دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform
مخبر الفنون والدراسات الثقافية

المجلد:06 العدد: 01...(2021) ص280./291.

من تقاليد مدينة شرشال " الموسيقى الأندلسية والزرنى " .

One of the traditions of Cherchell is "Andalusian music and Al-Zerna."

ـ تسكورث يمينة ـ آثار إسلامية ـ معهد الآثار ـ جامعة الجزائر 02
taskourthyamina@gmail.com

معلومات المقال

تاريخ الارسال: 2020/.04./24
تاريخ القبول: 2020/05/01

الكلمات المفتاحية:
الموسيقى الأندلسية ،الزرنى ، الموسيقى بمدينة شرشال ، الزرناجية وأفراح تيبازة .

الملخص:

. **ملخص المقال** :

تناولنا في هذا المقال الدراسة الاجتماعية لبعض المخلفات اللامادية التي تعود للفترة الإسلامية ، من عادات وتقاليد ملموسة وروحية خاصة بالمناسبات ، أو عامة في الممارسات اليومية ، والمتمثلة أكثر في الموسيقى الأندلسية والزرنى ، الموروثة من الوافدين الاندلسيين والعثمانيين ، فرغم هذا الثراء والتنوع إلا أنها لم تلق العناية والاهتمام اللازمين ، بل تعدى الأمر ذلك ، فالبعض يجهلهما والبعض الأخر يتجاهلهما ، وفي ظل هذا وذاك تظل جوانب عديدة من هاتين المدينتين تنتظر من ينفض عليها الغبار.

كما حاولنا تحليل المدى الذي بلغته التأثيرات الاسلامية الأندلسية العثمانية بعادات سكان منطقة " تيبازة " ، ومنافستها بشكل واضح لتقاليدهم الأمازيغية الأولى تارة ، وتماشيها وإياها جنبا إلى جنب تارة أخرى ، في كل من العمارة والفنون ، وحتى في الصناعات التقليدية ، وكذا بالعادات والتقاليد اليومية العامة ، و الخاصة بالمناسبات ، والتي خصت بعض مناطق المدينة كشرشال و القليعة إلى يومنا ، فما لاحظناه هو أن بعض المدن قد لفتت الأنظار من خلال معالمها فاتجهت إليها يد العناية وتناولها العديدون بالبحث والدراسة ، هذا ما تم بمدينتي شرشال وكذا القليعة إلا أنه لم يتم الالتفاف إليهما من جانب المخلفات المادية المنقولة وكذا المخلفات اللامادية، فقمنا بتمثيلها ولو بشكل مختصر.

Abstract :

In this article we dealt with the social study of some intangible remnants of the Islamic period, of tangible and spiritual customs and traditions for special occasions, or general in daily practices, and more represented in Andalusian and Zanni music, inherited from the Andalusian and Ottoman expatriates, despite this richness and diversity, it did not receive attention And the necessary attention, and even more than that, for some are ignorant of them and others ignore them, and in light of this and that, many aspects

Article info

Received ……..
Accepted ……..

Keywords:
- ✓ Andalusian music, Zarna –
- ✓ Music in Cherchell

of these two cities remain waiting for those who shake off the dust.
We also tried to analyze the extent to which the Ottoman-Andalusian Islamic influences reached the customs of the inhabitants of the "Tipaza" region, and their clear competition with their early Berber traditions at times, and their coherence with them side by side at other times, in both architecture and the arts, and even in traditional industries, as well as the general daily customs and traditions, And related to special occasions, which have been singled out for some areas of the city, such as Cherchell and Qulaia, to our day. What we have noticed is that some cities have drawn attention through their landmarks, so that the hand of care went to them, and many dealt with them by research and study. In addition to the transported physical waste, as well as the intangible waste, we have represented it, albeit briefly.
Key words: Andalusian music, Zarna - Music in Cherchell, Zarragieh and the joys of Tipasa

- ✓ Zarragieh and the joys of Tipasa

مقدمة:

لقد سجلت الموسيقى حضورها الدائم في كل الأشكال التراثية. فقد لازمت الموسيقى المسرح منذ نشأته وارتبط الفعل المسرحي منذ البدء بالغناء والإيقاع، "فظهرت تارة عنصرا عضويا يعطي للعرض المسرحي إيقاعا خاصا به، وتارة مرافقة للحدث وتارة عنصرا دراميا يؤدي دورا في تشكيل وتحديد المعنى لدى المتلقي." (ماري و حنان ، 1997)

وتعد الموسيقى عاملا مهما في العمل المسرحي وذلك بالنظر إلى دورها في تجسيد جملة من المهام الفنية، حيث تعمل على تحديث إيقاع العرض وإبراز عناصره، كما يمكن لها في الكثير من الحالات تغطية العجز الذي قد تفرزه الحركة والكلمة، كما تعتبر من بين أهم المؤثرات السمعية والنفسية التي تؤثر في المتفرج، ولا يختلف اثنان في أن تركيبة الأداء الغنائي هي تشكيل من ثنائية القول الموزون أو الشعر وكذا الموسيقى.

