من المثبت، أن أهم ما يلفت انتباه المتلقي في المسرح هي العناصر الجمالية للعرض، وإن لم يتسن للعرض المسرحي تحقيق هذه الغاية، فإنه لن يتأتى للعناصر الأخرى من البناء الفني بلوغ هذا المسعى، وإدراك الرواد لهذا المعطى أدى بهم إلى البحث عن كل ما يمكنه كسب هذا الجمهور، فكانت الأشكال التراثية خير ما يمكن الاستعانة به في شد انتباه المتلقى وتحقيق عنصر المفاجأة من خلال استحضار الأسيقة التراثية التي تحرك غرائز الانتماء كما أن العرض المسرحي الحامل لهذه الكينونة يمكن له أن ينصهر مع المتلقي ويمنح له لحظات من المعايشة ويتجاوب معه وقد يشارك أيضا حتى في عملية إنتاج معنى للنص من خلال أفقه للتوقع والذي يتوافق في أغلب الأحيان مع أفق العرض.

ولا نجد أفضل للتدليل لهذا الرأي في توظيف الموروث الشعبي الجزائري، من مسرح الحلقة، هذه الظاهرة المستلهمة من الأسواق والساحات العمومية التي لا تحتكم إلا لاعتباطية العرف والجماعة في كنهها، ونقلها إلى عالم المسرح الذي تحكمه ضوابط الفن والأداء، فهذا التقاطع يدفع حتما إلى تكون رؤية إخراجية محددة مسبقا يسهل على الجمهور تلقيها وفهمها، ويعتبر اللجوء إلى هذا النوع من العروض والنصوص من المسرحيين سبيلا من سبل الاكتساب المسبق للجمهور، حيث يُستند فيها إلى الخبرة المسبقة في التلقي ومن ثمة، يمكنه المشاركة في إنتاج معنى العرض، أي أن الفضاء المتواجد أمام هذا المشاهد الجزائري هو نفس الفضاء الذي تعوّد على رؤيته في الأسواق والساحات الشعبية بدون الأخذ في الحسبان الأبعاد السوسيوثقافية، لقاعات العرض المسرحي التي يعرض فيها.

ويعتبر تبني شكل الحلقة في الجزائر مظهرا مجسدا الرجوع إلى الذات، ومحققا لثبوتية المرجعية الثقافية ، نتيجة الانفعال العفوي المباشر بينها وبين المتلقي المشدود

بهذه الفرقة الشعبية التي يطغى عليها العنصر السمعي والتلفظي على العنصر البصري، بوصفها ظاهرة تمثيلية تنهض على عنصر الحوار والمشافهة، كما أن مورفولوجية الحلقة أسهم بدوره في تخليص المتلقي الجزائري من قيد العلبة الإيطالية النموذجية ومنحه إمكانيات أوسع في مشاهدة العرض من زاويا مختلفة أكثر فسحة وتحرر. ومن ثمة، " فإن انشغال المسرح العربي وبخاصة المسرح الجزائري بظاهرة القوال (المداح) أو الراوي يعتبر جسرا هاما وضروريا نصل من خلاله إلى الجمهور شكلا ومضمونا. عادة يقص الراوي حكاية معروفة مستمدة من الحضارة الإسلامية، تحوي عددا من الإسقاطات غير مباشر على الواقع ... والراوي بهذه الوظيفة يصبح رمزا للحرية والديمقراطية حيث يتحمل مسؤولية كلامه بشكل فردي، إلا أن هذه المسؤولية الفردية لا تلبث أن تتحول إلى مسؤولية جماعية، عندما يسمعها الآخرون ويكملها معه1"فكان أن تجسدت تجربة الحلقة في معظم الانتاجات المسرحية الجزائرية بخاصة في سنوات الثمانينات، وعيا من أصحاب هذه التجارب بأن الحلقة تشكل مرجعية ثقافية هامة للمتلقي الجزائري، فأضحت الحلقة بذلك شكلا فنيا لجلّ أعمالهم الدرامية مستوعبة بذلك القضايا السياسية والاجتماعية لتلك المرحلة.

