مجلة جماليات
المجلد 05 / العـدد: 01 (2019)، ص 256- 374

جماليات التجريب في مسرح عبد القادر علولة

" الحلقة أنموذجا"

The aesthetics of experimentation at The Abdelkader Alloula Theatre " The Form Model"

جبيد تسعديت [1]، أ.د.لعريط مسعودة [2]

[1] جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، tassadit.djebid@ummto.dz

[2] جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، messaouda.larit@ummto.dz

تاريخ الاستلام: 2019/09/07 تاريخ القبول: 2019/11/12 تاريخ النشر: 2019/12/27

الملخص:

يمثل التجريب في مسرح **عبد القادر علولة** انطلاقا من شكل الحلقة الشعبية، حيث أعاد تجريبها مسرحيا وجماليا. ويهدف **عبد القادر علولة** في تجريب الحلقة إلى تحقيق شكل مسرحي يجمع فيه تعبيراته بين القضايا الاجتماعية من جهة وابراز الجماليات الدرامية لمسرحه الشعبي من جهة أخرى.

الكلمات المفتاحية : التجريب ، الحلقة ، الجمالية ، الدراما .

Abstract:

Experimentation occurs in Abdelkader Alloula's theater, through the form of the popular circle which he re-experimented both on the theatrical and aesthetic level.

Abdelkader Alloula aims, through his experimentation of the popular circle, to achieve a theatrical form combining the expression of social problems on the one hand and highlighting the dramatic aesthetics of his popular theatre on the other hand.

Key words: Experimentation, circle, aesthetics, drama

1. مقدمة:

تسعى هذه الدراسة إلى البحث في مكوّنات العمل المسرحي الذي اشتغل عليه مسرح **عبد القادر علولة** عرضًا ونصًا، وذلك من خلال طرح فكرة التجريب للحلقة الشعبية وما تتضمنه من عناصر فاعلة وما قد تضيفه من إمكانات جمالية على المسرح الذي يسعى إلى بلورته. ولمعرفة كيف تشكل مسرح **علولة** انطلاقا من مقولة التجريب والبحث عن الجديد في جماليات مسرحه، تبلورت لدينا الإشكالية الآتية: هل ينطلق التجريب من خلال الرؤية الفكرية والسياسية التي يستند إليها المسرحي وإقحامها فنيا؟ أم أن المسعى هو بحث عن إبداعية جديدة تتجاوز المسرحية السائدة؟.

ولتحليل هذه الإشكالية وضعنا افتراضات وتساؤلات تكون أساس المقاربة التي تهدف الوصول إليها: هل يمكن كشف التجريب وأدواته في العرض أو النص؟ وما المختلف والمشترك بينهما؟ وللإجابة على الفرضيات التي طرحناها نشير إلى أن مقاربتنا تدرس نصوص **علولة** وتحاول أن تظهر الطابع التجريبي في النص بصفته مُكوّنا لسانيا ومسرحيا.

ارتبط مصطلح التجريب في المسرح، بتوجهات المسرحية الجديدة والتي تهدف إلى ابتكار والبحث عن أشكال مغايرة لما هو سائد في الكتابة والعروض المسرحية المختلفة. إن مفهوم التجريب في العملية المسرحية لا يحدد بقواعد مسبقة، فكل مسرح له الحرية الكاملة في إبراز قواعد وآليات جمالية يهدف من خلالها إعطاء عروض أو نصوص تكون لها عناصر تختلف في طبيعة رؤيتها وأدواتها الفنية عن باقي العروض المألوفة، "فتكرس مصطلح التجريب في المسرح والذي يعني المسرحيات التي تختلف عن الأشكال والتقاليد الدرامية المتوارثة"[1]. إن الغاية من التجريب هو تطوير العملية المسرحية والبحث دائما عن

الجديد، كل ذلك حتى يبقى المسرح في حركة ديناميكية تتجاوز الأشكال المسرحية المستهلكة فنيا وفكريا وجماليا.

تجذّرت الممارسة المسرحية عند **عبد القادر علولة**، انطلاقا من تجريب شكل الحلقة الشعبية ، وإعادة توظيفها مسرحيا، ومن خلالها رسم رؤيته المسرحية، فوجد في نوع الحلقة أداة فنية وفكرية لقول أفكاره وتصوراته في مجمل القضايا الاجتماعية التي وضعها كأولوية للتعبير عن هواجسه اتجاه مجتمعه الذي ينتمي إليه، وتوظيفه للحلقة الشعبية ما هو إلاّ تمثلا فكريا ومسرحيا وتعبيرا أيديولوجيا وخيارا مقصودا وانحيازا مسبقا على صعيد الممارسة المسرحية.

وارتسمت هذه الممارسة المسرحية عنده في شكل الحلقة بداية من الثمانيات، وذلك من خلال إنتاجه لثلاثيته الشهيرة **(الأقوال، الأجواد، اللثام)**، ولكن قبل هذه التجربة النّصية، اشتغل مسرحيا في إطار اللعبة الايطالية وأدواتها الفنية، وأنتج كذلك عدة مسرحيات، معتمدا على الترجمة والاقتباس من المسرح العالمي. ومنه، يكون **عبد القادر علولة** قد اطلع واستوعب تجارب مسرحية متنوعة، وعلى ضوئها كشف جماليات المسرح العالمي باختلاف مدارسه وتياراته الفكرية والفنية.