وجاء اختيارنا لمسرحية الأجواد لكنها المسرحية الأكثر تأثيرا بالمسرح الملحمي البريختي، نصا وعرضا، خاصة في طريقة توظيف عنصري الموسيقى والغناء. هذا ما أكده علولة قائلا: "... إني اعتبر أن الأجواد هي المسرحية الأكثر اكتمالا من بين كل مسرحياتي، فهي تكشف حاليا على أفضل وجه لتجربتي ككاتب مسرحي ومخرج." (علولة، 1997)

ماهية الموسيقى:

تعتبر الموسيقى "فن اللحن، والنغم، والايقاع، مميزة عن باقي الفنون بقدرتها التأثيرية على المتلقي عاطفيا وجسديا" (ابراهيم، الترزي، الروبي، عبد الكريم، و هاشم، 2000) وتهتم كذلك بالطرب وأسلوب الغناء، وهي عبارة عن حدث صوتي يستطيع أن "يعرض نقائص الملفوظات كما باستطاعته أن يعرض ذلك القصور في نقل العواطف، والأحاسيس مباشرة" (Florence, 2012)، ومن خلال هذه التعاريف يمكننا القول أن الموسيقى فن يهتم باللحن والغناء لها قدرة التأثير على المتلقي من خلال ما تبثه من أحاسيس وشعور بداخله، حيث ينجم عن هذا التأثير تحول وتطور في الحالة السيكولوجية للمتلقي، ويختلف هذا التأثير باختلاف نوع المتلقي.

وندلل لذلك بما ذهب إليه هيجل مصرحا: "للموسيقى تأثير قوي على الروح، وخاصة على الإحساس، لكن ليس باستطاعتها الوصول إلى الفهم، أو أن تثير في العقل صورا تشتت انتباهه، لكنها تتجلى في داخلية النفس العمق غورا." (Hegel, 1860) والملاحظ في هذه المقولة، أن هيجل طرح فكرتين هما:

الأولى: حصر تأثير الموسيقى في الجانب الروحي فقط، لذلك فإنها تخاطب الانفعالات والعواطف. لكن هذا لا ينفي أن الموسيقى تأثر على الجانب الجسدي أيضا، لأن التأثير الداخلي سيؤدي حتما إلى ردة فعل فيزيولوجية، مثل البكاء، والصراخ، والتصفيق، والرقص.

الثانية: لقد جزم هيجل أن تأثير الموسيقى لا يصل إلى الفهم، لكن خالفه "ألان دنييلو"* عندما قال: "أن الموسيقى تعد وسيلة لفهم عمل أفكارنا إضافة إلى إحساساتنا العاطفية." (دنيور، 1989) فهي تلعب دورا هاما في إيصال المعاني والافكار، وبالتالي يصبح استخدام العقل أمرا ضروريا لفهمها واستيعابها، ولم ينحصر دور الموسيقى على تأثير على العواطف وإيصال الأفكار إلى المتلقي، بل تعدت هذا الدور واصبحت تؤدي ادوارا ووظائف مختلفة وذلك عندما رافقت الفنون الاخرى، مثل السينما والمسرح.

الموسيقى والمسرح الثنائية الأزلية:

لقد رافقت الموسيقى المسرح منذ نشأته عند الإغريق، وذلك عن طريق الطقوس الدينية البدائية والاحتفالات التي كانت تقام على شرف إله الخصوبة والخمر "ديونيسوس"، فتسود هذه الاحتفالات الأناشيد الدينية والأغاني مصحوبة بالرقصات والاهازيج من قبل المحتفلين، وبذلك نشأت الدراما وأصبحت الموسيقى جزءا لا يتجزأ منها.

وبعد تطور المسرح، أخذت الموسيقى دورا هاما في العرض المسرحي، إذ أصبحت عنصرا اساسيا في بناء العرض، واكد باتريس بافيس على ذلك حين تحدث عن طبيعة وجود الموسيقى داخل العرض المسرحي حيث صرح قائلا: "هو وجود في خدمة، بما يعني خدمة العرض المسرحي، وعلى هذا فالوظيفة الدرامية هي أهم وظائف الموسيقى، وأنّ لفظة موسيقى مستعملة في معناها العام لكل حدث صوتي (événement sonore) ، سواء الصوت البشري، الآلة الموسيقية او الضجيج، أي كل ما هو مسموع على خشبة المسرح وفي القاعة." (Pavis, 2005) وبذلك حدد باتريس بافيس عدة وظائف للموسيقى هي كالتالي:

الوظيفة التوضيحية والوصفية: لجو ما، بواسطة تيما موسيقية.

الوظيفة الارجاعية: وفيها يتحول جو العرض إلى ديكور صوتي، ولا يلزمه إلى عدد من النوتات الموسيقية حتى يتحدد مكان الفعل.

الوظيفة التنظيمية: وتخص الميزانسين، كفترات الاستراحة أو تغيير الديكور.

وظيفة التأثير العكسي: وهي وظيفة نجدها في المسرح الملحمي البريختي، عندما تعلق الموسيقى بطريقة ساخرة عن الفعل. (Pavis، 2005) وقد تختلف هذه الوظائف من مذهب إلى آخر ومن رؤية إخراجية إلى اخرى.

