دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform

المجلد: 05 العدد: 01 (2020) ص 44/31

وظيفة السرد في رسم الشخصية الدرامية عند عبد القادر علولة من خلال مسرحية اللثام

The function of narration in drawing the dramatic character of Abdelkader Alloula "through the play "The Litham

صالح بوالشعور محمد أمين

مخبر الفنون والدراسات الثاقفية، كلية الاداب واللغات، جامعة أبي بكر بلقايد ، تلمسان (الجزائر)

mohammedamine.salahbouchaour@univ-tlemcen.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2020/11/26
تاريخ القبول:
2020/12/11

الكلمات المفتاحية:
- ✓ الشخصية،
- ✓ نموذجية،
- ✓ االمتلقي،
- ✓ مسرحية اللثام،
- ✓ الانفعال.

الملخص: (لا يتجاوز 10 اسطر)

الشخصية الدرامية ما هي إلا مركب من العادات الذهنية والانفعالية والنفسية. ومهمتها ودورها الفني والأخلاقي والجمالي يكمن في إدارتها للموضوع المسرحي، بطريقة مختلفة تماما عما هو في الواقع، أو هي مجموعة الانفعالات التي لا يراها المتلقي في حقيقته بل هي أكثر من النموذج الحقيقي، هي إذن لا نموذجية في فعلها ومواقفها. وإن المتمعن في هذا التمهيد، يرى أن الشخصية الدرامية لها وظيفة جمع بين العناصر كلها للمسرحية بطريقة فنية خاصة، كما أن لها دورا نقديا من خلال علاقتها بالمتلقي والهدف البريختي الملحمي الداعي لتغريب الشخصية، إذن ما هي الوظيفة الفنية للشخصية الدرامية في ظل المسرح السردي الملحمي عند عبد القادر علولة محل الدراسة النقدية التطبيقية.

Article info

Received
2020/11/26
Accepted
2020/12/11

Keywords:
- ✓ *Personality,*
- ✓ *Typical,*
- ✓ *Recipient,*
- ✓ *The Litham play,*
- ✓ *Emotion.*

Abstract : (not more than 10 Lines)

The dramatic personality is nothing but a complex of mental, emotional and psychological habits. Its mission and artistic, moral and aesthetic role lies in its management of the theatrical subject, completely different from what it is in reality, or it is a group of emotions that the recipient does not see in his reality, but rather is more than the real model, so it is not typical in its actions and positions. A closer look at this introduction sees that the dramatic character has a function that brings together all the elements of the play in a special artistic way, as well as has a critical role through its relationship with the recipient and the epic goal of alienating the character, so what is the artistic function of the dramatic character in light of the epic narrative theater when Abdelkader Alloula is the subject of the applied critical study.

المؤلف المرسل : د. صالح بوالشعور محمد أمين

1- مقدمة:

تعد الشخصية الدرامية العنصر المهم بل الأهم في بناء الدراما، إذ بدونها لا تكتمل المسرحية حتى وإن توفرت لنا على كل العناصر الأخرى، وتمكن أهميتها في احتواءها لهذه العناصر كالحوار، الصراع الحبكة والفعل وغيرها، ويؤكد جل المفكرين والنقاد أن الشخصية هي التي تخلق الموضوع والحبكة وتصنع الحوار. للشخصية خصوصية تمكن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة[1]، وتتميز عن سائر الشخصيات في الفنون الأخرى كالقصة والرواية، كونها تمثل نفسها مباشرة عن طريق الحوار أو المنولوج، فإذا وجدت الشخصية مضافا إليها الفعل فإن ذلك يعني أننا أمام مسرحية جيدة[2].

2- الشّخصية الدرامية:

ولعل رسم الشخصيات هو من أهم عناصر الدراما، فهو ضمانة لنجاح الكاتب وتمكنه الفني والإنساني إذ عليه كي يرفق في رسم شخوصه أن يتعرف عليهم واحدا واحدا، يعيش معهم في ذهنه ليكشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني، البعد الاجتماعي والبعد النفسي، وعلى الكاتب أن يتقصى تفاصيل الشخصيات حتى يتمكن من ربط حواراتهم وصراعاتهم بشكل فني و مبرر، وليس المقصود بالتفاصيل هنا التصريح بل أن تكون خفية هي سطور النص يمكن الإجابة من خلالها عن أي سؤال[3].

يقوم الكاتب برسم شخصية صامتة كما يفعل الرسام، لأن جوهر الحياة الإنسانية يكمن في العلاقات والمواقف حتى ينتج لنا صراع قوتين متضادتين، "**فالشخصيات تعبر عن ذلك الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون، حيث يتابعون من خلال سلوكاتها وانفعالاتها وحواراتها المعاني التي يحملها الفعل الدرامي، إنها أحد أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد**"[4]، حيث لا تقود الشخصية أهدافها كي تدخل عالم الدرامية، بل تعمل على تحقيقها وهي تصارع أهداف ومصالح شخصية أخرى.

