Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

مسرح عبد القادر علولة التجريبي وتأثره ببريخت

مسرحية الأجواد أنموذجا

أ. بليصق عبد النور أ.د عقاب بلخير

جامعة محمد بوضياف المسيلة (الجزائر)

الملخص:

إن مسرح "عبد القادر علولة" يندرج في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارتياد أشكال تعبير جديدة في الكتابة والإخراج والتمثيل، وتحطيم بناء المسرح التقليدي، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور ولتسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج، وغيرها من الأهداف، التي سنتطرق إليها من خلال مقالنا هذا.

الكلمات المفتاحية:

المسرح، الحلقة، التلقي، الجمهور، العرض

Résumé :

Le théâtre de abdelkader alloula s'inscrit dans le cercle des expérimentations arabes qui ont voulu adopter de nouvelle formes d'expression en écriture, réalisation et représentation théâtrale et la destruction de la structure du théâtre classique afin d'aboutir à une sorte de public différent, faciliter le transfert de représentation théâtrale, simplifier la production et d'autres objectifs que nous aborderons dans notre article.

Mots clés :

Le théâtre, L'épisode, La réception, le public, la représentation

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

توطئة:

من المتعارف عليه بأن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على الخطاب المباشر وترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد، والمسرح بوصفه عملا فنيا موجه إلى العرض والتمثيل، فإنه لابد أن يجد جمهور يتلقى ويتفاعل مع هذا العمل، والجمهور هو العنصر الفعال في المسرح لأن هذا الأخير وجد من أجله وبالتالي هو الذي يحكم على اكتمال العمل المسرحي من عدمه، لذلك فإن المكونات الأساسية التي لا تتحقق حالة المسرح إلا بوجودها هي المثلث الشهير (الجمهور، الممثلون، الفراغ المسرحي)، هذا بالنسبة للمسرح التقليدي، لكن من خلال مقالنا هذا أردنا التحدث عن تجربة فريدة من نوعها في الجزائر وهي تجربة مسرح الحلقة الذي جاء بها كل من"عبد الرحمان كاكي"و "عبد القادر علولة" وذلك من خلال توظيفهما "الحلقة" و"القوال" لأيمانهم الراسخ بأن الجمهور هو صانع الفرجة الحقيقي، وأيضا الاستفادة من الموروث اللغوي من حكم وأمثال، فمحاولة "علولة" هذه تدخل في إطار نقل الموروث الشعبي من بيئته الأصلية وهي الأسواق الشعبية إلى بيئة مغايرة تماما وهي البناية الحديثة للمسرح لكن دون خدش العلاقة القائمة بين المسرح الجزائري وجمهوره، لهذا سنتطرق لتجربة "علولة" الفريدة من نوعها في الوطن العربي عامة والجزائر خاصة، لأن مسرح عبد القادر علولة يندرج في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارتياد أشكال تعبير جديدة في الكتابة والإخراج والتمثيل، وتحطيم بناء المسرح التقليدي، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور ولتسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج، وغيرها من الأهداف.

وقد أخذت تجربة "علولة" المسرحية عشريتان من الزمن ضمن عملية البحث والتساؤل، لتكون"الأقوال" أولا التي أكد بها صاحبها القطيعة مع الأعمال السابقة حين وصفها بأنها: عمل يمكنه أن يساهم في بروز مسرح جزائري يرتبط بعمق التراث الشعبي.

وتأتي بعدها مسرحية "الأجواد" التي يقر عبد القادر علولة بأنها تتمة لمسرحية "الأقوال" وقد كانت في مستوى طموحاته وتطلعاته، ولقد وجدت صدى واسعا ليس على المستوى الوطني فحسب

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

وإنما خارج الحدود، إذ ترجمت" الأجواد "إلى الإسبانية وذلك خلال المهرجان الدولي للمسرح سنة 2009.

ونجده مرة ثالثة يفعل تجربته مع "اللثام"، ويعتبر عبد القادر علولة مسرحية" أرلو كان خادم السيدين" 1993، المترجمة عن "جلدوني" ضمن هذا التوجه أيضا لأنها مواصلة لتعميل تجربة مسرح الحلقة.

