الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإجتماعية

قسم التاريخ

شعبة الثقافة الشعبية

تخصص : الأدب الشعبي المقارن

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

موسومة بـــ

أثر النظرية الماركسية في المسرح الشعبي عند عبد القادر علولة

إعداد الطالبة:

بلعيد رجاء

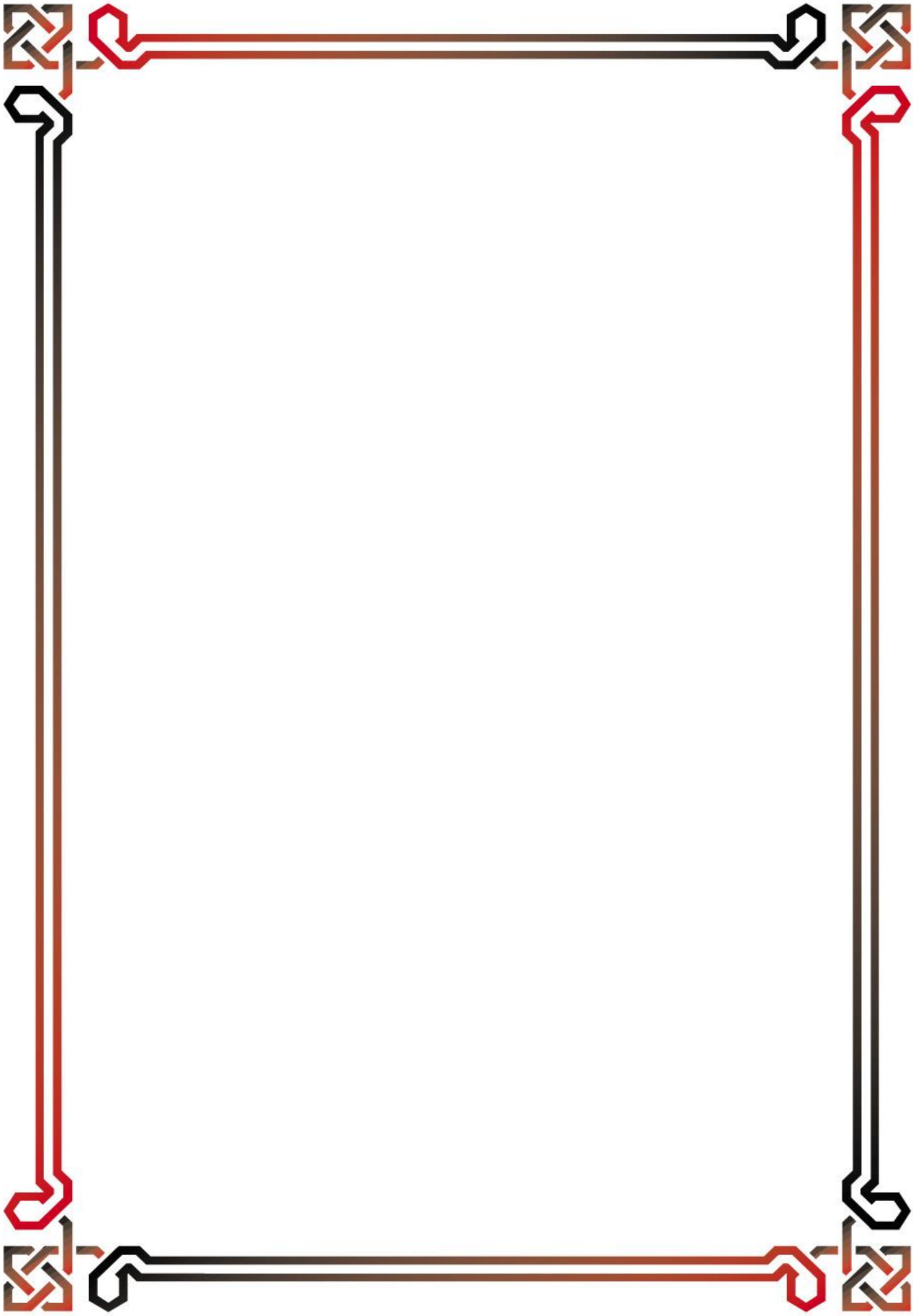
تحت إشراف:

أ.د. أوشاطر مصطفى

لجنة المناقشة :

أ–د/ مقنونيف شعيب	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ–د/ أوشاطر مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
د/حجاج أول محمد	أستاذ محاضر(أ)	جامعة تلمسان	عضوا
د/بسنوسي الغوتي	أستاذ محاضر(أ)	جامعة تلمسان	عضوا

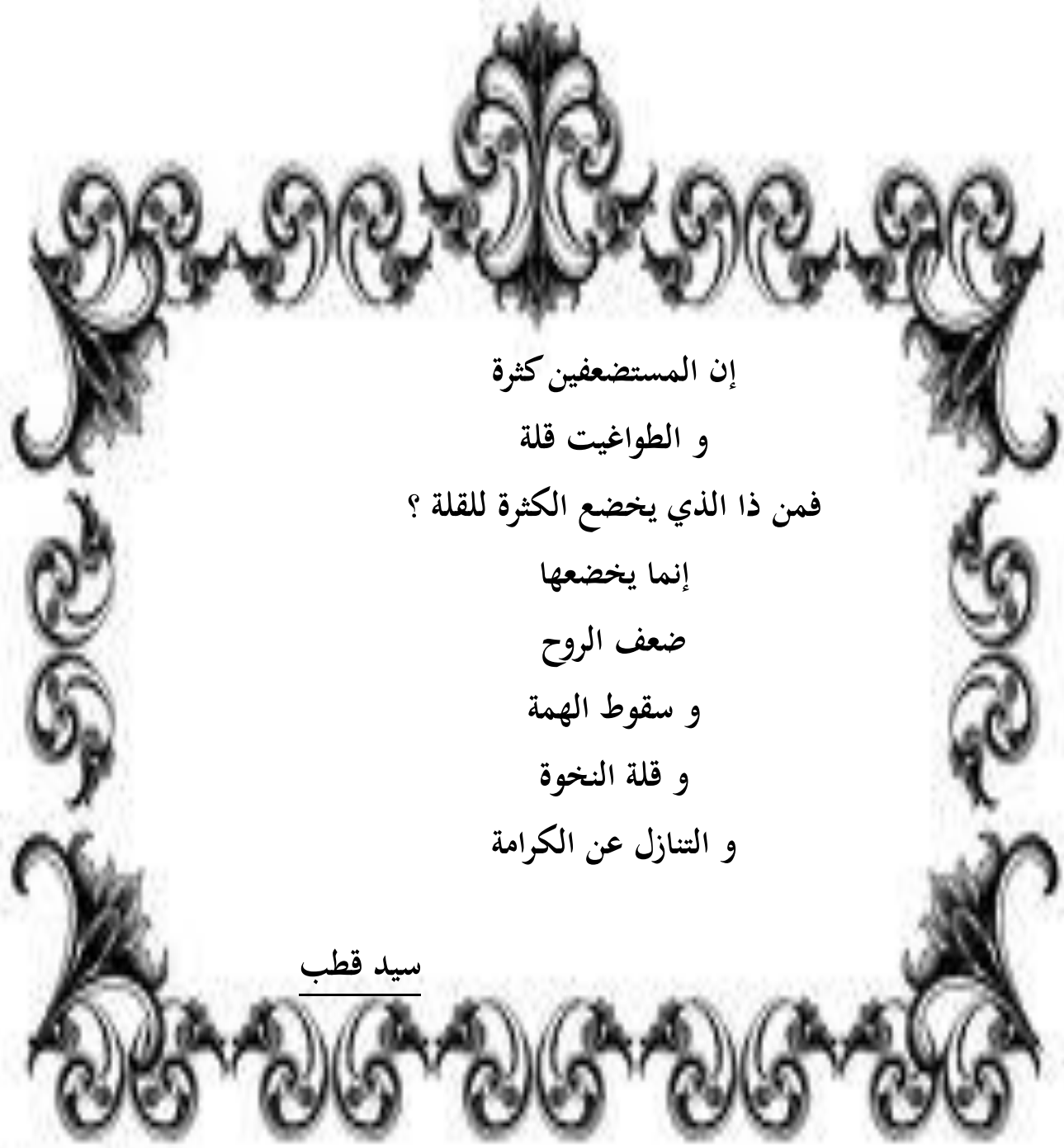
السنة الجامعية : 2014-2015م



قالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علّمتنا إنّك

أنت العليم الحكيم*الآية 32 من سورة البقرة*

صدق الله العظيم



إن المستضعفين كثرة

و الطواغيت قلة

فمن ذا الذي يخضع الكثرة للقلة ؟

إنما يخضعها

ضعف الروح

و سقوط الهمة

و قلة النخوة

و التنازل عن الكرامة

سيد قطب

إهداء

إلى من أنارا دربي في هذه الحياة

إلى من كان لهما الفضل في نجاحي

إلى أمي و أبي

إلى إخوتي و أختي

***

و إلى كل من يؤمن بفكرة الإختلاف

إلى كل مغامر و صاحب قضية. . .

أهدي هذا العمل.

كلمة شكر

أتوجه بالشكر إلى تلمسان الغالية التي استقبلتني مرة أخرى في أحضانها،

و أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل أ.د" مصطفى أوشاطر"، الذي

يرجع له الفضل بعد المولى عز وجل في إتمامي لهذا البحث، و لا أنسى أساتذتي

بقسم الثقافة الشعبية الذين أعانوني بتوجيهاتهم طيلة فترة التكوين فجزاهم الله

كل خير.

كما لا أنسى الأستاذ "بوخال مصطفى" الذي شجعني على خوض هذه المغامرة

فله كل الشكر و التقدير.

المقدمة

إذا كان الأدب ضربا من ضروب النشاط الإنساني الواعي، فإن المسرح كونه يحتل مكانة كبيرة في نفوس الجماهير، فهو الأكثر قدرة على التأثير في المتلقي ، لما يقدمه من احتفالية تقوم على المشاركة الجماعية الفعالة ، و هذا قلما نجده في الفنون الأخرى .

وقد عمل الفنانون المسرحيون على تطبيقها بهدف خدمة الطبقات المقهورة وذلك عن طريق المسرح الملحمي بتقنياته الفنية والجمالية، عامدين إلى تعرية الواقع، والكشف عنه ونزع الزيف من عقولهم، ثائرين بذلك على المسرح ذو الصيغة الأرسطية الذي يقوم بتهميش الطبقة المقهورة، وهذا ما نجده في المسرح البورجوازي الذي يقوم بإخفاء التناقضات التي يعانيها المجتمع، مما يمنعها المضي نحو التغيير و التقدم. فكان الطريق لإبداع مسرح ذو أبعاد سياسية (ثوري) بهدف تنوير عقل المتلقي و دفعه للثورة و التغيير.

إن المسرح الحقيقي هو الذي يستطيع أن يزدهر في وسط الشعب، ويصبح بذلك جزءا من الحياة الاجتماعية، وهذا ما نلمسه في مسرح "عبد القادر علولة " المبدع المسرحي الذي استخدم نشاطه الابداعي في الاسهام في عملية التجديد، فضلّ شغله الشاغل البحث عن قالب مسرحي جزائري يحمل هموم الجماهير الشعبية، حيث تقوم مسرحياته بفضح جميع الأشكال الانتهازية ، والاستغلالية من ظلم و قمع و إهمال ... و قد قام "علولة" بفكره و رؤيته على توجيه نتاجه المسرحي لمعالجة القضايا ذات الصلة بهموم الجماهير و انشغالاتهم، متبنيا الايديولوجيا الاشتراكية ، معبرا من خلالها عن معاناة الانسان الذي ظل يقاسى الظلم و الاستعباد.

إن المتتبع لأعمال "علولة" المسرحية يلاحظ أنه يستنطق الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري ، و ذلك من تراثه الشعبي موضحا الخصائص الجمالية والفنية لهذا التراث الذي عمد الاستعمار الفرنسي على طمسه ، بإبقائه حبيس الصيغ البدائية من فرجة و طقوس و الارتقاء به إلى مستوى الفن الدرامي، مستلهما بذلك تقنية المسرح العالمي و خاصة المسرح البريختي الذي يظهر واضحا في

مسرحياته ،إن "علولة" كان صاحب قضية و رسالة و كان شعاره نحو مسرح هادف و كاشف للأوضاع السائدة ، ليس هذا فحسب بل الإقدام على إحداث التغيير ،بحيث كانت ممارسته المسرحية نتاج لأفكار إيديولوجية و التي سنراها مجسدة في أعماله المسرحية متأثرا بالفكر الماركسي .

وهذا ما سأحاول توضيحه في دراستي هذه و التي تتجه إلى البحث عن : " أثر النظرية الماركسية في المسرح الشعبي عند عبد القادر علولة" .

و لعلّ من دواعي اختياري للموضوع هو انجذابي لفكرة التغيير من أجل البناء و التقدم ، وهذا ما تكشّف لي من خلال دراستي لمسرح "علولة "، إضافة إلى رغبتي في معرفة المزيد عن هذه القامة و الشخصية الفذّة التي أبهرتني عند دراستها لما قام به من تضحية دفاعا عن فكره للسير نحو التقدم ،إضافة إلى الرغبة في إثراء الموروث الشعبي الجزائري و لو بالشيء البسيط .

إن هدفي من هذه الدراسة المتواضعة هو توضيح مدى تأثر الراحل " عبد القادر علولة " بالايديولوجيا الاشتراكية و ما مدى ارتباطه بقضايا مجتمعه ، و كيف استطاع التوفيق بين الدعوة و الفن ؟ و كيف وظّف التراث الجزائري ؟ وكذا الوقوف على الجوانب المضيئة من مسرحنا الشعبي الجزائري وأهميته في تبليغ الرسالة و تنوير الوعي الفكري الجزائري ، محاولا بذلك أن يكون الشعب صانعا لهذا التغيير .

وفي طرحي لهذا الموضوع لم تكن لي الأسبقية في هذا الفعل إنما أعتبر بحثي رحلة اقتحمت من خلالها جدران الفن الرابع، والذي يعتبر أبو الفنون والمعبر عن روح الأمة لاكتشافه و فهمه والتعمق فيه.

وللإجابة عن هذه الأسئلة و غيرها تحددت خطة البحث التي تتضمن مدخلا و فصلين فضلا عن المقدمة و الخاتمة .

ففي المدخل تحدثت عن "الماركسية و الإبداع الفني" و كيف تعدت الماركسية كل الحدود فظهرت في النصوص الأدبية و في مختلف الفنون من مسرح و رسم و سينما و موسيقى ... فقد اعتبر أن الموسيقى علاقة بين أصوات الطبيعة و أصوات الحياة الإنسانية ، وتم البحث في موسيقى

اللغة الاجتماعية الفنية و الأدبية ، و نوقش إلى أي مدى يمكن اعتبار الموسيقى معينة في لحظة اجتماعية معينة دالة على الهزيمة أو الانتصار...وقد تعدت هذا البحث الجمالي للماركسية سينما الحوار وسينما الصورة و مضامينها و بحث الوحدة الثورية بين الشكل و المضمون فيهما، و اتسعت الأنشطة السينمائية حتى تميزت الماركسية بمدارس سينمائية قائمة بذاتها.

أما في عالم الرسم بدأت حالة تصنيم التعابير الفنية و تكرارها ، فبرز الأولاد الذين يقومون بتقديم الطعام للحمام كرمز لمناضلين من أجل السلام، و الإنسان الضخم التفاصيل كدليل للعدالة الاجتماعية و السنابل كتعبير عن الازدهار ، و الجندي الشجاع في مواجهة النازية كتعبير عن فدائية الإنسان السوفييتي و أمميته ، و الناس في حصاد القمح كتعبير شامل عن الخير و الشر.

أما فيما يخص الفصل الأول "الماركسية في الإبداع المسرحي الجزائري" تطرقت فيه إلى نشأة و تطور المسرح الجزائري قبل الثورة ، و بعد الاستقلال ذاكرة أشهر رجال المسرح الجزائريين وإسهاماتهم في هذا الفن ، و بعدها تطرقت إلى " المسار الإبداعي لعبد القادر علولة " و ذكرت أهم نشاطاته الإبداعية في مسيرة حياته. وصولا إلى "المسرح و الفكر الماركسي" مشيرة في هذا المبحث إلى أهم إسهامات رجال المسرح العالميين في نشوء المسرح الملحمي (الثوري) أمثال "بريخت"، "بيسكاتو"...

أما في الفصل الثاني الذي يحمل عنوان "مصادر التأثر الأدبي والإيديولوجي في مسرح عبد القادر علولة " يبين من خلالها علاقة "علولة " بالتراث الشعبي و الذي كان حريصا على توظيف التراث، وبعدها أشرت إلى "حضور الإيديولوجيا الماركسية في مسرح علولة" مبرزة بذلك تأثير "بريخت" و تأثير الواقعية الاشتراكية. بعدها قدمت دراسة تطبيقية تحليلية لمسرحية "الأجواد" مبينة علاقة النص المسرحي بالواقع الاجتماعي و كيف قام "علولة" بالكشف عن هذا الواقع من خلال فنه.

و ختاما قمت باستخلاص بعض النتائج التي أثرت في التجربة الفنية لمسرح "علولة". وقد ارتأيت في هذا البحث الاعتماد على بعض المناهج التي تخدم عملية البحث "كالمنهج التاريخي" وهو

منهج علمي يساعد على استرداد الماضي تبعا لما يتركه من آثار و قد سلكت هذا المنهج عند تتبعي لمراحل نشأة المسرح وأهم الكتابات المسرحية .

كما اعتمدت على إجراءين مهمين هما " التحليلي" و"الوصفي" حاولت من خلالهما تحليل مسرحية "الأجواد" و تحديد مدى ارتباطها بالواقع الاجتماعي.

كما استفدت من بعض المناهج الحديثة التي هي صلب دراستي هذه ألا و هو " المنهج المقارن" ،فبينت من خلاله تأثر"علولة" بـ "بريخت" ،وعقدت مقارنة بين المسرح الملحمي و المسرح التقليدي فكانت دعوتهما واحدة الثورة ضد المسرح الأرسطي (التقليدي).

اعتمدت في هذه الدراسة على كتاب " الثرات في المسرح الجزائري" (دراسة في الأشكال والمضامين) للدكتور " إدريس قرقوى" وعلى الرسالة الجامعية للأخت "كعواش سمية" "أثر بريخت على المسرح الجزائري (مسرحية الأجواد نموذجا) "، و ما قدمه الأخ "بوشيبة عبد القادر " في المخطوط "مسرح علولة (مصادره و جمالياته)" ،إضافة إلى المراجع الأخرى المدونة في الفهرس.

و من بين الصعوبات التي واجهتني في هذا البحث أمرين:

الأول : ما تعانيه المكتبة الجزائرية من نقص في مجال المسرح.

الثاني : أهم عقبة واجهتني هي ضيق الوقت الذي عانيته طوال فترة البحث .

و عليه لست أدعي أن هذا العمل قد بلغ المستوى، فهو عبارة عن محاولة بسيطة أسعى من خلالها الكشف عن مواطن تأثر مسرح "عبد القادر علولة " بالفكر الماركسي...، فإن وفقت فهذا من فضل الله عز و جل و توجيهات أستاذي الفاضل و إذا قصرت فمن غير قصد راجية من المولى أن أكون في المستوى المطلوب، فهدفي في الأول و الأخير و لست السباقة في ذلك ، أن ينتفع زملائي الطلبة و مكتبتنا بهذا البحث المتواضع .

بلعيد رجاء

عين تموشنت: 11 نوفمبر 2014

لقد ظهرت الماركسية * في بداية القرن العشرين نتيجة نضال طويل خاضته الطبقة العاملة (البروليتاريا) في كل من فرنسا و ألمانيا و انجلترا في منتصف القرن التاسع عشر ، و قد كان لآراء هيجل (1770 – 1831) صاحب نظرية الجدل المثالي أثرها البارز في ظهور الفكر الماركسي الذي يعتمد أساسا على فكرة التطور في الطبيعة.

في كل مجتمع إنساني توجد طبقات و يدور بينها صراع طبقي حاد ينشأ من ذلك قيام ثورات تقوض النظام السابق، وهذا ما قامت به الطبقة العاملة في الإتحاد السوفياتي ،حيث قامت بثورة على النظام القيصري الإقطاعي سنة 1917 رغبة منها في القضاء على التناقض الجوهري بين الطبقات و تغيير النظام القديم، فالفلسفة الماركسية تؤمن بتفسير الكون و التاريخ ماديا، وترى أن جميع العلاقات و التناقضات التي تحدث بين التاريخ و الفلسفة و الواقع و الإنسان إنما هي أمور مادية في الوقت نفسه الفكر الماركسي هو جوهر لكل هذه التفسيرات.

و على ذلك فكل قضية يجب أن تشمل الأزمنة الثلاثة الماضي، الحاضر و المستقبل على أن يكون هذا الامتداد من داخل تاريخ هذه القضية و علاقتها بالإنسان و تناقضاته و علاقته بغيره. وعلى ذلك فالفكر الماركسي يرى أن القضايا المعروفة كلها مادية حتى لا تقع تحت سلاح يشهّر ضدها من غير الأجزاء المادية[1].

فالفكر الماركسي يؤمن بأن الأحداث التاريخية ليست منفصلة عن ظروف الحياة المادية ،بل يرى أن هذه الظروف إضافة إلى العامل الاقتصادي هي التي تحرك عجلة التاريخ وتغير البناء الاجتماعي ، فتنعكس هذه التغيرات على الأدب و الفن، و لهذا فليس (البناء العلوي أو الفوقي)

* – نسبة إلى كارل ماركس (1818 – 1883) مؤسس الشيوعية العلمية ،و الفلسفة المادية الجدلية ، و الاقتصاد السياسي وزعيم البروليتاريا... للمزيد ينظر روزنتال و يودين،الموسوعة الفلسفية ،ترجمة سمير كرم،دار الطليعة ، بيروت ،ط 5،1985،ص 440 .

[1] – د. رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية ،مصر 1986،ص 122.

المتكون من القانون و الفن يتطور على نحو ذاتي بل إنه مرتبط في تطوره بالناحية التاريخية للمجتمع الذي تمتد (منحنياته) على حسب تطور البناء الاقتصادي [1].

فالفلسفة الماركسية تعطي للجمال تفسيرا موضوعيا يتماشي مع نظرتها للحياة، فهي تقوم بتحليله كظاهرة اجتماعية ، و أن كل أوصاف الجمال موجودة في الواقع الموضوعي ، إن المجتمع في نظر الماركسية ينسجم مع الأساس المادي ، وأن هذا الأساس هو المحرك لكل التغيرات التي تحدث في البنية التحتية ، و أن كل تعبير فوقي يرجع إلى دوافع مادية، وبهذا يعتبر الفن سلاحا يستغل في الصراع بين الطبقات باعتباره أداة عاكسة للواقع الاجتماعي[2].

إن الفن في نظر "لينين" * هو سلاح يستغل في الصراع بين الطبقات، ولا بد من ضرورة استخدامه، و كذلك الفن يعكس الحقيقة الاجتماعية ،و لابد من مصادرة كل فن خاطئ لا يتماشى مع هذه الفلسفة و الوقوف ضده[3] .

و من هنا يتضح جليا أن الفن في المفهوم الماركسي يعبر عن المبادئ والأفكار و المعتقدات الخاصة للطبقة الكادحة (البروليتاريا) ،أي أن الفن الوحيد في نظر" لينين" هو ذلك الفن الخادم المخلص للثورة و متطلباتها...

فالماركسية تعتمد على فلسفة و نظرة خاصة للفن ،فالفن في نظرها ليس أمرا خاصا بالفنان بل دوره يتمثل فقط في تصوير تلك الصراعات و التأثيرات التي يشهدها المجتمع، لأن الفنان يعالج موضوعه في دائرة المجتمع شريطة أن يكون إيجابي النزعة في هذه المعالجة، و بهذا فالفكر الماركسي يتجه إلى أن الفن نشر لفكر إيديولوجي خاص ونظرة معينة للحياة، وعليه في الوقت ذاته أن يتبنى مواقف

---

[1] – المرجع السابق، ص 123 .

[2] – عبد القادر بوشيبة ،مسرح علولة (مصادره و جمالياته) ، رسالة ماجيستير 1993،دائرة الأدب والنقد التمثيلي، جامعة وهران، ص 260-261.

* – لينين فلاديمير (1870 – 1924) ثوري روسي ماركسي كان قائد الحزب البلشفي و الثورة البلشفية، كما أسس المذهب اللينيني السياسي رافعا شعاره الأرض و الخبز و السلام.

[3] – د. رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ، ص 162.

طبقة اجتماعية و يعبر عنها ،لأنه لا يوجد في المجتمع الإنساني استغلال الفرد المطلق عن المجتمع ،فالفكر الماركسي يرى الفن و إن كان بناءا فوقيا إلا أنه مرتبط بالقاعدة و الأصل، بل يرون توضيحا لذلك أنه ينمو مرتبطا بالأساس الاقتصادي كما أنه مرتبط بالأبنية الفوقية الأخرى التي تكوّن الإيديولوجية السياسية، فهم يؤمنون بأهمية العامل السياسي و العامل الطبقي و أثرهما في إنتاج الفن[1].

وعليه فإن الأسباب المادية هي أساس كل تغيير و كل تطور في قوى الإنتاج يصاحبه تطور في العلاقات الإنتاجية ، و من خلال هذه العلاقات الاجتماعية تتضح لنا قدرة الظواهر الفنية في استيعابها و مسايرتها للواقع الاجتماعي و تحولاته ،فالفن يأخذ محتواه من الواقع الاجتماعي و هدفه هو التعبير عن حاجات المجتمع و متطلباته[2].

يعد الأدب و الفن المرآة العاكسة لملامح المجتمع السياسية و الثقافية و الفكرية والاقتصادية في حقبة زمنية معينة و عليه فهي بلورة للمجتمع. و لكي نعرف تأثير الأحداث السياسية و الاجتماعية على فكر ووعي المجتمع، لابد من الاطلاع و العودة إلى الفن و الأدب في تلك الفترة الزمنية .حيث هناك علاقة تبادلية تكاملية ديناميكية بينهما .

مما لا ريب فيه أن الفن تعبير عن مطامح و آمال ، و قضايا المجتمع، فالمجتمع هو الذي يوحي بالعمل الفني ،و يحدد اتجاهاته و قيمه، لكن الفنان الأصيل هو الذي يرى الواقع بكل مكوناته الطبيعية ،و الاجتماعية و الروحية و الثقافية الفكرية من خلال ذاته محاولا بـذلك إدراكه . و تفسيره و التعبير عنه[3]

من خلال تطلعنا لفنون مجتمع ما يمكن التعرف على اتجاهاتـه الفكريـة و الثقافية.

[1] – د. رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الادبي ،ص 129

[2] – مسرح علولة ،مصادره و جمالياته ، ص 263 .

[3] – بشير خلف، الفنون في حياتنا(دراسة)،دار الهدى، الجزائر ،2009، ص 15

يرى "جورج بليخانوف" (1856- 1918) أستاذ "لينين" أن الأدب والفن هما المرآة العاكسة للحياة الاجتماعية ...و أن النتاج الأدبي تعبير عن عصره ،و أن الكاتب يرقى و يسمو بتعبيره عن واقع ذلك العصر.

إن إشكالية العلاقة بين الأدب و الايديولوجيا يقودنا إلى استقراء الإبداعات الفنية العامة ، عبر مختلف العصور الفنية ،و يتسنى لنا من خلالها التعرف على قضايا الإنسان في مسيرته الطويلة، وكيف خلّد لنا الشعراء والكتاب و الرسامون، ما وعوهم في حياتهم، من أمال وأحـلام و معانـاة وضروب العلاقات في مجتمعاتهم[1].

نجد في العصور الوسطى استفادة الإقطاعيات الكبرى إلى أبعد الحدود من قوة تأثير العمل الفني المستند على التصورات والمفاهيم اللاهوتية، حيث شكلت الموسيقى و اللوحات التصويرية والفن المعماري و الابتكارات الحرفية الرفيعة المستوى، تأثيرا سحريا برز بشكل واضح في زخارف معابد القرون الوسطى، التي كان لها تأثيرها الروحي النفسي الشديد في زوايا تلك المعابد[2].

ولم يكن الأدب في كل هذا بمنأى عن الحركية الاجتماعية المتفاعلة فيما بينها، الشاملة لكل مظاهر النشاط الإنساني .

فمنذ العهد اليوناني كان الأدب المسرحي يحمل في طياته آثار التقسيم الاجتماعي بين طبقات النبلاء التي تتحمل مسؤولية التفكير و التنظير للأمة اليونانية، و بين بقية أفراد هذه الأمة الذين لا يمكنهم أن يرقوا إلى مستوى التفكير الفلسفي و العقلي ،لأن دورهم الأساسي هو توفير الخدمة الضرورية للأسياد...و هذا التمايز يؤدي بالضرورة إلى تباين الاهتمامات و الانشغالات لدى الفئتين، فصور الحياة الاجتماعية و أسسها البارزة تنزع إلى تثبيت قيم البطولة و المغامرة ،و الصراع مع الآلهة عند طبقة النبلاء ،و تكتفي بمظاهر خدمة السادة و التهريج و البساطة عند طبقة العبيد، فكان

[1] – عمر عيلان ، الايديولوجيا و بنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيو بنائية ،دار النشر ،الجزائر ، سبتمبر 2008، ص 35

[2] – المرجع السابق ، ص 36.

يشترط في " المأساة " أن يكون بطلها من طبقة النبلاء ، أما "الملهاة" اليونانية، يشترط أن يكون بطلها من عامة الناس ، يقوم بأدوار هزلية مضحكة ، لا تستدعي من المتفرج استحضار التعاطف مع البطل كونه من عامة الناس ،على عكس " المأساة " التي تثير في نفسية المشاهد الشفقة و التعاطف مع البطل[1].

و إذا تتبعنا مسيرة الآداب العالمية ، نجدها تنسجم في بنيتها الفكرية الإيديولوجية بما يساير النظرية الاجتماعية السائدة و تتخذ هذه الفكرة وجهة واحدة في كل الآداب ،ففي الأدب العربي ، يختلف أدب مدح السلاطين و الخلفاء والأمراء بما فيه عن حديث رحلات الصيد ووصف القصور، ومجالس اللهو والمجون و الكلام عن جمال الطبيعة و المرأة، و الإغراق في التصوير الزخرفي، عن أدب الكدية و تصوير حياة الفئات المهمة في المجتمع[2] .

و اختلفت القيم الفكرية التي تناولها الأدب العربي ، بعد عصر الانحطاط، لتتخذ نزوعا جديدا لمعالجة القضايا الاجتماعية في البـلاد العربيـة، و خاصة بعد مرحلة التحرير الوطني، المتزامنة مع ظهور النزعة القومية، التي تهدف إلى إعادة الاعتبار للقيم الأصيلة للشعب العربي بعد محاولات متعددة لطمس انتمائه الفكري و الحضاري[3] .

إذا كان انسجام الأدب العربي، مع مختلف القيم الفكرية السائدة واضحا، فإن التيارات الأدبية التي عرفتها أوروبا، من كلاسيكية، رومانسية، واقعية، ثم العبثية والوجودية، انبثقت من غمرة الصراع الاجتماعي و تشكل الوعي الجديد ، الذي لازم التحولات التي أصابت أوروبا منذ عصر النهضة ،فاستمدت الإقطاعية الارستقراطية مفاهيمها الفنية والأدبية ، من كلاسيكيات الأدب اليوناني.

[1] – المرجع السابق، ص 36

[2] – المرجع السابق ، ص 37

[3] – المرجع السابق ، ص 37

ومع ظهور تباشير الفكر الرومانسي البورجوازي ، الداعي إلى حرية الفرد والذي بدأ يتبلور مع انحسار نفوذ الكنيسة و الإقطاعية ،و قيام التوترات الدينية. فكان الشعراء يلجؤون إلى قيم فنية جديدة ، بعيدا عن الحكم العقلاني الصارم ، ليعبروا عن ثورتهم على الارستقراطية المنحسرة. "فقد ولد الأدب البورجوازي كفن ملتزم ،موجه ضد فن العصر الإقطاعي الملكي المطلق" ...فكانت أعمال "سيرفنتس" و منها رواية " دونكيشوت " التي تعد الأساس الأول، و الشكل البدائي للرواية الحديثة دليلا واضحا و خير ممثل لنزعة الثورة ضد القيم الاجتماعية القديمة.

كما أن قصة " رابليه " "Rabelais "و التي عنوانها "غراغنتيه جريال" تمثل هجوما ساخطا على العصور الوسطى و قيمها...و كانت سخرية "رابليه" نوعا من الاحتجاج الاجتماعي من قبل المجتمع البورجوازي الناشئ ضد وطأة القيم الاجتماعية المتوارثة عن المجتمع الإقطاعي[1].

و بظهور المجتمع الصناعي، اتضح زيف الشعارات البورجوازية التي كانت تنادي بحرية الفرد ، فبات الصراع بين البورجوازية و طبقة العمال.

و كانت الرواية صورة عاكسة لهذا الصراع ، ووجد بعض الكتاب و على رأسهم "إميل زولا" "Emile zola" في الكتابة الرومانسية مغالطة للواقع ، فدعا لكتابة رواية طبيعية تقريرية تنقل الحقائق عارية، يقوم فيها بعملية البحث المدقق و الاستقصاء لينقل الأحداث بأمانة ، فيرصد بذلك حقيقة ما يدور في المجتمع دون تزييف أو تأويل[2].

وكانت الرواية "جيرمنال" " Germinal" صورة لما يعانيه عمال المناجم ، في غياب العدالة في المجتمع، بمقابل أنانية الطبقة البورجوازية الفرنسية[3].

و من هنا يظهر جليا مدى إسهام البيئة الاجتماعية المتمحورة في منظور إيديولوجي خاص، و قدراتها على استيعاب الأشكال الفنية و الأدبية و توجيهها بما يخدم القيم الفكرية

[1] – المرجع السابق،ص37-38.

