الواقع والجمالية في مسرح عبد القادر علولة

سنوسية باحفيظ*

تمهيد:

يعتبر عبد القادر علولة رائد التجربة الجمالية في الممارسة المسرحية الجزائرية المعاصرة،من خلال استثماره للرصيد التراثي الشعبي، وتقديمه في شكل فني يتماشى وروح العصر واهتمامات المواطن الجزائري وتطلع اته المستقبلية، وعليه نودّ في هذا المقال تتبع هذه التجربة الجمالية في إطارها التاريخي والاجتماعي.

أولا: سجل مسرح علولة:

يرى علولة أن المسرح الذي يعمل على توجيه الجماهير لمواكبة تطورات الواقع الاجتماعي وحركة التاريخ بفضل منجزات الثورة الاشتراكية هو مسرح الالتزام – أي ينضوي تحت ما يعرف بأدب الإلتزام الذي يناضل من أجل قضية أو ما يعرف بأدب التحرر- ، وهو بذلك يضعه في سياق الرؤية الفنية الاشتراكية التي تمثل القناة الحاملة للرسالة (الخطاب السياسي) والموجهة إلى عموم الجماهير، بهدف القضاء على شتى الآفات الاجتماعية والمظاهر السلبية التي تفشت في المجتمع بعد الاستقلال.

حوّل علولة إلتزامه الأيديولوجي الاشتراكي إلى سجل أساسي ومخزون ليخرج منه كافة أفكاره ورؤاه ليسقطها في أعماله الفنية، التي بواسطتها خلق مسرحا حافلا بالمعاني الإنسانية السامية، كما تمكن من رصد الواقع الجزائري بكل صور التناقض والتباعد، وهو بذلك حقق قدرته على تسجيل المرحلة التاريخية التي يعيشها في وسطه الاجتماعي عن طريق تشكيل حالة الوعي لدى الجماهير، بسبب إدراكه للتحولات الحاصلة بفضل الثورات الاشتراكية الثلاث (الزراعية، والصناعية والثقافية)، الأمر الذي أهله إلى تمرير خطابه السياسي بواسطة المسرح باعتباره أداة جماهيرية فعالة في تشكيل الوعي وتوجيه الرأي العام . وذلك من خلال تجربته كمشرف على إدارة المسرح الوطني (من 1972 إلى 1975)، حيث قدم مسرحية بوحدبة،

* أستاذة محاضرة (ب)، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران

وسلاك الحاصلين، ودائرة الطباشير القوقازية، باب الفتوح، وبني كلبون، وكذلك مسرحية المائدة التي عرضت في العديد من التعاونيات والقرى الفلاحية.

فهو بذلك كان مخلصا لقناعاته الأيديولوجية، التي كانت تهتم بالشأن العام للعمال والموظفين وقضايا الإنسان الجزائري اليومية المتمثلة في الاستشفاء والتعليم والعمل والحياة الكريمة.

هذا من جهة ومن جهة ثانية، فهو يسير وفق الاختيار الرسمي للدولة آنذاك، من خلال اعتمادها النهج الاشتراكي في سياستها الاجتماعية والاقتصادية، مثل تأميم الأراضي الفلاحية والثورة الزراعية والقرى النموذجية، ومسائل الصحة للعمال في المصانع، وقضايا الرشوة والمحسوبية وا لبيروقراطية في الإدارة العمومية.

إن مرحلة الستينيات والسبعينيات كانت تمثل الزخم الفكري الأيديولوجي والثقافي لعلولة لينهل من ذلك الجو العام مادته الفنية، التي قدم بواسطتها هموم الجماهير الكادحة من أجل العدالة والتقدم والازدهار.

إن توجه علولة إلى استلهام مواضيعه من الحياة اليومية للإنسان العادي، الذي يكدح دوما من أجل لقمة العيش والحياة الكريمة، جعل منه باحثا مسرحيا من زاوية أنثروبولوجية، مكنته من الوقوف على العناصر الفاعلة في تكوين البنية النفسية والفكرية للمخيال الثقافي والاجتماعي للمجتمع الجزائري، وخير دليل على ذلك عناوين مسرحياته التي كان يختارها بعناية فائقة مثل : (العلق) سنة 1969، و(الخبزة) سنة 1970 والتي حققت له أول نجاح في مجال المسرح، و (حمق سليم) سنة 1972 والتي اقتبسها من (يوميات مجنون) لغوغول، و(حمام ربي) سنة 1975، وهي مستوحات من (في الحمامات) لمايكوفسكي.

و(حوت ياكل حوت) سنة 1975، و(القوال) سنة 1980، و(الجواد) سنة 1984، وتبعها ب(اللثام) سنة 1989، وأعقبها ب (التفاح) سنة 1992، وأخيرا (أرلوكان) سنة 1993، وشاء القدر أن لا يخرج عمله الأخير (العملاق) إذ عالجته يد المنون سنة 1994.

إن الانتاج المسرحي لعلولة، والذي قدمنا مسردا سريعا له، شق طريقه الخاص مع (العلق)، هذا العمل المسرحي الذي يمثل جدارية ساخرة عمل على اخراجها في صورة متقنة، إذ تمثل لوحة أكثر واقعية، واقعية مختفية وراء قناع (الهزلية) مثل تضخيم العيوب والنقائص، وتسريع الايقاع ، وحالات نفسية متقلبة.

وكان يفصل بين هذه اللوحات بأغاني، وكان يوظف في اللوحة الأولى صوت (القوال) أو (المداح) الذي يرمز للوعي الجماهيري (الضمير الجمعي)، صوت يرافع من أجل العدالة ويتدخل بعد كل لوحة لكي يفضح الأكاذيب الواردة في اللوحة السابقة.

وبهذا تمكن علولة من اقتباس صوته النقدي المر ير الموجه ضد عيوب التسيير الاشتراكية، وذلك بتركيزه على البيروقراطية الإدارية، هذه الأخيرة التي صارت موضوعا ملحا من بعد في أعماله امسرحية

(الخبزة)، المسرحية الثانية، تقدم كأحداث طويلة مجزأة ضمن محطات كبيرة على وقائع حياتية مؤثرة من الشارع.

البطل هو سي علي (كاتب عمومي)، شاهد وموضوع مآسي وآمال زبائنه الفقراء – (الذين لا يملكون ما يدفعون)–، كما ورد في اللوحة الأولى على لسان شخصية ، المشتري 1 :

"المشتري 1: قدرة والا طبسي اللي كان مرحبا بيه، قوله كل شيء يا السي علي يرحم والديك ولا تنساش السلام لا يعود يزعف ... فهمه مليح يا السي علي بلي أنا بوه ونبغيه بالزاف ولكن الله غالب ما عنديش... قوله يا ودي الكاتب اللي راه يكتب لي ما عنديش باش نخلصه.

سي علي: هذه قولها لي أنا ما شي لولدك.

المشتري1: ولله ما دسيت عليك يا السي علي.

سي علي: أنت ما دسيت علي؟ وأنا ما لزمت عليك ... راني موالف بالله يجيب، اليوم والله فرنك ... (...)

الراوي: سمحات موالف بالله يجيب، القلب واسع، لا فلس في الجيب، سي علي في الحرفة كاتب هام، كاين ولا مكانش، دائما خدام، ما يغلي ما يقاشح، يقنع بالقليل، آدمي بالقوة، ظريف لا زلة القليل، مشهور عند الشعب بهذا الصفة، قار ى مجرب، وأخلاقه ظريفة، سي علي الكاتب هدرته نظيفة، وإذا ما خلصش ما يشد الحسيفة"[1].

ثم يضيف في موضع آخر:

"سي محمد: بعدنا على الشعب وعدنا عايشين في الوسع ... أنا زدت في الفقر ونعرف سومة الجوع ... لو كان عندي الوقت نكتب كتاب.

