الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور مولاي الطاهر
كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم الفنون

تخصص: دراماتورجيا العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر الموسومة بـــ :

الإعداد الدراماتورجي بين النص والعرض لعبد القادر علولة

ـــ مسرحية الأجواد أنموذجا ـــ

من إعداد الطالب:
- عبدالجبار توفيق

تحت إشراف الأستاذة الفاضلة:
مشري فاطمة الزهراء

الموسم الجامعي: 2016/2015

شكر و عرفان

قال الله تعالى ﴿ الحمد لله الّذي له ما السموات و ما في الأرض و له الحمد في الآخرة و هو الحكيم الخبير ﴾ [سورة النبأ : الآية 01].

في البداية نتوجه بالحمد و الشكر إلى المولى عز وجل الذي منحنا القدرة و الإرادة لإنجاز هذا

البحث

كما أتقدم بفائق الشكر و التقدير ، إلى أستاذتي الفاضلة "مشري فاطمة الزهراء " و التي تفضلت بالإشراف على هذه المذكرة ، وشملتني برعياتها و توجيهاتها القيمة فربطت أشتات أفكاري ، و نبهتني إلى ميزة الدراسات الدراماتورجية للنصوص المسرحية .

و أتقدم بموفور الشكر و التقدير ، إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا مشكورين بقراءة هذه المذكرة ، و مناقشتها و تنقيحها من العلل و الأخطاء .

و لايفوتني أن أشكر كلا من الأستاذين " سحنين علي " و " شريط سنوسي " اللذين لم يقصرا في توجيهي و لم يبخلا عليّ في إمدادي ببعض الكتب و المراجع .

و الشكر موصول إلى كل من ساعدني على إنجاز هذه المذكرة و الوصول بها إلى صورتها النهائية و أخص بالذكر : بوزيد بن ويس و بوزيد بومدين .

عبد الجبار توفيق

إهداء

إلى صاحب اللواء المحمود و الحوض المنشود ، إلى الرحمة المهداة الحبيب المصطفى خير الأنام ﴿ محمد صلى الله عليه و سلم﴾

إلى من كان سببا في وجودي و لولاها لكنت نسيا منسيا ، إلى من تصنع الأجيال و الأمجاد ، و التي وضعت الجنة تحت أقدامها ،

و مصدر العطاء الذي لا ينضب، إلى الأم الحبيبة حفظها الله ورعاها.

إلى من يجري دمه في عروقي ، عزتي و شرفي و افتخاري أبي الحبيب حفظه الله و رعاه .

إلى كل العائلة إخوتي و أخواتي ، و إلى روحي الثانية زوجتي الغالية ، و إلى قرة عيني و بلسم قلبي ابني محمد حسام الدين.

إلى الذين لم يكن لنا و لا لغيرنا كيّان من دونهم ، إلى من أهدونا الحرية ، إلى الذين قصّرنا في أمانتهم ،فعذرا و ألف عذر لهم المجد و الخلود لشهدائنا الأبرار.

إلى الجزائر الغالية دائما و أبدا ..... أهدي هذا البحث .

مقدمة :

إنَّ المسرح يعدّ فناً مركباً ، حياً لا يجد متنفساً إلا على مستوى أرضيته الطبيعية ألا و هي الخشبة أمام جمهور يتفاعل مع كل عناصره في جو إيحائي مليء بالرمزية ، فالنص المسرحي وحده لا يشكل لنا فناً إن ظل في رفوف المكاتب شأنه شأن الرواية و القصة ، لكن عندما يعرض هذا النص فإنه ينفتح على عدة آفاق ستحقق الدراسة و التحليل مثل الديكور ، اللباس ، الموسيقى ، الأكسسوار و دلالة كل هذه الأنساق في العمل الدرامي المعروض ، و مع ظهور الدراماتورجيا أصبح للمسرح لون مغاير عن ماكان عليه في السابق ، فالدراماتورج يعد المستشار الفني الذي يحول النص من أدبيته إلى ركحيته عن طريق فك شيفرته و تقديمه للمخرج من أجل العرض المسرحي ، و للوصول إلى تحديد مدى علاقة العملية الإبداعية لطموح الإنسان و آماله و آلامه ، لا بد من تحديد شكل هذه التجربة التي تجمع بين النص و العرض من خلال مجموع فعاليات تساهم في نجاحها .

و من خلال هذه المعطيات و انطلاقا مما درسنا سابقا ترسخت لدي فكرة اكتشاف الدور الذي يؤديه الدرماتورج من خلال الغوص في تجربة من تجارب المسرح الجزائري و التي تتمثل في دراسة لمسرحية الأجواد لعبد القادر علولة الذي ذاع صيته في مسرح الجزائري بصفة خاصة و المسرح العربي بصفة عامة .

على هذا الأساس فإننا سنحاول في هذا البحث تقديم دراسة عن الدور الذي يؤديه الدراماتورج و كذا الآليات و الإجراءات التي يتبعها عند دراسته لمسرحية ذاع صيتها في المسرح الجزائري ألا و هي مسرحية الأجواد لبعد القادر علولة.

إن هذه الدراسة ستحاول الإجابة عن مجموعة من التساؤلات و الإشكاليات ، التي طالما اعتبرناها هاجسا فكريا ظل يراودنا منذ أن فكرنا في موضوع هذا البحث و هذه التساؤلات نسوقها كالآتي :

- ما آليات الإعداد الدراماتورجي، وما ميكانزمته وخطواته التي ت سبق العرض المسرحي ؟
- ما الأساليب التي يقوم بها الدراماتورج من أجل إعداد مسرحية للعرض ؟
- هل حافظ المخرج على النص الأصلي للكاتب ؟

- كيف يمكن للدراماتورج إعادة بناء عمل المخرج و التصرف فيه ؟

و محاولة مني الإجابة عن هذه التساؤلات و حتى ألم بموضوع البحث حاولت وضع خطة أملتها الشروط المنهجية والبحثية ، و قد تمحورت في فصلين اثنين :حاولت في الفصل الأول النظري الموسوم ب : علولة و مكانته في المسرح الجزائري ، لذلك فقد تركزت مباحثه الثلاثة على محاولة استكشاف أساليب العمل المسرحي عنده حيث تمثلت فيما يلي :

-المبحث الأول : الحلقة عند علولة .

-المبحث الثاني : اللغة في مسرح علولة .

- المبحث الثالث : التجريب عند علولة .

أما الفصل الثاني التطبيقي الموسوم بـــ : مسرحية الأجواد دراسة دراماتورجيا فحاولت أن أتمثل تقنيات الدراماتورج في عملية الإعداد الدراماتورجي في مسرحية الأجواد التي كانت حقلا ملائما لذلك و من أجل تحقيق هذا المسعى قسمنا هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث ركزنا فيها على دراسة النص دراسة درامية،

ودراسة تمظهرات العرض المسرحي لنختم بإقامة مقاربة بين النص و العرض تجسد المسعى من خلالها في إبراز ملامح كل منهما .

و من بين الصعوبات التي واجهتني في إنجاز هذا البحث هي صعوبة حصولي على المراجع التي تتناول التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة و هذا راجع إلى شخص عبد القادر علولة في حد ذاته ، فهو لم يترك مؤلفات تحدد تجربته ماعدا بعض الحوارات و الآراء ، بل كانت تركته في معظمها أسئلة دون أجوبة ذلك أن تجربته لم تكتمل بعد بالمعنى الحقيقي، لعدم احتفاء النقد المسرحي بالقدر الكافي لهذا الفنان .

و لعل أبرز صعوبة واجهتني في مهمتي البحثية الشاقة هي صعوبة العمل الدراماتورجي في حد ذاته ، وبوصفه حقلا معرفيا جديدا ، و قلة الدراسات التطبيقية المهتمة بهذه التقنية والإعداد المسرحي حديثا

و قد اعتمدت في هذا البحث على المتواضع على عدة مراجع و مصادر من أهمها :

- عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الأقوال ، اللثام ، الأجواد).

أما الدراسات السابقة فقد اعتمدت على عدة مذكرات نذكر منها :

- لخضر منصوري : التجربة الإخراجية في مسرح علولة – دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد – رسالة ماجستير ، 2001-2002، وهران.

قد استعنت في بحثي هـــــــذا على منهج تكـــــــــــــاملي يجمـــــــع بين المنهج التحليلـــــــــي و النقدي ، و ذلك لإيضاح مقاربات جمالية بين النص و العرض لمسرحية الأجواد عند عبد القادر علولة .

و في الأخير ، مهما كانت المادة العلمية المقدمة ، فمن الأكيد أن البحث قد أغفل الكثير من الجوانب .و أتمنى أن تكون هذه بداية لدراسات مستقبلية .

المبحث الأول : مفهوم الحلقة و القوال وشكل المسرح الحلقوي عند علولة

1- الحلـــــــــــــــــــقة:

تعتبر الحلقة من أقدم الفنون الأدائية في المغرب العربي، وهي بمثابة تمسرح في شكله البدائي ما قبل المسرح أي أنها تتجلى كفرجة شاملة - تمثيل ورقص وغناء- يشارك فيها الجمهور عن طريق شتى الصور التي تصدر عن" المداح" أو" الحلايقي" أو "القوال"[1]. ومنه يتضمن " فضاء الحلقة نصا شفهيا تعاد كتابته باستمرار بتأثير المحو ومن خلال الانتقال المعبر من الحكايات الشعبية والملفوضات القصصية إلى الرقص الطقوسي والبانتوميم المسرحي والارتجال" [2] .

فالحلقة إذن توظف بعبقرية كل هذه الأجناس والممارسات الفرجوية في النص الفرجوي الواحد

وتكمن قيمة فرجة الحلقة في القوة المتضمنة في مشاركة الجمهور ، وهذا ما أكد عليه "فيشر ليشت " في نظريته تحت عنوان " الحلقة المرتدة لتبادل الأثر"[3]. ويعني هذا أن التجربة الجمالية لعرض ما حسب "فيشر ليشت" لا تعتمد فقط على العمل الفني من حيث هو أداء لممثلين فوق الخشبة بل أيضا ردود فعل الجمهور في الجهة المقابلة للممثلين وهذا يعني كذلك أن فرجة الحلقة نموذجا مثاليا لتبادل الأثر بين الصانع الفرجة –القوال- ومتلقيها –الجمهور - أكثر من أي شيء آخر كالأكسوسوار أو الإضاءة وعليه يمكن اعتبار مسرح علولة فقيرا من حيث معداته الفنية لكنه يعتمد على الجستوس الاجتماعي الذي يعكس وجهات النظر التي تتبناها الشخصيات المسرحية من خلال التعبير الفزيقي ، ونبرة الصوت وملامح الوجه وكل هذا يتجسد في شخصية القوال .

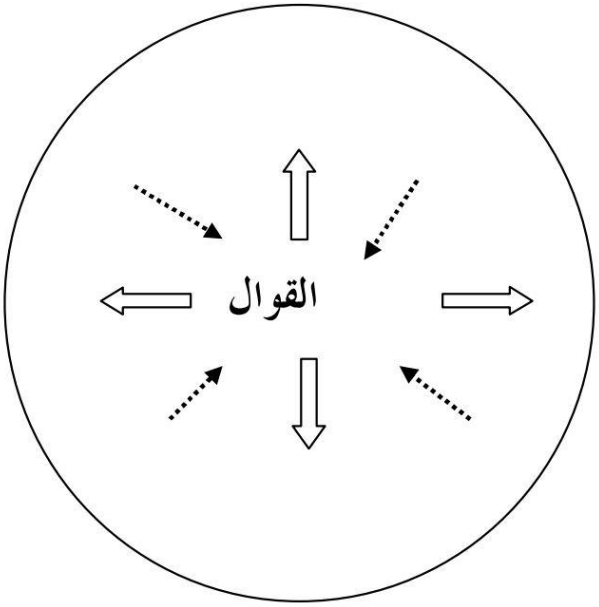
---

[1] ينظر : لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في مسرح علولة – دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد – رسالة ماجستير (مخطوط) ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ،جامعة السانيا ، وهران ، 2001-2002 ، ص24.

[2] : خالد أمين ، رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب ، منشورات المركز الدولي ،ط1 ،2011 ،ص 135 .

[3] : م ن ، ص 135 .

عمليـــة تبـــادل الأثـــر في الحلـــقة



ـــــ : الجمهور

.....◄ : الأثر

⇨ : الإرسال

الكثير من المعاني في التراث الشعبي لبلدان المغرب العربي –خاصة بالجزائر والمغرب- ويقول "علولة " في شأنها:" القوال "هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة" [1].

كما أنه لا يوجد تحديد تاريخي لظهور شخصية القوال، و ما يهمنا هو كيف وظف "علولة" هذه الشخصية في مسرحه ؟ وكيف نقل هذا الشكل من المسرح الشعبي والمتمثل في الحلقة إلى المسرح الكلاسيكي ؟وما هي الصعوبات التي واجهته؟

و بالتالي فإن مسرح "علولة " يصبوا إلى أن يكون مسرحا يؤثر تأثيريا جماعيا قوليا ، ذلك أنه مسرح متجدر في المواقف الصراعية المنتزعة من لحظات تاريخية محددة ،وعليه يمكن تنظر إليه من زاوية المسرح التعليمي البريختي أو مسرح المضطهدين ورغم كون هذا المسرح سرديا ملحميا بامتياز إلا أنه مكثف من حيث الكتابة البصرية وذلك بالاعتماد على جسد الممثل المحتفل.

3-شكل المسرح الحلقوي عند علولة :

[1] : لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في مسرح علولة ، ص 32 .

إن من المتعارف عليه أن شكل الحلقة هو دائري ، وأن القوال يتوسط هذه الحلقة أو الدائرة التي يسمعه ويشاهده المتفرجون .

كما تتيح كثافة الجمهور في شكل دائري محيط بالمؤدي بنسبة 180 درجة تتداول الطاقة فيما بينهم ، والحلايقي صانع فرجة الحلقة من جهة أخرى، ولعل هذا التدفق المتواصل للطاقة هو يجعل الحلقة أيضا تجربة جمالية مكثفة وفريدة[1].

و لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو ما هي الصعوبات التي واجهها "علولة" بتوظيف التراث الشعبي في مسرحه؟

إن اضطلاع "علولة" على جلب التراث الشعبي خلق له نوعا من الصعوبة أرهقت تفكيره في التوصل إلى سبيل يجعله يكسر الأنماط الكلاسيكية للمسرح ، فحين أخذ القوال من بيئته الواقعية إلى القاعة الإيطالية ، أفرغه من محتواه التراثي – لباسه ، موضوعه ، حكايته - ومن الأساسيات التي ارتكزت عليها شخصيته ، فالقوال داخل هذا الفضاء مجرد ممثل من بين المثلين الآخرين، لولا تفطن "علولة" بخصوصيته القوال في طبيعته الأولى داخل الحلقة الشعبية في طريقة الإلقاء والتخيل وجلب اهتمام المشاهد عن طريق القدرات الصوتية ، إضافة إلى حركات الإحائية التي كانت توحي في أغلب الأحيان إلى مضمون الحكاية التي يريد القوال إيصالها للجمهور.

فالصعوبة الكبرى التي واجهها "علولة" هي في ازدواجية مسرحين مختلفين ، الأول غربي يعتمد على الحوار و إبراز دلالات ذات منطق معين ، والثاني شعبي يعتمد على السرد و كذلك السمع والإحساس والتشويق ، ويهدف إلى إبراز دلالات ذات منطق مبسط ملائم في ذهنية المشاهد الشعبي.

إن المسرح الذي أراده "علولة" من خلال القوال هو مسرح متكامل يعتمد بالدرجة الأولى على جسم الممثل ، فمهمته الأولى هي وضوح الإطار الذي يحلل ويوصل الخطاب المسرحي، حتى يجعل الجمهور يشارك في ما يعرض على خشبة من أفعال ، ويؤكد في هذا الصدد "علولة" شأن القوال " إننا بالتدريج إلى القوال فهذا الأخير في طبيعته ، شخصية منعزلة ، يروي الملاحم ،مستخدما في ذلك الإيماء

[1] :خالد أمين ، م س ، ص 141.

،الحركة والقول ،ومن هذا المنطق نحاول ربط هذه الوظيفة المسرحية التي انقطعت إثر الاستعمار الذي عرفته البلاد من هنا، قد فهمنا نوع المسرح الذي يحتاجه شعبنا وهذا من شيء مهم جدا" [1].

البعد التمثيلي في حلقات المداحين:

- **المـــــــــــداح:**

يعود أصل هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس و التجمعات الإحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول صلى عليه وسلم....[2].

وفي الجزائر عرف هذا الشكل من المسرح في مرحلته الأولى التي سبقت نشؤه حيث كان المداح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة ،يتقمص خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي [3].

لعب المداح في الجزائر دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة فنقله بطريقته من جيل إلى جيل ، وعليه يتموقع المداح في نقطة من محيط الدائرة ويجلس بالقرب منه مساعده أو مساعدوه ،وهم عادة شباب في طور التعليم ،يتقنون العزف على الآلات الموسيقية التقليدية ويؤدون خدمات مساعدة المداح ، فيحرصون على نظام الحلقة ويجمعون الأجر الذي يتبرع به الحاضرون ،ويحملون الأدوات المستخدمة في العرض، وفي بعض الحلقات يشترك راويان أو أكثر في أداء نفس العرض في هذه الحالة يغيب المساعدون ويتناوب المداحون على الغناء والسرد والعزف والتنشيط ، وحالة نادرة تحدث عندما يقصد السوق أكثر من مداح واحد فيلاحظ قلة عدد الرواد حينئذ يلجئون إلى الاشتراك في العرض[4].

- **أداء الحلقة:**

[1] : عبد القادر علولة (حوار أجراه مع محمد جليد أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985) ، في كتاب من مسرحيات علولة (الأقوال – الأجواد – اللثام) ، موفم للنشر 1997 ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية ، الجزائر 1997 ، ص

[2] : ينظر العلجة هذلي ، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر ، مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمان كاكي – أنموذجا – رسالة ماجستير (مخطوط) ، جامعة المسيلة ، 2009 ، ص 23 .

[3] : : ينظر أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته و تطوره ، دار هومه ، ط 2 ، الجزائر ، 2011 ، ص 260

[4] ينظر عبد الحميد بورايو ، البعد التمثيلي في حلقات المداحين ، مداخلة في كتاب السرديات في فنون الأداء ، ص ،20 ، نقلا عن بلصيق عبد النور ، مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة – مسرحية الأجواد أنموذجا – رسالة ماجستير ، كلية آداب و اللغات ، قسم اللغة العربية و آدابها ، تخصص أدب عربي ، فرع النقد المسرحي في الجزائر ، جامعة المسيلة ، 2013-2014 ، ص 20-21 .

يفتتح المداح الحلقة بالبسملة وقراءة الفاتحة ثم مجموعة من الأدعية يلقيها طالبا من الحضور رفع أيديهم معه وتكرار عبارات الأدعية التي يرددها والتي تنتهي بعبارة "آمــين" يرددها الجميع، تلعب هذه الافتتاحية دورا في تهيئة الأذهان والنفوس للاستماع ،يشرع بعد ذلك في تهيئة مستمعيه لسماع غزوة ،والغزوة شكل من أشكال السير الشعبية التي تستند أحداثها المروية على التاريخ الإسلامي القديم...[1].

يتم تقطيع الغزوة إلى مقاطع تغنى شعرا بمصاحبة العزف على آلة "الرباب"وفي بعض المقاطع يتم استعمال القصبة أو البندير ،يتوقف المداح عند نهاية كل مقطع عن طريق سرد الحوادث المجملة في الشعر ،ويتم تعليق السرد من حين إلى أخر بغرض جمع المال من المتبرعين ويقوم بالعملية مساعدا الراوي ، يأتي التعليق في اللحظات الحرجة من الموقف الدرامي المسرود ،أي في لحظة تشويق قصوى ،تكون عملية الجمع مرفوقة بلحظات تنشيط تقوم على أداء الأدعية والتندر من بعض الحاضرين ،وخاصة منهم أولئك الذين دأبوا على حضور الحلقة وأصبحوا من معارف المداح.

وكثيرا ما يثير المداح حوارا مع احد الحاضرين بغرض التندر وإضفاء المرح والبهجة على جو العرض، وأحيانا بغرض طرد المشوشين و أولئك الذين يعرقلون سير العرض بتعليقاتهم الساخرة .

خلال أداء الغزوة ، وفي بعض مشاهدها يستعين المداح برواية قصة ثانوية لا تندرج مباشرة في قصة الغزوة لكنها تعين على فهم الموقف أو تعمل على تأكيده عن طريق المستخلصة منها وهي عادة لا تنتهي لشكل السيرة وإنما لأشكال قصصية أخرى مثل قصص الحيوان أو النوادر أو الحكاية الشعبية الاجتماعية ...الخ كما يستعين أيضا بالأمثال والأقوال السائرة لنفس الغرض وتأتي كذلك بعض الأشعار ذات الطبيعة الحكمية.