توظيف الموسيقى في المسرح الملحمي البريختي:

يرى (برتولد بريخت) أن إدخال الموسيقى إلى الدراما قد أحدث انقلابا في الأشكال التقليدية "لقد أصبحت الدراما أقل ثقلا إلى حد ما وأكثر ظرفا، كما اقتربت العروض المسرحية من المنوعات (مسرحية غنائية)" (بريخت، د ت)، إلا أن الموسيقى عنده تختلف تماما عن وظيفتها المعهودة، حيث وجد (بريخت) موسيقى خاصة في المسرح الملحمي "سواء ما قام بتأليفه بنفسه من موسيقى أم ما ألفه الآخرون" (بريخت، د ت)

وهي موسيقى لا تقوم بتجسيد الحدث بل تقف في تضاد معه (تغربه) لتحقق الهدف من الانفصال بين المسرح والصالة، لأن الموسيقى الجادة والممتعة والعقلية تسهم من جانبها في إجبار الآخرين على الإصغاء لصوت العقل، وتكون بوظيفتها هذه متطابقة مع الأهداف الأساسية للمسرح الملحمي الذي يعتمد العقل قبل العاطفة.

استطاع (بريخت) أن يغير من دور الموسيقى في إبراز أو تأكيد معنى الكلام، ويمنحها مهمة التعليق على الحدث والتنبؤ بما سوف يحدث، وبذلك تكون الموسيقى قد احتلت وظيفة جديدة فهي لم تعد مؤثرا صوتيا يسعى إلى خلق جو خاص على خشبة المسرح بما يوفر حالة الانسجام مع الحدث، بل تكمن وظيفتها في كونها أداة فاعلة في عملية (الاغتراب Alienation).

وفي مناقشته للعلاقة بين الموسيقى والمسرح ما يؤكد فلسفته هذه، إذ يقول: "الموسيقى تساعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي، والأساس تجمّل علاقات الحدث المسرحي وتضفي عليها المناخ المناسب الذي تتقارب به من استيعاب المتلقي لمجريات ذلك الحدث بكل تفاصيله الدرامية" (بريخت، نظرية المسرح الملحمي، 1970) ولأن الموسيقى تمتلك وحدة مستقلة وكيانا قائما بذاته، فهي بذلك تكون قدً مكنت (بريخت) من تحقيق هدفه في خلق حالة التضاد بينها وبين الحدث، "فهي لا تصاحب الحدث ولا تجسده [...] أي هي والحدث على نقيض، كل ذلك يهدف إلى فصل المشاهد عن الحدث " (شكري ، 2009) ، وبالتالي تصبح الموسيقى في المسرح الملحمي عنصر مستقل، كما يجب "أن تقاوم بكل قوة ضد وظيفة الخدمة التي عادة ما تحط من قيمتها، وتجعلها بذلك غير قادرة على التفكير، لا يجب أن ترافق سوى في حالات التعليق، كما لا يجب أن تكتفي بالتعبير"(Feneyrou, 2003) بذلك فهي لا تقوم بنفس الدور الذي تقوم به في المسرح الدرامي.

جماليات التوظيف الموسيقي في مسرحية "الأجواد":

لم يكن علولة بمنأى عن جملة التأثيرات الغربية التي لحقت بالمسرح العربي، وعلى غرار المبدعين ورجالات المسرح الجزائريين الذين اهتموا بإنجازات الغرب، التفت علولة إلى النقلات التي أحدثها رواد المسرح الحداثي في أوروبا يتقدمهم برتولد بريخت المتمثل في المسرح الملحمي، وتتبدى لنا بوضوح ملامح التأثر على مستوى التأليف والإخراج، حيث يقول علولة: "أعتبر أن برتولد بريخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو أكثر من ذلك صديقي ورفيق دربي المخلص." (علولة ع.، 2010) فلم يقتصر تأثير المسرح الملحمي البريختي على نصوص علولة، بل تعدى ذلك إلى عروضه المسرحية، خاصة مسرحية (الأجواد) التي تبنت جماليات جديدة من حيث استعمال السينوغرافيا وتصميم الترتيب المشهدي (Dispositif Scénique) وأداء الممثلين، وتوظيف عنصر الغناء والموسيقى.

مسرحية الأجواد:

تتكون مسرحية (الأجواد) من ثلاث لوحات وأربع أغاني، اجتمعت كلها لتصوير معاناة الطبقة الكادحة من المجتمع ممثلة في فئة العمال البسطاء، حيث كشف لنا عبد القادر علولة المشاكل التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري في فترة الثمانينيات، فترة التنمية والتغيرات الاجتماعية المتواترة، وكذلك التحولات التي عرفتها المجالات الاقتصادية والسياسية والثقافية.

ويقول علولة فيما يخص معمار المسرحية: "أما فيما يخص البناء العام، فإن المسرحية تضم ثلاثة مواضيع درامية تستقطعها أربع أغنيات ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع، في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه: (العناصر الأساسية للمضمون) ..." (علولة ع.، 2010)

تقدم مسرحية (الأجواد) سبع شخصيات نموذجية لكل منها حكايتها وموضوعها ومجالها المنفصل عن البقية لتنصهر هذه النماذج بعد ذلك في قالب واحد عن طريق إعادة بعث (القوال) الذي يتخذ من الأسلوب القصصي وسيلة ربط، في جمع بين تلك الحكايات والمواضيع المختلفة لتصور المسرحية بصدق عالم الفوضى واضرب الفساد الذي يعيشها المجتمع الجزائري.