الجميع: اعلاش

السي علي: قلنا بالسياسة ..... ما تحشموش انتم.

السي محمد: على الوسائل والاسباب اللي يلزموا الجوع ، الاسباب اللي لزمنا نحاربوهم

(...)

المرأة: وكيف تسمي هذا الكتاب

السي محمد: الخبزة.

الجميع: الخبزة[2].

(...)

الراوي: ربعين سنة في الخدمة، ما فلت فلتة، حاب يألف، ينفع البشرية، خذا مسايس عائشة، زوجته الصبارة، باش يصرف بعدما يرهنهم في البنكة، الكتاب على الجوع وعنوانه الخبزة"[3]

ينتهي به الأمر إلى غلق المحل ليكرس نفسه لكتابة رواية يعنونها ب (الخبزة)، هو هنا عينة اجتماعية موازية لما هو موجود في مدينة وهران، أين تجد مجموعة أحلام وقلق كما رصدها ا لكاتب وطرحها للمتلقي، ولهؤلاء الناس يهدي سي علي عمله، ومن أجلهم يترك مساحة بيضاء في روايته ليملؤوها هم بأنفسهم فيما بعد بكتابة قصتهم؛ ف (سجل) علولة هو هنا شريحة من الناس المعدمين في صراعهم من أجل لقمة الخبز.

أما (حمق سليم)؛ فهي مقتبسة من "يوميات مجنون" لقوقول ليسجل تسرب معنى النص الروسي، وتأثيره على المسرحي الجزائري وتكييفه لما يريد توصيله

عند قوقول كان الجنون معالجا من وجهة نظر فردية تظهر كعقاب ضد الذي يتعدى من الرداءة والوهم. أما عند علولة صارت يوميات مجنون عبارة عن بوح سياسي ويتيح تشريح مجتمع مريض

والصاعد المستمر للجنون في علاقته بلاعقلانية وقساوة لصيقة بمجتمعه، وبالمسؤولين عن سقوط البطل في الجنون، وهو هنا يعبر بشكل رمزي عن الوضع السياسي للمرحلة التاريخية التي تعامل معها (سجل المسرحية).

أما الثلاثية (الأقوال، الأجواء واللثام) تترجم بعمق البحث المسرحي عند علولة ورحلته من أجل التأصيل لمسرح جزائري.

توجه علولة إلى قرية فلاحية ليقدم عرضا مسرحيا بسيطا، لكنه تفاجأ من تحلق الجمهور البسيط بصفة غريزية، وهنا تبادرت إلى ذهنه فكرة (الحلقة) وفكرة البحث عن وسائل التواصل مع الجمهور : عناصرالمشاهدة من (الموقف) و(الاستماع) و(التسجيلية) و(المشاركة). هكذا قرر علولة أن يعيد النظر في طبيعة الخطاب التعليمي، الذي انتهجه في أعماله السابقة.

وعليه قرر علولة توجيه عمله نحو ما أسماه "مسرحة الفعل"، شارحا إياه بأنه "وعى باستماعه للقرويين إلى أية درجة كان المسرح بالنسبة لهم لصيق بالش عر". ومن هنا راح يبحث في الميدان للالتقاء بالقوالين في الأسواق؛ فأنجز تحقيقات مصورة ودرس نصوص الشعر الشعبي (الشعر الملحون)، وركز على القصائد الطويلة للملاحم الشعبية ولاحظ تشابها مع التراجيديا الإغريقية، من حيث الفضاء المسرحي ومن حيث علاقة العرض بالمتلقي ، وجد أنه في الشكلين الإغريقي والجزائري ليس هناك ما يشير إلى الحدث الدرامي. يرى علولة أن المسرح في زمن إيسخيلوس وصفوكليس، كان أكثر توحدا روحيا بين (الجمهور) و(الممثلين)، حيث كان علولة مهوسا بتجسيد الحدث الدرامي للمتلقي الذي ينتظره من الممثل الرئيسي.

تحكم في ك ل أشكال القول (الغناء، الهمس، الصراخ،،،)، في نظره (القوال) يظهر في إطار المواقف ذاتها، ولهذا ارتأى توظيف (القوال) لتمرير رسالته المسرحية. ولتحقيق ذلك راح يبحث في التقنيات اللازمة للممثل ليجسد هذه الأفكار؛ فركز على الامكانات اللامنتهية لصوت الممثل بما أنه ك ان يبحث عن شكل مسرحي يعتمد على (الحلقة) ويركز على مسرحة الفعل الكلامي، كما ركز على التلونات الصوتية التي تتواجد داخل العرض.

لهذا يقول في مطلع نص مسرحيته (الأقوال):

"القوال:

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، فيها اللي سريعة عظلم ترعظ غواشي، هـ ادنة كالزلزلة، تجعل القوم مفجوعة عجلانة، تعفن الخواطر، تهيج وتحوزك للفتنة، فيها اللي تتنوع في طريقها، توصل محقنة تتسرسب تفيض على الخلق وتفرد المحنة.

الاقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي مرة، دفلة سم تكمش كالعلقة، تزرع الهول بعمادة، وتفشل العقول، رمقة فيها اللي حلوة ماء تروى، تحممس كالرفاقة، تملي ثيقة ورزانة تنجي من الخنقة، توضح كالبرق جهار الفخات المدرقة، الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، اللي في صالح الغني الطاغي المستغن، واللي في صالح الكادح البسيط والعامل[4].

وبسبب أن الثقافة الجزائرية بصفة خاصة والعربية بصفة عامة، كانت دائما محمولة بواسطة الشعر وطريقة إلقائه، أكد علولة في بحثه في أشكال تعبير الحلقة والقوال على الحركة وتكييف جسد الممثل، من أجل ترجمة أفكار النص؛ فحركة الممثل إذا كانت عشوائية وغير مدروسة قد تخل بالمعنى والعكس صحيح، إذا كانت صحيحة ومدروسة فإنها ستستفز خيال المتلقي من أجل المشاركة الفعلية في العرض.

كما يجب ألا ننسى أن مسرحية الأقوال كغيرها جاءت لتكرس الحديث عن المنزع الاشتراكي والثورة الاشتراكية التي جاءت من أجل العاملين الكادحين؛ فهو يقول على لسان إحدى شخصياته:

"... قلت لها بللي كنتوا تتكلموا على الاشتراكية والعمال على الديمقراطية وعلى حقرى النظام ... فرحنا بيكم بقوة أنا وامك، ومشات تقول لي زيد اشتى قال وليدي ... أحنا فرحانين بيك لما عرفناك واقف ضد الرجعية... فرحانين بيك وقلنا ولدنا خرج راجل فحل ويدافع على العمال والمصلحة العامة..

