الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

الحس المأساوي في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:
* حيـــاة عتمـــة
* حليمة جودي

إشراف الأستاذ:
* د. موسى كـــــراد

السنة الجامعية: **2018/2017**

الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

الحس المأساوي في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:
* حيـــاة عتمـــة
* حليمة جودي

إشراف الأستاذ:
* د. موسى كـــــراد

السنة الجامعية: **2018/2017**

بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــاء

اللهم لا تدعني أصاب بالغرور إذا نجحت، و لا باليأس إذا فشلت، و ذكرني دائما أن الفشل هو التجربة التي تسبق النجاح، اللـهم إذا أعطيتـني علما فلا تفقدني تواضعي، و إذا أعطيتني تواضعًا فلا تفقدني اعتزازي بكرامتي، و اجعلني من الذين إذا أعطوا شكروا و إذا أذنبوا استغفروا و إذا أذوا فيك صبروا ، و إذا تقلبت بهم الأيام اعتبروا .

آمين يا رب العالمين.

شكر وعرفان

نحمد اللّه عز وجل الذي وفقنا لإنجاز هذا العمل.

ثم نتقدم بخالص عبارات الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل الدكتور والمحترم "موسى كراد" على كل ما قدمه لنا من التوجيهات العلمية والمنهجية لإنجاز هذا البحث.

والشكر موصول لكافة الأساتذة الذين قدموا لنا يد العون.

كما لا ننسى شكر لجنة المناقشة على قبولها مناقشة هذه الرسالة.

كما نتقدم بالشكر والثناء لكل الذين قدموا لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد.

إهداء

الحمد لله الذي وفقني في مشواري الدراسي والذي كانت ثمرة هذا العمل أهديه :

إلى الأمي الذي علم المتعلمين غلى رسولنا الكريم

– محمد صلى الله عليه وسلم –

إلى من قال فيهما عز وجل : ﴿ وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ وَقُل رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيرًا ﴾ الإسراء 24.

إلى سبب وجودي في الجنة إلى من يعجز اللسان عن وصفهما وشكرهما فلا توفي الكلمات قدرهما والدي الكريمين وأطال الله في عمرهما وحفظهما وأدامهما تاجا فوق رأسي، رب اسقي أبي وأمي الفرح دون اكتفاء فإني أحبهما لا تريني فيهما بأسا يبكيني واجعلهما ممن تقول لهما النار اعبرا فإن نوركما أطفأ ناري وتقول لهما الجنة أقبلا فقد اشتقت لكما.

إلى أبي العزيز "علاوة"... إلى أمي الغالية "مليكة" إلى ينبوع الحنان وصاحبة الحضن الدافئ : حسينة"

إلى الشمس المضيئة والمشعة بالحنان "سهيلة".

إلى من هي الرجاء في اليأس والقوة في الضعف ومنبع الصبر "عائشة".

إلى عمود المنزل ووتده الأخ الوحيد "عبد الرحيم" وزوجته المحبة "حياة".

إلى البحر الصافي الذي كلما تعمقت فيه وجدت ما أقف له احتراما "فتيحة".

إلى نهر الحب الهادئة والجارحة بعذوبتها "حليمة".

إلى توأم روحي وقرة عيني، رمز الحب والوفاء، رفيق عمري الأجمل وأنيس قلبي، يا شمعة الكون المضي في أرجاء الهناء، يا عطر أنفاس الصباح يا أحلاما في المساء.

إلى زوجي المحب "أسامة".

إلى عائلة زوجي أبي عبد الحميد وامي نصيرة وأخي أحمد خليل وزوجته هدى.

إلى الأخ الذي تمنيت أن يأتي بعدي

أخي الودود "أمين".

إلى الوجه البرئ وسعادة البيت وبهجتها إلى من أدل السرور إلى قلبي الكتكوت الصغير "أنيس".

إلى رموز البراءة والنقاء : هديد حمامتي البيضاء، لؤي لؤلؤة حياتي، سلافة زهرة البساتين، رؤيا عطر الرياحين، رحمة العصفورة، أسيل الأمورة، أنفال الرعمة الصغيرة، تقي الدين نبضي القلب، أمير سلطان قلبي، هوى الروح رميم بلسم الجروح، إياد فرحة العيون، أيناس أميرتي.

إلى أزواج أخواتي : كمال، الحسين، عبد العزيز، عبد الرحيم.

إلى من شاركني هذا العمل صديقتي ورفيقة دربي المحبة والمعطاءة حليمة.

إلى كل الذين علموني من علمي حرفا.

وأمدني بالمعرفة لا أنسى فضلكم ما حييت أساتذتي الكرام ، معلمي الإبتدائي، أساتذة المتوسط، أساتذة الثانوي، أساتذة الجامعة.

هذا العمل مهدى لكم جميعا أحبائي.

حياة

إهداء

إلى ينبوع العطاء الذي زرع في نفسي الطموح والمثابرة أبي العزيز "بلقاسم"

إلى نبع الحنان الذي لا ينضب أمي الغالية "حبيبة"

إلى من يحملون في عيونهم ذكريات طفولتي وشبابي إخواتي: فؤاد وأسامة.

وأختي الوحيدة وأنيسة وحدتي: لمياء.

إلى من ضاقت السطور في ذكرهم ووسعهم قلبي صديقاتي اللواتي كنا زهورا في حقل حياتي (دلال، ريمة، سارة، فاطمة، عائشة، مريم).

إلى توأم روحي ورفيقة دربي وشريكتي في العمل: "حياة"

إلى كل من أحبهم قلبي ونسيهم قلمي.

حليمة

مقدمة

مقدمـــة :

يعد المسرح الجزائري جنسا أدبيا حديثا ومعاصرا ومرآة عاكسة لواقع الإنسان لأنه يعبر عن ذلك الواقع المليء بالحرمان لهذا سعى كتاب المسرح الجزائري أمثال "عبد القادر علولة" إلى البحث عن هذه الكليات المفقودة، حيث إنّ لغته في مجمل مسرحياته تتميز بالسمة الرمزية المليئة بالدلالات والرؤى الفكرية والفلسفية، إنها نظرة متعمقة للعالم سافر بها المسرحي الجزائري بدون تأشيرة إلى عالم ما ورائي غيبي بناه من فلسفته الخاصة وجعلنا نذهب معه إلى فضاء فسيح ونتأمل عوالم بيئته التي يتكلم فيها عن عادات مجتمعه وتقاليده.

ولقد خضع مسرح "علولة" لمجموعة من المؤثرات التي شكلته وجعلت له طبيعة مميزة، تجلت في المؤثرات التراثية، والمؤثرات الغربية الاجتماعية والسياسية إلى جانب بعض المؤثرات الأخرى التي ظهرت بشكل محدود في مسرحه وكان يسعى إلى إبداع فن مسرحي يتماشى وخصائص المجتمع والبيئة الجزائرية، وذلك بتصوير الواقع ونقده من خلال أفكار مستمدة من الحياة المعيشة ومن العلاقات الاجتماعية بين الأفراد.

ولطالما اعتبرت المسرحية طريقا لتوعية الجمهور، وفتح أذانهم، وتنوير بصائرهم على الأمور الخفية، مطالبة بالإصلاح والمسرحية من الأشكال الأدبية الأقوى تصويرا للواقع العربي، فقد لقيت الاهتمام من قبل الدارسين.

ونظرا لأهمية المسرحية كجنس أدبي مكتوب، أردنا الإطلاع على هذا الفن الأدبي وخصوصياته لأن معظم الدراسات تصب في مجال الرواية والقصة على خلاف المسرحية التي تعاني نقصا في مجال البحث والدراسة، ولذلك اتجهنا إلى دراسة مسرحية "اللثام".

وتم اختيارنا لهذه المسرحية لأنها تناولت عنصر المأساة والذي أصبح يسمى في النظرية النقدية الحديثة بـ"المأساوي" " Le Tragique"، فالمأساوي كمضمون فني ليس هو المأساة التي تبقى شكلا أدبيا، إذ أن المأساة لما كانت قد انتهت في الكتابات الملحمية والفنون الدرامية القديمة شكلا، فإن المأساوي لازال

مستمرا كمحتوى يبحث في الفنون الأدبية المعاصرة التي تتحدث بهموم إنسانها ومشاكله الكونية، وملامح مستحدثة لوجه يلائم محتوى العصر الذي يحل فيه، ولعله قد وجد ذلك الوجه وذلك الشكل في المسرحية العربية الحديثة والمعاصرة، كما وجد في الملحمة والدراما والمسرحية عند الغرب، من هنا فقد جاءت دراستنا تحمل عنوان: "الحس المأساوي في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة".

وأمام كثافة حضور المأساوي في المسرحية اخترنا دراستها مدفوعين لهذا البحث بعدة أسباب نذكر منها:

-الرغبة العلمية في اكتشاف ماهية ودلالة المسرح الجزائري وكذلك تحليله ودراسته من أجل المساهمة في كتابة التاريخ الثقافي المسرحي الوطني الذي بدأه عبد القادر علولة وقدم حياته من أجله.

-محاولة فهم المسرحية المأساوية ذات الطابع الفكاهي.

-الرغبة في كشف الحس المأساوي وأشكاله من اغتراب ولا انتماء مجسدا في بطل المسرحية على وجه الخصوص وجميع مظاهر المسرحية عموما.

وعليه جاءت إشكالية البحث كالآتي :

-كيف تجلت التحولات المأساوية في المسرحية؟ وفيما تمثل ذلك؟

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

ففي المدخل تحدثنا عن مفهوم الحس المأساوي وضبط مفاهيمه والتعريف بالمسرح الجزائري : نشأته وتطوره.

أما فيما يخص الفصل الأول "أشكال تجلي الحس المأساوي في المسرحية" ويضم تحته عنصرين :

-الاغتراب وأشكاله في المسرحية.

-اللاإنتماء وأشكاله في المسرحية.

أما الفصل الثاني فسيحمل عنوان: "الأثر الفني للحس المأساوي في المسرحية" حيث عرضنا فيه الأثر الفني والجمالي في عناصر جوهرية في صناعة النص المسرحي وهي: العنوان، اللغة، الحوار، الشخصيات، الزمكاني.

وختاما استخلصنا مجموعة من النتائج التي أثرت في التجربة الفنية في مسرح "عبد القادر علولة".

وقد ارتأينا الاعتماد في هذا البحث على مجموعة من المناهج التي تخدم عملية البحث، وهي المنهج التاريخي الذي هو أسلوب علمي ينتج من ملاحظات الباحث القائمة على مشاهدته للمخلفات التي تركها الأقدمون، وهو يساعد على استرداد الماضي تبعا لما يتركه من أثار، وسلكنا هذا المنهج عند التاريخ لمراحل نشأة وتطور المسرح الجزائري، كما ارتكزنا على المنهج الفني كونه الأنسب طالما أننا بصدد محاولة دراسة المسرحية سواء في تتبع واستقراء أفكار الكاتب أو في تبين الجانب الجمالي للمدونة واستجلاء ملامح المأساة فيها واكتشاف أسرارها الجمالية.

ومن بين المراجع التي اعتمدنا عليها: فن الشعر لأرسطو ترجمة إبراهيم حمادة، فنون النثر الأدبي في الجزائر لعبد المالك مرتاض، لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري لزيان محمد، الاغتراب والإيداع الفني لمحمد عباس يوسف.

ومن جملة الصعوبات التي اعترضتنا في هذا البحث نذكر:

-عدم عثورنا على دراسات سابقة في هذا الموضوع باستثناء شذرات من هنا وهناك حيث اقتصرت الدراسات حول المشرق العربي، وكأن المغرب العربي لم يعرف الظاهرة المسرحية.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل شكرنا وامتناننا لأستاذنا الفاضل الدكتور: "موسى كراد" الذي لم يذخر جهدا في مساعدتنا وتزويدنا بمختلف التوجيهات القيمة التي خدمتنا في بحثنا فجازه الله خيرا وجعله ذخرا لطلاب العلم، وله منا جزيل الشكر والتقدير والاحترام.

كما لا يفوتنا أن نشكر الأستاذ والكاتب المسرحي "دلسي محمد" الذي لم يبخل علينا وقام بتزويدنا بمختلف المراجع فله منا كذلك خالص الشكر والتقدير والشكر موصول كذلك إلى كل من كانت له يد بيضاء على هذا العمل.

وبعد لسنا نزعم أن هذا العمل قد وصل مستوى النضج فهو عبارة عن محاولة، فإن كنا قد وفقنا إلى ما نصبوا إليه فذلك من فضل الله تعالى وتوجيهات أستاذنا الفاضل، وإن قصرنا في بعض جوانبه، فما كان ذلك عن قصد، ورجاؤنا أن نكون في مستوى هذه الخطوة، وهدفنا هو منفعة مكتبتنا بهذا البحث المتواضع، ونسأل الله التوفيق والسداد.

مدخل نظري

ضبط المفاهيم

أولا: الحس الماساوي

1. **المأساة.**
2. **المفارقة.**
3. **التطهير.**

ثانيا: المسرح الجزائري: النشأة والتطور

1. **سمات المسرح الجزائري.**
2. **المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب.**
3. **التراث وتأثيره في كتابات "علولة"**

مدخل : ضبط المفاهيم

أولا: الحس المأساوي: (المأساة، المفارقة، التطهير)

قبل الحديث عن المسرح في الجزائر يجدر بنا أن نتطرق للحديث عن أحد أقسام المسرحية في العصر القديم ويظهر ذلك جليا من خلال ما قاله أرسطو في كتابه (فن الشعر) حيث قسم المسرحية إلى نوعين مأساة وملهاة من حيث أنها فن مسرحي، ونحن بدورنا سنخوض في أعماق القسم الأول (المأساة) وذلك بضبط بعض المفاهيم، فلما كان لكل فن مصطلحاته الخاصة فقد تميزت الكتابة المأساوية منذ عهودها اليونانية ترساناتها المصطلحية التي ساهمت في رفع الحس الدرامي لقرائها، ومن بين أهم المصطلحات الوظائفية التي شكلت قوام العمل المأساوي في الكتابة الأدبية نجد :

1. مفهوم المأساة :

محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مبتدعة بكل أنواع التزيين الفني، "وتتم المحاكاة في شكل دراسي، لا في شكل سردي بأحداث تثير الشفقة والخوف"[1]، فالمأساة لابد أن تكون مزودة بألوان التزيين التي فيها إيقاع، لحن ونشيد، ويقصد بذلك أنها تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وأن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد.

ويعفها أرسطو في كتابة (فن الشعر) بقوله: « هي محاكاة فعل نبيل تام ولها طول معلوم وبلغة مزودة بألوان من التزيين وتختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص، يفعلون لا بواسطة الحكاية، تثير فيهم انفعالات (الرحمة والخوف) تؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات »[2] حسب التعريف الأرسطي الذي يعرف المأساة بأنها :

---

[1] صالح المباركية: الآداب الأجنبية (القديمة، الأوربية)، دار قافة للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط 1)، 2007م، ص 87.

[2] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، مصر، (د.ت)، ص 20.

« محاكاة لفعل مهم كامل، له خير مناسب، بلغة بها متعة بطريق الفعل لا بطريق السرد، بهدف إثارة الشفقة والفزع، لكي تصل بهذين الشعوريين إلى التطهير »[1].

ويعلق الناقد الإنجليزي "جون ملتن" على ظاهرة التطهير فيقول: « المأساة: كما يرى أرسطو لها قدرة على إثارة ال شفقة والخوف، أو الرعب لتطهر الذهن من تلك المشاعر وأمثالها، أي أن تهدئ وتخفف منها إلى حد الاعتدال بنوع من السرور الذي يثير تلك المشاعر أو مشاهدتها عند المحاكاة الجيدة (...) فهكذا في الطب إذ تستخدم الأشياء ذات الصفة والسحنة السوداوية في علاج العلة السوداوية، الحامض ضد الحامض، والملح لإزالة الأمزجة المالحة»[2].

فالمأساة تثير فينا حسب "أرسطو" عاطفتي الشفقة والخوف، دون الشعور بالألم الذي عادة ناتجا عنهما جراء الطابع الإنساني الشمولي لذلك الحدث المأساوي الذي يقع للبطل، ذلك أن الشخوص التراجيدية كائنات مثلنا لكن لها من العظمة مالا أمل لنا في بلوغه.