إن تراكم المعارف المسرحية عند **عبد القادر علولة** سمحت له البحث في التجارب الخاصة، فحمل على عاتقه البحث في الأشكال المسرحية المحلية القريبة من حسه الفردي والجماعي، أي أن وصوله إلى مرحلة التجريب والكشف عن الشكل المسرحي المنبثق من النسق الثقافي الشفوي الشعبي لم يأت من فراغ فكري أو عجز فنّي، بل كان عملا قام به لإبراز قدرته وخصوصيته المسرحية في إعطاء نمط مسرحي جزائري يحمل هوية مجتمعه، وذلك دون تعارض مع هوية المسرح وجماليته وأدواته الفنية.

2. مفهوم الحلقة بين السياق والتجريب:

أسس **عبد القادر علولة** "مسرح الحلقة" مجربا الثقافة الشعبية لما تختزنه من حسّ مسرحي، وذلك من خلال الحلقة التي تعتبر سلوكا اجتماعيا ثقافيا في الثقافة الجزائرية وأحد المكوّنات الشفوية التي يعبر من خلالها المجتمع عن همومه الاجتماعية والسياسية ...الخ. فمنطق الحلقة بوصفها تجمعا بشريا وذات نسق دائري يحضر فيها الحوار والموضوعات المتعدّدة ، سواء كان في الأسواق أو التجمعات الصغيرة.

وتعكسُ الحلقة في المجمل النمط والتفكير الاجتماعي الذي يستند إليه المجتمع في التعبير عن مشكلاته وصراعاته ونظرته للعالم، وشكلت الحلقة عند **عبد القادر علولة** هدفا مزدوجا: وذلك من خلال الاقتراب من مجتمعه ونقل انشغالاته من جهة، وتقديم نمط مسرحي وفني من جهة أخرى. إذ "كان في سعيه الدائم نحو مسرح يستجيب لمتطلبات المجتمع الجزائري الجديد، فلقد ألّف وأخرج قبل دخوله مرحلة البحث عن نص متميز" [(2)]. وكانت بدايات الأولى عنده في توظيف الحلقة في ثمانينات القرن الماضي، والتي ترجمت في ثلاثيته الشهيرة **(الأقوال، الأجواد، اللثام)**، وفي الوقت نفسه أنتج عدّة مسرحيات، قدّم من خلالها جماليات المسرح العالمي باختلاف مدارسه وتياراته الفكرية والفنية.

لقد سمحت له تراكمات المعارف المسرحية الولوج إلى عالم التجريب ممّا أدى إلى الكشف عن الشكل المسرحي المنبثق من النسق الثقافي الشفوي الشعبي، مجربا الثقافة الشعبية لما تختزنه من حس مسرحي: "فعن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد – حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة– الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول وخروج الممثلين: كل

شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة ولم تبق هناك كواليس وكان يجري تغيير البدلات على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين"[3]. وبهذا تفهم الحلقة أنّها تجمع بشري ذات طابع دائري يحضر فيها الحوار والموضوعات المتعدّدة .

وقد شكّل نص الحلقة الشعبية عنده جوهر العمل المسرحي لما يحويه من عناصر فنية تصلح لتكون نصا مسرحيا ومكونا اجتماعيا يستطيع من خلاله التواصل مع الجمهور الذي يستهدفه عبر الرسالة المسرحية، والتي يريد تجريبها وتحقيق من خلالها الهدف الذي يسعى إليه. وعلى هذا الأساس، ارتكز على المسرح الملحمي عند **بريخت**، والذي وجد فيه "ضالته بمحاورة الفنون الشعبية من خلال القضايا الاجتماعية عبر شخصيات تمثل نماذج من بسطاء الناس في قالب تراثي "كالقوال" و"المداح" و"الراوي"، داخل فضاء ايطالي، حاول تكسيره بجلب فضاء قديم جديد متمثل في الحلقة" [4].

ولقد زاوج في مسرحه بين التراث الشعبي الجزائري وملامح المسرح الملحمي البريختي، باعتبار أنّ هذا النوع المسرحي ثوريا تعليميا يهتم بالوعي كوظيفة من وظائف المسرح: "إن أفكار **بريخت** حاضرة بقوة في مشروع **علولة** المسرحي، الذي لا يريد أن يصبح المسرح متعة فقط، بل أداة للتفكير والتعبير والنقاش والحضور والخروج برؤية وعزم وتصميم، وبالتالي سيكون للمسرح رسالة أخرى عبر التطهير واثارة العواطف الرحمة والشفقة" [5]. وما لجوؤه إلى القالب الملحمي البريختي، إلاّ لأنه وجد فيه عاملا مكمّلا في إبراز قيمة الحلقة بصفتها شكلا مسرحيا من جهة، ومن جهة أخرى حاضنا للجانب الاجتماعي وأبعاده الإنسانية، حيث "تندرج تجربة **علولة** في سياق التجارب العربية التأصيلية، الباحثة عن نمط مسرحي جديد مخالف للنمط الغربي الذي يجعل من المسرح الأرسطي معلما للاقتداء والمحاكاة" [6].

