الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
كلية الآداب والفنون
جامعة عبد الحميد بن باديس–مستغانم
قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستير بعنوان:

تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري [مسرحية الحنانا يا ولاد لقدور النعيمي أنموذجا]

إعداد الطالب

بوعزيز فتحي

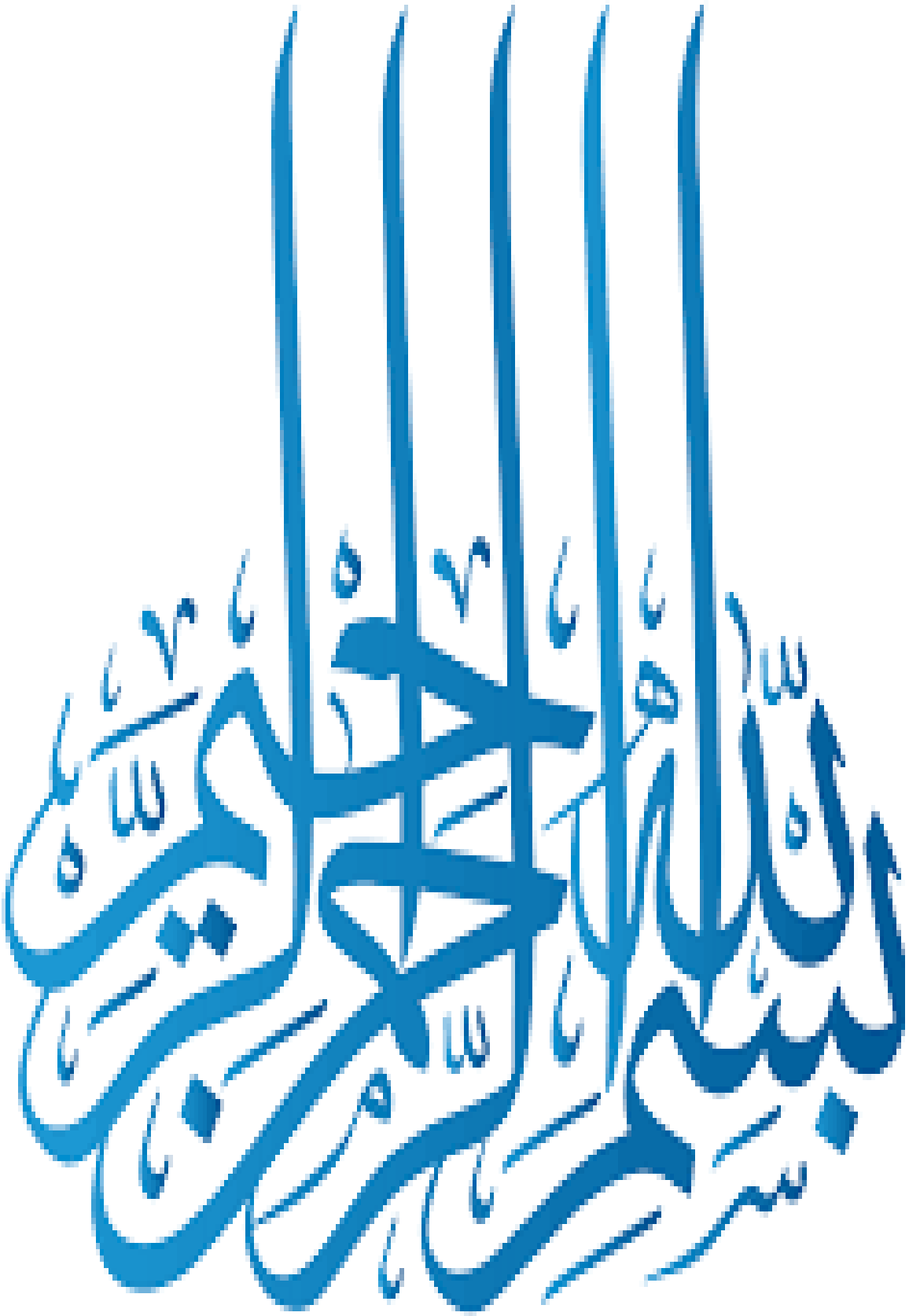
تحت إشراف الأستاذة:

بلعباسي كلثوم

لجنة المناقشة

بوعتو خيرة :	عضوا مناقشا
بلحوالة سهيلة :	رئيسا
بلعباس كلثوم:	مشرفا

السنة الدراسية: 2017-2018



قال تعالى :

(وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون)

سورة التوبة الآية 105

قال صلى الله عليه وسلم :

« إنّ الله يحب إذا عمل أحدكم عملا أن يتقنه »

دعاء

« اللهم إنّا نسألك علما نافعا »

شكر و عرفان

قال سبحانه وتعالى :

(ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه ، وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين ﴾

سورة النمل الآية 19

ومصداقا لقوله صلى الله عليه وسلم : " من لم يشكر الناس لم يشكر الله "، نقدم شكرنا الجزيل لأستاذتنا المشرفة الدكتورة "بلعباسي كلثوم" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها وإرشاداتها من أجل إتمام هذا البحث في الوقت المناسب ، كما صبرت معنا في تقويمه على الشكل .

والشكر موصول للجنة المناقشة التي قبلت مناقشة هذا العمل ، وإلى كل أساتذة القسم ، وإلى عمال المكتبة ، شكرا لكل من ساهم في إعداد هذا البحث من قريب أو بعيد .

الإهـداء

هو الأول و الآخر إياه نستعين والصلاة و السلام على أشرف المرسلين .

أهدي ثمرة جهدي إلى الذين أوصى الله بهما في كتابه العزيز في قوله عزّ وجلّ :

(وبالوالدين إحسانا) ، نور العينين أمي وأبي حفظهما الله وأطال في عمرهما .

إلى القلب النابض بالإخلاص ، رفيقة الدرب زوجتي الفاضلة التي صبرت معي في المحن ، وظلت شامخة رغم الظروف ، وإلى إخوتي و أصدقائي و كل من عرفني.

مقدمة

شهدت فترة العصر الحديث تطورات فنية ، خاصة في مجال المسرح ، حيث شهد العرض المسرحي عدّة أشكال فرضها عليه مجموعة من المخرجين و الكتاب المسرحيين لارتاطهم بالممارسة الإخراجية ، ومن أهم المخرجين الذين ثاروا على المنهج الأرسطي و أسسوا نظرية جديدة نجد " أورين بيسكاتور" و " بروتولد بريخت" و سموّها المسرح الملحمي و التي خالفوا فيها قواعد نظرية المسرح الأرسطي المعروفة التي تعتمد على مجموعة من المبادئ و الأسس

إن فلسفة برتولد بريخت في المسرح الملحمي أحدثت انعطافا واضحا في العمل المسرحي ، لا في أوربا فحسب، و تزامنا مع هذا التطور الحاصل في المسرح تأثر المسرح الجزائري بهذه النظرية الجديدة ، و يتجلى هذا من خلال اعتماد مجموعة من المسرحيين الجزائريين على قواعد النظرية الملحمية تأليفا و إخراجا فعالجوا وفق هذا النظرية الجديدة مشاكل وقضايا المجتمع الجزائري. بهدف نقد الواقع المرير و تغييره نحو الأفضل.

و على ضوء ما تقدّم تم صياغة بحثنا هذا بعنوان: " **تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري (مسرحية الحنانا يا ولاد لقدور النعيمي أنموذجا)**."

و عن أسباب اختياري للموضوع فهي ذاتية و موضوعية ، أمّا الذاتية فتتمثل في حب الاطلاع على تيار مسرحي جديد و تأثيره على المسرح الجزائري، أمّا الأسباب الموضوعية فهي إبراز الظروف و العوامل التي جعلت المسرح الجزائري يتبنى النظرية الملحمية و ذلك من خلال التركيز على مجموعة من التجارب المسرحية في الجزائر و على وجه الخصوص : تجربة قدور النعيمي

فإلى أي مدى تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الملحمي؟ وضمن هذه الإشكالية نطرح مجموعة من التساؤلات:

ما الأسس و المبادئ التي قامت عليها النظرية الملحمية ؟

كيف أثّرت نظرية المسرح الملحمي على المسرحيين الجزائريين ؟

أين يظهر هذا التأثير من خلال تجربة قدور النعيمي؟

و قد تشكّلت دراستنا من فرضيات أساسية تمحورت حول:

من الطبيعي أن تكون لكل نظرية جديدة في مجال المسرح أسس و مبادئ تقوم عليها.

بعض الكتاب و المخرجين المسرحيين الجزائريين تأثّروا بالاتجاه الملحمي على مستوى النّص أو العرض.

و للإجابة عن هذه الأسئلة تحددت معالم خطة البحث كالآتي مدخل و ثلاثة فصول ، الفصل الأول و الثاني نظريان و الثالث تطبيقي ، فضلا عن المقدمة و الخاتمة.

ففي المدخل تحدّثت عن مفهوم فن التمثيل لغة و اصطلاحا ثم تعريف المسرح الملحمي .

أمّا الفصل الأول فيحمل عنوان الحدود الفلسفية و الإيديولوجية للمسرح الملحمي ، والذي ينقسم إلى ثلاثة مباحث، المبحث الأول بعنوان: البعد الفلسفي و الإيديولوجي للمسرح الملحمي، أما المبحث الثاني فكان حول مؤشّر التغريب في المسرح الملحمي و المبحث الثالث فكان بعنوان المسرح الملحمي بين التعليمية و الإمتاع.

أمّا الفصل الثاني : فكان بعنوان آليات التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري و تضمن ثلاثة مباحث، المبحث الأول بعنوان بوادر التغريب في المسرح الجزائري، و المبحث الثاني عنوانه: تقنيات التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري. و المبحث الثالث فكان بعنوان أثر فن التمثيل البريختي في المسرح الجزائري.

و الفصل الثالث جاء بعنوان " دراسة تطبيقية حول مسرحية الحنانا يا ولاد لـ قدور النعيمي " ففي هذا الفصل قمنا بدراسة نقدية تحليلية و تناولت فيها العناصر التالية : ملخص المسرحية، عناصرها الفنية، (التغريب في مسرحية الحنانا يا ولاد).

ومن أجل الوصول إلى الأهداف المرجوة من هذا البحث اعتمدت المنهج التاريخي التحليلي في الفصل الأول و الثاني أما في الجانب التطبيقي فاعتمدت على المنهج السيميائي لدراسة مسرحية " الحنانا ياولاد" .

مدخـــــل

1-مفهوم فن التمثيل:

تتعدد مفاهيم فن التمثيل وتختلف بين مجالات دراسة هذا المصطلح، خاصة وأنه مصطلح شائع في الحياة العادية والفنون وبالأخص الدراما بما فيها من مسرح وسينما، وإذا عدنا إلى معنى هذا المصطلح، فإننا نده يأخذ مفهومين ; الأول ما تعلق بالتمثيل كمصطلح متداول في جمع اللغات، أما الثاني فهو ما تعلق بالفن والمسرح على وجه الخصوص.

أما مفهومه اللغوي فهو مشتق من الفعل تمثل، أي تشبه وهذا ما ورد في القرآن الكريم:" فتمثل لها بشرا سويا"[1] أي تشبه لها.

والتمثيل في اللغة العربية يقصد به:" تمثل بالشيء أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته، والتمثيل مصطلح من علم النفس يدل على عملية سيكولوجية غير واعية ، يميل الإنسان من خلالها إلى التشبه بإنسان آخر ، أما التمثيل في المسرح فهو مرتبط بعملية الإيهام، والممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها.[2]

إذن فالتمثيل هو كل ما شمل التشبه والتقليد والمحاكاة، أم الممثل فهو كل مقلد لسلوك شخص آخر، والتماثل معه والتشبه به، إلا أن هذا المصطلح أكثر تداولا في ميدان الفن وبالأخص الدراما والمسرح بشكل خاص، وعلى هذا الأساس يعرفه كمال الدين عيد على

[1]-القرآن الكريم –سورة مريم- الآية 17
[2]-ماري إلياس .حنان قصب- المعجم المسرحي مكتبة لبنان للنشر –ط1-1997-ص147

أنه:" العمل الفني الذي يقوم به الممثلون في مسرحية ، يجري عرضها داخل مبنى مسرحي".[1]

استخدم مصطلح التمثيل في المذاهب الفنية بغية التفرقة بين أساليبها في التعبير من جهة ، وإعطاء مهنة التمثيل أكثر خصوصية وتميز من جهة أخرى، وقبل استعمال هذا المصطلح، كانت مصطلحات أخرى شائعة، مثل التقمص والتشخيص والتقليد...وغيرها.إلا أن فن التمثيل أوسع من ذلك بكثير، حيث أنه سلوك مرتبط بالفن، وأسلوب من أساليب التعبير، ولذلك فالتمثيل في المسرح يعنى به معايشة الدور والتفكير به وتقريب نمط نموذجه إلى المشاهد في قالب فني وجمالي أشبه بالحقيقة، ومهما تعددت المعاني فإن هذا المصطلح "هو كل ما شمل التقليد والمحاكاة والتقمص، من قبل الممثل، الذي يعتمد في هذه العملية على جسده وصوته وذاكرته وذهنه، بهدف تمثيل الشخصية الحقيقية وعرضها".[2]

يمكن القول إن التمثيل هو عملية مركبة، تعتمد على جملة من الوسائل ، منها الجسدية والصوتية، والنفسية، والذهنية، أما الممثل فهو كل ما يقوم بهذه العملية ، ويملك كل تلك الوسائل ويحسن استعمالها في تمثيل أنماط مختلفة من الشخصيات والسلوكيات والأحداث والأصوات...الخ.

أما كلمة فن فيمكن اعتبارها أوسع من المفاهيم السابقة، خاصة وأن الفن كما هو معروف كل عمل يتسم بالطابع الجمالي ، أو ربما كل عمل يسعى صاحبه إلى إعطائه

[1]-كمال الدين عيد- قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي-مراجعة إبراهيم حمادة-دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية ط1، د ت ، ص152

[2]-ينظر: أسعد عبد الرزاق، عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، د.ط 1980، ص10

صورة مزينة، وبكل بساطة فإن كلمة فن تعني التزين والجمالية، أما كلمة التمثيل فتعني التقليد والمشابهة وتمثيل الشيء بصورة أقرب مما نشاهدها عليه في الحقيقة، أما الممثل " فهو يحمل في داخله انطباعات حياتية يشعر بالحاجة الملحة إلى إظهارها للمتلقي عن طريق الحركة والإشارة والكلام والصوت والإيماءة..وغيرها من أساليب التعبير في هذا الفن".[1]

إذن فالتمثيل في المسرح هو كل ما شمل مهنة الممثل ووظيفته، من حيث استعراض أفكار المؤلف، ورؤى وإبداعات المخرج وتوجيهاته، فالتمثيل في المسرح هو الوسيلة والصورة التي يرى فيها الجمهور فكر المؤلف وإبداعات المخرج في الوقت نفسه، وهذا ما يؤكد أن" فن التمثيل هو جوهر العمل المسرحي، والقلب النابض لمهنة المسرح بصفة عامة فبدونه لا قيمة لعناصر العرض المسرحي الأخرى، التي قد تفقد قيمتها في غيابه، كونه العنصر الأساسي في العمل المسرحي، والوسيلة الأكثر تعبيرا ودلالة بين الوسائل الأخرى على الأرجح، ولهذا يعتبر مسؤولية جسيمة لا يسمح الإخلال بها."[2]

يمكن القول أن فن التمثيل هو إعادة خلق الحياة على الركح، بشكل عام، وهو بذلك "تصوير واستنساخ وتجسيد ومحاكاة الواقع، بفعالية وديمومة الحياة ذاتها بشكل علمي ومحسوس، فالتمثيل إذن، يتمتع بخصوصية الحياة نفسها، وبعبارة أخرى أنه حياة في إطار فن المسرح ، ونتيجة هذه الخصوصية تكون ربحا للمشاهد، أي أنه يربح معنى كبيرا، حيث

[1]-ينظر: أسعد عبد الرزاق سامي عبد الحميد، فن التمثيل، جامعة بغداد ، د ط ،1979، ص9
[2]-ينظر- نبيل راغب، أفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2001، ص62

يكشف من خلال ما يرى القيمة الأساسية الكبيرة والكامنة فيه، كان يتواصل من خلال التمثيل أو يتعاطف ويفكر بأن ما يراه على المسرح هو نفسه، أو أنه وقد اعتلى خشبة المسرح" ومن ثم قيل في علوم هذا الفن الحيوي والفعال، أن المسرح مرآة للحياة".[1] وهذا عن طريق الممثل الذي يجعل المشاهد يدرك ذاته وواقعه من خلال أدائه المبدع في خلق الحياة والواقع على خشبة المسرح.

إذن فالتمثيل هو وسيلة الاتصال السمعية البصرية بين الممثل والمشاهد، حيث يتميز بخاصية الخلق والإبداع من جهة، وإيصال الأفكار إلى المتلقي من جهة أخرى ، وإذا كان التمثيل هو المرآة العاكسة لمجريات الحياة، فإن التعبير عنها لا بد أن يكون في مجال ما يخالج الجمهور من أحاسيس وتفاعلات ، وقضايا وأحداث يعيشها الإنسان في صراعه مع الحياة.

ويرى محمد اسم القيسي:" أن فن التمثيل من أعرق الفنون في العالم، ولو رجعنا إلى الوراء مئات السنين، لوجدنا بأن المسارح للتمثيل أقيمت في أكبر الأمم والحضارات، وكانت هذه المسارح تقام في العراء، وجمهور هذه المسارح يقضي أيام لمشاهدة التمثيليات، التي تقدم إليه"[2] ومنه يعتبر التمثيل فن عريق ومتوارث منذ أقدم العصور، وحسب محمد جاسم القيسي فهو متجذر منذ العصور البدائية لحياة الإنسان، وتوارثته الأجيال عبر العصور المتوالية، حيث مر بعدة مراحل في تطوره من عصر إلى عصر، حسب طبيعة المجتمعات

[1]-اسعد عبد الرزاق-عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل ، م-س-ص11
[2]-محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، ط1391،1/1971م ص7

وخصوصياتها الدينية والاجتماعية والثقافية ، ليصبح اليوم في المسرح العنصر الأساسي الذي يكسبه صفته الدرامية، أما الممثل فهو الحامل لخاصية المسرح، حيث لا يعقل تخيل عمل درامي دون ذلك.

