الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues
جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث و معاصر

التحليل الدراماتورجي

مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة

مذكرةمقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:
- لولي سلوى

إشراف الأستاذة:
- لعموري أمينة

اللجنة المناقشة:

الأستاذ: إسماعيل جبارة.....رئيسا

الأستاذة:لعموري أمينة..... مشرفا ومقررا

الأستاذ: .زين العابدين بن زياني.....عضوا مناقشا

السنة الجامعية2018/2017

إهداء

إلى أحقّ النّاس :

الوالدين الكريمين

زوجي

وإلى كلّ من ساهم في إنجاز هذا البحث من قريب أو من بعيد...

مقدّمة

يعتبر المسرح فنًا من فنون الإنسانية تميل إليها الذّات بامتياز، فهو أبو الفنون لأنه يحوي الرّقص والإيقاع والموسيقى والغناء وغير ذلك من الفنون . الّتي أبدعها الإنسان أي ولدت وخلقت من رحمه، وهذا يعني أنّها فنون حيّة تلاحمت فيما بينها مشكّلة فن المسرح فجعلته المثال الأعلى والأسمى للتعبير عن الحياة، كونه نهض برسالة إنسانية تحمل القيّم والأخلاق و الرّغبات والطموحات إذ على ركحه يعبر الفرد عن مكبوتاته وهمومه لأنّه فنٌ يمارس على الهواء الطلق وهذه السمة تجعل الإنسان حرا طليقا.

وللمسرح سمات وخصائص جعلته فنّا فريدا من نوعه و هذه الصفات أكسبته مكانة كبيرة في نفوس الجماهير. و التي تتمثل في تحويل النص المكتوب إلى عرض تمثيلي أي تحويل صوت الممثل و حركته إلى لغة تنفس عن ما يدور في خاطر المشاهد. لهذا سعى كتّاب المسرح إلى ترجمة الواقع فوق الخشبة . أو ما نسميه الكتابة المسرحية أو بين النص والعرض، باعتباره عملا دراماتورجيا، وعبد القادر علولة من أعلام المسرح الذين كتبوا نصوص مسرحية وترجموها إلى عروض تمثيلية درامية. لهذا جاء عنوان مذكرتي الموسوم ب **" التحليل الدراماتورجي"مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة.**

ويمكن القول أن المسرح الجزائري في الوهلة الأولى من حياته غلبت عليه المواضيع الاجتماعية والسياسية التي تهدف إلى إصلاح المجتمع و القضاء على الآفات والأمراض التي تنخر كيانه من فساد إداري، عادات سيئة ومحسوبية...الخ .والهدف الذي رسمته هذه المواضيع هو النهوض بالإنسان و التطلع على أحواله، وكذا نمو الوعي السياسي و الاجتماعي عند الجزائريين.

والمسرح الجزائري كان ولا يزال المرآة العاكسة للحياة اليومية وللظروف المعيشية الّتي كان يعاني منها المجتمع، فقد جعل أهدافه غاية ورهانا لابدّ من تحقيقها.

واختياري لهذا الموضوع بالذات من الناحية الموضوعية يعود إلى الأهمية الّتي يؤديها المسرح في توعية وإرشاد الناس، فهو بدوره يعكس الحياة في مختلف جوانبها واتجاهاتها. ويرسم الحقيقة بطابع هزلي فكاهي، يستطيع من خلاله أن يفصح المتلقي عن مكبوتاته ومكنوناته. والدافع الآخر الّذي دفع بي لاختيار هذا البحث من الناحية الذاتية ، وهو رغبتي وميلي إلى اكتشاف فن تأليف المسرحيات، لأنّه يختلف عن فن كتابة الرّوايات والقصص. وكذا التّعرف على العناصر الّتي يقوم عليها الفن الدرامي. وكذلك إعجابي برائد المسرح الجزائري عبد القادر علولة الّذي استطاع أن يكسر النّظام الأرسطي التّقليدي. فقد أبدع إلى حد بعيد في كتابة و تأليف مسرحيات في الاتجاه

الحديث، ألا وهو الاتجاه الملحمي أو المسرح الملحمي الّذي يسعى دوما إلى إعمال عقل الجمهور وتنشيطه وكذا يحفز فيه روح التّطلع والكشف.

ولضبط خطوات ومراحل البحث الّذي شرعت في إنجازه كان عليا الإنطلاق من نقطة البدء ألا وهي تحديد إشكالية، أهيكل عليها بحثي هذا وهي: **بما تتميّز مسرحيات عبد القادر علولة؟ إلى أيّ مدى يتجلى البعد الملحمي في مسرحية الأجواد؟** هذه الإشكالية تفرعت إلى عدّة أسئلة وسأجتهد في الاجابة عنها وهي:

- فيما يتمثل التّشكيل الفنيّ؟
- ما معنى الدراماتورجيا؟
- ماهي الاتجاهات الّتي عالجتها مسرحيّة الأجواد؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اعتمدت على المنهج **الدراماتورجي** الّذي يقوم على عناصر البناء الدراميّ المتمثلة في الحدث، والشّخصيات والزّمان والمكان وغيرها، وهذا المنهج عاملت به

ولإنجاز هذا البحث وإتمامه سطرت خطة تمثلت في المقدمة وقسمت بحثي إلى فصلين اثنين، كان الأول عبارة عن دراسة نظرية بعنوان النشأة و تحديد المفاهيم .

1- مفهوم الدراما والتحليل الدراماتورجي .

أ- مفهوم الدراما .

ب- مفهوم الدراماتورجيا والتحليل الدراماتورجي .

2- مفهوم المسرح و المسرح الجزائري

أ- فن المسرح و علاقته بالدراما .

ب- المسرح الجزائري .

جـ - مسرح عبد القادر علولة .

أما الفصل الثاني كان عبارة عن دراسة تطبيقية للمسرحية **" الأجواد "**تعرضت فيه إلى دراسة الحدث و الشخصيات والحبكة والصراع و القناع، واللغة والحوار والزمان والمكان .

في الأخير ختمت بحثي بخاتمة كخلاصة لما جاء فيه، ثم عرجت إلى ذكر قائمة المصادر والمراجع التي استعنت بها ومن أهمها اعتمدت على مسرحية " الأجواد " حيث كانت موضوع التطبيق والتحليل، وكذا مراجع أخرى مختلفة أهمها : المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المسرح ... تاريخا ... ونضالا، المسرح الجزائري في عهديه (الاحتلالي والاستقلالي) لمحمد الطاهر فضلاء، وكذا المسرح في الجزائر لصالح لمباركية، مدخل إلى علوم المسرح لأحمد زلط، بالإضافة إلى مراجع أخرى.

ولا يكاد يخلو بحث من الصعوبات، فمجال العلم مكابدة وتفاني، فمن بين الصعوبات الّتي وجهتني قلّة الدّراسات الّتي تناولت موضوع الدراماتورجيا بالتّفصيل.

وختاما أشكر الله عزّ وجل على إتمام هذا البحث، كما أتوجه بالشّكر الجزيل إلى أستاذتي المشرفة لعموري أمينة التي ساعدتني على إنجاز هذا البحث من تشجيع وتوجيه. وشكرا لها على كل المراجع الّتي ساعدتني في الحصول عليها وزودتني بها.وأشكر كذلك أعضاء لجنة المناقشة على قراءة هذا العمل و على الملاحظات والتوجيهات المقدمة.

الفصل الأول

النشأة و تحديد المفاهيم

1- مفهوم الدراما والتحليل الدراماتورجي .

أ- مفهوم الدراما

تعتبر الدراما فنّا من فنون الأدبية الّتي عرفتها السّاحة الغربية وكذا الّساحة العربية، فقد تعدّدت دلالاتها كونها فن أدبي يعبر عن المشاعر والأحاسيس، فلكل باحث تعريفه الخاص به **فالدراما:** «**Drame , Dram** من أصل يوناني يعني فصل وصفة درامي **Dramatique**موجودة في اللّغة اليونانيّة **Dramatikas** وفي اللاّتينية **Dramaticus**للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر».[1]كلمة الدراما تمحورت في ثلاثة معاني، فنجدها في المعنى العام«كلمة تطلق على كل الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها».[2]هذا يعني أنّ الدراما مرتبطة ارتباطا وثيقا بالمسرح بكل أنواعه.

أمّا في المعنى الإنجليزي تدل كلمة Drama على المسرح كنص وكتاريخ وكجماليات مقابل كلمة Performance الّتي تعني العرض والأداء، كذلك تطلق تسمية دراما على كل عمل تمثيلي من ابتكار الخيال، حتّى ولو لم يقدم على خشبة المسرح.[3]وعلى هذا يتبيّن أنّ الدراما عمل مزدوج بين النّص المكتوب والعرض التّمثيلي. ويكون هذا الإبداع من وحي الخيال سواء تمّ عرضه أو لا.

وفي المعنى الفرنسي تدل كلمة دراما على المسرحيات الّتي تعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعيّة، فيها خلط بين طابع الجدّ و الهزل بسبب اهتمامها بتصوير " الحقيقة " على الخشبة من خلال المحاكاة الإيهاميّة.[4] ومنه فإنّ الدراما تصوّر الحياة الاجتماعية على خشبة المسرح بصفة الجدّ والفكاهة للتّعبير عن الحقيقة بأسلوب خيالي.

وللدراما مفهوم اصطلاحي آخر يحدده جورج لوكاش Georg lukacs في قوله:« تعني الدراما عملا مكتوبا، يستهدف الوصول إلى تأثير قوى الجماهير محتشدة داخل قاعة المسرح، أناس ممثلون يلعبون فيما بينهم حدثا مهما، يبعث على الانتباه والمراجعة» .[5]ومن خلال هذا يبدو أنّ الدراما نشاط مدوّن يعمل على التّأثير والتّأثر لدى الجمهور، وهذا النّشاط يمارسه ممثلون، حيث ينمي ويثير روح التتبع لدى المتلقي.

---

[1]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، دط، ج1، مكتبة لبنان، ص نفسها.

[2]- المرجع نفسة، ص نفسها 194.

[3]-ينظر:المرجع نفسه، ص نفسها .

[4]- ينظر ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العـــــرض، ص194.

[5]- جورج لوكاش، تاريخ الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، ج1، ط1، القاهرة، ص25.

ومفهوم الدراما أوسع من هذا بكثير، فهناك من يقول بأنّها جزء من حياة الإنسان، فنجد عبد العزيز حمودة في كتابه **"البناء الدرامي "**يقول:«لابد أنّ البداية الحقيقيّة للدراما كفن تمثيلي نشأت عن هذا الميل الغريزي للمحاكاة عند الإنسان. والصورة التّقليديّة الّتي يسوقها النّقاد ومؤرخو المسرح تمثل أسرة إنسان بدائي قضى جلّ يومه سعيّا وراء شيء يطعم به صغاره وزوجته (...)من هذا المشهد البسيط يتّضح أنّ الإنسان قد ولد وولدت معه البذرة الأولى للدراما كفن أدائي».[1]هذا يعني أنّ الدراما شيء فطري وليس مكتسب، لأنّها جاءت مع ميلاد الإنسان، فالأحداث الّتي يعيشها في يومه تعتبر عنصر من عناصر الدراما. ومن المعروف أنّ حياة الإنسان عبارة عن صراع بين الخير والشّر، بين النّجاح والفشل. فالصراع يعتبر هو الآخر عنصر من عناصر البناء الدرامي، بل العمود الفقري له، حيث يستمد الإنسان البدائي هذا العنصر من الطبيعة، فهو في صراع دائم مع فريسته للقضاء عليها.« لكن الملاحظ أنّ عنصر الصراع الدرامي يستمد جذوره من الفكر الديني للإنسان البدائي، أو بمعنى آخر أنّ البداية الحقيقية للدراما لا تنفصل عن فكر الإنسان الديني، وعن الطقوس الّتي يؤديها لممارسة شعائره».[2]من خلال هذا يتّضح لنا أنّ البداية الفعلية والحقيقية للدراما كانت بداية دينيّة لصيقة الفكر الديني للإنسان، لأنّه كان يمارس ويحاكي الطقوس والشّعائر.

ب- مفهوم الدراماتورجيا والتحليل الدراماتورجي:

1-الدراماتورجيا DRAMATURGIE , DARMATURGYإنّ كلمة الدراماتورجيا لها مجال دلالّي واسع لأنّها تدّل على وظائف متعددة ظهرت تباعا مع تطور المسرح.

أصل كلمة دراماتورجيا يرتبط بالدراما،«وهي مأخوذة من الفعل اليوناني DRAMATURGIO بمعنى يؤلف أو يشكل الدراما، كما أنّ كلمة DRAMATURGOS تحتوي على شقين : مسرحية: DRAMATO / صانع أو عامل : ERGOS ولذلك فإنّ الكلمة تحمل في أصلها معنى الصنعة» [3] وبناءً على هذا فإنّ كلمة الدراماتورجيا تعني فن تأليف المسرحيات، ولا يمكن أن يقصّر مفهوم الدراماتورجيا على هذا المفهوم فقط، بل هناك تعريفات عديدة لها، ولكن كلّها تصبّ في مفهوم واحد، حيث تميّز المعاجم بين تعريفين آخرين متداخلين إلى حدّ ما للكلمة هما:

أ- «دراسة بناء النص الدرامي وكتابته وشعريته.

[1]- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، دط، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، 1998، ص 16.
[2]-عبدالعزيزحمودة، البناءالدرامي،ص17.
[3]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي،ج1، ص205.

ب- دراسة النّص الدرامي وإخراجه (أو إخراجاته المتعددة) في علاقتهما الّتي يظهرها العرض.

هكذا يرى التعريف الأول أنّ الدراماتورجيا هي " فن بناء النصوص الدرامية " في حين يرى التعريف الثاني أنّ الدراماتورجيا مجموعة من القواعد والنظم والأعراف الّتي تتحكم في عملية بناء النصوص الدرامية. كما تمتد لتشمل حتى مجال الإخراج المسرحي»[1].

وكلمة الدراماتورجيا هي الأخرى لها مجال دلالي واسع، إذ يصعب تحديد مفهوم شامل وجامع لها، وعليه : ينبغي أن نميّز داخل المفهوم العام للدراماتورجيا بين مفهومين آخرين هما: "التحليل الدراماتورجي أي "الممارسة النقدية" التي تتعلق بنقد وتقويم هذا الفن المسرحي، وبين "النظرية الدراماتورجيا:" وهي التي تبلور الادوات الضرورية لهذه الممارسة كما أنه يجب أن نميّز بين الدراماتورجيا الكلاسيكية والدراماتورجيا الحديثة، فالدراماتورجيا الكلاسيكيّة كبنية داخلية تهتم على الخصوص بالعقدة والعرض والصراع والنهاية والبنية السردية للنّص الدرامي، في حين أنّ الدراماتورجيا الحديثة كبنية خارجية، تهتم بسبل ووسائل الإنتاج على خشبة المسرح، أي تهتم بكل عناصر العرض المسرحي».[2] وعلى هذا فإنّ الدراماتورجيا هي عمل مزدوج بين النّقد المسرحي وأدوات النّص الدرامي.

بالإضافة إلى التعاريف المذكورة سابقا نجد تعريف آخر للدراماتورجيا ففي مفهومها العام عبارة عن « تقنية أو شعرية الفن الدرامي الّتي تهدف إلى وضع مبادئ تأسيس إنتاج، إما بطريقة استقرائية، أي عبر أمثلة ملموسة، أو بطريقة استنباطية أي عبر منظومة من المبادئ المجردة ». [3] ومن ثمّ فإنّ هذا المفهوم يعني بجملة من القواعد المتعلقة بكتابة النّص المسرحي، والّتي لابد أن تتوفر في هذا العمل.

ونجد من يعرّف الدراماتورجيا على أنّها « الممارسة النّقدية الّتي تقوم بتقديم وتقويم الفن المسرحي، وبلورة الأدوات الضرورية للعرض ولقائه والتقائه بالمتلقي ».[4]

ويعرف باتريس بافي Patrice Pavet الدراماتورجيا، في معناها الأكثر شمولية هي:« التّقنية (أو الشعرية) للفن الدرامي الّتي تعمل لإقامة مبادئ بناء العمل إمّا بشكل استنباطي

---

[1]- يونس لوليدي، الدراماتورج وسيوغرافيا المقدس، مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكتاب، العدد: 68/67 دمشق، 2009، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- حسن المنيعي، الدراماتورجا و النقّد المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكاتب، العدد68/67، دمشق، 2009، ص22.

[4]- محمد سيف، " الدراماتورج " والبحث الدراماتورجي " في المسرح العربي، جريدة القدس العربي، العدد:7833، باريس2014 ص13

استقرائي عبر أمثال (محسوسة) واقعية، وإمّا عبر نظام من المبادئ المجرّدة ».[1] وعليه فإنّ الدراماتورجيا لصيقة الفن المسرحي الّتي تتطلب وجود مجموعة من القواعد والقوانين الخاصة بالمسرحية وكذا كتابة وتحليل مسرحية بشكل صحيح.

