الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قاصدي مرباح – ورقلة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

النّص المسرحي الجزائري بين الكتابة والتمثيل مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا.

أطروحة الطور الثالث لنيل شهادة الدكتوراة
تخصص : الأدب المسرحي ونقده

إعداد الطالبة:
مباركة قوقاو

إشراف:
أ.د. أحلام معمري

نوقشت بتاريخ:2021/07/04الموافق ل:24ذو القعدة1442ه

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الجامعة	الصفة
محمد العيد جلولي	ورقلة	رئيسا
أحلام معمري	ورقلة	مشرفا ومقررا
العيد حنكة	الوادي	مناقشا
حمزة حمادة	الوادي	مناقشا
نجلاء نجاحي	ورقلة	مناقشا
أحمد حاجي	ورقلة	مناقشا

السّنة الجامعيّة:2020-2021

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي
أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ
صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي
عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾
النمل: ١٩

مقدمة

مقدمة

المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التّواصل مع النّفوس البشريّة، فهو المعبّر عن رغبات الإنسان و أفكاره والمجسّد لواقعه و آماله، والمسرح لا ينتج نصّا تطالعه بين دفّتي كتاب فحسب بل الأصل فيه أن يجسّد حياة وواقعا محسوسا أمام عينيك.

إنّ الخطاب المسرحي لا يهدف إلى تحقيق متعة أو تسلية المتفرج فقط، ولكن بتبليغ خطاب معين بلغة مكثّفة وجمل معبّرة وكلمات مشعّة برّاقة تتوجّه نحو المتلقي،والكتابة الحقيقة للمسرح تلك التي تتنامى في فضاء الخشبة ، وتستمرّ حتّى لحظة اتّصالها بالمتلقي فالمسرحيّة تعني فنّ أو تقنيّة تحويل النّص إلى خطاب مسرحيّ بدلالات كثيفة تنفتح على مجالات أبعد من حدود السّرد المكتوب،إنّها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل ما يتوفر عليه من إيحاءات وتوليدات ومعطيات خارجيّة أي كلّ ما يتعلق ببنية النّص من الخارج.

لذلك يعدّ المسرح أحد الفنون الأدائية التي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، بل يعدّ مؤسسة تربويّة تهتمّ بجميع الطّبقات الاجتماعية. و على غرار المسارح العالمية، فإنّ المسرح الجزائري لازم وحوى همومه، وجسّدها حسب المرحلة التي وجد فيها.

إنّ فعالية المسرح وحركته تأتيان من خلال دعوته للثّورة و التغيير بتبنّي قضايا الشّعب،فالمسرح الجزائري كان أحد الأركان الأساسيّة لمسار الثّقافة في الجزائر من حيث ارتباطه بمسيرة المجتمع ، وذلك من خلال القضايا الأساسيّة للجماهير التي طرحها منذ نشأته إلى يومنا هذا.

إذ تعتبر أشكال التّعبير الشّعبي وعلى رأسها القوّال والحلقة من أهمّ محصلات الثّقافة التي لاقت إقبال المسرحيين الجزائريين، وفي مقدّمتهم عبد القادر علولة ، حيث تشكل

تجربته المسرحيّة حركة مفصليّة في الحركة المسرحيّة الجزائريّة في أبعادها الأدبيّة والفنيّة والسياسيّة والأيديولوجيّة، ما جعله يتبوّأ موقعا خاصا ليس في المسرح الجزائري فحسب بل ضمن الحركة التأسيسيّة للمسرح القومي العربي.إذ يعدّ علّولة من أبرز الأسماء المسرحيّة الجزائريّة التي استوحت من التّراث الشّعبي ووظّفت جملة من تقنياته وسعى من خلالها أن تكون بديلا محليّا وتراثيّا عن الشّكل الغربي الّذي قعّد له أرسطو،كما يعدّ أفضل من راهن على نجاعتها وفعاليتها من خلال توظيفها في مسرحياته.

من هنا تحددت إشكالية بحثنا في سؤال أساسي و هو:

ما هي معالم النّص المسرحي الجزائري بين الكتابة والتمثيل؟ وماهي أبعاده ودلالته الفنية؟.

و تفرّعت عن هذه الإشكالية **إشكالات فرعيّة** تمثلت فيما يأتي:

ـ كيف كانت ظاهرة الكتابة المسرحيّة الجزائرية ومامسارها؟ ماهي موضوعات كتاباتها المسرحيّة وما مرجعيّاتها ومصادرها؟ وما لغة خطابها المسرحي...؟ .

- كيف كان الأداء التّمثيلي الجزائري وما مرجعيّاته؟وماهي أشكال التّعبير المسرحي الجزائري؟

- كيف كانت الظّاهرة المسرحيّة الجزائرية عند عبد القادر علولة؟ وماهي الخصائص التي تميزت بها أعماله وماالقيّم الفنّيّة الأخلاقية الوطنيّة والإنسانيّة...فيها؟ وأخيرا ماجماليات الخطاب الدرامي بين الأصالة والمعاصرة في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة ؟

وتعدّ هذه الدّراسة محاولة منّا لتحقيق **الأهداف** التّاليّة:

- البحث في القيمة الفنيّة والتّاريخية للنّص المسرحي الجزائري الّذي كان سلاحا للثّورة والتغير والبناء والتشييد.
- التّعرف على فنيّات الإبداع المسرحي لدى الكاتب علولة وكيفيّة تصويره للنص المسرحي الجزائري الملتزم بقضيّة بلاده وتحريرها. وتحديد الأبعاد السياسيّة والاجتماعية لخطابه الأدبي .
- إبراز معالم الخطاب الدرامي العلولي الأصيل في مسرحية الأجواد والكشف عن قضايا التجديد فيها.

ومن هنا جاء موضوع بحثنا تحت عنوان:

النّص المسرحي الجزائري بين الكتابة والتمثيل مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة أنموذجا

ومن **الأسباب** الّتي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع نذكر :

- ❖ رغبتي في البحث عن خبايا هذا الموضوع والإطّلاع عليه لأنّني أحسّ في نفسي واجب الشّعور الوطني اتّجاه أولئك المبدعين الّذين كتبوا بريشتهم الوطنيّة الخالصة وثائقا فنّيّة كانت وستضلّ نبراسا مضيئا للأجيال باعتبارها الذّاكرة التّاريخيّة الّتي تخلّد بطولاته وأمجاده وروائع إبداعاته الأدبية والفنية.
- ❖ إثراء البحوث الفنّية الّتي تناولت المسرح الجزائري والّذي كان حبّ الوطن والرّغبة في التّحرّر والتغيير ومواكبة المسارح العربية والعالمية هو الدّافع للكتابة والإبداع فيه.
- ❖ الإسهام في الحفاظ على ثقافة وأصالة المجتمع الجزائري وتاريخه النّضالي النّاصع من خلال جمع وتدوين وتصنيف الأعمال المسرحيّة وحفظها من الضيّاع.
- ❖ التّعرّف على جزء من أعمال علولة المسرحيّة ودراستها، بإبراز جوانبها الفكرية و الفنية، ومن ثمّ نسهم في التّعريف بالظاهرة المسرحيّة الجزائريّة في هذه الفترة الزمنية من تاريخنا المجيد.

أمّا عن المنهج المتّبع في الدّراسة فقد اعتمدت المنهج التّاريخي الّذي يفيد في تتبع تطوّر المسرح الجزائري الحديث، و يبرز صلته بالواقع السياسي و الاجتماعي في الجزائر، و يبين تفاعل هذا المسرح مع ما شهدته الجزائر من أحداث، وقضايا ومواقف كما أنّه الأكثر توافقا وتناسبا مع موضوع الدّراسة خاصة في الفصل الأوّل والثاني ،كما استعنت بآليتي الوصف والتّحليل للكشف عن مضامين الظاهرة المسرحية الجزائرية، و خصائصها الفنية .

و لقد قسّمنا بحثنا هذا إلى مدخل وأربعة فصول وخاتمة وملاحق، فالمدخل المفاهيمي جاء بعنوان ، فنّ المسرحية بين جدليّة الكتابة وفنّ التّمثيل، أمّا الفصل الأوّل فجعلناه خاصّا بالظاهرة المسرحيّة الجزائرية تناولنا فيه الفنّ المسرحي ثمّ فنّ التمثيل بالجزائر تطرّقنا فيه لدراسة مسار تقنيات الكتابة المسرحيّة الجزائريّة وموضوعاتها ومصادر ومرجعيّة كتاباتها، ثمّ درسنا أشكال التّعبير المسرحي ومرجعية تقنيات الأداء التمثيلي في فنّ التّمثيل المسرحي

الجزائري. واختصّ الفصل الثّاني بالظّاهرة المسرحية عند عبد القادر علولة ،وقسمناه إلى مباحث درسنا فيه مسار التّجربة المسرحيّة عند علولة وخصائصها على مستوياتها الثّلاث الكتابة والتمثيل والإخراج.

أمّا الفصل الثالث الموسوم ب "جماليات الخطاب الفني الدرامي في مسرحيّة الأجواد لعبد القادر علولة" فإنّنا خصّصناه " لتحليل مسرحية الأجواد " قمنا فيه بدراسة فنيّة لعناصر المسرحيّة وإبراز الجانب الجمالي للنص المكتوب مع تقديم ملخّص لها، والتّعريف بكاتبها .ليأتي بعد ذلك الفصل الرّابع مدعما للفصل السابق باعتباره قراءة وتحليل للنّص المعدّ للعمل المعروض على خشبة المسرح وفي النّهاية خلصنا إلى خاتمة ذكرنا فيها نتائج البحث التي توصلنا إليها ، ثم أردفناها بملاحق وقائمة المصادر والمراجع والفهرس.

ولقد حاولنا الاستفادة ممّا وقع بين أيدينا في إنجاز هذا البحث منها الوقوف على بعض الدراسات السابقة وكذا العثور على بعض المراجع والوثائق نذكر منها:الثلاثية الشهيرة (الأقوال _الأجواد _اللثام) لعبد القادر علولة ، المسرح في الجزائر لصالح لمباركيّة، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 لنور الدّين عمرون، ، الظاهرة المسرحيّة في الجزائر لإدريس قرقوة،المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور لأحسن تليلاني.تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة للخضر منصوري، أربعون سنة على خشبة مسرح الهواة في الجزائر لحفناوي بعلي،.

لا يسعني أخيرا إلاّ أن أتقدم بجزيل الشكر والامتنان لزوجة المرحوم رجاء علولة" التي استقبلتني في بيتها وزوّدتني بجميع مسرحيات المرحوم من نصوص وأقراص مضغوطة من مسرحياته المعروضة ،كما اتقدم بجزيل الشّكر لكل العاملين بالمسرح الجهوي عبد القادرعلولة بوهران على إعطاء يد العون ودفعي لمواصلة البحث،فأقول لهم جميعا شكرا .

وفي الأخير أتقدّم إلى أستاذتي المشرفة الدّكتورة "**أحلام معمري**" بالشّكر الكبيروبأحرّ الإمتنان،فهي الّتي لم تدّخر أيّ جهد في إرشادي وإفادتي ولم تبخل عليّ بالمساعدة وإسداء النّصح

والتّوجيه حتى وصلنا إلى هذا البحث فلها كلّ الشّكر والامتنان والتّقدير أدامها اللّه ذخرا لنا، كما أقدّم شكري وعرفاني بالجميل إلى آساتذة قسم اللّغة و الأدب العربي، بجامعة قاصدي مرباح ورقلة وكلّ الموظّفين وكذا أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة وكلّ من ساعدني من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث الذي نأمل أن يفتح آفاقا جديدة للاشتغال على موضوع المسرح الجزائري لأنه ما زال بحاجة إلى الجمع و البحث و الدراسة .

وما توفيقي إلاّ بالله عليه توكّلت وإليه أنيب

قوقاو مباركة

ورقلة في:2020/06/07.

المدخل المفاهيمي

مدخل مفاهيمي

فنّ المسرحيّة بين جدليّة الكتابة وفنّ التّمثيل

أولا:الفن المسرحي:

- .نشأة الفن المسرحي
- المبادئ الأولية في فن الكتابة المسرحية وخصائصها.
- المعايير الأدبية في التأليف المسرحي.
- المسرح العربي التأثر والبدايات

ثانيا:فن التمثيل:

- نشأة فن التمثيل
- العوامل المساعدة على ظهور فن التمثيل
- المبادئ الأساسية لفن التمثيل
- مراحل تطور فن الأداء التمثيلي
- فن التمثيل في المسرح العربي

الفنّ المسرحي:

1_1 نشأة الفنّ المسرحي:

نشأ الفن المسرحي عند جميع الشعوب؛ عند الهنود، وعند الصينيين وعند اليونان والرومان في ظل المعابد كجزء من ألوان العبادة التي يقومون بها، ثم تطور حين انفصل عن المعبد إلى الحياة فصار فنا مستقلا عن الدين يقصد لذاته من أجل المتعة الفنية،"والمتعة مفهوم جمالي فلسفي،وتحقيقها هو أحد الأهداف الرئيسية لكل عمل فني وأدبي،وقد اعتبرت منذ القدم غاية المسرح،والواقع أن موضوع المتعة يدخل في صميم العملية المسرحية"[1].

وقد ثار جدل كبير بين الدارسين والمؤرخين للحركة المسرحية في العالم العربي حول الأشكال التقليدية التي كان يمارسها العرب،إذ يرى البعض أن تلك الأشكال الفنية البدائية، المعروفة في التراث العربي ليست مسرحا،لأنها خالية من المقومات الأساسية التي تقوم عليها الدراما،وينفي أصحاب هذا الاتجاه وجود مسرح في البيئة العربية ويقولون إنه فن دخيل على التراث والثقافة والحضارة العربية،وأن معرفة العرب للمسرح تعود إلى احتكاكهم بالحضارة الأوروبية في منتصف القرن التاسع عشر.

في حين يرى الطرف الآخر و جود بذور مسرحية في الثقافة العربية ويؤكدون أن ظهوره لم يكن مقطوع الصلة بالتراث العربي يتجلى ذلك في تبني الكثير من كتاب المسرح للتراث.[2]

والواقع إن ظروف ميلاد المسرح الجزائري عرف أشكالا شعبية تعبيرية قريبة من المسرح ينبغي الوقوف عندها ففي بداية الأمر لم تعرف الجزائر المسرح بمفهومه الغربي، بل كان فقط يمارس أنواعا وأشكالا من مظاهر العرض الشعبي، إما في الساحات العمومية أو في الأسواق مع إلقاء الشعراء لقصائدهم والمداحين لأشعار المديح النبوي وهذا ما عرف "بالمداح

[1] ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي، ط2،مكتبة لبنان،ناشرون لبنان 2006، ص:406.

[2] محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني ، بيروت ، 2013، ط1،ص318،317.

والقوال"ليس هذا فحسب، بل تعداه إلى مسرح البايات: **مسرح الظل**"و"**مسرح القراقوز**" الوافد إلينا من تركيا خلال الحكم العثماني[1].

وهناك آخرون يرون أنها عرفت هذا النوع قبل هذا بكثير، وإلا فكيف نفسر وجود المسارح الرومانية في شرق البلاد؟ لكن الشيء الذي اتفقوا عليه بخصوص جذور المسرح الجزائري،(**أنه كان عبارة عن عروض شعبية وغناء شعبي يقام في المقاهي**).

1_2 المبادئ الأولية في فن الكتابة المسرحية وخصائصها:

لا شك أنّ:" أول مبادئ القصص هو الحركة،وأول مبادئ الوصف هو الوضوح، وأول مبادئ الدراما هو الصراع،وأول مبادئ الكشف هو الهجوم"والذي يهمنا في مجال المسرح هو مبادئ الدراما[2]". فالكتابة المسرحية ليست مجرد كلمات وحروف يجسدها الكاتب لتصبح تصويرا لرموز تتقبلها الحواس ويترجمها الذهن بمساعدة الخيال، وإنما هي ذلك الفضاء الذي يعطي للكاتب متسعا للكشف عما يدور بداخله.

إنّ الكتابة المسرحية هي " فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صور تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين وإثارة الاهتمام في المتلقي ليسمع ما يقال ويشاهد ما يجري"[3].

وسواء انطلق الكاتب المسرحي من الفكرة فجسدها بالشخصيات،والأحداث وعبر عنها بالحوار،أم انطلق من الجو الذي يترك لمزاجه تصوير شخصيات وحوادث، وفق ذلك أم انطلق من شخصية جعلها محورا للأحداث، ومركزا لصراعات شخصيات أخرى،أم انطلق من حدث

[1] إدريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دار العرب للنشر و التوزيع ، وهران ,2005، ص : 02.

[2] أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، م س، ص100.

[3] ألارادس نيكول،علم المسرحية،تر:دريني خشبة،سعاد الصباح، القاهرة،ط1، 19393، ص44.

يخضع لتحليل الباحث أو الناقد والذي يستبان من بوساطته منطلق الكاتب.فهو مقيد بقيود الشكل،هذا عن منطلقات الكاتب الشكلية.

أما عن المبادئ الأولية التي تنهض للوفاء بهذه المنطلقات.فهي تتمثل في عدة مبادئ يمكن رصدها على النحو التالي:

- امتلاكه لأدوات الكاتب بعامة (النحو ، النظم، اللغة، الأساليب ، الأصوات ، الخيال المنظورات ، التدفق الشعوري).
- امتلاكه للأذن المدربة،إذ أن تدريب أذنه هو السبيل إلى ضبط سائر عناصر التلمذة لدى الكاتب المسرحي،وهذا لا يغني عن امتلاك ناصية النحو والنظم،وسائر العناصر السابق الإشارة إليها.
- قدرته على التنويع، تبعا لطريقة الموقف الدرامي،وطبيعة الشخصية وذاتيته .

بالإضافة إلى تلك المبادئ على الكاتب المسرحي أن يعتمد عدة أسس كي ينشئ نصا مسرحيا منها:

- الاختيار لا الحشد في الشخصيات والأحداث والحوار والأماكن والأزمنة.
- التضمين لا الرجوع المباشر للماضي في الأحداث.
- عدم إلزام نفسه بشكل معين سلفا عند بدء الكتابة.[1]

- إحكام تقدير العلاقة الحقيقية بين الموضوع والطريقة،و بين فعل الشخصية ودوافعها للفعل ،وبين قولها و ملاءمتها لمنطقها الحياتي، بين لغة الشخصية وفعلها،وضروراته الحتمية أو المحتملة.
- اللجوء إلى خاصيتي الحذف والإضمار،لأن لغة المسرح لغة تكثيف مع الفصاحة، تسمع لتمتع ، وتقنع فور سماعها...[2].

[1] ينظر:أبوالحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2،199، ص ص:102/101.
[2] المرجع نفسه،ص ص:102/101.

يقول د سمير سرحان :" والكاتب المسرحي الجيد، يستبعد طريقة الإخبار المباشرة لأنها تنافى مع مبادئ الفن،وهو مبدأ الإيحاء غير المباشر. فالتقرير لا يخلق فنا"[1].

1_3 المعايير الأدبية في التأليف المسرحي:

لبناء العمل الفني المسرحي معايير تسير وفقها أحداث المسرحية وهي العناصر الأدبية التالية:

- **الفكرة الأساسية** :

لقد جعل " أرسطو" الفكرة أحد عناصر البناء الدرامي المسرحي وعرفها على أنها" القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة"[2] وعرفها " باختين " قائلا أن :

" الفكرة خلاصة وعي خالق النص"[3].

وهناك تسميات متعددة للفكرة منها: مشروع، موضوع،بحث،أطروحة، فكرة جذرية فكرة أساسية،هدف،قوة دافعة،غاية،خطة،عقدة،انفعال"[4]،المقدمة المنطقية، البذرة، الفكرة الحا ومهما كانت تسمياتها فإن أي نص درامي لا يخلو منها، بل لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين"[5].

كما يرى أحمد باكثير أنه ينبغي أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها ، ولا ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها في الزمن[6].

---

[1] أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي نقلا عن سمير سرحان المسرح والتراث العربي القاهرة.مكتبة 11 الثقافة الجماهيرية وزارة الثقافة،مطبعة الهيئة المصرية العامة لكتاب ،1988 ص45..

[2] محمد مصطفى كمال ، موسوعة المسرح العربي ص،29، نقلا عن أرسطو طاليس ، في الشعر ، ترجمة شكري محمد عياد ،دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة 1967، ص 45.

[3] محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي ص: 29 نقلا عن م.ب.باختين، ترجمة جميل نصيف ، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، 1986ص112.

[4] لاجوس آجري ، ترجمة دريني خشبة ، فن كتابة المسرحية ، مطابع دار العربي القاهرة ، د تاريخ،ص: 45.

[5] نفس المرجع السابق، ص 54.

[6] أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ص :33.

الموضوع :

لعل أبسط وأدق تعريف للموضوع هو أنه: "الفكرة التي يريد الكاتب إيصالها إلى الناس في عصره"[1]، والموضوع هو الذي جعل من المسرحية سلاحا في الدفاع عن الإنسان،وهو الذي ساهم في اكتساب لا معارفه فحسب بل وانتصاراته الروحية والاجتماعية ،فبالموضوع خاض الكتاب المسرحيون معاركهم ضد الحكومات والأنظمة المستبدة، وضد الجهل والفساد الأخلاقي والتهاوي الاجتماعي. وبالموضوع انتصر الكتاب المسرحيون لكل ما هو نبيل وشريف عند الإنسان.

إننا لو قرأنا النتاج المسرحي عند أمة من الأمم في كل عصر من عصورها من منظور الموضوعات التي عالجها الكتاب المسرحيون، لاكتشفنا أمراً عجباً. وهو أن المسرح كان الزعيم الأكبر لكل المطامح الاجتماعية والسياسية والإنسانية التي كان المجتمع يسعى إليها، وسبب ذلك أن المسرح شديد الالتصاق بالمتفرجين الذين هم (المواطنون) في ذلك العصر، فهو يخاطبهم مباشرة خطاباً حاراً جميلاً، فيكون من وراء ذلك أنه يشكل لهم رأياً جماعياً يتحول إلى قوة سياسية ضاغطة يُحسَب حسابها ...إذ يخلق عند الناس موقفاً جماعياً حول أمر من الأمور بسبب طبيعة صلته المباشرة الحية المثيرة بالناس.

فالعمليّة الفكرية كلها في عصر من العصور، كان المسرحُ أوضحَ مجالاتها وأوسعَ ميادينها، فكأنّه كان رأس الحربة في المعارك الفكرية والسياسية والاجتماعية التي يتصدى لها الإنسان في عصر من العصور.

إنّ أمام الكاتب المسرحي حسب رأي الكاتب أحمد باكثير، مجال واسع لاختيار الموضوع اجتماعيا أو سياسيا أو تاريخيا أو أسطوريا ، وهو في كل ذلك حسب رأيه لا يستغني عن أمور ثلاثة وهي:

[1] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003،ص:87.

1.خبرة واسعة بالحياة الإنسانية يستمد منها القدرة على خلق العالم الخاص بمسرحيته على النمط الذي يجري عليه العالم الإنساني، بحيث تكون قطعة صادقة من الحياة حية ونابضة.

2. خيال خصب يساعده على ابتكار صورة جديدة من الحياة بأحداثها وشخوصها وألوانها وأجوائها بحيث يجعل ما لم يقع فعلا فيها كأنه قد وقع من شدة مطابقته لما يقع أو يمكن أن يقع في الحياة.

3. هدف خاص أو رسالة خاصة يدفع الكاتب المسرحي إلى التحمس لعمله ويحدد الإطار الذي يصوغه فيه، ويكون هو الجواب للسؤال الموجه إليه عن سبب اختياره لهذا الموضوع بالذات.[1]

إن أهمية الموضوع في المسرحية تنبع من أنه يصبح – بعد توشيحه بالفن– نهرَ الأفكار العظيمة التي تنير درب البشرية. وهذا الدور الكبير للموضوع قد يستنكره بعضُ النقاد الذين يريدون المسرح خالياً من (الذهنية) بحجة أنه فن بصري قبل وبعد كل شيء. ولعل إريك بنتلي قد أجمل أهمية الموضوع بقوله:" إذا كان الذهن الذي تنبثق عنه الفِكَرُ يلعب دوراً مهماً في الأدب عموماً، فإنه– على الأرجح – يلعب دوراً في الأدب الدرامي، أقول "على الأرجح" لأننا نرى في القرن العشرين نقاداً ومسرحيين يعُدُّون أفتنَ ما في الدراما

خلوَّها من الذهن، إن عبءَ البيِّنة يقع عليهم، و لسوف يكون لزاماً عليهم أن يبرهنوا على خلوٍّ ذهنيٍّ غيرِ الذي يتصفون هم به إن هم أرادوا إقناعنا بدعواهم هذه. أما نحن فلا يسعنا إلا القول بأننا في الأدب نجد أرحبَ الأفكار وأرحب العواطف معاً في الأعمال الأدبية ذاتها،

وإنّ الدراما ليست أكثر عاطفة وحسب مما يزعم الرأي الشائع اليوم، بل أكثر فكراً أيضاً لم توجد الدراما العظيمة في فترات متباعدة في التاريخ. ومن دأب المؤرخين أن يبينوا أن الموجة الجديدة من الحيوية تصحبها موجةٌ جديدةٌ من الدراما، والحيوية فكريةٌ بقدر ما هي أي

[1] أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، م س، ص ص: 36،37.

شيء آخر، وموجةُ الدراما العظيمة تَهدُرُ بفكرة معينة، وهذه الفكرة هي الروح التي تشيع في الحركة الجديدة في التاريخ ،إنها صورة جديدة للإنسان[1].

وخلاصة القول أن الصفة العامة للموضوع الجيد هي أن يكون حاضرا في ذهن الكاتب وواضحا ومركزا قبل الدخول إلى بناء مسرحيته، أي أن الموضوع هو المفتاح الأول،فمنه يستمد الكاتب شكله المناسب له، وبه يخوض غمار الحياة،وعليه يتوقف بناء الشخصيات والصراع والحبكة، فهو رأس الحربة في المجتمع، وعليه يقوم النص المسرحي.

إنّ على الكاتب المسرحي العربي اليوم أن يخلق شيئاً جديداً وأصيلاً، فمرحلة تقليد النص الأجنبي انتهت،وآن له أن يبتكر كامل أسلوبه، وإذا كان الشاعر العربي الحديث قد حطم القوالب الشعرية القديمة و بنى من أحجارها شعراً جديداً، فقد صار من واجب الكاتب المسرحي الجديد أن يفعل مثلما فعل الشاعر بأن يتجاهل كل ما يعرفه – بعد أن يتقن معرفته – من القوالب المسرحية السابقة وأن يبني منها شكلاً جديداً.[2]

- **<u>الشخصية:</u>**

الشخصية المسرحية مكونا من مكونات التأليف المسرحي بل هي أساس الخطاب المسرحي و ركيزته إذ يتم نقلها من الواقع إلى المسرح بحيث تصير رمزا ومعنى، على أساس أنها تتحول تجسيدا للواقع" فهي من ابتكار الخيال يكون لها دور،أو فعل ما، في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة"[3] ويعرف فرحان بلبل الشخصية المسرحية بأنها : "

[1] إريك بنتلي، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، سنة 1982،ص: 114.

[2] فرحان بلبل،النص المسرحي الكلمة والفعل،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003، ص: 100.

[3] ماري إلياس و حنان قصاب حسن المعجم المسرحي، ط2،مكتبة لبنان،ناشرون لبنان 2006، ص:269.

تصويرٌ منظَّمٌ لجانب واحد من إنسانٍ ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعاً في حالة صراع مع الآخرين، مقصوداً به الوصولُ إلى هدف معين". [1]

فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي ،من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور ، وذلك بمقتضى حمولتها الأيديولوجية والثقافية[2] حيث تسير الشخصيات داخل المسرحية من حالة الى حالة، اذ تضطر اضطرارا إلى التحول والتطور لأن كتاب المسرحية لهم" مقدماتهم المنطقية أو أفكارهم الأساسية الواضحة والمحددة المعالم ، ووظيفتهم طوال المسرحية إقامة الحجة لهذه الأفكار وتأييدها بالأدلة والبراهين القاطعة لكي تصل الشخصيات إلى التطور الحتمي لها[3]."

ومجمل القول أن الشخصية المسرحية هي أرهف ركن من أركان النص المسرحي لأن المسرحية حكاية يقوم بها أفراد من الناس، فهم عمادها، وجميع عناصر التأليف المسرحية الأخرى تدور حولها لإظهارها بالقدرة الكاملة للقيام بالأفعال والأقوال التي تبني الحبكة وتخلق الصراع وتوصل الهدف الأعلى.

ولذلك أطلق عليها فرحان بلبل صفة (حد السيف)،لأنها هي (مستقرُّ جميع عناصر المسرحية) التي لا بد أن يصقل الكاتب جوانبَها تشذيباً وتكثيفاً بحد رهيف كحد السيف. فإذا لم يُحسِن التهذيبَ وحُسْنَ الانتقاء والتكثيف، فسوف ترتدُّ الشخصية عليه كما يرتد السيف على صاحبه فلا يُنجيه شيءٌ من حدِّه.[4]

---

[1] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل،م س، ص :61.

[2] محمد فراح ،الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي،ص31.نقلا عن عز الدين جلاوجي،المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي لمعاصر، دار التنوير الجزائر،2012 ص:105.

[3] عادل النادي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ،ط1، 1978. ص:50.

[4] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2003، ص:65.

إنّ في كثير من الأحيان يؤدي الخلل في بناء الشخصية إلى خلل في بقية الأركان مهما أجاد الكاتب في بنائها،فالشخصية المسرحية،هي التي تمسك بيدها جميع أركان النص المسرحي الأخرى بقوة ومتانة.

- **الصراع:**

لقد أجمعت أوصاف النقاد الجادين للصراع بأنه "علاقة صدامية بين طرفين " ولعل أكمل تعريف له ما ذكره فرحان بلبل بقوله: "هو تناقض بين قوتين متكافئتين تمارس فيه الإرادة وعيها ويتجه بالقصة إلى هدفها "[1] إذ يختلف شكل الصراع في المسرح الدرامي عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات_البنية السردية_مثل الرواية وغيرها.

إنّ خصوصية دور الصراع في المسرح تكمن في أنه يولد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي ،فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤذي إلى تكون الأزمة ويدفع الفعل باتجاه العقدة والذروة ثم الحل ، ويرتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل ،وكذلك يتحدد نوعه في المسرحية بنوعية وطبيعة العائق الذي يقف بمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته، فقد يكون نفسيا،أو سياسيا،أو فكريا،أو اجتماعيا..." [2].

[1] المرجع نفسه ،ص ص:54/54.

[2] ماري إلياس ، وحنان القصاب ، م س، ص ص289/288.

إنّ من جمال الصراع في المسرحية أن نجد أحد الطرفين يبدو متفوقا على الآخر، و الأمتع فيه أن تتبادل القوتان المواقع في سير الحكاية فتبدو إحداهما مسيطرة في لحظة ثم تصبح مدافعة في لحظة أخرى. وبهذا الانتقال تلهث أنفاس المتفرجين وهم يتابعون هذا الانتقال، وهذا النوع من الصراع هو الأكثر شيوعاً في النصوص المسرحية وهو الذي يتلاعب بواسطته.0 الكتابُ بعواطف قرائهم ومشاهدي عروض نصوصهم. فالصراع هو النسيج الضامُّ لجميع أركان التأليف المسرحي، وهو الذي يحول أجزاء الحكاية التي تقوم بها شخصياتها، إلى عمل مسبوك محبوك مثير.

لقد ظل مسارُ الصراع في بناء المسرحية واحداً لم يتغير ويبدو أنه لن يتغير سواء كان الصراع بين البشر والآلهة، أم كان بين نبلاء القوم حين تمزقهم المصالح والرغبات، أم كان بين أشخاص يصارعهم أفراد، أم كان في أعماق النفس الواحدة،. و مهما تنوعت أساليب المدارس الأدبية واتجاهات الكتابة، فقد ظل الصراع المسرحي العصب الحساس الذي لا يمكن أن يُستغنى عنه. **و شرطه الأول** أن يكون قوياً ضارياً بين كفتين متوازيتين ومتوازنتين، **وشرطه الثاني** أن يكون صاعداً متواتراً دون تلكؤ أو استرخاء، **وشرطه الثالث** أن لا يغيب لحظة واحدة عن مجريات الأحداث وتصرفات الشخصيات.

فإذا تخلى الصراع عن هذه الشروط الثلاثة في مشهد أو موقف، وقع ذلك المشهد أو الموقف في وهدة الضعف والتراخي، فيقعان مباشرة في الإملال،أما إذا افتقد النص المسرحي كله هذا العنصر الحار فلا شيء قادر على إحياء النص حتى إن اكتملت له بقية العناصر[1].

[1] ينظر: فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2003، ص ص:57/54.

وبذلك نصل إلى النقطة الجوهرية في صناعة المسرح على الخصوص وهي أن بناء الصراع المسرحي ليس جانباً فنياً يبرع فيه الكاتب بل هو أيضاً رؤية واعية لحركة المجتمع وعندما تغيم الرؤية الاجتماعية يتخاذل الصراع المسرحي فيفقد شروطه الثلاثة كلها دفعة واحدة.

وهاهي النصوص المسرحية العربية اليوم يكتبها كتاب ملكوا ثقافة عالية في أركان التأليف المسرحي، وعرفوا قيمةَ وأثرَ الصراع في بناء المسرحية. لكن صراعهم يتخاذل ويضعف لأن الواقع العربي اليوم غائم الملامح. صحيح أن له أهدافه الواضحة المتمثلة في بناء مستقبل مشرق يعيش فيه الإنسان العربي بكرامة المواطن وعزة الوطن، لكن الطريق إلى تحقيق هذه الأهداف غامضة،وبذلك يتحول الحلم الواضح في الذهن والخيال إلى هيولى الواقع وضبابية المنظور. فيقف الأديب حائراً إلى أين يوجه خطوات ما يكتب حين ينشد الشعر أو يحكي الرواية أو يصور الأحداث في المسرحية.

إنّ الصّراع المسرحي المتقن المتصاعد هو روح المسرحية فإذا وجد هذا الصراع القوي في نص ما فسوف تتهافت الفرق المسرحية عليه. وسوف يحتل مكانته رغماً عن الجميع، شريطة أن يحمل رؤية اجتماعية صحيحة يجد فيها القارئ أو المتفرج نفسه وعصره لا في حالته السكونية الحالمة العاجزة عن تحقيق الحلم، بل في حالته المتحركة الفاعلة في تحقيق الحلم."[1].

- **<u>الحوار</u>** :

الحوار شكل من أشكال التواصل،وهو من صنوف الخطاب في المسرح ويشبه المحادثة في الحياة اليومية ، لكنه في المسرح مركز ومنتقى ومهذب فهو الذي يكشف جوهر الشخصيات ويدفع الفعل إلى الأمام ، وله "غاية محددة بثلاث وظائف أساسية تعطيه صفته الدرامية وهي :تطوير الحبكة ،تصوير الشخصيات ،الإمتاع بالجمال[2]"

[1] ينظر: فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2003.ص:59.
[2] المرجع نفسه، ص ص:103 / 106.

يعد الحوار الميزة التي ينفرد بها المسرح عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى التي يغلب عليها السرد حيث ينتقل الحوار من لغة النص إلى لغة العرض "ومن خلاله فقط يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه...وإن كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمي للمسرحية فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التي تملأ هذا الهيكل العظمي وتمده بالحياة "[1] ووظيفته الحقيقية هي " وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات عبر الشخصيات،هذا التواصل متضمن في عملية تواصل أوسع تتم بين صاحب العمل (كاتب ، مخرج) والمتلقي (قارئ، متفرج) "[2].

ولكي يتحقق للحوار جميع وظائفه كان لا بد له أن يمتاز بما يلي:

- مناسبة اللغة لموضوع المسرحية،فالمسرحية ذات الموضوع التاريخي يختلف أسلوبُ لغتها عن أسلوب الموضوع الواقعي،ولغة المأساة تختلف عن المسرحية الكوميدية وأسلوب المسرحية التاريخية التي تدور أحداثها في العصر الجاهلي يختلف عن مسرحية تاريخية من العصر العباسي أو العثماني.
- أن يتلاءم الحوار مع الشخصية، فلغة المثقف غير لغة الجاهل، ولغة الفلاح غير لغة ابن المدينة، وكلاهما يختلف عن الجندي أو الطبيب، ولغة المثقف المتبجح بثقافته غير لغة المثقف المتواضع.
- أن يكون رشيقاً وذا إيقاع جميل، فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى، و الجمل التي ليس فيها إيقاع موسيقي جميل لا تفتن المتفرج أو القارئ، وعليه فإنه إذا لم يحفل الحوار بالموسيقى الداخلية الخفية، فإن المتفرج يضيق به مهما برع الممثل في أدائه.

[1] أحمد بالخير،المصطلح المسرحي عند العرب ،بوكيلي للطباعة والنشر،ط1999،1، ص: 119.
[2] ماري إلياس، حنان القصاب، م س، ص :175.

➢أن يكون الحوار مساعداً للممثل على الإلقاء [1].

1_ 4 المسرح العربي التأثر والبدايات :

ارتبط الإنسان العربي بذاته مند الوهلة الأولى التي احتك فيها بالآخر إلى الأخذ من الإبداعات الغربية عن طريق الترجمة والاقتباس ،إذ أن أغلب النخبة المثقفة في الوطن العربي درست في أوروبا أين شاهدت ثورة نوعية في مجال المسرح مما أدى إلى التأثر بها ،ويعد مارون النقاش أول من أسس مسرحا في منزله عرض فيه أول نص درامي في تاريخ المسرح العربي الحديث و هو البخيل لموليير ، فكانت البداية للانفتاح على وافد غربي جديد على الفن العربي والثقافة عموما ، ساهمت في ترسيخه عدة عوامل نذكر منها:

- **عامل الترجمة :**

يعد المسرح أحد منجزات الثقافة الغربية بخلاف الفنون والآداب الأخرى ،وهذا ما دفع العرب إلى ترجمة التراث المسرحي العالمي الذي يمتد رأسيا في التاريخ منذ المسرح الإغريقي وعبر العصور ثلاثة آلاف سنة، وأفقيا على مستوى لغات مختلفة ،فانهمكوا في ترجمة النصوص من كل اللغات وسائر العصور التاريخية .

إذن تعد الترجمة الأداة السحرية التي ربطت جسور تواصل المتلقي العربي بالفن المسرحي الغربي وسط غياب النموذج المسرحي في التراث العربي ،حيث لعبت دورا بالغ الأهمية في ازدهار المسرح العربي منذ بداياته وذلك من خلال الجهود التي قام بها الرواد منذ بداية اكتشافهم لهذا الفن فقد " قاموا بترجمة النصوص المعروفة في الريبرتوار العالمي بعد أن أقلموها مع ذوق الجمهور فأضافوا مقاطع شعرية وغنائية وغيروا في الشخصيات

[1] فرحان بلبل،أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي،المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق،وزارة الثقافة،ط2.ص120.

والمواقف وعربوا الأسماء وهذا ما فعله اللبناني سليم النقاش(1884-؟) حين ترجمة مسرحية "هوراس"لكورناي وعرضها عام 1868تحت اسم "مي"[1]؟

لقد دفعت الترجمة بالمسرح العربي إلى محاولة النهوض و البحث عن هوية مستقلة من أجل تأصيله والبحث عن ملامحه التراثية بغية الكشف عن مساحات أدبية موروثة والتحاور معها أو إعادة إنتاجها مسرحيا.

- **عامل الإ قتباس:**

ارتبطت بدايات المسرح العربي وميلاده بعامل الاقتباس،إذ يعد أن" أول من أدخل الفن المسرحي في البلاد العربية مارون النقاش اللبناني الذي اقتبسه من ايطاليا حين سافر إليها في سنة 1841 ،وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة ،وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية البخيل العربية عن موليير وذلك في أواخر سنة 1847"[2].

لقد عد بعض الباحثين القياس هو البداية الفعلية الأولى للتأليف و الإبداع ،وذلك لأن " ظاهرة الاقتباس هي التي عرفت عندنا بصفة خاصة ،أما الترجمة فقليلة نسبيا ،ولعل ذلك يرجع إلى رغبة المقتبسين...في أن تتوفر لهم حرية أكثر تهيئه للخلق والإبداع في المستقبل ،كما حدث لبعض مسرحيينا الذين بدأوا مقتبسين ثم تحولوا إلى مؤلفين "[3].

وعليه لقي الاقتباس رواجا كبيرا في الساحة الفتية المسرحية في الوطن العربي ويتجلى ذلك في طرق الأداء التمثيلي وأشكال التجسيد الفني من خلال الإعداد والاقتباس، إذ أن الأعمال المقتبسة أكثر من النصوص والتجارب المسرحية العربية " بل إن أول نص

---

[1] ماري إلياس ،حنان القصاب حسن،المعجم المسرحي ،م س،ص:46

[2] عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،دار الفكر العربي،دط،دت،ص17.

[3] أبو الحسن سلام،حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ،مركز الإسكندرية للكتاب ،ط2، 1993،ص:62.

مسرحي يؤرخ لبداية المسرح العربي هو " **أبو الحسن المغفل**" معد عن إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ،وبعد النقاش اقتبس أبو الخليل القباني عام 1884م مسرحية " **لباب الغرام**" أو **الملك** "**ميترايدات**" عن مسرحية ميتريدات لراسين ،ثم أخذوها عشرات الكتاب المسرحيين العرب ، فأعدوا واقتبسوا مسرحيات كثيرة عن نصوص حكائية أو روائية أو ملحمية أو مسرحية من التراث العربي أو الغربي"[1].

ثانيا _ فن التمثيل :

2_ 1 نشأة فن التمثيل :

التمثيل في المسرح هو تصوير الواقع مهما كان دقيقا ، يخضع بشكل أو بآخر لنوع من الأسلبة أو الشرطية"[2] فالتمثيل هو استنساخ للواقع عن طريق عملية الإيهام .والممثل هو الركيزة الأساسية في خلق العالم المتخيل وتحقيق الإيهام ونوعيته من خلال شكل أدائه و"حرفيته في محاكاة الشخصية المسرحية عن طريق التعابير الفيزيولوجية والشعورية"[3].

بدأ فن التمثيل عند الإنسان قديما كأداة للتعبير و الإفصاح عن جملة من الرغبات المكبوتة عن طريق المحاكاة التي تعد أساس الإبداع التمثيلي ،وذلك من خلال تحول كل الطقوس بمرور الزمن من هدفها الباطني السحري لتصبح أعمالا فنية استعراضية جوهرها طقسي "فالإنسان البدائي كان يعيش مغامراته منتصف النهار في الصيد ،وعند غروب الشمس يجتمع مع زعماء القبائل مشكلين دائرة يتوسطها لهيب كبير من النار فيبدأ كل منهم بالرقص وأثناء ذلك يحاكون أو يمثلون كل ما قاموا به فترة عملية الصيد إلى جانب محاكاة عملية الصيد نجد آخرين يرتبطون ارتباطا روحيا بطقوس طوطمية يؤدونها في غالب

[1] علي عواد،الجريمة والعقاب ،قراءات في الخطاب المسرحي العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،الأردن ،ط1،2000، ص:15.

[2] ماري الياس وحنان القصاب، م س، ص :147.

[3] حمادة إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،دار المعارف،1985،ص80 .

الأحيان كانت عن.آلهتهم التي يعتقد كل فرد منهم أنه قد توحد مع آلهة وهذا التوحد هو الرغبة في منح القوة على الصيد الوفير "[1].

لذلك عد أرسطو المحاكاة غريزة طبيعية لدى الإنسان الذي يشعر بالمتعة المطلقة وهو يؤدي أعمال الآخرين "حيث في بعض الأحيان نحاول الظهور بشكل مختلف عن الواقع الذي نعيشه وغالبا ما تريد أن نعيش حياة أشخاص آخرين في أفكارنا إلا أننا لا نجسد ذلك في الواقع "[2] فالتمثيل هو عمل يقوم به شخص واحد أو مجموعة من الأشخاص من أجل محاكاة وتقليد أشخاص آخرين أو موقف لغرض وهدف معين .

2_2 العوامل المساعدة على ظهور الفكر المسرحي والفن التمثيلي:

من أهم العوامل المؤثرة في ظهور الفكر المسرحي وفن الأداء التمثيلي مايلي:

- **الفضاء السياسي لليونان:**

والمتمثل في الانفتاح السياسي والديمقراطي فقد كانت أثينا رائدة في المجال الديمقراطي الذي يعتبر فضاء مثاليا لازدهار الثقافة والفكر ،وخاصة المسرح منه باعتباره فنا جماهيريا بامتياز. ضف إلى ذلك أنه لم يحدث أي تصادم بين الفكر السياسي والفكر الدرامي في تلك الفترة بسبب أن منظري الفكر الديمقراطي والسياسي هم ذاتهم منظروا الفكر الدرامي الذين انطلقوا من فكرة أساسية وهي أن الفردية لا تنتج إلا رأيا واحدا وآمنوا بضرورة إشراك الشعب اليوناني في الحكم ,وهذا ما يتفق مع الفكر المسرحي الذي يعتبر أن الحوار أهم ميزاته .

- **الإستعداد الفطري :**

وهو جانب مهم لا يمكن إغفاله, فلقد ظهرت البواكير الأولى لأدب التمثيل اليوناني في أشعار هوميروس التي تميزت بالحوار والسرد القصصي مما جعلها تترسخ في ذهنيتهم,

[1] ينظر :عبد الناصر خلاف ، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي ، منشورات السهل،2009،ص:23.
[2] أرسطو،فن الشعر، إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،1974، ص:24.

إضافة إلى الفلسفة اليونانية خاصة عند أفلاطون و أرسطو و سقراط الذي ابتدع الفكر الديالكتيكي أي المعرفة عن طريق الجدل والحوار[1] و" الديالكتيك صراع بين فكرتين تولد عنهما فكرة ثالثة مختلفة بنفس الطريقة التي يخلق بها الحوار الفرصة في المسرح لبروز موقف جديد" [2] .

- **الأساطير :**

والعامل الثالث هو دور الأساطير باعتبارها تعبيرا تلقائيا بين الإنسان والطبيعة إذ تحمل في طياتها فكرا دراميا ،متضمنا معان فلسفية عميقة وحكما بالغة ، وهذا ما يتضح بصورة جلية في أعمالهم الأدبية الخالدة.

2_3 المبادئ الأساسية لفن التمثيل:

- **عملية الخلق وتحقيق التقمص الروحي والخارجي :**

يرى ستانيسلافيسكي أن مهمة الممثل الأولى تتجسد في ضرورة خلق حياة النفس الإنسانية وتحقيق التقمص في فن التمثيل مثلما نشأت ضرورة ذلك عند أرسطو وكبار الكتاب الواقعيين ، ورغم انه يرى أن بلوغ ذلك الهدف على خشبة المسرح صعب المنال إلا انه "يعتبر أن السعي الحثيث إليه هو الذي يفتح أمام الموهبة آفاقا جديدة ، ومجالا حرا للإبداع ،ومعينا لا ينضب للعمل وقوة الملاحظة ودراسة الناس والحياة ، وبالتالي التهذيب والكمال الذاتي" [3].

- **الصدق الفني المسرحي:**

يبدأ الفن حسب أرسطو بتحويل موجودات الحياة إلى ما يخيل أنه في عداد الممكن ،أي أنه يصور سمات الموضوع العامة من وجهة نظر الإمكانية، وعليه فإن ستانيسلافيسكي يرى أن الصدق المسرحي يختلف عن الصدق الحقيقي في أنه صدق فني يفترض اختيار ما

[1] انظر:خليفة بولفعة،محاضرات في مقياس أدب التمثيل،جامعة محمدالصديق بن يحي جيجل،2016، ص ص :7/6.

[2] محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية،الشركة المصرية العالمية للنشر، ونجمان، القاهرة، ط1،1994، ص:7.

[3] قسطنطين ستانسلافسكي،إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر:محمد زكي. العشماني ،مراجعة جرين خشبة،دار الهنا للطباعة ،1983، ص:6

يعبر عن الجوهر فقط،"[1] وبالتالي فإن الفارق بين الصدق الفني و اللافني هو الفارق نفسه الموجود بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية ،فالأخيرة تصور كل شيء أما الأولى فتكتفي بتصوير الشيءالجوهري "[2] من خلال هذا نستخلص أن ستانسلافيسكي يدعو إلى تحقيق مبدأ الصدق التام في التمثيل وهو ما أشار إليه إريك بنتلي في كتابه نظرية المسرح الحديث قائلا:"على الممثل أن يؤمن بكل شيء إيمانه بالصدق...أن يكون على وعي بالصدق دائما وكيفية العثور عليه...لابد من تطوير حساسيته الفنية بالصدق...صدق الدافع الإبداعي الداخلي ،الذي يجاهد للتعبير عن نفسه...".[3].

وعليه فإن الإيمان الحقيقي للممثل بالدور الذي يقوم به يساعده على التجسيد والأداء والمعايشة الصادقة له، وهو المعنى الأساسي الذي ألح عليه ستانسلافيسكي في إعداد الممثل قائلا:" لا تنسى نفسك أبدا وأنت على منصة المسرح ،واللحظة التي تفقد فيها نفسك وأنت على المنصة هي اللحظة التي تجسد فيها عن الحياة في دورك حياة حقيقية ،ويبدأ فيها التمثيل المصطنع المبالغ فيه ولذلك فمهما فعلت ومهما أسند إليك أدوار فلا ينبغي أن تسمح لنفسك بأي استثناء للقاعدة التي تقضي باستخدام مشاعرك أنت،إذ أن مخالفة هذه القاعدة عمل يعادل قتل الشخصية التي تقوم بتصويرها ،لأنك تحرمها روحا إنسانية نابضة ،هي المنبع الحقيقي لحياة الدور".[4]

- **<u>مبدأ الفعل والفاعلية</u>:**

وهو الشيء الذي يقوم عليه الفن وفن الممثل يقول ستاسيلافيسكي :"ينبغي أن نفعل على خشبة المسرح الفعل والفعالية أي أن نفعل على الخشبة داخليا وخارجيا " إن مقولة الفعل السيكوفيزيولوجي لكونستانتين في صيغته ما هي إلا تأكيد على مقولة أرسطو الشهيرة في فن الشعر محاكاة الفعل بالفعل.ذلك لأن التشخيص الدرامي للأحداث والوقائع يتطلب اللجوء إلى التصوير الحركي لهده الأوضاع التي ترسم جمالية العرض المسرحي من خلال الأداء التجسيدي التمثيلي المحاكي والمقلد لمسرح الحياة إذ أنه :"يمكن أن يستغني العرض

---

[1] المرجع نفسه ، ص: 11.

[2] ستاسيلافيسكي، إعدادالدور المسرحي، منشورات وزارة الثقافة السورية، ،1983ص:464 نقلا عن إعداد الممثل ص:11.

[3] إيريك بينتلي ،نظرية المسرح الحديث،تر:يوسف عبد المسيح ثروت ،دار الشؤون الثقافية العامة ،العراق ،1986،ص221

[4] *قسطنطين ستانسلافسكي ،إعداد الممثل ،م س،ص:235.*

المسرحي عن الكلام ، لكنه لا يمكن أن يستغني عن الحركة مهما تقلص دورها في العرض.."[1].

ونظرا لأهمية حركة الممثل وفاعليته على خشبة المسرح ،أصبح تدريبه وإعداده في نظر الدارسين المسرحيين جزء أساسيا في العصر الحديث ،حيث يقول الباحث حسن المنيعي:" لقد كان الجسد وتعبيره دوما قضية أساسية بالنسبة لجماليات العرض ،ففي نطاق هذه اللغات يصبح جسد الممثل كما يقول "باتريس بافيس:"جسدا ناقلا يتوق إليه المتفرج ويرغب فيه بل يستيهمه ويندمج فيه ..."[2] ومنه فإن الفعل الدرامي للممثل وفاعليته هي أفضل وسيلة لتوصيل مقتضى الأفكار إلى المشاهد ، وهي الدليل الذي يتجاوب معه.

- **<u>الموهبة الفنية:</u>**

الموهبة غريزة إنسانية واجب صقلها على حد قول العالم النفساني إبراهيم ماسلو:"الموهبة هي طاقات تطالب باستغلالها رغبة في كل شخص لتحقيق ذاته والموهبة الفنية ميزة تجمع بين الإرادة الإبداعية والقدرات المكتسبة والشجاعة الكافية التي تخلق منها ممثلا موهوبا قادرا على استيعاب غرض وفكرة المؤلف مما يمكنه للتألق على خشبة المسرح ،ذلك لأن التمثيل ليس مجرد محاكاة سطحية ولا رصيدا جاهزا من الحركات والأفعال بل هو عملية خلق فني تترجم أفكار المؤلف إلى حياة وحركة وفعل.

وإذا كانت الموهبة شرط لا غنى عنه في فن التمثيل ، فإن هناك شروط عديدة أخرى لا يمكن الاستغناء عنها أهمها الثقافة الواسعة المتنوعة للممثل، لاسيما منها مجالي المسرح والفنون وهو ما أوصى به ستانسلافسكي ممثلي فرقته قائلا :" كن أنت نفسك في كل دور

[1] ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، م س،ص:269.

[2] حسن المنيعي ،الجسد في المسرح ،مطبعة ألطوبيرس للطباعة ،ط2،للمغرب،دت،ص:15.

تؤديه ولكن كن مختلفا في كل مرة ،فمادامت بنيتك مختلفة هي الأخرى يجب أن تختلف وكذلك سلوكك وإحساسك بالقيم[1]"

[1] قسطنطين ستانسلافسكي،إعداد الممثل، تر:محمد زكي. العثماني ،مراجعة جرين خشبة،دار الهنا للطباعة ،1983،ص:98

- **مبدأ الخيال:**

يعد الخيال عنصر أساسي في العمل الفني خاصة لدى الممثل ،فهو جزء لا يتجزأ من أدائه التمثيلي،وذلك بانتقاله من الحقيقة إلى جملة من الأوهام أو حالات متخيلة كثيرة " فدور الممثل يبرز في لحظة تناسي النص المسرحي وتناسي المخرج ليكون وحده على خشبة المسرح حيث يكون سيد الحركة والكلمة فينقلنا من عالم ذاتي خيالي إلى عالم خارجي ركحي بواسطة لعبه الدرامي الذي يتكئ على الجانب الجسدي والفكري والنفسي"[1]، فالخيال يخلق ما هو موجد وما يمكن أن يوجد ونعرفه في الواقع .

ونظرا لأهمية الخيال لأي ممثل ناجح فقد حدد ستانسلافيسكي نهجا عمليا لتعليم الخيال وتحفيزه للممثلين في مختبرات التدريب إذ "يعتقد أنه يجب على الممثلين أن يصدقوا باحتمالية الأحداث في حياتهم للخاصة ،قبل أن يتمكنوا من تصديق الأحداث على خشبة المسرح ،وقد كان يعرف الطريقة الأولى للتعبير عن الحياة الانفعالية الصادقة للشخصية تكون من خلال الملاحظة والخيال واستخدام الحواس وأن يستدعي الممثل ويجذب الانتباه إلى كل شيء يواجهه ليكشف جوهره الحي والطريقة تسمى الذاكرة الانفعالية ، وهي عملية يختار بها الممثل الانفعالات من خبرات حية مشابهة لتلك الشخصية "[2] .

كما حدد الباحث هايزجوردن في كتابه التمثيل والأداء المسرحي مجموعة من العناصر التي تعمل على خلق الخيال والتخيل لدى الممثل نذكر منها مايلي :

- الحقيقة نفسها أي مثيرات حقيقية .
- حقيقة الوهم.
- الحقيقة المتذكرة أي الخبرة المستدعاة في عين العقل.
- الحقيقة المؤلفة وهو خلط للأجزاء المختزلة في الذاكرة."[3]

---

[1] نوال بن إبراهيم ،ديناميكية التلقي لدى المخرج والممثل ،مجلة عالم الفكر ،العدد الأول ،سبتمبر 1996،ص64.

[2] شاكرعبد الحميد،الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،2009،ص:49.

[3] هايزجوردن، التمثيل والأداء المسرحي، تر: محمد سيد، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي،ط 1،1992، ص:87.

وعليه نخلص إلى أن الترابط العلاماتي بفعل ما يحصل على الخشبة في خيال الممثل وحركته وتلقائيته ، وبين خيال المتلقي المتحفز هو الذي يعطي القدرة على الاستمتاع أو النقد الجمالي والفكري للعرض وفعاليته.

- **الصوت والإلقاء:**

يعد الصوت ظاهرة طبيعية ،توجد لدى الإنسان،ويستخدمها في وسائل الاتصال والتفاهم والتوصيل،إذ يحتاج الصوت الإنساني إلى تشكيل ودراية وتعلم،ذلك أنه يدخل في باب الأدوات التواصلية التي يراعى فيها أن تكون على وفق اشتراطات علمية دقيقة وخاصة للممثل المسرحي "[1] .

إذ تتطلب بنية الأداء الصوتي لديه أن يعبر عن معاني الكلمات، والجمل الدرامية من خلال تحميلها مشاعر وأحاسيس تنتج من تفسيره وفهمه للمعاني الدرامية المقصودة، فالصوت الجاف لا يعد وسيلة اتصال فاعلة لنقل مشاعر وأحاسيس الأفراد من فرح وألم وغضب...الخ ، لذلك يتعرض الصوت الإنساني إلى التعديل حسب الأدوار والشخصيات من خلال التدريبات المكثفة، لأن الإلقاء مسألة غاية في الأهمية بالنسبة للأداء التمثيلي .

يعد الإلقاء في التشخيص الدرامي الرابط بين الباث والمتلقي في المسرح ،" وهو فن لفظ النص المسرحي ومقوماته مهارة نطق مخارج الحروف وحسن استخدام نبرة الصوت ونغمته وشدته وسرعة الكلام ، وهو من العناصر الأساسية التي تساعد على تحقيق الإيهام ، وفي يومنا هذا صار الإلقاء وتمارين الصوت جزءا هاما من مناهج التعليم وإعداد الممثل".[2]

[1] انظر:علي عبد الحسين الحمداني،عبود حسن المهنا،التواصلية في أداء الممثل المسرحي، ص:104.
[2] انظر:ماري إلياس ،حنان القصاب حسن،المعجم المسرحي ،م س،ص ص:61،62.

- **التركيز:**

يعد التركيز أداة استراتيجية في التشخيص الدرامي، انطلاقا من تركيز الممثل عند قراءته للنص المسرحي،ثم مع إدراكه وأدائه للدور ثم تركيزه مع محاكاته وتجسيده للشخصية المسرحية لينتقل في تركيزه بعد ذلك إلى دائرة العرض مع الشخصيات المتواجدة معه في العمل على خشبة المسرح .

إذن فالتركيز يعتبر بمثابة عملية استقراء للأحداث المسرحية قبل وأثناء العرض"لذلك عندما يكون للخيال علاقة بتركيز الممثل لإيجاد حقيقة الحدث واكتشافها فليس هناك حدود فيما يتعلق بكيفية سحب هذه الحقائق "[1].

لذلك يتطلب الأداء التمثيلي عند المحاكاة والتقليد العمل بمبدأ التركيز على مواقف وزمان ومكان الحادثة إذ لابد للممثل أن يركز انتباهه بشدة لأنه يتفاعل أثناء تجسيده للدور مع غيره من الممثلين،وذلك ليبلغ درجة الإيهام بأنه لا يمثل بل يقوم بالدور الحقيقي.

وحتى يتسنى له ذلك يجب عليه التركيز والاستماع للممثلين ....والتفاعل مع الأحداث بشكل جيد، و يتطلب ذلك انتباه كبير على كل لحظة بدلا من ملاحظة الهدف وانتظار ما ينتج عنه ،لأن هذا الانتباه يشير لدى الممثل ردود أفعال محفزة بفعل تدخل العقل فيسترجع جملة الأحاسيس والانفعالات وكيفية ممارستها وتطبيقها ، وهذه العملية ككل تساعد الممثل على انتقاء أحداث معينة من مخزون خبراته وتجاربه الحياتية ثم يعيد إنتاجها وتوظيفها في إطار إثراء الدور"[2].

[1] هايزجوردون، التمثيل والأداء المسرحي ،تر:محمد سيد ،وزارة الثقافة ،المهرجان القاهرة الدولي ،ط1، 1992،ص:92.
[2] نبيل راغب ، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون ،ط1، 1996، ص:165.

4_2 مراحل تطور فن الأداء التمثيلي:

- **البدايات الأولى للأداء التمثيلي:**

يرى الباحثون أن فن التمثيل بدأت بذوره الأولى في الطقوس الدينية ، انطلاقا من أن مختلف الفنون عند كل الشعوب بدون استثناء، ترجع في أصولها الأولى إلى مشاعر دينية ووجدانية، فقد بدأت ملامح التمثيل الأولى عند الإغريق على شكل رقصات وحركات إيقاعية يؤديها الممثلون في الطقوس والاحتفالات الدينية التي يصاحبها بعض التراتيل والحوارات " ففيها يتحرر الناس من مقاييس ،المكانة والرتبة والسن ،والوضع المالي ويتصلون مع بعضهم البعض،ويشتركون حتى في المكان المقام عليه[1] .

وقد اعتمد الأداء التمثيلي عند الإغريق على قوة الصوت وجماله وحسن تلوينه مع بعض الحركات البهلوانية والاستعراضية ،كما تنوع التمثيل عندهم إلى نوعين مهمين هما **(التمثيل التراجيدي) و(التمثيل الكوميدي)** من خلال الثالوث الإبداعي لكتاب المسرح الاثنين العظام وهم : "سوفوكليس" و "يوربيدس" و "اسخيلوس" و "ارستوفانيس".

وعليه فإن نشأة التشخيص الدرامي في المجتمع اليوناني كانت مرتبطة بالقصائد الحماسية والأغاني والرقص مع مجموعة الجوقة أثناء إقامة العيدين الرسميين على شرف إله الخمر "ديونيزيوس" ، ومنه كان لتلك الطقوس دورا بارزا في الخروج من القيود الصارمة واستنبات فن تمثيلي جديد بفروعه المختلفة.

تعتبر أغنية الديثورامبوس آخر مراحل تطور الشعر الغنائي الذي نشأت منه التراجيديا ،مما يؤكد أن التمثيل هو ولادة طبيعية للشعر الإغريقي ، وكان أول من أدخل عنصر التمثيل هو المؤلف المسرحي "تيسبيس 534ق م" ثم جاء" اسخيلوس 525-456ق م "الذي يستحق الريادة الحقة حيث قلل من أهمية الجوقة وزاد من عدد الممثلين إلى اثنين، واعتمد على النص الدرامي ووظف الأقنعة والملابس إلى أن ظهر "سوفوكليس" 497-496 ق.م الذي جعل من عدد الممثلين ثلاثة.

[1] الاحتفال ينظر: صالح سعد،الأنا _ازدواجية الفن التمثيلي ،سلسلة عالم المعرفة ،العدد 274،الكويت، 2001،ص:80.

وبصورة عامة نقول إن ما ميز التمثيل في هده الفترة ظاهرة المبالغة والتي كانت ضرورة من الضرورات التي يتطلبها التمثيل آنذاك، كما أنها عرف من الأعراف المتفق عليها، إذ نجد أن الممثلين يبالغون في تكبير حجومهم بحيث كانوا يعملون على حشو منطقة البطن من الأمام ،ومنطقة الأرداف من الخلف في سبيل إثارة الضحك من قبل المتفرجين ، كما يبالغون بنعالهم العالية و الكوثوريوس،و أقنعتهم المرتفعة الأوانكوس مع اهتدائهم إلى ضرورة الصوت الجهوري والإلقاء المفحم والحركة الأسلوبية للتلاؤم مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانوا يعملون فيها.[1]

- **التمثيل عند الرومان :**

لقد كانت الإضافة الجديدة التي تحققت في فن التمثيل مع المسرح الروماني وهي إشراك المرأة ضمن جميع النشاطات والعروض المسرحية بالإضافة إلى تمثيل الكوميديات الموسيقية والتمثيليات الإيمائية في صيغ مسخرة لإبراز بطولات الشعب الروماني والمعارك العنيفة التي يخوضها.

- **التمثيل في العصور الوسطى**

أما في العصور الوسطى فقد تغير فن التمثيل بسبب تغير المفاهيم الفكرية والأدبية لارتباطها بالكنيسة التي أغلقت حالة النشاط الفني من خلال تلك السيطرة التي وضعتها على شكل العرض المسرحي الذي كان قائما آنذاك فلم تترك مجالا لخلق الإبداع واكتشاف المواهب وتنوع أساليب الممثلين حيث اكتست الأساليب والعروض المسرحية طابعا مختلفا شكلا ومضمونا.

- **التمثيل في عصر النهضة والعصر الحديث:**

وبعد تلك النكسة الكبرى التي عرفها فن التمثيل تغيرت أحواله مع حلول عصر النهضة واستعاد مهمته في عملية التسلية والتشويق للجماهير فكانت النهضة " ولادة ثانية للروح المنسية وازدهار للنشاط الإبداعي ..."[2].

[1] ينظر: كمال الدين ،مدخل لفنون المسرح ، مركز الاسكندرية للكتاب ،د،ط ،2007، ص:80.

[2] شلدون تشيني ،المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية ،ترجمة حنا عبود ،ج1 ،المعهد العالي للفنون المسرحية، مكتبة الأسد ،1988، دمشق، ص:251.

وتعد الكوميديا ديلارتي أو الملهاة المرتجلة أهم شكل تمثيلي اشتهرت به الحركة المسرحية في ايطاليا إذ أصبحت تقنياتها على الرغم من بساطتها كقاعدة أساسية ومرتكز لجميع العروض في المسرح الحديث،وعلى العموم فإن فن التمثيل شهد خلال هذه الفترة تغيرات جذرية كثيرة على مستوى أشكال العروض المسرحية. وبرزت أسماء كبيرة لممثلين تركوا بصماتهم على مر العصور المسرحية مثل بيرباج 1567-1619 الذي استطاع أن يجسد بابداع عال شخصية مثل هاملت ،لير، عطيل وكذلك دفيد جاريك 1717-1779 الذي عد من أعظم ممثلي انجلترا في ق18 و اندموندكين 1787-1833- الذي جاء بعد جاريك بحوالي نصف قرن .

في حين نجد أن التمثيل في القرن 18 أصبح فيه الممثل هو العنصر الرئيسي في العمل المسرحي،وظهر مبدأ تصنيف الممثلين إلى مراتب ،فهناك ممثلين للأدوار الرئيسية وممثلين للأدوار الثانوية وممثلين لأدوار المجموعات،كذلك اعتمد الممثلون في هذه الفترة على خبراتهم الخاصة وكانت معظم مشاهد المسرحية في مقدمة المسرح حيث يقف البطل في المركز ومن حوله يتجمع الآخرون من الممثلين ،وكذلك يتوجه الممثل بخطابه باتجاه المشاهد مباشرة ولا يوجهه إلى الممثلين فلا يعطي ظهره إلى الجمهور أثناء التمثيل ويستعين بالصراخ والتأويل للتأثير عليه ، مع استخدام الأثاث والديكور على الخشبة في تلك الفترة .

لكن التمثيل في ق19 أصبح مختلفا وذلك من خلال توظيف الممثلين لكل أركان خشبة العرض بدلا من المقدمة ،مع ظهور مبدأ الإيهام بالواقع واللجوء إلى الوقفات الصامته الطويلة أثناء التعبير عن الموقف العاطفي والانفعالي ، كما أولى المهتمون لفن الأداء التمثيلي بالدقة التاريخية في تجسيد المناظر و الديكورات المجسمة،واعتماد قوانين التعبير المسرحي في الربط بين العواطف والأفكار بأجزاء جسم الممثل المختلفة .

في حين نجد أن التمثيل في القرن 20 شهد متغيرات واكتشافات فنية مسرحية جديدة مثل المسرح الرمزي ،المسرح العبثي، المسرح الوجودي، المسرح الملحمي...وكل مدرسة لها طريقة تمثيل خاصة بها مما تعددت أساليب التمثيل وأشكاله ومناهجه فظهرت في هذا العصر ثلاث اتجاهات مهمة أولها الاتجاه التمثيلي المشبه للعمل المسرحي بالصور الحياتية والمقترب من الإيهام الواقعي،والثاني الاتجاه التقدمي وفيه يكون معبرا عن الصفة المسرحية وبعيدا عن الحياة ،أما الثالث فهو الاتجاه التمثيلي الذي يجمع مابين الاتجاه الأول والثاني.وعليه صار فن أداء التمثيل علم قائم بذاته له مفكريه ومنظريه وأسسه وقواعده ونظمه ،بل صار ينهج منهجا خاصا به.[1]

2_5 فن التمثيل في المسرح العربي:

لم تعرف الشعوب العربي فن المسرح منذ الأزل مثلما عرفه المجتمع الإغريقي والروماني ، إذ لم يتحمس العرب لمحاكاة الدراما الإغريقية على الرغم من احتكاكهم ونقل العلوم الفلسفية عنهم ،لأن نصوصهم الدرامية كانت تصور تلك الصراعات الخيالية للآلهة ، وقصص الحب الخرافية بين الإنسان والآلهة .

لكن سرعان ما تغيرت نظرتهم لفن المسرح خاصة مع تطور فنون الأدب والشعر والمسرح ،هذا الأخير الذي اتخذ أشكالا مختلفة ،وتطورت أساليبه وتغيرت موضوعاته، بحيث أصبح اللبنة الأساسية لمعالجة قضايا وأمراض المجتمع .فقد جاء على لسان مارون النقاش الذي كتب مسرحية " **البخيل**" وهي أول نص درامي في المسرح العربي ، عرضت في بيته وكان ممثلوه هم أفراد عائلته قائلا:" إنها مملوءة من المواعظ والآداب والحكم والإعجاب لأنه بهذا الفن تتكشف عيوب البشر فيعتبر النبيه ويكون منها حذر ،ويكتسب منها الناس التهذيب لأنهم يتعلمون ألفاظا فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة..." [2]

[1] مراح مراد ،الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح ، مذكرة ماجستير، جامعة وهران ،2014، ص ص:17/16

[2] علي عقلة عرسان ، وقفات مع المسرح العربي ، منشورات اتحاد الكتاب ، ط1، 1996، ص:45.

لقد لعب الطابع الاحتفالي و الفرجوي للشعوب العربية دورا كبيرا في تكوين وتأصيل النص المسرحي العربي، فقد " عرف العرب القصاصين ،وعرفوا الراوي الذي يمثل الممثل الفرد ،حيث كان أداؤه يدخل في إطار دراما الممثل الأوحد (mono Drama)"[1] .

وعليه فقد حوى تراث العرب منذ جاهليتهم " فنونا عديدة منها فن المسرح الذي عرفه العرب من خلال المراسيم الأدبية التي كانت تعاصر موسم الحج ،حيث يأتي الناس ويلقون قصائدهم ،وملاحمهم وقصصهم التي تضمنت أفكارا درامية ،توشك أحيانا أن تكون حوارا تمثيليا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة "[2].

إن تلك الأساليب الاحتفالية القديمة لم تكن خاضعة لنظام ولا لدراسة إنما القصاص أو الحكواتي بخبراته الحياتية يقوم بعملية السرد مباشرة دون تحضير أو إعداد لفرجة مسرحية ،ومع ذلك فإن ذلك الطابع الاحتفالي المغروس في أصل الشعوب العربية مكن رواد المسرح العربي من تحقيق نجاح ملموس في قولبة المسرح وتغيير نهجه بعد أن كان متمثلا بالمسرح الغربي.

[1] عبد المجيد شكري ، فنون المسرح والاتصال الإعلامي ، ص:21

[2] عز الدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري،(دراسة نقدية) الجزائر، 2007،ص:31.

الفصل الأول

الفصـــــل الأول

الظّـاهـــرة المسرحيّـةالجـزائـــرية بين الكتابة والتمثيل

الباب الأول:فن المسرح في الجزائر :

المبحث الأول:التأسيس والتأصيل في المسرح الجزائري بين الكتابة الفردية والجماعية

- **ميلاد المسرح الجزائري.**
- **عوامل ظهور الفن المسرحي الجزائري**
- **اتجاهات الكتابة المسرحية في الجزائر**
- **الكتابة الفردية في المسرح الجزائري.**
- **الكتابة الجماعية في المسرح الجزائري:**

المبحث الثاني: مسار الكتابة المسرحية في الجزائر

- **الكتابة المسرحية الجزائرية في فترة الاستعمار.**
- **الكتابة المسرحية الجزائرية بعد الاستقلال.**
- **تقنيات الكتابة المسرحية الجزائرية.**
- **موضوعات الكتابة المسرحية الجزائرية.**
- **مصادر ومرجعيات الكتابة المسرحية الجزائرية.**
- **لغة الكتابة المسرحية الجزائرية.**
- **تعدد لغة الخطاب في النص المسرحي الجزائري.**

الباب الثاني: فنّ التمثيل في الجزائر .

المبحث الأول : أشكال التعبير في فن التمثيل الجزائري

- **الخيال الظل القوال**
- **القراقوز. المداح**
- **الفارس لشعبي. الحلقة**

المبحث الثاني: مرجعية تقنيات الأداء التمثيلي في المسرح الجزائري

- **التكوين بسيدي فرج .**
- **المعهد الوطني لفن التمثيل والرقص (برج الكيفان) .**
- **مسرح الهواة.**
- **المدارس والمناهج الأروبية الحديثة**

تمهيد:

يعدّ المسرح من أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان وأنبلها جميعا، ذلك لأن الحياة في حقيقتها هي المسرح الأول والناس كلهم يؤدون أدوارا مختلفة وما تحول أحداث المسرح من الواقع إلى الخشبة سوى امتداد للحياة نفسها،فالمسرح مرآة المجتمع والأمة وعصارة الجمال لديها.ولا نكون مبالغين إذا قلنا أن الكتابة المسرحية أيضا من أصعب الفنون التي مارسها الإنسان،ذلك لأنها اللبنة الأساسية والحافز الأول لنجاح واعتماد واهتمام أي عمل فني مسرحي من قبل المشاهد.

إن المتتبع لمسيرة الكتابة الدرامية الفنية الجزائرية يجده كغيره من المجتمعات لجأ إلى التجربة المسرحية منذ ما قبل الاستعمار الفرنسي،والملاحظ أن المصادر التي تناولت الكتابة المسرحية الجزائرية دراسة وتحليلا وتمحيصا قليلة،لكننا سنحاول في هذا الفصل ومن خلال ما توفر لدينا من مراجع أن نمر بلمحة عن مسيرة الكتابة المسرحية في الجزائر، ثم نسلط الضوء بالدراسة على مسرح عبد القادر علولة باعتباره قامة من قامات المسرح الجزائري و أحد الأقلام اللامعة في المجال المسرحي التي تعاطت مع الكتابة المسرحية الجزائرية .

وأهمية هذا الفصل تكمن في معرفة مسار كتابة النص المسرحي الجزائري وتقنيات تأليفه، مصادره وموضوعات ولغة كتابته،لنميز من خلاله خصائص الكتابة المسرحية الجزائرية وما تقاسيه من أزمات في المشهد المسرحي الجزائري.

الباب الأول:فن المسرح في الجزائر

المبحث الأول:التأسيس والتأصيل في المسرح الجزائري بين الكتابة الفردية والجماعية

1_ ميلاد المسرح الجزائري:

لقد تأسست أول فرقة مسرحية مع مطلع العشرينات بالجزائر خلال سنة 1912، تحت اسم "**جمعية الآداب والتمثيل العربي**"،إلا أن من أرّخوا للمسرح الجزائري خلال هذه الفترة يرجعون النشأة الأولى إلى زيارة فرقة التمثيل المصرية " **لجورج أبيض**"* للجزائر، حيث قدمت مسرحيتين وهما"**صلاح الدين الأيوبي**"و"**ثارات العرب**" للكاتب نجيب حداد،غير أنّها لم تحض

بالحفاوة والإقبال المطلوبين وذلك لأنها كانت باللغة العربية الفصحى التي لا يحسنها سوى فئة قليلة من الناس آنذاك.و مع ذلك فقد كان لتلك الزيارة وقع حسن لدى بعض الجزائريين ممن استهواهم فن التمثيل، حيث برزت للوجود نتيجة تلك الزيارة نصوص مسرحية لجمعية "**الآداب والتمثيل العربي**" أبرزها "**خديعة الغرام**" من تأليف رئيسها الطاهر "**علي شريف** "ومسرحية "**الشفاء بعد العناء**" ذات الفصل الواحد.

إلاّ أنّ أوّل مسرحية جزائرية كتبت وهلّل لها الجمهور الجزائري وعرضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية مسرحية "**جحا**" التي ألفها **سلالو علي(علاّلو)** وفي رواية لابن شنب علالو ودحمون[1]، ولقد أشار علولة إلى ذلك قائلا: " النجاح الذي حققته مسرحية "**حجا**" كان في مستوى آمالنا لقد قدمنا منها ثلاث عروض مسرحية بقاعات مكتظة بالجمهور وأمام هذا النجاح الكبير وجدتني انتهي من كتابة مسرحية" **زواج بوعقلين**" كوميديا من ثلاث فصول وخمس مشاهد،أنتجت في 26 أكتوبر 1926،هنا ملاحظة لابد من الإشارة إليها لدورها في

*ولد جورج الأبيض، ماي 1880 بلبنان من مؤسسي المسرح العربي بالشرق العربي كان له دور كبير ف النهوض بالمسرح بمصر مع بداية القرن العشرين قدمت فرقته المسرحية التي أسسها العديد من المسرحيات التي طاف بها بلدان عربية وأجنبية.

ينظر: إدريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب النشر و التوزيع، وهران، ص:28.

[1] . S .Ben Cheneb (Léàtre Arabe d'Alger) .revue Africaine ,N°77 ,P76

ميلاد المسرح الجزائري ،انطلاقا من هذا التاريخ ومن هذه المسرحية كانت بدايات رشيد قسنطيني ، الذي أصبح فيما بعد ممثلا متألقا وأيضا كاتب بخيال واسع كبير"[1].

تعدّ مسرحية "**جحا**" من الناحية التاريخية النواة والمحاولة الأولى لتأسيس النشاط التمثيلي في الجزائر ،حيث يقول باشطرزي عن هذه المسرحية ومؤلفها زميل دربه :" ساهم علالو في نشر الوعي وسط الشعب الجزائري العريض ، واحتضن الجمهور العرض لأنه لأول مرة يسمع و يتفرج عرضا مسرحيا بلغته التي يفهمها...وضع علالو الحجر الأولى لمسرح جزائري ،واستطاع أن يخلق بلغته عادات مسرحية في أوساط الجماهير الجزائرية..."[2].

إلاّ أنّ **عبد الله الركيبي** يؤرخ لنشأة المسرح الأدبي في الجزائر بصدور مسرحية "**حنّبعل**" **لأحمد توفيق المدني**" سنة 1948 ومسرحية " **النّاشئة المهاجرة**" **لصالح رمضان** سنة1949 [3]، أما **محي الدين باشتارزي** " فيرجع ظهوره إلى حوالي عام 1921 وهو العام الذي برزت فيه فرقة جورج أبيض الجزائر"[4].

غير أنه وحسب رواية **لمحجوب اسطنبولي** " فإنّ الأمير خالد الجزائري أسّس في سنة 1911 ثلاث جمعيات مسرحية مثّلت المسرحيات التالية: " **المروءة والوفاء** " لخليل اليازجي و" **مكبيث** " لشكسبير ومسرحية" **براد السم**"[5].

---

[1] ALLALOU l du thèâtre algèrien-Cahier du C.D.S.H.Universitè d'Oran Centre de recherche et d'information documentaire en science sociale et humain N°09 .1982.P16.

[2] نور الدين عمرون،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، 2006،باتنة ،الجزائر،ص:92.

[3] محمد مصايف،النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي،المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1984،2،ص:193.

[4] *MEhiReddine Bachetarzi .mémoires .Préface de saadedinne Benchéme .Alger .1969.page 43.*

[5] ينظر :إدريس قرقوة،الظاهرة المسرحية في الجزائر،م س، ص:34/33.

2_ عوامل ظهور الفنّ المسرحي بالجزائر :

لقد استطاع رواد المسرح الجزائري تذليل جميع العقبات والمساهمة في ميلاد مسرح جزائري ،اعتبارا من أنه كان لزاما علي المثقفين والمهتمين محاكاة التطورات الحاصلة في فرنسا وأوروبا بوجه عام والإفادة من كل ذلك وفق ما تقتضيه مصلحة المجتمع الجزائري،حيث كان لهذه العوامل الخارجية دورها وأثرها في استنهاض العوامل الداخلية وتحريكها لاستكمال عملية تأسيس المسرح الجزائري،ومن هذه العوامل التي ساعدت على ظهور الفن المسرحي الجزائري نذكر ما يلي:

1.التأثر بالحركة المسرحية للمستوطنين الفرنسيين بالجزائر[1].

2.توجيه الكتاب والأدباء الجزائريين عناية خاصة بالكتابة المسرحية واعتبار المسرح أسلوب للتنوير والتربية وإيقاظ الهمم.

3.الأصداء التي ترددت عبر أرجاء البلاد لزيارة فرقة التمثيل المصرية لجورج أبيض للجزائر مع بداية العشرينيات من القرن العشرين.

4. دور المدارس العربية التي ظهرت وانتشرت بعد تأسيس حركة الإصلاح وتجذّرها في الواقع الثقافي الجزائري، فقد كان كل مدير مدرسة عربية أو أحد معلميها المستنيرين بكتب مسرحية*[2] ليمثلها التلاميذ،إما بمناسبة انتهاء السنة الدراسية أو بمناسبة المولد النبوي الشريف أو بمناسبة أخرى.

5.دور جمعية العلماء المسلمين مع مطلع عقد الثلاثينيات للقرن العشرين في تحفيز كتابتها على الاهتمام بالكتابة المسرحية أمثال أحمد توفيق المدني ،محمد العيد آل خليفة، رضا حوحو، وغيرهم وغيرهم."وتحت ظل الجمعية أسست الأندية كنادي "التقدم"لصاحبه الطيب

---

[1] المرجع نفسه،ص:35.

[2]* لم يبق من هذه النصوص المسرحية نص مدون فكلها نسيت وأهملت بسبب عدم التوثيق للاعتقاد أنّها ليست ذات أهمية أو قيمة أدبية كما أنّ بعضها مثل بدون كتابة نصها وإنّما جاء تمثيلها على سبيل الارتجال والكتابة الجماعية.

العقبي ولا ننكر ما لهذه المؤسسات من فوائد على الأدب فأنشئت فرقا للتمثيل المسرحي أخذ الكتاب والشعراء يزودونها نصوصا يضعونها حينا ويترجونها أحيانا"[1].

6.وجود جمهور مسرحي متتبع للحركة المسرحية منذ نشأتها خلال المراحل الأولى لنشأة المسرح الجزائري.

7.نشأة وتأسيس مجموعة من الجمعيات والنوادي الأدبية التي تبنت المسرح وفن التمثيل قاعدة نضالية لانطلاقها، منها جمعية "**الآداب والتمثيل العربي**"سنة1921، وفي وهران تأسست جمعية " **إخوان الأدب**" سنة1936، وفي نفس السنة تأسست في سطيف جمعية "**السعادة لإحياء فن التمثيل العربي**" وفي قسنطينة تأسست جمعية "**محبي الفن**" التي كان كاتبها محمد النجار، وقد وضعت هذه الجمعية جوائز مختلفة لمن يسهم بأحسن رواية عربية للتمثيل"[2].

8.ظهور نخبة هامة من الممثلين المسرحيين،الذين شدّوا انتباه الجمهور منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري بمسرحيات جيدة، وأدوار جادة ،وأسلوب هزلي وسخرية،اتّبعه كثير منهم أمثال: رشيد قسنطيني ،وسلالو علي، ومحي الدين باشتارزي.

9.دور الصحافة التي أسهمت في نشر بعض النصوص المسرحية ، كما رصد تحركات الفرق المسرحية الجزائرية وكوادرها من الممثلين الذين بلغت شهرتهم الآفاق ولقيت عروضهم استحسانا لدى غالبية الجمهور الجزائري.

---

[1] محمد الطمار ،تاريخ الأدب الجزائري،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،1981، ص:433.

[2] أبو القاسم سعد الله ، دراسات في الأدب الجزائري الحديث،الدار التونسية للنشر والتوزيع والمؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ،1985، ص:120/119.

3_ اتجاهات الكتابة المسرحية في الجزائر:

❖ الإتّجاه الأوّل (المسرح الشّعبي):

عكف هذا الاتجاه على كتابة النصوص المسرحية وتمثيلها بتوظيف اللّغة **العاميّة** (الدارجة) أو ما أطلق عليه اسم "**المسرح الشعبي**"* وذلك لأنّه ظلّ لصيقا بالشعب منذ نشأته في لغته ومواضيعه وأهدافه، فقد تناول هذا الاتجاه الدرامي القضايا الاجتماعية في نصوصه المسرحية كالزواج والطلاق والاختلاط وأماكن العمل وغيرها بأسلوب من السّخرية والهزل في التأليف والإضحاك في الأداء كان الغرض منها الإصلاح الاجتماعي مع تحقيق انتشار هذا الفن وحضوره الدّائم، لذا كان يسميه الكثير من الباحثين"**بالمسرح الضاحك**"*.

يقول مصطفى كاتب عن هذا النوع المسرحي: " إنّ المسرح الشعبي بقي بعيدا عن رجال الأدب حتى أنّ بعض هؤلاء حينما جرّبوا الكتابة لم تكن نصوصهم صالحة لتقدم لذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب والمجلات..."[1]، إذ أنّ أصحاب هذا الاتجاه عايشوا الواقع الاجتماعي وأدركوا طبائع المجتمع الجزائري، وأصغوا إلى لهجاته ومعاناته فجاءت نصوصهم المسرحيّة ناطقة باسمه ، وممّن يمثل هذا الاتجاه نذكر: رشيد القسنطيني، وباشتارزي، وعلالو علي.

إنّ من أبرز نصوص المسرح الشعبي الجزائري التي احتضنها الجمهور وحضيت بانبهار الفئات الشعبية نذكر منها لرشيد القسنطيني ما يلي: " **العجوزوالعجوزة** "،"**عميل البوليس**" "**عايشة وباندو**" ، " **زدعليه** "،" **اللّه يسترنا** " **آش قالوا**"، ومن مسرحيات باشطارزي:

---

*المسرح الشعبي:هناك تسمية المسرح الشعبي théâtre populair وهي الأوسع وهناك تعبير مسرح الشعب théâtre du peuple والمسرح للشعب théâtre pour le peuple .تبلورت فكرة المسرح الشعبي كردّة فعل على المركزية في الثقافة وفي المسرح وعلى توجه المسرح البرجوازي إلى النخبة ،وقد ارتبط ظهور مفهوم المسرح الشعبي وتبلوره في نهاية القرن19 بالوعي الأيديولوجي الذي رافق الحركات العمالية إبان الثورة الصناعية وتشكيل النقابات في الغرب،وبالرغبة في استعادة الطابع الاحتفالي الذي كان عليه المسرح في الماضي.

ينظر:ماري إلياس وحنان القصاب حسن،المعجم المسرحي،م س ،ص:279/278.

*المسرح الضاحك: في الأشكال الشعبية يتم الإضحاك عادة من خلال الحركة...أو الكلام (اللعب بالألفاظ استعمال كلمات غريبة).وقد تولدت عن هذه الأشكال صفات إضحاك GAG معروفة ومنمطة تقوم على المبالغة والتكرار

انظر:المرجع السابق،ص:469.

[1] مصطفى كاتب، مجلة الستار،المهرجان الوطني للمسرح المحترف ،ع4، جويلية 1996، ص:02.

"**بني وي وي**"،" **زد عيط** " ،" **الحاجة حليمة**" **نقابة العاطلين**"...الخ. بالإضافة إلى المسرحيتين " **فاقو**" و" **الخونة**" اللّتين نالتا نجاحا منقطع النظير في جميع أرجاء البلاد بالمناطق التي زارتها الفرقة وقدمت عروضها بها.[1]

❖ **<u>الإتجاه الثاني(المسرح الديني التاريخي)</u>**:

انبثق هذا الاتجاه من رحم الحركة الإصلاحية خاصة جمعية العلماء المسلمين حيث اعتبر أصحابه أنّ توظيف اللّغة العربيّة "الفصحى" في التّأليف المسرحي والأداء التّمثيلي ضرورة تعمل على تدعيم مجهود العلماء، ووجود اللّغة العربية وإثراءها،كما تعمل للمحافظة على الهوية الجزائرية العربية الإسلامية ،إذ عكف أصحاب هذا الاتجاه على الإلمام بماضي الأجداد وتسجيل بطولاتهم وأعمالهم الجليلة ومآثرهم ، سعيا إلى تخليدها و إيقاظ النفوس بها.

ومن الذين برزوا في هذا الاتّجاه نذكر **أحمد توفيق المدني** الذي ألّف مسرحية "**حنّبعل**" التي تناول فيها شخصية البطل القومي القرطاجي حنّبعل الذي وقف ضد مطامع روما وحاربها ببسالة خلال الحرب البونيقية الثانية قبل216ق م ، حيث تمجّد المسرحية الوطن وتقدّس الكفاح وتنشد الحرية ، فقد جاء على لسان حنّبعل قوله:" اعملوا على مقاومة اليأس والقنوط ، ووحّدوا صفوف الأمة ونظّموا المقاومة ،فالأعداء لن يتركوكم تستريحون،إنّ طغيان

روما سيمضي، وسيمضى من بعده كل طغيان ولا حياة إلاّ للأمم الشّاعرة بوجودها، المجاهدة في سبيل حرّيتها، والمحافظة على كيانها ووحدتها"[2].

[1] ينظر :إدريس قرقوة،الظاهرة المسرحية الجزائرية، ص: 50/48.

[2] أحمد توفيق المدني ،مسرحية حنبعل ،نقلا عن إدريس قرقوة،الظاهرة المسرحية الجزائرية،م س،ص:52.

لقد كتب المؤلف المسرحية بلغة عربية فصحى تميل إلى الخطابية في الصّيّاغة، حيث نجد الدكتور عبد الله الرّكيبي يصف المسرحية قائلا: " تبقى المسرحية رائدة في مجالها وموضوعها وفي محتواها في فترة عرفها هذا اللّون من المسرحيات الأدبية المكتوبة بلغة عربية فصحى راقية وجميلة".[1]

يضاف إلى هذا النّوع الدرامي مسرحية "**يوغرطة**" للكاتب **عبد الرحمان ماضوي** والتي ألّفها سنة1952 ،وحاول من خلالها إجراء عمليّة إسقاط تاريخي للصّراع الذي يخوضه الشّعب الجزائري ضدّ فرنسا ومطابقته لصراع يوغرطة مع الرّوم ،فاستدعاء الكاتب وغيره من الأدباء البطولات الخالدة للشخصيات التّاريخيّة إنّما كان ذلك رغبة في صنع وخلق جيل على نفس الطّراز على حدّ قول الكاتب البوصيري عبد الله :" استدعاء الشخصيات الخالدة ،يتم تحت الرغبة في خلق جيل مماثل إلى القيم والمثل السّامية التي تتحلّى بها تلك الشخصيات التاريخية،فمثل هذه الوظيفة تتطلّب استعدادا ثقافيّا،وقدرة على تحمّل مشاق البحث والتنقيب والاستقصاء"[2].

وفي هذا السّياق لاستلهام التّاريخ العربي والإسلامي نذكر مسرحيّة "**بلال**" للشّاعر **محمد العيد آل خليفة** ، وهي أوّل نواة شعريّة عدّها الدّارسون نقطة تحوّل في مسار الكتابة المسرحيّة الجزائريّة من أمثال الدكتور أبي العيد دودو الذي "يرى في هذه المسرحية – بلال– نقطة تحوّل في تاريخ المسرح الجزائري لا لأنّها أوّل عمل شعريّ متكامل في هذا المجال فحسب وإنّما لأنّها عبّرت عن اتجاه جديد تجلّى في مضمونها التّاريخي إلى جانب النّاحية الدّينية والتّربوية "[3].

