

البعد الجمالي للشكل السردى التراثي (القول)

مسرحية (الأقوال) لعبد القادر علولة أنموذجا

The aesthetic dimension of the heritage narrative
form (El Goual)

(El Agoual) a play by Abdelkader Alloula as a sample

د. بوعناني سمير ♥

تاريخ القبول: 2021.12.21

تاريخ الاستلام: 2021.04.07

ملخص: عُدَّت مسرحية (الأقوال) الأنموذج الأكثر نجاحا عند عبد القادر علولة من حيث تجسيدها لفلسفته القائمة على الاستثمار في الموروث الشعبي من خلال توظيف السرد والحكي في تقديم أحداث المسرحية، حيث صرح علولة أنه حاول من خلال مسرحية (الأقوال) أن يجرب إذا كان السرد قادرا على أن يُصبح مادة للعرض المسرحي، وقادرا على لفت الانتباه. إنها المساءلة الجوهرية التي مكنت علولة من تحقيق وثبة جديدة في الخطاب المسرحي، المتمثلة في اعتماده الكلي على الاشكال السردية التراثية منها القول، وجعلها أسس بنيته المسرحية، وبالتالي طرأت على البنية المسرحية عند علولة تحولات جذرية سوف نحاول تكشفها من خلال هذه الدراسة.

♥ جامعة أحمد بن بلة وهران 1، الجزائر. البريد الإلكتروني:

bouanani.samir@univ-oran1.dz (مؤلف مرسل)

كلمات مفتاحية: عبد القادر علولة؛ مسرحية الأقوال؛ الأشكال السردية التراثية.

Abstract: The play (Legoual) was considered the most successful model for Abdelkader Alloula, in terms of its embodiment of the philosophy he embraced which is based on investing in the popular heritage by employing narration and story-telling in presenting the events of the play. Alloula stated that he tried through the play (Legoual) to see if the narration was able to become the object of a theatrical performance, or if it is able to attract attention. It is the fundamental question that enabled Alloula to achieve a new leap in the theatrical discourse, in which he depended totally on the traditional narrative forms making them the foundations of his theatrical structure, thus this structure had many drastic changes and transformations that we will try to unveil through this study.

Keywords: Abdel kader alloula; The play (Legoual); The traditional narrative forms.

1. مقدمة: يمتلك الجمهور العربي عامّة والجزائري خاصة إرثا كبيرا من أشكال الفرجة الشعبية كحلقات المداحين والرواة، مما جعل المتفرج العربي ذا خصوصية متميزة، وقد أدرك رواد المسرح في الجزائر هذه الحاجة منذ البداية. وكان عبد القادر علولة من أولئك الذين ولعوا بالأشكال الشعبية التي تتخذ من السرد أسلوبا أدائيا ملفتا فوظفها بشكل ناضج ومتبصر، قناعة منه أنها تحوي شكلا فنيا وملمحا جماليا خاصا.

وضمن هذه الحقيقة، فقد شكل التراث عند عبد القادر علولة هاجسا قويا، بوصفه مصدرا ومكونا يعيد للممارسة المسرحية الجزائرية علاقتها ببيئتها، ولكون الاشتغال على التراث الموجود وتحويله إلى صيغ فنية، من شأنه أن يسهم في تجاوز البنيات الدرامية السائدة-النمط الأرسطي-كما يمكن له أن

يشكل القناة الأمثل لتمرير الخطابات بكل أشكالها. إضافة إلى أنه يمثل مخزونا غنيا قد يفضي إلى بروز تجارب جديدة تتفرد بمظاهر وأبعاد جمالية خاصة وذلك بالنظر إلى الحمولة الثقافية والفنية التي تنطوي عليها جمل من الرموز التراثية. وهي ذات الرموز التي عكف علولة على كشفها سعيًا منه إلى استيعابها ومحاولة توظيفها للتأسيس لمسرح بمظهر أسلوبى مميز.

لقد توزعت نماذج عبد القادر علولة في توظيفه للعناصر الفنية ذات المظاهر الجمالية المتضمنة في التراث إلى مرحلتين هامتين هما: مرحلة توظيف المداح ثم الراوي جاءت في الأعمال المسرحية، (العلق)، (الخبزة) و(حمام ربي)، ومرحلة توظيف القول في ثلاثة أعمال مسرحية (الأقوال) (الأجواد) ثم (اللاثام). ومن هنا سنصبو من خلال هذه الدراسة إلى استقراء نموذج القول، محاولين تبيان البعد الجمالي المتضمن.

