MA6-580-52/05

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان

كلية الآداب و العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية

قسم الثقافة الشعبية

سجل تحت رقم 850/13
بتاريخ
الرقم
8 فيفري 2013

الموضوع:

التّراث الشّعبيّ في مسرح علولة

الثّلاثية (الأقوال ، الأجواد ، اللّثام) نموذجا

جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان
مكتبة الكلية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية

رسالة لنيل شهادة الماجيستير

في الأدب الشعبي

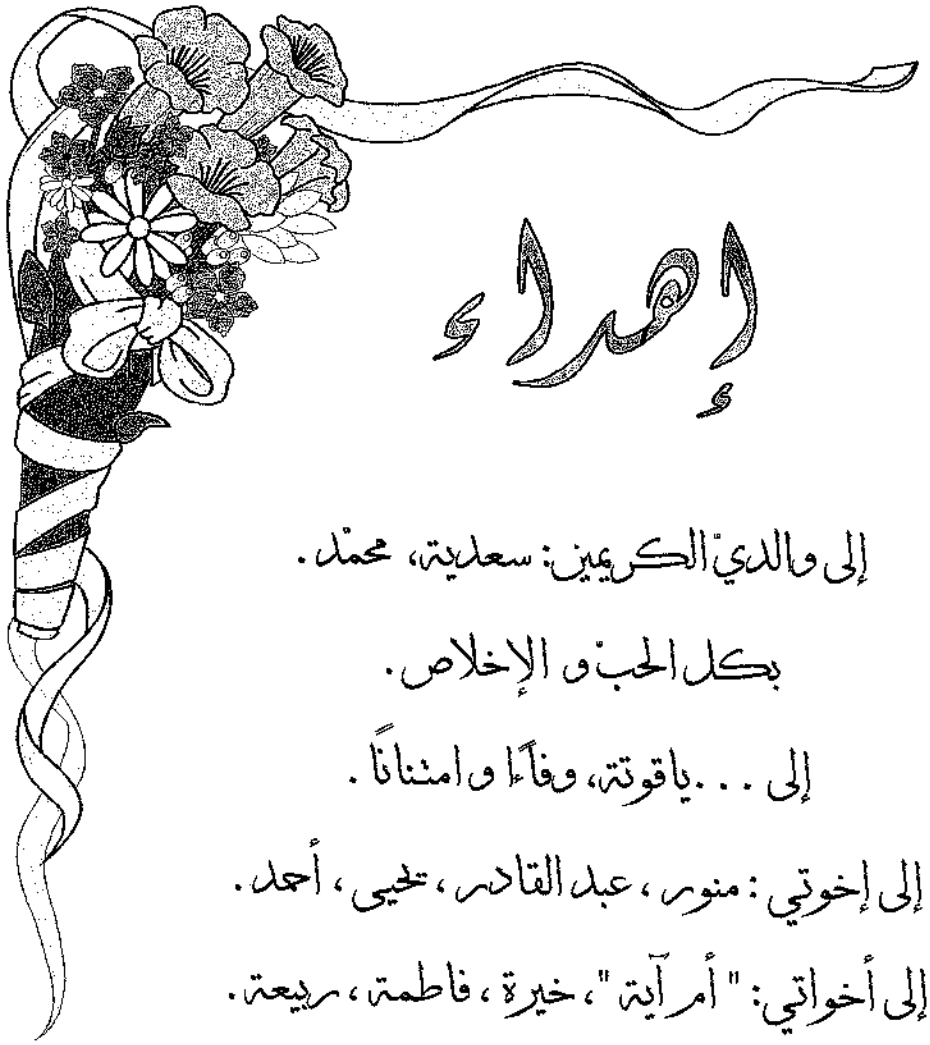
إعداد الطالب:

لاطرش عبد الله

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد طول

السنة الجامعية: 2001/2000



إهداء

إلى والديّ الكريمين: سعدية، محمد.

بكل الحبّ و الإخلاص.

إلى . . .ياقوتة، وفاءً و امتنانًا .

إلى إخوتي : منور ، عبد القادر ، يحيى ، أحمد .

إلى أخواتي: " أم آية "، خيرة ، فاطمة ، ربيعة .

إلى كلّ القلوب الحيّة التي جمعتني بها محطّات الحياة . . .

إلى " أسرة سمارت " لخدمات الإعلام الآلي . . .

أهدي هذا الجهد.

إنّ الاهتمام بموضوع توظيف "التّراث الشّعبي" في الأعمال الأدبيّة وتطبيقاته المختلفة عليها، والعلاقة التي تجمع بينهما، أصبح اليوم من أبرز المجالات التي تكتسي أهمّيّة بالغة عند الباحثين والدّارسين الذين يشتغلون في حقل الدّراسات الإنسانية والاجتماعية، ويتزايد هذا الاهتمام يوما بعد يوم من خلال ما نراه من دراسات وأبحاث تعمل على إصدارها جامعات ومراكز بحث مختصّة هنا وهناك، أو ملتقيات وندوات بحث، تعقد بين الحين والآخر.

إنّ اهتمامي بالفنّ المسرحي يعود في حقيقة الأمر إلى ما قبل الجامعة، فقد كنت مقبلا باهتمام على رؤية العروض التي تعرضها التّلفزة أيّا كانت بلادها إذ تنوّعت بين الجزائرية، والمصرية والمغربية وفي أحيان التّونسية.. أو تلك التي كانت تعرض في قاعات المسرح، خاصّة المسرح الجهوي بوهران.

حينما دخلت قسم الماجستير دارسا لتخصّص الأدب الشّعبي، وجدت الفرصة سانحة لأن أشبع رغبتي في تقديم بحث التخرّج ضمن دراسة تهتمّ بهذا المجال، يضاف إلى ذلك إطلاعي وعن قرب على أهمّيّة الثّقافة الشّعبية وأشكال التّعبير فيها من خلال البرنامج الذي استوفيناه كطلبة مع أساتذتنا في المرحلة النّظرية، الأمر الذي زاد الرؤية عندي وضوحا في اختيار البحث.

ولئن كانت الرّواية والقصّة قد نالتا الحظّ الأوفر من عناية الباحثين والمهتمين في تقديم أبحاثهم ودراساتهم التيّ اهتمت بقضية التّوظيف والتّضمين، ومحاولة الإجابة عن تلك التساؤلات والإشكاليات التّي كانت تطرح في طريق البحث، حيث اتّسع معها المجال فتعدّدت فيه المحاور لنقاش ظل مفتوحا إلى الآن،فإنّ الاهتمام بتطبيقات (التّراث الشّعبي في مجال المسرح،يكاد يكون منعدما رغم العلاقة التيّ تربطهما،والتقارب الذي يحصل بينهما إذ ينجذب الواحد منهما إلى الآخر في كثير من الأحيان.

ومن البحوث والدّراسات التّي قدّمت في مجال توظيف (التّراث الشّعبي)في الرّواية والشّعر ،أذكر بعضها :

- "أثر التّراث الشّعبي في بناء الرّواية الجزائرية المعاصرة" لصاحبه: الطالب بوسماحة عبد الحميد من جامعة الجزائر.
- "توظيف التّراث الشّعبي في الرّواية الجزائرية" لصاحبته الطالبة: سرير إلهام، من جامعة تلمسان.
- "توظيف القصص الشّعبي في القصيدة العربية الحديثة في المشرق"لصاحبه: الطالب عبد العالي بشير، من جامعة تلمسان.

أمّا المسرح، فلقد وجدت في مكتبة قسم الثّقافة الشّعبية دراسة في هذا المجال موسومة بـــ:"التّراث والمسرح في المغرب العربي" للطالبة فتيحة بوزادي بإشراف الدّكتور الواسيني الأعرج، تتبّعت فيها صاحبتها عناية مسرحيي المغرب العربي بالتّراث عموما في كتاباتهم وعروضهم ألحقت ذلك بنماذج تطبيقيّة كان للنموذج الجزائري فيها نصيب وللنّص المسرحي حضور (اختيارها لمسرحية "اللثام" لعبد القادر علولة كعمل تطبيقي) غير أنّ تناول الموضوع من حيث عناية المسرحيين الجزائريين به،أكاد أزعم – بتواضع الطالب – أنّه منعدم، رغم أنّ المسرح عندنا بدأ شعبياً سواء في مضمونه أوشكله، حتّى وإن بدا التأثّر الكبير بالمسرح الأوروبي وقواعده جلياً في الأعمال التي كانت تعرض هنا وهناك.

إنّ قوة وفاعلية أي مجتمع تكمن بلا شكّ فيما يمتلكه من تراث ثقافي حضاري حي يدخل من ضمنه (الموروث الشّعبي)، المكتوب والشفهي، الذي بفضله تتمايز الشّعوب وتتباين في ثقافتها وفنونها وعاداتها وتقاليدها، وتنوّع تجاربها الاجتماعية المختلفة.

إنّ استفادة الأجناس الأدبية، منها المسرح من حيوية (التّراث الشّعبي) ككنز ثقافي متنوّع المضامين والعناصر، أضحت ظاهرة أدبيّة، تحتلّ مكانتها ضمن البحوث والدّراسات الإنسانيّة التّي تعنى بتتبّع العلاقات الاجتماعية، والحركية الثّقافية والارتباطات التّاريخية، والعقائدية ... وغيرها.

لقد وجدتني متوسطا هذه الثنائية – المسرح والتّراث الشّعبي – التّي فرضت نفسها عليّ وألحّت، وسيطرت على مجامعي، فما من بدّ لديّ أن أحدّد موضوعي ضمن هذه الثنائية، ولعلّ التّجربة التّي كان يؤسّس لها (علّولة) شجّعني كثيرا ووفّرت عليّ الاختيار، حيث أنّه دخل في بحث طويل أسّس له قبل (ولد كاكي) في جملة من عروضه وأعماله، ظهرت ملامحه في تلك الاستفادة الإيجابية الواعية من عناصر التّراث الشّعبي وتوظيفها في العمل المسرحي ،إذ بدأت بعض نتائج البحث تعطي ثمارها في إيجاد قالب مسرحي جزائري ينهل في شكله من أشكال التّعبير الشّعبي وفي مضمونه من واقع النّاس الاجتماعي، ولقد بدأت هذه الرّحلة فعلا عند (علّولة) في مسرحيته المعروفة (الأقوال) تلتها بعد ذلك (الأجواد)، فـ (اللّثام) كثلاثية أسّست لنوع جديد في العمل المسرحي بات جديرا بالبّحث والدّراسة.

إنّ هذه التّجربة، أملت عليّ الخوض في موضوع وسمته بداية بـ" مسرح علولة دراسة فنية واجتماعية " ثمّ عدلت عن ذلك فآثرت التّركيز والدّقة، فأخذ الصّورة التّي هو عليها الآن " التّراث الشّعبي في مسرح علّولة، الثلاثية (الأقوال،الأجواد،اللثام) نموذجا".

لقد حاولت من خلال هذه الدّراسة – وبكلّ تواضع – أن أتلمّس الأسباب التّي جعلت المسرحي (علّولة) يلجأ إلى إستغلال التّراث الشّعبي في العمل المسرحي والآثار التي تركها هذا التّوظيف على المستوى الشّكلي أو على المستوى المتعلّق

بالمضمون،كما حاولت الكشف عن قواعد هذا النّوع الذي يستمدّ طبيعته،وخصائصه ومميّزاته من محاور (التّراث الشعبي) النّابض بالحركة والحياة .

لقد كان يطمح (علّولة) إلى تأسيس مدرسة مسرحيّة جديدة يمتدّ أثرها إلى ما بعد الحدود المحليّة الجزائرية والعربيّة، لتتواصل مع مثيلاتها الموجودة هناك في الضفّة الأخرى، ولعلّ اقتباسه لمسرحية آرلوكان خادم السيّدين (Arlequin, Valet de deux Maîtres) لجولدوني (Goloni)،من نّوع --كوميديا دي لارتي- دليل واضح، على هذا التوجّه الذي خاضه في مساره الفنّي لأنّه كان يرى تشابها كبيرا بين هذا النّوع من العمل ونوع "الحلقة" الذي كان ينظّر ويؤسّس له.

لقد تتبّعت في هذا البحث منهجا متعدّدا، اعتمدت فيه التّأريخ والتحليل والإحصاء،ذلك أنّ طبيعة الدراسة فرضت عليّ هذا الأسلوب ،فسرت في كلّ المراحل المتعلّقة بالبحث أقف على المسرحيات الثلاثة بالقراءة تارة وبالمشاهدة تارة أخرى ،محلّلا بالقدر الذي استطعت سبب اختيار وتوظيف هذا العنصر وذاك محصيا في الوقت نفسه عدد كل عنصر وظّف.والكيفيات التّي وظّف بها ،كما دعّمت عملي بجداول وبيانات ،وأشكال هي وثيقة الصّلة بطبيعة هذا المنهج والبحث.

حينما أقبلت على البحث محاولا ضبط بدايته كنت أتصوّر أنّني سأجد الوثائق اللّازمة خاصة تلك المتعلّقة بحياة (علّولة) في جوانب تهمّ حياته الفنّية والإبداعية من قبيل مذكرات أو أوراق خاصة من شأنها أن تجعلني قريبا أكثر إلى عالمه المسرحي ممّا خلق عندي صعوبة هوّنت من حدّتها تلك المسرحيات الأصلية التّي حصّلت عليها،والمقابلات التي أجريتها مع زوجه في بيتها وكذلك بعض المسرحيين الذين عايشوا التّجربة معه منذ بداياتها .

والحقيقة أنّ تلك المقابلات التّي جمعتني وزوجه – السيّدة رجاء – وما أمدّتني به من معلومات أثناء الحوار ،والأشرطة البصرية لمجموعة من المسرحيات ،وكذلك

بعض التّحقيقات المسجّلة والمقالات الصحفية الهامّة والمتنوّعة ،جعلتني أشحن بقوّة وإرادة دفعتني دفعا إلى الدخول في مغامرة البحث وسبر أغواره والعمل على استقصاء مكامنه

وخفاياه لقد شغلت بالبحث مدّة من الزمن كنت حينها، أكتب وأسجّل وأعمد في كثير من المرّات إلى الحذف والتعديل، وفي مرّات أخرى أعيد النّظر ربما في مبحث بكامله، وهو الأمر الذي أضفى عليّ نوعا من التّعب صاحبه في أحيان عدّة ملل،لكن مع ذلك كلّه أحسست بمتعة عجيبة لا توصف، ولا يدركها -في ظنّي- إلا من عانق محراب البحث وذاق حلاوته ومرارته.

إنّ منهج الدّراسة الذي اعتمدته قد أملى عليّ خطّة اتضحت معالمها في الصّورة الآتية:

مدخل وقسمان وخاتمة، تبعها ملحق خاصّ بالصّور، وبعض المقالات والحوارات الإعلامية، مثبتا في الأخير الفهارس المتعلّقة بالبحث.

إنّ المدخل كان عبارة عن لمحة تاريخية للمسرح الجزائري، وقفت من خلالها على المحطّات الأساسيّة في مسيرته، مبرزا الأدوار التّي لعبها في الأحداث البارزة في تاريخ بلادنا

أمّا ما تعلّق بالقسمين، فكان عليّ وضع القسم الأول للدّراسة النّظرية والقسم الثّاني للدّراسة التّطبيقية.

أمّا الدّراسة النّظرية فقد شملت فصلين، خصّصت الفصل الأوّل منها لحياة (علّولة) ومسيرته الفنّية، تطرقت فيه للمولد والنّشأة، ثمّ تتبّعت المسيرة المسرحية التي خاضها في محطّات أساسيّة مهمّة ضمّنتها مباحث أخذت العناوين الآتية:

-علّولة الهاوي للفن المسرحي ثم الممثل.

-علّولة المخرج الذي فرض نفسه كمحترف محتلاّ مكانه في السّاحة الفنيّة ضمن أعمال حادّة.

-علّولة المؤلّف الذي برع ككاتب صاحب أسلوب مميّز في كتابة المسرحيات كما تعرّضت في نفس الفصل إلى المشاريع التّي كان ينوي القيام بها، وكيف أنّ الوقت لم يسعفه بسبب الاغتيال الجبان الذي تعرّض له مثل غيره من أبناء الوطن الذين ذهبوا ضحية أزمة وفتنة كادت تعصف بالبلاد والعباد، وأنهيت الفصل بجملة من الانطباعات والآراء لنقّاد ومهتمّين بالعمل المسرحي تعرّضت لأعماله وإنتاجياته مشيدين بإبداعاته ومستنكرين في الوقت ذاته الاغتيال المجرم في حقّه.

الفصل الثّاني خصصته للتجربة المسرحية فعنونته " **بالمدرسة المسرحية**" لأنّ (علّولة) في أعماله الأخيرة يظهر فعلا صاحب مدرسة ،فقدمت لذلك ب**توطئة** استعرضت فيها طبيعة المسرح الجزائري ومدارسه المتعدّدة التي كانت قبل (علّولة) وكيف تعامل معها وحصل التّأثير بينهما ثم أتبعت التّوطئة بمباحث جاءت كالأتي:

- **مسرح علّولة وطبيعته**

- **علّولة في ثوب جديد** أو المنظور المسرحي الجديد الذي عمل له في الثلاثية خصوصا

- **خصائص المدرسة الجديدة**

-**المصادر التي اعتمدها**، وآثرت الحديث عن أهمّها فكانت: الواقع الاجتماعي،الواقعية الاشتراكية، و(بريخت برتولد) المسرحي الألماني الذي كان له عميق الأثر في حياة (علّولة) المسرحية

أمّا الدّراسة التّطبيقية فأفردت لها قسما كاملا، شملته توطئة وخمسة مباحث،في التوطئة تعرضت باختصار إلى ماهية التّراث الشّعبي، مقدّما تعاريف الباحثين والعلماء للمفهوم والمصطلح والعناصر التّي ارتبطت به لأدخل في عنصر آخر تحدثت فيه عن أشكال التّراث الشّعبي التّي جاءت في الثلاثية، وهنا دخلت إلى العمل التّطبيقي،فجاءت المباحث كالآتي:

-**ماهية الحلقة:** أعطيت تعاريف لهذا الشّكل التّراثي مبرزا خصائصه ومميزاته لأنتقل بعدها إلى الحديث عن الحلقة عند (علّولة) وكيف استفاد من خصوصيته وطوّعه في أعماله، فأبرزت بالتّحليل الأشكال التّي أخذتها المسرحيات حين عرضها والعناصر التّي وظفها (علّولة) في تشكيل هذا الفضاء، وبيّنت ذلك برسومات وبيانات.

-**(القوال) في التّراث الشّعبي:** تعرضت إلى مفهومه وخصائصه وأسباب نشوءه، وأثره في المخيّل الشّعبي، وكذا دوره الاجتماعي والثّقافي ،لأعمد بالحديث بعد ذلك عن (القوال المعاصر) حينما وظّفه علّولة في العمل المسرحي فأخذ طابعا إيديولوجيا وثقافيا محدّداً، يدافع عن العمال ويتبنّى مشاريعهم، تتبعث حضوره في المسرحيّات الثلاثة والكيفية التّي جاء بها دعّمت ذلك كلّه بالرّسومات والبيانات.

-**الحكاية الشعبية:** تحدثت عن مفهومها وتطبيقاتها المختلفة التّي اعتمدها (علّولة)في العروض المسرحية.

-**المثل الشعبي:** كسابيقه في المباحث التي مرّت معنا وبعدما عرّفناه، بدأنا نستخرج من النّصوص بعض الأمثال الشّعبية التّي وظّفها (علّولة) سواء تلك التي جاءت مباشرة أوتلك التي جاءت بطريقة غير مباشرة، معلّلين في الوقت نفسه سبب اللّجوء إليه.

كما أنّني أثبتّ بعض العناصر الشّعبية التّي جاءت مقتضبة في النّصوص المسرحية،لكنّها في السيّاق العام لعملية التّوظيف كان لها أثرها فتحدثت عن:

بعض الأكلات الشّعبية، والرّقصات الشّعبية، واللّغز الشّعبي والشّعر الشعبي.

أنهيت القسم بالحديث عن موضوع يكتسي الأهميّة البالغة ضمن الدّراسة، إنّه: اللّغة المسرحية، حيث وقفت عليه وقفة عابرة متطلّعا لأن يكون موضوع دراسة في المستقبل القريب منّي أو من غيري.

لقد رافقني في رحلتي مع هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع على قلّتها إلّا أنّها آنستني وأمدّتني بمعطيات مهمّة، آت على ذكر بعضها:

في المقام الأول أذكر:

– المسرحيات الأصلّية (لعبد القادر علّولة)الأقوال،الأحواد،اللّثام.

–كتاب: من مسرحيات علّولة– إصدار، موفم للنشر، احتوى على مقالة مهمة لعلّولة حول الظواهر اللاأرسطية في المسرح الجزائري، ومقالة أخرى مترجمة لجمال بن العربي حول حياة وأعمال (علّولة)، بالإضافة إلى حوار جدّ مهم أجراه الأستاذ أمحمد جليد مع (علّولة) بالفرنسية ترجمته إنعام بيوض.

–الظواهر المسرحية عند العرب، للدكتور علي عقلة عرسان.

–قالبنا المسرحي، لتوفيق الحكيم

–الفلكلور، قضاياه وتاريخه، ليوري سوكولوف، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس.

–مدخل إلى المسرح الجزائري، للدكتور: مخلوف بوكروح... وغيرها مثبتة في فهرست المصادر والمراجع.

أخيرا وليس آخراً، بكلّ الاحترام والتّقدير أتقدّم بامتناني الخالص إلى أستاذي الفاضل الدّكتور"محمد طول" الذي رعا هذا البحث من بدايته إلى نهايته بالاهتمام

والمتابعة، رغم كثرة أشغاله، وتعدّد مهامه، فلقد وجدت منه كلّ التّوجيه وصدق الرّعاية فكانت نصائحه تدفعني، كما تشجّعني على مزيد من الاهتمام بالبحث وتعميق مباحثه.

ولكم كنت أسعد حينما ألقاه في مواعيد محدّدة يستقبلني بتواضع أهل العلم فيبعث في نفسي شحنة الجدّ والاجتهاد والإصرار الباعث على العمل والإنجاز.

لا يفوتني في هذا المقام، أن أشكر أساتذتي في قسم اللّغة العربية وآدابها، وقسم الثّقافة الشّعبية، كل باسمه على ما أسدوني به من نصائح وتوجيهات وجدت ظلّها في هذا البحث.

تلمسان في: 2001/04/25

المدخل

لمحة تاريخية

في هذا المدخل الذي أعمد من خلاله إلى إعطاء رؤية ولمحة تاريخيّة عن المسرح الجزائري عموما ، سأكتفي بذكر المحطّات الأساسيّة الكبرى : "النّشأة وظروفها ، الرّواد المؤسّسون ، مساهمته في الثّورة التّحريرية المباركة ، دوره في عملية البناء والتّشييد ..متتبّعا مساره في التّفاعل مع التّحولات الكبرى للمجتمع الجزائري .

ذلك أنّ (عبد القادر علّولة) و هو يصل إلى قمّة العطاء و التّجديد ، لم ينطلق من عدم ،كما لم يجد نفسه مسرحيّا يبرع في الفنّ المسرحي هكذا من غير ما يرتكز على أرضيّة و قاعدة تعدّدت عناصرها ،و مناهلها هيّأت له الانطلاقة فجعلت منه ابن تجربة و مدرسة مسرحيّة كبيرة ، امتدّت جذورها ، فنمت و تطوّرت رغم ما صاحبها من سلبيات عرّضتها للنّقد و لا زالت .

النّشأة :

إنّ " نشأة أيّ نوع أدبيّ في مجتمع من المجتمعات مشترط بعدة عوامل تتفاعل فيما بينها فتخلق له المناخ المناسب لاستقباله ، و لعلّ أهمّ تلك العوامل هي حاجة المجتمع في مرحلة من مراحل تطوّره التّاريخي إلى نوع أدبيّ أو فنّ من الفنون دون غيره .

و على هذا الأساس فإنّ المبدأ التطوّري العام للنّوع الأدبي الذي يحدّد الفنون و الأنواع السّائدة في مرحلة من مراحل التّطور الاجتماعي هو الحاجة العملية والرّوحية و الخبرات التكنيكيّة و المثل العليا و الجمالية و الفكريّة و العلاقات الاجتماعيّة في هذه المرحلة .

و على هذا فالنّوع الأدبي محكوم في نشأته و تطوّره بوضع تاريخي ،اجتماعي محدّد ، ومحكوم في طبيعته و طاقته ووظيفته بالوفاء بحاجات معيّنة يحدّدها الوضع التّاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النّوع "[1].

و نشأة الفنّ المسرحي في المجتمع العربي عموما و المجتمع الجزائري خصوصا كان وليد هذه الحاجة ، رغم أنّ أشكالا فنيّة و تعبيريّة مارسها الإنسان العربي كانت تقترب في بعض من جوانبها إلى المسرح.

إنّ الّذين يؤرّخون لبداية المسرح في المجتمع العربي و إلى اليوم يعتقدون أنّ أوّل "نصّ مسرحيّ يعود إلى نهاية 1948 للّبناني " مارون النقّاش " عن مسرحية "البخيل" ...بيد أن أكاديمي بريطاني عثر بمكتبة اللّغات الشرقية بباريس على أقدم نصّ مسرحيّ عربّي جزائريّ ، أشارت إليه صحيفة" الأوسط "في عددها الـ 25 لشهر مارس 1990 رقم 4435 ، بعنوان " نزهة العشّاق و غصّة المشتاق في مدينة ترياق بالعراق " لمؤلّفه (إبراهيم دنينوس) ، و هو جزائري من مدينة الجزائر ، يرجع هذا النّص إلى سنة 1948 .

و نسخة من النّص الآن بحوزة الأستاذ الباحث (مخلوف بوكروح) ، و المسرحيّة تتناول :

- قصّة حبّ خيالية جرت أحداثها بالعراق .
- "نعمة " متزوجة من ابن عمّها (نعمان) ، الذي يسافر في رحلة طويلة ، و في غيابه تسعى الأم إلى إقناع ابنتها بالطّلاق للزوّاج من ابن خالها ، لكنّها تظلّ ترفض باستمرار إغراءات الأم و إلحاح ابن الخال .

1- د.عبد المنعم تليمة ،مقدمة في نظرية الأدب ،دار العودة ، ط3 ، بيروت 1983، ص: 123.

* - للإطلاع أكثر يرجى قراءة كتاب :الظواهر المسرحية عند العرب /د علي عرسان .

- ...النّص مليء بالإشارة إلى الأساطير كما هو مسجّع على غرار الموشّحات الأندلسيّة ..

- لغته بسيطة " هي بين اللّغة العربيّة الفصحى ، و اللّغة المحكيّة .." [1]

و لعلّ مثل هذه الوثيقة التّاريخية المهمّة تجعل الكثيرين من الباحثين و الدّارسين العرب لتاريخ الفنّ المسرحيّ يعيدون النّظر في أبحاثهم و دراساتهم ، باعتبارها تؤرّخ للمسرح في الوطن العربي ، كما أنّها و من منطلق أنّ صاحب النّص جزائري ، تجعلنا نعيد النّظر أيضا في البدايات الحقيقيّة لاهتمام مجتمعنا بالفنّ المسرحي .

بعد هذه الإشارة التوثيقيّة المهمّة التي ستكون مرجعا أساسياّ- بلا شكّ - لدراسة في الأفق تبحث في المجال التّاريخي للفنّ المسرحي في وطننا العربي عمومـا و في بلادنا بشكل خاص ، نبدأ تتبّع مسيرة النّشاط المسرحي في الجزائر و الظّروف المتعدّدة التي صاحبت ذلك ، فنقول :

بينما كان الشّعب الجزائري يعاني الويلات تحت قبضة احتلال فرنسيّ ظالم مارس كلّ أنواع القهر و الحرمان فضلاً عن التّجهيل و تدمير العقل حتّى يفتح المجال واسعا أمام التّمكين لمشروع فرنسا و حليفاتها في الدّول الغربيّة "قامت فرقة سليمان القرداحي بأوّل زيارة فنيّة إلى الجزائر في أواخر سنة 1908 خلال رحلة إلى الشّمال الإفريقي زارت فيها تونس و الجزائر " [2] .

إنّ هذه الزيارة في حقيقة الأمر اعتبرت مدخلا أساسياّ لإرهاصات بداية ظهور الفنّ المسرحي في الجزائر ، محدّدة الانطلاقة اللّازمة لذلك ، حيث الحلم كان يراود بعضا من المثقّفين في أن يكون هناك مسرح كما في البلاد الأخرى ، غير أنّ الظّروف كانت أقوى و أعتى .

1- إدريس قرقوي ،النص المسرحي في منطقة بلعباس ،جمع و دراسة ، رسالة ماجستير ،جامعة تلمسان ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، قسم الثقافة الشعبية 2000/99 ،ص: 16.

2- تمارا الكسندروفنا : ألف عام و عام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن ، دار الفارابي، بيروت ، الطبعة 01 ،1981،ص:70.

بعد هذه الزيارة التي ذكرنا ، و بالضّبط سنة 1910 حضر الأمير خالد " مأدبة أقامها جورج أبيض بباريس ، بمناسبة حصوله على شهادة الكونسيرفاتور ، و بعد انتهاء الحفل طلب منه الأمير خالد أن يبعث له ببعض المسرحيات عند وصوله القاهرة ، و فعلا بعث له سنة 1911 ، برواية "مكبث" لشكسبير ، تعريب (عفت محمد المصري) سنة 1899 و رواية (المروءة و الوفاء) تأليف (خليل اليازجي) ورواية (بيروت) لحافظ إبراهيم " [1]

مباشرة بعد وصول المسرحيات إلى الأمير خالد تولّدت الفكرة الرامية إلى تأسيس الفرق المسرحية ، التي تعمل على تجسيد هذه النصوص المسرحية في عمل فني فوق الخشبة ،و فعلا "... قام (الأمير خالد) بتأسيس ثلاث جمعيات في مدن مختلفة ، جمعية في مدينة المدية تحت إشراف إسكندر محمد بن القاضي عبد المؤمن ، وقامت بتمثيل "المروءة و الوفاء" سنة 1912 ، و أشرف قدوري بن محي الدين الحلوي على جمعية العاصمة و مثلت مسرحية "مكبث"لشكسبير و قام بتمثيلها نخبة من الأدباء .. و مثلت جمعية البليدة المسرحية نفسها و كان يشرف عليها القاضي محي الدين بن خدة " [2]

هذه الحركية النشيطة التي كانت تحاول –بلا شكّ– التّأسيس لعمل مسرحي، جلبت إليها جمهورا تفاعل معها إلى حدّ ما ، إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّها كانت بداية التّعامل مع الفنّ المسرحي – إذ توّجت هذه الحركية بزيارة فرقة تونسيّة "ففي سنة 1913 و بالضّبط من 26 فبراير إلى 14 مارس ، تعرّف الجمهور الجزائري

1- محمد محبوب اسطنبولي ،أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر ،مقال في مجلة آمال الجزائر، ع/35 سنة 1976 الجزائر ،ص: 165

2 - المرجع نفسه، ص: 67.

على المسرح العربي للمرة الثانية من خلال فرقة جمعية "التونسية للأدب" التي كانت تحت إشراف المنصف شرف الدين " [1]

و انطلقت بعدها في سنة 1914 جمعيّة المديّة لتقدّم مسرحية "يعقوب اليهودي " ، و اندلعت في السّنة نفسها الحرب العالمية الأولى ، مشلّة بذلك كلّ نشاط ، فتوقّف العمل المسرحي ، و الجدير بالذّكر أنّ كلّ المسرحيّات التي يتمّ عرضها قدّمت باللّغة العربيّة الفصحى مستلهمة التّاريخ و أحداثه ، موضوعا لها .

بعد نهاية الحرب العالميّة الأولى سنة 1919 برزت إلى الوجود بالمدية جمعية فنيّة و رياضيّة في محاولة منها لبعث النّشاط المسرحي من جديد و العودة إلى الجمهور بغية إمتاعه بالعروض المختلفة لمواضيع متعدّدة ، مثّلت مسرحية (أمير الأندلس) وفي سنة 1920 ، وبمناسبة تأسيس الأمير خالد لجمعية الوحدة الجزائريّة ، مثلت مسرحية في (سبيل التاج) ثم رواية (غفران الأمير) [2].

و هكذا كانت بداية البداية ، فاتحة المجال أمام الانطلاقة الحقيقيّة للمسرح الجزائري حتّى يؤدّي دوره المنوط به في السّاحة الاجتماعيّة و الثقافيّة ، و في هذا الصّدد كتب سعد الدّين ابن شنب في إحدى مقالاته " كانت البداية الحقيقية للمسرح الجزائري عقب الزيارة التي قامت بها فرقة مسرحيّة ، و كان ذلك بين شهري أبريل و ماي 1921 حين قام "جورج أبيض " مؤسّس المسرح المصري ، مع نخبة من تلاميذه بجولة كبيرة لنشر الفنّ المسرحي و الدّعاية له عبر العالم الإسلامي ، وتعريف سكّان شمال إفريقيا بالمسرح العربي " [3]

1- عبد القادر بوشيبة ، مسرح علوله، مصادره و جماليا ته نقلا عن : Guenaoui Amaer .le theatre Algerien en. langue dorigine ،ص:30

2 – ينظر :(أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر) ،ص: 68

3 – سعد الدين ابن شنب ،(المسرح العربي لمدينة الجزائر) ، ترجمة ذاتية ،مقال في مجلة دراسات إفريقية ع 76/ الجزائر 1935 ،ص: 73.

بدأت هذه الفرقة رحلتها بليبيا و انتهت بالمغرب حيث قدّمت مسرحيتين من التّاريخ العربي كتبت باللّغة العربية الفصحى ، "صلاح الدّين الأيوبي" و "ثارات العرب" لجورج حدّاد .. غير أنّ الفرقة لم تلق من النّجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي ، و خاصّة تونس ، ذلك أنّ صفوة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذّاك يتوجّهون بفكرهم و أرواحهم نحو فرنسا ، فلم تكن المسرحيات العربية تهمّهم في كثير أو في قليل ، بينما لم تجد جمهرة الشّعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة .[1]

إنّ عرض هاتين المسرحيتين بالفصحى كما سلف في وسط غلبت على نخبته الفرنسيّة ، لم يلق النّجاح المرجو الذي كان ينشده (جورج أبيض) و فرقته ، ممّا جعله يشعر بخيبة أمل شديدة و هو أمر طبيعي بالنّظر إلى الوضعية التي كان يعيشها المجتمع الجزائري و الظّروف القاسيّة التيّ كان يكابدها ...

في سنة 1924 زارت الجزائر مرّة أخرى فرقة سمّيت ،فرقة "عزالدّين" ،لاقت تجاوبا كبيرا مع الجمهور عكس الذي حصل (للأبيض) ، نظرا إلى الأسلوب الذي اعتمد ه (عزالدين) حيث أدرج الغناء و الرّقص لكسر الملل و إبعاد الرّتابة ، كتب ابن شنب في هذا الشّأن قائلا " و ممّا لا شكّ فيه أنّ تجربة فرقة (عزالدين) كان لها الحظّ الأوفر في الانتعاش الثّقافي عامّة و المسرحي خاصّة لأنّ طبيعة العرض المسرحي عند هذه الفرقة كان أقرب من ذوق الجزائريين المعتاد على مجالس الحلقة و المدّاح و (القوال)،و كان كفيلا بتفسير إقبال الجمهور و تجاوبه النّسبي مع تلك العروض ، إضافة إلى أنّ الجمهور الجزائري كان قد ألف المسرح ، و أصبح يتذوّقه و يعتاده

1 - ينظر: المسرح في الوطن العربي ،ط (2) ،ص: 473.

نتيجة التّجارب الفنيّة التي عرفها منذ فرقة (سليمان القرادحي) إلى فرقة (جورج الأبيض) إلى فرقة المهذّبة "جمعية الآداب و التمثيل العربي إلى فرقة عزالدين.."[1].

لقد اعتبرت الفترة الممتدّة من 1921 تاريخ زيارة (جورج أبيض) و فرقته الجزائر إلى سنة 1926 تاريخ عرض مسرحية (لعلالو) بعنوان "جحا" المرحلة الأولى بظروفها و خصائصها المميّزة ، إذ حملت معالم بروز فنّ المسرح في أرض الجزائر.

و جاءت بعدها المرحلة الثّانية التي امتدّت من 1926 إلى سنة 1934 ، وهي مرحلة بروز الفنّانين الجزائريين المتشبّعين بثقافة العمل المسرحي ، امتازت أعمالهم بالواقعيّة ، حيث اهتمّوا بقضايا الشّعب و المجتمع خاصّة ما تعلّق منها بالمقاومة السّياسية التي بدأت في مطلع العشرينات ،كتب المفكّر الجزائري الكبير مالك بن نّبي يصف هذه الفترة " بدأت في الأرض هيمنة و حركة ، و كان ذلك إعلانا لنهار جديد ، و بعثا لحياة جديدة ، فكأنّما هذه الأصوات استمدّت من جمال الدّين قوّتها الباعثة ، بل لكأنّها صدى لصوته البعيد ، و قد بدأت معجزة البعث تتدفّق ، من كلمات ابن باديس فكانت تلك ساعة اليقظة ، وبدأ الشّعب الجزائري المخدّر يتحرّك ، ويا لها من يقظة جميلة مباركة ، يقظة شعب ما زالت مقلتاه مشجونتين بالنّوم فتحوّلت إلى خطب ومحادثات وجدل ، وهكذا استيقظ المعنى الجمالي ، وتحوّلت مناجاة الفرد إلى حديث الشّعب "[2]

لقد عرضت أوّل مسرحية في هذه المرحلة باللّهجة العاميّة في سنة 1926 وهي"مسرحية جحا " كما أسلفنا الذّكر من فصلين وثلاثة مشاهد من تأليف (علالو) (سلالي علي) الاسم الحقيقي ودحمون ، واعتبرت " مسرحية جحا " أول

1- سعد الدين ابن شنب ، المسرح العربي لمدينة الجزائر ،مقال بمجلة دراسات إفريقية ، ع 1935/76 الجزائر،ص:84.

2 - ابوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، المكتبة الشعبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب بدون سنة ،ص: 14

مسرحية جزائرية تتوجّه إلى وجدان الشعب الجزائري وتخاطبه بالعامّية، مما أتاح لها نجاحا كبيرا "[1] .

ومن أشهر رجال المسرح في هذه الفترة نجد ؛ (رشيد القسنطيني) الذي تعلق به الجمهور وأحبه ... حتى قال عنه (كاتب ياسين) " شابلين الجزائر " ، وإلى جانبه كان (سلالي علي) ، الملقب بعلالو ، (دحمون) ، و (محي الدين بشطارزي) الذي كان عمله منصبا على بعث وتشكيل تربية دينية في المجتمع وقد كتبت صحيفة " الجزائر الأحداث " في هذا الصدد : هدف (بشطارزي) لم يكن تجاريا ، كل مسرحياته تبين أنه كان يطمح إلى هدف وحيد ، وهو الرفع المعنوي والأخلاقي للمسلمين [2]

بعد النجاح الذي أحرزته مسرحية "جحا" أقدم علالو على تأليف مسرحية جديدة بعنوان "زواج بوعقلين" وهي مسرحية هزلية مثل فيها (رشيد القسنطيني) دور مقيدش ...وعرضت أيضا في ماي 1927 مسرحية " أبو الحسن" لعلالو وفي سنة 1928 كتب مسرحية "زواج بوبرمة" نالت شهرة كبيرة...

والجدير بالذكر أن الأعمال المسرحية كلها في هذه الفترة عملت على معالجة القضايا الاجتماعية ، الآفات الاجتماعية من زنا وخمر ، وغيرها ... كما عمل المسرح على التحرر الثقافي وإبراز الهوية العربية الإسلامية من خلال ترسيخها وتنمية الجانب الأخلاقي والروحي في وسط الجمهور الذي كان يرتاد قاعات المسرح ، أين وجد ضالته بالفعل ، خاصة حينما كانت تقدم العروض المسرحية باللهجة العامية البسيطة التي يفهمها فيتفاعل معها ...لقد اتسمت هذه المرحلة بالتطور

---

[1] عبد القادر بوشيبة ،مصادره و جماليا ته ،رسالة ماجستير جامعة وهران 92-93 ص:40

[2] ينظر: المرجع السابق ص 14

الواضح الذي عرفه المسرح الجزائري الحقيقي ؛ خاصّة تقبّل الجمهور له ، ويذهب بعض الباحثين إلى القول بأنّ المسرح الجزائري الحقيقي يبدأ من هذه المرحلة ، التي عرفت سيادة المسرح العامّي الذي استطاع أن يصل إلى جمهور واسع نسبيا لأنّ مضامينه كانت مستوحاة من التّراث الشّعبي الجزائري والعربي [1]

" وقد بدا بالفعل لبعض سكّان العاصمة أنّ المؤلّفات المكتوبة بالعامّية (العاصميّة) التّي تستمدّ مضامينها من الفلكلور المحلّي ، ومن الحكايات والأساطير الشّعبية للأدب العربي هي بالتّأكيد أكثر قبولا لدى الجمهور من المسرحيات التّاريخية .." [2]

فعلا لقد كانت تجربة رائدة صنعها علّالو ورشيد القسنطيني ومحي الدين بشطارزي تركت أثرها البالغ في نفوس المتفرجين ، وعملت في الوقت نفسه على ترسيخ أصول الفنّ المسرحي في البلاد .

وتحلّ سنة 1934 معلنة بداية مرحلة ثالثة في تاريخ المسرح الجزائري ، تنتهي مع اندلاع الحرب العالمية الثّانية سنة 1939 ؛ ميّزها عودة الأعمال المسرحية المكتوبة بالفصحى مع بعض من تلك التي بقيت تقدّم باللّهجة العاميّة إضافة إلى اعتبارها فترة بروز المسرح الجزائري حيث كان لظهور الأحزاب السياسيّة الوطنية دور في إعطاء المسرح الطّابع السياسي ، وزاد نشاط (رشيد القسنطيني) الذي كتب للفرقة الشّعبية مسرحيات نقديّة ساخرة خلقت نوعا من العلاقة الرّوحية بين المسرح والجمهور " ، أمّا مضمون المسرحيات فكان يدور أساسا حول ضرورة التفاعل السياسي ، وابراز تاريخ وهوية شعبنا . [3]

1- ينظر: مسرح علولة ، مصادره وجماليا ته ، رسالة ماجستير ،ص: 40

2 – سعد الدين بن شنب ،المسرح العربي لمدينة الجزائر ،نقلا عن :عبد القادر بوشيبة ،مسرح علولة ،مصادره وجماليا ته ،ص: 76

3 – ينظر: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ،ص: 17

كما تميّزت هذه المرحلة أيضا بخصوصية أخرى تستحقّ الذّكر ، وهي تلك الرّسالة الاصلاحيّة الشّاملة التي جاءت بها جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريّن خاصّة ما تعلّق منها بضرورة محاربة الجهل والأميّة والدّفاع بكلّ تفان وإخلاص عن هوية الشّعب الجزائري والعمل على تحصينه من عملية التغريب وطمس الشخصيّة التي استهدفته من طرف الاستدمار الفرنسي على حد تعبير مالك بن نبي رحمه الله .

ومن بين المسرحيات التي كتبت وعرضت في هذه الأثناء نجد رواية " بلال" (لمحمد العيد آل خليفة) رواية" مصائب الفقير " (لموسى خديوي) تأليفا وتمثيلا ، مسرحية " غفران الأمير والعاشق الغريب وهارون الرشيد " (لمحمد محبوب اسطنبولي) و " على النيف" (لمحي الدين بشطارزي) التي عرضها في فرنسا بمساعدة حزب نجم شمال إفريقيا ، وغيرها من المسرحيات الأخرى التي كان لها عظيم الأثر في الأوساط الشّعبية بالنّظر للرسالة التي كانت تحملها والأهداف التي كانت تصبوا إلى تحقيقها ...[1]

تحلّ سنة 1939 معلنة اندلاع الحرب العالمية الثانية لتحلّ معها محطة أخرى للمسرح الجزائري متأثّرا بظروفها وتفاعلاتها حيث : " شهدت هذه المرحلة من حياة الحركة المسرحية ...توقفا نسبيا عن النشاط المسرحي نظرا للأوضاع السّياسيّة المتدهورة ، حيث كان للمشاركة الفرنسية فيها أبلغ الأثر على الشعب الجزائري مما أثر على الحياة الثقافية ومنها النّشاط المسرحي بالخصوص ودبّ فيها الفتور والرّكود فحصل بذلك الانقطاع بين المسرح والجمهور بما كانت تفرضه السلطات الفرنسية من رقابة شديدة على الأنشطة باختلاف جوانبها ، مخافة الانفجار الذي لا تحمد عقباه [2]

1 - ينظر : مسرح علولة ، مصادره وجماليا ته، ص: 48

2 - ينظر : المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، ص: 18

لقد عملت فرنسا على قطع الطريق أمام الفرق المسرحيّة العربية ، التي كانت تريد زيارة الجزائر قصد عرض إنتاجها ،كما عمدت إلى غلق القاعات ومنع العروض ممّا جعل الكثير من العروض تأتي ضعيفة مهزوزة "ومن أهم المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة (مضار الخمر والحشيش)لمحمد العابد الجلالي،(شباب اليوم)و(الواجب)لمحي الدين بشطارزي ،و(طارق بن زياد) لمحمد صالح بن عتيق ،وسبع عشر مسرحية لأحمد رضا حوحو منها (صنيعة البرامكة)و(بائعة الورود) وغيرها " [1].

لقد عرف المسرح في هذه الفترة ظاهرة جديدة عليه ، هي التّرجمة والاقتباس، إذ توجّهت بعض الفرق إلى المسرحيات الفرنسية وترجمتها وعرضها على الجمهور ، غير أنّها كانت بعيدة في مضمونها عن واقع الشّعب الجزائري وهمومه ، ممّا جعلها تقابل بالفشل ، مثل ما فعل " محي الدين بشطارزي " حينما أقدم في ديسمبر 1940 على عرض مسرحية (البخيل)" لموليير" وعنونها "بالمشحاح " وفي ماي 1941 اقتبس مسرحية " سليمان الملك " عن قصة " مريض الوهم" [2]

والملفت للانتباه في هذه المرحلة رغم هذه الخصوصيّة التي ميّزتها – أنّها " عرفت ظهور جيل جديد من الكتّاب والممثلين المسرحيين ، نذكر منهم على وجه الخصوص (محمد الثوري) من البليدة و (مصطفى بديع) و (مصطفى قزدرلي) ومن أبرز الممثلين نذكر : (علي عبدون) ، (سيد علي رويشد) ، (حسان الحسني) ، (الطيب أبو الحسن) ، (محمد حلمي) ،(علال المحب) ...وغيرهم كثير " [3]

وضعت الحرب أوزارها في سنة 1945 مما هيّأ الأمر لظهور مرحلة جديدة في مسيرة المسرح يمكن حصرها في الفترة الممتدّة من 1945 إلى 1962 حيث يرى بعض الباحثين أنّ " المسرح الجزائري بعد سنة 1945 وهي السنة التي انتهت فيها الحرب

1- عبد المالك مرتاض ، فنون النثر الأدبي في الجزائر ،ديوان المطبوعات الجامعية 1983 الجزائر ،ص:201

2 – عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة، مصادره و جمالياته، ص:51.

3 – عبد الله الركيبي ،تطور النثر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983 ،ص: 218

ووقعت فيها حوادث ماي 1945 بالجزائر واستشهد فيها الآلاف من الجزائريين حيث طالبوا بالحريّة والاستقلال ، هذه الفترة تعتبر لدى بعض الباحثين بداية المسرح الجاد الذي استمرّ أثناء الثّورة ". [1]

ويتّفق أغلب الباحثين والدّارسين أنّ هذه المرحلة تعتبر بحقّ من أخصب المراحل وأغناها من حيث التّأليف ، والإنتاج والعروض أيضا ، ولعلّنا نقول بأنّ معطيات تلك الفترة ساعدت على ذلك ، فكان العزم وكانت الإرادة ، ولأنّ الوعي الوطني اتّقد وبان فزاد إصرار الشّعب على طرد وإخراج المستعمر الفرنسي ، ممّا دفع بالمسرح لأن يعمل بكل ثقة وعزم في هذا الاتجاه .

في عام 1946 تأسّست فرقة مسرح الغد على يد (رضا حاج حمو) وفرقة أخرى تأسّست ضمن المركز الجهوي للفنّ المسرحي ، كما كان لمحمد الطاهر فضلاء دور في المسرح المكتوب بالفصحى حيث أسّس عام 1947 فرقة هواة المسرح العربي " ومن أعماله " الصحراء " التي اقتبسها من مسرحية ل (يوسف وهبي) [2]

ولعلّ من أهمّ أسباب ازدهار الفنّ المسرحي في هذه المرحلة ، هو توافد الفرق المسرحيّة العربية إلى الجزائر مما خلق جوّا ثقافيّا عاليا ومهمّا أسهم بصورة فاعلة في تطوّر العمل المسرحي الجزائري ، وقد ذكر الدّكتور مرتاض في إحدى كتاباته " أنّ يوسف وهبي كان قد زار الجزائر خلال السنوات 1947، 1950، 1951 ، 1952 ، ويبدو أنّ هذه الزيارات المتلاحقة ساعدت على إغناء التّجربة المسرحية في الجزائر وتطويرها ، ولهذا نفهم لماذا عبر يوسف وهبي عن رضاه عن التقدم الذي أحرزه المسرح العربي الجزائري "[3]

---

1 – ينظر :المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ،ص :17

2– ينظر:المرجع نفسه ص: 18

3 – عبد المالك مرتاض ، فنون النثر الأدبي في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1983 ص 201

في عام 1954 كان الشعب الجزائري على موعد مع تقرير المصير ، فـــاندلعت الثورة المجيدة وتفاعلت معها كل شرائح المجتمع ومؤسساته حيث انـــبرى المســـرح مسجلا موقفه كلمته فكان يسير جنبا لجنب مع مسيرة الثورة من خلال الاندمـلج الطبيعي لأهله مع طموحات الشعب فعم نشاطهم كل أنحاء البلاد ، وانتشر وتنـــوع العرض في :

" مسارح البلديات،قاعات الحفلات، ساحات عمومية،حمامات عامة،مقـــاهي.. في الأقبية،وفي قاعات وباحات السجون أيضا" [1]

بعد مدّة وجيزة من انطلاقة الثّورة المباركة وبروز آثارها وانتشار تفاعلاتهـــا ، وجد المسرح الجزائري في نفسه أمام : مشكل صعب ، البقـــاء في الجزائـــر ومواصلـــة العمل، وقبول بعض المساعدات الفرنسية ، -ومعناه مواصلة العمل تحت التبعيّـــة- ، أو العمل في الخارج ، فكان أن اضطرّ إلى مغادرة الجزائر والعمل في الخارج " [2]

لقد أيقنت فرنسا أنّ للمسرح دورا في إذكاء العاطفة الوطنية وإيقاد الوعـــــي لدى الشعب الجزائري ممّا دفعها للتضييّق عليه ومحاصرته ، وقذفهم رجـــال المســـرح هذا الظّرف الذي فرض عليهم خيار اللّجوء إلى الخارج ، والعمل هناك على إتمـــام الرّسالة وتأدية الواجب .

إنّ بداية المسرح الجزائري في الخارج كانت في سنة 1955 لتظهر معالمـــها في محطّتين بارزتين :

-المحطّة الأولى : من سنة 1955 إلى 1958 بفرنسا : واجـــه خلالهـــا العمـــل المسرحي ضغوطا سياسيّة فرنسيّة صعبة ، حيث لم ينحصر عمل فنانينا على النّشـــاط المسرحي والثّقافي بل تعدّاه إلى التحرّك السّياسي ، دعما لقضية وطنهم وبلادهـــم ،

1- من مسرحيات علولة ،الظواهر اللاأرسطية في المسرح الجزائري، مقالة لعلولة، ترجمة جمال بن العربي ،ص:13

2 - خلوف بوكروح ،(مدخل إلى المسرح الجزائري) مقال بمجلة الأقلام ع/06 -السنة 15/ العراق 1983 ،ص: 19

فشاركوا في المظاهرات والمسيرات التي كان ينظّمها المغتربون الجزائريون بفرنسا ، مناهضة للاحتلال الفرنسي وفي هذه الأثناء التي ازدادت معها الثّورة تنظيما وترتيبا لشؤونها بكيفية تؤهّلها لتحقيق الهدف المنشود ممثّلا في الاستقلال التّام ، وجّهت جبهة التّحرير الوطني في نوفمبر من سنة 1957 " نداءها إلى كافّة الفنّانين ، والمثقّفين الجزائريين إلى تكوين فرقة فنيّة تكون قادرة على الرّد على المزاعم الفرنسيّة والبرهنة في الوقت نفسه على الشّخصية الجزائرية المستقلّة ، وبأنّ الجزائر أمّة لها لغتها وعاداتها وتقاليدها وتراثها الضّارب في القدم ...كان نداء الجبهة للفنّانين الجزائريين من أجل كفاح من نّوع آخر ،حيث يكون امتدادا طبيعيّا ومكمّلا للحركة ، وهو صياغة فنيّة تكون مرآة لآلام وآمال الشّعب الجزائري ومنبرا صادقا لثورته وتصويرا لواقعه " (1)

-المحطّة الثانية 1958-1962 بتونس : تمّ خلالها تأسيس الفرقة الفنية سنة 1958 فكانت كما قال مديرها الفنّي (مصطفى كاتب) " الجانب الآخر من العمل الذي أخذت الجبهة على عاتقها القيام به ، وهو التّعبير بشكل حيّ لشعوب العالم عن حقيقة الشّعب الجزائري ، وهذا العمل البنّاء بحدّ ذاته هدم لما تدّعيه فرنسا عن الجزائر " (2)

عمل هذه الفرقة المتنوّع والثّري كان بحقّ " صدى الثّورة وشعبها خلف الحدود ، إذ لم يكتف بالعرض في تونس الشّقيقة فقط ، وإنّما تعدّاها إلى مجموعة كثيرة من الدّول الصّديقة والشّقيقة ، مبرزة إيمان وشجاعة شعبنا في ثورته ضدّ الاستعمار " (3)

1 - ينظر : مسرح علولة ، مصادره وجمالياته، ص: 60

2 - مخلوف بوكروح ، الثورة والمسرح، مقال بمجلة الجيش : ع / 188 نوفمبر 1979 الجزائر ،ص: 105

3 - من مسرحيات علولة ،الظواهر اللاأرسطية في المسرح الجزائري، مقالة لعلولة ،ترجمة جمال بن العربي، ص:12

لقد كان أوّل عرض قدّمته الفرقة (نحو النّور) ، تجسيد لواقع كفاح الشّعب الجزائري في مجموعة من اللّوحات الفنيّة الرّائعة لاقت الإعجاب والتّشجيع كما عرضت أيضا مسرحية (أولاد القصبة) لعبد الحليم رايس، و(مسرحية الخالدون) و(دم الأحرار) لمصطفى كاتب وغيرها من المسرحيّات التي خلّدت جهاد الشّعب الجزائري ضدّ الاحتلال الفرنسي [1]

جاءت ساعة الاستقلال الغالية معلنة إعتاق الشّعب الجزائري من قيد المحتل لتبدأ الجزائر بذلك مرحلة جديدة في تاريخها وهي مرحلة البناء و التّشييد ، كان لزاما على المسرح أن يساير التّطورات والتّحولات الجديدة ويتفاعل معها كما فعل بالأمس القريب مع الثّورة ، وهذا ما دفع الحكومة إلى تأسيسه كعمل وطني ثوري يخدم الثّقافة الوطنية من جهة والاختيار الاشتراكي كمنهج اقتصادي واجتماعي تبنّته الجزائر ، إذ جاء في اللاّئحة التي أصدرها المسرح الوطني سنة 1963 ما يأتي : أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشّعب ، وسيبقى سلاحا لخدمته فمسرحنا اليوم سيكون معبّرا عن الواقعيّة الثورية التي تحارب الميوعة ، وتبني المستقبل ، وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها ، سيحارب المسرح كلّ الظواهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشّعب ، ولن ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا لتجريديّة لا تتعامل مع الوضع الثّوري ، ولا يمكن أن نتصوّر فنّا دراميّا بلا صراع ، إذ بدونه تتجرّد الأشخاص من الحياة والرّونق" [2]

في سنة 1963 تقلّد (مصطفى كاتب) منصب مدير المسرح الوطني ، قدّم خلالها المسرح في الفترة الممتدّة بين 1962 و 1972 مسرحيات عدّة تنوّعت

1 - ينظر : المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، ص: 23

2 - ينظر المرجع نفسه ،ص:23

موضوعاتها ، كما برز خلالها كلّ من (رويشد) وولد عبد الرحمن كاكي وكاتب ياسين ...وغيرهم.

" حيث تألّق رويشد بفضل أسلوبه الخاص الذي يقوم على معرفة حقيقيّة بنفسيّة الجماهير ، فكانت الفكاهة عنده الجسر الذي يوصل كلمته إلى الجمهور ، والفكاهة عند رويشد ...لا تضحك الجمهور فحسب بل تجعله يضحك على نفسه ، فيكشف نفسه وموقعه في المجتمع ، على أنّ نوعيّة الجمهور لا تندرج في إطار الترفيه السلبي بقدر ما ينتمي إلى مسرح التّوعية والتربيّة والتّوجيه بطريقة لا تبعث على السأم والضجر ...فقدّم في تلك المرحلة " حسن طيرو " و" الغولة" و" البوابون" ..عالجت المشاكل التي يعاني منها مجتمعنا كالبيروقراطية ، والانتهازيّة ،و الوصولية وغيرها ...كما ترك كاتب ياسين بصماته على المسرح الجزائري ، ولا شكّ أنّ مسرحية " الجثّة المطوقة" و" صاحب النّعل المطّاطي" من الأمثلة التي تعكس قدرته المسرحية الكبيرة ...وإلى جانب رويشد وكاتب ياسين ، نجد ولد عبد الرحمن كاكي الذي ساهم بدوره في الأعمال التي قدّمها المسرح الوطني في هذه المرحلة ومن أعماله " كل واحد وحكمه " ، " القراب والصالحين " و" ديوان القراقوز " .[1]

لقد لعب المسرح في هذه المرحلة دورا رياديا ساير من خلاله مجمل التطورات إن على المستوى الدّاخلي أو الخارجي ، حيث كان واجهة إعلامية وثقافية عكست واقع الجزائر في مشاركات قال عنها (مصطفى كاتب) :" لقد شاركنا في مهرجانات عربية ودولية ، منها مهرجان فلورنس بإيطاليا قدّم المسرح حينها أعمالا رائعة لفتت أنظار العديد من الجهات "[2]

1- المرجع السابق ،ص :25/26/27

2 - المرجع نفسه ،ص: 27

ولعلّ أيضا شهادة (شي غيفارا) أحسن دليل على ذلك ، حيث صرّح بعد مشاهدته لعرض مسرحي بقاعة الأطلس بمناسبة فاتح نوفمبر 1962 قائلا : " قيل لي بأنّه لا يوجد مسرح في الجزائر ، ولكنّي رأيت المسرح الثّوري بعينه في أرض الجزائر " [1]

في سنة 1972 كان المسرح على موعد ، مع قرار اللاّمركزية الذي نصّ على إنشاء مسارح جهوية مختلفة في كل من : وهران ، عنابة وقسنطينة وسيدي بلعباس، وتدخّل وزارة الإعلام والثّقافة وإشرافها على المسرح الوطني ،ومن أهمّ المسرحيات التي عرضها المسرح الوطني في هذه المرحلة : نذكر " باب الفتوح" ، " بوحدبة" ، " سلاك الحاصلين " ، " العاقرة " ، " دائرة الطباشير القوقازية " ، " بني كلبون " ،" هي قالت وأنا قلت" ، " الانسان الطيّب لسيتشوان" ...وهي مسرحيات عرضت كلّها بالعاصمة ، أمّا المسرح الجهوي بوهران فقد عرض المسرحيات التالية : " الجفوة" ، " حمام ربي"، "الخبزة"، "حوت ياكل حوت " ، " القراب والصالحين" ، " الأمخاخ" ، " الحساب تلف " ...أما عن مسرح عنابة فقد عرض المسرحيات التالية : " بوعلام زيد القدام " ، " يوم الجمعة خرجوا لريام " [2].

كما عرض مسرح قسنطينة الجهوي مسرحيات عدّة نذكر منها : " هذا يجيب هذا" ، ريح السمسار"، " ناس الحومة " ، أما مسرح سيدي بلعباس فعرض مسرحيتين هما : "فلسطين المخدوعة" ، و " أنت وأنا ملك المغرب " ، حيث شاهدها 40.000 من الشعب الصحراوي في تندوف وعكست بعض الجوانب الغامضة لمقتل المناضل المغربي بن بركة.[3]

1- المرجع السابق، ص: 28

2 - المرجع نفسه ،ص: 29/28

3 - المرجع نفسه، ص :32

إنّ هذه الأعمال قد امتدّت في مرحلة يمكن حصرها من سنة 1972 تـــاريخ قرار اللاّمركزية إلى غاية 1980 .

