أنساق الحـــوار في ثلاثية عبد القادر علولة

أسماء غجاتي*

الملخّص

يعتبر الحوار أحد الأجهزة السيميوطيقية للنص المسرحي. وإنّ تشكيل أي خطاب مسرحي يستدعي إبراز هذا المستوى من خلال أنساقه التي تتمظهر من خلالها خصائص التنغيم والنبر والصوتيات ...

وقد جاء الحوار في مسرح عبد القادر علولة منوّعا غير خاضع لنمطية خاصة ، رغم أنّ الطابع السردي هو الإطار العام له ، حيث نجده –أحيانا-يستغرق وقتا طويلا ، فيأتي في شكل مناجاة وأحيانا أخرى في شكله العادي بتقابل إرادتين ، وقد يخرج تماما عن هذه الأشكال.

الكلمات المفاتيح: الحوار ، التحقيق ، المونولوغ ، السرد ، النص المسرحي.

Résume

Le dialogue est considéré comme l'un des outils sémiotiques du texte scénique et l'élaboration de tout discours théâtral nécessite la mise en œuvre de ce niveau, à travers des entraînements lesquels se manifestent par les couleurs, les tons et les sonorités.

Dans le théâtre d'Abdelkader ALLOULA, le dialogue est varié et n'obéit à aucun modèle spécifique, en dépit du fait que le caractère narratif constitue son cadre général. Nous l'observons, des fois, occuper un temps assez long et prendre l'aspect de conversation confidentielle ; d'autres fois dans son aspect ordinaire par la rencontre de deux volontés, comme il lui arrive également de sortir complètement de ces formes

Mots-clés : Interrogatoire, Monologue, Narration, Texte théâtral

Summary

The dialogue is considered as one of semiotic tools of a play and the development of any stage speech requires the implement of this level, through its trainings, which appear via colors, tones and sounds.

In Abdelkader ALLOULA's play, the dialogue is varies and does not follow any specific model, even if the narrative character constitutes its general framework, so that we notice sometimes that it occupies more time and takes the confidential conversation aspect , and other times we notice it is in its ordinary aspect by meeting two aims, as it may come out totally of those forms.

Key words: interrogation, Monologue, narration, stage text

* طالب دكتوراة، أستاذ مساعد أ، جامعة محمد بوضياف المسيلة.

" إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها الحوار... ذلك أن الحوار هو أداة مسرحية فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الأشخاص ، ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها"[1] ، ويبدو ذلك طبيعيا باعتبار المهمة المسندة إليه في الواقع اليومي ، فهو مادة الاتصال والتواصل.

ولكن هذا لا يعني نقل الحوار اليومي العادي بكل ما يحمل من ضعف في السياق وتكرار في الألفاظ إلى المسرح ، كما أن العملية لا تعني إنشاء خطاب رفيع لا يتماشى ومقتضيات العمل المسرحي ، ولكن العمل أدق من هذا ، ففيها اختيار وترتيب وحذف وصياغة على أسس موضوعية ، حيث إن " هم الكاتب المسرحي أن يضع في فم كل بطل من أبطال عمله ، الكلام الذي يناسب طبعه وموقفه ووضعه ، ومختلف الظروف التي تتجاذبه في المسرحية من كل جانب".[2]

والحوار في المسرح أداة يتعدى نطاق الاتصال من خلالها بين الممثلين ليكون الجمهور أيضا من بين المستقبلين له ، حيث ترسل الشخصية حوارها لشخصية أخرى (شركاؤها في التمثيل) في الوقت نفسه الذي يرسله للجمهور ، وتعتبر هذه النقطة من أهم الاختلافات بين الحوار المسرحي والحوار اليومي ، وما تسميع المناجاة الداخلية من طرف الشخصيات للجمهور إلا دليل على هذا المبدأ.