وفي العموم نجد أنّ الكتابة المسرحيّة في هذا الاتّجاه الدّيني التاريخي أنتج مجموعة من الفرق المسرحية من أبرزها فرقة " **المهذّبية**" **للطاهر شريف،** وفرقة "**التّمثيل العربي**" **لمحمّد**

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث،(1930_1974)،ص:212.

[2] عبد الله البوصيري،حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري،طرابلس ،ط1، 1984،ص:64/63،نقلا عن إدريس قرقوة،الظاهرة المسرحية في الجزائر ،م ،س،ص:56/55.

[3] عبد الله الركيبي،تطوّر النّثر الجزائري الحديث،م س ،ص:220.

منصالي ،إلاّ أنّ ما يمكن تسجيله على هذا النّوع المسرحي الذي اتّخذ من اللّغة العربيّة الفصحى قلما في كتاباته الدرامية لم يحض بالإقبال المناسب من طرف المتلقيين الجزائريين إلاّ بنسب قليلة من المستمعين ممّا أدّى إلى إحداث تراجع في سيرورة المسرح الجزائري.

4.الفنّيات الإبداعيةالأحادية والجماعية في الكتابة المسرحية الجزائرية:

تمهيد:

إنّ الكتابة المسرحيّة تختلف من النّاحية الفنّية والجمالية عن الكتابة لغير المسرح، وذلك نظرا لخصوصية الفنّ المسرحي الذي حين نكتب له يجب أن ندرك أنّ هذا الإبداعي ينبغي أن يتحوّل إلى عرض مجسّد على الخشبة، فالكتابة المسرحيّة " بالمعنى الشائع للكلمة في مجال المسرح هي عملية صياغة نصّ مكتوب يخضع لقواعد التّأليف المسرحي الّتي تأخذ بعين الاعتبار تحوّل النّص إلى عرض، من هذه القواعد و جود الحوار والإرشادات الإخراجية وتوزيع دخول وخروج الشخصيات وتطور الفعل الدرامي من بداية إلى النّهاية والتّقطيع إلى فصول ومشاهد أو لوحات وغير ذلك."[1]

إنّ رهان حياة المسرحية وروحها مرتبط بالعرض المسرحي الذي يمنحها التجدّد والتّواصل فالتّأطير الجيّد للبناء الدرامي بالحرص على الابتكار الجمالي للشّخصيات والتّكفّل الجيد باللّغة والحوار...و الإبداع المتميّز على المستوى التّقني والفنّي، ليتجسّد في أفضل الصّور ضمن العرض المسرحي لتكتمل صورة الخطاب المسرحي وفق ما يأمل الجميع...

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي، م س، ص ص:367/366.

إذ أنّ طيلة المسار التّقدمي للفن المسرحي كان ثمّة تغيير وتطوّر انبنيا على أنقاض ما شيّد وأسّس سابقا،وكان ثمة تجديد وتطوير مستمر لعناصر التأليف المسرحي:"وفي كل هذا التطوّير كان الكاتب هو مدار الحركة المسرحية وهو بطل التجديد ، وهو الذي يحتلّ مكان الصّدارة في العرض المسرحي"[1].

لقد اتخذ التّأليف أو الكتابة المسرحية في الجزائر شكلين من الكتابة وهما الكتابة الفردية والكتابة الجماعية، وسنتطرق إلهما في هذا المبحث لنتعرّف علي الشّكلين ونقف على الفنّيات الإبداعية الأحادية والجماعية ونسلط الضوء على محطّات التأسيس ونبرز معالم التجديد في التأليف الجزائري في مسيرة رواد المسرح الجزائري.

1 _ الكتابة الفردية(التأليف الفردي)في المسرح الجزائري:

الكتابة الفردية في المسرح هي شكل من أشكال التّأليف المسرحي يقوم بها كاتب أو مؤلّف واحد ملمّ بقواعد التأليف الدرامي و مضطلع بمهمّة إبداع نص مسرحي يحمّله أفكاره ورؤاه وتوجّهاته...وإذا أردنا استعراض رأي كاتب من روّاد المسرح العربي فلن نجد أفضل من رأي ألفريد فرج في غزارة إنتاجه وتفرّد إبداعه ، إذ له رؤى خاصّة عن المسرح والتأليف حيث يقول:" المسرح يشتبك مع الأفكار المعاصرة والجدل المعاصر له ، ويعيد طرح دعواه دعوى المجتمع بصيغة المؤلف،أو بإسهامه...المسرح تعبير عن وجدان عام ، وفكر عام وهو أحد أساليب التعبير ...المسرح منبر للتعبير الجميل وأداة من أدوات التّنوير..."[2].

[1] فرحان بلبل ،النّص المسرحي الملمة والفعل،منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003،ص:12.

[2] ليلى بن عائشة،بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع،مذكرة دكتوراة ،جامعة وهران،سنة 2011/2010.ص:263 .

إنّ الدّارس للمسرح على امتداد الوطن العربي يجد أنّه كانت و لا تزال هناك مبادرات فرديّة لكتّاب ومؤلفين مبدعين متميّزين لخلق مسرح عربي أصيل وفعّال في بيئته التي ينطلق منها ، ففي ظل الرّغبة الملحة في الاستقلالية عن الآخر والحاجة الملحة في إثبات الذات والبرهنة على القدرة في الخلق والإبداع ، سعى فنّانون بفنّيات فردية في البحث عن ابتكار خلاّق للنّص المسرحي،**على حدّ تعبير محمد الكغاط*** وذلك بالإطّلاع الواسع والاستيعاب الواعي لحركة هذا الفن في العالم، ودراسة الواقع الاجتماعي،السياسي، والثقافي،...الذي ينبغي أن يولد منه المسرح العربي، وبدؤوا بطرح تساؤلات ، تسهم في تحسين الرؤية وبلورة المفاهيم بشكل أ فضل انطلاقا من الجزء ليصلوا إلى الكل.

ولا بد من الإقرار بأنّ الكتّاب المسرحيين هم الذين حملوا لواء التغيير في أصول المسرح لأنّهم كانوا محور الظّاهرة المسرحيّة في كل عصر، والتّجريب الذي يبدأ مع المؤلف المسرحي كحامل فكر يكون أكثر عمقا وفكرا وارتباطا بالأصول،فهو تجريب متّصل بالجذور المسرحيّة وغير منقطع عنها "[1].

إنّ الجزائر كغيرها من البلدان العربية اتخذت هذا النّهج إذ انطلق هذا الفن في بواكيره الأولى من حصيلة مبادرات فردية ، فلقد سلكت الكتابة والتأليف المسرحي الجزائري منحى تصاعديّا وذلك بسبب الظّروف التي تعيشها الجزائر، ممّا فرض ضرورة مواكبة هذا الفنّ للواقع المعاش للفرد في المجتمع الجزائري، حيث كانت البداية مبكّرة لكنّها فرنسيّة بحتة.

* محمد الكغاط:كاتب وناقد مسرحي مغربي أسهم بشكل كبير في إثراء السّاحة المسرحية والفنية المغربية بنتاج إبداعي مميز،كما خلف دراسات نقدية عديدة أضاءت للمسرحيين الرؤية النّقدية في التعامل مع فن المسرح من بينها :كتاب المسرح و فضاءاته، بنية التأليف المسرحي في المسرح المغربي من التأسيس إلى الثمانينات..كما أبدع مرتجلات مسرحية كان لها الدور الكبير في تلخيص رؤيته التنظيرية والنّقدية لفن المسرحي.

[1] عبد الفتاح رواس قلعة جي:سحر المسرح ،منشورات وزارة الثقافة ،دمشق،2007،ص:70نقلاعن ليلى بن عائشة ،بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع،م س،ص:258.

غير أنّ الانطلاقة الحقيقية كانت بمسرح ينفرد ببدايته الثّوريّة، حيث كان أداة للنّيل من المستعمر ولفت انتباه الشّعب الجزائري لدسائسه ونواياه، بل حمل رسالة المقاومة الشّعبيّة، وحرّض على الثّورة قبل اشتعالها ، ولذلك قابلته السّلطات الاستعماريّة بالمنع والإلغاء تارة وبالمراقبة وتضييق الخناق على ممارسيه تارة أخرى.

ويؤكد الكاتب صالح لمباركيّة* رسوخ هذا الفنّ وتأصّله في الجزائر بقوله :"... إنّ ملامح المسرح في الجزائر الحقّة بدأت تظهر بعد الحرب العالمية الثانية ،حيث لعب هذا الفنّ دورا هاما في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية والخرافات التي علقت بحياة الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا السّاعية إلى التّقويض كل ما يمت بصلة إلى الحضارة العربية الإسلامية في محاولة خبيثة لطمس معالم الشّخصية الوطنية"[1].

لقد كانت الكتابة المسرحية الجزائرية خاضعة لمتطلبات واقع رافض في كثير من الأحيان الكتابة الأدبية الخالصة،وهذا ما أشار إليه الكاتب مصطفى كاتب عند تحديده لسمات المسرح الجزائر قائلا:" بقي بعيدا عن رجال الأدب ،حتى أنّ بعض هؤلاء حينما جرّبوا الكتابة المسرحية ،لم تكن نصوصهم صالحة للتّقديم ولذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب والمجلاّت" [2] .

---

[1] صالح لمباركية:المسرح في الجزائر النّشأة والرّواد والنّصوص حتّى1972،دار الهدى عين مليلة،الجزائر،2005 ص:09.

*صالح لمباركية: كاتب وناقد مسرحي جزائري، أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية بجامعة باتنة تولّى عدة مناصب منها: مدير المسرح الجهوي بباتنة من سنة 1986إلى سنة 1989،ومدير المعهد العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان من سنة 1998إلى سنة 2001 ،وهو أحد الأعضاء المؤسسين للجمعية العالمية للمسرح الجامعي بلياج ببلجيكا ،وقد شارك في لجان التحكيم في عدد من المهرجانات العربية والعالمية كالمهرجان العالمي للمسرح الجامعي بالمنستير تونس سنوات (1997_1998_1999_2000_2005) ومهرجان المسرح العربي بالقاهرة سنة1994،والمهرجان الجامعي السنوي بباتنة بالجزائرموسم 2004_2005،شارك في مهرجانات عديدة من بينها مهرجان القاهرة للمسرح التجريب،مهرجان قرطاج الدولي بتونس،مؤتمر توفيق الحكيم بالقاهرة ،والملتقى الجامعي بدكار بالسينغال ،وملتقى حوض البحر المتوسط لمعاهد الفنون المسرحية بدمشق،وملتقى الفن المسرحي بأثينا ...من مؤلفاته المسرحية :الفلقة، الناروالنور ،الزلقة... ومسرحيات إذاعية ، وأوبيرات مصطفى بن بولعيد ،نشرت له الأعمال التالية:المسرح في الجزائر(النّشأة _الرّواد_النّصوص)،والمسرح فس الجزائر (دراسة موضوعاتية وفنية) الجزائر 2005.نال شهادة تقديرية من وزارة الثقافة المصرية سنة 1994وشهادة تكريم كواحد من عشرة أعلام المسرح العربي بالقاهرة سنة2000.

ينظر: ليلى بن عائشة،بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع،م س،ص ص:275/274.

2 علي الرّاعي،المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص:474.

والمؤكد أنّ المسرح الجزائري قد وضع اهتمامه على العرض المسرحي أكثر من اهتمامه على النّص، ولعلّ هذا ما يفسّر صعوبة الحصول على نصوص مسرحية ، بل ربّما لم تكتب أصلا ولم تدوّن على حدّ قول صالح لمباركية:" في كل عرض يتمّ حذف وزيادة بعض الأمور والقضايا حسب حال الممثلين وطلب الجمهور، ولم يعط للتّدوين اهتماما كبيرا من قبل المؤلفين والممثلين،لأنّ جلّ المسرحيات كانت باللّغة العاميّة، وما يمكن تسجيله هو عناوين المسرحيات وملخصاتها فقط...وهذا حسب شهادة (علالو) إذ أشار إلى أنّ التمثيل يعتمد على الارتجال،والنّص المسرحي مرتبط بالعرض..وقد أثّر ذلك على فقدان النّص المسرحي وضياعه وخاصّة المسرحيات المقدّمة باللهجة العامية،و أيضا المسرحيات الأولى المقدّمة باللغة العربية لم تدوّن ولم تطبع ولم نعثر لها على أثر"[1] .

وعليه فإنّ الكتابة المسرحيّة الفرديّة في بدايتها الأولى لم تأخذ بالشّكليات الرّسمية ولا بقواعد التّأليف المسرحي،إذ أنّ الذين اضطّلعوا بمهمّة التأليف الدرامي لم يكونوا أدباء " فعلالو ومحي الدين باشتارزي ورشيد القسنطيني لم يتخرّجوا من المدارس العليا ، بل هم فنّانون مارسوا المسرح عن طريق الهواية .وهذا ما يفسّر ظهور المسرح في الجزائر من خلال العرض،وليس من خلال النّص المقروء ،ويمكن أن نستثني النّص المسرحي الّذي كتبه ابراهيم دانينوس بعنوان :"**نزهة المشتاق وغصّة العشاق في مدينة طرياق في العراق**" حيث يعتبر أوّل نص درامي* عربي حديث عرف طريق النّشر على الطّباعة الحجرية في 1847 بمدينة الجزائر"[2].

1 صالح لمباركية،المسرح في الجزائر(النشأة و الرواد والنّصوص حتى سنة1972)ص:46.

[2] مخلوف بوكروح،المسرح والجمهور دراسة سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره ،ص:14.

*هذا النص اكتشفه الأكاديمي البريطاني فيليب سادجروف ، حيث عثر عليه بمكتبة اللغات الشرقية بباريس ،وهو أقدم نص مسرحي عربي جزائري أشارت إليه صحيفة الأوسط في عددها الـ 25 مارس 1990 لرقم 4435، النّص المسرحي الذي جاء تحت عنوان "نزهة العشّاق وغصّة المشتاق في مدينة ترایاق بالعراق" لمؤلفه إبراهيم دانينوس وهو جزائري من مدينة الجزائر يرجع هذا النّص إلى سنة 1848 .

ينظر: إدريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر، م س، ص:24.

انتهجت الكتابة المسرحية الجزائرية نهجا رشيدا ومتّزنا في ظلّ سياسة تفرض عليها الالتفاف للواقع و تجسيده ما أمكن، أثمرت سلسلة أعمال في مستوى التّحوّلات التي عرفتها الجزائر إلى غاية السّبعينيات، وقد حدّد الباحث بوعلام رمضاني أهداف المسرح الجزائري في هذه المرحلة من حيث الكتابة الدرامية إلى" تقديم سيرة الأسلاف...وتحدّي الاستعمار الفرنسي الّذي حاول طمس الشّخصية الوطنية ،ويعدّ محي الدّين باشطارزي من المسرحيين الذين ساهموا في بعث هذا الاتجاه إلى جانب توفيق المدني وعبد الرحمان جلالي ومحمد الصالح رمضان"[1].

إضافة إلى تلك الجهود الفردية نجد مبادرات إبداعيّة أخرى اتّجهت نحو المسرح التّحرري مثل المسرحيّات:"**أبناء القصبة**"و"**الخالدون**" لعبد الحليم رايس و"**الصحراء**" لمحمد فضلاء و"**الجثة المطوقة**" لكاتب ياسين و"**احمرار الفجر**" لآسيا جبار.

لقد عانى المسرح الجزائري كغيره من المسارح العربية ممّا يسمّى أزمة النّص المسرحي، ممّا قاد بالكثيرين إلى الّترجمة والاقتباس بحجّة غياب النّص الدرامي المقنع،إذ يشخّص الباحث أحمد منور هذه الأزمة بقوله:"إنّ أزمة النّص المسرحي تطرح نفسها بحدّة وربّما تأتي في مقدّمة المصاعب التي يعاني منها المسرح ،ويتحمّل الكتّاب والأدباء أكبر المسؤولية في هذه الأزمة،إذ يلاحظ أنّ هؤلاء قد انصرفوا انصرافا كليا لكتابة القصة والرواية و الشعر ولم يولوا أدنى اهتمام لكتابة المسرحية والسيناريو،ولعلّ وضعية المسرح نفسها بما هي عليه من ضعف هي التي صرفتهم عنه ،ولعلّ صعوبة الكتابة للمسرح لها دور في انصرافهم، وما ينشر بين الحين والآخر يشهد على ذلك"[2] .

[1] بوعلام رمضاني،المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب،ص:43.
[2] المرجع نفسه ، ص:38.

إلاّ أنّ هذا لا يعني انعدام الكتابة و التّأليف في فنّ المسرح لكن فقط المبدعين فضّلوا عليه فنونا أخرى ، ومع ذلك _ كما أسلفنا بالذكر _ وجدت نصوص مسرحيّة ولكنّها لم ترق إلى مستوى طموحات المسرحيين " فالملاحظ أنّ النّصوص القليلة التي تنشر غير صالحة للتّمثيل من النّاحية العمليّة،حيث تغلب عليها السّطحية في معالجة الموضوع أو الذّهنية التي قد تصلح للقراءة لا للتمثيل ، وتفتقر إلى الحوار المتقن،والتوتر الدرامي الذي يشدّ المتفرج إليه ويدفعه إلى متابعة الأحداث بانتباه ، و هو أساس العمل المسرحي وقوامه، بالإضافة إلى الثغرات الفنية الأخرى التي تظهر عندما يراد تحويل هذا العمل من كلمات فوق الورق إلى عمل فني يتحرك فوق خشبة المسرح،وهذا ناتج بدوره عن بعد الكتّاب عن المسرح وجهله بأصوله وقواعده الأساسية"[1].

لكن رغبة الرّواد المبدعين الجزائريين في بناء مسرح جزائري حقيقي نابع من عمق المجتمع ونابض بقلب الجماهير الجزائرية، دفع بهم إلى البحث عن كتابة درامية متميزة ، ولعلّ الكاتب المسرحي كاكي أوّل مؤلّف بادر إلى البحث عن الخصوصية في المسرح لكنّه ليس _حتما_الوحيد إذ جاءت بعده مبادرات فرديّة أخرى تبنت ذات الفكر التأسيسي.

2_ الكتابة الجماعية(التأليف الجماعي) في المسرح الجزائري:

يعرّف الإبداع الجماعي حسب المعجم المسرحي بأنه:"أسلوب في تحضير العرض المسرحي يقوم على مشاركة مجموعة من الأشخاص متعددي المواقع والإمكانات "كاتب ، مخرج، دراماتورج ، سينوغراف ، ومجمل الممثلين العاملين في المسرح "[2]،كما أنّه " لا يستند على مبدأ توزيع المهمّات التقليدي،وإنّما يقوم على المشاركة في كافة تحضير مراحل تحضير العمل"[3]، وعليه فإنّ الكتابة الجماعيّة في المسرح يتقاسمها مجموعة من المؤلفين يتشاركون في إبداع عمل درامي واحد وإن اختلفت أرؤاهم وأفكارهم ، وهذا ما قد يعكسه النّص المسرحي.

[1] المرجع نفسه،ص ص:38/39.
[2] ماري إلياس وحنان القصّاب حسن،المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص:1.
[3] المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

إنّ عوامل حبّ الإبداع وروح المشاركة والتفكير بشكل جماعي وتبادل المعارف والخبرات كانت سببا حتميا لخلق هذه الآلية الإبداعية المسرحية،ويؤكد الكاتب والمنظر العربي "**سعد الله ونوس**" في معرض حديثه عن المحاولات المتكررة والمتتالية للبحث عن صيغة عربية خالصة للمسرح،أنّ التأليف الجماعي هو وجه من أوجه البحث التي يقوم بها عدد من المخرجين العرب،ولمسة من لمسات إبداع جمالية جديدة تفترق عن السائد أحيانا،وتتصادم معه أحيانا أخرى مشيرا إلى أنّ[1] " البحوث التي قام بهما هؤلاء المخرجون،إنما تندرج في هذا البحث الدّائب عن مسرح له خصوصيته المحلية ، وله في الوقت ذاته قيمته الإبداعية. طبعا اتخذ هذا البحث دروبا عديدة ، وجرب أشكالا كثيرة ،منها استقاء نص التراث ومسرحته ،ومنها الإفادة من أشكال الفرجة المعروفة وتوظيفها في سياق عرض مسحي حديث، ومنها التأليف الجماعي ،وكل هذه المحاولات أغنت مسرحنا..."[2]

من هنا يستنتج الدّارس للمسرح العربي أنّ هذه المصادر تؤكّد حقيقة خوضه لصيغة الكتابة الجماعية حيث " عرفت ضمن توجّه التّجريب* والتّجديد اعتبارا من الستينات...وقد كانت في بعض الأحيان وسيلة للخروج من مأزق غياب الكوادر المختصة وعدم توفر نصوص مسرحية ملائمة"[3].

---

[1] انظر:ليلى بن عائشة،بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، م س، ص:316.

[2] سعد الله ونوس،الأعمال الكاملة ،ج3 ،ص:456.

* التجريب في المسرح: هو إصرار على الفعل المسرحي البديل الذي يحدث اللّغة والرّؤيا والذّوق والصّورة والحركة، بمناسبة لا تعطي الاعتبار إلاّ للجماعة باعتبارها وعيا يحقق وجوده في العمل الجمعي ، وفي المشاركة الجماعية المنتجة في تكوين عمل جماعي يلغي دكتاتورية المؤلف/النص الأدبي، ويلغي المخرج/نص العرض ليعطي لكل عناصر الفرجة إبداعيتها وحيويتها وشفافيتها داخل خطاب قائم على حيوية الجماعة في المشاركة وفي الإنتاج الفنّي والجمالي الدّال على فعل التّحوّل في كتابة النّص وفي إخراجه وفي تقبله.
ينظر:عبد الرحمان بن زيدان،خطاب التّجريب في المسرح العربي،ط1،مطبعة سندي مكناس،المغرب،1997،ص:8.

[3] ماري إلياس و حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، م س، ص:2.

لقد أكّد الباحثون في المسرح العربي على أنّ التّجارب الأولى للكتابة الجماعيّة كانت في لبنان وفلسطين والجزائر،" إذ من التّجارب الأولى في العمل الجماعي محترف بيروت للمسرح في لبنان الذي أسسه روجيه عسّاف(1941_) ونضال الأشقر...وفرقة الحكواتي التي يديرها في القدس فرونسوا أبو سالم وفرقة بلالين في الضفة الغربية، وفرقة الحكواتي التي يديرها في لبنان روجيه عساف، وفرقة البحر وفرقة مسرح كاراكوز التي أدارها عبد الرحمان كاكي في الجزائر"[1].

وإذا ما سلّطنا الضوء على هذا اللّون من الممارسة المسرحية في الجزائر، فإنّنا نجدها من أبرز الظواهر التي تميّز بها مسار بنائه، حيث لجأ إليها البعض كطريقة مثلى للخروج من أزمة كتابة النّصوص المسرحية المتميزة وكذا القولبة و النّمذجة ،إذ يقول "**قدور النعيمي**" _ وهو أحد ممثلي فرقة البحر_ في هذا الصدد:"لقد أعربنا منذ أن تكوّن مسرح البحر عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابة مسرحية تخرج عن الدّروب جديدة...لقد وجدت أن هذا الأسلوب هو الوحيد المؤدي إلى إثراء العمل الفنّي لأنه يعتمد الروح الجماعية والتعاون الكامل بين الفنّانين...وهي الحيلولة دون أن يكون الممثّلون ببغاوات وقردة وقراقوزات وروبوتات ذلك اشتراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا فنانين واعين ومسؤولين ونشطين " [2].

كما أنّ أصحاب هذا الاتجاه أرادوا التّجريب وتأدية دورهم في معركة البناء في المرحلة الاشتراكية "على اعتبار أنّ التأليف الجماعي هو ضرب من التضامن الجماعي ،ويشكل وحدة في الفكر والتصور، واستجابة للشّعار الذي كان سائد الأكثر من عشرين عاما (وجوب وحدة التصور والتفكير) وكانت...الفكرة في حد ذاتها إيجابية تماشيا مع مرحلة معينة تتطلّب تحاشي التشردم و...الظاهرة في عمومها مقبولة "[3] .

[1] على الراعي ، المسرح في الوطن العربي، م س، ص:476.
[2] المرجع نفسه، ص ص:477/476.
[3] حفناوي بعلي، أربعون سنة على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س ، ص:298.

وهذا ما جاء به علي الراعي في كتابه "**المسرح في الوطن العربي**" على لسان مصطفى كاتب محدّدا موقفه من تجربة التأليف الجماعي،بأنه"على الرغم من أنّ لهذا الاتجاه مبرراته الموضوعية والاجتماعية...فإنّ غياب النص المسرحي وعدم قدرة شاب صغير_في إشارة إلى فرق الهواة من الشباب_ على كتابة مسرحية كاملة بمفرده،هما السببان الرئيسيان لظاهرة التأليف الجماعي"[1].

في الأخير نقول إنّه يصعب الحكم على مدى نجاح أو إخفاق تجربة التأليف الجماعي في فنّ المسرح، إلاّ أنّها بالتأكيد ضرورة قبل كل شيء، وظاهرة صحية إيجابية ساعدت على تجاوز مشكلة النّص وفقدان المؤلّف ، وأسهمت في إغناء تجارب الفرق الشبّانية خاصّة منها مسرح الهواة والمسرح المحترف.

2_1 الكتابة الجماعية(التأليف الجماعي) ومسرح الهواة:

إنّ مبدأ الهواية يقوم على الميل الجارف والرغبة الشديدة، وهما كفيلان بجعل الفنان يستهين بالعقبات التي تعترض سبيله والقيود التي تكبل حيويته، فيتقدم بكل جرأة وقوة نحو بلوغ غايته متشبعا بحماس كبير وإرادة لا تفتر محققا ذاته الفنية.

وعند استعراضنا لتاريخ المسرح الجزائري نجد أنّ كبار الفنانين والممثلين الذين طبعت أسماءهم صحف تاريخ مسرحنا كانوا في بداية حياتهم الفنية هواة أحبّوا فنّ التّمثيل وأخضعوا ظروف الحياة لممارسة هذا الفن الذي ارتضوه لأنفسهم[2].

إذ يقول "**محي الدين باشطارزي**":" كنا كلنا هواة "[3] وإنّ المسرح الجزائري كان مغامرة حيث انطلق بمجموعة من الهواة (**علالو،باشطارزي،القسنطيني،علال العرفاوي**)، و(**ابراهيم دحمون**)

[1] علي الراعي ،المسرح في الوطن العربي،م س ،ص ص:479/478.

[2] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، م س، ص:138

[3] Mahieddine bachetari , mémoires tome11,entreprise nationale du livrealger,1984 :cit p17 .

إذ تعدّ هذه المرحلة الأولى مغامرة الهواة الناجحة(1926_1932)، الذين كانوا إلى جانب القيام بمهمتهم الاجتماعية يمارسون المسرح ، وأثناء أدائهم بعض الأدوار كانوا يكوّنون أنفسهم بأنفسهم ويقدمون النصائح والإرشادات لبعضهم البعض حتى لمع نجمهم بعد تقديم العديد من العروض المسرحية الناجحة[1].

لقد انطلق المسرح الجزائري كغيره من المسارح من الهواية باعتبارها الخطوة الأولى لهذا الفن ووضع لنفسه مستقبلا زاهرا بفضل ثلة من الهواة الذين كانت تحذوهم الرغبة،لا في الشهرة والمال بل في خلق مسرح جزائري مناضل وناطق باللّغة العربية،تعبيرا عن أصالة الجزائر،وكان عامل الغيرة على الثّقافة والشخصيّة الوطنيّة عامل دفع برجال المسرح الأوائل لكي يساهموا في تنمية الوعي الوطني لمناهضة الاحتلال[2] .

كما كان لمدارس جمعية العلماء المسلمين دور كبير في نموّ المسرح بالجزائر إذ تعدّ المرحلة من سنة 1949 إلى سنة 1950 الموسم الذهبي للمسرح الهاوي في الجزائر ما قبل الاستقلال حيث ظهرت العديد من الفرق منها: فرقة "**الهواة المسرح العربي**" لمحمد الطاهر فضلاء، "**مسرح الغد**" لرضا فلاقي وفرقة "**المزمر القسنطيني**" لبن دالي و"**جمعية السعايدية**" التي كانت تضمّ ولد "**عبد الرحمان كاكي**" و"**سي الجيلالي عبد الحليم** " في وهران وفرقة "**أحمد خشعي**" و"**عبد القادر علولة** " ثم فرقة سيدي بلعباس...الخ.

لكن ومع إقتراب اندلاع الثّورة التحريريّة شهدت تلك الفرق الهاوية رقابة استعمارية مشدّدة حيث ضّيقت الخناق على نصوصها المسرحية، ممّا أدّى إلى إضعاف نشاطاتها بل واختفاء الأغلب منها وهجرة البعض الآخر.

[1] ينظر:أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،1926_1989، منشورات التبيين الجاحظية ،د ط :1998، ص:41

[2] ينظر:أحمد بيوض،المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

إذ أنّ" جلّ الفرق المسرحية توقفت سواء في العاصمة أو في قسنطينة،ووهران أو في غيرها من المدن الجزائرية الأخرى نتيجة الرقابة الاستعمارية على النصوص ،والصعوبات المادية من جهة،وتزاحم الأحداث السياسية والعسكرية التي كانت تعيشها الثورة من جهة أخرى ،حيث انصرف الجمهور إلى متابعة أخبار الثورة "[1] .

إنّ ممّا لا شكّ فيه أنّ مسرح الهواة كان نتاج العديد من الظّروف الاستعماريّة، ووليد العديد من المصادر التي أوجدتها المرحلة " فمسرح الهواة قبل الاستقلال كان قد تغذى ببعض المصادر و الروافد فالهواة تخرجوا من فرق الكشافة الإسلامية،ومدارس الأحزاب الوطنية ،ومن صفوف جمعية العلماء المسلمين ومن الجمعيات الثقافية والفنية ،التي كانت تجمع بين الموسيقى والتمثيل ،وبعد الاستقلال نجد مسرح الهواة بقي دائما شبانيّا وشعبيا(عمل ، تلاميذ، مدارس، وطلبة) واهتم بطرق قضايا هذا الشعب ،وأسهم في تكوين الجمهور،وبذلك نمت اتجاهات التأليف وتنوعت النّصوص"[2].

ولكن يبقى هناك تأخر في الاهتمام بالمسرح الهاوي بعد الاستقلال حتى عام سبعة وستون تسعمائة وألف،حيث تأسس مهرجان مستغانم* لمسرح الهواة ليلمّ شمل الشباب من هواة هذا الفن[3].

أخذ مسرح الهواة "يعتمد على نصوص وكتاب مسرحيين دفعوا بتجربة الهواة قدما، من مثل (مصطفى بن عبد الحليم،وعبد الرحمان كاكي) ويعقبها (كاتب ياسين)، بعد أن كتب

[1] ينظر :أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،1926_1989م س، ص:160.

[2] حفناوي بعلي ، أربعون سنة على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ،م س،ص:2.

*مهرجان مستغانم لمسرح الهواة: يضمّ الفرق الهاوية من مختلف أنحاء الوطن لكي يتنافس فيما بينها خلال أسبوعين لنيل جوائز المهرجان...لقد ارتبط تأسيس المهرجان باسم المسرحي (بن عبد الحليم مصطفى) المعروف باسم (سمار الجيلالي)...والذي حفزه على العمل من أجل إحداث مهرجان لمسرح الهواة في الجزائر بالتعاون مع (ولد عبد الرحمان كاكي) و(عبد القادر بن عيسى) وعلاوة علي(ابن المكي)و(الحاج الغالي بوضياف)،وظلت فكرة تأسيس المهرجان في ذهن (سي الجيلالي)،الذي راح بعد الاستقلال لتنفيذها رغم وجود الكثير من العراقيل والمعارضة لإقامة مثل هذه التظاهرة الثقافية... رأى المهرجان النور في عام 1967،حيث تكفلت به الكشافة الإسلامية ثم الإتحاد لوطني للشبيبة الجزائرية تحت قيادة جبهة التحرير الوطني .

ينظر :أحمد بيوض،المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،1926_1989، م س، ص:160.

[3] حفناوي بعلي، أربعون سنة على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س ، ص:160.

مسرحيات بالفرنسية تحول إلى اللغة الشعبية ،وإلى جانب هؤلاء واصلت جهود شابة عندما اصطدمت بأزمة النصوص ، فقرر هؤلاء الشبان أن يعتمدوا مبدأ التأليف الجماعي"[1].

إنّ مشكلة غياب النّصوص المسرحيّة المحليّة المتميّزة خاصّة بعد خوض تجربة النّصوص المترجمة و المقتبسة وعدم تلبيتها لطموحات الجمهور المسرحي الجزائري، دفع هذا الوضع بالفرق الهاوية للأخذ بصيغة التأليف الجماعي كآلية إيجابية ساعدت على تجاوز مشكلة النص،فقد " جرّب هؤلاء مختلف أنواع لغة الكتابة،غير أنّ اللّغة العامية كان لها قصب السبق،على اعتبار أنّ المسرح الهاوي شعبي بالدّرجة الأولى، ولهذا يجب أن يستعمل لغة الشعب[2].

كما ارتبط مسرح الهواة بكتّابه، هذه الكتابة التي اتخذت في أغلبها اتّجاهات ثلاثة :اجتماعية ، شعبية وتجريبيّة،هذه الأخيرة التي جاءت نتيجة جمع حاصل للكتابة الجماعية أو جماعية التأليف ، لتعويض الكاتب الذي أصبح من المتعذر إيجاده[3].

لقد مرت الكتابة الجماعية (التأليف الجماعي) في مسرح الهواة بمراحل ثلاث وهي:

- **<u>المرحلة الأولى</u>** : مناقشة الفكرة أو الموضوع الذي يمسّ جانبا من واقع المواطن الجزائري، فلقد "كان المسرح الهاوي ملتصقا بالقضايا الوطنية في أثناء الثورة التحريرية،وفي مرحلة الاستقلال صار ملتصقا بالقضايا الاجتماعية ، مثل أزمة البطالة والبيروقراطية وأزمة المواد الغذائية وكذا أزمة المواصلات،وانحراف الشباب والمضاربة في الأسواق،إضافة إلى موضوع الثورة الزراعية، بحيث جلّ الأعمال المسرحية الهاوية بما فيها تلك المألفة الجماعية لا تخرج من حدود هذه الموضوعات" [4] .

[1] المرجع نفسه، ص:306

[2] حفناوي بعلي، أربعون سنة على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،م س،ص:406.

[3] ينظر:إدريس قرقوة، مسرح الهواة في الجزائر والمعطيات العامة المطروحة، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة،العدد25 إلى 2جوان،دورة 118،206.

[4] ينظر أحمد بيوض، ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،1926_1989م ، م س، ص:161.

- **المرحلة الثانية:** والمتمثلة في جمع الدّراسات والبحوث والوثائق المتعلقة بالموضوع المسرحي المختار،و تدوم هذه المرحلة قرابة ثلاثة أشهر.
- **المرحلة الثالثة:**ويقوم فيها أعضاء الفرقة بالتّلخيص وهيكلة الموضوع وتقسيمه إلى جانبين،الجانب السياسي والجانب المسرحي الفني، حيث يتمّ صياغة المسرحيّة وقراءتها الأولية[1].

وفي الأخير نقول إنّ النّصوص المسرحيّة لدى الهواة والّتي كتبت تحت شعار الكتابة الجماعيّة يغلب عليها الارتجاليّة والشفويّة والطّابع السكاتشي، كما أنّها تكسر النّص التّقليدي للوصول إلى الجماهير،إنّ هذه الظاهرة (التأليف الجماعي) أدّت إلى "تركيب شبه نصوص فيها الكثير من السلبيات ، كتناولها للعديد من القضايا في عمل واحد، والطّرح بصفة سطحية ومباشرة لقضايا جد معقّدة بالإضافة إلى طغيان التّكرار في المواضيع، وإهمال الجانب الفنّي القائم على دراية جيّدة بأبي الفنون والانسياق وراء الشّعارات السياسيّة الظّرفية "[2]،التي تنتهي بانتهاء أنظمتها.

[1] ينظر:حفناوي بعلي، أربعون سنة على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، ص:299.
[2] أحمد بيوض، م س، ص:165.

2_2 الكتابة الجماعية(التأليف الجماعي) والمسرح المحترف:

لقد بدا الأمر في فترة من الفترات وكأنّه لا يمكن أن يكون بين المسرح الجزائري والأوروبي أي شيء مشترك، فالدّين والتراث ومصدر الفنّ وصفته ودوره هي التي تملي أشكال التّطور،ومع ذلك يتّضح لنا أنّ تطوّر المسرح سواء الجزائري او الألماني أو الروماني قد سار في نفس الدّرب، فالانطلاقة كانت من الطّقوس الدّينية ،والمسارح الشّعبية والسّوقية وأخيرا نشوء المسرح الدرامي المحترف* في كل القارات ،فالمسرح انعكاس للرأي الشّعبي في الطّباع والأحداث الاجتماعية والظروف العامةّ " [1] .

لقد تبنى المسرح المحترف ظاهرة الكتابة الجماعيّة،خاصة في البدايات الأولى للاّمركزية المسارح بدء بمسرحية "**المايدة**" للمسرح الجهوي لوهران.إذ كانت عناصر تشكيل الاحترافيّة المسرحيّة والفنيّة تبدأ من خلال التّراكم المنهجي للتّدريب والممارسة والمعرفة ، وتوفير التّنوع للأشكال المختلفة للممارسة المسرحيّة،والتّمييز بينهما مع احترام التدرج البيداغوجي للممارسة المسرحية عبر احترافية التعليم والتوجيه"[2].

المسرح المحترف: يرى إدريس قرقوة أنّ المسرح المحترف لا يختلف عن مسرح الهواة إلاّ من حيث الممارسة المسرحية فهو في المحترف يأخذ عليه الفنان أجرا شهريا أو عينيا على العرض المسرحي المنتج وهي عند الهواية هواية ،إلاّ أن تفرغ المحترفين للمسرح أعطاه ميزة ومستوى خاص لكن هذا لا يعني أنّ مسرح الهواة يفتقر إلى المستوى الرفيع والأبعاد الفنية الجمالية ولا يفصل بين المسرحين الهواة والمحترف إلاّ الأجر و التفرغ الذي يفتقدهما الأول.

ينظر: إدريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائر،م س ،ص:107.

أما الأستاذ أحمد حمومي فيرى أنّ لفظة الاحتراف قد اكتنفها الكثير من الغموض لفترة طويلة من الزمن، فطالما ضمت مستأجر والمسرح من الممثلين، اللّفظة معناها الشّائع الكفاءة في الأدوار والتّفوق على غير المحترف،مثلهم فإذن سواعدنا في هذا المجال القول" المسرح المحترف"أو المؤساستي"

ينظر:أحمد حمومي ،ظاهرة المسرح الجزائري(تجربة وهران) أطروحة دكتوراة ، جامعة وهران ، 2008، ص:226

[1] ينظر:تمارا الكساندروفنا، بوتينتسيفا ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة :توفيق المؤذن،دار الفرابي ،بيروت،ط2، 1990، ص:30

[2] بغالية أحمد،الكتابة المسرحية بين النظرية والتطبيق،ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري،مذكرة ماجيستير،2014.جامعة وهران،ص:137.

كما أن صيغة الإبداع الجماعي ارتبطت بصيغة التجريب في المختبرات والمحترفات المسرحية، حيث يكون العمل المسرحي نتاج التقاء خبرات متنوعة، وحيث تكون مرحلة الإعداد للعرض ذاته[1] .

لقد اقترن المسرح المحترف في فترة معينة بنظام الدولة على حدّ قول الباحث إدريس قرقوة :" فمسرح الدولة الذي أصطلح عليه بالمسرح المحترف تسعى كل الدول إلى إنشاء أكبر عدد من المسارح على ترابها، والجزائر من هذه الدول التي ملكت بعد الاستقلال سبعة مسارح وطنية "[2]،ويصل عددها اليوم إلى أكثر من ذلك، ومن المسارح التي اشتغلت بظاهرة الكتابة الجماعية ما يلى:

- المسرح الوطني الجزائري " محي الدين باشطارزي"(T.N.A.) .
- المسارح الجهوية* وهي :

_ المسرح الجهوي لوهران"عبد القادر علولة"(T.R.O) .

_ المسرح الجهوي لقسنطينة(T.R.C).

_ المسرح الجهوي لعنابة "عز الدين مجوبي"(T.R.A.).

_المسرح الجهوي لبجاية "عبد الملك بوقرموح"(T.R.B).

_المسرح الجهوي لسيدي بلعباس "كاتب ياسين"(T.R.C.B).

[1] ماري الياس،وحنان القصاب حسن،المعجم المسرحي، م س، ص:*2*.

[2] إدريس قرقوة،الظاهرة المسرحية في الجزائر، م س،ص:107.

*أشارت المادة الثانية من الفصل الأول من القانون الأساسي العام للمسرح الجهوي إلى أن المسارح الجهوية هي مؤسسات عمومية ذات طابع صناعي وتجاري تتمتع بالشخصية المدنية والاستقلال المالي وتوضع تحت إشراف وزارة الأنباء،وفي الفصل الثالث حدّدت أ هداف المسارح الجهوية وحصرتها في المساهمة في إثراء وتنمية التراث الوطني الفني.
ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،1926_1989م ، م س، ص:109.

2_3_الخصائص العامة للكتابة الحماعية (التأليف الجماعي):

من خلال دراستنا لظاهرة الكتابة الجماعية (التأليف الجماعي) في مسيرة المسرح الجزائري يمكننا أن نحدّد مجموعة من الخصائص والتي تميزت بها هذه الظاهرة وهي:

- ✓ يعدّ النص المسرحي المؤلّف جماعيا مشروعا مفتوحا خاضعا للتّلقائية، يشارك في إعداده كلّ أعضاء الفرقة،عكس النص المسرحي المؤلّف فرديا الجاهز للعرض .
- ✓ إنّ الكتابة الجماعية متعدّدة الروافد، متنامية ومتّسعة في الإبداع البشري.
- ✓ يعتمد البناء الدرامي في التأليف الجماعي على الأسلوب التقريري المباشر لقضايا المجتمع،بتوظيف شخصيات واقعية بأبعادها الدرامية وناطقة باللّغة الشّعبية العامية.
- ✓ تكسر الكتابة الجماعية القواعد الأرسطية ، فلا وجود لنص مسرحي نهائي بل هناك هناك مشاريع كتابية قابلة للتطور والتغيير حسب ما تمليه ظروف العمل المسرحي.
- ✓ لا يعدّ النص المسرحي المعدّ بطريقة جماعية أدبا يقرأ أو نصا يسمع أو كتابة ثابتة، بل هو نتاج خطابات قابلة للتغيير والتطور، ومساهمات فعّالة في تشكيله.
- ✓ يسمح التأليف الجماعي بمشاركة المتلقي في إعداده وتخطيطه.
- ✓ تتجاوز الكتابة الجماعية لغة النّص المسرحي لتصبح لغة الحركة والجسد، ممّا يسهل عملية التّواصل الهادف والفعّال مع المتلقي.
- ✓ ليس النص الجماعي التأليف بنية لغوية فقط ،إنما هذا الوجود الإنساني كله في ثوابته ومتغيراته في كلّياته وجزئياته،إنه صيغة مركزة ومكثّفة من الواقع اليومي.
- ✓ إنّ تجربة الكتابة الجماعية اعتمدت على اللغة الشاملة كأداة تجريبية ، تتجاوز الكلمة المنطوقة التقليدية لتشمل كل الفنون والعلوم، ليتحقق التواصل وتتّضح الدلالة، فيصبح التجريب في لغة التأليف الجماعي لغة الشعب المتعدّدة الوجهات،فهو ليس لغة الكلام فقط ،كما أنه ليس اللغة المرئية، وإنما هو لغة متعدّدة الأصوات.[1]

---

1 بغاليــة أحمد،الكتابــة المســرحية بــين النظريــة والتطبيق،ظــاهرة التــأليف الجمــاعي فــي المســرح الجزائري،مــذكرة ماجيستير،2014.جامعة وهران، ص ص:148/147

المبحث الثاني: مسار الكتابة المسرحيّة في الجزائر

تمهيد:

لقد عرفت الكتابة الدرامية الفنيّة الجزائرية مراحل متعدّدة منذ نشأتها ،حيث لجأ المجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات إلى التّجربة المسرحية منذ ما قبل الاستعمار الفرنسي،وإذا كان من الصّعب الإلمام بمختلف هذه المراحل بسبب قلّة المصادر التي تناولت الكتابة المسرحيّة في الجزائر دراسة وتحليلا وتمحيصا،إلاّ أننا سنحاول التّعريف بأهمّ مرحلتين في مسيرة الكتابة المسرحيّة الجزائرية وهما:إبان الفترة الاستعمارية،و مرحلة ما بعد الاستعمار.

1_ الكتابة المسرحية الجزائرية في فترة الاستعمار الفرنسي

لم تعتمد الكتابة المسرحيّة في هذه الفترة على نصوص أدبية سواء كانت جزائرية أو مترجمة ،كما أنّها لم ترتبط بنخبة المثقفين،ويرجع سبب ذلك إلى الظّروف الاستعمارية التي كانت تعيق ظهور مثل هذه النصوص المسرحية،ممّا جعل الكتابة المسرحيّة تأخذ طابعاً ارتجاليّا بعيدا عن مبادئ التّأليف المسرحي،حيث كانت الكتابة غنائية هزلية ، تحلّت بالطّابع (**الإسكاتشي**) ،وغالبا ما تسجل على أسطوانات لشركة (**غوموفون**) الفرنسية.

لقد شهدت هذه المرحلة بروز العديد من الفرق المسرحية التي أخذت على عاتقها نقل انشغالات المجتمع الجزائري الذي يرضخ تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي، ونقلت همومه وآلامه إلى خشبة المسرح، في شكل جماعي يرتجل فيه الأعضاء بخطاب مسرحيّ في لقاءات تجمّعهم قبيل الأداء التمثيلي على الرّكح أو يعتمدون على الموهبة الفنّية الحدسيّة للممثل.

وهذا ما صرّح به الكاتب علي الرّاعي في دراسته للمسرح في الوطن العربي قائلا: " إنّ الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي ، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ،ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل

زملائه ،كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد القسنطيني ، ولهذا ارتبط النص ارتباطا عضويا بالعرض ، فقط"[1].

وعليه فإنه لا يمكن الكلام عن كتابة مسرحية حقيقية وعميقة في هذه الفترة بالرّغم من القيمة الفنية الكبيرة لرواد المسرح كالقسنطيني الذي كان متميّزا في إنتاجه الفنّي وأدائه المسرحي الذي كان يعتمد غالبا على مهاراته الشخصية والارتجالية، كما عرف المسرح الجزائري على يد محي الدّين باشتارزي نقلة نوعية من خلال التّعامل مع النّصوص العالميّة بالاقتباس أكثر من التّرجمة بالمعنى الحقيقي أو بالأحرى الجزأرة أي بالاعتماد على العامية أكثر من الفصحى" [2].

إنّ النصوص المسرحية التي برزت في فترة الاستعمار قليلة، ويرجع سبب ذلك إلى الظّروف الاستعماريّة التي كانت تعيشها البلاد، ثمّ إلى بعد الثّورة عن الكتّاب المسرحيين الماكثين خارج الوطن على حدّ قول الكاتب صالح لمباركية:" والنصوص المسرحية المتوفّرة لدينا والّتي ألّفت إبان الثورة قليلة جدا وذلك لسببين... الاهتمام بالفنّ المسرحي كان قليلا جدا...فكل المثقفين والكتاب والمبدعين توقفوا عن نشاطهم، فكثيرا منهم دخل السجن،ومنهم من غادر البلاد و اتّخد من المهجر مقر لنشاطاتهم...أما السبب الثاني...هو عدم وضوح الرؤيا الثورية للكفاح والجهاد"[3].

---

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ،عالم المعرفة ،1979،ص،460.

[2] بن شريط عبد الرحمان، مشكلة الكتابة المسرحية في الجزائر،جامعة الجلفة ،الجزائر،مقال على الأنترنيت.

[3] صالح مباركية ،المسرح في الجزائر، م س، ص:163/162.

من النصّوص المسرحية التي ظهرت في الفترة الاستعمارية، والتي أغلبها كتب في الخارج بسبب تضييق الخناق على المثقفين والكتاب المبدعيين الجزائريين مسرحية "**مصرع الطغاة**" " **لعبد الله الركيبي**"، والتي دعى من خلالها الجزائريين إلى ضرورة الإيمان بقضيّة تحرير الوطن وحتميّة الصّراع ضدّ قوى الشرّ والطّغيان والقهر والاستعباد، كما أن المؤلف يهدف من خلال العنوان إلى تجنيد الجزائريين للإسهام في المعركة وتشجيعهم على القوّة للقضاء النّهائي على الاستعمار، والنّضال يعني الجهاد حتّى الموت والاستشهاد،وتحرير الإنسان من الاستغلال والعبوديّة. و مسرحية "**التّرب**" " **لأبي العيد دودو**" والتي تعرّض فيها الكاتب إلى ظروف الثّورة ،والإرهاصات الّتي أدّت إلى اندلاعها.

إن المؤلّفين "**عبد الله الركيبي**" و" **أبي العيد دودو**" رغم مكانتهما المرموقة على السّاحة الأدبيّة إلاّ أنّهما عجزا عن إيصال هذه النّصوص إلى خشبة العرض وذلك بسبب ظروفهما التكوينية الأدبية.

وعليه فإنّ الدّارس لنصوص هذه المرحلة يستشفّ عدم استيفائها للشّروط التّقنية التي يستوجبها التأليف المسرحي،و لهذا أشار أبو القاسم سعد الله إلى سّلبيات البعض منها لخّصها في ثلاث نقاط وهي:

1. طول الحوار أحيانا بين شخصيتين في صورة سؤال وجواب أو نحو ذلك.
2. قلة اختلاف المناظر، مما أحدث رتابة في الحوار.
3. هناك نقص في وصف الشّخصيات، وعلاقاتها ببعضها[1].

إنّ بالنّظر في هذه النّقائص يجد الّدّارس غلبة الطّابع الأدبي الاسترسالي على حساب الجانب الفنّي التّقني وفق تقنيات الكتابة المسرحية،خاصّة إذا أضفنا إلى ذلك صعوبة الأداء التمثيلي باللّغة العربيّة الفصحى في مقابل اللّغة العاميّة التي تلقى أكثر تفاعلا وشعورا من طرف الممثلين والجمهور، ضف إلى ذلك توظيف اللّغة الفرنسية في النّصوص الدراميّة الثّورية ممّا يضعف الحبكة المسرحيّة التي تعدّ عنصرا أساسيا في نجاح العمل المسرحي.

[1] ابو القاسم سعد الله،تجارب في الأدب والرحلة ،ص:133.

كما تميّزت الكتابة المسرحيّة ذات الطّابع الاجتماعي السيّاسي في هذه الفترة بالارتجال و توظيف لغة مزدوجة عاميّة وفرنسيّة، فلم ترق إلى المستوى الفنّي الدّرامي وفق المبادئ المسرحيّة المطلوبة ، وذلك بالرّغم من أنّها من إبداع مؤلفين أقرب إلى المسرح منهم إلى الأدب.فمثلا مسرحية " **الغولة**" للكاتب "**رويشد**" ذات الطّابع الهزلي ، و التي ورد على لسان الكاتب صالح لمباركية عنها قائلا:" ومن تتبعنا لهذه اللوحات الوردة في المنظرين يتبين لنا أنّ المسرحيّة ليس لها موضوع واحد تدور حوله الأفكار التي يطرحها وأنّه يمكن حذف بعض منها دون أن تتعرّض المسرحية إلى الاهتزاز أو الخلل" [1].

وهذا يعني أنّ مستوى الكتابة المسرحية فيه ضعف من حيث الإطناب في النّص المسرحي، وتعدد المواضيع ، فكثرت المشاهد التي يمكن إزالتها قد تؤدي إلى الابتعاد عن المشكل الرئيسي للمسرحية ، ويضعف حبكتها، بل يجب دوما توظيف مختلف الحوارات لكي تبقى موجهة إلى نفس الهدف.

ومن النصوص المسرحية الجزائرية أيضا نجد مسرحيتي "**الجثّة المطوقة** "و"**محمّد خد حقيبتك** للكاتب كاتب ياسين ، هذه الأخيرة التي مزج فيها بين الطّابع الوثائقي* و الفكاهي والارتجالي*[2]، لكن الدارس للمسرحية يجد أنّها " لم تثبت على شكل معين واحد ، بل كان الكاتب يضيف إليها بين الحين والحين، ممّا جعل قدسية النّص تتحطّم نهائيّا"[3].

---

[1] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص:213.

[2]* المسرح الوثائقي أو التوثيقي: يقو م هذا الشكل على حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي، ولذلك يطلق عليه أحيانا اسم مسرح الوقائع، إذ يستند إلى الوثيقة الحقيقية كمادة أولية ويكون العرض إعادة التمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة،بحيث يسعى هذا النوع من المسرح إلى تقديم الأحداث بشكلها الفج دون توضيعها في حبكة خيالية،ويضع المتلقي وجها لوجه أمام الحادثة ،ومن أهم منظري المسرح الوثائقي الألماني بيترفايس WEISS 1983
انظر: ماري إلياس وحنان القصاب حسن ، ص ص:522/520

*الارتجال في المسرح: يعني أن يقوم الممثل بأداء شيء ما غير محضر سلفا انطلاقا من فكرة أو تيمة معينة، وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع ،ولا ينفي ذلك وجود حالات ارتجالية من نوع آخر يقوم الممثل فيها بشيء غير متوقع أو غير مرسوم ضمن الدور ،وفي هذه الحالة يكون الارتجال خروجا عن النص. انظر:المرجع نفسه ص ص،20/19.

[3] علي الراعي ،المسرح في الوطن العربي، م س ، ص:462.

فعبقرية كاتب ياسين برزت في الرّواية الأدبية ولم تبرز بشكل كامل في المسرحية لأنّه ببساطة ليس كاتبا مسرحيا في الأساس، ممّا يدل على أنّ العبقرية الأدبيّة غير كافية لإنتاج مسرحيّة في ذلك المستوى المتميّز في المجال الأدبي،ضف إلى ذلك مشكلة اللّغة التي يكتب بها كاتب ياسين وهي اللّغة الفرنسية أي لغة المستعمرالذي يريد هذا الأديب فضحه والتّنديد به.

من هنا تبرز مفارقة لا يمكن تجاهلها وهي أنّ الكتابة بلغة المستعمر التي يجب استهجانها تمثل قيدا فكريا يعيق الكاتب طالما أن الإنسان يفكر باللغة التي تمثّل شخصية بكاملها تحمل هوية معيّنة، فعندما نريد من المسرح أن يحمل أفكارنا ويترجم مشاعرنا وقضايانا فإنّ أبسط ما يجب توفيره لتحقيق ذلك هو أصالة اللّغة.

إنّ اللّغة الفرنسية إن كانت غنيمة حرب كما يدّعي كاتب فهي غنيمة مسمومة ونتائجها وخيمة لأنّ المسرح لا يمكنه أن يتطور إلاّ بلغته الوطنية.فمسرحيات شكسبير تفقد كلّ قيمتها لو أفرغت من محتواها اللّغوي ونفس الشيء بالنسبة لموليير الفرنسي.[1]

2_ الكتابة المسرحيّة الجزائريّة بعد الاستقلال

مع بداية الاستقلال برزت أهمية الفنون والثقافة بصفة عامة ،لتوعية الجماهير كما ورثت الدولة الجزائرية هياكل مسرحية و قاعات للحفلات عبر القطر الجزائري حيث انطلقت الخطوات الأولى للكتابة المسرحيّة الجزائرية في هذه الفترة متكيّفة مع الأوضاع الجديدة المتمثلة في سياسة التأميم التي انتهجتها الدولة الجزائرية مع مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية والتي مسّت مؤسسة المسرح ،حيث جاء ضمن لائحة قرار التأميم ما يلي:"أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا وهو ما يستوجب وضع المسرح في

[1] انظر: بن شريط عبد الرحمان، مشكلة الكتابة المسرحية في الجزائر،جامعة الجلفة ،الجزائر،مقال علىالأنترنيت،ص:73.

خدمة الشعب،ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين أيدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدره...وبموجب هذا المرسوم تنشأ فرقة المسرح الوطني الجزائري،ومركز وطني للمسرح الذي تكون من مهامه الأساسية تطوير المسرح..."[1]

من هنا نستنتج أن الدولة الجزائرية الناشئة أقرّت حاجة المسرح، وتعترف في الوقت ذاته بنقص الخبرة المسرحيّة والتكوين الأكاديمي ، نابذة مبادرات القطاع الخاص في المسرح ، بمعنى أدقّ السّيطرة على الإنتاج ووسائله ، ومراقبة الإبداع بصفة غير مباشرة وتوجيه الفنّ المسرحي للدّعاية لمشاريع الدّولة النّاشئة.

فلقد تشكّلت فرقة المسرح الوطني الجزائري، حيث سطر لهذه الفرقة المسرحية النّاشئة أهداف توجيهيّة و"أصبح المسرح في الجزائر التي تبقى الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته،فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل ،وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها، سيحارب المسرح كلّ الظواهر السّلبية التي تتنافى ومصالح الشعب ولن ينقاد للتّفاؤل الأعمى ولا للتّجريدية التي تتعامل مع الوضع الثوري ولا يمكن أن نتصوّر فنّا دراميّا بلا صراع إذ دونه يتجرّد الأشخاص من الحياة والرونق"[2] .

هكذا بدأت الظّاهرة المسرحيّة مرتبطة بالاشتراكية ساعيّة لخدمة مبادئها ،ممّا أدّى إلى تسميّة مسرح هذه المرحلة بالمسرح الموجّه.ومع ذلك نجد أنّ الكتابة المسرحيّة في هذه المرحلة شهدت قفزة نوعيّة بتحوّل تقنية الاقتباس إلى تحوير شبه شامل للنّص فلم يعد يبقى بعد الجزأرة سوى عقدة المسرحيّة أو هيكلها مثل ما حدث مع مسرحيّة "**الطّعام لكلّ فم**" لتوفق الحكيم.

[1] نور الدين عمرون ،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة،2000، باتنة، الجزائر ، ط1، 2006، ص:146.
[2] المرجع نفسه،ص:146.

كما حاولت الكتابة المسرحية الجزائرية في هذه الفترة توظيف الموروث الثقافي واستغلاله في صياغة المادة الفكريّة واللّغويّة للعمل المسرحي، مما غلب عليها الطّابع الشّفهي لقلّة التأليف المسرحي المتخصص باستخدام اللغة العربية الفصحى ،حيث لجأ الرواد المسرحيون الجزائريون إلى التّراث الشعبي والبحث في جذوره لدمج المسرح بالواقع الثّقافي والاجتماعي كتوظيف نموذج الحلقة أو القوال وشخصية المدّاح أو الرّاوي .

إنّ ضعف الكتابة الفردي دفع بالمسرح الجزائري إلى خوض معركة تجربة الكتابة الجماعية حيث عمل مسرح الهواة منذ ظهوره على تجنيد طاقات الشباب وإدماجها في فرق متنامية ومتكاثرة ودفعها إلى المشاركة البنّاءة في إنجاح العملية المسرحيّة ،حيث برزت على السّاحة الدرامية الكثير من فرق مسرح الهواة بغالبية المدن الكبرى الجزائرية ونذكر على سبيل المثال:فرقة "**المسرح الشعبي**" وفرقة "**الفصول الأربعة**"و"**مسرح البحر**"و"**البيان**" بسيدي بلعباس، وفرقة "**الشباب**" و"**المسرح الوطني**" لغرب الجزائر ،"**جمعية أمل**"،**ابن سينا**"،"**المسرح الحر**"،"**كيلوباترا**" بوهران،فرقة"**السعيدية**"،**جمعية**""**الإشارة** ""**الموجه**" "**الخشبة الزرقاء**" بمستغانم " **قوالة** " **بغليزان** "و"**الخلدونية**" بالشّلف فرقة "**الفنون الشعبية**" " **النّهضة المنايلية**" لبرج منايل بومرداس "**القافلة**" وغيرها بالجزائر العاصمة،" **ترقية المسرح وأفراح المسرح الجامعي**" بتلمسان ،"**فرقة التاج**" برج بوعريريج،"**حركة المسرح**" بالقليعة تيبازة وغيرها من الفرق المسرحية التي نشطت ضمن مسرح الهواة[1]

لقد انتقلت الكتابة المسرحيّة في الجزائر مرحلة أخرى مع ظاهرة التأليف الجماعي "فمن الاجتهاد الفردي إلى التّعاون الجماعي في التّرجمة والاقتباس وكتابة النّصوص فكان هذا العمل السّبب الذي مكّن أصحابه من التّباري في المهرجانات المختلفة خارج الوطن و داخله"[2].

[1] إدريس قرقوة،الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنذشر والتّوزيع.دط،2005.

[2] حفناوي بعلي،أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،منشورات إتحاد الكتّاب الجزائريين،ط1، 2002، ص:17.

فمن هذه المهرجانات المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، والمهرجان الوطني لمسرح الشباب لجمعية أمل بوهران والمهرجان المغاربي بعنابة ومهرجان مدينة العلمة والمهرجان المسرحي بسكيكدة ومهرجان الوادي وآخر بالقليعة ومهرجان مليانة لمسرح التجريبي ولعلّ أبرز مهرجان مسرحي كرّس النوعية ودعا إلى جودة الأعمال المسرحية نصّا وإخراجا وأداء وحاول أن يلخّص تجارب المهرجانات الوطنية ، المهرجان الوطني للمسرح الممتاز بسيدي بلعباس"[1].

لكنّ غياب النّص المحلّي الجيد خاصّة بعد عدم تلبية النّصوص المترجمة والمقتبسة طموحات الجمهور الجزائري بهذه الفرق الهاوية للوصول في نهاية بحثهم الدّؤوب إلى هذه صّيغة من التّأليف،وهي ظاهرة إيجابية من طرف هؤلاء الهواة ساعدت على تجاوز مشكلة النّص[2]،فقد "جرّب هؤلاء مختلف أنواع لغة الكتابة غير أنّ اللّغة العاميّة كان لها السّبق،على اعتبار أنّ المسرح الهاوي شعبي بالدّرجة الأولى،ولهذا يجب أن يستعمل لغة الشّعب"[3].

مجمل القول أنّ تجربة الهواة في الكتابة الجماعية في كثير من النّصوص المسرحيّة وهي تجربة قلّما نجحت فغالبا ما يكون موضوع المسرحية مفككا، وغير متناسق ،حيث لم يستطيعوا تعويض النّص، لهذا تأتي المسرحيات غير منسجمة شكلا ومضمونا،ممّا يضطرّ المخرج والممثّل إلى تغطية هذه الفجوات بالأمثال والحكم الشعبية،وبعض الشّعارات السياسيّة المستهلكة،والإسقاط الأيديولوجي السّاذج الباهت، وهذا ما يؤدي بالمسرح مجرد بوق دعائي ،وبذلك يخرج الفن عامة عن رسالته التي خلق لها[4].

---

[1] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، م س، ص ص:143/142.

[2] ينظر بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرح في المغرب العربي،أطروحة دكتوراة، جامعة وهران ،2008، ص:406.

[3] حفناوي بعلي،أربعون عاما على خشبة المسرح ، م س،ص:406

[4] ينظر:إدريس قرقوة، مسرح الهواة في الجزائر والمعطيات العامة المطروحة، ص:118.

لقد أراد الهواة أن يؤدّوا دورهم في معركة البناء الاجتماعي الاشتراكي،" على اعتبار أنّ التّأليف الجماعي من التضامن الجماعي ويشكل وحدة في الفكرة والتّصور واستجابة للشّعار الذي كان سائدا لأكثر من عشرين عاما، وجوب وحدة التصور والتفكير.

حيث كانت الفكرة وبالرّغم من مظاهر إخفاقها في حدّ ذاتها إيجابية،تماشيا مع مرحلة معيّنة تتطلّب تحاشي التّشردم،إذ كانت الظّاهرة في عمومها مقبولة، شدّت سواعد الهواة للسير إلى الأمام وقطع مسافة تجاوز أزمة النّص عند الاعتماد على الكتابة الجماعية ، وأسهمت في إغناء تجارب وشخصيات الهواة من شباب المسرح"[1] في التّطلع إلى قضايا أخرى مهمّة في جزائر الإستقلال.

لكن ومن سوء حظّ المسرح الجزائري أنّ بعض الأقلام اللاّمعة في المجال الرّوائي تعاطت مع الكتابة المسرحية في بداية الاستقلال ولكنّها لم تواصل عملها في هذا المجال ومن بين التجارب النّادرة ماقام به كلّ من الأديب "**الجنيدي خليفة**" بمسرحية" **في انتظار نوفمبر جديد**" والأديب" **أبو العيد دودو**" في مسرحية "**الثواب**"ولكنّهما انقطعا عن التّعامل مع المسرح ،وهذه القطيعة بين الأقلام المتميّزة والمسرح انعكست سلبا على التّأسيس لكتابة مسرحيّة أدبيّة في الجزائر ،ونفس الملاحظة سجّلها "**عبد الحميد بن هدّوقة**" على ما كتبه "**سليمان عيسى**" في مسرحيته الشهيرة "**بوعلام زيد القدّام**" عندما قال أنّ هذا المؤلّف سيكون له شأن كبير في ميدان المسرح إذا واصل التّجربة باعتباره اهتدى للغة مسرحية من أذكى وأجمل وأبسط ما يقرأ في أدب الجزائر[2].

[1] أنظر: حفناوي بعلي،أربعون سنة على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،م س،ص:104.

[2] بن شريط عبد الرحمان، مشكلة الكتابة المسرحية في الجزائر،جامعة الجلفة ،الجزائر،مقال على الأنترنيت،ص:73.

في الأخير نقول أنّه للحصول على مشروع مسرحي جزائري متكامل، ذو طابع جزائري محض لابدّ من إيجاد الإطار العام الذي يجمع بين مختلف مكونات المسرح البشرية والمادية مع ضرورة التنسيق والغاية المشتركة، وهذا ما أكّد عليه الكاتب مخلوف بوكروح في قوله:"أما في المرحلة الحالية ،فإنّ المسرح الجزائري مطالب بأن يبحث عن صيغ و أشكال تعبيرية وجمالية خاصّة به ، قائمة على المزج بين العناصر المحلية والبعد الإنساني والاستفادة من التّجارب العالمية "[1]. وفي هذا المستوى فقط يمكن تطوير أدوات الكتابة المسرحية في الجزائر.

3 _ تقنيات الكتابة المسرحية في الجزائر:

❖ تقنية الترجمة:

تعد الترجمة نشاطا إنسانيا عالميا لما لها دور فعال في نشر الثقافات وإثراء النشاط الفني في جميع أنحاء العالم ،لكن في الحقيقة هناك صعوبة بالغة في نقل الأعمال الفنية من لغة إلى لغة أخرى ، خاصة منها فن المسرح على حد قول توفيق الحكيم: "...وما أبجل شيئا تبجيلي للفن الذي يصمد كالصخرة في طريق الفنان ، فيما يزال يعالجه بالصبر الطويل والكد المضني حتى يفجر منه الماء السلسبيل ...ذلك رأيي في المسرحية التي هي فيما اعتقد كالقصيدة الشعرية ، نوع من الأدب الصعب دقيق لأن المتعرض له يجد نفسه أمام طائفة من القيود المختلفة ،قيود صارمة بل عوائق قاسية تجعل نصيبه من حرية العمل قليلا،... "[2].

لقد قدّمت التّرجمة للمسرح خدمات كثيرة في سبيل النّهوض والرّقي به عالميّا ،إلّا أنّها تعرضت في مسيرتها تلك لهنات كانت سببا في الفهم الخاطئ لبعض النظريات المسرحية ،فنحن" لاريب أنّنا نحتاج إلى ترجمة النصوص المسرحية الخلاّقة ،كما نحتاج إلى الدراسات النقديّة و التّنظيريّة ،لكن المشكلة الّتى مازالت قائمة هي تصدي بعض المترجمين لترجمة

---

[1] مخلوف بوكروح،المسرح الجزائري بين الخصوصية والعالمية،مقال على الانترنيت.

[2] النص المسرحي وآليات ترجمته، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،ع7،سبتمبر 2016.

النّصوص المسرحيّة دون أن يكون لهؤلاء المترجمين علاقة بالمسرح ...إنّني أؤكد بأن مترجم المسرح لابد وأن يكون مسرحيا..." [1].

هذا ممّا لابد منه للمترجم ،إذ يجب عليه هضم النّص الأصلي وفهم معانيه والشّحنة الإعلامية والشّعوريّة التي يحملها والتشبّع "بالرّوح المحليّة "على حدّ قول الشّاعر فيكتور هيجو الّتي يعكسها ذلك لأنّ ترجمة النّص المسرحي تتجاوز محطّة النّقل العادي للنّص من لغة إلى أخرى حيث يجب أن يتحلّى هذا النّص بطابع النّص الأصلي المبدع وأن يقدّمه من جمهور إلى جمهور آخر.

لقد عرف الفن المسرحي العربي هذه الترجمات ،التي كانت سببا في فكّ العزلة عنه وعاملا أساسيّا لمحاولة النّهوض والبحث عن هوية مستقلة وإيجاد السبل السريعة التي من شأنها تأصيل المسرح العربي والتعريف بجميع ملامحه التراثية بغية الكشف عن مساحات أدبية والتحاور معها أو إعادة إنتاجها مسرحيا في ضوء قراءة جديدة تسعى هي الأخرى إلى نوع من الاستقلالية المنتظرة .

إلاّ أنه "من الملفت للنظر أنّ تيارات التجديد في المسرح العربي لا علاقة لها بأيّة جامعة أو درس أكاديمي أو تنظيمي فكري ممنهج ، وإنّما حصلت نتيجة التّلاقح مع المسرح الغربي والبعثات والترجمات "[2].

ومن هنا كانت الترجمة هي الأداة السحرية القادرة على الوصول بنا إلى الفن المسرحي الغربي، ولهذا اهتم الأدباء بالترجمة وانكبت جهودهم على المسرح الفرنسي والإنجليزي والإيطالي مثل أعمال شكسبير وكورني وموليير وغيرهم ".[3]

[1] هيثم يحي خواجة ، محاور في المسرح العربي ، منشورات معهد الفنون المسرحية ،دمشق2000،ص:108.
[2] ياسين النضير، أسئلة الحداثة في المسرح ، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع سوريا 2010.ص:114- 115 نقلا عن سعسع خالد ، تجليات في فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري ، ماجستير،جامعة وهران ،2014.
[3] محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ،ط3، دار الثقافة بيروت،1980،ص:55.

وممّا لاشكّ فيه أنّ التّرجمة في مجال المسرح العربي كانت أسبق من التّأليف،حيث بدأ الأدباء العرب أوّلا بترجمة بعض المسرحيّات الغربيّة إلى لغة قومهم وتمثيلها في بلادهم،حيث كانت التّرجمة في البدء حرّة يغيّر فيها المترجم أسماء الشّخصيّات والأماكن وبعض الأحداث ، حتّى تصبح المسرحيّة ملائمة للبيئة العربيّة.

فلقد ترجم "**تجيب حدّاد**" رواية "**السّيد لكورني**" وسمّاها مسرحيّة "**غرام وانتقام**" ورواية "**روميو وجوليت**" لشكسبير وسمّاها "**شهداء الغرام**" ،...وترجمة "**مارون النقّاش**" مسرحيّة "**البخيل**" " **لموليير**" و،هي أوّل مسرحيّة عربيّة استطاع أن يستعير بذورها من الأدب الغربي ولم يغيّر فيها كثيرا بل أجرى عليها بعض الاختصار مع الإكثار من عنصر الفكاهة لتلائم الجمهور العربي في لبنان وصاغها شعرا واستبدل بالأسماء الأجنبية أسماء عربيّة ..."[1].

انطلق الرّواد المسرحيّون العرب من رغبتهم في خلق مسرح محليّ استنادا إلى المسرحيات العالمية ، فقد قاموا بترجمة النصوص المعروفة في الربرتوار* العالميّ بعد أن أقلموها مع ذوق الجمهور فأضافوا مقاطع شعرية وغنائية ، وغيّروا في الشخصيات والمواقف وعرّبوا الأسماء ،وهذا ما فعله اللبنانيّ سليم خليل النقّاش (؟-1984) حين ترجم مسرحية "**هوراس**" " **لكورناي**" وعرضها عام 1868 تحت اسم "**مي** " فقد قدمها قائلا :"هي رواية لحادثة تاريخية مشهورة أخذت بعض معانيها عن الفرنجية بيد أني خالفت أصلها بأشياء جمّة ممّا زادها حسنا ، ووضعت لها أنغاما ونمّقتها بأشعار موافقا بذلك الذوق العربيّ "[2] .

[1] علي صابري ،المسرحية ونشأتها ،ومراحل تطورها ودلائل تأخرها عند العرب ، ص:113.
[2] ماري الياس، حنان القصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ص:46.

إنّ غياب المترجمين المختصّين في الفنّ المسرحي لدليل على ضعف التّرجمة حيث أنّ " ترجمة النّصوص المسرحيّة في العالم العربي مازالت ضعيفة فهي تعاني من مشكلات التّرجمة عموما في العالم ، ومن جهة أخرى القارئ العربي إلى اليوم لم يستطع أن يحقق خطوة أخرى على صعيد قراءته للنّص المسرحي كنص مسرحي"[1] . وعلى الرغم من هذا كلّه يبقى للتّرجمة دور بارز وأساس في تأثّر المسرح العربي بالمسرح الغربي ، بل هي أساس نشوئه منذ بداياته.

لكن إذا جئنا لتفسير هذه الظاهرة في المسرح الجزائري فإننا نجدها غائبة حيث يرجع مصطفى كاتب غياب مثل هذه النصوص المسرحية المترجمة عند المسرحيين الرواد في الجزائر إلى جملة من الأسباب إذ يقول :"إنه بينما ارتبط المسرح في بلاد المشرق بالترجمة ترجمة المسرحيات العالمية أو تعريبها أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة ، وارتكز بهذا على جهود المثقفين العرب وعكس اختياراتهم وأذواقهم ، نجد الوضع في الجزائر مختلفا إذ إن ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين ،ولم يكن هواية فقط ،إذ أنه ارتبط في بداياته بشركة الأسطوانات المسماة جوموفون "[2].

وهو ما تفق عليه الباحثون في قضية جذور المسرح الجزائري الذي كان عبارة على عروض شعبية وغناء يقام في المقاهي ومنه نستنتج أن الكتابة المسرحية الجزائرية في بداياتها لم تعتمد على نصوص أدبية سواء كانت جزائرية أو مترجمة ، كما أنها لا ترتبط بنخبة المثقفين لأن الظروف الاستعمارية كانت تعيق ظهور مثل هذه النصوص المسرحية ، هذا مما أدى إلى بروز الطابع (**الإسكاتشي**) وكانت غنائية هزلية اجتماعية غالبا ما تسجل على اسطوانات لشركة (**غوموفون**) الفرنسية مما جعل الكتابة المسرحية تأخذ طابعا ارتجاليا

[1] _سعسع خالد، تجليّات فنّ التّمثيل الملحمي في المسرح الجزائري،مذكرة ماجيستير،جامعة وهران ،2014.
[2] علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ،عالم المعرفة. 1979، ص ص:459/460.

وجماعيا يقوم به أعضاء الفرقة في لقاءات تجمعهم قبيل الأداء المسرحي أو يتم ارتجال الخطاب أثناء المسرحية نفسها اعتمادا على مهارة الفنان المسرحية وقدرته الحدسية وهذا ما أشار إليه الكاتب "**علي الراعي**" في قوله:" إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي ، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفيا بواسطة أحد الممثلين ،ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه ،كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد القسنطيني ، ولهذا ارتبط النص ارتباطا عضويا بالعرض ، فقط"[1].

إنّ الباحث في ظاهرة الكتابة المسرحية الجزائرية منذ العشرينيات وحتى بعد الاستقلال، يتأكد له أن أهم مشكلة عانى منها النص المسرحي الجزائري منذ نشأته و إلى يومنا هذا تتجسد في مشكلة النص خاصة الجيد منه ، وهذا ما أشار إليه "**أحمد منور**" في قوله : "إنّ أزمة النص تطرح نفسها بحدة ،وربما تأتي في مقدمة المصاعب التي يعاني منها المسرح ،ويتحمل الكتاب والأدباء أكبر مسؤولية في هذه الأزمة ..النصوص تفتقر إلى الحوار المتقن ،قد يصلح للقراءة ،ولا للتمثيل،ولا للتوتر الدرامي الذي يشد المتفرج إليه" [2].

إن العديد من كتابنا اعتمدوا على الترجمة من الفرنسية إلى العربية ، وهذا يرجع بالأساس إلى الثقافة الفرنسية التي تشبع منها مثل هؤلاء معتمدين على تمكنهم الجيد من اللغة الفرنسية ،زيادة على اعتقادهم في أنها لغة متطورة وصالحة لهذا الزمان على عكس اللغة العربية التي ليس بإمكانها مسايرة هذه التغيرات ، ولعل أشد هؤلاء مغالاة كاتب ياسين حيث "يزعم أن اللغة العربية تبقينا متأخرين "[3].

---

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ،عالم المعرفة ،1979،ص،460.

[2] احمد منور ،مسرح الفرجة والنضال في الجزائر ، دار هومة الجزائر،ط1 ،2005 ،ص:92.

[3] عبد الملك مرتاض،نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1952،1954،ص:27 نقلا عن مجلة النّص ،جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس ،الجزائر،ص:56 ،العدد، 2016 .

إلاّ أنّنا في هذا المقام نشير إلى مفارقة تفرض نفسها ألا وهي أنّ الكتابة بلغة المستعمر أمر مستهجن وجب التنديد به ذلك لأنَّه يمثّل قيدا فكريّا طالما أنّ الإنسان يفكّر باللّغة ، فهي ليست وسيلة تخاطب أو أداة تواصل فقط ،بل هي أعمق وأخطر من ذلك باعتبار أنّها شخصيّة كاملة تحمل هويّة معيّنة .

بالإضافة إلى أنّ المسرح لا يمكنه أن يتطوّر إلاّ بلغته أي لغته الوطنيّة ،فمسرحيّات شكسبير وموليير تفقد كلّ قيمتها لو أفرغت من محتواها اللّغوي إنّ المسرح الجزائري كغيره من المسارح العربيّة عرف حركة التّرجمة للنّصوص الغربيّة مثل أعمال شكسبير وراسين وكورني وموليير وغيرهم "وإذا كان الجزائريّون لم يقتدروا بالمسرح الفرنسي في تلك الفترة فإنّ ذلك لا ينفي تأثيره على المسرح الجزائري لا سيما بعد أن نطق باللّهجة العامّية ابتداء من سنة 1926 فمنذ هذا التاريخ بات تأثيره واضحا على الكتّاب الّذين لجؤا إلى الترجمة والاقتباس من روائع المسرح الأوروبي والفرنسي بشكل خاص " ومن بين هذه المسرحيات المترجمة : مسرحية عطيل و ترويض الشرسة لوليام شكسبير الأولى ترجمها توفيق المدني والثانية ترجمها مصطفى قزدلي ومسرحية عدو الشعب للكاتب النرويجي ابسن [1].

❖ **<u>تقنية الإقتباس</u>**

الاقتباس تصرف وتحوير للنّص الأصلي،بهدف ملاءمته مع وضع جديد ،قد يكون سياسيا أو اجتماعيا...إن الاقتباس إعداد وليس ترجمة أو تأليفا والدّوافع إليه متعددة ومن أسسه مبدأ الملاءمة ،أي محاولة جعل النّص المقتبس متلائما ومتكيفا مع الوضع الجديد هاته الملاءمة وهذا التكيف أدّيا إلى وجود كلمات من قبيل التّمصير والمغربة و التونسة ...الخ"[2].

[1] عزوز هني حيزية ،المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965/ 1975 ،ماجيستير ،2010 ،جامعة وهران.
[2] احمد بلخير،المصطلح المسرحي عند العرب، دار البوكيلي ،ط1، 1999،ص:109

لقد مرّ العالم العربي بهذه المرحلة الّتي كانت عملة كثيرة التداول فيه، ومازالت تشكّل إلى جانب التّرجمة منبعا رئيسا من منابع الفكر في البلاد العربية،ذلك لأنّ الفكر عابر للقارات وللأزمان والعصور،ويمكن تفسير استمرار هذه الظاهرة إلى حاجة العالم الدائمة والدّائبة إلى الاتّصال فالبشر في حالة استنفار اتّصالي مستمر كذا الحاجة إلى التبادل الحضاري والثقافي والتّجاري.

ارتبط الاقتباس عند العرب بالبدايات ،وازدهر مع تعرفهم على الشّكل المسرحي الأوروبي،فلقد علّق علي الرّعي عن إخراج " **مارون النّقّاش**" لمسرحيته الأولى "**البخيل**"على أنّها استيحاء من موليير،و ألحّ إلحاحا شديدا على أنّ هذا ميلادا مؤقتا للمسرح العربي مجرّد انبثاق إلى الوجود،ومحاكاة لظواهر فنّية رآها المثقفون العرب في بلاد أوروبا فاستوردوها استيراد إلى بلادهم"[1].

كما ترى الباحثة (بوتيتسيفا) أنّ الاقتباس لدى الجمهور العربي كان لدواعي البدايات في القرن التاسع عشر،حيث دعت الحاجة إلى الاستعانة بالمسرحيات الغربية والأخذ عنها لقلّة المسرحيّات المؤلّفة أو لانعدامها.

ويرى الدّارسون أنّ طغيان هذه الظاهرة يرجع إلى الأزمات والضّعف التى عانت منها أجزاء عديدة من البلاد العربية، يقول "**محمد أديب السّلامي**": " إنّ أغلب المسرحيين المغاربة يلجأون إلى الاقتباس ،لأنّهم يفتقرون إلى متطلّبات الخلق الفنّي ،ويعجزون عن استكمال شروط التّأليف المسرحي ،لذلك نلاحظ أنّ حركتنا المسرحيّة قد نشطت في ميدان الاقتباس زمنا طويلا".[2]

[1] علي الرّاعي ،المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني الثقافي والفنون والأدب ،الكويت ،1979.

[2] أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، ط2،1993،ص:61.

إذن، فقد أجمعت آراء الدّارسين لظاهرة الاقتباس في المسرح العربي على أنّها كانت بسبب مرحلة نشوئه ، وارتباطها بالشّكل الغربي ، وبحالة ضعف التّأليف والإبداع ،وقلّة المؤلفين بالقياس إلى أعداد الفرق المسرحية والمخرجين المسرحيين.

أما إذا جئنا لظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، فإنّنا نجدها قد شكّلت منعرجا حاسما في مسار الكتابة المسرحيّة الجزائريّة ، نظرا لما كانت تعانيه السّاحة الفنّية من أزمة في النّص المسرحي من حيث المضمون والمواصفات الفنية.

غير أن ظاهرة الاقتباس في الجزائر لها خصوصيتها ،فلم تكن ترتبط بغياب تراث مسرحي وتقاليد مسرحية كما هو الشأن في المسرح الشرقي ،الذي نشأ وليدا منقطعا إلا من صلاته الغربية وما إن استقر في بيئته الجديدة حتى بدأت حركة التأليف في النشاط والتبلور ،وبدأ هذا المسرح في الاستغناء عن تلك الظاهرة الطبيعية تدريجيا ،إذ اضطلع بهذا الدور أدباء وكتاب مثقفون أخذوا على عاتقهم مهمة النهوض بهذا الطارئ الجديد.

إن المسرح الجزائري لم يقتصر اعتماده علي تقنية الاقتباس في بدايات نشأته بل استمر ارتباطه بها في سيرورته التاريخية إلى يومنا هذا .ويعزى هذا الأمر إلى ارتباط هذا المسرح منذ نشأته بالعرض في غياب شبه تام للنص المكتوب ،ذلك " أن معظم المؤلفين لم يكونوا مثقفين في البداية،فكانوا يعتمدون على الذاكرة والحكايات الشعبية الشفوية ،ولم يكونوا يعتمدون على النصوص المكتوبة سواء كانت بالعربية أو الفرنسية "[1] لأنهم اعتمدوا على ما أطلق عليه الباحث "**مخلوف بكروح**" تسميته"**النص الوظيفي**" [2] الذي لم يكتب من أجل القراءة أو النشر بل وضع لتأدية وظيفية آنية وينتهي بعد العرض .

[1] أبو القاسم سعد الله ،تاريخ الجزائر الثقافي،1830_1974،ط1، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان، ص:448.
[2] مخلوف بكروح، ملامح عن المسرح الجزائري ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر،1982،ص:55.

وأورد الباحث "**الشريف الأدرع**" بخصوص أسباب اللّجوء إلى توظيف الاقتباس أنّ المسرحيين الجزائريين لجأوا إليه في العشرينات من القرن الماضي ،رغبة منهم في طلب أسباب الحداثة والتّطور تماشيا والواقع المعيش آنذاك والّذي كان مرتهنا بالسيطرة الاستعمارية ، و تندرج أعمال الاقتباس في إطار " البحث عن شروط النهوض القومي التي جعلت العرب في المشرق والمغرب يقتبسون المسرح بدافع الحاجة إلى هذا الشكل من أشكال التعبير الذي يأتي ليزدوج مع أشكال الفرجة التراثية ، ويشكلان معا شكلا من أشكال الفرجة وتندمج الشكل المقتبس منه والشكل المقتبس معا "[1].

لقد عرف المسرح الجزائري عملية الاقتباس منذ ميلاده بمسرحية "**جحا**"عام 1926م التي ألفها **علالو** وفي رواية **لابن شنب علالو ودحمون**"[2] عام 1926 ، ولعلها المسرحية الأولى التي فهمها الجمهور الجزائري و تذوقها ، فكانت سببا في تعريف الشعب الجزائري بهذا الفن.

يقول "**علالو**" في مذكراته: "حقا أن هناك خيطا رفيعا من الشبه يجمع بين مسرحية "**جحا**" وبين " **الطبيب رغما عنه**" للمسرحي الخالد "**موليير**"، ولكنني في الواقع كنت قد استلهمت مسرحيتي من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية ، وهي حكايات "**القن**" وأيضا قصة " **قمر الزمان**"من ألف ليلة وليلة.[3]

لقد شهدت عملية الاقتباس في مرحلة العشرينيات بعض التغيرات الطفيفة ، لاسيما على مستوى اللغة التي وضعت فيها العامية ، وكذا أسماء بعض الأحداث ، وذلك لبناء نص مسرحي يتلاءم وطبيعة المجتمع الجزائري ، إذ نجد النصوص المسرحية الجزائرية في هذه الفترة تعكس الواقع الاجتماعي المعيشي بمضمون ثور

---

[1] عبد الناصر خلاف،المسرح في الجزائر،الهيئة العربية للمسرح،الشارقة،الإمارات العربية المتحدة،،ط1،2012،ص:46.

[2] ادريس قرقوة ، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، م س ، ص:30.

[3] سلالي علي (علالو) :شروق المسرح الجزائري، ترجمة: أحمد منذور ،منشورات التبين،الجاحظية،الجزائر، ص:60.

ولغة بسيطة واللجوء إلى الاقتباس من النصوص المسرحية العالمية وإعطاءها الطابع الجزائري ،بوصفها وسيلة لفضح الاستعمار وتجسيد المشاكل الاجتماعية .

من المسرحيات المقتبسة الممزوجة بين المحلية والعالمية والتي ظهرت في هذه المرحلة نذكر منها مسرحية "**عطيل**" " **لشكسبير**" مقتبسها "**توفيق المدني**" وكذا مسرحية"**عدو الشعب**" " **لإبسن**" ،"**عنبسة**" "**لرضا حوحو**" مقتبسة عن "**فيكتور هيجو**"،ومسرحيات"**موليير**" "**البرجوازي** "،"**الظرف**"،"**الأثرياء الجدد**"**للسوق السوداء**".

إنّ فعالية المسرح وحركته تأتيان من خلال دعوته للثورة و التغيير بتبني قضايا الشعب ،فالمسرح الجزائري كان أحد الأركان الأساسية لمسار الثقافة في الجزائر من حيث ارتباطه بمسيرة المجتمع ، وذلك من خلال القضايا الأساسية للجماهير التي طرحها منذ نشأته إلى يومنا هذا ،حيث لعب المسرح دورا حاسما إبان الثورة التحريرية بتعريف القضية الجزائرية للرأي العام ، وتوضيح معاناة الشعب الجزائري[1].

فمن أهم المسرحيات التي عرضت أثناء الثورة: مسرحيتا "**في سبيل الوطن**" "**لمحمد منصالي**" ،اقتبسها عن كاتب تركي مجهول موضوعها حول حرب جرت أحداثها في تركيا،ومسرحية "**فتح الأندلس**" "**لجورجي زيدان**" اقتبسها عن مسرحية "**لسليم النقاش**" مقتبسة من رواية بالعنوان نفسه ، وموضوعها يتناول فتح العرب لبلاد الأسبان[2]،مسرحية "**النور**"،"**أولاد القصبة**" "**لعبد الحميد رايس**"،"**الخالدون**" ،"**دم الأحرار**" "**لمصطفى كاتب**"، ...ولا شك أن الكثير من هذه المسرحيات قد كتبت بالعامية أو الفصحى أو اقتباس من مسرحيات أجنبية.

[1] عزوز هني حيزية،المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1975/1965، مذكرة ماجستير ،سنة2010،جامعة وهران،ص:46/47،بتصرف.

[2] صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر،دار بهاءالدين للنشر والتوزيع ،قسنطينة الجزائر 2007،ط2،ص78/77.

واكب المسرح مرحلة البناء والتشييد التي شهدتها الجزائر في فترة ما بعد الاستقلال ،حيث وقف إلى جانب التغيرات والتحولات الاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها البلاد ،فلقد ورثت الدولة الجزائرية مع بداية الاستقلال هياكل مسرحية وقاعات للحفلات عبر القطر الجزائري ، وأصدرت الدولة الناشئة مرسوما بتأميم المسارح عبر كامل التراب الجزائري ،وجاء في المرسوم مايلي:"أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب ، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين أيدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدره...[1]

من هذا المنطلق شهد المسرح بعد التأميم نهضته الكبرى،_على الرغم من النقد الموجه إلى مواضيع نصوصه المعالجة_ وقد يرجع هذا إلى مجموعة من الاعتبارات:

1. الازدهار الكمي اللامع في الإنتاج المسرحي .
2. دعم الدولة من خلال التمويل الكبير الذي حضي به الإنتاج المسرحي .
3. وجود رغبة ملحة لدى كوادر المسرح الجزائري على النهوض بالمسرح والارتقاء به إلى مستوى تطلعات المجتمع الجزائري .
4. إنشاء مدرسة لتكوين الإطارات المسرحية ببرج الكيفان عام 1965.
5. انتعاش حركة الترجمة والاقتباس في غياب أو قلة النصوص المسرحية الإبداعية.
6. الأدوارالهامة التي لعبتها الصحافة الوطنية في تقديم رجال المسرح وفرقه ونقد عروضها رغم سطحيته.
7. المهرجانات والملتقيات المسرحية الوطنية التي سمحت بالاحتكاك وتبادل التجارب.
8. حركة التبادل في النشاط المسرحي مع الأقطار العربية والدول الأجنبية الأخرى.
9. دورحركة الهواة المسرحية في تفعيل الحركة المسرحية ومد المسرح المحترف بمعظم فنانيه الكبار وكوادره[2]

---

[1] نور الدين عمرون ،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة،2000، باتنة، الجزائر ، ط1، 2006، ص:146.

[2] إدريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للتشر و التوزيع ، وهران ص: من 86الى96 ، بتصرف.