من سنة 1980 إلى غاية 1988 حيث عاشت الجزائـــر علـــى وقـــع تغـــيّرات وتحوّلات في ساحتها السياسيّة والثّقافية والاقتصادية والاجتماعيّة كان على المســـرح مسايرتها والتّفاعل معها ، إذ تحتّم عليه أن يعيش على إيقاع " وتيرة الجيل الثاني مـــن المخرجين و الممثلين ، وحتى الإداريين ...فبعد جيل مصطفى كاتب ، رويشد، وولـد عبد الرحمن كاكي ، جاء دور عبد القادر علولة والزياني شريف عياد ، ومحمد بـــن قطاف ، وسليمان بن عيسى ...إلخ

أخذ المسرح في هذه الفترة يستعيد جاذبيته ، محاولا تقديم الأفضل والأجـــود ، مواصلا مسيرته الفنيّة،موطّدا علاقته بالجمهور من خلال المضامين والمواضيـــع الـــتي راح يعالجها بنجاح متفاوت نسبيّا،ويعود سرّ هـــذا النّجـــاح في رأي (مصطفـــى كاتب) إلى" أنّ قوّة ما يقدّمه المسرح الجزائري تكمن في مضمونه وتكامل مختلـــف عناصر عرضه " [1]

وتحت وقع التّجارب الجديدة بدأ فنّانو المسرح الجزائري في التّخلي عن القالب الأرسطي في بناء العرض،واللّجوء إلى فضاء الثّقافـــة الشّـــعبية الـــتي يزخـــر بهـــا مجتمعنا،والعمل على الاستفادة من أشكالها التعبيرية الغنيّة الثريّة،فعرضـــت في هـــذه المرحلة مجموعة مهمّة من المسرحيات،نذكر منها:"علـــى كرشـــه يخلـــي عرشـــه" ،"المهرج"و"جحا باع حماره"،"الشهداء يعودون هذا الأسبوع"،"دف القول والبنـــد ير" ، كما عرضت الثلاثية الرائعة (لعبد القادر علولة) " الأجواد واللثام "[2]

كلية العلوم الإنسانية و العلوم الإجتماعية
المكتبة المركزية
جامعة أبو بكر بلقايد - تلمسان

1 - ينظر: مسرح علولة ، مصادره وجمالياته ،ص :66

2 - ينظر : المرجع نفسه ،ص :66

لقد أخذ المسرح في هذه المرحلة الخاصّة على عاتقه كسب رهـــان التّطـــور والتّجديد بالبحث عن التميّز والخصوصيّة ؛ بالتّفاعل مع ما يحصل في المجتمـــع مـــن تفاعلات اجتماعية واقتصادية فرضت نفسها .

إنّ التّفكير في الاستفادة من الموروث الشّعبي الغـــني والتّقنيـــات الجديـــدة والمتعدّدة للمسرح العالمي أحدثت أثرها ، فأصبحت العروض من هـــذا المنطلـــق ،" تقدّم في الهواء الطّلق ، وفي وضح النهار مجّانا ، وفي فضاءات مختلفـــة ؛ ســـاحات المدارس ، ورشات القرى الفلاحية الجديدة ، مطاعم ، المصانع ، حظائر ..." [2]

لعلّ هذا التّوجّه كان تعبيرا صادقا عن حدودية النّشاط المسرحي ذي النّســـق الأرسطي مما حدا بمسرحيين ، على رأسهم (علولة) الدّخول في تجربة مميّزة كـــانت نتيجتها إعادة النّظر في كلّ العرض المسرحي جملة وتفصيلا قال عنها (علولـــة) : " ... كنا نفتقد إلى المعطيات الضرورية لابتكار نسق جديد للعرض يواكب الوضعيـــة الجديدة ، رغم ذلك بادرنا بإلغاء بعض عناصر الديكور والإكسسوارات لتســـهيل الرؤيا ووضوح أداء الممثلين ... ولكن ما العمل عندما يكون المتفرّج أمـلمك ووراءك ؟ وجب إذا إعادة نظر جذرية لما كان عليه أداء الممثل ، كـــان بعـــض المتفرجـــين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشـــات الـــتي كانت تتبع العروض ، كانت الأسئلة تدور خاصة حول ما كان يقال وليس حول مـلـ كان يمثل أو يشخص ، لقد كان لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقـــة للعادة ...

عن طريق هذه التّجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصوّرنا للفنّ المســـرحي ، اكتشفنا من جديد حتّى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة — الرّموز العريقـــة للعـــرض الشّعبي المتمثّل في الحلقة ، إذ لم يبق أي معنى لدخول وخروج الممثلين ... كل شـــيء

2- ينظر :من مسرحيات علولة، ص:17

كان يجري بالضرورة داخل الدّائرة المغلقة و لم تبق هناك كواليس ...وحضت الحلقة بدراية معمّقة ، وبدأت تظهر الإرهاصات الأولى لنوع جديد بفضل السّرد ، والقول على تشخيص الأحداث " [1]

وانطلقت التّجربة ، فتفاعل معها الجمهور العريض داخل الوطن وخارجه بإقبال عجيب شدّ إليه أنظار الدّارسين و الباحثين المهتمين بالفنّ المسرحي ، ولازال إلى اليوم من خلال الدّراسات والمقالات التي تنشر هنا وهناك بما تطرحه من إشكاليات وتساؤلات مفتوحة على طاولة البحث والدّراسة ، ولعلّنا من خلال دراستنا هاتهِ تدخل ضمن هذا المسار.

1 - المرجع السابق ،ص: 17

القسم الأوّل

الدّراسة النّظرية

الفصل الأوّل

حياته ومسيرته الفنّية

- المولد و النّشأة.
- علّولة الهاوي و الممثّل.
- علّولة المخرج.
- علّولة المؤلّف.
- إغتياله و ردود الأفعال.

المولد و النّشأة

في اليوم الثّامن من شهر جويلية سنة 1939، وبمدينة الغزوات السّاحلية ولد علم المسرح الجزائري، (عبد القادر علّولة)، و بها ترعرع وتنسّم نسيم الحياة ؛ دخل المدرسة الابتدائية بإحدى مدارس عين البرد (واد مبار) (ouedmbar) سابقا غرب مدينة وهران ،ليواصل دراسته الثّانوية بمدينة سيدي بلعباس ثم وهران[1].

توقّف عن الدّراسة في سنة 1956 بسبب ظروف إجتماعية حالت دون مواصلة مشواره الدّراسي، وتزامن ذلك مع التحاقه بفرقة "الشباب المسرحي"؛ هاو للمسرح، ومشارك بذلك في عدّة تربّصات تكوينية[2] ظهرت معها علامات نبوغ و ميل طبيعي في شخصيته للنّشاط المسرحي لتبدأ علاقة حب طويلة و عميقة مع فنّ إسمه المسرح.

و كأنّ الأقدار شاءت له أن ينشأ في حياته تنشئة مسرحية،أضحى بعدها لا يمكن الفصل بتاتا بين رجل مبدع إسمه (علولة) وفنّ عظيم عنوانه المسرح.

ونحن نرصد هذه السّيرة الحافلة بالإنتاج والإبداع يمكننا تصنيفها إلى ثلاث محطّات أساسيّة. حيث نرى (علولة) الهاوي و الممثّل ثم المخرج،فالمؤلف وهي خلاصة مسيرة طويلة بدأت باستيعاب الفنّ المسرحيّ و انتهت بالإبداع والتجديد،ذلك " أن المسرح يتميز بخاصيّة تجعل منه فنا شديد الاختلاف عن باقي فنون العرض بخاصّة، و الفنون الأخرى بعامّة،فهو أولا ينعت بالخطورة كون العرض المسرحي فنّا حديثا من جهة، وقديما قدم البشرية من جهة ثانية ،ثم كونه فنّا معايشا للأزمات ولواقع الشّعوب،و ناتجا عن الطبيعة الخاصة للعلاقة التي تتولّد، أو يولدها

1- " واست تريبن " Ouest Tribune" جريدة يومية، ع 12 مارس 1994 نقلا عن:كتاب: من مسرحيات علولة (عبد القادر علولة ،حياته وأعماله) ترجمة: جمال بن العربي ، ص: 05 .

2 - المرجع نفسه، ص: 05

هو بين الممثّلين والمشاهدين،و هو ثانيا فنّ مركّب يستخدم بقيّة الفنون ،ويسخّرها لخدمته،و هو ثالثا مجتمع افتراضي ومحتمل لكلّ مجتمع هو فيه والحدود بينه وبين المجتمع تبين وتمّحى، تتداخل وتنفصل إلى حدّ كبير حتى ليختلط الأمر أحيانا ،ليس على جمهور المسرح العادي ،والمثقّف منه فحسب ،بل على أهل المهنة و ذوي الاختصاص أيضا من مؤلفين ومخرجين وممثّلين وتقنيين" (1).

علّولة الهاوي والممثّل:

إنّ ولوج (علولة) إلى دنيا الفنّ المسرحي كان لحظة التحاقه بفرقة "الشّباب المسرحي" في الخمسينيات، وهي البداية التّي فتحت له الباب على مصراعيه نحو فهم وإدراك مكوّنات هذا الفنّ الذي يجمع بين كلّ الفنون ويأخذ من جوهرها، وينظّم ما يأخذ وينسّق ويجمع على أسس فنّية وجمالية، ولا غرابة أن يكون بذلك أرقى الفنون وأعظمها وأكملها فـ " ليس هناك من فنّ أكمل من فنّ التّمثيل يجمع بين فنون متعدّدة جماعا تتفاعل فيه هذه الفنون تفاعلا ينتج عنه معمار جديد ذو مزايا فنّية جديدة،تجعله أرقى وسائل التّعبير الحضاري فقد تفاعلت فيه فنون القول وفنون الضّوء،وفنون اللّون،وفنون البناء، وفنون الحركة..وأحتضنها كلّها الإنسان.. الممثّل.. والمخرج..والكاتب..والمشاهد وغيرهم" (2)

من هنا انطلق،يتدرّب على أصول التّمثيل ومبادئه،عاملا على الأخذ بناصيّتها مستلهما قيمها و مراميها،متعمّقا في وظائفها و أهدافها .

فمن سنة 1956إلى غاية 1960 مث ل في مجموعة من المسرحيّات كان من بينها مسرحية "مغرمين بالمال" لمحمد التواتي" ،"رجوع السعادة"و"خيمة شريفة"

---

1 - د. مشهور مصطفى ، المسرح العربي و البحث عن "صورة الذات " ، في صورة الآخر" مقال بمجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون ع/ الأول يوليو/ديسمبر 1996 الكويت، ص: 48.

2- د.عبد الرحمن ياغي – في الجهود المسرحية الإفريقية،الأوروبية،العربية – المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط (1) 1980 ص:09

"وخير اليدين" لمحمد كرشاي،وهذا ضمن أعمال "الشباب المسرحي" الفنية في ذلك الوقت[1]،وهي مسرحيات وإن لم ترق إلى مستوى العمل المسرحي المتكامل إلا أنها كانت اجتهادات أولية لهواة عشقوا المسرح ،إذ اعتبرت هذه المشاركة بالنسبة لعلولة القاعدة الأساسية التي حركت طاقة كامنة متغلغلة في ذاته،مفصحا عبرها عن عبقرية فذة،و مقدرة واسعة على الأداء والتمثيل، التمثيل الذي يغوص في أعماق النفس والروح،يتفاعل مع واقع الإنسان والمجتمع يؤدي لا يمكن لفن غيره أن يؤديها،يربي،يوجه،و يكشف عن الأخطاء، وهي لعمرك مهمة صعبة لا يقوى عليها إلا من كان متمرسا،متمكنا من وظيفته،فالتمثيل ليس مجرد الوقوف أو التحرك فوق منصة مرتفعة ونطق كلمات الدور بصوت جهوري،مرتعش،بل هو حالة وجودية متميزة تثير في ذاتها مجموعة من الازدواجيات المعقدة التي تجعل من فن الممثل أكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة بالنسبة لأي وصف تبسيطي عابر،أو لأي تحليل نظري بعيد عن الممارسة العملية يحاول الوصول لصيغة محددة أو تعريف قاطع لما قد يستعصي على التعريف "[2] في سنة 1962 عمل على إخراج مسرحي " الأسرى" للمؤلف الروماني " بلوت" " Plaute" و هذا ضمن فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية،إخراجا لا يرقى إلى الاحتراف،وإنما اعتبرت قفزة نوعية و مهمة ضمن رحلة الاستيعاب التي ذكرنا،وإن دلت هذه الخطوة على شيء،فإنما تدل على تلك الاستعدادات النفسية و العقلية و المؤهلات الذاتية التي كان يمتلكها (علولة) في علاقته مع الفن عموما و المسرح خصوصا .

و نظرا لهذه الميزة و الخاصية،و عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري T..N.A وظف الفقيد كممثل ضمن هذه المؤسسة ليزداد الاهتمام أكثر و ينمو الطموح

---

1 – ينظر: من مسرحيات علولة، (عبد القادر علولة، حياته و أعماله) ،ص: 05

2– د. صالح سعد ازدواجية الأنا الآخر و البحث في تقنية الممثل العربي ، مقال بمجلة عالم الفكر مجلد ، 25 ع : الأول ،سبتمبر 1996 ، الكويت.ص: 23

ضمن آفاقها،و تتهيأ الظروف المساعدة مما أهله لأن يحتل مكانه بجدارة و استحقاق في مجموعة هامة من الأعمال المسرحية،كممثل بارز في مسرحيات لمخرجين كبار أمثال: (عبد الحليم رايس) ،(مصطفى كاتب) و (علال المحب).

لقد كانت البداية غزيرة جدا بالنظر إلى البعد الزمني و الكم الإنتاجي لهذه الأعمال التي نالت الترحيب و الإعجاب لقيمتها الفنية و الاجتماعية بسبب الظروف والعوامل الجديدة،حيث استقلت الجزائر،فتوجه المسرح الجزائري توجها جديدا تماشيا مع هذه المستجدات و ما فرضته طبيعة المرحلة،بعدما كان أحد الوسائل المهمة و الأساسية في تعبئة الجماهير إبان الثورة التحريرية،ليواصل مسيرته جنبا إلى جنب مع تطلعات الشعب للبناء و التشييد،و الوقوف إلى جانب تلك التحولات الجذرية التي شهدها المجتمع، و نظرا لأهمية المسرح باعتباره رافدا من روافد الثقافة الوطنية عمدت الحكومة على تأميمه في سنة 1963 و " أصبح المسرح في الجزائر التي تبني الاشتراكية ملكا للشعب و سيبقى سلاحا لخدمته،فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقع الثوري، و الواقعة الثورية التي تحارب الميوعة، و تبني المستقبل،و سيكون خادما للحقيقة في أحدث وأعمق معانيها.. إن المسرح سيحارب كل الظواهر السلبية التي تتنافى و مصالح الشعب،و سوف لا يتجنب المتناقضات ولا ينقاد إلى التفاؤل الأعمى و لا التجريدية التي لا تتعامل مع الوضع الثوري،ولا يمكن أن يتصور فن درامي مسرحي بلا صراع أو بغيره،سيتجرد الأشخاص من الحياة و الرونق "[1]

من هنا توجه المسرح لحمل هذه المبادئ و الذود عنها،و حمايتها،و نشرها بوعي في المجتمع ،وقد حدد المرسوم في فقرة أخرى المهمة المنوطة بالمسرح في جزائر الاشتراكية حيث جاء فيه " إن المهمة المنوطة بالمسرح بالغة الأهمية بالنسبة لشعبنا، لذا يجب على المسرح أن يخضع بصفة مطلقة لهذه المهمة، لا يعقل أن يسمح ببقاء المسرح في أيدي الخواص سواء بالنسبة للمسرح المحلي أو الذي نستقبله من الخارج،

1- الفقرة من مرسوم تأميم المسرح الذي بموجبه نشأ المسرح الوطني الجزائري الصادر في :08 يناير 1963 ، ص: 03

و كذا بالنّسبة للمسرح الذي سنصدّره، قطع الطريق أمام المتاجرة بـــالفنّ الدّرامـــي ضرورة حتّى لا يسقط في التّرفيهية البحتة ..." [1].

في إطار هذا التوجّه البارز و مسايرة للتطوّرات السّياسية و الاجتماعية، اندمـــج (علّولة) ورفقاؤه حاملين راية التّمكين الثّقافي و الفكري للاختيار الاشتراكي الـــذي تبنّته الدّولة كمشروع مجتمع في مختلف مستوياته وتوجّهاته، فكثر الإنتاج المســـرحيّ، وتعدّدت المسرحيّات بتعدّد مواضيعها، ولكن المضمون كـــان واحـــدا ، وشـــارك (علّولة) في مجموعة منها نذكرها تباعا:

- مسرحية " أولاد القصبة " لعبد الحميد رايس و مصطفى كاتب 1963
- مسرحية " حسن طيرو " لرويشد ومصطفى كاتب 1963
- مسرحية " الحياة حلم " لمصطفى كاتب 1963
- مسرحية " دون جوان " اقتباس و إخراج مصطفى كاتب 1963
- مسرحية " ورود حمراء لي " لعلّال المحب 1964
- مسرحية " الكلاب " للحاج عمّار 1965 [2] .

و هي المسرحيّات التي مثّل فيها (علّولة) أدوارا عديـــدة، اتّســـمت بالطـــابع الاجتماعي حيث عالجت المواضيع واقع مجتمع خرج من ظرف استعماري ترك آثـــارا تعدّدت نتائجها على كلّ المستويات إلى مرحلة بناء دولة الاستقلال .

1- عبد القادر علولة (الظواهر اللاّرسطية في المسرح الجزائري) ، مداخلة قدمت للمؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح .برلـــين (15-12) نوفمبر 1987 ترجمة: جمال بن العربي مراجعة: جمال صدقي نقلا عن: من مسرحيات علولة ،موفم للنش 1997 ، ص:06.

2 - " واست تريبن " Ouest Tribune" جريدة يومية، ع 12 مارس 1994 ،نقلا عن:كتاب: من مسرحيات علولة (عبـــد القـــادر علولة ،حياته وأعماله) ترجمة: جمال بن العربي ، ص: 08

علّولة المخرج :

إنّ علاقة (علّولة) بالمسرح لم تتوقّف عند حدود التّمثيل، كما حصل للكثير ممّن عملوا في ميدان المسرح ولكن تعدّاها إلى مستوى آخر يحلم به كلّ من عمل و تعامل مع الفنّ المسرحي، إنّه إصرار الفنّان الطّموح، الذي يعيش فعلا حياة الفنّ، حيث تشبّعت نفسه بمبادئه و قيمه النّبيلة فتطلّعت إلى النّجاح التفوّق ،لقد تاقت نفسه إلى عمليّة الإخراج،رغم الصّعوبة التي يكتنفها إلا أنّه وجدها محطّة للإبداع و التّجديد و الانطلاق .

لقد كانت التّجربة التي صنعها من خلال المشاركة الإيجابية و الفاعلة في الأعمال المسرحيّة كممثّل، تمهيدا في حقيقة الأمر لهذه المحطّة المهمّة في حياته و التي كما سنرى فجّرت طاقة فنيّة كانت مستقرّة كامنة سرعان ما استفاقت من خلال الأعمال التي ساهم فيها سواء بالتّمثيل أو الإخراج، و أحيانا بهما معا.

إنّ عمليّة الإخراج تتطلّب إلماما واسعا بقواعد الفنّ المسرحي بل ممارسة للمسرح ذاته و معرفة دقيقة بأساليبه ووسائله وطرقه الفنيّة والتمثيليّة والتّقنية، فلا يمكن أن نتصوّر أبدا أنّ مسرحية عرضت على الخشبة جاءت هكذا بعفوية و بساطة بل بالعكس هي تظافر جهود مجموعة تحلّقت حول العمل يكون فيها للمخرج الدّور الرّئيس، فـ" العمليّة المسرحيّة تقوم على عوامل إنجاح متعددة الجوانب، لا يكفي الاهتمام بواحد منها دون غيره.. بل لا بدّ من توجيه الاهتمام لجميع الأبعاد في العمل المسرحي في آن واحد، فالمخرج.. و فنّ الإخراج مثلا: ركنان أساسيان في التّعبير عن مضمون المسرحيّة في أمانة و صدق " [1] .

1 - د . عبد الرحمان ياغي، في الجهود المسرحية الإفريقية ، الأوروبية ، العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت طبعة 01 /1980، ص: 11 .

إنّه لا يمكن أن تكون مخرجا مالم تستطيع الوصول إلى المتفرّجين في نفوسهم و تفكيرهم و تكون لك القدرة أيضا على التّأثير و الجذب في وسط من هم حولك من الممثّلين و التّقنيّين و غيرهم ..إذ " لا يمكن للإخراج أن يكون موفّقا ناجحا إذا لم يشد إليه انتباه النّظّارة، بل كان مندمجا في حياة العمل الفنّي بالذّات " [1] .

لقد بدأت رحلة الإخراج عند (علّولة) مطلع سنة 1964 حيث أخرج مسرحيّة " الغولة " التي كتب نصّها رويشد فكانت بذلك إعلانا لميلاد مخرج سرعان ما يفرض نفسه في هذا المجال، مقدما على إخراج أعمال أخرى كتب لها النّجاح والانتشار ولأنّ المسرح الجزائري كان مندمجا في التّمكين لمشروع الدّولة في هذه الأثناء وفق الخيار الاشتراكي ، فإنه لا يمكننا أن نغفل ذلك التأثّر البليغ الذي ارتوى به أهل المسرح في بلادنا بتوجّهات الفنّ المسرحيّ العربيّ و أعمال كثيرين من روّاده هناك في (روسيا) و (فرنسا) و (ألمانيا)..

لقد عمد (علّولة) في هذه المحطّة إلى إخراج مجموعة من العروض المسرحيّة نالت شهرة و إقبالا مكّناه من الثّقة في النّفس و العمل ،دون هوادة و بتواصل مستمر على الانتاج و الإبداع، فكان أن أخرج الأعمال الآتية :

- مسرحية " الغولة " لرويشد سنة 1964
- مسرحية " السّلطان الحائر" لتوفيق الحكيم سنة 1965
- مسرحية " نقود من ذهب " اقتباس من التّراث الصّيني القديم 1967
- مسرحية " نومانس" إقتباس حيمود إبراهيم و محبوب اسطمبولي 1968 " [2]

1- إريك بانتلي ،نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة ، وزارة الإعلام ، العراق 1974 مطبعة جامعة دمشق 1974 ،ص: 209

2- " واست تربين " Ouest Tribune" جريدة يومية، ع: 12 مارس 1994 نقلا عن كتاب: من مسرحيات علولة (عبد القادر علولة ،حياته وأعماله) ترجمة: جمال بن العربي ، ص:09

ما نلاحظه في هذه الأعمال أنّ (علّولة) قد لجأ في إخراجه إلى عـــروض مقتبســة بسبب خلوّ السّاحة عندنا – في ظل الظروف الجديدة على الشّعب الجزائريّ– مـــن المؤلّفين المسرحيّين الذين يكتبون النّصوص، بالإضافة إلى المعرفة غير العميقة بحقيقـــة هذا الفنّ بالقياس إلى التطوّر المتقدّم والسّريع الحاصل هناك في أوروبا و غيرها..

فما كان من بدّ في هذه الفترة من التّعامل مع التّراث العالمي رغبة في الاطّـلاع والاستفادة أكثر من إبداعات هذا التّراث، و المحاولة الجادّة نحـــو تفعيـــل التّجربـــة و تحريك الفعل و المشهد المسرحيّ الجزائريّ .

إنّ الأعمال التي تكفل بإخراجها كانت تعنى عناية مركّزة بالجانب الاجتماعي و الثّقافي، محاولة منه في تقديم صورة حقيقية لمجتمع يتطلّـــع إلى محاربـــة التخلّـــف و يناضل من أجل مجتمع جديد تسوده العدالة الاجتماعية، والحرية. تماما كما كـــان يتطلّع إليها بالأمس حيث " حظيت المسرحيّة الاجتماعيّة و السياسيّة باهتمام الكتّاب لا سيّما بعد الاستقلال ،فكانت هذه الفترة نقطة تحـــوّل هامّـــة علـــى الصعيديـــن الاجتماعي و السياسي، و بعد هذا التاريخ ظهر على "الساحة الأدبية كتّاب اهتمّـــوا بالمسرحيّة كشكل أدبي يعالج قضايا المجتمع و التغيّرات الجديدة التي أفرزتها مرحلة مـــا بعد الاستقلال.. و ذلك نتيجة الوضع الاجتماعي و السياسي الجديد، الذي أصبـــح فيه الشّعب يتمتّع بالحريّة و الاستقلال... "[1].

لقد بدأ المسرح يعنى برصد و نقد الظّواهر و المشكلات الاجتماعيّة التي يمرّ بها المجتمع، لكن هذه المرّة وفق منظور فكري واضح عبر مراحله المختلفـــة و توظيفـــها دراميّا قصد تحقيق تفاعل يخدم هذا التوجّه ينسجم مع مبادئه.

1 – عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة ، مصادره و جمالياته ، رسالة ماجستير في المسرح و الأدب التمثيلي ،جامعة وهران، 94/93 ،ص: 77.

علّولة المؤلف :

إنّ الجمع بين التّمثيل و التّأليف و الإخراج يمكن وصفه بالعبقرية في أسمى صورها في فنّ رسالي مركب اسمه المسرح، و (علّولة) في تدرّجه الفنّيّ المتخصّص تيقّن أنّ طريق الإبداع و الصنعة في حاجة إلى جهد مضاعف و أنّه لا مناص من العمل المضني من أجل تحقيق هذه الغاية التي طالما حلم بها و تطلّع إليها بلهفة و شوق .

إنّ إصراره على التمكّن من هذه الثّلاثية الأساسية كان وليد رغبة جامحة و إلحاح شديد أملتهما الحاجة إلى النّجاح و البحث عن الأحسن و من ثمّ تشكيل العبقرية الفنّية التي تكفل في نهاية المطاف الإبداع و التجديد .

و في هذه المحطة سنرى كيف أنّ (علّولة) جمع بين التّأليف و الإخراج معا جمعا يصعب على من لا يملك الاستعداد الكامل الخوض في غماره، و لكن، لماذا هذا الربط ؟ ألا يكفي أن يهتمّ بالإخراج فقط أو التّأليف فقط ؟

لعلّ الإجابة هي أنّ (علّولة) نهج في تأليفه للنّصوص المسرحية طريقة النّص المعروض- و هي تكاد تكون السّمة الغالبة على المسرح الجزائري – أي أنّ المؤلّف في خضمّ الكتابة يكون يفكر بعقلية العرض على الخشبة، إنّه لا يمكن تصوّر نص مسرحي دون عرضه على الجمهور، و التّفاعل الذي يحصل حينها هو المحكّ الحقيقي لقيمة هذا النّص أو ذاك لقد كان يكتب نصوصه و يعرضها مباشرة كمخرج،إذ كان مبتعدا كل البّعد عن أسلوب الكتابة لنوع أدبي يمكن الاعتماد عليه بالقراءة فقط كما نجد ذلك مع القصّة أو الرّواية أو الشّعر...

إنّ النّصوص المسرحية التي عرضت، كتب لها الخلود خاصة تلك التي كانت تحمل قضية أمّا تلك التي كتبت على سبيل القراءة و فقط بقيت في أدراج الرفوف ولربّما قرأها جمع قليل من المهتمّين .

الكتابة في المسرح بالرّؤية التي أوردنا ، هي نتيجة إلحاح و إبداع ليس من السّهل احترافها ما لم يكن هناك الإلمام اللاّزم بتقنيّاتها و قواعدها و " إذا سمّينا الكتابة للمسرح عملية خلق فقد رأينا أنّها إحدى عمليات الخلق الدّاخلة في تكوينه.. و إذا كان الكاتب يخلق الكلمة و المخرج يخلق الحركة.. و الجمهور يخلق الجوّ العام الذي يستحيل فيه التّمثيل إلى حقيقة.. و تستحيل فيه الحقائق إلى تمثيل أحيانا.. كلّ هذه العمليات عمليات خلق.. و كلّها تدخل في تكوين المسرح.. و لكنّ المسرح ليس مجرد حاصل جمع هذه العمليات ..المسرح ..أو اللّحظات المسرحية .. شيء يبلغ من قوّته حدًّا يملك على جمهور غفير من النّاس ألبابهم لبضع ساعات .. و قد يؤثّر فيهم لأيام كثيرة.. و قد يبقى أثره ساريا في حياتهم و حياة أولادهم لسنين طويلة و سنين !. "[1]

و كذلك فعل الفنّان (علّولة) وهو يخوض غمار الكتابة و التأليف،ولعلّ الأعمال الرائعة التي أنجزها في هذه المرحلة خير دليل على ذلك،فلقد تركت آثارها في نفوس الجمهور العريض الذي تفاعل معها وتجاوب مع مراميها فضلا عمّا تركته من أراء نقدية متفاوتة في وسط المثقّفين والمهتمّين بالفنّ المسرحي.

و البداية كانت مع مسرحية "العلق" والتي اعتبرها بعض الدّارسين باكورة إبداعه المسرحي،إذ عكست ملامح جديدة للمسرح الجزائري،وأعلنت عن ظهور وجه جديد في التّأليف المسرحي،بتوظيف التّراث من خلال إقحامه لتقنية المدّاح،الشّخصية الأكثر حضورا في المخيال الشعبي وما تركته من انطباع نفسي وثقافي واجتماعي لدى فئات الشّعب المختلفة في مناسبات متعددة...

هذه المسرحية التي يرجع تاريخ تأليفها إلى سنة 1969 ،وهي تقع في أربع لوحات تعالج موضوعا اجتماعيا خطيرا مستهجنا استفحل في أوساط المجتمع

1 - د . عبد الرحمان ياغي، في الجهود المسرحية الافريقية ، الاوروبية ، العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت طبعة 01 /1980 ،ص: 20

الجزائري ،هو البيروقراطية أو ربما هو شائع في المصطلح العامي المشهور "الحقرة"و"بن عميست" هذا الجهاز الإداري الخطير الذي يستغل جهد المواطن ،و ماله إضافة إلى القضايا الفرعية الأخرى كالانتهازية،و الوصولية والاستغلال"[1].

لقد كانت العدالة الاجتماعية مطمحا رئيسيا يتطلع إليه كتاب تلك المرحلة،نظرا لما صاحبها من ظهور آفات ذكرنا بعضها، هي في حقيقتها تهدم بنية المجتمع وتفتك بروابطه،إذ الكل سواسية،وأساس الملك العدل،و من ثم اندمج (علولة) مع مجموعة كبيرة ،خاصة أولئك الذين تشبعوا بالإيديولوجية الاشتراكية، إلى التبشير بهذه المبادئ والقيم والعمل على الارتباط بها وتجسيدها في واقع الشعب من خلال تنوير الناس وتوعيتهم بالعروض المسرحية المختلفة التي كانت تصب في هذا الإطار.

و في العام الموالي 1970 عمل (علولة) على تأليف مسرحية "الخبزة"و هي تقع في إثني عشر لوحة، حيث اعتبرها البعض اقتباسا من مسرحية"الطعام لكل فم" لتوفيق الحكيم، و عد هذا العمل المحاولة الثانية في إبداعه الفردي،إذ حاول مرة أخرى توظيف الراوي الملحمي، الذي أخذه عن بريخيت المسرحي الألماني المعروف.

و المسرحية تعالج مشكلة إنسانية تعاني منها مجموعة كبيرة من الأمم و الشعوب،إنها المجاعة أو الفقر والذي يتولد عن عدم وجود شوق عمل كافو متكافئ، كما تكشف عن علاقات اجتماعية معقدة متناقضة، ذلك لأنها قائمة على أساس الصراع الطبقي،بين البورجوازية والطبقة الكادحة أو البروليتاريا،من خلال توظيفه لبعض المفاهيم وإقحامه لأفكار وشعارات اشتراكية كانت الطبقة الكادحة تؤمن بها وتلتزم بالدفاع عنها،كمبدأ التغيير الثوري،و محاربة المظاهر البورجوازية وأفكارها، و التي عمدت إلى استغلال الإنسان وقهره..إنها تحد ساخر من المؤلف للبورجوازية التي قرنها بالاستعمار في بطشها وتسلطها واستغلالها.

1 – عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة، مصادره و جمالياته ، رسالة ماجستير، ص:85.

مسرحية "الخبزة" عمل نال تجاوبا شعبيّا كبيرا قال عنه علّولة مفسرا مضمونه ومحتواه"إنّ الحركة المسرحية التي تنبع من الخبزة هي نوع من العرض المتحرّك لنفسية المتفرّج،والذي بالضّرورة هو عبارة عن مواطن يواجه مشاكل أساسية في مجتمع معين بعقلية إشتراكية، والمشكل الأساسي الذي نتحدّث عنه هو العمل،والعمل هذا يفسّر على أنه معارضة لكلّ المشاكل التي تحيط أو تطوق المهام الأساسية ذات الأولوية وأكثر توضيحا نتصوّر بأنّ الاشتراكية عن طريق العمل تخلق الإنسان الجديد،في المجتمع الجديد،هذا هو المحتوى الفكري للمسرحية،و بعبارة أخرى تحاول المسرحيّة أن تبيّن القضايا الأساسية التي تعترض المواطن في مجتمع ذو نزعة اشتراكية،و يخطو خطوات هامة في ميدان تطبيقها..و أظن أنّني بمسرحيّة الخبزة أدقّ على باب العمل،و في المرحلة الثانية تأتي مرحلة بنيان العمل في حدّ ذاته،ولهذا كنا في نصّ المسرحية وفي الإخراج،في الأداء وفي اللغة مرنين وغير عنيفين،لأنّنا في وقفة تاريخية و يمكن أن يكون هذا هو عمق المشاكل التي تطرحها المسرحية وتبقى الجزئيات يمكن للمتفرّج استخلاصها..."[1]

تأليف المسرحية و عرضها جاء في مرحلة يصفها صاحبها بالقول"فجّرت أولى التّحولات الاجتماعية الكبرى التي بدأت في الجزائر انطلاقا من 1970 إحساسا منقطع النّظير لدى الأوساط الفنّية،فقد حرّرت هذه التحولات حركة إبداعية لم يسبق لها مثيل، وأدمجت طاقات جديدة في الممارسات الفنية، و لكونها كانت منبعا لمادة ثريّة و جديدة احتلّت هذه التحولات الاجتماعية لسنوات عديدة مركز مضامين التّظاهرات الثّقافية، وكان المسرح أكثر الفنون تعاملا مع تلك التحولات بتمجيدها و شرحها و الدفاع عنها ...كانت معظم مواضيع المسرحيات تتطرّق إلى الممارسات و المفارقات التي كانت تقوم بها بعض الفئات الاجتماعية في تصدّيها

1 - أيت عبد الرحمن ، حوار مع علولة، المحتوى الفكري لمسرحية الخبزة، جريدة الجمهورية ،بدون عدد أو صفحة، مقالات لدى السيدة رحاء

للجماهير الكادحة في عمليّات منح الأراضي للفلاحين، وتقليص الملكيات العقارية الشائعة، وكذا مشاركة العمّال في تسيير المؤسسات الاقتصادية ...

بصفة عامة كانت الحدّوثة تصوّر، تمسرح النّزاعات التي كانت تثيرها أولى المهام الاجتماعية الكبرى في طريق تجسيد الاختيار الاشتراكي لبلادنا [1].

إنّ المنحنى الذي نحاه (علّولة) في أغلب مسرحيّاته هو الاعتماد على النّقد الذي بدوره يؤدّي إلى الإصلاح والتّغيير " و النّقد هنا ينطلق دون تردّد أو خوف ضدّ الواقع الموروث و هياكله و ملفّاته على المستويين الاجتماعي و السياسي، كما نجد أيضا هذا النّقد يتعرّض للمجتمع الجديد، الذي يتميّز بالصّراع الطبقي و الاستقلال البشع لبعض العناصر البورجوازية، ويمكن اعتبارها ظاهرة تميّز مسرح (علّولة) عموما إذ يعتبر المجتمع عند (علولة) أحد المصادر الهامة في التّأليف المسرحي منه يستقي موضوعاته، ومنه يعالج القضايا الاجتماعية و السياسية التي يعاني منها المجتمع ..." [2].

لقد بات مسرحه إنعكاسا مباشرا لمعاناة شريحة هامّة من العمّال و الفلاحين البسطاء العاديّين و أصبح واقعهم اليومي زادا و مضمونا لمواضيعه و إنتاجه و إبداعه .

في سنة 1972 قدم (علّولة) للمسرح الجزائري عملا مقتبسا كان فيه الممثّل، و المخرج والمؤلّف. لقد كشف لحظتها عن عبقرية نادرة، في "حمق سليم" المقتبسة عن المسرح الروسي بعنوان"مذكرات مجنون" للكاتب الرّوسي (جوجول Gogol) ظهر (علّولة) بكل وزنه الفنّي و الفكري الإيديولوجي و الإبداعي أيضا قال عن هذا العمل بتواضع " رغم أنذني تعبت كثيرا على مستوى كتابة النّص ...ذلك أنها

1 - من مسرحيات علولة، مداخلة : الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ص: 16.

2 - عبد القادر بوشيبة ، مسرح علولة مصادره و جمالياته ، رسالة ماجيستير ، جامعة وهران 94/93، ص: 78.

ألفت في جو تلميحي تخيلي،لكنّي كتبتها .. ثمّ أنّها تعتبر تجربة بالنّسبة لي جعلتني أكون حذرا أكثر خاصة على مستوى التمثيل .." [1] .

لقد اعتبر عمل "حمق سليم " تجربة جديدة عمد إلى اكتسابها الفنان (علولة) من حيث ارتباطه بالمسرح العالمي و الثقافة العالمية .

إنّ مسرحية "حمق سليم " تروي يوميات موظف بسيط يعيش أزمة نفسية حادة، وحالة من الإحباط و الاستلاب ألمت به بسبب عقدة إثبات الوجود التي صاحبت تفكيره وسيطرت على خياله،مما جعله ينطوي على نفسه محاولا خلق ثورة تبدأ بالحلم وتنتهي بالحمق.

إنّه شخصية ثورية مثالية في تصرّفاتها وسلوكاتها و نزعاتها، لم يجسّد يوما عملا ثوريا في واقعهِ،إنّما شعوره وحسّه الثوري جعله يعيش الثورة بداخله ، ولقد وجد متنفسا عن ذلك تمثل في حبّه لابنة المدير رجاء التي هي في هذا العمل رمز للطبقة البورجوازية، إذ أنّ هذا الحبّ كان من طرف واحد مما جعل الفعل الدرامي في هذه المسرحية يرتكز على صراع قوي و عنيف "

لقد عمد (علّولة) مباشرة من خلال هذا العمل إلى إبراز الهوّة الكبيرة الموجودة بين الطبقتين الاجتماعيتين البورجوازية و رفاهيتها المتحرّرة وتجبّرها واستعلائها، والطّبقة الكادحة بهمومها وفقرها المدقع، وغبنها الاجتماعي المحزن..، تصوير كوميدي مظلم مملوء بالسّخرية، ينطوي على هدف كبير تجلّى في فضح أساليب الطبقة البورجوازية ، ودفع المجتمع إلى محاربتها و من ثمّ تبنّي العدالة الاجتماعية كمبدأ قويم يقوم على أساسه بنيان الأمّة و يعلو صرحها ، ودائما في نفس التوجّه الذي ذكرنا جاءت مسرحية "حمام ربي " التي ألّفت و عرضت في سنة 1974 حيث عمدت إلى علاج مشكلات عدّة باتت تنخر جسم المجتمع الجزائري ،

1 - بليدي ، مقال حول مسرحية "حمق سليم" ،جريدة الجزائر اليوم ، العدد 707 الأسبوع الثالث 1979/05/09 ،بدون صفحة. .

كما أنّها قدّمت صورة حيّة لتلك الأخلاق الواجب توفرها وتجسيدها و التمسك بها،من نضال مستمر،وتعاون متكاتف، وتضامن قوي ..

تتكوّن هذه المسرحية المتوزّعة على تسعة عشرة لوحة، من ثنائية متناقضة ومتعاكسة، تمثّلت في الطبقة الكادحة و الطبقة البورجوازية (المستغلّة) حيث ترتبط الفاعلية و الحركية بالطبقة الفقيرة ، باعتبارها رمز النّضال و الكفاح و التحدّي ، و بالتالي أصبحت قوى المستقبل التي على كاهلها يبنى الصرح و يشاد ،و فيها أيضا نرى كيف أنّ (علولة) ختم المشاهد كلّها بتلك الصورة الحية من التعاون و التضامن، الذي عمد إليه الطلبة والعمال في مساندة إخوانهم الفلاحين في ما عانوه من ظلم واستبداد واستغلال ،إنّه رمز تاريخي للتعاون الفعلي الميداني المطلوب ،الذي يجب أن يحصل دائما في ظلّ هذا الصّراع القائم ،إنّه انحياز للمبادئ التي يعتقدها و يتبناها و يبشّر بها دائما من خلال كل عرض يقدم ،بل و يدافع عنها باستماتة منقطعة النظير .

في سنة 1975 و مع (ابن محمد) عمد إلى تأليف و إخراج مسرحية " حوت يأكل حوت" و هو عمل يدخل أيضا ضمن نفس المسار الذي أشرنا إليه بحيث اعتبرت "إنجاز ثوريا يتميز بالرّزانة و الجمال و الموضوعية في تناولها للقضايا المعاصرة و كشفت المسرحية ظاهرة الاقطاع و الولاء للرأسمالية " [1] .

لقد كانت المسرحية تصورا سياسيا اشتراكيا، لمعالجة تلك الفوارق الموجودة في المجتمع، خاصة بين شريحتين يغلب عليهما اللاعدل و اللاتساوي في الحقوق تتجاذب مصالحهما و تختلف أساليب عيشهما ،حتى نظرتهما للحياة تختلف ،مما يحتّم على المجتمع أن يرفض و بقوة تصرفات و سلوكات الفئة المستغلة المتعالية و يمجد نضال الفئة العاملة الكادحة...

1- بوعلام رمضاني ، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، المؤسسة الوطنية للكتاب، بدون سنة، ص: 31

في خضمّ هذا الزخم المتراكم المتداخل بين التفاعل مع الواقـــع الاجتمـــاعي والاقتصادي و بين تفعيل الأداء الفنّي المسرحي ،كان (علّولة) الذي – موازاة مع مـــا قدّم من أعمال مهمّة، بكل ما حملته من مضامين متنوّعة – قد بدأ رحلـــة جـــادّة ولّدتها أسئلة كثيرة و محيّرة، طرحت على بساط البحث في محاولة للإبداع و التّجديـد ، الذي يتجاوب و أصالة المجتمع حتّى و هو يستفيد من التّراث العـــالمي و الأوروبي بالخصوص، كان لابدّ من الاغتراف من تراث هذا المجتمع ،و هو كنز عظيم يتمـــيّز بالعبقرية و الخلق ..

لقد بدأت نتائج هذا البحث مع تلك الثلاثية الرّائعة ، حيث الإبداع و الرؤيـــة العميقة و الجادّة في استلهام الثّقافة الشّعبية الضّاربة جذورها في عمق ماضي وتـــاريخ مجتمعنا؛ في محاولة لصناعة قالب مسرحي جديد يجمع بين شكله ومضمونـــه ســـر المجتمع ويعبّر حقيقة عن حاضر و مستقبل هذه الجماهير.

لقد كانت الثّلاثية (القوال ، الأجواد ، اللّثام) محطّة مميزة بالنّسبة (لعلّولـــة) المؤلّف ،فمسرحية " لقوال " أي الأقوال " Les Dires " التي ألفـــت ســـنة 1980 كانت إعلانا لبداية قطيعة رسمية مع أعماله السّابقة و محاولة مركّزة جاءت معلنـــة عن تأسيس منظور جديد للمسرح الجزائري الذي كان مطالبا بالتّطور و التجـــدّد ، يستقي قواعده من مناهل و منابع الثّقافة الشّعبية المتعدّدة الجزائرية منـــها و العربيـــة أيضا دون رفض لإبـــداع "الآخـــر " ممثّلا في التّراث العالمي.

تناولها الأستاذ عمّار بلحسن – رحمه الله – في مقاربة نقدية ردّا على تهجّـــم ورد من طرف أحد الصحفيين من جريدة المجاهد النّاطقة بالفرنسية على المســـــرحية و صاحبها، و جاء فيها اختصارا " أعتقد أنّ أغلب من شاهد مسرحية "الأقـــوال " خرج بانطباع هو أنّ (علّولة) يطوّر نفسه ،يبحث عن الجديد و الأصيل.. فالمســـرحية جديدة شكلا ومضمونا وإخراجا و تمثيلا، بمعنى أنّها إضافـــة نوعيـــة إلى الـــتّراث المسرحي الوطني ،و إلى الثّقافة الوطنية بمنظور جمالي و إيديولوجي تقدّمـــي ،علمـــي

يهدف لتحقيق الرّبط بين ما هو عالمي إنساني في المسرح، و المكاسب الموجـــودة في التراث الثقافي الشّعبي للشّعب الجزائري " [1]

إنّ "الأقوال" كانت أوّل عمل يعتمد فيه على قول الفعل عوض تصويـــره أو تمثيله،ولعلّ الأمر جلي في العنوان ذاته ، وكأنه تعمد ذلك حينما أعطى هذا العنـــوان للمسرحية،فبنية النص هنا تقوم على حركية و فعالية القول المفتق للخيال .

إنّ مثل هذه الأساسيات في عمل (علّولة) هي التي دعتنا و ألحـــت علينـــا في البحث عن خصائصها و مميزاتها والتي سنتطرق إليها بإسهاب حينما نأتي على ذكـــر مسرح (علولة) و كذا مظاهر التوظيف للتراث الشعبي في هذه الأعمال .

بعد "الأقوال" جاءت المسرحية الأكثر شهرة لدى الجمهور و الأعمق تجربـــة و بناءا فنيا و تقنية بالنّسبة لعلّولة و منهجه ، إنّها " الأجواد " حيث ألفت و عرضـت سنة 1985 ، إنّها في حقيقة الأمر تعميق للتوجه الذي أخذ (علولة) على عاتقه — مـــع من عمل معه- تعميقه و تشكيله حيث بدأ فعلا يبتعد عن المسرح الأرسطي تدريجيـــا معتمدا على الاستفادة من تلك الظواهر اللاأرسطية و التي يزخر بها الخيال الشـــعبي الجزائري و العربي على حد سواء لقد كان الإقبال الجماهيري على هذه المســـــرحية كبيرا و متناغما مع شكلها و مضمونها إلى حد الدهشة و كأني بالجمهور قد وجـــد نفسه في حقيقته و ذاته في هذا العمل الأمر الذي أفضى إلى نتيجة مفادها التمســـك الواعي بتعميق هذه التجربة وتأصيلها.

حينما سأل (علّولة) عن سبب اختيار " الأجواد" عنوانا لهذه المسرحية أجـــاب قائلا:" فيما يتعلّق بعنوان " الأجواد "، إنّه يعني بالمعنى الأولي و الحرفي " الكرمـــــاء" فهو يلخّص بالنّسبة لي إلى حدّ ما الفكرة المركزية أي جوهر المسرحية ،هذه الأخـــيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى، بعض اللحظات مـــن حيـــاة الجماهير الكادحة والناس البسطاء ، إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم ، تحكي هذه

1 – عمار بلحسن ، نقاط على حروف ، نقد عدائي لمسرحية " الاقوال" ، مقال بجريدة الجمهورية العدد: 1980/04/24 ص: بدون.

الجدارية و تكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون و البسطاء و المحقورون و الذين لا نكاد نلحظهم بالجود وكيف يتكفلون بتفاؤل كبير و بإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع طبعا ضمن حدود صدورهم..."[1].

و تواصلت التجربة و استمرّت تشقّ طريقها الطويل و بعد أربع سنوات من عرض الأجواد خرج (علّولة) على جمهوره بمسرحية " اللثام"، و هي الحلقة الثالثة ضمن التوجه الذي سعى إلى طرحه في الساحة الأدبية و الفنية عموما، و على الحركة المسرحية خصوصا ،هذه المسرحية أراد التأكيد من خلالها على فكرة سيطرة عناصر طفيلية على الاقتصاد الوطني ، و ما انجر عن ذلك من هيمنة اجتماعية و سياسية و ثقافية ، ولهذا وجب محاربتها و النضال من أجل اقتلاع جذورها و تطهير المجتمع من تصرفاتها و فسادها .

المسرحية عبارة عن صورة أيضا لتلك الشريحة الاجتماعية التي انغمست فيها القيم النضالية الرفيعة و المبادئ الشريفة و حرصها الدائم المتواصل على المصلحة العليا للوطن .

إنّ محور المسرحية هو الإنسان سواء كان فقيرا أو بورجوازيا ، يحاول (علولة) أن يكشف أصالة هذا "العادي" البسيط الذي يمتلئ قلبه حبا لوطنه و مجتمعه ، و يفضح زيف و عيب ذاك المتغطرس الاستغلالي ، الذي لا يعبأ بإخوانه ولا بمصلحة بلاده، ولا يعرف هما إلا نفسه و مصالحه .

إنّ بؤرة التوتّر عند (علّولة) هي المجتمع بكلّ ما يحمله من متناقضات ، سعى في كل الأعمال و العروض التي أنجزها إلى كشف النقاب عن واقعه ،و حقيقته و الدفاع عن فئة هامّة تكاد تكون هي الشّعب كلّه مبرزا قيمتها و أصالتها و كأن لسان حاله يقول أيها العمال ،يا بناة الوطن تستحقون التمجيد كله ، ولهذا اعمل

1 – من مسرحيات علولة ، لقاء مع علولة، أجراه محمد جليد، ترجمة أنغام بيوض، ص: 233.

من أجلكم و لكم، و أنا في صفكم ضد أولئك الذين اختاروا استغلال عرقكم و نهب مصالحكم و حقوقكم .

لقد كانت الفكرة التي تشبّع بها (علّولة) حاضرة في كل أعماله فانعكس ذلك على النتائج التي كان يحققها عند انتهاء كل عرض حيث يجد الجمهور نفسه أمام دعوة إلى حلول اشتراكية لتلك الآفات و المشكلات التي يعاني منها مجتمعه.

واصل (علولة) تقديم الأعمال التي كانت ذات صلة بهذا النوع فأراد تعميقها بالبحث في الانتاجات العالمية،فترجم مسرحية"أرلوكان خادم السيدين" "ARLEQUIN VALET DE DEUX MAITRES"لجلدوني (Goldoni)وهذا سنة 1993وهي مسرحية من التّراث العالمي،حيث إعتبرها البعض تراجعا منه عما كان بصدده في حين إعتبرها صاحبها تعميقا للتجربة،تجربة مسرح الحلقة،إذ جاءت بصفة غير مباشرة،لأنّه كان يرى في" الكوميديا دي لارت" عدّة أوجه تشابه مع مسرح الحلقة في شكله الخام من جهة ومن جهة أخرى رغبة في الحفاظ علىالتواصل مع المسرح العالمي والإستفادة من مسيرته و تطوراته، لأنّه ليس مجديا أن تبتعد عن هذا المعطى الذي فرض نفسه لسنين عدّ ةامشكّلا تجربة عظمى تفرّعت عنها مدارس كبرى لازال تأثيرها إلى يومنا هذا في توجهات المسرح العربي عموما والجزائري خصوصا.

جدول رقم 1: خاص بأهم المسرحيات التي أنتجها (علولة):

الرقم	العمل	السنة	نوعية العمل
01	سكك الذهب	1969	مسرحية مترجمة عن المسرح الصيني ترجمت عن اللغة الفرنسية وهي في الاصل بعنوان "Le colier des quinzes sepaques"
02	العلق	1969	تأليف فردي
03	الخبزة	1970	تأليف فردي، أو مقتبسة عن مسرحية " طعام لكل فم" لتوفيق الحكيم *
04	حمق سليم	1972	مقتبسة عن المسرح الروسي –لغوغول Gogol
05	المايدة	1973	تأليف جماعي
06	حمام ربي	1974	تأليف فردي
07	حوت ياكل حوت	1975	تأليف ثنائي مع ابن محمد
08	الأقوال	1980	تأليف فردي
09	الأجواد	1985	تأليف فردي
10	اللثام	1989	تأليف فردي
11	يوميات سجين	1990	مقتبسة عن الادب التركي للكاتب عزيز نسين حولها علولة الى المسرح في شكل مسرحيات
12	أرلوكان خادم السيدين	1993	ترجمة عن المسرح الإيطالي (كارلوجولدوني)
13	التفاح	1993	تأليف فردي – أخرجها زروقي ابراهيم

(1)

* – البعض اعتبرها مقتبسة عن المسرحية المذكورة ، طعام لكل فم ، ولكن علولة يصر على أنها ليست كذلك ، إنما من إنتاج فردي خاص ، حتى و إن وجد تشابه كبير من حيث الفكرة التي تطرقت إليها المسرحيات

1– من مسرحيات علولة (عبد القادر علولة ،حياته وأعماله) ترجمة: جمال بن العربي ، موفم للنشر، 1997،ص: 07/06

بالإضافة إلى هذا الرّصيد الفنّي و الثري في عملية التأليف و الإخراج، نجـد أنّ علّولة،وبحسّه الفني العالي يرتبط اسمه بأعمال فنية أخرى أثـرت ملكتـه ووسّـعت مداركه ، وربما هي بالنسبة للبعض ثانوية لكنّها بالنّسبة لمؤلف "الأجـواد" كـانت زيادة للخبرة و توسيعا للتجربة ، و تعميقا للرؤية الثقافية المطلوبة .

هذا التنويع هو دلالة على المهارة الفنية التي تستفيد من كـل مالـهُ علاقـة بقواعدها وأساليبها، ذلك أنّ الفنّ واسع سعة هذه الحياة، من الذنب أن نحصـره في زاوية ضيقة أو نظرة محددة .

لقد ساهم مساهمة فعلية و جادة في كتابة سيناريوهات لمجموعة من القصـص أخرجها التلفزيون، ومثّل في عدّة أفلام جزائرية، نالت الشهرة و الإعجاب ، كمـا ساهم في صياغة و قراءة تعاليق أفلام لها حضورها في السّاحة السينمائية .

و الجدولين الآتيين يبرزان هذا الحس الفني و العطاء الثقافي المميّز :

جدول رقم 02: خاص بـالسيناريوهات :

الرقم	السنـة	العمـل	نوعيـة العـمل
01	1972	قصة "قورين" وهي قلب لكلمة رينغو " Ringo "	قصة أخرجها التلفزيون
02	1980	قصة "الجلطـي" * أي اليساري يتعرض مـن خلالهـا إلى مشـكلة الشبيبة الجزائرية	قصة أخرجها التلفزيون المخرج محمد إفتسان

(1)

* – عبارة " الجلطي " أي اليساري في الفكر الاشتراكي، و هو تعبير (علولة) عن الالتزام الإديولودجي الذي كان يتمتع به

1 – المرجع السابق، ص: 07/06

جدول رقم 03:خاص بالأفلام التي مثل فيها :

الرقم	السنة	العمل	نوعية العمل
01	1961	" الكلاب " Les Chiens	فيلم – أخرجه هاشمي شريف
02	1971	" الطافة " أي الحبل	فيلم– للمخرج نفسه
03	1989	تلمسان Tlemcen	فيلم – للمخرج محمد بوعماري
04	1990	حسن نية	فيلم – للمخرج بن ددوش
05	1990	"جنان بورزق" *	فيلم – للمخرج عبد الكريم بابا عيسى

(1)

جدول رقم 04:شارك في صياغة و قراءة تعاليق الأفلام الآتية :

الرقم	السنة	العمل	نوعية العمل
01	1961	بوزيان القلعي	فيلم – للمخرج حجاج
02	1985	كم أحبكم	فيلم – للمخرج عز الدين مدور

(2)

جدول رقم 05: أخرج للإذاعة ثلاث تمثيليات، ومثل فيها أيضا عن مسرحيات من التراث العالمي وهي :

الرقم	السنة	العمل	نوعية العمل
01	1967	سوفوكليس	تمثيليات عالمية – مثلت بالإذاعة الوطنية
02		أرسطو فان	
03		سكبير	

* – جنان بورزق بلدية تقع جنوب مدينة عين الصفراء ولاية النعامة بإتجاه ولاية بشار .

2/1 – المرجع السابق، ص: 08/07/06

- سنتي 1968-1969 أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات كـــان مـــن بينـــها مسرحية " الغـــول " لمحمد عزيزة [1]

اغتياله و ردود الأفعال:

في الوقت الذي بدأت تنضج فيه التجربة من جوانبها المختلفـــة و المتعـــدّدة، وأخذت تعطي نتائجها في مسعى مدروس نحو تأسيس خصوصيـــة فنيـــة شـــكلا ومضمونا في العمل المسرحي الجزائري من خلال جعل صورة " الـــذّات " تحتـــل رويدا رويدا مكانها في الأعمال المسرحية ، وهذا توكيدا لخصوصية مجتمعنا الثقافيـــة والاجتماعية وبعد مشوار طويل من الإنتاج والبحث والتأليف الباعث على الابـداع و التجديد وحينما بدأت تتزاحم المشاريع في فكر (علّولة) تريد أن تنطلـــق لتحتـــلّ مكانها في السّاحة الثقافية والفنّية ،محلية و دولية ، بما اتصفت به من جدة ونوعيـــة ،و لمّا بدأ الجمهور الجزائري والعربي يتفاعل بإيجابية قلّما نجد لها نظير فيما يقـــدّم مـــن أعمال ثقافية كانت أم أدبية بسبب ماعنى به من بحث مستمر حول توظيـــف كـــل الاشكال و المضامين ،و استحداث أجود الوسائل و أنسبها التي من شأنها تقريـــب العمل المسرحي نصّا و عرضا إلى فئات الجمهور المختلفة أين أضحت أعماله بحـــق حوارا جادا وعميقا ، وفضاءا واسعا رحبا استوعب المثقفين على اختلاف أشـكالهم، و البسطاء من كل الفئات في محاولة مركّزة و مدروسة للبحث على إيجاد الحلـــول المناسبة لقضايا ومشكلات اجتماعية و سياسية و اقتصادية هامّة ، ضرب هذا العقـــل فتوقّف عن الحركة و النّشاط ، ومن ثمّ عن التفكيرو البحث والإنتـــاج والإبـــداع تاركا وراءه رصيدا غنيا وإنتاجا غزيرا في المجال المسرحي بوجه خـــاص و في المجـــال الفني و الثقافي بوجه عام، يعتبر اليوم مرجعـــا أساســيا للمـــهتمين و الدارســـين والباحثين.

---

1 - المرجع السابق، ص:08/09.

حينما نتحدث عن المسرح الجزائري اليوم لا يمكننا أن نمر دون التوقف عند أعمال (علّولة) الخالدة – خاصة الثلاثية الرائعة –، و التي كانت زبدة جهد مضن وعمل متواصل دؤوب أدى إلى تأسيس مدرسة جديدة ذات توجه شعبي واسع غارفة من بحر تراثه العريق .

و لعلّ ذلك الاهتمام الذي لاقاه من بعض المراكز العربية و الدولية، التي اهتمت بأعماله وأبحاثه دليل قاطع على المكانة التي احتلها في ميدان العمل المسرحي مقابل جهده و تضحيته العالية ؛لقدكرم في جمهورية مصر العربية حين احتضنت المهرجان الدولي للمسرح بالقاهرة من طرف وزير الثقافة و الاتصال باعتباره " وجه من الوجوه البارزة في السرح العربي و الذي يستحق التكريم نتيجة تلك الجهود التي بذلها من أجل الدفع بالمسرح المغاربي نحو العصرنة ..." [1] .

واستدعي إلى ملتقيات ثقافية محاضرا و مناقشا أين أثارت أفكاره ردود أفعال متفاوتة إزاء ما توصل إليه من بحث و إبداع .

لا زالت أفكاره إلى اليوم محل نقاش و اهتمام، من طرف العاملين في الحقل المسرحي و المؤلفين،و المخرجين و النقاد،كما حاضر في الجزائر،وسوريا،وجمهورية مصر العربية،و المملكة المغربية ،ودول عربية أخرى ،كما ساهم في ملتقيات و ندوات دولية عقدت في عدة عواصم أوربية في ألمانيا،فرنسا..،وهي دول تشهد اليوم بان مسرحيا مبدعا قد زارها ذات يوم .

مات مغتالا مساء يوم الخميس، العاشر من شهر مارس، سنة 1994 برصاصات الغدر التي أصابت غيره من المثقفين الجزائريين و البسطاء من أبناء هذا الشعب في ظل الأزمة الخطيرة و العنيفة التي مرّت بها البلاد طيلة عشرية كاملة توقف معها الإنتاج و الإبداع المسرحي إلى اشعار آخر ...

1- جريدة الجزائر الجمهورية L'Algerie la Republicain ، مقال عن تكريم علولة ،ع : 28/09/ 1992 ،ص: 07

إنّ رحيله – ولا شك -- بـهذه الطريقة ،ترك فراغا رهيبا في الساحة الثقافيـة و الفنية الوطنية منها و العربية، لما كان يحمله من رؤية عميقة؛ وجديـــدة و إبـــداع متدفق و مستمر في التأليف و الانتاج،ومقدرة فائقة وواعية في الاستفادة من موروث الأمة الثقافي الشعبي الذي اعتبره كنـــزا عظيما يزخر بالعطاء و الأصالة و والعراقـة، و تعبيرا بليغا عن الهوية الثقافية يمكن توظيفه كمصدر الهام وخلق بســتفيد لحظتـها المسرح الجزائري خصوصا و العربي و العالمي عموما منه بخصـــائص مميزة تجعلـه يتطور و يتجدد.

