تمثّل الموروث الشّعبي في المسرح الجزائري

Folklore representation in the Algerian theater

نعيمة العقريب*

جامعة مولود معمري، تيزي وزو-الجزائر naima_hizia11@yahoo.fr

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2021-06-16	2021-10-15	2022-01-01

ملخّص: يعد المسرح من الفنون القديمة التي استطاعت أن تضمن الاستمرارية والتواصل، لأنه فن تركيبي بالدرجة الأولى يستفيد من عدة فنون أخرى مثل الرقص والموسيقى والغناء، ولهذا يسمى بأبي الفنون، وقد عرف المسرح الجزائري بعض التجارب المهمة التي استطاعت أن تخطو به خطوات متميزة وتمنحه خصوصية ومكانة وسط باقي التجارب المسرحية، سواء على الصعيد المغاربي أم العربي. ولعل من أبرز التجارب المسرحية الجزائرية التي اشتغلت على التراث الشعبي في المسرح، وحاولت قراءته بشكل متجدد وفعّال، تجربة المسرحيين الكبيرين: ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة اللذين استلهما التراث الشعبي الجزائري في أعمالهما بطريقة واعية، من أجل خلق مسرح أصيل وفق قراءة جديدة لهذا التراث الشعبي يراعي العصر ومختلف المتغيرات، وليس النظر إليه على أساس أنه طقوس محنطة.

ويسعى البحث – في هذا الإطار-إلى التطرق إلى تجربتي هذين المسرحيين الجزائريين اللذين استطاعا أن يخلقا أسلوبا جديدا يبتعد عن نمط المسرح التقليدي الأرسطي ويمنح المسرح الجزائري طابعا محليّا أصيلا يربطه بجذوره الثقافية الشعبية، دون الإغفال عن التجارب المسرحية العالمية الرائدة كالمسرح الملحمي البريختي على سبيل المثال. يطرح هذا العمل جملة من التساؤلات لعل أبرزها نختصره في السؤالين التاليين:

- ما هي مرجعيات التجريب في المسرح الجزائري عند عبد القادر علولة وولد عبد الرحمن كاكي؟

---

* المؤلف المرسل

- كيف تجلى التجريب واستثمار الموروث الشعبي الجزائري في مسرحياتهما سواء أكان ذلك على المستوى الشكلي أم المضموني؟

كلمات مفتاحيّة: التراث الشعبي، المسرح الجزائري، التجريب، عبد القادر علولة، ولد عبد الرحمن كاكي

Abstract: Theater is one of the ancient arts that was able to ensure continuity and persistence because it is primarily a synthetic art that benefits from several other arts such as dance, music, singing and so on. Consequently, it is called the father of arts. The Algerian theatre has known some interesting experiences that succeeded to develop it significantly and to give it a specificity and a status among the rest of the theatrical experiences, whether at the Maghreb or the Arab levels. One of the most prominent Algerian theater experiences that had worked on the folklore in theater, and had tried to read it in a renewed and effective way, is the experience of the two famous playwrights *Ould Abderrahmane Kaki* and *Abdelkader Alloula* who were inspired consciously by the Algerian folklore in their works because it is a full material and a rich reservoir of creativity, in order to create an authentic theater by a new reading and a creative interpretation of this folk heritage that takes into account the period and the different social and political variables, and not by considering it as mummified rites.

The present work raises many questions, but the two major ones are:

-What are the experimentation's references of Ould Abderrahmane *Kaki* and AbdelkaderAlloula in the Algerian theater?

-How did they express experimentation and invest the Algerian folklore in their plays, whether in the form or the content?

Keywords: folklore, Algerian theater, experimentation, Abdelkader Alloula, OuldAbderrahmane *Kaki*.

1. **المقدمة:** إنّ التّجريب في أبسط مفاهيمه هو خرق للمألوف والثابت، وقد عرف المسرح الجزائري بعض المحاولات التجريبية من خلال الخروج عن المسرح الأرسطي وكسر الإطار التقليدي للعرض المسرحي، والعمل على خلق تجربة مسرحية جزائرية متميزة، نذكر في هذا المجال خاصة جهود المسرحيين الجزائريين الكبيرين: عبد القادر علولة وولد عبد الرحمن كاكي اللّذين حاولا خلق مسرح جزائري يلبي حاجاتنا

الثقافية والتاريخية، وكذلك مخاطبة جمهور المتفرجين باستعمال أدوات جديدة ولغة مسرحية مختلفة.

لم يظهر المسرح في الجزائر للوجود إلا بعد الحرب العالمية الأولى، ولكن التراث الجزائري لم يخل من الأشكال التراثية الشّعبية التي فيها بعض البذور المسرحية أو ما يعرف بأشكال ما قبل المسرح كالكاركوز والرواي الشعبي (المداح والقوّال) والحلقة...الخ، التي تعدّ جزءا من التراث الثقافي الشعبي للأمة الجزائرية ومكوّنا هاما من مكوناتها الثقافية « لأن المسرح كطقس احتفالي من وجهة نظر أنثروبولوجية، يعد فطرة راسخة عند الشعوب وشكلا من أشكال وعيها وشعورها ويتداخل فيه الواقع بالأسطورة ، والدين بالخرافة والوعي باللاوعي»[1]