وفي ضوء هذا التعدد في نماذج الحكي، فإن مسرحية (الأجواد) قدمت صنافة من المواضيع والشخصيات، حيث لا يرتكز الحدث على شخصية محورية واحدة، وإنما تتقاطع كل الشخصيات في مصير مشترك.

التوظيف الموسيقي في المسرحية:

لقد استهل علولة عرض مسرحية (الأجواد) بموسيقى تمهيدية، تحضيرية للعرض، والتي حاول من خلالها ادخالنا في جو العرض المسرحي، موسيقى وكأنها تحضرك لرؤية حدث غير مألوف أو سماع حكاية لم يسبق لك وأن سمعتها من قبل، وتزامنت هذه الموسيقى مع دخول القوالين إلى خشبة المسرح، وعلى وقع تلك الموسيقى، يعلن أحد القوالين عن عنوان أغنية أو عنوان لوحة من لوحات المسرحية.

يبقى هذا المقطع الموسيقي يتكرر كل نهاية أغنية أو لوحة من لوحات المسرحية، وبهذه الطريقة يترسخ ذلك المقطع في أذهان المتفرجين، وكأن علولة أراد وضع اتفاقية ضمنية بينه وبين المتفرج، فمباشرة بعد سماع ذلك المقطع الموسيقي، ينتاب المتفرج شعور اللهفة والتشوق ويتأهب لسماع حكايات وأحداث أخرى.

إن الموسيقى المستعملة في مسرحية (الأجواد) عي عبارة عن مقطع موسيقي واحد، مقطع يؤدي وظيفة الربط والانتقال (La transition) من أغنية إلى أخرى أو من لوحة إلى أخرى، وإبقاء المتفرج في الجو العام للعرض، وبهذا يحقق علولة وحدة العرض المسرحي، وفي الآن ذاته فهو يسعى أن يمنح مسامع المتفرجين أقساطا من الراحة، إدراكا منه أن العرض القائم على نحو مسرحية (الأجواد) يعتمد على سرد الأحداث عوض تصويرها، مما يتطلب وضع الأذن من حين إلى آخر في وضعية راحة وذلك من خلال تكسير الوحدة الأكوستيكية للسامع.

كما وظف علوله أيضا، هذا المقطع الموسيقي لمصاحبة حوار الشخصيات الأساسية في المسرحية عند نهاية كل لوحة من اللوحات الثلاث للمسرحية، ما عدا في لوحة (آكلي ومنور) فحيث عمد إلى توظيف المقطع الموسيقي مرتين، الأولى في وسط أحداث المسرحية، والثانية عند نهاية أحداث اللوحة، وبهذا التوظيف أراد علوله أن يمرر أفكاره التي تحملها حوارات الشخصيات الأساسية دون السقوط في الخطاب المباشر، حتى يجعل المشاهد يتقبل تلك الأفكار ويتبناها، حيث تمثل النتائج الإيجابية لنضال كل شخصية على حدة.

استعمال المقطع الموسيقي في لوحة (الربوحي):

يستهل علولة توظيف المقطع الموسيقي ملازما لكلام شخصية "العساس"–الذي يُعد شخصية أساسية صحبة شخصية "الربوحي" – عند اقتراب نهاية أحداث اللوحة في المقطع التالي: "العساس: ... لما تجي خارج يا الراجل الزين يا نوح المدينة ما تختلش... جبت لك جاه ربي فوت من الجهة الأخرى فوت في وسط الطريق الكبيرة ذيك الطريق اللي مقوسين عليها النخل ومزربة على الأطراف بالورد تصيبني قدامك حال في وجهك الباب الكبير." (علولة ع.، 2010) يشيد علولة بأفعال وتضحيات "الربوحي" من أجل المصلحة العامة، ويسعى من خلال المقطع الموسيقي بث ذات السلوكات الحميدة عند المتلقي ممثلة في روح التعاون والتضحية، وبذلك يؤثر المقطع الموسيقي على المشاهد تأثيرا إيجابيا.

استعمال المقطع الموسيقي في لوحة (جلول الفهايمي):

كذلك قام علولة بتوظيف المقطع الموسيقي مصاحبا لكلام شخصية "جلول الفهايمي" الذي كان يعيش حياة تملؤها جملة من التناقضات، تجلت في مواقفه النضالية من أجل المصلحة العامة داخل المؤسسة الوطنية التي يعمل بها –المستشفى– حيث قضى مسيرته المهنية محاربا للفساد الذي عم المؤسسة الاستشفائية، والأوضاع المزرية التي تتخبط فيها، حيث يصفه علولة عن طريق القوال: "القوال: جلول الفهايمي كريم ويامن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد واخلاص متمني بلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية." (علولة ع.، 2010) حيث تسبب اندفاعه ورغبته في تغيير الأوضاع التي آلت إليها المؤسسة الاستشفائية في الكثير من الأحيان إلى معاقبته، حتى كاد أن يطرد نهائيا من عمله، وبالرغم من إيمانه القوي بمبادئه النبيلة إلا أنه في آخر المطاف فكر مليا في النتائج الوخيمة التي قد يطالها إذا ما طرد من عمله، فيقول: "جلول: قست للعجوز دراهمها وانطلقت نجري... خليت الدعوة مخبلة عاد ما دخلوش فيها جماعة النقابة قلت نروح نبدل الهواء لا نطفرها في