"إن الشخصية المسرحية هي نموذج للشخصية البشرية الذي لا يكتمل وجودها إلا إذا اكتملت جميع أبعادها، لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة؛ هي الطول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي البعد الفيزيولوجي والسوسيولوجي والسيكولوجي، ونحن إن لم نعرف هذه الأبعاد لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره"[5] وعلى الكاتب أن يراعي أبعاد شخصياته الدرامية التي تتآلف بين ما هو جسماني واجتماعي ونفسي؛ أما الأول فهو مرتبط بتركيب الشخصية، شيخ أو شاب، طويل أم قصير، قوي أم هزيل، ذكر أم أنثى...، وأما البعد الاجتماعي فيحوي، العلاقات والمعتقدات والعادات

والتقاليد وغيرها من المكونات الاجتماعية التي يجب أن تتفق منطقيا مع حالة الشخصية في حياتها العادية، ليأتي البعد النفسي كنتيجة منطقية من البعدين السابقين، مكونا بذلك المشاعر والأحاسيس والانفعالات.

على المؤلف أن يبحث عن الأجزاء المفقودة من الشخصية حتى يتعرف على كل ما يؤثر فيها من جزئيات بسيطة[6]. ولا بد أن تنقل الشخصية المسرحية الجيدة أحاسيسها ومشاعرها بصورة فريدة، معبرة بذلك عن ماضيها وحاضرها، وكذا الأسباب التي جعلتها تحمل هذه المواصفات، تعيش حياتها الطبيعية كما رسمها القدر؛ أي شخصية بشرية بكل معنى الكلمة.

وتنبع أهمية الشخصية من كونها محور العمل الدرامي، إذ تتجمع حولها جميع العناصر الأخرى من فكرة وصراع، وغيرهما من العناصر، فهي الجانب المشع الذي يبرز أهداف ومضامين العمل المسرحي، ولهذا يجب أن تكون واضحة في علاقاتها الإنسانية ومظهرها الخارجي، وأن تكون شخصية حيوية، ديناميكية غير جامدة حتى يتوفر التشويق والإثارة كما سبق الذكر، ومن جهة أخرى للكاتب الخيار فيما يتعلق بنفسية الشخصية، فقد تكون ثابتة ومستقرة في أهدافها وسلوكياتها، ويكون هذا عادة في الشخصيات العظيمة والمشهورة، كما قد يجعل الكاتب شخصياته متحولة ديناميكية تتحول من السلب إلى الإيجاب، وهذا النوع جيد بالنسبة للمتلقي بحيث يدرك أن الإنسان ليس كله شر وليس كله خير، وعلى الشخصية المسرحية تحمل في ذاتها تلك النزعة الإنسانية الواسعة.

تعد عملية خلق الشخصيات الجانب الأساسي في العملية المسرحية، أي أنها ذات علاقة تكاملية، كما أن "**محاولة إظهار مفهوم الشخصية صعب جدا في المسرح، وإن كل عامل الإدراك يسيطر على القوانين نفسها وعلاقتها تؤثر على نظرية الشخصية**"[7]، لأنها تتأثر لا محالة بالواقع الاجتماعي وتحولاته، وأنها في حين من الوقت كانت مقتصرة على محاكاة الطبقة الأرستقراطية، وهذا ما لا نلاحظه في مسرحيات الإغريق التي وظفت الشخصيات لتقوم بنشاط إنساني في نطاق ما يسمح به القانون الذي تسيطر عليه الآلهة؛ أي تتصرف الشخصيات وتسير به الأحداث بمراقبة القدر وعدم محاولة تجاوزه القوانين الأبدية التي لن تسامح مع المخالفين[8]، فالشخصيات في المسرح الإغريقي ذات حرية محدودة إن لم نقل منعدمة، لأنها تسير وفق مخطط الآلهة وضعته الآلهة، أي أنها غير إرادية.

3- الشخصية في المسرح الملحمي:

يرى بريخت ضرورة إعادة الهيبة إلى الشخصية المسرحية من حيث دورها الفني والأخلاقي والجمالي في إدارتها للموضوع المسرحي، لذا كان لزاما على الكتاب إعادة النظر في بنائها وربطها بالمتلقي بهدف كسر الاندماج العاطفي الذي يصل بنا إلى التغيير، لما يراه في المسرح الأرسطاطالي من محاكاة لشخصيات ذات أهمية أو عظيمة الشأن على عكس ما يعيشه الإنسان في عصره، وعلى المؤلفين حسبه الدفاع عن الطبقة المقهورة، إذن الشخصية الملحمية المغربة شخصية تعبر عن الفكرة بطريقة

جديدة، إنها تسمو بالأخلاق وكأنها كما صورها أرسطو ولكن دون تطهير عاطفي (الشفقة والخوف)، يتعداه إلى تطهير في الضمير ونقد للأوضاع والمواقف.

يعد الرمز في الشخصية السمة الأبرز في المسرح الملحمي، أين تتجلى مواقفها وملامحها في جدلية فلسفية وسياسية مشفرة، تحتاج إلى عقل واعي للتفكيك والتحليل في مكنوناتها وإعادة تركيبها لربطها بين الواقع المحاكى وبين هدف الدراما[9]. كما أن الشخصية عند بريخت هي العنصر المهم في إيضاح المواضيع والتعبير عن المواقف عن طريق الفهم والإدراك ثم الحكم وتقرير السلوك، فهي لا تدعو إلى ارتكاب الشر حتى يتسنى للخير أن يتحقق، ولكن على الشخصية أن تقدم ذلك التسامح من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية، وبلورة الجانب الإنساني للشخصية من خلال البعد الاجتماعي لها، أما التعبير عنها يكون بطريقة غير مباشرة في حدود الجماعة لا بصفة البطولة بإلغاء الفردانية؛ أي أنها عند بريخت تعمل ضمن اشتراكية الفعل المسرحي.

