جماليات النص المرافق ،ثلاثية "الأجواد ، الأقوال ، اللثام) لعبد القادر علولة "أنموذجا"

النص المرافق هو النص الموازي للحوار وليس بالمفسر له، وهو عادة ما يطلق على مختلف الإرشادات الإخراجية لطاقم فناني العرض المسرحي، يحتل النص المرفق أهمية كبيرة في فضاء النص، كونه يشكل خزانا لإنتاج علامات سمعية وبصرية تساهم في خلق الخطاب المسرحي، لذا يمكن دراسته كبنية درامية لسببين رئيسيين:

أ- دراسة النص المرافق باعتباره جهازا سيميوطيقيا وليس مجرد عنصر من عناصر النص.

ب-التثبت من تضمين النصوص محل الدراسة على نص مرافق يمكن دراسته بصفته بنية درامية

عادة ما يستخدم الكتاب الدراماتورجيون مختلف الإرشادات المسرحية لمساعدة القارئ على امكانية تصور إخراج ذهني أو تخيل لعرض المسرحية المقروءة ، ويمكن أن يستفيد من ذلك كافة طاقم الانتاج المسرحي كالمخرج والممثل وتقنيي الإضاءة ومصمم الديكور وغيرهم.

النص المرافق بما يتضمنه من إرشادات إخراجية تقدم معلومات تساعد على تحديد السياق الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحـــي. إلا أن جملة هذه الارشادات المتضمنة في النص المرافق "تغيب في العرض كنص لغـــوي و تتحـــول إلى علامات سمعية و بصرية"01

كالإرشادات المتعلقة بتقديم معلومات عن أداء الشخصيات المسرحية كجملة "بصوت عالي" للتعبير عن ارتفاع نبرة الصوت وحدته.

فجملة الإرشادات الإخراجية، لا تعتبر مجرد أدوات لغوية (أدبية) ولكنها تعتبر أداة مساعدة على تفسير وتوضيح النص المسرحي لأن دور الحوار في الفن المسرحي لا يقوم على الشرح والتوضيح وإنما يقوم على الهدف الأسمى المرسوم سلفا بحسب المدرسة المسرحية التي يتبعها كالتطهير والتماهي بالنسبة للكلاسيكية والتغريب بالنسبة للمدرسة البريختية، حيث تساهم في تحديد الفعل المسرحي للنص،

بالرغم من أهمية النص المرافق في وضع الصورة المتخيلة للمرحية في ذهن القارئ إلا أنها لم تحظ

بنفس القدر من الاهتمام الذي أولي للحوار المسرحي قناعة من أن الكثير من الدارسين كانوا يرون أن النصوص المسرحية هي نصوص أدبية، لكن من يعتبر منهم أن الجنس المسرحي هو جنس مستقل عن بقية اللأجناس الأدبية فإنهم يهتمون بالإرشادات المسرحية

ومن بين الدراسات التي أولت اهتمامها للإرشادات المسرحية الدراسة المتضمنة في كتاب المسرح والعلامات لـــ (إلين أستون) و (جورج سافونا)، والتي قدما من خلالها تصنيفا دقيقا ينقسم إلى ست مجموعات"02 :

1. تعريف الشخصية.
2. الوصف الجسماني للشخصية.
3. الوصف الصوتي للشخصية.
4. تقاليد الإلقاء (اعتبارات شكلية لكلام الشخصية).
5. عناصر التصميم.
6. العناصر التقنية.

من خلال التصنيف السابق يلاحظ أن هناك اهتماما أكبر بالشخصية التي تتجلى من خلال وظيفة الإحالة الداخلية و الخارجية للحوار ، وهذا يدل على مدى أهمية الإرشادات الإخراجية في الفعل المسرحي.

1. نظرا لاعتماد موضوع بحثي على مسرحيات عبد القادر علولة الثلاث "الأقوال" ، "الأجواد" و"اللثام " وهم ينتهجون النهج الفني البريختي فإنني أرتأيت بقدر الامكان أن أكيف أنماط النص المرافق أو الإرشادات الإخراجية على جملة النصوص المستمدة من المسرحيات الثلاث تبعا لمتطلباتها الارشادية ، ذلك أن كل مسرحية من المسرحيات الثلاث توظف الارشادات المسرحية بحسب ما تقتضيه طبيعتها الفنية، لأن مختلف هذه الارشادات تعمل ((-على مستوى النص الرئيسي الذي يحتوي على الحوار أساسا. والحوار يؤدي في الوقت نفسه دور الإرشادات المسرحية"03

للعلم فإن البريختية تتكئ بالأساس على الحوار السردي أما النص المرافق

الارشادات المسرحية فهي غير محددة وموضوعة بين قوسين كما هو الشأن بالنسبة للمسرح الكلاسيكي ، وإنما تستنتج من ثنايا النصوص ، وقد اتبع عبد القادر علولة هذا النهج من خلال توظيفه لما يسمى "بنظرية التغريب التي تقوم على تكسير الجدار الرابع ليحل محله تفاعل المتفرج مع الخشبة وهنا تعمل الإرشادات على صنع شكل من المسرحية يجذب الانتباه إلى وضعها كمسرحية "04

تسمية الإرشادات الاخراجية إن كانت إلى حد كبير تتفق مع طبيعة الفن المسرحي الأريسطي، باعتبارأنها تستمد قواعدها الفنية منه، فإن تسمية النص المرافق هي الأنسب للمسرح البريختي , لذا فهي تتجاوب مع مسرحيات عبد القادر علولة الثلاث ، كون هذا الأخير سارعلى أساس النهج المسرحي البريختي واعتبره الأب الروحي له، ذلك أن الإرشادات الاخراجية لا نجد لها تموضعا ظاهريا في مسرحيات علولة المذكورة أعلاه، ولكنه يمكننا استنتاج تلك العناصر من مضمون الحوار (حوار الشخصيات، سرد القوال) وهو استنتاج لا يحمل صفة اليقين ولكن احتمالية التوقع.

أ- إن عدم كتابة النص المرافق إلى جانب الحوار الرئيسي في نصوص عبد القادر علولة المستمد فكريا وفنيا من المسرح البريختي ليس معناه إهمالها أو عدم أهميتها خاصة عند التفكير في إعادة إخراج هذه المسرحيات، ولكنه إخراج له طابعه الفني الخاص، وعبد القادر علولة نفسه يؤكد أن " التمثيل يخضع للنص، لنص يعمل عمل توليفة موسيقية، توليفة أساسية لعدة سنفونيات، فهناك توظيف أقصى داخل النص بواسطته، حول اختيار الكلمات ونسق العبارات والألوان الصوتية والنبرات والحركات والوضعيات إلى غير ذلك"05

أهمية النص المرافق أو الارشادات المسرحية سواء من الناحية الفنية أو الجمالية ظهرت مع المسرح الحديث ، أما قبل ذلك فلم يكن لها شان يذكر ، بداية من منتصف القرن التاسع عشر تعاظم دورها إذ لم تبق عبارة عن إشارات توضع بين قوسين بل أصبحت فقرة ونصا خصوصا في بعض النصوص المسرحية التجريبية الحديثة والمعاصرة ، ونظرا للأهمية التي اكتستها فقد أطلق عليها الكثير من التسميات منها :"ملاحظات الكاتب، والإشارات المسرحية، والإرشادات الإخراجية،

والإرشادات المسرحية، والإرشادات الركحية والتوجيهات المسرحية ، والنص الثانوي ، والنص الفرعي، والنص المرافق ..."06

يتموضع النص المرافق أو الإرشادات المسرحية في موقعين إما خارج الحوار وفي هذه الحالة تكون مستقلة بذاتها ، وهي عادة ما تكون في شكل تعليمات تساعد القارئ أو المخرج على تصور الأحداث وغالبا ما تكون في بداية المسرحية وكل ما يوضع بين قوسين . أما داخل الحوار فهي تكون في وسط الحوار أو في نهايته

يتضمن النص المرافق أو الإرشادات المسرحية عدة عناصر تساهم في تكوين العمل الدرامي، وتأثيثه بشكل لغوي وبصري سيميائي. ومن ضمن هذه العناصر ، نجد: أسماء الشخصيات الدرامية بمختلف أبعادها . الإرشادات المحددة لسياق التواصل سواء من حيث الزمان أو المكان، والتي تجيب على مختلف التساؤلات من مثل : متى؟ ومن؟ وأين؟ . الإرشادات السينوغرافية التي تتعلق بالديكور... وباعتبار أن دراستنا التطبيقية ستهتم بالنص المرافق أو الإرشادات المسرحية داخل النص الدرامي فإننا سنركز على وظائفها التي تقوم بتحويل النص الدرامي من صبغته الأدبية إلى نص بصري مرئي. تحويل الوظائف الدلالية السيميائية إلى علامات لغوية أو بصرية دالة أو إلى رموز وأيقونات . تقديم مختلف المعلومات المتعلقة بالشخصية الدرامية وصورة واضحة ومفصلة عن السينوغرافيا والديكور والإضاءة والموسيقى...

لم يعط للنص المرافق أو الارشادات المسرحية الأهمية التي يستحقها إلا حديثا من قبل الكثير من النقاد من بينهم رومان إنغاردان(Roman Ingarden)الذي ميز بين النصين الدرامي والنص المسرحي وداخل النص الدرامي نفسه ميز بين نص الحوارات الذي اعتبره نص رئيسي والنص المرافق أو الإرشادات المسرحية الذي عده بالنص الثانوي وفي ذلك يقول: "إن الكلام الذي تنطق به الشخصيات يشكل النص الرئيس لمسرحية ما، وتشكل الإرشادات المسرحية التي يعطيها المؤلف، النص الثانوي.هذه الإرشادات المسرحية تختفي عندما تعرض المسرحية، فهي لاتظهر إلا أثناء قراءة المسرحية حيث تمارس وظيفة العرض"07

ومن بين الدراسات التي أولت الإرشادات المسرحية أهمية خاصة، الدراسة التي قام بها كل من إلين أستون و جورج سافونا، والذين قدما تصنيفا يتضمن ست مجموعات:

-1تمييز الشخصية.

-2الوصف الفيزيولوجي للشخصية.

-3الوصف الصوتي للشخصية.

-4أشكال الكلام.

-5عناصر التصميم، وموقع الشخصية منها.

-6العناصر التقنية..

