

جمالية توظيف الشكل السردى التراثى (المَداح) فى مسرحية "العلق" لعبد القادر علولة
The aesthetic use of the traditional narrative form (the praise) in
the play "Al Alaq" by Abdel Qader Alloula

بوعناني سمير

جامعة وهران 1 ، الجزائر، bouananani.samir@univ-oran1.dz

محرر أرشفة المسرح الجزائري

تاريخ النشر: 2024/06/29

تاريخ القبول: 2024/04/28

تاريخ الاستلام: 2023/09/09

ملخص: يتناول هذا المقال موضوع جمالية توظيف الشكل السردى التراثى (المَداح) فى مسرحية "العلق" لعبد القادر علولة، وجاء اختيارنا على هذه المسرحية من بين مسرحيات علولة، لأنها المحطة الأولى والأساسية فى تجربة علولة المسرحية، فمسرحية "العلق" تعتبر أول عمل مسرحي يوظف فيه علولة شكل من الأشكال السردية التراثية (المَداح).

لقد حاولنا فى هذه الدراسة تكشف الجمالية فى توظيف الشكل السردى التراثى (المَداح) من خلال مراحل تتمثل فى التعريف بالمَداح كشكل سردي تراثي، ثم التطرق إلى قراءة فى المسرحية وذلك بالتركيز على موضوعها والأفكار التى تضمنتها، والحقبة التاريخية التى كتبت فيها، وأخيرا تقصي مكان الجمالية من خلال دراسة وتحليل تدخلات المَداح فى المسرحية. وأسفرت نتائج الدراسة على أن توظيف المَداح فى المسرحية يعتبر الخطوة الأولى لتوظيف عنصر من عناصر السرد فى المسرح التى كان علولة يصبو إليها. ✓ **كلمات مفتاحية:** عبد القادر علولة، المَداح، مسرحية العلق، الشكل السردى التراثى، الجمالية.

Abstract: This article deals with the issue of the aesthetic use of the traditional narrative form (El Meddah) in the play "El Alag" by Abd El Kader Alloula. We chose specifically this play, because it is the first and fundamental stop in Alloula's theatrical experience. The play "El Alag" is considered the first theatrical work in which Alloula is a form of traditional narrative (maddah). this study, we have tried to reveal the aesthetics in employing the traditional narrative form (al meddah) through out stages represented in introducing it as a traditional narrative form, then reading the play and focusing on its subject matter,

the ideas it contained, and the historical era in which it was written, and finally investigating the sources of aesthetics through studying and analyzing Al-Maddah's interventions in the play. The results of the study revealed that employing the maddah in the play is considered the first step to employing one of the narrative elements in the theater, which Alloula aspired to.

Key words: Abdekader Alloula, El Meddah, El Alag Play, the traditional narrative form, Aesthetic

Keywords: Abdekader Alloula. El Meddah. El Alag Play. The traditional narrative form. Aesthetic

1. مقدمة:

لقد عمد عبد القادر علولة فى تجربته المسرحية إلى استجلاء وتوظيف الأشكال السردية التراثية فى خطاب النص كالمَداح، والراوى، والقوال، حيث مرت التجربة بمرحلتين، الأولى خصت توظيف المَداح فى عمل مسرحي واحد عنونه بـ "العلق" وكان ذلك سنة، ليليتها توظيف الراوى فى عملين مسرحيين هما "الخبزة" فى سنة و"حمام ربي" سنة، أما المرحلة الثانية فوظف فيها علولة "القوال" فى المسرحيات التالية: "القوال" سنة و"الأجواد" سنة و"اللاثام" سنة، وعمل آخر يدخل فى إطار عملية مسرحية روايات عزيز نسين والتي عنونها بـقصص نسين سنة. ومن هنا ننصبو من خلال هذا البحث إلى استقراء الشكل السردى التراثى "المَداح" وتبيان جملة الأبعاد الجمالية له من خلال توظيفه كشخصية أساسية فى مسرحية "العلق". ولتحقيق ذلك استعملنا المنهج الوصفى التحليلي، للإجابة عن هذه التساؤلات التالية

هل استطاع علولة استعمال (المَداح) كشخصية مسرحية ضمن منظومة مسرحية أرسطية وهو شكل من الأشكال السردية؟
لماذا وظف علولة (المَداح)؟
ما هي وظائف (المَداح) فى المسرحية؟
اين تكمن الجمالية فى توظيف (المَداح)؟

المَداح: الشكل السردى التراثى

يمتلك الجمهور العربي عامة والجزائري بخاصة 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.