في ختام الغزوة يعلن المداح عن نهاية الحلقة ، يصلي على الرسول وأصحابه ويرفع يديه للدعاء فيقوم المتفرجون بنفس الفعل ، ينطق بالعبارات المحفوظة الداعية إلى حفظ المسلمين والسهر على مصلحتهم والاستجابة لاحتياجاتهم ينتهي

[1] م ن ، ص 20-21 .

ذلك بقول الجميع " آمــين يا رب العالمين " في الأخير يعد الجمهور بعرض قادم قد يسمي الغزوة التي سوف يقوم بأدائها.

- **الأداء التمثيلي :**

يتميز أداء المداح في الحلقة بالاعتماد بصفة أساسية على الصوت الجهوري والتنغيم المناسب للكلام المؤدى وفق دلالته ومقام توجيهه يستعين في أدائه بالحركة الجسمية المؤداة في حدود الدائرة التي يتحلق المتفرجون في محيطها مع استخدام واسع الأطراف العليا بصفة خاصة ولملامح الوجه يلجا إلى وقفات سرد ينتقل فيها للعزف أو يشير لأحد مرافقيه بذلك ، ويأتي هذا العزف ليؤكد الموقف أو ليقوي المشاعر المستشارة في عملية التخيل السردي .

وبالتالي يتفاوت المداحون فيها بينهم يخص حصيلتهم من التراث القصصي ومواهبهم الفيزيولوجية التي تتعلق بالهيأة والصورة وملامح الوجه ، وسيطرتهم على الطرق الأداء وما يتمتعون به من مواهب في فن الأداء كما يختلف المداحون من حيث قدرتهم على الخلق و التجديد عبر ما يرددونه من كلام موروث عن شعراء سابقين ، وتبرز هذه المقدرة في لحظات التعليق و الشرح و الاستطراد التي كثيرا ما يلجأ إليها المداح بدافع شد انتبه المتفرجين وإغرائهم باستمرار في متابعة العرض[1].

كما يسعى المداح على الدوام إلى إثارة الاهتمام ودمج المتفرج في الجو القصصي الذي يرسمه ولذلك يمكن التمييز بين المداحين من حيث كمية القصص التي يحفظونها ،ومن حيث نوعيتها، كما يظهر الاختلاف ما بين المقدرة على تقمص أدوار الشخوص التي توظف في عالمهم القصصي المسرود ، والتي تستدعي تحكما في ملامح الوجه وفي الأداء الصوتي وتحريك أطراف الجسد، من حيث القدرة على تصويت العالم الخارجي وتجسده عن طريق التمثيلات المتنوعة،التي توضح للمشاهد معالم القصة وذلك من خلال الاستعانة بمعطيات الحياة اليومية وبما توفره البيئة المحيطة من مشاهد و مسافات ومراتب اجتماعية وتمايزات طبقية وحجم المدن والتضاريس الجغرافية وطبائع البشر ، إذ أن المداح كثيرا ما كان يلجا للمقارنة والتشبيه بين ما يحدث في عالم القصة وما يشبهه في عالم الواقع ، ويتضح

[1] ينظر عبد الحميد بورايو ، البعد التمثيلي في حلقات المداحين ، ص25 ، نقلا عن بلصيق عبد النور ،م س ، ص 22.

كذلك الاختلاف ما بين المداحين بخصوص الإلمام باللهجات المختلفة المستعملة في المناطق متباعدة في القطر الجزائري.

ويمكن التمييز أيضا بين المداحين من حيث نزوع نحو التجديد والابتكار في الأداء الدرامي ، مراعاة الضرورة التكيف مع الذهنيات السائدة ومتطلبات الواقع المتحول أو بمراعاة نوعية الجمهور ورغباته ،من ناحية ،وميل بعضهم الآخر للمحافظة وعدم الابتعاد كما تركه أسلافهم من ناحية أخرى[1].

[1] ينظر عبد الحميد بورايو ، م س ، ص 25

المبحث الثاني : اللغة في مسرح علولة:

1- اللغة المسرحية:

اللغة المسرحية «هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه ويحدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا »[1].

فاللغة الدرامية أداة تعبر عن قرارات الشخصيات وأفكارها، ومعتقداتها ومشاعرها، وآمالها وآلامها وأحيانا تتحول إلى أداة للتعبير عن توجهات الكاتب الذي يجعل من الشخصيات متحدثين باسمه دون أن تذوب قراراتها وأفكارها حتى لا تفقد مصداقيتها وقدراتها على إقناع المشاهد.

غير أنه يوجد إشكال عالق منذ القديم حول اللغة المستعملة في المسرح هل تكون باللهجة الفصحى أم بالعامية ؟.

إن المتعارف عليه بأن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد , وتلعب اللغة دورا أساسيا في تجسيد هده الأفكار [2],غير أن كتاب المسرح العربي بصفة عامة والجزائـري بـــصفة خاصة انقسموا إلى ثلاثة أقسام حول اللغة التي تستعمل في المسرح هل تكون باللغة الفـصحى أو العامية أو بامتزاج الأولى مع الثانية؟, و للتوضيح أكثر أردنا أن نبين حجة كل طرف من هؤلاء.

أ) الداعون إلى العامية:

[1] نادر أحمد عبدالخالق ، آفاق مسرح الشعري المعاصر ، دار الوفاء ، ط 1 ، الإسكندرية ، مصر ، 2012 ، ص 152 .
[2] ينظر بلصيق عبد النور ، مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة – مسرحية الأجواد أنموذجا – رسالة ماجستير (مخطوط) ، كلية آداب و اللغات ، قسم اللغة العربية و آدابها ، تخصص أدب عربي ، فرع النقد المسرحي في الجزائر ، جامعة المسيلة ، 2013-2014 ، ص 24.

وحجة هؤلاء التبسيط لإفهام العامة، فهي " أنسب لهذا المقام ,وأوقع في النفس عند الخواص والعوام" [1]،وكذلك فهم يرون في انعدام ثقافة الجمهور السبب الذي جعلهم يستعملون العامية ويهبطون بمستوى المسرح ليواكبوا أذواق متفرجيهم [2].

ب) الداعون إلى الفصحى :

أما أنصار اللغة الفصحى فهم يرون في الفصحى بأنها أقدر و أثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها و المتصلة بالمحسوسات ، في حين يعجز عن المعاني العالية والأفكار و الخواطر و المشاعر الدقيقة [3].

كما ذهب فريق ثالث إلى ترك الحرية للمؤلف، فهو وحده أقدر على تقدير الموقف، واتخاذ القرار[4]، كما ظهر فريق آخر توسط بين الفريقين السابقين, و دعا إلى استخدام لغة ثالثة سماها اللغة الوسطى، وهي التي « تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية و العربية، لينطقها من يشاء بالعامية أو بالعربية»[5]، و بالتالي لا ينفرد مجتمع بلغة واحدة كما قال "Marcelochen" «وحدة اللغة مطلقا لا وجود له، بهذا المفهوم، حتى أفراد المجتمع الذين يملكون إلا لغة واحدة لا يستعملونها بنفس الطريقة في كل المقامات»[6].

فالمجتمع اللغوي يتصف بالثنائية اللغوية, وهي لغة فصيحة ولغة عامية, وهي ظاهرة طبيعية منتشرة في كل لغات العالم [7].

فالعامية لغة أنشأتها العامة لحياتها اليومية, و الدليل على ذلك أنها لغة البيت, الشارع, السوق والمجتمع.

غير أنه عندنا في المسرح الجزائري مازال رجال المسرح يؤمنون بأن اللغة العربية الفصيحة ليست لغة مسرحية، ومازالوا يخوضون في مناقشات بيزنطية حول مشكل اللغة الأكثر قدرة على التبليغ و التوصيل والأنسب للحوار المسرحي، و

[1] عزالدين جلاوجي ،النص المسرحي في الأدب الجزائري ، وزارة الثقافة ، د ط ، الجزائر ، 2007 ، ص 122.
[2] ينظر حفناوي بعلي ، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة ، دار هومه ، ط 1 ، الجزائر ، 2002 ، ص 321 .
[3] م ن ، ص 323 .
[4] م ن ، ص 122.
[5] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحيدث ، نهضة مصر ، مصر، القاهرة ، 2001 ، ص 673.
[6] سهام مادن ، الفصحة و العامية و علاقاتها في استعمالات الناطقين الجزائريين ، كنوز الحكمة ، د ط ، الجزائر ، 2011 ، ص 32
[7] ينظر محمد غنيمي هلال ، م س ، ص 673 .

إلى إقرار شبه جماعي بأن اللغة اليومية أو لغة التخاطب اليومي بين أفراد الشعب هي الأقرب و الأنسب في الحوار المسرحي [1].

و منه نميل مع هذا الرأي غير أنه لا يمكن النزول بمستوى هذه اللغة إلى درجة الابتذال وحشو

الحوار المسرحي بالمفردات الأكثر سوقية ، بل لابد على كتاب المسرح أن يبحثوا عن لغة أقرب إلى المنطق والاحتشام و أقدر على التبليغ قد لا تكون هي اللغة للعربية الفصيحة لكن المؤكد أنها ليست اللغة السوقية المنحطة، بل هي. الفصحى الشعبية كما سماها الدكتور "عصام محفوظ" في كتابه "المسرح مستقبل العربية"[2].

والحقيقة أن اللغة المسرحية لغة متعددة المستويات وذات خصوصية مختلفة لأنها تنطق وتحكى (منطوقة ومسموعة) ولا تقف عند حدود القراءة فقط كباقي الأجناس الأدبية الأخرى (الشعر القصة – المقال) [3]، فاللغة المسرحية تتفرع إلى عدة مستويات أسلوبية تعبيرية مما يؤكد أن التعبير اللغوي المسرحي لا يقف عند حدود العامية والفصحى فقط، بل يتجاوز ذلك على بناء متخيل أسلوبي تصويري تختص به كل شخصية [4]، وعلى الكاتب المسرحي أن يجتهد في البحث عن اللغة واللهجة التي تناسب أشخاصه مهما كان مستواهم الاجتماعي والمعرفي والأخلاقي، وأن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوي التعبيري .

3- خصائص اللغة المسرحية عند عبد القادر علولة:

إن الحيز الذي تشغله اللغة في مسرح علولة ذو أهمية كبرى ، إذ تعتبر من أهم الركائز التي قامت عليها تجربته المسرحية ، فألف معظم مسرحياته باللغة العامية التي تزاوجت باللغة الفصحى وأنجبت لنا لغة أخرى أسماها عبد القادر علولة "باللغة الثالثة", ولتوضيح الأمر أكثر نأخذ أمثلة على ذلك ، قول "برهوم" في مسرحية اللثام:"هادوا هما مصارينا ... الماء يجري في هذا الأنابيب...هدي فتحة المدخنة... إذا ما كذبنيش ربي ... صندوق البخار ... هنا... المحرك هنا ... وهذا جهاز تغير

[1] ينظر جروة علاوة ، ملامح المسرح الجزائري منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، د ط ، الجزائر ، 2004 ، ص 93 .
[2] ينظر عصام محفوظ ، المسرح مستقبل العربية ، دار الفرابي، ط 1 ، بيروت ، لبنان ، 1991 ، ص 89 .
[3] نادر أحمد عبد الخالق ، م س ، ص 152 .
[4] م ن ، ص 153 .

السير... السلوم؟ السلوم ياعمي..."[1]، فنرى هنا امتزاج العامية بالفصحى فخرجت منها كما أسماها "علولة" باللغة الثالثة.

كما تجدر الإشارة أن علولة نفسه، كان يوظف عدة مفردات تراثية وشعبية ومرد ذلك لإيمانه الراسخ "بأن الكتابة هي بمثابة التواصل الحقيقي والأساسي يهدف من خلاله تحرير المشاهد ومنحه وسائل وأفكار عديدة تجعله يتحرر ويتسلى من خلال مسرحه"[2]، فاستعمل الأشعار والأمثال الشعبية للوصول إلى المشاهد الجزائري وإيصال مضمون ومواضيع نصوصه المسرحية بطريقة مفهومة ،لأن الشعر والأمثال الشعبية لها صداها في الذاكرة الشفهية للمشاهد الجزائري ، وكانت الأغاني المصاحبة لنصوصه المسرحية الأكثر ثراء بهذه الأمثال والأشعار الموزونة [3] ، ويؤكد ذلك المؤلف بقوله «أنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل»[4].

ومنه نقول بأن "علولة" وظف في جل أعماله المسرحية اللغة ذات الطابع التراثي من لغة المداح التي يستعملها في الأسواق والحلقات الشعبية ، فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في النفوس وذلك من خلال أنها تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءاتها لأنها لغة تكتسب فيها الكلمة حيزا زمانيا على وجه الخصوص، بحيث تنتقل شفهيا في قالب شعري مقفى على شكل قصائد شعرية ملحونة وهذا ما نلاحظه في رواية القوال في مسرحية "الأجواد" يقول القوال في وصفه لشخصية "علال الزبال":

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمتوا .... يمر على الشارع

الكبير زاهي حواس باش يمسح باب

الشقا و يهرب شويا الوسواس .

[1] عبد القادر علولة ، م س ، ص185 .
[2] م ن ، ص 242 .
[3] لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في مسرح علولة ، ص 91 .
[4] عبد القادر علولة ، م س ، ص 246.

هذا و تعد اللغة عند المؤلف انفعالا يصدر عن تصوره لمشروع مسرحي جديد ينطلق من قناعته السياسية، و ذلك من خلال استنطاق أي حوار أو كلمة أو جملة ، تحمل في طياتها بعدا رمزيا له دلالة اجتماعية أو سياسية بلغة بسيطة مفهومة ولنأخذ مثال على ذلك، مقولة "الحبيب" في مسرحية "الأجواد":

العساس :

طلع يديك للسماء قلت لك. .. وين هي الصفارة تاع الهم ... وين هي بنت الكلب.

الحبيب :

السي محمد أهمد واسمع لكلامي ... إذا صفرت وإلا رميت الخيزران علي راهم يهجموا عليك هذا الكلاب وهذا القطط اللي مرافقيني ... شوف كيف راهم حارسين علي، وكيف راهم يخزرو فيك بنظرة مشومة ... إذا يطيروا عليك يشرشموك٠ صدقني حط الخيزران ...[1].

كما استعان المؤلف كثيرا بالعبارات الشعبية المشهورة و المتداولة في أوساط المجتمع الجزائري لتبليغ مواضيعه المسرحية، وبالتالي تصدرت "لغة الشارع" في مسرحه وباتت واضحة المعالم في الكثير من النصوص لقربها بالمعنى وتواصلها المباشر عند المشاهد الجزائري، فمثلا استعماله لكلمة "الخيزران" بدلا من "العصا" وكلمة "يشرشموك" بدلا من "يقطعونك" أو "يأكلونك" وغيرها من الكلمات الشعبية الضاربة في التاريخ الجزائري.

وعليه نقول جاءت لغة "علولة" متينة محملة ٠بمعاني قوية ، عامية الشكل ملقحة بالفصحى البسيطة[2] ، فصارت نصوصه الأكثر شهرة في تاريخ المسرح الجزائري .

[1] عبد القادر علولة ، م س ، ص 88.
[2] لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في مسرح علولة ، ص 93 .

المبحث الثالث : التجريب في مسرح علولة

التجريب عند علولـــــة :

يعتبر "علولة " من أهم الكتاب المخرجين الجزائريين الذين حملوا لواء التجريب من خلال استلهام التراث أو تحديث بعض عناصر العرض المسرحي كبنية النص أو أداء الممثل جرّب " علولة " - كغيره من المسرحيين المعاصرين – البحث عن قالب مسرحي جديد ومتميز,له لغته المسرحية الخاصة وطابعه الخاص الذي يحاول أن يتجاوز صيغة المسرحي التقليدي,واتسمت محاولات التجديد المسرحي عنده باستحضار التراث واستلهامه,ولعل الكثير من المسرحيين العرب قد انتهجوا هذا النهج التجريبي وذلك بالعودة إلى التراث و" قد امتد استخدام المادة التراثية والشعبية منذ بداية المسرح العربي في منتصف القرن الماضي حتى أيامنا وتحول إلى ما يشبه الظاهرة أو الاتجاه أو الأسلوب أو حتى الإيدولوجيا المتعددة الفضاءات ,ولم يبق تقريبا مسرحي واحد لم يخض غمار استخدام التراث والتجريب عليه"[1].

وانطلق علولة كغيره من المجرّبين العرب في تجربته التراثية من الحلقة بتقنياتها العفوية وبقوالها المتجول والمتنقل بحثا عن فضاءات لحرية التعبير التي كان يطمح إليها من خلال مسرحه" كان التجريب يفتح آفاقا واسعة أمام هذا النوع المسرحي الذي أطلق عليه البعض اسم مسرح الحلقة ، ولو أن عبد القادر علولة لا يفضل حصر هذا النوع من المسرح في هذه التسمية [...] وإنما يمكن نعته ببعض الجوانب التي ينفرد بها عن بقية الأنواع المسرحية"[2].

كان علولة يبحث من خلال التجربة التي خاضها إلى إبداع مسرحي عربي مادته التراث وموضوعه التعبير عن واقع الإنسان والطبقات الكادحة في شكل أو قالب من تشكيل الأديب العربي ومن صنعه، ولكن علولة كان يعي جيدا أن إحياء التراث لا يكفي لإيجاد قالب مسرحي متميز ، إذ لا بد من وضع هدف معين

[1] : منصور كريمة ،خصائص الكتابة المسرحية عند عبدالقادر علولة ، رسالة ماجستير(مخطوط) ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، قسم الفنون ،جامعة السانيا ، وهران 2005- 2006 ، ص 61 .

[2] : م ن ، ص 61 .

ورؤية واضحة في التعامل مع هذا التراث ومزاوجة هذه الأشكال التراثية (الحلقة والمداح) مع التيارات المسرحية الحديثة (الملحمية مثلا)وكان يرمي من وراء ذلك إلى إيجاد شكل يعبر عن الهوية الجزائرية بكل أبعادها الفكرية,الثقافة, الاجتماعية والسياسية "إن عناية هؤلاء الكتاب الجدد بالقضايا الاجتماعية المعاصرة أمر ذو أهمية بالغة, ولكن لجوءهم إلى التجريب في الأشكال والأساليب أمر لا يقل أهمية عن سابقه [...] وفي محاولاتهم التجريبية هذه تطلع كتّاب المسرحية على المسرح الغربي يستلهمون أشكاله وأساليبه"[1]. و أهم شكل مسرحي غربي جعل منه علولة حقلا للتجريب هو الشكل الملحمي لأنه تأثر بنظرية بريخت الملحمية ، فجرّب بذلك تقنيات و وسائل التغريب على مسرحياته مثل هدم الجدار الرابع الفاصل بين الممثل و بين الجمهور " إنّ هدم الحاجز بين المسرح و الجمهور يلغي الفكرة التي ترى أن الحياة حقيقية في أحد جانبيها ، و وهم في الجانب الآخر ، فإنّ هذه المسرحيات تعرض بوضوح كيف يمتزج هذان العنصران في حياة الإنسان ،و كيف ينتقل الناس ما بين الحياة و الفن – أو الحياة الخيالية - بدون توقف " [2]

و من خلال تجريب الاتجاه الملحمي وجد علولة في مبدأ التغريب وسيلة لجعل المتفرج يشارك في المسرحية بالبحث عن أحداثها في واقعه المعيش ، و بذلك دخل علولة فضاءاً جديداً بدل الفضاء الأرسطي , فضاء يخاطب العقل بدل العاطفة .

و من آثار تجريب الاتجاه الملحمي في مسرح علولة .

[1] : حياة حاسم " الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها 1960، 1970 «، دار الآداب ، د ط ، بيروت ، لبنان ، 1978 ، ص 18.
[2] : م ن ، ص 164 .

- تشبع علولة بالاتجاه الملحمي نظريا .
- تضج التجربة لديه من ناحية الإخراج .
- مزج التعليمية و التعة لإيصال المضامين السياسية للملتقي .
- سيطرة الراوي على العرض بشكل واضح [1] .

إضافة على ما سبق حاول علولة التجريب على مستوى اللغة باستخدامه لغة سهلة لا ترقى إلى الفصحى كما أنها ليست عامية مبتذلة ، لكنه حاول أن يجعلها بينهما ليتسنى للجمهور فهمها ، ذلك الجمهور الذي كان يفتقر إلى الفهم السليم للغة العربية الفصحى ، كما أن علولة لم يهتم بالجانب اللغوي قدر اهتمامه الجانب الاجتماعي و السياسي و كشف النقاب عن الفساد و البيروقراطية ، فجاءت لغته بسيطة و مفهومة و متناولة من قبل العام و الخاص ، فضمن تجريبه للمسرح الملحمي و مشاركة المشاهد في العرض كان لزاماً عليه أن يجد لغة مشتركة بين الممثل و المشاهد ، لغة يبثها الممثل و يفهمها المتلقي .

[1] : ينظر ،منصور كريمة ، م س ، ص 63

المبحث الأول: الدراسة الدرامية لنص مسرحية الأجواد.