2. المفارقة :

لغـة : نجد أنفسنا ونحن نستعمل هذا التحليل موازين بالمعنى المعجمي لمادة الفرق التي تعني في أول دلالاتها اللغوية خلاف الجمع، فَرَقَهُ، يَفْرُقُه فَرْقًا، وفرقة: وقيل فرق للصلح فَرْقًا، وفرّقَ للإفساد تفريقًا وانفرق الشيء وتفَرَقَ وافتراقًا، مفارقة: صيغة مبالغة على وزن مفاعلة وتعني البعد والاختلاف والتضاد[3].

اصطلاحا : المفارقة في المأساة « هي البداية والأصل في الحدث الدرامي، التي ليس معناها الاختلاف والتضاد، فالأبيض والأسود لا يكونان هذه المفارقة، والقزم والعملاق لا يكونان مفارقة، والضعيف والقوي لا يكونان مفارقة وهكذا... »[4].

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بروي، (مرجع سابق)، ص 13.

[2] موسوعة المصطلح النقدي، (مرجع سابق)، ص 94.

[3] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ج10، (ط1)، 1990م، ص 301. [مادة فرق].

[4] رشاد شدي: الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، (ط2)، 1995م، ص 21.

ما لم يكن ذلك الاختلاف حدث مغير للأوضاع التي قبله، أي التحول في المصير: من السعادة إلى الشقاء، وهو ما يصور لنا موقفا مأساويا ناتجا عن تلك المفارقة الدرامية.

ويذكر أرسطو في الفصل الحادي عشر من كتابة "فن الشعر" بأن المفارقة أو كما ساقتها بعض الترجمات "انقلاب الحال" [1]، أو بعبارة أخرى « هو التغير الذي ينقل حالة الأشياء (...) إلى نقيضها (...) ومصل ذلك أوديبوس ويزيل مخاوفه بخصوص أمه، فيكتشف بذلك سر مولده»[2].

وتنقلب حالة من الحالة العادية إلى الشقاء وتنتهي بانتقامه من نفسه (فقأ عينيه) وهذا ما يؤدي إلى استكشاف المفارقة.

ويعلق أحد النقاد على تقنية المفارقة في الخطاب المأساوي: « بأن انقلاب الحال يشير إلى ما يحدث عندما (يكتشف المرء أن أفعاله... تؤدي إلى نتائج هي على النقيض المباشر مما قصد الفاعل أو توقع) وهذا بالطبع يناسب مثال أوديبوس الذي ساقه أرسطو »[3] والمفارقة تقنيا تأتي دوما بعد استكشاف البطل للحقيقة، إماطاته لحجاب الجهل الذي كان يلفه، ما يعني أن مسألة الجهل بالحقيقة التي تركن قبل الاستكشاف والمفارقة هي من شمولات القدر المأسوي الذي مثل جوهر التساؤل في الكتابة المأساوية منذ أقدم العهود.

---

[1] ينظر: موسوعة المصطلح النقدي: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (ط2)، 1983م، المجلد الأول، ص 117.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر: ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (ط 2)، 1973م، الفصل الحادي عشر، ص 213.

[3] التعليق للناقد الإنجليزي والترلوك " Walterloock" نقلا عن موسوعة المصطلح النقدي (مرجع سابق)، ص 118.

3. التطهير :

لغــة : طَهَرَ، يُطَهِرُ، تَطِهِيرًا، والتطهيرّ: التنزه والكف عن الإثم وما يجمل ذلك، والتطهير: التنزه عمّا لا يحل وهم قوم يتطهرون أي يتنزهون من الأدناس.

ورجل طَهِرُ الخُلُقِ وطاهره، والأنثى طاهرة وإنه لطاهر الثياب أي ليس بذي دنس في الأخلاق[1].

اصطلاحا : يرتبط هذا المصطلح ارتباطا وثيقا بالمأساة في تنظيرها الأرسطي، "وهي تلك النقاوة والصفاء الذي ينتاب الإنسان، جراء مشاهدة مصير مشؤوم أو عقاب مسلط للإنسان يشبهه، يكون قد تعاطف معه في القصة فيحدث التطهير نتيجة، التعاطف مع البطل "[2]، وذلك عن طريق إثارة عاطفة الشفقة والفزع، من المصائب التي تصيب البطل، مما يؤدي إلى تطهير النفس البشرية، وهو أحد الأهداف الأساسية للكتابة المأساوية.

ثانيا: المسرح الجزائري النشأة والتطور

يعد المسرح أبا الفنون وروح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها وهو من أكثر الفنون الأدبية تجدرا في تاريخ الإنسانية لما له صلة وثيقة بالمجتمع، ففي فضائه وعلى ركحه تعبر به الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وترسم أحلامها وتطلعاتها، وبالتالي فإن المسرح أشد وقعا من بقية الفنون الأخرى وهو أحد الفنون الأدبية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فقط بل يعد مؤسسة تربوية تضم جميع الطبقات الاجتماعية، حيث يسعى إلى إحياء التراث والماضي بصورة تتناسب مع مطامع الجمهور من جهة، وعلى بث الوعي والنهضة الاجتماعية والسياسية والفكرية من جهة أخرى.

والمسرح في الجزائر كان ومازال أداة فاعلة في الحياة الثقافية، فالمتتبع لمسار المسرح الجزائري يندهش ويعجب بتلك المسيرة الكبيرة والخصبة التي يتميز

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج10، ص 506. [مادة طهر].

[2] موسوعة المصطلح النقدي: ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ص 93.

بها من تنوع ومواكبة للأحداث التي مر بها الوطن، والمختص والدارس للمسرح في الجزائر يلاحظ تلك الصعوبات التي عرفها، والمراحل المتعددة التي مر بها.

هناك من الباحثين من يرى أن الجزائر عرفت المسرح مع الدخول الفرنسي، وهناك آخرون يرون أنها عرفته قبل هذا بكثير، لكن الشيء الذي اتفقوا عليه بخصوص أصول المسرح الجزائري « أنه كان عبارة عن عروض شعبية وغناء شعبي يقام في المقاهي»[1].

ونجد من جهة أخرى أن هناك من يقول أن بداية المسرح الجزائري كان مفتوحا مثل الكاتب "جروة علاوة" وهذا في كتابه حيث يقول: «بعد زيارة كل من فرقة قرداحي وجورج الأبيض وفاطمة رشدي إلى دول شمال إفريقيا، ومن هنا يكون تاريخ بداية الحركة المسرحية في الجزائر، وهو أواخر القرن التاسع عشر (19) بالإضافة إلى ارتباطه بزيارة "القرداحي" "وجورج الأبيض" "وفاطمة رشدي"»[2].

إذن "فجروة علاوة" يقيد بداية المسرح الجزائري بسنة محدودة فتركها ممتدة في أواخر القرن التاسع عشر (19)، وبعد كل هذا الاختلاف حول البداية الفعلية للمسرح الجزائري يرى بعض الباحثين إلى أن تحديد ميلاد المسرح في الفترة التي امتدت ما بين 1919 حتى 1927 أي بعد الحرب العالمية الأولى حيث ظهرت الحاجة إلى مسرح يتمثل دوره في معالجة الواقع الاجتماعي.

وهذا ما دفع بالجزائريين إلى محاولة القيام بالعمل المسرحي ولكن هذه المحاولات باءت بالفشل بسبب الاستبداد الفرنسي الذي كان يقف في وجه الوعي القومي.

ورغم الضيق الذي فرضته فرنسا على رجال المسرح الجزائري إلا أن التلاحم بينه وبين القضية الوطنية بلغ أوجه سنة 1958 بتأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وكانت هذه الفرقة سفيرا للجزائر وقد ظل المسرح محظورا

---

[1] زيان محمد: لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري، ص 23.

[2] جروة علاوة وهيب: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (د.ط)، 2004م، ص 33.

في مدن كبرى، ينمو في صمت بعيدا عن الرقابة باحثا عن تحقيق ذاته وجمهوره، وهذا الذي ألفت نظرا السلطات الفرنسية فراحت تشدد الخناق عليه أكثر حتى اندلاع الحرب العالمية، وتغير وضع العالم مما أدى إلى الالتفات إلى أمور أخرى، هذا ما أدى إلى تناقص الإنتاج، فلم يخض بالازدهار والانتشار إلا بعد سنة 1945[1].

وبعد الاستقلال مباشرة ظهرت فترة إعادة البناء، وازدياد الوعي الوطني، برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية، في البناء، والتطور والتفتت السلطات إلى المسرح باعتباره أحد ركائزها الأساسية لما له من قيمة توعوية.

ولقد تنوعت الفرق من هواة ومحترفي، وازدهرت مع النهضة الأدبية والاجتماعية وعبرت عن القضايا التي حدثت بعد الاستقلال حتى يومنا هذا.

ولقد كان لظهور الفن المسرحي في الجزائر إرهاصات ساعدت على خلق هذا النوع رغم ما واجهه من عراقيل وصعوبات في مراحله الأولى نذكر منها:

-زيارة "جورج الأبيض" للجزائر: « فهذا سبب رئيسي في ظهور الفن المسرحي في الجزائر بالإضافة إلى عوامل أخرى، فقد أيقظت هذه الزيارة الشعب الجزائري، وجعلهم يشعرون بأهمية المسرح ورسالته، فحاولوا تأسيس بعض الفرق المسرحية التي قدمت بعض التمثيليات»[2].

-الحفلات المسرحية ومتطلباتها، وهذا العمل يدل على الانتعاش الفكري والثقافي « فكان كل مدير مدرسة عربية أو أحد المعلمين يكتب مسرحية ليمثلها التلاميذ، إما بانتهاء السنة الدراسية وإما بمناسبة المولد النبوي أو مناسبات أخرى»[3].

-تطلع الكتاب الجزائريين إلى التربية والمباشرة ولقد سعى الكتاب الجزائريين بالإضافة إلى فئة الهواة وفن التمثيل إلى مخاطبة الجماهير ومحاولة التأثير

---

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، مطبعة القلم، كونس، 1983م، ص 218.

[2] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1954م، ص 204.

[3] المرجع نفسه، ص 204.

المباشر بهدف الإصلاح والتربية والتوجيه، وقد أدت هذه العوامل إلى ظهور الفن المسرحي في الجزائر فالكاتب يستطيع أن يخاطب أضخم عدو من مواطنيه إذا كتب مسرحية[1]، ولاسيما إذا أحسن اختيار موضوعها.

وإذا أردنا الحديث عن نشأة المسرح الجزائري، خاصة التأسيس والتأصيل وإذا أردنا الحديث عن النشأة نجد أن هناك اختلاف بين بعض الباحثين عن السنة الفعلية التي بدأ فيها المسرح الجزائري فنجد مثلا عبد الله الركيبي في كتابه تطور النثر الجزائري الحديث يقول: « غير أن الباحثين يكادون يجمعون أن انطلاق المسرح الجزائري بدأ سنة 1926 وحتى السنة التي حاول فيه الجزائريون خلق مسرح عربي يستخدم اللغة الفصحى وسيلة للتعبير والتمثيل»[2].

في حين نجد عبد المالك مرتاض يقول: « لقد تأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة 1921 وهذه الفرقة هي جمعية الأدب والتمثيل العربي، ويبدوا أن تأسيس الفرقة التمثيلية كان له علاقة وثيقة بزيارة الممثل المصري جورج أبيض مع فرقته للجزائر »[3]، غير أن المسرح الجزائري بدأ أول خطواته في السير بعد ارتحال هذه الفرقة العربية عن أرض الوطن، وكان لعروضها المسرحية على مسارح الجزائر الصدى البعيد في نفوس النخبة [4]، وقد قيل عن المسرح أنه « فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة التي عاقبت الحملة الفرنسية على مصر »[5].

---

[1] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 199.

[2] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 2.

[3] عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 197.

[4] محمد طاهر الفضلاء: المسرح تاريخها ونضالها، المسرح الجزائري في عهديه الاحتلال والاستقلال، وزارة الثقافة، ج2، (ط1)، ص 14.

[5] محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار النشر، بيروت، لبنان، (ط 2)، 1967م، ص 10.

1.سمات المسرح الجزائري :

اتسم المسرح الجزائري بسمات عدة ميزته عن باقي الفنون والنصوص النثرية وقد لخص مصطفى كاتب بعض هذه السمات في النقاط التالية :

-ظهر من خلال العرض الشعبي وهو مرتبط بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت الاسْكَاتْشَاتْ الأولى تقدم في الأماكن العامرة بالسكان، ولهذا يشكل أواخر مسرح تجاري وهو ينتمي إلى مسرح المحترفين سواء كانوا فنانين أو منظمي عروض مسرحية ولهذا في المسرح منذ بدايته مهتم بالتقاليد الفنية الأصيلة « كما أنه مرتبط بالغناء ولغته خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرجين »[1].

-مسرح شعبي غير مثقف بعيد عن رجال الأدب حتى أن بعض هؤلاء جربوا الكتابة المسرحية ولم تكن نصوصهم صالحة لتقديمه، لذا بقيت أعمالا أدبية تم نشرها في كتب « إن الممثلين أنفسهم الذين تطلعوا لمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي وكانت بعض النصوص توضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من طرف زملائه، كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد القسنطيني، ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عفويا بالعروض فقط وفي أوائل العشرينات وعقب فشل المحاولات التي بذلت لكتابة المسرحيات باللغة الفصحى »[2].

ولهذا فإن الممثلين هم الذين يقومون بمهمة كتابة النص المسرحي حيث كانت تقوم بعض النصوص شفاهة بين الممثلين وفي وقت لاحق يعيدون كتابتها مثلما كان يحدث مع رشيد القسنطيني رائد المسرح الجزائري، بل كانت إعداد مسرحي يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة، حيث أنه في الثلاثينات عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد

---

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مطابع الوطن، الكويت، (ط2)، 1999م، ص 67.

[2] أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف محمد العيد تاورتة، جامعة منتوري قسنطينة، 2009م، ص 501.

القسنطيني (1887 – 1944) الذي كان أول من أدخل الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري وتقول إيرليت روت في كتابها المسرح الجزائري أن رشيد القسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية وسكاتش وقرابة ألف أغنية وكثيرا ما يرتجل التمثيل حسب ما يلهمه الخيال ويتطرق إلى موضوعات مألوفة لدى الجماهير فقدم شخصيات العالم المزيف المناقض...إلخ، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المليئة بالضحك.

كما أن المسرح الجزائري خاض تجربة التأليف الجماعي حيث وصف أحد الشباب هذه التجربة ووضع أسباب ظهورها وفائدتها لفن المسرح بجمع أطرافه، الممثلين، الفكرة المسرحية وصاحب المسرحية والمخرج والمتفرجين ويقول هذا الشاب واسمه "قدور النعيمي" أحد فناني فرقة البحر الجزائرية «لقد أعربنا منذ أن تكون مسرح البحر عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابة المسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المجترة التي يجهزها الآخرون... وأن تنطبق من الكتابة القديمة، للنحت منها كتابة جديدة وهي الحيلولة دون أن يكون الممثلون ببغاوات وقردة، ذلك أن إشراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا فناني واعين ومسؤولين ونشطين»[1].

ونجد أيضا "عبد الحميد بن هدوقة" يصف النشاط المسرحي في الجزائر فيقول: « المسرح يحتضن مجموعة من الكتاب المسرحين بالإضافة إلى كتابها السابقين مثل "محي الدين بشطارزي"، "بوعلام رايس"...أما المسرح الحديث فتمثله كتاب مسرحيون أمثال "ولد عبد الرحمان كاكي" ومن مؤلفاته "إفريقيا قيل السنة الأولى"، وكذلك "عبد القادر علولة" من مؤلفاته "الخبزة والمائدة" ومسرحية "بوعلام زائد القدم" كتبها "عبد الحميد بن هدوقة" "وسليمان عيسى"»[2].

---

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 462.

[2] المرجع نفسه، ص 465.

ارتبط المسرح الجزائري بالغناء باللغة الشعبية الخفيفة القادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج من جهة ومن جهة أخرى فإن الغناء ارتبط بالفكاهة أيضا ولذلك غلبت سمتها على طريقة الأداء حتى في مواضيع المسرحيات الجادة.