من خلال هذا التصنيف للإرشادات المسرحية الذي أعطته كل من أن أستون إليان وجورج سافونا يلاحظ أن اهتمامهما قد انصب أساسا على الشخصية من خلال حوارها الدرامي والذي قسماه بدوره إلى إرشادات تدخل تحت خانة "داخل الحوار" وأخرى تدخل تحت خانة "خارج الحوار".

في تصنيفهما لأمهات المسرحيات العالمية ، يصل أستون وسافونا إلى أن المسرح الواقعي يعتمد على الارشادات المسرحية من خارج الحوار بينما يعتمد المسرح الكلاسيكي على الإرشادات المسرحية من داخل الحوار،

وإن كان دور الارشادات المسرحية أو النص المرافق هو التأكيد والتوضيح والتنبيه والتوجيه فإن ما يلاحظ أن الكثير من الأعمال المسرحية السائدة في عالم اليوم تفتقد إلى جملة هذه الارشادات لأن بعض المخرجين يعتقدون أنها تمثل تدخلا سافرا من المؤلفين في العمل الإخراجي ومن بينهم المخرج الإنجليزي كوردون كريج الذي يرى أن :"النص المرافق للنص الحواري ينطوي على مفارقة من المفارقات المميزة للنص المسرحي، فهو محض اقتراح من المؤلف للخشبة في وجه من أوجهه، إنه خطاب المؤلف المباشر للقارئ/ المخرج/ الممثل/ فناني العرض المسرحي كي يتم تحويله إلى علامات الخشبة، ولكنه في الوقت نفسه هو النص الشارح للشخصية، وهو الذي ينشيء الموقف خارج السياق اللغوي الذي يفسر الحوار. أي: إنه جهاز درامي كما هو جهاز مسرحي

بالدرجة نفسها. وبالتالي، فإن المخرج المسرحي قد يرى حسب تفسيره حركة وانفعالا مختلفا عن الذي يقرره النص "*08*.

لكن بعض الكتاب المسرحيين يحبذونها ومنهم من يطنب في استخدامها ، لأن الغرض من ذلك هو التنبيه والتوضيح والتأكيد وما يلاحظ أن الارشادات المسرحية أو النص المرافق إن كانت تلعب دورا حاسما في النص الدرامي المقروء ، فإنها تغيب في الفرجة المسرحية .

توصلت مختلف هذه الدراسات إلى نتيجة مفادها أن النصوص المستمدة من المسرحيات الكلاسيكية تهتم أساسا بنص الحوار فهو إضافة إلى قيامه أساسا بدور الحوار يؤدي في الآن نفسه دور الارشادات المسرحية أو النص المرافق ،ويظهر هذا بوضوح في العرض . ويتمثل لنا أكثر في المسرح الملحمي حيث استعمله بريخت كعنصر من عناصر التغريب الذي يقوم على كسر الجدار الرابع أي جدار الإيهام وخلق نوع من التفاعل بين الخشبة والمشاهد. وفي ذلك يقول علولة المتأثر بالمسرح البريختي : "إن هذا النوع المسرحي يزود مع النص السردي بكمية هامة من المعلومات حول النشاط الاجتماعي للشخوص المؤداة على الخشبة ، ويعطي نتيجة لذلك تمثيلات معقدة وثرية للحياة والنضالات الاجتماعية والطموحات العميقة" 09 .

تبعا لما سبق تم وضع أنماط خاصة بالنص المرافق أو الارشادات المسرحية وفقا لشكل النصوص محل البحث والدراسة. وبما أن دراستنا ستنصب على أعمال عبد القادر المسرحية ذي التوجه الفني البريختي فقد ارتأيت التركيز في الدراسة التطبيقية على مصطلح النص المرافق أكثر من الارشادات المسرحية كون أعمال علولة المسرحية التي تتبنى الحوار السردي تذوب فيها الارشادات المسرحية وتصبح جزء من نسيج سرد القوال وحوار الشخصيات شأنها في ذلك شأن المسرح البريختي.أما كيفة استخراجها فتصبح مجرد فرضيات شخصية لا تستند على دليل منطقي يقيني وإنما تحمل الرأي والرأي الآخر.

وباعتبار أن شخصية الممثل تلعب دورا مزدوجا في العملية المسرحية سواء في تقمصه للنص كتوليفة موسيقية أو في المحافظة على ذاته الشخصية كممثل ، وفي ذلك يقول عبد القادر علولة :" إن النص – التوليفة الموسيقية يدعوه إلى إظهار طاقته بكل عمقها واتساعها ، وذلك دون أن يتنكر

للنص أو أن يتقمصه. لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص , و لم يعد عليه أن يتسربل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤداة ، أو أن يتنازل عن شخصيته لصالحها . بل عليه أن يرسم بجسده وبصوته وبفكره كل جوانب الشخصية ، وعليه أن يبين طوال مدة تأديته بأنه ممثل ويبقى كذلك ، ممثل يقوم بأداء فني ، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور" 10

يستشف مما سبق أن عبد القادر علولة يولي أهمية كبرى لشخصية الممثل في أعماله المسرحية ، لذا فهو يتماشى مع التصنيف الذي وضعه كل من إلين أستون و جورج سافونا ، وعليه فقد أقمت دراستي التطبيقية على المسرحيات الثلاث "الأقوال ، الأجواد ، اللثام" لعبد القادر علولة استنادا إلى التصنيف المذكور أعلاه:

-1تمييز الشخصية
-2الوصف الفيزيولوجي للشخصية.
-3الوصف الصوتي للشخصية.
-4أشكال الكلام.
-5عناصر التصميم، وموقع الشخصية منها.
-6العناصر التقنية.

1- التعريف بهوية الشخصية:

أ- هويـــة الشخصية :

المتأمل لنصوص عبد القادر علولة المسرحية يلاحظ أنه لم يستخدم الأقواس ليضمنها النص المرافق لجملة إرشاداته المسرحية ، وإنما ضمن ذلك ضمن حواراته السردية ، فهو يعرف لنا هوية شخصية الربوحي في المشهد الثاني من مسرحية "الأجواد" من خلال حواره السردي ، وما يلاحظ هنا أن جملة المعلومات المقدمة تتوافق مع التصنيف المتعلق بوصف الشخصية الذي وضعه (أستون وسافونا)، فـــ : "الربوحي الحبيب... السن يعتبر كبير ما دام قرّب على الستين" 11

المقطع يحمل معلومات خاصة بهوية شخصية الربوحي ، فقد زود إسم الربوحي بلقب أو إسم آخر هو الحبيب ليعرفنا أكثر بشخصيته ، وأن عمره قارب سن الستين .

- **الوضع المهني لشخصية *الربوحي الحبيب*** : في النص نفسه يعرفنا علولة بمهنة شخصية الربوحي العامل في إحدى ورشات الحدادة التابعة لبلديته بقـــوله :" الربوحي الحبيب في المهنة حداد ، خدام في ورشة من ورشات البلدية. السندان والمطرقة خلاو فيه المارة "12

الوصف الفيزيولوجي للشخصية : حتى الوصف الفيزيولوجي لشخصية الحبيب الربوحي أعطاه الكاتب حقه :" ... في القامة قصير شوية ... لونه أسمر بلوطي , وسنيه واحدة واقفة جدرتها تبان وزوج غايبين. شعره أشهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعرة. إذا عنقل الشاشية يظهر كأنه مستف فوق رأسه تين يابس مرمّد يشهى" 13

- **الوصف الصوتي للشخصية:** يبرز لنا المؤلف الوصف الصوتي لشخصية الحبيب الربوحي بعبارات سهلة وبسيطة من خلال المقطع الآتي:" الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر. والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل ، وحلوة في النغمة من خلال المصائب اللي تعافر معاها" 14

الأمر نفسه تقريبا نجده في مسرحية «الأقوال» حيث يتم تعريف شخصية قدور وغشام من خلال حوار كل واحد منهما السردي

- **بالنسبة لهوية قدور** الذي يشتغل كسائق في شركة وطنية يترأسها السي ناصر ، لكنه بعد أن لاحظ أن هذا الأخير قد انحرف عن المسار الثوري الذي عرف به فقد قرر الانفصال عن الشركة ، وهو ما نجد أرشاداته المسرحية من خلال حوار قدور السواق :" إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية وفي نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا .. قدور السواق اليوم يخرج من الشركة الوطنية واليوم يردم... يدفن نهائيا الصداقة اللي كانت رابطاته تمنطاعش سنة بالسي الناصر المدير...15

- **أما بالنسبة لهوية غشام** الذي يعمل في أحد المصانع والذي أحيل على التقاعد المسبق بسبب وضعه الصحي ، فهو ما نستمد إرشاداته من المقطع الحواري السردي: "... الطبيبة متاع المعمل اليوم الصباح اعطاتلي ورقة وقالت لي ... درسنا القضية متاعك على مستوى المديرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا... مريض من الصدر وما تقدرش تزيد تخدم..." 16

وفيما يخص هوية شخصية زينوبة وأوصافها الفيزيولوجية فنجده في نفس المسرحية وبالتحديد في اللوحة الثالثة منها ، حيث يسرد القوال تفصيلات دقيقة عن زينوبة، عن نسبها وسنها وأوصافها الجسمانية ومظهر شكلها وحتى عن مرض القلب الذي أصابها والذي عجز الأطباء عن علاجه :"زينوبة بنت بوزيان العساس في عرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات تمن سنين وقليلة في الصحة، درعيها ورجليها رقاق وارهاف وجها حلو ظريف طابعينه عينيها. عينيها كبار لوهم قرفي حين يزغدوا زغيد يتسكجوا حين ما تغضب ويبتسموا حين ما تضحك ، زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبروها دواء". 17

ولا يقف التعريف بزينوبة عند هذا الحد ، فالحوار السردي الذي يأتي على لسان القوال يأتي بالكثير من التفصيلات الخاصة بالحالة الاجتماعية لها وللمحيطين بها وحتى تعيين الأمكنة التي تتحرك فيها زينوبة (بيتها، ، بيت خالها محطة القطار...)، كما يتحدث عن مستواها الدراسي وعن نشاطها وحتى عن سلوكها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى ، وغيرها من الارشادات التي يمكن أن نستمدها من نص الحوار السردي والتي ستساعد القارئ على سهولة التخيل الاخراجي " زينوبة بنت بوزيان العساس يمثلوا بيهـــا في الثانوية من مستواها الدراسي ناحية السيرة والذكاء... زينوبة بنت بوزيان العساس ذكية حساسة بالكثير شوفتها غازرة تقرى في الداخل الإنسان بكل سهولة... الأساتذة مستعجبين فيها والتلاميذ ساعة يغيروا منها ساعة تشفهم لما يزير عليها قلبها ... والديها ما ينهضوا فيها ما يدسوا عليها معلينها كالكبير وفي كل الشيء يشاوروها" 18