يُبرز هذا الأمر– في الحقيقة–أهمية الثقافة الشعبية باعتبارها رافدا للمعرفة والمحافظة على الهوية، لهذا تم اللجوء إلى التراث الشعبي في مختلف الفترات الحرجة التي مرّ بها الجزائريون يستمدون منه القوة والعزاء إثر التغييرات التي أحدثتها السياسات الاستعمارية في بنية المجتمع الجزائري، فكان هذا التراث الشّعبي «تعبيرا رومانسيا عن آمال الشعب الذي كان يرتاح إلى هذا التعبير لأنه يصور له العالم الجميل الذي يصبو إليه»[2]. وقد لاحظت السلطات الاستعمارية الفرنسية مدى قوة تأثير هؤلاء الرواة الشعبيين على الناس وشحذ نفسياتهم وهممهم، فكانت تمنعهم أحيانا من رواية بعض النصوص المرتبطة بغزوات الرسول –صلى الله عليه وسلم–وتعاقب المخالفين منهم بالسجن أو بدفع غرامات مالية.

أدرك رواد المسرح الجزائري الأوائل الذين برزوا مع عشرينيات القرن العشرين ونقصد بهم الثلاثي: (علي سلالي المعروف باسم علالو[3]، رشيد قسنطيني[4]، محي الدين باشطارزي[5]) أهمية هذا التراث الشعبي في الحفاظ على الشخصية الجزائرية بكل مقوماتها الثقافية والحضارية، وكذلك دوره الكبير في جذب انتباه جمهور

المتفرجين فعملوا على تقديم مسرحيات بلغة عامية غير مبتذلة، تتضمن أمثالا وأغان شعبية ...الخ، واستعانوا من حيث المضمون، بحكايات شعبية وتراثية متنوعة، نذكر مثلا استثمار علي سلالي لشخصية جحا وبعض حكايات ألف ليلة وليلة في مسرحيته الموسومة "جحا" التي قدمها سنة 1926 ونالت هذه المسرحية نجاحا كبيرا عند عرضها لأول مرة في مسرح الكورسال بباب الوادي بالجزائر العاصمة، حتى أن بعض الصحف المحلية قد تحدثت عن نجاحها وجذبها لعدد مهم من المتفرجين لأول مرة، مقارنة مع التجارب السابقة التي لم تلق النجاح.

هكذا بقي هؤلاء الرواد يستلهمون التراث ويقتبسون ويترجمون من المسرح الفرنسي وخاصة من مسرحيات موليير مع إعطاء مسرحياتهم طابعا جزائريا خاصا، فعملوا على تأسيس مسرح يرتبط بالفكاهة والغناء بلغة عامية غير مبتذلة مما جعل تجاربهم تحقق النجاح الذي لم تستطع أن تحققه تجارب سابقة، لأنها جاءت في لغة فصحى وأغلب الشعب كان أميا نتيجة لظروف الاستعمار[6].

كانت مسرحيات هؤلاء الرواد تعالج بشكل كبير بعض المشاكل الاجتماعية وتنتقد بعض السلوكات الأخلاقية في أسلوب هزلي ساخر ممزوج بالغناء والفكاهة، لكن مسرحياتهم لم تخرج في بنيتها عن النمط المسرحي التقليدي الكلاسيكي، فكان المسرح بالنسبة إليهم وسيلة من وسائل مقاومة الاستعمار والحفاظ على الهوية الحضارية للشعب الجزائري خاصة مع سياسة الطمس والتغريب التي كان يمارسها الاستعمار الفرنسي بشكل مستمر ومتواصل.

وعرف المسرح في الوطن العربي–بدوره –عدة محاولات مهمة عملت على الغوص والنبش في هوية المسرح العربي، فعمدت إلى التأسيس والتجريب والتأصيل سواء أتعلق الأمر بالجانب الشكلي/ القالب أم بالجانب المضموني من أجل خلق مسرح عربي يواجه الاستلاب الحضاري والمسخ الثقافي، وهكذا ظهرت تجارب

استمدت خصوصيتها من خصائص بيئتها المحلية الصرفة وتراثها الشعبي العريق نذكر منها مسرح المقلداتي مع توفيق الحكيم ومسرح السامر مع يوسف ادريس والمسرح الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد ومسرح القوّال مع عبد القادر علولة...الخ. فقد رفضت هذه التجارب القوالب الغربية السائدة واتجهت نحو أشكال تراثية تستمد منها الأصالة والبحث عن الهوية الذاتية، فعملوا على استقراء هذا التراث وإعادة تقديمه بشكل جديد من أجل خلق مسرح مغاير ينبني على جملة من المرتكزات النظرية والتطبيقية، ورغم عودة كل هؤلاء إلى التراث المحلي إلا أن درجة تمثّلهم لهذا التراث وتوظيفه في شكل مسرحي مختلف يتفاوت من تجربة لأخرى، فلكل تجربة خصوصياتها وسياقها الخاص وظروفها التاريخية والاجتماعية، لأن التجريب في جوهره هو« فعل واع مبطّن بالقصدية التي تعطيه مشروعية اختيار بعض عناصر التجربة المسرحية في جو من الحريّة التي تمكّن من وضع المسلمات والبديهيات موضع شك ومساءلة وإعادة نظر، ووضع مجموعة من الفرضيات ومحاولة اختبارها وفق الأسلوب العلمي التجريبي، وتسجيل النتائج المتوصل إليها بعد ذلك»[7]

فلا يوجد تجريب يأتي من فراغ وإنما هناك اطّلاع على التجارب العالمية في المسرح ومحاولة التأسيس لشكل مسرحي له خصوصية محلية، ولهذا تم الالتفات إلى المخزون التراثي العربي المنطوي على بعض العناصر الدرامية ومحاولة عصرنتها.