وفي بحثه عن تأصيل مسرحه حاول الاطلاع على التجارب المسرحية المختلفة، حتى يدعم مشروعه المسرحي، ليبلور مفهوما فرجويا انطلاقا من التصور الذي وضعه للحلقة،

والتي هي الأساس الذي يبني عليه رؤيته للعملية المسرحية وطابعها الفرجوي والمشهدي، و"لقد وظف **علولة** الحلقة بمفهومها الشعبي وأفرغها من محتواها الذي عرفته في الأسواق وأخذ منها الشكل الفرجوي" (7).

إنّ توظيف **علولة** للحلقة جاء نتيجة تقصي وبحث وملاحظة اجتماعية واحتكاك بالناس والتأمّل في سلوكاتهم وعلاقاتهم الاجتماعية، "فجال الأسواق وحضر مواسم الفرجة الشعبية التي تقام داخل الحلقة كفضاء مفتوح على الهواء الطلق فلقت نفس الطريقة التي تقدم بها الفرجة الشعبية وعلاقة القوال بالمتفرج" (8). فالمعاينة التي ارتكز عليها **علولة** كانت من صميم الواقع الشعبي وليس افتراضا من المخيلة التي يلجأ إليها كثير من المبدعين. فالحلقة إذا هي امتداد اجتماعي وواقعي، ويتجلى هذا من خلال أعماله، إذ "في عام 1972 جرّب **عبد القادر علولة** مسرح الحلقة في مسرحية **المائدة**، هذا اللّون من الفنون يستمد جذوره من التراث الشعبي الجزائري، كما يشترك في بعض النقاط مع المسرح البريختي"(9).

ولم تعد الحلقة مقتصرة على الاجتماعات في الأسواق، بل أصبحت منبرا وأداة لتوعية الجمهور من خلال توفير الوسائل الفنية التي تقتضيها العملية المسرحية، وهنا يكمن التجريب المسرحي، إذ "كان **علولة** يعرف كيف يستضيف الآخرين ويدعوهم للإسهام معه ، في عملية الابداع المسرحي منطلقا في ذلك من إرادة ورغبة قوية لتغيير الواقع من حوله الي ما هو أ فضل" (10).

وكان **علولة** مدركا لما يفعل على الصعيد الممارسة المسرحية في توظيفه للحلقة والأدوات التجريبية التي أضافها على النوع الفرجوي الذي أخرجه بحسّه الفنّي والتمثيلي، وطريقة الإخراج التي عرف كيف يقدمها إلى متلقيها، ويتبيّن ذلك في قدرته على التعامل مع المادة التراثية للحلقة الشعبية، وكيف أسقطها على المستوى العرض، فكان تركيزه على

تجسيد عرض فرجوي يراعي المكوّنات التي تفرضها الكتابة الدرامية والمسرحية، مستعينا بخلفيته النظرية لنظرية المسرح إجمالا، فهو لا يقدم عرض الحلقة بشكلها المتعارف الشعبي، بل أخضعها فنيا برؤيته الإخراجية إذ يرى أنّ "مفهوم الحلقة يختلف من حيث الشكل والمضمون من مشتغل على هذا الشكل التعبيري في المسرح الجزائري من مبدع إلى آخر، وبالتالي يختلف الخطاب في تشكلاته فيزداد هذا الاختلاف في الصعوبة كلّما تعلّق الأمر باختلاف المرجعيات الثقافية والأيديولوجية بين صنّاع العرض ومتلقيه" (11).

إنّ هذا التوجه الذي سلكه **علولة** في تجريب الحلقة، يُترجم رؤيته السياسية ونزعته الاشتراكية، التي من خلالها أعطى للحلقة وظيفة أيديولوجية ذات مضمون ودلالة موجهة لطبقة على حساب طبقة أخرى، فلقد كان محاطا بمناخ سياسي يعكس توجهات السلطة في تبنيها الخيار الاشتراكي، زد على ذلك كان المسرح الجزائري مندمجا مع التصورات الاشتراكية للمسرح والفن عموما: "أصبح المسرح في الجزائر الذي تبنى الاشتراكية ملكا للشعب وسيبقى سلاحا لخدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة ويبني المستقبل وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها" (12).

وما يميّز **علولة** أنّه من أولئك الكتّاب الذين يحملون طموحات شعبهم فيلتزمون معهم على صعيد الانشغالات والهموم الاجتماعية والسياسية، حيث "تصرف **علولة** في هذه الحقبة من مساره المسرحي بصفته مناضلا فنيا، حاول أن يمرر سرده الخطابي بوسائط جمالية منها الكلمة، والحركة واللباس والترتيب العام للعرض، وقرر أن يحكي عن مجموعة عاملها المشترك خدمة للبلاد والعباد، مجموعة من منتجي الخيارات المادية" (13).

إنّ الالتزام الفنّي والسياسي يفرض على المبدع أن يجد التوافق بين ما يسعى إليه اجتماعيا وسياسيا ويراعي في الوقت نفسه الرؤية الفنية وضروريتها الجمالية، ووفق هذا الطرح "قرر **علولة** التخلي عن المسرح في شكله التقليدي، وفكّر في شكل يكون أكثر

شعبية ، وقد أضفى على اختياره شرعية إضافية، كما ربط اختياره باختيار **بريشت** ، تفضيل المسرح الملحمي على المسرح الأرسطي" [14].

