الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابو بكر بلقايد ـ تلمسان ـ
كلية الآداب واللغات
قسم فنون العرض

مذكرة التخرج لنيل شهادة الماستر تخصص مسرح مغاربي الموسومة بـ

المسرح الجزائري بين ملحمية بريخت وعبثية صامويل بيكيت

من إعداد الطالب :
- سعدي عبد النور

تحت إشراف الأستاذة:
- هني كريمة

لجنة المناقشة :

-..... رئيسا
-..... مشرفا ومقررا
-.....مناقشا

السنة الجامعية : 2021 / 2022

"إهداء"

إلى من قال فيهم عز وجل بعد بسم الله الرحمان الرحيم " واخفضلهما جناح الذل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا " صدق الله العظيم.

إلى أغلى إنسانة عندي في الوجود إلى من أنارت لي طريق العلم، فسهرت معي الليالي، ولم تبخل علي بدعائها، إلى القلب الدافئ والصدر الحنون.

"أمي الحبيبة"

إلى من كان له الفضل في الوصول إلى هذه الدرجة العلمية، ولم يبخل علي بتوجيهاته ونصحه، إلى من سقاني من عرق جبينه، وأعطاني من عمل يمينه.

"أبي العزيز"

إلى إخوتي

و إلى جميع أصدقائي في دربي الحياة والدراسة.....

وإلى جميع أساتذتي منذ دخولي المدرسة إلى يومنا هذا.....

وإلى من عمل معي بكد بغية إتمام هذا العمل.....

وإلى كل نفس زكية تسعى خيرا لهذه الامة.....

"شكر و تقدير"

قال الله تعالى " و لئن شكرتم لأزيدنكم"

في البداية نحمد الله تعالى ونشكره كثيرا ودائما على نعمة العلم والقدرة على العمل لإنجاز هذاالعمل المتواضع.

أتقدم بالشكر الخاص والخالص إلى جميع أساتذة قسم فنون العرض الذين لم يبخلوا علي بمعلوماتهم وتوجيهاتهم القيمة وسهرهم على ضمان أحسن تكوين لي ولزملائي وخاصة مؤطري الدكتورة الفاضلة " هني كريمة "

كما أتقدم بشكري الخالص إلى جميع من ساهم في مساعدتي.

وإلى جميع الزملاء والأصدقاء ورفاق الدرب وكل من ساهم من قريب او من بعيد في اثراء هذا البحث المتواضع ولو بكلمة كانت محفزة.

الخطة هي:

الفصل 1: اليات التجريب في المسرح الجزائري

المبحث1: لمسرح الجزائري والمسرح الملحمي

* اصول المسرح الملحمي وقواعده

* تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الملحمي

المبحث 2: المسرح الجزائري ومسرح العبث

*اصول مسرح العبث وقواعده

*أثر مسرح العبث على المسرح الجزائري

الفصل 2: دراسة تحليلية نقدية

*اختيار نماذج من المسرح الملحمي ومن مسرح العبث في المسرح الجزائري

-مسرحية الام شجاعة

-مسرحية نستناو ف الحيط

مقدمة

مقدمـــــة

يعتبر المسرح شكل من أشكال التواصل الانساني فمن خلال الأداء الفني الذي يعتمد على التواصل بين الأفكار والثقافات بين مؤيد يقوم بدور المرسل ومشاهد يستقبل الخطاب الثقافي الذي يكونه العرض المسرحي أو موضوع الموقف الدرامي والذي يحمل بين طيات الخبرة التي يقدمها كثيرا من الجوانب التعليمية والهدف الأساسي للمسرح يتمثل أساسا في قدرته على التواصل من خلال التجربة، والنموذج مع المشاهد من أجل اسحداث التغيير في الأفكار و يتأثر المتلقي بها.

وقد مر تاريخ المسرح بمنعرجات تغيرت فيها النظريات وتعددت حملت في طياتها ما يوافق و يخالف النظريات سبقتها ومن بينها المسرح العبثي والملحمي أو ان صح القول الاتجاهات ،وبيما أنها تعد منعرجات في عالم التمثيل المسرحي الاقرب للتمثيل المسرحي في الوطن العربي عامة والجزائر خاصة، بحيث وجدة هذه الاتجاهات المكان لغرس أفكارها ،والمتتبع لمسار المسرح الجزائري لوجده حافلا بالانجازات المسرحية لدى كبار المسرحيين تحت ظل المسرح الملحمي وهو الطريق الى العبثية ليستلهم منها أفكارها ومن بينهم نجد في الملحمية أمثال طيب صديقي ،وعبد الرحمن كاكي ،صلاح عبد الصبور، وفي العبثية نجد الدرامة ترجي ،حليم صدام.

اشكالية الدراسة:

النظرية الملحمية والعبثية قامت على خلفية وعي بأن العالم قد تغير ولم تعد الأعمال الدرامية قادرة على استعاب الواقع والتعبير عنه ولا على فهمه وهي أيضا لم تستجب لطموحات الانسان سواء ان كان ممارس أو انسان عادي فالمسرح العبثي والملحمي يشترك في هذه النقاط كما أنهما اتجاهان لم يظهرا من العدم فلقد اعتمد على عدة منابع ،ولعل هذه الاسباب هي التي سمحت أو شجعت الكتاب الجزائريين ليخطو نحوها ويستلهم أعمالهم في اطارها.

وعلى هذا فان اشكالية الدراسة تتمحور حول تساؤل رئسي التالي:

- في ما تمثلت مظاهر المسرح الملحمي والعبثي في المسرح الجزائري؟

تمدرج ضمن هذه الاشكالية أسئلة فرعية:

- ما هي السمات التي اعتمد عليها المسرح الجزائري للاستلهام من العبثية والملحمية؟
- كيف توافقت الرؤى للمنظرين الجزائريين فب الاتجاه العبثي والملحمي؟
- ما هي أبرز الأعمال المستوحات من التيار العبثي والملحمي؟

أهداف الدراسة:

بحكم أن البحث العلمي هو نشاط منهجي منظم لا بد على الباحث تحديد أهداف التي ينشد تحقيقها من خلال دراسته ،وهذه الأشكال تشكل المنهجبة الحقيقية التي سوف تتمحور حولها النتائج الفعلة التي يصل اليها الاحث وعليه يمكن تلخيص هذه الأهداف في لنقاط التالية:

- تحديد مفاهيم مضبوطة لمفاهيم الدراسة
- تحديد العلاقة بين الاتجاه العبثي والملحمي في المسرح الجزائري
- تحديد مساهمة الاتجاه العبثي والملحمي في تطور الحركة المسرحية للجزائر
- اكتساب مهارات بحث جديدة
- المساهمة في الرقي في اللغة المسرحية المتعددة في تبني قضاية المجتمع الجزائري
- فتح باب جديد في تخصص مسرح مغاربي

أهمية الدراسة:

تكتسب البحوث العلمية أهميتها من خلال معالجتها لقضايا المجتمع فضلا عن اضافاتها لظريات العلم والمعرفة في مجال التخصص ،وبحثنا يندرج ضمن البحث في مجال التنظير للمسرح الجزائري يكتسب أهمية بالغة للباحثين والمنظرين في مجال المسرح الجزائري من خلال ربطه بين اتجاهين كبيرين في المسرح ،اضافة الى نبوعه من الرغبة في محاول وضع رؤية شاملة للمسرح الجزائري.

مبررات اختيار الموضوع:

- المبررات الموضوعية:
  - الظاهرة القابلة للدراسة
  - الموضوع اهتمام المجتمع
  - الموضوع يضيف قيمة علمية لمجال المسرح الجزائري
  - الموضوع يفتح أفاق بحث جديدة في مجال تخصص مغاربي
- المبررات الذاتية:
  - الشعور بمشكلة البحث
  - الرغبة في المساهمة بالتأثير بالمسرح
  - الرغبة في الاتيان بموضوع بحث جديد
  - تحدي صعوبة البحث لاكتساب مهارات جديدة

منهج الدراسة:

يرتبط اختيار المنهج بطبيعة الظاهرة التي يدرسها ويعالجها وعليه فالمنهج المتبع هو المنهج الوصفي التحليلي كون الوصف ملائم للعروض المسرحية والتحليل يناسب الدراسة التطبيقية على مستوى الحوار واللغة والشخصيات.

الدراسات السابقة:

بالنسبة للدراسات السابقة تناولت موضوع الملحمية في المسرح الجزائري للباحث سعسع خالد ،قسم الفنون جامعة وهران موسومة ب: تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري.

تتمحور اشكالية الدراسة حول تعامل المسرح الجزائري مع الاتجاه الملحمي، وقد اختار الباحث العينة وقام يبشرحها وتحليلها ليتوصل الى نتائج.

أوجه التشابه:

- الدراستان تبحثان في تخصص واحد
- اشتراك الدراستان في محور واحد
- اعتماد الدراستين على منهج مشترك

أوجه الاختلاف:

- اختلاف عينات الدراسة
- اختلاف في عدد المناهج المستخدمة

جوانب الاستفادة:

- تعد الدراسة مرجع لدراستنا حيث ساهمت في معرفتنا لبعض المفاهيم النظرية المشتركة

هيكل الدراسة:

- لانجاز هذه الدراسة اعتمدنا على خطة اشتملت على مقدمة وفصلين وخاتمة

وقد استهلين البحث بمقدمة عامة نبين اشكالية الموضوع المطروح.

بالنسبة للفصل الأول تناولنا فيه التجريب في المسرح الجزائري بين العبثية والملحمية ،أما الفصل الثاني فكان دراسة تحليلية انموذج من المسرح العبثي وأردفنا هذه الدراسة بخاتمة استخلصنا من خلال دراستنا أهم النتائج وفتحنا بحثنا على أفاق جديدة.

الصعبات التي واجهت الدراسة:

- العراقيل التي واجهناها في ظل وباء كورونا

- نقص المراجع في المجال والموضوع المطروح

الفصل الأول

المبحث الاول: المسرح الجزائري والمسرح الملحمي

اصول المسرح الملحمي وقواعده:

رغم أن الحركة التعبيرية انتهت إلا أن أهدافها الرئيسية ومن أهمها إصلاح المجتمع ظل قائما، مما أدى إلى ظهور محاولات جديدة لاستخدام المسرح من أجل تغيير المجتمع، وكان من أهم تلك المحاولات محاولة **برتولد بريخت** (1889-1956) .

فقد بدأ بريخت عمله في وقت كانت التعبيرية قد بلغت الذروة، فانعكس على أعماله الدرامية الأولى مثل مسرحية طبول في الليل التي عرضت في ميونخ سنة 1922.

ويرى الدكتور فايز ترحيني أن هذه المسرحية تلتقي مع المسرحيات التعبيرية في اهتماماتها السياسية وتعريتها للعلاقة بين الرأسمالية والا غلال والحروب بالإضافة إلى أنها تحمل البذور الأولى لمسرح بريخت الملحمي من التوجه بخطاب مباشر إلى

الجمهور، وتنبيهه إلى أن ما يجري على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا، وهكذا تحطم

الإيهام المسرحي وتدعو الجمهور إلى التفكير، وتصور عا لم الثورة والعلاقات البشرية لا عا لم الذات.[1]

وفي هذا الصدد تقول الناقدة: »لقد كان بريخت شاعرا رغم انتمائه للطبقة البرجوازية، وعاصر فترة عصيبة من تاريخ بلده ألمانيا، وتفاعل معها كشاعر وإنسان، ودفعه وعيه بمسؤوليته التي بدأت بشائره عام، 1924 إلى الانتقال من حالة السخرية، واللامبالاة العدمية والحياة الفوضوية، إلى الإيمان بوجوب تغيير المجتمع عن طريق

[1] فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط1 ،المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988 ص: 143 144.

فحصه وتحليله، وتوعية الناس بأسباب شقائهم ومعاناتهم، ومن ثم كان تحوله بعد مسرحياته المبكرة مثل: "بعل وطبول" "وفي غابات المدن"، من فنان فوضوي إلى فنان تأثري ملتزم .[1]

وترى أن مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" تمثل نموذجا متألقا بديعا ومبكرا للمسرح الملحمي الذي يمزج الموسيقي بالغناء والرقص، والاستكشات الفكاهية والتعليق النقدي اللاذع على الواقع الاجتماعي والسياسي.[2]

نظرية المسرح الملحمي:

الملحمة شكل من القصص لا يتقيد بزمان في حين ترتبط المسرحية بزمان ومكان ويعني مصطلح "ملحمة" كما يستخدمه بريخت "تتابع أحداث" تقص بدون تقييدات زمانية أو مكانية أو اتصال بعقدة أساسية، وقد استعمل بريخت مصطلح المسرح الملحمي لأول مرة عام، 1926 ورغم وجود محاولات سابقة لكل من ستانسلافسكي، وميير هولد، وإيرفن بيسكاتور يظل بريخت منظر المسرح الملحمي.[3]

وسعت النظرية الملحمية Epic theatre إلى خلع جذور المسرح الأرسطي كي يحل محله المسرح الديالكتيكي، الذي يمنح المتفرج فرصة ممارسة التفكير والتقويم والحكم على ما يتابعه بيقظة كاملة، ويثير فيه إحساس بالغرابة والدهشة لما يراه من خلال رصد الأوضاع ال لوبة التي كانت تبدو طبيعية من قبل بحكم التعود، فالمسرح ليس أداة للتطهير ولتفريغ العواطف جلبا للإحساس بالراحة، بل أداة لشحن

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص162.

[2] المرجع نفسه، ص 164.

[3] حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر ،1960-1970مجلة عالم الفكر، العدد الأول، أبريل-مايو يونيو ،1984، ص81.