[2] – المرجع السابق، ص 38

[3] – المرجع السابق ، ص 39

للمبدعين يقول "جورج بليخانوف": "إن الأعمال الأدبية كانت تتحدث باستمرار عن شيء ما ، وبالتالي فهي تعبر دائما عن شيء معين ، و لا يمكن أن يوجد عمل أدبي بلا مضمون فكري ،حتى الأعمال التي تعود لمؤلفين لا يهتمون بالمضمون فهي تجسد بشكل أو بآخر فكرة معينة و تدافع عن رأي معين.[1]

و نجد أن "جدانوف" (المنظر الماركسي الروسي) قد أغرق الخطاب في الواقع والحفظ الخارجي للإيديولوجية، و ذلك بأن يغوص الأدب في الواقع و يتتبع تفاصيله و جزئياته إلى حد يجعل النص الأدبي مرآة أو صورة (فوتوغرافية)[2] .

بعدها سننتقل إلى البحث عن تجليات القيم الإيديولوجية في النصوص الأدبية. يعد الأدب إنتاج فني يعكس بصورة مباشرة جملة من التشكيلات التي يصورها و يعيش بها ،بعيدا عن كل نظرة بسيطة أو تبسيطية ، تصوغه على أنه مجرد مضمون إيديولوجي صرف ،وهذا لكون العلاقة الموضوعية التي تربطه بالإيديولوجية ،تنبع من كونه أنتج وفق بنية إيديولوجية لغوية ، في مرحلة زمنية محددة ، تستوعب كل عناصر الفن و الواقع.

هذا الواقع الذي ينتقل إلى الأدب، عبر إنزياحات جمالية و أسلوبية. فيتشكّل النص الأدبي عبر الدلالات الإيديولوجية التي تطفو بشكل مباشر على السطح.

[1] – المرجع السابق، ص 40

[2] – د.إبراهيم رماني ،اضاءات في الأدب و الثقافة و الإيديولوجية ،دار الحكمة، الجزائر 2009، ص 243 .

و ترى "يمنى العيد" * في حديثها عن الواقع الذي يبحث عنه النص الأدبي بقولها : " أنه واقع المستوى الإيديولوجي، كون العلامات واللغة، أو كون الدلالات الإيديولوجية التي يعمل النص على تشكيلها وفق بنية جمالية منسجمة[1].

نرى "العيد" التي تحمل في منهجها بذور الفكر الماركسي ترفض جعل النص ظاهرة معزولة، منفصلة عن المحيط الاجتماعي الذي كتب فيه، وهو ما تسميه :الخارج أي المجتمع، اللغة ،الكلام ، الفرد حيث تقول : " اللغة مخزون الذاكرة التاريخية (...) من هذا العالم كمتخيل يأتي الكاتب إلى الكتابة "[2].

والكاتب حين تضمينه الفكري في العمل الأدبي ، يسعى إلى ذلك عبر عملية معقدة من التحوير، والبحث و الانتقاء و التقصي في الأشكال الأدبية و القيم الاجتماعية، الخاصة العامة. مستعيدا جذور الحياة الواقعية، من ماضيها إلى حاضرها، وسعيها نحو المستقبل. فيلاحظ السلوكيات ويقيم الأفكار و يرصد الأبعاد النفسية و الاجتماعية محافظا بذلك على حدود الفن و تميزه ، فيقوم بإعادة تشكيل العناصر التي يلتقطها ليتسنى له إبداع صورة فنية متكاملة ،مبتعدا بذلك على أن يكون مبدعا تستهويه الكتابة الأدبية المستوحاة من عوالم نفسية تخيلية خالصة . أو مجرد شخص يقوم بعرض أحداث، ويصوغها كما التقطها إحساسه الخارجي، فيكون بذلك عاكسا آليا لمجريات تدور أمام عينيه تخص مرحلة تاريخية أو طبقة اجتماعية محددة ، و يصبح الكاتب بذلك نقطة تلاقي لمجموعة المعطيات لم يخلقها و لا يستطيع السيطرة عليها دائما ...

* – يمنى العيد "yumna laid " (1935) من بيروت تعد من أبرز الوجوه النقدية النسوية العربية، تميزت حياتها النقدية بالثراء و التنوع و الانفتاح على الثقافتين العربية و الغربية .كونت و بنت فكرها النقدي على أساس عربي أصيل انطلاقا من اللغة العربية، و القرآن الكريم و الأدب العربي، و التاريخ الإسلامي العربي، ثم الثقافة الغربية ،حيث قرأت من الأدب الفرنسي الرواية و الشعر و بعد التخصص قرأت عن الواقعية و البنيوية، و الشكلانيين الروس، و الكثير مما هو متعلق بالتحليل و التأويل.

[1] – عمر عيلان ، الإيديولوجيا و بنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة،ص 40-41.

[2] – د .فيصل الأحمر، دائرة معارف حداثية ج 2 دار الأوطان، ط 1 الجزائر 2009 ،ص 389-390

و لتفادي ذلك فإنه يعمل على إعادة إنتاج المعطيات المتوفرة لديه، وفق المنظور الإيديولوجي الخاص، لأن الإنتاج الفني يؤدي وظيفة فكرية اجتماعية، و أي عمل فني هام يشتغل كوسيلة فنية لإدراك الحياة[1] .

وتتجسد القيم الإنسانية في النص الأدبي، عبر التشكيل اللغوي الدال على مرجعياته، وصيغ تنظيمه وتركيبه، فالكتابة الفنية الأدبية إنجاز يشبه عمل الموسيقى ، الذي ينتقي الأنغام ويرتبها، وفق جمل موسيقية و مقاطع صوتية ، أو ما يقوم به الرسام، من تشكيل للظلال و تنظيمها، وفق هندسية خاصة، لإبراز ملامح دون أخرى، أو إضاءة أقسام من اللوحة دون غيرها[2].

وفي هذا السياق يورد "عمار بلحسن" في كتابه " الأدب و الايديولوجيا " اقترابا يحدد فيه صيغ العلاقة بين النص الأدبي و القيم الإيديولوجية يحدده كالآتي:

1- أن النص الأدبي هو كتابة تنظم الإيديولوجية وتعطيها بنية، وشكلا ينتج دلالات متميزة، في كل نص عن الآخر باختلاف التجربة الخاصة.

2- يقوم النص بتحويل الايديولوجيا وتصويرها، مما يسمح باكتشافه وإعادة تشكيلها، كإيديولوجية عامة في عصر أو مجتمع معين... فالنص يفضح ويعري صاحبه و يجعل ما يخفيه واضحا من انعكاسات فكرية و رؤيوية ، فتصبح الإيديولوجية التي يحملها واضحة رغم وجودها المضمر في النص، ومختبئة في أثواب وألبسة أشكال و صور و ملامح.

3 - إن ما نستنتجه من هذه المحاور الثلاثة، هو أن العمل الأدبي يزخر بإمكانيات فنية تجعله يستوعب التجارب الإنسانية ،و التوجهات الإيديولوجية ويعيد طرحها و صياغتها في شكل جديد و خاص ، دون أن يطمس جوهرها الأساسي أو يحرفها[3].

---

[1] - عمر عيلان، الإيديولوجيا و بنية الخطاب، ص 41

[2] - المرجع نفسه ، ص 42

[3] - المرجع نفسه ، ص 43

و خصائص الخطاب الإيديولوجي في النص الأدبي ، لا تختلف إطلاقا عن بقية الخطابات ، التي يمكن أن يتضمنها السياق السردي ، لأن نص الرسالة التعبيرية للخطاب الإيديولوجي، تكون متحفية في شكل مرجعي يمحو كل الملامح التوضيحية ، المؤدية إلى المعرفة المباشرة بالمقصود[1].

إن اللغة في جوهرها ذات وجود و كيان اجتماعي و بالتالي فهي غنية بالدلالات والتراكيب التي تحمل شفرة ، توحد بين المستوى الوظيفي و الجمالي في العمل الأدبي. و كون اللغة قناة توصيل ، تشمل البناء الفوقي الثقافي ، و تمتد إلى الجذور الاجتماعية، فإنها لا تنفصل إطلاقا عن العمل ضمن الخط الإيديولوجي الذي توظف في مساره.

و عند انتقالها إلى النصوص الأدبية ، فإنها تحافظ على قسم كبير من تراكيبها الدالة، فيستخدم النص الأدبي أنظمة شفرية تحمل في طياتها اتفاقا ضمنيا، بين النص و القارئ حول الفرضيات الإيديولوجية. [2]

فاللغة تتميز بوجود خصائص تعمل باستمرار في الذاكرة الجماعية للمجتمع، وبنائه الفوقي ككل و تدخل في أساليب التعبير المختلفة و قنوات التوصيل الممكنة ،وهو ما يجعل الخطاب و تقنيته خاضعين لآليات التعبير توجهها لتأدية وظائف متعددة، منها الوظيفة الإيديولوجية[3] .

و نجد الرواية تظهر فيها معالم إيديولوجية و هذا ما يعلق عليه " عمار بلحسن " في مقاله حول " الإيديولوجية و علاقتها بالأدب و الرواية " على مقالات" "لينين" بقوله : " إن منطقية الربط بين الإنتاج الأدبي و الروائي للمجتمع و الإيديولوجية تضع عنصرا أساسيا هو علاقة الأدب بما هو تعبير جمالي إيديولوجي ، بالتناقضات والصراعات الاجتماعية و الوطنية التي تحدث في المجتمعات ، ومدى قدرة الأدب و الرواية على عكس هذه التناقضات و إعادة إنتاجها [4] .

---

[1] – المرجع السابق، ص 43

[2] – المرجع السابق ، ص 45

[3] – المرجع السابق ، ص 45

[4] – عمار بلحسن ، ما قبل بعد الكتابة حول الإيديولوجية ، الأدب و الرواية ،مجلة فصول المجلد 5، العدد 4 ، ص 170.

أمّا " جورج لوكاش"* و الذي تتميز أعماله بالطابع الماركسي الاشتراكي فقد حاول تحديد الرواية كنوع أدبي، منطلقا من النظرية الماركسية، فقدم "لوكاش" تصنيفا للرواية ،يميز فيه ثلاثة أنماط هيكلية للرواية الغربية في القرن التاسع عشر و هي:

أ- رواية المثالية المطلقة التي يميزها نشاط البطل ووعيه الذي يكشف عن ضيق أفق في علاقته بالعالم المعقد.

ب- الرواية النفسية ،التي تهتم قبل كل شيء بتحليل الحياة الجوانية، و يميزها سلبية البطل، و وعي متحرر و أكبر من أن يرضى، بما يمكن أن يقدمه عالم التقاليد .

ج- الرواية التربوية ، و تنتهي بالحصار الذي يفرضه البطل على نفسه[1].

إن " لوكاش" كان يحاول ترسيخ ما يعرفه بالواقعية الاشتراكية، من خلال توظيفها في مختلف دراساته وهذا ما نجده في كتابه "الرواية التاريخية " فالسلوك الذي يتجلى لدى شخصيات الرواية التاريخية، مثلا يصعب فهمه بمعرفتنا للمؤلف وحده، و إنما لابد من معرفة السلوك الاجتماعي إلى جانب ذلك و هذا يتطلب دراسة الزمن التاريخي الذي يصوره[2].

يرى "لوكاش" أنه من أجل الوصول إلى أدب واقعي حقيقي، فإنه لابد على الكاتب الواقعي و الذي هو في نظره الكاتب الكبير أن يمر في أثناء إنتاجه لأثره الأدبي على مجموعة مراحل يتخطى من خلالها مرحلة التصوير الدقيق فقط للواقع.

و فكرة " لوكاش" هذه قائمة على أن الاتصال الأول مع الواقع هو الاتصال المعاش ، و هو التورط في الرؤية المباشرة و على الواقعي أن يتجاوز ذلك بغية الوصول إلى جوهر الحقيقة الاجتماعية المتشكلة من العلاقات والقوانين... و من هنا كانت الواقعية عند "لوكاش" تسعى إلى تناول شمولي للإنسان هذا التناول ، يأخذ باعتباره الأبعاد الاجتماعية و الأخلاقية دونما تجاهل للبعد الداخلي

* - جورج لوكاش Georgy lukacs (1885 -1971) عرف لوكاش بتبنيه للأفكار اللينينية و تطويرها في مجال الفلسفة.

[1] - د.فيصل الأحمر دائرة معارف حداثية ،ج 2، دار الأوطان،ط1 ، الجزائر 2009، ص 558-560

[2] - المرجع نفسه ،ص 560-561.

الذاتي فالنوع و المعيار الأساسي للأدب الواقعي هو النموذج ، و هو مركب من نوع معين يربط العام و الخاص ربطا عضويا سواء على مستوى الشخصيات أو الأوضاع[1] .

و عليه فإن " لوكاش" قد طور النظرة الواقعية إلى الأدب تطويرا ينطوي على عمق كبير ، ميالا في ذلك إلى الجانب الهيجلي في الفكر الماركسي خاصة فكرة التعبير عن الجوهر حيث رأى أن الأعمال لابد لها أن تكون انعكاسا لنظام يتضح تدريجيا على شكل انعكاس، و هذا الانعكاس يتضمن أكثر من مجرد وصف المظاهر الخارجية[2] .

كما نجد "لوسيان غولدمان" * والذي تأثر بأفكار الناقد الماركسي "لوكاش" قد سعى إلى تسطير بانوراما لشتى المجتمعات التاريخية، بدءا باليونان ، و قد ارتبطت الأشكال النموذجية عنده ببنية العالم، كما وضع "لوكاش" الصلة القائمة بين التطور الاقتصادي و الاجتماعي و مفهوم العالم والصيغة الفنية المبلورة، فجاءت مفاهيم مثل "الأسفل" أساسا ماديا لما يحصل في "الأعلى"، مدعمة ومكللة لمواقفه الإيديولوجية[3] .

يرى الناقد أن كل أثر أدبي أو فكرة لا تعرف دلالته الحقيقية إلا عند دمجه في حياة مجموعة معينة و سلوك معين ، فكل سلوك إنساني هو محاولة لإعطاء إجابة دالة لوضعية خاصة ، ومن ثم يسعى لإحداث توازن بين فعل الفعل والمحيط[4] .

إن منهج "غولدمان" النقدي "البنيوية التكوينية" و الذي ميزه عن غيره سعى من خلاله إلى إيجاد أساس علمي حقيقي للواقع الاجتماعي الإنساني ، عبر مزيج من النظريات و الفلسفات ،

---

[1] – المرجع السابق، ص 562- 564-565

[2] – المرجع السابق ، ص 565

* – "لوسيان غولدمان"lucien goldmann" (1913- 1970) واحد من أشهر تلاميذ لوكاش، و أحد أشهر النقاد في القرن العشرين .فيلسوف وناقد ، و عالم اجتماع و أبرز مؤسسي علم إجتماع الأدب ، صاحب منهج نقدي ميزه عن غيره هو البنيوية التكوينية.

[3] – أنوال طامر، المسرح و المناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، دار القدس، وهران ،2011 ص 97.

[4] – المرجع نفسه ، ص 97 .

اشتمل على الماركسية كمكون رئيس مع أطروحات فلسفية "لكانت" و "هيجل" بالإضافة إلى آراء "بياجيه" و"لوكاش"....

وقد أكّد أن الأعمال الأدبية التي تنتج في حقبة زمنية معينة ، إنما تسعى إلى أن تكون بنية ذات دلالة تشير إلى رؤية الكتاب و الفنانين و المثقفين ...

والتوصل إلى فهم هذه الرؤية يحتاج إلى دراسة الأعمال الأدبية ، باعتبارها وحدة شمولية كلية الطابع[1].

و من هنا يتضح جليا ربط "غولدمان" بين العمل الأدبي و بنيته ، و البنية الذهنية للفئة الاجتماعية ،الذي أنتج في إطارها هذا العمل الأدبي.

هذه الفئة التي تمتلك شكلا إيديولوجيا هو أسلوب تعبيرها الذي يسبغ به أي نتاج أدبي، و يطلق عليه تسمية رؤية العالم[2] .

و بالتحديد فهي مجموعة التطلعات و العواطف و الأفكار التي توحد أفراد المجموعة أو الطبقة، بمواجهة مجموعات أخرى،هذه الوحدة المنبثقة من فعاليات الوعي الجماعي في تماسكه وتشابك عناصره[3]

إن البنيوية التكوينية "لغولدمان" ، تؤكد تلك المبادئ الأساسية التي ينبني عليها النقد السوسيولوجي ، التي منها أن الكاتب العظيم ، هو ذلك الفرد الاستثنائي الذي ينجح في خلق العمل الأدبي بعالم تخيلي منسجم ، ترتبط بنيته بالنسبة التي تسعى إليها الجماعة[4].

و نجد أن أغلب أعمال "غولدمان" منها الإله الخفي، و نحو علم إجتماع الرواية ،الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث، العلوم الإنسانية والفلسفة، والماركسية و العلوم الإنسانية ، تشترك مع

---

[1] – د.فيصل الأحمر ، دائرة معارف حداثية ، ص 487- 488.

[2] – المرجع نفسه، ص 488.

[3] – د.إبراهيم رماني، اضاءات في الأدب و الثقافة ، ص 27.

[4] – فيصل الأحمر ،دائرة معارف حداثية، ص 493- 494.

بعضها في دراسة وجهة النظر الاجتماعية دراسة نقدية ، و تلخيص النقد الاجتماعي السابق على مرحلة الستينات في القرن الماضي من طابعه الإيديولوجي، والانصراف به نحو العلم و موضوعه ، ونحو الارتباط بواقعه العيني[1].

لقد استطاع "غولدمان" تجاوز مأزق البنيوية الشكلية، إلى النص المفتوح على مرجعيته. من خلال أبحاثه السوسيولوجية ،التي جعلها الخطوة التالية للمنهج البنيوي و التي شكلت منهجه النقدي الذي تفرّد به و أسس له. هذا المنهج النقدي الذي لا يزال يستقطب أتباعا من منطلق اكتساب سوسيولوجيا الأدب طابعا علميا له أصوله ، و أركانه[2] .

أما "ميخائيل باختين"* يقرّ حقيقة وهي أن العمل الأدبي لامناص له من تأثير الواقع الذي أنتج فيه و لا يمكن أن يتجنب حيثياته و تأثيراته يقول : "العمل الأدبي جزء مباشر من المحيط الأدبي من مجموع كل الأعمال الأدبية الفعالة اجتماعيا في مرحلة محددة و مجموعة اجتماعية خاصة (...) و سيكون من العبث أن نعتقد أن العمل الذي يحتل مساحة في المحيط الأدبي يمكن أن يتجنب تأثيراته المباشرة ،أو يكون استثناء من وحدته وانتظامه[3].

يحمل النص الأدبي بعدا إيديولوجيا وهذه حقيقة لا يمكن نكرانها ، فمثلما نحن بحاجة لتنفس الهواء في كل لحظة كي نضل في هذا الوجود ، كذلك نحن ملزمين بالايديولوجيا، والنص الأدبي مثل الكائن الحي لا يستطيع العيش دون هواء، دون إيديولوجيا.

---

[1] – المرجع السابق، ص494

[2] – المرجع نفسه ، ص 495

* – يعد الناقد و الفيلسوف ميخائيل باختين "Michail Bakhtine " (1895-1975) من أبرز أعلام الشكلانيين الروس و أكثرهم علما و شهرة و أصالة ،و ذلك من خلال إنجازاته النقدية التي تشكل لوحدها ثورة نقدية عارمة.

[3] – أ.فيصل الأحمر، دائرة معارف حداثية، المرجع السابق، ص .164

فالعمل الأدبي و كل مظاهر الوعي الإنساني مرهونة بالجوهر المعرفي والإيديولوجي، ولا يمكن إقامة فاعلية جمالية نقية معزولة عن البعد الإيديولوجي ... فالفاعلية الجمالية تعبر عن الوعي الإنساني، وهذا الأخير يحمل في أعماقه وجها إيديولوجيا يشير إلى وعي الفرد ووعي الجماعة ككل[1].

و إذا كانت العلاقة بين الأدب والايديولوجيا، وبشكل أشمل بين ما هو جمالي وأدبي وشعري من جهة، وبين ما هو إيديولوجي و معرفي ورؤيوي من جهة أخرى، واحد من أعقد المشكلات التي تواجه النقد الأدبي على مر العصور، وليست من الأمور التي يفصل فيها بسهولة و يسر، ورغم المحاولات الكثيرة للشكلانية والجمالية لتغييب الايديولوجيا واستبعادها، تظل هناك علاقة عميقة بين المكونات الجمالية و الأدبية و الشعرية من ناحية، و بين المكونات الإيديولوجية و المعرفية و الرؤيوية من ناحية أخرى داخل النص الأدبي، و كل محاولة لإقامة تعارض بين الجانبين محاولة مصطنعة محكوم عليها بالفشل[2].

إذا كان العمل الأدبي لا يفهم خارج وحدة الأدب كما يقول "باختين" ووحدة الأدب هذه بعناصرها و أعمالها المستقلة لا يمكن فهمها خارج وحدة الحياة الإيديولوجية، و هذه الأخيرة لا يمكن أن تدرس خارج قوانين التطور الاجتماعية والاقتصادية، فإنه ابتغاء تبيّن الملامح الأدبية لعمل ما وتحديدها، علينا أن نتبيّن في ذات الحين ملامحه الإيديولوجية العامة، فلا وجود لإحداهما دون الأخرى[3].

وإذا كان النشاط الإبداعي للمجتمع ، وثيق الصلة بحركاته و ديناميته، ومقياسا من مقاييس حياته الثقافية ، فإن الإيديولوجية تخترق و تتلون بألوانه ، فيصبح الإبداع الفني حقلا من حقول الممارسة الإيديولوجية .

[1] - المرجع السابق، ص 168-169

[2] - المرجع نفسه، ص 168-169

[3] - نفسه،ص 170-171

و أكثر ما تتجلى هذه الممارسة في المجال اللغوي، لأن الوسيلة الجوهرية للإقناع والتمثل الإيديولوجي، هي الفنون القولية التي تسمح بالتواصل مع الآخر، و التأثير فيه بصورة أفضل " فالإشارات و الرموز لغوية ، تمتلك إمكانات وخصائص تثير، لدى من تتوجه إليهم، ميلا معينا نحو سلوك معين، أو تعزز احتمال أن يتخذ الأفراد و الجماعات و الطبقات بتأثير الرموز اللغوية ،نمطا معين من السلوك .

إن اللغة تعد بمثابة رداء مادي للأفكار ، و منه فإن الخطاب اللغوي هو سياق فكري متجانس مع طبيعة الإيديولوجية التي يحملها ...و تشكل الأعمال الأدبية مجالا فسيحا تتجلى فيه عملية التواصل بين اللغة و الإيديولوجية .

فالخطاب الأدبي يشكل بنية ذات بعدين، أحدهما معرفي والأخر إيديولوجي،و هما طرفان متناهيان يستحيل الفصل بينهما بشكل آلي[1] .

و هذا ما يراه عالم اللسانيات "فيرديناي دي سوسير" بأنه يمكن تشبيه اللغة بورقة يمثل الفكر وجهها الأول و الصوت ووجهها الآخر و الوجهان متكاملان ، إذ لا يمكن عزل أحدهما من دون الآخر و الشيء نفسه بالنسبة إلى اللغة ، إذ لا يمكننا أن نعزل الصوت عن الفكر أو الفكر عن الصوت، فعملية التأثير بينهما متكاملة و كل منهما لا يكون ذا دلالة إلاّ بموازاة الآخر[2].

وهكذا حاولت الماركسية بفكرها أن تتوغل في المجتمع و تكشف عن حقيقته بمعاناته وهمومه ومطامعه، وآلامه و آماله... و تنزع الزيف من أفكارهم و استبدالها بوعي حقيقي، و هذا ما لمسناه من خلال مختلف الأعمال الأدبية و الفنية عند أشهر الفنانين و الأدباء و النقاد الذين تبنوا الفكر الماركسي مصورين بذلك واقع مجتمعاتهم من خلال نصوصهم المعبّرة عن فكرهم في الفترة التي عايشوها آنذاك.

[1] – د.عمر عيلان، الايدولوجيا و بنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة ،ص 34.

[2] – د.عمر مهيبل ،البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية ،ط 3 الجزائر، جوان 2010 ،ص 26.

المبحث الأول: المسرح الجزائري (النشاة و التطور)

– بدايات نشأة المسرح الجزائري:

إن نشأة أي نوع أدبي في مجتمع ما مشترط بعدّة عوامل تتفاعل فيما بينها فتهيء له الجو المناسب لاستقباله ، و لعلّ أهم تلك العوامل هي حاجة المجتمع في مرحلة من مراحل تطوره التاريخي إلى نوع أدبي أو فن من الفنون دون غيره[1].

وعلى هذا الأساس فإن المبدأ التطوري العام للنوع الأدبي الذي يحدّد الفنون والأنواع السائدة في مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي هو الحاجة العملية والروحية و الخبرات التكنيكية و المثل العليا و الجمالية و الفكرية والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة[2].

و على هذا فالنوع الأدبي محكوم في نشأته و تطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدّد، ومحكوم في طبيعته و طاقته ووظيفته بالوفاء بحاجات معينة يحددها الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع[3] .

إن نشأة المسرح عند العرب عموما و المجتمع الجزائري خصوصا كان وليد هذه الحاجة، بالرغم من أنه كانت هناك أشكالا فنية و تعبيريّة كان يمارسها الإنسان قريبة من المسرح.

يعتقد المؤرّخون أن بداية المسرح العربي تعود إلى أول نص مسرحي في نهاية 1948 للبناني "مارون النقاش" عن مسرحية البخيل ، بيْد أن أكاديمي بريطاني عثر بمكتبة اللغات الشرقية بباريس على أقدم نص مسرحي عربي جزائري أشارت إليه صحيفة " الأوسط " في عددها 25 لشهر مارس

[1]– عبد الله لاطرش التراث الشعبي في مسرح علولة الثلاثية (الأقوال ،الأجواد، اللّثام) نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ،قسم الثقافة الشعبية 2001،ص 01.

[2]– التراث الشعبي في مسرح علولة الثلاثية (الأقوال ،الأجواد،اللّثام) ص 02.

[3] – المرجع نفسه ،ص 02.

1990 رقم 4435 بعنوان " نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق" لمؤلفه "إبراهيم دانينوس" و هو جزائري يرجع تاريخ هذا النص 1948[1] .

و إذا ما عدنا لدراسة هذا الأثر الأدبي المسرحي الهام، فإن مسرحية "نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق " "لإبراهيم دانينوس"، هي مسرحية غرامية اتخذت من العشق موضوعا لها، وقد اعتمد الكاتب فيها على أسلوب الموشّحات، ولغتها تتراوح بين الفصحى والعامية، و جاءت الأشعار على أنماط و نسق و أشعار " ألف ليلة و ليلة "[2] .

و هي قصة حب بين "نعمان" و ابنة عمه "نعمة" و كون "نعمان" كثير السفر و الترحال تحاول أمها جاهدة أن تفرّقها عن زوجها المحب وتزوجها من ابن أختها " رابح " صاحب المال والجاه، لكن " نعمة " تصر على عدم الارتباط به. و إذا تتبعنا المسار المسرحي في الجزائر و الظروف التي صاحبت ذلك نقول:

"بينما كان الشعب الجزائري يعاني الويلات تحت قبضة احتلال فرنسي ظالم مارس كل أنواع القهر والحرمان فضلا عن التّجهيل و تدمير العقل حتى يفتح المجال واسعا أمام التّمكين لمشروع فرنسا وحليفاتها في الدول الغربية .

قامت فرقة "سليمان القرداحي" بأول زيارة فنية للجزائر في أواخر سنة 1908 خلال رحلة إلى الشمال الإفريقي زارت فيها تونس و الجزائر[3].

و بعد هذه الزيارة سنة 1910 و بحكم وجود الأمير خالد بفرنسا للدراسة و الذي نشأ في كنف الأسرة الجزائرية المسلمة و التي وقفت في مواجهة العدو الغاصب ابتداءا من الشيخ " محي الدين " والد " الأمير عبد القادر" ،فقد اطّلع "خالد" على المسرح و ماله من أهمية في إيقاظ الأمّة،

[1] – المرجع السابق ،ص 02.

[2] – د. صالح لمباركية ، دراسات في المسرح (1) – المسرح في الجزائر ، النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972،دار الهدى، الجزائر ،2005،ص 28.

[3] – تمارا ألكسندروفنا، ألف عام و عام على المسرح العربي ،ترجمة توفيق المؤذن ، دار الفرابي، بيروت،ط 1، 1981 ،ص 70.

فطلب من الممثل المصري "جورج أبيض"حين التقى به في باريس سنة 1910 م أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر و عند عودته إلى القاهرة أرسل عدّة مسرحيات سنة 1911،منها مسرحية "مكبث" لـ "شكسبير" تعريب "محمد عفت المصري"، و مسرحية "المروءة و الوفاء" لـ "خليل اليازجي"،و مسرحية "شهيد بيروت" للشاعر "حافظ إبراهيم"[1].

و أسس "الأمير خالد" في نفس السنة ثلاث جمعيات فنية ،الأولى في العاصمة و الثانية في البليدة و الثالثة في المدية. و قامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية و نشاطات طوال السنوات اللاحقة، فقد قدمت جمعية العاصمة مسرحية " ماكبث "، التي عرضت في قصر " قدور بن محي الدين الحلوي" بالعيون الزرقاء قرب الحامة، و حضر الحفل نخبة من المثقفين الجزائريين من بينهم " محمد بن شنب و عبد الحليم بن سمايا و قدور موراد التركي و ابن ونيش و الشيخ دحمين "[2].

أما جمعية البليدة فقد أسندت رئاستها إلى "محي الدين بن خدة " و مثلت نفس المسرحية مع نخبة من الوجهاء و الأدباء و كان الحفل بزاوية " أحمد لكبير"، أما جمعية المدية فقدمت مسرحية " المروؤة و الوفاء" بمنزل القاضي "عبد المؤمن "سنة 1912، و كان يشرف على نشاطها الوكيل الشرعي "اسكندراني محمد بن القاضي عبد المؤمن"[3].

و هذه الحركة الفعالة و النشيطة التي جلبت العديد من العلماء و المثقفين و الوجهاء والأدباء، بقي نشاط هذه الجمعيات مستمرا لعدة سنوات حتى قيام الحرب العالمية الأولى [4].

[1] – د.صالح لمباركية ،دراسات في المسرح (1)، ص 37 .

[2] – المرجع نفسه ، ص 37.

[3] – نفسه، ص 38 .

[4] – نفسه، ص 38 .

و توجهت هذه الحركية بزيارة فرقة تونسية ، ففي سنة 1913 و بالضبط من 26 فبراير إلى 14 مارس، تعرف الجمهور الجزائري على المسرح العربي للمرة الثانية من خلال فرقة جمعية " التونسية للأدب " التي كانت تحت إشراف "المنصف شرف الدين "[1] .

كما مثلت فرقة المدية مسرحية " مقتل الحسين " من تأليف جماعي و التي أشرف على عرضها الأمير خالد نفسه مع وجهاء القوم "محمد بن شنب " و"المفتي حميدة فخار ". ومثلت الجمعية نفسها مسرحية "يعقوب الياهودي".

و بعد الحرب العالمية الأولى نشطت الحركة الثقافية في المدية إذ أسس فيها "الأمير خالد" جمعية الوحدة الجزائرية ، فقدمت مسرحيتين " في سبيل التاج" و" غفران الأمي"[2].

و هكذا كانت الافتتاحية أمام البداية الفعلية للمسرح الجزائري ، و ذلك أنه الكثير من الآراء التي ترى أن المسرح في الجزائر بدأ بزيارة فرقة "جورج أبيض" من مصر إلى الجزائر سنة 1921 .

و هناك آراء ترى عكس ذلك ، فالأعمال المسرحية المقدمة في الجزائر خلال القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين من قبل الكتاب الفرنسيين، و الكتاب الجزائريين و الفرق المسرحية التي ظهرت كانت كلّها بلا شك لَبنات في بناء صرح المسرح في الجزائر. و هي بلا منازع عبّرت عن مرحلة من مراحل المجتمع الجزائري[3].

كما كان الاتصال بالشرق له الأثر البالغ على السكان الجزائريين، فكان الرحيل إلى المشرق جماعات و أفواجا و عائلات بأكملها هروبا من الاحتلال الفرنسي أو النفي الإجباري و هذا ما حدث مع عائلة " الأمير عبد القادر " التي هجرت للشام و بهذا الشكل تم التواصل بين الجزائر والشرق العربي .[4]

---

[1]- المرجع السابق، ص 38.

[2] - المرجع نفسه، ص 38 .

[3]- نفسه، ص 39.

[4]- نفسه، ص:40.

لقد ظهرت فرق زارت الجزائر قبل فرقة "جورج أبيض" الفرق المسرحية التونسية التي قدّمت عروضها المسرحية و غنّت مع " جوق الأدب التونسي" قبل الحرب العالمية الأولى و من المسرحيات التي عرضت " عطيل و العباسة " و "صلاح الدين الأيوبي " و لقد لقيت نجاحا أبهر الفرنسيين.[1]

و هذا ما أكّده " أبو القاسم سعد الله " من خلال تناوله لإشكالية تاريخ عودة المسرح بعد الحرب العالمية الأولى ، أنه لم تكن زيارة "جورج أبيض" سنة 1921 وحدها الباعث على اهتمام الجزائريين بالمسرح.

إن "مصطفى كاتب " يرجع عودة المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الأولى إلى الأسلوب الشعبي الجزائري الخالص و المعبّر عن الحياة الشعبية البسيطة بطبقاتها الفقيرة التي تعتمد على الغناء و الفكاهة و الطرب ، وذلك قبل اللجوء إلى الاقتباس و الترجمة و التأليف ، فهو مسرح إلتزم بالقضايا الاجتماعية و الوطنية المتعددة ، و قد وجد في الغناء و الفكاهة المهرب من الرقابة في عهد الاستعمار الفرنسي.[2]

إن المتفحص للتجربة الجزائرية في مجال المسرح يتبيّن أنه مسرح وطني شعبي ، فهو لا يخصّ النخبة ، بل إلى الأكثرية الساحقة من السكان مهما كان وضعهم و مستواهم الثقافي ، أو موقعهم الجغرافي.