أما بالنسبة للتراث العالمي فإن منبعه الأساسي هو الألماني "برتولد بريخت" الذي يقول عنه عبد القادر علولة: " أعتبر أن "برتولد بريخت" كان ويبقى من خلال كتابته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي"[1]. لهذا سميت تجربة عبد القادر علولة المسرحية بـ:(المسرح الشعبي الملحمي)، إذ كان هاجسه الأكبر هو توظيف شكل الحلقة في المسرح إلى جانب تأثيرات المسرح الملحمي البريختي، وهذا لما بينهما من خطوط تشابه سواء من خلال استعمال الأدوات المسرحية – السرد هو الأساس في المسرح الملحمي– أو من خلال طبيعة المشاركة بالنسبة للسامع/ المشاهد في الفعل المسرحي، وغيرها من أوجه الارتباط التي تتجمع في هذا النوع المسرحي الذي كان هدفه الأساسي التأثير الأكبر على الجمهور.

أولا– الكتابة المسرحية:

مما لا شك فيه أنه عند التحدث على الكتابة المسرحية في الجزائر لابد أن لا نقصي ظاهرة لازمت المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى، ألا وهي ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، والاقتباس ظاهرة تثاقف في الميادين العلمية والأدبية والفنية، وهو بمثابة تلاقح الثقافات وتواصلها في إطار الإرث الإنساني الأدبي والعلمي الشامل، ويلجأ إليه الأدباء والمثقفون والفنانون في محاولة منهم لإثراء تجاربهم والبحث عن فضاءات جديدة للتفتح على الثقافات والفنون الأخرى من جهة؛ وللتخلص من حالات الركود وبالتالي يصبح للاقتباس هدف مزدوج: الإثراء والتفتح [2].

وفي المسرح الجزائري تبرز الظاهرة بشكل جلي في مختلف مراحله، خاصة في بداياته الأولى، وفي هذا الإطار قام الكتاب الدراميون الجزائريون بعملية الاقتباس من مختلف المسارح العالمية سعيا لتحقيق ثلاث أهداف أساسية وهي[3]:

1 – التأكيد على التعاطي مع ظاهرة التثاقف بدون عقدة نقص أو خوف أو ذوبان في الآخر.

2 – تنويع التجربة المسرحية الجزائرية وإثرائها بتجارب فنية عالمية.

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

3 – البحث عن فضاءات جديدة كلما ضاق بهم مجال الإبداع أو الإنتاج الوطني.

غير أن اللافت للانتباه أن الاقتباس في المسرح الجزائري هو إبداع آخر حيث يتم أخذ الفكرة ومعالجتها بالطريقة الجزائرية أي تكييف العمل المسرحي المقتبس مع خصوصيات المجتمع الجزائري، ولهذا سمي هذا النوع من الاقتباس في الجزائر بالجزأرة، وقد مارسه كل من سلالي علي المعروف بـ "علالو" ومحي الدين باشطارزي.

أما "عبد القادر علولة" حقيقة ذهب إلى ظاهرة الاقتباس في أكثر من عمل، فاقتبس مسرحية "أرلوكان خادم السيدين" عن الكاتب الإيطالي "جولدوني"، لكن "علولة" أراد من خلال تجربته المسرحية أن يستقطب أكبر جمهور ممكن لمشاهدة عروضه المسرحية، فمن خلال ذكائه وفطنته وتأثره ببريخت استيقن بأن الكتابة المسرحية أو بالأحرى اللغة التي تكتب بها المسرحية يجب أن تكون بسيطة وهذا ما نادى به بريخت ويعد من بين توجهاته الفنية في المسرح لاستقطاب أكبر عدد ممكن من الجمهور، فكتب بريخت جل أعماله المسرحية بلغة بسيطة يفهما جميع شرائح المجتمع، وهذا ما ذهب إليه "علولة" من خلال كتاباته المسرحية.

إذ أن 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 تسمى"اللغة 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 السير... السلوم؟ السلوم ياعمي ..."[4]، 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"[5]، فأستعمل 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" [6]، ويؤكد ذلك المؤلف بقوله "أنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل" [7].

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

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 ويهرب شويا الوسواس.