2. الشكل السردى التراثى (القول): إن الدور المحورى الذى يؤديه القول فى الثقافة العربية يضرب بأطنابه فى جذور الكينونة العربية. وتوثق لنا الدراسات التاريخية إلى أنه "يرجع إلى فترة ما قبل الإسلام حيث كان يلعب دور المرشد والمدافع عن قبيلته"¹، وإذا ما قرنا الدفاع عن القبيلة بفن القول فى تلك الفترة، فإننا ندرك بأن جنس القول المعنى لن يكون سوى خطابا شعريا فصيحاً أو نثرا بليغا أو قولاً حكيماً. ومن هنا، فإن وظيفة القول كانت لصيقة بالمتمرس من حسن القول فقط فهو الشاعر والخطيب والحكيم.

إن القول ظاهرة تراثية لها بعد تاريخى فى المجتمع العربى، وعرفت الظاهرة أشكالاً عديدة، ويرجح الدارسون أن القول هو الأصل الذى عرفه التراث العربى فى الفترة الممتدة من الجاهلية إلى صدر الإسلام، وما ظواهر المداح، الراوى الحكواتى إلا تفريعات لذات الظاهرة أخذت أشكالها فى بقاع أخرى من المجتمعات العربية تناسبا مع التغير الحضارى والتبدل الثقافى الذى عرفته الحضارة العربية. حيث برزت شخصية الحكواتى فى الشرق الأوسط وكانت لها

نفس وظائف القول، فكان الحكواتي يحكي ويروي القصص، أمام جموع الناس، وتجده واقفا متقدما تلك التجمعات يسرد الرواية أو الحكاية التي كان يحملها بعناصر التشويق مستلهما في ذلك مآثر البطولات والشجاعة والشرف والمروءة ونصرة المظلوم، حيث ينتصر الخير الذي يمثله بطل الرواية. وغالبا ما كان يبغي الحكواتي جمهوره في تشويق دائم لمعرفة وقائع القصة بأكملها، وإذا ما طالَت الحكاية لليال وأيام، فإنه كان يحرص على أن تنتهي أحداث القصة كل ليلة بموقف متأزم والبطل في مأزق حتى يحمس المستمعين ويجعلهم يستشرفون بقية الأحداث وكيف سيخلص البطل نفسه من المأزق. وما يزيد في الحماسة والتشويق أن الحكواتي كان يرفق الحكى بجملته من الإيماءات وحركات تجسد شخصيات روايته وكلامهم بتحريك يديه ورفع صوته أو تضخيمه.

إن التباين الذي عرفته شخصية القول في التوصيفات التي عرفتها، يعود كما ذكرنا إلى طبيعة التطور الحضاري والمعيشي للفرد العربي وثقافته، حيث حاولت هذه الشخصية التراثية التماهي مع ما يطلبه المتلقي في كل فترة، وذلك بتكييف رسالة الخطاب، وذلك بالاستعانة بالأنسب مع الجنس والنوع الأدبي حيث كان القول يتخذ من النثر أداته الرئيسية في التعبير، إلا أنه كثيرا ما يتوسل بالشعر أيضا في التعبير ومن هنا أصبح الشعر والنثر يتوازنان في كثير من نصوصه، وآثاره كالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة.²

وإضافة إلى التباينات أو الاختلافات التي كانت تتخذها أشكال شخصية القول في التراث العربي نتيجة التماهي الوظيفي في طبيعة النص المسرود، نقع على بعض العلامات الفارقة الأخرى في شكل وهياة الأداء فالحكواتي مثلا كان يعتمد على القصة المكتوبة وكان لا يجلس حاكيا إلا ومؤلفه يلزمه عكس القول الذي يعتمد على ذاكرته في الرواية والسرد لمحكياته مستعينا بإيماءات جسده ونبرات صوته يستطيع أن يحقق الفرجة، وواضح من هذا أن القول يشبه الحكواتي إلى حد كبير من حيث الوظيفة التي يقوم بها، إلا أن أدائه

يختلف تماما بحكم الحيز المكاني الذي يوجد فيه، أي السوق، ولذلك فهو يروي حكاياته واقفا وفي الهواء الطلق، بينما يروي الحكواتي جالسا في مكان مغلق مثل المقهى³.

لقد أشار عبد الحميد بورايو إلى أن كثيرا من الأوساط الشعبية في الجزائر تستخدم اسم القوال كمرادف للمداح، بينما كانت الإدارة الاستعمارية الفرنسية زمن احتلالها للجزائر تكتب على تراخيص المداحين و(القوالين) اسم (التروبادور) (Troubadour) أو الشاعر الجوال⁴، مساندا في ذلك، الرأي الذي أكدته تمارا ألكسندروفنا بوتيتسيفا.