وأخيرا يمكن القول: بأن فن التمثيل هو تزيين للحياة ، ومردة لكل مشين، ولا نكون مبالغين إذا اعتبرناه علامة رئيسية في المسرح.

2-نظرية المسرح الملحمي:

لقد شهد العالم تطورات علمية وفكرية وفلسفية ، سمحت بتعدد الرؤى والاتجاهات حول فن التمثيل، ولعل أبرز النظريات التي أحدثت ثورة في التمثيل المسرحي وتقنياته النظرية الملحمية لبرتولد بريخت.*

نظرية المسرح الملحمي:

شهدت مسرحيات بريخت انتشارا واسعا في مختلف بقاع العالم ، ولا سيما بعد وفاته مباشرة، وتناول أعماله المسرحية كثير من المخرجين مثل" بيتر بروك" بالتعديل والتطوير فقد أوجد بريخت نظرية جديدة في المسرح خالف بها قواعد أرسطو المعروفة، وأطلق عليها اسم نظرية المسرح الملحمي، بعد أن أحس بتدهور المسرح الأوروبي في العشرينيات من القرن العشرين.

* برتولد بريخت: كاتب مسرحي وشاعر ألماني ولد في أوغسبرغ غادر ألمانيا عندما استولى النازيون على السلطة عام 1933 ، عاش في أمريكا من عام 1941 إلى 1947 كون فرقة برلين، كتب العديد من المسرحيات الدرامية قبل عام 1945، وأحرز نجاحا كبيرا بعد عرض:" أديرا (الشبات الثلاثة 1928)وقام بكتابة حوالي 95 مسرحية تضمن عدة معالجات جديدة منها مسرحية (غاليلو 1945) توفي عام 1956
ينظر: وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة، الأردن، عمان، د .ط 2003،ص160

يرى بريخت أن مسرح الفرد لم يعد له معنى لأن المسرح الحديث لم يعد يهتم للفرد بل للجماعة، إذ كان بريخت يهاجم المسرحيات التي تعالج قضايا الأفراد حتى أنه هاجم شكسبير لمعالجة دراما الأفراد، فهو يرى أن " شكسبير" يفصل مثل أفراده الكبار" ليرا"،" عطيل""ماكبث" عن مجتمعاتهم الإنسانية ويبعدهم عن عائلاتهم وأصحابهم ويدفع بهم إلى البرية ليبقوا وحدهم مجردين من كل المشاعر المحيطة بهم ، حيث أن أهوائهم هي التي تعودهم وتتحكم فيهم.

لقد عرف تاريخ المسرح تيارات مسرحية عديدة لعل من أشهرها التيار الأرسطي والملحمي، وكما يقول " محمد الصديق السيد: " إذا كانت المذاهب المسرحية في مجملها قد خرجت جميعها حتى ما قبل التعبيرية متأثرة من النظرية الأرسطية لظاهرة المسرح التقليدي فإن كافة التيارات المسرحية اللاحقة بعد بريخت حتى الآن مرورا بروتوفسكي والمسرح الفقير والراقص والشكلاني والحركي، قد ظهرت متأثرة بنظرية بريخت ومنها الرفض المطلق للتقليدية سواء في البناء الفني للنص بعرض الشرائح الاجتماعية من البسطاء أو حتى في معمار المسرح كدار عرض أو العناصر التقنية"[1] أي الإخراج.

وقد تأثر بريخت بكتاب ما قبله وكتاب عصره، وإذا كان " فالتين" و"ويدكيند" يمثلان الحاضر بالنسبة إليه ، ذلك الحاضر الذي كان يشعر ارتباطه به فإن الشعراء من أمثال "رامبو" " وفرلان" و"بودلير" ، كانوا يشكلون كذلك مرحلة هامة من تاريخ أدبه المسرحي، فكل هؤلاء الكتاب وغيرهم تركوا أثرا كبيرا في فنه، بما عاشه في ذلك العصر المليء

[1]-محمد الصديق السيد، المسرح، مجلة الثقافة المسرحية، 151-152، القاهرة، ص27

بالاضطرابات السياسية والاجتماعية، فكان " بريخت" ابن عصره الذي كان يعج بالحركة الأدبية والفنية التي كانت تهيمن عليها سنوات (1918–1920) التعبيرية، إذا أن هذه الحركة من الصعب تحديدها لأنها كانت ذات وجوه عديدة وكان إطارها قادرا على استيعاب حركات عديدة غالبا ما كانت متناقضة.

وفي زمن التعبيرية الملتهب ظهرت أسماء عظيمة في سماء الأدب والفكر العلمي من "داروين" و"فرويد" ، "ماركس" و"هيجل" ، غير أنهم كانوا يهتمون بعنصر مركزي فقط هو عنصر الأنا المطلق، فقد كان التعبيريون حين يعلنون أنفسهم خالقين للواقع وأسيادا له بالنتيجة يلحون على واقع أن معنى الشيء أن يقتلع فلدى التعبيرية يصبح البعد في كليسة رؤية " فالتعبيري لا ينظر بل يرى...أما ما يكون موجودا في لحظة معينة، فهي الرؤية التي يرى بها التعبيري هذه الأمر".[1]

وكان بريخت كغيره من كتاب ذلك العصر ، يعبر هو الآخر عن تلك السنوات السوداء في قصائده التي وضعها بين عامي 1918 و 1926، فلسانه كان فوضويا وكئيبا وقد عارض بريخت التعبيريين، حيث أحس بأن الدراما الفردية لم تعد تتماشى مع العصر الحديث وكان يريد مسرحا ذو قيمة اجتماعية وثقافية، ولعل ميله إلى كل ما هو ملموس جعله يتمرد على المسرح التعبيري وكذلك الرومانتيكي، فكان له الفضل الأكبر في نشوء ما بعد التعبيرية، فقد رأى في هذه البنية الفكرية فرصة سعى كل فرد إلى تحقيق مصالحه فاتجه بعدها إلى المسرحيات التعليمية لتكون قاعدة لكتابة الملحمية.

[1]-فريدريك أوين: برتولد بريخت، تر، إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص26

ولا يعتمد بريخت في نصوصه على الأسلوب التعليمي فحسب، بل الترفيهي أيضا لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماته، نراه يقترب أيضا من ساحة السيرك، حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات، إلا أن الفارق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك هو أن المسرح يقدم عرضا إنسانيا لأحداث تاريخية أو مقصورة جرت في الماضي، ولا يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعليمهم واستفزازهم، يقول بريخت:" أن الهدف من بحوثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها"[1]

[1]-برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ن م، ص116

الفصـــــــل الأول

-البعد الإيديولوجي والفلسفي للمسرح الملحمي

-مؤشر التغريب في المسرح الملحمي

-المسرح الملحمي بين التعليمية والامتاع

1/: البعد الإيديولوجي في المسرح الملحمي:

لا يمكن الفصل بين الفن والحياة الإنسانية ومي يحصل فيها من تغيير، والمسرح غير معزول عن التطورات الفكرية والرؤى الإيديولوجية التي تحصل في العالم الإنساني ، ذلك أن المبدع له خلفيات فكرية تحكمه، والإبداع المسرحي سريع التأثر بالأوضاع الراهنة سواء اجتماعيا ، إيديولوجيا أو سياسيا ، ولعل هذا الأمر ينطبق على المسرح الملحمي الذي ظهر انطلاقا من مرتكزات إيديولوجية راهنة ورفضها لمعتقدات فكرية ظلت سائدة في المسرح الدرامي الأرسطي ، فما هي الإيديولوجيات التي قامت عليها النظرية الملحمية؟

1-1- البعد الفلسفي في المسرح الملحمي:

نشأت النظرية الملحمية لبريخت بعد تجربة طويلة في الفن المسرحي وبعد ممارسة فن الكتابة والإخراج والتعامل مع فرقته وقد تدرجت من الأشعار إلى التعبير به ، فالتعليمية الممزوجة بالملحمية ليصل إلى المسرح ذي البعد السياسي ، فالمسرح عند بريخت قائم على تحرير الفن المسرحي من المسرح البورجوازي ومنه وظيفة تربوية وأداة ثورية تحريضية، تدفع الطبقات المقصورة في المجتمع إلى الثورة من أجل التغيير.

واستجابة للأوضاع السياسية والفكرية التي شهدها العالم، أعلن بريخت ثورته على المسرح الدرامي يخلق نموذج جديد يتماشى مع متطلبات عصره، يتمثل في المسرحية التعليمية التي تساعده على وضع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي، الذي يتطلب شكلا جديدا مغايرا للشكل الأرسطو طاليسي.

إن حب بريخت للتجديد دافعه الأكبر للتخلي عن المبادئ المسرحية التي جاء بها أرسطو[1] التي تعتبر الإنسان لعبة في يد القدر غير قادر على تغيير وضعه وواقعه، مصيره بيد ترى عينه ميتافيزيقية ، إن بريخت يرفض هذا الزعم ، ويؤمن بقدرة الإنسان على الثورة والفعل وتغيير الوضع والحصول على واقع أفضل وذلك إيمانا من بريخت بالفكر المادي الذي ظهر في أوربا في هذه المرحلة التاريخية.

ووضع بريخت شكل جديد هو المسرح الملحمي القائم على الفكر الماركسي ، ويظهر هذا الإيمان بالإيديولوجية الماركسية في أعمال بريخت المسرحية وعروضه ، حيث اهتم فيها بالحالة الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع وثار على الإمبريالية والأنظمة البورجوازية وعرى مساوئها ، كما تطرق للهوة العظيمة التي تفصل بين الأغنياء والفقراء.

1-2-إيديولوجيا الدياليكتيك (الجدل) في المسرح الملحمي:

يرى بريخت أن المسرح لا محيد له عن التطورات الثقافية والاقتصادية والمسرحية ويؤمن بأن الإبداع الذي لا يتأثر بالأوضاع الراهنة سواء اجتماعية واقتصادية وسياسية لا يعترف به لذلك اتجه إلى الديالكتيك وركز عليه في مسرحياته.

والديالكتيك فن موغل في القدم،فمنذ الأزل كان الصرع والجدال بين الإبداع عموما والسياسة والثقافة ، وغيرهما قائما إلى اليوم وعلى طول التاريخ، فهيغل مثلا توصل إلى

*-أرسطو: فيلسوف يوناني ولد سنة 384 (ق م) توفي سنة 322 (ق م) من مؤلفاته : المقولات، الجدل، الخطابة كتابه ما بعد الطبيعة، السياسة [1]

الديالكتيك بسبب الملاحظة التي أبداها حول مدارس سقراط، كذلك نجده قائما حول إمكانية العلاقة بين الإبداع والسياسة عند كارل ماركس.

"فالديالكتيك هو الجدل أي محاولة الوصول إلى الحقيقة ، فمن خلال رأيين متناقضين ينشأ حوار ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب...وقد ربط بريخت هذا القانون بالمسرح ... ليكشف للمشاهد التناقضات الاجتماعية ... مادام الإنسان وليد التناقضات الاجتماعية المنعكسة على مسار الحياة وعلى تصرفاته وحاجاته المستمرة للتغيير، إذ أن القانون الدياليكتيكي يفرض نفسه حيث لا توجد حتمية للأشياء".[1]

إن اعتماد بريخت على قانون الديالكتيك بنشر إيمانه بقدرة الإنسان على نبذ الركود وقدرته على تغيير أوضاعه الاجتماعية الاقتصادية، السياسية، فلا مجال للحتمية في عقيدة بريخت، ولهذا السبب يعتبر المسرح الملحمي مسرح تحريضي يدعو إلى الثورة وتحريك الفكر للحصول على الحلول الناجحة.

ولقد تأثر بريخت في مسرحياته بعنصر الديالكتيك بهدف إحداث تغيير في المجرى التاريخي للدراما ، حيث إنه تأثر بالماركسية، والديالكتيك يعتبر المحرك الرئيسي لجميع أفكاره ، فهو يركز في أعماله على التناقضات السياسية للنظام الاجتماعي ذلك أن: " السياسة تحتل المستوى الأول من الاهتمام ، من هنا علينا ألا نطلب من المسرح شيئا غير السياسة"[2]

[1]-عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية، بيروت .د.ط ، 1988، ص62-65
[2]-سعد أريس: التخريج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ج.ط، 1979 ص201

وبناء على ما سبق يتوجه الفن الدرامي في المسرح الملحمي إلى التركيبة الاجتماعية لتعرية تناقضاتها مع الإنسان الرامي إلى التعبير، وهذا الشكل يروى الفعل ويجعل الجمهور مشاهدا لكنه يوقظ نشاطه، ويزوده بالمعلومات ، ويلزمه باتخاذ قرارات، ومن هنا يشعر المشاهد بأنه في مقابل الفعل، ويؤثر فيه المسرح بالحجة والدليل، فتندفع المشاعر إلى الفهم ويصبح الإنسان موضوع الدراسة لأنه متغير وقابل للتغيير، وذلك على خلاف المسرح الأرسطي الذي يعتبر الإنسان معروفا لأنه ثابت غير قابل للتغيير.

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

وفي المسرح السياسي يرتبط الجدل والسياسة ، فالعلاقة بين الأدب المسرحي والسياسة قوية وهما ملتحمان ببعضهما البعض ولا مجال للفصل بينهما، فالمسرح السياسي" هو المسرح الذي يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا ، مبدئيا من تلك الحالة إنه عمل–ية تحريك ، عملية نقل إلى حيز الفعل".[1]

والسياسة في المسرح الألماني متمثلة في محاربة الرأسمالية والبورجوازية التي احتكرت الأموال والخيرات ، وتركت الطبقات الأخرى تتخبط في الفقر والحروب والقارئ لمسرحية " حي جاليلو" نجد بريخت في هذه المسرحية يسخر من جاليلو لخضوعه للكنيسة ويصوره على أنه رجل مصالح وليس رجل بطولة وكفاح.

[1]-أحمد العشرى، المسرح التحريضي، الإثارة الدعاية، مجلة عالم الفكر الكويتية، العدد1/ أفريل/ماي/نوفمبر/الكويت 1917

لقد جاء بريخت في مسرحه الملحمي بقوانين جديدة تعمل على تغيير المجتمع والإنسان متأثرا بالفلسفة الماركسية، ما جعل النظرية الملحمية تحكم بالمنطق الجدلي على جملة من المتناقضات المتصارعة والتي يؤدي صراعها إلى كشف الحقيقة الاجتماعية والسياسية وتعريفها مما هو زائف حيث " عكف بريخت على دراسة الماركسية وآمن بضرورة تغيير العالم بدلا من تفسيره ، ومن هنا أعلن حرية ضد المفاهيم البورجوازية في المسرح والأدب"[1] ولعل أهم تمظهر لذلك يتمثل في أن الصراع في المسرح الملحمي يتجسد في صراع المتناقضات خاصة وفي بعده الاجتماعي المتمثل في صراع الطبقات المتناقشة، وهو يعني أن الجدل والصراع الطبقي بيس مجرد أفكار يطرحها المسرح الملحمي ، بل هما أداة مسرحية ووسيلة استعمال فني، مهمة المسرح الملحمي تعميق الجدل وتأجيج الصراع الطبقي باعتباره وسيلة من الوسائل التي تقرب عملية التغيير الموجودة.

2/ :مؤشر التغريب في المسرح الملحمي:

تعريف التغريب:

أ-لغة:

فالتغريب من الناحية اللغوية مصدر بوزن (التفعيل) من صيغة (فعل) ، وهو مأخوذ من مادة (غ-ر-ب) ، وفي لسان العرب " غرب فلان: بعد مصدره الغرب، والغرب الذهاب والتنحي عن الناس وقد غرب يغرب غربا، وغرب واغرب، وغربه، وأغربه: نحاه[2]، فاتضح

[1]-محمد غرام، مسرح سعد الله ، تونس، منشورات دار علاء الدين ، ط2، سوريا ،2008، ص130
[2]-ابن منظور : لسان العرب ، دار صابر ، بيروت، لبنان، ط3، ج1، 1994، ص658

من ذلك أنه بالتضعيف صار الفعل (غرب) على وزن (فعل) وهذه الصيغة تدل على التعدية[1]، وعلى التكثير والمبالغة.[2]

والمغرب يدل على المبالغة أرغم على الاغتراب والابتعاد، أي أن المغرب حتم عليه البعد دون رغبته وهذا ما فسره لسان العرب، حيث أورد حديثا نبويا لتبيان معناه" أن النبي (ص) أمر بتغريب الزاني سنة، إذ لم يحصن، وهو نفيه من بلده".