لقد جاءت فلسفة مسرح الحلقة لتشكل بديلا حقيقيا للفعل المسرحي القائم أساسا على النقل والاقتباس والنهل من الغرب لأشكال مسرحية غريبة على المتلقي الجزائري قد لا يتجاوب معها ولا يشارك في إنتاج معناها لأنها لا تمت بالصلة إلى واقعه، ومن ثمة، فإن الرسالة الخطابية محكوم عليها بالفشل مسبقا، انطلاقا من التغييب التي قد يلحق بوظيفة التأثير والتأثر، لأن المادة الفنية المعروضة لا تشعره بالدمج ومن ثمة، فهي لا تستهويه ولا تصنع له أي شكل من أشكال الفرجة التي يمكن أن يشارك فيها. ونذكر في هذا الصدد ما ذهب إليه الأديب الفرنسي لانسون :"إن تاريخ الأدب جزء من تاريخ الحضارة للحياة القومية للأمة، نجد في سجله الفني الطويل سائر تيارات الأفكار والمشاعر التي إمتدت إلى الحياة السياسية والاجتماعية، أو تركزت في النظم، بل ونجد كل هذه الحياة النفسية الدفينة التي لم تستطع ـ بما فيها من آمال وأحلام ـ أن تتحقق عملا ...

نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارات القومية في مظاهرها الأدبية... ونحن إنما نحاول دائما أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة من خلال الأسلوب...2 " والمسرح بوصفه جنسا أدبيا ليس له أن يتملص من طابعه الجمعي وطابعه القومي الذي يميزه عن باقي الأجناس الأدبية، فهو يستمد سلطته من الحضور الجمعي الذي تؤسس له مجموعة الممارسات والتقاليد والأعراف المميزة التي تؤسس بدورها لمسرح أصيل

وارتكازا على هذا البعد السوسيوثقافي، فقد أضحت الحلقة في هذه الحقبة من تاريخ المسرح الجزائري شكلا من أشكال النقد الاجتماعي، حيث أصبح القوال في الحلقة يشغل وظيفة الناطق والمعبر عن الرؤى الإيديولوجية المرتبطة بواقع الجماهير العريضة، الواقع الذي لا يخلو من التناقضات والممارسات السلبية، ومن ثمة، نجده يحاكي دور المحفز والناصح والمصحح والمعلم..

كما أن المتأمل في التوصيف الخارجي لشكل الحلقة يقف على الامتداد العرفي، الضارب بجذوره في تخوم الكينونة العربية التي صنعت من تجمعاتها المعرفية سواء في الأسواق أو المدارس الدينية تلك الأحياز والفضاءات الدائرية التي كان يتوسطها هذا المعلم أو الناصح أو المداح " فالحلقة تأخذ اسمها من شكلها الدائري وفضاءها الهندسي المميز، الذي يتحلق حوله المتفرجون، بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها، وهو يواجه،من موقعه ذاك، الجمهور الرواد. مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله3." وهي بذلك شكل من أشكال التعبير الشعبي، تعتمد على التفاف الجمهور في الأسواق الشعبية والساحات العامة حول صاحب الفرجة والذي يعتمد بدوره على الحكاية والسرد مستعملا تقنيات موظفة في المسرح كالغناء والرقص والإيماءات والحركة وبعض المؤثرات الصوتية، وهذا بُغية التواصل مع الجمهور الملتف حوله وإيصال رسالته والتأثير فيه، وهو يمنح الجمهور في بعض الأحيان فرصة المشاركة في العرض من خلال استدراجه بأساليب تعبيرية مختلفة على نحو الاستفهام أو التعجب أو التقرير.