لقد اهتز المثقفون،و الدّارسون في حقل المسرح مع غيرهم من الجماهير الـــتي شاهدت و التحمت مع ما كان يقدمه لها من مواضيع وأعمال،لنبأ فقدان السّـــاحة الجزائرية و العربية و الدّولية أيضا أحد أعمدة الفن المسرحي ،و تصدّرت مقـــالاتهم عناوين الصحف و المجلات و القنوات الإعلامية المختلفة، حيث جاءت متألمة معبرة عن حزنها وغضبها متأسفة في نفس الوقت لعدم اكتمال المشهد الذي كـــان يشـق طريقه نحو نتائج مبهرة في مركب تلك الرحلة الطويلة الشاقة، التي كـــان هدفـها البحث عن مسرح أكثر فعالية وواقعية .

جاء على لسان وكيل وزارة الثقافة ورئيس البيت الفني للمســـرح(السـيد راضي) قوله:".. و يبقى (عبد القادر علولة) معنا مسرحا عربيا، فريـــدا لا يمكـن تصنيفه أو اخضاعه لأي نظرية من نظريات المسرح القديمة أو المعاصرة ،فهو مســرح يتجاوز كل ما عرفناه من أشكال مسرحية رغم استيعابه العميق لها جميعا و يغـــوص في أعماق تراثنا الشعبي كما لم يفعل مسرح آخر مستلهما نبضا حديثا للحياة والفن، بل إنّه يكاد يتجاوز كونه مسرحا ليتحول إلى حياة أفضـــل للمرضـــى و اليتـــامى والكادحين و البسطاء ،و هو بالفعل قد قطع شوطا في هذا السبيل فحقّـــق نجاحـــا جماهيريا عظيما يشهد به مائة ألف من المشيعين من أبناء مدينة وهران يـــوم لقـــي

مصرعه ،فأغلقت المدارس ودواوين الحكومة ،وخرجو لتشييع جنازته في آخر مأساة كان هو بطلها الشهيد.." (1).

وكتبت مجلة أخبار الأدب تقول" ففي ذلك المساء العاشر من مارس طيرت وكالات الأنباء الخبر ..انطلقت الرصاصات الغبية مرة أخرى لتحفر في جسد الجزائر جرحا جديدا لكن الجرح هذه المرة أكثر إيلاما ووجعا ...،فهذه المرة استقرت الرصاصات في رأس (عبد القارد علولة) المفكر و الكاتب و المخرج المسرحي الكبير .

إرتجّ عقل المثقفين في العالم العربي ،و ترنح عقل العالم كله ...في مساء الثلاثاء الماضي ..وصفته إذاعة "مونت كارلو" بالكاتب و المخرج الملتزم ..هذا الوصف على كلاسيكيته لم يكن شاملا ولكنه لم يخل أيضا من الحقيقة ..فقد كان (علولة) ملتزما فعلا بقضايا شعبه و بالبحث عن الفن الجميل " (2) .

و في صفحتها الثقافية كتبت جريدة الأهالي ،في مقال لأحد كتابها " إلتقينا لأول مرة في مهرجان دمشق المسرحي سنة 1977 و لم يكن (عبد القادر علولة) الممثل و المخرج و الكاتب المسرحي الجزائري قد أنشأ مع رفاقه "تعاونية أول مايو المسرحية "كان لايزال مدير المسرح بوهران و ممثلا و مخرجا فيه، حمل إلى دمشق حينذاك أسئلته عن وظيفة المسرح ودوره في الصراع الشامل وعن الخصوصية العربية في الحكي و السرد ، في التقمص و الانشاد ،وتقديس ،الكلام الذي منه ينطلق الخيال، و تحلق الروح، و كيف تأصلت كل هذه العناصر في الثقافة الشعبية .." (3)

1- السيد راضي ، شهيد مسرح الجزائري عبد القادر علولة ، منشور ثقافي خاص، وزارة الثقافة ج.مصر العربية، ص: 01

2 – فتيحة العسال ، علولة الهم يقتلون الجمال ، نفس المنشور نقلا عن اخبار الادب ، وزارة الثقافة ج.م.ع، ص: 05

3 – فريدة النقاش ، عبد القادر علولة شهيدا ، المنشور السابق نقلا عن جريدة الاهالي المصرية ،وزارة الثقافة ج.م.ع، ص: 07

وافتتح أحد صحفي جريدة منبر الغرب " Ouest Tribune" مقالته(عبد القادر علولة) إسم دخل التاريخ، تاريخ المسرح الجزائري ،مسرحي جريئ، مبـــدع جـــاء بأشكال جديدة وأفكار جديدة لمسرح يبحث عن ذاته و خصوصيته "[1]

و عنونت مجلة "آخر ساعة" إحدى مقالاتها بـــ"إغتيال (عبد القادر علولـــة).. والفاعل ليس مجهولا " جاء فيها " إغتال رصاص الإرهـــــاب المخـــرج والمؤلـــف الجزائري (عبد القادر علولة) وهو في طريقـــــه لالقـــاء محـــاضرة بقصـــر الثقافـــة ..الرصاصات الغادرة تعرف طريقها جيدا . ..أصابت مركـــز التفكـــير والتبصـــر ..هشمت مركز الأفكار و الأحلام ..استقرت في العقل الذي ميز الله به الإنســـــان عن الحيوان ..فتوقف النطق ،وسكن الحوار ،وكل جريمة (علولة)، أنه استخدم حقـــه المشروع في التفكير باستنارة ووعي ..و في الرد بالحجة و المنطق لكنهم لا يطيقـــون الحوار العقلاني الذي يكشف جمودهم الفكري ..ومنذ أول مسرحية أخرجها لفرقـــة المسرح الوطني الجزائري عام 1964 (الغولة) من تأليف رويشد ،و هو يدرك تمامـــا الوظيفة الاجتماعية للفن المسرحي ،فانتقد واستهجن السلوك الخـــاطئ ..ومظـــاهر التخلف وسخر من المفسدين في الأرض ..و تعاطف مع المظلومين ،و المحرومين مـــن أبسط الحقوق المشروعة للبشر ..و بجرأة أزاح الأقنعة من على وجوه ونفوس الزائفين ،و لم يوظف الفن المسرحي لتغيب الوعي و تزييف الواقع أو لمناصرة الباطل . "[2].

و نختم ردود الفعل هاته بما قاله عنه المخرج المصري (أحمد اسماعيل) الـــذي يدرك معنى فقدان السّاحة الثقافية العربية مخرجا فذّا و فنّانا عبقريا (كعلّولة) حيـــث جاء في حديث له: " (عبد القادر علولة) من المسرحيين العـــرب القلائـــل الذيـــن يتميزون بوعي مسرحي يتجاوز القواعد المسرحية للحرفة و مقتضيات السوق الـــتي

1- بليدي ، مقال بجريدة منبر الغرب « ouest tribune » ع: 25فيفري 1993 ،ص: 07.

2- نبيل بدران ، اغتيال عبد القادر علولة ،و الفاعل ليس مجهولا ، من المنشور الثقافي نقلا عن: مجلة آخر الساعة ، وزارة الثقافـــة ،ج.م.ع ص: 08.

تحبس معظم زملائه في مسرح منغلق على نفسه و لايرتاده إلا قلة من المهتمين أو المستهلكين بحثا عن مسرح أكثر فعالية ،وارتباطا بجمهوره ،وذلك باكتشافهم الدائم لخصوصية هذا الجمهور،ودأبه المتواضع لتعميق أدوات التواصل بين المسرح و البشر الذين يخاطبهم و يحقق نجاحه الفني و الإجتماعي من خلال الوصول إليهم " [1].

1- أحمد اسماعيل ،مسرح علولة ، من نفس المنشور وزارة الثقافة ج.م.ع ،ص: 09.

الفصل الثّاني

المدرسة المسرحيّة

- توطئة.
- مسرح علّولة.
- علّولة في ثوب جديد.
- الخصائص و المميّزات.
- مصطلح الحلقة عند علّولة.
- مصادر علّولة.

كلية العلوم الإنسانية و العلوم الإجتماعية
جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان
مكتبة
الرحلية

توطئة:

لقد كانت بدايات المسرح الجزائري في العشرينات من هذا القرن ،و تحديدا الممارسة المسرحية الناطقة بالعربية الفصحى، التي تأخذ من النسق الأرسطي قالبا لها و رأينا كيف أنّ الجمهور الجزائري تفاعل مع تلك المسرحيات التي عرضتها فرقة (جورج أبيض) في سنة 1921 بإقبال متواضع ،لكن رغم ذلك تركت أثرا عميقا على جموع المتفرجين الذين حضروا،حيث كان أغلبهم من شباب الطلبة باعتبارهم النخبة و الطليعة التي تحوز مستوى معتبرا من الثقافة تؤهلها إلى فهم مثل هذه العروض ، التي كانت بدورها حافزا قويا للمبادرات الأولى ذات الأهمية لممارسة العمل المسرحي على النسق الأرسطي " ونعني بالنسق الأرسطي شكل تنظيم العرض المسرحي،اعتمادا على تجسيد الحدث و الإيهام،ومن ثم دعوة المشاهد إلى عملية التماثل وحبسه في دور المشاهد المتطفل و الخامل " (1)

بداية من هذا الوقت تجمّع هواة هذا النّوع الفني باللّغة العربية في شكل جمعيات ثقافية و فرق مسرحية مستقلة يحذوها الأمل في ممارسة صحيحة متطلّعة إلى نشر راق و متطور للنشاط الفني المسرحي الذي كان يمثل في حقيقة الأمر بالنسبة لهم فضاءًارحبا و أسلوبا جيّدا للتعبير و لو بطرق تلميحية و إيحائية عن القيم الثقافية المرتبطة بالهوية العربية الإسلامية العريقة المتأصلة في المجتمع الجزائري ،و التي كان الاستدمار يعمل على طمسها بل و محوها من الوجود نهائيا .

هذه الصّورة نفسها تجلّت في باقي بلدان الوطن العربي ،و التي كانت عرضة هي الأخرى لغطرسة هذا الاستدمار الأروبي الصليبي إبّان القرن التاسع عشر ، الذي كان"قرن الاكتشاف بالنسبة للعربي ،اكتشاف الآخر و هو يستعمر و اكتشاف

1 – عبد القادر علولة ، الظواهر اللأرسطية في المسرح الجزائري ، مداخلة ألقيت في المحاورة للمؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح في برلين الشرقية من 15 ،21 نوفمبر 1987 ترجمة جمال بن العربي ، من مسرحيات علولة ،موفم للنشر 1997، ص: 09.

حضارته في العصور المظلمة ..و الإفلاس الحضاري و الثقافي الذي كان مجتمعنـــا لا يزال يتخبط فيه... إن المثقف العربي و منذ البداية لم يتوان عن تقليد ذلك الآخـــر، و لم يكن ذلك خاليا من الاستفادة بل إن عصر التقليد عند المثقف العربي لم يخل أبـدا من إبداعية أصلية ..تنم عن و عي جدلي بالأنا التي تعبر عنها كتاباته و إبداعاته ..

إن المشروع الثقافي الذي حمله المثقف العربي أكد دائما على "الأنـــا" الـــذي حركته، و التي رفعت التحدي في وجه الاستعمارثم في وجه التخلف بعد ذلـــك ... و في خضم المجابهة الأولى ولد المسرح العربي عبر ممارسات فردية متأثرة إلى حد بعيـد بالمسرح الأوروبي "[1]

فالمسرح كفنّ و لون أدبي متشعّب المرامي ، هو بـــلا شـــك ولي الحضـــارة الأوروبية، حتى و إن كان بعض الدارسين و الباحثين العرب قد أثبتـــوا أنّ هنـــاك ظواهر مسرحية في الأدب و الفرجة العربيتين التي تعتمـــد علـــى الحـــوار و رســـم الشخصية، و يظهر هذا خاصّة في ما يسمى بالمقامات، و ما كان يجري في أســـواق عكاظ، و البصرة، نجد ذلك في كتاب" الظواهر المســـرحية عنـــد العـــرب"حيـــث جاء فيه:

"تكتمل صورة بعض المقامات المسرحية في هذا الشكل من أشكال الظّاهرة المسـرحية عند العرب، خاصّة ما يتعلّق بالحوار و الموضوع، و رسم الشخصية، و شيئ مـــن الصراع، أو قل النمو الدرامي المشهدي البسيط الذي توافر في المقامات" [2]

وتاريخ المسرح العربي كفنّ له قواعده و مبادئه و أصوله " ارتبـــط في مجملـــه بالتاريخ الحديث للمسرح الأوربي نظرا لعدّة عوامل أبرزها التأثـــير الكبـــير لكـــل المسرحيين العرب بما يجري في أوربا في المجال المسرحي ،فقد عمل المسرح العـــربي في ظل المسرح الأوربي لمدة طويلة لا زالت متواصلة لحد اليوم .

1 – فتيحة بوزادي ، التراث و المسرح في المغرب العربي ، رسالة ماجيستير ،جامعة تلمسان، سنة 91-92 ، ص: 17.

2 – علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981، ص: 128.

لكن ذلك لا يعني إطلاقا بأنّ هذا المسرح كان يشتغل كظلّ تابع للمسرح الأوربي بمختلف مدارسه ،بل إنّ تلك التبعية كانت ضرورية حتى يستطيع المسرح العربي أن يكتسب تجربة في العمل المسرحي المستقل بتقنيات ووسائل تتماشى مع متطلبات الحركة المسرحية الحديثة و المعاصرة في الوطن العربي ، وقد كان فضل رجال المسرح الأوائل كبير في إرساء قواعد التأسيس المسرحي الذي سمح للحركة المسرحية في الوطن العربي من انشاء قواعد التأليف المسرحي و الإخراج و التمثيل ،وباقي التقنيات المصاحبة " [1] .

نعم لقد ساير المسرحيون العرب تلك اللّحظات الخالدة للابداع المسرحي في أوربا و هو يشقّ طريقه متفاعلا و متناغما مع التطورات الإجتماعية و الأحداث و المتغيرات الحاصلة في هذا الجزء من الضفّة الأخرى.

تلك الخطوة العملاقة التي تمثلت في النهضة الأوربية التي أسست لعصر التحولات الكبرى في المجالات الاجتماعية و الثقافية و التقدم الاقتصادي ولعل الميزة الأهم بالنسبة لنا في هذه النهضة و نحن نبحث في هذا الموضوع هي تلك القفزة التي تمثلت في إحياء العلوم و الفنون الإغريقية و اللاتينية القديمة خاصة في مجال التراث الفكري ،و هذا عن طريق الترجمة و الإقتباس .

"و قد عاد الإزدهار إلى الفنّ المسرحي في هذه الفترة الثانية من تاريخه بعودة الكتاب في عصر النهضة الأوربية الحديثة إلى الآدب اليونانية و الرومانية القديمة لاحيائها ،وبفضل هذا الاحياء ظهر المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر في فرنسا بنوع خاص "[2] .

ومن هنا اضحت كتابات اليوناني "بلوتاخ" ،و" هيردوت"و الروماني "تاسيون" مادة دسمة لأصحاب الكلاسيكية الذين التزموا بالقواعد القديمة التي قنن لها

1 - المرجع السابق، ص 28/27.

2- إبراهيم عبد الرحمان محمد ، النظرية و التطبيق في الادب المقارن ،دار العودة ، بيروت 1982 ،ص: 115

أرسطو ،وقد ذكر ذلك (بتتلي) في كتابه القيم" فنّ المسرحية" حيث كتب " إنّ المأساة الكلاسيكية الجديدة هي لون من ألوان المأساة نشأ عن محاولة إنتاج مسرحيات على منوال مآسي اليونان و الرومان القدماء ،و هي مقيدة بالقواعد الأرسطوطالية.." [1].

هذه القواعد تمثلت في وحدة الفعل ،ووحدة الزمان ووحدة المكان، أو كما عبّر عنها بالوحدات الثلاث "الحدث ،الزمان،المكان"، وهي التي تمكن الكاتب من التفرغ إلى اللحظات الكبرى من عمر الإنسان و النفس ، فالزمن بطبيعة الحال لا يتعادل في الفن كما يتعادل في الواقع ،فقد تطرأ في الفن لحظة معينة تنطوي على أحداث ومواقف و عواطف لم تعرفها النفس في سيرتها الطويلة هذه اللحظات هي اللحظات الفنية الخاصة.[2]

إنّ الكلاسيكيين أسسوا رأيهم اعتمادا على تقليد القدماء و التأثير بأعمالهم خاصة أرسطو ،و حجتهم في ذلك " أن القدماء عرفوا أسرار الفن ،و نقلوا نماذجهم عن الطبيعة بعد أن هذبوها ،و أزالوا منها طفيلتها كما انهم تطوروا من خلال تجاربهم و أفادوا أساليب تقنية عميقة مدروسة و اهتدوا إلى السبل التي تجسد التجارب وتوفي بها إلى أقصى غاياتها. [3]

و ضمن هذا الإطار عالجت المسرحيات الكلاسيكية موضوعات مختلفة ومتنوعة ارتبطت في مجملها بالمشاكل الاجتماعية،و الفلسفية والأخلاقية،حيث أضحى مسرحا يخدم الأخلاق و القيم و مبادئ التحضر و التقدم،ولقد هدف أرسطو في تقعيده للمسرح إلى تحقيق الغاية الأخلاقية الصرفة ولكن معنى الأخلاق عنده يتسع ليتناول كل ما هو إيجابي في الحياة .

---

1 – بتتلي جيرالديس ، فن المسرحية ، ترجمة صدقي حطاب ، دار الثقافة بيروت 1986 ، ص: 86.

2 – إيليا الحاوي ، الكلاسيكية في الشعر الغربي و العربي نشر و توزيع دار الثقافة بيروت لبنان ، الطبعة الثانية ، ص: 41

3 – المرجع نفسه، ص: 27

إلاّ أنّ دوام الحال من المحال،فسرعان ما عمد المسرحي الفرنسي (كـورني) إلى الخروج عن هذه القواعد التي رآها مكبلة للعمل الإبداعي،وهذا في إحدى روائعـه المسرحية " السيد " (1936–1937) التي أحدثت ضجة كبيرة في أوسـاط المثقفـين والمهتمين بالفن المسرحي بسبب خروجه على ما عرف بـالوحدات الثـلاث الـتي طبعت المسرح الروماني اليوناني .

و بصعود البرجوازية إلى الواجهة وفرضها لنظامها الاجتماعي،و الاقتصـادي على الحياة العامة إذ ذاك ،وظهور ما أطلق عليه حينها بعصر الأنوار، بات من الأهمية بمكان ظهور تيار يثور على الواقع القديم الكلاسيكي،خاصـة في مجـال الفلسـفة والأدب .

ومن هنا كان ميلاد الرومانسية على آثار أنقاض المأساة الكلاسيكية،فحلـت بذلك الملهاة الجادة والدراما البورجوازية محلها، التي تختار شخصيتها مـن الطبقـة الوسطى و تعمل علـى معالجـة وضـع الإنسـان الاجتمـاعي،و الاقتصـادي والسياسي،فكانت لكتابات "**فيجتور هيغو**" وهو يؤسس لهذا النوع من العمل الأدبي صداها وقيمتها، فقد دعا إلى التحرر المطلق،من كل الأصول والقواعـد المسـرحية للكلاسيكية لأنه رآها قيود تحاصر العمل الأدبي وتكبله،بينمـا الأصـل في العمـل المسرحي أنه فضاء واسع ورحب يستوجب انطـلاق الفنـان و تحـرره ليحصـل الإبداع،إذ أن الكاتب المسرحي الروماني يبيح نفسه " حرية أوسع بكثير من الحريـة التي يبيحها الكاتب الكلاسيكي لنفسه في الملاحظة والتخيل " [1].

و من بين الإعمال الرّائعة التي أنتجها المسرح الرومانسي نجد على سبيل المثـال لا الحصر :

- مسرحية بيلياس و ميليساند Pelleas and Melisande لماترلنك .
- مسرحية فراشيسكا دا ريميني Fran cesca de Rimini لدانزيو .

[1]– بنتلي جير الديس ، فن المسرحية، ص: 319.

وبعد ظهور الثورة الصناعية و الحركات السياسية الاشتراكية،برز دور جديد للدراما تمثل في اتخاذها أبعادا اجتماعية و أخرى اقتصادية،تترع إلى البعد الأيديولوجي الاشتراكي،و هذا ما يدفع إلى القول " بأن عاملا محددا جديدا يتدخل في الدراما الحديثة هو حكم القيمة،ففي الدراما الجديدة ليست العواطف وحدها هي التي تدخل ساحة الصراع بل الإيديولوجيات،وحتى النظرة للعالم كذلك" (1)

و المسرح الجزائري بالصورة التي ذكرنا ساير هذا الركب ،حينما انطلق رواده في محاولات تقديم العروض بالطريقة التي جاءت بها الفرق المسرحية المصرية شكلا ومضمونا وفق البناء الأرسطي للعرض المسرحي غير أنهم لم يتمكنو من ترسيخ النشاط المسرحي على نطاق واسع اجتماعيا و جغرافيا إلا بعد عرض مسرحية " جحا " بلغة عامية تفهمها كل شرائح المجتمع وذلك في أبريل 1926 "وتوالت بعد ذلك الأعمال المسرحية، عشرون مسرحية في أقل من عشرة سنوات وامتدت الحركة إلى المدن الكبرى.." (2)

فتوسعت بذلك دائرة العمل المسرحي و حصل الانتشار،وحصل الوعي أيضا بأهمية العمل المسرحي كفن جذّاب وفضاء رحب .

بالموازاة مع ما كان يعرض من مسرحيات استوحاها أصحابها من القصص الشعبية ، من" ألف ليلة وليلة"،ومن وقائع تاريخية مختلفة، و من واقع الحياة الاجتماعية التي كانت منجزة في القالب الأوروبي، كالكوميديا الخفيفة والميلودراما والأوبرات داخل القاعات المغلقة " تواصلت في الهواء الطلق ممارسات مسرحية حية و مرنة من إنتاج الفئات الريفية وموجد لها،كانت العروض في شكل حلقة،تعرض في الهواء الطلق،وعامة يوم السوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثني عشرة مترا داخل الدائرة يتحرك المداح بمفرده يرافقه

1 - ينظر : سيوسيولوجية الدراما الحديثة ضمن كتاب نظرة المسرح الحديث، طبعة 1986، ص: 413 .

2- عبد القادر علولة ، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري ، من مسرحيات علولة ، موفم للنشر 97، ص: 10

بالعزف عازف واحد أو أكثر وغالبا ما يتجاوز عروضا متعددة في نفس الوقت وفي نفس السوق،بفضل صوته وجسده وعصاه كان المداح ينسق عرضا،يحكي ملحمة أو قصة ما استوفاه من الحياة الاجتماعية،ويؤدي بطريقته عدة شخوص،وكان الصوت لديه وسيلته المفضلة لإعداد العرض،فيبسط لوحة واسعة من الألوان الصوتية أو ملكة خاصة لضروب السرد،فكان ينتقل من بسلاسة الهمسة إلى العويل،من سرد عادي إلى حالة من الجيشان اللفظي ومن التأوهات إلى الغناء ..." (1).

ولعلّها كانت أولى الإشارات التلميحية لعمل مسرحي نابع من ثقافة المجتمع وتراثه، لم يلق العناية والاهتمام البالغين لسببين رئيسيين على الأقل:

- أولهما: تضييق الاستعمار على هذا النوع من العمل بتأثيره القوي والسريع في نفسية الجماهير نظرا لما يحمله من عناصر كالحوار، والتغني بالقصائد،والسرد و اعتماده على الكلمة التي تجلب انتباه المتفرجين فيتفاعلون بالمستوى الذي يفرضه عليهم الراوي أو المداح أو القوال، فكان بالنسبة للإستدمار منبرا لتغذية الروح الوطنية، ونشر الوعي ومن ثم تمرير الرسالة .

- و ثانيها: نزوع أغلب الرّواة إلى الشّعر فـ" مع تطور الحركة، أصبح أغلب الرواة شعراء للوطنية منددين في عروضهم بالاستعمار،وبعبارات تكاد تكون صريحة ...و للأسف لم يستلهم رواد النشاط المسرحي الأرسطي الناطق بالعربية،من شكل الحلقة لأنه جدير بالاهتمام، وكان بدون شك سيسمح بترسيخ أعمق للمسرح في الثقافة الشعبية "

1 - المرجع السابق، ص: 10-11

لقد كان لكتابات و أعمال أولئك العمالقة من المسرحيين العالميين المرموقين أمثال(بيسكتور) Piscator، (لوناتشارسكي) Launatcharski،(ميرهولد) Meyerhold في فترة متقدمة، الأثر البارز في تشكيل القاعدة الصلبة لمسرحيينا الذين و" باكتشافهم في التجربة العالمية تقنيات أخرى لتركيب العرض المسرحي وجدوا أنفسهم أمام واقع محدودية ممارستهم، خاصة حينما تعاملوا مع أعمال (برخيت) Breckt الألماني،و الذي كان له الأثر الواضح في المسرح الجزائري عموما،ومسرح (علولة) خصوصا إذ انعكس ذلك على أعمال كثيرة من مسرحياته.

مسرح علّولة:

إنّ مسرح (علّولة) بالنظر إلى محطّاته المتتابعة،إنّما هو صرح بنته تجارب وأحداث ووقائع ومدارس تباينت وتداخلت أحيانا أخرى،شكّلت رصيدا تراكميا غنيا يمكننا تلمّس ذلك و ملاحظته في مسرحياته ذاتها،حينما نقرأها أو نتفرّج عليها، فحتما سنجد جملة من الخصائص و المميزات نرصدها كالآتي :

أوّل ميزة يمكن التوقّف عندها هي أنّ مسرح (علولة) كان مسرحا احتماعيا يأخذ من الواقعة الاجتماعية موضوعا له،فيعمد إلى طرحها و تحليل مضامينها وتفكيك تشعباتها محاولا إيجاد الحل الأنسب لها وفق المنظور الإيديولوجي الذي يؤمن به ولأن حقيقة المسرح هي في أن يتكفل بمفهوم المجتمع وقضاياه فالمسرحية الاجتماعية تهدف إلى تحقيق أبعاد و مرامي واضحة من خلال تصويرها مثلا: لمجتمع يحارب التخلف و يناضل من أجل مجتمع حر تسودهُ الحرية و العدالة الاجتماعية والمساواة،كما أنها تهدف إلى رصد و نقد الظواهر و المشاكل

الاجتماعية التي يمر بها المجتمع عبر مراحله المختلفة و توظيفها دراميا خدمة للصالح العام. (1)

هذه الميزة أضحت ثابتة بل هي حجر الزاوية في جل الأعمال التي قدمها (علّولة) وأنت تقرأ عناوين المسرحيات ومن غير أن تلج إلى المضمون،تعرف إبتداءا أن هذا موضوعا إجتماعيا خطيرا يعاني منه المجتمع .

إنّ عنوانا كـ" الخبزة " أو" العلق" أو"حوت ياكل حوت" أو "الأجواد" وغيرها من الاعمال تحيلك مباشرة الى مضامين اجتماعية واضحة تكفلت بمعالجة مشكلات و ظواهر بارزة استفحل دائها وانتشر وبائها ،و لعل ذكاء (علولة) الفني يبرز في هذه النقطة بالذات حينما يختار عنوانا مناسبا واضحا لا تكلف فيه ملفتا للانتباه ،يلخص الفكرة الأساسية للمسرحية منسجما مع الهدف المراد تحقيقه و هذا في كلمة واحدة أو إثنين على الأكثر .

لقد طبع مسرح (علّولة) منذ الوهلة الأولى بالطّابع الاجتماعي،حتى و هو يترع في أحيان كثيرة إلى طرح سياسي معيّن،فإنّه كان يولي للبعد الاجتماعي الأهمية البالغة ولهذا –في رأينا– تجاوب معه الجمهور و تفاعل لإنّه استطاع أن يخلق ذلك الجو الذي بواسطته يحدث الارتباط و الانسجام،ويتولد الإحساس والشعور المتبادل بأن كلا الجانبين معني بهذه القضية أو تلك أو بأن خللا ما يهدد استقرار المجتمع، يستوجب المعالجة والاصلاح .

(علّولة) من هذا المنطلق يظهر بأنّه صاحب قضية ملتزم بها إلى حدّ يصعب التفريق بينهما،كرس لها حياته ،وأشغل من أجلها فكره ،و سخّر لها قلمه و إبداعه، ثم إنّ"ممارسته المسرحية لا تخرج عن كونها تجربة لأفكاره الايديولوجية التي تبدو واضحة و مجسدة في كل أعماله " (2) .

1- ينظر : مسرح علولة مصادره و جمالياته ، ص 77 .

2 – فتيحة بوزادي ، التراث في المسرح في المغرب العربي ، رسالة ماجيستر ، جامعة تلمسان ،92/91، ص: 137 .

إنّ (علولة) و هو يتعرض في عمله المسرحي لأي ظاهرة اجتماعية، إنما ينطلق في ذلك من أسلوب نقدي بارز ،فالنّقد واضح جلي في المسرح العلّولي ،و النقد هنا ينطلق من دون تردد أو خوف من الواقع الموروث و هياكله و مخلفاته على المستويين الاجتماعي و السياسي [1] .

إنّ هذا النقد يأتي في تلك الصياغة الدرامية الحافلة بالصراع يهدف إلى فضح تلك السلوكات الهجينة التي تمارسها الطبقة البورجوازية المترفة في واقع المجتمع ضد أولئك البؤساء و البسطاء الذين يكدحون يوما بعد يوم من أجل الحصول على لقمة العيش و بناء وطنهم أيضا ،كما أنه نقد لقرارات سلطوية لا تتلاءم و طموحات الفئات الاجتماعية المحرومة أو لاتعبأ بواقع المجتمع في تطلعاته و آفاقه .

لقد سأل مرة السؤال الآتي : لمن تكتب ؟

فكان جوابه : " أكتب لشعبنا واضعا نصب عيني منظورا أساسيا: ألا و هو ترقيته الشاملة و الكاملة ،أود أن أزوده بواسطة إمكانياتي المتواضعة و على طريقتي الخاصة بوسائل و بأسئلة و بمبررات و بأفكار تمكنه –بينما هو يرفه عن نفسه– من أن يجد مادة ووسائل تساعده على تجديد طاقاته و بعث الحيوية في نفسه لكي يتحرر و يمضي قدما إلى الأمام في الواقع أنا أكتب و أعمل من أجل أولئك الذين يعملون و يبدعون في هذا البلد سواء يدويا أو فكريا ، من أجل أولئك الذين يبنون و يشيدون و يخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر و ديمقراطي واشتراكي،أبطالي هم أناس نصادفهم كل يوم،أناس عاديون ،وهم الذين يقومون في الواقع بصنع الحياة اليومية وتقويضها [2] وكم هم هؤلاء الذين يعملون و يكدون من أجل بناء وطنهم و تشييد صرحه و يتطلعون إلى مستقبل مزهر مشرق .

---

1 – ينظر : مسرح علولة مصادره و جمالياته، ص: 78 .

2– من مسرحيات علولة (لقاء مع علولة) ، أجراه: محمد جليد، ترجمة:أنعام بيوض، ص: 243 .

إنّ (علولة) بهذا المنظور كان يعمل لشريحة واسعة من الشعب على اختلاف مستوياتها بل و أعمارها أيضا، فضلا عن النخبة التي تقاسمه نفس الأفكار والتوجهات والرؤية سواء للحياة ،أم للفن ،لأن الفن عنده ينطلق من تصور إيديولوجي عن العالم ، بل لايمكن أن يوجد عمل فني ، يخلوا تماما من مضمون ايديولوجي [1] .

و هو يتحاور مع الجمهور من خلال عروضه المسرحية، يكاد يمثل كل واحد منهم في مشهد من المسرحية فتجد المرأة نفسها و الرجل أيضا،و تجد الفتاة نفسها والشاب أيضا،و يجد البسيط أحواله و العامل و المسؤول ؛ و مجموعة من المؤسسات و الدوائر بل يعيشون ماضيهم و حاضرهم في أجواء تلميحية تمتزج فيها الفكرة مع الواقع،فالشخوص متنوعة بحسب التنوع الحاصل في واقع الشعب، ولكأن كل واحد من الجمهور يتفرج على نفسه ويعيش واقعه .

لتوضيح الصورة علينا تقديم أمثلة لمجموعة من المقتطفات من بعض المسرحيات تدليلا على ماذهبنا إليه في تحليلنا:

و سنأخذ من مسرحية " العلق " * مثالا ففي اللوحة الرابعة منها يعمد (علولة) بالكشف على حقيقة أولئك الذين عمدوا غلى التحكم في مصائر العمال واستتراف طاقاتهم وامتصاص عطائهم و استغلال جهدهم، لا لشيء سوى لتحقيق أهدافهم و حماية مصالحهم .

المدير: أهلا، أهلا بالفايقة، ولكن حتى أنت غالطة فالحق اليوم عيد ميلادي واليوم نقفل الأربعين، ولكن الاحتفال هذا غير سبة ،اليوم نهار كبير ،اليوم العلاقات

الجميع : العلاقات !

1- ينظر كتاب : الماركسية و النقد الادبي ، ترجمة: جابر عصفور ، ط (02) ، ص: 25.

* - مسرحية " العلق " ألفها علولة سنة 1969 تعالج موضوعا خطيرا هو البيروقراطية ، تجاوب معها جمهور غفير .

المدير : نعم اليوم تمتن العلاقـــات .

الجميع : تتمتن العلاقات.

المدير : نعم اليوم علاقات جديدة غادي يربطها مديركم الحاج حميـــدة مـــع كبار المدينة وأنتم نتمنى لكم تكونوا معايا وتساندوا في المسألة [1]

وتنتهي المسرحية في لوحتها الرّابعة بنهاية أراد لها (علّولة) أن تكون كذلـــك، وهي دخول المراقب المالي على المدير وجماعته الذين كانوا غارقين في نشوة الســـكر والمجون، فيلقي القبض عليهم ويودعهم الحبس.

إنّه يقدّم بهذه الصورة إشارة واضحة لنهاية الإستغلال الحتمية والقضاء علـــى الإستغلاليين أينما كانوا وكيفما كان مستواهم، وهي نهاية سعيدة بالنسبة للجمـــهور حيث تبعث فيهم زيادة على الإحتقان الذي تشكل عندهم لمثل تلـــك الســـلوكات والتصرفات المستهجنة، الفرحة والتفاؤل بقرب القضاء على الإستغلال، ومما يزيـــد ذلك تشويقا، هو إختتام المداح لهذه اللوحة والمسرحية كلها بمقطوعة شعرية شـــعبية خفيفة :

كيف المعمول وسلاكها، وين تغدى ياسي الحاج حميدة

قدمت كرسيـــــــك، واحتليت المايدة ياسي الحاج حميدة.

صبحت الإدارة سوق للفايدة ياسي الحاج حميدة.

شيدت عرشك وعفست على المبدأ يا سي الحاج حميدة [2].

زيادة على الصورة والحركة التي استفز من خلالها الجمهور، حتى يرسّـــخ في أذاهم التعلّق بالهدف الذي أراد الإنتهاء إليه، يستوقفهم بهذه المقطوعة التراثية الشـــعبية معتمدا فيها على طاقة السماع، حتى يمكن للفكرة ويشدالإنتباه أكثر ويحصل بالتـــالي التفاعل المطلوب.

1 – عبد القادر علولة،مسرحية العلق، 1969، ص: 06

2 – المصدر نفسه، ص: 08

هذا هو مسرح (علّولة)، مسرح سياسي وتحليل إجتماعي، ونقد مباشر الغـــرض منه التوعية والتعليم، ليس بالمفهوم الأكاديمي، وإنما هو محاولة الوصول بمعية الجمهور إلى نتيجة تفرضها طبيعة المسرحية، فهو يتلمس الواقع الاجتماعي، ينتقده و يناقشه إلى حـــد التصادم معه في بعض الأحيان.

في مسرحية "الخبزة" التي خلاصتها تكمن في أن سي علي - وهـــو الشـــخصية المحورية في المسرحية - هو مجرد كاتب عمومي، مثله مثل عشرات الكتاب العموميـــين الذين يكسبون قوتهم من كتابة الشكاوى والعرائض، لكن زبائنه في الواقع أكثر منه فقرا، وانسحاقا فهم عاجزون عن سداد أتعابه، وسي علي إنسان طيب وكريم، لا يرفض طلبـا لأحد يحب مساعدة الآخرين وحل مشكلاتهم، ولا يأخذ أجرا من هـــؤلاء المعوزيـــن، ولكنه - وهنا بيت القصيد - هو نفسه يتضور جوعا، ولا يجد وزوجه سوى حبـــات الزيتون غداءا يتكرر في كل الوجبات وفي أحيان أخرى تغيب حبات الزيتون هذه.

ولنترك المشهد يعبر عن هذه الصورة :

عائشة : كول يا علي ما بقى حال.

السي علي : الزويتينات هذوا شفوني.

عائشة : كول برك ما تتمسخر

السي علي : قولي لي ذوق ما تقوليليش كول.

عائشة : هذاك ما اعطى الله.

السي علي : ها لنو يا عايشة، ها لنو.

عائشة : هذا وقتها خلي البلاد تروى.

السي علي : البلاد تروى واحنا نعومو في البيت، القطرة عايشة، القطرة.

عائشة: لو كان مشيت علمتهم كانو يسقمو السطح، ماشي حق عليك يا علـــي هذا مال الدولة، راه رايب و احنا مغمضين العين عليه " [1]

[1] - عبد القادر علولة، مسرحية الخبزة، 1970، ص: 05.

إنّها حال أولئك المعوزين الذين يعيشون الفقر المدقع ويصارعون الجوع والقرف، بينما غيرهم من المترفين يتنعمون بخيرات البلاد وأموالها، وهو منطق قائم على اللاعدل يجب أن يصحح وأن يصوب، ويصل سي علي هذا إلى حد مشاركته في مسابقة لتأليف كتاب يتحدث عن الجوع وفعلا يغلق محله، ويشرع في كتابة هذا الكتاب الهام، الذي أطلق عليه من اللحظة التي بدأ فيها عنوان "الخبزة" ويبدأ في التجوال بين الناس جامعا مادة الكتاب، التي لا تعدو "أن تكون رصدا حيا، بأسلوب فتوغرافي لمظاهر الفقر والظلم اللتين تكابد هما الجماهير الكادحة..وبالفعل ينتهي من كتابه..ينال عنه جائزة الأولى فتسلط عليه الأضواء، وتعقد الصحافة معه لقاءا خاصا يتحدث فيه عن آرائه ومشاريعه المختلفة والواسعة."[1]

إنّ مسرح (علولة) مسرح فكري، مشبع بمبدأ يهدف إلى التّوعية النضالية كحتمية لا بدّ منها للمجتمع حتى يخرج من دائرة التخلّف اعتمادا على الرمز الإجتماعي والتاريخي لإعطاء المسرحية دلالة أكثر وضوحا واستيعابا وأكثر إيقاعية، تماما كما فعل (بريشت) في أعماله من خلال ما أسماه بالمسرح التعليمي.

إنّه كاتب واقعي في فكره وتحليله وإنتقاده وثوريته لذلك تتحوّل الوقائع والأحداث والمواقف لديه بفضل مقدرته الفنية إلى شكل فني يعبّر عن مختلف الشرائح الإجتماعية ويكشف لنا عن الوشائج والعلاقات الإنسانية المعقّدة التي تجمع هذه الطبقات، يكتبها في مشاهد مسرحية ولكن بصعوبة حيث قال مرة :يجب أن أقول أيضا بأني أكتب بصعوبة وبأني على هذا الصعيد شديد المراس وصعب الإرضاء، وهذا راجع دون شك لكوننا ذوي طبيعة مغرقة في الذاتية وقلقة..[2]

1 – رفيق علاء الدين ، مقاربة نقدية لمسرح علولة ، مسرحية الخبزة نموذجا ، مقال بمجلة الحلقة ، عدد 04،نوفمبر 1993، ص: 33.

2 – ينظر كتاب : من مسرحيات علولة ، ص: 244-245.

علّولة في ثوب جديد :

لقد مر بنا القول أنّ (علّولة) وهو يعيش حياته المسرحية قد مـــرّ بلحظـــات أساسية صنعت تجربته، وصقلت شخصيته، وجعلته يتدرج خطوة خطوة، إســـتوعب فيها جيّدا خصوصيات هذا الفن المتشعب الطرق، المتعدّد الأساليب لأنّ الفن معقّـــد بقدر تعقد الحياة، خاصة ما تعلق بموضوع الممارسة التي تتطلب التفكـــير دائمـــا في الإبداع والتطوير.

وأي عمل ناجح في حقيقة الأمر مرهون بتوفير هاتين الخـــاصتين كحتميـــة يفرضها العلم والواقع، فبالقدر الذي نطور فيه أعمالنا، ونبحث لها عن الجديد الـــذي يثمن خصائصها ومضامينها بالقدر الذي نسعى فيه إلى توفير النجاح لها وضمـــان الإستمرارية لها أيضا.

(علّولة) في مشواره الفني يمكن أن نرصده في محطتين بارزتين :

محطّة استيعاب الفن المسرحي: وامتلاك زمامه كما هو في شكله ومضمونـــه القادم من أوروبا ذو النسق الأرسطي وقد أخذت حيزا زمانيا ومكانيا لا بأس بـــه في حياته الفنية، قدم من خلالها أعمالا كثيرة سواء كممثل أو ككاتب ومخرج، وتزامـــن مع هذه التجربة رحلة بحث عميقة ولدتها أسئلة كثيرة، منها إلحاح "الذات" ومنـــها رغبة التجديد والإبداع، ومنها الماضي الزاخر بالتراث العتيـــد، والثقافـــة الشـــعبية الشاسعة الضاربة في أعماق عادات وتقاليد المجتمع، وهي كـــثر حـــافل بـــالإبداع والتنوع.

هذه المرحلة الطويلة المتأنية والمتأدة أخذت أبعادا مختلفة وفرضـــت أســـاليب متنوعة كان إحراج العقل فيها وإدامة التفكير في إيجاد الوسائل وبدائلها والأشـــكال ومضامينها الطريق الذي سلكه والخط الذي تبناه.

فانطلاقا من سنة 1972 أين أصبح مديرا ومخرجا لمسرح وهران الجهوي حيث لعبت الأحداث السياسية والإجتماعية التي عاشتها الجزائر ممثلة في تفاعلات الثورة الزراعية وتوجهاتها .. إقترح (علولة) على فرقته المشاركة في تلك الأحداث السياسية الهامة بنص أسهم في كتابته جميع أفراد الفرقة، وكان هذا النّص تحت إسم "المايدة" وهو إسم إحدى القرى الجزائرية، وأحداث المسرحية مستوحاة من أحداث حقيقية وقعت في هذه القرية نتيجة للإصلاحات الزراعية، فانتقل (علولة) بفرقته يطوف القرى لعرض المسرحية، وبدءوا عروضهم في قرية (المايدة) وكان (الأتوبيس) * الذي أقلهم هو مترلهم ومسرحهم ومطعمهم ومقامهم وهناك بين الفلاحين بدأ صدام (علّولة) بالثقافة الشعبية وصدامه بالمسرح الأوربي...، ذلك الصدام الذي انتهى بأن تشكك (علّولة) في المسرح الغربي من أساسه[1].

إنّ هذه المسرحية التي تم إنتاجها في مسرح العلبة الإيطالي، كان يتصور أن موضوعها وأحداثها التي تدور حول الفلاحين كافية لكي يتجاوب الفلاحون معها، غير أنه إكتشف أن الفلاحين لهم أسلوب خاص في التلقي دفعه دفعا لأجراء تعديلات يومية في المسرحية وانتهى الأمر بعد أربعين ليلة في أربعين قرية مختلفة بأن أصبح في حوزته مسرحية مختلفة، تماما عن تلك التي بدأ بها حولته، مسرحية صاغها له الفلاّحون كتابة وإخراجا، ولشدّة اهتمامه بالنّتائج حمل (علّولة) مسرحيته تلك وذهب إلى المسرح الوطني الجزائري وقدّمها للنقّاد والمثقفين وجمهور العاصمة، ويضحك (علّولة) حين يتذكر أنّ السؤال الوحيد الذي وجه له في الندوة التي أعقبت العرض كان: كيف فهم الفلاحون هذه المسرحية ذات النزعة التجريدية؟ وشد ما

* - الأتوبيس: كلمة فرنسية تعني:الحافلة في العربية.

1 - جمال صدقي ، وداعا "فتى وهران الجميل" ، مقال بمجلة: إبداع للأدب والفن ، العدد : 1994/04 ،جمهورية مصر العربية، ص: 21-21

كانت صدمتهم حين أخبرهم أن هذه المسرحية هي من إنتاج الفلاحين أنفسهم وشد ما كانت صدمته هو حين اكتشف المفارقة[1].

لقد ولّدت له هذه التجربة نتائج من بينها: أنّه لا ينبغي أن يقتصر تعامله مع جمهور المدينة، وألاّ يحصر نفسه في أشكال التلقي السلبية والسابقة التجهيز، بل لم يقنع بالفاعلية "المحفوظة" لمسرح العلبة الإيطالي، و"اكتشف .. ومجموعته المسافة التي كانت تفصل عروضهم السابقة عن هذا الجمهور، كما اكتشفوا ينابيع جديدة مع جمهور مدينتهم،وبدأ السؤال الجوهري يشق لنفسه طريقا أكثر تجديدا.. كيف نتعامل في المسرح مع ثقافة الجمهور الذي نتجه إليه، وكيف نستفيد بهذه الثقافة في الوصول إلى الجمهور" [2] .

إنّها الإشارة التي دفعته لأن يعكف – بعدما لاحظ واكتشف هذه النتائج المثيرة – على دراسة الثقافة الشعبية بوجه عام والفنون الشفوية (القولية) وأشكال الإحتفال وأنماط التعبير، وشاركه في الأبحاث التي امتدت أكثر من عشرين عاما صديقه ورفيق عمره (امحمد جليد) الذي كان يعد أطروحة للدكتوراه في هذا الموضوع وخلال هذه الأعوام العشرين جاب (علولة) و (جليد) القرى والأسواق والمواليد والإحتفالات الشعبية يسجلان ويفكران ويقارنان وساعدهما ثقافتهما الموسوعية في هذه الدراسات كثيرا [3].

وتعمّقت رحلة البحث هاته بالغوص أكثر في التّراث الشّعبي لفهم أسراره ومكوناته الدقيقة، وأشكاله الفنية الخاصة، نظريا بالبحث في كتب التراث العربي وعمليا ميدانيا بمتابعة العروض الشعبية المختلفة التي تنظم عادة بالاسواق و الأماكن العامة عن طريق المشاهدات و جمع الملاحظات و تسجيلها.

---

1 – ينظر المرجع السابق ، ص: 22

2 – أحمد إسماعيل ، مسرح عبد القادر علولة ،مقال بمجلة إبداع للأدب والفن –العدد :04/1994 جمهورية مصر العربية، ص:25

3 – المرجع نفسه في مقال: وداعا فتى وهران ، ص:22

والقول، إذ لا ينبغي للمسرح أن يكون "متنفسا" بل بوتقة تطور وإبداع ينبع من القلب والفكر، وليس عليه أن يعمل قسرًا وفق أنماط الإيهام والتنويم المغناطيسي"[1]

6/ مسرح ارتكز على إعادة الإلتحام مع العادات والتقاليد الفنية الثقافية المتراكمة في المخزون التراثي الشعبي ممّا جعل العمل ينصّب على قدرات التجريد، وعلى القدرات والعادات والحساسيات السمعية، وعلى قدرات التضمين والتخييل والإستهواء والإبداع، كل هذه القدرات الموروثة التي لا تزال نوعا ما متأجّجة يحملها شعبنا تاريخيا، فأنا يقول علّولة: أعمل منطلقا ممّا سبق ومستوحيّا من المناهل الشعبية والعالمية على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري، منزلة تجعله عنصرا فعالا وغير مستلب أثناء العرض[2].

"وتمثل هذه العناصر الأخيرة عماد المسرح عند (علّولة) فالقول مثلا يقوم بدور مركزي للأدوار والشخصيات حتى أن أول ثلاثية (علّولة) سميت بـ :"الأقوال" فالقول هو الذي يستحضر الأحداث، هذه الأحداث التي تبدو وكأنّها تنتمي إلى زمن مضى، حيث كانت تتحلّق الجماهير في الحلقة داخل هذه الأجواء وحولها يرتبط الجمهور بالقصّة والذاكرة الجماعية وينتقل إلى مكان وزمان عايش فيهما الأبطال حيث "القوال" يتقمص هذه الشخصيات يؤديها بلهجتها وحركاتها ويتصور في سردها مواقفها وأحاديثها، بل يملك قدرة مرنة في تجسيد جوانب من نفسياتها وتقديم ظروف حياتها" [3].

1 - ينظر :من مسرحيات علولة، لقاء مع علّولة، ص: 235 إلى ص: 237

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص: 237

3 - فتيحة بوزادي، التراث والمسرح في المغرب العربي، رسالة ماجستير ، جامعة تلمسان 1991-1992 ، ص:139.

7/ إنّه مسرح "يختلف كثيرا عن التقليدي، فالسّرد هنا، والفعل هنـــاك في المســـرح الأرسطي، والتخييل والمشاركة هنا، والإيهام هناك، والمتفرج متفاعل وإيجابي هنـــا، و المتلقي سلبي هناك" [1].

8/ العمل فيه يركز على انتباه المتفرج، حيث يولي أهمية قصوى للقدرات الســـمعية المؤهلة لتحريك الخيال من خلال ايعاز المشاهد الذي يدفعه بالتالي لأن يرى في الحيـلة بعيون قلبه وذكائه، بعين تجربته ورأس حاله الخاص والمعاش، ومعرفته وضمـــيره، أن يرى المجتمع ويرى نفسه في آن، هنا يجدر التوضيح: بأنه ليس "مسرحا إذاعيـــا" ولا هو مجموعة قصص أعدت لتسمع، ولكنه مسرح، بمعنى أن هنـــاك تمثيـــلا يشـــاهد" التمثيل مبسط ومشذب إلى أقصى درجة، حـــتى يصـــل في بعـــض المواضيـــع إلى مستويات عالية من التجريـــد، لكـــي لا يتخطـــى القـــوة الإيعازيـــة للمنطـــوق وللقول[2].

9/ إنّه مسرح ينهل من الثقافة الشعبية وتراثها العميق خاصّة فيما يتعلـــق بالناحيـــة الشكلية، أين أطلق عليه "مسرح الحلقة" تدليلا على هذا التوجه والإرتبـــاط أيضـــا، وهو الفرق الجوهري بين مسرح (علولة) والمسرح الأرســـطي وتجلياتـــه الأوربيـــة المعاصرة، وهو إذا هذا الشكل الحلقي في الفرجة، كما نجده في الســـامر الشـــعبي في مصر، فالجمهور حول العرض المسرحي، وليس أمامه؛وما ينشأ عن ذلك من علاقـــة حميمية، والإهتمام بتنشيط الطاقات الإبداعية والثقافية للمتفرج عن طريـــق إثـــارة الخيال بالصور الإيحاءات، وتفاعل المتفرج مع العرض من خلال المفردات الشـــعبية النابعة من ثقافته [3].

1 – أحمد اسماعيل ، مسرح عبد القادر علولة ، مقال بمجلة إبداع ، مجلة الثقافة والفن ، ج م ع ،ص:26

2 – ينظر:لقاء جليد مع علولة ، من مسرحيات علولة، ص: 238

3 – ينظر :مسرح عبد القادر علولة ، مجلة إبداع ، ص :26.

ففي مثل هذا النّوع من العروض يشترك الرّاوي والمتفرج بصفة دينامية وجدلية في ترتيب العرض، ويقوم المداح دائما أثناء أدائه للسرد بالإندماج في الأحداث تارة بالخروج منها تارة أخرى، بأداء جسدي مركب يصل في بعض الحالات إلى درجة عالية من التجريد، ففي لمسات صغيرة يعطي الراوي حياة للشخوص المشاركة في الحبكة، و في بعض المرات كان المداح بجملتين صغيرتين أوثلاث يركب الشخصية الرئيسية والشخصيات الثانوية والحاكي (الراوي) دفعة واحدة، وفي غالب الأحيان ، يكون المداح، شاعر ومؤلف النص الدرامي الذي يقوله، فهو في مركز الحلقة : الراوي/الممثل/المغني، بمسرح الكلمة، وينقش العرض بمختلف أجناس القول : التلميح، الإشارة، التصيح، التضخيم، بهدف اثراء الخيال المبدع للجمهور[1].

مصطلح الحلقة عند (علولة):

لقد رأى (علّولة) وبعد دراسة معمّقة في إطار التجربة التي خاضها "أنّ الحلقة هي فعلا مسرح كامل تجمع بداخلها كل العناصر الأساسية والمكونة للمسرح، فالحلقة تملك فعلا :

"- الممثّل والممثلين.

- المفردات الخرافية والإجتماعية

- فضاء اللّعب : أو خشية العرض والمشكّلة بطريقة دائرية.

- مكان العرض : السّوق أو الوعدة.

- الجمهور (الملتقي) الذي يحيط (بالقوال) في شكل دائري جلوسا أو نصف جالسين أو وقوفا.

1 - ينظر : من مسرحيات علولة ،الظواهر اللأرسطية في المسرح الجزائري ،ص: 12

- قاعدتها الإقتصادية: المتمثلة في القطعة النقدية التي يدفعها المتفرج كلما استرعى المدّاح انتباهه.

- يجب أن نسجّل هنا بأنّ (القوال) يلزم نفسه بألا يقطع قصته، كي يطالب بالنقود إلا في الأوقات الحساسة من القصة (الترقب، الإنفعالية...) بالفعل هذا المفهوم للمردود المالي المرتبط بطبيعة مفردات القوال وشجاعته هو الذي سمح للحلقة أن تحافظ على وجودها خارج كل بنية رسمية والتعالي عن الممنوعات التي فرضت عليها[1]..."

كل هذه العوامل التي تطرقنا إليها هي خصائص المسرح الحديث والتوجه الفني الإبداعي، القديم الجديد الذي لجأ إليه (علولة)، ليفصح عن مسرح أكثر ارتباطا بخصوصيات مجتمعه وبيئته.

1 - Ghaouti AZRI – ALLOULA : Le Goual (diseur) contemporain une synthèse -Oran le 03 Aout 1998 page : 2.

مصادر علولة :

إنّ الحديث عن مسرح (علولة) يجرنا حتما للحديث عن المصادر والمنابع التي استمد منها تشكيل هذه القاعدة الصلبة للتجربة المسرحية الرائدة، والتي في حقيقة الأمر لم تأت من فراغ، بل الإبداع والصبر والتجديد هي العناصر التي كفلت لهذه المدرسة أن تبرز، وتعلن عن نفسها.

فزيادة على الاستعدادات النفسية والذهنية التي كان يتمتع بها (علولة)- وهي أمر مطلوب لكل فنان أو مبدع في إنطلاقته الأولى - فإن ثمة عناصر أخرى أسهمت بقوة في تشكيل هذا البناء وأضحت بذلك مصادر مهمة ومراجع أساسية كانت البوصلة التي يتحكم من خلالها في عملية الإنتاج والإبداع الفني.

ونحن إذ نرصد هذه التجربة فإنّنا سنتحدث عن أهم المراجع و المصادر التي اعتمدها (علولة) في مشواره الفني المسرحي حيث نراها في الآتي:

1/ الإيديولوجيا – أو الواقعية الإشتراكية.

2/ الواقع الإجتماعي – أو البيئة الإجتماعية.

3/ (بريخت) المسرحي الألماني – أو التيار الملحمي التعليمي.

* الإيدولوجيا :الواقعية الإشتراكية :

ولعلّها أهم منطلق اعتمد عليه (علولة) في مشواره التأليفي والإنتاجي للعمل المسرحي ومعالجته لتلك المواضيع الإجتماعية والسياسية المتنوعة والمتعددة ولأنها كانت في تلك الظروف ملاذ الكثير من الدول التي خرجت من حيز الإستعمار أو حتى التي بقيت تحت سلطته إذ تفاعل معها المثقفون والأدباء والفنانون وعبّروا عن أرائهم من خلالها.

"وكأيّ ظاهرة إجتماعية أو أدبية، لم تنبع الواقعية الإشتراكية من الفراغ فهناك ظروف إقتصادية وثقافية وتاريخية، تعقدت فيما بينها لتفرز لنا أسلوب ومنهج

الواقعية الإشتراكية، ولتخلق جيلا كاملا حمل مشعلها، وما تزال أسماء مثل (جوركي)، (مایاکوفسكي شولوخوف)، و(ناظم حكمت)، (أراغون) وغيرهم من الذين شقوا طريقا جديدا في مطلع هذا القرن* خالدة حتى الآن، وهي تزهو اليوم بأسماء خيرة من مختلف البلدان الذين ورثوا زخم الثقافة الإنسانية بكل أبعادها كـ (برتولد بريخت) (بول أيلوار) (بابلو فيرودا) وعشرات الكتاب والفنانين الآخرين"[1]

إنّ هدف الواقعية الإشتراكية كان واضحا منذ البداية، وهو الإلتحام مع الطبقة الشغيلة الكادحة والدفاع عن مصالحها والتحدث عن واقعها.

وهذا يدعونا إلى القول بأن ظهور الواقعية الإشتراكية أو "الفن البيرولتياري" الواقعي (التسمية جاءت من كونه في الأساس يرتكز على نضالات الطبقة العاملة التي لعبت دورا حاسما في نشوء الواقعية الإشتراكية)[2].

مرتبط بشكل أساسي بالمثل والقيم الثورية الإشتراكية، وبنضال وكفاح البروليتارية التي كانت وقتها أكثر الطبقات انسحاقا[3]...

لقد أعادت الواقعية الإشتراكية وبنظرة جديدة بناء توجهات المجتمع الثقافية والإجتماعية والفكرية والإقتصادية لصالح فئات العمال والفلاحين باعتبارهم حقيقة الشعب، وقد قال لينين مرة "لكي يقترب الفن من الشعب، ويقترب الشعب من الفن يجب أن نبدأ بالإرتفاع بالمستويات، والثقافة العامة" [4] وفي إطار هذا التوجه عمد الكتّاب والمثقفون إلى التعقيد لمسار الواقعية الإشتراكية ومن ذلك محاولة

---

* – إنه يقصد مطلع القرن العشرين و ليس الذي نحن فيه: فحتى و إن تصدعت الاشتراكية بسقوط المعسكر الشرقي و رموزه و تغير الكثير من الأنظمة الشيوعية نحو الديموقراطية، إلا أن هذا الفكر يبقى مطروحا في الساحة لدى الكثيرين: حكومات، مفكرين....

1 – واينسي الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، بحث في الأحوال التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية ،م.و. ك 1986 ص:467

2 – ينظر بيلوف سرغي ، الواقعية الاشتراكية منهجها واتجاهاتها نقلا عن: الواسيني الأعرج اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ص: 468.

3 – ينظر المرجع نفسه، ص: 468.

4 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 470.

(مكسيم جوركي) خلال المؤتمر الأول للكتّاب السوفيت سنة 1934 إذ اعتبر أنّ الواقعية الإشتراكية إنّما "تؤكّد الوجود الإنساني كنشاط وإبداع وأنّ هدفها الأساسي يكمن في تنمية مواهب الإنسان[1]" وإنطلاقا من القاعدة التي نادى بها (غروموف) والتي تقول : إنّ الشّعب هو القوة المحركة للتطور، فحقيق به أن يتزود ويملأ بأدب ملتزم يتناول مشكلاته وواقعه اليومي وحتى تطلعاته المستقبلية بشكل علمي.. وفق معادلات جمالية على رأسها البساطة الفنية التي تسهم في الإدراك السهل والتثقيف، فالبساطة الحقيقية هي الفن عينه، وهذا ما أسهم في جعل الواقعية الإشتراكية شعبية جدا، وفي هذه الشعبية تكمن ثوريتها لأن التطور الإجتماعي في نظرها يهدف إلى إدراك المجتمع اللاطبقي..[2]

إنّ الواقعية الاشتراكية وبالصورة التي أوردنا ارتكزت على جملة من المبادئ سمت إلى تحقيقها نذكر منها :

- الالتزام بالأمانة التاريخية.
- الدعوة الحزبية — الدفاع عن توجهات الحزب وأفكاره ونشر مبادئه.
- الإلتحام العميق بالحياة والواقع وإبداع شخصيات نموذجية في مواقف نموذجية.
- تحليل العلاقات الإجتماعية بطريقة لا تعكس فحسب اتجاهات الماضي والحاضر وإنّما تشير أيضا إلى طبيعة تطورها في المستقبل.

"إذ أنّ الفنان الواقعي، انطلاقا من رؤيته للحياة يستطيع أن يكشف القوى المحركة للمجتمع وأن يبني منظوره للمستقبل على أساس واقعي علمي، لا على أساس مثالي خيالي" [3].

---

1 – فضل صلاح، منهج الواقعية في الإبداع ، نقلا عن: الواسيني الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ، ص: 470

2 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 473/472.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص: 474/473.

- الأعمال الواقعية تعنى كذلك بتحليل العيوب الإجتماعيـــة في واجـــب تجاوزها والإنتصار عليها.

- والواقعية الإشتراكية هي أيضا انتقادية وثورية معادية لكل ما هو بال...

كما هي "أسلوب فني يكمن في القدرة على تثمين الحاضر من مواقع المســـتقبل وملاحظته، بالإضافة إلى تصوير الواقع فنيا" [1]

لقد التحم كتابنا ومثقفونا مع تلك المبادئ والشعارات التي نادت بها الواقعيـــة الإشتراكية وبحماس فياض، إذ اعتبروها منهج تغير حتمي باعتبارها جاءت حاملـــة لطموحات وتطلعات الطبقة الكادحة في القضـــاء علـــى مخلفـــات البورجوازيـــة الإستعمارية، والعمل جنبا لجنب قصد تثمين تلك القفزة النوعية والمتمثلة في توجيـــه السياسة الثقافية في البلاد من خلال الإنجازات العظيمة التي استيقظ على وقعها جموع الجماهير الشعبية.