ويعود أصل شخصية المدّاح إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية التي يناجى فيها الله والرسول-صلى الله عليه وسلم- بالذكر والابتهال، والتبرك بالأولياء الصالحين وكذا في حلقات الإنشاد في المواويل الدينية. وللمدّاح طريقته الخاصة في الإنشاد تقترب من التراتيل اعتمادا على "براعة التوقيع وحسن التقسيم أكثر ما يعتمد على نداوة الصوت وطرق التنغيم"¹، وعلى الرغم من أنه حافظ على هذه الصفة التي كان يمارسها، إلا أنه انصرف إلى استعماله في مجالات اجتماعية أوسع موظفا الحكى والقصص الشعبي منتقلا بين الأمصار والقرى والتجمعات.

وفي تحديده لشخصية المدّاح يرى عبد الحميد بورايو أن هذه التسمية "تستخدم في الجزائر للدلالة على فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة و المناسبات الدورية، مثل الأسواق الأسبوعية والأعياد الدينية وطقوس تقديس الأولياء،...أما عن مصدر

1. محمد فهمي عبد اللطيف، ألوان من الفن الشعبي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة. 1964. ص 14.

التسمية، فهي تعود إلى كون هؤلاء المداحون يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول...إلى جانب ما تحمله التسمية من إشارة إلى قداسة المضمون الذي يرويهِ المداح.²

ويميز الباحث هنا بين ثلاث فئات من محترفي السرد القصصي أو الرواية الشعبية في الجزائر، وهم:

- المداحون أو رواة الحلقات العامة في تجمعات الأسواق والمناسبات العامة.
- (القولون) هم جماعة من مؤدي الشعر الشعبي الذين يلقون أشعارهم أو يروون قصائد غيرهم أمام الناس.
- راويات البيوت وهن من النساء اللواتي تخصصن في رواية الحكايات الموجهة للأطفال والتي يطغى عليها الطابع الخرافي.³ ويسمى هذا النشاط عادة (محاجية)⁴ غير أن هذا التحديد المنهجي الدقيق ، لم يمنع من وجود خلط بين هذه التسميات، حيث تختلط هذه التسميات الجزائرية مع ما يشبهها في بعض البلدان العربية ، وهو ما يشير إليه كمال الدين محمد عندما يذكر أن المَدّاح و المقلد والحكواتي العربي هي أسماء تستخدم للدلالة على فن القصّاصين الذين تميزوا بقدراتهم على عرض الحكايات وتقليد شخصها سواء في الحركة أم في الحوار.⁵

2 أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري. أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث. إشراف الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورتة. جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة 2009 / 2010. ص 194.

3 عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات دار فيسير، الجزائر العاصمة 2010. ص 64، 63.

4 محاجية: أي رواية أحجية، جمعها أحاجي.

5 ينظر: كمال الدين محمد، العرب والمسرح، دار الهلال، القاهرة. 1975. ص 79

ولئن كانت التسميات قد تعددت حول شخصيات رواة القصص المذكورة في الموروث العربي، إلا أنها تتقاطع كلها في وظيفة الحكّي نثراً أو شعراً والمحاكاة بالتمثيل. وفي السياق ذاته، يذهب حداد يوسف رشيد موضحاً ومدققاً في التداخل الحاصل في المصطلحات المستخدمة للدلالة على هذا الشكل المسرحي التراثي، مبيناً:

- "حاكية: حكاياتي ، مقلد.

- سامر: راوٍ في السهرات.

- محدث: الذي يروي حوادث وعروض أسطورية وحكايات من القصص القرآني.

- القصاص: شكل احتفال شعبي.

- مدّاح: أو مقلد مثل الحاكية.

- الحاكّي: مرفه، مضحك، شاعر منشّد، مشعوذ، مغني، راوي حركات وسير

وانتقادات قديمة ومواعظ شعبية⁶

ولم يذكر حداد يوسف في تصنيفه هذا مصطلح القوّال عكس تمارا ألكسندر وفنا بوتيتسيفا التي تقر بوجوده في الجزائر، فتقول: "إلاّ أن هؤلاء الرواة الجوالين قد اشتهروا في التاريخ العربي باسم (المحاكين) الذين كانوا يجوبون البلاد الإسلامية منذ قديم الزمان، فكان الواحد منهم يسمى (المكلا) في تركيا و القوّال في الجزائر ، و(الحكاياتي) في مصر وسورية، و(المحدث) في العراق، ويسمى (إيميادزين) في سواحل الأطلسي الوسطي، أما في إيران

6 Youssef Rachid Haddad :Art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle.

Rédaction et diffusion : cahiers théâtre Louvain –Arssand delcampe diffusion .