كما يرى بريخت أن الشخصية في تقمصها لدور لكن دون إيهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه، من خلال كلمات مفتاحية تقولها الشخصية في النص بطريقة مغرّبة لدفع المتلقي إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية. والتغريب عنده يتضح باعتماده على كلمات مشفرة تجعل المتلقي يتباعد مع النص من خلال مؤثر التغريب من خلال توظيف شخصية الراوي التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات النص في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والفعل.

طور بريخت في طبيعة الشخصية من حيث أهدافها وجعلها مليئة بالمتناقضات الفكرية والصراعات بين الواجب والضمير والملذات، فجعلها شبيهة بالواقع المنغمس في اللامبالاة والمتعة بالشهوات، أين جعل مواقفها غير مبررة وأكساها ثوب اللامنطقية في صراع بين العاطفة والضمير والأنا، وترك الضمير والعقل هو المسيطر على أفعالها ومواقفها.

وباعتبار الإنسان الوحيد الذي بمقدوره الفعل وإدراكه ما يفعل، وظف بريخت التغريب الذي يمنح تطهيرا آخر، غير التطهير عند أرسطو، تطهير من إحساسات زائدة ومن اندماج مبالغ فيه بالمألوف، لأن هدف فعل الشخصية في الملحمية هو انتقاد المجتمع وحث الأفراد على التحرر من القيود التي تعيق تطوره وسيره نحو العدالة الاجتماعية، من خلال إعطاء الشخصية الدور الكبير في إيصال فكرة التطهير إلى المتلقي من نزعة الثورة على أوضاع الإنسان الاجتماعية وعلى الأطر العقائدية الثابتة من أجل التغيير على مستوى العالم ووعي الإنسان به[10]، فالفعل في المسرح الملحمي هو عرض المواقف والأفكار بوصفها نتاجا لمواقف اجتماعية وليس باعتبارها إفصاحا عن الجوهر الإنساني، وهي ليست بالضرورة عزل للعاطفة وإنما موازنة بينها وبين العقل عن طريق تقنية التباعد، أي ضرورة وجود الوهم بالواقع لشد الانتباه وصولا إلى التغريب.

تكمن وظيفة الشخصية في المسرح الملحمي في تصوير التاريخ أو الحادثة التاريخية وإعادة تجسيدها بالوصف والنقد والتحليل لا عن طريق المحاكاة الفنية، وليس قصد إبراز مناقبها أو مساوئها بل بتفكيكها وإعادة النظر فيها من أجل تغيير السلوك

الإنساني، ويريد بريخت من الشخصية المسرحية المشاركة العاطفية مع الحدث شرط تحكيم العقل لاتخاذ القرارات، فلا بد من اندماج فعلي للوصول إلى الجدل البديل عن الصراع في المسرح الدرامي، لذلك لا يرفض بريخت الانفعالات بل يستقرؤها ولا يكتفي بما تحققه، بل تعيش الشخصية في جدل قائم محاولة الوصول الحقيقة رغم كل المتناقضات الداخلية والخارجية، من خلال الشخصية المغربة التي تسمح لنا بمعرفة الموضوع الدائر، لكنها في الوقت ذاته تجعله يبدو غير مألوف[11]، والأفعال فيها حقيقية إذ لا يجب الاندماج في المواقف الموهمة حتى لا يشتد المتلقي فيها وجدانيا وعاطفيا، بل على الشخصية أن تحمل وجهة نظر خاصة بها وموقفا اجتماعيا أو سياسيا يؤثر على المتلقي تأثيرا عقليا لا تطهيريا على مستوى العاطفة.

رسم بريخت للشخصية بعدا ذاتيا خاصا بها باعتبارها قوة فاعلة تذوب في الجماعة ضمن تركيبة اجتماعية وسياسية، بتغييب العواطف النفسية عنها، بهدف تغريب المتلقي ودفعه للتفكير بعقلانية في تركيبة الشخصية ومطابقتها مع ذاته ومقارنتها بالوضع الاجتماعي برؤية قابلة للتغيير[12].

- **الراوي الشخصية الملحمية:**

وجدت شخصية الراوي عند اليونان متمثلة في تلاوة أشعار هوميروس، وهي شخصية ارتبطت بثقافة الإنسان عبر كل العصور، أما عند العرب فكان الرواة يروون الأشعار والخطب في الأسواق. ولا يزال الراوي حاضرا في أذهان الكثير من الناس، بل ومؤثرا في مشاعرهم وعواطفهم، من خلال طريقته في رواية الحوادث وسردها على الجمهور، وقد أدخل الراوي المسرح بوصفه تقنية تساعد على سرد الحوادث، إضافة إلى كونها مرجعا تراثيا يجذب المتفرج، ويشد انتباهه، فالراوي في المسرح "**شخصية تقوم بتعليق السردي المباشر في العرض المسرحي، وتقوم بتوجيه هذا التعليق أساسا إلى الجمهور، ويلعب الراوي دورا تمثيليا إلى جانب التعليق، وقد لا يلعب**"[13].