إن المسرح الجزائري مند ظهوره وهو يتحمل مسؤولية التثقيف إلى جانب وظيفة الترفيه ومن ثم فهو مسرح التزم بقضايا اجتماعية ووطنية مختلفة وقد وجد في الفكاهة والغناء طريقة للانفلات من الرقابة في عهد الاستعمار الفرنسي.

2. المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب :

عرف المسرح الجزائري – في فترة ما بعد الاستقلال– تطورا ملحوظا على مستوى النص أو العرض حاول من خلاله المهتمون بهذا الفن التعبير عن قضايا الأمة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بنظرة جديدة مغايرة لما سبق، من خلال العودة إلى التراث الشعبي لتأهيل هذا الفن من خلال إيجاد أشكال ومضامينه مناسبة للوصول إلى المتلقي الجزائري التواق إلى المسرح الشعبي البعيد عن الأشكال الغربية، فالعودة إلى التراث هي التأصيل وتحقيق الذات والهوية، ومن هنا كانت خصوصية التجربة المسرحية – بعد الاستقلال– هذه التجربة المتكئة على التراث الشعبي وتجريبي بعض الكتاب المسرحيين أشكالا متنوعة من المسرحية التجريبية، ومن هذه الأشكال نجد الشكل الملحمي الذي ظهر ابتداءا من السبعينات على يد الكاتب المسرحي "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي تأثر ببريخت ووظف تقنية التجريب كما في مسرحية (القراب والصالحين) والتي يدعو فيها إلى (الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر، وهدم الجدار الرابع لمنع اندماج الجمهور مع الشخصيات والأحداث) [1].

[1] حفناوي يعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، (ط1)، الجزائر، ص 357.

كما استخدم كاكي تقنيات جديدة في تجربته للشكل الملحمي كالراوي والمداح لهدم الجدار الرابع وتحقيق مبدأ الإيهام حتى يؤكد للمشاهدة أن ما يراه مجرد تمثيل وليس حقيقة.

إلى جانب "ولد عبد الرحمان كاكي" نجد زميلة ورفيق دربه الكاتب المسرحي "عبد القادر علولة" (1939-1994) الذي نعد تجربته من بين أهم التجارب المسرحية الرائدة حيث ارتكزت على الوسائل التقنية المعتمدة في التجريب المسرحي كاستلهام التراث وتوظيفه في أشكال متعددة كالقوال والمداح والحلقة هذه الأشكال التراثية الشعبية التي ساعدته على تأصيل المسرح الجزائري حتى يكتسب جمهوره الذي يتذوقه حيث يقول في هذا الشأن: «عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البيئة المسرحية ومكوناتها التقليدية، فلم لم يكن لقاؤنا مع التراث عام 1972، بل قبله ولكن تجربة مسرحية المائدة التي قدمت هذا العام تنبهنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتتطلب بنيات مسرحية أخرى»[1].

فالمسرحية من تأليف وإخرا ج جماعي يضيف علولة : «تروى قصة حول أبعاد الثورة الزراعية، تجولت بها الأرياف والقرى وهيأت عروضها للعمل في الهواء الطلق، فتحلق المتفرجون الممثلين أثناء العرض ومن كل الجهات مما ألزمنا الاستغناء عن الديكور إلى نوع من الارتيا ح لدى الجمهور، الذي عندما يضجر ولا يروقه ما تقدمه له يعطينا بظهره ليقابل زملائه من الجالسين، إما يتحدث معهم أو يسمعنا بأذنه أكثر، وهو ما نبهنا إلى التركيز على المسرح الحواري أكثر»[2].

وقد أكد "علولة" أنه بعد الانتهاء من العرض يتقرب من الجمهور ويستمع إليه ويتناقشه معه حول المسرحية حتى إذا جاء العرض الأربعين توصل مع الجمهور إلى حل يرضيه، كما كان العرض الأربعون يختلف كليا عن العرض الأول، ومن هنا تأكد من ضرورة البحث عن مسرحية تتماشى وطموحات الجمهور وتواكب ثقافة الشعب وتراثه وخياله.

---

[1] أحمد بونفي: المسرح الجزائري نشاته وتطوره (1926-1982)، منشورات التبيين الجاحظية، 1998م، ص 168.

[2] المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926- 1989)، ص 168.

وعند تقديمه لهذا التجربة الجديدة في المسرح وبعد عقد من الزمن قال علولة: « أود أن أوضح في سياق تجربتنا المسرحية الجديدة منذ عام 1982 والتي أفرزت مسرحيات: (الأقوال) و(الأجواد) وأخيرا (اللثام) أن عملنا يعتمد على النقد، فقد لاحظنا في السبعينات ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة التي كنا نقدمها داخل القاعة، لقد كان عملا معلقا، ويعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية ومن أجل تجنب المأزق عمقنا البحث واهتدينا إلى مسرح، الحلقة حيث يبدو المداح شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية وفي تشويق وإبداع»[1].

3. التراث وتأثيره في كتابات "علولة":

استعان "علولة" في كتاباته بأشكال تراثية، منها الحلقة والمداح والقوال....إلخ، ولقد هدف من خلال ذلك إلى مخاطبة الجمهور مستعينا بتراثه وبذاكراته الجماعية التي يعتز بها "فالبحث في تراثنا عن ظواهر وفعاليات طبيعة المسرحية له ما يبرره وتعد بثمرات ناضجة" [2] وعندما استقى علولة مواضعه من التراث أغناها برؤية وتصور جديدين، وكذلك التراث من جهته يغني هذه الكتابات المسرحية ويضفي عليها مسحة خاصة وميزة تاريخية، ولعل الاستعانة بالتراث الشعبي مادة لأشكال المسرحيات أو موضوعاتها.

يصب فيها كل ما يحلم به من تغيير وتجديد سياسي واقتصادي لمجتمعه "ولعل أكبرهم يشغل بال الكاتب المسرحي عبد القادر علولة هو التأصيل فهذا الفن الآن ظاهرة المسرح في الثقافة العربية انفردت بحياة خاصة تميزها عن المكونات الأخرى لهذه الثقافة"[3].

لقد كان علولة واعيا بظروف مجتمعه وبيئته لذلك كان يؤدي دوره الفعال في تمثيل واقعه عن طريق اهتمامه الجاد بالتراث الشعبي وإسقاطه على الواقع

---

[1] المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926– 1989)، ص 169.

[2] محمد حسن عبد الله: "المسرح المحكى"، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص 88.

[3] مفيدة الحوامدة: "المسرح العربي ومشكله التبعية"، عالم الفكر الكويتية، ع04، 1987م، ص 61.

المعيشي، مضيفا إليه من الاتجاهات والرموز والحقائق ما يجعله أكثر واقعية "ومن الملاحظ أن التراث هو القيمة الثابتة عند كل الأمم التي تبني منها حضاراتها ومستقبلها، لذلك ينقل منه المبدعون تجاربه الفياضة بالقييم المبثوثة في نفوس الناس، ليعبروا من خلالها عن وجودهم ووجود حضاراتهم ليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر"[1].

إن لجوء علولة إلى الاستلهام من التراث محاولة لمواجهة الغزو الثقافي وتحدي المسرح الغربي بصيغته الأرسطية، وذلك في محاولة إثبات الآنا من خلال إحياء هذا التراث وبعث الحياة من جديد حتى يستطيع فرض وجوده على الساحة الثقافية، وتجربة علولة في التأليف المسرحي من خلال العودة إلى التراث سمحت له بأن يوفق بين المصدرين، المصدر التراثي والمصدر الواقعي "ولكي تتحقق سمة الأصالة لمسرحنا فلابد له من تلك العودة العقلانية إلى التراث والتي لا تعني أبدا الصلاة في محراب الماضي ورفض ما سواه، وإنما ترتبط بالواقع المعاصر للمسرح وتستفيد منه، فالعنصر الأصيل يحتاج إلى من يعتني به ويطوره ليجعله صالحا ونافعا في كل عصر" [2].

فالعودة إلى التراث هي السمة التي تميز الأعمال المسرحية للكتاب الذين يحاولون التأصيل للمسرح الجزائري ومن بينهم "عبد القادر علولة"، فالتراث جزء أساسي من كيان الأمة لذلك ارتبط البحث عن هوية المسرح الجزائري بقضية التراث واكتسب هذا الأخير من خلال ارتبطه بالواقع السياسي والاقتصادي والحضاري للمجتمع الجزائري، فالعودة للتراث لا توفر للكاتب المسرحي موضوعات لا حصر لها فحسب، بل إنها أيضا تكسبه أصالة، لغة ثرية بثراء الفكر.

---

[1] سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م، ص 07.

[2] حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، سوريا، (ط 1)، 2000م، ص 22.

الفصـــل الأول

أشكال تجلي الحس المأساوي في المسرحية

أولا : ملخص مسرحية "اللثام"

ثانيا : الاغتراب وأشكاله.

ثالثا : اللا إنتماء وأشكاله.

أولا : ملخص مسرحية "اللثام"

قبل أن نلج في فضاء مسرحية "اللثام" "لعبد القادر علولة" ارتأينا أن نقدم ملخصا للقارئ، لعله يكون نقطة انطلاق لمن لم يتسنى له قراءة نص المسرحية.

إذ تعرض المسرحية في البداية وصفا لشخصية "برهوم الخجول ابن أيوب الأصرم" كسرد استرجاعي لماضي الاستعمار الفرنسي، فبرهوم عمره اثنان وأربعون سنة ولد بغابة من غابات الجزائر، بعد أن فر والده وأمه "الفارزية" وقد كانت حاملا به، وأخته "الغالية" وإخوته الذكور الأربعة من الجيش الفرنسي، على إثر قيام الحركة النقابية بحرق مخازن الكولون والهجوم على السجن.

وفي ليلة من الليالي في الغ ابة، ولد "برهوم ال خجول"، فاستبشر به والده فرحا فذهب ليرى ولده « وينادي دحام...دحام ... رفد أيوب ولده بحنان ضمه على صدره، ولما جاء يقبل عليه حينما يهبط رأسه لقفوه الجادارميا من القفاء»[1].

قام أخ "أيوب الأصرم"، "غالم" بتربية "برهوم الخجول"، عمل "برهوم" في خدمة الأرض والرعي بالماعز، وعمل عند النجار "الألزاسي"، والنجار "الغرناطي"...، تزوج برهوم من "الشريفة" ابنة عمه يوم الجمعة، بعد يوم من الاستقلال، ولديهم ثلاث بنات: "الضاوية"، "حليمة"، "العونية" وولدين "العربي" و"الطيب".

كانت الحياة قاسية لعائلة "برهوم" فرحلوا إلى المدينة، بعد أن انتعش الاقتصاد الجزائري، عمل "برهوم" كعامل متأهل في مصنع الورق كميكانيكي، وقد برع في هذه الحرفة وكان يعمل في قسم عجين الحلفة، وفي يوم من الأيام يرجع "برهوم" إلى منزله وهو مضطرب وهارب من المصنع، وبعد محاورة بينه وبين

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، تقديم: رجاء علولة، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية، الجزائر، 2009، ص 158.

زوجته وقد امتلكته الشهقة والرعشة يخبر زوجته لماذا هو في هذه الحالة النفسية، لأن أصدقاءه الثلاثة سيأتون لزيارته: "الفيلالي، لعرج والبكوش"، وهم يريدون أن يزيد المصنع من إنتاجه.

وقد زاروا "برهوم" لأنهم يريدون منه أن يصلح آلة عجين الورق الكبيرة التي تغسل وتعجن الحلفة لأنه خبير في الميكانيك ولكن "برهوم" كان خائفا من عواقب هذه العملية.

ويعود الكاتب ليصف "برهوم" وطريقة استقباله للنقابين وخوفه ودراستهم خطوات إصلاح الآلة، ورحيلهم بعد أن سلموه مخططها الداخلي، وما إن رحلوا جلس "برهوم" يتأمل في المخطط واجتمع إليه زوجته وأولاده.

وبعد ذلك ذهب مسرعا إلى جاره الذي يسكن فوقه عند "سي خليفة" ورمى رسوم الآلة أمامه وكان من أعضاء الحركة النقابية، ثم يتحاوران على مخطط الآلة حيث قام "سي خليفة" بإقناع "برهوم" بأن هدف النقابيين نبيل، وأن النضال هو السبيل الوحيد لإسترداد الحقوق وكرامة وشرف العمال، وبذلك تناقشوا على طريقة إدخال معدات الإصلاح والوقت الذي تتم فيه عملية الإصلاح.

فكان "برهوم" لمدة ثلاثة أيام عندما يرجع من العمل يقفل على نفسه في غرفته ويدرس بدقة رسوم الآلة، وفي اليوم الرابع خرج "برهوم" قبل المساء قاصدا المصنع للعمل، وكان في حالة نفسية مضطربة يتملكه (القلق والخوف) وعقله يفكر في والده "أيوب الأصرم المنفي".

وبعد العمل لمدة ساعتين حان وقت إصلاح الآلة، وبعد التنكر وصل إلى الجناح الذي فيه الآلة المعطلة وكانت المنطقة مظلمة فأخذ مصباحا وأشعله « شعل

فيها الضوء وبقي يحقق... مكتوب عليها بالخط الأبيض أن يأتي فيه يوم لا بيع فيه ولا خلل من جهة وكرامتنا هايمة وأملنا في البرمة ومن الجهة الأخرى...»[1].

بعدها لحق به "لعرج" و"الفيلالي" و"البكوش" وكونوا سلما بشريا ليصعد "برهوم" إلى أعلى الآلة وبعد التحقق داخل الآلة وجد الخلل.

وبعد إصلاحها بسرعة ضغط "الفيلالي" على زر التشغيل، فسقط "برهوم" من فوق الآلة بعد أن انزلق فارتمى في مكان مظلم فانكسرت رجله، أسرع أصدقاؤه لنجدته ونسو الآلة تشتغل، حينها فقط أشعل رجال الأمن الضوء عليهم، أتوا مسرعين لسماعهم صوت الآلة، فوقف "برهوم" على رجل واحدة وأمر أصدقاؤه بالهرب.

تم نقل "برهوم" إلى المستشفى، وأعلموا زوجته بما حصل فأسرعت إليه فوجدته مكبلا بالضمادات، ذلك لأنه بعد أن سقط، قام رجال الأمن بتسليمه للمستوصف، ولكن مجموعة من الأشخاص دخلوا عليه وضربوه مما تسبب له في جذع أنفه وجروح وكسور في جسمه ثم أتى الطبيب فابلغهم بأنه تعرض للضرب، وأن من ضربوه قاموا بقطع أنفه، فأعطى الطبيب شهادة طبية لزوجته.

ثم بعد أكثر من شهر يتعافى "برهوم" ويخرج من المتشفى وبعد مرور عند خروجه يأخذ "برهوم" الشهادة الطبية ويتوجه نحو مركز الشرطة ليودع شكواه.

ولكي يضطر للمرور بشوارع المدينة فيكبله الخجل، وكأنه قام بجريمة، وبعد أن أحس بضيق كبير انطلق يجري خارج المدينة وهناك رجعت له الروح فأعاد اللثام على وجهه ورجع يسير نحو مركز الشرطة، وهناك أداع شكواه بأنه تعرض للضرب من مجموعة من الأشخاص، والحادث وقع في مصنع الورق وهنا

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 187.

يخبره المفتش بأنه محل البحث، وبعد مروره في التحقيق وما علاقته بالنقابة ومن كتب على الآلة "التسيير الاشتراكي" وتتبعها علامة استفهام؟.

ليوم كامل كان "برهوم" في مركز الشرطة والمفتش يسأله عن المصنع والنقابة، ثم يقوم باحتجازه لأنه متهم بالتشويش والخيانة والتخريب، فبات "برهوم" تلك الليلة في السجن، وفي اليوم التالي عقل "برهوم"وقام بسب وشتم ويطالب بالعدالة وبراءته.

لكن حدث العكس وتمت إدانته، وبعد شهور خرج من السجن وانتظر أن يرجعوه للعمل في المصنع لكن لم يرجعوه، تنقل من حرفة لأخرى، وبمرور الزمن بدأ الحزن يسكنه وأصبح يبدو وكأنه مجنون، إذا سأله شخص أين أن ذاهب؟ يجيب نهايتي القبر.