France 1982. p 20

فيسمى (النقال) أو (التقليدي) وعند شعوب إفريقيا الغربية نجده باسم (هريوت) ، ورغم اختلاف الأسماء إلا أن مهنتهم جميعا هي عرضا لقصص ممزوجة بالتمثيل".⁷

والتعريف ذاته ذهب إليه كذلك محمد كمال الدين في التعريف بوظيفة المَدّاح حيث وصفه بأنه "ممثل فرد يجوب القرى والأحياء طلبا للرزق لا للإحسان، ويعتبر نفسه صاحب صنعة شريفة دينية تهدف إلى العبرة والموعظة والإفادة بقصص الأنبياء ومناقب الأولياء وكرامات الصالحين".⁸

وأطلق الجزائريون اسم المَدّاح على الشاعر الشعبي الذي يتجول مع ربابته أو دفّه في القرى أو المدن ويتخذ من الساحة العامة مكانا يسرد فيه أشعاره وأقاصيصه"⁹ (بورايو، 1979) وقد لعب المَدّاح دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة، بنقله عن طريق الرواية من جيل إلى آخر.

ويقوم المَدّاح بعرض القصص الشعبية والملاحم معتمدا على التقليد والمحاكاة والتشخيص حيث يعيد تصوير الحدث كما السلوك كما المشهد كما الفعل بأقوال مسجوعة أو

7تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، ط1، دار الفارابي بيروت، 1981. ص60

8محمد كمال الدين، العرب والمسرح، المرجع السابق. ص153. نقلا عن شوكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989. ص 99.

9عبد الحميد بورايو، من الأدب الشعبي الجزائري، مجلة الآداب، بيروت، العدد 01، كانون الثاني 1979. ص07. نقلا عن شوكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، المرجع السابق. ص 98.

قطع شعرية شعبية، معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة وحركة ونبرة الخطاب وانفعالا ملائما، ويشير عبد الحميد بورايو إلى أن ظاهرة رواية الأقوال الشعبية قد عرفها المجتمع الجزائري منذ قرون، حيث كانت مجرد هواية لدى بعض الرواة، ثم أصبحت عملا احترافيا يقوم به أشخاص لهم مواصفات محددة، يقدمون عروضهم لجمهور مخصوص وفق إجراءات وطقوس معينة وفي مناسبات مبينة بمراعاة الزمان والمكان¹⁰.

ويُشار إلى أن الجزائر وسائر الأقطار العربية والإسلامية عرفت انتشارا واسعا للمداحين ورواة الأقوال والقصص الشعبي، حيث كانوا يقدمون لجمهورهم المتعلق حولهم ضمن حلقات دائرية في الأسواق الشعبية والساحات العامة، عروضاً مستلهمة من الموروث الشعبي تدور حول العديد من الشخصيات البطولية باستعمال الحكي.

وقد كان للمداح حضورا ودورا كبيرا في مناهضة الاستعمار الفرنسي، وذلك بإسهامه الملفت في التثقيف وبث روح المقاومة والبطولة، ومحاولة ربط أواصل الشعب بتاريخه العربي الإسلامي بواسطة ما يعرضونه من المغازي¹¹ ولم تنحصر شهرته في بيئته الاجتماعية الخاصة بل استطاع أن يثير في نفوس بعض المحتلين الدهشة والإعجاب،

10 عبد الحميد بورايو، من الأدب الشعبي الجزائري، مجلة الآداب، بيروت، العدد 01، كانون الثاني 1979. ص 07. نقلا عن شوكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، المرجع السابق. ص 98.

11 المغازي: شكل قصصي يؤديه الرواة المحترفون أداء دراميا من خلال إنشاد الشعر القصصي المصاحب بالعزف على الآلات الموسيقية التقليدية. يطلق عليه رواته اسم (غزوات) و(عزي) ومفردها (عزوة) وهو يتناول وقائع الفتوحات الإسلامية، ويتغنى فيه الرواة ببطولات الفاتحين. ينظر: بورايو عبد

الحميد، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر 2007. ص 97

حيث يقر أحدهم قائلا: " فقد بث المداخون فى الأهالى روحا جديدة تدعوهم إلى النهوض بالمقاومة يدا واحدة"¹² وبعدها تنبّهت السلطة الفرنسية لما يمثله المذّاح من خطر على كيانه، وما تؤدّيه قصصه من دور فى تدعيم الشعور الوطنى، وغرس مبادئ المقاومة والثورة فى نفوس الناس، وتميرير الأفكار المناهضة لوجودها فى الأوساط الشعبية، راحت تضيق الخناق عليه، وتقرض عليه الرقابة، ولم تكتفِ الإدارة الاستعمارية بذلك حيث "بلغ الأمر مداه باستصدار فرنسا عام 1955 لمرسوم يمنع حلقات المداخين، ويهددهم بالسجن أو النفي".¹³

وقد تنبه المستشرق الفرنسى (ديسبارمييه) إلى ما منشّد المغازي - المذّاح - من أثر إيجابى داخل أوساط المجتمع فصرح متحاملا "إنه يجب ألا نبحت عن الفن من أجل الفن فى الغزوات، ولكن الفن من أجل الترفيه عن شعور عنصرى ثم الدعاية لفكرة وطنية وليدة، وإن هذه القصص نظمت لتتشد من أجل تجنيد الثوار فى صفوف الأمير عبد القادر، وقد عملت على بث آمال والثقة فى مستقبل يتم فيه دحر العدو".¹⁴