1-ملخص المسرحية :

يتشكل (نص / عرض) الأجواد من ثلاث لوحات (مشاهد) مسرحية لا يوحدها نظام أو تسلسل منطقي ، سواء من حيث الفكرة أو الحدث ، و لكنها تقوم على رؤية شاملة وواحدة في الوقت نفسه ، و هي رؤية تريد للواقع أن يستقيم ، فيضعك المؤلف أمام "راوي" أو " قوال " في قلب الحدث المسرحي و يصعد بك إلى ذروة المأساة – مأساة الإنسان البسيط – ليخترق بك اللوحات الثلاث معتمدا على عنصر الحكي و على التلوين الدرامي ، فتشعر كأنك أحد أبطال النص (المشاركة في الحدث) فيقوم الرواة بإدخال القارئ في نكهة خاصة على الرغم من أن الفعل المسرحي مروي .

يبدأ الكاتب المسرحي كعادته بأغنية يسرد فيها يوميات أحد شخصياته المسرحية " علال الزبال" الذي يعمل بالبلدية كمنظف للشوارع فينتقل بنا من خلال هذا النص إلى أبسط الأشياء التي تقوم بها هذه الشخصية ، بعد نهاية فترة عمله قاصدا بيته ، و يعد هذا بمثابة استهلال " Prologue" للمشهد الأول ثم يليه دخول " القوالة " لتقديم الشخصية الرئيسية للمشهد الأول " الربوحي الحبيب " ، فيقدمونه عن طريق كل أبعاد الشخصية (البيولوجية ، النفسية ، الاجتماعية) .

"الربوحي الحبيب" ، شخص أراد الاعتناء بحيوانات الحديقة و التواصل مع الآخر خارج عمله ، المليء بالفساد و النفاق و الوشاية ، لذلك يحاول القوالة أن يمنحوا للقارئ مسيرته في تخليص الحيوانات من الجوع الذي يعيشونه داخل الحديقة ، و من خلال هذا التقديم يعبر الكاتب عن طموح رجل عادي في تخطي الصعوبات البيروقراطية التي أحالت دون الاهتمام بحيوانات الحديقة داخل هذه الإدارة ، ثم يدخلنا المؤلف في المشهد الأول حين يقوم "الربوحي الحبيب الحداد

" بدخوله خفية لحديقة البلدية ليطعم الحيوانات و يوزع عليهم ما استطاع هو وشباب الحي من جمعه في إطار حلقة تضامنية مع الحيوانات الجائعة ، و لكن حارس الحديقة يفاجئه متهما إياه بتهم سياسية ، هذا المشهد ينقل لنا بصدق نموذجا من أحاديث الناس عن بطولات " الربوحي الحبيب الحداد" بعد صراع معـــــــــــــــه حول هويته ، لأن " الربوحي " يمثل في ذهنية حارس الحديقة أحد الأبطال الخارقين الذين أنتجتهم المخيلة الشعبية ، و في الأخير يتم الاتفاق على مساعدته في مهمته السرية ، و ينتهي المشهد بتحقيق الهدف لدى " الربوحي".

يتنقل بنا المؤلف بعد المشهد إلى جو مليء بالشعر ، في قصيدة تروي قصة " قدور" الذي يخرج من عمله – بّناء في أحد الورشات – قاصدا عائلته التي عزت في خاطره ، و يكشف لنا الكاتب الأبعاد النفسية و الاجتماعية لهذه الشخصية ، عبر أبيات شعرية تصب في تراجيديا الواقع الاجتماعي ، و بما أن علولة يكرم بهذا النص –بطريقة غير مباشرة –شريحة من المجتمع ، وهي شريحة العمال الذين يعملون بعيدا عن عائلاتهم ،و ينتقل بنا مرة أخرى إلى قصة جديدة من قصص التضحية الإنسانية فيحاول عبر " عكلي أمزغان " الغائب الحاضر ، و شخصية " المنور " الحارس ، ليضعنا في وضعية تعبر بصدق عن حب الوطن و العلم .

يتجمع أمام هذا الهيكل العظمي – هيكل عكلي –و يبدأ المؤلف المخرج رحلة ذكريات ، و من خلال حكايات " المنور" التي تضيف للدرس البيداغوجي جانبا إنسانيا ، خاصة و أنه يروي بكل عفوية عن بعض التصرفات التي عاشها مع صاحب الهيكل " عكلي أمزغان " فتارة تقوم المدرسة بشرح الدرس علميا ، و يتدخل "المنور " بين الفنية الأخرى للحكي عن تلك اليد و ذلك الرأس ، و عن الذكريات التي علقت بذهنه طوال هذه السنوات فيلبس الروح لهذا الرجل الذي أفدى

هيكله للمجتمع ككل ، فتهب لحظات رقيقة و صادقة و حارة على سطح هيكل الإنسان الطيب في عالم الأشرار ،الذي ما بقي منه إلا هذا الهيكل الذي يرمز إلى التضحية العظمى ، ووجوده الصادق .

و بانتهاء الدرس البيداغوجي ينصرف " المنور " ناصحا الطلاب بالعلم و المعرفة و ينتهي هذا المشهد .

ينتقل الكاتب عبر أغنية يسرد فيها يوميات عامل أحيل على التقاعد يدعى "المنصور " الذي تربطه علاقة طويلة مع آلته داخل ورشة المصنع فيتشكل النص عبر أبيات شعرية موزونة تروي يومياته و أحزانه و أفراحه مع هذه الآلة ، التي أعطاها الكثير و صادقها إلى درجة أنه يتحدث إليها بكل عاطفة، و كأنها إنسان قريب إليه حتى يوصيها بالشاب الذي سيخلفه بعد خروجه إلى التقاعد .

تعد هذه الأغنية بمثابة رسالة أمل للعمال الذين دافعوا عن القطاع العام في سبيل جيل المستقبل الذي سيحمل مشعل الثورة العمالية ، و ينهض بمستقبل البلاد الصناعي.

ثم بطريقته المعهودة في المشهد الأول و الثاني ، يدخل المؤلف مجموعة من الرواة " القوالة" لتقديم شخصية أخرى من شخصيات الأجواد "جلول الفهايمي " فيصفون أبعاده النفسية و الاجتماعية و لكنه يجد نفسه مضطرا لأن يتعصب نظرا لعدة مشاكل يتخبط فيها المستشفى ، فيقرر الجري حتى لا يقع في المشاكل ، و حتى لا يطرد من المؤسسة ، و يفقد الرواد "القوالة" هذه الشخصية في وسطها الاجتماعي من خلال تجسيد لأفعالها اليومية داخل المجتمع ،داخل الإدارات العموم، وسائل النقل (الحافلة) ، و الأسواق ....

2- دراسة العنوان:

يعد العنوان «نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة»[1] والعنوان «يشكل حمولة دلالية، لكن قبل ذلك فهو علامة أو إشارة تواصلية لـه وجـود فيزيائي/ مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (الناص) والمتلقي أو مستقبل النص.

ومن هنا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشارتي سيميائي»[2]، فالعنوان إذن ذو حمولـة دلالية وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء مثله مثل النص، بل هو «نص مواز، كما عنـد جيرار جينيت٠ وإذا كان النص نظاما دلاليا وليس معاني مبلغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماما»[3] .

وقد رأى "بارت" (r.barthes) أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوحية، ودعم رؤيته للسيميولوجيا على أشياء كثيرة حيـث يقول «يبدو اللباس، السيارة، الطبق المهيأ، الإيماءة،الفيلم، الموسيقى. الصورة الإشهارية، الأثاث، عنوان الجريدة... أشياء متنافرة جدا. ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل.. كونها جميعا أدلة... هذه السيارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها، وهذا اللباس يطلعني بدقـة على مقدار امتثالية الإنسان أو شذوذه... وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا، إنهـا تتضمن قيما مجتمعية أخلاقية، أيديولوحية كثيرة، لابد للإحاطة بها من تفكير منظم، هذا الـتفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا»[4]، إذا يرتبط العنوان أشد الارتباط بـالنص

[1] بسام قطوس ، سيمياء العنوان ،طبعة بدعم وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، 2001، ص 33.
[2] م ن ، ص 36.
[3] م ن ، ص 37
[4] رولان بارت نقلا عن بسام قطوس ، سيمياء العنوان ، ص37.

الذي يعنونه فهو نص مكثف، يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره، وأبعاده، فهو فكرة عامة تجمع بين الأفكار الأساسية في النص[1].

وعليه يعد العنوان« بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه، غير إنه إما أن يكون طويلا فيساعده على توضيح المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا, وحينئذ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه »[2] ، ومنه نقول بأن العنوان هو الموجه الرئيسي للنص، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية يتضمن غالبا أبعاد تناصية، فهو دال إشاري يوحى إلى قصدية الباث وأهدافه الأيديولوحية والفنية.

كما يعتبر العنوان مدخل جيد لقراءة النص وعتبة موجهة لفهمه وتلقيه، فإنه يلعب الدور نفسه بالنسبة للعرض المسرحي بل عليه أن يكون أكثر اثارة واستقطابا وجذبا للجمهور، خاصة وأن العرض يحتاج إلى قدر كبير من المتفرجين لكي يستمر ويضمن النجاح والاستمرار ، وهذا ما يختلف به الأدب المسرحي عن القصة والرواية، لأن المسؤولية الملقاة على عاتقه هي المسؤولية مزدوجة (النص والعرض) عكس الأجناس الأدبية الأخرى.

وصيغة العنوان تحقق على الأقل وظيفتين هامتين من وظائفه العنونة حسب "جيرار جينيت" G.genette:

1- الوظيفة الإيحائية function connotative: فالعنوان يوحي بأشياء تنتمي إلى منظومة عقدية وثقافية معروفة ومنسجمة مع المتلقي، فالجود له دلالته العربية منذ

[1] ضياء غني لفته و عواد كاظم لفته ، سردية النص الأدبي ، دار الحامد ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2011 ،ص 110.
[2] ضياء غني لفته و عواد كاظم لفته ، المرجع السابق ، ص 110.

القديم, منذ حاتم الطائي الذي مازال يضرب به المثل بالجود والكرم، وبالتالي ليس غريب على المجتمع الجزائري أن يتصف بهذه الصفة، فهو رمز التضحية والقناعة.

2- الوظيفة الإغرائية function séductive : إن العنوان الجيد هو الذي يحسن الدعاية للعمل ويمكن من تسويقه تسويقا نافذا بناء على الإغراء والإثارة والتشويق فالغموض والتغريب والانزياح كلها وسائل للفت الانتباه وتحقيق الجذب المطلوب والمنوط بالعنوان.

وعنوان نص مسرحية(الأجواد) "لعبد القادر علولة" يتسم بالتشويق والإثارة للقارئ والمتفرج معا لمعرفة أسرار هذا العنوان القصير, وفي قصره قصد من المؤلفة في عدم إفصاحه وهذا ما اشترطه ايمبرتو أيكوu.eco في العنوان[1]، أي عدم الإفصاح عن المحتوى وتشويش الرؤية لدى المتلقي، قصد صدم توقعاته وبالتالي جذب انتباهه ومتابعته للنص.

وعليه فالعنوان ينبني لغويا ودلاليا على النحو التالي :

مكونات العنوان

الأجواد

الصدم

وبالتالي فالعنوان جاء عبارة عن اسم والاسم يتسم بالثبات واليقين في اللغة، وبالاستناد إلى لسان العرب نعرف (الأجواد) لغويا: جاء في مادة «جود» الجيد: «

[1] حميد علاوي ، غواية المعنى في مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " ، قراءة سيميائية لنص أمحمد بن قطاف ، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر ، ص 166.

نقيض الردئ, والجمع جياد، وجيادات جمع الجمع، ويقال: هذا شيئ بين الجودة والجودة، ورجل جواد: سخي، والجمع أجواد وجاد الرجل بماله يجود جودا، بالضم فهو جواد»[1] من خلال هذا التعريف اللغوي تضعنا لفظة "لأجواد" أمام قيمتين سيميائيتين هما:

- الجيد

- الجود

عنون علولة مسرحيته (الأجواد)، والملاحظ للوهلة الأولى أن الأصل في الكلمة شعبي دارج, جمع مفرده (الجيد) والتي تأخذ أكثر من معنى في أكثر من سياق, فاللفظ (الجيد) بالمعنى الفصيح هو حكم يصدر لتقدير سلوكي لذات الإنسان غير أن معناه في التداول الشعبي يتعداه بالكثير ف (الجيد) هو صورة من صور مثالية للإنسان عندما يبلغ أعلى درجات التضحية من أجل الآخرين (الربوحي الحبيب الحداد), الجيد هو من يحتوي أحلام الناس ويستوعب ما في صدورهم دون علمهم بعلمه، كما الجيد هو الذي يجود بما لا حصر له [2].

الأجواد رمز لكل من أعطى للحياة حبه الأبدي "الأجواد" ذلك الشيخ الذي امتدت إليه الأيدي لتملأ ذاكرته بشهادات الموت والحياة والحب والنضال، الأجواد هي القضية اليومية لإبداعات إنسانية [3], وبالتالي فالعنوان يحمل دلالتين الأولى الثورة على الواقع المعاش، أما الثانية هي في حمل هذه الدلالة الرمزية الشعبية المثقل بها العنوان,هي شخصيات بسيطة إلى أبعد الحدود, زبال,حارس,عامل,معلمة, ليظهر من العنوان

[1] ابن منظور ،لسان العرب ، مج 1 ، باب الجيم ، ج 7 ، مادة (جود) .
[2] ينظر عبد الحليم بوشراكي ،التراث الشعبي و المسرح في الجزائر ، مسرحية الأجواد لعلولة – أنموذجا – رسالة ماجستير (مخطوط) ، باتنة 2010-2011 ، ص 157.
[3] ينظر مجلة الوحدة ، العدد 232، 1985 .

بريق أمل للتغير, ومنه نقول بأن علولة استطاع أن يعبر عن فكرة التغيير, لكنه أدرك أن التغيير لا يأتي إلا بمن يشعرون بصدق بمرارة الحياة.

3- دراسة شخصيات:

أ/ الشخصية العلامة المتصدرة في المسرح: تعد الشخصيات صاحبت الامتياز في تجسيد العلامات وظهورها في المسرح، لهذا جاءت شخصيات مسرحية الأجواد مجسدة للدلالة المخولة لها فالمسرحية تتميز بميزة رئيسية وهي في استقلال لوحاتها أو مشاهدها عن بعضها البعض, بحيث أن كل مشهد قائم بذاته، ما نتج عنه عدم وجود شخصية رئيسية واحدة تدور حولها الأحداث, غير أن المتمعن في بنايتها الدراسية يوحي بنسق جديد في التعامل مع الشخصية المسرحية وهذا رغم بساطتها ومستواها الاجتماعي، فقد استلهمها علولة تأثرا بالواقع المعيشي، وفي هذا الصدد يقول علولة :«إني أستخرجها من الحياة اليومية , من واقع كل يوم ... أما بالنسبة لشخوصي لأنهم "يعملون" دون هوادة في المسرح على تقديم المعاش الاجتماعي و العميق للمتفرج»[1]

خلافا لتلك المسرحيات التي تعتمد على الشخصيات من الأساطير والخوارق أو الشخصيات البرجوازية والمرموقة في المجتمع.

وعليه تتحرك الشخصيات في مسرحية الأجواد بحرية تامة لتتفاعل مع واقعها المزري، فيظهر عبر هذا التفاعل معنى جديد للمسرحية ينطبق تماما مع مفهوم الحياة نفسه بمختلف جزئياته وأصنافه، إنها المعيار الأول الذي يفحص بواسطته تعقيد الواقع الاجتماعي، يقول علولة« إنني لا أتخيل شخوصي ولا أصنعها من عدم»[2]،

[1] عبد القادر علولة ، م س ، ص 243 .
[2] لخضر منصوري ، التجربة الإخراجية في مسرح علولة ، ص 223.

وحتى نتمكن من معرفة الشخصيات، ينبغي دائما العودة إلى المحتويات التي تقدمها شخصية القوال, إنها لسان حال الشخوص وأحلامهم وأفكارهم فهي متخيلة بناء على اختيارات مقصودة بأبعادها الإنسانية[1].

وعليه فمسرحية الأجواد احتوت على سبع شخصيات ، ثلاثة منها رئيسية هي (الربوحي الحبيب الحداد، والمنور، وجلول الفهايمي» والأربعة منها ثانوية يذكرهم القوال في شكل أغاني حكائية وهي (علال الزبال، منصور، قدور وسكينة).

1- الربوحي الحبيب الحداد:

تعرض المسرحية شخصية الربوحي الحبيب بشكل نسبي يتلاءم مع طبيعة النمط المسرحي، لتكون كاشفة لخبايا اللامسؤلية والنفاق، وقد أعطى علولة هذه الشخصية معظم المبادئ التي يعتقد في صوابها والتي من شأنها أن تخدم تصوره للواقع, و أهم صفة شحنت بها الشخصية هي البساطة بالإضافة إلى أنها شخصية ذات مبادئ, لها من الشعور الوطني والإحساس بالمسؤولية ما يدفعها إلى نكران الفساد و التذمر منه.

2- المنور:

أما شخصية المنور فهي شخصية نقية تفي بعهد قطعته, يصورها علولة بشحن نفسي عميق تحيا لحظتين متناقصتين في آن واحد, واقع موضوعي و ماضي مائل دفعة واحدة, فبالقدر الذي تأخذ فيه شخصية "المنور" وجودها في المشهد بالقدر الذي تذوب فيه في ومضات حضور الغائب (العكلي), والذي أعطاه علولة رغم غيابه الموضوعي وجودا تأثيريا على شخوص المشهد.

[1] عبد الحليم بوشراكي ، م س ، ص 158.

3- جلول الفهايمي:

لهذه الشخصية في المسرحية وجود متميز, نبع من الشحن النفسي الذي تعمده الكاتب في رسم بناها النفسية, وقد اختار لها المؤلف وحدة جلية ترتسم في كون شخصية جلول, ملتزمة حاملة لمبدأ إنسانية, مسؤولة, وضعت في ترية عفنة قذرة لا صلاح للحياة فيها، ولهذا اختلفت بعض الشيء عن بقية الشخصيات الأخرى أو بالأحرى مثلت اللحظة الحاسمة من ملحمية الأجواد.

أما شخصيات (علال،منصور،قدور و سكينة) فقد أراد لها علولة أن تكون آهات وطن نزيف تحت جور غير الأسوياء, فيمثلون كما – كما في المسرح الأرسطي – التضحيات الجسمية التي يقدمها الوطن ليثور على الفساد.

يصنع علولة شخصياته بهدوء لافت يجعل منها بكل صدق تخوض في واقع لتترف فيه ف(سكينة) تتأوه في صمت, و(قدور) يبكي الغربة وفراق عائلته, وتجتمع جميعها في ألم يسميه علولة ألم الوطن.

ب/ دلالة أسماء الشخصيات المسرحية:

تحمل الشخصية المسرحية الخطاب وتوجهه,ولذا تبقى بأفعاله وصفاتها ماثلة في ذهن المتلقي بعد انتهاء فعل قراءة النص، أو بعد مشاهدة العرض[1].

فعلولة أعطى لشخصياته أسماء من الثقافة الشعبية ف"علال الزبال و الربوحي الحبيب الحداد و جلول الفهايمي" كلها أسماء توجد في القاموس الشعبي للمجتمع الجزائري وليست غريبة عنه, إذا هي ليست بالأسماء الجديدة.

[1] حميد علاوي ، م س ، ص 171.

فتسمية (علال الزبال) هي شخصية منعوتة بالزبال وهي دلالة على المهنة التي تقوم بها هذه الشخصية, أما دلالة اسم (الربوحي الحبيب الحداد) فاسم الشخصية مركب من ثلاثة كلمات –كلها تنحدر من المورث الشعبي-, وهي :"الربوحي- الحبيب- الحداد", فالربوحي آتية من الربح و الحبيب, أي المحبوب عند الناس, ولذا نجد في النص على ما يدل على هذا يقول "القوال":"الربوحي الحبيب الحداد مشروع الخلق رائق محبوب, بالكثير عند الخدامين قراينه, عمال الميناء البلدية, و الوحدات الصناعية ... [1]، أما كلمة الحداد فهي دلالة على الحرفة والمهنة التي يقوم بها الشخصية.

وتعكس أسماء الشخصيات عند (علولة) صفات تتصف بها الشخصيات لتغدو الأسماء مدلولات كاشفة عن حالها فكل شخصيات المسرحية جاءت دالة عن الحالة –النفسية و البيولوجية و الاجتماعية– لها .

كما نجد علولة في مسرحه يتلطف بإعطاء صفات لشخصياته, وذلك راجع لثقافة الكاتب الواسعة, فمثلا الصفة المتعلقة ب"الربوحي الحبيب الحداد" هي "مستشار البؤساء" ونستكشف ذلك في وصف زوجته مريم في قولها:"... مولى خيمتي العزيز يا ناس مستشار البؤساء [2].

ج/ شخصيات المسرحية وعلاقتها بالمكان:

ينهض المكان المسرحي بدور هام في بناء المسرحية, وقد اكتسى هذه الأهمية انطلاقا من تحركات الشخصية وتنقلاتها فيه، وحين نعزل المكان عن الشخصية يفقد دلالته، ويتحول إلى حيز جغرافي يفتقد لوظيفته كمكون أساسي في العمل السردي،

[1] عبد القادر علولة ، م س ، ص 82 .
[2] عبد القادر علولة . م س . ص171

ولعل أفضل ما يبرز العلاقة المتينة بين الشخصيات والمكان،هو ذلك التطابق الحاصل بينهما، في كثير من الأحيان من خلال التسمية أو الوصف، حيث نجد كثيرا من الشخوص ينسبون «سواء في العالم الواقعي أو في العوالم التخيلية إلى فضاءات أخرى باسم الفضاء الذي ينتمون إليه»[1].