المتفرج بإرادة التغيير الثوري للقيم والظروف الاجتماعية التي تتنافى مع الوجود الإنساني الحق، والتي يعيشها بالفعل ويراها منعكسة أمامه على منصة المسرح. [1]

فالنظرية الملحمية –كما تقول– الناقدة: »جاءت مخالفة تماما لنظرية أرسطو التي قامت على مبدأ خدمة وتدعيم الإيديولوجية السائدة في ذلك العصر، وجعلت من الفن محاكاة للحياة بهدف تأكيد صحة هذه الإيديولوجية، لذلك أكد على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية ومقنعة عن العالم، وأكد على مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحده مع هذه الصورة«. [2]

وفي رأيها أنه لم يكن مسرح بريخت السياسي أو نظريته في المسرح الملحمي نبتا شيطانيا، فقد مهد له الطريق فنانون مبدعون ثوريون سبقوه وأناروا له الطريق فأفاد منهم في تنظيره وممارسته أعظم إفادة، ولم تتبلور نظرية بريخت بين يوم وليلة، بل كانت نتيجة ممارسة طويلة وقراءة وتفكير عميق وتأمل للأشكال المسرحية السائدة والنظرية الدرامية الأرسطية. [3]

فقد كتب عدة مقالات صحفية شرح فيها نظريته الجديدة وأخرج عدة مسرحيات عالج فيها أسلوبه الجديد في الإخراج وأجرى تجاربه الدرامية الثائرة في مسرح رصيف بناء السفن وأنشأ فرقته التمثيلية التي أطلق عليها اسم "فرقة برلين"، والتي قدم فيها معظم مسرحياته الروائع.[4] فالنظرية الملحمية لبريخت نشأت بعد تجريبه طويلة في الفن المسرحي وبعد ممارسة فن الكتابة والإخراج.

[1] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص. 607.

[2] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص. 166.

[3] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص. 164.

[4] جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغراق إلى الآن، ص. 172.

الجذور الفلسفية للمسرح الملحمي:

من الطبيعي أن مسرح بريخت يعود في تكوينه إلى أصول فلسفية هي التي دفعت به إلى طريق الحياة المسرحية وتشير الناقدة نهاد صليحة في الكتاب إلى أن النظرية الماركسية وما أفرزته من فكر اشتراكي كانت هي الأرض التي أنبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي، ومرورا بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة. كما تبلور في عروض المخرج الألماني بسكاتور في العشرينيات، وفي عروض مسرح الجريدة الحية في أمريكا في الثلاثينات، وانتهاء إلى المسرح الملحمي الذي وضع نظريته الشاعر والمؤلف والمخرج الألماني برتولد بريخت.[1]

فالأرضية الفلسفية للنظرية الملحمية البرختية هي النظرية الماركسية، ولهذا جاءت

نظرية بريخت مخالفة لنظرية أرسطو.

خصائص المسرح الملحمي البريختي:

لخص بريخت اختلاف مسرحه الملحمي عن المسرح الدرامي الأرسطي في صورة جدول في مقال بعنوان "المسرح الحديث هو المسرح الملحمي"، وقدمت الناقدة نهاد صليحة هذا الجدول في ختام التعريف بالمسرح الملحمي، وترى أنه من خلال هذا الجدول يتبين للقارئ أبرز سمات وملامح هذا المسرح.[2]

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص. 164.

[2] المرجع نفسه، ص167.

***جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الدرامي الأرسطي:[1]**

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي
1 يعتمد على الحبكة.	1 يعتمد على السرد.
2 يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح .	2 يحول المتفرج إلى مراقب للحدث.
3 يستهلك قدرة الإنسان على الفعل.	3 يثير قدرة الإنسان على الفعل.
4 يثير أحاسيس المتفرج ومشاعره.	4 يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه.
5 يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيا.	5 يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقليا.
6 يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه في الأحداث .	6 يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية.
7 يوظف الإيحاء والتلميح .	7 يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة.
8 يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية بنعومة.	8 يخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها.
9 يشعر المتفرج فيه انه خصم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة.	9 يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها.
10 مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان ولا يتغير.	10الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغير والتحول وقادر على إحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلقا.
11 التركيز على النهاية التي تقوم عليها الأحداث.	11 التركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها.
12 كل مشهد يولد المشهد الذي يليه ويتولد بين سابقه.	12 كل مشهد يستقل بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى.

[1] نهاد صليحة، مرجع سابق، ص 168- 169.

13 الحدث ينمو في خط صاعد مترابط.	13 العرض يعتمد على تكتيك المونتاج والقطع والوصل.
14 الحدث يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية.	14 الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات.
15 يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود ويحدد طبيعته ويقرر مساره.	15 يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته.
16 يفترض أن الإنسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة.	16 يفترض أن الإنسان عملية مستمرة ومتحولة.
17 مسرح يتوجه إلى الإحساس ويخاطبه.	17 مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعي.
18 الممثل فيه يتقمص دوره تماما ويندمج ويخاطب عواطف المتفرج.	18 الممثل يؤدي دوره من الخارج، أي دون تقمص ويخاطب عقل المتفرج فهو أقرب إلى الراوي الماهر الذي يجسد حدثا شاهده.
19 الديكور فيه يسعى إلى الإيهام بالواقع.	19 الديكور فيه يشير إلى الأماكن صورة رمزية تعارض الإيهام.
20 الموسيقى تعمق الحالة الشعورية وتكثفها لتحقق اندماج المتفرج في الأحداث.	20 الموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرها، وقد تعلق عليها تعليقا ساخرا وبذلك تمنع الاندماج.

ونلاحظ أن كل خاصة من هذه الخصائص التي تميز المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي الأرسطي تعتبر ثورة على أصل من أصول المسرح الدرامي الأرسطي.

وتضيف الناقدة نهاد صليحة بعض الملامح التي تتعلق بالنواحي الفنية والتي استخلصها من واقع كتاباته كما نلاحظ في الجدول: [1]

وجوهر الاختلاف بين أرسطو وبريخت كما تقول الناقدة: »يتلخص في جملة كارل ماكس "لقد انحصر جهد الفلاسفة دائما في تفسير العالم وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة، ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم بل تغييره«.[2]

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص.170

[2] المرجع نفسه، ص166.

ودعا بريخت في مسرحه الملحمي إلى التغريب، فالتغريب عنصر أساسي في مسرحه، وتغريب حادثة ما أو شخصية ما، يعني أولا وببساطة نزع البديهي والمعروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها.

ولم يكن التغريب المسرحي عائقا أمام نجاح مسرحيات بريخت مع الجمهور، فقد كان لدى بريخت من الخبرة المسرحية ما يجعله لا يفرض فكرة التغريب على كل مسرحية يقدمها ومن المسرحيات التي لاقت نجاحا جماهير أوبرا الثلاث بنسات.[1]

فالهدف الرئيسي للتغريب كما يقول الدكتور فايز ترحيني: »هو خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحيد مع المسرحية، ولتمكينه من أن ينتقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا لهذه الحقيقة عن طريق هدم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح، وقد استخدم بريخت وسيلة فنية لتحقيق التغريب وهي التأريخية، فهو يؤكد على تأريخية الأحداث كي يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر إلى بعده الزمني عنها، وبالتالي عنها الانفصال عن عاطفيا، ولكي يعرف الجمهور أنه ما دامت الأمور قد تغيرت فإنه من الممكن تغيير الأحوال الحاضرة. [2]

[1] حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، د ط، اتحاد الكتاب العرب،1999، ص63.

[2] جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، تر: د أمين الرباط، سامح فكري، ط2 ،أكاديمية الفنون،1995، ص106.

وفي رأي الناقدة أن بريخت يظل فنانا مجددا تجريبيا استلهم تراث الشرق الأقصى فأثرى به المسرح الغربي، وكان بحق فيلسوف للمسرح، طرح نظرية فنية وفكرية متكاملة، أثرت في مسار المسرح ليس في الغرب فقط، بل أيضا في العالم العربي.[1]

وهي بالتالي ترد على كل ناقد يرى أن بريخت لم يتمكن من تحقيق نظريته الملحمية بصورة كاملة.

وهكذا نخلص إلى القول بأن المسرح الملحمي البريختي ذو توجه اجتماعي وسياسي واضح ، أساسه التغريب، لا وجود للحائط الرابع فهناك توحد بين الجمهور وما يجري

على خشبة المسرح فالمشاهد دائما واعي ويصدر حكمه في النهاية .

واتجهت نخبة من الأدباء العرب مبدعين ونقاد إلى المسرح الملحمي، باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي، فلقي المسرح الملحمي –مع مطلع الستينات– استحسانا وقبولا لدى نخبة من الممثلين العرب الذين

تقاطعوا فكريا مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهارا كبيرا فقد استطاع هذا المسرح أن يكسب احترام وإعجاب الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح

تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الملحمي

أ– عبد القادر علولة:

[1] فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص .147

تأثر عبد القادر علولة كباقي المسرحيين المغاربة بالتيار الملحمي، فتعامل مباشرة بوعي مع بريخت، حيث يذكر هو نفسه قائلا: «علاقتي ببريخت هي علاقة عمل دائم ومتجّدد لا ينتهي»[1]

فالبطل عند علولة مثله عند بريخت، بطل تنبع أفكاره ومبادئه من المنهج الاشتراكي الذي حاول المؤلف إرسائه، وبعثه في روح شخصياته المسرحية ضمن مواضيع تحمل نفس الأفكار، تدور على العموم حول العدالة الاجتماعية: حرية التعبير، الديمقراطية، الاشتراكية وغيرها من المفاهيم اليسارية التي جاءت وتطّورت على المنهج الاشتراكي، فمن خلال أعماله المسرحية حاول علولة أن ينتقد النظام وأساليبه في تسيير البلاد، كما حاول تعرية الواقع الجزائري من خلال نقده للمؤسسات العمومية، وما يدور بداخلها من سلبيات.

أ– التغريب البر يختي في أعمال علولة:

تعامل عبد القادر علولة مع مؤثر التغريب الذي جاء به برتولد بريخت مثلا في ثلاثية "الأجواد"، "الأقوال"، "اللّثام" 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 الأفعال.

وقد تمت تلك العملية بتوزيع الدور على نوعية من الشخصيات أولها الراوي المعّني 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:

[1] منصوري لخضر، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية "الأجواد".

القوال صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقة

ذوك اللّي يحتموها أصواتهم محتوفة

أيامهم مرهونة وجهودهم مسروقة

للقمة عمال القطاع العام يحمو على القمة

سلعة الخارج سيدي كسرت السومة

اسمعوا للمنتخبين ديرو على كلامهم

قادرين يزعفو تنظمو ويجوعوكم [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 حقوقهم، حقوق العمال، ويرمز بطريقة غير مباشرة إلى حزب الطليعة الإشتراكية- 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 نقولهم... العيد قرب تعاونوهم، كاين فيهم اللّي كثر من عشر شهود، ما ضربش ضربة[2]» محاورا العساس، حارس حديقة البلدية المختصة بتربية الحيوانات.

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

[2] المرجع نفسه، ص101.

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 إلاّ فك ار منبعثا من روح علولة في تأييده للعمال ورفع قضيتهم بكل جرأة للعيش بكرامة ودفع عنهم كل ألوان "التبعية و الحقرة " تماما مثل ما كان يفعله بريخت ويهدف إليه من خلال كتاباته وأعماله المسرحية.

ب– 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 الشعبي بكل أبعاده واتجاهاته، متبعا في ذلك خطى برتولد بريخت في مساره الفني، فقد أنشأ منذ عام 5712 فرقته "القراقوز" من الهواة في مدينة مستغانم، اتجهت الفرقة إلى الأوساط الشعبية تدرس عاداتها وتقاليدها وراحت تسجل أساطيرها وكذا قصصها الشعبية، وقصائدها وأغانيها وحاولت بلورتها في شكل مسرحي شعبي أساسه التراث، واستعدت الفرصة طيلة عشرة سنوات تعمل بروح جماعية في هذا الإطار. وقد توصلت عبر رحلتها الطويلة 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 5711 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 ايمائي، 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 أٍ ن يأتي أحد أقاربها ويهدم القرابة تحت شعار: العمل هو الطريق الوحيد للرخاء والعدالة الاجتماعية، وهو الأمر كذلك في مسرحية بريخت "الإنسان الطّيب في سيتشوان" بنزول الأرباب الثلاث ضيوفا على المومس "شناتي" التي تحسن مثواهم 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 شتة لمعالجة قصة "شناتي"، فلو أن بريخت حاول أن يجعلها أكثر غرابة وأروع سح ار لربما فقدت الشيء، ولو أّنه غرق في التصوير والفورية فسقطت المسرحية من ناحية الفن، ولكن بريخت استطاع أن يتجنب هذه السقطات، فكتب النتيجة: «أن أنشأ أسلوبا جديدا في التعليم والتثقيف عن طريق المسرح»[2] والرسالة التي أ ارد أن يوصلها وان تكن صارمة حادة إلا أنه لم

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

[2] إيريك بنتلي، المسرح الحديث، تر: محمد عزيز رقعن، مراجعة أحمد رشدي صالح، مؤسسة إين للطباعة والتصوير، ص 376.

يتخذ في تبليغها طريق استقرار العطف، ولم يواجهننا 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 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 والإكسسوارات والأغاني الموظفة في المسرحية كانت شعرا شعبيا مستمدا من طرف الوسط التراثي.

ج– كاتب ياسين:

أّما عن كاتب ياسين وتجربته الجديدة في ميدان الكتابة المسرحية لا على مستوى الجزائر، فحسب بل على مستوى العالم وهو ما يعرف بالمسرح الوثائقي، فالمعروف عن هذا اللّون من الكتابة المسرحية خاض فيه بعض من الكتاب والفنانين التقدميين أمثال: أروين بسكاتور، بيتر فايس وعلى رأس القائمة على وجه الخصوص برتولد برخيت، بفضل تقنية التغريب التي أحدثها والتي ساعدته في بلورة هذا النوع المسرحي، فهو مسرح يعتد بالدرجة الأولى على الوثيقة وبعض المؤثرات المسرحية.