12 ينظر: روزلين ليلى قریش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربى. ديوان المطبوعات الجامعية -

الجزائر - 2007. ص 120

13 الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائرى، مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكى، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2010. ص 70

14 عبد الحميد بورايو، من الأدب الشعبى الجزائرى، دار القصة للنشر، الجزائر 2007 . ص 07 ، نقلا عن شوكت عبد الكريم البياتى. تطور فن الحكواتى فى التراث العربى وأثره فى المسرح العربى المعاصر. مرجع سابق. ص 98 .

ونستشف من التقديم الذي يلحقه (ديسبارميه) بشخصية ووظيفة المَدَّاح أنها منغمسة في أواسط المجتمع بشكل سمح لها بأخذ مساحة مهمة وسط كينونته وهويته الثقافية، تمكن المَدَّاح أن يشغل فراغا معرفيا ليس بالهين، وأن يؤسس لذاته مرتبة اجتماعية مهمة، وندلل لذلك بالتحول الذي عرفته وظيفته حيث انتقلت من مجرد ممارسة هاوية للحكي القصصي إلى مطلب اجتماعي مهم ووظيفة مهنية تتطلب دفع اجر، باعتبارها حرفة من الحرف الاجتماعية في المجتمع الشعبي الجزائري.

وقد تنوعت أشكال الأداء عند المَدَّاح من منطقة إلى أخرى في الجزائر، وذلك استنادا على العرف الجمعي الذي كان يميز كل منطقة. ومن هنا، فإنه من البديهي أن يلتفت علولة إلى حضور المَدَّاح في منطقة الغرب الجزائري باعتبار الانتماء ومنطقة نشاطه المسرحي، وفي هذا الصدد يقدم لنا الباحث أحمد حمومي توصيفا للعروض التي كان يقدمها المَدَّاح فيقول: "كانت الدارة مسرحا للسوق الأسبوعية، تتناثر على جنباتها خيام يعرض تحت ظلها الباعة الجوالون بضاعتهم. وكانت السوق فرصة يلتقي فيها المداحة. بين بضعة خيم يقف مَدَّاح أو شيخ أو قاصّ، يبدأ جميعهم بالصلاة على الرسول (صلعم) ثم يستمر المَدَّاح في المدح ويشعر الشيخ في التغني بأشعار بن قيطون أو مصطفى بن إبراهيم أو أشعار أحد فحول الشعر الملحون الكثيرون... وكانت الحلقات تنتمي إلى مدن بعينها فكان الواحد من المدينة الجديدة يقول بعد عودته من الدّارة كنت في حلقة معسكر، أو في حلقة تيارت، أو حلقة ندرومة... الخ واستمعت إلى حكاية (راس الغول)، أو قصة السيد علي مع الكفّار"¹⁵ والشاهد من التوصيف، أن المَدَّاح كان يتخذ من الأشكال السردية القصصية أو الشعرية

15 أحمد حمومي، ظاهرة المسرح في الجزائر (تجربة وهران)، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد المالك مرتاض، جامعة وهران 2007/2008. ص 56

التراثية مصدرا في نقل الرواية، وإعادة محاكاة الملامح والأساطير والمرويات. ومن هنا، تتبدى لنا مبررات تركيز عبد القادر علولة على هذه الشخصية ووظيفتها، والتي ارتأى فيها شكلا مسرحيا مهما بجينات جمالية تتناسب ومشروعه التجديدي.

مسرحية (العلق) وبداية التجربة:

في سنة 1969 قام عبد القادر علولة بتأليف وإخراج والتمثيل في أول نص درامي له، عنوانه بـ(العلق)¹⁶ (Les Sangsues). وجاء هذا العمل بعد مخاض كبير ومراس طويل في التمثيل والإخراج؛ أي بعد تجربة فنية رصينة مكنته من القفز على التقليد والخوض في نماذج جديدة، وفي هذا الصدد يؤكد علولة قائلاً: " لقد قمت بعملية مزج مع مرحلة الممارسة الهاوية حت كان ممكن أن نكون ممثلين ومخرجين... " * فمن خلال مسرحية (العلق) ظهر إلى الساحة المسرحية الجزائرية مخرج ومؤلف درامي فرض نفسه على الساحة، يطرح رؤية متجددة في الفن الدرامي.