3. مميزات (القوال): تتمتع شخصية القوال بقدرات فنية متعددة، تتراوح بين الإلقاء والتمثيل تجسدها تعابير وجهه وحركات يديه وجسده كله، وصوته حيث كان "يبسط لوحة واسعة من الألوان الصوتية، وملكة خاصة لضروب السرد"⁵ موظفا في ذلك مختلف طبقات صوته، فالقوال ممثل بارع لا يقتصر على رواية القصة فحسب وإنما يتقمص الشخصيات ويغير من نبرات صوته كلما اقتضت الضرورة، وفي الحالات التي يريد فيها القوال تمديد حالة الترقب أو جلب جمهور آخر، أو تغطية صوت آخر أقوى من صوته، كان يقطع قصصه بالأغاني، وبهذا ظهرت الأغنية الشعبية على أنها وسيلة مهمة في يد القوال أثناء حكاية القصة.

وارتهانا إلى وظيفته "يمتلك شخصية جذابة اجتماعية وذكية ذات فهم عميق بخصوصيات مجتمعهما، كما أنها تمتاز بالغنى والتعدد، فهو على الرغم من بساطته الظاهرة، فإنه يمتلك قدرة على التأثير في الجمهور بواسطة فعالية القول أو قدرته على الانفعال بواسطة اللغة، وجلب استماع الجمهور إليه مستلهما عروضه من التاريخ البعيد والقريب، والعمل على ربط الحكايات والأساطير والتاريخ ومتطلبات النضال الجماهيري وبعث الوعي الاجتماعي والسياسي"⁶.

إن حنكة القول لم تتوقف في حدود السرد وأداء الحكي، وإنما تعدتها إلى جملة من الممارسات الفنية، حاكى بها الأنموذج المسرحي، يقول علي الراعي "هؤلاء الحكاؤون إذن هم فنانون مسرحيون لا شك فيهم فنانون من طراز ممتاز فلا أحد يكتب لهم شيئا، وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر ومعائب الأفراد فيجمعون هذه الخصائص والمعائب في شخصية كلية أو مركبة"⁷ فالقول يشرك المنقرج في ترتيب العرض المسرحي "إذ يقوم المدّاح دائما أثناء أدائه للسرد بالاندماج في الأحداث تارة وبالخروج منها تارة أخرى، بأداء جسدي مركب يصل في بعض الحالات إلى درجة عالية من التجريد."⁸

ويتأكد الحضور الفني لشخصية القول في قدرته على الإبداع وفي استطاعته اجتذاب الجمهور إليه من خلال أسلوبه الممتع وفي غالب الأحيان يكون المدّاح شاعرا ومؤلفا للنص الدرامي، فهو في مركز الحلقة: الراوي الممثل، المغني، يمسرح الكلمة وينقش القول بمختلف أجناس القول: التلميح الإشارة، التصريح، التضخيم بهدف إثراء الخيال المبدع للمجهول"⁹.

ولعل النجاح الذي حققه القول، مرده إلى استثماره في مخزون الموروث المحكي وعلى ما تتوفر عليه الرواية الشعبية من عناصر درامية من ناحية وما كان يبيده القول من براعة وموهبة فنية أثناء عملية الحكي ومن ناحية أخرى، كما أنه استطاع من خلال وسائله الخاصة وقدراته على الأداء أن يتقمص شخصيات الحكاية مستعينا في ذلك بالجسد والصوت وهو ما جعله يمثل نسيجا متكاملًا للفعل المسرحي نصا وعرضا، وما كان لعبد القادر علولة أن يهمل هذه الظاهرة دون أن يجعل منها سلطة يستمد منها أبعادا جمالية لأفقه المسرحي.

4. قراءة في موضوع مسرحية (الأقوال): تعتبر مسرحية (الأقوال) التي ألفها عبد القادر علولة عام 1980 وقام بإخراجها والتمثيل فيها، بمثابة القطيعة الكاملة مع التوجهات المسرحية السابقة، حيث عمد علولة إلى تقديم شكل

مسرحي سردي جديد ممثلاً في شخصية القوّال، مرتبها إلى السرد وفنون القول الشفهية، معلناً بذلك تمرده المطلق عن المسرح الأرسطي، الذي كان يراه علولة مسرحاً استهلاكياً لا يتعدى وظيفة الإيهام.

وجاءت مسرحية (الأقوال) من ثلاث لوحات. عُنونت الأولى بـ (قدور السواق) واللوحات الثانية بـ (غشام) وجاء كلاهما في شكل مونودراما، أما اللوحة الثالثة فعنونوها علولة بـ (زينوبة) والتي قدم أحداثها سرداً على لسان القوّال. تبدأ اللوحة الأولى المعنونة باسم الشخصية الرئيسية "قدور السواق" التي ترمز إلى بداية النضج والوعي السياسي والاجتماعي لدى الطبقة الشغيلة، حيث يظهر "قدور" السائق وهو يقدم استقالته لمديره "السي الناصر" الذي كانت تربط به علاقة صداقة ومحبة واحترام وهذا منذ أيام الاستعمار، فكان "السي الناصر" الذي كان يشهد له بالتضحيات وحب الوطن، كما جاء في نص (قدور السواق):