2. **التراث والتجريب المسرحي في الجزائر**: لعل من بين أبرز التجارب المسرحية الجزائرية التي حاولت إعطاء طابع خاص للممارسة المسرحية في الجزائر تجربة المسرحيين القديرين :عبد الرحمن ولد كاكي وعبد القادر علولة، فإذا كان الأول هو الرائد فإن الثاني قد واصل مسيرة أستاذه وتعمّق أكثر في جوانبها، وحاول أن يستثمر معارفه وخبراته ومواهبه في مجال المسرح وتطويره في الجزائر مما أهّله لأن يحتل مكانا مرموقا، ليس فقط في الجزائر وإنما كذلك في العالم العربي من

خلال مزج التراث المحلي الجزائري وصبغه بصبغات إنسانية عالمية مما خوّله ليتحصل على جوائز في مهرجانات عربية، وسننظر في مميزات وسمات تجربة استثمار التراث المحلي عند كل واحد منهما :

1.2. تجربة ولد عبد الرّحمن كاكي: لقد سبق المسرحي الجزائري ولد عبد الرّحمن كاكي[8] تلميذه عبد القادر علولة في الانتباه إلى أهميّة التراث الشّعبي المحلي الجزائري منذ أن كان يتعلم المسرح على يد أستاذه الفرنسي هنري كوردو في فرقة الهواة التي أنشأها بمستغانم سنة 1943 حيث كان يخاطب تلامذته قائلا لهم:« اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم»[9]ومن هنا أدرك قيمة التراث باعتباره خصوصية وانتماءً ويضيف للخطاب المسرحي قوة وتأثيرا لأنه يشد انتباه المتفرج ويؤثر فيه عاطفيا. واستوعب كاكي، من جهة أخرى، مجموعة مهمة من التجارب المسرحية العالمية مثل مسرح بريخت الملحمي، فبدأ مسيرة التأصيل للمسرح الجزائري حيث حاول التخلص من العلبة الإيطالية من خلال استعمال بعض أساليب المداح الشّعبي(الراوي) التي يستعملها أثناء مروياته في الأسواق والأماكن العامة، وقد تجلى ذلك خاصة في مسرحيته (القرّاب والصالحين) التي استوحى أحداثها من أسطورة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء، وهي أسطورة منتشرة بولاية مستغانم والغرب الجزائري على العموم.

كان ولد عبد الرّحمن كاكي من المسرحيين الجزائريين الأوائل الذين عملوا على التحرر من المسرح الغربي وذلك من خلال الانفتاح على التراث الشعبي وتمثّل المنهج البريختي، فقد كان الرجل – منذ صغره–ميالا ومتذوقا للشعر الملحون مثل شعر سيدي الاخضر بن خلوف وعبد الرحمن المجذوب وكذلك بعض مغني هذا

الشعر كالشيخ حماده، الجيلالي عين تادلس وغيرهم من الذين نالوا شهرة كبيرة خاصة في منطقة الغرب الجزائري مسقط رأس هذا المسرحي.

ويتجلى تأثره الواضح بهذا التراث الشعبي في مسرحياته، من خلال استعماله لأسلوب السجع والإيقاع الذي نجده عند الراوي الشعبي في لغة عامية غير مبتذلة أغلبها من الشعر الملحون والأمثال الشعبية مشبعة بالرمز الأسطوري، وقد تم توظيف لغة المداح لخلق نوع من التغريب مما يجعل المشاهد لا يتماهى مع العمل المسرحي، فيقدم القصة بلغة شعرية مؤثرة مستقاة من أسلوب المداح، وكمثال على ذلك نستدل بالمقطع الافتتاحي التالي من مسرحية "القرّاب والصالحين":

"المدَّاحْ: نْهَارْ من النهَاراتْ، ونهارات ربي كثيرة

في جنة الرضوان، وجنّة ربي كبيرة

ثْلَاقَاوْ ثلاثة من الصالحين الواصْلِينْ قُدَامْ وَحدْ المْريرة

الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة"[10]

يحاكي المقطع السابق لغة التراث الشعبي المقفاة التي يستعملها الراوي الشعبي في الأسواق والساحات العامة، فيجذب انتباه المتفرجين بهذا الأسلوب السردي الحكائي الذي يربطهم بتراثهم الثقافي؛ مما يجعلهم يتذوقونها جماليا، حيث يركز على الجانب السماعي الإيقاعي على حساب الجانب البصري ويتجسّد هذا الأمر – بشكل واضح – في الأدب الشعبي لأنه يعتمد بالدرجة الأولى على الشفاهية والحفظ وليس على الكتابة والتدوين، قد سعى ولد عبد الرحمن كاكي، من خلال توظيفه واستلهامه للحكايات والأساطير الشعبية في مسرحياته، إلى إبراز قيمة هذا التراث الجمالية على اعتبار أن لنا « تراثا قصصيا يمكن تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هي أن لدينا تراثا قصصيا ذا طبيعة مسرحية ، يصدر عن خيال مسرحي ، وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف والشخصية ... وسائر عناصر البناء المسرحي ، غير أنه كتب

بأسلوب الحكاية (وليس الحوار) لأن الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرّب لالتقاط الجمال (وليس العين)»[11]