لقد كانت السمة الغالبة على النصوص المسرحية في تلك الفترة هي الطابع الاجتماعي الذي يعالج القضايا الراهنة العالقة بالمجتمع الجزائري آنذاك مثل البيروقراطية والتعلم ،والفقرو الخمر والشعوذة،فمن المسرحيات المقتبسة آنذاك التي تناولت مواضيع أبعد عن المجال السياسي، واكتفى مقتبسوها بطرح بعض الآفات الاجتماعية المستفحلة في المجتمع ما ذكره الكاتب مخلوف بوكروح في كتابه ملامح عن المسرح الجزائري والملخصة في الجدول التالي[1]:

عنوان المسرحية	مؤلفهـــا	مقتبسهـــا	مخرجهـا
الحياة حلم	كالدرون	مصطفى قزدلي	مصطفى كاتب
دون جوان	موليير	بلحلفاوي محمد	مصطفى كاتب
القاعدة والاستثناء	بريخـت	بلحلفاوي محمد	مصطفى كاتب
ممثل رغم أنفه	موليير	عبدالقادر السافري	الحـاج عمـر
دائرةالطباشير القوقازية	بريخـت	محمد اسطنبولي	الحـاج عمـر
إبليس الأعور	ناضم حكمت	محمد بن قطاف	علال المحب
أنت الّي قتلت الوحش	على سالم	مصطفى كاتب	علال المحب
حمق سليم	غوغول		عبد القادر علولة
باب مفتوح	محمود ذياب		محمد سليم رياض

لقد شهدت تجربة الاقتباس في مسيرتها بالجزائر أراء ومواقف مختلفة، بين مؤيدين له ومعارضين،بحيث كان لكل رأي وموقف حجّته في الرّفض أو القبول،فمن **الآراء المعارضة** لفكرة الاقتباس باعتبارها فعلا معوّقا ومانعا في وجه الخلق والإبداع ،فهم قلّة قليلة لا تشكّل خطّ معارضة فعلي ونمثّل لهؤلاء ب:

[1] مخلوف بكروح، ملامح عن المسرح الجزائري،نقلا عن عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة/1975،مذكرة ماجستير، سنة2010،جامعة وهران،ص:48/49.

- **رأي أحمد بيّوض:** الّذي تطرّق في كتابه "**المسرح الجزائري بين 1926و"1989** لظاهرتي الاقتباس والتّأليف الجماعي واعتبرهما سببا في تدهور المسرح الجزائري[1] من دون أن يحدّد لنا سبب اعتقاده ذاك أو يشرح لنا لما عدّاهما ظاهرتين سلبيتين في مسيرة المسرح الجزائري.
- **رأي بوعلام رمضاني:** الّذي رفض الاقتباس غير المدروس ، أي ذاك الّذي لا ينطلق من الواقع الوطني ، ولا يراعي قضاياه النّضالية إذ كتب قائلا:" كان الاستعمار يسدّ الطّريق أمام الفرق المسرحيّة العربيّة الّتي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصّلة بين المسرح الجزائري وباقي المسارح العربيّة ، لعزل الجزائر عن الوطن العربي الذي كان يدعّم نضال شعبنا ، ولم يكتفي الاستعمار الفرنسي بمثل تلك الإجراءات بل تجاوزها إلى حدّ إغلاق قاعات المسرح ومنع العروض الأمر الذي دفع المسرحيين الجزائريين نحو الاقتباس فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني"[2].

فبقراءتنا لما بين سطور هذا الرّأي نجد أنّ النّاقد "**بوعلام رمضاني**" لم يرفض فكرة الاقتباس عامة ، ولكنه اعترض الاقتباس غير المدروس خاصّة في فترة الاستعمار.

---

[1] أحمد بيوض ،المسرح الجزائري 1926-1989،ص:151،نقلا عن صورية غجاتي ،النقد المسرحي في الجزائري ، مذكرة دكتوراه جامعة منتوري قسنطينة ،سنة 2013، ص:76.

[2] بوعلام رمضاني ،المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، م س ، ص:19.

أمّا أولئك النّقاد الذين **تبنّوا** فكرة الاقتباس، واعتبروها ظاهرة طبيعيّة وضرورة ملحّة فرضت نفسها على مسار المسرح في كل أنحاء العالم نمثّل لهؤلاء ب:

- **رأي مصطفى كاتب:**وفي حوار له أجراه مع شريف عمراني، وصف فيه الاقتباس بأنه فعل اضطراري ، إذ يقول :"نحن مضطرّون للاقتباس أو غيره حتى لا يتوقف النّبض وتستمرّ حياة مسرحنا"[1]. فمن هذا القول، يتحول الاقتباس كما يراه مصطفى كاتب إلى خيار مناسب، وضرورة ملحْة للتّخلّص من مشكلة ندرة وغياب النص المسرحي المحلّي، الذي يرجعه إلى الوضع الثقافي العام الذي نحن عليه.
- **رأي الباحث أحمد منور:**الذي عدّ الأخذ بالاقتباس عامل مرغوب فيه كحلّ مؤقت لخلق تيّار الكتابة المسرحيّة في بلادنا ،فهو يدعو إلى"تشجيع حركة الاقتباس من المسرح العربي والعالمي وإنشاء قسم خاص بالإنتاج الغربي وآخر خاص بالإنتاج الوطني،وإنشاء فرقة وطنيّة متخصّصة في تقديم روائع المسرح العالمي،إذ ما أحوجنا إليها لتقديم أعمال شكسبير ،وموليير وتشيكوف ،وغيرهم لتربية الذوق السليم "[2] .
- **رأي الباحث مخلوف بوكروح:** الذي يندرج موقفه المسرحي في بند الموافقة المقيّدة والمشروطة بعاملي الزّمن وعدم الاستمراريّة،إذ يلحّ على ضرورة لجوء مسرحنا إلى "الاستفادة من تطور المسرح العالمي ،ريثما يحلّ هذا المشكل كما أنّ الاقتباس يعتبر مرحلة من المراحل التي يلجأ إليها من أجل توسيع دائرة النّشاط المسرحي ولخلق تقاليد مسرحيّة ...وهذا لا يعني الاستمرار في عملية الاقتباس دون البحث لخلق نصوص مسرحية وطنية من أجل قيّام حركة مسرحية في بلادنا"[3].

[1] حوار أجراه مع شريف عمراني،من أجل إنعاش مسرحنا ،مجلة الجيش،ع238،س20،جانفي 1984، ص61.
[2] المصدر نفسه، ص:57.
[3] مخلوف بوكروح، رأيي في المسرح، مجلة الجيش ،شهرية عسكرية سياسية وثقافية تصدرها الإدارة المركزية للمحافظة السياسية للجيش الوطني الشّعبي،ع192 ،س17،مارس 1980،ص:53.

والواضح من خلال هذا القول أنّ بوكروح يعدّ تجربة الاقتباس ظاهرة طبيعيّة لا يمكن الاستغناء عنها ،باعتبارها حلاّ مؤقتّا،في مسار الكتابة المسرحية الجزائرية ،فهي" ليس عيبا فمسارح العالم كلّها لا تعتمد على الإنتاج الوطني وحده ، لأن المسرح فنّ إنساني عالمي لا يقتصر على حدود الوطن فقط" [1].

- **رأي حفناوي بعلي** : وهو أحد الباحثين المؤيدين لفكرة الاقتباس المؤقت ،المشروط بضرورة انسجام المادة المقتبسة بشكلها ومضمونها مع حضارتنا مع المحافظة على هويتنا وخصوصيتنا الذاتيّة،فعامل الاقتباس حسب رأيه :"يلعب دورا كبيرا في التّلاقح الحضاري، إنّ الحضارات تأخذ عن بعضها منذ أن وجدت ، ونحن نعلم أنّ الحضارة العربية الإسلامية استفادت من الحضارات الأخرى ، كما استفادت الحضارة الغربية منها ،وهذا شيء طبيعي ومشروع مادامت الحضارة الآخذة تتمثل ما تأخذه ولا تجعله يمحوا ملامحها الذاتية"[2].

وبعيدا عن النقاش الحاد حول الجدوى من الاقتباس ، يمكن التأكيد على أن هذه الظاهرة قد عرفت طريقها إلى المسرح الجزائري في طور نشوئه ،وفي أطوار لاحقة ،لأن المسرح نشاط إنساني بقدرما يحتاج إلى الخصوصية يأبى على نفسه التّقوقع ضمن الحدود الضّيّقة للمحلية .

---

[1] مخلوف بوكروح ، رأيي في المسرح، م س، ص:53.

[2] حفناوي بعلي ،أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، ص:303.

مصادر الاقتباس في النص المسرحي الجزائري

- **مصادر عربية**

إنّ المتتبع لمسيرة المسرح الجزائري يجد أن أولى ارتباطاته كانت مع المسرح المشرقي بفعل تلك الزيارات التاريخية التي قامت بها الفرق المصرية ، لكن هذا الارتباط المبكر مع المسرح العربي في المشرق لم يستمر وهو ما انعكس بعدها على ظاهرة الاقتباس، حيث لاحظ الباحث مخلوف بوكروح أن المسرح الجزائري لم يتوجه إلى الاقتباس عن المسرح العربي،ويعزو ذلك إلى سببين رئيسيين هما:

1- سياسة الحصار التي فرضها المستعمر الفرنسي على الثقافة العربية في الجزائر، والتي حالت دون الاستفادة من التجربة المسرحية العربية التي عرفت تطورا كبيرا في الستينيات

2- مشكلة اللغة التي لعبت دورا أساسيا في النّأي عن المسرحيات العربية والاقتراب أكثر من المسرح الفرنسي عن طريق الاقتباس [1].

إلاّ أن الشيء الملاحظ في مسيرة المسرح الجزائري لجوءه إلى الاقتباس من المسرح العربي ، خاصة في مطلع الستينيات إلى بدايات السبعينيات ، وذلك بعد نفاذ مخزون الكتابات الثورية التي شكلت في بداية الاستقلال أحلام الجمهور الجزائري ، أي أن مصادر الاقتباس التي يعتمد عليها مسرحنا ، تفرضها طبيعة المرحلة ،وتتحكم فيها الإيديولوجية السائدة. ومن الكتاب المسرحيين التقدميين المقتبس عنهم نذكر منهم: **ألفريد فرج،وعلي سالم ،وسعد الدين وهبة ،وتوفيق الحكيم، ونبيل بدران ،وعز الدين المدني، محمود ذياب،....**الخ.

[1] صورية غجاتي،النقد المسرحي في الجزائري، مذكرة دكتوراه ،جامعة منتوري قسنطينة ،سنة 2013، ص:79.

➢**مصادر فرنسية.**

لقد أكد الكثير من الدارسين عدم تأثر الجزائريين بالمسرح الفرنسي، مستندين على حقيقة أن :" الجزائر لم تعرف نهضة مسرحية إلا في بداية العشرينيات من القرن الماضي ،أي بعد حوالي تسعين سنة من تاريخ الاستعمار" [1].

ورغم عدم ظهور بوادر لأي تبادل ثقافي على المستوى المسرحي أو غيره أثناء فترة الاستعمار وبعد الاستقلال ،إلا أنه كان أمرا حتميا أن تتأثر الثقافة المستعمَرة بالثقافة المستعمِرة ،إذ شكل الريبرتوار الفرنسي أكثر مصدر اقتبس منه المسرح الجزائري في مراحل نشوئه ، وفي مراحل أخرى لاحقة، على حدّ قول الباحث "**نصر الدين صبيان**" :"لقد ارتبط المسرح الجزائري بالإعداد والاقتباس من المسرح الأوروبي خاصّة الفرنسي منه ،بحكم الاحتكاك المستمر والمتبادل بين الفرنسيين والجزائريين ،أثناء الاحتلال "[2]

إن التّواصل مع المسرح الفرنسي والاقتباس عنه إن لم يكن في المضامين والأفكار، ففي البناء الدرامي ،والتقنيات الأدائية ، وهو ما صرّح به "**علالو**" قائلا: "إننا غالبا ما ننتقد كتابنا للاقتباس عن رجال المسرح الفرنسيين أو الأوروبيين ، لكن هذا الاقتباس إذا صح وإن سلمنا به ،فإنه يقتصر علي فقط،وخاصة في الجانب التقني والبناء الدرامي ،وهذا يعود إلى مطالعتنا التي تسمح لنا بنقل الجانب التقني قبل الأدبي"[3]

وغير بعيد عن هذا الاعتراف لاحظ الباحث أبو القاسم سعد الله أن "الممثلين والمؤلفين الجزائريين،رغم بدايتهم المستقلة مالوا إلى الاقتباس من الأدب الفرنسي،ولكنهم وظفوا الاقتباس في مهمتهم المسرحية وتصرفوا في المعاني بما يتلاءم والذوق الجزائري العام " [4].

---

[1] مخلوف بوكروح ، ملامح المسرح الجزائري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،1982، ص:12.

[2] نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر1945-1980،م س، ص:306.

[3] أحمد بيوض،المسرح الجزائري1926-1989، ص24 نقلا عن،صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائري مذكرة دكتوراه ، جامعة منتوري قسنطينة ، سنة 2013، ص:82.

[4] أبو القاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي ، م س، ص: 448.

وتعتبر تجربة محي الدين باشطارزي في الاقتباس محط إشادة وتنويه الكثير من نقادنا الذين اتفقوا حول الاعتراف بعبقريته في هذا المجال ،حيث ارتقى باقتباسه إلى مرتبة الإبداع ،عندما كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص الأصلي ويكسوهما بأسلوبه الخاص مراعيا العادات والتقاليد العربية الإسلامية للمجتمع الجزائري.[1]

وحسب تصورنا ربما نرجع سبب ذلك إلى الروّاد الأوائل الذين ساهموا في ميلاد المسرح الجزائري ،حيث كان أغلبهم هواة من ذوي الثقافة الفرنسية إن لم يكن فكرا فلغة ،إذ ارتبطت عروضهم المسرحية بالطبقات الشعبية التي كانت تميل إلى المسرح الكوميدي الذي اشتهر به موليير .

4_ موضوعات الكتابة المسرحية الجزائرية:

إنّ للكتابة المسرحية غايتان أولهما الإمتاع والترفيه وثانيهما التّوجيه والإرشاد والدّعوة إلى التّغيير، أمّا الغاية الأولى فهي نسبيّة تختلف من شخص لآخر حسب الذّوق و المستوى، وأمّا الغاية الثّانيّة فقد عني بها المسرح الجزائري فكانت نصوصه مستلهمة لأحداث التّاريخ ، ومعالجة لهموم المجتمع ومآسيه وتوغّلت في مكامن النّفوس معالجة لعيوبها وتناقضاتها ، وموقظة للهمم وداعيّة إلى التّغيير.

❖ الموضـوعات الإجتماعيـّة:

إنّ الكتابة المسرحية في الجزائر ذات الطابع الاجتماعي كانت الغالبة منذ البدايات الأولى لهذا الفنّ، وقد كانت الموضوعات الاجتماعيّة ذات السّمة الشّعبيّة البسيطة هي موضوعات "**علالو**" و" **رشيد القسنطيني** " و" **محي الدّين بشطارزي**" وهم الرّعيل الأوّل من رجال المسرح الجزائريين ،حيث اعتمدوا في كتابتهم على الارتجال والعفويّة في أعمالهم

[1] المرجع ،ص33.

المسرحية سواء باللّهجة الدّارجة الجزائرية أو باللّغة العربيّة الفصحى ، مع استخدام الأسلوب الكوميدي الساخر، نالت نجاحا منقطع النظير، وفي معظم الأحيان كانت المسرحيات الاجتماعية تهدف إلى إصلاح المجتمع وتدعو إلى التّحرر من سيطرة الماضي وسحره والتّخلص من رواسبه ،كما أنّها تهاجم المساوئ التي غزت البيئة الجزائرية بسبب الاستعمار وأفكاره التي حاول أن يغرسها في هذه البيئة.

ولعلّ "المسرحيّات الاجتماعيّة الّتي ظهرت في أعقاب الحرب العالميّة الثانيّة كانت أكثر نضجا وتطورا، سواء من النّاحيّة الأسلوبية أو الشّكليّة وحتّى اللّغويّة، فهده المسرحيات تميّزت أولا بالأسلوب الأدبي الرّاقي وباللّغة العربيّة الفصحى الّتي تفهم في جميع أنحاء الجزائر،كما تفهم في جميع الأقطار العربيّة الأخرى"[1] .

فمن المسرحيّات الاجتماعيّة الّتي جسّدت الصّورة الصّادقة لما كان يعيشه المجتمع الجزائري في تلك الفترة من ظواهر وأمراض اجتماعيّة نخرت كيانه وهدّدت الأسرة الجزائريّة بالخراب والدّمار،كالنّفاق والبخل والتّزويروالياتم والزّواج غير المتكافئ وتعدّدالزّوجات والطّلاق والسّرقة وآفة الخمر والمخدّرات، من هذه المسرحيات نذكر منها:"**مسرحيّة امرأة الأب**"،"**زعيط ومعيط ونقّاز الحيط**"،" **أدباء المظهر**"،"**البارح واليوم**"،"**الأمّ وإبليس**"،"**كيد النّساء**"،"**وعلاش رأيك تالف**" "**الشّباب السكير الجاهل**" (**المشحاح**) "**السّكّير**"،" **كيد النّساء** "....وغيرها من المسرحيّات الاجتماعية الشّعبيّة الّتي حضيت بمتابعة الجمهور الجزائري .

ويرجع إحتضان الجمهور لهذا النّوع من المسرح الاجتماعي" إلى محاكاة هذا اللون الفنّي للواقع الجزائري وطابع الإضحاك الّذي اتّخذه مطيّته لتحقيق عمليّة انتشاره وحضوره الدّائم"
ويمكن تقسيم موضوعات المسرحيّات الاجتماعيّة في تلك الفترة إلى ثلاثة محاورهي :

أ. مشاكل الأسرة. ب–الفقر والشّعوذة. ج– واقع المثقّفين والأدباء.[2]

---

[1] نصر الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائري، م س ، ص:171.

[2] صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة ،الجزائر،2007، ط2، ص:129 /130.

إنّ اتّجاه الكتابة في الموضوعات الاجتماعية وإن لم يستمر في مسرحيات طويلة ومطبوعة ظهر في مسرحيات باللّهجة الدّارجة عرضت لكثير من العيوب الاجتماعية والأفكار التي وجدت بعد الاستقلال وخاصة منها ما يتّصل بالفكر الاشتراكي وببقايا رواسب الاستعمار بل وفيما يتعلق بالناحية الاقتصادية وأثرها في المجتمع الجزائري .وصلة هذا كله بالمرحلة الحضارية التي يمر بها الفرد والمجتمع،ثم ماله صلة بالحرية الاجتماعية وأيضا رفض الاستغلال بشتى أنواعه[1].

❖ **<u>الموضوعات التّاريخيّة:</u>**

تُعدّ الكتابة في الاتجاه التاريخي أسبق الأنواع ظهورا،إذ استمر حتى بعد الاستقلال وبالرغم من أنْ نصوصه قليلة إلا أننا نستطيع أن نتلمس فيه بذور المسرحية التاريخية التى تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب ، وكذلك حين تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها وتسعى إلى إثارة النّعرة القومية في نفوس أبنائها،فتعود إلى ماضيها تستلهمه وتكشف عن الفترات المضيئة فيه تستهدف من ذلك إثارة الحميّة في النفوس وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق الناس[2] .

لقد ارتمي المسرحيّون في أحضان التّاريخ لمّا اشتّدّت عليهم وطأة المستعمر الفرنسي ، فكان من أهمّ الوسائل لاستنهاض الهمم واستحضار البطولات ، ونتج في ظلّه أدب مسرحي تاريخي نثري وشعري، **فجورج أبيض** قدّم للجزائريين مسرحيتي"**صلاح الدّين الأيّوبي**"و **تاراث العرب**"واللّتان أثّرتا أيّما تأثير في المثقّفين الجزائريين ودفعت بهم إلى الابتكار والإبداع.

---

[1] الركيبي عبد الله، تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ط1، المؤسسة العربية لكتاب ،تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1975، ص:

[2] ركيبي، عبد الله ، تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974،م س، ص:

ويمكننا تقسيم الموضوعات التّاريخيّة إلى أقسام:

أ- **التّاريخ العربي الإسلامي:**

ظلّ التّاريخ العربي والإسلامي ملهما للكثير من الكتّاب المسرحيين ، فهو زاخر بالبطولات والمفاخر والمواقف الإنسانيّة ،وهو أصلهم الّذي يحسّون تجاهه بالعزّة والكبرياء،حيث يقول "**الطّاهر زنير**": " يجب أن تكون مادّة الرّواية المسرحيّة وموضوعاتها مقتبسة من التّاريخ الحافل بالوقائع والأحداث ، وذلك ليتسنّى للحاضرين أن يروا ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم ، ملائمة لتذوّقهم ، مثيرة لعواطفهم وشعورهم"[1]

ذلك ما جعل كثيرا من الكتّاب الجزائريين يجعلون من التّراث مادّة أساسيّة لبعث الأمل في المجتمع الجزائري الّذي طمسه المستعمر، وحاول إدراجه ضمن مجتمع بلا هويّة وبلا تاريخ، فكان الأبطال المختارين من التّاريخ العربي الإسلامي النّموذج للشّخصيّة الجزائريّة حيث يمثلون البطولة والشجاعة والكرم والجود والنخوة والأنفة ،والصدق والإيمان وغير ذلك من الشيم العربيّة النّبيلة.

فالنّصوص المسرحيّة المقدّمة في الفترة قبل الثّورة التّحريريّة ومن خلال عناوينها توحي أنّ الكتّاب قد اهتموا اهتماما كبيرا بالتّراث العربي الإسلامي، ومن بين هذه العناوين:"**الخنساء** " و" **أميرة الأندلس**" و"**حلاّق بغداد**" و "**صلاح الدّين**" و"**طارق بن زياد** " و"**البرامكة**" و"**بلال بن رباح**" و "**هارون الرّشيد**" **النّاشئة المهاجرة**" ...**الخ**"[2].

[1] عبد الرحمن بن عمر،لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية،ماجستير،جامعة الحاج لخضر، باتنة،ص:48.

[2] صالح لمبار كية،المسرح في الجزائر، م س، ص: 147.

لقد كان لرجال الإصلاح وجمعيّة العلماء المسلمين الدّور في الدّفع بالمسرح إلى التّراث العربي والإسلامي قصد توعيّة الشّعوب، وغرس القيّم الإسلاميّة في النّفوس لطمس الهويّة العربيّة والإسلاميّة الّتي كانت تمارسه فرنسا في مؤسّستها ومدارسها،حيث كانت الأعمال المسرحيّة "تربط بمعلّمي المدارس الإصلاحيّة وبفرق التّمثيل التّابعة لها المكوّنة من التّلاميذ الّذين كانوا يمثّلونها بقصد إحياء مناسبات دينيّة بعينها ، كعيد المولد النّبوي الشّريف وعيد عاشوراء ،وقدوم رمضان ، وانتهائه والهجرة النّبويّة ،وتاريخ الغزوات في الإسلام كغزوتي بدر وأحد "[1].

ب – <u>التّاريخ المغربي القديم</u>

لقد حاول النّظام الاستعماري في الجزائر قطع الصّلة بين الجزائريين وتاريخهم الحاضر والتليد، واستبداله بتاريخ فرنسا المتمدّنة ،إلّا أنّ إدراك رجال الإصلاح في الجزائر لهذا السّعي جعلهم ينكبوّن على تاريخ الجزائر القديم لبعثه وإحيائه في كتابات مسرحيّة ، وكان هدفهم الأسمى هو إحياء تاريخ الأمّة واستحضار أبطاله للاقتداء بهم وإتباع آثارهم.

فالكتّاب" كانوا يرمون إلى غاية محدّدة هي تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلمّوا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتّذكير بها وذلك من شأنه أن يوقظ في النّفس الحميّة الوطنيّة ، ويقذف في القلوب شعلة من النّور الّذي ينبثق عنه إيمان بالماضي الّذي هو منطلق لعمل الحاضر ومتطلّع إلى المستقبل"[2] .

ولعلّ أوّل من تصدّى لمثل هذه المواضيع أحمد توفيق المدني في مسرحيّة حنّبعل الّذي حاول من خلالها إسقاط كفاح وصراع حنّبعل ضدّ روما والثّأر للقرطجنّيين على واقع الشّعب الجزائري، الّذي حاول طوال سنين التّحرر من قبضة المستعمر الفرنسي، ومن خلالها أراد "**أحمد توفيق المدني**" استنهاض الهمم والتّغنّي بالأجداد الذّين ما ركعوا لمستعمر قطّ ، فالمسرحية تمجد الوطن وتقدّس الكفاح وتنشد الحريّة ، بينما يؤلّف "**عبد الرحمان**

[1] نصر الدين صبيان،اتجاهات المسرح العربي في الجزائري، م س، ص:164.

[2] عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي الجزائري 1931–1954، م س، ص:205.

ماضوي" مسرحيّة "**يوغرطة**" سنة1952 الّتي حاول مؤلفها الإسقاط التّاريخي للأحداث الماضية ومطابقتها لحاضر الشعب الجزائري، فما مقاومة يوغرطة للرّوم في المسرحيّة إلاّ مقاومة الشّعب الجزائري للاحتلال الفرنسي .

فوظيفة المسرحيّة التّاريخيّة كانت تسعى أساسا لتذكير المشاهد بتاريخه، و" استدعاء الشخصيات الخالدة يتم تحت الرّغبة في خلق جيل مماثل إلى القيم والمثل السّامية الّتي تتحلّى بها تلك الشّخصيّات التّاريخيّة.."[1] وهناك العديد من المسرحيّات الّتي مجّدت تاريخ الجزائر البعيد منها "**الكاهنة** " " **لجلول أحمد**" والتي تعالج شجاعة امرأة حاكمة ورفضها أن تكون تحت سلطة أخرى غير سلطتها والدفاع عن ملكها وإمارتها"[2]

ج- التّاريخ الإنساني العالمي:

دأب المسرحيوّن الجزائريوّن كغيرهم من المشارقة على الاقتباس من المسرح الغربي وتاريخه،لما يحويه من مواعظ وعبر ، ومن أهمّ ما وصلنا مسرحية "الطّاغيّة" **لمحمّد غمري**" وهي مسرحية تاريخيّة ،استلهم موضوعها من التّاريخ الرّوماني والّذي يعود إلى القرن الأوّل الميلادي والّتي تدور أحداثها حول الملك نيرون الّذي حكم روما بين سنتي"54_68 وأحرقها وعاث فيها تقتيلا وتنكيلا بالمسحيين، وتنتهي المسرحيّة بانتحاره بعد أن ثار شعبه ضدّه، وهيّ عبرة لكلّ طاغيّة يحكم بأهوائه ويستبدّ برأيه دون شعبه.[3]

---

[1] البوصيري عبد اللّه ،حول فاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري ،طرابلس ،ط1 ،1984،ص63_64،نقلا عن ادريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائر، ص :55 .

[2] نور الدين عمرون،المسار المسرحي للجزائري إلى سنة 2000، ط 1،2006، باتنة،الجزائر، ص ص:126/127،

[3] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر، م س ،ص:109.

و على كل حال فإن المسرحية التاريخية أسهمت في تطور المسرح الجزائري رغم قلة الإنتاج في هذا المضمار.كما أسهمت في إثارة المشاعر الوطنية ودعوة الشعب بواسطتها إلى الثّورة والتّحرر من هيمنة الحكم الاستعماري، ولذلك قامت بوظيفتين مهمّتين،وظيفة أدبية ووظيفة سياسية.[1]

❖ **النّص السّيّاسي النّضالي:**

واكبت الكتابة المسرحيّة ذات الطّابع السّيّاسي* النّضالي المسرح في الجزائر منذ نشأته ، حيث تشير الدّراسات إلى ظهور مجموعة من الجمعيات ،ذات طابع النّشاط المسرحي ،إذ في مطلع العشرينيات إلى منتصف أواخر الثّلاثينيات بدأت بعض الجمعيّات بتقديم مسرحيّات ذات نزعة واقعيّة ،ومضمون سياسي يعالج قضايا الشّعب الجزائري ،ويهدف إلى إبراز الهوية الوطنيّة للّشعب وتكريس الوعي الوطني "حيث امتازت مرحلة البدايات مع الرّوّاد ببروز مسرحيّات واقعيّة اهتمّت بقضايا الشّعب ، وبالمقاومة السّيّاسيّة ورافقت الحركة الوطنيّة "[2]

لكن الملاحظ في النّصوص المسرحيّة ذات الطابع السيّاسي النّضالي أنّ العديد منها كتب خارج الوطن خاصّة في تونس، لأنّ أصحابها كانوا إمّا طلبة وإمّا لاجئين وإمّا أعضاء في الفرقة الفنيّة لجبهة التّحرير"[3].

---

[1] عبد الله ركيبي ،تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974،م س، ص:

*المسرح السياسي: تسمية واسعة تعبر عن توجه أيديولوجي وفنّي للمسرح أكثر من كونها تحدد شكلا مسرحيا...جدير بالذكر أنّ البعد السياسي موجود دائما في المسرح ،وأنّ أيّ عمل مسرحي له علاقة بواقع ما وبالتاريخ،حتى ولو لم يكن للمسرحية أي مضمون سياسي أو واقعي...كان للأحداث السياسية الكبيرة (الحرب العالمية الأولى والثانية والثورة البلشفية وتأسيس الأحزاب البروليتارية والعمالية والاشتراكية في أروبا والعالم الثالث وحركات الاستقلال في العالم الثالث) تأثيرها على التوجه نحو خلق مسرح سياسي.

انظر:ماري إلياس ،حنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي،م س ،ص:259/258.

[2] عبد النّاصر خلاّف،المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد،المسرح في الجزائر،الشارقة،ط1،سنة2012 ،ص30.

[3] صالح لمبار كية ، المسرح الجزائري ، م س ، ص :160.

ومن نتاج المسرح السّيّاسي النّضالي الخالد نذكر ما يلي: مسرحيّة "**مصرع الطغاة**" 1959 " **لعبد الله الرّكيبي**" الّتي عالج من خلالها يأس الشّباب من الأحزاب السياسية النّابذة للعنف،والدّاعية للإصلاح،وتحقيق السّيّادة الوطنية عن طريق النضال السّيّاسي، وظلم واستغلال الاستعمار للمواطنين متحديّا كلّ المعايير الإنسانية من أجل حياة كريمة.[1]ومسرحيّة " **التّراب**" 1954 "**لأبي العيد دودو**" وهي دراما سياسية عالجت موقف الفرد الجزائري من الاستعمار والتّضحيّة بالنّفس ،مبعدا العواطف والغرائز الفرديّة، وفي نفس السّيّاق نجد مسرحية "**الهارب**1961 " " **للطّاهر وطّار**" الّتي سلّطت الضوء على أساليب الفكر الإقطاعي في الحياة وهروب الإنسان من المجابهة أمام الأخطاء والمصاعب، والأفراد الّذين يرون الحياة بدون أملاكهم وأرزاقهم جهنم وفشل الإنسان في تجديد حياته.

❖ **<u>النّص التّسجيلي والإعلامي</u>**.

لقد أفرزت ثورة نوفمبر1954م مسرحا خاصّا قريبا من المسرح التّسجيلي الوثائقي لكن يختلف عنه بأنّه يعطى صورا حيّة عن الثّورة في مختلف مراحلها الجهاديّة. فهو مسرح نضالي يعبّر عن الأزمات النّفسّية الّتي يحياها الثّوار حين يواجهون العدو، ثمّ هو تصوير للوقائع الحربيّة والكمائن والهجمات والقتل والاغتيال وكذلك تسجيل حيّ لصور التّعذيب والتّرهيب والتّنكيل من قبل العدو للأهالي والسكان"[2].

ومن الأعمال المسرحيّة النّضاليّة الّتي سجّلت وقائعا حربيّة بصدق وعفويّة نذكر منها مسرحيّة " **أبناء القصبة**" ،و" **دم الأحرار**" "**لعبد الحليم رايس**"، و"**الجثّة المطوّقة**" "**لكاتب ياسين**".

[1] نور الدين عمرون ،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،باتنة ،الجزائر ،ط1، 2006،ص : 135

[2] المرجع نفسه،ص :176.

5_ مصادر ومرجعيّات الكتابة المسرحيّة الجزائريّة.

اعتمدت الكتابة المسرحيّة الجزائريّة في مسيرتها منذ النّشأة وإلى يومنا هذا على عدّة مرجعيّات ومصادر وينابيع ثقافيّة وتاريخيّة ودينيّة لانتماءاتنا العربيّة الإسلاميّة الأمازيغيّة بالذهنيّة الإفريقيّة المتوسّطيّة ، وتجسيد كثير من الإبداعات العالميّة الإنسانيّة ونذكر من أهمها:

- **الإقتباس والتّرجمة:**

من خلال دراستنا لمسار كتابة النّص المسرحي الجزائري نجد أنّ الإنتاج المسرحي في عهد الإدارة الفرنسيّة، اعتمد على إبداعات بعض العساكر الفرنسيين ومؤلّفات دراميّة كلاسيكيّة للمسرح الفرنسي كموليير وكورني وراسين وبعض العروض لضيوف مسرحيّين قدموا من فرنسا إلى الجزائر.

لكن المسرح النّاطق باللّغة العربيّة والعامّيّة اعتمد من بدايته على الاقتباس والتّرجمة حيث كتب "**مصطفى كاتب**" في وصفه لمراحل المسرح الجزائري فيقول: " إنّ المسرح بدأ يعتمد على النّصوص المترجمة، ولكنّها لم تكن ترجمة بالمعنى المعروف للكلمة،وإنّما هيّ نوع من الاقتباس أو الجزأرة أي التّحويل إلى الجزائريّة ،ثمّ أخذ الاقتباس بعد ذلك أشكالا متعدّدة ،حتّى أنّه في بعض الأحيان لم يكن يبقى بعد الجزأرة سوى عقدة المسرحيّة أو هيكلها[1].

و يرى الباحثون أنّ السّبب في ذلك راجع إلى أنّ الرّواد الأوائل للمسرح الجزائري لم يعتمدوا على الإخراج، بل كان اعتمادهم على الموضوع والعنوان.

[1] علي الراعي ،المسرح في الوطن العربي ، م س ، ص:461 .

- **<u>التّراث الشّعبي وأساطير ألف ليلة وليلة:</u>**

إذا تصفّحنا العروض المسرحيّة الّتي قدّمت قبل وبعد الثّورة الجزائريّة نجد أنّ العديد منها اعتمد على ينابيع ومصادر من أساطير ألف ليلة وليلة، و التّراث الشّعبي الزّاخر بالأشكال الّتي يمكن أن تؤثّر في الجماهير أكثر، والقريب من الأحاسيس والمشاعر والّذي يعبّر عن التّجربة الخاصّة بالمتفرّج.

إنّ العودة إلى التّراث الشّعبي تعني بالدّرجة الأولى التّأصيل وتحقيق الذّات والهويّة وإحياء تراث الأجداد والآباء والافتخاربآثارهم ومجدهم التّليد،حيث كتب "**محمّد الدّيب**" قائلا : "إنّ المكتبة الوطنيّة هي التّراث الشّفوي للمجتمع الجزائري"[1] .

لقد ارتبط المسرح التّراثي الشّعبي في الجزائر باسم المسرحي والباحث "**عبد القادر ولد عبد الرّحمان كاكي**" الّذي استطاع من خلال أبحاثه وإنتاجه المسرحي أنّ يجد مسرحا عربيّا أصيلا مميّزا عن المسرح الغربي الأوروبي . إذ يؤكّد "**ولد عبد الرّحمان كاكي**" أنّ :" الشّعب هو دائما المحور الأساسي للفنّ الدرّامي ...لأنّ هذا الشّعب هو الجمهور الّذي سيتلقّى هذا الفن في النّهاية لذلك فالفنّان ينبغي دائما أن يكون عمله نابعا من روح الشّعب ليستطيع هذا الأخير رؤية نفسه وذلك العمل ومن المسرحيّات المقتبسة من كتاب ألف ليلة وليلة نجد مسرحيّة "**هارون الرّشيد**" "**لأبي الحسن التّميمي**".

- **<u>التّـاريخ والدّيــن:</u>**

إنّ المسرحيين الجزائريين لم يهملوا من إبداعاتهم المسرحيّة مواضيع مأخوذة من تاريخ المقاومة للشّعب الجزائري عبر القرون، وهذا ما نجده في مسرحيّة "**حنّبعل**" "**لأحمد توفيق المدني**"، ومسرحيّة "**يوغرطا**" الشّخصيّة النّوميدية الّذي تصدّى للرّومانيين، كما لم يتناس المسرحيّون الجزائريون الشّخصيات التاريخية والدّينية عبر التاريخ الإسلامي كمسرحيّة "**بلال بن رباح**" " **لمحمّد العيد آل خليفة**" .

[1] نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري ، م س، ص: 243 .

•**الحياة الاجتماعيّة والإقتصادية:**

الكثير من العروض المسرحيّة الّتي عرضت قبل وبعد الثّورة الجزائريّة تناولت مواضيعها عوائق وصعوبات الحياة اليوميّة الاجتماعية والاقتصاديّة للمواطن الجزائري، واقترحت حلولا لها،حيث اتّخذ النّص المسرحي الثّوري الجزائري من تلك المواضيع وسيلة للدّعوة للتّغيير والثّورة على المستعمر الغاشم . نذكر منها:"مسرحيّة **الفقير**1934م" ،"**الجهّال المدّعون العلم 1924م**" "**لبشطارزي**"، "مسرحيّة **إمرة الأب**" " **لأحمد بن ذياب**" و" مسرحيّة **البخيل** أو **السّي شعبان**" 1952م .

- **السّياسة و الثّورة:**

لقد كانت المقاومة والثّورة المسلّحة مصدرا ومرجعا للكثير من العروض المسرحيّة الجزائريّة الّتي اعتمدت واستلهمت مواضيعها من الثورة مثل : مسرحيّة "**دم الأحرار**" ، "**وأولاد القصبة** " "**لعبد الحليم رايس**" ، و"مسرحيّة " **النّار والنّور**" " **لصالح لمباركية**" كما شملت العروض الثّوريّة مسرحيّات المقاومة الجزائريّة عبر التّاريخ مثل :"**مسرحية حنّبعل**" " **يوغرطا**" بالإضافة إلى عروض مسرحيّة أخرى تناولت مواقف سياسيّة سواء بالإسناد والدّعاية لأيديولوجية الحكم أو بالرّفض لهذه السّياسة مثل: "مسرحيّة **بابور غرق**" " **لسليمان بن عيسى**" ومسرحيّات أخرى ندّدت بالتّعذيب في مراكز الاعتقالات السّياسيّة ، وأخرى طالبت بالحريّة السّياسية،ولم يهمل المسرحيّون الجزائريّون الثّورة الفلسطينيّة وهذا ما نجده في مسرحيّة " **فلسطين المخدوعة** " للمؤلّف " **كاتب ياسين**".

6_ لغة الكتابة المسرحيّة الجزائريّة.

لكـلّ فـنّ مـن الفنـون ميـزة تميّـزه عـن غيـره، ومـن خلالهـا نلمـح الفـارق بيـنهم فقـد يكـون التّعبيـر واحـد، ولكـنّ الوسـائل تختلـف فالرّسّـام ريشـته وللموسـيقي قيثارتـه وللأدبـي لغتـه ومـا يهمّنـا هنـا مـن كـلّ هـذا الأديـب وبالضبط اللّغة، فاللّغة هيّ أداة أو عامل تعبير عن الأفكار و الآراء.

ولذلك نرى اللّغة تتربّع على عرش حياتنا، فتشكّلنا كما تشاء وكما تريد، وتصنع بنا ما يحلو لها، ترفع أقواما، وتذلّ آخرين، ولا نملك نحن أمامها إلّا أن نقف برهبة في محرابها المقدّس، نقدّم إليها قرابين الوفاء والولاء، إنّها بحق."سيّدة العلاقات...و محرّكة العالم...و كاشفة الوجود...إنّها تعطي وتمنح، وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسه و يرعاه"[1].

وهيّ شمسنا الوهّاجة المضيئة تهتك أمامنا الأستار والحجب لتكشف لنا عن حقائق ذواتنا، وحقائق ما يحيط بنا، ولسنا دونها إلاّ أنعاما بهما، إنّها على حدّ قول "**هيدجر**":"هيّ الّتي تمنح الإنارة فيظهر الوجود فيتجلّى، أو يطيب ويحتجب "[2].

تعدّ المسرحيّة إحدى تلك الفنون، فهيّ نصّ أدبيّ أجمل ما فيه اللّغة صانعته ومخرجته إلى الوجود "إنّ النّص الدرّامي الجيّد يكون ثريّا لدرجة أنّ قارئه يمكن أن يتفاعل معه، ويحقّق من خلال قراءته له جوهر الدرّاما كفنّ أدبي ذي لغة جميلة متميّزة" [3].

ومعنى ذلك وجوب الاهتمام باللّغة، وبكلّ مناحي الجمال والإيقاع فيها ،لأنّ " لغة المسرح جوهر فنّي به يشفّ الأدب المسرحي عن أثمن مقوّماته "[4]، ونختبر فيها مدى فاعلية الكلمة في التعبير عن الفعل ، وهو اختيار شديد القسوة .

---

[1] عدنان أذريل، اللغة والأسلوب،منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، دار الأقوار للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 1980.ص:23.

[2] ينظر،عزّ الدّين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص:119 .

[3] سعد أبو الرضا، في الدراما،اللغة والوظيفة، نصوص وقضايا، منشاة المعارف، الإسكندرية، مصر، ص173.

[4] د هلال محمد غنيمي، في النقد المسرحي ، دار العودة ، بيروت، ط ،1980، ص:90.

إنّ لغة المسرح لغة ديناميكية درامية ،يستوجب فيها إذابة الحدود اللّاتواصلية صوب إيجاد مسافة إفهامية واضحة[1] بين الممثل والمتلقي ، فاللغة بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية ، ويتمّ فيها تمثيل الحياة بإعادتها إلى الحركة مرة أخرى ، ولأنّ اللّغة من أهم وسائل التّوصيل فإنّها تتكشف عندها جميع شوائب الضعف والقصور، ومن ثم يجب أن تكون اللّغة بالغة الشّفافية ، فهي مجرد تأثير يتلقاه المتفرج دون أن يشعر به [2] .

❖ **تعدد لغة الخطاب في النص المسرحي الجزائري**

إنّ من أهمّ القضايا التي عانى منها المسرح الجزائري إشكالية الطّرح في الخطاب المسرحي الجزائري الذي ظلّ متذبذبا فترة من الزمن إذ نتج عنها نقاشا وحوارا كبيرا حول الأداة المستعملة في كتابته أنكتب بلغة عربية فصحى أم باللهجة العامية باعتبارها لهجة الجماهير،ولأن" المسرح ينبغي أن يتجه إلى الجماهير ويعبر عن همومهم وعن مشاكلهم وآمالهم "[3] أو الازدواجية اللغوية بين العربية و الفرنسية أو العامية والعربية .

إنّ هذه الإشكالية تناولها علماء العربية القدامى وعلى رأسهم العلامة الكبير الخليل بن أحمد الفراهيدي إذ فرق بين مستويات ثلاث في اللغة يقول:" ركن البلاغة اللّفظ وهو ثلاثة أنواع ، نوع لا تفهمه العامة ولا تتكلم به ، ونوع تفهمه العامة وتتكلم به ، ونوع تفهمه العامة ولا تتكلم به ،وهو أحمدها "[4].

والمشكلة لا تطرح على مستوى اللغة العربية فقط ، بل على مستوى كل اللغات الحية المتطورة ،يقول "**سارتر**" عن اللغة الفرنسية: "ولو أن قرصا من أقراص الحاكي ردد علينا

---

[1] أحسن تليلاني ،زيتونة المنتهى ،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين،(دط)،2004،ص:21.

[2] ألفريد فرج، فن المسرحية ، تقديم صالح لمباركية ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1، 2002،ص:21.

[3] عبد الله الركيبي،تطور النثر الجزائري الحديث،1830_1974،المؤسسة العربية للكتاب ،تونس،ط1،1975،ص:237.

[4] يوسف الشاروني ، دراسات أدبية، ص162إلى 205 نقلا عن عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص:162.

بدون شرح الأحاديث التي تجري يوميا في قرية نائية ...فلن نفهم منه شيئا،إذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة ، و الإدراك المشترك".

وأول من واجه المشكلة في أدبنا الحديث هو "**مارون النقاش**"،حين قام بترجمة أول مسرحية إلى لغتنا العربية عام (1848)،وهي مسرحية "**البخيل**" لأديب الفرنسي "**موليير**"، واضطر يومذاك إلى استخدام أكثر من لغة في العمل الأدبي الواحد ،فزاوج بين الفصحى والعامية ، وبعده واجهها "**فرج أنطوان**"،و"**يعقوب صنوع**"، و"**توفيق الحكيم**"... وغيرهم ، وقد اختلفت وجهات نظرهم وأسالوا في القضية حبرا كثيرا .

- **<u>الاتجاه الأول:الدّاعون إلى الكتابة المسرحية باللّغة العربيّة:</u>**

تعدّ اللّغة العربيّة إحدى ساحات الحرب الّتي شهدتها الجزائر في ظلّ الاستعمار الفرنسي وإحدى الأهداف الّتي صوّب إليها المستعمر أسلحته، وكما تحرّرت الأرض وتحرر الشّعب نالت العربيّة حرّيتها، لقد دخلت اللّغة المسرحيّة في الجزائر ضمن الاهتمامات الكبيرة الّتي عني بها الدّارسون للفن المسرحي، وإنّ التأليف باللّغة العربيّة الفصحى ، سلكه رجال الإصلاح والمربّون وكلّ الّذين اتّخذوا المسرح وسيلة للمسرح والتّثقيف وتربية النشأ وهذا الاتجاه الإصلاح الاجتماعي والتّوعية وإيقاظ الشّعور الوطني، وذلك لأنّها اللّغة الوحيدة الّتي يفهمها كافة العرب والمثقّفون خاصّة.

- **<u>الاتجاه الثاني :الدّاعون إلى التأليف المسرحي بالعامية :</u>**

أما أصحاب الاتّجاه الثّاني والدّاعين إلى التّأليف بالعاميّة فقد لمسوا الواقع الاجتماعي الجزائري وعبّروا عنه بكلّ صدق وأمان فكانت لغتهم الشّارع والمنزل، فكشفوا عن أمراض المجتمع بالأسلوب الّذي يعتمد على النّقد بالدّرجة الأولى، وكان هدفهم في ذلك تقريب الشّخصيّة من الواقع الحياتي، حيث يبرهنون في ذلك بقولهم أنّ ذلك من المنطق أن ينطق فلاّح لم يدخل المدارس على الإطلاق باللّغة الفصحى،فاللغة العامية على حد تعبير محمد عثمان جلال :"...أنسب لهذا المقام ،وأوقع في النّفس عند الخواص والعوام" وعلى نفس

المنهج سار يعقوب صنوع ،ومحمد تيمور الذي يرى أن العامية وحدها أكثر انطباقا للحقيقة من اللغة الفصحى أما توفيق الحكيم فإنه يحصر استعمال العامية في المسرحيات المحليّة العصريّة التي يفسد جوّها استخدام لغة غير لغتها اليومية "[1].

إلاّ أنّ العاميّة بصفة خاصّة واللّهجات بصفة عامّة تقلّل شّأن النّص الأدبي وعالميته حيث يبقى محصورا في بيئته الّتي تفهم تلك اللّغة،وذهب فريق ثالث إلى ترك الحرّيّة للمؤلّف فهو أقدر إلى تقدير الموقف، والدّاعون إلى الفصحى هؤلاء دعوا إلى الالتزام بفصاحة اللّغة المسرحيّة لما تمتاز به من ثراء وتمتّع،يقول نجيب محفوظ: " فاللّغة العامّيّة انحصار وتضييق وانطواء على الذّات لا يناسب العصر الحديث الّذي ينزع إلى التكتّل والانتشار الإنساني " [2].

وفي نفس الاتّجاه يذهب طه حسين " الّذي يرى أنّ الأدب لغة راقيّة تملأ قلب القارئ وعقله لذّة واتّساعا "[3]، وكذلك أحمد باكثير وغنيمي هلال " الّذي يعدّ الفصحى أكثر تنوّعا وأعمق فكرا وأدقّ مشاعرا ، لذا يجب أن نرفع الجمهور إليها لا أن ننزل به إلى دركات العامّيّة المحدودة في مفرداتها"[4] .

الباب الثاني: فن التمثيل في المسرح الجزائر :

بدأ فن التمثيل في الجزائر ارتجاليا لا يعتمد على منهج معين ،وربما يرجع سبب ذلك إلى أن المسرح الجزائري في بداياته انطلق هاويا في تقديمه للعروض حيث ارتبط المسرح بالغناء وباللغة الشعبية الخفيفة القادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج من جهة أخرى ، كما ارتبط الغناء بالفكاهة أيضا والتي غلبت سمتها طريقة الأداء حتى في المواضيع الجادة،حيث مكّنت روح الفكاهة والتسلية كل من يمتلكها أن يقوم بخلق نوع من الفرجة من خلال تنشيط الحلقات المتنوعة الخاصة بحفلات الزفاف والغناء والحكايات الشعبية .فظهر المسرح الجزائري من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق

[1] يوسف الشاروني، دراسات أدبية، م س، ص ص : 162/ 205.

[2] ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، م س ،ص:122.

[3] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973، ص: 673.

[4] المرجع نفسه، ص :673.

الجماهير الشعبية عبر اسكاتشات تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان و هومسرح عبر عن الطموحات الشعبية[1].

لكن وبعد الاستقلال ظهرت تجارب ونظريات كثيرة اهتمت بالفرجة والعرض المسرحي خاصة عنصر أداء التمثيل ،الذي حظي اهتماما كبيرا لدى الباحثين والدارسين في فن المسرح . ففي هذه الفترة شهدت الساحة الفنية المسرحية في الجزائر مرحلة جديدة خاصة بعد تأميم المسارح ،" كما ورثت الدولة الجزائرية هياكل مسرحية وقاعات للحفلات عبر القطر الجزائري"[2] و إلى جانب التأميم عمدت الدولة على إنشاء معاهد متخصصة في الفن المسرحي ووضعه في إطار أكاديمي تعليمي،حيث كان افتتاح المعهد العالي للفنون الدرامية برج الكيفان 1965 " الحدث المهم في وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح دراسة وبحثا "[3].

إنّ انتشار ظاهرة الاقتباس مع غزارة الإنتاج المسرحي أدّى إلى تنشيط وتفعيل المسرحيّات التمثيليّة الهاوية حيث شهدت من خلالها الحركة الفنية الثقافية والمسرحية بعض حالات الإبداع واكتشاف المواهب والقدرات الخلاقة ولذلك جمع معظم المبدعين الجزائريين بين ثلاثية التمثيل،التأليف والإخراج. وهذا ما دعا إليه الممثل عبد القادر طاجين قائلا:"نحن في حاجة إلى الإنتاج المسرحي حتى نتمكن من تحسين تمثيلنا،لأن عن طريق وفرة الإنتاج نتقدم ونتطور " [4].

ومن المبدعين الجزائريين الذين كان لهم فضل السّبق في التجارب الفنية الجديدة نجد التجربتين الفريدتين من نوعهما لكل من "ولد عبد الرحمان كاكي"و"عبد القادر علولة"، كما

---

[1] العجلة هذلي،المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب، جامعة محمد بوضياف،المسيلة ،ص:134.

[2] صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر ،دار الهدى ،الجزائر ،2006،ص:46

[3] محمد تحريشي ، في الرواية والقصة والمسرح ، مطبعة بابا حسان،الجزائر ،دط،دت،ص:171,

[4] بوعلام رمضاني ،المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر ، ص:39.

أنهم فهموا عملية العرض المسرحي التي يلعب فيها الممثل الدور الأساسي،لأن رحلة بحثهم عن مسرح جزائري أصيل شكلا ومضمونا أدت بهم إلى العودة نحو الثقافات الجزائرية القديمة والتراث الشعبي ، ومن ذلك ظهرت حلقات المداحين التي يلعب فيها " القوال "أو" المداح" العنصر الأساسي من حكاياته ذات الطابع الارتجالي والأداء المسرحي الغريب الذي يجمع بين شخوص كثيرة[1] .

حيث يتطلب فن القول حكاية مثيرة بأسلوب مشوق ينشد الانتباه ويأسر القلوب وأن يصور النفوس بنبرات صوتية متلونة مع المواقف والحالات النفسية و الاجتماعية المختلقة وأن يقوم ببعض التمثيل الخفيف الذي لا يخرج عن نطاق هذا الفن [2]

كما تعدّ تجربتهما مثالا لتوظيف جميع تقنيات المسرح الملحمي ،ولذلك كان أداء الممثل في المسرح الجزائري لا يختلف كثيرا عن الممثل الملحمي الذي يجلب انتباه المتلقي ويضعه في حيرة مما يعرض عليه فيقحم خياله للمشاركة في العرض المسرحي.

يقول بريخت :"تلك الفكرة التي ستغير وجه العالم فإنه يهدف إلى تحريك المتفرج إلى الفعالية والتغيير لأن العالم في رأي بريخت إمكانية قابلة للتغيير و واقع لابد أن يعمل على تغييره فموقف الإنسان من العالم هو موقف التأثر الفعال" [3].

[1] اتظر، محمد بوزيد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائر على ضوء منهج مايرهولد، جامعة وهران ،2014،ص:150

[2] عبد الناصر خلاف ،المختصر المفيد في تاريخ المسرح المغربي الجديد، م س، ص:6.

[3] العلجة هذلي ،المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب، جامعة محمد بوضياف ،مسيلة ،ص :137، نقلا عن مجلة أزمة المسرح العربي ،ط1، 1993، بيروت ،لبنان.

1_ أشكال التعبير المسرحي في فن التمثيل الجزائري :

تمهيد:

لقد عرفت الشعوب العربية أشكالا تمثيلية مختلفة لأن أساليب الفرجة المسرحية آنذاك لم تكن منظمة ومتماشية مع القواعد الفنية للعرض المسرحي وما كان منتشرا بكثرة في تلك المرحلة من فنون هو الشعر والقصص الأسطورية القصيرة ، كما أنهم شاهدوا المسرح عن أمم أخرى في إطار تبادل ثقافي ديبلوماسي ، وأنهم كانوا متفتحين على الإبداعات الإنسانية لثقافات الأمم والشعوب الأخرى، ولهذا كثر الحكاؤون في الأراضي العربية والإسلامية حيث " كانت تكثر مشاهدتهم والاستماع لحكاياتهم عن خصائص البشر والأجناس الأخرى وتقليد أصوات الحيوانات ،وكان هناك كثيرون من المضحكين تفننوا في طرق الهزل ، يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الأعراب والخرسانيين والزنوج والفرس والهنود ، والروم، ويحاكون العميان ، وقد يحاكون الحمير[1].

إن الدارس للأشكال التمثيلية في المسرح الجزائري يجد تشابها كبيرا لتلك الظواهر المسرحية التي شهدها الوطن العربي، وهذا التشابه لا يعني تكررها بالصفة نفسها، للأنّنا نجد بعض الاختلافات بين البلدان العربية بقدر ما نلاحظ تشابها فيها، وهذا طبيعي لأن الأمر متعلق بالتراث الشعبي الذي يفترض فيه حضور الخصوصية المحلية بقدر تحليه بالطابع القومي.يقول إبراهيم أحمد:" تتميز الجزائر بمظاهر فرجة شعبية متميزة سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدّينية أو الاجتماعيّة في الأعراس والمناسبات المختلفة وتشمل أنواعا متعددة من الرقص الفلكلوري ، والألعاب الشعبية ،وتختلف بعض هذه العناصر عن امتداداتها في الشمال الإفريقي، كما تختلف في الجماعات.وعليه سنتوقف فيما يأتي لإبراز بعض الأشكال التعبيرية المسرحية لأداءات الفن التمثيلي الجزائري مما عده الباحثون مستوفيا لمقومات الفن المسرحي.

---

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،ط1، 2006،ص:30

أ- **خيال الظل:**

وهو شكل من أشكال الفرجة ، له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة يسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها مما يفسر التسمية[1].

ويرجع أصل هذا الشكل التمثيلي إلى البلدان الشرقية ،إذ يعتقد أن الصين موطنه الأصلي حيث عرف هناك منذ القرن العاشر كتسلية للأمبراطور في البلاط ، أما وصوله إلى البلاد العربية فكان من خلال رحلات التجار والقوافل الغجرية القديمة،" ومن أقدم النصوص العربية المكتوبة لخيال لظل تلك التي كتبها محمد بن دانيال الموصلي (١٢٤٨-١٣١١) وجمعها تحت اسم (طيف الخيال)... وقد بقي منها حتى اليوم ثلاثة نصوص هي " طيف الخيال " – " عجيب وغريب " _ " المتيم". [2].

أما بالنسبة لظهور هذا الشكل في الجزائر فقد شوهد كأول شكل من الأشكال التمثيلية القديمة في المسرح الجزائري،حيث ظهر بتقنيات وقواعد خاصة ، كان الغرض منها التعبير عن عدم الخضوع للاحتلال الفرنسي والتحريض للثورة ، وشحن الهمم ضده ، لذلك قوبل بالمنع من طرف السلطات الاستعمارية بسبب ما حققه من أهداف بخيالاته المشهدية و إيقاعاته اللفظية.

ب – القراقوز:

يعد هذا الشكل نوع من أنواع خيال الظل ذو الأصول التركية،ومعناه العين السوداء حيث يقال أنه سمي كذلك لأن الذين يقوم ن به من الغجر سود العين ، كما قيل سبب التسمية راجع إلى أن عروض القراقوز تقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ونقد أحوالها .

[1] ماري الياس، حنان القصاب حسن، م س ، ص:189.
[2] المرجع نفسه، ص:192.

و لذلك نجد الباحثة نعيم عتاب لا ترى فرقا بين خيال الظل و القراقوز إذ تقول : "كان خيال الظل الكراكوزي مسرحا انتقاديا اجتماعيا سياسيا معاصرا بكل معنى الكلمة، و كان له تأثير كبير على نفوس العامة ، فقد كان يستمد موضوعاته من الأوضاع المحلية ، ومواكبة الأحداث اليومية المعيشة، مما جعله متنفسا للتعبير عن كره الناس للظلم ومعارضة النظام" [1]. أما بالنسية لهذا الأداء التمثيلي في الجزائر فإننا نجد الباحث عزيزة محمد يؤكد أن فن القراقوز قد انتشر في شمال إفريقيا وفي الجزائر منذ حضور الأتراك إليها ،حيث كان الناس يتابعون العروض المسرحية لفن القراقوز بشغف كبير...وكانت تغلب عليه النزعة الكوميدية المسلية [2].

كما يؤكد أحمد منور أن لعبة القراقوز كانت منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر غداة الاحتلال الفرنسي ، فلقد سجل الرحالة بوكلر في يومياته ،أنه شاهد سنة 1835 بمدينة الجزائر عرضا للقراقوز أثار اشمئزازه بإباحيته ،كما يذكر الرحالة دوشان أنه شاهد عرضا للقراقوز في مدينة مستغانم سنة1847 يظهر فيها الشيطان مرتديا بزة جندي فرنسي ، أما مالستان فيؤكد هو الآخر أنه شاهد عرضا للقراقوز في مقاهي قسنطينة سنة 1962 على الرغم من صدور قرار الاستعمار الفرنسي بمنعه سنة 1843 بسبب عروضه التي كانت تحرض على الثورة ضدها وتقدم الفرنسيين في صورة ساخرة [3].

فالدارس يلحظ مما مضى أن هذا الفن التمثيلي متجدر في الأوساط الشعبية الجزائرية،وأنهم اتخذوه وسيلة للتسلية وللترفيه ونقد بعض المواقف الحياتية والاجتماعية من جهة ، ووسيلة لمقاومة الاحتلال الفرنسي من جهة أخرى.

---

[1] نعيم عتاب:مسرح الدمى واستخداماته،جريدة شرفات،العدد53، 18مارس 200،منشورات وزارة الثقافة،دمشق،سورا، ص:29 .

[2] عزيزة محمد،الإسلام والمسرح، ترجمة:الصبان توفيق، منشورات دار الهلال مصر،عدد 243، أفريل 1971، ص:159.

[3] أنظر:منور أحمد، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو،ط1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر 2005، ص ص 10/9.

وصفوة القول فإن مسرح خيال الظل و القراقوز من الأشكال المسرحية التراثية المكتملة فنيا ومسرحيا _حسب رأينا _ والتي تثبت معرفة الشعب العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص بالفن المسرحي قبل استيرادهم لهذا الفن من الثقافة الأوروبية في العصر الحديث.

ج- **الفارس الشعبي:**

وهو أحد أنواع الكوميديا في المسرح التي تهدف عروضه المأخوذة من حكايات حقيقية إلى الإضحاك والتسلية ،"حيث ازدهر هذا النوع من التمثيل في الجزائر لعلاقاته بالمضامين الدينية والدنيوية حيث نمت عن ثقافة جماهيرية سادت مدة طويلة في شوارع العاصمة تمثلت في مناسبات الاستعداد لرحلات الحج وحفلات المولد النبوي وعاشوراء " [1].

كما ترى الباحثة تمار ألكسانروفنا إلى أن الفارس العربي القديم له علاقة بالمسارح اليونانية والإيطالية التي اشتهرت بها الكوميديا المرتجلة التي احتوت عروضها على مشاهد مضحكة وشخصيات دائمة [2].

ولعل ما يمكن استخلاصه هو أنه على بساطة هذا الأداء التمثيلي وخلوه من تقنيات الممثل وفق المبادئ الحديثة إلا أنه يعد صورة فنية جمالية مزامنة للظروف والواقع الاجتماعي والحضاري آنذاك إضافة إلى أنها مهدت الطريق لكل متتبع ومهتم بالمسرح الجزائري وبمختلف أشكاله.

د_ الحلقة:

وهي تراث شعبي فني من أقدم الفنون الأدائية بالمغرب العربي، وهي تدخل ضمن الأشكال التمثيلية الشعبية إذ حرص المسرحيون المغاربة على توظيفها في المسرح من أجل إعادة اكتشاف هذا التراث الشعبي الفرجوي وكذا التقاليد الشفاهية ،فالحلقة هي ذلك الفضاء السحري الذي تتألف فيه المرويات والشعريات والمرتجلات واللغات الجسدية ،كما تتنوع في

[1] ينظر: عبد الناصر خلاف،المختصر المفيد في تاريخ المسرح الغربي الجديد،م،س، ص:73.

[2] ينظر: بوزيد محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري،جامعة وهران ،2014 ، ص: 153 نقلا عن تمار ألكسانروفنا،ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص:73.

أرجائه التوابع الإنسانية والمادية والحيوانية [1].ومنه يتضمن :"فضاء الحلقة نصا شفهيا تعاد كتابته باستمرار بتأثير المحو ومن خلال الانتقال المعبر من الحكايات الشعبية و الملفوظات القصصية إلى الرقص الطقوسي و البانتوميم المسرحي والارتجال" [2].

لقد ارتبط شكل مسرح الحلقة في الجزائر بنشاط رواة الأقوال والقصص الشعبي فجاءت تسمية مسرح الحلقة نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين – المتفرجين_ وهو إما إن يكون حلقيا أو يشبه حدوة الحصان [3].

أما عن زمن ظهور هذا النوع من الأداء التمثيلي في الجزائر فيرى النقاد أن أول من اشتغل بالحلقة هو عبد الرحمان كاكي والذي يعتبر رائد في توظيف شكل الحلقة الدائري في الستينات من القرن الماضي ، ومن جانبه صرف عبد القادر علولة كل طاقته الإبداعية في العقد الأخير من حياته لتطوير منهج مسرح الحلقة خاصة في ثلاثيته " الأقوال " و"الأجواد" و" اللثام " والتي ركز فيها على البحث المتواصل لإيجاد صيغة جديدة تنبع من همه الرئيسي للفضاء المسرحي وتكسير التقليد.

لقد وظف علولة الحلقة بمفهومها الشعبي وأفرغها من محتواها الذي عرفته في الأسواق ،وأخذ منها الشكل الفرجوي المفتوح على الجمهور المشارك في ظل عناصر سينوغرافيا هامة وبحضور التشخيص وأشكال التعبير الجسدي وأحيانا الأزياء التي تتعدد وتتداخل وأشكال

---

[1] انظر :أحمد بالخير،المصطلح المسرحي عند العرب، م س ، ص ص:174/173.

[2] خالد أمين ،رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب ،مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء،وقائع الملتقى العلمي :18-19-20-أكتوبر،2010،محافظة المهرجان الوطني للمسرح ،الجزائر، ص:135.

[3] الأدرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري ، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر ،2008، ص60.

أخرى مثل الألعاب البهلوانية والحركات العشوائية وحتى الأكسسوارات كالعصا و البندير والدف[1] .

إن الممثل الحلقوي يجذب نظر المتفرج لما يجري أمامه من أحداث لكي يبعث فيه روح المشاركة والتغيير والوصول إلى اتخاذ قرارات محددة من خلال الموضوع المطروح أثناء عملية العرض لأن :" مسرح الحلقة يقترح مشاركة المتفرج ،كما أن اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في الوقت نفسه [2].

إذن نستنتج أن الأداء التمثيلي في المسرح الجزائري الحلقوي ، أصعب مما يتخيل الدارس والمهتم بأساليب الأداء الحديثة ،لأن الممثل الحلقوي عليه أن يكون مستعدا قبل العرض بترويض جميع أعضائه الجسدية بدقة وثبات لأنه مطالب باستحضار أكبر قدر من الإشارات والإيماءات لمختلف الشخصيات الدرامية الممثلة .

هـ- <u>المداح</u> :

هو شاعر شعبي متجول بربابته، يقف في الساحات ليسرد أشعاره وأقاصيصه والمداح اسم يطلق على هدا النوع من الفرجة الذي كان شديد الانتشار في الجزائر [3]، وفي تحديده لشخصية المداح يرى بورايو عبد الحميد " أن هذه التسمية تستخدم في الجزائر للدلالة على فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية ،مثل الأسواق الأسبوعية والأعياد الدينية وطقوس تقديس الأولياء...إضافة إلى المقاهي و أحواش البيوت في مناسبات الأفراح .

---

[1] انظر: تاليف مجموعة من الباحثين،قراءات في المسرح الجزائري ،منشورات مخبر البحث أرشفة المسرح الجزائري ط1 ،1434_ 2014، ص:21 .

[2] أحمد بيوض،المسرح الجزائري،1629. 1989، منشورات التبيين الجاحظية ،1998، ص : 169.

[3] قرباص هدى،سيميائية التشخيص في المسرح ،مذكرة ماجستير ،جامعة محمد بوضياف لمسيلة ،2015،ص:22،نقلا عن خالد أمين ،السرديات وفنون الأداء،حدود أشكال الفرجة التقليدية ،مقاربة انتروبولوجية ،ص:58.

أما عن مصدر التّسمية فهي تعود إلى كون هؤلاء المدّاحون يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم والأنبياء،وبعض الصحابة والأولياء الصالحين والزهاد...وهو ما يضفي على عمله مكانة عالية ضمن الممارسات الثقافية الشعبية القائمة "[1]

و قد استخدم مصطلح المداح في جميع اللهجات العربية و الأمازيغية في الجزائر لتعيين هذا النوع من احتراف الرواية الشعبية منذ القديم ،إذ يفتتح المداح بالبسملة وقراءة الفاتحة ثم مجموعة من الأدعية يلقيها ،طالبا من الحضور رفع أيديهم معه وتكرار الأدعية التي يرددها والتي تنتهي بعبارة آمين يرددها الجميع وتلعب هذه الافتتاحية دورا في تهيئة الأذهان والنفوس لاستماع مقاطع الشكل السردي الأساسي حيث يتوقف المداح عند نهاية كل مقطع ليشرح عن طريق السرد الحوادث المجملة مستخدما معه القصبة و البندير وآلة الربابة ،وعليه فإن أداء المداح يعتمد بصفة أساسية على جهورية الصوت ، والتنغيم المناسب للكلام المؤدى وفق دلالته ومقام توجيهه مستعينا في أدائه بالحركة الجسمية مع استخدام أطرافه العليا بصفة خاصة ولملامح وجهه " [2] .

ومن بين المداحين الجزائريين المحترفين المشهورين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين نذكر :الشيخ السايح من وادي سوف ومحمد بن تواتي من بسكرة وأحمد بلحرمة من بريان و بوطبل من الشلف و بولطباق من الحدود المغربية[3].

وصفوة القول فإن الدارسين المسرحيين يعدون مسرح خيال الظل و القراقوز من الأشكال المسرحية التراثية المكتملة فنيا ومسرحيا ، والتي تثبت معرفة الشعب العربي عموما والجزائري

---

[1] بورايو عبد الحميد، في الثقافة الشعبية الجزائرية ،(التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين ،الجزائر، 2006، ص ص:64/63.

[2] انظر: بورايو عبد الحميد ،البعد التمثيلي في حلقات المداحين ، كتاب السرديات وفنون الأداء ،الجزائر،دت، ص ص:25/21.

[3] أحسن تواتي ،المسرح في الجزائر ،م س، ص:213.

على وجه الخصوص بالفن المسرحي قبل استيرادهم لهذا الفن من الثقافة الأوروبية في العصر الحديث .

و- <u>القوال:</u>

شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال أو الحكواتي في المشرق ، ظهر قديما يروي حكايات شعبية قصص وأساطير،سواء في الساحات العامة أو المقاهي ، أو في مناسبات دينية واجتماعية فهو :" ذلك الرجل الذي يحمل ربابته ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في القرى والمدن،إذ يقتصر عمله على حكاية الماضي وحده ،يظهر دائما في صورة رجل حكيم يستعرض الأحداث في هدوء وتدبير يهدف بأسلوبه إلى تهدئة السامعين حتى ينصتوا إليه في طيب خاطر،كما يوزع الاهتمام بالتساوي ،يتقدم للأمام أو يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المتمتعون حيث ذهب" [1]

والحقيقة أن رواية القصص الشعبي ظاهرة قديمة في المجتمعات العربية الإسلامية لكن هذه الظاهرة قد تطورت عبر العصور لتصبح عملا احترافيا بعدما كانت مجرد هواية ،ومع تطورها اكتسب ممتهنوها تسميات معينة،وذلك بحسب صفات الحاكي وطبيعة المادة المحكية ،ونوعية المتلقين"[2]. وهو ماذهب إليه بورايو عبد الحميد "عندما يشير إلى أن ظاهرة رواية الأقوال الشعبية قد عرفها المجتمع الجزائري منذ قرون ،حيث كانت مجرد هواية لدى بعض الرواة ،ثم أصبحت عملا احترافيا يقوم به أشخاص لهم مواصفات محددة ،يقدمون عروضهم لجمهور مخصوص وفق إجراءات وطقوس معينة وفي مناسبات مبينة بمراعاة الزمان والمكان"[3].

وفي الأخير نقول إن الدارس للأشكال التمثيلية المداح والقوال والحلقة لابد وأن يلحظ توفرها على ركائز ومقومات العرض المسرحي،حتى وإن لم يتوفر المكان المخصص للأداء

[1] عبد الحكيم بوشراكي،التراث الشعبي والمسرح الجزائري، مذكرة ماجيستير، باتنة،2010،/2011،ص:119.
[2] أحسن تواتي ،المسرح في الجزائر ،م س، ص:210.
[3] بورايو ،عبد الحميد،في الثقافة الشعبية الجزائرية(التاريخ والقضاياوالتجليات)،ص:63.

التمثيلي بالمفهوم الغربي ،ذلك لأن الحاكي الشعبي كان في الحقيقة " يحمل المسرح على كتفيه ،إنه هو الذي يذهب إلى مكان العرض لا الجمهور ،ثم يشكل من الفضاء الطبيعي فضاءه المسرحي ...الذي يتحول أثناء العرض إلى فضاء مسرحي خاص ومحترم من قبل الجمهور ،وعندما ينتهي العرض تختفي الخشبة" [1].

و يعد المسرحي الجزائري عبد القادر علولة أحسن من راهن على تقديم تجربة مسرحية تراثية،من خلال توظيف المداح والقوال والحلقة بوصفها هيكلا مسرحيا متكاملا.

المبحث الثاني: مرجعية تقنيات الأداء التمثيلي في المسرح الجزائري :

لقد خرج المسرح الجزائري بعد الاستقلال من أساليبه التقليدية البسيطة التي كانت في معظمها مواضيع للثورة ومسايرة لسياسة التحرر،حيث بدأ خطواته الأولى متكيفا مع الأوضاع الجديدة ومسايرا التحولات التي شهدتها الجزائر مع بدايات مرحلة البناء والتشييد، فكانت مرجعية الأداء التمثيلي في هذه الفترة متنوعة ومتعددة الأساليب والمناهج بحسب الهدف الأسمى المتمثل في السعي إلى التمسك بكل شيء ترى فيه إنعاش لكيانها وثقافتها.

أ _ ورشة التكوين بسيدي فرج:

ظهرت هذه الورشة التابعة للفرقة الوطنية للمسرح مع بداية فترة الاستقلال ،حيث لجأت السلطات الجزائرية لفتحها " فكانت مركزا لبعض التدريبات الارتجالية كإعطاء مبادئ التمثيل وأساسياته وقام به أساتذة أغلبيتهم غير متكونين في فن التمثيل ،مسرحيين عصاميين جزائريين باندفاعهم التيموسي حاولوا تقديم تجربتهم المسرحية للمتكونين" [2] . إلا أنها لم تستمر طويلا في عمليتها التكوينية، حيث توقفت عن عملها سنة 1964 وذلك راجع لطبيعة افتتاحها الذي كان عبارة عن افتتاح ارتجالي مظهري.

---

[1] Youssef Rachid haddad :art du computer, art de l'acteur,art du spectacle .op,cit, :25

[2] نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، م س ، ص:226.

ب _ **المعهد الوطني لفن التمثيل والرقص(برج الكيفان) :**

بعد غلق ورشة التكوين الدرامي بسيدي فرج ، تم استبدالها بفتح المعهد الوطني لفن التمثيل والرقص(ببرج الكيفان) سنة1965 المعهد الذي انطلق تابعا للفرقة الوطنية للمسرح الجزائري واستمر بإعطاء مبادئ وقواعد فن التمثيل،دون تحديد الأطر والتنظيمات القانونية للتكوين،وبقي عبارة عن مركز للتعليم الفني المسرحي بأساتذة متخصصين بدون برنامج ومنهج تعليمي واضح " [1].

لقد كان افتتاح هذا المعهد التكويني مكسب كبير في التأثير على المواهب الشابة التي كانت محبة لهذا الفن والتي استفادت من منح تكوينية في تعليمية فن التمثيل و الإعداد المسرحي على حد قول المخرج لطفي بن سبع في لقاء معه: " استفادت مجموعة من طلبة معهد الفنون الدرامية من منح تمكنهم من إتمام الإعداد والتوجيه في المدارس الأجنبية الكبرى في التمانينات مثل الإتحاد السيفياتي وبلجيكا وفرنسا...وبعد عودتهم من التكوين خاصة كمخرجين كان هناك تنوع في العروض المسرحية " [2].

إن هذه التربصات التكوينية كان لها أثر فعال في تطوير العرض المسرحي بجميع عناصره ،وكذا تطوير حركة الأداء التمثيلي من خلال اقتناء بعض المناهج الأوروبية الحديثة و التي اهتمت بشدة وعملت على إرساء قواعد فن التمثيل.

ج_ مسرح الهواة:

إن الدارس لتاريخ المسرح الجزائري يجد أن كبار الفنانين والممثلين الذين طبعت أسماءهم صحف تاريخ مسرحنا كانوا في بداية حياتهم الفنية هواة أحبوا فن التمثيل وأخضعوا ظروف الحياة لممارسة هذا الفن الذي ارتضوه لأنفسهم ،إذ "يدعي الهواة في كل بقعة من

[1] المرجع نفسه ، ص:227.

[2] بوزيد محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري، جامعة وهران،2014، ص:160، ،نقلا عن لقاء مع المخرج لطفي بن سبع.

بقاع الأرض أنهم المجددون دائما وأن قرائحهم كانت ولا تزال مهبط الوحي الفني والمصدر الذي تنبعث عنه مختلف الأضواء والألوان التي يسري و يصطبغ بها الفن وأنه إذا كان للمحترفين فضل المثابرة والاستكمال فإنّ للهواة وحدهم فضل السبق والخلق الأول "[1].

وعلى الرغم من نشوء المسرح الجزائري على أنقاض مسرح الهواة إلا أن الفترة الأخيرة تجلى اكتشاف المواهب المكونة أكاديميا على مستوى الأداء التمثيلي . وهذا يصنف ضمن النقاط الإيجابية في خانة تطور فن التمثيل في المسرح الجزائري لكن " لا نستطيع أن نجزم على أن الممثل الأكاديمي يقدم أداء متكامل مقارنة بالممثل الهاوي غير أن ما يمكن قوله هو أننا نستطيع الحصول على مثالية الأداء من خلال الجمع بين المهارتين كما لا يجب علينا أن نأخذ القضية من باب الهواية والتكوين الأكاديمي بل يجب أن نؤكد ونحث على تواجدهما معا في أي عمل مسرحي كان وذلك لكي يصل الممثل إلى جمالة الخلق والإبداع ..."[2].

د_ <u>المدارس والمناهج الأوروبية الحديثة:</u>

لقد اقترن فن التمثيل المسرحي في العهد الأخير بالبحث والاستقصاء العلمي الذي جعله يتميز بشكل أكثر نظامية ،هذا ما دفع المبدعين المسرحيين إلى وضع العديد من المختبرات التدريبية و إدخال مختلف القواعد النظرية والتطبيقية مع انتهاج العديد من الأساليب التكوينية في إعداد الممثل المسرحي وذلك لأن " التطور الأخير الذي شمل الحياة في القرون الأخيرة قد أوجب إعداد الإنسان كمختص وتأهيله وتعليمه من أجل السيطرة على اختصاصه" [3].

---

[1] محمد يوسف نجم،المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847/ 1914، ص:177.

[2] بوزيد محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري، م س ، ص:163.

[3] ينظر:أسعد عبد الرزاق،عوني كرومي، طرق التدريس،التمثيل,وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد،ط1 ص:19.

ويرجع الأمر إلى مخرجي القرن العشرين الذين وضعوا بعض الأساسات كانت بمثابة القاعدة التي يرتكز عليها الممثل في إعداد نفسه وصقل مواهبه ومهاراته. ومما لاشك فيه أن الممثل الجزائري قد واكب ذلك التطور المسرحي الناتج عن مختلف الاتجاهات والمدارس الإخراجية العالمية المختلفة ، ويظهر ذلك جليا من خلال تقنيات أداء الممثل التي أخذت طابعا جديدا وشكلا حديثا بتبنيها لأساليب ومناهج الإخراج الغربية الحديثة ، نتج عنه تنمية لقدرات الممثل المسرحي الجزائري الإبداعية ، وتعدد تجارب تقنيات وقواعد الإخراج الحديث داخل فضاءات المسرح الجزائري" وهذا ما شهد به الممثل الجزائري سمير بوعناني في لقاء معه قائلا:" لقد ظهرت بعد الاستقلال اتجاهات مسرحية تمحورت حول المسرح الكلاسيكي والملحمي بصفة عامة ولا يمكن تحديد منهج واحد اعتمده المخرج في المسرح الجزائري...".

أما الأسلوب الذي اعتاده الكثير من مبدعي المسرح الجزائري فهو منهج الواقعية النفسية لستانسلافسكي حيث ظهر إعداد الممثل وتدريبه على اتباع هذه الطريقة في تقمص ومعايشة دور الشخصية في جل العروض المسرحية خاصة في الفترة الحالية ناهيك عن المنهج البريختي الذي تبناه بعض المخرجين لنزعته الثورية التي اتسم بها إضافة إلى بعض التجارب القليلة التي جمعت بين منهج جروتوفسكي ومنهج مايرهولد والتي ظهرت ملامحها في المسرح الجزائري . ..." [1].

وملخص القول أن تقنيات الأداء التمثيلي الجزائري شهدت تطورا ملحوظا حققت به نجاحات مميزة في العرض المسرحي، ودليل ذلك ما تحصلت عليه العروض المسرحية من جوائز داخل الوطن وخارجه في مختلف المهرجانات سواء على مستوى النص و الأداء التمثيلي أو السينوغرافيا. لكن ورغم ذلك بقي الممثل في المسرح الجزائري عنصرا معيوبا

[1] بوزيد محمد، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري، م س ، ص:162.

عليه وذلك لعدم كفاءته في أداء دوره باعتباره نواة المسرح والعنصر الذي يحقق تقاطع النص والعرض والحامل الرئيسي للعملية المسرحية ... "[1].

كما أنه لم تكن هناك دراسات محددة تهتم بتكوين الممثل بل هناك نقص كبير في معاهد التمثيل والمختبرات المسرحية المتخصصة بإعداد الممثلين على غرار المسرح الغربي .

[1] ماري الياس ، حنان قصاب حسن ، م س، ص:478.

الفصل الثاني

الفصـل الثانــي

الظّاهرة المسرحيّة الجزائريّة عند عبد القادر علولة

بين الكتابة والتّمثيل والإخراج

تمهيد

المبحث الأول:علولة والكتابة المسرحية.

- **مسار التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة.**
- **مرجعيات الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة .**
- **موضوعات الكتابة المسرحيّة عند عبد القادر علولة.**
- **ملامح الشّخصيّة في مسرح علولة.**
- **خصائص اللّغة المسرحية عند علولة..**

المبحث الثاني:مظاهر التراث الشعبي في مسرح علولة بين التجريب والتأصيل.

- **توظيف العادات والتقاليد في مسرح علولة.**
- **توظيف الأمثال الشعبية في مسرح علولة.**

المبحث الثالث:علولة وتجربة التمثيل المسرحي.

- **إدارة الممثل في مسرح علولة.**
- **الفكاهة في مسرح علولة.**
- **النقد الإجتماعي عند علولة.**

المبحث الرابع:علولة وتجربة الإخراج المسرحي.

- **الاعداد الدرامي وسيناريو الإخراج.**
- **الحمولة الأيديولوجية للموسيقى في مسرح علولة.**

تمهيد:

يعدّ "**عبد القادر علولة**" قامة من قامات المسرح الجزائري نتيجة جهوده المسرحيّة الّتي قدّمها للمشهد المسرحي في الجزائر ،تأليفا،وتمثيلا و إخرجا ،وقد تجلّت تلك الجهود في ربرتوار المسرح الجزائري، فظلّت محطّات إبداعيّة تستدعي الوقوف عندها لما حملته من التّجديد ،لأنّه الرّجل الّذي كان يطمح من خلال تجاربه إلى التّأصيل والتّأسيس لمسرح جزائري يعبّر عن الثّقافة المحليّة وعن طموحات الإنسان الجزائري ومعاناته من خلال شكل مسرحي أصيل بعيدا عن النّخبوي .

كان لزاما على الفنّان "**عبد القادر علّولة**"، وهو المثقّف الواعي برسالة المسرح أن يكرّس جهوده المسرحيّة في البحث عن قالب مسرحي يترجم رؤيته الفكريّة ، ويعكس انتماءه السّياسي والاجتماعي وفق شكل تعبيري درامي يعكس حمولات فكريّة في أطر آليات إبداعيّة بداية من النّص ومرورا بالتمثيل وصولا إلى الإخراج.

لقد اتّخذ "**علّولة**" من فنّ المسرح أداة للتّعبير عن قضايا الإنسان المعاصر وإماطة اللّثام عن معاناة الطّبقات الهشّة من المجتمع الجزائري ، وفضح الصّراع الطّبقي بشتّى صوره في شكل مسرحي راق يحافظ على جمالية المسرح بوصفه جنسا فنّيّا ، ومن خلال خطاب مفعم بالشّاعريّة والإنسانيّة .

كما ركّز كثيرا على التّأسيس لنمط مسرحي جديد ، كان فيه الفضاء نقطة مفصليّة نأى به عن العلبة الإيطاليّة الّتي يبدو أنّ علّولة لم يكن يراها مناسبة للفكر الدرامي في المسرح الجزائري. كما أنّها لم تكن تعكس بوضوح رؤيته الجماليّة الّتي تتطلّب فضاء مفتوحا بإمكانه الكشف عن الطّاقات الجماليّة للخطاب المسرحي، وبالتّالي تمكين المتلقّي الجزائري من التّفاعل مع ذلك الخطاب الّذي أضحت واقعيته وشموليته تتجاوز وحدة الزّمان والمكان الّتي قنّنها أرسطو للمسرح.

المبحث الأول : عبد القادر علولة والكتابة المسرحية:

تعدّ تجربة علولة تجربة مسرحية فنية في طور التشكل استنادا إلى قوله بأن ما " توصل إليه من نتائج لا تزال في مرحلة الصياغة والتجريب " هذه التجربة الفنية التي يزيد عمرها عن ثلاثين سنة من العطاء المتواصل[1].مزج فيها بين الاقتباس والترجمة والإبداع، محاولا في ذلك الاستفادة من التيارات الغربية ومن خصوصيات الثقافة المحلية ،إذ استطاع أن يحقق قفزة نوعية في جل أعماله المسرحية ابتداء من أول عمل مسرحي "**حمام.ربي**" إلى آخر عمل درامي نوعي ومميز والمتمثل في ثلاثيته "**الأقوال**"،"**الأجواد**"، "**اللثام**".

لقد أبرز "**عبد القادر علولة**" من خلال كتاباته المسرحية معالم مسرحه الجديد الذي استمد في خلقه من ينابيع التراث و الفنون الشعبية التي عرفتها الجزائروالوطن العربي ،لكنه عالج قضايا العصر بنظرة نقدية للمجتمع محاولا في ذلك إرساء تقاليد مسرحية تنبع من التراث،وتتجه للمجتمع الجزائري بمحاورة الفنون الشعبية والقضايا الاجتماعية عبر شخصيات تمثل نماذج من بسطاء الناس في قالب تراثي كالقوال والمداح والراوي ،داخل فضاء إيطالي ،حاول تكسيره بجلب فضاء قديم/جديد ،متمثل في الحلقة.

ويؤكد "**عبد القادرعلولة**" هذا في قوله: "بعودتنا بالاحتلام مع بعض من عادتنا الفنية والثقافية (أي إعداد أو استخدام تراثنا،قد تم على نحو واسع ،وفق أنماط أرسطية) فإن عملي ينصب على قدرات التجديد والاستهواء والإبداع فكل هذه القدرات الموروثة التي لا تزال نوعا المناهل الشعبية والعلمية على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري ،منزلة تجعله عنصرا فعالا وغير مستلب Alinée أثناء العرض"[2].

[1] فضاءات المسرح،مخبر أرشفة المسرح الجزائري ،جامعة وهران ،العدد السابع ،سبتمبر 2016، ص :165

[2] المرجع نفسه،ص :164.

إنّ الرغبة المبكرة في كتابة نصوص مسرحية، أساسها الإنسان وهدفها الأسمى همومه وحاجاته الإنسانية ، دفعت الكاتب "**عبد القادر علولة**" إلى خوض تجربة كتابة السيناريوهات للأفلام الجزائرية.

ففي سنة 1972، كتب سيناريو فيلم "**غورين**" "**لمحمد افتيسان**"،ثم كتب سيناريو فيلم "**جلطي**" سنة 1980 الذي جاء ثمرة اهتمامه بفئة الشباب خاصة بعدما لاحظ تأثير السينما عليهم ،حيث اتصل بمجموعة منهم من مدينة وهران ورافقهم لمدة ستة أشهر قام خلالها بتحقيق دقيق لحالتهم وظروفهم الاجتماعية،وهذا ما شهد به "**محمد افتيسان**" وهو مخرج الفيلم :" وقد أنجزت فيلما يحمل عنوان "**جلطي** " كتب سيناريو هذا الفيلم "**عبد القادر علولة**" ويتحدث فيه عن مشاكل الشباب وتعرضه لاعتداءات عديدة على جميع المستويات ،وكان علولة قد أجرى تحقيقا استغرق ستة أشهر وأعد سيناريو إثر ذلك ،وكان المفروض أن يسلمه إلى الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية ولكن عرف أنهم يريدون إدخال تعديلات عليه من ناحية الشكل والمحتوى قرر سحبه ذلك أن السيناريو عمل ثقافي وليس بضاعة "[1].

1_ مسار التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة:

يعتبر "**عبد القادر علولة**" من المسرحيين القلائل الذين يتميزون بوعي مسرحي متفتح على ثقافة الحرفة بمعناها الحقيقي ،فكان مؤلفا وممثلا ومخرجا متميزا بنضاله ومحاربته للزيف والتّخلّف ومكافحا للجهل، حيث ارتبط فنّه بهموم الشعب ،إذ راح يجدّ في البحث عن صيغ وأشكال تنطلق من موروثنا المحلي لتصنع فرجة جزائرية متأصّلة ومتميّزة.

[1] ينظر :جريدة الجمهورية وهران ،الجزائر ،2010.

لذا عمل بمزاج الأكاديمي والمجرب لإرساء رؤية واقعية بسيكولوجية وستانسلافيسكية مرتبطة بهواجس مكانه وزمانه ، وممتزجة ببرنامج برتولد بريخت المسرحي،ومستمدة من تجارب المسرح العالمي ما يضيف لمحليتها تميزا وجمالا[1] .

لقد دامت تجربة "**عبد القادر علولة**" إلى أكثر من ثلاثين سنة ،وكانت حافلة بالمشاهد،تارة نحو الكشف والبحث عن نماذج وشخوص لمسرحياته ووراء السؤال الذي ظل دون إجابة حتى بعد موته تارة أخرى ،في العاشر من مارس من عام 1994م حول نجاحه أو إخفاقه في إيجاد قالب مسرحي جديد يتلاءم وطموحه الفكري ،ناهيك على أن "**علولة**" عبر تجربته كان يسعى في النهاية لتغيير مشاهدي مسرحياته فمن المسرح إلى المعمل والأحياء الجامعية ،باحثاعن قالب جديد يجعله يرى الأشياء بكثير من التّمعن ومدركا تمام الإدراك لدور المسرح في توعية الشعب وتعليمه والتّعلم منه.

وسنحاول في هذا الفصل أن نتعرّض إلى طبيعة التّجربة المسرحيّة "**لعبد القادر علولة**" متتبعين مسارها التّاريخي ومحاولين الوقوف على الملامح الأساسية العامّة والخاصّة لها ،مع إبراز الخصائص التّأسيسية النّظرية لمسار هذه التّجربة وكذا تحديد المصادر التّكوينية التي صنعت هذا النّموذج المسرحي الفريد من نوعه .

المرحلة الأولى :الإنطلاقة المشرقة(1962م-1973م):

الهواية هي الخطوة الأولى نحو الاحتراف هذا ما تعارف عليه المسرحيون ،بل "يدّعي الهواة في كل بقعة من بقاع الأرض أنّهم المجدّدون دائما وأنّ قرائحهم كانت وما تزال مهبط الوحي الفنّي

[1] منصوري لخضر،تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة،منشورات مخبر أرشيف المسرح الجزائري ،جامعة وهران،الجزائر، ط 1،2014، ص:6.

والمصدر الذي تنبعث عنه مختلف الأضواء والألوان الّتي يسري و يصطّبغ بها الفنّ وأنّه إذا كان للمحترفين فضل المثابرة والاستكمال فإنّ للهواة وحدهم السّبق والخلق الأوّل"[1].

وعند استعراضنا لتاريخ المسرح الجزائري نجد أنّ كبار الفنّانين والممثّلين الذين طبعت أسماءهم صحف تاريخ مسرحنا كانوا في بداية حياتهم الفنّية هواة أحبّوا فنّ التمثيل وأخضعوا ظروف الحياة لممارسة هذا الفن الذي ارتضوه لأنفسهم[2].

ويعدّ اسم الرّاحل عبد القادر علولة أحد أولئك الهواة العمالقة،يقف اسمه شامخا على السّاحة الفنّية ، فهو الّذي شكّل ظاهرة مسرحيّة فريدة في تاريخ الجزائر،إذ يعدّ مسرح الهواة المنطلق الفعلي لممارسة التّجربة المسرحيّة العلّولية، فقد التحق بفرقة "**الشّباب المسرحي بوهران**" بعد انقطاعه عن مسيرته العلمية الثّانويّة بسبب الظروف الاجتماعية التي كان يعيشها سنة 1956.