"قدور السواق: [...] صاحبي متع زمان. آخ الحرب والصديق الكريم اللي تمالحت معاه... السي الناصر متاع الشدة والتمرميد...الناصر الشجاع مول السلوك الزينة"¹⁰ لكن بعد تولي "السي الناصر" منصب مدير شركة وطنية تغيرت تصرفاته ليتحول إلى رجل انتهازي استغل صداقته مع "قدور" ليجعل منه سائقاً خادماً خاصاً له، ولما تفتن "قدور" لحقيقة أمر مديره، وتصرفاته قدم استقالته، كما جاء في هذا التدخل:

" قدور السواق: السي الناصر هاك تقرأ هذا الرسالة رسالة موجهها ليك يا حضارة المدير... اقرأ...اقرأها... نعم فيها استقالتي." ¹¹

إن تبعية "قدور" لمديره "السي الناصر" كانت تبعية مطلقة، وسببها الثقة العمياء والصداقة المخلصة، إلا أن اللحظة التي أثرت في "قدور" وجعلته يدرك خيانة صديقه "السي الناصر" والتي يسميها "قدور" بـ(القدرة) بمعنى القدر هي

اللحظة التي أراد فيها المدير لطم حارس الشركة على وجهه بحضور "قدور" كما جاء في هذا التدخل:

"قدور السواق: [...] راك عاقل على عمار البواب؟ [...] راك عاقل منين شرت عليه بالصفعة وأنا واقف...المزية انحنى وانخص... [...] نعم...الصفعة التي انخص منها عمّار هي اللي فيقت قدور"¹²، فلحظة الوعي كان مصدرها القدر والناس المخلصين الذي قاموا بتوعية "قدور".

إنها أهم محطات أحداث اللوحة الأولى التي عرضت على شكل مونودراما تطرق من خلالها عبد القادر علولة إلى مواضيع عميقة وأظهر بصفة قطعية في نظرنا موقفه من الصراع الطبقي السائد في مجتمعنا، حيث أعلن عن تمركزه في صف المدافعين عن مصالح الكادحين والطبقة العاملة.

أما اللوحة الثانية فجاءت لتروي قصة العامل "غشام"، وهو رجل أمّي بسيط أمضى إحدى عشر سنة متقانيا في عمله، وبسبب مرضه المزمن أوقفته الشركة عن العمل:

"غشام: أقعد يا ولدي مسعود...أقعد...كيفاش نبداك؟... [...] قلبي مليون يا ابني وبغيت نخرج كل ما فيه [...] اليوم الصباح حبسوني من الخدمة"¹³.

حيث يروي "غشام" لابنه "مسعود" مسيرة حياته ومعاناته الطويلة التي كانت سببا في الحال التي آل إليها، فيقول عن طريق الممرضة: "... مريض من الصدر وما تقدرش تزيد تخدم"¹⁴، معلنا أن المرض عضال ويتعسر الشفاء منه.

"... قالت فيه الدواء باش تخفف من الضر وتتقص الحكّة ولكن ما فيه

شفاء."¹⁵

من خلال هذه المونودراما قدم "غشام" لابنه "مسعود" دروسا في النضال والتضحية آملا في أن يقتدي بها، وأن يحمل مشعل الاشتراكية وأن يتشرد من شرور الذاتية والأنانية:

" يا ولدي مسعود الشعب الخدام محتاج بالناس اللي يكفكم، محتاج بالمتقنين اللي مأمنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامة" ¹⁶ .
أما اللوحة الأخيرة لمسرحية (الأقوال) فجاءت لتروي قصة "زينوبة بنت بوزيان العساس"، البنت المهذبة الذكية التي يضرب بها المثل في حسن الأخلاق والسلوك البنت التي تمتاز بعمق التفكير ورؤية الأشياء بتبصر وروية. "زينوبة" التي تعاني مرضا في القلب ستسافر لترتاح عند خالها "الجيلالي"، كما أن السفر عبر القطار سيمنحها فرصة تجاذب أطراف الحديث والحكي مع جموع الركاب، حيث ستحاول أن تتعرف على كل واحد منهم لتقرأ ألمه وفرحه بطريقة سلسة وذكية.

إن السفر إلى الخال "الجيلالي" سيؤثر على "زينوبة" كثيرا خاصة عندما تعلم أنه كان يعمل عند جزائري انتهازي لا يعرف قلبه الرحمة ولا الشفقة، فيطرد الخال من عمله بتهمة التشويش والتخريب حيث تدهورت حالته الاجتماعية. فتتأثر "زينوبة" بتلك الحال المزرية التي آل إليها خالها هو وعائلته ظلما.