إن دواعي توظيف الراوي في المسرح هو السعي الدائم لجذب انتباه المتفرج وإشراكه في المسرحية، "**وتتلخص وظائف الراوي في:**

- **تحقيق التغريب وكسر الإيهام.**
- **سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها على المسرح.**
- **تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.**
- **تقديم وصفين داخلي وخارجي للشخصيات.**
- **نقل أفكار المؤلف ورؤاه.**
- **إبداء الرأي ونقد ما يجري، بل الاعتراض عليه، وتقديم حلول بديلة**"[14].

ينحصر دور الراوي، في تقديم شخوص المسرحية وإعطاء فكرة عن صفاتها الخارجية وانفعالاتها الداخلية، كما يقوم برواية الحوادث، والربط بين الماضي والحاض، كما "**إن دور الشخصيات المسرحية في المسرح المعتمد على السرد، تذهب مباشرة إلى ذهن المشاهد وتنمي عنده القدرة على التخيل لأنها تساوي مع مرتبة العقل]...[الناقد والمتفحص وليس الشعور والإحساس**"[15].

4- أثر السرد في الشخصيات: "مسرحية اللثام" لـ: علولة.

يلعب السرد دورا بارزا على مستوى الشخصيات في خدمة فكرة المؤلف والمخرج قصد التأثير على الرأي العام، ليس من أجل توجيهه نحو أيديولوجية معينة، بل تنوير عقل المشاهد قصد التغيير من أجل تحسين الواقع والحياة.

فالشخصية على المسرح هي نموذج وقالب للإنسان في الواقع الحي، وعليها أن يستشف المشاهد اليقظة من خلال الحالة التي تتحدث عنها، وعليه ألا يشعر المشاهد بالشفقة أو الخوف أو المشاعر والأحاسيس الفياضة لأن أحداثا كهذه لا تنفعه بشيء، لأنه – المشاهد– قد عاشها من قبل إما من خلال واقعة مؤلمة أو انكسار اجتماعي، وهنا ينبغي على الشخصية المسرحية أن تزوده بالمعارف التي يغير بها هذا الواقع، بسرد بطولات من التاريخ أو وصف حالة اجتماعية استطاعت أن تغير حياتها بفضل توعية من شخص آخر أو من المسرح نفسه، كما تبرز الشخصية دور هذا المشاهد في إمكانية المساهمة في هذا التغيير الاجتماعي[16].

إن تأثير السرد في الشخصيات لا ينحصر في الحكايات والأساطير بل يتعداه إلى التعليق والتعقيب وإبداء الآراء، وفتح المجال أمام المشاهد للمشاركة في الفعل المسرحي لتحقيق عنصر التغريب وكسر الإيهام، فهو "**الوسيلة الفنية للمحافظة على المسافة المستمرة بين المشاهدين وخشبة المسرح وجعل المشاهد في نفس الوقت ناقدا ويقظا ومشاركا مع الممثل في عملية التأمل العقلي تكمن برمتها في عملية التغريب**"[17] .

إذن الشخصية المغربة هي تلك التي "**تضطلع بدور مزدوج، مرة كممثل لشخصية في خضم الأحداث على المسرح سيعرض من خلالها موقفا أو حدثا تاريخيا معينا أو موقفا يمس الزمن الحالي، ومرة أخرى كممثل يتصرف مع المشاهدين بصورة نموذجية ويؤكد على مجال الحاضر لمسار الأحداث التي تجري على الخشبة**"[18].

وفي مسرحية اللثام، اختار علولة شخصية القوال لتمرير رسالة مفادها أن الشعب الجزائري اتصف في تلك الحقبة من الزمن بالحشمة"، وهي صفة الشخصية البطلة في مسرحية اللثام (برهوم)، فكان القوال كلما بدأ سرد الأحداث يبدأ بكلمة: "برهوم الخجول".

"القوال:...برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم، زوجوه ناسه مع الشريفة " بنت عمه غالم، قالوا شاطرة و نتيجته، و هو حشام، يتيم وخدام، يتوالموا نكوة وحدة، في الصغر كانت تحبه وتنيف عليه"[19] .

ومن خلال ما سرده القوال يتضح أن برهوم إنسان خجول متزوج من ابنة عمه شريفة الشاطرة وذات المبادئ والصفات الحميدة كالشجاعة والصبر، ضف إلى ذلك الجود والكرم اختارها علولة امرأة مناضلة، واعية بكل ما يدور في المجتمع برغم أهميتها فهي تحاول تربية جيل صاعد كأم مثالية، والوقوف إلى جانب زوجها وأصدقائه المناضلين بصفات رجولية.

"شريفة: قضية كبيرة هذي يا برهوم ... الجهاد يا برهوم الجهاد...اليوم الطايح كثر من الواقف...اليوم البيت يجفف بالدم...قابل أنت التاقة وأنا نوقف عند الباب نستقبل ونزلف...أللي يستخطى العتبة يبكوا مواليه"[20].

