المسرح والفيديو: ترجمة العرض الحي المباشر إلى سيمولاكر
عرض مسرحية الأجواد

أحمد حمومي
جامعة وهران - الجزائر -

ملخص:

من مزايا المسرح على الفنون الأخرى أنّ المتفرّج جماعيّ بالضرورة والفرجة مباشرة وجوبا. فلئن استطاع المرء التمتّع **بمفرده** بلوحة دافانشي مونا ليزا والغوص في جمالها وتاريخيتها، أو في لوحة جيل Gilles للفنّان واطو Watteau وتساءل لماذا رسمه عملاقا.. ولئن استطاع أحدهم التفرّج **منفردا** على فيلم سينمائي أو تلفزيوني.. لئن كانت قراءة القصّة أو الرواية، ومطالعة الكتب عموما **فعلا فرديا**.. إلاّ أن الإنسان **لن** يستطيع التفرّج على مسرحية بمفرده.

كلمات مفتاحية: المسرح؛ الفيديو؛ ترجمة؛ العرض؛ سيمولاكر؛ مسرحية الأجواد.

العرض الحي:

المسرح كان ويبقى العنصر الفنّيّ الأكثر اجتماعية - منذ كتابة نصه حتى عرضه. الجمهور في قاعة العرض المسرحيّ متعدّد متفرّد متجانس متباين.. بتجانس أو تباين مشاربه الاجتماعية الثقافية الطبقية. إلاّ أنّه جمهور متضامن متآزر، يشعر بما يشبه التواطؤ.

يجمع بين المتفرجين أفق توقّع المتعة الناجمة عن الفرجة. توقّع متباين ومتعة لا متساوية لأنّ كلاّ من التوقع والمتعة دالّتان لعلاقة المتفرّج إلى الفعل المسرحيّ.

في العرض الحي يكون المتفرّج فاعلا منذ جلوسه على الكرسيّ. يعيش الفرجة قبل بدايتها متأمّلا عناصر السينوغرافيا محاولا تسمية الفضاء المسرحيّ وتعريفه ومتبادلا الآراء ووجهات النظر مع" زملائه" الظرفيين.

في العرض الحي كلّ شيء **سيحدث** أمام أعين المتفرج. سيحضر هذا الضيف "ولادة" الفرجة في كلّ مراحلها. كما يتسنّى له التفرّج على المشاهدين بالالتفات يمنة ويسرة وإلى الوراء - لمراقبة ردود الأفعال أو للتّعبير عن رضاه إن كان متفقا حول مسبباتها: إنّه هاهنا كاتب مساعد مشارك في كتابة العرض الذي سيستمرّ في إعادة كتابته بعد أن يترك قاعة العرض.

العلاقة بين جمع الممثلين ومجموعة المتفرجين علاقة مباشرة بامتياز: فوق الخشبة إنسان حي يتفرج عليه- من الصالة- إنسان حي قد يكلّمه لأنّ المسافة بين الشخص الممثِّل والشخصية الممثَّلة، مسافة ضيقة في عين المتفرّج وتزيد ضيفا إذا كانت معرفة شخصية تربط هذا المتفرّج بالممثل.

في قاعة العرض، أثناء العرض كل شيء ينصرف في الحاضر حتى أن أحد الممثلين في فرقة آريان منوشكين صرّح: "إذا علم المرء أنّه سينال صفعة وكان قد بدأ في التراجع، لسنا في الحاضر"[1] فخلل مثل هذا لا يراه إلاّ من كان في القاعة حاضرا أثناء العرض، لأنّ نظرته شاملة تغطّي الفضاء كلية، ولأنّه حر في اختيار الوجهة التي يوجه إليها بصره، ولأنّه يستطيع تتبّع **كل** ما يحدث، إذا **شاء** ذلك. المتفرج في قاعة العرض متعدّد متجدّد بتعدّد وتجدّد العروض[2].

ترجمة العرض سمعيا-بصريا[3]:

أهم عنصر في العملية حافلة الإنتاج le car régie لأنّ العرض المسرحيّ سائر ولو لم يحضر فريق التصوير.