حيث يشكل المكان حيزا تستطيع الشخصيات أن تعتمد عليه في بناء علاقات (ثقافية ،سياسية ـ اجتماعية) مع شخصيات أخرى، وبذلك يصبح المكان وسيلة للكشف عن سلوكاتها الاجتماعية والنفسية شخصيات أخرى, وحتى أبعادها الفيزيولوجية فهي، أي الشخصيات، لا ترى فيه مجرد محيط طبيعي تربطها به علاقة حميمية, ولكنه أيضا المحيط الحيوي الذي تتحقق فيه كل مطالبها ورغباتها ومن ثم يصبح تفاعل الشخصية مع المكان الذي تتحرك فيه دافعا لتطور الحدث الدرامي، وبالتالي تكون العلاقة بينهما علاقة وظيفية، حيث تظهر الشخصية تأثرها بالفضاء إيجابا أو سلبا، ويساهم هذا التأثر في البناء العام للمسرحية سواء من حيث الشكل أو المضمون[2].

وبإمعان النظر في المسرحية نلاحظ أن كل شخصية تحتل مكانا خاصا يتوافق وطبيعة الوظائف التي تنهض بها داخل السياق السردي للنص، لذلك نلاحظ أن الكاتب حاول تمثيل كل فضاء بإسناد شخصيات تؤدي وظائف تساهم في تحريك وتيرة الأحداث، فالشارع تمثله شخصية "علال الزبال"، ومكان البلدية تمثله شخصية "الحارس".

أما المدرسة فتمثلها كل من هذه الشخصيات (المنور، عكلي، والمعلمة)، وعليه نقول بأن علولة وظف شخصيات مسرحيته لتتناسب مع الأماكن والفضاءات التي

[1] نادية بوفنغور ، رواية كراف الخطايا ل " عبدالله عيسى لحيلح " – مقاربة سيميائية (الشخصية ، الزمن ، الفضاء) رسالة ماجستير(مخطوط) ، قسنطينة ، 2009-2010، ص 412.
[2] نادية بوفنغور م س ، ص 413.

تتحرك فيها، والملاحظ كذلك فيما يتعلق بعلاقة الشخصيات بالمكان هو أن علولة أراد أن يصور لنا معاناة شخصياته في أماكنها الطبيعية، لكن هذا التصوير من شأنه أن يرفع من معنويات الطبقة العاملة في الجزائر، فهي التفاتة من المؤلف لتكريم الطبقة العاملة في الجزائر.

تمظهر الأسلوب الملحمي في مسرحية الأجواد :

"ارتبط مسرح "علولة " ارتباطا وثيقا بالقضايا الاجتماعية و الإنسانية ، فأصبح تعبيرا حقيقيا يدافع عن مصالح الفئات التي انتسب إليها المبدع ، ولا يمكن فصل أفكاره المتضمنة في عمله المسرحي عن فكر المجتمع الذي انتمى إليه .

إننا عندما نتحدث عن الاتجاه الاجتماعي النقدي - في مسرحية الأجواد – فإنه يتجلى لنا بوضوح انتمائها الفني من خلال الشكل والمضمون، فلقد حوت الكثير من الشاعرية واعتبرت امتدادا لعملية تأسيس مسرح ملحمي من نوع خاص ، تمتزج فيه الملحمية بالموروث الشعبي لتخلق نوعا متميزا في الخطاب المسرحي الجزائري ، فهي تتألف - كما سبق ذكره- من مجموعة مشاهد ولوحات تسودها روح الملحمية الشاعرية ، ونحن نعرف أن التراجيديا الإغريقية كان أصلها الأول شعر ملحمي واستمدت أصلها من الأناشيد التي كانت الجوقة ترددها ، فظلت عنصرا هاما من عناصر بنائها العضوي ، ويمكن أن نقول أن بناء مسرحية الأجواد يتبع نفس الطريق من خلال النسيج للبحث عن وسائل جديدة يكون بإمكان علولة عكس الواقع الاجتماعي[1] .

[1] لخضر منصوري ، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري ، جامعة وهران 2014 ، ط 1 ،2014 ، ص 114 .

و من خلالها نستخلص كيف ينمو بناؤها في تلاقحه مع نظرية " برتولد بريخت " و آراء علولة في التراث المحلي ، حيث شعر علولة بأهمية هذا التراث – الملحمية- لقربه من طموحاته الفكرية ، فكان همه نقض الحاضر في ضوء الماضي و رسم خط تعليمي من خلال الأجواد ، فأضحت الوظيفة التأثيرية من أهم العناصر في الخطاب المسرحي لعبد القادر علولة .

تمكن علولة من التأثير على المشاهد من خلال العرض عبر وسائل التعبير التي أخذها عن بريخت لأن التقنية في المنهج الملحمي ظهرت واضحة المعالم في مسرحية الأجواد و تمكن من توظيف هذا المنهج و الاستفادة من تقنياته الأساسية لتمرير جل الأفكار و الرموز التي أرادها[1].

و سار علولة على نفس اتجاه بريخت في بناء مسرحية الأجواد ، بتقسيمها الى عدة مشاهد و وحدات مستقلة عن بعضها البعض ، و تكرس ذلك من خلال ثلاثة مشاهد رئيسية ، أسند إليها ثلاث تقديمات –برولوجات- عمل من خلالها على التوظيف الكامل لشخصية القوال في سرد هذه التقديمات و المزاوجة بين التمثيل (حركات تضفي على هذه التقديمات ما يشبه بالمشاهد المستقلة) و الحكي .

أخذ علولة عن بريخت توظيفه للأغاني، فقد تميزت الأجواد بأغان تصب في عمق مواضيع المسرحية وتهدف بطريقة غير مباشرة إلى صنع الحفل الفرجوي ،والتأكيد على حملها لقضايا فكرية تساهم في إماطة اللثام عن أولئك الناس الذين يصنعون مستقبل الجزائر.هكذا كانت أغاني علولة كتذكار إلى كل العمال اليدويين الذين تناستهم أنانية المجتمع فعبر "علال الزبال" و "قدور" و "منصور" و "سكينة جوهرة" المصنع أكد علولة عن تعاطفه الكامل مع الطبقة العاملة.

[1] لخضر منصوري ، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ، ص 114.

أما عن مواضيع المشاهد فهي الأخرى تهتم بالقضايا العادلة و هموم المجتمع من خلال نقد الاحتكار و دفع المشاهد إلى النضال الاجتماعي ضد كل أشكال الاستلاب و التعسف . و جل هذه المواضيع ترتكز على حكايات يكون أبطالها عمالا ، أو من الطبقة الكادحة و قد عمد المخرج إلى بعث الحيوية في عرضه من خلال التنقل من حكاية إلى أخرى بأسلوب السخرية و السرد و توظيف اللغة تسمح بتوصيل جل المعلومات الفكرية التي ناضل من أجلها ، و يؤكد علولة بقوله : " أنا أكتب و أعمل من أجل أولئك الذين يعملون و يبدعون في هذا البلد سواءا يدويا أو فكريا ، من أجل أولئك الذين يبنون و يشيدون و يخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر ديمقراطي و اشتراكي". إنه بذلك يحي عزيمة المشاهد و يوقظها و ينقل له معارف "تعليمية" من خلال نقل هذه المواضيع من المجتمع و ترجمتها في قالب فني مع توفير شروط بناء عروضه في ضوء هذه الأفكار[1] .

خدمت أفكار بريخت المسرحية كثيرا أسلوب علولة الفني ، خاصة منها مؤثر التغريب الذي كان علولة يراه بمثابة المحفز الرئيسي لمسرحه ،و ذلك بتوظيفه في عروضه لا من ناحية النص فقط بل حتى في التشكيل الحركي و لوازم العرض ، فتكسير الجدار الرابع لكسر الإيهام كان من المقومات الأساسية لمسرح علولة ، فتبنى الفكرة و منحها أبعادا مختلفة ، خاصة و أن الحلقة عرفت ذلك حيث عمل علولة على كسر الإيهام و وضع قطيعة مع كل الأشكال المسرحية الأوروبية التي عرفتها الجزائر لسنوات طوال حيث جعل من مسرحية الأجواد عرضا يقترب من المشاهد و يدعوه للمشاركة :" أنا أعمل على خلق منزلة جديدة للمشاهد الجزائري ، منزلة تجعله عنصرا فعالا و غير مستلب أثناء العرض ".

[1] لخضر منصوري ، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ،ص115 .

استعان علولة بمؤثر التغريب في عرض الأجواد و تمثل ذلك من خلال توظيف شخصية الراوي لرواية الأفعال ، و قد تمت تلك العملية بتوزيع الدور على نوعين من الشخصيات : أولها الراوي المغني و ثانيها مجموع "القوالة" الذين يعملون على دفع حركة الفعل من خلال سرد أبعاد و أوصاف الشخصية المسرحية (البطل) .

و في نفس المجال استعان علولة أيضا تأثراً ببريخت في عملية توظيف الإضاءة الكاشفة في العمل الإخراجي للكشف عن كل ما هو موجود فوق المنصة ، والإضاءة لا تنقطع لضرورة كسر الإيهام إلا في الفصل بين المشاهد ، كما أن استعمال الديكورات التجريبية في المسرحية للإيحاء بإصطناعيتها فلا توهم المشاهد وتجعله يندمج مع هذه الأجسام المادية .

وهذه نظرة بريختية خالصة نابعة من صميم نظرية المسرح الملحمي انطلاقا من تشبعه بالفلسفة المارسكية لجعل الجمهور يتذكر دائما بانه داخل المسرح .كما أن الأجواد على غرار مواضيع مسرحيات بريخت اهتمت بالقضايا الاجتماعية وتصويرها لواقع ولهموم الطبقات الكادحة، انطلاقا من الهدف الأسمى الذي يطمح له منهج بريخت في انتقاد المجتمع وتحريره من جميع أشكال الاستلاب، ويؤكد أحد تلامذته ذلك بقوله "لا يجوز أن ينتقد إلا من لديه اقتراح التغيير"[1].

وعلى الرغم من أن المسرح الملحمي هو جزء من المسرح الأرسطي إلا أن علولة- تأثرا ببريخت -يدعو مسرحه بالمسرح اللاأرسطي، وفي رأيه أن هذا المسرح لم يعد قادرا على تلبية متطلبات العصر ، وهذا ما جعل المخرج يدافع عن

[1] لخضر منصوري ، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ،ص116- 117.

مسألة الالتزام بقضايا المجتمع والنضال من أجلها ولعل هذا النص المقتطف من المسرحية الأجواد أحسن دليل على ذلك :

القوال : صنع القطاع الخاص يا سيدي للروقة.

دوك اللي يخدموها أصواتهم مخنوقة .

أيامهم مرهونة وجهودهم مسروقة.

عمال القطاع العام يحمو على اللقمة .

سلعة الخارج سدي كسرت السومة .

اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم .

قادرين يزعفوا يتنظمو و يجوعوكم .

يدعو علولة من خلال هذا النص الجمهور إلى التوحد ضد قوى الاستعباد التي تتمثل في القطاع الخاص السلبي الذي يمتص خيرات الوطن، المتمثل في كبار الإقطاعيين الذين طمسوا حقوق عمالهم [1].

و يرمز بطريقة غير مباشرة إلى حزب الطليعة الاشتراكية – آنذاك – ذلك حينما يقوم –الربوحي الحبيب- بتفتيش جيوبه و يصدر لفظة :" جيوب الطليعة " أو " جيوب السرية " و يؤكد علولة على ذلك حينما يقول على لسان الربوحي " عندنا عمال من الميناء مطرودين رانا نلمولهم ..العيد قرب نعاونهم.. .كاين فيهم اللي كثر من عشر شهور ما ضربش ضربة".

[1] لخضر منصوري ، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ،ص117- 118.

إن روح التضامن مع الطبقة العاملة تظهر بجلاء عند شخصيات المسرحية ، فهي تنتمي لهذه الطبقة و تدافع عنها بكل روح نضالية .

و تظهر ملامح التعليمية البسيطة ،تأثرا بالمعلم بريخت في عمل علولة و ذلك من خلال نسجه لمشهد كامل متمثل في درس من دروس العلوم الطبيعية ، يحاول من خلاله تعليم المشاهد علم العظام من جهة و هو في الوقت نفسه أداء مزدوج يهدف إلى تمرير الحكاية من جهة أخرى ، و لقد وفق علولة في طرح موضوع التضحية بشكل يشمل في ذات الوقت إفادة للجمهور .

لقد كان حلم علولة خلق جمهور مسرحي متميز الخلق طيلة حياته مخرجا و كاتبا و ممثلا مسرحياً، و ارتبطت أهم الوسائل الفنية لهذا المسرح بفكرة المونتاج ، كالفصل الحاد بين العناصر الفنية . و مع أن مفهوم الفن بوصفه وسيلة لا حدود لها للتواصل مع مشاهد يقظ من الناحية الذهنية و سريع الاستجابة لهمومه اليومية ، فإن مسرحية الأجواد هي محاولة لتحقيق معظم السمات المميزة للعرض ، كالبناء الملحمي و لم يكن جميع الممثلين في عرض الأجواد من البشر ، فقد كان توظيف الأشياء المادية إبرازا لقدرات علولة الإخراجية في توفير شروط الاندماج ، و ذلك لجعل الهيكل العظمي الذي شكل روح – عكلي أمزغان- الغائب الحاضر بعظامه ، و حضوره الذي يتعدى الزمان و المكان . و من ثم فإن الحضور المادي ذو هدف نفعي محدد بالنسبة لتلاميذ المدرسة [1].

تعد هذه العملية في رأينا دفع لروح الملحمية فقد كان بإمكان علولة أن يجسد دور عكلي لدفع حركة الفعل ، و ذلك بصياغة حوارات خاصة و أن علولة يجيد

[1] لخضر منصوري ، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ، ص 118-119 .

توظيف الزمن بكل أبعاده ، كاستبدال السرد محل الحوارات حتى لا يمل المشاهد من كثرتها .

إن الأجواد هي بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة و بسطاء الناس ، و تمثل جدارية واقعية لمناظر إنسانية نصادفها كل يوم ، كما أنها : " تكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس البسطاء الذي لا نكاد نلحظهم بالجود و كيف يتكفلون بإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع " [1].

دراسة الحوار :

للحوار أهمية كبيرة في المسرح ، فالحوار هو الذي يجسد صيغة التعبير الدرامي بامتياز ، و عن خصوصية الحوار المسرحي ، فإن الأمر يتعلق بنص مكتوب لينطق ، و إذا كان الحوار المسرحي يقلد اللغة المنطزقة فقد تتخلله غالبا العناصر التالية : الإيماءات ، النقص ، الهفوات ، زلات اللسان ، التخمينات .... .[2].

و هذا ما تجلى في نص مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة لأن الحوار المسرحي قلد اللغة المنطوقة فتخللته العناصر المذكورة سابقا و خير دليل على ذلك مثال في مشهد عكلي و منور (المشهد الثاني) الحوار الذي جرى بين منور و المعلمة :

[1] لخضر منصوري ، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ،ص119
[2] أحمد بلخيري ، نحو تحليل دراماتورجي للنص الدرامي ، مطبعة رانو ، الدار البيضاء المغرب ، ط 1 ، المغرب ، 2004 ، ص 75.

منور : هذا محزم الحرفة ...." الطابلية " متاع المرحوم هذا ما خلى في التريكية ..... لبستها له للسترة .... السترة مليحة يا بنتي الدعوة راها عندك مخلطة .

المعلمة : في الحق ! ..... آ.....

المبحث الثاني : دراسة عرض مسرحية الأجواد .

إنّ الدارس و المتتبع للفن المسرحي يرى أنه الفن الأدبي الوحيد المتكامل من كل الجوانب أي النص و العرض ، و هذا الأخير إذا وصل إلى الخشبة وجب علينا مراعاة كيفية بنائه ، وطريقة الإعداد له .

بناء العرض :

إذا اعتبرنا أن العرض – بمعنى الإعداد له – يبدأ من اللحظة الأولى عند التفكير به ، فإن له مرحلة مهمة و حاسمة ، هي مرحلة بنائه التي يمكن أن يعتبر زمنها من التدريب الأول إلى أيام العرض حتى آخرها .إن هذه المرحلة ، تتميز عن سابقاتها ، في أنها تتعامل مع التجسيد مباشرة على خشبة المسرح لذلك هي بناء بالمعنى الملموس[1] .

إن الدراماتورجية لتكون محقة في مواكبة العرض ، عليها أن لا تعالج مادته فحسب ، بل أن تتناول عناصر الإخراج نفسها . لكن هذا كله من وجهة نظر المعالجة الفكرية لمسائل فن الإخراج ، التي هي طبيعة الدراماتورجية في هذه المرحلة[2] .

إن المهم في هذه المعالجة ، إنما هو ما تقوم به من عمل تركيبي حتى يصبح إلى جانب الإخراج بمثابة الكل . كذلك من خلال عملها ، ليس بالضرورة أن تبقى حيز التفسير ، بل بالإمكان ، و تستطيع ، أن تكون على نحو ما ، مبدعة .

[1] زياد فواز كرباج ،الإعداد الدراماتورجي ، كتابة نظرية ، منشورات إتحاد كتاب العرب،ط 1 ، دمشق ، 1995 ، ص 31
[2] م ن ، ص 31 .

كأن تضيف إلى تفسير تفسيرا آخر جديدا ، كتقديم نوعية فكرية ، توضح أكثر الامتداد الاجتماعي[1] .

أما فيما يخص هذا المبحث فسأتطرق للحديث عن العرض المسرحي فهذا الأخير يتسم بما يسميه "فالترودسكي" بـ: "الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات" [2].

كما عرف "موكارفسكي" العمل الفني (العرض المسرحي) أنه "وحدة سيميوطيقية" فالعرض دال و مدلوله هو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور[3].

لهذا العرض المسرحي في كليته يتراءى للملتقي و كأنه صورة مرئية ، تحتوي صورة الممثلين و حركاتهم ، و صورة سينوغرافيا المكان و كذلك أشكال و ألوان الملابس و الملحقات (أكسيسوار)[4].

و منه سأعمد في قرائتي لعرض مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة على الأنساق السمعية و البصرية المرتبطة بعرض المسرحية .

دراسة الأنساق السمعية و البصرية في العرض :

[1] زياد فواز كرباج ، م س ،ص 31 .
[2] : فلتروسكي نقلا عن حميد علاوي ، النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية و تأسيس فعل القراءة ، مداخلة في كتاب : النقد المسرحي المعاصر ، ص 160 .
[3] فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات ، منشورات الاختلاف، ط 1 ، الجزائر ، 2010، ص 103.
[4] بغداد أحمد بلية ،سيميائيات الصورة – مقالات حولة علاقات المتلقي بالمسرح و السينما و التلفزيون – منشورات دار الأديب ، وهران ، الجزائر ،2008، ص 60.

1-الديكور ودلالته في مسرحية الأجواد :

تتشكل مسرحية الأجواد من ثلاثة مشاهد -كما سبق أن ذكرنا آنفا- ويحتل الديكور في هذه المشاهد الثلاثة مكانته الخاصة به ، إذ يعتبر ديكور المسرحية من بدايتها إلى نهايتها ديكور موحد [1] ، ومنه تشتمل العلامة الإطارية للمشهد الافتتاحي في العرض على وسائل تجسيد الحدث تجسيدا بصريا وذلك من خلال الأشكال الموجودة في العرض وهي عبارة عن أعمدة من حديد على جانبي الخشبة وفي الوسط يتموقع الشكل المجسد لكلمة الأجواد مكتوب بالخط العربي وفوق هذا الشكل شكل آخر ألا وهو كل الشمس وهما باللون الأصفر والشكل لا يدرك بمعزل عن اللون والمادة[2]. ومنه سنتناول الألوان من حيث دلالتها في العرض .

2-دلالة الألوان في العرض :

يكون إدراك الألوان من خلال "إطار مادي وهي تحضر في العرض المسرحي من خلال العديد من الأنساق البصرية كلباس الممثل والمكياج والحلاقة والأكسسوار والديكور والإنارة ...[3]"ومنه يدل الديكور للوهلة الأولى وذلك قبل دخول الممثلين على طابعه البسيط لكن فيه الكثير من الإحائية والرمزية التي أرادها المؤلف المخرج أن يصبغها الديكور فكانت اللمسة الإخراجية تتماشى مع النص المسرحي وذلك من خلال عنوان المسرحية في الخشبة فهي عبارة عن رسالة بصرية من المؤلف المخرج للمتفرج على عنوان المسرحية ، و كأني بالمؤلف المخرج يريد أن يعطي مدلولا ظاهرا وباطنا للمتفرج على عنوان

[1] محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، دار الأمان ط1،، الرباط، المغرب 2006.، ص 118 .
[2] م ن ، ص 118 .
[3] م ن ، ص 113.