والحوار في المسرح لا يعمل على أنه حوار مكتوب للأدب الدرامي فقط ، ولكن هو حوار منطوق شفاهي له صفة الزوال السريع ، لكن بعد أن يكون قد أعطى للمتفرج مضمون رسالته من خلال " تحديد الشخصية والمكان والفعل".[3]

وعلى العموم فإن " الحوار يتركب من كلمات ومقاطع وعبارات يضعها المؤلف ، ويحملها أفكاره ، آراءه ، وكل ما يريد توصيله لجماهيره"[4] ، وتتضام وتتراكب هذه العبارات في مسرحيات عبد القادر علولة ضمن مجموعة من الأنساق المختلفة ، إذ يمكن أن نجد الصورة الأكثر شيوعا ، وهي صورة تبادل عبارة بعبارة أخرى بين شخصيتين ، أي أن شخصية توجه الحديث لشخصية أخرى ، هذه الأخيرة تستمع إليها وتجيب بدورها لتكون في دور المتكلم.

ووفق هذا يمكن أن يأخذ هذا النسق شكل واسم التحقيق ، كما يمكن أن نجد نسقا آخر وهو المونولغ ، إلى جانب نسق ثالث يمكن ضمنه إلى هذين النسقين وهو السرد.

وهذا لا يعني الفصل بين هذه الأنساق ، بل يبقى تقسيما شكليا ، ذلك أن السرد قد يرد في صيغة مونولوغ أو تحقيق ، كما أن هذا الأخير يمكن أن يكون في شكل سرد ، والسياق العام هو الذي يفيد في معرفة أنساق الحوار هذه ، مع التأكيد على أن " إذا جمع الحوار بين أكثر من نسق ، من هذه الأنساق ، فإنه يضمن فعلا مسرحيا ناجحا من وجهة نظر المتفرج. إذ تصبح "مشاهدته" أكثر متعة".[5]

أ-التحقيق

إلى جانب أنه يمثل نوعا من التقابل بين شخصيتين ، فإنه مسرحيا يعني " قسمة انتباه المتفرج على اثنين ، بحيث يكون الانتباه منصبا على المباراة التي يلعبها الممثلون بالانفعالات والأداء وحركة الممثل".[6]

ونجد لهذا النسق مجالا واسعا من الحوار في مسرحيات عبد القادر علولة ، ففيها مواضع كثيرة يتحقق المعنى المباشر لهذا النسق ، والمبني على تدفق السؤال والجواب مما يشبه نوعا من المحاكمة: ففي مسرحية «الأجواد» من خلال لوحة الربوحي الحبيب ، الذي أراد إخراج حديقة الحيوانات من الوضع المتردي الذي آلت إليه ، وذلك بتضامن الكثير من أبناء الحي الشباب منهم خاصة ، انطلاقا من فكرة أن الحديقة ملك لهم ، وقد كان ذلك بطريقة سرية ، لكن يفاجأ بدخول حارس الحديقة عليه ليكون التحقيق التالي:

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

الحبيب: السي محمد اهمد واسمع لكلامي... إذا صفرت واللا رميت الخيزران علي راهم يهجموا هذا الكلاب وهذا القطط واللي مرافقيني[...]

صدقني حط الخيزران... قرب غير بالعقل ما تخافش يا السي محمد نتفاهموا.

العساس: ماكان حتى مفاهمة... واش راك حامل معاك

الحبيب: تفضل بحدايا نوريك... قرب قرب يا السي محمد [...]

العساس: هندي ياه ؟ ... اتمسخر... اتمسخر... درك ما يطولوش ويوصلوا رجال الدرك والشرطة... استنى تشوف...

الهندي!!...درك تشوف الباكور اللي غادي تاكله... الدنجال ؟ الركلة والصفعة.

الحبيب: هيا نبقى هكذا نستنى في رجال الدرك والشرطة ويديا للسماء ؟ [...]

الحبيب: حط مطرقك وقرب لي نتكلموا بالعقل ونتفاهموا.

العساس: نعام باغي تخدمني راك غالط... السي الهاشمي اللي واقف قبالتك ما ينباع ما ينشرى... واذا تحتك "الدوفيز" غير ماكان لاه تغويني... اتجعد.