من أجل هذه الترجمة تتحوّل عين المتفرج إلى أربع كاميرات تقابل الصالة و**تحاول** تغطيتها وخامسة توجَّه نحو الجمهور لالتقاط ردود الأفعال خلال العرض.

تتجزّأ كلّ لحظة مسرحية خمس لحظات تصل دائرة الإنتاج في ذات الوقت في خمس شاشات ليختار مخرج الفيديو الصورة "اللاّئقة" ليرسلها إلى الشاشة/المراقبة التي سوف يخرج منها **فيلم** المسرحية.

وتتقلّص عملية التركيب في محو الفراغات والصور المتكررة. كما يختار المخرج لقطات للجمهور يبعثرها ضمن الفيلم.

مفارقة: المشخّصون للأدوار ليسوا ممثلين سينمائيين ولو أن التصوير سينمائي.[4]

زمن العرض يمّحي لفائدة زمن المسرحية وحسب. فالمسرحية تتحوّل إلى نسخة واحدة وحيدة[5] بفعل عملية تثبيت زمني نهائي لا مغيّر له!

لا يتمّ التفرج إلاّ في جمع متقلص عدده[6] مما لا يسمح باعتبار الجماعة جمهور مسرح، أمّا الجمهور الذي تمّ تصويره مع المسرحية فقد تحوّل هو الآخر إلى "ممثل" يُتفرَّج عليه.

المتفرجون على المسرحية في كاسيت فيديو لا يتقاسمون مع المتفرجين الآخرين لذّة المشاهدة لأنّ "الفرجة" تتمّ في الوقت الذي يكون فيه المتفرّج فارغا.

إذا كان الخروج من قاعة العرض المسرحيّ أمرا استثنائيا، فإنّ المتفرّج على الفيديو يستطيع أن يوقف العرض متى شاء أو اضطرّ إلى ذلك.

هل للفيديو مزايا ؟

ربما اعتبرنا تثبيت المسرحية في شريط أمرا إيجابيا من حيث كونها توثيقا يتحدى الزمن وكذا من باب التأريخ للظاهرة المسرحية: فهو في ذات الوقت محافظة على النّص وللمسرحية جميعا في لحظة معينة. كما يمكن للدارس أن يرى الصورة مرة ومرة ومرات.

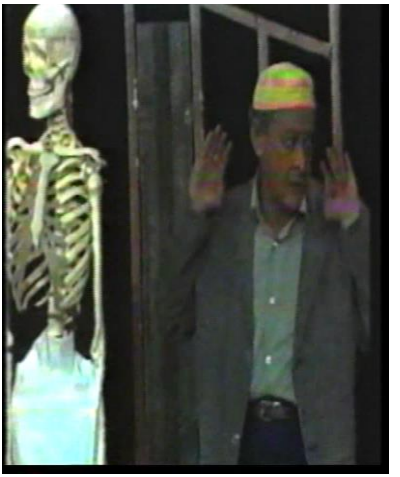
كما يفيد المتفرج من عمليات الزوم[7] على وجه الممثلين فيلاحظ الانفعالات التي يعبرون عليها والتي قد لا يراها في قاعة العرض بفعل بعده على الركح أو لسبب آخر.

إنّ مشاهدة المسرحية بطريقة الفيديو هي إلى المشاهدة الحية ما الموسيقى العسكرية إلى الموسيقى الحقيقية.

وإليكم "عرضا" لمسرحية **الأجواد** كما تفرّجنا عليها في قاعة المسرح الجهوي في وهران والذي أصبح يحمل اسم عبد القادر علّولة[8].

الأجواد[9]**:**

المسرحية من أربع أغان[10] أراد من حلالها ردّ الاعتبار "لعلال الزبال" "لقدّور البنّاي" لمنصور الخارج إلى التقاعد[11] ,إلى سكينة ضحية العمل في مصنع تابع للقطاع الخاص ومن ثلاث لوحات أساسية كتب الأولى منها على شرف عمّي عيبوط[12] في شخص **الربوحي!** وخصّ الثانية لـ **عكلي** الذي قرّر إهداء هيكله العظمي إلى الثانوية، تمجيدا للعلم، بينما خص الثالثة للنضال النقابي من خلال شخص **جلول الفهايمي** المستخدم في المستشفى[13].