وفيما يتعلق بهوية شخصية برهوم فقد خصها الكاتب بتمهيد استهله بحوار سردي على لسان القوال بدأ بها مسرحية « اللثام » ، تحدث فيها عن برهوم الذي عاش اليتم وعن الحالة المزرية التي وصل إليها ، والمقطع يتضمن مجموعة من المعلومات الدالة كإرشادات تبرز شخصية برهوم من مختلف الجوانب من حيث ولادته مرورا بمسيرته المهنية ووصولا إلى حالته الاجتماعية لكننا نكتفي

في هذا المقطع بذكر هويته : " برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هدوا ثنين وربعين عام بالتقريب , ولداته الفرزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة حين ما جاء المزيود للدنيا ما زغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة" 19

التعريف بهوية شخصيتي عكلي ومنور استخدم الكاتب في لوحة من لوحات مسرحية " الأجواد" في حوار سردي جاء على لسان القوال ما يشبه الموازنة أو المقارنة بين شخصيتي عكلي ومنور، بعد إبرازه للصداقة التي ربطت بينهما منذ عهد ليس بالبعيد :" عكلي ومنور خدموا وجربوا طويل مع بعض . كل واحد أدى مع خوه فوائد كثيرة ، كانوا بزوجهم خدامين في ثانوية . عكلي طباخ ، ومنور بواب تعارفوا في الخدمة شهور قليلة من بعد الاستقلال ، تصادقوا وتحابوا حين ما تعارفوا في الأسابيع الأولى" 20

ثم يضيف علولة في المقارنة فيقول :" عكلي قلنا توفى ولكن بالنسبة لمنور ما زال يخدم ويفيد ولو بصفة غير مباشرة بالنسبة لمنور ... كان المرحوم عكلي طويل القامة وسمين شوية الشلغمة مبرومة والصوت عالي في النغمة . كانت تخرج الكلمة من فمه صافية موزونة ما ملفة ما مكمسة... منور قصير وصغير على عكلي بعشر سنين كابر في البادية وما زال محافظ على القيم اللي في صغره شربها " 21

إن جملة هذه الارشادات التي نستشفها من النص السردي المشار إليه أعلاه تضعنا أمام تقنية فنية تقوم على المقارنة بين شخصيتي عكلي ومنورمنذ بداية تعرفهما على بعضهما بعضا أيام كانا يعملان بالثانوية ، عكلي كطباخ ومنور كبواب ، كما استخدم بعض المعلومات التي تشير إلى وفاء الرجلين وإخلاصهما لبعضهما بعضا وتحليهما بالأخلاق الحسنة والصفات النبيلة التي سبق وأن أشرت إليها في النص أعلاه ليبرز لنا متابة الصداقة التي ستبقى مستمرة بعد وفاة عكلي والتزام منور بأداء الرسالة التي سبق وأن تعهد بها لعكلي وهي تبرع هذا الأخير بهيكله العظمي بعد الوفاة لصالح الثانوية التي يعملان بها ليستفيد منها التلاميذ في دراستهم العلمية وتكفل الآول بتكملة واجب وصية عكلي بعد الوفاة :" بعد ما نموت بعامين واللا ثلاثة تجبدوا اعظامي من تحت الارض وتصاوبوهم .. تركبوهم .. تركبوهم هيكل عظمي يبقى ملك للثانوية .. يستعلوه

للدروس في العلوم الطبيعية .. ما دام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات المدرسية .. البيداغوجية. يستفادوا بيه أولادنا أحسن من للي يستوردوا واحد من الخارج من فرنسا.. " 22

الارشادات المتضمنة داخل النص تشير كذلك إلى قمة وطنية شخصية عكلي وغيرته عليه فهو يريد أن يتبرع بهيكله بعد الوفاة ليستفيد منه تلاميذ المرسة الذين اعتبرهم بمثابة أولاده في دروسهم المتعلقة بمادة العلوم الطبيعية خصوصا وأن المدرسة فقيرة من ناحية الأدوات البيداغوجية أحسن من أن يستوردوه من الخارج وبالتحديد من فرنسا وهو ما عبر عنه منور بقوله : " يا عكلي خوية الوطنية امتاعك خارقة للعادة.. الوطنية امتاعك راه اموصلها للعظم.. " 23

وإذا ما ربطت الوطنية بذكر فرنسا التي أشير لها في النص السابق كونها هي من نستورد منها الأدوات البيداغوجية والمدرسية فإن التحدي الوطني يكون أكثر قوة وصلابة وربما وطنية عكلي الاشتراكية ومقته للمستعمر الفرنسي هي التي دفعته إلى التبرع بأغلى ما يملك وهو هيكله العظمي خصوصا وأنه "ثوري ممتاز في أثناء الثورة، كما أصبح ينشط نقابيا بعد الاستقلال "24

إن مثل هذه المعلومات المتعلقة بشخصيتي عكلي ومنور وغيرها تعد بمثابة نص مرافق أو إرشادات تساعد القارئ أو المتفرج المستمع على تخيل مجرى الأحداث وتطورها ، كما تساعدنا على فهم نفسية الشخصيتين والفئة التي ينتسبان إليها والصداقة التي تجمعهما والصفات الحسنة التي يتحليان بها والثقة المتبادلة بينهما والوطنية التي تغمرهما كل حسب القناعة التي آمن بها ، وحتى وإن كانت التضحية بالجسد بعد الوفاة التي تعهد بها عكلي لصديقه منور تعد أقسى وأمر فإن تعهد منور لعكلي بالوفاء لتوصية عكلي لا تقل أهمية سيما وأننا نفهم من تطور الأحداث أن منور قد اعتبرها أمانة يجب المحافظة عليها إذ يقوم بنفسه بتقديم هيكل زميله العظمي للمدرسة وبعد الانتهاء يقوم بعد عظامه 206 عظمة وترتيب كل عظمة في مكانها وما يترتب على ذلك من جهد ومشقة ، والأكثر من ذلك أنه هو من استخرج هيكل عكلي من القبر :" بقيت ندور في القبر ونحوس .. الدركي اللي كان معاي واقف.. انخطف المسكين شافني نحسب ونحط في القفة . ونعاود نفرغ في الأرض نحسب ونرد في القفة . قال واش راك تدير . خاف ربي .. قلت له خاصني 3 باش نقفل 206 . المرحوم موصي..." 25

ما يتعلق بالأوصاف الفيزيولوجية وأنماط الكلام الخاصة بشخصيتي عكلي ومنور إن هذه الأوصاف وتلك الأنماط المرتبطة بالكلام إن كانت غير مهمة كثيرا بالنسبة لعكلي باعتباره لم يشغل حيزا مكانيا وزمانيا كثيرا كون الجانب المتعلق بهيكله العظمي هو المهيمن على أغلب مسرح الأحداث ، فإن هذه السمات كلها مهمة كثيرا بالنسبة لمنور باعتبار أن الممثل الذي يقوم بهذا الدور ينبغي أن يجسد دور منور على أحسن صورة، وهو ما لم يدع فيه علولة كبيرة ولا صغيرة إلا وأعطاها حقها من التدقيق والتوضيح المعلوماتي الدال على النص المرافق والارشادات المسرحية.

أما التعريف بهوية شخصية جلول المتضمنة في اللوحة ما قبل الأخيرة من مسرحية الأجواد فقد ورد في التمهيد نجد اسمه الكامل وبعض المعلومات المتعلقة بحياته وسيرته :"جلول الفهايمي كريم ويامن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وخلاص متمني بلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية . جلال الفهايمي ماد يده باستمرار لقراينه يوقف بحزم وقت الشدة ويساهم بكل ما يقدر عليه ضد الغبينة دقيق في السيرة وذكي في الخطة ولكن فيه ضعف ، عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها" 26

يسرد لنا الكاتب جملة من المعلومات يمكن أن تكون كنص مرافق أو إرشادات مسرحية تعين على التخيل وتوضيح الصورة بشكل أكثر تدقيقا فهو يعرفنا باسمه الكامل جلول الفهايمي ، كما يعطينا معلومات تتعلق بسيرته ومكانته الاجتماعية لكنه يغفل التعريف بالجانب الجسماني لشخصية جلول التي اعتاد أن يقوم بها في مختلف تعريفاته لهوية شخصياته وعوضها بتقديم معلوات تخص مواقفه التي تستكين في مواجهة الظلم والغبينة مشفوعة بقوة شكيمته وذكائه وهي سمات تتجاوب مع عمله كموظف في المستشفى باعتباره أكثر نقدا للواقع الجديد الذي يعيشه قطاع الصحة بعد التراجع عن السياسة الاشتراكية التي تبناها الرئيس الراحل هواري بومدين وما ترتب عنها من هدر للمال وللتسيب في خدمة الصالح العام وشيوع ظاهرة البيروقاطية والمحسوبية واستفحال للرشوة وهدر لكل القيم الأخلاقية وانحطاط لمستوى الخدمات الصحية ، وهو ما يتطلب قوة حيلة وذكاء واقناع قصد التأثير في زملائه في نقد ذلك الواقع ومحاولة تغييره نحو الأفضل ، وهو ما ركز عليه الكاتب عندما اعتبره أنه قد مد يده باستمرار لقراينه ، وأنه يوقف بحزم وعزم بكل ما يستطيع ضد الغبينة . لكن أهم عامل نفسي استخدمه علولة في شخصية جلول الفهايمي أنه عصبي يتقلق تتغلب

عليه النرفزة يزعف ويخسرها وهو ما أوصله في كثير من الأحوال إلى التعرض إلى المعاقبة وتحويله من مصلحة إلى مصلحة أخرى إلى أن استقر به المقام في مصلحة حفظ الجثث " في المصلحة هذي "مستودع الموتى" جلول الفهايمي كاللي برد شوية همد اعصابه بحيث الجناح هادن . الموتى في قجورهم لكنهم جامدين ما يهولوا والغسال سكوت ما يدير بالوجوه ما يحكم رشوة . في الجناح المثلج جلول كاللي استعقل شوية الملف الإداري اللي تابعه ثقيل واذا زاد ازبلها يطرد من الخدمة عالمينة بصفته رسمية " 27