نجد الشيء نفسه في مسرحية (كل واحد وحُكمه) المستمدة من حكاية أسطورية شعبية قديمة، تحكي قصة الجوهر البنت الشابة التي أراد الشيخ جبور أن يجعلها زوجته الرابعة مستغلا في ذلك ديون والدها الذي يرضخ لطلب الشيخ في حين تصر الفتاة على رفض هذا الزواج الجائر، فترمي بنفسها في البحر لما يزور موكب العرس مقام الولي الصالح (سيدي المجذوب) بمستغانم حسب عادات وتقاليد الأعراس بتلك المنطقة، فتنتقل – بعد ذلك–أحداث المسرحية إلى العالم الآخر عالم الأرواح الخفية والعفاريت التي تنقذ الفتاة، فيذهب الشيخ جبور حتى يستعيد عروسه وتقام محاكمة تحكم بظلم الحاج جبور وتفضّل الفتاة البقاء في العالم الآخر وعدم العودة إلى عالم البشر، ويموت في النهاية الشيخ جبور، وبعد أيام يُعثر على جسد الفتاة مرميا على ضفة البحر.

يفتتح ولد عبد الرحمن كاكي هذه المسرحية بلغة شعبية مألوفة ممتعة فيها سجع وإيقاع وجناس على عادة استهلالات الراوي الشعبي:

"البخّارْ: هَا البْخُورْ

الجماعة: اللّي يبخّر يرجع مَسْطُورْ

البخّار: هَا البْخُورْ

الجماعة لي يبخَّرْ يروح عْليهْ الصْطُورْ

البخّار: ها البخُورْ

الجماعة:اللي يبخّر يرجع مَعْذُورْ

إلى أن يقول:

البخّار: نحكي لكم حكاية الجوهر إذا تعاونوني أنا نحكيها وانتم تمثلوها في الغنيَّاتْ اتخَمْسُوا مْعَاياَ وأنا في مَضْرَبْ الراوي نحكي الحكاية

الجماعة: احكي رانا معاك"[12]

استعمل كاكي لغة عامية شعبية بسيطة فيها إيحاء ورمزية، أغلبها مستمدة من التراث الشعري الملحون والأمثال الشعبية الجزائرية مما جعل لها وقعا وتأثيرا على النفوس، وقد ولّدت هذه اللغة نوعا من الغموض لخلق نوع من التغريب البريختي، فهي تحث المشاهد على « إدراك واقعه الاجتماعي والسياسي ....وتجعل المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع، وخلق الأفضل منه فوجدت في لغة المداح الجواب الأمثل عن رغبته في خلق التغريب المسرحي البريختي»[13]حيث يسرد البخار أحداث الحكاية باعتباره المحرك الرئيس لأحداث المسرحية وكأننا داخل حلقة في سوق شعبي، فيعتمد على الإيماء والارتجال والغناء مما يخلق حيوية وفرجة مع الجمهور، فخلق كاكي، من خلال استغلاله الجيد لبعض عناصر التراث الشعبي، مسرحا يتّسم بالأصالة وتحقيق الذات والتواصل الواعي مع التراث عبر صنع أشكال مسرحية مناسبة تمكّنت من الاستحواذ على قلب المتفرجين الجزائريين وجذب انتباههم مما يدل على تمكّن هذا المسرحي الفذّ من أدوات المسرح واستيعابه الواعي والجيد للتراث المحلي الجزائري عبر استغلال نقاط قوته في صنع شكل مسرحي جزائري مميز يرتبط بالهوية الوطنية.

2.2. تجربة عبد القادر علولة: إن تجربة المسرحي الجزائري عبد القادر علولة[14] هي أيضا تجربة مهمة وواعية استفادت من مختلف التجارب العربية والغربية، فقد مارس عبد القادر علولة المسرح – بشكله التقليدي– مدة من الزمن ولكنه كان يبحث عن شكل تعبيري مختلف يصل إلى المتلقي بسهولة ويحدث الأثر المطلوب، فرجع إلى التراث الشعبي الجزائري مستلهما الحلقة وشخصية القوّال أو المدّاح(الراوي

الشعبي) في الأسواق الشعبية حيث جرّب شكل الحلقة في بعض مسرحياته مابين سنوات 1982و1988 وخاصة في ثلاثيته: مسرحية الأقوال(1982)، مسرحية الأجواد (1985)،مسرحية اللثام(1988) التي تعد التجسيد الفعلي لمشروع علولة المتعلق بمسرح الحلقة[15]

صارت هذه التجربة المميزة مرجعا وقدوة للعديد من المسرحيين الآخرين، حيث جمع علولة في مسرحه بين التراث والمعاصرة. فقد تعمّق في محاولة فهم واستيعاب شكل الحلقة التراثي وممارسات المداح أو القوّال الشعبي، الذي كان يقوم بنشاطه في الساحات والأسواق العامة أين يتحلّق حوله الناس فيروي لهم قصصا وحكايات مشوّقة وينشد كذلك قصائد وأمثال شعبية عن طريق استعمال جملة من التقنيات التي تبرز فيها قوة الكلمة والسرد ونبرة الصوت والفعل المسرحي والحوار مع المستمعين، ومن جهة ثانية اطلّع علولة على تجارب مسرحية عالمية جديدة حاولت الخروج على نمط المسرح التقليدي الأرسطي فتأثر بها، نذكر منها مثلا المسرح الملحمي مع أفكار برتولت بريخت الألماني[16]Bertolt Brecht