الحبيب: أنا ما وجه "الدوفيز" يا السي الهاشمي واش ادانا لهذا الكلام.

العساس: أحكي... أحكي... أنت جاسوس... نعم جاسوس ما فيها شك هكذا رآها ظاهرة القضية... جاسوس مخرب خدام لفائدة الامبريالية [...]

الحبيب: اترزن يا السي الهاشمي واش ادانا للامبريالية أنا خدام مثلك في البلدية... حداد فيها واسمي الربوحي الحبيب.

العساس: الربوحي الحبيب... الربوحي الحبيب زيد اسمع عندهم الحق جاسوس... الربوحي الحبيب سيدك... أما أنت... اتجعد [...].

العساس: اسكت... اتجعد... زيد... واش بغيت تقول ؟

الحبيب: أنا هو الحبيب الربوحي يا السي الهاشمي... [...]".[7]

من خلال هذا المقطع تتبين طبيعة التحقيق المسرحية ، حيث نلتمس سرعة في أداء الممثلين ونبرة أداء كل من السؤال والجواب ، وحتى مكان كل شخصية بالنسبة للأخرى في الفضاء المسرحي.

إن طرقة الأسئلة والأجوبة في حوار شخصيات عبد القادر علولة هنا لا تأخذ اتجاها من أعلى إلى أسفل ، أي من السلطة إلى العامل البسيط ، ولكن يمكن أن تأخذ قراءة هذا الحوار أكثر من شكل من خلال تحديد السرعة ، الحركة والنبرة ، فالشخصيات في حقيقتها تنتمي إلى نفس المستوى أي إلى نفس الطبقة: الحارس والحداد ، وهذا ما يمكن أن يكسر أفق التوقع لدى المتلقي ، بحيث يتجه الحوار في الأخير إلى منحى آخر غير الذي كان في البداية ، ويمكن استخلاص من العناصر المسرحية من خلال دلالة التحقيق كالتالي:

		الحارس	الربوحي الحبيب
قبل التعرف على هوية الربوحي الحبيب	سرعة الأداء العلاقة المكانية نبرة الأداء	سريعة هجوم مرتبكة	عادية ثبات دفاعية
بعد التعارف	سرعة الأداء العلاقة المكانية نبرة الأداء	عادية تعايش إنسانية	/ / /

وفي مسرحية «اللثام» نجد نوعا آخر من التحقيق ، فهو موجه من السلطة (مفتش الشرطة) إلى العامل الضعف (برهوم) ، وهو يتضمن مفارقة واضحة حين يتم التحقيق مع (الضحية) وليس (المتهم) ، فبرهوم سعى إلى مركز الشرطة لتقديم شكوى ، عن الضرر الذي لحق به ، لكن في الوقت نفسه تكون قد أرسلت إليه الشرطة باستدعاء للحضور ، متهمة إياه بالتشويش والتخريب والدعوة إلى الإضراب وتوزيع منشورات سرية وغيرها ، مما يؤدي إلى نتيجة حتمية تتعلق بمصير برهوم وهو السجن:

" المفتش: أنت ولد أيوب ؟ ...

برهوم: نعم

الشرطي الأول: برهوم... قضية البرمة اللي خونها وطيبوا بيها... مصنع الورق.

الشرطي الثاني: ايه... برهوم... هذا هو برهوم ؟ ... من العينين عرفته.

المفتش: بعتنا لك استدعاء للدار... اليوم الصبح... ياك اليوم خرجت من المستشفى ؟ ...

برهوم: نعم... ربما كنت خرجت من الدار لما وصلت.

المفتش: بعدما خرجت من الدار وين مشيت ؟

برهوم: قطعت البلاد ومشيت ندور شوية في الخردة قلت [...]

المفتش: لقاء سري عملية جديدة... كانش إضراب...

برهوم: لقاء سري ؟ ... اضراب ؟ ... اسمح لي راك تسأل فيا وأنا مزال ما تكلمت.... خليني نشتكي ومن بعد أسأل.

