جماليّة الخطاب المسرحي بين الأصالة والمعاصرة في مسرحيّة الأجواد لعبد القادر علولة

The beauty of the theatre_speech between the originality and the contemporary ***in the play ''El Adjouad'' of Abdelkader ALLOULA***

طالبة دكتوراه: قوقاو مباركة
الأستاذة الدكتورة: أحلام معمري

قسم اللغة والأدب العربي جامعة قاصدي مرباح ورقلة/ الجزائر
مخبر الانتماء: مخبر النقد و مصطلاحاته
maamriahlem@yahoo.fr

تاريخ الإيداع: 2020/10/29 تاريخ القبول: 2021/01/24 تاريخ القبول: 2021/03/15

الملخص:

لقد ظلّ المسرح الجزائري كغيره من المسارح العربية يبحث عن صوته الذّاهب في معضلة الصّراع بين الأصالة والمعاصرة بين التقاليد والتجديد ،ممّا أدّى إلى ظهور العديد من التّجارب والمحاولات التي انشغلت في البحث عن هويته،حيث ارتبطت قضية التّأصيل بإلحاح ملفت النّظر بقضيّة المعاصرة.

ويعدّ عبد القادر علولة من المهتمّين الأوائل الّذين يتقدّمون المسرح الجزائري بحثا وتجديدا،والسّؤال المطروح هنا:هل تمكّن علولة من خلق عمل مسرحيّ أصيل وليد المجتمع الجزائري وثقافته وتراثه الشعبي، ومستوف لمتطلبات الكتابة المسرحيّة في الآفاق؟ وهل وضع بصماته في تأصيل الظّاهرة المسرحيّة الجزائرية ؟ وما تجليّات التّراث الشعبي في مسرحيّة الأجواد وما مظاهر التّجديد فيها؟.

الكلمات المفتاحية:الخطاب المسرحي _الأصالة _المعاصرة_التراث_التقاليد_التجديد_ التجريب.

Summary

The Algerian theatre, like the other Arab theatre, has always try to find its lost voice within the dilemma of conflict between the originality and contemporary in order to pedigree the persistent Algerian theatrical phenomenon. Abdelkader ALLOULA was one of the pioneers who have tried to renew the Algerian by his researches and studies. The question then is : did ALLOULA succeed to create an original theatre work, based on the culture and popular heritage of the Algerian society; fulfilling the

requirements of the playwriting in the horizon? Did he put his fingerprints to pedigree the Algerian theatre phenomenon? What are the manifestations of the popular heritage in the play ''El Adjouad '' and what are its innovation manifestations.

Key words:*Theatre speech – originality – contemporary – heritage – tradition – innovation - experimentation.*

توطئة:

يعدّ عبد القادر علولة قامة من قامات المسرح الجزائري نتيجة جهوده المسرحيّة الّتي قدّمها للمشهد المسرحي في الجزائر،تأليفا،وتمثيلا واخرجا،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 .

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 جماليّة 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.

من هنا سنحاول في هذه الورقة البحثيَّة الوقوف على ماهيَّة الخطاب المسرحي وتحديد الجمالية فيه و موقعه بين التراث والمعاصرة،ثم نتطرق للكتابة المسرحيّة العلّوليّة بين التّقاليد والتّجديد،مع تسليط الضوء على تجليات التراث في مسرحية الأجواد وإبراز جماليات توظيف القوال والأمثال الشعبية وحضور العادات والتقاليد في الخطاب المسرحي العلولي للأجواد ومظاهر التّجديد فيها .

1_ماهية الخطاب المسرحي:

1_1_ مفهوم الخطاب:

تنوّع الخطاب عند العرب تنوعا واضحا لاختلاف ميولاتهم فلم يخرج "ابن منظور "في تعريفه لمصطلح الخطاب وتحديد مفهومه عن دلالة الكلام ومعاييره، وهو ما ذهب إليه كثير من علماء اللغة قديما وحديثا،يقول "ابن منظور" : الخطاب والمخاطبة مراجعة وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان والخطبة مصدر الخطيب ،وخطب الخاطب على المنبر واختطب يخطب خطابة ،واسم الكلام الخطابة...وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب :الكلام المنشور المسجع ،ونحوه ،وفي التهذيب :"الخطبة مثل الرسالة التي لها أول وآخر"[1] ،كما أعطت المعاجم اللغوية العربية مفاهيم أخرى لمعناه وحمَّلته دلالات معينة تحيلنا إلى عدة معان منها: ما جاء في القاموس المحيط لمحمد بن يعقوب الفيروز أبادي الذي يعرفه بأنه:"مراجعة الكلام"[2] أما المعجم الوسيط فيفسر مصطلح الخطاب "بالكلام دون تقييد نوع الكلام والخطاب بمعنى الرسالة"[3].وورد أيضا مصطلح الخطاب في القرءان الكريم بصيغ متعددة منها ما جاء في سورة الفرقان الآية 25 قوله تعالى: (وإِذَا خَاطَبَهُم الجاهِلُونَ قَالُوا سَلاَمًا) وفي سورة النبأ الآية 78 قوله تعالى:(رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرضِ لاَ يَملِكُونَ مِنهُ خِطَابًا)،كما ورد المصطلح في سورة النحل على لسان أحد المتخاصمين إلى داوود عليه السلام: (هذا أخي له تسع وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب) وفي موضع آخر في سورة ص قوله عن داوود عليه السلام:(وشددنا ملكه وآتيناه حكمة الفصل الخطاب)الآية 38.

فقد عدّ الرازي صفة الخطاب من الصفات التي أعطاها الله تعالى لداوود معتبرا إياها من علامات حصول قدرة الإدراك والشعور ...لأن فصل الخطاب عبارة عن كونه قادرا على التعبير عن ما كل ما يخطر في الخيال بحيث لا يختلط شيء بشيء"[4] وعليه "فالخطاب في اللغة هو ما يكلم به الرجل صاحبه، ونقيضه الجواب وأصله من الفعل خَطَبَ وخَاطَب خِطَابًا بمعنى كالم ، ويقابله في اللغة الأجنبية discours ،وهو في المعنى العام والشائع للكلمة: الذي يقال للآخرين شفاهيا أو كتابيا بهدف عرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها"[5] (إذن الخطاب في بعده الشمولي يعد أهم ما يمكِّن من ضبط الاتصال بين المرسل والمتلقي عبر الوسيط اللّساني،وما يضمنه الخطاب هو الكفيل بتحديد بنيته النوعية،وبرصد غايات عملية التواصل[6].

2_1_ <u>مفهوم الخطاب المسرحي:</u>

لقد تعددت الدراسات وتنوعت مجالات اهتمامها، فمنها التي اهتمت بالخطاب "وعلى الأخص بالحوار في الأدب والمسرح مقارنة مع الحياة العادية من خلال طرح الاختلاف بينهما،وقد بينت هذه الدراسات وعلى الأخص أبحاث كاترين(KATRIN) أوريكيوني (URICIONE)

ودومينيك(DOMINIK)و مانجينو(MANGINO)إنّ خصوصيّة الخطاب المسرحي في كونه قولا مزدوجا يخلق عملتي تواصل تتداخلان فيما بينهما:

أ- صاحب الخطاب المركزي في النص: وهو الكاتب وكل فريق العمل من ممثِل و مخرج ...الخ.