قدم عبد القادر علولة مسرحية (العلق) في شكل خطابي - (النص/العرض) - يستمد سلطته من وحي التراث العربي والجزائري ممثلة في شخصية المذاح مما استلزم عليه وضع آليات جديدة في البناء الدرامي. فقد كان الأنموذج الجديد بمثابة تقديم عمل مسرحي متفرد ببنيته الدرامية مقارنة بما سبق من أعمال مسرحية خاضعة لبنية درامية واحدة ترتفع إلى

16 تعني هذه الكلمة باللغة الفرنسية: علقية بحرية، أو طائفة من الدود الحلقيات توجد في المياه العذبة أو التراب. أما المعنى الأدبي للكلمة: هو شخص طماع يخلتس الأموال باستعمال كل الوسائل والطرق.



Voir : El Watan 12/02/1994. Du Théâtre Halqa A La Commedia Dell'arte.

Entretien réalisé par Mohamed Kali.

الشكل الأرسطي، ويذكر عبد القادر علولة بشأن هذا التوظيف المستحدث قائلا: "في البداية حاولنا أن نعطي عروضنا ألوانا وطابع متميز، وقمنا بإضافة الراوي للعروض أو المدّاح أو القوّال، فقد كانت لنا وقفة فولكلورية، فننذكر مثلا في مسرحية "العلق" و"الخبزة"، فأنا كنت أحاول تقديم شيء متميز، أو على الأقلّ يذكرنا بثقافتنا العميقة"¹⁷ ونستشف من القول أن عبد القادر علولة كان قد بدأ في التفكير مبكرا في توظيف التراث في أعماله المسرحية، وشخصية المداح تعتبر عنصرا أساسيا من عناصر التراث العربي والمحليّ.

كتب علولة مسرحية (العلق) انطلاقا من تيمة رئيسة، أراد أن يخوض في أغوارها مبرزا أسبابها وعللها معالجا إفرزاتها السلبية على المجتمع، وهي البيروقراطية، بوصفها مظهرا لا يمت للإنسانية والعدالة بالصلة، كما أنه آفة كدرت حياة الجزائريين في حقبة زمنية ليست بالقصيرة، ويبرر اختياره لهذا الموضوع فيقول: "بصفتي مواطن يهتم بالبناء الاشتراكي لمجتمعنا، لاحظت -ولازلت ألاحظ- ظاهرة خطيرة على بلادي وهي خطر البيروقراطية"¹⁸ فأحس بالحاجة والواجب لفصح هذه الظاهرة التي بدأت تنقش في جميع المجالات الحياتية لمجتمعنا.

فبعد نقشي هذه العلة في أوساط المجتمع الجزائري أتخذ منها علولة موقفا وموضوعا له في تأليف نص مسرحي بغية فضح تعسف البيروقراطية وسخط الشعب في مجتمع تبنى

17المقابلة الإذاعية التي أجراها الفنان الصايم الحاج مع عبد القادر علولة. حصة: ذكريات فنان.

إذاعة وهران. 1993

18 Algérie Actualité. La semaine du 1er au 7juin 1969. Entretien réalisé par B.K avec A .Alloula

الاشتراكي، وهذا عبر نقد لازع للإدارة الجزائرية والانحرافات التي ظهرت من جراءها في شكل المحسوبية والرشوة والمحاباة ونقف على هذه القناعة من خلال شهادة له يذهب فيها معلنا: "كل مواطن عانيت من البيروقراطية وأحسست بالحاجة لكتابة هذه المسرحية لدراسة هذه الظاهرة بكثير من الموضوعية"¹⁹

تتكون مسرحية (العلق) من أربع لوحات واقعية، ولكل لوحة عنوان، "اللوحة الأولى عنونت ب (الطابع) وهو العلامة الرسمية لهياكل الدولة، اللوحة الثانية ب (الكرسي) الثالثة ب (الإذلال) والرابعة ب (العلاقات)".²⁰

وُضمت هذه اللوحات "بأربعة تدخلات للمذّاح، الغرض منها تحقيق الفواصل الأساسية بين كل لوحتين وهذا بواسطة أبيات شعرية شعبية لإزالة "الخداع والوهم الموجود في اللوحة السابقة واستعمال السخرية عن طريق الأغنية"²¹

يعرض عبد القادر علولة هذه المسرحية في قالب هزلي فكاهي، حتى يتمكن من إيصال فكرته إلى المتلقي لأن المشاهد الجزائري يميل بطبعه إلى التمثيل الهزلي الساخر، أو لنقل أنه عهد هذا الشكل الأدائي منذ بدايات المسرح الجزائري في عهد علّالو وبشطارزي ورشيد قسنطيني.

ملخص المسرحية

تبدأ أحداث مسرحية (العلق) داخل إدارة عمومية، يرأسها المدير "السي الحاج حميدة" وموظفان هما على التوالي "عمير" و"بسباس" ومن خلال الحوارات الأولى لشخصيات

19 Algérie Actualité ; op cité

20 Ibid.

21 Ibid.

المسرحية يحدد لنا عبد القادر علولة الإطار الزمني لأحداث المسرحية، التي تجري في السنوات الأولى من استقلال الجزائر، ويظهر ذلك في الحوارات الآتية:

" المدير: عاد كيف استقلينا ويتسمى رانا في بسم الله"²² رحلة الاستقلال، هي مرحلة البناء القاعدي لكل مؤسسات الدولة وخاصة المؤسسات العمومية التي هي على علاقة مباشرة مع المواطن، فالمؤسسات تعمل من دون مال لتسيير شؤونها.