أصبح يتصور له شبح والده يسلم عليه، ظنت عائلته أنه جن، بدأ يخرج في الليل ويصاحب شبح والده، ووجد أشخاص مثله متشردين ومعزولين عن المجتمع، تصاحب معهم وأصبحوا يلتقون كل ليلة في المقبرة، ليتكلموا عن المجتمع ويدرسوه لإيجاد الحلول ودخوله من جديد.

لم يستطيع "برهوم" العيش في المنزل فبعث برسالة إلى أهله « يتكلم فيها على مجتمع مثالي على قرية مليانة بالورود...برج أخضر مشجو...قلعة لا تؤخذ ...يتكلم على النظام الداخلي على حرية التعبير والإيداع...»[1].

وبعد مرور أسابيع جاء خبر بأن أشباح من مقبرة النصارى في الليل، ذهب "سي خليفة" و"زوجة برهوم" للبحث عنه قبل ان تمسكهم الشرطة، فيدخلان إلى المقبرة ويقوما بالنداء على "برهوم" فيسمعهم فيرد عليهم فيغمى على "الشريفة"

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 221.

من الخوف فيسرع إليها "برهوم" و"مسلكة الأيام" لإيقاظها، يعرف برهوم بأصدقائه وإثر حوارهم تأتي الشرطة على إثرهم ولكن يفروا.

ثانيا: الاغتراب وأشكاله

1. الاغتراب :

إن ظاهرة الاغتراب قديمة قدم الوجود الإنساني، أي من تلك الفترة التي اغترت فيها آدم عليه السلام وزوجته عن الأصل وهبطا إلى الأرض، ومع الوقت زادت حدة هذا الشعور بظهور الطبقات الاجتماعية وانقسام الناس إلى مجموعات وقبائل وبالتالي انقسامهم إلى حاكم ومحكوم، من هنا أصبح كل فرد يبحث عن ذاته في مجتمع يحس أنه غريب عنه وبطبيعة الحال سيكون هذا البحث على حساب الآخرين بغض النظر عن مكانتهم والطبقة التي ينتمون إليها.

ويمكن القول أن الاغتراب في أبسط تعريفاته « شعور بوجود علاقة انفصالية بين الواقع والحلم »[1]، ونجد أن مفهوم الاغتراب قد لقى تعددا في ضبط تعريف خاص وواحد ذلك لتعدد النظريات والمجالات التي تطرقت إليه فالاغتراب « يشكل جزءا جوهريا من منظومات فلسفية ومذاهب اجتماعية بالغة التنوع »[2]، وذلك لأن الفرد عانى ولا يزال يعاني من أزمات هي «أزمة الفرد مع ذاته وأزمة العلاقة بين الفرد والآخرين وبنيه وبين النظام الاجتماعي إنها أزمة الوجود البشري في ذاته »[3]، ويتضح لنا مفهوم الاغتراب بشكل واضح ومجسدا في خروج آدم من الجنة فهو «اغتراب عن الله وانفصال عن الحقيقة الإلهية الجوهرية وسقوطه في عالم

---

[1] حمادة أبو شاويش وإبراهيم عبد الرزاق: الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود لجبر إبراهيم مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج4، ع2، 2006، ص 126.

[2] فيصل عباس: اغتراب الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 2008، ص 05.

[3] المرجع نفسه، ص 05.

الأشياء »[1]، ويتجلى لنا في مسرحية "اللثام" مجسدا في البطل "برهوم" في ذاته التي « تحمل إحساسا شديدا بالغربة في ذلك الصراع النفسي والانقلاب المفاجئ في حياته إذ كان يعيش في أزمة نفسية عنيفة »[2] من ذلك الوقت الذي حمل فيه بطل المسرحية اسما غير اسمه في حين كاسمي "دحام" فأصبح بين الفنية والأخرى، "برهوم الحشام"، فهذا هو الاغتراب في حد ذاته مما جعل هذا الاسم يلتصق به وينعكس وعلى شخصيته يقول القوّال*: « مشى غالم يجري وسب في قلبو حين ما دخل للدار "المير" حكماته الرهبة وانسى اسم ولد خوه المرحوم (...)، كان عارف بلي أخوه أُخْطَارْ* لبنه اسم يحمس رمز الهجوم والشجاعة اسم ذو رنة عامرة (...)، الخوف ضبب له الفكر والموظف زربه (...) باش ما يخرجش من توصيات الفقيد نطق باسم "برهوم" »[3] من جراء هذا الخطأ الذي ارتكباه عم البطل في حق "برهوم"، حيث أصبح "دحام الشجاع" "برهوم الخجول" الأمر الذي صاحب برهوم والتصق به وانعكس سلبا على شخصيته فأصبح الصمت وسيلة يعبر بها والخجل ميزة يتميز بها في زمن أصبح من النادر أن نجد شخصية

---

[1] فيصل عباس: اغتراب الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، ص 06.

[2] ناهد الشعراوي: الاغتراب والحنين في شعر مالك بن ريب التميمي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2011، ص 20.

* القوّال: شخصية تراثية عرفها المجتمع الجزائري منذ القديم وهو شكل من أشكال الممارسة الفنية الذي يقوم على الارتجال ولقد عرف المجتمع العربي عامة والجزائري بخاصة أشكالا عديدة من هذه الممارسات الفنية، فإضافة إلى القوّال نجد: المداح، الراوي، الحكواتي....إلخ، وللقوال في الذاكرة الشعبية طابقا مميزا لقد كان يستعمل الأسلوب الملحمي، والذاكرة العاطفية في تقديم غرضه الفني للجمهور، وكان يصور انفعالات الناس أثناء استماعهم لتلك الحكايات والبطولات يترصد انعكاس هذه الحكايات على نفسيتهم، والقوّال شخصية تتمتع بقدرات فنية متعددة، فهو يجسدها بقوله معتمدا في ذلك على تعابير وجهه وحركات المستمعين واطلاعهم على الكثير من الظواهر الاجتماعية، ومن خلال نشاطات القوّال في الساحات العامة والأسواق الشعبية خلق تآلفا بينه وبين المتلقين لفنه، ومن خلال تنقلاته بين القرى والمدن حقق للمجتمع بعض الحاجات مثل الأخبار والوقائع اليومية، ينظر: علي عقلة عرسان: "الظواهر المسرحية عند العرب"، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 1981، ص 236.

* أُخْطَارْ: إختَارَ.

[3] عبد القادر علولة: من مسرحيات اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 221.

تتصف بمثل هذه الصفات، مما ولد لدى برهوم رغبة في الانطواء والعزلة عن المجتمع، فالاغتراب هنا ليس مغادرة الوطن لكن هو اغتراب نفسي حيث يتضمن شعوره بالانفصال عن ذاته وعدم الانتماء إليها.

وتعد دراسات "إيرك فروم" من أكثر الدراسات التي تناولت هذا الجانب من الاغتراب حيث تناول موضوع اغتراب الذات من جانب تكوين الشخصية، فهو يرى « أن الاغتراب هنا يمثل نمطا معينا من التجربة، يرى الإنسان فيها نفسه كما لو كانت غريبة عنه »[1]، ويرى عديد الماركسيين أن الاغتراب هو مفهوم رئيسي في الماركسية وهو أحد المفاهيم التي تعكس الجوانب الأخلاقية والإنسانية للماركسية، ويعتقد مارس أن الرأسمالية تولد الاغتراب في كل قطاعات المجتمع، فالفقراء هم ضحايا الاغتراب، فهم يغتربون عن عملهم وتجربتهم وعن أنفسهم التي هي فحسب مجرد سلع، كما يعانون على نحو شديد الوطأة نفسيا وجسديا ويرى ماركس أن « العمال في المجتمعات البرجوازية لا يستمتعون بعملهم فهم يعملون فحسب كوسائل لإشباع حاجات الآخرين فالعمال لا يعملون من أجل أنفسهم ولكن من أجل الآخرين»[2].

فمسرحية "اللثام" تطرح قضية اجتماعية هي قضية الشغل، وتعنت الإدارة وسعي مسؤوليها إلى خدمة مصالحهم الخاصة، دون اهتمام بالعمال ومصيرهم في حالة إفلاس المصانع.

ويتضح ذلك في حلم برهوم في إعادة تهيئة المصنع وإمساك أموره يقول برهوم: " أعطوني الشبان نعلم لهم الحرفة وحب العمل...المصنع كما دار نخلوه ونعاودا نركبوه...انقوه...انحملوه، ونتكملوا فيه...أطلع هنا انت قابل من أنت...أنت

---

(1) محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، (د.ط)، (د.ت)، ص ص 18 – 19.

(2) أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي تمهيد ميداني لمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم، رمضان بسطاويس، المجلس الأعلى للثقافة، شارع البجلاوية بالأوبرا، الجزيرة، القاهرة، (ط1)، 2003، ص 92.

ادخل تحت الآلة أيا تسسب (...) أيا باشباب عوموا على المصنع...ليك ليا ليك ليا.

شريفة : منام منام يا ولد الأصرم.

برهوم : بغيت ندير ولكن كيف ندير باش ندير؟

عندما نتمنى ندير يا سيدي ندير "تنبت فالإدارة وتقوى تقوى وعندما نبدى ندير نتفش ضربة وحدة ونوخر... ككلي ابن آدم آخر ساكن فيا برهوم : استغفر الله ما نديرش يا سيدي ما ندريرش"[1].

هنا يتمثل اغتراب العمل عند "برهوم" في كون هذا العمل لا ينتمي إلى نفسه بل لشخص آخر.

إذن في ظل الظروف الرأسمالية والاشتراكية يغترب الإنسان عن قواه الإبداعية الخلاقة كما « أن منتجات العمال تصبح موجودات مغتربة ومستقلة عن منتجها وتسيطر عليه بدلا من أن يسيطر عليها وبذلك يوجد العامل من اجل سير الإنتاج وليس العكس»[2].

2. القلــق :

لقد عانى "برهوم" من القلق واكتئاب داخلي لما ينتظره في المستقبل من مصيره لأنه يرى حقيقة واقعه، « فالقلق والاكتئاب هو المكون الأساسي لمأساة البطل وصراعه مع ذاته، والصراع ما هو إلا حالة انفعالية تنتج عن النزاع بين الرغبات المضادة وعدم تضاد الحاجات أو عدم السماح لرغبة مكبوتة للتعبير عن

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 162.

[2] فيصل: اغتراب الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، ص 202-203.

ذاتها شعوريا وهذا ما ولد المعاناة »[1]، وهذا القلق كان سببه الرئيسي السؤال الوجودي المتعلق بالذات، لأن الذات «بالكاد نلتمس ملامحها الباهتة، كأنها تتناسى ذاتها فتقع في الحيرة في منطقة البياض، في المنطقة التي تقع في ألما بين، بين هنا المعلوم وهناك المجهول»[2].

ونلمح هذه المشكلة النفسية عند البطل البطل "برهوم" في قلقه الدائم وتوتره في عدم معرفة كيفية التصرف أمام إلحاح أصحابه (المشوشين) وإلحاح زوجته (شريفة) عليه لإصلاح البرمة ومن ناحية أخرى خوفه على مستقبله المهني.

ويتضح قلق "برهوم" في المسرحية من خلال قوله : «برهوم : ما عندي ما نقولك يا مراه... مصيبة... كيف ندير... باش نسلك منها... واش من حيلة تنجيني من الفخة... عولوا عليا إذا ما يحكمونيش فالدار يلحقوني في الخدمة... ما كان من يطبق لهم التخطيط والحيلة... النجدة يا ربي النجدة... »[3].

وتجلى لنا أيضا قلق "الشريفة" على زوجها "برهوم" الذي انعزل عن المجتمع وهرب إلى المقابر المدينة للعيش فيها، وشعورها بعدم الارتياح والخوف من إلقاء القبض عليه من طرف الشرطة.

الشريفة : «علاش باغيين تزيدوا تقعدوا...؟ درك يسمعوا بيكم رجال الشرطة ويهجموا عليكم»[4].

---

(1) فاخر عاقل: معجم علم النفس (انجليزي، فرنسي، عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (ط 1)، 1978، ص27.

(2) محمد معتصم: بنية السرد العربي، من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2010، ص153.

(3) عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص166.

(4) المصدر نفسه، ص229.

يقول القوّال: « أما العمال اللي داخل المصنع كاللي في حصار شديد الرعب والدهشة ساكنتهم والمخرج تالف... اللي يبني راسه يسقط عليه الكور... وفي العمال اللي يصليب واقف صلاة إلا ستسقى واللي يستغفر قبل ما يكفر... اللي يقول أخ راهم جاونا السلطات... ولي دارهم طلبية باش يزيدوه في الخلصة خف الإهانة واللي يقول هذا تعذيب هذي هيا الغنا ورانا نخلصوا... »[1].

نتيجة ظروف العمل البيئية التي يعاني منها الموظفين في مصنع الورق تجلى لنا خوف وقلق العمال من إغلاق المصنع نتيجة توقف الآلة الرئيسة للمعمل، وطرد المسيرين لهم مما زاد من مأساتهم وأشعرهم بضبابية المستقبل وظلمته وجعلهم يمرون بضغوط نفسية (كالتوتر، القلق، الاكتئاب، الخوف...) نتيجة التفكير بفقدان المكسب الوحيد لرزقهم.

3. الخطيئة :

تعتبر الخطيئة شكلا من أشكال الاغتراب، ومظهرا من مظاهره ونتيجة حتمية له خاصة في مسرحية "اللثام" إذ أن الخطيئة التي ارتكبها البطل "برهوم" في إصلاح البرمة هي ما عجل مصيره وكون لديه الإحساس بالاغتراب.

ولما كانت الخطيئة هي «بمثابة انفصال عن الوجود الحقيقي، فإن الإنسان الآثم حينما يندم على خطيئة إنما يتعرف على وجوده المنفصل الذي كان ثمرة لفعلته وكلما زادت حدة الشعور بالإثم الناتج عن هذا الانفصال زادت حدة الشعور بالحاجة إلى معاودة الاتصال بالحياة التي كان قد انفصل عنها بارتكابه الخطيئة»[2].

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص171.

[2] فيصل عباس: الاغتراب، الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر، 2008، ص64.

يقول القوّال: « أصبح برهوم فوق البرمة أرقد البلاع وأدخل يفتش في مصارينها قعد يتشبط مع الأنابيب ويحقق قطعة بعد أختها...وجد الخلل بسرعة (...)، وجد المحرك مفتوح قالعين منه حدايد حاطيهم على الجانب ومنصلين خيطان الكهرباء (...) صاوب المحرك وخرج من الآلة يسيل بالعرق ربع فوقها وقال لصحابه نجحنا نستهلوا المسمن»[1].

إن الأمر الذي اعتبره "برهوم" نجاحا وتحقيقا للنصر كان في نظر الأمن والإدارة اختراق للقوانين وخطيئة عظمى لابد من أن يحاسبوا عليها، فما كان من "برهوم" إلاّ أن يقدم نفسه ككبش فداء يفتدي به للقانون الذي كان صارما مع "برهوم" ومن هنا تبدأ المعاناة الحقيقية "لبرهوم".

4. الحزن :

الحزن حالة نفسية جد معقدة تظهر عادة كرد فعل حتمي جراء ما يمر به المرء أو يعانيه في حياته، فما يعرف عن الحزن أنه « الشعور الداخلي الحقيقي في ذات البطل والباعث الحقيقي لمعاناته حين يكتشف خداع من حوله ونكرناهم لإحسانه، إنما قصة الفاجعة وأوجها [...] لحظة تصور الوهم في الأشياء المحيطة بالذات»[2].

فهذه الحالة الشعورية هي أهم ما ميّز بطلنا "برهوم" الذي عاش في وسط اجتماعي تسوده الانتهازية والاستغلال، "فبرهوم" حاول أن يكون بطلا يفتخر به الجميع بإنجازاته، مما دفع لإصلاح البرمة المعطلة التي لا يتم إصلاحها إلا عن طريق إحضار خبراء أجانب، هذا الأخير كان ذريعة للإدارة من أجل طرد العمال،

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 188.

[2] مصطفى بوجملين: ومضات نقدية، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، (ط 1)، 2014، ص 97.

هما يمكن الإشارة إلى بداية سير الجزائر نحو الرأسمالية، فالعمل التطوعي الذي رآه "برهوم" سبيلا للخلاص من انطوائه وخجله، كان سببا أيضا في دخوله عوالم الألم والحزن الوجودي، فالحزن يمثل كنه الوجود بالنسبة "لبرهوم"، حيث أصبح يرفض ذاته مما دفعه إلى وضع لثام على وجهه، فهذا اللثام دفع به إلى العيش في عالم الظلال الذي بناه في وهمه وخياله.