ولدراماتورجيا دور جدّ مهم في صياغة الأعمال المسرحية و جعلها مقبولة في نظر الجمهور . لذا صارت الدراماتورجيا حاجة ضرورية على مستويات متعددة نذكر منها : [2]

1- التعاون مع المؤلفين و المخرجين والسينوغرافين بهدف ابتكار أفكار إبداعية .

2 - ضمان المستوى اللائق للعمل المسرحي فنيًّا و فكريا في سياق العملية الإنتاجيّة وتوسيطه إلى المتلقي الجديد .

3- المشاركة الفعالة في صياغة خطة الموسم المسرحي فنيّا و فكريا .

4- العمل على اختبار وتجريب أشكال عرض وهياكل تنظيم جديدة .

5- بناء شبكات تواصل فعالة محليا وعربيا وعالميا.

من خلال هذه النقاط نقول بأنّ الدراماتورجيا تعدّ محورا أساسيا وفعّالا في تنميّة وتطوير العمل المسرحي، سواء في توطيد العلاقة بين المؤلفين والمخرجين وكذا السينوغرافين، والارتقاء بالمسرح فنّا وفكرا و كذلك توسيع النطاق والتواصل على المستوى المحلي والعربي والعالمي .

2-التحليل الدراماتورجي:

يعتبر التّحليل الدراماتورجي من بين المناهج الّتي عرفها الأدب الغربي، وكذا الأدب العربي، فهو متعلّق بفن تأليف المسرحيات، أي بالدراماتورجيا. ومن أجل تحليل أي مسرحية والتّعرف على عناصرها، ينبغي إتباع المنهج الدراماتورجي فهو:« المستشار المسرحي الإداري أو المتعلّق بفرقة أو مخرج أو مسؤول عن تحضير عرض ما ».[3] و العمل الدراماتورجي« هو انعكاسا نقديا لانتقال المكوّن الأدبي وتحوّله إلى مكوّن مسرحي، وتكون عملية التّحليل الدراماتورجي حاضرة قبل الإخراج من قبل المؤلف المسرحي والمخرج، وفي الوقت عينه بعد العرض عندما يحلل المشاهد خيارات الإخراج ».[4] فهذا يشير إلى أنّ التّحليل الدراماتورجي يحاول الإضافة على تحويل الكتابة الدرامية إلى الكتابة المشهديّة، وهذه العملية مهمة المؤلف المسرحي.

---

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف، خطار، مر: نبيل أبو مراد، ط1، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، 2015، ص 195.

[2]-يونس لوليدي، الدراماتورجيا المسرحية، الهيئة العامة السورية للكاتب، العدد68/67، دمشق، 2009، ص09.

[3]- باتريس بافي، المعجم المسرحي، ص199.

[4]- المرجع نفسه، ص نفسها.

2- مفهوم المسرح والمسرح الجزائري:

أ- فن المسرح وعلاقته بالدراما :

1- مفهوم المسرح:

أخذت كلمة المسرح عبر التّاريخ دلالات متنوعة بتنوع النّظرة إلى هذا الفن وإلى مقوماته.

المسرح لغة: ويعني« مرعى السّرح، والسّرح من المال: وما يحذى به ويراح، والجمع سروح، والسّارح اسم للراعي، ويكون اسما للقوم الّذين هم السّرح نحو الحاضر والسامر وهم الجميع قال: سواء فلا جدب فيعرف جدبها ولا سارح فيها على الرّعي يشبع».[1]

ونجد كذلك ابن منظور في معجمه لسان العرب يعرّف المسرح على أنّه «مرعى السّرح، وجمعه المسارح، ومنه قوله:

إذا عاد المسارح كالسّباح

وفي حديث أم زرع: له ابل قليلات المسارح، هو جمع مسرح، وهو الموضع الّذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرّعي».[2]

المسرح اصطلاحا: لا يمكننا حبس كلمة المسرح في مفهوم واحد وشامل، بل تعدّدت المفاهيم والآراء فاستخدمت الكلمة «للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيّل عبر الكلمة كالرّواية و القصة».[3]كثرت دّلالات المسرح وتنوعت فاستخدمت للدلالة على شكل من أشكال الفرجة، قوامه المؤدي/الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى .كما تدّل أيضا على المكان الّذي يقوم فيه العرض . والمسرح أيضا عبارة عن مجمّل الأعمال أو إنتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح شكسبير مثلا، أو للدّلالة على مختلف الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين فيقال المسرح اليوناني أو المسرح الإغريقي...إلخ.[4]

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ج2، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2003، ص 235، 236.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج7، ط4، دار صادر للطباعة والنّشر، لبنان،2005، ص 163.

[3]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 422.

[4]- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 422 – 423.

يعتبر المسرح من المفاهيم الّتي أثارت جدلا ونقاشا بين الأدباء والمفكرين العرب، إذ لا يوجد تعريف دقيق وشامل يجمع عليه الباحثون « فالمسرح نوع أدبي يؤلفه مبدع موهوب في الكتابة المسرحية المتنوعة ويتحول النّص المؤلف إلى (فن) أو عرض تمثيلي درامي في مكان ملائم . أو فوق خشبة بناية مسرحية، ويؤدي العرض التمثيلي مجموعة من الممثلين تساعدهم عناصر بشرية وتقنية تحت إشراف مخرج فني، ويقدم العرض بعد إتقان تمثيل (بروفات) أو تدريبات تمثيل أمام الجمهور حيث يشاهد العرض في زمان ومكان معروفين»[1]. من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن المسرح يختلف عن غيره من الفنون الأدبية كالرواية و القصة من حيث الأداء و العرض و القواعد والقوانين التي يخضع لها التي جعلته فنّا فريدا من نوعه، بالإضافة إلى كونه نصا أدبي مكتوب، فإنه يقترن عادة بفن العرض على الخشبة .

ويعرف أيضا على أنّه :«عمل درامي مأخوذ من الحياة بروح فنيّة، يحتوي على حكاية قصيرة أو طويلة، ومترابطة الأجزاء، يقوم بتمثيلها أشخاص لهم سمات اجتماعية ونفسية خاصة تتناسب مع طبيعة الحكي. تعتمد على لغة الحوار أكثر من السرد في جميع مراحل تطورها، وعادة ما تتسم بمحدودية المكان وبزمنية مكثفة »[2]. فالمسرح فنّ مستوحى من الحياة اليومية التي يعيشها البشر أي محاكاة لأفعالهم وأعمالهم. ولكن ينبغي أن ينتقي بصيغة فنية درامية يصور حكاية واقعية يمثلها موهوبون وبارعون في التمثيل وفي الغالب يعتمد هذا العرض على الحوار لأنّه العمود الفقري للمسرح، وكذا وجود زمان ومكان معروفين.

والمسرح عند أبو حسن سلام هو: « نشاط إبداعي فكري حرفي جماعي من جهة إرساله، وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروف في حالة من الأداء الحاضر على متلقيين حاضرين جسدا وذهنا ومشاعر ».[3]ومنه يتبين أنّ المسرح هو فعل ينتجه مبدع موهوب في مخيلته وأفكاره، وفي الوقت نفسه هو فعل ونشاط له صفة الجماعة، لأنّه يقدم من طرف مجموعة من الأفراد ويتلقاه مجموعة من المتفرجين.

وعلى هذه التعاريف المقدمة يمكن استنتاج أهم خصائص المسرح عامة و هي:

- يطرح قضية فكرية، دينية ،اجتماعية ،سياسية .
- تتمثل لغة المسرح في الحوار الّذي تخلقها الشخصيّات .

1- أحمد زلط ، مدخل إلى علوم المسرح ، دراسة أدبية فنية ، ط1، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر، الاسكندرية ،2001، ص91.

[2]- عبد المنعم أبو زيد، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، قسم الدراما الأدبية، دار العلوم الفيوم، القاهرة، ص04.

[3]- أبو حسن عبد الحميد سلام، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتّأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، 1993، ص 19.

- الصراع : حيث يميز هذا العنصر فن المسرح .
- وجود مخرج يشرف على العمل المسرحي .
- تحوّل النّص المكتوب إلى عرض تمثيلي فوق الخشبة .
- كما أنّ المسرح يؤثر بصفة مباشرة على المتلقي .

ويبقى المسرح ذلك الفنّ الّذي تعبر فيه الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية والحضن الّذي يحتضن أحلامهم وطموحاتهم، لهذا احتلّ مكانة كبيرة في نفوس الجماهير، فهو الأكثر تأثيرا في المتلقي على غرار الفنون الأخرى، لذا نجده متوغل في الساحة الأدبية بشكل كبير ويكاد يعمّ الأوطان الغربية والعربية منها الجزائر حيث أدى رسالته الفنية بصدق، رغم مواجهته لمجموعة من العراقيل والصعوبات وعليه يمكننا طرح هذا التّساؤل: كيف وصل المسرح إلى الجزائر؟ وما هي أصوله والعوامل المساعدة على ظهوره؟ ومن هم رواده؟

2-علاقة المسرح بالدراما.

هناك من يعتقد أنّ مرادف كلمة المسرح هي لفظة «الدراما » وأنّهما شيء واحد لكنّ هذا الاعتقاد نسبي . فهناك من يميّز بين اللّفظتين « فالدراما تعني النّص المكتوب، أمّا المسرح فيعني عملية العرض، وليس هناك مصطلح يغطي الاثنين معا،(...) وكلاهما يعطي أقل الاهتمام للإنتاج أو لنظرية العرض ».[1]وعلى هذا فإنّ الدّراما نشاط وعمل مكتوب من قبل شخص موهوب في الكتابة المسرحية كُتبت من أجل القراءة فقط، في حين أنّ المسرح عبارة عن ترجمة لهذا الفنّ المدّون وذلك على الخشبة، ومنه فإنّ العلاقة بينهما وطيدة دون أن يكونا شيء واحد، فجاء المسرح خادما للدراما.

[1]- مارفن كارلسون، نظريات المسرح، تر: وجدي زيد، ج1، دط، 1997، ص 12.

ب-المسرح الجزائري:

1- الأصول التّاريخية للمسرح الجزائري:

لقد ظهر المسرح متأخرا في العالم العربي عامة وفي الجزائر خاصة، فلم تعرف هذا الفن بالمفهوم الحديث له خصائصه وقواعده المتعارف عليها وقد أشار إلى ذلك أحمد توفيق المدني في قوله: « لعلّ قطر الجزائر - بعد جزيرة العرب – هو القطر الإسلامي الوحيد الّذي لم يدرك بعد أهمية التّمثيل وينشأ به المسرح العربي، ولم يشعر شعبه حتى الساعة بوجود ذلك النّقص العظيم فيه ».[1] لكن هذا التأخر لا ينفي وجود محاولة و أشكال مسرحية بدائية في الجزائر، متمثلة في مسرحية : "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق" لإبراهيم دانينوس سنة 1835. [2]

والمسرح شأنه شأن الفنون الأدبية الأخرى لم يولد مباشرة كفن ناضج وراقي قائم بذاته بل بدأ بأشكال مسرحية بدائية و راح ينمو شيئا فشيئا حتى بلغ ذروته و احتل الساحة الأدبية العربية ومن أهم هذه الأشكال نذكر :

مسرح الكراكوز، وخيال الظل، عرفته الجزائر مع دخول العثمانيين الّذين حملوا معهم عاداته وآدابهم و فنونهم منها مسرح الكراكوز وخيال الظل، الّذي يقدم خلال شهر رمضان واستمرت هذه العروض إلى غاية القرن 19، فحسب أرليت شاهد عرض الكراكوز بالجزائر العاصمة سنة 1835.[3]

بالإضافة إلى هذا نجد كذلك: « الأشكال التمثيلية الشعبية التي يزخر بها التراث الجزائري، التي مهدت لولادة المسرح الحقيقي، والمتمثلة في الاحتفالات الدينية والاجتماعية والحركات الخارقة، مثل الوقوف عند مقابر الأولياء و الاحتفالات المرتبطة بيوم عاشوراء التي كانت تمثل عدة عروض تمثيلية كذلك نجد المداح والرواية و الحلقة و الاحتفالات التي تقام طوال السنة مثل التويزة والأم تانونجا».[4]

تمثل هذه الأشكال البدايات والبوادر الأولى التي أرخت لظهور المسرح في الجزائر، لكنها لم تكتمل ضمن إطار أدبي درامي بالمعنى الحقيقي.

2- العوامل المساعدة على ظهور المسرح الجزائري:

---

[1]- بن داود أحمد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954،مذكرة ماجستير قسم التاريخ وعلم الآثار، إش: بوشيخي شيخ، وهران ،2009، ص02.

[2]- المرجع نفسه، ص نفسها .

[3]- ينظر:المرجع نفسه، ص04.

[4]- ينظر:بن داود احمد ،دور المسرح في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926 1954، ص05.

لم تعرف الجزائر المسرح كفن أو كنوع أدبي ناضج باجتهادها، بل كان ذلك نتيجة تأثر المسرح الجزائري بعدّة عوامل في مسار تكوينه، وتتمثل هذه العوامل فيما يلي:

أ- **التّرجمة والاقتباس:** لقد استفاد المسرح الجزائري من تجارب و أعمال الأمم الأخرى و ذلك عن طريق الترجمة والاقتباس فباعتبار مصطفى كاتب : « أن المسرح بدأ بعد ذلك يعتمد على النصوص المترجمة و لكنها لم تكن ترجمة بالمعنى المعروف للكلمة، وإنما هي نوع من الاقتباس أو" الجزرأة " أي التحويل إلى الجزائرية».[1] من خلال هذا يتضح أنّ للترجمة و الاقتباس دور في نشأة المسرح الجزائري لكن الترجمة هنا لم تكن بالمعنى الحقيقي و الحرفي، فهذا العامل ساعد الكثير من أدباء المسرح المتمكنين من اللغة الفرنسية « بالتحديد عند **محي الدين باش تارزي** الّذي ترجم بعض الأعمال للمسرحي الفرنسي موليير إلى اللهجة الجزائرية المحلية ».[2] كما نجد كذلك الكاتب المسرحي **ولد عبد الرّحمان كاكي :**« الّذي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره - في الغرب غالبا – ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة يصوغها بلغة شعبية خفيفة ».[3] فهذا يعني أنّ ولد كاكي كان يأخذ المعنى العام فقط للمسرحية، ثم يصوغها بأسلوبه الخاص حيث يعطيها لون شعبي بسيط.

وتظهر تجربة أخرى عند **كاتب ياسين** الّذي تشبع من الثورة الجزائرية، حيث كان يكتب أعماله ومسرحياته باللّغة الفرنسية: « وقد كتب ياسين مسرحية حققت نجاحا جماهيريا واسعا، وهي مسرحية**" محمد خذ حقيبتك "**وأدخل فيهاأسلوب المسرح الوثائقي، كما اعتمد روحا شعبية فكاهية، وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى وهما: الفكاهة الشعبية، وفكرة الارتجال ».[4]

وتبقى التّرجمة النشاط الّذي استطاع به الأدباء والكتّاب نقل الأعمال الأدبية من لغة إلى أخرى بها حدث الانفتاح وفك العزلة على الأمم العربية. « فلهذا اهتم الأدباء بالترجمة وانكبت جهودهم على المسرح الفرنسي والإنجليزي والإيطالي».[5] والمسرح الجزائري شأنه شأن المسارح العربية الأخرى، عمد روّاده على ترجمة النّصوص الغربية، مثل ترجمة أعمال **شكسبير وموليير.**

---

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ص461.

[2]- عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965 – 1975، مذكرة ماجستير، قسم النقد والأدب التمثيلي ، وهران، 2010، ص 12.

[3]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 462.

[4]-المرجع نفسه، ص نفسها.

[5]- عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965 – 1975، ص25.

