معرفة ذلك.

أحداث الفصل الثاني في بلاد العرب الذين هم أيضا يتساءلون عن سر هذه الأحداث، فيخبرهم الكاهن أن نبيا سيخرج من قريش.

الفصل الثالث: يخبر الكاهن كسرى أن نبيا عربيا سيبعث في الأرض ليملأها حكمة وعدلا ونورا[1].

---

[1] مرتاض، عبد الملك، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص: 224- 225 .

2- الهجرة النبوية 1949: دراما تاريخية دينية تعرض في خمسة فصول صورا لهجرة النبي ﷺ مع أبي بكر إلى المدينة، والمخاطر التي تجاوزها من ملاحقة الكفار له ولجميع المؤمنين، ثم الاستقبال البهيج الذي حظي به في يثرب.

مسرحيات محمد الصالح الصالح رمضان:

1- الخنساء: مثلت في منتصف القرن الماضي، وأعيد تمثيلها عدة مرات في أكثر من مناسبة، دراما تاريخية دينية بثلاث فصول وأحد عشر مشهدا، تدور أحداثها حول حزن الخنساء على أخويها ورثائهما بالشعر، ولم يهذب الإسلام من حزنها رغم تصبير كل من حولها لها لأنهما ماتا على غير ملة محمد ﷺ، لكنها تصبر على استشهاد أولادها الأربعة وتحمد اله على ذلك.

2- الناشئة المهاجرة: جعلها الكاتب في سبعة مشاهد متسلسلة تدور حوادثها في مكة المكرمة صاغ فيها بعض المواقف من هجرة النبي وأصحابه إلى يثرب في قصة مشوقة.

حنبعل لأحمد توفيق المدني: كتبت بين سنة**1947** و**1948**، مسرحية تاريخية تتمحور حول البطل الإفريقي "حنبعل" الذي حارب الرومان وانتصر عليهم في معارك عديدة، غير أنهم هزموه في معركة "جاما"، ولكن حنبعل لم يستلم وقرر أن يثأر لقرطاجنة، فجهز جيشا كبيرا واتجه صوب روما، وحارب الرومان في مستعمراتها الإفريقية والأوربية، ويكاد حنبعل ينتصر لولا برودة الطقس وعدم معرفته لتضاريس المناطق الأوربية التي جعلته ينسحب، وفي قرطاجنة يفضل أن ينتحر بالسم على أن يقع في قبضة الرومان[1].

"يوغرطة" عبد الرحمن ماضوي1952:

[1] المرجع السابق، ص: 206- 207.

تراجيديا تاريخية بخمسة فصول، وتدور أحداثها حول الأمير يوغرطة وشجاعته لمحاربة الرومان، لكن هذه الأخيرة تدس له خونة من بني جنسه وأقربائه، وتغلق عليه كل المنافذ لاسترجاع قوته، ويهرب إلى صهره بموريطانيا لكنه يسلمه مكبلا إلى أعدائه[1].

امرأة الأب لأحمد بن ذياب 1952:

والمسرحية بأربعة فصول تعالج مشكلة اجتماعية متفشية في العائلات الجزائرية، فعائلة زرق التي كانت مثالا للأسرة الطيبة والصالحة تموت زوجته ويتزوج مرة ثانية، تحاول الزوجة الثانية أن تشتت شمل العائلة وتفرق بينهم بأفعالها الشريرة لكن الابن الأكبر العائد من تونس كان لها بالمرصاد فيكشف مخططاتها ويفضحها أمام الأب الذي يطلّقها أخيرا، وتعم السعادة ثانية أرجاء البيت.

أدباء المظهر لأحمد رضا حوحو: نشرت أول مرة في ماي **1948** في مجلة إفريقيا الشمالية، دراما اجتماعية في فصلين مفادها أنّ أديبا يدعى خليل فشل في كسب عيشه عن طريق بيع ما يبدع، ففكر في حيلة تكسب القوت، فنشر إعلانا في إحدى الصحف يقول: كيف تصبح أديبا في ساعتين ... الساعة بخمسمائة فرنك"، شاع الخبر بين الناس، فأقبلت عليه زمرة من شباب المظاهر يبتغون مهنة الأدب مقابل المبلغ المشروط.

مسرحيات محمد التوري:

1- بوحدبة: كوميديا في ثلاثة فصول تناولت شخصية بوحدبة الذي ينفق أمواله وممتلكاته في سبيل شفاء زوجته، وبعد شفائها تطلب أسرة الزوجة تطليقها من زوجها والزواج بغني، إلا أن الزوجة تصر على البقاء مع زوجها[2].

2- زعيط ومعيط ونقاز الحيط 1955: وهذه أسماء ثلاثة باعة متجولين وهم أبطال هذه الكوميديا ذات الثلاث فصول، أثناء تنقلهم كالعادة لبيع سلعهم يعترض سبيلهم عصابة من

---

[1] المرجع السابق، ص: 214- 215.
[2] التوري، محمد، بوحدبة، زعيط ومعيط ونقاز الحيط، ص: 57.

اللصوص لكن بفضل حيلتهم وذكائهم يستطيعون الإفلات منهم ويخبروا الأمير على مخبأ العصابة التي نشرت الرعب بين السكان ويكافئون على ذلك[1].

التراب لأبو العيد دودو: ألفت في السنة الأولى للثورة الجزائرية وعنوانها صدق على موضوعها، وهو يعني بعبارة أوضح "الوطن أو الأرض التي ولد فيها الجزائري فأحس وكأنه مربوط إليها بحبال يستعصي على الزمان حلها"[2]، والمسرحية تعالج موقف الفرد الجزائري من الاستعمار وتضحيته بكل عزيز من أجل الكرامة، وهذا ما فعله حميد بتركه لخطيبته فضيلة وصعوده إلى الجبل، لكنها تلحقه كما يلحقه غريمه سعيد الذي يضمر له الأذى، وفي الأخير يتصالح الغريمان ويتضح أن الرسائل التي كانت تبعث باسم فضيلة لسعيد هي رسائل مزورة[3].

مسرحيات عبد الحليم رايس:

1- أبناء القصبة 1958: مسرحية ثورية ذات الثلاث فصول وأربع مناظر، وقعت أحداثها في حي القصبة بالجزائر العاصمة وهي مسرحية تصور أسرة جزائرية بسيطة التي تمثل الشعب أسرة يساهم كل أفرادها في الثورة المسلحة حتى الشرطي توفيق الذي يعمل بجهاز الأمن الفرنسي، ولا ننسى مشاركة المرأة المتمثلة في المجاهدة ميمي والأم وزوجة توفيق.

2- دم الأحرار: عرضت بتونس سنة 1961، وتعالج المسرحية معاناة المجاهدين في الجبال واحترام وتلاحم الثوار فيما بينهم[4].

---

(1) المرجع السابق، ص: 14.
(2) مصايف، محمد، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص: 51.
(3) المرجع السابق، ص: 52- 60.
(4) عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000،ص: 109- 110.

مسرحيات أحمد عياد:

1- حسان طيرو 1964: مسرحية اهتمت بالنضال والثورة والتضحية.

2- الغولة 1966: كشفت عن الأمراض التي ظهرت بعد الاستقلال كالبيروقراطية والوصولية والانتهازية، ويظهر في المسرحية أناس انتهازيون وأعداء للثورة والشعب وهم يدعّون الوطنية والثورية ويتكلمون باسم الاشتراكية.

3- البوابون: ألفها سنة 1968، وهي مسرحية عبارة عن لوحات تصور لحظات خاطفة من حياة البيت والشارع، هذه اللوحات صورت حياة المتسكعين والفقراء، الذين يصارعون الحياة لكسب قوتهم وقوت عيالهم[1].

مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي:

1- 132 سنة: تتلخص أحداثها في قصة الشعب الجزائري مع الاستعمار الفرنسي وتدور فكرتها حول نظرة الأسرة الجزائرية بعاداتها وتقاليدها وشخصيتها الحضارية إلى هذا الاستعمار[2].

2- افريقيا قبل سنة: تصور المسرحية بعض الجوانب من نضال الشعوب الإفريقية في مواجهتها للاستعمار الأجنبي، وكفاحها ضد مخلفاته[3].

3- ديوان القراقوز: المسرحية مقتبسة عن رواية "الطائر الأخضر" لكارلو قوزي، الذي أخذها بدوره من حكاية ألف ليلة وليلة.

4- كل واحد وحكمو: ألفها كاكي سنة 1966، وهي قصة واقعية جرت أحداثها بمدينة مستغانم، وهي قصة شعبية تناقلتها الروايات منذ مئة سنة، وخلدتها الذاكرة الشعبية في أغاني وقصائد الشعر الملحون[4]، تدور أحداثها حول الفتاة الجوهر التي يُجبر أهلها على أن تكون

---

[1] لمباركية، صالح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص: 105.
[2] السابق نفسه.
[3] بوكروح، مخلوف، المسرح والجمهور، ص: 30.
[4] لمباركية، صالح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص: 107.

الزوجة الرابعة للشيخ الغني "الحاج سليمان" أبو الإثنا عشر ولدا، ترفض الجوهر هذا الزواج وتفضل الانتحار بعد أن رفضها أيضا حبيبها السكير المتسكع في الشوارع.

وبعد أيام يجد الصيادون جثة الفتاة ملقاة على الشاطئ، أما السي الحاج فيموت دون أن تتحقق أمنيته[1].

[1] بوكروح، مخلوف، المسرح والجمهور، ص: 44 .

الفصل الثالث:

بريشت في تجربة المسرح العربي والجزائري.

1- المسرح الملحمي في تجربة المسرح العربـــــي؛

2- بريشت في تجربة المسرح الجزائـــــــــــري؛

3- تأثير بريشت على عبد القادر علولـــــــــــة؛

4- الملحمية البريشتية في ربرتوار المسرح الجزائري.

المسرح الملحمي في تجربة المسرح العربـــي:

تأثر الفنان العربي بمسرح **بريشت** مشرقا ومغربا، وقد مهدّ له الطريق للمدرسة البريشتة الحوار الدائر في المجتمع العربي بهدف كتابة مسرحية تكشف عن طبيعة المشاكل الاجتماعية والسياسية التي تعاني منها مجتمعاتهم مثل: سعد الله ونوس، نجيب سرور ويوسف ادريس، يوسف العاني، ألفريد فرج، عزالدين المدني، عبد الكريم برشيد، قاسم محمد، إبراهيم جلال، المنصف السويسي، فاضل الجعايبي، محمود دياب وغيرهم كثير.

لكن التعرف الحقيقي على **بريشت** من قبل الفنان العربي كانت في فترة الستينات من القرن الماضي، وكان مسرح التجريبي (الحيب) في مصر هو الذي استضاف التجارب الأولى لبريشت على غرار استضافته لمسرح العبث من خلال تقديمها نص **دائرة الطباشير القوقازية** الذي قدمه **صلاح جاهين**، وكان **سعد أردش** من الأسماء في بعض مسرحيات اخراج بعض مسرحيات **بريشت**.

وكان دخول هذا المنهج عاصفا في المسرح العربي كله من أقصى مشرقه إلى أقصى مغربه، ولعلّ الدليل على هذا أن أكثر عروض مهرجان دمشق الدولي في دوراته العشر الأولى تأثرت بمنهج **بريشت** بأشكال متعددة، وهذه العروض كانت تحظى بجماهيرية واسعة فقد وجد فيه المخرجون أسلوبهم الذي يصل بهم إلى ما يريدون[1].

فقد وجد العرب في مسرح **بريشت** بذرتين هما: **التغريب** القريب من تقاليد المسرح العربي الذي يمحو المسافة بين الممثل والمتفرج، وعن اتجاهه **السياسي** لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال[2].

وبتأثير المسرح السياسي والمسرح البريشتي استخدم المخرج العربي الكثير من التقنيات والوسائل التي تخلق العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحي: كالمسرح داخل

---

[1] بلبل، فرحان، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، ص: 223.
[2] الكسندر بوتسيفينا، تمارا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط 2، 1990، ص: 247.

المسرح، أو توزيع الممثلين في الصالة وجعلهم جزءا من سينوغرافيا العرض المسرحي بحيث يجلس الجمهور حول الخشبة ويصبح العرض دائريا كما في مسرحية "المهرج" للسيد الشوربجي، و"الفرافير" ليوسف ادريس و"بعد أن يموت الملك" لصلاح عبد الصبور ومسرحيتا: "الليلة نضحك" و"القاهرة ليلة مصرع جيفارا" لميخائيل رومان، وامتد هذا التأثير ليصبح ملازما في تجارب مخرجين عرب[1].

ولكن الكثير من الفنانين فهم **بريشت** من جانبه السياسي كونه وسيلة للتوعية السياسية ولم تقترن نظرية التغريب بالتحولات الفكرية التي يمكن أن تؤثر جذريا في الوعي أو الفكر، ولهذا فان هذه المفاهيم البريشتية لم تخضع لوعي تفكيكي ناقد وإنما أخذته بقدسية نتيجة لعقدة الشعور بالتهميش الثقافي والفكري وهيمنة المراكز الحضارية والأوربية الكبرى على الثقافة الإقليمية[2].

ومازالت الكثير من العروض العربية تنهل من المفاهيم البريشتية سواء كان ذلك في الأسلوب الملحمي للكتابة أو الفكر الاخراجي لصورة العرض المسرحي.

بريشت في مصر:

عرفت عروض القاهرة في الستينيات بعض العناصر الملحمية، ولتحقيق علاقة وثيقة بين الممثل والمتفرج استخدمت ظاهرة وضع الممثلين بين المتفرجين ليشاركوا في العرض المسرحي ويعتلوا خشبة المسرح مثلما فعل **نجيب سرور** في اخراج "وابور طحين" **نعمان عاشور** "حين أحاط الممثلين بمجموعة من النكرات في أعلى خشبة المسرح وكان سرور نفسه واحدا من هذه النكرات"[3].

---

[1] فاضل سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح الوطني، فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، منشورات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر،2007، ص: 35 .

[2] السابق نفسه.