فالحزن « حالة تفرضها وضعية الإنسان في الكون هذه الوضعية المأساوية التي تشمل على نقيضي ن، القدرات المحدودة، الآمال العريضة حتمية الموت وغريزة حب الحياة مع [...] وهذه التعارضات كفيلة وحدها بتوطين الحزن في كيان الإنسان»[1].

"برهوم": « لا ياسي خليفة ما نرجعش مانقدرش...الحشمة ...الحشمة... الحشمة زادت قوات فيا بعد الحادث...المصنع اللي تتجر فيه نيفي ما نقدرش نرجع له»[2].

إن الحادث الذي تعرض له "برهوم" أثناء أداءه لمهام بطولية تركت في نفسه ألما وحزنا مما زاد من انطوائه وخوفه من المواجهة حيث قرر ترك كل شيء وعدم الرجوع إلى المكان الذي كان سببا في قطع أنفه، الأنف الذي لطالما كان رمزا للشهامة والأنفة والشرف الذي يعتز به الجزائريون وما حدث مع "برهوم" جعله يحس بالنقص ويرفض ذاته ووجوده.

---

[1] كاميليا عبد الفتاح: إشكاليات الوجود الإنساني، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د.ط)، 2008، ص 29.

[2] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 197.

يقول "القوّال": « صاحب محل الخردة: الأنياف اليوم اللي لابسينهم غير زواق...بكري راه كانوا يعلقوا فيه المنقوش يوشموا عليه وإلا يديروا فيه ورقة الفليو أما دورك كاين اللي دايره غير على البرد»[1].

يقول "القوّال": « خرج برهوم ولد أيوب الأصرم من الحي...خرج رايح حكماته الشهقة كلام الناس باقي يطرطق في وذنيه كالمحيرقة...، وجه مصفح...، البرماكي...، مصنع الزجاج...، البنكة...، الشرطة، الكوليرا...، صدره زير عليه وركايبه فشلوا»[2].

إن ما زادا على حزن "برهوم" هو كلام الناس ونظراتهم إليه بعد أن اعتبر نفسه صار بطلا في نظرهم فإذا بهم أصبحوا يهزؤون به ويسخرون من منظره حيث وهو يضع اللثام الذي خاطته له زوجته "الشريفة" لكي يخفي أثر أنفه المقطوع، الأمر الذي زاد من خجله، يقول "القوّال": « خرج يتختل داير لثام أبيض على نيفه خيطته له شريفة مفصل كالعجار محزوم فالقفاء بالحاشية»[3].

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 201.

[2] المصدر نفسه، ص 198.

[3] المصدر نفسه، ص 198.

5. الاستلاب :

عانى بطل مسرحية "اللثام"، "برهوم" من ظاهرة الاستلاب وقبل الخوض في تفاصيلها، نجد أن هذا المصطلح تعددت مفاهيمه باختلاف النظريات ومجالات الحياة التي شملتها.

فالاستلاب لدى هيجل هو: « أن لا تعترف الروح بعملها من جملة ما صنعته من أعمال وأن تعتبر إنتاجاها الشخصي واقفا غريبا عنها »[1]، بمعنى أنّ الروح لا تعترف ولا ترضى بما وصلت إليه إذ تعتبره واقعا لا يمت لها بصلة.

ونجد أنّ مفهوم الاستلاب يصب في مدارات عديدة ويحتوي على « عدد كبير جدا من الوحدات الدلالية (الغربة، العبث، الانفصال، السلب، الحرمان، الشعور بالضياع...إلخ) مهيأ للتعمم عن محالات متباينة ومتنوعة فهو يكاد يعني كل شيء ولا شيء بالضبط»[2].

لأن الفرد كلما وصل إلى هدفه يظهر له أنه لم يصل لأي شيء ونلمح مظاهر الاستلاب في مسرحية "اللثام" مجسدة بشكل واضح في البطل "برهوم"، الذي كان يعمل كعون ميكانيكي في مصنع الورق، إلا أنّ هذا المصنع عانى من عدة مشاكل مما دعا عمال المصنع الاستنجاد به وطلبهم منه تصليح الآلة الرئيسية للمعمل "البرمة" بدون علم الإدارة، وبعد انتهائه من تصليحها تعرض لحادث أقعده المستشفى (قطع أنفه) إثر اعتداء أحد المسؤولين عليه، وعند خروجه منها قام بتقديم شكوى ضد المسيرين لدى الجهات المعنية، لكنه اتهم بجرائم عديدة لم يرتكبها (منها: التشويش والتخريب...).

---

[1] روجي غارودي: الماركسية، (تر) محمد الأمين بحري، دار الحكمة، الجزائر، (د.ط)، 2009، ص 88.

[2] محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، (ط 1)، 2009، ص 27 – 28.

يقول "القوّال": « تعب برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم مع المفتش عشية كلها وهو يسأل فيه كيفاش، علاش، شحال انهار... يسأل فيه على العمال المصنع والبرمة...يسأل فيه شمال وجنوب ويرجع للمصنع من جانب آخر باش يحقق بعد ما أعطاه يقرأ ويمضي المفتش شكر برهوم وصارحه قال له: الليلة نضيفوك...نشدوك تبات عندنا وغدوى الصبح إن شاء الله نقدموك لقاضي التحقيق...متهوم يا السي برهوم بجرائم عديدة...متهوم بالتشويش الخيانة والتخريب داخل مصنع الورق...»[1].

هذا ما جعل "برهوم" في مواجهة حقيقية مع شعور بالعجز والضياع، فقد شرب من كأس الهزيمة حتى الثمالة، مما أفقده موازين الحياة.

يقول "القوّال": « قدموا برهوم الحشام لقاضي التحقيق مع الصبح...انفجر خرج من عقله...طرطق صوته وسب طالب العدالة أنا باري...أنا باري...باري تأمروا عليا اتفقوا على راسي أنا عامل امزية وبغيت ندير الخير في خاوتي...أنا باري...أنا الشاكي المظلوم أصبحت أنا المتهوم...»[2].

يقول "القوّال": « رجال الشرطة طاروا على ولد الأصرم وسنسلوه ساعة من بعد عشى مبدل محسن ساجين في الحبس المركزي...»[3].

وما زاد طين بلة هو سي "برهوم" طالب العدالة (القاضي) وصراخه في المحكمة (أنا بارئ) عند إحساسه بحقه المهضوم والممارسة الظالمة في حقه، واستضعافه بحجج واهية مما أدى إلى استلاب حقه لاتهامه بالتخريب والتشويش، رغم إصلاحه للبرمة المعطلة التي يصعب إصلاحها إلاّ عن طريق خبراء أجانب وإنقاذه للعمال من التسريح وفقدان عملهم.

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 211.

[2] المصدر نفسه، ص 212 – 213.

[3] المصدر نفسه، ص 213.

لكنه في الأخير عوقب بالسجن رغم براءته، فتحول من مظلوم مسلوب حقه إلى متهم أمام العدالة.

ثالثا: اللامنتمي وأشكاله

تتمحور إشكالية اللامنتمي في مسرحية "اللثام" في ذلك الشعور الذي يعيشه البطل "برهوم" من عزله ومرارة وضياع... بحيث تكمن مأساة "برهوم" أنه يعيش اللامنتمي وسط جماعة، فهو يحمل في ذاته كل المتناقضات المعارضة لقيم مجتمعه، ما يجعله في صدام معه فيعيش بعالمين متناقضين « عالم يسكن فيه وهو محل القطيعة اللامنتمي هو العالم الواقعي المحقق، وعالم يسكنه، وهو المنشود في مخيلته، لأنّه لم ستحقق يوما ومما جعلنا نقف أمام بطل فصامي يحيا بين واقعين متناقضين: واقع معيش ي منبوذ، وواقع منشود مكبوت والطريق إليه مقطوع »[1]، وبهذا التناقض يجد البطل نفسه في مغول دائم عن مجتمعه، وكذا في قطيعة مع ذاته سواء كان في واقعه أو خياله.

وهذا ما حصده « جراء خروجه الاضطراري عن مسار صنع له بالقوة، نحو مسار يريد صناعته بالفعل وارتضى أن يدفع ثمنه »[2]، مما جعله يعيش كشخصية فصامية بين ذاته ومجتمعه لأن القدر أخذه نحو مصير محتم له، لهذا أعدت مشكلة اللامنتمي مشكلة اجتماعية، لأن السبب الأول هو معارضة اللامنتمي "برهوم" للإدارة والتمرد عليها بإصلاح "البرمة" نجد أن "كولن ولسن" يرى أن اللامنتمي هو ذلك الشخص الذي يعاني من حالة هي « في الواقع كونه

---

[1] محمد الأمين بحري: اللاّمنتمي وخطابه في روايات الطاهر وطار، الإشكال والأشكال والتأويل، الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب لروائي طاهر وطار، مجلة الأثر، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011، ص 01.

[2] المرجع نفسه، ص 01.

الوحيد الذي يعرف بأنه مريض في حضارة لا تعلم بأنها مريضة »[1]، بينما نجدها عند اللامنتمي آخرين، تقول بأنّ: « الطبيعة الإنسانية هي المريضة وأن اللامنتمي الذي يواجه هذه الحقيقة المؤلمة [...] لأننا في وضعية سلبية يقول اللامنتمي إنها جوهر العالم كما يراه هو »[2] فاللامنتمي بهذه المعارضة يريد أن يتبنى رؤية للعالم كما يراه هو لا كما يرونها هم، لكنه يجد نفسه أمام حضارة لا تعترف بمرضها بل ترى العلة في الآخر دوما، ومعنى هذا أنّ : « اللامنتمي للواقع المرفوض هو منتم بالضرورة لواقع منشود، تنتقي فيه كل ملامح النقص الذاتي، ينكرها في الواقع الأول، فتنشأ أزمة اللامنتمي بصورة جدلية، بين واعين: واقع يسكن فيه ويرفضه، وواقع مسكون به ويسعى إلى تحقيقه، وبين الواقعية تعشش أزمة اللامنتمي وتفرّخ»[3] من هنا يمكن نحدد أشكال اللامنتمي في المسرحية :

1. اللامنتمي الداخلي (الرؤية السوداوية) :

شكل لنا البطل في مسرحية "اللثام" إنسان الخطيئة، لأنه قبل بإصلاح الآلة البخارية (البرمة).

يقول "القوّال": « برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ورفاقه درسوا بعمق مراحل المهمة...والفيلالي جبد ورق مطبقة من تحت قمجته مدهم له وقال هدوا رسوم البرمة مخطط جهازها الدخلاني جابوه لنا من الإدارة...راحو وخلو ولد أيوب واقف مندهل شاد الرسوم كأنه مسلسل...ويسمع في أصوات تشتم فيه...واش داك تلصق في جرة دوك المشوشين...هذا تخريب...تخريب اقتصادي...»[4].

---

[1] كولن ولسن: اللامنتمي دراسة تحليلية لأمراض البشر في القرن العشرين، (تر) أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، (ط2)، 1979، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 19.

[3] محمد الأمين بحري: الامنتمي وخطابه في روايات الطاهر وطار، مجلة الأثر، ص 02.

[4] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 177 – 178.

ولما كان البطل يعرف لما سيؤول إليه، ازدادت رؤيته السوداوية اتجاه من يحيط بهم في مجتمعه، مما أدى به إلى التمرد على قوانين المجتمع الذي يعيش فيه، فقرر الانعزال عن محيطه الاجتماعي، وبعبارة أخرى التراجع عن حياته المعتادة.

« بالشوية بالشوية بدى برهوم يسكن في داخله الحزن...عاد يظهر كلي من عقله مخلخل...عاد قليل وين يتكلم...عاد يشك حتى في جيرانه...وإذا سأله شي حد، يرد عليه عرجي واللا بالرموز إذا سأله شيء حد...برهوم الملثم عاد يتخبى في داره بالنهار وربي الغوفالة...ولى يخرج غير بالليل...»[1].

وبهذا أزاد ضياعا على ضياع، لتتعمق نظرته المأساوية لعالمه الداخلي والخارجي معا.

2. اللامنتمي الخارجي (للرؤية العدوانية) :

في هذا النوع من اللامنتمي نكشف عن شخصية البطل "برهوم" العدوانية والشرسة اتجاه أناس عايشهم قبل إصلاحه البرمة كفرد منتمي إليهم، يعيش معهم في محيط واحد.

يقول "القوّال": « "برهوم الخجول" راجل الشريفة بنت غالم يخدم كعامل متأهيل في مصنع الورق دخل يخدم هدو عشر سنين...خدم شحال في المصنع قبل ما يتجدر ويتأهل...محبوب برهوم الحشام بالكثير في الشريكة الوطنية، حادق في الخدمة دايرنه في قسم غسيل عجين الحلفة...»[2].

أما في المرحلة الثانية تتمثل في إصلاح البرمة، حيث ازداد الوضع سواء للبطل "برهوم" الذي قرر الانضمام لجماعة سميت بـ"أشباح المدينة"، والانعزال

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 220.

[2] المصدر نفسه، ص 162 – 163.

عن المجتمع والواقع الاجتماعي صعب، والعيش في إحدى المقابر بعيدا عن الأنظار.

يقول "القوّال": «ما بقاش "برهوم الخجول" ولد أيوب الأصرم قادر يزيد يعيش مخزون في داره...قطع من ناسه...بعث رسالة لأهله باش يطمنهم...قراو الرسالة ما قدورا يفسروها...يتكلم على مجتمع مثالي...على قرية مليانة بالورود...برج أخضر مشجر...يتكلم على النظام الداخلي على حرية التعبير والإبداع...وعلى اصحابه...»[1].

كلها أفعال ازدادت مع اغترابه، فقرر الانتماء إلى موطن الأصوات، ومنها جاء تصرفه العدواني الذي انعكاسا لما عايشه من ضياع وتهميش واستبعاد.

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم: رجاء علولة، ص 221.

الفصل الثاني

الأثر الفني للحس المأساوي داخل المسرحية

أولا: من خلال العنوان

ثانيا: من خلال اللغة

ثالثا: من خلال الحوار

رابعا: من خلال الشخصيات

خامسا: من خلال إطار الزمان والمكان

يعرض لنا الأثر الفني للحس المأساوي داخل مسرحية اللثام أثر المأساة وتجليها في عناصر جوهرية تعد قاعدة وأساس يعمدها الكاتب الدرامي في صناعة نصه وهي: العنوان، اللغة، الحوار، الشخصيات، الإطار الزمكاني، وذلك بالإشارة إلى أهم المحطات التي تركت المأساة بصمتها فيها وذلك من أجل إبراز الوظيفة التي وجد من أجلها المسرح في تصوير المجتمع محاكاة الواقع.

أولا: الأثر الفني من خلال العنوان

ذات الرؤية البصرية الأولية للنص الدرامي لها دور هام في تحديد مظهره الأدبي، فإذا أخذ القارئ مسرحية مطبوعة «فأول شيء يثيره هو الغلاف وما يتضمنه من عنوان أو تصنيف أجناس أو صورة»[1].

فكل هذه المعطيات مهمة من الناحية القرائية، لذا لا بد من التوقف عن هذه العتبات النصية ومحاولة تفسيرها وفهمها.

يعد العنوان مرجعا يحتوي في طياته على العلامة، الرمز فهم : «يكشف المعنى ويحاول المؤلف من خلاله أن يثبت قصده كليا أو جزئيا، فهو نواة يخيط عليها المؤلف سبح النص دون تحقيق أي اشتمالية أو اكتمال، ولو بتذليل عنوان آخر يكون جزئيا والعنوان بها المعنى يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عنه النص إجابة مؤقتة للملتقى كإمكانية الإضافة والتأويل»[2].

لطالما يقف القارئ حائرا من مغزى تحولات العنونة من نص درامي لآخر في أعمال الكاتب والمخرج المسرحي الجزائري "عبد القادر علولة"، لأن كل نص مسرحي يعالج قضية معينة فمن الخبرة إلى الأقوال، الأجواد، فاللثام، كآخر إبداعاته المتميزة، يجد القارئ نفسه أمام عتبات بحاجة لفك معناها والولوج داخل عالم النص الدرامي.