ب-زيارة الفرق المسرحية العربية:

شهدت الجزائر خلال القرن العشرين حركة جديدة ساهمت في التعريف بالمسرح، وتتمثل هذه الحركة أو العامل في توافد مجموعة من الفرق المسرحية العربية الّتي أثّرت بشكل كبير في تّطور وتقدم المسرح الجزائري ونذكر من بينها:

- **فرقة القرداحي:** كان لهذه الفرقة دور في تطور المسرح الجزائري حيث: « زارت هذه الفرقة كلا من تونس والجزائر سنة 1908 وحققت نجاحا باهرا».[1]
- **فرقة التّمثيل المصري لجورج أبيض:** في عام 1921 « زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت في ذلك العام في الشمال الإفريقي (...) وقدمت فرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللّغة الفصحى هما: **" صلاح الدين الأيوبي "** و **" ثارات العرب "** لجورج حداد».[2]

لقد لقيت فرقة جورج أبيض اهتماما من قبل الدارسين للّفن المسرحي، وهذا الاهتمام يعود إلى مدى تأثير هذه الزّيارة على المسرح الجزائري، حيث اختلف الدارسون حول تحديد مدى نجاحها. فنجد عبد المالك مرتاض يقول في هذا الشأن: « كانت هذه الفرقة بمثابة هزة كبيرة للمثقفين من الشباب الجزائري يومئذ مما أفضى بعد ذلك إلى قيام فرقة التّمثيل العربي بالجزائر».[3]

ويؤيده في ذلك **محمد الطاهر فضلاء** فيعلق على زيارة هذه الفرقة بمايلي: « هي العامل الحقيقي في بدء النّهضة المسرحية في الجزائر ».[4]

لكن هناك من خالفهم في الرأي حيث اعتبروا هذه الزيارة ذات تأثير محدود، ولم تحقق نجاحا واسعا وهذا حسب مداخلة **عبد القادر علولة** إذ يقول:«جاءت إلى الجزائر فرقة مصرية يقودها **جورج أبيض**، وقدمت عروضا لمسرحيتين باللّغة العربية الفصحى، ولم يكن الإقبال كثيفا فيما عدا الجمهور المطّلع على هذه العروض ».[5] ويقول كذلك **علي الراعي** في كتابه **المسرح في**

---

[1]- بن داود أحمد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954، ص 06.
[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 459.
[3]- بن داود أحمد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954، ص 07.
[4]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا(المسرح الجزائري في عهديه الإحتلالي والاستقلالي)،ط1،ج2،horizon،2009، ص 272.
[5]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة " الأقوال " "الأجواد" " اللثام"، دط، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص 09.

الوطن العربي في هذا الصدد:« أنّ الفرقة لم تلق من النّجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي وخاصة تونس ».[1]

من خلال هذا يتبين لنا مدى مساهمة فرقة جورج أبيض في إرساء والتّعريف بالمسرح كفن يخدم المجتمع الجزائري وتأثرها المباشر على تطور المسرح في الجزائر، لكن بالرّغم من هذه المبادرة لم تحقق رواجا واستقطاب جمهور كبير ويرجع ذلك إلى عدّة عوامل منها:

- «توجه صفوة المثقفين الجزائريين بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا، ولم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة ».[2]أي معاناة الشّعب الجزائري من قمع المستعمر منها طمس مقوماته من بينها اللّغة العربية، هذا ما جعل معظم الجزائريين يتخبطون في الأمية والجهل.

- **فرقة عز الدين المصرية:** زارت هذه الفرقة الجزائر سنة1922 « وقدمت عروضا بالعربية الفصحى، هذه العروض عززت حماس الشبان المطالعين الذين كانوا قد بادروا هنا وهناك في العاصمة بمحاولتهم الأولى بوسائل ضئيلة ».[3]

تمثلت مبادرة هؤلاء الشبان في كتابة مسرحيات تعالج قضايا المجتمع الجزائري، وتكوين فرق مسرحية أصبحت تجوب العاصمة، وكذا تقديم عروض مسرحية .

بالإضافة إلى هذه الفرق نجد كذلك فرقا أخرى منها : فرقة فاطمة رشدي* التي زارت الجزائر سنة1932 ، وقدمت ثلاث مسرحيات، اثنتان لأحمد شوقي وهما : **مصرع كليوباترة ومجنون ليلى** ثم مسرحية **العباسة أخت الرّشيد** وكذا الفرقة المصرية للتمثيل و الموسيقى**برآسة يوسف وهبي سنة1949 قدمت عدة عروض مسرحية في الجزائر العاصمة، وسيدي بلعباس، وتلمسان، ووهران و تمثلت هذه العروض في : **الاعتراف، بنات الريف، أولادالفقراء والبساط الأخضر.**[4]

ج- تأثير المسرح الفرنسي: كان للمسرح الفرنسي دور كبير في نشأة المسرح الجزائري، حيث تأثر الجزائريون به، إذ استلهموا من روائعه العديدة من المسرحيات الكوميدية، كما أن

---

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص459.
[2]- المرجع نفسه ، ص 459.
[3]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة " الأقوال " "الأجواد" " اللثام"، ص10.
*-فرقة فاطمة رشدي: أسستها الممثلة المصرية فاطمة رشدي وحملت اسمها و قدمت عدة مسرحيات على مسرح صالة الأمبير منها : النسر الصغير وقدمت في الهواء الطلق المسرحية الشهيرة مصرع كليوباتره لأحمد شوقي.
**-الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى برآسة يوسف وهبي : أسسها يوسف وهبي تدعى فرقة "رمسيس" افتتحت عروضها عام 1923 بمسرحية "المجنون" ، كانت الفرقة بمثابة المفرخة التي خرج منها أساطير التمثيل .
[4]- ينظر، بن داود أحمد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954، ص 09.

الإدارة الاستعمارية قامت بإنشاء و بناء العديد من المسارح فكان للعاصمة مسرحها، إذ أصدر **لويس نابليون** مرسوما سيشيد بمقتضاه بناء مسرحيا رائعا خلال أعوام(1853-1950)، وقدم فيه عرض مسرحي درامي بعنوان "الجزائر ما بين(1853-1830)"، ونفس الشأن بالنسبة لمدينة وهران حيث تسّلم مجلسها البلديّ مسرح المدينة عام 1907 ، ويؤكد علي سلالي ذلك فيقول : إنّنا مدينون للمسرح الفرنسي بالكثير، وقد استفدنا من تقنياته لخلق مسرح وطني جزائري بكل معنى الكلمة.[1]

3- نشأة المسرح الجزائري :

هذه معظم العوامل التي ساعدت على نشأة المسرح الجزائري لكن بقيت على مستوى الشكل فقط وساهمت بشكل جزئي وذلك لأنّ تلك المسرحيات المقدمة كانت تعرض باللغة الفصحى، لكنّها لم تلق رواجا وذلك يعود إلى محدودية القارئ أنذاك، ولهذا انتقل أصحاب المسرح إلى العاميّة لأنّها تصل إلى كل شرائح المجتمع، فلقيت هذه العروض قبولا واستحسانا من الجمهور، كان هذا بعد عرض مسرحية " جحا " ل علي سلالي المدعو علالو في أفريل 1926 التي نالت صدى غفير ونجاحا جماهيريا كبيرا، لتكون نشأة المسرح الشعبي على يد علالو.[2]

وبعد مسرحية " جحا " توالت الأعمال المسرحية بشكل كبير وصار الإنتاج كثيف حيث «اتسمت المسرحيات المعروضة بمواضيع مستوحاة من القصص الشعبية من ألف ليلة وليلة، من وقائع تاريخية وكذا من الحياة الاجتماعية ».[3] من خلال هذا يتبين أنّ رجال المسرح ذهبوا إلى استقاء المواضيع من الواقع المعاش وكذا الواقع التاريخي لأنّهم أرادوا أنّ يعبروا عن ألامهم وأوضاعهم وأحاسيسهم في قالب فكاهي هزلي وجديّ مباشر، له تأثير عظيم على النفس البشرية وكذا توعية عقول المواطنين خاصة فئة الشباب فوجدوا المسرح الوعاء المناسب الّذي تفرغ فيه إبداعاتهم .

وجدير بالذكر أن نقف على أهم المسرحيات التي جاءت بعد مسرحية " جحا " فهذه الأخيرة مهدّت لهم الطريق لإنتاج أعمال أخرى من بينها :[4]

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 10-12.
[2]- ينظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة " الأقوال " "الأجواد" " اللثام" ، ص10.
[3]- المرجع نفسه ، ص نفسها .
[4]- ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007،ص81-89 .

- مسرحية زواج بوعقلين قدمت يوم 26 أكتوبر 1926 على مسرح كورسال ومسرحية أبو الحسن أو النائم الصاحي أو النائم اليقظان في 23 مارس 1927 و مسرحية الصياد والعفريت في16 ماي 1928 ...الخ .

وبالإضافة إلى علالو نجد رشيد القسنطيني ومن أشهر مسرحياته نذكر:

- العهد الوفي 1927، بابا قدور الطماع، زواج بوبرمة 1928، شد روحك 1931، بوسبسي 1932، زيد أعليه 1933، سبابي جاري 1934 ...الخ.

ونجد كذلك مسرحيات باش تارزي تتمثل فيما يلي : الجهال المدعون العلم 1924، الفقير 1934، بني وي وي 1935، حب النساء 1936، الخداعين 1937، الكذابين 1938، ما ينفع غير الصّح 1939 وغيرها من المسرحيات العديدة .

هنا يتبادر إلى أذهاننا تساؤل: هل بداية المسرح الجزائري كان عبارة عن عروض مسرحية في الجزائر؟ أم نصوص مسرحية جزائرية؟ .

فمن خلال ما ذكر سالفا يتبين أن المسرح كان عبارة عن عروض مسرحية قدمت في الجزائر و الدليل على هذا الحكم قول محمد الطاهر فضلاء في كتابه " المسرح تاريخا ونضالا ": «أما العامل الحقيقي في بدئ النّهضة المسرحية في الجزائر فقد كان إثر نزول فرقة مسرحية عربية في البلاد، يقودها الفنان العربي " جورج أبيض " في آخر صيف سنة 1921 ».[1]

لكن هناك رأي آخر يرى بأن البداية الحقيقية للمسرح الجزائري تعود أصوله إلى نصوص مسرحية جزائرية « فالبداية الحقيقية للمسرح الجزائري ارتبطت بحركة التحرير الوطني ». [2]وهذا باعتبار مصطفى كاتب فهو يقول أيضا: « في سنة 1958 أسس حزب جبهة التحرير فرقة مسرحية وطنية لنشر الوعي في صفوف الشعب الجزائري وللتأكد على مقوماته العربية الإسلامية والحفاظ على تقاليده ».[3] وهذا يعني أنّ الثورة الجزائرية لعبت دور مهم في وضع حدّ للقهر والسيطرة التي عاشتها فسعت فئات المجتمع من رجال، نساء، وشباب إلى المشاركة في الثورة من بينهم الأدباء والكتّاب الذين احتضنوها وجعلوها موضوعا من المواضيع التي عالجوها:« وفي نهاية 1956

[1]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا،(المسرح الجزائري في عهديه الإحتلالي والاستقلالي)، ص 13.
[2]- المرجع نفسه، ص394.
[3]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا،(المسرح الجزائري في عهديه الإحتلالي والاستقلالي)، ص395

وبداية 1957 أوكلت جبهة التحرير لمصطفى كاتب تأسيس فرقة مسرحية تكون حاملة مشعل الثورة الجزائرية في المهرجانات الدولية».[1]

4 - رواد المسرح الجزائري:

ومن دون شك أنّ لكل فن روّاده وأصحابه يهتمون به ويقدمون أعمالا له، وهذا الجهد والإبداع لا يمكن إنكاره، إذ نجد التاريخ يحفظ أسماءهم الخالدة في قائمة الفنانين والمبدعين. وإذا عدنا بذاكرتنا إلى الوراء نجد التاريخ قد سجل لنا لائحة بأسمائهم البارزة بشكل كبير، ونذكر من بينهم:

أ- علالو (سلالي علي) أو(علال) 1921: هو الاسم الفني الّذي عرف به كتب مسرحيات باللّغة الدارجة، تعالج مواضيع هزلية ذات طابع شعبي، مستقاة من الواقع اليومي، ولقيت نجاحا عظيما.[2]

ب- **رشيد القسنطيني 1925:** انضم إلى فرقة الزاهية الّتي أنشأها علالو ومثل أول مرّة في مسرحية (زواج بوعقلين) وأدى دوره ببراعة وأصبح نجما ساطعا في زمنه.[3]

ج- **محمد التوري بن عمر بن محمد 1936:** مارس المسرح في سنواته الأولى ضمن فرقة الأمل، أسس فرقة مسرحية 1942. اشتغل مع محي الدين باش تارزي في فرقته، من مسرحياته المطبوعة (بوحدبة) و(زعيط معيط نقاز الحيط) سنة 2000، كما أنّ له عدد من المسرحيات المفقودة منها (الكيلو)، (دبك ودبك) ومسرحية (كي السجين في قصر) ومسرحية (البارح واليوم)، وأخيرا مسرحية (المجنونة).[4]

د- **محي الدين باش تارزي:** مسرحه انحصر بين سنة 1934–1939: أشرف محي الّدين على تسيير عدّة فرق موسيقية ومسرحية، كفرقة (المطربية) وفرقة (الزاهية) الّتي أسسها مع علالو، عالجت معظم مسرحياته قضايا اجتماعية وسياسية مثل: الفقر، البؤس، الزواج المختلط، وشرب الخمر...وغيرها.[5]

ه- **عبد الحميد رايس (بوعلام رايس) 1947:** انضم إلى فرقة المسرح العربي، ألّف في تلك الفترة مسرحيتين هما: (بين النارين) و (هذه هي الدنيا).[6]

---

[1]- بوعلام خوجة، الشخصية والتلقي في مسرح عبد القادر علولة، رسالة الماجيستر، قسم الفنون الدرامية، وهران، 2012، ص 58.

[2]- ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 62 .

[3]- ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر ، ص62.

[4]- ينظر، المرجع نفسه ، ص 70.

[5]- ينظر، المرجع نفسه، ص 65.

[6]- ينظر، المرجع نفسه، ص72.

و- **أحمد رضا حوحو 1949:** أنشأ جمعية (المزهر) للموسيقي والمسرح بقسنطينة، وهو أحد رجال المسرح العربي في الجزائر، كما أنّه اهتم بالتّأليف المسرحي اهتماما كبيرا.[1]

ز- **عبد القادر ولد عبد الرّحمان كاكي 1956:** أسس فرقة (القارقوز) وبعد الاستقلال اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران، كان ممثل ومؤلف ومخرج للمسرح، بعد تعرضه لحادث سيارة 1968. اكتفى بالإشراف التقني والإداري على المسرح الجهوي بوهران.[2]

وبعد هذا نقول بأنّ الاهتمام الّذي حظي به المسرح الجزائري من قبل رجاله من جهة، ومن قبل الجمهور الّذي احتضنه من جهة أخرى استطاع أن يصبح فنا من الفنون الإنسانية الّذي ينافس الرواية والقصة، فقد وفق مبدعوه في تقديم صورة صادقة عن المجتمع الجزائري في مختلف جوانبه.

ج-مسرح عبد القادر علولة

يعدّ المسرح فن من الفنون الأدبية الإنسانية لأنه يعالج قضايا و مشاكل الإنسان في مراحل حياته المختلفة، فنجد حياتنا عبارة عن مسرح و ذلك من خلال أهم ما نمرّ به من أحداث في حياتنا اليومية فهو أداة مهمة في خلق الاتصال و التواصل بين النّاس في المجتمع ، كما يساهم المسرح في توعية العقول و نشر الثقافة و المسرح شأنه شأن الفنون الأدبية الأخرى فهو لم يصلنا ناضجا من الوهلة الأولى، و إنّما مرّ بعدة عثرات منذ نشأته . وبما أنّه فنّ إنساني يعالج مختلف جوانب الحياة البشرية، فهذا يعني أنّه ذو اتجاهات متعددة، وسنحاول أن نقف على أهم هذه الاتجاهات و نذكر منها الاجتماعي و الملحمي و السياسي :

أ-الاتجاه الاجتماعي : يتكون هذا العالم من مجتمعات، وتتكون هذه الأخيرة من أفراد و لكل مجتمع أعرافه وعاداته يسير عليها. لكن من المعروف أنّ حياة الإنسان تتخللها مجموعة من المشاكل تعيق حياته. وأهمها الاستعمار، فنجد الجزائر تعرضت له حيث حاول تجريد المجتمع الجزائري من مقوماته في جميع اتجاهاته، ولعلّ أهم جانب و اتجاه مسّه هو الاتجاه الاجتماعي، إذ ترك المجتمع يعاني من الفقر والأميّة و البطالة ... إلخ . فضاق المجتمع من هذا الوضع و خاصة رجال المسرح، فراحوا يبحثون عن الوعاء الأدبيّ المناسب لتصوير حياته فوجدوا المسرح كأداة لذلك، فهو القالب الّذي يحمل هموم وآلام المجتمع، لذا نقول أنّ المسرح و المجتمع توأمان مثل الجسد والروح، ومن الموضوعات الّتي تعالج القضايا الاجتماعية نجد الحرية، الديمقراطية، الأسرة، المرأة وغيرها .

[1]- ينظر، المرجع نفسه، ص71.
[2]- ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر ، ص 73.