وهذا إن دل فإنه يدل على شيء واحد غير خفي عن أنظار النقاد، تأثر ياسين كغيره من الكتاب والمخرجين المسرحيين المغاربة بنظرة بريخت السياسية الواعية، كيفية التعامل مع القضايا السياسية التائكة،

يقول كاتب ياسين: «إنّي أواجه المسرح كوسيلة للتربية السياسية ولذا ينبغي البحث عن مسرح سياسي يجرؤ على أن يقول هدفي»[1] وهذا المسرح الذي يقصده كاتب ياسين هو المسرح الملحمي الذي أسسه بريخت، حيث وجد في هذا الأخير ما يبحث عنه.

ويعتبر كاتب ياسين من أهم الكتاب المسرحيين المغاربة تأثرا بالمسرح الملحمي وتعد مسرحية "الرجل ذو الصندل الكاوتشو" التي عرضت سنة، 1970 خير دليل على هذا التأثر.

وهو ما جعل مسرحيات "كاتب ياسين" تصنف ضمن روائع الأدب العالمي «فلا يعتبر مسرح "كاتب ياسين" مسرحا يخص الجزائر وحدها وانما يقف إلى مصاف روائع الأدب العالمي تلك الصيحة العنيدة التي أطلقها في قوة واصرار، تلك الأغنية العميقة الخالدة يختار لها الكلمة/ الصورة ببراعة، تميز أسلوب الكاتب "كاتب ياسين" وتساهم في إبراز مستواها الفني الرفيع».[2]

المبحث الثاني: المسرح الجزائري ومسرح العبث

اصول مسرح العبث وقواعده

1- مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارولد بنتر:

لقد مر المجتمع العالمي بمرحلة عصيبة عقب الحرب الكبرى الثانية، ثار فيها الناس على التقاليد البالية، وشاع القلق بينهم حتى أشفق المفكرون والأدباء على مصير الإنسانية، ومن ثم جاء نتاجهم يتراوح في

[1] –مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص: 37.

[2] سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت: 572، دط، ص:192.

فكره وسلوكه بين نقيضين، جزء منه يتمثل فيه المنطق والمعقول، والجزء الآخر يجسد العبثية والوحشية واللامعقول.[1]

فقد ساهم وجود وترسيخ مسرح العبث اشتعال الحرب العالمية الثانية 1945- 1939 التي جرت فيها معارك طاحنة راح ضحيتها ملايين البشر دونما سبب معقول، ولهذا عبر المسرح عن اللامعنى للحياة، و اللامعنى للعقل، وفي هذا الصدد يقول الدكتور أحمد إبراهيم: "أبرز ما أنتجته ثقافة الحرب وما بعدها هو مسرح العبث Absurd Theatre وكانت الدراما العبثية أكثر الأجناس المسرحية انتشارا بين الأشكال غير الواقعية في القرن العشرين«.[2]

-1- 1تعريف مسرح العبث:

أطلق على مسرح العبث تسميات منها: مسرح "الأبسيرد " Absurd واللفظة تعني لها في مدلو)الشيء المضحك المنافي للعقل(، وأطلق عليه آخرون مسرح "اللادراما" Anti Drama على اعتبار تضاده مع الدراما والقواعد الأرسطوطالية التي وضعها أرسطو مقعدا بها الأدب الدرامي منذ آلاف السنين.[3]

ويسميه بعض النقاد مسرح اللامعقول، ومسرح العبث كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: هو معنى مزدوج، فموضوعه من ناحية عبث الوجود، أو رهبة الفراغ في الكون، رهبة يعابها العقل، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الجاد بهذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أي المستعصية على

[1] -محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ط 1،عالم الكتب، القاهرة، 1999،ص 195.

[2] -أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص. 126

[3] -كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، ص 135.

الإدراك، ولذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي، أو التوجه إلى غائبين أو إلى

أصدقاء خياليين، أو كراسي خيالية، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال، وفي ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تكرر نفسها، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، أو تكون مجرد صدى لها، وقد تتضاد مع نفسها لا في مجرد الإدراك، بل في التردد بين العقل والجنون، أو بين التذكر وفقد الذاكرة، أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ.[1]

-2-1- جذور مسرح العبث:

يقول الدكتور كمال الدين عيد: ولد مسرح اللامعقول على خشبات مسارح العالم عام ،1949ولكنه لم يولد أيضا عام 1949 لأن لكل شيء أصوله وجذوره، 2وأصول وجذور مسرح العبث متعددة من بينها:

-المدرسة السريالية: يقول الدكتور نبيل راغب: »يعد مسرح العبث الابن الشرعي للسريالية الأم، فقد عادت الريادة الأدبية والفنية إلى باريس بعد انتهاء الحرب العالمية

الثانية، واستأنفت رعايتها للحركات الطليعية التي لا تتوقف عن التطور والتجدد، وكان التطور الطبيعي للسريالية الأدبية قد تمثل في مسرح العبث، الذي حمل لواءه صاموئيل بيكيت، ويوجين يونيسكو

[1] -محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي،)د ط(، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ،1963ص.33

الحركة الدادية: فقد أتى أول تعبير على الاتجاه العبثي في بيان الداديين، الذي صدر عام 1918 م. ويرتكز مسرح العبث على الفلسفة الوجودية كقاعدة فكرية للمفاهيم والأفكار التي لها يتناو .[1]

ولقد ارتكزت الوجودية حول أسس أهمها الرفض لحقيقة (الماورائية) فضلا عن إنكار أي غاية ومنطق، وإنكار كل الحقائق المطلقة ولكل الخطط ذات المعنى في هذا الكون، فالحياة الإنسانية ليست ذات غاية، أو معنى، والحياة ذاتها لا معنى لها ولا جدوى ها من .2

وفضلا عن تأثيرات السريالية والدادية والفلسفة الوجودية نجد أيضا كتابات ألبير كامي والأخص أسطورة "سيزيف." فقد عبر الفيلسوف الوجودي ألبير كامي ببساطة شديدة عن معنى العبثية في مقال طويل بعنوان "أسطورة سيزيف") 1942ترجمت ،(1955عندما صور سيزيف إنسان يحاول أن يدفع بصخرة إلى قمة جبل مدركا تماما أن لا يفلح في ذلك أبدا. [2]

ويعتبر الناقد مارتن أسلن أسطورة "سيزيف" التي هي في الأصل أسطورة يونانية قد – البذرة الحقيقية والمباشرة لمسرح العبث المعاصر في الغرب. [3]

واعتبر النقاد مسرحية "الملك أوبو "Ubu roi" للكاتب الفرنسي ألفريد جاريAlfred "Jarry نقطة بدء مسرح العبث.

ومن بين هؤلاء النقاد، الناقدة نهاد صليحة حيث تقول: "لقد استطاع جاري في هذه

[1] –كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، ص .136

[2] –نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص .353

[3] –أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص .127

يا المسرحية خلق نوع جديد من المسرح لا يقوم على مناقشة أو عرض الأفكار الجادة وإنما يهدف أساسا إلى تفريغ جميع الأفكار والقضايا من جديتها، وإظهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرحة الساخرة في الحوار، وأيضا عن طريق تغيير شكل العرض المسرحي تغييرا جذريا بحيث يصبح لوحة تتسم في آن واحد بالعبثية والهزلية."[1]

وتشير الناقدة إلى أن جاري ابتدع فلسفة جديدة وخاصة سخر بها من كل الفلسفات

الميتافيزيقية و الباتافيزيقية أو فلسفة الحلول الخيالية أو فلسفة اللافلسفة، وقد وصفها بأنها العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقية ... إنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية، ومن خلالها نصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود، ونخلق وعيا لا يمكن تحقيقه.[2]

وفي رأي الناقدة أن الباتافيزيقية من أكثر الحركات الفكرية في العالم الغربي إغراقا في الغرابة وبعدا عن المألوف، وكان لها تأثير كبير على مسرح العبث، فالقارئ لأعمال يونسكو وبيكيت وغيرهما يدرك أن مسرحياتهم رغم تباينها تستند إلى فكرة أساسية وهي فكرة اللاجدوى وأيضا إلى فكرة الحلول الخيالية، ففي معظم هذه المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق له ولا تبرير عن طريق حل خيالي لا يبرره منطق، ففي مسرحية "الكراسي" ليوجين يونيسكو" هناك رسالة هامة يجب أن تصل أشخاصا غير موجودين عن طريق خطيب أبكم.

وترى الناقدة أن أعمال يونسكو تعكس بوضوح ميله للفلسفة الباتافيزيقية، فقد أعلن أنه يفتخر ويتشرف بانتمائه للبتافيزيقيين مسرح صموئيل بيكيت:

---

[1] –شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ص .133

[2] جما ل عبد الناصر: أوراق مسرحية –قراءات ومتابعات نقدية،)د ط(، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 156،157.

يتفق جميع النقاد وعلى رأسهم الناقدة نهاد صليحة بأن مسرح العبث ارتبط منذ البداية بالكاتب المسرحي الإيرلندي صموئيل بيكيت، عندما عرض لأول مرة مسرحيته "في انتظار غودو" في باريس سنة 1953 فمسرحية صمويل بيكيت تعد النموذج الأول لهذا الضرب من المسرح.

وفي رأي الناقدة أن مسرحية بيكيت "بلا كلمات" التي نشرها عام 1957 تقدم للقارئ بتركيز شديد المحاور الأساسية في مسرح العبث رؤية وأسلوبا فنيا.

وسنقدم هذه المحاور كما وردت في الكتاب:

-الاغتراب التام للإنسان: ووحدته في كون يناصبه العداء، ويبدو كأنه ينكر عليه حق الوجود، فمسرح العبث يقدم لنا شخصيات منبوذة، لا منتمية، لفظتها الحياة.

- فكرة اللاجدوى التي تسيطر على كل شيء: فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان، وكل الخبرات التي يكتسبها، مهما بالغ في فلسفة قيمتها ونفعها، ما هي في حقيقة الأمر سوى "ألعاب" تسلية لا طائل من ورائها، ولا تغير من شيء، وفائدتها الوحيدة هي قطع الوقت، وقتل الملل، في انتظار خلاص لا يجيء.[1]

فشخصيات مسرح العبث لا تفعل، وإن فعلت ففعلها لا جدوى له، وأبرز مثال على ذلك هو فعل انتظار فلاديمير واستراجون لغودو في مسرحية "في انتظار غودو"، إذ أهم ما يميز فعل الانتظار هنا هو لا جدواه .

[1] ينظر: نادية البنهاوي: بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر (دراسة مقارنة، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998،ص. 05.

ترتبط فكرة لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة: في مسرح العبث وفي مسرحيات بكيت خاصة، تصبح اللغة مجرد أصوات جوفاء الهدف الوحيدة منها هو درء غائلة الصمت الموحش الذي يلف الإنسان في وحدته الوجودية.[1]

فالإنسان في مسرح العبث يتكلم لا لشيء سوى أن يخدع نفسه بوهم التواصل، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله.

إذ نجد في مسرحية العبث حضورا جديدا للغة، فهي ليست أداة للتواصل البشري وفهم الآخر، بل هي مجموعة من الكليشهات ترددها شخصيات المسرحية على سبيل

الكلام لا التواصل، بمعنى أنه وفي كثير من الأحيان لا نلمس أي اتصال لغوي بين

شخصية وأخرى في مسرحيات كتاب العبث.

وقد تقوم اللغة أحيانا بدور البطولة في "مسرح اللامعقول" عندما لا تؤدي وظيفتها التواصلية بين الناس وتصبح هي بدورها موضوع المسرح" مأساة اللغة" كما هو الحال في مسرحية يونسكو" المغنية الصلعاء" وفي مسرحية توفيق الحكيم" يا طالع الشجرة ".[2]

– محاكاة أسلوب السينما الصامتة: وخاصة أفلام تشارلي تشاين وسيتركيتون، وقد بها اقتبس مسرح العبث من هذه الأفلام الصامتة فكرة البطل الشريد، واقتبس أيضا أسلو المميز في تقديم موقف تختلط فيه عناصر البؤس الشديد بالقسوة المبالغة والكوميديا.

[1] –أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص .128

[2] –نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص .97

– الاعتماد على الاستعارة المسرحية المجسدة: فمسرح العبث مسرح شعري، يقدم رؤية كلية لا رؤية تحليلية، ويتوسل بالصورة الفنية إلى التعبير عن رؤيته ولكن مسرح العبث استبدل شعر الكلمة بشعر الحركة والتجسيد المسرحي في الديكور، حيث أصبح الديكور أداة تعبير درامية شعرية أساسية، وجزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي[1]

في ضوء ما قدمته الناقدة، نجد أن أهم ما يميز مسرح بكيت هو لغة هذا المسرح، فقد عكس رؤيته للغة على مسرحه، وهو يرى أن اللغة عاجزة عن التعبير عن كل المشاعر الإنسانية والأفكار، ولهذا نرى شخصياته تتحدث بلغة غريبة لا تواصل فيها والانسجام يسودها قطع غير مبرر عاكسة بذلك رؤية كاتبها عن اللغة .