وقد ساعفه القدرأن شارك في عدّة تربّصات ودورات تكوينية لاسيما في المركز الجامعي للدراسات المسرحية بنانسي،وكذلك في جامعة الصّوربون،هاته النشاطات المسرحية الثريّة المبنيّة على قواعد معرفيّة وفنيّة،جعلته يبرز مواهبه وقدراته الفائقة في هذا الفنّ، والّتي مكّنته من الارتقاء على مدارج السّالكين للفنّ المسرحي من التّمثيل إلى الإخراج ومن الاقتباس والتّرجمة الى الكتابة والتّأليف،ومن الملاحظة إلى محاولات التّنظير المثقّف لأشكال الممارسة الثّقافيّة والسياسيّة والاجتماعيّة للمسرحي في الجزائر.[3]

[1] محمد يوسف نجم،المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847-1914)،دار الثقافة،بيروث لبنان ط2،1967،ص177

[2] إدريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائر، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر، ص:138.

[3] Djamel Belarbi oust tribune,du 12/03/1994,p 5

فمن سنة 1956إلى 1960 قام بممارسة هواية التمثيل في"**مغرمين بالمال**" "**لمحمد تواتي**" ثم "**رجوع السعادة** "و"**خدمة الشريفة**"و"**خضر اليدين**" " **لمحمد كرشاي**"، وفي سنة1962 قام بأوّل إخراج له كهاوي لمسرحية "**الأسرى**" للمؤلف الروماني الكوميدي بلوت إفين (254_184ق.م) في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية ونظرا لقدرة موهبته الفنية وُظِّف كممثّل في المسرح الوطني الجزائري بعد تأميمه، أين عمّق تجربته الفنية والأدبية مع أساتذة ومخرجين ومحترفين من قامة "**مصطفى كاتب** "و"**عبد الحليم رايس**" و"**علال المُحب**".

وفي هذا الزّخم الإبداعي والتّكويني الرّصين بدأت تتميز التجربة المسرحية الفعلية "**لعبد القادر علولة**" التي أخذت تنبثق من رحم المخاض العسير لمشروع الأمة الجزائرية الثقافي والسياسي والاجتماعي والعسكري الذي شهدته الجزائر غداة الاستقلال ، مخاض ثقافي تأسّس على الحوار والجدال والصّراع وتعدّد الأفكار والتّجارب بين جيلين:جيل الرّواد والمؤسسين وجيل من الشباب المتعطّش لإثبات الذّات والمشاركة في بناء الصّرح الثّقافي ، وتجاوز الفعل المسرحي التّقليدي السّائد[1].

كان من الطبيعي أن تكون رسالة المسرح الجزائري امتدادا للمهمة التي قام بها قبل الثورة التّحريرية الممثّلة غي التعريف بالشّخصية الجزائرية للرأي العام العالمي وحماية الشّخصية الوطنية ومحاربة الآفات الاجتماعية لذا ففي فترة البناء والتشييد ومحاولة التّحرر الاقتصادي والاجتماعي والثّقافي كان لابد للمسرح أن يكتسب نفسا طويلا وجديدا لمواصلة الدّرب على طريق التّحرر التّام وهذا ما دفع الحكومة إلى تأسيسه كإجراء وطني ثوري يخدم الثقافة الوطنية والاتجاه الاشتراكي الذي تبنته الجزائر.

[1] ينظر غريبي عبد الكريم ،الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس،ماجستير سنة 2012 ،جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان

وقد جاء في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني عام 1963م مايلي" أصبح المسرح في الجزائر التي تبقي الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته،فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة وتبني المستقبل وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها سيحارب المسرح كل الظّواهر السلبية التي تتنافى ومصالح الشعب وينق للتفاؤل الأعمى ولا للتجريدية التي لا تتعامل مع الوضع الثوري ولايمكن أن نتصورفنّا دراميا بلا صراع إذ دونه تتجرّد الأشخاص من الحياة والرّونق. [1]

لقد سمحت بداية هذه النّهضة الثّقافيّة ومع بداية تأسيس الجمهورية الجزائرية الأولى في خلق تراكم مسرحي متنوع وثريّ ،كان "**عبد القادر علولة**" أحد مشاربه حيث كشف لنا عن انطلاقة تأسيسه لممارسة مسرحية تقوم على البحث والتجريب والمسائلة ،فقد كتب في هذه الفترة عدّة مسرحيّات وهي: " **دنانير من ذهب**" سنة 1967م وهي اقتباس من التراث الصيني القديم للكاتب"**شوشوسان**" كما ألف وأخرج في هذه الفترة المسرحيات التالية:**العلق**" سنة1969م " **الخبزة**" سنة1970م ، "**حمق سليم** " سنة 1972م وهي اقتباس من مسرحية روسية لكاتبها "**غوغول**".

وممّا يمكن قوله عن هذه المرحلة من مسيرة الظّاهرة المسرحيّة العلّولية أنّها اتّسمت بالنّضج والتّطور،والتّجريب على مختلف الأشكال المسرحية التي بدأت بالمسرح الوطني بالعاصمة إخراجا واقتباسا،أوإعادة الكتابة لنصوص عالمية مثل "**نيكولاي غوغول**" الروسي و"**شوسي سان الصيني**" وكذا التّجريب على القوالب الدراماتيكيّة والمسرح الإيطالي الشعبي

[1] عبد القادر بن بريك،مقال ،مهرجان المسرح المحترف امتداد طبيعي للروح الفنية،مجلة الستار لجريدة منبر الغرب بالفرنسية،ليوم:03جوان 1998 نقلا عن إدريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائر،ص:84.

بالإضافة إلى تميّز أعماله بتقنيات جديدة كإدخال الرّاوي وأيضا الطّابع المميّز في إعداد مسرحيّة "**الخبزة**".

المرحلة الثانية :التّراجع والفتور (1973م/1980م):

تبدأ هذه المرحلة مع التغيّرات والمستجدّات التي عرفتها الجزائر و المتمثّلة في قرار تأميم الثروات الوطنية ،وكذا محاولة تجسيد المحاور الكبرى للاشتراكية التي أريد ترسيخها في الجزائر،بالإضافة إلى سياسة اللامركزية سنة 1973م التي انتهجتها الحكومة الجزائرية والّتي نصّت على إنشاء مسارح جهوية في كلّ من وهران وعنابة،قسنطينة وسيدي بالعباس والجزائر العاصمة.فحصل تشتيت للجهود البشرية والمادية ،حيث كبد المسرح الوطني سنة1972ديون تقدر بالمليار سنتيم[1]، وأصبح المسرح الجزائري تحت نفوذ السّلطة والحكومة فتعطّلت الحركات والأنشطة وضعف الإنتاج كمّا وكيفا وهي بهذا فوضى [2].

ومن الباحثين المسرحيين الذين يرون أنّ إحداث اللاّمركزية تشتيت للجهود المسرحية الفاعلة بلا تخطيط مسبق الباحث "**مخلوف بوكروح**" فقد صرّح قائلا :"صحيح أننا بحاجة إلى تعميم النشاط المسرحي على مستوى الجزائر لكن لن يتوفر ذلك مطلقا عن طريق بعثرة جهود المسرحيين ...وإنّ هذه السّياسة أدّت إلى إضعاف نشاط المسرح الوطني ولم تتمكّن عليه المسارح الجهوية في المدن الرئيسية من تطوير مسيرتها الفنية " [3]

[1] ينظر. أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ، م س ، ص109.

[2] محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا ونضالا،المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي والاستقلالي ،دار هومة ،الجزائر (دط)2000،ج2،ص:279/278.

[3]ينظر: مخلوف بوكروح،المسرح الجزائري ثلاثين سنة مهام وأعباء ص48،47،46،نقلا عن إدريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائردار الغرب للنشر والتوزيع ،ص :100 .

فلقد شهدت المرحلة نقصا كبيرا في الإنتاج المسرحي،بسبب المشاكل البيروقراطية والضغوطات ففي هذه المرحلة لم يكتب علولة سوى مسرحيتين هما "**حمام ربي** " سنة 1974م و"**حوت ياكل حوت** "سنة 1975م ، وربّما يعود السّبب في نقص إنتاجه المسرحي إلى اهتمامه بكتابة السيناريوهات ، حيث كتب "**غورين**" سنة1972وجلطي سنة 1980م إلى جانب قيامه بأدوار تمثيلية في بعض المسلسلات والأفلام القصيرة .

إلاّ أنــه مــن الملاحــظ علــى التّجربــة المســرحيّة العلّوليّــة فــي هــذه المرحلــة خوضــها فــي تجربــة الكتابــة الجماعيّــة أو التــأليف الثّنــائي وهــذا مــا ظهــر فــي مســرحيّة "**حوت ياكل حوت** "إذ اشترك فيها التأليف مع "**بن محمد**".

إنّ لجوء "**عبد القادر علولة**" إلى الكتابة الثّنائية مؤشر سلبي، لأنّ" **فكرة التّعاون**" في الكتابة المسرحية إنّما هي دليل على غياب القدرة على الكتابة الفرديّة أي الكتابة بشكل طبيعي ،كما يمكن اعتبارها سلوكا اضطراريا أو محاولة لتعويض النّقص في الإبداع الفردي الذي كان و لايزال هو التّصرف المناسب في الكتابة المسرحية.

والواجب اليوم على المهتمّين بكتابة النّص المسرحي أن يبدعوا فيه كما أبدعوا في الأجناس الأخرى ،فيخلقوا لنا نصوصا تسمو بلغتها وأسلوبها وأفكارها،وتخلد كخلود " **هملت، وعطيل، ومكبث، والذّئاب، والسّد وأهل الكهف ، ومصرع كيلواباترا..**" [1].

ورغم أنّه وللأسف الشّديد كما يقول الدكتور "**نديم معلا**":" لم يحدث أن كرّس كاتب مسرحي ينتمي إلى الجيل الجديد أو إلى ما بعد الأجيال السابقة إبداعه للكتابة المسرحية كما كان يحدث مع الأجيال السابقة ... وليس من قبيل المبالغة القول أنّ الكتابة المسرحية

[1] ينظر: عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، م س ، ص:20

العربية تعيش أزمة حقيقية ...ويبدو أن الأزمة تتسع لتلامس الحياة المسرحية في مختلف الأقطارالعربية" [1].

إلاّ أنّ "**عبد القادرعلولة**" في هذه المرحلة"استطاع أن يوائم بين المعايير الفنّية والعلميّة للمسرح والمبادئ الفكريّة للنّظام الاشتراكي " [2] التي يؤمن بها منطلقا من فكرة أن "الفنّ كلّه ينطلق من تصوّر إيديولوجي عن العالم بل لا يمكن أن يوجد عمل فنّي يخلو تماما من مضمون أيديولوجي" [3]. "**فإدراك علّولة**" ووعيه العميق لأهداف المسرح ، دفعه لرصد كلّ التغيّرات والكشف عن مظاهر معاناة الشّعب الجزائري بالنّقد وتسخير مسرحه للقيام بدور التّوعيّة السياسيّة للطبقة الاجتماعيّة .

المرحلة الثالثة الإبداع والتميّز (1980م/1987م):

إنّ الظّاهرة المسرحيّة عند "**عبد القادر علولة**" تقوم على البحث والتجريب والمساءلة حول علاقة الممارسة المسرحية والأدبية العالمية بالنشاطات التراثيّة الأدبيّة والفنيّة في الجزائر،وكذا مرجعيتها التراثيّة المحليّة والعالميّة مثل الملحميّة البريختية وتجارب بسكاتور ومرخولد وأجستوبوال وبرنالدوا والتّجريب على القوالب الدراماتيكيّة والمسرح الإيطالي الشّعبي التي مثّلت نقلة نوعيّة مثقّفة للفعل المسرحي لدى التّجربة المسرحية العلّولية التي تنطلق أساسا من فاعلية الوعي الاجتماعي والتّاريخي ، لهذا نجد أعماله مرسومة بالخطاب الثّوري ليؤكّد على حق الإنسان في الحريّة والكرامة والعدالة والأمن.

---

[1] نديم العلا،أزمة الكتابة المسرحية العربية ،المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب دولة الكويت ،مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد1، سبتمبر 96، ،ص144-،145

[2] وشيبة عبد القادر، مسرح علولة،مصادره وجماليته، رسالة ماجستير،دائرة النقد والأدب والتمثيل،جامعة وهران ،1993 ، 1994ص:103.

[3] تيري إيجيلتون،الماركسية والنقد الأدبي ،تقديم وترجمة جابرعصفور ،منشورات عيون الدّار البيضاء ،ط2، 1986.

إنّ انفتاح "**عبد القادر علولة**" على الإنجازات الفنّية الغربيّة خاصّة المسرح الملحمي البريشتي من جهة والمناهل الشعبية المتجسّدة في الحلقة من جهة أخرى مكّنته من خلق طفرة نوعيّة في مسار المسرح الجزائري ،وفي هذا السّياق يصرّح علّولة بأنّ مسرحه يتضمّن أشكالا من المسرح العالمي ،إلى جانب التراث الثقافي الجزائري ،يقول:" إنّ الأمر يتعلّق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيصي للحركة ذي النّمط الأرسطي الذي يمارس في أوروبا منذ بداية القرن ،والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشّكل من التّراث الثّقافي الشّعبي والتّراث العالمي "[1].

لذا كان مسرح "**علولة**" في هذه المرحلة نتاج خلاق مثمر بين شكل الحلقة وفنّيات المسرح العالمي،خاصّة المسرح الملحمي لما بينهما من تقارب على مستوى السّرد وتنظيم الحكاية،وطبيعة المشاهد المشتركة في الفعل المسرحي،يقول"**علولة**":" أعتبر أنّ بروتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتاباته النّظريّة وعمله الفنّي،خميرة جوهرية في عملي.وتكاد تجتاحني الرّغبة في أن أقول بأنّي اعتبره أبي الرّوحي أوخيرمن ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص"[2].

إنّ نهج "**علولة**" مسلك التّجريب،من خلال الانفتاح على فضاء التّراث الجزائري من جهة،واستثمار النّصوص المسرحية الغربية وتقديمها للمتلقي الجزائري من جهة أخرى ،مكّنته من الصّدارة على السّاحة الفنّية والتي لم تأتي من فراغ ، بل جاءت من نتيجة التراكم المعرفي،والإحاطة بأسرار الفضاء وبخبايا مؤهلات الممثّل وبخصوصيات جغرافية الفضاء

[1] _ عبد القادر علولة ،في لقاء أجراه معه محمد جليد ،أستاذ علم اجتماع في جامعة وهران ،أكتوبر 1985 ،ترجمة إنعام بيوض ،ضمن :مسرحيات علولة (الأقوال –الأجواد–اللثام،ص؛234–235،نقلا عن فاطمة أكنفر ،التأثير البريشتي في مسرح عبد القادر علولة ،جامعة محمد الخامس ،المغرب،مجلة رؤى فكرية ،مخبر الدراسات اللّغوية والأدبية ،جامعة سوق أهراس ،377.

[2] نفس المصدر السابق ص:247.

المسرحي فلقد تُوِّج بحثه الجاد بثلاثية شهيرة هي :"**الأقوال**"**(1982)**، "**الأجواد**" **(1985)**، "**اللّثام**"**(1989)**.

إذ بعد مرور أكثر من عقد من الزّمن على هذه التّجربة،أعلن "**عبد القادر علّولة**" في تقييمه لها موضّحا :"أودّ أن أوضّح في سياق تجربتنا المسرحيّة الجديدة منذ عام 1982 والتي أفرزت مسرحيات: "الأقوال"، "الأجواد "اللّثام" أن عملنا يعتمد على النّقد،فقد لاحظنا في السبعينيات ونحن نزور القرى الفلاحيّة النّموذجيّة بأنّ سكان الرّيف لم يتقبّلوا العروض المسرحيّة بالطّريقة التي كنّا نقدّمها بها داخل القاعة،لقد كان عملا مغلقا ويعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرّموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية ،ومن أجل تجنّب المأزق عمّقنا البحث واهتدينا إلى مسرح الحلقة حيث يبدو"المدّاح" شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع"[1].

لقد استطاع "**عبد القادر علولة**" بتلك الأعمال المسرحيّة المبدعة،أن يفتح أفقا جديدا للممارسة الاحترافية والتّجربة المسرحية المفتوحة في الجزائر ،خلُص من خلالها إلى جملة من الأسئلة والملاحظات الجوهرية التي حاول أن يجد لها موضعها في الأسْلَبة والمعالجة المسرحية ومن أهمها :" أن النّشاط المسرحي في عمومه يتأسّس على الشّعرية وأنساق الخطاب الشّفهي وأنّ البعد اللّساني ممثّلا في التّعبير اللّغوي وإشكالية مسرحة الكلام الذي يحتلّ المكانة الأولى في التّعبير المسرحي الجزائري ،سواء في أشكال ما قبل المسرح مثل الحلقة باعتبارها شكل تعبير فُرجَوي من خلال وظائف الحكاية والقول عبر القول والمدّاح الشّعبي الرّيفي منه والحضري عبرالامتدادات الأنتروبولوجية الإنسانية،التي انتقلت بعناصرها التّأسيسية الأولى مع "**شسبيس**" إلى التراجيديا ثم الكوميديا الإغريقية، وباقي الأنواع

[1] حوار مع عبد القادر علولة ،جريدة الشعب ،ع7950 ،بتاريخ 24ماي ،1989 ،نقلا عن صورية غجاتي ،النقد المسرحي في الجزائر ،مذكرة دكتوراة في العلوم،جامعة قسنطينة،2013 ،ص:127-128.

المسرحية التي لا تلتقي والقواعد الأرسطية ،مثل المسرح الأسيوي ومسرح الأسرار في القرون الوسطى والمسرح الملحمي "[1].

المرحلة الرابعة:التّحول إلى الاقتباس والتّرجمة(1988/1993):

شهدت هذه المرحلة محطّة مأساويّة خطيرة في تاريخ الجزائر،أصيب من خلالها المسرح الجزائري بالفتور،إذ تتمثّل هذه العوامل في أحداث أكتوبر 1988 والتي نجم عنها عدّة تطوّرات تغييريه هامة،فعلى الصّعيد السّياسي تمّ وضع دستور جديد في23 فبراير سنة 1989، والذي بموجبه تمّ إنهاء فترة الحزب الواحد،وفسح المجال للتّعدّدية السّياسية و الحزبيّة،وإنشاء صحافة مستقلة وحرّة، أمّاعلى الصّعيد الاقتصادي فكان التّوجه نحو الاقتصاد الحرواستقلالية المؤسسات،هذه التطوّرات كان لها انعكاسا سلبيا على الوضع الاجتماعي ممّا أدّى إلى ظهور بعض المشاكل الخطيرة في المجتمع كأزمة البطالة والسّكن وانخفاض القدرة الشّرائية .

كما أثّر ذاك المناخ في مسار النّص المسرحي الجزائري ،بالإضافة إلى عامل آخر تمثّل في الفهم الخاطئ للمسرح الملتزم من بعض المبدعين حيث تحوّلت النّصوص المسرحيّة إلى شعارات تفتقر إلى الفهم الإبداعي للفن المسرحي" [2]، بالإضافة إلى أنّ هناك عاملا آخر أدى بالمسرح إلى التشتّت وهو غياب التّكوين و التّأطير،حيث أصبح من ليس له علاقة بالمسرح في الواجهة ومن الطبيعي أن يكون همّه منه هو الجماهيرية وربح الأموال[3].

---

[1] Entretien avec Abdelkader Alloula par Mhamed djelid,(oct-1985) Document,en homage a Abdelkader Alloula ,l'etabissement Art & culture, Alger du ler au 4 mars 2004,P,20-27)
ينظر المسرح الملحمي البريختي ص128.

[2] ينظر: أحمد فرحات ،أصوات ثقافية دار العالية ،بيروت ط1، 1989،ص:178.

[3] ينظر:عبد الرحمان بن عمر،لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية،مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، سنة2013،ص:38.

لكن وبعد التّحول السّياسي في البلاد وطلاق الجزائريين للاشتراكية،حاول المسرح الجزائري أن يقف من جديد ،وساعده في ذلك اهتمام الدولة بالحركة المسرحية ،فاستحدثت المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة ، والتي من مهامها تنظيم المسار الجهوية وتدعيمها بمختلف الوسائل وتكوين الإطارات وترقية الفنانين والمبدعين وتنظيم المهرجانات والملتقيات ،مثل مهرجان المسرح المغاربي بباتنة سنة 1988 [1].

أمّا مسار التجربة المسرحيّة العلّولية في هذه المرحلة فقد تميّزت بالتّراجع والتّحوّل حيث " مال إلى التّرجمة والاقتباس _تحويل قصص إلى مسرحيّات _وعدم ظهور إبداع خاص به"[2] كترجمة مسرح كوميديا "**ديلارتي**" ،ولعلّ مسرحية "**أرلوكان خادم السّيدين**" تدخل ضمن السّياق،وهي ترجمة حرة من التراث العالمي لنص **Arlequin,valet,de deux maîtres** "**لكارلوس غولدوني**".

فالمسرحية تحكي قصة الخادم أرلوكان وهو انسان بسيط يتميز بالمكروالخداع والكذب إذ يسعى للحصول على مرتب مضاعف من خلال خدمة السيدين، فهناك من اعتبر هده المسرحية تراجعا في المسار المسرحي العلّولي ، وعدم قدرته على مواصلة تجربته في حين عدّها البعض من الإنجازات الإبداعية في مواصلة تجربة تقنية الحلقة ،ذالك لأنه كان يرى في كوميديا ديلارتي عدة أوجه تتشابه و تتلاقى مع مسرح الحلقة .

---

[1] ينظر: نور الدين عمرون ،المسار المسرحي الجزائري ،إلى سنة 2000،ص:251)

[2] بوشيبة عبد القادر،مسرح علولة ،مصادره وجماليته، رسالة ماجستير،دائرة النقد والأدب والتمثيل ،جامعة وهران ،1993، 1994ص :141)

كما اقتبس "**عبد القادر علولة**" في-هذه المرحلة- سنة 1991 للتلفزة الجزائرية خمس قصص للكاتب التركي "**عزيز نسين**" وهي :

ليلة مجنون" ،"**الشعب فاق**" ،"**الواجب الوطني**" ،"**السلطان والغربان**"،**الوسام.**

2_ مرجعيات الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة:

إن ما يميز مسرح "**علولة**" عن غيره من المسرحين ثنائية الفن و السياسة التي تتجلى في خطاباته الدرامية المسرحية ،وهو ما دفعه للبحث عن أشكال فنية جديدة حمّلها آماله في التغيير ،فتأسست مواقفه الفنية ذات مرجعيات سياسية .

2_1 المرجعية الأيديولوجية:

يعود لقاء بريخت بالمسرحيين الجزائريين إلى سنوات الخمسينيات، و يرجع الفضل في ذلك إلى بعض اليساريين الفرنسيين إذ "أن تعرف عبد القادر علولة ومحمد بن صالح ومحمد خشعي على بريخت تم عن طريق جورج روبير ديزوغ **Georges Robert D'eshougurs** ."[1]

وبحكم أن الجزائر كانت تخوض ثورتها الكبرى ضد الاستعمار فقد كانت معرفتها ببريخت أمر محتما يقول رولان بارت :" التفكير في المسرح والثورة مقدر عليه ملاقاة بريخت ...معرفة بريخت ،التفكير في بريخت ،وبكلمة واحدة فإن النقد البريختي تحديدا يتجاوز إشكالية زماننا "[2] ، هذا ما دفع بالمسرح الجزائري إلى الإقبال على المسرح البريختي ، الذي كان يسعى إلى نشر الوعي الفكري، والثورة على كل أشكال الاستبداد ،والامبريالية الفاشلة ومحاربة النازية، والتعليق النقدي اللاذع على الواقع الاجتماعي والسياسي ، وتحقيق المتعة

[1] بريخت والمسرح الجزائري ،الشريف الأدرع ،ط1 ،مقامات للنشر والتوزيع ،الجزائر ،2010،ص:31.

[2] المرجع نفسه ،ص:69.

الفنية، ونشر الفكر، وتجديد عيون المتفرجين بنزع غشاء العادة عن عيونهم ، فإذا هم يرون المألوف غريب، ويدفعه للتأمل والتفكير.

لقد كان لقرار تأميم المسرح الوطني عام 1963 دور هام في تحديد معالم المسرح الذي ينبغي أن يكون مجسدا لواقع المجتمع،ومواصلا لدرب الثورة،ومحافظا على مكتسباتها. فمن الأعمال المسرحية التي قدمها المسرح الوطني :"**بنادق الأم كارار**"،"**القاعدة والاستثناء**"، "**دائرة الطباشير القوقازية**،وقد كان اختيار هذه المسرحيات مقصودا"[1]،بالإضافة إلى مسرحية "**السقاء والمرابطون الثلاثة**" التي اقتبسها "**كاكي ولد عبد الرحمان**" عن الإنسان الطيب،وزيادة على هذه العروض الرسمية ، قدمت عروض كثيرة في الهواء الطلق المقتبسة عن بريخت[2].

لقد كان تأثير "**علولة**" بيرخت عميقا جدا على حد قوله: " أعتبر أن برتولد بر يخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية ، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي ، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأنني أعتبره كأبي الروحي أو خير من ذلك ، صديق ورفيق دربي المخلص"[3]. إذ يظهر هذا التأثر جليا في مسرحه من خلال رسم التوجهات السياسية وصياغة الأشكال الفنية التي كان يعبر بها "**علولة**" ،هذا ما جعله يبحث بتقص دقيق في كل ما جاء به إذ انغمس في التشبع من الكتابات الاشتراكية ،حيث تشكلت لديه القاعدة الفكرية في إجبارية مناصرة الطبقات العاملة ،حيث جاءت جل نصوصه المسرحية التي قدمها تصويرا للمجتمع نابعة من قناعته الأيديولوجية الراسخة ،مستخدما الأغراض الواقعية التي تبرز علاقة الإنسان بالواقع وكذلك توعية الجمهور من خلال إشراكه في الإدلاء بآرائه في أحداث المسرحية وواقعها المأخوذة من الواقع المعيش .

---

[1] مخلوف بكروح ،مدخل إلى المسرح الجزائري ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،منشورات الأمال ،الرائد1982،ص:50

[2] أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي،الرشيد بوشعير ،د،ط،مذكرة ماجستير ،جامعة دمشق،دت،ص:77

[3] عبد القادر علولة من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد ، اللثام)، دط، دار مورفم للنشر،،الجزائر،1997،ص:247.

كما اعتمد تقنيات المسرح الملحمي البيرختي التي عرف بها كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص وممارسته النقد وكشف الحقائق الخاصة.

يقول "**علولة**" في مسرحية "**الأقوال**" على لسان غشام:

ياوليدي مسعود الشعب الخدام محتاج الناس لي كيفكم محتاج للمثقفين لي مأمنين في الإشتراكية ويخدمو الوطن والمصلحة العامة...[1]. ويقول في مسرحية "**الأجواد**" على لسان "الربوحي الحبيب":

راك تعديت الحد يا حبيبي انبهك احنا فالدار هنا الديموقراطية كافية صح ،ولكن الديمقراطية اللي متفقين عليها في دارنا تختلف على بعض الديمقراطيات حرية التعبير العلمي والرزين ما فيها لا عيب و لا معايرة و لا كفير ...الديمقراطية عندنا احنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإجابي،...إذا بغيت تعاير الحكومة بهذا الصفة هود للبلاد راهم اصحاب المال حالين أشحال من مقهى لهذه الهدرة "[2]

لقد سار "**علولة**" على نهج بريخت من خلال لوحاته الدرامية إلى الوقوف في وجه الاستبداد البرجوازي ، وذلك بإشعال فتيل النزعة الثورية، وكسر القواعد الأرسطية إذ يقول "**علولة**" :" ...وإن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بدية القرن ،والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا.."[3].

[1] عبد القادر علولة ،الثلاثية ،الأقوال ، ص:56

[2] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد ، ص:129.

[3] امحمد جليد،حوار مع عبد القادر علولة، موفم للنشر ،الجزائر،1997،ص ص:235/234.

لقد تجسد هذا التوجه خاصة في مسرحياته (العلق،حمام ربي، الخبزة) ، كما ظهر و بجلاء الاتجاه الملحمي في ثلاثيته (الأقوال ،اللثام ،الأجواد) والتي تعرض فيها بشكل دقيق للأوضاع المزرية التي يعيشها المجتمع الجزائري، ليتوحد هدف علولة مع هدف الواقعية الاشتراكية والتي تصف الواقع بأسلوب واضح بعيد عن الزخرفة والتنميق، فمن خلال الفلسفة الماركسية تنطلق الواقعية الاشتراكية في فعل الإنسان الخلاق الهادف إلى تغيير المجتمع نحو الأفضل في صالح الجماهير العامة[1].

إن الخلفية الأيديولوجية التي تشبع بها الكاتب علولة دفعت به إلى إعادة النظر في الوظيفة القديمة للمسرح وتجديدها سواء بالنسبة لتأليف النص الدرامي أو سيناريو إخراجه ،وكيفية التأثير في الطبقة البسيطة الكادحة ، محاولة منه لبعث المبادئ الماركسية وحرصا على رصد قضايا مجتمعه لا لكشف الغطاء عنها بل للثورة عليها وتغيرها .

2_2.المرجعية الفنية :

اعتمد علولة في الدرجة الأولى لرسم معالم تجربته الفنية على ينابيع التراث والفنون الشعبية التي عرفتها الجزائر والوطن العربي كالحكاية الشعبية والشعر الملحون وفنون الارتجال والحلقة .حيث سعى لتأصيل المسرح الجزائري ، بالبحث عن العلاقة الموجودة بين التراث الثقافي والفن المسرحي وكيفية توظيفه لخلق فرجة شعبية مبنية على مختلف أشكال التعبير التراثية المعبرة عن واقع الشعب وهمومه.

يعدّ القوال المحرك الرئيسي في الفعل المسرحي العلولي المعتمد أساسا على عنصر السرد،فهو الذي يمهد للشخصيات مند بداية الأحداث إلى نهايتها، حيث يصف جميل حمداوي الهيئة التي يأتي عليها القوال في مسرح عبد القادر علولة قائلا :" يحضر في

[1]انظر:عبدالحليم بوشراكي،التراث الشعبي والمسرح في الجزائر،مذكرة ماجستير،جامعة الحاج لخضرباتنة ،2011 ص :144.

المسرحية العلولية بعصاه ولباسه المزركش، ليروي الأحداث ويتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار، فالقوال يجمع بين التمثيل المشهدي والحركي المسرد أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية مع التعريف بالشخصيات المقدمة، والتعليق عليها تحبيكا و تمطيطا.

يحتلّ القوال في مسرح "**عبد القادر علولة**" مكانا مركزيا ، فهو الذي يضع وبشكل جوهري، شخصية تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي وهذا اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور:

الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي،يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي، ففي اللحظة التي يتحدث فيها القوال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين ، ثم يستعدون أدوارهم حين تعاد له الكلمة ، إذ يمرر إليهم فعل الكلام فذاك يوحي بخلود الحركة في القول"[1].

يحكي القوال في مقاطع الأغنية الأولى قصة شخصية علال الزبال وهذه المقاطع كالآتي:

[1] نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري ،إلى سنة 2000، م س ، ص:50

القوال: **علال الزبال ناشـط ماهـــر في المكنــاس .**

حين يصلــح قسمته ويرفــد وســخ النــاس.

يمــر علــى الشــارع الكبيــر زاهــي حــواس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس.[1]

ويقول القوال في استهلال مسرحية " **الأقوال**":

الأقــوال يا الســامع ما فيــها أنــواع كثرة

منها لي سريعة عظم ترعد غواشي هادئة كالزلزال تجعل القوم

مفجوعة و عجلانة تغفي الخواطر تهيج ، وتحوزك للفتنة لي

تتموج في طريقها توصل محقنة تتسرسب تفيض على الحلق وتفرض ا□نة.

القوال: **الأقــوال يا الســامع ما فيـــها أنواع كثرة**[2]

يمضي القوال بدور آخر بعد استهلاله للمسرحية ليقدم عرضا مجملا ومبسطا عما سيجري من أحداث المسرحية.

الأقوال يا السامع لي فيها أنواع كثرة لي فيها

صالح الغني الطاغي الطاغي المستغل

واللي في صالح الكادح البسيط والعامل

[1] عبد القادر علولة :الأجواد،م س ،ص:79.

[2] عبد القادر علولة ،الأقوال،م س، ص:23

أقوالنا اليوم ياالسامع على قدور السواق وصديقه

أقوالنا اليوم على غشام ولد داوود وولده

أقوالنا اليوم على زيتونة بنت بوزيان العساس

نبداو على قدور القوال

الأقوال ياالسامع ليا فيها أقوال كثيرة[1]

فالدارس هنا يلحظ أن القوال في مسرح علولة يقوم بوظيفة الكورس (الجوقة) * في المسرح الملحمي ،حيث تعتمد المسرحية في عرض لوحاتها وتستمد تسلسلها من شخصية القوال ونظرا لأهمية فاعلية القول ودورها البارز في نقل الخطاب للمتلقي الجزائري، فقد اهتدى "**عبد القادر علولة**" إلى ضرورة مراعاة خاصية الاستماع في المجتمع الجزائري ،فبنى نظريته على أساس الكلمة عوضا على الفعل بمنظور المسرح الأرسطي،حيث يقول"**علولة**" في هذا الشأن:" يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متوازن فعل الكلام، والكلام في حالة فعل يعملان سويا بشكل أساسي لأجل إعطاء الأذن ما ترى والعين ما تسمع"[2].

لقد استطاع علولة أن يبدع في استثمار الموروث الشعبي واستحضاره لرصد الواقع الاجتماعي وتكييفه مع النمط التعبيري المنغرس في اللاشعور الجمعي، وبذلك تمكن من بناء مرجعيته الفنية وفق الومضات التراثية التي استقاها وخلّصها من شوائب التبعية.

---

[1] المصدر نفسه، ص:23.

*الجوقة: تسمية معروفة في عالم الموسيقى والمسرح معا،وتدلّ على مجموعة من المنشدين يمكن أن تؤدي بعض الرقصات أثناء الإنشاد،وقد عرفت الشعوب القديمة في غالبيتها الجوقة لأن الغناء الجماعي والرقص وهوينشد الديتيرامب...حيث لعبت الجوقة دورا هاما في تطور المسرح اليوناني إذ كلنت عنصرا هاما في طقوس عبادة ديونيزوس التي أفرزت بدايات المسرح...وفي تطور لاحق صارت الجوقة جزء أساسيا في بتية التراجيديا والدراما الساتيرية والكوميديا. ينظر:ماري إلياس ،حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص:163 .

[2] انظر:عبد الحليم بوشراكي ،التراث الشعبي والمسرح في الجزائر ، م س، ص:149.

3_ مضامين الكتابة المسرحيّة عند عبد القادر علولة:

شهدت مسيرة الكتابة عند علولة والتي تمتد من فترة الستينات إلى سنة 1994* تغيرات جذرية علي المستويين السياسي والاجتماعي تكملة لمسيرة الثورة و بناء الدولة الجزائرية المنشودة: مثل تبني الاشتراكية ، وسن قانون الثّورة الزراعية ولا مركزية المسارح وغيرها، وقد لعب المسرح في تلك الفترة " دورا طلائعيا ساير مجمل التطورات التي عرفتها الجزائر سياسيا واجتماعيا"[1].

ولقد كان علولة أحد مناضلي تلك المعركة التي قادها الشعب لإنجاز الثورة الاشتراكية،حيث اتخذ من المسرح وسيلة نضالية للتنقيب عن الأوضاع السياسية والاجتماعية وكشف بواطنها لغرض تجنيد المتلقي واستنهاض هممه لرفض تلك الأوضاع "لأن الفنان الاشتراكي لا يكتف بالتعبير الجمالي عن الواقع وإنما يدعو إلى الحركة والتغيير في الأنظمة التي تؤدي إلى تحريك بنيات المجتمع من خلال خلق تصور تاريخي مستقبلي لحركة ثورية وتوسيع مجال المعرفة السياسية بتلقين العمال و الفلاحين مبادئ الاشتراكية وروحها "[2].

كما أن "واجب الكاتب المسرحي تغيير العالم وعدم الاكتفاء بوصفه"[3]، وعليه يمكن حصر مضامين مسرحيات علولة بوصفها موضوعا وأداة ربطها بالواقع المعيش الذي يتخبط فيه المواطن الجزائري إلى قضايا سياسية وأخرى اجتماعية.

*1994 م:هي السنة التي توقف فيها عبد القادر علولة عن العطاء والإنتاج وذلك بسبب اغتياله يوم 10مارس 1994.

[1] بوعلام رمضاني،م س،ص:27.

[2] بتري استيون، الماركسية والنقد الأدبي ، ترجمة: جابر عصفور،منشورات عيون المغرب، ط2،1986، ص42.

[3] بروتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة : جميل نصيف ،عالم المعرفة ، لبنان ،دت ،ص:23.

3_1 مضامين ذات الطابع السياسي:

بدأ المسرح سياسيا منذ نشأته الأولى عند الإغريق،فقد تولّد تعبيرا عن التناقضات الموجودة في ذاك العصر،نتيجة الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي يتخبط فيها فئات المجتمع،"فالسياسة في المسرح أمر قديم"[1].

لقد ارتبط المسرح السياسي الحديث بالمشاكل القومية والمعاناة الجماعية للطبقة العماليّة المتضررة من النظام الرأسمالي، وسعى إلى تعبئة الجماهير للثورة نحو حياة أفضل تسودها العدالة الاجتماعية ويرفرف عليها السلام والحرية وتذوقها طعم الكرامة والعزة والإنسانية.

فمن الرواد المسرحيين الجزائريين الذين خاضوا في الاتجاه السياسي نجد الكاتب "**عبد القادر علولة**" الذي جعل من فن المسرح لعبته في كشف الخفايا السياسية الجزائرية ،حيث أخذت القضايا السياسية القسط الأكبر من انشغالاته ، بل لا يكاد يخلو نص مسرحي من نصوصه إلاّ وضمّنه ولو للفتة عابرة قضية سياسية شغلت اهتمام المواطن الجزائري المكافح

والدّارس لمسرحيات "**علولة**" يمكن أن يستشفّ أهم القضايا السياسية التي تطرق لها وعالجها فيما يلي:

1_ أ الصراع السلطوي:

إنّ القضايا السياسية والتي أفرزتها سنوات الثورة والسنوات الأولى للاستقلال كالبيروقراطية والمحسوبية والانتهازية هي التي استقطبت اهتمام عبد القادر علولة الذي تابع حياة المجتمع الجزائري وحاول رصودها بكل أمانة وصدق ولعلّ "**مسرحية السلطان والغربان**" تجسّد مضمون الصّراع على السلطة حيث تبين المسرحية كيفية اعتلاء كرسي

[1] علي عقلة عرسان، السياسة في المسرح ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1978، ص:24.

السلطة من قبل أشخاص لا يفهمون جوهر هذا المنصب والمسؤوليات الكبيرة التي تقع على من يستلمه ، وكيف تؤدي بهم حالة اللاإدراك لقيمة وأبعاد هذا الحمل إلى الهاوية

القوال :يا أيها المواطنون أنا جيت ندير فيكم الخير ،أطلبوا من الغربان ينتخبوا عليا.

القوال:و دبان المدينة يولوا يسيلوا عسل.

القوال: والطرقات نشلهم بالذهب.

القوال:تولي تكب عليهم من السماء كالمطر مشروبات لذيذة.

القوال :قولوا لهم يجعلوا مني سلطان ، تصبح عندكم يد في الزّبدة ويد في العسل.

يرفع علولة من خلال المسرحية عن غطاء الأماني الذي يلتفّ حوله المترشحون للانتخابات الذين يمنّون فيه الشّعب المنتخب بالحياة الرّغيدة والعيش الهنيء،وتكون تلك الوعود في أغلبها كاذبة.فما إن يعتلي المترشح المنتخب كرسي السلطة إذا به يتنعّم وحاشيته بالرّفاهية والعيش الرّغيد ويحقق مآربه بكل أمان على حساب شعبه الذي يمارس عليه كل أنواع الاضطهاد وتضييق سبل العش الرّغيد وعدم الوفاء بالوعود.إنّه الاستعمار السياسي والتّناحر على السلطة الذي أعمى العقول عن رؤية الحق والابتعاد تماما عن هديه وتناسي الضمير والأخلاق[1].

[1] انظر:منصور كريمة،خصائص الكتابة المسرحية عند علولة،مذكرة ماجيستير،جامعة وهران،2006،ص ص:98/102.

3_1_ ب مضمون الاشتراكية:

إذا كان هناك ارتباط بين المذهب الاشتراكي _كمذهب سياسي_ و بين الأدب المسرحي الاشتراكي فإنه يتمثل في التصاق المسرح بالشعب وجمهور العاملين من الكادحين الفقراء ،ومحاولة إبراز حياتهم الخاصة وما يعانون منه على خشبة المسرح عن طريق التمثيل_والتجسيد لهذه المعاناة، وتصوير الاشتراكية وقوانينها بأنها هي المنقذ الوحيد لسلامة هؤلاء المكافحين ، والأمل في تحقيق حياة أفضل وأسعد"[1].

من هذا المنطلق جعل علولة مضمون الاشتراكية الصّبغة التي يصبغ بها نسيجه الدرامي لأعماله المسرحية ، حيث جعل من الطّبقة البسيطة الكادحة في المجتمع شخصيّات رئيسية حمّلها الأدوار البطولية في جلّ مسرحياته، وذلك لإيمانه الرّاسخ بمقدرتها على التغيير بتضامنها والتحامها،والدّارس لمسرحيات علولة يستشفّ تلك المناداة الرّافعة لواء المبادئ الاشتراكية،المدويّة على خشبة العرض صارخة على لسان القوال:العمل حق وواجب وشرع.

ففي مسرحية الأقوال نجد الكاتب علولة قد تطرق من خلال مضمونها إلى التصرفات السلبية لبعض رموز المؤسسة الاقتصادية في ظل النظام الاشتراكي ويتجلى هذا في الخطاب المسرحي الذي وجهه أحد العمّال لشخصية (قدور السوّاق) إذ يقول:

أنت يا عمي قدور ما نلومش عليك...أنت عامل كيفنا ولكن مغرور والكلام اللي راك تتصرف بيه ما هوش ليك ...الموقف هذا ضد العمال والمصلحة العامة ...الموقف هذا ضد الاشتراكية".[2]

فالمسرحية تصوّر شخصيّة (قدور السواق) الّذي تعرّض لانتقادات لاذعة من العمال لسوء تصرفاته بسبب مجالسته لمدير الشركة (السّي ناصر) الأمر الّذي يدفع به إلى عرض استقالته من الشركة إلى مديره لهذه الحادثة التي وقعت بينه وبين أحد العمال[3].

---

[1] محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر،عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة،ط1،القاهرة ، مصر، ص:233.

[2] عبد القادر علولة، مسرحية الأقوال،دار موفم للنشر،الجزائر 1997،(دط) ،ص:26.

[3] أحمد راية،سيميائية الشخصية في مسرحية "الأقوال"لعبد القادر علولة مقاربة في الوظائف الرمزية،نشرية مجلة النص،جامعة باتنة ،ع13،جوان،2013،ص:144.

في المقابل توجد شخصية "**السي ناصر**" الذي يرمز للبيروقراطية والفساد،وما ينجم عنه من آثار سلبية على المؤسسة الاشتراكية ، ويتجلى هذا من خلال الخطاب الذي وجهه"**السائق قدور**" إلى مديره "**سي ناصر**" بقوله:" ياالسي الناصر أنا اعرف واش هما التصرفات البيروقراطية وكيفا شانت بيروقراطي وعلا ش أنت ضد الشعب الخدم "[1].

كما نجد أيضا في مضمون النّص الدرامي لمسرحية "اللّثام" صبغة أخرى من روح الاشتراكية والمتمثلة في الدعوة إلى الحفاظ على أملاك الشعب من الإفلاس وحماية اليد العاملة،فالمسرحية هي عبارة عن دراما سياسية أيديولوجية ، تعالج تهاون الإداريين ، ومشاركتهم أحيانا في إفلاس المصانع العمومية ، وعدم الاهتمام بالإنتاج والإنتاجية.

فالقارئ للمسرحية يجد علولة يتحدث على لسان برهوم وهو عامل ميكانيكي بسيط يعمل في مصنع للورق الذي لم يحقق الإنتاج المطلوب،وذلك راجع للعراقيل الإدارية وتحججها بنقص الماء والكهرباء رغم وجود المصنع على ضواحي البحر :

برهوم: الماء اللي يوصل غير كافي من الواد في الشتاء لما توقع حملة في الواد نوقفوا العمل وفي الصيف وقت الصيام نوقفوا العمل كذلك...الحلفة اللي ينخدم بها الكاغط توصل لنا منها كميات قليلة،الكهرباء حتى هي متشوقين فيها قليلة ...ستة مديرين تناوبوا على رأس الشركة،اللي يضرب على صالحه ويقول تخطي راسي،واللي يضرب على القطاع الخاص ويعمل بالحيلة باش يفشل قطاع الدولة..."[2]. إنّ هذا الخطاب العلولي إشارة للواقع المزري الذي يتخبط فيه القطاع العام بسبب تصرفات المسؤوليين السّلبية وبعض العمّال عديمي الضّمير،مما أدّي إلى القضاء على النّظام الاشتراكي في نهاية المسرحية التي قال عنها الكاتب **أحمد بيوض** :"اللثام أرّخت لمرحلة صعبة مرّ بها العمّال من جرّاء تدهور الاقتصاد الوطني بفعل سلوكيات سلبية...[3].

---

[1] المصدر نفسه،ص:26.

[2] عبد القادر علولة، مسرحية اللثام ،ا،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ،1997،ص171.

[3] نور الدين عمرون،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة200، ط2006،1 ،ص:187.

3_1_ت مضمون الديموقراطية والمصلحة العامة:

تطرح مسرحيات علولة مواضيع مختلفة سياسية واقتصادية واجتماعية سلّط الضوء فيها على المعاناة اليومية للمواطن الجزائري، خاصة منها ذلك الصّراع الخارجي الذي أحدثته الديمقراطية والتي كانت طرفا سببت له تلك المعاناة وشغلت باله،فاحتكارها وظلم البرجوازيين للضعفاء والقوانين التعسفية والأوضاع المزرية التي يعيشها المواطن الجزائري البسيط ، دفعت الكاتب علولة لرفع لواء مصارعة تلك المعاناة من خلال خطاباته الدراميّه،المتراوحة بين الفكاهة والسّخرية.

فالدّارس لمسرحيّة " **التّفاح**" _مثلا_ يجد أنّها مزيج من الأفكار المتناثرة والرّغبات المكبوتة والقوانين الظّالمة والأوضاع المؤلمة ، إذ أنّ المسرحية تنقل لنا واقع الإنسان العادي البسيط الذي يعيش ظروفا اجتماعية قاهرة ، بسبب متطلبات أسرته الكثيرة والصّعبة المنال،كرغبة زوجته الحامل في أكل التفاح الذي كان آنذاك حلما يحلم به المواطن الجزائري فالأوضاع الاقتصادية والسّياسة القاتلة أثّرت في نفسيته ومشاعره،زد على ذلك لا يجد مكانا للتّنفيس وتفريغ همومه إلاّ أنجس بقعة في الأرض وهي المرحاض:

صاحب المرحاض:أنت وقيلى راك تبحث على دار البكاكيش؟...البكاكيش ياحبيبي بعيدة خارج لبلاد...مانيش عارف إذا مازالت دار البكاكيش...أشياء عديدة تغيرت مع الديمقراطية" .

الزّبون : بغيت ننفجر...نتقرع...نطرطق...نتقيا حشاك".

الزبون:الهم قوي عليا.مخي نحس فيه يغلي وراسي راه يدور .راني خايف على عينيا .خايف ينفقسوا ويطوش منهم الدم

صاحب المرحاض:...إلى الأرض راهي نظيفة و الديمقراطية معاك.[1]

[1] عبد القادر علولة، ديوان أعماله الكاملة ،ج3،مسرحية التفاح ، حمق سليم، قصص عزيز نسين، التفاح ،أرلوكان خادم السيدين ، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، مطبعة ACP ، وهران ، 2009،ص:189

الزّبون :الديمقراطية...الديمقراطية...ما تصيب وين تتقرع وتتقيا الهم...ما تصيب باش تشري كيلو تفاح "[1].

الزبون : على التفاح راني انقز"[2].

فالدّيمقراطية هنا موضوع شائك يطرحه الكاتب على أنّها نظام جديد قلبت موازين أشياء عديدة، ففي الوقت الذي ظهرت فيه التعددية الحزبية، ومنحت فيه السّلطة حقّ ممارسة الدّيمقراطية، في الوقت نفسه الاعتراف بالشّرعية الدستورية التي تحمي النّظام السّابق، فخدمت الديمقراطية السّلطة العليا أكثر من خدمتها للشّعب البسيط .

لذلك عدّها علولة السّبب المباشر لما آلت إليه أوضاع البلاد ،خاصّة حين يعتبر قانون الدّولة شيئا صوريا بالنسبة لأرباب العمل والشّركات ورؤوس الأموال ، فالديمقراطية التي يتحدث عنها الجميع مجرّد قوانين على الورق والتّطبيق خاضع للمصلحة الشّخصيّة لا محالة.حتّى صارت فاكهة التفّاح صعبة المنال على المواطن العادي بل حتّم عليه التأقلم مع الظروف القاهرة أيّا كانت:

الزّبون:ما صبتي علاش تتوحمي ياخويرة،تتوحمي على التفاح ؟ ما يشفكش حالي ؟شكون اللي رآه ياكل الفاكية في البلاد اليوم ؟ ياك غير اللي كاسب ماكاسب...ياك غير الحكّام وأصحاب المال يا خويرة..."[3].

إنّها النّظرة السوداوية للواقع التي جالت بخاطر الفنان عبد القادر علولة فترجم في كتاباته تلك الأحوال المزرية والطبائع الإنسانية المشينة التي كانت نتاج ظروف سياسية واجتماعية قاهرة.فسجّل بذلك صفحات تاريخية من حياة الإنسان الجزائري في تلك المرحلة .

---

[1] عبد القادر علولة، ديوان أعماله الكاملة ،ج3،مسرحية التفاح ، م س ، ص:191.

[2] المرجع نفسه، ص :195.

[3] المرجع نفسه،ص،194

3_1_ج صراع المثقّف مع السّلطة:

لقد تبلورت عبر تاريخ المسرح علاقة أزلية بين رجل الإبداع ورجل السّلطة ،أحيانا يحفزها فعل الترويض والاستقطاب بالمال والجاه والنفوذ،ليكون هذا المثقف رجلا من رجالات البلاط ناطقا باسمه ومعبرا عن أفكاره ومبررا لأخطائه دون الاهتمام بهموم الجماهير والعوام،إلاّ أنّ التاريخ أيضا يسجّل للمثقّف أحيانا تمرّده ورفضه واحتجاجه ،لتلج أناه حلبة صراع غير متكافئ مع آخر يمتلك السلطة والقوة والأشخاص والذمم بينما هو لا يمتلك إلاّ كلمة فقدت سطوتها في بعض المراحل التاريخية للإنسانية ليظلّ قائلها معزولا و مهمشا في انتظار موت مادي بعد أن قتلت فيه كل مشاعر الإحساس بالحياة.

يرى الفيلسوف الفرنسي جون بول سارتر " أن أولى مهام المثقف هي إزعاج السلطات" وإن غالبية المثقفين في تاريخ الإنسانية قد ساروا على هذا النهج بما فيهم بعض رجال المسرح الذين اضطربت علاقتهم بالآخر لاختلاف الرؤى والتوجهات الفكرية للطرفين ،وعربيا لم تختلف صورة المثقف عن سابقيه في الثقافات والحضارات الأخرى ،فقد كان إما مستقطبا أو مغضوبا عليه [1]، ولعلّ مسرحية "**ليلة مع مجنون** " التي اقتبسها الكاتب علولة من الأدب التركي للمؤلف "عزيز نسين" تمثل إحدى النماذج التي تصور معاناة كاتب من قمع السلطة حيث طرحت المسرحية موضوع كبث حرية المثقف في التعبير والإبداع ، وقهره عند إبداء رأيه وحجزه في السجن ، خاصّة إذا كانت كتاباته لا تتوافق مع أفكار السّلطة ولا تخدم مصالحها ،لأنّ" الحاجة المتبادلة بين المثقف والسلطة،تدعو كلا منهما إلى الاقدام على ابرام عقد غير مقدس معا،حيث يقدم كل للآخر كل ما يلزمه ... بالمقابل فان الذي يحافظ على ماء وجهه.ويذود عن منظومة قناعاته وأخلاقه، يحكم على نفسه العيش في الظل ، دافعا ضريبة موقفه غالية...هي تجويع هذا المثقف وتضييق الخناق عليه وتهميشه والتعتيم عليه

[1] هشام ناجي،المثقف المسرحي العربي والسلطة،إضاءات، ثقافات ،المغرب، 21،أفريل 2018،ع 8123، موقع عربي لنشر الآداب . WWW .thaqafat.Com كانت الزيارة بتاريخ 21، مارس2020

إن لم نقل اهراق دمه حيث نجد لكل نظام قمعي قائمة خاصة بضحاياه المبدعين أينما كانوا؟ "[1]. وهذا فعلا ما حصل للكاتب المثقّف في مسرحية " **ليلة مع مجنون**" فقد زج به في السّجن بسبب مقال كتبه عن طلاق ملك مصر والشاه إيران لزوجتيهما لعدم قدرتهما على إنجاب ولي عهد يخلفانهما.وهذا ما جاء على لسان القوال.

القوال :عزيز نسين الكاتب نشر في الصحافة التركية مقال قصير على هذا الوضع، يعني على ملك مصر والشاه إيران، بزوجهم حابين يخلو من وراهم ذرية ذكور في السلالة وانساهم ما ساعدوهمش"[2].

يدخل عزيز في صراع نفسي معاتبا نفسه وشاتما إيّاها لتدخله في قضايا السّلطة ممّا أدّى لرميه وراء قضبان الحديد ، في حين ترك عائلته في الخارج تقاسي أوضاعا جدّ قاسية من القهر والجوع .وهذا حال المثقف حين تقابله مضايقات ،وتحدث مواجهة بينه وبين أصحاب السلطة معارضي قلمه الإبداعي فيقع في صراع داخلي رهيب.

عزيز:الكاطلة انا راني ناكل ماكان الحال ، راني ناكل ولو يوميا ياكل معايا النمل ولكن أولاد البطل اللي قاوم الملوك ومرته واش راهم ياكلوا.. ؟...واش أدّاك يالجحش تكتب على فاروق ...زدت ذخلت لهم فرعون اللي تزوج أخنه...كلام بغير فائدة ...هما لاهيين في النساء يطلقوا ويتزوجوا وأنت مخلي مرتك وأولادك ميتين بالجوع" .[3]

---

[1] ابراهيم اليوسف،المثقف والسلطة ثنائية الوئام والتناحر،الاستعلاء على المثقف يدفعه إلى النرجيسية،الحوار المتمدن ،ع:700،بتاريخ: 1جانفي2004.الموقع:http://ahewar. org/asp ،الزيارة كانت بتاريخ :21 مارس 2020.

[2] عبد القادر علولة ،ديوان أعماله كاملة ،ج3، قصص عزيز نسين،(ليلة مع مجنون)، م س، ص:.

[3] المرجع نفسه،ص:92.

يحاول عزيز نسين تقديم العون لعائلته بكتابة نصوص أدبية داخل السجن وتهريبها بأسماء مستعارة رغم الحراسة المشدّدة عليه مما يعرّضه للحبس الانفرادي ثمّ محاولة قتله.

القاضي:كيف راك تدير يا العبقري باش تخرج ورق مكتوبة يعني النصوص من هذا السّجن؟...

عزيز نسين:حتى أنا حبيت نعرف شيء مدابيك تخبرني أنت صاحب خبرة...

القاضي : واش حبيت تعرف ؟..قول؟...

عزيز: كيفاش قدروا يدخلوا في السجن خدامى من كل نوع الكيف العفيون* والكحول ...العجب المعجب راه يدخل للسجن.الحاجة اللي قافرة برى عندكم تصيبها عندنا.الناس هنا راها تدخل العفيون اسمح لي أنا سيدي نخرج من السجن نصوص أدبية"[1].

القوال :عزيز نشف ريقه و جاته الدوخة قال في نفسه: داروا معايا هذا المجنون باش يقضي عليا مثلما قضى على الآخرين...باش يتهنوا مني و يتهنوا من الانتاج الأدبي اللي راه في تركيا يخرج من السجون" [2].

السجين: من هنا من السجن نعتوني لمستشفى المجانين...كنت في هذا السجن .قضيت على واحد الخامج ..واحد الحقير ابن الكلب واحد الزوبية..على هذا نعتوني للمستشفى"[3]

في الأخير نقول إنّ المؤلف علولة استطاع بتصويره الفنّي وقلمه الإبداعي أن يشخّص لنا وضعية المثقّف ، وحقيقة مواجهته الصّعبة لقضايا الفساد في مجتمعه، كما كشف لنا عن نظرة السلطة للمثقّف الّذي لا يخدم مصالحها، وتغاضي المسؤولين في السجن وكذا المسؤولين في البلاد عن التّجارة الممنوعة بغية تلهيته عن قضيته الكبرى وهي محاربة الفساد في السلطة،وكذا القضاء على الإبداع وحرية التعبير وإقصاء المثقف .

* العفيون: هو نوع من أنواع المخدرات يسمى :الأفيون

[1] عبد القادر علولة، ديوان أعماله ،ج3، م س، ص ص:93/92.

[2] المصدر نفسه،ص:

[3] المصدر نفسه:ص:102

3_2 المضامين ذات الطابع الإجتماعي:

يرتبط المسرح أكثر من غيره من الفنون بالحياة ، فهو نشاط إنتاجي جماعي جدلي،تحول فيه الممارسة الإبداعية إلى ممارسة اجتماعية معرفية ،عبر عمليات الإرسال والتلقي،وإعادة إنتاج الدلالة بصورة مستمرة مع كل عرض،في سياق قوامه الحوار الدائم مع الواقع المتغير"[1]. فالمسرح ذو المضمون الاجتماعي هو الذي تطرح فيه القضايا الاجتماعية والكاتب المسرحي هو الضّمير الواعي لمجتمعه، وعليه يعدّ المسرح الميدان الذي يعبّر فيه عن وجهة نظره إزاء أوضاع يعايشها من خلال تجسيدها دراميا ليقدمها للجمهور.

إنّ المسرح الاجتماعي "يحمل المبدع على أن يكون شاهد عصره يستمد مادته من أوراقه الخضراء التي تمثل تجربة حية لعمال في مصنع، جنود في موقع أو فلاحين في أرض أو مدرسين في معهد أو موظفين في ديوان"[2]. والكتّاب المسرحيون الجزائريون كغيرهم من الكتاب نحوا هذا المنحى الاجتماعي للتعبير عن قضايا مجتمعهم، والكشف عن همومه "بغية تخليصه من شوائبه والقضاء على شقوته وإزالة الخوف والقلق من النفوس وغرس الإيمان بمستقبل الإنسان"[3].

ويعدّ "عبد القادر علولة " أحد هؤلاء المؤلفين الذين لفت أنظارهم أوضاع المجتمع المزرية وآفاته التي نخرت أضلاعه، فكان دائما يتطلّع إلى إلصاق الوظيفة الاجتماعية بالفن المسرحي، بل إنّ السّمة الغالبة التي تميّزت بها جلّ أعماله المسرحية هي الطّابع الاجتماعي

[1] نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، الاسكندرية، مصر،2000، ص:11.
[2] محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، م س، ص:114
[3] المرجع نفسه، ص:114.

الذي اصطبغت به حيث يطرح نسيجه الدرامي طرحا صادقا في التّعبير، ومشاركا لآمال وأحلام أفراد مجتمعه، ومصوّرا لعلاقته بالطّبقة البرجوازية.[1]

3_ 2_أ ظاهرة البيروقراطية :

إنّ الموضوع الأساسي الذي شغل اهتمام علولة وأخذ نصيبا كبيرا في مسرحياته هو موضوع البيروقراطية ،لأنّها حسب رؤيته قضية السّاعة التي أرّقت أفراد المجتمع ومزّقت أوصاله، حيث فكّر الكاتب علولة في تجسيد هذا الموضوع في مسرحية "**العلق** *[2]"والتي يبرز من خلالها ظاهرة الفساد في الإدارات الحكومية فشبّه البيروقراطية بالدودة التي تسوّس وتعفّن أفراد المجتمع الجزائري.

تطرّق الكاتب علولة في المسرحيّة إلى ظاهرة البيروقراطية بأسلوب كوميدي ساخر، سلّط الضوء فيها على أربع قضايا لآفة البيروقراطية وهي:

- **العلاقة بين القانون والتمييز**: وتظهر معالم هذه العلاقة في الحوار التالي :

القهواجي:العلاقة اللي بين القانون والتمييز...ساهل...شوف ،إذا أعطيتك أتاي مشحر من النعناع كافي ومرشوش بماء الزهر ولكن إذا لاتاي مافيهش السكر ،كيفاه يجيك في الذوق؟.

عميمر :مرّ....

القهواجي : رانا فيها...إذن نقدروا نقولو في هذا الباب بللي السكر هو خاتم الأمر،روح لاتاي ياك؟

---

[1] انظر: منصوري كريمة ، خصائص الكتابة المسرحية، مذكرة ماجستير،جامعة وهران ،2006/2005،صص:130/129.

[2]* لعلق:Sangsus ،العلقة هي عبارة عن دودة في الماء تمص الدم وجمعه (علق)
ينظر : أبو بكر الرازي، مختار الصحاح ، دار النشر للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،دمشق،سوريا،1997،ص:297.
العلق دودة صغرة ، مصاصة للدماء ،تلتصق بجسم الإنسان أو الحيوان إلى أن تهلكه إذا لم ينقذ في الوقت المناسب،لعلّ من هذا التشبيه أراد علولة أن يبين فظاعة تلك المشكلة وخطورتها، مشكلة البيروقراطية التي تنخر في جسم المجتمع كما تنحر العلقة في جسم الكائن الحي.
ينظر: منصوري كريمة ، خصائص الكتابة المسرحية م س،ص:131.

عميمر:نعم أنا موافق.

القهواجي:إذن نقدروا ناخدوا المثال مقياس ونقولوا بللي التمييز هو سكر القانون حلاوته وميزانه وإذا القانون ما دخله تمييز يبقى جامدا بلا روح صامط والاّمرّ يعني تطبيقه عايب"[1].

فهذا الحوار السّاخر اللاّذع يوحي لعدم تطبيق القانون بالعدل بين الأغنياء والفقراء، والتّمييز بينهم في المعاملة، حيث يمضي علولة من خلال أحداث المسرحية في فضح القانون البعيد كل البعد عن العدل من خلال شخصية السّي بن حسكة صاحب رؤوس الأموال الذي يدخل غاضبا إلى الإدارة من أجل أن توقع له ورقة كي يصدر بضاعته إلى الخارج.

السي بن حسكة :الكواغط بالقناطر والهموم بالحفنة يندب الغريب ...المدير دائما غايب عساس يقزيك والكاتبة تخليك عند الباب تستنى

عميمر:اجعلني أنا هو المدير المسؤول نفرجك فيه

المدير:قول لي يا السي بن حسكة من فضلك ،الزيتون في هذا الساعة راه شايط على البلاد باش تبيعوه للخارج ؟

السي بن حسكة: فوت كاش نهار عندي للمحل نفهمك في لسوام و نذوقك شوية.

عميمر: أملا الرخصة راني نجيبها لك معاي،ما كان له تشقى حتى اللهنى

السي بن حسكة:الله يحفطلك والديك لنا ياسي عميمر ولد القادع ...هكذا نبغوا دولتنا تعاوننا ولو تنقب في جرتنا...[2].

[1] عبد القادر علولة،ديوان أعماله كاملة،ج1،العلق،صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة مطبعةACP ،وهران 2009،ص ص:29/28.

[2] المصدر نفسه ، ص:37.

فمن خلال هذا المشهد التصويري يتضح لنا كيفية تعامل الإداريين مع المواطنين على حسب مناصبهم ومراكزهم فتجدهم يتعاونون مع ذوي النفوذ ويسهلون لهم قضاء مصالحهم مقابل ما يقبضونه من طرفهم ونيل رضاهم.في حين نجد الإداريين يقسون في معاملتهم ويطبقون القانون على الفئة الضّعيفة الفقيرة في المجتمع ، و ربّما خير دليل على ذلك ما أورده علولة ليفنّد فكرته ويكشف مساوئ النظام البيروقراطي الظالم المستبد في حق الشعب ، قصّة المرأة الفقيرة التي توفي زوجها ولا تملك حقّ دفنه:

العجوزة: حكايتي نحكيها لكم ساهلة ماهلة ، بعد صلاة الفجر توفى راجلي، مول الخيمة، غسلناه المرحوم و قراوا عليه الطلبة، والغدوة كيما قالت السنة توجهنا بيه للمقبرة، وعندما وصلنا تعرض لنا عساس الجبانة، قال جيبو بيان الطبيب وتسريح البلدية ، حاولناه شحال ما بغى يسمع للكلام ، تشاورنا أنا والطلبة ورجعنا المخلوق للخيمة، نضت نجري من بعد عل الكواغط أنا اللي ماشي قارية باقية نقاسي ما فاهمة ، بيان الطبيب جبتو باقي تسريح الدفينة ،عمروني كواغط و قالوا لي تخلصي الضريبة وقلت ليهم الله غالب ما كان من يخدم علي ،عطاوني هذا الكاغط وقالوا روحي طبيعه يا لوليّة تحقيق على حالتك يشهد بللي فقيرة ، شوفو يا ولادي إذا عندكم ديروا في مزية ندفن زوجي المرحوم قبل ما تتخثر الفريسة"[1].

فمثل هذه الأوضاع المزرية أوجدها النظام اللاّعادل في حلّ مشاكل الفئة المحرومة والضّعيفة في المجتمع من جرّاء تصرّفات بعض الإداريين عديمي المسؤوليّة وسياسة القانون الذي يعمل على التّمييز بين الغني والفقير والموظّف العادي و المسؤول في السّلطة وأصحاب المراكز العليا.

[1] المصدر السّابق، ص: 42.

- **أهميّة كرسي السّلطة والرّئاسة:**

أمّا في المشهد الثاني نجد علولة يتحدّث عن أهميّة كرسي السّلطة والرّئاسة، وسحره الخاص في المجتمع ، وكيف يستخدم للحصول على المنافع الخاصّة على حساب المنفعة العامة،فالكرسي يمثل "السلطة" والملكية المطلقة التي تخوّل لصاحبها حق الإمساك بزمام الأمور، فكما يتحكم كرسي السلطة بشؤون المواطن عن بعد ، فإن كرسي الإدارة يتحكم به وبشؤونه عن قرب.[1]

عميمر: غير جاك الكرسي يا معلمي جبتنا البرى .

المدير: لا عند الباب يعني الدخلة باش تستقبل الجمهور.

بسباس:هيا قول درتنا للفتنة .

المدير:دركتم في الخدمة الشريفة،اللي عند الباب ويستقبل الجمهورهناك وجه الإدارة والدولة.

عميمر:غير ديرنا في كفاها ما عليش.

المدير :ما هو أهم شيء في الإدارة ؟

عميمر: الكرسي معلمي[2].

- **إهانة وإذلال المواطنين داخل مصالح الإدارة**

طرح المؤلف علولة في المسرحيّة وجها آخر من أوجه الفساد للبيروقراطية التي طغت في الأرض والمتمثل في صور الإهانة والإذلال واللاّمبالاة التي يتعرض لها المواطنون وهم يتجولون بين مصالح الإدارة لقضاء مصالحهم :

الموظف خالد: يلزمك تخلص وما تكثرش الهدرة.

مواطن:يا صاحبي استحفظوا شوية.

الموظف خالد:وا قيلا ما عجبا تكش الدعوة...إذا ما طلعتكش ها القلم وها كرسيا

---

[1] منصور كريمة، خصائص الكتابة المسرحية، م س، ص:134.

[2] عبد القادر علولة، ديوان أعماله كاملة،ج1،العلق ، م س، ص:66.

بسباس:جيبي الوراق نتاع الكراء الطناش التوالى وكاغط الزيادة نتاعك وكاغط الوفاة نتاع جدك ،و كاغط الوفاة نتاع أباك،ورقة الجنسية، خمس تصاور،تامبر نتاع ربعة وستين وهاك هذا الورقة عمريها ورجعيها لنا بعد ما يطبعوا لك فيها الشرطة والبلدية.

المرأة :هي راك طردفيا وبغيتني مانوليش ،عامين وأنا نجري ما نجمعلكش الكواغط الي راك تطلب فيهم ،أحسن العون ياوليدي

الفلاح:واحد يعض فيك من والآخر يجيفك بالشوية

بسباس:أصبر ولا روح وسعنا[1]

يكشف لنا هذا الخطاب الدرامي العلولي عن زاوية أخرى من زوايا الفساد داخل الإدراة الجزائرية كاستخفاف الموظفين بالمواطنين، والإساءة في معاملتهم والتحقير بهم ، لقلة الرقابة وانعدام الضمير في تحمل المسؤولية المناطة بهم، ناهيك عن القضايا الخاصة ، والأمور الخارجية التي يشغل الموظفون أنفسهم بها ، ويتركون المواطن لساعات في الانتظار، بل لربّما بعدها وفي كثيرا من الأحيان بكل برودة يطلب منه الانصراف والعودة في يوم آخر :

جميلة: فؤادي...حبي...كراعي...جيبي...حوايجي...شعري مشيت البارح عند الحفافة وصبغت شعري.

المدير: شعرك مصبوغ...قلبي مدبوغ...وجيبي خاوي يصوغ.

جميلة : مينوش خاصني صباط.[2]

- **<u>استغلال أملاك الدولة للمصلحة الخاصة</u>:**

وفي لوحة رابعة يرفع الكاتب السّتار على مظهر آخر للبيروقراطية وهو استغلال أملاك الدولة للمصلحة الخاصة على حساب مصلحة الشعب فها هو المدير يغلق الإدارة في يوم عمل ويعطل مصالح الناس ليقيم عيد ميلاده داخلها ، ويدعو الوجهاء والأغنياء الذين تربطه بهم مصالح تجارية وصفقات مشتركة

[1] عبد القادر علولة، ديوان أعماله كاملة، م س: ص:87.
[2] المصدر نفسه، ص:98.

جميلة :وين غاديين ديروا العرضة؟

المدير :هنا في الإدارة ، في قاعة الاستقبال.

المدير :اليوم نهار كبير،على جال هو يوم العلاقات..نعم اليوم علاقات متينة غادي يكونها مديركم مع كبار المدينة.

عزيز: راني زدت شوية دراهم من عندي بعدما نشري كل شيء نتحاسبوا .

المدير: ما فيها باس، نتحاسبوا ونشوفوا مع خالد كيفاش ندخلوا الدعوة مع حسابات الدولة كمصاريف الاستقبال[1].

وفي الأخير يمكن تلخيص أهم القضايا الاجتماعية التي تطرق لها الكاتب علولة في مسرحية " **العلق** " والتي عدّها من مساوئ النظام البيروقراطية فيما يلي:

- ✓ ممارسة سياسية التمييز الإداري في التعامل بين الغني والفقير.
- ✓ مفاضلة تصدير المنتوجات التجارية إلى الأسواق الأجنبية بدل عرضها في الأسواق المحلية مع وجود االتسهيل الإداري لتحقيق ذلك.
- ✓ ممارسة الإجراءات التعسفية البيروقراطية على المواطن البسيط من أجل إمضاء ورقة أو ختم وثيقة أو استخراج رخصة...الخ.
- ✓ استخدام الرشوة والمحسوبية في التوظيف الحكومي.
- ✓ مظاهر الانحلال الخلقي والعلاقات الغير شرعية داخل المؤسسات العمومية.
- ✓ تقديم المصالح الشخصية عل المصالح العامة للمواطنين.
- ✓ اختلاس أموال الدولة واستغلال ممتلكاتها لأغراض خاصة .

كل هذه القضايا عبارة عن "**علق**" كما سماها علولة ينخر في عظم المجتمع ويدفع به إلى الحضيض، وأخيرا يترك علولة النهاية مفتوحة لأن المشكلة لم تحل في الواقع المعيش ليجد لها حلاّ في مسرحيته ، و"**العلق**" لا زال يمتصّ من دم المجتمع وكيانه."[2].

[1] المصدر السابق: ص ص:117/116.

[2] منصور كريمة، خصائص الكتابة المسرحية عند علولة ، ص: 139/137.

3_2_ ب الانتهازية والاستغلال:

لقد شغلت فكرتا الاستغلال والانتهازية الفكر المسرحي العلولي، وأخذتا قسطا كبيرا من اهتماماته الإبداعية،إذ يظهر هذا جليا في معظم أعماله المسرحية حيث سلط الضوء على تلك الصفتين التي برزت لدى بعض الفئات في المجتمع الجزائري خاصّة منها الفئة التي ظهرت بعد الاستقلال الطّامعة للوصول إلى البرجوازية في تسلّق غير شريف دون مراعاة للقيم الاجتماعية والأخلاق النبيلة.

وتعدّ مسرحية "**حوت ياكل حوت**" التي تتألف من عشر لوحات نموذج ناطق يبرز تلك المواصفات التي تنطبق على الشخصية البطلة في المسرحية (قدّور) حيث قال عنها بوعلام رمضاني:" إنها إنجاز ثوري يتميز بالرزانة والجمال والموضوعية في تناولها للقضايا المعاصرة ،وكشفت المسرحية عن ظاهرة الإقطاع والولاء والرأسمالية"[1] بغية تدارك الأوضاع الاجتماعية المزرية والقضاء على الانتهازية والاستعمار الذي ظهر في قالب جديد متمثلا في نهب ثروات البلاد واستغلالها لصالح الأجانب مقابل الحصول على بعض الأموال في البنوك.[2]

تبدأ المسرحيّة بسرد السّي الحاج قصّته مع الانتهازيين وأصحاب رؤوس الأموال قائلا:

" **كنت غني طاغي كالكوز نضر و نعدي ما جايب خبر للواقع وضان نفسي ذكي،لعبوا بي من كانوا في المال والحيلة أقوى مني،كنت لاهف مشطون ،مذابيّ واحد ما يسبقني ،نستغل في الناس اللي تخدم عندي ،وفرحان بروحي ...نعفس في العباد ورافع راسي واليوم الحمد لله الحياة كواتني وقراتني ووراتلي أمثال التواضع ...الحكاية هذه حكاية السي قدور اللي مازال في الوجود ومازال طاغي**"[3].

[1] بوعلام رمضاني ،المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ،1984،ص:31.
[2] انظر:منصور كريمة،خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة، م س،ص:145.
[3] عبد القادر علولة،"مسرحية حوت ياكل حوت"ص:06.

ويستمر علولة في عرض مشاهد المسرحية و بسط وقائعها،مبرزا لنا صفات وأفعال الشخصية البطلة "قدور" وهو فرد من الفئة الانتهازية التي تسعى إلى الغنى بأبسط الطرق ،حيث يتطلّع إلى حياة التّرف والبذخ على شاكلة السّي الطّاهر وأمثاله ،متجاهلين الأذى الذي ينجم من جراء ذلك،فشخصية قدور متقبلة لكل الطرق الملتوية الغير مشروعة في سبيل تحقيق غايتها والمتمثلة في الوصول إلى قافلة أصحاب الأموال وذوي النفوذ وشعارها في ذلك الغاية تبرر الوسيلة.إذ أنّ جموحه الطّاغي للغنى والحصول على الثّروة يسوقه إلى التّعامل مع صاحب المصنع السّي الحسين وهو أحد الانتهازيين الذين يعملون في الخفاء خارج القانون ،فيصبح قدّور عضوا بارزا في العصابة التي تقوم ببيع السمك الجزائري إلى الأسبان مقابل العملة الجزائرية ، وبعض الخمور والسجائر الأمريكية.

جيرمان:نرفد كاسي ونشرب على صحتكم ياالقدعان متمني تقوى بيناتنا روابط الإحسان تزدهر تجارتكم وتوسع الميدان تبنوا وتعلوا واحنا مكتافينكم نغتنم الفرصة ونهدي لكم سلام الإخوان اللّي من وراء البحار طالبيين تزيد روابطنا تمتان[1].

زاد قدور في الطمع واستغلال العمال حتى أصبح مالكا لسوق السمك، يتحكم في الأسعار ويضغط على التجار الصّغار وأصحاب المطاعم ويرغمهم على الشّراء

عبد الكريم: غليت ياسي قدور ، غليت بزاف علينا

قدور:هذه هي التجارة ، وهذه هي السّومة، وزيد ما لزمتش عليكم ما قلت لكمش اشروا مني الحوت بسيف.

[1] م س،ص:34.

حمّي:منين نشروا يا سي قدور ،ما تتمسخرش.

قدور:البحر واسع.

عبد الكريم: ما تتمسخرش يا سي قدور،اللي نقصدوه باش نشروا عليه يقول لنا روحوا شاوروا قبل سي قدور.

حمي:سوق الحوت كله في يديك.[1]

فمن هذا الحوار نلمس وقائع الحلم الذي شهده قدور، ذلك الشاب الفقير الذي يعيش في أسرة معدومة لا تجد حتى ما تسدّ به رمقها ، إذ في شبابه حين كان يتذمر وهو يبحث عن عمل يقتات منه، تنبأ في منامه بهذا الحلم الذي جاء فيه على لسانه:

قدور:نمت روحي سمك كبير ومتسلطن على شعب من الحوت ، مالك قصور بالحاشية والحراس في ميلة البحور،أفراشي رمل ومتوسد الياقوت ،ما كلتي في كل ساعة حوت صغير على كل لون،أحبابي حتى هما من السمك الكبير زايدين من كل جهة حين نفتح فمي ونأمر كل من حداي يطيعني، متقلب في المياه فرحان بروحي،وأحبابي من جيه يصفقوا وحوتي من جيه الآخر ساجدلي[2] .

فالسمك الكبير يرمز به علولة إلى الفئة البرجوازية الانتهازية التي نهكت أوصال المجتمع الجزائري باستغلالها للطبقة الكادحة فيه، وهضم حقوقها،ممّا أدّى إلى خلق طبقات متباينة في الغنى والفقر ، حيث يمارس فيها الانتهازيون كل أشكال البطش والاستغلال ضد الفئات الفقيرة من المجتمع الجزائري.

وينهي عبد القادر علولة المسرحية بدعوته إلى العمل الجماعي وضرورة تلاحم العمال والتضامن والتعاون فيما بينهم لاستئصال الشجرة الفاسدة من جذورها، وهو ما تحدّث به سي الجيلالي قائلا:

[1] م س،ص:43.

[2] م س، ص:08.

السي الجيلالي:...العمال المستغلين حاليا هما اللي يختموا نهاية قدور والطاغيين مثله،نعم عمال مصانع الحوت اللي كاسبينها السي الحسين والناس اللي كيفه ماشيين ينتظموا شيئا فشيئا على القاعدة باش يدافعوا على حقوقهم ...أما فيما يخص عمال البحر حتى هما من جيهتهم ينتظموا ،يكونوا تعاونيات للصيادة وتسويق الحوت،نعم شيئا فشيئا عمال مصانع الحوت وعمال البحر يتقاربوا ثم يلتحموا هذا الوقت يحوطوا على المناكرية ويتغلبوا على فعاليهم ...والسي قدور ما يصيب وين يخرج"[1]

3_2_ج <u>قضية الثورة الزراعية</u>:

لقد حاول عبد القادر علولة كغيره من المسرحيين المعاصرين له التعامل مع واقعهم المعيش ولا أذل على ذلك من شعارهم الذي يقول:" مسرحنا ...مسرح شعبي ماعندو ما يخبي" في كل مراحل التشييد التي تخدم مصالح الجماهير الشعبية والمصالح الوطنية باستلهام قيم الثورة التحريرية وقيم العدالة الاجتماعية.

و من أجل خلق مسرح وطني اشتراكي طلائعي يستمد وجوده من الواقع ويتفاعل مع الأحداث ويتعايش مع القضايا الجماهيرية الشعبية و يجسدها[2]. تناول عبد القادر علولة على خشبة العرض الثورة الزراعية التي كانت من إجراءات الإصلاح الزراعي تحت شعار "الأرض لمن يخدمها" إذ استبشر الفلاحون بهذا القانون ، لأنّهم كانوا في انتظار من الثورة الزراعية أن تنقّذهم من البؤس واليأس ،غير أنّ هذا لم يتحقق ،ومسرحية "**حمام ربي**" لعبد القادر علولة تعالج قضية خدمة الأرض في الجزائر وفلسفة الثورة الزراعية والأبعاد السيئة منها، وترفع الغطاء عن جانب من معاناة الفلاحين.

و المسرحية عبارة عن دراما سياسية إجتماعية تتكون من عدة لوحات فنية حاول من خلالها علولة معالجة مشكلة عدم تمكن مجموعة من الفلاحين المستفدين من قانون الثورة الزراعية

[1] م س، ص:57.

[2] حفناوي بعلي،أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط1، دار هومة للطباعة، الجزائر،2002، ص:76.

من رفع شكاويهم إلى المسؤولين في الدولة ،حيث لم يتسنّ لهم ذلك إلاّ في حمام عمومي و هوحمام ربي أين تمكّن ممثّل الفلاّحين من عرض مشاكلهم والتي منها:

_قلّة مياه الري و النقص في العتاد الفلاحي.

_ونذرة البذور وعدم وصولا في وقتها المحدد للغرس.

_مشكل الغلاء في كراء الآلات من القطاع الخاص.

_قضية القروض وعدم حصول الفلاحين عليها لشراء المعدات الفلاحية.

_ضعف التخطيط في العمل الفلاحي.

نقص عملية التسويق بسبب قلّة وسائل النّقل.

المختار:المستفدين اللي كلمتك عليهم تاكلين على ارواحهم،ولكن عندهم مشاكل قوية ،عندك يالسي حتى أرضهم للآن ماشي محددة وعلى حساب ماعبروها منقوصة شوية،كيف قالوا للسي المختار رئيس البلدية قال ليهم اتركوها واخرجوا منها إذا ماعجبتكمش ،طلبوا على وسائل النقل باش يهزوا الحجرة منها قال لهم الكاميو انتاع البلدية ...بحيث انتاعه وهوكاريه بالساعة للحكومة ...طلبوا على الزريعة وصلتهم شهرين من بعد الوقت اللازم زهما شافوها بعينيهم تتوزع من التحت للتحت في الوقت اللازم[1]

فالمسرحية تجسّد معاناة الفلاحين المستفذين من الثورة الزراعية وعدم تمكنهم من إيصال أصواتهم وعرض مشاكلهم للسلطات العليا وسط المستغلين والانتهازيين وكبار البرجوازيين الذين لا تهمهم سوى مصالحم الخاصة ،فغايتهم تبرر وسائلهم الغير نزيهة من استغلال لمكتسبات الشعب وممارسة الاحتكار والتجارة السوداء وتهريب خيرات البلاد والتعامل بالرشوة ونشر المخدرات والأفيون وترويج للدعاية المضادة للاشتراكية.

[1] عبد القادر علولة، حمام ربي،مسرحية مخطوطة ، بالمسرح الجهوي وهران .1970، ص:34.

المجهول: ...نلتحموا مع الفلاحين الكبار والاغنياء ونتعرضوا للاشتراكية، نوقفوا كي السور ونحافظوا على مكاسبنا...ايوصلوا النعاج للحدود ويجيبوا معاهم القطيفة ،لتاي سكر القالب،والكيف...زيد القفار في الميدان الاقتصادي نخبوا السلعة ونوزعزها غير من التحت للتحت ونرفعوا الأثمان...زيد الدعايات ضد الاشتراكية ...إذا وصلتك دعاية لفها مليح زيد من عندك شوية وارسل"[1].

وفي آخر المسرحية يصور لناعلولة انتصار الفلاحين على المؤامرات التي كانت تدبروا ضدهم وفشل كل العقبات البيروقراطية التي كانت تقف في طريقهم ،وفي انتصارهم انتصار لمبادئ الثورة الاشتراكية وقيم الثورة الزراعية .

4 ملامح الشخصية في مسرح علولة:

أولى عبد القادر علولة التشخيص المسرحي اهتماما كبير في نصوصه المسرحية،وذلك انطلاقا من أن الشخصية المسرحية هي المحور الأساسي والمادة الحيوية التي يقوم عليها العمل المسرحي ،حيث تدفع بالحدث إلى التطور وبالصراع إلى أقصاه.

إن الدارس لمسرح علولة يجد أن جل شخصياته ابتدعها واستقاها من الواقع الاجتماعي للإنسان الجزائري الذي عاش الظلم والاستبداد ،والفقر والجوع والمحسوبية والتهميش ...الخ إذ نجده يقول: " شخوصي تنطق، وتنبثق من الواقع ،وهدفهم هو واقع المتفرج ،إن الحياة أو الواقع إن أردت يزودنا باستمرار بمواد ومواضيع وأفكار"[2].لقد أمضيت معظم شبابي في حي شعبي بالمدينة الجديدة بمدينة وهران في حوش يتألف من سبعة عشر عائلة يعيشون فوق بعضهم البعض ،عاشرت هذه الطبقة من المجتمع طويلا وتشبعت بالكثير من قيمهم اللسانية والمعنوية والأخلاقية والاجتماعية والنفسية.

---

[1] المصدر نفسه،ص ص:60/56.

[2] عبد القادر علولة ،حوار مع محمد جليد ،ترجمة أنعام بيوض،من مسرحيات عبد القادر علولة ،مورفم للنشر،الجزائر ،دط،2005،ص:243).

لقد مثلت لي هذه الشريحة الاجتماعية عينة من المجتمع الجزائري ،مع الوقت بدأت أحس من خلالهم بالنبض الحقيقي للمجتمع ،أي صادفت شخصيات تركت بصماتها في حياتي ،وهي حاضرة دائما في مسرحياتي كما هي في الواقع ،غير أنها تحضر وتغيب في أعمالي بأشكال مختلفة ،هي شخصيات وجدتها في العديد من الروايات كانت تتمثل أمامي بمغامراتها وحملها الثقيل ومسؤولياتها ، ومشاكلها المتعددة ،إنها شخصيات مستقرة في عواطفها وسلوكها ،لذلك أنا أفضلها عن غيرها إنهم أشخاص يتسمون بالبطولة والإيجابية في حياتهم اليومية ،أنا أتذكر إلى اليوم كرمهم وتفاؤلهم وإنسانيتهم .

ففي مسرحية الأجواد عالجت موضوع الكرم والجود عند هؤلاء الناس الذين يعرفون كيف يمنحون كل شيء دون انتظار المقابل،أنا أعرف صعوبة تصنيف الشخصيات بين أبطال إيجابية وأبطال سلبية غير أن ما أعرفه جيدا هو أن الحياة الحقيقة توجد داخل هذه الطبقات الاجتماعية ،هنا تتحدد الجزائر العميقة،وهنا استمد إلهامي من كل ما أعايش وما أرى ومن كل ما أسمع "[1].

وعليه عمد علولة إلى تعرية الواقع الاجتماعي للمتفرج ورفع الغطاء عن آلامه ومعاناته اليومية، ليجد متنفسا في المسرح مستخدما خياله،في تصميم شخوصه المناضلة التي ترفض الواقع المزري وتثور عليه و" تهدف إلى تغيير العالم وفق مبادئ لها نفس الانطلاقة فهي شخصيات مبنية على استراتيجيات التغيير المستمد في بنائها وتطورها الذي بحاجة إلى صراع دائم مع القوى الظالمة المستبدة "[2].

كما لجأ علولة إلى توظيف الراوي لتقديم شخصياته ،مما يسمح باكتشاف أبعادها بالتدرج،إذ أن ارتباطه بالطبقة الكادحة جعل من شخصياته ، شخصيات بسيطة لكنها

[1] غريبي عبد الكريم،الفكاهةفي مسرح عبد القادر علولة بين الابداع والاقتباس ماجستير،جامعة تلمسان ،2012،ص:149.

[2] منصوري لخضر،التجربة الإخراجية في مسرح علولة ،دراسة تطبيقية للأجواد،ماجستير،جامعة وهران ،2001-2002

صادقة،شخصيات كوميدية ولكن ذات طابع مأساوي تعتمد على السخرية لإظهار التناقض والنظرة المأساوية للحياة ،إذ أن البعض منها تظهر أحيانا وكأنها بوق للكاتب " بوق ينقل ما يلقي إليه المؤلف ،فيكون المتكلم هو المؤلف نفسه ،على لسان هذه الشخصيات الببغاوية ،والواجب أن يبقى للشخصيات كيانها المستقل "[1] .

وفي الأخير يمكن القول أن علولة باستقائه لشخصيات مسرحه من الواقع الاجتماعي الذي عاشه ،واقع الطبقات الكادحة في المجتمع ،استطاع أن يجسد لنا شخصيات عبرت عن مستويات اجتماعية وفكرية متباينة،وحاولت كل واحدة منها الإفصاح عنها من خلال محاوراتها ،بصورة جريئة وصارخة ملفتة للنظر.

4_ خصائص اللغة المسرحية عند عبد القادر علولة:

اجتهد عبد القادر علولة في البحث عن اللغة واللهجة التي تناسب شخصيات مسرحياته مهما كان مستواها الاجتماعي والمعرفي والأخلاقي ،وألبس كل شخصية ثوبها اللغوي التعبيري.،حيث ألف معظم مسرحياته باللغة الثالثة الناتجة عن تمازج اللغة العامية باللغة الفصحى ،بالإضافة إلى استخدامه لمفردات تراثية وشعبية لاعتقاده "أن الكتابة هي بمثابة التواصل الحقيقي والأساسي يهدف من خلاله تحرير المشاهد ومنحه وسائل وأفكار عديدة تجعله يتحرر ويتسلى من خلال مسرحه "[2].

[1] خوجة بوعلام ،الشخصية والتلقي في مسرح علولة ،مذكرة ماجستير، جامعة وهران ،2012، ص:61 نقلا عن منصوري لخضر،التجربة الإخراجية في مسرح علولة،م س ،ص:114).

[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال ،الأجواد ،اللثام)، ص:242.

فالـــدارس للغـــة علولـــة المســـرحية يقـــف علـــى الأشـــعار والأمثـــال الشـــعبية التـــي اســـتخدمها بغيـــة نجـــاح عمليتـــه التواصـــلية مـــع المتلقـــي الجزائـــري فـــي إيصـــاله مضـــمون رســـائله الدراميـــة و ذالـــك لمـــا تحتلـــه الأشـــعار والأمثـــال الشـــعبية لـــدى الـــذاكرة الشـــفهية للمتفـــرج الجزائـــري حيـــث جـــاءت جـــل الأغـــاني في مسرحه على لسان القوال أكثر ثراء بهذه الأمثال والأشعار الموزونة

كما استعان الكاتب علولة كثير بالعبارات الشعبية المشهورة والمتداولة في أوساط المجتمع، الضاربة في التاريخ الجزائري لتبليغ مواضيعه المسرحية وأفكاره الدرامية وبالتالي تصدرت "لغة الشارع" في مسرحه وباتت واضحة المعالم في الكثير من النصوص لقربها بالمعنى وتواصلها المباشر عند المشاهد الجزائري.

وعليه نقول إن اللغة المسرحية العلولية متينة محملة بمعاني قوية ،عامية الشكل ملقحة بالفصحى البسيطة فصارت نصوصه الأكثر شهرة في تاريخ المسرح الجزائري."[1]

[1] ينظر:المرجع نفسه ، ص:93.