فالقوال شخصية نابعة من تراث الجزائر العريق، استعان بها علولة في مسرحية لتوظيف عنصر السرد كخاصية مهمة في المنهج الملحمي، إذ يختصر القوال الأزمنة ويتنقل من مكان لآخر ويسرد لنا الأحداث التي لا يمكن تجسيدها على المسرح، كما يعرف بالشخصيات ويقدم نبذة تاريخية عن ماضيها، فهو متحدث على ألسنة الجميع منهم (برهوم)، إذ يستهل علولة مسرحية اللثام بـ:

"القوال: برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هاذو ثنين وربعين عام بالتقريب، ولداته الفرزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة، حين ما جاء المزيود للدنيا ما زغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة..."[21] .

والقوال بسرده وتقديمه للشخصيات يكشف عنها النقاب، فيبين الأبعاد الثلاثة (الفيزيولوجي، الاجتماعي والنفسي)، إذ يتضح من خلال السرد السابق أن القوال قد حدد عمر برهوم القوال بالتقدير الصحيح، وهو اثنان وأربعين عاما وأن أمه اسمها (الفارزية) وأبوه (أيوب الأصرم)، وله عم اسمه (غانم)، وكان أبوه فلاحا عند المعمر ورائدا لحركة نقابية، ثائرا على هذا الظلم والتعسف والتسلط الجائر، ومات بعدما هرب من السجن.

"القوال: شارعوا أيوب الأصرم أسبوع بعدما حكموه]...[حكموا عليه بالنفيان]...[بعد عامين وصلت أخبار حزينة للقرية، قالوا لخوه غالم يالليي هرب من السجن ومات في البحر"[22].

ونكتشف من خلال السرد أيضا علاقة الشخصيات ببعضها، فبعدما تعرفنا على علاقة برهوم بشريفة وعمه غالم، ها هو القوال يسرد لنا حدثا سيكون منعرجا لسير الشخصيات وبالتالي الفعل العام للمسرحية.

"القوال: برهوم والشريفة خرجوا من البادية، الفقر دمرهم والمدينة لغات لهم، النمو الاقتصادي هو اللي جلبهم، قالت الشريفة: سلبنا مثل الذكير المغناطيس جلبنا، المدينة حوطوا عليها شحال قبل ما يسكنوا في جنبها... سكنوا ورى المقبرة، وسكنوا تحت المزبلة، سكنوا بحدى القلتة، سكنوا الغار وسكنوا القصدير"[23].

إن السرد ليطلعنا على الفقر الذي يتخبط فيه برهوم وشريفة، وكيف غادرا البادية نحو المدينة قصد البحث عن العيش الهنيء، هروبا من الفقر والمعاناة، إلا أنهما صادفا نفس المطبات فسكنا عند المقبرة وعند المزبلة وعند البركة وفي البيوت القصديرية.

وبالتالي فالسرد هاهنا يكشف ما لا يستطيع الديكور مثلا أن يجسده فوق الخشبة كي يسهم في دفع الشخصيات نحو الفعل العام للمسرحية، ورغم أن علولة قد أسهب في أسلوب السرد الذي يعد من عيوب الدراما عند أرسطو، إلا أنه امتاز بصفة التشويق المسرحي، ومع كل نهاية كل جملة يسردها القوال إلا ونجد أنفسنا متعلقين بما سيليها من أحداث وما ستقوم به الشخصيات.

وكما هو معلوم أن الشخصية المسرحية هي همزة الوصل بين العناصر البنائية للنص المسرحي فهي تحركت تحرك معها الفعل والصراع والمكان والزمان...وبالتالي عرف علولة كيف يقلبها بين أصابعه في حبكة متميزة، والقوال عند علولة هو مركز المسرحية، فبواسطته كشخصية مسرحية استطاع علولة أن يشركه كبطل، ليس كبطل أساسي أو بطل نقيض وإنما كبطل يجمع بينهما يسمى بطل ثان، هو الذي يقرر مصير الشخصية وما ستؤول إليه، وهو الناطق الرسمي باسم المؤلف، فكلما دخل في سرد الأحداث إلا ونجد أن الشخصيات الأخرى تتبع ما قدمه القوال من أحداث، وتصويره المباشر للشخصيات، يصف لنا الشخصية وخواصها وملامحها عمرها ونوعها، ذكرا أم أنثى[24].

تميزت مسرحية اللثام أنها جرت في الزمن الماضي، ويتم سردها وتلخيصها على يد راو يستحضر الشخصيات من الماضي، ويعيد تجسيد الأحداث[25]، إذ اعتمد علولة على عنصري التصور والفعل، حيث وجدنا كل شخصياته مستحضرة من الماضي، الذي حدث بالفعل في الجزائر، عن طريق السرد أي التصوير المباشر، ثم يعاد تجسيدها عن طريق الفعل، وشخصيات علولة لها أفعالها التي تقوم بها، حيث يقع عليها عاتق الفعل ورد الفعل.