هذا وتعد اللغة عند المؤلف انفعالا يصدر عن تصوره لمشروع مسرحي جديد ينطلق من قناعته السياسية، وذلك 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 هذا الكلاب وهذا القطط اللي مرافقيني ... شوف كيف راهم حارسين علي، وكيف راهم يخزرو فيك بنظرة مشومة ... إذا يطيروا عليك يشرشموك. صدقني حط الخيزران ... [8].

وعليه نقول جاءت لغة "علولة" متينة محملة بمعاني قوية، عامية الشكل ملقحة بالفصحى البسيطة[9]، فصارت نصوصه الأكثر شهرة في تاريخ المسرح الجزائري.

ثانيا: الإخراج

في البداية يمكن القول بأن فن الإخراج مركب من كلمتين، تشير فيه كلمة "فن" إلى أنه عمل يعتمد الإبداع والصنعة والحرفية؛ وكلمة إخراج إلى أنه عمل يعتمد التركيب والإنشاء لإنجاز تكوين

Edited with the trial version of Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit: www.foxitsoftware.com/shopping

عام. وبهذا يجمع بين العملية الإبداعية، و العملية التكوينية. و باختصار إنه عمل تطبيقي أكثر منه عمل تنظيري؛ تتحقق به الصورة الكلية والكاملة للعمل المسرحي[10].

إن التطور الحضاري كان له الفضل الكبير في بلورة مفهوم الدراما ككل والإخراج بصفة خاصة، فالتغيرات التي شكلت تطور الإنسان منذ الإغريق من الفلسفة والفنون الأخرى، أظهرت أسماء جديدة في مجال العلم والمعرفة، ولعل ذكر اسم "ساكس مننجن" الذي يجمع الباحثون على أنه أول مخرج في تاريخ المسرح الحديث وبالضبط في ألمانيا، يعتبر أول واضع للبذور الأولى للأساليب ومناهج الإخراج والتي تشمل نظريات وضعها كبار المخرجين لتقنياتها من خلال الدراسات الطبيعية ومن هؤلاء المخرجين على سبيل المثال :" كوردون كريج"، و" جاك كربو" و" ستان سلافسكي" و" مايرخولد" و" بريخت" وغيرهم من المخرجين الذين اشتركوا جميعا في التأكيد على ضرورة وجود "القائد" الذي يتبعه فريق العرض المسرحي لبلوغ الأهداف الفكرية والفنية المنشودة. ولا يمكن تحقيق أي رؤية تم تصورها إلا بوجود مقترحها، ففي فن الإخراج نجد القائم بالعملية هو المخرج. وهذا الشخص هو المقترح للرؤية ومحققها. و بمعنى آخر، هو: المحقق للعرض المسرحي حسب تخطيط مبرمج [11].

إذا المخرج هو المخطط والعقل المفكر والمبدع لتفاصيل العرض المسرحي، وهو الذي يختار النص المسرحي أو يوافق عليه على الأقل.

يقول بريخت" في تعريفه للمسرح والدور الذي يمكن أن يلعبه في التوعية والتحريض على التغيير "بأن على المسرح أن يعري الأوضاع المتعفنة وأن يطرحها أمام جمهور المتفرجين مشيرا للخطأ وناقدا له ومشيرا للصواب ومؤكدا له"[12]، وقد أصبحت مقولة بريخت هذه شبه قانون مسرحي يعمل غالبية رجال المسرح على ضوئها ويحاولون أن تكون أعمالهم الفنية المسرحية صرخة تحذير تطلق في حالة وجود أوضاع متعفنة تستدعي المعالجة، وعلى الأقل هذا ما دفع "علولة" بأن يتأثر ببريخت لأنه وجده يتطابق مع أفكاره لهذا نجد مسرحيات "علولة" تندرج ضمن المسرح الملحمي أي تحمل في طياتها فكراً أيديولوجي مناهض لكل ما هو رديء خاصة أنه تناول في مسرحياته المشاكل التي يتخبط فيها المواطن الجزائري من بيروقراطية ومحسوبية في تلك الفترة– فترة الثمانينات والتسعينات– فجاءت مسرحية "الأجواد" التي ألفها وأخرجها علولة سنة 1985 ضمن هذا التوجه؛ أي المسرح الملحمي البريختي، إذ يتشكل (نص/عرض) الأجواد من ثلاث لوحات (مشاهد) مسرحية لا يوحدها نظام أو تسلسل منطقي، سواء من حيث الفكرة أو