وقد اختلف الباحثون في تحديد تعريف هذا المصطلح إذ " ليس في الدراسات الحديثة ما يحدد تعريفه أو يبين كونه حالة مجتمعية، أو حالة شعورية نفسية عند الفرد أو نوعا معينا، من أنواع السلوك الفعلي".[3]

ب-اصطلاحا:

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

فالتغريب كان موجودا في العصور الوسطى وفي كل العصور، وبريخت نفسه يقول في " الأورغانون الصغير" : " كان المسرح الكلاسيكي أو مسرح العصور الوسطى يضفي على شخصياته نوعان من الغرابة بأن يجعلها ترتدي أقنعة إنسانية أو حيوانية، كما تستخدم

[1]-المرجع السابق، ص638
[2]-ينظر: عبد الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، 1998، ص34
[3]-نفسه، ص33

المسارح الآسيوية حتى اليوم وسائل تغريب تعتمد على الموسيقى والتمثيل الصامت، هذه التأثيرات تمنح بلا شك المشاركة العاطفية".[1]

وتأثيرات التغريب القديمة تعتمد على " جعل موضوع الصورة خارج نطاق المشاهد وإبرازه كشيء لا يمكن تغييره، أما تأثيرات التغريب الجديدة فلا نجد فيها أي شيء عجيب أو مثير للدهشة".[2]

وقد استمد بريخت من " المسرح الصيني الذي يمنع المشاهد من الدخول في جلد الأشخاص الذي يجري تمثيلهم في المسرحية، حيث يجب ألا ينتسب موقف المشاهد إلى ميدان اللاشعور، بل إلى الشعور الواضح، والمسرح الصيني كان يستخدم الكثير من الرموز كأن يحمل القائد على كتفه من الرايات بقدر ما تحت إمرته من فرق".[3]

وقد أطلقت كلمة التغريب لأول مرة عندما سافر بريخت إلى الإتحاد السوفياتي سابقا، عام 1935 في مناقشة مع برنارد رايش ، وهو مخرج مسرحي ألماني، عمل إلى جانب بريخت وهو ما يؤكد بقوله:" في تلك الأمسية تكلمنا حول عروض مسرحية غير عادية ، وأشرت إلى تفصيل في مسرحية " أرستقراطيون" {...} فما كان من ترتياكوف * إلا أن أقحم

[1]-برتولد بريخت: الأورغانون الصغير في المسرح، تر: د. أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية : تشرين الأول، دمشق 1975، ص126

[2]-نفسه، ص: 126

[3]-برتولد بريخت : الأعمال المختارة ، تر عبد الرحمن البدوي، وزارة الإعلام ، الكويت،د.ط، 1975، ص19

*ترتياكوف سيرجي: أحد المسرحيين الروس وهو من أصدقاء بريخت (wikipidi

نفسه قائلا نعم هذا إلا أن أقحم نفسه قائلا نعم هذا kerfrenduny ونظر نظرة متواطئة سريعة لبريخت ، فهز الأخير رأسه موافقا".[1]

إذا كان أرسطو في كتابه " فن الشعر" قد اعتمد على مفهوم التطهير (catharsis) محور النظرية من أساسها وطرح البديل النظري لها من أجل مسرح حديث متميز ببنيته النصية من جهة وجمالية عرضه من جهة أخرى، فإن مفهوم التغريب (distanciation) هو " جعل المألوف غريبا ، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها".[2]

ففي التغريب يصبح الاعتيادي والمعروف ملفتا للانتباه ومفاجئا والبديهي غامضا وذلك من أجل أن تصبح الأمور واضحة أكثر وهذا العمود الأساسي في التغريب.

ومن أجل الحصول على تأثير التغريب حسب " بريخت" يتعين على الممثل " أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله للاندماج الانفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإن كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد، عليه من باب أولى أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة".[3]

والتغريب عند " ماركس" هو تغريب اقتصادي ناتج عن ظروف سياسية ومشاكل اجتماعية فنجاح الفرد في المجتمع هو أحد المقاييس التي تجنبه الاغتراب ، لكن في ظل الفوارق الاجتماعية وتضارب الطبقات واكتساح البرجوازية وسيطرة الرأسمالية، وكثرة

[1]-كاثرين بليزابتون: مسرح برتولد بريخت وميرفولد، تر، فايز قزق، مراجعة وتقديم : نديم معلا: منشورات وزارة الثقافة، دمشق ،د.ط، 1997

[2]-برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف ، عالم المعرفة، بيروت، ص124

[3]-المرجع السابق، ص:235

الحروب، كل هذه الأسباب وغيرها من المشاكل التي تؤدي إلى حيرة الفرد في المجتمع إلى تغريبه أي إلى حيرته وانفصاله عن هذا الأخير.

وقد وصف " ماركس" الفرد العامل في النظام الرأسمالي بالمغترب، لأنه لا يعمل من أجل نفسه وإنما من أجل الغير فلا" يعني اغتراب العمل في ناتجه، أن عمله قد أصبح موضوعا ووجودا خارجيا فقط، لكنه يعني أنه يوجد خارجه مستقلا عنه كشيء وغريب بالنسبة له، إنه يصبح قوة بذاتها تواجهه، إنه يعني أيضا أن الحياة التي منحها للموضوع تواجهه كشيء معاد وغريب".[1]

أما هيجل فقد أعطى للتغريب معنى مزدوجا فهو" يستخدمه للإشارة إلى علاقة انفصال أو تنافر، كتلك التي تنشأ بين الفرد والبنية الاجتماعية أو كاغتراب للذات ينشأ بين الوضع الفعلي للمرء، وبين طبيعته الجوهرية[...] كذلك يستخدم " هيجل" هذا الاصطلاح للإشارة إلى تسليم أو تضحية بالخصوصية والإرادة".[2]

ولكن الملاحظ أن لفظة التغريب عند بريخت تتطابق مع لفظة التغريب مع " هيجل" " فالفكرة المحورية التي تدور حولها دراما بريخت هي الاغتراب والوعي كحل لمشكلة الاغتراب" [3]، فالدراما عند بريخت تدعوا إلى إزالة هذا الاغتراب بإيقاظ وعي المشاهد وجعله

[1]-برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ن م ص235
[2]-ريتشارد شاخت: الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص96
[3]-النظرية والتجريب ، إيميل دوركايم ، تر: سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط5، 1983،ص13

مشاركا ناقدا ، وناقدا مشاركا، فبريخت يدعو إلى " عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا إذ لا بد من محاولة رأيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها".[1]

وهكذا إذن فإن التغريب عند بريخت يهدف إلى دفع المشاهد للإمعان من جديد في الأشياء الكثيرة التي صادفها في حياته والتي كانت مألوفة لديه دون أن يستثني الأشياء المسلمة بها أو التافهة" فهي تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال".[2]

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

فهدف التغريب البريختي هو مقاومة الاستلاب التقليدي في المجتمع، إنه تحطيم الأثر اللاإجمالي لما هو اعتيادي، هو بشكل أكثر استلاب إيجابي، فالدراما التقليدية عند أرسطو تقوم على الاندماج عن طريق خلق عاطفة مشتركة بين الممثل والمتفرج عبر المسرحية فيكون التعاطف منذ بداية المسرحية، ويتعرفان إلى بعضهما البعض، فتشرح خطأ البطل في سياق درامي حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة للبطل الذي سيكون مقتنعا بها ، وبعد

[1]-أحمد عثمان ، قناع البريخيتية، مجلة فصول، مصر، 1989، ص:34
[2]-ماري إلياس ، حنان قصاب حسن المعجمي المسرحي، بيروت، ط1، 1997، ص139
*التطهر (catharsis): يراد تطهير النفوس من الانفعالات السلبية والقيم الأخلاقية الدينية
**الإيهام الأرسطي وهو اندماج المشاهد في عملية العرض المسرحي

الكارثة يحدث التطهر، وبعد التطهر *والإيهام** يخرج الجمهور راضيا بما وقع، وقد عارض بريخت هذا المفهوم الاندماجي وخلق مفهوما مناقضا له وهو التغريب، حيث يتم ذلك عن طريق التغريب مستعملا تقنيات متعددة منها الإعداد الدرامي القائم على الجدل أو المزاوجة بين العرض ومؤثرات التغريب ، فالعواطف تحمل طابعا شخصيا محدودا وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ مطابق.

2. التغريب عند بريخت:

يعد التغريب البريختي تقنية جوهرية في المسرح الملحمي، فهو يرفض الإيهام المسرحي الذي بني عليه المسرح الكلاسيكي ، فهو يناقض الوهم ويسعى لجلب موقف الدهشة عن المشاهد والتساؤل أمام الخيال الممثل، وليس من المأمون القول بأن العمليات المسرحية التقليدية تم استبعادها من المسرح البريختي، وخاصة فيما يتعلق بالتحديد بين المشاهد والشخصية، ولكن عند بريخت، المسرح يبقى في المقام الأول على الخطاب الحقيقي والذي يجب أن يسبب إشكال وعمل عند المشاهد على هذا الواقع نفسه.

إن جوهر هذا المبدأ ، الذي هو أحد أهم المبادئ التي أدخلها بريخت على فن المسرح، هو النظر إلى الموضوع عن مسافة كافية نظرة نقدية فاحصة تنتج الحكم الموضوعي عليه ومن ثم رؤيته من حيث علاقته بالعالم أو بالعوالم من حوله، ذلك أن غاية المؤلف المسرحي الملحمي أن يعرض القضية على المشاهد لا ليندمج في جوها، ويعيش مكان أبطالها بل

يبقى " ليفكر" فيها وهو هادئ الأعصاب مستيقظ الفكر في كل لحظة أن ما يراه على المسرح مجرد تمثيل، ولا يتسنى له تحقيق ذلك إلا إذا بقي بعيدا عن مجرى الأحداث غريبا عنها، ففي رأي بريخت أن هذه الغربة هي التي تتيح للمشاهد أن يرى الأشياء والمواقف المألوفة التي تبنى عليها المسرحية الملحمية، باعتبار هذه الأخيرة ترفض مبدأ " الحتمية" في سلوك الشخصيات وتطور المواقف، وترى في الإنسان موقفا اجتماعيا.

إذن بريخت يضع المتلقي في موقف صعب لا يعطيه الظاهرة كما هي عليه في الواقع كأن يقول له " أنت أيها الإنسان هكذا شرير بطبعك" إنما يجمع له الفكرة بمشهد جديد يوضع له الجانب الذي هو غريب عنه وبذلك يكون قد عرض التطهير (الكتارسيسي) في المسرح الأرسطي بالتغريب، فالتغريب هنا من أجل النقد والتغيير وتحفيز فاعلية المتفرج لا لغرض آخر.

مما سبق نصل إلى أن:" جوهر نظرية التأثير التغريبي هو إحلال نشاط فكري ثابت ونقدي أساسا لدى المتفرج محل المعايشة المستكينة القاهرة، فالحدث على خشبة المسرح يتخذ مسافة يبتعد، يتراجع عن مجرى الواقع اليومي المألوف ويظل علينا كما وكان شيئا غريبا يثير دهشتنا ، ويضرب مثلا للتغريب فيقول:" يتحقق التغريب حينما يسأل البعض : هل نظرت من قبل إلى ساعتك؟ ومن يسألني هذا السؤال يعرف غالبا أنني أنظر إليها عدة مرات ،لكنه بسؤاله هذا ينزع مني النظرة التي أعدت أن ألقيها على ساعتي، هذه النظرة التي

لم تعد تخبرني بشيء، ويشدد بريخت على أن العالم إذا ما بدى غريبا فإنه يوقظ في المتفرد الرغبة في تغييره".[1]

3. وسائل التغريب عند بريخت:

لجأ بريخت إلى تقنية التغريب وذلك من أجل الوصول إلى عقل المشاهد وجعله عنصرا حياديا، يتفرج على الممثل ولا يندمج معه في الدور بحيث يبقى على عقله مستيقظا يراقب ويحاكم ما يجري أمامه من حوادث فقط ولا يسمح بانفعالاته أن تسيره، ومن أجل ذلك لجأ إلى وسائل التغريب المختلفة:

3. 1 –تقنية البنية الفنية للنص:

ولأجل تحقيق تقنية التغريب لجأ بريخت إلى تقطيع وتفتيت البنية والحدث المسرحي "بحيث يتم عرض الحوادث بأسلوب بانورامي إلى حد ما على عكس ما يجري في المسرح عادة من بنية فنية يميلها منطق الضرورة أو منطق الاحتمال وتحقق واقعا فنيا بحيث نجد كل حدث ما عدا الحدث الأول في المأساة مبني على مسابقة جهد للحدث اللاحق في بنية متنامية تصل إلى الذروة وتؤدي إلى الحل".[2]

ولعل بريخت يهدف من وراء استعماله لهذه التقنية إلى أبعاد المتفرج عن الاندماج في المسرحية والذوبان في حوادثها بحيث يستغرق في عواطفه وانفعالاته وينسى تشغيل عقله

[1]-برتولد بريخت، نظرية السياسة والممارسة، تر كامل يوسف ، بغداد، ط1، 1986، ص61
[2]-علي عقلة عرسان: سياسة في المسرح ، دار الأنوار للطباعة، دمشق، د.ط، 1978، ص277

وهذا ما يدعو إليه أرسطو في فن الشعر لأن هدف أرسطو من وراء التسلسل الدرامي هو الامتناع والتسلية في حين أن هدف بريخت هو المناقشة والدفع إلى تبديل الواقع المشاهد.

فنصوص بريخت تتميز بتقطيع الحبكة الفنية، فهو يقول في منطقه الصغير " من المهم جدا من أجل بناء القصة الحقيقية أن تعرض المشاهد حسب تسلسلها دون الأخذ بعين الاعتبار للمشاهد اللاحقة أو دون التقيد بالمغزى العام للمسرحية ولكن مع الاعتماد على الخبرات المستقاة من الحياة، فالقصة تتطور بشكل متناقض ويحتفظ كل مشهد بمغزاه الخاص به".[1]

3. 2 –التكرار:

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

كما نجد تكرار الأحداث كذلك في مسرحية " دائرة الطباشير القوقازية" ، فهذه المسرحية تحتوي على فصلين، أحداث الفصل الأول تشبه أحداث الفصل الثاني، والتكرار هنا لم يأت به بريخت للمتعة بل هو للنقد والإيحاء للجمهور بإمكانيته تغيير الحدث والشخصية ، ورؤية المواقف من عدة جوانب وذلك من خلال عرض الحدث ثم الرجوع إليه.

[1]-برتولد بريخت، الأورغانون الصغير في المسرح ، ن م، ص745

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

3. 3 –الانتقال إلى الماضي:

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

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

إن أحداث مسرحية بريخت وشخصياته التي تعتمد على المادة التاريخية فيها شبه كبير بما جاء في التاريخ، فاعتماده على هذا الأخير لا ينفي الدقة التاريخية، ففي مسرحيته" جاليلو" نجد شبها كبيرا بين جاليلو كما عرفه التاريخ والذي صوره بريخت في مسرحيته "حياة جاليلو".

إن الطرح التاريخي الذي أتى به بريخت يدفع الجمهور أيضا أن يفكر بنفس الطريقة وأن يطابق الشخصية مع ذاته ووضعه الاجتماعي، فينظر إليها نظرة نقدية ويعتبرهما قابلين للتغيير إذ أنه " لابد للمشاهد أن يستطيع باستمرار تركيب وصلات مفترضة في بنائها وذلك بأن يستبعد بينه وبين نفسه القوى الاجتماعية المحركة أو يستبدلها بغيرها ومن خلال هذه العملية يمكن إضفاء اللامألوف على سلوك مألوف في الأصل، وبذلك تفقد القوى المحركة الآتية بداهيتها وتصبح خاضعة للمعالة".[1]

3. 4-القصة:

إن القصة هي أساس المسرحية الملحمية، فهي كما يقول بريخت:" كل شيء رهن القصة، فهي موضع القلب من المسرحية، فالناس يحصلون على مادة المناقشة أو النقد أو التغيير من خلال الأحداث التي تروى بينهم".[2]

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

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

[1]-برتولد بريخت، المسرح الملحمي، ن م، ص126
[2]-برتولد بريخت، الأورغانون الصغير في المسرح، ن م، ص136

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

ومصطلح الراوي المستخدم بشكل واضح في المسرح البريختي يحيلنا بشكل واضح إلى كسر الجدار الرابع فهو " لا يشع القارئ (المشاهد) الفعلي على أن يشبه نفسه بشخصية المروي له في حين يشجع الراوي التقريبي على مثل هاذ التشبيه"[1]

وقد حاول أرسطو في كتابه " فن الشعر" أن يفرق تفريقا صارما بين الملحمة وبين المسرحية ، والمناقشة الطويلة التي دارت حول هذه المعضلة سارت في اتجاهين، أحدهما "يتابع تراث النقد المعياري وينظر إلى الأنواع الأدبية نظرة ثابتة مطلقة، والآخر ينظر إليها نظرة جدلية متأثرا بفلسفة هيجل الذي أدخل التفكير التاريخي والجدلي على علم المال"[2] فغدا النوع الأدبي يخضع للتطور الذي يخوضه المجتمع، فالعلاقات بين الشكل والمضمون تطورت لتصبح المادة تفرض على المؤلف البحث عن شكل جديد يلائمها.

وقد لجأ بريخت إلى تغريب وسائل الصنعة المسرحية كالمؤثرات الضريبية والموسيقية والأداء التمثيلي والإخراج والمكياج وغيرهم.

ولعل حسن استخدام الموسيقى مثلا تحقق التغريب وذلك بهدف نقد الحدث لا بهدف الاندماج والانغماس مع الممثل، كما حدث مسرحية " الأم الشجاعة" فنجد ألفاظ أغنية ساخرة

[1]-روبن ورهول ، نحو نظرية للراوي التقريبي ، تر، سليمان حسن العقيدي، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع2، العراق 1992، ص75

[2]-عبد الغفار مكاوي ، المرجع السابق، ص07

مريرة تروي قصة الانهيار الخلقي للأم الشجاعة تصاحبها موسيقى جميلة ومريحة والهدف أن التفاوت بين الألفاظ واللحن يحقق التغريب ويدفع المتفرج إلى أن يتأمل مغزى الأغنية.

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

لقد بقي الإبداع زمنا طويلا حكرا على العبقرية الفردية، وحان الوقت لتمييز عناصر هذا الإبداع وفصلها عن بعضها البعض حتى لا يندمج في كل متكامل، بل لا بد من فصل ذري لهذا الإبداع حتى يحتفظ كل مكون مالي باستقلاله الذاتي ، مما يتيح له فرصة التعليق ومناقشة كل عنصر للعناصر الأخرى، وهذا يؤدي بالضرورة إلى استثارة التفكير والنقاش فالموسيقى مثلا لا تمشي جنبا إلى جنب مع الصورة والكلمة ، وإنما نقف موقفا مناقضا لها، فيثير ذلك مفاوضة داعية إلى الدهشة والغرابة.

3/ المسرح الملحمي بين التعليمية و الإمتاع:

1. المسرح التعليمي

إن الفضل الأول في نشوء المسرح التعليمي يعود إلى بريخت الذي اضطر إلى اللجوء إليه لأسباب سياسية واجتماعية واقتصادية منها الحالة التي كانت تتخبط فيها ألمانيا، بحيث كان هدفه تحرير المسرح من سلطة البورجوازية المهيمنة ، فابتعد بريخت عن كتاباته

المتسمة بالسخرية من المجتمع واتجه إلى تنوير الطبقة الكادحة وتوعيتها ضد الرأسمالية ، ولهذا تولد المسرح التعليمي حيث أخذ بريخت على عاتقه فضح الاستغلاليين ومهاجمتهم وتنوير عقول الناس البسطاء وتوجيههم للبحث عن مصالحهم المهضومة وحثهم على الثورة ضد الوضع القائم.