[3] برشيد، عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص:

و"مسرحية ليالي الحصاد لمحمود دياب خير مثال لتطبيق المسرح الملحمي"[1]، حيث يقدّم على خشبة المسرح شكلا يستمده من حلقة السمر في ليالي الحصاد المقمرة ولهذا يقسم المنصة إلى ثلاث مستويات:

المستوى الأول: نصف حلقة دائرية تحتلها حلقة المتسامرين، دونه المستوى الثاني وقد شخص للتشخيص والتقليد، ثم المستوى الأدنى الذي تجري عليه الأحداث، ويقوم الراوي بالربط بين هذه الحلقات وجمهور الصالة[2]، وقد يستعين أحيانا بجوقة أو مغن منفرد يقطعان التسلسل الموضوعي بنشيد جماعي أو أغنية فردية.

فالجمهور في هذه المسرحية الملحمية يرى ويسمع ويتفاعل ويتعلم ويثور ويشارك في اتخاذ القرار ويتصرف فيه، ثم ينصرف وكله شحنات لتغيير الفرد أو العالم بأسره[3].

ووصف المؤلف المصري **ألفريد فرج** بأنه كاتب بريشتي، خاصة في مسرحية "النار والزيتون" التي رصد فيها كفاح الشعب الفلسطيني وقضيته العادلة موظفا في ذلك المستندات التاريخية التي تبرز استيلاء اليهود على الأرض العربية[4].

ويمكن ملاحظة الكثير من التأثيرات البريشتية عليه خاصة في مسرحية "على جناح التبريزي وتابعه قفا" واتهمها الكثير من النقاد بأنها اقتباس من مسرحية "السيد بونتيلا وتابعه ماتي"، وتؤكد د.لميس العماري أن موضوع وهدف المسرحية العربية ليس بعيدا عن مسرحية بريشت، ولكنها ليست اقتباسا لها، لهذا يمكن اعتبارها مسرحية عربية تراثية تستخدم بعض مقومات الكتابة المسرحية البريشتية.

---

[1] الدالي، محمد، الأدب المسرحي المعاصر، ص:76.
[2] برشيد، عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص:30.
[3] الدالي، محمد، الأدب المسرحي المعاصر، ص:
[4] برتولد، بريشت، مسرحيات بريشت، تقديم مخلوف بوكروح، ص:

في سوريا:

وتعتبر تجربة "سعد الله ونوس" في الوصول إلى العرض الشعبي مستفيدا من المفاهيم البريشتية تجربة رائدة، حيث جرب تكيف المفاهيم البريشتية مع التذوق الجمالي والفكري للجمهور العربي بغية المساهمة في تغيير مفاهيمه.

وبالرغم من أن "ونوس" يتفق بشكل كامل مع أهم مقولات **بريشت** إلا أنه يعتقد بصعوبة تقديم مسرحياته كما هي للجمهور العربي (لأن **بريشت** عندما كتب أفكاره ومسرحياته كان في ذهنه المسرح البورجوازي الجمهور الأوربي)، ولهذا فإن الصعوبة في تقديم **بريشت** والإفادة منه ليست في مضمون المسرحيات وإنما في البنية الشكلية التي تقوم عليها[1].

وقد تبنى **ونوس** في السبعينات مفهوم التسييس كوسيلة لجعل المسرح فعّالا في علاقته بالجمهور بهدف خلق العرض الشعبي، وهذا ما كان في مسرحية "الملك هو الملك" التعليمية سنة **1978**، معتمدا على التراث العربي وفيه استخدم بلباقة فنية إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، وفيها يقول **علي الراعي** : "...تعتبر في رأيي أعذب ارتشافة ارتشفها كاتب من إرث ألف ليلة وليلة...وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر...ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية"[2].

إن البطل في مسرحيات **ونوس** هو الانسان الفرد على حدة، الانسان بصراعاته ومعاناته ووحدته جعل بناء المسرحيات يقوم على المونولوجات الطويلة التي تقترب من شكل الرواية.

دعا **ونوس** إلى تحرير العرض المسرحي من أطر القوانين: مسرح العلبة الضيقة والخانقة، وهذا يعني إحياء شكل من الأشكال التراثية القديمة غير المسرحية التي تحتوي على عناصر درامية من أجل تجديد العرض المسرحي.

---

[1] فاضل سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح الوطني، ص: 35.
[2] الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، ص: 175.

لذا فإنه عمل على إحياء شكل تراثي مهم هو مسرح المقهى "حيث تقدم أمام رواد المقهى (الجمهور المسرحي) مشاكلهم المعاصرة من خلال تلك الأشكال التراثية كالحكواتي التي مازالت الذاكرة الاجتماعية تحتفظ بمكانة خاصة لها، ففي المقهى يمكن أن نحقق المعادلة المسرحية، فهناك مكان اللعب (التمثيل)، ومكان المتفرجين (المقهى)"[1].

وربما كان **ونوس** يسعى إلى تحويل المسرح إلى قاعة اجتماعات، لكنه نجح في العودة إلى أحد الأشكال الشعبية التقليدية المتمثلة في مسرح الحلقة، وأن يعتمد على صيغة "الحكواتي"، وهو بهذا يرفض شكل المسرح التقليدي ليقيم مكانه مسرحا شعبيا أكثر وعيا وتلقائية.

ونجد هذا أيضا عندما سعى **سعد الله ونوس** مع **عبد الغني الشاعر** المؤلف المسرحي في "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" **1967** إلى رقعة مسرح أوسع من رقعة الخشبة المسرحية التقليدية، بحيث يصبح الجمهور مكملا لهذا الشكل، وتتسع الدائرة لتشمل الممثلين والمتفرجين معا، ويسهم الطرفان في خلق شكل مسرحي جديد[2].

في هذه المسرحية يوظف **ونوس** بعض التقنيات البريشتة، فإلى جانب توظيفه للتراث "يستخدم الجوقة من أجل رواية الأحداث، ولتكسير الإيهام يؤكد للمتفرج أن ما يراه هو لعبة"[3].

وتلت هذه المسرحية مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" وهي تسعى إلى كسر الإيهام ومزج الممثل بالمتفرج في حدث مسرحي واحد[4].

إن **سعد الله ونوس** كشف عن فنية وديناميةالتراث والطقوس الشعبية، وأثرى بذلك أشكالا وسائل تعبيرية يمكن استخدامها في المسرح العربي والمسرح الشرقي عموما بغية

---

[1] فاضل سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح الوطني، ص: 35 – 36 .
[2] برشيد، عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 24-25.
[3] الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، ص: 177.
[4] نفسه، ص: 175.

الوصول إلى العرض الشعبي وتأصيله، ومن خلاله امتلك المسرح العربي امتداده في المسرح العالمي[1].

في العراق:

ومخرج آخر استطاع أن يستلهم بريشت بحرية أكبر، وهو المخرج العراقي "إبراهيم جلال"، وبمسؤولية تاريخية يمكن القول بأنه يعد من الذين ساهموا في تحرير المسرح العراقي والعربي من الكثير من أوهام الواقع وثرثرة الفضاء المسرحي، ويعد أيضا من المخرجين العرب القلائل الذين حاولوا أن يكيّفوا المفاهيم البرشتية لمتطلبات العرض وربطها بحياة ومشاكل الجمهور العربي المعاصر، حيث اعتمد ملكة الجدل في المسرح بمعنى التحاور والجدل مع النص والممثل والجمهور والواقع، لأنه يفهم التاريخ الإنساني على أنه حلقات مترابطة لا يمكن الفصل بينهما، فيعطي أهمية ومكانة للفلسفة في العرض المسرحي، ولقد ساعدته دراسة نظرية بريشت إلى امتلاك مفهوم جديد للمسرح، فهو يعتمد على مخيلته الجدلية الغنيّة المشاكسة التي تخلق السؤال وتمزج الجمالية البرختية بديناميكية جمالية الفن والحياة الشرقية أو العربية بدون أن يعتمد الكليشهات الاخراجية ونقلها من الاخراج البريشتي أو الألماني المعاصر.

وتأكيد المخرج ابراهيم جلال دائما على هذه المفاهيم يوضح فهمه للجدلية في الإبداع الفني، من هنا جاء حرصه على طرح السؤال الصعب في الفن: ما هو الفن؟ وما هي المشكلة؟ ومن هو المتلقي؟

إن مواجهته لهذه الأسئلة دفعته إلى عدم الفصل بين مفهومه للفن ومعايشته للواقع والحياة وفهم تناقضاتها، فالمسرح بالنسبة له لا يقدم أجوبة جاهزة بل أسئلة متواصلة تثير القلق لكنها تمنح سعادة الاكتشاف، واعتماد المخرج المسرحي البريشتي على هذا المبدأ يمنحه القدرة على أن يكون مفكرا في داخل عمله، وهذا ما قام به **ابراهيم جلال** في مجمل أهداف مسرحياته .

---

[1] فاضل سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح الوطني، ص: 36 .

وتمايز الأسلوب الإخراجي لابراهيم جلال كان نتيجة للمزاوجة بين نظرية **بريشت** الملحمية وبين واقعية **ستانسلافسكيي** العاطفية، فأخذ من **بريشت** الجدل العقلي وأسلوب الاخراج الملحمي، ومن **ستانسلافسكي** الأسلوب الواقعي والحس الشعبي والعاطفة الصادقة، وهو لم يقرأ بريشت على أنه قاموس لمقولات فلسفية وعقلية جامدة، وإنما استوعبه أيضا من حيث أن هذه المقولات لا يمكن أن تصل إلى الجمهور في العاطفة وشفافية الروح والرؤى والأحلام فحسب، وحتى لا يكون المسرح متحفا للشمع، وألا يكون الممثل تمثالا من الصخر، أكد دائما على المزاوجة بين الفكر والعقل وجذوة الروح[1].

المسرح الاحتفالي في المغرب:

وقبل أن نتحدث عن تأثير **بريشت** لا بد لنا أن نحدد مفهوم الاحتفالية، ولا نجد هنا ألطف وأدقّ مما عرفها لنا المسرحي المغربي "عبد الكريم برشيد" عندما قال"...عندما نحتفل فإننا نخرج عن العادي المبتذل، فنتجاوز الذات وكل قوانين الطبيعة، ومن هنا كان الاحتفال مرادفا للتحرر من المكان، إنه تحدّ للواقع ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذوات المختلفة،...إن الانسان في أصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض: احتفال في الموت، احتفال في الميلاد احتفال في الختان والعرس، وحينما تغيب المناسبة فالانسان يخلقها، ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا، ويكون المسرح وهو صورة مصغرة للحياة احتفالا كذلك"[2].

انطلاقا من هذا التعريف تموضعت تصورات المسرحيين فبالإضافة إلى **عبد الكريم برشيد** نجد في المغرب: **الطيب الصديقي**، و**أحمد الطيب العلج**.

---

[1] المرجع السابق، ص: 36- 37 .
[2] تحريشي، محمد، في الرواية والقصة والمسرح: قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، ص: 179- 180.

فالأول أي ـ برشيد ـ يقرّ أن **بريشت** كان من مراجعه النظرية والفنية فيقول: "ومن الأسماء التي يجب ذكرها اسم المسرحي الألماني **برتولد بريشت**، فهذا الكاتب المنظر المخرج تختلف معه الاحتفالية في أشياء كثيرة لكنّها تعلمت منه الشيء الكثير"[1].

يرفض هذا المسرح شكل المسرح التقليدي الذي يفصل بين الممثل والجمهور، ويدعو إلى المسارح الدائرية، والخروج بالمسرح إلى الساحات العامة والأسواق بما يتفق وطبيعة أنواع الفرجة الشعبية العربية.

في هذا المسرح لا يقوم الممثل بالتمثيل بل يعتمد على التلقائية والبساطة في التعامل مع الشخصيات المسرحية، وأن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لا مع الدور، ويصبح التمثيل تمثيلا يتداخل مع فواصل من اللا تمثيل تقوم على تصحيح الممثل لخطأ في حركة أو حوار أو إعادة مشهد أو حوار أو الرد على تعليقات الجمهور بذكاء وخفة ظل؛ إنه نوع من الاندماج يميز الفنان الشعبي.

على هذا الأساس يعتمد **الطيب الصديقي** طريقة تقوم على تقنيات مستوحاة من فن الحلقة والبساط وفن الرواة الشعبيين والمداحين؛ ركزّ على الممثل الحكواتي الذي يعرف كل شيء: يمثل يغني ويرقص، ويقوم بالألعاب السحرية والبهلوانية، وينشد الأشعار...، الممثل الذي يعتمد على حضور البديهة فيرتجل عندما تدعو الضرورة ويحسّ بالجمهور ويتفاعل معه[2].

الطيب الصديقي يستنطق الحاضر الشعبي بكل عناصره المربوطة بالتراث والتاريخ كما أنه يطوّع بعض مظاهر الفلكلور المحلية المغربية إلى ما يشبه الحال المسرحية الاحتفالية خصوصا في ساحات المدن[3].

---

[1] برشيد، عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 168- 169.
[2] نفسه، ص: 102-103.
[3] محفوظ، عصام، مسرحي والمسرح، ص: 157.

بريشت في تجربة المسرح الجزائري:

مثلت الخمسينات فرصة ذهبية للتعرف على **بريشت** ومسرحه وقد كان لمجموعة من العوامل الدور الكبير في تعريف الجزائريين به، ومن ذلك: الفرصة التي أتاحتها تربصات التربية الوطنية الفرنسية في الخمسينات التي كان من بين المشرفين عليها "هنري كوردو" الذي كان يرى في تقاليد الفرجة الشعبية العربية وتحديدا المدّاح نوعا مسرحيا ممتازا، وهذا ما جعله يدفع تلاميذه إلى البحث في التراث فيقول: "اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لديّ كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية أما الفن الجزائري فهو بينكم"[1].

لكن تقديم مسرحيات **بريشت** كان في أوائل الستينات، فإذا تتبعنا تاريخ المسرح الجزائري، نجد أن **بريشت** له حضوره المميز في تجربتنا المسرحية، فقد قدّم المسرح الوطني عام **1963** مسرحيته التعليمية "الاستثناء والقاعدة"، ومن ينسى "دائرة الطباشير القوقازية" من اخراج **الحاج عمر**، و شخصية القاضي الطريف (أزدك) التي أدّاها **مصطفى كاتب** بنفسه إلى جانب المرحومة **ياسمينة**.