وعلى هذا نجد صالح لمباركية يقول:« إنّ المسرح الاجتماعي في الجزائر كان الغالب منذ البدايات الأولى لهذا الفن، وقد كانت الموضوعات الاجتماعية ذات السمة الشعبية البسيطة هي موضوعات "علالو" و "رشيد القسنطيني " و"محي الدين باشترزي" و هما الرّعيل الأول من رجال المسرح الجزائريين ».[1]

كما أنّ المسرح الجزائري الاجتماعي جاء على نوعين النثري والشعري، فقد « بلغ الأمر ببعض الأدباء أن كتبوا مسرحيات اجتماعية شعرا، كما هو الحال عند محمد البشير الإبراهيمي في مسرحيته " رواية الثلاثة " الّتي تناولت موضوعا اجتماعيا أدبيا ظاهره البخل والشّح، وباطنه الإخوة والصداقة والحب والوفاء والكرم ».[2] من خلال هذا يمكن القول بأنّ المجتمع الجزائري كان يسوده عدّة أمراض اجتماعية سلخت الأسرة الجزائرية مثل النّفاق والأنانيّة، وفي هذا الجانب أُلّفت عدّة مسرحيات عالجت هذه الموضوعات وكان ذلك «بأسلوب كوميدي ساخر، نالت نجاحا منقطع النّظير كمسرحيات "البارح واليوم" و" نكار الخير" و مسرحية " وعلا ش راك تالف " و" دولة النّساء" وغيرها من المسرحيات الاجتماعية الّتي كانت الصورة الصادقة لما كان يعيشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة».[3]

ومن بين الأدباء ورجال المسرح الذين ظهروا في هذه الفترة نذكر منهم: عبد القادر علولة، حيث استطاع أن يكتب ويؤلف مسرحيات اجتماعية عالجت وضع وحال الجزائر، ومن بين مسرحياته ثلاثيته الشهيرة **الأقوال 1980، الأجواد 1985، اللّثام 1989.**

ب- الاتجاه الملحمي: يعدّ الاتجاه الملحمي اتجاه جديد ظهر في الدراما الحديثة، وجاء مخالفا ومعاكسا للمسرح الأرسطي. فنجد المؤلف والمخرج بيرتودبريشت* صاغ مفهومه في قوله: « نظرية متكاملة في المسرح لأنّها تعالج العملية المسرحيّة بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النّص وإعداد العرض والإخراج وتشكل الأداء والديكور وسينيوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضا التأثير على المتفرج ».[4] من خلال هذا يبدو أنّ المسرح الملحمي متعدد الأبعاد ويشمل مايلي:

- يعالج تقنيات المسرح.
- يهدف إلى التأثير في المتلقي أي الجمهور المتفرج للعمل المسرحي ويحركه نحو التّغيير.

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 129.
[2]- المرجع نفسه، ص نفسها.
[3]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر ، ص 129 – 130.
[4]- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 456.

وللمسرح الملحمي سمات تميّزه عن بقيّة الاتجاهات الأخرى، حيث نجد بريشت حدد الفروق بينه وبين المسرح الأرسطي التّقليدي، وذلك من خلال عرضه للمخطط التالي:[1]

المسرح التقليدي الأرسطي	المسرح الملحمي
- يعرض العالم كما هو. - الإنسان فيه ثابت لا يتغير. - يفترض أنّ الإنسان معروف . - الفكر هو الذي يتحكم في الإنسان . - الحدث يجري فيه أمام أعين المتفرج . - مجرى الحوادث يقوم على مبدأ التسلسل الزمني والتّتالي . - المشهد مرتبط عضويا بالمشهد الآخر . - الاهتمام ينصب على خاتمة الحدث فيه. - المسرح يؤثر من خلال الإيحاء . - يستثير العواطف . - يوّرط المتفرج في الحدث . - المتفرج داخل الحدث .	- يعرض العالم يصير أو يتحول . - الإنسان فيه متغير قيد التحول . - الإنسان فيه موضع البحث . - الإنسان يتحكم في الفكر . - يعاد تركيب الحدث الماضي فيه من خلال الرواية السردية . - مجرى الحوادث فيه يتم على شكل تركيب (مونتاج) يمكن أن يرسم خطا ملتويا أو يتمّ بقفزات . - المشهد فيه مستقل بذاته. - الاهتمام ينصب على مجرى الأحداث . - المسرح يؤثر من خلال الحجج . - يتوجه إلى العقل ويستخرج منه أحكاما . - يستحثّ النّشاط الذّهني للمتفرج ويجعل منه مراقبا وناقدا . - المتفرج خارج الحدث .

[1]- المرجع نفسه، ص 209.

*-بيرتودبريشت:(1889-1956) كاتب وشاعر وموسيقار ومخرج مسرحي ألماني من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين ، مؤسس المسرح الملحمي كتب مجموعة من المسرحيات مثل : الإنسان الطيب في شيشوان .

يبرز هذا الجدول أهم نقاط الإختلاف الموجودة بين المسرحين أو الإتجاهين من خلاله يتضح أنّ كلاهما يعالجان في مضمونهما الإنسان و العالم، إلاّ أن لكل اتجاه دراسة خاصة به فمثلا الأرسطي يجسد العالم على حقيقته في حين أنّ الملحمي يغير فيه، وهذا الاختلاف نجده يتكرر في مختلف عناصر بناءه كالحدث والفكر والمشهد و زمان و مكان ...إلخ .

هذه هي معظم سمّات المسرح الملحمي أو الاتجاه الملحمي، و مسرحية " الأجواء " لعبد القادر علولة اتسمت بهذه المميزات، حيث كان يقفز من حدث إلى آخر و كل مشهد فيه مستقل بذاته عن غيره، فلا يوجد في المسرحية تسلسل زمني لمجرى الأحداث. كما أنّ الصراع في المسرح الملحمي يقوم المتفرج باستنتاجه، فهو يسعى إلى إعمال العقل وتنشيطه، على خلاف الاتجاه الأرسطي الّذي يكون الصراع فيه معلن. كما أنه يجعل المتفرج ناقدا ومتفرجا في الوقت نفسه. فلا يكون المسرح هنا مجرّد وسيلة للتّسلية والهزل، وإنّما وسيلة للبحث والكشف، أمّا **بالنّسبة** للخاتمة في هذا المسرح لا تكون كاملة ومغلقة، وإنّما مفتوحة أي تحمل عدّة تأويلات. وهذا ما صوّره عبدالقادر علولة في مسرحيته.

ج- الاتجاه السياسي:تعرف السياسة بمفهومها العام ذلك الاتجاه أو المجال الّذي يهتم ويعالج أمور الدولة و أحوالها وما مسها من اضطرابات وتغيرات تهز كيانها كالمحسوبية والبيروقراطية والاستعمار ...إلخ . فالجزائر عرفت هذا الأخير وحاولت أن تواجهه بشتى الطرق حيث لجئت إلى المسرح فمن خلاله يتم التطلع والكشف عن الحقائق ومعالجتها . فلا يستطيع عاقل أن ينكر الدور الذي لعبه هذا الفن في الدفاع عن الثورة و عن القضية الوطنية ومقاومة الإستعمار. فهذا النوع من المسرح (السياسي)« كان الوسيلة الوحيدة للسكان العرب المضطهدين من أجل أن يعبروا عن كرههم للمستعمر ».[1]

نشأ المسرح السياسي في كنف الحركة التحريرية، فحاول أن يأخذ مكان السلاح وهذا بعد فشل المقاومات الشعبية أنداك حيث : « جعل الكلمة تأخذ مكان البندقية في مقاومة الاستعمار».[2] وعلى هذا أصبح الاتجاه السياسي الغالب على المسرح الجزائري في فترة الاستعمار إذ يعد وسيلة نضال و كفاح ضده .

[1]- بن داود أحمد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954 ، ص22 .
[2]- المرجع نفسه،ص23.

والمسرح السياسي «هو الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتّخذ المشاهد موقفها فكريا ومبدئيا في تلك الحالة و لابد لكاتب المسرح السياسي من التآخي والبحث في جذور المشاكل التي يعرفها حتى من ذلك أداة قوية لإثارة الرغبة في التغيير» .[1]

وبما أن المسرح يعالج القضايا الإنسانية في شتى أشكالها من كرامة، وحرية وعدالة... وغيرها التي خلخلتها الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تعيشها الشعوب جراء المستدمر« فكانت الثورة هي التغيير، تغير وضع اجتماعي معين إلى وضع آخر، أو قلب نظام حكم ما،أو التصدي للعدوان المحتّل ومحاربة أفكاره فالمسرح مليء بالثورة همه الرئيسي التغيير، ومنه يمكن تعريف المسرح التحريري بأنه رد فعل طبيعي على قوى الشر و الاستعباد، مسرح يتعرف بالشهادة والتحريض في نصوصه، يؤسس للفكر القومي المساند للقضايا الوطنية ذات المصير المشترك ». [2] وعليه فالثورة هي التي حملت مشعل التغيير الجذري للأوضاع السائدة في البلاد وسعت إلى تحقيق الاستقلال والحرية .

من رجال المسرح الجزائريين الذين تأثروا بهذا الاتجاه السياسي نجد عبد القادر علولة « فقد بدا اهتمامه بالسياسة واضحا من المشهد الأول في مسرحية " الأجواد" حيث ابتدأ مسرحيته بوصف معاناة العمال والطبقات الكادحة من الفقر و سوء المعيشة بالرغم من مرحلة التشيد والبناء الذي اتبعها الرئيس هواري بومدين ».[3]

فعبد القادر علولة وفق إلى حدّ بعيد في كتابة مسرحيات تعالج المواضيع والقضايا السياسية من كشف وفضح الفساد الإداري الّذي كان سائدا في فترة ما بعد الاستقلال. وكذا البيروقراطية والرّشوة والمحسوبية وغيرها من الأعمال الّتي كانت تسعى إليها الرأسماليّة من أجل القضاء على النّظام الاشتراكي الديمقراطي، الّذي يقوم عليه الوطن. ومن المسرحيات الّتي تناولت هذا الاتجاه، نجد مسرحيّة **" الأَجْوَادْ "** 1985، لعلولة، فهي دراما سياسية يدافع من خلالها عن حقوق العمال وعن القيّم الإنسانية والأخلاقية.

[1]- عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975 ، ص155 .
[2]- عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975 ، ص 158- 159.
[3]-سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، مذكرة الماجستير قسم اللغة العربية وآدابها ،إش: عبد الرزاق بن السبع، باتنة،2011، ص124 .

الفصل الثاني

عناصر البناء الدرامي

يعتمد البناء الدرامي في جوهره على عدّة عناصر كالحدث والشخوص والحوار وغيرها، والّتي هي مجال التحليل الدراماتورجي، تتكاثف فيما بينها مكوّنة النّص الدرامي وتتمثّل هذه الرّكائز فيما يلي:

1- **الحدث événement**:

يعتبر الحدث عنصر ارتكازي يتمّ من خلاله التّأثير في المتلقّي، وكلّما كان الحدث مرتبطًا بالتّشويق كلمّا كان أكثر إثارة وتأثير لدى المشاهد فهو: «نوع من التّمثيل المسرحي (...) يعتمد فيه على التّفاعل بين جمهور المسرح والممثّلين فوق الخشبة، وسمات هذا النّوع السّماح بالارتجال

والحوار بين الجمهور والممثّلين واللّجوء إلى وسائل آليّة بخلق جوّ فنّي معيّن »[1]. من خلال هذا فإنّ الحدث يعدّ وسيلة تهدف إلى إثارة حماس الجمهور والممثّلين، حيث يخلق تفاعل بين الطرفين.

ويبقى الحدث موضع جدل واستفسار بين الباحثين والدّارسين، إذ يعرّفه **باتريس بافي Patric pavet** بأنّه: «التّمثيل المسرحي باعتباره خارجا عن الشّكل التّخيّلي للحكاية، بل من خلال واقعه الفنّي التّطبيقي يلزم التّبادل بين الممثّل والمشاهد »[2]. يعني أنّ الحدث هو الّذي يساعد في بناء المسرح، من حيث العرض ومكوّنات العرض الأساسيّة كالتّجسيد والتّمثيل.

والمتّضح من خلال المسرحيّة أنّها اشتملت على حدث رئيسي، تفرّعت منه أحداث ثانويّة مرتبطة به، إذ تتفاعل فيما بينها من أجل توسيع مجال الإبداع وجعله ينمو ويتطوّر. ويمكن تلخيص الأحداث الثانويّة في مسرحيّة " **الأجواد** "في المشاهد الثلاثة الّتي تتطرّق إليها **عبدالقادرعلولة** ويتمحور الحدث الرّئيسي في الحديث عن النّظام الّتي كانت تسير عليه الجزائر، وهو النّظام الاشتراكي الديموقراطي الّذي يسعى تحقيق العدالة والمساواة بين المواطنين في الحقوق والواجبات، والحديث كذلك عن الصّراع الّذي كان يواجهه من قبل النّظام الرأسمالي، الّذي يهدف إلى تحطيم الاشتراكية ويسعى إلى تشجيع أصحاب القطاع العام، وهذا يحدث ما يعرف بالطبقيّة أي يصبح المجتمع قائم على طبقات منها البورجوازيّة والكادحة. وهذا النّظام يجعل الدّولة تعيش صراع الإيديولوجيات والطبقات.

أمّا فيما يخصّ أحداث المشاهد الثلاثة فهي كالتالي:

1- **المشهد الأوّل**: الحدث الّذي عالجه هذا المشهد هو قضيّة الفساد الإداري والسّياسي والمحسوبيّة، وهذا ما اتّصف به مسؤولي البلديّة، حيث قاموا باستغلال السلطة العامة من أجل المصالح الخاصة.
2- **المشهد الثاني**: الحدث الّذي تناوله هذا العنصر هو مسألة التّعليم في الجزائر في فترة ما بعد الإستقلال، والأهميّة والدّور الكبير الّذي احتلّه التّعليم من أجل النّهوض بالوطن ومحو الأميّة والجهل، فكان المنوّر حريصا على تطبيق وصيّة صديقه العكلي المتمثّلة في التّبرّع بهيكله ...
3- **المشهد الثالث**: الحدث الّذي عرضه هذا المشهد هو مشكلة الفساد المهني والفساد الأخلاقي، وعدم الاهتمام واللّامبالاة من قبل الأطباء وعمّال المستشفى. فقد وصل بهم

[1]- مجدي وهبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1984، ص144، 145.
[2]- باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، مر نبيل أبو مراد، ط1، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، 2015، ص226.

الأمر إلى سرقة الأدوية والأطعمة، وجسّد هذا الدّور جلول الفهايمي الّذي حاول كشف وفضح السلوكات والأساليب البيوقراطيّة، وهذا ما عرّضه إلى عقوبات مهنيّة من قبل مسؤوليه.

2- **الحبكة intrigue** :

تعدّ الحبكة ركيزة العمل الدرامي، عليها تقف جودة النّص المسرحي من عدمها فهي « الطّريقة الّتي ترتّب فيها الأحداث لتحقيق تأثير مقصود، فالحبكة تبنى كي تؤدي معنًا وكي تصل إلى ذروة تنتج نتيجة محدّدة. وجميع الحبكات العظيمة تتركّز على النّقطة الّتي ستنتهي بها عند الذّروة والحل النهائيين »[1]. بمعنى أنّها تسلسل للأحداث من أجل ايصال المعنى للمتلقّي، وإحداث التأثير في نفسيته والغرض منها الوصول إلى الحل من خلال تأزّم الأحداث، فهي تركّز على العقدة والحل معًا.

كما تعدّ الحبكة روح ومحتوى العمل الدرامي، فهي على حسب **سعيدعلوش**« تطلق الحبكة أو العقدة على تتابع حوادث تفضي غلى نتيجة قصصيّة، تخضع لصراع ما وتعمل على شدّ القارئ المتوهّم إليها »[2].

إذن الحبكة عند **علوش** هي العقدة حيث أنّ الأحداث تتأزّم لتصبح صراع، وفي النّهاية تحلّ العقدة، إذ أنّ هذه الأخيرة أشدّ وقعًا لدى المتلقّي، حيث تجعله يشعر بنوع من التّشويق في مواصلة الأحداث.

بما أنّ المسرحيّة عبارة عن حكاية أو قصّة كاملة، فلا بدّ أن تقوم الحكاية على مراحل ألا وهي: البداية، الوسط، النّهاية.

عناصر الحبكة :

[1]- ليندا كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائيّة، تر: محمد منير الأصبحي، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص25.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الادبيّة المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1985، ص64.

1- **البداية**: في هذه المرحلة يقوم المؤلف بغرض الأحداث والتّعريف بها وتقديم الشّخصيات،فهي بمثابة تلميح للأحداث الموالية إذ هي الّتي « لا تعقب بذاتها أي شيء بالضرورة، ولكن يعقبها بالضرورة شيء آخر، أو ينتج عنها »[1].

وعلى هذا فإنّ البداية هي النّقطة الّتي يشترط أن لا يسبقها شيء، لأنّها مقدّمة الأحداث فلا شيء قبلها وإنّما تليها أشياء أخرى. وتظهر بداية الحبكة في مسرحيّة " **الأجواد** " عندما اشتكى شباب الحي إلى عامل البلديّة (الربوحي لحبيب) على عدم الإهتمام بحديقة المدينة والحيوانات الّتي ماتت من الجوع. فقرّر السّي لحبيب أن يلتزم ويتولى القضيّة ويضع لها حلا. ويتضح هذا في النّص المسرحي من خلال هذا المقطع: « في ما يخصّ بصغار الحي تحدثوا معه طويل أخيرًا واشتاكوا له على حديقة المدينة، كلموه طويل على الحيوانات القليلة اللي فيها، قالوا له خصارة عليكم، يا صحاب البلدية مخلينهم جياع في كل شهر تضيع منهم هايشة»[2] .