ب- الحوار: وهو عملية تواصل قائمة بحدِّ ذاتها بين شخصيات المسرحية.

ومن جهة أخرى فإن الخطاب في المسرح يمكن أن يكون حركيا بحتا حين يتم الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة،و هذا ما نجده في الإيماء ،لا بل إن الصمت هو أحد أشكال الخطاب المسرحي لأنه فعل دلالي.وعليه فإن من خصوصيات الخطاب في المسرح، أن ما يحدد معناه للمتلقي هو السياق من جهة،و الأعراف المسرحية السائدة من جهة أخرى،والإرشادات الإخراجية هي من العناصر الرئيسية التي تحدد السياق، وتسمح للقارئ أن يتخيل ظروف الكلام"[7] .

2_ <u>الجمالية في الخطاب المسرحي</u>:

تتألّق الجمالية من بين سائرالمرتكزات الرئيسية المشيدة لبنية الخطاب المسرحي ،وتسمو بفاعليتها القيمة الفنية والدلالية التي تمنح المشهد البصري مقومات النجاح، والتأثير بحواس المتلقي صوب تأثيث أوجه العلاقة الحسية ،والشعورية بين أنساق خطاب العرض، وبخاصة النسق الأدائي، وبين الجمهور بوصفه متلقيا بما يحقق الاستجابة الجمالية التلقائية، والتي بدونها تتعثر استراتيجية التلقي، ويغدو خطاب العرض مجرد أوهام بسبب إخفاق المرسل في بث الرسالة على وفق سياقات محددة.

وجمالية خطاب العرض المسرحي مشروطة بالعلاقة الحيوية بين الدال والمدلول،لاسيما في ضوء المقاربات السيميائية الدّاعية لتركيز سلطة العلاقة، وما تنطوي عليه من دلالات وشفرات تصل بمرجعيات معينة.إن تنوّع القيمة الجمالية من عرض لآخر تحدد على وفق تباين الذّائقة الفنّية للمتلقي، ومدى وعيه،وكذا طبيعة أدوات التوصيل العاملة في منظومة خطاب العرض،وإنّ مفردات الإنشاء التصويري ينبغي أن تنتقى بدراية، وعلى وفق اشتراطات دقيقة،و ليست مرتجلة بحيث تلعب المخيلة فيها دورا لا يستهان به بوصفها الأساس في تصعيد الجمال، لاسيما حين تتسع مدياتها وتترامى أطرافها.

لذلك فإن تشابك خطوط الاتصال،وتوالي مراكز البث يسهم إلى حد كبير في تنامي القيمة الجمالية عموديا بما يغري المتلقي في ملاحقة الصور الفنية، والاستمتاع بفضاءاتها الرحيبة. وعليه تتضح القيمة الجمالية في الخطاب المسرحي من خلال العروض المسرحية عبر

ردود الأفعال، والاستجابة العفوية التي يتركها خطاب العرض المسرحي في نفسه، وذهن المتلقي وبنحو إيجابي[8].

3_ الخطاب المسرحي بين التراث والمعاصرة:

تعدّ القدرة في التّجاوب مع روح العصر من أهمّ خصائص الخطاب المسرحي، الذي امتلك خصيصة الدينامية من جراء تشبّته بالحياة ، ومعطيات الراهن المصيري، فمنحته تلك الخصيصة صفة الديمومة، والتأثير الإيجابي بالمتلقي ،فضلا عن المحمولات الفلسفية الفكرية والجمالية المرحّلة من خطاب النّص إلى نص العرض،والمبثوثة عبر الأنساق البصرية والسّمعية والحركيّة، التي تؤلّف مجتمعة ما نصطلح عليه بمنظومة العرض البنائية.

وبانتماء الفنّ المسرحي إلى الحاضر دائما، فإنّ ذلك يمهّد السّبيل لإنجاز خطاب مسرحي تقدّمي يتّخذ من الرّاهن الاجتماعي،والثّقافي جسرا موصلا لتمتين أواصر التّلاحم بين التراث بوصفه موجعا،وبين المعاصرة بعدّها المؤشر الدينامي لحركة الحياة المضطردة. ولأنّ الفنّ عامة والخطاب المسرحي خاصّة يمثّل منظومة رمزية مشفرة، فإنّ هذه الخصيصة تجعل الطريق معبّدة أمام الطروحات، والمعالجات الساعية باتجاه عصرنة التراث، بحيث تردم الهوة المفترضة بين التراث والمعاصرة عقب إخضاع أنساق اللّعبة المسرحية إلى مقتضيات الرّاهن المعاصر،ممّا يستوجب التّحرر من الأساليب المعلبة،والأطر المألوفة التي لا تقوى على الانفلات من هيمنة الموروثات، وما تفرضه البيئة والواقع الاجتماعي من مواصفات محدوديتها.

لقد تقولب الخطاب المسرحي ضمن فنّية فرضت عليه الاستجابة لمعطيات الظّاهرة المسرحيّة التي استمدّت أصولها من الفلكلور والتّراث،حتّى أضحى أسيرا لذلك التّنميط الدرامي،ممّا جعل المسرح الحديث يستفيد من معطيات التّحديث الفكري والتّقني، وكان من جراء ذلك أن ظهرت اتّجاهات مسرحية معاصرة معززة بأساليب حداثية،ورؤى تجديدية وسّعت مساحة التّلقي،وعمّقت فعالية المتلقي،فخرجت بالمسرح من القاعات المغلّقة إلى السّاحات المفتوحة،وأضحى بذلك الخطاب المسرحي يحاكي منطق العصر،و راهنية الظرف من أجل عصرنة المسرح من خلال مسرحة التراث،ومحاولا مسك العصا من الوسط بقصد تحقيق قدر من الموازنة بين التراث والمعاصرة.[9]

4_ الكتابة المسرحيّة العلّوليّة بين التّقاليد والتّجديد :

تعدّ تجربة عبد القادر علولة تجربة مسرحية فنيّة في طور التشكل، استنادا إلى قوله بأنّ ما " توصل إليه من نتائج لا تزال في مرحلة الصّياغة والتّجريب " ، هذه التّجربة الفنيّة التي يزيد عمرها عن ثلاثين سنة من العطاء المتواصل[10] ، مزج فيها بين الاقتباس والتّرجمة والإبداع، محاولا في ذلك الاستفادة من التّيارات الغربية،ومن خصوصيات الثقافة المحليّة،إذ

استطاع أن يحقّق قفزة نوعية في جلّ أعماله المسرحيّة،ابتداء من أوّل عمل مسرحيّ "حمام ربي" إلى آخر عمل درامي نوعي ومميّز والمتمثّل في ثلاثيته الشهيرة: "الأقوال"،"الأجواد"،"اللّثام".