إن طبيعة القلق التي اتسمت بها شخصية جلول مما جعله يزعف ويخسرها التي وظفها الكاتب في كل مرة يتحدث فيها عن حياة جلول، سواء في تعامله مع زوجته وافراد عائلته أو حتى مع زملائه في المستشفى مهمة كنص مرافق لكل ممثل يريد لعب دور هذه الشخصية ، وقد اتخذ الكاتب سبيلا لجلول للتغلب على نرفزته التي كادت أن تدمر حياته وهي الجري فالجري وحده هو من يطفئ نرفزته وفي ذلك يقول جلول :" "اللا ... راني نبرد في جنوني... نجرب في هذا العفسة باش نتغلب على أعصابي... باش ما نخسرش" 28

ب- الإشارات الدالة على دخول الشخصية وخروجها :

بخلاف التمهيد في المسرح الكلاسيكي الذي يشار إلى إرشاداته المسرحية بشكل مباشر حيث توضع بين قوسين كمعلومة فإن التمهيد في نصوص مسرحيات عبد القادر علولة التي تنتمي إلى النوع المسرحي البريختي يكون متضمنا داخل النص الحواري السردي نفسه ، حيث يتم التمهيد عن طريق شخصية القوال أو أي شخصية من الشخصيات الثانوية كنص مرافق لدخول أو خروج شخصية من الشخصيات الرئيسية:

في لوحات مسرحية «الأجواد » : علال، قدور، المنصور، سكينة . هي في حد ذاتها مقاطع قصيرة تأتي على لسان القوّال كأغاني وهي نفسها تتضمن التمهيد يعقبها مباشرة الدخول في جوهر المواضيع الدرامية. ففي اللوحة المتعلقة بشخصية علال يمهد لنا القوال بالتمهيد ثم يدخل في الموضوع الدرامي وهو ما نتلمسه في الآتي:

" ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفرشة

كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة..." 29

إلى أن يدخل في الموضوع الدرامي فيقول:

حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق المايدة

السلعة الزينة غبرتوها علاش مخزونة

قافرة خلاص يا سيدي وصنعتها معفونة... " 30

أما في باقي اللوحات الأخرى من مسرحية الأجواد وهي : الربوحي الحبيب ، عكلي ومنور ، جلول الفهايمي فإن الأمر تغير إذ أصبح لكل لوحة نقطة الانطلاق الخاصة بها . ففي لوحة الربوحي الحبيب يمهد القوال لدخول هذه الشخصية بمعلومات دقيقة تكون بمثابة نقطة انطلاق تفتح أمام المستمع المتفرج صورة تخيّلية تساعده على الدخول مباشرة في صلب الموضوع وتتبع أطوار هذه المسرحية ، ويمكن تمثل ذلك من خلال الحوار السردي الذي يجري على لسان القوال: " في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبر على حل للنجدة نظم حلقة تضامنية ودخل معاه شبان الحي في العملية، عاد و كل يوم وقت المغرب يلموا كل ما يحصلوا عليه من مأكولات، لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة... " 31

إن هذا التشاور بين الربوحي وصغار الحي حول الموقف الذي يجب أن يتخذ لانقاذ حياة حيوانات حديقة قريتهم والذي تكفل الربوحي الحبيب بتنفيذه يعد بمثابة مؤشر للدخول في مسار جديد ، وهو ما تحقق بالدخول في صلب الموضوع إذ يدخل الربوحي في سرية إلى الحديقة ويبدأ في اطعام حيواناتها .

"الحبيب: أهلا .. أهلا يا وليداتي مساء الخير عليكم.

شت غير بالسياسة .. المهمة سرية.. شكت سكتونا.. أنتم بعدوا عليا.. نلهى بكم من بعد .. "
32

وفي اللوحة المتعلقة بشخصيتي عكلي ومنورمن هذه المسرحية ، فالتمهيد يبدأ بدخول شخصية منور باعتباره المتكفل بوصية صديقه عكلي الذي تطوع بهيكله العظمي بعد الوفاة لصالح المدرسة التي كان يشتغل بها طباخا ليستفيد منها التلاميد في دروسهم في مادة العلوم وكلفه بالحفاظ عليها ، فالتمهيد الذي يأتي على لسان المعلمة سيكون بدخول شخصية منور المعلمة وهي تخاطب تلاميذتها: "... سكوت من فضلكم .. السي منور المحترم هو الذي سيأتي لنا عن قريب بالهيكل... كان البواب الصديق العزيز للمرحوم وأصبح اليوم الحارس الظنين على بقايا الصديق... السي منور معروف لدى الجميع ..." 33

إن هذه المعلوات المقدمة كنص مرافق ترشدنا عن وجود معلمة بالقسم وأنها بصدد إلقاء درس في مادة العلوم الطبيعية وتنتظر فقط قدوم منور لاحضار الهيكل العظمي الخاص بصديقه المرحوم عكلي ، وهي معلومات ستساعد المستمع المتفرج على توضيح الصورة وتصور الموقف على أحسن وجه.

وفي موقف آخر لكنه ذو طابع انساني يتسم بالاجلال والتقدير أكثر مما هو علمي فهو كما تقول المعلمة يأخذ ثقل بيداغوجي كون التلاميذ سينشغلون بالاهتمام أكثر بالهيكل العظمي وبما يتضمنه من عظام خصوصا وأنه هيكل بشري كان بالأمس القريب طباخا في مدرستهم ، كما أن اطلاعهم عليه سيزيد في فهمهم لمعاني مصير الانسان الذي هو الفناء وهذا ما نتلمسه أكثر من خلال حوار المعلمة السردي " السي منور معروف لدى الجميع ويتميز في تعبيره بطريقة حارة في السرد . في الواء على وقائع عكلي.. نعتبرإذن.. أن في فائدتنا نلزم بقدر ما هو ممكن على السي منور البواب يجلس معانا ويشاركنا في الدرس.. سكوت.. الهدف من وراء هذا نجعل من الضيف يتكلم لنا عن الطباخ .. بمعنى آخر يلبس الهيكل الذي كان له الصديق العزيز بالأمس .. قادر كلام البواب يأخذ ثقل بيداغوجي لدرسنا كيما قادر يفيدكم في مادة من المادات التعليمية الأخرى.."34

إن الموقف الذي يتضمنه نص المقطع الحواري السردي ا لسابق يحمل قيمة نفسية أكثر من أي شئ آخر وهي بلا شك ستزيد في رهبة الموقف الدرامي، كما أنها تعد بمثابة إرهاص لتقلب الموقف أو دخول شخص ذو أهمية خاصة . وهو ما كان فعلا إذ دخل الشخص الذي انتظره الجميع المعلمة والتلاميذ على أحر من الجمر

"المعلمة : " .. سكوت.. ها هو.. خذوا كرارسكم.. درسنا.. اليوم على الهيكل العظمي.. أهلا.. أهلا بك يا سي المنور

المنور: مساء الخير يا وليداتي.

الجميع: مساء الخير يا السي المنور" 35

أما التمهيد لدخول الشخصيات الرئيسية في مسرحية «الأقوال» فقد ربطه مباشرة ببداية الحدث ودخول الشخصيات الرئيسية إلى الخشبة ومباشرتها لفعلها المسرحي وهو ما نجده في الحوار السردي الذي يجري على لسان القوال:

" قوالنا اليوم يا السامع على قدور الســـواق وصديقـــه.

قوالنا اليوم يا السامع على غشـــام ولد الدواد وابنـــه.

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس

نبدو بقدور السواق ونخلوه يقول

لقوال يا السامع لي فيها أنواع كثيرة " 36

لكن ما يلاحظ هنا أنه تدرج في دخول شخصية قدور أولا بالسماح لها بالقول وهو ما نجده متضمنا في المقطع المشار إليه سلفا سيما في السطر ما قبل الأخير منه والذي يقول فيه: نبدو بقدور

السواق ونخلوه يقول . ثانيا دخول قدور بالفعل إلى مسرح الحدث ممثلا في مقر السي الناصر الذي يشتغل كمدير شركة ليقدم له رسالة استقالته من الشركة بعد أن عرف أنه تنكر لماضيه الثوري:

"قدور السواق:

السي الناصر هاك تقرى هذا الرسالة .. رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير .. اقرى .. اقراها .. نعم فيها استقالتي . طالب فيها نتسرح من الآن ... " 37

وما يستنتج من جملة هذه المعلومات وغيرها أن شخصية القوال تلعب دورا رئيسيا في وضعها لدرجة أصبح معها يوجه العمل الاخراجي ، حيث يعرف مهام الشخصيات ويرتب أدوار الممثلين، "وهو يواجه الجمهور في البداية ويعلن عن الجو العام للمسرحية، كما يجمع شخصياتها ويقدمها تباعا وذلك بصفة مختصرة، ويمكن أن نسمي هذه التقنية المعروفة في المسرح بالاستهلال، ليستمر في التدخل في كل مرة ينتهي فيها الدور، ولهذه الطريقة أهميتها من خلال تحقيق التغريب ومنع اندماج المتفرج بالعرض "38

.

2- دور الشخصية الايحائي:

أ- التعبير عن الحركة :

بشكل عام يلعب النص المرافق أو الارشادات المسرحية دورا أساسيا في تقديم "معلومات عن الشخصية وحركاتها وملامحها ونبرات صوتها وملابسها وماكياجها. كما تعطي صورة عامة أو مفصلة حول الديكور والسينوغرافيا والموسيقى والإضاءة" 40

، وحركة الشخصيات في مسرح الأقوال عند عبد القادر علولة غير محددة من خلال الارشادات أو النص المرافق ، ولاستنتاجها لا بد من التعامل مع الإيحاءات العامة المتضمنة داخل الحوار ، لأجل تصور الحركات المناسبة.

ففي لوحة عكلي ومنور من مسرحية «الأجواد» وبالتحديد في الموقف الذي تلقي فيه المعلمة الدرس على التلاميذ ، ليس هناك إرشادات بهذا الخصوص ولكن نتوقع حركة المعلمة بالنسبة للمثلين الذين حولوا بأجسادهم وحركاتهم وأصواتهم خشبة المسرح إلى مدرسة تعج بالتلاميذ وهم في هرج ومرج وهم ينتظرون قدوم منور وهو يحمل بين يديه هيكل عظمي صديقة العزيز عكلي ، كما تحمل إيماءات منور وكذا المعلمة وهما يشيران إلى الهيكل العظمي ويتبادلان أطراف الكلام .