زوم على صراط بومدين في دور منوّر المدّاح الجماعي في لقطة جماعية

بعد الشحنة الوجدانية التي حمّل علولة مسرحية **لقوال** إياها، آثر توظيف واستثمار الضحك في هذه المسرحية. فـ "وراء التهكّم اللاذع والسخرية المرحة يختبئ صراع سياسي"[14] لم يكن بيّنا للأغلبية

لكن كان، وقد حاول علولة المساهمة فيه. ولا نشكّ في أنّ علولة أراد من الجمهور أن ينتقم لنفسه من خلال ما يعرض عليه، بالطريقة ذاتها التي انتقمت بها الجماهير العربية من حكّامها بواسطة جحا[15].

الربّوحي:

اللوحة كلّها تهكّم لاذع ونشع لاذع وهزل عابث بوضعيات عبثية. بدايتها سرد يسهم فيه الممثّلون "قوالا" جماعيا يسرد الخطوات التي مرّ بها البطل ليصل إلى ما وصل إليه. هي نقد حادّ للبيروقراطية التي طالت حيوانات الحديقة العمومية التي تدير شؤونها البلدية. وقد كادت الحيوانات تموت جوعا لولا أن تداركها الربوحي بالإطعام. وقد دار المكاتب الإدارية حيث استقبل بأجوبة خيالية:

"الأول قال له ما عندي طاقة وما عندي ما ندير للهوايش المرتبة اللّي راني فيها ما تابعتها سلطة (...) والثالث قال له حصلنا في العباد ومناكرها، بغيت أنت تزيد لنا الهوايش وبْعرها. السادس قال له عندك الحق و الموقف هذا يشرف. ضبّر أنت على الهوايش وأنا وراك واجد لمد يد المساعدة. السابع قاله: درسنا القضية على مستوى عالي يا صاحبي.. حسبتنا رانا نقصروا والاّ. نعم درسناها سيقان وطوابق وفليناها كما قالت الشريعة. حدّدنا للحيوان الميزانية الضرورية في المستقبل.. يا لمسكين نجيبولهم على حساب التخطيط: البندق من القريق* اللوز الكاكاو من الآلمان و الجوز الهندي من كينيا.

والعاشر قاله: جنان البايلك اللي ما فيهش بنّمري و"الكركوديل" الجربوع و اللفعة ما يستهل الهدرة."[16]

وبما أنّ الحيوانات أضحت تتحسّن صحّتها بفضل عناية الربوحي، أوصت البلدية الحارس بضبط المتسبّب في الأمر ولن يكون

سوى جاسوس مخرّب خدّام الامبريالية"[17]. تتخلّل النصّ إحالات حول معيشة الضنك لذوي الأجور الوضيعة، وعن خطّة الربوحي وصغار الجوار لتلهية "العسّاس" الذي يرسل برقا من علولة إلى المجتمع: "ويقولو الشعب ما يعرفش يتنظّم"[18]

على الرغم من كلّ هذا تبقى اللوحة ثقيلة على المتفرّج. والمفارقة أنّ الجانب الدرامي الممثَّل هو الثقيل.[19]

عكلي:

تحية من علولة واحترام لمن ساهم في تحرير البلاد ويأبى إلاّ أن يهدي تلاميذ الثانوية التي يعمل فيها طبّاخا، هيكله العظمي، احتراما وتقديرا للعلم[20].

تبدأ بالقوال الجماعي الذي يسرد كيف أقنع عكلي صديقه لَمنوّر للتكفّل بهيكله بعد مفارقته الحياة. وكذا العراقيل التي وجب عليهما تجنّبها أو تخطّيها من أجل تحقيق أمنية عكلي. ثمّ اللّوحة وهي درس في العلوم الطبيعية حول الهيكل العظمي. يسهم في الدّرس المنور العسّاس الذي يتحدّث عن جود صاحبه وحسن تدبيره و**الإيثار**[21] الذي يشترك فيه مع كلّ أبطال المسرحيات الثلاث.