لقد أبرز علولة من خلال كتاباته معالم مسرحه الجديد،الذي استمدّ في خلقه من ينابيع التّراث، والفنون الشعبيّة التي عرفتها الجزائر،والوطن العربي،لكنّه عالج قضايا العصر بنظرة نقديّة للمجتمع ،محاولا في ذلك إرساء تقاليد مسرحيّة تنبع من التّراث،وتتّجه للمجتمع الجزائري بمحاورة الفنون الشّعبية،والقضايا الاجتماعية عبر شخصيات تمثّل نماذج من بسطاء النّاس في قالب تراثي كالقوال والمدّاح والرّاوي، داخل فضاء إيطالي حاول تكسيره بجلب فضاء قديم/جديد متمثل في الحلقة.

ويؤكّد علولة هذا في قوله: "بعودتنا بالاحتكاك مع بعض من عادتنا الفنيّة،والثّقافية (أي إعداد واستخدام تراثنا،قد تمّ على نحو واسع وفق أنماط أرسطيّة) فإنّ عملي ينصبّ على قدرات التّجديد،والاستهواء،والإبداع فكلّ هذه القدرات الموروثة التي لا تزال نوعا المناهل الشعبية والعلمية على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري ،منزلة تجعله عنصرا فعالا وغير مستلب أثناء العرض"[11].

إنّ التّراث الشّعبي جملة،هو ما خلّفته قرائن الأقدمين،وصفوة الأسلاف من فكر وعلم وفنّ ونمط عيش وفنون وحضارة،ويعتبر هذا المصطلح واحدا من المصطلحات الشّاملة،التي تضمّ عالما متشابكا من الموروث الحضاري،والبقايا السّلوكية و القوليّة،والّتي بقيت متراكمة عبر الأزمنة،والعصور وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان[12].

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 الشّعب الدينية،والرّوحية والتاريخيّة[13].وعليه فالتّراث الشّعبي يجمع كل ما حوته العصور الغابرة من الأساطير، والميثيولوجية القديمة المتجسّدة في الأفعال، والعادات والتقاليد و النّظم والأعراف، كما يشمل كل الفنون،والمأثورات الشّعبية من شعر وغناء،ومعتقدات وقصص،وحكايات وأمثال،وكذا كل الأداءات،والأشكال الموروثة من الرّقص والألعاب و المهارات،وكلّ ما أبدعه الإنسان لنفسه ولمجتمعه وتراكم عبر العصور وتوزّع عبر البيئات. على أنّ هناك فرقا هاما بين الموروث الشّعبي والتّراث الشّعبي،فالتّراث يتميز بالنّبات النّسبي،وأنّه العام والكلّي،في حين الموروث كل متحوّل ومتغيّر،وهو مفهوم أشمل من التّراث بل يحتويه،مادام يضمّ كل ما أنجزه الأسلاف،وكلّ ما

فكروا فيه[14].ومنه فإن التّراث عميق عمق تاريخ أيّ مجتمع ،فهو ضميره الحيّ المعبّر عن أفراحه وأحزانه،وإبداعاته المختلفة.

لقد انطلق عبد القادر علولة في مساره المسرحي معترفا بالفنّ المسرحي السّابق،مع اعتقاده بضرورة ممارسة العمليّة التجريبيّة من أجل إعطاء المسرح بعدا جماليّا، متميزا على حدّ قول باتريس بافيه(PATRISE BUFFET)عن التّجريب في فنّ المسرح "هو موقف الفنّانين إزاء التّقليد وإزاء المؤسسة وبالتّالي إزاء الاستغلال التّجاري "[15].إنّ عملية إحياء التّراث تعتمد على ما اعتمدت عليه النّهضة الأدبيّة الحديثة،أي على الأصالة والمعاصرة،لأنّ الأصالة الحقيقيّة تكمن في قلب المعاصرة دون أن تتنكر للماضي، ومقياسها الحقيقي هو أن تعرف كيف تبتكر حلولا صادقة، وملائمة لمشكلاتك التي تعيشها في عصرك، مستعينا بكلّ ما تحمله من خبرات ماضيك، دون أن تخدع نفسك أو تغالطها،أو تنقل عن الآخرين بغير وعي بالاختلاف بين ظروفك وظروفهم"[16].وهو ما أدركه الكاتب علولة كغيره من الكتّاب المسرحيين الجزائريين،ولذلك سعى لتوظيف مجموعة من التّقنيات التّراثية لتقديم الواقع الاجتماعي للطّبقة الكادحة في المجتمع، وتحليل دواخلها النّفسيّة بطريقة جماليّة مميّزة.

4_1_ شكل المسرح الحلقوي عند عبد القادر علولة:

عدّ الدّارسون لفنّ المسرح أنّ فرجة الشّكل الحلقوي تمسرحا قبل المسرح،رغم أنّه لا يوجد تحديد تاريخيّ على زمن ظهورها،فقد وجدت وبشكل مكثّف في الوطن العربيّ،خاصّة المغرب العربي،أمّا في الجزائر فيرى الباحثون أنّ أوّل من وظّف الحلقة هو عبد الرحمان كاكي،إذ يعتبر رائدا في توظيف شكل الحلقة الدّائري، وتقنيات القوّال الشّعبي في الستينات من القرن الماضي،وإلى جانبه نجد الكاتب عبد القادر علولة الذي صرف كلّ طاقته الإبداعيّة في تطوير منهج مسرحيّ من الحلقة،وذلك من أجل إعطاء مسرحه بعدا جماليّا متميّزا بتوظيفه لتقنيّة الحلقة خاصة في ثلاثيته (القوال،الأجواد ،اللّثام)، حيث تخلّص من مكانيّة الأسواق الّتي كانت تمثّل الفضاء الطّبيعي للحلقة ليضعها على خشبة المسرح، وحمّلها قضايا سياسيّة و اجتماعيّة معاصرة في قالب غنائي،يتخلّله مقاطع حواريّة ومونولوج.إنّ الشّكل الحلقوي في المسرح يعتمد"على سمات فنية،الحوار الشعبي،والغناء والمونولوج وكأيّ عمل مسرحي على تجاذب مستّمر ومتواصل،أمّا الدّائرة فتزداد اتّساعا لحظة بعد لحظة "[17] إلى أن تنعدم المسافة بين الجمهور والممثّل فتتداخل فضاءاتهما.

لقد تأكّد علولة من عدم جدوى استخدام فضاء العلبة الإيطاليّة في المسرح لإنجاح العملية التواصليّة مع الجمهور،خاصّة بعد زيارته لمعامل الفلاّحين والمزارعين في الرّيف،أين شاهد تحلّقهم حول فرقة العرض،ومشاركتهم للممثّلين في الحوارات والتّعليقات،ممّا دفعه

للانشغال بمسرح الحلقة، وهو ما عبّر عنه في المؤتمر العاشر للجمعيّة الدوليّة لنقّاد المسرح ببيرلين سنة 1987 قائلا:" إنّ هذا التّوجّه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبيّة أظهر نشاطنا المسرحي ذو النّسق الأرسطي محدوديته،فقد كانت للجماهير الجديدة الرّيفية أو ذات الجذور الريفية تصرّفات ثقافيّة خاصّة بها تجاه العرض المسرحي،فكان المتفرّجون يجلسون على الأرض،ويكوّنون حلقة حول التّرتيب المسرحي (disposition) (sceneque) في هذه الحالة كان فضاء الأدوات يتغيّر عن الإخراج المسرحي بالقاعات المغلقة بمتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة،كان من الواجب تحريره،وإعادة النّظر في كلّ العرض المسرحي جملة وتفصيلا"[(18)].