ومفهوم المصطلح" المسرح التعليمي" واسع ليس محددا بأي نوع مسرحي فهو يشمل كل المسرحيات التي لها بعد تربوي أو توجيهي ، فالبعد التعليمي مصطلح قديم ظهر مع البدايات الأولى للمسرح أي في زمن " الدين ، الأخلاق، الفلسفة، السياسة".[1] وهذا ما يعني أن امتداد المسرح التعليمي يصل إلى العهد الإغريقي الذي كان يخدم الفلسفة الإغريقية بالإضافة إلى عصر النهضة حيث كانت الكنيسة تخدم رجال الدين ، أما في العصور الحديثة فقد صار المسرح يخدم الجانب السياسي عن طريق التسلية والتعلم.

3-2 المسرح الملحمي بين التعليمية و الإمتاع

بدأ بريخت أولى خطواته بتحرير المسرح من القيود البورجوازية المفروضة عليه، وجعله أداه للتنوير والتوجيه، ونشر الوعي والتحريض على الثورة ، فقد تمخضت هذه الظروف لتلد المسرحية التعليمية التي كانت وسيلة في يد المؤلف لتعليم وتوجيه وتنوير العقول وهي بمثابة قاعدة للمسرح الملحمي الذي جاء للتعليم وتعد المسرحية التعليمية وأساليبها وأدواتها في الكتابات المسرحية لبريخت حتى نهاية حياته.

[1]-ماري إلياس وحسن قصاب، المعجم المسرحي، ص117

ولقد تميزت بعض أعمال بريخت وخاصة في مسرحياته التعليمية بالانقلاب على الكتابة المسرحية التعليمية والارتماء في أحضان الماركسية التي اعتبرها بريخت الحل الأنسب للقضاء على البورجوازية ، ويظهر هذا الاتجاه الإيديولوجي في مسرحيات تعليمية " القرار" ، " القاعدة ، الاستثناء" ، " الإخوة كورياس".

ويدعو بريخت الكتاب المسرحيين إلى التجارب مع التقدم والتطور العلمي والبحث عن البديل، وهذا ما أكد عليه في مقولته:" فإن مجرد الرغبة في تطوير فننا بما يتلاءم وروح العصر بين أن مسرحنا، مسرح عصر العلم إلى الضواحي تقدم هناك أبوابه على مصاريها في وجه الجماهير الغفيرة ولن يستطيع مسرح عصر العلم أن يتقدم إلى الأمام إذا لم هم في هذا الاتجاه".[1]

وعلى هذا الأساس دعا بريخت الكتاب المسرحيين إلى البحث عن فلسفة جديدة تقوم على البناء التعليمي ، ومستوحاة من الفكر السياسي الماركسي .

إن الهدف الذي كان يدعو إليه بريخت هو اكتشاف قوة الملاحظة لدى المشاهد، من أجل أن يكون كل شيء واضح وجلي، وهذا يعني أن النظرية الملحمية تسعى إلى وصول المشاهد إلى البعد التعليمي الذي يؤدي على الركح، وهذا ما أكد عليه من خلال مسرحية (طيران، ليندبزغ) ويقول:" إن مسرحية طيران لبنديرغ لا تتضمن إلا قيمة إن لم نتعلم منها

[1]-جازية فرقاني، تجليات التعريف في المسرح العربي، ص72-73

شيئا، وهي لا تحمل في ذاتها أي سمة فيه تصوغ عرضها إن لم تهدف إلى التعلم ، فهي إذن أداة تعليمية".[1]

إن الغاية الأولى التي يسعى بريخت إلى تخصيصها في مسرحه الملحمي هي تعليم الإنسان (المشاهد) ودعوته إلى التغيير ، يريد من المشاهد أن يمتلك كفاءة النقد والتفكير لفهم القوانين المتحكمة في الواقع الاجتماعي والسياسي وذلك لحقيق عملية التغيير اعتمادا على عدة وسائل ، ولقد كانت هذه الوسائل وتلك القواعد بمثابة المرتكزات المثلى التي يمكن المسرح من استخدام أسلوب العلم ليس من أجل جعل المسرح علميا ...ولكن لكي يقدم مسرحية جديدة للإنسان وهو الذي يستعمل العلم لتغيير المجتمع".[2]

إن بريخت بنى خطابا وعظيا مباشرا لكنه لم يسقط من حساباته قضية المتعة التي يراها من متطلبات العمل المسرحي لكن المتعة عنده تتحقق في كل عمل مسرحي قادر على تحقيق المنفعة ، فبريخت يعتقد أن الجمالية في الإبداع المسرحي واللذة تتحققان بحصول المنفعة

[1]-برناردون ، قراءة بريشت، تر ماري نورسهان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، سوريا، د.ط 1978، ص34
[2]-ديفيد بردي ، ديفيد وليام، تر، أمر سلامة، مسرح المخرجين ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د ط 1997، ص34

الفصـــــــــــل الثاني:

آليات التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري

-بوادر التغريب في المسرح الجزائري

-تقنيات التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري

-أثر المسرح البريختي في المسرح الجزائري

1/: بوادر التغريب في المسرح الجزائري:

أ-التغريب على مستوى النص المسرحي:

يفترض بريخت شروطا لتأليف النص الملحمي وقراءاته قصد تحقيق التأثير التغريبي فكان أول ما قام به هو إضفاء الطابع التاريخي على نصوصه، أي أن تستقى المواضيع من التاريخ حتى تساعد المتلقي لبعده زمنيا عن الحادثة بتوجيه النقد، وبالتالي يستفيد ويستنتج من إمكانية تغيير ظروفه الحالية قياسا إلى الظروف الماضية. ذلك أن بريخت في المسرح بنى نظريته في المسرح الملحمي على مبادئ التعين والنقد التاريخيين ، حيث سعى من خلالهما إلى إيضاح معالم بيئة معينة تاريخيا، وهذا ما نلتمسه في مسرحية " كاتب ياسين" :" الرجل صاحب النعل المطاطي" التي أخرجها مصطفى كاتب، امتازت المسرحية بالبساطة في التعبير والوضوح حتى تكون الرسالة مفهومة لدى الجمهور.المسرحية تؤرخ للثورة الفيتنامية وشعور الفرد الفيتنامي من خلال شخصية هوشي منه الذي نلاحظه رغم القسوة والعذاب والحرمان الذي يعانيه داخل السجن، إلا أنه يظل محبا للحياة لطموحه نحو الأشياء الجميلة، ففي هذه المسرحية تعرض " كاتب ياسين" للثورة الفيتنامية كمؤرخ ولكن كفنان مبدع وملتزم بالقضايا الإنسانية العادلة تماما مثل بريخت في مسرحية " الأم الشجاعة" وذلك بالرجوع إلى جذور القضية الفيتنامية كاشفا عن خلفيات الاستعمار والإمبريالية التي عانى منها الشعب الفيتنامي.

وقد ارتأى كاتب ياسين بعناية وقوف مخرج النص " مصطفى كاتب" عن فصل معركة " ديان بيان فو" التي انتصر فيها الفيتناميون على القوات الاستعمارية الفرنسية، ولا تكتفي المسرحية بالتأريخ لثورة فيتنام بل تنقلها للحاضر والنظر إلى المستقبل وتتجلى هذه الصورة في مشهد بناء الجسم المحطم إلى بداية الاستعداد لمعركة" ديان بيان فو" ، وهذا ما يصيب في صميم النظرية الملحمية البريختية، بما جعل المتفرج مشاركا في الحدث لا منغمسا فيه، يقظا فكرا لا متأثرا، منفعلا يشاهده بالاغتراب الذي عاشه في المسرحية ، كما أخضع المسرحيين الجزائريين إلى قوانين الديالكتيك التي تقرأ بأنه لا شيء ثابت في هذا العالم، فكل شيء قابل للتغير والتعديل، وكان بريخت يقصد من وراء ذلك إنكار " الحتمية" لأنه حرص على توكيد أن الإنسان قادر على تغيير مصيره بمواجهته.

ب-تغريب أداء الممثل:

لجأ بريخت إلى استعمال تقنيات جديدة لأداء الممثل لتحقيق التغريب فأوصى على غرار المسرح القديم " الأرسطي" لتحرير خشبة المسرح وصالة العرض من كل ما هو سحري وتحطيم شتى أنواع الحقول المغناطيسية كإقامة جو على المسرح يتعلق بمكان الحدث واستخدام الكلام الموقع لإثارة مشاعر المشاهدين، فالممثل مطالب عنده بكسر شرك الإيهام الناتج عن ذلك التصور حول الجدار الرابع، الذي من مهمته خلق واقع زائف، وذلك من خلال تمثيل حي موضوعي، حيث ينبغي عليه أن لا يخدع المشاهد بأن ما يجري على خشبة المسرح، إنما يجري للمرة الأولى والأخيرة، وهذه نجدها في المسرح الجزائري وبالتحديد

في مسرح عبد القادر علولة" " الذي يقوم بإحلال وظيفة القول بدل الراوي البريختي وهي شخصية يمكن أن نجدها في التراث الشعبي الجزائري،ومهمة هذه الشخصية هي رواية وتمثيل الأحداث والقصص التاريخية التي لها مكانتها في الذاكرة الشعبية وكذلك الأحداث المعاصرة في الأسواق والساحات العامة وأماكن تجمع الناس الذين يشكلون جمهوره عادة وبهذا فإن الممثل في مسرحيات علولة أصبح " قوالا" ووظيفته كرواية أصبحت أكثر تأثيرا عندما امتزجت بتقنية التجربة العالمية، بحيث أصبح " القوال" يلعب الدور الأساسي في الحدث ، وأصبح العرض المسرحي سرديا وبهذا فإنه اقترب من المسرح الملحمي بينما البريختي فيقوم الراوي (القوال) بكسر مجرى الأحداث ليس في النص فحسب وإنما في الأداء والعرض".[1]

ولهذا نجد بريخت يرفض تكتيك التقمص بحجة أن التغريب يتعارض معه كليا إلا أنه يعود ليتقبله بشروط حددها للممثل، يذكر في كتابه نظرية المسرح الملحمي:" فلا يتعين على الممثل وهو يسعى إلى عرض شخصيات معينة مع إظهار تصرفاتهم، أن يرفض نهائيا وسائل التقمص، إلا أنه يستخدم هذه الوسائل في ذلك المستوى فقط الذي يمكن أن يستخدمها به أي إنسان، من أجل أن يقدم إنسان آخر...فإن ممثلها سيحقق فعل التقمص فقط في المرحلة الأولية، خلال إجراء التمرينات على أداء الدور".[2] أي أنه يحدد حدود

[1]-فاضل سوداني ، الأدب والفن، بريخت والتراث الشعبي في المسرح
[2]-برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ن م ص130

استخدام تقنية الاندماج بالدور في مرحلة التدريبات فقط ويوجب على الممثل المركز والمعمم في آن واحد وفيها يتسنى للمثل معرفة الفرق بين الأداء الموحي وبين الأداء المقنع والمرن.

ج-التغريب على مستوى الإخراج:

" لجأ بريخت إلى استعمال تقنيات فنية خاصة لعمل المخرج، فقد حرص الإخراج عنده كما حرص التأليف على كسر شرك الإيهام بالحقيقة وعدم دمج المشاهد مع الشخصيات لذلك لم يأبه بتقديم شيء عن تلك المناظر التي من شأنها أن توهم بالحقيقة سواء أثناء التدريبات أو خلا العرض".[1]

ولعل هذا طريق مؤكد ف النجاح عند أي مسرحي جزائري لأنه مطابقا تمام للنظرية البريختية، فمما ثبت عن بريخت أنه كان يجلس في صالة الجمهور ، يترقب أفعال الممثلين من بعيد، فعمله كمخرج غير ملفت للانتباه، لا يفرض شيئا مما هو مكتوب ولا يعطي شيئا جاهزا وإنما يشحن الخيال وقوة التعبير عند الممثل، مثل القوال عند عبد القادر علولة واكتشاف المواقف التي يندرج النص، فالعرض ليس تقديم الشخصية التي يمليها المؤلف تقديما يتماشى وتعاطف الجمهور وإنما طرح قضية واضحة من خلال عرض هذه الشخصية ورؤية الموقف منها في صور ممكنة كثيرة ، فيقول بريخت:" إن كلمة مؤلف غير مقدسة أكثر مما هي حقيقية، وإن المسرح ليس خادما للمؤلف بل للمجتمع".[2]

[1]-مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني، اختبار ومراجعة قيس الزيدي، تر، محمد خليل خليفة، دار ابن رشد، ص83

[2]-م ن، ص88

1.1-التغريب البريختي في أعمال علولة:

تعامل عبد القادر علولة مع مؤثر التغريب الذي جاء به برتولد بريخت مثلا في ثلاثية "الأجواد" ، "الأقوال" "اللثام" وسنخص بالذكر مسرحية " الأجواد" ، سواء على مستوى النص أي كتابة النص المسرحي أو على مستوى الإخراج، تمثل ذلك من خلال توظيف شخصية " القوال" وهو الراوي مهمته رواية الأقوال.

وقد تمت تلك العملية بتوزيع الدور على نوعية من الشخصيات أولها الراوي المعني وثانيها مجموع " القوالة" يعملون على دفع حركة الفعل من خلال السرد أي سرد أبعاد وأوصاف الشخصية المسرحية، وهذا نص مقتطف من مسرحية الأجواد يفند الفكرة:

القوال صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقة

ذوك اللي يحتموها أصواتهم محتوفة

أيامهم مرهونة وجهودهم مسروقة

عمال القطاع العام يحمو على اللقمة

سلعة الخارج سيدي كسرت السومة

اسمعوا للمنتخبين ديرو على كلامكم

قادرين يزعفو تنظمو ويجوعوكم.[1]

يدعو علولة من خلال هذا النص الجهود إلى التوحد ضد قوى الاستعباد التي تتمثل في القطاع الخاص الذي يمتص خيرات الوطن ، المتمثل في كبار الإقطاعيين الذين طمسوا

[1]-عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، مقطع من أغنية علال الغربال ، ص81

حقوقهم، حقوق العمل، ويرمز بطريقة غير مباشرة إلى حزب الطليعة الاشتراكية –الحزب الممل– وذلك يقوم الربوحي الحبيب بتفتيش جيوبه مصدر لفظة:" جيوب الضليعة" أو " جيوب السرية" ويؤكد على ذلك علولة حينما يقول على لسان دائما بطله الحبيب الربوحي:"...عندنا عمال من الميناء مطرودين رانا نقولولهم العيد قرب تعاونوهم، كاين فيهم اللي كثر من عشر شهور ما ضربش ضربة "[1] محاور العساس ، حارس حديقة البلدية المختصة بتربية الحيوانات.

إن روح التضامن مع الطبقة العاملة تظهر بجلال عند شخصيات المسرحية، فهي تنتهي لهذه الطبقة، وتدافع عنها بكل روح نضالية، وفي حقيقة الأمر ما تلك الروح التضامنية إلا فكرا منبعثا من روح علولة في تأييده للعمال ورفع قضيتهم بكل جرأة للعيش بكرامة ودفع عنهم كل ألوان " التبعية والحقرة" تماما مثل ما كان يفعله بريخت ويهدف إليه من خلال كتاباته وأعماله المسرحية.

2.1 –التغريب عند ولد عبد الرحمن كاكي:

يعد الكاتب والفنان المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أحد رجالات المسرح الجزائري الذين كرسوا حياتهم لخدمة الفن المسرحي بالجزائر، وأهم ما تميز به الفنان عبد الرحمن كاكي هو بحثه الدائم عن تجربة مسرحه أصلية نابعة التراث الشعب بكل أبعاده واتجاهاته، متبعا في ذلك خطى برتولد بريخت في مساره الفني، فقد أنشأ منذ عام 1952 فرقة " القراقوز" من لهواة في مدينة مستغانم ، اتجهت الفرقة إلى الأوساط الشعبية تدرس

[1]-م ن ، ص101

عاداتها وتقاليدها وراحت تسجل أساطيرها وكذا قصصها الشعبية، وقصائدها وأغانيها وحاولت بلورتها في شكل مسرحي شعبي أساسه التراث، واستعادت الفرصة طيلة عشرة سنوات تعمل بروح جماعية في هذا الإطار، وقد توصلت عبر رحلتها الطوية في البحث عن أسرار الطقوس والعادات والتقاليد الشعبية إلى تقديم أعمال هامة مثل: ديوان القراقوز، إضافة إلى عرض بعض المشاهد بعنوان " ما قبل المسرح" أي في طريق البحث عن مسرح، وقدمت الفرقة هذه المشاهد في باريس عام 1964 ونالت إعجاب الحاضرين وقد كتب عن أحد النقاد الفرنسيين يقول:" ...إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية منه إلى فيرمان جيميه صاحب نظرية المسرح الشعبي، إن أعمال كاكي تعتمد على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل،...ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي، النقد، المزاج، وحتى العنصر التراجيدي والعنصر المركب، لما هو فن حر وصحيح".[1]

فتعتبر " القراب والصالحين" من أهم مسرحيات كاكي ، استقى موضوعها من أسطورة جزائرية ، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي استلهمها بريخت في مسرحية "الإنسان الطيب في سيتشوان" حيث ينقلنا كاكي في عمله المسرحي هذا إلى قرية أصابها القحط فيضطر سكانها إلى مغادرتها ، وعندئذ يأتي القراب بعد أن يرسل له ثلاثة أولياء، غير أن سكان القرية يرفضون استضافتهم، فينزلون في ضيافة "حليمة العمياء"، التي تكرمهم وتذبح لهم عنزتها الوحيدة، ويقوم الأولياء الصالحين بمكافئتها بإقامة قرابة في بيتها فتصبح موردا استغلاليا لسكان القرية، إلى أن يأتي أحد أقاربها ويهدم القرابة تحت شعار:العمل هو الطريق

[1]-مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة أدبية ثقافية ، وزارة الثقافة الجزائرية، 1982

الوحيد للرخاء والعدالة الاجتماعية، وهو الأمر كذلك في مسرحية بريخت " الإنسان الطيب في سيتشوان" بنزول الأرباب الثلاث ضيوفا على المومس " شناتي" التي تحسن مأواهم من دون الكل، فيكافئونها بإقامة حانوت صغير لها تسترزق منه، لكن سرعان ما تجد نفسها عرضة للاستغلال والطمع بحكم طيبة قلبها ، ففي المسرحية أبرى بريخت ذكاء منفردا في تحويل الدروس إلى أعمال فنية، وعلى حد تعبير إيريك بنتلي ، فلقد كانت ثمة طرق شتى لمعالجة قصة " شناتي" ، فلو أن بريخت حاول أن يجعلها أكثر غرابة وأروع سحرا لربما فقدت الشيء ، ولو أنه غرق في التصوير والفورية لسقطت المسرحية من ناحية الفن، ولكن بريخت استطاع أن يتجنب هذه السقطات ، فكتب النتيجة:" أن أنشأ أسلوبا جديدا في التعليم والتثقيف عن طريق المسرح"[1]، والرسالة التي أراد أن يوصلها وأن تكن صارمة حادة إلا أنه لم يتخذ في تبليغها طريق استقرار العطف، ولم يواجهنا بها في عنف وغضب بل صاغها بطريقة ذكية وسبك في تنسيقها أسلوب الملامح الذي امتاز به، مستخدما حوارا عذبا وقوة إيحاء ليس فيها الشاعرية واصطناع ، حيث تخلل حوارات طائفة من الأغاني التي لا يحسن تأليفها غير بريخت بفضل ما اكتسبه على مدى السنين.