كانت هناك أيضا "الانسان الطيب في ستشوان" من اخراج **الهاشمي نور الدين** سنة **1976**.

مسرح الهواة:

إنّ الإنجازات التي عرفتها البلاد في بداية السبعينات قد أعطت دفعا قويا للمسرح الهاوي من أجل خلق مسرح هدفه الأساسي تثقيف الشعب ومحاولة خلق طبعة شعبية طلائعية مشبعة بالأفكار الاشتراكية، وأمام هذا الخيار السياسي فرض **برتولد بريشت** نفسه بقوة على مسرح الهواة.

إنّ هذا الولاء للبريشتية أدّى بمسرح الهواة إلى أن يتحول إلى مجرد خلق وسيلة هدفها غرس خطاب إيديولوجي، فماهية المسرح الملحمي البريشتي تتمثل في خلق انسان يستوعب

[1] لمباركية، صالح، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، ص: 101.

الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، وتأميم الثروات الوطنية، فأصبحت المواضيع تستمد مباشرة من الواقع[1].

لقد فاق اهتمام فرق الهواة بمسرح **بريشت** اهتمام المحترفين، إذ لم يكتف الهواة بتقديم واقتباس مسرحياته بل تأثروا بمنهجه كتابة واخراجا، ولعلّ التجربة القريبة من منهج **بريشت** هي التي أقامها **كاتب ياسين** مع فرقته "مسرح البحر" بسيدي بلعباس، والتي اعتمدت في أسلوب عملها على تسجيل الأحداث والوقائع السياسية[2].

فبالإضافة إلى فكرة التأليف الجماعي تعويضا عن أزمة النصوص عمدت إلى إشراك المتفرج في اثراء عروضها المسرحية، فكان المتفرجون يحضرون تدريباتهم ويضيفون تعليقاتهم، ومن أجل ذلك تفطّنوا إلى وضع بيّاضات في نصوصهم المسرحية وإعطاء الفرصة للمتفرج لملئها بأفكاره.

ليس هذا فقط فقد رجعت الفرقة لشكل مسرح الحلقة وقصدت بهذا الخروج عن الصندوق الإيطالي القديم بغية منح المتفرج زوايا عديدة لمشاهدة العرض، فتعود بهذا متانة العلاقة بين قطبي العمل الفني: الفنان والمتفرج، وقد يضطرون إلى قطع التمثيل لطلب رأي المتفرجين.

ولتوطيد العلاقة بين المسرح والسينما وظفت الفرقة مشاهد سينمائية في مسرحية **قيمة الاتفاق**، كما عمدت إلى استخدام الديكور المبسّط واللغة الشعبية البسيطة[3].
وهي عناصر ملحمية بريشتية.

---

[1] حفناوي، بعلي، مسارات ومدارات مسرح الهواة في الجزائر، مجلة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد الممتاز 6-7، 2005، ص: 33.
[2] برتولد، بريشت، مسرح بريشت، ص: 17 .
[3] الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، ص: 376- 377.

تجربة كاتب ياسين:

ومن المتأثرين **ببريشت** في المسرح الجزائري الروائي والمؤلف **كاتب ياسين** الذي عاش في فرنسا إبان الاحتلال الفرنسي لبلاده، وساهم هناك في الدفاع عن قضية شعبه أمام القارئ الفرنسي من خلال رواياته الشهيرة مثل رواية "نجمة" وغيرها، وكذلك مسرحياته كمسرحية "الأجداد يزدادون شراسة ومسرحية مسحوق الذكاء والجثة المطوقة" التي تناقش عنها مع **بريشت** عند زيارة "البرلين انسامبل" إلى باريس عام **1955**، وقد استفاد **كاتب ياسين** من المسرح البريشتي لأنه يعتبر بريشت فنانا دياليكتيكيا، وأعطى أهمية كبيرة لاستخدامه في المسرح الجزائري والمسرح العربي لكن بشيء من الحذر، وكان يؤكد عدم الاستفادة من مفهوم "التغريب" في ظروف الجزائر، لأن الجمهور في بلدنا يختلف عن الجمهور البرجوازي الذي صاغ من أجله **بريشت** هذا المبدأ.

إن الجماهير الجزائرية لم تتشوه بعادة الاندماج مع الحدث أو الشخصية، فهذه العادة لا تشكل خطورة بالنسبة لنا ولهذا فنحن نحذفها من قائمة استفادتنا من مسرح بريشت الملحمي. لكن **د. لميس العماري** فتعلق قائلة: "أن هدف التغريب لا يعني فقط الحيلولة دون حدوث الاندماج بين الشخصية والجمهور، التغريب هو جزء عضوي من نظرة دياليكتية للعالم، وهذه النظرة هي التي تتحكم في عملية الخلق الفني برمتها، إنه في الواقع موقف من الحياة"[1].

وبالرغم من أهمية عنصر التغريب في المفاهيم البريشتية، وتكيفها لتنسجم مع الكثير من الثقافات والمسارح لمختلف البلدان إلا أن أطروحة **كاتب ياسين** وحذره من استخدام التغريب كمنهج تفكيك للمجتمع والثقافة الرأسمالية لها أهميتها في الوقت الحاضر، بالذات ما تحتم الضرورة إعادة صياغة المفاهيم الجديدة للمسرح العربي.

---

[1] فاضل سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح الوطني، ص: 37- 38.

تجربة ولد عبد الرحمن كاكي:

تجربة أخرى جديرة بالدراسة هي تجربة الكاتب المسرحي **ولد عبد الرحمن كاكي** الذي أسّس في الخمسينيات من القرن الماضي فرقة مسرحية أطلق عليها "فرقة الكراكوز"، وراح يبحث في الأشكال التراثية وتوظيفها في أعماله المسرحية، وأعماله التي أدخل بفضلها مفهوم المسرح الملحمي ومفهوم التغريب إلى الجزائر عن طريق "ما قبل المسرح" و"القراب و الصالحين" المستلهمة من "روح ستشوان الطيبة".

قدّم عرضا مسرحيا بعنوان "ما قبل المسرح" أي في طريق البحث عن مسرح جزائري صميم، وقد لاقت هذه التجربة نجاحا كبيرا عندما عرضت المسرحية بباريس في**1964.**

في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل قدم **كاكي** مسرحية "القراب والصالحين" التي عرضت في شهر أفريل **1966**، استقى موضوعها من أسطورة شعبية اكتشفها في الغرب الجزائري، وظّفها في قالب مسرحي متميز عن قدوم ثلاثة أولياء صالحين ولم يجدوا من يستضيفهم سوى امرأة، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي شكّل منها **بريشت** مسرحيته "الإنسان الطيب في ستشوان"، وقد وفق **كاكي** في معالجة الموضوع بحيث لا يبدو غريبا على البيئة الجزائرية.

لقد سعى هذا الرجل بواسطة هذه المسرحية إلى إدخال تجديد في المسرح الجزائري من خلال ادخال القوّال والاحتفالية حيث قال المسرحي العربي الكبير **سعد درويش**: "... إن **كاكي** أقرب إلى بريشت والحكواتية العرب منه إلى **فيرمان جيميه** صاحب نظرية المسرح الشعبي، إن أعمال **كاكي** تعتمد على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل (ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي، النقد، المزاح، وحتى العنصر التراجيدي.. ها هو فن حر وصحيح"[1].

[1] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926– 1989، ص: 98.

و**القراب والصالحين** كشفت عن وسائل فنية بريشتة، فالتغريب يمكّن الجمهور أن يتأمل فيما يراه ثم يحكم عليه لكي يغيّره، ويتحقق بعدة طرق منها: التاريخية ، وهدم الجدار الرابع يؤكد مسرحية المسرح ويمنع الجمهور من الاندماج مع الجمهور والأحداث[1].

وفي مسرحية "132سنة" و"شعب الظلمة" ثار على القواعد الأرسطية وحقق نجاحا من خلال ابداع نص متكامل يجمع هيكل المسرحية الغربية بمضمون شعبي ولغة شعبية، فهو يمزج بين الواقعية الملحمية البريشتة وتقنية القوّال.

كان تأثير بريشت على **كاكي** في المجال الفني والفكري والجمالي، فكان يؤسس مسرحه على منهج نظري ومنطق فكري، ورغم أنه ينهل من مصادر فنية عالمية متعددة إلا أنه يؤكد صراحة تأثره **ببريشت** فيقول: "بريشت اليوم هو أنا".

تأثير بريشت على مسرح الحلقة لعبد القادر علولة:

ولنتتبع أولا تاريخ الحلقة وأصولها:

الحلقـــــــــة: هي تجمع دائري في الساحات يقف في وسطها راوٍ ومساعده يقصّان بالتناوب قصص البطولات والأساطير والسيّر بأسلوب يجمع بين التمثيل والتشخيص والإيماء والحركات البهلوانية، وتؤلف الحلقة جزء من الواقع الثقافي للمجتمع، ولا تطمح أحداثها للتصديق بقدر ما تعرض على أن تكون أحداثها ممكنة الوقوع[2].

الحلقة فرجة شعبية تتميز بهندستها الدائرية تتوفر على عناصر الغناء،

الحكي، التنكيت، والحوار، يتوسطها القوّال أو المدّاح الذي يتميز بقدرة فائقة على الابداع، ويعتبر اتساع الحلقة أو ضيقها من فعل الجمهور.

---

[1] حفناوي، بعلي، مظاهر التجريب في المسرح الجزائري، ص: 59.
[2] برشيد، عبد الكريم، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص: 92.

عرف المسرح الجزائري هذا الشكل المرحلة الأولى التي سبقت نشوءه حيث كان المدّاح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة يتقمص خلالها العديد من الشخصيات، ويستعمل الحكي كما يوظف التراث الشعبي.

يوم السوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثنتي عشر مترا، داخل الدائرة يتحرك المدّاح بمفرده يرافقه بالعزف عازف أو أكثر، وغالبا ما تتجاور عروض متعددة في نفس الوقت ونفس السوق، بفضل صوته وجسده وعصاه كان المدّاح ينسق عرضا يحكي ملحمة أو قصة مستوحاة من الحياة الاجتماعية ويؤدي بطريقته عدة شخوص، وكان الصوت وسيلة لإعداد العرض.

القول هو الرابطة الأساسية في التواصل مع الجمهور، بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين ويدعوهم إلى تخيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سرده بفضل إكسسوار عادي كالعباءة أو الحذاء، أو حجر في مركز الفضاء المسرحي.

ويمكن للمتفرج أن يستوقف المدّاح في أي لحظة من أجل مساءلته أو إعادة مقطوعة، وقد يتوقف المدّاح بنفسه في لحظة ما لجمع الدراهم من المتفرجين المحيطين به"[1].

ظل النشاط المسرحي على نمط الحلقة ممارسا على نطاق واسع لغاية **1950** "وقد كافحته السلطات الاستعمارية لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة"[2].

إذا في الحلقة نجد شخصيتان رئيسيتان وهما يشكلان النواة المركزية لها وهما: **المدّاح والقوّال**

---

[1] علولة، عبدا لقادر، من مسرحيات علولة، ص: 11- 12.
[2] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926– 1989، ص: 168.

ولا أدري إذا كان المدّاح والقوال شخصيتان مختلفتان أو اسمان مختلفان لمعنى واحد، وربما يرجع سبب الاختلاف لسبب واحد هو اختلاف المناطق في التسمية، أو الولايات الجزائرية وحتى العربية، ولا بأس أن نزيل الغموض هنا بتبيين خصائص كل واحد منهما:

المدّاح: هي شخصية متجولة في الأسواق الشعبية يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة ويقلّد الأصوات والعادات والطبائع، يروي الحكايات والأحداث والسير بشكل انفرادي.

يتميز المدّاح ببساطة الملبس وحمله لآلات موسيقية مثل: البندير والناي والقصبة وهذا بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله.

وكان المدّاح يمارس نشاطه الفني ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق الشعبية والساحات العامة، وقد كافحت السلطات الاستعمارية هذا النوع لعلمها بمدى خطورته في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية.

القوّال: والقوّال شخصية شعبية يطلق عليها اسم "الشاعر الجوّال"، وهو ذلك الرجل الذي يحمل الربّاب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن ناقلا الأخبار والوقائع اليومية، كما أنّه يروي القصص البطولية والدينية والسير الشعبية، ويغلب على القوّال طابع الحكمة والبصيرة، ويمتاز بالصدق لأنه يدافع عن مصالح الجماعة[1].

يستعين القوّال بأدوات موسيقية تقليدية كالبندير أو الرباب، وتعتبر بمثابة المنبه ليلتف حوله من في السوق أو الفصل بين أجزاء الحكاية.

[1] بغيل، مدني، من يتذكر عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، جريدة الخبر، 10- 02 – 2001.

يتخذ من النثر أداته الرئيسية في التعبير، إلا أنه كثيرا ما يتوسل بالشعر أيضا في التعبير، ومن هنا أصبح الشعر والنثر يتوازنان في كثير من نصوصه وآثاره كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة[1].

وقد يلجأ القوّال في كثير من الأحيان إلى تعمد الخطأ، ومن أجل أن "يتم له خلق روح المشاركة والتواصل بينه وبين الجمهور، ونبذه للتلقي السلبي والخمول الذي يجعل من الجمهور مجرد مستهلك".

والمدّاح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير، وفي مناطق عدة تختلف التسميات فقط.

يذكر دائما الدكتور نورالدين عمرون على أن المدّاح والقوّال شخصان مختلفان فيقول: "ورغم اختلاف التسميات إلا أن حرفتهم جميعا كانت واحدة هي مهنة التمثيل وتوفير لقمة العيش مما يجمعونه من المستمعين والمتحلّقين حولهم للفرجة.

والمدّاح والقوال لا يختلفان في الجوهر بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير، وفي مناطق عدة تختلف التسميات فقط"[2].