لقد انطلق (علّولة) كغيره من المثقفين والفنانين متشبّعا بهذا الفكـــر الواقعـــي داعيا من خلال أعماله وعروضه إلى تجسيد مبادئه والإنتصار له كحل لكثـــير مـــن المشكلات الإقتصادية والإجتماعية وكخيار بديل عن تسلط البورجوازية، وتحقيقـــا لمجتمع واقعي اشتراكي تزول فيه تلك الرؤية المبنية على نظام الطبقية.

ويعتبر (علّولة) أول من ثار على أصول التأليف التقليدي للفن المســـرحي في الجزائر إذ حاول تأصيل أصول جديدة تتلاءم والفلسفة الإشتراكية العلمية المســـتقاة من النظرية الماركسية، والعمل على تأسيس مسرح جزائري ثوري شـــعبي معـــاصر سواء من حيث الشكل أو المضمون معتبرا- أي(علولة) أن الفن الحقيقـــي يـــأخذ محتواه من الواقع المعيش، وأنه نشأ بالضرورة عن العمـــل المـــادي للبشـــر، لخدمـــة متطلباتهم المختلفة" [2]

1 - ينظر:مسرح علولة مصادره وجمالياته ، ص: 223.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص: 226.

لقد كانت معظم أعمال (علّولة) المسرحية تندرج ضمن هذا التوجه الإيديولوجي المحض، الذي يبني انطلاقته على عنصر العمّال والفلاحين والمغمورين من النّاس، إذ هم الذين يبنى على عاتقهم وكاهلهم صرح المجتمع، ويتطوّر الإنتاج وينمو الاقتصاد،وقد لا نضيف جديدا حين نصنّف مسرحيات (علّولة) ضمن التيار الواقعي الإشتراكي والذي كان له الأثر الواضح في التأليف المسرحي، ولعل مسرحية "العلق" التي سبق أن تحدثنا عنها والتي كتبها سنة 1969 تعكس بوضوح روح هذا التوجه والمسلك [1] لقد كان تأثر (علولة) بالمسرح الروسي عموما ،خاصة ماكتبه المنظرون السوفيات فيما بعد نظرية الدراما وتقنياتها المعاصرة، و كتابات (بريخت) – خصوصا أعماله الأخيرة منها– واضحا، وكأن أعماله تلك كانت صدى لتلك الأعمال والإبداعات الفنية التي كانت تنشر هناك ملتحمة بالفكرة الإشتراكية وقيمها.

وتعتبر مسرحية (يوميات مجنون) (لغوغول Gogol) إحدى المسرحيات العالمية التي ترجمت واقتبست إلى شتى المسارح العالمية والعربية، وقد عمد (علولة) –كما هو الحال بالنسبة لغيره من الفنانين العرب – إلى ترجمتها وتمثيلها بنفسه أين يعبر بوضوح عارم عن منهجه الفكري.. ففي عرض "حمق سليم" – وهو العنوان الذي اختاره لهذا الاقتباس– يتبنى مشكلات اجتماعية معقدة بطرح واقعي إشتراكي بارز، جامعا بذلك منهجين في العمل وهما : التحليل النفسي الإجتماعي كما يرى بذلك (ستانسلافيسكي Stanslafiski)، والملحمي التعليمي الذي دعا إليه (بريخت Brecket).

لقد كانت الواقعية الإشتراكية مصدرا أساسيا (لعلّولة) وهو يكتب ويؤلّف ويلتقي بجماهير شعبية واسعة من خلال أعمال مسرحية مشبعة بالثورية، مرتبطة بهموم الواقع، منشغلة وبعمق باهتمامات الطبقة الشغيلة وتطلعاتها إلى مجتمع ديمقراطي

1 – ينظر: المرجع السابق ، ص: 225/224

اشتراكي، وقد عبّر عن ذلك في إحدى الحوارات حين طرح عليه سؤال : لمن تكتب ؟ قائلا :"أنا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون ويبدعون في هذا البلد سواء يدويا أم فكريا، من أجل أولئك الذين يبنون ويشيدون ويخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر وديمقراطي واشتراكي..أبطالي هم أناس نصادفهم كل يوم أناس عاديون، وهم الذين يقومون في الواقع بصنع الحياة اليومية وتفويضها " [1] .

لقد كانت الدّعوة إلى محاربة سلوكيات وتوجهات البورجوازية وما أفرزته من مظاهر انعكست سلبا على المجتمع وحدت من تطوره عموما، وعلى واقع البسطاء والفقراء خصوصا – وهم غالبية الشعب طبعا – السمة البارزة في عمل (علولة) انطلاقا من مبدأ، أن الواقعي الإشتراكي هو الذي يعبر عن الطبقة العاملة لأنه واحد منها، يؤمن بمبادئها وطروحاتها ويشارك في حل مشكلاتها معبرا عن همومها اليومية.

من مسرحية "الخبزة" إلى "حمام ربي" إلى مسرحية"اللثام" يظهر (علولة) تأليفا واختيارا للمواضيع وتمثيلا حاملا للواء الواقعية الإشتراكية متشبثا بالحلول التي تطرحها لكثير من القضايا الإجتماعية والسياسية.. كأسلوب لابد منه لتفجر طاقات الإبداع والإكتشاف لأن "الفن الواقعي الإشتراكي، عند الفنان الأصيل المؤمن بطروحاته، هو ذاته عملية اكتشاف وإبداع متواصل، فليست غاية الفن أبدا أن يقع الكاتب مثلا في أسر الواقع تقهره تعقداته وتناقضاته، ويصف الحياة وصفا وثائقيا، فهو ببعده الواقعي والاشتراكي والإنساني بشكل عام، يحلّل الواقع، ويعيد صياغته لكي ينفذ بعمق أكبر إلى جوهره " [2].

1 - من مسرحيات علولة، لقاء مع علولة، احمد جليد، ترجمة إنعام بيوض،ص: 243.

2 - وايسي الأعرج ، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،ص: 476 /477.

* الواقع الاجتماعي (البيئة الاجتماعية) :

إنّ الواقع كتاب مفتوح، مملوء بالمفاجئات، مصدر إلهام لكثير من المبدعين والفنانين فضلا عن العلماء والباحثين نظرا لثرائه وغناه بمعطيات تتجدد وتولد بسرعة، تظهر في شكل ظواهر تأخذ بدورها صفات متنوعة ومتعددة منها ما يرتبط بالإقتصاد، ومنها ما يرتبط بالمجتمع، وفيها ما هو مرتبط بالثقافة والفنون، ثم إن الواقع بانفتاحه هذا مؤسس على ضدية شكلت في نهاية المطاف الصورة التي تحدثنا عنها، ففيه الخير والشر، الحقيقة والخيال، القوي والضعيف، العلم والجهل، والتأليف المسرحي هو صياغة من نوع جديد للواقع، وترتيب لعملية الفوضى السائدة فيه؛ فهدف الفن كان منذ بدايته التعبير عن تفاعل الذات المبدعة مع الحياة والناس، ورصد تجربة معاناة وخبرة، بهدف تحقيق مستوى أفضل من الإحساس والتذوق والتفكير [1]..

يخضع التأليف المسرحي عند (علّولة) لسلطة الواقع بكثافة، فأثناء عملية التأليف : وهي عملية صعبة وشاقة بلاشك – لأنه مطالب بأن يكون باستمرار داخل الميدان الفسيح، الممتلئ بالظواهر المتعددة فيعيشه ويمارسه، ويسائله ويسأل عنه و يقوم بتحريات عميقة إزاءه، و يلاحظ متتبعا أسباب هذه الظاهرة أو تلك يغوص فيها في مراميها و نتائجها.

وهذا من بين الأسباب التي تجعل كل مسرحية تأخذ في المتوسط سنتان من العمل عنده "ويجب أن أقول أيضا أني أكتب بصعوبة وبأني على هذا الصعيد شديد الحراس صعب الإرضاء.." [2]

---

1 – ينظر: الظواهر المسرحية عند العرب، ص: 06.

2– من مسرحيات علولة، لقاء مع علولة، ص: 244-245

فطريقته في تناول موضوع ما إنما تقوم على المنهجية الآتية :

- تأمل المشكل
- وضع مخطط المسرحية
- العودة إلى المجتمع لاستجواب المواطنين والسماع إليهم والانتباه إلى ردود الفعل لديهم، وهي المرحلة الأطول التي تمتد حتى وضع الشخصيات ورسمها.

إنّ مفهوم الكتابة عند (علّولة) ينطلق من إحساس متدفق بالرغبة الملحة في تغيير الواقع المتعفن وإصلاحه، وترتيب شؤون المجتمع برؤية صحيحة وسليمة طبعا وفق نظرة إيديولوجية بارزة تستمد مبادئها من مدرسة الواقعية الاشتراكية، فهو ينظر إلى الفن باعتباره فعالية إجتماعية وثقافية بعيدة المغزى والهدف لهذا يعمل على إسقاط الواقع المعيش في النص المسرحي، وخلق أجواء واقعية حيث يرى أن "النص نجده في السوق، في المقاهي الشعبية التي استوحى من أجساد أجوائها شخصيات مثل الربوحي الحبيب، وجلول الفهايمي".[1]

فالواقع بالرؤية هذه يكتسي أهمية قصوى عند (علّولة) ودلالة كبيرة جدا بل يعتبره مصدرا أساسيا، خاصة لأولئك المشتغلين بهموم الفن المسرحي، لأن المسرح عنده انعكاس لواقع المجتمع وهموم أفراده ومؤسساته خاصة أولئك المغمورين البسطاء.

فكتابات (علّولة) المسرحية المختلفة هي نقل ورصد واقعي لهذا الواقع بكل تناقضاته وتفاعلاته، فهو يوظف الماضي كشفا للحاضر، و يتم بعدها بناء رؤية واقعية للمستقبل.

1 – أحميدة العياشي، النص ذاك الجسد الآخر ، مقال بمجلة المسار المغربي، الجزائر، العدد 20 شهر سبتمبر 1988 ،ص: 43.

إنّه حينما يوظف في مسرحية "الأجواد" مثلا المداح، ويتحدث عن جلول الفهايمي أو الربوحي الحبيب، إنما يجمع في حقيقة الأمر واقعا ويصوره بكل حيثياته وتناقضاته المبنية على الصراع، قاصدا تغييره وإصلاحه.

فالثنائية هذه التي ينطلق منها هي رغبة ملحّة في كشف الواقع والعيش في مكنوناته بكل أبعادها، "لقد كانت الكتابة عند (علولة) كرد فعلي حتمي لفساد الأوضاع الإجتماعية الإقتصادية والسياسية، بل وتعتبر كتاباته الأخيرة مرحلة تاريخية، متطورة في التأليف المسرحي، خاصة أنها تصور التناقضات التي استجدت في تطبيق النظام الإشتراكي، كما تكشف المشكلات التي ما فتئ المجتمع الجزائري يواجهها دون جدوى، كالبيروقراطية، أو فشل الإدارة.. " [1]

حينما سئل عن الشخوص التي يبينها في أعماله المسرحية كان جوابه على ذلك : "إني أستخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم .. إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع وهدفهم هو واقع المتفرج.

إنّ الحياة أو الواقع إن أردت، يزوّدنا باستمرار بمواد ومواضيع وأفكار ومبرّرات، تغذي وعينا الاجتماعي والفنّي، وتدفعنا للإبداع والتخيل والابتكار، ويكفي لذلك أن يكون تأملنا فيه راسخا وأن نعرف كيف ننصت إليه ونتمعن فيه بعمق، وهذا ينطبق حسب رأي على الفن والعلم على حد سواء..

أمّا بالنسبة لشخوصي فإنّهم "يعملون" * دون هوادة في المسرح على تقديم المعاش الاجتماعي والعميق للمتفرج يوجد نصيب هام من الخيال، لكن لا يجب أن نخطئ فنصيب الخيال هذا قد تم تصوره لغرض التلوين والتشويه حتى تبرز ماهية الشخوص للعيان..النماذج التي أقترحها مستلهمة من حياة شعبنا، ففي هذه الشرائح الاجتماعية الأكثر حرمانا، ينعكس وجه المجتمع على أفضل نحو بكل إنشغالاته

---

1 – عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة ، مصادره وجمالياته ،رسالة ماجستير، جامعة وهران 94/39 ،ص 154.

* – المزدوجتين للمترجم

وكفاحاته، بكل تناقضاته وقيمه وآماله...إنّها شرائح ذات حضور قـــوي وكثافـــة مركزة..في الواقع إنّ أكبر أبطالي يتشـــكّلون مـــن النّـــاس البســـطاء والمغموريـــن والمتجاهلين والمحقورين*..لأنّ أعظم القيم وأكبر الحقائق تترشح وتفـــرض نفســـها وتتحقق من خلال" كآبة" الحياة اليومية، وفي هذا المعنى بـــالذات تحمـــل التراثـــات الشعبية سمات العالمية" [1]

هكذا هو الواقع عند (علّولة)، وهذا هو المنطلق الذي يتعامل من خلاله مـــع كثير من أعماله.

* مدرسة بريخت أو التيار الملحمي التعليمي

"فيما يتعلّق بمسألة التّراث.. وبشكل خاص أعتبر أنّ "بر تولد برخيث" كان ويبقـــى من خلال كتاباته النّظرية وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكـــاد تجتـــاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره أبي الروحي، أو خير من ذلك صديقـــي ورفيـــق دربي المخلص"[2]

بهذه الكلمات المنسابة، يفصح (علّولة) عن أبرز رجل – عد أحـــد المصـــادر الهامة بالنسبة إليه – أثر في حياته الفنية وعطائه المسرحي الكبير، إنه إذا : "(بريخـــت) رائد المسرح الحديث في ألمانيا عقب الحرب النازية ولد في 10 فبراير عـــام 1898 في مدينة اجسمبورغ في بافاريا، ولم يكن قد مضى على توحيد (بسمارك) لألمانيا أكـــثر من سبع وعشرين سنة، توحيدا كان له أثر في تقدّم ألمانيـــا سياســـيا واجتماعيـــا، وصحب ذلك نمو اقتصادي ويقظة سياسية، وكانت صنوف التقدم هذه في مختلـــف المجالات هي المادة الحيوية لنتاج (بريخت) الفني، فقد زاد أفـــراد الشـــعب الألمـــاني

* – المحقورين: كلمة تستعمل في اللهجة العامية تعني في الفصحى" المظلومين".

1 –من مسرحيات علولة، لقاء مع علولة، احمد جليد، ترجمة: إنعام بيوض،ص: 244- 245.

2 – المرجع نفسه، ص: 247.

من 61 إلى 65 مليونا بعد أربعين عاما من قيام الرايخ البسماركي.. وتحولت الدولة من زراعية إلى أن أصبحت أقوى دولة صناعية في غرب أوربا.." [1]

لقد عايش الفنّان (بريخت) مراحل تحوّلات المسرح في أوربا من الكلاسيكية إلى الرّومانسية إلى المدرسة التعبيرية * التي كانت الأرضية المناسبة التي هيئت ومهدت الطريق له ليدخل في صياغة تجربة جديدة، بدأت بذورها تنمو مع ما سمي بالمرحلة التعليمية في المسرح البريختي لتنتهي بميلاد مدرسة جديدة ومميزة عرفت فيما بعد باسم التيار الملحمي.

لقد كانت بدايته في حياة الفنّ والأدب مع كتابة الشعر، فلقد كتب الشعر الساخر وتفوق على جميع معاصريه كما عبر من خلال قصائده المعروفة بـ"مواعظ بيتية" عن تنديده الشديد باللامبالاة التي ترفض رؤية الفقر والجوع والموت، وأدرك النقاد في هذه اللحظة أنهم أمام شيئ جديد ومختلف كما سيكتب أحد النقاد "بدلا من شعور النشوة والتأثر والسحر يقدم لنا (بريخت) الرزانة والسخرية وبدلا من اللفظية الصارخة، يقدم لنا أخلاقية عدوانية وعارية" [2].

كما أنّه كان يمتلك الموهبة الصادقة مع النّاس والحفاظ على الأصدقاء لزمن طويل فمن حوله كان يحوم..رفاق دراسته، زيادة على الشّعر كتب بين سنوات 1919 و1921 مقالات في النقد المسرحي لصحيفة راديكالية تصدر في آوغسبورغ هي صحيفة "فولكسفيل" لسان حال الحزب الاشتراكي المستقل[3].

لقد كانت أول بداية فعلية له مع العمل المسرحي، تأليف مسرحية "بعل" سنة 1918، استوحاها من مسرحية (هانس جوست) "الوحيد" وكانت المسرحية

---

1 -غنيمي هلال ، في النقد المسرحي –،دار الثقافة ودار العودة، 1975 ،ص: 149.

* - المدرسة التعبيرية، من أضخم الثورات ضد الواقعية نشأت حوالي سنة 1910 بألمانيا وهي تعني تعبير عن رؤية شخصية للحقيقة لا يهتم أصحابها بتصوير المظاهر الخارجية فقط بل بتصوير التجارب والأفعال في ضوء رؤية الكاتب لها.من زعمائها: أرنست تولر ARNEST TOLLER (1893-1939) جورج كايزر GEORGE KAIZER (1878-1945)

2 - فريدريك أوين ،برتولد بريخت حياته، فنه، وعصره ترجمة إبراهيم العريس ،دار ابن خلدون الطبعة الثانية، ص:41.

3 -ينظر: المرجع نفسه، ص: 41.

"لبريخت" مجرد الفتيل الذي أشعل النار، معلنا بعدها إقدامه في عدة مرات على تأليف مجموعة من المسرحيات منها : "طبول في الليل" ثم في "أدغال المدن" سنة 1923، ومسرحية "إدوارد الثاني" سنة 1924 ثم مسرحية "رجل برجل" سنة 1926...[1]

واندمج بذلك (بريخت) في الحقل الثقافي الفني، ودخل عالم المسرح من بابه الواسع، كما أنه لاينبغي لنا أن "نهمل أثر نشأة بريخت في عقيدته الدينية فهو ثمرة زواج غير موحد، إذ كان أبوه كاثوليكيا وأمه بروتستانتية، وهذا يشرح لنا كيف لم يتمسك بشيئ من العقائد المسيحية..وقد اهتم بالخلق والفضائل الاجتماعية عن نزعة شيوعية لا عن نزعة دينية" [2]

هذه النّشأة كان لها الأثر البالغ في حياته عموما وفي توجهه الفكري، الذي انطبع عليه عمله الفني خصوصا، ففي سنة 1930 شرع "برتولد" في صياغة مفهوم جديد للمسرح الملحمي الذي ارتبط باسمه فيما بعد وذلك ليميزه عن التجارب والمراحل السابقة، ويصبغ الأعمال المعاصرة بعمل جديد يكتسي خصائص ومميزات من نوع جديد.

إنّ النظرية الملحمية البريختية تعتمد "في الأساس على اندماج عنصرين هامين : هي العنصر الشكلي والعنصر الايديولوجي، وهذان العنصران في حقيقة الأمر مرتبطان ومتداخلان بشكل لايقبل استغناء الواحد عن الآخر..وبالنسبة للمسرح الملحمي البريختي يكون الفكر الماركسي قوام تلك النظرية، التي تنمو في اطراد متتابع باعتبارها ماهية متكاملة لا يمكن أن تستثني دور الجمهور فالمسرح الملحمي يهتم كثيرا وبدرجة متناهية بعنصر الجمهور، (بريخت) يرى أنّ المسرح وسيلة قوية وفعّالة لتربية الجماهير، والتربية لا يمكن أن تحدث ما لم يقع التبادل والتوافق "فالفنّ الذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور والذي يغادره كما وجده ، والذي لايزيد أكثر من

1 -ينظر: المرجع السابق ، الصفحات: 45/44/43/42 .

2 – غنيمي هلال، في النقد المسرحي ، دار الثقافة ودار العودة، 1975 ،ص: 150.

أن يتملّق غرائزه البدائية و يؤكّد آراءا فجّة ومهترئة ،إنّ فنّاً كهذا لايساوي شيئا[1].

لقد كان جوهر المسرح الملحمي في مفهومه أنّه وجّه مفهوم الأدب والفن وجهة ثورية تقدمية حرّرها من القيود ، أيا كانت سواء تلك التي تعلقت بالمسرح من قواعد تقليدية معروفة أو تلك المتعلّقة بجانب المضمون والجانب الفني، ثمّ إنّ " الملحمة عادة ليست فنّ الإستقرار و إنّما هي فنّ الزّال، لذلك كانت روحها هي جوهر العصر الحديث ، فالزال بين قوتين هو قانونه الأساسي و لذلك أيضا كان المسرح الملحمي ، هو فن مرحلة الإنتقال العالمية من البورجوازية إلى الاشتراكية" [2]

مما سبق وجب القول : أنّ قيم المسرح الملحمي مألوفة كثيرا في مجتمعاتنا العربية و فقد تفاعل معها كثير من مسرحيينا إلى حد التقليد الصارخ خاصة أولئك الذين اعتقدوا في المنهج الإشتراكي سبيلا لحل المشكلات الإجتماعية المتعددة والتعبير بصورة واضحة عن تصوراتهم و آرائهم.

لقد كان أثر (بريخت) على المسرح الجزائري بارزا في كثير من أعمال فنانين و مثقفين معروفين خاصة حينما اضطلع المسرح في الجزائر بمهمة التبشير بمبادئ الإشتراكية و الدعوة إلى احتضانها كقيم فكرية و إقتصادية خدمة لأغراض و أهداف واضحة، و منهم (عبد الرحمان ولد كاكي)في مسرحية (الفراب والصالحين) و(كاتب ياسين) في(مسرحية الجثة المطوقة) و(عبد القادرعلولة) في مسرحيات متعددة منها "حمق سليم "و"الأقوال"...و غيرها.

و يرجع سبب الإنتشار الواسع لمسرح "بريخت "أيضا إلى نوعية مسرحه وموضوعاته التي تتمحور حول تلك النزعة الإنسانية التي تستمد قوتها و إنطلاقتها

1 – ينظر: مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني ، ص: 77.

2 – عبد القادر بوشيبة ،مسرح علولة مصادره و جمالياته ،نقلا عن كتاب :أدب المقاومة ،للدكتور عالي شكري،ص: 245.

من فكر شيوعي ماركسي يتصل بحياة الفقراء و نضال الكادحين و العمال البسطاء في المجتمع لقد كانت لتلك القواعد التي بنى (بريخت) على أساسها مسرحه الملحمي الأثر البالغ على عمل (علولة)حيث نجد تطبيقا و تجسيدا لها في معظم أعماله مما يدل على انغماسه في المنهج البريختي إلى حد الاعتقاد، و بصورة يستحيل معها إيجاد الفرق إلاّ ما تعلق منها بإختلاف البيئة الاجتماعية.

من خلال قراءتنا و تحليلنا لمجموعة من مسرحيات(علّولة) نجد هذا التأثير جليا في كثير من النقاط نذكر بعضها:

- التغريب* الذي يتحقّق عن طريق التأريخية والسرد الإجتماعي السياسي.

- الاهتمام بعنصر الجمهور بإشراكه في العمل المسرحي كعنصر فاعل غير مسلوب الإرادة ، والمسرح بهذه الفكرة لا يثير مشاعر المتلقي، إنما يخاطب فيه تفكيره ويشجعه على التعامل مع ما يعرض عليه فيسعى بذلك إلى التغيير.

- استخدام التّراث والموسيقى بوصفهما عناصر مستقلة تفيد في تصوير سلبية المجتمع الحاض

- الشّخصيات من عامة الشعب ؛ البسطاء من العمال و الفلاحين الكادحين

- الاعتماد على الطّاقات السمعية و إعطاء الأهمية لعنصر الكلام (القول) على حساب الحركة و الفعل (فالكلام فعل والفعل كلام) كما قال(علولة).

" لقد إصطدم (علولة) بلا صلاحية المسرح الأرسطوطاليسي... والتجربة الجماعية في مسرحية "المائدة "و مسرحيات أخرى وجهته نحو مسرح الحاكي(الحلقة) ودفعته إلى إعادة النظر الشامل لمفهومه للمسرح كتابة و إخراجا ، و في هذا السياق أنتج

* التغريب : هو وسيلة فنية أثناء العرض يظل بموجبها المتفرج على وعي بنفسه وبما حوله كما لا يندمج في الشخصية و هو بذلك ضد فكرة تقمص الشخصية أو الشيئ ، وإنما وضع الشيئ بعيد عنه و النظر إليه بأعين جديدة و بوصفه غريبا لإعادة إكتشافه من جديد في حقيقة مطلوبة دياليكتيا

مسرحية "الأقوال" و بعدها "الأجواد" حيث نجد ملخصا نموذجيا لعمل أصيل منفتح على الأخرين و بدرجة أولى (بريخت)." [1]

لقد إستخدم (علّولة) أغلب التقنيات البريختية في المسرح الملحمي كالجوقة ، و الإيماءة،والرقص والسرد ، و الإعتماد على الكلمة مبتعدا عن الإيهام و التنويم و سلب إرادة المتلقي ،وغيرها من القواعد التي عرفتها هذه المدرسة .

تميّزت المسرحية الملحمية عند(علّولة) بتوظيفها أساليب العرض التقليدي المحلية والمستمدة من التراث الشعبي العريق ، و هذا بتوظيف تجربة الحلقة وعناصرها (المداح ،القوال..)وهو ما جعلها تكتسب خصوصية وإستقلالية مستمدا ذلك من مفهوم(بريخت) حينما أجاب عن تسائل طرحه على نفسه ما معنى أن يكون عملا ما شعبيا؟

" أن يكون شعبيا معناه أنّه عمل يمكن لجمهور الناس الكبيرة أن تفهمه ،ومعناه أن العمل يستعير أساليب تعبير الناس و يثيرها ، ويتبنى وجهات نظرها و يقويها وأن يمثل القطاع الأكثر تقدما من الشعب بغية مساعدته على جر القطاعات الباقية لفهم نفسه: وأن يربط نفسه بالتقاليد ، ولكن عبر جعلها تتقدم وتتطور وأن ينقل إنجازات أولئك الذين يتطلعون إلى القيادة يوما ما" [2] .

1 - الشريف الأدرع، (بريخت والمسرح الجزائري) ، مقال بمجلة المسار المغربي ،الجزائر، العدد 20، سبتمبر1988،ص:39.

2 – فريديريك أوين ،برتولد بريخت حياته ، فنه وعصره ،ترجمة إبراهيم العريس ،دار إبن خلدون ،الطبعة الثانية 1983 ،ص:408.

القسم الثاني

الدّراسة التطبيقيّة

- ماهية التّراث الشّعبيّ.
- أشكال التّراث الشّعبيّ في الثّلاثية.
  - الحلقة من خلال الثلاثية.
  - القوّال في التّراث الشّعبيّ.
  - علّولة (القوّال المعاصر).
  - الحكاية الشّعبية.
  - المثل الشّعبيّ.
- اللّغة المسرحيّة.

ماهية التّراث الشّعبي؟

لقد تعدّدت التّعاريف الّتي تعرّضت إلى مصطلح (التّراث الشّعبيّ) تريد تحديد مفهوم واضح له، و ضبط مكوّناته و خصائصه و الحقل الّذي يرتبط به.

و نحن إذ نرغب من خلال هذه الدّراسة في إعطاء صورة وافية عن مدلول هذه العبارة، فإنّنا لا نريد أن ندخل في تفاصيل اختلاف الدّارسين و الباحثين في اعتنائهم بهذا الموضوع، و الذين ــ بطبيعة الحال ــ مازالت أبحاثهم إلى اليوم مفتوحة رغم مرور قرن من الزمان أو يزيد على بروز كلمة " فلكلور" في الآداب الغربية، التي تعني في مفهومنا" الدّراسات الشّعبية " و لا نقول" الشّعبوية"[1]،إنّ الّذي يعنينا هنا هو الاقتراب من المصطلح و محاولة تحديد مفهوم يتناسب و موضوعنا قيد الدّراسة.

فمصطلح (التّراث الشّعبي) " مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالَما متشابكا من الموروث الحضاري و البقايا السلوكية و القولية التي بقيت عبر التّاريخ، و عبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، و من مكان إلى مكان في الضمير الإنساني المعاصر... وهو بهذا مصطلح يضمّ البقايا الأسطورية أو الموروث الميثيولوجي العربي القديم، كما يضمّ الفولكلور العربي في البيئات العربية المختلفة سواء كان الفلكلور القولي أوالفلكلور النّفعي أو الفلكلور الممارس، و سواء ظلّ على لغته الفصحى، أو تحوّل إلى العامّيات المختلفة السّائدة في كلّ بيئة من هذه البيئات، و سواء كان من الفلكلور النّمطي العربي العام، أم كان من الفلكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة، وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة..و يضمّ هذا المصطلح أيضا الأدب الشعبي، المدوّن و الشفهي، ما هو تراث منقول عبر المكان و الزمان..."[2].

---

1 - ينظر: عبد المالك مرتاض ، مدخل إلى نظرية الثقافة الشعبية دراسةب: مجلة الثقافة الشعبية ، جامعة تلمسان، ص: 05.

2- فاروق خورشيد ، الموروث الشعبي، دار الشروق، الطبعة الأولى 1992، ص: 12.

إنّ هذه الشّمولية بالشّكل الذي رأينا تعطي المصطلح صبغة الهيمنة على مساحة شاسعة من حقل الدّراسات و البحث في مجالات مختلفة و تخصّصات متنوّعة كما أوردنا، و ليس الدّراسات الشّعبية فقط، ونوردهنا تعريفا آخر زيادة في الوضوح، يقول صاحبه" يطلق مصطلح(التّراث الشّعبي)ليشمل ما تراكم خلال الأزمنة من موروث أمّة مدى الأجيال،من أفعال، وعادات وتقاليد، وسلوكيات وفنون، وكلّ ما يتعلّق بالتّركة التي يرثها الشّعب عن الأجداد..."[1]

ولقد بدرت لنا في معرض محاولاتنا تحديد المفهوم ملاحظة تستوجب الذّكر وهي ذلك التّشابك وربّما الخلط بين مجموعة من المدلولات التي أراد أصحابها التدليل بها على معنى هذه الكلمة، فمنهم من استعمل عبارة (التّراث الشعبي) ومنهم من قال بعبارة" الموروث الشّعبي"وهناك من استعمل كلمة" الأدب الشّعبي" التي يأتي من ضمنها التّراث الشّعبي كموضوع وكمادة لهذا الأدب، أو العكس عند البعض الآخر، وهناك من استعمل في دراسته كلمة" فلكلور"... إلى ما هنالك من العبارات ذات الصّلة بالموضوع.*

و لكن رغم هذا الاختلاف و ما ينجرّ عنه من تفاوت في ضبط محكم لهذه الكلمة فإنّنا نلجأ إلى تحديده من خلال ما يوافقه في الدّراسات الغربية، إذا أخذنا بالاعتبار السّبق الذي حازه الدّارسون الغربيون في اعتنائهم بهذا المجال.

ولعلّ أوّل ما يجب أن نقف عليه، هو أنّ لفظة" فلكلور" " تقابل مصطلحنا (التّراث الشّعبي) من حيث دلالة التّسمية لأنّ " الفلكلور" اصطلاح علمي مشتقّ عن

1- الطاهر بلخيا ، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة ، رسالةماجستير ، جامعة وهران ، معهد اللغة العربية و آدابها ، 1991 ـ 1992، ص: 03.

* – لمزيد من التعمق يرجى الإطلاع على المؤلفات الأتية:- الموروث الشعبي ،فاروق خورشيد

-الفلكلور قضياه وتاريخه،يوري سوكولوف،ترجمة: حليمي شعراوي وعبدالحميد حواس

اللّغة الإنجليزية و قد أدخله العلاّمة (و يليام توماس W.G.Thomas) لأول مرّة على المصطلحات العلمية سنة 1846" [1]

يقول أحمد رشدي صالح" إن استعمال هذه الكلمة ـــ أي الشّعبي ـــ في اللّغة العربية للدلالة على المأثورات الفلكلورية حديث العمر، و لم يواكبه بعد ما يكفي من الدّراسات التي قد تحدّد المعنى المقصود لهذه الكلمة..."[2]

انطلاقا من هنا نحاول تقديم إطلالة سريعة في اللّغات العالمية قصد التعرّف على هذه التّسمية:

أ) اللّغة الإنجليزية:" تستعمل عبارة (التّراث الشعبي) عادة بمعنى الفلكلور. فالتّراث الشّعبي يعرف بالفلكلور عند الغرب وهو اسم مركّب من المصطلح الإنجليزي و ترجمته الفورية و المباشرة هي " المعرفة أو الحكمة الشّعبية أو(التّراث الشعبي).

(شعب)Folk ← فولكلور → (Lore) المعرفة أو الحكمة"[3]

و مادة فلكلور هي Folkloristic أي علم الفولكلور و تنطق في الإنجليزية كلمة فلكلور بـــ folklore .

ب) اللّغة الألمانية: تأتي الكلمة: Die folklore و يستعملون كذلك مصطلح الإبداع الشّعبي (Volksdichtung) أما الفلكلور كعلم فيستخدمون (Volkskunde) منطوقة تحت تأثير كلمة (Voik) أي بمعنى الشّعب.

---

1 – يوري سوكولوف ، الفلكلور قضياه وتاريخه، ترجمة :حلمي شعراوي و عبد الحميد حواس،الهيئة العامة للتأليف والنشر مصر 1971 ص:16-17

2– الثقافة الشعبية، مجلة نصف سنوية تصدر عن قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان ع:05سنة 1996،ص:46

3– الهام سرير ، توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ،دراسة لمجية ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، قسم الثقافة الشعبية .2001/2000 ،ص: 19.

ج) **اللّغة الفرنسية:** نجد كلمة (Le folklore) كمصطلح أمّا مادته فتعني عادة (Les traditions populaires) و يراد بها عندنا مأثورات الشّعب أو ما هو جار على ألسنتنا:التقاليد و العادات الشعبية.

د) **اللّغة الإيطالية:** نجد كلمة (La tradizioni popolari) .

ه) **اللغة الإسبانية:** El-Folklore.

و) **البرتغالية :** تأتي كلمة (Tradicoes costumes).[1]

أما علماء الأنثروبولوجيا فيطلقون مصطلح الفلكلور" للإشارة إلى التّراث غير المكتوب الذي تعبّر عنه القصص الشّعبية .. في حين نظر علماء الاجتماع إلى الفلكلور على أنّه التّراث غير المكتوب مثل الأساطير و القصص الشّعبية و الحكم والأمثال و الأغاني، وهو علم تحليل المواد التي يتناولها الباحث من منظور التّاريخ الثّقافي"[2].

و كلمة التّراث هنا طبعا تعني التّراث الشّعبي تحديدا و ليس التّراث المصطلح العام الشّامل الذي يعنى بكل ما هو تراث بالنسبة لمجتمع ما

لقد ساد اصطلاح (الفلكلور) في معظم الأقطار و المجتمعات ليدلّ على ما يتصل بالمجتمع في عاداته وتقاليده، وطقوسه في المناسبات المختلفة مثل(الزواج، الوفاة أو التعزية، الختان، حملة التطوع في موسم الحصاد... إلخ).

و يتّسع ليشمل سلوكيات الأفراد في حياتهم اليومية في علاقاتهم مع الآخرين من خلال المناسبات التي يعيشها الفرد داخل أسرته (الأعياد الدينية: عيد الفطر، الأضحى، عاشوراء، رأس السنة الهجرية) وغيرها من المناسبات، بل ليشمل

1 - ينظر: بوري سكولوف ، الفلكلور قضاياه و تاريخه، ص: 17.

2 - محمد جلاب، الفلكلور، مقال في جريدة الرأي، نقلا عن : الهاء سرير ،توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ،ص:19

سلوكيّات الأفراد مع أنفسهم، فيما يأخذون وما يتركون، وما هو من الأصول، وما هو خلاف ذلك...[1].

إنّ (التّراث الشعبي) الذي " يحوي جميع المخلّفات الشّعبية مثل القصص، الشّعر، الموسيقى، الأهازيج، المنحوتات... أضحى اليوم مجالا واسعا لمعرفة الماضي، وتفسير الكثير من ظواهر الحاضر... كما أنّ التّراث الشّعبي تحوّل إلى منهل للفضاءات الإبداعية العربية، رواية، مسرح، شعر، موسيقى، وفنون تشكيلية..."[2]

إنّنا لو أردنا حصر الحقل الذي يستوجب الدّراسة و البحث في ميدان الدّراسات الشّعبية فإنّنا سنجد ثّمة ثلاثة فنون رئيسية و أساسية تمثّل هذا الحقل وربما هي خلاصة الموروث الشّعبي لمجتمعنا و هي :

ـ الأمثال الشّعبية يضاف إليها الألغاز و النكت.

ـ الأغاني الشّعبية (الشّعر الشّعبي كمادة).

ـ السّير الشّعبية(المدّاح و القوّال) كصانع لها.

هذه الفنون التي تعتمد على الذّاكرة في انتقالها من جيل إلى جيل و من مجتمع إلى آخر، امتازت في نهاية المطاف بمجهولية المؤلّف إلاّ في نطاق انتسابها لمجتمع معّين من المجتمعات كأن يردّ أصل الحكاية أو السيرة الشّعبية للمجتمع الجزائري مثلا أوالمجتمع العراقي و هكذا ...

إنّ مثل هذه الفنون في ثرائها و غناها أضحت مادّة خصبة لما عرف بالتّوظيف و الاستفادة من خصائصها و مضامينها سواء على مستوى الشّكل أو المضمون، في ألوان و أجناس أدبيّة متنوعة كالرّواية مثلا ، حيث أخذت قسطا وفيرا من ذلك،أوالقصّة في كثير من تجلياتها و مضامينها.

1- ينظر: يوري سوكولوف ، الفلكلور ، قضاياه و تاريخه،ص: 17.والطاهر بلحيا ، أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة، ص:03.

2 – فتيحة بوزادي ، التراث و المسرح في المغرب العربي ، رسالة ماجستير ، جامعة تلمسان،1992.1991،ص: 44.

لقد انبرى عدد كبير من الأدباء و المهتمين بهذا النوع من الدّراسات إلى توظيف عناصر التّراث الشّعبي في أعمالهم و إنتاجاتهم فزادها عمقا في الدّلالـــة واتّســـاعا في الإشارةوإحكاما في الممارسة الفنيّة لما تتميّز به هذه العناصر من طاقات تعبيرية ثريّـــة وأبعاد دلاليّة ضاربة في عمق الوعي الجماعي.

إنّ محاولة التّوظيف ـــ توظيف (التّراث الشّعبي) ـــ في الأدب عموما والمســـرح خصوصا ظاهرة لها جذورها، ولقد ذهب البعض إلى القول بـــأنّ البدايـــة التّاريخيـــة للمسرح العربي في عمومه كانت بداية تراثية كما قال بذلك محمّد مسكين: " لقد نشأ المسرح العربي الحديث نشأة تراثية، حيث دشّن هذا التوجّه مارون النقّاش بمســـرحية " أبو الحسن المغفل" التي كانت إذانا على المستوى الجينيالوجي والكرنولوجي لميـــلاد المحاولات العربية في مجال الإبداع المسرحي، لقد شكّلت " ألف ليلة و ليلة " منظومـــة مرجعيّة أوّلية حتّى الآن، إذ كان الروّاد الأوائل خاصّة النقّاش وأبـــو خليـــل القبّـــاني يخوضون معركة تجديد المسرح كصيغة أدبية فنيّة في الثّقافة العربية من خلال تضمينـــه بمواضيع تنتمي إلى التّراث والتّاريخ العربيين، وكذلك من خلال صياغتـــه فنيّـــا عـــبر الثوابت التقنية والفنية كما نجده في " ألف ليلة وليلة " كالتّداخل الحدثي والتّشـــويق والنّوادر أو عبر الاعتماد على فنون شعبية تراثيّة كالحكواتي والتّعازي، والتّسامر[1]

لقد صار (التّراث الشّعبي) حقيقة "بديلا خياليا للواقع، وفي هذا تكمن طاقتـــه التّعبيرية الخصبة، ومحموليته الثّرية، لعكس المعاناة التي يعيشها الفرد يوميـــا، فالسّـــير والملاحم وما شابهها عبارة عن دليل على الصّراع الحاد الذي كانت الطبقات الشـــعبية تحياه بين الواقع والخيال، أو بين الحقيقة والحلم، أو بين صورة قائمة ترهـــق الإنســـان بكآبتها، وبين صورة قائمة تمتلك القدرة على تلبية رغبات الجمهور تلبيـــة تعويضيـــة واهمة "[2]

1- ينظر: التراث والمسرح في المغرب العربي ،ص:55

2- سعدالدين حسن دوغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي،نقلا عن: الطاهر بلحيا، أثـــر الـــتراث في بنـــاء الروايـــة الجزائرية المعاصرة ،ماجستير ،ص: 09

أشكال (التّراث الشّعبي) في الثّلاثية:(الأقوال، الأجواد،اللّثام):

إنّ أهمّ ميزة عرف بها (علّولة) في مشواره الفنّي الإبداعي ارتباطه الوثيق ولفترة طويلة بالثّقافة الشّعبية دراسة وبحثا في الأعمال التي ألّفها وأخرجها، مستفيدا من حيثياتها وعناصرها الجمالية ذات البعد الفنيّ والدلالة الاجتماعية الفصيحة.

لقد استلهم (علّولة) كل أشكال التّعبير المتنوعة خاصّة تلك التي ارتبطت بالغاية التي كان يصبو إليها في الأعمال التي أنجزها وقدّمها لجمهوره الواسع، الذي تجاوب معه كلّ حسب وضعه ومستواه..و توصّل إلى نتائج شدّت انتباه جميع الباحثين والمسرحيين و الفنّانين والجمهور ــ هذه النتائج التّي جاءت بعد رحلة طويلة وشاقّة، اعتمدت على المشاهدة والمحاورة والجلوس إلى صنّاع هذه الثّقافة وممارسيها، وجمع المادة الضخمة المتنوعة عبر جولات عدّة، تنوّعت أماكنها وروّادها، فمن السّوق (المكان الطبيعي لنشاط الحلقة، التي ينشّطها ويشكّلها المدّاح والقوّال) إلى الأعراس خاصّة تلك التي ينشّطها أصحاب الغناء والرّقص الشّعبي ،كرقصة (العلاوي) مثلا..و الاحتفالات السنوية الموسمية كـ"الوعدة" * .

إنّ (عبد القادر علّولة) يمكن اعتباره ووصفه بالرّجل التّراثي، الذي التحم مع تراث شعبه ومجتمعه حتّى أنّه لا يمكن أن يجد نفسه وشخصيته إن هو خرج على هذه الدّائرة، وهو الذي أكّد على ذلك حيث قال :" فبمجرّد أن أخرج من هذا الميدان الذي عشت فيه أشعر بضآلتي وبأنّ بعدا حيويّا ينقصني بالتّأكيد كإنسان، وكفنّان ..وبواسطة هذه الثّقافة الشّعبية تمكّنت من رؤية واستحسان قيم الشّعوب الأخرى وثقافتها على نحو أفضل، ولا أفتأ أتعلّم و أكتشف في هذا الصّدد، لقد اكتشفت أحيانا من الحكمة الشّعبية و بشكل تختصره بضع كلمات أفكارا فلسفيّة و حقائق

* -العلاوي: رقصة شعبية معروفة بكيفيات متعددة ومختلفة في منطقة الغرب الجزائري.

- الوعدة : مناسبة اجتماعية ثقافية دينية تقام عند مزار ولي صالح مثلا :"وعدة سيدي يحي" لعرش أولاد المهار.

عظيمة.. و قد تحدّث عند نقل هذا الثّقافة الشّعبية ـــ التي أجد نفسي فيها ومنها ـــ بعض أخطاء تمثيلية وتبسيطية واستخفافية،وحتّى مواقف فلكلورية أو بدائية عتيقة..."[1]

إنّ الحقيقة التّي نجدها ماثلة أمامنا، و نحن نتابع (علّولة) في توظيفه لعناصر (التّراث الشّعبي) في ثلاثيته (الأقوال، الأجود، اللّثام) موضوع الدّراسة – التيّ جعلته يبرز كفنّان مبدع– هي تلك الاحتفالية التيّ طبع بها النّص المسرحي بتنويعه لتلك العناصر الثّقافية الشّعبية، و أشكال التّعبير فيها.

يمكننا حصر العناصر والأشكال التّي وظّفها في الآتي:

أ) **الحلقة** : كشكل تعبيري و فنيّ ـــ و لعلّه العمل الرئيس الذي عمد إلى استلهامه من الذّاكرة الشّعبية و توظيفه لصالح المنظور الذي كان يسعى إليه تنظيرا وتأسيسا .

ب) **القوّال أو المدّاح**(الشخصية التي تحترف فنّ القول، أو الرّاوي الذي يقدّم الروايات، والمديح والأغاني، والشّعر ضمن إطار الحلقة).

ج)**الحكاية الشّعبية**: كشكل من أشكال التّعبير، التي تعرف حضورا قويا في نشاط الحلقة.

د) **المثل الشّعبي**: حيث جاء منوّعا سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

يضاف إلى ذلك عناصر أخرى جاءت كرمز و معنى في العمل المسرحي، مثل: الشّعر الشّعبي، والأكل الشّعبي، و اللّغز، والرّقص الشّعبي.

سنعمل في هاته الدّراسة على استخراج هذه العناصر من النّصوص التي بين أيدينا،نستقرئها ونحلّلها مدعّمين كل ذلك بأمثلة ومقاطع من المسرحيات.

1 – من مسرحيات علّولة ،لقاء مع علّولة ، أحمد جليد ، ترجمة: إنعام بيوض ، ص: 246، 247.

وفي ختام هذا العمل نتحدث بصورة وجيزة عن اللّغة المسرحيّة غير متوسعين في دراستها لأننا نحبذ أن يكون موضوعا قائما بذاته في دراستنا المقبلة لما يكتسبه من أهميّة بالغة، باعتبار الكتابة باللّهجة العامّية أيّا كان نوعها أضحت ظاهرة لغوية واجتماعية تستحقّ الدّراسة و العناية.

أ ــ الحلقة من خلال الثلاثية:

ــ ماهية الحلقة:

إنّ الحلقة شكل تعبيري و فنّ قديم، يصعب على الدّارسين في حقل الفنون الشّعبية أن يضبطوا لها تاريخا أو يحدّدوا لها زمنا معينا، و لقد ارتبطت في ظهورها بالاحتفالات الدينية كالمولد النّبوي الشريف، و يوم عاشوراء، وعيدي الفطر والأضحى، و حلقات الذّكر عند أهل الطّرق الصّوفية.

إنّ الحلقة ظاهرة اجتماعية فنيّة إذا ما قدّرنا أهمية النّاس الذين يلجأ ون إليها والمكانة التي تحتلّها بالتّالي في هذا الوسط الاجتماعي، حيث أنّها تقوم على الفرجة كعنصر أساسي و اعتمادها على طابع المشاركة التّامة، و الانفعال المباشر و العفوي من طرف الجمهور المشكّل لها.

لقد عرفت في الشرق الأوسط تحت إسم" الحكواتي" و في إفريقيا السّوداء تحت إسم" قريو Griot" [1] حيث أضحت وسيلة نشر و إيذاع بفضل أهمّ خاصيّة فيها و هي المشافهة و كذلك ما تتضمّنه من مادّة متنوعة في مجالات مختلفة ذات صلة وثيقة بالمجتمع، كالحكاية الشّعبية و الملاحم الدينية التي تمجّد البطولة و الشجاعة كما يحضى فيها بالذّكر ، الرّجل و المرأة، الشّاب و الشابّة، الكبير و الصّغير، ولذلك فإنّنا نجدها تحمل وظيفة اجتماعية تبعا للواقع الاجتماعي بظروفه و ملابساته، فهي تعمل على إيصال رسالة معيّنة يفهمها أصحابها و مريدوها زيادة على التّرفيه والتّرويح.

---

1 - Ghouti azeri (e de allola) alloula : Le gouel(diseur) contomporain -oran-03Aut1998

ترجمة ذاتية،ص: 1 - 2

الحلقة عند (علّولة): لقد رأينا كيف أن (علّولة) سعى إلى تأسيس منظور مسرحي جديد، إسهاما منه في تأسيس انطلاقة جديدة لمسرح جزائري متميز خصوصا و إضافة إلى جهودغيره من الباحثين في بلدان عربية أخرى لإيجاد قالب مسرحي* عربي يعبّر عن الذّات الاجتماعية العربية ويستوعب واقعها الاجتماعي وينهل من ثقافة المجتمع الفنية الواسعة والثرية في آن.

حينما نقول الحلقة عند (علّولة) فإنّنا نريد بذلك أن نرى كيف استفاد منها كشكل تراثي شعبي لها خصوصياتها و مميزاتها و بالتّالي تطويعها في عمل مسرحي، على أن لا نغفل في الوقت ذاته بأنّ بعضا من الدّارسين عدّ الحلقة؛ الشّكل الجنيني للمسرح العربي، و(علّولة) نفسه يسمّي ويصف مسعاه الجديد بمسرح الحلقة، كما مرّ معنا ذلك.[1]

وعندما يسميّ (علّولة) عمله هذا بهذه التّسمية فإنّنا نجد أنفسنا أمام دلالة واضحة وبارزة توحي لنا بأمرين هامين هما:

ـــ التأثّر العميق و الواعي بهذا النّوع التّراثي إلى درجة أنّه يصبح الغمل البديل.

ـــ القدرة على الرّبط و التزاوج بين المسرح كفن و الحلقة كمظهر شعبي مستلهم وفضاء تراثي يتحرّك في إطاره العمل المسرحي بكل تفاصيله.

لقد طوّع (علّولة) الحلقة كشكل تراثي يمتلك من المرونة و الرحابة ما يجعله الإطار الأنسب لاستيعاب مشكلات الحاضر و مناقشة قضايا الواقع اليومي بكل تجلياته و تناقضاته خاصة تلك التّي ترتبط بواقع العمل ـــ الشّريحة التي يعمل لها (علّولة) ـــ.

---

* – لقد دعى إلى ذلك توفيق الحكيم في كتابه : قالبنا المسرحي

[1]– ينظر : الفصل الثاني من القسم الأول في دراستنا هاته.

إنّ مسرح الحلقة في نظر (علّولة) هو " مسرح الثّقة بين المبدع و المتلقيّ فهو يباشر اللّقاء دون تزييف أو تحريف مستغلّا في ذلك تشريح الهموم التي يعاني منها المجتمع عموما و الفرد خصوصا..إنّ الحلقة في نظره تحقّق الحرية التّامة في الطرح وفي الإصغاء، و هي من جهة أخرى تعتبر نقطة إتصال وتواصل في المجتمع، فالمجتمع يعبّر عن ذاته من خلال الحلقة التيّ تشكّل حضور الجماعة و المجتمع معا"[1].

إنّ الدّراسة العميقة و المتأنية التّي خاضها (علّولة) في معرض بحثه عن خصوصيات الحلقة كمسرح تقليدي يمارس يوميا في أماكن و مناطق مختلفة بمواضيع متعدّدة جعلته يكتشف أنّ الحلقة" هي فعلا مسرح كامل، فهي تجمع بداخلها كل العناصر المكونة و الأساسية للمسرح فالحلقة تملك فعلا:

- الممثّل و الممثلين.
- المفردات الخرافية و الاجتماعية.
- فضاء اللّعب الذي يفرض شكله الدّائري ،الحلقي.
- مكان النّشوء: السّوق أو الوعدة أو المواسم المختلفة..
- الملتقي الذي يحيط با(لقوال) على شكل دائري جلوسا أو وقوفا .
- قاعدتها الإقتصادية المتمثّلة في القطعة النّقدية التي يدفعها المتفرج كلما استرعى (القوّال) انتباهه.."[2] .

إنّ اندماج (علّولة) مع حيثيات الثّقافة الشّعبية بكل مكوناتها، و حبّه الشديد لعناصرها و مظاهرها، جعلته دائم التجوال والترحال خاصة بالأسواق و هو الذي "لم يكن يقاوم سحر الأسواق الشّعبية، التي كانت تلتقي فيها الأعمال التجارية بالأعمال الثّقافية المختلفة، من ذلك النّشاط الأكثر حضورا وشدّا للانتباه والاهتمام (الحلقة) ،..ومن الطبيعي رؤية عدّة حلقات لا تفصل بينها إلّا بعض الخطوات، وهذا

1- ينظر: مسرح علولة ، مصادره و جمالياته ، ص: 209، 210

2- Ghouti azeri (e de allola) alloula : Le gouel(diseur) contomporain – oran1998 p :02 .

ما كان يخلق المنافسة التي تؤدي إلى تقديم الأحسن للمتلقّي، يطلق على الشّخص الرّئيس اسم المدّاح إذا كان لا يتطرّق إلّا للقصص وللحوادث الدّينية وإسم (القوال) إذا كانت القصّة تستمد عناصرها من الحياة اليومية، كلّ ممثل كان له تخصّصه الذي ضمن لك الصّمت، الاحترام والإعجاب، هناك من كان معروفا بحسّه الفكاهي وهناك من كان معروفا بقدرته على تركيب الكلام وتحريك القول الذي يحمل المعنى..."[1]

إنّ أوّل شيء يشدّ انتباهك وأنت تقف على الثّلاثية (الأقوال، الأجواد، اللّثام)قراءة أومشاهدة (العرض على الخشبة)*، هو ذلك الشّكل الدّائري الذي يرتسم لك على مستوى الخيال والرؤية أيضا، بحيث تجد نفسك أمام حلقة تمّحى أمامها كل التّعقيدات، التي عرفها المسرح، ونقصد بها عناصر المسرح الأرسطي المعروفة.

فلقد عمد (علّولة) ورفقاؤه إلى تقديم عروض في كثير من المرّات في الفضاءات الرحبة، في المؤسّسات و المراكز التي دعتهم لتقديم أعمالهم(ثانوية لطفي بوهران، مثلا) فكان العرض في شكل حلقة و التّمثيل يجري على الأرض، لا وجود للمنصّة أو الأضواء الكاشفة، أو حتّ قاعة تغيير الملابس، و إنّما كل شيء يحدث على المباشر، ولربّما تدخّل أحد النّاس من الجمهور، مقترحا أو منتقدا أو مشيدا بفكرة أو لقطة أعجبته،ففي هذا المستوى بالذّات نجد أنّ (علّولة) قد تناغم مع ما كان يدعو إليه توفيق الحكيم في كتابه القيّم ــ (قالبنا المسرحي) ــ إلى إيجاد قالب مسرحي عربي يعبّر عن هوية الأمّة العربيّة، و ثقافتها، وتاريخها وبالتالي حضارتها، وقد جاء في بحثه القيّم ما قوله" ...ولن يكون لقالبنا هذا بالطّبع خشبة مسرح ولاديكور و لا إضاءة و لامكياج ولا ملابس.

1- المرجع السابق ،ص: 03.

*- بالإضافة إلى أنّ المسرحيات الثلاثة عرضت في بعض قاعات المسرح، ثم عرضها تلفزيونيا، وهي مسجلة في أشرطة فيديو.

فكما كان الحاكي و المقلّد و المدّاح و الشّاعر يقومون في الماضي بأعمالهم، بملابسهم العادية في أيّ مكان و يحدثون أعمق الآثار، كذلك كان مسرحنا هذا وسيكون بهذه البساطة..سنعود به إلى المنبع الصّافي، الذي يتّصل مباشرة بالجوهر..ففي عصر السينما بمناظرها وملابسها ،وأضوائها لم يعد أمام المسرح إلاّ الجوهر وهو الاتصال الحي بين الفنّ و الإنسان..إنّ الحاكي و المقلّد و المدّاح لا ينفصلون عن النّاس لحظة، لأنّهم بينهم، منهم وإليهم، بنفس الملابس العادية و في أمكنة عادية وبأسمائهم الحقيقية...الفنّ هنا فنّ خالص يقوم على موهبة مجرّدة طبيعية لا تحتاج إلى سند من فنون أخرى...إنّما الموهبة العارية من أي بهارج إضافية..."[1]

و لعلّ الحلقة كشكل فنّي تحمل هذه الرّوح الفنيّة، و هذه الخاصيّة الإبداعية هي أقرب إلى النّشاط المسرحي من أيّ شكل آخر، إذا أضفنا لذلك محاولة المسرح الدّائمة في التقرّب من الجمهور والارتباط به قصد الوصول إلى تلاحم فعّال وإيجابي، والذي يتمّ تجسيده بالمرور عبر فضاء الحلقة الواسع الغنيّ.

إنّك حينما تشاهد الثّلاثية أو إحداها، يحصل لك انتقال طوعي ذو مسحة فنيّة عجيبة، يفرضه عليك مضمون العرض وشكله، لتجد نفسك وكأنّك في وسط مفتوح، يخرج فيه عليك مدّاح أو (قوال) بعصاه التي عادة يحملها، و دفّه الذي لا يفارقه، وبضربات بسيطة موزونة يدعوك إلى الجلوس إليه أو الوقوف، الأمر متروك لك، فهو لا يعقّد الأمور في ذلك، العفوية هي سيّدة الموقف في هذا المقام، يدعوك إلى الالتحاق بالفرجة التي ينشّطها و ينوّع مضامينها، فلا ربّما يحكي لك حكاية قديمة لم تسمعها، أو يعرض عليك واقعة استمدّ أحداثها من الواقع و بنى تركيبها من نسج الخيال.

1 – توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي ، مكتبة الآداب و مطبعتها بالجماهيرية ، المطبعة النموذجية 1967.ص: 14.

إنّ الحلقة ظاهرة فنّية تقوم على قاعدة الفرجة بكل خصائصها، ولهذا توفّر لها طابع المشاركة التّامة و الانفعال الحيوي، والثّلاثية اندرجت ضمن هذا السّياق كتجسيد مّميز لهذه الرؤية.

(علّولة) يدعونا في كلّ مرّة إلى حضور حلقة نستمتع- بلا شكّ- معه فيها بلحظات فنّية تحمل في ثناياها رسائل و مضامين و توجيهات واضحة، معطيا لكلّ واحدة منها من البداية عنوانا بارزا و محدّدا يختصر القضيّة، فيعنون الأولى "بالأقوال" و الثّانية " بالأجواد" و الثّالثة " باللّثام"، و هكذا ..حينما تنتهي الواحدة منهنّ تتمنّى لو تواصلت،واستمرّت فيشدّك الشّوق إلى أن تحضر لحلقة أخرى يتحفك (القوّال أوالمدّاح) فيها بعرض جديد ممتع.

هذه الحلقات (أي المسرحيات) متشابهة إلى حدّ كبير، لأنّها تعتمد على توظيف عناصر معروفة كـ (القوّال)، (المدّاح) ـــ أو الممثّل الشّعبي بكلّ أبعاده أوالحكاية الشّعبية بتقنياتها المختلفة ، و لكن يجب أن نقول: أنّ الحلقة تبقى شكلا ميّتا إذا لم يفعّلها شخص يدعى (القوال) بفضل حركاته و أسلوبه في القصّ والحكي الذي يعتمد على التّشويق و التّنويع و التّرويح.

إنّ (القوّال) في الحلقة ـــ المعروفة ـــ يقف أمام جمهوره يستحضر الأحداث التي تبدوا أنّها تنتمي إلى زمن مضى، حيث كانت تتحلّق الجماهير...داخل هذه الأجواء و حولها يرتبط الجمهور بالقصّة و الذاكرة الجماعية، و ينتقل إلى مكان وزمان عاش فيهما الأبطال، حيث..يتقمّص هذه الشخصيات يؤدّيها بلهجتها وحركاتها و يتصوّر في سردها مواقفها وأحاديثها، بل يملك قدرة مرنة في تجسيد جوانب من نفسياتها و تقديم ظروف حياتها[1].

1 - عبد الكريم سكار ، محاولات توظيف التراث في المسرح العربي،نقلا عن :فتيحة بوزادي ،التراث والمسرح في المغرب العربي ،ص: 84

أمّا (القوّال) في "المسرحيّة الحلقة "* فإنّها بالإضافة إلى إضفاء الجـــوّ الــذي ذكرنا فإنّه يعمد إلى مسرحة الحكاية و تحريك عناصرها، شخصياتها تحكـــي عـــن نفسها، وكأنّها جاءت من بعيد ووقفت أمام المتحلّقين" المتفرجين" تـــروي قصّتـــها وواقعها، ولعلّ هذه أبرز خاصيّة فنيّة توصّل إليها (علّولة) من حيث مزاوجتـــه بـــين هذا القالب التّراثي الحكائي و بين المضمون الذي يتحرّك فـــوق الخشـــبة يقدّمـــه (المدّاح أ و القوّال) الذي هو الواقع و الحدث اليومـــي علـــى تنـــوّع مســـتوياته الاجتماعية، الاقتصادية،و السّياسية الثقافية.. هذا الواقـــع الـــذي ينطبـــع بمواقـــف إيديولوجية و سياسية معلنة وواضحة، ارتبطت بالوقوف إلى جانب طبقة معروفة مـــن المجتمع، -العمّال- و"هو ما يجعلنا نصف أعمال (علّولة) المسرحية خاصّة الثلاثيـــة بأنّها ملحمة مسرحية للإنسان العامل الشّيء الذي تحوّل في بعض الأحيان إلى نـــوع من الدّفاع النّقابي عن الحركة العمّالية، ولكن هذا لم يخل من الجـــانب الجمـــالي في المعمار المسرحي..."[1]

إن الثّلاثية، حلقة تزخر بفاعلية منقطعة النّظير لنشاط (القوّال) و(المدّاح)،ففي مسرحية "الأقوال" نجد أنفسنا أمام الوضعية التّالية: حلقة تروى فيها ثلاثة حكايـــات يختلف أناسها، لكنها تعالج محورا واحدا.