هو مسرح وطني وشعبي من خلال اللغة المستعملة فضلا على أنه لا يدير ظهره للتقاليد الثقافية الشعبية، وهو كذلك وطني شعبي بمحتواه ، فيستقي مواضيع مسرحياته و أغانيه من الحياة اليومية ، ووطني و شعبي أيضا بموقفه من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر. و على هذا الأساس يمثل المسرح في هذه الحقبة الزمنية ثورة حقيقية.[3]

---

[1]- المرجع السابق ص:42.

[2]- المرجع نفسه، ص: 46.

[3]-مخلوف بوكروح ، المؤسسة الثقافية في الجزائر، قراءة في أداء المسارح العمومية ، مقامات للنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط1، 2013 ،ص 11-12.

يقول "مالك بن نبي" : "حوالي عام 1922 بدأت في الأرض هيمنة و حركة و كان ذلك إعلانا لنهار جديد ، و بعثا لحياة جديدة فكأنما هذه الأصوات استمدت من "جمال الدين" قوتها الباعثة ، بل كأنها صدى لصوته البعيد ، و قد بدأت معجزة البعث تتدفق من كلمات " ابن باديس " فكانت تلك ساعة اليقظة ، و بدأ الشعب الجزائري المخدّر يتحرك ، و يا لها من يقظة جميلة مباركة ، يقظة شعب مازالت مقلتاه مشحونتين بالنوم ، فتحولت إلى خطب و محادثات و جدل ، و هكذا استيقظ المعنى الجمالي و تحولت مناجاة الفرد إلى حديث الشعب.[1]

كانت الثلاثينيات بمثابة العصر الذهبي للمسرح الجزائري، و يعتبر " رشيد القسنطيني" من أبرز دعائم المسرح الجزائري الحديث ، و كان مسرحه بالعامية ، و قد استطاع بالرغم من رقابة السلطة و تشددها أن يطرق مواضيع انتقاديه يسخر بها من تزلف العلماء و زيف علمهم و فساد القضاء و جشع المالك.[2]

و يذكر الدكتور "علي الراعي" عن الكاتبة الفرنسية " آرليت روت " التي ذكرت في كتابها " المسرح الجزائري " إن رشيد القسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية و اسكتش ، و قرابة ألف أغنية و كثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ، حيث تناول الكثير من الشخصيات الشعبية بأسلوبه المتأثر ب (الكوميديا ديلارتة) الإيطالية.[3]

و كذلك نذكر رائد من رواد المسرح الجزائري علالو " سلالي علي " و الذي كتب مسرحية "جحا" سنة 1926 و التي كتبت باللهجة العامية ، فلاقى مسرح جحا نجاحا هائلا لأنه كان يقدم صورا انتقاديه مضحكة للحياة اليومية .[4]

[1]-بوعلام رمضاني ، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، ص 14.

[2]- د. نور سلمان ، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرر ، دار الأصالة ، الجزائر، 2009،ص165.

[3]-فاضل خليل ، الحوار المتمدن ، ع:1801 ، 20 جانفي 2007 ،ص26(www.ahewar.org) .

[4]- د.نور سلمان ، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرر ، ص 164.

و أتى بعد " رشيد القسنطيني"، "محي الدين بشطارزي" الذي جدّد مسرح سلفه و استطاع معالجة مشاكل الإدارة الفرنسية و مساوئها و سخِر من " بني وي وي" المتزلفين ، وكان يقوم مع فرقته بجولات في أنحاء الجزائر مواجها صراعا دائما مع السلطة و الرقابة ، و محاولا أن يجعل من مسرحه تعبيرا حيّا عن فساد الأوضاع و اضطرابها .

و كان "بشطارزي" يدخل في مسرحياته أغاني وطنية تثير حماسة الجماهير منها " بني وطني " و " أفق يا ابن الجزائر" و " صوت الجزائر" و " حب الرئاسة" و "معرفناش آش من طريق ناخذو" و هو فيها يهاجم السلطة بسخرية و استخفاف.[1]

و قد لاقت هذه المسرحيات التشجيع و الإعجاب و صدى من طرف الجماهير ، فوجدت في المسرح وسيلة للتعبير و التغيير المباشر و التلميحي ، مما دفع الكثير من المؤلفين للكتابة المسرحية ، فظهرت مسرحية " بلال " في عام 1938 لـ "محمد العيد آل خليفة" و التي تروي قصة الصحابي الجليل سيدنا " بلال بن رباح " رضي الله عنه مؤذن رسول الله صلى الله عليه و سلم ... واتبع المسار الكتابي المسرحي "توفيق المدني" بمسرحية حنبعل و آخرون.[2]

تعتبر حوادث ماي 1945 بالجزائر التي راح ضحيتها الآلاف من الجزائريين وذلك ثمنا للحرية ، و هي فترة المسرح الجاد كما يتفق جلّ الباحثين والذي استمر أثناء الثورة رغم كل المحاولات الاستعمارية ، التعسفية و الاضطهادية لطمس و إفشال مهمة المسرح خلال الحرب العالمية الثانية حيث برز رجال مسرح تصدوا للاستعمار نذكر منهم "محمد التوري" و "مصطفى قزدلي ".[3]

فهي تعتبر من أخصب المراحل من حيث التأليف و الإنتاج و العروض أيضا ، و مما شجع على ذلك الأوضاع المزرية التي عايشتها الجزائر آنذاك ، فكان هناك وعي و حزم و إصرار الشعب

[1]- المرجع السابق ، ص166.

[2]-نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة باتنيت ، الجزائر، 2006ص4.

[3]-بوعلام رمضاني ، المسرح بين الماضي و الحاضر ، ص19.

على التضحية بالنفس و النفيس لطرد الاستعمار الفرنسي الغاشم ، فكان للمسرح صدى و صوت للتعبير عن ذلك بكل ثقة و حزم .

تأسست فرقة مسرح الغد عام 1946 على يد "رضا حاج حمو" و فرقة أخرى تأسست ضمن المركز الجهوي للفن المسرحي ، و كانت هناك محاولات مسرحية كتبت بالفصحى منها "أبو الحسن التيمي" " لأحمد رضا حوحو" 1947 و الذي أسس فرقة " المزهر القسنطيني" عام 1949

كما كان لـ "محمد الطاهر فضلاء" دور في المسرح العربي، ومن أعماله " الصحراء" التي اقتبسها من مسرحية لـ " يوسف وهبي" .[1]

و لعل من أهم أسباب ازدهار الفن المسرحي في هذه المرحلة ، هو توافد الفرق المسرحية العربية إلى الجزائر مما خلق جوا ثقافيا عاليا و مهمّا أسهم بصورة فاعلة في تطور العمل المسرحي الجزائري، و قد ذكر الدكتور " مرتاض" في إحدى كتاباته أن "يوسف وهبي" كان قد زار الجزائر خلال السنوات 1947، 1950، 1951،1952، و يبدو أن هذه الزيارات المتلاحقة ساعدت على إغناء التجربة المسرحية في الجزائر وتطويرها و لهذا نفهم لماذا عبّر " يوسف وهبي " عن رضاه عن التقدم الذي أحرزه المسرح العربي الجزائري ".[2]

– إبان الثورة:

و مع اندلاع الثورة التحريرية بدأ ضغط الاستعمار يزداد على رجال الفن بحيث أصبح يرى أن وجود فرقة مسرحية خطر يتهدد وجوده ، كما رأى في ذلك علامة من علامات الإنذار بانتهاء حكمه في الجزائر. لذلك جنّد كل طاقاته الجهنمية لمحاربة الفنانين ، و لكن هؤلاء التحقوا بصفوف الثورة في الجبال على إثر النداء الذي وجهته لهم جبهة التحرير الوطني و بعد توقف نشاطهم في المدن و مطاردة الجيش الاستعماري لهم ، و في المنفى بتونس الشقيقة تكونت فرقة جبهة التحرير الوطني

[1]– المرجع السابق ،ص21.

[2]– عبد الله لاطرش ، التراث الشعبي في مسرح علولة ، ص 12.

للفنون الدرامية و تولى إدارة الفرقة الفنان "مصطفى كاتب"، وبذلك أصبحت هذه الفرقة المسرحية هي السفير الفني الأول للثورة الجزائرية في دول العالم العربي و الغربي.[1]

و قد نالت نجاحا كبيرا في كل الدول التي قدمت فيها عروضا مسرحية و كانت مهمّة هذه الفرقة مقتصرة على تعريف الرأي العام العالمي بحق الشعب الجزائري في استقلال بلاده و تقرير مصيره بيده ، و مع هذه الفرقة التابعة لجيش التحرير الوطني كان ميلاد جيل جديد من كتّاب المسرح الذين جندوا طاقاتهم الإبداعية لخدمة الثورة بالكتابة و الكملة الثائرة الملتزمة ، و نذكر على سبيل المثال " عبد الحليم رايس" الذي قدم للفرقة مسرحيات " أولاد القصبة" و " دم الأحرار" و " الخالدون"، و قد أحرزت الفرقة بهذه المسرحيات نجاحا باهرا في كل الدول التي عرضت فيها، وهي مسرحيات ثورية تتحدث عن وحشية الاستعمار التي عانى منها أفراد الشعب الجزائري و التعذيب الذي كانوا يتعرضون له على يد المستعمر الغشيم .[2]

و كتب " ولد عبد الرحمان كاكي" مسرحية " دم الحب" سنة 1953 و مسرحية " الشبكة " سنة 1957 و " السفر" ، " الكوخ" سنة 1958 و " القراقوز" سنة 1960[3].

و انصبت معظم هذه المسرحيات في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية و تعريفا بها و بالقضية الجزائرية ، وعدالتها، و معنى ذلك أن المسرحية التاريخية قد توقفت أثناء الثورة لظروف موضوعية تتصل بالواقع الجديد الذي فرض أسلوبا معينا و مضمونا جديدا .[4]

كما أبرزت الجانب الفدائي عند أفراد الشعب ، و التصميم على انتزاع الاستقلال من بين مخالب الاستعمار مهما كلّف ذلك من التضحيات .[5]

---

[1]- جروة علاوة وهبي ، ملامح المسرح الجزائري ، دار هومة ،ط2004، الجزائر2003، ص49.

[2]- المرجع السابق ص50.

[3]-عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية ، وزارة الثقافة 2007 ، ص46.

[4]- المرجع السابق ، ص46.

[5]-جروة علاوة وهبي ،ملامح المسرح الجزائري ، ص50.

كما ظهر في تلك المرحلة "كاتب ياسين " الذي نشر أول عمل مسرحي له سنة 1956 و قدم فيما بعد للمسرح عددا من المسرحيات الثورية مثل "الجثة المطوقة" و "المرأة المتوحشة" و"مسحوق الذكاء" و"الأسلاف يضاعفون ضراوتهم "، و بعد الاستقلال قدم " رجل نعل المطاط " و " صوت النساء" و " أفكار موح الزيتون" و " ملك الغرب" و غيرها...

لقد شارك الفنان الجزائري و رجل المسرح في المعركة التحريرية من أجل استعادة السيادة الوطنية و تحرير البلاد من قيود الاستعمار الفرنسي.[1]

– بعد الإستقلال:

في عام 1962 أعْلِن عن استقلال و انعتاق و تحرر الأرض الحبيبة أرض الجزائر، و تنفس صعداء شعب عانى و قاسى و يلات الاستعمار من استغلال و اضطهاد ، و كان بمثابة إعلان عن ولادة مرحلة جديدة و هي مرحلة البناء ، فكان لزاما على المسرح مواكبة الأوضاع و التطورات الجديدة ، كما فعل أيام ثورة التحرير. و هذا ما دفع الحكومة إلى تأسيسه كإجراء وطني ثوري يصب في مصلحة الثقافة الوطنية و الاختيار الاشتراكي الذي تبنته الجزائر كمذهب اقتصادي و اجتماعي، و قد جاء في اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني سنة 1963 ما يلي :

" أصبح المسرح في الجزائر الذي تبنى الاشتراكية ملكا للشعب، و سيبقى سلاحا لخدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة ، و تبني المستقبل و سيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها ، سيحارب المسرح كل الظواهر السلبية التي تتنافى و مصالح الشعب ، و لن ينقاد للتفاؤل الأعمى و لا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري ، و لا يمكن أن نتصور فنا دراميا بلا صراع ، إذ دونه تتجرد الأشخاص من الحياة و الرونق.[2]

[1]– المرجع السابق ،ص51.

[2]– بوعلام رمضاني ، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، ص23.

عين "مصطفى كاتب" مديرا للمسرح الوطني سنة 1963 و هو ممثل و مخرج مسرحي، شهد المسرح في الفترة الممتدة 1962- 1972 العديد من المسرحيات بموضوعات متعددة ، فظهرت نخبة من الفنانين أمثال "رويشد" و"ولد عبد الرحمان كاكي" و"مصطفى كاتب " وغيرهم ...

اشتهر "رويشد" آنذاك بفضل أسلوبه المتميز الذي يقوم على معرفة حقيقية بنفسية الجماهير، فكانت الفكاهة عنده الجسر الذي يوصل كلمته إلى الجمهور، و الفكاهة عند "رويشد" لا تضحك الجمهور و حسب بل تجعله يضحك على نفسه ، فيكشف نفسه و موقعه في المجتمع ، على أن نوعية الجمهور لا تندرج في إطار الترفيه السلبي بقدر ما ينتمي إلى مسرح التوعية و التربية و التوجيه بطريقة لا تبعث إلى الملل و الضجر ... ومن أعماله في تلك المرحلة "حسن طيرو" و "الغولة " و "البوابون" ... عالجت مختلف المشاكل التي يعاني منها مجتمعنا كالبيروقراطية و الانتهازية و الوصولية و التشرد.[1]

كما كان لـ "كاتب ياسين" بصمته الخاصة في المسرح الجزائري و لا شك أن مسرحية "الجثة المطوقة" و "صاحب النعل المطاطي " من الأمثلة التي تعكس قدرته المسرحية الكبيرة ... و إلى جانب "رويشد" و "كاتب ياسين" نذكر كذلك "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي كان له الدور البارز في الأعمال التي قدمها المسرح الوطني في هذه المرحلة و من أعماله " كل واحد و حكمه"، " القراب و الصالحين" و " ديوان القراقوز" [2].

في هذه المرحلة لعب المسرح دورا هاما ساير من خلاله التطورات على المستويين الداخلي و الخارجي حيث حظي بمشاركات كان لها صدى في الخارج يقول عنها " مصطفى كاتب" : " لقد شاركنا في مهرجانات عربية و دولية منها مهرجان فلورانس بإيطاليا قدم حينها أعمالا رائعة لفتت أنظار العديد من الجهات".

[1]- المرجع السابق ، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص27.

و أكبر دليل على ذلك ما سرح به "شي غيفارا" بعد مشاهدته لعرض مسرحي بقاعة الأطلس بمناسبة الفاتح نوفمبر 1962 قائلا : " قيل لي بأنه لا يوجد مسرح في الجزائر، و لكني رأيت المسرح الثوري بعينه في أرض الجزائر". [1]

في 1972 و تحت شعار اللاّمركزية أنشئت على التوالي مسارح جهوية في كل من وهران ، عنابة ، قسنطينة و سيدي بلعباس و تدخل وزارة الإعلام و الثقافة و إشرافها على المسرح الوطني، و أهم المسرحيات التي عرضها المسرح الوطني في هذه الفترة نذكر : "باب الفتوح" و هي مقتبسة ، "بوحدبة" " سلاك الحاصلين" و هي مقتبسة " العاقرة" ، "بني كلبون" " دائرة الطباشير القوقازية " و" الإنسان الطيب لسيتشوان" هما للكاتب المسرحي " بروتولد بريخت" و أخرج هاتين المسرحيتين" الهاشمي نور الدين" ...

عرضت هذه المسرحيات بالعاصمة ، أما المسرح الجهوي بوهران فقد عرض المسرحيات التالية : " الجفوة"، "حمام ربي"، "الخبزة"، التي تعالج نضال العمال، "حوت ياكل حوت" يعالج خطورة القطاع الخاص المستغل، "القراب و الصالحين" يعالج الشعوذة و زيارة الأولياء ،"الأمخاخ "يعالج نضال الشعب الفلسطيني، "الحساب تلف" يعالج المغتربين الجزائريين بأوربا ، "النخلة" و هي مسرحية خاصة بالأطفال تعالج أهمية العمل وضرورة التضامن ...

أما مسرح عنابة فعرض المسرحيات التالية : "بوعلام زيد القدام" ،"يوم الجمعة خرجوا لريام" من تأليف بن عيسى [2].

كما برز المسرح الجهوي بقسنطينة و عرض عدة مسرحيات نذكر منها:"هذا يجيب هذا" الذي يعالج مشاكل السكن ،"ريح السمسار" تعالج التسويق ،"ناس الحومة" تعالج بعض الأمراض الاجتماعية.

[1]- المرجع السابق ، ص28.

[2]- المرجع نفسه ، ص 28-29-31.

أما المسرح الجهوي لبلعباس فعرض "فلسطين المخدوعة "،" أنت و أنا و "ملك الغرب" و التي شاهدها 40000 من الشعب الصحراوي في تندوف وعكست بعض الجوانب الغامضة لمقتل المغربي " بن بركة "[1] .

في نهاية السبعينيات و الثمانينات رجع الكثير من الإطارات المتخصصة للجزائر و بدأت في الإنتاج، و فرضت مواضيع مسرحيات فنية جميلة و أعطت اهتماما لفن التمثيل و السنوغرافيا و الإخراج،مما أدى إلى إنعاش المسرح الجزائري في تلك المرحلة و انتشر عبر المدن الجزائرية و تنوعت مواضيعه و كثر متتبعوه ، و اعتبر بعض الباحثون أن مرحلة أواخر السبعينات و عقد الثمانينات انتعاش و ازدهار المسرح الجزائري حيث عرضت أعمال فنية تضاهي مسارح برلين و لندن و موسكو و نيويورك و باريس[2] .

ففي سنة 1980 إلى غاية سنة 1988 عاشت الجزائر على وقع تغيرات وتحولات في ساحتها السياسية و الثقافية و الاقتصادية و الاجتماعية كان على المسرح مسايرتها و التفاعل معها، فكان ملزما أن يدق وتر الجيل الثاني من فنانين و مخرجين ، و حتى إداريين ...

فبعد جيل "مصطفى كاتب" و "رويشد "و "ولد عبد الرحمن كاكي "، أتى دور "عبد القادر علولة " و " الزياني شريف عياد " و " محمد بن قطاف " و " سليماني بن عيسى "...إلخ[3] .

في هذه المرحلة أخذ المسرح يستعيد جاذبيته ، محاولا بذلك تقديم الأفضل و الأجود، موطدا علاقته بالجمهور من خلال القضايا و المواضيع التي راح يعالجها بنجاح متفاوت نسبيا ، و يرجع سر

[1]- المرجع السابق ، ص 32 .

[2]- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 05

[3]- عبد الله لاطرش ، التراث الشعبي في مسرح علولة ، ص 18 .

هذا النجاح في رأي "مصطفى كاتب "إلى: " أن قوة ما يقدمه المسرح الجزائري تكمن في مضمونه و تكامل مختلف عناصر عرضه "[1] .

و تحت وقع التجارب الجديدة بدأ فنانوا المسرح الجزائري في التخلي عن القالب الأرسطي في بناء العرض، و اللجوء إلى فضاء الثقافة الشعبية التي يزخر بها مجتمعنا، و العمل على الاستفادة من أشكالها التعبيرية الغنية الثرية ، فعرضت في هذه المرحلة مجموعة من المسرحيات نذكر منها : "على كرشه يخلي عرشه "، " المهرج "، "جحا باع حماره "،" الشهداء يعودون هذا الأسبوع " "دف القول و البندير"، كما عرضت الثلاثية الرائعة لـ "عبد القادر علولة" "الأقوال، الأجواد، اللثام "[2] .

لقد حاول المسرح في هذه المرحلة مواكبة التطورات بهدف التميّز، و ذلك بالتفاعل مع الواقع المعاش في المجتمع اقتصاديا و اجتماعيا...

من خلال ما تقدم نستنتج أن المسرح الجزائري لعب دورا فعالا و كاملا إبان ثورة التحرير و ما بعدها ، و هو يؤدي رسالته بكل صدق و إخلاص رغم كل الظروف الصعبة التي واجهته ككل فن ، و يجسد لنا واقع الجزائر سياسيا و ثقافيا و اقتصاديا، فكان الفن الرابع رسالة نبيلة قدمها الفنان الجزائري لخدمة و بناء مجتمعه و المضي به قدما نحو مستقبل مشرق و زاهر.

كما كان المسرحيون الجزائريون متفتحين على ثقافات الشعوب الأخرى، وحاولوا الاستفادة منها و تعريف الشعب الجزائري بها، ورفضوا إخراج المسرحيات التمييزية العنصرية و الاستبدادية، نابذين ثقافة العنجهية و رفض الآخر، لكنهم تقبلوا المسرحيات الإنسانية بإبداعاتها التسامحية المنادية

[1] – عبد القادر بوشيبة ، مسرح علولة ، مصادرة و جمالية ، رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، دائرة النقد و الأدب التمثيلي،1993 – 1994 ، ص 66 .

[2]– المرجع السابق،ص 66 .

لتقبل الفكر الآخر و الحرية و الديمقراطية ، و تحقيق المثل العليا للإنسانية التي نريد لها أن تكون هي المعيار و هي المرجع[1].

[1]– نور الدين عمرون ، ا لمسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 05.

المبحث الثاني: المسار الإبداعي "لعلولة"

أ- المولد و النشأة:

ولد عبد القادر "علولة" في 08 جويلية 1939 بمدينة الغزوات -تلمسان- تابع دراسة الابتدائية ببلدية عين البرد "سيدي بلعباس"، ثم واصل دراسته الثانوية ليرحل بعد ذلك رفقة والده إلى وهران، و توقف عن الدراسة سنة 1956 ليمارس المسرح كَهاوٍ مع فرقة " الشباب " بوهران دائما إلى سنة 1960، شارك في عدة دورات تكوينية و مثّل في مسرحية "خضر اليدين " التي كتبها " محمد كرشاي "، و في سنة 1962 أخرج في إيطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية " الأسرى " للمؤلف الروماني بلوت "plaote "[1] .

كما مثل في مسرحيات أخرى عديدة منها "أولاد القصبة" ،"حسن طيرو"، "دونجوان وهران " ، كما كتب عدة مسرحيات منها : " التفاح ، العلق ، الأجواد، الأقوال ، اللثام..." إلى أن توفي برصاص الغدر في 10 مارس 1994 [2].

قالوا عن عبد القادر علولة:

عبد القادر علولة أيقونة المسرح الجزائري عانق المسرح منذ طفولته...أحب بساطة العيش ...واشتهر أكثر بعد موته.

فهو ليس فنانا مسرحيا فقط وانما هو أبو الفن الرابع في الجزائر، سخّر حياته خدمة لقضية ومن أجلها ضحى بالدم و العرق ..

يقول الاستاذ عبد الكريم غريب:" علولة كان وطنه المسرح ومن خلاله أرّخ لمرحلة مهمة من تاريخ الجزائر"...إن علولة كان العصامي المثقف وضع هدفا في حياته هو خدمة الانسان ببساطة ، علولة

[1] - عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة (الأقوال ،الأجواد،الثام)،موفم للنشر،،199 ص 05 .

[2] - د.إدريس قرقوى،التراث في المسرح الجزائري ،دراسة في أشكال و مضامين ،ج1، مكتبة الرشاد،ط1 2009.

حسب المتحدث كان من الرعيل الأول الذين استطاعوا خلق خطابا جديدا عكس خطاب السلطة ، فكان صوت الشعب المقهور خلال الاستعمار المسحوق بعد الاستقلال ،كما أنه استعمل المسرح كوسيلة إعلامية تكون كوسيط بين خطاب أحادي مفعم بالبيروقراطية و المحسوبية وشعب بسيط لا يطلب سوى العدالة الاجتماعية و المساواة الطبقية التي هي حق مشروع"[1]

أما الصحافي "محمد كالي" يقول :كنت آخر من أجرى معه حوارا صحفيا و طالبني بنشره حرفيا...علولة لا يخاف الموت و هو ضحية كلمة حق" و يضيف ...كان "علولة" مهاب الجانب وذو شخصية كرزماتية."[2]

أما الاعلامي "بوزيان بن عاشور" فيقول :" علولة خلق من جديد بعد وفاته".

قسّم بوزيان بن عاشور حياة علولة بين مرحلتين ، مرحلة ما قبل 1994 و مرحلة ما بعد 1994 (تاريخ وفاته) وهو أحد الأشخاص الذين احتكوا كثيرا بهذه الشخصية ، حيث أكّد أن علولة كانت تربطه علاقة كبيرة بالصحفيين في المراحل الأولى بعد الاستقلال نظرا للتوافق الإيديولوجي الذي كان يجمعهم...

كما أشار إلى أن علولة كان يساعد ويتعاطف مع هواة الفن الرابع و يقدم لهم كل الدعم لأن نظرته المستقبلية كانت ترى أنهم هم من سيحملون المشعل ".

أما مرحلة بعد 1994 كشف المتحدث أن الكثير من الشباب أعادوا بعث مسرحياته و خلقوا فرقا و تعاونيات حملت اسمه ليبقى راسخا في عالم الفن الرابع بالجزائر بل تعدت شهرته الوطن ،كاشفا في ذات الصدد أن مقتله خلق "علولة" من جديد.[3]

"جمال غلاب": "علولة أحيى المسرح الجزائري" . أكّد "جمال غلاب" أنه قبل 1925 لم يكن هناك أي مسرح حسبما كشفه الكاتب المصري "جورج أبيض" وهذا يدل حسب المتحدث أن

[1]- أصوات الشمال-مجلة ثقافية اجتماعية شاملة-www.rachedia.net

[2]- www.rachedia.net

[3] - www.rachedia.net

الجزائريين لم يكونوا يأبهون بالمسرح لكن "علولة" استطاع أن يجذب المجتمع لهذا الفن من خلال احتكاكه "بالقوالين و رجال الحضرة " الذي استنبط منهم فكرة جذب المشاهد و الجمهور إلى الركح فكان هو يذهب إلى القرى و يقدّم عروضه في الهواء الطلق و بعد أن اشتهر بدأت الجماهير تتوافد عليه ، ليشير في الأخير إلى أن "علولة" أحيى المسرح في الجزائر وهو من نظر له " مؤكّدا في ذات الوقت أنّ "علولة" ليس مجرّد مخرج مسرحي بل هو روائي محنّك و هذه الميزة لا بدّ أن تسلّط عليها الأضواء من قبل الباحثين و الكتاب[1]

ب – أهم نشاطاته و أعماله:

- نشاط و حركية (فنان مبدع):

للنشاط المسرحي في الجزائر حكاية، هي نتيجة عدة مساهمات لكتاب مسرحيين جزائريين الذين أكبّوا كل في نوعه الخاص ، على إبداع و إخراج و تمثيل و تسلية عدة أجيال من الجزائريين حول مسائل أساسية تتعلق بالحياة اليومية.

لقد انضوى "علولة" من خلال توجهه المسرحي ضمن " منحى الفن العربي " الذي يعرف نكهه من " الثرات الثقافي الشعبي " و الذي هدفه الرئيسي هو أن ينتمي إلى نوع من المسرح الذي يؤثر بشدة في مشاهدنا " عن ملاحظات "علولة" بمناسبة محاضرته بتاريخ 10 مارس 1994 " ورشات إنجاز مسرحية في مدرسة مسرح حقيقية[2].

كانت " القراءات على الطريقة الإيطالية "حصصا للتكوين و التصوّر و التنظير حول فن المسرح و تاريخه و أشكاله و مضامينه و وظيفته الاجتماعية ، كان "علولة" ينشط عروضا حول تجربة المسرح و يوجّه القراءات على المخطط المكتبي و يعير الممثلين القائمين بالأدوار مؤلفات، و يناقش

[1]- www.rachedia.net

[2]– عبد القادر علولة ،من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) وزارة الثقافة ، الجزائر،2009 ، ص 01.

حول العمل الفني الراهن بغية إثارة حماس و إبداعية الفرقة التي يعمل معها جماعيا و فرديا حسب حدود و إمكانيات موضوعية و ذاتية للممثلين المسرحيين[1].

العروض المسرحية العامة لـ "علولة" شكّلت دوما حوادث ثقافية هامة جدا في مدينة وهران ، أمام جمهور شغوف على الدوام في انتظار بفارغ الصبر لإبداع مسرحي جديد[2] .

لقد أخذ "علولة" معه المولود الأخير " العملاق " على وشك الانتهاء منذ مسرحية " اللثام " غير أنه لم يكتمل...

قام "علولة "بإخراجه الأول بصفته هاويا في إيطار المجموعة المسرحية الوهرانية، و ذلك في مسرحية " الأسرى " لبلوط اقتبسها "محمد عبيد "، كان ذلك سنة 1962 .

دعي "علولة" سنة 1963 إلى الانخراط ضمن فرقة المسرح الجزائري الناشئة (T.N.A) غداة تأميمه، و قد اشترك معه بعض الفنانين مثل"محمد بودية"، "جان ماري "، "بويقلين " و " محمد بن قانة " و " عبد الرحمن كاكي " في إعداد بيان حول المسرح الوطني الجزائري[3].

سيكون هذا الأخير من أنصار الواقعية الثورية التي تنقض الانحطاط و تبني المستقبل ، و يكون هو من أنصار الحقيقة بالمعنى الأعمق، تلك التي تنعش و ليس حقيقة التفاصيل التي تضلل...[4]

من سنة 1963 إلى 1965 لعب "علولة "في المسرحيات الآتية " أطفال القصبة" ،"حسن طيرو" ،"الحياة حلم" ، "اليمين" ،"دون جيان"، "وردة حمراء لي" ،" المرأة الشرسة المدجنة " يساعد "علال" المحيب في إخراج هاتين المسرحيتين في سنة 1964 .

[1]- المرجع السابق، ص 01 .

[2]- المرجع نفسه، ص 01 .

[3]- نفسه، ص 02 .

[4]- نفسه، ص 02 .

و في نفس السنة يقوم "علولة" بإخراج "الغولة" لـ "رويشد" كما يقوم سنة 1965 بإخراج "السلطان الحائر " لـ "توفيق الحكيم" ، ثم في سنة 1966 و لم يكن يتجاوز 27 سنة ، يكلف بتسيير المدرسة الوطنية للفن المسرحي و تصميم الرقص (ENADC) [1] .

و بعد عودته إلى المسرح الوطني الجزائري سنة 1967 يقوم "علولة" باقتباس و إخراج المسرحية " نقود من ذهب " مع مجموعة من الشباب الممثلين الذين لا يتجاوز معدل أعمارهم 22 سنة ،كان هدف هذه الفرقة هو ممارسة مسرح تجريبي و بحثي و نشر التمثيل المسرحي على نطاق أوسع في اتجاه جماهير الجهات النائية. عادة كانت الجولات المسرحية محصورة في خمسة مدن: "وهران، الجزائر العاصمة، عنابة ، قسنطينة، سيدي بلعباس"، فأصبح الانتشار المسرحي لهذه الفرقة الفتية يبلغ 80 مدينة[2].

- نجاح و تألق:

يغادر "علولة" المسرح الوطني الجزائري سنة 1968 لمواصلة دروس مسرحية في جامعة "السربون" و جامعة "نانسي" ،لم تطل إقامته هناك فقد عاد إلى وهران حيث عيّنه "عبد الرحمن كاكي" مخرجا مسرحيا، و كان آنذاك مدير المسرح الوطني للغرب الجزائري (T.N.O.A) يقوم هناك بإخراج " نومانس "سنة 1968[3].

و هكذا يقدم "علولة "سنة 1969 نصه المسرحي الأول "لعلاق"، فيقوم بإخراجه و يمثل فيه شخصيا[4].

[1] - المرجع السابق ،ص 02.

[2]- المرجع نفسه، ص 03 .

[3] - نفسه ،ص 03 .

[4] - نفسه ،ص 03 .

يعيد الكرة سنة 1970 بتقديم "الخبزة"، و هي المسرحية التي تكشف الممثل القدير "محمد أدار "في نفس السنة يقوم بفصل كل الفنانين عن العمل بسبب تجديد بناية المسرح الوطني للغرب الجزائري .

يعود "علولة" إلى المسرح الوطني الجزائري ليقدم النص المسرحي " حمق سليم "، و هو مونولوج للمسرح الجزائري الذي يقوم هو بإخراجه و تمثيله ، و كان ذلك بداية 1972 [1].

في 14 فبراير 1972، يعيّن "علولة" مديرا للمسرح الجهوي بوهران (TRO) ليقوم بالعملية الأولى اللامركزية المسرحية ، يعنى هناك بجعل اللامركزية عبارة عن حركية لترقية الفن المسرحي ، و ذلك بإنشاء مجالات إمتيازية من الإبداع " ورشات للكتابة و الإنجازات الجماعية "، و التكوين "تحليل نقدي للنصوص المسرحية التي تقترح للمديرية"، و التنشيط الثقافي "تمثيلات للفرق الهاوية، منوعات ، عروض منوعة ، أيام دراسية ، ملتقيات ، عروض ، أفلام ، قصائد شعرية، عروض ترفيهية للأطفال...إلخ"[2].

- مجهود وعمل دؤوب

جميع هذه الأعمال شكّلت بالنسبة إليه إطارات للبحث و التنقيب و التفكير و المناقشات و التنظير في الفن المسرحي و وظيفته الاجتماعية و الفنون المرافقة له و في الثقافة بشكل عام[3].

بمبادرة من "عبد القادر علولة" و في الفترة ما بين 1972 – 1975 ، قام المسرح الجهوي بوهران و هو يكثّف نشاطه بنشر الحركة المسرحية و مختلف الأنشطة الثقافية الأخرى بإبراز ما يدعى "بسياسة الجسور " التي كانت تتمثل في التوجه نحو أنواع من الجماهير (وضع مسرح متنقل و قابل للتفكيك) و ربط العلاقات مع المؤسسات المختلفة (منشآت ، بلديات ، إدارات ، خدمات

[1] - المرجع السابق ،ص 03 .

[2] - المرجع نفسه ،ص 03 .

[3] - نفسه ،ص 04 .