إذ أنّ هذه البداية الّتي اعتمد عليها المؤلّف، كانت مناسبة وموافقة لتلك البدايات الّتي تسير عليها معظم الأعمال الأدبيّة مهما كان نوعها، فلم يخالف هذا النّظام في بناءه للأحداث ويأتي بعد ذلك ما يعرف ب:

2- **الوسط**: وهنا يتمّ عرض الأحداث بشكل كثيف وبتفصيل دقيق، كما أنّه يعدّ توسيع للبداية وفيه تتأزّم الأحداث وتصل إلى ذروتها فهو: « ما بذاته يعقبه شيئا آخر بالضرورة، كما يعقبه شيء آخر بالضرورة »[3].ففي هذه المرحلة بالذّات تتزايد الصّراعات وتشتدّ، حيث نجد عدّة أزمات صغرى وكبرى تستلزم الوصول إلى حل في النّهاية، ويتبيّن لنا هذا في المسرحيّة من خلال كشف العساس لحظة السّي لحبيب عندما دخل إلى حديقة المدينة من أجل إطعام الحيوانات، فظنّه سارقًا وهنا اشتدّ الحديث بينهما لدرجة وصوله إلى صراع، ويظهر هذا في المسرحيّة من خلال هذه الحوارات:[4]

العساس: أوقف... أوقف... أحبس كيما راك... قلت لك أوقف ورفد يديك للسماء... غير بالسياسة...أرفد أرفد.

الحبيب: واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش... واش بيك ؟

العساس: ما كان حتى مفاهمة... واش راك حامل معاك.

---

[1]- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، ص108.
[2]- عبد القادر علولة: من مسرحيّات علولة " الأقوال " ، " الأجواد "، " اللّثام " ، ص83.
[3]- أرسطو: فن الشعر، ص108.
[4]- ينظر، عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص88،89.

الحبيب: تفضل بحدايا أنوريك... قرب قربيا السي محمد.

العساس: واش في الموزيط اللّي على اليمنى سلاح ياه... سلاح؟...ياه؟ (...) دوك ما يطولوش ويوصلو رجال الدرك والشرطة.

الحبيب: هيا نبقى هكذا نستنى رجال الدرك والشرطة ويديا للسماء؟...

فهذه الأحداث هي الّتي تثير (التّشويق) لدى المتلقّي والجمهور، فهو المحفّز للاستمرار والتّفاعل ومواصلة أحداث المسرحيّة. فمن خلال تأزّم الأحداث فإنّ ذلك يتطلّب حلاً أو نهاية لهذا السيناريو.

3- **النّهاية:** ونقصد بها تلك الّتي « تعقب بذاتها وبالضّرورة شيئا آخرا إمّا بالحتميّة وإمّا بالاحتمال ولكن لا شيء آخر يعقبها »[1] . معنى هذا أنّ النّهاية لا يأتي بعدها أي حدث آخر، وإنّما هي الحل النّهائي لذلك التأزّم والتّعقيد. ويتجلى ذلك في مسرحيّة " **الأجواد** " عندما اتّفقا العساس مع الربوحي لحبيب، وتفاهما على مساعدة بعضهما البعض بالاهتمام بالحيوانات. ويتبيّن من خلال هذا:

العساس: بسم الله يا سيدي أنا واجد نعاون السي الحبيب على الراس والعين وقليل.

الحبيب: أصحاب الحي كلّهم متحملين بقضيّة حديقة الحيوان كلنا ملتزمين وما نطلقو القضيّة غير إذا كان حل إيجابي معقول.

العساس: من غدوى الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكل عليّا. وإذا احتاجيتني في المستقبل يا السي الحبيب للمساعدة ما تحشمش: جيتلك جاه ربي... اقصدني.

الحبيب: قول للشّبان باللي راني قريب نكمل وقول لهم باللي أنت اللي شديتني»[2] .

ومن خلال ما سبق يمكن القول إنّ الحبكة هيكل بناء أي عمل أدبي، بالتّدرّج المذكور سالفا، فهي تنظيم وتسلسل للحدث جاعلة إياه مرتبطة بغيره من خلال السّياق الّذي يجري فيه. فهي مرتبطة بالصراع والعقدة في جنس أدبي ما، فبداية الصّراع هو الحبكة وبدايتها ونهاية الصراع ونهاية للحبكة.

طبيعة الحبكة:

تنقسم الحبكة في العملالمسرحيإلى قسمين اثنين وهما ما يعرف بطبيعة الحبكة:

1- التراجيديا: والّتيتعني بها:«محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معيّن في لغة ممتعة لأنّها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التزيّن الفنّي »[1].يشير هذا الكلام أنّ التراجيديا تعبّر عن فعل أو شيء جدّي، مغزاه وهدفه إثارة الخوف والشفقة في نفسية الجمهور، وتكون نهايتها مأساوية.

---

[1]- أرسطو: فن الشعر، ص108.

[2]- ينظر، عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص99، 101.

2- **الكوميديا:** ونقصد بها : «محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقلّ منزلة من المستوى العام، ولاتعني الرّداءة هنا كل نوع من السوء والرّذالة، وإنّما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المثير للضحك »[2]. يتبيّن لنا أنّ الكوميديا عكس التراجيديا تماما، حيث أنّها تأتي في طابع هجلي فكاهي، لا يترك أيّ ألم وأذى في المتلقّي.

والمسرحيّة الّتي أنا بصدد دراستها وتحليلها، قد مزج فيها المسرحي **عبد القادر علولة** بين ما هو تراجيدي وكوميدي، وتتّضح التراجيديا من خلال عنوان المسرحيّة " **الأجواد** " لأنّ الجود والكرم والعطاء بحدّ ذاته موضوع جاد. أمّا الجانب الكوميدي فيها يتمثّل في الأسلوب وطريقة تقديم أحداث المسرحيّة. فالمؤلّف قدّمها بطابع سخري وهزلي، من أجل إثارة الضّحك والمتعة في الجمهور.

3- الشخوص personnage:

تعدّ الشخصيّة عماد الفن المسرحي وقوامه، والمقوّم الأساسي والمحوري الّذي تقوم عليه المسرحيّة. إذ يرى معظم دارسيها أنّ الشخصيّة هي الّتي تخلف الحبكة والموضوع المسرحي، إذ لا نستطيع أن نعثر على أيّ عمل أدبي خال من الشّخصيّة. فقد اتخذت هذه الأخيرة عدّة مفاهيم وهذا راجع إلى المجال الّذي تتمّ فيه دراستها. ففي المجال الأدبي لمعنى الشخصيّة، اعتبرها أرسطو:« الجانب الأخلاقي الّذي يصدر عنه الشخصيّة، ويحددّ نوعيّة إرادتها وقراراتها الفعليّة »[3]. هنا ذكر أرسطو الأخلاق بدلا من الشخصية، واعتبر السلوكات والأفعال الّتي تصدر من الشخصيّات هي الّتي تبنى عليها المسرحيّة.

وبالإضافة إلى هذا يقول أحمد زلط في تعريفه للشخصيّة: « هم النّماذج البشريّة الّتي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه، أو خياله في لمحة (النّص) المسرحي »[4].وعليه فإنّ الشخصيّة تعتبر عمدة النّص المسرحي وجوهرها، والمؤلف هو الّذي يتحكّم في رسم وخلق الشخصيّة. وهذا سواء أكانت حقيقيّة او خياليّة.

وللشخوص الفنيّة جوانب وأبعاد تتضافر فيما بينها مكوّنة النّص الدرامي وعلى المؤلّف المقتدر أن يراعي أبعاد شخصياته، وقد حدّدها النّقاد في ثلاث جوانب وهي: [5]

«أ/ الجانب الداخلي (النفسي الفيسيولوجي):ويتعلّق بالأحوال النّفسيّة والفكريّة.

---

[1]- أرسطو: فن الشّعر، ص95.
[2]- أرسطو: فن الشّعر، ص88.
[3]-المرجع نفسه ، ص104.
[4]- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، ص156.
[5] - صالح لمباركة: المسرح في الجزائر، ص277، 278.

ب/ الجانب الخارجي (البيولوجي): ويتمثّل في المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصيّة.

ج/ الجانب الاجتماعي (السوسيولوجي): ويشتمل على الظروف الاجتماعيّة وعلاقة الشخصيّة بالآخرين ».

وعليه فإنّ تلاحم الأبعاد الثلاثة هي أساس البناء الفنّي للشخصيّة، وهذه الجوانب تبيّن مدى أهميّة الشخصيّة داخل النّص الدرامي.

تصنيف الشخوص:

الشخوص الرئيسيّة	الشخوص الثانويّة
- الربوحي الحبيب. - عكلي أمزيان. - المعلمة. - منوّر. - المنصور. - جلول الفهايمي. - سكينة. - علال.	- العساس. - قدور. - الجميع (التّلاميذ). - المدير. - العاملة. - العامل.

أبعاد الشخوص:

1- المعلّمة:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي:حيث يعالج نفسيّة الإنسان وجوهره الداخلي، من أجل فهم شخصيّته وسلوكه وردود فعله هل هي سلبيّة أم إيجابيّة؟

فالحالة النّفسيّة للمعلّمة هادئة ومرتاحة وواثقة من نفسها وهذا في تقديم درسها.

ب/ من المنظور البيولوجي:يسعى هذا البعد إلى دراسة الشخصيّة من الجانب الخارجي الّذي يتمثّل في وصف المظهر العام للشخص.فالمعلّمة تبدو متوسّطة القامة ترتدي فستان أسود قصير ومئزر أبيض وتضع نظارة.

ج/ من المنظور السوسيولوجي: وهذا المنظور يهتمّ بالشخصيّة من ناحية توافقه مع البيئة الاجتماعيّة، وظروفها وعلاقة الشخصيّة مع أفراد المجتمع، وكذا دوره ووظيفته داخل مجتمعه. فمهنتها معلّمة في الثّانويّة في مادة العلوم الطبيعيّة، وعلاقتها هنا متعلّقة بالتلاميذ حيث تربطهم علاقة احترام وعلاقة دراسة وتعليم ودورها في المجتمع، كونها عنصر فعّال في تنميّته وترقيته ومحو الأميّة والجهل عند الشعب.

2- منور:

أ/من المنظور الفيسيولوجي: يبدو في حالة حزن وهذا عندما يسترجع ذكريات صداقته الحميمة مع العكلي.

ب/ **من المنظور البيولوجي:**فهو قصير القامة يرتدي سروال أزرق وعمامة صفراء ومئزر المهنة رمادي اللّون.

ج/ **من المنظور السوسيولوجي**: وظيفته في المجتمع بواب في الثانويّة، ويتجلى دوره في خدمة وطنه وأبناءه، وذلك من خلال أداء عمله على أحسن وجه.

3- منصور:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي: هو في حالة حرن واكتئاب، وهذا بسبب فراقه للآلة الّتي يعمل بها في المصنع.

ب/ من المنظور البيولوجي: شخصية منصور لم توصف في هذا البعد، بل جاءت على لسان القوّال، فهو من تحدّث عنه ولم يظهر دوره في المسرحيّة كممثل.

ج/ من المنظور السوسيولوجي: له دور إيجابي في المجتمع لأنّه كان يتقن عمله، فهو عمل على تطوّر و ازدهار وطنه. فكان عاملا بسيطا في المصنع وعلاقته طيّبة وحميمة مع عمّال المصنع.

4- جلول الفهايمي:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي: حالتها لنّفسيّة مختلفة تماما عن بقيّة الممثلين، فهو عصبي تتغلّب عليه النرفزة.

ب/ من المنظور البيولوجي:قصير القامة يرتدي بذلة زرقاء اللّون وعمامة سوداء.

ج/ من المنظور السوسيولوجي: كان له دور كبير في كشف وفضح الفساد، الّذي طغى في بلاده فكانت وظيفته عامل في المستشفى، مختص في صيانة الأجهزة الطبيّة، له علاقة طيّبة مع الآخرين.

5- العاملة:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي:إنّها في حالة حزن وحسرة على حالة جلول الفهايمي، لدرجة بكاءها عليه.

ب/ من المنظور البيولوجي: متوسطة القامة، ترتدي ملابس خاصة بعملها خضراء اللّون.

ج/ من المنظور السوسيولوجي:إنّها عاملة بالمستشفى وعلى حسب لباسها تبدو عاملة نظافة، فهي تعمل على جعل المكان نظيف وهذا شيء إيجابي.

6- العامل:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي: في حالة حسرة وحيرة على جلول الفهايمي.

ب/ من المنظور البيولوجي:طويل القامة يرتدي قميص رمادي اللّون ومئزر وعمامة زرقوان.

ج/ من المنظور السوسيولوجي: مهنته طبّاخ في المستشفى.

7- علال:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي: يبدو في حالة تذمّر واستياء من الوضع السائد في البلاد، من احتكار ورشوة وغيرها من الصفات الذميمة.

ب/ من المنظور البيولوجي: هذه الشخصية غائبة من ناحية التّمثيل، ولم يظهر دورها في المسرحيّة كممثّل لكنّه القوّال هو من تحدّث عنه.

ج/ من المنظور السوسيولوجي: كان عامل نظافة يدعى بعلال الزّبال، يؤدي عمله بكلّ تفان وإخلاص وهو سعيد بعمله بهذا، ولا يخجل به وله علاقة محبة واحترام بين النّاس. فعمله هذا جعله يكشف ويراقب السلع المغشوشة، فكان له دور ايجابي في تدعيم أصحاب القطاع العام.

8- الربوحي الحبيب:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي: يظهر في حالة تحسّر على حيوانات الحديقة وتذمّر من مسؤولي البلديّة، لعدم قيامهم بواجباتهم اتجاه وطنهم.

ب/ من المنظور البيولوجي:قصير القامة، لونه أسمر بلوطي شعره أشهب مبروم، والشّيب يعتري شعره. يرتدي ثياب بالية، في الألوان زرقاء رماديّة وله برنوس يرتديه سواء في الشتاء أو الصيف.

ج/ من المنظور السوسيولوجي: إنسان محبوب لدى الجميع لطيبته وتواضعه وحنانه مع الآخرين، فهو يحترم الكبير ويعطف على الصغير ويسعى دوما إلى حلّ مشاكل الحيّ. أمّا عن وظيفته فهو حدّاد في ورشة من ورشات البلديّة، فكان يخدم وطنه بكل حبّ وصدق.

9- العكلي أمزغان:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي:متأسّف على أوضاع الثانوية وعلى المشاكل الّتي تعاني منها، ومستاء من عدم المبالاة من قبل المدير.

ب/ من المنظور البيولوجي:على حسب وصفه فهو طويل القامة وسمين، له صوت عال في النّغمة وشوارب مبرومة.

ج/ من المنظور السوسيولوجي:كانت مهنته طباخ في الثانويّة، له علاقة حميمة مع صديقه منور. هذه الشخصيّة أعطت المثال الحيّ والقدوة الحسنة في التضحية والتّضامن فلدرجة حبّه لوطنه وللتّعليم، تبرّع بهيكله بعد وفاته لثانويّة من أجل التّعليم والتقدّم ورفع المستوى الفكري في البلاد.

10- سكينة:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي: حزينة على حالتها الّتي آلت إليها جراء قساوة ظروف العمل.

ب/ من المنظور البيولوجي:هي الأخرى لم تظهر كممثّلة مؤديّة لدورها، بل القوّال هو من تحدّث عنها وذلك عن طريق أداءه لأغنية شعبيّة.

ج/ من المنظور السوسيولوجي:عاملة في المصنع الأحذية، كانت علاقتها جيّدة وطيّبة مع زميلاتها في العمل. سميت بالجوهرة على سيرتها وسلوكها مع الجميع، إذ أدّت دورها بكلّ صرامة وإخلاص وبقيت تعمل على وطنها رغم شللها.

4-اللّغة language :

إنّ الإنسان كائن اجتماعي بطبعه، لذلك يسعى دوما إلى إيصال أفكاره ومشاعره إلى الغير، لذا عمد إلى خلق قناة تواصليّة عن طريق اللّغة، الّتي تعتبر ترجمان الأفكار. فاللّغة في شكلها العام هي: « كلّ وسيلة لتبادل المشاعر والأفكار كالإشارات والأصوات والألفاظ، وهي ضربان: طبيعيّة كبعض حركات الجسم والأصوات المهملة، ووضعية وهي مجموعة رموز أو إشارات أو ألفاظ

متّفق عليها لأداء المشاعر والأفكار »[1]. وعلى هذا فإنّ اللّغة في مفهومها الشائع تلك الألفاظ الّتي يتكلّم بها الإنسان مع غيره لإحداث تفاهم وتواصل بينه.

غير أنّ لغة المسرح تختلف عن اللّغة العاديّة المعروفة، بل للمسرح لغته الدراميّة الخاصة به، إذ ترتقي عن المستوى العادي وذلك بإلتزام المؤلف بالشروط التالية:

« - التّعبير والتّفكير بلغة الشخصيّة، ممّا يعكس الحياة إلى المسرح.