ركز علولة في مسرحية اللثام على شخصية برهوم بوصفها شخصية محورية تحرك الفعل وتسير مع فكرة في خط متواز، وأوجد لها شخصيات مساعدة (شريفة، السي خليفة، البكوش...) يقابلها في الجهة المقابلة القوة المعارضة وهي الواقع المرير في المستشفى والبيت والعمل والسجن، إذ لم يعط علولة الأهمية لبرهوم فقط في تطوير الأحداث وتحريك الفعل بما أنه شخصية محورية، بل وجدناه يعطي الشخصيات المحيطة به نفس الأهمية، فشريفة رغم أنها زوجة برهوم وليست البطل إلا أنها – بعدما دخل برهوم المستشفى– نجد أن علولة أعطى أهمية كبيرة في تحريك الفعل الرئيسي إلى الزوجة شريفة، لأن برهوم عاجز عن العمل والتغيير، وكل قدراتها تتركز وتتم من خلال شخصيات أخرى تغير وتحرك الظروف المحيطة بها، وخاصة شخصية القوال المعتمد على سرد حوادث لا يمكن تجسيدها على الخشبة، فعندما خرج برهوم من المستشفى واستقل سيارة تاكسي هو وشريفة، دخلت الأخيرة في حوار مع السائق، إذ لا يمكن تجسيد هذا الحدث على الخشبة لما له من ضخامة في الديكور والأكسسوارات، وهنا

يأتي دور السرد في وصف الحدث والتكلم بلسان شريفة ويخدم فكرة المسرحية، ويعد جزءا فريا من الأفكار المساعدة للشخصية الرئيسية حيث يعلم الجمهور بأن برهوم قد خرج من المستشفى وتعافى من المرض.

"القوال: لما جاء خارج برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم من المستشفى، ودعوه المرضى وشجعوه]...[خرج من المستشفى لاف على وجهة، قابض رزمة بيد وشاد في الشريفة باليد الأخرى، ركبوا في الطاكسي]...[باقي سائق الطاكسي ينبش فيه ويسقسي]...[قال: داروا له عملية جراحية؟ جاوبت شريفة: إيه، قال لها: الأطباء في هذه الأيمات راهم غير أجرح ونجرح أكثر من الجزار..."[26].

إذن، خرج السرد من تلك الدائرة المغلقة كونه يسرد الأحداث فقط، بل وأصبح على علاقة وطيدة بالشخصية البطلة، فكلما سارت الشخصية لتدفع بالفعل إلى تحقيق الفكرة، سار معها السرد للكشف عنها ومساعدتها في ذلك، وها هو القوال يمشي جنبا إلى جنب مع برهوم.

"القوال: برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم، هز شهادة الطبيب وخرج من داره، خرج يتختل داير لثام]...[خرج قاصد مكتب الشرطة، ورفد في يده قفة خاوية شادها باش يقلع الحشمة...في الحي تبعوه شبان وحود قالوا: الحمد لله على سلامتك يا عمي برهوم، واحد قاله: عمي برهوم راك ماشي تسرق البنكة وإلا داير اللثام على الكوليرا]...[واللي يرمي له الدراهم ويقول: هذي طلبة مليحة الله يعطيك الصحة، شعبنا يبدع، واللي يقول: هذا عنده النيف وراه واقف وقفة سياسية... الوقفة هذي معناه الفقير ماراهش قادر على القفة"[27].

يتضح من خلال هذا السرد أن برهوم وهو في طريقه إلى مكتب الشرطة صادف جيرانه من أبناء الحي، فينظر في أعينهم مرة نظرة استغراب ومرة أخرى نظرة احتقار، وكأن بالكاتب يريد أ، يقول لنا: "برهوم المسكين، لم يرحمه الواقع المرير ولم تكفه مصائبه فزادته نظرات الناس وكلامهم غيضا وحزنا"، وهذا ما لاحظناه من خلال سرد على لسان القوال.

"القوال: خرج برهوم ولد أيوب الأصرم من الحي... خرج دايخ حكماته الشهقة، كلام الناس باقي يطرطق في راسه كالمحيرقة]...[صدره زير عليه وركابيه فشلوا"[28].

ومن هذا نرى علولة أراد تحويل التركيز والاهتمام على السلوك الاجتماعي من إنسان اتجاه آخر، أي تحويل مركز الاهتمام من حياة شخصية برهوم الداخلية إلى علاقات البشرية بينه وبين الناس، في السوق والحي والعمل، "وعلى ذلك لا نرى أن الأبطال الملحميين لا ينهزمون في نضالهم بسبب ضعفهم البشري ولكن لأن القدر أقوى منهم"[29]، فتفقد الشخصية قدرتها على إثارة أحاسيس المشاهد والعواطف التي دعا إليها أرسطو، وسماها بالتطهير بإثارة عاطفتي الشفقة والخوف.

استخدم علولة أسلوب التصوير المباشر لشخصية برهوم الذي يتم عن طريق الراوي، حتى يتمكن المشاهد من التعرف على الشخصيات المسرحية الرئيسية الفاعلة في الحدث، والشخصيات الثانوية المساعدة في الدفع بالفعل إما بالإيحاء أو التفسير أو كشف المستور.

لم تظهر شخصية سي خليفة كثيرا في مسرحية اللثام إلا نادرا، لكن ظهورها لم يكن صدفة أو عبثا، بل كان سي خليفة يكشف كل مرة عن سبب الحدث أو النتيجة، ففي الحوار الأول لسي خليفة مع برهوم يتضح لنا أنه شخصية مكملة للفعل الرئيسي المحمول على عاتق برهوم، أو مفسر الأمور المبهمة أو الكاشف عن أسرار، إذ أراد منه علولة أن يكون الوسيلة أو الجسر أو الدلو الذي يغرف برهوم منه الأفكار الثورية قصد التوعية والتغيير من جهة، وإيصال فكرة المؤلف عبره للمتلقي من جهة أخرى.