المبحث الثاني :مظاهر التراث الشعبي في مسرح علولة بين التجريب والتأصيل:

إنّ التراث*الشعبي جملة،هو ما خلفته قرائن الأقدمين وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفن ونمط عيش وفنون وحضارة،ويعتبر هذا المصطلح واحدا من المصطلحات الشاملة ،التي تضم عالما متشابكا من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية و القولية ، والتي بقيت متراكمة عبر الأزمنة والعصور وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان.[1]

ويعرّفه البعض الآخر بأنّه ذلك الموروث الشعبي من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة والاحتفال بالمناسبات التي يبدر من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية[2].وعليه فالتراث الشعبي يجمع كل ما حوته العصور الغابرة من الأساطير و الميثيولوجية القديمة المتجسدة في الأفعال والعادات والتقاليد و النظم والأعراف، كما يشمل كل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء ومعتقدات وقصص وحكايات وأمثال،وكذا كل الأداءات والأشكال الموروثة من الرقص والألعاب و المهارت ، وكل ما أبدعه الإنسان لنفسه ولمجتمعه وتراكم عبر العصور وتوزع عبر البيئات.

*التراث: كلمة تراث من ورث يرث ميراثا وهو ما يخلفه الرجل لورثته بحساب ما ورد في لسان العرب أي التركة التي بقيها السابق إلى اللاحق في تداولية متواصلة، وفي الآية الكريمة من سورة النمل:" وورث سليمان داوود..."وفي آية أخرى من سورة الأحزاب:"وأورثكم أرضهم وديارهم وأموالهم وأرضا لم تطؤوها..."وقال اله تعالى عن زكرياء ودعائه إياه :" هب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب "أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي.

وتراث أصلها وراث فقلبت الواو تاء كما في قولنا تقوى وتقاة ووقى ،وكثيرا ماتبدل التاء من الواو في نحو تراث وتجاه وتخمة وتقى وتقاة.

ينظر:ابن منظور، لسان العرب المحيط، إعداد يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، دت (مادة ورث).

[1] فاروق خورشيد،الموروث الشعبي،دار الشروق،القاهرة، مصر، ط1،1992،ص:12.

[2] حلمي بدي،أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث،دار المعارف ، القاهرة، مصر، ط1، 1986،ص:25.

على أن هناك فرقا هاما بين الموروث الشعبي والتراث الشعبي،فالتراث يتميز بالثّبات النّسبي وأنه العام والكلي في حين الموروث كل متحول ومتغير،وهو مفهوم أشمل من التراث بل يحتويه،مادام يضمّ كل ما أنجزه الأسلاف وكلّ ما فكروا فيه[1].ومنه فإن التّراث عميق عمق تاريخ أي مجتمع ،فهو ضميره الحي المعبر عن أفراحه وأحزانه وإبداعاته المختلفة.

لقد انطلق "**عبد القادر علولة**" في مساره المسرحي معترفا بالفنّ المسرحي السّابق مع اعتقاده بضرورة ممارسة العملية التجريبية ،من أجل إعطاء المسرح بعدا جماليا،متميزا على حدّ قول "**باتريس بافيه**" عن التّجريب في فنّ المسرح "هو موقف الفنانين إزاء التّقليد وإزاء المؤسسة وبالتّالي إزاء الاستغلال التّجاري "[2].

إنّ عملية إحياء التراث تعتمد على ما اعتمدت عليه النّهضة الأدبية الحديثة ،أي على الأصالة والمعاصرة ،لأن الأصالة الحقيقية تكمن في قلب المعاصرة دون أن تتنكر للماضي ومقياسها الحقيقي هو أن تعرف كيف تبتكر حلولا صادقة وملائمة لمشكلاتك التي تعيشها في عصرك مستعينا بكل ما تحمله من خبرات ماضيك دون أن تخدع نفسك أو تغالطها ،أو تنقل عن الآخرين بغير وعي بالاختلاف بين ظروفك وظروفهم"[3]. وهو ما أدركه الكاتب علولة كغيره من الكتاب المسحيين الجزائريين،

ولذلك سعى لتوظيف مجموعة من التقنيات التراثية لتقديم الواقع الاجتماعي للطبقة الكادحة في المجتمع وتحليل دواخلها النفسية بطريقة جمالية مميزة.

---

[1] محمد راتب الحلاق،نحن والأخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1997،ص:46.

[2] خوجة بوعلام ،الشخصية والتلقي في مسرح علولة ،مذكرة ماجستير، جامعة وهران ،2012، ص:62 نقلا عن منصوري لخضر،التجربة الإخراجية في مسرح علولة، م س ، ص:114.

[3] سيد علي إسماعيل،أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ودار المرجاح الكويت ،(دط)،2000، ص :47.

1_ شكل المسرح الحلقوي عند عبد القادر علولة:

عدّ الدّارسون لفنّ المسرح أنّ فرجة الشكل الحلقوي تمسرحا قبل المسرح، رغم أنه لا يوجد تحديد تاريخي على زمن ظهورها ،فقد وجدت وبشكل مكثف في الوطن العربي،خاصة المغرب العربي،أما في الجزائر فيرى الباحثون أن أول من وظف الحلقة هو عبد الرحمان كاكي ،إذ يعتبر رائدا في توظيف شكل الحلقة الدائري وتقنيات القوال الشعبي في السيتينات من القرن الماضي،وإلى جانبه نجد الكاتب عبد القادر علولة الذي صرف كل طاقته الإبداعية في تطوير منهج مسرحي من الحلقة ،وذلك من أجل إعطاء مسرحه بعدا جماليا ، متميزا بتوظيفه لتقنية الحلقة خاصة في ثلاثيته القوال،الأجواد ،اللثام ،حيث تخلص من مكانية الأسواق التي كانت تمثل الفضاء الطبيعي للحلقة ليضعها على خشبة المسرح وحملها قضايا سياسية ،واجتماعية معاصرة،في قالب غنائي يتخلله مقاطع حوارية ومونولوج.

إنّ الشكل الحلقوي في المسرح يعتمد " على سمات فنية، الحوار الشعبي ،والغناء والمونولوج وكأي عمل مسرحي على تجاذب مستمر ومتواصل ،أما الدائرة فتزداد اتساعا لحظة بعد لحظة "[1].إلى أن تنعدم المسافة بين الجمهور والممثل فتتداخل فضاءتهما.

لقد تأكد علولة من عدم جدوى استخدام فضاء العلبة الإيطالية في المسرح لإنجاح العملية التواصلية مع الجمهور،خاصة بعد زيارته لمعامل الفلاحين والمزارعين في الريف أين شاهد تحلقهم حول فرقة العرض ومشاركتهم للممثلين في الحوارات والتعليقات ، مما دفعه للانشغال بمسرح الحلقة وهو ما عبر عنه في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح بيرلين سنة 1987 قائلا: " إن هذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته،فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي ،فكان المتفرجون يجلسون على الأرض،ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي (dispositch sceneque) في هده الحالة كان فضاء الأدوات يتغير عن الإخراج المسرحي بالقاعات المغلق متفرجيه

[1] أحمد صقر،توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي،مركز السكندرية للنشر ،مصر، دط ،1998،ص:49.

الجالسين إزاء الخشبة ،كان من الواجب تحريره،كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا"[1] إن التجربة الميدانية التي عاشها "**عبد القادر علوله**" في ولايتي معسكر ووهران كانت سببا له للابتعاد عن الاندماج الأرسطي ،وإحداث التغريب* والتخلي عن العلبة الايطالية وكسر الجدار الرابع بين الممثلين والجمهور،وذلك بإشراك هذ الأخير في العملية المسرحية قصد الارتقاء به إلى المسرح المفكر.

وهذا ما أفصح عنه علولة أثناء مراجعته للتصور الفني المسرحي وعملية التلقي حيث قال:" عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد...الرموز العريقة للعرض الشعبي ،المتمثل في الحلقة،إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم كل شيء كان يجري بالضرورة داخل دائرة مغلقة ،ولم يبق هناك كواليس وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة دون أن يعجب من ذلك أحد"[2].

---

[1] بلصيق عبد النور،مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة،مذكرة ماجستير،جامعة مسيلة ،2014، ص:16.

* التغريب:هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال.ولكي يتحقق التغريب لابد من:

_ لكي يبدو الفعل الدرامي غريبا و متفردا،لابد أن يوضع في إطار سردي يعده للماضي ويربطه الإطار التاريخي.

_ لا تقدّم الحكاية في تسلسل متصاعد بل في شكل متقطّع إذ يتخلل سرد الحكاية وقفات وأغنيات وخطاب يعلق عليها.

_ يتم قطع التسلسل أيضا من خلال الأداء الذي يتغير مع نوع الخطاب فتارة الممثل يؤدي دوره المعطى إليه وتارة نجده يخاطب الجمهور بشكل مباشر مما يؤدي غلى كسر الإيهام.

_ كسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية فالممثل الواحد يمكن أن يلعب عدة شخصيات،والشخصية الواحدة يؤديها عدة ممثلين وأدوار الرجال تؤديها النساء والعكس صحيح.

_ لا يقدم الديكور صورة متكاملة إيهامية وإنما يتألف من مجموعة علامات مفككة تبتعد عن أي تصوير واقعي .

ينظر: ماري الياس وحنان القصاب حسن،المعجم المسرحي،ص ص:140/139.

[2] خالد أمين:رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب ،ص:141 .

فهي دعوة صريحة من علولة لضرورة إشراك الجمهور في المسرح لأن المسرح خلق منه ولأجله،وهو بذلك يسعى إلى أن يخلق مسرحا مؤثرا تأثيرا جماعيا، تعليميا على نهج المسرح البريختي*[1]،أو مسرح المضطهدين لأكوستوبوال**،معتمدا على جسد الممثل المحتفل.رغم سيادة الطابع السردي الملحمي فيه.

2_ القوال عند علولة:

يقول عبد القادر علولة عن هذه الشخصية المركزية في مسرحه أنها " حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة ،مستخدما في ذلك الإيماء والحركة والقول[2].

من هذا المنطلق اعتمد علولة على القوال في السرد الحكائي عن طريق الغناء في مسرحية الخبزة،وبعد فترة من البحث والتنقيب في التراث الشعبي عن أسرار هذه الشخصية

---

[1] *المسرح البريختي: انطلق بريشت بشكل أساسي من الرغبة في تغير دور المسرح من خلال طرحه للمسرح الملحمي كبديل يؤدي إلى تغيير الواقع، فرفض المسرح الدرامي القائم على التمثل والإيهام واعتبر أن كسر الإيهام من خلال الإعلان عن المسرحية يخلق علاقة مختلفة بين الواقع والمسرح، وعلى الصعيد الدرامي لم يطرح الحكاية كقصّة بل طرحها كحدث متقطع يرى المتفرج أجزاء منه،والقطع في الفعل الدرامي يتجلى لديه على كل المستويات :مستوى الخطاب المسرحي الذي يتضمن الحوار والسرد والأغاني ، ومستوى المضمون ومستوى الأداء، كما أن بينية العمل الملحمية تقوم على السّرد في عرض الحدث، ولا توجد فيه بنية تصاعدية كالعقدة والذروة ،بالإضافة إلى الصّراع أيضا فلا يطرح معلنا ومباشرا بين الإنسان والإنسان، بل يقوم المتفرج باستنتاجه استنتاجا،وغالبا ما يستبدل الصراع بمبدأ التناقض(التناقض بين السلوك والكلام، والتناقض في الصراعات)،كما رفض بريخت مبدأ الجدار الرابع ،وألغى الستارة، واستخدم الإضاءة ،وجعل خشبة العرض فارغة يغيب عنها الديكور التقليدي ،واستعمل اللافتات التي تعلن عن المكان والزمان ومجريات الحدث،وترك خاتمة المسرحية مفتوحة لا كاملة ولا مغلقة.

ينظر :ماري الياس ،حنان قصاب حسن،المعجم المسرحي،م س، ص ص:459/457

**مسرح المضطهدين:تسمية ابتدعها المسرحي البرازيلي أوغستو بوال،حيث انطلق من فكرة أنّ النشاطات الإنسانية سياسية بشكل ما،وان كل مسرح هو مسرح سياسي بالضرورة، واعتبر أن مشاركة المتفرج الفعالة في العرض من الأهداف الأساسية لمسرحه،كما طرح غائية جديدة للمسرح وهي التوعية بدلا من التطهير وضرورة محاولة تغيير الواقع بدلا من محاكمته ،مع الاعتماد على مبدأ الاسكتش(المشهدالقصير) وتوظيف شخصية الجوكر،وأشكالا جديدة للعرض منها:مسرح الجريدة،المسرح الخفي.ينظر: ماري الياس ،حنان قصاب حسن،المعجم المسرحي،م س، ص ص:451/450.

[2] " لخضر منصوري،التجربة الإخراجية في مسرح علولة،ص:32.

استطاع "**علولة**" أن ينقل هذا النموذج البدائي من محيطه وفضائه الطبيعي إلى خشبة المسرح برؤية درامية جديدة محاولة منه لتبديد الوهم الذي يسيطر على عقل المتفرج ،والالتفاف حول القوال كنموذج مسرحي جديد يتابعه المتفرج باهتمام ،وظهر هذا خاصة في أعماله الأخيرة (الأقوال،الأجواد،اللثام).

إذ استطاع "**علولة**" أن يقحم القوال في اللعب بحيث يقع التقاطع بين الممثل والقوال فتصير الشخصيتين المختلفتين أثناء السرد شخصا واحدا في الحوار فالقوال هو الذي يروي لنا أحداث المسرحية وهو االذي يؤدي دور الممثل ، وعليه فإن الكاتب علولة استطاع أن يوجد نوعا آخر من الشخصيات المسرحيةألاوهو(الممثل الراويComédien) narrateur مما أضاف بعدا جماليا لمسرحه.

إنّ استناد "**عبد القادر علولة**" على التراث الشعبي الجزائري بتوظيفه لشخصية القوال القريبة من وجدان الشعب،جعله يستغني عن الحوار ويعتمد على تقنية السرد في الحكي عن القضايا المعاصرة السياسية،والاقتصادية والاجتماعية والثقافية كمسرحية الأجواد التي سنتناولها في الدراسة .

3_ السرد عند علولة:

لجأ المسرح إلى السرد كضرورة درامية عملية ،فقد شكل في المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي الفرنسي حلا لما تتطلبه القواعد المسرحية الصارمة على صعيد الكتابة من التكثيف لزمن الحدث والالتزام بوحدة المكان فيه،والوقع أن السرد في المسرح يلبي ضرورة درامية تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحية ، كما يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي لأنه يسمح بالتركيز على فعل واحد.

في المسرح الحديث أصبح استخدام السرد خيارا واعيا في الفترة التي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحية وغابت القواعد التي تحدد ما هو مقبول وما هو مرفوض في المسرح. فبتأثير من بريشت ونتيجة للإنتفاح على المسرح الشرقي والشعبي،نلحظ عودة كثيفة في المسرح المعاصر إلى الأشكال السردية من خلال استخدام تقنيات المسرح الملحمي (الراوي أو الحكواتي،الممثل/المؤدِّي والراوي بنفس الوقت[1].

وهذا ما نجده في أعمال عبد القادر علولة الذي وظف تقنية السرد لإحداث التغريب لكي يحافظ على وعي المتلقي ويدفعه إلى تغيير واقعه نحو الأحسن، بالإضافة إلى اعتبار السرد شكل من أشكال الحكي الذي اشتهر به تراثنا الشفوي الجزائري " فقد كان نشاطا أساسيا في الحلقات التي كانت تقام على هامش الأسواق والاحتفالات في المدن والقرى في منطقة البحر المتوسط " [2]

لقد وظف علولة مسرح السردي التمثيلي ،مكتوبا بأسلوب الشعر الشعبي القابل للإلقاء والغناء على لسان القوال،مما أغنى تجربته المسرحية بعديد من القيم الجمالية المستنبطة من المخزون الدرامي لتراث الشعبي الجزائري.

[1] ماري إلياس،حنان القصاب حسن،م س:251.

[2] منصور كريمة،خصائص الكتابة عند عبد القادر علولة،م س،ص:180.

4_5 المسرح داخل المسرح:

وهو أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بغض النظر عن حجم أي من المسرحيين، وبغض النظر عن طبيعة العلاقة بينهما.يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين توضعان في مكانين و زمانين متباينين للحالة التي تعرفها المسرحية[1] والهدف من استخدام هذه التقنية هو طرح تساؤلات حول الفن المسرحي ، وكذا طرح رؤية نقدية حول الحاضر من خلال محاكمة الماضي والتجريب* وإضفاء بعدا جماليا.

في المسرح العربي استخدمت بنية المسرح داخل المسرح في كثير من الأعمال بدء من مرحلة الرواد وحتى يومنا هذا، ففي مسرحية "موليير مصر ومايقاسيه (١٩١٢)" ليعقوب الصنوع "(١٨٢٩–١٩١٢)نجد ضمن الحدث استعراضا للتجارب التي تعرض لها المؤلف أتناء عمله في المسرح ولذلك تعتبر مرجعا تاريخيا عن مسرح صنوع، وفي مسرحية "**طلوع الروح** " (١٩٧٧) للمصري زكي عمر، يعالج الكاتب مشكلة الكتابة للمسرح والتعامل مع السيرة الشعبية ،كذلك استخدم توفيق الحكيم (١٨٩٨–١٩٨٧) هذه البنية في مسرحية "**الطعام لكل فم**"(١٩٦٣) لتجريب طريقة جديدة في كتابة المسرح،وهي مسرحية عالجت قضايا الثأر في مصر حيث جرت أحداثها على جدار ديكور المسرحية الأم.

*التجريب: خلق و ابتكاروتمرد على النمط و المألوف لكن هذا التمرد يرتكزعلى المعرفة بالشكل المسرحي، وليس على الجهل...إذ أنّ مصداقية التّجريب لا تتحقق إلاّ على أساس معرفي سليم ...وعليه فإنّ التّجريب والتّقليد هما في طرفي النّقيض.

ينظر: أحمد بلخير ، المصطلح المسرحي عند العرب ، م س، ص:117 .

[1] ماري إلياس ،حنان القصاب حسن ،المعجم المسرحي،ص:437.

كذلك لجأ كثير من الكتاب والمخرجين العرب إلى استخدام هذه التقنية ليقدموا حدثا من الماضي يشكل نوعا من الإسقاط على الحاضر ،وذلك لاستقراء دروس التاريخ ولقول ما لا يمكن قوله مباشرة كما في مسرحية "**مغامرة رأس المملوك جابر**"للسوري "**سعد الله ونوس**" (١٩٤١) ومسرحية "**الممثلون يتراشقون الحجارة**"للسوري " **فرحان بلبل**" (١٩٣٧–).

كما تعد هذه التقنية إحدى ركائز المسرح الاحتفالي *[1] لعبد كريم بالرشيد الذي وظفها في مسرحية "**ابن الرومي في مدن الصفائح** " ووظفها علولة في مسرحية "**الخبزة** " حيث تترأى لعلي بطل هذه المسرحية شخصيات على جدار بيته تمثل الطبقة البرجوازية حيث يدخل معها في حوار .

وفي كل الأحوال يمكن تفسير شيوع هذه الصيغة عند المسرح العربي بكونها سمحت للكتاب والمخرجين أن يوضِّعوا الحدث الدرامي ضمن قالب مستمد من التراث (الحكواتي * في المقهى السامر *) حيث يشكل السرد إطارا لطرح ما هو درامي.[2].

---

[1] * المسرح الاحتفالي/ الطقسي هي تسمية لمسرح يحاول أن يعطي وظيفة قريبة من الطقس أو الاحتفال في المجتمع من خلال استعارة شكلهما وطبيعة علاقة المشارك بهما .لكن دلك لا ينفي وجود حدود واضحة بين هدا المسرح وبين الطقس والاحتفال.وقد ظهر هدا التوجه بالأساس في المغرب ثم في تونس من خلال مجموعة بيانات كتبها المغربي عبد الكريم برشيد وجماعة الاحتفاليين بين عامي 1976و1979.

ينظر: ماري إلياس،حنان القصاب،المعجم المسرحي، م س، ص ص:6/4.

* تدل مادة (حكى) في لسان العرب،على التمثيل والأداء ،(الحكاية)كقولك : حكيت فلانا وحاكيته،فعلت مثله وقلت مثله.

ينظر:أحسن ثليلاني ،المسرح الجزائري، م س،ص:215.

[2] انظر :ماري إلياس،وحنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي،م س،ص ص :438/437.

5_5 توظيف العادات والتقاليد :

تعدّ العادات*والتقاليد*الشعبية ظواهر سائدة في كل بيئة سواء كانت تقليدية أم حديثة تظهر في العلاقة الوثيقة بين الفرد والجماعة، وترتبط بالقدرة على التكيّف مع ظروف البيئة الطبيعة والاقتصادية والاجتماعية من أجل البقاء والحفاظ على الحياة[1]، كما أنّ للعادات والتقاليد دور أيضا في الترابط العضوي بين أعضاء الجماعة،وتنظيم العلاقات فيما بينهم، والتمايز عن الأجانب، واختصار المجهود والزمن ، و توجيه سلوك الفرد وتقويمه.

ولهذا يرجع اهتمام الاجتماعيين والأنتربولوجيين عند دراستهم للعادات الاجتماعية والتقاليد إلى أنّها تساعد في تكوين أنماط الأفعال ونماذج الأفكار وهذا يجعلهم يدرسون دائما الحياة اليومية والقواعد المستخدمة بطريقة نمطية وكذا الأنماط الثقافية التي يمكن مشاهدتها في الأفعال المتكررة التي يميز الكل الثقافي[2] .

إنّ لجوء الكاتب علولة لتوظيف تقنيات التّراث الشّعبي،إنّما رغبة في التّحرر من قيود المسرح الغربي شكلا ومضمونا، وما يبرهن على ذلك استلهامه لهذا التراث في

---

* العادة:العادات لغة هي ما يكرر الإنسان العودة إليه مرارا ،واصطلاحا هي سلوك اجتماعي متكرر يتم توارثه ،ويمكن ان تكون العادة فردية ،أوهي سلوك اجتماعي جبري ملزم،تتكون انطلاقا من قيم دينية وعرفية تجعل الأفراد تبعا كعادات الزواج يجسدها الأفراد في مختلف طبقات المجتمع ومسؤولياته وأنماطها الحضري والريفي. ينظر :مساعدية لزهر ،في مفهوم الثقافة، وبعض مكوناتها(العادات،التقاليد، الأعراف) مجلة الذاكرة،العدد 09،الجزائر ،2017،ص:36.
ويصف الانتروبولوجيون العادة بأنها سلوك متعلم وليست متوارثة توارثا بيولوجيا بمعنى أن العادة مكتسبة ويمكن تعلمها من الجماعات الأولية التي تنسب إليها ، ومن الأمثلة عن العادة تناول بعض الأطعمة بالنسبة للجماعات والشعوب وأيضا تحية العلم،طريقة قيادة السيارات في الطرق العامة والسير بها يمينا ويسارا.وقد تصبح العادات نظرا لتأدية أنماط سلوكها سمات ثقافية،وإذا زادت عمومية فإنها تصبح في النهاية الكل الثقافي المعقد. ينظر: مصطفى فاروق أحمد،وعثمان العشماوي مرفت ،دراسة في التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية ،الاسكندرية، القاهرة ،مصر، ط 1، 2008، ص ص :197/196 .

**التقاليد:عرفها الجرجاني فقال:هي عبارة عن إتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل معتقد للحقية فيه من غير نظر وتأمل في الدليل كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة في عنقه.ينظر:السيد شريف أبي الحسن علي بن محمد بن علي حسين الجرجاني الحنفي،التعريفات،الكتب العلمية،ط2،بيروت،2003،ص:68.
وفي تعريف آخر قال:هي عادات مقتبسة اقتباسا رأسيا أي من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ..ويزيد التقاليد قوة أن آباءنا يتمسكون بها...ولذلك كان أصعب دور كلف به الأنبياء المرسلون تغيير عادات القوم المتوارثة أي تقاليدهم . ينظر:عبد الحميد بوساحة،الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد هدوقة، دار سبيل للنشر والتوزيع،، الجزائر، (دط)،2005،ص:11 .

[1] عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة، م س،ص:12.

[2] ينظر:مصطفى فاروق أحمد، وعثمان العشماوي مرفت ، دراسة في التراث الشعبي، م س،ص:197.

مسرحياته على ضوء وعيه وفكره وقضايا عصره،لأنه حسب رؤيته يمثّل صورة ناطقة لواقع المجتمع ،وذلك من خلال التّوجه نحو العادات والتّقاليد والمعتقدات والمعارف الشّعبية.

فمن العادات والتّقاليد التي صوّرها علولة في أعماله الدراميّة،والتي تمسّك بها أفراد المجتمع الجزائري، وعبّرت عن ارتباطهم الوثيق بالقيم المتوارثة عن أجدادهم وأسلافهم نذكر:عادات الولادة ، ظاهرة الوعدة، إخراج المعروف،تقاليد الزواج.

- **<u>عادات الولادة:</u>**

تعدّ هذه العادة من المظاهر الاجتماعية الغنية بالعناصر الشعبية التي يهتمّ به المجتمع الجزائري ويوليها حرصا كبيرا ،تمثّل ذلك في الإعداد للوضع كتحضير الألبسة الجديدة للمولود وتخزين المواد الغذائية لإقامة الوليمة واستقبال الضيوف والتّرحيب بهم، وهم بدورهم يقدمون التباريك والهدايا للمولود الجديد وأمّه ،وهذا ما أشار إليه علولة على لسان غشام في مسرحية الأقوال:

"دخلت فالليل بالضمار وأنا نخمم في بدرة المسكينة فلس مثقوب ما عندناش في الدار وجدنا القش للمزيود ، ولكن لا قهوة ولا سميد ولا سكر فالدار ...مزيودها الأول مسكينة وماعنديش حتى باش نشريلها قرعة ريحة...دخلت للدار بداك الضمار وأنا نطلع ونهبط ...ناضت النساء تزغرت أحوجي بدرة زيدت...خرجلي حمو الجار وبقى يزقي علي ...المرأة زيدت على الثلاثة وعشرة قاموا بها النساء...

لما وليت للدار صبت الكبش،جابوه ذبحوه وسلخوه وبداو يطيبوا منه...مني اللي دخلت وأنا نشد على الناس الشي اللي يجيبوا فيه...اللي ماجابش جاب رطل قهوة وكيلو سكر

عمل المنجم قاع كبّو اليوم: سميد...فرينة...حنّة...قهوة خضرة،قهوة مطحونة... سمن ...آتاي... صابون كل خير وكل خمير"[1].

فمن خلال هدا الخطاب الدرامي أبرز لنا علولة العادات والتقاليد التي ألفها المجتمع وتمسك بها عند استبقال العائلة الجزائرية لمولود جديد،كما نقل لنا صورة أخرى عن تلاحم وتآزر أفراد المجتمع وتقديم يد للعون فيما بينهم عند المحن ومجابهة الظروف القاسية للحياة.

- **<u>عادات الزواج</u>:**

ونجد هذا في حديث غشام مع ابنه مسعود حول قضية زواج بناته قائلا " **خواتاتك يرفدوهم ولاد العم ميضيعوهمش"[2]**.ففي هذا إشارة إلى العادة التي كانت منتشرة في المجتمع الجزائري والمتمثلة في زواج الأقارب ،حيث كان هذا النّوع من الزّواج ظاهرة مرغوب فيها لضمان استمراره وتحقيق نجاح الحياة الزوجية فيه،وهذا انطلاقا من معرفة أصل العروسين، وتقاربهما.وكذا الرغبة في المحافظة على استمرار العائلة وبقائها ومنع اختلاطها بالغير.

- **<u>التوسل والتقرب إلى الله بإخراج المعروف</u>:**

تعد ظاهرة إخراج المعروف إحدى العادات والتقاليد المنتشرة في المجتمع الجزائري والتي كانت ولازالت تميز الفرد الجزائري، وهي عادة دالة على تمسك الإنسان الجزائري بمبادئه ومعتقداته الدينية فإخراج المعروف هي وسيلة يتقرب بها العبد إلى مولاه لقضاء حوائجه ورفع البلاء ودفع الضرر، وقد تجسّدت هذه الظّاهرة الدرامية عند علولة في مسرحيّة اللّثام في المشهد الذي كان سيغادر فيه برهوم المستشفى بقول أحد المرضى:

لما جاء خارج برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم من المستشفى ودعوه المرضى وشجعوه اللي قالوا أخدعهم كيما خدعوك...واللي قال له "خرج معروف يخرج فيهم ربي"[3]. وكأنها دعوة صريحة من الكاتب لأفراد المجتمع للمبادرة إلى التغيير و التشبث بالقيم والعادات

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،الأقوال ،الأجواد،اللثام، تقديم رجاء علولة، وزارة الثقافة ،الجزائر،2009.
[2] المصدر نفسه،ص:41.
[3] المصدر السابق، ص:196.

الأصيلة فيه وذلك من خلال فعل الخيرات وبذل المعروف " فلقد كان الناس ليس ببعيد يبذلون المعروف ويتسابقون إليه ويتنافسون فيه ويتواصلون فيما بينهم حتى قال عليه السلام: «كل معروف صدقة ».[1]

- **التبرك والتقرب إلى الله بعادة الوعدة:**

وهي نمط سلوكي اجتماعي متوارث تميّز به المجتمع الجزائري، والتزم به بين جميع طبقاته وأنماطه ، فلقد شهدت ظاهرة الوعدة حضورا واسعا لدى أفراد المجتمع باعتبارها شيء محمود يُعمل بها للتقرب والتبرك ورفع الأذى،ولا تزال هذه العادة متوارثة من جيل إلى جيل حيث تنتشر بكثرة في الزوايا إذ يطلق عليها اسم ولي صالح معروف في منطقة الزاوية.وسنأتي إلى موضوع الوعدة وحضورها في مسرح علولة من خلال مسرحية الأجواد في الفصل اللاّحق.

6_ توظيف الأمثال الشعبية:

يعدّ المثل الشّعبي*من أهمّ الفنون القولية الّذي يعكس من خلاله عادات وتقاليد المجتمعات والشّعوب،وهو أكثر الأشكال التّعبيرية انتشارا وشيوعا وتداولا بين الأجيال.

وتعتبر الأمثال الشعبية " نوع من أنواع الأدب،تمتاز بإيجاز اللّفظ وحسن المعنى ولطف التّشبيه وجودة الكتابة، ولا تكاد تخلو منها أمّة من الأمم،ومزية الأمثال أنّها تنبع من كل طبقات الشعب"[2].فالمثل الشّعبي تركيب محكم من حيث الكتابة والمعنى وهو وعاء حسن

---

[1] ناصر بن سليمان العمر، حتى لا ينقطع المعرف بين الناس.www.almoslim.net/mode/110711 الساعة10،12:08 أفريل 2020.

*المثل : جاء في معجم لسان العرب لابن منظور عن معاني « مثل»منها مِثْله ومَثَلُهُ كما يقال شَبَهَهُ وشَبَهُهُ وقولهم فلان مستراد بمثله، وفلانة مستزادة أي مثله بطلب وشح عليه،والمثل بمعنى العبرة والمثال والمقدارو هومن الشبه،والمثال القالب الذي يقدر على مثله. والمثل الشيء الذي يضرب لشيء مثلا فيجعل مثله،ومثل الشيء بالشيء سواه وشبهه به وجعله مثله وعلى مثاله.قال الخليل: يقال هذا عبد التماثل وأصله من مثلت الشيء بالشيء،إذا قدرته على قدره ويكون تمثيل الشيء بالشيء تشبيها به.ينظر،ابن منظور، لسان العرب،مج1،مادة (مثل)،ص ص614/610.

لدلالات العبرة والموعظة،من خلال نقل أحداث ماضية،أو تلخيص لتجارب إنسانية منتهية أو تصوير لمواقف وأفكار فلسفية عايشها الإنسان،أو تقرير لحقيقة كائنة.فهو تسجيل لكل ذلك في ذاكرة المجتمع.

وقد حدّد للمثل خصائص أساسية ثلاث ميّز بها عن غيره من الأشكال الأدبية وهي:

أولا : المثل خلاصة التجارب ومحصول الخبرة.

ثانيا: المثل يحتوي على معنى يصيب التجربة والفكرة في الصميم.

ثالثا: المثل يتميز بالإيجاز وجمال البلاغة.[1]

والخاصية الأساسية هي الإيجاز فهي قليلة اللفظ كثرة المعاني وهي تحتوي على نمط من الأخلاق وعلى فلسفة بل على فن الحياة، فإنها تعبر عما تكنه الشعوب في أعماق أنفسهم ولذلك يكاد يعرف قائلوها من بين هذه الشعوب بمجرد الاطلاع على مضمونها وأسلوبها وطريقة التفكير.[2]

إنّ القارئ أو الدّارس للأعمال المسرحيّة لعلولة، يقف على بعض الأمثال الشعبية التي وظّفها علولة،لينقل لنا من خلالها صورا عن الحياة اليوميّة التي كان يعيشها الإنسان الجزائري،خاصة الطبقة الكادحة البسيطة من أفراد المجتمع .

فمن ذلك ماجاء في مسرحية مسرحية "**الأقوال**" في المشهد الأول من مشاهدها على لسان السائق "قدور" مخاطبا صديقه مدير المؤسسة التي يعمل بها سي ناصر:

ويوضّح الفارابي بأنّ المثل الشّعبي مشاع لدى عامة الناس وأنه له دور فعال بين أفراد المجتمع وخاصية تميزهم عن غيرهم من المجتمعات والمثل الشعبي" قول مأثور تظهر بلاغته في إيجاز لفظه وإصابة معناه ،قيل في مناسبة معينة وأخذ ليقال في مثل تلك المناسبة"ينظر:جمال الطاهر ودواليا الطاهر، موسوعة الأمثال الشعبية، دراسة اتحاد منشورات كتاب العرب،دمشق،(دط)،(دت)،ص:25.

2 نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطبع والنشر، ط3، مصر،ص:139.

[1] المرجع نفسه،ص:171.

[2] قادة بوتران،الأمثال الشعبية الجزائرية،ترجمة عبد الرحمان حاج صالح، ديوان المطبوعات الجامعية،(دط) 2010،ص:5.

"نستقيل من الشركة يا السي الناصر على خاطر الطريق الى خذنها مع بعض حتى اليوم ما تخرجش لما نقول الطريق الي خذناها في الحق أنا "**غير خضرة فوق طعام**"[1] فالمثل إشارة للحالة المزرية التي يعيشها الإنسان الكادح البسيط من تهميش ولامبالاة وحقرة وسط المصالح الشخصية للمسؤولين التي طغت على المصلحة العامة، لم يراع فيها حتى روابط الصداقة، فهذا المثل الشعبي نقل لنا صورة حية للفساد الواقع داخل المؤسسات الاقتصادية.

كما يقف الدّارس للمسرحيّة في نفس المشهد على مثل شعبي آخر نطقت به نفس الشّخصية " قدور" لتعبر عن تحسّرها للأيام التي جمعت بينها وبين سي ناصر:

قدور: يوم الاستقلال إذا مازلت شافي شكرنا ربي على السلامة وقلعنا كيف كيف...إذا رآك شافي لما تسميت على رأس المعمل ودخلتني نخدم معاك ...قلت لي تخلصنا من المعلمين والحمد لله هذا الشركة متاع الدولة الجزائرية يعني متاع الشعب الجزائري الخدام...المنداتير كانوا منشطين السوق قلعوهم" **أصبحنا قفة بلا يدين**"[2].

فالمثل مضرب لكل مفقود وغال في حياة الإنسان، فحين الفقد لكل ماهو ثمين تصبح الحياة بلا جدوى ولا رغبة والعيش فيها يكاد يكون مستحيل.

ورد أيضا في اللوحة الثانية من مسرحية الأقوال مثل شعبي ثالث على لسان "غشام"إذ يقول لصديقه حمو:" **كنت قاري للزمان عقوبة** "[3] وهو يحيلنا إلى المثل الشعبي "اللي ما يقرا لزمان عقوبة ما يعي حتى يجيء مكبوب "وهذا المثل يحث الإنسان بأن يحسب حسابا

[1] عبد القادر علولة، الثلاثية، ص:24

[2] نفس المصدر، ص:31.

[3] المصدر نفسه،ص:46.

لتقلّبات الزّمن وهو تحذير للنّاس من تقلّبات الدّهر وحثّهم على التّبصر لعواقب الأمور وعلى الادخار وتوفير ما يمكن لمواجهة ظروف الزمن التي قد لا يتوقعها الإنسان[1].

لقد شهد المثل الشّعبي حضورا ملحوظا أيضا في مسرحية "**اللّثام**" فقد ورد على لسان الشريفة زوجة "**برهوم**" قائلة:"جايين يطلبوا منك تعاونهم فالخير للجميع،وأنت هارب خايف منهم ..."**النار جابت البارود**"[2]. ففي هذا المثل الشعبي إيحاء صارخ لما آلت إليه أوضاع الجزائر المستقلة،إذ بعد الكفاح المرير للمجاهدين، وأنهار دماء شهداء التّحرير إلاّ أنّ نيران هذه الحرب لم تترك إلا الرّماد ،فجيل الاستقلال خان الآمانة ولم يحافظ عليها وضيع التركة التي وضعت على عاتقه وجرى وراء مصالحه الخاصة ومكاسبه الشخصية .

كما نشهد في المسرحية مثلا شعبيا آخر ورد على لسان القوال:" الفائدة ولد أيوب والشريفة عايشين هذا قابض في هذا يستخطوا مع بعض المصايب عايشين حامدين ربي "**عام يصك وعام يصفع**"[3]وفي هذا إشارة للظروف القاسية والحالة المعيشية المزرية التي وصل إليها الإنسان في المجتمع الجزائري وخاصة الطبقة الكادحة البسيطة منه.

[1] ينظر :زريبي سميرة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، مذكرة *ماستر،2015_2016،جامعة بسكرة ،ص:73.*
[2] عبد القادر علولة،الثلاثية،ص:161.
[3] عبد القادر علولة،الثلاثية،ص:173.

وظّف "**علّولة**" في المسرحيّة أيضا مثلا آخر استقاه من الشّعر الملحون للشاعر المغربي عبد الرحمان مجدوب الذي يقول:

ادهن السي يسير وبه ترطاب الخرارة.

النقبة تجيب الطير من باب سوس لتازة.[1]

فقد جاء على لسان السّجين الذي قابله برهوم قوله :" راه كالمليك ماخاصوا والوا عنده المال " **ادهن السير يسير**"[2] كل يوم يدخلوا عليه القفة " فقد أراد علولة من خلال هذا المثل الشّعبي أن ينقل لنا صورة من صور الفساد داخل المؤسسات العامة والمتمثلة في التّعاملات الإدارية باستخدام الرّشوة ،هاته الآفة التي نهكت أوصال المجتمع الجزائري إلى أن أصبح سقف الرّشاوي وحجمها سببا رئيسيا لتحقيق المصالح الشّخصية على حساب المصلحة العامة ،ممّا أدّى انتشارها إلى إلحاق الضّرر بالفئات البسيطة الهشّة في المجتمع.

إنّ ما يمكن قوله في الأخير أنّ المثل الشعبي كان له حضور قوي في الأعمال الدرامية للكاتب علولة، ولقد كان الغرض من توظيفه لها ما يلي:

ـ تصوير المعاناة اليومية التي يعيشها المواطن الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال.

ـ رصد الأبعاد الفكرية والعلاقات الاجتماعية التي يتخبط فيها أفراد المجتمع الجزائري.

ـ الكشف عن الرّؤى والأفكار الأيديولوجية الّتي يؤمن بها المؤلف علولة.

[1] عبد الحميد بن هدوقة ،أمثال جزائرية، دارالقصبة للنشر، الجزائر، 2007،ص:77.

علولة والأداء التمثيلي المسرحي:

إنّ اكتساب علولة للخبرة المسرحية في وقت مبكر جعله من الفنانين الأكفاء الذين يمتلكون روح الإبداع الفني،حيث كان يمثل اتجاها مفتوحا لتأسيس التجربة المسرحية الجزائرية انطلاقا من رؤيته للمسرح الذي هو فن في شكله وإيديولوجي في مضمونه حيث يقول :" كنا نعرض في الحقول وكان الممثلون يبدلون ملابسهم في الأتوبيس الذي حملنا وحمل الديكور أيضا نضع الديكور ونقدم العرض ونناقش الفلاحين بعد العرض "[1].

ففي نظره أن المسرح هو فن الشعب الذي نستطيع أن نمارسه في أي مكان وفي أي زمان خارج المدن وخارج القطاعات،وأن نستعمل أبسط الوسائل الشعبية لإيصال هذه الفرجة ،وربما رؤيته تلك هي التي دفعته لممارسته هواية التمثيل المسرحي سنة 1956 مع فرقة الشباب الوهراني، وبعد الاستقلال في الستينات من القرن العشرين انتقل إلى التمثيل الاحترافي مع المسرح الوطني،فشارك في مسرحيات متميزة: "**أبناء القصبة**" "**لعبد الحلم رايس**" 1963، ومسرحيتا "**الحياة حلم**" 1963 "و"**حسان طيرو**" 1964 " "**لمصطفى كاتب**" و"**ورود حمراء** 1966" " **لعلال المحب**" .

إن نجاح "**علولة**" في الأداء التمثيلي المسرحي ، قاده لخوض تجربة التمثيل في العديد من الأفلام التلفزيونية الجزائرية منها " **حقار الدينار**" "**لجمال بن ددوش**" سنة 1969 و"**حكاية حورية**" "**لخالد معاش**" 1971 و"**حسان النية**" **لغوتي بن ددوش**" 1989....[2]

[1] عبد القادر علولة ،أجرى الحوار جمل حدقي ،مجلة المسرح ،العدد 46،سبتمبر1992،ص:72.

[2] جريدة النصر،قسنطينة ،الجزائر ،العدد 13 ،ماي 1989 ،حوار مع عبد القادر علولة.

1_ إدارة الممثل في مسرح علولة:

إن المسرح المعاصر اليوم كسر أغلب القواعد الكلاسيكية بدخوله عصر التجريب، فعملية توزيع الممثلين فوق خشبة المسرح ،ارتبطت بالطبيعة الجمالية وتخلت عن المبادئ الأساسية الآرسطية التي آمن بها القدامى،ولعل ذكر اسم المخرج بريخت لأحسن مثال عن التحول والتغيير الذي طرأ على الفن المسرحي ،هذ الأخير الذي ثار على عدة قواعد تخص طرق الإخراج والتمثيل ،حيث ركز من خلال أسلوبه المسرحي الملحمي في تغريب تقنية فن الممثل وطرق إدارته،و التأكيد على أداء الممثل وتشخيصه المسرحي ،فبريخت " يجد التمثيل وسيلة لدفع فاعلية المسرح...حتى يحوله أداة تحريك العالم بالتأثير على جمهور المتفرجين من خلال تقنيات التقديم prologues"[1].

لقد تنوعت تجارب المخرجين المسرحيين في العمل مع الممثل لصنع الفرجة المسرحية ،ومنها تجربة علولة الذي اعتبر الممثل في مسرحه "كالفاعل والمفعول به للفن ،هو هنا وسيطا بين المشاهد والعرض المسرحي ، حامل للنص ومحمول به على حد السواء ،فهو يظهر على أنه ممثل لكنه لم يعد قبلة بالنسبة للمشاهد بل مرشد للعرض المسرحي[2]

من هنا نجد أن "**علولة**" يرى أن عملية التواصل مع المتفرج تتحقق بكسر بنية التشخيص الدرامي الأرسطي –تأثرا ببريخت– واستبدالها ببنية أكثر متانة ألا وهي بنية السرد،إنه بذلك يدعو الممثل إلى النهل من المخزون الثقافي المحلي ،والتوجه نحو مسرح واقعي و اجتماعي شديد الاتساع .

[1] لخضر منصوري، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ،ص:98.

[2] "عبد القادر علولة ،حوار مع محمد جليد ،م س،ص:241

إن إدارة التمثيل عند علولة تستدعي قدرة الممثل الجسدية من حركة وقفز وتمثيل وغناء،أي أن الممثلين لهم كامل الحرية في التحرك على الخشبة دون ارتجال يقول علولة :" أرى أنه ينبغي حسب رأيي المتواضع إعادة التفكير في كل نظام تكوين فناني المسرح"[1].

استعان "**علولة**" كثيرا بتقنيات المنهج النفسي " **لستانسلافسكي** "* في إدارة ممثليه معتبرا أنها القاعدة الأساسية في تكوينهم ،كما كان يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقمص أدواره ،لدرجة سقوطه في الإيهام وامتزجت هذه الرؤى بأراء بريخت،من خلال مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجين (تقمص وتغريب) من خلال توظيف شخصية القوال التي كثيرا ما تغرب الأحداث يتقمصها ،وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة والانفعال والعاطفة[2].

[1] عبد القادر علولة ،م س،ص:241.

* قسطنطين ألكسيف ستانسلافيسكي ممثل ومدرس ومخرج روسي وأحد أهم منظري مسرح القرن العشرين ،سعى ستانسلافيسكي في أعماله المسرحية الأولي إلى الإخراج الواقعي،حيث يسّر أداء الممثل البسيط وخفف في تشكيل المناظر والأزياء،وفي الثلاثينات من القرن العشرين ركز على الاهتمام بالشخصية وتطويرها من مختلف جوانبها ،واعتنى بأداء الممثل بشدة ،لدلك نجد أغلب مؤلفاته تتناول أساليب إعداد المثل منها:(إعداد الممثل)،(بناء الشخصية)،(خلق الدور المسرحي). ويشرح ستانسلافيسكي طريقة منهجه فيقول:" إن أجمل ما يصل إليه الممثل في المسرحية التي يؤديها هي أن يندمج في دوره أي أن يعيش دوره في غفلة من إرادته..."

ينظر: لطفي بن السبع، تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري،م س،ص:42.

[2] . منصوري لخضر،تجربة علولة في الإخراج ،م س:ص:106.

2_ الخطاب الفكاهي في مسرح علولة:

ينطلق "**علولة**" في كتابة نصوص مسرحياته من واقع المجتمع الجزائري في قالب فني جمالي، يجمع فيه بين المتعة والنقد ، مما يمنح مضامين أعماله المسرحية المصداقية والحجة والواقعية ،فمن الوضعيات المزرية التي تطرق لها علولة في مسرحه والتي شغلت الرأي العام الجزائري نذكر منه:

- وضعية الفئة العمالية خاصة منها الطبقة الكادحة البسيطة .
- الحالة المزرية للحيوانات في الحدائق العامة.
- إشكالية التعليم في المدرسة الجزائرية .
- وضعية الصحة في المستشفيات.
- البيروقراطية داخل الإدارة الجوائرية،وسوء التسيير الإداري.
- إشكالية تحقيق المواطنة في مقابل التبعية للاستعمار

لقد تناول الكاتب "**علولة**" تلك الوضعيات المزرية و المركبة التي تنخر نظام الحياة العامة للمجتمع بخطاب مسرحي تراوح بين الفكاهة والسخرية لإعطاء الدور الحاسم للمتلقي فالخطاب الفكاهي ذو الطابع الهزلي هو دعوة للعب الذكي مع الآخر ، من خلال ازدواجية المسارات الكلامية ،بأسلوب تعليمي بيداغوجي فني تفكيكي ،فكما هو متعة هو أيضا تكاشف مع المتكلم ضمن قواعد المشاركة الضمنية.

فالوضعيات المؤلمة نراها تقلب إلى متعة ولذة مرحة من خلال العمليات الفكاهية ،حيث الأشياء الحزينة في صور غير مألوفة أو مضحكة.لأن الفكاهة ترتبط بمقاصد الكاتب ،ومعطيات النص تمتزج عادة مع جملة من التضمينات والمرجعيات المحمولة في النص

حيث يتقاطع السياسي ،والوضعيات ،وأنماط الحياة والتقاليد والأدب،والمعارف،واللغة وكذلك مجموع المجالات حيث يكون فيها المتخاطبين ينتمون إلى جغرافية لسانية مختلفة[1]

وبذلك نجد الناقدة:" **دونيس جاردون**" تعبر الفكاهة كلمة الحكماء،فهذا الحكيم يضيف شيئا من المعرفة لموضوعه،فهو يتعلم كيف يتعايش ما هو غير سليم بدل من تغييره،فهو يشير إلى السير السيئ للعالم ،بالسخرية والنقد ومضاعفة الدلالات وتنويع أشكال التعبير أو تعدد صور وضعيات الموضوعات ومحتوياتها.

فكل المواقف الفكاهية الساخرة والغريبة التي نلتقطها ،نجدها تشتغل عبر ما يمكن أن نطلق عليه منطق "لا واقعية الواقع " وهي سمة تتجلى في أغلب أعمال "**علولة**" ومن ذلك تتحدد خاصية رؤية العالم وتمثل الموضوع في الوضعيات الواقعية المختلفة التي تتردد في أعماله كلها "[2].

إن الفكاهة تعني عملية القدرة على إيجاد العلاقات غير المتوقعة بين الموضوعات الفكرية والمنتجة عند عرضها للفكاهة لدى المتلقي وهو ضروري لتحقيق هذا الهدف ،فلا يمكن أن يتحقق أثرها بدون متلق ،وإن لم يحدث هذا الواقع والأثر فإن الفكاهة تفقد معناها ووجودها .

فالفكاهة في مسرح علولة في طابعها السوسيوسياسي والتاريخي تدعو المتلقي إلى الاستماع والمشاهدة و التواطؤ بالمشاركة في الفرجة ،فهي تشده ،تستفزه ،وتكسر سكونه،فيعبر عن ذاك بالتصفيق أو التعليق أو ترديد المقاطع التي يجد فيها متنفسه أو لذته

---

1 HENRY,Jaqueline,La traduction des jeux de mot .Paris:presses Sorbonne nouvelle.2003,p:262

2 سايح عمارة، الفكاهة في النص المسرحي عند عبد القادر علولة ،جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان،ص:32،نقلا عن بلحسن عمار،أنتلجانسيا أم مثقفون في الجزائر ،دار الحداثة بيروت ،1986،ص:59.

ومرحه ،وكذلك يبقى مشدودا من أجل التقاط كل الإرساليات وقد يطالب بإعادة وتكرار ما لم يصله أو يفهمه.

وملخص القول أن الفكاهة في مسرح علولة هي وسيلة إنتاج خطاب درامي ومسرحي حيوي أخلاقي يهدف إلى خلق قنوات تواصل مع الجمهور المتلقي في صورة تعليمية ترفيهية ،أساسه صناعة الفرجة المسرحية الشعبية عن طريق تقنية السرد لعرض القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والإيديولوجية عبر القيم السوسيو ثقافية المجسدة في الوضعيات الواقعية من أجل التنديد بالضمني والخفي ورفع الستار عن خبايا هذا الواقع المظلم ومفارقاته بالسّخرية والنّقد.

3_ النقد الإجتماعي عند علولة:

لقد حاول المسرحيون الجزائريون التّعامل مع واقعهم المعيش في كل مراحل التشييد والبناء،فجاءت أعمالهم المسرحية تخدم مصالح الجماهير الشّعبيّة والمصالح الوطنيّة،من خلال استلهام قيم الثّورة التّحريرية وقيم العدالة الاجتماعيّة،ولا أدلّ على ذلك شعار الهواة الذي يقول:" **مسرحنا ...مسرح شعبي ماعندو ما يخبيء**"

ومن أجل خلق مسرح وطني اشتراكي طلائعي يستمد وجوده من الواقع ويتفاعل مع الأحداث ويتعايش مع القضايا الجماهيرية الشّعبية ويجسّدها،وهذا ما تميز به مسرح الهواة خلال فترة السبعينيات،حينما كانت الجزائر تمرّ بالتّحول الاشتراكي ،هذه المرحلة كشفت عن أمراض ترسّبت في المجتمع نتيجة تركة ثقيلة وبرزت إلى الوجود في مرحلة ثانية ،مرحلة الانتقال والتّحولات نحو الإصلاح في الثّمانينات عندما تفشت المحسوبية والرشوة والسيطرة والتكنوقراطية وتمكنها في المؤسسات ، ونمو البرجوازية الصغيرة من خلال طبقة التجار

والانتهازيين الذين يستغلون مناصبهم لثراء على حساب الشعب وعلى حساب المبادئ ... وعلى هذا كان المطلوب مسرحا طلائعيا نصوصه مأخوذة في أغلبها من واقعنا اليومي ،ومن حياتنا الشعبية الزاخرة بآلاف الحكايات والقصص،اعتمدت على اللغة العربية المبسطة لغة للمسرح "[1].

لقد انطلق علولة من هذا النّهج حيث كتب وفق نمط اللّغة الفصحى المبسطة كون لغة المسرح بعد الاستقلال اتخذت هذا المنحى،وهذه التأليف يتحكم فيها السياق الاجتماعي العام .هذا من جهة ومن جهة أخرى عودة علولة إلى الاقتباس من التراث العربي الإسلامي،ومن التراث الشعبي الجزائري وتناصه مع المعطى التراثي الإنساني وبخاصة من المفاهيم البريختية بروتولدبريخ (1898_1956) ،ومن مسرح الفرنسي جان فيلار (1912_1971)،وقد أخرج نصوصا لأدباء عالميين كنيكولا غوغل ومكسيم غوركي.ومن المسرح المغربي اهتم بفن الحلقة اهتماما أنتروبولوجيا ودرامي[2].كما لا ننسى تأثر عبد القادر علولة ببعض المبدعين المسرحيين الجزائريين كعبد الرحمان كاكي في فن " الحلقة "،والطيب الصديقي في "المسرح الحكي" وعز الدين المدني في " المسرح التراثي".

لقد فرضت فترة الاستقلال على المسرحي علولة كغيره من المسرحيين، تبني تجربة نوعية جديدة شكلا ومضمونا، للتّعبير عن معاناة شعب تكالبت عليه قوى القهر والظلم. وهل غير النقد الاجتماعي يكون وسيلة للكشف عن تلك المعاناة باعتبار أن المتضرّر الوحيد الّذي تتّجه له الأنظار وتتعاطف معه هو الإنسان كفرد، وكمجتمع، وكمؤسسة وكثقافة.

هكذا كان دأب المجتمع الجزائري الذي كان لا ينتظر إلاّ أدبا يعبر عن يومياته ورغيفه،ولم يكد_كما حدس بذلك الجزائريون _ أدب تلك الفترة يخرج عن ذلك المضمار بل ولقد اعتبرت

[1] حفناوي بعلي،أربعون عاما على مسرح الهواة في الجزائر،م س ،ص:76.

[2] حمداوي جميل ، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادرعلولة،مجلة دنيا الوطن ،2010/05/14، https://pulpit.alwatanvoice.com

أي كتابة خارج الهموم الاجتماعية سفسطة وترفا عقليا ليس له مظانه،لأن الهدف الأول والأخير من الآثار الأدبية هو توجيه المواطنين إلى حياة اجتماعية وأدبية أرقى،"وهذا لا يتحقق إلا إذا أنتج الأديب عن اختيار وإقناع"[1].

فالمجتمع عند "علولة" هو أهمّ المصادر الهامة في الإبداع،لأنه يبسط بين يديه كمبدع ظواهر اجتماعية وقضايا سياسية وأيديولوجيات فكريّة تدفع به كمسرحي وناقد أن يستلهم منها الدّروس ويستنطق منها العبر،فالدّارس للأعمال المسرحية العلوليّة يقف على أهمّ الأمراض التي عانى منها الشّعب الجزائري في الأوساط الاجتماعية كالأسواق والطرقات وفي المقاهي الشّعبية والمؤسّسات العمومية من هذه الوضعيات نذكر منها: المشاكل الإدارية والبيروقراطية،أزمة السّكن وتفشّي البطالة،آفة الأميّة وانتشار الجهل، معوقات العامل البسيط والأجير والموظّف والكاتب والمثقّف، منع حرية إبداء الرأي والتّعبير،مشكلة تزايد المواليد والهجرة نحو المدن،واقع الاستصلاح الزراعي وقلة الدّعم المالي...الخ.

من هنا فإنّ التّفكير الفلسفي العلّولي يسعى إلى إصباغ المسرح بالصبغة الاجتماعية ،والإسهام في تصعيد الوعي نحو التغيير من خلال تجسيده على خشبة العرض ومن ثمّ على ملامح المتلقي الذي يتحول بدوره إلى فاعل مشارك ومبدع في خلق العرض، ويصبح الممثّل وسيطا فقط بين النص والعرض المتكوّن في ذهن المتلقي المتفرج. ولهذا وصفت أعماله المسرحيّة بالمقتبسة من الحياة اليوميّة والموجّهة لها بكلّ تمفصلاتها.

ولعلّ النقد عند "**علولة**" هو حجر الزّاوية،إذ يتعرض لتحليل المجتمع ووصفه،ويتحدث عن الصّراع الطبقي والاستغلال الأبشع لبعض عناصر البرجوازية للفقراء وإلى الفساد الإداري والمالي السائد في تلك المرحلة،إذ تبدأ مسرحياته بملاحظة الحدث الاجتماعي لتنتقل

[1] محمد بوشحيط، الكتابة لحظة وعي،مقالات نقدية،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1984،ص:88/87.

إلى تعريته وتنتهي بتكهن لمصيره ومستقبله، ففي كثير من الأحيان كان يصرح بأن الشخصيات والوقائع في مسرحياته ليست مبتكرة ولكنها حية تعيش بجانبه في البيت وفي حوش الجيران، وفي الشّارع.وبالتّالي فخشبة المسرح عنده هي ثورة فكرية هادفة، تعتمد على الرموز والدلالات الاجتماعية والتاريخية،كما يركز على البناء النّصي والدرامي للمسرحية مع التنسيق الهندسي للفصول والمشاهد ،فمشاركة المسرح مطلوبة في البناء الثقافي والوعي الفكري والتنويري للمجتمعات.[1]

المبحث الرابع :علولة وتجربة الإخراج المسرحي:

إن العملية الإخراجية ليست مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية ،وإنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى ترجمة هذا الفهم إلى تكوينات العرض المسرحي ،حيث يقول أحمد زكي في هذا الصدد:" إن شكل الإخراج كان يتألف عادة من عدد من المراحل،تبدأ بعد أن يختار المؤلف ممثليه ثم يقرأ عليهم النص بصوت عال ،ثم يشرح كيف ومتى يتحركون على الخشبة ،وتستمر البروفات لعدة لقاءات بين المؤلف والممثلين حتى يتم بعدها تقديم العرض للجمهور"[2]

فالمعنى الواسع لمصطلح الإخراج يدل "على تنظيم مجمل مكونات العرض ،من ديكور وموسيقى ،أسلوب أداء والحركة وصياغتها ، بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه...لقد كان الإخراج عملية

[1] عبد الكريم حمو، إشكالية اللغة في أعمال عبد القادر علولة بين الفصحى والعامية، مؤلفات المركز، ص:94.
Centre de recherche en Anthropolocie Sociole et Culturelle 31000.Oran.algerie. يوم: 2020/04/11،الساعة :18:4

[2] أحمد زكي،الإخراج المسرحي ،دراسة في عبقرية الإبداع ،المدارس والمناهج،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989،ص:12.

ثانية لاحقة للنص المسرحي تعنى بتحويله إلى عرض لكنها ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية عن النص "[1].

ويرى "**باتريس بافيس**" في قاموسه المسرحي أن الإخراج مصطلح حديث العهد يعود تاريخه إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر[2]، لكن ليس معنى هذا أنه كان هناك مخرج توكل إليه العملية الإخراجية للنص المسرحي، بل على العكس كان هناك فنانون موهبون يعملون في خدمته لتوصيله إلى الجمهور،محترمين القواعد والأحكام المتفق عليها والمتعارف عليها مسبقا.

إن فن الإخراج ليس مجرد دراسة لتقنيات المسرح وتاريخه فحسب بل موهبة ووعي حضاري وثقافي وفكري عميق،يستوجب الإلمام بجميع ثقافات العصر والإنسان، ويعتبر المخرج في العملية الإخراجية هو العقل المفكر والمبدع لتفاصيل العرض المسرحي وهو الذي يختار النص المسرحي أو يوافق على الأقل .

إن المتتبع لأعمال"**علولة**" يكتشف أن علولة هو فضاء للتقاطع بين المؤلف والمخرج والباحث عن مسرح جديد يحاول أن يتميز به عن غيره من المؤلفين والمخرجين ،فعلولة المبدع يلاحق المؤلف لينزع منه ما لم يستطيع إبداعه في النص الأول ،حتى يتمكن من ابتكار هذا اللاشعور وجعله مرئيا فوق خشبة المسرح.مما دفعه لخوض تجربة الإخراج المسرحي،حيث قام بإخراج أول مسرحية سنة1965وهي"**الغوالة**"من تأليف "**رويشد**" ثم

[1] ماري الياس،حنان القصاب حسن،المعجم المسرحي،م س،ص:8.

[2] Patrice,Pavis,Dictionnaire du theater.Edtions Sociales,Paris,1982,p:210

مسرحية "**السلطان الحائر**" 1966،.ثم" **النقود الذهبية** " وهي من اقتباس صيني سنة 1967و"**حمق سليم**" 1969و"**الخبزة** "1969 **و**" **العلايق**" 1970.

ومع بداية التسعينيات قام علولة بتجربة مسرحية جديدة اعتبرها البعض غريبة عن مساره المسرحي، فبعد ثلاثيته "**الأقوال و الأجواد واللثام**" قام علولة بترجمة وإخراج نص " **أرلكان خادم السيدين** " للإيطالي "**كارلو غولدوني** "حاول من خلالها الوفاء للنص الأصلي حسب ما تسمح به اللغة العربية العامية، فحافظ على الأحداث الأصلية للرواية من خلال الحفاظ على الحركات والملامح والديكور والإضاءة والملابس .

لقد انصبت جهود "**علولة**" على العملية الإخراجية وكل ما يتصل بها من عناصر أساسية وكان حريصا على أن لا يترك مجالا للصدفة في عمله ،واعتبر التراث الشعبي مصدر الإلهام والإبداع يغرف منه لتحقيق التأصيل والتأسيس،ويتجلى ذلك في الراوي والحلقة اللذين استخدمهما في العديد من مسرحياته .

وخلاصة القول إن المخرج "**علولة**" ركز كثيرا على التأسيس لنمط مسرحي جديد،كان فيه الفضاء نقطة مفصلية نأى بها عن العلبة الإيطالية التي لا يراها مناسبة للفكر الدرامي في المسرح الجزائري ،كما أنها لم تكن تعكس رؤيته الجمالية التي تتطلب فضاء مفتوحا بإمكانه الكشف عن الطاقات الجمالية للخطاب المسرحي .و بالتالي تمكين المتلقي الجزائري من التفاعل مع ذلك الخطاب الذي أضحت واقعيته وشموليته تتجاوز وحدة الزمان والمكان التي قننها أرسطو للمسرح.[1]

[1] منصوري لخضر،تجربة علولة في الإخراج المسرحي ،م س،ص:5.

1 الإعداد الدرامي وسيناريو الإخراج عند علولة:

إن المتتبع لأعمال "**علولة**" ، يكتشف بلا محالة أن المؤلف والمخرج يشكلان وحدة واحدة ،فالكاتب هو المخرج خاصة في مرحلة السبعينات حيث سبق لعلولة أن أخرج لغيره من الكتاب ،لكن في حقيقة الأمر علولة هو "فضاء" للتقاطع بين المؤلف والمخرج والباحث عن مسرح جديد يحاول أن يتميز به عن غيره من المؤلفين والمخرجين ،حقا قد لا نجادل في أن المخرج يؤسس لاستمرارية المؤلف،وله يعمد على تفجير كل ما أسمته أوبرسفيلد "بلا شعور النصي"فعلولة" المبدع يلاحق المؤلف لنزع منه ما لم يستطع إبداعه في النص الأول حتى يتمكن من ابتكار هذا اللاشعور وجعله مرئيا فوق خشبة المسرح.

ألف "**علولة**" نصوصا تصبوا إلى خطاب درامي ،وفي أغلب الأحيان كان يعتمد على السرد والرواية ،فلم تكن نصوصه سوى ترجمة ركحية تأسست على المناقشة والمحاورة ،ذلك لأن علولة ينتج عروضا مسرحية بروح ديمقراطية مع الممثلين ومع مصممي العرض، باختصار يترك علولة لممثليه حرية الإبداع و التصور وفق رؤيته للنص – ديكتاتورية المخرج – وذلك لبلوغ غايته في الخطاب المسرحي الذي عمل لأجله.[1]

يقوم المخرج بتسليط الضوء على النص المسرحي والإحاطة به من كل جوانبه وتفسير جميع خباياه، لينتقل بعدها لإعادة إعداده وتشكيله وتهيئته للعرض على خشبة المسرح،حيث يقوم بالمعالجة الدرامية للنص من خلال إدخال عدة تقنيات عليه كالحذف والإضافة والتقديم والتأخير لبعض جزئيات النص ،حتى تتضح الصورة المرئية له،مع ضرورة مراعاة المخرج عند إجرائه للتعديل لنقاط قوة النص وضعفه لأن الكاتب المسرحي له حقوق على الأفكار التي صاغها في النص .

[1] ، منصوري لخضر،تجربة علولة في الإخراج المسرحي ،م س ، ص:18.

وهذا ما أشارت إليه الباحثة "**آن آبرسفيلد**" في تحديدها لمهمة المخرج قائلة :" فعليه أن يراعي تصوره لكل الأفعال التي لا تخدم هذه الرؤية الإخراجية وإذا ما حاول المخرج إضافة مقاطع للنص الأصلي فعليه كذلك مراعاة التكوين العام لبنية النص ،حتى لا يقع النشاز ".[1]

إذن مهمة المخرج هي إعادة بناء الحكاية من خلال النص الأدبي ،واقتراح حلول أخرى تساعد على استيعابها جيدا.

لقد كان المخرج "**علولة**" غني عن إجراء بعض التعديلات على النص كالحذف والتقديم والتأخير، وذلك لكونه هو مؤلف النص ومبدعه، وإنما عملية إعادة تشكيل النص تكون وفق متطلبات العرض فلقد كان علولة يلجأ إلى حذف بعض الجمل من السرد ولا يستغي عن جمل كل الحوار،لأن العرض المسرحي عنده شكلت حدوده أثناء عملية التأليف.[2]

إن الإعداد الدرامي عند علولة يعتمد على الفعل المسرحي الذي يمثل الركيزة الآساسية للكشف عن مضمون النص المسرحي وإعادة تصميمه وفق معطيات محلية تجعل المتفرج يستشف الروح العلولية وقدرتها على تمكين الفعل المسرحي من السماع بالاعتماد على الممثل وصوته،فالنص الدرامي عند علولة متضمن للعديد من المعاني والدلالات تنقل للمشاهد بطرق و كيفيات متعددة و متنوعة تصور لنا الحكاية والحدث والسرد والموضوع مستعينا في ذلك بالتراث (الأغاني والرقص).

---

[1] (Anne Ubersfled,Lir le theater,Tl,Edition Sociales,Paris,(Seconde Edit),1982,p17

[2] انظر : منصوري لخضر،تجربة الإخراج عند عبد القادر علولة ، ص:16.

2_ الحمولة الأيديولوجية للموسيقى في مسرح علولة:

تعدّ موسيقى فنّ المشاعر والأحاسيس، فمنذ نشأة المسرح أدرك رجاله أهمية الموسيقى والمؤثرات الصوتية في تمتين الحدث المسرحي، وتأكيد أهميّة الشخصيات الداخلة في فعله،فإن المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية قديمان قدم المسرح، فمن عصر الطّبول البدائية الّتي كانت تصاحب الطّقوس الدّينية إلى الصّوت والموسيقى المصاحبة للأفلام الحديثة ، وهذه العناصر السّماعية تفيض قوة طاغية لخلق الجو المطلوب وزادت هذه الأهمية في فترة عصر النهضة وترجمة الحدث المسرحي بشكل فعال ورافقت العروض المسرحية كلازمة بدون انقطاع،واستمر هذا الاهتمام إلى القرن العشرين حيث أصبحت الموسيقى المؤثرات الصوتية أحد العناصر المهمة في العرض المسرحي ليس للمتلقي فحسب بل للممثل نفسه[1].

لذلك فإنّه مهما كانت الموسيقى في أي شكل من أشكال المسرح فإنّ سرّ قوتها يكمن في وظيفتها الدراميّة ،كما أنّه من خلالها يتمّ إبراز قوّة المخرج ومدى حنكته وذكائه،حين يلجأ لتوظيف الموسيقى متى رأى ضرورة لذلك باعتبارها أحد عناصر العرض .ومن المخرجين المسرحيين الجزائريين الذين أبدعوا في استخدام الموسيقى الكاتب المسرحي والمخرج الدرامي "**عبد القادر علولة** " الّذي جمع بين الانتماء لشعبه والالتزام بقضايا المواطن الجزائري ونسجها دراميا في سياق تراثي متفتح على التراث العالمي.

لكن بين الانتماء والالتزام وجد علولة نفسه أمام خطّ أيديولوجي ذو نزعة اشتراكية انعكس على جلّ أعماله الدراميّة على حد قوله:" فجرت أولى التّحولات الاجتماعية الكبرى

[1] ينظر :سامي الحصناوي،سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، ط1،2014،دارضوان لنشر والتوزيع،عمان،ص:168.

التي بدأت في الجزائر انطلاقا من سنة 1970 إحساسا منقطع النظير لدى الأوساط الفنيّة ،فقد حرّرت هذه التحوّلات إبداعيّة لم يسبق لها مثيل ،وأدمجت طاقات جديدة في الممارسة الفنية،ولكونها منبعا لمادة ثريّة وجديدة ،احتلت هذه التحولات الاجتماعية لسنوات عديدة مركز مضامين التظاهرات الثقافية ،وكان المسرح أكثر الفنون تعاملا مع تلك التحوّلات بتمجيدها والدفاع عنها،حتى وإن كانت تنقصها اللّباقة ،بصفة عامّة كانت معظم المسرحيات تتطرّق إلى الممارسات والمناورات التي كانت تقوم بها بعض الفئات الاجتماعية في تصدّيها لجماهير الكادحة،في عمليات منح الأراضي للفلاحين الفقراء، وتقليص الملكيّات العقّاريّة الشاسعة ،وكذا مشاركة العمّال في تسيير المؤسسّات الاقتصاديّة...بصفة عامّة كانت الحدوثة تصوِّر،تُمسرِح النَّزاعات التي كانت تثيرها أولى المهام الاجتماعية الكبرى،في تجسيد الاختيار الاشتراكي لبلادنا [1].

بناء على هذا الطرح الّذي يوضّح المناخ العام الّذي يخصّ المجال الفنّي في تلك المرحلة والمسرح بصفة خاصة ، جاءت أعمال علولة المسرحيّة انعكاسا صادقا لمشاكل الشّعوب وتجسيدا لأماله وآلامه ، ووسيلة مرنة لتمرير خلفيته الأيديولوجية ذات النزعة الاشتراكية باعتبارها النّهج السياسي المهيمن آنذاك،ولذلك تجاوزت المادة الصوتية الموسيقية في مسرح علولة الوظائف التقليدية التي كانت تسند إليها وتوظف من أجلها،إلى إسنادها مهام أخرى جعلت منها أحد أهم أركان المسرح كالحركة والإيماءة والفعل المنطوق.

من هذا المنطلق لعبت الموسيقى الدرامية في المسرح العلولي دورا بارزا في تحريك الأحداث من خلال خلق جو احتفالي فرجوي أدّى إلى تعميق الدّلالات الفنّية وتحقيق الوظائف المعرفيّة الجمالية،قصد تعرية الواقع الجزائري وفضحه بغية تغييره،وبذلك ارتقت الموسيقى عند علولة عن الدور الثانوي كاستعمالها لملء الفراغات ، أو الحشو الاعتباطي

[1] عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة، الأقوال_الأجواد_اللثام، موفم للنّشر،الجزائر،1997، ص:16.

لها للفصل بين المشاهد اللاوظيفية دراميا،أو استخدامها داخل الصالة لرفع الملل عن المتفرّج وجلبه لتلقّي العرض،"علما أن هناك موسيقى لها تصبّ في عمق الحدث ولها وظائف درامية متنوعة لكنها ذات بعد بسيكولوجي فهي بذلك لا تحفِّز العقل ولا المخيّلة بل تستجدي العاطفة والوجدان"[1] .

تتميز الموسيقى في مسرح "**عبد القادر علولة**" بأسبقية المخيّلة والعقل على العاطفة، فهي موسيقى تؤدّي وظيفة درامية، نابعة من رؤية إخراجية ثاقبة ذات حمولة أيديولوجية ،إذ يمكن وضع الموسيقى في مسرح عبد القادر علولة داخل نوعين موسيقيّين هما:

2_1 الموسيقى السّرديّة:(Musique récitatif)وهي نوع موسيقى غنائيّ يكون فيه المؤدّي (L'interpréte)/الممثّل/السّارد أقربُ إلى الكلام من الغناء.و على هذا لا يرقى أداءه إلى المغني أو الطّرب بل هو كلام مغنّى، ومن هنا فالموسيقى السرديّة هي:"خطاب مسرود ومنغّم، وهو طريقة في الغناء قريبة من الكلام....لا تدوم بالضرورة إلاّ المدّة التي يستحقّها موضوعها،ولا مكان لعاطفة وسحر الموسيقى"[2]:

2_2 موسيقى البرنامج: (Musique à Programme): وهي موسيقى تُؤلَّفُ انطلاقا من عنصر خارج عنها،بعيدة كل البعد عن المجال الذي تنمو وتتطوّر فيه وبمفرادتها(Extra Musical)، كوجود نص أدبيٍّ، أو قصّةٍ،أو قصيدة شعرية،أو أسطورة بذلك هي"موسيقى تستلهِمُ ألحانها من معطياتٍ غيرَ موسيقيّةٍ ، قد تكون دراميّة، أو أدبيّةً،ونعني بها،كلّ موسيقى ذات جوهر سردي حكائي(Musique Narratif)، مثيرا للأشياء، وصفيّةٌ، أو

---

[1] بسّدات عبد الصمد،التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح ،*مسرح عبد القادر علولة أنموذجا*، مذكرة دكتوراة ،*جامعة سيدي* بلعباس،2017/2016،ص:223.

[2] *J.J.ROUSSeau.Dictionnaire de Musique.Paris.1768.P406.*

توضيحيّةٌ،تحيل(Renvoi) إلى معطًى خارجا عنها،وهي عكس الموسيقى الخالصة (Musique Pure) التي لا تحيل إلاَّ لذاتها"[1] :

بناءً على هذا تنوّعت التيمات والألوان الموسيقية الحاملة لها،الحيّة منها والمسجّلة،جاءت غالبيتها في طابعٍ تراثيٍّ "بوصفها ظاهرة جمعيّةً تُعَضِّدُ المكتسب التراثي والثقافي لأي شعب...و تلوح بذاكرتها إلى التجمّعات الشّعبيّة التي كانت تُقامُ في الأسواق والمواسم والأعياد"[2] والأفراح، وكذا العادات الاحتفالية على غراره "**الحضرة**"،"**الديوان**"،"أو"**الجذابة**" وكذا موسيقى ورقصات العلاوي وآلاتها التقليديّة كآلة "**القصبة**"و"**القلّوز**"و"**الغياطة**"،التي ظهرت كعرض داخل العرض ألهب الجمهور في مسرحية "**المايدة**" سنة 1972، كما لم يتوانى "**عبد القادر علّولة**" من توظيف قطع موسيقيّة من التّراث العالمي،صبّت كلُّها في رؤيته الإخراجية،وخطّه الأيديولوجي.لهذا وُجدت في صميم النّهج "البريشتي"و"تقنية التّغريب".[3]

لقد سعى "**عبد القادر علولة**" انطلاقا من قناعاته وأفكاره ورؤيته لهذا العالم الوصول إلى متلقّ يعيش الواقع المعروض أمامه،بكلّ تفاصيله وتراكمات ،هذا المتلقّي هو المستوى السيميولوجي الثّاني "للشكل الرمزي" في الموسيقى ،باعتباره "مرسلا إليه"،وبذلك يجسِّدُ "المستوى الجمالي"،يستثار ذهنيًّا عبر موسيقى "**غيوانية***" احتجاجية لها وقعٌ كبير عليه وجدانيّا،وعبر أشعار معبّرة ،مثّلت اللّباس المادي لأفكار عبد القادر علّولة وخطّه الأيديولوجي ذو النّزعة الاشتراكية.

تعدّ موسيقى "**الغيوان**" رمزا للذوذ عن المستضعفين والمستغلّين ،لهذا تطابقت ألحان الغيوان الحاملة لروح النّضال ،ومواجهة الظلم والطّغيان ،وكذا الاستغلال ، مع أفكار عبد القادر علّولة وخطّه الأيديولوجي ذو النّزعة الاشتراكية لهذا لم يتوانى في استلهام هذا النّوع

[1] *Marc Vignal.Dictionnaire de Musique.larousse.2001.P2913.*

[2] براهمي سماعين ، تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر ،رسالة دكتوراه ،جامعة وهران،2014/2013،ص:126.

[3] بسّدات عبد الصمد،التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح، م س، ص ص:225/224.

من الموسيقى في عروضه المسرحية.[1] باعتبارها "رؤية شعبية بامتياز يحتجون بها من دواخلهم بجوارحهم بجسدهم بكيانهم الروحي ،أكثر مما يحتجون بعقل وبوعي وبحساب سياسي صريح واضح كما يفعل الفاعل السياسي....كما اخترقت حتى جدران الفقر والجنون ومَن يصل إلى وجدان المتسوّلين والمجاذيب فقد بلغ الأنثروبي واستقر في ذاكرة كونية"الجذبة"في إحالة على الصوفية"[2]. "

[1] المرجع نفسه، ص:260.

*موسيقى الغيوان:و هو نوع موسيقي غنائيّ مرتبط بالتراث الشّعبي وأصله الشفوي،وكذا قوّته الاحتجاجية ضدّ الظّلم والطّغيان والاستغلال ،وموسيقاه الرّوحية الصّوفية

[2] المرجع السابق، ص:259، نقلا عن مقال تحت عنوان : ممنوعون ناس الغيوان،الثورة الأصيلة والتجديد في الموسيقى العربية :2007/01/13.

الفصل الثالث

الفصــل الثالــث

جماليّات الخطاب الفنّي الدرامي

"في مسرحيّة الأجواد لعبد القادر علولة "

- الدراسة الفينة لمسرحية الأجواد
- مناسبة المسرحية.
- قراءة في عنوان المسرحية.
- ملخص المسرحية.
- جماليات التّشخيص المسرحي في مسرحية "الأجواد".
- جماليات الخطاب اللّغوي في مسرحية" الأجواد".
- الحوار وتقنية السرد في مسرحية "الأجواد".
- أشكال الصراع وعلاقته في بناء الشخصية في مسرحية "الأجواد".

الدراسة الفنية لمسرحية الأجواد:

1_ مناسبة المسرحية:

تميز "**عبد القادر علولة**"عن غيره من الكتاب المسرحيين في ساحة فن المسرح المغاربي بدعوته إلى قالب مسرحي جديد يتعارض مع المسرح الأرسطي من خلال توظيف التراث الشعبي وذلك أجل تأسيس وتأصيل المسرح العربي وفق الموروث الشّعبي والمقومات المحلية القريبة من المجتمع ، وهذا ما جاء على لسان علولة في لقاء صحفي جمع بينه وبين الأستاذ "محمد جليد" عند سؤاله عن سبب كتابته لهذا النوع من المسرحيات فقال:

"اكتب لشعبنا ، واضعا نصب أعيني منظورا أساسيا:ألا وهو ترقيته الشاملة والكاملة ،وأود أن أزوّده بواسطة إمكانياتي المتواضعة ،وعلى طريقتي الخاصة بوسائل وأسئلة وبمبررات وأفكار تمكّنه ، بينما يرفّه عن نفسه،من أن يجد مادّة ووسائل تساعده على تجديد طاقاته وبعث الحيوية في نفسه لكي يتحرر و يمضي قدما إلى الأمام ،في الواقع أنا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون ويبدعون في هذا البلد سواء يدويا أم فكريا ،من أجل أولئك الذين يبنون ويشيّدون ويخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حرّ و ديمقراطي واشتراكي ،أبطالي هم أناس نصادفهم كل يوم ،أناس عاديون ،وهم الذين يقومون في الواقع بصنع الحياة اليومية وتقويضها.[1]

2_ قراءة في عنوان المسرحية:

لقد احتلّ العنوان مكانة متميّزة في الإبداعات الأدبيّة والدّراسات النّقديّة،كونه ظاهرة فنيّة وثقافيّة تتوفّر على ثراء بنيوي ، وتكمن أهميّته في كونه أوّل المؤشّرات الّتي تدخل في حوار مع المتلقّي ،فتثير فيه نوعا من الإغراء والفضول المعرفي،وإليهما توكل مهمّة نجاح

[1] عبد القادرعلولة: من مسرحيات علولة (الأقوال الأجواد،اللّثام،)، لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد وترجمته إنعام بيوض دار موفم للنشر،1997، الجزائر، ص، ص:243/242.

العمل الفنّي في إثارة استجابة القارئ بالإقبال عليه وتداوله قراءة ومشاهدة،أو النّفور منه واستهجانه قراءة ومشاهدة كذلك. فالعنوان"هو المفتّاح الإجرائي الّذي يمدّنا بمجموعة من المعاني الّتي تساعدنا على فكّ رموز النّص وتسهيل مأموريّة الدّخول في أغواره وتشعبانه الوعرة"[1].

إضافة إلى أنّه مفتاح إجرائي لدخول النّص وعتبة موجه لفهمه وقراءته فهو أيضا يلعب الدور نفسه بالنسبة للعرض المسرحي،بل عليه أن يكون أكثر إثارة واستقطابا وجذبا للجمهور،خاصة أنّ ضمان نجاح العرض واستمراره مرهون بمدى استقطابه وجذبه للجمهور وهذا ما يختلف به الأدب المسرحي عن القصة والرواية،لأن المسؤولية الملقاة على عاتقه مزدوجة (النص والعرض) عكس الأجناس الأدبية الأخرى.وصيغة العنوان تحقق على الأقل وظيفتين هامتين من وظائف العنونة حسب "جيرار جينيت"" وهما :

- **<u>الوظيفة الإيحائية</u>:**

فالعنوان يوحي بأشياء تنتمي إلى منظومة عقدية معروفة ومنسجمة مع المتلقي، فالجود له دلالته العربية منذ القدم، منذ حاتم الطّائي الذي مازال يضرب به المثل بالجود والكرم، وبالتالي ليس غريب على المجتمع الجزائري أن يتّصف بهذه الصّفة،فهو رمز التّضحية والقناعة.

- **<u>الوظيفةالإغرائية</u>:**

إنّ العنوان الجيد هو الذي يحسن الدّعاية للعمل ويمكّن من تسويقه تسويقا نافذا بناء على الإغراء والإثارة والتّشويق. فالغموض والتّغريب والانزياح كلها وسائل الانتباه وتحقيق الجذب المطلوب والمنوط بالعنوان[2] .

[1] جميل حمداوي،السيموطيقة والعنونة،عالم الفكر،الكويت،مج25،العدد 23مارس،97ص،90

[2] عبد النور بلصيق،جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث،مسرح عبد القادر علولة أنموذج، أطروحة دكتوراة،2018_2019،جامعة المسيلة، ص ص:105/104.

فلا مجال لتجاهل الدّور الكبير الذي يضطلع به العنوان في إطار تلخيص النص وتكثيف دلالاته على أن العنوان لا يحكي النص ،بل على العكس إنه يمظهر ويعلن نية أو قصدية النص [1] نظرا لكونه علامة ، فهو يحيل إلى مجموعة من العلامات التي تحدد له جملة من الوظائف يمكن حصرها في ثلاث :

- كونه يحدد النص.
- ويكشف محتواه .
- ويمارس إغراءه على المتلقي[2].

إنّ كلمة الأجواد من حيث الدلالة تتّسم بالإثارة والتّشويق للقارئ بمتابعته للنص وللمتلقي بجذب انتباهه للعرض، وفي اللّغة هي اسم يتّسم بالثّبات واليقين، وبالرّجوع إلى الدّلالة اللّغوية المعجميّة فإنّ لسان العرب يعرّفها ب:"جاء في مادة (جود) الجيد:"نقيض الرديء،والجمع جياد، وجيادات جمع الجمع ، ويقال:هذا شيء بيّن الجودة والجودة،ورجل جواد : سخي، والجمع أجواد ، وجاد الرجل بماله يجود جودا، بالضم فهو جواد)[3].

فعنوان المسرحيّة "**الأجواد**" هو فضاء سيميائي يفتح بوّابة العرض على إشارات تحمل عدّة دلالات أراد المؤلّف عبد القادر علولة إرسالها منها:

إن كلمة الأجواد تحيلنا إلى عادة ميزت الإنسان العربي القديم وهي الكرم فالأجواد تعني الكرماء حتى إننا وفي ثقافتنا العربية أصبحنا نكني هذه العادة بكثير الرماد دلالة على الكرم ،كما تعد كلمة الأجواد جدارية تجسد الحياة اليومية بجزئياتها للبشرية البسيطة الكادحة ،إنها مشاهد إنسانية اجتماعية ،ولوحات فنية تستوقفنا من واقعنا المعاش لتضعنا أمام سلوكيات ومواقف لؤلئك البسطاء المتميزون بالجود والكرم والسخاء والعطاء .

---

[1] عبد الفتاح الحجمري،عتبات النص ، البنية والدلالة ، منشورات الرابطة ،الدار البيضاء ، ط1، 1996، ص:18

[2] (Voir: Gèrard Genette –Seuils: Ed du Seuils –Paris –Février1

[3] ابن منظور: لسان العرب من (ق إلى ي) معجم لغوي علمي، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ،لبنان، 1997، مج1، باب الجيم ،ج7، مادة (جود)، ص:821.

ولقد سئل **عبد القادر علولة** عن سبب اختياره لعنوان الأجواد فأجاب :"إنه من الصعب علي أن ألخص مسرحية الأجواد ومن الصعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحتويه سواء من حيث الأفكار أو من حيث انشغالات البحث التي تنطوي عليها ....لذلك يبدو لي أنه من الأجدر تقديم بعض الأفكار الكبيرة على مراحل ...أولا فيما يتعلق بعنوان "**الأجواد**" إنه يعني بالمعنى الأولي والحرفي الكرماء، فهو يلخص بالنسبة لي إلى حد ما الفكرة المركزية ،أيجوهر المسرحية ،هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة ،والناس البسطاء إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم ،تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء و(المحقورون) والذين لا نكاد نلحظهم بالجود.وكيف يتكلفون ، بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع ،طبعا ضمن حدودهم" [1].

فعنوان المسرحية يحيلنا إلى مفهوم العادات والتقاليد التي تشكل إحدى أهم عناصر التراث الشعبي "ذلك الموروث الشعبي من أفعال وعادات وتقاليد وسلوكيات وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة والحفاظ على العلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة والاحتفال بالمناسبات التي يبدر من طرائقها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية "[2].

[1] عبد القادرعلولة: من مسرحيات علولة (الأقوال الأجواد،اللّثام،)، لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد وترجمته إنعام بيوض دار موفم للنشر،1997، الجزائر، ص:234.

[2] حلمي بدير:أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث ، دار المعارف ،القاهرة ، مصر ط1، 1986، ص:25.

إنّ السّخاء صفة اتصفت بها أبطال المسرحية ، فهي تمثل امتداد للقيم الإنسانية التي ميزت أبطال الملاحم القديمة فالأجواد :"نشيد وترتيل لكل المتواضعين والإنسانية السخية[1] فالنشيد والترتيل يحمل صفة القداسة لهؤلاء الأبطال.

لهذا "**علولة**" أراد أن ينقل لنا بعض المظاهر والعادات التي بقيت تميز الإنسان العربي بصفة عامة والإنسان الجزائري بصفة خاصة فعلى الرغم من شخصيات المسرحية ينحدرون من أوساط شعبية يسودها الفقر والاضطهاد إلا أنهم لم يتخلوا عن عاداتهم وتقاليدهم التي ورثوها عن أجدادهم وبقيت لصيقة بهم فعبرت عن مدى تمسّكهم بهذه العادات و تجذّرها في أرواحهم وعقولهم .

[1] "لطيفة ب:الأعمال البارزة في المسرح الجزائري حسب محترفين ،جريدة العالم السياسي ،ع673، تصدر عن مؤسسة اصرار للنشر والإشهار ،الجزائر ،1998/10/20،ص:21.

3_ ملخص المسرحية:

تعد مشاهد مسرحية "**الأجواد**" تصويرا فنيا تجسّد لنا معاناة الطّبقة الكادحة من المجتمع ،حيث رفعت الغطاء عن فئة العمال البسطاء وكشفت لنا عن مشاكلهم ومعاناتهم اليومية ،بل نقلت لنا صورا حية عن المجتمع الجزائري في مرحلة التنمية والتغيرات الاجتماعية التي مر بها وكذا التحولات التي عرفتها البلاد في شتى المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية .

لقد شكلت مسرحية "**الأجواد**" طفرة نوعية ، بتأسيسها لخطاب جمالي كان له أثر عميق في تطور عملية التنظير المسرحي فيما بعد ، فهي تصور لنا جزء من الواقع المعاش ،و تعكس لنا الحياة اليومية بصورها الإنسانية التي تستوقفنا كل يوم ،أساسها الصراع الخفي تارة والظاهر تارة أخرى بين أبطال الشعب وهم الفئة العمالية ، وبين الفئة المستغلة ممثلة في مسؤولي الإدارة وأصحاب المناصب.

يقول"**عبد القادر علولة**":"أما فيما يخص البناء العام،فإن المسرحية تضم ثلاث مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات ، ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع ،في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه "العناصر الأساسية للمضمون " عن طريق أنصال خفية "[1].

إن مسرحية "**الأجواد**" تراهن على إبراز عديد من القيم الأساسية للمجتمع ، من خلال تشخيصها في ثلاث لوحات سلوكية لشخصيات هامشية ،لكنها إيجابية خيرة تجسد النموذج الحي والقابل للاقتداء في التضحية والتضامن ،تعرضها المسرحية في أسلوب فني استخدم فيه"**عبدالقادرعلولة**" السرد بتوظيف القوال ممهدا للحوادث ومعلقا عليها،وراويا لبعضها،ورابطا

[1] عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الأقوال الأجواد،اللّثام،)،لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد وترجمته إنعام بيوض ،در موفم للنشر،1997، الجزائر، ص:235.

بين اللوحات بالكلمة المعبرة ، كما استخدم حركة الفعل الدرامي في مواقف الحوار أو المناجاة الشخصية لنفسها،إضافة إلى استخدام الأغنية الشعبية لتفعيل التأثير في المتلقي.[1].

إن مشاهد نص مسرحية "**الأجواد**" لا يوحدها نظام أو تسلسل منطقي ،سواء من حيث الفكرة أو الحدث ،ولكنها تنهض على رؤية شاملة وواحدة في الوقت نفسه ، رؤية ترفع شعار المقاومة للدفاع عن المكتسبات الشعبية ومجابهة كل أوجه التخريب والمساس بالثوابت،بغية استقامة الواقع على أمر سديد وحكم عادل رشيد .

يبدأ الكاتب المسرحية **باستهلال** سرد فيه يوميات أحد شخصيات المسرحية "**علال الزبال**" الذي يعمل بالبلدية كمنظف يزيل الأوساخ من الشوارع والساحات العمومية،بكل إتقان وإخلاص ومحبة لعمله وللناس :

يقول **القوال:** **عــلال الزبــال ناشــط ماهـر في المكنـــاس .**

حيــن يصلــح قسمتــه ويرفــد وســخ النــاس.