جلّول لَفهايمي:[22]

أحسن وأفكه لوحة على الإطلاق في الثلاثية. فضاؤها المستشفى الطي حيث تنقّل جلّول من مصلحة استقبال الزوار عند الباب إلى مصلحة ومصلحة ثم مصلحة حتى وجد نفسه في مصلحة حفظ الجثث، لأنّه " عصبي، يتقلّق تتغلّب عليه النّرفزة، يزعف ويخسّرها.

نتعرّف عليه من خلال سرد القوال الجماعي[23]: على غرار من سبقوه من الشخصيات، إنّه رجل عاد، محب لوطنه، على علم بما يجري، عارف بالعباد يقرأ سلوكاتهم قراءة سليمة[24] فهو متسامح – إلاّ مع الظلم - وذو قلبه واسع.

تبدأ المسرحية[25] وجلول يجري بين أجنحة المستشفى ويتعرّف المشاهد على سبب جريه من خلال السند الذي فكّر فيه علولة والمتمثل في عامل وعاملة يسوقان حمّالة عليها لوازم العلاج[26]: "جلول الفهايمي المخلوق كان خدام مهني في مصلحة تحميل الموتى.. غير هو والجثث والغسّال حتى هدف عليه مشكل. المشكل خرج له صدفة وكانت عادية تتغلب على جلول النرفزة ويخسرها... باش ما يتقلقش ويتحكم في أعصابه مشي يجري عند الغسال.. قاس على روحه ثلث طواسي ماء وخرج يجري...

جلول:

"أيا والسوط ... السوط... السوط... ومن بعد ما يعياو دوك خاوتي ستة [من شرطة السياناس. الباحث] يطلقوا عليّ الكلاب... خليهم يبشوني.. ووين ما باقية الهبرة يعضوا.. أنت يا جلول جلالك مالح و تابعاتك المصيبة خطوة بخطوة.. أجرى على عقايبك أخرى " ثمّ يخبرنا لمَ تخلق الإدارة له المتالب: " شفت وين يوصلوا العدالة الاجتماعية و الطب المجاني .. ياه.. أجرى... صعيب جلول يا لطيف ما يطلق حد لا إداري لا طبيب ولا عامل... صايب لوين الناس تسرق الدواء. اللحم، الكيسان، قرع، ملاحف، خضرة، سكر، قهوة.. كل ما يطيح على اليد و أنت جايبها وراهم .. تنهي ودّابز فالناس.. (...) الطب المجاني راهم فاهمينه يا المحوّج مليح و يعرفو كيف يقصروا عليه ..[27]

هنا إشارة صريحة إلى تحويل الإجراءات الشّعبية عن مسراها الطبيعي نحو مناح أخرى تفيد ذوي النفوذ والجاه والمال.[28]

ويتدخّل السند من جديد[29] متسائلا عمّا يكون قد أصاب جلول فتنظنّه العاملة قد حمق ليردّ العامل لفظاعة ما فاهت به: " اسكتي واستغفري، جلول ما يهبلش... وقاع إذا هبل راه خلاّ وراه في هذا المستشفى صفحة.. مخلّي تاريخ.. بضعة سطور من بعد، تصرخ العاملة: " الرجل الرقبة يا عثمان فقد عقله.. العادل المسقّم يصبح ضحكة يا عثمان خويا.."[30] ولكنّ جلول لا يأتي سلوكا اعتباطيا، فيقرّر العالمل أنّ ما يفعله يدخل ضمن خطّة، ضمن برنامج: "أيو شفتي؟ قلت لك راه داير برنامج. سمعتيه يتكلّم على الحجج (...) هذي راه فاتلها طويلة.. وإذا ما خفتش ربي يكذبني، العفسة هذي غادية تتطرطق في وزارة الصحة (...) الحجج يامحاينك الحجج!"[31] ليقول الكاتب إنّ الدولة لم تقم بعد دولة القانون. ويفضح علولة أوراقه فيتحدّى السلطة بلسان جلول: "اجري يا حبيبي (...) راكم تقولو حنا مافيا وانتم بغيتو تديرو الاشتراكية، همّلا ديرو..ديرو يا خويا، خلونا احنا في عميتنا وانتما ديرو.. راكو تقولو احنا ناكلو، يا سيدي نديرو باللي حنا ناكلو وانتما واش راكم تديرو"[32] في هذه اللحظة يعبر العامل - ردّا على العاملة التي تخشى أن يطرط جلول - عن تضامن العمّال معه: " هبلتي يطردوه؟ لو يغلطو ويطردوه المستشفى كلّه ينقلب على قفاه، والدم اللي راه هنا يسيل سواقي، يولي يطوش على عشرين متر"[33]