أمّا الحكايات فهي:

ـــ حكاية قدّور السوّاق مع السّي النّاصر

ـــ حكاية غشّام و ابنه مسعود.

ـــ حكاية زينوبة بنت بوزيان العسّاس و خالها الجيلالي.

وأمّا المحور أو الموضوع فهو عالم الطبقة الشغيلة و همومها و تطلّعاتها.

فا(لقوّال) يتدخّل ثلاث مرّات، في كلّ مرّة يقدّم لنا شـــخصيّة لهـــا حدثـــها وقصّتها ليتركها بعد ذلك تحكي و تسرد الأحداث بكلّ تفاصيلها و كأنّنـــا أمـــام

* تعمدت إعطاء هذا المصطلح تماشيا مع فكرة النوع المسرحي الذي أراده علّولة.

1 – فتيحة بوزادي ، التراث و المسرح في المغرب العرب ، رسالة ماجستير جامعة تلمسان ،1992،ص : 143.

نوعين من (القوّال)، الأوّل يمكن اعتباره المحور الرّئيسي، و الثّاني- هو الشخصيّة التي تتحدّث عن نفسها- المحور الثّانوي (ليس بالمفهوم الذي يعني عدم الأهمية)، كلّ شيء مبنيّ على الكلمة هذه " الكلمة المسرحية تبدو.. مبنيّة داخل فضاء وديكور مسرحي فنيّ تمجيدا لعالم الشغل، وتعبيرا عن نضالات الشغيّلة وصراعاتهم و تعبهم.. وهذا عن طريق إعطاء القوّة الدرامية للكلمة كروح شعبيّة تقول وتخلق في المتفرّجين قوّة الخيال والفعل والمشاركة، تتجسّد هذه الكلمة في ثلاث (قوّالين) جمع (قوّال) هم شخصيات المسرحية وأبطالها وروّاتها في نفس الوقت، فهم يقومون بوظيفة تمثيل الشّخصيات والحالات الدرامية والرّواة عن طريق السّرد والتّعليق والتّمثيل الكلامي الذي يعتمد على الثّراء والجمال..."[1].

إنّ الحلقة هنا يبتدئها (القوّال) بالافتتاحية الآتية معلنا بداية الحكاية:

الأقوال يا السّامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللّي سريعة عظم
ترعظ غواشي هادنة كالزلزلة تجعل القوم عجلانة
تعفن الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة فيها اللي تتموج في طريقها
توصل محقن تتسرسب تفيض على الخلق و تفرد المحنة
الأقوال يا السّامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللّيّ مرة دفلة
سم تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمادة و تفشل العقول رمقة
فيهااللّي حلوة ما تروي تحمّس كالرفاقة تملي القلوب ثيقة
ورزانة تنجي من الخنقةتوضح كالمرى توري جهار الفخات المدرقة
الأقوال يا السّامع ليا فيها أنواع كثيرة اللّي في صالح الغني الطاغي
المستغل واللي في صالح الكادح البسيط والعامل.
قوالنا اليوم يا السّامع على قدور الـرّواق وصديقة

1 - عمار بلحسن ، نقاط على حروف نقد عدائي لمسرحية الأقوال ،مقال بجريدة الجمهورية ، عدد24 أفريل 1980.

قوالنا اليوم يا السامع على غشّام ولد الدّاود وابنه

قوالنا اليوم يا السّامع على زينوبة بنت بوزيّان العسّاس

نبدو بقدور السواق و نخلوه يقول.

لقوال يا السّامع ليا فيها أنواع كثيرة.[1]

هذه المقدّمة الاستهلالية التي تعلن محتوى الفرجة حيث يصنعها قدّور السوّاق مع السيّ النّاصر، و غشّام مع ابنه مسعود، وزينوبة بنت بوزيان العسّاس، تستجمع الصّورة التيّ ينطبع بها مسار المسرحيّة ومضمون حكاياتها، فما على المتفرجين إلّا أن يهيّئوا أنفسهم لأن يسمعوا إلى "أقوال" فيها أنواع كثيرة و مختلفة من المعاناة والمحن، يهتزّ لسماعها الفؤاد وتتحرّك لوقعها المشاعر، سيجدون- بلا ريب- ما يدعو إلى الإحساس بالمرارة في جوانب منها و ما يدعو إلى الإحساس و الشّعور بالحلاوة والتفاؤل في أخرى ، وكلّ ذلك ضمن ثنائية ضدّية تصنع هذا الجوّ وتشكّله، إنّها ثنائية، الظّلم و الاستغلال من جهة و تحدّي الكادحين والبسطاء من جهة أخرى.

في لوحة " قدّور السوّاق" ـــ و هي حكاية مستقاة من الواقع اليومي ـــ نستمع و نتفرج في آن على نضال عامل اسمه قدّور يعمل سائقا لسّي النّاصر مدير الشركة الوطنية، و الذي كان صديقا له من أيّام الثّورة، حيث بعد مدّة طويلة يلجأ إليه مقدّما له استقالته من الشّركة،هذه الإستقالة التي كانت في حقيقة الأمر مدخلا فقط لتصفية حساب تناقضات طبقية واجتماعية جاءت نتيجة وعي قدور العامل البسيط، هذا الوعي الذي كان حقيقة اكتشاف التناقض الجذري الذي يجمعه مع صديق الجهاد والكفاح التحرّري ـــ النّاصر البورجوازي البيروقراطي المستغّل لأموال الدّولة الجزائرية والشّعب العامل، لإرضاء رغباته الأنانية على حساب العمّال والوطن.

1 - عبد القادر علولة ، الأقوال ، المسرح الجهوي بوهران، سنة : 1980،ص:01.

إنّ العلاقات التي بناها قدّور مع صديق عمره السّي النّاصر، سرعان ما تظهر أنّها غير متكافئة وغير متوازنة ليكشف عندها(قدور) رعب الحقيقة حيث الصّداقة مع السّي النّاصر هي الصّداقة مع طبقة رجعية مستغلّة استطاعت التسرّب إلى قطاع الدّولة الاقتصادي حتى تقضي مصالحها، وتحقّق أهدافها على حساب التّنمية الوطنية،ومصلحة المجتمع.

في استرسال متدفّق يسرد قدور حكايته وكأنه (قوّال) يتوسّط الحلقة، يقول لجموع المتفرجين قصّته دون أن يتحرّك منهم أحد،بل ظلّوا مشدودين إلى الحوار الدّائر بين قدّور والسّي النّاصر بكل حيثياته.

" ...قدّور اليوم قرر بعدما حلل ودرس شحال...قدور قطع اليوم الخيط اللي كان رابطه بالسي الناصر، قطعه عمدا...الرسالة هذي إدارية وما تعبرش على الأسباب الحقيقية هذا علاش جبتهالك بيدي...

نستقيل من الشركة يا السي الناصر، على خاطر الطريق اللي خذناها مع بعض حتى لليوم ما تخرجش...لما نقول الطريق اللي خذناها في الحق أنا غير خضرة فوق طعام، نبغي نقول الطريق اللي خذها أنت وأنا وراك ما تصلحش...

قدور السائق صاحب المدير سابقا فرحان اليوم...قدور كأنّه قطع بحور،جبال، ووديان..."[1]

في الحكاية هذه هناك حوار كما أسلفنا بين قدور والسي النّاصر ولذلك نجد طريقة(قالو)"قاله"(قال له)...

"...استعقل ياقدور ودير ربّي في خاطرك...وإذا عندك شي مشكل رانا هنا،اللي يصعب عليك يسهل علينا...إذا حاب تريح نعطوك عشر أيام ولاّ خمسطاعش يوم، وإذا باغي تبدل الهوا نشوفوللك على مهمة نرسلوك تفاح[2]

1 - عبد القادر علّولة ، مسرحية الأقوال ،ص: 02.

2 - المصدر نفسه،ص: 03.

مكتبة

ودائما في الحكاية هاته يرد قدور على السي الناصر:

"...ألاّ الحمد لله اليوم صحـــتي لابـــاس، المـــراة و الـــدراري في أحســـن مايرام...المراة و الدراري اليوم يدخل عليهم قدور متع الصح...قدور متـــع النيـــف والكرامة...قدور اللي محتاجين له...

خارج اليوم من خدمتي ومشطب على الصحبة القديمة على جـــال فطنـــت ورجعولي الحماس والأمان اللي كانوا فيا زمان...واد حامل كنت غاطس فيه معـــاك ومتبعك كالبهلول، الآن عارف مليـــح واش الرجعيـــة والبيرقراطيـــة يـــا الســـي الناصر...نعم وهذا علاش خذيت هذا الموقف ...نعم يا السي الناصر أنـــا عـــارف واش هما التصرفات البيروقراطية وكيفاش أنت بيروقراطي وعلاش أنـــت الآن ضـــد الشعب الخدام..."[1]

وبعد حوار طويل يحكي الوقائع الجسام التي حدثت بين رجلـــين يختلفـــان في المنطلق والمبادئ حيث يقرّر المغبون البسيط الذي يمتلئ قلبـــه حبّـــا لوطنـــه وبلـــده الانتصار وبشجاعة كبيرة إلى العدالة الاجتماعية والواجب، الذي يمليه عليه ضمـــيره ويفضح في نفس الوقت توجّه المسؤول الرجعي المتسلّط*

"...حبيتك تعرف كذلك باللي قدور إذا استقال من الشـــركة هـــذي مـــا يتخلاش على واجبه وعلى الكفاح في حفظ مكاسب الشعب...حبيتك تعرف بـــاللي هذا كله نتعاونوا عليه أنّا والناصر وليدي ونسجلوه في تقرير ونبعثوه رسميا للفـــرع النقابي..."[2]

1 - المصدر نفسه ،ص: 03- 04.

* للاطلاع أكثر المطلوب قراءة المسرحية أو مشاهدتها.

2 - المصدر نفسه،ص: 09.

وفي موقف آخر يزيد المشهد عمقا في التّعبير وإصرارا على البطولة والانتصار يذهب قدّور إلى أبعدٍ من أن يقطع صداقته مع السيّ النّاصر حيث يقع الانفصال التّام من خلال إرجاع الهدايا وما شابهها.

" ...كاينة كذلك هذا السلسلة...أعطاهالي نعيمة زوجتك...سمعت بينا ماشيين نزوجوا البنت عطاهالي نوريها للمراة، قالت لي وريها للمراة وإذا عجبتها نبيعها لها بقلت سومة...هاك ردهالها من فضلك وقول لها باللي رفضت المراة...اداها عند السياغ تعيرها قالولها سنسلة الفولة...ذهب الخارج وداخله للجزائر خيانة...قول لنعيمة باللي بنتنا حلالية وحبينها تعيش في الحلال والسلامة ...هذا هو..."[1]

وبعد أن ينتهي قدور من قصته يتدخل (القوّال) الرئيسي الذي يتحكم في مجريات الحلقة ليعطي نهاية الحكاية ويحدّد لها إطارها المناسب حيث تتغلّب إرادة التحدّي على قوة الظّلم والاستغلال:

الأقوال يا السّامع ليا فيها أنواع كثيرة،
قالوا و ما قالوا على قدوروما صراله،
اللي قال ارفد قشه اهجر بعد ما ترك شغله،
و اللي قال شدوه العمال بعدما سمحوله
طلبوا منه يبقى يعطيك غير يغير افعاله
الشركة ما تضيعش سواق مجرب مثله
ادخل معهم في الصف اهنا واستقمت حواله.
لقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة
ولي يناضل من جديد رجعلتله الكرامة

1 - المصدر نفسه،ص: 10.

ومع النقابة سهرات على المصلحة العامة

حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمة

والسي الناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة

تحاسب وتراقب واطرد مكشوف من الخدمة.[1]

نفس الأمر نجده ونلمسه في لوحة" غشام" التي تحكي معاناة أخرى برؤية فنيّة درامية، لكنها لم تخرج عن الإطار الأساسي الذي حدّد من البداية و المتمثل في حمل بيان الدّفاع عن الطبقة العاملة وسرد معاناتها ومن ثمّ شحنها بالطّاقة التيّ يجب أن تتزوّد بها لمجابهة هذا الواقع المرير و الصّعب.

"فأقوال" العامل غشام ولد داود لابنه التقدّمي مسعود ولنا كمتفرجين ومستمعين، تعيد رؤية التّاريخ الجزائري وفق النّظرة الواقعية الاشتراكية، وتكتبه دراميا بطريقة تكشف التناقضات التي ربطت بين الكادحين من الشّعب والمستغلين وتتعرض أيضا لمساهمة المناضلين النقابيّين والسيّاسيين في الثّورة المسلّحة وتأييد الثّورة بالجهد والعرق والغالي و النّفيس .

إنّ " القول" الذي يقوله غشّام عن حياته ومعاناته وحياة أمثاله من الكادحين،يظهر في الصّور والحكايات والتعليقات والأمثلة الشّعبية والأخبار التي يبثها في روح ابنه مسعود.

إنّ هذه اللّوحة من حلقة"الأقوال" جاءت تمجيدا واضحا للعمل والكدح والتّفاني في خدمة الوطن والدّفاع عن مصالحه العليا على لسان عامل مغمور وبسيط يورّث ابنه بحبّ كبير قيم النّضال وحبّ الوطن و الاشتراكية في رموز شعبية هي خاتم وبطاقات نقابية وتاريخ نضالي حافل وعريض.

ولنتابع هذه المقاطع الصّغيرة من هذه اللّوحة:

---

1 - المصدر نفسه، ص: 10

"...حلت الصندوق ووراتلي...بقيت قيمة دقيقة حال فمي وساكت...على قاع الصندوق علام الجزاير مثني وفوقه سلاح...ارفدت العلام غير بالشوية ودرت تحته الصورة، قلت في قلبي الله يجعل مسعود يعيش ويلحق لهذاك الوقت...غلقت غير بالسياس الصندوق وهيا واقفة تشوف...درتلها المفتاح في يدها، ضميتها على صدري وسلمت عليها في الجبين...قالت اسمح لي ياغشام إذا...قلت لها اسمحيلي يا بدرة إذا...قعدنا اشحال ساكتين واسألتها: وإذا امتناحنا الأولاد كيفاش؟...قالت مامة بنت بالخير تقوم بيهم...حب الوطن يا مسعود نتمناه يكون عندك قوي ومستمر مثل ماهو عند الشعب...

الخاتم كما قلت لك عطاهلي مرت عمي في الكموسة هدية من عند أمي ...قالت: املك هداتلك الخاتم وطالبة منك باش تكون سيرتك وسلوكك مع الناس كالذهب اللي يمثلوابيه، ما تظلم ما تغمض عينيك على الظالم...دير خاتم في صبعك واعتبر الوصية ليك،وإذا درت أولاد خليها في الورث وراك...البطاقات النقابية والصباعيات هذوك هما تجربة الكفاح ستاع أبوك باش يبقى في راسك يا بني مدامك في الوجود ومدامك تناضل من أجل الاشتراكية ... يا وليدي مسعود الشّعب الحدّام محتاج بالنّاس اللي كيفكم محتاج بالمثقفين اللّي مامنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن و المصلحة العامة...[1]

و تنتهي"المسرحية الحلقة "بحكاية زينوبة بنت بوزيان العسّاس مع خالها الجيلالي والتي يمكن اعتبارها حكاية الحاضر المستقبل،تحكي صمود ونضال العامل ضدّ تسلّط أصحاب رأس المال،والاستغلاليين، الغرض منها توجيه رسالة واضحة،وهي دعوة العمّال لرفض التوجّهات الدّاعية إلى تكسير الاشتراكية واستبدالها بالرأسمالية، فالعلاقة التي تربط زينوبة بخالها الجيلالي هي صورة لتلك

1 - المصدر نفسه ،ص: 24-25

العلاقة المتينة التي أرادها (علّولة) أن تكون بين العمّال ووطنهم الجزائر، فزينوبة حسّاسة ومريضة، خالها الوحيد المؤهل لحمايتها و المحافظة عليها فهي تحبّه كثيرا ومتعلقة به إلى حد لا يوصف .

إنّ زينوبة هي حكاية الحكاية تحمل صورة الجزائر بكل تفاصيلها وقد عمد "القوال"في تنشيط الحلقة إلى استلهام هذه الصّورة بأسلوب فنيّ عال جمع بين الحكاية في شكلها الرّاقي وبين الواقع المرّ للمجتمع الجزائري.

(فالقوال) من خلال حديثه عن زينوبة معدّدا صفاتها مبيّنا واقعها، هو في حقيقة الأمر يصف وضع الجزائر ويشرّح واقعها، و نظرة سريعة في هذه المقاطع،تبين لنا ما ذهبنا إليه:

"زينوبة بنت بوزيان العسّاس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقوق مولات ثمن سنين وقليلة في الصّحة...

زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة بالقلب و الأطباء ما جبروهاش أدواء،قلبها خشين قيمة زوج قلوب والدقات متاعه سريعة ،قالوا الأطباء ازدادت هكذا وممكن تعيش إذا حافظوا عليها... زينوبة بنت بوزيان العساس يمثلوا بيها في التنوية من ناحية السيرة والذكاء، الأساتذة مستعجبين فيها و التلاميذ، ساعة يغيروا منها وساعة تشفهم لّما يزير عليها قلبها...

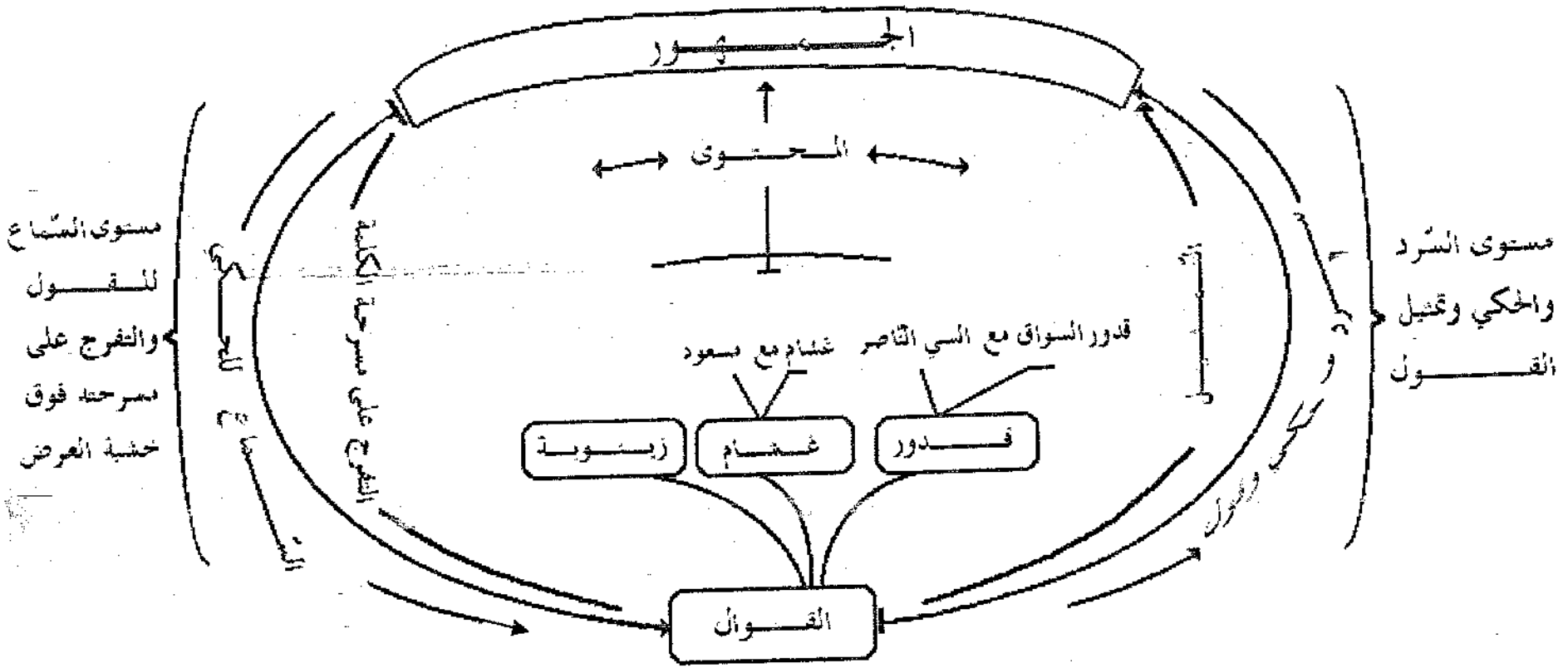
" زينوبة بنت بوزيان العسّاس ذكية حساسة بالكثير شوفتها غازرة تقرى في داخل الإنسان بكل سهولة، والديها ما ينوضوا فيها ما يدسّوا عليها معلمينها كالكبير وفي كل الشي يساوروها..."[1]

1 - المصدر نفسه،ص:24-25.

وبلوحة زينوبة التي ترتبط مع اللّوحتين السابقتين بوحدة الموضوع، ينهي "القوال" الحلقة لتنتهي معها المسرحية بنهاية مفتوحة على احتمالات عدّة متروكة للجمهور تماما كما هو الحالفي الروايات و القصص.

" قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العسّاس
قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحسّاس
اللّي قال اتنهدث و قطعت النّفس مشات غطست
في غبينةالعمال غطسة ماولّات زراقت
قلبها سكت ضربة وحدةفي حجر حالها توفات ...
قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحسّاس...
كاين اللي قال بعدما احكالها حالها ريحت
بكات على هم العمّال زال عليها الضر ونعست
في العطلة ديك مع الجيلالي عندها ماخرجت
وين ما راح تمشي معاه كالكبير ما عيات ما ملّت
جمعت في القهاوي ناقشت مع العمّال وسهرت
عادت مهتمة بنضالهم عندما قصرت معا حالها و العمال أصحابه تمتعت وحوست كلهم حبوها و البعض رافقوها منين ركبت.
الأقوال في السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللّي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة، فيها اللّي حلوة ماء تروي تحمس كالرفاقة."[1]

1 - المصدر نفسه،ص:40-41



الشكل رقم 01: مسرحية"الأقوال"

الشكل : يوضح العلاقة الدائرية التي يصنعها العرض في شكل حلقة ينسجم السرد و الحكي و تمثيله مع السماع له و التفرج عليه من طرف الجمهور

في عرض " الأجواد" و "اللثام" نجد أنفسنا أمام نفس الشكل الذي مر معنا في مسرحية "الأقوال" ، فالحلقة بأغلب خصائصها و وسائلها حاضرة ، تزخر بالمعنى والحكي المسترسل المبني على السرد، ينشطها المدّاح من جهة بمواويل يرددها، تحكي معاناة عامل بسيط لاحقته ولا يزال المتاعب و المصائب، يجابه الأهوال و الصعوبات تماما كما نسمع في الحكاية الخرافية العجائبية عن رجل مغبون لكنّه يتّصف بالشجاعة والبطولة تحفّه المخاطر، و هو يصارع بتحدّ مستميت آثارها ، فيدخل بلدا ويخرج منه، ليدخل آخر من أجل أن ينقذ زوجته أو أمه أو ابنته...و هكذا.

و من جهة أخرى (القوال) الذي يقف أمام المتحلّقين يسمعهم وبأسلوب سردي مشوق حكاية: ربوحي الحبيب و حبّه لحيوانات الحديقة التي ربط معها علاقة متينة، وما جرى له مع(العسّاس)والتهم التي لفّقت له وكيف دافع عن نفسه ليبرهن بأنّه إنسان بريئ ومصلح في نفس الوقت...

أو حكاية جلول الفهايمي العامل في المستشفى، الذي يرى في حركة عمل دائبة من خلال جريه المستمر وسط مؤسسة صحية ينخرها الفساد والإهمال،وانعدام المسؤولية(*)

أو حكاية برهوم ولد أيوب الأصرم، العامل البسيط، الذي يلقى على عاتقه إنقاذ المصنع من المؤامرات التي تحاك ضده حتى يفلس و يتم غلقه، وكيف أنه دخل في مغامرة طويلة و شاقة.(*)

فالمدّاح حينما يتدخّل في المسرحيتين، بتقديم أغانيه ذات الدّلالة و الرموز المحدّدة إنّما هو يساعد (القوال) في تنشيط الحلقة بإضفاء نوع من الأريحية على المستمعين، و توظيفه عند (علّولة) إنّما هو إضفاء لنوع من الجمالية على الفعل

* - اللوحتين من مسرحية "الأجواد"

* - مسرحية "اللثام" المسرح الجهوي بوهران ــ 1987/07/13

المسرحي، هذه الجمالية التي تحمل أبعادا اجتماعية و فنية أيضا ، الغرض منها إهـــاج النّظر و تشنيف الآذان حتى تبقى واعية ومرتبطة بما يسرد عليها...

وسنكتفي هنا بذكر نموذجين فقط الأول، من مسرحية "الأجواد" والثاني، من مسرحية "اللّثام" تدليلا على القول الذي أوردناه:

المدّاح في لوحة"علال" يغني معاناة عامل اسمه"علاّل" نقتطف بعضا منها:

علال الزّبال ناشط ماهر في المكناس
حين يصلح قسمته و يرفد وسخ النّاس
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس
يرشق قارو مبروم تحت الشاشية
ينسف صدره كلي معلق الحاشية
و يطل من بعيد للحوانيت للسلعة المفرشة
كانه يراقب في المليحة و المغشوشة
معجب الخيرات خدمة قراينه في الورشة
يوقف مرارا مهتم وقور في الزيارة
يتماطى على الجنب باش يدقق النظرة
يسأل نفسه و يجاوب مكثر الهدرة
يضحك بجهد و اللايشالي مقبح الخزرة
هذا السلعة غالية و لو بدعة جديدة
حافظوا على الفقير يصيب ما يحط على المائدة
السلعة الزينة غبرتوها علاش مخزونة
قافرة خلاص ياسيدي و صنعتها معفونة
يحبس مرات باش يريح من ثقل البوط

يحيّ النّاس في طريقه يشالي مبسوط
يدخل معمّد للأروقة في كمال الشّوط
ويدور وسط البضائع ويشوف ما محطوط
الصّبّاعيات على الحزام و الخطوة خفيفة
زايد يضحك و النّاس راهبة منه خايفة
اللي يشد نيفه و يقول فيه ريحة الجيفة
اللي يحسن عونه و يدعي له بالشّيفة
السّلعة مخدوعة تبان خشينة مزوقة
صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقة
دوك اللّي يخدموها أصواتهم مخنوقة
أيـــّامهم مرهونة و جهودهم مسروقة
لّما يكمّل اللّعبة يشعل القارّو
و يترك المدينة بالزّراعة قاصد لداره[1].

إنّها يوميات علال العامل في التّنظيف ومنه إلى كل العمّال البسطاء تحكـــى في شكل أغنية يلحّن كلماتها ويقدّمها بصوت حزين شجّي.

أمّا في مسرحية اللثّام، فإننا نجد أغنية واحدة يقدّمها المدّاح كاستهلال لحكايـــة و مغامرة طويلة بطلها برهوم ولد أيوب الأصرم، هذه الأغنية تتعـــدّد فيـــها الأسمـــاء لشخص واحد هو" العامل" فتارة جلول و أخرى قدور و في أخرى عثمان..

جلول:

(قدور) العامل خويا قلبه مشطون
جهده النافع مخطوف شوقه مرهون
حقه الواضح معفوس رايه مسجون

1 – عبد القادر علولة : الأجواد ، المسرح الجهوي بوهران ، 1985ص: 03/02/01

قدور...

يمشي محني يتمايل هاز متاعبه

فوق راسه كالساف تحوط المصايب

داخله هايج رابج بركان يقدي فيه

فكره ساهي غاتر في بحر الديوان

يجر في رجليه متالبينه المحاين

يمشي ويقيم في حياته المغبون

الربيع حوله يغرد و هو غضبان

الشقاء واشم على جبينه حافر سيقان

الثقل على الكتف و التعب وراه و قدامه

يمشي ويقيم في حياته المغبون

يودع قضية عند باب المصنع

و يسلم على أخرى عند باب النزل

...

(جلول) العامل خويا قلبه مشطون

جهده النافع مخطوف شوقه مرهون

جانب قراينه الكدح و هذا مصيره

قلفط و شمر و اغطس في المعركة

جلبوه للأفاق عجبوه المواقف

...

شرح العمال وسع له البال و الرؤية

و مهد الحراكة وجد فيه الثيقة

شاف للمجتع من جديد فهم البنية

طبقة في الحرمان و الشقا تبيع في جهدها
و أخرى على ظهرها تتنعم في راحة
...
(عثمان) العامل خويا قلبه مشطون
جهده النافع مخطوق شوقه مرهون
حقه الواضح معفوس رايه مسجون
قدور العامل خويا خاطره مفتون
دخل يناضل في الحراكة بكل إخلاص
سبل في الميدان ذكاه و معرفته
دخل هاجم عجبه الجو سلبه التضامن
غير يردم مشكل تنبت له قضية
يميل لصاحبه يناقش ويشاور
عارفهم يوقفوا في الصره و الضراء[1].

إنّ الشخصية ـــ بمعنى الشخصيات المذكورة في المسرحيات ـــ محور العمل في العرض المسرحي، هي شخصية تنتمي إلى المسرح الأوروبي تحرّكها شخصية محورية تنتمي كما هو واضح إلى بنية الحلقة كفضاء تراثي للفرجة القديمة.

لقد عمد (علّولة) إلى تطوير العمل المسرحي بتحريك النّص ضمن فضاء الحلقة باعتماده زيادة على القول إدخال الحوار و جعله مجسّدا من خلال شخصياته تداركا للجمود الذي لوحظ على مستوى مسرحية(الأقوال).

و سنعرض نموذجين فقط من المسرحيتين(الأجوادو اللثام) حتى نقف على هذا التطوّر الذي أدخله (علّولة) على توظيفه شكل الحلقة.

1 - عبد القادر علولة ، اللثام ، المسرح الجهوي بوهران ، 1987، ص: بدون

ففي مسرحية الأجواد و في لوحة عكلي و منور: نجد (القوال) كما العادة يقدّم ويرسم في نفس الوقت صورتها بحيث يذكر الصداقة التي جمعت بين عاملين في الثانوية هما عكلي و منور، الأول طبّاخ و الثّاني بوّاب، و بسبب المشكلات التي تتعرّض لها الثّانوية من نقص في وسائل التّعليم على اختلافها، يقرّر عكلي بعد أن يموت إهداء هيكله العظمي مساهمة منه للطلاب في دراستهم... و هي كما نلاحظ نظرة تدخل دائما في موضوع الطبقة العاملة و اهتماماتها و تضحياتها ...

القوال :

" كانت بين عكلي و منور صداقة كبيرة، صحبة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه، واحد منهم ما يدير شيء بلا ما شاور الآخر ....

عكلي و منور خدمو و جربوا طويل مع بعض كل واحد أدى من خوه فوائد كثيرة...

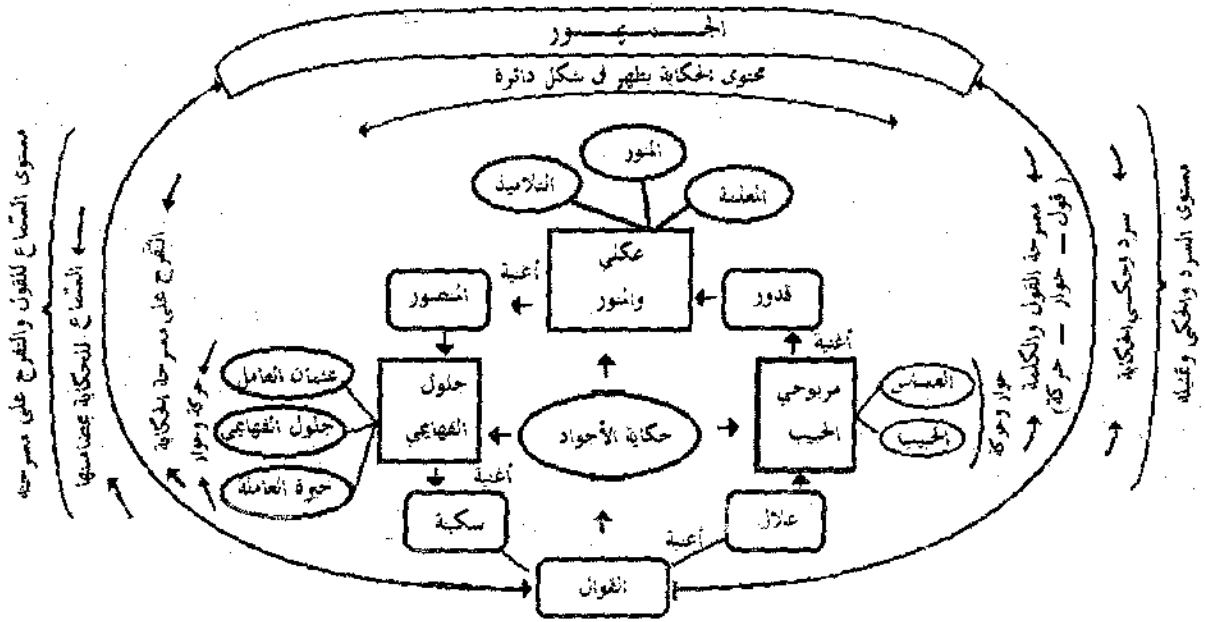
في سهرة من السهرات قصروا كما في عادتهم على مدرستهم و على مشاكلها، على الآباء اللي ما حبوش يتنظموا و يديروا جمعية...

باش يختموا المناقشة، ناض عكلي و قال لصديقه نبتت في مخي فكرة في صالح المدرسة نخليها تخمر في راسي ...

عكلي و منور حرصوا على القضية و ما فشلوش ... و في النهاية نجحوا،المعنيين بالأمر قبلوا بالهدية و ردوا رسميا على الطلب..."[1].

بعد هذا التّقديم الذي صنعه(القوّال) يفتح المجال للحوار و الذي سيكون بين: المعلّمة والمنور والتلاميذ، ليتواصل القول بهذه الحركية وتظهر الشخصيات في وسط الحلقة تتحدث بنفسها عن نفسها أو تحاور بعضها في موضع واضح، حيث يتوصّل منور إلى تحديد فكرة أساسية مفادها أنّ الإنسان ليس لحما و عظما فقط وإنّما هو العطاء أيضا و التضحية ...

1- عبد القادر علولة ، الأجواد ،المسرح الجهوي بوهران ، بدون سنة، ص: 27/26/25/24.



الشكل رقم 02: مسرحية الأجواد

الشكل: يوضح الشكل الدائري (حلقة) الذي تسير فيه الحكاية (المسرحية) وتفاعل المستويين من طرف القوال والجمهور (السرد،وحركيته مع السماع و التفرج على مسرحته) كل ذلك بطريقة دائرية.

-الحلقة الدائرية: هي المسرحية (مسرحية الأجواد).

-المربعات الكبيرة: اللوحات الثلاث للمسرحية.

-المربعات الصغيرة: المقطوعات الغنائية.

-الدوائر الصغيرة: الشخصيات التي وردت في المشاهد الثلاثة.

و لعلّ نفس الأمر نجده مع مسرحية اللّثام، حيث يقف (القوال) معلنا بداية الحكاية عن عامل اسمه برهوم ولد أيوب الأصرم.

في مسرحية" اللّثام " أو حلقة "اللّثام"-إن شئت-فاعلية القول و الحوار و الحركة تنشر ظلالها على جموع المتفرّجين، الاختلاف الوحيد يكمن في المضمون حيث في " الأقوال " أو " الأجواد" نستمع لثلاث حكايات أو روايات يقترحها علينا " القوال أو المدّاح" تروي معاناة شخصيات " عاملة طبعا" مختلفة،تحت عنوان قضيّة مشتركة،هي هموم الطبقة الشّغيلة، لكن الأمكنة و الأزمنة فيها متعدّدة و متغيّرة، ذلك لأنّ " علّولة " كان يطرح مواضيعه ضمن سياق تاريخي و اجتماعي وفق رؤية إيديولوجية اشتراكية، فهو إنّما كان يصبوا إلى تحقيق مجتمع اشتراكي حر.

في مسرحية" اللّثام" نجد "علّولة" قد تتبع أحداث شخصية واحدة هي " برهوم ولد أيوب الأصرم" يحكي(للقوال)عن حياتها في محطّات مختلفة و متنوّعة، أيّام الولادة والطفولة، في المنزل مع زوجته الشريفة، مع أصدقائه في الحركة النّقابية في المستشفى بعد الحادث الذي وقع له و هو يريد إصلاح الآلة (البرمة)، في شوارع المدينة... وهو أسلوب واضح الغرض منه تعرية الواقع ضمن رؤية شاملة تمتزج فيها الحالة الاجتماعية مع الحالة السّياسية وهذا بأسلوب فنّيّ يضفي الصّبغة الجمالية على النّص والحركة التي تول الإيجابية في التّعامل مع هذه القضايا... عند الجمهور، (القوال) وهو يتتبع قصة " برهوم " يدعو و يفسح المجال للشّخصيات التي عاشت مع " برهوم" حكايته إلى المشاركة في تجسيدها بأسلوب حواري مفتوح و عميق.

القوال يفتتح الفرجة:

" برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم زداد هدوا اثنين و ربعين عام بالتّقريب ولداته الفرزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة، حين ما جاء المزيود في الدنيا ملد زغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة ..."[1]

1 - عبد القادر علّولة ــ اللّثام ــ المسرح الجهوي بوهران ــ 1987، ص: 01

ثم ينتقل بعد ذلك إلى سرد قصّة الولادة:

" ...جمعة قبل ما يزداد برهوم الخجول تنظم إضراب عام في المنطقة المذكـــورة و تعقدت الأحداث ... قلفط أيوب الأصرم عبايته، لمها على كتفه الأيمن لثم بذيـــل عمامته و صد يجري قاصد الغابة هربان.

الفارزية جرت أولادها و جرات في جرة رجلها، هازة تحت البـــاط مـــزود روينة على الظهر قربة ماء ، و برهوم صامت في كرشها، صبحـــت عائلـــة أيـــوب الأصرم كلها هربانة بين الشّجر و الأدغال تتخبى جوالى في الغابة...

في ليلة من ذوك الليالي المشومة كانوا متكســـلين علـــى الأرض يحســـبوا في همومهم على الضوء القمرة ، حط أيوب إيـــده رعشـــانة علـــى كـــرش زوجتـــه الحاملة،وقال لها:هذا ما يشبهش للآخرين... هذا راه زعفان مشـــنف ... رافـــض الوضع الحالي... على حساب السّقرة راه صامد مسلح..."[1].

و يتابع بعد ذلك حديثه عن حياة "برهوم" بتفاصيل مهمة تتعلق بشـــخصيته وأخلاقه، وسلوكه، و كيف أنه تزوج ابنة عمه الشريفة التي يحبها و تحبـــه، فيعيشـــا حياة صعبة رزقا منها بثلاثـــة بنـــات: الضاويـــة، حليمـــة، والعونيـــة وولديـــن: العربي،والطيب...ظروفهم الاجتماعية سيئة و معقدة لأن برهوم سرح من العمـــل ... يجد بعد جهد مضني مســـكنا مـــن(زوج بيـــوت و مطبـــخ في عمـــارة مـــهددة بالدمار،درجة تحلحل و درجة خاوية، بيت الماء وحدة في الســـطح فـــوق الطبقـــة الثانية...[2]

وجد بعد سعي طويل عملا في الشركة الوطنية حيث قبلها عمـــل في كـــل أنواع الكسب مرّة"دباح" و أخرى "دلال بـــالحوت" و بـــائع"للـــهندي"كمـــا

1 - المصدر نفسه، ص: 01

2 - المصدر نفسه، ص:04

خياط"مطارح" و عمل عند"الموالين"...إلخ إنّه حاذق في عمله لهذا كلفوه بقسم غسيل و عجين الحلفاء، يحضر في الوقت ولا يتغيب و يتقن فلا يغش (*)

بعد هذه المقدّمة الأساسية لمعرفة برهوم و أحواله و بالتالي المسار الذي ستذهب فيه و إليه حكايته يقرر "القوال" في المسرحية فسح المجال إلى برهوم و كأنه قادم من بعيد يحكي أحداث واقع يماثله فيه الكثير من المستمعين أو المتفرجين، ومع أولئك الذين صنعوا الأحداث معه تتمسرح الحكاية داخل الحلقة تكشف أسرارها،وتسرد وقائعها. ومن هذا كله نأخذ مثلا واحدا من المسرحية للتدليل على ما ذهبنا إليه في تحليلنا:

في اللّوحة الأولى مع زوجته الشريفة:

يتحاور مباشرة "برهوم" مع زوجته و كأنّ "القوال" الرئيسي لازال يواصل حكايته وقصته.

برهوم: يا الشريفة ... يا الشريفة ... خفّي... خفّي غيتيني.

الشريفة: واش بيك يا برهوم ...مالك صفر؟

برهوم: يا الشريفة مصيبة... يا الشريفة مصيبة

يا رسول الله ... قول واش كاين يا ولد الأصرم

برهوم: ما فيا ما يقول... الدّهشة... الدّهشة غير خفي[1]

و يتواصل الحوار في تحرّك درامي يكشف عن محطّة أساسية تتعلّق بحياة برهوم والمشاكل التي تلاحقه وهو العامل الحي(الحشام) الوفي لمبادئ العمل و العمّال.

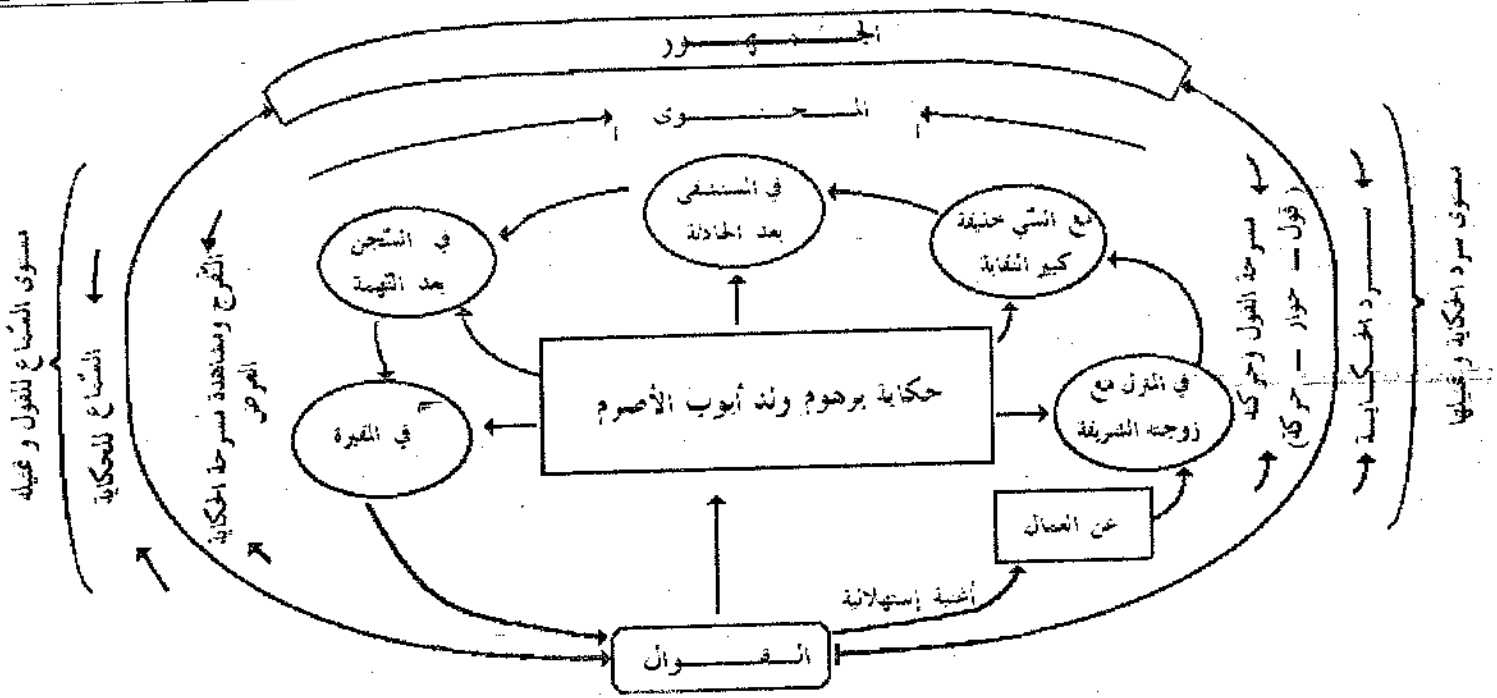
و يتدخّل (القوال) في المحطّات الأخرى بنفس الطريقة و الوتيرة التي مرّت معنامتتبّعا قصّة برهوم ذاكرا للمهمّ فيهاوالذي له علاقة بهدف المسرحية طبعاكما أسلفنا (توعية العمّال ومن ثمّ المجتمع)(*).

*للإطلاع أكثر قراءة نص القوال من ص01 إلى 04 من المسرحية.

1 - المصدر نفسه، ص:04 إلى ص: 10 نهاية اللوحة.

إنّ المسرحية في مقاطعها المختلفة بجدها تتحرّك في حلقة ينشّطها (القـــوال) أوالرّواي الذي يقوم بدور جمع الكلام و توزيعه بطريقة سردية تجعل المتفرّج يندمـــج بسرعة معه و كأنّه يحضر الحلقة فعلا، ومع هذا الشكل البيـــاني ســـنرى الحركـــة الدّائرية للكلام الذي يصنعه (القوال) و يوزّعه على الشـــخصيات ليتمسرح فـــوق الخشبة.

* – يرجى قراءة المسرحية أو مشاهدتها



الشّكل رقم 03: مسرحية اللثام

الشكل: يوضح كما مر مع الشكلين السّابقين: أولا: دائرية الحكاية التي ينظمها القوال

ثانيا: الشكل الدّائري الذي يفرضه العرض بالتحام السرد والحكي من طرف القوال والاستماع والمشاهدة من طرف الجمهور.

- الشكل المستطيل: يمثل المسرحية – مسرحية اللثام
- المستطيل الصغير: الأغنية التي يفتتح بها المداح المسرحية
- الحلقات الدائرية المحطات والمشاهد المتتابعة

(القوال) في التّراث الشّعبي:

عندما تحدّثنا عن الحلقة كشكل فنيّ و ثقافي يجمع حوله جمهورا معينا يكبر أو يصغر رأينا أنّه ـــ شكل الحلقة ـــ يبقى إطارا جامدا ما لم ينشّطه و يحرّكه (المدّاح أو القوال) الذي يروي الحكايات و يقصّ القصص و يحكي البطولات و المغازي فهو الشّخصية المحورية في نشاط الحلقة يختصر كل شيء فيها و حولها عنده، فالكلام منه يصدر، و العيون إليه تنظر، يحرّك الخيال و يبدع في المقال.

لقد ارتبط ظهور "القوال" أو الرّاوي بنشوء فكرة القبلية، المعروفة بخصائصها و مميزاتها التي جعلت منه شخصيّة مهمّة تحظى بالاحترام و التقدير، من قيادة القبيلة إلى عامتها بل أصبح مرادفا للشّاعر العربي في العصر الجاهلي، الذي كان مذيعا و ناشرا لثقافتها ومخلّد بطولاتها و مآثرها، و باعث الوعي و الحماس في كيانها.

إنّه يبدع بكلّ ما أوتي من طاقة في تنشيط حلقته وذلك بتنويع المواضيع التي يطرقها، و كذا الكيفية التي يسيّر بها عمله، فقد يبدأ نشاطه بمديح يتغنّاه و يهيّئ به النّفوس ويطرب الأسماع أو يبدأ الحلقة مباشرة بقصّة أو حكاية، و يعود إلى الأغنيّة و المديح في وسط الحكاية قاصدا الترويح عنهم و التّرفيه، و قد يترك الحكاية مفتوحة ، و يعدهم بأن يتمّها في وقت لاحق و قد تدوم الحكاية الواحدة زمنا طويلا تنتهي في ثلاث أو أربع حلقات تماما كالمسلسل الذي يتشكّل من حلقات تفرض على المتابع مشاهدتها لما تحمله من تشويق ورغبة في معرفة الأحداث والتطلّع إلى نتائجها.

إنّ " (القوال) راوية الشّعب، وناقل أخباره و سارد أحداثه وحافظ أمجاده وبطولاته، انكساراته وانكباته، فإنّه يحظى بسمعة رائدة في العلاقات الاجتماعية،و لم يحدث أن قلّ هذا الشّأن أو تراجع ، بل بالعكس، تعزّز تاريخيا بفضل مقوماته

وتداخله القوي والمؤثر في الحياة اليومية، ومواجهته العنيدة والباسلة للمحتلّ وصفاء قريحته وعمق موهبته"[1] ، ولهذا التفّ حوله النّاس يسمعون الأخبار الجديدة ويتمتّعون في الوقت نفسه، بما يقصّه عليهم من حكايات تحمل البطولة والشجاعة و التحدّي، أو أخرى تزخر بالمعاناة و الحزن ، فتبعث في نفوسهم الشفقة،وتحثّهم على التضامن و التآزر، فتلعب بذلك دورا تكوينيا تربويا.

إنّ الرّواة يمتلكون فنيات ليست متاحة لغيرهم من الناس، كالصّيغ، وطرق الأداء الصوتي، والبنية التركيبية للنّمط القصصي، و التي شبّهها أحد الباحثين بالمقدرة الكامنة في عقل الفرد، التي تساعده على الكلام (المقدرة اللّغوية)،حيث يقول:"إنّ الرّاوي قبل أن يروي شيئا يجب أن يكون ممتلكا لما يمكن أن نسميه الملكة الروائية، ونعني بذلك إجمالا المعرفة الضمنية للنموذج الرّوائي" [2].

إنّ (القوال) بحكم وظيفته يمتلك شخصية جذابة،اجتماعية، و ذكية ذات فهم عميق بخصوصيات مجتمعها ، كما أنّها تمتاز بالغنى و التعدّد، فهو على الرّغم من بساطته الظّاهرة ، فإنّه يمتلك قدرة على التأثير في الجمهور بواسطة فعالية القول، أو قدرته على الانفعال بواسطة اللّغة، وجلب استماع الجمهور إليه، مستلهما عروضه من التّاريخ البعيد والقريب، والعمل على ربط الحكايات والأساطير، والتّاريخ و متطلبات النّضال الجماهيري وبعث الوعي الاجتماعي والسياسي، وقد اقترن نشاط (القوال)بنشاط السّوق بحيث أن العلاقة الحميمة التي تجمع بينهما لا يمكن فصلها أو تفكيكها[3]

1 - عبد الكريم سكار، القوال شخصية تجود في اللفظ و الأثر ، مقال مجلة الوحدة ، عدد 337 ،1987.الجزائر ص: 25

2 - ينظر : القصص الشعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1986

3 - ينظر: مسرح علولة. مصادره و جمالياته، رسالة ماجيستر ، جامعة وهران94. ص: 187

إنّ الرّواة (القوالين) عموما يتفاوتون فيما يخصّ اتساع حصيلتهم من التّراث القصصي ومواهبهم الفيزيولوجية التي تتعلّق بالهيئة و الصّوت وملامح الوجه، وسيطرتهم على أدواتهم الفنيّة في عملية القص، و قوّة ذاكرتهم، وقدرة جرأتهم، على الإبداع والتّجديد، إذ تلعب كل هذه القدرات دورها في جذب انتباه الجماعة ودمجها في الجو الذي تخلقه القصّة أو الحكاية[1].

لقد فجّر (القوال) الواقع الاجتماعي للأمّة بكل صوره ومتناقضاته، من منطلق موقعه الاجتماعي و الثّقافي الذي يحتلّه و هذا باحتلاله مساحات واسعة وحرّة، وفضاءات متنوعة وديمقراطية في نفس الوقت، فتنقلاته العديدة الكثيرة بين القرى و المدن، حقّقت للمتفرج بعضا من حاجاته النفسية والعاطفية والاجتماعية و الثّقافية كنقل الأخبار والوقائع اليومية، والأحداث الماضية، والمشاكل العائلية... وبعمله هذا يكون قد غرس في المجتمع تقاليد الإصغاء والتّخيل والإيحاء والتّشويق...

إنّ هذا الدّور المتميّز و المتنوّع الذي يقوم به (القوال) ينضاف إليه أمر مهمّ لا يجب أن نغفله حيث يعتبر عمله زيادة على الذي مرّ معنا وظيفة لكسب عيشه و مصدرا لجمع رزقه، الذي يعوله وأبناءه إن كان صاحب أسرة.

إنّه و هو ينشّط الحلقة،يقصّ قصّة أو يروي ملحمة، منوّعا في شدّ انتباه الجمهور إليه والتأثير عليه فإنّه يختار لحظته بدقّة و دون أن يدرك الجمع أنّ في الأمر حاجة إلى العيش يتحايل في وصف ظروفه ويستذكر ما وصلت إليه النّاس اليوم من قساوة في القلوب وأنانية في النفس...فيداعب الجوّ ويسرق من جمهوره لحظة تضامن ويستثير فيهم طباعهم النّبيلة وجود عطائهم... وممّا يزيد الوضع ليونة هو تواجد الجمهور في الشّكل الدّائري المفتوح... مكان لا يفصله عن بيئته وعاداته، وغالبا ما يستغل...مثل هذه العادات و يسكبها

1- ينظر: القصص الشّعبي في منطقة بسكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986 ص:35

بإبداع ماثل للعيان يتفادى أن يخرج عن دائرة اضطلاعه وتخصّصه: الذكر،الإنشاد،الشّعر، الإضحاك، الخرافة.[1]

علولة (القوال المعاصر):

إنّ غوص (علّولة) في عمق الثّقافة الشّعبية والنّهل من مضامينها الغنية والمتنوعة كان مبنيا على سببين أساسيين فأمّا أولهما :

ـ هو محاولة إيجاد مسرح ينطبع بمميزات المجتمع الجزائري و ثقافته وتاريخه ، وبالتالي يعبر بطريقة أو بأخرى ن هويته وحضارته، وقد سئل مرة عن اهتمامه هذا بتوظيف الأشكال التراثية السؤال الآتي:

– هذه الأشكال التراثية هل هي هروب من قهر الآخر، أم بحث عن هوية وانتماء؟

فأجاب:

– نعم هو بحث عن حضارة و هوية وهروب في نفس الوقت وتحرر من الغزو الثقافي، فالأنماط التي كنا و ما زلنا نعمل بها هي أنماط مستوردة وليست لها علاقة متينة و عميقة مع مكونات الثقافة الجزائرية[2] .

و أمّا السبب الثّاني الذي حفّز رجوع (علّولة) إلى الحلقة و الأنشطة المصاحبة لها كعمل مسرحي تقليدي هو السّهولة التي يمكن عبرها وصول (علّولة) الفنان بعمله الفني إلى عدد كبير من الجمهور الذي يتفاعل مع هذا النّوع من الأداء بسرعة والتّعبير حينها عن موقف إيديولوجي محض ينبني عليه فعل.

1 – ينظر: القوال شخصية تجود في اللفظ و الأثر، مقال مجلة الوحدة. ص:25

2) أحسن تيلالي. التحيل التراثي و الشكل المسرحي ــ جريدة النصر ــ 1989 بدون عدد. ص:16.

ونحن نضيف إلى ذلك أنّ هذا الأمر لا يعدّ إلغاءا أو تنصّلا عن الأشكال المسرحية العالمية -بخاصة الأروبية منها- كما قد يفهم البعض وإنّما هي الرّغبة في حضور الذّات التي تفرض نفسها من جهة، والإبداع الذي يضمن الاستمرار والتّجديد من جهة أخرى.

لقد عمل (علّولة) من البداية على استغلال توظيف (القوال) ومنحه حيوته وفاعليته وكذلك دلالته الثّقافية والأيديولوجية في المجتمع، ومن ثمّ الابتعاد عن فكرة إعادة تشكيله كموروث ثقافي جامد لا أكثر في العمل المسرحي، وثمّة ميزة أخرى يتميّز بها (القوال) عند (علّولة) هي ارتباطه بالواقع ارتباطا وثيقا، فهو رمز كبير للنّضال الجماعي، وروح التّحدي التي يتّصف بها البسطاء في مواجهة البيروقراطية والانتهازية، كما أنّه يعدّ فاضح العناصر الوصولية في سلوكياتها وانحرافاتها الخطيرة، وهذا بأسلوب ملحمي ودرامي يجمع بين المتعة و التّعليم...[1]

إنّ توظيف (القوال) في الثّلاثية هو انطلاقة مدروسة نحو إعطاء مفهوم جديد له، إنّه (القوال المعاصر) الذي يعيش واقع مجتمعه اليومي، أحزانه وأفراحه، كفاحه ونضاله.

إننا حينما نتابع المسرحيات الثلاثة نجد (علّولة) قد أعطى لشّخصية (القوال) إمكانات التّكيّف الاجتماعي والسّلوكي مع وضعيات مختلفة متعدّدة مستوحاة من الواقع اليومي للعمّال فجعله رمزا لهم، يدعو إلى الاتحاد والوحدة ورصّ الصّفوف لمجابهة وتحدّي القوى الظالمة وإفشال مؤامراتها... يدعو كذلك إلى رفض الاستغلال والاستعباد، ويحارب الذهنيات المتخلّفة المتعلّقة بالماضي والعمل على اقتلاعها، وذلك بفضل التّغيير الثّوري.[2]

1 -ينظر: مسرح علولة، مصادره و جمالياته، رسالة ماجستير جامعة وهران94. ص: 189

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص: 189

في هذا المبحث سنعمد إلى الحديث عن نقطتين هما :

- متابعة تدخّلات (القوال) بالكيفيات والوضعيات التي وظّف بها.

— إحصاء كلمة(قول) في المسرحيات الثلاثة لأهميتها كدليل على هيمنة فعل القول على العمل المسرحي.

أ . تدخلات "القوال" في المسرحيات الثلاثة:

وهنا أيضا سنكون أمام (قوالين)

— (قوال) رئيسي (بالمدح أو القول)

— (قوال) ثانوي (أو الشّخصية التي تتقمّص دور القوال، و تمسرح الحكاية).

معتمدين في ذلك كله على أمثلة من النّصوص التي بين أيدينا:

أ - مسرحية الأقوال:

- *تدخلات القوال الرّئيسي :*

ثلاث مرّات يعتمد في اثنين منهن إلى الكيفية الآتية: التقديم للشخصية الرّئيسية و المحورية في الحكاية، ثمّ فتح المجال لها بعد ذلك تحكي عن نفسها.

أما الثّالثة فإنّ (القوال) يحكي عن الشّخصية بطريقة مباشرة وكأنّنا فعلا أمام (قوال) حقيقي في حلقة من حلقاته، يحكي بالطريقة التقليدية المعروفة.

الكيفية الأولى نجدها مع لوحتي: (قدور السواق ، وغشام) .

ففي اللّوحة الأولى: يدخل (القوال) بادئا:

الأقوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة، فيها اللي سريعة عظلم
ترعظ غواشي هادنة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة
...

إلى أن يقول:

قوالنا اليوم يالسامع على قدور السواق و صديقه

نبدو بقدور السواق ونخلوه يقول:

فيتدخّل قدّور السواق :متقمّصا دور(القوال) يروي حكايته و يمثلها أمـــام الجمهور.

في اللّوحة الثانية : بعد أن ينهى قدور السواق قصته مـــع صديقـــه الســـي الناصر يدخل (القوال) ليعطي نهاية هذه الحكاية مقدما لقصة أخـــرى في نفـــس المضمون، فالربط هنا أساسي حتى لا يحدث الانقطاع و بالتالي يهتز المحتوى :

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة

قالوا ما قالوا على قدور و ما صرا له .

....

إلى أن يقول :

..حتى عاد قدور مثال في القعدة والقيمة .

و السي الناصر انكشف، حالته ما تعجب مشومة .

تحاسب و تراقب واطرد مكشوف من الخدمة .

لقوال يا السامع ليا فيها انواع كثيرة .

نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي .

بعدما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي .

لقوال ياالسامع ليا فيها انواع كثيرة.[1]

و يفسح المجال بعد ذلك لغشّام في سرد قصته تماما كما مر مع " قدور السواق ".

أمّا الكيفية الثانية :فنجدها في لوحة " زينوبة بنت بوزيان العساس " أيـــن يبدأ " القوال " بطريقة سردية حكاية زينوبة مع خالها الجيلالي مســـتمرا في ذلـــك حتى النهاية.

1 – المصدر السابق ،ص : 10 .

" زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين قليلة في الصحة ...

زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب و الأطبا ما جبرو لها أدوا...زينوبة بنت بوزيان العساس ذكية حساسة بالكثير شوفتها غازرة تقرى في داخل الإنسان...." [1].

هذا كلّه تقديم متعلّق بالشخصية موضوع الحكاية، و يتابع (القوال) بعدها يسرد الحكاية:

"زينوبة بنت بوزيان العساس على الصبح بكري ناضت ،نوضتها امها غير بالسياسة ،دبخت لها على لكتف وقالت لها هذا هو الوقت نوضي توجدي روحك يا بنتي...

لبست لها لباسها الجديد واجرات تعنق امها ،قالت عجبني اللباس و راني فرحانة [2].

ويواصل سرد الحكاية إلى نهايتها ،منهيا إياها باللازمة التي ابتدأ بها الحكايتين السابقتين:

قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس

قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس .

...

إلى أن يقول :

لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة

فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة

1 - المصدر نفسه ،ص : 26 .