---

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة في شهرزاد "توفيق الحكيم" للنشر، (دط)، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، دت، ص44.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات من العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، (دط)،، 2005، ص12.

وقبل ذلك نشير أولا إلى مرادف العنوان لمصطلح لغوي، حيث جاء في لسان العرب، وعَنْنْتُ الكتاب وأعْنَنْتُهُ لكذا أي : عرضه وصدفته إليه وعن الكتاب يعنه عنه عنا : كعنوته : وعَنْوَنِتُهَ وعَلْوَنْتُه بمعنى واحد، مشتق من معنى واحد وقال اللحيافي : عننت الكتاب تعنينا وعننته تعنية إذا عنونته[1].

وفي الجانب الاصطلاحي يمثل : «جزءا أو مصطلحا يحيل على النص أو يفضى إليه، بما هو مقطع لغوي أقل من الجملة، يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين، في السياق، وخارج السياق والعنونا يكون وحده مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفه للتأويل عامة»[2].

لقد اهتم أصحاب المنهج السيميائي بالعناوين، باعتبارها نصا يمكن الاشتغال عليه وتحليله ومساءلته، وارتكز فكر النقاد وأبحاثهم على تقصي حيثيات العناوين بوصفها مفاتيح إجرائية غير قابلة للتجاوز، كعتبات لها معنى في منظور النص المقروء.

والعناوين ليس لها ميزة خاصة، فأحيانا تكون طويلة وأحيانا قصيرة وخصوصيات بل قد تكون حرفا أو عددا، فالعنونة يمكن تفسيرها حسب النص أولا وخصوصيات الكاتب ثانيا.

إن العنوان له : «الصدارة ويبرز متميز بشكله وحجمه، فهو أول لقاء بالقارئ... حيث صار آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ»[3].

إن عنوان "اللثام" : ليس له مرجعية واضحة، وإنما تبدو مرجعية رمزية تشف لا تبين، فكان العنوان يقيم قطيعة مع إحالته، ولا يحتفظ منها سوى بمرجعيتها الرمزية، والمحتجبة والمتكتمة، إن القارئ الناجح يخضع العنونا من خلال علاقته

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الله محمد الصادق العبيري، ج 9، ط3، دار إحياء للتراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1999م، [مادة عنن]، ص441.

(2) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984م، ص89.

(3) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير، من النبوية إلى التشريعية، ط 4)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م، ص263.

بالنص غلة عملية تأويلية رغم أن : «العنونة في الشعر كثيرا ما تميل إلى الإيحاء، وتطيح بتوقعات القارئ وتتكلم عن نفسها، وتدافع وتتصنع، فإن بعض العنونة في حقل النسر أكثر إخلافا إلى الإحالة والتعيين وأقل رغبة في المراوغة والتكتم»[1].

فمسرحية "اللثام" تجسد تجربة الصراع السياسي والاقتصادي على هياكل الدولة واستعمالها لأغراض شخصية، والأثر الجانبي الذي تركه هذا الصراع على البنية الاجتماعية.

إن معنى كلمة "اللثام" حسب ما ورد في لسان العرب هو :

«رد المرأة قناعها على أنفها ورد الرجل عمامته على أنفه (...) »، وقال القراء اللثام ما كان ألفه من النقاب واللثام ما كان على الأردنية (...) لثم : الأنف وما حوله»[2].

إن عنوان الذي بين أيدينا يخلو من الفعلية، فهو تكوين دلالي ذا طبيعة ثبوتية مستقرة، استقرار في شفرة المعنى القابع في كينونته الاسمية، والتي تختلف عن الفاعلية والتي تحمل سمات الزمانية والحركية، ونلاحظ أن هذا العنوان عبارة من مفردة معرفة على غرار باقي العناوين الخبرة، الأجواد، الأجواد، الأقوال...، وإنما يدل اختيار "علولة" لهذا العنوان على أن لديه أفقا من النضج والوعي والتجربة، ولم يكن اختياره اعتياديا "فاللثام" هو وسيلة يستعملها الرجل أو المرأة كقناع لإخفاء جزء من وجهة فهو عبارة عن لباس.

«إن الملابس ترسل علامات أو إشارات، تستخدم في التعرف على هذه الشخصية أو تلك وجنسها وقوميتها، وفي بعض الأحيان ديانتها، ناهيك عن الوضع الاجتماعي والمهني»[3].

---

(1) بسام موسى قطوس: سيمياء العنونا، (ط1)، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2011م، ص117.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة لثم، ص263.

(3) نديم معلا محمد: في المسرح... في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، (ط 1)، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000، ص12.

فمصطلح "اللثام" كلباس له محولات كثيرة مثل : المرأة، الصحراء، الحشمة، الغموض فالعنوان ينطلق بكل ما ينوء به سياسة غلق الإخوان وتكتيم للحريات وآراء الأفراد.

فمصطلح "اللثام" يشي معناه بالتكبيل وفقدان الحرية، فالعنوان متورط في الإيديولوجيا، ولا يترتب عليه في ذلك، فهو يطرح مشكلة الحريات العامة المستلبة ليس للمواطن الجزائري فقط، بل هو نموذج للمواطن العربي من المحيط إلى الخليج.

إن عنوان المسرحية عبارة عن لافتة تعريضية تنويرية، تثبت الموقف السياسي النضالي، فهي علامة على الحسم والثبات، بحيث تتحول العلامة اللغوية غلى حقيقة نضالية ومرجع سلوكي فحينما تتعمق من قيم مفهومة وحرية مكبوتة، وشعب مقهور.

وفي العنوان نوع من الرمز للحالة النفسية التي يستشعرها "علولة" كواحد من الذين يتألمون مما تعانيه الشعوب، فكان يجد حريته من خلال الكتابة للمسرح والتمثيل على ركحه وبقيت تلك الرغبة محتدمة في نفس علولة إلى أن أرداه الغدر قتيلا.

إن مصطلح "اللثام" يختزل النص الدرامي أو يقوله دفعة واحدة، وهذا ينطبق على مسرحية "اللثام" فكان "برهوم" الشخصية المحورية التي تدور أحداث المسرحية حولها، والتي جذع أنفها بسبب الفعل، الفعل الذي يكشف دهاليز الحقيقة، فبارتدائه "اللثام" فقد أصبح رمزا لسلب الحرية والتهميش وغلق الأفواه المناضلة، والتي تضع كلمة الحق نصب عينيها ولا تستسلم للفساد.

وعليه نلمس عند "علولة" نوعا من الرفض والنبل، من اجل إدانته والثورة عليه وتغييره، فمسرحياته عبارة عن معالجة سياسية اجتماعية.

ثانيا: الأثر الفني من خلال اللغة

إن اللغة هي أهم وسيلة للتواصل بين الناس، وذلك كان لازما على المسرح إيجاد لغة مفهومة للتواصل مع الجمهور فاللغة المسرحية أو بالأحرى اللغة الدرامية عبارة عن توجيهات الكاتب ومشاعره تنطق بها الشخصيات، مستعملة قدرتها على الإقناع : "ومن الواضح أن اللغة الدرامية تختلف عن اللغة الحياتية، لأنها تمتاز بدقتها في التعبير وحيويتها في إيراد الدلالات والإيحاءات وإصابتها الهدف الفكري بوعي عميق "[1] فاللغة تعبر عن فكرة معينة كما تتميز اللغة الدرامية عن غيرها في كونها لغة مسموعة ومقروءة، لأنها تنقل المعنى وتوصله في آن واحد، عن طريق الشخصية ورؤية المخرج ليعبروا لنا عن نظرة الكاتب أي أن اللغة في العرض المسرحي تتحول من حالة نقل معين إلى جانب الكثير من الأدوات والصور المسرحية التي تشكل جميعا لغة المسرح.

كان استعمال اللغة في المسرح الجزائري إشكالا في حد ذاته، وذلك للاختلاف الفكري لدى الجمهور وما هي اللغة المناسبة لمخاطبتهن فاختلفت الآراء حول اللغة المناسبة، حيث حاول "علولة" إيجاد لغة تصل إلى جميع الفئات، لأن الشخصية المسرحية ما هي إلا نموذج مأخوذ من الحياة الواقعية بكل انتماءاتها ويعبر من خلالها عن هموم العمال والطبقات الكادحة.

إن لغة "علولة" هي اللغة الثالثة لأنها تناسب التراث وغالبية الألفاظ فصيحة قريبة من العامية، كما تبين لغة "علولة" الواقع الجزائري بكل صراعاته الموجودة وتدعو إلى الثورة والتغيير، فهي تساير الواقعية الاشتراكية التي نادى بها، فلقد عالج من خلال مسرحياته مضامين سياسية كثيرة محاولا محاربة الفساد السياسي.

إن توظيف "علولة" للحلقة جعلت منه يستعين أيضا باللغة موجهة إلى الطبقة الكادحة، والفئات الشعبية الفقيرة والعمال والفلاحين الذين يمتلكون ثقافة

---

[1] نبيل راغي: فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العامية للنشر، (دط)، 1996م، ص33.

شعبية، فأوجد لغة جديدة في تجربته ولغة الحكي ذات الطابع التراثي للجمهور الذي ألف سماع قصائد المداح أو القوال وإيقاعه اللغوي المؤثر في سرده للحكايات والأحداث التاريخية.

تلعب اللغة دورا رئيسيا في تجسيد أفكار الكاتب المسرحي حيث وظف "علولة" مستويين من اللغة :

المستوى الأول : ويتمثل في تلك اللغة التي يرددها القوال : لغة شاعرية ملحونة موزونة وهذا يظهر في اللوحات التي جاء حوارها على شكل الشعر الملحون الذي أكثر من توظيفه في مسرحية "اللثام" من خلال قوله : «(جلول) العامل خويا قلبه مشطون جهده النافع مخطوف شوقه مرهون حقه الواضح معفوس رايه مسجون»[1].

أما المستوى الثاني : عبارة عن لهجة عامية منقحة مطعمة بالعربية المبسطة تتخاطب بها شخصية "برهوم الخجول" في مسرحيته "اللثام" من خلال قوله :

"برهوم" : «وين ندرق وين؟... يا الشريفة عاونيني»[2].

وحين نمعن النظر في هذه المقاطع الحوارية يتضح أنه لا يوجد فوارق جوهرية من حيث المستوى، بل هناك تقارب كبير بين الفصيح من اللغة العربية في شكل كتابتها وإمكانية نطقها حيث أنطق "علولة" شخصيات مسرحياته باللهجة العامية وطعمها بالفصحى التي تعتمد التبسيط أو استبدال أو اختصار ألفاظها بمفردات عامية مثلا :

"برهوم" : «نبينولهم باللي نقدروا نعدلوه ونقوموا بيه... شياطين... وجارنا لي ساكن في السطح صاحبهم... ساعة على ساعة باش يرشدهم»[3].

إن ملاحظة مفردة (اللي) الواردة في كلام "برهوم الخجول" هي اختصار للأسماء الموصولة في اللغة العربية (الذي، التي، اللتان، اللاتي،...) كما أن مفردة (باش) الواردة في كلام "برهوم" هي معنى لكلمة (لأجل) في اللغة العربية.

---

(1) عبد القادر علولة: مسرحية "اللثام"، تقديم رجاء علولة، ص154.

(2) المصدر نفسه، ص164.

(3) المصدر نفسه، ص175.

"برهوم" : «الإيراني هايب وراه يظهر لي كلي راني بالحفى وجسمي عريان... الحسمة والهيبة تغلبوا عليا»[1].

والملاحظ في مفردة (راني) تحول في ضمير المتلكم (إنني) (إنني : راني).

والملاحظ على هذا المستوى من اللغة يعكس حدود الشخصية المخاطبة، فشخصيات علولة جميعهم من بسطاء الناس وعوامهم، وهذه اللغة تتماشى وطبيعة تلك الشخصيات ومجال عملهم فمثلا في لوحة "برهوم" من مسرحية "اللثام" اللغة المخاطب بها تعكس محيط "برهوم" معنى هذا استعمال القوال لملفوظات خاصة بالمصنع وهذا نظرا لشخصية "برهوم" الذي يعمل كعون ميكانيكي في مصنع الورق.

يقول "القوال" : «برهوم خجول راجل الشريفة بنت غالم يخدم كعامل متأهيل في مصنع الورق دخل يخدم هذو عشر سنين... كان المصنع عاد كيف اتدشن... خدم شحال في المصنع».

ما يلاحظ على المستوى اللغوي للشخصيات أنها تتناسب ومستوى تخاطبها ففي نصوص علولة هناك شخصية العامل، الفلاح، الحداد...

"برهوم" : «ماشي الشيوخ فيهم لي نتيجي وفيهم اللي أصغر مني وهذوا بلغوا لهم الشيو... شين وإلا... العماشوشين...وإلا الشعمو...شين...الشهقة يا الشريفة...المشوشين...»[2].

مفردات تلفظ بها "برهوم" غير مفهومة يفهمها فقط الوسط الذي يحيط بالشخصية، فقد سعى المؤلف إلى تقريب اللغة من شخوصه نظرا لعامية وشعبية شخصياته.

وعليه فقد عكست اللغة المسرحية التي وظفها علولة في مسرحية "اللثام" انسجاما كاملا بين شخوص المسرحية.

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية "اللثام"، تقديم رجاء علولة، ص167.

[2] المصدر نفسه، ص168.

ثالثا: الأثر الفني من خلال الحوار

الحوار هو الحديث الذي يدور بين اثنين أو أكثر حول موضوع ما، فيتخذ أحدهما صفة الهجوم وعند الآخر صفة الدفاع فيتطور الحوار معتمدا على الحركة الدرامية المتجددة إلى أن يصل لحل الموضوع وإبراز الفكرة المطروحة للنقاش، إذن هو اللغة التي تنقل الأصوات والكلمات والشخصيات المتصارعة في المسرحية إلى النقاش : "إن الهدف الرئيس للحوار الدرامي الجيد هو أن يعرض بموضوع الحقائق التي تقدم الفعل المسرحية"[1].

يعد الحوار من أهم أدوات الخلق الفني، وبواسطته يمكن التعبير فنيا على أية فكرة من الحياة، فهو بذلك يختلف عن المحادثة العادية لما يمتلكه من إمكانات فنية وأدوات التجسيد، حيث يستغل الكاتب الدرامي الحوار في تحقيق الهدف الموجود وهو إنجاح المسرحية، فيفضي على لغته شحنات عاطفية وأكبر مما هي عليه في الحياة الاعتيادية.

إن الحوار الدرامي منتقى ومهذب، وهو صراع بين قوتين إنسانيتين وليس نقاشا عاديا المراد به إقناع شخص بحجة لتصفية الخلاف.

إذن الحوار في مجمله هو دفع العمل إلى الأمام، وينبئنا بالمزاج النفسي للشخصيات وأحوالها سواء أكانت فرحة أم تعسة مع إخبار المتلقي بأمور يجهلها كخلفية الصراعات أو مرجعية الشخصيات.

حيث يعتبر الحوار العمود الفقري للمسرحية إذ بواسطته تأخذ شكلها وقالبها.

ونلمح مظاهر الحوار في مسرحية "اللثام" من خلال الحديث الذي دار بين البطل "برهوم" وزوجته "الشريفة" :

---

[1] ستيوارت كريفش: صناعة المسرحية، (تر) عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، (دط)، 1987م، ص133.

«الشريفة : يا برهوم ولد الأصرم تحكي لي على ماصيرلك... وإلا نهز الشقور ونوقف عند الباب

برهوم : اتهدني يا مراه وفرجي على راجلك... شوفي الرعشة شوفي كللي فيا البردة... واش من عفسة تخرج... باش نسلك منهم؟... تدخل بين الحصيرة والمطارح ونتي زيدي فوق مني المخايد والهيدورة»[1].

يظهر الحوار خلال الحديث الذي دار بين البطل "برهوم" و"سي خليفة" :

«الشريفة : يا السي "هو" القضية خطيرة... هذ الوثائق مسروقة من المديرية.

السي خليفة : اتفضل تشرب أتاي وتشم ريحة البحر»[2].

ونلمح الحوار أيضا بين البطل "برهوم" والشرطي الأول :

«الشرطي الأول : هاني خويا هاني... غير ما تخليش... هاني مطلع يديا للسما.

برهوم : السلام... السلا...