روحي... في هذا الساعة تكون الدعوة صحات شوية وأنا برّدت جنوني... هاني تغلبت على النرفزة وأنتم دائما جايبينها ورايا خسارة تتقلق خسارة عصبي خسارة منرفز..." (علولة ع.، 2010) فالتناقض الذي كان يعيشه "جلول" أنتج شخصية جديدة مختلفة عن الشخصية الأولى على الرغم من احتفاظه ببعض جيناتها، وبذلك تحقق عنصر التغيير والتطور في شخص "جلول" وهذا يحيلنا إلى أن علولة أراد أن يؤكد على إمكانية التغيير والتطور في شخصية الإنسان والمجتمع، مرتهنا إلى عنصر الديالكتيك أو الجدلية المستلهمة من المسرح الملحمي.

استعمال المقطع الموسيقي في لوحة (آكلي ومنور):

كما وظف علولة المقطع الموسيقي نفسه بالتلازم مع حوارات الشخصية الرئيسية في وسط أحداث لوحة (آكلي ومنور) عندما يتحدث "المنور" عن اليد ووظائفها عند صديقه "آكلي" الطباخ، فيقول: "المنور: اليد يا معلمة، اليد كانت عند خويا تخرّج العجب...عكلي يخرج الذهب من يده... يد عكلي صديقي عنصر يا معلمة... يديه كانوا خشان على حساب القامة متاعه و لكن قادر يعقد الشعرة مع اختها... كان يصنع قنابل عهد الثورة المسلحة..." (علولة ع.، 2010) ، لقد أراد علولة من وراء توظيف المقطع الموسيقي استهداف مشاعر وعقل المتفرج من خلال دغدغة أحاسيسه، ومن ثم نقله من حالة شعورية إلى حالة أخرى، حتى يعيش مختلف المشاعر التي تعيشها شخصية "المنور"، ففي الآن الذي كان يقدم فيه توصيفا لطباع وأفعال صديقه "آكلي" في جو من الحسرة والافتخار معا، بالمقابل ينتابنا الشعور بالحماس، فالمشاهد في تلك اللحظات يتمنى الاندماج مع شخصية آكلي تعاطفا وتأثرا به. إنها الغاية التي كان ينشدها علولة، من استعمال ذلك المقطع الموسيقي. أما المرة الثانية التي وظف فيها علولة هذا المقطع الموسيقى بالتوازي مع حوارات شخصية "منور" جاءت في نهاية اللوحة عندما قال: "منور: ... قبل ما يلقّف قال لي... منور... منور العلم منور... لما ينتشر في بلادنا العلم ويتملكوا فيه الخدامين البسطاء قراينك و قرايني... لما يعودوا يتصرفوا بيه في عملهم و حياتهم اليومية... ذاك الوقت بلادنا تحصّل على استقلال ثاني..." (علولة ع.، 2010)، والملاحظ من خلال هذا المقطع أن علولة أراد إيصال المشاهد إلى الشعور بالرغبة في كسب العلم من أجل التقدم والازدهار، لذا أكد على ضرورة انتشاره بين الفئات الشعبية الفقيرة، حتى تتغلب هي بدورها على الجهل والذي كان يرى فيه علولة استقلالا ثانيا.

إن نوع الموسيقى الذي لازمت حوارات الشخصيات الأساسية جاء معاكسا ومناقضا للأفكار التي أراد علولة طرحها وتقديمها إلى المشاهد، وهذا من أجل تجنب إيهام المشاهد، فالبعد الجمالي لتوظيف عنصر الموسيقى في هذه المسرحية يتمثل من جهة في منع الإيهام عند المشاهد، ومن جهة أخرى تحقيق نوع من التمثّل (L'identification) الإيجابي للشخصية الرئيسية التي يقدمها علولة بوصفها شخصية نموذجية، وجب التشبه والاقتداء بها، ولئن يظهر لنا أن هذا الموقف يحمل نوعا من التناقض، لكننا إذا ركزنا على محتوى كلام "منور" و"العساس" و"جلول" ندرك أنه لن يحقق الإيهام لأنه بكل بساطة مقاطع قدمت إلى المشاهد عن طريق السرد في زمنها الماضي، و فمن هنا نرى أن علوله حذا حدو بريخت في توظيف عنصر الموسيقى في مسرحياته.

توظيف الأغنية في مسرحية (الأجواد) (الأجواد، 1986) :

ظهر عنصر الغناء في مسرحية (الأجواد) على الشكل الذي ظهر به في مسرحيات بريخت، فاستعمال الأغاني في المسرحية الملحمية هو بمثابة "تقطيع الحركة وتخفيض درجة التوتر."[21] (قلعة جي، 2012) إضافة إلى تحقيق أثر التغريب لذا المشاهد من خلال مخاطبة عقله عوض إثارة أحاسيسه، كما حذّر بريخت الممثلين من الوقوع في فخ الغناء "فلا ينبغي على الممثلين ان يقعوا في الغناء، بل يجب أن يعزلوه بعيدا عن النص"[22] (بريخت، الأورجانون الصغير. نظرية برتولد بريخت في المسرح الملحمي، 2000) بمعنى أن يقوم الممثلون بأداء (interpréter) الأغنية فقط.