اجتماعية... إلخ) ، لغرض جلب اهتمامها بالمنتوجات المسرحية و الثقافية ، و ذلك بنظام من الاتفاقيات و لامركزية تسليم المذكرات و عروض ترفيهية بالمجان أو بتسعيرة تفاضلية...[1] .

كانت الجولات المسرحية تنتقل، ليس فحسب إلى المدن، لكنها كانت تستعمل تلك المدن كقواعد إشعاريه نحو القرى النائية ، مما كان يسمح بتوسيع و تعميق رقعة الانتشار، في تلك الفترة انفتح المسرح على الهواة و الجامعيين[2].

المسرح الجهوي لوهران هو الذي قام في أفريل 1973، بمبادرة تنظيم ملتقى مدينة سعيدة الذي تم فيه الإلمام بجميع الفرق المسرحية الهاوية للغرب الجزائري ، بحضور مهنيّ المسرح و مخرجين و جامعيين و رسامين "محمد خدة، دونيس مارتينيس، رزوقي..." و طلبة متطوعين[3].

يقوم المسرح الجهوي بوهران بتقديم المساعدة للهاوين في المسرح بوضع محلات للتجارب المسرحية تحت تصرفهم و إعارتهم الأجهزة التقنية ووسائل النقل (حافلة قديمة آنذاك)[4].

في ذلك الوقت تم اقتراح و مناقشة مشروع تمهيدي لإنشاء جامعة شعبية للمسرح لم تبرز للوجود نظرا إلى غياب الوسائل المالية و التقنية و البيداغوجية لدى المسرح الجهوي بوهران في سنة 1975 تمّ توزيع جميع مستخدمي المسرح الجهوي على مسرحيتي "حوت ياكل حوت " و "حمام ربي " ، و في نفس الوقت و بمبادرة من "علولة" شرعت مجموعة من الممثلين المتخرجين من المدرسة الوطنية للفن المسرحي ببرج الكيفان في تجربة النشاط المسرحي للأطفال، و قد رافقت الكتابة و الإنجاز الجماعيان لمسرح " النحلة "مقاربة نفسية و بيداغوجية للطفل و مناقشات و أسئلة و قراءات النصوص المسرحية لتلاميذ المدارس...[5]

[1] – المرجع السابق ،ص 04.

[2] – المرجع نفسه ،ص 04 .

[3] – نفسه ، ص 04 .

[4] – نفسه ، ص 04.

[5] – نفسه ، ص 05.

- فن و عطاء:

في ستة أشهر من الانتشار ، أكثر من 120 عرضا مسرحيا نالت 60000 شابا متفرجا أغلبهم من تلاميذ المدارس[1].

عندما قبل "علولة" تحمل مسؤولية إدارة المسرح الوطني الجزائري في جانفي 1976 ترك بين أيدي عمال المسرح الجهوي بوهران مؤسسة في صحة جيدة مزودة بالنصوص الأساسية للتسيير و الاشتغال و توجيه العمل الفني (نصوص مصادق عليها من قبل الجمعية العامة أثناء أيام دراسية و لقاءات التصوير للمسرح الجهوي بوهران في ديسمبر 1975) ، ليرث بعد ذلك مسرحا مهمّشا قام بإعادة تنشيطه عن طريق تنظيم تظاهرات ثقافية بمقدار شهر واحد لكل منها تحت العناوين "24 فيفري" ،" ماي مسرحي "، " رمضان 76"، "نوفمبر 76"، وبعد أحد عشر شهرا من الكد والعمل وضع حد لمهمته لأن المهمة كما يتصورها "علولة" لا تتلاءم كلية مع مطالب الوصاية...[2].

كتب "علولة" مسرحية " الأقوال" التي أخرجها سنة 1980 بالمسرح الجهوي بوهران.

- تكريم و استحقاق:

في 04 جويلية قدم مسرحية " الأجواد " التي كرست انتقال المسرحي "عبد القادر علولة" من " المسرح الإيضاحي " إلى "المسرح الإيحائي " ليكشف شخصية مذهلة لدى "صراط بومدين " (ديدن عند الوهرانيين) و ذلك بتمثيله دور "جلول الفهايمي " الذي بفضله يحصل على جائزة تمثيل الذكور المحسود عليها ، و ذلك في المهرجان الدولي للأيام المسرحية بقرطاج في أكتوبر 1985...

و في جويلية 1990 ، حين ألغيت وزارة الثقافة، دعي "علولة"بمعية فنانين و أدباء آخرين كعضو في المجلس الوطني للثقافة برئاسة " عبد الحميد بن هدوقة"، انتظمت تركيبة هذا المجلس في لجان عمل حول الأنواع الفنية الممثلة ضمنها، شغل فيها "علولة" منصب نائب رئيس لجنة فنون المسرح و الغناء و الرقص. مرة أخرى يعود للعمل حول نفس الإشكالية : المسائل التنظيميّة

[1] - المرجع السابق ، ص 05.

[2] - المرجع نفسه ، ص 05.

و تسيير محضر الإبداع و نشر العرض المسرحي كموضوع العمل الأساسي و الرئيس لمؤسسة الدولة المسرحية[1].

- حرص و مسؤولية:

ينظم "علولة "مناقشات في المسارح مع المستخدمين من جميع الأصناف الاجتماعية المهنية من جهة ، و مع المديرين من جهة أخرى.

و على أساس ما ينبثق من مختلف المناقشات و الحاجات و من الأهداف العقلانية للثقافة يقترح "علولة" على المجلس الوطني للثقافة ملفا يتناول " المخطط الشامل للتقويم و التصحيح" بالنسبة إلى كل مسرح ، و في الوقت الذي يقوم به " علولة "بزيارة مسارح الدولة (الوطني في الجزائر العاصمة و الجهوية بوهران و سيدي بلعباس و قسنطينة و عنابة و باتنة و بجاية)، كان يلتقي و يتحدث مع الأشخاص و المجموعات الثقافية ، يتصوّر ويقدّر المبالغ المالية الضرورية لإنشاء ثلاث مهرجانات: المهرجان المسرحي للأطفال ، مهرجان مسرح الهواة، مهرجان المسرح المهني ، و كذلك إنشاء المسرح الوطني للطفولة و الشباب و مسرح الفن و التجريب و المركز الوطني للتوثيق و الأرشيف المسرحي[2].

- تعليم وتوجيه:

بشكل مواز لهذا النضال الذي يقوم به بلا هوادة ، كان "علولة " ينشط الحياة الثقافية بوهران، فهو ينشئ بمعية جميع رجال الثقافة بهذه المدينة جمعية ثقافية "إبداع" التي نشأت في فيفري 1988 لتقوم بالأنشطة الآتية: الرواية و الأقصوصة و الشعر و النقد و الدراسات الأدبية و الفنون التشكيلية و السينما و التقنيات السمعية البصرية و المسرح و الموسيقى و الغناء...

[1] - المرجع السابق ، ص 06.

[2] - المرجع نفسه ، ص 06.

فهو في اتصال دائم مع فرقة المسرح الهاوي ، ليحضر تجاربهم المسرحية و مناقشاتهم و يوجه أعمالهم الفنية، و يقوم بتهيئة الفضاءات الثقافية بمتابعة أشغال ترميم قاعتين سينمائيتين مهمتين عن كثب "المرحبا"(إسكريال سابقا) و"الفضاء الثقافي سوياح الهواري"(جورج V سابقا).

فالأول مخصص للنشاط الثقافي الموجه للطفولة و الشباب ، و الثاني مخصص للمسرح التجريبي و عقد المحاضرات و تنظيم المعارض[1].

ينشئ " علولة " بمعية مجموعة من الممثلين بالمسرح الجهوي بوهران، في شهر ماي 1989 " التعاونية المسرحية أول ماي "، أهدافها تتمحور حول التكوين ، البحث و الإنتاج ، يندرج نشاط التعاونية ضمن الدعم لقطاع الدولة .

أعيدت مسرحية "الأجواد " لتمثل في ثانويات مدينة وهران أمام آلاف الثانويين و في الهواء الطلق غالبا داخل المؤسسات المدرسية .

قامت الفرقة بعرض المسرحية و إهدائها لمرضى مستشفى الأمراض العقلية بسيدي الشحمي. "

-علولة الإنسان (الأب الحنون):

كان " علولة " عضو مؤسس لجمعية إسعاف الطفولة المصابة بالسرطان فكان يشارك و يتابع يوميا أشغال الترميم للمركز الإستشفائي البعدي للرأس الأبيض المخصص للأطفال ، يقوم غالبا وحده بزيارتهم و يحدّثهم إلى أن ترتسم البسمة في شفاههم ... فيضع قبضة يده الكبيرة على رؤوسهم التي جردتها من شعرها حصص الكي الكيميائي...

كما كان يطلب من أقربائه أن لا يصنعوا حلوى العيد و ذلك نظرا للمأساة التي شهدها شهر رمضان 1994 نتيجة تضاعف العمليات الإرهابية ، يهدي ملابس جديدة و " الحنة " لفتيات الإسعاف الاجتماعي لتجميل أيديهنّ ، "فهو فأل جميل ..." كما كان يقول[2].

[1] - المرجع السابق ، ص 07.

[2] - المرجع نفسه ، ص 7- 8.

- روح مغدورة:

يومان فقط قبل الاحتفال بالعيد ، الخميس 10 مارس 1994 على الساعة التاسعة و النصف ليلا يسقط "علولة " برصاص الإرهابيين عند بعض الأمتار أمام منزله[1].

- ذكرى فقيد:

إن حياة " عبد القادرعلولة" ...هي ملحمة حماسه للمسرح و حبّه للجزائر و شعبها و إنسانيته ...أمّا موته ؟... باختراق شعاع الضوء تحوله الرصاصات القاتلة إلى آلاف الشرارات التي تتشبث هنا و هناك ، مضيئة خالدة فيه ، تنير من روح و نفس "علولة " تلك الأماكن التي ارتجّ فيها قوله .شوارع وهران تسكنها روح الفقيد لعله عند منعطف الزقاق ستبدو قامته العالية و هي تلامس الجدران بمشيتها الفاترة...

على صفحات تاريخ الجزائر ، اسم "عبد القادر علولة " مكتوب بأحرف من الأمل في الحرية و السلم و الحب و الكرامة...إسم قاتليه يكون غائبا عنها للأبد[2]

لقد أعطى "علولة " الذي عاش و مات من أجل المسرح معناه العميق ، إنه سيبقى خالدا من خلال أعماله أمام هؤلاء الأنذال الذين خططوا لمقتله... ستبقى صورته ...آسرة و جذابة حاملة للحقائق[3] .

[1] - المرجع السابق ، ص 08.

[2] - من مسرحيات "علولة " ، تقديم من يكون فنانا فحياة بأسرها ، بقلم رجاء علولة ، ص 08.

[3] - علي حفياد ، نظرة حول المسرح الجزائري ، دار القصبة ، الجزائر ،2006 ، ص 07 .

ج – ملخص لأهم أعماله (مسرح ، سينما ،سيناريو ، أفلام):

1 – جدول خاص بأهم المسرحيات التي أنتجها " علولة "[1]

الرقم	العمل	السنة	نوعية العمل
01	سكك الذهب	1969	مسرحية مترجمة عن المسرح الصيني،ترجمة عن اللغة الفرنسية و هي في الأصل بعنوان" Le Colier Des Quinzes Sepaques"
02	العلق	1969	تأليف فردي
03	الخبزة	1970	تأليف فردي،وهناك من يقول أنها مقتبسة عن مسرحية "طعام لكل فم"لتوفيق الحكيم،لكن"علولة"يؤكد على أنها انتاج فردي خاص.
40	حمق سليم	1972	مقتبسة عن المسرح الروسي – لغوغولGogol
05	المايدة	1973	تأليف جماعي
06	حمام ربي	1974	تأليف فردي
07	حوت يأكل حوت	1975	تأليف ثنائي مع ابن محمد
08	الأقوال	1980	تأليف ثنائي
09	الأجواد	1985	تأليف فردي
10	اللّثام	1989	تأليف فردي
11	يوميات سجين	1990	مقتبسة عن الأدب التركي للكاتب " عزيز نسين" ، حولها "علولة " إلى مسرح في شكل مسرحيات.

[1]– من مسرحيات علولة (عبد القادر علولة حياته و أعماله)، ترجمة جمال بن العربي ،موفم للنشر ، 1997 ،ص 06-07.

12	أرلوكان خادم السيدين	1993	ترجمة عن المسرح الإيطالي (كارلو جولدوني)
13	التفاح	1993	تأليف فردي. - أخرجها رزوقي إبراهيم.

يعد "علولة" كاتبا و مخرجا و ممثلا ، إن هذا التنوع الفني يدل على المهارة و الحس الفني العالي الذي كان يتمتع به هذا الرجل ، مما جعل اسمه يرتبط بأعمال فنية أخرى ، زادت من خبرته و تجربته كما أثْرت ملكته و وسّعت مداركه.

لقد ساهم "علولة "مساهمة فعلية و جادة في كتابة سيناريوهات لمجموعة من القصص أخرجها التلفزيون، كما مثل في عدة أفلام جزائرية نالت الشهرة و الإعجاب، كما ساهم في صياغة و قراءة تعاليق أفلام لها حضورها في الساحة السينمائية[1].

و الجدولين التاليين يوضحان الحس الفني العالي و العطاء الثقافي المميز:

2 – جدول خاص بالسيناريوهات[2]

الرقم	السنة	العمل	نوعية العمل
01	1972	قصة "قورين "و هي قلب لكلمة رينغو "Ringo"	قصة أخرجها التلفزيون
02	1980	قصة " الجلطي"* أي اليساري، يتعرض من خلالها إلى مشكلة الشبيبة الجزائرية	قصة اخرجها التلفزيون المخرج "محمد إفتسان"

[1] – عبد الله لاطرش ، التراث الشعبي في مسرح علولة الثلاثية (الأقوال ، الأجواد ، اللّثام)، نموذج رسالة ماجستير ، جامعة تلمسان، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية قسم الثقافة الشعبية،ص 43.

[2] – من مسرحيات "علولة " ، عبد القادر علولة ، حياته و أعماله، ص 06-07 .

* – عبارة "الجلطي " أي اليساري في الفكر الإشتراكي ، و هو تعبير "علولة " عن الإلتزام البيداغوجي الذي كان يتمتع به.

3 –جدول خاص بالأفلام التي مثل فيها[1]

الرقم	السنة	العمل	نوعية العمل
01	1961	" الكلاب " Les Chiens	فيلم أخرجه هاشمي شريف
02	1971	" الطاقة" أي الحبل	فيلم أخرجه هاشمي شريف
03	1989	تلمسان TLEMCEN	فيلم للمخرج محمد بوعماري
04	1990	حسن النية	فيلم للمخرج بن ددوش
05	1990	"جنان بورزق"*	فيلم للمخرج عبد الكريم بابا عيسى

04 جدول خاص بمشاركته في صياغة تعاليق الأفلام التالية[2]

الرقم	السنة	العمل	نوعية العمل
01	1961	بوزيان القلعي	فيلم للمخرج حجاج
02	1985	كم أحبكم	فيلم للمخرج عز الدين مدور

[1] – المرجع السابق ، ص 06-07-08.

* – جنان بو رزق ، بلدية تقع جنوب مدينة عين الصفراء و لاية النعامة باتجاه ولاية بشار.

[2] – المرجع السابق، ص 06-07-08.

– جدول خاص بإخراجه للإذاعة ثلاث تمثيليات و تمثيله فيها أيضا عن مسرحيات التراث العالمي و هي كالآتي[1]

الرقم	السنة	العمل	نوعية العمل
01	1967	سوفوكليس	تمثيليات عالمية – مثلت بالإذاعة الوطنية
02		أرسطوفان	
03		سكبير	

و هكذا رحل عنا " عبد القادر علولة " الكاتب الجزائري المخرج و الممثل، فهو فنان عظيم بكل ما تحمله الكلمة من معاني الشموخ... نموذج الإنسان ، أحبّ وطنه الجزائر فجسد واقع أمته على خشبة المسرح طامحا للتغيير لبناء غدٍ أفضل، و من هنا فليس يسيرا أن نوفي هذا الرجل حقه، إلاّ أن "علولة "في رقاب كل من يشتغل بقضايا الفن الرابع...هذه الروح التي رحلت عنا إلاّ أنّها ستبقى حية بيننا من خلال أعماله الخالدة و فنه و حسه الراقي و الذي كان المرآة العاكسة لواقع معاش...

[1] – عبد الله لاطرش ، التراث الشعبي علولة ، ص 44.

المبحث الثالث : المسرح و الفكر الماركسي

إن المسرح في خدمة المجتمع ،كل المجتمع في عقيدته و في مبادئه و في مقوماته، و في مختلف مذاهبه...و على المسرح أن يعكس مشاكل الشعب و يجسد آماله و آلامه، و يكون دائما حيث يكون الشعب في جميع مستوياته ، الثقافية و الاجتماعية و الإيديولوجية[1].

وعليه فالمسرح ارتبط بالمجتمع باعتباره روح الأمة و الصورة العاكسة لواقعها الاجتماعي، و معظم الأعمال الأدبية التي كتبت في فترة التغيرات الفلسفية، كانت تنتقل بمجتمعاتها حسب التغيرات التي شهدها و كان المسرح هو الجدير بتصوير المجتمعات بمتغيراتها الاقتصادية و السياسية و الاجتماعية باعتبار المسرح فن صدامي من خلال صراع و تصادم الإيديولوجيات... كون أن الإيديولوجيات تقوم على الأفكار و العواطف و المواقف السياسية...و هي تتميز بالموقف الاصطلاحي أو الثوري الهادف لتغيير واقع المجتمع...فقد أحاطت الإيديولوجية بكل منهج فكري طالب بتحرير الإنسان من الظلم و الاستغلال لتحقيق العدالة و المساواة بين الإنسان و أخيه الإنسان[2].

و هذا الأمر انعكس في اتجاهات تجديدية في التأليف المسرحي منها ملحمي و سياسي و تسجيلي ، في حين أن المسرح ما هو إلاّ مظهر من مظاهر السياسة ، فالمسرحية مهما كان شكلها أو مذهبها إلاّ و لها خلفية إيديولوجية توضح من خلالها فكر و سياسة الكاتب[3].

---

[1] – محمد الطاهر فضلاء، المسرح...تاريخا و نضالا ،المسرح الجزائري في عهديه (الاحتلالي و الاستقلالي) ج 2 ، وزارة الثقافة، ط1 ،2009 ،ص 326.

[2] – محمد عبد الزهرة الزبيدي ، بناء الإيديولوجيا في الفكر المسرحي ، الحوار المتمدن العدد:2997- 6-ماي 2010 – www.ahewar.org.

[3] – المرجع نفسه ،العدد:2977 – 6 ماي 2010.

و يعتبر هذا التراث الإنساني مجتمعا ، هو الذي ألهم و ما يزال ملهما لكبار المفكرين في العالم حيث كان الدعامة القوية التي قامت عليها مدينة القرن العشرين[1].

ففي القرن العشرين نجد رواد المسرح الحديث لجؤوا إلى إبداع شكل جديد للمسرحية عن طريق الإنتاج و التأليف و التي تميزت بطابع إيديولوجي و سياسي، فنشأ المسرح الملحمي و هو ألماني النشأة.

فقد افتتح المخرج المسرحي "أرفين بيسكاتور" (1893– 1966) "المسرح البروليتاري"الذي كان من المفترض أن يحل محل المسرح البورجوازي ، وسيطرت أعمال "بريخت" و "شوكماير" على خشبة المسرح في برلين.

كما بدأ كل من "أودون فون " "هورفات" و "ماري لويزة كاشنيتس" في كتابه أعمال ظهرت للجمهور[2].

فحاول " بيسكاتور" إلغاء الأشكال القديمة في مسرحه من خلال الفكرة السياسية بالإطار الثوري الإيديولوجي لشعارات زعماء الفكر الاشتراكي (ماركس و إنجلز و لينين) و هي نفس ما جاء به "بروتولد بريخت" * بخلفية إيديولوجية ماركسية تؤمن بالفكر الصراعي الذي ينطوي على أن كل نظام اجتماعي يكون متوازنا في لحظة معينة و مختل عندما تزداد عوامل التغيير، و لكل نظام اجتماعي قوتان : قوة تميل إلى الهدم و الإخلال بالتوازن و أخرى تعمل على البناء وإعادة التوازن

[1] – محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا و نضالا،ص 360.

[2] – باربارا باومان، عصور الأدب الألماني ، تحولات الواقع و مسارات التجديد، ترجمة د. هبة شريف،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، فبراير 2002، ص 307 .

*– بروتولد بريخت Berthold Brecht ولد عام 1898 في أوجسبورج و مات عام 1956 في برلين، درس بريخت الطب في ميونيخ ، و عمل في مسرح كارل فالنتين ، و في عام 1922 حصل بريخت على جائزة كلايست عن أول أعماله المسرحية ...و من أهم أعماله المسرحية :بعل، أوبرا القروش الثلاثة، الخوف و البؤس في الرايخ الثالث، الإنسان الطيب في ستشوان، دائرة الطباشير القوقازية و غيرها من الأعمال .

فلا يعود المجتمع لحالته الأولى،إذ يحيل "ماركس" الصراع الاجتماعي للعامل الاقتصادي و نظام الملكية.[1]

و من المفكرين البارزين في هذا الفكر الصراعي نجد عالم الاجتماع "ابن خلدون " و الذي اتخذ من العصبية القبلية مصدر لتفسير تصادم و صراع القبائل في المجتمع البدوي من أجل الحصول على الماء و الغذاء كما نجد المفكر الإيطالي " نيكلو ميكيافيللي "و الذي يرى أن المصالح الخاصة مصدرا للصراعات الاجتماعية .[2]

بينما ذهب ماركس إلى أن الصراع الاجتماعي عبارة عن تنازع القوى الاجتماعية فيما بينها من أجل الدفاع عن مصالحها و كيانها ، و عدم تضمن النظام الاجتماعي توازنا في مكوناته الاجتماعية فهو يتكون من طبقتين رئيسيتين هما: الطبقة المسْتغِلّة أي الطبقة المالكة للسلطة و الثورة و الطبقة المسْتغَلّة أي الطبقة المحكومة فاقدة السلطة و الثورة، وأن الأساس للصراع الطبقي هو توزيع المصادر الاقتصادية بشكل غير عادل و بالتالي يؤدي إلى انقسام المجتمع لعدة طبقات متنازعة من أجل إعادة التوازن فيصبح للطبقة البورجوازية الحاكمة فكر يعكس طموحها و أهدافها في وعاء إيديولوجي و للطبقة البورجوازية الحاكمة فكر يعكس طموحها و أهدافها في وعاء آخر.[3]

من خلال ما تقدم نلمح كيف كان للماركسية انعكاس على رواد المسرح الحديث أمثال "بسكاتور" و "بريخت" اللذان أسندا المسرح لخدمة الطبقة العاملة من الكادحين ...و هذا عرض لأهم المسرحيات التي اهتمت و تبنت هذا الفكر الماركسي ....

- أهم المسرحيات التي تبنت الفكر الماركسي:

لقد كان "ايرفين بيسكاتور" مخرجا ماركسيا التزم بقضايا العمال و الفلاحين و الطبقات الكادحة ، متخذا من التغريب و محاولة إيقاظ الوعي، و كشف الحقيقة

[1]-محمد عبد الزهرة الزبيدي بناء الإيديولوجيا في الفكر المسرحي ، الحوار المتمدن ،العدد 2997: 06 ماي 2010.

[2]- المرجع السابق ، الحوار المتمدن ، العدد :2997 ،06 ماي 2010.

[3]- المرجع نفسه.

وسيلة و منهجا في مسرحه " و لقد أصبح عند رجال المسرح و دارسيه أن "بيسكاتور " هو أول من اعتنق فكرة " المسرح السياسي " و قدمه و نظّره من ناحيتي الشكل و الفلسفة "[1]

رفض في كتابه " المسرح السياسي " مسرح الهروب و الارتداد إلى الذات فالمسرح لديه وسيلة تعليمية ، و هو لا يهتم بالإنسان الفرد المنعزل ضحية الصراعات الداخلية من خلفيته و نفسيته ، فهذا الاهتمام من سمات المسرح البورجوازي و الذي يعنيه حقا هو الإنسان السياسي إن جاز التعبير، و الذي يعتبر في رأيه نموذجا لطبقة بأسرها ، مسرح الطبقة الكادحة[2] .

و في مسرحية "فلوريان جاير" يقص حياة نبيل إقطاعي قاد ثورة الفلاحين البافاريين في القرن السادس عشر ، و مع أنه دفع حياته ثمنا لمقاومته هذه ، فإنه جر الوعي بضرورة العدالة في عالم البورجوازية الذي جلب معه شقاءا عظيما لقطاعات عريضة من البشر[3].

ثم جاء "أرنست توللر" فكتب "محطمو الآلات " سنة 1922،حيث توجه فيها ضد موجة فوضوية في الحركة الألمانية التي كانت تدعو إلى تحطيم آلات المعامل التي أخذت مكان سواعد العمال ، و دفعت إلى تسريح آلات العمال نحو البطالة ، هذه الدعوة إلى تحطيم الآلات جاءت لانقاذ العمال .

و يرى "أرنست" أن الذي ينبغي تحطيمها ليست الآلات إنما الرأسمالية في حد ذاتها ،على اعتبار أنها المستفيد الوحيد من شقاء العمال و كدحهم [4].

و قد كان الكاتب الألماني "برتولد بريخت" من أهم الكتاب المسرحيين الأوروبيين في المسرح السياسي ، من خلال مسرحياته العديدة ، ففي مسرحية " الأم الشجاعة " سنة 1938 و التي

---

[1] – إدريس قرقوى ، التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال و المضامين ،ج1 ، دار الرشاد، ط1 ، الجزائر، 2009، ص217.

[2] – المرجع نفسه، ص 217.

[3] – نفسه ، ص217.

[4] – نفسه ، ص218.

تصور الأم الشجاعة و أبناؤها ، و يدور موضوع هذه المسرحية إلى عصر الباروك و إلى رواية "جريملسهاوزن" . فالأم شجاعة تعرف كيف تكسب من وراء الحرب ، فتسافر مع أولادها "إليف" و "شفايسر كايس" و الابنة الخرساء "كاترين" خلف القوات التي تشارك في الحرب و تبيع كل ما تحتاجه الجنود[1].

و نلاحظ من خلال المسرحية كيف أن الأم تخسر أبناءها الثلاثة و تخسر تجارتها ثم تأخذ عربتها و تمضي وراء القوات المحاربة فتقول:

" أرجو أن أستطيع أن أجر العربة وحدي.ممكن! فالعربة ليس بها الكثير. لا بد أن أعود مرة أخرى إلى التجارة " .[2]

و في مسرحية "حياة غاليلو" يتجاوز "بريخت" صورة الشجاع و بطولة المواجهة الفرية و المجانية مع عصر غبي و مستوحش، في مسرحيته السابقة إلى بطولة الوعي و المعرفة و حماية جنين الحياة المستقبلية .[3]

تتناول المسرحية حياة عالم الفيزياء الإيطالي "غاليلو غاليلي" (1564-1642) الذي اكتشف من خلال تجاربه أن الفرضية التي صاغها " كويرنيكوس" كانت صحيحة إلا أنه دخل باكتشافه هذا في صراع مع رؤية الكنيسة التي كانت تعتقد أن الأرض هي المحور الذي يدور حوله الكون، و في النهاية يتراجع "غاليلو" عن نظريته حتى يتجنب الصراع مع المؤسسة الدينية و يستطيع العمل في هدوء من دون إزعاج ، و من الواضح أن "بريخت" يقارن بين وضع "غاليلو" و وضع العلماء الألمان بعد تولي "هتلر" السلطة.[4]

[1] – باربارا باومان ، عصور الأدب الألماني، ص329.

[3]– المرجع نفسه ، ص329.

[3]– إدريس قوقوى، التراث في المسرح الجزائري ، ص219.

[4]– باربارا باومان ، عصور الأدب الألماني ، ص330.

و يعد "بيتر هاكس" أحد تلاميذ "برتولد بريخت" و تحكي مسرحيته " مذبحة لوبوسيتس " 1954 عن " أولريش بريكر" و هو كاتب سويسري و المسرحية عن الحاضر و تدور في أحد مصانع الفحم ، حيث يقوم العمال بتصنيع كمية من قوالب الفحم تفوق ما طلب منهم ، و بسبب السرعة في التصنيع تسوء صناعة القوالب ، لدرجة أن مصنع الزجاج الذي يعتمد على قوالب الفحم في صناعته تتدهور صناعته أيضا ، و يتضح في هذه المسرحية التناقض بين الجودة العالية و الكم في شكل مبسط ، و أثارت المسرحية جدلا واسعا لم ينته إلا بعد اعتزال "هاكس" عمله المسرحي" .[1]

أما الكاتب المسرحي " هايلر موللر" فقد تعلم الكثير من أسلوب "بريخت" فكتب مسرحية بعنوان " البناء " 1980 و تدور أحداث المسرحية عن أحد الأعضاء في مجموعة من عمال البناء يطور بالتدريج و عيا اشتراكيا، و توضح المسرحية خطوات هذا التحول في التفكير و مراحله المختلفة، ولا نجد في المسرحية خطا دراميا واحدا يربط الأحداث ، مما يدفع المشاهدين إلى التفكير.[2]

و كتب "أولريش بلنسدورف " مسرحية لقيت نجاحا كبيرا بعنوان " آلام الشاب فرتر الجديدة " 1973، و اعتمد "بلنسدورف" هنا على رواية "جوته" المعروفة " آلام فرتر" إلا أن "بلنسدورف" يضيف إلى ما اقتبسه من "جوته" ، فبطل المسرحية يعشق موسيقى البيتلز و رواية الكاتب الأمريكي "سالينجر" بعنوان " صائد في الحنطة " 1951 يعشق ارتداء الجينز فيقول : " بالطبع الجينز! فهل يستطيع أحد أن يتخيل حياته من دون الجينز؟ الجينز هو أكثر البنطلونات فشلا في العالم (...) أعني الجينز هو موقف من العالم ، و ليس مجرد بنطلون " .

و "إدجار" في هذه المسرحية يسكن في كوخ في حديقة في برلين الشرقية ، حيث يجد كتاب "آلام فرتر" و يقع في حب "شارلي" المخطوبة إلى شخص آخر... و في النهاية لا يموت " إدجار " منتحرا كما ورد في رواية " جوته " بل يتعرض لحادث يقتل فيه صعقا بالتيار الكهربائي . و قد لقيت المسرحية نجاحا كبيرا بسبب الفكاهة الخشنة و اللغة الدارجة و شخصية "إدجار " الذي

[1]- المرجع السابق، ص388.

[2]- المرجع نفسه ، ص389.

نجد فيه على الرغم من أنه شخصية مهمّشة بعض ملامح البطل الإيجابي الذي تنادي به الواقعية الاشتراكية.[1]

أما " فولكر براون " فقد كتب مسرحيات تناولت مشاكل المجتمع المعاصر في ألمانيا الديمقراطية، و كان يصور فيها أبطالا يطرحون الأسئلة و يستفزون الناس ، وفي عام 1979 عرضت مسرحيته " سلام كبير " للمرة الأولى ، و تدور قبل ألفي عام أثناء الثورة للفلاحين في الصين .[2]

كما لاقى " بريخت" نجاحا عالميا بمسرحيته " أوبرا الثلاثة قروش " و الشخصية الرئيسية هي شخصية قاطع الطريق " ماكهيث " الذي يطلق عليه اسم " ماكي ميسر " ، و منافسه هو بطل الشحاذين " بيتشوم "،و عندما يتزوج "ماكهيث " من "بوللي " ابنة " بيتشوم " يقوم باعتقاله ذات مرة عند وجوده في مكان من أماكن اللهو التي يزورها بانتظام ، إلا أن " ماكهيث " يستطيع الهرب من السجن عدة مرات ، حتى يحكم عليه في النهاية بالإعدام شنقا ، و عندما يوضع رأسه في الحبل يظهر رسول على ظهر فرس قادم من عند الملكة الإنجليزية و يعلن العفو عنه ، و في هذه المسرحية يربط " بريخت " بين سمات عاطفية مسرفة و أخرى هزلية ، و تعمل الأغنيات المستعملة في إثارة عوامل التغريب* في المسرحية ، فلا ينبغي على المشاهد الوقوف في صف أي من الشخصيات أو يصبح ضدها ، بل يجب عليه أن يعرف وضعه الاجتماعي من خلال المسرحية و يعكسه على نفسه، و تصور المسرحية بطريقة عفوية و مفهومة .مبدأ : " في البداية الطعام ثم الأخلاق " و هو مبدأ يعكس نقدا للعصر .[3]

---

[1]- المرجع السابق، ص390-391.

[2]- المرجع نفسه ، ص391.

*- التغريب يقصد به تحويل المألوف مما يشاهده المشاهد على المسرح ، و كأنه غريب عنه من خلال المسافة الدرامية التي يفصل فيها بريخت بين العرض المسرحي و المشاهد ، و هي المسافة التي تجعل المشاهد يقف من العرض موقف المراقب الإيجابي الذي يفكر و يعي من أجل أن يغير.

[3]- المرجع السابق، ص309.

و كتب " تسوكماير " مسرحية " ضابط من كوبنيك " 1931 و هي حكاية خرافية ألمانية تتكون من ثلاث فصول،تهاجم البيروقراطية المتحجرة و العسكرية البروسية بشكل هجائي ساخر، و هنا يصبح موضوع "الثياب التي تصنع الناس" موضوع الساعة مرة أخرى ،فصانع الأحذية " فويجت "الذي يعيش في مدينة برلين يستعير زيا رسميا يضفي عليه نوعا من السلطة ، و يحاول أن يحصل بهذه الطريقة على حقه،بعدما ظل يروح و يجيء بين هيئة و أخرى من دون فائدة من أجل الحصول على تصريح عمل، و مع ذلك تعمل النبرة الساخرة على الحد من النقد الشديد الذي تتضمنه المسرحية .[1]

أما " ماري لويزه فلايسر " كتبت مسرحيات شعبية من هذا النوع إلا أنها على عكس "تسوكماير " لم يستخدم تقنيات السخرية ، و قد تأثرت مسرحياتها التي كتبتها عن حياة الشعب في بافاريا تأثرا كبيرا ب "بريخت "، و كان هذا قد أعطى مسرحيتها الثانية بعنوان " كنس الشوارع في انجولشتات " 1926 و قدمت "فلايسر" في مسرحياتها "بشرا سلبيين قليلي الحيلة تماما في الحياة" ، بحيث يطورون في النهاية عداءا متبادلا فيما بينهم [2].