يريح علولة المتفرّجين وجلول يجري مراوحا مكانه في استراحة هزلية فكاهية مصدرها التراجيديا التي يعيشها المستشفى:

جلـــول: إذا عييت يا جلول ريّح شوية... اتنفّس.... أنت حرّ... مالك خايف قاغ هاك... [يستعمل سيراط نبرات مختلفة لصوته ليشخّص

بشرا مختلفين] - واش خاصك يا السي محمد؟ ها المستشفى يا خويا... نعم هنا. ما راكش تشوف في الدمومات؟ ماركش تشوف فينا ندمروا في سيارة الإسعاف... هذي قبالتك ماش "لامبيلانس" ؟

- اسمح لي خويا...

- ما عليهش واش خاصك؟...

- راني مفقور شوف مصاربني في يدي... وين نروح؟ واش من جبهة نأخذ...؟

- أدمر معنا السيارة نوريلك في طريقنا... يا السي محمد المستشفى يدخلوا له من هنا... معلوم مراكش تشوف الشرطي واقف واش خاصك؟..؟

- جيت نداوي طالب من الله يسترني...

- كيفاش؟

- كراعي طار... انخس وراني رافده معايا... حازم الساق... شوف...

- راني نشوف في الصباط خارج من الجيب احسبتني عما... الطباء خرجوا ما كان حدّ في هذا الساعة... حط كراعك هنا نعطوك ورقة وولّي غدوة إن شاء الله الليلة باش ما يساطرش عليك الجرح درّى عليه الحرمل و دير فوق منه الخليع.... [ثمّ جلول مع نفسه]أيا خويا ها أجري.

يستمرّ كشف شخصية جلول في نظرته إلى المرأة :

"العامل: أعجبني أنا في الرابعة من كان خدام بالليل... وحود جابوا عريس مْكسْتمْ قالوا راه تعبان خاصة ابرة باش يتقعد .. أهله و أهل العروسة راهم يستنوا في الجلطيطة... أعجبني جلول منين جرى وراهم و قال لهم روحوا يا الجهّال.. الجهاد في العلم ماش في المرأة... أدّي سبع أيام."

سبق للمتفرّج أن علم أنّ جلول "خاطف شوية من الطّب" لذا فقد قام بتوليد امرأة.

العامـــل:

الخامسة منين قبل المرأة عند باب مصلحة أمراض التوليد... كان مخرّج معاه قرعة الأكسجين... شاف المرأة طاحت و طاح منها المزيود.. أرمى على الباب القرعة طاحت على الزّاجة كسرتها و في رمشة من العين جبد الموس قطع السرّة خاد الصبي من رجليه كِلْـقْنينة وطلع يجرى بيه. لما وقفوه أمام لجنة الطاعة والتأديب قال لهم الزهرة مرتي و أنا اللي قبلتها في الثلاثة الأولين و المرأة هذي اللّيتزيّد على عتبة العيادة يا راجلها زوالي يا ما عندها اللي يقوم بيها... ضربوه بيومين على الزاجة اللي كسّرها." لتظهر لاإنسانية الإدارة وبلادتها.