"اذن باش تسسمحلي وباش نرجعوا للورث ... البطاقات النقابية والصباعيات هذوك هما تجربة الكفاح متاع ابواك باش يبقى في راسك يا ابني مدامك في الوجود ومدامك تن اضل من أجل الاشتراكية

(...) عنده الحق الديمقراطية هي الوسائل اللي يستعملها الشعب الخدام باش يتخلص من مشاكله **...** عندكم الحق لما تضحكوا على الديمغوجية الديمغوجية **...** خرجنا من غيران الجهل، قطعنا جسور العبودية وخذينا قطار الثورة ... **(...)**

يا وليدي مسعود، الشعب الخدام محتاج بالناس اللي كيفكم، محتاج بالمثقفين اللي مامنين في الاشتراكية ويخدموا الوطن والمصلحة العامة ..."[5]

أما ا لمضامين الاجتماعية التي تمثل سجلا لعلولة في مسرحية الأجواد؛ فهي البيروقراطية والتسيب الإداري واللامبالاة والخوف من (الآخر)، ويركز دوما على الطبقة الشغيلة وانمحاقها تحت وطأة الثورة الصناعية، ويمثل ذلك أحسن تمثيل في شخصية "الربوحي" إذ يقول:

"الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على الستين. **(...)** السندان والمطرقة خلاو فيه المارة. **(...)**

"الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق، رائق محبوب، بالكثير عند الخدامين قراينه، عمال الميناء، البلدية والوحدات الصناعية **(...)** حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر، والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل، وحلوة في النغمة من خلال المصائب اللي تعاف رمعاها والتجارب المروية اللي شرب منها، حجر في داخله فوائد ومعلومات كثيرة، المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي ياخذها معروفة لدى الجميع **(...)**، لما واحد من الجيران يسأل زوجته مريم على خبار السي الحبيب الربوحي ترد عليه : تعبان كالعادة، متحمل المخلوق بمصائبنا، وبمشاكل المغبنا .... **(...)**، الليل وما طوله وهو يسبح في الهموم ويوزن في الحلول، مولى خيمتي يا ناس مستشار البؤساء، كل ما يدخل للدار يدخل معاه قضية جديدة"[6].

أما مسرحية (التفاح)؛ فقد كانت تعبيرا عن مرحلة انتقال الجزائر من الوحدة إلى التعددية، ومن النظام الاقتصادي الاشتراكي إلى الاقتصاد الحر، ويلخص كل هذا في مقطع حديث شخصية "الزبون" إذ يقول على لسانه:

"مول الخضرة في الحومة جاب كوربة تفاح ... ريحة الحي تغيرت، المراة عندي في الدار حاملة تتوحم ... حلت التاقة باش تنشر دوختها ريحة التفاح ... قاع النهار وهيا تحك وتعطس، لما رجعت من الخدمة صبتها حازمة على راسها وتنازع، قالت التفاح دوايا ... مرأة مولات خمس دراري عمرها

ولا توحمت بهذه الصيفة ... في عادتها تتوحم على البيوش واللا القصطل... حطيت الموزيط وخرجت نجري ونتبع في ريحة التفاح حتى وصلت لمول الخضرة ... نصيب عنده غاشي قوي، النساء على جيها، الرجال على جيها والدراري في الوسط ... مول الخضرة مفرش البطاطة والبصل وفوقهم حاط كوربة تفاح حمر كما خدود النصارى ... الكوربة مروقة عاي الحاشية بالمعدنوس... خليني ندردك

(...)

الزبون: تنفست معاهم قليل ونطقت في هذاك الصمت ...

قلت شحال .... جاري كان ورايا طار عليا وغملي فمي بسرعة، دار حنكه على رقبتي وقال لي في الودن ... احشم على عرضك يا جاري، ما ترحمش خلينا نشموا روايح الجنة ... خلينا ننسوا هموم الدنيا **(...)** فهمني في قضية التفاح قال مول الخضرة داير مزية في سكان الحومة، جايب التفاح باش يرفع بقيمة الحي ... يتسمى راه يناضل ... التفاح كريه على يومين برك وعالم المشتر يا ما ينباع ما يتمس ما يتساوم... وزايد في سومة البصل والبطاطة[7]**(...)**

الزبون: هربت لجاري ودخلت في وسط الشعب، بقيت نخطب ما حاسي ما نقول ... اللي دمرني وقال حرام العيشة واللي قال الدمغجة ما تشبع، واللي قال جيب لنا البكور انت اللي راك تشرك في فمك [8](...)

الزبون: الغد من ذاك بكرت كما العادة، رفدت الموزيط وخرجت قاصد الخدمة ... خديت الحافلة (...) نزلت وزدت نمشي كالعادة ... وصلت شفت هاك وهاك المصنع الوطني للنسيج اللي نخدم فيه ما كانش ...

(...)

السرح رح ... لا آلات لا ادارة لا سقف لا عمال ..! ... كانوا وحود على البطحة يعبروا ... مطارق حومر ومراية الهند ... قصدتهم ... ماشي كانوا هنا حيطان ومصنع للنسيج قلت لهم ... الله أعلم قالوا ... غير البارح وانا خدام هنا ... البطحة هذه ملك خاص جاوبوا ... المصنع طار واللا كيف صرى له (...) والخدامين وين هم ؟ .. على ما سمعنا مشاوا يشتكوا[9].

أما (أرلوكان) خادم السيدين (1993)، هو عمل جاء به علولة ليكسر الرتابة ويدخل المتعة والفرجة على المواطن الجزائري في ظروف كا ن يحتاج فيها إلى الترويح عن النفس وفتح آفاق المستقبل أمامه، وتخليصه من ضبابية الرؤية وسوداوية الواقع، هي مسرحية مقتبسة عن نص كارلو قالدوني، تعبر عن مرحلة مرور علولة للتجريب عن طريق كوميديا دي لارتي . اهتم بهذا المسرح نظرا لكونه لا يخضع للايهام والاندماج الذي سيطر على الدراما البرجوازية.

في هذا النوع المسرحي تكون الأدوار والمواضيع معروفة ومحددة من قبل، وفي علاقته بالجمهور والتوافق معه. هذه الأمور الي حققت نجاح كوميديا دي لارتي أثارت علولة من حيث اهتمامه بعقد علاقة وطيدة بين جمهوره والعرض المسرحي. هذا المسرح بالنسبة لعلولة هو نوع من المتعة والتسلية وليس من أجل الاستهلاك؛ فبهذا العرض أراد علولة أن يمتع الجمهور ويخفف عنه من عبء الظروف الاجتماعية التي كان

يعيشها آنذاك، وأظهر علولة في هذا العمل تفتحه على التراث الثقافي العالمي، وهو يهدف بذلك إلى إدخال المتعة على الجمهور وتفتيح عينيه على المعاني الإنسانية السامية وعلى ثقافة الآخر، وبحث الشباب على تذوق جماليات مواضيع تبعث على الحب والتفاؤل والسعادة في زمن انسدت فيه الآفاق!

وحرصا منه – أي علولة– على أن يبلغ رسالته للجماهير (المتلقي)، استطاع بعد بحث مستفيض في التاريخ الثقافي للمجتمع الجزائري وفي الأشكال الفنية، أن يكتشف (الحلقة) كشكل تعبيري جماهيري فعال في تمرير الخطاب المسرحي، واكتشف أيضا شخصية (القوال) أو (المداح) قصد خلق مسرح جزائري يهتم بقضايا الجماهير ويسهم في التطور الفكري الثقافي.

وهو بذلك حقق الاستقلال عن التبع ية للأنماط الغربية المستوردة بتكسيره القواعد الأرسطية، وقد أعلن بهذا الخصوص السيد أنطونيو قونزاليس عن إعجابه الكبير بالمرحوم علولة كونه حافظ على خصوصية المجتمع الجزائري الثقافية وعلى أصالته[10].

إن علولة ببحثه الحفري في الذاكرة الشعبية، استطاع أن يستنبط من الأ شكال التراثية أشكالا تجريبية مسرحية جزائرية، بل حققت الفرجة وقربت المسافة بين (المؤلف) وجمهوره (المتلقي)، هذا الأخير الذي كان يمثل الحافز والدافع لتحقيق النجاح الفني بالتواصل معه؛ فكانت الفرجة الشعبية (الحلقة) الاستراتيجيا الفعالة في شد الجمهور للعرض المسرحي والتفاعل معه بإيجابية لا أن يكون متلقيا سلبيا، مما يحقق (الاندماج) بين الأفقين، وبهذا استطاع علولة تحقيق شكل مسرحي جديد أصيل أسماه (مسرح الحلقة).

وهذا ينقلنا حتما إلى المبحث الموالي وهو مبحث الإستراتيجيا في العمل المسرحي عند علولة!