جاءت حكاية "زينوبة" مطرزة بالألفاظ الشعرية ضمن سلسلة بسيطة، محملة بتعابير المعاناة لطبقة اجتماعية فقيرة، كما جاء هذا في تدخل القوال:
" اطلب بوها تسبيق من الخلصة شراولها منه لباس والباقي خلاوه للكرء مروح ومجيء

"...خالها الجيلالي مداري يوصلها في الطاكسي خالها الجيلالي مداري يقابلها بالحلوى ويقصّر معاها" ¹⁷

" ... حطت الطيفور في وسطه قرده خبز صابحة" ¹⁸

" الجلاي بالسباط مقعور والدراري يمشوا بالحفي. الدار خوات مطرح واحد ما فيها" ¹⁹ .

وفي ضوء هذا المضمون، نستشف أن علولة لم يبتعد عن مواضيعه الاجتماعية حيث تطرقت هذه اللوحة إلى الفوارق الطبقيّة وضرورة النضال ضد أعداء الاشتراكية، ولم يتخل عن الحديث عن الطبقة الكادحة، الطبقة المحرومة وعن الرجال الذي يكدون ويخلصون من أجل الصالح العام.

ظهر (القول) عند علولة في آخر لوحة من مسرحية (الأقوال)، في قصة (زينوبة)، حيث يتجلى السرد فيها خالصا من أي حوار درامي، مما يستلزم وجود سارد، فارتعن علولة "للقول" بشكل مطلق، وقال علولة في هذا الصدد: "أن القول هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة..."²⁰

5. جماليات توظيف القول في مسرحية (الأقوال):

بعد اقتناع علولة بأن القول هو حامل التراث الشفهي بكامله، شرع في تقديم موضوع مسرحيته (الأقوال) باستهلال شعري شعبي على لسان (القول) الذي بدأ "يفصل في الأقوال وجعل لها أنواعا ومضامين"²¹ كما جاء في هذا التدخل:

"القول: الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة

فيها اللي سريعة عظم تعرض غواشي هادنة

...

تعفن الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة

فيها اللي تتموج في طريقها توصل محقنة

تتسرب تفيض على الخلق وتفرض المحنة

...

فيها اللي مرة دفلة سمّ تكمش كالعلقة

تزرع الهول بعمادة وتفشل العقول ومقة

فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفاقة

...

اللي في صالح الغني الطاعي المستغل

واللي في صالح الكديح البسيط والعامل²².

أراد علولة من خلال هذا التدخل الشعري الاستهلاكي أن يعرفنا على مكانة القول وأنواعه وسرعة انتشاره في المجتمع، وكذا تأثيره الفعال في حياة الفرد نظراً لألفته لدى الأوساط الشعبية الجزائرية، وكذا النجاعة التواصلية التي يؤديها بمجرد وصوله إلى المعني.

كل هذا عبر أبيات شعرية شعبية، وكأن علولة أراد الكشف منذ البداية عن توجهه المسرحي الجديد الذي عماده الكلمة والقول، وعبارة "يا السامع ليا" التي تدلل إلى نوع المتلقي الذي يتوجه إليه علولة، باستهدافه السمع لا البصر، لكن هذا لا يعني أن علولة يرفض تصوير الفعل، فالفن المسرحي هو فرجة قبل كل شيء، وإنما هو إعلان عن رفض التصوير الذي يحيل المتلقي إلى الإيهام والتطهير والتماثل، كما جاء على لسان علولة في حوار مع الأستاذ جليد: " المسرح كلام والكلام مسرح"²³.

والملاحظ من خلال التدخل الأول "للقال" أنه استطاع أن يحقق وظيفة الحكي أو ما يسمى بالوظيفة البديهيّة، أما في نهاية تدخله الأول فقد عمد إلى تقديم ترتيب اللوحات المكونة لنص مسرحية (الأقوال) وعناوينها التي جاءت تحمل أسماء شخصياتها الرئيسية، محققاً بذلك الوظيفة الإخبارية حيث جاءت على النحو التالي: لوحة (قدور السواق) و(غشام) و(زينوبة)، كما قال القول:

"القال: قولنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه

قولنا اليوم يا السامع على غشام ولد دواد وابنه

قولنا اليوم على زينوبة بنت بوزيان العساس"²⁴.

لقد جاء التدخل الثاني (للقال) بعد نهاية اللوحة الأولى، للإعلان عن نهاية أحداث قصة (قدور) السائق مقدماً لنا احتمالين وهذا استناداً إلى طبيعة تداول الأقوال عند الأوساط الشعبية عندما تفتقد هذه الأخيرة صحة الخبر أو عدم

وجود شاهد عيان، فتتناقل الأقوال عبر أفواه الناس تاركة المجال لجميع الاحتمالات، وهذا ما فعله علولة حين ترك "القول" هذه الخاصية في سرد احتمالات نهاية قصة (قدور السواق) حتى لا يفرض على المتلقي استشرافا وحيدا، وإنما ترك المجال واسعا لتوقعات مختلفة لنهاية أحداث القصة. الاحتمال الأول يتمثل في تخلي (قدور) عن عمله ورحيله إلى مكان مجهول، كما جاء على لسان القول:

"القول: اللي قال ارفد قشه اهجر بعدما ترك شغله"²⁵.