2 - المصدر نفسه ،ص :27 .

فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفاقة[1]

- *تدخل القوال الثانوي :*

أو تقمّص الشّخصية دور (القوال) الرئيسي:

ونجد هذا واضحا في لوحتي ، قدور السواق، وغشّام .

ففي لوحة قدور السواق: نجد قدور، حينما يحكي قصته يتحول في اللحظة نفسها إلى (قوال)، ذلك أننا نحتفظ على مستوى الخيال ببقاء "القوال" الرئيسي الذي فاتحنا بحكاية قدور السواق وصديقه السي الناصر.

"...قدور اليوم تحاسب مع نفسه وعول ...قدور اليوم قرر بعدما حلل ودرس شحال...قدور قطع اليوم الخيط اللي كان رابطه بالسي الناصر ، قطعه عمدا ...قدور رجعتله كرامته وصرف من البلا ...ليام التوالى هدو بحثت اشحال في عينيك ...خزرت شحال في عينيك باش نوجد الناصر صاحبي متاع زمان ...الدار اللي بنيت يا السي الناصر طلعت مسقمة حتى ياجورة ما ضاعت وحتى حاجة ما تصدات فيها ...طلعت لها حسابها وعبرت على روحي ...خمسة وتسعين مليون نعيشوا بيها قرن وثنين وثلاثين عام أنا والمراة والدراري ...

يوم الاستقلال إذا ما زلت شافي شكرنا ربي على السلامة وقلعنا كيف كيف ...بلاش ...كيفنا كالناس الكل...في البداية بديت ظريف ومتواضع ...العمال كلهم كانوا معاك مأيدينك ...عدت مشهور في الناحية والشركة عادت تمشي الميا في الميا ..."[2].

وهكذا يستمر بتدفّق متواتر يسرد قصّته وكأنّ (القوال) الأساسي الذي غادرنا لا زال واقفا يحكي الحكاية.

---

1 - المصدر نفسه، الصفحة الأخيرة.

2- المصدر نفسه ، 01 إلى 10 .

في لوحة غشام: بداية حوارية خفيفة مع ابنه مسعود يوصيه وينصحه من خلال سرده له تجربته الطويلة والقاسية :

" أقعد يا وليدي مسعود ...اقعد كيفاش نبداك ؟ الباب مغلوق ؟...طيب... مسعود وليدي راك اليوم تبارك الله والمزية ...الكلام اللي كنت موجده تلفلسي ..الشي صعيب بحيث أول مرة نتكلم معاك الراس في الراس ...تراس مقابل تراس .." [1].

ثم ينتقل بعد ذلك إلى سرد أحداث القصّة مستعملا أسلوب التوجيه والنّصح ، إنّها حكاية ظلم تعرّض لها ومعاناة قاسية قهرت عزته وحركت كبريائه ، ولهذا فهو يوجه ابنه من خلالها ماتحا إياه رصيد تجربة طويلة وناضجة .

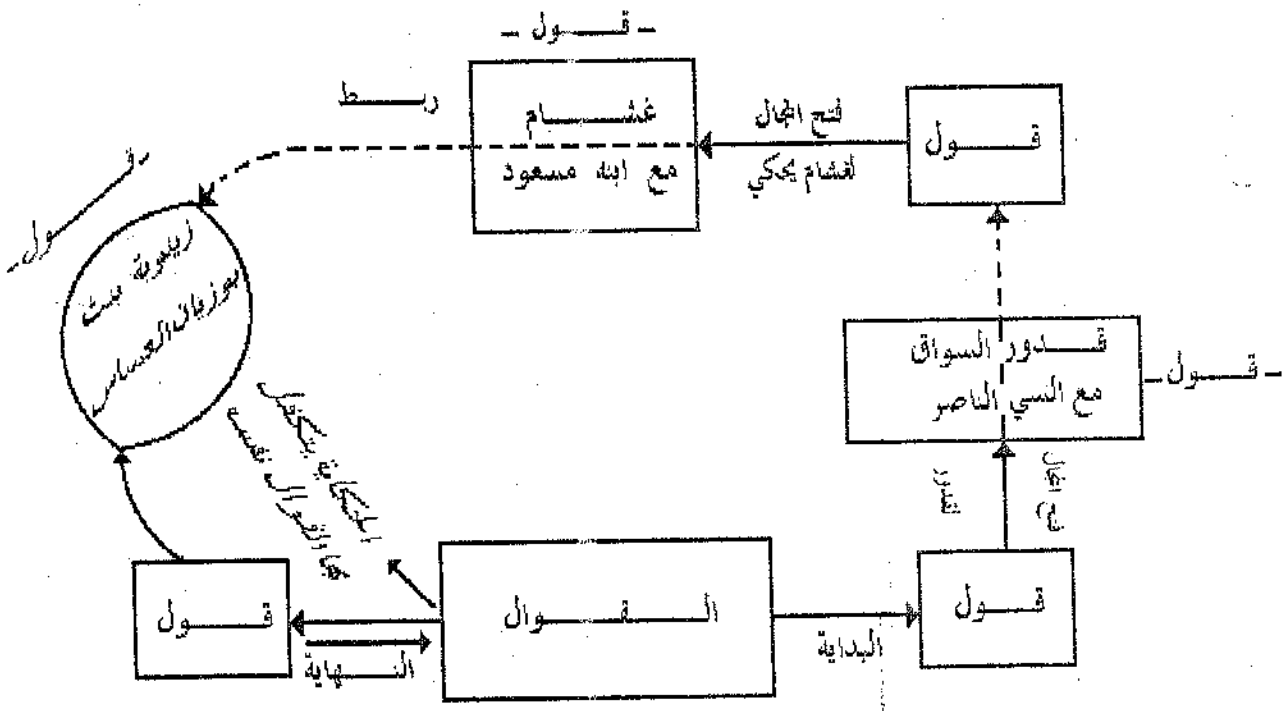
وفي مقطع آخر نورده هنا لأهميته يستعيد غشام ماضيه تماما كما يفعل الراوي حينما يركز الحديث عن الشخصية المحورية في القصة :

"...توفى جدك داود ...وحود قالوا صكه البغل ، ووحود قالوا صرعاته الشمس طاح البغل بقى يحري هامل والمحراث وراه ...عفسه البغل والمحراث زاد كمل عليه ...الفايدة كيف جراو باش يرفدوه كانت لارض روات من دمه ...جابوه لنا للخيمة بالله أكبر ميت ممدود ...كنا عاد صغار أنا وعماتك ...غالم عمي خادنا عنده واتحمل بنا ...كانوا في عمري ثمن سنين ذاك الوقت بديت نخدم ونعاون في عمي في الأشغال الفلاحية والسرحة ..." [2]

من خلال الشّكل الآتي نستوضح حضور(القوال) وفاعليته في المسرحية :

1- المصدر نفسه ،ص 10 .

2- المصدر نفسه، ص 15 .



الشكل رقم 04 مسرحية الأقوال.

الشّكل يوضح: هيمنة وسيطرة وكذلك فاعلية "القوال" من بداية المسرحية إلى نهايتها

* السّهم المنقط في الشكل (.....) يوضح استمرارية القوال الرئيسي في سرد "القول" بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من خلال فتح المجال لصاحب القصة.

* الشّكل الدائري: يعني " القوال" سرد الحكاية مباشرة دون صاحبها كما هو في لوحة قدور السواق وغشام، يمثله (لوحة زينوبة بنت بوزيان العساس)

*المستطيل والمربع الكبيرين: يمثلان تقمص الشخصية محور الحكاية دور (القوال) والحكي عن نفسها.

ب – مسرحية الأجواد :

إنّ (علولة) في "الأجواد" ينوع في تدخلات "القوال" أو الـــراوي ، فمـــرة بالمديح وأخرى بسرد القول ولهذا جاءت المسرحية زاخرة بالغناء تارة و ســـحر الكلمة تارة أخرى، وكل ذلك في قالب تمثيلي يشد الأذن والعين معا .

في "الأجواد" هناك ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات، تسير وفق الطريقة الآتية:

يبدأ المشهد الأوّل بأغنية يقدمها (المداح أو القوال) ثم يشـــرع بعدهـــا في "القول" الذي يقدم به للشخصية محور الحكاية، ليفتح المجال مباشرة لهذه الشخصية بالحديث عن نفسها وهنا عن طريق الحوار والحركة، أي مسرحة القول وتحريكـــه على الخشبة، ثم يأتي المشهد الثاني بنفس الطريقة، فالمشهد الثالث ، ويختـــم ذلـــك كله بأغنية أخيرة.

لقد رأينا في عرض من نوّع الحلقة كيف " يقوم المداح دائما أثنـــاء أدائـــه للسرد بالاندماج في الأحداث تارة وبالخروج منها تارة أخرى بـــأداء جســـدي مركب يصل في بعض الحالات إلى درجة عالية من التّجريد ، فبلمسات صغـــيرة يعطي الراوي حياة للشخوص المشاركة في الحبكة، في بعض المرات كان المـــداح بجملتين صغيرتين أو ثلاث يركّب الشخصية الرئيســـية والشـــخصيات الثانويـــة والحاكي (الراوي) دفعة واحدة ، وفي غالب الأحيان يكون المداح شاعر ومؤلـف النّص الدرامي الذي يقوله، فهو في مركز الحلقة الراوي / الممثل / المغني ، يمســـرح الكلمة، وينقش العرض بمختلف أجناس القول : التلميح، الإشـــارة ، التصريـــح ، التضخيم بهدف إثراء الخيال المبدع للجمهور"[1].

1- ينظر : ع / علولة مداخلة : الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري ، نقلا عن: من مسرحيات علولة ،ص: 11.

* - لقد مر معنا هذا القول وأوردناه هنا فقط لأهمية وزيادة في التوكيد .

إنّ عدد التدخّلات بالصّورة التي قلنا – للرّاوي (القـــوال) في المســـرحية يكون سبعة: أربعة منها بطريقة المدح، والثّلاثة الباقية سردا بالقول.

بخصوص الأغنيات الأربع، التي هي عبارة عن لوحات تحكي معاناة أنـــاس مغمورين، يعملون ويكدحون، لكن لا أحد يقدر جهدهم وتضحيتهم، كمـــا أن موقع الأغنية هنا من الناحية الفنية يشغل وظيفة خاصة ومحددة تكمن في تلطيـــف الجو العام وتهيئته، كما هي:" فترة استراحة للأذن ، لأن الســـرد ســـريع ويـــأتي بمعلومات عديدة ، ولهذا فالأذن كما هي العين تحتاج لفترة من التنفس "[1].

في مقطوعة " علاّل" : يحكي (القوال المداح) قصّة عامل النظافة الذي يمـــر عبر شوارع المدينة، فيحمل أوساخها، ويخلـــص بالتـــالي النـــاس مـــن نفايـــاتهم وأوساخهم، ويسعهم في الوقت نفسه حبا، فيعلمهم معنى الحب الكبير، إنه يقضـــي يومه ببساطة كبيرة رغم المعاناة التي يتلقاها بسبب ظروفه القاسية، وقلة الحاجـــة، وتذمره من الواقع الذي وصلت إليه البلاد.

" علال الزبال ناشط ماهر في المكناس
حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس
يرشق قارو مبروم تحت الشاشية
ينسف صدره كاللي معلق الحاشية
وراء الظهر يثني الذراع ويثقل المشيه
كأنه وزير جايل في جرته حاشية
يخطوي فخور للرصيف ما عليه تخشة

1- ع . علولة / الحصة التلفزيونية السهرة المفتوحة ، لـ: علي عيساوي ،01/ 04 /2001 .

ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفرشة
كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة
معجب بالخيرات خدمة قراينه في الورشة "[1]

وتتواصل الأغنية في لحن شجيّ حزين بتنويع في القافية وكأنّنا أمام شـــعر موزون، يحكي يوميات "علال" ومنه إلى الآخرين أمثاله الذيـــن يصنعـــون حيـــاة مجتمعهم من موقع عملهم.

في مقطوعة " قدور "، (القوال) يسرد يوميات عامل البناء الذي يغترب بعيدا عـن أهله طلبا للرزق والحياة الكريمة لهم ، يصفه وهو يتفانى في عمله الذي أفـــنى فيـــه جهده وعمره ، وهو في الغربة يمتزج عنده الشّعور بالعمل وإتقانه ، ووحشة أهلـــه وأبناءه ، وفي صورة درامية حزينة أيضا يغني المدّاح قصة قدور :

" ابني وعلا ، كب جهده في البنلي والياجور
ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور
وحش المراه والأولاد ثقيل في صدره كالكور
رزم حوايج الخدمة ماشي يريح قدور
ودع اصحابه زاد سبق يشالي فحور
قال : نشوف أولادي نمحي التعب نفاجي الغمة
نغطس في الجو الأهلي نشرب جغيمة
طالت المسافة نسف طويل ما قال كلمة
باقي يفكر في الصغيرة بنته مريمة
اللي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة
...

1 - عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد ، المسرح الجهوي بوهران ، 1985 ،ص: 01 .

إلى آخر المقطوعة "[1]

أمّا مقطوعة " المنصور" فهي حكاية العامل الذي سرّح من العمل ، وأحيل على التقاعد ، ولكنه مازال قادرا على العطاء ، المدّاح يقدّم حوارا دراميا يهزّ النّفس ويحرّكها بين العامل " المنصور " والآلة التي كان مسؤولا عنها في المعمل :

" رزم قشه المنصور بالصمت والتبسيمة
سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة
قال له المسؤول بصحتك تمنيت من التعب والحما
كاللي خارج من السخون مستلذ التحميمة
...
أوقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة
تنهت وعنقها تقول بيناتهم ذمة
خاطبها بمهلة وهدوء عاطيها قيمة
أنا كبرت وخارج في راحة منعمة
وأنت رشيتي عن قريب يصيبوك عرمة "[2]

....ويواصل حديثه معها في جو يخيم عليه الحزن، لكنه يحمل توجيها وتعليما على الطريقة الملحمية .

المقطوعة الأخيرة " سكينة " يحكي(القوال)فيها قصّة جوهرة المصنع التي أصاب الشّلل رجليها فأصبحت عاجزة عن الحركة ، ومع ذلك وفي تحدّ وإرادة قوية تصرّ على متابعة العمل بيديها ، إنّها مقطوعة تمجّد العمل وتصوّر عشقا منقطع النّظير يربط بين الإنسان والعمل .

1 - المصدر نفسه ،ص: 22 .

2 - المصدر نفسه ،ص:43

" جوهرة المصنع سكينة المسكينه
زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها
ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية
هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى
سموم اللصقة هما سباب البلية
...
عساس المصنع جاب الخبز هذا الصبحة
مزير على العصار وبالكم يمسح في الدمعه
سكينتنا قال صبحت عديمه مرميه
مشات جوهرتنا ضحية خلاص حشوها
....
سموها جوهرة المصنع على سيرتها
سلوكها الحسنه مع الجميع ونشاطها
مدربة سكينة تعرف للتنظيم بارزة
في تحليل المشاكل والظروف ذكية
..... إلى آخر المقطوعة" (1)

إنّ غنائية الصّوت التي أضفت ظلالها على مسار المسرحية "كقول " ملحون صاحبته غنائية (القول) الذي انساب متدفّقا ...يملأ الأذن معنى والعين سحرا وجمالا بغنائية الحركة الرشيقة والتشكيلات الجميلة ، التي طبعت اللّوحات الثلاثة لحلقة " الأجواد " فلوحة " الربوحي الحبيب " و " منور وعكلي " و " جلول

1 - المصدر نفسه، ص: 64 –65

الفهايمي " المواضيع الدرامية امتلأت عن آخرها بالقول " والكلمة ، الساكنة والمتحركة ، العالية والخافتة .

لقد قلنا أنّ (علولة) اتبع في هذا العرض طريقة " القوال " الذي يدخل ويمهّد للقصّة بحيثياتها الأساسية ، ثم يفسح المجال لمسرحة الفكاهة على خشبة العرض ، حيث تلتقي فيها الشخصية الرئيسية مع الشخصيات الأساسية الثانوية التي لها علاقة بموضوع الحكاية .

وما دام الأمر كذلك فإنّي أعمد إلى تقديم نموذج واحد فقط لكل كيفية من الكيفيتين السابقتين معا .

فيما يخصّ تدخل (القوال) الرئيسي في سرده للقول فإننا نأخذ لوحة "الربوحي الحبيب "مثلا على ذلك :

" الربوحي الحبيب" في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية ، في السن كبير ما دام في عمره يحوط على الستين ، في القامة قصير شوية ، السندان والمطرقة خلا وفيه المارة ، لونه اسمر بلوطي ، وسنيه واحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين ...

الربّوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق ، رائق محبوب ، بالكثير من الخدامين قراينه ، عمال الميناء ... الربوحي الحبيب حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر ،...والكلمة تخرج من فمه منقوشه تلمع موزونة في الثقل ، وحلوة في النعمة من خلال المصايب اللتي تعافر معها، والتجارب المروية اللي شرب منها

...الربّوحي الحبيب الأسمر واصل لدرجة عالية في الحنانة وخدمة الأغلبية ،الحداد الأسمر واصل إلى درجة عالية في الهدنة ، و التواضع ، القناعة ، و الحشمة ، حتى في اللبسة ظاهرة على الحبيب البساطة..."[1]

1- المصدر نفسه ، ص: 04 و 05 (يرجى العودة إلى النص كاملا في المسرحية.)

(القوال) ينوع في الأسلوب والوصف والتعريف ويركز على الأهم في شخصية الربوحي بطل الحكاية التي سيتعرف عليها جمع " المتفرجين" بكل حيثياتها بعد التقديم ،إنها الفنية الأساسية في جلب إنتباه الجمهور .

أمّا فيما يخصّ حضور "القوال " الثانوي (أو الشخصية التي تتقمص دور (القوال) و تحكي عن نفسها، فإننا سنأخذ لوحة جلول الفهايمي مثالا على ذلك :

" أنا لفهايمي ما نسواش ... أنا متالين الهم... عندهم الحق اللي يسبوني ... عندهم الحق كي مسميني جلول الفضولي ...لوكان راني عايش في بلاد اخرى لوكان راهم سجنوني على طول العمر ...لوكان راهم حكموا عليا بالاعدام ...مانسواش أنا ...يلزمني السوط...السوط...اللكوط...

و في مقطع آخر :

"أجري يا جلول أجري ...انت بغيت حد ما رغم عليك ...شفت الفهامة وين توصل ...أنا نستاهل الضرب ...نستهل يحرشوا فيا ستة و اللا سبعة من "السياناس" يكونوا زروق متان محلفين ومتحزمين كما ينبغي...أيا والسوط...السوط...السوط.

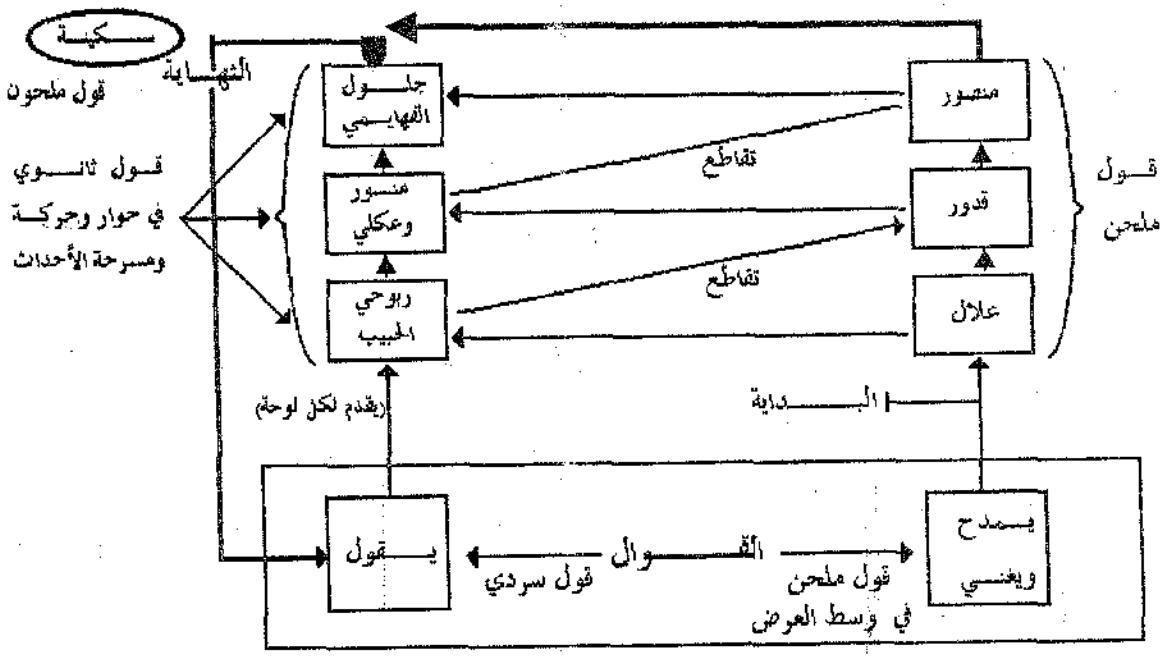
و في آخر :

"كولوني ...كولوني ...أرسموا عبى شواربي كلمة اسكت ...صار هكذا يا السي الفهايمي أحنا ضد الشعب ..ضد الطب المجاني ..عندي الحجج ...كاين كمشة قليلة من الأطباء اللي يحبوا وطنهم و شعبهم ،و اللي عندهم الضمير المهني..قلال اللي يشفهم المسكين...

و في آخر :

"أجري ماه...أجري ..عييت ياه عييت..عييت يا الفهايمي ياه...حاسب روحك غير أنت تجري ياه ..الغسال حتى هو يكون يجري يقرأ في آية الكرسي ..علاش تجري ياه ...ها كيفك كيف الشعب...الشعب كله راه يجري...انت خير منهم..؟ أنت تستهل تمرض ويجيبوك لعندنا ..أيا هز كرعيك وانطلق لا يحكموك."[1]

1 - المصدر نفسه، ص: 132 –133 – 136 –138



الشكل رقم 05

الشكل يوضح سيطرة (القوال) من البداية إلى النهاية في المسرحية (مسرحية الأجواد) وبالكيفيات المختلفة.

ج – مسرحية اللّثام :

في مسرحية "اللّثام" نجد أنفسنا أمام كيفية أخرى عمّا رأيناه مع المسرحيتين السابقتين ، حتّى وإن كان(القوال) هو العامل المشترك بين المسرحيات الثلاثة : إذ يعمد (علولة) إلى الطريقة الآتية :

التّقديم " للمسرحية الحلقة " بأغنية يؤديها (القوال) " مدحا (قول ملحن) ثم الشروع بعد ذلك في سرد الحكاية ، إذ هي واحدة بطلها عامل بسيط يغلب عليه الحياء ، يحب وطنه ويدافع عنه " برهوم ولد أيوب الأصرم " ، يقوم (القوال) فيها بتتبع المحطات الأساسية والرئيسية في حياته ذاكرا لمعاناته وظروفه .

في العرض نجد (القوال) يتدخّل (06) ست مرات بصورة رئيسية في كل مرة يتحدث عن مجريات الحدث ، يعطي صورة وافية عنه ، يفسح المجال بعد ذلك أمام برهوم في المكان الذي دارت فيه الأحداث والوقائع يحكي عنها بنفسه ويقدمها مع من صنعها معه متحركة في أسلوب حواري متحرك شيق ، وهو بذلك يهدف إلى تفعيل الجمهور وفق معادلتين:

- الاستمتاع بالحكاية عن طريق السرد من جهة .
- ومسرحتها أمام أعينهم بأسلوب المسرح الأوروبي من جهة أخرى، وهذا يدفعنا إلى القول بالفكرة الآتية :

إنّ (القوال) على المستوى الشكلي المتعلق بالقصّة هو الذي يقصّ الحكاية وينوّع مضامينها من بدايتها إلى نهايتها ، ولكن على مستوى العرض المسرحي فإنّه يقوم فقط بدور الرّابط بين الأحداث التي تأتي متنوّعة تنوّع أمكنة وأزمنة حدوثها.

والأمكنة التي جاءت في المسرحية وتتبّعها (القوال) هي:

1 –تقديم القوال ← (للحكاية بالحديث عن) برهوم في المنزل مع زوجته الشريفة

2-حديث القوال ـــ عن ← زيارة النقابيين له إلى المنزل ولقاءه مع السي خليفة

3-" " ـــ عن ← برهوم في المصنع، تنفيذ المهمة

4-" " ـــ عن ← برهوم في المستشفى

5-" " ـــ عنه ← عند الشرطة + السجن

6- " " ـــ عنه ← مع رفاقه وأمثاله في المقبرة (الجبانة) *

سنكتفي في هذه المسرحية بإعطاء ثلاثة أمثلة، مثال لكل كيفية كما مر معنا في المسرحيتين " الأقوال " و " الأجواد ".

ففي أسلوب المدح نجد أنّ المسرحية تحتوي على مقطع واحد يورده (القوال) كمدخل عام للمسرحية يحكي مناقب العامل الكادح ، منوّعا له الأسماء من "قدور" إلى "جلول" إلى "عثمان"، إنها عينة للمئات من أمثالهم نساءا ورجالا الذين يشقون ويتعبون ، لكنّ النسيان وعدم الاهتمام بحياتهم وظروفهم هو جزاؤهم :

(قدور) العامل خويا قلبه مشطون
جهده النافع مخطوف شوقه مرهون
حقه الواضح معفوس رايه منسجون
.....
(جلول) العامل خويا قلبه مشطون ...
جانب قراينه الكدح وهذا مصيره
قلفط وشمر واغطس في المعركة
جلبوه اللآفاق عجبوه المواقف

* - الرجاء قراءة المسرحية أو مشاهدتها : " مسرحية اللثام "

شعر بالقوة تحمس وجعد صدره

...

-(عثمان) العامل خويا مشطون

...

ادخل يناضل في الحراكة بكل إخلاص

سبل في الميدان ذكاه ومعرفته

مقلق كأنه باغي يمحي الدين

... إلى آخر المقطوعة " [1]

أمّا في يخصّ تدخل (القوال) الرئيسي فإنّنا نعمد إلى إعطاء هذا المثال من المشهد الثّاني.

القوال :

" برهوه الخجول ولد أيوب الأصرم فتح الباب بالرجفة

حين ما سمع الدقديق ...

تسكح لما شاف الفيلالي لعرج والبكوش واقفين مجعدين عند العتبة كالأعمدة

...قالوا السلام جاوب من فمكم لربي وصرط النفس ، طلع الهدم للراس ورن حس مصم في ودنيه .حب يقولهم أنا حدي حد روحي يا ناس علاش جايين تهولوني ...يا ناس نقزاته الشريفة من ورى الباب قالهم تفضلوا يا ناس

أنا وحدي مع المراة مرحبة ...ادخلوا مرحبة كنا نستنوا فيكم...

...

قعد ولد أيوب وعنق سيقانه ، حط لحيته على ركابيه قطب حواجبه وطنش ودنيه ...بقى يتفرج فيهم ويشرب في كلامهم ، بقى يشوف فيهم كيف يتناوبوا

1 - ع/ علولة ، مسرحية اللثام ، المسرح الجهوي بوهران 1987، ص : بدون .

في الهدرة، كيف يميلوا على بعضهم بعض كأنهم من كرش وحدة، بقى يشـــوف كيف تتقدم اللحية وتقساح الخزرة لما ينطقوا بكلمة " العديـــان " كيـــف ينـــهز الكتف، وتتكمس الدبزة لما ينطقوا بكلمة " احنا " ..."[1]

إنّه يصور في هذا التدخّل مباشرة في ذهن المتفرج صور اللّقاء بكلّ حيثياتـــه فيعيش لحظات حكائية سردية تحكي واقعا اجتماعيا وسياسيا تطبعه لهجة التحـــدّي والنضال، وإذا انتقلنا إلى توظيف (القوال) الثانوي الذي يمسرح الكلمـــة علـــى خشبة العرض فإنّنا نعرض نموذجا من المشهد الأول :

برهوم :

" انديرو ... انديرو بغيت انديرو مديرة صغـــيرة في حيـــاتي افتحـــولي صفكم وخلوني حتى أنا نديرو ولو مرة فريدة.

ما عندك ما دير المحوج مصيرك يتصرفوا فيه للآخرين ...واش بـــاغي تدير ...أنت بنفسك مديرة للآخرين ، أنت مديور بيك ، مديـــور فيك ومديور عليك

اعطوني نزيت وانصنف آلات المصنع

ممنوع.

خارج العمل

مستحيل

باطل ...من عندي

ليه دار بوك

اعطوني الشبان نعلملهم الحرفة وحب العمل...

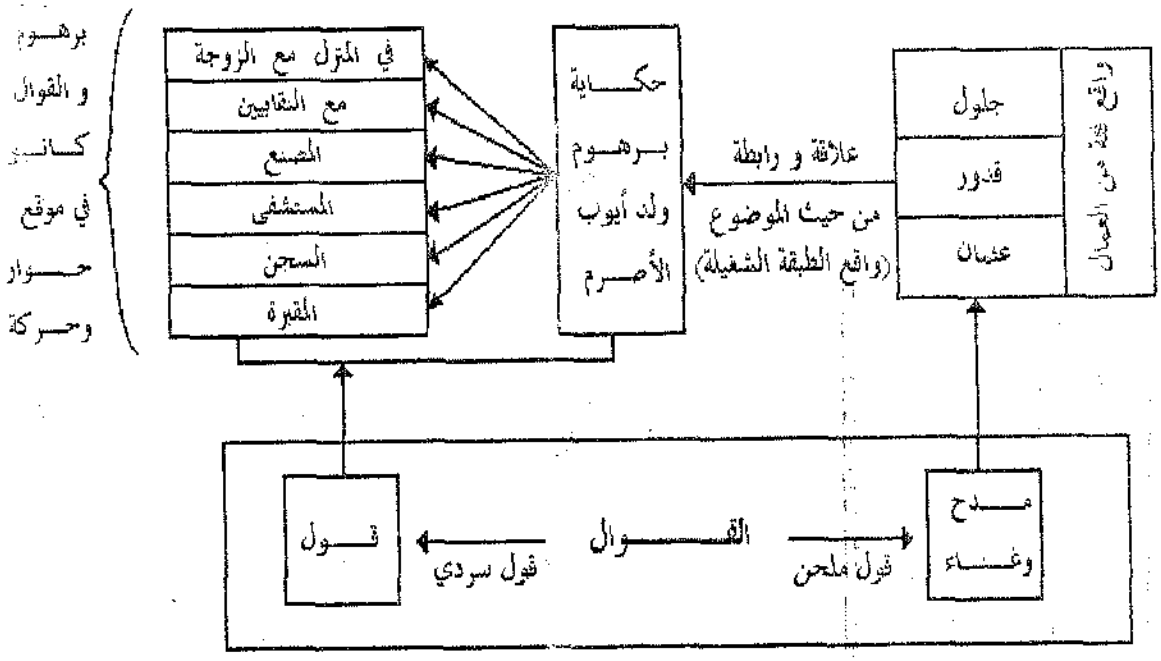
المصنع كيما دار نخلوه ونعاودوا نركبوه ...انقوه ...انشيتوه ....

1 - نفس المصدر ،ص: 10

منام ، منام يا ولد الأصرم ....

بغيت ندير ولكن كيف ندير ؟ عندما نتمنى يا سيدي ندير تثبت فيا الإرادة وتقوى وتقوى وعندي ما نبغي ندير نتنفس ضربة وحدة ونوخر ...كيلي بنادم آخر ساكن فيا ..."[1]

ينضاف إلى هذا كلّه ما نجده في الحوار الذي يطبع أغلبية المشاهد حيث ينتشر القول بشكل واسع ، فنجد قول برهوم بالكلمة تارة وبالحركة في أخرى، وكما مرّ معنا في العرضين السابقين نقدم هذا الشكل التوضيحي الذي يوضّح توزيع وانتشار القول في المسرحية :



الشكل رقم 06: مسرحية "اللثام"

الشكل يوضح توزيع وانتشار القول بالكيفيات التي جاءت في المسرحية.

1- المصدر نفسه، ص :03 .

بعدما انتهينا من تتبع تدخلات (القوال) وحضوره وفق الكيفيات المختلفة التي وظفه بها (علولة) مع تدعيمنا ذلك كله بأمثلة من المسرحيات ، سنعمد الآن إلى تقديم إحصاء عام لكلمة " قول" في الثلاثية بوضعياتها وصيغها المختلفة لنرى أن النصـــوص قد حفلت بفضاء رحب للقول تعدد فأضفى جوا التقى فيه الخيال مع الواقع .

* مسرحية الأقوال :

ما يقابلها في الفصحى / الصيغ في النص.	الأمثلة	صفحة	العدد
(الأقوال)/ الأقوال	" الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة ..."	01. 10. 41.	12
(قوالنا) / أ قوالنا	" قوالنا اليوم يا السامع علىقدور السواق وصديقه " " قوالنا اليوم يا السامع على عشام ولد الداود وابنه	01.	03
(يقولوا)/ يقولون يقول / يقول	" .. السيارة اللي شرات نعيمة مرتك راهـــم يقولـوا ...يعياو ويقولوا ..."	05.	34
(نقول) / أقول (تقول) —تقول له	" ...لما نقول الطريق اللي خذتها أنت .." " ..وتقول واش بيه قدور هبل ؟.."	02. 01.	45
(قال) —قالك / قال لك قالت _قالها / قال لها	"..قال يخرجوا عطلة قبل الوقت ما دامها السلعة مخصوصة.." " زادت قالت الله يجعله يعيش في الحرية .." قال : أمك هداتك الخاتم ..."	39. 24 . 24 .	133
قول /قل —قل لي قولوا	" ..ردلها من فضلك وقولها اللي رفضت ..."	10.	17
قالوا —هـــ، له —لها	" ..وحود قالوا صرعاته الشمس ...وحود قالوا صكـــه البغل.. قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس	40.	24
(قلنا) – قلنا (قلت) – قلت	" ..وقلنا آمين مع بعض .." " ..وكيف قلت لها علاش قالت الخدمة	24. 22.	32
تقولش/لا تقل يقولوش /	" .. بدرة ما تقولهاش ..كما خبات عليا السلاح .."	26.	03
المجمـــوع 303			

* مسرحية الأجواد :

ما يقابلها في الفصحى / الصيغ في النص.		الأمثلة	صفحة	العدد
(قال)	قال	" ..قال لهم من أحلكم .." " ..الأول قال له ..."	05	110
(قالت)	.قالت	...الثاني قال له ..	06–	
(من قال)	ما قال	" ..قال لي حتى أنا عند النسور ..."	08	
–	أو	" ..قال نشوف أولادي نمحي التعب نفاجي الغمة ..."	22	
لي،لها،له	لم يقل	" ..رجع لصديقه وقال له .."	28	
(يقول)	يقول	" ..اللي يسد نيفه ويقول فيه ريحة الجيفة ..."	02	23
(يقولوا)	يقولون	" ..كان يقول لي : السي الحبيب غدوة انشاء الله ..."	09	
		" ...يقولوا عليا ما سمعت بلي الملف الإداري انتاعه يوزن 5 كيلو	139	
قلت	قلت	" ..شوف قلت لك أوقف ..."	10	41
لك		" ...قلت له المرحوم موصي ..."	34	
لهم		" ...قلت له ما تخافش راني موالف ..."	34	
له		" ..قلت لها ..ما كان لاه تغبني نفسك ..."	36	
لها–				
تقول	تقول	" ..تنهت وعنقها تقول بناهم ذمة .."	43	26
ي–له	لا تقول	" ..وأقبل فلت كما راكي تقولي ...عمري ولا شفت جلول يجري ."	134	
لها–لي		" ..في وجهك ما تقول والو على خاطر تحبك ..."	32	

(نقول)	أقول	" ...نقول بلي الجواسيس ضربولي تليفون .." " ...نقولها باللي ساعدتنا في الدرس ..."	20 32	08
(قالوا)	قالوا	" ...قالوا له خسارة عليكم ، صحاب البلدية مخليينهم جياع في كل شهر ضيع منهم هايشة ..." " ..وقالوا لي : أنتم صحاب البلدية واعرين علينا .."	05 20	20
(قول) (قولي)	قل قل لي	" ...قول كيف بارتت هذه السلعة وبقات معرمة ..." " ...هيا قول : نبقاو نتفرجوا وتخله للعديان يتسشفاو فيه ؟	03 135	09
قلنا	قلنا	" ..عكلي قلنا توفى ، ولكن بالنسبة لمنور مازال يخدم ويفيد .."	24	04
		الصفحات كلها من مسرحية الأجواد عدا الصفحات: 134-135-139 –من كتاب : من مسرحيات علولة موخم للنشر .1997 .		المجموع 241

مسرحية اللثام :

الصيغ في النص.	ما يقابلها في الفصحى	الأمثلة	الصفحة	العدد
قال– له – لهم – لها – لك	قال	"..وقال لليتم ما توسخش عبايتك واستنى هنا عند الزيتونة " ..قال لها بعدما صنعها حكموه وعذبوه ..." "...قال لك بلي راهم يبحثوا عليك على البرمة ..."	02 17 09	72
نقول قالت،تقولوا	تقول قالت تقولون	" ...قالت المرضة باللي كنت في غيبوبة ..." "..قالت حمم وبدل يا با راها فيك ريحة الكرشة ..." "...تبكي وتقول مولى خيمتي دبلوه وهو باري.."	17 31 32	12
قالوا له ، لهم...	قالوا	" ...قالوا شاطرة ونتيجته وهو حشام يتيم وخدام ..." "..قالوا له غير وري لنا كيف طلعت فوق الرمة بلا سلوم "	03 17	28
يقول لا يقول	يقول لا يقول	" ..يخاطب فيه ويقول له ..هدوا هما الرجال يا ولدي اتحركوا.." " ..واللي يقول استحفظوا على الكاغط رانا نجيبوه من الخارج "	16 08	25
قول . لي،له،لها.. القول	قل الكلام	"..قول واش كاين يا ولد الأحرم ؟..." " ..قول ..اتكلم..راك سكنت فيا الخوف.." "جبت لك رسول الله يا برهوم قولي واش بيك .."	04 05	23
نقول لك ما نقولك نقولوا	أقول لك لا أقولك	" ...لو كانت الحرب نقولوا ملزوم .."	35	08
يقولوا	يقولون	"..واش يقولوا العمال على ..البوخارية.." "..راهم يقولوا يولي يبناع عند الصياغ .." " ..راكي خايفة ياه..هذا لا يقولوا عليك قافزة.."	19 21 34	07

قلت واش قلت	قلت ماذا قلت؟	"..قلت ربما نتلاقى مع لعرج ..واللا واحد منهم " " ...قـلت لهـم ما تخلونيش وحدي مقابل الشعب قلت لهم شعبنا واعر .."	27 24	15
	المجموع			190

هذا الإحصاء الذي مر معنا وقفنا على الملاحظة الآتية:

إن "القـول" يسـير في خـط تصاعدي متواتر مما يدل على التركيز الذي أولاه (علولة) العناية القصوى للسماع ومن ثم السيطرة على الأذن، بحيث ينشط الذهن ويـتفجر الخيـال الـذي بـدوره يـتفاعل مع الرسائل والرموز المعروضة عليه كمعـلومات وتوجيهات في النص والعرض المسرحي باعتبارها تحمل فكرة معينة وواضحة لها فلسفتها وتصورها الخاص لقضايا المجتمع والحياة .

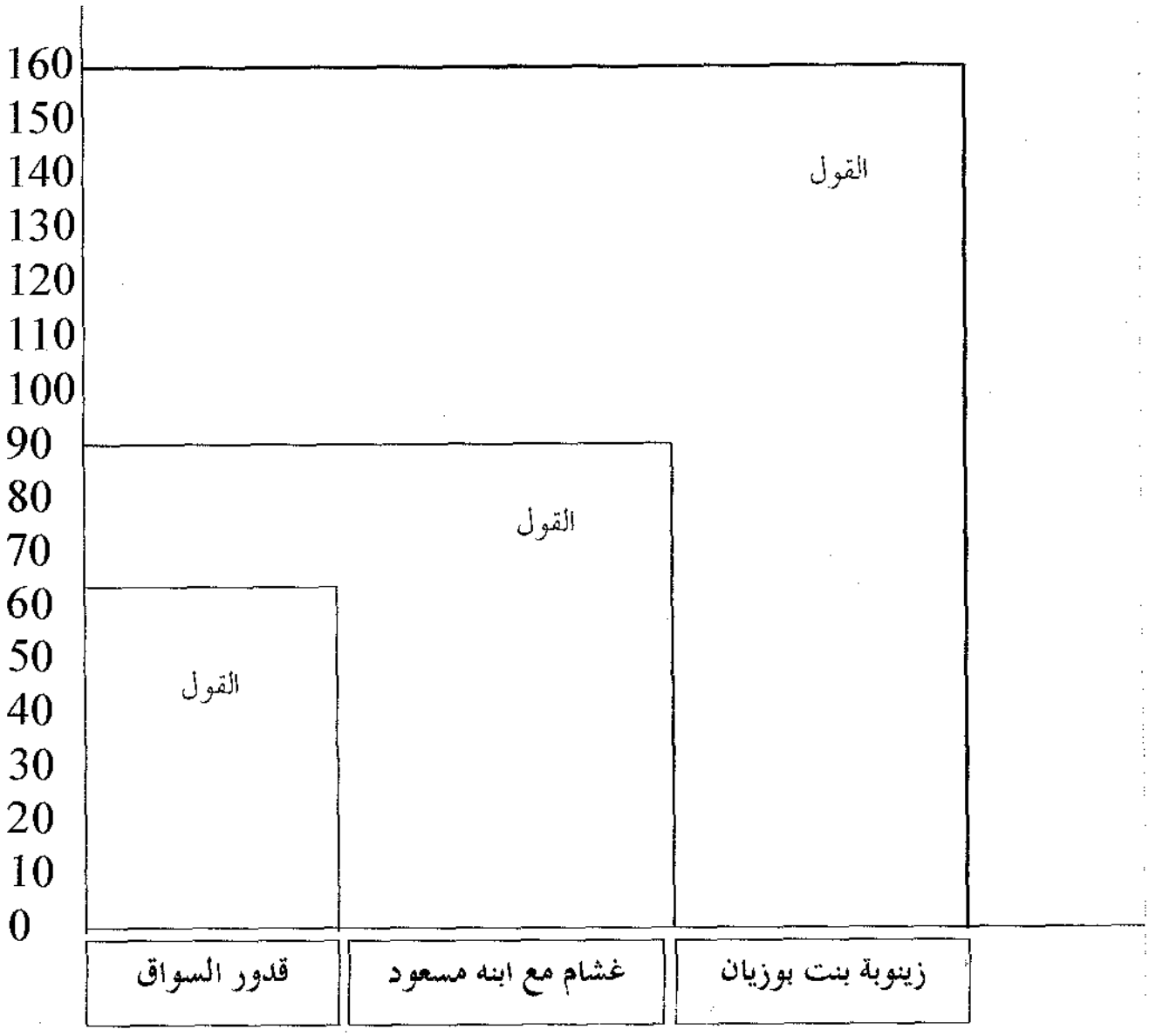
إنني سأكتفي بإعطاء مثال واحد فقط من خلال مسرحية (لأقوال) كدليل على ما ذهـبت إليـه في تحليـلي فمسرحية (الأقوال) تتكون من لوحات ثلاث، حينما أحصيت كلمة (قول) فقط بصيغها المختلفة وجدت النتيجة الآتية :

بالنسبة للوحة : قدور السواق كان العدد :.....59.

أما لوحة : غشام وابنه مسعود فكان العدد:..... 87.

ولوحة زينوبة بنت بوزيان العساس فقد كان العدد هو:..... 157.

ورسمت لذلك خطا بيانيا فجاء كالآتي :



الشكل رقم 07

رسم بياني يوضح فاعلية "القول" أثناء العرض بشكل تصاعدي"مسرحية الأقوال"

الحكاية الشّعبية :

إنّه من المفيد أن نقف على المصطلح أولا وذكر خصائصه لنرى بعد ذلك مدى استفادة (علّولة) من توظيفه كشكل من أشكال التّعبير الشّعبي، فاصطلاح "الحكاية الشعبية "فنّ يشمل ذلك الحشد الهائل والواسع من السرد القصصي الذي تراكم على الأجيال ، والذي حقق بواسطته الإنسان كثيرا من مواقفه ، ورسب الجانب الكبير من معارفه" [1].

كما أنّ الحكاية الشّعبية ، حازت على جملة من الخصائص التي جعلتها أبرز الأشكال التّراثية الشّعبية استقطابا للنّاس ، فهي ليست ابتكار لحظة معروف، أو موقف معروف كما أنها تنتقل من شخص إلى آخر بحرية ، ولا يزعم أحد أن الفضل يعود إليه وحده في أصالتها ، ويكون هذا الانتقال في الغالب الأعم عن طريق الرواية الشفاهية، كما أنها اتسمت بالمرونة التي جعلتها قابلة للتطور بحيث يضاف إليها أو يحذف منها أو تعدل عباراتها ومضامينها وعلاقاتها على لسان الراوي الجديد[2].

لقد رأى بعض الباحثين أنّ الحكاية لمّا كانت بهذا الأمر ، فهي تنطلق من مبدأ المحاكاة أو التقليد ، كما أنّها ترتبط بمحاكاة الواقع أو على أقلّ تقدير بمحاكاة واقع نفسي يقتنع أصحابه بحدوثه ...وهكذا فإنّ الحكاية هي استرجاع للواقع أو ما يتصوّر أنّه بواسطة الكلمة، وهي تصوير لحدث ، ولا بأس من التوسّع في التّصوير توسّعا يسبغ على الواقع الجمال والتأثير [3] " فلنعمل الخيال قليلا ولنتصور مجلسا من تلك المجالس ، يلم الناس كبيرا وصغيرا رجلا وامرأة ، في

1 – نمر سرحان ،الحكاية الشعبية الفلسطينية ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،سوريا 1974 ،ص: 18 .

2 – ينظر المرجع نفسه، ص :18 .

3 – ينظر المرجع نفسه، ص :21

مضرب كبير القوم ، أو منتدى ، أو ساحة ، وهناك ، في مكان مرموق هو في الصدارة من المجلس ، رجل في عمر الإقناع ، له صوت جميل، وذاكرة فذة،وقدرة على التأثير والإثارة ، الإقناع والإمتاع ، وفرض المهابة ، واستقطاب الإعجاب بملكات وقدرات ، وقد أخذ يروي يوم داحس والغبراء ، أو وقائع حرب البسوس ، أو يوم ذي قار ، ويردد الأشعار التي قيلت في كل مناسبة من المناسبات ، ويقف عند تفاصيل تتعلق بمواقف وتصرفات شخوص معينة في ذلك اليوم هي في ذاكرة الناس أيضا وفي عموم صلاتهم العامة ، وقد انشد إليه الناس مشوقين إلى المتابعة ،والموضوع المطروح عليهم مباشرة ، وينفعلون به أيما انفعال سلبا أو إيجابا ،ويستمتعون قليلا ، بينما يتعلمون ويستثارون كثيرا ، كل ذلك نتيجة انفعال المؤدي، و إقناعه بصوته وتصويره للمواقف والشخوص بالكلمة والحركة الظاهرة والباطنة " [1].

وعلى أساس هذا المبدأ فقد اتخذت الحكاية الشّعبية أسلوب الشكل المفتوح الذي يترك فيه للراوي مطلق الحرية في أن يعبر بما يتلاءم ومقدرته على السرد والتصوير وطابع جمهوره ومستواه الفني والثقافي [2].

لقد استفاد علولة من الحكاية كقالب تراثي مميز له من قوة التأثير والجذب ما يجعل المستمع أو المتفرج يحتفل احتفالا، كاملا تلتقي فيه المتعة مع التعلم والاستفادة .

إنّ الثلاثية جاءت حافلة بالحكاية الشّعبية ، ليس من منطلق تضمينها كحكاية معروفة ولو أن بعضا من الحكايات المعروفة قد ذكرت في بعض المشاهد ، إنما الحكاية كفن وكلون من ألوان التعبير الشعبي وظفها (علولة) مشبعة بسرد

1- علي عقلة عرسات ،الظواهر المسرحية عند العرب ، اتحاد كتاب العرب ،دمشق 1981 ،ص: 39 –40 .

2 – ينظر:المرجع السابق ،ص: 19.

واقع اجتماعي يعيشه المتفرج أو المستمع ، ذلك أن هدفه واضح في العمل المسرحي ، فهو ينطلق من فلسفة ضمان وظيفة اجتماعية للمسرح،" وان يساهم في رفع الوعي قصد التغيير الثوري للمجتمع ...وفيها يصبح العرض المسرحي فضاءا نقديا يسمح للمتفرج بأن يقف وقفة نقدية أمام ذاته وأما المجتمع "[1] .

انطلاقا من خاصّية المرونة التي تتمتّع بها الحكاية الشعبية وتجعلها أقدر على حمل قضايا واهتمامات واسعة وشائكة ، عمل (علولة) على توظيف ذلك كله بعناية فائقة ، جعلت واقع العمال ومشاكلهم وطموحاتهم وتحدياتهم تحكى ضمن قالب حكائي شعبي يسرده "القوال" أو الراوي على مسامع الناس .

لقد طوع الحكاية الشعبية ضمن العروض الثلاثة ، كفن يداعب الأذن والخيال ويوقع في النفس والعقل معا سحرا يبعث على المتعة من جهة والتفاعل مع المغزى الذي تستهدفه الحكاية في المضمون العام للمسرحية من جهة أخرى .

حينما نقرأ النّص المسرحي (الثلاثية) أو نشاهده ، خاصّة لحظة تدخل الشخصية المحورية في المسرحية التي تتقمّص دور (القوال) في سرد حكايتها، مستعملة طرق الحكي وأساليبه يتخيل إلينا أنّنا نسمع لحكاية من الحكايات المعروفة التي يدأب الرواة (القوالين) على حكايتها في حلقاتهم واجتماعاتهم بالناس مثل " سميمع الندا " أو " حكاية السيد علي" المليئة بالشجاعة والبطولة .

لنتفق من البداية على أنّ المسرحيات الثلاثة عبارة عن حكايات في الأصل ،لأنّها تتمسرح على خشبة العرض فتأخذ طابع المسرحية المعروفة بتقنياتها وفنياتها فنشاهد الشخصيات الرئيسية والثانوية ، ونحضر الحوار بين هذا وذاك ، ونعيش الحركة عند هؤلاء وعند أولئك ....ولكن التقنية الذكية التي سخرها (علّولة) في

1- أحسن تليلاني ،المتخيل التراثي والشكل المسرحي ،حوار مع علولة ،الجريدة النصر ،سنة 1989.

عمله ونصوصه هي أنك وأنت تشاهد الحكاية، تسمع ضمنيا لحكاية شعبية لكن من الواقع الحاضر بكل ما تتمتع به الحكاية من خصائص التأثير والابلاغ..وغيرها.

في مسرحية (الأقوال) وبالضّبط في لوحة "غشام" نجد هذا الأسلوب، حيث نسمع لحكاية يحكيها "غشام" لابنه مسعود، يسرد لـه فيها حياته ، ظروفه ،والمصاعب التي واجهها، بنضال مستميت ونفس كبيرة،..

" لا علينا ، كيف أبديت أنا غشام ولد داود في الحياة ...توفى جدك داود ...وحود قالوا صكه البغل ووحود قالوا صرعاته الشمس طاح ، البغل بقى يجري هامل والمحراث وراه...عفسه البغل والمحراث زاد كمل عليه ...الفايدة كي .... جراو له باش يرفدوه كانت الأرض روات من دمه ...جابوه لنا للخيمة بالله اكبر ميت ممدود ...كنا عاد صغار انا وعماتك ...غالم عمي خادنا عنده ، واتحمل بينا...كانوا في عمري ثمن سنين ذاك الوقت بديت نخدم ونعاون في عمي في الأشغال الفلاحية و السرحة...قريت القرآن منذ ثلاث سنين كي كان ابا حي...اللي قريته في الصغر نسيته في طريقي...عمي كبر و رزقه قلال ...المعيزات قلالوا والبعض قرضتهم المصايب و البعض باعهم باش يعيشنا...عدنا عايشين بالجاب الله لهار بنهار...لما قفلت ثمنطاعش عام لغالي العم وقال لي : غشام وليدي راك راجل تبارك الله روح استغرب و قوم برأسك..." [1]

وتتواصل الحكاية تسرد حياة غشام بالتفصيل وبكل المراحل وكأننا أمام حكاية من تلك التي تسرد قصة بطل يجابه العراقيل والمشاكل على اختلاف أنواعها وأشكالها إلى أن يتغلب عليها ويقهرها ، وبالتالي نكون أمام نتيجة مفادها تغلب الإرادة على رغبة القهر ، تغلب إرادة الخير على إرادة الشر وهكذا...

كلية العلوم الإنسانية و العلوم الاجتماعية
مكتبة الكلية
جامعة أبو

1- عبد القادر علولة ،مسرحية الأقوال ، المسرح الجهوي بوهران ،سنة 1980،ص: 15 ..

ويتكرر الأمر مع حكاية "زينوبة بنت بوزيان العساس" التي يتولى سردها (القوال) الرئيسي في المسرحية ، و لكن هنا بشيء من الاختلاف حيث نجد أن الحكي في هذه اللوحة هو أقرب إلى الرواية منه إلى الحكاية التي تحدثنا عنها .

في مسرحية " الأجواد " نقف على مثال آخر في لوحة منور العكلي "حينما يتولى منور الحديث عن صديقه عمر أمام المعلمة و التلاميذ .

المنور :

"السي عكلي امزغان المرحوم مزيود في 1920 بقرب برج منايل...اغترب وهو في عمره 18 سنة ،رجع للبلاد في سنة 1946 بعدما زوجوه مواليه في نفس السنة ،ارفد مرته وخرج على والديه ، دخل يخدم كمساعد طباخ في هذا المدرسة، في هديك المدة ،خدم فترة طويلة حتى 1956 ،سجن حتى سنة 1962،حين ما انحكم ،مرته و اولاده رجعوا لبرج منايل...مرته ماتت في سنة 1961 ،و اولاده كبروا وقعدوا عايشين مع جدهم من جهته هو ماعاودش الزواج،بعد الاستقلال رجع لهذا المدرسة يخدم ..."[1] ويواصل المنور في كل مرة سرده حكاية العكلي ضمن بناء المسرحية التي تعتمد على الحوار وتدخل شخصيات أخرى مما يجعل الحكاية تتقطع أجزاؤها فنجد في مقطع آخر مواصلة للحكاية :" كان المرحوم يقريني عليهم ...ساعة على ساعة...يجيب معاه للسهرة كتب واعظام البقري ويفهمني باش نعرف من بعد كيف نركبه...اللحم، قالي اللحم مانذروش بيه على ستة أيام واللا سبعة ...قلت له ماتخافش راني موالف بالعظام انا..."[2]

1 – عبد القادر علولة ،مسرحية الأجواد المسرح الجهوي بوهران، سنة 1985،ص :33/32

2 – المصدر نفسه، ص: 34 .

و في مقطع آخر :

"قلت لك باللي عكلي كان يحب القراءة والعلم ...يعرف يعبر ماشـــي كيـف حالي..كان كلامه حلو ومفيد...منين يقرقب كيسان وببقى يتكلم على العمـال و خصايلهم التاريخية ،أنا ندوخ و يبانوا لي كاللي دوك العمال رافدبـــن الكـرة الأرضية ...نربع ونقرب له ، ونبقى نشرب في كلاموا..."[1]

وهكذا إلى غاية أن ينتهي الحوار وينتهي معه حكاية العكلي بكل حيثياتها .

أما في مسرحية "اللثام" فإننا نجد أنفسنا أمام طريقة أخرى في تناول شكل الحكاية " القوال" هنا هو الذي يتولى سرد الحكاية ، إنها حكاية"برهوم ولد أيوب الأصرم " حكاية طويلة تتعدد أمكنتها ، تمتليء بالعجائب و الغرائب ، تبعث على الحيرة ، وتثير الدهشة هي حكاية عامل بسيط،لكنه بطل شجاع يتحلـى بـروح التحدي و المغامرة .

"برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هدوا اثنين وربعين عام بالتقريب ولداتـه الفرزية أمه بالفجر بالربيع داخل غابة كثيفة حين ما جاء المزيود للدنيا مـازغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة ...لف عليه بعمامة ابواه وحطوه تحت الصنوبـر فـوق الحشيش في وسط السكوم بنعمان و القرنوش ...

كان أيوب الاصرم أب برهوم الخجول في هداك الوقت عامل فلاحي خدام عنـد المعمر وكان رائد الحراكة النقابية مهيج مشهور عند عمال الفلاحة و الخماسـين من سيدي بلعباس لسيدي بومدين...

جمعة قبل ما يزداد برهوم الخجول تنظم إضراب عام في المنطقة المذكـورة وتعقدت الأحداث ، اخدات سبغة سيئة ، العمال ثاروا وبعدما حرقـوا للكلـون مخازن ونوادر هجموا بالله أكبر و المدرة على مقر الجدرميا* فرعوا باب السـجن

1- المصدر نفسه، ص :37

وخرجوا المحبوسين جاء من المدينة الحرس المنتقل راكب السبق مبعـــوث للدعـــم كحل مسلح وانتشر كالجراد على النحية ..." [1]

وتتواصل الحكاية بسردها (القوال) بمحطاتها لنجد أنفسنا في النهاية أننا قد شـاهدنا مسرحية وفي نفس الوقت سمعنا إلى حكاية من جنس تلك التي تروي العجـــائب والغرائب ،لكنها هنا مشحونة بفكرة النضال النقابي و الدفاع عن مصالح العمـــال والكادحين.

المثل الشعبي :

قبل الشروع في استخراج المثل الشّعبي من النّصوص المســـرحية موضـــوع الدّراسة ،و الحديث عن توظيفه والكيفية التي وظف بها يحسن بنا أن نقدم بعـــض التعريفات للمثل: ففي كتابه " مجمع الأمثال " ذكر الميداني مجموعة من التعـــاريف للمثل نورد أهمّها: قال المبرد: "المثل من المثال ، و هو قول سائر يشبّه بـــه حـــال الثّاني بالأوّل "[2].

و قال ابن السكيّت : "المثل لفظ يخالف المضروب له،و يوافق معناه معنى ذلـــك اللفظ" [3] و قال إبراهيم النظّام " يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غـــيره :إيجـــاز اللفظ ،إصابة المعنى ،حسن التشبيه ،و جودة الكتابة،فهو نهاية في البلاغة "[4] .

أما ابن منظور فيعرف المثل في معجمه "لسان العرب" فيقول: (المثـــل)، الشّـــيء الذي يضرب لشيء مثلا فيجعل مثله " و في الصحاح " ما يضرب به الأمثال"[5].

1- عبد القادر علولة ،مسرحية اللثام، 1989، ص:3-4.

* - الجدارميا: كلمة فرنسية أصلا -gendarmeric- تنطق بالعامية، في اللغة العربية:الدرك.

2- الميداني، (أبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري) .مجمع الأمثال مكتبة الحياة ،بيروت، 1996 ج 1 ،ص :6 .

3- المصدر نفسه، ص:06

4- المصدر نفسه ،ص:06

5 - ابن منظور ،لسان العرب، دار صادر ،.بيروت الطبعة الثالثة ،1994 ج 11 ،ص :611 .

أما حديثا ، وفي تعريف مجمع اللغة العربية بالقاهرة " للمثل " فنجـــده يذكـــره في قاموسه " المعجم الوسيط": "المثل جملة من القول متقطّعة من كلام أو مرسلة بذاتها تنقل ممن وردت فيه إلى مشابهه بدون تغيير"[1] .

هذا في العربية أما إذا انتقلنا إلى الفرنسيّة ، فقد جاء في معجم "لاروس" اللغـــوي : "المثل حكمة معبر عنها بكلمات قليلة ثم صارت شعبية"[2] .

أما معجم "روبير" الفرنسي فيعرف المثل بقوله " المثل حكمة مشتركة بين أفراد فئة شعبية معبر عنها بعبارة موجزة ، غالبا ما تكون مجازية ، ذات زخرف "[3]

و الخلاصة أنّنا من جملة هذه التعريفات المختلفة التي مرت بنا نستخلص ما يلي :

1. أن المثل هو تشبيه حال بحال سواء للإعتبار أولتماثل السياق .
2. أن المثل يقتضي الايجاز و جمال العبارة .
3. إن المثل قول سائر ،متنقل بين الناس [4].

إنّ مجتمعنا بما يتمتع به من تنوع واسع يزخر بأمثال شعبية عميقـــة الدلالـــة ،قوية البيان ، ولمّا كانت كذلك ، جاءت قمة في الفصاحة والبلاغـــــة ،فحينمـــا نسمع "مثلا " من قبيل "يأكل الغلّة ويسب الملة " نفهم بدلالة عميقة بليغة مقصـود القائل وغايته، فهو يختصر فكرة اللّئيم يتنكّر لصاحب نعمته ،أو الرجل الـــذي لا يحمد الله على نعمه ، إن مسته نعماء ربما شكر إن مسته ضراء تذمر.

إنّ " المثل في تعبيره عن الحياة الاجتماعية يأتي في مقدّمة أشـــكال التّعبـــير الأخرى كالقصّ و الشّعر و الأساطير و الألغاز و الأحاجي ...لأنّه يصوّر بصفـــة مباشرة،حالات واقعة تشكّل بذاتها عيّنات وشرائح ،يتكوّن من مجموعها النســـيج

1 – المعجم الوسيط. ج 2 .مجمع اللغة العربية،الإدارة العامة لمعجمات و احياء التراث،ط:2 .1976، ص:854

2 – "لاروس" الملون باريس ط 1982 نقلاعن: عبد الحميد بن هدوقة ،أمثال جزائرية .الجزائر .1993 ،ص :12 .