ثانيا: الإستراتيجيا:

(الإستراتيجيا)[11] هي الإجراءات التي تحقق العلاقة بين (المرسل) و(المرسل إليه)، لضمان نجاح ذلك التواصل وهي – أي الاستراتيجيا – أيضا تقوم برسم معالم موضوع النص ومعناه وأهمية استراتيجية النص تكمن في بنائه.

وهي مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل و المرسل إليه. حيث تقيم العلاقة بين السياق المرجعي (السجل) وبين (المتلقي)، ونظيف أن الإستراتيجيا معناها إحكام العلاقة بين معالم النص ومعناه – (أي علاقة الشكل بالمضمون) – .

1/ النص المسرحي بين المناهج العالمية والتأصيل:

قد صارت جماليات المسرح الأرسطي محط تجا وز على مستوى المسرح الغربي، وحلت محلها شعريات جديدة عمل أصحابها على بلورة مادتها الأدبية والركحية بطرق شتى، أي انطلاقا من نظريات وممارسات تطرح وجهة نظرهم حول النص والعرض والممثل والمتلقي، مما جعل المسرح يغدو ميدانا للتجريب وبؤرة للتفاعل والتأثر والتأثير بنبذ الثالوث المقدس لأرسطو – (وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الفعل)–، ويرفض معمارية الخشبة على الطريقة الإيطالية للعمل على تفجر فضاءاته وتنويع أساليبه[12].

ومن أهم أولئك المسرحيين برتولد بريشت وكروتوفسكي وبيتر بروك وأنطونان أرطو.

لقد اعتقد بريخت بأن المسرح لاب د أن يعبر عن المصالح العليا للمجتمع، ومناهضة قوى الاستغلال مهما كانت أشكالها؛ فالمسرح لابد أن يهدف إلى التغيير داخل مجتمعه، ومن هنا ثار على المسرح الكلاسيكي (الشكل الأرسطي) ونظرية الإندماج والتطهير التي قال بها ستانيسلافسكي أيضا، وهدف إلى إنشاء مسرح من أجل توعية المتلقي وجعله واعيا بالعمل الفني، فاعلا فيه ومشاركا وليس فقط منفعلا.

ولتحقيق هذا الوعي اختار قنوات تعبير جديدة تشكل في نفس الوقت جمالية خاصة وشعرية تختلف عن شعرية المسرح الأرسطي، وأهم هذه الاختلافات هي : عدم الاندماج – عدم اندماج الممثل في الدور إلا نصفا، وعدم اندماج المتلقي كليا – ، وهذا عبر تقنية التغريب التي تتحقق ضمن عمل على مستوى النص أولا، وعمل آخر مع الممثل وأثناء العرض النهائي أمام الجمهور.

فعلى مستوى النص يجب ألا يكتف النص بعرض وضعيات، وإنما يتعين عليه شرحها عكس الاتجاه الكلاسيكي، كما أن الحدث لا يجب أن يقع كما لو كان الآن هنا كما تقول القاعدة الأرسطية، وإنما يجب أن يروى [13] (هيمنة عنصر السرد)، كما يتم استعمال الغناء والموسيقى وقطع الحدث بواسطة

أصوات بغرض نقد الأحداث التاريخية والحدث يروى، لذلك لابد من وجود راو يتوجه إلى المتلقي والشخصية الدرامية تتحدث عن نفسها بضمير الغائب.

إن دور الممثل لا ينحصر في لعب الدور، بل إنه يمثل أيضا وسيطا بين الممثل والشخصية؛ فلا ينبغي للمثل أن يخشى من إدخال حكمه على الشخصية أثناء التمثيل، لأن الممثل ملك للقاعة وهو ممثل القاعة على الخشبة، إنه متفرج فاعل[14].

إن الهدف المنشود بالنسبة لبريخت هو حمل المتلقي على أن يتخذ مسافة بينه وبين الحقيقة المقدمة له، وأن يستعمل عقله الناقد بغرض إحياء الوعي، والتغريب في أنجح حالاته ينبغي أن يحقق مفعولا سياسيا غرضه إعادة إدماج المجتمع بعد أن أضحى مهمشا.

لقد أولى علولة باعترافات حول مسرحه بين فيها ذلك الانسجام القائم بينه وبين الفكر البريختي كقوله: "المسرح نوع من التغيير الجذري للمجتمع "[15] وقوله كذلك: "على المسرح أن لا يخفي الحقيقة وعلى المتلقي أن يكون يقظا في المسرح وفعالا".

لقد جاء مسرح علولة من أجل المساهمة في تكريس مبادئ الاتجاه الاشتراكي الذي ساد في زمنه؛ فقام بمعالجة مشاكل طبقة البروليتاريا والتعرض لآفات المجتمع السحيق من أمراض وبطالة وغيرها

كما هدف مسرح علولة أيضا إلى طرح الأيديولوجية الإشتراكية الثورية، كما فعل في مسرحية (الأقوال) حينما يثور قدور على مديره الذي تحول من مجاهد قديم إلى م ستغل لعرق العمال، وثورة قدور كانت كفيلة بأن تجعل المدير يعيد حساباته ويعدل عن موقفه الرجعي.

وهنا نجد عدة أشكال لممارسة التقنية البريختية في كتابته كطرح المتناقضات الموجودة بين أقوال المدير وأفعاله.

والمتناقضات التي تتأرجح بين التغيير الإيجابي والتغيير السلبي في مسار الشخصية التاريخية؛ فتغير قدور كان تغيرا إيجابيا، بينما تغير المدير كان تغيرا سلبيا، وبالتالي يتعين مناهضته[16].

ومن تقنيات الكتابة البريختية أيضا: المزاوجة بين شكلي السرد والحوار كما يبدو ذلك جليا في مسرحية (الأجواد)، أين يتأرجح البوح بين ضمير الغائب على لسان الراوي وعلى لسان الشخصية نفسها وبين ضمير المتكلم في إطار نظام حواري بريختي، حيث يتكلم علال في مطلع المسرحية في مقطع طويل

على نفسه بضمير الغائب[17]، ثم ينتقل علولة من أسلوب السرد إلى أسلوب الحوار بين شخصيتي العساس والحبيب[18]، كما أن علولة يستعمل أسلوب الغناء في المسرحية كبريخت، وفي هذا لا يعد علولة متأثرا فقط وإنما قد توصل إلى أسلوب الغناء في تجاربه التي أجراها بالأرياف على ذوق الجمهور، وهو هنا قد استعمل طبوعا شعبية محلية استهوته، كما فعل مع أقرانه بالوطن العربي كالمسرح الاحتفالي للطيب صديقي الذي وظف فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية والنقلات الكاريتورية، والحكم والملح والتشكيل، مما جعله يحول كل نص مسرحي مهما كان موضوعه موغلا في التاريخ، إلى فسحة كبيرة للتفرج والاندهاش كما فعل مثلا في مسرحية "المجذوب"، والمقامات وعلى الخصوص في مسرحية "الامتاع والمؤانسة" التي حطمت الشكل التقليدي للمسرح من خلال ما أسماه أحد النقاد "سلطة الحكاية"[19].

وهكذا راح المسرح المغربي يستلهم هذه الأشكال في بعدها الاحتفالي والمادي، خصوصا على مستوى الإخراج الإبداعي الذي ولد عروضا مسرحية ذات أساليب مختلفة تراعي في الأساس "أيقنة" اللغة المسرحية لبناء تخيلات واقعية وغرائبية في نفس الوقت، ولتحقيق استراتيجية جديدة للتلقي تؤدي بالمتفرج (المتلقي) إلى نبذ النص المسرحي القائم على أبعاد أدبية صرفة، والتعامل مع فرجة مسرحية ينفذ إلى أعماقها من خلال الحوار الذي تفترضه عبر تفاعل التقنيات الموظفة ولعبة الاكتشاف المتصاعد لقواعد الإنجاز والإعداد المسرحي[20].