نلاحظ من خلال ما تقدم أن أثر "بريخت" كان واضحا على كتاب المسرح العالميين لما كان يدعو له مسرحه من توعية و تحريض على التغير و بذلك يقول: " على المسرح أن يعري الأوضاع المتعفنة و أن يطرحها أمام جمهور المتفرجين مشيرا للخطأ و ناقدا له و مشيرا للصواب و مؤكدا له" ، و قد أصبحت مقولة "بريخت " هذه شبه قانون مسرحي يعمل غالبية رجال المسرح على ضوئها و يحاولون أن تكون أعمالهم الفنية المسرحية صرخة تحذير تطلق في حالة وجود أوضاع متعفنة تستدعي المعالجة .[3]

[1]- المرجع السابق، ص309.

[2]- المرجع نفسه ، ص310.

[3]-جروة علاوة وهبي ، ملامح المسرح الجزائري ، دار هومة ، ط 2004-2003، ص 91.

- **سياسة المسرح في التوعية:**

لقد اهتم "بريخت " بالتقنيات الفنية للوصول إلى حالة اليقظة التامة عند المتلقي ، فتحدث في كتابه "تقنية الأداء الحديث عام 1940" أنه يجب على المشاهد أن يتمكن من اتخاذ موقف ناقد ، موقف محاكمة من الوقائع الممثلة ، إذ أن الوسائل المستخدمة في التحريض على هذا الموقف هي وسائل فنية ، و لا بد للممثلين و الجمهور أن يتحرروا من أي تأثير سحري فلا مكان من بعد (لحقل تنويمي)، و لا مجال لدفع الجمهور إلى حالة من الهذيان و لا لإيهامه بمشاهدة أحداث طبيعية غير معدة على المنصة[1].

فالمسرح لم يعد يفسر الوقائع و الأحداث بل تعدى هذه المهمة إلى محاولة التغيير، عن طريق إثارة المتلقي و دفعه إلى اتخاذ القرارات اللازمة حسب المواقف المثارة ، بل اتخاذ موقف معين تجاه القضايا و الأحداث الكبرى ، يقول "بريخت " لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم فحسب ، بل أولئك الذين يرغبون أيضا في تغييره ، فأصبح المسرح يقوم بدور المعلم.[2]

رفض " بريخت " أن يكون المسرح أداة للتسلية و الترفيه ، و لذا تغيرت موضوعات المسرح فأصبح يهتم بالثورة و الحرب و السلام العالمي و التمييز العنصري و العرقي و الديني ، بل حتى أنه أصبح كتابه يوجهون عنايتهم إلى القضايا العالمية المتعلقة بالصراعات الإيديولوجية و الاقتصادية والثقافية و الفكرية .[3]

و يجب الإشارة إلى أن البداية الأولى للمسرح السياسي كانت من روسيا بعد انتصار الثورة البلشفية عام 1977، و وجد البلاشفة في المسرح وسيلة سهلة لشرح الأفكار الثورية للجماهير العريضة من الشعب الروسي و خاصة الفئات الأميّة منه و الحاجة إلى حماية الثورة و تثمينها ،

[1] – ادريس قرقوى ، التراث في المسرح الجزائري ، ص219 .

[2]– المرجع السابق، ص 219.

[3]– المرجع نفسه ، ص 219– 220.

و ظهر فن " الأوتشرك" * الذي يقوم على فكرة التحقيق الصحفي لأحداث سياسية أو لمظاهر اجتماعية و اقتصادية تجري على الساحة ، و تكون حديث الساعة و كان هذا الفن " الأوتشرك " يمتهنه الهواة من المسرحيين المتحمسين للأفكار الشيوعية على وجه الخصوص، و ينتقلون بفرقهم المسرحية الصغيرة عبر القرى و التجمعات السكانية و من أبرز هذه المجموعات " مجموعة القمصان الزرقاء "المتألفة من فئة الشبان المتحمسين الذين ارتدوا القمصان الزرقاء، حدادا على "لينين" وقد ذهب هؤلاء إلى أماكن تجمع الجماهير و اتخذوا من المسرح وسيلة لتعليم الناس مبادئ الثورة الماركسية[1].

كان المسرح السياسي موجه مباشرة للجماهير فكان بذلك مسرحا ميدانيا، لم يهتم بالديكور و لا خشبة المسرح، بل كان بسيطا، فأي مكان يتجمع فيه الجمهور يصلح لكي يكون منبرا مسرحيا ...على الأرصفة ، الساحات العمومية...

و انتقلت عدوى المسرح السياسي إلى ألمانيا إثر هزيمة الحرب الكونية الأولى(1914 - 1898) ، لقد ظهر كل من مسرح الإثارة و الدعاية و المسرح الملحمي نتيجة للموجة الجديدة من الوعي السياسي و الاجتماعي الذي اجتاح ألمانيا القيصرية بعد هزيمتها في الحرب الكبرى، يقول "توماس ديكنسون " بعد الحرب ظهر دافع جديد في ميدان الخلق المسرحي ، دافع بدأ يجعل المسرح أداة في يد الطبقات المغبونة ، و انتهى بجعله أداة للثورة الاجتماعية ...يجب أن ننظر إلى المسرح لا بمثابة أداة ترفيهية للشعب، بل كأداة لتعبئة إرادتهم ، لخدمة قضايا محددة و لا يحدد الفنان المبدع نوع القضية ، بل يحدّدها أيضا الفكر السياسي للعصر نفسه [2] .

و نشير هنا إلى أن المسرحي سواء كان كاتبا أو مخرجا أو ممثلا فإن إرادته أصبحت من الإدارة السياسية للبلاد و أصبح فنه مسخرا لخدمة قضايا الوطن ، و عاد الإبداع سياسيا و ليس فنيا

---

*- كلمة روسية تعني التحقيق الصحفي .

[1] - إدريس قرقوى ، التراث في المسرح الجزائري ، ص 220.

[2] - المرجع السابق، ص 220.

لا تحدّه حدود و لا تقيده أعراف أو قوانين (و القاعدة إن المسرح يخدم هذه العملية بإحدى الطريقتين ، أولا بالنقد العنيف لكل أشكال النظام القائم و أخلاقياته ، و أنظمته و مذاهبه الفكرية ،ثانيا : بنشر مبادئ الجماعة الجديدة إلى أن تحقق أهدافها) [1] .

و كما ظهرت جماعة القمصان الزرقاء الروسية ظهرت بالمقابل في ألمانيا جماعة القمصان الحمراء معتمدة التقنية المسرحية ذاتها ، إذ ظهرت بين العمال ، و رفعت شعارها الذي ينص على أنه " طالما هناك أناسا جياعا فلن نعرف أبدا مبادئ جمالية ، لن يكون لنا أبدا شكل فني ، و سوف نظل دائما مسرحا هادفا"[2].

يعتبر المسرح وسيلة لتوعية و إيقاظ الشعوب و إثارتها للمضي قدما ضمن عمل جماعي يمس المشكل المطروح ، من أحداث تهم قضايا العالم فيقوم المسرح بدوره متدخلا لمعالجة هذه المشكلات الواقعة أمام جمهور متيقظ و واع.

أما الوطن العربي فقد اتجه المسرحيين في فهمهم للمسرح السياسي اتجاها مضمونيا (فالمسرح السياسي لديهم هو المسرح الذي يهتم بالسياسة و بالموضوعات السياسية ،كعلاقة المواطن بالسلطة ،أو علاقة السلطة به ، أو بالهموم السياسية كالهم الديمقراطي بما يتضمنه من جزئيات تشتمل على معالجة أسلوب الحكم أو شكله ، أو معالجة المساواة و العدالة ، أو الحرية بشكليها الفردي و الجماعي ، أي حرية المواطن و حرية الوطن ، أو معالجة القضايا القومية و الوطنية و لا يخرج عن هذا النطاق الاهتمام بموضوع الثورة و أساليبها[3]) .

لقد اجتازت الماركسية بطابعها الإنساني كافة أشكال الحدود ، فقد تأثر تاريخ ألمانيا و روسيا الإتحاد السوفياتي ببعضهما ،بما في ذلك فن المسرح فيهما ، "مرهت و بيسكاتور و بريخت"... تأثروا بمسرح الشعب، و بفن المسرح البروليتاري لـ "جد انوف" الروسي.

[1] – المرجع السابق، ص 221- 222.

[2] – المرجع نفسه ، ص 221- 222.

[3] – نفسه ، ص 222.

يتفق كل من " بريخت "و "بيسكاتور" أن الفن للفن ما هو إلا تسلية عابرة و مؤقتة و لهذا ينبغي أن يكون معملا و تربية أخلاقية ، فإن " بريخت " نظر إلى المسرح وسيلة من وسائل التعليمية إذ أنّ مسرحه لا يعنى كثيرا بعزله الإنسان ضحية للصراعات الداخلية ، إنّما يتّجه مباشرة إلى إبراز الإنسان السياسي الحامل لبذور الثورة ، و الذي هو نموذج طبقته لأن المسرح في رأيه جزءا من الصراع الطبقي ، فهو يؤمن و يناشد بضرورة الالتزام في المسرح ، أي أن يلتزم الكاتب المسرحي بالتعبير عن قضايا مجتمعه و عصره في السياسة و الاجتماع بما يوافق طبيعة التطور و يدفع المجتمع في مستقبله إلى حياة أفضل و هذا لا يتحقق إذا ظل المسرح أسيرا لمبدأ المحاكاة الأرسطية، بأن غاية العمل المسرحي أن يقدم صورة أمينة لواقع الحياة و أن يوهم المشاهد بما يراه على خشبة المسرح حقيقة واقعه فيتعاطف مع شخصياتها و يضع نفسه محلها[1].

لقد عارض" بريخت"في مسرحه مبدأ المحاكاة و التوهم و رأى المسرح رسالة سياسية و اجتماعية بعيدة عن إيهام المشاهدين بالحقيقة ، و طالب الكتاب الابتعاد عن مبدأ المحاكاة للواقع على الطريقة المألوفة في المسرح التقليدي و أن يتحولوا إلى ضرب جديد من التأليف تكون غايته عرض(مشاهد و لوحات) تروي أحداثا تعبّر في مجموعها عن فكرة أو قضية .

من ذلك أخذ المسرح التسجيلي لرائده "بيتر فايس" خطوة متميزة في محاولة إشراك المشاهد لما يعرضه من قضايا [2].

و عليه يمكن القول أن السياسة تشكل الجوانب الإيديولوجية للمسرح عبر العصور و هذه الجوانب الإيديولوجية هي مجموعة الأفكار و العقائد و الفلسفات التي يتبناها الكاتب المسرحي في طروحاته و تنعكس بشكل أو بآخر في نصوصه المسرحية[3].

[1] – محمد عبد الزهرة ، الحوار المتمدن العدد ،2997 06-5- 2010.

[2] – المرجع السابق ، 2997 06- 05- 2010 .

[3] – المرجع نفسه ، 2997 06- 05- 2010 .

و ما يؤكد ذلك ، ما جاء به الدكتور " محمد مندور" فيما أسماه "النقد الإيديولوجي "الذي ينعكس وفق التبرير السياسي في منهج نقدي في الأدب و المسرح عموما باعتبارها من أهم وسائل التعبير البشري، لذا ارتبط النقد منذ أقدم العصور بالعقائد و الفلسفات ليزداد بعد ذلك في العصر الحديث[1] .

و هكذا اتخذ الفنانون و الكتاب من المسرح أداة للتعبير عن الفكر الماركسي الذي يدعو إلى الثورة ضد كل ما هو تعسفي و استغلالي و ظالم مناديا بمبدأ المساواة و العدل بين أفراد الشعب، وهذا ظهر جليا من خلال إسهاماتهم التي كانت واضحة في مسرحياتهم التي شهدها العالم ككل حتى انتقلت العدوى في مختلف البلدان الغربية والعربية، ولاقت هذة الأعمال الفنية نجاحا باهرا لما طرحته من مواضيع تمس واقعهم المعاش. ليس هذا فحسب بل إيجاد الحلول عن طريق التغيير و الثورة ضد النظام الإستغلالي .

[1] - المرجع السابق ، 2997 06- 05- 2010 .

المبحث الأول: علولة و التراث الشعبي:

من الملاحظ أن التراث ، هو القيمة عند كل الأمم ، التي تبني منه حاضرها ، و مستقبلها، لذلك ينهل منه المبدعون تجاربهم الفياضة بالقيم المبثوثة في نفوس الناس، ليعبّروا من خلالها عن وجودهم ، و وجود حاضرهم ليقيموا الصلة بين الماضي و الحاضر[1].

يعتبر الثرات الشعبي جزء لا يتجزء من ثقافات الشعوب ، فهو المعبر عن ماضيها و حاضرها، فهو يحدد هويتها التي يمكننا من خلالها أن نميّز أمة عن سواها و شعب عن آخر، و هو ذلك المخزون الثقافي الذي تستودعه الأمم ممارساتها و طقوسها و شعائرها و كل ما يبعث على نهضتها الحضارية للمضي قدما إلى أفق متقدم في شتى مجالات الحياة .

إن الفنان يستمد كيانه و وجوده الفني من العناصر الجمالية التي تزخر بها البيئة التي يعيش في كنفها و وعي الفنان بدور تراثه الشعبي أمر مهم في الحفاظ على شخصيته و تميزه الحضاري والفكري، و هذا على امتداد قرون غابرة إلى اليوم...

و إذا كانت الأجيال المتلاحقة قد تعاملت مع هذا الثرات بما يتناسب مع اقتدارها على استيعابه، و استطاعت أن تضيف إليه من معايشتها ما أغنى حركته... فإنها انطلقت في أساس هذا التعامل من اختيار الطريق الذي وجدته دون أن تفقد من عناصر التصاقها به ، ما يضيع عليها فرصة التواصل أو يسقط عنها أسباب التواكل ، وهو لا يزال يمثل النبع الأصيل الذي يغني حركة الحياة بكل جديد، إذا أدرك المثقفون دورهم الواعي، و استطاعوا أن يضعوا هذا المخزون العلمي و المعرفي في موضوع التحليل و التقويم السليمين.[2]

إن المثقف المبدع الأصيل يستلهم عناصر ابداعه من امتصاصه لحياة مجتمعه و إلتحامه بها ومهما يمتلك من موهبة شخصية و مهما تكن قدرته على تجاوزما في مجتمعه ، فإن عمله ككاتب

---

[1] – د. سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء، القاهرة، 2000، ص 07.

[2] – د.إدريس قوقوى ، التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال و المضامين) ،ج1 ، دار الرشاد، ط1، الجزائر، 2009،ص320-321.

مسرحي يستلزم منه أن يطرح انتاجا أدبيا لا يشكو الانقطاع مع الماضي، و أن يجعل همزة وصل بين الماضي و مستلزمات الحاضر و المستقبل...

و عليه فإن التراث الشعبي يشكل جانبا هاما من الثقافة الانسانية من الماضي البعيد إلى الحاضر، و يشكل انتشار هذا التراث و انتقاله من مكان إلى آخر عنصرا هاما في ميكانيكية البناء الثقافي.

فالنتاج الثقافي بأشكاله المختلفة و على رأسها الكتابات المسرحية وليدة تفاعل المبدع مع المجتمع فهو حامل بحكم تجربته الشخصية مع المجتمع لزاد ثقافي معين ، و نظرة ثقافية إلى الأمور محدودة ... والأدب الشعبي أعْمَقُ مُعِين يمكن أن يستقي منه الأديب المبدع إذا رام ارتباطا جذريا بحياة شعبه و أمّته.[1]

نجد أن المسرح الغربي قد دعا إلى مخزونه التراثي من التقاليد الموروثة ، الحكايات الشعبية و الأمثال و الأساطير و خاصة إلى التراث اليوناني و الذي عمل على استحضاره و توظيفه ، فإن المسرح العربي قد بحث عن هويته و ذاته من خلال العودة إلى الثقافة العربية الإسلامية التي تتوافر على تراث ضخم متنوع بمخزونه المكتوب و الشفهي....

فقد تجازو مرحلة التقليد و المحاكاة للمسرح الأوروبي متخطيا مرحلة النقل و الاقتباس إلى مرحلة تأسيس تقاليد فرُجوية و تأصيل الممارسة المسرحية ، و يتسع بذلك مجال أشكال الفرجة التقليدية في تراثنا و التي تضرب جذورها في أعماق المتخيل الجمعي الشعبي و الحديث عنه واسع و شاسع ... و تؤلف هذه الأشكال التقليدية للفرجة موروثا ثقافيا و فنيا شعبيا ذا دلالة اجتماعية و حضارية عميقة ، و ريبرتوار مسرحيا تقليديا يرتبط بالوعي الجمعي للفئات الشعبية .[2]

فكان هدفها الأساسي و الأول هو البحث عن صيغة عربية للمسرح ، حيث يمكنها أن تفرض تميزنا الحضاري و تذوقنا الفني ، و ذلك بالكشف عن الهوية من خلال تراثنا المتنوع و الغني ضامنة بذلك حركيته الدائمة...

---

[1]- المرجع السابق ص321.

[2]- فتيحة بوزادي ، الأثر التراثي في المسرح العربي ، رسالة دكتوراه ،قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان ، 2006، ص397.

لقد حرص المسرحيون العرب على شخصية المسرح العربي و تنظيم تفاعله مع المؤثرات الأجنبية ، و رأوا أن تأثر المسرح العربي بالتراث المسرحي العالمي ينبغي أن تحكمه ضوابط معينة بحيث لا يتعارض مع مبدأ تأصيل المسرح العربي ، و بحيث لا ينعزل المسرح العربي عن التيارات المسرحية العالمية لأن الاتصال بهذه التيارات و التجارب أمر ضروري لإلقاء الضوء على طريق التجربة العربية ، شريطة أن يكون هذا الاتصال قائما على تمثل واع و تقويم موضوعي لهذه التجارب ، لا مجرد انبهار بالأشكال الجديدة و نقل لها ، و رأوا أن تحقيق تأصيل المسرح العربي من شأنه أن يوفر الأسباب اللازمة لانتشاره عالميا.[1]

لقد كانت السبعينات من القرن الماضي نقلة جديدة في المسرح العربي فبعد المؤثرات الغربية التي تمثلت في الترجمة و الاقتباس و التعريب أخد منحى آخر هو استلهام التراث و توظيفه عن وعي فكري و الذي من خلاله يتم كشف التناقضات السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية التي يعاني منها الواقع العربي فإن هذا الوصل بين الثقافة العربية و الثقافة الغربية ، أدى إلى تأسيس مسرح متميّز له خصوصيته الفكرية و الحضارية و الفنية .

إن هذه الخاصية أثرت على المسرح المغاربي و خاصة الجزائري منه. فالمتتبع للحركة المسرحية الجزائرية منذ نشأتها يلاحظ أن النشأة كانت تراثية شعبية ناطقة بالدارجة مستمدة مادتها الدرامية من الأحاجي و الأساطير الشعبية ، و يشير "علالو" في مذكراته (شروق المسرح الجزائري) ..."في 12 أفريل 1926 قدمنا العرض الأول لمسرحية جحا لحساب جمعية المطربية و لكن اضطررنا أن نحذف من المسرحية مشهدين أو ثلاث لوحات ".[2]

و تثير هذه الشهادة إلى أن الظاهرة المسرحية في الجزائر منذ الانطلاقة الأولى فرجوية شعبية وجدت في الأسواق و الأعراس و المواسم أين كانت تشخص أبطال عنترة و راس الغول و تروي

[1]-عبد الله أبو هيف ، المسرح العربي المعاصر ، قضايا و رؤى و تجارب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2002، ص304.

[2]- فتيحة بوزادي ، الأثر التراثي في المسرح العربي، ص 398.

الأساطير و الخرافات الشعبية فتغدو فرجتهم من تمثيل إلى تمثيل في حد ذاته، إذ تحيل إلى ذواتهم بطريقة مسرحية باعتبارهم صانعي فرجة أي إلى وظائفهم و أوضاعهم و بنياتهم الاجتماعية و الرمزية تتجه هذه الإحالة على الذات صوب مساءلة البناءات السوسيو- ثقافية التي تقوم بتغطية ذواتهم الجمعية ، و هكذا تتم مسرحية الجمهور باعتباره حشدا من الأفراد في سيرورة الانعكاس الذاتي [1].

فقد ظهر المسرح الجزائري من خلال العرض الشعبي ، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة على يد فنانين اتخذوا على عاتقهم مهمة تقديم و تنظيم العروض في الأحياء الشعبية المزدحمة بالسكان ، و قد لبّى المسرح الجزائري منذ البداية الاهتمامات الشعبية و تقاليدها الأصيلة[2]

هناك عدة عوامل أسهمت في عودة المسرح الجزائري إلى التراث ، و في مقدمتها العامل الفني و الذي يتمثل في إحساس الكاتب بثراء و غنى تراثه ، فكان توظيفه للتراث لتحقيق تواصل بين الماضي و الحاضر...

- العامل الثقافي المتمثل في تأكيد الهوية آمام الآخر...

- العامل السياسي يتمثل في استعمال التراث الشعبي لتمرير الخطاب السياسي و الذي كان يصعب تقديمه —آنذاك- بسبب الاستعمار.

و بعد الاستقلال كان لهذا التعامل أبعادا أخرى استوجبتها الظروف الفكرية و السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية ، فحاول بعض الكتاب الجزائريين ما بعد الاستقلال - و الذين كانت لهم عدة تجارب مسرحية- العودة إلى التراث الشعبي أمثال "ولد عبد الرحمان كاكي" و "كاتب ياسين" و "سليمان بن عيسى" ...

و من بين هؤلاء الكتاب و قع الاختيار على" عبد القادر علولة " الذي اهتم بالتراث الشعبي اهتماما كبيرا ، و ذلك بعد قراره التخلي عن الاشتغال ضمن القالب المسرحي الأرسطي ، فارتكن إلى فن

[1]- المرجع السابق ،ص398.

[2] - بشير خلف ، الفنون لغة الوجدان ، دراسة ، دار الهدى، الجزائر، 2009 .

الحلقة و مسرح القوال و الحكي السردي و السيرة الشعبية ،و كل هذا بغية التجريب الحداثي لتأسيس مسرح عربي أصيل .

و قد أجرى "عبد القادر علولة" حوارا مع "جمال صدقي" ورد في مجلة المسرح جاء فيه : " إن هؤلاء المتفرجين لا زالوا متعلقين بتراثهم و ثقافتهم و كنا نحن خارج أو على هامش التراث و الثقافة الشعبية ...و انطلاقا من هذه التجربة بدأنا نراجع ممارستنا للمسرح و كنا قبل عام 1972 نحاول كسر النمط الأرسطي واستخدمنا عناصر من التراث و لكن استخدامنا لها كان استخداما فولكلوريا (و لو بحسن النيّة) و بالطبع لم نكتشف هذا إلا فيما بعد....".[1]

يقول الباحث المغربي "مصطفى رمضاني" في هذا السياق :"لقد اتّجه "عبد القادر علولة" إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب و بحثا عن الخطاب التأصيلي الحق و مشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها . فإذا كان خطاب الحداثة في المسرح العربي يتوسل بالتجريب ، فإن "عبد القادر علولة" كان من أوائل المبدعين المسرحيين العرب الذين استطاعوا أن ينتبهوا إلى هذه المسألة ، إذ راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة ، فاتصل بالفلاحين و الفئات الشعبية السفلى ، و حاول اشراكهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب التيماتي و من أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني[2].

هذا و يرتكز التراث عند "عبد القادر علولة" على مسرح القوال و فن الحلقة و فن السرد ، و من ثم يعدّ هذا المبدع من المسرحيين القلائل الذين وظفوا فن السيرة و الحلقة في المغرب العربي .

في هذا السياق يقول الباحث المغربي " المسكيني الصغير": أعتقد شخصيا أن الذين تعاملوا مع مسرح الحلقة و السيرة بشكل من الأشكال في المغرب العربي باستثناء الكاتب الشهيد "عبد القادر علولة" ، الذي حاول اختراق فضاء الحلقة بذكاء مبدع في أعماله المشهورة (الأجواد ، اللثام) كانوا

[1] – جمال صدقي ، حوار مع عبد القادر علولة ، مجلة المسرح ، العدد 46 من شهر سبتمبر 1992 القاهرة، ص 70 .

[2] – مصطفى رمضاني ، مسرح القوال عند عبد القادر علولة ، الأدب المغاربي اليوم ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، مطبعة المعارف الجديدة الرباط ، ط 1 ،2006 ، ص326.

بعيدين من روح الحلقة ، لأن نصا دراميا يلبس مثل هذا الشكل/ الحلقة ، حيث يفترض توظيف عناصر التمثيل و الغناء و الرقص ، إلى جانب الرواية و الحكي و القص العجائبي ، لا يمكن أن يخضع كليا للقالب المسرحي الغربي ، و لا يمكن أن يكون إلا نصا فريدا له خاصيته الوطنية الشعبية المؤثرة ، يفجر مكامن و مضامن المتلقي الغربي و العربي و الشكل و المضمون ...الذي هو ليس متفرجا تراجيديا و ليس متفرجا كوميديا أو تراجيكوميديا ...ألخ ، فهو جامع لكل هذه الحالات و المواقف الدرامية في آن واحد ...في المشهد الواحد"[1] .

و علاوة على ذلك قد وظّف "علولة" فن الحكي و السرد إلى جانب الحلقة و فن القوال بدلا من استخدام الحوار المشهدي و التمثيلي ، لأن الجمهور حسب "علولة" يحبذ حاسة السمع على حاسة البصر، و المقصود هنا أن المتفرج في مسرح "علولة" يقبل كثيرا على القصة المحكية بدلا من رؤية الفرجة التمثيلية المعروضة .

يقول مصطفى رمضاني :" أما فيما يخص الجانب الفني، فنجده يستعين بلغة التراث الشعبي و يوظف أسلوب القوال المعروف في المجتمع الجزائري ، و يتجاوز التقسيمات المألوفة في الحوار الدرامي ، فلا وجود للحوار المسرحي في مسرحياته لأن الحكي هو الذي يقوم مقامه ، فالحكي عنده هو التقنية القادرة على خلق تواصل شعبي مع المتلقي ، لأنه ينحدر أصلا من فضاء شعبي مألوف لديه و مخزون في الذاكرة الشعبية هو فضاء الحلقة . و هذا الفضاء يمثل مصدرا أساسيا في تكوين الذوق الجمالي عند المتفرج ، و هو فضاء يتميز بانفتاحه و مرونته في ضبط مكان المتفرجين و الممثلين أو تحديد وضعيتهم ، و يتيح للممثل قدرة أكبر على التخيل ، و محاورة الجمهور من كل الزوايا ، و من المؤكد أن "عبد القادر علولة "حين استغنى عن الحوار و عوضه بالحكي كان يستحضر ما تحفظه ذاكرة المواطن الجزائري من ألوان التعبير الشعبي ، و هو يرى أن الغاية من استغلال عناصر

[1] – المسكيني الصغير:حكاية بوجمعة الفروج ، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط1 ، 2000،ص4.

التراث الشعبي الجمالية تكمن في مخاطبة المواطن بالأسلوب القريب من ذاكرته ، باعتبار أن هذا الأسلوب هو الذي يحدد ذوقه ".[1]

ومن أهم النماذج الممثلة لمنحاه التراثي الشعبي ثلاثية (الاقوال و الأجواد و اللثام) و قد صارت تجربته مثالا يحتذى به في كافة القطر الجزائري [2] .

لكن يلاحظ أن "علولة" قد تأثر كثيرا بتجربة "عبد الرحمان كاكي" فيما يخص توظيف الحلقة و القوال و المحكي السردي ، و يقول "خالد أمين" في هذا الشأن:" تعتبر تجربة الجزائري "عبد الرحمان كاكي" (1995/1934) رائدة في توظيف شكل الحلقة الدائري و تقنيات القوال الشعبي في الستينات من القرن الماضي، و الملاحظ في تجربة "عبد الرحمان ولد كاكي" – الذي اشتغل جنبا إلى جنب مع "عبد القادر علولة" في البدايات الأولى- هو تشبعه بالمسرح البريختي التعليمي و الملحمي قبل عودته للحلقة الشعبية ، و محاولة استنباتها كشكل مسرحي قائم بذاته.

و لعل أبرز مسرحيات "عبد الرحمان ولد كاكي" التي استلهمت تقنيات القوال الشعبي هي " القراب و الصالحين" و التي توجهت في مهرجان صفاقس سنة 1966 ، و تعد جل مسرحيات "عبد الرحمان كاكي" المقتبسة تتشكل في فضاء بيئي مثل مسرحية " القراقوز" سنة 1964 المقتبسة عن الكاتب الإيطالي "كارلوغوردوني" لكنها ممزوجة بعوالم ألف ليلة و ليلة و ملحونيات الغرب الجزائري.[3]

لقد استعان "علولة" من الناحية الفنية ببساطة الديكور و تقنيات المسرح الفقير و ملامح المسرح البريختي من خلال استعماله الأفضية المفتوحة و الخطوط الدائرية و الفرجة الشعبية التي تقوم على الحكي و الحلقة و القوال و السيرة .فيتم فيه الجمع بين الممثل و المتفرج في احتفال جماعي مباشر.

[1]- مصطفى رمضاني ، مسرح القوال عند عبد القادر علولة ، ص323.

[2]- المرجع السابق، ص323.

[3]- د. خالد أمين (المسرح المحكي في المغرب و الجزائر) وجدان فرجوي مشترك ، ص316.

في مسرح الحلقة الذي له إمكانات كبيرة و قدرات تعبيرية جيدة تمكن الممثل و المتفرج من الوصول إلى غايات جمالية و فنية قد لا يكون الوصول إليها ممكنا بتلك الطرائق القديمة التي تبعث على الممل و السأم و الضجر و ليس لها القدرة على تجاوز المألوف و المعتاد[1].

أما القوال : يحتل في مسرح "عبد القادر علولة" مكانا مركزيا ، فهو الذي يضع و بشكل جوهري شخصه تحت الأضواء يتكلم ليقول كل شيء ببساطة يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها ، ثم يعود ليأخذ دور الراوي . و هذا اللعب بين الحكاية و التمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور الداخلي و الجمهور الخارجي ، يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي ، ففي اللحظة التي يتحدث فيها القوال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين ،ثم يستعيدون أدوارهم حين تعاد إليهم الكلمة ، إذ يمرر القوال إليهم فعل الكلام فذاك يوحي بخلود الحركة في القول [2] .

و يحضر القوال في مسرحيات "عبد القادر علولة" باعتباره راويا شعبيا و ساردا ينسق بين الشخصيات و يمهد للأحداث ، إنه بمثابة المداح و الحكواتي أو بمثابة ممثل شامل، ويحضر في المسرحية العلولية "بعصاه"و لباسه المزركش، ليروي الأحداث و يتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي ، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار [3].

ففي مسرحية الأقوال ، قد استفاد العرض من تقنيات المداح استفادة كبيرة ، بل يكاد يكون المداح قيمة جمالية مركزية للحدث المسرحي ، فقد انمحت شخصية "علولة" داخل تلك الترانيم التي ترصد لنا قصة " زينوبة بنت بوزيان العساس" وفق ديكور مشحون بتلك القدرة على التمثيل على

[1] – د.محمد تحريشي ، في الرواية و القصة و المسرح ، قراءة في المكونات الفنية الجمالية و السردية ، عاصمة الثقافة العربية حلب ، 2007 ، ص 190.

[2] – لميا بيركسي ، إدراج الثقافة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، ترجمة يسار أيوب ، مجلة أوغاريت، عدد3 ،2004 WWW.ougarit.org.

[3] – خالد أمين ، المسرح المحكى في المغرب و الجزائر ، وجدان فرجوي مشترك، ص 316 .

خشبة المسرح كيفت جيدا ، و مع هذا الواقع الجديد فإن المداح يخاطب الناس في السوق في ديكور طبيعي ، بل الديكور ها هنا ديكور يعكس هول الأزمة إلى درجة قد يشعر معها المتفرج و كأن الممثل يقع وسط جمع من الناس يشدهم إلى زينوبة بنت بوزيان العساس[1].

يتحرك المداح بمفرده يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر و غالبا ما تتجاوز عروض متعددة في نفس الوقت و في نفس السوق بفضل صوته و جسده و عصاه ، كان المداح ينسق عرض يحكي ملحمة أو قصة ما مستوفاة من الحياة الإجتماعية و يؤدي بطريقته عدة شخوص[2].

– توظيف التراث في مسرحية الأقوال:

تعتبر الثلاثية المسرحية التي قدمها "علولة" من أنضج الأعمال المسرحية في الجزائر في فترة الثمانينيات " الأقوال ، الأجواد ، اللثام".

"علولة " الذي تنتمي أعماله الإبداعية إلى الحركة الإجتماعية.. نهل ينهم بالعربية (الجزائرية) لأنها تعبر عن الحقيقة الإجتماعية حسب الباحث "بافي" لقد أوضح أنه يمكن خلق مسرح متكامل بأدوات جزائرية[3] .

اهتم "علولة " في مسرحية الأقوال بالجانب اللغوي فجمع بين الفصحى و الدارجة و أصبحت لغة مفهومة لدى العامة ." لأن اللغة المسرحية هي لغة درامية تتطلب عملا محكما و بحثا عميقا في أدوات اللغة و اللهجة المستعملة فلا ينزل بالعامية إلى الإبتذال و السوقية و لا يستعمل الفصحى بمعناها اللغوي"[4].

[1] – د. محمد تحريشي ، في الرواية و القصة و المسرح ، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية و السردية ، ص 190.

[2] – عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة– الأقوال، الأجواد ، اللثام ، موفم للنشر ، 1997، ص01.

[3] – Bouziane ben achour, le theater algerien une histoire d'étapes, ed dar el gharb oran ,2005 p 183.

[4] – فتيحة بوزادي ، الأثر التراثي في المسرح العربي ، ص 404 .