ويتضح أن بكيت تبنى– بقصد أو دون قصد– رأي رائد الظاهراتية ومؤسسها، الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل، الذي رأى أن الوجود الأول الخالص لا لغة فيه، فالوجود الأول صامت واللغة في المرتبة الثانية، فرأي هوسرل في اللغة يظهر في شكل جلي في مسرحيات بكيت، وبذلك يكون قد خالف رأي مارتن هايدغر عن اللغة المتمثل في عبارته الشهيرة "اللغة بيت الوجود"

مسرح هارولد بنتر:

تقول الناقدة: "يرى العديد من النقاد أن المؤلف هارولد بنتر هو الامتداد الطبيعي لمسرح بيكيت الذي يكشف صعوبة التواصل بين البشر، بل واستحالته، وعجز اللغة عن عبور الحواجز بينهم، ويصورها كوسيلة للإخفاء والتمويه، أو لدرء غائلة الصمت الموحش الذي يحيط بالإنسان، تعطيه اهمية بالتواصل

[1] المرجع، نفسه، ص99.

بينما هي في الحقيقة تعمق من إحساسه بالعزلة والوحشة، لذلك أصبحت فترات الصمت التي تتخلل الحوار بين الشخصيات في أعمال بنتر الدرامية ملمحا مميزا لمسرحه".

ولكن في رأيها هي أن مسرح بنتر يختلف عن بيكيت في ملمح هام وهو عدم تخلي

بنتر عن الإطار الواقعي الخارجي في أعماله، ونسج دراماته من التناقض الحاد بين

عقلانية الواقع الظاهرية وبين جوهره العبثي، وقد حول مسرح العبث إلى أداة للاحتجاج السياسي الهادئ، وذلك حين تناول اللغة ليس فقط باعتبارها أداة عميقة توهم الإنسان بالتواصل مع الآخر بل باعتبارها أيضا أداة قهر وتسلط.

وقدمت مسرحية "لغة الجبل" كنموذج للتطور السياسي الذي طرأ على مسرح العبث حيث تقول: "لقد جعل بنتر من حرمان أهل الجبل من الحديث بلغتهم، وإجبارهم على تبني لغة أخرى، رمزا جامعا شاملا للقهر في شتى تجلياته، فحول اللغة إلى حقل صراع سياسي، والصوت البشري إلى طاقة ثورية، إذ اختار التحدي."[1]

وترى أن السياسة التي انتهجها المؤلف، سياسة اختزال الجملة المسرحية إلى أقصى درجة وتكثيفها شعريا، أنتجت نصا موحيا عميق التأثير.

في ضوء ما تقدم حول مسرح بكيت وبنتر يمكن لنا القول أن السمات التي تميز مسرح بيكيت تنطبق بصفة عامة على مسرح العبث، والاختلاف بين بنتر وبكيت لم يكن اختلافا جوهريا، ورغم أن بنتر له ما يميزه عن بكيت إلا أنه بقي مدينا له ومتأثرا به.

[1] -نهاد صليحة: المرجع نفسه، ص 103-105.

ولا يعرض مسرح العبث في الغالب قصة ذات موضوع واضح له بداية ووسط ونهاية محددة، إنما يقدم بدلا من ذلك أنماطا من الوضعيات التي تتكرر إلى مالا نهاية، فالفعل المسرحي لا يتشكل كما هو الشأن في المسرح التقليدي، حيث يتطور الحدث من أ إلى ب، وإنما عن طريق تقديم مجموعة من الأنماط الدائرية التي تزداد كثافة وتأزما إلى أن تبلغ ذرة الانفعال، فالعبثيون ضربوا عرض الحائط بأرسطو وكتاباته ومنهجه وكل تاريخ المسرح، وبدت مسرحياتهم للقارئ العادي وكأنها بلا خطة وبلا هدف، كما أن نهاية المسرحية غير واضحة ومحددة، وتعطي انطباعا أو شعورا بأن مصير الإنسانية غير معروف.

وتيار مسرح العبث من التيارات التي أثرت على أساليب الكتابة الدرامية والعرض المسرحي في عالمنا العربي، ويظهر هذا التأثير بوضوح في مسرحية "يا طالع الشجرة" للناقد والكاتب المصري توفيق الحكيم.

وأراد الحكيم بهذه المسرحية ارتياد باب جديد في المسرح، وحيازة السبق بإدخاله إلى المسرح العربي، فهو يؤكد أن الأدب التقليدي قد بلغ ذروته ولابد من تطعيمه بالتجريب، وأنه كتب مسرحية "يا طالع الشجرة" على شاكلة مسرح العبث ولم يكن الدافع نحو ذلك سوى حب التجريب والذهاب إلى ميادين تجارب متحررة من الأسس التقليدية في الفن.

أثر مسرح العبث على المسرح الجزائري

تعتبر دراما العبث مصدرا من مصادر التأثير الغربي في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي" حيث تم عرض مسرحياته في نطاق عبثي كمسرحية نهاية اللعبة عن "بيكيت".

وتعتبر أعماله المسرحية من الانتفاضات الطليعية المتمردة في عصرنا ، ومسرحية "الأميرة الصلعاء" عن "يونسكو ، " وتعالج أعماله مصير الإنسان المحكوم عليه بالموت والسخرية ، وهي معالجة للعالم المادي في الوجود .

رغم أن مفهوم العبث لم يكن جديدا حين نشر "كامو" أسطورة "سيزيف" عام 1942 إلا أنها تعتبر أول عمل درامي منظم لظاهرة العبث ، ولنشر المبدأ أو المصطلح الذي استخدم فيما بعد لوصف مدرسة كاملة من الكتاب ، حيث يصف "ألبيركامو" الشعور بالعبث في أسطورة "سيزيف" أن العالم الذي يمكن تفسيره ولو بعقلانية رديئة، عالم مألوف ، ومن ناحية أخرى يشعر الإنسان بأنه غريب في كون يتجرد فجأة من الأوهام والأضواء ، ونفيه بلا علاج مادام قد حرم من ذكرى وطن مفقود ، وهذا هو العبث بعينه ويتجسد العبث في المسرح من خلال شعور الفرد بعبثية الحياة ووجوده فيها ، ويمكن تحديد الخصائص الفنية للعبث في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي" بما يلي : تجسيد "كاكي" العبث من خلال التكرار الميكانيكي للأحداث اليومية و الوعي بمرور الزمن وحتمية الموت دون إيجاد عمل مفيد ، وإحساس الفرد بالعزلة رغم وجود الناس من حوله وغربته عن نفسه ، وهذا ما يؤدي إلى الإحساس بعبثية الحياة ، وهي موضوع لا يحدد انتساب مسرحي أو مسرحيات إلى مسرح العبث الذي يعبر عن لامعقولية الحالة الإنسانية وعدم ملائمة الطريقة العقلانية، عن طريق التخلي عن الوسائل العقلانية و الأفكار المنطقية ، وهو الرأي الأكثر ملائمة لطبيعة المسرح العبثي.

ففي مسرح العبث لا تتوفر قصة ذات موضوع واحد ونهاية محددة ، بل نجد أنماطا من الوضعيات المتكررة إلى مالا نهاية ، الوضعية هنا تحل محل العقدة أو الفعل المسرحي الذي يسير في شكل دائري وتتحول الشخصيات إلى دمى ميكانيكية تجسد بطريقة نمطية مواقف الإنسان الو شخصيات ، وتتحول إلى مجرد تصور لإحساس معين ولا تصور مشكلات سلوكية أو أخلاقية ، وتجعل من الصراع

يدور بين أمزجة متضادة في حين يكون سرد القصة قصد تصوير نمط من المشاعر »وهو يسعى إلى التركيز و التعميق عن طريق نمط شاعري«.[1]

وأصعب ما يواجه مسرح العبث هي اللغة التي تتخذ من الحوار أداة لتفكيكها عن طريق تشويه اللغة و المبالغة في مظاهرها الميكانيكية و تبرز لنا سوء التفاهم ، و الحوار الأحادي دليل على عدم القدرة على التواصل إلى جانب نكران المترادفات وفقدان البناء النحوي على عكس المسرح الكلاسيكي ، فإن مسرح العبث يحوي على زمان ومكان معينين ، مكان رمزي أو فارغ ومكان منسي منعزل عن العالم المادي ، وهو زمن مرن كما في الأحلام وينعدم فيه تحديد الشكل المسرحي ، فغالبا ما تمتزج الأشكال المسرحية معا ، وتختلف لغة مسرح العبث عن اللغة المألوفة ذات العلاقات المنطقية التي يتداولها الكتاب عادة في التعبير عن مشاعرهم وتجاربهم الفنية، ولما كان أهم ما يميز مسرح العبث هو التخلي عن الأساليب العقلية والنقد الجدلي، أو المنطقي لذلك فقد تخلى عن كل هذه الأساليب في التأليف المسرحي، لأنه يهدف إلى التعبير عن انعدام التناسق الماثل في الحياة، فلا بد إذن أن تكون جميع وسائله تعمل من أجل تحقيق هذه الغاية فتتآزر اللغة وغير اللغة في تحقيق هذه الغاية ."[2]

يعتبر مسرح العبث ظاهرة مستوردة من الغرب ، بحكم اختلاف المشاكل التي تواجهها المجتمعات فالإنسان تواجهه مشاكل الجماعة لا الفرد بحكم الطبيعة العربية، وذلك لانعدام مشاكل العزلة والفردية و الغربة في المسرح العربي ، ذلك أن الإنسان ضعيف لاحول له ولا قوة وهو غير آمن وغير قادر على إدراك ما في هذا العالم من قسوة، رغم أن مسرحية "ولد عبد الرحمان كاكي" تاريخ الزهرة "مستمدة من النو الياباني ، فإنها تشمل على بعض العناصر العبثية ، ومع أنها مأخوذة من الأسطورة الخرافية بحيث أن

[1] رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة. عام ،1998ص 195.

[2] العشماوي محمد زكي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسة تحليله مقارنه، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، ص50.

منبت الزهرة بدم العاشق شيء من قبيل العبث أو اللامعقول، ولعل هذا المقطع من المسرحية هو ما يجعلها ذات طابع عبثي .

وقد أوحى بها" ولد عبد الرحمان كاكي "لخلق أسطورة حديثة يمكننا أن نصنفها ضمن أساطير الفداء والتضحية و الخلود معا ، فالزهرة ترمز إلى الجزائر ، و البستاني يرمز إلى الشخص المضحي بنفسه فداء للوطن .[1]

ورغم أن "كاكي" يعتمد على تقنية الزمان و المكان اللذين يتفاعلان معا ، فهي مسرحية أسطورية خيالية أكثر منها عبثية ، وقد عمد فيها إلى البحث عن الحقيقة من كل جوانبها، قصد تقديم الحقيقة الشاعرية ، وتعني محاولة الذهن في سعيه لتجاوز المظاهر الملموسة المألوفة للفنان للنفاذ إلى الحقيقة الجوهرية المطلقة من خلال عالم الأسطورة ، ولعل ما يوحي بعبثية هذه المسرحية هو ألا تنبت الزهرة بأي دم إلا بدم عاشق الأميرة ، ومن العبث أن تتجاهله هي ، وتبقى التضحية الحل الأمثل لنهاية عبثية الفكرة اللامنطقية ، وقد ضمنها" ولد عبد الرحمان كاكي "برؤية وفكرة إيديولوجية معمقة وتشمل على شخصيات فردية ، تجسد مواقف إنسانية متباينة بين الحب واللاحب ، والشعور واللاشعور، ويتخذ البستاني جل وقته لتكريس جهده لكي تنبت الزهرة الخرافية ، والهدف وهمي يحيا من أجل أمل لا يمكن تحقيقه ، ولا نجد عند الأميرة هوية محددة أو صفات أخرى كباقي الأميرات ، فالبستاني يمثل مستوى الشعور و الأميرة تجسد مستوى اللاشعور أما مستوى الضمير فهو غائب .

[1] العشماوي محمد زكي:المرجع السابق، ص50.

وفي عام 1958 اقتبس "ولد عبد الرحمان كاكي" مسرحية ذات اتجاه عبثي عن مسرحية نهاية اللعبة" لبيكيت ، " ويوحي لنا عنوانها أنها مصطلح يستخدم في لعبة الشطرنج ، وهو عبارة عن وصول اللعبة إلى الجزء الثالث و الأخير ، ويدل العنوان ولو بطريقة رمزية إلى نهاية الأشياء في الحياة .

هذه المسرحية تشتمل على أربع شخصيات ، كل منها ترى حلما وتعمل جاهدة على إيصاله للآخرين لكن دون جدوى ، وهي لعبة يستمتع الأفراد بها حين تأديتها ، لكن نهايتها سوف تكون وخيمة لعدم تمكنهم من الاتصال الفكري وحتى عجزهم عن إيصال رؤاهم مما ينتج لديهم الإحباط الدائم، وتمثل الدراما في هذه المسرحية فقدان الثقة و الأمل في الحياة ،التي تبقى دون معنى في خضم التكرار الميكانيكي لحوادث الحياة اليومية، وتعجز اللغة على أن تكون أداة تفاهم وتواصل بين الناس.

أما مسرحية "الأميرة الصلعاء" "ليونسكو" و التي تعالج علاقة زوجين تقدم بهما السن، ورغم مرور السنين فإنهما لا يشعران بهذه العلاقة ، والتباعد يؤدي إلى العجز عن التواصل رغم أنهما عاشا معا زمنا طويلا ، ويصبح الفرد غير متيقن من هويته الحقيقية ولا يجد معنى لوجوده ، والمسرحية محاكاة ساخرة لحوادث الحياة من حوارات و أحاديثنا اليومية ، وكذلك محاكاة ساخرة عبثية عن وضعنا الدرامي في الحياة ، وعدم قدرتنا لا على الكلام ولا على الصمت.[1]

[1] العشماوي محمد زكي:المرجع نفسه، ص51.