كذلك فإن استعمال علولة لأسلوب الغناء داخل منظومته المسرحية، ليس استعمالا أدبيا صرفا وإنما إحتدى فيه بطبوع مسرحية إغريقية، أولا (أسلوب الكورس) وأسلوب بريخت ثانيا، وإنما قد قام علولة على التركيز على أسلوب الغناء من أجل امتاع المتلقي، وذلك بعد أن قام بدراسة مستفيضة في أساليب الإلقاء ودراسة الأصوات والتلونات الصوتية في رحلته، للبحث الذي قام به للتأصيل لمسرح جزائري، وهكذا كان يكتب نصوصه الغنائية في مسرحياته وفي مخيلته صوت ممثله القدير المغني "حيمور"، وبالفعل فقد تمكن مسرحه بإثارة المتعة والدهشة معا، مع جماليات الطرح الغنائي في وسط المسرحية أو في بدايتها أو في نهايتها. وقد حذا علولة في بحثه في الطبوع الشعبية، ونزوله إلى الطبيعة الحية ودراسة الأصوات حذو المسرحيين العالميين كروتوفسكي وبيتر بروك وأنتونان آرتو.

لقد اندهش علولة حينما تحلق الناس حول عرض مسرحي بسيط قدمه في الأرياف من باب دمقرطة الثقافة، ولما أدهشه هذا التحلق الغريزي للناس وتمتعهم بهذا التلقي الجماعي

راح يفكر في الحلقة وأساليبها وأشكال تواجدها في التراث الشعبي وأساليب رصدها ودراستها وتقديمها الجمالي للجمهور لإثارة المتعة وتغيير نمط التعليم في العملية المسرحية.

لقد عادت به الذاكرة إلى المسرح الدائري ببلاد الإغريق واستعماله لأشكال الكورس عند سوفوكليس وإيسخيلوس ومدى نجاحه، كما فكر في نجاح مسرحيات الأسرار التي قدمت على عربات متنقلة في شكل دائري، وقد تواصلت مع الجمهور تواصلا ناجحا.

وعلى غرار التجارب المسرحية في البلاد العربية في رحلة البحث عن طبوع شعبية للتأصيل لمسرح محلي يحقق ذيوعا عالميا أيضا.

لقد رصد علولة من تجربته بالأرياف أساليب التفاف الجمهور حول الحلقة، وطريقة التواصل مع الجمهور بما فيها عناصر الاستماع والمشاهدة والمشاركة أيضا، وهكذا قرر تحقيق استراتيجيا مسرحة الفعل وبما أنه لاحظ ارتباط القرويين بالقول؛ فراح يدرس الشعر الملحون والقصائد الطويلة للملاحم الشعبية وأسلوب تجسيدها للجمهور؛ فركز على الفعل الكلامي وعلى الإمكانيات اللامتناهية لصوت الممثل، وركز على التلونات الصوتية التي يمكن أن يقدم بها العرض المسرحي، وبالتالي التركيز على (القوال) وأساليب القول المصاحبة للفعل المسرحي، الذي يشرحه في أحيان الكثيرة السرد بدلا عن الحوار وتقوم به الأغنية ذات الشعر الشعبي المملوءة بالشعرية والشاعرية، إلى جانب مقاطع حوارية مسرحية تـقدم الفعل الدرامي عن طريق الشخصيات في حوار درامي أرسطي.

إن هذه التجربة كما سبق أن أسلفنا، قامت على غرار تجارب عربية لا تقل وزنا و لا فعالية كتجربة الرائد المصري صلاح عبد الصبور، الذي لجأ إلى الشعر الذي ظل يحتل مكانة خاصة في التراث العربي الإسلامي، ومازال ذلك الفن الذي يمتلك سحرا خاصا وتأثيرا لا مثيل له على الأذن العربية؛ فلا غرابة أن يلتجئ إليه صلاح عبد الصبور باعتباره مخزونا ثقافيا وفنيا، يمتلك صفة القداسة عند العربي فقرر أن يضيف إليه قداسة ثانية وهي قداسة المسرح، خاصة وأن عبد الصبور قد استفاد من تجربة شوقي أباظه وباكثير.

إذ لابد أن يثبت الشعر أنه قادر على أن يكيف نفسه للمسرح وأن يكون أداة مرنة للتعبير عن حاجاته، لا مجرد نغم جميل مصبوب في قالب مسرحي[21].

واعتقد صلاح لعبد الصبور كما اعتقد أستاذه س . إليوت أن في الفن المسرحي من المواقف الدرامية المركزة ما لا يستطيع التعبير عنها إلا الشعر، ومقتفيا آثار شكسبير الذي اتفقت أعمق المواقف الدرامية في مسرحياته مع أروع مقاطعه الشعرية جمالا[22].

فقد كان صلاح عبد الصبور قادرا على التصرف في التراث الشعبي العربي، وتطويعه للتعبير الدرامي، كما فعل في مأساة الحلاج[23].

وهكذا راح علولة يركز على الشعر الشعبي الملحون بكل جمالياته ويكيفه ليعبر عن مواقف درامية في إطار مسرح ركز فيه على مسرحة القول، وقد تجلى ذلك في ثلاثية(الأقوال، الأجواد، اللثام).

وعليه؛ فإنه لكل مسرح عظيم لونا من الشعر أو لونا من الشاعرية خاصة بزمن الشاعر وبخصائص مجتمعه وتأثيرها على نفسه؛ فعند علولة لم يكن الشعر هو السيد بقدر ما كانت الشاعرية . الكتابة عنده تحاكي الشعر الملحون ولكنها تميل أكثر إلى النثر مع توظيف ألوان بلاغية وقيم إنسانية تطبعه بشاعرية تجعل الاستماع إلى أقواله مصحوبا بألوان جمالية تصل إلى المتلقي للعرض المسرحي ، بل يتعدى هذا التذوق الجمالي المستمع إلى القارئ؛ فحتى قراءة نصوص علولة هي قراءة لا تخلو من المتعة والجمالية نظرا للإيقاع الداخلي والموسيقى الكامنة عبر اللازمة وغيرها من أساليب الشعر:

سكينة

جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحدية

هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى

سموم اللصيقة هما سباب البلية

جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

(.....)

كانت سكينة الجوهرة تقول المسكينة

صباطنا مليح لو كان تخبيه وتمشي بالحفا

كلهم يفكروا في عزها ومواقفها

كانت سكينة الجوهرة تقول المسكينة

إذا في طريقك أوجدت كلمة الحق طايحة

أرفد واستحفض بها غدوة تصيبها

جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها[24]

إنه حنان علولة المعهود على شخصياته؛ فهو كان أيضا عطوفا على شخصية سكينة المريضة في مسرحية (الأقوال)، وهو عطوف على العديد من شخصياته الكادحة كعطفه على المنصور وهو يغادر المصنع للتقاعد:

رزم قـشه المنصور بالصمت والتبسيمة

سـرحـوه في تقاعد يريح من الخـدمة

أوقـف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة

تنـهت وعنقها تقـول بيناتهم ذمــة

خاطبـها بمـهلة وهـدوء عاطـيها قيـمة

بحداك عشت أكثر من ما جمعت مع الحرمة

طول العهد وأنا ليك وافي صافي العزيمة

من غير أيام المرض والاضراب على السومة

ما تغيبت ساعة عليك ما رخفت التحزيمة
شوفي ليدي أشحال رسمتي فيها من وشمة
شوفي لجسدي كيف يتقوس عليك برخمة[25]

إن هذه الجمالية الشعرية وهذه الشاعرية لم تكن قالبا فارغا من المعاني الاجتماعية؛ فهو قد عبر بعمق وموضوعية عن معاناة طبقة البروليتارية في زمنه، التي قد تكون معاناة ملامسة لمعاناة الإنسان في كل زمان ومكان.