يقول علولة، متحدثا عن طبيعة المسرح الذي ينشده في إحدى حواراته: «إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيصي للحركة ذي النمط الأرسطي الذي يمارس في أوربا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشّعبي والتراث العالمي.»[17]

إذن، يحاول عبد القادر علولة أن يمزج في تجربته المسرحية بين التراث العالمي والتراث الثقافي المحلي الجزائري، فلم ينطو أو ينعزل وإنّما فضّل الانفتاح على مختلف التجارب والانجازات الفنية الغربية ، ولاسيما المسرح الملحمي الذي انجذب إليه لعوامل سياسية تتعلق بالتوجّه الاشتراكي الذي انتهجته الدولة الجزائرية

في تلك الفترة، ويتجلى تأثره ببريخت في قوله: «أعتبر أن(برتولت بريخت) كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره أبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص.»[18]

لعل من أهم سمات المسرح البريختي – التي جذبت انتباه علولة –أنه مسرح ثوري يوظف التغريب لتنوير المتفرج حيث يخاطب هذا المسرح العقل أكثر من العاطفة، فيعمد إلى تكسير الجدار الرابع ويحفّز المتفرّج على إبداء رأيه فيشتغل السرد والحكي والشعر، ويمكن إجمال أبرز خصائص المسرح الملحمي البريختي عن المسرح الأرسطي من خلال ما يورده أحد الباحثين المهتمين بالمسرح في الجدول التالي على شكل مقارنات:[19]

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي البريختي
1.يعتمد على الحبكة	1. يعتمد على السرد
2.يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح	2. يحوّل المتفرج إلى مراقب للحدث
3.يستهلك قدرة الإنسان على الفعل	3. يثير قدرة الإنسان على الفعل
4.يثير إحساس المتفرج ومشاعره	4. يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه
5.يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيا	5. يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقليا
6.يوظف الإيحاء والتلميح	6. يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة
7.مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير، فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان لا يتغير	7. الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغيير والتحول وقادر على إحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلقا.
8.كل مشهد يولّد المشهد الذي يليه ويتولّد من سابقه	8. كل مشهد يستقل بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى
9.الحدث ينمو في خط صاعد مترابط	9. العرض يعتمد على تكنيك المونتاج والقطع والوصل ويتطور في شكل منحنيات
10. يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود ويحدد طبيعته ويقرر مساره	10. يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته
11. مسرح يتوجه إلى الإحساس ويخاطبه	11. مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعي.

جدول رقم 1: يمثل مقارنة بين المسرح الأرسطي والمسرح البريختي (المصدر :نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص192/191).

هكذا عمل عبد القادر علولة على الانفتاح على الفضاءات الشعبية والأماكن العامة، فالمسرح قد يكون في أي مكان عام، فحيثما كان ممثلون هناك مسرح، وقدم مسرحياته لعمال المصانع وطلبة المدارس وفي القرى الاشتراكية النموذجية –التي أنشأتها الدولة الجزائرية في عهد الاشتراكية– ولم يظل أسير العلبة الإيطالية التي لا تمنح للقاء الجمهور تلك الحيوية والفاعلية بين المبدع والجمهور، وتولد من خلال هذا اللقاء الفرجة والمتعة عن طريق ألوان تعبيرية مختلفة مثل: الرقص والغناء والشعر والإيماء...الخ في تلقائية نابضة بالحياة والدفء في فضاء مفتوح، حيث هناك رفض للعلبة الإيطالية المغلقة المرتبطة بالطبقية والتي تحرم التواصل الحميم والتفاعل الحي، فضيق الحيّز المكاني له دلالات ومعان تتعلّق بتغييب الآخر ونفيه، ومن ثمة الدعوة إلى العودة إلى المسرح في منابعه الأولى باعتباره طقسا واحتفالا وفرجة[20]

وقد لاحظ علولة –من خلال عروضه المتنوعة واحتكاكاته مع الطبقات الشعبية التي أغلبها ذات جذور ريفية– جملة من التصرفات والسلوكيات التي تصدر عنهم أثارت انتباهه وجعلته يفكر في تغيير عروضه المسرحية جملة وتفصيلا، فقد كان المتفرجون يجلسون على شكل حلقة ، كما أن هناك ميلا أكبر إلى السماع أكثر من المشاهدة، بل إن بعضهم كان يدير ظهره للعرض المسرحي ويكتفي بالسماع فقط والتقاط الحوارات في قوة ذاكرة وحفظ، وكل هذه المتغيرات كان لابد من التعامل معها بشكل جديد سواءً على مستوى التمثيل أم الإخراج المسرحي، وهو الأمر الذي انتبه إليه علولة فعمل على إشراك الجمهور في العروض المسرحية متمثلا في ذلك مقولات بريخت في تكسير الجدار الرابع والتفكير النقدي والتغريب، وهكذا انفتح علولة على التراث الشعبي بالاعتماد على الحلقة والقوّال باعتبارها تقيم علاقات مع المتفرج ولكنه متفرج غير سلبي بل منشّط للعرض المسرحي ومشارك فيه[21]