3– المرجع نفسه ،ص :12 .

4– عبد الحميد بن هدوقة، أمثال جزائرية. م.و.ف.م. ،ص 12..

المجتمعي الذي يقوم أساسا على العلاقات القائمة بين الناس في تعاملهم أيام المعسرة و الميسرة ،و التفاهم حول مثل مقدسات وقضايا مشتركة ،تجعل منهم وحدة متميزة ،لها خصوصياتها المحلية و امتداداتها الانتماتئية لحضارة معينة ،فالمثل إذا فوق كونه خلاصة لتجارب إنسانية طويلة ، و فوق جماله اللفظي و بلاغته ، فهو صورة مباشرة لأحوال المجتمع المتداول فيه ..."[1].

إنه " بالأمثال يتضح المقال " و لهذا أضحى "المثل" قاعدة في جلب الإهتمام وتوضيح المقصود وتأكيده ،إضافة إلى أنّه مثيرللخيال و عون كبير على الفهم، فهو متعة في نفس الوقت للفكر و المشاعر، كل شيء فيه له تأثير على العقل والاحساس من سجع وايقاع و بلاغة ونغم وايجاز و تمثيل ..

إن الملاحظة الاساسية التي يمكن الوقوف عليها ،بعد قراءة النصوص المسرحية (الثلاثية) أو مشاهدتها ، هي :

النّصوص التي جاءت حافلة " بالمثل " سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ،فهناك أمثال جاءت بصيغتها المعروفة و المتداولة و جاءت أخرى بطريقة مماثلة أومقابلة بمثل معروف من الأمثال ، و الحقيقة التي نلمسها و نحن نقرأ النص أيضا هي المسرحيات في حد ذاتها تكاد تكون " أمثالا " لما تحمله من معاني ورموز ...

إن (علولة) أدرك حتما ما للمثل الشعبي من قيمة في إيصال المعنى المراد بلوغه،وقدرة في جلب انتباه المستمع أو المتفرج إليه فكان عنده الوسيلة الأنسب في تمرير الخطاب والفكرة، و لإدراك ذلك سنسوق نماذج من الثلاثية تدليلا على قولنا :

1 - المرجع نفسه، ص :13 .

1. " غير خضرة فوق طعام "[1].

و هو مثل قول يقال في الانسان ليست له أهمية ، وبالتالي حضـــوره و عدمـــه سيان أبدى رأيه أم لم يبده ، الأمر واحد ...

2. "منين نبداه"[2] يشبه مثلا آخر " منين نبداك ياهاتوا بن هاتوا " و هو مثل يقال للإنسان يقع في حيرة ، فينصرف عند التدبـــير ، و يصعـــب عليـــه التصرف .

3. "اللي يصعب عليك يسهال علينا "[3] يشبه إلى حدّ كبير مثلا آخر"العقبـة في وجه الأحباب حدورة ".

و هو مثل يقال في الإنسان يسعى و يتصدى للمشاكل يحلها ، و يقلل من شـــأنها ويقال في موضوع مجاملة أيضا كتعبير من صديق حبيب لصديقه على اســـتعداده للمساعدة .

4. "اللي عطاك الكلام اليوم يدور عليك بالمطول "[4] يقابل مثل آخر " اللســـان اللي يقول واه يقول اللا ".

5. "الهدرة والمغزل "[5] في النصّ "...كيف ما قالوا ناس زمان الهدرة و المغـــزل ..." يقال في عدم تضييع الوقت و بخاصة حينما يكون عملا بين يدي الإنســـان وبجواره آخر ولابد عليه أن يتم ذلك العمل فيقول له ذلـــك،و معنـــاه "القـــول والعمل".

1 - ع.علولة، مسرحية أقوال ، ص :02

2 - المصدر نفسه، ص :03

3 - المصدر نفسه، ص:04

4- المصدر نفسه، ص :04

5 - ع . علولة، مسرحية الأجواد، ص:14 .

6. " في النهار القهار "[1] و هو مثل يضرب على الوضوح ، فحينما تكـــون القضية واضحة لاتستحق الايضاح يقول مثل هذا المثل ، فالنهار يعـــني الوضـــوح والكشف و عكسه الليل يفيد الغموض والتستر .

7. "ضربني و بكى وسبقني واشتكى" [2] يشبه مثلا آخر " أكتل (أقتل)الميـــت واخرج في جنازته ".

ويقال في المنافق المتعدد الأوجه ،فيأتيك بوجه ثم ينقلب عنك بوجـــه و صفـــة أخرى.

8. "المحامية تغلب "[3] وهو ناقص لمثل معروف " المحامية تغلب السبع "

يقال في الاتحاد و الالتزام بالجماعة فالفرد لوحده عادة ينهزم و بخاصة إذا واجـه قوة صعبة.

9. "فكرتني الله يفكرك بالشهادة "[4].

يقال في من نسي و ذكره صديقه فيرد عليه مجاملة و شكرا بهذا المثل .

10."تاخذ ما خدا المزود نهار العيد "[5]

يقصد به العقاب وقيمته جزاء و مقابل الخطأ أو الذنب الذي يرتكبه الشخص.

11."عام يصك و عام يصفع "[6].

يقال في إنسان يخرج من مصيبة يدخل في أخرى .

12." ما يقول أح ما يقول جعت" يقابله "اللي بغى الشباح،ما يقول أح"[7]

1- المصدر نفسه، ص:17 .

2 - من كتاب مسرحيات علولةمسرحية الأجواد، ص: 139 .

3 - المصدر نفسه، ص : 142

4 - المصدر نفسه، ص:06

5- المصدر نفسه، ص:1

6- مسرحية اللثام، ص:03.

7- مسرحية الأقوال، ص:09

يقال في الإنسان يختار شيئا ما ، أو يقرر أمرا ما لابد أن يتحمل نتائجه كيفما كانت .

و أمّا توظيف (علولة) له هنا فكان وصفا للصبر و الجلد.

13." الغيرة صعيبة ..."[1]عبارة لمثل "الغيرة تهدر "

يقال للإنسان الذي يغار من أخيه إلى درجة أنه يتمنى زوال تلك النعمة التي هو عليها أو فيها حيث يصبح وقتئذ حسدا .

14-"النار جابت الرماد .."[2]

وهو مثل يقال عادة في الولد الذي يعصي والديه ولا يتسم بالإستقامة أويسلك مسلك الضعف والخوف والضياع .

15-"سلبنا مثل الذكير جلبنا"[3]

يقال في الإنسان صاحب القدرة على سلب الآخر إلى درجة الإرتباط به بصورة يصعب معها الانفصال أو الابتعاد بسرعة .

16-"اللي يستخطى العتبة يبكوا مواليه"[4]

يقال في الانسان الحازم الشجاع يقف متصديا للقوة أيا كانت بإرادة وثبات .

17-"حافضه من ساسه لراسه "[5]

يقال في الشّخص العارف بخبايا الأمور المتعلقة بموضوع ما أو قضية ما أومكان ما، فهو يعرفه جيدا.

1- المصدر نفسه، ص :13.

2 - مسرحية اللثام، ص:09

3 - المصدر نفسه، ص:03

4 - المصدر نفسه، ص:07

5 - المصدر نفسه، ص:07

*- كلهم من كبار الشعر الشعبي الجزائري المعروفين.

بالإضافة إلى حضور المثل الشعبي بالصورة التي رأينا،نجد (علولة) قد وظف عناصر أخرى جاءت مقتضبة وقليلة لكنها دالة ومرتبطة في إطار السياق العام بعملية التوظيف الذي ذكرنا وذهبنا إليه ،فنجده وظف الشعر الشعبي لكن بصورة غير مباشرة حينما كان قدور السواق يتحدث إلى صديقه السي الناصر مذكرا أيله بأيام زمان

"...حكيت لهم شحال من مرة بفخر كيف كنا ندخلو هايجين للمعركة ...كفاش كنا عايشين ...كيفاش كنا متسبلين للموت باش شعبنا يعيش في الحرية والسعادة ...كيفاش كنا نتمنوا يكون المجتمع الجزائري ...كيفاش كنت نحكيلك على حياتنا في البادية ،وكيف كان معاملنا الكولون ...كيفاش كنت تطلب مني نغنيلك قصايد (مصطفى بن براهيم)*، (سيدي لخضر بن خلوف)* و(محمد بن سهلة)* ....."[1]

ووظف أيضا بطريقة رمزية أنواعا من الأكلات الشعبية من قبيل الدشيشة والرفيس ،ودائما في نفس الصفحة من مسرحية الأقوال وفي الحوار الدائر بين قدور السواق والسي الناصر :"...كيف انتظمت الحركة الوطنية وكيف تصرفت الأحزاب ...كيف كنا ناكلوا الدشيشة* ،المرمز* ، الرفيس* ،المبسس* ، البسباس*، بيز* ،الفقاع* ، القرنينة*،العسلوج* ..."[2]

ونجده يوظف أيضا بأسلوب شيق وبطريقة لها تأثيرها على السامع والمتفوج رمزية الرقص الشعبي كفن له قواعده و جمهوره العريض فيذكر في مقطع من

1- مسرحية الأقوال، ص:06.

* - الدشيشة و المرمز : أكلتين شعبيتين تصنعان من الشعير و القمح.

* - المبسس:نوع من الخبز الذي يصنع عادة من التمر يكرم به الضيف .

* - الفقاع :نبات فطري فصيلة الترفاس و الترغل .

* - البسباس ، الخبيز ، القرنينة و العسلوج : أكلات شعبية تصنع من النباتات البرية .

2 - مسرحية الأقوال، ص:06

مقاطع مسرحية الأجواد رقصة "العلاوي" هذه الرقصة المعروفة بخاصة في منطقة الغرب الجزائري بأشكال و أساليب متنوعة و متقاربة ، يرقصها الكبير و الصغير الأب و الإبن ، لا وجود للحرج أو الانكار ، يقيمون بها أفراحهم ، و مناسباتهم السعيدة .

"...جلول ما يعرفش يشطح العلاوي ، ولكن حقق وشاف كيف تنشق البحور ،وكيف تتحول الجبال لما تنهز الأكتاف..."[1]

كما نجد أيضا اللغز حاضر إلى جانب العناصر الأخرى و دائما بأسلوب الرمز والمعنى ، في مسرحية الأجواد دائما و في لوحة الفهايمي ، يتحدث العامل مع العاملة عن جلول فيقول :

"...كان يتكلم معنا باللغز...أنت ماتفهميش ...ضربت الحجج معنتها "بعدوا لايقيسكم الرش" ...لو كان محتاج للإعانة يطلبها جهار جلول مايخافش ...ماتشفيش على الإضراب اللي نظمه في النهار القهار ، وادى عليه شهرين "[2]

هذا بصورة واضحة وافية عن أهم العناصر التراثية الشعبية التي عمد (علولة) إلى توظيفها والاستفادة منها في النصوص المسرحية فظهرت وبحق كمزهرية تنوعت فيها الأشكال والألوان مضفية مسحة فنية خاصة ولكنها رائعة تزخر بالإبداع والابتكار و الجمال .

اللّغة المسرحية :

في هذا العنصر بالذّات لا أريد أن أتحدّث عن اللّغة المسرحية كموضوع يستوجب البحث في الجوانب اللّسانية اللّهجية وما جرى في فلكها ،لأنّ ذلك ليس محور دراستنا ولربّما كان موضوعنا في دراساتنا المقبلة ، وإنّما نريد و باقتضاب

1- مسرحية الأجواد. نقلا عن: من مسرحيات علولة، ص :131 .

2 - المصدر نفسه، ص:137.

سريع أن نقول وبطريقة تعتمد الوصف و التحليل، ما هي اللّغة الـــتي اســـتعملها (علّولة) في عمله المسرحي ؟ وهل تميّزت هذه اللّغة بخصائص معينة تكفل لها بـــأن أن تكون اللّغة الأفضل للعمل المسرحي في بلادنا ؟ أم أنّ هناك تنوّعا لغويا يفـــرض نفسه لابدّ أن يكون العمل به، و بالتالي فتجربة (علولة) تكون من هذا المنطلـــق تجربة رائدة و مفتوحة .

إنّه لايخفى على أحد منا ما للّغة من أهمية سواء على مستوى الكتابة والتعبير أو على مستوى التبليغ و التخاطب و التواصل ، وبقدر ما تكون اللغة المســـتعملة هنا و هناك ذات فاعلية مبنية على أساس الاختيار المناسب بقدر ما يكـــون هـــذا التخاطب و التواصل ناجحا محققا للغاية و الهدف.

" فاللّغة بكلماتها الجمالية أساس قيام عمل مسرحي ناجح ، لذا على الكـــاتب – بأي لغة أو لهجة – أن يبدع في لغته قبل كل شيء ، أن يكون شـــاعرا و عالمـــا وفيلسوفا بأفكاره و أرائه بلغته الساحرة يقول أرسطو (384 ق.م) في كتابه فـــن الشعر الفصل السادس " المأساة محاكاة فعل نبيل تام لها طول محدد من خلال لغـــة مزودة بألوان من الجمال اللغوي، يختلف باختلاف الأجزاء المستعملة فيها ..."[1]

فضرورية جمال اللغة و سحرها و حيويتها شيء مهم و أساسي جدا لوجود العمـــل النبيل كما يقعد لذلك أرسطو.

إنّ اللّغة بلا شكٍّ تحمل في ثنياها دلالات التّعبير عن الرّوح الفنّية الإبداعيـــة والرّموز الاجتماعية بكلّ أبعادها و خصائصها ،كما أن " الحديث عن اســـتخدام اللغة المسرحية وفنياتها حديث تعرض إليه كل المهتمين بالمسرح مبدعين ، ونقاد،بل اللغة كانت أولى الأولويات عندهم ، نذكر منهم (هـــوراس) و(جـــون راســـي)

1 – صالح لمباركية، اللغة المسرحية عند الفريد فرج، مجلة الحلقة ، الجزائر العدد 04 ،نوفمبر 1993 ،ص :22 .

و(فريديريك شيلر) و(ألفريد دي موسيه) و(ميـــترلنك) و(أنطـــوان تشـــيكوف) و(بيرانرد تشو) و(كارسيا لوركا) و(جان كوكتو) و(البيركامو) ...و غيرهم "[1]

يرى بعض المهتمين بقضايا المسرح أن " اللغة في المسرح مهما كان نوعـــها - لابدّ أن تكون شفّافة – هي مجرد تأثير يتلقاه المتفرج دون أن يشعر بـــه ،اللّغـــة وسيلة لتوصيل المعنى في المسرح ومن المفروض أن الجماليات اللغويـــة لا يلحظـــها المتفرج،ولكن تسعده دون أن يدري ..."[2]

إنّ البحث الذي اعتمده (علولة) طيلة المدة التي قضاها في جمـــع المـــادة الضخمة الغنية من مخزون التراث الشعبي و أشكال التعبير المتنوعة والمختلفة جعلـــه يفكر بالموازاة مع ذلك في إيجاد لغة مسرحية تتناسب و المنظـــور الـــذي ســـعى إليه،ذلك أن إشكالية اللغة التي يمكن أن يبدع بها الفنان المســـرحي في الجزائـــر أو يقدم بها عمله ونشاطه المسرحي، طرحت وتبقى مطروحة متحكمة فيـــها عـــدة اعتبارات تتجاوز الطرح العلمي أحيانا متجهة إلى اعتبارات ايديولوجية سياسية ممـــا يجعلها عرضة للمزايدة و المتاجرة ...

" إنّ الإضافات التي طرحها (علّولـــة) في أعمالـــه لم تقتصـــر علـــى الفرجـــة المسرحية،بل أكبر عمل يقدمه هذا الفنان الكبير يتموضع في مستوى اللغة المسرحية التي يبدع فيها محاولا إيجاد لغة بسيطة بين اللغة الفصحى واللهجة العامية الجزائرية.

وفي زعمنا فإنه قد وفق أيما توفيق في ربح معادلة اللغة وكسبها من خلال ما قدمه من أعمال مسرحية ناجحة ، متألقا خاصة في ثلاثيته (الأقـــوال، الأجـــواد اللثام) [3].

1- المرجع نفسه، ص:22 .

2 - المرجع نفسه، ص :24

3 -فتيحة بوزادي ، التراث و المسرح في المغرب العربي ، ص:136 .

(علّولة) بإقدامه على إيجاد لغة مسرحية وسط بين الفصحى و اللهجة الجزائرية العامية إنما كان محاولا للوصول إلى فئات عريضة من الجمهور ، المثقفين منهم و العوام على اختلاف مشاربهم ومستوياتهم ، كما أنه كان صاحب مشروع ونظرة فكرية تتميز باقتران النظرة السياسية مع الاجتماعية للقضايا ومن ثم " أصبحت الكتابة المسرحية عنده تتصف بلغة عربية سهلة و مفهومة من طرف كل الشرائح الاجتماعية ..."[1]

ولعلّ تفاعل جمهور (المتفرجين) مع أعماله وبخاصة الأخيرة منها ، دليل على ما ذهبنا إليه غير ناسين في هذا الاطار أن نذكّرمسيرة المسرح الجزائري عموما إنّما كانت باللّهجة العامّية ، وقليلة هي تلك المسرحيات التي كانت تعرض بالفصحى، وعندما نقول العامية هذا لا يعني أن النص الذي يكتب بها لا يتوفر على الجمالية والفصاحة المطلوبتين رغم الفارق الشاسع طبعا في هذه و تلك ولكن الموجود هو أن العامية في المسرح أضحت ظاهرة فرضت نفسها لأسباب واعتبارات عدة يطول الحديث عنها في هذا المقام ومن ثم يستوجب دراستها ورصدها لا التعامل معها بسطحية و عدم اكتراث رغم أنّها تبدع في كل يوم عملا مسرحيا و فنيا خاصّة إذا كان جيّدا يتذوّقه الكثير من النّاس .

إنّ (علولة) في عمله المرتكز على اختيار الكلمات والعبارات ونسقها،وحتى الألوان الصوتية المتنوعة ونبراتها إنما كان في حقيقة الأمر يهدف إلى تشكيل اللغة الأنسب لمخاطبة ومحاورة الجمهور إذ يعبر عن رأيه هذا بالقول " هناك توظيف أقصى داخل النص و بواسطته حول اختيار الكلمات ،ونسق العبارات والألوان الصوتية و النبرات و الحركات و الوضعيات، كل هذا

1 - المرجع السابق، ص:137.

لكي يكون النص حاملا للفعل المسرحي سواء على الخشبة أم في ذهن المشاهد "[1]

يبقى أن نقول في هذا الإطار أن اللغة المسرحية هي لغة درامية تتطلب عملا محكما متكاملا و بحثا عميقا في أدوات اللغة و اللهجة المستعملة [2]

وحتى نقف على كل ما ذكرنا ومر معنا نعمد إلى اختيار هذه المدونة من الكلمات والعبارات التي جاءت في النص المسرحي ونعني طبعا (الثلاثية):

"الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة ، فيها اللي سريعة عظلم "

"الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة ، اللي في صالح الغني الطاغي المستغل،واللي في صالح الكادح البسيط والعامل "

"...قدور اليوم قرر بعدما حلل و درس شحال ..."

"...عدت نرهب منك شيئا فشيئا ، نكرهك شيئا فشيئا "

" الموقف هذا ضد العمال و المصلحة العامة...الموقف هذا ضد الاشتراكية وما يتمشاش مع خليقتك..."

" الشاب اللي كافح من اجل العدالة الاجتماعية ...و ين داك السي الناصر"

"...تكلم معاه يا غشام خلي الوقر اعتابره صديقك و تكلم معاه ..عمرك ما تكلمت مع ولدك بعمق ..."[3]

هذا في مسرحية (الأقوال) وسنجد الأمر كذلك في مسرحيتي (الأجواد) و(اللثام) ففي مسرحية الأجواد :

---

1 - أحمد جليد ،لقاء مع عبد القادر علولة، أكتوبر 1985 ،نقلا عن مسرحيات علولة ،ص :237 .

2 - ينظر :فتيحة بوزادي ،التراث و المسرح في المغرب العربي ، ص :141 .

3 - عبد القادر علولة، مسرحية الأقوال، ص :1-2-4-5-14 .

" الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق ، رائق محبوب بالكثير عند الخدامين قراينه ، عمال الميناء ، البلدية والوحدات الصناعية معزز بالقوة عند اللي متالبتهم المسكنة .الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء الزهر مقطر "

" ..حددنا لحيوان الميزانية الضرورية في المستقبل يا المسكين نجيبو لهم على حساب التخطيط .."

" في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب الحداد موقف و دبر على حل للنجدة نظم حلقة تضامنية و دخل معاه الشبان في العملية .."

"أجلسوا من فضلكم ... شكرا...درسنا قبل اليوم في اطار العلوم الطبيعية الشكل الخارجي لجسم الانسان ، و الشكل الداخلي للجسم درسنا كذلك الخلية والنسيج سندرس اليوم الهيكل العظمي...سكوت سكوت من فضلكم .."[1]

-مسرحية اللثام :

"..مصنعكم في خطر ..ما يجيبوا صانع للبرمة ما يوفروا الوسائل الضرورية للمصنع هذا الذي يظهر إذا حللت ..ناس داخل وخارج المصنع يخدموا ضد المصلحة العامة"

"أصبح برهوم ولد أيوب الاصرم يتعامل بلطف غير عادي واحترام كبير من طرف زوجته واولاده ...أصبح في وسط عائلته كأنه بطل عظيم..."

" من كتب على البرمة التفسير الإشتراكي " تابعتها نقطة الاستفهام ؟ "[2]

هذه عبارات مأخوذة هكذا من دون اختيار مقصود ،حيث نرى تلك النبوة التي تتموقع بقوّة يسترسل معها القول والكلمة في نسق لغة بسيطة ذات معنى تجمع بين العامية والفصحى.

1 - ع/ علولة ،مسرحية الأجواد ،ص : 4-6-7-29.

2 - ع/ علولة ،مسرحية اللثام، ص : 13-15-28 .

الخاتمة

ها هو ذا البحث يأخذ صورته النهائية، ولا أدّعي أنّني قد استوفيت جوانبه كلّها وتمكّنت من كليّاته وجزئيا ته، إنّما هو جهد المقلّ، المحبّ للمعرفة والمتطلّع للحقيقة، ولكم تمنّيت لو أنّ البحث طال، فلربّما أضفت مباحث واكتشفت عناصر ذات صلة بالموضوع تزيده ثراء ا واتساعا.

لقد كان البحث جولة فسيحة، جلت بها في مدرسة مسرحيّة جزائرية كان رائدها (عبد القادر علّولة) حاولت - بتواضع- اكتشافها وتلمس خصائصها ومميّزاتها ومعرفة مصادرها التّي ألهمتها التميّز، خاصّة في تلك المحطّة البارزة التي لجأ فيها(علولة) إلى التلاحم مع عناصر الثّقافة الشّعبية وحيوية رموزها ومآثرها.

بعدما عشت مع البحث في قسميه النظري والتطبيقي يمكنني القول بأنّني قد توصلت إلى جملة من النتائج أجملها في الآتي:

1. لقد كان المسرح الجزائري في عمومه تراثيّا، حتّى وإن كان ممارسا على الشّكل الأوروبي المعروف، فالنّزعة التّراثية كانت حاضرة في أغلب الأحيان،ضف إلى ذلك أنه بدأ شعبيا حينما ارتبط بمعالجته للمشاكل الاجتماعية.
2. إنّ علاقة التّراث الشّعبي أو الثّقافة المحلّية بالمسرح العربي عموما والجزائري خصوصا فرضت نفسها من منطلق البحث عن مسرح له خصوصية البيئة والثّقافة وذلك بتتبّع الجذور الموصولة بعمق الموروث الشّعبي الممتدّ في تاريخ المجتمع وحضارته.
3. هذا الأمر يدفعنا أيضا إلى القول: بأنّ اهتمام علولة بالثّقافة الشّعبية وخصوصياتها يدخل ضمن بحثه المتواصل عن خصوصيات الجمهور الذي يعمل له قصد تعميق التّواصل معه بما يحقّق النّتائج المرجوّة من العمل الفنّي.
4. لقد اتّصف مسرح(علّولة) في عمومه بالطّابع الاجتماعي الذّي يعنى برصد الواقعة الاجتماعية وتتبّع تفاصيلها وفق منظور إيديولوجي منحاز إلى فـــئة

اجتماعية معروفة ولهذا جاء مسرحه ملحمة -عمّالية- تمجّد نضال العمّال وتخلّد كفاحهم.

5. إنّ علاقة (علّولة) بالثّقافة الشّعبية لم يكن مع الثّلاثية، كما يرى البعض، بل منذ إخراجه لمسرحية (الغولة) وإقدامه على تأليف وإخراج (الخبزة)،(لعلق)،(حمام ربي)، دخل الفنّان تجربة نوعيّة وجديدة بالنّسبة للمسرح الجزائري المعاصر، حيث حملت في ثناياها عناصر جنينيه للنّوع الذّي كان يفضي إليه.

6. إنّ الثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللّثام) جاءت تؤسّس لنوع مسرحي جديد يختلف تماما عن المسرح التّقليدي الأرسطي، ممّا جعل هذا المسرح ينطبع بخاصيّة الإبداع والتّجديد والتطّور، بما أدخله من تقنيات مستمدّة من وحي التّراث الشّعبي (كالقوال، والمدّاح) وتخلّيه بصورة عمليّة عن تقنيات المسرح الغربي.

7. إنّ (علولة) باقترابه من شكل الحلقة بخصائصها، وبعد دراسة معمّقة اكتشف أنّها فعلا تمتلك خصائص المسرح الكامل الذّي يجمع العناصر الأساسيّة المكونة للمسرح.

فالحلقة تملك:

- الممثّل والممثلين (القوال، المدّاح، الأبطال الذّين يرتسمون في خيال الجمهور حينما يستمعون للحكاية).
- المفردات الخرافية والاجتماعية.
- فضاء اللّعب (أو خشبة العرض) المشكّل حول (القوال) بطريقة دائرية.
- مكان العرض حيث التجمّع البشري، في السّوق أو المناسبات.
- الجمهور الذي يحيط (بالقوال) جلوسا أو نصف جالسين.

- القاعدة الاقتصادية (القطعة النقدية التي يدفعها المتفرج للمداح أو القوال كلما استرعى انتباهه).

8. الثلاثية باعتبارها الأرضية التيّ أسّست لهذا المسعى الثّقافي والعمل المسرحي أفرزت منظورا جديدا اتّسم ببعض الخصائص نوردها في نقاط:

- مسرح يمسّ أعمق مشاعر المشاهد ويجعله معنياّ من خلال عروض ذات جوهر إيديولوجي وعاطفي واجتماعي، فالواقعية والإيديولوجية وما تطرحه من حل لكثير من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية هي لبّ هذا العمل.

- مسرح يعطي الأهميّة للقول والكلمة دون الحركة، ففيه المسرح كلام،والكلام مسرح، وموقف المؤلّف والكاتب على الصّعيد اللّساني أكثر عمقا وأكثر ثقة والتزاما.

- مسرح ارتكز على إعادة الالتحام مع العادات والتّقاليد الفنيّة والثّقافية المتراكمة في المخزون التّراثي الشّعبي.

- مسرح يختلف تماما عن الأرسطي: فالسّرد هنا، والفّعل (الحركة) هناك في المسرح الأرسطي، والتخيّل والمشاركة هنا، والإيهام هناك، والمتفرّج متفاعل وإيجابي هنا، والمتلقيّ سلبيّ هناك.

9. لقد أخذ شكل (الحلقة) الاهتمام الواسع والمركّز باعتباره القالب المسرحي الذّي بدأ يجد لنفسه الحيّز اللّائق من خلال ما تمّ عرضه، (الثلاثية) مثلا أو عروض أخرى قدّمتها فرق محترفة وأخرى هاوية.

10. إنّ هذا المسرح (مسرح الحلقة) يطرح إشكالا للجماهير حسب شرائح الأعمار والانتماءات، فالكبار يتعرّفون عليه بسرعة لأنهم عايشوا شكل الحلقة وتفاعلوا معه، أمّا الصّغار فيطلبون المزيد من العروض لأنّهم أمام إبداع حي ينطوي على التّجديد والإضافة.

11. لقد ظهر جلياً من خلال الأعمال أو الحوارات الإعلامية والجلسات الثقافية التّي كان يعقدها (علّولة) تأثّره العميق بمدرسة (برتولد بريخت) BERTOLD BRECKT - المسرحي الألماني- في مسرحه الملحمي من خلال كتاباته النّظرية والعلميّة، حيث كانت الخميرة الأساسيّة التّي دفعته للتّعامل مع التّراث والثّقافة الشّعبية، واكتشاف خصوصياتها كما قال بذلك.

12. في دراستنا العلمية وجدنا (علولة) بركّز على (الحلقة) كشكل مسرحي بمحتوياته (القوال أو المداح، والحكاية الشعبية بكل خصائصها ومبادئها،والمثل الشعبي وما يحتويه من رموز ومعان) إذ أنّ حضورها كان فاعلا وقوياً.

لعليّ أكتفي بما ذكرته على سبيل الاختصار بذكر الأهمّ، لا الحصر، تاركا الباب مفتوحا للقارئ الكريم -الذي يتفضلّ مشكورا بقراءة هذا البحث- اكتشاف نتائج أخرى مبثوثة ضمن مباحث الدّراسة.

إن كان ولا بدّ من فسح المجال أمام خطوة متقدّمة تتبع هذا البحث فإنّني أجعل من موضوع " اللغة المسرحية عند علّولة " دراسة مستقبلية تزيد البحث آفاقا واكتشافا.

إنتهى

ملحق

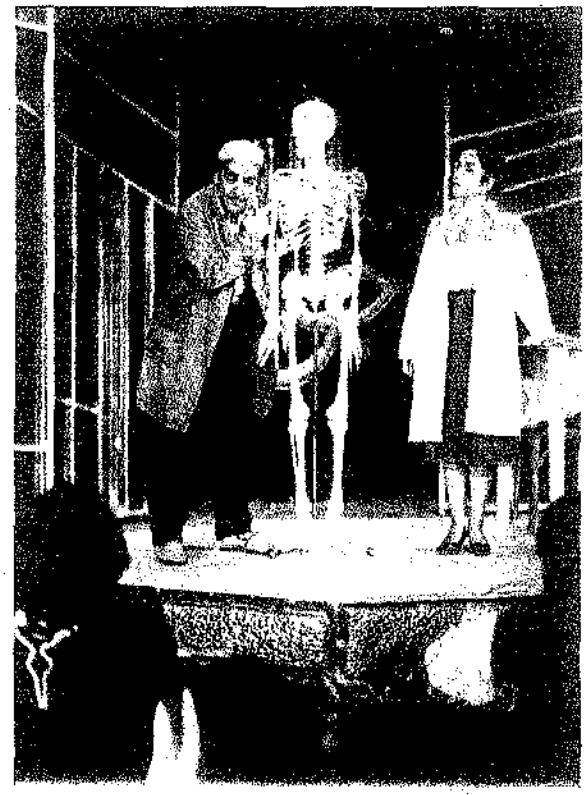
"القوال" الراوي الشعبي ، في الثلاثينيات بالجزائر

"القوال" الراوي الشعبي ،الغرب الجزائري، 1985

علّولة في دور غشّام، مسرحية " الأقوال"، 1980

نشاط "القوالين"، مسرحية " الأقوال"، 1980

" القوالين" في مسرحية " الأجواد"، 1985



سيراط بومدين في دور المنور، مسرحية " الأجواد"، 1985

مشهد من مسرحية " اللّعام"،1989

مشهد من مسرحية " اللّعام"،1989

علولة في حصة تدريبية

مشهد من مسرحية " أرلوكان خادم السيّدين "

يبني جمعي ، نقده ، لمسرحية ، الاقوال ، بعده إشكاليا او اطروحات تتلخص في التالي :

1 ـ ان مسرحية علولة الجديدة عمل ينتقد اهتى عناصر المسرح ، فاللغة فقيرة يابسة وعاثرة والكلمة عاجزة عن تصوير الحالات الدرامية التي انتجتها نفس ردي، منعدم الثراء

2 ـ ان ، الاقوال ، عرض مسرحي ردي، على مستوى الشكل والمضمون والاخراج والتمثيل فالشكل لا يمت بصلة الى المسرح الكلاسيكي رجعيا كان او ثوريا ، اللغة مهزوزة ، الايقاع رتيب الموضوع ، مكرر ومستهلك يهدف الى استنزاف دموع المتفرج والشكوى اليه باسلوب ورؤية ميلودرامية وعجائبية وشعبوية وفولكلورية واضحة تضع علامة الخشبة عمالا ونقابات ومناضلين فقراء ينحدرون من عالمنا وارضنا وحضارة العمال المتواجدين تاريخيا وحاليا ، بالساعة التي يتكلم عنها النص المسرحي نقابة شعبية محلية الجزائر او الهلال الاحمر ،

3 ـ ان المسرحية عبارة عن موضوع يتمحور في نقابة موالصبح حمرا ، الاختلافات والتناقضات التي ترتبط بين عالم الشغل والتسيير وبين بعض المسؤولين بدون قدرة على مسرحة الملفات التي تخصهما ، ف ، الاقوال ، تعرض براعيين سياسية حول الوصولية ونمط الحياة والرشوة التي يتعاطاها بعض المسؤولين الذين لا يتقدون ، الواجبات ، ولا يحترمون ، المسؤوليات ، ليذا فمآل :

4 ـ علولة كمسرحي وكمخرج وكاتب يمشي على تجاربه السابقة واسمه بدليل ان مسرحيته ، الاقوال ، لا تستحق الانتاج ولا العرض ، ورغم ذلك عرضت واتيحت بامكانيات معتبرة على حساب مسرحيات اخرى ، عيبها انها مكتوبة من طرف مسرحيين شباب ليسوا ذوي تجربة كما هو الحال بالنسبة لعلولة

، علولة ، المجسد : شكلا

بعد هذا العرض الذي اتمنى ان يكون امينا وبرغبة ارتجال جمعي ، ليسمح لي باعادة الكلمة لصوت مفرد مختلف افكاره ، بروح ديمقراطية تقبل دائما حوار مواطن ، قد اختلف معك في الراي ولكني على استعداد لدفع حياتي ثمنا لحقك في الدفاع عن رايك ،

اعتقد ان اغلب من شاهد مسرحية ، الاقوال ، خرج بانطباع هو ان علولة يطور نفسه دائما يبحث عن الجديد ، والاصيل ، ان علولة ، الاقوال ، علولة جديد واصيل وناجح. فالمسرحية جديدة شكلا ومضمونا واخراجا وتمثيلا ، بمعنى انها اضافة نوعية الى التراث المسرحي الوطني والى الثقافة الوطنية بمفهوم جمالي وايديولوجي تقدمي علمي يهدف لتحقيق ، الربط بين ما هو عالمي انساني في المسرح والمكاسب الموجودة في التراث الثقافي الشعبي للشعب الجزائري

ان المسرحية تقطع مع كينونات المسرح الكلاسيكي ومخططاته الدرامية التي رسخت في ذهنية المتفرج الجزائري تحت تاثير المسرحيات الاوربية ومسحها الرديئة المسرحيات المصرية التجارية ؟ فهي تستعمل الكلمة والفعل والاسلوب الذي تعتمده ، الحلقة ، و ، المداح ، و ، القوال ، على اساس استعمال الصوت ومؤثراته عن طريق المونولوج ودفع المتفرج للقيام بالتخييل ، تماما كما يفعل مداح الاسواق الشعبية الجزائرية والمغربية. هذا الاسلوب وهذه الرؤية المسرحية كما اعتقد تشتغل بالنسبة لعلولة حوصلة وتركيبا جديدا ونوعيا لتجاربه في مسرحية ، حمق سليم ، و ، عام رجى ، فهو يتجاوز تراثه ويبحث عن كلمة مسرحية تؤثر وتفعل في المتفرج على أساس ان الواقع يحتاج للتفكير والتغيير ، كما يقول برتولد بريخت.

هذه الكلمة المسرحية تبدو في الاقوال مبنية داخل فضاء وديكور مسرحي فني تمهيدا لعالم الشغل وتعبيرا عن فضالات الشغيلة وهمومهم وتطلعاتهم ، فهو يمفصل عناصر الدراما الشعبية والرؤية العلمية للمجتمع الجزائري ، جماليا وايديولوجيا ؟ ذلك ان علولة يقوم باعطاء تصور جديد لعنصر ، القول ، و ، المستمع ، و ، التمثيل ، الذي نراه في اسواقنا ومقاهينا العمومية في ، الحلقة ، وعدا عن طريق اعطاء القوة الدرامية للكلمة كروح شعبية تقول وتنطق في المتفرجين قوة الخيال والعمل والمشاركة تتجسد هذه الكلمة في ، اقوال ، ثلاثة ، قوالين ، (جمع قوال) هم شخصيات المسرحية وارتباطها وروابطها في نفس الوقت ، فهم يقومون بوظيفة تمثيل الشخصيات والحالات الدرامية والرواة عن طريق السرد ، والتعليق والتمثيل

الكلامي الذي يعتمد على الثراء والجمال الأدبي لمجموعة اللغة الشعبية وعلى تنوع الدلالات داخل الكلمة التي يقول : ان الجمال الفني الذي يكتسب عند علولة وجمهور وبلقاسم - كمعطيين ناتجين عن الثورة التي كتبت بها المسرحية وعن البحث الدؤوب الذي استثمر كل غنى وثراء الكلمة الشعبية وروح اللغة المسرحية التي استطاعت رغم مشاركة المتفرج لمدة تزيد عن الساعتين والنصف بحوار ملل ولا قلق ، تماما كما يسلب ، الأوال ، ، المداح ، روح المتفرج والسامع الشعبي بكلمته ومثله وتمثيله وصمته وانتباهه .

ان الأوال هي اعادة تثمين وتقدير التراث المسرحي الشعبي وإعادته بكلمة ناضجة واعية جميلة بفلسفة الضحك والحكاية والقصة والدراما والمسرح داخل صياغة تأخذ في طريقها كيفيات التعبير واللغة الذي يتماثل بها الشعب ومختلف الدلالات التي يحملها للكلمة على مستوى الايقاع المسرحي والصمت والموسيقى والشعر والتصوير المسرحي الخيالي للوضعيات الدرامية المعاشة او تدخل الايماع الصوتي والرنة واللهجة وطريقة الكلام يكشف عن البحث الجاد والغني الذي تواجهه علولة كاتبا ومخرجا وممثلا مع رفيقيه المرحومين جيجو وبلقاسم .

ويقول الزميل جمعي - ضرب المنع - عن كل هذا قائلا ان المسرحية متميزة اللغة ونص لامسرحي لن نجده من هذا النوع نتكر ونحتقر الثقافة الشعبية ونحتقر في تقييمها لاي انتاج مسرحي على المنطلقات التي رأيناها او قرأت عنها داخل اطار التراث المسرحي الاوربي وكان مبادرة البحث والتجريب الاصيل محكوم عليها بالفشل مسبقا

ان نقول كهذا ما هو الا تكريس للتبعية الجمالية والفنية وبالتالي الايديولوجية للمسرح الاوربي المعاصر حتى لو كان دوريا ، لنتصور لو ان الممثل الناقد عاصر بريخت لقال ان المسرح الملحمي الشعبي البريختي ، خروجا عن الاصول الكلاسيكية للمسرح الارسطي وبالتالي فهو كل شيء الا المسرح ، الا يفقد تاريخ المسرح المعاصر هذا الخليل ان المسرح البريختي خلق مدرسة جديدة وهيئة بمدرسة بوجودها وقوتها حتى الامريكيين انفسهم ان تصورا ورايا من هذا النوع يتطلب دراسة معاشة رجعية بمقدار المعنى للضحك الذي يشتغل عليه والذي يمكن القول انه يكرس فكرة ان الابداع المسرحي يكون مسرحيا فقط عندما يطرح في اطار المنطلقات المسرحية السائدة اوربا الحرب والتهرد عليها فهو النفر والاتلاس

ولا اعتقد ان الزميل جمعي بوشمسي لنا هذا ويكرس تبعيتنا حتى على مستوى الخلق والابداع ما يدعو اليه علولة في الاوال ليس - مقارنة - على الاختلافات والتناقضات التي تميز الشغيلة وبعض المسؤولين المرتشين والوصوليين كما يقول الناقد .

ان الجرض المسرحي برمته هو حياة الطبقة العاملة الجزائرية ماضيا وحاضرا ومستقبلا عبر مهرجان حياة الشغيلة الجزائريين وطبيعة الصراعات التي عاشوها ويعيشونها في الاستغلال الكولونيالي والطبقي القديم والجديد - في شبكة من العلاقات الصراعية تجمع العمال من جهة والطبقات البورجوازية الكولونيالية وبقاياها في الجزائر الحالية الطبقات الرجعية يبقى علولة مسرحية الاوال في ثلاث لوحات - اقوال - تعتمد كلها على الكلمة

ولكن هذه الكلمة ليست لاي كان انها كلمة العمال كلمة قدور السواق العامل في الشركة الوطنية والموانيء يوعي لب المعنى الناصر - عديق الجهاد ان الصداقة مع الاستغلال والعمال والروح الطبقية هي شعب - عبثي -

هي كلمة بشعلام ولد داود - البروليتاري النقابي المكافح وقت الكولون العامل المراشريف الكريم وقت الاستغلال والحرية الذي اعطى بلاده جهده وعرقه وصحته لدرجة امتداء رئته بترابها وترك لها مسعود الطالب التقدمي الصاعد للرجعية والامبريالية والعاشق للوطن والعمال عبر كلمة الجبلالي النقابي الوحيد الصلب ليؤبرز عينيه زنوبا بنت بوزيان المسيس طفلة الاقلي عشر رهيبا جزائر 74 الحساسة بصلبة القلب المريض عن حياته وانضالاته وانضالات رفاقه ضد الاستغلال في القطاع الخاص من الحياة الشعبية وغناها وجمالها على لسان زنوبا مسؤلة القلب الحساس والفلاحين المسافرين في قطار البلاد

يعطي علولة في الاوال حق الكلمة الطلق للطبقة العاملة الجزائرية لتحكي وبعدها ومن منظورها هي روايتها ورويتها نفسها واعدائها الطبقيين وحركات نضالاتها بعيدا عن

[illegible] الجزائرية وكرم الاخوين عبيا .. ومن خلال هذا المعرض المسرحي العمالي ، الكلمة تريد للوعي الثوري والنضال الديمقراطي والروح الوطنية حب الوطن والنزعة الانسانية الاممية الرفيعة ان الاقوال فحن كلمة الشغيلة الجزائريين المناضلين لتحويل التاريخ الوطني وتغيير تراثه بشكل جذري بعيدا عن كل اختلاف الحضاري والتصورات الامبريالية البورجوازية الصغيرة

لتسمح الكلمة ملكا للعمال ، الذين يشتركون لاول مرة في المسرح الجزائري الكلمة ويتحولونها ، هم بعيدا عن كل وصاية ايديولوجية يحولونها عنهم وليهم ، عن تجربتهم النضالية اليومية الاستعمار والاستغلال

لتكتسح مرة الكلمة وايديولوجيتها التي تخرج من افواه الدور والعسكر والجيلالي وزغربا بيت بورجوازيا العباس على اساس انها رؤية عمالية للمجتمع الجزائري تاريخنا وحاضرنا ومستقبلا كلمة ، فجور ، بياض الذي الناصر عندما الشركة الوطنية عنه وعن نفسية ليست كلمة ايديولوجية امتيازية من الشركة ، ان الاستقالية مدخل خط للتصفية حساب تناقضات طبقية واجتماعية في لحظات من عملية وعي يصل اليها العامل الدوري هذا الوعي ما هو الا اكتشاف التناقض الجذري الذي يحمله مع صديق الجهاد والكفاح المسرحي الناصر ، البورجوازي الديمقراطي المستقل لاموال الدولة الجزائرية والشعبية العامل الارتجال رغباته الانانية على حساب العمال والوطن وقاعدة التحالف والرجعية والامبريالية ، من خلال معاناة وعلاقات تتطور مع مجتمعه القديم مثل الشركة المالكي يكتشف رغباته الخفية ، تناقضاتها من تفكيره في ممارسات البرجوازي الناصر وواقعه الاجتماعي وتصوراته الاجتماعي يكتشف ان الصداقة مع الناصر الوعي الصداقة مع طبقة رجعية مستغلة استغلت المسرح الى قطاع الدولة الاقتصادي ، وتجربة حسين اهدافها التحسيسية التربوية مصالحها الخاصة على حساب التنمية الاجتماعية والعمال

ويتطلع قدور حيل الصداقة .. كالتشا بكلمة فنية مؤثرة تالها بتمثيل المشكل الموضوع بالشابة امدة تزيد عن النصفين دقيقة يمكن ان يتهرك متفرج واحد من القاعة الشاغلين الذي يوجد في المجتمع الجزائري حاليا بين الشعب العامل والكادحين والامبريالية وحلفائها من بيروقراطيين وبرجوازيين ظفيليين وتابعين للشركات الراسمالية العالمية المتعددة الجنسيات ، ان الاقوال تكشف بجدة وجراة عن التفريقات الاجتماعية والطبقية التي احدثتها التحولات التقدمية في بلادنا والقرارات الذي يجري في صفوف الشعب الجزائري على اساس التقدم الاجتماعي والنضال من اجل الاشتراكية والعدالة الاجتماعية

ان ماتقوله المسرحية كماراينا بعيد عن فهم الناقد جمعي - فلايمكن اختصار المسرحية الى الاختلافات الفردية - بين العمال والمسؤولين ان الاسلوب الواقعي الاشتراكي الذي عالج به طولة حياة الطبقة العاملة التي يعتبر قدور النموذج الفني والمسرحي والجمالي لها تتبعه في مصاف الكتاب الاطلائعيين لمسرحنا الجزائري

- و اقوال - العامل غشام ولد دواود لابنه التقدمي مسعود ولنا كمتفرجين .. تمجيد رؤية التاريخ الجزائري وتكتبه دراميا بطريقة تكشف التناقضات التي ربطت بين الكادحين والشعب العمال والاستعمار ومساهمة المناضلين الثقافيين والسياسيين في الثورة المسلحة وتاييد الثورة بالجهد والعرق والبارود والسلاح .. ان الجمال الذي يخوله ويخول به البروليتاري غشام حياته رحياة الطبقة التي ينتمي اليها يظهر في الحوار الحكايات التعليقات والاخبار التي يحتها في روح دنه .. فيز يحكي عن زوجته .. بدرة .. يحتب ريعيد بروح اممية حميمة تقدير المناضلين التقدميين الاميين وعوعم في نشر الوعي الاشتراكي وسط العمال الجزائريين خلال عملية الاستعمار من اجل الثورة التحريرية وبناء الاشتراكية

عندما نسمع حكايات غشام وحبه لزوجته الكادحة واريفته - خوسي الاسباني ورعاته الشابين نتذكر رائعة الام لمكسيم غوركي ان طولة يستوحي بوعي وفهم عميق التراث الابداعي للكتاب الواقعيين الاشتراكيين ويقوم بعملية تاصيل اساسية لمكاسب الثقافة التقدمية الانسانية في

تراثنا المسرحي النقابي

هدفه الوحيد تمجيد العمل والنقابي والاتحاد الوطنية على اعتبار عامل نقابي بورث ابنه التقدمي قيم النضال وحب الوطن والاشتراكية في رموز شعبية من حياتهم ونضالات نقابية وتاريخ نضالي زخم و تاريخي وطني وتقدمي ؟

اما بكتابة « زنوبا بنت بوزيان المساس بحاليا البلالي فهي بكتابة والنوال الحاضر المستقبل انها تجربة النضال النقابي من أجل الدفاع عن حقوق العمال والشغيلة وبداية الوعي الاجتماعي والسياسي لطليعة العمال ضد راس المال والاستغلال والتبعيات الرجعية

فالعلاقة التي تربط زنوبا بالجيلالي هي علاقة الجزائر بالعمال ، فزنوبا حساسية طبية وقلبها شفيق فبطلها الجيلالي هو المؤهل تاريخيا لقيادتها وتحقيق مبتغاها ، انها تحبه وتتعامل معه ، هو مسلحها به وتتبنى وعيه

وتراوين انها بعد استماعها لحكاية طرد الجيلالي بمؤازرة عمال القطاع الخاص من العمل وتهاون الحكومة في تطبيق الحكم الصادر بارجاع العمال الى العمل والبطالة النقابية التي خاضوها ضد رب العمل ، هذه المعركة التي رفعت الروح ، هذا النضال اول

وستراوين انها التحمت به وتزوجت تجربته وما زالت تناضل في النقابات والمقاهي والجامعات من اجل تحقيق مبادئه وآرائه هو ورفاقه ، هذا النضال الذي

ان مصير الجزائر معلق في عنق العمال ونضالاتهم فلكي لا تموت الجزائر ، زنوبا هناك قدر وقانون تاريخي هو التحول الى الاشتراكية وتعميق وتطوير الصراع ضد الرجعية والامبريالية بوحدة كل القوى الشعبية العاملة

ان ما يقوله « الاقوال » وما تعيد التأكيد عليه هو نضال الطبقة العاملة والشعب العامل ضد الاستغلال والقمع والطبقية بروح علمية جريئة وكشف التناقضات وتعريتها من وجهة نظر صحيحة

« . . . اذن . . . »

القراءة العلمية الموضوعية للمسرحية تكشف عن غنى كبير في الشكل والموضوع والطرح والرؤيه . . وبالتالي عن الاضافة النوعية التي تقدمها علولة للمسرح الجزائري على مستوى استخدام العناصر المسرحية الايجابية في تراثنا الشعبي لتطعيم وطليعة جديدة هي التعبير خالقها الشعب العامل حقيقة وهذا بتوصيل تجربته النضالية وعذاباته وطموحاته بنفس الجمالية والفنية التي يعبر بها عن حياته ونفسه

اذن فالاقوال ضرورية . . ، كمسرح وكرمي وسيكتشف الاقبال الجماهيري عن مدى نجاحها لاسيما وسط العمال . . كما الكتابة المسرحية الجديدة الممتازة بالبحث والتجريب والتصوير ستؤثر لا محالة في الكتابة المسرحية الجزائرية مستقبلا . .

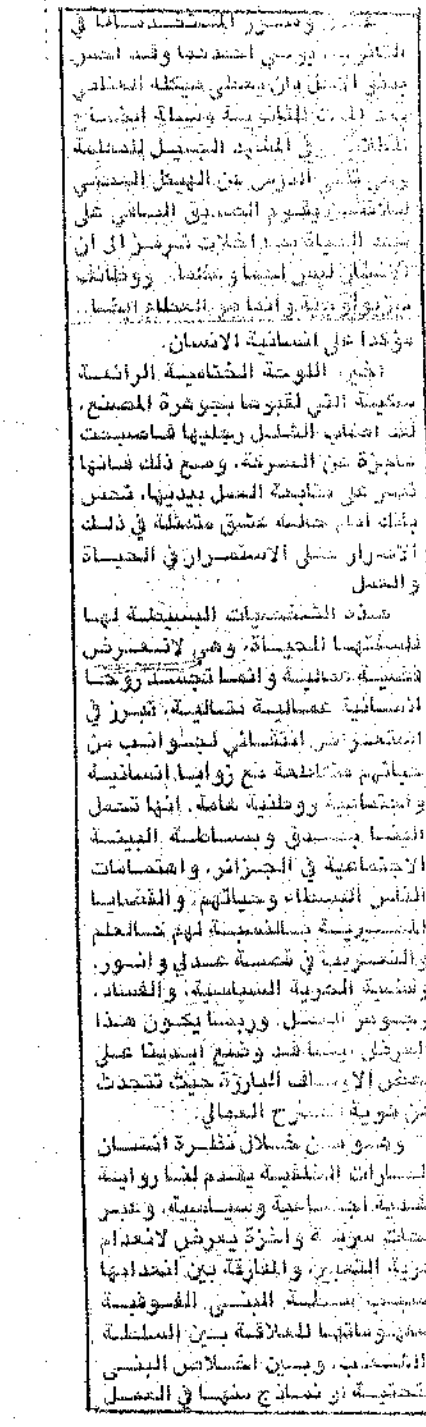
ختاما . . الا يحق لنا التساؤل عن خلفيات نقد امتاز بحساسية مفرطة متطرفة وصلت الى حد المطالبة باعدام المسرحية، ان النقد الهدام هو نقد مرضي يعبر في نهاية المطاف عن موقف سياسي وايديولوجي يتجسد في التصور البرجوازي الصغير الضبابي عن الواقع والتصور العلمي الثوري عنه الذي نشرته وأكدت عليه المسرحية ان نقد «تصفية الحسابات» نقد يصب في طاحونة الحملة الفاشية على الثقافة التقدمية في بلادنا ويعمل على اغتيال الحوار الجاد والتقدمي ومصادرة حق المثقفين الوطنيين في الكلام والابداع وهو لسعري ما لم يحركه الزميل جمعي . . وهو المثقف الرصين النطن ! !

. . . والنقاش مفتوح لكل القراء وللذين شاهدوا المسرحية . . .

عمار بلحسن ـ وهران

فرقة وهران للمسرح الجزائري في مسرحية الأجواد

عرض مسرحي يستلهم روح المسرح الثوري ويقدم صورة مشرقة عن حياة الناس



قدمت فرقة مسرح الجزائر لمسرح الشعب بوهران مسرحية الأجواد لمؤلفها ومخرجها عبد القادر علولة.

المسرحية من اللوحات لا تربط بينها قصة او شخصيات واحدة وإنما يجمعها مناخ واحد لعدة حالات اجتماعية واشارات سياسية تمثل سلالم السفير الذي يجعل منها بيئة واطارا.

وبين عصابة الصوت الحزين والشخصيات البسيطة الضعيفة لوحات الاجواد من الناس البسطاء الذين ينظم مآسيهم روح العمل في سبيل خلق مجتمع جديد. مسرحية مرة انسانية هادئة وقوية اجتماعي له عادة القطرة الاولى.

عامل التنظيفات الذي يطلق الناس من مشاكلهم ويحرمهم حتى ليعلمهم الحب الكبير ويخلصهم ايضا من مشاكل نفوسهم ومشاغلها. ثم تنقله من خلال الرواية في حركته اليومية العادية وهو يوزع التحيات ويستقبل البريد في المؤسسة الاستيلادية) ويحمل من المشاغل وهو في الحداد يسند صديقا المسكون بالهم الحيوانات ويوزع حصة عليها. ولكن المسلس يلاحقه ويكاد اناء نهم مشاغل. تحمل اللوحة تحليلا في مشاكل من اجتماعيات الناس في المشروعات السياسية والتي تدور في اطار الاجتماع البسيط كما تشير فكرة مسرح عمال البريد الجماعي وجهدهم في التوزيع والتلفيق اليوم.

خلال الفصل الاول المتمثل في المسلس في حركة عمل دائمة ومستمرة حيث واصل تشريحها الفساد والاهمال وانعدام المسؤولية. وانه يتضح ذلك فقد تعبير بالفضول. فالمسؤول الذي المسلس ان التقاعس عام ان مجتمع ويتسبب القدرة على مواجهة العمل والعطاء.

[illegible] وتسير المشكلة ساعة في التأخير. يوم احتدامها وقد اصبح يدري المسلس فان يتعطى شيكته المتعلقي بعد الات الكتابة وسيلة ايضاح للقارئ في المكتب الجميل للمسلسة وهي تأتي الدرس من الهيكل البسيط للمسلسة ويقوم التصديق السياقي على عدة الحياة بعد اخلاقيات تشير الى ان الانسان ليس اسما و مقاما. وظائف مرتبوات وانما هو العطاء البشر. مؤكدا على انسانية الانسان.

اخير اللوحة الختامية الرائعة مسلسية التي لقبوها بجوهرة المصنع. لقد اصاب الشلل رجليها فاصبحت عاجزة عن الحركة. ومع ذلك فانها تصر على مواصلة العمل بيديها. تحس بذلك امام عاملة عشق متمثلة في ذلك الاصرار على الاستمرار في الحياة والعمل.

هذه الشخصيات البسيطة لها فلسفتها للحياة، وهي لا تعرض قضية عمالية وانما تجسد روحا انسانية عمالية نضالية، تبرز في استمرار نضالي لمواجهة من حياتهم مناطقة مع زوايا انسانية واجتماعية ووطنية عامة. انها تحمل ايضا بصدق وبساطة البيئة الاجتماعية في الجزائر، واهتمامات الناس البسطاء وحياتهم، والقضايا المصيرية والشعبية لهم كالعلم والتصريف في قضية عدلي وانور، وقضية الحرية السياسية، والفساد، وبيروقراطية العمل. وربما يكون هذا العرض ايضا قد وضع ايدينا على بعض الاعطاف البارزة حيث تتجدد من حرية المسرح العمالي.

وهو من خلال نظرة انسان المسرحيات الشعبية يقدم لنا رواية شعبية اجتماعية وسياسية، وعبر لحظات سريعة واخرة يعرض لانعدام حرية التعبير، والفارقة بين انعدامها وجود بساطة المبنى الفوقية وعدم مواكبتها للعلاقة بين السلطة والشعب، وبين اشكال البنى التحتية او نماذج منها في العمل

19-11-1

وتشبع الوجود. اقول المفارقة بين ذاك العدم وهذا الوجود تبدو مؤلمة للغاية. ولكنها كغيرها من المفارقات الاخرى في المسرحية تساق في مسيرة من المشاهد التوضيحية والتراجيدية المتعاقبة او المتداخلة. استلهم العرض روح مسرح الحلقة الشرائي والمنتشرة في بلدان المغرب العربي ويقوم بالاداء فيه ممثل يرعى المزاح، الرواة السبعة في مسرحية الاجواء يقومون بسرواية الاسداد وتشخصيها. وقد كان التفاعل بين الفضاء المسرح الذي يؤدي مهمة الرواية في بعض الاحيان، وتمثيل الحدث، وحكايته، مؤلما، غير ان بعض المشاهد من ديالوج او مونولوج بدت طويلة وقد كان يمكن اختصارها دون غير اضرار بمضمونها وفنيتها. اقول هذا بالنسبة لمشاهد غير جزائري يجد صعوبة في متابعة اللهجة وفهمها. وقد لاحظت ان الجمهور في الجزائر كان يطالب الفرقة بالمزيد من اللوحات، وهذا يعني زيادة زمن العرض، فيما يكن كان عرضا يستغرق حوالي ثلاث ساعات ونصف يعتبر طويلا

اداء الممثلين بشكل عام كان متفوقا. اثبتوا حضورا قويا.

وبخاصة الراوي الثالث سيراط بومدين وكان من قبل قد حاز على جائزة افضل ممثل في مهرجان قرطاج. لقد قدموا العرض ببساطة وبسهولة وعفوية من غير ان يكون ذلك على حساب الفنية العالية التي بدت واضحة.

اداء المغني في ايقاع المحزن كان مستمدا من الفولكلور الشعبي المحزن في الجزائر ومتماشيا وبتوشر الحالة التي يقدمها الممثل في عرضه الحياة نماذج من الطبقة الفقيرة، والاغاني مستمدة اصلها من الحان شعبية. لكن الوان الديكور والملابس الزاهية بدت نافرة عن هذا الاتساق. لعل المخرج كان يريد التعبير بهذه الالوان عن الروح الايجابية لدى

فئة الطبقة وليس عن واقعها. لو ان الملابس والديكور حملت البيئية التي حملتها الشخصيات والاسداد لكان المناخ البيئي موحدا. ثمة امر اخر هو ان الديكور قدم لوحة واحدة هي الحديقة، ثم غدا كتلة منسية في باقي اللوحات لعدم صلاحيته لها.

الاضاءة بقيت عامة ساطعة في كل المسرحية غدا مشهد واحد. وكان انعكاس الضوء على الوان الديكور والملابس مبهرا ومتعبا للعين الى حد ما، وربما كان من الممكن التوصل على دلالات اعمق وايحاءات افضل. ورد المشاهد الى الانتباه باستمرار لو تم تغيير الاضاءة واستعمالها بطريقة تعبيرية رديفة.

قام باداء ادوار الرواة السبعة

حيدور محمد، بلشايد عبد القادر، سيراط بومدين، عبدار محمد، مشماشي ابراهيم، بلاسة عمر، بومنا، هشماوي فضيلة.

اشيرا تحية الى فرقة مسرح وهران لما قدمته من عرض ناضج يعتبر من افضل العروض التي رايتها.

ج عبد الفتاح قلعه جي

المتصر = كنتم قد سبقتم في عروض حديثكم عن تيار البحث في أشكال التعبير المسرحي في التراث الجزائري [illegible] مسرحية «القوال» [illegible] الأرياف سنة 1972 [illegible] هو أول من نبه إلى [illegible] هذه الأشكال [illegible] هذا الاتجاه [illegible] عبد الكريم [illegible] الطيب الصديقي. السؤال هو [illegible] التلقي لأشكال التعبير المسرحي في التراث الجزائري ؟

[illegible] الأشكال ، [illegible] فقط [illegible] من [illegible] الأرسطوطي [illegible] الكامنة في هذا النمط [illegible] واقترح إمكانية الخروج من هذا النمط. [illegible] هنالك أيضا [illegible] مع التراث وربما [illegible] كل تجربة عن الأخرى . [illegible] إذ نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية [illegible] التراث ، لم يكن [illegible] مع التراث سنة 1972 [illegible] بالملاحظة [illegible] إلى [illegible] ثقافة شعبية تتعامل مع [illegible] متطلبات [illegible] مسرحية [illegible] لقد انطلقنا بالمسرحية [illegible] وعرضناها في [illegible] التعاونيات الزراعية [illegible] الجمهور [illegible] العرض [illegible] حلقة [illegible] مشاهدة [illegible] إلى ذلك أننا [illegible] العروض [illegible] من العرض [illegible] والثقافية [illegible]

[illegible] شعرية ولما عرضنا تجربة الاديكور وجدنا المتفرج يدير [illegible] ويسمع النص اكثر مما [illegible] ولما حللنا هذه التجربة [illegible] من ضرورة البحث عن [illegible] مسرحية وأشكال تستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور .

المتصر = ألا يمكن أن يغيب مثل هذا المسرح الفعل المسرحي وبالتالي يستغير السرد والكلمة ويقضي على أهم مقومات الفن المسرحي ؟

علولة = لا يمكن أن يغيب الفعل المسرحي سواء في الحلقة أو في مسرحنا وإنما الذي يغيب [illegible] تصوير الفعل المسرحي .

المتصر = هذه الأشكال التراثية هل هي هروب من قهر الآخر أم بحث عن هوية وانتماء ؟

علولة = نعم هو بحث عن [illegible] وهوية وهروب في نفس الوقت وتحرر من الغزو الثقافي ، فالأنماط التي كنا وما زلنا نعمل [illegible] هي أنماط مستوردة وليست لها علاقة متينة وعميقة مع مكونات الثقافة الجزائرية .

المتصر = إذا كنتم تدعون الى مسرح اللعبة وتعرضونه في [illegible] مسرحية عربية تكرس [illegible] العلبة ، من موقفكم التراثي ، هل تدعون إلى تدمير المسارح الجزائرية باعتبارها هياكل تحمل رؤى غريبة عنا وغريبة في رؤيتها لحياتنا ؟.

علولة = إن الشيء الذي أؤكد عليه هو أن مثل هذا المسرح التراثي إذا نما فإنه سيوجد فضاءه ، فحتى الآن فإن تجربتنا ما زالت لم تتضح ، فهي تتذبذب بين الأنماط الأوروبية والأنماط التراثية .

المتصر = توجد خلف كل شكل مسرحي فلسفة معينة [illegible] ، فمسرح القسوة لارتو يعكس فلسفة القوة عند نيتشة كما أن المسرح الملحمي عند بريشت يعكس الفلسفة الماركسية ... الخ ما هي فلسفة شكلكم المسرحي ؟

علولة = إن فلسفة تجربتنا [illegible] إلى شيئان وظيفة

اجتماعية للمسرح ، وأن يساهم في رفع الوعي قصد التغيير الثوري للمجتمع . إننا إذ نغير شكل العرض فإننا نغير وظيفة المتفرج داخله إذ يشارك في خلق وإبداع العرض ويصبح الممثل بالتالي وسيطا فقط بين النص والعرض المتكون في ذهن المتفرج . فهي إذن فلسفة تحرر خيال المتفرج .

إن العرض المسرحي فضاء نقدي يسمح للمتفرج بأن يقف وقفة نقدية أمام ذاته وأمام المجتمع .

النصر = النص – الديكور – الممثل – الموسيقى – الكلمة ... ما هو أهم عنصر في تجربتكم المسرحية ؟

علولة = في الحقيقة فإن كل مكونات العرض مهمة في رأيي ولكن هناك عناصر ما زالت قيد الدراسة والبحث مثل الديكور والموسيقى ، والتعبير الجسمي والانارة والملابس ، في تجربتنا اعطينا للكلمة اهمية كبرى .

النصر = هل يمكن أن نراهن على وجود مسرح جزائري ، وإن وجد ، فما هي مـلامحه وخصوصياته الشكلية ؟

علولة = نعم هناك مسرح جزائري ما دام هناك نشاط مسرحي جزائري .

ليس المهم في الوقت أن تخلق مسرحا متميزا عن التجارب العالمية ولكن المهم هو أن تخلق مسرحا ذا مستوى عال ويتميز في نفس الوقت بشخصيته ، ليس للمسرح جنسية بل مميزات . بالنسبة للتجربة الجزائرية فإنه لا يوجد مسرح متميز «شكليا» .

شخصيتنا المسرحية ما زالت خاضعة للأنماط المستوردة .

النصر = تتوقف اللعبة المسرحية على طاقة الممثل ، فهل هذه الطاقة حركية أم صوتية ؟

علولة = بالنسبة لتجربتنا فإن هذه الطاقة حركية وصوتية في نفس الوقت وقبل كل شيء طاقة فكرية لاننا نطمح الى مستوى استغلال الاشارات التعبيرية والتجريدية والاستعراضية لدى الممثل . فالممثل إذ يعتمد على الحركة والنغمة فإنه يعتمد على عاملين من الرموز «لغة الحركة ولغة اللغة» ، والمطلوب منه أن يفكر في نوعية الاشارة المرجوة وامتلاكها داخل العرض .

لم يعد دور الممثل هو التقليد والتصوير الميكانيكي المباشر للفعل المسرحي بل أصبح بإمكانه أن يتكلم عن شيء ويصور شيئا آخر .

النصر = يفترض الشوال الطاقة التي تحرض اللعبة التي تخلق المشاركة التي تنتج الاحتفالية ، ما هي الاحتفالية في منظوركم المسرحي ؟

علولة = إن كل متفرج يستقبل حسب قدرته وإحساسه وتكوينه المعرفي . لا يمكننا أن نفهم نوعية الاحتفالية لدى المتفرج ، فهناك من يضحك وهناك من يبكي في نفس الحدث وهناك من لا يضحك ولا يبكي ولكنه داخليا مستقبل . فالطاقة تخلق علاقة متميزة مع المتفرج ، ان الذي يعمل هو المتخيل والطاقات الفكرية والتخيلية والابداعية لدى المتفرج لهذا فإن تعميم الاحتفالية لدى المتفرجين صعبة جدا .

الشوال - جوان 1983

A PRESSE 11 MAI 1967

LES comédiens, c'est bien connu, se lèvent tard. Ceux-là n'échappent pas à la règle, mais ce matin ils ont bien voulu abréger leur grasse matinée pour expliquer « leur » théâtre et s'expliquer eux-mêmes. Comédiens, qui, mais surtout comédiens algériens. Et, ces comédiens algériens détachés du TNA (1) parcourent grandes et petites villes, grandes et petites scènes en présentant au public une pièce... chinoise : Monnaies d'or qu'ils viennent de jouer à Tunis.

La mise en scène de Monnaies d'or a été réalisée par Abdelkader Alloula du TNA qui a, lui-même, adapté la pièce dont le titre original était « 15 cailliers de sapèques ». Lors d'une interview accordée à la présentation de « Monnaies d'or », il a expliqué les motifs de son choix : « A l'origine, nous avions un projet réunissant une équipe d'une vingtaine de jeunes, décidés à jouer partout à l'aide d'un minimum de décors. Nous avions groupé les jeunes autour du principe de la décentralisation. L'idée de cette pièce est née de la suggestion d'un comédien agréé par l'ensemble. Elle a été choisie pour ses thèmes, pour les possibilités de jeu qu'elle offrait, utiles, au niveau de l'expression dramatique et acceptables par ses parties, enfin pour le travail d'adaptation au niveau du texte, du jeu de la synthèse qui était pour nous une expérience pure... Le but était d'adapter à partir d'une synthèse, pour la compréhension du public, ce thème ancien, ce jeu ancien qui appartient à mon sens à l'avenir ».

VULGARISER ET REVOLUTIONNER

Une vingtaine de jeunes, décentralisation, expérience, sont les premiers mots-clés pour la découverte de l'équipe de Monnaies d'or. Du reste ils s'expliquent eux-mêmes : « Deux idées ont contribué à la création de notre groupe. D'une part au TNA, les responsables se souciaient de décentraliser le théâtre ; d'autre part, nous, jeunes comédiens, voulions à tout prix instituer une sorte de théâtre expérimental, un théâtre de recherches ». Le double souci de vulgariser et « révolutionner » le théâtre s'est donc concrétisé voici quatre mois par la création au sein du TNA d'un « groupe de tréteaux où sont réunis, les enfants terribles, les jeunes Turcs du théâtre algérien.

Cette innovation constituait un complément original et intéressant des différentes branches du TNA déjà existantes. Le TNA, fondé en avril 1963 possédait déjà deux groupes : le groupe KAKI, formé essentiellement d'anciens comédiens amateurs passés professionnels et le groupe des comédiens du TNA, issus du Conservatoire, soit un ensemble de 80 artistes. La direction générale du TNA est assurée par Mustapha Kateb, lui-même metteur en scène avec Allel El Mouhib, Ould Abderahmane Kaki, Abdelkader Alloula, Hadj Omar et Hadj Smain.

Le résultat : l'Algérien même éloigné de la capitale peut voir chaque année, outre les variétés, trois à quatre pièces grâce aux tournées du TNA. Autrefois les comédiens donnaient des représentations dans cinq villes seulement : Alger, Oran, Sid Bel Abbès, Constantine et Annaba ; aujourd'hui, 80 villes sont « desservies » par le TNA.

EN PROFONDEUR

Monnaies d'or est la première pièce du groupe des jeunes Turcs qui ont une ambition de pionniers. « Nous faisons une expérience et cette expérience est d'autant plus passionnante qu'elle ne nous concerne pas seulement en tant que comédiens ; le principal intéressé, c'est le public. Nous avons un travail énorme à faire et nous en sommes conscients ; le public, surtout dans les régions retirées était habitué à un théâtre facile qui était en fait une série de sketches sans grande valeur. Nous avons à réaliser un travail en profondeur pour éduquer le public sans faire intervenir de facilités compromis. En ce sens, le choix de la pièce est fondamental : nous sommes certains que les masses peuvent être touchées par le théâtre de Brecht pour ne citer qu'un exemple. Le vrai théâtre peut avoir le double aspect récréatif et éducatif ».

COUP DIRECT

Le problème c'est de faire venir les gens. Pour cela le TNA et par là-même le « groupe de recherches » a pris un certain nombre de dispositions visant à faciliter l'accès du théâtre : bas prix, services d'informations, débats, expositions itinérantes, dépliants explicatifs de la pièce. Et puis il y a les parades pour le plaisir des comédiens et la curiosité du (futur) spectateur : « Quand nous arrivons dans une ville, nous organisons une parade pour annoncer la représentation. Les résultats sont surprenants : la technique du contact, du coup direct » est gagnante. Les gens sont intrigués et amusés de voir les comédiens de pouvoir bavarder avec eux. Le comédien perd son côté de personnage inabordable visible uniquement sur la scène ».

Et, toujours dans ce souci de toucher le plus de couches possibles, les comédiens jouent en arabe dialectal. En Algérie ou en Tunisie, il n'y a pas de problème vital de compréhension. « Sauf pour quelques nuances, les spectateurs réagissent de la même façon, à Tunis comme à Alger ».

Est-ce surestimer le spectateur débutant que lui imposer des œuvres qui ne cèdent en rien à la facilité ? Les jeunes comédiens sont unanimes : habituer le public, sous prétexte de l'éduquer graduellement, à des pièces médiocres, c'est desservir le théâtre. Ce n'est pas leur mettre en scène Abdelkader Alloula qui leur dira le contraire puisqu'il déclarait dans l'interview citée plus haut : « Le jeu ne s'arrête pas à la rampe, mais nous revient en ricochet par l'intermédiaire du public. L'idéal serait que le public dise un texte mais nous n'en sommes pas encore là... Ceci tend à démentir les préjugés selon lesquels le public a besoin d'être éduqué. Le public est très apte à l'élévation. C'est le diminuer que de dire qu'il ne comprendrait pas. Il « marche » à 100 % Dans la mesure où l'on s'adresse à l'intelligence de l'homme, celui-ci réagit d'une façon plus saine. En Algérie, le public est le même dans chaque région : c'est un public tout neuf et unique qu'on retrouve à travers tout le territoire, ce qui fait que notre théâtre ne peut être autre que populaire ».

DIFFICULTES ET PROBLEMES

Des difficultés, des problèmes, ils en ont ; manque d'éléments féminins, manque de matériel ou éclairagiste défaillant etc... Mais leur énergie et leur conviction les font dépasser ces « incidents » pour ne voir que l'essentiel : le public et eux-mêmes, jeunes comédiens. Le « groupe », c'est leur période d'auto-formation. Quant on a 22 ans (c'est l'âge moyen des comédiens) tout est matière à expérience, le temps du premier bilan n'est pas encore venu ni pour eux, ni pour le théâtre contemporain en Algérie. On pourrait lancer des lauriers à celui-ci, vilipender celui-là, dresser un tableau des troupes d'amateurs... Ce serait vain. Il faut passer en revue le front de la culture en Algérie, visiter un immense champ d'expériences dont les plus fructueuses sont sans doute encore à faire... » (2).

Les Algériens sont des gens réalistes.

Raymonde MINOIS

(1) Théâtre National Algérien
(2) « Où en est le théâtre algérien »

« LA REPUBLIQUE » - 22 MAI 1969 -

« LA REPUBLIQUE » :

« Les Sangsues » (El Aleg) traite d'un phénomène très préoccupant pour toute jeune société : la bureaucratie - Quelle a été dans cette pièce, la première que vous écrivez, notre approche pour un sujet aussi complexe que réel ?

ALLOULA :

«Il est entendu, qu'il est question dans cette pièce «Les Sangsues» (El Aleg), d'une fresque humoristique sur le comportement bureaucratique. A savoir sur ce comportement négatif qu'est la bureaucratie.

Comment l'ai-je traité ? J'ai opté pour la fresque, en soulignant tout particulièrement l'aspect négatif de l'agent de bureau qui tout en exécutant es lois et les codes administratifs, tout en faisant partie de l'appareil étatique, a tendance vouloir jouir de privilèges u'il s'octroie et va souvent usqu'à humilier le public. Ce ublic pour le service duquel est payé. C'est ce comportement bureaucratique qui y est eint avec un gros pinceau évi emment.

Ainsi dans la pièce, on assiste à l'évolution d'un groupuscule d'agents administratifs qui au départ, n'ont aucun outil, mais par le fait de leur appartenance à une couche populaire, font preuve d'un grand enthousiasme. Malgré le manque de moyens, ils font face à leurs responsabilités en assimilant convenablement leur rôle. Par la suite, au fur et à mesure qu'ils s'installent et acquièrent les outils professionnels, ils se détachent de cette position sociale initiale. Ils s'aliènent ainsi vis-à-vis des accessoires de la profession. Parallèlement ils prennent progressivement, goût au pouvoir et finissent par humilier, pour appartenir à une caste parasitaire.

Donc, à travers cette fresque on peint cette cellule bureaucratique (je m'excuse pour «cellule») épuisé de bureaucratisme On la prend au niveau zéro et on l'accompagne à travers son ascension jusqu'à la chute. Avec bien sûr, de temps à temps, des extrapolations.

Maintenant, c'est bien sûr, une fresque, mais aussi une analyse que je souhaite scientifique. Et là, a résidé pour nous la difficulté, parce qu'on voulait à travers la durée d'une pièce, expliquer complètement l'esprit et le comportement bureaucratique, de façon à ce que le spectateur ait une image et un schéma précis qu'il puisse reporter dans la rue.

QUESTION

Lors de la générale, parmi le public qui a réservé un accueil très favorable à la pièce, certains spectateurs nous ont fait remarquer le style incisif et direct. La forme de l'humour que vous avez choisi s'adapte bien à l'analyse scientifique et convient ou goût aussi bien qu'aux préoccupations du public algérien - Qu'avez-vous à nous dire là-dessus ?

REPONSE :

On attendait un peu ces réactions, parce que je pense que nous n'avons pas voulu faire du facile. Souvent nous exposons le problème par le jeu et par la parole, dans sa franchise et dans son acuité. Peut-être aussi, c'est la démarcation idéologique sans compromis qui fait que la réaction est bonne.

On joue, non pas sur l'équivoque, mais sur la franchise doublée d'humeur.

Si les premières réactions sont plus encourageantes pour cette pièce, parce que je crois qu'elle peut être considérée comme l'une des premières dans le répertoire algérien, à poser un problème social sans ménager le mot.

LA REPUBLIQUE - 22 Mai 1969 -

Le style, nous l'avons voulu humoristique parce que nous partons d'un principe révolutionnaire simple : nous devons édifier dans la joie. Notre humour n'est pas une forme d'humour négatif ni pessimiste. On peut être sûr que chaque fois que l'humour est employé, il se propose de souligner davantage l'aspect négatif du comportement. Et on en rit. Ce faisant on le situe mieux, on le démystifie davantage.

D'autre part, nous évitons volontairement de sombrer dans le « gag », le gros « gag ». Il nous aurait été très facile de faire beaucoup rire sur des situations, mais mon point de vue est que ça n'aurait pas été intelligent.

Nous arrêtons l'interprétation le jeu, l'écriture, au niveau où le spectateur peut comprendre et imaginer les suites.

Une grande marge est laissée à la réflexion du public. On situe très vite par des mots précis et incisifs, les personnages et volontairement on interrompt souvent l'action pour laisser justement le spectateur envisager les suites.

Nous avons de notre côté, conçu au départ de mettre mal à l'aise certains spectateurs de façon qu'il y ait un débat, des dialogues et que l'on sensibilise le maximum de gens autour de ce problème. Ceci pour pouvoir le traiter comme dans toute société socialiste, en collectif, ensemble.

C'est pour cela, je pense qu'il y a dans la pièce plusieurs interprétations possibles, plusieurs niveaux de réception.

Dans ce contexte, notre but est d'aider, bien sûr, avec toute proportion gardée, les spectateurs à élever leur niveau politique de façon à ce qu'ils prennent conscience de ce phénomène pour le combattre ensemble.

QUESTION :

Au niveau de la mise en scène quelles sont les grandes lignes qui vous ont guidé dans cette création ?

REPONSE :

Au niveau de la mise en scène, j'ai accordé une grande part de participation aux comédiens. Et je pense que les comédiens ont beaucoup contribué à la mise en scène. Très vite, on a travaillé au niveau du jeu, très vite on a discuté du style et du mouvement ainsi que de la dynamique de la pièce.

Au fait, pour la mise en scène j'ai apporté un schéma et les comédiens, chacun à sa dimension, a apporté les couleurs. C'est une mise en scène que nous voulons didactique. Nous avons eu recours à des superpositions de plans et de flashes montage cinéma pour créer une mise en scène d'ambiance.

Tout le dispositif scénique devient significatif pour créer cette ambiance qui rend bien l'engrenage administratif.

Sur le plan du décor (décors conçus par le peintre Zerour) une mise en scène très dépouillée. Ainsi les accessoires et les meubles sont caricaturés et réduits à leur plus simple expression. Maintenant, il y a deux grands thèmes qui évoluent en parallèle l'aliénation progressive d'une famille bureaucratique. L'ascension et la chute d'un directeur ayant pris goût au pouvoir, aux privilèges et au culte de la personnalité.

A côté de ces deux grands thèmes, apparaissent des situations isolées qui ne touchent pas moins d'autres problèmes aliant de pair avec le comportement bureaucratique. Pour ne citer que le problème des «relations», du piston, du népotisme, des clans etc.

La succession des quatre tableaux traduit aussi la progression négative des personnages que nous avons voulus négatifs. Car notre intention dans cette pièce n'était pas de faire l'éloge de ceux qui comprennent la finalité des structures administratives, mais de stigmatiser ceux qui se comportent en bureaucrates.

Les quatre tableaux s'intitulent : «le Tampon», «le Knout», «l'humiliation», et «les relations de la caste parasitaire». En somme, conclut, Alloula, notre mise en scène consiste à créer des espèces d'ambiance en vue d'ouvrir le dossier de la bureaucratie.

QUESTION :

Qu'attendez-vous du public ?

REPONSE :

Je dois dire d'abord que c'est une proposition de pièce et que c'est avec beaucoup d'humilité que j'entre dans la carrière d'auteur.

Enfin, si toutes les critiques seront les bienvenues, que l'on nous dispense des mauvaises interprétations.

En effet, le phénomène que nous traitons n'est pas irréversible, n'est pas non plus une fatalité algérienne. Notre but est d'inciter les spectateurs à démasquer les bureaucrates.

Ceci nous l'avons développé dans la pièce.

Propos recueillis par Mazouz Rezigui.

● *Nous publierons dans une prochaine édition la critique des «Sangsues».*

A.A. - Semaine du 1er au 7 Juin 1969 -

— Alloula, un bref « autoportrait professionnel » tout d'abord, histoire de donner le ton ?

— J'ai 30 ans, et 15 ans de métier dont une grande partie passée dans le théâtre amateur. Avant tout, comédien, j'ai fait de la réalisation à partir de 1964 avec tout d'abord « El Ghoula » de Rouiched, 1er prix au Festival de Manastir, ensuite « Sultan Haïr », Tewfik El Hakim puis « Monnaie d'or ». Avec la décentralisation, j'ai monté à Oran « Numance » de Cervantès et présentement « Les Sangsues » dont je suis aussi l'auteur.

— Comment se passe cette histoire de décentralisation à Oran ? Est-elle à la mesure des espoirs mis en elle ou bien...

— Elle ne répond pas totalement à notre attente et c'est peut-être par manque de moyens.

— Mais qu'attendez-vous exactement d'une décentralisation ?

— Ce que nous en attendons ? Qu'il y ait des moyens nécessaires et suffisants au niveau d'une région, des structures d'écoulement pour animer convenablement et rationnellement cette région. On ne rencontre pas une grande disponibilité pour un établissement rapide de cette décentralisation.

— Avant qu'il n'y eût ce malheureux accident de la route, et dans le cadre de cette décentralisation, on a fait reproche à Kaki, sans doute absorbé par trop de tâches à la fois, de ne pratiquement plus rien produire. Ne crayez-vous pas que faire reposer sur les épaules d'une seule personne...

— Je pense que si cette personne est un esprit et sait le mettre à travers tous les rouages qu'elle dirige, il n'y a aucun problème. Pour Kaki, les nombreuses fonctions qui l'occupaient n'étaient pas le premier inconvéaient et la raison qui faisait qu'il ne produisait plus.

— Alors, la ou les raisons selon vous ?

— Selon moi, il s'inscrivait dans le cadre de la création et de la décentralisation. Il se sentait nécessaire et il avait justement raison d'être tout à la fois pour que cette décentralisation soit une réussite. Ce n'était pas là un excès de zèle mais au contraire une conscience aiguë de la nécessité de la chose. Le véritable problème est qu'il se sentait, qu'on se sent encore trop isolé alors qu'on n'ignore pas, tant à Oran qu'à Alger, qu'une décentralisation doit avoir les moyens et mobiliser tous les esprits. Ce qui n'est malheureusement pas le cas souvent.

— Alloula, en matière théâtrale, comment vous situez-vous exactement ?

— A vrai dire, je n'ai pas de conception définie, établie et ne pourrai sans doute vous répondre qu'en fin de carrière. J'avoue humblement que chaque acte théâtral, chaque mise en scène est une somme de réflexions, d'expériences. Disons que je tends vers une conception qui soit la plus algérienne possible...

— Ce qui veut dire...

— C'est difficile à définir.

— Vous avez quand même une idée lorsque vous entreprenez quelque chose...

— Ce dont je suis sûr, c'est que je suis pour un théâtre fondamentalement engagé sur le plan social, et qui dit social dit découlement politique. Un théâtre non pas compris comme un divertissement mais comme un élément vital, un élément de discussion et de réflexion.

— Mais présenté de quelle manière ?

— Il est certain que même lorsqu'on présente les problèmes les plus sérieux, il faut une part de plaisir pour aboutir à la fête populaire, à une sorte d'édification dans la joie, ce mot n'étant pas entendu ici péjorativement. D'ailleurs, vous verrez vous-même pendant le spectacle ce que j'entends par là.

— De spectacle, bien sûr, il s'agit des « sangsues » qui est votre première création en tant qu'auteur ?

— Comme auteur, oui. C'est une somme d'observations, de lectures, d'analyses et d'enquêtes. En tant que citoyen concerné par l'édification socialiste de notre société, j'ai observé — et j'observe encore — un phénomène dangereux pour mon pays et c'est le risque de burçaucratisme.

— Vous parlez d'analyses et d'enquêtes, ce qui veut dire que vous êtes parti de données objectives pour, sur le plan dramatique, appréhender cette réalité bureaucratique ?

— Quand je parle d'enquête, c'est une enquête humaine et non pas de sociologue. Comme tout citoyen, j'ai souffert de bureaucratisme et j'ai senti le besoin d'écrire cette pièce en traitant cependant le problème avec assez de recul...

— Bon. Parlons de votre pièce.

— C'est une fresque humoristique en 4 panneaux et quelques chansons ; fresque, à savoir un grand tableau, humuristique dans la mesure où le dessin est caricaturé et grossi en 4 panneaux. Chaque panneau a une personnalité, un titre. Le premier a été intitulé « le Tabâa », la marque officielle de la structure étatique, le second « le Koursi ». Viennent ensuite le 3ème et le 4ème tableaux qu'on pourrait appeler respectivement « l'humiliation » et « les relations ». On assiste à une formation bureaucratique qui démarre avec une position sociale positive puis qui évolue pour arriver finalement à la chute. Cette formation est toute composée d'éléments négatifs.

— N'y a-t-il pas danger, au niveau du spectateur, à ne mettre en scène que des personnages négatifs ?

— Pour que précisément, il n'y ait point cette confusion au niveau du spectateur et qu'il ne croit pas à une espèce de déterminisme, de fatalisme, disons

A. A. - Semaine du 1er au 7 Juin 1969 -

sans retour, nous avons campé quand même des personnages positifs tels que le gouwal, l'envoyé du gouvernement de peuple dans certains de ses comportements.

— Vous avez parlé d'un gouwal. Quel est son rôle exact dans l'action ?

— Le Gouwal symbolise la conscience du peuple et intervient chaque fois entre deux panneaux afin de démystifier le tableau précédent et d'ironiser par la chanson.

— De quel humour vous servez-vous exactement pour...

— D'un humour positif, d'une ironie qu'utilise fréquemment dans la vie notre peuple, dans son langage. Quelle que soit l'importance des problèmes cet humour nous a servi comme outil d'expression et de réflexion, de façon que sorti de là, le public ait une notion précise de ce qu'est le comportement bureaucratique.

— N'y a-t-il pas risque de décalage entre ce que vous lui proposez et ce qu'il vit actuellement ?

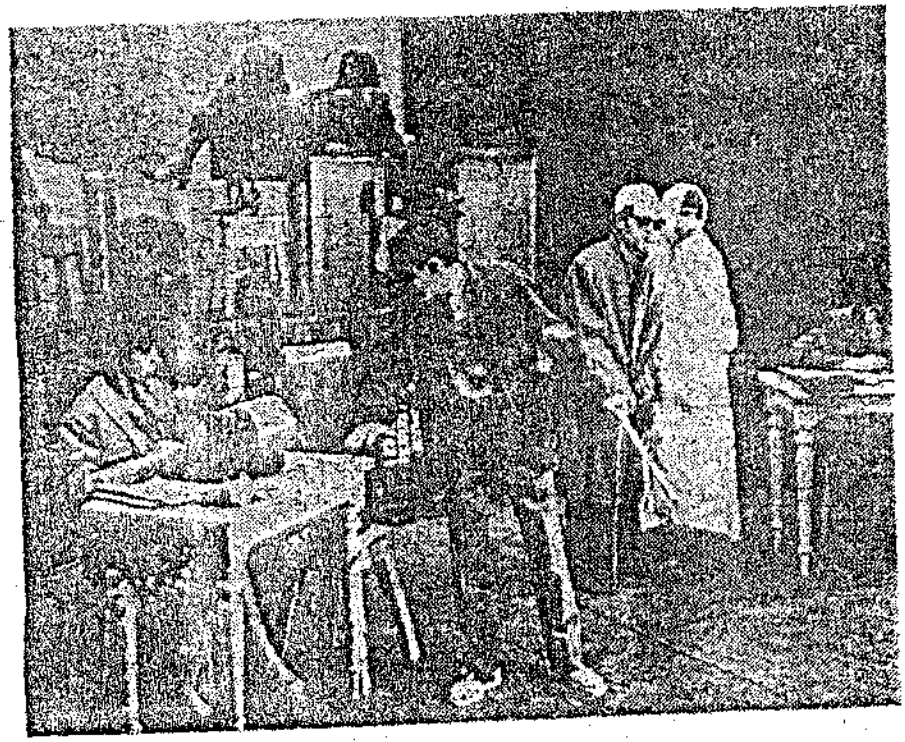
— Il y a toujours risque à partir du moment où on pose un problème et nous essayons de les assumer avec les spectateurs. C'est la raison pour laquelle nous faisons des débats pour mieux les sensibiliser autour de ce problème.

— Un mot encore pour clôturer ce tour d'horizon : que pense présenter le T.N.O.A. dans le cadre du Festival d'Alger ?

— Nous devions y participer à l'origine, mais je ne sais pourquoi, l'on nous a appris récemment que le T.N.O.A. ne sera pas invité alors que nous ne demandions qu'à apporter notre modeste contribution à cette manifestation importante.

— Eh bien ! la question mérite d'être posée.

Propos recueillis par B. K.



10 402

"el khobza" ou les temps sont difficiles

(Alloula)

Alloula nous fait penser à Balzac, non seulement pour son réalisme, mais aussi pour ses qualités d'observation. EL-KHOBZA présentée en avant - première durant la semaine culturelle d'Oran le 22 juin a eu un succès mérité, largement mérité.

Ceci dit que veut dire «El-Khobza» ? Il est difficile de gagner son pain quotidien. Sinon, c'est du pain noir d'exploitation, d'ignorance. A travers si Ali, personnage central, Alloula nous «balade» dans la rue. Et il connait bien la rue. «On s'y croirait», disait une spectatrice, à côté de nous. Alloula connait bien la rue, mais il sent aussi les préocupations de chacun. Nous sentons à travers chaque scène une observation aigue, aigulsée jusqu'au paroxysme ? La scène du café où grouille une véritable cour des miracles est d'un réalisme effarant. Elle nous rappelle ce que nous ne voyons plus dans la rue. L'habitude aidant. Le cafetier chasse le marchant ambulant. Il n'y a plus de solidarité car il faut défendre «EL-KHOBZA».

Que reprocher à la mise en scène de Alloula ? Malgré quelques gestes de trop du principal comédien, nous avons été agréablement surpris par les décors simples, par les transitions et les raccords marqués par le conteur qui a une présence extraordinaire et dont le refrain était fredonné par tout le public. Le public d'Oran ne s'est pas trompé, qui a applaudi debout pendant longtemps et qui a innondé la scène de roses.

Alloula nous a fait détester ce que nous avons l'habitude de voir et il ne doit pas décevoir.

A RE PUBLIQUE - 23 Décembre 1971 -

«HOMO SALIM» (la folie de Salim) est une adaptation du «Journal d'un fou» de Nicolas Gogol qu'a faite Abdelkader Alloula et qui sera jouée dans quelques semaines sur les planches du TNA. Les répétitions vont bon train. Zerouki s'est chargé de construire un décor fonctionnel à l'architecture très mobile qui permet une visualisation de l'espace et une utilisation adéquate des lieux scéniques. Une chose à signaler : c'est le nombre de comédiens qui jouent cette pièce : tout simplement un seul et en l'occurrence Alloula. Et la partie ne sera pas facile : tenir une heure et demie sur scène, est un travail ardu, parce qu'il y a danger de lasser le public surtout le nôtre, non encore habitué au monologue. Coggio avait tenu le coup, mais la référence paraît idiote. Ne point se leurrer et tomber dans le piège combien mortel de l'ennui. Ce qui caractérise «Le Journal d'un fou» c'est cette variation sur le thème de la folie, une folie toute relative et sous tendue par les différents registres qu'emprunte la voix de Salim face à un monde qui se désagrège devant lui et qui meurt pour n'avoir pas compris qu'il était malade de médiocrité et d'arrivisme. Avant toute chose c'est à travers les obsessions de ce personnage que naît la peinture collective d'une société pervertie par la bureaucratie et digérant de la paperasse à longueur de journée avec le lot combien volumineux des «trafics dans l'ombre». Alloula continue à peu près ainsi l'itinéraire d'El Aleg sans pour autant laisser de côté les artifices théâtraux qui avaient fait le charme de cette pièce. Au niveau de la mise en scène, il existe un dépouillement dû à «ce personnage encerclé» physiquement et politiquement. La lecture reste très facile à déchiffrer car finalement cette folie devient saine parce qu'utile et contenant en elle un témoignage qui ne trompa pas, celui d'un homme, victime d'un système bureaucratique monstrueusement féroce. Ce personnage aura sa raison d'être, politiquement lorsqu'il sera saisi par un mouvement qui l'amène peu à peu à court-circuiter par des idées-forces qui affleurent à chaque moment du texte, ce système là.

Le texte comporte, en contrepoint, des décalages sociaux et politiques qui font naître différentes situations dans lesquelles Salim se meut, se trouve écrasé par les autres qui l'humilient, l'avilissent parfois et le précipitent dans un univers concentrationnaire et c'est là où il puise les armes nécessaires pour faire exploser le carcan. De victime, il devient bourreau, mais un bourreau qui déchire à pleines dents cette société qui ne l'excuse pas de «ne vouloir pas jouer le jeu». La démarche est directe, politique, directement politique. Salim ne se définit plus alors, par ses obsessions mentales, mais par ses exigences sociales, sa volonté à dérégler ce dispositif mis en place pour mieux l'emprisonner, mieux l'enfermer et le réduire à n'être plus qu'un bonhomme «fini», miné par la folie.

Sur le plan dramaturgique, la difficulté réside techniquement à mettre à jour, cette libération, cette lucidité, ce combat parallèle, souterrain que mène, celui à qui on veut mettre une camisole de force. Ce n'est plus une vision mystique, hallucinée mais un regard aigü, féroce que porte sur le monde cet homme qu'on veut bâillonner.

Chez Gogol, la folie devient la punition donnée à celui qui se nourrit de médiocrité et d'illusions dans l'adaptation faite par Alloula, elle devient un révélateur politique, le diagnostic d'une société en somme une manière clinique de la juger et de la condamner.

A travers le déchirement mental de ce personnage, explique-t-il, il y a celui de cette société qui le rejette, le «met sur la touche» mais il est là, omniprésent, plus féroce encore et son regard est plus aiguisé et il sera à la fois acteur et observateur. Dans ce bureaucratisme inhumain, lui petit fonctionnaire jouera tous les rôles, s'affublera de tous les masques. Il voit jouer les autres et illustre cela par sa volonté d'ironie, sa volonté de détruire ce mal en utilisant toutes les gammes psychologiques, toute la variété de rôles qui se présente devant lui. Il est, tour à tour, chacun d'eux avec au milieu, sa volonté farouche de mettre au pied du mur, ce qu'il tourne en dérision. Son attitude est celle de la dénonciation et d'un témoignage, celui d'un combat individuel qui comporte aussi ses aléas. Il faut le saisir dans ses motivations premières, en tant que véhicule d'idées et partant élément moteur et dynamique. L'entreprise n'est pas facile, elle demande énormément d'éclairage au niveau de la représentation de ces idées mêmes, éclairage d'un texte le plus possible éloigné de son côté «spectacle» pour mieux condenser et donner directement son contenu.

Scéniquement le lieu théâtral doit être très mouvant, très ouvert et mobile.

Etre seul sur une scène pendant une heure et demie, donner au personnage la possibilité de meubler pleinement ce décor, faire que l'atmosphère soit permanente, ne pas faire de l'exhibitionnisme ou de la performance, cela demande beaucoup de délicatesse et surtout d'honnêteté. J'ai respecté l'architecture gogolienne, une architecture qui comporte en elle une dramaturgie qui fait une grande part au social et à son contenu et possède une vision qui a dépassé sa propre époque pour s'arrêter à la nôtre tout en conservant son caractère d'actualité. «Le Journal d'un fou» est une œuvre sans date, sans extrait de naissance, elle n'a pas d'âge parce qu'elle est de toutes les époques. Le journal de Salim s'écrit ici au présent et la pièce, elle devient quotidienne et immédiate. Un travail de sensibilisation politique.

A l'atelier situé au dernier étage du TNA d'Alger, Alloula répète au milieu du décor conçu par Zerouki qui a déjà réalisé celui d'«El Aleg» et d'«El Khobza» du même auteur.

Le décor joue ici un énorme rôle parce que le texte le jeu s'y appuient fortement et devient le lieu théâtral par excellence, à partir duquel tout peut naître. Le dispositif technique avec écran projection de flashes, échelles, escaliers, journal illustré, doit aboutir à une certaine souplesse dans la mise en scène. L'architecture du décor est mouvementée comme déchirée avec des paliers, des coins obscurs, des lieux permettant au personnage de donner à ce qu'il dit, une espèce d'étrangeté et aussi de douleur. Un décor-crucifix d'où doit s'élever un cri celui de quelqu'un qu'on croit fou et qui est pourtant d'une franche lucidité.

«Homo Salim» (la folie de Salim) ou une folie saine.

Attendons de voir la pièce pour mieux la juger l'apprécier ou la rejeter. Dans quelques semaines.

DJEMAI Abdelkader

- Sam. 16 octobre 19

Théâtre, grand succès pour les *Généreux* en France

Une parole prémonitoire

La voix du grand dramaturge algérien est plus vivante que jamais, plus forte aussi. En effet, Saïd Arezki, dont c'est la première mise en scène, a relevé le défi et s'est attaqué avec courage et détermination à ce qui est l'œuvre centrale d'Alloula, *Les Généreux*.

Sans vouloir copier son aîné et son maître, et sans imiter une première tentative française faite par Jean-Yves Lazennec à Avignon en 1996, il a livré une interprétation toute personnelle de la pièce.

Trois parties composent le spectacle : *Djelloul le rabonneur* et *Akli et Menouar* interprétés en français et *Habib* joué en langue arabe. L'idée maîtresse est d'avoir joué la carte de la simplicité et d'en donner une représentation originale. Dans le premier tableau, les personnages se dédoublent, et les deux acteurs (M'hamed Benguettaf et Ziani Chérif) n'en interprétant qu'un seul, sont les deux facettes de Djelloul, simple travailleur d'un hôpital, affecté au service de la morgue après avoir descendu les échelons à cause de sa nervosité.

Cet homme consciencieux et honnête observe les dysfonctionnements de l'hôpital, qui sont à une moindre échelle ceux de tout un pays. Dans un magnifique décor sobrement dessiné par Mustapha Boutadjine, ils évoluent vifs, enjoués ou perplexes tout à la fois. Le texte écrit il y a presque 10 ans, mis en valeur par la mise en scène dépouillée (mais non austère) a résonné de façon toute particulière : « Notre sainte religion est la religion de l'égalité ; l'Islam est la religion de la concertation, de la dignité et de la solidarité avec les déshérités ; ce n'est pas la religion de la violence et de l'obscurantisme... Il en sait Djelloul... Il en sait des choses ! ».

Et tout aussi prémonitoire : « Il (Djelloul) fabriquait des bombes pendant la lutte armée... Il me racontait, le pauvre, qu'il avait, un jour, fabriqué une bombe si petite qu'il la recouvrit d'une coquille d'œuf et qu'elle ressemblait parfaitement à un œuf dur. Je lui avais demandé de m'apprendre à fabriquer des bombes, sait-on jamais... Il a dit : « Nun ! Aujourd'hui est une autre époque : je t'apprendrai à construire, pas à détruire ». Dans la deuxième partie, Akli lègue son squelette à l'école dans laquelle il a travaillé toute sa vie pour être utile aux enfants après sa mort. Son ami Menouar est chargé de déterrer les os, de reconstituer le squelette et de l'amener en cours de science. Akli monologue ainsi sur son ami et Alloula nous livre ses réflexions : « Quand il avait avalé quelques verres et qu'il se mettait à parler des travailleurs et de leurs vertus historiques, j'en étais étourdi et il m'apparaissait que ces travailleurs portaient le globe terrestre sur leurs épaules... »

Il faut rendre grâce au talent de chef d'orchestre de Saïd Arezki, la remarquable interprétation des deux acteurs : M'Hamed Benguettaf, figure emblématique et solide du théâtre algérien et Ziani Chérif dans une de ses meilleures prestations.

L'originalité du spectacle est également soulignée par la musique composée et interprétée en direct par Sylvain Kassap (musicien de jazz réputé) qui fait écho aux paroles des comédiens.

Cette création a été rendue possible grâce au Forum de Blanc-Mesnil (un superbe équipement culturel de Seine Saint-Denis) aidé par AFAC (Aide au théâtre du Conseil Régional d'Ile de France).

Les 12 représentations, du 7 au 19 octobre, suivies par de nombreux franciliens et ce qui aurait fait plaisir à Alloula d[e]

"Alloula figure prééminente du théâtre arabe"

L'hommage égyptien rendu au dramaturge algérien Alloula Abdelkader, récompense la recherche expérimentale effectuée par l'auteur et l'enrichissement qu'il apporte au théâtre traditionnel.

Dans une brochure éditée par le ministère égyptien de la Culture, M. Alloula Abdelkader est présenté comme *"une figure prééminente du théâtre arabe et ses mérites proviennent des efforts qu'il fournit pour faire accéder le théâtre maghrébin à la modernité"*.

Douze autres artistes ont été récompensés à l'issue du festival international de théâtre qui s'est tenu dernièrement au Caire (Egypte) et dans le cadre duquel M. Alloula Abdelkader a communiqué à ses hôtes les fruits de son expérience et celle du théâtre algérien depuis 1913. Le dramaturge s'est déclaré convaincu d'avoir créé en Algérie un nouveau type de communication entre le comédien et son public basé sur la multiplicité des grades d'expression, notamment vocale qui doivent constituer le comédien moderne tel que le conçoit Alloula.

De retour du Caire, M. Alloula Abdelkader s'est déclaré également convaincu que la coopérative théâtrale qu'il a créée à Oran est en mesure de faciliter une gestion dynamique des créations théâtrales. *"Une gestion administrative comporte inévitablement un frein à la créativité et limite considérablement les capacités de réalisation des troupes concernées. En quelque sorte, la coopérative vise le maximum de productions artistiques avec le moins de gaspillage possible en matière d'énergies et de finances"*, précise le dramaturge.

Bien que les résultats de toutes ces expériences soient très difficiles à identifier et même à définir, M. Alloula rappelle que celles-ci se sont appuyées sur le patrimoine local. A ce propos, il ne tarit pas d'éloges sur la récente production de la troupe de Constantine que le public cairote a applaudie.

Rappelons que la Libye et la Syrie ont obtenu le premier prix attribué pour la meilleure représentation, alors que la Roumanie a décroché la meilleure interprétation masculine. La Pologne s'est également distinguée lors de ce festival.

APS

Photo : D.R.

- A propos de "EL AJOUAD" de Abdelkader ALLOULA -

"Dans cet univers où tout n'est fait que pour l'oeil..." disait A. Camus parlant du théâtre.

Dans la dernière pièce de A. Alloula, "EL AJOUAD", tout semble être fait pour l'oreille. Peut-on d'ailleurs parler de "pièce" lorsque, à l'évidence, toutes les conventions dramaturgiques sont ici bousculées, retravaillées, sommées enfin de laisser place au discours, de servir le discours.

Car cette pièce est d'abord un discours, une parole prise pour dire une réalité ; une réalité que l'on côtoie tous les jours mais que l'on ne voit pas forcément ; une réalité que le discours s'offre à dévoiler, non point sur le mode de l'exposé didactique, ni sur celui de l'identification empathique - si tant est que cette dernière ait pour fonction de dévoiler le réel, ce qui n'est pas évident - mais sur celui du "dire" traditionnel, le dire que la tradition populaire nomme si bien el MAANA, qui est à la fois SENS et NON-DIT.

Et le verbe, souverain, va donc se déployer dans ces deux directions - ces deux sens - donnant à voir à tout moment une chose et son envers, une réalité et son soubassement, un individu et son autre.

On aura compris qu'ici, il n'y a pas d'intrigue au sens classique - aristotélicien - du terme, mais qu'il s'agit plutôt d'intriguer le spectateur, de l'amener simplement à regarder ce qu'il croît connaître, avec des yeux neufs. Un exemple simple : dans le troisième tableau, une personne demande ; "Est-ce bien ici l'hôpital ?" et l'employé de répondre, outré :"comment ? tu ne vois pas tout ce sang ? et cette ambulance qu'on pousse ? et ça ? c'est un agent de police ou du carton pâte ?".

Et si le spectateur s'esclaffe à cette réplique, c'est bien parce qu'il saisit "l'anormalité" de ces signes de reconnaissance. Rire d'une réalité c'est déjà comprendre qu'elle peut être autre. Et l'on aura compris que le rôle du discours est de subvertir le regard, d'empêcher - littéralement - "que les choses aillent de soi".

Et, en effet, le discours s'en tient à cette tâche : il n'outrepasse pas ses droits artistiques : Alloula ne donne pas de leçon, il ne construit pas l'avenir ; il se contente de lever un pan de voile sur le réel et sur ceux, les plus aptes à le transformer, les ouvriers.

.../...

Dire le vécu de l'ouvrier n'est certainement pas chose facile : le misérabilisme ou la farce d'un côté, le didactisme politique de l'autre, sont les écueils bien connus qu'évitent rarement les productions artistiques qui s'essaient à créer du beau à partir d'une réalité dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle n'est pas belle.

Alléluia, nous semble-t-il, ne tombe pas dans ces travers, car il a choisi de nous montrer l'homme "à partir des données par lesquelles et dans lesquelles il vit", comme dit Brecht. Mais ce rapport de l'homme à ses conditions d'existence n'est pas un rapport de reconnaissance - une sorte de moment spéculaire hégélien - où la société s'offrirait à voir telle qu'en elle-même à l'individu ; Non, c'est un rapport complexe et contradictoire, de filiation-conflit, de reconnaissance-méconnaissance, d'acceptation-refus :

- Premier tableau :Dans une municipalité livrée à l'affairisme le plus débridé, au point que même la nourriture des animaux du parc zoologique est détournée, cet ouvrier municipal organise tout un réseau de collecte - et de détournement- pour nourrir les animaux du zoo.

- Deuxième tableau :Dans une société qui valorise à l'extrême le travail intellectuel - mais déprécie le travail manuel -, qui porte aux nues la science - mais demeure percluse de préjugés et de tabous médiévaux - un ouvrier alcoolique, sentant sa mort prochaine, décide de faire don de son squelette à la science. Son geste, dicté par un souci "d'utilité publique", va faire éclater au grand jour cette contradiction, magnifiquement rendue scéniquement par les deux discours parallèle sur le squelette, celui de l'institutrice et celui du travailleur.

- Troisième tableau : Dans un hopital, un mort, soudain, dans la morgue, se lève. Il s'agissait évidemment d'une erreur "d'affectation", mais l'événement crée une confusion monstre. Un employé de l'hopital, ancien syndicaliste et à ce titre,plusieurs fois sanctionné, va entrer dans une véritable crise d'hystérie masochiste, dont le sens, à l'évidence, est son incapacité à accepter "l'ordre établi" d'une part et son incapacité à trouver quelque échappatoire d'autre part.

Trois tableaux donc, indépendants, sans lien apparent entre eux, précédés et clôturés par des chants mettant en scène également la vie des ouvriers. Mais, en réalité on voit bien - en y regardant de près - ce qui fait l'unité du spectacle : l'unité dramaturgique, ici, ne ressortit pas à la mise en forme chronologique d'une action qui, encore une fois, n'existe pas. Il n'y a pas un temps de l'action, par contre, il y a un temps de la conscience .(1)Et il semble bien, en effet, que l'unité struc-

(1) Cf, à ce titre, l'article de Louis Althusser sur le Piccolo théatre de Milan, in "pour Marx" Maspéro.

.../...

turale, profonde, du spectacle se noue à ce niveau : ce que le discours donne à entrevoir dans les trois tableaux c'est ce moment d'éclosion où la conscience fausse se le dispute encore à la conscience vraie, où l'intelligence des faits et des choses ne s'est pas encore entièrement dépêtrée des fétiches et des fantasmes de l'idéologie. La prise de conscience - comme on dit - n'est pas, ici, l'entrée en scène fracassante d'une quelconque Athéna, sortie toute armée du cerveau de Jupiter-Alloula ; non : elle est vécue comme une transgression dramatique que les personnages "rationalisent" au sens freudien du terme, c'est à dire justifient idéologiquement. Ainsi :

* Er Rebouhi répond au détournement par le détournement mais justifie sa transgression par la charité et l'amour des bêtes.
* Monouar transgresse tous les tabous en gardant le squelette de son ami ; mais cela se justifie par la fidélité à l'amitié et à la parole donnée.
* Djelloulvitupère l'administration, le syndicat, le parti etc... mais c'est sur le mode du discours pathologique.

Cette unité structurale du discours - la conscience qui se dégage de ses chaînes - est redoublée d'ailleurs au double plan de l'espace fictif où se déploie le discours - le zoo, le collège, l'hopital - et de l'espace scénique réel - le décor - délimité par des barreaux : univers d'enfermement, dialectique de la libération.

Telle est donc cette "pièce" EL AJOUAD. Telle est ? Ne s'agit-il pas là d'une interprétation, d'une lecture comme on dit, peut être audacieuse, peut être forcée, en tout cas personnelle ? Peut être. Mais c'est le propre d'une oeuvre artistique véritable que de se prêter à des lectures différentielles, de signifier plusieurs signifiés. A ce titre, d'ailleurs, la lecture, ici proposée, n'épuise pas, tant s'en faut, le sens de la "pièce".

Mais pour peu que l'on veuille bien replacer cette pièce dans le cheminement artistique de Alloula, il ne fait pas de doute qu'elle constitue le point d'aboutissement - provisoire ? - d'une recherche esthétique et dramaturgique dont le centre d'intérêt thématique a toujours été le peuple, notion elle-même"travaillée" et recentrée depuis LAGOUAL autour de celle de la classe ouvrière.

Alors, EL AJOUAD théâtre prolétarien ? Oui, sûrement. Mais pas dans l'acceptation trop souvent déformée de cette notion. La classe ouvrière "théâtralisée" par Alloula n'est pas réduite à un mythe, à un discours politique ou à quelques prototypes désincarnés ; au contraire elle est si terriblement vivante, si foisonnante de réalité, qu'elle en devient sur la scène du théâtre ce que sa place et sa fonction dans la société lui dictent d'être : le miroir de la société et l'envers de son décor, le lieu de toutes ses contradictions et celui de leur résolution. Alors ?

. Ecoutez les arguments des dirigeants municipaux, affameurs du zoo et vous saurez ce qu' "abattoir municipal" veut dire.

.../...

. Voyez le squelette de Akli, un pagne ceint autour des hanches, et vous saurez ce qui voile les grandes valeurs de l'humanisme scientifique.

. Suivez ce policier qui cherche à savoir qui est le vrai mort et qui est le faux et vous comprendrez que dans une société qui marche sur la tête, il est normal que Djelloul perd la sienne.

. Laissez la superbe voix de Hafmour vous marteler de ses complaintes métalliques ; admirez l'éblouissante prestation de Sirat dans un numéro d'acteur inoubliable ; ne soyez pas sans remarquer l'efficacité toute professionnelle de Belkaïd, maître de son corps et de sa voix ; soyez indulgent envers Adar, encore marqué décidément par le personnage d'El Khobza (de Alloula).

. Consentez à ce spectacle presque total, à cet opéra-helqa baroque ; regardez le flirter un moment avec le didactisme, faire un clin d'oeil à la farce, mais c'est pour mieux accéder aux sommets lumineux du second tableau.

Alors, vous oublierez le "temps théâtral" et sa sacro-sainte durée. Vous entrerez dans le temps - le ton - des ouvriers, El Ajouad, les Grands. Quel grand, quel juste hommage leur est rendu !

Oran Aout 1985

BENYOUCEF Messaoud

Enseignant en Philosophie - Algérie -

المصادر و المراجع

فهرس المصادر و المراجع العربية

أ- المسرحيات:

1. الأجواد : عبد القادرعلولة، المسرح الجهوي ، وهران ، الجزائر سنة 1985
2. الأقوال : // // // // // // // // // // // 1980
3. الخبزة : // // // // // // // // // // // 1970
4. اللثام : // // // // // // // // // // // 1989
5. حمام ربي : // // // // // // // // // // // 1974
6. العلق: // // // // // // // // // // // 1969

ب- المؤلفات:

1. أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة :حمادي صبري مسلم ،بغداد ط1 1980
2. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر،بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية: واسيني الأعرج ، المؤسسة الوطنية للكتاب 1986.
3. ألف عام و عام على المسرح العربي : ألكسنا ندر فنا بو تيسيفا تمارا ،ترجمة : توفيق المؤذن، دار الفارابي ط1 ،1981

4. أمثال جزائرية : عبد الحميد بن هدوقة ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الجزائر 1993 .

5. الأمثال الشعبية الجزائرية: بوتارن قادة ، ترجمة:عبد الرحمان حاج صالح ،سلسلة عالم الفكر ،دار الحضارة ، الجزائر بد ون سنة.

6. الأمثال الشعبية الجزائرية : عبد المالك مرتاض ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية 1982.

7. البطل التراجيدي في المسرح العالمي : رياض عصمت ، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت ط 1 سنة 1980.

8. التكامل الفني في العرض المسرحي: بوبوف ألكسي ، ترجمة : شاكر شريف،منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق 1976 .

9. الحكاية الشعبية الفلسطينة: سرحان نمر،المؤسسة العربية ل للدراسات والنشر،سوريا 1974.

10. المدخل إلى المسرح العربي :هند قواص ،دار الكتاب اللبناني ،بيروت 1981.

11. الميثولوجيا عند العرب : عبد المالك مرتاض ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1989.

12. المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر: رمضان بوعلام ،المكتبة الشعبية ،المؤسسة الوطنية للكتاب.

13. المسرح في الوطن العربي : علي الراعي،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ط 2 1999.

14. المعجم الوسيط : إبراهيم مصطفى وآخرون،مجمع اللّغة العربية ،الإدارة العامة للمعجميات وإحياء التراث ط2 1976 .

15. الموروث الشعبي : فاروق خورشيد، دار الشروق ، ط1 1992 .

16. الفولكلور قضاياه و تاريخه : يوري سوكولوف ترجمة : حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس ، الهيئة العامة للتأليف و النشر ، جمهورية مصر 1971.

17. الظواهر المسرحية عند العرب : علي عقلة عرسان ، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق1981 .

18. الكلاسيكية في الشعر الغربي و العربي : إيليا الحاوي ، دار الثقافة ،بيروت،لبنان.

19. النظرية و التطبيق في الأدب المقارن : عبد الرحمن محمد إبراهيم ، دار العودة ، بيروت 1982 .

20. الكلمة و الفعل في مسرح سعد الله ونوس : إسماعيل فهد إسماعيل ، دار الآداب ، دمشق ط1 1981.

21. القصص الشعبي في منطقة بسكرة : عبد الحميد بورايو ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ط1 1986 .

22. الكلمة و الفعل في مسرح سعد الله ونوس : إسماعيل فهد إسماعيل ، دار الآداب ، دمشق ط1 1981 .

23. النظرية و التطبيق في الأدب المقارن : عبد الرحمن محمد إبراهيم ، دار العودة ، بيروت 1982.

24. برتولد بريخت ، حياته ، فنه و عصره : أوين فريديريك ، ترجمة : إبراهيم العريس ، دار ابن خلدون.ط2 1983 .

25. تاريخ المسرح الحديث : سيرّو جنقيق ، ترجمة : بدر الدين القاسم ، وزارة التعليم العالي ، سورية 1974 .

26. دراسات في الأدب الشعبي : التلي بن الشيخ ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1983 .

27. دراسات في الأدب و المسرح : مجموعة من المؤلفين ، ترجمة نزار عيون السود ، وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق 1976 .

28. سوسيولوجية الدراما الحديثة ضمن كتاب نظرية المسرح الحديث : جورج لوكاتش ، جمع و تقديم : بنتلي إيريك ، ترجمة : عبد المسيح يوسف ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986 .

29. فن المسرحية : بنتلي جرالدايدس ، ترجمة : صدقي حطاب ، مراجعة محمود السمرة ، دار الثقافة ، بيروت 1986 .

30. في الجهود المسرحية الإغريقية ، الأوربية ، العربية : ياغي عبد الرحمن ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط1 1980 .

31. في النقد المسرحي : غنيمي هلال ، دار الثقافة ، دار العودة ، بيروت 1975.

32. قالبنا المسرحي : توفيق الحكيم ، المكتبة الشعبية و مطبعتها بالجماهيزية

33. لسان العرب : ابن منظور (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ،الإفريقي المصري ، بيروت ، دار الأصالة ، ج : 11، ط3 1994 .

34. مجمع الأمثال : الميداني (أبي الفضل أحمد بن محمد النيسابوري) ،دارمكتبة الحياة ، بيروت ج 2 ،1996 .

35. مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري ، قراءة مفتاحية ، منهج تطبيقي : شايف عكاشة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1991 .

36. مقدمة في نظرية الأدب : عبد المنعم تليمة،دار العودة ، بيروت ط3 1983 .

37. مسرح الجمال و الحب و الفن في صميم الإنسان : علي أسعد ، دار الرائد العربي ، بيروت ط2 1981 .

38. من فنون الأدب المسرحية : عبد القادر القط ، دار النهضة العربية ، بيروت 1978.

39. من مسرحيات علولة : كتاب منوع موفم للنشر ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية 1997.

فهرس المراجع باللّغة الأجنبية:

1. le théâtre et son double : Antonin Artaud- Gallimard 1972
2. le théâtre et l'islam : mohamed aziza s.n.e.d
3. biennal théâtral d'Oran mars 1996.

فهرس الرسائل الجامعية

- أثر التراث الشعبي في بناء الرواية الجزائرية المعاصرة : بلحيا الطاهر ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران 91-92
- التراث و المسرح في المغرب العربي : فتيحة بوزادي ، رسالة ماجستير ،جامعة تلمسان 91 – 92
- النص المسرحي في منطقة سيدي بلعباس ، جمع و دراسة : إدريس قرقوى ،رسالة ماجستير ، جامعة تلمسان 99-2000
- توظيف التراث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة : بوسماحة عبد الحميد ، رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر 92 – 93
- توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، دراسة لهجية : سرير إلهام ،رسالة ماجستير ، جامعة تلمسان 2000-2001
- مسرح علولة ، مصادره و جمالياته : بوشيبة عبد القادر ، رسالة ماجستير ،جامعة وهران 93 – 94

فهرس المجلات والجرائد

– المجلات :

–الحلقة :دورية ثقافية تعنى بشؤون المسرح العدد الرابع ،الجزائر 1993

–الثقافة الشعبية : مجلة نصف سنوية تعنى بمواد التراث الشعبي ،معهد الثقافة الشعبية ،جامعة تلمسان العدد :05،1996

- المسار المغربي: مجلة تهتم بقضايا المسرح العدد: 20 و22 الجزائر 1988
- مجلة آمال :ثقافية فنية العدد : 53 السنة الحادية عشر ،الجزائر 1981
- مجلة أقلام :العدد السادس (عدد خاص) السنة : 15 العراق 1980
- مجلة الوحدة : العدد :337 ،الجزائر 1987
- التراث الشعبي :مجلة شهرية العدد 04 السنة الثامنة العراق 1977
- عالم الفكر :المجلد الخامس والعشرون ،العدد الأول المجلس الوطني للثقافة والفنون ،الكويت 1996

مجلة إبداع :مجلة الأدب والفن شهرية العدد4 جمهورية مصر 1994

الجرائد :

- الجزائر الجمهورية :جريدة يومية عدد 28 سبتمبر 1992
- منبر الغرب :جريدة يومية عدد 25 فيفري 1993
- الجمهورية :جريدة يومية عدد 24 أفريل 1980
- النصر :جريدة يومية عدد : 12-13 ماي 1989
- الآفاق :جريدة يومية عدد :01 مارس 1988
- لوماتان: جريدة يومية عدد :17-18 أكتوبر 1997

اللقاءات

- اللقاء الأول مع السيدة :رجاء علولة بمنزلها في مدينة وهران في تاريخ 12-2000-03
- اللقاء الثاني مع السيدة :رجاء علولة بمنزلها في مدينة وهران في تاريخ 03-2000-05

الفهرس العام

الفهرس العام

الإهداء

المقدمة

المدخل 01

القسم الأوّل: الدّراسة النظرية

الفصل الأوّل:حياته و مسيرته الفنّية.

المولد و النشأة 23

علّولة الهاوي و الممثّل 24

علّولة المخرج 28

علّولة المؤلّف 31

اغتياله وردود الأفعال 45

الفصل الثّاني: المدرسة المسرحية

توطئة 52

مسرح علّولة 59

علّولة في ثوب جديد 66

الخصائص و المميّزات 72

مصطلح الحلقة عند علّولة 75

مصادر علّولة 77
- الإيديولوجيا: الواقعية الاشتراكية 77
- الواقع الاجتماعي: البيئة الاجتماعية 83
- مدرسة بريخت أو التيار الملحمي التعليمي 86

القسم الثاني: الدراسة التطبيقية

ماهية التّراث الشّعبي 93
أشكال التراث الشّعبي في الثلاثية 99
- الحلقة من خلال الثلاثية 101
- ماهية الحلقة 101
- الحلقة عند علّولة 102
- القوّال في التراث الشّعبي 130
- علّولة (القوّال المعاصر) 133
- تدخلات " القوال" في المسرحيات الثلاثة 135
- الحكاية الشّعبية 160
- المثل الشّعبي 166
- اللغة المسرحية 173

الخاتمة 180

الملحق 185

المصادر و المراجع 213

الفهرس العام 221