أصبح القوّال والمدّاح مهنة متداولة بين الجماهير من جيل إلى جيل، وإن أصابها بعض الشلل في الجزائر مع نهاية السبعينيات لظروف سياسية كان هدفها القضاء على الشعوذة في الأسواق، أضف إليها انتشار المسارح والسينما والتلفزيون بقوة وسط الجماهير[3].

إلا أن "معاشو قرور" يجعلهما شخصا واحدا يقول: "يحمل القوّال في المعجم الشعبي أكثر من تسمية فهو المدّاح والحاكي والرّاوي، ومن الواضح أن تسمية المداح ذات ارتباط بالترجمة.

---

[1] فائق، مصطفى أحمد، أثر التراث الشجي في الأدب المسرحي النثري في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 2000، ص:450.
[2] عمرون، نور الدين، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، ص: 52.
[3] نفسه، ص: 52.

إن ظاهرة القوّال في مسرح الحلقة تقابل نظيره "الحكواتي" في المشرق العربي، تعتمد على اشراك الراوي والمتفرج بصفة دينامية وجدلية في ترتيب العرض"[1].

انتعاش تجربة مسرح الحلقة عبد القادر علولة:

ومنذ بداية السبعينات إلى بداية الثمانينات عادت التجربة لتبرز من جديد على يد **كاكي** حين وظف المداح لأول مرة في"القرّاب والصالحين"**1966**،هذه المسرحية التي فازت هذه السنة بجائزة مهرجان المغرب العربي الكبير بتونس، ومن بعده **علولة** الذي واصل البحث فيها وتطويرها، فأدخل هو أيضا الحلقة لأول مرة في مسرحية "المائدة **1972**" ليصبح شكلا واقعيا ويكتسب الجمهور الذي يتذوقه.

اهتم **علولة** كثيرا بالأشكال المسرحية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية عامة والجزائر خاصة، وكانت "الحلقة" و"القوال" محل اهتمامه بالدرجة الأولى في تجربته لما تحمل من بذور مسرحية جنينية، وتجلت تلك التأثيرات في صفات شخصياته المسرحية.

وفي محاضرة له ألقاها في برلين سنة**1987** في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح يصرّح وبكل تواضع أن الجمهور هو الذي أهدى له فكرة مسرح الحلقة، في الوقت الذي أدرك **علولة** أن نشاطه المسرحي ذو النسق الأرسطي أظهر محدوديته واقتنع بضرورة البحث عن شكل جديد.

فمن أجل إيصال مسرحه إلى الجمهور راح ينقل إليه المسرح وأصبح يتنقل بفرقته في جولات فنية لتقديم العروض خارج صالات العرض المعروفة، أي على طلاب الثانويات والجامعات، وعلى عمال الورشات والمصانع، وعلى الفلاحين في الحقول، مع العلم أنه كان

[1] معاشو، قرور، المسرح الجزائري قراءة في الأصول، مجلة الثقافة، العدد الممتاز، ص 23,24.

قد أحسّ من قبل بضرورة البحث عن شكل جديد يبعد العروض المسرحية عن التكرار الممّل وعن طغيان الخطاب السياسي المباشر الذي يكاد يحولها إلى بيانات سياسية "[1].

يضيف قائلا: "وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي (La disposition scénique)" ومن هنا يتساءل **علولة**: "ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟ وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة كان من الواجب تحويره، كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا"[2].

فاضطروا إلى الغاء بعض عناصر الديكور والإكسسوارات لتسهيل الرؤية ووضوح أداء الممثلين، "بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا بدون ديكور ولم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الإكسسوارات ذات الضرورة القصوى"، ثم أعقب هذا التعديل تعديل في الأداء التمثيلي أيضا "وجب إعادة نظر جذرية لما كان عليه أداء الممثل".

و"لأن أسلوب الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)"[3] فقد لاحظ أن ردّ الجمهور الريفي مختلف تماما عمّا ألفه من جمهور القاعات المغلقة، عندما لاحظ أن بعض المتفرجين كانوا يديرون ظهورهم للعرض لكي يتسنى لهم ـ حسب تفسيره ـ التركيز على السمع، لقد كانت لهم طاقة انصات وحفظ خارقة للعادة.

---

[1] حميدة، عبد القادر، مسرح الحلقة الذي أنهى الهيمنة البريختية، الخبر، يوم 11 مارس 2009، ص:27.
[2] علولة، عبدا لقادر، من مسرحيات علولة، ص: 17- 18.
[3] فاضل سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح الوطني، ص: 39.

فاستنتج من خلال النقاش الذي كان يتبع العرض من هذا السلوك أنّ ما يعنيهم بالأساس ليس هو ما يشاهدونه ولكن ما يسمعونه، يقول: "لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها"[1].

ويخلص في الأخير إلى القول: "عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد ـ حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة ـ الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة دون أن يعجب من ذلك أحد"[2].

وفي هذا الصدد يصرّح **علولة**: "نبّهتنا تجربة عرض مسرحية المائدة سنة **1972** إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتطالب ببنيات مسرحية أخرى، لقد انطلقنا بالمسرحية بديكور ضخم وعرضناها في مختلف التعاونيات الزراعية ولاحظنا أن الجمهور يحيط بفضاء العرض ويكوّن حلقة بصفة طبيعية، ورويدا رويدا بدأنا في حذف أجزاء الديكور حتى يتسنى لكل المتفرجين مشاهدة العرض، مما أدّى إلى تغيير شكل اللعب والتمثيل نظرا لوجود فضاء جديد، أضف إلى ذلك أننا كنا ننظّم بعد العروض مناقشات ولاحظنا أن المتفرج يتذكر أقساما كبيرة من العرض ويكرّر حوار الممثلين والمشاهد بدقة، هناك طاقات سمع حية وذاكرة شفوية. ولما خضنا تجربة اللاّديكور وجدنا المتفرج يدير ظهره ويسمع النص أكثر ممّا يشاهده، ولما حلّلنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن بنية مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور"[3].

---

[1] علولة، عبدا لقادر، من مسرحيات علولة، ص: 18.
[2] السابق نفسه.
[3] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926– 1989، ص: 168.

وكان علولة يتعامل بشكل ديمقراطي مع الممثلين، إذ كثيرا ما يمنحهم الفرصة للمشاركة في صياغة العرض، و كان يأخذهم معه إلى الفضاءات الشعبية للتقرب من الشخصيات الحقيقية التي يودّون تمثيلها على خشبة المسرح.

عمد **علولة** على إعطاء تكوين خاص لممثليه، عند إنتاج كل مسرحية جديدة، وهذا التكوين كان يمس الجانب الفكري على العموم إلى جانب التكوين التقني من تمارين شكلّت القاعدة في التعامل مع الشخصية في مسرح **علولة**، حيث " كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشعبية والمناطق العامرة بالناس، حتى يقتربوا من الشخصيات الحقيقية التي يودّون تمثيلها على خشبة المسرح هذا إلى جانب التكوين السياسي، الذي اعتمد عليه كثيرا في بلورة الوعي لديهم، إلى جانب التكوين التقني حيث ركز **علولة** كثيرا على تكوين البنية الصوتية لدى ممثليه، فيقول: "في المسرح نطلب من الممثل أن يحرر ويقترح ويقدم رأيه، ويناقش ليصبح التفاهم في أعلى درجة، طبعا بعد قراءة وفهم الشخصية والنص والأبعاد التي نطمح إليها، ولا أقول أن هذا يعتبر تجريبا، إنها طريقة ديمقراطية في العمل المسرحي وفي بعض الحالات يظهر لنا، من خلال المناقشات التي تجري داخل العمل ضرورة استبدال كلمة أو حركة، ولكن في نهاية الأمر يجري الاتفاق على العرض، وبعد العروض الأولى نتابع النقاش بغية التحسين، ولكن لا يوجد ارتجال، والممثل لا يخرج عن نطاق الاتفاقية".

من هذا الكلام نلاحظ نقطة هامة في التعامل مع الشخصية والممثلين في مسرح **علولة** هي مناقشة العرض المسرحي بعد تقديمه للجمهور، فالمسرح المحترف الوحيد الذي كان يناقش العروض بعد تقديمها كان مسرح **علولة** هو السبّاق لها، لكي يستطيع معرفة مدى استجابة العرض لدى الجمهور،أي دراسة أقف توقعه و كيفية تحسين مكنيزمات الإرسال والتلقي.

أنتج **علولة** عروضا مسرحياته "بروح ديمقراطية" مع الممثلين ومع مصممي العرض فهو يترك لممثليه حرية الإبداع والتصور وفق رؤيته للنص- ديكتاتورية المخرج- وذلك

لبلوغ غايته في الخطاب المسرحي الذي عمل لأجله فالعرض المسرحي عند **علولة** تتشكل حدوده أثناء عملية التأليف، لأن النص عنده مركب بوضوح وفق أسلوب واقعي مرتبط بجدلية دون إهمال " المتعة واللذة " لهدف تغيير الواقع.

لأن الرؤية لديه تتبلور من خلال معرفته القوية لنماذج شخصياته المسرحية في حقيقتها الحياتية فيتخذ **علولة** منها موقفاً إيجابياً يهدف إلى انتقاد المجتمع و حثه على التحرر من كل القيود التي تعيق سيره نحو التحرر والعدالة الاجتماعية، لذا تكون هذه النصوص -غالباً- مند بداية تأليفها مدركة لهدفها الفكري شكلاً ومضموناً ومّرد ذلك إلى البحث الميداني الذي يقوم به قبل البدء في هذه الممارسة الإبداعية من خلال تجواله بين الناس حتى يتمكن من نقل حقائق الواقع بكل تناقضاته.

الرجوع إلى التراث:

المعروف عن **علولة** أنه نقب في التراث المحلي باحثاً عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، محاولة منه تقريب المصطلحات والعبارات المستعملة في نصوص مثل الشعر الشعبي و الحكم والأقوال المأثورة التي تنبع من هذا الخزان الثقافي.

ويعد الراوي أحد الشخصيات التي تتحكم في السرد التاريخي فتمثل رواية القصص على خشبة المسرح طريقة اقتصادية يمكن من خلالها خلق جو المسرح ذلك أنها تعتمد على التخيل والإلقاء والارتجال ولا تعتمد بالضرورة على العديد من خواص الخشبة المسرحية العصرية، وقد تمكن الكثير من الممارسين من نقل تراث الحكي إلى خشبة المسرح باعتباره يشكل أحد أنماط التواصل مع الجمهور جماعته.

إن امتزاج القوّال بمفهومه التراثي و الممثل بمفهومه الكلاسيكي- الأرسطي- ينتج لنا شخصية مسرحية جديدة البناء، وإن هذا التزاوج يفرض بالضرورة نوعين من الإرسال (التمثيل)، الأول سردي يعتمد على طاقات المشاهد السمعية و التخيلية، و الثاني يعتمد على الحوار والإيماءات التي تستدعي بدورها تتبع النص والحركات التي تصدر عن الممثلين

أثناء عملية العرض. إنها بذلك تحقق فرجة مسرحية تكمن قوتها في استغلال معظم مناطق الفضاء المسرحي وكذا استجابة الممثلين لشخصياتهم المزدوجة (القول من ناحية وتمثيله من ناحية ثانية).

اشتغل **علولة** على توظيف التراث في مسرحه فاكتسب مسرحه قدرة كبيرة على التحاور مع موروثنا الثقافي والفني من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض: في فضاء التشكيل الحركي وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية والتي كان **علولة** يحاول باستمرار توظيف القوّال والحلقة لكسر الإيهام من جهة و العودة إلى الأصول الأولى للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية يقول: "أنا فعلا أهتم للتراث لأنه ثروة هائلة لابداع تراكمت منذ أمد بعيد اهتممت بهذا الميدان وحاولت البحث فيه فغرقت في ثراه لكثرة معطياته وغناه فهو الذي بإمكانه إعطاء دفعة قوية لثقافتنا وحضارتنا"[1].

إن لجوء **علولة** لبعض الأشكال التراثية القديمة كان بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي جعلته الظروف الاقتصادية و الثقافية والاجتماعية لا يتردد على المسرح فيصرّح مخرجنا قائلاً: "إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيراً على المسرح فَلِمَ لا يذهب المسرح إليه؟"، إن إشكالية الفضاء المسرحي جعلت **علولة** يفكر في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من خلال توظيفه للحلقة التي كانت بمثابة المادة الخام لرؤيته الإخراجية و تشكيله الحركي ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعداً أحادياً أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد"Multiplication des perspectives" ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى و يسمح بمسرحة القول.

---

[1] حوار مع عبد القادر علولة، مجلة ينابيع، مجلة شهرية ثقافية جامعة، العدد1، مارس 1993 تصدر عن مركز الثقافة والإعلام، الجزائر،ص: 23.

لقد ساهمت الحلقة - كموروث شعبي- في بلورة تجربة **علولة** المسرحية، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة - من ناحية تكسير الفضاء التقليدي- وفي إسهامها في توظيف طرق الحكي القديمة، لأن الشعر "الشعبي" كان بمثابة المصدر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند **علولة**، إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات، ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض.

إن **علولة** لا يعيد إنتاج الحكايات القديمة بل إنه ينطلق من موقف نقدي يعتمد المساءلة لتحريك جامد التراث واستنطاق صامته في تركيب بسيط لقضايا المجتمع من خلال رؤية نقدية تنبع من وعيه بمشاكلهم اليومية قصد تحريكها وتوظيفها بتقنية السرد الحكواتي.

وأضاف "إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثا قصصياً يمكن إعادة تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هي أن لدينا تراثا قصصياً ذا طبيعة مسرحية يصدر عن خيال مسرحي وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحي"[1].

فالفعل المسرحي عند **علولة** يصير وسيلة للكشف عن المضمون من خلال إعادة بلورة النص وفق معطيات محلية يكتشف المشاهد من خلالها على روح **علولة** وقوته في جعل الفعل المسرحي مسموعا معتمدا في ذلك على الممثل وعلى صوته، فالنص عنده ينقل لنا العديد من المعاني والدلالات بطرق متنوعة لأنه يحتوي على إمكانيات متعددة في تصوير الحكاية والحدث والموضوع إضافة إلى استعانته بالتراث (الأغاني، الرقص).