في ضوء هذه المعطيات، جمع **علولة** في تجريب الحلقة بين مقتضيات ومضامين الرسالة المسرحية، قناة تواصلية تربط بين المعطى السياسي والاجتماعي مع الجمهور البسيط. ومسألة الرسالة المسرحية ذات البعد الاجتماعي والسياسي، كانت من انشغالاته تجاه جمهوره، خاصة ذلك الجمهور البسيط الذي تعوّد على الثقافة الشفوية الشعبية؛ وهذا ما جعله يبحث عن الرسالة وشكل التواصل داخل الحلقة التي عززها بلغة مسرحية تبدو في غاية البساطة في قول الأشياء والأفكار، فهو يدرك كيف ينزل بخطابه نحو الجمهور البسيط، وبالتالي كانت حلقته عارفة بالبرهان اللغوي سواء كان تعبيرا جسديا أو لفظيا، كلها لها موقعها في الرسالة المسرحية للحلقة من حيث تعبيرها وموضوعها وجمالها المسرحي، وما الحلقة إلاّ ترجمة لهذا التواصل بعيدا عن التعقيدات الفنية والرمزية.

3 . الحلقة والطابع الاحتفالي:

تندرج تجربة **علولة** ضمن المسرح الاحتفالي، ومفهوم الاحتفالية عنده مرتبط بالنّوع المسرحي الذي شيّده على صعيد المضمون الفكري والاجتماعي والفنّي، ويتضح الطابع الاحتفالي في قدرة مسرحه على الوقوف عند الجوانب السلبية والايجابية والدرامية والكوميدية، حيث تضع الواقع مادة لها لتمارس عليه نقدا موجها للقضايا، ولتي تكون لها علاقة مباشرة بمصالح الطبقات الشعبية؛ فهذه الاحتفالية التي قدمتها الحلقة تقوم أساسا على نقد هذا الواقع بكلّ تناقضاته، حيث "تهدف الاحتفالية إلى تعرية الواقع من خلال إعادة إنتاجه، بشكل أكثر صدقا وحقيقة وواقعية" [15].

تعيد الاحتفالية الواقع من خلال مجموعة من الطقوس المسرحية، حيث عبرت عنها الحلقة أحسن تعبير. ذلك أنّ الواقع داخل الحلقة – كعرض مسرحي– يعيد إنتاج تمثيل شكل الواقع فنيّا وجماليا في بعده الاجتماعي والسياسي والثقافي...إلخ.، ويجب أن نشير إلى أنّ حضور الشكل الاحتفالي داخل الحلقة كان مقننا بأدوات فنية مسرحية، وبمواصفات تسمح بإعطاء مناخ مسرحي يعيد إنتاج الواقع برؤية تفرضها طبيعة العمل المسرحي، فعلاقة الاحتفالية بالحقلة، تقترب من المفهوم الذي أبرزه **لوسيان غولدمان** Lucien Goldman في العمل الفنّي حول طابعه الجدلي بين تبيان القضايا الاجتماعية والسياسية وإعادة انعكاسها وتمثليها داخل عمل فني ما، فقد كان **علولة** من المدرسة التي تؤمن بأن العمل الفني له ارتباطه بالواقع وقضاياه العامة.

وقد ترجم وجهة نظره للاحتفالية بوصفها موضوعا مسرحيا يبين الشكل الاجتماعي لروح الواقع وتناقضاته. والمسرح في عمومه ينبني على الطابع الاحتفالي شكلا ومضمونا، لذلك جاءت الاحتفالية، من خلال الحلقة عنده، ممزوجة بفرجة اجتماعية تعكس مقوّمات المجتمع الذي تنتسب إليه فكريا واجتماعيا وبلغة شعبية لها رسالة واضحة قريبة من ذوق الجمهور.

4. الحلقة والبعد الفرجوي:

تمتلك الفرجة الشعبية أبعادا متنوّعة من حيث الدلالات الفنية التي تكرّسها أيّ ممارسة مسرحية صيغةً وأداءً. والفرجة التي أبدعها **علولة** انطلاقا من الحلقة، جسّد فيها فعل الكلمة والحركة والتمثيل، موظّفا مكوّنات تراثية شفوية وثقافية تتضمن دلالات اجتماعية، هدفها تكريس الوعي الاجتماعي لدى الجمهور بواقعه المعيش وكل الظروف المحيطة به، حتى يستوعب حقيقة الأمور بعيدا عن التفكير الساذج في نقد القضايا المعقدة.