وظف علولة الحكي والسرد على طريقة أسلوب القوّال أو الراوي الشعبي، فلا يستعمل في مسرحياته كثيرا الحوار المشهدي والتمثيلي، لأن الحكي هو الذي يعمل على خلق تواصل شعبي مع المتلقي فهو مألوف لديه مخزّن في ذاكرته وذوقه الجمالي، حيث يتحاور الممثلون مع الجمهور مثلما يفعل القوال أو المداح مع المتفرجين بالأسلوب القريب من الذاكرة والذوق[22] فيقدّم القوّال في مسرحية الأجواد على سبيل المثال شخصياته المسرحية بطريقة حكائية سردية، حيث يكون القوال ممهدا للأحداث ومعلّقا عليها وراويا لبعضها ورابطا بين اللوحات بالكلمة، كما استخدم علولة أيضا حركة الفعل الدرامي في مواقف الحوار أو مناجاة الشخصية لنفسها إضافة إلى استخدام الأغنية الشعبية لتفعيل التأثير في المتلقي[23]، فمن شخصيات مسرحية الأجواد (علّال الزبّال) عامل النظافة المتفاني في عمله، ويتم استخدام القوال للكشف عن أبعاد هذه الشخصية من خلال عرض سردي إلقائي فيه أسلوب الشّعر الشعبي حيث يقول القوال:

"علالْ الزبّال ناشط ماهر في المكناسْ
حين يَصْلَحْ قَسْمَتُه يرفد وسخ الناس
يمر على الشارع الكبير زاهي حوّاسْ
بَاشْ يمزح بعد الشقاء يهرب شْوَيّ للوسواس[24]

ويعرض في المسرحية نفسها معاناة قدّور البنّاء الذي يعمل بعيدا عن عائلته فيشتاق إليها، ومما زاد في ألمه أنه بنّاء يشيّد السكنات في حين هو يسكن في منزل قديم مهدد بالانهيار ورغم ذلك يبدي هو وزوجته فطيمة صبرا كبيرا ويأملان في غد أفضل حيث يقول:

"ابْنَى وعَلَا، كَبْ جهده في البَغْلِي والياجُورْ
ترك بالجمعة الشَانْطِي قاصَدْ لداره يزور

وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكُورْ
في خاطر طَعيمَة وحنان مرته فطيمة
قال: نشوف أولادي نمحي التعب نْفَاجِي الغُمَّة
طالت المسافة نْسَفْ طويل ما قال كلمة
باقي يفكّر في الصغيرة مريمة"[25]

استوحى عبد القادر علولة شخصياته المسرحية من المجتمع البسيط، حيث يركّز على الفئات المهمشة في المجتمع كما في مسرحية الأجواد، فتلجأ هذه الشخصيات إلى السرد الذاتي تعبّر من خلاله عن أحلامها المجهضة (علال الزبال، الربوحي الحداد، قدور البناء، الهاشمي العسّاس، عكلي الطباخ، جلول الفهايمي العامل في مصلحة حفظ الموتى ، سكينة العاملة في مصنع الأحذية) تتعرض هذه الشخصيات إلى ظروف حياتها ومعاناتها وأحلامها المحبطة مما يشكّل طبقات من الحكي المتراتب في هذه المسرحية دون حبكة، فلكل شخصية من هذه الشخصيات نصها الخاص بها، وتشترك كلها في وحدة المعاناة.[26]

نلحظ أن هناك تأرجحا في المسرحية بين الحكاية والتمثيل، مع استعمال لتقنية القوّال، حيث إن الشخصيات تحكي عن ذاتها وتتحول تارة أخرى إلى محاور للشخصيات الأخرى في المسرحية، فكان القوّال بمثابة سارد ينسّق بين الشخصيات ويمهد للأحداث ويربط بين مختلف المواقف الدرامية في المسرحية كما كان يعمل على تقديم الشخصيات بمختلف أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية.

لهذا لقيت مسرحيات علولة تجاوبا من المتفرجين فأعيدت عرض مسرحياته عدة مرات في عدة مسارح، وحافظت على نفس الإقبال لأنها انطلقت من التجارب الإنسانية والتراث الشعبي الجزائري العميق، وتوظيف الرجل للحلقة لم يكن لينجح لو لم يكن هذا المسرحي فذا متمكنا من أدواته الفنية وعلى إلمام كبير بالتراث والتجارب العالمية

المسرحية، مما جعله ينتج مسرحيات فيها إبداع وتجريب على مستوى الأداء والجانب الفكري والإيديولوجي لأنه تعامل مع التراث تعاملا واعيا وإيجابيا، حيث تم توظيفه باعتباره فرجة ووسيلة لتوعية الجماهير من أجل فهم الماضي والحاضر والمستقبل، ولكن للأسف الشديد ينقص هذه التجربة المسرحية الجزائرية الجانب النظري أي إن كلا من كاكي وعلولة لم ينظّرا لتصوراتهما المسرحية وتجربتهما الغنية في التعامل مع التراث وفق رؤية حداثية .

3. خاتمة: إن التراث المسرحي لكل من عبد الرحمن ولد كاكي وعبد القادر علولة ما يزال مرجعا مهمّا يستفيد منه المشتغلون في هذا المجال، لأنهما قدما تجربة مميزة استقت من التراث المحلي الجزائري الأصيل والتراث المسرحي العالمي وعملت على مزجهما بوعي وإدراك وتفهم لا مجرد تقليد فقط، حيث عملا على اختيار العناصر المناسبة والملائمة من التراث الشعبي وتقديمها بوجه حداثي مبدع دون استنساخ مما جعل مسرحياتهما المختلفة تلقى رواجا عند عرضها على خشبة المسرح لأن المتفرج يجد فيها ذاته وهويته.