إنّ التّجربة الميدانية التي عاشها علّوله في ولايتي معسكر ووهران كانت سببا له للابتعاد عن الاندماج الأرسطي،وإحداث التّغريب،والتّخلّي عن العلبة الايطاليّة،وكسر الجدار الرّابع بين الممثلين والجمهور،وذلك بإشراك هذا الأخير في العمليّة المسرحيّة قصد الارتقاء به إلى المسرح المفكّر.وهذا ما أفصح عنه علّولة أثناء مراجعته للتّصور الفنّي المسرحي، وعمليّة التّلقّي حيث قال:" عن طريق هذه التّجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصوّرنا للفنّ المسرحي اكتشفنا من جديد...الرّموز العريقة للعرض الشّعبي،المتمثّل في الحلقة،إذ لم يبق أيّ معنى لدخول الممثّلين وخروجهم، كلّ شيء كان يجري بالضّرورة داخل دائرة مغلقة،ولم يبق هناك كواليس،وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين،وغالبا ما كان الممثّل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة دون أن يعجب من ذلك أحد"[(19)].

إذن فهي دعوة صريحة من علّولة لضرورة إشراك الجمهور في المسرح لأنّه خلق منه ولأجله،وهو بذلك يسعى إلى أن يخلق مسرحا مؤثّرا تأثيرا جماعيّا تعليميّا على نهج المسرح البريختي،أو مسرح المضطهدين لأكوستوبوال، معتمدا على جسد الممثّل المحتفل رغم سيادة الطّابع السّردي الملحمي فيه.

4_ 2_ <u>القوّال عند علولة</u>:

يقول علولة عن هذه الشخصيّة المركزيّة في مسرحه أنّها " حامل التّراث الشّفهي بكامله فهو يؤلّف ويغنّي ويروي الحكايات والأساطير المتداولة،مستخدما في ذلك الإيماء والحركة والقول"[(20)].

من هذا المنطلق اعتمد علّولة على القوّال في السّرد الحكائي عن طريق الغناء في مسرحيّة الخبزة، وبعد فترة من البحث والتّنقيب في التّراث الشّعبي عن أسرار هذه الشّخصيّة،استطاع علّولة أن ينقل هذا النّموذج البدائي من محيطه، وفضائه الطّبيعي إلى خشبة المسرح برؤية دراميّة جديدة، محاولة منه لتبديد الوهم الّذي يسيطر على عقل المتفرّج،والالتفاف حول القوّال كنموذج مسرحيّ جديد يتابعه المتفرّج باهتمام،وظهر هذا خاصّة في أعماله الأخيرة

(الأقوال،الأجواد،اللثام)إذ استطاع علولة أن يقحم القوّال في اللّعب، بحيث يقع التّقاطع بين الممثّل والقوّال،فتصير الشّخصيتان المختلفتان أثناء السّرد شخصا واحدا في الحوار، فالقوال هو الّذي يروي لنا أحداث المسرحيّة،وهو الّذي يؤدّي دور الممثّل،وعليه فإنّ الكاتب علّولة استطاع أن يوجد نوعا آخر من الشّخصيّات المسرحيّة ألا وهو(الممثّل **الرّاوي**)**(Comédien) (narrateur**) ممّا أضاف بعدا جماليّا لمسرحه.

إنّ استناد عبد القادر علّولة على التّراث الشّعبي الجزائري بتوظيفه لشخصيّة القوّال القريبة من وجدان الشّعب،جعله يستغني عن الحوار،ويعتمد على تقنيّة السّرد في الحكي عن القضايا المعاصرة السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والثقافيّة كمسرحيّة الأجواد التي سنتناولها في هذا البحث .

4_3_ <u>السّرد عند علولة</u>:

لجأ المسرح إلى السّرد كضرورة دراميّة عمليّة ، فقد شكّل في المسرح اليوناني،والمسرح الكلاسيكي الفرنسي حلاّ لما تتطلبه القواعد المسرحيّة الصّارمة على صعيد الكتابة من التّكثيف لزمن الحدث، والالتزام بوحدة المكان فيه،والواقع أنّ السّرد في المسرح يلبّي ضرورة دراميّة تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحيّة،كما يخدم قاعدة وحدة الفعل الدرامي، لأنّه يسمح بالتّركيز على فعل واحد.

وفي المسرح الحديث أصبح استخدام السّرد خيارا واعيّا في الفترة الّتي تلاشت فيها الحدود بين الأنواع المسرحيّة،وغابت القواعد التي تحدّد ما هو مقبول، وما هو مرفوض في المسرح.فبتأثير من بريشت،ونتيجة للانفتاح على المسرح الشّرقي والشّعبي،نلحظ عودة كثيفة في المسرح المعاصر إلى الأشكال السّردية من خلال استخدام تقنيّات المسرح الملحمي(الراوي أو الحكواتي،الممثل/المؤدّي والراوي بنفس الوقت)[21].

وهذا ما نجده في أعمال عبد القادر علولة،الّذي وظّف تقنيّة السّرد لإحداث التّغريب لكي يحافظ على وعي المتلقّي،ويدفعه إلى تغيير واقعه نحو الأحسن،بالإضافة إلى اعتبار السّرد شكل من أشكال الحكي الّذي اشتهر به تراثنا الشّفوي الجزائري "فقد كان نشاطا أساسيّا في الحلقات التي كانت تقام على هامش الأسواق والاحتفالات في المدن والقرى في منطقة البحر المتوسط " [22].

لقد وظّف علّولة المسرح السّردي التّمثيلي،مكتوبا بأسلوب الشّعر الشّعبي القابل للإلقاء،والغناء على لسان القوال،ممّا أغنى تجربته المسرحيّة بعديد من القيم الجماليّة المستنبطة من المخزون الدرامي للتّراث الشّعبي الجزائري.

4_4_ المسرح داخل المسرح:

وهو أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحيّة داخل مسرحيّة بغض النّظر عن حجم أيّ من المسرحيين، وبغض النّظر عن طبيعة العلاقة بينهما،يؤدّي ذلك إلى بنية مركّبة فيها حدث،أوحكايتين توضعان في مكانين و زمانين متباينين للحالة التي تعرفها المسرحية[23] ،والهدف من استخدام هذه التّقنية هو طرح تساؤلات حول الفنّ المسرحي،وكذا طرح رؤية نقديّة حول الحاضر من خلال محاكمة الماضي، وللتّجريب وإضفاء بعدا جماليّا.