فهذه الفرجوية التي اشتغل عليها مسرحيًا من خلال الحلقة، هي في الأساس موجهة إلى الجمهور الذي يعيش تحت قساوة الظروف الاجتماعية. كونها، وعلى الرغم من بساطتها فنيا، إلاّ أنها عملية مقصودة لتحريك الوجدان الاجتماعي وإخراج انفعالاته المتناقضة في إدراك القضايا المعيشة؛ وبذلك تكون الفرجة في مضمونها الجوهري، رسالة نقدية للجمهور الذي يتلقاها، "فقد تأكد**[علولة]** في نهاية الأمر، أنّه يستحيل تقديم رسالته الاجتماعية للجمهور الجزائري بمعزل عن الانفتاح على عاداته ووجدانه الفرجوي"[16]، فالفرجوية التي أفرزتها الحلقة اتخذت صفات مركبة بين توظيف العناصر التراثية والشفوية واستنطاق الأبعاد الفنيّة، لتتضح ملامح التجريب في المشروع المسرحي لدى **علولة.** والفرجوية في عروضه تقدّم نفسها أنّها حاملة لأبعاد تعليمية ونقدية برؤى تصنّف في سياق الخيارات التي اتخذها في تصوره للمسرح التعليمي ووظائفه، على اعتبار "مسرح **علولة** متجذرا في المواقف المتسمة بالتوتر والمنتزعة من لحظات تاريخية دقيقة، وعليه يمكن أن ننظر إلى هذا المسرح من زاوية المسرح التعليمي البريشتي لأنّه يفسح المجال لإبراز التناقضات الموجودة بين الاختيارات الفردية والجماعية في جزائر ما بعد الاستقلال" [17].

فالطابع التعليمي الذي غلب على مسرحه فرضته الضرورات الاجتماعية والسياسية للجزائر ما بعد الاستقلال، ممّا فرض عليه تقديم هوية فرجوية تعليمية محددة المعالم، والتوجه نحو رسالة مسرحية عبرت عنها الحلقة من خلال تجريب المكوّن التراثي والشفوي وترجمته وفق صياغة فنيّة تكون منسجمة مع مقتضيات العمل المسرحي بشقيه نصا وعرضا.

5. الحلقة بين النّص والعرض:

بعدما قدمنا الجوانب العامة على المستوى النظري في بحث أهم المفاهيم التي انطوت عليها تجربة **علولة** في الحلقة ورؤيته للتجريب وممارسته فنيا، كان لا بد لنا من معرفة كيف تجلى هذا التجريب على مستوى النّص والعرض، ولهذا الغرض اخترنا بعض المقاطع من مدوّنته المشهورة الثلاثية **(الأقوال، الأجواد، اللثام)**، نحاول من خلالها التدليل عن كيفية تشكل الحلقة. وتظهر أهمية ثلاثيته أنّها أولا كتبت وعرضت في حلقات شعبية فرجوية، متضمنة موضوعات اجتماعية واقتصادية وسياسية، تعكس السياق والمرحلة وظروفها ومتطلباتها على الصعيد الفكري والثقافي، ويتجلى هذا من خلال محتوى الموضوعات التي اشتغل عليها **علولة**. ولعلّ طريقة اشتغال نصوصه المسرحية على مستوى الآليات والأداء التمثيلي، وطرائق التعبير وتفاعل الشخصيات، يستجيب لبعض خصوصيات التجريب بحسب تصوره له.

1.5. العناوين:

عناوين الثلاثية المسرحية **(الأقوال، الأجواد، اللثام)** جسّدت بناءً لغويا ومسرحيا، مجموعة من العلامات الدالة في علاقاتها بمدلولاتها في نصوص المسرحية، فجاءت هاته العناوين في صيغة مفردة، ذات كلمات معرّفة، مترابطة في إنتاج جملة من المعاني الموجهة إلى جمهور محدّد، ويتضح هذا الجمهور من خلال الشخصيات التي مثلت نفسها داخل الحلقة من حيث التسمية والطابع والخلفية الاجتماعية والطبقية، وهذه العناوين التي تبدو منذ الوهلة الأولى واضحة المعاني في سرد الأقوال بشكل عفوي ولهجة دارجة تقترب من الموضوعات الاجتماعية والصراعات اليومية، والتجارب اليومية والحياتية:

"نعم يا مسعود وليدي هذا علاش لغيت لك وطلبت منك تقعد وتسمع لي(*)... باغي نتكلم لك على حياتي ...على التجربة متاعي وفي نفس الوقت نوصيك ...على كل حال انت قاري وفاهم خير مني ولكن ربما بعض من التوصيات يفيدوك في المستقبل ...ربما كلامي يأثر عليك ويعاونك في المستقبل ...في الحق كلامي هذا ما عندي لمن نقوله ...وفي نفس الوقت التوصيات هدوا هما الورث اللي نخليلك

...(*)...أما وطني ؟ بلادي واش نخليلها ؟ ...خدمت بنية واخلاص حتى مليت صدري بترابها وتمنيت ندير أكثر ولكن الله غالب ...بلادي نخلي لها مسعود ...راجل تبارك الله كابر على حب الوطن المصلحة العامة والإيمان في العدالة الاجتماعية...(* *) "[18].

نلاحظ كيف تضمّنت الأقوال سردا وعرضا دراميا بين ممثلين في حالة حوار خاص، حيث الأقوال والتوصيات تتنامى وتتدرج من انفعالات وذكر تجارب يومية وحياتية وطنية، والجميل هنا أن هذا السرد الدرامي جمع بين الحسّ الفردي والجماعي، فمضمون التوصيات والتي هي عبارة عن مجموعة من الأقوال البسيطة تخرج من الممثل وكلها قيم الذات في الجود نحو الآخر والتأكيد على قول الحق والخير.