"برهوم: يا السي خليفة جيتك باش تفهمني، توضح لي الأمور، خاطري راه مهول ما قادر يطلع نشوة ما حاب يستلد... الوثائق هادوا مسروقين من الإدارة.

السي خليفة: كيفاش؟

برهوم : دواخل البرمة !! لزمني ندرس دواخل السجن كيف ندخله...

السي خليفة: العمالية هذي يالسي برهوم شريفة...إذا تتصرفوا فيها بصدق، هدوء وعقلانية، ما يوقع فيها لا سجن لا عقوبة...

السي خليفة: والماء... مشكل الماء، منين يجيبوا الماء؟

السي خليفة: مصنعكم في خطر... ما يجيبوا صانع للبرمة ما يوفر و الوسائل الضرورية ... هذا اللي يظهر إذا حللت، ناس داخل المصنع يخدموا ضد المصلحة العامة راهم ضاغطين على مصيركم و على مؤسستكم]...[و البرمة سبة باش يتوقفوا ثلاثين عامل]...[البرمة اذا تصنعوها ترهنوا بطاقتكم و بقوتكم الفعلة]...[واش رايك يا الزعيم.

برهوم: أصحابنا المشوشين وصلوني للشط وأنت دخلتيني نعوم.

السي خليفة: لعرج البكوش والفيلالي يحبوك ودايرين فيك ثيقة كبيرة"[30].

قصد علولة من إعطاء الأهمية في بعض الأحداث للسي خليفة، أن يتناوب دفع الفعل نحو تأزم بينه وبين برهوم ي يعرف- علولة- للمشاهد أن كل شخوص المسرحية في تكاثف وتضامن لكشف المستور، وها هو السي خليفة من خلال هذا الحوار يدفع بالبطل (برهوم) نحو التغيير والدخول في معادلة الإصلاح وخدمة المصلحة العامة، حيث أبرز في دور العمالية في تطوير

الشركة و الرفع من إنتاجها، ثم تعطل الإدارة في جلب الحلفة والماء وإصلاح البرمة، ثم التنبيه بخطر السكوت عن الحق الذي سيؤدي بثلاثين عاملا إلى عطلة مفتوحة، وفي الأخير بدأ السي خليفة يغرس في نفس برهوم روح المسؤولية في التغيير والإصلاح وأن جل العمال واثقين كل الثقة من نجاح هذه المبادرة وواقفين خلف ما سما السي خليفة زعيمهم برهوم.

العمالية هذي... شريفة... ربما ناويين يعزموا... راهم ضاغطين على مصيركم ... ناس صاري لهم كالحنوشي... كل هذه الكلمات تدل على أن الحوار كان يدور حول الغائب، أراد بها علولة توجيه رسالة ضمنية للمشاهد وهي التناقض، صفة رسمها علولة على الشخصية برهوم لأنه صفة أصيلة في حياتنا، ولا نستطيع أن نلغي وجودها بوصفها صفة أساسية[31]، فتناقض أفكار برهوم والسي خليفة ما دفع بهما إلى إيجاد الصيغة المثالية لحل أزمة البرمة، فلولا أسئلة برهوم الكثيفة وجهله للحلول، أدى بالسي خليفة إلى إخراج ما في جعبته من حلول ودراسات منظمة وفكر إصلاحي، ومدى قدرته على إقناع برهوم في دخول اللعبة التغيير والإصلاح.

5- خاتمة:

ينتمي جل كتاب الجزائريين إلى المسرح الملحمي البرختي المعروف بنظرته الخاصة للشخصية الدرامية، حيث يرفض رفضا قاطعا معايشتها للدور، وهي الفكرة السائدة في المسرح الأرسطي، بل يرى بريخت بديلا لها يمكن في تغريب الشخصية. يقول علولة: **"لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه أن يتسربل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤداة، أو أن يتنازل عن شخصيته لصالحها، بل عليه أن يرسم جسده، وصوته وبفكره كل جوانب الشخصية، وعليه أن يبين طوال مدة تأديته بأنه ممثل يبقى كذلك ممثلا يقوم بأداء فني"**[32].

تعبر هذه المقولة عن طريقة رسم علولة للشخصية، حيث يستعمل عنصر التغريب حتى لا يندمج المثل من الدور من جهة وحتى لا يندمج المشاهد مع العرض ولا يقع في الإيهام بل يعمل علولة على تنبيه المشاهد على أن العرض ما هو إلا تمثيل في تمثيل ليس إلا، ومن خلال مسرحيات: الأقوال، الأجواد اللثام، وجدنا جل الشخصيات تحمل أفكار وطموحات علولة السياسية والاجتماعية، تحمل في طياتها الكثير من المعاني النضالية والثورية التي يأمل علولة رؤيتها تتحقق على أرض الواقع، ومسرحية اللثام مثلا، شخصياتها تؤمن بالاشتراكية والمصلحة العامة، ويناضل من أجل الوقوف ضد الامبريالية.