المسرحية ، و لكن هنا تتوقف دلالة الشكل على نوع المتفرج- مثقفا كان أم متفرجا عاديا- فالمتثقف يرجع الشكل الذي جاءت به المسرحية على انه إحالة على عنوان المسرحية بل يذهب إلى أكثر من ذلك لأن الشكل جاء مكتوبا و مجسدا على الخشبة وما زاده رمزية أكثر هو اللون الذي جاء به وهو اللون الأصفر الذهبي وفوقه شكل الشمس ،وعليه راحت السيميائيات تعالج الألوان من جانب الكيفية التي تدل بها "ذلك بان اللون لا يكسب دلالة إلا بناء على شفرة "[1]

و عليه نقول بان الألوان تكتسب رمزية تخضع لمحددات ثقافية ذاتية ،لذلك كان اللون محل الاهتمام منذ القديم فكانت ألفاظ الألوان ودلالتها من ناحية السوسيو ثقافية، ونقصد بذلك ماورد إلينا في بالتراث الشعبي القديم ، إذ يعكس التراث الشعبي كثيرا من الدلالات الاجتماعية للألوان ، و نظرة الشعوب إليها ،وقد ظهر كثير من هذه الدلالات الاجتماعية بتأثير الخرافات أو المعتقدات ومن أمثلة ذلك :اللون الأخضر :يعد اللون الأخضر من اكثر الألوان في تراث الشعبي استقرارا في دلالته وهو من الألوان المحبوبة ذات الإحاءات المبهجة كاللون الأبيض ،ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد[2] ،أما اللون الأحمر فتعددت دلالته في تراث الشعبي وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لونا مميزا ، وقد جاء هذا التباين نتيجة ارتباطه بأشياء الطبيعة بعضها يثير البهجة والانشراح وبعضها يثير الألم والانقباض ، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة و الخطر واشتعال الحروب ،أما فيما يخص اللون الأصفر فليس له إحاءات ثابتة ،فهو تارة

[1] محمد التهامي العماري ، م س ، ص 51.
[2] ينظر عبيدة صبطي و نجيب بخوش ، الدلالة و المعنى في الصورة ، دار الخلدونية، ط 1 ، الجزائر ، 2009 ، ص 39.

يستمد من لون الذهب وتارة من النحاس ،كما يستمد تارة من صفرة الشمس عند المغيب ،وأحيانا من لون بعض الثمار مثل الليمون و التفاح ، والزعفران[1].

هذا من الناحية السوسيو ثقافية ،أما من الناحية النفسية "فعلماء النفس يعتقدون أن الألوان لها تأثير مباشر في الإنسان ،على أن اللون الأحمر يحرك الطاقة ،ويجددها البرتقالي ، واللون الأصفر يدل على الذكاء ،والحكمة ،واللون الأخضر يحفظ ضبط الذهن ويبعث على الراحة و الاسترخاء ، والأزرق يعين على المواجهة الفكرية ..."[2]

" واللون قد يكون له اكثر من دلالة يتبنها الناظر ،أو المتلقي ،أو الناقد على وفق مايحيط به من أمور لها وشيج به فضلا عما في المجتمع من أعراف ،وتقاليد ،ومعتقدات ،وثقافته ،وثقافة مجتمعه ،وقد تكون له دلالة رمزية متعارضة" [3] ،وبعد هذه الإطلالة الوجيزة عن دلالات الألوان عبر التاريخ نقول بان الألوان تكتسب رمزية تخضع لمحددات ثقافية وذاتية ،كأن يحيل الأحمر على الخطر و العنف ،والأزرق على الهدوء ،والأخضر على الخصب ، والأصفر على التفاؤل .

وبالعودة إلى اللون الأصفر الذي وظفه المخرج في الشكل السابق فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الموضوع المسرحية فيه نوع من الآمل و التفاؤل ،فالشمس هي رمز الحياة وبروز النهار جديد ،فهي عبارة عن حافز من المؤلف المخرج للتعبير عن واقع المعاش ، وعن الوضعية التي يتخبط فيها المواطن الجزائري في تلك الفترة - فترة الثمانيات والتسعينات من القرن الماضي

[1] ينظر عبيدة صبطي و نجيب بخوش ، م س ، ص 41.
[2] ينظر عبد الفتاح الحموز ، سيميائية التواصل و التفاهم – في التراث العربي القديم –، دار جرير، ط 1 ، عمان ، الأردن ، 2011، ص 170
[3] م ن ، ص 170.

-- ومحاولة تغيره وهذا العمل الدرامي مستوحى من عند المسرحي العظيم "برتولد بريخت "الذي تأثر به "علولة" كثيرا .

أما فيما يخص الأنساق البصرية الأخرى الموجودة في المشهد الاول نذكر أعمدة الحديد التي تتموقع على طرفي الخشبة والتي سيتضح مدلولها فيما بعد، فتبدأ المسرحية بدخول الممثلين الذين نعتبرهم "قوالة " جميعهم فقد ركز "علولة" على "القوال "كشخصية مركزية في أعماله ، فلقد أعطاها سرد الحكايات عن طريق الغناء .

لكن اللمسة الإخراجية تظهر مرة أخرى وذلك عندما نرى ممثل يذهب مباشرة للارتداء البزة المعلقة على أعمدة الحديد وهي دلالة من المخرج على شخصية "القوال " التي نعتبرها هنا الشخصية الرئيسية ،فيبدأ "القوال "كعادته ليعطي لنا ملخص عن أحد الشخصيات وهي "علال الزبال "ويبدأ يصور لنا هذه الشخصية حتى في أبسط الأشياء تقوم بها .

أما فيما يخص الممثلين فيجسدون دورا كل شخصية بامتياز ،إذ نرى أربعة ممثلين لكن كلهم يؤدون دورا واحد ألا وهو دور شخصية "علال الزبال "، ومنه نقول بان المخرج نجح في اختيار أسلوب مناسب وموحد ومتسق في الأداء التمثيلي ، فجاء التمثيل في مجموعة ملحمية بريختية فكان الممثلين بدرجات مختلفة يحملون أدوارهم ويشخصونها دون أن يتقمصونها أو يندمجون فيها اندماجا كاملا فنجحوا جميعا ،دون استثناء ،في تحقيق المعادلة الصعبة :"معادلة الاستثارة و الإقناع الفكري والتأثير العاطفي " [1]وهنا يدخل دور الإيماءات التي يعتمد عليها الممثلين ، وبالتالي يقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة التقاطع

[1] نهاد صليحة ، المسرح بين النص و العرض ، مكتبة الأسرة ، د ط ، مصر ، 1999، ص 186.

بين التخيل والانجاز ، ولعل هذا هو ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه ،فقد يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا متفردا جسديا أو سيكولوجيا ،وعندما يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية[1] ،ويكفي أن يغير الممثل إيماءاته ليدرك المتفرج انه انتقل إلى أداء شخصية أخرى ،وهذا ما نجح فيه الممثلون حينما قاموا بأداء دور "علال الزبال " فنجد "القوال" يسرد لنا أفعال الشخصية لكن الممثلون يجسدون لنا أفعالها وذلك من خلال الحركات والإيماءات التي يقومون بها فهذا ممثل يكنس الأرض وآخر يساعده في جمع القمامة والشيء اللافت للنظر أن الوسائل التي يستعملونها بسيطة سنتكلم عنها فيما بعد لأنها تدخل في الأكسوسوارات التي وظفها المخرج في مسرحيته ،كما نرى الإيماءة مثلا التي يقوم بها أحد الممثلين وهي التلويح بيديه الاثنتين وذلك بعد سماع القوال في وصفه لعلال الزبال :"يحيي الناس في طريقو " . وكذلك الإيماءة التي تظهر جليا على أحد الممثلين وهي شد أنفه واستعمال يديه لتلطيف الجو أمامه وذلك سماع القوال يقول :"الناس هاربا منه أو خافية إلي يشد نيفو ويقول ريحة الجيفة ".

وبعد هذا الاستهلال للمشهد الأول يدخل القوالة لتقديم الشخصية الرئيسية وهي "الربوحي الحبيب الحداد" فيقدمونه عن طريق وصف كل أبعاد الشخصية (البيولوجية ،والنفسية والاجتماعية)، وبالتالي هنا سنتناول هذه الشخصية بأبعادها المذكورة لكن من ناحية دلالة حركة الممثلين .

3 - دلالة حركة الممثلين في مشهد "الربوحي الحبيب الحداد ":

[1] ينظر محمد التهامي العماري ، م س ، ص 41 .

يبدأ القوالة في تقديم شخصية "الربوحي الحبيب الحداد " إذ يقولون :"الربوحي الحبيب في المهنة حداد يخدم في أحد ورشات البلدية ،في السن يعتبر كبير البيان يحوط على ستين في القامة قصير شوية السندان والمطرقة خلاو فيه المارة ".

وبالتالي بعد المقطع "للقوالة "في وصف الحالة الاجتماعية و البيولوجية لشخصية "الربوحي "نفهم بأنه كان يعمل حداد في أحد الورشات بالبلدية ، كن ما يؤكد ذلك أكثر حركة الممثلين المصاحبة للسرد في وصف هذه الشخصية ،فمثلا نرى ممثل يؤدي حركة الضرب بالمطرقة و دلالة على ذلك هي المهنة التي يقوم بها " الربوحي" ، كما نرى بعد ذلك مباشرة حركة أخرى وهي حركة أحد الممثلين في التعبير للجمهور على قصر قامة الربوحي الحبيب وذلك بانحنائه قليلا إلى الأسفل وهذه الدلالة أيضا بالحركة على وصف القامة .

و بعد ذلك يبدأ "القوالة " بوصف الحالة النفسية للربوحي الحبيب وبذكر المحاسن والأمور الايجابية التي يتمتع بها فيقولون :"الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق رائق محبوب الكثير عند الخدامين قراينه ،عمال الميناء ، البلدية،و الوحدات الصناعية ...الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء الزهر مقطر .والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل.وحلوة في النغمة من خلال المصائب التي تعافر معها.

والتجارب المروية التي شرب منها حجر في داخله فوائد ومعلومات كثيرة ،المبادئ اللي يقودوه والمواقف لي يأخذها معروفة لدى الجميع ،وجه واحد في الوسع وفي الشدة ،الخطة اللي يمشي عليها, و لي يقترحها مهما كانت الظروف ،فتنه حول النقابة ،إضراب من أجل الخلصة ،أو جيران متخاصمين على الماء

صالحة مفيدة ،تحليله يوضح ويرمى للبعد يدقق كأنه رافد معاه مراية الهند "[1]،ومن خلال هذا التقديم نفهم بأن الربوحي يحمل على عاتقه مشاكل كل الناس وهذا ما تؤكد عليه زوجته و ذلك حينما يسأل أحد الجيران مريم زوجته على إخبار السي الحبيب الربوحي ترد عليه :"تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا .ومشاكل المغبنا... إذا جمع مع أصحابه يشدوه.

وإذا تغيب عليهم بنهار يقصدونه لدار ويخرجوه .الليل وما طوله وهو يسبح في الهموم ويوزن في الحلول ،مولى خيمتي يا ناس مستشار البؤساء "[2]،و بالرجوع إلى العرض نرى ممثلة تؤدي دور مريم زوجة الحبيب الحداد بكل مهارة وإتقان ،وبالانتقال إلى حركة أخرى وهي حركة الربوحي الحبيب وهو يرتدي ثيابه البسيطة البالية نرى أحد القوالة يؤدي هذه الحركة وكأنه الربوحي أمامنا يرتدي ثيابه ،في الحقيقة هذا تصوير رائع من الممثلين لأداء الشخصيات والمحرج كان حريصا على الحركات التي يقوم بها الممثلين لدرجة كبيرة وهذا واضح وجلي في العرض إذ أن اللباس لا يوجد حقيقة وإنما هو مفهوم من دلالة الحركة التي يقوم بها الممثل .

وبالرجوع إلى الديكور وخاصة أعمدة الحديد المذكور ة آنفا إذ تعتبر هذه الأعمدة عبارة عن حديقة الحيوانات البلدية التي سوف يعتني بهم الربوحي الحبيب ،وهي دلالة من المؤلف المخرج على الوظيفة القصدية من وضع هذه الأعمدة ويتأكد ذلك بعد دخول أحد الممثلين يرتدي ثياب بالية رمادية مباشرة يفهم الجمهور أو المتفرج بأنه الربوحي الحبيب الذي سبق للقوالة أن قدموه للجمهور

[1] عبد القادر علولة ، م س ، ص 82 .
[2] م ن ، ص 82 .

،لكن هنا ونحن نتبع الدلالات الموحية في العرض ننقل إلى دلالات أخرى وهي دلالات صوتية ،وفي حقيقة العرض المسرحي هو الذي يفرض علينا ذلك .

4- الأصوات في مشهد الممثلين وهم يؤدون دور الحيوانات :

وبعد شد وجذب بين الربوحي وسكان الحي على حديقة المدينة والمشاكل التي تتخبط فيها من تخلي مسؤولي البلدية عنها وإهمالها ،تحمل الربوحي القضية و قال لهم :"من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الرأس نتجند ونلتزم بالقضية "[1]،وبعد زيارته للحديقة درس القضية بدقة وقرر خطة في أولها قصد المكاتب و التكلم مع بعض الإداريين لكن اصطدم بالبيروقراطية الموجودة في الإدارة ،وبالتالي علولة هنا أراد أن يصور لنا الواقع المعاش للشعب الجزائري لكن عن طريق التغريب وما حديقة الحيوانات سوى رمز منه على المجتمع الجزائري ، و ما يتخبط فيه من مشاكل عديدة أهمها البيروقراطية و بالرجوع إلى الربوحي الحبيب الذي لم يصغى إليه من طرف المسؤولين الثلاث عشر الذين ذهب إليهم .

قرر الربوحي الحبيب الحداد بتنظيم حلقة تضامنية و دخل معه شباب الحي في العملية ، وهذا ما يؤكده هذا المقطع " عادو كل يوم وقت المغرب يلمو أكل ما يحصلوا عليه من مأكولات ، لحم دجاج ، عظام قمح ، نخالة ، حشيش ، خضرة ، وفاكية ، و حين ما يطيح ليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط و يتلبد باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط و كلاب حومة "[2] ، و هنا تدخل دلالات الأصوات التي يقوم بها الممثلين و هي أصوات القطط و الكلاب الذين

[1] عبد القادر علولة ، م س ، ص83 .
[2] عبد القادر علولة ، م س ، ص85 .

يتبعون الربوحي الذي يحمل الأكل الحيوانات الحديقة لكن المتفرج لا يرى هذه القطط و الكلاب لكن بفضل دلالة الأصوات التي وظفها الممثلين استطاع الجمهور أن يفهم بأن هناك كلاب و قطط يتتبعون الربوحي الحبيب و كذلك دور الممثل الذي يؤدي دور الربوحي الحبيب و هو يتحدث مع هذه الحيوانات إذ يقول لهم : " سكتونا شويا نلها بيكم من بعد الأسبقية للمسجونين نتوما ماكلتكم برا " ، و عليه نقول بأن المشهد الأول كان حافلا بالدلالات الحركية و الصوتية ،فالمشاهد لعرض مسرحية الأجواد يدرك جيدا هذه الدلالات الحركية و الصوتية ، فالمشاهد لعرض مسرحية الأجواد يدرك جيدا هذه الدلالات ، فمثلا في مشهد الربوحي و هو يقدم الأكل للحيوانات و يبدأ القرد الذي يصفه بالأقرب للإنسان في الصفة ، فالمشاهد يرى ممثل يؤدي دور القرد و ذلك عن طريق الحركة التي يقوم بها القرد و هي التسلق و المشاهد يرى هذا بالفعل فالممثل يتسلق فوق أعمدة الحديد التي توجد فوق الخشبة ،و كأننا نرى أن ما يحدث أمامنا هو حقيقة ، و كذلك حركة ممثلة و هي تؤدي دور البطلة و ذلك برفع يديها إلى الأسفل و الأعلى بالفعل نجح عبد القادر علولة في جعل الجمهور يدرك أن ما يشاهده حقيقة ولو لفترة قصيرة ، وعرض مسرحية الأجواد جاء حافلا بالحركات و الإيماءات و ذلك راجع لمسرح علولة الذي يعتمد على الممثل أكثر من أي شيء أخر ، أي من العناصر المكونة للعرض المسرحي من ديكور و غيرها ، إذا فمسرح علولة يعتمد على السمع أكثر من المشاهدة ، و هذا ما أكده الممثلون و هم يؤدون دور الحيوانات و ذلك من خلال الأصوات المصاحبة للسرد .

و في ختام المشهد الأول نقول بأنه جاء حافلا بالدلالات الحركية و الصوتية وذلك راجع لطبيعة مسرح علولة و هو مسرح يعتمد على الممثل و السمع بالدرجة الأولى.

5-الأكسوسوار و دلالته في المسرحية : سأتناول الأكسوسوار و دلالته في مسرحية الأجواد كل مشهد على حدا.

أ/ **المشهد الأول :** يوجد في هذا المشهد اثنان من الأكسوسورات ألا وهي الصناديق الثلاثة الخضراء التي وظفها المخرج في هذا المشهد ، و دلالة هذه الصناديق جاءت مؤكدة على دور " علال الزبال " الذي كان لا يعمل زبال في البلدية ، وهنا دلالة الصناديق هي دلالة مشابهة على دورها في الواقع ، ، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا جاءت هذه الصناديق باللون أحضر ، و اللون الأخضر كما سبق أن ذكرنا يستمد لونه من أشياء موجودة في الطبيعة كالنبات ، و هنا إقحام اللون الأخضر كان مقصودا من المخرج لأن اللون الأخضر يدل على البيئة و بما أن علال الزبال يعمل في البلدية كمنظف فيها لابد هنا من دمج هذا اللون ليتماشى مع الغرض المنشود وهو إبراز هذه الشخصية و ما تقوم به .ومنه نقول بأن المسرح هو المجال الخصب لتجسيد الأيقوني ، المبني على العلاقات التشابه حسب "بيرس " pierce، لكن التشابه في المسرح يبلغ ذروته حتى يصل إلى أعلى مراتب التماثل أو ما يسمى ب التطابق الأيقوني Iconic Identity" [1].

أما فيما يخص الأكسوسوار الثاني ، نحن قلنا تعريف الأكسوسوار أنه يشمل كل الأشياء المحمولة ، وفي الحقيقة الأشياء المحمولة في هذا المشهد هي قليلة إن

[1] ينظر حميد علاوي ، م س ، ص176.

لم نقل تكاد تنعدم لأن مسرح علولة مسرح فقير لا يعتمد على العناصر المكونة للعرض المسرحي بقدر ما يعتمد على الممثل ، الذي بفضل قدراته يستطيع أن يوظف هذه العناصر ، و مسرح علولة هو مسرح يعتمد على القوال و الحلقة كمادة له، و في هذا الصدد قد يسأل سائل إذا لماذا وظف علولة هذا النموذج من المسرح في الخشبة ، و عليه نقول بأن علولة أراد بهذا التوظيف نقل هذا النموذج البدائي (القوال و الحلقة) إلى منصة الخشبة ليرى الجمهور دور القوال الذي كان أداؤه يشبه العرض المسرحي تماما ، ينقصه فقط التجهيات و في هذا الصدد يقول البروفيسور " بولس مطر " : في شهر رمضان من 1969 تعرفت لأول مرة على الحكواتي المحترف ،كنت أرافق يومها ضيفي المؤلف و المخرج المسرحي الكوبي إدوارد مانيه (edaurdo manet) الذي كان يزور لبنان ذلك الوقت . إنه صديق من مدينة صيدا في جنوب لبنان دعانا إلى تلك الأمسية الرمضانية في "قهوة القزاز " الواقعة في الحي الشعبي للمدينة قرب مرفأ الصيادين .. إن العرض الذي حضرناه لهذا الحكواتي كان مثير للغاية ... لم تكن الحكاية التي رواها هي التي أثارت فينا الإعجاب بقدر ما كان شكل العرض الذي حضرناه مدهشا إلى أقصى حد. كان ستعين في سرده بثلاث أدوات لا تفارقه أبدا : الطربوش و الحطة أو الكفية و العصا ، كان استعماله لهذا الأدوات الثلاث يضيف مسرحة ما على سرده فكانت عصاه مثلا تتحول إلى فرس أو سيف عتد الحاجة ..."[1].

و بالفعل هذا ما وظفه علولة حينما إعتمد على القوال و الوسائل التي يعتمد عليها ، فمثلا نرى القوالة في هذا المشهد كل واحد منهم يحمل عصا تعرف في الجستوس الاجتماعي الجزائري (بالعكازة)، لكن هذه العصا ليست ثابتة في دلالتها

[1] ينظر بولس مطر ، من الحكواتي إلى الممثل ، قصص الحياة اليومية ، مصدر للمسرح و المسرح كشكل لقصص الحياة اليومية ، مداخلة في كتاب السرديات و فنون الأداء ، ص ص 123-- 129.