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

الحدث، ولكنها تقوم على رؤية شاملة وواحدة في الوقت نفسه، وهي رؤية تريد للواقع أن يستقيم، فيضعك المؤلف أمام"راوي" أو"قوال"في قلب الحدث المسرحي ويصعد بك إلى ذروة المأساة – مأساة الإنسان البسيط – ليخترق بك اللوحات الثلاث معتمدا على عنصر الحكي وعلى 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، ويعد 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 والتواصل مع الأخر خارج عمله، المليء بالفساد والنفاق والوشاية، لذلك يحاول القوالة أن يمنحوا للقارئ مسيرته في تخليص الحيوانات من الجوع الذي يعيشونه داخل الحديقة، ومن 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 ويوزع عليهم ما أستطاع ، ولكن 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.

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

يتجمع أمام هذا الهيكل العظمي –هيكل عكلي– ويبدأ المؤلف المخرج رحلة ذكريات، ومن خلال حكايات "المنور" المثيرة التي تضيف للدرس البيداغوجي جانبا إنسانيا، خاصة وأنه يروي بكل عفوية عن بعض التصرفات التي عاشها مع صاحب الهيكل "عكلي أمزغان" فتارة تقوم

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

المدرسة بشرح الدرس علميا، ويتدخل "المنور" بين الفينة والأخرى للحكي عن تلك اليد وذلك الرأس، وعن الذكريات التي علقت بذهنه طوال هذه السنوات فيلبس الروح لهذا الرجل الذي أفدى هيكله للمجتمع ككل، فتهب لحظات رقيقة وصادقة وحارة على سطح هيكل الإنسان الطيب في عالم الأشرار، الذي ما بقي منه إلا هذا الهيكل الذي يرمز إلى التضحية العظمى، ووجوده الصادق.

وبانتهاء الدرس البيداغوجي ينصرف "المنور" ناصحا الطلاب بالعلم والمعرفة وينتهي 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 وأحزانه وأفراحه مع هذه الآلة، التي أعطاها الكثير وصادقها إلى درجة أنه يتحدث إليها بكل عاطفة، وكأنها إنسان قريب إليه، حتى يوصي بها الشاب الذي سيخلفه بعد خروجه إلى التقاعد.

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

أما فيما يخص الأسلوب الثاني وهو الفصل بين المشاهد فنجد أن مسرحية "الأجواد" تتشكل من ثلاث مشاهد كل مشهد قائم بذاته، وللفصل بين هذه المشاهد ذهب "علولة" إلى ما ذهب إليه "بريخت" وهو جعل أغاني أشعار موزونة في آخر كل مشهد للدلالة على انتهاء المشهد، كما أن دور التسلية والتحريض موجود وذلك من خلال حث "علولة" الممثلين على إضفاء روح الفكاهة في قالب سخري .

لذلك نجح "علولة" إلى حد بعيد في إخراج مسرحية "الأجواد" لأنه هو مؤلفها ومخرجها فاستطاع أن يخرجها في صورة هو أرادها أن تكون هكذا أو على الأقل جسد فيها أفكاره الفنية، لذلك قال "علولة" على مسرحية "الأجواد" بأنها مكتملة فنياً،

أما فيما يخص العناصر الأخرى المكونة لعرض مسرحية "الأجواد" من(ديكور – ضوء – لون) فسنتناولها بالشرح والتفصيل في العنصر الموالي – أي السينوغرافيا–.

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

ثالثا– السينوغرافيا:

تتجاوز دلالة السينوغرافيا المعنى المعجمي للكلمة، فإلى جانب عناصر المعمار والديكور والإضاءة تضم عنصري الصوت والحركة بوصفهما عناصر فاعلة في تشكيل الرؤية الكلية للعرض؛ لتصبح السينوغرافيا عملية تشكيل بصري / صوتي لساحة الأداء التي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله ،فهي عملية إرسال مركبة، تقابلها وتكملها عملية قراءة مركبة يقوم بها المتلقي، وهي جزء لا يتجزأ من فن المسرح، فهي نشاط تصوري خيالي في مجال الحركة والنظرة إلى الفضاء المسرود المحكي دراميا، وهدفها منح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى، فهي فن تنسيق الفضاء، والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض؛ فالسينوغرافيا هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء [13].