إن هذه النزعة الشاعرية المتدفقة بالحنان على الشخصية الدرامية، كانت وليدة إحساسية علولة وطبيعته كفنان وكشاعر في مظهر تفاعله مع محيطه ولكنه أيضا كان متفاعلا مع النغمة الإنسانية المنسابة عبر أعمال الأديب الروسي الشهير "نيكولاي قوقول".

لقد بدى تأثر علولة به واضحا من خلال اقتباسه لأكثر من عمل له، فمسرحية حمق سليم عن يوميات مجنون لقوقول، ومسرحية اللثام عن قصة الأنف لقوقول، ولو أن هذه القصة قد صبت في قالب مسرحي حلقوي زاوج فيه علولة بين موضوع الاغتراب في طرح إنساني شامل، وبين خصائص مسرح الحلقة بكل ما يمت له بصلة من التراث الشعبي وعناصره المختلفة الموظفة في العمل الدرامي.

إن علولة قد اهتم كما اهتم قوقول برسم لوحات دقيقة لشخصياته Des portraits du personnage ، بحيث يكون رسم الشخصية ملائما لتصرفاتها وللتحول الذي يحدث في الفعل الدرامي المتعلق بالشخصية نفسها، وهذه الدراسة الدقيقة للشخصيات على مستواها النفسي وسلوكها الاجتماعي كانت سمة أدب قوقول الطبيعي، ولكن علولة قد استلهمه في إطار ما أسماه بمسرح(القول).

إن هذا الوصف الدقيق لملامح الشخصية وسلوكها قد استعمله علولة ضمن أسلوب السرد في مسرحياته، كما وظفه في إطار تقنيات عدة في كلام (القوال)، في الأغاني أو في إطار كلام الشخصية عن نفسها، وإن كان في هذه التقنيات ما يرتبط بالتراث الشعبي، وقد جاء في سياق سعي علولة للتأصيل لمسرح جزائري، فإنه جاء أيضا محاكيا لأساليب المسرح الملحمي البريختي لإثارة الدهشة والاستغراب؛

فبريخت لا يقدم البشر في اللحظة الحاسمة التي تتأزم فيها الأمور وتتطلب حلا حاسما، وإنما يتبع تطور البشر طيلة حياتهم، وهذه التقنية هي التي اتبعها علولة في إطار مسرحه السردي بدلا من مسرح الفعل

إن علولة يتبع شخصياته من خلال تأثير الحياة الإجتماعية والمهنية عليها وذلك عبر مسار طويل، وهو إذ يختار اللحظة و بالتالي الحدث الذي يبدأ به قصة كل شخصية، وهي غالبا ما تشكل الذروة في الحدث وقمة تعقده؛ فهو من هنا يبدأ عنصر السرد الذي يعمل عنده بوصف لأسباب هذا التحول والنتائج النفسية والاجتماعية المترتبة عليه.

فالمنصور تبدأ قصته من لحظة تلقيه قرار خروجه على التقاعد، وس كينة تبدأ قصتها من لحظة وصول خبر شللها، كما سبق أن وضحت ذلك الحوارات آنفة الذكر . ولكن في هذه الحالة يكون المؤلف قد رسم الأجواء العامة لمسرحياته؛ فمسرحية (الأجواد) لا تبدأ بشخصية المنصور ولا بشخصية سكينة، وإنما تبدأ بوصف طويل لشخصية علال ثم لشخصية الربوحي، ويستطلع (المتلقي) من مقدمة هذه المسرحية، إن موضوع المسرحية حياة الموظفين الصغار، أو بالأحرى طبقة البروليتاريا ومشاكلها ومعاناتها في المجتمع ولكن معاناة العامل في عمله، يقابله عند علولة وصف جميل لارتباط العامل بعمله وحبه له وتعلقه بالآلة وبالعمال والمصنع، و هو نوع من الإحساسية والنغمة الإنسانية التي تشكل شاعرية النص المسرحي في إطار أسلوب السرد الذي تقدم ضمنه شخصية الربوحي والحدث الدرامي:

"الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر، والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل، وحلوة في النغمة من خلال المص ائب اللي تعاف رمعاها . والتجارب المروية اللي شرب منها حجر في داخله فوائد ومعلومات كثيرة، المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي ياخذها معروفة لدى الجميع، وجه واحد في الوسع وفي الشدة (...) لما واحد من الجيران يسأل زوجته مريم على خبار السي الحبيب الربوحي، ترد عليه : تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا، وبمشاكل المغبنا .... إذا جمع مع أصحابه يشدوه. وإذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه للدار ويخرجوه"[26].

2/ تقنيات العرض المسرحي ومساهمتها في بناء المعنى:

تقول آن هيبر سفيلد في كتابها "قراءة المسرح"، أن المسرح فن متناقض، يقوم التناقض فيه على أساس قيامه على عنصرين مختلفين، أحدهما دائم لا يمكن أبدا مسه أو تغييره وهو النص، والثاني آني يختلف كل مرة كلما تجدد سواء بنفس المبدعين أو باختلافهم.

والطريقة الكلاسيكية تفضل النص ولا ترى في العرض سوى المترجم الحرفي للنص الأدبي .
فمهمة المخرج هي ترجمة العرض إلى لغة أخرى هي لغة العرض، حيث يجب أن يكون في كل جزئيات العرض وفيا لفكرة النص . فلا شيء يتغير سوى لغة التعبير بحسب Hjelmslev هيلمسليف حيث يبقى مضمون وشكل التعبير متطابقين، كلما انتقلنا من نظام سمات النص إلى نظام سمات العرض، غير أن هذه الدلالة لا تعدو أن تكون وهما؛ فمجموعة السمات المرئية والمسموعة والتي أنتجها المخرج، مهندس الديكور، الموسيقيون والممثلون تبني معنى أو عدة معان بعيدة عن النص.

لذلك فإنه من الخطأ أن نبحث في المسرح عن تطابق قائم بين وجهة نظر المخرج وبقية العاملين بالعرض المسرحي وبين المؤلف[27].

وحتى لما كان يتعلق الأمر بفن الواحد l'Art d'un Seul، مثلما هو الحال بالنسبة لمسرح شكسبير وموليير، حيث كان المؤلف هو نفسه المخرج والممثل الرئيسي فإن عرض اليوم لا يمكن أن يشبه عرض الفن؛ فقد تدخل سمات جديدة نابعة من تبدل الحالة النفسية للمبدع الواحد وت أثره بالعوامل الخارجية المتجددة باستمرار. غير أنه لما يتغير المخرج ولا يصير هو نفسه المؤلف؛ فإنه سينتج حتما معان جديدة وسمات تحيل على دلالات لم يكن المؤلف حتما قد توقعها، وهذا ما جرى عليه الحال بين أنتون تشيخوف وكونستونتن ستانيسلافيسكي، حيث كتب الأول عن قناعة ملاه أو كوميديات ورسمها المخرج للمتلقي تراجيديا أو درامات دامعة، ما شكل اختلافا بينهما أو على الأقل ما أثار ثائرة المؤلف على المخرج.

فالنص لما يخرج من يد صاحبه ويدخل تحت تأثير قراءات جديدة قد يتغير شكله على الأقل، إن استطاع أن يحافظ على المعنى الذي أراده المؤلف.