الأقوال :

" يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صالح الغني الطاغي

المستغل و اللي في صالح الكادح البسيط و العامل

قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق و صديقه

قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود و ابنه

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس

نبدو بقدور السواق و نخلوه يقول

لقوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة[1] "

إن مكونات النص المسرحي تتكون من : الحوار ، الشخصيات ، الفضاء ، الحدث ، عقدة النص ، الحل و...إلخ

في البداية تقدم لنا الأقوال الشخصيات حسب القصص

القصة الأولى :قدور السواق و صديقه .

القصة الثانية :غشام ولد الداود و ابنه.

القصة الثالثة: زينوبة بنت بوزيان العساس.

الأقوال هو الراوي الرئيسي للأحداث الشخصية المحورية التي تدور حوله الأحداث الرئيسية في العمل الدرامي ،و يقوم العمل على الحكي و سرد الأحداث بصورة مستمرة من خلال القصة الأولى و يترك القوال مجال الحديث لـ قدور السواق يسرد ما وقع له عند استقالته من الشركة و يدور الحوار بينه و بين مدير الشركة:

[1] – عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة ، الأقوال ، ص 23 .

قدور السواق :

" السي ناصر هاك تقرى هذه الرسالة .. رسالة موجهة ليك حضرة المدير ..أقرى .. أقراها .. نعم فيها إستقالتي طالب فيها نتسرح الآن ..طالب فيها نستقيل من الآن ما كان لاه تتكلم يا سي الناصر المدير و اليوم أنا نتكلم [1]"

ففي هذه القصة يروي قدور السواق كيف جمعته و المدير سي ناصر صداقة أيام الثورة لكن هذا الأخير تخلى عن مبادئه و نسي الصداقة التي تجمعه بقدور ، كما يحكي قدور عن المشاكل التي يعاني منها المصنع و العمال .

أما القصة الثانية غشام ولد الداود و ابنه يستمر فيها غشام يروي الأحداث على لسان الراوي . القوال يا السامع لينا فيها أنواع كثيرة / نسمعوا لغشام معا ابنه مسعود كيف يوصى / بعد ما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي / لقول يا السامع لينا فيها أنواع كثيرة .

غشام :

" اقعد يا ولدي مسعود ... اقعد كيفاش نبدك ؟

الباب مغلوق ؟ طيب ..مسعود وليدي راك اليوم تبارك الله

و المزية الكلام اللي كان موجود تلف لي ..الشيء صعيب

حيث أول مرة نتكلم معاك الراس في الراس .. على كل حال

اسمع لباك يا مسعود و اعتبرني كلي صاحبك و اللا خوك" [2]

و هكذا ينقلنا القوال إلى شخصية غشام في حديث مع ابنه مسعود .

و في القصة الثالثة : قصة زينوبة بنت العساس

[1] – عبد القادر علولة ، مسرحية الأقوال ، ص 23 .

[2] – المصدر نفسه، ص 34 – 35.

" زينوبة بنت العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القامة تقول مولات ثمن سنين و قليلة في الصحة درعيها و رجليها رقاق وارهاف وجها حلو ظريف طابعينه عينيها ، عينيها كبار لونها قرفي حين تزغد زغيد[1] ".

نرى في هذه القصة زينوبة الشخصية الرئيسية فيصف القوال زينوبة ومعاناتها و مقاساتها مع المرض .

إن "علولة "كان يبحث في استعمال عناصر من الثقافة الشعبية التي كان يطعمها بأبعاد تاريخية ...ف " علولة "كان يرتكز على الثقافة الشعبية محاولا الإبعاد و القطيعة مع المسرح التقليدي بمفهومه الأرسطي بمساءلته حول المكان المسرحي[2] .

لقد وظّف " علولة "التراث الشعبي الذي تدور فيه الأحداث ، فإن مقدمته المسرحية مقدمة تقليدية هي التي تعلن عن الفرجة التي سوف يشاهدها المتفرج كما يقوم الراوي (القوال) (الحلايقي) وسط الحلقة بسرد الأحداث و ينتقل من قصة إلى أخرى من مكان إلى آخر مثلما يقوم بذلك فنان السير الشعبية [3].

كما استعمل بعض الألفاظ الشعبية المتداولة في الوسط الشعبي الجزائري

" ... الصندوق هذا يا بدرة كيفاش حتى راه يتبلع بالمفتاح "[4]

"...داك اللي يحرث الأرض يزرعها و يسقيها و يخرج منها الخضرة و الفاكية

"...داك اللي يحفر الأرض و يخرج منها الذكير الحديد القاز و الذهب"[5]...إلخ من التعابير الشعبية.

[1] – عبد القادر علولة ، مسرحية الاقوال ، ص 56 .

[2] - Ahmed Cheniki:le théâtre en Algérie histoire et enjeux, ed:edisud France 2002, p 53.

[3] – فتيحة بوزادي ، أثر التراث في المسرح العربي ،رسالة دكتوراه ،قسم الثقافة الشعبية ، جامعة تلمسان ، 2006 -2007 ، ص 408.

[4] – من مسرحيات علولة ،الأقوال، ص 54 .

[5] – المصدر نفسه، ص 53 .

قدور السواق و غشام ولد الداود و ابنه و زينوبة بنت العساس هي شخصيات تحكي عن نفسها فكلامها عبارة عن شبه مونولوج داخلي فتحكي عن وضعها الإجتماعي و النفسي و مواقفها ...

و عليه نستخلص أن شخصية القوال تبقى المسيطرة على الفرجة و أحداثها بالشكل الأرسطي للعرض خاصة حبكته و العقدة و الحل ، مما يجعل المتفرج وسط الحدث لفك الشفرات اللغوية التي يتلقاها عن طريق السمع دون المشاركة في العرض فيستحضر بذلك مخيلته و تصوره للأحداث ...

إن ما يميّز هذه الفرجة الشعبية هي ما تطرحه من معلومات توثيقية ما بعد الاحتلال من سلوكات الأفراد و نشاطهم الاجتماعي و خلفياته .

و تبقى أعمال " علولة " خالدة في تاريخ المسرح الجزائري و العربي فقد وصل بالتجريب المسرحي إلى مستوى تأصيل بنية النص المسرحي الجزائري على الرغم من طغيان الخطاب السياسي و تكراره في غالب الأحيان[1]

[1] – فتيحة بوزادي ، الأثر التراثي في المسرح العربي، ص 410.

المبحث الثاني: حضور الإيديولوجيا الماركسية في مسرح علولة:

إن المسرح العربي بوصفه نوعا أدبيا مدين في نشأته و تطوروه إلى اتصال العرب بالغرب في منصف القرن التاسع عشر و عليه فإن مسألة التأثر بالغرب لا يمكن تجاهلها في تناولنا لدراسة المسرح العربي ...

علينا أن نذكر المؤثرات الأجنبية على المسرح الجزائري عموما و مسرح "عبد القادر"علولة" خصوصا ، و في الأول ينبغي عرض المحطات الثقافية التي عن طريقها تسرب التأثير الغربي و من خلالها استقى "علولة" مسرحه.

تعتبر حركة الترجمة و الاقتباس إحدى القنوات الثقافية الهامة التي عن طريقها تمّ نقل المسرح الأوروبي إلى البلاد العربية ، في منتصف القرن التاسع عشر، عرف المسرح الجزائري حركة الترجمة في مطلع الثلاثينيات على يد الكاتب" محي الدين بشطارزي"، الذي قام بترجمة عدة مسرحيات كلاسيكية خاصة من المسرح الفرنسي، و أخذت الترجمة في الجزائر تنحو منحى مختلف في نهاية الستينات إذ اتجهت إلى ترجمة المسرحيات المعاصرة ، ذات التوجه الاشتراكي و المرتبطة بالنضال الثوري.

أ- الترجمة والإقتباس:

لقد ازدهرت حركة الترجمة في الجزائر بعد الاستقلال ،و كانت الحكومة تساندها وتشرف عليها ، فقامت الشركة الوطنية للنشر و التوزيع سابقا بنشر عدة مسرحيات مترجمة عن المسرح العالمي، و تضمنت أعمالا لكتاب نذكر منهم :

"تشيكوف"، و"غوركي"، و"غوغول"، و"بريخت"،و"فريدريكوغارسيا""لوركا" و غيرهم ....[1]

وبعدها تدهورت هذه الحركية لترجمة الأعمال المسرحية في منتصف الثمانينات ، فقلّ عدد المسرحيات الغربية المترجمة إلى اللغة العربية ، إلى أن اندثرت فيما بعد فكانت أول محاولة للتأليف

[1]- عبد القادر بوشيبة ، مسرح علولة " مصادر و جمالياته ، رسالة ماجستير 1993 ، جامعة وهران ، دائرة الأدب و النقد التمثيلي ص 216-217.

المسرحي قام بها "علولة "و كانت ترجمته للمسرحية الصينية " نقود من ذهب " للكاتب الصيني " شوسوشان" ، وقد ترجمها عن الفرنسية و كانت بعنوان " سكك الذهب" . يشكل الاقتباس من المسرح العالمي أحد أهم المصادر في التأليف المسرحي عند "علولة" ،و في إثراء تجربته المسرحية بالتقنيات المختلفة ، يرى "علولة" أن الاقتباس ليس بديلا إنما هو امتداد للإنتاج المحلي و الإنتاج الوطني، و من ثم فإنه من الضروري أن يحتك مسرحنا بالتجربة العالمية من خلال الاقتباس و الترجمة...

إن الاقتباس ليس بديلا عن الإنتاج المحلي لكن في الحقيقة يشكل أحد الروافد الهامة و الضروريات اللازمة لتطور أي مسرح في العالم .[1]

بعد محاولة "علولة" الأولى في الترجمة و ذلك بترجمته للمسرحية الصينية " نقود من ذهب " للكاتب الصيني "شوسوشان" سنة 1967 قام في سنة 1972 باقتباس مسرحية عن الأدب الروسي ،و لهذا يشكل المسرح الروسي أحد مصادره الهامة في عملية التأليف.فقام "علولة" باقتباس مسرحية " يوميات مجنون " للكاتب الروسي "نيكولا غوغول" و قد عنونها بـ " حمق سليم "، هذه المسرحية هي عبارة عن يوميات موظف بسيط يعيش أزمة إحباط شديد و استلاب رهيب ، يبحث عن مبرر كونه موظفا صغيرا ، و الآخر مديرا عاما فيرهقه السؤال " لماذا أنا موظف صغير ؟" و يحتقر نفسه لأنه لا يملك النقود و تلك هي المأساة ...

يكشف "علولة" عن نفسية هذا الإنسان الذي أصيب بحالة انهيار مما أفقده السيطرة على نفسه و أدى به ذلك إلى الهذيان ثم الجنون ، فشخصية "ألكسي ببريشن أكسنتي " شخصية لا منتهية فلم تكن نهايته السجن كونه لم يقم بالعمل الإجرامي في الواقع ، إنما استطاع كبت مشاعر حبه لابنة المدير(عدوته الطبقية) و هذا الحب من المنظور النفسي ،لا بد أن يكون في العالم الباطني لـ "ألكسي" كرد فعل لرفضه لتلك الطبقية .

[1]- المرجع السابق، ص217-218.

لقد جعل "غوغول" من الحب الإنساني رمزا للصراع الطبقي ، فيكشف عن الوجه اللانساني السائد في علاقة الطبقات الاجتماعية ، فتصبح العلاقة من خلال ذلك مستحيلة ، مما أدى إلى فقدان توازنه و السيطرة على نفسه ... في المقابل نجد مسرحية "عبد القادر علولة" " حمق سليم " يقترب من شخصية "ألكسي".

لقد اعتمد "علولة" على نص مقتبس في معالجة قضية سياسية في الجزائر، تمثلت في الصراع الطبقي ، إن مسرح "علولة" مسرح ملتزم يعبر عن التوعية الأساسية دون الإخلال بقضية الأعمال ، يعالج المشاكل التي تتخبط فيها البلاد، فهو يعمل على تجسيد الحلم و مسايرة الثقافة في عملية تشييد نظام ثوري اشتراكي تزول فيه الطبقية ، و تتفتح فيه مواهب الإنسان للعمل و الرقي ، و من خلال هذا العرض " حمق سليم " يطرح "علولة" منهجه الفكري و الفني ، إنه مفكر سياسي يعتنق فكرة المسرح الملتزم بقضايا الجماهير، و هو يأخذ عن " ستانسلافسكي " اهتمامه بالتحليل النفسي و الاجتماعي و عن "بريخت " ملحميته و تعليمه .[1]

لقد تأثر"علولة" بالمسرح الروسي عموما خاصة ما كتبه المنظرون السوفيات فيما بعد عن نظرية الدراما و تقنياتها المعاصرة ، بل تعتبر مسرحية (يوميات مجنون) لـ "غوغول" إحدى المسرحيات العالمية التي ترجمت و اقتبست إلى مختلف المسارح العالمية و العربية .[2]

وفق "علولة" – إلى حد ما – في تحقيق نص متوازن يضم هيكل المسرحية الغربية في مضمون جزائري و شكلت مسرحية (حمق سليم) إحدى المسرحيات الناجحة اقتباسا عن المسرح الروسي و التي عالج فيها مشكل البيروقراطية بصورة واقعية ...

ب- علولة و الواقعية الاشتراكية :

لقد نشأ المسرح الجزائري في ظروف تشبه الظروف التي نشأ فيها المسرح العربي عموما ، لهذا نجد أن الاتجاهات الفكرية سادت المسرح تقريبا في كل أنحاء الوطن العربي، و السبب في ذلك

[1]- المرجع السابق، ص219.

[2]- المرجع نفسه، ص221.

هو أن بلدان العالم العربي عرفت أوضاعا تاريخية و ثقافية متشابهة إلى حد بعيد، إضافة إلى اشتراكها في عوامل حضارية و تراثية ودينية و لغوية واحدة .

لقد كانت الساحة الثقافية العربية تموج بسلسلة من الاتجاهات الفكرية و الأدبية التي عرفها القرن العشرون، و من هذه الاتجاهات الفكرية نجد النظرية الاشتراكية التي لقيت صدى كبيرا في أوساط المثقفين العرب بعد الحرب العالمية الثانية،و خاصة أن معظم الدول العربية كانت تحت وطأة الاحتلال الاستعماري ، فوجدت في الاتحاد السوفياتي معينا لها في التحرر و الاستقلال خاصة فيما يتعلق بقضية الشرق الأوسط و موقفه الرافض للاحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية.[1]

لقد كانت الواقعية الاشتراكية ثورة عارمة إنتقادية للبورجوازية التي فضحت الاستغلال و الظلم و الاضطهاد لكنها لم تستطع هدم المجتمع و بنائه من جديد، " الواقعية الاشتراكية " هي أيضا إنتقادية و ثورية و معادية لكل ما هو بال.. و هي أسلوب فني يكمن في القدرة على تثمين الحاضر من مواقع المستقبل و ملاحظة إقامة هذا المستقبل و الجديد في الواقع المعاش و تصويره في شكل فني ، و إذ هي تطهر الحاضر تدعو إلى المستقبل و تكشف عن الآفاق العظيمة لبناء العالم الجديد.[2]

و قد وجدت هذه الدعوة قبولا و ترحابا كبيرين في العالم العربي ، فحمل رايتها بعض المثقفين العرب و هي تهتم بالطبقة الفقيرة ، و تدعو إلى النضال ضد الظلم و الاستغلال و لسيادة العدالة الاجتماعية بين مختلف فئات الشعب، و لعل الطابع الإنساني الذي تتميز به ظاهريا أدى إلى انبهار عدد لا بأس به من المثقفين –في بداية الأمر– إلى تبني هذه الأفكار و نشرها و دعمها و التصدي لها و محاربة –في ذات الوقت– كل الأفكار و الآراء التي تتعرض لها بالنقد و الرفض

[1]– المرجع السابق ،ص222 .

[2]– مسرح علولة مصادره و جمالياته ،ص223، نقلا عن بردوسنيك و سبيركين ، عرض موجز للمادية التاريخية ، دار الفرابي ،ط1،بيروت 1981 ص 158.

باعتبارها نظرية إلحادية غريبة عنا تتعارض مع قيمنا الروحية و الدينية التي تشكل جوهر الحضارة العربية الإسلامية.[1]

و الجزائر كباقي الدول العربية ، لقيت الاشتراكية طريقها إلى فئات اجتماعية واسعة خاصة المثقفين، و سبب ذلك راجع إلى معاناته من الاضطهاد والظلم من طرف المستعمر، مما أدى بالمثقف الجزائري إلى النفور من النظرية الرأسمالية معتبرها نظرية امبريالية استغلالية ، تزيد الفقير فقرا و الغني غنى ، و السبب الثاني هو الطابع الإنساني للنظرية الاشتراكية من خلال دعوتها إلى السلام و الأخوة و العدالة الاجتماعية و محاربتها للاستغلال و التفاوت الطبقي. أما السبب الثالث هو طابع الثورة الجزائرية التي كانت ثورة على كل الأساليب القديمة و الدعوة إلى بناء مجتمع جديد تسوده العدالة و الحرية و تزول عنه كل أنواع الاستغلال ...

و في خضم هذه الحركة الثورية العارمة و هذا الواقع المتردي الذي ورثته الجزائر بعد الاستقلال ، ظهرت الواقعية الاشتراكية و دعت إلى اتجاه فلسفي مستقل له توجهه و أسلوبه و قواعده ، و عملت على التعامل مع الواقع الجزائري تعاملا يعكس رؤيتها الفكرية و يحدد موقعها ، و ذلك من خلال الموضوعات و المضامين المطروحة و الأشكال الفنية المستخدمة ، و لعلّ أن بعض المتحمسين للنظرية الاشتراكية كانوا قد وجدوا الظروف الملائمة لطرح أفكارهم و التعبير عنها في خضم الحماسة الثورية التي عمّت أرجاء البلاد ... ، فكان التوجه نحو دراسة المسرح العالمي خاصة المسرح التقدمي منه والذي ارتبط بالنظرية الماركسية قلبا و قالبا ، و جعل أهم أهدافه معالجة الأفكار بعلاقتها الواقعية ، مع مجموعة من الظواهر الاجتماعية و السياسية الأخرى ، و قبل ذلك بعلاقتها مع الأسس المادية للمجتمع كالقاعدة الاقتصادية و البيئة الاجتماعية و صراع الطبقات ...و ما إلى ذلك من القوانين و مرتكزات النظرية المادية التي تصنع في النهاية قوانين الإبداع الفني و أسسه في الاتجاه الواقعي الاشتراكي.[2]

[1]- مسرح علولة مصادره و جمالياته ، ص 223.

[2]- المصدر نفسه، ص 224.

لقد اتّجه المسرح الجزائري بعد الاستقلال خاصة مع نهاية الستينات إلى مصادر مختلفة من الواقع الجزائري المعاش و مقولات النظرية الاشتراكية...

و كانت مسرحيات "علولة" ضمن هذا التيار الواقعي الاشتراكي، و كان لهذا التيار الأدبي الأثر البالغ في التأليف المسرحي عند "علولة" كما أن مسرحية " العلق" التي كتبها سنة 1969 تعكس هذا التوجه فكانت البداية لظهور مسرحيات تأثرت بالواقعية الاشتراكية ...و التي كانت تمس واقع المجتمع الجزائري .

مع نهاية الستينيات كان تأثر "علولة" بتيار الواقعية الاشتراكية واضحا جليا ، و ظلّ هذا التيار يتغذى على عناصر أدبية تعكس الواقع الاجتماعي الجزائري بكل دقائقه و تناقضاته الحادة، و بكل تفاصيله السياسية و الاجتماعية و الشعبية .[1]

تحتل تجربة "عبد القادر علولة" المسرحية مكانة مرموقة في تاريخ المسرح الجزائري المعاصر ذي التوجه الاشتراكي، فعمد "علولة" على تأليف وعرض مسرحياته ذات الطرح الواقعي الجريء ، و كان "علولة" من الأوائل ممن ثاروا على أصول التأليف التقليدي في الفن المسرحي الجزائري . فحاول خلق أصول جديدة تتلاءم و الفلسفة الاشتراكية العلمية المستوحاة من النظرية الماركسية و العمل على تأسيس مسرح ثوري شعبي معاصر شكلا و مضمونا .

فالفن الحقيقي عند "علولة" يأخذ محتواه من الواقع المعاش و اعتبر أن التعبير عن الطبقة العاملة وفقا لانتمائه الفكري و تكوينه الاجتماعي و السياسي و الثقافي ...إن الواقعية الاشتراكية تقوم بتعرية و فضح الواقع المعاش من أشكال استغلالية .

و ميلاد الحركة الواقعية الاشتراكية في المسرح الجزائري عموما و مسرح "علولة" خصوصا اقتصر على النظام الطبقي و الفروق بين الأغنياء و الفقراء ، و أصبح الإطار الإيديولوجي لدعوة صريحة إلى الاشتراكية و تصوير الاستغلال الذي تمارسه بعض الفئات الاجتماعية .

[1]- المرجع السابق، ص225.

إن ذهاب "علولة" إلى الطبقة الشعبية في مسرحياته هو مبادرة فنية منه لتحطيم الحاجز الطبقي ، و مفهوم الشعبية عند "علولة" يحمل مفهوما ثوريا ، فهو وسيلة إلى غاية كبرى و التي تتمثل بهدم النظام الطبقي، مقدما العمل كنموذج حي لحياة شريفة عزيزة حيث يكمن احترام الإنسان لأخيه الإنسان و احترام مشاعره و طريقة تفكيره .

يصور"علولة "صراعا دراميا بين نقيضين بين الرأس مال وطبقة العمال ، بين المدير و أعوانه الانتهازيين المستغلين و يقف نقيضا مع طبقة العمال الكادحة المستغلة ، و مسرحية " الخبزة" تصور ذلك أدق تصوير ، فشخصية " سي علي " الذي لا يملك مستوى اجتماعي عالي، يحاول "علولة" أن يلبس الشخصية بعدا و مدلولا خاصا ، فيصوره بطلا ثوريا، و تظهر هذه الثورية في رقي مستواه الاجتماعي من خلال معرفته للقراءة و الكتابة اللذين يساعدانه على مواجهة الطبقة البورجوازية المستغِلّة ، فثورة " سي علي " ثورة على الماضي و الحاضر من أجل إصلاح المستقبل لتسود فيه العدالة الاجتماعية و الرقي ، و من أجل زوال الاستغلال و الظلم ، فهي دعوة من أجل تغيير النظام و البناء .فالأفكار التي يعرضها "عبد القادر علولة" في مسرحياته مرتبطة بالمقولات الفكرية للنظرية الاشتراكية ، و لقد نجح في هدم الحاجز الطبقي الذي اعتبره معرقلا للبناء الاقتصادي و التطور الاجتماعي و الثقافي ...

إن مفهوم الواقعية الاشتراكية عند "علولة" يرتبط أساسا بالتغيير الاجتماعي الجذري الذي يطرأ على المجتمع كنتيجة حتمية للتغيير السياسي و الاقتصادي الذي أحدثته الثورة الجزائرية بعد الاستقلال . كان على "علولة" أن يبحث لنفسه عن مضمون و عن شكل جديدين يكونان أكثر تعبيرا عن المجتمع ، و يبدع مسرحيات تتناسب و مستقبل الفكر المعاصر و مستقبل الجماهير الشعبية و كانت مسرحياته تصور هذا الفكر بما تحمله من رؤى الواقعية الاشتراكية ، فالكاتب المنطوي تحت لواء الواقعية الاشتراكية مطلوب منه الإلمام بكل أطراف الواقع و بالحركة التي تسيره وتوقفه ، و أن يدرك القوانين الاجتماعية و الموضوعية التي تتحكم في سيره ، و أن يرسم الناس من خلال هذه الرؤية الشاملة التي تقدمها له الاشتراكية ، فالمنهج الفكري الاشتراكي يعصمه من الخطأ في فهم الواقع

و يسلحه بأدوات ناجحة لاكتشافه ، و باختصار فإن الواقعية الاشتراكية هي واقعية حديثة أخصبت بالإيديولوجية الاشتراكية . [1]

لقد صوّر "علولة" في مسرحياته منها " حمق سليم " و " حوت ياكل حوت" شخصياته في مواجهة دائمة مع أرباب العمل المستغلين و نجد في مسرحية " الأجواد " شخصية " جلول الفهايمي " يطرح فيها أهم القضايا الاجتماعية التي تآكلت من فرط التغييب و التمويه :

جلول:

" أجري يا جلول أجري... أنت بغيت حد ما رغم عليك... شفت الفهامة وين توصل ... أنا نستاهل الضرب ...نستهل يحرشوا فيا ستة و لا سبعة من سياناس يكونوا زروق متان محلفين و متحزمين كما ينبغي أنا و السوط ...السوط ...السوط و من بعد ما يعياو دوك خاوتي ستة يطلقوا عليا الكلاب ...خليهم يبشوني وين ما باقية الهربة يعضوا ..نتا يا جلول جلالك مالح و تابعاتك المصيبة خطوة بخطوة ...الطب المجاني مازال ما فهمت مليح و تخشن راسك ...الطب المجاني راهم فاهمينه بالمحوّج مليح و يعرفوا كيف يقصروا بيه.....الفقراء و المساكين ....يا ودي اجري و اسكت أنت تستهل القريص...السبيطار هذا كللي خلاهلك البارودي بوك في التريكة " .[2]

"جلول" دائما في فمه كلمة الحق ، يكفي أن يعي "جلول" وضعه حتى يحفر بأنامله قبره . يعزل و يهمش و لا يجد بين يديه سوى هيستيريا الكلمات ، يمضغها و تمضغه و تصيره مخبولا يتمنى " سوط " و عضة كلاب السلطة ، فإدراكه للوضع العام يؤلمه و يؤرق لياليه ...

هنا نجد فاعلان اجتماعيان مدعمان بالحجج البلاغية ، يصران على البرهنة من خلال اقتراحات بلاغية ، هي في الأصل غير قابلة للبرهنة ، تخضع لمعيارين: إما أنها غير مبرهنة أو خاطئة .

[1]–عثمان بيدي : الواقعية الاشتراكية ، منهجا و رؤية ، مجلة أمال الجزائرية السنة العاشرة العدد 53، 1981 ص 19.

[2]–عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة (الأجواد) ، موفم للنشر 1997 ص133- 134.

هذا هو حال ضفة " الطبقة العاملة " ، و الضفة المقابلة " أصحاب الرأس مال " لا حوار إلا حوار صراع المصالح ...[1]

و نجد في مسرحية " حوت ياكل حوت " يصور شخصية "قدور" الفقير الذي تغير سلوكه و تحول إلى انتهازي مستغل بعد أن افتتن بالطبقة البورجوازية و أصبح من خدمها ، و شخصية " ياقوت" الفتاة العاملة البسيطة الفقيرة ، و هذا التعبير في سلوك الشخصية كان عن قصد من "علولة" فيبين كيف أن المال يستعمل لاستغلال و استعباد الطبقة الكادحة و الطبقة الفقيرة .[2]

إن الفكرة الأساسية السائدة في مسرح "علولة" هي علاقة البورجوازية بالعامل الذي استغل كثيرا، و منذ أزمنة طويلة ، حتى صدور القوانين الاشتراكية التي نظمت العلاقات الاقتصادية و الاجتماعية، فإذا كانت مهمة الكاتب الاشتراكي هي النظرة إلى المستقبل ، و خدمة المصالح العامة من خلال فنه، و"علولة" تنطبق عليه هذه المقولة كثيرا و إلى حد بعيد .

فالفن الاشتراكي يحاول إبراز الحقائق الاجتماعية و رفع وعي الجماهير الشعبية حتى تستطيع مجابهة الطبقة البورجوازية المستغلة ، على اعتبار أن الفنان في الواقعية الاشتراكية لا يمكن الفصل بينه و بين الواقع و بينه و بين مصير الشعب عامة .

كما تظهر معالم الواقعية الاشتراكية أيضا في مسرحيته (حمام ربي) بشكل كبير، وهذا الحكم تأتى من العلاقة التي تسيطر على شخصياته المسرحية ، و التي تعري علاقة الفلاحين(المستفيدين من قانون الثورة الزراعية) بجهاز استغلالي جديد أخذ محل المستعمر الفرنسي بحيث لا يختلف عنه كثيرا ، و تكشف عن وجود طبقتين طبقة فقيرة كادحة ،و طبقة بورجوازية تقوم باستغلال الطبقة الكادحة...

[1]-أ. أنوال طامر ، المسرح و المناهج النقدية الحداثية ، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي ، دار القدس وهران ، 2011 ص92.

[2]-فريديريك أوين بروتولد بريخت (حياته و فنه و عصره)، ترجمة إبراهيم العريس دار ابن خلدون ، ط1، بيروت ص408.

يرى "علولة" أن التعبير يكمن في الوعي الذي تتسلح به الطبقة الكادحة في صراعه مع الطبقة البورجوازية الاستغلالية التي كل همها هو البقاء مع السيادة، و بهذا الوعي الذي يطرحه المؤلف يسعى إلى تحقيق المطالب الشرعية لمجتمعه (طبقته) هذا المجتمع الذي يجب أن يثبت وجوده بوضعه حدا لسياسة الاستغلال .[1]

و الكاتب يؤمن بإمكانية الاشتراكية في التغيير و حل مختلف المشاكل الإنسانية التي عجزت مختلف الأنظمة و الشرائع عن حلها .

إن ما نستخلصه من قراءتنا لمسرحيات "علولة " أنها متأثرة– إلى حد بعيد– بالمسرح الاشتراكي و هو تيار تقدمي لا يعود في تركيباته الأساسية و الجوهرية إلى الماضي، بقدر ما يهمه النظر إلى المستقبل، و البحث عن التطور و التقدم لأن الماضي في نظر الاشتراكيين محدود المعالم ، و المستقبل واسع المعالم حتى أصبح "علولة" يعكس بوضوح سلسلة القرارات السياسية التي كانت تصدرها السلطة و تفرضها على القاعدة ، ومما يؤخذ على "علولة" استعماله الكثير لكلمة الجماهير و المجتمع على الرغم من عدم تبلور لفظ المجتمع أو القضايا الاجتماعية إلى تيار مسرحي له دلالته و معانيه و كذا استمراره ، و هذا على الرغم من ظهور بوادر العدالة الاجتماعية و محاولة القضاء على التناقض الاجتماعي الذي كان سائدا لفترة طويلة جدا ، كما أصبح في هذه الفترة أفراد المجتمع يتحدثون و يتناقشون عن مشاكلهم بما يتناسب و المرحلة التاريخية و ظروفها السياسية التي كانت لا تبعث على الارتياح . و لعل أبرز ما نستخلصه هو ثقة الكاتب الكبيرة في الطبقة الفقيرة في التغيير الجدري الذي حمّله إياها، و هذا من أجل حياة أفضل و غدٍ أحسن و مستقبل مشرق و زاهر.[2]

[1]– مسرح علولة ، مصادره و جمالياته ، ص236.

[2]– المرجع السابق ، ص 238.

ج- أثر بريخت *

ارتبط المسرح الجزائري – منذ نشأته – بالترجمة و الاقتباس من المسرح الأوروبي عامة و المسرح الفرنسي خاصة وهذا لظروف تاريخية خاصة عاشتها الجزائر، بحيث كانت تحت وطأة الاحتلال الفرنسي ، و بحكم هذا الاحتلال كان تأثير المسرح الفرنسي واضحا على المسرح الجزائري و ذلك لما شهدته حركة الترجمة و الاقتباس ، و الذي وجد فيها الكتاب الجزائريون ضرورة فنية لتطوير المسرح الجزائري ...

إن ارتباط الكتاب العرب بالقوالب الجاهزة في المسرح الأوروبي قد لا يكون سببا بقدر ما هو نتيجة لارتباطهم بالاتجاهات الفكرية و الإيديولوجية التي تظهر في فترات مختلفة في أوروبا.[1]

و لعل من أهم الأسباب التي أدت إلى هذه النتيجة إفراط الكتاب في استيعاب المسرح الأجنبي و اعتباره مصدرا أساسيا و قاعدة رئيسية للانطلاق كمسرح " بيتر فايس" و"بيسكاتور " و"بريخت" و غيرهم ممن وظفوا المسرح لخدمة قضية من قضايا أوطانهم.

إن الاهتمام بمسرحيات "بريخت" لم يظهر منذ فترة بعيدة نسبيا و ذلك بسبب المنع و محاولات التعمية و التشويه الواضح لجوهرها الفكري ، و لم تكن مسرحيات "بريخت" قد طبعت بالعربية بعد حينما كانت تتولى مقالات المنظرين البورجوازيين في الصحافة العربية المحلية ، تطعن فيها، في فنية و جوهر هذه المسرحيات ، و لكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا في إبداع "بريخت" بذرتين ثمينتين ، الأولى منهجه في التقريب فقد اتضح أنه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل و المتفرج ، و لكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائي جدا، أحيانا في المراحل الأولى، فلم يرى مخرجوا و منظروا المسرح من بين الشخصيات إلا الراوي الذي

*-برتولد بريخت (1898-1956) أشهر دارسي المسرح الألماني في عصره ، و ربما يعد من أكبر المساهمين في الكتابة حول نظرية المسرح ، و قد بلغت مجموعة كتاباته النظرية سبعة مجلدات بالألمانية ، صاحب نظرية المسرح الملحمي الذي يعتبر فيه المسرح وسيلة من وسائل التوعية السياسية الماركسية ، و قد عرف بمنهج التأثير الاغترابي و رفضه الإيهام المسرحي .

[1]-نصر الدين صبيان ، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر ، الجامعة الأردنية ،1991 ، ص303.

يستعرض أفكاره و أفعاله دون إحساس و تأثر . و البذرة الثانية: اتجاهه السياسي طبعا و قضايا الساعة التي تطرحها مسرحياته ، و قد وجد مسرح العالم العربي فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية و الاستقلال[1].