اكتسب مصطلح السينوغرافيا معنى معاصر منذ منتصف القرن العشرين ليحدد المفاهيم الجديدة لتنظيم الفضاء المسرحي التي أبدعها مجددو القرن، من أمثال "أدولف آبيا" (1862– 1928)، "وجوردن كريج" (1872– 1966)، حيث اهتموا بإعداد الفضاء المسرحي والكتل المتحركة فيه (ديكور، ضوء، لون ،المؤدي)، وبالمتلقي أيضا.

وبالتالي سنتناول هذه العناصر كل عنصر عل حدا في السنوغرافيا التي اعتمدها علولة في مسرحية الأجواد:

أ/ الديكور:

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، 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 شكل الشمس وهما باللون الأصفر والشكل لا يدرك بمعزل عن اللون والمادة[14]، ومنه سنتناول الألوان من حيث دلالتها في العرض.

دلالة الألوان في العرض:

يكون إدراك الألوان من خلال "إطار مادي وهي تحضر في العرض المسرحي من خلال العديد من الأنساق البصرية كلباس الممثل والماكياج والحلاقة والأكسوسوار والديكور

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

والإنارة..."[15]، ومنه يدل الديكور للوهلة الأولى وذلك قبل دخول الممثلين على طابعه البسيط لكن فيه الكثير من الإيحائية والرمزية التي أرادها المؤلف المخرج أن يصبغها على الديكور فكانت اللمسة الإخراجية تتماشى مع النص المسرحي وذلك من خلال تجسيد عنوان المسرحية في الخشبة فهي عبارة عن رسالة بصرية من المؤلف المخرج للمتفرج على عنوان المسرحية وكأني بالمؤلف المخرج يريد أن يعطي مدلولا ظاهرا وباطنا للمتفرج على عنوان المسرحية، ولكن هنا تتوقف دلالة الشكل على نوع المتفرج –مثقفا كان أم متفرجا عاديا– فالمثقف يرجع الشكل الذي جاءت به المسرحية على أنه إحالة على عنوان المسرحية بل يذهب إلى أكثر من ذلك لأن الشكل جاء مكتوبا ومجسدا على الخشبة وما زاده رمزية أكثر هو اللون الذي جاء به وهو اللون الأصفر الذهبي وفوقه شكل الشمس، واللون الأصفر الذي وظفه المخرج في الشكل السابق فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن موضوع المسرحية فيه نوع من الأمل والتفاؤل، فالشمس هي رمز الحياة وبروز نهار جديد، فهي عبارة عن حافز من المؤلف المخرج للتعبير عن الواقع المعاش، وعن الوضعية التي يتخبط فيها المواطن الجزائري في تلك الفترة – فترة الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي – ومحاولة تغيره وهذا العمل الدرامي مستوحى من عند المسرحي العظيم " برتولد بريخت " الذي تأثر به "علولة" كثيرا.

ب/ الإنارة/ الضوء:

تلعب الإنارة دورا أساسيا في العرض المسرحي. فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية: الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج، السينوغرافيا...[16]، بل هي التي تتحكم في جلاء الصورة المسرحية وغموضها بحيث الإضاءة هي التي تضفي على الممثلين والمكان والأشياء العتمة أو النور وبالتالي تهيئ الجو النفسي للمتلقي لتقبل الصورة أو رفضها [17].