لم يكن هم علولة كسر هذا الفضاء نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية، فعلولة عكس ذلك تماماً كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعدا "أمميا" عالمياً لا شرقياً و لا غربياً.

---

[1] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926– 1989، ص: 168.

المسرح الملحمي البريشتي في ربرتوار المسرح الجزائري:

مسرحيات بريشت المترجمة التي قدمه المسرح الجزائري:

الاستثناء والقاعدة 1963، اخراج: جان ماري بوقلان.

بنادق الأم كارارا 1963، اخراج: الهاشمي نور الدين.

دائرة الطباشير القوقازية 1969، اخراج الحاج عمـر.

السيد بونتيلا وتابعه ماتي 1976، اخراج عصمان فتحي.

الانسان الطيب في ستشوان 1983، اخراج الهاشمي نور الدين.

العناصر الملحمية البريشتية في مسرحيات جزائرية:

- **الجثة المطوقة** لكاتب ياسين: توظيف الجوقة.

- **الرجل صاحب النعل المطاط:** التوثيق وتسجيل الأحداث التاريخية، وهي مسرحية احتفالية.

- **مسرحية القراب والصالحين1966** التي استوحى فكرتها من مسرحية الانسان الطيب في سشوان ، وهي أول مسرحية أدخل فيها المداح.

- **مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع:** مقتبسة عن رواية الطاهر وطار تحمل نفس الاسم، وقام باقتباسها محمد بن قطاف، وأخرجها زياني الشريف عياد سنة 1988. استعمل فيها المخرج القوال الملحمي، وآلة البندير الشعبية.

- والمخرج معروف باقتباساته عن المخرج **عبد القادر علولة** وتأثره بتجربته في مسرح الحلقة.

- **مسرحية افريقيا قبل واحد:** من تأليف ولد عبد الرحمن كاكي سنة 1963، والمسرحية على أسلوب المسرح الثوري الاحتفالي.

- **مسرحية المايدة:** تأليف جماعي واخراج جماعي بقيادة عبد القادر علولة سنة 1973. أدخل فيه علولة مسرح الحلقة لأول مرة في المسرح الجزائري.

- **مسرحية الشيوخ:** تأليف واخراج ولد عبد الرحمن كاكي 1965، وقد وظفت المسرح داخل المسرح، حيث استعملت فيها: الماسك، والأغاني. والمسرحية عبارة عن لوحات بدل الفصول والمشاهد في المسرح الأرسطي.

- **مسرحية كل واحد وحكمو:** من تأليف واخراج ولد عبد الرحمن كاكي سنة 1967، وهي مأخوذة عن الأساطير والروايات الشعبية ، استعمل فيها السرد الحكواتي من طرف المداح، وشخصيات من عالم الجنون، يقابل في مسرح بريشت شخصيات الآلهة، وعمل على تجنب الايهام واندماج الممثل، فيحدث التقطيع بالغناء الجماعي.

- **عند احمرار الفجر:** إدخال الشاشة لأول مرة في المسرح الجزائري، واقحام الشعر.

- **الغولة لرويشد:** الانتهازية تحت غطاء الاشتراكية، فهم في الحقيقة وصوليون تحت شعارات مزيفة، فهم أعداء الثورة.

- استعمال الضوء للفصل بين المشاهد واللقطات السينمائية في مسرحية **البوابون**، من تأليف محمد عياد واخراج مصطفى كاتب.

- توجيه الحوار إلى الممثلين في مسرحية: **عفريت وهفوة** التي اقتبسها الحاج عمر سنة 1978 عن مسرحية: ولا العفاريت الزرق لعلي سالم.

- إدخال القوّال في مسرحية: **قالوا العرب قالوا 1983**. وهي من اقتباس الثنائي **زياني الشريف عياد** و**عز الدين مجوبي** عن مسرحية **محمد الماغوط**، وهي تعرض بالنقد للواقع العربي حيث تعرّي الكثير من الحقائق المرة التي يعيشها الانسان العربي كالتسلط والرعب.

- مسرحية **اللثام** من تأليف واخراج عبد القادر علولة 1989.

- طغى عليها بعض السرد في مسرحية **فاوست والأميرة الصلعاء** الاحتفالية، التي أخرجها محمد الطيب الدهيمي سنة 1989.

- **محمد خذ حقيبتك:** تأليف واخراج كاتب ياسين 1978، وقد سبق وقدمتها فرقة مسرح البحر، وتناولت مشاكل الهجرة الجزائرية في أوربا.

- استخدام التراث الشعبي في مسرحية **غبرة الفهامة** لكاتب ياسين، واخراج محمد بختي 1989.تروي ذكاء بعض الطبقات المسحوقة والمهمشة الذين ينجحون بفطنتهم في اختراق الحواجز المضروبة عليهم والوصول الى أهدافهم.

- توظيف عناصر الفرجة لمسرح الحلقة والسرد في مسرحية **"الدالية"** وهي دراما سياسية رمزية من تأليف عز الدين ميهوبي واخراج جمال مرير.

- إدخال الطقوس الاحتفالية في مسرحية **دف القول والبندير** لمسرح عنابة من تأليف واخراج محمد الطيب الدهيمي، وتناولت التراث الثقافي في قراءة جديدة، وتوجهت الى جمهور المثقفين.

- الاحتفالية في مسرحية **"لوشام".**

- **حرف بحرف 1986:** وهي مسرحية تقوم على السرد، سرد أحد سعاة البريد الذي تتعطل دراجته وينال منه التعب فيتجرأ على فتح الرسائل الأربعة التي يقرأها على الجمهور وتشكل بذلك محور المسرحية.

الفصل الرابـــــــــــع:

تأثير بريشت على مسرحية "الاقوال" لعبد القادر علولة:

1- ملخص المسرحيـــة؛

2- تعليق على المسرحية؛

3- تحليل المسرحيـــــة؛

بين مسرح الحلقة لعلولة والمسرح الملحمي البريشتي.

مسرحية "الاقوال" هي المسرحية الأولى من ثلاثيته المضاف إليها مسرحيتا: الاجواد وأخيرا اللثّام، والتي يعتبرها البعض عملا واحدا لموضوعها الموحد، عمل تكامل على فترات، حيث تبرز فيه شخصية **علولة** وموقفه من الحياة.

عرضت هذه المسرحية سنة **1982** بالمسرح الجهوي بوهران حين كان يشهد فترة ركود.

ملخص المسرحية:

المسرحيـة تضمنت ثلاث لوحـــــات تفصل بين كل لوحة ولوحة شخصية "القوال" وهو الذي يقدم لنا قصة كل لوحة فيها:

اللوحة الأولى: قصة "قدور" السوّاق:

"قدور" يعمل سوّاقا في شركة وطنية لمديرها الذي هو صديقه من عهد الثورة الجزائرية، لكن الاستقلال حول علاقتها إلى استغلال من طرف المدير.

يقرر "قدور" هذا الانسان الساذج الذي استعمل طوال الوقت كغطاء من طرف مديرها لقضاء مآربه، أن يخرج من سباته، ويسلم رسالة استقالته، ومع تسلميه لوثيقة حريته يسلم معها قصته معه، ويسرد معاناته مع الخيانة.

"قدور" و"الناصر" هما صديقان جمعتهم أوقات الشدة أيام الثورة، لكن بعد الاستقلال تفرقهم المصلحة وأنانية السيد المدير.

اللوحة الثانية: قصة "غشّام ولد الدّاود":

"غشّام" رجل مكافح في الحياة ونتيجة كدحه في العمل المضني يصاب بمرض مزمن في الرئة.

يحس بدنو أجله، لكّن قبل ذلك كان عليه أن يجتمع بابنه البكر ليسرد له - ولأول مرة- قصة كفاحه مع الحياة حتى قبل ولادته، ليأخذ منها العبر، ويسمع منه وصيّته الأخيرة التي يحثه فيها على الصبر والعمل والاجتهاد.

اللوحة الثالثة: قصة "زينوبة بنت بوزيان العسّاس":

"زينوبة" ذات الاثنا عشر ربيعا، مريضة بداء القلب، ودواؤها للتخفيف من ألمها هو عدم الكتم في صدرها، والترويح عن نفسها بين الفينة والأخرى، وكعادتها في كل عطلة ستزور بيت خالها في **وهران**، ووسيلة سفرها ستكون القطار.

ولذكائها وخفة ظلّها تتعرف "زينب" على كل مرافقيها في القطار وتعرف حكاية كل منهم حتى ولم يسردوها (تتعرف عليهم وعلى حكايتهم من خلال أعينهم التي تستطيع قراءتها).

بعد رحلة تملؤها المغامرات، تصل "زينوبة" إلى **وهران** لتجد خالها بانتظارها، لكن مفاجأة أخرى غير سارّة تنتظرها.

فخالها الذي كان يعيش حياة اليسر والرخاء تنقلب أموره رأسا عن عقب بعد طرده من العمل هو ومجموعة من أصدقائه العمال، وليس هناك من سبب واضح سوى مطالبتهم بحقوقهم الطبيعية في العمل، ولم يشفع لهم شيء في سبيل ارجاعهم حتى بعد تكوينهم لجمعية نقابية تضمن لهم حقوقهم المهضومة.

وتختلف الأقوال حول مصير "زينوبة"؛ فمنهم من يقول أنّها لفظت أنفاسها بين ذراعي خالها بعد سماعها لحكايته، ومنهم من قال أنها ارتاحت بعدما بكت على هموم العمال، ومنذ ذلك الحين أصبحت لا تفارق خالها وتتبعه أينما ذهب، حتى في المقاهي، ناقشت مع العمال واهتمت بنضالهم، واستمر هذا الحال إلى أن انتهت عطلتها، ورافقها كل من عرفها وأحبّها إلى محطة القطار من أجل عودتها للديار.

عبد القادر علولة :

مواليد **8** جويلية1939 بالغزوات ولاية تلمسان بالغرب الجزائري، دخل مدرسة الفلاح الابتدائية، واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس، وبعد ذلك بوهران.

توقف عن الدراسة وبدأ نشاطه المسرحي عام **1955** كهاو في فرقة الشباب بوهران حتى سنة **1960**، شارك في عدة دورات تكوينية[1].

أما بدايته في المسرح المحترف فكانت سنة **1963**، اثر انضمامه للمسرح الوطني الجزائري، حيث مثل في عدة مسرحيات نذكر منها: أبناء القصبة، حسن طيرو، الحياة حلم، العهد، المرأة المتمردة، وردة حمراء لي، والسلطان.
1964 أخرج أول مسرحية تحمل عنوان **الغولة** لرويشد.

1969: انتقل من العاصمة إلى وهران، حيث أخرج في نفس العام مسرحية: العلق، ثم **الخبزة 1970**، كما اقتبس مسرحية حمق سليم عن **قوقول**، ثم ثلاثيته التي تحمل مسرحيات **الأقوال1982، الاجواد 1985**، و**اللثّام 1989**.

عمل مديرا للمسرح الوطني الجزائري فيما بين **1972** و**1975**، ثم للمسرح الجهوي بوهران عام **1976**.

مثّل في عدة أفلام أهمها: "الكلاب"، و"الطارفة" للهاشمي شريف بوهران.

توفي صباح يوم الاثنين 14 مارس **1994** بباريس[2]، اغتالته يد الغدر قبل أن ينته من كتابة مسرحيته الجديدة تحمل عنوان: العملاق، لكنه كان آنذاك قد انتهى من اعداد مسرحيته "أرلوكان خادم السيدين" للمؤلف (كارلو غولدوني) التي لم يُكتب له عرضها[3].

---

(1) علولة، عبد القادر، من مسرحيات علولة، ص: 5.
(2) بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926– 1989، ص: 185.
(3) حميدة، عبد القادر، السلطان والغربان، يومية الخبر، يوم الاربعاء11 مارس 2009، ص: 27.

تعليـــــق على المسرحية:

مسرحية الاقوال تناولت مشاكل الطبقة المسحوقة، حيث أنّ **علولة** يعرف باهتمامه الكبير بقضايا العمال والفلاحين، ويستمد شخصياته من أوساط الطبقة الشعبية البسيطة موظفا القوّال.

ففي سنة **1985** قدم مسرح وهران الجهوي أيضا مسرحية "الاجواد" تناولت معاناة العمال البسطاء؛ هؤلاء العمال يصفهم **علولة** بالأجواد أي "الكرماء" بدءا من علاّل (الزبّال) والربوحي الحبيب في اللوحة الأولى، إلى قدور ومنصور في اللوحتين الباقيتين، وبينهما شخصيتان ثانويتان هما: عكلي والمنور.

فتراه في المشهد الأول لمسرحية الأجواد يصور الحالة التي آلت إليها الحديقة العمومية نتيجة إهمال مسؤوليها، والوضع الذي تعيشه حيواناتها من جوع و إهمال، و في المشهد الثاني يدخلنا من خلال "جلول الفهايمي" إلى خبايا المستشفى حتى نقف على ما يجري بداخله من ظروف تدعو إلى القلق على مستوى الصحة العمومية في الجزائر.

وفي المشهد الثالث يجعلنا نتعاطف مع شخصية "عكلي أمزغان" الذي تبرع بهيكله العظمي بعد وفاته إلى المدرسة التي يشتغل بها.

1989 قدم **علولة** الحلقة الثالثة من الثلاثية وتروي قصة برهوم بن أيوب الأفرم، وهو مواطن شريف يحب وطنه ويغار على معمل الورق الذي يشتغل فيه كعون ميكانيكي، الذي يضطره زملاؤه لتصليح الآلات، لكن يصاب بحادث ويدخل المستشفى.

والمسرحيات الثلاث تعالج قضايا العمال في عالمهم، والجدير بالذكر أن **علولة** ظل يعالج طوال مشواره المسرحي قضايا العمال والفلاحين بدءا من **الخبزة** إلى **حمق سليم** إلى **اللّثام** التي أرّخت لمرحلة صعبة مر بها العمال من جراء تدهور الاقتصاد الوطني بفعل سلوكيات سلبية.

ولأن هؤلاء العمال لا يمتلكون سوى القول أطلق **علولة** على المسرحية عنوان "الاقوال".