"المعلمة : .. سكوت .. انشدوا معانا السي منور ونتحايلوا معاه باش يتكلم ولكن بصفة ذكية ومحترمة في نفس الوقت ولا بصفة فوضاوية .. سكوت.. ها هو.. خذوا كرارسكم.. درسنا.. اليوم على الهيكل العظمي.. أهلا.. أهلا بك يا سي المنور

المنور: مساء الخير يا وليداتي.

الجميع: مساء الخير يا السي المنور

منورّ: ها هو مغلف مستور كما قالت الشريعة هيكل .

عمكم عكلي رحمه الله .. اقروا عليه واستنفعوا تستنفع منكم البلاد.. اسمحوا لي نإخذ الكرسي نقلع عليه الغلاف. الغلاف مسكين .. ايوي.. ها هو الراجل الزين...

المعلمة: وهذا يا السي منور ؟

المنور: هذا محزام الحرفة .. الطابلية متاع الخدمة انتاع المرحوم هذا ما خلى في التريكة .. لبستها له للسترة ... السترة مليحة يا بنتي والدعوة راها عندك مخلطة " 41

مختلف المعلومات المقدمة في النص أعلاه وغيرها ممن لا يتسع البحث لوضعها من مثل ما كانت تخاطب به المعلمة تلاميذها مثل الجلوس، السكوت ، اجلسوا من فضلكم ، شكرا، سكوت من فضلكم ، خذوا كرارسكم.. يمكن أن تكون كنص مرافق أو إرشادات لفعل مسرحي خارج الحوار يمكن أن يكون بين قوسين ليعبر عن موقف يتطلب عددا من الممثلين كل حسب الدور المسند له

الأمر نفسه فيما بالنسبة للوحة الربوحي الحبيب المتضمنة في مسرحية «الأجواد» مع تغير في مسرح الأحداث والشخصيات . فإن كان مسرح الأولى فهو القسم والشخصيات هم منور والمعلمة والتلاميذ فإن مسرح الأحداث في هذه اللوحة هي حديقة الحيوانات أما الشخصيات فتتمثل في الربوحي الحبيب وحيوانات الحديقة . إن هذه اللوحة لا تحمل نص مرافق أو ارشادات مستقلة بنفسها عن الحوار وإنما عبارة عن إشارات نستشف منها حركات الممثلين الذين تقمصوا دور الحيوانات كل حسب الدور الذي يمثله سواء من خلال حركاتهم الجسمية أو من خلال أصواتهم المقلدة لمختلف الحيوانات مما جعل خشبة المسرح كأنها حديقة حيوان يتوسطهم الربوحي الحبيب وهو يقدم لهم ما يحمله من أكل , كما يصف لنا إيماءاتهم وحركاتهم :

الحبيب : أهلا.. أهلا يا وليداتي مساء الخير عليكم... بالسكات والنظام عندي ما يكفيكم , كل واحد منكم بحقه بالدالة وبلا هماج يا ولادي.. ... نبدو بشوادي هم أقرب للإنسان في الصفة... شوفو... شوفو شادي كيف يشطح شوف... جبت لك اليوم شوية صفرجل... ما فيها عيب ضحكاتك هذي يا شادي ... ياك... ياك... شوف...شوف... شوف كيف يتمرغد شوف.. النسر ... النسر هاني يا النسر.. بعد شوية وخر... بعد على الشباك و لم جنحيك هاك... حاول على يدي راني نحتاجها.. هذاك ما نكسب .. الثعلب هاني جيتك يا الثعلب... يا بن عمي ... هاك اللحم أنت ثاني... هاهما العظام اللي تحبهم". هاك شوية فاكية... اللا هذا سفيزف... ماشي ليك... جايبه لصاحبي النمس. هاراه لهيه مكمش عينيه يخزر في ومخرج شلاغمه من الشباك... نروح للطاووس والبط راهم دايرين ضجة... سكتونا هدي مظاهرة هدي.. شوفو الحمام الوعل والنعامة كيف عاقلين وصابرين .. " 42

كل هذه المعلومات المتضمنة لإشارات تعتبر بمثابة نص مرافق أو إرشادات مسرحية، من خارج الحوار ، أراد به الكاتب تعبيرا عن حركات خاصة بكل ممثل على حدى لابراز موقف ما يجمع بين الحوار والفعل .ومن الأمثلة المستمدة من النص ، الحوار الذي يجري بين الربوحي الحبيب الذي دخل إلى الحديقة متسترا وحارس الحديقة االذي باغته بالدخول دون أن يراه . إن هذا الموقف المحرج للربوحي الحبيب يجعله يتوقف عن الحركة استجابة لأمر الحارس وهو ما يعني ضمنيا أن الربوحي الحبيب كان في حالة حركة.:

"أوقف... أوقف... أحبس كما راك... قلت لك أوقف وارفد يديك للسماء... غير بالسياسة ... ارفد ارفد ..

" الحبيب: واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش... واش بيك؟

العساس: شوف قلت لك أوقف... تخطوي خطوة زايدة نرمي عليك الزرواط..

الحبيب : إذا ترمي علي الزرواط من ثم ربما ما تمكنيش تمنعني وتجيبها في الزرافة اللي راها وراي المسكينة ... وإذا جرحت الزرافة تباصي يا محاينك ... خبزتك تفرفر ... أنا ما علياش لكن الزرافة يا محاينك ملك الدولة. ..

العساس: ما كان حتى مفاهمة ... واش راك حامل معاك .

الحبيب : تفضل بحدايا انوريك... قرب قرب يا سي محمد.." 43

الاشارات المتضمنة في هذا النص الحواري تحمل معنى طلب استجابة للأمر من الحارس إلى الحبيب ، وتحمل من الطرف المقابل وهو الحبيب استخفافا بالطلب الآمري ، وهو ما يفترض وجود حركة فعل ورد فعل من الطرفين ، والحركة كما يبدو في بداية النص كانت مسافتها بعيدة نسبيا بين الطرفين وما يدلل على ذلك هو تهديد الحارس للحبيب باستخدام الزرواط في ضربه "من ثم" كما جاء في النص أي من بعيد إن حاول الابتعاد أكثر . لكن المسافة تتقلص إلى أن يلتقي المتحاورين في جو ودي ، وهذا يعبر أن العلاقة بين الشخصيتين قد تغيرت من النقيض إلى النقيض بعد أن تعرف الحارس على الربوحي الحبيب الرجل ذو الفضل الكبير على جميع سكان القرية : الالآمري (الإيعازي) يتوقع من خلاله حركة الشخصيات بالنسبة لبعضها، بل وحتى المسافة التي يمكن أن تكون بعيدة وإذا استكملنا الحوار التالي يتم التأكد من هذا البعد:

"العساس ...درك عاد أمنت باللي أنت هو الحبيب الربوحي... اسمح لي نسلم عليك..." 44

على نفس النمط من الاشارات تقريبا نجد في مسرحية « اللثام » ما يماثلها . البعض منها تعبر عن القلق والبعض الآخر عن بعض الأفكار وبعضها عن تعبرعن حركات لبعض الشخصيات. ومن بين المواقف التي يمكن أن نتناولها موقف شخصية برهوم لدى دخوله إلى مركز الشرطة ليقدم شكوى تتعلق بإصابته ، لكن دخوله بهذا الشكل القوي بالرغم من أنه ضحية فإنه أثار حفيظة الشرطي ، ويتدخل مفتش الشرطة في الأمر ويحرر له محضرا يتهمه فيه بإثارة الفوضى والشغب. وهو الموقف الذي جاء وصفه على لسان القوال:" في النهاية زير على القفه ضمها على صدره باش يتغلب على الحشمة وهجم هجمة وحدة" 45

ب– دور جسد الممثل في التعبير (الإيماء) (*):

يمكن لخشبة المسرح أن تفتقر إلى الكثير من الأدوات الهامة كالديكور والإضاءة والملابس والاكسسوار ، ولكن لا نستطيع الاستغناء عن الممثل فهو العمود الفقري للعمل المسرحي منذ نشأة هذا الفن وحتى يومنا هذا . إن أهمية الدور الذي يمثله الممثل بالنسبة للنص هو دور جوهري ولا يمكن إغفاله وفي ذلك تقول أوبيرسفيلد : "النص المسرحي حاضر داخل العرض بشكله الصوتي والتلفظي، له تواجد مزدوج، فهو ـــ أولا ـــ يسبق العرض، وبعد ذلك يصاحبه"**46**

التعرف على النص المسرحي غير مرتبط فقط بالحوار وإنما هو مرتبط مرتبط، بمجموعة من السمات الأخرى أهمها طاقات جسد الممثل المتعلقة بالحركة، الصوت، الإيماء، تعبير الوجه،... باعتبار أن مادته التعبيرية محض لسانية، وأنه يُلفظ بشكل تعاقبي نظرا لطبيعته الخطية ، ويُقرأُ حسب الترتيب الزمني نتيجة لطبيعته التدرجية ، إضافة إلى طبيعة حضوره المستمر داخل العرض من خلال الصوت والتلفظ .