الشرطي الأول : ما عندي سلاح يا ابني عمي... الجوي خاوي شوف بعينيك... »[3]، يكشف لنا الحوار كونه عملا دراميا يتميز عن باقي الفنون الأدبية كالرواية والقصة والملحمة، وبكونه الأداة الرئيسية للخطاب بين شخوص المسرحية والتواصل بينها بحيث أظهر لنا طبيعة الشخصيات وأبعادها والمواقف والأحداث، كما يبين لنا دوافع الصراع، ويكشف الحوار أيضا عن الفكرة العامة للموضوع في حبكة متسلسلة ومتناغمة، فالإيقاع الحواري يخضع لتتابع الأحداث وردود الأفعال وفق مشاهد وفصول متسلسلة ومترابطة وفق إطار زماني ومكاني موحد.

من خلال كل هذا يتضح جليا أن أسلوب السرد في الحوار ينقص أو يلغي عدة وظائف من وظائف الحوار الكاشفة لطبيعة الصراع، والمحدد لطبيعة الشخصيات ومواقفها، والمساهمة في كشف الأسرار الخافية عن المتلقي، كلها تخدم

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية "اللثام"، تقديم رجاء علولة، ص166.

[2] المصدر نفسه، ص179.

[3] المصدر نفسه، ص201-202.

في الأخير البناء الدرامي للمسرحية، لكن الكاتب المتمرس يعرف كيف يلملم شتات تقنياته وخبراته بإضفاء أسلوب السرد لإعطاء عمله نكهة، بحيث تتناسب والمضمون العام دون المساس بالبنية الدرامية.

رابعا: الأثر الفني من خلال الشخصيات

يلعب الحس المأساوي دورا بارزا على مستوى الشخصيات في خدمة فكرة المؤلف قصد التأثير على الرأي العام، ليس من أجل توجيه نحو إيديولوجية معينة، بل تنوير عقل المتلقي قصد التغيير من أجل تحسين الواقع والحياة.

فالشخصية داخل المسرحية هي نموذج وقالب الإنسان في الواقع الحي، وتجسد الشخصيات «حضورها الكمي والنوعي من خلال حواراتها، فبواسطتها تتخاطب فيما بينها وعن طريقتها تعبر عن حالاتها ورغباتها وموقفها إزاء الأشياء التي تعرض عليها، بما فيهم المخاطبين أنفسهم»[1].

لذلك سوف نتوقف عند كل شخصية لرصد خطابها، ودورها الموضوعاتي في بناء مادة الحكي الدرامي.

فالـــدور الموضوعاتي أو الغرضـــي، (Role Thématique) بوضع «الوضعيـــة الدلالية أو المعنوية للشخصية، عبر العناصر المكونة لهذه الوضعية الدلالية، والتي تمظـهر (...) عبر الصفات أو المؤهلات المسبغة عليها»[2].

أ. شخصية "برهوم الخجول" :

تعتبر من أهم الشخصيات : «التي هن نصيا في عدة صيغ متباينة، السرد، الحوار، الوصف، ملفوظات الحالة، ملفوظات الفعل، ولم تكن شخصية

---

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، ص 30.

[2] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، (ط1)، دار الأفق، الجزائر، 1999م، ص185.

سلبية بالمفهوم السينمائي للكلمة، إذ تنتقل من وضع نقيض عن طريق الفعل ورد الفعل»[1].

إن خطاب "برهوم" يتوزع على مختلف مراحل المسرحية أي البداية والوسط والنهاية، لذا يمكن اعتبار خطابه عنصرا أساسيا في خلق الصراع الدرامي داخل النص والتأثير على ميزان القوى يتميز خطابه في بداية أحداث المسرحية بالتشكيك في الآخر وعدم الثقة وذلك راجع لنفسيته الضعيفة حيث يقول برهوم في حواره مع زوجته : «أنا نقتل يا الشريفة...؟ أنا نقتل...؟ كللي ماتعرفينيش، أن ربع من آدم، ياك أنا يا الشريفة منين نسمع النموسة تزرنق بحدايا نمدلها حنكي باه مانغيضهاش»[2].

لكن مع تطور مجريات الحكاية يتغير خطابه ويمثل دور الرافض للوضعية الاجتماعية المتدنية، الفقر والحرمان وغياب العدالة الاجتماعية... الخ والطامع إلى تغيير الأوضاع المعيشية بعد اكتسابه تجربة عميقة عن الحياة.

ومن الأدوار التي يمثلها "برهوم" :

-دور الخجول : الذي ينزوي على نفسه ويراقب من بعيد ولا يشارك الآخرين، وهذا ما يدل عليه اسمه، حيث يمكن «للاسم ايضا أن يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية والجسدية»[3].

-دور المحب لمجتمعه : حيث يستخدم جل الوسائل والسبل الممكنة كدراسة المجتمع، والبحث عن الحلول للوصول إلى مجتمع تسوده العدالة والمساواة.

-دور المنقذ : الذي يعرف بشجاعته وإصلاحه للآلة في المصنع تحت جنح الظلام، فهي شخصية متمسكة بالمبادئ الإنسانية لا تحيد عنها قيد النملة، من أول كلمة في النصر حتى آخر كلمة فيه، تتصدى بكل ما أوتيت من كفاءة للتيارات

---

[1] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، (ط 1)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص110.

[2] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم رجاء علولة، ص165.

[3] يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، (دط)، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999م، ص15.

المتذبذبة والمتقلبة سائر التيارات الرجعية الداخلية، فهذه الشخصية التي رسمها "علولة" بشكل محكم لم يرض أن يسقطها حتى في أشد حالاتها المأساوية (بؤسا وذلا وانكسارا وحصارا) وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا على لسان هذه الشخصية إن أصحاب المبادئ لا يتزعزعوا ولا ينحنوا وإن سقطوا واقفين.

-دور الشخصية المتهورة : التي تصرخ في وجه القاضي وتسبه مما جنت على نفسها دخول السجن، فخطابها ينسجم ومجريات الصراع.

ب. شخصية الشريفة :

يتميز خطابها بالتحدي والصمود، وتمثل رمز المرأة المناضلة في البيت وخارج البيت، خطابها يتفاوت بين الأنثى الثائرة التي تريد التغيير ولو لزم الأمر التضحية بأعز ما تملك، وينطبق عليها قول القائل : "وراء كل رجل عظيم امرأة" وخطاب الأنثى التي تصبر لحال أسرتها، فها هي تقول لبرهوم بكل جرأة : « "الشريفة" قضية كبيرة هذي يابرهوم...الجهاد يا برهوم الجهاد...اليوم الطايح أكثر من الواقف...اليوم ابيت تجفف بالدم...قابل أنت الطاقة وأنا نوقف عند الباب...سقم روحك يا ولد الغوالم...الدم اللي ماسالش عندنا هذو ثلث عياد يسيل اليوم يا ولد الأبطال...يتحاموا على راجلي وأنا هنا؟»[1].

فشخصية "الشريفة" : تقوم بدور المساعد، وذلك بتقديم العون لزوجها وتواطئها مع النقابيين من أجل إصلاح الآلة، وأيضا تمثل دور المساعدة المادية لزوجها أثناء دخوله المستشفى ثم السجن.

ج. شخصية أعضاء النقابة :

"العرج، الفيلالي، البكوش، سي خليفة" يتميز خطابهم بالنضال والوعي وحب العدل والحرية، ولديهم دراية واسعة بما يجري في دواليب السلطة وهذا ما يظهر من خلال قول "الفيلالي": «واحد من الإداريين قال لهم...العمال راهم ضد الميثاق الوطني...حابين يزيدوا يقووا في إنتاج الورق معناه يزيدوا يطمعوا

[1] يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص 168.

البيروقراطية بالكاغط »[1] وخطابهم فيه صدق وأخوة حقيقية غير مزيفة، وخاصة من كاتب له تجربة نضالية في جبهات القتال وهذا ما يظهر جليا في قول "سي خليفة": « العمالية هذي يا سي برهوم شريفة...إذا تتصرفوا فيها بصدق، هدوء وعقلانية، ما يوقع فيها لا سجن ولا عقوبة، بالعكس...تفيدوا شركتكم وتفرجوا في نفس الوقت على ثلاثين عائلة»[2].

فأعضاء النقابة يشكلون دور الرجال الشجعان، أصحاب الجرأة والضمير الحي، فهم يرفضون الخضوع للسلطة الجائرة ومواجهتها بكل السبل القانونية وغير القانونية من أجل تحقيق مصلحة العمال وإماطة اللثام عن كل زيف.

د. شخصية مدير المصنع :

وإن لم يظهرها الكاتب في حوارية درامية إلاّ أنّ الكاتب أعطاها نصيبا من الوصف على لسان القوّال: « أقولها لم ترد البتة لقد ظلت موضوعا للقول والفعل معا، لأن الآخرين هم الذين يذكرونها من أحاديثهم القائمة على التأويل والرؤى الذاتية »[3] فهي شخصية مضمرة، فخطابها يمثل صورة المسؤول الخائن ومثال لكل المسؤولين الذين يستعملون السلطة لتنفيذ خططهم الماكرة، من أجل إرضاء رغباتهم على حساب الطبقة الكادحة.

تشكلت الشخصيات عند "علولة" على لسان "القوّال" بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التطور والتناقض، تعيش في حالة الماضي الساكن بلا قاعدة في الحاضر، كما أنها أحادية الجانب تعني بالنتائج، أما الأسباب فلا تحظى بالاهتمام اللازم وتغيب بين انكسارات السرد والإخبار، والشخصيات السردية متخيلة خبرية وصفية تقريرية، ولم تتشكل أفعالها من خلال ما تمارس من سلوك ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري.

---

[1] يوسف حطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، ص 171.

[2] المرجع نفسه، ص 181.

[3] السعيد بوطاجين: الاشتغال العاملي، دراسة سيمائية، ص 109.

خامسا: الأثر الفني من خلال الزمان والمكان

1. البنية الزمانية :

إن علاقة الزمان بالمكان علاقة متداخلة، ويستحيل أن تتناوله بمعزل عن تضمين المكان كما «يستحيل تناول المكان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم الزمان في أي مظهر من مظاهره»[1].

وهذا التداخل «ناتج عن عدم إمكانية الفصل بينهما عدا الناحية الإجرائية لأن الحديث عن إحداهما يستدعي الآخر»[2].

ونجد أن المقاطع السردية حافلة بالبنية المكانية فهي تساير تطور البنية الحكائية طيلة مسارها السردي، وعليه نحاول تأطير البنية الزمانية في النص الدرامي التواجيدي التي جرت فيها أحداث الحكاية، والتي بمقتضاها جاءت هذه البنية مؤسسة على معمار منطقي، محكم البناء، إذ نلاحظ وجود استمرار في الحياة الاجتماعية التي كان يحياها العمال، فتحول دون سيطرة السلطة على المنشآت الاقتصادية ودون إعاقة حيوية العمال ونشاطهم.

حيث سعى أفراد النقابة للدفاع عن العمال، حيث اتفقوا مع "برهوم" لإصلاح الآلة، ليأتي التحول في حالته الحديث وهو العمل الذي قام به "برهوم"، ليعود العمال إلى عملهم ويعود المصنع إلى إنتاج الورق، وندحض مكائد ودسائس السلطة، وعودة العمال على سابق عهدهم الذي ألفته وأبت عليه قبل ظهور فعل السلطة الغاشمة المستبدة بحرية الشعوب ومصادر رزقهم.

ولا يفوتنا أن نذكر في هذا الصدد، استعمال بعض الملفوظات في سياق النص إشارة للحضور القوي للبنية الزمانية.

---

[1] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، (د.ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص 227.

[2] عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، (د.ط)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 97.

« برهوم ازداد هذوا اثنين وربعين عام بالتقريب ولدته، الفرزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة»[1].

« برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زوجوه ناسه مع الشريفة بنت عمه غالم جمعه من بعد الاستقلال...»[2].

« ثلث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة يبلع على روحه في البيت باش يدرس رسوم البرمة»[3].

« برهوم عاد يتخبى في داره بالنهار وربى القفالة...ولي يخرج غير بالليل...»[4].

فالبنية الزمانية في نص "اللثام تسير ومجريات النحو السردي لتحقيق غايات وأفكار النص الدرامي، فهي بمثابة الدلالة للكلمة حيث يستدعي كل منهما الآخر، بهذه الممارسة التطبيقية التي نزعم فيها أننا ألممنا بكامل الرؤى والجوانب، من الملاحظ أن "علولة" قد تصرف في الزمان في المسرحية تصرفا فنيا عقلانيا، حيث يظهر جليا الاختلال في الزمن والعبور من الماضي إلى الحاضر دون أن يشعر المتلقي وانه قد قطع كل هذه المسافة الزمنية في لحظات، هذه اللحظات وهذا العبور كان لتوظيف علولة أسلوب السرد والقوّال الذي ينوب عن الشخصيات ويختزل حوارات قد تمتد إلى ساعات وتجعل من المسرحية مجرد رواية، لكن رغم شساعة الزمن وكثرته إلاّ أنّ أسلوب السرد ساعد في توصيل فكرة المؤلف وموضوع المسرحية.

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية اللثام، تقديم رجاء علولة، ص 157.

[2] المصدر نفسه، ص 160.

[3] المصدر نفسه، ص 186.

[4] المصدر نفسه، ص 220.

2. البنية المكانية (الفضائية) :

فيما يخص البنية الفضائية، نجدها هي الأخرى تشغل حيزا مهما في مجريات الحكاية المسرحية فهي مدرجة في موضوع القيمة المرغوب فيها، وهو إصلاح الآلة من أجل عودة العمال إلى العمل وزيادة الإنتاج والتصدي للبيروقراطية الإدارية والذي يستمد دلالته من مصنع الورق، بمعنى الفضاء العام المألوف لها، والمتصل بحالة التوازن في بداية النص الدرامي وإعادته ثانية في نهايته، حيث يتوسطها اختلال في ذلك التوازن هو الآخر بفضاء الفعل في شقيه الهامشي والخيالي، ففضاء النص الدرامي فضاء إنساني ببعده الاجتماعي.

حالة التوازن	اختلال التوازن		حالة إعادة التوازن
فضاء عام (المصنع)	فضاء هامشي	فضاء خيالي	فضاء عام (المصنع)
	-رحيل "برهوم" إلى المدينة. -دخول "برهوم" المستشفى. -دخول "برهوم" السجن.	-مكان الموتى المافن، القبر. -مكان خيالي لدراسة المجتمع وبحث لايجاد الحلول من أجل مجتمع حر تسوده الحرية والعدالة الاجتماعية.	

يعكس الفضاء المكاني ببعديه (القريب والبعيد) ثنائية التعارض بين المصنع والنقابة التي تحميه وبين السلطة التي تريد تعطيله، حيث يشكل المصنع طاقة جذب واحتواء وجداني، فعلاقتنا بالمكان تقوم على تلقي جملة من العوامل

المختلفة والعميقة وأحيانا تتعدى قدرتنا الواعية وتتوغل في عالم الباطن واللاوعي[1].

فالفضاء حسب بعض علماء السيمولوجيا هو العنصر الدرامي الأكثر بروزا والذي يعطي الجنس الأدبي طابعا مميزا، فهو الذي يحتوي عناصر البناء الدرامي « حاول المؤلف بناء فضاء فكري يقوم على الازدواجية التي تفترض لنص اللساني على أنه وحدات لسانية يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية بل على أنه تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرضة للنص المكتوب»[2].

ومما يمكن قوله كنتيجة، هو أن العملية المسرحية تحتاج إلى زمان ومكان تقع فيهما الأحداث، ومنه لابد من وجود وسيط أكان سردا أم حوارا أم منولوجا، فالأهمية في الكيفية التي تحقق للمتلقي المتعة والإفادة، لأن الوسائل متعددة لكنها كلها تصب في صالح العمل المسرحي وهدفه النبيل.

---

[1] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل، الجزائر، 2009، ص 79.

[2] دراسات موصيلية: أحمد قبية يونس، الفضاء المسرحي في مسرح طلال حسن، مسرحية الإعصار أنموذجا، ص 46.