حتّى يحكي جلول عن سبب جريه هذا يدفع الكاتب بالعملة فتقترح على زميلها مصاحبة جلول في جريه، وبعد أن يرضى جلول يسرد ما وقع له:

"جلول: كنت خدام داخل المصلحة عند الموتى (...) حتى نشوف واحد السيد خارج لي من الضباب معظّم أخضر وعريان كما جابته أمه.. بكشت... تلفت عليّ الشهادة... أنا نحوس على الشهادة في راسي وهو الكلام متغلب علي و فايض من فمي. وليت نْخرّج ماحاصي ما

نقول .. والسيد راه يشوف في... أنا راني نحوس على الشهادة و نقول في راسي: الحمد لله رانا غاية.. جايبين لنا الماكلة من الخارج.. خفت.. لو كان يمسني نضربه بالمطرقة. هو يخزر في و أنا نخزر فيه (...) قلت له واش كاين... أنا جلول الفهايمي و أنت واش تكون إنسان و إلّا جان... بدت ترجع لي الروح... بديت نوخّر غير بالشوية قال لي ما عندكش قارو؟[34] قلت له ما نكميش أنا نوخّر و هو متبعني... مفاصله يْوَزَّوْزو (...) خذي الفستة أنت الغسال دارها على حجره استر بها روحه (...) قاللّي من فضلك جهنّم وين؟... يا لطيف قلت له هذي "morgue" من هنا تقلّع... هذا مستشفى.... قال و انا واش نكون حي واللا ميت...؟ زاد قال على حساب المطرقة اللي راك رافدها والصهد اللي خارج من عينيك أنت هو عزرين (...) أنت هو سيدنا عزرين وراك تقصّر عليّ.. سيدنا عزرين ما يقصّرش يا وليدي.. زاد قال أنا الله يرحمني و يرحم أمة محمد دخلت للمستشفى مين كنت على وجه الأرض باش يفوتوا لي الرايو على الكبدة... جاب لي ربي ثم الي خرجت عمري (...) أقعد... ريح نروح نستخبر على قضيتك .. نشوف في الدفتر (...)

إلاّ أنّ الغلبان يعترف ببساطة بما اقترفه ولكن الأهم هو ما دفعه إلى ذلك:

"ما كان له يا سيدي... أنا شافي على المعصيات اللي درتها و قابل العقاب .. عطيت الرشوة باش ندخل ولدي للمدرسة .. عطيت الرشوة يطلقوا لنا الماء .. عطيت الرشوة باش ندخل نخدم .. غايرت في داري، عايرت في ملعب الكرة بعت "السيما" مارشي نوار طفّيت التلفزة لما وصلت نشرة الأخبار، عايرت في القهوة كليت... جابوك على الكبدة قلت؟ .. جابوني فعايلي .. كليت رزق ابّا وكليت شوية خلوف (...)[35]

يخرج جلول من مصلحة استقبال الجثث للاستفسار فيقف على حقيقة ما وقع بعدما يلتقي بإحدى الممرضات: " واحد عندنا ميت هادو يومين، كنا حاسبينو راقد حتى بدا يريح.. مريض آخر رانا مسجلينو ميت.. قولي لهم يجيبو الميت ويجيو يدّو الحي راني مبلع عليه في لامورق .. قلت لها مزية كانوا القجورة عامرين، حطيتو غير فوق الزليج ، عند فم الباب، كان يروح ما يوليش.."[36]

ويلتقي بأمّ الحي الميت ومعها رخصة الدّفن وشهادة وفاة! " وولدها [أقفل الباب بعد خروج جلول. الباحث] راه غير يطبطب"[37] ولا يفوت الكاتب الفرصة ليرسل شهبا أخرى على لسان جلول: واحد قال الحمد لله اللّي راهم يحيو الموتى في بلادنا.. (...) للحقو وحود من الفرع النقابي والخلية ومعاهم الشرطة[38] (...) شرطي خرّج من تحت الحزام الخزرانة وقال وين راه الميت اللّي داير ثورة؟.