بالرغم من أن كل المظرين المنظرين الأوربيين يعتبرون شخصية الممثل هي الأهم من مختلف الأدوات المستخدمة في العرض المسرحي ، إلا أن هناك اختلاف بين مختلف الدارس المسرحية نظرا لتوجهاتهم الأيديولوجية أو الجالية أو الفنية... إلا أن كل مدرسة لها مفهومها الخاص للممثل ولغته

التعبيرية فـــ "مفهوم بريخت الاجتماعي للجسد ولغته التعبيرية الدالة- وهو مفهوم إيديولوجي- ومن ثم فإن حركة الممثل الجسدية تمثل لديه لغة قائمة بذاتها"47

طابع الحوار السردي الذي سلكه عبد القادر علولة في مسرحياته ، سمح للمثلين بتوظيف أجسادهم أكثر سواء في الحركة أو الايماء أوالصوت أو غيره باعتبار أن مسرحه مستمد من المسرح البريختي الذي يعتمد على توظيف الكفاءات التمثيلية أكثر من اعتماده على توظيف مختلف الأدوات الاخراجية الأخرى. ذلك أن الممثل هو" وسيط بين المشاهد والعرض المسرحي، حامل للنص ومحمول به على حد سواء، فهو يظهر على أنه ممثل، لكن لم يعد قبلة بالنسبة للمشاهد، (أو المتفرج) بل مرشد للعرض المسرحي"48

ونتيجة لذلك فقد أبدى علولة إعجابه بتطور أداء الممثلين ضمن الأعمال المجسدة لفن القوال في الكثير من العروض التي قدموها والتي نالت استحسان الجمهور والتفافهم حولها بعد حالة الجدب التي عرفها المسرح الجزائري قبل ظهور مسرح الحلقة باعتباره تجسيدا للوائح سياسية أكثر منه مسرح فني هادف يسعى إلى غرس قيم الثورة في نفوس المتفرجين الطلبة والعمال والفلاحين للالتفاف حول انجازات الثورة والدفاع عنها ، وفي ذلك يقول علولة :" عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد –حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة- الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة " إلى أن يقول " تطور أداء الممثلين على مر العروض في اتجاه الايجاز ، وكان ذلك يصل في بعض المرات إلى مستويات عالية من التجريد ، وأصبح بذلك العرض الفني البالغ الاختزال . والتغريب متعدد المستويات .. وأما الكلمة (القول) فقد كانت في ازدياد إلى أن أصبحت هي المهيمنة"49

كرس الكاتب طاقاته الفكرية لخلق علامات تحل محل عناصر ديكورية كنص مرافق أو إرشادات مسرحية للدلالة عن دخول الممثلين وخروجهم كاستخدامه للاشارات اللغوية الدالة على الأمكنة مثل (هنا ، هناك ، خلف ، أمام ، فوق، تحت) أو الاشارات اللغوية الدالة على أسماء الشخصيات أو ضمائر المخاطب المفرد (أنت) الخاطب الجمع (أنتم) الغائب المفرد (هو) الغائب الجمع (هم ...) في الكثير من المواقف المسرحية ، وهو ما يسمى بالإيمـــاءة التأشيريـــة " التي تعيـــن الممثـــل

وعلاقاته بالمسرح ولها أهمية قصوى بالنسبة إلى العرض المسرحي، ذلك أنها الوسيلة الأولية التي تؤكد على حضور الجسد وتوجهاته الفضائية"50

: ففي اللوحة التي يتحاور فيها منور مع المعلمة والمأخوذة من مسرحية " الأجواد" تشير هذه الأخيرة لتلاميذها المتواجدين بقاعة الدراسة إلى وصول المنور:

المعلمة:

"... سكوت... هاهو... خذوا كراسكم... درسنا... اليوم على الهيكل العظمي... أهلا...أهلا... بك يا السي المنور" 51

وفي موقف حواري سردي آخر مأخوذ من لوحة القوال ومتضمن في مسرحية «الأقوال» يستعمل الكاتب قدرته الابداعية للاشارة إلى الأشياء كالباب والوضع الذي هو عليه مفتوح أو مغلوق والإشارة إليها بحكات إيمائية توحي بوجودها ، ووضع حتى الاشارات الدالة على وجود الشخصيات وتحديد نسبها ابنه أخوه ... نجد المثال التالي:

غشام :

" أقعد يا وليدي مسعود... اقعد... كيفاش نبداك؟ الباب مغلوق؟ طيب...مسعود وليدي راك اليوم تبارك الله والمزية ... " 52 .

نفس الايماءات الاشارية المشار إليها أعلاه نجد ما يماثلها في مسرحية «اللثام» مثل الحوار السردي التالي:

"السي خليفة: ... كلهم عارفين واش وقع... عارفين باللي بعد ما سلموك رجال الأمن والوقايي للمستوصف دخلوا عليك وحود وسوطوك... ما تخافش يجبدوهم العمال واحد ورى واحد ... العمال معوّلين...

" الممرضة : الطبيب راه جاي اسكتوا، اسكتوا لا يزعف عليا...ايا خاوتي من فضلكم خلوا المريض يرتاح ... ايا... اخرجوا...

الطيب : عائلة المريض؟

الشريفة : أنا... زوجته... هذا جاره وهذوا يخدموا معاه" 53 .

وهناك بعض الايماءات التي تعادل فيه الكلمة المستعملة حالة شعورية معينة ، مثل لفظة ترعش . هذا النوع من الايماءات اللفظية عادة ما يستنتج من تعبيرات الكلام عندما لا تنطق بشكل طبيعي أو من سرعة التنفس وازدياد خفقان القلب وهي تستخدم بالعامية كما تستخدم باللغة الفصحى للتعبير عن نفس الحالة الشعورية ، وهذا النوع من الايماء مستخدم بكثرة في مسرح علولة ويمكن أن نمثل له بالمشهد الحواري الآتي المأخوذ من مسرحية الأجواد والذي يدور بين الفهايمي الحبيب والحارس الذي باغته بالدخول إلى حديقة الحيوان دون أن يراه :"

"العساس : أوقف... أوقف... أحبس كما راك ... قلت لك أوقف وارفد يديك للسماء... غير بالسياسة... ارفد ارفد

الحبيب : واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشانتنذر من بعيد وترعش ... واش بيك؟ "54

3- المكون الصوتي للشخصية :

تساهم في تركيبة العرض المسرحي عدة مواد غير متجانسة منها مواد لسانية وأخرى غير لسانية، المواد غير اللسانية تتوزع هي الأخرى بين مواد تعبيرية سمعية وأخرى بصرية، مما يجعل الخطاب المسرحي يحفل بتميز كونه الخطاب الجامع لشتى المكونات. ومن بينها المكون الصوتي . نظرا لأهمية هذا المكوّن فقد خصه إيزاكاروف بوضيفة مستقلة لدى تطرقه لوظائف نص الإرشادات وهي الوظيفة النغمية أو اللحنية التي يمكن من خلالها تحديد طريقة تلفظ الحوار بحسب الحالة النفسية أو الموقف الذي يفرضه واقع الأحداث ، " فلفظ الممثل لبيت ما أو لكلمة يمكن أن يؤثر بشكل ملحوظ في تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية"55.

تتضمن مسرحيات عبد القادر علولة الكثير من هذه الاشارات الصوتية سواء أكانت إيقاعا ، نغمة، حجم الصوت ، شدة أو ضعف في سرعة الصوت ، ضبط الصوت من حيث النطق... إن

مختلف هذه التنويعات الصوتية لها أهمية بالغة في تحديد الموقف وتوضيحه . ففي الحوار الذي يدور بين الحبيب الفهايمي وحارس حديقة الحيوان نفهم من سياقه رعشة في صوت هذا الأخير ، والرعشة عادة ما تتضح من خلال تكرار الكلام أو ضعف في الصوت أو لعثمة ناتج عن حالة نفسية أو خوف:

" العساس

: أوقف... أوقف... احبس كما راك... قلت لك أوقف وارفد يديك للسماء... غير بالسياسة... ارفد ارفد.

الحبيب: واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش... واش بيك"56

المظهر الصوتي نفسه تقريبا نجده في مسرحية « اللثام » من خلال الحوار الذي يجري بين برهوم وزوجته الشريفة بعد تكليفه من طرف زملائه في الحركة النقابية بإصلاح آلة صنع الورق المعطلة خلافا لرأي إدارة المصنع التي تسعى إلى إحضار خبير مختص من الخارج وما يترتب على ذلك من طرد من العمل قد يتعرض له

" برهوم : اشفقي علي يا مراة الشهقة... الشهقة غمتني..

الشريفة: من هم اللي معولين عليك؟ قول والا نفزع الجيران.

برهوم: الشويو... يا الشريفة شواربي ثقالوا علي وما بقاوش يسعفوني.. يسعفوني.

الشريفة: اهدن وإذا بغيت نزيد لك اويهة قول ... اتنفس غير بالعقل.

برهوم: صباطي ياك راني لابسه؟

الشريفة: نعم... راك باغي تهرب واللا كيفاش ..؟

برهوم: الا ... قمجتي وسروالي ياك راني لابسهم؟

الشريفة: معلوم... راك هايج والا واش بيك ؟ " 57

ما يستشف من هذا المقطع الحواري هو قصر جملها وهذا نتيجة تشبعه بطابع هستيريا الخوف التي ألمت ببرهوم – المعروف بخجله وعدم قدرته على المواجهة وهو ما أشار إليه القوال – لما عرف أنه كلف من طرف نقابيي مصنع الورق الذي يعمل فيه بإصلاح آلته الرئيسية المعطلة خلافا لإرادة إدارة المصنع التي تريد أن تنتدب لذلك خبيرا من الخارج ، وما قد يترتب على ذلك من عواقب إدارية قد تطاله ربما تصل إلى فصله عن العمل إن أقدم على ذلك سواء تكللت محاولته لإصلاح الآلة بالنجاح أو الفشل ، وهو ما جعله يتهرب من مقابلة النقابيين الذين حضرا إلى بيتهه لهذا الشأن خوفا على مصير مستقبله المهني، إن أقدم على ذلك وهو ما أدخله في هذا الانفعال الذي تغلب على هدوئه وجعل صوته مثقلا متغيرا فاقدا للاحساس نتيجة الرعب الهستيري الذي أصابه. وبالرغم من أن الكاتب لم يحدد ذلك من خلال إشارات دالة ولكن استطاع بفضل حنكته وتجربته الابداعية أن يحقق العامل النفسي من خلال نص حواره السردي التي " توضح للممثل الحالات النفسية المختبئة وراء الكلمات، والعوامل الاجتماعية التي تحرك فعل الشخصية، والمواقف الذاتية من أفعال الآخرين وأقوالهم، وبذلك يتغلغل الممثل في مضمون الكلمات الفكري والعاطفي فتشتعل فتيلة إحساسه الداخلي بالكلمة"58

ومن بين الوظائف الارشادية الأخرى التي أعطاها إيزاكاروف أهميته الوظيفة النغمية أو اللحنية التي يتراوح فيها الصوت بين الحدة والانخفاض نتيجة تعرض الشخصية لمواقف تتسم بالشدة والتأزم وهو ما يدفعها إلى التعبير باسترسال ممزوج بانفعال وغضب وهي وظيفة "تحدد طريقة تلفظ الحوار بحسب الحالة أو الموقف" 59

، وهذه الوظيفة مستخدمة في الكثير من نصوص عبد القادر علولة ومن بينها لوحة جلول الفهايمي الموجودة ضمن مسرحية "الأجواد" التي يسترسل فيها بانفعال وصل فيها استرساله في الحوار الذي هو عبارة عن مونولوج إلى حد عشرين سطرا عبر فيه عن غضب شديد نتيجة مواقفه المتشددة في مواجهة إدارة المستشفى مما جعله يتعرض لعقوبة الخصم من راتبه وتحويله إلى مصلحة حفظ الجثث كعقاب له على دفاعه عن العدالة الاجتماعية والطب المجاني

"جلول: أجري يا جلول أجري ... أنت بغيت حد ما رغم عليك... شفت الفهامة وين توصل...أنا نستاهل الضرب ... نستاهل يحرشوا فيا ستةواللا سبعة من "سياناس" يكونوا زروق متان محلفين ومتحزمين كما ينبغي... ايا والسوط... السوط... من بعد ما يعياوذوك خاوتي ستة يطلقوا علي الكلاب... خليهم يبشوني... وين ما باقية الهبرة يعضوا ... أنت يا جلول حلالك مالح وتابعاتك المصيبة خطوة بخطوة ... أجري على عقابيك أجري شفت وين يوصلوا العدالة الاجتماعية والطب المجاني ...ياه... أجري... أجري صعيب جلول يا لطيف ما يطلق حد لا إداري لا طبيب لا عامل ...