وفي المسرح العربي استخدمت بنية المسرح داخل المسرح في كثير من الأعمال، بدء من مرحلة الرّواد، وحتّى يومنا هذا،ففي مسرحيّة "موليير مصر و ما يقاسيه **(١٩١٢)**" ليعقوب الصنوع "(١٨٢٩–١٩١٢) نجد ضمن الحدث استعراضا للتّجارب الّتي تعرّض لها المؤلّف أثناء عمله في المسرح، ولذلك تعتبر مرجعا تاريخيّا عن مسرح صنوع،وفي مسرحيّة "طلوع الروح " (١٩٧٧) للمصري زكي عمر، يعالج الكاتب مشكلة الكتابة للمسرح والتّعامل مع السّيرة الشّعبية ،كذلك استخدم توفيق الحكيم (١٨٩٨–١٩٨٧) هذه البنية في مسرحيّة "الطعام لكل فم"(١٩٦٣) لتجريب طريقة جديدة في كتابة المسرح،وهي مسرحيّة عالجت قضايا الثأر في مصر ،حيث جرت أحداثها على جدار ديكور المسرحيّة الأم.

كذلك لجأ كثير من الكتّاب والمخرجين العرب إلى استخدام هذه التقنيّة، ليقدّموا حدثا من الماضي يشكّل نوعا من الإسقاط على الحاضر،وذلك لاستقراء دروس التّاريخ، ولقول ما لا يمكن قوله مباشرة كما في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١) ومسرحيّة "الممثلون يتراشقون الحجارة"للسوري فرحان بلبل (١٩٣٧–).

كما تعدّ هذه التقنيّة إحدى ركائز المسرح الاحتفالي لعبد كريم بالرشيد، الذي وظّفها في مسرحيّة "**ابن** الرومي في مدن الصفائح "،ووظّفها علولة في مسرحيّة "الخبزة "،حيث تترأى لعليّ بطل هذه المسرحية شخصيّات على جدار بيته تمثّل الطّبقة البرجوازية، حيث يدخل معها في حوار.

وفي كلّ الأحوال يمكن تفسير شيوع هذه الصّيغة عند المسرح العربي بكونها سمحت للكتّاب والمخرجين أن يوضِّعوا الحدث الدرامي ضمن قالب مستّمد من التّراث (الحكواتي في المقهى السامر)، حيث يشكل السّرد إطارا لطرح ما هو درامي.

5_ مسرحيّة الأجواد بين االتّراث والتّجديد:

5_ 1_ تجلّيات التّراث في مسرحيّة الأجواد:

إنّ نظرة علولة للتّراث بشكل عام والتّراث الجزائري بشكل خاص،نبعت من فكرة تأصيل المسرح الجزائري، فرؤيته في توظيف التّراث لابدّ أن يكون معبّرا عن هموم الواقع الرّاهن، وأن

يطرح قضاياه بعمق ووضوح في قالب معاصر، فلا يكون التّوظيف سطحيّا هشّا غرضه التسليّة والمتعة فقط،بل إنّ الغرض الاغتراف من التّراث لخدمة الجانب السّيّاسي،وتوعيّة الجماهير،وحثّه على إدراك الواقع وتغييره مستخدما في توصيل القصص، وسرد الحكايات تقنيّة القوال،والشّكل الحلقوي لإشراك الجمهور، وإثارة مخيّلته،وتحفيزه لإقامة علاقة اشتباك بينه،وبين العرض المسرحي .

لقد تمكّن علّولة من تطويع التّراث الشّعبي المسرحي،اعتمادا على تقنيّات المسرح الحديث،مسرحة وإخراجا وتمثيلا وعرضا،وفتح أفقا رحبا لتأسيس الاختلاف، انطلاقا من التّفاعل الإيجابي مع التّراث من جهة،والانفتاح على التّقنيات الدرّاميّة الغربيّة من جهة أخرى،وأسّس بذلك فضاء منتجا يخلق صيرورة تهجين دائم ومستّمرّ،وينفلت من الثنائيّات المتعارضة :الأنا والآخر،الشّرق والغرب،الشّمال والجنوب ،الهويّة والاختلاف،الآنيّة والغيريّة،عبر امتصاص النّماذج المسرحيّة الغربية،ودمجها وفق مقتضيات الثّقافة المحليّة لإنتاج شيء جديد ومختلف يحمل بصمة محليّة [24] .

إنّ التّقدير و الاهتمام الّذي منحه علولة للتّراث، مجرد من أشكال إعادة تعيين الهويّة المسرحيّة الما بعد استعماريّة،التي ترفض الانغلاق والتّقوقع في هويّة فنيّة أصيلة و قارّة،ممّا أفضى إلى إنتاج مسرح جزائريّ لا يلغي الثّنائيّات الديالكتيكية من قبيل الشّرق والغرب، والشّمال والجنوب والمستعمر، بل يتطلّع إلى تثاقف دون تعال، أو فوقيّة تنم عن مركزيّة مهما كانت سمتها عربيّة أو غربيّة[25] .

5_2_ <u>جماليّات توظيف القوال في مسرحيّة الأجواد:</u>

إن القوّال عند علولة يهتمّ بطرح قضايا العمّال ومشاكلهم، ويسعى إلى إصلاح المجتمع وفق مبادئ الاشتراكيّة باعتبارها النّهج الأمثل لإيجاد مجتمع أفضل، تسوده الحريّة والكرامة والعدالة.فالدّارس للمسرحية يجد أنّ القوّال الرّابطة الرئيسية التي توصل بين لوحات المسرحيّة، وهو الوسيط بين مشاهدها بفضل السّرد الّذي تمرّ عبره المسرحيّة، والاستطرادات الطّويلة الّتي تقضي على عنصر الحوار، فقد لجأ علولة إلى القوّال في جميع فصول المسرحيّة، فكان الغالب عليها،كما اعتمد في صيّاغة الأحداث على النّثر والشّعر الشّعبي،واستطاع من خلال ذلك أن يبلور حركة الشّخصيات، ونموّ الأحداث بتسلسل.

إنّنا نعتقد أنّ اعتماد علّولة الأسلوب السّردي بحضور القوّال في البناء العام لمسرحيّة الأجواد،قد جاء استجابة لاتّساع جداريتها وغناها بالمعاني، ذلك أنّ المسرحية" لا تستمدّ قيمتها من موضوعها وحده بل من مستواها الفنّي كذلك، وما أضافه الكاتب من تجديد على مستوى الشّكل والمضمون،بحيث يمتزجان في بناء فنّيّ متكامل[26].

لقد سعى علولة أيضا بتوظيفه القوّال كسر الإيهام لدى الجمهور،فمن خلاله وأثناء عمليّة السّرد، يقوم بقطع القيّادة على المشاهد،ليدخله في صلب الرّواية من خلال التّدقيق في صفات البطل العلّولي، فالقوال يزاوج بين تقنيّة الحكي والتّمثيل الحواري مع قوّال آخر،إذن هو شخصيّة محوريّة بدونها لا تتمّ عمليّة سرد الحكاية.

إنّ علولة جرّد القوّال من النّص القصصي،الذي كان يستعمل في الحلقة الشّعبية ،وخلّصه بذلك من قيود منصّة العرض الكلاسيكي،ومن كل المؤثرات الأخرى،لأنّ القوّال شخصيّة حرّة تتحرّك،تشخّص وتروي الأحداث على عكس الممثّل في القاعة الإيطاليّة. وفي هذا الصّدد يقول الكاتب علولة :"نودّ الاستفادة من تجربة بريخت في مسألة تطويع التّراث والأشكال الفنيّة الشعبيّة،كي نجعلها قادرة على تقديم الأحداث بمفهوم اجتماعيّ معاصر"[27].