- الالتزام بالأداة (الفصحى المستعملة الميسرة) مع إمكانيّة المزاوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة، والعاميّة القريبة من الفصحى وخاصة في المسرحيّات النثريّة.
- الابتعاد التّام عن استعمال اللّهجات المحليّة (غير السائدة) والتّعبيرات الفجّة الرّكيكة.
- استعمال المؤلف المسرحي للجمل القصيرة ذات الإيقاع كلّما أمكن ذلك »[2] .

وللغة أهميّة بالغة في المسرح حيث يقول أحمد زلط: « اللّغة في المسرح من أصفى نماذج التّوصيل...هي دائما شحونة بالمتفجّرات كل كلمة لها تاريخ عند المستمع والمشاهد، كل عبارة لها ماض مفهم بالعشق والوصال. الكلمة في المسرح حادة كالمدية، لاترهل، أو زوائد، أو مناطق ميّتة. حتى الثرثرة لا بدّ أن تكون لها وظائف حيويّة،الحمولة لإيديولوجية اللّغة في المسرح تصنع حياته »[3].على ضوء هذا نقول أنّ لغة المسرح لغة بناءه حيّة مليئة بالمعاني ولها أصالة، فهي تعتبر تراث قيّم ولا وجود لكلمة لا معنى لها. فكلّ حرف له معنى يؤديه حتى الثرثرة تعتبر لغة، وتكمن وظيفتها في كونها أداة تواصل واتّصال بين الممثلين والجمهور.

وطبيعة اللّغة المستخدمة في مسرحيّة " **الأجواد** "، هي لغة عاميّة ذات ألفاظ سهلة وبسيطة تفهمها جميع شرائح المجتمع، وهي لغة قريبة من الفصحى وتظهر واضحة من خلال المقاطع التالية:[4]

« علال الزّبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ النّاس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حراس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس. »

---

[1]- مجدي وهبة، كامل مهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص318.
[2]- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، ص149، 150.
[3]- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، ص151.
[4] - عبد القادر علولة: من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام " ، ص79.

ونجد مثال آخر:

« كانت بين عكلي ومنور، صداقة كبيرة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر »[1].

نعثر على مثال آخر في وصف الربوحي:

«الربوحي الحبيب في المهنة حدّاد، خدّام في ورشة من ورشات البلديّة، في السّن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على الستين. في القامة قصير شوية. السندان والمطرقة خلاو فيه المارة »[2].

وهناك مثال آخر:

« قدور، ابني وعلا، كب جهده في البغلي والياجور ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور »[3]

إنّاستعمال اللّغة العاميّة له دور كبير في نجاح المسرح، حيث تلقت المسرحيّات قبول ورضا الجمهور بشكل وافر، والسبب يعود إلى التخلّف والجهل للّغة الفصحى في فترة الاستعمار، لأنّه حاول جعل اللّغة الفرنسيّة لغة رسميّة. فاللّغة العاميّة أثّرت تأثير ايجابي في النّص المسرحي.

5- الحوار dialogue :

يعتبر الحوار عمدة العناصر الأدبيّة في النّص المسرحي، ويتركّز نجاح العمل المسرحي أو الدرامي على جودة الحوار، فهو أساس فعّال في إنجاح العرض من بدايته إلى نهايته. كما يعدّ الحوار من أهم الفوارق الأساسيّة بين الأدب القصصي وبين الفن المسرحي، فهو تقنيّة خاصة بشكل كبير في المسرح. وعليه فهو: « أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو الوعاء الّذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي، لتقديم حدث درامي يصوّر صراعا إراديًا بين إرادتين تحاول كلّ منهما كسر الأخرى وهزيمتها »[4]. هذا التّعريف يشير إلى أنّ الحوار هو الوسيلة أو التّقنيّة الّتي توصّل العمل المسرحي خلال العرض إلى الجمهور. حيث يصوّر هذا العنصر

(الحوار) الصراع القائم بين المتضادتين، إذ حاول كلّ واحدة منهما فرض نفسها على الأخرى وتحقيق انتصارها.

---

[1]- المرجع نفسه، ص104.
[2]- عبد القادر علولة: من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص82.
[3]- المرجع نفسه، ص102.
[4] - عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص139.

والحوار هو«كلام الشخصيّات في الرّوايات والمسرحيّات المبنيّة بناءا فنيّا، بحيث تنتقي له أحسن الأساليب المعبّرة عن الشعور والعاطفة وعن الأفكار الذكيّة »[1]. معنى ذلك أنّ الحوار يوظّف في العمل الأدبي، بأسلوب معبّر يستطيع من خلاله الإفصاح عن شعوره وأفكاره بطريقة تثير اهتمام المتلقّي. ولا يبرز الحوار في المسرحيّة بشكل كبير، لأنّه ما يعاب على مسرحيّة " **الأجواد** " أنّها طغى عليها السّرد، وهذا عيب في فن كتابه المسرحيّات ، لأنّ السّرد نجده غالب في الرّوايات والقصص وليس في المسرحيّات. لكنّ **عبد القادر علولة** استعمل السّرد بموازاة مع الحوار. ونذكر على سبيل المثال الحوار الّذي دار بين المعلّمة والبواب: [2]

- المنور: مساء الخير يا وليداتي.
- الجميع: مساء الخير يا السّي منور.
- منور: ها هو مغلف مستور كما قالت الشريعة هيكل.

عملكم عكلي رحمه الله... اقراو عليه واستنفعوا تستنفع منكم البلاد...

اسمحولي ناخذ الكرسي نقلع عليه، الغلاف مسكين... ايوي...هاهو الراجل الزين.

- المعلمة: وهذا يا سي المنور؟
- المنور: هذا محزام الحرفة... الطابلية متاع الخدمة انتاع المرحوم هذا ما خلى في التريكة... لبستها له للسترة...السترة مليحة يا بنتي والدّعوة عندك راها مخلطة.
- المعلمة: في الحق...
- المنور: نقلعوها... أيّا يا لالة. نقلعوها... ما دام في إطار التكوين نقلعوها... حتى هو كان يقول دائما لا حياء في العلم... ها هوحجره عريان يا لالة.

وحوار آخر جرى بين جلول والعاملة والعامل:[3]

« - جلول: أجري يا جلول أجري... أنت بغيت حدما رغم عليك...شفت الفهامة وين توصّل... لأنا نستاهل الضرب (...)

- العاملة: مسكينجلول قلت من عقله وقيلا... هذي الثالثة من المرّات وهو يفوت علينا طاير يسب.

[1]- محمد العيد تاورتة: تقنيّات اللّغة في مجال الرّواية الأدبيّة، مجلة العلوم الانسانيّة، العدد 21 جوان 2004، ص58.

[2]-عبد القادر علولة: من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص 110، 111.

[3]- عبد القادر علولة: من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص133-134-135.

- العامل: واقيل قلت كيما راكي تقولي... عمري ولا جلول يجري... عمري ولا سمعت يسّب... هو يتنرفز صح ولكن ما يجري ما يسب بنصف صدره " كالسبع " يجعد الوقفة ويزهر كالسبع.
- العاملة: واش نديرو يا عثمان؟... نخلو المخلوق هايج ويدور في المستشفى ؟
- العامل: والله ما عرفت يا بنت النّاس... جلول الفهايمي يجري خاديه التكوك ..!! سبحان الله الواحد القهار... هذا محال هذا.
- العاملة: هيا قول: نبقا ونتفرجو ونخلوه للعديان يستشفاو فيه ؟
- العامل: أسكتي برحمة الوالدين أسكتي... جلول الفهايمي ما يهبلش».

كما نعثر على حوار آخر بين العساس والربوحي لحبيب في هذا المقطع:[1]

- «الحبيب: أنا هو الحداد الأكحل المحدوب صدقني... عامل مثلك حي البلديّة... ها البطاقة...قرّب... وهاك شوف يديا... حبت شويّة ماكلة للهوايش راهم ضايعين مساكين ما درت عيب.
- العساس: على هديك الماكلة اللّي رانا نعسّو في الجواسيس، نعم... على هديك الماكلة راه صاير... على الماكلة البلدية مقلوبة والمجالس في حيرة.
- الحبيب: إيوي... صار هكذا... فطنو...؟
- العساس: نعم، واقفين وقفة صحيحة... هاك البطاقة ما نعرفش نقرى...الصورة اللّي فيها تشبهلك على كل حال ما تغبنش روحك ما يبطوش ويجو رجال ».

6-القناع persona :

إنّ إضفاء الموضوعية على أي عمل أدبي، استوجب على الباحثين الولوج إلى اتخاذ طرائق جديدة ، تجعله يبتعد قليلا عن الحياة الوجدانيّة. فكانت تقنيّة القناع من المستويات الإبداعيّة النّاضجة والفعّالة في النّص الأدبي.

أطلق مصطلح القناع على ما يضعه الممثّل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحيّة. ثم أطلق على أي فرد في المجتمع، وإذا عرجناإلى النّقد الأدبي الحديث، نجد أن القناع استعمل للدلالة على شخصية المتكلّم أو الرّاوي. في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. [2]معنى ذلك أنّ القناع استعمل للدلالة على ما يضعه الممثل للمسرحيّة أو للدلالة على شخصية الرّاوي. ولكن بشخصيّة ووجه مختلف، والّتي ليست في الحقيقة سوى مظهر من مظاهر شخصيته.

[1]- المرجع نفسه، ص 91.
[2] - ينظر، مجدي مهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص297.

ويمكن أن نضيف أنّ القناع يفتح المجال للممثّل الواحد للقيام بأكثر من دور في العمل المسرحي أو الرّوائي الواحد، حيث يعرّفه عبد الوهاب البياتي في قوله: « الاسم الّذي يتحدّث من خلاله الشاعر عن نفسه متجردا عن ذاتيته، أي أنّ الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقلّ عن ذاته ».[1]هذا الكلام يشير إلى أنّ القناع يفسح المجال أمام الشخصيّة والكاتب أن يلعب عدّة أدوار. وهذا ما يمكن المؤلّف من إبداع مسرحيّة من شخصيّة واحدة يكسبها عدّة أدوار، فيبتعد الكاتب عن ذاتيته ويعمد إلى خلق شخصيّة مستقلّة حتى ولو كانت افتراضيّة.

ويظهر القناع في مسرحيّة الأجواء بشكل خفيّ غير مباشر، أي أنّه قناع معنوي لا مادي. ومثال على ذلك نجد قناع الكرم والجود الّذي لبسه الممثّل عكلي، فلم يظهر دوره في المسرحيّة كشخص، بل حضر هيكله الّذي تبرّع به للمدرسة الّتي كان يعمل فيها طباخا. فمن كثرة حبّه للعلم والتّعليم تبّرع بهيكله من أجل الدّراسة.

وبالإضافة إلى هذا المثال نجد كذلك قناع آخر لبسه الممثّل جلول الفهايمي، لكنّ جلول حضر في المسرحيّة ولعب دوره. فالقناع الّذي لبسه هو قناع العدالة الاجتماعية والإيمان بها والاخلاص لوطنه.

- منصور: لبس قناع الوفاء والإخلاص لعمله والحفاظ على أملاك الدّولة.
- ربوحي لحبيب: لبس قناع التّضامن والمساهمة في مساعدة سكان الحيّ وازدهار الوطن.
- سكينة: لبست قناع التّضحية بالرّغم من شللها جراء قساوة ظروف العمل، إلّا أنّها بقيت محبّة ومواصلة لعملها.

وتبقى المسرحيّة عبارة عن أقنعة إيجابية لبسها الممثلين من أجل تبيان حبّهم وكرمهم لوطنهم.

7- الصراع conflit:

يشكّل الصراع أهم محاور الحياة الإنسانيّة، لكونها تحلّ في طيّاتها العديد من التناقضات وتتشعّب الصراعات، لتشمل كلّ مجالات الحياة. ومع أنّ الصّراع يعبّر في الحياة العامة على منحنى سلبي، إلاّ أنّه في الدراما يأخذ منحنى ايجابي، حيث يعمل على تطوبر وتنميّة الأحداث في العمل المسرحي فهو: « التصادم بين الشخصيّات أو النّزعات الّذي يؤدي إلى الحدث في المسرحيّة أو القصّة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس احدى الشخصيّات. أو بين احدى الشخصيّات او بين احدى الشخصيّات وقوّة خارجيّة كالقدر أو البيئة، أو بين شخصين تحاول كلّ منهما أن تفرض

[1]- محمد علي كندي: الرّمز والقناع في الشعر العزلي الحديث، ط1، دار الكتاب الجديدة المتّحدة ، ليبيا، 2003، ص70.

إرادتها على الأخرى »[1]. وعلى هذا يبدو الصراع عبارة عن صدام بين الشخصيّات في ذاتها، أي أنّ الصراع يتوفّر داخل النّفس الانسانيّة، وهذا ما يعرف بالصراع الدّاخلي أو المونولوج، أو يكون الصراع مادي يتجسّد من خلال حوارات أو سلوكات شخصيّة.

ويأخذ الصراع طابع المتعة عندما « يكون الصراع مؤثرا ومقنعا ويدعو إلى الاهتمام اذا بني على أساس من التّوازن والتكافؤ بين أقطابه. وهنا لا نقصد بالتّوازن القوّة الماديّة، لأنّ شرف الشخصيّات لا يكمن في مواجهة مصير مروّع قويّ وأكبر منها، لكن في المقابل نجد أنّ هذه الشّخصيّات حتى لو افتقدت القوّة الماديّة، لا يجب أن تفقد القوّة المعنويّة، والّتي تجعلها تتحمّل عبء الصراع ومقتضياته ».[2]وهذا ما يبحث على التّشويق وكسر أفق التلقّي، بحيث لا يشعر بالملل ولا برتابة الأحداث. وهنا تكمن المتعة الّتي تدفعه إلى مواصلة الأحداث بشغف.

ويظهر الصراع في مسرحيّة " الأجواد " من خلال الحوار الّذي دار بين " لحبيب الربوحي" و " العساس" حيث تأزّم الحوار إلى درجة الصّراع. فكانت الشخصيتان تتصارعان وتحاول كلّ واحدة منها هزيمة الأخرى، فكان العساس يحاول إلقاء القبض على لحبيب ضنًّا أنّه سارق دخل الحديقة. لكنّ الربوحي لحبيب حاول أن يشرح له القضيّة وينتصر عليه، ويظهر هذا من خلال هذه المقاطع:[3]

- «العساس: أوقف...أوقف... أحبس كيم اراك... قلت لك أوقف وأرفد يديك للسماء... غير بالسياسة ... أرفد... أرفد.
- الحبيب: واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش...واش بيك؟
- العساس: شوف قلت لك أوقف... تخطو خطوة زايدة نرمي عليك الزرواط.
- الحبيب: إذا ترمي عليّا الزرواط من ثم ربما ما تمكنيش تمنعني وتجبها في الزرافة اللي راها وراي المسكينة... وإذا جرحت الزرافة تباصي يا محاينك ... خبزتك تفرفر أنا ما علياش لكن الزرافة يا محاينك مملك الدّولة.
- العساس: طلع يدك في السماء قلت لك وين هي الصفارة تاع الهم...وين هي بنت الكلب.
- الحبيب: السي محمد اسمع لكلامي... إذا صفرت ولا رميت الخيزران عليّ راهم يهجمو هاذ الكلاب، وهاذ القطط لي مرافقيني... شوف كيفاه راهم حارسين عليّا صدقني راهم

[1]- مجدي مهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ص224.
[2]- سوالمي الحبيب: طبيعة الحركة النّقديّة ودورها في الممارسة المسرحيّة في الجزائر، بحث مقدّم لنيل شهادة ماجيستير، إش، ميراث العيد،، كليّة الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران، 2010-2011، ص41.
[3]- عبد القادر علولة: من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص 88.

يخزرو فيك بنظرة مشومة... إذا يطيرو عليك يشرشموك.صدقني حط الخيزران ... قرّب غير بالعقل ما تخافش يا السّي محمد نتفاهموا». من خلال هذا الصّراع يبدو أنّ لحبيب الربوحي انتصر على العساس بذكاءه وفطنته، فقد استعمل الحيلة للتغلّب عليه.

وبالإضافة إلى هذا المثال نجد صراعا آخرا. لكن نوع الصراع هنا مخالف للأوّل، فهو صراع داخلي بين واجب جلول لفهايمي في إخلاصه لعمله وبين مصلحة المجتمع وبين ضغوطات مسؤوليه الّذين يحاولون إسكاته عن توجيه الانتقادات.

ويتّضح هذا من خلال المقاطع التالية: [1]

« - جلول: أنا الفهايمي ما نسواش... أنا متالبني الهم... عنهم الحق اللي يسبوني... عندهم الحق اللي مسمني جلول الفضولي... لو كان راني عايش في البلاد إخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر... لوكان راهم حكمو عليّ بالإعدام ... ما نسواش أنا ... يلزمني السوط... السوط... اللكوط ... هراوة ربوح هذي هم بالقلبوزة واجبد أعطيه...