أما الاحتمال الثاني فيتمثل في عفو العمال عن (قدور) والدعوة إلى أن يبقى معهم شريطة أن يغير من سلوكياته، حيث ينظم إلى الفرع النقابي ويتحول إلى مناضل المصلحة العامة لتحسين ظروف العمل كما قال القول:

"القول: واللي قال شدوه العمال بعدما سمحو له

ادخل معهم في الصف اهنا واتسقت أحواله"²⁶.

ويبدو أن علولة لم يركز على النهاية الأولى التي اقترحها لأنها نهاية متشائمة تقلل من قيم (قدور) وأخلاقه، حيث يظهر لنا إنسانا ضعيفا راضيا بقدره المحتوم، أما النهاية الثانية والتي قدمها القول في آخر تدخله حتى تبقى راسخة في أذهان المتلقي وتمثل لديه السلوك المثالي الذي يفترض أن يقتدي به في مثل ظروف شخصية (قدور السواق) أو ظروف مشابهة لها، حيث أن (قدور) لم يستسلم للأمر الواقع وفضل التصالح مع النفس حين وجد يد المساعدة من قبل جماعة العمال الذين سامحوه وأعطوه فرصة لاستدراك ما فاتته في مجال النضال والعمل من أجل المصلحة العامة كما جاء في هذا التدخل:

"القول: قالوا وما قالوا على قدور وما صراله

اللي ارفد قشه هجر بعد ما ترك شغله

واللي قال شدوه العمال بعدما سمحوا له

طلبوا منه يبقى يعطيك يغير أفعاله
 ادخل معهم في الصف اهني وتسقمت أحواله
 ولى يناضل من جديد رجعتله الكرامة
 ومع النقابة سهران على المصلحة العامة
 حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمّة²⁷
 وفي نهاية التدخل الأول، أعلن (القول) عن بداية اللوحة الثانية لوحة
 (غشام) التي هي عبارة عن مونودراما ثانية، حيث استغل تدخله بتقديم
 المعلومات اللازمة والأساسية الخاصة بشخصية (غشام) والسبب الذي جعله
 يلتقي بابنه ويخاطبه ويحكي له محطات حياته كلها، فيخلق علولة بهذا جوا من
 الفضول والتشويق لدى المتلقي.
 إن تلك المعلومات هي التي سوف تساعد المتلقي على فهم وتتبع أحداث
 قصة (غشام) مع ابنه "مسعود" كما جاء على لسان القول:
 "القول: الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثير
 نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي
 بعدما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي"²⁸.
 هذا العامل البسيط الذي أوقف عن العمل بعدما أصابه المرض، ها هو
 يقدم النصائح والوصايا لابنه "مسعود" بعدما تأكد أنه لن يستطيع إعالة أسرته
 بسبب مرضه المزمن.
 وتجدر الإشارة إلى أن (القول) لم يتدخل في نهاية هذه اللوحة للإعلان عن
 نهاية أحداث قصة (غشام)، كما فعل في نهاية لوحة (قدور السواق) لكن ترك
 علولة هذه المهمة للشخصية الرئيسية "غشام" كما جاء في نهاية هذه اللوحة:
 "غشام: ... وندبر على خديمة باش نلهي وما يسكنيش الوسواس"²⁹، فهذه
 العبارات جاءت لتعلن عن نهاية اللقاء الذي جمع بين "غشام" مع ابنه "مسعود"
 غير أن نهاية القصة تبقى مفتوحة على كل الاحتمالات، والتساؤلات:

هل سيجد " غشام" عملا وهل بإمكانه مواصلة العمل بعدما أصيب بالمرض؟ وكيف سيكون رد فعل "بدره" زوجته؟ هذا من ناحية الشكل، أما من ناحية المضمون فقد حافظ علولة على توجهه الفكري، إذ جعل (غشام) يفكر في البحث عن عمل بالرغم من إصابته بمرض خطير، فعن طريق شخصية (غشام) يؤكد علولة على قدسية العمل عند هؤلاء، فبعدما رجع (قدور السواق) إلى عمله داخل الشركة الوطنية، هاهو (غشام) يتأهب للبحث عن عمل حتى لا يبقى عاطلا.