يواصل الكاتب طرح أفكاره وانشغالات المواطن، فيبدأ بالحديث عن كلمتين هما جوهر موضوع المسرحية ألا وهما "القانون والتميز" وتشكل هذه الثنائية مقابلة لغوية ضدية، إذا ما تجانستا فإن محصلتهما هي "البيروقراطية".

أول حدث تبدأ به المسرحية هو مناقشة الكلمتين " القانون والتميز " بين المدير وعمال الإدارة، حتى يتدخل " القهواجي " الذي يشارك الجميع في محاولة شرح العلاقة الموجودة بين هاتين الكلمتين إلى أحد عمال الإدارة (عمير) الذي ظهر على حقيقته، فهو أمي لم يستطع فهم معنى كلمتي "القانون والتميز" حتى ظهرت شخصية (القهواجي) وبحوارات بسيطة استطاع أن يفهم معنى " القانون والتميز " باستعمال لغته العامية البسيطة وعبارات متداولة لديه، مثل السكر وتاي (الشاي) و(النعناع).

ومن ثمة، يدخل أول مواطن ممثلا في شخصية "السي الغالي بن حسكة"، هذه الشخصية الثرية التي تملك معملا للزيتون. والذي جاء طالبا رخصة لتصدير الزيتون، وهو في حالة غضب من جراء تراكم العراقيل التي وضعتها الإدارة في وجهه، فاستطاع علولة أن يلخص لنا في مشهد مختصر ومقاطع حوارية مقتضبة مظهرا قويا للبيروقراطية وأن يحيل المشاهد مباشرة إلى تيمة المسرحية الرئيسة.

²²عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (العلق). التفاحات الثلاثة. 2010. ص 32

تدخل شخصية أخرى إلى الإدارة وهي عجوز بدت عليها علامات الضجر والانهاك بعدما جالت وصالت بين الإدارات طالبة رخصة دفن لزوجها، ولقد جمعت هذه الشخصية عينة الطبقة الكادحة من الشعب التي آمنت برجالات الوطن المخلصين والتي أراد من خلالها إبراز مكونات المجتمع ومعاناته مع الهيئات والمصالح الإدارية في الوطن. أثناء ذلك تتحصل الإدارة على ختمها الرسمي الذي لم يكن في متناولها سابقا، ليحتفل الجميع بذلك معلنين بذلك عن حصولهم على استقلالية التسيير.

ينتقل علولة بعد ذلك إلى طرح ثنائية أخرى، ممثلة في (الكرسي، والمحسوبة) وهي ثنائية ترمز إلى تشاكل دلالي مؤداه السلطة، والبيروقراطية، حيث تظهر المقاطع الحوارية المضمنة في نص (العلق) وجها من أوجه البيروقراطية المتعفن، ممثلا في السبل التي أضحت تنتهجها الإدارة في التوظيف، حيث لم يعد تخضع هذه العملية لمقياس الكفاءة ولا المستوى الدراسي ولا الخبرات، وإنما هو قانون الروابط العائلية والمحابة حيث ينتهز أصحاب السلطة مراكزهم ويستعملونها لتحقيق مآربهم ومآرب مقربيههم.

يذهب علولة في اللوحات القادمة إلى التركيز على علاقة المواطن بعمال بالإدارة ليعبرز وجها آخر من أوجه التردي المهني الذي أفرزته ظاهرة البيروقراطية، فمن خلال حوارات نص (العلق) أراد علولة التأكيد على الأحوال المزرية التي وصلت إليها الإدارة الجزائرية، والتحقيق الذي تعرض له المواطن الجزائري، وكذا الانحلال الخلقي الذي انجر من وراء الفساد الإداري تجسده العلاقة التي يعقدها المدير مع (جميلة).

إضافة إلى فضح تصرفات المدير والعلاقات التي يريد ربطها مع برجوازي المدينة كي يعزز مكانته على رأس هذه الإدارة بدعوتهم للاحتفال بعيد ميلاده ويظهر ذلك في حفل البذخ الذي أقامه المدير والذي دعا إليه كبار الشخصيات وأعيان المدينة خدمة لمصالح

الطبقة الغنية فقط، لتنتهي أحداث المسرحية بدخول المراقب المالي مع رجال الشرطة حيث يلقي القبض على الجميع.