والمسرحية اعتمدت على أقوال **القوّال** الذي سيتكلم عنهم وعن معاناتهم وطموحاتهم على طول المسرحية، ومن تكرار اللاّزمة في أول المسرحية: **"الاقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة"** تتحدد طرفي الخطاب: المرسل وهو القوّال (ليّا) والمخاطب والمتلقي في آن واحد وهو: الجمهور و(السامع)، وهنا يكسر علولة جدار **الوهم** عن طريق هذه العلاقة الوثيقة بين الممثل الذي هو القوّال والمتفرج.

فهذا القوّال يصف الأقوال بأنها سيف ذو حدين، فهي ليست بالجيدة لأنها سريعة **"عظلم ترعظ غواشي"**[1]، مخيفة **"كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة"** مظطربة **"تسرسب تفيض على الخلق وتفرض المحنة"**[2]، لكن هذه الأقوال **الـ"مرة دفلة"** هي حلوة أيضا **"ماء تروى"** [3].

إنها تستطيع أن تفعل ما يفعله الانسان لذا جسّدها في شخص محبوب **لكل واحد منا "يحمس كالرفيق،** حنونة **"كالمرأة"**[4].

إنها الكلام الذي هو بالنسبة لأشخاص المسرحية أهم من الكتابة، القول الذي يسمعه السيد الغني(المدير) من صديقه السائق **غشّام** غير مكتف برسالة الاستقالة.

القول الذي حرم منه كثيرا ملأه اليوم ثقة، وجعله يتحدى المدير فكانت **"تملى القلوب ثيقة برزانة تنجي من الخنقة"**[5].

لقد حان الوقت الذي يحرمه من الكلام الذي حرم منه لمدة **15** سنة، لأنه سمع منه كثيرا وخدع بكلامه إلى درجة أن سمى أحد أبنائه بـالناصر تيمنا به وحبا له، ليس هذا فقط بل ويتكلم الآن عوضا عنه لأنّه عرف كلامه وحفظ تفكيره.

---

(1) علولة، عبد القادر، من مسرحيات علولة، ص: 23.
(2) السابق نفسه.
(3) السابق نفسه.
(4) السابق نفسه.
(5) السابق نفسه.

"الأقوال" هي أيضا في اللوحة الثانية تختصر الحياة، وتعطينا في أقل من ساعة قصة حياة **غشّام ولد الداود**، هي أيضا الكنز والإرث الوحيد الذي يملكه الفقير لأعطائه لولده البكر ممثلة في نصائح ووصايا.

"الأقوال" في اللوحة الأخيرة هي التي قد تؤدي إلى موت **زينوبة** حسب أقوال القوّال، أو تغيير مجرى حياتها بالانضمام إلى الكبار من العمال.

وهي أيضا الشيء الذي يقبل الصدق والكذب ويتعدد في التأويل، ففي نهاية كل من اللوحة الأولى والثالثة يعطينا مجرد احتمالات لنهاية أبطالها، وللمستمع الحق في الاختيار بين النهاية السلبية والايجابية، هذا لأن القصتين بكل بساطة مجرد "أقوال" تحتمل الصدق والكذب.

وهذا لكي يمنح للمتفرج حق المشاركة في تقرير النهاية وادماج الممثل معه.

تحليـــــــل المسرحيـــــــــــــة:

الشخصيـــــــــــــــات:

حينما سئل **علولة** عن كيفية بنائه للشخصية المسرحية قال: "إنني أستخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم، بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية، أي كل ما يشمل عمل الإبداع المعقد، إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع، وهدفهم هو واقع المتفرج"[1].

قدّم **علولة** في مسرحيته شخصيات بسيطة من واقع الحياة اليومية، وفي كل لوحة من لوحات المسرحية يقدم شخصيات جديدة تختلف عن اللوحة التي سبقتها، غير أنها تشترك في معاناتها في قضايا المجتمع؛ مع العمل والبيروقراطية، وسيطرة أرباب العمل، وأول هذه الشخصيات التي استنجد بها من التراث لتقديم هذه الشخصيات المعاصرة هي:

[1] علولة، عبد القادر، من مسرحيات علولة، ص: 243.

القـــــــوّال: وهــو شخصــية تراثيــة شــعبية وظفهــا **علولــة** لتقــديم الأحــداث والشخصيات، وهي تظهر لنا من خلال خطابه وكما هو معروف في الذاكرة الشعبية أنها شخصية حكيمة، وهو بصدد إعطاء تجربته لنا بأسلوب شعبي على وزن الشعر الملحون المقفى.

حيث استهل به **علولة** مسرحيته ليقدم لنا فكرة عامة عن المسرحية، وشخصياتها ومصائرها، فجعله يفصل بين كل لوحة وأخرى، بل ويذهب إلى أكثر من ذلك حين استفرد باللوحة الأخيرة حين سرد لنا فصول قصة **زينوبة بنت بوزيان العسّاس**، فأصبح فيها شخصية رئيسية في العرض.
والقوّال في المسرحية هو أحد الوسائل التي استخدمت من أجل كسر الإيهام مع المتفرج.

قدور السوّاق: ويظهر من خلال كلامه أنه شخصية ساذجة، أو بالأحرى كانت كذلك، تُخدع بالأكاذيب التي كان ينسجها له مديره الذي كان بالنسبة له صديقه منذ الشباب أي منذ **18** سنة: **3** سنوات في في الثورة، و **15** سنة وهو سوّاق في الشركة الوطنية ، وطوال هذه المدة كان ساكتا عن الحق لأنه كان غافلا عليه.

كبير في السن لأنه سيحال عن قريب إلى التقاعد لولا تقديمه لوثيقة الاستقالة.
لم يذكر من أولاده سوى ولدا وبنتا، ولد سماه بالناصر تيمنا بصديقه المدير الذي كان يرى فيه القدوة العليا.
والبنت شابة على أبواب الزواج ويرفض أن يشتري لها جهازها بالطرق المشبوهة، وأن يزفها بغير انتاج بلده.

غشّام ولد الداود: عمره يقارب **59** سنة، أميّ لا يعرف القراءة أو الكتابة، وهو زوج بدرة، وأب لخمسة أولاد وهم على الترتيب: زينب، مسعود، أحمد، زوليخة ومريم، أكبر بناته متزوجة.

عانى منذ صغره، فقد وُلد يتيم الأب ثم الأم، ونشأ في بيت عمه إلى أن بلغ الثامنة عشر، لتبدأ بعدها معاناته مع العمل المضني متنقلا بين مدينة وأخرى.

وقد سبّب له العمل الشاق مرض الربو جرّاء الغبار الناتج عن المناجم والمقالع.

رحلته مع العمل كانت في أوّل الأمر فلاّحا عند المستعمر لمدة عامين، ثم ستّ سنوات لدى حدّاد اسباني تزوّج خلالها في العامين الأخيرين، ثم عمل في المنجم لمدة ثمان سنوات، بعدها عمل في المقلع (الكاريار) وأثناء هذه المدة أصابه المرض من إثر الغبار الصاعد.

1955 عمل بشكل مؤقت في الميناء لمدة ثلاث سنوات، في **1959** عمل في مصنع للزجاج حتى سنة **1960** لأنه طرد من المعمل متهما بالتشويش لمطالبتهم أمورا بسيطة من أجل السلامة اليومية في المعمل، ثم عمل في مصنع للحديد لمدة ثلاث سنوات إلى حين إغلاق المصنع سنة**1963**، وبعدها عمل عند حدّاد جزائري لكنه رفض البقاء عنده لاستغلاله من طرفه.

دخل الشركة الوطنية وعمل فيها لمدة **11** سنة، وهذه المرة سيخرجه منها المرض الذي سببته كل هذه المعاناة في البحث والاستقرار في عمل يضمن له العيش والحرية له ولأولاده.

زينوبة بنت بوزيان العساس:

فتاة في الثانية عشر من عمرها، لكن قصر قامتها ونحافة جسمها يظهرها وكأنها صاحبة الثمان سنوات.

ذات وجه حلو ظريف، زاده بهاءا عينيها الواسعتين **"لونهم قرفي حين يزغدوا زغيد، يتسكجوا حين ما تغضب، ويبتسموا حين ما تضحك"**[1].

نحيفة، لأنها ولدت مريضة بداء القلب قلبها **"سريعة دقاته، خشين قيمة زوج قلوب"**[2]، لكنها تستطيع أن تعيش إذا حافظ أهلها عليها وتجنبوا إغضابها وأخذوا برأيها، والترويح عليها ساعة بعد ساعة، **"والديها ما ينهضوا فيها ما يدسوا عليها معلمينها كالكبير وفي كل شي يشاوروها"**

"زينوبة بنت بوزيان العساس يمثلوا بيها في الثانوية من ناحية السيرة والذكاء"[3]، إنها محل إعجاب الأساتذة، محل غيرة التلاميذ، لكن أحيانا يشفقون عليها حين تحل عليها نوبة من نوبات ضيق قلبها **"شواربها وصباعها يزراقوا تدير يديها على صدرها وتقول دروك يزل علي"**[4].

إنه نوع من المواساة ليس لها بل لغيرها، شجاعة ومؤمنة راضية بقضاء الله وقدره إذا تعلق الأمر بمصيرها، فهي تعلم أن داءها ليس له دواء، وهي التي تصبر والديها وتفهمهم.

إنها فتاة ذكية وحسّاسة كثيرا، ذات نظرة ثاقبة، لأنها تقرأ مكامن القلوب ولا أدّل على ذلك أنه تقرأ وجوه كل من رافقها في القطار، بل وأكثر من ذلك حين أحسّت بمعاناة خالها دون أن يتحدث عن طريق مظهره ورائحته.

وهناك شخصيات ثانوية لكن بدونها لم تكن لتتحرك الأحداث، وأهم هذه الشخصيات الثانوية المدير في اللوحة الأولى وهو: السي ناصر، وخال زينوبة "الجيلالي" في اللوحة الأخيرة.

---

(1) علولة، عبد القادر، من مسرحيات علولة، ص: 56.
(2) نفسه، ص: 57.
(3) المصدر السابق، ص: 57.
(4) السابق نفسه.

السي الناصر: كان رشيقا وسريعا كالغزال، "وفي المشي أسرع من العود"، وهذا قبل الاستقلال لكنّه الآن سمين و**"يظهر ثقيل شوية"**[1].

وهنا يريد أن يبين لنا **علولة** حياة الترف والرفاهية والجشع الذي يؤدي إلى الوزن الزائد.

كان محبوبا بين الناس، وصديقا لكل واحد، شجاعا، الأول في المعارك وحمل السلاح**"السلاح هو مولاه، ما يقول: آح ما يقول: جعت، في المعارك دايما هو الأول وفي الخير والصداقة هو الأحسن"**[2].

الجيلالي: يسكن مدينة وهران، وهو خال زينوبة متزوج وأب لأطفال، كان يعمل في شركة لتصنيع البلاستيك، لكنّه طُرد منها فانتقل بذلك من حياة اليسر إلى حياة الشقاء التي جعلت يبع كل ما يملك لضمان استمرارية العيش له ولأولاده.

الصـــــــــــراع:

مسرحية "الاقوال" كتبت عن العمال، عن المشاكل اليومية التي تواجههم أثناء عملهم المجهد، عن النقابات التي تنجح أحيانا في استرجاع حقوقها، وأحيانا لا.

إذاً صراع العمال ومعاناتهم مع العمل كان على طول أحداث المسرحية، استمر مع كل لوحة من لوحاتها الثلاثة، ويمكن تصنيف الصراع في المسرحية إلى نوعين:

صراع خارجي:

- **قدور** السوّاق مع صديقه المدير، هذا الأخير الذي مثل الرجعية والبيروقراطية، فكان عدوا للاشتراكية.

---

[1] علولة، عبد القادر، من مسرحيات علولة، ص: 51.
[2] السابق نفسه.

- صراع **غشّام ولد الداود** مع العمل منذ كان في عمره **18** سنة من عمره، وأدّى به هذا العمل إلى إصابته بمرض مزمن في الرئة، وكان في تنقله من عمل إلى آخر يصطدم باستغلال أرباب العمل من المعمّرين، أو حتى الجزائريين البيروقراطيين الذين خلفوهم **"كنا ظانّين الحرية تزرع في القلوب العطف والحنانة، ولكن زرعت في وحود الطمع اللهفة والبغض...بعد الاستقلال يا ابني خرجت من الأمة الجزائرية وحد الفئة يا لطيف منها... المنكر اللي استعملتها باش تستغني تحير العقل... "**[1].

ليوصل لنا **علولة** فكرة أنّ أرباب العمل من الجزائريين هم ليسوا أحسن حالا من الاستعمار والمعمّرين، لأنك لن تستطيع أن تتحمل الأذى من أخيك الذي يحمل الدم الجزائري، ويمكننا أن نتذكر قصة **الناصر** في اللوحة الأولى التي تؤكد لنا ذلك.

- صراع خال **زينوبة** مع التهميش، مع أصحاب القرار، مع الفقر الذي سبّبه له طرده من الشركة.

صراع باطني نفسي:

- يتجلى في صراع **قدور** النفسي مع الإهانة وطمس لشخصيته أمام المدير الذي كان يظهر له مثلا أعلى، لكنه يتمكن في الأخير من إدراك نفسه.

- **زينوبة بنت بوزيان العساس** مع المرض لكن هذا المرض أيضا تسبب لها بالأمور الإيجابية فقد كانت تكبر سنها بكثير، تفهم ما يحكيه الكبار، وهذا ما جعل خالها يحكي لها قصته في اللوحة الأخيرة.

وقد ترك لنا **علولة** فرصة اختيار الحل بين أمرين: أحدهما ايجابي والآخر سلبي، فبعد سماعها لحكاية خالها يسرد لنا **القوّال** أن عدم التستر عنها قد يكون أيضا نقمة عليها حين يقول:

---

[1] المصدر السابق، ص51.