الفصل الثاني

نماذج من المسرح الملحمي ومن مسرح العبث في المسرح الجزائري

1/ مسرحية الام شجاعة:

الأم شَجاعة وأبناؤها (Mother Courage and Her Children) هي مسرحية ألفها الشاعر والمسرحي الألماني برتولت بريشت في عام 1939 بمساهمة معتبرة من الكاتبة والممثلة الألمانية مارغريت ستيفن،[1] وينظر لها من قبل الكثيرين على أنها أعظم مسرحية في القرن العشرين. وقد تكون أعظم مسرحية مناهضة للحرب على الإطلاق.[2]

الأم شَجاعة وأبناؤها هي واحدة من تسع مسرحيات ألفها بريشت لمقاومة صعود الفاشية و النازية. وقد أتم كتابتها في فترة تتجاوز الشهر بعد اجتياح بولندا من قبل جيش هتلر في العام 1939، وكان المتخصصان في دراسة المسرح البريشتي رالف مانهاين وجون ويليت قد كتبا في مقدمتهما لمجموعة أعماله مايلي:

"يقال بأن الأم شَجاعة وأبنائها، والتي تعالج موضوع الأثار المدمرة للحرب في أروبا وحماقة كل من يأمل التكسب منها، قد كُتبت في شهر، ويستدل على ذلك بعدم وجود أي مسودات للمسرحية أو أي دراسات أولية لها. لا بد أنها كانت نتيجة لإلهام استثنائي." [3]

---

[1] Brecht Chronik, Werner Hecht, editor. (Suhrkamp Verlag, 1998), p. 566

[2] Oskar Eustis, Program Note for the New York Shakespeare Festival production of Mother Courage and Her Children with Meryl Streep, August, 2006. See also Brett D. Johnson, "Review of Mother Courage and Her Children". Theatre Journal, Volume 59, Number 2, May 2007, pp. 281–282, in which Johnson writes: "Although numerous theatrical artists and scholars may share artistic director Oskar Eustis's opinion that Brecht's masterpiece is the greatest play of the twentieth century, productions of Mother Courage remain a rarity in contemporary American theatre."

[3] Introduction," Bertolt Brecht: Collected Plays, vol. 5. (Vintage Books, 1972) p. xi"

المسرحية توافق مبادئ بريشت للمسرح السياسي، حيث أن أحداثها لا تجري في الوقت المعاصر بل في حرب الثلاثين عام والتي استمرت من العام 1618 إلى 1648، فهي تحكي قصة آنا فيرلنج الملقبة بالأم شجاعة، وهي امرأة ماكرة تصر على التكسب من الحرب، حيث تملك مقصفًا، على مدار المسرحية تخسر آنا أبنائها الثلاثة بسبب ذات الحرب التي كانت تأمل في الكسب منها.

اسم الشخصية الأساسية، الأم شجاعة، مأخوذ من رواية للكاتب الألماني غريميتسهاوزن من القرن السابع عشر، في راويته تصارع البطلة لشق طريقها باستخدام الحيلة في حرب الثلاثين عام، فيما عدا ذلك فقصة المسرحية تنسب لبريشت بالتعاون مع مارغريت ستيفن.

قصة المسرحية تأخذ مسارها في اثني عشر عامًا (1624 إلى 1636) مقدمة في اثنا عشر مشهد، لا يأخذ الجمهور خلالها الفرصة الكافية للشعور بالتعاطف لأي من الشخصيات، فالأم شجاعة لا تُصور كشخصية نبيلة، خلافًا للتراجيديا الكلاسيكية اليونانية التي تصور أبطالها كشخصيات فوق العادة، وهو ما يميز المسرح الملحمي البريشتي. وباستخدام تأثير التغريب من قبل بريشت، فإنه بنهاية المسرحية لا يشعر الجمهور بالرغبة لتقليد شخصية البطلة، الأم شجاعة، الأم شجاعة وأبنائها من ضمن أكثر أعمال بريشت شهرة، وتعد من قبل كثيرين أعظم مسرحية في القرن العشرين.[1]

المسرحية تحاول أن تظهر بشاعة الحرب وأن الفضيلة لا تكافأ في الأوقات التي يسيطر عليها الفساد، بريشت استخدم البنية الملحمية لينحصر تركيز الجمهور على القضية المطروحة بدلًا من التعاطف مع الشخصيات، المسرح

[1] Oscar Eustis (Artistic Director of the New York Shakespeare Festival), Program Note for N.Y.S.F. production of Mother Courage and Her Children with Meryl Streep, August, 2006

الملحمي هو شكل أدبي متميز'4 وقد برز فيه بريشت. وهناك الكثير مما يشير إلى أن بريشت هو من ابتكر هذا الشكل.[1]

المسرح الملحمي:

الأم شجاعة وأبنائها تعكس مفهوم بريشت للمسرح الملحمي والتغريب أو Verfremdungseffekt، بمعنى جعل الأشياء العادية تبدو غريبة وباعثة للتفكير. ويتم تحقيق التغريب عن طريق استخدام لافتات تكشف أحداث كل مشهد من المسرحية، والمجاورة، وتغيير الممثلين لأزيائهم على المسرح، والسرد، واستخدام أدوات وديكور بسيط. على سبيل المثال، قد تستخدم شجرة واحدة لتمثل غابة كاملة. أما الإضاءة فعادة ماتكون بيضاء قوية بغض النظر عن توقيت المشهد صيفًا كان أو شتاءً.

ويتم استخدام الأغنيات لتتخلل مشاهد المسرحية وهي تبرز موضوع المسرحية وتعطي الجمهور فرصة لتأمل ما يريد المؤلف إيصاله لهم.[2]

الادوار:

- الأم شجاعة (آنا فيرلنج)
- كاترين (ابنتها البكماء)
- آيليف (ابنها الأكبر)
- سويس تشيز (ابنها الأصغر)
- مأمور التجنيد

[1] Bertolt Brecht. "Brecht on Theatre", Edited by John Willett. p. 121

[2] كتاب فجر المسرح/ الطبعة الأولى للمؤلف" إدوار الخراط

- الرقيب
- الطاهي
- الجنرال السويدي
- القسيس
- مأمور المراسيم
- إيفيت بوتير
- الرجل ذو الضمادة
- رقيب آخر
- العقيد العجوز
- موظف
- الجندي الشاب
- الجندي الأكبر سنًا
- القروي
- القروية
- شاب
- امرأة عجوز
- قروي آخر
- قروية أخرى
- قروي شاب

- ملازم
- صوت[1]

الشخصيات في مسرحية الأم الشجاعة وأطفالها:

قطرين: ابنة الأم الشجاعة، حيث تقوم قطرين بدور الفتاة المراهقة. كما إنها مهووسة بالرضع والأطفال الصغار.

إيليف: هو الابن البكر والمفضل، هو نوع من السفاحين.

سويز جيز: هو نجل الأم الشجاعة الأصغر.

قسيس: قسيس في الجيش.

إيفيت بوتير: هي متمردة في الجيش، تتبع الجيش بعد أن وقعت في حب كوك. **شاويش:** هو الرجل الذي يصرف الام الشجاعة حتى يتم تجنيد ابنها إيليف في الجيش. [2]

ملخص العمل

المشهد الأول

[1] كتاب المسرح عبر الحدود/ الطبعة الأولى للمؤلفة "نهاد صليحه"

[2] ينظر الموقع:
https://e3arabi.com/%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86%D9%88%D8%AA%D8%B3%D9%84%D9%8A%D8%A9/%D9%85%D9%84%D8%AE%D8%B5%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%AC%D8%A7%D8%B9%D8%A9%D9%8/8%D8%A3%D8%B7%D9%81%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%A7/

أحداث المسرحية تجري في أروبا القرن السابع عشر[1] أثناء حرب الثلاثين عام. تفتتح المسرحية بظهور مأمور التجنيد والرقيب يتذمران من صعوبة تجنيد المزيد من الرجال للحرب، الرقيب يرى أن الناس يحتاجون إلى الحرب فبدونها لا يوجد تنظيم. تنضم لهم الأم شجاعة (آنا فيرلنج) جارةً عربة مقصف حيث تبيع الطعام والخمر للعساكر، وتقدم أبنائها آيليف، وكاترين، وسويس تشيز. أراد مأمور التجنيد لآيليف أن يكون جنديًا، إلا أن الأم شجاعة أصرت على منعه. أخبرها الرقيب في محاولة لإقناعها أنه لم يتأذ من الحرب قط، فأخبرته أنه سيقتل لا محاله. ولتثبت له ذلك وضعت في خوذته ورقتان مرسوم على واحدة منهما صليب أسود وطلبت منه اختيار إحداهما. فيختار ذات الصليب والتي تعني موته، فيرتعب.

استمرت الأم شجاعة في التنبؤ ببخت أبنائها، جميعهم اختاروا الصليب الأسود، آيليف سيموت لشجاعته الزائدة، وسويس تشيز لنزاهته، وكاترين لعطفها. أبدت الأم شجاعة حسرتها على مصير أبنائها عندئذ قام الرقيب بعرض صفقة تجارية على الأم شجاعة لتحويل انتباهها ببينما يقوم مأمور التجنيد بتجنيد آيليف. وفيما هي تجادله في سعر الحزام، رحل آيليف مع مأمور التجنيد، إلا أنها لم تعرف إلا بعد فوات الأوان. فتنبأ لها الرقيب بدوره أنه "عندما تمنحها الحرب كل ماتكسبه، فسيأتي اليوم الذي تطالبها بشيء في المقابل."[2]

المشهد الثاني

الأم شجاعة في مطبخ بجانب خيمة الجنرال السويدي البروتستانتي. كانت قد مرت عامان منذ أخذ آيليف. وفي تلك الأثناء يدخل كل من الجنرال ، وآيليف، والقسيس للخيمة بينما تقوم الأم شجاعة بمفاوضة الطاهي لتبيعه ديكًا. ثم يقوم الجنرال بتهنأة أيليف مشيدًا بشجاعته لقتله القرويين وذبحه ماشيتهم. تسترق الأم شجاعة السمع

[1] http://gutenberg.spiegel.de/buch/5243/1

[2] المرجع السابق:http://gutenberg.spiegel.de/buch/5243/1

وتبدي قلقها من تردي الأوضاع فهي ترى أنه لابد وأن الجنرال قائد سيء ليحتاج رجالًا شجعانًا، فلو أنه قام بعمله كقائد كما يجب، الرجال العاديون سيوفون بباقي بالمهمة.

ثم أمر الجنرال الطاهي بإحضار اللحم والذي لايمكنه أن يحصل عليه إلا من الأم شجاعة وقتئذ. بعد ذلك يقوم آيليف بغناء "الصبية والجندي" فتجاريه أمه بالغناء بحماسه، فيلتقيان في المطبخ. الأم شجاعة سعيدة للقائها ابنها في حالة جيدة إلا أنها تقوم بتوبيخه ولكمه لتعريض نفسه للخطر.[1]

المشهد الثالث

بعد مرور ثلاث سنوات، يبدأ سويس تشيز بالعمل كصراف رواتب للجيش. تقوم إيڤيت پوتير، مومس المعسكر، بغناء "أغنية الإخاء" والتي تحكي قصتها مع عشيقها الجندي الهولندي بيتر، لتقوم الأم شجاعة باستخدام هذه الأغنية لتحذير ابنتها كاترين من التورط بعلاقات عاطفية مع الجنود. يقوم كلًا من القسيس والطاهِي بجلب رسالة من آيليف يطلب فيها المال ويوصلاها للأم شجاعة التي ترسل بدورها بعض المال مؤنبةً إياه على المزايدة على حبها له. وبينما يتحاور الثلاثة في موضوعات سياسية، تقوم كاترين بارتداء حذاء إيڤيت الأحمر ذو الكعب العالي، وعند اجتياح القوات الكاثوليكية للبلدة، يغير القسيس زيه ويقوم سويس تشيز بتخبئة صندوق مرتبات الجيش عن القوات الغازية، فيما تنتزع الأم شجاعة الحذائين من قدمي كاترين وتلطخ وجهها بالطين، فحين يظهر وجه جذاب قبالة جندي، تولد عاهرة جديدة.[2]

ثم تقوم الأم شجاعة بتغيير وسم عربتها على وجه السرعة من بروتستانتي إلى كاثوليكي. وفي ليلة ذلك اليوم، يلقي الكاثوليك القبض على سويس تشيز أثناء محاولته إعادة صندوق المرتبات لقائده. حين التقوا بالأم شجاعة

[1] كتاب المسرح بين النص والعرض، ط1، 2007، ص135.

[2] المرجع نفسه: نهاد صليحة، كتاب المسرح بين النص والعرض، المرجع نفسه.، ص 96.

تظاهرت وسويس تشيز بعدم معرفة أحدهما للآخر، إلا أن الأم حاولت إقناع سويس تشيز بإعطائهم صندوق المرتبات، يأخذ الجنود سويس تشيز بعيدًا، وتهم الأم شجاعة بمقايضة القوات الكاثوليكية لإطلاق سراح ابنها بعد أن رهنت عربتها عند إيڤيت، آملة في استعادة عربتها بمال صندوق المرتبات، حيث أرسلت إيڤيت لترشو الرجل ذو الضمادة بمئتي جيلدر. تعود إيڤيت لتخبر الأم شجاعة بموافقة الرجل ذو الضمادة، وأن سويس تشيز قد اعترف تحت التعذيب بأنه رمى صندوق المرتبات في النهر قبل إلقاء القبض عليه. فتتردد الأم بعد أن أدركت أنها لن تستطيع استعادة عربتها، وتطلب من إيڤيت أن تعود بعرض آخر وهو 120 جيلدر، يرفض الرجل ذو الضمادة العرض ويُقتل سويس تشيز بإحدى عشرة طلقة. ولخوفها من قتلها بتهمة التواطؤ، تنكر الأم شجاعة معرفتها بصاحب الجثة عند عرضها عليها، فتُرمى الجثة في حفرة للجيف.[1]

المشهد الرابع

لاحقًا، تذهب الأم شجاعة لخيمة اللواء لتسجيل شكوى بسبب تدمير الجنود لبضائعها وتغريمها بشكل غير قانوني. وتغني في أثناء انتظارها بالخارج "أغنية الاستسلام العظيم" لجندي شاب تواق للشكوى بسبب سرقة مكافأته، فتقنع الأغنية, والتي مغزاها أن الجميع يستسلم عاجلًا أم آجلًا، كلاهما لسحب شكواهما.