فمجمل الأقوال التي قدّمها الممثل الكبير السن **(غشام ولد داود)** تُلخص ليس فقط حياته الخاصة وما عرفته من محن، بل تعطي لنا مدى تمسك الناس بالقيم الأخلاقية نحو الوطن ؛ ينضاف إلى ذلك، خلاصة هذه التجربة التي تتجلى في أقوال تلقى بشكل عفوي، وتحملُ تلك الدعوة إلى نزع ذلك اللثام عن الحياة وشقائها، وإحلال فكرة العدالة الاجتماعية.

وما نكتشفه في هذا المقطع وطبيعة الأقوال المعبرة عنها، أنّه مثّل أحسن تمثيل للعناوين، وجمعها في منحى واحد، بحيث أصبحنا أمام عنوان شامل لحصيلة تجربة فرد يعكس محتوى ما تريد أن تبرزه هذه العناوين؛ فهذا التوظيف للعناوين قد قدّم بشكل سردي متنامي في توالد الأقوال والمضامين، مع تأكيد على النبرات والنغمات الدرامية التي يجب أن تكون في أيّ حوار مسرحي، سواء أكان عرضا أو نصا. إنّ عناوين الثلاثية **(الأقوال، الأجواد، اللثام)** من ناحية تجريبها فنيّا وجماليا، قد تحققت من خلال الترابط والتواصل والأداء المسرحي، والذي يظهر في الأول أنّها مأخوذة من اللّغة العربية الفصحى ، ثم نطقها بصيغة شعبية تكون قريبة إلى الواقع اللغوي لدى الجمهور.

5. 2. الشخصيات المسرحية:

ظهرت الشخصيات المسرحية في نصوص الثلاثية بوعي موجه إلى هدف محدد، وهو توجيه وعي الجمهور لقضاياه الأساسية، والتركيز على أهم انشغالاته، فهاته النصوص التي في ضوئها حاول **علولة** توجيه جمهوره من منظور تعليمي، أي أنه يعمل على توضيح مضمون رسالة ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، وذلك عن طريق أدواته المسرحية في اختيار نماذج شخصياته التي يرتكز عليها في بعث الرسالة.

وحتى يصل إلى هدفه اعتمد **علولة** على شخصيات تكون قريبة من الجمهور، بدءا من اسمها وموقعها الاجتماعي، وقدراتها في تبسيط المشكلات الاجتماعية، بالإضافة إلى ذلك اختار لها اللّغة الشعبية المناسبة. وفي هذا السياق، هناك مقاطع مسرحية كثيرة متشابهة تظهر أساليب الشخصيات المسرحية في أداء هذه الأدوار التي سطرها، ومن الأمثلة على ذلك شخصية **جلول الفهايمي**، اسم مركب يحيل على تسمية شعبية **جلول** مضاف إليه صفة "الفهايمي"، التي تدلّ على الفهم والوعي والنظر لأسباب المشكلات الاجتماعية والتعبير عنها بفهم بسيط وواضح دون تزييف.

"جلول الفهايمي كريم ويامن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وخلاص متمني ابلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها حياة الاغلبية. جلول الفهايمي ماد يده باستمرار لقراينه يوقف بحزم وقت الشدة ويساهم بكل ما يقدر عليه ضد الغبينة. دقيق في السيرة وذكي في الخطة ولكن فيه ضعف: عصبي: يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها. زوجته وأولاده يحبوه ويقادروه، يعرفو له ضعفه ويعرفوا كيف يتصرفوا معاه يوقروه ويسايسوه عارفينه حنين كريم ويرشد للطريق المفيدة" [19].

فهذه الشخصية المركبة اسما وسلوكا ووصفا، قُدّمت في المقطع بعيدا عن تزييف أو بطولة وهمية في إيمانها بالعدالة الاجتماعية، أي أنّ المؤلف لم يشأ إعطاء صفات فردية لشخصياته، بل منحها صفات تخدم البعد الاجتماعي، وطرحه لها إنما هو محاولة خلق عملية إدماج بين الذات الفردية والجماعية، لتكون مركّزة على ما يشغل الناس في قضاياهم المشتركة على الصعيد الاجتماعي، فالشخصية المسرحية عنده يتم تجريبها من خلال

الملحمية الجماعية وليس الروح الفردية في ذكر المشكلات الاجتماعية، وكيفية حلّها من خلال تفاعل الشخصيات في نصوصه المسرحية.

ومن جهة أخرى، حاول أن يسلّط الضوء على تقنية الحوار مانحا إياها صبغة تجريبية جديدة والمتمثّلة في توظيف لغة شعبية بسيطة في ظاهرها، وفي الوقت نفسه تستبطن هاجس العدالة الاجتماعية، ويتبين ذلك من خلال ذكر المشاكل والصراعات العمالية تحديدا. ويبين المقطع التالي هذا الطرح:

"السي خليفة:

السي خليفة عينيه حفاو ...وقراوه بالفيتنامية.

الممرضة:

وري نشوف " واش يقولوا العمال على.. البوخارية ،؟..."