وبالعودة إلى عرض مسرحية "الأجواد" نقول بأن الإنارة كانت بمثابة المرافق والمسير للأحداث وأضفت على فراغ الخشبة حركية وحياة تفاعل معها الجمهور وكانت بمثابة المعين بالنسبة للخشبة، فهي تساعد على التلقي والتواصل مع ما يعرض على الركح، الأمر الذي يسر متابعة المتلقي لحركة الممثلين وردود أفعالهم وملابسهم كما تبين في الوقت نفسه الأكسوسوارات مثل العصا والصناديق وغيرها من الأكسوسوارات لتمنحهم الدلالة والإيحاء، وما يمكن الإشارة إليه في إضاءة هذا العمل أنها 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 ويشرح

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

الزمن فنأخذ مثلا مقطعا من المسرحية يؤكد دور الحوار في خلق الإضاءة: "... حين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة..." [18].

وعليه نقول بأن الإضاءة في شكلها العام في هذا العمل لم تتعدى الجانب التقني التي وظفت من أجله، وهو كشف كل العناصر الموجودة في العرض.

رابعا– التمثيل:

لاشك أن الممثل في تاريخ المسرح العالمي هو أساس الفن المسرحي، فلقد بدأ المسرح بالتمثيل ثم كان المؤلف والنص، أما المخرج فلم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث، وحول أهمية الممثل يقول " رشاد رشدي": "ما لم يوجد رجل المسرح وهو أولا وقبل كل شيء الممثل المثقف القادر على تفهم النص المحب لفنه حبا يضحي فيه بكل شيء آخر فلا يمكن أن تقوم للفن المسرحي قائمة"[19].

ويقول "لويس مرقص":" فن المسرح هو فن الممثل، والتمثيل امتداد في الزمان والمكان، وكل تطور لحق بفن المسرح هو إضافة لفن التمثيل، وسواء اتجه الممثل نحو المعيشة أو اهتم بإبراز صفة اجتماعية، فهو يعمل على سد ثغرات النص خلال أدائه"[20].

وما يهمنا في هذا المقام هو كيف كان "بريخت" يرى في دور الممثل في عمله المسرحي، وعليه نقول بأن الممثل في المسرح الملحمي مخالف على ما كان عليه في القديم، إذ كان الممثل الأرسطي يندمج في الشخصية التي يتقمصها وهذا ما يعرف "بالتطهير" عند "أرسطو"، في حين ذهب "ستانسلافسكي" نفس المذهب إذ كان الأساس في منهجه هو معايشة الممثل لدوره وما يترتب على ذلك من تخدير الجمهور وغسل همومه أو تحقيق التطهير، فإن الأساس في منهج "بريخت" التعليمي والملحمي هو "التغريب"، وصولا إلى الإدراك فالتغيير.

بهذا وقف "بريخت" ضد التقاليد المسرحية السائدة التي كانت تنادي بتثبيت المتغير في حين كان ينادي بتغيير الثابت عن طريق إيمانه بالمادية التاريخية والجدل، ذلك أن المعنى الأول لمسرحه هو التناقضات الاجتماعية الطبقية وما تبرزه من تناقضات أيديولوجية وثقافية ومنه يتشكل العمل المسرحي في صورة– لن تكون بالطبع إلى ملحمية– لأنها تقتضي اللحظة التاريخية في شموليتها وفي زمن تحولها، وهكذا ثار بريخت على الشكل التقليدي الدرامي الذي تميز بخطتين " الفعل نتيجة الصراع" وبثورته هذه لجأ بريخت للتغريب كعنصر تمركزت عليه جميع بحوثه النظرية والتطبيقية في أداء الممثل"[21]، ولعل اعتماد عنصر التغريب على مجموعة من المستويات وأدوات

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

العرض المختلفة التي تتعلق بحرفية الممثل جعل بريخت من هذا العنصر وسيلة وهدفاً في الإيمان بطاقات التغيير لدى الجمهور المتفرج وهو لا يترك كما يفعل المسرح التقليدي للمتفرج أن يستخلص النتائج الممكنة من العرض بل هو قادر على تزويدنا بالخلفية الاجتماعية، ويستطيع التعليق على الحدث، فعن طريق إبقاء المتفرج في حالة عقلية نقدية يمنعه من رؤية الصراع كلية من وجهة نظر الشخصيات، ومن تقبل عواطفها ودوافعها، على أنها محكومة بالطبيعة البشرية والمجتمع ولا يمكن تغييرها، يستطيع المسرح أن يجعل المتفرجين يرون التناقضات الموجودة داخل المجتمع، وقد يجعلهم يسعون لتغييرها[22].