كما استعمل علولة شيئا آخر هو تمثيل الممثل لأكثر من دور أو تداول عدة ممثلين على الدور الواحد، كما استعان بشخصية "القوال" التي تخدم فكرة المنهج الملحمي، بإدخال أسلوب السرد لكسر الإيهام وتحقيق التغيب وتقديم الشخصيات ووصف المكان والتعقيب والتعليق والتفسير وغيرها من مهام الراوي (السارد).

تشكلت الشخصيات عند علولة على لسان القوال بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التطور والتناقض، تعيش في حالة الماضي الساكن بلا قاعدة في الحاضر، كما أنها أحادية الجانب تعنى 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.

الشخصيات السردية متخيلة خبرية وصفية تقريرية بعيدة عن الحواس، لم تتشكل وتتبلور من خلال ما تمارس من سلوك وحركة ومواقف سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري، وارتباطاتها بالآخرين، بل تشكلت على لسان الراوي أو المداح أو القوال بصورة وصفية جاهزة خارج حدود التناقض والنمو والتطور والتغيير، تعيش في حالة الماضي الساكن بلا قاعدة في الحاضر، كما أنها أحادية الجانب تعنى بالنتائج، أما الأسباب فلا تحظى بالاهتمام اللازم وتغيب بين انكسارات السرد والإخبار.

- **تطوير العلاقة بين الشخصيات والمتلقي**: حتى لا يثير عواطفه بل فكره بأسلوب ملحمي ومنطقي يدفعهم للتفكير وخلق مجال للنقد.

- **تغريب الشخصية** عن طريق التأريخ والسرد الاجتماعي، وشخصياته مستمدة من عامة الناس يصورها من الداخل والخارج.

- **الدعوة لكسر الإيهام**: لأنه يدرك أن ما يجسد مجرد حالات يمكن أن تتغير في الحياة الحقيقية.

ومن العناصر التي تتعلق مباشرة بالسرد وتؤدي إلى التغريب والتي وظفها المسرح السردي هي:

- **دور** الجوقة أو الراوي كشخصية مستقلة خارج الحدث عبر المونولوج إلى تفكيك الزمن الحاضر الخاص بالمواضيع وتحويله إلى أشكال زمنية أخرى، من خلال القفز على عنصري الزمان والمكان، متخطيا الحدود النفسية للفضاء المسرحي وبالتالي كسر وحدة الموضوع وصولا للتغريب سواء عند الشخصية أو عند المتلقي.

من جانب آخر تجربة عبد القادر علولة في الصناعة الدرامية بأسلوب ملحمي كانت تجربة رائدة في استخدام القوال كشخصية لطرح المواضيع وتفسير الأفكار وتفكيك الزمن بتخطي الفضاء الدرامي والتوغل في أمكنة لا حدود بكسر وحدة الموضوع، كما أن توظيف علولة للسرد في مسرحيته أعطاها صفة الأحادية في طرح القضايا والموضوعات، بالتركيز على النتائج وإهمال الأسباب دون إحداث تغيير أو إيجاد البديل، لأن الأسلوب المتبع من قبل علولة أفقد الموضوعات جدليتها، ولم تغير الوضعيات القائمة والظروف التي ندّد بها وثار عليها.

قائمة المصادر والمراجع:

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ص219.

[2]– ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001، ص72.

[3]– ينظر علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1985، ص 75.

[4]– إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص 65.

[5]– إريك بينتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، م س، ص 50.

[6]– ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، م س، ص 66.

[7] – Anne Ubersfeld, lire le théâtre, Edition sociales, paris, 1982, p133.

[8]– ينظر، عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره وجمالياته، رسالة ماجستير، إشراف د.فيدوح عبد القادر، جامعة وهران، 1994، ص294.

[9]– ينظر، رأس الماء عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، إشراف مسعود أحمد، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران 2008 ، جامعة وهران، ص212.

[10]– ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري، جامعة وهران1، دار الرشاد، ط1، 2012، ص65.

[11]– رونالد جراي، بريخت، تر: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص85. ينظر، فرقاني جازية، تجليات التغريب في المسرح العربي، م س،ص46.

[12]– ينظر، ماري إلياس–حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س، ص ص116–456

[13]– حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة،1963، ص137 .

[14]– حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح، دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونوس مكتبة الأسد، ط1، 2000، ص68.

[15]– عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النهضة العربية، بيروت 1988، ص240.

[16]– ينظر، م ن ، ص240.

[17]– عدنان رشيد، مسرح برشت، م س، ص241.

[18]– م ن، ص244.

[19]– عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1997، ص160.

[20]– عبد القادر علولة، مسرحية اللثام ، من مسرحيات علولة، م ن، ص 168.

[21]– عبد القادر علولة، مسرحية اللثام ، من مسرحيات علولة، م س، ص 157.

[22]– عبد القادر علولة، مسرحية اللثام ، من مسرحيات علولة، م ن، ص158.

[23]– عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص161.

[24]– ينظر، أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، 1998، ص213.

[25]– ينظر، أحمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، م س، ص 215.

[26]– عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص196.

[27]– م ن، ص198.

[28] – م ن، ص 198.

– أحمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، م س، ص211. [29]

– عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، م س، ص 180-181-182. [30]

– ينظر، أحمد صقر ، توظيف التراث في المسرح العربي، م س، ص221. [31]

[32]– عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م س، ص241.