العاملة: مسكين جلول فلت من عقله وقيلا... هذي الثالثة من المرات وهو يفوت علينا طاير يسب.

العامل: واقيل فلت كما راكي تقولي... عمري ولا شفت جلول يجري... عمري ولا سمعته يسب... هو يتنرفز صح ولكن ما يجري ما يسب ينسف صدره "كالسبع" يجعد الوقفة ويزهر كالسبع " 60

وظيفة التنغيم نفسها التي لا ينتظم فيها الحوار على شكل هادئ وإنما يكون مرتفعا تارة ومنخفضا أخرى نتيجة انفعاله نجدها في مسرحية "الأقوال" وبالتحديد في اللوحة الخاصة بقدور السواق إذ أن نغمة الغضب هي المسيطرة على حوار قدور السواق مع صديق دربه في النضال الثوري السي ناصر الذي يحتل منصب مدير الشركة التي يعمل بها قدور السواق إذ من سياق الحوار السردي الذي يستمر طوال إحدى عشرة صفحة نفهم مستوى درجة الغضب والانفعال التي وصل إليها قدور إزاء رفيق دربه إبان الثورة ومدير شركته السي ناصر، وعليه نتفهم سبب استخدامه للأساليب الانشائية المعهودة في مثل هذه المواقف كالتمني والخبر والاستفهام والأمر وغيرها

4- الأدوات التصميمية :

من بين أهم الوظائف التي أعطاها إيزاكاروف أهميته ضمن دراسته لوظائف النص المرافق أو لنص الإرشادات، الوظيفة الفضائية أو المكانية (المحلية **Locative** (التي تهتم بتحديد المكان المسرحي ومختلف المناطق التي تحل بها الشخصية "61

ويمكن دراسة الأدوات التصميمية التي تهتم باللباس ضمن هذه الوظيفة المتعلقة بالجانب الفضائي أو المكاني .

إذا كانت نصوص المسرحيات الكلاسيكية تتضمن نص مرافق أو إرشادات مسرحية تتناول بالتفصيل أدوات التصميم كاللباس ، فإن نصوص مسرحيات عبد القادر علولة الثلاث باعتبارها تنتسب إلى المدرسة الفنية البريختية لا تهتم بهذا الجانب ، ومع ذلك يمكن أن نستشف من نصوصه الملابس التي ترتديها الشخصيات بمختلف أزيائها . فشخصيات علولة المسرحية في مجملها تنتسب إلى الطبقات العاملة الدنيا داخل المجتمع ، وبالتالي فإنها لن تكون شاذة في لباسها عن الطبقة التي تنتسب إليها وإنما سيكون لباسها تقليدي محلي تعكس وضعها الاجتماعي ووظيفتها كطبقة عمالية.

وكمثال على ذلك نجد في الحوار الذي يجري بين المعلمة ومنور في مسرحية "الأجواد" مايشير إلى ذلك وهما يتحاوران حول هيكل عظمي عكلي :

" المعلمة: وهذا يا السي المنور

المنور: هذا محزام الحرفة ... الطابلية متاع الخدمة انتاع المرحوم هذا ما خلى في التريكة... لبستهاله للسترة... السترة مليحة يا بنتي والدعوة راها عندك مخلطة"62

وفي مسرحية "القوال" يرد على لسان القوال وهو يصف حال زينوبة بنت بوزيان مع اخوتها وأبيها وهم نائمين:

القوال: ... تبسمت وخزرت جيهة أبوها شافته كالعادة حال بالطوه فوق الغطاء راقد على ظهره وماد للسماء شلاغمه كالسدرة" 63

أما في مسرحية « اللثام » فأصبح لبرهوم إكسسوارا خاصا به وهو اللثام الذي أصبح يضعه على وجهه ، بعد تكسير أنفه عقب إصلاحه لآلة صنع الورق:

"القوال: ... برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم هز شهادة الطبيب وخرج من داره... خرج يتختل داير لثام أبيض على نيفه خيطته له شريفة مفصل كالعجار محزوم فالقفاء بالحاشية" 64

ب- المناظر: الكتابة المسرحية عند عبد القادر علولة ترتكز على السرد والقصص ، لذا فإن جمهور مسرح الحلقة والقوال يعتمد على الجانب المسموع بدلا من الجانب البصري. بمعنى أن الجمهور لا يريد أن يتفرج على العروض المسرحية وإنما يريدون التمتع بسماع القصص والحكايات التي تروى بشكل سردي ، والسبب في ذلك أن عبد القادر علولة لاحظ الكثير من المتفرجين يجلسون بطريقة معاكسة للخشبة ويكتفون بالسماع والتركيز على حفظ المقاطع الحوارية السردية المختلفة ، وفي ذلك يقول علولة الذي يدعو إلى مسرحة الأحداث المستمدة من التراث والارث الشعبي المبني على فن الحكي ا والگوال وفن الحلقة وفذلك يقول علولة : " إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثاً قصصياً يمكن إعادة تشكيله مسرحياً، وإنما القضية هي أن لدينا تراثاً قصصياً ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية (وليس الحوار)، لأن أسلوب الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)، ولأن التمثيل لم يكن نشاطاً فنياً اجتماعياً يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية... وأخيراً، ليكن منطلقنا في رعاية هذه الظاهرة الفنية في تراثنا الحكائي ما ندعو إليه من تأصيل لفنون الإبداع العربية (المعاصرة والقادمة) بتحريرها من شروط أنتجتها حضارات أخرى"65

استنادا إلى ما سبق نرى أن عبد القادر علولة لم يكن مهتما بالتصوير الزخرفي للمناظر والمغالاة في التفاصيل ، وإنما كان ينظر إلى الفراغ على أنه ديكورا ويحمل دلالات بحسب السياقات النصية التي تشير إلى ذلك ، وحتى حين استخدامه للمناظر فإنه يميل إلى أقصى درجات البساطة ، ويعتمد في ذلك بشكل خاص على التعبيرالجسدي للممثلين للتعويض عن الفراغ الديكوري.

وبهذا الشأن لا بأس نسجل أن المناظر الديكورية عند عبد القادر علولة تمثل أداة لإيجاد المعادل الفكري المطلوب للمسرحية، فالديكور في مسرحية "الأجواد" يمثل (الشعار) ، كون هذه المسرحية تحمل عدة مواقف أراد علولة من خلالها التعبيرعن نقده لعدة قطاعات استراتيجية في البلاد رأى أنها انحرفت عن المسار الثوري بعد وفاة المرحوم بومدين واستخلافه بالرئيس المرحوم الشاذلي بن جديد الذي انتهج مسارا ليبراليا مخالفا لمسار بومدين الاشتراكي منها نقده للقطاع الإداري الذي أصابه التسيب والاهمال وشاعت فيه روح البيروقراطية والاتكالية وإيثار المصلحة الخاصة على العامة دون حسيب أو رقيب وفي ذلك نجد هذا المقطع الحواري السردي المأخوذ على لسان العساس من مسرحية "الأجواد" : "العساس : ... ايامات من بعد يا سيدي شعلت عند ذوك الإداريين ... ناضت بيناتهم الفتنة عادوا يتعايروا ... هذا يحصل في هذا ... واحد يقول لخوه أنت اللي في كل صبحة تروح تلم بيض الوز... الآخر يقول لخوه قاع رانا ندّوا ... اللي ما يديش من الجنينة يدي من اللحم اللي يجيبوه من "الباطوار" للهوايش وزيد ياك العام اللي فات كباشنا... كباش العيد ياك قرسناهم قرسناهم في جنان البايلك " 66

أما نقده لقطاع التربية فقد ورد من خلال المقطع الحواري الذي يجري بين منور والمعلمة من مسرحية الأجواد:

"الجميع: المدير... المدير.

المنوّر: آوخضي... شفتي وأنت تشدّي فيا... ياك قلنالكم ووصيناكم شحال من مرة ما تتوركوش على الحيطان ... راكم توسخوهم بصبابيطكم ... راكم تلزموا علينا نبيضوا في كل شهر , ولما تخرجوا من المدرسة اخرجوا في نظام ... بلا زقى وبلا تعناق ... في الدخلة وفي الخرجة البنات من جهة والأولاد من الجهة الأخرى... سمعتوا.

الجميع: راح... راح ... راح

المنوّر: راح... نرجعوا للعلم ... تفضلي " 67

المتأمل في هذا يرى أن دور المدرسة قد حاد عن أهدافه ، فالمدير الذي كان من المفروض أمام هذا الحدث الجلل المتمثل في إحضار هيكل عظمي عكلي للمدرسة لأول مرة للاستفادة منه في تعليم التلاميذ يكون أول المستقبلين والمهنئين بهذه الهدية الثمينة التي لا تقدر بثمن ، ومع ذلك فإنه لا يعلم بذلك ، والأكثر من ذلك أن تقديم الهيكل إلى المدرسة كان دون علمه وهذا ما يستشف من سياق الحوار وهذا خطأ جسيم ربما أكبر من الخطأ الأول . والأكثر من كل ما سبق أن وجود المدير في المدرسة يعد بمثابة بعبع يخيف التلاميذ وحتى وهو ما جعلهم يهمسون بلفظة المدير... المدير عندما رأوه مقبلا , وراح ... راح عندما رأوه ذاهبا . وبعبع حتى بالنسبة للمنوّر الذي يعمل حارسا بالمدرسة قال : آوخضي... شفتي وأنت تشدي فيا... فمدير يعامل تلاميذته بهذا الشكل عندما يقول لهم :ما تتوركوش على الحيطان ... راكم توسخوهم بصبابيطكم ... يمكن أي يصلح لأي شئ لكنه لا يصلح أن يكون مدير مدرسة تقوم بدور أساسي ألا وهو تعليم التلاميذ وتهذيبهم وتربيتهم على أحسن وجه ومن ثم فإن شعار الرجل المناسب في المكان المناسب الذي كثيرا ما تفاخرت به السلطة في بلادنا هو محض افتراء وهذا ربما ما أراد عبد القادر علولة تأكيده من خلال هذا العمل وغيره من الأعمال المسرحية الأخرى. إن جملة حركات الممثلين التعبيرية المعبرة عن مختلف الوسائل السمعية والبصرية تعتبر الركيزة الأساسية التي أراد عبد القادر علولة، من خلال إنتاج مجموعة من العلامات والرموزحتى تمكنه من ضبط العلاقة بين الممثلين وبينهم وبين جمهور المتفرجين وهو بذلك قد قد تخطى حاجز تعامل الممثل مع الفراغ الديكوري.