وأسلوبه قد امتزجت فيه شتى العناصر لتنسج مادة سخية، فمن سخرية لاذعة خشنة إلى خطب موجهة لجمهور النظارة، وهو الشيء نفسه الذي نجده عند كاكي على مستوى إخراجه لمسرحية " القراب والصالحين" فقد كانت لبصمات بريخت تأثيرا واضحا لهذا العمل

[1]-إيريك بنتلي، المسرح الحديث ، تر، محمد عزيز رفعة، مراجعة أحمد راشدي صالح، مؤسسة ابن للطباعة والتصوير ، ص376

فقد أفاد بالكثير عن طريق تقنية التغريب سواء على مستوى النص المسرحي، أو على مستوى الأداء التمثيلي، أو على مستوى الإخراج المسرحي وحتى على مستوى السينوغرافيا من خلال الديكور والأكسسوارات والأغاني الموظفة في المسرحية كانت شعرا شعبيا مستمدا من طرف الوسط التراثي.

2/: تقنيات المسرح الملحمي في المسرح الجزائري:

إن المسرح الملحمي قام على خلفية وعي بأن العالم قد تغير ولم تعد الأشكال الدرامية التقليدية قادرة على استيعاب الواقع وتغييره ، ولم تعد تستجيب لطموحات الإنسان سواء كان مسرحيا أو إنسانا عاديا ، وقد ظهرت هذه القناعة في قول بريخت:" إن العالم الحديث لم يعد قادرا على الانخراط في الأشكال الدرامية الموجودة لأن هذه الأشكال الدرامية لم تعد تتناسب مع عالمنا".[1]

ومن هنا نفهم أن هذا المسرح الملحمي يمثل تمردا على الأشكال الدرامية القديمة ومحاولة لتأسيس أشكال مسرحية جديدة تتلاءم مع الواقع المعيش وتعبر عن الإنسان المعاصر وتقطع مع الماضي ، إذ أن الروية للكون والإنسان قد تغيرت بسبب التطورات التي شهدها الفكر الإنساني ، وما دفع بريخت إلى تأسيس مسرح يؤمن بقدرة الإنسان على التغيير ويخرجه من الصورة السلبية التي نجدها في المسرح الأرسطي.

ومن هنا يمكن القول إننا أمام رؤية للعالم والإنسان تقطع مع الرؤية الميتافيزيقية وترى أن المسرح الأرسطي لم يعد قادرا على استيعاب الواقع المعاصر، وهذه الرؤية الجديدة

[1]-برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ، تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت، ص41

استدعت من بريخت تقنيات مسرحية جديدة تختلف عن التقنيات التي ظلت سائدة في المسرح الأرسطي: فما هي تقنيات الممثل الملحمي؟ وما مدى حضورها في المسرح الجزائري؟.

التغريـــــب:

يعرف بريخت التغريب بالقول:" إن تغريب حادثة أو شخصية يعني بساط تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما هو ظاهر وبديهي ومعروف وإيقاظ الدهشة والفضول بدلا عن ذلك".[1]

إن هذا التعريف المذكور يبين أن التغريب أداة مسرحية غايتها الكشف وفضح ما هو خفي وإزالة البداهة والدفع إلى التفكير في المألوف والشك فيه، وهذا ما يتطابق مع غاية المسرح الملحمي الذي يهدف إلى دفع المشاهد للتفكير والتساؤل والنقد، ويقوم التعريب على جملة من الآليات التي تستهدف إبقاء المشاهد في حالة يقظة ذهنية، فهو يعوض التطهير إذ أن التغريب يتم عبر كسر الإلهام المسرحي لدفع المشاهد إلى التفاعل وإبداء مواقفه وإحداث الرغبة في المعرفة ، ولتحقيق ذلك لجأ المسرحيون في النظرية الملحمية إلى التقنيات الآتية:

-1- الحكي أو الرواية:

يلعب السرد وظيفة مهمة في تعريب الأحداث ويسمح للمشاهد بأخذ مسافة موضوعية مما يعرض ويجنبه التماهي مع الأحداث ، كما أن السرد يمكن الراوي من تمرير جملة من المواقف والأفكار والتحكم في نسق الأحداث.

[1]-برتولد بريخت، نظرية النص المسرحي، تر، جميل نصيف، ص140

لقد اعتمد المسرحيون الجزائريون الذين تبنوا الرؤية الملحمية في أعمالهم المسرحية على تقنية الرواية لتخزين الأحداث ، أمثال علولة الذي وظف شخصية القوال في مسرحيته الأجواد الذي يهدف من ورائه إلى إشراك الجمهور في العرض بواسطة الجدل المثار بينهم"

ونجد الكاتب المسرحي أمحمد بن قطاف* قد اعتمد على شخصية الراوي في عرضه المسرحي:" حافلة تسير" وذلك بهدف فصل المتفرج عما يشاهده على خشبة المسرح.

2-تاريخية الأحداث:

تقوم هذه العملية على ضرورة وجود فاصل زمني بين الأحداث وزمن العرض، وهو ما يضمن وجود زمني بين المشاهد وما يعرض عليه والغاية من هذه العملية الحفاظ على حياد موضوعي للمشاهد تجاه الأحداث المعروضة، وهو ما يمكنه من القدرة على النقد وإبداء الرأي بعيدا عن النزعة الذاتية ، ولذلك يعود كتاب المسرح الملحمي إلى التاريخ من أجل استثمار أحداثه في العمل المسرحي، ويختارون منه ما يتناسب مع الواقع الذي يريدون نقده.

ومن خلال مسرحية " حافلة تسير" للكاتب الجزائري أمحمد بن قطاف نلاحظ حضور هذه التقنية في المشهد الخامس من العرض المسرحي حيث يعود إلى فترة زمنية من الماضي وتتمثل في الفترة الاستعمارية ، واعتمد علولة أيضا على تقنية التاريخية والانتقال إلى الماضي في مسرحية الخبزة.

3-تقطيع الحدث المسرحي:

إن الحكاية في المسرح لا تقدم في شكل مسترسل ومتسلسل وإنما في تقطيعها من خلال وقفات أو من خلال الغناء، فالمقصود بالتقطيع " الشكل الذي ينتظم فيه العمل المسرحي بحيث تتحدد المفاصل الرئيسية للحدث من خلال تقسيمه إلى أحداث"[1]

والهدف من استعمال هذه التقنية هو المناقشة والدفع إلى تغيير الواقع وذلك بإبعاد المشاهد عن الاندماج مع أحداث المسرحية، وهذا ما أكده في قوله:" إننا بحاجة إلى مسرح يستخدم ويولد أفكار وأحاسيس تغيير ضرورية لتغيير الظروف التاريخية"[2]

وقد اعتمد المسرحي الجزائري أمحمد بن قطاف على هذه التقنية (تقطيع بنية الحدث) في مسرحية " حافلة تسير" بحيث قسم حدث المسرحية إلى مشاهد مستقلة وكل مشهد يعالج فكرة تعبر عن الفكرة العامة ويصور لنا هذا الحدث عدة حالات اجتماعية وسياسية.

4-الرؤية الإخراجية:

إن المسرح الملحمي يتطلب رؤية إخراجية خاصة تقوم على كسر الإلهام من أجل التغريب وخاصة في مستوى إدارة الممثلين، إذ يطلب من الممثل في الرؤية الملحمية الابتعاد عن التماهي والتقمص وينبغي الحفاظ على الحد الفاصل بين ذاته وبين الشخصية التي يلعبها حتى لا يعتقد الجمهور أنه أمام الشخصية الحقيقية ، وقد وظف عبد القادر علولة هذه التقنية في جل أعماله المسرحية " الأجواء" " اللثام" ...وفي إحدى عروضه المسرحية يتقدم

[1]-جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، ص130
[2]-برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص230

الممثل من الجمهور ويقول:" نرجو أن تستمتعوا معنا في هذه المسرحية " ما يدل على إيقاظ الجمهور و فضح اللعبة المسرحية بعيدا عن التماهي والإبهام.

5-كسر الجدار الرابع:

تقوم هذه العملية على كسر الجدار الوهمي الذي يفصل بين الخشبة والصالة وقد عمد بعض المسرحيين الجزائريين إلى الاعتماد على هذه التقنية ، بحيث يجري الممثلون حوارات مع الجمهور أو خطابا موجه لهم، هذا ما نلاحظه في مسرحية أمحمد بن قطاف " حافلة تسير" في المشهد الرابع حيث قال:" أيها الإخوة أيتها الأخوات ، أيها المواطنون ردوا بالكم تشرو على الرومي"

وبعدها يتقدم للجمهور مخاطب إياهم حيث قال:" كاين وحدين شراو أنا والو.."

3/ أثر مسرح بريخت في المسرح الجزائري:

لقد شهد المسرح الجزائري حركة جديدة بعد الاستقلال، بحيث فتح المجال لعديد من الفنانين و المفكرين بأن ينقلوا فكرهم إلى زاوية التحرر من كل القيود التي كانت مفروضة من قبل المستعمر الفرنسي ، الذي مارس شتى أساليب التعذيب من اجل قهر الشّعب الجزائري ، ومن هنا وجد العديد من الكتّاب المسرحيين الجزائريين ضالتهم في المسرح الملحمي الذي يحث على الثورة و التغيير و التجديد ، ونجد من هؤلاء الكتاب (كاتب

ياسين)[1] و (عبد القادر ولد عبد الرّحمن)[2] الملقّب بكاكي و(عبد القادر علولة)[3] ، هؤلاء هم أعلام المسرحيين الجزائريين الذين تأثر بالمنهج البريختي في جل أعماله المسرحية.

1. تجربة كاتب ياسين:

يعد كاتب ياسين أحد أبرز كتاب المسرح الجزائري ، حيث تميز مسرحياته بمستوى عال من الفنية ، و " تأثر ياسين كغيره من المخرجين المسرحيين بنظرة بريخت السياسية الواعية ، بحيث قال بخصوص المسرح بأنه يواجهه كوسيلة للتربية السياسية ولذا ينبغي

1 كاتب ياسين: ولد في مدينة قسنطينة يوم 06 أوت 1929 شارك في مظاهرات 08 ماي 1945 و عمره لا يتجاوز 16 سنة ، فكان لذلك أبعد الأثر في كتاباته ، ألّف عدة مسرحيات منها (الجثة المطوّقة) و(مسحوق الذّكاء) و (الرجل ذو الحذاء المطاطي)، توفي يوم 28 أكتوبر 1989 بفرنسا مدينة غرونوبل ،نقل جثمانه و دفن بالجزائر .
ينظر : عبدي ليلى ، كاتب ياسين ، المسرح و الوطن، مجلة فضاءات المسرح تصدر عن مخبر أرشفة المسرح الجزائري ، بجامعة وهران / الجزائر ، العدد05، ماي 2015، ص 116[1]

2 عبد القادر ولد عبد الرحمن (1955/1934) : ولد يوم 18 فيفري 1934 في المجروسة ولاية مستغانم ، التحق بالكشافة منذ صغره ، ألف سنة 1945 مسرحية " قصة زهرة" ذات فصل واحد و عمره لايتعدى الحادي عشر، ثم التحق بالجمعية الثقافية السعيدية و بعدها في عام 1958 أسس فرقة القراقوز ، ثم التحق بالمسرح الوطني بوهران ، كان كاكي يعاني من ضعف في النطق بالعربية الفصحى ، كتب عدة مسرحيات "إفريقيا قبل واحد" و " كل واحد وحكمو" و " القراب و الصالحين" ، توفي يوم 14 نوفمبر 1954 . ينظرك : عبد الرحمن بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية ، ص44 .

3 عبد القادر علولة: ولد سنة 1939 بمدينة الغزوات بتلمسان ، درس في مدرسة الفلاح الابتدائية ، درس الدراما في فرنسا و بدأ نشاطه المسرحي سنة1955 في فرقة الشباب ، و بعدها كانت بدايته مع المسرح المحترف سنة 1963 ، عين مديرا للمسرح بوهران 1976 ، اقتبس مسرحية "حمق سليم "، و أخرج مسرحية " الأجواد" و" اللثام" ، توفي في 14 مارس 1994 بباريس إثر اغتياله . ينطر : عبد الرخمن بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى و العامية ، ص 43 .

البحث عن مسرح سياسي الذي يعتبره هدفه" [1] من خلال توظيف المنهج الملحمي البريختي الذي يعتبر الحجر الأساس لبناء مسرحياته ، بحيث يقول " كنت أنشد المسرح السياسي ، فلهذا كتبت مسرحيتين ، أعتبرها مرحلة جديدة تمثل بالنسبة لي يقظة ضمير.. . الأولى لم تنشر و الأخرى هذه المسرحية الرجل ذو النعل الكاوتش"[2]

واعتبارا من هذا القول نستنتج أن كاتب ياسين يعتبر المسرحيتين مرحلة جديدة بالنسبة إليه لأنّها تدعو إلى الثورة و التغيير ، و هذا ما نلاحظه من خلال مسرحية الرجل ذو النعل الكاوتش .

تعالج هذه المسرحية (الرجل ذو النعل الكاوتش) كفاح الشعب الفيتنامي المستمر ضد الهيمنة الاستعمارية و ذلك من خلال تجسيد " شخصية (هوشي منه) التي ترمز إلى معاناة الشعب الفيتنامي و القسوة التي تلقّاها داخل السجون و على الرغم من كل هذا فإن قلبه سيظل ينبض بالحنان و التفاؤل و الطموح إلى حياة جميلة و مستقبل مشرق" [3]

إنّ هذه المسرحية تتصدّى لكل الصّراعات الطبقية و ذلك من خلال هذه الشّخصية(هوشي منه) الذي استطاع أن يزرع روح الوعي و روح الإدراك في شعبه ويدعوه إلى الوقوف في وجه المستعمر.

[1] عجوج خلاف ، أثر المسرح البريختي في المسرح المغاربي ، مسرحية الجثة المطوقة أنموذجا ، ص 43 .
[2] جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، ص 274، 275 .
[3] عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965- 1975 ، رسالة ماجيستير ، إشراف: فرقاني جازية و نقاش غالم ، كلية الأداب و اللغات و الفنون ، جامعة وهران ن 2009- 2010 ، ص 163 .

ومن خلال مسرحية كاتب ياسين (الرجل ذو النّعل الكاوتش) تحققت ازدواجية المتعة و التعليم التي دعا إليها بريخت في مسرحه الملحمي، لأن كاتب ياسين يريد من المشاهد أن يفهم و ينقد و يبني مواقف للتغيير .

وترى النّاقدة جازية فرقاني أن كاتب ياسين وظّف بعض الوسائل البريختية " مثل الرّاوي الذي أثبت وجوده ، وتعددت أشكاله ليعكس بطرق عدة رؤية المجتمع للواقع الملموس ، ووجهة نظره في القضايا المطروحة ، فظهر الرّاوي حينا في شكل الرسول الذي يتوجه بالخطاب مباشرة للجمهور ..."[1]

إن كاتب ياسين في أعماله المسرحية تبنى الرؤية البريختية التي تؤمن بقدرة الإنسان على تغيير واقعه و تخلصه من الظلم الاجتماعي و القهر السياسي و ذلك من خلال اعتماد تقنيات التمثيل الملحمي. وهو ما جعل مسرحيّات كاتب ياسين تصنّف ضمن روائع الأدب العالمي " فلا يعتبر مسرح "كاتب ياسين " مسرحا يخصّ الجزائر وحدها و إنّما يقف إلى مصاف روائع الأدب العالمي تلك الصيحة العنيدة التي أطلقها في قوة و إصرار ، تلك الأغنية العميقة الخالدة يختار لها الكلمة و الصورة ببراعة ، تميز أسلوب الكاتب " كاتب ياسين " و تساهم في إبراز مستواها الفني الرفيع" [2]

[1] جازية فرقاني ، تجليات التغريب في المسرح المغاربي ، ص 282 .
[2] سعاد محمد خضر ، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1967،دط:192 .

2 / تجربة ولد عبد الرحمن كاكي:

إذا تتبعنا التجارب المسرحية نجد أن ولد عبد الرحمن كاكي من بين التجارب الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل ، فقد الكاتب ولد عبد الرحمن كاكي على الموروث الشعبي من معتقدات ولغة و عادات و تقاليد .

إن اشتغال ولد كاكي على على التراث الشعبي و تحويله إلى مادّة درامية و أعطى فرصة للقارئ أو المتفرج للتأمل و التفكير بواقعه ، ومن ثم اتخاذ موقف إيجابي حيال ذلك، ومن خلال ما تقدّم نلاحظ أن كاكي سار على خطى النخرج الألماني برتولد بريخت في معالجة نصوصه المسرحية ، وهذا ما تؤكّده النّاقدة جازية الفرقاني " إذا أردنا ان نلقي نظرة على مسرح ولد عبد الرحمن كاكي (1934م/1935) فإن أوّل ما يلفت انتباهنا تشابه النصوص المسرحية بينه وبين الكاتب الألماني بريخت"[1]

وانشأ كاكي منذ عام 1952 فرقته " القراقوز" من الهواة في مدينة مستغانم ، اتجهت الفرقة إلى الأوساط الشعبية تدرس عاداتها و تقاليدها و راحت تسجّل أساطيرها و كذا قصصها الشعبية ، و قصائدها و أغانيها و حاولت بلورتها في شكل مسرحي شعبي أساسه التراث .