قد سمحت أصالة هذه المسرحيات والاشتغال التراثي عليها وفق رؤية جديدة، أن تحظى بعضها بالجوائز والتنويه في بعض المشاركات في المهرجانات المسرحية على الصعيدين المغاربي والعربي، ولهذا لابد من إعادة الاعتبار لهذه التجارب المسرحية الجزائرية الملهمة، من خلال جمعها وتصنيفها وإعادة طبعها ودراستها على أسس موضوعية علمية لأن هذا الأمر يسهم–بشكل كبير–في النهوض بالمسرح الجزائري والحفاظ على خصوصياته، والتعريف به للأجيال الجديدة خاصة وأنه يعرف تراجعا وركودا في الوقت الحالي.

4. قائمة المراجع:

المؤلفات:

- تأليف جماعي، الأدب المغاربي اليوم، الرباط/المملكة المغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة ط1، 2006.
- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الاقوال، الأجواد، اللثام)، الجزائر، موفم للنشر، 1997.
- محمد حسن عبد الله، المسرح المحكي -تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي-القاهرة / مصر دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 2000.
- نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، بيروت، دار العودة، 1974.
- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
- ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، وهران/الجزائر، منشورات المسرح الجهوي، (د.ت).
- ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمو، وهران/ الجزائر المسرح الجهوي 1967.
- **المقالات:**
- أحسن ثليلاتي، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مسرحية "الاجواد" لعبد القادر علولة – نموذجا-مجلة الأثر، العدد 25، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2016.
- بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، العدد6، جامعة مستغانم 2006.

- جمال صدقي، حوار مع عبد القادر علولة، مجلة المسرح، العدد 46، سبتمبر، القاهرة 1992.
- عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، مجلة التأسيس العدد1/ السنة 1، المغرب 1987.
- ليلى بن عائشة، المسرح العربي بين التأسيس والتجريب، قراءة في الأساليب والتوجهات، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، العدد 14، جامعة فرحات عباس/ سطيف، الجزائر 2011،

الأطروحات:

- نور الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر مابين 1945-1981، رسالة ماجستير، قسم الأدب، جامعة دمشق، سوريا 1985

الهوامش والإحالات:

---

[1]- تأليف جماعي، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، ص25

[2]- نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص 7.

[3]- علي سلالي المعروف باسمه الفني علالو من رواد المسرح الجزائري ولد سنة 1902 بالعاصمة الجزائرية، انقطع عن الدراسة في المرحلة الابتدائية واشتغل مساعدا لصيدلي وبعدها انتقل إلى العمل بشركة السكك الحديدية، انخرط في جمعية موسيقية أندلسية واستطاع أن يدخل على نشاط الجمعية بعض العروض المسرحية الهزلية، وأسس فيما بعد فرقة الزاهية المسرحية التي قدمت عدة مسرحيات بأسلوب فكاهي، كتب العديد من المسرحيات ومثل فيها لعل من أشهرها مسرحية جحا التي نالت صدى كبيرا قدمها سنة 1926 ، ومن مسرحياته نذكر: عنتر الحشايشي، الخليفة والصياد، حلاق غرناطة، أبو الحسن المغفل..الخ.

[4]– رشيد القسنطيني: ولد عام 1887 بمدينة الجزائر في عائلة فقيرة، انقطع عن الدراسة ليساعد والده في ورشة النجارة وبعدها هاجر إلى فرنسا وهناك تعرف على المسرح الفرنسي تعرّف رشيد على علي سلالي سنة 1925 وانضم إلى فرقة الزاهية للتمثيل وتحصل على بعض الأدوار التي جعلت منه نجما مسرحيا نظرا لموهبته الكبيرة وارتجاليته، وعندما توقف علالو عن النشاط المسرحي أنشأ رشيد القسنطيني فرقة "الهلال الجزائري" سنة 1927 ألف القسنطيني عددا كبيرا من الأعمال المسرحية التي لم تدون للأسف فضاع أكثرها، استعمل القسنطيني أسلوب الهزل والغناء في عروضه المسرحية مما جعل أعماله تلقى الاهتمام والرواج من الجمهور، توفي القسنطيني سنة 1944.

[5]– محي الدين باشطارزي: مطرب ومسرحي جزائري من أسرة كورغلية (الاب تركي والأم جزائرية) ولد سنة 1887 بالجزائر انضم إلى الجمعيات الغنائية للطرب الأندلسي التي كان يتزعمها في ذلك الوقت جماعة من اليهود، انضم إلى فرقة المطربية، حيث كان يمتلك صوتا جميلا، دخل عالم المسرح والتمثيل والإخراج عام 1932، فقدم العديد من المسرحيات وكان يميل إلى الاقتباس خاصة من مسرحيات الفرنسي موليير وقصص ألف ليلة وليلة ويميل في مسرحياته إلى معالجة المواضيع الاجتماعية والسياسية بأسلوب ساخر تهكمي؛ مما عرضه لبعض المضايقات الاستعمارية توفي عام 1986، وتكريما له أطلق اسمه على بناية المسرح الوطني الجزائري.