لقد استعمل عبد القادر علولة في مسرحية (الأجواد) أربع قصائد تخللت اللوحات الثلاث، أُديت على خلفيات موسيقية مختلفة ومتنوعة، كان يسعى من ورائها مخاطب عقل المشاهد واستفزازه وذلك من خلال الكلمات والألحان، وجاءت في شكل بالاد (La ballade) (wikipedia، بالاد) وهي أغاني قصصية.

- **أغنية (علال):**

"القوّال /المغني: علال الزبال ناشط ماهر في المكناس
حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقاء ويهرب شوي من الوسواس
يرشق قارو مبروم تحت الشاشية
ينسف صدره كللي فخور معلق الحاشية
وراء الظهر يثني الذراع و يثقّل المشية
كأنه وزير جايل في جرته حاشية
يخطوي فخور الرصيف ما عليه تخشة
و يطل من بعيد في حوانت للسلعة المفرشة
كأنه يراقب في المليحة و المغشوشة
معجب بالخيرات خدمة قراينه في الورشة" (علولة ع.، 2010)

من خلال هذه الابيات نتعرف على شخصية "علال" المنظف العامل في مصلحة النظافة في إحدى المؤسسات العمومية، وهو يقوم بعمله اليومي بكل تفان وإخلاص، ودون ملل، ومن خلال تجواله في شوارع المدينة، يتحدث عن بعض المظاهر التي استفحلت في المجتمع الجزائري، والتي تمس تحديدا هذه الفئة من العمال، كالفقر والأمية وسوء الأحوال المعيشية، فيفضح بائعي السلع المغشوشة ويطالبهم بخفض الأسعار، كما لا يتردد في كشف دعمه للقطاع العام بمواجهة "الغول" المتمثل في القطاع الخاص.

تضمن محتوى هذه الابيات أفكار علوله وموقفه إزاء شخصية (علال) التي تمثل الطبقة الشغيلة في الجزائر، وذلك على خلفية من إيقاعات موسيقى (الجاز والبلوز) (wikipedia، الجاز والبلوز) الأمريكيين وهذا تماشيا مع محتوى القصيدة الشعرية، فموسيقى (الجاز والبلوز)، ينحدران من أغاني أشغال الزنوج في الولايات المتحدة والغوسبل (gospel)، عندما كانوا يعملون في حقول القطن، كانوا يتغنون بأحزانهم ومآسيهم، وهي مقاربة استلهم منها علولة موسيقاه بفعل ملائمته لموضوع أغنية (علال الزبال) لأنها تحكي معاناة "علال" هذا العمال الذي يرمز للفئات الكادحة من المجتمع، الفئات التي تضحي من أجل الآخر، بينما لا تجني إلا القليل مقابل معاناتها، وهو شكل من أشكال اللاعدالة الاجتماعية التي أراد علولة الثورة عليها.

- **أغنية (قدور):**

"بنى و عليّ كب جهده في البغلي و الياجور
ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور
وحش المرأة و الأولاد ثقيل في صدره كالكور
رزّم حوايج الخدمة ماشي يريّح قدور
كفّل العيان لز لفطيمة ساماها
قالت توحشناك تنهدت و مسحت عينها
حنى و بعد ما خلاها قبّل على جبينها
جبد رطل حنة حطها مكمسة على صدرها
الجمعة الجاية قالت نكون مزينة بيها
نروح نحمم و نشري لك الدواء قال لها
هاكي المصروف نرجع بالخف قبل الدفينة

قالت سقّم السقف لا يطيح و يردمنا[...]" (علولة ع.، 2010)

وتظهر من خلال هذه الأبيات معاناة "قدور" اليومية، والحالة المكرية التي باء عليها بيته وعائلته، وفي الوقت ذاته هو الذي يبني ويشيد، مقدما المصلحة العامة عن الشخصية، مضحيا بكل ما تحمله الحياة من حب وكرامة في سبيل الآخر، فتلاءمت وتلاحمت الموسيقى بالموضوع، فإيقاع أغنية (الراي) المحلية الراسخة في الذاكرة الجمعيّة، منحها جو المعاناة، والإحساس بالظلم والقهر والتهميش، وهذا ما نجده في هذا النوع الموسيقي المحلية، فهي لسان حال كل إنسان مظلوم، مهمش، وبهذا تقرب علولة أكثر من الذاكرة الجمعية للمتفرج، وجعله قريب من الموضوع باستعمال تلك الموسيقى المحلية.

- **أغنية(المنصور):**

" رزّم قشه المنصور بالصمت و التبسيمة
سرحوه في تقاعد يريّح من الخدمة
قال له المسؤول بصحتك تهنيت من التعب و الحماء
كللي خارج من السخون مستلذ التحميمة
ودّع أصحابه بحماس ملثّم على الغمة
داخله حزين لسانه ثقيلة عليه الكلمة
وقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة
تنهد و عنقها تقول بيناتهم ذمّة
خاطبها بمهلة و هدوء عاطيها قيمة " (علولة ع.، 2010)

تعرض قصة (المنصور) في تراجيديا غنائية، لتروي شعور وإحساس ذلك العامل الذي أحيل على التقاعد، وحزنه الكبير على فراق آلته الميكانيكية التي ألفها وألفته بعدما لازمها طويلا في فترة ليست بالهينة من حياته، فنراه يناجيها ويبكي فراقها ويوصيها بأن تكون رحيمة مع العامل الشاب الذي سوف يخلفه، ويوصي هذا الأخير بضرورة الحفاظ عليها، كل ذلك كان على خلفية موسيقية من التراث الشعبي البدوي المحلي على ألحان وإيقاعات الملحون.