ومن جانبه صرف "عبد القادر علولة" **(1939–1994)** وهو أهم مسرحي مغاربي استلهم آليات اشتغال فرجة الحلقة والفؤاد الشعبي في مسرحه المحكي– كل طاقته الإبداعية في العقد الأخير من حياته لتطوير منهج مسرحي من الحلقة– وقد اشتغل جنبًا إلى جنب مع "عبد الرحمن كاكي" في البدايات الأولى– وذلك بعد أن حلق في سماء الإبداعات العالمية وتأكد في نهاية المطاف أنه يستحيل تقديم رسالته الاجتماعية للجمهور الجزائري بمعزل عن الانفتاح على عاداتهم ووجدانهم الفرجوي– وعبر "علولة" عن انشغاله المتأخر بمسرح الحلقة في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح ببرلين سنة **1987**، وذلك بعد أن تأكد من عدم جدوى الترتيب المسرحي المحاصر داخل العلبة الإيطالية "وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية، تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض، ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي(dispositch sceneque) في هذه الحالة كان فضاء الأدوات يتغير وعن الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحريره، كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا" [23].

من خلال هذه المقولة تبين لنا أنها شهادة بليغة من حيث هي بيان تأسيسي يرصد الدوافع التي أدت إلى فعل التجريب من خلال فرجة الحلقة، بل هي ليست دعوة إلى الرجوع إلى الماضي وإلى أصل الفرجة العربية بقدر ما هي محاولة تجريبية نابعة من تخوم التجربة الميدانية التي قادت "عبد القادر علولة" إلى الريف في ولاية معسكر ووهران، وعليه خلص "عبد القادر علولة" أثناء مراجعة تصوره للفن المسرحي برمته في حدود علاقته بالجمهور الجزائري إلى القول: "عن طريق

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد– حتى وإن بدا هذا ضرباً من المفارقة– الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذا لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل دائرة مغلقة، ولم يبق هناك كواليس وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة دون أن يعجب من ذلك أحد" [24].

ومن خلال مقولة "علولة" هذه فهي تعتبر دعوة صريحة منه للتخلي عن المسرح المغلق أو ما يعرف بالعلبة الإيطالية وكسر الجدار الرابع بين الممثلين والجمهور، وإشراك الجمهور في العملية المسرحية وذلك قصد الارتقاء به مجددا إلى مستوى المسرح الذي يفكر.

كما أن شهادة "علولة" هذه تنفي ما ذهب إليه "جون فيلار" حيث صرح بأنه: "لا قيمة للمسرح إلا بقدر رفضه لانصياع لعادات الجماهير وأذواقهم، وحاجاتهم وهي في الغالب جماعية فالمسرح لا يقوم بدوره، ولا يكون مفيدًا للناس إلا إذا زلزل هذا الهوس الجماعي وكافح هذا الجمود" [25].

وكأني "بعلولة" يرفض تمامًا هذا الطرح ويؤكد من خلال مقولته السالفة الذكر على ضرورة إشراك الجمهور في المسرح لأن المسرح خلق من أجله ولأجله.

كما أن اعتماد "علولة" على تقنية "القوال" ومسرح الحلقة يتقاطع إلى حد بعيد مع ما قام به "أكوستوبوال" حينما اعتمد صيغة (مسرح الناس) وأبدع نظام الجوكير حسب خصوصيات المجتمع البرازيلي والجمهور البرازيلي بخاصة .

وبالتالي فإن مسرح "علولة" يصبوا إلى أن يكون مسرحًا يؤثر تأثيرًا جماعيًا قوليًا، ذلك أنه مسرح متجدر في المواقف الصراعية المنتزعة من لحظات تاريخية محددة، وعليه يمكن أن تنظر إليه من زاوية المسرح التعليمي البريختي أو مسرح المضطهدين "لأكوستوبوال" ورغم كون هذا المسرح سرديًا / ملحميًا بامتياز إلا أنه مكثف من حيث الكتابة البصرية وذلك بالاعتماد على جسد الممثل المحتفل.