ومن حسن حظ عبد القادر علولة أنه كان يقوم بإخراج مسرحياته بنفسه ويشرف على الإعداد للعرض النهائي لمسرحيته؛ فيوجه الممثلين ويوصل لهم قناعاته وهذا لا يعني أن إبداع الممثلين لم يكن ليولد معان جديدة، هذه المعاني نابعة من صميم تأثرهم بالنص هم بأنفسهم، انطلاقا من تجاربهم الخاصة التي حتما سيسقطونها على الشخصيات الدرامية، بل وحتى المخرج نفسه قد يعجب ببعض التفجيرات لمعاني نصه والتجديدات التي تطرأ من حين لآخر، خاصة لما يتعلق الأمر بالممثل المبدع المرحوم صراط بومدين

والسؤال المطروح كيف يترجم علولة جملة المعاني التي أرادها في سجل النص وشكله الفني، أو استراتيجيته إلى معان في العرض المسرحي عن طريق استراتيجيا أخرى هي استراتيجيا العرض؟.

لقد كانت منطلقات المرحوم عبد القادر علولة منطلقات إيديولوجية إشتراكية، ترجمت قناعات سائدة آنذاك، وهو من أجل أن يسجل تلك القناعات إختار التوجه إلى الطرق الإخراجية التي تعتمد الإقتصاد في الديكور والتركيز على قدرات الممثل الإبداعية، وهذا ما نلاحظه في مونولوج "حمق سليم"، حيث يمثل علولة بنفسه الكرسي والتليفون ليصور لنا مكتب المدير من خلال حركات في الهواء، لكن شكل الكرسي يصل إلى الجمهور (الكرسي الممتلئ والمتحرك)، ومعنى البدخ الذي يعيشه المدير، أيضا يصل من خلال عمل الممثل لوحده ودون ديكور ولا إكسسوارات[28]، كما يصور لنا علولة بنت المدير لما تركب سيارتها وتغادر المسرح وكأننا نرى المشهد.

وهكذا يقوم علولة الممثل والمخرج بإعطائنا كل أجواء المسرحية بواسطة تصويره لتفاصيل النص لوحده، وفي الهواء دون ديكورات تتغير بحسب تغير الوضعيات ومع ذلك فإن المعنى يصل، ولا أدل على ذلك من مظاهر تجاوب الجمهور مع العرض حيث يسود الصمت حيث يجب ويكون الضحك أمام المقاطع الكوميدية، والتصفيق يكون حين ينتج النص ويعبر الممثل ع ن نفس المعاني التي تشكل انشغال المتلقي اليومي كتصوير مظهر من مظاهر البيروقراطية[29].

إن علولة في هذه المسرحية قد مارس "فن الواحد" l'Art d'un Seul، إذ كان هو المقتبس وهو المخرج والممثل، أما عن الاقتباس فقد تأثر هو بنص قوقول الذي يدين الفوارق الاجتماعية، وأسقط هذا المعنى الإنساني على الحياة الجزائرية، ومظهر تأثره هو بها فغير في الأسماء واستعاض عنها بأسماء من واقعه، كما أزاح من النص الأصلي كل ما قد يحمل العرض المسرحي معان داخلية؛ فكان هكذا النص يبدو وكأنه وليد بيئة جزائرية.

أما (الموسيقى) التي اختارها؛ فإنها من تأليف الجزائريين رشيد وفتحي، وكانت وظيفتها مساعدة للممثل ومصاحبة للفعل المسرحي، وتظافرت بذلك الجهود من أجل ايصال المعنى[30].

إن هذا العمل لعلولة يبيّن كما بين رواد سبقوه لفن الواحد، أن الجمهور المتلقي لا يدين فن الواحد وإنما يدين الفن الرديء.

ويمكن أن نطبق على مسرحية أخرى لعلولة اختلفت فيها رؤية المعالجة الدرامية، وهي واحدة من أنجح أعمال مسرح الحلقة، ليكون علولة هذه المرة المؤلف والمخرج تاركا التمثيل لمجموعة من ممثلي المسرح الجهوي بوهران في وقته وهم: صراط بومدين، محمد حيمور، بلقايد عبد القادر،يمينة، فضيلة، وغيرهم من ممثلين ومشتغلين بالعرض المسرحي، ليثبت هذه المرة تجاوب الجمهور مع هذا النوع المسرحي الجديد النابع من الطبوع الشعبية، والمتغذي بالمناهج الغربية دونما تقصير في أي من مفهومي المحلية والعالمية، لذا قدر لهذه المسرحية التأثير على الصعيدين، إنها مسرحية "الأجواد"[31].

1/ الديكور:

لقد كانت رغبة علولة في مسرحيته هذه، تجاوز الخشبة الإيطالية لكنه لم يج د فضاء مسرحيا غيرها؛ فوضع عليها خشبة دائرية صغيرة ثابتة تحيط بها قضبان حديدية، تعلوها كلمة "الأجواد" وفوقها تسطع شمس صورها علولة كخلفية تبدو واضحة للمتلقي، وكأنه يريد أن يرمز إلى وضوح الرؤية أو أن يشير إلى الآفاق المشرقة المستقبلية.

أما القضبان الحديدية فكانت وظيفتها متعددة؛ فلقد استعملها (القوال) أو المغني بعد انتهائه من أداء الأغنية وهو محمد حيمور، إذ علق عليها البرنوس بعد انتهائه من الغناء وانتقاله إلى أدوار أخرى

كما كان الممثلون يتكئون عليها أحيانا، لكنها أفادت للإحاطة بالخشبة الدائرية، وهي قد استعملت كقضبان لحديقة الحيوانات في مشهد الحديقة، أين يؤدي الممثلون بأنفسهم دور حيوانات الحديقة بكل مهارة.

وأفادت بالتالي في توصيل معنى الحديقة وسهلت على شخصية العساس مهمة التح رك بين الحيوانات، وكأنه في حديقة حيوانات حقيقية، وهذا يؤكد أنه حتى أسلوب الاقتصاد في الديكور يساهم في بناء المعنى وتوصيله وهذا إذا استعمل بمهارة ووعي، كما استعمل علولة الصناديق وهي عادة المسرح السياسي لبريخت وبيسكاتور[32].

أما في مشهد المدرسة فقد بقي الديكور نفسه مع إضافة طاولة وكرسي وهيكل عظمي واستعملت الصناديق كطاولات، ومثل أعضاء الحلقة دور الطلاب للإشارة إلى المدرسة، بالإضافة إلى أكسسوارات وهي الكتب ونظارة المعلمة التي مثلتها الممثلة فضيلة[33].

وأما في مشهد المستشفى فقد بقي الديكور السابق والذي شكل خلفية مسرحي ة والخشبة الدائرية والصناديق، وأضيفت إليها طاولة تحمل مستلزمات طبية كانت تمر كلما اقتضى الأمر ليصل بذلك معنى المستشفى[34].

قال علولة بصدد ديكور مسرحية الأجواد : "..... أن وظيفة الديكور الحية والتطورية هي التلميح الخفيف دون التشويش على خيال المتلقي أو قمع ابداع يته،.... بالنسبة لمسرحية "الأجواد" كان الديكور بمثابة الستار[35].

وعلولة يؤكد هنا على توجهه القائل بعدم سلبية المتلقي، وبأن المتلقي لابد أن يستعمل خياله وأن يتحول إلى مبدع، وهو في هذا يشاطر مقولات جمالية التلقي لياوس وإيزر ولو أنه كان أكثر التصاقا بالفكر البريختي بهذا الصدد.

2/ الملابس:

لقد استعمل علولة ملابس توحي أولا إلى الأثرياء، والألوان التقليدية للحلقة، سروايل خضراء، قمصان بيضاء، إضافة إلى الفوقيات Le filles التي كانت ذات ألوان مختلفة، بالنسبة للنساء كانت خضراء وبالنسبة للرجال كان اللون البني والأزرق.

و(القوال) الذي يقوم في غالب الأحيان بالغناء فقد كان يرتدي برنوسا تقليديا بني اللون كما هو الحال بالنسبة للقوال في الحقيقة.