"اتنهدت طويل زينوبة، وغمضت العين غاست...
قالوا ماقالو على زينوبة بنت بوزيان العساس
قالوا ماقالو على على البنت مولات القلب الحسّاس
اللّي قال تنهدت وقطعت النفس مشـــات
غطسة في غبينة العمال غطسة ما ولاّت
زراقت قلبها سكتت في حجر خالها توفّـــات
قالوا ما قالوا على على البنت مولات القلب الحسّاس ...
كاين اللّي فال بعد ما حكالها خالـــــها ريحت
بكات على هم العمال زل عليها الضر ونعست
في العطلة ديك مع الجيلالي عندها ما خرجت...
جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال وسهرت...[1]

وهذا من أجل المشاركة العقلية مع المتفرج وإعطاءه فرصة ليكون فعّالا في عملية التلقي، وموازيا للممثل على الخشبة العلولية.

اللغة والحوار:

اختار **علولة** وكعادته الاعتماد على لغة "السرد" التي أسند مهمتها إلى القوّال، وكما هو معروف عن هذه الشخصية الشعبية استخدامها للغة مسرحية شعبية نابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية القريبة من الوجدان الشعبي.

فقد أوكل **علولة** مهمة تقديم الحدث والشخصيات بأسلوب الشعر الملحون في بداية المسرحية، وعند الفصل بين كل لوحة وأخرى، والانتقال من حدث لآخر، ليجعل المتلقي يتابع الأحداث ويفهم معناها. يقول **القوّال** في أول المسرحية:

---

[1] المصدر السابق، ص: 54.

الاقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة
فيها اللّي سريعة عظلم ترعظ غواشي
كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة
تعفن الخواطر تهيّج وتحوزك للفتنـــة
اللي تتموج في طريقها توصل محقنة
تسرسب تفيض على الخلق وتفرض المحنة
الاقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة.....[1]

ومن الملاحظ تكراره للازمة: **"الاقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة"** ومنها نستطيع أن نعرف أن تكرارها هو دليل أن هذه هي النقطة التي تتمحور حولها المسرحية، ونعرف مدى أهمية القوّال فيها الذي استعمل القول كوسيلة جوهرية على غرار التقمص في المسرح الدرامي.

ومن أجل **كسر الإيهام** اعتمد القوّال في المسرحية على تقنية السرد البعيدة عن الحوار ولو وجد شخصان للتحاور سيكتفي الثاني بالسماع فقط؛ كما فعل **غشّام ولد الداود** مع ابنه الذي استدعاه للحديث عن حياته لكن ابنه سيكتفي بالسماع.

لكنّنا نجد داخل المسرحية بعض الحوار الداخلي، أو لنقل الحوار الذي تتكفل به الشخصية الواحدة أي سرد ما تقوله الثانية، وهذا ما تجسد في أقوال **قدور** الذي أوكل لنفسه مهمة ما يريد سيّده المدير قوله لأنه حان بالنسبة إليه وقت الكلام الذي حرم منه طويلا، ومثلما سمعه لمدة تزيد عن **18** سنة سيسمعه هو الآن.

ومن خلال تتبعنا لمسار اللغة في المسرحية نستطيع أن نقول أن مسرحية "الاقوال" كانت لغتها بسيطة لأن الكاتب استعمل فيها لغة وسيطة بين العامية والفصحى وهي ما تعرف باللغة الثالثة كما سمّاها **توفيق الحكيم**، حتى أن اللغة الفصحى كانت بسيطة بساطة لغتنا

[1] علولة، عبد القادر، من مسرحيات علولة، ص: 23.

الشعبية وقريبة منها، يسهل على كل واحد من المجتمع الجزائري فهمه مهما كانت درجته العلمية، وهذا لأن مسرح **علولة** بصفة عامة يسعى لتوصيل مسرحه إلى كل فرد من المجتمع وحتى الأمي فيه وأيضا من الفلاحين والعمال والحرفيين، والذي يتطلع من خلاله كاتبنا أن تتولد له المشاركة مع غيره من الأفراد، والسعي إلى تغيير ما حوله.

ونلمس أحيانا إدخاله – وبعفوية – بعض الألفاظ المحلية التي يختص بها المجتمع في الغرب الجزائري، وهذا لانتماء **علولة** من منطقة الغرب الجزائري.

البنـــــــــــــــاء:

الزمـــان والمكـــان:

مسرح **علولة** على خلاف المسرحيات التي ألفناها لا يلتزم بوحدة الزمان أو المكان.

فتراه بالقول ينتقل بنا من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر، ويستطيع أن يحكي لنا حياة بأكملها سواء في اللوحة الأولى أو الثانية، لكنّنا نستطيع أن نستنتج أن كل من اللوحات الثلاث حدثت في أزمنة متقاربة، ونستطيع أن نجزم أيضا أن أحداثه واقعية كانت تحمل بين طيّاتها رسالة إلى جمهور المسرح آنذاك من أجل تقريب مفاهيم الاشتراكية من خلال تناولها للتغيرات السياسية والاقتصادية: كالتسيير الاشتراكي، الثورة الزراعية، وتأميم الممتلكات العمومية، وغيرهم.

ومن هذه الأحداث نقول أن الأحداث كانت ـ تقريبا ـ في السبعينات وبداية الثمانينات.

المكان: اللّوحة الأولى كانت في العاصمة، أمّا الأخيرة فأحداثها كانت في **وهران** لأن خال **زينوبة** يسكن **وهران** ووصلت إليه بالقطار.

بين مسرح الحلقة لعلولة والمسرح الملحمي البريشتي:

تستخدم الحلقة بعض التقنيات البريشتية،

حين تكلم **علولة** عن هذه النقطة المتعلقة بعلاقة مسرح الحلقة بالمسرح البريشتي قال: "لم ينبهنا **بريشت** بصفة مباشرة إلى هذه الأشكال وإنما حاول الخروج عن النمط الأرسطي فبحث الحواجز الكائنة في هذا النمط واقترح امكانية الخروج عنها"[1].

- **مسرح الحلقة مسرح لا أرسطي:** مسرح **بريشت** كما نعلم يرتكز على نقطتين أساسيتين هما: التغريب والمسرح اللا أرسطي، وما دام اهتمامنا منصبا حول النقطة الثانية فإنه الأمر الذي لا يختلف معه مسرح الحلقة حيث يقول "رشيد بوشعير" أحد المهتمين بالمسرح في هذه النقطة: "أودّ أن أؤكد أن التجارب التأصيلية التي تنهل من التراث الشفهي الشعبي تلتقي فنيا مع التجربة البريشتية ولا تناقض هذه التجربة أو تتجاوزها، خذ تجربة عبد الأرسطي ويبنى جماليات الملاحم الشفوية، كما أن تجربة **علولة** تكسر جدار الوهم وتوظف أدوات التغريب، وهذا ما فعله **بريشت** من قبل، أما التعبير عن الخصوصية كادت أن تخفي معالمها الحضارية من وجدان المتفرج من جراء التوحد الانساني العام، فالرواة أو المداحون الذين كانوا يجوبون الأسواق والساحات العامة حاملين كمنجاتهم وأحداثهم العجيبة انقرضوا تقريبا"[2].

عمل **علولة** إلى إحياء شكل الحلقة شكلا وإنتاجية وفرجة، بعد أن توصل من خلال الممارسة العملية إلى قناعة شخصية أن القالب الأرسطي ليس هو الشكل الملائم الذي يستطيع أن يؤدي بها رسالته الاجتماعية، في البيئة التي يتعامل معها وقدم خلالها خمسة أعمال فنية ثرية ومنها الثلاثية التي تنتمي لها مسرحيتنا.

---

[1] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926– 1989، ص: 169.
[2] المرجع نفسه، ص: 170.

- **مسرح يشترك فيه الممثل مع الجمهور:** يقول **علولة** أنّه خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان اقتراحا على المتفرج (أي تنمية الحوار معه) وأنه أي مسرح الحلقة يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص لأن العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يفترض أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي وتجربة اجتماعية حيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه، بمعنى أن مسرح الحلقة يقترح مشاركة المتفرج..."[1].

القـــــوّال بدل الراوي البريشتية:

قام **علولة** بإحلال وظيفة القوّال بدل الراوي البريشتية؛ وهي شخصية يمكن أن نجدها في التراث الشعبي العربي وتراث المغرب العربي بالتحديد، ومهمة هذه الشخصية هي رواية وتمثيل الأحداث والقصص التاريخية التي لها مكانتها في الذاكرة الشعبية وكذلك الأحداث المعاصرة في الأسواق والساحات العامة، وأماكن تجمع الناس الذين يشكلون جمهوره عادة.

وبهذا فإنّ الممثل في هذه المسرحيات أصبح وظيفته "كراوية" ستصبح أكثر تأثيرا عندما امتزج بتقنية التجربة العالمية بحيث أصبح **القوّال** يلعب الدور الأساسي في العرض، وأصبح العرض المسرحي سرديا، وبهذا اقترب من المسرح الملحمي البريشتي.

فيقوم الراوي (القوّال) بكسر مجرى الأحداث ليس في النص فحسب (إن المخرج علولة هو الذي يكتب ويعد مسرحياته عادة) وإنّما في الأداء والعرض، ولهذا فان الممثلين هم رواة أو قوالون إضافة إلى كونهم يؤدون أكثر من دور (ويعتبر هذا تحولا جديدا في المسرح الجزائري والعربي عموما)[2].

ومن أجل التأكيد على **كسر الإيهام** في الحدث والأداء فان **علولة** يمزج في عروضه بين ما هو واقعي وما هو رمزي **وأحيانا خيالي (فنتازي)** بحيث يتم التأكيد للجمهور بأنهم في

---

[1] المرجع السابق، ص 169.
[2] فاضل، سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي، ص 38.

مسرح وأن هنالك ممثلون على الخشبة يروون حكاية ما، فالمسرح لا يكتفي بالسرد من قبل الراوية وإنما يجب أن يخضع كل شيء لمتطلبات اللغة المسرحية بحيث يخدم المشكلة الاجتماعية.

الأداء التمثيـــــــــــــلي:

إن الممثل في مسرح **علولة** ليس نفسه في المسرح الأرسطي، قد يتقمص شخصية دوره إلى حد ما لكن دون إيهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه، من خلال حركات أو مفردات لا تقولها الشخصية في النص، محاولا من خلال التمثيل بطريقة مغرّبة، لدفع المشاهد إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية.

هذا التغريب أسس له **علولة** لسانيا فقد اعتمد على كلمات مفتاحيه تجعل المتفرج يتباعد مع ما يعرض أمامه وعلى سبيل المثال كلمة: قال- قالو – يقول، أو بتحريك شخصيات أخرى تؤدي عن طريق الإيمائية ما تقوله الشخصيات الأخرى فنلحظ في نفس اللحظة فعلين لمشهد واحد، الأول ممثل و الثاني متحرك .

"كما أن اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في نفس الوقت، وقبل كل شيء على طاقة فكرية لأننا نطمح إلى مستوى امتلاك الإشارات التصويرية والتجريدية والاصطلاحية لدى الممثل، هذا الأخير إذا كان يعتمد على الحركة والكلمة، فلأنه يعتمد على عائلتين من الرموز: لغة الحركة ولغة اللغة، والمطلوب منه أن يفكر في نوعية الإشارة الموحية وامتلاكها داخل العرض، إذ أن الممثل هو المقلد والمصور الميكانيكي المباشر للفعل المسرحي بل أصبح بإمكانه أن يتكلم عن شيء ويصور شيئا آخر"[1].

إن الأداء التمثيلي لأعمال علولة يرتكز كثيرا على عامل السرد وعلى تقنية الممثل في التحرك على خشبة المسرح، ويأتي علولة في هذا المقام ليقول "لم يعد على الممثل أن يوهم

[1] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926– 1989، ص: 170.

بأنه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤدّاة، وأن يتنازل عن شخصية لصالحها، بل عليه أن يبني طوال مدة تأديته، وأنه ممثل ويبقى كذلك فيقوم بأداء فني، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور". كما كان يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقمص أدواره لدرجة سقوطه في الإيهام، وامتزجت هذه الرؤى بآراء **بريشت** من خلال مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجين (تقمص وتغريب) من خلال توظيف شخصية القوّال التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة و الانفعال و العاطفة.

وبغية الوصول إلى **تغريب الحدث والشخصية** فان المخرج الجزائري يعمد إلى خلق تلك المسافة بين الممثل والشخصية باستخدام صيغة الشخص الثالث كما هو الحال لدى بريشت أي أن الممثل يمثل الشخصية ويستعرضها بشكل مبدع وليس بشكل ميكانيكي، وبهذا فان الجمهور يمتلك تصوره عن الشخصية[1].

ألا يمكن أن نفهم من هذه المقولة أن **علولة** (وأبوه الروحي بريشت) يريد أن يغرّب التمثيل باعتباره أداءً إنسانياً، يفرقنا نحن البشر عن سائر الكائنات ، فالإنسان هو الوحيد الذي بمقدوره أن يفعل و في نفس اللحظة يدرك ما يفعل، ألا يمكن أن نفهم من هذه المقولة أن التغريب تتمثل في أنّ **علولة** يتفق مع فريق عمله منذ البداية على السير العام للمسرحية. فيقول:" لا يوجد ارتجال بل هناك اتفاقية على العرض ككل"، وهذا الكلام يجعلنا نقف على ملاحظة هامة في مسرح **علولة** هو أنّ العمل في رأيه عمل ديمقراطي مبني على المناقشة بين فريق العمل ، وما نريد قوله من خلال هذه الفكرة يتفق مع **بريشت** الذي يقول: "عندنا المخرج لا يدخل فضاء المسرح بفكرة أو رؤية أو تشكيل حركي، أو ديكورات جاهزة، لكن رغبته لا تهدف إلى تحقيق فكرة ما، بل مهمته تتمثل في تنظيم العمل الإنتاجي للمثلين

[1] فاضل، سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح العربي، ص 38.

(موسيقيين، ورسامين، الخ...) في رأيه التدريب أو البروفات لا تعني إرغام الممثلين على تقبل رؤيته التي وضعها مسبقا للعرض بل وضعها محل التجريب.