وقد توصلت عبر رحلتها الطويلة في البحث عن أسرار الطقوس و العادات و التقاليد الشعبية إلى تقديم أعمال هامة : مثل ديوان القراقوز...

[1] جازية الفرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي ، ص 287 .

إضافة إلى عرض بعض المشاهد بعنوان:" ما قبل المسرح" أي في طريق البحث عن مسرح ، و قدمت الفرقة هذه المشاهد في باريس عام 1964 و نالت إعجاب الحاضرين ، و قد كتب عنه أحد النقاد الفرنسيين يقول: " ....إنّ كاكي أقرب إلى بريخت و الحكواتية منه إلى فيرمان جيميه صاحب نظرية المسرح الشعبي، إن أعمال كاكي تعتمد على تحرك ناعم و لطيف للتمثيل.. ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي ، النّقد، المزاج و حتى العنصر التراجيدي و العنصر المركب ، لما هو فن حر و صحيح..."[1]

أما مسرحية كاكي " القراب و الصالحين" فقد استقى موضوعها من أسطورة جزائرية ، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي استلهمها بريخت في مسرحية " الإنسان الطيب في سيتشوان" ، حيث ينقلنا كاكي في عمله المسرحي هذا إلى قرية أصابها القحط ، فيضطر سكانها إلى مغادرتها ، وعندئذ يأتي القراب بعد أن يرسل له ثلاثة أولياء ، غير أن سكان القرية يرفضون استضافتهم ، فينزلون في ضيافة "حليمة العمياء " فتكرمهم و تذبح لهم عنزتها الوحيدة ، ويقوم الأولياء الصالحين بمكافأتها بإقامة قرابة في بيتها ، فتصبح موردا استغلاليا في القرية إلى أن يأتي أحد أقاربها و يهدم القرابة تحت شعار العمل هو الطريق الوحيد للرخاء و العدالة الاجتماعية ، و هو الأمر كذلك الذي نجده في مسرحية بريخت " الإنسان الطيب في سيتشوان" .

لقد كانت لبصمات بريخت تأثير واضح على أعمال كاكي المسرحية خاصة في مسرحيته القراب و الصالحين و يتجلى ذلك في البعد التعليمي للمسرحية و اعتماده على

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

تقنية التغريب على مستوى النص المسرحي ، او على مستوى الأداء التمثيلي ، أو على مستوى الإخراج المسرحي .

3- عبد القادر علولة:

تأثر عبد القادر علولة كباقي المسرحيين الجزائريين بالاتجاه الملحمي ، حيث تعامل مباشرة بوعي مع بريخت ، فيذكر هو نفسه قائلا: " علاقتي ببريخت هي علاقة عمل دائم و متجدد لا ينتهي"[1]

و البطل عند علولة مثله عند بريخت ، بطل متشبع بأفكار و مبادئ الفكر الاشتراكي الذي يحاول علولة إرساءه و بعثه في روح شخصياته المسرحية ضمن مواضيع تحمل نفس الأفكار ، تدور على العموم حول العدالة الاجتماعية ، حرية التعبير ، الديمقراطية ، الاشتراكية و غيرها من المفاهيم اليسارية التي استحدثها و نادى بها رواد الفكر الاشتراكي الثائر على البورجوازية و الطبقية القاتلة ، فمن خلال أعماله المسرحية حاول علولة أن ينتقد النظام و أساليبه في تسيير البلاد ، كما حاول تعرية الواقع الجزائري من خلال نقده للمؤسسات العمومية.

و يتجلى تأثر علولة بمنهج بريخت و أفكاره في الاستجابة على تقنية التغريب التي جاء بها برتولد بريخت و ذلك في ثلاثية :" الأجواد"، " الأقوال " ، "اللثام" ، سواء على

[1] منصوري لخضر ، بحث مقدّم لنيل درجة ماجيستير ، التجربة الإخراجية في مسرح علولة ، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد.

مستوى النص أي كتابة النّص المسرحي أو على مستوى الإخراج و ذلك بتوظيف شخصية "القوال " و هو الراوي الذي يسرد الأفعال و لا يمثلها.

وهذا نص مقتطف من مسرحية الأجواد:

القوال صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقة

ذوك اللي يحتموها أصواتهم محتوفة

أيامهم مرهونة وجهودهم مسروقة

عمال القطاع العام يحمو على اللقمة

سلعة الخارج سيدي كسرت السومة

اسمعوا للمنتخبين ديروا على كلامهم

قادرين يزعفو تنظموا و يجوعوكم[1]

يدعو علولة من خلال هذا النّص الجهود إلى التوحد ضد قوى الاستعباد التي تتمثل في القطاع الخاص الذي يمتص خيرات الوطن ، المتمثل في كبار الإقطاعيين الذين طمسوا حقوق الشعب و حقوق الطبقة العمالية ، فعلولة يرمز بطريقة غير مباشرةإلى حزب الطليعة الاشتراكية .

إن علولة يلتقي مع بريخت في إبداء روح التضامن مع الطبقة العمالية في أعماله المسرحية خاصة مسرحية الأجواد ، هادفا إلى رفع الحقرة و التبعية عن العمّال ، لذلك

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، مقطع من أغنية علال الغربال، ص:81 .

يعتبر مسرح علولة مسرحا تحريضيا يدعو إلى الثورة على الإقطاعية و البورجوازية .على نهج المسرحي الألماني برتولد بريخت.

و بعد دراستنا و تحليلنا لنماذج من المسرح الجزائري استخلصنا أن المسرحيين الجزائريين تأثرا بالنظرية الملحمية البريختية تأليفا و إخراجا و مردّ ذلك الظروف السياسية و الاجتماعية التي سادت المجتمع الجزائري ، و من تجليات الملحمية في المسرح الجزائري اعتماد الكتاب و المخرجين المسرحيين الجزائريين تقنية التغريب حرصا على البعد التعليمي و الثوري للمسرح ، و ينبغي أن نشير إلى أن المسرح الجزائري رغم تأثره بالمنهج البريختي إلّا أنه استطاع أن يحقق التأصيل و ذلك بتوظيف التراث الجزائري و تحويله إلى مادة مسرحية مثل ما فعل كاكي في مسرحيته " القراب و الصالحين" .

الفصـــــــــــل الثالث:

-دراسة تطبيقية لمسرحية الحنانا يا ولاد

1. مدخل إلى مسرح قدور النعيمي
2. العناصر الفنية في العرض المسرحي " الحنانا ياولاد"
3. ملامح التغريب في مسرحية الحنانا يا ولاد

01-مدخل إلى مسرح قدور النعيمي:

- **مسرج البحر والفضاء المفتوح:**

عرفت الجزائر بعض النظريات والبيانات والرؤى المسرحية ، سواء كان ذلك على مستوى التصور الفكري أم على مستوى التطبيق والممارسة الإخراجية، وخلال هذا ظهرت فرقة مسرح البحر بوهران في الستينات من القرن الماضي مع مؤسسها قدور النعيمي ، وقد اهتمت هذه الفرقة بالفرجة القديمة، وتوظيف الحلقة والخروج إلى الفضاءات المفتوحة كالبحر، قالت عنها ألكسندرتمارا بوتسيف:" إن مجموعة من شباب مدينة وهران تركوا في صيف 1968 العمل والأسرة والبيت وكل ما ليس له علاقة مباشرة بالقضية التي يحيونها ووهبوا أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر من حيث الشكل أو المضمون، وتم إعلان هذا ببيان خاص، ويقضي أعضاء الفرقة ساعات متواصلة كل يوم في تثقيف الذات والبروفات والعروض وما يتعلق بها من أمور تنظيمية".[1]

إن قدور النعيمي من خلال فرقة مسرح البحر يبحث عن هوية المسرح العربي تأصيلا حيث كانت عروضه غير كلاسيكية بعيدا عن العلبة الإيطالية والقالب الأرسطي.

ومن المسرحيات التي قدمها مسرح البحر: مسرحية (جسمي وصوتك فكرة وتساهم هذه المسرحية عملية تكوين الشخصية الإنسانية، ومسرحية أخرى بعنوان (قيمة الاتفاق) وهي

[1]-لمارا ألكسندروفيا بوتسيف: ألف عام على المسح العربي ، مطبعة دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2،1990، ص257

مسرحية سياسية تتحدث عن الثمن الغالي الذي تدفعه الشعوب من أجل تحقيق السلم والسلام.

2-1 خصائص مسرح البحر:

جربت فرقة مسرح البحر مع مؤسسها قدور النعيمي أشكالا درامية جديدة تبحث في مكنون الفرجة الشعبية لتأسيس مسرح عربي جديد وأصيل له سماته وخصائصه ويمكن تحديدها في ما يلي:

أ- الخلق الجماعي:

يعتمد قدور النعيمي مع فرقة مسرح البحر على الخلق الجماعي ، مما يعني أن العرض المسرحي يشارك فيه الكل خلقا وإبداعا، ويتم بناء العرض المسرحي على غرار التجربة الاحتفالية المغربية.

ب- الخروج إلى الفضاءات المفتوحة:

يعلن مسرح البحر انعتاقه من الفضاءات المغلقة التي تخنق المسرح العربي كالعلبة الإيطالية مع إلحاحه على السفر بالفرجة الدرامية نحو البحر و الأسواق الفنية، والساحات العمومية والمواسم الدينية والفضاءات المفتوحة اقترابا من الشعب والجماهير الشعبية من فلاحين وعمال وتلاميذ وطلبة .." ولم يأت اختيار الاسم صدفة ، إذ لم يكن لفرقة الشباب

هذه بناء خاص بها وكانت تقدم عروضها بالفعل على شاطئ البحر ، لقد كان بإمكان هؤلاء الشباب التمثيل في أي مكان يجتمع فيه المتفرجون".[1]

جـ-الحلقة:

اعتمد قدور النعيمي على مسرح الحلقة " حيث كان المتفرجون يجتمعون حول مكان الفعل ويشاركون فيه بأنفسهم وقبل كل عرض، كان يجري شرح قواعد اللعبة للحضور وكان إعداد عروض مسرح البحر يجري بشكل يدخل فيه الممثلون مرات عديدة في حوار مع المتفرجين، يسألونهم النصيحة ويطلبون منهم الدعم والمؤازرة".[2]

ومن هنا يبدو تأثر قدور النعيمي بالمنهج البريختي الذي يدعو إلى كسر الجدار الرابع ليتفاعل الممثل مع المشاهد حرصا على يقظة وكسرا للإلهام في المسرح الأرسطي.

توظيف التراث:

من المؤكد أن مسرح البحر الجزائري يتعامل مع التراث والذاكرة الشعبية الموروثة بطريقة إيجابية ووظيفية ، فقدور النعيمي زعيم هذه التجربة المسرحية الجديدة يدعو إلى مسرح عربي ذي هوية حضارية وخصوصية ثقافية وفرجوية تميزه عن باقي المسارح الشرقية والغربية فيقول:" إن المسرح ذاته ليس صيغة واحدة هي الصيغة التي استوردها العرب من الغرب في أواسط القرن الماضي، هناك مثلا مسرح الكابوكي وال"نو" الياباني فلماذا لا يكون للعرب بدورهم لشكلهم الروحي الخاص".[3]

---

[1]-نفس المرجع

[2]-كمارا ألكسندر وحنا يوفتيسكا، المرجع نفسه، ص257

[3]-عبد الكريم برشد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة الدار البيضاء، ط1، 1985، ص21

فما يلاحظ على هذه التجربة المسرحية أنها تعاملت مع التراث بطريقة هادفة مع استعمال أسلوب الخلق الجماعي، ومن أهم تجليات النزعة التراثية في مسرح البحر توظيف الحلقة ذات التركيب الدائري باعتبارها فرجة جزائرية شعبية معروفة في الساحات العمومية والمقصود هنا هو رغبة قدور النعيمي في التخلص من العلبة الإيطالية واستبدال الإخراج العمودي بالإخراج الدائري .

وخلاصة القول أن مسرح قدور النعيمي بخصائصه وسماته يشبه إلى حد بعيد مبادئ وخصائص منهج بريخت الملحمي ، ويلتقي معه في نقاط كثيرة.

3-ملخص المسرحية(الحنايا يا لأولاد)

يبدأ العرض المسرحي (الحنايا يا أولاد) في المشهد الأول بظهور فريقين ، فريق النمورا الذي يرمز إلى فئة اجتماعية تتميز بالعنف والشر والكراهية ، وفريق الحمامات الذي يدل على فئة اجتماعية أخرى تؤمن بالحب والخير والحنان، لينشأ بينهما صراع حين يهجم فريق النمورا على فريق الحمامات ويصرخون بهم:" ما علا تبوس...حنا النمورة نغلبوكم"[1]

ثم ينتقل المخرج إلى المشهد الثاني حين يدخل كل من شفيق وحورية يتجاذبان أطراف الحديث وللإشارة فإن حورية من فريق النمورا وشفيق من فريق الحمامات ، ثم تنشأ بينهما علاقة حب لكن بشيء من التخفي لأن حورية تخشى أن يكشف أهلها الأمر، فتحدثه في الهاتف خفية وتلتقيه في إحدى الحدائق خفية، فقصة الحب بين شفيق وحورية يعيقها الاختلاف في الطبقة الاجتماعية والعقيدة الفكرية بين العائلتين، فعائلة حورية من طبقة

[1]-قدور النعيمي، الحنايا ياولاد، ص19

اجتماعية فقيرة، لا تؤمن بالحب وتراه جريمة ، على خلاف عائلة شفيق فهي عائلة غنية ميسورة الحال.

تتطور الأحداث وتنمو معها قصة الحب بين شفيق وحورية حيث يقرر شفيق أن يتقدم لخطبة حورية من عائلتها لكنها تمنعه لأنه أهلها لن يقبلوا فهم لا يعرفون إلا العنف فتقول:" لا ما جيش ، النمورا يقتلوك" لكن شفقيق يصر على خطبتها ويقترح مواجهة أهل حورية بأداء أغنية الحنايا يا ولاد والتي منها: واش من وقت إجو ناس الخير؟

وأنت ترجع فرحان ليا

الحنانا يا ولاد !

الحنانا يا ولاد [1]!

تمضي الأحداث فيكشف أمر حورية وشفيق، فيقرر النمورة باختطاف حورية وحجزها ولمساعدة أخيها، ثم يتوجه شفيق لتخليص حبيبته حورية فيقع في قبضة النمورة، فيقرر فريق الحمامات إنقاذ شفيق وحورية ، ويقتتل النمورا مع الحمامات، تنتصر الحمامات ويلقنوا النمورة درسا في التسامح والحب ، تنتهي المسرحية بتصالح العائلتين وانتصار الحب على الكراهية.

4-موضوع المسرحية:

تناول الكاتب قدور نعيمي في مسرحيته الحنانا يا ولاد موضوعا اجتماعيا حساسا للغاية تمثل في الثورة والتنديد بالعنف والكراهية وتفكك العلاقات الاجتماعية بسبب الفوارق

[1]-قدور النعمي، الحنايا يا ولاد، ص25

الاجتماعية، فالعمل المسرحي هذا هو رسالة إنسانية تدعو إلى الحب والخير والجمال ودرس سياسي حيث يندد من خلاله الكاتب بالطبقية في المجتمع.

5-العناصر الفنية في غرض(الحنانا يا ولاد)

5-1 الديكور المسرحي:

الديكور هو الجانب التصويري المرئي لفضاء الأحداث الدرامية إذ يحسم أمكنتها ويعبر عن فتراتها التاريخية وأجوائها النفسية وذلك من خلال الاستعانة بمواد طبيعية أو اصطناعية وتوظيف الأشكال الهندسية.

ويعرفه باتريس بافيس" بأنه كل ما يظهر في إطار الفعل فوق الخشبة، بوسائل بلاستيكية وهندية."[1]

يعمل الديكور على مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي من خلال أحداث المسرحية التي تتحرك وفقها الشخصيات، وتتصارع ، وكما يوضح لنا زمن المسرحية، والديكور هو المسئول عن حركة الممثل في صياغة صور متتالية متناغمة ، في العرض المسرحي.

أما بالنسبة للديكور في العرض المسرحي (الحنانا يا ولاد) فكان بسيطا يعتمد على الرمزية ، اعتمد فيه قدور النعيمي على كتابة شعار في الخلفية يمثل الصراع الدرامي للمسرحية حيث كتب باللون الأبيض على لافتة عبارة " تحيا الحب" وفي الجهة المقابلة كتب عبارة (تحيا الكراهية) بلون أسود، فديكور مسرحية الحنانا يا ولاد ينبئ المشاهد بقطبي

[1] -Patris pavis,dictionnaire du théatre ,editions1,1980,p156

الصراع في المسرحية لمساعدته على الفهم ما يدل على تأثر قدور النعيمي بالمنهج البريختي في فضح اللعبة المسرحية.

ومن الوظائف التي أداها الديكور المسرحي في هذا العرض الدلالة على الأمكنة التي دارت فيها الأحداث، حيث جرى بعضها في بيت شفيق وبيت حورية، ونلاحظ أن بعض الأحداث جرت في الحديقة مثل لقاء شفيق مع حورية، واللافت للنظر أن تعديل الديكور بتوظيف المخرج الكرسي والشجرة للدلالة على الحديقة كان على مرأى من الجمهور ليبقي المخرج المشاهد يقظا ويقنعه بأن ما يراه على الخشبة مجرد تمثيل، فيمنعه من الاندماج.

5-2 الأزياء المسرحية:

تعتبر الأزياء المسرحية من الأنساق العلاماتية الفاعلة في مشهدية العمل، فهي الجلد الثاني للممثل، تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء، ويمكن القول أن الملابس تعتبر إحدى العناصر المرتبطة بالشخصية وهي أكثر العناصر التي تقدم للمشاهد أفكارا حولها، ومن الصعب الاستغناء عنها أو تهميشها أو عدم توخي الدقة في اختيارها وللأزياء وظائف متعددة منها: نقل معلومات هامة عن الشخصية والعصر الذي تعيش فيه، عمر الشخصية، ثروتها، مركزها الاجتماعي، مهنتها...كما أنها تنقلنا إلى زمن الأحداث بالإضافة إلى ذلك فللأزياء دور جمالي في صياغة الصورة المسرحية مع الديكور والإضاءة.