، وفي هذ الصدد نقول بأن الأداة المسرحية هي إشارة إلى ماهو متخيل ، فتستطيع مثلا أن تكون نموذجا أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح و لكل ما حكم عليه بالمكوث خارج الخشبة المسرحية [1]، و هذا ما أراده علولة بتوظيفه لأداة العصا ، فتارة تدل على أنها أداة لرفع القمامة من الأرض و ذلك في مشهد الممثلين و هم يؤدون دور علال الزبال ، و تارة تدل على أنها زرافة و ذلك في مشهد أحد الممثلات و هي تؤدي دور الزارافة ، و تارة على دورها المعهود و هو الضرب و ذلك في مشهد حارس البلدية و هو يحاول ضرب الربوحي الحبيب .

ب/ المشهد الثاني : تدور أحداث هذا المشهد حول علكي و منور و هما صديقان منذ الطفولة علكي يعمل طباخ في ثانوية و منور حارس في هذه الثانوية ، و بالتالي أراد المخرج أن يوظف هذا الفضاء ليظهر أمام الجمهور على أن الأحداث حقا تدور في مدرسة ، و هنا تأتي الأكسوسوارات التي وظفها ، وهي كالتالي :

يرى الجمهور أو متفرج في هذا المشهد مكتب فوقه بعض الكتب و كرسي في وسط الخشبة ، وهي دلالة واضحة من المؤلف المخرج إلى الجمهور على أن مجريات أحداث هذا المشهد سوف تدور في المدرسة ، و بالفعل تتأكد هذه الدلالة عندما نرى دخول ممثلة ترتدي مئزرا أبيضا ، كما ترتدي نظارات مما يتضح هذا للمتفرج على أنها أستاذة .

و بالتالي يعد الممثل صاحب الامتياز في تجسيد العلامات و ظهورها في المسرح ، فضلا على أن الممثل علامة بصرية تعكس الكثير من الدلالات

[1] ينظر آن أوبرسفيلد ، مدرسة المتفرج ، تر: حمادة إبراهيم ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، مصر ، 1991، ص 127 .

الإيحائية أو الضمنية connotation، و كذا الدلالات الصريحة أو الحقيقية Dénotion [1] .

وعليه فالكثير من العلامات على الخشبة أنشئت من أجل الممثل ، فالطاولة على الركح مثلا توضع ليجلس أمامها الممثل و يكتب أو يضع مرفقه عليها و يفكر ، و امتزاج العلامتين (الممثل و الطاولة) يعطي معنى إضافيا للمشهد المسرحي ، فالطاولة هنا توشي بمترلة الشخصية ، كما توحي بالطبقة الثقافية التي ينتمي إليها ، و كذلك من بين الأكسوسوارات الموجودة في هذا المشهد نجد ثلاثة صناديق غير أن هذه الصناديق ليست لرفع القمامة كما كان دلالتها في المشهد الأول بل تتحول دلالتها في هذا المشهد لتؤدي دور الطاولات التي يدرس فيها التلاميذ و عليه نقول بأن دلالة الصناديق ليست دلالة ثابة ، وذلك راجع لتوظيفها عدة مرات بوظائف مختلفة من قبل المخرج و هذا أمر بديهي لأن المخرج المؤلف يريد أن يوصل أفكاره للجمهور و هذا عن طريق لفت انتباه الجمهور بأن الأشياء التي وظفها تبدوا كأنها حقيقية ، و بالفعل هذا ما نجح فيه ، فالمتفرج يدرك تماما أن ما يشاهده و كأنه حقيقة .

ت/ المشهد الثالث : من بين الأكسوسوارات في هذا المشهد نرى بعض الأشياء الموجودة في المستشفيات التي وظفها المخرج لأن أحداث هذا المشهد تدور حول جلول الفهايمي الذي يعمل في المستشفى ، ومن بين هذه الأشياء نذكر طاولة الطعام التي يقدم بها للمرضى ، لكن الملفت للانتباه حول هذه الطاولة هي طاولة حقيقية ، و هنا راجع توظيفها بالشكل الحقيقي لخفة وزنها أولا و دورها الدلالي المعبر ثانيا ، وكذلك نرى من بين الأشياء التي توجد في هذا المشهد

[1] ينظر حميد علاوي ، م س ، ص 167.

السرير الذي يحمل فيه المرضى وبالتالي نقول بأن كل هذه الأكسوسوارات في هذا المشهد هي حقيقية ,وتوحي على ما يدور في مستشفيات الجزائر .

هذا فيما يخص الأكسوسوارات ودلالتها في هذا المشهد ,لكن نعود بما بدأنا به سابقا وهي دلالة الحركات التي يقوم بها الممثلين ومدى تطابقها مع العمل الدرامي لهذا المشهد.

أو بالأحرى علامات العرض من حيث الأداء التمثيلي في تعبيره الحركي , فالحركة الأكثر جذب لإنتباه في هذا المشهد هي حركة جلول الفهايمي وهي الجري فوق الخشبة ،والمؤلف المخرج أراد أن يظهر هذه الحركة للدلالة على الحالة التي آلت إليها هذه الشخصية العصبية وهي الجري لكي لا تقع في المشاكل مرة أخرى , لأن شخصية جلول الفهايمي شخصية سوية وتؤمن بالعدالة الاجتماعية. وهذا وضح وجلي على الممثل الذي يؤدي دور جلول الفهايمي, هذا بالإضافة إلى التصوير الرائع من طرف الممثلين و ذلك بالحركة فقط على الأوضاع المزرية التي تتخبط فيها المستشفيات في الجزائر ، فالمشاهد لهذا المشهد مثلا ممثل يؤدي دور مكسور وبيديه عصا يتكأ عليها ، ممثلة أخرى تؤدي دور امرأة حامل و هي تجري و تلتصق بالممرض و هذا أكبر دليل على الواقع المعاش و ذلك عن طريق تحريض الجمهور للتغيير و إعادة البناء.

6- دلالة الملابس في مسرحية الأجواد :

نقول إذا كانت تهب دلالة عن الوضع الاجتماعي و المهني و يتمكن المتفرج من خلالها اكتشاف المرحلة التاريخية و الحيز الجغرافي التي تتحرك فيه

الشخصيات ، فإن هذا العمل لم تتجاوز الدلالات التي صممت لأجلها ، و عليه جاءت دلالة الملابس كالتالي :

أ/ دلالة الملابس في المشهد الأول :

و في الحقيقة الملابس التي استعملت في هذا العمل هي ملابس تقليدية ، و الدور الذي تلعبه في العرض هو دور حساس ، و مقصود من المخرج ، و هذا تأكيد على الرجوع إلى التراث الشعبي و الاستلهام منه ليس فقط على مستوى القصص و العبر بل كذلك على مستوى اللباس الأصيل الذي يدل على أصالة كل مجتمع ، و هذا الشيء الذي دفع عبد القادر علولة بأن يفكر على الأقل

بالعودة إلى التراث و في هذا الصدد يقول :" أنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية و نقدية على ضوء المستقبل خاصة و التقدم و الحرية و الاشتراكية . و لهذا السبب أكن مودة خاصة جدا للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة ، و في هذا الميدان بالذات تهتز مشاعري أكثر و أكون أشد التحاما "[1].

و لهذا نجد التراث مجسدا و بقوة في هذا العمل و خاصة من ناحية الملابس ، فالمخرج أعطى للملابس و هنا دورها الحقيق ، فأراد التأكيد على دور القوال في المسرحية من خلال اللباس التقليدي الذي يلبسه و هو البرنوس ، ونلاحظ ذلك بعد دخول الممثلين إلى خشبة ذهاب أحدهم مباشرة إلى ارتداء البرنوس المعلق في أعمد الحديد ، و هنا دلالة من المؤلف المخرج على دور هذه الشخصية في مسرحه ، و البرنوس في العرف الجزائري يدل العزة و الوقار و ثبات الجأش ،

[1] عبد القادر علولة ، م س ، ص246 .

أما اللون الذي جاء به البرنوس هو اللون اللأصفر ، لأن أغلب ألوان البرنوس في الجزائر تكون إما باللون البني أو اللون الأبيض أو الأصفر ..

هذا فيما يخص لباس القوال ، و لكن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا الصدد هو : أنه نعلم أن الممثلين في الخشبة جميعهم قوالة لكن ممثل واحد فقط يرتدي البرنوس و الآخرون يرتدون لباس تقليدي آخر ، فما كان االقصد من وراء ذلك ..؟

هنا نقول بأن القوال الذي يرتدي برنوس هو الشخصية الرئيسية التي تروي أحداث المسرحية ، أما القوالة الآخرون فهم مساعدوه ، و هم الذين يقومون بأداء الأدوار حسب سرد القوال الرئيسي للأحداث ، و بالفعل ساهمت هذه الإضافة البصرية في توسيع دلالة العرض و في الوعي الإيجابي الحقيقي في المسرحية بالوعي الشعبي المتمثل في أشكال الفرجة الشعبية .

ب/دلالة الألوان و اللباس في مشهد الربوحي الحبيب الحداد :

توحي ملابس الربوحي الحبيب الحداد بالوضعية الاجتماعية و الاقتصادية لهذه الشخصية البسيطة، فجاء لباسه كما وصفها القوالة : " ... حتى في اللبسة ظاهر على الحبيب البساطة ، ساتر جلده ، بثياب في أغلب الأحيان بالية ، في الألوان زرقاء . رمادية ولا قرفية ، فوق الثياب للتغلاف يدير " برتسو " كان صيف أو شتاء ..."[1] .

و المتتبع لأعمال علولة المسرحية يرى مدى تطابق النص الدرامي مع العرض المسرحي ، فعرض مسرحية الأجواد لم ينقص شيء من النص الدرامي ، و هذا ظاهر و جلي في هذا العمل ، لأن مسرح علولة يعتمد على

[1] عبد القادر علولة ، م س ، ص 83 .

السرد الذي أعطاه للشخصية المركزية في عمله هذا ، و بالتالي فحضور القوال هنا حضور رئيسي لخلق عملية التغريب المسرحي .

بالرجوع إلى دلالة اللون و اللباس في العرض نرى التطابق الموجود بين النص و العرض و بالتالي اللباس يظهر عليه الرثة و القدم من كثرة استعماله ، و هذه دلالة على الفقر و الحاجة ، وما يؤكد ذلك لونه الرمادي ، و اللون الرمادي خال تماما من التعبير ، وهو لون غامض [1]، و هذا إن دل على شيء فإنما يدل على بساطة هذه الشخصية ، فالمخرج أراد توظيفه لهذا اللباس بهذا اللون إنما لتقرير دور هذه الشخصية في العرض .

ج/ دلالة اللباس في المشهد الثاني :

الملابس في هذا المشهد توحي بالدلالة التي وظفت من أجلها ، إذ تعبر عن أحداث هذا المشهد – كما كان الحال بالنسبة للأكسوسوارات – وهذه الأحداث تدور في المدرسة ، فكان من الطبيعي أن ترتدي الممثلة التي تؤدي دور أستاذة العلوم مئزرا أبيضا للدلالة على أنها أستاذة و بالتالي فدلالة اللباس هنا دلالة مطابقة للواقع ، غير أن اللافت للانتباه فيما يتعلق باللباس ، وهو لباس الهيكل العظمي هو " عكلي " فالهيكل العظمي ألبسه المخرج لباس يغطي أجزاء السفلية منه و هذه دلالة من المؤلف المخرج على العمل الذي كان يعمله هذا الهيكل لما كان على قيد الحياة ، و هذا تصوير في قمة الدلالة وذلك عن طريق اللباس فقط .

[1] عبيدة صبطي و نجيب بخوش ، م س ، ص 53.

د / دلالة اللباس في المشهد الثالث :

يعبر هذا المشهد من خلال الألبسة المستعملة فيه على الفضاء الذي تدور فيه أحداث هذا المشهد ، فمن خلال مشاهدة الملابس التي يرتديها الممثلون يدرك المتفرج أن أحداث هذا المشهد تدور في مستشفى ، ويظهر عند دخول ممثلين يرتدون مآزر و قبعات بيضاء و هده دلالة على أنهم يعملون ممرضين في المستشفى.

أما إذا انتقلنا إلى لباس آخر و هو لباس عمال النظافة و الذين يقدمون الطعام للمرضى فنراه لباس أزرق يختلف عن اللباس السابق فيدرك أن الوظيفة تختلف و ذلك من ناحية اللباس فقط ، و عليه نقول بأن علولة كان ملما بكل الجوانب المتعلقة بالمجتمع الجزائري ، و لا نعجب في تأثر علولة بمسرح بريخت التعليمي ، وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة :" و تكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي ....."[1].

و يمكن القول إن الملابس في هذا العمل كانت ذات صبغة تقليدية عربية جزائرية ، و قد جسدت الهدف الوظيفي الوصفي بصفة نسبية من حيث مشاركتها في الحدث الدرامي ، وذلك أن الهدف الوصفي لا يحول دون تحقيق الهدف الوصفي أو بالأحرى تحديد صفات كل شخصية على حدا ناهيك عن الوظيفة الجمالية التي أسهمت في تشكيل الصورة النهائية للعرض المسرحي .

7- الإنارة (الضوء) :

[1] عبد القادر علولة ، م س ، ص 247 .

تلعب دورا أساسيا في العرض المسرحي . فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية : الفضاء ، الممثل، الماكياج ، السينوغرافيا ....[1]، بل هي التي تتحكم في جلاء الصورة المسرحية و غموضها بحيث الإضاءة هي التي تضفي على الممثلين و المكان و الأشياء العتمة أو النور و بالتالي تهيئ الجو النفسي للملتقي لتقبل الصورة أو رفضها [2].

- الإنارة و دلالتها المسرحية :

كانت الإنارة بمثابة المرافق و المسير للأحداث و أضفت على فراغ الخشبة حركية و حياة تفاعل معها الجمهور ، و كانت بمثابة المعين بالنسبة للخشبة ، فهي تساعد على التلقي و التواصل مع ما يعرض على الركح ، الأمر الذي يسر متابعة المتلقي لحركة الممثلين و ردود أفعالهم و ملابسهم كما تبين في الوقت نفسه الأكسوسوارات مثل العصا و الصناديق و غيرها من الأكسوسوارات لتمنحهم الدلالة و الإيحاء ، و ما يمكن الإشارة إليه في إضاءة هذا العمل أنه لم تسهم في تحديد الزمن نهارا كان أو ليلا من خلال الكشافات المسلطة ، ذلك أن الزمن يشار إليه من خلال حركة الضوء بينما يؤكد الحوار فعل الإضاءة و يشرح الزمن فنأخذ مثلا مقطعا من المسرحية يؤكد دور الحوار في خلق الإضاءة : " .. حين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط و يتلبد المغبون باش يفرج على المسجونين الحديقة[3].

8- الموسيقى:

[1] محمد التهامي العماري ، م س ، ص 97 .
[2] بغداد أحمد بلية ، م س ، ص 60-61.
[3] عبد القادر علولة ، م س ، ص 85 .

إن الموسيقى من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وتطورت عبر السنين لتصبح عنصرا أساسيا في حياة البشر .. كما مارست الموسيقى دورا سياسيا و اجتماعيا منذ آلاف السنين ، فقد اعتبر الفيلسوف و الحكيم الصيني " كونفوشيوس " منذ القرن السادس عشر قبل الميلاد أنه لابد من استخدام الموسيقى في التعليم ، كما رأى أن الموسيقى المستحبة هي التي تعلم الناس تنظيم المجتمع[1] .

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه كيف كانت العلاقة بين الموسيقى و المسرح منذ القديم ؟..

وعليه نقول بأن الصلة بين المسرح و الموسيقى قديمة جدا. فهما ينحدران من أصل واحد هو الطقوس الدينية البدائية ، حيث كانت تمزج الموسيقى بالكلام و الرقص و الحكي . ولا يقتصر هذا الاقتران بين المسرح و الموسيقى على المسرح الغربي ، بل نجده في الكثير من التقاليد المسرحية في أصقاع مختلفة من العالم ، مثل المسارح الأسيوية و المسارح الإفريقية .... [2]. و لعل السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام هو : كيف تدل علامات النسق الموسيقي ؟ ، هل تشتغل بالكيفية نفسها التي تشتغل بها العلامات اللسانية ..

يقول "بنفيست " (E.Benveniste) : " تبدوا أهم الاختلافات بين اللغة و الموسيقى في طبيعة علاماتهما ، و طريقة اشتغال كل منهما فمادة الموسيقى هي الصوت ، الذي يتخذ طابعا موسيقيا عندما يعين و يصنف باعتباره " نوطات " و ليس في الموسيقى علامات شبيهة بعلامات اللغة مباشرة..."[3].

[1] ينظر بشير خلف ، الفنون لغة الوجدان ، دار الهدى ، د ط ، عين مليلة ، الجزائر ، 2009 ، ص : 64-65.
[2] محمد التهامي العماري ، م س ، ص 103 .
[3] إميل بنفنيست نقلا عن محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،ص 104 .

أهم فرق بين علامات اللغة و علامات الموسيقى هو أن علامات النسق الأول تملك دالا و مدلولا ، أي تحكمها شفرة ، في حين أن علامات النسق الثاني تتألف من الدال فقط ، و لا مدلول لها ، و من ثم فهي لا تشكل سوى نسق . وهي حقيقة يكاد يتفق عليها كل المهتمين . فهذا "سترافينكسي " يقول : " لا تستطيع الموسيقى بطبيعتها التعبير عن أي شيء (...) فالتعبير لم يكن أبدا خاصية من خصائصها الداخلية .....[1]، و يقول " بوليز Boulez" : "الموسيقى فن غير دال"[2]،"كما يصعب عن الموسيقى أن تعتبر عن صور معروفة ، لكن قد تحيل إليها " [3].

بيدوا أنه إذا كانت العلامات الموسيقية غير دالة ، فإن الملفوظ الموسيقي لا يعدم الدلالة . و هي دلالة رمزية يستكشفها المتلقي من الملفظ بكامله . و مادام كذلك ، فإن النسق الموسيقي يمكن أن يؤدي وظائف سيميائية كثيرة في العرض المسرحي ، من قبيل [4]:

-وظيفية إعدادية : و تكون حين تلعب الموسيقى دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي في بداية العرض .

- وظيفة تعبيرية : إذ تستطيع الموسيقى الإيحاء بشعور أو انفعال أو مزاج ، فيوحي مقطع بالحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية .. كما أنها تستطيع تصوير حالة للشخصيات النفسية ، و إبراز تطورها خلال العرض .

[1] سترافيسكي نقلا عن محمد التهامي العماري ، م س ، ص 105.
[2] م ن ، ص 105 .
[3] أحمد أمل ، نظرية فن الإخراج المسرحي – دراسة في إشكالية المفهوم - ، دار النشر المغربية،، ج 1 ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب، 2009، ص112.
[4] ينظر محمد التهامي العماري ، م س ، ص 105 - 107 .

-وظيفة تأشيرية : تتمثل في الإحالة على مكان جغرافي أو عصر من العصور . و هكذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية على بلد محدد أو ثقافة معينة : عربية / هندية / صينية .. أو على انتماء اجتماعي : موسيقى العامة / موسيقى النخبة ..

-وظيفة حكائية : و ذلك حين تستعمل لتتميز شخصية من الشخصيات ، بحيث تصاحب دخولا إلى المكان الركحي أو خروجها منه . فتصبح بذلك علامة دالة عليها ، تساعد للمتفرج على تعرفها و تمييزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى ، قد تشكل الموسيقى أيضا إطارا إيقاعيا يصاحب حركات الممثلين و إيماءاتهم ، لاسيما في المقاطع الراقصة في العرض .

- وظيفة تركيبية : وتكون عندما تستعمل الموسيقى للتشديد على موقف من المواقف الدرامية .. كما أنها قد تصبح صلة وصل بين مكونات العرض و مقاطعه ، تملأ الفراغات ، وتشد الأواصر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور أو الملابس بين الفصول و اللوحات ....

-وظيفة شعرية : فالموسيقى لا تكتفي بمصاحبة الحدث في العرض المسرحي ، وخدمة التخيل ، بل تميل أحيانا إلى خلق أثرها الخاص ، و التأثير في حس المتفرج ووجدانه .

و الحقيقة أن دلالة الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل صارم ، بل تتوقف على التوظيف الذي يورده بها المخرج ، وعلى علاقتها بالأنساق الأخرى . وعموما فهي إما أن تدعم تلك الأنساق ، فتقيم معها علاقة تكاملية ، و إما أن تتعارض معها . وقد كان " بروتولد بريخت "

يميل إلى هذا الاختبار الثاني ، إذ كان يقابل بين نسق الموسيقى و نسق الكلام ، حتى يسنى له خلق التغريب ، و مساعدة الممثل على المحافظة على المسافة بينه و بين الشخصية التي يقوم بأدائها .

فالتحليل السيميائي يتناول النسق الموسيقي من خلال مصدرها و توزيعا في فضاء و بذلك يمكن التمييز بين [1]:

- الموسيقى التي ألفت خصيصا للعرض ، وتلك التي استعيرت بشكل عرضي ، و أدمجت فيه لتعبير عن دلالات محددة .
- الموسيقى التي تنبع من التخيل ، بحيث تعزفها شخصية ، أو مجموعة من الشخصيات ، و تلك التي تكون خارج عن نطاق التخيل ، تضطلع بعزفها جوقة ظاهرة أو خفية ، أو هي موسيقى مسجلة .