لقد منح علولة القوال عبر ثلاثيته (الأقوال _الأجواد - اللثام) مركزا محوريّا في بناء مسرحيته،وتشخيصها عن طريق السّرد و الحكي، الذي يستّنطق الجمهور، ويدفعه لأخذ موقف ممّا يعرض عليه، فيحدث بذلك تقاطعا بين الممثّل والقوّال، فيصيران شخصا واحدا في الحوار ،وشخصيتين مختلفتين أثناء السّرد فالممثل يروي ويمثل الحدث المقدّم.والملاحظ على هذه الوضعيّة الدرامية أنّها مزدوجة الرّؤية ،فالفعل المسرحي يتمّ من الدّاخل ومن الخارج في نفس الوقت،إذ أنّ الممثل يروي الحدث في زمن، وفي نفس الوقت يمثّل شخصيّات عن طريق الحكي والفعل .

إنّ وجود وضعيّات آنية متداخلة يعيشها الممثّل،بين القول والتّمثيل الإيمائي، هي في الواقع تداخل بين القوّال والممثّل لصنع شخصيّة مسرحيّة من طراز جديد، أطلق عليها الباحث لخضر منصوري اسم "الممثّل الرّاوي"، فحسب رؤيته يمكننا أن نقول: أنّ مسرح علولة هو"**مسرح داخل مسرح**" أي أنّ الحدث يدخلنا عن طريق السّرد،وعمليّة التّشخيص إلى وضعيّات أخرى دون أن نشعر بتغيّر في الفعل [28].

إنّ توظيف علّولة للتّراث الشّعبي،جعله في كثير من الأحيان يصادف مشاكل عويصة،وحسب رأي الباحث لخضر منصوري" أنّ الصّعوبة الكبرى التي واجهها علولة هي ازدواجيّة مسرحين،الأوّل أوروبي يعتمد على الحوار وعلى إبراز دلالات ذات منطق معيّن والثّاني شعبيّ يعتمد على السّرد، يحمل في داخله فضاء السّمع و الإحساس والتّشويق،ويهدف إلى إبراز دلالات ذات منطق مبسّط ملائم وذهنيّة المشاهد الشّعبي،فالمسرح الذي أراده علولة من خلال القوّال هو مسرح كلّي يعتمد بالدّرجة الأولى على جسم الممثّل كفضاء حيّ يسمح بتوظيف المادّة السّرديّة للتّفكير والمناقشة،و يؤكّد علولة في هذا الصّدد"نحن لا نودّ أن نضغط على المتفرّج بل نتحاور معه والرّأي في الأخير له[29].

3_5_جماليّات توظيف الأمثال الشعبية في مسرحيّة الأجواد:

إنّ الدّارس للغة النّص المسرحي للأجواد، يجد حضور المثّل الشّعبي في لوحاتها الفنيّة،إذ يدخل هذا الاستعمال ضمن آليّة التّأصيل، والتي اعتمدها علّولة في جميع مسرحيّاته ممّا منح مسرحه خصوصيّة وتميّزا .فمن الأمثال الشعبيّة التي وردت على لسان شخصيّات المسرحيّة نذكر ما جاء على لسان العسّاس في تهديده للحبيب الرّبوحي حين أمسك به قائلا له: العساس:رد بالك تزغد ...وجّد روحك يا الدّنجال "اليوم تاخذ ما خذى المزود نهار العيد"[30] ."

فالمزود" يبرز لنا طبقة الاقتصاد الزّراعي،ذلك أنّ المزود يعبّر عن جماعة أسّست وجودها على النّشاط الفلاحي،وهي تتّخذ من جلود الضّأن بأن تُدبغ، ثمّ تُخاط، وتُملأ بالحبوب أو بدقيقها،وكانت تُوضع لها أهداب،وتُزينها السّيّدات برسوم من الحنّاء الحمراء اللّون، وكانت تُعلَّق في أوتاد مضروبةً طولا وعرضا في جدران الغرفة التي كانت تُتَّخذ للنّوم "[31]. فالعسّاس بقوله ذاك يعطينا إشارة إلى الحالة التي سيكون عليها الرّبّوحي الحبيب جرّاء ضربه المُبرح، ومَلئه بكدماتِه تمامًا كما يُملأ المزود يوم العيد.

وظّف أيضا علّولة المثل الشّعبي على لسان الرّبوحي الحبيب في خطابه مع الحارس قائلا: الربوحي : إذا سمحت أنت تحكي وأنا نمدّ الماكلة للهوايش كيف ما قالوا ناس"راه زمان الهدرة والمغزل "[32] .

ويطلق هذا المثل على المرأة التي يكون بيدها عمل وتتكلّم،فعليها أن تعمل وتتكلّم، فليس من اللاّئقِ الاهتمام بالكلام وإهمال العمل [33] وقد أراد علّولة من خلال هذا المثل الشّعبي الّذي أورده على لسان الرّبوحي أن يدعو الإنسان الجزائري إلى ضرورة الجدِّ في العمل والحرص على أداء واجباته ، ويحذِّره من مضيعة وقته في الاشتغال بالكلام في سفاسف الأمور الّتي قد تُلهيه عن قضاء مصالحه.كما نجد المثل الشّعبي في المشهد الّذي يستعرض لنا قصّة جلّول الفهايمي ، في حديثه مع إحدى عاملات المستشفى والتي تُحاوره قائلةً :

صابوه مدخل كراطين للمرضى ...قالوا له راك تبيع وتشري مدايرنا طرابندو في السبيطار قالهم : "اضربني وبكى وسبقني واشتكى "[34].

وهذا المثل ينطبق على الظّلم الاجتماعي المنتشر في أوساط المجتمع الجزائري عموما، وعلى الفساد الإداري داخل قطاع الصّحة خصوصا،وهو مثل شعبيّ كثير الاستعمال، ومتداول بين فئات المجتمع ،حيث يُؤتى به للدّلالة على كلّ ظالم أو مؤذٍ لغيره، ثمّ يستَّبقُ للشّكوى على من ظلم،فجلّول الفهايمي أُلصِقت به تُهمة سرقة كراطين الأدوية،في الوقت الّذي أراد فيه تقديم يد العون للمرضى في المستشفى .

إنّ توظيف عبد القادر علولة المثل الشّعبي في مسرحيّة الأجواد، مكّنه من التّعبير عن الصّورة الواقعيّة للحياة اليوميّة البسيطة الّتي يعيشها أفراد المجتمع الجزائري،وكشف لنا عن العلاقات الاجتماعيّة التي تربط بينهم،كما كان للمثل الشّعبي دورا أساسيّا في إبراز مضامين وأفكار المسرحية، وتحديد الإيديولوجيات والرؤى التي يتبنّاها مؤلّف المسرحيّة .

5_4_حضور العادات والتّقاليد في مسرحيّة الأجواد :

تعدّ العادات والتّقاليد عنصرا مُتَوارثا عن طريق الاكتساب،والممارسة على مدى الأجيال،وهو ميدان واسع يشمل دورة حياة الإنسان،الأعياد والمناسبات المرتبطة بدورة العالم،المعاملات الاجتماعيّة الاعتياديّة بين أفراد الجماعة،كالاستقبال،التوديع الضّيّافة،علاقة الحرفيين فيما بينهم،فضّ المنازعات والتّحكيم.. لخ[35] .