جاء التدخل الثالث "للقول" مباشرة بعد نهاية لوحة (غشام)، مختلفا في شكله عن التدخلات السابقة التي أتت في شكل نص شعري شعبي، وأدى بواسطته (القول) وظائف الحكي والتقديم والإخبار والتشويق والإعلان والتبليغ وهو العنصر الجامع للوحات المسرحية والرابط بينها، بينما قدمت لوحة (زينوبة) في شكل نص سردي لأحداث قصتها كاملة وذلك عن طريق القول، حيث يقدم في بداية تدخله توصيفا دقيقا للشخصية الرئيسية (زينوبة) سنها، وهياتها الفيزيولوجية.

"القول: زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها إثناعشر سنة قاصفة في القيمة تقول مولات ثمن سنين وقليلة في الصحة. ذرعها ورجليها رقاق ورهاف... عينها كبار لونهم قرفي"³⁰، وهنا، استطاع (القول) تحقيق وظيفة الوصف وتحديد أبعاد شخصية (زينوبة) الفيزيولوجية والاجتماعية والنفسية، كما قام (القول) بوظيفة استحضار ماضي الشخصية، وعرضه على المتلقي لمساعدته على استيعاب حاضر (زينوبة) وما تواجهه من صعاب في حياتها وما يواجهونه الذين من حولها، مثل الحال المزرية التي تعيشها وعائلتها، وكذا حال خالها "الجيلالي" الذي طرد من عمله كما ينتقل (القول) إلى وظيفة التمثيل أو بالأحرى تأدية دور الشخصيات المسرحية الأخرى بغرض ترك الحرية للمتلقي لرسم ملامح تلك الشخصيات حسب قدراته التخيلية، وجعله في

وضعية المراقب والمشارك في العمل المسرحي، انطلاقاً من أن ما يشاهده ويسمعه ليس حقيقة ولكنه مجرد تمثيل، مثل ما تقدم به (القول) في هذه العبارة:

"القول: نوظتها أمّها غير بالسياسة دبخت لها على الكتف وقالت لها هذا هو الوقت نوضي توجدي روحك يا بنتي"³¹ فعبارة " قالت لها" تحضر (القول) لتأدية دور الأم، ثم الرجوع إلى وظيفته السردية الإخبارية للأحداث المقبلة، كما جاء في مقطع آخر من نص (زينوبة):

"القول: ...زغد شواربوا وروّح بشلاغمه وقال: النزغ. ينعلك وبخزيك يا الشيطان الحرامي ودار يرقد على جنبه"³²، فنلاحظ أن كلمة "قال" هي مفتاح عمل (القول) عند علولة، التي تجعل (القول) ينتحل الشخصية المسرحية ثم ينفصل منها، ليعود إلى وظيفته البديهية التي تتمثل في سرد الحكاية وهكذا حتى نهاية القصة، حيث تتحقق وظيفة خلق علاقة بين المشتركين في الحديث كما جاء في المقطع التالي:

"القول: فهّمها الجيلالي في الاشتراكية وموالين المال اللّي يتعرضوا لها قالت له زينوبة زيد يا خالي بدأ الضر يزل عليا غير زيد راني متبعة الحكاية. قعدت أنا شاد الخيط مع الخدّامة كمسؤول نقابي مهتم بالمهمّة."³³ فالملاحظ أن (القول) حقق وظيفة السرد من خلال العبارة التالية: (فهّمها الجيلالي في الاشتراكية وموالين المال اللّي يتعرضوا لها) ثم حقق وظيفة خلق العلاقة بين الشخصيتين المتحدثتين وهما "زينوبة" وخالها " بوزيان" كما جاء في هذا المقطع: (قالت له زينوبة زيد يا خالي بدأ الضر يزل عليا غير زيد راني متبعة الحكاية. قعدت أنا شاد الخيط مع الخدّامة كمسؤول نقابي مهتم بالمهمّة) وهنا، يتحقق البعد والغاية المسرحية الجديد لعبد القادر علولة.

ختم (القول) حكاية (زينوبة) بالأسلوب نفسه الذي ختم به حكاية (قدور السواق) معتمدا على عنصر الاحتمالات والتوقعات تاركا المجال للمتلقي لاختيار التوقعات التي تلائمه وتنفعه، كما جاء في هذا التدخل:

"القول: [...] اللي قال تنهدت وقطعت النفس مشات

غطست في غيبنة العمال غطسة ما ولات

[...]

كاين اللي قال بعدما حكالها خالها ربحت

بكات على العمال زلّ عليها الضر ونعست"³⁴.

لقد مزج علولة بين النثر والشعر كما فعل (القول) الشعبي أثناء تقديمه لقصصه وحكاياته وملاحمه داخل الحلقة، فأصبح الشعر والنثر متلازمين في كثير من نصوصه وآثاره مقتنعا بأن نص (القول) هو: "... نص ناطق باللغة الدارجة ويستعمل دون مانع الشعر والنثر"³⁵ مرتبنا بذلك إلى استجلاء مظهر انزياحي وعدول في النص الأدبي يشكله تداخل أجناس الحوار وهو مظهر استمدته من مرجعيته المحلية تشعر المتلقي بالانتماء والقرب من (القول) ما يدفع به حتما إلى المشاركة معه في تطور أحداث القصة.