المشهد الخامس

بعد مرور عامين، كانت العربة قد طافت ببڤاريا، وموراڤيا، وبولندا، وإيطاليا، و بڤاريا مجددًا لتقف في قرية خربتها الحرب بعد انتصار تيلي، اللواء الكاثوليكي، في ماغديبورغ. يشرب جنديان احتفالًا بنصرهما في مقصف الأم

[1] المرجع السابق: نهاد صليحة، ص 97.

شجاعة إلا أنهما لا يدفعان المال، وعندما احتجت، تعذرا بأن قائدهم، تيلي، عطوف وإنساني ولم يسمح لهم بالنهب لأكثر من ساعة واحدة.[1]

المشهد السادس

في يوم جنازة اللواء الكاثوليكي تيلي، تناقشت الأم الشجاعة و القسيس عما إذا كانت الحرب ستستمر أم لا فيقنعها بأنها ستستمر، لذا تقرر بأنها ستستثمر المزيد من المال في عربتها. يعرض القسيس على الأم شجاعة الزواج به إلا أنها ترفض. تشتم الأم شجاعة الحرب بعد أن أتت كاترين وقد تم تشويهها واغتصابها وهي في طريقها لشراء بضائع. بعد ذلك، تعود الأم شجاعة لاتباع الجيش البروتستانتي.

المشهد السابع

تغني الأم شجاعة أغنية تمجد الحرب لدرها المال عليها.

المشهد الثامن

يوقض قرويان الأم شجاعة محاولين بيعها بعض الشراشف فتشتريها. ثم أُعلن خبر حلول السلام، فتتذمر الأم شجاعة لأنها اشترت بضائع جديدة لتوها. يأتي الطاهي ويخلق مشادة بين الأم شجاعة والقسيس. إيفيت تظهر مجددًا كأرملة ثرية، وقد أصبحت أسمن وأكبر سنًا، وتكشف أن الطاهي كان عشيقها من قبل وأنه هو بيتر لتحذر الأم شجاعة منه. تغادر الأم شجاعة للبلدة، ويدخل آيليف جثة هامدة يجرها جنود. حيث تم إعدامه لقتله

[1] نهاد صليحة، المرجع نفسه. ص98.

القرويين مرة أخرى إلا أنه فعلها هذه المرة في وقت السلام. الأم شجاعة لا تعلم بذلك. عندما اندلعت الحرب مجددًا، أطلق الطاهي والأم شجاعة مشروعهما المشترك.[1]

المشهد التاسع

في العام السابع عشر من الحرب كانت أرواح نصف سكان ألمانيا قد حُصدت، وقد نفذت المؤن والذخائر. تصل رسالة للطاهي من أوترخت أن أمه قد توفيت وتركت له نزلًا، فيعرض على الأم شجاعة أن تعمل معه، إلا أنه يرفض أخذ كاترين فهي مشوهة وبكماء وقد تنفر الزبائن. الأم شجاعة تضطر لرفض عرضه. بعدئذ، قامت الأم شجاعة وكاترين برمي متعلقات الطاهي من العربة والرحيل.

المشهد العاشر

تمر الأم شجاعة وكاترين بمنزل فاخر يصدح منه صوت متغطرس يتغنى بالرخاء الذي يعيش فيه طوال العام، تنصتان في صمت ثم تسرعان في السير.

المشهد الحادي عشر

بينما الأم شجاعة كانت خارج بلدة هاللا البروتستانتية الصغيرة، تأتي القوات الكاثوليكية لمحاصرتها. كاترين تستيقظ من نومها على أصوات فريق بحث والذي كان قد أخذ قرويًا ليدلهم. بينما قام الزوجان القرويان بالدعاء لسكان القرية بالنجاة، قامت كاترين بالتخفي وصعدت على سقف منزل ثم سحبت طبلة كانت قد خبئتها في

[1] المرجع السابق، ص99.

مئزرها، وقامت بدق الطبلة لتنبيه السكان بالاجتياح الكاثوليكي. يعود الجنود ليرموها بالرصاص فتموت، إلا أنها قد نجحت في إيقاظ القرويين.[1]

المشهد الثاني عشر

في الصباح اليوم التالي، غنت الأم شجاعة تهويدة لجثمان ابنتها ممنيةً نفسها أنها نائمة. قام القرويون بتهدئتها، ثم سمحت لهم بدفنها وغادرت لتركب العربة آملة الذهاب لابنها آيليف غير مدركه لما حدث له. وما زالت الأم شجاعة تصر على كسب رزقها من الحرب.[2]

ردة فعل بريشت

بعد عرض المسرحية في سويسرا عام 1941 عبر بريشت عن قناعته بأن النقاد أساؤا فهمها. بينما تعاطف عدد منهم مع الأم شجاعة، أراد بريشت أن يظهرها كمخطئة لعدم إدراكها الأوضاع التي كانت وأبناؤها يمرون بها.[3]

ملخص مسرحية الأم الشجاعة وأطفالها:

الأم الشجاعة هو شخصية العنوان، واسمها الحقيقي آنا فيرلينج. حصلت على اسمها الأم الشجاعة في ريغا عندما تعرضت لقصف من أجل بيع أرغفة الخبز. لديها ثلاثة أطفال، إيليف، سويز جيز، وقطرين، تحاول الاعتناء بهم وحمايتهم طوال المسرحية. تفقد جميع أطفالها الثلاثة أثناء متابعتها للحرب في جميع أنحاء أوروبا وتنهي المسرحية بمفردها مع عربتها.

[1] نهاد صليحة، مرجع سابق، ص100

[2] المرجع نفسه، ص100

[3] المرجع نفسه، ص101.

2/ تحليل مسرحية نستناو في حيط

أولا: التعريف بالدراماتورجي حليم زدام

ممثل و مخرج مسرحي منذ سنة 1987 و بداية المغامرة المسرحية في عدة مسرحيات على المستوى الوطني و الدولي برصيد أكثر من 2000 عرض مسرحي مختلف بين الكوميدي و الدرامي خلال المسيرة الفنية.

1. الحالة المدية :

- تاريخ و مكان الازدياد: 1965/08/02 ببرج بوعريريج الجزائر
- العنوان: برج بوعريريج 34000 الجزائر .
- الهاتف : 07 73 47 87 78
- البريد الالكتروني: halim_zed @ yahoo.fr
- المستوى الدراسي : تقني سامي بالهندسة المدنية Diplôme: Technicien Supérieur 1986 « Etude Génie-Civil » 1986.
- المسار المهني : موظف بوزارة السكن منذ1986 الى 2016
- اللغات المتمكن منها جيدا: العربية، الفرنسية و الإنجليزية.
- Profile Face book / facebook.com/halim.zedame
- You Tube : halim.zedam

1. التكوين الفني :

- عدة تربصات وطنية في المهرجانات المسرحية عبر الوطن في التمثيل المسرحي و الإخراج منذ 1988 إلى يومنا هذا نتعلم.
- ورشة دولية التعبير الجسدي برومانيا سنة 2001/2000 و 2002 تحت إشراف السيد جوناتان شادويك JONATHAN CHADWICK .

- تربص تحت إشراف جامعة مدريد بإسبانيا Institut CERVANTES و وزارة الثقافة الجزائرية المحور التسويق الثقافي" 2004 .
- تربص تمثيل مسرحي بمدينة بلغراد BELGRADE صربيا حول المسرح و الحرب 2005.
- تربص بجامعة دوفين بباريس UNIVERSITE PARIS DAUPHINE فرنسا المحور " التسويق الاقتصادي للثقافة" Financement Et Economie De La Culture 2005.

2. المسار الفني في التمثيل و الإخراج المسرحي :

- مثل في مسرحية " نار البيبان " لفرقة الحوار 1987
- ممثل و مساعد مخرج لمسرحية "البطاقة البيضاء" بفرقة الحوار برج بوعريريج 1989
- ممثل و إعداد سينوغرافيا مسرحية " يتامى الإمبراطور " لمسرح التاج 1992
- ممثل و إعداد سينوغرافيا مسرحية " الشك " لمسرح التاج 1993
- سينوغرافيا و إخراج مونولوج " البحث عن المفقود " لمسرح التاج 1996
- مخرج لأوربيات "العلم الأزلي " بمشاركة نخبة كبيرة من الممثلين 1997
- مخرج لأوربيات " الربيع الدائم " بمشاركة مسرح التاج و نخبة من الممثلين سنة 2000 .
- ممثل مسرح الشارع بمسرحية "جحا" باللغة الانكليزية و الفرنسية بتركيا و رومانيا و فرنسا و تونس 2010/2000 .
- ممثل مسرح الشارع بمسرحية " زهاد " باللغة الانكليزية برومانيا 2002.
- ممثل باللغة الفرنسية بمسرحية "حرب 2000 سنة " لكاتب ياسين بمسرح سان دوني بباريس فرنسا إخراج MED HONDO في إطار تظاهرة الجزائر بفرنسا 2003-
- ممثل باللغة الانجليزية بعرض دولي بصربيا « war stories » إخراج Jonathan Chadwick 2005
- تأليف و إخراج مسرحية " حراقة" لمسرح التاج 2008.
- إعداد النص و إخراج لمسرحية " ما بقاش هدرة " بالمسرح الجهوي كاتب ياسين بتيزي وزو سنة 2009
- إعداد النص و إخراج مسرحية " طلب زواج " للكاتب انتون تشيخوف سنة 2016
- إعداد النص و إخراج مسرحية '' نستناو...ف...لحيط '' عن نص في انتظار غودو سنة 2018.

3. المسار الفني في التمثيل التلفزيوني :

- ممثل في مسلسل تليفزيوني * دليل* إخراج فوزي ديلمي إنتاج التلفزيون الجزائري 2012
- ممثل في مسلسل " القسم la classe " للمخرج لسعد اوسلاتي إنتاج التلفزيون الجزائري 2014
- ممثل في المسلسل الكوميدي " عاشور العاشر " إخراج جعفر قاسم إنتاج الشروق T V 2015
- ممثل في مسلسل " بوزيد داير " إخراج جعفر قاسم إنتاج التلفزيون الجزائري 2016

4. المشاركة في مهرجانات دولية للمسرح

- المهرجان الدولي للمسرح سيبيو SIBIU برومانيا 2002/2001/2000.
- المهرجان الدولي للمسرح دينيزلي DENIZLI بتركيا 2002 .
- سنة الجزائر بفرنسا 2003 PARIS بعرض مسرحية « جحا " باللغة الفرنسية.
- بمسرحية "حرب 2000 سنة" لكاتب ياسين بالمسرح الإقليمي سان دوني Théâtre Gérard Philipe بباريس PARIS فرنسا .
- المهرجان المتوسطي للمسرح بسوسة تونس 2007 بعرض مسرحية " جحا" .
- المهرجان الدولي للمسرح التجريبي بالقاهرة بمصر 2007 بعرض مسرحية " فنطازيا".
- المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر 2007 بعرض مسرحية " فنطازيا" .
- تكريم في المهرجان الدولي للمسرح ببجاية 2012 كعضو فرقة مسرح التاج .
- المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر 2012 بعرض مسرحية " ماريلا
- المهرجان العربي للمسرح بوهران 2016
- المهرجان الدولي لمسرح التجريب بمدنين بتونس 2018
- المهرجان الدولي للمسرح بقفصة بتونس 2018.
- المهرجان العربي للمسرح بالمملكة الأردنية 2019

5. الجوائز التقديرية المتحصل عليها :

- أحسن سينوغرافيا بعرض " الشك" لمسرح التاج سنة 1994 .
- أحسن أداء دور أول بمسرحية "كاتينا " لمسرح التاج 1995 .
- أحسن عرض كمخرج بمونولوج" البحث عن المفقود" لمسرح التاج سنة 1996.

- الجائزة الثانية بالمهرجان الوطني للمسرح بعنابة بمسرحية " حراقة ".
- أحسن إخراج مسرحي عن مسرحية "حراقة " بعين تيموشنت و ورقلة .
- أحسن إخراج مسرحي عن مسرحية '' نستناو ...ف...لحيط '' بتيارت و سطيف 2018.
- الجائزة الخاصة للجنة التحكيم بالمهرجان الوطني للمسرح بمستغانم 2018.
- أحسن إخراج و تمثيل بالمهرجان العربي للمسرح بباجة التونسية 2019
- أحسن إخراج و تمثيل مسرحي بالمهرجان العربي للمسرح بمدينة قابس التونسية 2019

6. المناصب و التكليفات بالمسؤولية خلال المسار الفني :

- عضو لجنة تحكيم بعدة مهرجانات وطنية لمسرح الطفل و مسرح الهواة
- عضو لجنة تنظيم الملتقى العلمي بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر 2009 /2012
- عضو لجنة تنظيم الملتقى العلمي للمسرح العربي بوهران 2016
- مكلف بإعداد قراءة نقدية لمسرحية النمس من المغرب في إطار المهرجان العربي بالأردن 2019
- مكون و مشرف على ورشة تكوين طويل المدى للتمثيل المسرحي 2012/2008 /2017 / 2019
- مشرف ورشة إعداد الممثل في الفضاء المفتوح بالمهرجان العربي للمسرح بدوز التونسية 2018 .
- *مكلف بإعداد قراءة نقدية لمسرحية مغربية خلال المهرجان العربي للمسرح العربي بالأردن 2019*
- عضوassocié بالجمعية الدولية لمسرح الهواة AITA 2010/2000
- مؤسس و أمين عام الجمعية الوطنية لمسرح الهواة ANTA 1989 / 1990
- نائب رئيس الأيام المسرحية لمدينة برج بوعريريج مكلف بالإعلام 1989/1988.
- مؤسس و رئيس فرقة مسرح التاج 1989 /2010.
- مؤسس و رئيس جمعية الدفاع و ترقية الثقافة 2010/1992

- مدير *الصالون* الوطني للكتاب 2006/1996
- أمين عام لجنة الحفلات لمدينة برج بوعريريج 2007/2000
- عضو في مجلس التوجيه لدار الثقافة ببرج بوعريريج 2020/2000
- عضو بالمجلس الاستشاري لبلدية برج بوعريريج مكلف بالثقافة 2004
- نائب مدير المهرجان الوطني للضحك ببرج بوعريريج 2007
- محافظ المهرجان الوطني للمسرح الشعبي ببرج بوعريريج 2016
- نائب رئيس لجنة الحفلات لولاية برج بوعريريج 2010/2009
- آمين المال لجنة الحفلات لولاية برج بوعريريج 2010/2009
- عضو بمحافظة المهرجان المحلي للثقافة و الفنون مكلف بالبرمجة 2010/2008

ثانيا: البطاقة التقنية المسرحية "نستناو...في...الحيط "

المسرحية من تقديم جمعية نوميديا الثقافية للمسرح لمدينة برج بوعريرج بإخراج حليم زدام في تقديم توليفة إبداعية صنعت الفرجة الركحية و المشهدية على مدار ساعة، مستلهما التجربة من أحد الأعمال الخالدة ضمن الريبرتوار المسرحي العالمي و الأكثرا تدوالا لدى المخرجين في مسرحية "في إنتظار قودو" للكاتب البريطاني صموئيل بيكيت، هذه المسرحية التي التي تمزج بين الترجاجيديا والكوميديا ونشرت أول مرة في عام 1952 م بالفرنسية وانتجت عام 1953 م.