وبالعودة إلى نصّ الأجواد نجد عبد القادر علولة قد وظّف هذا التّراث الشّعبي، الّذي تميّز به المجتمع الجزائري، والمتمثّل في ظاهرة "**الوعدة**" التي تعدّ جزء من الممارسة الشعبيّة الدينيّة، وهي بدورها تمثّل جزء من نظام الدّين في ثقافة المجتمع الجزائري،إذ أنّ أهمّ ما يميّز ظاهرة الوعدة، أنّها تجذّرت في السّلوك الاجتماعي والمجال الشّعبي،فلقد أصبح أداءها بكلّ السّلوك الاجتماعي وأنساقه الثقافيّة ، وهو يتمّ بشكل لا شعوري، أي بشكل لا يستَّدعي تفكيرًا حول مغزاه أو مدى معقوليته.

وظاهرة **الوعدة** عادة من هذه العادات التي ارتبطت بالتّراث الشّعبي، وهي في الواقع ظاهرة عامّة عرفها المجتمع الجزائري على اختلاف تسميتها من منطقة لأخرى، وقد انتشرت هذه الظّاهرة في القرى والمدن، حيث عمل النّاس على إحيائها في مواسم معيّنة واستمرّوا قي إقامتها "[36] فديمومة هذه الظّاهرة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالواقع الاجتماعي للنّاس.

لقد وظّف علولة ظاهرة **الوعدة** في المشهد الثّاني من المسرحيّة،وذلك حين تمكّن حارس الحديقة من القبض على الرّبوحي الحبيب الذي ظنّه جاسوسًا ومخرّبًا وخادِمًا لصالح الإمبريالية، فقطع حينها على نفسه عهدًا بإجراءِ وعدة حمدًا لله، وشكرًا على توفيقه في أداء هذا الإنجاز العظيم حسب اعتقاده فقال:" **الحمد لله...اليوم نخرَّج وعدة هارانا لقَّفناك يالزَّعيم**"[37]

6_ مظاهر التّجديد في مسرحيّة الأجواد:

لقد ركّز علّولة على غرار المسرح البريشتي على إحداث التّغريب الّذي" يحمل طابعًا كفاحيًّا "[38] ويؤسِّس مسافة واضحة بين الممثّل والشّخصيّة،وينتهى عند حفاظ المتفرّج على استقلاله بدل الاندماج في الشَّخصيّات والأدوار، كما تتَّفق فيه الحاسَّة النَّقدِيَّة للمتفرّج حتى يخرج من العرض المسرحي، وهو يفكّر في تغيير العالم "[39] حيث يبقى المشاهد باستمرار خارج دائرة الإيهام

بأنَّ ما يجري هو واقع فنّيٌّ وبعيدا عن المشاركة الانفعاليّة،وبعيدًا عن التَّوحُّد"[40]، هذا التَّوحُّد يكون مع وقائع المسرحيّة والشّخصيّات الفاعلة فيها .

كما يقف الدارس لمسرحية الأجواد على مظهر آخر من مظاهر التجديد والمتمثل في تجسيد علولة لتقنية تكسير الجدار الرَّابعِ الذي يفصل الجمهور عن منصَّة العرض، وذلك من خلال توظيف القوَّال الَّذي يسرد الأحداث ثمَّ يخرج عن الموضوع ثمّ يعود إليه ليمنع (المتلقّي/المتفرّج) من الاندماج في الشّخصيّة التي يراها، ومثال ذلك الحوار الذي جرى بين المعلّمة ولمنور،فعندما تستغرق المعلّمة في التَّعريف بأعضاء الهيكل العظمي يُقاطعها لمنور فيغيّر موضوع الحديث ثمّ ترجع إليه من جديد.

المعلمة: القفص الصدري هو مجموعة من العظام... ويتكون من الفقرات الظهرية: من الخلف عظم القفص والأضلاع... أضلاع حقيقية وعددها 7 أزواج ،أضلاع كاذبة وعددها 3أزواج ...

منور :فايزة ....فايزة....

المعلّمة:واش بها فايزة يا السي منور ؟

منور :راها تأكل في ظفارها خفتها تلحق للسلاّميّات.

المعلمة:عظام الأطراف:الطرف العلوي.[41]

لقد استعان أيضا بريخث بتقنية التركيب (المونتاج) في وصوله لعنصر التّغريب حيث يساعد في " تجريد الواقع،وإعادة بنائه بدقّة عن طريق انتقاء رموز واقعيّة وهي:

- أهميّة الإتقان في إيماءات،التّكوينات،وخطوط الموضوعات.
- العناية بحركة الممثّلين،وآلة التّصوير،ولاشيء يخضع للحركة من دون هدف.
- التّمييز بين الهدوء والسكون.
- تدريب العين بواسطة الاستعمال الدقيق للعدسات ولحركات آلة التصوير.
- السّلاسة في التّكوين.
- إنجاز تبحيثات وتناقضات بواسطة المونتاج والتّعليق السّينمائي[42].

فاستخدام تقنيّة المونتاج تجعل المتلقي للعرض المسرحي لا يرتبط بالممثّل ولا يستغرق في أحلام اليقظة بل حتى الممثّل لا يحتفظ بأيّ إيهام يشير إلى عدم وعيه بوجود المشاهد .

و إنّ الدّارس لمسرحيّة الأجواد يجد علولة وظّف تقنيّة المونتاج ،حيث قسّم المسرحيّة إلى مشاهد متنوعة مأخوذة من المجتمع،وكلّ مشهد درامي فنيّ يحمل فكرة تسير باتجاه الفكرة العامة للنص،وهي الكشف عن مشاكل الطّبقة الكادحة ومعاناتها الحقيقية .فاللوحات السّبعة للمسرحيّة عبارة عن حلقات متماسكة ومتسلسلة بانتظام،وكلّ لوحة لها حدث خاص و مجموع هذه الأحداث يكون الحدث الرّئيسي للمسرحيّة .

الخاتمة:

وفي الأخير يمكن القول أنّ عبد القادر علّولة استطاع أن يثبت وبجدارة مكانته في السّاحة الفنيّة الجزائرية بتناوله لقضايا من نسيج المجتمع وعمقه، بأسلوب ارتقى بالمتلقّي من الهيام العاطفي إلى عالم النّقاش الفكري، مزج فيه بين مظاهر التراث الشّعبي وتقاليد العصرنة،إلاّ أنّ هذه التّجربة المسرحيّة الفتيّة لم يشأ لها القدر أن تكتمل ذلك أنّ صاحبها كان بطلا لمسرحيّة أخرى لم يخبره مخرجها أنّ البطل يموت قبل نهاية الفصل الأخير.