في هذا الزخم من الأحداث خرج جلول يجري ليطرد النرفزة ويخرجها جهدا عضليا وكلاما تفريغيا. وتنتهي المسرحية وجلول قد حقق انتصارا: " هاني تعلّبت على النرفزة وانتما دايما جايبنها ورايا، خسارة تتقلّق خسارة عصبي، خسارة منرفز.. اسمعوا إذا بغيتو تزيدو تجريو اجرو والله يكون في العون."[39]

تبقى هذه اللوحة أروع ما شاهدنا. اجتمعت فيه قريحة علولة الذي أطلق العنان لخياله وعبقرية سيراط الذي لم يتصنّع ولم يتكلّف. فكأنّ بريشت تحدث عن علاقة المعرقة/التعلّم بالمتعة من أجل هذه اللوحة: "يجب القول إنّه لمن خاصّية الوسائل المسرحية تبليغ معارف ودوافع (إغرائية) في شكل تمتّعات؛ عمق المعرفة والدّافع دالّة لعمق التمتّع".[40]

هوامش:

1- الترجمة من كاتب المقال:
Fetal J. Dresser un monument à l'éphémère. Rencontre avec Ariane Mnouchkine. Ed.th.1995, 2001p55.

2- على اعتبار الذين يتفرّجون على ذات العرض أكثر من مرّة قليل عددهم.

3- لا بدّ من ملاحظة التغيير النفسي الذي يطرأ على الممثّلين والجمهور بفعل حضور أرمادا التصوير. ونستطيع الجزم أنّ العرض من دونها يسير مختلفاً وجوباً . وهذا ما يفسّر تصنّع بعض الممثّلين في حضور الكاميرا.

4- Les comédiens ne sont pas des acteurs, même s'il s'agit d'enregistrement vidéo.

5- علماً أن عرضا مسرحيا لا يشبه سابقه أو اللاحق له.

6- يتمّ العرض عموما في جو عائلي أو في بيت بين الأصدقاء.

7- ولو أنّ المخرج التلفزيوني بالغ فيه أيما مبالغة لأنّه مشدود بضوابط الإخراج التلفزيوني مما أثّر على عدد اللقطات الجماعية التي تقلّصت.

8- وقد استفدنا من نصّ المسرحية ومن الكاسيت/ فيديو!!

9- أخرج هذه المسرحية في فرنسا المخرج Jean-Yves Lazennec سنة بعد اغتيال علولة. مثّل إلى جانب الطاقم الفرنسي كلّ من محمد حيمور وسيد أحمد أقومي. وقد أخبرنا المخرج في وهران – في الذكرى السّابعة لاغتيال علولة، مارس 2001 - أنّه أراد خلق جو الحلقة بأن موضع ممثلين في آخر الركح ليشكّلوا والمتفرجين دائرية الحلقة. فكان اختياره إبراز الشكل الجمالي وليس المضمون السياسي..

10- يسمّيها بريشت song مقتبسا اللفظة الإنجليزية ومبتعدا عن الأغنية في معناها الشائع.

11- وهي النشيد الذي استوحى نبرته وتفعيلته من **المايدة: رزّم قشّو المنصور بالصمت والتبسيمة سرحوه في تقاعد يريح من** الخدمة.

12- شخص شهير من عمال بلدية وهران وشخصية لطيفة جدّا. في النصّ يسمّى الربوحي الحرطاني، وعمّي عيبوط أسمر اللون، الربوحي لا يخلع برنسه وكذلك الحال بالنسبة إلى عمي عيبوط.

13- وظّف علولة عنصر الضحك في هذه المسرحية فكان المستشفى خير فضاء إنتاجا للمواقف المضحكة.

14- محمد رجب النجار الشعر الشعبي الساخر في عصر المماليك . عالم الفكر. وزارة الإعلام، الكويت المجلد الثالث عشر أكتوبر نوفمبر ديسمبر 1982. ص78 سوزان عكاري. السخرية في مسرح أنطوان غندور. المؤسسة الحديثة للكتاب. طرابلس. لبنان. 1994. ص63.