ومن خلال هذا فإن " وظيفة الملابس معرفية جمالية ولكنها ليست منفصلة عن معرفيتها لأنها جزء من نسيج شامل هو العرض المسرحي فلا تقصد لذاتها وإنما تمثله من

دلالات تتقاطع مع دلالات أخرى لعناصر العرض ، لتشكل في النهاية ذلك التكامل الذي يصوغ المعنى".[1]

الأزياء المسرحية في عرض (الحنانا يا ولاد):

في مسرحية الحنانا يا ولاد تباينت الملابس بين الممثلين وذلك لتباين أعمارهم ومستوياتهم الاجتماعية ، حي يظهر شفيق بملابس عصرية تدل على أنه من عائلة ميسورة الحال، أما والد حورية فيظهر بزي عامل النظافة ليعرف المخرج بالمستوى الاجتماعي لعائلة حورية الفقيرة، إذن تكشف الأزياء في مسرحية الحنانا يا ولاد عن الفوارق الاجتماعية بين الممثلين.

كما نلاحظ الملابس التي ظهرت بها أم حورية الدالة على أن أسرة حورية محافظة ، تقدس العادات والتقاليد حيث تظهر أم حورية بخمار يغطي رأسها وحزام يتوسط جسدها أما عائلة شفيق المكونة من أمه وأخته فقد ظهرت بملابس عصرية ثمينة تدل على التحرر حيث تظهر أم شفيق عارية الشعر، وغاية المخرج من هذا التنويع في الأزياء المسرحية هي تجسيد الصراع وإيضاح الاختلاف الإيديولوجي بين العائلتين.

وعلى صعيد آخر أظهر المخرج في (مسرحية الحنانا يا ولاد) النمور بملابس امتزج فيها اللونان الأسود الدال على الشر والكراهية والحقد و الأحمر الدال على العنف.بينما ظهرت الحمامات بالزي الأبيض الذي يدل على الخير والحب والسلام.

[1]-جلاري ماريان: تر لويس بقطر، دور المخرج في المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1970، ص363

ومن خلال ما سبق نؤكد أن الأزياء المسرحية في مسرحية الحنانا يا ولاد كانت علامات سيميائية أدت دلالات مختلفة وكشفت عن جوانب مختلفة في الشخصيات.

3-5 الإضاءة المسرحية:

يعرف الضوء على أنه عبارة عن موجات كهرومغناطيسية ، تسقط على الأشياء وتميزها ، فتثير حاسة البصر، ويُقيّم في قدرته على النفاذ في الأشياء ولإخراج معانيها وعكس ما في داخلها، وهذا ما يتجلى بوضوح على خشبة المسرح، لذا يعتبر الضوء من أهم العناصر التي تبرز قيمة العرض المسرحي فبدونه لا يمكن أن يوجد أي تكوين فني.

وهناك قوى بين الإنارة والإضاءة، فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمرا ممكنا بينما الإضاءة المسرحية هي لغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة ومقصودة بحد ذاتها، وتلعب الإضاءة المسرحية دورا هاما في العرض المسرحي حيث" يجب أن تقوم نظرية الضوء السيميائية في وقت واحد على تصور الضوء بوصفه ظاهرة فيزيائية وعلى تصوره ظاهرة نفسية دون أن تختلط مع أي من هذين التصورين"[1]

ومن الوظائف التي تحققها الإضاءة المرئية:

- الرؤية التي تعتبر أبسط وظيفة للإضاءة ولإبراز أجساد الممثلين وتعبيرات وجوههم وحركتهم وإنارة الخشبة بما عليها.
- التأكيد على جزء محدد من الخشبة والتركيز عليه.

[1]-حنان قصاب حسن، العرض في المسرح، مجلة الحياة المسرحية ع42، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق، ص24

- خلق الجو الدرامي والإيحاء بدلالات نفسية.
- التعبير عن الأزمنة

الإضاءة في مسرحية الحنانا يا ولاد:

لعبت الإضاءة في مسرحية الحنانا يا ولاد دورا كبيرا حيث أدت وظيفة الإنارة ومكنت المشاهد من رؤية ما يحدث على خشبة المسرح لكنها تجاوزت هذه الوظيفة، لتتحول الإضاءة إلى علامات سيميائية مشحونة بدلالات وقيم فنية وجمالية، حيث استعمل المخرج الإضاءة للتركيز على جزء من الخشبة لشد انتباه المشاهد وذلك بتسليط ضوء أصفر على حورية وضوء أزرق على شفيق في مشهد المكالمة الهاتفية .

ومن الوظائف التي أدتها الإضاءة المسرحية في عرض قدور النعيمي (الحنانا يا ولاد) التعبير عن الدلالات النفسية ورسم الجو النفسي حيث استعمل المخرج الإضاءة الحمراء ، ففي المشهد الذي التقى فيه شفيق مع حورية وذلك للتعبير عن مشاعر الحب لأن اللون الأحمر يرمز للحب ، ولعبت الإضاءة المسرحية في هذه العرض دورا هاما في تقسيم الخشبة ، حيث يعبر كل قسم عن مكان، مثل تسليط الضوء على حورية في منزلها وضوء آخر مختلف على شفيق وهو في بيته أثناء المكالمة الهاتفية.

كما وظف المخرج في هذا العرض المسرحي الإضاءة لفضح اللعبة المسرحية وتنبيه المشاهد وإيقاظ وعيه حيث تظهر الإضاءة اللافتة المكتوب عليها: يحيا الحب بلون أبيض وتحيا الكراهية بلون أسود وذلك لكشف قطبي الصراع الدرامي، ونلاحظ استعمال الإضاءة

في عرض الحنانا يا ولاد بغرض كسر الإلهام حين تكشف الإضاءة عملية تغيير الديكور وذلك بوضع الكرسي لتحقيق منظر الحديقة على مرأى المشاهد ونلاحظ أن المخرج أكثر من استعمال الإضاءة البيضاء الحقيقية وظيفتها كسر الإلهام وتحقيق التعريب ، وقد قال بريخت" إن تنوع حدة الإضاءة البيضاء بدعوى اعتبارات الصدق الواقعي من شأنه أن يخفي رسالة العرض واستنادا لهذه الحجة أصبح الضوء الأبيض النقي عنصرا أساسيا لتحقيق ما أسماه التعريب"[1]

واستعملت الإضاءة في مسرحية الحنايا يا ولاد للدلالة على الزمن الليلي والتعبير عن حالات الخطر والخوف.ولذلك تعتبر الإضاءة المسرحية لغة فنية بصرية تقول دلالات لا متناهية ، من خلال تأويل المشاهد لفك شفرة الخطاب البصري المرئي وتحديد أبعاده.

5-4 الموسيقى المسرحية:

تعد الموسيقى المسرحية من العناصر الجوهرية في العرض المسرحي بحيث لا يمكن أن يكون هذا العرض إيقاعيا إذا لم يكن موسيقيا، فالموسيقى تعمل على المساعدة في إيصال الأفكار إلى المتفرجين لمساعدة اللغة التعبيرية والحركة الجسدية للممثل، كما تعمل الموسيقى على رسم الأجواء النفسية للأحداث الدرامية على الخشبة " فهي تدفع حركة الدراما إلى الأمام في إدراك جميع جوانب النص والإخراج داخل العمل المسرحي".[2]

[1]-جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي ، تر نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر،ط1/ 2000،ص157
[2]-منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ط1، 2014، ص36

5-5 الموسيقى في مسرحية " الحنانا يا ولاد":

لاحظنا حضور الموسيقى في عرض الحنانا يا ولاد وذلك في مشهد نهاية المكالمة الهاتفية بين شفيق وحورية، حيث كانت موسيقى هادئة تعبر عن الحب، جعلت حورية تسافر إلى عالم آخر عبر الحلم.

وفي مشهد اختطاف حورية في زمن الليل وظن المخرج موسيقى توحي بدلالات الحزن والحزن والفزع.

واعتمد المخرج قدور النعيمي على الغناء لأنه يعد عنصرا يساعد على نقد الأحداث وهذا ما نلاحظه في مشهد لشفيق مع أمه حين طلب منها أن تؤدي له أغنية " الحنانا يا ولاد" التي تدعو من خلالها إلى نبذ الكراهية والدعوة إلى الحب والسلام.

ونلاحظ اعتماد الغناء في المشهد الذي يتواجد فيه النمورا مع الحمامات، فكل فريق أدى أغنية وكانت الغاية من ذلك كشف الصراع الدرامي للمشاهد.

5-6 الأقنعة في مسرحية الحنانا يا ولاد:

لقد لعبت الأقنعة في العرض المسرحي دورا هاما وخاصة في " عروض الكوميديا الفن الإيطالية التي تعتمد على الشخصيات النمطية الثابتة، فكان القناع يفصح عن طبيعة الشخصية وعمرها ومزاجها العام بوضوح بالغ واقتصاد شديد وكأنه ضرب من ضروب الاختزال المسرحي".[1]

[1]-جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص172

ولجأ برتولد بريخت في مسرحية الملحمي إلى استخدام الأقنعة كوسيلة من وسائل تحقيق التعريف استنادا إلى " فكرة الأنماط في توظيفه للأقنعة لكن هدفه في هذا كان سياسيا فالفرد في النظرية الماركسية في الفن أو السياسة ليس له أهمية في ذاته بل تتبع أهميته من انتمائه الطبقي ولهذا كان القناع في المسرح البريختي وسيلة هامة لإخفاء فردية الممثل وتحويله إلى رمز لأحد الأنماط الاجتماعية".[1]

أما في مسرحية الحنانا يا ولاد فقد شاهدنا استخدام الأقنعة من طرف شخصيات مثلت أدوار النمورا وهذا في المشهد الأول، وقد وظف المخرج الأقنعة الدالة على النمر للتعبير عن معاني الحقد والعنف والكراهية ، كما استعملت كوسيلة من وسائل التغريب.

6-ملامح التغريب في مسرحية الحنانا يا ولاد:

إن مصطلح التغريب مرتبط بالألماني بريخت، بحيث لجأ إليه لكسر التوحد بين الممثل والمشاهد، وتحطيم كل ما هو بالإلهام بواقعية ما يحدث على الخشبة ، حرصا على يقظة المشاهد، ووعيه ليشارك بعقله في القضايا المعروضة أمامه.

وقد اعتمد قدور النعيمي في مسرحية الحنانا ياولاد على تقنية التغريب لتمرير رسائله الاجتماعية والسياسية، فاستخدم بعض وسائله.

أ-كسر الجدار الرابع:

يقصد بالجدار الرابع ذلك الحاجز الوهمي الذي يفصل الممثلين عن الجمهور داخل صالة العرض، وقد ثار بريخت في منهجه الملحمي على هذا الجدار ودعا إلى كسره ،

[1]-جوليا هلتون، م ن ،ص 173

بحيث يجري الممثلون حوارات مع الجمهور أو يتجمع الجمهور حول الممثلين على شكل حلقة.

وقد وظف قدور النعيمي هذه الوسيلة لتحقيق التغريب في مسرحية الحنانا يا ولاد وذلك في المشهد الأول عند دخول الممثلين بين المتفرجين وكذلك خروجهم بين الجمهور ، ما يدل على كسر المخرج الجدار الوهمي الرابع بين الممثل والمشاهد.

ب-تقطيع البنية الفنية للحدث:

لقد دعا بريخت لهذه الوسيلة من أجل تحقيق التعريف، وتقوم هذه التقنية عللا تقطيع الحدث إلى وحدات بحيث تتضح لنا المفاصل الرئيسية له، بشرط أن تقدم الحكاية بشكل متقطع، تتخللها أغنيات وخطابات وذلك لكسر التسلسل ومشاهدة مسرحية الحنانا ياولاد نلاحظ أن قدور النعيمي اعتمد على تقنية تقطيع الحدث وتقديمه بشكل غير متسلسل بحيث قسم المسرحية إلى مشاهد مستقلة، وفي كل مشهد يعالج فكرة ترتبط لفكرة عامة، وعلى سبيل المثال صور لنا مشهد اختطاف حورية من طرف النمورا عقابا لها على علاقتها مع شفيق ثم ينتقل مباشرة في المشهد الموالي إلى حدث مستقل تمثل في عرض حوار بين رجل من حومة النمور وزوجته ليعالج فكرة احترام المرأة باعتبارها إنسانا، وضرورة معاملتها بحب وحنان ثم ينتقل في المشهد الموالي إلى حورية ومختطفيه، ومن هنا تتجلى تقنية تقطيع البنية الفنية للحدث في مسرحية قدور النعيمي الحنانا يا ولاد.

جـ-فضح اللعبة المسرحية:

يقصد بهذه التقنية، تنبيه المشاهد إلى أن ما يراه على الخشبة بين حقيقة أو واقعها، بل هو مجرد تمثيل ، ولعبة مسرحية سيؤديها الممثلون من أجل أن يتفاعل المشاهد مع العرض بوعيه وعقله لا بعواطفه وذلك لكسر الإلهام وتحقيق التغريب.

واعتمد قدور النعيمي في عرضه هذا على فضح اللعبة المسرحية وذلك من خلال اعتماده على لافتة مكتوب عليها قطبي الصراع الدرامي:" تحيا الحب" و" تحيا الكراهية" كما نلاحظ أن المخرج قدور النعيمي تعمد تغيير الديكور بطريقة مكشوفة للمشاهد حيث أضاف في أثناء العرض كرسي وشجرة لتحقيق منظر الحديقة على مرأى من الجمهور.

وما يؤكد على أن المخرج يريد فضح اللعبة المسرحية للمشاهد هو بداية العرض حيث يتقدم الممثلون ويقولون للمهور :" شرفتونا بحضوركم ، نتمناو تعجبكم هذه المسرحية".[1]

د-التكرار:

التكرار هو إحدى التقنيات التي يتحقق بها التغريب ، ويقصد بها كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والجمهور، حيث يمكن للمثل الواحد أن يلعب دور عدة شخصيات والشخصية الواحدة يؤديها ممثلون مختلفون.

وقد حضرت هذه التقنية في مسرحية الحنانا يا ولاد حيث نجد أن الممثل الواحد لعب دور شخصيات مختلفة، حيث لاحظنا أن " حورية" لعبت دورها كعشيقة لشفيق ثم تلعب دور أخت شفيق.

[1]-قدور النعيمي ، الحنانا ياولاد، ص3

كما نجد الممثلة التي لعبت دور أم شقيقه تؤدي دورا آخر في المسرحية حيث تلعب دور زوجة رجل من حومة النمورا في مشهد آخر.

هـ-التأريخية:

يقصد بهذه الوسيلة الانتقال إلى الماضي واستحضار حدث من التاريخ له علاقة بالواقع الراهن، ففي إحدى مشاهد العرض المسرحي الحنانا يا ولاد نلاحظ أن قدور النعيمي يعود بالمشاهد إلى التاريخ ويستحضر فترة الاستعمار الفرنسي في الجزائر وذلك من خلال حديث الممثل الذي لعب دور والد شفيق حول نضال الشعب الجزائري ضد المستعمر، ويريد قدور النعميمي من خلال هذا المقطع دعوة المشاهد إلى مواصلة النضال لكن هذه المرة لتحقيق الإنسانية وبناء مجتمع فاضل تسوده الأخوة والمحبة والحنان.

الخاتـــــمة

خاتــمة:

و في ختام بحثي هذا الذي خصصته لدراسة تجليات التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري ، مسرحية الحنانا يا ولاد لـ قدور النعيمي ، وقد خلصت في بحثي هذا إلى استخلاص النتائج التالية:

- بروتولد بريخت مؤسس النظرية الملحمية ، التي تدعو إلى الثورة على الأوضاع السائدة في المجتمع و التحريض على التغيير. فالمسرح الملحمي هو مسرح تعليمي و تحريضي .
- لقد تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الملحمي و يظهر ذلك من خلال العديد من التجارب المسرحية الجزائرية تأليفا و إخراجا نذكر منها : تجربة عبد القادر علولة ، تجربة ولد عبد الرحمن كاكي، و كاتب ياسين " و غيرهم
- ركّز الكتاب المسرحيون الجزائريون الذين تأثروا بالمنهج البريختي في معالجة مواضيعهم على تقنية التغريب ، التي وجدوا من خلالها وسيلة لنشر الوعي في أوساط الشعب و تحريضه على تغيير الأوضاع.
- يعد قدور النعيمي من المسرحيين الذين تأثروا بالاتجاه الملحمي في التمثيل و الإخراج و ذلك من خلال اعتماده على تقنيات التمثيل الملحمي كالتغريب و كسر الإيهام. وفضح اللعبة المسرحية.
- يجمع مسرح قدور النعيمي بين التسلية و التعليم حيث يهدف من خلال مسرحيته الحنانا يا ولاد إلى نشر الوعي و الدعوة إلى السلم و الحب و التنديد بالكراهية و العنف بين أفراد المجتمع.

كانت هذه هي أهم النتائج التي توصّلت إليها من خلال دراستي لهذا الموضوع ، آملا أن تبقى هذه الدراسة حافزا للباحثين من بعدي.

الملاحـــــق

1-مفهوم فن التمثيل:

تتعدد مفاهيم فن التمثيل وتختلف بين مجالات دراسة هذا المصطلح، خاصة وأنه مصطلح شائع في الحياة العادية والفنون وبالأخص الدراما بما فيها من مسرح وسينما، وإذا عدنا إلى معنى هذا المصطلح، فإننا نده يأخذ مفهومين ; الأول ما تعلق بالتمثيل كمصطلح متداول في جمع اللغات، أما الثاني فهو ما تعلق بالفن والمسرح على وجه الخصوص.

أما مفهومه اللغوي فهو مشتق من الفعل تمثل، أي تشبه وهذا ما ورد في القرآن الكريم:" فتمثل لها بشرا سويا"[1] أي تشبه لها.