- جلول: أجري يا جلول أجري... أنت بغيت حدما رغم عليك... شفت الفهامة وين توصل... أنا نستاهل الضرب... نستهل يحرشوا فيا ستة ولا سبعة من " سياناس" يكونوا زروق متان محلفين ومتحزمين كما ينبغي... أياو السوط... السوط... السوط...
- جلول: كولوني... كولوني... أرسمو على شواربي كلمة أسكت... صار هكذا يا السي الفهايمي أنا ضد الشعب... ضد الطب المجاني... عندي الحجج... كاينة كمشة... قليلة من الأطباء اللي يحبو وطنهم وشعبهم واللّي عندهم الضمير المهني...»

من خلال هذا يتّضح بأنّ جلول الفهايمي يلوم نفسه على فضوله الزائد، وعلى عدم قدرته على الصّمت. ولكنّ هذا اللّوم والعتاب لم يكن حقيقي وإنّما أراد أن يقول بأني اكتشفت. الاهمال والفساد الزائد إلى حدّه، فقد استعمل علولة أسلوب فنّي سخري من أجل أن يستمتع المشاهد بالأحداث، وهذا الأسلوب يؤدي إلى التّشويق.

8-المكان espace :

يعرف المكان بمفهومه العام ذلك الفضاء والحيّز الّذي يعيش فيه الإنسان فلا وجود لحياة بدون مكان. إذ يحوي الإنسان وأنشطته. وبما أنّ الدراما عبارة عن محاكاة للطبيعة ولحياة الإنسان، نجدها هي الأخرى تعطي المكان أهميّة كبيرة حيث تعدّ عنصر من عناصر البناء الدرامي.

[1]-عبد القادر علولة، من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص132- 133- 136.

ولا يمكننا أن نتصوّر مسرحيّة دون مكان، « فالمكان المسرحي هو الموضع أو الحيّز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس. وهو ذو طبيعة مركبّة لأنّه يرتبط بالواقع من جهة وبالمتخيّل من جهة أخرى ».[1]

وعلى ضوء هذا التّعريف يتّضح أنّ المكان هو ذلك الإطار الملموس الّذي يشاهده المتفرّجون خلال العرض المسرحي، والّذي يرتادون إليه وهو ما يعرف بخشبة المسر، والّذي تدور فيه أحداث المسرحيّة.

ويمثّل المكان مكوّنا محوريّا في المسرح، لأنّ أحداث المسرحيّة لا تقع خارج الأمكنة، وذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان معيّن فهو « مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيّرة، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانيّة المألوفة والعاديّة مثل الإتّصال، المسافة ».[2]

وتبقى مسرحيّة " **الأجواد** " مثل كلّ المسرحيّات محدّدة بعنصر المكان الّذي لعب دور جدّ مهم في نجاح هذه المسرحيّة... جاءت الأمكنة متعدّدة لتعدّد المشاهد، فقد رسم علولة لوحته الأولى في الحديقة العامة للحيوانات. أمّا الصورة الثانيّة في الثانويّة، ثمّ انتقل إلى المستشفى والمصنع ليصوّر معاناة جلول الفهايمي وسكينة. وهناك أماكن فرعيّة ثانويّة جرت فيها أحداث المسرحيّة مثل الشارع، البلديّة.. الخ، كلّها أماكن عموميّة ترمز إلى القطاع العام (الاشتراكيّة)، الّتي تعاني الإهمال واللّامبالاة من قبل أصحاب القطاع الخاص (الرأسماليّة)، فالثانويّة ترمز إلى التّعليم المجاني والمستشفى يرمز إلى مجانيّة الصّحة. وهذا ما تقوم عليه الاشتراكيّة من أجل النّهوض بالوطن وتحقيق التقدّم والازدهار.

9-الزّمن Temps :

لا يخلو أي عمل أدبي عامة أو درامي خاصة من عنصر الزّمن، فهو ظاهرة كونيّة يرتبط بحياة الإنسان. والحياة عبارة عن حلقة متسلسلة من الزّمن يلتقي فيها الماضي والحاضر والمستقبل، وينقسم الزّمن إلى « (الزّمن الدّال) بعد زمني لدال الخبر. مثال: يمكن الحديث عن سنة أو سطر واحد وألف سطر، و(زمن المدلول) هو بعد زمني لمدلول خبر في التّعبير ».[3]

---

[1]- عزالدين جلاوجي: بنية المسرحيّة الشعريّة في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة الماجيستير، فرع، نقد مسرحي ودراماتورجيا ، جامعة مسيلة ، 2009، ص219.

[2]- خوجة بوعلام: الشخصيّة والتّلقي في مسرح عبد القادر علولة، ص112.

[3] - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص108.

ويلعب الزّمن في المسرح دورا جدّ فعالا ومهما وذلك في « تحقيق العلامة المشتملة على الدّال والمدلول، ذلك أنّ الزّمن داخل النّص المسرحي دال غير مباشر ومهم، لأنّ عناصر أساسيّة مثل الإيقاع والسكنات والنّطق على مستوى العرض، يصعب إدراكها أكثر ممّا يصعب إدراك العناصر القابلة لإكتساب الخاصية المكانيّة ».[1]

والزّمن في المسرح ينقسم إلى قسمان إثنان هما:[2]

1- زمن النّص: ولا يكتشف من خلال النّص المسرحين فالحوار بين الشخصيّات هو الّذي يدّل على الزّمن.
2- زمن العرض: يعيشه المتفرّج ويظهر من خلال علامات تحيل إلى الزّمن مثل: صباح الخير، مساء الخير، ليلة سعيدة... الخ

كتب عبد القادر علولة مسرحيّة " الأجواد " في عام 1985 (الثمانينيات) في فترة بعد الاستعمار فهو زمن النّظام الاشتراكي. لكنّه في عرضه للمسرحيّة وطرحها تطرّق إلى التّلاعب بالزّمن من أجل تطوّر أحداث المسرحيّة، فعمل على توظيف المفارقات الزّمنيّة منها:

أ/ الاسترجاع Analepsie : يطلق عليها اسم اللّاحقة « هي عمليّة سرديّة تتمثّل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنيّة الّتي بلغها السّرد، وهي أيضا سرد حدث في نقطة ما في الرّواية، بعد أن يتمّ سرد الأحداث اللّاحقة على ذلك الحدث»[3].إذا فالاسترجاع هو الرّجوع بالزّمن إلى الماضي.

ويتجلى هذا في المسرحيّة حيث بدأ سي المنور يسرد حياة صديقه فيقول: « السّي عكلي أمزيان المرحوم مزيود في 1920 (...)، اغترب وهو في عمره 18 سنة. رجع للبلاد في سنة 1946. بعدما زوجوه مواليه في نفس السنة (...). خدم فترة طويلة في 1956، انسجن حتى سنة 1962 (...) ، مرأته ماتت في سنة 1961 (...) بعد الاستقلال رجع لهذا المدرسة يخدم...»[4].

[1] - خوجة بوعلام: الشخصيّة والتّلقي في المسرح عند عبد القادر علولة، ص110.
[2]- ينظر، المرجع نفسه ، ص 111.
[3]- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل على نظريّة القصة، ط1، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1985، ص88.
[4]-عبد القادر علولة، من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص113.

هنا في هذا الاسترجاع استرجع المنور في الشخصيّة وعرضها على المتلقّي، ونجد مثال آخر: « كان المرحوم يقريني عليهم... ساعة على ساعة... يجيب معاه للسهرة كتب واعظام البقري ويفهمني ».[1]

ب/ الاستباق Proplepses :وهي تنبأ السّارد بحدث في المستقبل وهو يحكي عنه في الحاضر.« إنّ الاستباق يعني فيما يعنيه الولوج إلى المستقبل إنّه رؤية الهدف وملامحه قبل الوصول الفعلي إليه. أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليدّ عليها »[2]، هذا يعني بأنّ الحكي المسبق للأحداث عبارة عن توقّع وتنبؤ مستقبلي.

ويظهر هذا في المدرسة من خلال هذا المقطع: « الهيكل الّذي سنطبّق عليه الدّرس »[3] في هذا الاستباق فالسارد توقّع وجود هيكل عظمي حقيقي. كما نعثر على مثال آخر: « سيأتي لنا عن قريب بالهيكل »[4] أمّا في هذا الاستباق السارد تنبأ بحضور الهيكل.

ج/ الحذف Ellipse : وهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة وعدم استطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث فلا يذكر عنها السّرد شيئا،يحدث الحذف عندما يسرد عن جزء من القصّة، أو يشير إليه فقط بعبارات زمنيّة تدلّ على موضع الحذف من قبل "ومرّت أسابيع" أو "مضت سنة" [5]، ويظهر هذا في المسرحيّة على لسان القوّال حيث يقول: «هذو عشرالسنين فايتة ورغم هذا من شت الموت باقية رابطتهم علاقة حيّة »[6]، السّارد هنا حذف فترة عشر سنوات مرّت على سي عكلي، ولم يتطرّق إلى التّفاصيل الّتي عاشها منور بدون صديقه.

ونجد كذلك « عادو الهوايش بعد أسبوعين يغضبو على الماكلة»[7] هنا حذف السّارد الفترة الّتي امتنعت الحيوانات عن الأكل الّذي تقدّمه البلديّة . وفي موقع آخر نجد مثال آخر: «هذو عشرين عام من اللّي بدا يعمل في المؤسسة »[8]، حذف فترة عشرين سنة الّتي مرّت على جلول الفهايمي في عمله، ولم يسرد الأحداث الّتي جرت فيها.

---

[1]-عبد القادر علولة، من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص115.
[2]- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 2004، ص38.
[3]- عبد القادر علولة، من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص109.
[4]- المرجع نفسه، ص95.
[5]- ينظر، محمد بوعزة، الدّليل إلى تحليل النّص السّردي، ط1، دار النشر للحرف والتّوزيع، زنقة المرسة القنيطرة، 2007، ص 74.
[6]- عبد القادر علولة، من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص 104.
[7]- المرجع نفسه، ص 95.
[8]- المرجع نفسه، ص131.

د/ المشهدscéne: يقصد بتقنيّة المشهد المقطع الحوارين حيث يتوقّف السّرد ويسند السارد الكلام للشخصيّات، فتتكلّم بلسانها وتتجاوز فيها بينها مباشرة دون تدخّل السارد، في هذه الحالة يسمى السّرد بالسّرد المشهدي récit scénique[1].

والمشهد هو الحوار الّذي يدور بين الشخصيّات، والّذي من شأنه أن يدفع بالأحداث قدما. وتحتوي هذه المسرحيّة على عدّة مشاهد حواريّة، نذكر منها المشهد الحواري الّذي دار بين المعلّمة والمنور، على سبيل المثال:[2]

« - المنور: ها هو مغلف مستور كما قالت الشريعة هيكل.

عملكم عكلي رحمه الله... اقراو عليه واستنفعوا تستنفع منكم البلاد...

اسمحولي نأخذ الكرسي نقلع عليه الغلاف مسكتب...ايوي...هاهو الراجل الزين...

- المعلمة: وهذا يا السّي المنور؟
- المنور: هذا محزام الحرفة... الطابليّة متاع الخدمة انتاع المرحوم...
- المعلّمة: في الحق...
- المنور: نقلعوها... أيا يا لالة.. نقلعوها ... ما دام في إطار التّكوين نقلعوها... »

في هذا المشهد دار حوارا بين المعلّمة والمنوّر، حول الهيكل العظمي الحقيقي الّذي أحضره المنور من أجل تطبيق الدّرس عليه. ونجد كذلك مشهد حواري آخر دار بين الربوحي لحبيب والعساس: [3]

« - لحبيب: أنا جاي غير من وراء الجنان... أنا جاسوس الفقراء... أنا الحبيب يا خويا...

- العسّاس: ايه هذا اعلاش ساعة على ساعة يجو يلهوني عمي اشحال راها السّاعة...
- لحبيب: إذا في خبرك يا السي الهاشمي احكي لي كيفاش حتى اصبحت البلديّة مقلوبة على جالي.
- العساس: صايرة كبيرة يا السّي السيّد الهمام وأنا جايب الخبر بالحرف على كلشي...»

ونعثر على مشهد آخر هنا الحوار ثلاثي دار بين جلول والعامل والعاملة:[4]

« - جلول: اجري يا حبيبي أنا ما عندك ما تحكي لي المستشفى ليك دير فيه اللّي يهوى لك...

---

[1]- ينظر، محمد بوعزة، الدّليل إلى تحليل النّص السّردي، ص75.
[2]- عبد القادر علولة، من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص110.
[3]- عبد القادر علولة، من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص92.
[4]- المرجع نفسه، ص139.

- العامل: يقولوا علي ما سمعت باللّي الملف الاداري أنتاعه يوجن خمسة كيلو ونصف رطل.
- العاملة: في الثالثة البرّية... الآ..؟ »

ه/ الخلاصة Sommaire : وهو سرد أحداث ووقائع جرت في مدّة طويلة (سنوات أو أشهر) ، في جملة واحدة أو كلمات قليلة... إنّه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون التعرّض لتفاصيلها .[1]يعني أنّ السّارد يختزل أحداث جرت في فترة طويلة في كلمات قليلة، ومثال ذلك في المسرحيّة « هذا شهر بالتّقريب كنت راقد أنوم في روحي نشوي الملفوف...».[2]

في هذا المقطع تحدّث العساس عن الفترة الّتي مرّت على نومه، وذلك باستخدامه كلمة شهر.

وعليه نقول بأنّ الزّمن لعب دور هام في تطوّر الأحداث وسيرها، فهو يساهم في حبكة الحكاية وتقدّم الأحداث.فسارد يتحرّر من قيوده ويتصرّف في الأحداث ويتلاعب بها كما يريد. فعلولة استخدم آليّات وتقنيّات فنيّة تتناسب مع أسلوب الرّواية الحديثة، لا مع المسرحيّة المعاصرة، لأنّ الفنّ المسرحي يختلف في قواعده وقوانينه على السّرد. وهذا ما يعاب عليه في المسرحيّة.

[1]-- ينظر، محمد بوعزة، الدّليل إلى تحليل النّص السّردي، ص 76.
[2]-عبد القادر علولة، من مسرحيّات علولة " الأقوال "، " الأجواد "، " اللّثام "، ص93.

خاتمة

وفي الختام سأرد جملة من النّتائج رأيت أنّها الأهم من بين النّتائج الكثيرة، والّتي تتمثّل في:

3- إنّ **عبد القادر علولة** اهتمّ بالتّراث اهتماما بليغا، فمقدار التزامه بقضايا الطّبقات الشعبيّة البسيطة في المجتمع، التزم أيضا في بناءه بتوظيف التّراث الشّعبي ذلك من خلال توظيف شكل القوّال.

4- مسرحيّة " **الأجواد** " تطرح قضايا إنسانيّة تمسّ الفرد من كلّ جوانبه (الاجتماعيّة، السياسيّة، الاقتصاديّة، الثقافيّة..).

5- حاول **عبد القادر علولة** في مسرحيّته هذه أن يلبّي متطلبات الجمهور، فكان موضوعه مستوحى من الواقع المعيش أي من وحي التّجربة، واستمدّ شخصياته من الطبقات الكادحة الّتي تناضل من أجل حياة أفضل.

6- استطاع المسرحيّ أن يكسّر النّظام الأرسطي ويؤلف مسرحيّات بالنظام الحديث، ألا وهو النّظام البريختي فقد وفّق إلى حدّ بعيد في هذا.

7- استخدام الأغاني والأشعار الشّعبيّة لتفعيل التّأثير لدى المتلقّي.

8- رغم تأثير المسرح الجزائري بالمسرح الأوروبي، إلاّ أنّنا نلتمس فيه الطّابع المحلي وذلك من خلال تعبيره عن الواقع، لما يحمله من هموم وآلام.

9- الصّراع لا يعني بالضّرورة صداما بين الشّخصيّات، وهو في هذه المسرحيّة مواجهة بين طبقات المجتمع واختلاف بين الأيديولوجيات الّتي كانت موجودة آنذاك.

10-طغيان السّرد في أسلوب مسرحيّة " **الأجواد** " على حساب الحوار، وهذا عيب من عيوب فن تأليف المسرحيّات، لأنّ العمود الفقري للمسرحيّة هو الحوار.

11-قدّم **علولة** الشخصيّة المسرحيّة وذلك من خلال وصف أبعادها الثلاثة (البعد النّفسي، البعد الاجتماعي وكذا البعد البيولوجي)

12-استذكار ماضي الشّخصيّة وإلقائه على المتلقّي لمساعدته على فهم حاضر الشّخصيّة، وهذا مثلما رأينا في لوحة (العكلي والمنور).

13-حظي المسرح الملحمي بتقدير كبير في الوطن الجزائري، لأنّه يعالج مشكلات اجتماعيّة وسياسيّة تعني الجزائر.

14-التّحليل الدراماتورجي يقوم على عناصر البناء الدرامي، كالحدث والشّخصيّات والحوار...الخ.