يمــر علــى الشــارع الكبيــر زاهــي حــواس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس.[2]

ثم يليه دخول" **القوالة** " لتقديم الشخصية الرئيسية للمشهد الأول "**الربوحي الحبيب**" مبرزين كل أبعادها البيولوجية والنفسية والاجتماعية .فهوعامل بسيط في المهنة حداد في ورشة من ورشات البلدية له دخل محدود ، لكنه بفعل تكوينه الاجتماعي والفكري جواد كريم ،يجود على المجتمع بجهده ووقته وحكمته وشجاعته وأفكاره ويواجه مصاعب البلدية ،فمن

[1] أحسن ثليلاني،المسرح الجزائري،دار التنوير،الجزائر،2013،ط1،ص:218.
[2] عبد القادر علولة :الأجواد،ص:79

ذلك محاولته إنقاذ حيوانات الحديقة العامة للمدينة من الإهمال والجوع، بسبب أن بعض مسؤولي البلدية كانوا يختلسون المال من الميزانية الموجهة لتربية حيوانات الحديقة، في حين أن بعضهم الآخر كان يسرق الطّعام المخصّص لتلك الحيوانات البائسة.حيث أخذ الربوحي موقفا من هذا الصّنيع الشَنيع ،ودبّر لإيجاد حلّ للنّجدة وتقديم المساعدة لها ،إذ نظّم حلقة تضامنية شاركه فيها شبّان الحيّ ،تولت عملية إطعام تلك الحيوانات الجائعة، وفي الأخير انظم إليها عسّاس الحديقة الذي كشف للربّوحي تداعيات قضية الاختلاسات التي وقعت بخصوص قضية إطعام الحيوانات على مستوى مصالح البلدية.

يقول **العساس:**

ايـامـات مـن بعـد يا سيـدي شعلـت عنـــد ذوك الاداريـــين ...ناضـــت.

بيـــناتهم الفتنة عادوا يتعايروا...هـدا يحصل في هذا ...واحد يقول لخـــوه.

أنت اللي في كل صبحة تروح تلم بيض الوزّ...الآخر يقول لخوه انت اللـي.

داير رايـك في بـراك الدولة...والآخر اللي يقول لخوه قاع رانا ندّوا ...اللـي.

مـا يديـش من الجنينـة يـدي من اللـحم اللي يجيبـوه من"الباطوار"للهوايش.

وزيد ياك العام اللي فات كباشنا ...كباش العيد ياك قرسناهم في جنان البايلك.[1]

أما في اللوحة الثانية ، فإنّ المؤلف يسرد لنا على لسان القوال وبأسلوب يتناغم فيه الشعر والغناء،المعاناة النفسية والظلم الاجتماعي الذي يلاقيه " **قدور**" كل يوم،إنه بناء يعمل بعيدا عن عائلته،فهو في غربة دائمة واشتياق كبير لها،خاصة ابنته "**مريم** " التي زادت من ألمه وحزنه، فبسبب شدّة نأيه عنها فقدت إحساسها بأبوته وصارت تناديه **(عمي)**.

[1] علولة عبد القادر، الأجواد ، م س، ص96 .

يقول **القوال:**

قدور ابني وعلا كب جهده في البغلي والياجور.

وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور.

باقي يفكر في الصغيرة بنته مريمة.

اللي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة. [1]

كما تصور المسرحية في هذه اللوحة الثانية قيمة التضحية الجسمية والجود والعطاء والصداقة المتينة المؤثرة التي تجمع بين عاملين بسيطين بإحدى الثانويات وهما "**عكلي ومنور**" حيث يقرر الأول إهداء هيكله العظمي بعد وفاته للثانوية ،ويوصي صديقه الحميم "**منور**" بالحرص على تطبيق هذه الوصية.

يقول **القوال : كانت بين عكلي ولمنور صداقة كبيرة صحية متينة...رابطتهم حد ما يدس على خوه واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور اللآخر. بين عكلي ومنور مودة حلوة..محبة قلبية صافية، ما قدر الغير يشيطن بيناتهم ويخلوطها ...**[2].

ثم يمضي المؤلف في عرض المشهد الأخير، الذي يجسّد لنا صورا من الخير المطلق ، تعكسه من جوانب ثلاث حياة شخصيات من عامة الناس ،الشخصية الأولى متمثلة في شخصية " **المنصور**" الذي أحيل على التقاعد، فحزن حزنا كبيرا على فراق آلته الميكانيكية التي ألفها وألفته ،وعاشرها طويلا حتى أكلت سنوات عمره ،فيصوره لنا الكاتب علولة وهو يناجيها ويبكي فراقها قائلا:

---

[1] المصدر نفسه، ص: 102.

[2] علولة عبد القادر، الأجواد ،م س ، ص: 104.

حكموا علينا بالفراق ها يوم الخاتمة .

بعدما تعاشرنا سنين فاتوا كالمنامة .

سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة [1].

أما المعاناة الثانية التي تشخصها اللوحة فتتمثل في شخصية"**جلول الفهايمي** " ذلك الإنسان البسيط الذي يعمل في مستشفى المدينة،و يؤمن بالعدالة الاجتماعية بل ويرغب في تحقيقها وازدهار بلاده ،لذا يخاطب المسؤولين على لسان القوال الجماعي مجهدا نفسه لفهم متناقضات المستشفى،رافضا الظلم واللامعقول،وكل السلوكات والأساليب البيروقراطية التي تحول دون انتصارالطب المجاني فشخصيته تختلف تماما عمن يرضون بالواقع ويتماشون معه ، يقول "**القوال** "في تشخيصه:

جلول الفهايمي كريم و يأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية

يحـب وطنه بجـهد وخلاص متمني ابلاده تتنمّـى بسرعـة

وتـــزدهـــــر فيـــها حيـــــاة الأغلبيـــــــة

جلول الفهايمـي يعرف كيـف يتركب الخطـاب الديماغوجي .

حافظ الدستوروقارئ الميثاق الوطني ويفيق اللي يعفسهم واللاّ يستخطاهم [2].

وفي الختام يعرض علينا المؤلف معاناة الشخصية الثالثة من هذه اللوحة الفنية وهي"**سكينة**"،عاملة بمصنع الأحذية،تصاب بالشلل من جراء قسوة ظروف العمل فتضطر

---

[1] علولة عبد القادر،الأجواد،م س،ص:125.

[2] مصدرنفسه،ص ص:131/128.

إلى التّخلي عن عملها وسط حزن شديد ألمّ بزملائها الذين يحبونها كثيرا، وتقاسموا معها كبد معاناتها حتى لقّبوها "**بجوهرة المصنع**".

جوهـــرة المصنـع سكينـــة المسكينـة.

زحفت خلاص ماتقدر توقف على رجليها .

مـــا تبـــرى ما ترجـع لخدمـة الأحذيـة.

هـكذا صرحوا بالأمـس أطبـاء المستشفى.

جـوهـــــرة المصنـع سكينـــة المسكينـــة .[1]

إن الدارس للمسرحية يجدها بالفعل جدارية تمثل قيم الخير في حياة الجماهير الكادحة مثلما وصفها صاحبها لكنها جدارية واسعة جدا حتى إنها قد تكون أوسع من مد العين والبصر،وهذا ما أشار إليه الباحث" **فارس نور الدين**"حول مضمون مسرحية "**الأجواد**" حيث لاحظ " أن بناءها العام ينوء بتكديس المواضيع والأحداث والمواقف،في ظل غياب التكثيف و التركيز المطلوب في فن الدراما عموما"[2].

4 جماليات التصوير الفني لشخصيّات " الأجواد "وتحديد أبعادها ومميّزاتها:

يكاد الدّارسون يجمعون على أنّ الشّخصيّة في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي هيّ كائن ورقي ألسني، على حدّ رأي تودر وف ، معنى أنها أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلّع الأديب إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيّا، له آثاره وبصماته الواضحة الجليّة في العمل الإبداعي،هو على حد تعبير الدكتور غالي شكري كائن حي في حالة فعل[3] .

---

[1] المصدر نفسه ،ص:149.

[2] فارس نور الدين :الأجواد بين الدراما والسرد ،الحلقة الأولى ،جريدة المساء ،الجزائر ،ع867،يوم:1988/07/14 .

[3] عز الدين جلاوجي،النص المسرحي الجزائري، ص:130.

فالشخصية من ابتكار الخيال يكون لها دورأو فعل ما في كلّ الأنواع الأدبيّة والفنّيّة الّتي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح..."[1] لذلك فإنّ العمل الأدبي الجيّد يقاس بمدى متانة الشخصيّة وقوّتها في التّأثير،يقول **روجيلر يغلرد:** "...الشّخصيّات لا الأفكار هيّ الّتي تعطي المسرحيّات الجيدة قوتها و عنفوانها" [2].

كما يجب على المبدع أن يعرف شخصياته جيدا يتخيلها تخيلا كاملا، ويتبع نموها وتطورها قبل أن يكتب مسرحيته ويخطها، إذ كلما غاص المبدع في شخصياته، وعرفها سهلت مهمته، إلى حد أن الكاتب يصبح هو نفسه تلك الشخصية ويستطيع يراقبها من داخلها.وتقول **ليليان هلمان** :"إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فإنها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها تقريبا عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا آن الأوان لكتابته"[3]

إن الكاتب"**علولة**" حين يعرض علينا شخصياته البسيطة في ظاهرها يبرز خصوصيتها الجوهرية التي لا يدركها إلا ذو عقل رزين وملاحظ نبيه ويرمي من خلال مسرحة الحقيقة إلى التسامي بالواقع إلى رحاب الفن،فالفنان الذي لا يتمكن من الارتقاء بأعماله الواقعية لتحويلها إلى أعمال فنية هو مجرد ناقل للأخبار والوقائع ،وإذا كان الفن انعكاسا للواقعي والحقيقي فلا بد أن يكون انعكاسا جميلا أو ساحرا.

تتحرك الشخصيات في مسرحية الأجواد بحرية تامة لتتفاعل مع واقعها المزري ،فيظهر عبر هذا التفاعل معنى جديد للمسرحية ينطبق تمام مع مفهوم الحياة نفسه بمختلف جزئياته وأصنافه،إنها المعيار الأول الجديد الذي يفحص بواسطته تعقيد الواقع الاجتماعي، يقول

---

[1] ماري إلياس وحنان القصّاب ،المعجم المسرحي ،ط2،مكتبة لبنان ،ناشرون لبنان ،2006،ص:269.

[2] حسين رامزمحمد رضا،الدراما بين النظرية والتطبيق،ص: 35نقلا عن عزالدين جلاوجي،النص المسرحي الجزائري، ص:130 .

[3] روجرم بسفيلد ،فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة،مكتبة النهضة، مصر 1964،ص:172.

"**علولة**": "إنني لا يتخيل شخوصي ولا أصنعها"[1]

إن شخصيات "**عبد القادر علولة**" البسيطة في مسرحية "**الأجواد**" تتجلى للقارئ والمتفرج بصفاتها المتميزة منذ بداية المشاهد المسرحية، "وحتى نتمكن من إدراك حقيقة الشّخصيات ينبغي دائما العودة إلى المحتويات التي تقدّمها شخصيّة القوّال ،إنّها لسان الشّخوص وأحلامهم وأفكارهم،فهي متخيلة بناء على اختبارات مقصودة بأبعادها الإنسانية"[2].ثم تعرض الأحداث كدلائل على الحكم البدائي وفي ختام العرض يترك الحكم الأخير للمتفرج.وكل هذا ستكتشفه بدراسة تحليلية لكل شخصية من شخصيات المسرحية.

4_1جماليات التشخيص المسرحي للشخصيات الرئيسية في "الأجواد ":

❖ شخصية علاّل الزبال:

وهو عامل نظافة نشيط ، يعمل بكل إتقان وإخلاص، ومحبة لعمله وللناس،فلا يضجر ولا يتدمر، بل يزيل القمامة ويكنس الأوساخ،وكل سمات الزّهو والسّرور بادية على محيّاه:

يقول " **القوال**": **علال الزبال ناشط ماهر في المكنــاس.**

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حـواس.[3]

تلعب شخصية علال الزبال دورا مهما في الكشف عن معاناة العمال البسطاء والطبقة الكادحة من المجتمع،فهولا يتوانى عن دعمه للقطاع العام بمواجهة غطرسة القطاع الخاص،إذ يرفع شعار خفض الأسعار،حتى تكون في متناول الجميع، خاصة الطبقة ذات

[1] لخضر منصوري،التجربة الإخراجية في مسرح علولة، م س، ص:223.

[2] عبد الحلم بوشراكي،التراث الشعبي والمسرح في الجزائر،مسرحية الأجواد أنموذجا،مذكرة ماجستير،2010_2011،جامعة باتنة، ص:158.

[3] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س، ص:126

الدخل الضعيف التي تعاني من الفقر وسوء المعيشة ، كما نصّب نفسه رقيبا على السلع ،فهو مرآة تفضح المغشوش منها،وتكشف عن المسترد الأجنبي لها و الاحتكار البشع لوسائل الإنتاج.إن علال الزبال لا يكفيه الإعلان عن تضامنه مع الفقراء والبسطاء فحسب بل ويسعد بانتمائه الصادق إليهم ،وذلك انطلاقا من وعيه بشرف الشريحة التي يمثلها معهم.

بطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفرشة.

كأنـــه يراقب فـي الملحـيـــة والمغشوشـــة.

السلعـــــة الزينـة غبرتـوها علاش مخزونـــة

قـــافرة خلاص يا سيـــدي وصنعتها معفونـة.

شـــوفوا للقليـــل أشواقـــه راهـــا مفتونـــة.

حافظواعلى الفقير يصيب مايحط فوق المائدة.

صنـــع القطـــاع الخاص يا سيـــــدي للروقـــة.

دوك اللـــي يخـــدموها أصواتـــهم مخنـــوقـــة.

أيامـــــهم مرهونـــة وجهـــودهم مسروقـــة. [1]

وفي نهاية المشهد يتحول "**علال**" إلى داعي للتغيير من خلال دفع العمال إلى رفع راية الاتحاد لأنها مصدر التغيير والبناء :

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س ، ص: 126

عمال القطاع العام يحموا على اللقمة.

سلعة الخارج سيدي كسرت السومة.

اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم.

قادرين يزعفوا وينتظموا ويجوعوكم.[1]

إلاّ أن المتأمل في هذا المشهد،يجد أن الكاتب علولة لا يقدم لنا شخصية "**علال الزبال**" من خلال حدث صدامي مفعم بالفعل الحركي والصراع الدرامي على حسب التقاليد الدرامية المعروفة ،ولكنه اعتمد على تقنية القوال في سرد شخصيته ،وتحديد أبعادها بأسلوب شعري وبلغة شعبية قابلة للإلقاء والغناء.

❖ **<u>شخصية الرّبّوحي الحبيب:</u>**

الربوحي عامل بسيط ، مهنته حداد في ورشة البلدية ،مشروح الخلق ،محبوب لدى أقرانه العمال بالميناء والبلدية والوحدات الصناعية :

الربوحي الحبيب في المهنة حداد ،خدام في ورشة من ورشات البلدية.

الربوحـــي الحبيب الحـــداد مشروح الخلق ،رائق محبـوب بالكثيـــر

عنــد الخدامين قراينه ،عمال الميناء،البلدية، والوحدات الصناعيـة.[2]

لكن بساطة عمله و موقعه الاجتماعي،لا تمنعانه من المشاركة فيما يخدم المصلحة العامة للمجتمع، فبفعل تكوينه الاجتماعي والفكري جواد كريم ، يجود على المجتمع بجهده ووقته وحكمته وشجاعته وأفكاره ويواجه مصاعب البلدية:

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، ص: 128

[2] المصدر نفسه، ص: 82

معزوز بالقوة عند اللي متالبتهم المسكنة...المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي ياخدها معروفة لدى الجميع ،وجه واحد في الوسع والشدة ...لما واحد من الجيران يسأل زوجته مريم على خبار السّي الحبيب الربوحي ترد عليه :تعبان كالعادة متحمّل المخلوق بمصائبنا . وبمشاكل المغبنا...الليل وما طوله وهو يسبح في الهموم ويوزن في الحلول مولي خيمتي العزيز ياناس مستشار البؤساء [1].

تتعدى شخصية الربوحي الإنسانية في الجود والكرم لتصل إلى درجة عالية في خدمة سائر المخلوقات والجود عليها ،فهاهو يستمع لنداء صغار الحي الذين تحدثوا معه طويلا عن حيوانات الحديقة:

قالوله خصارةعليكم .يا صحاب البلدية مخليينهم جياع في كل شهر تضيع منهم هايشة[2].

يتعاطف الحبيب الربوحي مع حيوانات الحديقة التي لم تطعمها البلدية ،ويأخذ على عاتقه مهمة الاعتناء بها ، والتواصل مع الآخر خارج عالمه المليء بالفساد والنفاق والوشاية، إذ يتحدث الكاتب علولة على لسانه قائلا :

الربوحي الحبيب الحداد تحمل بالقضية قال لهم :من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الراس نتجند وألتزم بالمهمة... .[3].

فمن خلال شخصية الربوحي الإنسان المهضوم الحق ،أراد الكاتب علولة أن يعبر عن طموح رجل عادي في تخطي الصعوبات البيروقراطية التي أحالت دون الاهتمام بحيوانات الحديقة داخل هذه الإدارة ،مما عرّضه لمجموعة من التّهم من طرف حارس الحديقة .

---

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، ص:82

[2] المصدر نفسه ، ص:83.

[3] المصدر نفسه، ص:83

العساس: أحكي ...أحكي ...أنت جاسوس مخرب خدام لفائدة الإمبريالية...مقصودك تحطم البلاد والثورة ...أنت جاسوس يا متصل باليابانيين اللي يخدمو في أرزيو يا بالطلبان اللي في بطيوة ...وزيد بالزيادة إذا ما كذبنيش ربي شفتك شحال من مرة داخل البلدية تدور بحدى المكتب النقابي [1].

إلاّ أنّه في الأخير يتّفق العسّاس مع الربوحي على مساعدته في مهمته السّرية وينتهي المشهد بتحقيق الهدف المنشود لدى الربوحي.

العساس: اذا احتاجيتني في المستقبل يا السي الحبيب للمساعدة ما تحشمش ،جبتلك جاه ربي ...اقصدني ...[2].

إنّ "**عبد القادر علولة**" من خلال شخصية الربوحي الحبيب يكشف عن معاناة الطبقة الكادحة ،التي لم تنعم من ثروات الوطن المحتكرة من طرف الطبقة البرجوازية ، في حين تحمل الكثير من الهموم والمشاكل على عاتقها ،،كما يدعو إلى ضرورة انتهاج مبادئ الاشتراكية والعدل في تقسيم الرّبح:

يقول الربوحي:

معذور السي الحاج ابراهيم غاتر غي المال ...مفرقع ...هاك...

غير بالعقل اللهفة ماهي مليحة لا عند العبد ولا عند الهايشة ...

كـولي يا بنتي كـولي ... كولي...نعم الـمال اللي شايط علـى

السـي الحـاج ابراهيـم قـادر يعيش الربع في الحـومة.....[1].

[1] عبد القادر علولة :مسرحية الأجواد ، م س ، ص:90.

[2] المصدر نفسه، ص:101

لقد عرضت شخصية الربوحي في المسرحية بشكل نسبي يتواءم مع طبيعة النمط المسرحي لتكون كاشفا لخبايا اللاّمسؤولية والنّفاق،وقد حمل علولة هذه الشخصية معظم المبادئ التي يعتقد في صوابها والتي من شأنها أن تخدم تصوره للواقع، وأهم صفة شحنت بها الشخصية_ زيادة على تركيبة البساطة فيها_ أنها شخصية ذات مبدأ ،لها من الشعور الوطني والإحساس ما يدفعها إلى نكران الفساد والتذمر منه[2].

ومن الواضح أن "**عبد القادر علولة**" قد قصد من خلال شخصية "الربوحي الحبيب" تقديم نموذج إيجابي خير آخر يعاضد به شخصية "علال الزبال" في تكفل البسطاء بإيجاد حلول إيجابية للمشاكل العامة للمجتمع[3] .

لكن ممّا يثير الغرابة داخل المتن المسرحي في المشهد الأول لمسرحية الأجواد ،هو شخصية "الربوحي" التي رسمت ملامحها في نظر القارئ على أنها شخصية أوكلت لنفسها مساعدة الناس وحتى الحيوانات وخاصة في قضية "حديقة الحيوانات " فأول ما يتبادر إلى ذهن القارئ أن هذه الشخصية هي موضوعة من قبل المؤلف لرصد تحركات العمال والإداريين في المؤسسات الجزائرية ، والكشف عن الغامض و المسكوت عنه.

ولذلك اختلفت وتنوعت مرجعيات القارئ في الحكم على شخصية "الربوحي الحبيب" ممّا يجعلها قد توحي بآفاق جديدة لتأويلات واحتمالات غير حصرية تبقيه في دائرة التشتت الفكري التاريخي والأيديولوجي وحتى النفسي ،ولعل هذا ما يمكن تلخيصه عن أراء القراء حول شخصية الربوحي فيما يلي :

- <u>القارئ الأول (ذو مرجعية إنسانية)</u>: تحث الجميع على التعاون ومساعدة الغير، ليرى القارئ بذلك أن موقف " الربوحي" نابع من وفائه لزملائه وجيرانه وحتى وفائه للحيوانات وتأثره.

---

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، ص:86

[2] عبد الحليم بوشراكي،التراث الشعبي والمسرح في الجزائر،مذكرة ماجيستير، ص:159.

[3] أحسن ثليلاني،المسرح الجزائري،دار التنوير،الجزائر،2013،ط1،ص:222.

- القارئ الثاني (ذو مرجعية نفسية): ترجح الكفة صوب تأثر "الربوحي" بكل ماهو حزين وحمل هم المهمومين.
- القارئ الثالث(ذومرجعية أيديولوجية): وهي تستند إلى الاشتراكية التي أراد الكاتب توجيه القارء نحوها من خلال " شخصية الربوحي"[1].

❖ **شخصية قدور:**

يستهل علولة اللوحة الثانية بأغنية شعرية على لسان القوال يسرد لنا فيها قصة "قدور" البناء ، الذي يتجرع معاناة ألم البعد والاشتياق لعائلته، خاصة ابنته التي نتيجة بعده عنها تفقد إحساسها بأبوته فصارت تناديه (عمي).يخرج قدور يوم الجمعة من عمله قاصدا عائلته التي عزّت في خاطره ،بعد أن عانت أسوأ الأوضاع بعد غيابه عنها.

قدور:

ابنـــي وعـــلا كـــب جهده في البغلـــي و الياجـــور.

تـــــرك بالجمعـــــة الشانطي قاصد لـــداره يزور.

وحش المـــرأة والأولاد ثقيـــل في صـدره كالكـــور.

قال: نشوف و لادي نمحي التعب نفاجي الغمة .

بـــاقـــي يفكـــر فـــي الصغيـــرة بنتـــــه مريمـــــة.

اللـــــــي تنســـاه تنـــادي لـــه عمـــي كاليتيمـــة.

بالحلـــــــوة يجلبـــها يـــذوّب لـــها الحشمـــة.[2]

[1] عبد النور بلصيق، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، م س، ص:110.

[2] عبد القادر علولة ، الأجواد ، م س، ص:102.

فمن هذه الصورة الفنية نستشف غاية علولة في تكريم شريحة من المجتمع بهذا النّص وهي شريحة العمال الذين يعملون بعيدا عن عائلاتهم ،ويصور لنا الظلم الاجتماعي والمعاناة النفسية من الحرمان والفقر التي تعيشها هذه الفئة البسيطة من المجتمع، فقدور رمز لتلك الفئة ، إذ يشيد المباني والسّكنات في حين يعيش محروما لا يتمتع بمسكن جيد ، ذلك أنّ منزله قديم مهدد بالانهيار والسّقوط في أيّ لحظة ،ومع ذلك يكابد ألمه بالصّبر والاحتساب مع زوجته فاطمة على أمل مستقبل أفضل وغد جميل .

قدور:

نزل يجـري تعـب وجـد المسكن في ربلـــة .

ويـن ولادي،وين البنت،ما اسباب هذا الخبلة.

فطيــمة مريـضـــة مقلفظـــة لباســها مدبلـة .

عايشــة في الجنازة تفتل، عند الجارة لمقابلة .

والصغـــار يسقوا والكبـير هايــم خارج للبلاء.

خلّــى قرايتــه عاد تالف ســايقاتـــه هبلـــة.

قالت سقـم الســقف لا يطيـــح ويــردمنا.

ودعــاته زوجتـــه تبسمــت وهزت راسـها .

الجمعــة الجايــة لعــل ترتــاح فيـــها. ...[1].

---

[1] المصدر سابق ،ص:103.

❖ **شخصية عكلي امزغان:**

وينتقل بنا المؤلف مرة أخرى إلى قصة جديدة من قصص التضحية الإنسانية والبدل والعطاء بكل غال وثمين، وذلك من خلال سرد قصة " عكلي أمزغان" الغائب الحاضر الذي عرف الهجرة و،النضال والسجن ،عكلي العامل كطباخ في الثانوية،يجود بجسده ، فيتبرع بهيكله العظمي للثانوية التي يشتغل بها ،لأنها لا تملك هيكلا عظميا تستخدمه في تعليم التلاميذ.

يقول **القوال** : قال **عكلي** لصديقه **لمنور** :

نبتت في مخي فكرة ...نهدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة وندير ك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية ...يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية ...مدام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات "المدرسية"...البداغوجية،يستفادوا به أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من الخارج (فرنسا) ...حاب نزيد نفيد هاد الثانوية اللي خدمناها ...نفيد في التعليم ..في تكوين الشبيبة...أنا أصبحت ملك الأمة وأنت الحارس المسؤول عليّ.

ورد عليه لمنور:

يا عكلي خويا الوطنية متاعك خارقة للعادة ...الوطنية امتاعك راك موصلها للعظم ...واش ادّاك لهاد الحد...؟[1].

إنّ شخصية عكلي بفعل ثقافته المتبصرة وفكره النير يدرك جيدا أن الفرد لا قيمة له في المجتمع ،ولكن التغيير في نظره وليد المبادرة والشجاعة ،هذا الذي دفعه إلى قمة الجود وجعل صديقه المنور الحارس الموصي والحافظ لهيكله بعد وفاته.

❖ **شخصية لمنور:**

[1] المصدر نفسه،ص ص:106/105.

وهو بواب المدرسة،الصّديق العزيز،والحارس الأمين لبقايا المرحوم "عكلي أمزغان"،هذا الأخير الذي تربطه معه علاقة وطيدة ومودة متينة،حتى المنية لم تستطع أن تفرق بينهما:

كانت بين عكلي ومنور مودة حلوة سكر...محبة قلبية صافية

عكلي رحمة الله وفاته المنية ومات...هاذوا عشر سنين فايتة

ورغم هذا من شق الموت باقي منور وافي محافظ على الرابطة

وفـــي قلبـــه مازالـت العلاقـــة حيـة كانت ذمـــة الفعاليـــة.....

وهـــــي اللـــي متنـــت العقـــــــــــــــــدة .....[1].

"**السي لمنور**" ذات نقية تقية تفي بعهد قطعته يصورها علولة بشحن نفسي، عميق تحيا لحظتين متناقضتين في آن واحد، واقع موضوعي وماض ماثل دفعة واحدة ،فبالقدر الذي تأخذ فيه شخصية المنور وجودها الموضوعي في المشهد ،بالقدر الذي تذوب فيه ومضات حضور الغائب العكلي ، والذي أعطاه علولة رغم غيابه الموضوعي وجودا تأثيريا على شخوص المشهد ، وقد توازن وجودهما بشكل لافت[2].

الجميع: السي منوّر..... السي منوّر..... السي منوّر.
المعلمة: اتفضل ريح...اتنعم...هاهي الطاولة وهاهو الكرسي...اتفضل.
المنور: والله غاية...هذا هو القرن 14...البواب قاعد والمعلمة واقفة .
لـو تدخل علينا مامـة وتصيبنـــي في هذا القعدة تضرب علي تزغريتـــة وتقـــول لي...زيدنـــــي في المصـروف مـــــادام زادوك في الخلصـــة.[3]

---

[1] عبد القادر علولة :الأجواد ،م س،ص:108.
[2] عبد الحليم بوشراكي،التراث الشعبي والمسرح في الجزائر،مذكرة ماجيستير، ص:159.
[3] عبد القادر علولة،مسرحية الأجواد، م س، ص:114

ويمضي "**عبد القادر علولة**" في تصميمه للمشهد مشخّصا شخصية لمنوروهي تسترجع أدراج الماضي وتقلّب في أنصع صفحاته ليسجّل تاريخا واقعيّا من ماض حقيقي.

المنور: قلت لك باللي عكلي كان يحب القراءة والعلم ...اتعلم يقرأ وحده من ذاك كاين هجال يبات يقرأ يفلي في الكتب... يعرف يعبر...كلامه حلو ومفيد ...يتكلم على العمال و خصايلهم التاريخية انا ندوخ ويبانولي كاللي دوك العمال رافدين الكرة الأرضية...اليد يا معلمة اليد كانت عند خويا تخرج العجب...كانوا خشان على حساب القامة انتاعه ولكن قادر يعقد الشعرة مع ختها ...كان يصنع قنابل عهد الثورة المسلحة...يحكي لي المسكين صنع واحد المرة قنبلة غير صغيرة وغلف عليها بقشور ولد الجاج كأنها حبة بيض مغلية...شجاع يامعلمة قاع ما يخافش مالموت...الليلة اللي خرجت عمره المخلوق في 74 كان مكسل...ماما تشهد له وأنا نقرا عليه فالبردة عليه .ساعة على ساعة يفطن يقعّد راسه ويوصيني...العظام تشدهم بسلك النحاس ما يصديش ما غير نيفي الي معوج شوية كل شيء فيا صحيح...أدهن العظام من العام للعام و اللاّ صبت الطاقة غلف الهيكل ...مادام الهيكل يفيد ما دام تنزا دلك الحسنات... شجاع خويا شجاع ماما تبكي عليه وهو يصبر فيها...[1].

ويستمر هذا المشهد في إمتاع متلقّيه الّذي ينقل قصص لمنور مع صديقه الحاضر الغائب بكلّ دقّة وتفصيل ، حتّى يخيّل للقارئ أو المستمع بأنّ عكلي حيّ يرزق ولم يمت،وهذا ممّا ينبئنا على قوة الصّداقة ومدى العلاقة المتينة التي كانت تربط بين هاتين الشخصيتين. ويصف لنا الكاتب علولة السّي منوّر بأنّه **شخص معروف لدى الجميع ويتميز في تعبيره بطريقة حارة في السرد ...في الرواء ...على وقائع عكلي...** فهاهو المنوّر في

[1] المصدر نفسه ، ص ص:122/118.

ختام إحدى جلساته مع المعلمة في حصة العلوم الطبيعة بعد تقديمه لهيكل صديقه، ينصرف ناصحا الطلاب بالعلم والمعرفة وحب الوطن والتّضحية من أجله،قائلا لهم:

قبل ما يلقف عكلي قال لي، يا وليداتي :منوّر ...منوّر العلم منوّر...لما ينتشر العلم في بلادنا ويتملكوا فيه الخدامين البسطاء قراينك و قراييني ...لما يعودوا يتصرفوا بيه في عمالهم وحياتهم اليومية ذاك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني...شعبنا ذاك الوقت يتخلص من مشاكله ...كل المشاكل ...جسدي يا منوّر هاديه في سبيل هذا الهدف العالي...[1].

لقد تمكن "**عبد القادر علولة**" نسج حكاية من شخصية عكلي ومنور في تحديد رؤيته الاجتماعية بين الواقع التاريخي والحاضر حيث أراد من شخصية "**عكلي**" أن توضح دوافع تصرفه و موافقه اتجاه العلم والعمال أين عزز رصيده الزاخر بالأعمال، والأفكار والموافق لتكون واصلا بين الأجيال ولتحمل مبادئ التغيير نحو الأفضل[2].

❖ **<u>شخصية المنصور</u>:**

يصور لنا "**علولة**" من خلال شخصية "**منصور** " حب العامل لعمله وعلاقته الحميمية، ووفاؤه للآلة التي يشتغل بها، فالمنصور عامل بسيط، أحيل على التقاعد فحزن كثيرا على فراق آلته الميكانيكية التي ألفته وألفها، بعد عشرة طويلة بينهما،أين أفنى معها سنين عمره فهاهو يخاطبها باكيا فراقها قائلا:

حكمـــوا علينا بالفـــراق ها يـــوم الخاتمـــة .

بعدما تعاشـــرنا سنيـــن فاتـــوا كالمنامـــة .

---

[1] عبد القادر علولة ،الأجواد، م س، ص:124.

[2] سمية كعواش،أثر بريخت في المسرح الجزائري،جامعة باتنة،سنة2011،ص:133 .

سرحـــوه في تقاعـــد يريح مـــــن الخدمـة.

أوقف عنــد الآلة حيـــران حط فوقها الرّزمة .

تنهـــت وعنقـها تقـــول بيناتـــهم ذمّـة .

بحداك عشت أكثر من ما جمعت مع الحرمة.

خاطبـها بمهلــة و هـدوء عاطيها قيمـــة .

الـوداع يـا الآلة نفترقـوا بـلا نقمــة. . ...[1].

لقد أراد الكاتب "**علولة**" من خلال هذه الشخصية، أن يبعث برسالة إلى الشباب، مفادها ضرورة حمل لواء التغيير، من خلال تبني راية البناء والتشييد وتحمل المسؤولية،وإرادة التغيير لصناعة مستقبل زاهر وحياة أفضل .

❖ **<u>شخصية جلول الفهايمي:</u>**

جلول الفهايمي عامل بمصلحة الجثث بالمستشفى،محب لوطنه ومخلص له متفاني في خدمته ،وخدمة المصلحة العامة للمجتمع، الفهايمي شخصية تؤمن بالعادات الاجتماعية وتدافع على الحق، تكافح باستمرارا السّلوكات والأساليب البيروقراطية التي تحول دون انتصار الطب المجاني :

جلـول الفهايمي كريـــم و يأمـن بالكثير في العدالة الاجتماعية

جلـــول الفهايمـــي كريـــــم يحـــب وطنـــه بجهـــد و اخلاص

متمنـــي ابـلاده تتنمّى بســرعة وتزدهـــر فيها حيـــاة الأغلبيـــة

[1] عبد القادر علولة الأجواد، م س،ص:125.

يعرف يتكلم على الدين وعلى القيم الخلقية و الانسانية اللي فيه

يقول لهم:دين الإسلام دين المشاورة الكرامة والتضامن مع الفقراء

ولا ديننا العنف والغموض يعرف...حافظ الدستوروقارئ الميثاق الوطني.[1]

لقد جاء علولة بشخصية لفهايمي ليروي لنا الأحداث التي عاشها الإنسان الجزائري ويرجع بنا إلى وأوضاع مرحلة زمنية في تاريخ الجزائر خاصة فترة الثمانينات والتسعينيات:

القـــوال:

جلول لفهايمي يعرف كيف يتحدث مع أولاده مربيهم على الصواب وغارس فيهم حب العمل الجيد الحنان والتواضع والحشمة، لما يتكلم لهم على السياسة والأمور الكبيرة يعرف كيف يعبّر على حساب وعيهم ومعرفتهم...لما يحاجي الصغيرة فيهم على السيد على وراس الغول يلبّس الحديث ويضرب المثل بالحياة اليومية،السيد على جاعله ناقش على سيفه أبعد المهمة اللي يطارد من اجلها :في سبيل الله مع الفقراء والمساكين في تحطيم الخرافة ورفع كرامة الانسان...حديدوان اللي يقولو عليه طاح في القدرة ما بان مسميه...حديد...وان...يانق الفيتنامى الشجاع والغولة اللي يتصارع معاها جاعلها تطلق من فمها النبال..."[2].

ويستمر المشهد من خلال سرد الجانب السياسي لشخصية لفهايمي ليكشف لنا عن واقع الديمقراطية بأخلاقياتها السلبية وحقيقة تجسيدها في تلك الفترة:

---

[1] عبد القادر علولة ، الأجواد،م س ، ص:131/128.

[2] المصدر نفسه ، ص:128.

" ...**الديمقراطية اللي كاينة في دارنا تختلف على بعض الديمقراطيات الأخرى...حرية التعبير في دارنا تعني العلمي الرزين ما فيها لا عيب لا معايرة ولا كفير...الديمقراطية عندنا أحنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإيجابي...**"[1].

يمضي "**علولة**" على لسان القوال في الكشف عن الواقع الجزائري ليرفع الستار عن مجريات الأمور داخل المؤسسات الإدارية والممارسات التعسفية والظلم والبروقراطية التي تنخر أوصالها:

"... **جلول لفهايمي يعرف شحال راه يساوي مفتاح السكنى شحال تسوى قسمة الأرض للبناء و بشحال راهم يتبادلوا دراهم فرنسا ، جلول ما يعرفش يشطح العلاوي ولكن حقق وشاف كيف تشق البحور وكيف تحول الجبال لما تنهز الأكتاف**"

فالقارئ لهذا الحدث أو المتلقي لعرضه يجد نفسه أمام صورة مطابقة لواقعه ممّا يجعله مستجيبا مباشرة مع الشّخصية لأنها نسخة منه ناطقة بواقعه المزري. وفي موقف آخر يظهر لنا شخصية لفهايمي المتشبّعة بالمفاهيم الدينية والثقافة الطّبية ممّا يشير إلى المستوى العلمي للإنسان الجزائري البسيط ، ومدى تمسك المجتمع الجزائري بالقيم والمبادئ الإسلامية:

جلول لفهايمي يعرف يتكلم على الدين وعلى القيم الخلقية والإنسانية اللي فيه، قاري على الدين وعلى سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، يعرف جلول كيف يفسر لأولاده ويحذرهم من الميول الخطيرة ،دائما يقول لهم: ديننا الحنيف دين مساواة ،دين الإسلام دين المشاوراة الكرامة والتضامن مع الفقراء...[2]

[1] المصدرالسابق ،ص:129.
[2] المصدر السابق،ص:131.

جلول لفهايمي خاطف شوية من الطب...يعرف يدير الإبرة ويقرأ وصفة الطبيب...يعرف يخيط الجرح الخفيف،ويقلع ضرس العقل ،يعرف لبوسفير ويعرف يقرأ الحجرة في كليشيات الكلوة ...بارز في الصيانة وتصليح آلات المستشفى... [1]

لكن كفاح "جلول الفهايمي" المرير عرضه لعقوبات مهنية من قبل مسؤوليه ،فصار رجلا عصبيا يعاني صراعا داخليا بين واجبه في الإخلاص لعمله ولمصلحة المجتمع وبين ضغوطات مسؤوليه الذين يحاولون إلزامه بالكف عن إثارة النقائص وتوجيه الانتقادات ،لكن "جلول الفهايمي" لم يعد قادرعلى الصمت خاصة بعدما بلغ الإهمال قمته إثر اكتشافه رجلا حيا داخل غرفة مصلحة حفظ الجث:

أنا الفهايمي مانسواش.....أنا متالبني الهم .....عندهم الحق اللي يسبوني .....

عنـــدهم الحـــق اللـــي مسميني الفضولي...لو كـان راني عايش في بلاد اخرى

لوكا ن راهم سجنوني على طول العمر...لو كان راهم حكموا علي بالإعـــدام .

اربطوا جلول الفهايمي أقتلوه ...علاش مخليني حي ؟...خيطوا لي فمي واقطعوا

لـــي نفســـي تنجحـــوا ...الســـوط ...الســـوط...الســـوط...اللكـــوط ...[2].

❖ **<u>شخصية سكينة:</u>**

وفي الختام يعرض علينا المؤلف معاناة الشخصية الثالثة من اللوحة الفنية الأخيرة وهي شخصية "سكينة" ،عاملة بمصنع الأحذية ، تصاب بالشلل النصفي من جراء تسمم ناتج عن المواد اللاصقة.

---

[1] المصدر السابق، ص:132.

[2] أحسن ثليلاني،المسرح الجزائري،دار التنوير،الجزائر،2013،ط1،ص:224.

القـــــوال:

جـــوهـــرة المصنـــع سكينـــة المسكينـــة.

زحفت خلاص ماتقدر توقف على رجليـــها .

مـــا تبـــرى مـــا ترجـــع لخدمـــة الأحذيـــة.[1]

تضطر سكينة بسبب هذا الحادث الأليم إلى التّخلي عن عملها وسط حزن شديد ألمّ بزملائها الذين يحبونها كثيرا، وتقاسموا معها كبد معاناتها حتى لقّبوها "بجوهرة المصنع".

القـــــوال:

أبكـــوا يا بنات المخلوقة جامـــدة في الركنة.

قالـــوا يلـــــزم نتاحـــــدوا ضـــــد الجريمـــة.

و نـــكاتفـــوهـــا لمـــا ترفـــــع الشكايـــــة .

سمـــاوها جوهـــرة المصنع علـى سيرتـــها.

سلوكها الحسنـــــة مع الجيران ونشاطها...[2]

ولكن رغم إعاقة سكينة المقعدة، يجعلك الكاتب عبر "سكينة جوهرة المصنع " و"رمز التضحية والعطاء " و" القوة والصّمود" أمام حالة عشق متمثلة في الإصرار على الاستمرار في الحياة ،ومتابعة العمل بأمل كبير ولعل تلك هي الأخرى رسالة علولة من خلال الأجواد.

القـــــوال:

[1] عبد القادر علولة : الأجواد ،ص: 147

[2] المصدر نفسه ،ص:149/151.

قالــت لا تيأسوا مادام سلكوا يديــا.

نوجد معلم يجيبلي للدار السلعـــة.

نخدمها بالقعاد وانيط حق المعيشة.

حتى النقل المعلم يخرج رابح معايا.

وهي تبتســم وتصبــر في أولادها.[1]

لقد عمد الكاتب علولة من خلال هذا المشهد الأخير أن يبرز لنا حوادث العمل الناتجة عن التسيب والإهمال واللامبالاة التي تلحق الضرر بالطبقة الكادحة في المجتمع.

[1] عبد القادر علولة : الأجواد، ص:151

إنّ القارئ لشخصيات مسرحية "الأجواد" والمتمعن لأبعادها الفنية يجد أن المسرحي علولة من خلال اختياره لهذه الصور الإنسانية الواقعية ، إنما يريد أن يشخص لنا المعضلات العويصة التي يتخبط فيها أفراد المجتمع،والتي مسّت القطاعات الثلاثة الحساسة في أي مجتمع من المجتمعات ، فمعاناة " الربوحي الحبيب " تكشف لنا عن سوء التسيير الإداري الداخلي في البلاد، وقصة "عكلي أمزغان" ترفع الستار لتبين لنا أزمة المنظومة التربوية وضعف وتدني مستوى التعليم في الجزائر، هذه الأزمة التي خلقت من جرّائها للأجيال مستقبلا مجهول المعالم،،أما معاناة "جلول الفهايمي" فتسلط الضوء على أزمة المنظومة الصحية وتدهور أوضاعها.

ثم إنّه بالرّغم من التباين الطّفيف بين الشخصيات الثلاث(الحبيب الربوحي،المنور، جلول لفهايمي)،إلاّ أنّها تنطق بلسان واحد ، فبالقدر الذي يمكن للمبدع أن يصنع شخصياته،بالقدر المقابل على أن تهيّج كيان المبدع،أما الشخصيات(علال، منصور،قدور، وسكينة) فقد أراد لها علولة أن تكون آهات وطن ينزف تحت جور غير الأسوياء،فيمثلون كما في _المسرح الأرسطي_ التّضحيّات الجسيمة التي يقدّمها الوطن ليثور على الفساد.

إنّ "**علولة**" يصنع شخصياته بهدوء لافت يجعل منها بكل صدق تخوض في واقع لا تترف فيه، ف"سكينة"تتأوه في صمت ،و" قدور" يبكي الغربة وفراق عائلته،وتجتمع جميعها في ألم يسميه علولة ألم الوطن[1].

4_2 جماليات التشخيص المسرحي للشخصيات الثانوية في "الأجواد":

❖ شخصيّة العسّاس:

[1] عبد الحليم بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح في الجزائر، مذكرة ماجيستير،2010_2011،جامعة باتنة ص:160,

وهو حارس الحديقة ،يظهر في المسرحية عند لقائه "بالربوحي الحبيب" حيث يتولى سرد تداعيات إطعام الحيوانات على مستوى مصالح البلدية ويكشف لزميله "الربوحي" الاختلاسات التي وقعت بخصوص هذه القضية ، كما يلفت المؤلف"علولة"– من خلال هذه الشخصية – نظرنا إلى الأيادي الخفية المتسببة في معاناة البلاد كانتشار الجواسيس لنقل الأخبار،حيث يقول علولة على لسان العساس:

ايه هذا أعلاش ساعة على ساعة يجو يلهوني عمي أشحال راها الساعة...

المحطة من فضلك عمي من نخضوها ...دايرين برنامج حربي وانا كالبهيم

نبـــات نعس فـــي السمـــاء للجواسيـس كـانش طيـارة عموديـــــة.

تحط و اللاّ جاسوس يهود بالبراشيت...برنـامج حربـي علـى المعقـول...[1]

كما يكشف الكاتب علولة من خلال شخصية العساس عن قساوة الحياة اليومية التي تعايشها الطبقة العاملة البسيطة من فقر وحرمان ،وتهميش وعدم استفاد من خيرات بلادها، فهاهو الكاتب ينقل لنا معاناتها المرّة على لسان العساس قائلا:

هذا شهر بالتقريب كنت راقد أنوم في روحي نشوي في الملفوف والدخان غابني...الدراري يدوروا على المراة تقول لي طيبه مليح لا يضرهم الشحم ها بالنية أنا هكذاك راقد بعد عسة الليل حتى زهزمتني المراة فطنت مخلوع...[2].

من نهار الخلصة ...غير يعطوني الدريهمات نقصد الجزار...نشري دوك زوج كيلوا واللا ثلاثة ،من لحم العود ومدي للدراري ينقهموا...[3].

---

[1] عبد القادر علولة ، الأجواد،ص:92

[2] المصدر نفسه ،ص:93.

[3] المصدرالسابق، ص:94.

❖ **شخصية المعلمة:**

وهي أستاذة العلوم الطبيعية، تقوم بدعوة "المنوّر" لإحظار الهيكل العظمي لصديقه "عكلي أمزغان "إلى القسم حتى يتم شرح درس:(مكونات الهيكل العظمي) للتلاميذ من خلاله، فيتقاطع خطان في هذا الموقف الدرامي الأول سردي يتجه نحو استرجاع الماضي مع ما هو حياتي على لسان "المنور" والثاني حواري ،علمي صرف يترجم أفعال المعلمة وهي تشرح الدرس :

المعلمـــــة:

الهيكل العظمي هو اللي يعطي للجسم قوامه الثابتين ،عليه ترتكز العضلات وهو اللي يحمي الأجزاء الداخلية الرخوة ،وعظام الجمجمة تحيط بالدماغ وتحميه والقفص الصدري يحمي القلب،والرئتين ،الهيكل العظمي فيه 206عظام بالجملة.[1]

ففي هذا المشهد ومن خلال سرد المعلمة لمجموعة من المعلومات التعليمية يهدف من وراءها الكاتب علولة إعطاء مسرحيته بعدا تعليميا وتنويريا وتثقيفيا.

لقد سعى "**علولة**" من خلال اختيار نمط شخصياته الدرامية إلى إشراك القارئ في عمله المسرحي بتشكيل ملامحه ، ولهذا يعدّ تجاوبه مع نص "الأجواد" مرده إلى ثقافته وما حمله من موروث ومكتسب تمرن عليه على مر الزمن من خلال مشاركته في صناعة المعنى أكثر من عمل،انطلاقا من حسه الجمالي والمعرفي الذي سمح له برسم معاني جديدة وتشكيلها ، حيث يكتسب أي نص هويته من خلال تجسيده في ذهن قارئه انطلاقا من تفاعلهما وهو ما تجسد فيما أثمرته علاقة القارئ بمسرحية الأجواد.

[1] المصدر نفسه، ص:114.

وفي الأخير يمكن القول أن مسرحية "**الأجواد**" نص قابل لإعادة القراءة والتشكيل،مع تعدد القراء واختلاف مرجعياتهم.زيادة على ذلك فإن هذا التعدد الذي جسده نص مسرحية الأجواد قد فتح آفاقا تأويلية عديدة للقارئ الواحد،حيث شكلت موضوعات:الفقر ،المرض ،العمل،البيروقراطية،بؤرا نصية تفاعل معها القارئ وتأثر بها انطلاقا من مرجعياته (الأيديولوجية والسياسية والاجتماعية والدينية) التي جمعته مع مرجعيات المتن المسرحي وانتماءاته الزمكانية والتي تأثر بها وأصبحت عاقة في ذهنه[1].

إنّ الدّارس لشخصيات "**علولة**" في مسرحية الأجواد يلحظ بجلاء صارخ إصرار مبدعها علولة على أن تتجسّد وتكون وفقط على خشبة العرض لأنّها حسب رؤيته الأمل الوحيد المعلّق عليه لصناعة مستقبل منشود، بحيث تتفاعل هذه الشخصيات الدرامية في جملتها، لترفع مآذن صراخ معاناتها على الأذان التي طال صممها أملا في صناعة الغد الجديد.

[1] عبد النور بلصيق،جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث، م س ، ص ص:125/119.

5_ جماليات البناء االلّغوي لمسرحية الأجواد:

يعرف المسرح بأبي الفنون وهو :" أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد[1]وتلعب اللغة دورا رئيسا في تجسيد تلك الأفكار على خشبة المسرح .

تنقسم اللغة وتتنوع باختلاف ظروف وأدوات ومعطيات أي عرض مسرحي ،فاللغة الدرامية " لغة منتقاة ينتقيها ذوق مرهف،صقلته المرانة، ذوق يعرف كيف ينتقي من الألفاظ ما يثير فينا الفزع والخوف والرحمة إن ألف صاحبه مأساة ، وكيف ينتقي منها ما يثير فينا السخرية والمرح والفكاهة إن ألف صاحبه ملهاة [2].

إن البناء اللغوي لمسرحية الأجواد لا يعبر عن أفكار الشخصيات ومواقفها وأهدافها وحسب ،بل يتعداه إلى التعبير عن أشكال الوجود الإنساني بمقابل تعدد وتنوع أوجه المعاناة التي تجابهه في هذا العالم الذي يسوده شتى أنواع الظلم و اللاّعدل. وبذلك اتضحت رؤية الكاتب وأهدافه التي يسعى إليها.وقد تجسد ذلك في لغة تنوعت فيها أساليب العرض،حيث وظف الكاتب علولة مستويين من اللغة وهما:

5_1المستوى الأول : لغة شاعرية:

و هي لغة القوال التي يستهل بها الكاتب كل مشهد من لوحاته الفنية ،وهي لغة شاعرية، ملحونة ، موزونة تظهر مع بداية كل مقطع حواري على شكل الشعر الملحون الذي أكثر من توظيفه في المسرحية.فالمتأمل في المسرحية يجد أن الكاتب علولة في تقديمه لشخصيات كل من:"علال الزبال"،"قدور"،"سكينة "المنصور" لم يعتمد على حدث صراعي

[1] بوعلام مباركي :لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية ،مجلة حوليات التراث ،العدد 6 ،جامعة مستغانم ،الجزائر ،2006،ص:82.

[2] شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ،دار المعارف ،مصر ،ط4، 1976 ، ص:240.

يتطلب الحركة والحوار،كما هو معروف في تقاليد الدراما ولكنه رسم لنا الشخصيات وكشف لنا عن أبعادها الفنية من خلال عرض سردي مكتوب بأسلوب الشعر الشعبي الملحون القابل للإلقاء والغناء،" الّذي يرتكز على الشفويّة كسمة أساسية،لكنّها شفويّة رائعة،لا تنفي الفصيح بل تخصّه،لهذا فهو شعر عربيٌّ خالفت لغته اللّغة الفصحى،في الإعراب أو الصّرف أو المعجم،فهو يرتبط بمستويين من اللّغة: مستوى الفصحى ومستوى العاميّة "[1].

القوال :

عـــــلال الزبـــال ناشـط ماهـــــر في المكنـــاس

حيـن يصلـح قسمتـــه ويرفـــد وســـخ النـــاس

يمـــــر علـــى الشـــارع الكبيـــر زاهـــي حواس

باش يمزح بعد الشقاء وبهرب شوي الوسواس[2]

القـــــوال:

قدور ابنى وعلاّ كب جهده في البغلي و الياجور.

تـــرك بالجمعـــة الشانطـــي قاصـــد لـــداره يزور.

وحش المـــرأة والأولاد ثقيـــل في صـــــدره كالكور .

رزم حوايـــج الخدمـــة ماشـــي يريـــح قـــــدور.[3]

القـــــوال:

رزم قشه المنصور بالصمت و التبسيمة .

---

[1] قمّاش ليلى،البعد السوسو لساني في ترجمة قصائد الملحون، رسالة ماجيستير، جامعة وهران،2011/2010.

[2] عبد القادر علولة،الأجواد،ص: 126.

[3] المصدر نفسه ، ص:102.

سرحـــوه في تقـــاعد يريـــح من الخدمـــة
ودع اصحابه بحماس ملثم على الغمة.
داخله حزين لسانه ثقيلة عليه الكلمة.[1]

القـــوال:

جوهـــرة المصنع سكينـــة المسكينـــة .

ما تبرى ما ترجـــع لخدمة الأحذيـــــة .

عساس المصنع جاب الخبرهذاالصبحة.

سموم اللصيقـــة هما أسباب البليـــة.[2]

فحين نمعن النظر في هذه المقاطع السردية يتضح أنه لا يوجد فوارق جوهرية من حيث المستوى، بل هناك تقارب كبير بين الفصيح من اللغة العربية في شكل كتابتها وإمكانية نطقها. فلقد جاءت لغة القوال في مجملها بين اللغة الفصحى المخففة والعامية المشرفة أي اللغة الوسطى ،ولا نقصد باللغة هنا ما هو مكتوب في النص ،لأن المكتوب قد يقرأ في بعض الأحيان فصيحا وهذا ما لمسناه من خلال مجموعة المقاطع الحوارية ، لكن الأمر قد يختلف حين ننقل بهذا المكتوب الفصيح إلى ملفوظ عامي جزائري ،تحكمه بهذا الحروف والحركات الوسطية أو النهائية .

كما مال الكاتب "**علولة**" إلى إكساب نصه جرسا موسقيا عذبا من نغمات مطربة مستأنسة ،نتجت عن توافق الفواصل وهو ما يسمى بالسجع الذي أصبغ لغة القوال بصبغة شعرية تزيد من تشويق القارئ وربطه بالعرض ،وهذا يؤكد الطابع النغمي و الشعبي للمسرح

[1] عبد القادر علولة،الأجواد، ص: 125.
[2] المصدر نفسه ، ص:149.

الجزائري (الطابع الحكواتي) الذي يميل فيه الراوي إلى توظيف الكلمات المتسقة والجمل المسجوعة اقتداء بأسلوب المقامات الذي عرف به بديع الزمان كما أن القوال يميل إلى توظيف هذه الطريقة من أجل شد انتباه الجمهور إليه وفيما يلي البعض مما جاء مسجوعا في النص على لسان القوال :

علال الزبـــال ناشـــط مـــاهر فـــي المكنـــــاس .

حيـم يصلـح قسمتـــه ويرفـــــد وســـخ النـــاس .

يمـــــر علـــى الشـــارع الكبيـر زاهـــي حـــواس.

باش يمزح بعدالشقاء يهرب شوي الوســـواس.[1]

ويقـــول أيضا :

دوك اللـــي يخدمـوها أصـــواتهم مخنوقـــــة .

أيامـــــهم مرهونـــــة وجهـــودهم مســروقـــة .[2]

2_5 المستوى الثاني :اللّغة الوسطى

انطق "**علولة**" شخصياته "عكلي والمنور"،"جلول لفهايمي" "الربوحي الحبيب" باللغة الوسطى، وهي اللغة العربية الصحيحة المبسطة التي تعتمد التبسيط أو استبدال أو اختصار ألفاضها بمفردات عامية "وهي أنسب لغة تكتب بها المسرحية ،حتى يتمكن فهمها وتمثيلها في كل بلد ينطق اللغة العربية خصوصا إذا طبعت المسرحية ،لأنها حينئذ تكون موضوعة في أداة الاتصال العامة التي تفهمها كل منطقة داخل البلد الواحد ،من شرقي وغربي ،وصحراوي وريفي وغير ذلك ، كما يمكن فهمها في كل أنحاء العالم العربي[3].

---

[1] عبد القادر علولة،الأجواد،ص:126.

[2] نفس المصدر، ص:128.

[3] حفناوي بعلي،أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،ط1،الجزائر ،2002، ص:326.

فممّا جاء على لسان شخصية الربّوحي لحبيب وهي إحدى الشخصيات المحورية والتي غالبا ما تكلّف بدور الممثّل و القوّال معا مايلي:

الربّوحي الحبيب في المهنة حدّاد_ خدّام في ورشة من ورشات البلديّة في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوّط على الستّين ،في القامة قصيرشويّة السّندان والمطرقة خلاّولة فيه المارة...وصل إلى درجة عالية في الحنانة وخدمة الأغلبية"[1] .

هنا يتجلى بوضوح أسلوب أداء اللّغة في مسرحية الأجواد ،علما أنّ الكلمة في مسرح علولة فعل في حدّ ذاته على حدّ قوله:" ومن ناحية اللّغة أو بالأحرى الفعل المنطوق فإنّ العمل هذا أكثر اقترابا من الغاية...وأكثر اكتمالا .إنّي أذكر هذا الجانب بالتّحديد لأنّه على مستوى هذه المسرحيّات يظهر الفعل المسرحي صراحة أكثر استقراءا في الكلمة والفعل المنطوق"[2].

فلغة المسرحية بسيطة ومفهومة وهناك الكثير من التراكيب العامية القريبة من الفصحى والتي سنورد بعضها فيما يلي :

القوال : يُوقِفُ مرارا مُهتم وقُور في الزيارة.

أصله الفصيح : يقف مرارا مهتما وقورا في الزيارة.

القوال : يَدْخُلْ معمَّدْ للأروقة في كمال الشَّوط.

أصله الفصيح : يدخلُ متعمِّدا إلى الأروقة في كمال النَّشاط.

القوال : عمال القطاع العام يحموا على اللقمة.

أصله الفصيح : عمال القطاع العام يحمون اللقمة.

[1] عبد القادر علولة،الأجواد،ص: 82

[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،الأقوال،الأجواد،اللثام،موفم للنّشر،الجزائر،1997،ص:236.

كما نسج الكاتب "**علولة**" مسرحيته بالعديد من التراكيب العامية الراقية البعيدة عن الابتذال، وهي الأصل في اللغة العامية ومثال ذلك الحوار الذي جرى بين العمال حول تصرف جلول الفهايمي.

العاملة:

يا عثمان خويا جلول راه يبان عيان وراه يجرجر في كرعيه وهذا الجرية ما فيها حتى عفسة ...شوف ملبح عيا.

العامل:

هيا ابغيتي نجروا معاه ؟؟ أهمدي يامرأة ...اذا دخلنا نجروا معاه السبيطار ينوض يجري وراء جلول[1].

كما نلاحظ اللغة العامية المهذّبة في حديث الفهايمي مع نفسه :

الفهايمي :

أنا الفهايمي ما نسواش ...عندهم الحق اللي يسبوني ...عندهم الحق اللي مسمني جلول الفوضولي...نستهل السقلة في الفم ... علاش مخيلنّي حي؟ ...خيطوا لي فمي واقطعوا لي نفي تنجحوا ...السوط...السوط...السوط.[2]

كما وظف علولة في المسرحية العديد من الكلمات الفرنسية المعربة المتداولة بين أفراد المجتمع الجزائري ومن هذه الكلمات نذكر مايلي:

- **كاميو:** وهي كلمة فرنسية (camion) وتعني الشاحنة
- **قارو:** وهي كلمة فرنسية (cigarette) وتعني السيجارة.
- **الفارمليات:** وهي كلمة فرنسية (infirmière) وتعني الممرضات.
- **لا مبيلانس:** وهي كلمة فرنسية (Ambulance) تعني سيارة الإسعاف.

---

[1] عبد القادر علولة ،الأجواد ، ص:141.

[2] المصدر نفسه ،ص:132

- **السبيطار:** وهي كلمة فرنسية (hospita) وتطلق على المشتشفى.
- **الطابلية** : وهي كلمة فرنسية (tablier) وتعني المئزر.
- **طونوبيلات** : وهي كلمة فرنسية (automobile) وتعني السيارات.
- **فيلات:** وهي كلمة فرنسية (villa) وتعني البيت الكبير أو القصر.
- **بسكلات** : وهي كلمة فرنسية (Vélo) وتعني دراجة.

وهذا التوظيف اللّغوي طبيعي وراجع إلى التّأثير الاستعماري الفرنسي على ثقافتنا .

لقد حاول علولة تجسيد الواقع اللّغوي بعينه وذلك بإدخال بعض التراكيب السّوقية والمستويات الدونية للغة العامية ،والتي تناسب شخصيات بعينها من فئة المجتمع الجزائري وتمثل مستوياتهم وواقعهم منها، ما جاء على لسان عساس حديقة الحيوانات في خطابه مع الحبيب الروحي .

العساس:

طلع يديك للسماء قلت لك ...وين هي الصفارة تاع الهم ...وين هي بنت الكلب.
قلت لك أوقف مجعّد وطلع يديك ...صار أنت هو مول الدردبة نصف براد شيبنا وليعنا ...اتجعّد راه يقول لي ذاك الراس نضربك للجبهة نجيبك دودة ...راك تبان قبالي نصف بنادم ....

دايرين برناج حربي وانا كالبهيم ....،[1]

الملاحظ أيضا في المستوى اللّغوي للنّص استخدام الكاتب علولة الكثير من الكلمات العامية المتداولة المنحوتة من الفصحى نذكر منها ما يلي :

- **بزاف:** نحتت من عبارة "جزافا " أي كثير، وأصلها من لهجات الغرب الجزائري
- **يا محاينك:** نحتت من عبارة "يا محنك" ويوظف في أسلوب التعجب .
- **ماعليناش** : ونحتت من عبارة "ما علينا شيء" حذفت الهمزة لأن العامة يجدون صعوبة في نطقها ، إضافة إلى عادتهم في حذف أواخر الكلمات ،وهي عبارة أصلها من لهجات الشرق الجزائري .ظاهرها نفي لكنها توظف في سياقات مختلفة .

[1] عبد القادر علولة ،الأجواد ، ص: 88.

- **جبتلك:** نحتت من عبارة " جئت لك " حذفت الهمزة الوسطى لثقلها واستبدلت بالباء .
- **هايم:** نحتت من كلمة "هائم' استبدلت الهمزة بالياء لسهولة النطق .
- **مشومة:** نحتت من كلمة "مشئومة" حذفت الهمزة .
- **ورايا:** نحتت من كلمة "ورائي" حذفت الهمزة .
- **البويتة ، طعيمة، مريمة:** نحتت من الكلمات "البيت"،"الطعام" "مريم" وهو أسلوب تصغير للكلمات : البيت ، الطعام ، مريم،حيث يستخدمه في العادة العامة من الناس.

أيضا للعامية أسماء موصولة خاصة وأخرى للإشارة وهي أسماء منحوتة من الفصحى والتي وظفها علولة ووردت كثيرا على لسان الشخصيات تماشيا مع المعجم اللغوي الذي يتماشى وثقافة المتفرجين،فمن الأسماء الموصولة العامية والتي وردت في المسرحية نذكر على سبيل المثال: مفردة(**اللّي**) الواردة في كلام كل من الربوحي والعساس:

الربوحي:ما نعرف يبانيين ما نعرف طليان من غير المالطي اللي يخدم معانا ما نعرف أجنبي.

العساس: السي الهاشمي اللي واقف قبالتك ما ينباع ما ينشرى.[1]

فمفردة (**اللي**) هي اختصار للأسماء الموصولة في اللغة العربية ،تستعمل للمذكر والمؤنث والجمع على سواء ،وهي منحوتة من الأسماء (**الذي ،التي الذين ...**).

أما الأسماء العامية الخاصة بالإشارة والتي جاء ذكرها في النص فنذكر منها:

(ذوك ،هذاك ،هاذوك،هديك،هذوك) وأصلها من "**ذاك** " والهاء للتنبيه ومثال ذلك ما تلفظ به العساس قي قوله : "**على هديك الماكلة اللي رانا نعسّوا في الجواسيس**"[2]

"**هذو** "وأصلها الفصيح"**هؤلاء**" أو " **أولئك** " ومثال ذلك في النص قول الحبيب الرَّبوحي في محاولته لتأمين غداء حيوانات الحديقة :

---

[1] عبد القادر علولة ،الأجواد ،ص:91.

[2] المصدر نفسه ، ص:91

...أنتم أحرار وتقدروا تنيطوا وحدكم الماكلة ...أمّا هذو مساكين ...مسجونين ..[1].

وقول جلول لفهايمي للعامل الذي تسآءل عن سبب تخوّفه:

سقساني من بعيد قلت له راه واحد من هادوك اللي بلا تغسال باغي يخرج[2].

"**هذي**" وأصلها الفصيح "هذه"ومثال ذلك قول جلول لفهايمي في حديثه مع نفسه معاتبا لها:

يلزمني السوط...السوط... اللكوط ...هراوة زبوج هذي هي بالقلبوزة واجبد أعطيه السوط على الظهر الاكتاف لجناب.....[3]

والملاحظ أيضا من خلال لغة النص أن النفي في اللهجة العامية للكاتب والذي يمثل شريحة من المجتمع الجزائري يتحول إلى حرف الشين تضاف في آخر الفعل مثال ذلك :

ما بقاش: النفي الفصيح لم يبق.

ما نعرفهش: النفي الفصيح ما نعرفه .

ما نخرجش: النفي الصحيح لم نخرج شيء.

ما نعلمكش: النفي الصحيح لم نعلمك شيء.

ماقبلتوش: النفي الصحيح لم تقبلوا شيء.

وظَّف الكاتب "**علولة**" بعض المفردات الغريبة والتي لا تفهم إلاَّ في محيط محلي خاص بالشخصية منها: **اللكوط ،زبوج ،الكور ،الموزيط ،الدردبة ،الدعمة ،الرَّخمة ،النابالم ،القلبوزة....**

[1] عبد القادر علولة ،الأجواد ،ص:
[2] المصدر نفسه، ص:144
[3] المصدر السابق، ص:132

مجمل القول أن مستوى اللغة للنص المسرحي في الأجواد يعكس لنا حدود الشخصيات المخاطبة فيها ،إذ معظمهم من عامة الناس و بسطاءهم فاللغة الموظفة متماشية وطبيعة تلك الشخصيات ومجال عملهم فمثلا في لوحة قدور استعمل الكاتب علولة على لسان القوال ملفوظات من الحقل الدّلالي لمجال عمله الخاص بالبناء :

قدور: ابنى وعلّا كب جهده في البغلي والياجور.ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور. رزم حوايج الخدمة ماشي يريح قدور[1].

فالملاحظ على هذه اللَغَة أنها مناسبة للشّخصية ومستوى تخاطبها ،بل إنَ الدّارس لكلِّ شخوص المسرحيّة يجد أن الكاتب علولة استطاع التَمييز بين شخصياته ومستوياتها المختلفة الثَقافية والاجتماعية والنّفسية فكل الشّخصيّات تتكلم بلغة مجسِّدة مستواها البيئ . وذلك من خلال انتقاء لغة كل شخصية فمن عامي بسيط (وهي اللّغة الغالبة في النص) كال**زّبّال** ،**العامل** ،**الطّبّاخ**، **البواب** ،**العسّاس**، إلى مثقّف ومتعلّم كالمعلمة .

وعليه فقد عكست اللّغة المسرحيّة التي وظّفها "**عبد القادر علّولة**" في مسرحيّة "الأجواد" انسجاما كاملا بين شخوص المسرحيّة حيث كان كلّ من السّرد والحوار أكثر تعبيرا وأكثر قربا من طبيعة الشّخصيّة .

في الأخير ومن خلال دراسة لغة المسرحية يقرّ الدّارس ببراعة "**عبد قادر علولة**" في توظيف اللّغة بأسلوبين فالأسلوب الأوّل سردي شاعري موزون،ومغنّى خاصّ بالشّخصيات الوهميّة ستاتيتيكي(Statique) لا يتطور إلاّ في مخيّلة المتلقي،عبر ملكة السّمع،هذا الأسلوب خصّ به عبد القادر علّولة شخصيات "علال"،" قدّور"،"منصور"،"سكينة".

---

[1] المصدر السابق،الأجواد، ص: *102*

أمّا الأسلوب الثّاني فكان سرديًّا حواريّا كانت اللّغة فيه هي اللّغة الثالثة " المستلهمة من التّراث الشعبي والأشكال المسرحية الماقبلية كلغة القوال ،المداح،الحلقة "[1]،التي تمرّ عبر الحوار والإيماءات ،والحركات وهي خاصّة بالشّخصيّات الدّيناميكيّة(dynamique)التي تتطوّر أحداثها أمام الجمهوروهم شخصيات:"الحبيب الربّوحي" ، "المنوّر" ، "جلّول لفهايمي" [2]

6_ **الحوار وتقنية السرد في مسرحية الأجواد:**

الحوار شكل من أشكال التّواصل يتمّ فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر.. ووظيفته الحقيقيّة هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرّج عبر الشّخصيّات[3]. وعليه فإنّ الحوار حديث يدور بين اثنين أو أكثر حول موضوع ما، ويتطور معتمدا على الحركة الدرامية المتجددة التي تسري في كيانه على أن يصل حل للموضوع"[4].

وتعدّ المسرحية فنّ الحوار لأنه الأساس الذي تتبني عليه،هذا الشّيء السّحري الذي يعدّ الزّهرة المتفتّحة لكلّ ما في المسرحيّة من عناصر،وإذا كان الحوار بهذه الأهمية والمكانة في المسرحية فإنَّه لا يتأتى لكل النّاس، ولا يستجيب لكل الكتّاب والأدباء لأنّه كما يقول جولس ورذي "فنّ قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة ما لا تبيحه الآداب والفنون جميعا [5].

و لذلك يشبه الحوار بالنّسيج الرّائق الشّائق الّذي يزداد رسمه مع على كل خيط قوّة وانسجاما، يأتي كلّ شيء بعدهما في المحل الثاني... وللحوار دور كبير في بناء المسرحيّة يقول كروثرس:" إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشّخصيات كما يخطف البرق فينير

---

[1] بوعلام لمباركية،حوليات التراث،جامعة مستغانم،2006،العدد:06،ص:50.

[2] بسّدات عبد الصّمد،التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح ،"مسرح عبد القادر علولة أنموذجا"رسالة دكتوراة،جامعة سيدي بلعباس،2017/2026.ص:235.

[3] ماري إلياس وحنان القصّاب،المعجم المسرحي، م س ،ص:175.

[4] احمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب ،1998، ص:246.

[5] روجروم بيسفيلد، فن الكاتب المسرحي،م س، ص:21.

الأرض المظلمة [1]".

وللحوار جملة من الوظائف تفرض عليه مراعاة عدّة مقوّمات فنّيّة وجماليّة منها:

"التّعريف بالشّخصيّات.،التعبير عن الأفكار، تطوّر الأحداث.[2]

لكن الملاحظ أن مواقف الحوار في مسرحية الأجواد قليلة مقارنة بالوضعيات السّردية التي أملتها اللّبنات الفنيّة كوجود القوال في ثنايا نصوصه، الذي يتولى سرد حكاية الشخصيات ، ولهذا فالكلمة له حيث يطول الحكي والسرد ما يعدم تقريبا وجود الحوار داخل النص المسرحي للأجواد، إلى جانب وجود تقنية الحلقة في النص ، ولوجودها مبرر عند المؤلف وذلك لخلق شكل جديد من أشكال الحوار يبنى على طرفي العرض والمتلقي هذا الأخير الذي لا يجب في حال من الأحوال أن يكون دوره سلبيا وهو ما نادى به بريخت ، وما آمن به علولة إيمانا راسخا "فالجمهور في نظره لا ينبغي أن يكون سلبيّا وإنما ذاتًا فاعلة قادرة على التّغيير"[3]:

العساس: احكي ...احكي أنت جاسوس ...جاسوس ما فيها شك هكذا راها ظهرت القضية جاسوس...مخرب خدام للامبريالية....

الحبيب:أيوى...صار هكذا...فطنوا...؟

العساس:نعم واقفين وقفة صحيحة...هاك البطاقة...ما تعرفش تقرى ...الصورة اللي فيها اتشبهلك...على كل حال ما تغبنش روحك ما يبطوش رجال الدرك ونشوفوك منين جاي أنت على حساب الشوفة جاي من تشاد...

الحبيب:أنا جاي غير من ورى الجنان...انأ جاسوس الفقراء انأ لحبيب ياخويا وإذا بغيت اتحقق ضرك نضرب تصفيرة يهجموا أولاد الحومة كلهم"[4].

---

[1] المرجع نفسه ، ص:218.

[2] ينظر أحسن تليلاني ، المسرح الجزائري والثّورة التّحريريّة ، ص:119.

[3] عبد الحليم بوشراكي،التراث الشعبي والمسرح في الجزائر، مذكرة ماجيستير،2010_2011،جامعة باتنة، ص:165.

[4] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد ، ص ص.

ومن خلال هذا الحوار الدرامي البسيط تتّضح لنا الصّورة الثابتة لبساطة الشّخصيات التي يريد الكاتب علولة أن تتغلغل إلى أعماق الجمهور هذه البساطة السّاحرة، لذلك فمن مصلحة الإقناع والتأثير أن تتمنطق الأشكال الحوارية لتعبر عن البساطة المعروضة والمنشودة معا ،وبما أن الحوار هو أساس سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع لشخصيات،فالمسرحية لا تستقيم إلا بإقامة هذا العمود باعتباره الدال الرئيسي على اتّجاه تغير مجريات الحدث:

العساس: إذا احتاجيتني في المستقبل يا لسي الحبيب للمساعدة جبت لك جاه ربي...أقصدني" [1] .

إنّ الحوار في مسرحيّة الأجواد يتركّب من كلمات ومقاطع وعبارات حمّلها علولة أفكاره وآراءه ،وكل ما يريد توصيله للجماهير،حيث تضام وتتراكب تلك العبارات ضمن مجموعة من الأنساق المختلفة،فبالإضافة إلى تقنية السّرد وهي الصّورة الأكثر شيوعا في المسرحية، نجد نسقين آخرين وهما المونولوج والتّحقيق ،وهذا لا يعني الفصل بين هذه الأنساق ،بل يبقى تقسيما شكليا ، ذلك أنّ السّرد قد يرد في صيغة مونولوج أو تحقيق*،كما أنّ هذا الأخير يمكن أن يكون في شكل سرد ، والسّياق العام هو الذي يفيد في معرفة أنساق الحوار هذه مع التأكيد على أنّ:" إذا جمع الحوار بين أكثر من نسق، من هذه الأنساق ، فإنّه يضمن فعلا مسرحيّا ناجحا من وجهة نظر المتفرّج إذ تصبح مشاهدته أكثر متعة"[2].

---

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، ص:

*التحقيق:وهو نوع من التقابل بين شخصيتين و تبادل عبارة بعبارة أخرى بينهما، أي أن شخصية توجه الحديث لشخصية أخرى،هذه الأخيرة تستمتع إليها وتجيب بدورها لتكون في دور المتكلم، ينظر:أسماء غجاتي ،أنساق الحوار في ثلاثية عبد القادر علولة، مجلة العلوم الاجتماعية،جامعة محمد بوضياف المسيلة،العدد 23ديسمبر2016،ص:219.

أمّا مسرحيّا فيعني" قسمة انتباه المتفرج على اثنين، بحيث يكون الانتباه منصبا على المباراة التي يلعبها الممثلون بالانفعالات والأداء وحركة الممثل" ينظر: حازم شحاتة،الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان،الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط،1997، مصر، ص:147

[2] المرجع نفسه ، ص:148.

يأخذ نسق التّحقيق مجالا واسعا من الحوار في مسرحيات علولة ففيها مواضيع كثيرة يتحقق المعنى المباشر لهذا النّسق،،والمبني على تدفق السّؤال والجواب مما يشبه نوعا من المحاكمة ففي مسرحية الأجواد يتجسّد التحقيق بين حارس الحديقة مع الرّبوحي الحبيب الذي حاول تقديم المساعدة لحيوانات الحديقة كالتالي:

العساس: طلع يديك للسماء قلت لك...وين هي الصفارة تاع الهم...وين هي بنت الكلب.

الربوحي الحبيب:السي محمد اهمد واسمع لكلامي ...إذا صفرت واللا رميت الخيزران علي ارهم يهجموا هذا الكلاب وهذا القطط واللي مرافقيني...صدقني حط الخيزران...قرب غير بالعقل ماتخافش يالسي محمد نتفاهموا.

العساس: ماكان حتى مفاهمة ...واش راك حامل معاك ...؟

الحبيب الربوحي: تفضل بحدايا نوريك ...قرب قرب يالسي محمد....

العساس: هندي ياه ؟...اتمسخر...اتمسخر...درك مايطولوش ويوصلوا رجال الدرك والشرطة...استنى تشوف... الهندي!! ...درك تشوف الباكور اللي غادي تاكله...الدنجال؟ الركلةوالصفعة.

الحبيب: هيا نبقى هكذا نستنى في رجال الدرك والشرطة ويديا للسماء؟...حط مطرقك وقرب لي نتكلموا بالعقل ونتفاهموا.

العساس: نعام باغي تخدمني راك غالط ...السي الهاشمي اللي واقف قبالتك ما ينباع ما ينشرى ...واذا تحتك "الدوفيز" غير ما كان لاه تغويني ...اتجعد.

الربوحي: أنا ما وجه "الدوفيز"يالسي الهاشمي واش أدانا لهذا الكلام.

العساس: أحكي ...أحكي...أنت جاسوس ...نعم جاسوس ما فيها شك هكذا رآها ظاهرة القضية ...جاسوس مخرب خدام لفائدة الامبريالية...

الربوحي: اترزن يا السي الهاشمي واش ادانا للامبريالية أنا خدام مثلك في البلدية ...حداد واسمي الربوحي الحبيب.

من خلال هذا المقطع الحواري يتبين طبيعة التحقيق في المسرحية، حيث نلتمس سرعة في أداء الممثلين ونبرة أداء كل من السؤال والجواب، وحتى مكان كل شخصية بالنسبة للأخرى في الفضاء المسرحي، ثم إنّ طريقة الأسئلة والأجوبة في حوار شخصيات عبد القادر علولة هنا لا تأخذ اتجاها من أعلى إلى أسفل ،أي من السّلطة إلى العامل البسيط، ذلك أنّ الشخصيات في حقيقتها تنتمي إلى نفس المستوى أي إلى نفس الطّبقة : الحارس والحداد ، وهذا يمكن أن يكسر أفق التوقع لدى المتلقي، بحيث يتّجه الحوار في الأخير إلى منحى آخر غير الّذي كان في البداية [1].

وتستمر وقائع المسرحية "الأجواد" في سرد الأحداث وتحليل المواقف الدرامية والكشف عن نوازع الشخصيات المسرحية رغم بساطتها، من خلال الحوارات النفسية والمونولوجات الداخلية والتي توحي في مجلمها إلى الواقع الذي يريده علولة أن يستقيم :

الحبيب الربوحي: أهلا ...أهلا يا وليداتي مساء الخير عليكم .شت غير بالسياسة المهمة سرية...ش شت راكم والفتوا تهجموا على ورايا...هذا نقطعوا قيكم...أنت أحرار وتقدروا تسيطوا وحدكم الماكلة...أما هذو مساكين...مسجونين...في خدمة البشرية شت غير بالسياسة..."[2].

فالحبيب بحديثه مع نفسه ومعايشته للحيوانات ينقل لنا إحساسه بالجوع والتهميش اللذين عاشتهما تلك المخلوقات الضعيفة.

وفي مشهد آخر لجلول لفهايمي نجد تجسيدا ثلاثيا لأنساق الحوار من خلال المونولوج وهو حديثه الدّاخلي مع نفسه الّذي كشف عن الجانب السّلبي للتّسيير الإداري لقطاع الصحة، مع سرد تجاوزات المسؤولين فيه،هاته الأسباب التي تسبّبت في غضبه وجعلته

[1] أسماء غجاتي، أنساق الحوار في ثلاثية عبد القادر علولة ، مجلة العلوم الإجتماعية ، جامعة محمد بوضياف لمسيلة، العدد 23 ديسمبر2016، ص:220.

[2] المصدر نفسه، ص:86.

يجري كالمجنون داخل المستشفى.حيث يتوقع أن تكون سرعة آدائه بين السريعة والعادية،كما تكون نبرة الأداء اعتراضية تحمل نوعا من السّخرية:

جلول لفهايمي: أجري يا جلول أجري...أنت بغيت حد ما رغم عليك ...شفت الفهامة وين توصل...أنا نستاهل الضرب...أنا نستهل يحرشوا فيا ستة و اللاسبعة من(سياناس) يكونوا زروق متان محلفين و متحزمين كما ينبغي....أيا و السوط... ومن بعد ما يعياو دوك خاوتي ستة يطلقوا عليّ لكلاب ...خليهم يبشوني...وين ما باقية الهبرة يعضوا ..أجري شفت وين يوصلوا العدالة الاجتماعية والطب المجاني... الطب المجاني راهم فاهمينه يا المحوج ويعرفوا كيف يقصروا بيه...الفقراء والمساكين!!... "[1]

فهذا الحوار الداخلي يكشف لنا ما تعانيه الشّخصية من ضغط نفسي رهيب جرّاء تدخلاتها فيما يدور داخل الإدارة الجزائرية من تعسف وظلم وبيروقراطية أدّت بها في النّهاية لمرضها بالجنون. أما بالنسبة لتجسيد تزاوج التحقيق والسرد معا في لوحة لفهايمي فيكون من خلال التّساؤل والتّجاوب بين الممرضين من زملائه، الذين يتبادلون أطراف الحوار حول الحالة السيئة التي وصل إليها لفهايمي، أين تختلف نبرة الأداء وسرعته والمواقع المكانية بحسب طبيعة رد فعل كل شخصية إزاء هذا الموقف، وفي نفس الوقت نجدهم يتعاطفون معه من خلال سرد مواقفه النّضالية في المستشفى والتي دعى فيها إلى ضرورة التغيير والإصلاح الإداري .

العاملة: مسكين جلول فلت من عقله وقيلا.....هذي الثالثة من المرات وهو يفوت علينا طاير يسب.

العامل:وقيل فلت كما راكي تقولي....عمر ولا شفت جلول يجري...عمري ولا سمعت يسبّ هو يتنرفز صح ولكن ما يجري ما يسبّ ينسف "صدره كالسبع" يجعد الوقفة ويزهر كالسبع.

العاملة :.....يحسن عونه مسكين إذا هبل .

---

[1] المصدر نفسه ، ص ص:133/234.

العامل:...إذا هبل ما يهمّش راه مخلّي وراه في هذا المستشفى صفحة...مخلّي تاريخ...من صابنا كلنا نديروا كيفه ونهبلوا... ما تغيضش.

العاملة:هيا راك حاب تخليه هكذا مشتت في حوله المغبون...قول راك باغية يقتل شيء حد ويخلّي اليتامى ...جلول لفهايمي سيد الرجال يطيح.

العامل :...أصبري نميزوا ونشوفوا مليح قبل ما ناخذوا موقف...ربما هاذا الجرية راه دايرها عفسة ...حيلة تكتيكية ...ربما لو ندّخلو نخسروها عليه ...ربما راه دافع روحه مجنون باش يتكشف شيء حاجة.

العاملة:...لو كان يدخلنا معاه في الجرية ويفسر لنا...مسكين ...دائما في فمه كلمة الحق ...دائما يقول الطب من أهم الوسائل في المجتمع إذا بغيتوا تحسنوا الإنتاج اعتنوا بالصّحة ...راه المسكين يسيل بالعرق من كل جهة وطريق.

العامل:ايوى شفتي...قتلك راه داير برنامج ...سمعتيه يتكلم على الحجج ياه؟ على حساب الجرية هذي راه فاتلها طويلة واذا خفتش ربي يكذّبني العفسة هذي غادية تتطرطق في وزارة الصّحة عفريت والله اللاّعفريت شفتيه كيف معوّل ويدق في الأرض ...الحجج يامحاينك الحجج.[1]

وفي موقف آخر من محطّات المسرحية يعرض علينا علولة نوعا آخر من الحوار أضفى على أجوائها جوا علميا جماليا ممتعا،إنه الحوار الأكاديمي من قبل المعلمة والاجتماعي النفسي من قبل المنور، وهذا ما نلاحظه من خلال هذا المقطع:

المعلمة:الهيكل العظمي هو اللي يعطي للجسم وقوامه الثابتين عليه ترتكز العضلات ...وعظام الجمجمة تحيط بالدماغ وتحميه ...الهيكل العظمي فيه 206عظام بالجملة.

المنور:نعم 206...أنا حاسبهم...

المعلمة:كيفاش حاسبهم ياالسي لمنور؟..

[1] عبد القادر علولة،مسرحية الأجواد،ص ص :237/234.

المنور:كان المرحوم يقريني عليهم...يجيب معاه للسهرة كتب واعظام البقري ويفهمني باش نعرف من بعد نركبه...اشفى مليح 206....206...حتى عادت ماما منين تشوفه جاي تقول لي راه قاصد لعندك 206 صاحبك...

المعلمة:عظام الاطراف:1)الطرف العلوي

المنور:اليد يا معلمة اليد كانت عند خويا تخرج العجب...عكلي يخرج الذهب من يديه...

المعلمة:عظام الوجه 14عظمة جميعها ثابتة ماعدا عظام الفك السفلي...

المنور:رأس كان عنده رأس،معمره شراب وقراءة ،اسمح لي يا يا حبيبي نحبك ونحترمكم..

المعلمة:..يشمل هيكل الجذع العمود الفقري والقفص الصدري...يتألف العمود الفقري من 33 وحدة عظمية ...العظم الأنفي يا السي لمنور معوج شوية....اللاّ...؟

المنور:هذاك عوجوه له في السجن ...كان مولى نيف ويحب وطنه...[1]

كما نستشف في لوحة عكلي ولمنور نسق التحقيق بين المعلم والمنور وهو بطريقة أخرى تماما ،فهو يتعلق بشخص ثالث هو عكلي، فبينما تتكلّم المعلمة عن أعضاء هيكله العظمي،يلحقه المنور بحديث عن صاحب هذا الهيكل ملبسا إياه لحمه وأفكاره ،في شكل إجابة ضمنية عن سؤال ضمني غير مباشر من طرف المعلّمة .وهنا يتّحد نسقان من الحوار هما التحقيق والسرد.إلى جانب أنّ جواب المنور يكون استكمالا لدرس المعلّمة في جانبه العلمي.[2]

إن الدارس للمسرحية يجد أن السّرد طاغيا عليها حتى أننا لا نكاد نجد موقفا فيه الحركة مع الحوار، سوى في موقف لقاء حارس الحديقة مع الربوحي وحديثهما حول الوضع داخل المؤسسات العمومية:

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الاجواد، م س، ص ص:119/114.

[2] أسماء غجاتي ،أنساق الحوارفي ثلاثية عبد القادر علولة،م س، ص: 222.

العساس:أوقف ...أوقف...أحبس كما راك ...قلت لك أوقف وارفد يديك للسماء...غير بالسياسة ...أرفد أرفد..

الربوحي:واش بيك يا لمغبون واش كاين ...واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش...واش بيك ؟

العساس:شوف قلتلك أوقف ...تخطوي خطوة زايدة نرمي عليك الزرواط..

الربوحي:إذا ترمي علي الزرواط من تم ربما ما تمكنيش تمنعني وتجيبها في الزرافة اللي راها وراي المسكينة...

العساس:طلع يديك للسماء قلت لك...وين هي الصفارة تاع الهم...وين هي بنت الكلب.

الربوحي: أتفضل بحذايا أنوريك...قرب قرب يالسي محمد...

العساس:واش في الموزيط اللي على اليمنى سلاح يا...سلاح؟...ياه؟..

الربوحي:اللاّهندي...كرموس النصارى...وزوج حبات دنجال.

العساس:هندي ياه؟...اتمسخر...اتمسخر...درك ما يطولوش ويوصلوا رجال الدرك والشرطة...استنى تشوف...الهندي!!..درك تشوف الباكور اللي غادي تاكله... الدنجال ؟ الركلة والصفعة..."[1].

وهو حوار لا يخلو هو الآخر من حضور السّرد خاصة عندما يتولى العساس سرد تداعيات قضية إطعام حيوانات الحديقة ، ويكشف لزميله الربوحي الحبيب الاختلاسات التي وقعت على مستوى البلدية بخصوص هذه القضية.

وعلى العموم نقول إنّ الحوار في المسرحية من ميزاته الجوهرية البساطة والابتعاد عن التّعقيد ، فقد أجاد علولة في صياغة هذا الحوار الدرامي، وذلك ربما راجع لاختياره مفردات وكلمات دالة موحية ومعبرة عن دقائق أوضاع ونفسيات الشّخصيات الدراميّة التي في الحقيقة هي صورة ناطقة عن الواقع المجتمعي المعيش، وكذا كتابة الحوار بلغة تراوحت بين

[1] عبد القادر علولة ،مسرحية الأجواد ،ص، ص:89/88.

اللّغة الفصحى واللّهجة المحلية وقد يكون السبب في ذلك الرّغبة في تحقيق تواصل على نطاق واسع وقد يكون الدّافع إليها موقف فكري سياسي يرمي إلى الثّورة والتّغيير، وعليه فينبغي مراعاة مستويات التّأثير ، وكذا المرجعية التّراثية التي ارتكز عليها والتي تضفي إلى مثل هذا النّوع من التّخاطب .

6_1 توظيف القوال لسرد أحداث مسرحية الأجواد:

القوال شخصية شعبية تعتمد أساسا على فاعلية القول أي الاستماع، فالقوال " هو الرابطة الأساسية في التواصل بينه وبين جمهوره ،بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين ويدعوهم إلى تخيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سرده[1].

و يعدّ القوال الشخصية المركزية في مسرح علولة ،باعتباره حاملا العديد من المعاني التراثية الشعبية لبلدان المغرب العربي ، خاصة الجزائر والمغرب على حد قوله:" القوال هو حامل التراث الشفهية بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة "[2].

يحضر القوال *في مسرحية الأجواد بوصفه راويا شفويا يسرد الأحداث ويمهد للشخصيات بل إنه الممثل الرئيسي من بداية الأحداث إلى نهايتها ،ويصف جميل الحمداوي الهيئة التي يأتي عليها القوال في مسرح علولة يقول :"يحضر في المسرحية العلولية بعصاه ولباسه المزركش ليروي الأحداث ويتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي

---

1 عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة ،الأقوال ،الأجواد ،اللثام ،موفم النشر في الجزائر 1997،ص:11.

2 حوار أجرته الدكتورة لميس العماري ،مجلة المسرح ،(دت)،ص:23.

*القوال:في مسرح علولة يعتبر بمثابة حامل العرض المسرحي ككل ،في عملية الأداء تتزاوج الطرق مابين التمثيل بالطريقة الأرسطية والقول أو الحكي لكسر الإيهام بالطريقة التي جلبها علولة من التراث لأن التغريب في شكله البدائي متواجد في الحلقة الشعبية .

ينظر :لخضر منصوري،علولة وسؤال البحث عن الذات ،الجزائر نيوز:31_05_2010،WWW.goole.fr

بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار فالقوال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد[1].

إن القوال عند "**عبد القادر علولة**" يقوم على الجمع بين الشعر والنثر في ممارسته للفرجة ،والفرجة لها قواعدها وأسسها الجمالية التي تتميز بإبداع القول لإضافته إلى الموروث الثقافي أو بإعادة صياغته بطرائق جديدة تساير التطورات الاجتماعية.[2]

ينهض القوال في المسرح بوظائف درامية متعددة،يمكن تلخيصها في التالية :" إحياء التراث الشعبي الشفهي القائم على القول المسجوع والحكمة الشعبية، التمهيد للمسرحية، تقديم الشخصيات ،الإخبار عما مضى من حقائق غير مباشرة والتعليق عليها،إصدار أحكام معيارية على الأحداث، تلخيص أحداث المسرحية "[3].

فحضور القوال في مسرحية الأجواد لم تتوقف وظيفته عند حدود الاستهلال للمسرحية ،أو تقديم الشخصيات برسم معالمها وذكر ملامحها الخارجية ونشاطاتها،وإبراز أبعادها الاجتماعية والنفسية و الفيزيولوجية كالتعريف بشخصية الربوحي ، وإنما تعدت وظيفته في المسرحية إلى إبراز وظائف درامية أخرى منها:

- استحضار ماضي الشخصية ، وعرضه على المتلقي لمساعدته على استيعاب حاضر الشخصية وما تواجهه من صراع ، مثلما رأينا ذلك في لوحة عكلي ولمنور.
- استعادة الحوادث الكبرى والمواقف الدرامية لتمتين البناء الهندسي العام للمسرحية
- تقديم الاستطرادات الجميلة المناسبة للتعليق على الحوادث.