تشخيص

أسامة شلاغة: في دور لاكي

صلاح الدين خالدي: في دور بوزو

عقبة بوعافية: في دور ميطا

عيسى فراطسة: في دور فلاديمير

فارس بن عبد الرحمان: في دور استراجون

عماد الدين عبد السلام: نامو

عماري شكري: في دور المحير

العرضة التقنية

-تقني إضاءة : محمد

-تقني صوت : نجيب عبدون

أنفوغرافيا : يوسف بن حليمة

إعداد وإخراج : حليم زدام.

إنتاج جمعية نوميديا الثقافية برج بوعريريج 2018.

ثالثا: ملخص العرض

محادثة بين شخصيتين: فلاديمير و إستراجون ويظهر على أنهم مشردان الذان هم في إنتظار دائم طال أمده لشيء غامض أو شخص ما، يلتقيان بالفنان لاكي وصاحبه بوزو الذي يتحكم به عبر تقييده بالحبل، يطول نقاش الثنائي الأول ليصل بهم المطاف للتفكير في تعليق أنفسهم في الشجرة والإنتحار للخلاص من الحياة الإنتظار، ويغلب عليهم الرغبة في الإنتظار للامر الذي ينيرهم في الحياة وسط فكرة مبهمة لنقطة الوصول وحتى نقطة القدوم. .

يلتقي كل من فلاديمير و استراجون في وسط الخشبة وتحت الشجرة المعلقة المقلوبة كإشارة لإنقلاب أمور الحياة رأس على عقب، تتغلغل أحاديثهم حول عدت مواضيع حيث يفهم المشاهد أن الثنائي قد طال إنتظاره لأمر

غامض حيث يظهر ذلك عبر خطابهم المتكرر، يدخل الخشبة ثلاثة ممثلين من الجهة الخلفية من اليمين مرتبطين بحبل واحد حيث كان مرورهم يتعاقب مرور الزمن، وكان الفصل بين الثنائي والثلاثي ظاهرا عن طريق تقسيمات الإظاءة والموسيقة التي عملت على تجسيد رؤية للمتلقي في أن الفصل قائم حين يظهر الثلاثي الإضاءة تخفت على الثنائي وتتوقف حركتهم، يعاقبها ظهور القمر ثم الشمس، ثم يلتقي الثنائي الأول (فلاديمير و إستراجون) ببوزو والفنان لاكي المقيد كالعبد حيث يخوضان في حوار قصير يحاول فيه بوزو ابراز مواهب لاكي وتسلية الثنائي عن طريق الإحاءات والإيماءات المختلفة والتعبيرات الجسمانية ... وهذه العلامات في سيمياء اللغة في هذا العرض تحققت عبر لغتين منفصلتين تماما وقد تتفق هاتان اللغتان في الرسائل التي تنقلانه أحيان ليتحقق ما يسمى بالإبلاغ والتواصل، اللغتين هي اللغة المسموعة، واللغة الأخرى هي لغة الجسد.

أما الأولى فتتمثل في الموسيقى والمؤثر الصوتي والخطابي (اللغة / الحوار) وما يقع تحت مسمى السيمياء المسموع ،ولغةالحوار تعتبر عصب الصورة اللغوية المسرحية فيه، وتكون بأشكال مختلفة، إعتمدت هذه الأيحاءات والرموز عدة مدلولات لها بعد اجتماعي وفلسفي، كما نلاحظ أن المخرج إعتمد على تجسيد العبث في طرح أفكاره (مسرح العبث حركة قامت انعكاسا عن واقع معين)، ولذلك فأن بقائه مشروط بوجود المبرر الموضوعي له ، والعبثية المزعومة وغياب المعنى الحقيقي للواقع الآلي المتكرر حيث تلاحظ تكرار الكلمات والجمل (نستناو ....وقتاش يجي .....ماعلابايش)،تكررت هذه العبارات وغيرها كما تكررت عدت حركات وتعبيرات لم تكن غايتها مؤلوفة لدي المتلقي.

رابعا: الشخصيات

هناك نوعان من الشخصيات في المسرحية نقسمها لشخصيات رئيسية وثانوية

الشخصيات الرئيسية هي:

فلاديمير، و استراجونوهما شخصياتان يرمزان للإنسانية في شتى معاناتها في الحياة برمزيات متعددة من الإنتضار للخلاص من التشر والضياع والفق والغربة والحرملن والممارسات السياسية الخانقة وغيرها من الرموز التي حاول المخرج إيصالها.

الشخصيات الثانوية:

لاكي: وهو رمز للمستعبد والطاغية ووضفه هنا الخرج بإيحاءات سياسية.

بوزو: رمز للضعيف والمستعبد المقهور الذي لم يجد حيلة للخلاص.

المحير: وهو رمز للأمل المنتظر والذي ينتظره كل شخص

خامسا: الصراع

الصراع في مسرحية " نستناو في حيط" قائما مع المجهول على حساب مرور الوقت مع الغاء مفهوم الزمن حتى يستسلم الثنائي للقدر والانتحار عن طريق التفكير في شنق أنفسهم في الشجرة، فيقول فلاديمير : وش رايك نحو الحياة ونعلقو رواحنا ؟ فيرد استراجون : في هاذ الشجرة ؟؟[1]

لكن رغبة الإنتظار تكون النشوة التي تعري عاطفة الثنائي للإستسلام لنزوة القدر والرضوخ للإنتظار....

"نستنّاو.. ف.. الحيط" هي رسالة مفادها أنّ الحالات الجزائرية على اختلاف مستوياتها الشّعبية والحكومية باتت حالة واحدة تسمى الانتظار.

حيث حاول المخرج حليم زدام رصد قضية تهم الإنسان التي باتت تهيمن على الواقع الجزائري، حيث الجميع رافض لهذا الواقع ومنتظر غداً مختلفاً عنه على أمل تحقيق تلك الاحلام والرغبات التي طال أمد إنتظارها .

ونرى أن المخرج من أجل ايصال الرسالة الى مرماها كان يسلك طريق توجيه الصدمة للشخص بحيث يخرج عن نطاق حياته اليومية ويجعله مبتذل في كافة تصرفاته.

[1] نستناو في حيط: إداد الدراماتورجي حليم زدام عن النص الأصلي في إنتضار غودو لصامويل بيكيت1953،ص.25

سادسا:السينوغرافيا .

1/الديكور

لاشك أنّ للديكور أهمية بارزة في تبيين الجو العام للعرض المسرحية أو حتى في إيضاح التفاصيل والأبعاد النفسية للشخصيات.

قسم المخرج الخشبة في توزيع الديكور الى مستوى أعلى ومستوى أرضي، المستوى العلوي أين علقت الشجرة المقلوبة في الوسط وتم تجسيد القمر في الجانب الأيمن الخلفي واللوحة في الجانب الأيسر الأمامي أما المستوى الأرضي فاعتمد على توزيع ثلاثة مكعبات على شكل علامة تظاد (مكعب 1 في اليمين من الأمام ، مكعب 2 في الوسط وسط، مكعب 3 جاء على شكل درج و الحامل للشجيرة في الجانب اليسار من الخلف) توضف هذا الديكور بشكل يتساوق مع أحداث العرض وأداء الممثلين حيث نرى عند مرور الثلاثي في الدقيقة ومرورهم يتغير ضوء القمر و تصعد الشمس كما نلاحظ التوزيع في التحرك على مستوى الخشبة وتوضيف المكعبات أنظر (الشكل:3،2،1).

2/الأكسسوارات المستخدمة

-الحبال (الذي كان بوزو يربط به لاكي و استخدم كذلك في لعبة القفز على الحبل حين كان يسلي لاكي الثنائي فلاديمير واستراجون في الدقيقة 21 د و كذلك حبل آخر كان يربط الثلاثي(أنظر الشكل:4)

-حقيبة: التي كان يحملها كاكي (أنظر الشكل:5).

-الجريدة التي يتم فيها قراءة الخبر : كاين زوج سراقين داوهم بش يقتلوهم[1] (أنظر الشكل:6)

-المظلة(أنظر الشكل7).

[1] مسرحية نستنو في حيط: مرجع سبق ذكرة، ص.22.

-اليصلة والبطاطاة والتفاحة: التي يؤدي بها لاكي بعض الحركات ليسلي الثنائي فلاديمير واستراجون(أنظر الشكل:8) .

-سجارة + قداحة التي استعملت في الدقيقة 36 د حين كان بوزو يعتلي المكعب وسط الخشبة (أنظر الشكل9)

-قارورة الخمر.

- النظارات.

-المظلة.

-المزمار و الصفارة.

3/الإضاءة

تعتبر الإضاءة عنصراً مكملا لفنيات العرض المسرحى، ويغتنى العرض بوجودها الفاعل، ويؤثر على نجاح المشهد، ويضفى جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج، ولا تكتسب الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها ومفاتيحها أو من تطور تقنياتها بل من التعامل الواعي والمدروس مع كل مفتاح حتى لو اكتفى العرض كاملا بثلاث نقلات أو أكثر أوأقل.

تم استخدام 14 جهاز للإضاءة في عرض(نستناو ..ف..الحيط)، على عدة مستويات وأماكن في الركح كما استخدمت 3 ألوان (أحمر ، أزرق ، الإضاءة العادية).

الإضاءة تقرب الواقع قدر الإمكان للمتفرج، فقد شارك المخرج القمر والشمس في نفس البقعة الا ان التغيير في تسليط لون الضوء جعل المتلقي يفرق بين النهار والليل، و تنوعت الإضاءة التي ساهمت في تجسيد الصورة المسرحية التي يراها المتفرج وتنوعت وتعددت من بقع ودوائر ومستطيلات وتجسدت وضائفها في التأكيد والتركيز على بعض الاماكن والحركات وكان لها رصيد في خلق جو درامي في رسم اللوحات حيث كانت كاشفا للأحداث

التي تزامنت مع الفضاء الداخلي والخارجي الذي قسّمه المخرج كما كانت لديها عدت دلالات على المكان والزمان والفضل بينهما.

4/الموسيقى

ساعدت الموسيقى المخرج حليم زدام في دعم الصورة الإيقاعية للعرض التي أعطت قدرة المحاكاة الحقيقية أو الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي حيث خلقت الجو الذي يعتنق ذلك النضوج ويحرك الإيقاع الداخلي الداخلي ليسري كالعدوى ليستقر في الروح فيستمر لينمو ويولد المعرفة في القلب.

فكان استخدام موسيقى السيرك في وجود لاكي موفق حيث تماشت الموسيقى مع أداء وإيقاع الممثل مما خلق نوع من الفرجة للمتلقي الذي صنع الاتفاق من محتوى العرض .

كما استخدمت الموسيقات الاخرى في عدت مواقف أضفت جو من التركيز والرتابة أحيانا الى جو من التراجيديا كما استخدت أصوات خارجية مسجلة مثل صوت القطار في نهاية المشهد الذي صنع لنا المخرج به لوحة فنية جسدت النهاية المتشائمة كما وصفها البعض بأن رغم الإنتظار الطويل قد فاتهم القطار .

أدبية وفنية.... مهمة ومؤثرة ومثيرة للجدل..... أسمها العبث أو اللامعقول، وكان رائد هذه الجماعة التي ثارت على كل ما هو مألوف سائرة في طريق العبث دون اهتمام بعامل الزمن لم يكن العبثيون في واقع أمرهم مدرسة أو جماعة وإنما مجموعة من المفكرين والكتاب غلبت على مشاعرهم وأحاسيسهم صفات تشابهت وظهرت في كل كتاباتهم الأدبية خاصة في المسرحية منها. لقد جاء تمرد العبثيين على المدرسة التقليدية العريقة التي أرسى قواعدها أرسطو حينما واضع أسس النقد الأدبي للمسرحية الجيدة ومحدد عناصر نجاحها في ثلاثة هي: الزمان والمكان والحدث. العبثيون بدورهم ضربوا عرض الحائط بأرسطو وكتاباته ومنهجه وكل تاريخ المسرح.

سابعا: الزمان والمكان

المكان محدود عبارة عن أرض جرداء، قارعة الطريق وشجرة العبث، أما الزمان فهو محدود بالإنتضار الذي يطول وهما ينتظران.