خاتمة

خاتمــة :

ونختم بعون الله ورعايته بحثنا هذا في معالجة موضوع (الحس المأساوي في مسرحية اللثام لعبد القادر علولة)، على أننا نقر بوجود بعض القصور والفجوات في بعض جوانبه، وحسبنا أنها محاولة بسيطة لإضافة أشياء جديدة ربما تساعد في توسيع مجال البحث وآفاقه، وإعطاء المسرح خصوصياته التي تميزه وذلك من خلال هذه الدراسة المتواضعة التي قدمناها على صفحات هذه المذكرة وقد خلصنا إلى تسجيل جملة من النتائج على النحو الآتي :

-التحول المأساوي تمثل في تغيير مصير البطل إلى النقيض بسبب خطأ ارتكبه ويقع هذا الخطأ نتيجة حوادث سابقة، مما يحدث تحولا وانقلابا لحالة التوازن الطبيعية الأولى، مما يؤدي إلى حدوث المأساة، والمأساة هي التي تنتهي بحادث مفجع يؤدي إلى إثارة المتلقي، أي إنها جاءت بهدف إحداث التطهير.

-تمثلت أشكال تجلي الحس المأساوي في المسرحية فيما يلي:

- ✓ الاغتراب وأشكاله وهي: القلق، الخطيئة، الحزن، الاستلاب.
- ✓ اللاانتماء وأشكاله وهي: اللاانتماء الداخلي (الرؤية السوداوية)، اللاانتماء الخارجي (الرؤية العدوانية).

-بين "علولة" مصير من يحاول تحديد قدره بيده لينتهي هذا المصير بتحوله إلى قربان أو ضحية لأنها محاولة لطمس الحقيقة وإعدامها عبر العبث بالمصائر.

-جسدت لنا المسرحية من خلال صراع بطلها صراع الإنسان مع الإنسان من أجل المادة في عالم لم تعد فيه للأخلاق مكان.

-جسد لنا "علولة" من خلال مسرحيته مأساة المواطن الجزائري في ظل صراع القوى الأكبر منه.

-عبرت المسرحية بشخصياتها، زمنها ومكانها عن واقع المواطن الجزائري بطابع مأساوي ولغة أكثر مأساوية، رسم علولة حدودها وحدود الإنسان التي لا يجب أن يتجاوزها ويخرج عن مسارها.

-إن فضل "عبد القادر علولة" على المسرح الجزائري يكمن أساسا في أنه فتح المجال للاشتغال على نوع مسرحي جديد، بعيدا عن المسرح التقليدي استوحى شكله من التراث، ومضمونه من القضايا المعاصرة وتقنياته من المسرح العالمي.

-اهتم "علولة" بتجسيد هموم الطبقات الكادحة في أعماله كاشفا عن ذلك الزيف الاجتماعي، مستعينا بشخصيات من قلب المجتمع مثل: "برهوم الخجول" و"زوجته الشريفة" و"السي خليفة" وغيرهم إيمانا منه بوجوب تغير المجتمع عن طريق فحصه وتحليله، وتوعية الناس بأسباب توعيتهم.

-إن حقيقة "اللثام تتجاوز كونها قطعة قماش توضع لإخفاء ملامح الوجه لسبب ما ولكن الحقيقة تكمن في قضية إنسانية تنادي بالحرية ورفض الواقع تتلخص في كلمة (لا).

-استخدام "علولة" اللغة الوسطى (بين العامية والفصحى) لغة واقعية معبرة عن هموم العمال والطبقات الكادحة، لغة مميزة يفهمها العام والخاص فقد استطاع أن يصهر اللهجة في قالب متجانس وسهل، كما امتاز بالدقة في اختيار التعابير متجنبا استعمال المدلولات الغامضة والمبهمة.

-لقد عدت أعمال المسرحي "عبد القادر علولة" صرخة مدوية في وجه الظلم والطغيان وسوطا حاول أن يجلد به كل ألوان الهوان والضعف الاجتماعي من خلال مسرحيته "اللثام" ذات العنوان الغائم والمعنى الغامض.

وفي الأخير نرجو من الله عز وجل أن نكون قد وفقنا في بحثنا هذا ونسأله جل ثناؤه أن يغفر لنا إن أخطأنا وأن يعفو عنا إن زللنا أو غفلنا.

ملحق

ملحق :

السيرة الذاتية لعبد القادر علولة (1939-1994) :

ولد في 08 جويلية علم 1939م بالغزوات ولاية تلمسان في الغربي الجزائري تعلم بمدرسة الفلاح بعين البرد غرب وهران، وتابع دراسته بثانوية سيدي بلعباس ثم بوهران، وتابع دراسته بثانوية سيدي بلعباس ثم وهران، ليتوقف عن الدراسة سنة 1956م ويشرع في ممارسة المسرح مع فرقة (الشباب) لمسرح الهواة حتى سنة 1960م، حيث عمق تجربته وانتقاد من عدة دورات تكوينية أهلته للالتحاق كممثل بفرقة المسرح الوطني الجزائري منذ تأسيسه بعد الاستقلال[1].

يتوزع النشاط المسرحي للراحل "عبد القادر علولة" في حقول الفن على أقاليم المسرح والسينما والإذاعة، وهو في كل ذلك قد مارس التمثيل والتأليف والإخراج والتنظير أيضا، ونتيجة موهبته الفذة ونشاطه الدؤوب فإن المختصين يعدونه من أهم الوجوه الثقافية التي أثرت الحركة المسرحية الجزائرية والعربية بالمعددة بإسهاماتها المتعددة والمتميزة، ومن المسرحيات التي ألف نذكر له ثلاثيته الشهيرة وهي :

(الأقوال والأجواد، اللثام) وفيها عرف بنزوعه إلى توظيف التراث العبي، وهي الأعمال التي توجت مساره الإبداعي بعديد الجوائز الوطنية والدولية.

عمل علولة مديرا للمسرح الوطني الجزائري ما بين 1972 و1975م، ثم عين مديرا للمسرح الجهوي بوهران عام 1976م.

توفي رحمه الله – صباح يوم الإثنين 14 مارس 1994م بباريس متأثرا إثر تعرضه لعملية اغتيال يوم الخميس 10 مارس 1994م – بوهران.

[1] أعبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، تقديم رجاء علولة، ص5-8.

مثل أدوار عديدة في مسرحيات :

- ❖ أولاد القصبة "لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963م.
- ❖ حسن طيرو لرويشد ومصطفى كاتب 1963م.
- ❖ الحياة حلم لمصطفى كاتب 1963م.
- ❖ دون جوان اقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963م.
- ❖ ورود حمراء لعلال المحب 1964م.
- ❖ الكلاب لحاج عمار 1965م.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة :

- الغولة كتبها "رويشد 1964م".
- السلطان الحائر "لتوفيق الحكيم 1965م".
- نقود من ذهب "اقتباس من التراث الصيني القديم 1967م".
- تومانس "اقتباس حيمود إبراهيم ومحبوب اسطنبولي 1968م".
- الدهاليز "مكسيم جوركي... ترجمة محمد بوحاسي 1982م.

ألف وأخرج المسرحيات التالية :

- ➢ العلف 1969م.
- ➢ الخبزة 1970م.
- ➢ حمق سليم مقتبسة من يوميات احمق لجوجول 1972م.
- ➢ حمام ربي 1970م.
- ➢ حوت ياكل حوت 1975م ألفها "بن محمد".
- ➢ القوال اي الاقوال 1980م.
- ➢ الأجواد 1985م.

- اللثام 1989م.
- أرلوكان خادم السيدين لمسرحية جلدوني 1993م.
- 1992م التفاح ألفها لفرقة "المثلث أخرجها زروقي بوخاري 1993م.

▪ اقتبس خمس قصص للكاتب التركي "عزيز نسين" على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990م (ليلة مع مسجون، السلطان والغربان، الوسام، الشعب فاق، الواجب الوطني)، أخرجها للتلفزيون "بشير بريشي عام 1990م.

▪ مثل في عدة أفلام من بينها : (تلمسان للمخرج محمد بوعماري 1989م، حسن نية للمخرج غوتي بن ددوش 1990مم، جنان بورزق للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990م).

شارك في صياغة وقراءة تعاليق الأفلام التالية : (بوزيان القلعي للمخرج حجاج 1983م، كم أحبكم للمخرج عز الدين مدور 1985).

▪ أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي... سوفكليس، أرسطوفان... وشكسبير، وكان ذلك عام 1967م.

من 1968 إلى 1969 أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات من بينها مسرحية الغول لمحمد عزيزة.

لقد كان الفقيد بصدد كتابة مسرحية جديدة بعنوان "العملاق" ولكن رصاص الغدر أوقف هذا السيل الإبداعي الهائل.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمرجع :

❖ المصادر :

1. عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، تقديم رجاء علولة، (د، ط)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2009.

❖ المراجع العربية :

1. إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، (ط 1)، دار الأفق، الجزائر، 1999.
2. أوريدة عبود : المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنوية لنفوس ثائرة، (د.ط)، دار الأصل، الجزائر، 2009.
3. جروة علاوة وهبي : ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد للكتاب الجزائريين، (د.ط)، 2004.
4. حسن علي المخلف : توظيف التراث في المسرح، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، سوريا، (ط1)، 2000.
5. حسن يوسفي : قراءة النص المسرحي، دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، (د.ط)، مكتبة عالم المعرفة، دار البيضاء، المغرب، (د.ت).
6. حفناوي يعلي : أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، (ط1)، الجزائر.
7. حمادة أبو شاويش وإبراهيم عبد إبراهيم عبد الرزاق : الاغتراب في رواية البحث عن وليد مسعود لجبران إبراهيم جبران، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة، فلسطين، مج4، ع2، 2006.
8. زيان محمد : لمحة تاريخية عن المسرح الجزائري نقلا عن كريمة مبدوعة، فن المسرح من موقع جامعة الشلف.
9. السعيد بوطاجين : الأشغال العاملين، دراسة سيميائية، (ط 1)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000.

10. سيام موسى قطوس : سيماء العنوان، (ط 1)، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2011.
11. سيد علي إسماعيل : أثر التراث العربي في المسح المعاصر، دار القباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
12. شعيب حليفي : هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، (ط1)، 2005.
13. صالح لمباركية : الآداب الأجنبية (القديمة الأوروبية)، دار قافة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2007.
14. عبد القادر بن سالم : مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، (دط)، منشورات اتحاد للكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
15. عبد الله الركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث، مطبعة القلم، تونس، 1983.
16. عبد الله الفذامي : الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريعية، (ط 4)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
17. عبد المالك مرتاض : فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1954.
18. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي، مطابع الوطن، الكويت، (ط 2)، 1999.
19. علي عقلة عرسان : "الظواهر المسرحية عند العرب"، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1981.
20. فيص عباس : اغتراب الإنسان المعاصر وشقاء الوعي، دار المنهل للبناني، بيروت، لبنان، (ط1)، 2008.
21. كاميليا عبد الفتاح : إشكاليات الوجود الإنساني، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2008.
22. محمد الطاهر فضلاء : المسرح تاريخه ونضاله، المسرح الجزائري في عهديه الاحتلال والاستقلال، وزارة الثقافة، ج2، (ط1).

23. محمد حسن عبد الله : المسرح المحكي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
24. محمد سبيلا : مداوته الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، (ط1)، 2009.
25. محمد عباس يوسف : الاغتراب والإبداع الفني، (دط)، (دت).
26. محمد معتصم : بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، دار الأمان، الرباط، المغرب، (ط1)، 2010.
27. محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار النشر، بيروت، لبنان، 'ط2)، 1967.
28. مصطفى بوجملين : ومضات نقدية، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، (ط1)، 2014.
29. مفيد الحوامدة :المسرح العربي ومشكلة التبعية، عالم الفكر الكويتية، ع 4، 1987.
30. ناهد الشعراوي : الاغتراب والحنين في شعر مالك بن زيد التميمي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، (د)، 2011.
31. نبيل راغي : فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، (د ط)، 1996.
32. نديم معلا محمد : في المسرح... في العرض... في النص المسرحي... قضايا نقدية، (ط1)، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000.
33. يوسف حطيني : مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، (ط د)، اتحاد كتاب العرباء، دمشق، سوريا، 1999.

❖ المراجع المترجمة :

1. أرثرايرابرجر : النقد الثقافي تمهيد ميداني للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم رمضان بسطاوسي، المجلس الأعلى للثقافة، شارع البجلاوية بالأوبرا، الجزيرة، القاهرة، (ط1)، 2003.
2. أرسطو : فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (دط)،

مصر، (دت).
3. أرسطو طاليس : فن الشعر ترجمة: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (ط2)، 1973، الفصل الحادي عشر.
4. روجي غارودي : الماركسية، ترجمة: محمد الأمين بحري، دار الحكمة، الجزائر، (دط)، 2009.
5. ستيوارت كريفش : صناعة المسرحية، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون للترجمة والنشر، وزراه الثقافة والإعلام، بغداد، (دط)، 1987.
6. مولن ولسن : الامفتمي دراسة تحليلية لأمراض البشر في القرن العشرين، ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، (ط 2)، 1979.

❖ **المعاجم :**

1. ابن منظور : لسان العرب، تصحيح أمين محمد عبد الله الصادق العبيري، ج9، (ط3)، داراحي، التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1999.
2. خافر عاقل : معجم علم النفس (إنجليزي، فرنسي، عربي)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، (ط1)، 1978.
3. سعيد علوش : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

❖ **الرسائل الجامعية :**

1. أحسن بتيلاني : توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف: محمد العيد تاورتة، جامعة منتوري قسنطينة، 2009.
2. مباركي بوعلام : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2001.

❖ المجــلات :

1. محمد الأمين بحري : الامنتمي وخطابه في روايات الطاهر وطار، الإشكال والأشكال والتأويل، الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب للروائي الطاهر وطار، مجلة الأثر قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2011.

ملخص

ملخـــص بالعربية :

إن الحديث عن توظيف الحس المأساوي في المسرح وتأثيره في الكتابة المسرحية الجزائرية، وهو محور بحثنا الموسوم بـ الحس المأساوي في مسرحيات "اللثام لعبد القادر علولة"، من أجل الوقوف عند نقاط ومحطات كانت تبشر بميلاد مسرح جزائري يعتمد على التراث كنفق للخروج من التبعية الأوروبية ورغبة من الكتاب الجزائريين التأسيس لمسرح يهتم بالفرد الجزائري ويصور معاناته وآلامه ويحقق أماله.

الكلمات المفتاحية :

-الحس المأساوي، الاغتراب، المسرح الجزائري، عبد القادر علولة.

Résumé en français:

Le discumion un le sens dramatique dans lériture de theater algérienne. Elle ci est motre suyet de recherché intitule sons “le sens dramatique dans le theater dé Abdelkader Aloula” pour euréter sur plusieurs station qui prométtaiest de la naissance de theater algérienne qui elpends sur la tradiction pour ajjronte la dependence européens et le desir des écrivains algérienne d’etabilier un theater que mettre en valeir l'individu algérienne et décrir ses souffrances blesseres et réalien ses voeusc.

les mots clés:

-Le sens dramatique alienation, theater algérienne.

فهرس الموضوعات

فهـــرس الموضـــوعات

مقدمة..... أ- د

مدخـــل : ضبط في المفاهيم

أولا: الحس المأساوي..... 05

1. المأساة..... 05

2. المفارقة..... 06

3. التطهير..... 08

ثانيا: المسرح الجزائري : النشأة والتطور..... 08

1. سمات المسرح الجزائري..... 12

2. المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب..... 14

3. التراث وتأثيره في كتابات "علولة"..... 16

الفصل الأول : أشكال تجلي الحس المأساوي في المسرح

أولا: ملخص المسرحية..... 18

ثانيا: الاغتراب وأشكاله..... 22

1. القلق..... 25

2. الخطيئة..... 27

3. الحزن..... 28

4. الاستلاب..... 31

ثالثا: اللاإنتماء وأشكاله..... 33

1. اللامنتمي الداخلي (الرؤية السوداوية)..... 34

2. اللامنتمي الخارجي (الرؤية العدوانية)..... 35

الفصل الثاني: الأثر الفني للحس المأساوي داخل المسرحية

أولا: من خلال العنوان..... 37
ثانيا: من خلال اللغة..... 41
ثالثا: من خلال الحوار..... 44
رابعا: من خلال الشخصيات..... 46
خامسا: من خلال الإطار الزمكاني..... 50
خاتمـــة..... 54
ملحق..... 56
قائمة المصادر والمراجع..... 59
ملخص..... 64
فهرس الموضوعات..... 66