---

[1] زهية عوني ،التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة ،مجلة مقاليد ،العدد 7، الجزائر،2004 ، ص:71.

[2] بوشيبة عبد القادر:مسرح علولة ،مصادره وجماليته،رسالة ماجيستير،دائرة النقد والأدب والتمثيل ،جامعة وهران 1993-1994 ،ص:190.

[3] ينظر:إدريس قرقوة،التراث في المسرح الجزائري،دراسة في الأشكال والمضامين ،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ،الجزائر،ط1 ،2009 ، ص:173.

- إلقاء الأشعار والأغاني الشعبية المؤثرة ذات العلاقة المباشرة بالشخصية والحوادث التي تواجهها.
- تمثيل دور الشخصية المسرحية بغرض تكسير الإيهام و تحسيس الملتقي بأن ما يراه ويسمعه ليس حقيقة ولكنه مجرد تمثيل ،وهو الذي حرص عليه المسرح الملحمي البريختي في مواجهة المسرح الأرسطي.[1]

_ استيعاب الواقع وإبرازه بكل تحولاته ومشاكله ،حيث سلط الضوء عليه ، فرفع الستار عن السلبيات الموجودة فيه ،وكشف لنا حقائقا كانت خفية و مجهولة فيه ، بل وأعلن رفضه للاستغلال والظلم المسلطين على الطبقة الدنيا من المجتمع ، وخاصة العمال البسطاء ،الذين دافع عنهم باعتباره رمزا لهم ، كما أنه دعا إلى التغيير انطلاقا من رفع شعار الاتحاد والتضامن وتكريسه في ساحات العمل .

إنّ الملاحظ على تقنية علولة في توظيفه لشخصية القوال قد استخدمها بوتيرتها، الأصلية ، ليؤثر في المتفرج باعتباره صانعا وشاهدا على الأحداث ، إضافة إلى هذا فقد اعتمد على الأغنية الشعبية في تلوين شخصية القوال ورسم طابعها التراثي ،بخاصة وأن أبطالها هم من الناس البسطاء ،يظهر وجودهم في تفاؤلهم الكبير وإنسانيتهم المتأصلة فالمسرحية كما يقول علولة: " تضمّ ثلاثة مواضيع درامية يستقطعها أربع ،ويستقل كل عنصر بذاته من حيث الموضوع ،في حين يرتبط الكل بما يمكن تسميته العناصر الأساسية للمضمون"[2] .

لقد كان للقوال دورا بارزا جدا في عملية التواصل والتلقي لدى الجمهور من خلال التأثير عليهم ،وتفجير قدراتهم التجريدية ، ممّا يدفعهم لتّخلي عن كل ما هو سلبي معهود لدى المسرح الأرسطي، ومن ثمّ تحقيق المبتغى المقصود المتمثل في إيقاظ الحس

---

[1] أحسن تليلاني ، المسرح الجزائري ، ص:228.

[2] عبد الحليم بوشراكي،التراث الشعبي والمسرح في الجزائر، مذكرة ماجيستير،م س،ص:160.

النقدي.أين تتجلّى أسمى صور التّأثير الّتي تُلغي بوجودها عمليّة الإيهام بالواقع،هذه القناة التواصلية التي تفرض على المتلقّي الحضور وتشدّ انتباهه،جسّدها عبد القادر علولة بحنكته وذكائه عبر الرّاوي/القوال الذي يحمل على عاتقه ،أن يكون في بعض لحظات العرض ذلك المغنّي/الممثّل،وفي هذا الصّدد يقول عبد القادر علّولة:"يأتي الفعل المسرحي الجديد "المسرح السردي" الذي أقترحه مستقرءاً كليّا ،من الكلمة والكلام ،ومن سرد ونسق الحكاية ،في الواقع ان أعطي الجمهور فرصة الاستماع إلى موشّح غنائيٍ وإلى سردٍ يندرج ضمن أنماط خاصّة للنّسق المسرحي ،وأدعوه إلى الإبداع وإعادة الإبداع معنا" [1]

6_2 جماليات توظيف القوال في مسرحية الأجواد:

إن الدارس للمسرحية يجد أن القوال الرابطة الرئيسية التي توصل بين لوحات المسرحية وهو الوسيط بين مشاهدها بفضل السرد الذي تمر عبره المسرحية ، والاستطرادات الطويلة التي تقضي على عنصر الحوار ، فقد لجأ علولة إلى القوال في جميع فصول المسرحية فكان الغالب عليها، كما اعتمد في صياغة الأحداث على النثر والشعر الشعبي ،واستطاع من خلال ذلك أن يبلور حركة الشخصيات ونمو الأحداث بتسلسل.

إننا نعتقد أن اعتماد عبد القادر علولة الأسلوب السردي بحضور القوال في البناء العام لمسرحية الأجواد، قد جاء استجابة لاتساع جداريتها وغناها بالمعاني ،ذلك أن المسرحية "لا تستمد قيمتها من موضوعها وحده بل من مستواها الفني كذلك، وما أضافه الكاتب من تجديد على مستوى الشكل والمضمون ،بحيث يمتزجان في بناء فني متكامل[2].

لقد سعى علولة أيضا بتوظيفه القوال كسر الإيهام لدى الجمهور،،فمن خلاله وأثناء عملية السرد ،يقوم بقطع القيادة على المشاهد،ليدخله في صلب الرواية من خلال التدقيق في

---

[1] *عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة،الأقوال ،الأجواد ،اللثام ،موفم للنشر،الجزائر،1997،ص:238.*

[2] مبارك بوعلام ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري ، رسالة ماجيستير، جامعة وهران ،2001،ص:97.

صفات البطل العلولي، فالقوال يزاوج بين تقنية الحكي والتمثيل الحواري مع قوال آخر، إذن هو شخصية محورية بدونها لا تتم عملية سرد الحكاية،إن علولة جرّد القوال من النص القصصي الذي كان يستعمل في الحلقة الشعبية ،وخلصه بذلك من قيود منصة العرض الكلاسيكي، ومن كل المؤثرات الأخرى،لأن القوال شخصية حرة تتحرك ،تشخص وتروي الأحداث على عكس الممثل في القاعة الإيطالية وفي هذا الصدد يقول الكاتب علولة :" نود الاستفادة من تجربة بريخت في مسألة تطويع التراث والأشكال الفنية الشعبية ،كي نجعلها قادرة على تقديم الأحداث بمفهوم اجتماعي معاصر"[1].

لقد منح علولة القوال عبر ثلاثيته (الأقوال _الأجواد – اللثام) مركزا محوريا في بناء مسرحيته،وتشخيصها عن طريق السرد و الحكي، الذي يستنطق الجمهور ويدفعه لأخذ موقف مما يعرض عليه، فيحدث بذلك تقاطعا بين الممثل والقوال فيصيران شخصا واحدا في الحوار وشخصيتين مختلفتين أثناء السرد فالممثل يروي ويمثل الحدث المقدم(الانتقال من شخصية القوال إلى الممثل).

والملاحظ على هذه الوضعية الدرامية أنها مزدوجة الرؤية ،فالفعل المسرحي يتم من الداخل ومن الخارج في نفس الوقت ،إذ أن الممثل يروي الحدث في زمن وفي نفس الوقت يمثل شخصيات عن طريق الحكي والفعل .

إن وجود وضعيات آنية متداخلة يعيشها الممثل، بين القول والتمثيل الإيمائي ،هي في الواقع تداخل بين القوال والممثل لصنع شخصية مسرحية من طراز جديد أطلق عليها الباحث لخضر منصوري اسم "الممثل الراوي"، فحسب رؤيته يمكننا أن نقول أن مسرح علولة

[1] ينظر: مجموعة من الباحثين ،قراءات في المسرح الجزائري، ،منشورات مخبر البحث، أرشفة المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ،سيدي بلعباس ،الجزائر ،ط1 ،2014، ،ص:27.

هو"مسرح داخل مسرح" أي أن الحدث المسرحي يدخلنا عن طريق السرد وعملية التشخيص إلى وضعيات أخرى دون أن نشعر بتغير في الفعل [1].

إن توظيف علولة للتراث الشعبي في مسرحه،جعله في كثير من الأحيان يصادف مشاكل عويصة،و حسب رأي الباحث لخضر منصوري" أن الصعوبة الكبرى التي واجهها علولة هي ازدواجية مسرحين ،الأول أوروبي يعتمد على الحوار وعلى إبراز دلالات ذات منطق معين والثاني شعبي يعتمد على السرد، يحمل في داخله فضاء السمع و الإحساس والتشويق ،ويهدف إلى ابراز دلالات ذات منطق مبسط ملائم وذهنية المشاهد الشعبي ،فالمسرح الذي أراده علولة من خلال القوال هو مسرح كلي يعتمد بالدرجة الأولى على جسم الممثل كفضاء ،حي يسمح بتوظيف المادة السردية للتفكير والمناقشة،و يؤكد علولة في هذا الصدد "نحن لا نود أن نضغط على المتفرج بل نتحاور معه والرأي في الأخير له[2] .

لقد عاب فارس نور الدين على مسرحية الأجواد غلبة الأسلوب السردي وطغيانه على حساب الفعل الحواري، فهو يرى أن "الشخصية السردية في المسرحية لم تتشكل وتتبلور من خلال ما تمارسه من أفعال ومواقف عيانية سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي و الفكري وارتباطاتها الإنسانية بالأخرى ،إنما شكلت على لسان الراوي بصورة وصفية إخبارية حرمت المتلقي من أسباب التعرف عليها وهي في حالة حضور يتجسد من خلال الفعل والحركة[3].

[1] ينظر:مجموعة من الباحثين ،قراءات في المسرح الجزائري، ،منشورات مخبر البحث، أرشفة المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ،سيدي بلعباس ،الجزائر ،ط1 ،2014، ،ص ص:30/27.

[2] ينظر: مجموعة من الباحثين ،قراءات في المسرح الجزائري،م س، ص ص:32/30.

[3] فارس نور الدين :الأجواد بين الدراما والسرد ،الحلقة الأولى ،جريدة المساء ،الجزائر ،ع 874 يوم:1988/07/22.

والملاحظ على رؤية الباحث فارس نور الدين أنها منطلقة من مقاربته للمسرحية بالقواعد الأرسطية المبنية على قداسة التمثيل والتشخيص والفعل ، في حين نجد أن الكاتب علولة في هندسته البناء العام لمسرحية الأجواد تخطى المفاهيم الأرسطية للمسرح ، معتمدا على منظور مسرحي جديد ركز فيه على توظيف أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي ،وهو ما أشار إليه علولة في توضيحه لهذا المنظور بقوله:"لا يتعلق بمسرح يكرس تشخيص الحركة المرئية والخطية ،وما ينجز عن ذلك من إيهام ،بل يتعلق بمسرح سردي يتجسد فيه الفعل المسرحي في الفعل المنطوق،بحيث يتزامن فعل الكلام مع الكلام في حالة فعل ،يهدف تمكين الخطاب المسرحي من تحريك القدرات السماعية والتخيلية للملتقى ،فيبدع هو الآخر عرضه انطلاقا مما يراه ويسمعه ،إنه ليس مسرحيا إذاعيا ، ولكنه مسرح يقدم – إلى جانب التمثيل الجسدي والحركي للحكاية – سنفونية من الألوان الصوتية تبهج النظر وتشف الآذان [1].

إن استلهام علولة لشخصية القوال الشعبية ،لم يكن مجرد زخرفة ، ولا قراءة أركيلوجية للتراث الشعبي ،وإنما توظيف جمالي لتحقيق مبتغى فكري آمن به ،يتجسد في تجديد متلقيه،وتجريب طرق جديدة في الفن الدرامي ،باعتبار ذلك سببا رئيسا لإيصال بعده الأيديولوجي الفكري.

وإذا كانت وظيفة القوال تتغير حسب الضرورة الدراميّة ، وهي وظائف سبق ذكرها فإنّ وظيفة القول أيضا محكومة بأساليب أداء هدفها تحفيز مخيّلة المتلقّي، وذلك من خلال الإيماءات والإيحاء والتّصريح واستعمال نبرات صوتيّة مختلفة تصل إلى الغناء والمصاحبة الموسيقية.

---

[1] علولة عبد القادر، من مسرحيات علولة (الأقوال،الأجواد،اللثام)،ص ص:234/258.

ومن هنا فرض القوال تعاملا جديدا للمتلقّي مع الرّسالة المسرحيّة المراد توجيهها من طرف الكاتب /المخرج سواء على مستوى الخشبة أم على المستوى الذّهني للمتلقّي ،عن طريق تحفيز مخيّلته ما يجعله شديد الانتباه،وفاتحا مخيّلته لكي يتخيّل حديقة حيوانات مثلا،أو مستشفى كما هو الحال في مسرحية الأجواد،أومن خلال السّرد الحكائي،الذي يكون فيه المتلقّي مجبرا على تتبّع كلّ كلمة يلقيها القوّال لكي يصل بعد ذلك إلى الصّورة الشّاملة للشّخصيّة التي هو بصدد سماع حكاياتها كما هو الحال عند عرض شخصيتي "علال الزّبّال" أو شخصية "قدور" الوهميّتين المستقلّتين تماماً عن شخصيات أخرى لها حضور ركحي مثل شخصيتي "الحبيب الربّوحي" أو شخصيّة "جلّول لفهايمي"[1].

ومهما تعددت الوظائف الدرامية لهذا المنظور،فإننا نعتقد أن أهم وظيفة درامية قام بها في مسرحية الأجواد هي أنه منح كاتبها ومخرجها عبد القادر علولة فرصة بناء مسرحيته وفق منظور مسرحي جديد قوامه اللعبة بالسرد والحركة في مواجهة مسرح العلبة الأرسطي القائم على الحركة والإيهام .

7 أشكال الصّراع وعلاقته في البناء التشخيصي "للأجواد":

يختلف شكل الصّراع في المسرح الدرّامي عنه في الأنواع الأدبيّة الأخرى ذات البنية السّرديّة ، وخصوصيّة دور الصّراع في المسرح تكمن في أنّه يولّد الدّيناميكيّة المحرّكة للفعل الدرّامي[2].

[1] بسّدات عبد الصّمد،التوظيف للموسيقى في المسرح ،"مسرح عبد القادر علولة أنموذجا"رسالة دكتوراة،جامعة سيدي بلعباس،2017/2026،ص:234.

[2] ماري إلياس وحنان القصّاب ، المعجم المسرحي ، المعجم المسرحي، ص:288.

فالصّراع تعارض للرّغبات وتصادم بين الشّخصيّات، يتّسم بالفضاضة والخشونة، وهو أمر ضروريّ وحتميّ للمسرحيّة ، قد ينتهي بإحدى النّهايات " تسوية النّزاع بين المتصارعين، انتصار أحد طرفي الصّراع على الآخر، عدم الوصول إلى حل " [1]

تميّزت الشّخصيّات الّتي جسّدت أشكال الصّراع في المسرحيّة بالتّنوع و الثّراء وهي كثيرة العدد ، وبالتّالي فهي مختلفة الخصائص والأبعاد، وذلك لأن جل الصراعات المسرحية عند علولة مرجعيتها تنبع من أيديولوجته والمتمثلة في صراع الطبقات والفلسفة الماركسية التي تهدف في عمومها إلى محاربة كل أشكال الامبريالية والاستغلال والرأسمالية الظالمة ، لتصبح كل شخوصه ناطقة باسم التغيير وحاملة للوائه.

7_1<u>الصراع الخارجي المجتمعي</u>:

يحدث هذا الصراع الخارجي* المجتمعي**[2] بين المواطن ومجتمعه، وعادة ما يكون موجودا في مواطن الفساد وانعدام العدالة والقمع والتسيب، فهذا الصّراع في مسرحية "الأجواد "وظّفه علولة ليكشف لنا العديد من الأزمات التي يعانيها المجتمع من الفقر والقهر،الاستغلال واليرزقراطية،مشكلة الانتهازية والرشوة والمحسوبية سواء في عالم الصحة أو المؤسسات الاقتصادية أو المصالح الإدارية.

---

[1] ينظر، شكري عبد الوهاب ،النّص المسرحي ،دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية ،دار فلور للنشر والتوزيع ،ط2،ص:90.

*الصراع الخارجي: مبني على على تنافس بين شخصيتين (الأسباب عاطفية ،اقتصادية،سياسية إلخ). وهذا النوع من الصراع يشكل القاعدة التي تبنى عليها الحبكة في الكوميديا والدراما والميلودراما،وتتجسد على الخشبة على شكل أفعال،أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلامية،...صراع خارجي مبني على تناقض بين رؤيتين للعالم...او مبني على تضارب المصالح بين الخاص والعام ...

ينظر :ماري إلياس وحنان قصاب حسن،المعجم المسرحي،م س،ص:290.

[2] **الصراع المجتمعي : يحدث الصراع الاجتماعي ما بين العبد ومجموعة وعادة ما يكون موجودا في الأفلام عن الفساد ،والعدالة أو القمع.الأفلام مع الصراع غالبا ما تتضمن مشاهد المجتمعية أو الحبكات الجانبية التي تنطوي على صراع الشخصية.

ينظر :محمد مصطفى كمال،موسوعة المسرح العربي،مذكرة ماجستير،دارالمنهل اللبناني،ط1، 2013،ص ص:36/35.

فشخصية علال تصارع من أجل الكرامة والعيش الكريم، ويؤسس لهذا الصراع متناقضات الواقع العفن، فالعامل البسيط يصارع من اجل عيش كريم وسط معاناة خنقت أنفاسه تمثلت في نذرة المواد الغذائية وضعف القدرة الشرائية مقابل جشع وطمع وغش واحتكار الطبقة البرجوازية فالطبقة الكادحة المتخلقة تعاني احترامالأخلاقها " كعلال الزبال"، إنّها القوة الكامنة النقية والإرادة الخفية التي استطاعت أن تقف بنقذها اللاذع لصور الفساد وفضحها،إنها فتيل الثورة الذي ينتظر علولة اشتعاله، لتبلغ به مأساته درجة الأنين في صمت:

القوال : **حافظواعلىالفقيرمايصيب مايحط علىالمايدة**

شوفوا للقليـــل شوفو راها مفتونـــة .

هذا السلعة غالية ولو بدعـــة جديـدة.

السلعة الزينـــة غبرتوها علاش مخزونة.

شوفوا للقليـــل أشواقـــه راها مفتونـــة.

هذا السلعة مخدوعة تبان خشينة مزوقة.

عـــــلال الزبـــال ناشـــط في المكنـــاس.

الصباعيات على الحزام والخظوة خفيفة.

زايد يضحك والناس راهبة منه خايفـــة.

اللي يسد نيفه ويقول فيه ريحة الجيفة [1].

والصّراع نفسه تواجهه شخصيّة الحبيب الربّوحي،إنّها تقف مصارعة الأطماع الشّخصية ومواجهة المصالح الفردية التي تدوس على المصالح العامة بشتى مظاهرها الانتهازية والوصولية ، فالحبيب يصارع مظاهر التسيب والإهمال والاختلاس داخل الحديقة ممّا عرض حيواناتها لخطر الموت، وفي ذلك إشارة من علولة إلى غياب الضمير المهني

[1] عبد القادر علولة،مسرحية الاجواد،ص:

للمسؤولين وعدم الشعور بالمسؤولية،إذ نجدهم يستغلون وسائل العمل في مصالحهم الخاصة،فالمسؤول في المسرحية إمّا انتهازي أو مختلس أو عديم الوطنية ، ليلقى المنصور وقدور المصير نفسه ، حيث تصارع الشخصيتان أوجاع القهر والحرمان الذي فرض عليهما بشتى صنوف الاستغلال والظلم.

القوال:

الربوحي الحبيب الحداد تحمل القضية قال ليهم من أجلكم في خدمتكم ولو بقطيع الرأس نتجند ونلتزم بالمهمة...زار الحديقة وحقق شاف بعينه الحيوان تتوجع صايمة.اسمع الزوار يتأسفوا على حالة الحديقة.نهى على وجود قاعدين يضحكوا ويرموا للقرد الحجرة.

قصد المكاتب وتكلم مع بعض من الإداريين في البلدية:

الأول: قال له الله غالب ما عندي ما ندير للهوايش وما فيدي طاقة...

الثاني: قال له حتى تبدلوا مكتب النقابة ذاك الوقت عاد نتكلموا على المصلحة العامة.

الثالث: قال له حصلنا في العباد و مناكرها بغيت أنت تزيد لنا هوايش الحديقة و بعرها.

الرابع: قال له قاع إذا كتب ربي وصبنا لهم الماكلة راه اليوم الجفاف ما عدنا منين نجيبوا لهم الماء.

الخامس: قال له إذا تساعفني يا السي الحبيب...غير خطيك من هذا القضية أنت راجل زين ونية هذا الشيء صعيب عليك كأنك رافد قنبلة.القضية تمس أولاد لبلاد وداخلة في السياسة .

السادس: قال له عندك الحق والموقف هذا يشرف...أنا وراك واجد نمد يد المساعدة.

الثامن : قال له الهوايش راهم على الأقل عاطيينهم السكنة شوف لحالتي أنا اللي ممرد عايش كالقردة في سقيفة ساكنين فيها أنا والمراة والدراري ستة .حتى تعفسنا كلنا باش

تقطع لبيت الماء.

التاسع: قال له ربي موصي على الحيوان فهم مخلوقات الله.[1]

الحبيب الربوحي:اسمحولي ...غلطت ...شوف للهوايش مساكين كيف متبعين الحديث وحابين يتكلموا...يعطوا رايهم ...شوف كيف يطالبوا حتى هما على الديمقراطية....[2].

يتبين للقارئ من خلال هدا الخطاب الدرامي حجم الصّراع الذي يعانيه المواطن الجزائري البسيط في شتى المجالات من حياته اليومية، جرّاء السياسة العامة المنتهجة في البلاد،فالشخصيات المسرحية للأجواد في معظمها تبرز في حالة احتراق دائم مادامت التناقضات الاجتماعية والفكرية مستمرة ، نلمس هذا في اللوحات الفنية المكثفة التي تعبر عن الاكتواء الدّاخلي للشّخصيات،وبخاصّة من سياسة البيروقراطية التي أرهقت كاهل المجتمع الجزائري والتي أراد علولة تسليط الضوء عليها من خلال إنتاجه الفني الدرامي كله ،كون هذه الظاهرة أصبحت مستفحلة في المجتمع الجزائري بقوة." فكثير من المسؤولين يعتمدون على التواطؤ في تطبيق القرارات والتعليمات .مما ساعد على تردي هذه الأوضاع والسلوك أن هناك انفصالا بين القمة والقاعدة وكم من مرة حاول بعض المواطنين تبليغ شكواهم كتابيا إلى السلطات العليا ولا سيما الرئاسة فلم يفلحوا بسبب البيروقراطية".[3]

7_2 <u>الصراع الوجداني</u>:

ويظهر هذا الصراع الوجداني*لدى شخصية لفهايمي التي تعلم بما يدور في الإدارة الجزائرية من تعسف وظلم وبيروقراطية ،ممّا يجعله يدخل في صراع رهيب إلى حدّ الجنون بين ما يؤمن به من قيم ومبادئ أخلاقية وإنسانية وما يراه و يعايشه من أوضاع اجتماعية

---

[1] عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد، ص ص:84/83.

[2] عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد، ص:95

[3] حفناوي بعلي ، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، م س، ص:114.

* الصراع الوجداني: يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة،و يعبّر عنه على مستوى المونولوغ أو بالصّمت.ينظر:ماري الياس وحنان قصاب حسن،المعجم المسرحي،م س ،ص:290.

جدّ مزرية .

القوال:...جلول لفهايمي يعرف شحال راه يساوي مفتاح السكنى شحال تسوى قسمة الارض للبناء وبشحال راهم يتبادلوا دراهم فرنسا،جلول مايعرفش يشطح العلاوي ولكن حقق وشاف كيف تنشق البحور وكيف تتحول الجبال لما تنهز الأكتاف...[1]

جلول لفهايمي المخلوق كان خدام مهني في مصلحة تجميد الموتى ،غير هو الجثث و الغسال ،حتى هدف مشكل...كان مهني خدام في السكات وبرد الحال حتى طاح عليه مشكل[2].

ومن خلال هذا القطع يتبين بداية الصّراع مع لفهايمي وهو البؤرة الأهم في المسرحية التي تتصاعد معها أحداث المسرحية وتصل ذروتها نظرا لما كابده من معاناة و قساوة لا لشيء إلاّ لأنّه متشبع بالوازع الأخلاقي والضّمير المهني أمام أولئك المحيطين به عديمي الوطنية المتخلين عن المسؤولياتهم.

القوال:**جلول لفهايمي كريم ويامن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وإخلاص متمني بلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلابية...**[3] .

إنّه صراع ضد الإهمال والتسيب في المؤسسات العمومية،واستغلال وسائلها لقضاء المصالح الخاصة من سيارة إلى أجهزة هاتف، وغياب للعدالة الاجتماعية ، وسرقة ونهب إلى حد إفلاس المؤسسات وتعطيلها:

---

[1] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س ، ص:131.

[2] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، م س ، ص:133.

[3] عبد القادر علولة،مسرحية الاجواد،م س، ص:128

جلول لفهايمي:أجري على عقايبك أجري...شفت وين يوصلوا العدلالة الاجتماعية والطب المجاني...ياه أجري اجري...صعيب جلول يالطيف ما يطلق حد لا إداري لا طبيب ولا عامل ...هاراك اصبحت تجري ماصايب لوين...الناس تسرق فالدواء اللحم كيساحن قرع ملاحف خضرة سكر قهوة كل مايطيح على اليد وانت جايبها وراهم تنهي وادابز فالناس...,هاراك اصبحت تجري...هااجري ماه...سوطوني...سوطوني...[1]

إنّه الصّراع الداخلي الخانق الذى اكتوى به لفهايمي ، وصرخة صاخبة هيّجت أعصابه وأحرقتها،بل إنّها صورة الإنسان الوطني الذي بيده غيرة نحو المصالح العليا للوطن ويشعر بالغيظ في قلبه عندما يرى المؤسسات الوطنية تسقط الواحدة تلو الأخرى،هذا الإنسان الوطني في هذا الزمن قد يكون الضّحية، وفعلا قد صوّرت مسرحية "الأجواد" جلول لفاهيمي ضحيّة نبله وأخلاقه وإخلاصه لعمله.حيث كانت نهايته الإصابة بالجنون.

[1] عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد، ص:133.

إنّ منطلق علولة الدرامي دائما مرتبطا بقضايا المجتمع المزرية،إذ أنّ شخوصه تتحرك بالنمط الذي أراده بريخت والذي قال فيه جورج لوكاتش:"إنّ شخصيات بريخت كانت في يوم ما أبواقا لوجهات النظر السياسية وأصبحت الآن متعددة الأبعاد فهي كائنات بشرية حية تصارع الضمير والعالم المحيط بها"[1].

وهذا ما جسّدته شخصيات علولة كامتداد إنساني لشخصيات بريخت، فقد كان يؤمن من خلالها بفكرة التغيير الشامل الذي ينبغي أن تصنعه إرادتها الحية، وجدير بالذكر في هذا المقام أن علولة يعتمد نوعا خاصا من الصراع يربطه بالأساس بالملتقي بشكل مباشر، فالشخصية المسرحية لا تعيش صراعا في ذاتها ،بل تراءى معالمه بحكم اصطدامه،بجمهور المتلقين ، فمأساة جلول لا يحملها بمفرده لتنتج فيه صراعا نفسيا كذلك الذي نشهده في المسرح الأرسطي، وإنما يحدد مفهومه التفاعل الحاصل بين أقطاب ثلاث ،أولها معالم الصراع الذي تحمل الشخصية وثانيها قابلية الجمهور للتعاطي مع مادة العرض وثالثها البيئة الاجتماعية بأبعادها المختلفة ،لتتفاعل في مجملها كامتداد صريح وواضح لفضاء الشعبي الذي يمثلها بجلاء[2].

[1] جورج لوكاتش،معنى الواقعية المعاصرة ،تر:أمين العيوطي،دار المعارف .دت.القاهرة.ص:116.
[2] عبد الحليم بوشراكي،التراث الشعبي والمسرح في الجزائر،م س،ص:168.

الفصل الرّابع

الفصـل الرّابـــع

جماليات العرض الدرامي في "مسرحيّة الأجواد"

لعبــد القــادر علولــة

تمهيد.

- **بنيةالأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي.**
- **الأداء التمثيلي عند علولة.**
- **جماليات الأنساق السمعية والبصرية في العرض المسرحي للأجواد.**
- **جماليات الأنساق البصرية في العرض المسرحي " للأجواد".**
- **جماليات الموسيقى والمؤثرات الصوتية في العرض المسرحي " للأجواد".**
- **تمظهر فنيات المسرح الملحمي في مسرحية "الأجواد".**
- **المعالجة الدرامية لمسرحية الأجواد.**
- **الأفكار الدرامية في مسرحية الأجواد.**
  - **المشهد الأول:إهتمام المسوؤلين بالمصلحة العامة على حساب المصلحة الخاصة.**
  - **المشهد الثاني:التضحية في سبيل الوطن والوفاء للصديق.**
  - **المشهد الثالث: بين العقل والجنون.**

دراسة العرض لمسرحية الأجواد

تمهيد:

إن الدارس والمتتبع للفنون الأدبية يجد أن الفن المسرحي هو الفن الوحيد المتكامل من كل الجوانب أي النص والعرض ، فهو جنس إبداعي يجمع بين الأدبية والفنية والعلمية والتقنية ،وهذا ما يبرر مستوياته التواصلية وتنوع مصادرها بين ما هو ثابت وما هو متحرك ،وهذا التعدد في مصادر آليات الإبلاغ والتعبير هو ما يجعله بحق أب الفنون جميعا ،ثم إن هذه السمة هي التي تجعل فن المسرح متميزا عن باقي الأجناس الأدبية والفنية الأخرى .

فلا يمكن الحديث عن فن اسمه المسرح إلا بوجود سمة الدرامية ،أو ما يطلق عليه باتريس بافيس مصطلح " التمسرح ".[1] وهي خاصية تتحقق بفضل الخصائص الداخلية للعمل المسرحي ،وكل العلامات التي تختزنها المكونات الفنية والتقنية فوق الركح،ولهذا يبقى المسرح أكثر الأجناس الأدبية الفنية قدرة على تحقيق ثنائية المتعة والمنفعة من خلال خطاب إبداعي حي يقدم مباشرة أمام الجمهور بآليات متنوعة تخاطب الإنسان في كليته، عن طريق مكونات فنية وتقنية تساهم في توفير عنصر الفرجة.فالعرض المسرحي هو وحده الذي يسمح لنا بالحديث عن الفرجة ،لذلك فهو يقتضي مكونات تتلاحم فيما بينها لتحقيق هذه الصفة.[2]

إن عبارة "المسرح أبو الفنون" تجد تطبيقها الملموس وتجسيدها الفعلي فوق خشبة المسرح أو الركح ،إذ أن ألكتابة الركحية المكونة للعرض المسرحي ،تتضافر في بلورتها كتابات فنية متعددة : كتابة بالصوت كتابة باللون ،كتابة بالإيقاع والنغم كتابة لفظية درامية ...الخ على أن الانسجام بين هاته الكتابات الفرعية ضروري ومطلوب .ذلك أن التنافر فيما

---

[1] Dictionnaire du,éd,Donod,coll,letters sup,Paris 1996,P358

[2] مصطفى رمضان ،نقد النقد المسرحي المغربي ،منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة ،ط1، 2014،ص ص: 66/65

بينها يعد إخلالا في بناء الفني ،لذا يتعين الانسجام – مثلا– بين النبرة الصوتية للمثل مع حركته الجسدية،ومع طبيعة المواد السينوغرافية ،ومع اللغة اللفظية الدرامية والموقف الدرامي[1].

إن العرض المسرحي هو الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات [2] إذ يتراءى في كليته للمتلقي وكأنه صورة مرئية ،تحتوي صورة الممثلين وحركاتهم وصورة سينوغرافيا المكان وكذلك أشكال وألوان الملابس والملحقات (أكسيسوارات)[3].

فالعلامات الملفوظية و ماجاورها من العلامات السمعية والعلامات البصرية الساكنة والمتحركة تشكل جميعا محفلا سيميائيا يغري بدراسة الخطاب المسرحي وعلاماته السيميائية.

1_ بنية الأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي:

يتأسس فعل التواصل الحي بين الممثل والمتلقي ،على وفق اشتغال طاقة الممثل الأدائية المكونة من قدراته الجسدية والصوتية وكينونته الذاتية المتمثلة بقنوات التعبير الحسية.إن تلك القدرات تتميز ببث العلامات المركبة في قناة مشتركة ،تعمل كمرسل فاعل لتحقيق غاية العرض التواصلية في إيصال الرسالة الفكرية والجمالية.

وقد انطوى أداء الممثل في تشكيل قدراته الإرسالية على نمطين أدائيين مهمين ،أحدهما أكد على الحرفة الخارجية للممثل والعناية بتطويرها ،والمرتبطة بالرعاية للنواحي الإلقائية

---

[1] ماري إلياس وحنان القصّاب ،المعجم المسرحي ،ط2،مكتبة لبنان ،ناشرون لبنان ،2006،ص:126.

[2] فلتروسكي نقلا عن بليصق عبد النور،مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة ،مذكرة ماجستير،جامعة مسيلة ،2014 ،ص:64.

[3] بغداد أحمد بلية :سيميائات الصورة – مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون– منشورات دار الأديب ،2008،وهران ،الجزائر،ص:60 .

والحركات والإيماءات التي تمثلها المدرسة التقديمية في التمثيل ،وآخر اهتم بالحرفة الداخلية ،من أفكار وإحساسات وانفعالات ،وتمثلها الرسالة التشخيصية الإيهامية في التمثيل[1]

ويمكن أن تتأسس مستويات الأداء التمثيلي ،وفق جملة من البنيات المؤسسة لآليات عمل الممثل على خشبة المسرح تعبيريا وفنيا وجماليا،بغية خلق مهمة إعادة صياغة الوجود وماهيته وتفعيله برؤى و طروحات مؤطرة بشكل فني مؤثر ومعبر لإيصال الرسالة الفكرية والجمالية إلى مشاهدي العرض ،بالتالي بات تجاور الإحساس بالمحيط الواقعي الخارجي للممثل مع إحساسه الذاتي غي بنية مفردات أدائه التمثيلي و تمفصلاته وتقاربه مهما وضروريا ،لكن تكتمل الصورة الفنية تنجز مهمة المسرح ووظيفته.[2]

من أهم بنيات عمل الممثل هو الإحساس والإيمان والصدق وتهيئة الوسائل الإجرائية والأدائية من جسد وصوت ،من خلال التمارين العقلية والحسية والذاكرة والانتباه والتخيل والإحساس،وعقلنته وصولا إلى بنية جدلية قادرة على تفسير الدور من قبل الممثل وتجسيد الشخصية بالشكل الفني المؤثر بتوازن سلوكي جسدي ونفسي يضيفان زخما وقوة إلى التعبير الأدائي والجمالي منطلقا من إتيان أفعاله العقلية والنفسية بشكل مستقر ومتوازن[3].

إن الممثل في العرض المسرحي، يتسق مع منظومة من الشفرات أو العلامات،منها ما يتعلق به ذاتيا ومنها ما يتعلق ببقية عناصر العرض المسرحي التي تؤدي في النهاية إلى إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي ،حيث يجسد الممثل دوره المسرحي وفقا لمنطلقاته الأدائية التي يتعامل بها في فهم الشخصية المسرحية .فقد يسلك الممثل طريقة (التقمص)أو (الإبعاد)أو المبالغة في الأداء الطبيعي اعتقادا منه لتحقيق تواصلية أكثر مصداقية في الأداء التمثيلي.

---

[1] ينظر : موريس فيشمان،تدريب الممثل ،ترجمة نورالدين مصطفى ،القاهرة ،الدار المصرية للتأليف،دت.ص:9.

[2] علي عبد الحسين الحمداني ،عبود حسن المهنا ،التواصلية في أداء الممثل المسرحي ،دار الرضوان للنشر والتوزيع ،عمان،ط1 ،2014 ،ص:95.

[3] ينظر: أوجستوبوال،العاب الممثيل وغير الممثل ،ترجمة الحسين علي يحي ،القاهرة :مطابع المجلس الأعلى للآثار 1997،ص:60.

2_ الأداء التمثيلي عند علولة:

التمثيل في المسرح هو تصوير للواقع مما كان دقيقا يخضع بشكل أو بآخر لنوع من الأسلبة أو الشرطية ،والممثل هو الإنسان الذي يتقمص دور شخصيته أمام جمهور ما وذلك عن قصد من أجل تقديم رؤية مشهدية لحدث ما[1]، فالممثل هو الذي يقوم بمحاكاة وتقليد الشخصية في دورها وسلوكها من حيث الصوت وطريقة النطق وحركة الجسم وكل خصائصها بدقة تامة .

إذن فالأداء التمثيلي هو استنساخ للواقع أو هو خلق حياة جديدة في فترة معينة لأجل غرض أو موضوع ما أو هدف معين للمشاهد،ومهمة الممثلين هو تجسيد النص المسرحي بما فيه من أحداث وشخصيات وأفعال وحوارات بشكل مرئي على خشبة المسرح أمام المتفرجين .

وتعد تجربة عبد القادر علولة في الأداء التمثيلي من التجارب الرائدة في المسرح الجزائري،وذلك من خلال امتيازها بخصوصية فنية فريدة من نوعها ،انطلاقا من هدفها ومسارها السياسي التواصلي مع المتلقي أو الجمهور،المتبني لقواعد المسرح السياسي البريختي،الذي يتماشى ومواقف علولة الفكرية ومنطلقاته الأيديولوجية ،فهو متفق مع بريخت في الاهتمام بالجمهور والتأكيد على توعيته،وعدم الاكتفاء بإثارة عاطفتي الخوف والشفقة فيه وفق النمط الأرسطي،بل لابد من خلق ذلك التفاعل اليومي مع الجمهور من مختلف المستويات :السياسية ،والاجتماعية ،والفكرية ،والفنية فمعارضة بريخت ومن بعده علولة لأرسطو"تعتمد على الفكر الماركسي ،[.....] الذي يتبنى الديالكتيك الذي يعكس لنا تناقضات الحياة ويكشفها أمامنا دون رتوش أو تزويق"[2]

---

[1] حنان القصاب ،ماري إلياس ،المعجم المسرحي،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1، 1997،بيروت،ص:398.

[2] أنطونيو قرامشي، قضايا المادية التاريخية ،ترجمة :فواز الطرابلسي،دار الطليعة ،بيروت، د ط ،1971،ص:127.

لقد تأثر "**عبد القادر علولة**" بثقافة التجارب العالمية ،و يظهر ذلك جليا من خلال تبنيه للنهج السياسي البريختي، فقد كان الأداء التمثيلي في مسرحه داعيا إلى التعبير عن تطلعات الجماهير الساعية دائما إلى التحرر من قيود الاستعمار والاستغلال والاستلاب وقد ظهر ذلك في أعماله (حوت ياكل حوت،الخبزة ،الأقوال ،اللثام ،الأجواد) .

كما يظهر هذا التأثر أيضا في نهجه لأسلوب طريقة عمل غروتوفسكي الذي لا يحتاج إلا لممثل واحد ومشهد واحد ليكتمل المسرح عنده،وهذا ما نلحظه في إخراجه لمسرحية "يوميات مجنون" لغوغول والتي عرضها على خشبة المسرح الوطني بممثل واحد ،وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على كفاءة أداء الممثل الواحد.[1]

إنّ عامل السرد وتقنية الممثل في التحريك على خشبة المسرح من المرتكزات الأساسية في الأداء التمثيلي لأعمال علولة ،الذي يقول في هذا الشأن:" لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص،ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤداة ، وأن يتنازل عن شخصية لصالحها، بل عليه أن يبني طوال مدة تأديته ،وأنه ممثل ويبقى كذلك،فيقوم بأداء فني، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور"[2].

وما يفهم من هذا القول أن "**عبد القادر علولة**" يدعو إلى أسلوبه الجديد الذي يفرض على الممثل (القوال) أن يجسد كل ما يحكيه أو يعينه على ذلك شخصية (المداح) أو أن يوظف شخصية (الراوي) التي تغرب الأحداث المألوفة لقد أراد من كل هذا خلق المبدع الرابع وهو الجمهور، متأثرا في ذلك بمنهج المسرح الملحمي الذي يجعل فيه بريخت المتفرج حائرا مما يعرض أمامه بغرض إيقاظ قدرته على التغيير والتصرف على نحو إيجابي فيما يكون مطروحا عليه من رموز العرض المسرحي.

---

[1] ينظر: بوزيد محمد،تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد ،جامعة وهران،2014،ص:157

[2] عبدالقادرعلولة ،مسرحيات ،الأقوال ،الأجواد،اللثام ،حوار مع الباحث جليد أمحمد،موفم للنشر،الجزائر،1997،ص:241

يقول "**علولة**" في هذا الصدد:" خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي ،فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان مقترحا على المتفرج (أي تنمية الحوار معه)كما يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص...."[1].

إن الدارس للأداء التمثيلي لعروض عبد القادر علولة يلحظ أنه كان مبدعا مسرحيا و متسايرا جنبا إلى جنب ومتجاوبا مع التطورات العالمية ، ومطلعا على التقنيات الإخراجية الحديثة،فقد جمع أداء الممثل عنده بين تقنيات عديدة وهذا بشهادة سعد أردش:"يطرح علولة منهجه الفكري والفني :" أنه مفكر سياسي يعتنق فكرة المسرح الملتزم بقضايا الجماهير ،وهو يأخذ عن "ستانسلافيسكي " اهتمامه بالتحليل النفسي الاجتماعي ،وعن بريخت ملحميته ،و تعليميته وتلخيصه " [2]

ومن هنا نلحظ أن التمثيل في مسرح علولة ليس نفسه في المسرح الأرسطي ،فقد استعان علولة كثيرا بتقنيات المنهج النفسي "لستانسلافيسكي" في إدارة الممثل معتبرا أنها القاعدة الأساسية في تكوينهم كما يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقمص أدواره ،لدرجة سقوطه في الإيهام ،وامتزجت هذه الرؤى بأراء بريخت ،من خلال مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجين (تقمص وتغريب) من خلال توظيف شخصية القوال التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها ،وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة والانفعال والعاطفة.[3]

---

[1] أحمد بيوض،المسرح الجزائري 1926_1989، منشورات التبيين الجاحظية ،1998 ، ص:169 .

[2] ينظر: بوزيد محمد،تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد ،ص:158،نقلا عن سعد أردش ،المخرج في المسرح المعاصر، ص:296.

[3] لخضر منصوري ،تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري ،جامعة وهران،ط1، 2014 ،ص ص:106/105.

إنّ ما نخلص إليه من خلال دراستنا السابقة للأداء التمثيلي في مسرح عبد القادر علولة أنه يقوم على التجسيد الحقيقي للحدث أو الموضوع المعالج ،لكن الغالب على تقنياته صفة الارتجالية أين يختلط فيها الكلام السردي بالحوار مع المتفرجين أحيانا،وقد يتوقف السرد عدة مرات،لطلب المعونة من المتلقين اختياريا،مما يستدعي على الممثل أن تكون له جرأة قوية وقدرة نفسية عالية تمكنه من الرد السريع الغير متوقع من مفاجآت المتفرجين،إضافة إلى استعداداته الجسدية الموظفة بطريقة تلقائية كبيرة وهو يقوم بالدوران وسط الحلقة[1].

إنّ تقمص الشخصية مهما كان نوعها يلزم الممثل أن يكون فنانا مرتكزا على تكوين في الأداء ودراسة معمقة وغير متخصصة بأسلوب أو منهج واحد ،تمنح جسده مجموعة التقنيات الشاملة لجميع الشخصيات سواء كانت ملحمية أو متماشية مع منهج الواقعية النفسية أو الآلية الحيوية وغيرها من النظريات الحديثة.

وهذا ما صرح به عبد القادر علولة عندما سئل عن أهم عنصر في تجربته المسرحية قائلا:"في الحقيقة إن كل مكونات العرض مهمة في رأيي ،ولكن هناك عناصر مازلت قيد الدراسة مثل :...التعبير الجسدي..." وذلك لأنه يمثل العنصرالفعال لتحقيق غاية العرض المسرحي التواصلي في إيصال الرسالة الفكرية والجمالية ،وعليه فإن خلق الإبداع على الأداء التمثيلي في عصر الحداثة وما بعدها يفرض عليه مجموعة من التدريبات الشاقة لكي يستطيع الممثل الفهم الكلي والجسدي للعمل الذي يؤديه فوق خشبة المسرح " [2].

[1] . ينظر :نور الدين عمرون ،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،ص:52.
[2] ينظر: بوزيد محمد،تعليمية فن التمثيل في المسرح الجزائري على ضوء منهج مايرهولد ،ص:159.

3_ جماليات الأنساق البصرية والسمعية في العرض المسرحي للأجواد:

3_1 جماليات الأنساق البصرية في العرض المسرحي للأجواد:

- **نسق الديكور ودلالته في مسرحية الأجواد:**

الديكور تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية[1].فهو فن المناظر الذي يعكس اللون والصورة في العمل المسرحي ،والديكور يقدم صورة تعكس المغزى من المسرحية والفكرة التي تقدمها فيمكن للمشاهد فهم النص الأدبي من خلال الديكور المقدم له [2].

يؤدي الديكور وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة فقد يفيد في إبراز معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وإظهار سماته الجغرافية: بحر،جبل ،غابة...والاجتماعية: مدينة،ساحة شعبية ، سوق،...والطبقية: كوخ، قصر،...وقد يفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي:العصرالإغريقي،العصرالروماني...والفصل:صيف شتاء...والجو: مطر،ثلج،شمس ... وقد يوظف أحيانا لإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها [3]، فالديكور يسهم في بلورة وتحديد مفاهيم المسرحية أثناء العرض،وذلك على المستويين الدرامي والجمالي فهو " لا يهدف إلى خلق الحياة الفعلية بل يهدف إلى الإيهام بالحياة الفعلية[4].

لقد كان المشهد المسرحي قبل القرن التاسع عشر بسيطا لا يتجاوز في الغالب لوحة بانورامية،وبعض الإضافات التي توحي بمكان وزمان الحدث الدرامي ومع المذهب الواقعي تحول الديكور إلى بيئة واقعية مليئة بالتفاصيل الدقيقة الموجودة في الأماكن الفعلية من أثاث

---

[1] ماري الياس،حنان قصاب حسن،المعجم المسرحي ،ص:214.

[2] ينظر:أحمد إبراهيم ،الدراما والفرجة المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية ،ط2، 2006، ص:71.

[3] محمد مصطفى كمال،موسوعة المسرح العربي،ص:117.

[4] سهيلة عزوز: السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، دار شريفة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1، 1999،ص73.

وستائر،...لقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ،ليصبح بنية تحتية دينامية ، ينهض عليها العرض بأكمله...ويصبح يتسم بالفاعلية والوظيفة والغائية ،بمعنى أنه غدا أداة لا صورة تزينية ،يتجاوب مع أنسقة العرض الأخرى،ويتكامل لأداء دلالة مسرحية [1].

وتجدر الإشارة كذلك إلى أنه يندرج في نسق الديكور كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وإعلانات ...وهي تلعب فيه أدوار سيميائة كثيرة ،إذ تقدم للمتفرج معلومات ثمينة ،يمكن أن تكمل النص المنطوق،وقد تلعب أحينا وظيفة تزينيه فتساهم في الجمالية التشكيلية للخشبة [2].

يتوقف تصميم وتنفيذ الديكور للمشهد المسرحي "على المذهب الفني والأسلوب الذي يتبعه المخرج في إخراج المسرحية ،استجابة للنص وفلسفته وحين نشير إلى الديكور والمشهد المسرحي ،نقصد العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي الطبيعية مهما كان أسلوب مصمم المشهد [3] .

احتل الديكور في المشاهد الثلاثة لمسرحية الأجواد مكانته الخاصة به،إذ يعتبر من بدايتها إلى نهايتها ديكورا موحدا،فلقد ساعد على فهم الحدث المسرحي،من خلال خلق الجو المناسب لروح العناصر البارزة في المسرحية والتي رمزت لصفتي الحرمان والمعاناة التي ألمت بشخصيات الأجواد الذين راحت أصواتهم تملأ المكان وانفعالاتهم تحوم خلف القضبان .

إن المتتبع لعرض المسرحية يلاحظ أن الديكور ثابت لا يتغير في مشاهدها الثلاث، فقد اكتفى علولة في تصميمه على البساطة والبعد عن التعقيد والكثافة وعدم المبالغة فيه على حد قوله:" بالنسبة للديكور لم يعدهناك داع لتزويق الأماكن، وطالما أننا نبحث خاصة على خلقها

---

[1] محمد التهامي العماري،مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،د.ط،دار الأمان،المغرب،2006،ص:96.

[2] المرجع نفسه،ص:97.

[3] أحمد إبراهيم ،الدراما والفرجة المسرحية ،ص:69.

في الذاكرة المبدعة للمشاهد.وليس على الخشبة بحيث تصبح الوظيفة الحية والتطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة ودون اجتذاب أو سجن اهتمام وإبداعية المشاهد بطريقة تنومية[1] ".

فالملاحظ على ديكور المسرحية الاقتصاد في الوسائل إذ يتشكل من أعمدة من حديد على جانبي الخشبة وهي إشارة موحية للحرمان والمعاناة،وفي الوسط يتموقع الشكل المجسد لكلمة (الأجواد) مكتوب بالخط العربي وفوق هذا الشكل شكل آخر ألا و هو شكل الشمس كرمز إيحائي آخر،يدل على الأمل والتفاؤل والحلم بغد أفضل، فالشمس هي رمز للحياة المضيئة وارتقاب مستقبل مشرق منير ،فهي عبارة عن حافز دلالي ناطق عن واقع مزدر معاش يتخبط فيه المواطن الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال والعمل الجاد على تغييره.

لقد نجح **علولة** في جعل الجمهور يدرك أن ما يشاهده حقيقة ولو لفترة قصيرة،من خلال العرض المسرحي الذي جاء حافلا بالدلالات الحركية الإيمائية والصوتية،فالمشاهد يرى حركة ممثل يقوم بدور القرد يتسلق فوق أعمدة الحديد التي فوق الخشبة ،وحركة أخرى لممثلة وهي تؤدي دور البطة وذلك برفع يديها إلى الأسفل والأعلى ،وهناك أصوات لممثلين دالة على أصوات القطط والكلاب الذين يتبعون الربوحي الحبيب الذي يخاطبهم قائلا:"**اسكتوا انتم علي حتى نكمل قلنا... الأسبقية للمسجونين.. أنتم ما كلتكم برى** "[2].

لقد جعل "**علولة**" من الممثل العنصر الهام في العمل المسرحي رغم الملامح الرمزية الواقعية الإيحائية للديكور،وذلك من خلال حركة الممثلين وإيماءاتهم المختلفة والتي على بساطتها فقد أوحت بعالم سحيق من العذاب والحرمان والظلم والاستغلال شكلت به لوحة درامية فنية بالغة التأثير.

---

[1] عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة (الأقوال–الأجواد–اللثام)،ص:240.

[2] عبد القادر علولة ،الأجواد، ص:*101*

وهذا ما دعت إليه بعض التيارات الدرامية كالمسرح الفقير إلى الاستغناء عن الديكور وتعويضه بجسد الممثل وصوته، إضافة إلى أن عملية تغيير الديكور تتم أمام أعين المشاهدين ،وهذا دلالة واضحة على تبني علولة لمنهج بريخت الذي دعا إلى كسر الجدار الرابع وتغيير الديكور أمام المشاهدين حتى يحدث ما يسميه بريخت كسر الإيهام "حيث يبقى المشاهد باستمرار خارج دائرة الإيهام بأن ما يجري هو واقع فني وبعيدا عن المشاركة الانفعالية ،وبعيدا عن التوحد"[1].

وعليه يمكن القول أن مسرح علولة يرتكز على الأداء التمثيلي أكثر من العناصر الأخرى المكونة للعرض المسرحي كالديكور وغيرها.

- **<u>سينوغرافية الإضاءة ودلالاتها في مسرحية الأجواد:</u>**

تستخدم الإضاءة بشكل أساسي لتشكيل البعد السينوغرافي للمكان ،فهي تحدد العلاقة بين الخشبية والصالة ،كما تلعب دورا هاما في تحديد زمان الحدث وإيقاعه وتحديد مفاصله الأساسية ،كذلك تسهم في خلق الإحساس بجو معين، وبالطابع الجمالي،وإبراز الأداء و تعابير وجه الممثل والحركة على الخشبة ،مع توجيه عملية التلقي"[2]

فالإضاءة ليست مكونا سينوغرافيا زائدا ،بل هي لغة معبرة وخطاب بصري يسهم في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة،توجه انتباهنا إلى النقاط البؤرية للحدث و"تسمح لنا بإدراك مكونات العرض المسرحي البصرية: الفضاء ،الممثل ،اللباس، الماكياج السينوغرافيا..."[3]

---

[1] "علي عقلة عرسان ،سياسة في المسرح،دار الأنوار للطباعة، دمشق،دط،1987، ص: 273.

[2] ينظر:ماري الياس ،حنان القصاب،م س،ص:41.

[3] محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:97.

وإذا نظرنا إلى مسرحية الأجواد وعلاقتها بالإنارة فيمكننا أن نستقر إلى فكرة رئيسية هو أن علولة لم يهتم كثيرا بهذه الوسيلة، بل لقد حاول أن يستفيذ منها في بعدها الملحمي كالفصل ما بين المشاهد ومصاحبة أبطاله من خلال إضاءة كاشفة لأنه كان يرفض كل إبهام ،فقد اعتمد المخرج على لون واحد وهو الأبيض عملا بمنهج بريخت في عملية توظيفه للإضاءة الكاشفة وذلك باستخدامه اللون الأبيض النقي طوال العرض المسرحي،وما اختيار علولة لهذا اللون إلا لانعكاسه لطبيعة المشهد المسرحي الذي تتسم فيه شخصياته بالكرم والجود، فاللون الأبيض مؤشر على نقائها وصفائها ،ورمز إيحائي لتفاؤلها وأملها في غد زاهر وجميل.

ثم إن تسليط الضوء على شخصية القوال بكثرة أثناء الأداء التمثيلي لعلامة دالة على الأصالة والعراقة التراثية التي تعد السمة المميزة لمسرحيات علولة باعتبار أن القوال الشخصية المحورية والمحركة لمسرحياته.

وما يمكن الإشارة إليه أيضا في إضاءة العرض المسرحي للأجواد أنها لم تسهم في تحديد الزمن نهارا كان أم ليلا من خلال الكشافات المسلطة ،ذلك أن الزمن يشار إليه من خلال حركة الضوء بينما يؤكد الحوار فعل الإضاءة ويشرح الزمن فنأخذ مثلا مقطعا من المسرحية يؤكد دور الحوار في خلق الإضاءة :"...**حين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجنونين الحديقة...**"[1]

ومجمل القول عن توظيف الإضاءة في شكلها العام في هذا العرض المسرحي اقتصرت على الجانب التقني والمتمثل في تسليط الضوء على كل المكونات الموجودة على خشبة العرض المسرحي، وكشفها للمتلقي .

---

[1] عن عبد القادر علولة :من مسرحيات علولة:ص:85، نقلا عن بلصيق عبد النور،مقومات الفرجة الشعبية في مسرح علولة ،مذكرة ماجيستير ،جامعة مسيلة ،2014،ص:84.

- **<u>نسق الأزياء ودلالتها في مسرحية الأجواد:</u>**

تعد الأزياء أقدم من العرض المسرحي نفسه، فأثناء الاحتفالات والطقوس الدينية التي كانت تقام تبركا وتعبدا للآلهة في عهد الحضارة القديمة كان يرتدي أصحاب هذه الاحتفالات أبهى وأزهى الملابس[1] كما ذهب الكثير من الباحثين المسرحيين إلى القول بأن المؤلف التراجيدي "اسخيلوس"كان وراء تحديد ملابس كل ممثل"القناع، الرداء ذو الأكمام الطويلة،الحذاء العالي "[2].

تلعب الملابس دورا هاما في الدلالة على الحالة النفسية للشخصية المسرحية وتحدد مواقفها، كما تساهم في إظهار العلاقات بين الشخصيات المسرحية وتسهل التمييز بينها وتبين الفوارق الاجتماعية وانتماءاتها الطبقية " فالملابس المسرحية ما إن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزء من شخصيته،فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة أثناء العرض المسرحي،وهي التي تحدد أجواء المسرحية من حيث المكان والزمان ،فليس المطلوب من الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة ،لكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية وتظهرها وتبين مميزاتها" [3].

إنّ الملابس تلعب دورا رئيسيا في عملية الإيهام الفني،كما تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض هذا بالإضافة إلى طاقتها الاشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات ...كأنها فهرس كامل يلخص على مستوى الصورة طبع الشخصية وطبيعتها[4]".

---

[1] لخضر منصوري ،تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادرعلولة،ص:25.

[2] نديم محمد معلا، في المسرح ،في العرض المسرحي،في النص المسرحي،قضايا نقدية،ط1،مركز الإسكندرية للكتاب مصر،2000،ص:06 .

[3] لخضر منصوري ، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، م س ،ص:27.

[4] جوليان هلتون ،نظرية العرض المسرحي ، م س،ص:167.

عرف مسرح علولة بالتنوع والتلوين في الملابس،حيث كانت الأزياء في مسرحه توحي دائما بشخصيات عامة الشعب ،ففي مسرحية "**الخبزة** "مثلا كانت الأزياء واقعية ومكيفة وتوحي بالفقر الذي تعيشه الشخصيات ،أما في مسرحية "**حمام ربي** " فكانت جل ملابس الشخصيات الرئيسية المتمثلة في قوى الخير ترتدي أزياء بدوية تنطلق من الواقع القروي ،ومع دخول مرحلة التجريب المسرحي ،خاصة في الثلاثية ،أظهر علولة لغة جديدة على مستوى الأزياء تتوافق ورؤيته التجريبية التي كانت تصبو نحو مسرح الحلقة [1]

ففي المشهد الأول استعمل الكاتب ملابسا تقليدية ،"**كالبرنوس**" الذي كان يمثل الحكمة والوقار عند العرب ،حيث ظهرت به الشخصية الرئيسية التي تروي الأحداث والمتمثلة في القوال الذي جيء به من الشارع إلى المسرح بلباسه و إكسسوارته فهذا المنظر يدل في العرف الجزائري على العزة والوقار وثبات الجأش، وفي ذلك أيضا تأكيد على الرجوع إلى التراث الشعبي والاستلهام منه على مستوى اللباس الأصيل الذي يذل على أصالة المجتمع الجزائر وعراقته .

إنّ دخول بقية الممثلين رجالا ونساء بلباس موحد شكلا ولونا وزخرفة لدلالة على تقارب أوضاعهم الاجتماعية،وتساوي أحلامهم البسيطة ،ففي لوحات"علال والمنصور وقدور" نلمح لباسا موحدا بالألوان الثلاثة الأبيض والأخضر والأحمر إذ ظهرت الشخصيات بقمصان بيضاء وسراويل خضراء و صدريات بدون أكمام ،وما اختيار المؤلف لألوان العلم الجزائري إلا رمز للوطنية ،وواقعية الأحداث المسرحية ،ثم إن استعمال اللون الأبيض دلالة على نقاء نفوس الشخصيات وطهارتها ،واللون الأخضر لإعلان راية السلام والأمان .

---

[1] انظر: لخضر منصوري، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادرعلولة ،م س،ص:30.

أما ملابس الربوحي الحبيب الحداد فجاءت كما وصفها القوال :

"..**ساتر جلده بثياب في أغلب الأحيان بالية ،في الألوان زرقاء ،رمادية وإلا قرفية ، فوق الثياب للتغلاف،"برتسو" كان صيف أو شتاء** [1].

وعليه ظهرت ملابس الربوحي على الخشبة مطابقة لما جاء في النص المسرحي ،حيث نشاهده و على رأسه طربوشا .أحمر اللون رمزا للأصالة والتراث الجزائري العميق،كما يرتدي معطفا رمادي اللون ، باهتا وباليا دلالة على قدمه وإيحاء على شدة الفقر والحاجة ، وكذا شدة التعب وكثرة العمل ،وما اللون الرمادي إلا تعبير عن الغموض و قساوة الحياة الاجتماعية والاقتصادية ،التي يتقاسمها وشخصية لمنور الذي ظهر هو الآخر على خشبة العرض بمئزر رمادي اللون ،فكلاهما يعيش حياة بسيطة،ويتكبدا معاناة الكدح والشقاء .

أما في المشهد الثاني الذي تدور أحداثه في المدرسة،فقد جاء مطابقا للواقع التعليمي ،حيث ظهرت المعلمة بمئزر أبيض لدلالة على أنها أستاذة في التعليم ،إضافة إلى أن اللون الأبيض إشارة إلى نبل ونقاء مهمة المعلمين،ورمز إلى شعارهم وغايتهم في الوجود وهي محو ظلام الجهل ونشر أنوار العلم،وهذا تصوير فيه دعوة من الكاتب إلى ضرورة الأخذ بسلاح العلم و الالتفاف حوله ،خاصة وأن الجزائر في فترة البناء والتشييد.

إنّ الملفت للانتباه أيضا في هذا المشهد اللباس الذي يرتديه الهيكل العظمي "لعكلي" فلقد ظهر أمام التلاميذ بلباس يغطي الأجزاء السفلية منه وهذه دلالة أخرى من المؤلف المخرج على ضرورة المحافظة على القيم الأخلاقية والأصالة التي يمتاز بها المجتمع الجزائري،وتربية الناشئة عليها .

[1] عبد القادر علولة ،الأجواد ، ص:83.

وفي المشهد الثالث الذي جرت أحداثه في فضاء المستشفى فقد جسده الممثلون بارتدائهم لمآزر وقبعات بيضاء كممرضين ،وآخرون بلباس أزرق وهم عمال النظافة و الذين يشرفون على طعام المرضى ،ويشاركهم اللون جلول لفهايمي الذي يظهر بلباس موحد أزرق اللون، وحذاء بلونين أبيض وأسود للدلالة على ما يقابله من صراع في الحياة يصعب معه الاختيار، فإما مسار مظلم شديد السواد يتخلى فيه عن ضميره ،وإما مسار منير أبيض كبياض الثلج لكنه محفوف بالمخاطر والمهالك.وما لجوء المؤلف إلى استخدام اللون الأزرق للدلالة على شخصية جلول لفهايمي العصبية إلا لما عرف عنه "بأنه اللون الهادئ...لأنه يهدئ الذهن ويساعد على الاسترخاء ...فارتداء الأزرق قد يكون مفيدا في السيطرة على العواطف والمشاعر وخلق إحساس بالقوة والاستقرار النفسي والمعنوي ،مهدئ للأشخاص زائدي العصبية ،فهو لون يمتاز بتخفيف التوتر والعصبية عند الإنسان "[1].

ومما يزيد واقعية اللباس في المسرحية ظهور الشخصية النسائية "**سكينة**" بلباس تقليدي بسيط ألا وهو(**القندورة**) ،بهدف تقريبها من المرأة الجزائرية ،" لأن رؤية "**عبد القادر علولة** "التقدمية تجاه قضية المرأة تجلت – في رأينا– من خلال الأزياء وكان ذلك محاولة منه لتقريب التقاليد الأصيلة واستعانة بالموضة العصرية حتى لا يهمل المستوى الجمالي للألبسة الجزائرية المتنوعة " [2]

وعلى العموم نقول إن الأزياء في مسرح علولة كانت واقعية ومكيفة ،ذات صبغة تقليدية عربية جزائرية ، توحي دائما بشخصيات عامة الشعب ،ولتوكيد دلالتها للمتلقي عمد مصممها لاختيار الألوان الباردة التي ترمز للأمل والثبات والوفاء والهدوء والاسترخاء النفسي،إضافة إلى زخرفة تلك الأزياء بنقوش عربية تدل على الأصالة والعراقة والانتماء التراثي.

---

[1] نجيب بخوش ،عبيدة صبطي ،الدلالة والمعنى في الصورة،ط1، دار الخلدونية ،الجزائر ،2009 ،ص:51.

[2] لخضر منصوري، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ،م س، ص:31.

- **نسق الإكسسورات ودلالتها في الأجواد:**

الأكسسورات هي علامات مكملة للشخصية المسرحية ، ومثيرة لخيال المتلقي" إنها المادة التي يستعملها الممثل أثناء العرض ،وتحولت في مسرح العبث "**على يدأجين يونسكو**" إلى أدوات ذات دلالات مجردة مجازية في حياة البشر ،حتى يتحول الأكسسوار بدوره إلى فاعل (شخصية) في الحدث المسرحي "وعليه توظف الأكسسورات طاقات تعبيرية جد هامة في حقل التواصل ،ضمن الخطاب المسرحي يستعملها الممثلون ويستعين بها المخرج للكشف والتعريف بأبعاد العرض المسرحي في زمانه ومكانه[1].

إن "**علولة**" مؤلف ومخرج مسرحية الأجواد ، لم يعتمد كثيرا على الأكسسورات لأن مسرحه فقير لا يعتمد على العناصر المكونة للعرض بقدر ما يعتمد على الممثل الذي بفضل قدراته يستطيع أن يوظف هذه العناصر،كما أن مسرحه يعتمد على القوال والحلقة كمادة له،إلا أننا نجد البعض منها :

ففي **المشهد الأول** استخدم "**الصناديق الثلاثة الخضراء**" لتأكيد دور علال ذالزبال ،فدلالة الصناديق هي دلالة مشابهة لدورها في الواقع ولونها الأخضر إشارة إلى البيئة التي تسعى الشخصية للمحافظة عليها ،وفي هذه الصورة الأيقونية إيحاء بارز لدور فئة عمال النظافة في المجتمع ،كما نلحظ في هذا المشهد "**العصا** "وتعرف في العرف الاجتماعي الجزائري" **بالعكاز**" و التي يحملها القوال وتحملها بعض الشخصيات أيضا ، وهي رمز للأصالة والعراقة،وترسيخ للموروث الثقافي.

[1] المرجع نفسه، ص ص:52/51.

وظف المخرج علولة العصا في العديد من المتخيلات على حد قول بيتر بوجاتريف:"إن خشبة المسرح تحول الأشياء والأجساد الواقفة عليها،وتضفي عليها قوة دلالية كبيرة تفتقدها هذه الأشياء والأجساد ،أو تكسب العلامات البصرية سمات خاصة وصفات ومحمولات لا تكون لها الحياة الواقعية[1].

فالعصا تارة استخدمها المخرج **كآلة لرفع الأوساخ** من الأرض في دور منظف البلدية ،وتارة تدل على إحدى حيوانات الحديقة وهي **الزرافة** في مشهد أحد الممثلات وهي تؤدي دورها ،وتارة أخرى وسيلة **للضرب** في يد حارس البلدية و هو يحاول ضرب الربوحي الحبيب الذي كان يحمل حقيبتين . فعلى هذا الوصف السيميائي نجد أن المؤلف المخرج له قدرة على بعث الحياة في جسد العصا وتطويعها بما يضفي عليها صفة **التحول الدلالي** بحيث أتاحت للمتلقي فرصة لقراءتها بمستويات عدة وفك تلك الشفرات ومعرفة دلالتها التأويلية.

لقد أخذت العصا بعدا في مسرح علولة بالتحديد فقد استلهمها من تعامله مع القوالة حيث أن جميعهم يستعملونها حين إقامتهم لما يعرف بالحلقة الشعبية فتصير داخل فضاء الحلقة كأداة للتمثيل *، لكن عبد القادر علولة أحسن توظيفها في مسرحه فكانت بمثابة أساس التمثيل في مسرحية "الأقوال" و"الأجواد" حيث يقوم الممثلون بحركات بهلوانية تارة وإيمائية تارة أخرى [2].

أما **الحقيبتان** المحمولتان من طرف الحبيب في المشهد الثاني فترمز لسخائه وجوده وكثرة عطائه ذلك أن إحداهما محملة بما يدخل الفرحة والسرور على الأطفال والثانية مخصصة لما يسد جوع الحيوانات في الحديقة ،وما ظهور الحقيبتين في وضع متساو إلا دليل على حرصه عليهما واهتمامه بالاثنين بنفس الدرجة .

---

[1] باسم الأعسم ،الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي ،تموز للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق،ط1، 2011، ص:9.

[2] لخضر منصوري ،تجربة الإخراج عند عبد القادرلولة ،م س،ص:57.

في **المشهد الثاني**،سعى المخرج "**علولة**" لتوظيف بعض الأكسسورات للدلالة على فضاء المدرسة أين تدور أحداثه ،إذ استخدم مكتبا فوقه بعض الكتب وكرسيا للدلالة على منزلة الشخصية والطبقة الثقافية التي تنتمي إليها ،حيث يكتشف الجمهور هذه الدلالة مع دخول ممثلة ترتدي مئزرا أبيضا ونظارات مما يوحي على أنها أستاذة .

كذلك نجد في المشهد إكسسوار" **ثلاثة صناديق**" تؤدي دور المناضد التي يدرس عليها التلاميذ ،والملاحظ هنا تعدد و اختلاف وظائف الصناديق ،فالمخرج علولة يريد أن يوصل أفكاره للجمهور وبالفعل نجح في ذلك لأنه استطاع أن يجعل المتفرج يدرك تماما أن ما يشاهده وكأنه حقيقة.ف"جوهر الإمتاع المبثوث عبر قنوات الإرسال يتوقف على الكيفية المتبناة في معالجة أنساق المعلومات في ضوء رؤية معضدة بالحس الفني والذائقة الجمالية الآسرة"[1]

أما **في المشهد الثالث** الذي تدور أحداثه حول جلول لفهايمي وهو عامل في المستشفى، فقد وظف علولة إكسسورات في درجتها الصفر أي توظيفها بطريقة حقيقية تنقل لنا صورة واقعية لما يجري داخل مستشفيات والواقع المزري الذي يتخبط فيه الشعب الجزائري من هذه الأكسسورات السرير الذي يحمل عليه المرضى و طاولة الطعام الخاصة بهم ، والعصا التي يتكئ عليها الممثل ذو الرجل المكسور وهي كلها علامات حقيقية نقلها المؤلف من فضاء المستشفى وجاء بها إلى خشبة المسرح ليضع المشاهد أمام واقعه المزري، فالمخرج يدعو الجمهور المتفرج من خلال العرض إلى الثورة على هذا الواقع وذلك بتحريضه على التغيير وإعادة البناء .

[1] باسم الأعسم ،الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي ،م س ص:24.

وجملة نقول أن "**علولة**" بتوظيفه للاكسسورات التي ارتبطت بالواقع أضاف الكثير لعرضه المسرحي، وأضفت عليه جمالية خاصة ،حيث خلقت مع المشاهد حميمية خاصة وذلك لاقترابها من ثقافته الاجتماعية والسياسية ووضعت بين يدي المخرج الكثير من الحلول التقنية لما عجز عنه النص المسرحي في طرحه.

3_2 دلالة الموسيقى والمؤثرات الصوتية في العرض المسرحي للأجواد:

تعد الموسيقى بالنسبة للدراما عنصرا جوهريا ومن بين أهم المؤثرات السمعية لدى المشاهد والممثل،فهي تدفع حركة الدراما إلى الأمام في إدراك جوانب النص والإخراج داخل العمل المسرحي مثل الإضاءة والديكور والمناظر والملابس والتمثيل، أي أن الموسيقى التي تتجانس مع هذه الوسائل حتما تكون ناجحة في توضيح رؤية المخرج والمؤلف ويؤكد ذلك ما يرخولد في قوله :"تدخل الموسيقى في الدراما عادة من أجل تعزيز المزاج" ، فلقد عبرت الموسيقى عن ذاتية الناس في الكثير من الأحيان وعن الحياة بجميع صورها وعن القضايا الكبرى فصاحبت الحروب والهزائم والانتصارات[1].

إن المتتبع لمسرح علولة يلحظ أن الموسيقى تجلت في الكثير من مسرحياته إذ رافقت حسه المرهف والشغوف بالألحان الإيحائية تارة والتجريبية تارة أخرى،حيث أخرج جل عروضه المسرحية بمثابة معزوفات موسيقية نابعة من همه في إيصال خطابه المسرحي الهادف إلى التعليم والتوعية بالقضايا الهامة المطروحة على الساحة في جميع المستويات، مستعينا في ذلك بأغاني الجوقة والقوال المرفقة بموسيقى تنبع من ألحان التراث الشعبي ،ومستفيدا في توظيفه للموسيقى من نظريات بروتولد بريخت المسرحية في عملية التغريب وكسر الإيهام لدى المشاهد فكانت الموسيقى توحي وتبرز أبعاد ومضامين الأفكار الدرامية للنص المسرحي ،كما جاءت تلك الأغاني بمثابة أناشيد يطرح فيها،علولة ما تعجز عنه حركة ممثليه عن أدائها.

---

[1] منصوري لخضر،تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة،م س،ص ص:37/36.

إن توظف علولة للموسيقى طيلة العرض المسرحي للأجواد لم يكن اعتباطيا بل كان ضرورة حتمية،فالموسيقى كيانا كاملا من الأحاسيس والمعاني والأفكار إنها أفعال نابعة من الوجدان الشعبي ومستمدة من التراث الوهراني .فالأغاني في الأجواد عبارة عن أمثلة من قصص إنسانية إلى شخصيات واقعية ترتبط ضمنيا بالنص العام .

إن المتتبّع لعرض مسرحيّة الأجواد، وعند التّركيز على الجانب الموسيقى منه يتجلّى بوضوح تامّ اعتناق عبد القادر علولة النّسق البريشتي في توظيف المادّة الصوتيّة الموسيقيّة بنوعيها الآلي والغنائي،باعتبار أنّه:" يجب على الموسيقى،أن تقاومَ بكلّ قوّةٍ ضدّ وظيفة الخدمةالتي عادةً ما تحطُّ من قيمتها،وتجعلها بذلك غير قادرة على التفكير،لا يجب أن ترافق سوى التعليق،كما لا يجب أن تكتفي بالتعبير"[1].

تعدّ مسرحية الأجواد فسيفساء فنيّة جسّدت ثلاثة أنواع موسيقيّة برع عبد القادر علولة في تفعيلها ركحيا وهي: الجوقة ـ الموسيقى الآلية ـ الأغنية الحكائيّة ـلكنها خاضعة تماما للنصّ لأنّه "يعمل عمل توليفة* موسيقية"[2].فالملاحظ من خلال العرض تداخل جليّ بين الجوقة والأغاني الحكائيّة باعتبارها تجسّد لوحات فنية مستقلّة لشخصيات وهميّة لا حضور لها على خشبة العرض.

---

[1] انظر: بسّدات عبد الصّمد،التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح ، م س، ص ص:244/243.

*التوليف: تركيب بين عدّة نصوص ،وهومصطلح سينمائي يعني المونتاج الذي عمل فيما بعد على توزيعه عبد القادر علولة كقائد فرقة أوركسترالية انطلاقا من الأعمال المسجّلة للراحلين" الإخوة رشيد وفتحي" أبناء مدينة تلمسان،اللذان كان لهما حضور قوي على الساحة الفنّية الموسيقية الجزائرية في بداية السبعينيات وسنوات الثمانينيات من القرن الماضي، كما كان للأخوين فضل في إثراء الربرتوار الموسيقي الجزائري من خلال التجريب ومزج الأنواع الموسيقية، بالإضافة إلى الاهتمام بالتراث الشعبي الوهراني والموسيقى الأندلسية ومحاولات عديدة ناجحة في مزجها مع أنواع موسيقيّة غربية باستعمال آلة "السانتيتزير".

ينظر: المرجع نفسه، ص:244.

[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة،الأقوال ،الأجواد ،اللثام ،موفم للنّشر،الجزائر،1997،ص:238

لقد عملت الجوقة بوظيفتها الدراميّة الفعّالة على خلق المسافات وعملية الإبعاد ما يبرز تقنيّة التّغريب، والتي بموجبها يُجسَّد قطع تسلسل الأحداث مع تأكيد الدلالات اللّفظيّة عن طريق الإعادات وإعطائها القوّة الدلاليّة اللاّزمة لشدّ انتباه المتلقّي عبر تغيير النّبرات الصوتيّة، والإلقاء الموزون من خلال الإيقاع الدّاخلي الذي ضُبط سلفا عن طريق الزّمن الموسيقي،حيث جاءت تدخُّلات القوّل/الجوقة مغنّاة في العرض المسرحي.

أمّا فيما يخصُّ الموسيقى الآلية التي جاءت في عرض المسرحية مسجّلة،كانت مؤلّفة خصّيصا للعرض،حيث ظهرت بنفس اللّحن القار،طول مدّة العرض لكن بوظائف مختلفة إذ حاول علولة من خلالها ربط المتلقي بالعرض،وخلق جوّ التساؤل،واقتراح أحداث ولوحات كما عملت على خلق المسافات بين الممثّل والشّخصية المعروضة،وبين المتلقي والحدث الذي يجري أمامه لإرغامه على التفاعل الآني وأخذ موقف.

أمّا فيما يتعلق بتوظيف علولة للأغنية الحكائيّة والتي أخذت حصّة كبيرة من المادة الصوتية الموسيقية ،حيث عملت على ضبط إيقاع القوّال الداخلي لإعطاء قوّة أكبر لدلالة الملفوظ،كما عملت على تحديد إيقاع حركته أثناء الإلقاء.

لقد جاءت مسرحية الأجواد أكثر ثراء في جانبها الموسيقي، وفيها تنوّعت الألحان مابين الموسيقى الغربية في اللّوحة الأولى وموسيقى الوهراني في اللّوحة الثّانية وموسيقى من التّراث الشّعبي على إيقاعات وألحان الملحون في اللّوحة الثّالثة،أمّا اللّوحة الرّابعة فكانت عبقةً بلون الحوزي.وكانت الأغنية الحكائيّة محمولة بالموسيقى المسجّلة،حيث جاء دورها قائما على خلقِ المسافات بين الشّخصية والممثّل الّذي يعرضها ، كما قامت بتغريب الحدث عنِ المتلقّي وجعله يقضًا غير مندمج أو متعاطف، ،لأن تعاقبيّة السّرد تفرض الانتباه وتتبّع الكلمات لكي تكتمل الصورة لديه.[1]

[1] انظر: بسّدات عبد الصّمد،التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح ، م س، ص ص:248/244.

إنّ المستمع للمقاطع الموسيقيّة التي استعملها المخرج في الفصل بين المشاهد المسرحية بغية كسر الإيهام لدى المتلقي وتوضيح أبعاد النص وأهمية معانيه، وذلك لأن انشغال عبد القادر علولة يرتكز على جذب القدرات السمعية لدى المتلقي وشد انتباهه لمتابعة الحدث بشيء من الترقب، فعنصر السمع هو الركيزة الأساسية في مسرحه. وفي هذا الصدد يقول علولة: " كان بعض المتفرّجين يديرون ظهورهم للعرض حتّى يتسنّى لهم التّركيز على السّمع...لقد كان لأولئك المتفرجين طاقات إنصات هائلة "[1].

تحضر الموسيقى في الأجواد أيضا على شكل مؤثرات اصطناعية وأصوات طبيعية محاكية أسهمت هي الأخرى في تفسير الأحداث والرّبط بين المشاهد،وكذا إثارة التوتر والتأثير على المشاعر لتعميق الأثر الدرامي كأصوات الحيوانات في مشهد الربوحي ونقل الأثاث في مشهد عكلي ولمنور....والتي ساعدت بمجملها على التعبير الصوتي ونقل الصورة ،وتقوية المواقف الدرامية وتوضيحها.

وفي الأخير نقول على الرّغم من أنّ المؤلف علولة لم يعتمد على هذه التّقنية كثيرا ، إلاّ أن الموسيقى في المسرحيّة امتازت بوظيفة إبداعية هامة وذلك بتجسيدها لعدة أفكار متنوعة عجزت الحركة والكلمة على إيصالها للمشاهد ،حيث استطاع المؤلف المخرج تفسير وإيضاح عدة معاني وحالات شعورية لمعاناة الطبقة الكادحة في المجتمع ،يعجز من خلال التمثيل في تفسير النص وخلق الجو العام الذي يجعل المشاهد أمام حالة وجدانية عالية.

[1] المصدر نفسه، ص:18.

4_ تمظهر فنيّات المسرح الملحمي في مسرحية الأجواد:

توضع تجربة "**عبد القادر علولة**" في مصاف الاتجاهات المسرحية العربية التي نهجت مسلك التجريب ،خاصة عند ما دخل في رهان صعب واجه فيه القواعد الأرسطية حيث يقول :" أبحث عن القطيعة مع الإيهام المجازي والتدريجي للحركة الخطية ،ومع النسق الأرسطي الذي يتمثل في عرض بعض الوضعيات والأحداث المتناقضة من خلال تصميم يمر من عرض الوقائع إلى العقدة إلى الانقلابات الفجائية الطارئة وانتهاء بحل العقدة غير المتوقع أو السعيد ،هذا بواسطة التشخيص و التّماهي والتنفيس"[1].

لهذا جاء مسرح "**علولة**" نتاج لتمازج خلاق ومثمر بين شكل المسرح الحلقوي وفنيات المسرح العالمي خاصة المسرح الملحمي،لما بينهما من تقارب على مستوى السرد،وتنظيم الحكاية ،وطبيعة المشاهد المشتركة في الفعل المسرحي يقول علولة : " أعتبر أن برتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتابته النظرية وعمله الفني ،خميرة جوهرية في عملي ،وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني اعتبره أبي الروحي ،أو خير من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص"[2].

4_1الرؤية السياسية العلولية في مسرحية الأجواد:

نهج "**عبد القادر علولة**"منهج بريخت في المسرح السياسي،وذلك لأنه يتماشى وموافقه الفكرية ومنطلقاته الأيديولوجية ،حيث يتفق علولة مع بريخت في الاهتمام بالجمهور والتأكيد على نوعيته،فلم يعد الجمهور المستهدف أرسطيا ، يستثار فيه للتطهير عاطفتي الخوف والشفقة ، وإنما المراد جمهور نوعي سئم من التعتيم الإعلامي و الشعارت الكاذبة ،وكره النفاق الفكري والسياسي،جمهور يتفاعل مع الظاهرة المسرحية من مختلف المستويات السياسية ،والاجتماعية

---

[1] عبد القادر علولة ،في لقاء أجراه معه محمد جليد ،أستاذ علم الاجتماع ي جامعة وهران ،أكتوبر،1985،ترجمة :إنعام بيوض،ضمن :من مسرحيات علولة :(الأقوال ،اللثام ،الأجواد) ص:237.

[2] المرجع نفسه ص:247.

والفكرية والفنية ،فمعارضة بريخت ومن بعده علولة لأرسطو " تعتمد على الفكر الماركسي[....] الذي يتبنى الدياليكتيك الذي يعكس لنا تناقضات الحياة ويكشفها أمامنا دون رتوش أو تزويق [1].

ففي المشهد الأول سلط المؤلف الضوء على مرحلة البناء والتشييد وسياسة بومدين المتبعة ، حيث رفع الستار عن مجموعة من القضايا الحالكة التي كانت سائدة في المجتمع الجزائري،كمعاناة العمال والطبقات الكادحة من الفقر وسوء المعيشة ،بسبب الأعمال الطفيلية والانتهازية ، وكذا تشجيع استيراد السلع الأجنبية والاحتكار البشع لوسائل الإنتاج ،مما يؤدي إلى تحطيم الاقتصاد الوطني،من هنا يكشف عبد القادر علولة عن رؤيته باستخدام التصوير الفني الدرامي ويدعو إلى ضرورة انتهاج سياسة جديدة خاصة بعد فشل السياسة التنموية الجديدة في فترة الثمنينات ،هذه الرؤية المتمثلة في إرادة العمال أنفسهم للتغيير انطلاقا من اتحادهم الذي هو مصدر التغيير، مع مراعاة المصلحة العامة فهاهو يقول على لسان القوال:

اسمعـوا للمنتجيـن ديـروا على كلامــهم

هذه القوة الناتجة عن اتحادهم وانتظامهم

قادريــن يزعفــوا وينتظمــوا ويجوعوكــم[2]

أما في المشهد الثاني: فيستنتج الدارس للمسرحية ترويج المؤلف للاشتراكية وذلك باشراك كل أفراد المجتمع في عملية البناء،حيث تظهر في المشهد طبقة أرباب الأموال المحتكرة لثروات البلاد مع الامبالاتها في مراعاة المشاكل السياسية والاقتصادية في حين تقابلها في

[1] اثر بريخت في المسرح الجزائري نقلا عن أنطونيو قرامشي :قضايا المادية التاريخية ،ترجمة فواز الطرابلسي، دار الطليعة ، بيروت ،ط1971، ص:127.

[2] عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد ،ص:81.

الطرف الآخر الطبقة الكادحة والممثلة في شخص الربوحي الحبيب الذي يصف تلك الوضعية قائلا:

معزوز السي الحاج ابراهيم عاتر في مال ...مفرقع ...هاك غير بالعقل اللهفة ما هي مليحة لا عند العبد ولا عند الهايشة ...كولي يا بنتي كولي...نعم المال اللي شايط على الحاج السي ابراهيم قادر يعيش الربع في الحومة..."[1].

فسي ابراهيم يمثل فئة الطبقة البرجوازية صاحبة الأراضي والأملاك في حين نجد من الطبقة الكادحة الغير مستفيدة من ثروات البلاد شخص العساس الذي عبر معاناته بالأحلام التي تراوده في منامه بقوله:

هذا شهر بالتقريب كنت راقد انوم في روحي نشوي في الملفوف والدخان غلبني ...الدراري يدوروا عليا والمرأة تقول لي طيبة مليح لا يضرهم الشحم أنا هكذا راقد بعد عسة الليل حتى زهمرتني المرأة فطنت مخلوع "[2].

إن الملفت للدارس من خلال هذا القول يستشف فيه دعوة سياسية مبطنة من المؤلف للطبقة الكادحة يوجهها بخطابه الدرامي للتسييس ،ومعالجة مشاكل السلطة السياسية،واتخاذ القرار أمام ما يقابلها من أوضاع جد مزرية .

4_2 نداء الحرية وواجب الالتزام المجتمعي في مسرحية الأجواد:

لقد شغلت الحرية اهتمام الكاتب عبد القادر علولة، فلا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته إلاوتطرقت للعوائق التي تحاصر الإنسان وتسلبه حريته، خاصة منها الأنظمة السياسية ذات الطابع الدكتاتوري والاستبدادي ، ذلك أن الحرية في نظر علولة ليست معطى خاصا ،وليست

[1] المصدر نفسه،ص:92.

[2] المصدر نفسه ،ص:93.

فعلا فرديا ولكنها لا تنبثق ولا تلتمس أثارها إلا من خلال عمل الفرد في إطار الجماعة والجماعة في إطار الوطن .

إنّ علولة ينظر إلى الحرية من حيث هي ممارسة تبلور الجوهر الإنساني لكل من الفرد والجماعة،لأن الحرية عنده عمل فردي جماعي متلازم وغياب الحرية يؤدي إلى فقدان الخواص الإنسانية للأفراد والجماعات على حد سواء،ويحولهما إلى مجرد كتل تبحث عن البقاء دون الاهتمام بكيفية هذا،مما يؤدي إلى هيمنة السلبية على المجتمع فيستلب الوعي البشري ويصرف الأفراد عن المشاركة الفاعلة في مجتمعاتهم بل وقد تشل الجماعة شلا بدافع الخوف [1].

وتتجلى لنا رؤية علولة للحرية في شخص جلول لفهايمي الذي حمله صفات لا تتوفر إلا في رجل وطني حر" **فهو كريم ويؤمن بالكثير في العدالة الاجتماعية ،يحب وطنه باخلاص متمني بلاده تزدهر فيها حياة الأغلبية ...ماد يده باستمرار لقراينه يوقف بحزم وقت الشدة ويساهم بكل ما يقدر عليه ضد الغبينة دقق في السيرة وذكي في الخطة** [2]، فجلول لفهايمي رجل نقابي يسعى لبناء المجتمع ويرى أن المنطلق الأول في ذلك هو البيت بالالتزام بتربية الأبناء على مبادئ الحرية وقيم المحبة والسلام فهاهو القوال يتحدث على لسانه:

جلول لفهايمي يعرف كيف يتحدث مع أولاده ،مربيهم على الصواب وغارس فيهم حب العمل الجيد الحنان والتواضع والحشمة ،لما يتكلم لهم على السياسة والأمور الكبيرة يعرف كيف يتحدث على حساب وعيهم ومعرفتهم...لما يحاجي الصغيرة على السيد علي ...جاعله ناقش على سيفه ،أبعاد المهمة اللي كان يطارد من أجلها في سبيل الله مع الفقراء والمساكين في تحطيم الخرافة ورفع كرامة الإنسان ...جلول لفهايمي يعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل ...يكره اللي يتغشش ولا يسب ..."[3]

---

[1] أثر بريخت في مسرح علولة ، م س،ص:

[2] "عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد ص:128.

[3] عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد ص:129.

كما يكشف عبد القادر علولة عن مفهومه للديمقراطية ويضع لها محددات كاحترام حرية الرأي في حدود المنطق المعقول وحماية المبادئ والمكتسبات والثوابت إذ يقول على لسان الربوحي الحبيب :

راك تعديت الحد يا حبيبي انبهك احنا فالدار هنا الديموقراطية كافية صح ،ولكن الديمقراطية اللي متفقين عليها في دارنا تختلف على بعض الديمقراطيات حرية التعبير العلمي والرزين ما فيها لا عيب و لا معايرة و لا كفير ...الديمقراطية عندنا احنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإجابي،...إذا بغيت تعاير الحكومة بهذا الصفة هود للبلاد راهم اصحاب المال حالين أشحال من مقهى لهذه الهدرة "[1]

أما في ما يخص مبدأ الالتزام فقد كشفت لنا لوحات المسرحية عن مجموعة من القضايا التي عدها علولة من الالتزامات الواجب العمل على تحقيقها كالعدالة الاجتماعية في السكن والعمل واستغلال ثروات للبلاد وهو ما نادت به معظم شخصيات المسرحية : علال الزبال ، الربوحي الحبيب الحداد،العساس حارس الحديقة، قدور العامل بالشانطي، سكينة العاملة بالمصنع ...،وكلها فئة بسيطة كادحة تعاني من الفقر و سوء المعيشة والأمية.

كما تواجه في معترك حياة بعض الأعمال الطفيلية كالانتهازية والمحسوبية الاحتكار البشع لوسائل الإنتاج ...الخ مما يؤدي إلى تدهور الحالة الاجتماعية للمواطن البسيط ،وعرقلة عجلة النمو والتطور.

علال الزبال: حـــافظـــوا علـــى الفقيـــــــــر.

يصيب ما يحـط فـوق المائـــدة.

شوفوا للقليل أشواقه راها مفتونة.[2]

---

[1] *المصدر نفسه*، ص:129.

[2] عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد ، ص:

العساس: من نهار الخلصة...غير يعطوني الدريهمات نقصد الجزار نشري

ذوك زوج كيلوا وثلاثة من لحم العود وندي لدراري ينقهموا[1].

سكينة: جوهرة المصنع سكينة المغبونة.

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها.

أنا نخدم عليك قالت بنتها الصغيرة.

نطيب المطلوع وندلل بيه فالزنقة.