مما لاشك فيه، أن الحلقة ارتبطت بالذاكرة الجماعية لدى المتلقي الجزائري وحسه الجمعي، وذلك بأبعادها الفنية والتقنية والشعرية التي تعتمد في الأساس

على القدرة الأدائية لدى الراوي من خلال توظيفه المحكم لنبرات صوتية متميزة وعلى جملة الترنيمات الموسيقية والإيقاعات والنغمات المقطعية المتوازية المؤثرة في المتلقي. ومن هنا، فإن الراوي هو ممثل بارع بامتياز بإمكانه نقل القصة أو الحادثة إلى ذهن المتلقي من خلال طريقة الإلقاء وتوظيف محكم لقدراته الإبداعية مستلهما لمخزونه الثقافي ومخياله الواسع، والقدرة على جذب انتباه المتلقي فـ" الحلقة تقوم على أساس اتصال محكم بين الشخصيات الروائية وبين الأشخاص الذين يكونون جمهور الحلقة، حيث لا تتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة وإنما داخل نفس الجمهور، ففي خياله تعيش وتتمرد وتثور وتقاوم وتعشق4" ومن هنا، فالقوال هو بمثابة الوسيط الذي يتبنين أحداث العرض وشخصياته وجمهور الحلقة وهو غير ملزم بأداء كلي للأحداث وإنما يعتمد على توظيف ملكته الصوتية والتلفظية في تصوير الحدث ومحفزا في الآن ذاته المتلقي على حسن توظيف لقدرته الإصغائية لا السماعية .

إن الأخذ بالرأي القائل بأن المتلقي الجزائري في الحلقة يعتمد السمع وسيطا في التلقي يحيلنا إلى التدليل لحاجة القوال على التوظيف اللامتناهي للخطاب الشعري بخاصة الشعر الملحون الذي كان متداولا بشكل واسع في الأوساط الشعبية، وعليه يمكن القول بأن الفعل في الحلقة يرتكز على الكلمة المؤثرة في التلقي وحتى في الأداء وتعد عاملا محددا لانفعالات القوال كما المتلقي. هذه الحقيقة دفعت بمجموعة من المسرحيين الجزائريين إلى استنباط تقنية للوامانشو wan men show ، بوصفها إجرائية تعتمد على الأداء الفردي للممثل الذي يعتمد بدوره على الكلمة القوية المشحونة بمؤدى العرض الدلالي .

مما لاشك فيه، أن الفن المسرحي هو تجربة إنسانية مركبة ومعقدة ودقيقة، تقبل التطور كما تقبل التأخر والتلاشي، كل ذلك يخضع إلى ما تنتجه دينامية الممارسة والتجريب. واستنادا إلى هذه المُسلمة، يمكن لنا أن نقر بأن المسرح الجزائري ومن خلال تجربة الحلقة هو في بحث دائم عن شكل مسرحي تعبيري يميزه عن التجارب العالمية السابقة، تجربة مستوحاة من تقاليده وموروثه الشعبي. وفي هذا الباب، يعلق عبد القادر علولة عن بداية تجاربه في مسرح الحلقة قائلا :"

أود أن أوضح في سياق تجربتنا المسرحية الجديدة منذ عام 1982، والتي أفرزت مسرحيات" الأقوال، والأجواد، واللثام" أن عملنا يعتمد على النقد، فقد لاحظنا في السبعينات ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة التي كنا نقدمها بها داخل القاعة. لقد كان عملا مغلقا. ويعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات والرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية. ومن أجل تجنب المأزق، عمقنا البحث واهتدينا إلى مسرح الحلقة، حيث يبدو المداح شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق وأصالة وإبداع 5."

ونستشف من التعليق، أن القناعة المستقاة من الرأي هي التي حذت بعبد القادر علولة بالعودة إلى الموروث الثقافي الشعبي المحلي من خلال الحلقة للوصول إلى هذا الجمهور الذي لا يُشد ولا يستحسن إلاّ للمراس الفني الذي يشعره بالانتماء والعمل الذي يمد بالصلة إلى ثقافته، حيث يشعر المتلقي أنه عنصر ضمني وحقيقي داخل هذه المنظومة الفنية، وهو المنحى ذاته الذي وجده علولة في مسعاه إلى كسر الإيهام " فمسرح الحلقة عند علولة هو مسرح الثقة بين المبدع والمتلقي، يقوم على اللقاء المباشر دون تزييف أو تحريف6" فهو بذلك يحاول ربط علاقة قوية وأكثر فاعلية مع المتلقي، فالقوال هو في علاقة مواجهة مباشرة مع الجمهور المتلقي الملتف حوله دون أن يشوب هذه العلاقة الزيف، ودون مؤثرات مسرحية مستمدة من المسرح الغربي.