- **أغنية (سكينة):**

" جوهرة المصنع سكينة المسكينة
زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها
ما تبرى ما ترجع لِخدمة الأحذية
هكذا صرحوا بالأمس أطبّاء المستشفى
سموم اللصيقة هما أسباب البلية" (علولة ع.، 2010)

في ختام عرض مسرحية (الأجواد)، يقدم لنا علولة نموذجا أخر من معاناة الطبقة الشغيلة ممثلا في شخصية "سكينة" وهي عاملة في مصنع للأحذية، تصاب بالشلل حيث تعرضت إلى تسمم ناتج عن المواد اللاصقة مما أدى إلى إصابتها بشلل نصفي لتكون بذلك ضحية للظروف السيئة التي تحول دون سير العمل في الاتجاه الصحيح من قبل القطاع الخاص، فتضطر إلى التخلي عن عملها وسط حزن شديد ألم بزملائها الذين يحبونها كثيرا وينعتونها بعبارة "جوهرة المصنع" إلا أن الشعور بالتفاؤل لم يفارقها مادامت سليمة اليدين، وبهما تستطيع أن تعمل وتحصل على قوت أبنائها. رافقت هذه الحكاية موسيقى مستوحاة من التراث المغاربي متمثلة في إيقاعات الحوزي، وذلك لتقريب المشاهد من شخصية (سكينة) وجعله في موقف نقدي يمكنه من أخذ موقف من معاناة الشخصية.

وفي ضوء هذا التعدد في نماذج الحكي، فإن مسرحية (الأجواد) قدمت صنافة من المواضيع والشخصيات، حيث لا يرتكز الحدث على شخصية محورية واحدة، وإنما تتقاطع كل الشخصيات في مصير مشترك، إضافة إلى التنوع في النماذج الموسيقية التي استعملها علوله في مسرحية

(الأجواد)، حيث اتسمت موسيقى كل أغاني المسرحية بطابع خاص، فانتقل علوله من الموسيقى الغربية إلى موسيقى الراي المحلية مرورا بالموسيقى التراثية البدوية المحلية، منتهيا عند موسيقى التراث المغاربي ممثلة في الحوزي، واتسمت كل هذه النماذج الموسيقية بملائمتها للمواضيع المطروحة من خلال القصيدة الشعرية التي لا تخلو من البعد الأيديولوجي، فاعتبرها علوله وسيلةً مرّرَ من خلالها أفكاره الأيديولوجيّة ذات النزعة الاشتراكيّة التي تسعى إلى العدالة الاجتماعيّة ونبذ قمع الجزائري.

لقد ظهرت موسيقى الأغاني ملائمة للمواضيع التي طرحها علولة من خلال القصائد الشعرية، حيث تبدو هذه الملائمة معاكسة تماما لما نادى به برتولد بريخت بالنسبة لدور الموسيقى في العرض المسرحي، حيث أكد على أن تكون الموسيقى على النقيض من الموقف الدرامي، لكن علولة لائم الموسيقى مع القصيدة الشعرية كي تعطي دلالة قوية للكلمة، فتجلى ذلك عبر اللاّزمة (Le refrain) التي "تأتي في آخر كل مقطع وبنفس الكلمات وبنفس اللّحن، و التي تُعادُ مرّتين على الأقل» (Rousseau, 1769) وعليه، جاءت اللاّزمة على لسان الجوقة المتكونة من مجموعة من القوالين، هذه الجوقة التي استعملها علولة على شاكلة الجوقة الإغريقية التي وظفها بريخت في مسرحه، فنجدها في المسرحية عندما تتوجه مباشرة إلى المشاهدين من خلال تكرر المقطع الأول من كل أغنية على طريقة الخطابة أو الإنشاد (La Déclamation)، وهو المقطع الذي يذكّر من خلاله المشاهد بالفكرة الأساسية للأغنية، إضافة إلى بعض المقاطع من القصيدة التي تحمل انشغال الكاتب وموقفه من المواضيع المطروحة، وفي ما يلي سوف نقدم مثالا عن اللازمة التي قامت بتكرارها الجوقة أثناء تأدية أغنية (علال):

" علال الزبال ناشط ماهر في المكناس
حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس
يمر على الشارع الكبير زاهي حواس
باش يمزح بعد الشقاء ويهرب شوي من الوسواس." (الأجواد، 1986)

إن تكرار هذه الأبيات طيلة أداء الأغنية، هو بمثابة التذكير بعمل الشخصية والعلاقة الموجودة بينهما، إضافة إلى مقاطعة تسلسل الحكاية المؤداة من قبل القوال/المغني وذلك لتحقيق أثر التغريب لدى المشاهد، فالتكرار في المسرح الملحمي هو عنصر من العناصر التغريب، ويكون عبارة عن تكرار حركة أو كلام.