6. خاتمة: لقد كانت ممارسة علولة للتراث في مسرحه اختيارا جماليا

يصبو إلى ملامسة أفق الذوق العربي ومغازلة العالمية، من خلال اصطبغ التراث المحلي بصبغات إنسانية تسمو بالثقافة المسرحية العالمية والقومية والمحلية.

وعقب هذا البحث الموغل في أعماق مسرحية (الأقوال) لعبد القادر علولة وبعد وقوفنا على إشكالية البعد الجمالي للشكل السردي التراثي المتمثل في (القول) ووظائفه، توصلنا إلى النتائج التالية:

- يعتبر القول العنصر الأساس في مسرحية (الأقوال)، إذ يحمل على عاتقه العرض المسرحي ككل؛

- يقدم القوال الأحداث والشخصيات المسرحية بازدواجية، فهو تارة راوي وتارة أخرى الشخصية المسرحية وذلك في آن واحد؛
- تتعدد المواهب لدى قوال علولة، فهو راوي وممثل ومغني وعازف؛
- لا يملك القوال عند علولة هوية ولا يحدده الجنس.

7. قائمة المراجع:

1. Lamia Berekci. Le Théâtre et l'apport du Goual.
<http://culturesalgerie.wifeo.com/berekci-theatre.php>
2. فائق مصطفى أحمد، أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر 1914-1952، دار الرشيد للنشر-العراق-1980. ص 450
3. أحمد منور. توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري. الملائمة بين الشكل الغربي وتقاليد الفرجة العربية. مجلة ضفاف الإبداع الالكتروني. ع (3-4) 2006
4. ينظر: عبد الحميد بورايو. رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلة الرؤيا منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر. ع 1، 1982، ص 18
5. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. الجزء الثاني (الأقوال-الأجود-اللتام)، التفاحات الثلاثة 2010. ص 07
6. ناصر صبار. "الفكلور"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004. ص 74.
7. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة، الكويت 1980. ص 35.
8. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. ج 2. مرجع سابق. ص 09/08
9. المرجع نفسه. ص 09

10. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (الأقوال) المرجع السابق. ص 25
11. المرجع نفسه. ص 22
12. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (الأقوال). المرجع السابق. ص 44
13. المرجع نفسه. ص 49-50
14. المرجع نفسه. ص 50
15. المرجع نفسه. ص 51
16. المرجع نفسه. ص 65
17. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (الأقوال). المرجع السابق. ص 126
18. المرجع نفسه. ص 129
19. المرجع نفسه. ص 130
20. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر 1997، ص 240.
21. عزوز بنعمر. مسرح الحلقة في الجزائر واكتشافات علولة. دراسات جزائرية- دورية محكمة، يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر-جامعة وهران/الجزائر، العدد المزدوج 8/7-2011. ص 225
22. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (الأقوال). مرجع سابق. ص 20-21
23. المرجع نفسه. ص 460.
24. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (الأقوال). مرجع سابق. ص 21
25. المرجع نفسه. ص 47
26. المرجع نفسه. ص 47
27. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (الأقوال). المرجع السابق. ص 47
28. المرجع نفسه. ص 48
29. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (الأقوال). المرجع السابق. ص 96
30. المرجع نفسه. ص 96
31. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (الأقوال). المرجع السابق. ص 98
32. المرجع نفسه. ص 99
33. المرجع نفسه. ص 136
34. المرجع نفسه. ص 140-141

35. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (الأقوال). المرجع السابق. ص 08

1. قائمة المصادر والمراجع

المصادر

1. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. الجزء الثاني (الأقوال-الأجود-الللثام)، التفاحات الثلاثة 2010.

2. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجود، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر 1997.

المراجع باللغة العربية

3. فائق مصطفى أحمد، أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر 1914-1952، دار الرشيد للنشر-العراق-1980.

4. عبد الحميد بورايو. رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلة الرؤيا منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر. ع1، 1982.

5. علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة، الكويت، 1980.

6. ناصر صبار. "الفكlor"، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

الدوريات

1. عزوز بنعمر. مسرح الحلقة في الجزائر واكتشافات علولة. دراسات جزائرية-دورية محكمة، يصدرها مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر-جامعة وهران/الجزائر العدد المزدوج 8/7-2011.

المجلات

1. أحمد منور. توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري. الملائمة بين الشكل الغربي وتقاليد الفرجة العربية. مجلة ضفاف الإبداع الإلكتروني. ع (3-4) 2006

المواقع الإلكترونية

1. Lamia Berekci. Le Théâtre et l'apport du Goual.
<http://culturesalgerie.wifeo.com/bereksi-theatre.php>