الفيلالي:

المصنع يغلي في هيجان ...العمال تسلم على بعضها بعض تحت طواقي الإدارة كاللي نهار العيد يتغافروا ...اللي يخدموا بالليل نصفهم قعد ما بغاوش يخرجوا وتبرعوا بربع سوايع خدمة ...قالوا باش يساندوا ولد الغوالم ويبينوا موقفهم .. المكتب النقابي مال من جهتنا قالوا. الاسبوع القادم يبعتو الك رسالة شكر رسمية.

لعرج:

بعدما رفعوك جماعة الامن والوقاية البرمة قعدة تمشي قيمة ربع ساعة ...العمال كلهم حبسوا الخدمة باش يسمعوا حسها ..كانهم دايرين دقيقة الصمت ..خصارة ما حضرتش... هياجان كبير اليوم صباح في

المصنع على البوخارية ..الورشات من جيهة في الاحتفال والادراة من جهة الاخرى في جحيم .. وحود يضحكوا اخرين يجروا وحود يعايروا واخرين متغاشين البكوش:

واحد قالهم إذا باش تبيعوا المصنع هذا الوقت أقفزوا مدام السوق سخون قبل ما يطيح الدينار: واحد قال لهم تكروه للمريكان كانا صح فنيّ يدخل لنا العملة الصعبة...خرايب كبار ظهروا والبرمة خلطت الحماء...الشلق طاير من كلّ جيهة وطريق...في المكاتب العجب...اطلقني نطلقك...تشتكي بيا نفضحك اللي يقول تخريب واللي يقول تشويش واللي يقول أنا نهشت وانت بلعت.

الفيلالي:

واحد من الاداريين قال لهم ....العمال ضد الميثاق الوطني...حابين يزيدوا يقووا في انتاج الورق معناه يزيدوا يطعموا البيروقراطية بالكاغط.

الممرضة:

خلوه يريح ...غدوة إن شاء الله أحكوا له الباقي...أسمحلي يا أختي نعطيه الدواء...الطبيب راه جاي.

السي خليفة:

نزيدوا نقعدوا معاه خمس دقايق وتروحوا...برهوم...شرفتنا...ولو عدموك نجحت المهمة...العمال مفتاخرين بك...اللي كانوا على باب الطرد يشكروك...كلهم عارفين واش وقع...عارفين باللي بعدما سلموك رجال الأمن والوقاية للمستوصف دخلوا عليك وحود وسوطوك...ما تخافش يجبدوهم العمال واحد ورى واحد...العمال معولين..."[20].

إنّ نمط الحوار بين هاته الشخصيات المسرحية يبدو في غاية البساطة في توصيف المعارك اليومية بين العمال ومسؤوليهم، ويظهر هذا من خلال نموذج من المصانع التي شيّدت فترة التوجه الاشتراكي للبلد، وعلى الرغم من النموذج الاقتصادي والذي هو تحت سيطرة الدولة والنّظام، إلاّ أنّ **علولة** يطرح رؤيته حول فكرة العدالة الاجتماعية التي يبدو أنّ له تصوره الخاص لمفهومها، والتي يراها من خلال ما تقوله شخصياته وطريقة الحوار

المسرحي الواضح في وضع مشكلة العدالة، والتي يرى أنها تبني انطلاقا من سواعد العمال والنّاس الكرماء في نبلهم وحبهم للوطن دون شعارات كبيرة .

فالقيمة الجمالية المسرحية المقدمة من طرف الشخصيات وأسلوب حوارها يتجلى في روح البساطة والعفوية في ذكر مفاهيم معقدة مثل "العدالة الاجتماعية"، ف**علولة** ينطلق من البساطة والعفوية الشعبية، ويصنع منها عالما مسرحيا بأدوات فنّية تعزّز البعد الفني بعيدا عن اللّغة المعقدة.

وانطلاقًا من هذا الاعتبار، إنّ معرفة أهم جماليات التجريب في مسرح **علولة**، تتجلى في قدرة المؤلف على الابتكار من البعد الشعبي والاجتماعي وفي إعادة صياغته للواقع، من دون أن يحس القارئ (الجمهور) أنه بعيد عن محيطه النفسي والبيئي والاجتماعي، بحيث يندمج هذا الجمهور ويتفاعل مع الحلقة المسرحية كأنّها حقيقة فنية واقعية تراعي ذوقه وثقافته الشفوية، ولقد استطاع **علولة** أن يعيد تركيب الشكل الاجتماعي (الحلقة) مع الأدوات المسرحية ، لينتج من خلالها تجربته المسرحية.

6. خاتمة:

إن مقولة التجريب هي مسعى كل مسرحي يهدف إلى ابتكار عمل مسرحي يتجاوز فيه الأشكال المألوفة والمعهودة. وتجدر الإشارة إلى أن فكرة التجريب التي استخلصناها من مسرح **علولة**، هي فكرة تعود إلى تأثره بالمفاهيم التي طرحها **برتولد بريخت** Bertolt Brecht في محاضراته **في المسرح التجريبي** وأطروحته ("كل مسرح غير أرسطي هو مسرح تجريبي")؛ وقد اكتشفنا في نصوص **علولة** أنّ المكوّنات التجريبية لا تظهر مباشرة وذلك يعود إلى أن الشكل المسرحي عنده منقول من الثقافة الشعبية وطابعها الشفوي، والتجريب

الذي نراه – بحسب قراءتنا– هو قدرة تحويل **علولة** لعناصر ثقافية شعبية إلى الطابع المسرحي وإعادة إدماجه في الفن المسرحي، ويتجلى هذا أيضا في اللغة المسرحية وكيفية استخراج الحس الدرامي منها بدايةً من اختيار عناوين **الثلاثية** ومحاولة توزيعها الدلالي في متن النصوص، ولا يظهر التجريب أيضا فيما تقوله الشخصيات المسرحية وموضوعاتها الاجتماعية فقط، بل في اختيار المواقف الدرامية المناسبة وقول الجمل والمفردات البسيطة لها وقعها الدرامي.