لا يا عزيزتي أقري وانجحي ذيك الفايدة.[2]

أيضا من الالتزامات اللافتة للنظر والتي يكتشفها الدارس للمسرحية والمتلقي للعرض ، تجسيد المؤلف لصور الشجاعة والواقعية الاجتماعية للتغيير ، والدفاع عن قضايا المجتمع انطلاقا من مبدأ التعاون والاتحاد وتظهر هذه المعاني في موقف الحبيب الربوحي الشجاع ،الذي أخذ على عاتقه مسؤولية الاعتناء بالحديقة ورعاية حيواناتها حيث التزم مع صغار الحي بالتعاون والاتحاد معهم للدفاع عنها ، يقول الحبيب الربوحي للعساس:

أصحاب الحي كلهم متحملين بقضية حديقة الحيوان كلنا ملتزمين و ما نطلقوا القضية غير إذا كان حل إيجابي معقول ...هذا الحديقة مجاورة للأحياء الشعبية ...موالين المال ما يجيبوش أولادهم لهذا الجنينة يدوهم ساعة على ساعة لأوروبا ...نقدروا نعتبروا إذا اسمحت باللي الحديقة هذه حديقة الشعب حديقة أولادنا" [3].

---

[1] المصدر نفسه ، ص:94.

[2] المصدر السابق ، ص:151

[3] عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد ص:99.

في موقف آخر بين المعلمة و عكلي وقصته مع الهيكل العظمي لصديقه، نجد صورة درامية أخرى أبرز من خلالها عبد القادر علولة واقع المدرسة الجزائرية وما تعانيه من ضعف خاصة منها النقص في مجال الوسائل التعليمية ، وأيضا ظاهرة حوادث العمل الناتجة عن سوء التسيير مع إهمال حقوق العامل واللامبالاة به كالذي حدث مع سكينة المشلولة .

ربما اهتمام علولة بمثل هذه القضايا الاجتماعية راجع لرؤيته ومنطقه الفكري المتشبع بمبادئ الثورة الاشتراكية، والعدالة الاجتماعية ،وإيمانه منهج الواقعية النابع من صلب بيئته ومجتمعه. لذا هو يريد من الشباب أن يلتزم بمبدأ العلم لرفع راية البناء وأن يتحمل المسؤولية ويساهم في التغيير ويمسك بزمام الأمور ويتوجه نحو مستقبل أفضل.

فالدارس للمسرحية يتأكد له أن علولة كان ملتزما بقضية الدفاع عن العامل باعتباره مصدر القوة الفاعلة في تحريك دواليب الاقتصاد الوطني، ورفضه للاستغلال الطبقة الكادحة ونبذه للتبعية وتدمير المكتسبات الوطنية

4_3 الرؤية العلمية والترفيهية في مسرحية الأجواد:

انطلق علولة من التصور البريشتي، وعمل على توسيع خاصيته ،بمعنى إخضاعه لمقتضيات السياق الثقافي والتاريخي الذي تجتازه الجوائر" فالفرق بين تعليمية بريخت وعلولة هو أن الأول يهدف إلى نفي المسرح البرجوازي وكذا البنية الرأسمالية التي تشيِّء الإنسان ،أما الثاني فهو يبحث عن نفي النفي ،الأول يرغب في دحض آثار التشيّؤ في بنية مجتمعية رأسمالية خاضعة مطلقا لقوانين السوق الاستهلاكية ،في حين يروم الثاني تفكيك آثار التشيّؤ داخل البنى الاجتماعية لجزائر ما بعد الاستعمار[1].

[1] خالد أمين ،المسرح المحكي في المغرب الغربي والجزائر ،وجدان فرجوي مشترك،في كتاب جماعي :الأدب المغربي اليوم ،مرجع سايق ص:316.

إن المسرح الذي يدعو إليه عبد القادر علولة لا يختلف من حيث الجوهر عن غاية المسرح عند بريخت فكلاهما يسعى إلى تطوير العقل وتغييره مع تعميق الوعي الجماعي بالمصير المشترك بطريقة ممتعة ومسلية حيث يقول بريخت:" إننا نتراجع عن نيتنا في مغادرة مملكة المتع،ونعلن المزيد من الأسف عن نيتنا الجديدة في الاستقرار في هذه المملكة،كذلك سننظر إلى المسرح نظرتنا إلى مكان للتسلية(...) غير أننا سنبحث عن التسليات التي تناسبنا بالضبط"[1].

وعليه فالفكر لبريختي يسعى إلى مزج وظيفتي المسرح الإمتاع والتعليم معا على حد قوله " لقد استطاعت الجهود أن تكتسب معنى اجتماعيا لتمكنت في النهاية من دفع المسرح إلى رسم صورة عن العالم بوسائله الفنية ،إضافة إلى موديلات عن الحياة المشتركة للناس ،والتي تمكن المشاهد بدورها من إدراك وسطه الاجتماعي ،والسيطرة عليه بشكل عقلي عاطفي"[2] .

وهذا ما اهتم به مسرح علولة الذي كانت وظيفته تعليم الجمهور و تنويره وتثقيفه ويتجلى هذا من خلال مسرحيته الأجواد في الحوار الذي جرى بين المعلمة و عكلي و التلاميذ حول الهيكل العظمي وأجزائه ، والذي أسرد فيه مجموعة من المعلومات تعلم وتثقف المتلقي تقول المعلمة للتلاميذ:

الهيكل العظمي هو الذي يعطي للجسم قوامه الثابتين،عليه ترتكز العضلات وهو اللي يحمي الأجزاء الداخلية الرخوة ... الهيكل العظمي فيه 206عظام بالجملة...يشتمل على ثلاثة مناطق ...عظام الرأس ،عظام الجمجمة ،عظام الجذع وعظام الأطراف ،عظام الرأس تشتمل على عظام الجمجمة وعظام الوجه ...يتألف الوجه من 14عضلة جميعها ثابتة

[1]"برتولد بريخت ،نظرية المسرح الملحمي،ص:215 .

[2] أثر بريخت في المسرح الجزائري ، مذ كرة ماجسير،).

ماعدا عظام الفك السفلي،الذي تتغرس فيه الأسنان السفلية...يشتمل هيكل الجذع العمودي الفقري والقفص الصدري..."[1] .

فالملاحظ من خلال هذه التعريفات العلمية أن غرض المؤلف علولة تزويد المتلقي بعدا تعليميا وتنويريا و تثقيفيا و التأكيد على ضرورة التعلم والتفاني فيه باعتباره سلاح المستقبل والقوة التي لا تقهر و به يتحقق الإتحاد والتضامن و يبنى المستقبل الأفضل،و هذا ما أوصى به علولة الأجيال حيث جاء ذلك على لسان سكينة المشلولة في وصيتها لابنتها التي أرادت مغادرة مقاعد الدراسة و الاعتناء بها قائلة لها :

لا يا عزيزتي أقري و نجحي ديك الفايدة[2]

4_4 توظيف التراث الشعبي في مسرحية الأجواد:

لقد اتفق عبد القادر علولة مع بريخث في الرجوع إلى التراث واستلهام مواضيعه ، لتزويد الفن المسرحي وظيفة تربوية ونشر الوعي السياسي والاجتماعي في المجتمع ،وتحريضه على العمل الثوري لتغيير معطيات الواقع والبحث عن البديل .

إنّ نظرة علولة للتراث بشكل عام والتراث الجزائري بشكل خاص، نبعت من فكرة تأصيل المسرح الجزائري، فرؤيته في توظيف التراث لابد أن يكون معبرا عن هموم الواقع الراهن، وأن يطرح قضاياه بعمق ووضوح في قالب معاصر ،فلا يكون التوظيف سطحيا هشا غرضه التسلية والمتعة فقط، بل إن الغرض الاغتراف من التراث لخدمة الجانب السياسي وتوعية الجماهير وحثه على إدراك الواقع وتغيره مستخدما في توصيل القصص وسرد الحكايات تقنية القوال والشكل الحلقوي لإشراك الجمهور وإثارة مخيلته وتحفيزه لإقامة علاقة اشتباك بينه وبين العرض المسرحي .

---

[1] عبد القادر، مسرحية الأجواد ص ص:119/114.

[2] عبد القادر، مسرحية الأجواد ، ص:151

لقد تمكن علولة من تطويع التراث الشعبي المسرحي ،اعتمادا على تقنيات المسرح الحديث ،مسرحة وإخراجا وتمثيلا وعرضا،وفتح أفقا رحبا لتأسيس الاختلاف انطلاقا من التفاعل الإيجابي مع التراث من جهة،والانفتاح على التقنيات الدرامية الغربية من جهة أخرى ،وأسس بذلك فضاء منتجا يخلق صيرورة تهجين دائم ومستمر ،وينفلت من الثنائيات المتعارضة :الأنا والآخر ،الشرق والغرب ،الشمال والجنوب ،الهوية والاختلاف ،الآنية والغيرية ،عبر امتصاص النماذج المسرحية الغربية ودمجها وفق مقتضيات الثقافة المحلية لإنتاج شيء جديد ومختلف يحمل بصمة محلية .

إن بريخت يبني الأحداث بواسطة السرد بدلا من التشخيص موظفا في ذلك الراوي الذي يسعى إلى فصل وقائع القصة عن المشاهد وإظهارها في صورة غير مألوفة أي تغريبها وينبه الجمهور مباشرة إلى ما يراه مجرد تمثيل الضروري هو " إعطاء دور عظيم وواضح للبيئة التي يعيش فيها الناس ،إن المنصة بدأت تروي ولم يغب الراوي مع غياب الحائط الرابع ،ولم تتخذ الخليفة وحدها موقفا إزاء الأحداث ،التي كانت تجري على المنصة عن طريق اللوحات المكتوبة العظيمة ،وإنما كانت في الوقت نفسه تستحضر في الذاكرة أحداثا في أماكن أخرى أو عن طريق عبارات لأشخاص تتعارض أو تتوافق مع وثائق معروضة ،أو يعطي أرقاما واضحة المعنى لأحاديث معينة لأحاديث مجردة ،أو تعطي المعنى الأحداث المرئية غير الواضحة في إعداد وجمال واضحة [1]

أما القوال عند علولة فيهتم بطرح قضايا العمال ومشاكلهم ويسعى إلى إصلاح المجتمع وفق مبادئ الاشتراكية باعتبارها النهج الأمثل لإيجاد مجتمع أفضل تسوده الحرية والكرامة والعدالة.

[1]" برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي ، م س ، ص:156.

إن التقدير و الاهتمام الذي منحه علولة للتراث ، مجرد من أشكال إعادة تعيين الهوية المسرحية الما بعد استعمارية ،التي ترفض الانغلاق والتقوقع في هوية فنية أصيلة و قارة ، مما أفضى إلى إنتاج مسرح جزائري لا يلغي الثنائيات الديالكتيكيى من قبيل الشرق والغرب، والشمال والجنوب والمستعمر و المستعمر،بل يتطلع إلى تثاقف دون تعال أو فوقية تنم عن مركزية مهما كانت سمتها عربية أو غربية[1].

4_4_أ توظيف الأمثال الشعبية في مسرحية الأجواد:

إن الدارس للغة النص المسرحي للأجواد يجد حضور المثل الشعبي في لوحاتها الفنية،إذ يدخل هذا الاستعمال ضمن آلية التّأصيل والتي اعتمدها علولة في جميع مسرحياته ممّا منح مسرحه خصوصية وتميّزا .

فمن الأمثال الشعبية التي وردت على لسان شخصيات المسرحية نذكر ما جاء على لسان العساس في تهديده للحبيب الربوحي حين أمسك به قائلا له:

العساس: رد بالك تزغد ...وجد روحك يا الدنجال "اليوم تاخذ ما خذى المزود نهار العيد"[2]

فالمزود يبرز لنا طبقة الاقتصاد الزراعي ،ذلك أن المزود يعبر عن جماعة أسست وجودها على النشاط الفلاحي وهي تتخذ من جلود الضأن بأن تدبغ ثم تخاط وتملأ بالحبوب أو بدقيقها ، وكانت توضع لها أهداب وتزينها السيدات برسوم من الحناء الحمراء اللون وكانت تعلق في أوتاد مضروبة طولا وعرضا في جدران الغرفة التي كانت تتخذ للنوم "[3].

فالعسّاس بقوله ذاك يعطينا إشارة إلى الحالة التي سيكون عليها الربوحي الحبيب جرّاء ضربه المبرح وملئه بكدماته تماما كما يملأ المزود يوم العيد.

---

[1](فاطمة اكنفر،التأثير البريشتي في مسرح علولة ، مجلة رؤى الفكرية ،جامعة محمد الخامس المغرب،العدد 6 ،أوت 2017،ص:376 .

[2] عبد القادر علولة،الأجواد ،ص:90.

[3] عبد الحميد بوسماحة :الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد هدوقة ، دار السبيل للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ص:116.

وظف أيضا علولة المثل الشعبي على لسان الربوحي الحبيب في خطابه مع الحارس قائلا:

الربوحي : إذا سمحت أنت تحكي وأنا نمد الماكلة للهوايش كيف ما قالوا ناس"راه زمان الهدرة والمغزل "[1].

ويطلق هذا المثل على المرأة التي يكون بيدها عمل وتتكلم فعليها أن تعمل وتتكلم فليس من اللائق الاهتمام بالكلام وإهمال العمل [2]، وقد أراد علولة من خلال هذا المثل الشعبي الذي أورده على لسان الربوحي أن يدعو الانسان الجزائري إلى ضرورة الجد في العمل والحرص على أداء واجباته ، ويحذره من مضيعة وقته في الاشتغال بالكلام في سفاسف الأمور التي قد تلهيه عن قضاء مصالحه.

كما نجد المثل الشعبي في المشهد الذي يستعرض لنا قصة جلول الفهايمي ، في حديثه مع إحدى عاملات المستشفى والتي تحاوره قائلة :

صابوه مدخل كراطين للمرضى ...قالوا له راك تبيع وتشري مدايرنا طرابندو في السبيطار قالهم : "اضربني وبكى وسبقني واشتكى "[3].

وهذا المثل ينطبق على الظلم الاجتماعي المنتشر في أوساط المجتمع الجزائري عموما وعلى الفساد الإداري داخل قطاع الصحة بالمسرحية خصوصا ،و هو مثل شعبي كثير الاستعمال ومتداول بين فئات المجتمع ،حيث يؤتى به للدلالة على كل ظالم أو مؤذى لغيره ثم يستبق للشكوى على من ظلم ،فجلول الفهايمي ألصقت به تهمة سرقة كراطين الأدوية ، في الوقت الذي أراد فيه تقديم يد العون للمرضى في المستشفى .

[1] / عبد القادر علولة ،الأجواد ،ص: 93.

[2] علي كبريت،موسوعة التراث الشعبي لمنطقتي تيارت وتيسيمسيلت ، دار الحكمة ،الجزائر ،2007، ص:147.

[3] عبد القادر علولة ،الأجواد ، ص:138.

إن توظيف عبد القادر علولة المثل الشعبي في مسرحية الأجواد مكّنه من التّعبير عن الصّورة الواقعية للحياة اليومية البسيطة التي يعيشها أفراد المجتمع الجزائري ،وكشف لنا عن العلاقات الاجتماعية التي تربط بينهم ،كما كان للمثل الشعبي دورا أساسيا في إبراز مضامين وأفكار المسرحية وتحديد الرؤى والإيديولوجيات التي يتبناها مؤلف المسرحية .

4_4_ ب حضور العادات والتقاليد في مسرحية الأجواد:

فالعادات والتقاليد عنصر متوارث عن طريق الاكتساب والممارسة على مدى الأجيال، وهو ميدان واسع يشمل دورة حياة الإنسان،الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العالم ،المعاملات الاجتماعية الاعتيادية بين أفراد الجماعة كالاستقبال،التوديع،الضيافة،علاقة الحرفيين فيما بينهم،فض المنازعات والتحكيم...الخ[1].

وبالعودة إلى نص الأجواد نجد عبد القادر علولة قد وظّف هذا التّراث الشّعبي الّذي تميّز به المجتمع الجزائري والمتمثّل في ظاهرة "**الوعدة***[2] التي تعدّ جزء من الممارسة الشعبية الدينية وهي بدورها تمثل جزء من نظام الدين في ثقافة المجتمع الجزائري،إن أهم ما يميز ظاهرة الوعدة أنها تجذرت في السلوك الاجتماعي والمجال الشعبي لقد أصبح أداءها بكل السلوك الاجتماعي وأنساقه الثقافية ، وهو يتم بشكل لا شعوري أي بشكل لا يستدعي تفكيرا حول مغزاه أو مدى معقوليته.

---

[1] ينظر:عبد الحميد ،في الثقافة الشعبية الجزائرية،التاريخ والقضايا والتجليات،دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع،دط،دت، ص:38.

[2] الوعدة: مشتقة من الفعل وعد بمعنى تعهد بشيء ما أي أخذ على عاتقه هذا الأمر الذي عزم عليه ، وهي عبارة عن احتفال ديني يقوم به أبناء وأحفاد سلالة ولي من الأولياء أو التابعين لطريقته قصد التبرك.
و الوعدة بكل ما تحمل من معان ما هي إلا استمرار للعادات والتقاليد الشعبية ، فهي إرادة جماعية تسعى إلى إعادة الاعتبار للعادات والتقاليد كما أنها تعكس ارتباطه بثقافته وتمسكه بدينه، وعند الجزائريين تأخذ هالة روحانية مستمدة من اعتقادهم في الولي حيا وميتا وتمثل شيئا مقدسا وممارسة طقوسية هدفها التكفير عن الخطايا بواسطة التوسل إلى الله وجعل الولي هو الواسطة كرفع العين والظلم أو لجلب البركة والخير لأن هذا المقدس كظاهرة اجتماعية فهو محكوم بالدلالات والرموز التي تشكل بفعل المخيلة الاجتماعية.

وظاهرة الوعدة عادة من هذه العادات التي ارتبطت بالتراث الشعبي وهي في الواقع ظاهرة عامة عرفها المجتمع الجزائري على اختلاف تسميتها من منطقة لأخرى،وقد انتشرت هذه الظاهرة في القرى والمدن حيث عمل الناس على إحيائها في مواسم معينة واستمروا قي إقامتها[1] فديمومة هذه الظاهرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعي للناس.

لقد وظف علولة ظاهرة الوعدة في المشهد الثاني من المسرحية،وذلك حين تمكن حارس الحديقة من القبض على الربوحي الحبيب الذي ظنّه جاسوسا ومخربا وخادما لصالح الإمبريالية فقطع حينها على نفسه عهدا بإجراء وعدة حمدا لله وشكرا على توفيقه في أداء
هذ الإنجاز العظيم حسب اعتقاده فقال" **الحمد لله...اليوم نخرج وعدة هارانا لقفناك يالزعيم**" [2]

4_5 الرؤية التغريبية في مسرحية الأجواد :

لقد ركزعلولة على غرار المسرح البرشتي على إحداث التغريب الذي "يحمل طابعا كفاحيا "[3]، ويؤسس مسافة واضحة بين الممثل والشخصية ،و ينتهى عند حفاظ المتفرج على استقلاله بدل الاندماج في الشخصيات والأدوار كما تتفق فيه الحاسة النقدية للمتفرج حتى يخرج من العرض المسرحي وهو يفكر في تغيير العالم "[4] حيث يبقى المشاهد باستمرار خارج دائرى الإيهام بأن ما يجري هو واقع فني وبعيدا عن المشاركة الانفعالية ،وبعيدا عن التوحد"[5]، هذا التوحد يكون مع وقائع المسرحية والشخصيات الفاعلة فيها .

ينظر:عبد القادرفيطس:ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائربين الاعتقاد والممارسة .الساعة 10:00،02أفريل2020، www .follculturebz.org /ar/index

[1] محمد مكحلي،قراءة أنتروبولوجية لظاهرة الوعدة في الغرب الجزائري،الساعة 09:00 يوم 02 أفريل2020 http:/www.aranthopos .com

[2] عبد القادر علولة،ص.

[3] برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي،ترجمة جميل نصيف،عالم المعرفة ،بيروت ،دار الحرية للطباعة منشورات وزارة الإعلام ،1973،ص:161.

[4] فاطمة اكنفر،التأثير البريشتي في مسرح علولة ، مجلة رؤى الفكرية ،جامعة محمد الخامس المغرب،العدد 6 ،أوت 2017،ص:376.

[5] علي عقلة عرسان،سياسة المسرح،دار الأنوار للطباعة ،دمشق،دط،1978 ،ص:272_273.

4_6 كسر الجدار الرابع في مسرحية الأجواد:

لقد سعى علولة في مسرحية الأجواد إلى تحطيم الجدار الرابع الذي يفصل الجمهور عن منصة العرض وذلك من خلال توظيف القوال الذي يسرد الأحداث ثم يخرج عن الموضوع ثم يعود إليه ليمنع المتلقي/المتفرج من الاندماج في الشخصية التي يراها، ومثال ذلك الحوار الذي جرى بين المعلمة ولمنور فعندما تستغرق المعلمة في التعريف بأعضاء الهيكل العظمي يقاطعها لمنور فيغير موضوع الحديث ثم ترجع إليه من جديد.

المعلمة:

القفص الصدري هو مجموعة من العظام ...ويتكون من الفقرات الظهرية :من الخلف عظم القفص والأضلاع .في الأضلاع أضلاع حقيقية وعددها 7 أزواج ،أضلاع كاذبة وعددها 3أزواج ،أضلاع ....

منور : فايزة ....فايزة....

المعلمة: واش بها فايزة يا السي منور ؟

منور : راها تأكل في ظفارها خفتها تلحق للسلاميات.

المعلمة: عظام الأطراف : الطرف العلوي.[1]

4_7 تقنية المونتاج (التركيب) في مسرحية الأجواد:

استعان بريخث أيضا بالمونتاج في وصوله لعنصر التغريب باعتباره قاعدة من قواعد الفن السينمائي ،حيث يساعد في " تجريد الواقع ،وإعادة بنائه بدقة عن طريق انتقاء رموز واقعية:

- أهمية الإتقان في إيماءات ،التكوينات،وخطوط الموضوعات.
- العناية بحركة الممثلين،وآلة التصوير ،ولاشيء يخضع للحركة من دون هدف .
- التمييز بين الهدوء والسكون

_تدريب العين بواسطةالاستعمال الدقيق للعدسات ولحركات آلة التصوير .

[1] *عبد القادر علولة*، مسرحية الأجواد ،ص:120.

_ السلاسة في التكوين.

_ إنجاز تبحيثات وتناقضات بواسطة المونتاج والتعليق السينمائي[1].

فاستخدام تقنية المونتاج تجعل المشاهد للعرض المسرحي لا يرتبط بالممثل ولا يستغرق في أحلام اليقظة بل حتى الممثل لا يحتفظ بأي إيهام يشير إلى عدم وعيه بوجود المشاهد .

إن الدارس لمسرحية الأجواد يجد عبد القادر علولة وظف تقنية المونتاج ،حيث قسم المسرحية إلى لوحات مختلفة من المجتمع، وكل لوحة درامية فنية تحمل فكرة تعبر عن الفكرة العامة للنص، وهي الكشف عن مشاكل الطبقة الكادحة ومعاناتها في الحقيقية .فالمشاهد السبعة للمسرحية عبارة عن حلقات مرتبطة من غير تراكم ولكن بتسلسل، وكل مشهد له حدث خاص و مجموع هذه الأحداث يكون الحدث الرئيسي للمسرحية .

5_ المعالجة الدرامية لمسرحية الأجواد:

إن مهمة المخرج المسرحي هي نقل معنى وأفكار النص بطريقة توصله إلى إضفاء الانسجام والتناسق بين جميع عناصر العرض المسرحي، ومكوناته .

لا يمكن أن تكون هذه المعالجة عميقة إلا إذا كان المخرج عارف بخبايا حرفته ومدركا لمعاني ودلالات المسرحية في تقديم النصائح إلى الممثلين وكيفية تمثيلها وكيفية توزيعهم على خشبة المسرح في فضاء المناظر التي بناها المصمم،وأن يكون ذو معرفة ببناء الشخصيات ودراسة أبعادها ،وأن يتابع الأفكار الدرامية للمسرحية وكيفية تحولها فوق خشبة العرض إلى علامات ورموز ركحية ذات دلالات ومعاني أبلغ وأكثر عمقا من النص الأول[2].

[1] سمية كعواش ،أثر بريخت في المسرح الجزائري ،جامعة باتنة ،2011،نقلا عن قيس الزبيدي،مسرح التغيير،مقالات في منهج بريخت الفني،دار بن رشد، لبنان ،دط، 1878ص:147.

[2] انظر:منصوري لخضر،تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ص:79.

إن الباحث في المعالجة الدرامية لنص الأجواد يجد صعوبة في دراستها وذلك لأن مؤلف النص ومخرجه واحد،كما أن المسرحية أخرجت مرتين وبرؤيتين مختلفتين،بالإضافة إلى غياب عنصر التدوين،إذ أن هذه التجربة الإخراجية بقيت دون تدوين لا من قبل المخرج نفسه وهو عبد القادر علولة ولا من طرف المختصين في هذا المجال،اللهم إلا الجزء القليل، فقد طرح أراء بسيطة عن تاريخ وموضوعات تجربته الإخراجية من خلال الحوارات والاستجوابات التي أقامها مع بعض الصحفيين والباحثين في الحقل المسرحي[1].

إن المتصفح لنص الأجواد يستوقفه عنوانها الذي يعد أول رموز المسرحية وهو ما أكده علولة في حوار معه قائلا: " فيما يتعلق بالعنوان " الأجواد" فإنه يعني بالمعنى الأولي والحرفي "الكرماء" فهو بالنسبة لي الفكرة المركزية ،أي جوهر المسرحية "[2].

الأجواد جدارية واقعية تجسد مناظر إنسانية للطبقة البسيطة وتحمل في طياتها همومهم ومأساتهم ،فالأجواد بالنسبة لعلولة هي " تتمة منطقية للمسرحية السابقة الأقوال إذ يوجد تشابه كبير على المستوى الفكري بين هاتين المسرحيتين في تقنية السرد ،وفي عملية إدراجهما ضمن النصوص المسرحية التي يعتبرها علولة ذات وظيفة اجتماعية ".[3]

ترتبط فكرة المعالجة الدرامية عند علولة بفكرة المزاوجة بين مهنتين هما التأليف والإخراج ،فنص الأجواد يحوي عدة قيم وأفكار حاول علولة معالجتها من خلال وضع شخصيات المسرحية في مواقف معارضة للواقع المعيش ، وانتقاده ومحاولة تغييره،وترجمة ذلك بحركات وإيماءات الممثلين،والتي تشكل الصورة النهائية للنص المكتوب الذي لا يفهم إلا بعد معالجة

---

[1] انظر:المرجع نفسه، ص:79.

[2] *عبد القادر علولة ،م س، ص:233.*

[3] عبد القادر علولة، م س ، ص ص :235/234.

المخرج له وإعادة تفسيره للممثلين ،،فهو المصدر الأول وتكون المعالجة الدرامية له بمثابة ترجمة للعثور على ما في طياته،وتبليغ الرسالة الفكرية الموجه للمشاهد.

إن المعالجة الدرامية للنص المسرحي تفرض على المخرج الحذف وتلخيص النص و الإضافة والتقديم والتأخير قبل بدأ البروفات ،إلا أن علولة يقوم بالحذف مبكرا أي أثناء عملية الكتابة الأولية **أو القراءة الأولى للمسرحية ،لتوفير الوقت أثناء البروفات ،سامحا للممثلين باستنباط أفكار أدوارهم حتى لا يثقل عليهم ولا يؤثر على ذاكرتهم الإبداعية ،لأن نص الأجواد يمتاز بطول نفسه.بالإضافة إلى رغبته في فرض إيقاع متوازن بين مقاطع النص المسرحي وعملية الحذف ،لأن تكرار الأفكار والحوارات قد يعيق التلقي.

كما أن عملية الحذف والتقديم والتأخير غير الواعية تدمير للنص المسرحي فلا يمكن أن يحذف حوار أو يؤخر مقطع من مقاطع المسرحية التي لها أهمية في دفع الفعل المسرحي،مما قد يسبب فقدان التوازن داخل النص والعرض معا أو يقوم بتشويش فهم المتلقي[1].

6 الأفكار الدرامية في مسرحية الأجواد:

لقد اعتمد علولة في بناء مسرحية الأجواد على نظام اللوحات المستقلة عن بعضها البعض و المتوحدة ضمنيا فيما بينها،مستعينا بسلطان الحكاية المشوقة وسحر الكلمة الشاعري لشد انتباه المشاهد و خلق فرجة تعتمد على الطاقات السمعية والتخيلية للمشاهد،مع توظيف الأغاني الحكائية التي تعد كملاحم شعرية لأبطال عاديين نعرفهم في حياتنا اليومية:

- علال الزبال
- قدور(بني وعلا)

[1] انظر :منصوري لخضر ،تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ص ص: 81/80.

- المنصور
- سكينة المسكينة (جوهرة المصنع)

كل أغنية اتسمت بما وصفه أرسطو في كتابه فن الشعر بداية وسط ونهاية،ويتخلل هذه الأغاني مشاهد مسرحية تجسد أفكارا درامية ودلالات ومعارف من واقع الحياة اليومية.

المشهدالأول:اهتمام المسؤليين بالمصلحة الخاص على حساب المصلحة العامة(الربوحي الحبيب)

لقد جاءت شخصية الربوحي الحبيب متلائمة مع طبيعة النمط المسرحي ،حيث كشفت لنا مظاهر اللامسؤولية والتخلي عن الصالح العام مقابل التمسك بالمصلحة الخاصة والانفراد بها، فلقد حمّل المؤلف هذه الشخصية البسيطة مسؤولية تعرية الواقع المزري وتصويره من خلال تمسكها بمبادئ الوطنية ،والإحساس بالمسؤولية والوقوف صامدة ضد الفساد،ويظهر ذلك جليا من خلال هذا المشهد الذي أبرز عطف الربوحي الحبيب ووقوفه مع شباب الحي إلى جانب حيوانات الحديقة العامة التابعة للبلدية ، والتي تعاني من الإهمال والجوع ونهب ممتلكاتهم بسبب اهتمام مسؤوليها بمصالحهم الخاصة على حساب المصلحة العامة .

القوال :الربوحي الحبيب الحداد تحمل بالقضية قال ليهم من أجلكم في خدمتكم ولو بقطيع الرأس نتجند ونلتزم بالمهمة الغد من ذلك زار الحديقة وحقق وشاف بعينه الحيوان تتوجع صايمة اسمع الزوار يتأسفوا على حالة الحديقة نهى على وجود قاعدين يضحكوا ويرموا للقرد الحجرة.[1]

العساس:...ايامات من بعد ياسيدي شعلت بين الإداريين ناضت بيناتهم الفتنة عادوا يتعايروا هذا يحصل في هذا ...واحد يقول لخوه أنت اللي كل صبيحة تروح تلم بيض الوز...الاخر يقول لخوه أنت اللي داير برايك في براك الدولة والأخر اللي يقول لخوه قاع رانا ندوا ...اللي مايديش من الجنينة يدي من اللحم يجيبوه من "الباطوار" للهوايش وزيد ياك العام اللي فات كباشنا ..كباش العيد ياك قرسناهم في جنان البايلك.[2]

---

[1] عبد القادر علولة، م س، ص:

[2] المصدر السابق، ص:

القوال: في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبر على حل للنّجدة نظم في الحي حلقة تضامنية ودخل معاه الشبان في العملية.[1]

<u>المشهد الثاني :التضحية في سبيل الوطن والوفاء للصديق (عكلي والمنور):</u>

في هذا المشهد يصور لنا المؤلف من خلال البطلين عكلي والمنور صورا تجسد أسمى معاني التضحية والبقاء الأزلي بعد الموت في سبيل الوطن والعلم والمعرفة ،كما تشير الإرشادات المتضمنة داخل النص إلى قمة وطنية شخصية عكلي وغيرته عليه إذ يظهر هذا جليا من الفعل الإنساني الذي قدمه عكلي والمتمثل في تبرعه بهيكله العظمى لصالح الثانوية، ليستفيد منه تلاميذها الذين اعتبرهم بمثابة أولاده في دروسهم المتعلقة بمادة العلوم الطبيعية خصوصا وأن المدرسة فقيرة من ناحية الأدوات البيداغوجية أحسن من أن يستوردوه من الخارج وبالتحديد فرنسا.وهو ماعبر عنه المؤلف علولة في هذا الحوار بين الصديقين:

عكلي:نهدي جسدي ،يعني هيكلي العظمي للمدرسة ونديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية
منور: واش ادّاك لهذا الفكرة يا ولد أمّا واش أدّك ...يارب الأرض والسموات امحي من مخّ حبيبي هذا الفكرة المشومة ...تهدي عظامك للمدرسة ؟

عكلي :مدام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية ..البداغوجية. يستفادوا بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من الخارج من (فرنسا) ...حاب نزيد نفيد نخدم هذا الثانوية اللي خدمناه ...نفيد في التعليم ...نفيد في تكوين الشبيبة ...
منور: يا عكلي خويا الوطنية متاعك خارقة للعادة ...الوطنية متاعك راك موصلها للعظم...واش ادّاك لهذا الحد[2]**.**

[1] المصدر نفسه، ص:

[2] عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد ،ص ص:105/106.

وإذا ما ربطت الوطنية بذكر فرنسا حسب النص السابق كونها هي من نستورد منها الأدوات البيداغوجية و المدرسية فإن التحدي الوطني يكون أكثر قوة وصلابة ، وراء وطنية عكلي الاشتراكية ومقته للمستعمر الفرنسي هي التي دفعته إلى التبرع بأغلى ما يملك وهو هيكله العظمي خصوصا وأنه "ثوري ممتاز في أثناء الثورة، كما أصبح ينشط نقابيا بعد الاستقلال"

إن أحداث هذا المشهد تصور لنا فترات درس في مادة العلوم الطبيعية من طراز خاص، فإلى جانب الدرس البيداغوجي نعايش أجمل اللحظات التي عايشها لمنور مع صديقه عكلي انطلاقا من طريقة السرد الحواري الذي وظفه المؤلف بطريقة حكائية تجلب المشاهد ومليئة بالطرافة والحكم .

كما تساعدنا مجريات الأحداث على فهم نفسية الشخصيتين والفئة التي ينتسبان إليها و الصداقة التي تجمعهما والثقة المتبادلة بينهما،والوطنية التي تغمرهما كل حسب القناعة التي آمن بها ،فإن كانت التضحية بالجسد بعد الوفاة التي تعهد بها عكلي لصديقه تعد أقسى وأمر ،فإن تعهد لمنور لعكلي بالوفاء لوصيته لا تقل أهمية سيما وأننا نفهم من تطور الأحداث أن لمنور قد اعتبرها أمانة يجب المحافظة عليها،إذ يقوم بنفسه بتقديم هيكل زميله العظمي للمدرسة وبعد الانتهاء يقوم بعد عظامه 206عظمة وترتيب كل عظمة في مكانها ،و ما يترتب على ذلك من جهد ومشقة و الأكثر من ذلك أنه هو من استخرج هيكل عكلي من القبر"**نهار اللي خرجت حبيبي من القبر... بقيت ندور في القبر و نحوس ...الدركي اللي كان معايا واقف...انخطف المسكين شافني نحسب ونحط في القفة .ونعاود نفرغ في الأرض نحسب ونرد في القفة،قال لي واش راك تدير.. خاف ربّي... قلت له خاصني 3 باش نقفل 206، المرحوم موصي.. هذي أمانة**[1].

[1] عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد، ص:115.

المشهد الثالث: بين العقل والجنون:

ويجسد هذا التناقض الذهني شخصية جلول لفهايمي فهو العامل البسيط بمصلحة الطب الشرعي وحفظ الجتث المحب لوطنه ،يتعرض لعدة عقوبات نظرا للصراحة التي يمتاز بها عن بقية العمال،ولغضبه السريع وعدم تحكمه في أعصابه عند مواقفه التي تستكين في مواجهة الظلم و الغبينة مشفوعة بقوة شكيمته وذكائه وهي تتجاوب مع عمله كموظف بالمستشفى باعتباره أكثر نقدا للواقع الجديد الذي يعيشه قطاع الصحة بعد التراجع عن السياسة الاشتراكية التي تبناها وما ترتب عنها من هدر للمال والتسيب في خدمة الصالح العام وشيوع ظاهرة البيروقراطية والمحسوبية واستفحال الرشوة وضياع القيم الأخلاقية وانحطاط مستوى الخدمات الصحية،وهو ما يتطلب قوة حيلة وذكاء وإقناع قصد التأثير في زملائه في نقد ذلك الواقع ومحاولة تغييره نحو الأفضل.

وهو ما ركز عليه المؤلف علولة عندما عدّ شخصية لفهايمي ليمدّ يده باستمرار لزملائه في العمل من خلال وقوفه بحزم وعزم بكل ما يستطيع ضد الظلم، وحمّله أهم عامل نفسي في شخصيته أنه قلق تتغلب عليه العصبية مما أوصله في كثير من الأحيان إلى التعرض إلى المعاقبة وتحويله من مصلحة إلى مصلحة أخرى إلى أن استقر به المقام في مصلحة حفظ الجثث." **في المصلحة هذي "مستودع الموتى "و جلول و الفهايمي كاللي برد شوية همّد أعصابه بحيث الجناح هادن .الموتى في قجورهم لكم جامدين ما يهولوا و الغسال سكوت ما يدير بالوجوه ما يحكم رشوة .في الجناح المثلج جلول كاللي استعقل شوية الملف الاداري اللي تابعه ثقيل واذا زاد ازبلها يطرد من الخدمة عالمينة بصفته رسمية.**[1].

[1] عبد القادر علولة ،مسرحية الأجواد ، ص:132.

لقد بدأ المؤلف علولة بطريقة ذكية هذا المشهد من نهايته حتى يصل بنا إلى صلب الموضوع ،حينما يوضع مريض خطأ بداخل غرفة حفظ الجثث ،وحتى لا يتهور جلول لفهايمي ويتسبب في فعل يفصله من وظيفته بالمستشفى يقرر الجري داخل المستشفى حتى يزيل الغضب عنه كي يتحكم في أعصابه، من خلال هذا الجري يقوم علولة على لسان شخصية "جلول لفهايمي"بسرد الأحداث التي وقعت ومن خلالها يشرع المؤلف المخرج في تعرية أوضاع المستشفى بالنقد والسخرية.[1].

[1] لخضر منصوري ،تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة .ص:86.

الخاتمة

الخاتمة:

إنّ الظاهرة المسرحيّة في الجزائر منذ نشأتها كانت ملتصقة بحركية الواقع في معظمه ،فعبّرت عن طموحات المجتمع ومعاناته اليومية ،بل إنّ المسرح الجزائري ليس انعكاس للحياة فقط ،بل هوجزء من آلية توليد ملتصقة تماما مع الحياة وحركية المجتمع .

و لقد أردنا من خلال هذا البحث قراءة جوانب من المسرح الجزائري المكتوب منه والممثّل على خشبة العرض للكشف عن خصوصيّاته، وتنوّع موضوعاته، وامتداده حسب اللّغة النّاطق بها، و كذا تحديد مصادره ومرجعيّاته الّتي اعتمد عليها في كتاباته ، والأشكال التعبيرية الأدائية على ركحه لاستنباط دلالاته الّتي يرمي إليها لإيقاظ النّفوس المقهورة، والثورة على المعاناة اليومية و بث الحماس في الجماهير للتّصدي للواقع المرير والدعوة للتغير. و لقد توصّلنا من خلال هذه الدّراسة إلى جملة من النتائج نلخّصها في النقاط الآتية

لقد توصّلنا من خلال هذه الدّراسة إلى جملة من النتائج وهي :

1. ولد وتأسّس المسرح في الجزائر ولادة مقاومة وتأسيس نضالي، حتّى في الأشكال ما قبل المسرحيّة كخيال الظّل والقوّال نجد هذا النّزوع نحو المقاومة بواسطة الثّقافة الشّعبيّة، وكأنّ امتلاك الجزائريّين للمسرح هو امتلاك للحضور الإنساني، وتعبير عن الوجود لطرح أسئلة الحضور في ظلّ استعمار يحاول جاهدا فرض ثقافة المحو والغياب.
2. لقد ارتبط نشوء المسرح الجزائري منذ تجاربه الأولى في العشرينيات من القرن العشرين بالتوجه نحو استلهام التراث والاقتباس منه وتوظيفه ذلك لان هذا التوجه _فيما يبدو _قد كان يلبي حاجة الإنسان الجزائري إلى الشعور بشخصيته ووجوده في ظل استعمار سعى جاهدا إلى اجتثاث هويته وانتمائه.
3. تشكل الفن المسرحي لدينا من طريقتين:

أولا: تقليد الغرب الأوروبي(الاستعمار الفرنسي)

وثانيا: التقليد الذاتي الذي تشكلت ملامحه مع مسرح الفرجة والتقنيات التراثية كالحلقة والقوال الظواهر الاحتفالية لدى المجتمع الجزائري والأقرب إلى المسرحة.

4. عالج المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى المشكلات اليومية للإنسان الجزائري بمختلف اتجاهاته المسرحية ومذاهبه الفكرية اعتمادا على أسلوب السخرية والهزل ثم على الجمعيات الاجتماعية والإصلاحية وعلى رأسها جمعية العلماء المسلمين كأسلوب للتعليم والتربية والتهذيب .
5. إنّ العقبة الكبيرة التي واجهت الكتابة المسرحية الجزائرية غياب الفصحى واللّجوء إلى العاميّة التي كانت عاجزة عن حمل الأفكار العميقة التي يحتاج إليها المسرح ولكنّها مع ذلك تمكّنت من أداء دورها بشكل نسبي في الحفاظ على جذوة الشعور الوطني آنذاك.
6. لقد كان لاصطراع خشبة الأحداث السياسية في بلادنا بشتى الأطروحات والأفكار والأيديولوجيات أثر كبير على نشاط الكتابة المسرحية الجزائرية ،حيث أنّ المسرح أضحى يتضمن أشكالا عديدة :كلاسيكية واحتفالية وملحمية اللاّمعقول والتّجريبي والمسرح داخل المسرح والمونودراما ،والاتجاه الاسلامي.
7. يعدّ إحتكاك الإبداع المسرحي الجزائري بتجارب المسرح العالمي سبب في تطورعجلة حركة المسرح الجزائري ممّا أدّى إلى تطوير الأداء التمثيلي من خلال تعدد تقنياته وأساليبه الأدائية.وكذا التّنوّع الذي نشهده في العروض المسرحية التي جمعت بين المناهج الحديثة عديدة .
8. شكل عبد القادر علولة ظاهرة مسرحية فريدة من نوعها في تاريخ المسرح الجزائري بالنظر لما خلفه من نتاج إبداعي جاد ومتميز،جلب إليه اهتمام الدارسين والباحثين.

9. اشتغل علولة بدراسة الثقافة الشعبية بوجه عام، والفنون الشفوية (القوالة)، وأشكال الاحتفال،وأنماط التعبير الأخرى بعد ان جاب القرى والأسواق وحضر الاحتفالات الشعبية حيث سجل، وفكر، وقارن.
10. لقد انطلق علولة من التنوع التراثي وجعله المادة الخام في استلهام موضوعات وأشكال ذات خصوصية محلية ،حيث أخرج القوال والحلقة من فضائهما الطبيعي ،واستعملهما
11. في المسرح ،ليحقق بذلك شكل مسرحي يخالف تقاليد المسرح الغربي ،محاولة منه للتأصيل لمسرح الجزائري،الذي يستمد أصالته من عمق تراثه الشعبي .
12. استطاع عبد القادر علولة من خلال مسرحية الأجواد أن يصوّر لناحالة المجتمع الجزائري في فترة التمانيات والتسعينات والتي تميزت بعدم الاستقرار بسبب ماشهدته من خيبة وإحباط نتيجة ماعاشته من تفشي للفقر والأنانية بالإضافة إلى البيروقراطية وغياب للقيم والمبادئ.
13. لقد تمكّن علول من وضع بصمته الخالدة في طيّات المسرح الجزائري انطلاقا من اشتغاله بنوع مسرحي جديد كسر فيه قواعد المسرح التقليدي واستوحى شكله من التراث الشعبي، واستقى مضامينه من القضايا المعاصرة، وتقنياته من المسرح العالمي خاصة المسرح البريختي منه.
14. ايمان علولة بوجوب انطلاق عجلة تغيير المجتمع من خلال عملية فحصه وتحليله العميق لواقعه ، وإدراكه بأسباب معاناته ، دفعه لتسليط الضوء في جلّ أعماله المسرحية على انتقاد المجتمع ومساندة القوى العاملة والاشتغال بهموم الطبقة البسطة الكادحة في المجتمع عبر شخصيات تمثل البؤساء:أمثال جلول "لفهايمي"." عكلي ولمنور"،"سكينة جوهرة المصنع" في الأجواد.

15. تأثر علولة بتقنيات المسرح العالمي، وتوظيفها في أعماله الدرامية مثل: تقنية التغريب في الأداء التمثيلي،المسرح داخل المسرح، كسر الجدار الرابع،إعلان المسرحة في مرحلة من مراحل العرض.
16. شهدت تقنية السّرد النصوص المسرحيّة العلّولية حضورا قويا ممّا يتوافق مع شكلي الحلقة والقوال، واختيارهما بديلا عن الشّخصية المحوريّة في المسرحيّة، ممّا جعل بنية النّص السّردي الأساس الدّرامي لمسرح علولة.
17. رفع علولة من قيمة القوال في شكله البدائي الصّرف بإضافته الجديدة والمتمثّلة في المرأة "القوالة" التي أسهمت في بناء النّص السّردي المروي،حيث كشفت هذه الإضافة عن الاهتمام الفكري الثقافي والتقدمي للرؤية العلوليّة اتجاه قضية المرأة.
18. استخدم علولة الخطاب العامي الفصيح لنقل انشغالات وهموم الفئة البسيطة الكادحة، بحيث تمكّن من صهر اللّهجة في قالب متجانس وسهل، دقيق العبارات ذات الحمولة التنكيتية التهكميّة،ممّاجعل اللّغة العلّولية هي نقطة تقاطع كلّي لإفرازات الأيديولوجية والمعرفية والثقافية،ونستطيع القول أنّه أبد بحقّ في إيجاد مقاربة أنثروبولوجية وسوسيولوجية وجمالية للممارسات التّلفظية في الخطاب المسرحي الجزائري.

وفي الأخير يمكن القول أنّه رغم التطوّر الذي شهده المسرح الجزائري إلاّ أنّه لابد من توفير المناخ المناسب للأقلام الإبداعية في مجال التأليف المسرحي،مع خلق البيئة الملائمة لإعداد ممثلين أكفّاء تحقق مهارتهم الغرض المطلوب ، كأمثال عبد القادر علّولة الذي أثبت وبجدارة مكانته في السّاحة الفنيّة الجزائرية بتناوله لقضايا من نسيج المجتمع وعمقه، بأسلوب ارتقى بالمتلقي من الهيام العاطفي إلى عالم النقاش الفكري، مزج فيه بين مظاهر الثرات الشعبي وتقاليد العصرنة،إلاّ أنّ هذه التجربة المسرحية الفتيّة لم يشألهاالقدر أن تكتمل ذلك أنّ صاحبها كان بطلا لمسرحية أخرى لم يدرك مخرجهاأن البطل يموت قبل نهاية الفصل الأخير.

أوّلا:باللّغة العربية:

يعدّ المسرح الجزائري أحد الأركان الأساسيّة لمسار الثّقافة في الجزائر من حيث ارتباطه بمسيرة المجتمع، وذلك من خلال القضايا الأساسيّة للجماهير التي طرحها منذ نشأته إلى يومنا هذا.و التي لاقت إقبال المسرحيين الجزائريين،وفي مقدّمتهم عبد القادر علولة،حيث تشكل تجربته المسرحيّة حركة مفصليّة في الحركة المسرحيّة الجزائريّة في أبعادها الأدبيّة والفنيّة والسياسيّة والأيديولوجيّة.لذا كان محور البحث موسوما ب: **النّص المسرحي الجزائري بين الكتابة والتمثيل مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة أنموذجا**"

حيث جاءت هذه الدّراسة محاولة منّا في البحث للإجابة عن الإشكالية التّالية:

ماهي معالم النّص المسرحي الجزائري بين الكتابة والتمثيل؟ وماهي أبعاده ودلالته الفنية؟.

لذلك قسّم البحث إلى فصول نظريّة وأخرى تطبيقيّة، فاختصّ الجانب النّظري منه بالبحث في المفاهيم التالية: جدلية فن المسرحية بين الكتابة والتمثيل ،ثم ميلادالمسرح الجزائري وعوامل ظهوره ،ظاهرة الكتابة المسرحيّة الجزائرية بين التأسيس والمعاصرة ومسارها، مرجعيّاتها ومصادرها،موضوعات كتاباتهاولغة خطابها المسرحي،الأداء التّمثيلي الجزائري مرجعيّاته وأشكاله التّعبيربية ،وأخيرا الظّاهرة المسرحيّة الجزائرية عند عبد القادر علولة و الخصائص التي تميزت بها أعماله والقيّم الفنيّة الأخلاقية الوطنيّة والإنسانيّة...فيها

أمّا الجانب التّطبيقي فخصناه لجماليات الخطاب الدرامي بين الأصالة والمعاصرة في مسرحية " الأجواد" لعبد القادر علولة حيث قمنا فيه بدراسة فنية لعناصرها.

ولعلّ أبرز الأهداف الّتي سعى البحث في تحقيقها ممثّلة في أنّه حاول:

- البحث في القيمة الفنيّة والتّاريخية للنّص المسرحي الجزائري الّذي كان سلاحا للثّورة والتغير والبناء والتشييد.
- التّعرف على فنيّات الإبداع المسرحي لدى الكاتب علولة وكيفيّة تصويره للنص المسرحي الجزائري الملتزم بقضيّة بلاده وتحريرها. وتحديد الأبعاد السياسيّة والاجتماعية لخطابه الأدبي .
- إبراز معالم الخطاب الدرامي العلولي الأصيل في مسرحية الأجواد والكشف عن قضايا التجديد فيها.

ثانيا: بالفرنسية:

Premièrement: en langue arabe:

Le théâtre algérien est l'un des principaux piliers du chemin de la culture en Algérie, en termes de lien avec la marche de la société, à travers les questions fondamentales des masses qu'il a soulevées de sa création à nos jours, qui a répondu à la demande des auteurs dramatiques algériens, dirigés par Abdelkader Alloula, car son expérience théâtrale constitue un mouvement pivot Le mouvement théâtral algérien dans ses dimensions littéraire, artistique, politique et idéologique Ainsi, le centre de recherche a été marqué par: Le texte théâtral algérien entre écriture et jeu d'acteur, la pièce «Ajwad» d'Abdelkader Alloula comme modèle

Peut-être que les objectifs les plus importants que la recherche a cherché à atteindre est qu'elle a tenté de:

Recherche de la valeur artistique et historique du texte théâtral algérien, qui était une arme de révolution, de changement, de construction et de construction.

Découvrez les techniques de création théâtrale de l'écrivain Alloula et comment il a dépeint le texte théâtral algérien engagé pour la cause de son pays et son montage. Et déterminer les dimensions politiques et sociales de son discours littéraire.

Mettre en évidence les caractéristiques du discours dramatique alaouite original dans la pièce d'Al Ajwad et y révéler les problèmes de renouvellement.

المصادر والمراجع:

- **المصادر باللغة العربية :**

1. ابن منظور :لسان العرب من(ق إلى ي)معجم لغوي علمي،دارالفكرللطباعة والنشر ،بيروت لبنان،1997
2. ابن منظور، لسان العرب المحيط،إعداد يوسف خياط،دار العرب،بيروت،دت
3. جمال الطاهر وداليا الطاهر، موسوعة الأمثال الشعبية، دراسة اتحاد منشورات كتاب العرب،دمشق،(دط)،(دت)،
4. عبد القادر علولة، مسرحية اللثام ،ا،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر ،1997.
5. عبد القادر علولة من مسرحيات علولة(الأقوال،الأجواد، اللثام) دط،دارمورفم للنشر ،الجزائر،1997
6. عبد القادرعلولة، ديوان أعماله الكاملة ،ج3،مسرحية التفاح ، حمق سليم، قصص عزيز نسين، التفاح أرلوكان خادم السيدين، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، مطبعة ACP، وهران ، 2009.
عبد القادر علولة، مسرحية اللثام ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر،1997. عبد القادر علولة، مسرحية الأقوال، دار موفم للنشر،الجزائر 1997،(دط) .
7. عبد القادر علولة،ديوان أعماله كاملة،ج1،العلق،صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة مطبعة ACP،وهران 2009 .

- ***المصادر باللغة الفرنسية***

1.J.ROUSSeau.Dictionnaire de Musique.Paris.1768 •
2.Anne Ubersfled,Lir le theater,Tl,Edition Sociales,Paris,(Seconde Edit),1982
3.Jmarc Vignal.Dictionnaire de Musique.larousse.2001
4.Patrice,Pavis,Dictionnaire du theater.Edtions Sociales,Paris,1982.

- **المعاجم**

1. أحمد بالخير،المصطلح المسرحي عند العرب ،بوكيلي للطباعة والنشر،ط1، 1999.
2. حمادة إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،دار المعارف،1985،ص80
3. ماري إلياسوحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان، ناشرون لبنان 2006.
4. محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبنان ، بيروت، ط1، 2013.

- **المراجع باللغة العربية**

1. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ، ط1993،2 .
2. أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ،.
3. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره،1926/1989،منشورات التبيين الجاحظية، د ط :199.
4. أحمد صقر، توظيف التراث في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب ،1998

5. أحسن ثليلاني،المسرح الجزائري،دار التنوير ،الجزائر ،ط1،2013.
6. إدريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دار العرب للنشر و التوزيع ، وهران2005.
7. إدريس قرقوة،الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنّشر والتّوزيع.د ط،2005.
8. أرسطو،فن الشعر، إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،1974.
9. بريخت والمسرح الجزائري ،الشريف الأدرع ،ط1 ،مقامات للنشر والتوزيع ،الجزائر ،2010،
10. حسن المنيعي ،الجسد في المسرح ،مطبعة ألطوبيرس للطباعة ،ط2،للمغرب،دت.
11. حفناوي بعلي،أربعون سنة على خشبة مسرح الهواة في الجزائر،ط1،دارهومة للطباعة الجزائر2002
12. حلمي بدير:أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف ،القاهرة ، مصر ط1، 1986.
13. خليفة بولفعة، محاضرات في مقياس أدب التمثيل،جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل،2016.
14. سامي الحصناوي، سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي،ط 1،2014،دار رضوان للنشر والتوزيع،عمان.
15. سيد علي إسماعيل،أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ، ودار المرجح الكويت ،(دط)،2000.
16. شاكر عبد الحميد،الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،2009
17. عادل النادي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ،ط1، 1978.
18. عبد الحميد ،في الثقافة الشعبية الجزائرية،التاريخ والقضايا والتجليات،دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع،دط،دت
19. عبد الحميد بن هدوقة ،أمثال جزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007.
20. عبد الحميد بوسماحة، الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد بن هدوقة،دار سبيل ،د ط،2005.
21. عبد الفتاح الحجمري،عتبات النص، البنية والدلالة،منشورات الرابطة ،الدار البيضاء ، ط1، 1996
22. عبد المجيد شكري ، فنون المسرح والاتصال الإعلامي .
23. عبد الناصر خلاف ، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي ، منشورات السهل،2009.
24. عز الدين جلاوجي،المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي لمعاصر، دار التنوير الجزائر،2012
25. عز الدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري،(دراسة نقدية) الجزائر، 2007.
26. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي ،عالم المعرفة.
27. علي عبد الحسين الحمداني،عبود حسن المهنا،التواصلية في أداء الممثل المسرحي.
28. علي عقلة عرسان،وقفات مع المسرح العربي ، منشورات اتحاد الكتاب ، ط1، 1996.

29. علي عقلة عرسان، السياسة في المسرح ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،1978.
30. علي عواد،الجريمة والعقاب ،قراءات في الخطاب المسرحي العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،الأردن ،ط2000،1
31. عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،دار نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة للطبع والنشر، ط3، مصر.
32. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، الاسكندرية، مصر،2000 .
33. نور الدين عمرون،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة200، ط2006،1 ،ص:187
34. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2003.
35. فرحان بلبل،أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي،المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق،وزارة الثقافة،ط2.
36. كمال الدين ،مدخل لفنون المسرح ، مركز الاسكندرية للكتاب ،د،ط ،.2007
37. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر،عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة،ط1،القاهرة مصر.
38. محمد بوشحيط،الكتابة لحظة وعي، مقالات نقدية،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر ،1984
39. محمد حمدي إبراهيم،نظرية الدراماالإغريقية،الشركة المصرية العالمية للنشر ،ونجمان،القاهرة،ط، 1994
40. محمد الطاهر فضلاء ،المسرح تاريخا ونضالا،المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي والاستقلالي دار هومة ،الجزائر (دط)2000،ج2.
41. محمد يوسف نجم،المسرحية في الأدب العربي الحديث ،ط3،دار الثقافة بيروت،1980.
42. مصطفى فاروق أحمد، وعثمان العشماوي مرفت ، دراسة في التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية،القاهرة ،مصر، ط 1، 2008.
43. مخلوف بكروح ،مدخل إلى المسرح الجزائري ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،منشورات الأمال الرائد1982.
44. نبيل راغب ، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون ،ط1، 1996
45. نور الدين عمرون،المسار المسرحي الجزائري إلى سنة200، ط2006،1
46. هيثم يحي خواجة ، محاور في المسرح العربي ، منشورات معهد الفنون المسرحية ،دمشق2000.
47. ياسين النضير، أسئلة الحداثة في المسرح ، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع سوريا 2010.

- **المراجع المترجمة**

1. إريك بنتلي، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، سنة 1982.
2. ألارادس نيكول،علم المسرحية،تر:دريني خشبة،سعاد الصباح، القاهرة،ط1، 1939.
3. إيريك بينتلي،نظرية المسرح الحديث،ت:يوسف عبدالمسيح ثروت،دارالشؤون الثقافية العامة،العراق ،1986.
4. روجرم بسفيلد ،فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة،مكتبة النهضة، مصر 1964،
5. ستاسيلافيسكي، إعدادالدور المسرحي، منشورات وزارة الثقافة السورية، ،1983
6. قسطنطين ستانسلافسكي،إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية، تر:محمد زكي. العثماني ،مراجعة جرين خشبة،دار الهنا للطباعة ،1983
7. لاجوس آجري ، ترجمة دريني خشبة ، فن كتابة المسرحية ، مطابع دار العربي القاهرة ، د تاريخ.
8. تمارا الكساندروفنا، بوتينتسيفا ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة :توفيق المؤذن، دار الفرابي بيروت، ط 2 ،1990.
9. تيري إيجيلتون،الماركسية والنقد الأدبي ،تقديم وترجمة جابرعصفور ،منشورات عيون الدّار البيضاء ،ط2، 1986.
10. هايزجوردن، التمثيل والأداء المسرحي،تر: محمد سيد،وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي،ط1، 1992.
11. شلدون تشيني ،المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية ،ترجمة حنا عبود،ج1 ،المعهد العالي للفنون المسرحية، مكتبة الأسد ،1988، دمشق.
12. جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة ،تر: أمين العيوطي، دار المعارف .دت.القاهرة.ص:116
13. بتري استيون، الماركسية والنقد الأدبي ،ترجمة:جابر عصفور،منشورات عيون المغرب،ط1986،2.
14. برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي،ترجمة جميل نصيف،عالم المعرفة ،بيروت ،دار الحرية للطباعة والنشر.
15. تيري إيجيلتون،الماركسية والنقد الأدبي ،تقديم وترجمة جابرعصفور ،منشورات عيون الدّار البيضاء ،ط2، 1986

المراجع باللغة الأجنبية

1. ALLALOU l du thèàtre algèrien-Cahier du C.D.S.H.Universitè d'Oran Centre de recherche et d'information documentaire en science sociale et humain N°09 .1982.P16.
2. Djamel Belarbi oust tribune,du 12/03/1994
3. Entretien avec Abdelkader Alloula par Mhamed djelid,(oct-1985) Document,en homage a Abdelkader Alloula ,l'etabissement Art & culture, Alger du ler au 4 mars 2004
4. Gèrard Genette –Seuils: Ed du Seuils –Paris –Février
5. HENRY,Jaqueline,La traduction des jeux de mot .Paris:presses Sorbonne nouvelle.200
6. Mahieddine bachetari , mémoires tome11,entreprise nationale du livrealger,1984
7. MEhiReddine Bachetarzi .mémoires .Préface de saadedinne Benchéme .Alger .1969
8. S .Ben Cheneb (Léàtre Arabe d'Alger) .revue Africaine ,N°77
9. Mahieddine bachetari, mémoires tome 11,entreprise nationale du livrealger,1984

- **المجلات والدوريات**

1.أحمد راية،سيميائية الشخصية في مسرحية "الأقوال"لعبد القادر علولة مقاربة في الوظائف الرمزية،نشرية مجلة النص،جامعة باتنة ،ع13،جوان،2013.

2. بوعلام لمباركية،حوليات التراث،جامعة مستغانم،2006،العدد:06

3.صالح سعد،الأنا _ازدواجية الفن التمثيلي ،سلسلة عالم المعرفة ،العدد 274،الكويت، 2001

4. عبد القادر بن بريك ،مقال مهرجان المسرح المحترف امتداد طبيعي للروح الفنية،مجلّة الستار لجريدة منبر الغرب بالفرنسية،ليوم 03جوان 1998.

5. فضاءات المسرح،مخبر أرشفة المسرح الجزائري ،جامعة وهران ،العدد السابع ،سبتمبر 2016.

*6.*فارس نورالدين:الأجواد بين الدراما والسرد ،الحلقة الأولى،جريدة المساء ،الجزائر ،العدد867،

بتاريخ:14 /07/ 198*8*

7.مساعدية لزهر، في مفهوم الثقافة، وبعض مكوناتها(العادات،التقاليد،الأعراف) مجلة الذاكرة،العدد 09،الجزائر ،2017.

8. نشرية مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة،العدد25 إلى 2جوان، دورة 206.

9. النص المسرحي وآليات ترجمته، منشورات مخبرأرشفة المسرح الجزائري،ج وهران،ع7،سبتمبر 2016.

10. نوال بن إبراهيم، ديناميكية التلقي لدى المخرج والممثل ،مجلة عالم الفكر ،العدد 01،سبتمبر 1996.

11. *نديم العلا،أزمة الكتابة المسرحية العربية ،المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب دولة الكويت ،مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد1، سبتمبر96*

12. *لطيفة ب:الأعمال البارزة في المسرح الجزائري حسب محترفين ،جريدة العالم السياسي ،ع673، تصدر عن مؤسسة اصرار للنشر والإشهار ،الجزائر ،10/20/ 1998.*

13. *حوارأجراه مع شريف عمراني،من أجل إنعاش مسرحنا ،مجلة الجيش،ع238،س20،جانفي 1984.*

14. *حمداوي جميل ، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادرعلولة،مجلة دنيا الوطن ،2010/05/14، https://pulpit.alwatanvoice.com*

15. *مخلوف بوكروح، رأيي في المسرح، مجلة الجيش ،شهرية عسكرية سياسية وثقافية تصدرها الإدارة المركزية للمحافظة السياسية للجيش الوطني الشّعبي،ع192، س17،مارس 1980*

16. *Centre de recherche en Anthropolocie Sociole et Culturelle 31000 Oran . algeri18: 4الساعة،2020/04/11 يوم:*

الرسائل الجامعية:

1. أحمد حمومي ،ظاهرة المسرح الجزائري(تجربة وهران) أطروحة دكتوراة، جامعة وهران ، 2008/2007.
2. أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي،الرشيد بوشعير ،د،ط،مذكرة ماجستير ،جامعة دمشق،دت،
3. براهمي سماعين،تلقي التجارب المسرحية المعاصرة في الجزائر ،رسالة دكتوراه ،جامعة وهران،2014/2013.
4. بسّدات عبد الصّمد،التوظيف الأيديولوجي للموسيقى في المسرح ،"مسرح عبد القادر علولة أنمودجا"رسالة دكتوراة،جامعة سيدي بلعباس،2017/2026.
5. سمية كعواش،أثر بريخت في المسرح الجزائري،مذكرة ماجيستير ،جامعة باتنة،سنة.2011
6. شيبة عبد القادر، مسرح علولة،مصادره وجماليته، رسالة ماجستير ،دائرة النقد والأدب والتمثيل ،جامعة وهران ،1994،1993 .
7. عبد الحليم بوشراكي،التراث الشعبي والمسرح في الجزائر،م ماجيستير2010/ 2011،جامعة باتنة ،
8. عبد النور بلصيق،جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث،مسرح عبد القادر علولة أنموذج، أطروحة دكتوراة،2018_2019،جامعة المسيلة.

9. قمّاش ليلى،البعد السوسو_لساني في ترجمة قصائد الملحون، رسالة ماجيستير، جامعة وهران،2011/2010.

10.ليلى بن عائشة،بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، مذكرة دكتوراة جامعة وهران،سنة 2011/2010.

11. مراح مراد ،الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح ، مذكرة ماجستير، جامعة وهران ،*2014.*

<u>المواقع الالكترونية</u>

1. ابراهيم اليوسف،المثقف والسلطة ثنائية الوئام والتناحر،جريدة الزمان ،ع:1373،بتاريخ 25نوفمبر 2002.الموقع:WWW.nizwa .com

2. ابراهيم اليوسف،المثقف والسلطة ثنائية الوئام والتناحر،الاستعلاء على المثقف يدفعه إلى النرجيسية،الحوار المتمدن ،ع:700،بتاريخ:

3. 1جانفي2004.الموقع:http://ahewar. org/asp ،الزيارة كانت بتاريخ :21 مارس 2020

4. بن شريط عبد الرحمان، *مشكلة الكتابة المسرحية في الجزائر،جامعة الجلفة ،الجزائر،مقال على الأنترنيت*

5. حمداوي جميل ، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادرعلولة، مجلة دنيا الوطن ،2010/05/14، https://pulpit.alwatanvoice.com .يوم 10 أفريل 2020،الساعة 10:30.

6. عبد القادرفيطس:ظاهرة الوعدة الشعبية في الجزائربين الاعتقاد والممارسة الساعة 10:00 ،02 أفريل 2020،. www

7. .org /ar/index

8. محمد مكحلي،قراءة أنتروبولوجية لظاهرة الوعدة في الغرب الجزائري،الساعة 09:00 يوم 02 أفريل2020

9.هشام ناجي،المثقف المسرحي العربي والسلطة،إضاءات، ثقافات ،المغرب، 21،أفريل 2018،ع 8123، موقع عربي لنشر الآداب .WWW .thaqafat.Com كانت الزيارة بتاريخ 21، مارس2020 .

10. .هشام ناجي،المثقف المسرحي العربي والسلطة،إضاءات، ثقافات ،المغرب، 21،أفريل 2018،ع 8123، موقع عربي لنشر الآداب . WWW .thaqafat.Com كانت الزيارة بتاريخ 21، مارس2020

التعريف بالكاتب عبد القادر علولة :

ولد فقيد المسرح الجزائري عبد القادر علولة في مدينة الغزوات بالغرب الجزائري بتاريخ **08** جويلية **1939** ،وتلقى دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد بوهران، ثمّ واصل دراسته الثّانوية في مدينة سيدي بالعباس ثمّ انتقل إلى إحدى ثانويات وهران،توقف عن الدراسة سنة **1956**م وبدأ يمارس المسرح كهاوي مع "فرقة الشباب المسرحية" التي تشرف عليها جمعية العلماء المسلمين ، ودائما في إطار هذه الفرقة حتى سنة **1960**،شارك في عدّة دورات تكوينية ومثّل في مسرحية "**خضر اليدين**"التي كتبها "**محمد كرشاي**" وفي سنة **1962**م أخرج أوّل مسرحية للهواة في إطار المجموعة المسرحية الوهرانية وهي مسرحية "**الأسرى**" للمؤلف الروماني " **بلوت plaute**" ليلتحق بعدها بالمسرح الوطني ،ويكون من المشاركين الرسميين الذين وضعوا بصمتهم في صياغة بيانه التأميمي.

ومن المسرحيات التي قام فيها بأدوار تمثيلية نذكر مايلي:

- أولا القصبة لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب1963.
- حسن طيرو لرويشد ومصطفى كاتب1963.
- الحياة حلم لمصطفى كاتب1963.
- دون جوان اقتباس وإخراج مصطفى كاتب1963.
- وردة حمراء لي لعلال المحب1964.
- ترويض نمرة وإخراج علال المحب 1964.
- الكلاب لحاج عمارة 1965.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

_ الغولة كتبها رويشد 1964.

_ السلطان الحائر لتوفيق الحكيم 1965.دد

_ نقود من ذهب اقتباس من التُّراث الصيني القدديم 1967.

_نومانس اقتباس حيمود إبراهيم ومحبوب اسطمبولي 1968.

_الدَّهاليز لمكسيم جوركي، ترجمة محمد بوحابسي 1982.

ألَّف وأخرج المسرحيات التالية:

_ العلق 1969.

_ الخبزة 1970.

_ حمق سلم مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول 1972.

_ حمام ربي 1970.

_ حوت بأكل حوت ألفها مع بن محمد 1975.

_ الأقوال 1980.

_ الأجواد 1985.

_ اللّثام 1989.

_ أرلوكان خادم السيدين "ترجمة لمسرحية جولودوني" 1993.

_ التُّفاح ألَّفها لفرقة المثلث المفتوح ،وأخرجها "زروقي بوخاري" 1992/1993.

كتب سيناريوهات عديدة نذكر منها:

- جورجين إخراج للتلفزيون محمد أفتسان 1972 .
- جلطي إخراج للتلفزيون محمد أفستان 1980.
- اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون1990 وهي:

1. ليلة مع مسجون.
2. السلطان والغربان.
3. الوسام.
4. الشعب فاق.
5. الواجب الوطني.

أخرجها للتلفزيون بشير بريشي سنة 1990.

كما عمل ممثل في الأفلام التالية:

- الكلاب للمخرج هاشمي شريف 1969.
- الطارفة أي الحبل الحبل للمخرج هاشمي شريف 1971.
- تلمسان للمخرج محمد بوعماري 1989.
- حسن نية للمخرج غوتي بن ددوش 1990.
- جنان بورزق للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990.

شارك في صياغة وقراءة تعليق الأفلام التالية:

- بوزيان القلعي للمخرج حجاج 1983.
- كم أحبكم للمخرج عز الدين مدور 1985.

أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي وهي:
سوفوكليس،أرسطوفان،وشكسبيروكان ذلك عام 1967 .
من1968 إلى1969 أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات من بينها مسرحية الغول لمحمد عزيزة.

من أقوال علولة واعترافاته الشهيرة في فنّ المسرح

❖من أقوال علولة عن وتجريته المسرحيّة

1. فجرت أولى التّحولات الاجتماعية الكبرى التي بدأت في الجزائر انطلاقا من سنة 1970 إحساسا منقطع النظير لدى الأوساط الفنيّة ،فقد حرّرت هذه التحوّلات إبداعيّة لم يسبق لها مثيل ،وأدمجت طاقات جديدة في الممارسة الفنية،ولكونها منبعا لمادة ثريّة وجديدة ،احتلت هذه التحولات الاجتماعية لسنوات عديدة مركز مضامين التظاهرات الثقافية ،وكان المسرح أكثر الفنون تعاملا مع تلك التحوّلات بتمجيدها والدفاع عنها،حتى وإن كانت تنقصها اللّباقة ،بصفة عامّة كانت معظم المسرحيات تتطرّق إلى الممارسات والمناورات التي كانت تقوم بها بعض الفئات الاجتماعية في تصدّيها لجماهير الكادحة،في عمليات منح الأراضي للفلاحين الفقراء، وتقليص الملكيّات العقّاريّة الشاسعة ،وكذا مشاركة العمّال في تسيير المؤسسّات الاقتصاديّة...بصفة عامّة كانت الحدوثة تصوِّر،تُمسرِح النَّزاعات التي كانت تثيرها أولى المهام الاجتماعية الكبرى،في تجسيد الاختيار الاشتراكي لبلادنا.
2. بعودتنا بالاحتلام مع بعض من عادتنا الفنية والثقافية أي إعداد أو استخدام تراثنا،قد تم على نحو واسع ،وفق أنماط أرسطية فإن عملي ينصب على قدرات التجديد والاستهواء والإبداع فكل هذه القدرات الموروثة التي لا تزال نوعا المناهل الشعبية والعلمية على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري ،منزلة تجعله عنصرا فعالا وغير مستلب Alinée أثناء العرض"
3. "إنّ الأمر يتعلّق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيصي للحركة ذي النّمط الأرسطي الذي يمارس في أوروبا منذ بداية القرن ،والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشّكل من التّراث الثّقافي الشّعبي والتّراث العالمي "

4. " أعتبر أنّ بروتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتاباته النّظريّة وعمله الفنّي،خميرة جوهرية في عملي.وتكاد تجتاحني الرّغبة في أن أقول بأنّي اعتبره أبي الرّوحي أوخيرمن ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص"
5. "أودّ أن أوضّح في سياق تجربتنا المسرحيّة الجديدة منذ عام 1982 والتي أفرزت مسرحيات: "الأقوال"، "الأجواد "اللّئام" أن عملنا يعتمد على النّقد،فقد لاحظنا في السبعينيات ونحن نزور القرى الفلاحيّة النّموذجيّة بأنّ سكان الرّيف لم يتقبّلوا العروض المسرحيّة بالطّريقة التي كنّا نقدّمها بها داخل القاعة،لقد كان عملا مغلقا ويعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرّموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية ،ومن أجل تجنّب المأزق عمّقنا البحث واهتدينا إلى مسرح الحلقة حيث يبدو"المدّاح" شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع"
6. "...وإن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بدية القرن ،والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا".
7. "يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متوازن فعل الكلام، والكلام في حالة فعل يعملان سويا بشكل أساسي لأجل إعطاء الأذن ما ترى والعين ما تسمع"
8. "أعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية ، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي ، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأنني أعتبره كأبي الروحي أو خير من ذلك ، صديق ورفيق دربي المخلص"
9. شخوصي تنطق، وتنبثق من الواقع ،وهدفهم هو واقع المتفرج ،إن الحياة أو الواقع إن أردت يزودنا باستمرار بمواد ومواضيع وأفكار
10. إن هذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته،فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات

الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي ،فكان المتفرجون يجلسون على الأرض،ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي (dispositch sceneque) في هده الحالة كان فضاء الأدوات يتغير عن الإخراج المسرحي بالقاعات المغلق متفرجيه الجالسين إزاء الخشبة ،كان من الواجب تحريره،كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا.

11. عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد...الرموز العريقة للعرض الشعبي ،المتمثل في الحلقة،إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم كل شيء كان يجري بالضرورة داخل دائرة مغلقة ،ولم يبق هناك كواليس وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة دون أن يعجب من ذلك أحد
12. حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة ،مستخدما في ذلك الإيماء والحركة والقول.
13. كنا نعرض في الحقول وكان الممثلون يبدلون ملابسهم في الأتوبيس الذي حملنا وحمل الديكور أيضا نضع الديكور ونقدم العرض ونناقش الفلاحين بعد العرض.
14. القوال كالفاعل والمفعول به للفن،هو هنا وسيطا بين المشاهد والعرض المسرحي ، حامل للنص ومحمول به على حد السواء ،فهو يظهر على أنه ممثل لكنه لم يعد قبلة بالنسبة للمشاهد بل مرشد للعرض المسرحي
15. أرى أنه ينبغي حسب رأيي المتواضع إعادة التفكير في كل نظام تكوين فناني المسرح

❖من أقوال عبد القادر علولة في مسرحيّة الأجواد:

1. اكتب لشعبنا،واضعا نصب أعيني منظورا أساسيا:ألا وهو ترقيته الشاملة والكاملة ،وأود أن أزوّده بواسطة إمكانياتي المتواضعة ،وعلى طريقتي الخاصة بوسائل وأسئلة وبمبررات وأفكار تمكّنه ، بينما يرفّه عن نفسه،من أن يجد مادّة ووسائل تساعده على تجديد طاقاته وبعث الحيوية في نفسه لكي يتحرر و يمضي قدما إلى الأمام ،في الواقع أنا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون ويبدعون في هذا البلد سواء يدويا أم فكريا ،من أجل أولئك الذين يبنون ويشيّدون ويخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حرّ و ديمقراطي واشتراكي ،أبطالي هم أناس نصادفهم كل يوم ،أناس عاديون ،وهم الذين يقومون في الواقع بصنع الحياة اليومية وتقويضها .

2. أما فيما يخص البناء العام،فإن المسرحية تضم ثلاث مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات ، ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع ،في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه "العناصر الأساسية للمضمون " عن طريق أنصال خفية.

3. ومن ناحية اللّغة أو بالأحرى الفعل المنطوق فإنّ العمل هذا أكثر اقترابا من الغاية...وأكثر اكتمالا .إنّي أذكر هذا الجانب بالتّحديد لأنّه على مستوى هذه المسرحيّات يظهر الفعل المسرحي صراحة أكثر استقراءا في الكلمة والفعل المنطوق"

4. تضمّ ثلاثة مواضيع درامية يستقطعها أربع ،ويستقل كل عنصر بذاته من حيث الموضوع ،في حين يرتبط الكل بما يمكن تسميته العناصر الأساسية للمضمون.

5. يأتي الفعل المسرحي الجديد "المسرح السردي" الذي أقترحه مستقرءاً كليّا ،من الكلمة والكلام ،ومن سرد ونسق الحكاية ،في الواقع ان أعطي الجمهور فرصة الاستماع إلى موشّح غنائيٍ وإلى سردٍ يندرج ضمن أنماط خاصّة للنّسق المسرحي ،وأدعوه إلى الإبداع

وإعادة الإبداع معنا نود الاستفادة من تجربة بريخت في مسألة تطويع التراث والأشكال الفنية الشعبية ،كي نجعلها قادرة على تقديم الأحداث بمفهوم اجتماعي معاصر.

6. لا يتعلق بمسرح يكرس تشخيص الحركة المرئية والخطية ،وما ينجز عن ذلك من إيهام ،بل يتعلق بمسرح سردي يتجسد فيه الفعل المسرحي في الفعل المنطوق،بحيث يتزامن فعل الكلام مع الكلام في حالة فعل ،يهدف تمكين الخطاب المسرحي من تحريك القدرات السماعية والتخيلية للملتقى ،فيبدع هو الآخر عرضه انطلاقا مما يراه ويسمعه ،إنه ليس مسرحيا إذاعيا ، ولكنه مسرح يقدم إلى جانب التمثيل الجسدي والحركي للحكاية – سنفونية من الألوان الصوتية تبهج النظر وتشف الآذان.

7. لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص،ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤداة ، وأن يتنازل عن شخصية لصالحها، بل عليه أن يبني طوال مدة تأديته ،وأنه ممثل ويبقى كذلك،فيقوم بأداء فني، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور.

8. خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي ،فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي كما لو كان مقترحا على المتفرج (أي تنمية الحوار معه) كما يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص....

9. بالنسبة للديكور لم يعد هناك داع لتزويق الأماكن، وطالما أننا نبحث خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد.وليس على الخشبة بحيث تصبح الوظيفة الحية والتطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة ودون اجتذاب أو سجن اهتمام وإبداعية المشاهد بطريقة تنومية

❖ **من أقوال علولة عن تأثيره بالمسرح الملحمي:**

1.أبحث عن القطيعة مع الإيهام المجازي والتدريجي للحركة الخطية ،ومع النسق الأرسطي الذي يتمثل في عرض بعض الوضعيات والأحداث المتناقضة من خلال تصميم يمر من عرض الوقائع إلى العقدة إلى الانقلابات الفجائية الطارئة وانتهاء بحل العقدة غير المتوقع أو السعيد ،هذا بواسطة التشخيص و التّماهي والتنفيس.

2.أعتبر أن برتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتابته النظرية وعمله الفني ،خميرة جوهرية في عملي ،وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني اعتبره أبي الروحي ،أو خير من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص.

3. ومن ناحية اللّغة أو بالأحرى الفعل المنطوق فإنّ العمل هذا أكثر اقترابا من الغاية...وأكثر اكتمالا .إنّي أذكر هذا الجانب بالتّحديد لأنّه على مستوى هذه المسرحيّات يظهر الفعل المسرحي صراحة أكثر استقراءا في الكلمة والفعل المنطوق.

ديكور العرض المسرحي للأجواد

مشهد عكلي و منور من مسرحية الاجواد من اخراج
محمد شرشال العمل عرض في لقاءات علولة مارس 2016
بوهران

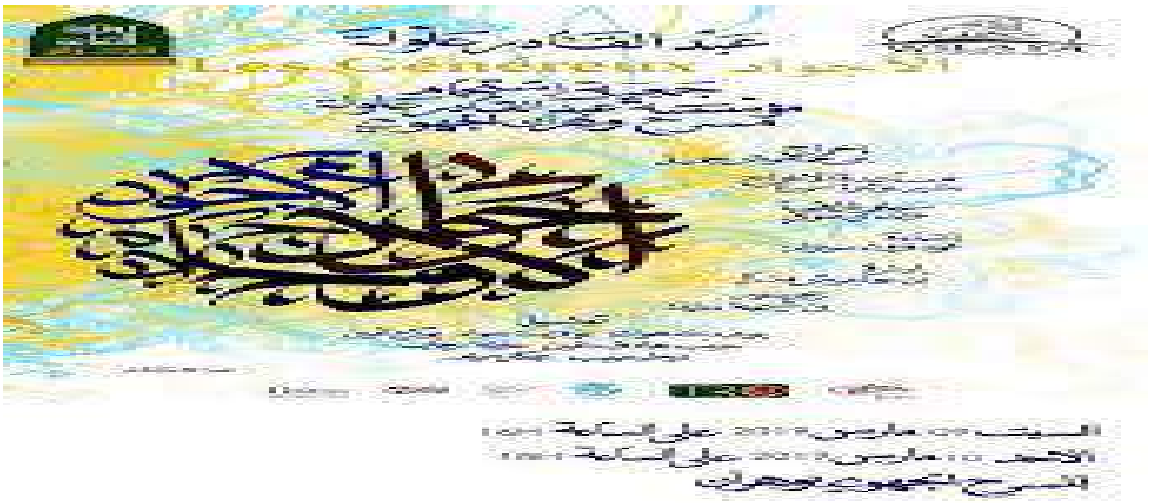
f/theatreeladjwad.bm

مشهد من العرض المسرحي للأجواد

مشهد للقوال في مسرحية الأجواد

مشاهد للربوحي الحبيب مع حارس الحديقة

مشاهد للدرس العلمي للمعلمة مع عكلي ولمنور



شهيد الوطن والحرية

صورة لعبد الله القادر علولة في تسجيل مع الطفولة

صورة من جينيريك مسرحية الأجواد

صورة لعبد القادر علولة في تسجيل نادر

فهرس الموضوعات **الصفحة**

مقدمة:.....أ،ب،ج،د،هـ

المدخل المفاهيمي

فن المسرحية بين جدلية الكتابة وفن التمثيل

أولا:الفن المسرحي.....**08**

1.نشأة الفن المسرحي:.....**08**

2.المبادئ الأولية في فن الكتابة المسرحية وخصائصها:.....

3.**المعايير الأدبية في التأليف المسرحي:** .....

- الفكرة الأساسية:.....
- الموضوع:.....
- الشخصية:..... .....
- الصراع:..... .....
- الحوار :..... .....

4.**المسرح العربي التأثر والبدايات:**.....

- عامل الترجمة:.....
- عامل الاقتباس:.....

ثانيا:فن التمثيل: ....

❖ **نشأة فن التمثيل:** .....

❖ **العوامل المساعدة على ظهور فن التمثيل:** .....

- الفضاء السياسي لليونان.....
- الاستعداد الفطري.....
- الأساطير.....

❖ **المبادئ الأساسية لفن التمثيل:** .....

- عملية الخلق وتحقيق التقمص الالروحي والخارجي.....
- الصدق الفني المسرحي.....
- مبدأ الخيال: ....

- الموهبة الفنية: .....
- مبدأالخيال: .....
- الصوت والإلقاء: .....
- التركيز:.... .....

❖ **مراحل تطور فن الأداء التمثيلي:** .....

- البدايات الأولى للأداء التمثيلي: .....
- التمثيل عند الرومان: .....
- التمثيل في العصور الوسطى: .....
- التمثيل في عصر النهضة والعصر الحديث.....

❖ **فن التمثيل في المسرح العربي:**.....

الفصـــــل الأول

الظّـاهـــــرة المسرحيّـة الجزائريـّة بين الكتابــة والتّمثيـــل

_ تمهيد:..... .....

الباب الأول:فن المسرح في الجزائر:..... .....

❖ **ميلاد المسرح الجزائري:**... ....

❖ **عوامل ظهور الفن المسرحي الجزائري**... .....

❖ **اتجاهات الكتابة المسرحية في الجزائر**... .....

- الإتجاه الأول:المسرح الشعبي.... .....
- الإتجاه الثّاني:المسرح الديني التاريخي.....

.....

المبحث الأول:التأسيس والتأصيل في المسرح الجزائري بين الكتابة الفردية والجماعية

1.الكتابة الفردية في المسرح الجزائري: .....

2.الكتابة الجماعية في المسرح الجزائري: .....

- الكتابة الجماعية ومسرح الهواة: ....
- الكتابة الجماعية ومسرح المحترف:.....
- الخصائص العامة للكتابة الجماعية في المسرح الجزائري: .....

المبحث الثاني:مسار الكتابة المسرحية في الجزائر: .....

تمهيد.....

1.الكتابة المسرحية الجزائرية في فترة الاستعمار.....

2. الكتابة المسرحية الجزائرية بعد الاستقلال.....

3.تقنيات الكتابة المسرحية الجزائرية.... ....

- تقنية الترجمة..... ....
- تقنية الاقتباس..... ....

4.موضوعات الكتابة المسرحية الجزائرية..... ....

- الموضوعات الاجتماعية.....
- الموضوعات التاريخية.....
- النص السياسي النضالي.....
- النص التسجيلي والإعلامي... ....

5.مصادر ومرجعيات الكتابة المسرحية الجزائرية.....

- الاقتباس والترجمة..... ....
- التراث الشعبي وأساطير ألف ليلة وليلة.....
- التاريخي والديني..... .....
- الحياة الاجتماعية والاقتصادية.....
- السياسة والثورة.....

6.لغة الكتابة المسرحية الجزائرية.....

7.تعدد لغة الخطاب في النص المسرحي الجزائري.....

- الاتجاه الأول :الدّاعون إلى الكتابة باللّغة العربية.....
- الإتجاه الثأني :الدّاعون إلى التّأليف بالعامية.....

الباب الثاني: فنّ التمثيل في الجزائر.....

المبحث الأول : أشكال التعبير في فن التمثيل الجزائري.....

- الخيال الظل.....
- القراقوز.....
- الفارس الشعبي.....
- الحلقة.....

- المداح.....
- القوال.....

المبحث الثاني: مرجعية تقنيات الأداء التمثيلي في المسرح الجزائري.....

- ورشة التكوين بسيدي فرج .....
- المعهد الوطني لفن التمثيل والرقص (برج الكيفان) .....
- مسرح الهواة.....
- المدارس والمناهج الأروبية الحديثة .....

الفصـــــل الثانـــــــي:

الظاهرة المسرحية عند عبد القادر علولة بين الكتابة والتمثيل والإخراج

تمهيد: .....

المبحث الأول:علولة والكتابة المسرحية.....

1.مسار التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة.....

- المرحلة الأولى:الإنطلاقة المشرقة(1962_1973) .....
- المرحلة الثانية:التراجع والفتور(1973_1980).....
- المرحلة الثالثة:الإبداع والتميز(1980_1987).....
- المرحلة الرابعة:التحول إلى الإقتباس والترجمة(1980_1993).....

2.مرجعيات الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة .....

2_1.المرجعية الأيديولوجية.....

2_2.المرجعية الفنية.....

3.موضوعات الكتابة المسرحيّة عند عبد القادر علولة.....

3_1. قضايا سياسية.....

- قضية الصّراع على السلطة.....
- قضية الإشتراكيّة.....
- قضية الديموقراطيّة والمصلحة العامة.....
- قضية المثقف والسلطة.....

3_2. قضايا إجتماعية.....

3_2_أ قضية البيروقراطية..... .....

- العلاقة بين القانون والتمييز.....
- أهمية كرسي السلطة والرئاسة.....
- إهانة وإدلال المواطنين داخل مصالح الإدارة.....
- إستغلال أملاك الدولة للمصلحة الخاصة.....

3_2_ب قضية الإنتهازية والإستغلال.....

3_2_ج قضية الثورة الزراعية.....

4.ملامح الشّخصيّة في مسرح علولة.....

5.خصائص اللّغة المسرحية عند علولة.....

المبحث الثاني:مظاهر التراث الشعبي في مسرح علولة بين التجريب والتأصيل.....

الشكل الحلقوي عند علولة.....

القوال عند علولة.....

السرد عند علولة.....

المسرح داخل المسرح.....

.توظيف العادات والتقاليد.....

- عادة الولادة.....
- عادات الزواج.....
- عادة إخراج .....
- المعروف.....
- عادة الوعدة.....

توظيف الأمثال الشعبية.....

المبحث الثالث:علولة وتجربة التمثيل المسرحي.....

1.إدارة الممثل في مسرح علولة.....

2.الفكاهة في مسرح علولة.....

3.النقد الإجتماعي عند علولة.....

المبحث الرابع:علولة وتجربة الإخراج المسرحي.....

1.الاعداد الدرامي وسيناريو الإخراج..... .....

2.الحمولة الأيديولوجية للموسيقى في مسرح علولة.....

- الموسيقى السردية.....
- موسيقى البرنامج.....

الفصـــــل الثـالـــث :

جماليات الخطاب الفنّي الدرامي في "مسرحيّة الأجواد" لعبد القادرعلولة

1. مناسبة المسرحية.....

2. قراءة في عنوان المسرحية.....

3. ملخص المسرحية.....

4.جماليات التّشخيص المسرحي في مسرحية "الأجواد".....

- رسم الشخصيات الرئيسية وتحديد أبعادها ومميزاتها.....
- رسم الشخصيات الثانوية في المسرحية.....

5.جماليات الخطاب اللّغوي في مسرحية" الأجواد".....

- المستوى الأول :اللّغة الشاعرية.....
- المستوى الثاني:اللّغة الوسطى.....

6.الحوار وتقنية السرد في مسرحية "الأجواد".....

6_1.توظيف القوال لسرد أحداث مسرحية "الأجواد".....

6_2.جماليات توظيف القوال في مسرحية "الأجواد".....

7.أشكال الصراع وعلاقته في بناء الشخصية في مسرحية "الأجواد".....

7_1.الصّراع الخارجي المجتمعي. ....

7_2.الصّراع الوجداني. ....

الفصل الرابع

جماليات العرض الدرامي في "مسرحيّة الأجواد" لعبد القادر علولة

تمهيد: ....

1.بنيةالأداء التمثيلي التواصلي في العرض المسرحي.....

2.الأداء التمثيلي عند علولة..... .....

3.الأنساق السمعية والبصرية في العرض المسرحي في الأجواد.....

3_1. الأنساق البصرية في العرض المسرحي " للأجواد".....

- تصميم الديكور ودلالته في "مسرحية الأجواد".....
- الإضاءة ودلالتها في "مسرحية الأجواد".....
- الملابس ودلالتها مسرحية الأجواد.....
- الإكسسوارات ودلالتها مسرحية الأجواد.....

2_3. الموسيقى والمؤثرات الصوتية ودلالتها في العرض المسرحي " للأجواد"

4.تمظهر الأسلوب الملحمي في مسرحية "الأجواد".....

5.المعالجة الدرامية لمسرحية الأجواد.....

6.الأفكار الدرامية في مسرحية الأجواد.....

- المشهد الأول:إهتمام المسوؤلين بالمصلحة العامة على حساب المصلحة الخاصة
- المشهد الثاني:التضحية في سبيل الوطن والوفاء للصديق.....
- المشهد الثالث: بين العقل والجنون.....

المصادروالمراجع.....

الملاحق والمرفقات.....

الفهرس.....