والتمثيل في اللغة العربية يقصد به:" تمثل بالشيء أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته، والتمثيل مصطلح من علم النفس يدل على عملية سيكولوجية غير واعية ، يميل الإنسان من خلالها إلى التشبه بإنسان آخر ، أما التمثيل في المسرح فهو مرتبط بعملية الإيهام، والممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها.[2]

إذن فالتمثيل هو كل ما شمل التشبه والتقليد والمحاكاة، أم الممثل فهو كل مقلد لسلوك شخص آخر، والتماثل معه والتشبه به، إلا أن هذا المصطلح أكثر تداولا في ميدان الفن وبالأخص الدراما والمسرح بشكل خاص، وعلى هذا الأساس يعرفه كمال الدين عيد على

[1]-القرآن الكريم –سورة مريم- الآية 17
[2]-ماري إلياس .حنان قصب- المعجم المسرحي مكتبة لبنان للنشر –ط1-1997-ص147

أنه:" العمل الفني الذي يقوم به الممثلون في مسرحية ، يجري عرضها داخل مبنى مسرحي".[1]

استخدم مصطلح التمثيل في المذاهب الفنية بغية التفرقة بين أساليبها في التعبير من جهة ، وإعطاء مهنة التمثيل أكثر خصوصية وتميز من جهة أخرى، وقبل استعمال هذا المصطلح، كانت مصطلحات أخرى شائعة، مثل التقمص والتشخيص والتقليد...وغيرها.إلا أن فن التمثيل أوسع من ذلك بكثير، حيث أنه سلوك مرتبط بالفن، وأسلوب من أساليب التعبير، ولذلك فالتمثيل في المسرح يعنى به معايشة الدور والتفكير به وتقريب نمط نموذجه إلى المشاهد في قالب فني وجمالي أشبه بالحقيقة، ومهما تعددت المعاني فإن هذا المصطلح "هو كل ما شمل التقليد والمحاكاة والتقمص، من قبل الممثل، الذي يعتمد في هذه العملية على جسده وصوته وذاكرته وذهنه، بهدف تمثيل الشخصية الحقيقية وعرضها".[2]

يمكن القول إن التمثيل هو عملية مركبة، تعتمد على جملة من الوسائل ، منها الجسدية والصوتية، والنفسية، والذهنية، أما الممثل فهو كل ما يقوم بهذه العملية ، ويملك كل تلك الوسائل ويحسن استعمالها في تمثيل أنماط مختلفة من الشخصيات والسلوكيات والأحداث والأصوات...الخ.

أما كلمة فن فيمكن اعتبارها أوسع من المفاهيم السابقة، خاصة وأن الفن كما هو معروف كل عمل يتسم بالطابع الجمالي ، أو ربما كل عمل يسعى صاحبه إلى إعطائه

[1]-كمال الدين عيد- قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي-مراجعة إبراهيم حمادة-دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية ط1، د ت ، ص152

[2]-ينظر: أسعد عبد الرزاق، عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، د.ط 1980، ص10

صورة مزينة، وبكل بساطة فإن كلمة فن تعني التزين والجمالية، أما كلمة التمثيل فتعني التقليد والمشابهة وتمثيل الشيء بصورة أقرب مما نشاهدها عليه في الحقيقة، أما الممثل " فهو يحمل في داخله انطباعات حياتية يشعر بالحاجة الملحة إلى إظهارها للمتلقي عن طريق الحركة والإشارة والكلام والصوت والإيماءة..وغيرها من أساليب التعبير في هذا الفن".[1]

إذن فالتمثيل في المسرح هو كل ما شمل مهنة الممثل ووظيفته، من حيث استعراض أفكار المؤلف، ورؤى وإبداعات المخرج وتوجيهاته، فالتمثيل في المسرح هو الوسيلة والصورة التي يرى فيها الجمهور فكر المؤلف وإبداعات المخرج في الوقت نفسه، وهذا ما يؤكد أن" فن التمثيل هو جوهر العمل المسرحي، والقلب النابض لمهنة المسرح بصفة عامة فبدونه لا قيمة لعناصر العرض المسرحي الأخرى، التي قد تفقد قيمتها في غيابه، كونه العنصر الأساسي في العمل المسرحي، والوسيلة الأكثر تعبيرا ودلالة بين الوسائل الأخرى على الأرجح، ولهذا يعتبر مسؤولية جسيمة لا يسمح الإخلال بها."[2]

يمكن القول أن فن التمثيل هو إعادة خلق الحياة على الركح، بشكل عام، وهو بذلك "تصوير واستنساخ وتجسيد ومحاكاة الواقع، بفعالية وديمومة الحياة ذاتها بشكل علمي ومحسوس، فالتمثيل إذن، يتمتع بخصوصية الحياة نفسها، وبعبارة أخرى أنه حياة في إطار فن المسرح ، ونتيجة هذه الخصوصية تكون ربحا للمشاهد، أي أنه يربح معنى كبيرا، حيث

[1]-ينظر: أسعد عبد الرزاق سامي عبد الحميد، فن التمثيل، جامعة بغداد ، د ط ،1979، ص9
[2]-ينظر- نبيل راغب، أفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2001، ص62

يكشف من خلال ما يرى القيمة الأساسية الكبيرة والكامنة فيه، كان يتواصل من خلال التمثيل أو يتعاطف ويفكر بأن ما يراه على المسرح هو نفسه، أو أنه وقد اعتلى خشبة المسرح" ومن ثم قيل في علوم هذا الفن الحيوي والفعال، أن المسرح مرآة للحياة".[1] وهذا عن طريق الممثل الذي يجعل المشاهد يدرك ذاته وواقعه من خلال أدائه المبدع في خلق الحياة والواقع على خشبة المسرح.

إذن فالتمثيل هو وسيلة الاتصال السمعية البصرية بين الممثل والمشاهد، حيث يتميز بخاصية الخلق والإبداع من جهة، وإيصال الأفكار إلى المتلقي من جهة أخرى ، وإذا كان التمثيل هو المرآة العاكسة لمجريات الحياة، فإن التعبير عنها لا بد أن يكون في مجال ما يخالج الجمهور من أحاسيس وتفاعلات ، وقضايا وأحداث يعيشها الإنسان في صراعه مع الحياة.

ويرى محمد اسم القيسي:" أن فن التمثيل من أعرق الفنون في العالم، ولو رجعنا إلى الوراء مئات السنين، لوجدنا بأن المسارح للتمثيل أقيمت في أكبر الأمم والحضارات، وكانت هذه المسارح تقام في العراء، وجمهور هذه المسارح يقضي أيام لمشاهدة التمثيليات، التي تقدم إليه"[2] ومنه يعتبر التمثيل فن عريق ومتوارث منذ أقدم العصور، وحسب محمد جاسم القيسي فهو متجذر منذ العصور البدائية لحياة الإنسان، وتوارثته الأجيال عبر العصور المتوالية، حيث مر بعدة مراحل في تطوره من عصر إلى عصر، حسب طبيعة المجتمعات

[1]-اسعد عبد الرزاق-عوني كرومي، طرق تدريس التمثيل ، م-س-ص11
[2]-محمد جاسم القيسي، الفن التمثيلي والمسارح المدرسية، مكتبة الإرشاد، جدة، ط1391،1/1971م ص7

وخصوصياتها الدينية والاجتماعية والثقافية ، ليصبح اليوم في المسرح العنصر الأساسي الذي يكسبه صفته الدرامية، أما الممثل فهو الحامل لخاصية المسرح، حيث لا يعقل تخيل عمل درامي دون ذلك.

وأخيرا يمكن القول: بأن فن التمثيل هو تزيين للحياة ، ومردة لكل مشين، ولا نكون مبالغين إذا اعتبرناه علامة رئيسية في المسرح.

2-نظرية المسرح الملحمي:

لقد شهد العالم تطورات علمية وفكرية وفلسفية ، سمحت بتعدد الرؤى والاتجاهات حول فن التمثيل، ولعل أبرز النظريات التي أحدثت ثورة في التمثيل المسرحي وتقنياته النظرية الملحمية لبرتولد بريخت.*

نظرية المسرح الملحمي:

شهدت مسرحيات بريخت انتشارا واسعا في مختلف بقاع العالم ، ولا سيما بعد وفاته مباشرة، وتناول أعماله المسرحية كثير من المخرجين مثل" بيتر بروك" بالتعديل والتطوير فقد أوجد بريخت نظرية جديدة في المسرح خالف بها قواعد أرسطو المعروفة، وأطلق عليها اسم نظرية المسرح الملحمي، بعد أن أحس بتدهور المسرح الأوروبي في العشرينيات من القرن العشرين.

* برتولد بريخت: كاتب مسرحي وشاعر ألماني ولد في أوغسبرغ غادر ألمانيا عندما استولى النازيون على السلطة عام 1933 ، عاش في أمريكا من عام 1941 إلى 1947 كون فرقة برلين، كتب العديد من المسرحيات الدرامية قبل عام 1945، وأحرز نجاحا كبيرا بعد عرض:" أديرا (الشبات الثلاثة 1928)وقام بكتابة حوالي 95 مسرحية تضمن عدة معالجات جديدة منها مسرحية (غاليلو 1945) توفي عام 1956
ينظر: وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة، الأردن، عمان، د .ط 2003،ص160

يرى بريخت أن مسرح الفرد لم يعد له معنى لأن المسرح الحديث لم يعد يهتم للفرد بل للجماعة، إذ كان بريخت يهاجم المسرحيات التي تعالج قضايا الأفراد حتى أنه هاجم شكسبير لمعالجة دراما الأفراد، فهو يرى أن " شكسبير" يفصل مثل أفراده الكبار" ليرا"،" عطيل""ماكبث" عن مجتمعاتهم الإنسانية ويبعدهم عن عائلاتهم وأصحابهم ويدفع بهم إلى البرية ليبقوا وحدهم مجردين من كل المشاعر المحيطة بهم ، حيث أن أهوائهم هي التي تعودهم وتتحكم فيهم.

لقد عرف تاريخ المسرح تيارات مسرحية عديدة لعل من أشهرها التيار الأرسطي والملحمي، وكما يقول " محمد الصديق السيد: " إذا كانت المذاهب المسرحية في مجملها قد خرجت جميعها حتى ما قبل التعبيرية متأثرة من النظرية الأرسطية لظاهرة المسرح التقليدي فإن كافة التيارات المسرحية اللاحقة بعد بريخت حتى الآن مرورا بروتوفسكي والمسرح الفقير والراقص والشكلاني والحركي، قد ظهرت متأثرة بنظرية بريخت ومنها الرفض المطلق للتقليدية سواء في البناء الفني للنص بعرض الشرائح الاجتماعية من البسطاء أو حتى في معمار المسرح كدار عرض أو العناصر التقنية"[1] أي الإخراج.

وقد تأثر بريخت بكتاب ما قبله وكتاب عصره، وإذا كان " فالتين" و"ويدكيند" يمثلان الحاضر بالنسبة إليه ، ذلك الحاضر الذي كان يشعر ارتباطه به فإن الشعراء من أمثال "رامبو" " وفرلان" و"بودلير" ، كانوا يشكلون كذلك مرحلة هامة من تاريخ أدبه المسرحي، فكل هؤلاء الكتاب وغيرهم تركوا أثرا كبيرا في فنه، بما عاشه في ذلك العصر المليء

[1]-محمد الصديق السيد، المسرح، مجلة الثقافة المسرحية، 151-152، القاهرة، ص27

بالاضطرابات السياسية والاجتماعية، فكان " بريخت" ابن عصره الذي كان يعج بالحركة الأدبية والفنية التي كانت تهيمن عليها سنوات (1918–1920) التعبيرية، إذا أن هذه الحركة من الصعب تحديدها لأنها كانت ذات وجوه عديدة وكان إطارها قادرا على استيعاب حركات عديدة غالبا ما كانت متناقضة.

وفي زمن التعبيرية الملتهب ظهرت أسماء عظيمة في سماء الأدب والفكر العلمي من "داروين" و"فرويد" ، "ماركس" و"هيجل" ، غير أنهم كانوا يهتمون بعنصر مركزي فقط هو عنصر الأنا المطلق، فقد كان التعبيريون حين يعلنون أنفسهم خالقين للواقع وأسيادا له بالنتيجة يلحون على واقع أن معنى الشيء أن يقتلع فلدى التعبيرية يصبح البعد في كليسة رؤية " فالتعبيري لا ينظر بل يرى...أما ما يكون موجودا في لحظة معينة، فهي الرؤية التي يرى بها التعبيري هذه الأمر".[1]

وكان بريخت كغيره من كتاب ذلك العصر ، يعبر هو الآخر عن تلك السنوات السوداء في قصائده التي وضعها بين عامي 1918 و 1926، فلسانه كان فوضويا وكئيبا وقد عارض بريخت التعبيريين، حيث أحس بأن الدراما الفردية لم تعد تتماشى مع العصر الحديث وكان يريد مسرحا ذو قيمة اجتماعية وثقافية، ولعل ميله إلى كل ما هو ملموس جعله يتمرد على المسرح التعبيري وكذلك الرومانتيكي، فكان له الفضل الأكبر في نشوء ما بعد التعبيرية، فقد رأى في هذه البنية الفكرية فرصة سعى كل فرد إلى تحقيق مصالحه فاتجه بعدها إلى المسرحيات التعليمية لتكون قاعدة لكتابة الملحمية.

[1]-فريدريك أوين: برتولد بريخت، تر، إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص26

ولا يعتمد بريخت في نصوصه على الأسلوب التعليمي فحسب، بل الترفيهي أيضا لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماته، نراه يقترب أيضا من ساحة السيرك، حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات، إلا أن الفارق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك هو أن المسرح يقدم عرضا إنسانيا لأحداث تاريخية أو مقصورة جرت في الماضي، ولا يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعليمهم واستفزازهم، يقول بريخت:" أن الهدف من بحوثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها"[1]

[1]-برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ن م، ص116

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

المصادر والمعاجم:

1-ابن منظور، لسان العرب، ج1، دار صابر، بيروت ،لبنان،ط3، 1994

2-كمال الدين عيد، قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،ط1، 1977.

3-برتولد بريخت، الأرغانون الصغير، ترجمة.فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع ط1، 2000

4-حنان قصاب، د ماري إلياس، المعجم المسرحي ،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.

5-قدور النعيمي، الحنانا يا ولاد (مخطوط غير منشور)،2012

6-قرص مضغوط DVD لمسرحية الحنانا ياولاد، إخراج قدور النعيمي 2012

7-عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد.

المراجع العربية:

01- عبد الراجحي، التطبيق الصرف، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1998

02- علي عقلة عدنان، سياسة في المسرح، دار الأنوار للطباعة، دمشق، د ط،1986

03- أسعد عبد الرزاق، عرفي كرومي، طرق تدريس فن التمثيل ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، د ط، 1986

04- أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد فن التمثيل، جامعة بغداد، د ط، 1979

05- نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطباعة والنشر، د ط، 2001

06- عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية، بيروت، دط،1988

07- سعد أرس، التخريج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د ط،1979

08- محمد خليل خليفة، مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت، اختبار ومراجعة قيس الزبيدي، دار ابن رشد

09- عبد الكريم برشد، حدود الكائن والممكن في المسرح الإيطالي، دار الثقافة البيضاء، ط1، 1985

10- منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014

11- سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية بيروت، 1967.

المراجع المترجمة:

01- برناردون، قراءة بريش، تر ماري نورهان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، د ط،1978

02- ديفيد بريدي، مسرح المخرجين، ترجمة أمير سلامة ، الهيئة المصرية لقصور الثقافة، د ط ،1997.

03- إيريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح تروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بيروت، ط1995،2.

04- جلاري ماريان، تر لويس بقطر، دور المخرج في المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1970

05- تمارا ألكسندرفن، ألف عام وعام على المسرح العربي ، ترجمة توفيق المؤذن، مطبعة دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط2، 1990

06- برتولد بريخت، الأعمال المختارة، ترجمة عبد الرحمن البدوي، وزارة الإعلام، الكويت، د ط، 1975

07- إيميل دوركايم، النظرية والتجريب، ترجمة سمير كرم، دار الطبعة، بيروت،ط1، 1980

08- برتولد بريخت، نظرية السياسة والممارسة ، ترجمة كمال يوسف ، بغداد ط1، 1986

09- فريدريك أرين، برتولد بريخت، ترجمة إبراهيم العرس، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1989

الفهرس:

البسملة

إهداء

شكر

مقدمة:..... (أ-ب-ج)

مدخل:..... (4-11)

- تعريف فن التمثيل:..... (4-7)
- مفهوم المسرح الملحمي:..... (8-11)

الفصل الأول: الحدود الفلسفية والإيديولوجية للمسرح الملحمي

المبحث الأول: البعد الفلسفي الإيديولوجي في المسرح الملحمي

أ- البعد الفلسفي في المسرح الملحمي:..... (12-13)

ب-إيديولوجيا الديالكتيك في المسرح الملحمي:..... (13-16)

المبحث الثاني: مؤشر التغريب في المسرح الملحمي

1- تعريف التغريب:

أ- لغة:..... (16-17)

ب-اصطلاحا:..... (17-22)

2- التغريب عند بريخت:..... (22-24)

3- وسائل التغريب عند بريخت:..... (24-29)

المبحث الثالث: المسرح الملحمي بين التعليمية الإمتاع:..... (29-32)

الفصل الثاني: آليات التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري

المبحث الأول: بوادر التغريب في المسرح الجزائري..... (33-36)

1- التغريب البريختي في أعمال علولة:..... (37-38)

2- التغريب عند ولد عبد الرحمن كاكي:..... (38-41)

المبحث الثاني: تقنيات التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري..... (41-42)

1- الحكي أو الرواية:..... 42

2- تأريخية الأحداث:..... 43
3- تقطيع الحدث المسرحي:..... 44
4- الروية الإخراجية:..... 44
5- كسر الجدار الرابع:..... 45
المبحث الثالث: أثر بريخت في المسرح الجزائري
1- تجربة كاتب ياسين:..... (48-46)
2- تجربة ولد عبد الرحمن كاكي:..... (51-49)
3- تجربة عقد القادر علولة:..... (53-51)
الفصل الثالث: دراسة تطبيقية لمسرحية الحنانا يا ولاد
1- إنجازات قدور النعيمي الفنية:..... 54
2- مميزات مسرح قدور النعيمي:..... (57-55)
3-ملخص المسرحية:..... (58-57)
4-موضوع المسرحية:..... 58
4- العناصر الفنية في العرض المسرحي:..... (66-59)
6-ملامح التغريب في مسرحية الحنانا يا ولاد:..... (69-66)
خاتمة:..... 70
الملاحق:..... (75-71)
قائمة المصادر والمراجع:..... (79-76)
الفهرس:..... (81-80)