15- ومن هذا المنطلق لا نعتقد لجحا وجودا حقيقيا فعليا، فهو شخصية من تأليف جماعيّ؛ والجدير بالملاحظة إبداع كل شعب جحاه.

16- **الأجواد**. نسخة المسرح الجهوي. ص6

*اليونان

17- الأجواد ص12

18- م.ن.ص16

19- حتى إنّ علولة بعدما أنشأ التعاونية **أول ماي، وأخرج الأجواد** من المسرح الجهوي لإعادة إنتاجها، حذف منها اللوحة الأولى.

20- طبعاً بعد وفاته الوشيكة

21- في النصّ جملة رائعة تصوّر هذا انطلاقا من أداة العطاء: اليد يا معلمة، اليد كانت تخرج العجب، (...) منين يعرّي على القدرة ويرمي الملح تقول عليه راه يزرع في القمح .. عكلي يخرج الذهب من يدّيه عكلي صديقي عنصر يامعلِّمة " **الأجواد** ص39

22- لا يغفر لصغيرة أو كبيرة، يتاقر في كلّ شيء

23- كلام القوال في المسرحية جاء غير مجزّء ويتمّ توزيعه على الممثلين حين إخراج المسرحية.

24- يتفهّم إذا باعه الخضّار ما هو فاسد حتى يبيع الأجانب ما هو صالح فلا تشوه سمعة البلد.

25- في الأغلبية الغالبة من المسرحيات العالمية، تبدأ المسرحية في نهاية المطاف بالنسبة إلى البطل، فيحضر المتفرجون طرح المسألة - التي تكون سائرة قبل بداية المسرحية، ومن هنا ضرورة الوضعية الأساسية في المسرح الكلاسيكي.- ثمّ يحضرون حلّها. ولوحات **الأجواد** تبدأ بالطريقة ذاتها.

26- وكأنّهما المدّاح في مسرح كاكي.

27- **الأجواد** ص51/50

28- الأمثلة كثيرة نذكر منها الانتفاع بالتكفّل العلاجي في الخارج، وشراء اللحوم بكمياة هائلة من **أسواق الفلاح** التي إقيمت للمحافظة على القدرة الشرائية لذوي الأجور الوضيعة.

29- هي ما يسمّى في اللّسان الفرنسيune ficelle du métier من أسرار المهنة الإخراجية لدى علولة. فتدخّل العامل والعاملة يلهي المتفرجين بينما يستريح الممثل من الجري وكان سيراط يعتنم الفرصة فيسكب الماء على وجهه ورأسه.

30- الأجواد ص53.

31- م.ن.ص 54

32- م.ن.ص 55

33- م.ن.ص 56

34- يحدث هذا السؤال شيئا من التغريب لأنّه في هذا الموقف سؤال غريب إلاّ بالنسبة لطارحه الذي لم يدخّن منذ مدّة.

35- الأجواد ص61

36- الأجواد ص62

37- الهزل بالتكرار :جملة تتردّد على النبرة نفسها.

38- يعلم الجميع أنّ الهياكل الثلاثة المذكورة كانت تعمل بكثير من التنسيق.

39- الأجواد ص63

40- ذكرته أن أوبرسفلد في مقدّمة الفصل الثامن من **مدرسة المتفرج:**وتقول تعليقا على قوله: تفاؤل بريشت، متعة ومعرفة متلازمتان (...) يمكننا قول كلّ شيء حول لذّة المتفرّج، لذّة التعاطف والتهكّم، لذّة الفهم ولذّة عدم الفهم، لذّة تباعد المثقف و لذّة الاندفاع بالهوى، لذّة الحكاية و لذّة اللوحة، لذّة الضحك و لذّة البكاء؛ لذّة الحلم ولذّة المعرفة؛ لذّة اللهو ولذّة الألم (...) [الترجمة من الباحث] ينظر:
Anne Ubersfeld, L’école du spectateur, Editions sociales, Paris, 1981.