- الموسيقى و دلالتها في عرض مسرحية الأجواد :

لقد وظف عبد القادر علولة الموسيقى في جل أعماله المسرحية أحسن توظيف ، على مستوى العرض المسرحي . استعان المؤلف المخرج في الكثير من الأحيان بالموسيقى للتعبير و للتوضيح عن مكنونات نصوصه ، من خلال مصاحبته لها بالموسيقى و الغناء ، فاستعان بالجوقة و كان يوكل أحد الممثلين بالغناء على خشبة المسرح ، مستفيدا من نظريات " بروتولد بريخت " المسرحية في عملية التغريب ، و كانت هذه الأغاني بمثابة أناشيد ، يطرح فيها علولة ما تعجز عنه حركة ممثليه عن أدائها ، فكانت أغاني القوال مرفقة بموسيقى تنبع من ألحان التراث الشعبي .

[1] ينظر محمد التهامي العماري ، م س ، ص 107.

و بالعودة إلى عرض مسرحية الأجواد نرى أن المخرج استعمل الموسيقى في الفصل بين المشاهد المسرحية حتى يكسر الإيهام لدى المشاهد ، فعنصر السمع هو الأساس في مسرحه .

المبحث الثالث: مقاربة بين النص و العرض .

قبل الولوج إلى المقارنة بين نص وعرض مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أردت فقط الحديث بإيجاز عن الدراماتورج و التحليل الدراماتورجي و كذا آليات الإعداد الدراماتورجي .

1-مفهوم الدراماتورج : هي كلمة يونانية مركبة من جزئين DRAMATO و ERGOS الأولى تعني العمل المسرحي و الثانية تعني الصانع إذا الدراماتورج هو صانع العمل المسرحي .

2- مفهوم التحليل الدراماتورجي في الثقافة العربية المعاصرة : لقد طرأ على مفهوم التحليل جديد في الثقافة العربية المعاصرة فهذا الجديد وليد تطور المعارف و العلوم و الانفتاح الثقافي و رغم شيوعه في عدد من الكتابات و الدراسات العربية المعاصرة اليوم ، فإن ذلك لا يعني أنه واضح وضوحا كافيا بحيث لا يختلط بغيره كالانطباع و الإسقاط مثلا. إن هذا الأخير يفيد إخضاع "التحليل" لتصور قبلي[1] .

هذا التصور يكون حاجزا دون إنتاج معرفة تحليلية نصية حقيقية ، تشتغل على موضوعها بعيدا عن الخلفيات و الايديولوجية الذاتية .

هكذا يبدو كيف أن التحليل هو في الحقيقة تفكيك بنية إلى أجزاء و عناصر ، بهدف معرفة كيفية تركيبها و دلالتها [2] .

و التحليل ليس هو إصدار حكم ، وهذا يدل على أن حكم يعقب التحليل.

1 أحمد بلخيري ، م س ، ص 63-64 .

[2] م ن ، ص 64

3- يرى باتريس بافيس « أن نشاط الدراماتورج هو ترسيخ لقواعد نقدية و إعادة رؤية لنظريات مسرحية ».

و من بين المهارات التي يجب توافرها في الدراماتورج :

- يجب أن يكون ملما بالمعلومات و المعارف التاريخية و الثقافية .
- باحثا كفء وصاحب موهبة في الكتابة .
- صبورا موضوعيا و دقيق الملاحظة .
- لديه مهارات تحليل البناء المسرحي .
- لديه مهارات اتصال عالية .
- فهم النص جيدا .

أما فيما يخص الأسس التي يقوم عليها التحليل الدراماتورجي و التي تتمثل باستخراج عناصرها التالية [1]: - الزمن

- المكان
- الشخوص
- البيئة
- الموضوع
- الدلالة .

موت النص و حياته على الخشبة :

إن جميع المسرحيات التي عرفها العالم تصلح حكاياتها لأن تكون أمثولات و نماذج عن الناس في عواطفهم و صراعاتهم في كل زمان و مكان .

[1] زياد فواز كرباج ، م س ، ص 13.

و لهذا كانت النصوص المسرحية قادرة على الوقوف فوق خشبة المسرح . فهي ، بعد انتهاء مرحلتها ، تأوي إلى المكتبة في كمون يشبه الموت فكأنها تموت و هي حية ، و لهذا تحتاج لإبقائها فوق الخشبة إلى (إحياء) .

و هذا (الإحياء) هو الفرق النهائي الكبير بين فن المسرح و فن الشعر و الرواية . فهما يبقيان على قيد الحياة و لا يحتاجان إلا إلى قراءتهما ليعودا ناصعين نابضين بكامل قدراتهما الذاتية . أما النص المسرحي فيحتاج إلى إحياء لأنه كمن فمات .

وإحياؤه هو أن لا يعاد بالشكل الذي كتب فيه بل يعاد تعديله و نفخ روح العصر فيه . و نحب أن نؤكد هنا أن أي نص مسرحي لن يستطيع الوقوف على الخشبة مرة ثانية بالشكل الذي كتبه به كاتب بعد انقضاء الأعوام العشرين التي قد تزيد قليلا أو تنقص قليلا . وكل محاولة لتقديمه بشكله الأصلي محكوم عليها بالفشل لأنه ميت[1].

و لن تؤدي إلى تقديم عمل متحفي لا حياة فيه . وقد تحرص بعض الشعوب على تقديم نصوص كتابها كما كتبوه أول مرة على سبيل تكريم ذكراهم أو للمحافظة على أبهتهم .

لكن المحافظة على النص كما هو لن تخلق حالة التماهي و الإدماج لأن المحلية و الآنية اللتين انقضى عصرهما ستقضيان على المعايشة التي تجعل المتفرج ما

[1] فرحان بلبل ، النص المسرحي –الكلمة و فعل - ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د ط ، دمشق 2003 ،ص 145-146.

يشاهده نفسه و حياته معروضين أمامه على الخشبة المسرح . وسوف يتلقى ما يشاهده باعتباره شيئا غريبا عنه و ستقبله ببرود[1].

وليس النص الأدبي دائما في خدمة أغراض المخرج ، الذي يريد نقله إلى خشبة المسرح ، فعليه إعداده من جديد ، و في هذه المرحلة يقوم المخرج بالمعالجة الدرامية للنص من خلال الحذف أو الإضافة و في بعض الأحيان التقديم و التأخير لبعض جزئيات النص ، حتى تتضح الصورة المرئية للنص ، و التي يفترض أن يكون لها شكل متميز ترتاح له العين و تستوعب رموزه و دلالاته ، وكذا تجتنب تشويه الصورة التي وضعها المؤلف لتحل محلها صورة المخرج المرئية ، كما يتم معالجتها وفق نظرته الواعية للأشياء ، التي طرحها مع مراعاة الأمانة الأدبية ، لأن الكاتب المسرحي له حقوق على الأفكار التي صاغها في النص فيجب على المخرج في عملية الحذف أن يراعي نقاط قوة هذا النص و ضعفه ، «فعليه أن يراعي تصوره لكل الأفعال التي لا تخدم هذه الرؤية الإخراجية ، و إذا ما حاول المخرج إضافة مقاطع للنص الأصلي فعليه كذلك مراعاة التكوين العام لبنية النص ، حتى لا يقع النشاز »[2]

من خلال دراستي لنص مسرحية الأجواد و قراءاتي المتعددة له و مشاهدة و اطلاعي على العرض أيضا اتضح لي أن الكاتب (عبد القادر علولة) حافظ على النص الأصلي أثناء إعداده للعرض فوق خشبة المسرح و هذا كون الكاتب مخرجا في نفس الوقت ، حتى و إن تزامنت الكتابة و إخراج معا - توحدت الكتابة و الإخراج معا - لأن علولة كما ذكرنا سابقا يعد المخرج الكاتب ، و هذا كونه يكتب نصه وفي ذهنه كيفية إخراجه أي أنه يتخيل العرض و هو بصدد كتابة النص

[1] فرحان بلبل ، م س ، ص145-146 .

[2] anne Ubersfled , lire le theater , TI , edtion socials , paris , (seconde Edit) , 1982, p17

فالمحافظة هنا و إن جاءت بعدية أي بعد التخيل فهي محافظة لقدسية النص ، فعلولة كتب نصه خوفا من تحوير أفكاره المراد تجسيدها ، فمسرحية الأجواد لم تكتب للعرض دون القراءة ، لأن هدفه و همه الوحيد تغريب عرضه و ذاك لبث روح التغيير في المجتمع فمن جهة يطمح إلى شد انتباه المتلقي لأكبر وقت ممكن ، و استخدام الفواصل الهزلية لإراحته و تحقيق الفرجة و مشاركة الجمهور في الحدث من جهة أخرى .

فالعرض المسرحي عنده يتشكل حدوده أثناء عملية التأليف لأن النص العلولي مركب بوضوح وفق أسلوب واقعي مرتبط بجدلية دون إهمال المتعة لهدف التغيير القائم على أسلوب الذي ابتكره "برتولد بريخت "المتمثل في التغريب فالمتتبع لأعمال علولة المسرحية يرى مدى تطابق النص الدرامي (نص مسرحية الأجواد) مع العرض المسرحي (عرض مسرحية الأجواد) ، لأن مسرحه يعتمد على السرد الذي أعطاه للشخصية المركزية في عمله هذا ، و بالتالي حضور القول هنا رئيسي لخلق عملية التغريب المسرحي .

فالقوال سرد لنا أثناء العرض النص كما هو ، إلا بعض الجوانب التقنية(الحذف – الإضافة ..) التي تعمد علولة إهمالها و ذلك لغرض خدمة النص و العرض معا و التي سنذكرها لاحقا .

أولا : بعض الجوانب التي تبرز لنا مدى تطابق النص مع العرض نذكر منها اللباس ، حيث أن اللباس في العرض المسرحي يظهر عليه الرثة و القدم من كثرة استعماله ، و هذه دلالة على الفقر و الحاجة نظرا لأوضاع الطبقات الكادحة . فإذا عدنا إلى النص نرى أن الكاتب لـمّح لنا بأن اللباس قديم جدا و هنا تكمن المطابقة .

هذا من جانب المطابقة بين النص و العرض ، أما من ناحية بعض الجوانب التي كتبت في النص و لم توظف في العرض و العكس صحيح ، و هذا حسب رأي الخاص فالكاتب أهمل بعض الجوانب التي لم تذكر في النص و وظفت في العرض وهذا لغرض تقني ، نذكر منها إهماله لأصوات الممثلين و هم يؤدون دور الحيوانات لكن العرض وظف ذلك في المشهد الأول للربوحي الحبيب الحداد و تتمثل الأصوات في أصوات القطط و الكلاب الذين يتبعون الربوحي حينما كان يحمل الأكل لحيوانات الحديقة لكن المتفرج لا يرى هذه القطط و الكلاب بفضل دلالة الأصوات التي وظفها المخرج للممثلين يستطيع الجمهور أن يفهم بأن هناك قطط و كلاب تتبع الربوحي . و كذلك نذكر أيضا دور الممثل الذي يؤدي دور القرد و ذلك عن طريق الحركة التي يقوم بها و هي التسلق فوق أعمدة الحديد ، و أيضا الممثلة التي تؤدي دور البطة حيث تقوم برفع يديها من الأسفل إلى الأعلى ، و أيضا توظيف الزرافة على أنها عصى .

إذا فمسرح علولة يعتمد على السمع أكثر من المشاهدة .

ملخص المسرحية :

يتشكل (نص / عرض) الأجواد من ثلاث لوحات (مشاهد) مسرحية لا يوحدها نظام أو تسلسل منطقي ، سواء من حيث الفكرة أو الحدث ، و لكنها تقوم على رؤية شاملة وواحدة في الوقت نفسه ، و هي رؤية تريد للواقع أن يستقيم ، فيضعك المؤلف أمام "راوي" أو " قوال " في قلب الحدث المسرحي و يصعد بك إلى ذروة المأساة – مأساة الإنسان البسيط – ليخترق بك اللوحات الثلاث معتمدا على عنصر الحكي و على التلوين الدرامي ، فتشعر كأنك أحد أبطال النص (المشاركة في الحدث) فيقوم الرواة بإدخال القارئ في نكهة خاصة على الرغم من أن الفعل المسرحي مروي .

يبدأ الكاتب المسرحي كعادته بأغنية يسرد فيها يوميات أحد شخصياته المسرحية " علال الزبال" الذي يعمل بالبلدية كمنظف للشوارع فينتقل بنا من خلال هذا النص إلى أبسط الأشياء التي تقوم بها هذه الشخصية ، بعد نهاية فترة عمله قاصدا بيته ، و يعد هذا بمثابة استهلال " Prologue" للمشهد الأول ثم يليه دخول " القوالة " لتقديم الشخصية الرئيسية للمشهد الأول " الربوحي الحبيب " ، فيقدمونه عن طريق كل أبعاد الشخصية (البيولوجية ، النفسية ، الاجتماعية) .

"الربوحي الحبيب" ، شخص أراد الاعتناء بحيوانات الحديقة و التواصل مع الآخر خارج عمله ، المليء بالفساد و النفاق و الوشاية ، لذلك يحاول القوالة أن يمنحوا للقارئ مسيرته في تخليص الحيوانات من الجوع الذي يعيشونه داخل الحديقة ، و من خلال هذا التقديم يعبر الكاتب عن طموح رجل عادي في تخطي الصعوبات البيروقراطية التي أحالت دون الاهتمام بحيوانات الحديقة داخل هذه الإدارة ، ثم يدخلنا المؤلف في المشهد الأول حين يقوم "الربوحي الحبيب الحداد " بدخوله خفية لحديقة البلدية ليطعم الحيوانات و يوزع عليهم ما استطاع هو وشباب الحي من

جمعه في إطار حلقة تضامنية مع الحيوانات الجائعة ، و لكن حارس الحديقة يفاجئه متهما إياه بتهم سياسية ، هذا المشهد ينقل لنا بصدق نموذجا من أحاديث الناس عن بطولات " الربوحي الحبيب الحداد" بعد صراع معه حول هويته ، لأن" الربوحي " يمثل في ذهنية حارس الحديقة أحد الأبطال الخارقين الذين أنتجتهم المخيلة الشعبية ، و في الأخير يتم الاتفاق على مساعدته في مهمته السرية ، و ينتهي المشهد بتحقيق الهدف لدى " الربوحي".

يتنقل بنا المؤلف بعد المشهد إلى جو مليء بالشعر ، في قصيدة تروي قصة " قدور" الذي يخرج من عمله – بّناء في أحد الورشات – قاصدا عائلته التي عزت في خاطره ، و يكشف لنا الكاتب الأبعاد النفسية و الاجتماعية لهذه الشخصية ، عبر أبيات شعرية تصب في تراجيديا الواقع الاجتماعي ، و بما أن علولة يكرم بهذا النص –بطريقة غير مباشرة –شريحة من المجتمع ، وهي شريحة العمال الذين يعملون بعيدا عن عائلاتهم .

و ينتقل بنا مرة أخرى إلى قصة جديدة من قصص التضحية الإنسانية فيحاول عبر " عكلي أمزغان " الغائب الحاضر ، و شخصية " المنور " الحارس ، ليضعنا في وضعية تعبر بصدق عن حب الوطن و العلم .

يتجمع أمام هذا الهيكل العظمي – هيكل عكلي –و يبدأ المؤلف المخرج رحلة ذكريات ، و من خلال حكايات " المنور" التي تضيف للدرس البيداغوجي جانبا إنسانيا ، خاصة و أنه يروي بكل عفوية عن بعض التصرفات التي عاشها مع صاحب الهيكل " عكلي أمزغان " فتارة تقوم المدرسة بشرح الدرس علميا ، و يتدخل "المنور " بين الفنية الأخرى للحكي عن تلك اليد و ذلك الرأس ، و عن الذكريات التي علقت بذهنه طوال هذه السنوات فيلبس الروح لهذا الرجل الذي أفدى هيكله للمجتمع ككل ، فتهب لحظات رقيقة و صادقة و حارة على

سطح هيكل الإنسان الطيب في عالم الأشرار ،الذي ما بقي منه إلا هذا الهيكل الذي يرمز إلى التضحية العظمى ، ووجوده الصادق .

و بانتهاء الدرس البيداغوجي ينصرف " المنور " ناصحا الطلاب بالعلم و المعرفة و ينتهي هذا المشهد .

ينتقل الكاتب عبر أغنية يسرد فيها يوميات عامل أحيل على التقاعد يدعى "المنصور " الذي تربطه علاقة طويلة مع آلته داخل ورشة المصنع فيتشكل النص عبر أبيات شعرية موزونة تروي يومياته و أحزانه و أفراحه مع هذه الآلة ، التي أعطاها الكثير و صادقها إلى درجة أنه يتحدث إليها بكل عاطفة، و كأنها إنسان قريب إليه حتى يوصيها بالشاب الذي سيخلفه بعد خروجه إلى التقاعد .

تعد هذه الأغنية بمثابة رسالة أمل للعمال الذين دافعوا عن القطاع العام في سبيل جيل المستقبل الذي سيحمل مشعل الثورة العمالية ، و ينهض بمستقبل البلاد الصناعي.

ثم بطريقته المعهودة في المشهد الأول و الثاني ، يدخل المؤلف مجموعة من الرواة " القوالة" لتقديم شخصية أخرى من شخصيات الأجواد "جلول الفهايمي " فيصفون أبعاده النفسية و الاجتماعية و لكنه يجد نفسه مضطرا لأن يتعصب نظرا لعدة مشاكل يتخبط فيها المستشفى ، فيقرر الجري حتى لا يقع في المشاكل ، و حتى لا يطرد من المؤسسة ، و يفقد الرواد "القوالة" هذه الشخصية في وسطها الاجتماعي من خلال تجسيد لأفعالها اليومية داخل المجتمع ،داخل الإدارات العموم، وسائل النقل (الحافلة) ، و الأسواق ....

الفصل الأول

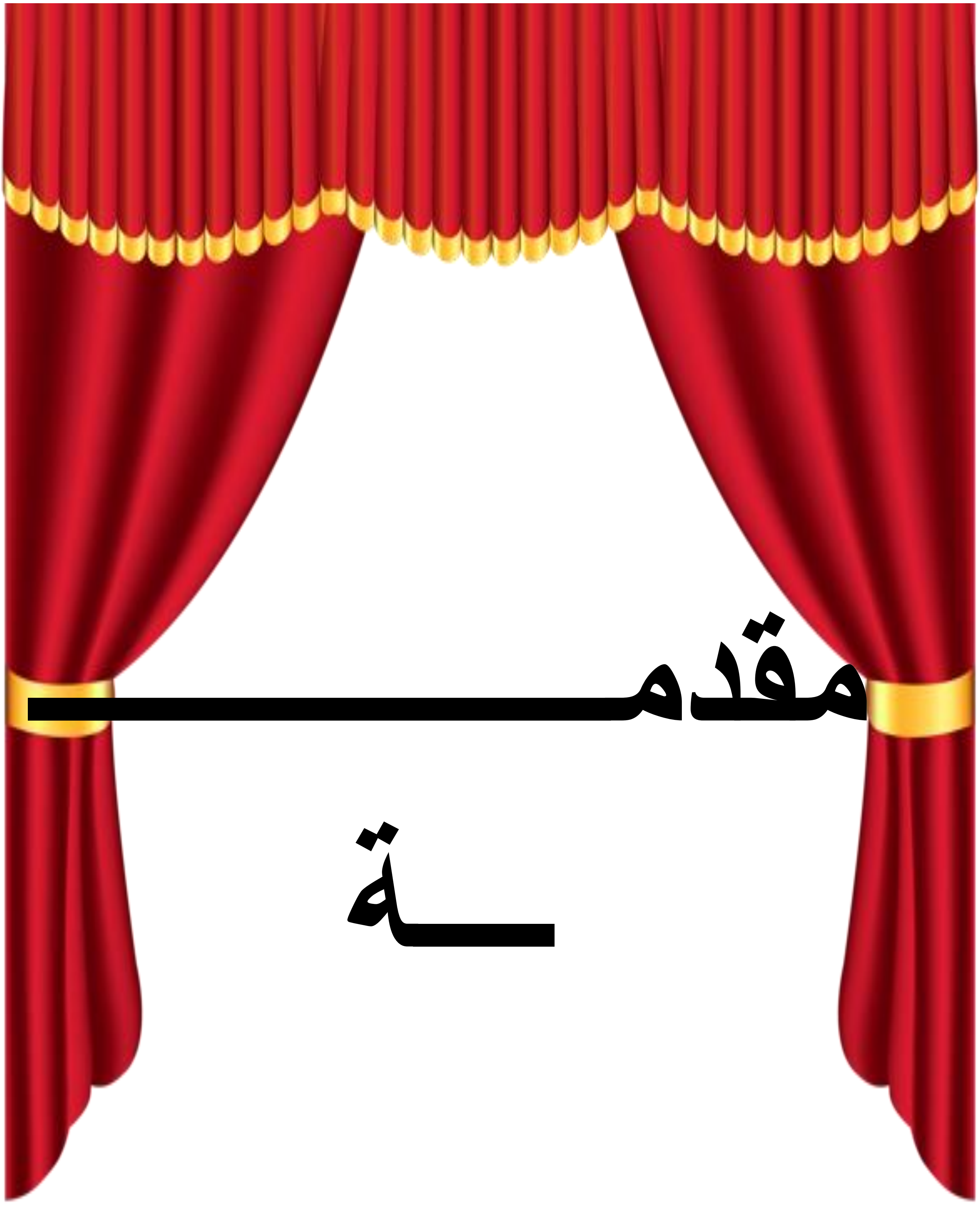
علولة و مكانته في المسرح الجزائري

الفصل الثاني

الدراسة الدراماتورجية لمسرحية الأجواد.