جمالية توظيف المَداح في مسرحية (العلق):

جاءت تدخلات المداح في مسرحية (العلق) بينية، فكان التزمين الذي استعمله علولة فيصليا تعمد من خلاله توظيف شخصية المداح من حيث هي الشارح والباحث الحقيقي لمضمون خطابه السردى، فتراه يقتحم المشاهد في خواتمها، أو في خواتم الحوارات بنصوصه الشعرية المطلقة والمحملة بذات الرسائل التي أداها الممثلون، لقد دفع علولة بالمداح باعتبارها شخصية محورية تتعدى مفهوم الشخصية الدرامية، حيث يعدها المشاهد عنصرا أساسا لا يمكن الاستغناء عنه، ومن هنا، فإنه يمثل للمتلقي أفقا من أفق الانتظار الذي يتوخاها الكاتب والمؤلف في نصوصه، كما يمثل للمخرج وحدة فنية متعددة الوظائف تمكنه من الارتكاز عليها بمختلف التمظهرات دون قيد البناء الدرامى التقليدي. ومن خلال هذا التمرد الذي أبداه علولة على النمطية المسرحية الأرسطية، تتبدى بعض التفردات التي ارتأت فيها علولة مكمنا للجمالية. وسعيا منا إلى تبيان هذا الطرح في مسرحية (العلق)، لا بأس أن نحصر بعضها في الخطاطة الآتية:

التدخل الأول للمداح:

"المداح: الطابع امارتنا الرسمية

[...]

دولتنا تأم باسم الشعب للخير والفايدة

الأرباح يتوزعوا بعدل حد ما يدي الزيادة

[...]

تمهد وتسبل في بناء الاشتراكية

تنشد وتدعي بالعدالة الاشتراكية

تصبح سلاح الكادحين بها يحاربوا كل بلية"²³

حاول عبد القادر علولة من خلال ذلك التدخل، شرح بعض مبادئ الاشتراكية

والظواهر التي تتنافى وإياها، وهذا كله عبارة عن بمثابة خلاصة الأفكار المطروحة في

اللوحة الأولى والتي نوجزها فيما يلي:

- الإيمان بالعمل الجماعي.

- التضحيات من أجل خدمة الشعب.

- الإيمان بمبادئ الاشتراكية.

- محاربة الظواهر السلبية داخل الإدارة العمومية.

التدخل الثاني:

"المَدَاح: فيا يا ناس حب الكرسي

حب الشخصية راه فلاسي

في الإدارة ندخل ناسي

ما يلعبوليش براسي"²⁴

أراد عبد القادر علولة في هذا التدخل أن يقدم رسماً شاملاً لشخصية المسؤول الذي

يتراجع عن مبادئه ويصبح حبيس رغباته وطمعه وحبه للسلطة التي سخرها لخدمة مصالحه

الشخصية، وهو ما يتنافى تماماً مع مبادئ الفكر الاشتراكي.

²³ عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (العلق). المرجع السابق. ص 43-44

²⁴ عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (العلق). المرجع السابق. ص 77

التدخل الثالث:

"المдах: أنا زابر بالصدق والنية

وأنتم بني عمي كثرثوا عليا

بالخزي والإهانة يا خويا"²⁵

جاء تدخل المдах هنا، بمثابة محاكاة لمعاناة المواطن، ممثلا في أبيات تهجو الإدارة وممارساتها، وقد يتلقى المشاهد هذه الأبيات بأكثر متعة واستحسان، ومن ثمة بأكثر فهم واستيعاب.

التدخل الرابع:

"المдах: يا لطيف يا لطيف ناضت الفتنة عند الباب البراني والسي محمد العساس في وسطها القهواجي جاب رسالة طالب فيها من السي حميدة عمير وبسباس يخلصوه فورا في الدين جملة القهاوي اللي دفعهم للإدارة وقت الشدة [...] مشاوا الحمالين والقهواجي متقوادين حالفين يينقموا...قالوا ندرسوا خطة مع بعض ونرجعوا غدوة...من جهة العساس رقب وقال للناس "أنا خاطي" ومن بعد ما غلق الباب بالزكرم بقى يسب ويستغفر..."²⁶

نلاحظ أن هذا التدخل أتى في وسط اللوحة الرابعة، عكس التدخلات السابقة التي أتت كلها في نهاية اللوحات، وفي هذا التدخل بالذات غير عبد القادر علولة من الشكل الخطابي للمдах، حيث استعمل نصا نثرانيا يعتمد في بنيته على السرد، حيث عمد المдах في هذا المقطع إلى سرد للأحداث التي جرت في الماضي وهذا يعد بمثابة تلخيص وتركيب لعدة مشاهد يحتويها هذا التدخل، فالسرد أداة استعملها علولة للاختصار والتقليص من زمن

²⁵المرجع نفسه. ص 113

²⁶ المرجع نفسه. ص 152-153

العرض. فنلاحظ ركون علولة إلى استعمال بعض الألفاظ المفتاحية الدالة على الحكي وإعادة التصوير على نحو "قال" و"قالوا" التي تدل على فعل الحكي.