أنتج **علولة** عروضا مسرحية" بروح ديمقراطية" مع الممثلين ومع مصممي العرض فهو يترك لممثليه حرية الإبداع والتصور وفق رؤيته للنص- ديكتاتورية المخرج- وذلك لبلوغ غايته في الخطاب المسرحي الذي عمل لأجله " فالعرض المسرحي عند **علولة** تتشكل حدوده أثناء عملية التأليف، لأن النص عنده مركب بوضوح وفق أسلوب واقعي مرتبط بجدلية دون إهمال " المتعة واللذة " لهدف التغيير الواقع القائم على الأسلوب الذي ابتكره "برتولد بريخت" المتمثل في: التغريب.

مسرح يهدف إلي التغيير: سعى **بريشت** إلى انتهاج التغيير وتنوير الواقع حيث يقول: لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم بل يعملون على تغييره، فالمسرح إذن حسب رأي **بريشت** يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي ومن ثم لا بدّ أن يتغير الشكل وعن هذه النقطة يضيف **بريشت** قائلا: "ليس على الانسان أن يبقى كما هو الآن، أو كما يجب أن ننظر إليه نحن الآن، بل كما يمكن أن يصير عليه أيضا، أي نضع الانسان في مواجهة نفسه عن طريق التجريب، وهذا جوهر ما أراده **بريشت** في مسرحه الأمر الذي لا يختلف معه مسرح الحلقة.

يقول **علولة**: "إن فلسفة تجربتنا تهدف إلى ضمان وظيفة اجتماعية للمسرح وأن يساهم في رفع الوعي قصد التغيير الثوري للمجتمع، إننا إذ نغير شكل العرض فإننا نغير وظيفة المتفرج داخله، حيث يصبح المتفرج داخله مشاركا في خلق وابداع العرض، ويصبح الممثل بالتالي وسيطا فقط بين النص والعرض المتكون في ذهن المتفرج، فهي إذن فلسفة تحرر خيال المتفرج"[1].

[1] بيوض، أحمد، المسرح الجزائري 1926– 1989، ص: 170.

مسرح سياســـــــــــي: ورغم سعيه الحثيث للابتعاد عن الخطاب السياسي إلا أنه بقي مسرحيا سياسيا بامتياز، وكان جمهوره جمهورا سياسيا يأتي لمشاهدة عروض تنتقد نظاما مغلقا لا يسمح بالحريات، وكل الشخصيات التي أبدعها عبارة عن شخصيات ناقمة على وضع سياسي في نهاية الأمر حتى وإن كانت ناقمة على وضعية حديقة الحيوانات، وربما هذا ما جعله يحدث قطيعة أخرى في مساره المسرحي، لما شرع في تجربة جديدة في التسعينات سميت بتجربة "الكوميدي ديل آرتي"، حيث راح يبحث عن جماليات مسرحية مغايرة، بفضل مسرحية "أرلوكان خادم السيدين" المقتبسة عن أحد أعمال كارلو فولدوني[1].

وهكذا نكون قد وضعنا مقارنة بين المسرحين ليؤكد لنا **علولة** تأثره الصريح **ببريشت** إلى درجه أنه كان يؤكد ذلك في كل مناسبة ممكنة، بل ذهب إلى أكثر من ذلك حين سماه أبي الروحي.

[1] حميدة، عبد القادر، مسرح الحلقة الذي أنهى الهيمنة البريختية، يومية الخبر، يوم الأربعاء 11 مارس 2009، ص: 27.

خاتمـــــــــــــــــة:

عرف علولة في بداية تجربته بنـزعته البريشتية وشكل بذلك ظاهرة مسرحية فريدة في تاريخ المسرح الجزائري، بالنظر لما خلفه من انتاج إبداعي متميز جلب إليه اهتمام الدارسين و الباحثين في محاولة لإنصاف تجربته المتميزة عن باقي التجارب في الريبرتوار المسرحي الجزائري.

حين سئل علولة عن التراث وعلاقته بمسرح الحلقة أجاب دون تردد وبكل تواضع: أن بريشت هو أبوه الروحي، بل أكثر من ذلك صديقه ورفيق دربه المخلص، فالإنسان لا يولد من العدم.

مسرح بريشت جعل علولة ينقب في التراث الجزائري والعربي والمغربي منه خاصة ليقول لنا في أن مسرح بريشت الذي استمده هو من الشرق من مسرح النو الياباني والمسرح الصيني أنتم العرب لديكم أيضا ما يشبههما، وهو أيضا موجود عندكم وأنتم أولى باستخدامه.

ومن المفارقات العجيبة التي لم أستطع منعي من ذكرها أن حياة علولة تشبه إلى حد كبير حياة بريشت سواء المسرحية أوالفنية وحتى الشخصية؛ فكلاهما تمردا على الموجود من المسرح الدرامي القائم على الإيهام ليحلا محله مسرح يقوم على السرد وينفي الاندماج مع الممثلين.

وآراء بريشت التي جعلته يغادر من منفى إلى منفى هي نفسها الأفكار التي حملها علولة في مسرحه، لكن نفي علولة في الأخير كان بطريقة أعنف وإلى الأبد.

وذكرنا من قبل أن بريشت مر مسرحه بثلاث قطائع إلى أن وصل إلينا في صورته الملحمية الأخيرة، وحتى مسرح علولة كان كذلك فقد مسرحه في الأول بريشتيا ثم انتقل إلى مسرح الحلقة، وفي الأخير كان بصدد الدخول في مرحلة الكوميديا دي لارتي عندما كان

يحضر نفسه لتقديم مسرحية "أرلوكان خادم السيدين"، غير أن التجربة الأخيرة لم تتحدد معالمها لأنه مات وهو بصدد إعداد هذه المسرحية، وتأليف مسرحية "العملاق".

إن هذا الذي حدث مع علولة حدث أيضا مع بريشت؛ فقد توفي وهو بصدد إعداد مسرحيته "غاليليو غاليليو".

ويمكن تلخيص النقاط التي يشترك فيها مسرح علولة مع مسرح بريشت:

1- استعمال السرد والقوال في المسرح العلولي الذي يقابل الراوي في المسرح البريشتي.

2- استعمال وسائل التغريب.

3- المباعدة العاطفية بين الممثل والشخصية المسرحية.

4- إشراك الجمهور مع العرض المسرحي وجعله جزء منه.

5- التبسيط من الديكور؛ وإن لزم الأمر الاستغناء عنه لكي لا تشتت عناصره انتباه الجمهور.

6- استعمال الضوء للفصل بين مشهد وآخر.

7- إدخال عناصر التراث.

8- توظيف الحوادث التاريخية، وعلولة مولع بالتحدث عن تاريخ الجزائر وأمجادها وبطولاتها.

لكن ما يلاحظ أن بريشت رغم سعيه للتغيير في كل ما هو أرسطي إلا أنه لم يخرج من نمط العلبة الإيطالية، ولم يستطع إيصال مسرحه إلى كل الطبقات الشعبية وخاصة الفقيرة، ولم يستطع الخروج إليه في حين تمكن علولة من الخروج إليه ليكما النقطة الأخيرة التي لم يستطع بريشت أن يرسخها في المسرح الملحمي.

مسرح علولة يجمع بين القديم والمعاصر، يمزج بين الأصالة والمعاصرة، بين التراث وتجربة المسرح العالمي.

لكن هذه التجربة التي يزيد عمرها عن ثلاثين سنة كانت لا تزال في طور التشكيل، لكنها توقفت عن الاستمرار بموت مؤسسها، ماعدا بعض المحاولات المشتتة هنا وهناك لمخرجين أغلبهم كانوا أصدقاء علولة مثل "زياني الشريف عياد" وغيره.

وفي الأخير نطرح التساؤل الذي طرح لا يزال يطرح نفسه علي بشدة:

لو كتب لعلولة البقاء هل كانت ستكتمل وتنجح تجربته كما نجحت وانتشرت تجربة بريشت في العالم؟

قائمة المصادر والمراجع والدوريات:

1- المصادر:

1- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، دم الاحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، العدد 2، نوفمبر 2000.

2- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، موفم للنشر، الجزائر، 1997.

3- محمد التوري، بوحدبة ، زعيط ومعيط ونقاز الحيط، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، العدد 1، جويلية 2000.

2- المراجع:

1- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر (1830- 1954)، ج 5، دار الغرب الاسلامي، ط1، 1898 .

2- احسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية: دراسة تاريخية فنية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية 2007.

3- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926 – 1989)، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.

4- أحمد قاجة جمعة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، منشورات المكتبة العصرية، صيدا– بيروت، د.ط، د.ت.

5- أنطنيوس بطرس، الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، 2005.

6- أنيسة بركات، محاضرات ودراسات تاريخية وأدبية حول الجزائر، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، 1995.

7- بوكروح مخلوف، المسرح والجمهور، دراسة في سيسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، ديسمبر 2002.
8- توفيق الحكيم، مقدمة الملك أوديب، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.
9- دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، 1999.
10- رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، ط 2، بيروت، 1975.
11- رشيد عدنان، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، 1977.
12- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، المكتبة العصرية، د.ط، صيدا- بيروت.
13- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1998
14- سمير سرحان، دراسات في المسرح، تقديم سيد علي اسماعيل، ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط القاهرة.
15- صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوربية، الجزائر،2007.
16- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، الجزائر، 2005.
17- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، 2005.
18- عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، د.ط، الدار البيضاء، 2001 .
19- عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة الدار البيضاء، ط 1، 1985
20- عبد الملك مرتاض، فنون النثر في الجزائر (1931- 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

21- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، تقديم فاروق عبد الوهاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 1، الكويت، 1999.
22- علي حفياد، نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر، د.ط ، 2007.
23- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ، دار الفكر العربي. ط 4.
24- فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، ط.1، دمشق- سورية، 2007.
25- قيس الزبيدي، مسرح التغيير، دار ابن رشد.
26- محفوظ عصام، مسرح القرن العشرين (المؤلفون)، ج.1، الفارابي، ط.1 ، بيروت - لبنان، 2001.
27- محفوظ كحوال، المذاهب الأدبية، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، 2007.
28- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية والسردية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
29- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
30- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت ، 1913.
31- محمد عناني، دراسات في المسرح والشعر، ، مكتبة غريب، د. ط.
32- محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 1982 ،.
33- مصطفى أحمد فائق، أثر التراث الشجي في الأدب المسرحي النثري في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 2000.
34- نور الدين عمرون، المسار المسرحي في الجزائر إلى سنة 2000، شركة بانتيت، ط 1، الجزائر، 2006.

35- يحيى البشتاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للشر والتوزيع، ط 1، 2004.

الكتب المترجمة:

1- برتولد بريشت، الأورجانون الصغير للمسرح، نظرية برتولد بريشت عن المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت. د. ت.
2- برتولد بريشت، مسرحيات بريشت، موفم للنشر، الجزائر، 1994.
3- تمارا الكسندر بوتسيفينا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط 2، 1990.
4- علي سلالي، شروق المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 2000.
5- فردريك، أوين، برتولد بريخت حياته وفنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، د.ط.
6- مارتن جاكلين، الصوت البشري في المسرح الحديث، ترجمة محمد الجندي، مركز اللغات والترجمة.

المنشورات والدوريات والجرائد:

المنشورات:

1- فاضل سوداني، النقد المزدوج وتغريب المسرح الوطني، فعاليات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، منشورات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر،2007.

الدوريات:

1- مجلة المسرح، تصدرها مسرح الحكيم، وزارة الثقافة، العدد 26، فيفري 1966.

2- ينابيع، مجلة شهرية ثقافية جامعة، تصدر عن مركز الثقافة والإعلام، الجزائر، العدد1، مارس 1993.

3- مجلة الثقافة، تصدرها المكتبة الوطنية الجزائرية، العدد الممتاز 6-7، 2005.

4- مجلة الثقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية ، العدد الجديد بعد 118.

5- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 106، فبراير1980.

الجرائد:

1- يومية الخبر، يوم 10 فيفري 2001 .

2- يومية الخبر، يوم 11 مارس 2009.

فهرس المحتويات

مقدمة .....أ-هـ
الفصل التمهيدي 6-21
الفصـــــــــل الأول :نظرية برتولد بريشت عن المسرح الملحـمي.....21-51
المبحث الأول: برتولد بريشت حيــاته وفنـه.....22-37
المطلب لأول: حياته وأعمــاله.....22-28
المطلب الثاني: المراحل لتطورية في حياة بريشت المسرحية.....29-30
المبحث الثاني: المصادر النظرية للمسرح الملحمي.....31-37
المبحث الثالث: خصـائص ومقومـات مسرح بريشت.....37-48
المبحث الثالث: مقارنة بين المسرح الأرسطـي والملحمــي البريشتي. 48-51
الفصل الثاني:المســرح في الجزائـــر.....52-81
المبحث الأول: مسار الحركة المسرحية في الجزائــر.....53-65
المطلب 1: المظاهر المسرحية في التراث الشعبي الجزائــري.....53-54
المطلب2: المسرح في عهد الاحتلال الفرنسي (من1830- 1954).....54-62
أ- المسرح الفرنســـي.....54-57
ب- المسرح الجزائري.....58-62
المطلب 3: المسرح أثناء الثورة الجزائريـة.....62-63
المطلب 4: المسرح بعد الاستقــلال.....63-65
المبحث الثاني: الأعلام المسرحيـــة في الجزائـر.....66-72
المبحث الثالث: أهـم الأعمـال المسرحية في الجزائـر. 73-81
الفصل الثالث:بريشت في تجربة المسرح العربي والجزائري.....82-108
1- المسرح الملحمي في تجربة المسرح العربـي.....83-90
2- بريشت في تجربة المسرح الجزائـــري.....91-95
3- تأثير بريشت على عبد القادر علولــة.....95-105
4- الملحمية البريشتية في ربرتوار المسرح الجزائري.....106-108
الفصل الرابـــــع: تأثير بريشت على مسرحية "الاقوال" لعبد القادر علولة.....109-129
1- ملخص المسرحيـــة.....110-112
2- تعليق على المسرحية.....113-115
3- تحليل المسرحيـــــة 115-124
4- بين مسرح الحلقة لعلولة والمسرح الملحمي البريشتي..... 125-130
خاتمة.....131-133
قائمة المراجع و المصادر