الفهرس

مقدمـــــــــــــــــــــــة

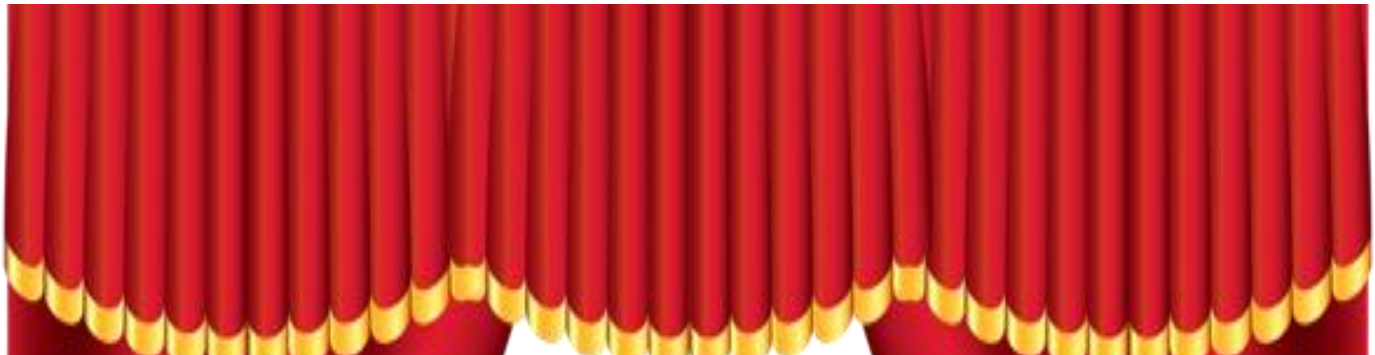


خاتمـــــــــــــــة

قائمـــــــــــة

المصادر و

المراجع



الملاحق

خاتمة :

إن مسرح عبد القادر علولة يندرج في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارتياد أشكال تعبير جديدة في الكتابة و الإخراج و التمثيل ، و تحطيم بناء المسرح التقليدي ، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور و لتسهيل انتقال العرض المسرحي و تبسيط الإنتاج ، وغيرها من الأهداف .

و الفرجة عنده تتميز باستلهام أشكال كثيرة من المسرح العالمي إلى جانب التراث الثقافي الوطني في تجربته.

فمسرحية " الأجواد " كانت في مستوى طموحاته و تطلعاته ، ولقد وجدت صدى واسعا ليس على المستوى الوطني فحسب و إنما خارج الحدود ، إذ ترجمت الأجواد إلى الإسبانية و ذلك من خلال المهرجان الدولي للمسرح سنة 2009 ، Di .

« da rifflessivo djelloul il » abdelkader alloula les genereux

وبالنسبة للتراث العالمي فإن منبعه الأساسي هو الألماني برتولد بريخت " الذي يقول عنه عبد القادر علولة :" أعتبر أن (برتولد بريخت) كان و يبقى من خلال كتاباته النظرية و عمله الفني ، خميرة جوهرية في عملي ، و تكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني اعتبره كأبي الروحي،أو خير من ذلك ، صديقي و رفيق دربي الملخص " ، و إن لمحة ولو بسيطة على أعماله تؤكد أثر المسرح البريختي البارز فيها.

و من خلال الجمع بين هذين التراثين سميت تجربة عبد القادر علولة بـ (المسرح الشعبي الملحمي) ، إذ كان هاجسه الأكبر هو توظيف شكل (الحلقة) في المسرح.

هذا إضافة إلى أن علولة اهتم بالكلمة و الجانب السماعي لها ، أي ما يعرف بفاعلية الكلمة ، وهذا مرده إلى وجود بعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشات التي تتبع العروض كما كان لأولئك المتفرجين طاقة إنصات و حفظ خارقة للعادة . لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها في هذا الظرف الجديد ، وبذلك سمحت هذه التجربة لعبد القادر علولة أن يستوعب أن الذاكرة السمعية تفوق قوة البصر .

وهذا ما جعله يعيد النظر في الفن المسرحي ككل : في الديكور ، و الإكسسوارات ، أداء الممثل ، الكواليس ، النص ، الخشبة ، المتفرج .....، و كان أن تم اكتشاف – من جديد – العرض الشعبي المتمثل في الحلقة ، و إنه من خلال أعمال عبد القادر علولة و حتى من خلال محاوراته يظهر أنه على دراية بالتراث الشعبي و ما يحتويه من طاقات إشارية تجعلنا نقدره و نستفيد منه .

إن المتتبع لأعمال علولة يكتشف بلا محالة أن المؤلف و المخرج يشكلان وحدة واحدة ، فالكاتب هو المخرج ، لكن في حقيقة الأمر علولة هو فضاء للتقاطع بين المؤلف و المخرج .و الباحث عن مسرح جديد يحاول أن يتميز به عن غيره من المؤلفين و المخرجين حقا قد لا نجادل في أن المخرج يؤسس لاستمرارية المؤلف ، و أنه يعمل على تفجير كل ما أسمته أوبر سفيلد " باللا الشعور النصي " فعلولة المبدع يلاحق المؤلف لينزع منه ما لم يستطيع إبداعه في النص الأول حتى يتمكن من ابتكار هذا اللا الشعور و جعله مرئيا فوق الخشبة و هذا ما حدث في مسرحية الأجواد من خلال أصوات الحيوانات .

و في الأخير نقول بأن عبد القادر علولة لم يهمل الجمهور في عمله بل أراده أن يكون جزءا من اللعبة و ليس منعزلا عنها ، حيث كون – عفويا – بوتقة واحدة مع الممثلين ليصنعوا معا الفرجة .

فعلولة كونه كاتباً و مخرجاً حافظ أثناء إعداده للعرض على نصه الأصلي – نص مسرحية الأجواد- ، و هذا عن طريق تقمص شخصية القوال لسرد الأحداث (الممثل) .

كما نستطيع القول بأن علولة المؤلف يكتب لعلولة المخرج ، حتى و إن توحدت الكتابة و الإخراج و ذلك من خلال التخيل للعرض المصاحب للتأليف . أما فيما يخص تقنيات الحذف و الإضافة فتمثلتا في الحركات و الأصوات .

❖ **المصادر :**

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

2- **عرض مسرحية الأجواد (CD)**

❖ **المعاجم :**

3- **فيصل الأحمر** : معجم السيميائيات ، ط1 ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، 2010.

4- **ابن منظور :** لسان العرب ، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، 1981.

❖ **المراجع العربية :**

5- **خالد أمين :** رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب ،منشورات المركز الدولي ، ط1 ،2011.

6- **أحمد أمل :** نظرية الإخراج المسرحي – دراسة في إشكالية المفهوم - ، ج1، ط1، مطبعة دار النشر المغربية ،الدار البيضاء، المغرب ، 2009 .

7- **أحمد بلخيري :**سيميائيات المسرح ، ط1، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، المغرب 2010.

8- **أحمد بيوض :** المسرح الجزائري نشأته و تطوره ، ط2، دار هومه ، الجزائر ، 2011.

9- **بسام قطوس :** سيمياء العنوان ،طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان ، الأردن ، 2001.

10- **بشير خلف :** الفنون لغة الوجدان ، دار الهدى الجزائر ، 2009 .

11- **بشير القمري :** النص – العرض في المسرح المقاربات – ط1 ، التنوخي للطباعة و النشر و التوزيع ، 2011.

12- **بغداد أحمد بلية** : سيميائيات الصورة-مقلات حول علاقة الملتقي بالمسرح و السينما و التلفزيون، منشورات دار الأديب ، وهران ،الجزائر ، 2008 .

13- **بولس مطر** : من الحكواتي إلى الممثل ، قصص الحياة اليومية ، مصدر للمسرح و المسرح كشكل للقصص حياة اليومية ، كمداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء .

14- **جروة علاوة وهبي :** ملامح المسرح الجزائري ، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر 2004.

15- **حفناوي بعلي:** أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومه ، الجزائر ، 2002 .
16- **حميد علاوي :** غواية المعنى في مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " ، قراءة سيميائية لنص أمحمد بن قطاف ،مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر .
17- **حياة جاسم:** الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها 1960، 1970 ، دار الآداب ، بيروت 1978.
18- **زياد فواز كرباج :**الإعداد الدراماتورجي ، كتابة نظرية ، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1995 .
19- **سمير سرحان :** دراسات في الأدب المسرحي ، مكتبة غريب .
20- **سهام مادن :** الفصحى و العامية و علاقتهما في استعمالات الناطقين الجزائريين ، مؤسسة كنوز الحكمة ، الجزائر ، 2011 .
21- **ضياء غني لفتة و عواد كاظم لفتة :** سردية النص الأدبي ، ط1، دار الحامد عمان، الأردن 2010.
22- **عبد الحميد بورايو :** البعد التمثيلي في حلقات المداحين ، مداخلة في كتاب السرديات في فنون الأداء .
23- **عبد الفتاح الحموز:** سيميائية التواصل و التفاهم في التراث العربي القديم ، ط1،دار جرير عمان،الأردن ،2011.
24- **عبيدة صبطي و نجيب بخوش:** الدلالة و المعنى في الصورة ، ط1،دار الخلدونية، الجزائر،2009.
25- **عز الدين جلاوجي :** النص المسرحي في الأدب الجزائري –دراسة نقدية- الجزائر ،2007.
26- **عصام محفوظ :** المسرح مستقبل العربية ، ط1، دار الفرابي ، بيروت، لبنان،1991.
27- **فرحان بلبل :** النص المسرحي- الكلمة و الفعل- اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2003 .
28- **لخضر منصوري :** تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة ، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري ، جامعة وهران ، 2014 .

29- **محمد التهامي العماري :** مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،ط1، دار الأمان ، الرباط، المغرب 2006.
30- **محمد غنيمي هلال :** النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر ، د ط ، مصر القاهرة ، 2001.
31- **نادر أحمد عبد الخالق :** آفاق المسرح الشعري المعاصر-مرايا الوهن للشاعر محمود الديدموني دراسة تطبيقية -، ط1، دار الوفاء للطباعة و النشر ، الإسكندرية، مصر،2012.
32- **نديم محمد معلا:** في المسرح – في العرض المسرحي... في النص المسرحي...قضايا نقدية ط1،مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر ،2000.
33- **نهاد صليحة :** المسرح بين النص و العرض ، مكتبة الأسرة ، مصر ، 1999.

❖ **المراجع المترجمة :**

34- **آن أوبر سفيلد :** مدرسة المتفرج، ترجمة : حماده إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة مصر ،1981 .
35- **إميل بنفنيست :** نقلا عن محمد التهامي العماري ، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية .
36- **رولان بارت :** نقلا عن بسام قطوس ، سيمياء العنوان .
37- **سترافسكي :** نقلا عن محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية.
38- **فلتروسكي :** نقلا عن حميد علاوي ، النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية ة تأسيس فعل القراءة ، مداخلة في الكتاب : النقد المسرحي المعاصر .

❖ **المراجع الأجنبية :**

39- anne Ubersfled , lire le theater , TI , edtion socials , paris , (seconde Edit) , 1982.

❖ **المجلات و الدوريات :**

❖ **المجلات :**

40- **مجلة الوحدة** ،ع-232 ، 1985.

❖ **الدوريات :**

41- **السرديات و فنون الأداء** ، وقائع الملتقى العلمي : 18-19-20-21- أكتوبر 2010 محافظة المهرجان الدولي للمسرح المحترف- الجزائر .

❖ **الرسائل الجامعية :**

42- **العلجة هذلي** : توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر ، مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمان كاكي – أنموذجا –رسالة ماجستير ، 2009 بجامعة المسيلة .

43- **بلصيق عبد النور** : مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة – مسرحية الأجواد أنموذجا - .، رسالة ماجستير ، 2013-2014.

44- **عبد الحليم بوشراكي** ، التراث الشعبي و المسرح في الجزائر ، مسرحية الأجواد لعلولة –أنموذجا – رسالة ماجستير ، باتنة ، 2010-2011.

45- **لخضر منصوري** : التجربة الإخراجية في مسرح علولة – دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد – رسالة ماجستير ، 2001-2002، وهران.

46- **منصور كريمة :**خصائص الكتابة المسرحية عند عبدالقادر علولة ، رسالة ماجستير ،جامعة وهران 2005- 2006.

47- **نادية بوفنغور** : رواية كراف الخطايا ل " عبدالله عيسى لحيلح " – مقاربة سيميائية (الشخصية ، الزمن ، الفضاء) رسالة ماجستير ، قسنطينة ، 2009-2010.

جدول تبياني يلخص العملية الإخراجية لمسرحية الأجواد للراحل عبد القادر

المشهد	الموسيقى	الأكسسورات	الأضاءة	الملابس	المكياج	الملاحظة
البرولوج الأول وأغنية علال	من التراث الوهراني- تساند النص وتدفع حركة الفعل	أستعمال العصا وتوظيفها كمعول لمنظفي الشوارع أومكنسة أوطفل	كاشفة تضئ جميع مناطق الخشبة و كل أجزاء الدكور	ملابس القوالة موحدة تحتلف من حيث اللون الصدرة والحزام ويرتدي المغني برنوس	استعمال البودرة لأظهار خطوط الوجه بالمسحوق الأبيض.	توظيف كل الوسائل لتوضيح النص
المشهد الأول الربوحي الحبيب	تفصل بين البرولوج والمشهد ويسند لها دور تسطير إيقاع النص	عصا خيزران توظف كبندقية بطاقة هوية	//	معطف أسود- سروال- قميص أبيض- حداء قديم أسود- عمامة صفراء- سترة بنية.	استعمال صبغة بيضاء فوق الشعر لابرازملامح الكهولة عند الربوحي.	الموسيقى و الإنارة موظفة بشكل ملحمي أي كشف كل ما هو على الركح لكسر الإيهام
ذالبرولوج الثاني والأغنية	من التراث الوهراني دو أيقاع حزين	توظيف العصا	//	نفس الملابس القوالة وبرنوس المغني	نفسه في البرولوج الأول	المحافظة على التراث سينوغرا فيا وتوظيف الإكسسو ارات لكسر الإيهام
المشهد الثاني عكلي ومنور	تفصل بين البرولوج والمشهد	كتب- نظارة- مسطرة- الهيكل العظمي- طاولة المعلمة - صناديق على شكل طاولات للتلاميذ	//	مأزر أبيض- حداء أسود شاشية صفراء- معطف قميص رمادي- سروال أزرق بدلة عمل	استعمال المسحوق الأبيض على شعر المنور للأظهار شيخوخته. ماكياج: أحمر الشفاه للمعالمة المسحوق الأبيض على وجوه القوالة – التلاميد	الموسيقى و الإنارة موظفة بشكل ملحمي

عبد القادر علولة حياته و أعماله :

ولد فقيد المسرح في 8 يوليو 1939 في مدينة غزوات ،وتابع دراسته الابتدائية في مدينة عين البرد غرب وهران ، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس و بعد ذلك بوهران ، توقف عن الدراسة في 1956 و بدأ يمارس المسرح كهاو مع فرقة "الشباب " بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960، شارك في عدة دورات تكوينية ومثل في مسرحية " خر اليدين " التي كتبها " محمد كرشاي " ، و في 1962أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية " الأسرى " للمؤلف الروماني " بلوت PLAUTE " .

عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظف الفقيد كممثل .

- **مثل أدوارا عديدة في مسرحيات :**

- " أولاد القصبة " لعبد الحليم رايس و مصطفى كاتب 1963 .
- " حسن طيرو " لرويشد و مصطفى كاتب 1963.
- "الحياة الحلم " لمصطفى كاتب 1963 .
- "جون جوان " اقتباس و إخراج مصطفى كاتب 1963 .
- " ورود حمراء لي " لعلال المحب 1964.
- " ترويض نمرة " إخراج علال المحب 1964.
- " الكلاب " لحاج عمار 1965 .

- **أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة :**

- " الغولة " كتبها رويشد 1964 .
- " السلطان الحائر " لتوفيق الحكيم 1965 .
- " نقود من ذهب " اقتباس من التراث الصيني القديم 1967 .

- " نوماس " اقتباس حيمود إبراهيم و محبوب اسطمبولي 1968.
- ."الدهاليز " مكسيم جوركي .. ترجمة محمد بوحابسى 1982.

- **ألف و أخرج المسرحيات التالية :**

-" العلق " 1970 .

-" الخبزة " 1970 .

-" حمق سليم " مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول .

- " حمام ربي " 1970.

- "حوت يأكل حوت " 1975 ألفها مع محمد بن محمد .

- "لقوال " أي الأقوال 1980 .

- " الأجواد " 1985.

- " اللثام " 1989 .

- " أرلو كان خادم السيدين " ترجمة لمسرحية " جولدوني " 1993

- " التفاح " ألفه لفرقة المثلث ، و أخرجها زروقي بوخاري 1992/93.

- **كتب سيناريوهات :**

- " جورين " إخراج للتليفزيون محمد إفتسان 1972.
- " جلطي " إخراج للتلفزيون محمد إفتسان 1980
- "اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين عل شكل مسرحيات للتليفزيون 1990.

- ليلة مع مسجون

- الوسام
- الشعب فاق
- الواجب الوطني أخرجها للتليفزيون بشير بريشى عام 1990 .
- **مثل في الأفلام التالية :**

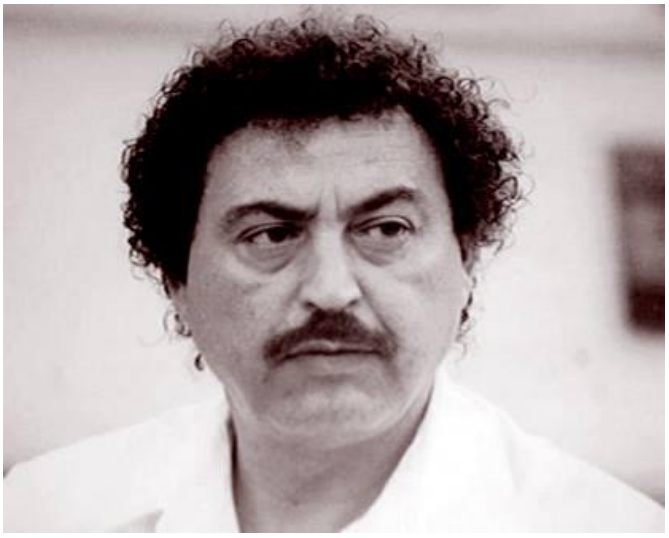
- " الكلاب " للمخرج هاشمي شريف 1969 .
- " الطارفة "أي حبل للمخرج هاشمي شريف 1971
- " تلمسان " للمخرج محمد بوعماري 1989.
- " حسن النية " للمخرج غوتي بندوش 1990 .
- " جنان بورزق " للمخرج عبدالكريم بابا عيسى 1990 .

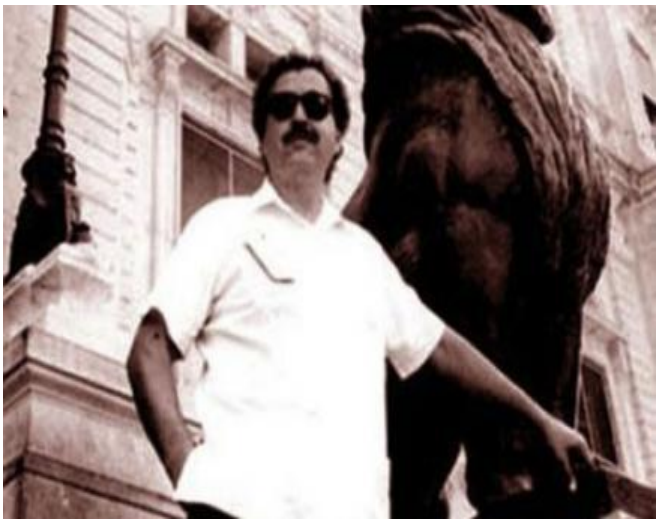
- **شارك في صياغة و قراءة تعاليق الأفلام التالية :**

- "بوزيان القلعي " للمخرج حجاج1983 .
- " كم أحبكم " للمخرج عز الدين مدور 1985.

** أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة و مثل فيها عن مسرحيات من التراث العلمي ..... سوفوكليس .....أرسطوفان .... و شكسبير ...و كان ذلك عام 1967 .

** من 1968 الى 1969 .... أخرج مع طلبة عدة مسرحيات من بينها مسرحية " الغولة" لمحمد عزيزة .





آل
جواد

آل
جواد

آل
جواد

آل
جواد