[6]– نذكر في هذا الصدد تجربة زيارة جورج الأبيض وفرقته المسرحية إلى الجزائر سنة 1921، حيث قدم بعض المسرحيات بالفصحى لكنها لم تلق النجاح المطلوب، وكذلك محاولات الطاهر المنصالي، الذي كتب مسرحيات بالفصحى ولم تنل الرواج كذلك عند الجزائريين.

[7]– ليلى بن عائشة، المسرح العربي بين التأسيس والتجريب، قراءة في الأساليب والتوجهات، ص 47.

[8]– عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي(1934– 1995) من مواليد مستغانم التحق بالكشافة الجزائرية أين تتلمذ في المسرح على يد الأستاذ الفرنسي هنري كوردو H. Kordo ضمن فرقة الهواة التي أنشأها عام 1943 بمستغانم وكان يحثّ تلاميذه على التعمّق في تراثهم وفهمه، قدم مجموعة من المسرحيات نذكر منها: القرّاب والصالحين، كل واحد وحكمه، بني كلبون...الخ، حصل على الجائزة الكبرى في المهرجان المغاربي الأول للمسرح بتونس سنة 1966 وكذلك تحصل على ميدالية ذهبية في المهرجان العربي الافريقي بتونس عام 1987 وميدالية ذهبية في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة سنة 1989.

[9]– نور الدين صبيان، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر مابين 1945–1981، ص310.

[10]– ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القرّاب والصالحين، ص12.

المدّاح: الراوي الشعبي، ثْلاقَاوْ: التقوا، المْرِيرَة: امرأة

[11]– محمد حسن عبد الله، المسرح المحكي –تأصيل نظري ونصوص من التراث العربي، ص 92.

[12]– ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية كل واحد وحكمو، ص6.

البخّار: الذي يستعمل البخور، مَسْطُورْ: يغيب عن الوعي، الصْطُور: الألم، الغنيَّاتْ: الأغاني، اتخَّمْسُوا معاياَ: ترددون ورائي، مَضْرَبْ الرَاوي: مكان الراوي.

[13]– بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، ص 54.

[14]– عبد القادر علولة (1939–1994) ممثل ومؤلف ومخرج مسرحي جزائري ولد بمدينة الغزوات في تلمسان (الغرب الجزائري) درس بثانوية سيدي بلعباس ثم بوهران ليتوقف عن الدراسة سنة 1956 ويشرع في ممارسة المسرح مع فرقة هواة، بعد الاستقلال استفاد من دورات تكوينية أهلته للالتحاق بفرقة المسرح الوطني كان مخرجا ومؤلفا وممثلا مسرحيا ويعد علامة بارزة في مسيرة المسرح الوطني الجزائري. اغتيل سنة 1994، ترك أعمالا مسرحية

مهمة من أبرزها ثلاثيته (الاقوال، الاجواد، اللثام) وكذلك أرلوكان خادم السيدين، حمق سليم، الخبزة، المائدة ...الخ.

[15]- اسم "مسرح الحلقة جاء من شكل الحلقة التي يشكلها المستمعون /المتفرجون للعرض ويرجعه الباحث الشريف الأدرع إلى الشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين – المتفرجين، وهو إما يكون حلقيا، أو يشبه حدوة حصان (ينظر: الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر 2008، ص 60.

[16]- بريتولت بريخت Bertolt Brecht (1898- 1956) شاعر ومؤلف ومخرج مسرحي ألماني وضع نظرية المسرح الملحمي التي ثار فيها على نظرية الدراما الأرسطية التقليدية المرتبطة بالطبقة البرجوازية ومصالحها التي انتقدها بشدة لأنها تعمل على تثبيت الوضع القائم والتأكيد على مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه؛ مما جعل بريخت يدعو إلى مشاركة إيجابية للمتفرج عن طريق حسه النقدي بهدف الثورة والتغيير ولتحقيق هذه الغاية وضع بريخت جملة من القواعد الفنية في العرض المسرحي تهدف إلى هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطي فلابد من إثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي (للمزيد ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ، ص188- 189- 190).

[17]-عبد القادر علولة، في لقاء أجراه معه محمد جليد ترجمة: إنعام بيوض ضمن كتاب: من مسرحيات علولة (الاقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر 1997، ص235/234.

[18]- المرجع نفسه، ص 247.

[19]- ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص 192/191.

[20]- يظر: عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، ص18.

[21]- ينظر: جمال صدقي، حوار مع عبد القادر علولة، ص70.

[22]- ينظر: تأليف جماعي، الأدب المغاربي اليوم، ص323.

[23]- ينظر: أحسن ثليلاتي، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، ص 125.

[24]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ص79.

المَكْنَاسْ: المكنسة، يَصْلَحْ: يَكْنُس، قَسْمَته: المكان المخصص له، زَاهِي: فرحان، حَوّاسْ: متجوّل، بَاشْ يَمْزَحْ: لكي يمزح، شْوَيَّ: قليلا.

[25]– عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ص 102.

كَبْ جُهدُه: بذل كل جهده وقوته، البَغْلي: خليط الإسمنت والرمل والحصى الذي يستعمل في البناء، اليَاجُورْ: الآجر، الشانْطِي: أصلها فرنسي تعني ورشة العمل، كالكُورْ: مثل الحجر الصلب، طَعيمَة: كسكس، نْفَاجِي: أخفف، الغُمَّة: الهمّ، نْسَفْ طْويلْ: تنهّد طويلا، بَاقِي: بقي.

[26]– ينظر: تأليف جماعي، الأدب المغاربي اليوم، ص293.