ثامنا:الحدث

المسرحية ليس لها حدث معين أو أحداث تتعاقب عليها وإنما انتظار فقط وغياب للنهاية كونها أصلا لم تتضمن بداية.

العرض المسرحي يتجه نحو فكرة واضحة المعالم، وأنه إذا أريد لهذا الفن أن يكون شيئاً فلا بد له من الخروج من دائرة اللاشيء متجها نحو مواضيع فنية وسياسية وأدبية واجتماعية ودينية أكثر وضوحاً لكن المهم هنا هو أنه إذا ما غير مسرح العبث توجهاته وشكله ومضمونه فانه سينتهي كفكرة ومضمون ومغزى، أهم ما قدمه لنا هذا اللون الجديد من الدراما هو دراسة نفسية وفكرية لأوروبا الحديثة وانعزالية الإنسان فيها، وأعتبر النقاد مسرحية صاموئيل بيكيت (في انتظار غودو) أفضل مسرحية كتبت في القرن العشرين لهذا أرى شخصيا بأن فكرة الإقتباس أو الإعداد أو إعادة الكتابة تستدعي الدراسة أكثر والإشتغال على الأسس والشروذ أكثر قبل اسقاطها على مجتمع تحكمه ضوابط وأطر معينة تدخل في إطار الهوية التي تختلف بإختلاف الزمان والمكان.

خاتمة

خاتمة

نخلص من خلال ذلك كله إلى أنّ الغياب والصمت في مسرح صامويل بيكيت، هما دلالتان على عبثية الوضع الإنساني، وهما استنتاج بأنّ الإنسان، لا يمكنه أن يحيط بما في الكون علماً، وبما في الوجود من أسرار، لذا فهو لا يعلق على الإنسانية أي أمل، وأنّ سعيها في الانتظار يماثل سعي المنتظرين فلاديمير وإستراغون في مسرحية في انتظار غودو، أو سعي سيزيف في الصعود بالحجر إلى قمة الجبل،كما تقول أسطورة سيزيف، فإنّ ذلك لن يجدي نفعاً !

إنّ بيكيت يرسم لنا صورة مهزوزة لإنسان العصر، كلّ ما فيها سواد قاتم، وكلّ حقيقة أو منطق هو زيف وخداع، فما جدوى كفاح الإنسان ونضاله، ما دام أنّ حقائق وأسرار الكون ستظلّ مبهمة ومغلقة لديه، وهو ما يدفع دائما فضول الإنسان، ومنطقه الأجوف، إلى العودة الأبدية إلى السؤال الوجودي، عن مصيره في هذا الكون .

نجد في مسرح بيكيت أن هنالك إحباط، وكآبة، وحزن، وإنكسار، وقنوط، وملل، ويأس، وإنهيار وغثيان، التعبير المعبر عن ذلك كله هو: إيقاعا صمت وغياب.

نلاحظ أيضا أن كل هذه المفردات جميعها تشترك في الانتظار الأزلي الذي تبينه الشخصيات، ومن خلال هذه الثيمات، يمكننا أن نضع أو نحدد موقفا من الوجود أو رؤية للعالم.

كما ان موضوع "بريخت والمسرح الجزائري"؛ مثال لمحور نقاش الفنان المسرحي الجزائري، لصلة المسرحيين الجزائريين بمسرح بريخت، كما أبرز بعث الباحثين في لقاء "أربعاء الكلمة" لمؤسسة فنون وثقافة، الشروط الجمالية لقيام مثل هذه الصلة بين الاتجاهين ، "مبينا بأن تعامل المسرحي عبد الرحمان كاكي والمسرحي العالمي بريخت هو »تعامل الند للند وليس مجرد اقتباس، معتمدا على التراث الشعبي".

وتُعتبر هذه الدراسة التي نشرها الباحث الشريف الأدرع في كتاب يقع في 861 صفحة عن دار نشر "مقامات" للنشر والتوزيع في شقها التطبيقي دراسة للمسرح الملحمي، كما يمثله بريخت، منظورا إليه في علاقته بمسرح كاكي، الذي يستلهم فن المداح ونظام تدليل الثقافة العربية الإسلامية والعكس صحيح أيضا.

كما بيّن أيضا رؤية الشاعر غير المنقطع عن القيم وتصورات الثقافة المحلية، غير أن الفارق الفلسفي بينهما يقول – الناقد الأدبي والمسرحي – لا يُنقص من قيمته عالميا؛ فهو أحد رجالات المسرح الجزائري مثله مثل كاتب ياسين

ورويشد وعلولة، غرفوا من الأدب العالمي، وأثروا بتجاربهم في التراث المسرحي الوطني. وقال المحاضر إنه اختار بريخت لأن »التراجيديا اليونانية لا توجد في العمق الوجداني مقارنة بالتراث العربي الإسلامي، وبالتالي فالعرب مؤهلون للإبداع في الفن الملحمي أكثر في نوع التراجيديا". كما يضيف المتحدث أن فن الحكي الذي يستعمل فيه الاستطراد ضاربا مثال ب "ألف ليلة وليلة" التي تتميز بالتضمين، وهذا ما يجعلنا – كما قال – أقرب لهذا النوع من المسرح إلى بريخت. كما أكد أن المسرح الجزائري »منفتح على التجارب المسرحية العالمية« كاهتمامه بالمسرحي »تشيكوف« وغيره، ويضرب مثلا بالمسرحي رشيد القسنطيني وغرفه من التجارب العالمية، غير أنه ظل منغمسا في التراث الشعبي، وهذا ما يجعله – كما اضاف – من الرواد ومن المقامات. وقد اهتم بهذا الموضوع، يقول المتحدث، »لقلة تناول الباحثين المسرح بطريقة فنية والمسرح الدرامي والملحمي"، مشيرا إلى أن هذه الدراسة "تندرج في حقل الأدب المقارن".

وقد استعان الباحث في الجانب التحليلي من دراسته بعدة دراسات سيميولوجية دون الاهتمام بمخططاتها الشكلية، بل حاول قدر الإمكان أن يجعل من المفاهيم والمقولات الجمالية المستعملة في البحث، غاية في الدقة؛ تجنبا منه لخطاب مقاربي يسقط مسألة النص عموما على نص فني، هو النص المسرحي.

للإشارة فقط ، الشريف الأدرع هو من أقلام جيل السبعينيات يجمع بين كتابة القصة القصيرة والمسرحية والنقد الأدبي والمسرحي.

المصادر
و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المراجع باللغة العربية:

- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية.

- شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي.

– عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، مقطع من أغنية علال الغربال .

- كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، .

- محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ط ،1عالم الكتب، القاهرة، 1999.

- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، "د ط"، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ،1963.

– مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري.

- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية.

- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة.

- إيريك بنتلي، المسرح الحديث، تر: محمد عزيز رقعن، مراجعة أحمد رشدي صالح، مؤسسة إبن جما ل عبد الناصر: أوراق مسرحية –قراءات ومتابعات نقدية، "د ط"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغراق إلى الآن.

–جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، تر: د أمين الرباط، سامح فكري، ط2 ،أكاديمية الفنون،1995.

–حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، د ط، اتحاد الكتاب العرب،1999.

-حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر ،1970-1960مجلة عالم الفكر، العدد الأول، أبريل-مايو يونيو ،1984،.

-رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية – مطابع الهيئة المصرية العامة للكتابة. عام ،1988.

-سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت572 :، دط،.

- العشماوي محمد زكي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسة تحليله مقارنه، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان.

-فايز ترحوني: الدراما ومذاهب الأدب، ط1 ،المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988.

-فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب.

-كتاب المسرح بين النص والعرض، ط1، 2007، ص135.

-كتاب فجر المسرح/ الطبعة الأولى للمؤلف" إدوار الخراط للطباعة والتصوير،

-مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري ، مجلة أدبية ثقافية ، وزارة الثقافة الجزائرية ،

-منصوري لخضر، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية "الأجواد".

-نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، .

- نادية البنهاوي: بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر، دراسة مقارنة، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

- Introduction," Bertolt Brecht: Collected Plays, vol. 5. (Vintage "
1982.Books, 1972) p. xi

-Bertolt Brecht. "Brecht on Theatre", Edited by John Willett. p. 121

- Brecht Chronik, Werner Hecht, editor. (Suhrkamp Verlag, 1998), p. 566

- Oscar Eustis (Artistic Director of the New York Shakespeare Festival), Program Note for N.Y.S.F. production of Mother Courage and Her Children with Meryl Streep, August, 2006

- Oskar Eustis, Program Note for the New York Shakespeare Festival production of Mother Courage and Her Children with Meryl Streep, August, 2006. See also Brett D. Johnson, "Review of Mother Courage and Her Children". Theatre Journal, Volume 59, Number 2, May 2007, pp. 281–282, in which Johnson writes: "Although numerous theatrical artists and scholars may share artistic director Oskar Eustis's opinion that Brecht's masterpiece is the greatest play of the twentieth century, productions of Mother Courage remain a rarity in ".contemporary American theatre

قائمة المصادر الإلكترونية:

- https://e3arabi.com/%D9%81%D9%86%D9%88%D9%86%D9%88%D8%AA%D8%B3%D9%84%D9%8A%D8%A9/%D9%85%D9%84%D8%AE%D8%B5%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%AC%D8%A7%D8%B9%D8%A9%D9%88%D8%A3%D8%B7%D9%81%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%A7/
- http://gutenberg.spiegel.de/buch/5243/1

الملاحق

الملاحق :

الشكل -1-

الشكل -2-

الشكل -3-

الشكل -4-

ا

-5- الشكل

-6- الشكل

الشكل -8-

الشكل -7-

الشكل– 9-

فهرس

فهرس

مقدمة.....ص

أ

الفصل ١ اليات التجريب في المسرح الجزائري .....ص 04

المبحث١ ،لمسرح الجزائري والمسرح الملحمي.....ص 04

1/ اصول المسرح الملحمي وقواعده.....ص 04

نظرية المسرح الملحمي.....ص 06

الجذور الفلسفية للمسرح الملحمي.....ص 07

خصائص المسرح الملحمي البريختي.....ص 08

جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الدرامي الأرسطي.....ص 09

2/ تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الملحمي .....ص 12

أ- عبد القادر علولة.....ص 12

* التغريب البر يختي في أعمال علولة.....ص 13

ب- ولد عبد الرحمن كاكي.....ص 14

ج- كاتب ياسين.....ص 17

المبحث ٢ ،المسرح الجزائري ومسرح العبث.....ص 19

*اصول مسرح العبث وقواعده .....ص 19

1- مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارولد بنتر.....ص 19

تعريف مسرح العبث.....ص 19

جذور مسرح العبث.....ص 20

مسرح هارولد بنتر.....ص 25

*أثر مسرح العبث على المسرح الجزائري.....ص 28

الفصل ٢،دراسة تحليلية نقدية .....ص 33

نماذج من المسرح الملحمي ومن مسرح العبث في المسرح الجزائري...ص 33

1/ مسرحية الأم الشجاعة.....ص 33

المسرح الملحمي .....ص 34

الادوار .....ص 35

الشخصيات في مسرحية الأم الشجاعة وأطفالها.....ص 36

ملخص العمل (المشهد).....ص 36

ردة فعل بريشت.....ص 41

ملخص مسرحية الأم الشجاعة وأطفالها.....ص 43

2/ مسرحية نستناو ف الحيط.....ص 44

أولا: التعريف بالدراماتورجي حليم زدام.....ص 44

ثانيا: البطاقة التقنية المسرحية "نستناو...في...الحيط ".....ص 49

خاتمة.....ص 65

قائمة المصادر والمراجع.....ص 69

قائمة الملاحق.....ص70

فهرس

الملخص:

تسعى هذه الدراسة الى البحث في المسرح الجزائري بين ملحمية بريخت و عبثية صمويل بيكيت , وجدت هذه الاتجاهات مكانا لغرس افكارها , اما بالنسبة لمسار المسرح الجزائري فهو حافل بالكثير من الانجازات المسرحية لدى كبار المسرحيين تحت ظل المسرح الملحمي وهو الطريق للعبثية , ليستلهم منها افكارها ومن بينهم في العبثية الدراماتورجي حليم زدام , وفي الملحمية نجد الطيب الصديق , عبدالرحمان كاكي وصلاح عبد الصبور .

الكلمات المفتاحية: المسرح الجزائري ,الملحمية , العبثية ,صمويل بيكيت , بريخت.

Le sommaire :

Cette étude cherche à rechercher le théâtre algérien entre l'épopée de Brecht et l'absurdité de Samuel Beckett , Ces tendances ont trouvé un endroit pour inculquer leurs pensées , Quant au parcours du théâtre algérien, il est Il regorge de nombreuses réalisations théâtrales des grands dramaturges à l'ombre du théâtre épique Le chemin de l'absurde, , s'inspirer de ses idées, et parmi elles dans l'absurde, la dramaturgie Halim Zadam , , et en L'épopée trouvé Al-Tayyib Al-Siddiq, Abdel-Rahman Kaki et Salah Abdel-Sabour.

Les mots clés :théâtre algérien , épique , absurdité , Samuel Beckett, Brecht .

The summary :

The gool of this study is to research in the Algerian theater between the epic of Brecht and the absurdity of Samuel Beckett , These trends have found a place to instill their thoughts ,As for the course of the Algerian theater,It is full of many theatrical achievements of the great playwrights under the shadow of the epic theater The path to absurdity, to be inspired by her ideas, and among them in the absurd, the dramaturgy Halim Zadam, and in The epic found Al-Tayeb Al-Siddiq, Abdel-Rahman Kaki and Salah Abdel-Sabour.

Key words: Algerian theater , The epic , the absurdity , Samuel Beckett, Brecht.