ج– دور الزمن في الأحداث :

مسرحيات عبد القادر علولة محل دراستنا «الأقوال»، «الأجواد»، «اللثام» كتبت في فترات متلاحقة من عشرية الثمانينيات من القرن الماضي ، وهي تتناول بالنقد والمعالجة تلك الفترة امتميزة من عمر أمتنا ، ذلك أنها كتبت في فترة جد حساسة تعاقب فيها نظام حكمين يختلفان في الرؤية والمنهج . حكم بومدين ذي التوجه الاشتراكي وحكم بن جديد ذي التوجه الليبرالي . عبد القادر علولة الذي يميل إلى الأيديولوجيا الاشتراكية يرى أن الانجازات التي تحققت في عهد بومدين في مختلف الميادين الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية وغيرها أصبحت في العهد الجديد محل إعادة نظر فيها . مما جعل معظم هذه الانجازات عرضة للاستغلال الشخصي بعيدا عن مراقبة

الدولة وهو ما انتج جملة من المشاكل كأزمة السكن والنمو الديمغرافي والنزوح الريفي ، كما أن التقارب مع الدول الغربية ترتب عنه وجود طبقة ثرية نتيجة استفادتها من الانفتاح على الخارج خاصة في مجال الأعمال الحرة غير المقيدة وغير الخاضعة للضريبة مما خلق نوعا من الطبقية بين تلك الفئة المستنفعة وبقية فئات الشعب التي ازدادت فقرا . كل هذه العوامل وغيرها جعلت عبد القادر علولة يخرج عن صمته من خلال توظيفه لملكاته الابداعية الفنية خاصة وأنه وجد ضالته في المسرح البريختي كمنهج والموروث الشعبي كدافع ومنطلق للدفاع عن المبادئ الاشتراكية بما حملته من مشاريع ومنجزات ضخمة آمن وبحتمية وجودها خدمة للصالح العام وحصنا له من كل تبعية. لكن ما يلاحظ بهذا الخصوص أن "الحدث غالبا ما يسبق زمنيا تسجيله كتابيا لأنه قد يحكى شفويا قبل الأوان، فضلا عن قراءته التي تتأخر دائما عنه" 68

لكن مسرحيات علولة محل دراستنا "القوال" (1980م) ، "اللثام" (1989م) و"الأجواد" (1985م) نشرت بخلاف ذلك إذ أننا نجد تقاربا بين زمن الأحداث وزمن التسجيل ، ويعود ذلك بالأساس إلى شدة تأثره بواقع الحال المخيب وبإصراره على التصدي له بكل قوة وحزم بهدف إحداث التغيير المطلوب ونتلمس ذلك أكثر من خلال تعمده على عرضه لمختلف مسرحياته الرافضة للنهج الليبرالي الجديد على الطلبة في الجامعات والثانويات وعلى العمال في مصانعهم والفلاحين في حقولهم باعتبارهم العمود الفقري للمجتمع

عبر علولة على ذلك في الكثير من المواقف المسرحية من بينها الموقف الذي جاء على لسان القوال في مسرحية "اللثام": "... لهاو مع برهوم ونساوا البرمة خلاوها تمشي تعجن وتنفر مدوية الورشة. تقعد برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم لما شاف الضوء واشعر باللي انفضحوا ... تغلب على الضر واوقف على كراع . دمر اصحابه وقال لهم اهربوا ... خلوني وحدي واهربوا ... فوتوا من الجيهة الاخرى اخرجوا من الباب الصغير ... اهربوا... يحصل واحد ولا يحصلوا ربعة " 69

هذا الموقف إن عبر على شئ فإنما يعبر عن حالة اتحاد عمال المصنع في السراء والضراء ، فبالرغم من انكشاف أمرهم باشتغال الآلة التي أحدثت أصواتا مدوية فإنهم لم يفرطوا في انقاذ

زميلهم برهوم الذي سقط من أعلى الآلة وأصيب جراء ذلك إصابات خطيرة ، وهو بدوره لما تأكد من انكشاف أمرهم طلب منهم الفرار من الباب الخارجي الصغير وتركه لوحده حتى يواجه العقاب بمفرده . إن هذا الموقف يبين إرادة التحدي في مواجهة الصعاب والتكافل فيما بينهم على مواجهة الصعاب.

هناك موقف آخر لا يقل أهمية عن الأول ، يرد هذا الموقف في لوحة الربوحي الحبيب المأخوذ من مسرحية "الأجواد" حيث يدخل الربوحي بتكليف من شبان الحي : " عادوا كل يوم وقت المغرب يلموا كل ما يحصلوا عليه من مأكولات .لحم . دجاج . عظام . قمح . نخالة . خبز . حشيش . خضرة وفاكية , وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة ..." 70

إن هذا الموقف يعبر عن وحدة قوى شباب الحي مع الربوحي الحبيب لمواجهة المجاعة التي يتعرض لها حيوانات حديقة القرية من خلال تكفلهم بجمع ما أمكن جمعه من مأكولات لتوزيعها على الحيوانات ، وهذا الموقف يعبر عن وجود قوة إصلاح حقيقية داخل المجتمع تتكفل بإصلاح ما أفسده النظام القائم ممثلا في الإدارة التي لم تهتم سوى بمصالحها الخاصة على حساب المصلحة العامة.

الهوامش:

01- ماري الياس- حنان قصاب: حسن، المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ط 1 1997 ص: 22.

02- إلين أستون- جورج سافونا: المسرح والعلامات،ترجمة : سباعي السيد أكادمية الفنون مصر 1996 ص: 105.

03- إلين أستون- جورج سافونا: المسرح والعلامات، ص: 135

04- إلين أستون- جورج سافونا: المسرح والعلامات، ص: 135

05- الدكتورجميل حمداوي: الارشادات المسرحية . ديوان العرب " منبر للثقافة والفكر والأدب"

06-Roman Ingarden: Les fonctions du langage au théâtre,Poétique,No8,2ème année1971,Seuil,Paris; 21- Anne Ubersfeld:Lire le théatre, éditions sociales, 4éditions; Messidor, Paris, 1982, p:22;

07- د.نديم المعلا: لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص:107

08- لقاء مع عبد القادر علولة : أجراه محمد جليد،ترجمة : انعـــام بيـــوض، ص: 240. .

09- لقاء مع عبد القادر علولة : أجراه محمد جليد،ترجمة : انعـــام بيـــوض، ص: 241

10- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 82

11- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 82

12 - عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 82

13-عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 82

14-عبد القادر علولة: الأقوال من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 24

15- عبد القادر علولة: الأقوال من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 36

16- عبد القادر علولة: الأقوال من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 56-57

17- عبد القادر علولة: الأقوال من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 57

18- عبد القادر علولة: اللثام من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 157

19- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 104

20- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 104-105

21- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 106

22-عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 106

23- غجاتي أسماء : النص المرافق في ثلاثية عبد القادر علولة ، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية, 2008 العدد 07 جوان :: http://www.univ-setif2.dz

24- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 115

25- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 128

26- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 132

27- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 132

28- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 79

29- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 80

30- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 85.

31-عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 86.

32-عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 109

33-عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 109

34-عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 110

35-عبد القادر علولة: الأقوال من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 23.

36- عبد القادر علولة: الأقوال من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 23.

37- غجاتي أسماء : النص المرافق في ثلاثية عبد القادر علولة ، العدد 07 جوان 2008 ,مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية-http://www.univ :: setif2.dz

38- الدكتورجميل حمداوي: الارشادات المسرحية . ديوان العرب " منبر للثقافة والفكر والأدب"

39- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 109-110

40- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 86-87

41- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 88-89

42- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 92

43- عبد القادر علولة: اللثام من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 162

44 – Lire le théâtre – éds sociales – : (**UBERSFELD** (**Anne** **.Paris1982 – P:20**

45- مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح 44، القاهرة 2006، ص: 70.

46- المرجع السابق، ص 87.

47- انظر: المحاضرة التي ألقاها عبد القادر علولة في برلين سنة 1987 م في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح

48- جيمس روز ايفانز : المسرح التجريبي من ستانسلا فسكي إلي اليوم، ترجمة فارق عبد القادر، مجلة الأقلام (العراقية، س13، ع12، 1978، ص : 38

49- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 110 .

50- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 34 .

51- عبد القادر علولة: اللثام من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 194 .

52- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 88

53- يوري فلتروسكي : الإنسان والموضوع في المسرح ، مقالة متضمنة في كتاب سيمياء براغ للمسرح ترجمة : أومير كورية، وزارة الثقافة دمشق 1997. ص : 53

54- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 88

55- عبد القادر علولة: اللثام من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 167

56- فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية، ط2، دمشق 2001، ص : 168.

57- د . عبد المجيد شكير الأسس :الجمالية للكتابة الدرامية . تعاونية الاعلام الالكتروني المسرحي العربي alkhashabamagazine@gmail.com

58- عبد القادر علولة: اللثام من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 133-134

59-ISSACHAROFF : Le Spectacle du Discours- José Corti – Paris 1985. – PP30-40

60- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 110

61- عبد القادر علولة: الأقوال من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 57-58

62- عبد القادر علولة: اللثام من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 198

63- انظر: المحاضرة التي ألقاها عبد القادر علولة في برلين سنة 1987 م في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح

64- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 96

65- عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 119-120

66- فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي ، ص : 88

67- عبد القادر علولة: اللثام من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 188

[68] – عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 85

[69] – عبد القادر علولة: الأجواد من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 85

إعداد :

- أ.د : العمري بوطابع

- د : حورية عروي