لقد حاول عبد القادر علولة وآخرون الخروج من النمطية الأوروبية من خلال تحريكهم لتجربة تنهض على صنافات الموروث الشعبي من خلال استحضار شخصية القوال وشكل الحلقة بوصفها شكل مسرحي تملص من التقيد بالنموذج الأوروبي وتفرد بخصوصية عرفية تدلل للانتماء، انطلاقا من أن " قضية القيم الفكرية والجمالية ترتبط أساسا بما يصوره الفنان من ظواهر الحياة إرتباطا بقضية المعاصرة، فمن المهم جدا إلى كل عصر معرفة الظواهر التي تجتذب الكتاب ومدى شمولية قيمة تصوير هذه الظواهر، وهل يلبي ذلك حاجات الشعب ومتطلبات التاريخ7" ومن ثمة، فإن رجالات المسرح لم يتغافلوا عنصر

إضفاء قيم جمالية معاصرة على الحلقة تتعالق مع الحداثة الفنية من جهة، كما تتعالق بذوق المتلقي الجزائري وتتلاحم مع قيمه الثقافية الشعبية الأصيلة من جهة أخرى.

لا اختلاف في أن الشكل الدائري للحلقة في الأوساط الشعبية وبخاصة الأسواق، يستحيل عرضه على خشبة المسرح الإيطالي،لأن الجمهور وكما هو مسلم به لا يمكنه الالتفاف حول الخشبة بل يقابلها، وعليه فإن شكل الحلقة انعدم في العلبة الإيطالية، غير أن محاولات علولة كانت تهدف إلى تصوير الظواهر الشعبية في ذهن المتلقي، ذلك أن الفضاء في الحلقة الشعبية كان فضاء واحدا يتشارك فيه صانع الفرجة ومتلقيها، أما في العلبة الإيطالية فقد نشأ فضاءان مختلفان هما :

-الفضاء الركحي: وهو فضاء خاص بالخشبة بكل ما تحمل من علامات سمعية وبصرية

-الفضاء المسرحي: وهو كل ما يوجد داخل المسرح من بناية وعرض وجمهور ومجموعة العلائق الموجودة فيه .

إنها إحدى التصدعات والشروخ الفنية التي أحدثت تصادما فكريا آخر عند المتلقي الجزائري،ووقفت عائقا أمام تجسيد كامل لمسعى علولة في استثمار كامل للتراث الجزائري ومسرحته، وهذا ما يجبرنا على التساؤل لماذا لم تتطور هذه الظواهر وتصبح مسرحا في إطار الشكل الدرامي عند الإغريق؟ أو حتى شكل مسرحي جديد له خصوصيات تميز الجزائري عن غيره؟ رغم أننا ندرك أن المسرح أو الدراما الإغريقية أخذت الوقت الكافي كي تتطور، ووفرت لها سبل هذا التطور بمشاركة جميع أطياف المجتمع الإغريقي وخصوصا الجماهير التي كانت تساهم مساهمة فعالة في صنع الفرجة في الأعياد الديونيزية.

" من هذا المنطلق لا مناص من التعامل مع ما يتوافر لدينا جانبا إلى جانب مع ما نحققه من تفاعل مع الثقافات الإنسانية وما نستمد من تقنيات العصر8" فكما تأثرت أسطورة ديونيزوس الإغريقية بأسطورة أوزوريس الفرعونية،

ووجدت لها طريقا وتربة صالحة كي تتطور وتصبح فناً مسرحيا قائماً بذاته، فلا ضير في أن نستفيد بالإرث الإنساني لباقي الحضارات كي نأسس ونبني فناً مسرحياً قائماً بذاته .