لقد ركز "علولة" على "القوال" كشخصية مركزية في أعماله المسرحية فلقد أعطاها سرد الحكايات عن طريق الغناء وذلك في مسرحيته الخبزة *.

لكن كان لها ظهورا أقوى في مسرحية الأقوال** أي بعد عشر سنوات من البحث والتنقيب في أسرار هذه الشخصية التراثية التي شغلت بال المؤلف وجعلته يتجول بين الأسواق والمدن

Edited with the trial version of Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit: www.foxitsoftware.com/shopping

الداخلية، حتى يتمكن من حضور ومعاينة بعض الحلقات التي كانت تقام في الأسواق الشعبية فلاحظ دورها في السرد الحكائي وكيفية تعاملها مع الجمهور وحاول بذلك نقل هذا النموذج البدائي إلى منصة المسرح برؤية درامية جديدة جعلت من القوال نموذج مسرحي جديد يتابعه المشاهد الجزائري باهتمام ليظهر عن طريق سرد أحداثًا وحكايات مشوقة يرويها عن شخصياته المسرحية .

خلاصة:

إن "مسرح عبد القادر علولة" يتميز باستلهام أشكال كثيرة من المسرح العالمي إلى جانب التراث الثقافي الوطني في تجربته حيث يقول: " إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من عشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي" [(26)].

الشيء الذي جعل "عبد القادر علولة" يرد الاعتبار للفاعلية المسرحية ولمواقف و سلوكات المتفرجين.وفي الأخير نقول بأن عبد القادر علولة لم يهمل الجمهور في عمله بل أراده أن يكون جزءا من اللعبة وليس منعزلا عنها، حيث كوّن–عفويا– بوتقة واحدة مع الممثلين ليصنعوا معا الفرجة.

الإحالات :

1. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص:17.
2. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هومه، الجزائر، 2011، ص: 327.
3. المرجع نفسه، ص: 237.
4. عبد القادر علولة: المصدر السابق، ص: 185.
5. المصدر نفسه، ص: 242.
6. لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة – دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد– مذكرة ماجستير، وهران، 2001، 2002، ص: 91.
7. عبد القادر علولة: المصدر السابق، ص: 244.
8. المصدر نفسه، ص: 88.
9. لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص: 93.
10. أحمد أمل: نظرية الإخراج دراسة في إشكالية المفهوم،ج: 1، دار النشر المغربية، المغرب، 2009، ص: 11.
11. المرجع نفسه، ص: 11.

Edited with the trial version of
Foxit Advanced PDF Editor
To remove this notice, visit:
www.foxitsoftware.com/shopping

12. علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2004، ص: 91.
13. عبد الرحمان دسوقي: الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، دار الحريري ، مصر، 2005، ص: 17.
14. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، 2006، ص: 118.
15. المرجع نفسه، ص: 113.
16. المرجع نفسه، ص: 97.
17. بغداد أحمد بلية: سيميائيات الصورة–ماقلات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون،دار الأديب، الجزائر،2008، ص: 60– 61.
18. عبد القادر علولة: المصدر السابق، ص: 85.
19. أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2004، ص: 143.
20. المرجع نفسه، ص: 143
21. الرجع نفسه، ص: 34– 35.
22. المرجع نفسه، ص: 36.
23. ينظر مداخلة عبد القادر علولة في المحاورة للمؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح (A.I.C.T.A.T.C)، برلين الشرقية: 15– 21 نوفمبر 1987 في كتاب: من مسرحيات علولة، ص: 17.
24. ينظر خالد أمين : رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب، مداخلةفي كتاب: السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العلمي: 18– 19– 20– 21– أكتوبر 2010 محافظة المهرجان الدولي للمسرح المحترف– الجزائر، ص: 141.
25. المرجع نفسه، ص: 141.

* مسرحية الخبزة: ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة : 1970

** مسرحية الأقوال: ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة: 1980.

26. رجاء علولة: ذكرى اغتيال عبد القادر علولة (أن تكون فنانا فذلك العمر كله)، ت: أحمد زياد، جريدة اليوم ع/ 35،س1، دار الصحافة الجزائر، 10 مارس 1999، ص: 19.