إن المسرح عند "بريخت" هو وسيلة و سلاح للتغيير، إن تأثير "بريخت" على المسرح المعاصر تأثير هائل في سائر الأقطار و الأمصار،و هو أكثر من أي إنسان فتح طريقة جديدة في المسرح،بعيدا عن الرومانسية و الطبيعة ، و فضلا عن تأثيره الإيديولوجي و الفني و تأثيره في المنتجين و الممثلين.[2] إن المجتمع السائر نحو التغيير و صراع الإنسان ضد أزمات و تناقضات الحياة هما الموضوعان الرئيسيان في مسرح "بريخت" ، كما أن أفكاره و طريقة تصويره لهذه الصراعات تقودنا إلى التعرف على تقنية التغريب التي ابتكرها "بريخت"،و هذه الأساليب تمنح المسرحية قدرة كبيرة على استخدام الديناميكتيك و كيفية التعامل اليومي معه حيث يصبح بالنسبة للمشاهد نوعا من المتعة ، حيث كان "برتولد بريخت" يميل دائما إلى تسمية مسرحه بالمسرح الديناميكتيكي، ليمكن المشاهد المتلقي من إدراك التناقضات المثيرة التي يعيشها في حياته اليومية [3].

و في رأي"بريخت "فإن التغريب يعد ظاهرة حياتية يمارسها الإنسان يوميا دون أن يدري فهو الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته، فيستدعي بذلك الانتباه و يستوجب الوعي و الفحص و البحث، فيبعد المتلقي عن السلبية ،و يدفعه إلى اتخاذ موقف واع و نقدي مما يعرض أمامه.

فيؤدي هذا التعديل في آلية العمل الدرامي إلى تعديل في موقف المشاهد الذي لم يعد ذلك الشخص المستهلك للعرض المسرحي، و إنما أصبح عنصرا منتجا في العملية الإبداعية ، فالتغريب إذن لم يكن

[1] – تمارا ألكسندروفنا، ألف عام و عام على المسرح العربي ، ص 247 .

[2] – يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت،ص 90-91.

[3] – سمية كعواش ، أثر بريخت في المسرح الجزائري ، مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة نموذج ،رسالة ماجستير ، جامعة باتنة سنة 2010، ص 56 .

مبدأ جمالي و حسب و إنما كان موقفا إيديولوجيا وسياسيا من خلال ربط تقنية التغريب بحالة الاغتراب الاجتماعي، و مقاومة هذا الوضع ...فهو ينقل المفهوم من معناه المرتبط بالتقنيات الجمالية إلى معنى أكثر شمولية و فعالية لأنه ربطه بالمسؤولية الإيديولوجية التي يحملها صاحب العمل الفني و ينقلها إلى متلقيه[1] .

حاول "بريخت" أن يبدع مسرحا جديدا من منطلق " أن المسرح يجب أن يجعل الأحداث التي يصورها تبدو غريبة عن الواقع ، تؤكد انقسام الماضي عند الحاضر ،حتى يثير لدى المتفرج إحساسه بأنه لو كان يعيش سلوكا مغايرا، و حتى يحقق الفنان هذه الغرابة تعمد أن يظهر ما يقدمه للمتفرج بأنه مسرح لا واقع ، لذلك استخدم الأغاني و لقطات الأفلام و السرد و الرواية لنفي الإيهام بالمسرح...ذلك أنه يجب أن تكون هناك مسافة بين ما يعرض على المسرح و بين المشاهد حتى يحدث غرابة تكسر الإيهام الذي يمكن أن يعيشه المتفرج...[2]

و يطلق "بريخت" على مسرحه اسم " المسرح الملحمي" لاعتماده على السرد و الحوار، و حيث تروي القصة من وجهة نظر الراوي ، وقد وضع جدولا يقارن بين المسرح التقليدي " القديم" و بين مسرحه و من أهم ملامحه:

[1] – د.ماري إلياس حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات مسرح و فنون العرض، عربي – انجليزي – فرنسي ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت، 16، ط1،1997 ، ص 139.

[2] – د. كمال الدين حسين ،المسرح التعليمي المصطلح و التطبيق ، الدار المصرية اللبنانية ، ط1،2005، القاهرة، ص 62

مقارنة بين المسرح القديم و المسرح الملحمي[1]

المسرح القديم	المسرح الملحمي
– يعتمد على الحدث.	– يعتمد على السرد .
– المتفرج يغرق في الإيهام و التوهم اعتمادا على الاندماج الكلي.	– يجعل المتفرج ملاحظا لما يجري أمامه ، لإيقاظ قدرته على اتخاذ موقف من العالم
– يعتمد على الإيحاء.	– يعتمد على المناقشة .
– يتوحد المتفرج مع الشخصيات و كأنه يمر بنفس تجاربها .	– يواجه الشخصيات و يدرسها.
– المشاهد تؤدي إلى بعضها.	– كل مشهد وحدة مستقلة في ذاته.

يرجع سبب الانتشار الواسع لمسرح "بريخت" في العالم و العالم العربي خاصة إلى نوعية مسرحه و موضوعات مسرحياته التي ترتكز على النزعة الإنسانية التي تتصل بحياة الفقراء و نضال الطبقة الكادحة في المدن و الأرياف[2].

لقد شهدت الجزائر أحداثا مأساوية في تاريخها الحديث و المعاصر، فواجهت أكبر البلدان الاستعمارية في القرنين التاسع عشر و العشرين، فتوجه الكتاب الجزائريين إلى اقتباس و ترجمة مسرحيات "بريخت" فلما عايشته الجزائر من استبداد و ظلم المستعمر، و جد رجال المسرح في الجزائر المسرح الملحمي خير بديل للمسرح الدرامي البورجوازي الذي هو بعيد عما عايشته من واقع مرير. و قد وجد رجال المسرح في الجزائر نماذج راقية للتعليم الماركسي[3].

[1] – المرجع السابق ، ص 62- 63.

[2] – مسرح علولة ، مصادره و جمالياته، ص 242 .

[3] – روجيه عساف، مسرح الحكواتي ، مجلة الأقلام العراقية ،ع8، سنة 1980 ، ص 124.

لقد انتشر المسرح الملحمي البريختي ، فالتفاعل بين النظريات المسرحية التي كان يقدمها "بريخت"و بين الواقع الجزائري أدى إلى ظهور كتاب مسرحيين ملحميين على رأسهم "عبد القادر علولة" و الذي سعى إلى تطبيق نظريات "بريخت" .

يرى الشريف الأدرع أن أول تماس لبريخت مع المسرحيين الجزائريين يعود إلى سنوات الخمسينات من القرن الماضي ، و يرجع الفضل في ذلك إلى بعض الديمقراطيين اليساريين الفرنسيين ، و يعتبر "جورج روبيرديزوغ " و "هنري كوردرو" هم أحد أهم أسباب تعرف المسرح الجزائري على المسرح الملحمي [1] .

فتعرف بعض المسرحيين الجزائريين على "بريخت" أمثال "علولة" عن طريق هذين اليساريين الفرنسيين.

لقد توجه المسرح الجزائري بعد الاستقلال إلى الواقعية الاشتراكية كما أشرنا سابقا ،يستخلص منها الأسس الفنية و الجمالية معتبرا النظرية الاشتراكية نظرية إنسانية تتماشى و قانون التطور الذي تشهده المجتمعات الإنسانية ، لهذا اتجه الكتاب الجزائريون إلى كتابات "بيسكاتور" و ميرهولد و "بريخت"، يستوعبون أفكارهم و تقنياتهم المسرحية.

و من هذه الكتابات " أصبحت تثير اهتمام الكتاب الواقعيين الاشتراكيين في الجزائر ، إذ جعلوا منها مقياسا معاصرا لتأطير إنتاجهم الدرامي ، ومن ثم كانت المسرحيات التي ظهرت خلال الفترة الواقعة ما بين 1970- 1980 ناشئة على الظاهرة السياسية أكثر منها عن الإنتاج الفني، أي أن النصوص المسرحية الناتجة عن هذا الاتجاه جاءت في مجملها لتدعيم فكرا إيديولوجيا طارئا[2].

إن المسرحيات التي تتجه نحو اتجاه الواقعية الاشتراكية بمفهوم " بريخت" تلجأ للتوظيف المباشر للشعارات و المفاهيم السياسية التقدمية و بألفاظها التي يتخذها المجتمع في مختلف مراحله التاريخية

[1] – الشريف الأدرع ، بريخت و المسرح الجزائري (مثال بريخت و ولد عبد الرحمن كاكي) مقامات للنشر والتوزيع و الإشهار ، الجزائر ، ط1،2000،ص 23 .

[2] – مسرح علولة ، مصادره و جمالياته ، ص244.

و تجسيد هذه الشعارات حتى يتحقق التغيير الذي يصبو إليه ، و هذا التغيير لا يتحقق إلا إذا سادت الاشتراكية في كافة المعمورة، لأن بوصول الاشتراكية إلى الحكم لم يبق مبرر لتدهور الإنسان حيث خلقت بطلا ملحميا لا تتناقض مصالحه مع مصالح المجتمع[1] .

لقد آمن "بريخت" بالماركسية و اعتبرها ضرورة لتغيير الكون و الحياة ، و لهذا فالمؤلف يحسن بنوع من التناقض على جميع المستويات في الحياة و الفن مما أعطى لمسرحه أبعادا عميقة و توترا حادا على مستوى الرؤية الثورية، لقد أنضج "بريخت" فيه على لهب تجربة طويلة أليمة (تجربة القوى الثورية التي تخاذلت أمام "فرنك و هتلر " فكانت غايته أن يتوصل بالفن حتى يجعل الكون طوع إدارة الإنسان ، فلا يبدو العالم لنا و كأنه بناء ضخم من الأكاذيب و الأفكار المسبقة التي يستغلها أولائك الذين لا همّ لهم إلا الاستيلاء على مقاليد الحكم[2] .

إن فلسفة "بريخت"تخالف كثيرا المفاهيم الدرامية الشائعة فهي تتعرض للفن المسرحي بنظرة جديدة و مضمون جديد ، حتى أن صحيفة ألمانية اسمها "جرمانيا " و هي صحيفة قومية متطرفة قالت إن "بريخت" هو المترجم الأدبي "للبلشفية "في ألمانيا ، لذا يتوجب استخدام معايير سياسية لا معايير جمالية للحكم عليه [3] .

و هذا بسبب اندفاعه الشديد و حماسه المفرط في كتابة مسرحياته التي تؤكد الأفكار الماركسية و تدعو لها مباشرة ، لهذا كان يبحث باستمرار عن طريقة في الفن تتلاءم مع النظرة الجديدة للعالم التي تريدها الشيوعية ، طريقة تثير الدهشة بدل المتعة، و تعلّم و توجّه بدل أن تسلي ، طريقة عملية تحدث تعبيرا جذريا و جوهريا في الفن يتلاءم مع الفكر الماركسي [4].

---

[1] – المرجع السابق ، ص 244 – 245 .

[2] – جنفييف سيرو، تاريخ المسرح الحديث ترجمة بدر الدين القاسم ، دمشق (سوريا) وزارة التعليم العالي 1974،ص 197

[3] – فردريك أوين ، برتولت بريخت ، ترجمة إبراهيم العريس، ص 213 .

[4] – علي عقلة عرسان ،السياسة في المسرح ، دار الأنوار للطباعة ، دمشق ، د ط ،1978 ، ص 270 .

لقد استخدم "بريخت" المسرح ليس فقط من أجل تفسير العالم بل أيضا من أجل تغييره ، و يعتبر دخول الأفكار المادية التاريخية إلى الجزائر ،و قيام اتجاه الواقعية الاشتراكية، المعادي للاتجاهات السائدة ، خلق وضعا جديدا يتميز بالصراع الإيديولوجي بين الفئات المتعارضة سياسيا.و هكذا توجه المسرح الجزائري في نهاية الستينات بزيادة الكاتب و المخرج " عبد القادر علولة " إلى مصادر فنية مختلفة و متنوعة يستقي منها مفهومه للمسرح و رؤيته للواقع .

و لقد كانت مصادره تتراوح بين المحلية و العالمية ، خاصة المنظرين الماركسيين ،إذ كان يستوعب النظريات ثم يحاول التعبير من خلالها عن الواقع الجزائري[1] ...

من خلال هذا الرأي يسعى "علولة " للبحث عن شكل مسرحي يستوعب النظرية الاشتراكية للتعبير عن الواقع الجزائري المعاصر، و الذي من خلاله اصطدم "علولة" بالمسرح الأرسطي و الذي هو في نظره مسرح الطبقة البورجوازية ، و لا تشغله الطبقة الكادحة المهمشة . و لم يعد أيضا يساير التطورات الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية و الفكرية التي عرفها القرن العشرين ،لذا اعتبرت أعمال "بريخت" الملحمية هي ضربة عصر الاشتراكية للمسرح البرجوازي [2] .

وقد انتهت الدراما الأرسطية في نظر"علولة "بظهور الثورة الاشتراكية.

يظهر تأثر "علولة" جليا بالمسرح البريختي و الذي برز في الجوانب الجمالية و الفكرية اللتين قام عليهما مسرح "بريخت" ،و طبقها "علولة" في كتاباته المسرحية معتبرا الكتابة متأسسة على منهج نظري و أساس فكري و منطق ذهني، فالذهن في نظره المحرك الأساسي للفعل ووسيلة لتطوير الأحداث ، و أن الصراع الذي يحدث بفعل التناقض يحقق وضوحا على مستوى المعالجة و الرؤية، و من خلال تحليل مسرحيات "علولة " يظهر تأثير "بريخت" واضحا[3].

[1] – مسرح علولة، مصادره و جمالياته، ص 247 .

[2] – المرجع السابق، ص 248، نقلا عن د. غالي شكري ، أدب المقاومة ،ص 272 .

[3] – مسرح علولة ، مصادره و جمالياته ،ص 248.

حيث يقول "علولة " في حواراته "أعتبر برتولد بريخت "من خلال كتاباته النظرية و عمله الفني خميرة جوهرية في عملي . و تكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول أنني أعتبره كأبي الروحي ، أو خير من ذلك صديقي و رفيق دربي المخلص"[1].

رغم أن "علولة " تأثر أيضا "ببريخت و أرتود و ميرخولد و بيسكاتور" لكنه لا يعترف إلا بتأثير "بريخت".

شهد مسرح "علولة" انقلابا كبيرا في الشكل متصديا بذلك على المقومات الأرسطية ،و نجح في تحقيق نص متوازن يضم هيكل المسرحية الغربية ، بحيث يحمل النص المسرحي أبعاد سياسية وطنية معروفة بلغة شعبية بسيطة ، مجسدا الثقافة الشعبية الجزائرية حتى يضفي على النص مدلولا خاصا و بعدا جماليا يتناسب و المجتمع الجزائري، و يحاول من خلاله تصوير الواقع و التحولات الاجتماعية.

من خلال تحليل مسرحيات "علولة" يظهر تأثير "بريخت" واضحا في الكثير من الوسائل التي استخدمها الكاتب و من هذه الوسائل:

1. التغريب: و الذي يتحقق عن طريق التأريخية و السرد الاجتماعي و السياسي و يمنع الالتحام و يدفع إلى النقد و التغيير و يقوم على أساس العقل.
2. غرض المسرحية أن تقدم الجماهير لا أفراد في صراعها الاجتماعي و السياسي، و لذلك تظهر عمومية الشخصيات دون التأكيد على الفردية فيها.
3. مسرحيات "علولة" لا تثير عواطف المتلقين إنما تخاطب فيهم تفكيرهم خطابا منطقيا و تشجعهم على التفكير في الأمور المعروضة أمامهم.
4. ليس في المسرحيات قصة تقليدية مبنية على تتابع الأحداث ، إنما تتطور الأحداث إلى حل معين ، و قد تتألف المسرحية الواحدة من عدد من الأحداث المستقلة لكنها تعين بعضها بعضا في ربط الأحداث، و هذا ما نلمسه في مسرحية الأجواد و الأقوال.

[1] – من مسرحيات علولة ، ترجمة إنعام بيوض، ص 247.

5. استخدام التراث و الموسيقى بوصفها عناصر مستقلة تفيد في تصوير سلبية المجتمع الحاضر، و دعوته إلى التغيير.

6. إن مسرحيات " علولة " لا تقوم على توالي الأحداث في خط ذي بداية ووسط و نهاية ، و إنما تقوم على ترتيب ذهني بحيث تتصدر الحياة اليومية للمواطن و التي تبدو ظاهريا تافهة.

7. الشخصيات من عامة الشعب، و هي مركز الاهتمام، فيصور حياتها الداخلية من خلال حوادث تختار بعناية من حياتها اليومية، و الأحداث تتطور بتطور الشخصيات[1] .

إن مسرح "علولة " ذو نزعة ملحمية ،من خلال تقديمه الخلفية الاجتماعية الواسعة لشخصياتها فهو يصور في مسرحياته ،كفاح الفلاحين ضد الاستغلال و العمال ضد البيروقراطية ، و الرأسمالية المستبدة، و الدعوة إلى النظام و الوحدة من أجل إسقاط الطبقة البرجوازية المستغلة ،و هذا ما يدعو إليه مسرح "بريخت" الملحمي ،حين رأى أن نظرية المسرح الملحمي تتألف من اندماج عنصرين رئيسيين: العنصر الشكلي و العنصر الإيديولوجي .

و كان "بريخت" يرى أنه من غير الممكن الفصل بين العنصرين، و لم يكن أبدا ليتصور إمكانية الحديث عن أحدهما دون الآخر[2].

كما استخدم التقنيات البريختية في المسرح الملحمي منها الجوقة ، الإيماءة ،و الرقص و غيرها[3].

إن "علولة" يشبه "بريخت " فكلاهما يسعى لتغيير العالم و ذلك من خلال فرض إيديولوجيا معينة على المتلقي ، يدافع من خلالها عن الإيديولوجية الاشتراكية...

إن مفهوم "علولة" للمسرح الشعبي جاء متأثرا كثيرا بمفهوم "بريخت" ، و ذلك أن العمل عندما يكون شعبيا فهذا يعني أنه يمكن لجمهرة الناس الكبيرة أن تفهمه ،و يتبنى و جهات نظرها و يقويها و أن يمثل القطاع الأكثر تقدما من الشعب، بغية مساعدته على جر القطاعات الباقية لفهم نفسها،

[1] – مسرح علولة ،مصادره و جمالياته ، ص 249- 250.

[2] – فردريك أوين ، برتولد بريخت، ص 144 .

[3] – مسرح علولة ، مصادره و جمالياته ،ص 256 .

و أن يربط نفسه بالتقاليد و لكن بجعلها تتقدم و تتطور، و أن ينقل انجازات أولئك الذين يقدرون، إلى أولئك الذين يتطلعون إلى القيادة يوما[1].

و خلاصة القول أن "علولة " كان يطمح لإنشاء مسرح نموذجي يجمع بين التأثيرات الغربية خاصة البريختية منها – و العناصر الشفوية في الثقافة الجزائرية حتى يضفي على مسرحه أبعادا عالمية و إنسانية...

و في نظرنا فمسرحه هو انعكاس لمرحلة انتقالية ، لما شهدته الجزائر من مرحلة التغيير الجذري، لذا كان لزاما على "علولة" مواكبة و مسايرة تلك المرحلة بكل مجرياتها و تطوراتها بتقديمه مسرح في المستوى المطلوب لما عرفته الجزائر في تلك الفترة التاريخية .

[1] – فردريك أوين ، برتولد بريخت، ص 408 .

المبحث الثالث: النص المسرحي و الواقع الاجتماعي (دراسة تطبيقية لنص مسرحي) مسرحية "الأجواد" :

إن المسرح كظاهرة اجتماعية يخضع بدوره لكل ما يصيب المجتمعات من تغير،و بالتالي فإنه يتأثر بعوامل التغيير الاجتماعي التي تصيب البنية الاجتماعية، بالقدر الذي يساعد على تطوره و نموه من جهة ، و تدهوره و انهياره من جهة أخرى . كما أنه أيضا يؤثر في هذه البنية ،و يساعد على تدعيم التغيير بنقده ، و من هنا اكتسب صفة الضمير العام للمجتمع[1] .

فالمجتمع في حركة مستمرة ، و هي حركة تقدم إلى الأمام لا تتوقف لأن الحياة ذاتها لا تتوقف. و في المجتمع قوى تتصارع و تصطدم سرا و علانية، و هناك علاقات إنسانية و مصالح ، كما توجد قيم تفرزها مجموعة الشرائح التي تشكل ملامح المجتمع و صوره ، هذه القيم جاءت نتيجة مؤكدة لنشاط الإنسان داخل هذا النسيج الاجتماعي، و نتيجة للعلاقات الاقتصادية و ظروف المعيشة اليومية و أنماطها. و الكاتب المسرحي واحد من هؤلاء الناس ، أي من المجتمع ، لا يختلف عنهم إلا بمقدار ما يمتلكه من قدرات خاصة و حساسية عالية و مرهفة في داخل النفس والذات المبدعة، و توترات جاءت نتيجة هذه الحساسية ، و بمقدار تقبله أو رفضه لقيمه الاجتماعية السائدة فضلا عن ثقافته و إحساسه بواقعه .[2]

و من المعروف أن المسرحي هو ذلك الفنان الذي لا بد أن يقبل جزءا من قيم مجتمعه و يرفض جزءا آخر، و إلا وقع في السكون و الثبات و الرضا، و على هذا كان دوما متمردا على الجزء السلبي من واقعه الاجتماعي، باحثا بصدق و أمانة عن أسباب تأخر مجتمعه، و تراجعه عن الارتباط بروح الحضارة و التطور بالحفاظ على شخصيته و انتمائه الفكري و الثقافي و الحضاري ...

[1]- د. ادريس قرقوى ، المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال و المضامين) ،ص143.

[2]- المرجع السابق، ص143.

فالكاتب المسرحي بحكم تجاربه اليومية ، و اطلاعه على تجارب الآخرين، هي التي تشكل المادة الخام لإنتاجه المسرحي .[1]

لقد ارتبطت أفكار النص المسرحي بالمرجعية الاجتماعية و نبض الواقع ومساراته المتحركة و المتحولة .و المجتمع الجزائري كباقي الشعوب العربية عاش لفترة طويلة تحت نير الاحتلال الفرنسي، فوجد نفسه بعد الظفر باستقلاله في مواجهة مشاكل التنمية ومخلفات الاستعمار و الصراعات الاجتماعية بعد الاستقلال، و بعد عقد الثمانينات بظهور الطبقة البورجوازية الجديدة ، و تبلور دورها في جوانب عدة من الحياة الاقتصادية و الاجتماعية مع نهاية القرن العشرين .

و كأي مجتمع آخر لابد أن تكون حياته مرتعا لشتى العلل الاجتماعية و الأمراض النفسية و مظاهر التحلل و الانحطاط الخلقي كالسرقة، الاحتيال ،الغش و البخل ، الدجل و تفشي الإدمان، هذا إضافة إلى مظاهر التخلف الحضاري كالاعتقاد بالخرافات و انتشار الشعوذة و تضليل الناس بها،و التمسك ببعض العادات العقيمة ، التي تقف دون نهضة المجتمع و تطوره .[2]

فالمسرح الاجتماعي، هو الفضاء الذي يعبّر فيه الكاتب المسرحي عن وجهة نظره من الأوضاع الاجتماعية السائدة، و التي يعيشها مجتمعه و يعايشها معه،فيقوم بتجسيدها دراميا ، فيصبح النص المسرحي حينئذ الوعاء الذي يحمّله الكاتب هموم المجتمع و انشغالاته ، و كل ذلك متوقف على مدى وعي المسرحي بهموم مجتمعه ، ذلك الوعي هو محصلة الأفكار و النظريات و العادات و التقاليد و وجهات النظر، و حقيقة التصاقه الدائم بمجتمعه ،... و الكاتب ابن بيئته... و الأديب أو الفنان العبقري، هو الذي يستطيع بقدرته التعبيرية الخارقة أن يصوغ في شكل فني المطامح، و المضامين العقلية أو الممكنة للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها و يتعاطف معها .[3]

---

[1]- المرجع السابق، ص144.

[2]- المرجع نفسه، ص145.

[3]- نفسه، ص146.

كان الاهتمام بالقضايا الاجتماعية و هموم الطبقات الفقيرة و الوسطى من المجتمع، من أبرز سمات المسرح الجزائري ،و في حقيقة الأمر،يعد هذا النوع من الكتابة ثورة يعلنها الكاتب المسرحي على الأوضاع التي يشهدها المجتمع ، و من خلالها يعبر عن رفضه للبنى الاجتماعية السائدة التي يعايشها و يحس فيها بالاغتراب.

و هذا ما نلمحه في معظم مسرحيات "علولة" و من بينها مسرحية "الأجواد" التي أخذناها كنموذج لدراسة تطبيقية لنص مسرحي...

فجاءت هذه الشخصيات شعبية مستقاة من الواقع ، و هي غالبا من الطبقة الفقيرة مثل شخصية :"جلول الفهايمي" و"علال الزبال"و"الحبيب الربوحي و" المنور .."

في بادئ الأمر لابد علينا أن نعرف سبب تسمية المسرحية بـ الأجواد

أ – مفهوم مسرحية الأجواد:

في لقاء أجراه الأستاذ " محمد جليد" المختص في علم الاجتماع بجامعة وهران عام 1985 مع "عبد القادر علولة " ، حيث سأله عن سبب تسمية المسرحية باسم " الأجواد " فأجابه قائلا : " إنه من الصعب أن ألخص مسرحية الأجواد، و من الصعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحويه ، سواء من حيث الأفكار أو من حيث انشغالات البحث التي تنطوي عليها...لذلك يبدو لي أنه من الأجدر تقديم بعض الأفكار الكبيرة على مراحل[1] فعنوان مسرحية " الأجواد " يحيل إلى صفة السخاء التي يتصف بها أبطالها، و هي من القيم الإنسانية التي تميز بها أيضا أبطال الملاحم القديمة ، فـ " الأجواد " نشيد و ترتيل لكل المتواضعين و الإنسانية السخية ".[2]

[1]–أنعام بيوض، من مسرحيات علولة ، موفم للنشر ، الجزائر ، 1997،ص233.

[2]–لطيفة بـ : الأعمال البارزة في المسرح الجزائري حسب محترفين ، جريدة العالم السياسي ، ع 673، تصدر عن مؤسسة إصرار للنشر و الإشهار ، الجزائر ، 20-10-1998 ، ص21.

و تعني كلمة "الأجواد" في اللغة الكرماء ، وهي الفكرة الرئيسية للمسرحية، فهي تصور الحياة اليومية من بساطة و معاناة الجماهير الكادحة، فهي شخصيات نعايشها و نصادفها يوميا فهي مستوحاة من الواقع الاجتماعي.

و هي عبارة عن لوحات فنية تكشف لنا عن سلوكيات، و مواقف تلك الشخصيات الساذجة و البسيطة، و التي تتميز بالجود و الكرم و السخاء، و كيف واجهوا تلك المشاكل المستعصية و الواقع المرير بكل تفاؤل و روح عالية .

و في 04 جويلية 1985 كان العرض الأول لهذه المسرحية ، فقد " أعيدت لتعرض في ثانويات وهران أمام الآلاف من التلاميذ ، فكان عرضها من أجل مرضى مستشفى الأمراض العقلية بسيدي الشحمي...فكان عرضها 400 مرة فقدمت لها أربع جوائز :

- ❖ جائزة مهرجان قرطاج المسرحي في دورته الثانية في أكتوبر و نوفمبر 1985.
- ❖ جائزة كانت على المستوى الوطني في المهرجان الأول للمسرح المحترف بالجزائر .

هاتين الجائزتين اللتين حصدهما الممثل " سيراط بومدين " على أدائه لشخصية "جلول الفهايمي"،حيث نال مؤلفها "عبد القادر علولة " الحياز على التشريف الرمزي لرجل السنة الثقافية [1]

و "الأجواد" تتكون من سبعة مشاهد ، تصور معاناة الطبقة الكادحة من المجتمع، حيث تكشف لنا عن المشاكل و السلبيات التي يعاني منها المجتمع الجزائري في مرحلة ، و التغيرات الاجتماعية التي شهدها في تلك الفترة ، و كذا التغيرات التي عرفتها على المستوى الاقتصادي و السياسي والثقافي ..

[1]- سمية كعواش : أثر بريخت في المسرح الجزائري (مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة ، نموذجا) رسالة ماجستير 2010، جامعة الحاج لخضر باتنة ،ص121.

و تمثل مسرحية " الأجواد "، لـ"عبد القادر علولة " المسرحية الأكثر اكتمالا بين المسرحيات الأخرى ، فهي تكشف عن تجربته ككاتب و مخرج مسرحي ، فكان دائما يطمح للتميز عن باقي الكتاب المسرحيين سواء من الجانب الفكري أو الفني ، و كذلك استلهامه للتراث الشعبي والعالمي...

لقد اهتم "علولة" بقضايا الشعب مثل طبيعة الإنسان و علاقته بالمجتمع، و من خلالها كان يمس القضايا التي حاربها مجتمعنا في السبعينات و الثمانينات ، مثل البيروقراطية و الانتهازية، الوصولية و الكثير من الآفات الاجتماعية و المطالبة بالعدالة و المساواة و الحرية....

و قد حاول "علولة" التوفيق بين الدعوة و الفن لمدخل تشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع ، إذ يظهر هذا في إبراز المشاكل و النقائص و تشخيصها ، حيث نشعر من خلال حركة الشخصيات بالحاجة الماسة إلى الاعتماد على أحد المفاهيم التقدمية الاشتراكية ، التي تدعو إلى العدالة و المساواة أو إلى حد الشعارات المعروفة ، منها معركة البناء و التشييد و إزالة الفوارق الاجتماعية و التضامن و التكافل و المستقبل الزاهر لمواجهة العراقيل و التغيرات .[1]

و مسرحية "الأجواد" تصور العديد من القضايا و مشاكل الحياة اليومية، تجسدها شخصيات متعددة ، و التي تعبر عن هذه الحركة ، و عليه فالحدث لا يرتكز على شخصية واحدة بل يربط هذه الشخصيات نفس المصير.

و تعد هذه المسرحية من أهم ما أنتجه " عبد القادر علولة " في بداية الثمانينات ، فكان لها صدى على الساحة الفنية الوطنية و العربية ، و ذلك لقدرته البارعة على التحكم في عملية الإخراج و التأليف...

لقد بدأ اهتمام "علولة" بالسياسية واضحا بدءا من المشهد الأول في مسرحية "الأجواد": حيث ابتدأ مسرحيته بوصف معاناة العمال و الطبقة الكادحة من الفقر و سوء المعيشة ، بالرغم من مرحلة التشييد و البناء الذي اتبعها الرئيس الراحل "هواري بومدين "، و يعلل "علولة" هذه المعاناة بظهور

1- المرجع السابق، ص122.

بعض السلوكيات، كالأعمال الطفيلية و الانتهازية ، كذلك تحطيم الاقتصاد الوطني عن طريق تشجيع السلع الأجنبية و الاحتكار البشع لوسائل الإنتاج .[1]

فينتقد "علولة" بذلك القطاع الخاص المستغل، و يظهر ذلك من خلال شخصية " علال " و السبب يعود إلى تهاون الدولة في تأدية واجبها ، و مهامه لتحقيق أمنها الاقتصادي و الاجتماعي .

و في نهاية المشهد الأول يقوم"علولة" بحثّ العمال على الاتحاد و الوحدة ، من أجل تحقيق التغيير : يقول القوال :

" اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم

هذه القوة الناتجة عن اتحادهم و انتظامهم

قادرين يزعفوا و ينتظموا و يجوعوكم "[2]

و يعتبر هذا الموقف دعوة صريحة بأن التغيير يكون من إرادة العمال أنفسهم، بالعمل على اتخاذ إجراءات تنظيمية تصب في المصلحة العامة،و ذلك بغية تحسين أوضاعهم المهنية والاجتماعية .

أما في المشهد الثاني نلمح " عبد القادر علولة " يروج للمنهج الاشتراكي بكل وضوح ، و ذلك بدعوة كل أفراد من الشعب بالمساهمة في عملية البناء...

في بداية المشهد يصور "علولة" الطبقية في البلاد، فهناك طبقتين مختلفتين: الأولى بورجوازية مستغلة لثروات البلاد و لا يهمها غير مصلحتها و غير مكترثة بالمشاكل التي تعاني منها البلاد .

أما الطبقة الثانية هي الطبقة العاملة الكادحة الفقيرة التي لا تملك شيء بالإضافة إلى حملها للمشاكل و الهموم التي لا تنتهي، و هذا ما تجده في شخصية " الربوحي الحبيب " يدعو فيها "علولة" إلى المساواة في توزيع الأرباح .

[1]- المرجع السابق، ص124.

[2]-من مسرحيات علولة ، الأجواد ، ص81.

يقول الحبيب :

" معزوز السي الحاج إبراهيم عاتر في المال... مفرقع ...هاك غير بالعقل اللهفة ما هي مليحة لا عند العبد ولا عند الهايشة ... كولي يا بنتي كولي ...نعم المال اللي شايط على السي الحاج إبراهيم قادر يعيش الربع في الحومة ...الصفرجل هذا يتسمى الأولاد تبرعوا باسم السيد الحاج إبراهيم ...ما فيها عيب ضحكاتك هذي يا شادي ..." [1].

كما يذهب علولة إلى الكشف عن ما تعانيه البلاد من مشاكل بسبب التدخل الأجنبي كانتشار الجواسيس ، تسرب الأخبار .

يقول العساس :

" إيه هذا علاش ساعة على ساعة يجو يلهوني ...عمي ...شحال راها الساعة ...المحطة من فضلك عمي مين نخضولها ...دايرين برنامج حربي وأنا كالبهيم نبات نعس في السماء للجواسيس كانش طيارة عمودية.تحط و لا كاش جاسوس يهود بالبراشيت ...برنامج حربي على المعقول ..."[2]

كما يوضح "علولة" عما يعانيه العامل البسيط من الجوع و الفقر و التهميش و عدم الاستفادة من حقه في خيرات وطنه .

يقول العساس في مسرحية الأجواد:

"هذا شهر بالتقريب كنت راقد أنوم في روحي نشوي في الملفوف و الدخان غابني...الدراري يدوروا عليا و المرا تقولي طيبه مليح لا يضرهم الشحم ، ها بالنية أنا هكذا راقد بعد عسة الليل حتى زهزمتني المرا و فطنت مخلوع.."[3]

[1]-المصدر السابق، ص86.

[2]-المصدر نفسه، ص92.

[3]- نفسه، ص93.