وتلبية لهذا المسعى، يبقى حل المثاقفة والدمج قائما وحلا بديلا يسد الفجوة الفكرية الحاصلة، شرط أن يتم هذا التلاقح بوعي وبرؤى متبصرة، ، فكم هو جميل أن نفكر في نمط معماري يتوافق والخصوصية الجزائرية ويتعاضد مع موروثها، حيث ترصع القاعة بالإيقونات البصرية التي تنضد المتلقي بذاكرته وتهيؤه لتلقي الفرج المسرحية، فلا يستشعر الغربة عن المكان، انطلاقا من الحقيقة القائمة على أن عملية التلقي تبدأ لحظة ولوج المسرح أي بدءا بأول تفاعل بصري مع الملصقات الإعلانية، ثم لحظة دخوله فضاء العرض، وأثناءه وبعده، فكل هذه العناصر إن توافقت في صنع الرابط المشترك فيما بينها فإنها لا محالة ستساهم في صنع جمهور مسرحي بامتياز .

لئن كان المسرح الجزائري قد حقق وثبات جادة عبر مساره الفني، إلا أنه لم يرق إلى مستوى النضج المطلوب، فجلّ التجارب المسرحية التي عرفها الحقل المسرحي الجزائري لم تبلغ القصية المنشودة التي تكتمل فيها الأسس الفنية الدرامية، عدا بعض المحاولات التي ارتبطت ديمومتها بحياة أصحابها الفنية، وبعد الرحيل، حدثت القطيعة، إلا أنه من المهم أن نشير إلى النهضة المتجددة التي تعرفها الحركة المسرحية في الآونة الأخيرة من تاريخ الجزائر والتي جسدتها جملة من الدراسات الجادة التي خصّت العناية بالظواهر والتجارب المسرحية التي تروم إلى تحريكها وإثراءها بشكل متجدد.

قائمة المصادر و المراجع

1 شريف زياني عياد، الجمهور لا يعترف بالمسرح إلا إذا تواصل معه، أجرى الحوار وحيد تاجا، مجلة العالم، عدد 265، بيروت-باريس مارس1989،ص 53.

[2] محمد عادل الهاشمي في، الأدب الإسلامي، ج1 ،ط1، دار القلم (دمشق) ودار المنارة (بيروت) ،1987،ص 103.

[3] حسن بحراوي، المسرح المغربي ،بحث في أصول السوسيوثقافية ،المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، الطبعة01، 1994 ،ص 23.

[4] محمد أديب السلاوي، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام العدد 6، وزارة الثقافة العراق ،1980 ،ص 21.

*الإصغاء غير السماع، فالإصغاء هن عملية فيزيولوجية تحويلية، أي أن السامع يفكك الشفرات المسموعة ويحولها إلى صور ذهنية ذات حمولة دلالية، أما السماع فهو عملية فيزيولوجية محضة تكتمل بوصول ذبذبات الصوت الصوت إلى الدماغ بعد مرورها بجهاز الاستقبال (الأذن البشرية) (ينظر مكي درار، المجمل في المباحث الصوتية، دار الأديب، وهران)

[5] أحميدة عياشي، النص ذالك الجسد الأخر، مجلة المسار المغربي، عدد 20، الجزائر،سبتمبر 1988، ص 43.

[6] بوشيبة عبد القادر، المظاهر اللاأرسطية في المسرح العربي، رسالة دكتوراة، جامعة وهران، 2004نص 321.

[7] فؤاد مرعي، مقدمة في علم الأدب، دار الحداثة، ط 01 ،بيروت 1981، ص13.

[8] ينظر: عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، م. س، ص 09.

الملخص

لقد حاول رواد المسرح الجزائري اللجوء إلي الموروث الشعبي لاقتناعهم بأنه من أنجع الوسائل لاكتساب جمهور مسرحي جزائري فاستعانوا بالحلقة الضاربة في عمق المجتمع وفي مخياله الجمعي. الحلقة كظاهرة شعبية مسرحية وجدت في الساحات العامة المفتوحة على جميع الاحتمالات الفنية لا يمكن ان تجد لها مكانا في العلبة الايطالية فكيف وجدت مكانا لها عند عبد القادر علولة ؟