15- إنّ القوّال في مسرحيّة " **الأجواد** " جمع بين النّثر والشّعر الملحون.

ملاحق

ملحق 1

ملخّص المسرحيّة:

تناقش مسرحيّة " **الأجواد** " مسألة جدّ مهمّة وحساسة، تتمثّل في التّعبير عن حياة الشّعب الجزائري، وعن الأوضاع الاجتماعيّة والسيّاسيّة و الاقتصاديّة الّتي كانت سائدة في فترة ما بعد الاستقلال (الثمانينيات). والقضيّة الّتي عالجها **عبدالقادر علولة** في مسرحيته هذه، كانت اتجاه

من الاتّجاهات الّتي تبناها المسرح الجزائري طوال مسيرته. فقد استطاع **علولة** بتجربته هذه أن يرسم ويسلّط الضّوء على الواقع الجزائري المعاش في مختلف مجالاته. فكان يكشف ويفضح الفساد الإداري والمحسوبيّة والبيروقراطيّة بشكل غير مباشر، أي بطابع هزلي فكاهي قصد السخرية والاستهزاء، وفي الوقت عينه حاول الدّفاع عن حقوق العمّال والمواطنين.

جاءت المسرحيّة في ثلاث مشاهد دراميّة تتخلّلها أغنيّات شعبيّة لتزيد التّأثير في المتلقّي، فكلّ مشهد مستقّل بذاته من حيث الموضوع. في حين يرتبط الكلّ بالعنوان " **الأجواد** " فإنّه يعني الكرماء، فهي النّقطة المركزيّة الّي بنيت عليها المسرحيّة، فهذه الأخيرة عبارة عن لوحة فنيّة رسمت فيها الحياة اليوميّة للطبقة الكادحة، وللنّاس البسطاء في المجتمع. فهؤلاء المهمّشون يتّصفون بالإنسانيّة، الجود، الكرم، العطاء، حبّ الوطن، والإيمان بالعدالة الإجتماعيّة.

تعرض المسرحيّة في المشهد أو المقطع الأوّل معاناة العمّال الجزائريّين، فنجد علال الزّبال يكنس الأوساخ من الشوارع، ويؤدي عمله هذا بإخلاص وإتقان. فمن وخلال عمله كان يفضح عمليّة الاحتكار الّتي قام بها التّجار، ويطالب بخفض الأسعار حتّى يتمكّن الفقير من شرائها. فقد كان يدعم أصحاب القطاع العام ويعارض أصحاب القطاع الخاص. أمّا الشخصيّة الثانيّة في هذا المشهد تتمثّل في(الربوحي لحبيب) الّذي يعمل حدّاد في ورشة من ورشات البلديّة. فكرمه ومكانته الاجتماعيّة جعلته يخدم المصالح العامة للمجتمع، ذلك من خلال محاولته إنقاض حيوانات الحديقة العامة للحيّ، وهذا بعدما حاول إقناع مسؤولي البلديّة بالاهتمام بهم لكنّ المحاولة أبدت بالفشل. فهتان الشخصيتان أظهرت وأبرزت القيّم الأخلاقيّة للمجتمع الجزائري، رغم أنّها شخصيات محقورة لكنّها إيجابية تجسد المثال الحيّ في التّضحية والتّضامن.

أمّا في المشهد الثاني فإنّ علولة جسدّ العنوان بشكل كبير فقد صوّر القيمة الحقيقيّة للكرم والجود من خلال تبرع العكلي بهيكله العظمي للثانوية. ويبرز ذلك في الصداقة الحميميّة الّتي تربط بين العاملين البسيطين في الثانوية حيث أوصى العكلي صديقه منور بالحرص على تحقيق أمنيته ورغبته وبالفعل قام المنور بما أوصاه، فكان الحارس الضليل لبقايا المرحوم. فهذا المشهد يشخص قيمتيّ التّضحية والصداقة في أروع صورهما.

وتقدّم المسرحية في المشهد الأخير صور الخير و الصفاء، فقد جسد علولة هذه الصور في ثلاث شخصيات: (منصور، جلول الفهايمي، سكينة) فكان البدء بشخصية منصور العامل في المصنع الّذي يؤدي عمله بكل جدّ واخلاص وتفان ومحبة لعمله، وحين أخذ التّقاعد حزن حزنا شديدا على هذا. لأنّه احسّ بأنّهم حكموا عليه بالفراق بينه وبين آلته، هنا يظهر الخير والوفاء فهو يحافظ على آلات المصنع وعلى املاك الدولة وكأنّها ملكه. ويوصي بضرورة الحفاظ عليها. ثم

يشخص هذا المشهد معاناة جلول الانسان المعروف لدى الجميع بذكاءه وحكمته وكرهه وإيمانه بالعدالة الاجتماعية، كان عاملا في المستشفى فرأى ما لا يتحمله قلبه من فساد ومحسوبية وسرقة وعدم المبالاة والاهتمام من قبل الأطباء والعمال وهذا يتعارض مع ما كان يسعى اليه ولدرجة حبه لوطنه أصبح انسان عصبي تتغلب عليه النّرفزة جراء الضغوطات الّتي كانت تتصارع في داخله . هذا ما أدى به إلى تلقيه لعقوبات مهنية من قبل مسؤوليه. وفي الآخير تعرض المسرحية معاناة سكينة العاملة في مصنع الأحذية الّتي اصيبت بشلل، فتخلّت عن عملها وسط حزن شديد ألمّ بزملائها لأنّها كانت ضحية الإهمال وقساوة ظروف العمل. فقد سميت بجوهرة المصنع لسيرتها وسلوكها الحسنة مع الجميع.

وفي الختام نقول المسرحي عبد القادر علولة استمدّ موضوع مسرحيته من التّراث، والتزم في مضمونها بقضايا المجتمع الجزائري، فالمسرحية مثّلت قيم الخير والعطاء والكرم من طرف أناس بسطاء فاستطاع تقديم صورة فنيّة صادقة عن الواقع الجزائري. فكانت مسرحية " الأجواد " النموذج الأعلى الّذي تفطن به الشعب لأحواله وأوضاعه في شتى جوانبه.

ملحق 2

عبد القادر علولة حياته وأعماله:

«ولد فقيد المسرح في 08 يوليو في مدينة غزوات، وتابع دراستها الابتدائيّة في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس وبعد ذلك بوهران، توقف عن الدراسة في 1956، وبدأ يمارس المسرح **كهاو**مع فرقة الشّبابيوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960، شارك في عدّة دورات تكوينية، ومثّل في مسرحية **خضر اليدين** الّتي كتبها **محمد كرشاي** وفي 1962 أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية **الاسرى** للمؤلف الروماني **"بلوت" plaute»**[1].

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

« ومن 1963 إلى 1965 يلعب علولة في مسرحيات التالية: " أطفال القصبة "، "حسن طيرو"، "الحياة حلم"، "دون جيان" "ورود حمراء لي"، "المرأة الشرسة المدّجنة"، يساعد علال المحيب في إخراج هاتين المسرحيتين سنة 1964. وفي نفس السنة يقوم علولة بإخراج "الغولة" لرويشد، كما يقوم سنة 1965 بإخراج "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم»[3].

« وفي سنة 1967 يقوم علولة بإقتباس وإخراج المسرحية نقود من "الذهب مع مجموعة" من الشباب الممثلين الذين لا يتجاوز معدل أعمارهم 22 سنة، وكان هدف هذه الفرقة هو ممارسة مسرح تجريبي وبحثي ونشر التّمثيلى المسرحي على نطاق أوسع ».[4]

« غادر علولة المسرح الوطني الجزائري سنة 1968 المواصلة دروس مسرحية في جامعة الصربون وجامعة نانسي. لم تطل إقامته هناك، فقد عاد إلى وهران حيث عينه عبد الرحمان كاكي مخرجا مسرحيا. وكان آنذاك مدير المسرح الوطني للغرب الجزائري (T.N.O.A) يقوم هناك بإخراج " نومانس" سنة 1968 ».[5]

ولا تزال حياة **عبد القادر علولة** طويلة. فقد استمر الرجل المسرحي علولة في إنتاجه الغزير سواء في التّأليف أو الإخراج أو التّمثيل حتى توفته المنيّة، حيث تعرّض للاغتيال « يومان

[1] - عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة " الأقوال" الأجواد" اللثام، دط، وزارة الثّقافة،2009، ص05.
[2] - ينظر المرجع نفسه،02.
[3] - المرجع نفسه، ص02.
[4] - عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة " الأقوال" الأجواد" اللثام" ص02- 03.
[5] - المرجع نفسه،ص03

فقط قبل الاحتفال بالعيد، الخميس 10 مارس 1994 على السّاعة 9 والنّصف ليلا يسقط علولة برصاص الإرهابيين بعض الأمتار أمام منزله ».[1]

❖ مثّل أدوارا عديدة في مسرحيّات:

- " أولاد القصبة " لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963.
- " حسن طيرو " لرويشد ومصطفى كاتب 1963.
- " الحياة حلم " لمصطفى كاتب 1963.
- " دون جوان " اقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963.
- " ورود حمراء لي " لعلال المحّب 1964.
- " ترويض نمرة " لحاج عمار 1965.

❖ أخرج بعد ذلك مسرحيّات عديدة:

- " الغولة " كتبها رويشد 1964.
- " السلطان الحائر " لتوفيق الحكيم 1965.
- " نقود من ذهب " اقتباس من التّراث الصّيني القديم 1967.
- " نومانس " اقتباس حيمود إبراهيم ومحبوب اسطمبولي 1968.
- " الدهاليز " مكسيم جورجكي ترجمة بوحابسي 1982.

❖ ألّف وأخرج المسرحيّات التّاليّة:

- " العلف " 1969.
- " الخبزة " 1970.
- " حمق سليم" 1972.
- " حمام ربي" 1970.
- " حوت يأكل حوت" 1975 ألّفها مع بن محمد.
- " القوّال" أي الأقوال 1980.
- " الأجواد" 1985.
- " اللّثام " 1989.
- " أرلوكان خادم السيّدين " 1993.

[1]- المرجع نفسه، ص 08.

❖ **كتب سيناريوهات:**

- " جورين " إخراج للتليفزيون محمد إفتسان 1972.
- " جلطي " إخراج للتليفزيون محمد إفتسان 1980.
- " اقتباس لخمس قصص للكاتب التّركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990.
  - ليلة مع المسجون.
  - السّلطان والغربان.
  - الوسام.
  - الشعب فاق.
  - الواجب الوطني.

أخرجها للتلفزيون بشير بريشى عام 1990.

❖ **مثّل في الأفلام التّاليّة:**

- " الكلاب " للمخرج هاشمي شريف 1969.
- " الطارفة " أي الحبل للمخرج هاشمي شريف 1971.
- " تلمسان " محمد بوعمارى 1989.
- " حسن النيّة " للمخرج غوتي بن ددّوش 1990.
- " جنانبورزق " للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990.

❖ **شارك في صياغة وقراءة تعاليق الأفلام التّاليّة:**

- " بوزيان القلعى " للمخرج حجاج 1983.
- " كم أحبكم " للمخرج عزالدين مدور 1985.

قائمة المصادر

و المراجع

أ- **المصادر**:

1- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة " الأقوال" الأجواد" اللثام، دط، وزارة الثّقافة،2009.

- **المعاجم والقواميس غير المترجمة:**

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، ج2، دار الكتب العلميّة، لبنان، 2003.

3- ابن منظور، لسان العرب، مج7، ط4، دار صادر للطباعة والنّشر، لبنان، 2005.

4- سعيد علوش، معجم المصطلحات الادبيّة المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1985.

5- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، د.ط، ج1، مكتبة لبنان.

6- مجدي وهبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1984.

- **المترجمة:**

7- باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف خطار، مر نبيل أبو مراد، ط1، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، 2015

ب- المراجع:

- **المراجع غير المترجمة:**

8- أبو حسن عبد الحميد سلام، حيرة النّص المسرحي بين التّرجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الاسكندريّة للكتاب، 1993.

9- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزّمن في الرّواية العربيّة المعاصرة، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 2004.

10- أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبيّة فنيّة، ط1، دار الوفاء لدنيا للطباعة والنّشر، الاسكندرية، 2001.

11- سمير مرزوقي، جميل شاكر، مدخل على نظريّة القصة، ط1، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1985.

12- صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2007.

13- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، د.ط، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1998.

14- عبد المنعم أبو زيد، الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، قسم الدراما الأدبيّة، دار العلوم الفيّوم، القاهرة.

15- علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

16- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا (المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي والاستقلالي)، ط1، ج2، HORIZON، 2009.

17- محمد بوعزة، الدّليل إلى تحليل النّص السّردي، ط1، دار النشر للحرف والتّوزيع، زنقة المرسة القنيطرة، 2007.

18- محمد علي كندي: الرّمز والقناع في الشعر العزلي الحديث، ط1، دار الكتاب الجديدة المتّحدة ، ليبيا، 2003.

- **المراجع المترجمـــــــة**

19- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة.

20- ليندا ج كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائيّة، تر: محمد منير الأصبحي، د.ط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.

21- مارفن كارلسون، نظريات المسرح، تر: وجدي زيد، د.ط، ج1، 1997.

22- جورج لوكاش، تاريخ الدراما الحديثة، تر: كمال الدين عيد، ط1، ج1، القاهرة.

ج- المذكرات:

23- بن داود أحمد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثّقافيّة للاستعمار الفرنسي 1926- 1954، مذكرة الماجستير، قسم التّاريخ وعلم الآثاروهران، 2009.

24- بوعلام خوجة، الشخصيّة والتّلقي في مسرح عبد القادر علولة، رسالة الماجيستير، قسم الفنون الدراميّة، وهران، 2012.

25- سميّة كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري (مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا) ،مذكرة الماجستير، قسم اللّغة العربيّة وآدابه ، باتنة، 2011.

26- سوالمي الحبيب: طبيعة الحركة النّقديّة ودورها في الممارسة المسرحيّة في الجزائر، شهادة ماجيستير، ، كليّة الآداب واللّغات والفنون، جامعة وهران، 2010-2011.

27- عزالدين جلاوجي: بنية المسرحيّة الشعريّة في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة الماجيستير، فرع نقد مسرحي ودراماتورجيا ،المسيلة، 2009.

28- عزوز هني حيزيّة، المؤثرات الأجنبيّة في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، شهادة الماجستير، قسم النّقد والأدب التّمثيلي، وهران، 2009.

د- المجلّات والجرائد:

29- الدراماتورجا والنّقد المسرحي، مجلة الحياة المسرحيّة، الهيئة العامة السوريّة للكتاب، العدد: 67-68، المغرب، 2009.

30- تقنيّات اللّغة في مجال الرّواية الأدبيّة، مجلة العلوم الانسانيّة، العدد 21 جوان 2004.

31- الدراماتورج " و " البحث الدراماتورجي " في المسرح العربي، جريدة القدس العربي، العدد: 7833، باريس، 2014.

32- الدراماتورج وسيوغرافيا المقدس، مجلة الحياة المسرحيّة، الهيئة العامة السوريّة للكتاب، العدد: 67-68، المغرب، 2009.

فهرس

مقدّمة.....(أ- د)

الفصل الأوّل:النشأة و تحديد المفاهيم.....(6)

1- في مفهوم الدراما والتّحليل الدراماتورجي.....(7)

أ- في مفهوم الدراما.....(7-9)

ب- في مفهوم الدراماتورجيا والتّحليل الدراماتورجي.....(9)

1- الدراماتورجيا.....(9-12)
2- التّحليل الدراماتورجي.....(12)
2- في مفهوم المسرح والمسرح الجزائري.....(13)
أ- فن المسرح وعلاقته بالدراما.....(13)
1 المسرح.....(13-16)
2 علاقة المسرح بالدراما.....(16)
ب- المسرح الجزائري.....(17)
1 الأصول التاريخية للمسرح الجزائري.....(17)
2 العوامل المساعدة على ظهور المسرح الجزائري.....(18)
3 نّشأة المسرح الجزائري.....(23)
4 رّواد المسرح الجزائري.....(25-27)
ج- مسرح عبد القادر علولة.....(27)
1 الاتّجاه الاجتماعي .....(27-29)
2الاتّجاه الملحمي.....(29-31)
3الاتّجاه السياسي . .....(31-33)
الفصل الثّاني: التّحليل الدراماتورجي لمسرحيّة " **الأجواد** ".....(34)
1 الحدث.....(35-36)
2 الحبكة.....(37-41)
3 الشخوص.....(41-47)
4 اللّغة.....(48-50)
5 الحوار.....(50-53)
6 القناع.....(53-55)
7 الصراع.....(55-57)
8 المكان.....(58-59)
9 الزّمن.....(59-64)
خاتمة.....(65-67)

ملاحق.....(68-76)

الملحق 1: ملخّص المسرحيّة.....(69-71)

الملحق 2: حياة عبد القادر.....(72-76)

قائمة المصادر والمراجع.....(77-81)

فهرس.....(82-84)