أما الشخصيات الرئيسية، كانت ترتدي على التوالي، الربوحي الحبيب سروالا ومعطفا أسودا وقميصا أبيضا وحذاء باليا، وهذا نابع من أسلوب علولة ا لدقيق في رسم الشخصية بحيث لا يتناقض المظهر والحالة الاجتماعية للشخصية؛ فالتغريب لا يمس عنصر الملابس بل يساهم في بناء معنى الشخصية.

أما العساس كان يرتدي عمامة ويحمل عصا وملابسه الرئيسية التي يرتديها في الحلقة : السروال الأخضر والقميص البني والفوقية البنية، وهو يحيلنا بهذا الشكل على العساس في الحياة الواقعية خاصة في زمن انتاج النص.

وبالنسبة لمشهد المدرسة، فقد ارتدت المعلمة مئزرا أبيض وهي تحيل على المعلمة في الحياة، بالإضافة إلى النظارة والمسطرة باليد، وكان العامل معها يرتدي معطفا رماديا وسروالا أزرقا وشاشية صفراء (ملابس عمل)[36].

أما (جلول الفهايمي) والذي أدى دوره الممثل القدير المرحوم صراط بومدين؛ فقد كان بزي عمل ملابس عمالية زرقاء وقبعة زرقاء وهي الألوان التي كان يرتديها عمال المستشفى آنذاك، كذلك هو الأمر بالنسبة للعامة، ولكن أعضاء الحلقة لم تتغير ملابسهم.

لقد كان علولة في كل مشاهد المسرحية حريصا على أن يحيل إلى حقيقة العمال شكلا ومضمونا، وأيضا كان حريصا بتتبع مشاكل العمال حتى أنه شكل هذه المرة أيضا ملحمة عمالية عكست ظروف المرحلة الانتقالية آنذاك.

3/ الموسيقى:

لقد عمل علولة في مسرحه على التركيز على عنصر السمع لدى المتلقي، ربما أكثر من عنصر المشاهدة وما يؤكد ذلك تسميته لمسرحه بمسرح (القول).

وقد ركز في إنشائه لمسرح الحلقة على الأشكال التقليدية للغناء الشعبي والموسيقى الشعبية للحلقة في الأسواق والأماكن العامة، حيث راح يدرسها وينتقي منها بوعي جمالي ما يمكن أن يصنع به "مؤثرا مسرحيا"، وهو إذ وظف الموسيقى الشعبية والنغم الشعبي في الغناء؛ فإنه لم يخف تأثره وإعجابه بالموسيقى العالمية.

فإن كان قد وظف الأولى داخل المشاهد لتواكب الحدث الدرامي أو بالأحرى السرد الدرامي وتساعد بالتالي في توصيل المعنى، كما هو الحال بالنسبة لمطلع مسرحية "الأجواد"، حيث أن الممثل المغني "محمد حيمور" يؤدي مقطعا غنائيا هو في الواقع تقديم لشخصية "علال"، وذلك ليسهل على المتلقي استساغة ما ينطوي عليه هذا العامل ذي المهمة التي قد تثير اشمئزازا من أعماق إنسانية جميلة .فإنه قد استعمل في المقابل الموسيقى ذات الايقاع العالمي للفصل بين المشاهد ليعطي للمتلقي استراحة ذهنية ولتوصيل معنى التغريب الذي أراده[37].

فالموسيقى في العرض المسرحي لا تعدو أن تكون إحدى الشفرات المساعدة على توصيل المعنى، والشفرة هي أي وسيلة لتسجيل الاتصال المتبادل، أو أي نسق رمزي يصطلح عليه (المرسل) و(المستقبل) لاستخدامه فيما بينهما لنقل المعلومات أو هي مجموعة السنن أو الأعراف التي تخضع لها عملية انتاج الرسالة أو توصيلها؛ فالشفرة نسق من العلامات يتحكم في انتاج رسائل يتحدد مدلولها بالرجوع إلى النسق نفسه[38].

وهكذا فإن الموسيقى التي وظفها علولة كانت تؤدي مدلولها ومعناها في إطار النسق العام الذي هو العرض المسرحي بما فيه من فكرة وشكل، هو مجموعة الشفرات التي عملت مع بعضها لتوصيل رسالة العرض ككل ويضمنه رسالة النص طبعا.

---

[1] عبد القادر علولة: مسرحية الخبزة (النص)، اللوحة الأولى، ص 5 .

[2] عبد القادر علولة: الخبزة، اللوحة الثانية، ص 11

[3] عبد القادر علولة: الخبزة، اللوحة الثانية، ص 13

[4] عبد القادر علولة: مسرحية الأقوال (النص)، ص 1 .

[5] عبد القادر علولة: الأقوال (تص المسرحية)، ص 26.

[6] عبد القادر علولة: الأجواد (النص)، ص 4 .

[7] عبد القادر علولة: التفاح (النص)، صص 4-5

[8] عبد القادر علولة: التفاح (النص)، صص 5-6

[9] عبد القادر علولة: التفاح (النص)، صص 8-9

[10] مجلة الشاشة الصغيرة، العدد 166 ، جوان 2000، ص 34.

[11] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154.

[12] كتاب جماعي: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان (د.ت)، ص 10.

[13] Roland Barthes : La révolution brechtienne, éditorial de la revue Théâtre populaire (1955), in Essais critique, Paris, Seuil, 1964, p.51.

[14] Bernard Dort, Lecture de Brecht, Paris, Seuil, »points » 1960, p. 199.

[15] تصريح أدلى به المرحوم علولة للتلفزة الوطنية في حصة مبرمجة حول مسرحه، شهر أفريل 2001.

[16] انظر مسرحية الأقوال لعبد القادر علولة.

[17] انظر مسرحية (الأجواد) لعبج القادر علولة.

[18] هذا في النص، أما في العرض ؛ فيتولى المغني مهمة تقديم شخصية علال وذلك بواسطة الممثل حيمور . النص ص 10، وانظر القرص المضغوط.

[19] حسن البحراوي: المسرح المغربي، بحث في الأصول السوسيو- ثقافية، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ص 14.

[20] حسن البحراوي: المسرح المغربي، ص 14.

[21] العشماوي، محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية بيروت، 1980، ص 188.وانظر: محمد عبازة: مقاربات للمسرح التراثي، دار سحر للنشر- تونس، الطبعة الأولى 1999 ، ص 87.

[22] محمد عبازة: مقاربات للمسرح التراثي، صص 87-88.

[23] محمد عبازة: مقاربات للمسرح التراثي ، ص 88.وانظر: العالم محمود أمين: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب بيروت، الطبعة الأولى 1973، ص 265.

[24] علولة عبد القادر: مسرحية (الأجواد) النص، ص 64.

[25] علولة عبد القادر: مسرحية (الأجواد) النص، ص 43.

[26] علولة عبد القادر: مسرحية (الأجواد) النص، ص 4.

[27] Anne Ubersfeld : Lire le Théâtre, Messidor, éditions sociales, Paris 1982,pp.13-17.

[28] علولة عبد القادر: مسرحية حمق سليم، قرص مضغوط.

[29] علولة عبد القادر: مسرحية حمق سليم، قرص مضغوط.

[30] انظر المسرحية على قرص مضغوط (الجينيريك).

[31] مسرحية الجواد على قرص مضغوط.

[32] مسرحية الأجواد، قرص مضغوط.

[33] مسرحية الأجواد (قرص مضغوط).

[34] مسرحية الأجواد (قرص مضغوط).

[35] مجلة الحياة الثقافية عن وحدة المجلات بوزارة الشؤون الثقافية، تونس عدد 32، 1984.

[36] انظر تفاصيل ديكور وملابس مسرحية الأجواد على قرص مضغوط.

[37] تفاصيل موسيقى الأجواد على قرص مضغوط.

[38] عبد الجليل مرتاض: الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص14.