أما فيما يخص المقاطع المكررة فهي كالتالي:

التكرار الأول: "حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق المائدة"

التكرار الثاني: "شوفوا للقليل اشواقه راها مفتونة"

التكرار الثالث: " أسمعوا للمنتِجين ديروا على كلامهم قادرين يزعفوا ويتنظموا ويجوعوكم" (الأجواد، 1986)، فعن طريق لسان الجوقة وجه علوله خطابا مباشرا إلى حاكمي هذا البلد طالبا منهم الرأف بهذا الشعب والتخفيف من معاناته اليومية، وإلا سوف يتنظم ويتوحد ويطالب بحقوقه وذلك باستعمال الاضراب الذي عن ضمنيا في كلمة "يجوعوكم".

الخاتمة:

إن البعد الجمالي لتوظيف عنصر الموسيقى في مسرحية (الأجواد) تمثل من جهة في منع الإيهام عند المشاهد، ومن جهة أخرى تحقيق نوع من التمثّل (L'identification) الإيجابي للشخصية الرئيسية التي يقدمها علولة بوصفها شخصية نموذجية، وجب التشبه والاقتداء بها، ولئن يظهر لنا أن هذا الموقف يحمل نوعا من التناقض، لكننا إذا ركزنا على محتوى كلام "منور" و"العساس" و"جلول" ندرك أنه لن يحقق الإيهام لأنه بكل بساطة مقاطع قدمت إلى المشاهد عن طريق السرد في زمنها الماضي.

- إن الموسيقى المستعملة في مسرحية (الأجواد) عي عبارة عن مقطع موسيقي واحد، مقطع يؤدي وظيفة الربط والانتقال (La transition) من أغنية إلى أخرى أو من لوحة إلى أخرى.

- كما وُظف هذا المقطع الموسيقي لمصاحبة تعليقات الشخصيات الأساسية في المسرحية وذلك عند نهاية كل لوحة من اللوحات الثلاث للمسرحية.
- عمد علولة إلى توظيف المقطع الموسيقي نفسه في لوحة (آكلي ومنور) مرتين، الأولى عندما قام (المنور) بالتعليق على خصال صديقه آكلي في وسط أحداث اللوحة، والثانية عند نهاية أحداث اللوحة.

أما موسيقى الأغاني الأربعة جاءت على الشكل التالي:

- شكل الموسيقى التي استعملها علولة في الأغاني الحكائية هو بالاد (La ballade).
- موسيقى الجاز والبلوز الأمريكيين في أغنية (علال).
- موسيقى الراي في أغنية (قدور).
- موسيقى الملحون في أغنية (المنصور).
- موسيقة الحوزي في أغنية (سكينة).

المراجع:

.Paris: Orizons .*Musique de scene* .(2012) .Fixe Florence

Musique et dramaturgie esthetique *de la reprensentation du* .(2003) .Laurent Feneyrou .Paris: Publication de la sorbonne .*20eme ciecle*

.Paris: Armand Colin .*Analuse du spectacle* .(2005) .Patrice Pavis

Rousseau, J. J. (1769). *Dictionnaire de musique.* Paris: libraire rue saint jaques, au temple du gout.

.paris: Landrange (المترجمون، Bernard Ch) .*Systeme des beaux arts* .(1860) .w f Hegel

wikipedia. (بلا تاريخ). الجاز والبلوز.

wikipedia. (بلا تاريخ). بالاد.

ألن دنيور. (1989). القيم الروحية والأخلاقية في الموسيقى. (وزارة الإعلام، المحرر) *مجلة القيتارة*، صفحة 32.

إلياس ماري ، و قصاب حسن حنان . (1997). *المعجم المسرحي. مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض. عربي-إنجليزي-فرنسي.* لبنان: مكتبة لبنان ناشرون.

برتولد بريخت. (1970). *نظرية المسرح الملحمي.* (جميل نصيف، المترجمون) بغداد: منشورات دار الحرية.

برتولد بريخت. (2000). *الأورجانون الصغير. نظرية برتولد بريخت في المسرح الملحمي.* هلا للنشر والتوزيع.

برتولد بريخت. (د ت). *نظرية المسرح الملحمي.* (جميل نصيف، المترجمون) بيروت: عالم المعرفة.

عبد الفاتاح قلعة جي. (2012). *المسرح الحديث.* دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عبد القادر علولة. (1997). *من مسرحيات علولة. الأقوال، الأجواد، اللثام.* الجزائر: موفم للنشر.

عبد القادر علولة. (2010). *ديوان أعماله الكاملة. الجزء الثاني (الأقوال- الأجواد- اللثام).* وهران- الجزائر: التفاحات الثلاثة.

عبد الوهاب شكري . (2009). *الإخراج المسرحي.* الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية للطباعة والنشر.

عز الدين ابراهيم، ابراهيم الترزي، ابو شادي الروبي، عواطف عبد الكريم، و صفاء هاشم. (2000). *معجم الموسيقى*. القاهرة: مجمع اللغة العربية. مصر.

مسرحية الأجواد. (1986). تم الاسترداد من youtube: http://www.youtube.com/watch?v=mCwmo_p7cbc