المصادرالمراجع و:

1. ابن منظور:لسان العرب،ج5، مادة _خطاب ،دار صادر للنشر ،بيروت،لبنان ،طبعة سنة 2003.
2. محمد بن يعقوب الفيروز أبادي،القاموس المحيط،مادة خطب دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1995،1 .
3. مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه ،،جامعة سيدي بلعباس،2017
4. ماري الياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1،سنة1997.
5. سعودي النواري،جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني،ط1،مطبعة مزوار،الوادي،2003.
6. :باسم الأعسم الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي،تموز للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق ،ط1 سنة 2011 ..
7. فضاءات المسرح،مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،العدد السابع،سبتمبر 2016.
8. فاروق خورشيد،الموروث الشعبي،دار الشروق،القاهرة، مصر،ط 1992،1.
9. حلمي بدير،أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث،دار المعارف،القاهرة،مصر،ط1، 1986.
10. محمد راتب الحلاق،نحن والأخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1997.
11. .خوجة بوعلام،الشخصية والتلقي في مسرح علولة،مذكرة ماجستير، جامعة وهران ،2012..
12. سيد علي إسماعيل،أثر التراث العربي في المسرح المعاصر،قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ، ودار المرجاح الكويت (دط)،2000 ..
13. أحمد صقر،توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي،مركز السكندرية للنشر ،مصر، دط ،1998.
14. بلصيق عبد النور،مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة،مذكرة ماجستير، مسيلة،2014 .
15. لخضر منصوري،التجربة الإخراجية في مسرح علولة،منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،ط1، 2014.
16. منصور كريمة خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة ،مذكرة ماجيستير جامعة وهران 2005الجزائر،2006.
17. فاطمة اكنفر،التأثير البريشتي في مسرح علولة ،مجلة رؤى الفكرية ،جامعة محمد الخامس المغرب،العدد 6 ،أوت 2017.
18. مبارك بوعلام ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري ، رسالة ماجيستير، جامعة وهران ،2001.
19. مجموعة من الباحثين ،قراءات في المسرح الجزائري، ،منشورات مخبر البحث، أرشفة المسرح الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ،سيدي بلعباس ،الجزائر ،ط1 ،2014.
20. عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة،الأقوال ،الأجواد ،اللثام ،موفم للنّشر،الجزائر،1997.

21. سمية كعواش ،أثر بريخت في المسرح الجزائري ،مذكرة ماجيستير،جامعة باتنة ،2011.

الهوامش

1. ابن منظور:لسان العرب،ج5، مادة _خطاب ،دار صادر للنشر ،بيروت،لبنان ،طبعة سنة 2003،ص:359..
2. لمحمد بن يعقوب الفيروز أبادي،القاموس المحيط،مادة خطب دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1995،1 ص:83
3. إبراهيم مصطفى وآخرون،المعجم الوسيط،الجزء الأول ،دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع،ص:243.
4. مقدس نورة، تداولية الخطاب في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه ،،جامعة سيدي بلعباس،2017 .
5. ينظر :ماري الياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون ،ط1،سنة1997،ص:186
6. سعودي النواري،جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني،ط1،مطبعة مزوار،الوادي،2003،ص:22.
7. ماري إلياس ،حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،م س، ص:187/186.
8. ينظر:باسم الأعسم الثابت والمتحرك في الخطاب المسرحي،تموز للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق ،ط1 سنة 2011 ص:108/107.
9. ينظر: المرجع نفسه ،ص:194/192.
10. فضاءات المسرح،مخبر أرشفة المسرح الجزائري،جامعة وهران،العدد السابع،سبتمبر 2016ص:165
11. .المرجع نفسه،ص :164.
12. فاروق خورشيد،الموروث الشعبي،دار الشروق،القاهرة، مصر،ط1992،1،ص:12.
13. حلمي بدير،أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث،دار المعارف،القاهرة،مصر،ط1، 1986،ص:25.
14. محمد راتب الحلاق،نحن والأخر، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1997،ص:46.
15. .خوجة بوعلام،الشخصية والتلقي في مسرح علولة،مذكرة ماجستير، جامعة وهران ،2012، ص:62 .
16. سيد علي إسماعيل،أثر التراث العربي في المسرح المعاصر،قباء للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة ، ودار المرجاح الكويت (دط)،2000 ،ص :47.
17. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي،مركز السكندرية للنشر ،مصر، دط ،1998،ص:49 .
18. بلصيق عبد النور،مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة،مذكرة ماجستير، مسيلة،2014 ص:16.
19. خالد أمين:رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب ،ص:141 .
20. لخضر منصوري،التجربة الإخراجية في مسرح علولة،م س ، ص: 32.
21. ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان، ناشرون لبنان 2006.ص : 251.

22. منصور كريمة خصائص الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة ،ماجيستير جامعة وهران 2005الجزائر،/2006، ص:180.
23. برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي ، م س ، ص:156.
24. فاطمة اكنفر،التأثير البريشتي في مسرح علولة،مجلة رؤى الفكرية ،جامعة محمد الخامس المغرب،ع 6 ،أوت 2017،ص:376
25. مبارك بوعلام ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري ، رسالة ماجيستير، جامعة وهران ،2001،ص:97.
26. 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
27. عبد القادر علولة،من مسرحيات علولة،الأقوال ،الأجواد ،اللثام ،موفم للنّشر،الجزائر،1997،ص:18.
28. سمية كعواش ،أثر بريخت في المسرح الجزائري ،جامعة باتنة ،2011، ص:147.
29. ينظر: مجموعة من الباحثين ،قراءات في المسرح الجزائري، ،م س، ،ص:30/27.
30. ينظر: المرجع نفسه، ص:32/30 .
31. عبد القادر علولة،الأجواد ،م س ،ص:90 .
32. عبد الحميد بوسماحة :الموروث الشعبي في روايات عبد الحميد هدوقة ، دار السبيل للنشر والتوزيع ،الجزائر ص:116.
33. عبد القادر علولة ،الأجواد ،م س، ص: 93.
34. علي كبريت،موسوعة التراث الشعبي لمنطقتي تيارت وتيسيمسيلت ، دار الحكمة ،الجزائر ،2007، ص:147.
35. عبد القادر علولة ،الأجواد ،م س، ص:138 .
36. ينظر:عبدالحميد،في الثقافة الشعبية الجزائرية،التاريخ والقضايا والتجليات،دار أسامة للطباعة والنشر ،دط،دت، ص:38.
37. محمد مكحلي،قراءة أنتروبولوجية لظاهرة الوعدة في الغرب الجزائري،الساعة 09:00 يوم 02 أفريل2020 http:/www.aranthopos .com
38. عبد القادر علولة ،م س، ص:133
39. برتولد بريخت،نظرية المسرح الملحمي،ترجمة جميل نصيف،عالم المعرفة ،بيروت ،دار الحرية للطباعة منشورات وزارة الإعلام ،1973،ص:161.
40. فاطمة اكنفر، التأثير البريشتي في مسرح علولة ، مجلة رؤى الفكرية ،جامعة محمد الخامس المغرب،العدد 6 ،أوت 2017،ص:376.
41. عبد القادر علولة ،م س، ص:140
42. علي عقلة عرسان،سياسة المسرح،دار الأنوار للطباعة ،دمشق،دط،1978 ص:273/272.