التدخل الأخير:

"المداح: كيف المعمول وسلاكها وين تغدى يا السي الحاج حميدة
قدمت كرسيك واحتليت المائدة يا السي الحاج حميدة" [...] "المداح: جاء المراقب
حبست التهيدة يا السي الحاج حميدة".²⁷

جاء هذا التدخل في شكل محاكمة الشعب للمدير "السي حميدة"، فالمداح هنا هو عبارة عن ضمير الشعب، وقد وُظف المداح هنا من علولة للإبلاغ في الخاتمة الأخيرة لمشاهد المسرحية، إدراكا منه أنها من المفاصل المشهدية التي يحتفظ بها المتلقي، حيث جاءت مضمنة بالنهاية السعيدة حيث مجازاة المذنب وكذا التذكير بمحاسن الاشتراكية لو طبقت بمثالياتها.

خاتمة:

بدأت تظهر بعض خصوصيات مسرح عبد القادر في مسرحية (العلق) منها تفضيله المواضيع ذات البعد الاجتماعي والسياسي والهدف التعليمي، وتدخل عنصر التراث الذي يكمن في توظيف المداح الذي يعتبر من أول إرهابات مشروع عبد القادر علولة المسرحي التجديدي في استلهامه للتراث الشعبي.

قائمة المراجع:

1. محمد فهمي عبد اللطيف، ألوان من الفن الشعبي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر. القاهرة. 1964. ص 14.
2. أحسن ثيلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري. أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث. إشراف الأستاذ الدكتور محمد العيد تاورته. جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة 2009 / 2010. ص 194.
3. عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات دار فيسير، الجزائر العاصمة 2010. ص 64، 63.
4. محاجية: أي رواية أحجية، جمعها أحاجي.
5. ينظر: كمال الدين محمد، العرب والمسرح، دار الهلال. القاهرة. 1975. ص 79
6. **Youssef Rachid Haddad :Art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle. Rédaction et diffusion : cahiers théâtre Louvain –Arssand delcampe diffusion .France 1982. p 20**
7. تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، ط1، دار الفارابي بيروت، 1981. ص60
8. محمد كمال الدين، العرب والمسرح، المرجع السابق. ص153. نقلا عن شوكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989. ص 99.
9. عبد الحميد بورايو، من الأدب الشعبي الجزائري، مجلة الآداب، بيروت، العدد 01، كانون الثاني 1979. ص07. نقلا عن شوكت عبد الكريم البياتي، تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر، المرجع السابق. ص 98.
10. ينظر: عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، مرجع سابق.

11. المغازي: شكل قصصي يؤديه الرواة المحترفون أداء دراميا من خلال إنشاد الشعر القصصي المصاحب بالعزف على الآلات الموسيقية التقليدية. يطلق عليه رواته اسم (غزوات) و(عزي) ومفردها (عزوة) وهو يتناول وقائع الفتوحات الإسلامية، ويتغنى فيه الرواة ببطولات الفاتحين. ينظر: بورايو عبد الحميد، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر 2007. ص 97
12. ينظر: روزلين ليلي قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي. ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-2007. ص 120
13. الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكبي، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، ط1، 2010. ص 70
14. عبد الحميد بورايو، من الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر 2007. ص 07 ، نقلا عن شوكت عبد الكريم البياتي. تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر. مرجع سابق. ص 98 .
15. أحمد حمومي، ظاهرة المسرح في الجزائر (تجربة وهران)، أطروحة دكتوراه، إشراف عبد المالك مرتاض، جامعة وهران 2007/2008. ص 56
16. تعني هذه الكلمة باللغة الفرنسية: علقية بحرية، أو طائفة من الدود الحلقيات توجد في المياه العذبة أو التراب. أما المعنى الأدبي للكلمة: هو شخص طماع يختلس الأموال باستعمال كل الوسائل والطرق.
- a. El Watan 12/02/1994.Du Théâtre Halqa A La Commedia Voir :
Dell'arte. Entretien réalisé par Mohamed Kali.
17. المقابلة الإذاعية التي أجراها الفنان الصايم الحاج مع عبد القادر علولة. حصة: ذكريات فنان. إذاعة وهران. 1993
18. Algérie Actualité. La semaine du 1er au 7juin 1969. Entretien réalisé par B.K avec A .Alloula
19. Algérie Actualité ; op cité
20. Ibid.
21. Ibid.

22. المرجع نفسه. ص 32.
23. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (العلق). التفاحات الثلاثة. 2010. ص 43-44
24. عبد القادر علولة. ديوان أعماله الكاملة. (العلق). المرجع السابق. ص 77
25. المرجع نفسه. ص 113
26. المرجع نفسه. ص 152-153
27. المرجع نفسه. ص 158