وفي تصوّرنا، فإنه بقدر ما يظهر مصطلح التجريب متعدد المفهوم الفكري والجمالي في علاقته بالمسرح عموما، إلا أن التجريب الذي يتضمنه مسرح **علولة** يتمظهر بين هاته البساطة الشعبية في طرح القضايا الإنسانية والتعبير عنها بلغة جمالية درامية بعيدا عن التعقيدات الرمزية التي قد تقتل أي ممارسة تجريبية في أي عرض أو نص مسرحي.

7. الهوامش:

1. أميساكوف، موجز التاريخ النظرية الجمالية، ترجمة باسم ساقا، بيروت، دار الفارابي، 1979.ص. 9.
2. منصور عمايرة، جهود التجارب المسرحية العربية، ضمن كتاب جماعي: التجارب المسرحية: مسارات وبصمات، تحت إشراف عبد الناصر خلاف، وقائع الملتقى العلمي 25-26-27- أكتوبر 2011، المهرجان الدولي للمسرح ، بجاية، 2011، ص. 32.
3. عبدالقادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال والأجواد واللثام)، الجزائر وحدة الرغاية، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1997.ص .40.
4. لخضر منصوري، تجليات التراث في مسرح عبد القادر علولة، ضمن كتاب جماعي: قراءات في المسرح الجزائري، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة أحمد بن بلة وهران1، سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، ط.1، 2014، ص. 14-15.
5. حميد علاوي، مسرح الحلقة الخلفيات الفلسفية ومقتضيات الممارسة المسرحية، ضمن كتاب جماعي: التجارب المسرحية: مسارات وبصمات، مرجع سابق، ص.154.

6. المرجع نفسه، ص. 153.
7. لخضر منصوري، تجليات التراث في مسرح عبد القادر علولة، مرجع سابق، ص. 60.
8. أحمد بيوض، المسرح الجزائري: نشأته وتطوره ، الجزائر، دار هومة ، 2011، ص. 262.
9. برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الابداع ، مذكرة دكتوراه علوم في الفنون الدرامية، تحت إشراف: أ.د. أحمد حمومي، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2014-2015،.ص 177.
10. إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص.84.
11. أحمد حمومي، المسرح في وهران بعد الاستقلال ،ج.2، الجزائر، وزارة الثقافة، دار رفار .édition rafar، 2014، ص. 125.
12. أحمد بيوض ، المسرح الجزائري: نشأته وتطوره ، مرجع سابق، ص. 260.
13. المرجع نفسه، ص. 121.
14. عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات (الاحتفالية إلى أين ؟)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب .د.ط، 1993،ص. 11.
15. خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة ، المغرب طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط.1، 2011، ص. 30،31.
16. المرجع نفسه ، ص. 32.
17. عبدالقادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال والأجواد واللثام)، الجزائر وحدة الرغاية، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1997.ص .40.
18. المرجع نفسه ، ص.18.
19. المرجع نفسه، ص. 128.
20. المرجع نفسه، ص. 193، 194.

قائمة المراجع:

1 أمين (خالد)، المسرح ودراسات الفرجة، طنجة–المغرب، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط.1، 2011.

2 برزوق (مذكور)، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الابداع ، مذكرة دكتوراه علوم في الفنون الدرامية، تحت إشراف: أ.د. أحمد حمومي، جامعة أحمد بن بلة وهران1، 2014–2015.

3 برشيد (عبد الكريم)، الاحتفالية في أفق التسعينات (الاحتفالية إلى أين ؟)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب .د.ط، 1993 .

4 بيوض (أحمد)، المسرح الجزائري: نشأته وتطوره، الجزائر، دار هومة ، 2011.

5 حمومي (أحمد)، المسرح في وهران بعد الاستقلال، ج.2، الجزائر، وزارة الثقافة، دار رفار édition rafar.، 2014.

6 قرقوة (إدريس) ، الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق، وهران، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

7 عمايرة (منصور) وآخرون، كتاب جماعي: التجارب المسرحية: مسارات وبصمات، تحت إشراف عبد الناصر خلاف، وقائع الملتقى العلمي 25–26–27– أكتوبر 2011، محافظة المهرجان الدولي للمسرح ، بجاية، 2011.

8 علولة (عبدالقادر) ، من مسرحيات علولة (الأقوال والأجواد واللثام)، الجزائر وحدة الرغاية، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، 1997.

9 منصوري (لخضر) وآخرون، كتاب جماعي: قراءات في المسرح الجزائري، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري جامعة أحمد بن بلة وهران1، سيدي بلعباس، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، ط.1، 2014 .