و يقول كذلك:

" من نهار الخلصة... غير يعطوني الدريهمات نقصد الجزار نشري ذوك زوج كيلو و لا ثلاثة من لحم العود و ندي للدراري ينقهموا ...."[1]

و تقابل شخصية العساس (حارس حديقة الحيوانات) و الذي يمثل الطبقة العمالية الكادحة و شخصية " إبراهيم " صاحب الأراضي و الأملاك ، و الذي يمثل الطبقة البورجوازية .

ب- الإلتزام في مسرحية الأجواد:

و الجدير بالذكر أن " عبد القادر علولة " يحاول أن يلبس شخصياته حلة سياسية ليكسبها وعيا يمكنها من إتخاذ القرار على ما يجري أمامها من وقائع ، كما نجد المسرحية تناشد الحرية التي كانت بالنسبة "لعلولة" شغله الشاغل ، فكان يرصد جميع العوائق التي تسلب الإنسان حريته ، معريا بذلك الأنظمة السياسية المستبدة الديكتاتورية، و الحرية في مفهوم "علولة" ليست معطى خاصا ، و ليست فعلا فرديا ، لكنها لا تنبثق و لا تلتمس آثارها إلا من خلال عمل الفرد داخل الجماعة ، و الجماعة داخل الوطن ، فهو جزء لا يتجزء من الجماعة .

فالحرية عنده فعل فردي جماعي، و غياب الحرية يؤدي إلى فقدان الخواص الإنسانية لدى الأفراد و الجماعة، مما يؤدي إلى سلبية المجتمع و صرفهم عن المشاركة الفعالة داخل مجتمعاتهم بسبب الخوف.

لقد التزم "علولة "بعدة قضايا في مسرحية الأجواد بجميع مشاهدها ، ففي المشهد الأول نرى كيف وصف "علولة" المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها الشعب كالفقر و الجوع و سوء المعيشة و الأمية و البحث عن العدالة الاجتماعية ، كما يحارب "علولة" بعض السلوكيات التي تعيق تطور و تنمية البلاد من الأعمال الانتهازية، مما أدى إلى اختلال التوازن داخل المجتمع ،و ذلك

[1]- المصدر السابق، ص94.

بسبب غلاء المعيشة و صعوبتها على المواطن البسيط ، و تدهور الاقتصاد الوطني ، و ذلك بتشجيع سلع الدول الأجنبية و الاحتكار المشين لوسائل الإنتاج.

يقول القوال :

" السلعة الزينة غبرتوها علاش مخزونة

قافزة خلاص يا سيدي و صنعتها معفونة

ينغبن منتجها هي في الحما معجونة

شوفوا للقليل اشواقه راها مفتونة .." [1]

بينما في المشهد الثاني نرى صفة الشجاعة و الواقعية التي يتحلى بها " الربوحي الحبيب " و هو حداد في ورشة البلدية . و الذي تشغله قضايا الناس و مشاكلهم ، بالدفاع عن الفقراء بالإضافة إلى صفة الكرم ، و هذا ما تتصف به كل شخصيات مسرحية " الأجواد"،و هو حكيم و صبور و متمسك بمبادئه بحكم تجاربه .

يقول القوال :

" و التجارب المروية اللي شرب منها حجّر في داخله فوائد و معلومات كثيرة، و المبادئ إللي يقودوه و المواقف اللي يأخذها معروفة لدى الجميع ،وجه واحد في الوسع و في الشدة ، الخطة اللي يمشي عليها و اللّا إلي يقترحها مهما كانت الظروف، فتنة حول النقابة ،إضراب من أجل الخلصة، أو جيران متخاصمين على الماء صالحة مفيدة ، تحليله يوضّح و يرمي للبعد ، يدقق كأنه رافد مراية الهند ، الربوحي تدبيره يخرج كان الأجل قصير أو طويل..".[2]

و هنا نلاحظ كيف أن "الربوحي الحبيب " دافع عن قضية متمثلة في تدهور حديقة الحيوانات ، فطالب البلدية بالتدخل لحفاظ على الحديقة و حماية الحيوانات ، لكن دون جدوى ، فلم يلق صدى لدعوته . وهنا طرح "علولة" مشكل آخر من المشاكل الاجتماعية ألا و هو الإهمال

[1]-المصدر السابق، ص80.

[2]-المصدر نفسه، ص82.

و اللامبالاة و البيروقراطية التي يعانيها المواطن البسيط في الإدارة و مختلف القطاعات ، و هذا ما نلمسه في النص .

يقول القوال :

" الأول قاله الله غالب و ما عندي طاقة و ما عندي ما ندير للهوايش المرتبة اللي راني فيها ما تابعتها سلطة ...و الثاني قاله : حتى تبدلوا مكتب النقابة ذاك الوقت عاد تتكلموا على المصلحة العامة ، و الثالث قاله : حصلنا في العباد و مناكر، بغيت نتا تزيدلنا هوايش الحديقة و بعرها ، و الرابع قاله: قاع إذا كتب ربي و دبرنالهم الماكلة راه اليوم الجفاف و ما عنديش منين نجيبلهم الماء ، و الخامس قاله : إذا تساعفني يا سي لحبيب الحرطاني غير خطيك من هاذ القضية. أنت راجل زين و نية هاذ الشي صعيب عليك ، كأنك رافد قنبلة ، القضية تمس ولاد البلاد و داخلة في السياسة . و السادس قاله : عندك الحق و الموقف هذا يشرف . ضبر أنت على الهوايش و أنا وراك واجد نمد يد المساعدة . و السابع قاله : درسنا القضية على مستوى عالي يا صاحبي حسبتنا رانا نقصروا ولا ، نعم درسناها سيقان و طوابق و فليناها كيما قالت الشريعة . حددنا للحيوان الميزانية الضرورية في المستقبل يا المسكين نجيبولهم على حساب التخطيط البندق من القريق و اللوز و الكاكاوي من الألمان و الجوز الهندي من كينيا . الثامن قاله : الهوايش راهم على الأقل عاطينيهم السكنة شوف حالتي أنا اللي مردّف عايش كالقرادة في سقيفة ساكنين فيها أنا و المرأة و الدراري ستة ... و التاسع قاله : ربي موصي على الحيوان حتى هوما مخلوقات الله .فكرتني الله يفكرك بالشهادة ، سمحلي نروح نبلغ المكتب ونروح نصلي العصر. و العاشر قاله: جنان البايلك اللي مافيهمش بنمري و الكروكوديل الجربوع و اللفعة ما يستهل الهدرة . الحادي عشر قاله : شفناك تتكلم مع الطلبة و تشير بدراعك للعود ،اللي يصك هوما اللي عمروك من غير شك و بعتوك لينا باش تهوسنا تخلق لنا مشاكل عراقيل تخرجنا من العمل المفيد و تلزّم علينا نلهو في الأمور الهامشية .و الثاني عشر قاله:

الله يعطيك الصحة يا السي لحبيب حبت لنا ضحكة هذا الزمان ما ضحكنا بارك الله فيك... والثالث عشر قاله....ام....شوف.....إليه"[1]

من خلال النص المسرحي نلاحظ أن "علولة" كشف الغطاء و أزال الضبابية عن واقعٍ اجتماعي معاش و هو الإهمال و اللامبالاة بكل أمانة و دون تردد... كما صوّر لنا شجاعة " الربوحي"و أهل الحي بتغيير حال الحديقة و التي هي من مسؤولية عمال البلدية لكن المبادرة جاءت من أبناء الشعب البسيط.

كما أنه يصور لنا واقع آخر من خلال المشهد الثالث و المتمثل في حياة عامل جزائري فقير بعيد عن أهله فهنا "علولة" يعرض قضية مجتمعه الخاصة بالطبقة الكادحة التي تثابر من أجل حياة أفضل و رغم الظروف الصعبة إلا أنها تملك العزيمة و التفاؤل بغية تغيير واقعها المرير .

يقول القوال:

" مشاكل عديدة ما ساعده الوقت باش يفصلها

ماجمّع مع الدرية مرته ماشبعها

بكر و خرج حزين راجع للملسة و تعبها

و دعاته زوجته تبسمت و هزت راسها

الجمعة الجاية لعل ترتاح فيها

لعلّ تصيب المحنة زادت في ثقلها..."[2]

ج – الهدف التعليمي لمسرحية الأجواد:

أما المشهد الرابع فقد صوّر لنا "علولة" واقع المدرسة الجزائرية و ما تعانيه من مشاكل التعليم و ظهر هذا في شخصية "عكلي" و "منور" أراد علولة من خلال شخصية "عكلي" توضيح دوافع

[1] – المصدر السابق، ص 83-84-85.

[2] – المصدر نفسه، ص 103- 104.

سلوكه و تصرفاته اتجاه العلم و العمال ليكون رصيده الزاخر بالأعمال و الأفكار و المواقف نقطة وصل بين الأجيال و الأخذ بالمسؤولية للتغيير نحو الأفضل...

يقول "عكلي":

" فكرت و قلت بعدما نموت بعامين تجبدوا عظامي من تحت الأرض و تصاوبوهم ...و تركبوهم...تركبوهم هيكل عظمي يبق ملك للثانوية ...يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية...ما دام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية البيداغوجية، يستفادو بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردو واحد من الخارج "فرنسا"...يا حافظ العقايب تفوّل على روحك بالموت ...تجهل و أنت ببركة الله مجهد على ثورة إسبانيا...أجلي يا منور ، أجلي راني نشوف فيه يطل ... و حاب نزيد نفيد هذ الثانوية اللي خدمناها ... نفيد في التعليم... نفيد في تكوين الشبيبة..."[1]

أما المشهد الخامس يصور لنا شخصية "منصور" التي أراد من خلالها دفع الشبان لتحمل المسؤولية و المساهمة في البناء و التغيير كما يصوّر علاقة العامل بالآلة و وفائه لوسائل الإنتاج ، و حبهم لروح العمل.

المنصور:

"أوقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة

تنهت و عنقها تقول بيناتهم ذمّة

خاطبها بمهلة و هدوء عاطيها قيمة

تشفي لملقانا الأول ظهرتي لي وهمة

حييتك باحترام احنيت و قلعت العمامة"[2].

[1] - المصدر السابق، ص106.

[2] - المصدر نفسه، ص 126- 127.

إن خبرة "المنصور" في المصنع تؤكد على إدارة التغيير و تطوير وسائل الإنتاج و تحسين كفاءات العاملين و تكوين الإطارات في هذا المجال لتحقيق ثورة صناعية حقيقية،و تخليص المجتمع من التبعية و القضاء على الأعمال الطفيلية و حماية الطبقة الكادحة من الاستغلال. [1]

و مواقف "علولة" نابعة من تربية الجزائري و أصالته و حبه لعمله و إخلاصه له و الحفاظ على مكتسباته و رفض كل أشكال الاستغلال و التدمير من أجل البناء و التطور الاقتصادي و الاجتماعي .

أما في المشهد السادس تتجلى لنا شخصية " جلول الفهايمي" الذي ينعته: "كريم و يامن بالكثير من العدالة الاجتماعية ، يحب وطنه بجهد و إخلاص ،متمني لبلاده تتنمّى بسرعة و تزدهر فيها حياة الأغلبية ، جلول الفهايمي ماد يده باستمرار لقراينه يوقف بعزم وقت الشدة و يساهم بكل ما يقدر عليه ضد الغبينة. دقيق في السيرة و ذكي في الخطة و لكن فيه ضعف عصبي، يتقلق و تتغلب عليه النرفزة ، يزعف و يخسرها..."[2]

فهنا نلاحظ "علولة" يصف الرجل بالجود و الكرم و حب الوطن و الغيرة ، كلها صفات تدل على الشهامة و الرجولة و تتضح رؤية "علولة" عبر شخصية "جلول الفهايمي" بسرد خصالها و تصرفاتها و أعمالها النقابية و آرائها الاجتماعية، حيث يرى أن بناء المجتمع لا يكون إلا من خلال العائلة .و هذا أساس التربية الصحيحة و التي لا تبنى إلا على المحبة و الحرية و الاحترام فيما بينهم.

يقول القوال:

" جلول الفهايمي" يعرف كيف يتحدث مع أولاده، مربيهم على الصواب و غارس فيهم حب العمل الجيد ، الحنان و التواضع و الحشمة ، لما يتكلم لهم على السياسية و الأمور الكبيرة يعرف كيف يعبّر على حساب وعيهم و معرفتهم... لما يحاجي الصغيرة فيهم على السيد "علي" و راس الغولة يلبس الحديث و يضرب المثل بالحياة اليومية ، السيد علي جاعله ناقش على سيفه

[1] – سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري ،ص 134.

[2] – من مسرحيات علولة ،الاجواد ،ص 128.

أبعاد المهمة اللي يطارد، من أجلها في سبيل الله ، مع الفقراء و المساكين في تحطيم و رفع كرامة الإنسان..."حديدوان" اللي يقولوا عليه طاح في القدرة مابان مسميه...حديد...وان... يانق الفيتنامي الشجاع و الغولة اللي يتصارع معاها جاعلها جلول تطلق من فمها النابالم و تطمع الناس بالقراوج..."[1]

د- المسرحية و الكشف عن الواقع:

بحكم تعامل "علولة" مع طبقات الشعب و مرجعيته التاريخية و التراثية أكسبته حكمة و رؤية و بعد النظر و ذلك بالكشف عن الخلل الواقع في المجتمع.

يقول القوال:

" جلول الفهايمي "يعرف يحلل و يعرف يتحمل المشاكل يرابي على جيرانه كذلك و لكن فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف و يخسرها ، جيرانه عارفين و قبل ما يشاوروه حتى يسألوا "الزهرة" مرته إذا صاحي و اللا مغيم ،كلهم عارفين باللي هذا و لو عصبي يكره اللي يتغشش و لي يسب بغير ما يحلل كلهم عارفين باللي يسمع لهم باهتمام و ما يضيع من حديثهم حتى كلمة"[2] .

يقول "جلول الفهايمي" محددا لمفهوم الديمقراطية :

" راك تعديت الحد يا حبيبي انبهك احنا فالدار هنا الديمقراطية كافية صح، و لكن الديمقراطية اللي متفقين عليها في دارنا تختلف عن الديمقراطيات الأخرى...حرية التعبير في دارنا تعني التعبير العلمي و الرزين ما فيها لا عيب لا معايرة و لا كفير...

الديمقراطية عندنا احنا فيها التحليل الذكي و الموقف الصلب الإيجابي...إذا بغيت تعاير الحكومة بهذا الصفة هوّد للبلاد راهم أصحاب المال حالين شحال من مقهى لهذ الهدرة..."[3]

---

[1] - المصدر السابق، ص 128.

[2] - المصدر نفسه، ص 128.

[3] - نفسه، ص 129.

و هنا يوضح "علولة "استعمال الديمقراطية و ذلك في إطار المعقول دون تجاوز الحدود... أما المشهد السابع و الأخير فيكشف لنا "علولة" عن ظاهرة أخرى أليمة ألا و هي ظاهرة "حوادث العمل" الناتجة عن إهمال أرباب المصانع لحقوق العامل...

القوال:

" جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية"[1]

و كذلك:

" قالت لا تيأسوا ما دام سلكوا يديا

نوجد معلم يجيبلي للدار السلعة

نخدمها بالقعاد و نيط حق المعيشة

حتى النقل المعلم يخرج رابح معايا"[2].

و هكذا تظهر عزيمة "علولة "من خلال شخصية " سكينة المشلولة" و التي هي أحد أفراد الطبقة الكادحة ، فكانت ضحية لسوء الاهتمام و التقدير و اللامبالاة، و بالرغم من العراقيل و الصعاب التي واجهتها إلا أنها تبقى صامدة بكل عزم و قوة منذ الاستقلال...

إن جملة المواقف التي اتخذها " عبد القادر علولة" في مسرحية الأجواد ما هي إلا رؤية واضحة و صريحة ، تنبع من واقعه الاجتماعي، و من إيمانه الراسخ بمبادئ الثورة الاشتراكية و العدالة الاجتماعية ، فهي مبادئ يؤمن بها العامل البسيط لكل مواطن متزن يحب الخير لوطنه...

[1] – مسرحية الأجواد، ص 150.

[2] – المصدر السابق، ص 151.

أراد " عبد القادر علولة"من خلال هذه المواقف و القيم الإنسانية معالجة القضايا الإنسانية التي يتخبط فيها الإنسان الجزائري و هي رؤية اجتماعية حقّق بها "علولة " مواقفه الإلتزامية ليكشف الغطاء عن الواقع الذي يعاني منه المجتمع الجزائري و هذا ما لمسناه بإسقاطه للواقع الاجتماعي على نصوصه المسرحية .

الخاتمة:

لقد كان المسرح و لا يزال جزءا فاعلا و أساسيا من النشاط الاجتماعي في البيئة العربية ، نلمح من خلاله ظاهرة لافتة في الإبداع المسرحي ألا و هي تراجع ظاهرة الذات الفردية لتحل محلها ظاهرة الذات الاجتماعية و من خلال هذا التراجع تشكلت جملة من الرؤى الفكرية للكاتب و الذي تفتح وعيه في خضم الحركات التحررية. فأصبح ينظر إلى العالم و المجتمع بمنظار الحرية و الاشتراكية ...

و من خلال هذا الوعي و الممارسة الاجتماعية توسعت رؤيتهم إلى الفن و علاقته بالواقع الاجتماعي، فمارسوا نشاطهم الإبداعي بوجه عام و المسرحي بوجه خاص و يمكن حصر نتائج هذا التزاوج الثقافي فيما يلي:

1. انطلاق الكتاب المسرحيون العرب من أرضية متشابهة،ضمنت في طياتها مجال تلاحق خصب مع الآخر...
2. الإيمان القوي بالمذهب الماركسي في حل الأزمات الاقتصادية ، الثقافية و الاجتماعية و السياسية و كذا محاربة كل أشكال الاستغلال و دعم الطبقة العاملة.
3. هيمنة الفكر الماركسي بعد الحرب العالمية الثانية،اتجهت الجزائر بعد الاستقلال إلى النظام الاشتراكي اعتقادا منها أنها الأكثر قربا لطبيعة الشعب الجزائري ،أي هو إبراز فكر سياسي و اجتماعي يعكس بصدق مطامح و آمال الجماهير الشعبية في إطار الثورة الديمقراطية الشعبية عبر نشاطات ثقافية عرفها الوطن مثل الأدب و المسرح و مختلف وسائل الإعلام بمضامين اشتراكية قريبة من وعي الشعب، فتعالج من خلالها قضايا مختلفة من مكاسب اجتماعية و ثقافية و سياسية حصل عليها أفراد الشعب من خلال النظام الاشتراكي.

4. التزام "علولة" طوال مساره المسرحي بتصوير الواقع بما يتلاءم و تطلعات الشعب الجزائري عموما و الطبقة العاملة خصوصا و قد تناول في مسرحيته "الاجواد" جملة المواضيع الاجتماعية المتعددة الأفكار مثل الصراع الطبقي ، النضال ، الاستغلال ، الثقة في التغيير...

5. لقد سار "علولة" على درب "بريخت" بحيث جاءت أعماله سياسية تعكس الواقع الاجتماعي لكن يجب الإشارة أنه قد طغى المضمون الفكري على الجانب الجمالي في أعماله مما انعكس سلبا على العمل المسرحي.

6. لقد وظف " عبد القادر علولة " التراث و قد ظهر ذلك من خلال جمعه بين الشعر الشعبي و النثر، و توظيف بعض الأمثال الشعبية .

7. ظهر تأثر "علولة" واضحا بالفكر الماركسي الذي يقوم على الصراع بين الطبقة الفقيرة الكادحة (النظام الاشتراكي) و بين الطبقة البورجوازية المستغلة (النظام الرأسمالي) فالنزال بين القوتين هو صلب الموضوع، و قد انحاز "عبد القادر علولة" إلى الايديولوجيا الاشتراكية فدافع عنها و عبر عنها في فقه ، و عمل على التوعية السياسية من خلال مشاهده.

8. عمد " علولة" من خلال أفكاره على بناء واقع مغاير لما هو سائد،كما خاطب "علولة" العقل قبل العاطفة بالعمل على التوعية و التفكير لأجل التغيير.

من خلال ما تقدم يظهر تأثر "علولة" جليا بالفكر الماركسي و ظهر ذلك في مسرحه الذي يقوم على الفكر قبل العاطفة و على التوعية السياسية ، ليس هذا فحسب بل يطمح للتغيير من أجل غد أفضل.

كما أكد "علولة" على إمكانية خروجنا من المركز الغربي فهو متأصل في أعماق تقاليدنا و ذلك من خلال شكل القوال.

كان هذا أهم ما توصلت إليه في دراستي لهذا الموضوع الذي كان بمثابة حمل على عاتقي خوفا من عدم إعطاء هذا الفنان حقه في الدراسة لأنه يعد قامة من قامات الجزائر الذي سعى بفكره الثوري إلى بناء صرح أفضل و الموضوع لا يزال يحتاج للمزيد من البحث و الدراسة في مختلف القضايا التي لم تفتح بعد.

و آمل أن يكون بحثي هذا قد فتح الرغبة لباحثين آخرين للمزيد من الإطلاع و التنقيب لاستعمال هذا الدرب الذي يستحق جهدا أكبر.

قائمة المصادر والمراجع

أ - المصادر

* **المعاجم:**

1– د. ماري إلياس حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون ، بيروت، ط1 ، سنة 1997.

* **المسرحيات:**

1–عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة ، الأقوال الأجواد اللثام ، موفم للنشر ،سنة 1997.

2–عبد القادر علولة ، من مسرحيات علولة ، الأقوال الأجواد اللثام ، وزارة الثقافة ، الجزائر، سنة 2009.

ب - المراجع العربية :

1– د. رجاء عيد، فلسفة الالتزام، في النقد الأدبي ،بين النظرية و التطبيق الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية ،مصر،سنة 1986 .

2– بشير خلف،الفنون لغة الوجدان ، دراسة،دار الهدى، الجزائر،سنة 2009.

3– عمر عيلان،الإيديولوجيا و بنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيوبنائية ، دار النشر الفضاء الحر، الجزائر ،سبتمبر سنة 2008.

4– د. إبراهيم رماني ،إضاءات في الأدب و الثقافة و الإيديولوجية ، دار الحكمة ، الجزائر ، سنة 2009.

5– د. فيصل الأحمر ،دائرة معارف حداثية ، ج2 ، دار الأوطان، ط1، الجزائر ، سنة 2009.

6– عمار بلحسن ، الأدب و الإيديولوجية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، سنة 1984.

7– أ. أنوال طامر ،المسرح و المناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي ، دار القدس، وهران، 2011 .

8– د.عمر مهيبل،البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر،ديوان المطبوعات الجامعية ،ط 3، الجزائر، سنة 2010.

9– د. صالح لمباركية ، دراسات في المسرح (1)،المسرح في الجزائر،النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972،دار الهدى ، عين مليلة الجزائر ، سنة 2005 .

10–مخلوف بوكروح، المؤسسة الثقافية في الجزائر،قراءة في آداء المسارح العمومية ، مقامات للنشر و التوزيع و الإشهار ط1 ، الجزائر، سنة 2013.

11–بوعلام رمضاني ، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، سنة 1984.

12–د. نور سلمان ، الأدب الجزائري في رحاب الرفض و التحرر ، دار الأصالة للنشر و التوزيع ، الجزائر ، سنة 2009.

13–نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري ،إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر ، ط 1 ، سنة 2006 .

14–جروة علاوة وهبي ، ملامح المسرح الجزائري ، دار هومة ، ط 2004، الجزائر ،سنة 2003.

15–د.إدريس قرقوى ، التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين) ج1، مكتبة الرشاد، ط 1، سيدي بلعباس، الجزائر، سنة 2009.

16–علي حفياد،نظرة حول المسرح الجزائري ، دار القصبة ، الجزائر ، سنة 2006 .

17–محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا، ونضالا، المسرح الجزائري، ج 2، وزارة الثقافة، ط1، سنة 2009.

18–د.سيد علي إسماعيل ،أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء،القاهرة ، سنة 2000.

19–د. عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر،قضايا و رؤى و تجارب،منشورات اتحاد الكتاب العربي،دمشق، سنة 2002.

20–د.محمد تحريشي،في الرواية و القصة و المسرح، قراءة في المكونات الفنية و الجمالية و السردية ،حلب، سنة 2007 .

21–نصر الدين صبيان ، اتجاهات المسرح العربي في الجزائر ، الأردن،الجامعة الأردنية ، سنة 1991 .

22–يوسف عبد المسيح ثروت ، معالم الدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة العربية ، بيروت.

23–علي عقلة عرسان ، السياسة في المسرح ، دار الأنوار للطباعة، دمشق، د ط ، سنة 1978 .

24–إنعام بيوض ، من مسرحيات علولة ، موفم للنشر ، الجزائر ، د ط ، سنة 1997 .

25–خالد أمين ، المسرح المحكي في المغرب و الجزائر(وجدان فرجوي مشترك) الأدب مجلة المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المعارف الجديدة ، الرباط ، ط 1 ، سنة 2006.

26–الشريف الأدرع ، بريخت و المسرح الجزائري(مثال بريخت و و لد عبد الرحمن كاكي) ، مقامات للنشر و التوزيع و الإشهار ، الجزائر ، ط 1 ، سنة 2000 .

27–المسكيني الصغير،حكاية بو جمعة الفروج، مطبعة دار النشر المغربية ، الدار البيضاء، ط 1 ، سنة 2000 .

28–مصطفى رمضاني،(المسرح القوال عند عبد القادر علولة)،الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة ، ط 1 ، الرباط ، سنة 2006 .

29–رجاء علولة ، من يكن فنان فحياة بأسرها ، من مسرحيات علولة ، وزارة الثقافة ، الجزائر ، سنة 2009 .

30–د. كمال الدين حسين، المسرح التعليمي المصطلح و التطبيق، الدار المصرية البنانية، القاهرة، ط 1 ، سنة 2005 .

31–بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، دراسة، دار الهدى، الجزائر، سنة 2009.

ج - المراجع المترجمة :

1– تمارا ألكسندروفنا ، ألف عام و عام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن،دار الفرابي ، بيروت، ط 1 ، سنة 1981 .

2– باربارا باومان، عصور الأدب الألماني، تحولات الواقع و مسارات التجديد ، ترجمة د. هبة شريف، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، فبراير سنة 2002 .

3– فرديريك أوين ، بروتولد بريخت (حياته و فنه و عصره) ترجمة إبراهيم العريس ، دار ابن خلدون ، ط 1 ، بيروت .

4– جنفييف سيرو ، تاريخ المسرح الحديث ، ترجمة بدر الدين القاسم ، جامعة دمشق ،سوريا ، وزارة التعليم العالي ،سنة 1974 .

د- المراجع الاجنبية :

1. Bouziane Ben Achour , Le Théâtre Algerien, Une Histoire D’étapes, Ed.Dar El Gharb Oran 2005.
2. Ahmed chiniki, Le Théâtre en algérie histoire et enjeux , ed :edsud France 2002.

هـ - الرسائل الجامعية:

1–عبد القادر بوشيبة ، مسرح علولة (مصادره و جمالياته) ، رسالة ماجستير، دائرة النقد والأدب التمثيلي ،جامعة وهران ،1993 – 1994.

2–عبد الله لاطرش ، التراث الشعبي في مسرح علولة ،الثلاثية نموذجا، رسالة ماجستير ،قسم الثقافة الشعبية،جامعة تلمسان، 2001.

3–سمية كعواش، أثر بريخت في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة ، نموذجا، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة باتنة، 2010 - 2011.

4 فتيحة بوزادي،الاثر التراثي في المسرح العربي، رسالة دكتوراه، قسم الثقافة الشعبية،جامعة تلمسان، 2006 .

و - المجلات العربية :

1– عمار بلحسن ، ما قبل بعد الكتابة حول الإيديولوجيا ، الأدب و الرواية ، مجلة فصول ، المجلد 5 ، العدد 4 .

2– لميا بيركسي ، إدراج الثقافة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة ، ترجمة يسار أيوب ، مجلة أوغاريت – العدد 3 ، سنة 2004 .

3– عثمان بيدي، الواقعية الاشتراكية منهجا و رؤية، مجلة آمال، الجزائرية – العدد 53، سنة 1981.

4– روجيه عساف ، مسرح الحكواتي ، مجلة الأقلام العراقية ، ع 8، سنة 1980 .

ز - الجرائد :

1- لطيفة ب: الأعمال البارزة في المسرح الجزائري حسب محترفين، جريدة العالم السياسي، ع 673، تصدر عن مؤسسة إصرار للنشر و الإشهار الجزائر، 20 - 10 -1998.

ع - مواقع الأنترنيت:

1– فاضل خليل : الحوار المتمدن ، العدد 1812 - 31 / 1 / 2007. (https://www.ahewar.org)

2– فاضل خليل : الحوار المتمدن ، العدد 1801- 2007/1/20. (https://www.ahewar.org)

3- محمد عبد الزهرة، بناء الإيديولوجيا في الفكر المسرحي: الحوار المتمدن، العدد 2997 - 2010/5/6.

4- أصوات الشمال-www.rachedia.net

فهرس الموضوعات

المقدمة..... أ

المدخل: الماركسية و الإبداع المسرحي..... 01

الفصل الأول: الماركسية في الإبداع المسرحي الجزائري 17

المبحث الأول: المسرح الجزائري النشأة و التطور..... 18

بدايات المسرح الجزائري 18

إبان الثورة..... 25

بعد الاستقلال..... 27

المبحث الثاني: المسار الإبداعي لعلولة 33

المولد و النشأة..... 33

أهم نشاطاته وأعماله..... 35

ملخص لأهم أعماله (مسرح، سيناريو، أفلام)..... 44

المبحث الثالث: المسرح و الفكر الماركسي..... 48

أهم المسرحيات التي تبنت الفكر الماركسي..... 50

سياسة المسرح في التوعية..... 56

الفصل الثاني: مصادر التأثر الأدبي و الإيديولوجي في مسرح عبد القادر علولة 61

المبحث الأول : علولة و التراث الشعبي 62

توظيف التراث في مسرحية الأقوال..... 70

المبحث الثاني : حضور الإيديولوجيا الماركسية في مسرح علولة 75

أ-الترجمة والاقتباس..... 75

ب- علولة و الواقعية الاشتراكية..... 77

ج – أثر بروتولد بريخت 85

المبحث الثالث: النص المسرحي و الواقع الاجتماعي دراسة تطبيقية لنص مسرحي (الأجواد كنموذج) 95

أ- مفهوم الأجواد..... 97

ب – الالتزام في مسرحية الأجواد 102

ج – الهدف التعليمي لمسرحية الأجواد..... 105

د- المسرحية و الكشف عن الواقع..... 108

الخاتمة..... 111

المصادر والمراجع..... 115

فهرس الموضوعات..... 122

الملخص:

تناول هذا البحث " أثر النظرية الماركسية في المسرح الشعبي عند –عبد القادر علولة – " الذي تبنى الفكر الاشتراكي بكل جرأة هادفا بذلك إلى التغيير مخاطبا الذاكرة الجماعية للطبقة الكادحة، و الذي كان المفتاح لعقولهم فكشف عن واقعه الاجتماعي بكل وضوح. بالإضافة إلى التأثر بالإيديولوجية الماركسية، بيّن البحث مدى تأثر " علولة " بـ " بريخت" الذي كانت لهما نفس الوجهة من أجل مسرح هادف ثوري (ملحمي) يسعى من خلالها للتغيير من أجل البناء . و كيف كان المسرح منبرا من منابر الفكر و مجالا طيبا لبث الدعوات و جذب الجماهير إلى الإيمان بالاتجاهات عن طريق نقل تلك الاتجاهات و الأفكار و الدعوات من خلال مضامين مسرحية . فكان المسرح و لا يزال المعبّر عن صوت الشعوب للمضي به نحو التطور و التقدم.

الكلمات المفتاحية: المسرح و الفكر الماركسي– مصادر التأثر الأدبي و الإيديولوجي في مسرح "عبد القادر علولة" – حضور الإيديولوجية الماركسية في مسرح علولة – علولة و الواقعية الاشتراكية –صراع الطبقات – الطبقة الكادحة – تعرية الواقع .

- Résumé:

la présentation thèse aborde l'influence de la thèorie marxiste sur le théâtre populaire chez Abdelkader Alloula, lequel s'est imprégné des idées socialistes en toute audace,visant le changelment ;et ce en s'adressant à la mémoire collective de la classe ouvrière ;tant il était le précurceur et celui qui a découvert en toute clarté leur condition social.

De cet impérégnation de l'idéologie marxiste;la thètse ,dévoile l'influence de Alloula par Brecht, ils avaient tous deux la même vision d'un théâtre révolutionnaire (épique) visant le changement en vue d'une construction.

car le théâtre était une tribune de propagation des idées et un espace afin d' attirer les foule, en vue de transposer ces orientations et idées, à travers des contenus théâtraux. pour ce , le théâtre était et restera l'expression de la voix populaire ,pour accéder au développement et l'évolution.

- Mots Clés: Théâtre et pensée marxiste - sources d'influence littéraire et idéologique dans le théârte de Abdelkader Alloula- la présence idéologique dans le théârte de Alloula- Alloula et la réalité socialiste - lutte des classes- la classe ouvrière- la dénudation de la réalité.

- Abstract:

This search treated Marxian theory in the popular theatre at Abdelkader Alloula who adopts the communist thougth with bravery having as aim the change by addressing the collective memory of the underlay.

That was the key of their mind; we expose its social effect so clearly.

Over and above the influence with Marxian ideology, the search shows how much Alloula was influenced by "brecht"

that had the same course for a guided theatre revolutionary (epic) that aims to change for construction.

How was the theatre one of the rostrums of thought and a good domain to transmit summons and attracts crowds to faith to ways by transmitting those ways and thoughts, summons througt contexts of a play . the theatre was and still be the expressive of people's voice to go toward development a progress.

Key words: Theatre and Marxian thought, sources of literary and ideological influence in Abdelkader Alloula's theatre - the existence of Marxian ideology in Abdelkader Alloula's theatre-Alloula and communist pragmatism - class struggle - the underlay – disrobing of reality.