المفتش: السي برهوم صاحب البرمة راه بحت مفتوح عليك وأنا المسؤول... المكلف بالبحث هذا... الاستدعاء أنا اللي بعتها لك للدار... جواز السفر...؟

برهوم: جـواز السـفر مـا عنـديش مـا نـيش فـاهم هـذ القضية.

المفتش: دورك تفهم... شحال تلبس في الصباط ؟

برهوم: 43 في شتاء و42 في الصيف 43 كذلك منين نخرج من الحمام [...]

المفتش: علاقتك بالنقابة ؟

المفتش: نشاطك السياسي كيفاش ؟

برهوم: فقير مثل حالتي... أخيرا انتخبت على نواب ما نعرفهمش انتخبت عليهم زهر".[8]

ويستمر التحقيق ، كما يكمل القوال سرد وقائعه ، بحيث أنه يحمل كثيرا من المراوغة: «القوال: [...] يسأل فيه على العمال المصنع والبرمة ويسأل فيه كذلك على أشياء خارجة الموضوع ، باش يتلف له الطريق...".[9]

يمكن أن نلاحظ أن التهم ثابتة وموضوعة دون أي أساس صحيح أو منطقي ، مما يعكس جانبا من سلبيات جهاز الشرطة ، حين أصبح المواطن الضحية متهما ، وحين أصبح العمل التصحيحي تخريبا ، وحين أصبح أي حديث عن تغيير الواقع المتردي تشويشا سياسة وتدخلا في الحكم.

ويمكن أن نصل إلى قراءات عدة للعناصر المسرحية لهذا التحقيق:

نلمس نوعا من التوازن بين النبرتين من خلال السؤال والجواب ، خاصة حين يكون مستوى المراوغة في السؤال بنفس طريقة الجواب التي تحمل نوعا من التهكم من طرف برهوم ، كالجملة الدالة التالية: " المفتش: دورك نفهم... شحال تلبس في الصباط ؟

برهوم: 43 في شتاء و 42 في الصيف 43 كذلك منين تخرج من الحمام".

وهذا راجع إلى كون برهوم لا يعلم بأنه في موقع المتهم ، فيظهر أنه في موضع المحاصَر ، بينما يأخذ المفتش صفة المهاجم ويبرز هذه الرؤية جمل برهوم:

" لقاء سري ؟... اضراب... اسمح لي راك تسأل فيا وأنا مزال ما تكلمت... خليني... خليني نشتكي ومن بعد أسأل/ جواز السفر ما عنديش ما نيش فاهم هذ القضية".

وبالنسبة لحيز التحقيق الزماني فيكون قصيرا اطلاقا من سرعة الأداء الناتجة عن طبيعة التحقيق البوليسي.

كما يمكن أن نجد وفق رؤية أخرى أن نبرة برهوم تحمل كثيرا من الجزع والبراءة ، بينما تكون نبرة المحقق قوية ، وجملة المفتش " أنا اللي راني نسأل" يمكن أن تشير إلى ذلك.

وإذا نظرنا إلى طبيعة الأسئلة في حد ذاتها مثلا: " فمك كمال.../ تصلي ؟..." ، وغيرها كثير تم إتمام سرده من طرف القوال مثلا: " إذا يأمن في السحور وإذا مرته الشريفة تشري الحنة الورقية واللا المدقوقة..." ، فنستطيع أن نتوقع زيادة انفعال المفتش خاصة عند مواجهته بنفس السؤال الذي طرحه والمتعلق (بالصلاة) لأنه يوقعه في حرج ، وبالتالي فهي تعكس زيف التحقيق الذي كانت نتيجته ظالمة لبرهوم.

وفي موضع آخر يحمل التحقيق كثيرا من الرموز الاجتماعية بين برهوم ، زوجته ، السي خليفة وعدد من الذين يعيش معهم برهوم في المقبرة ، والهدف منه هو تبين موقف برهوم من الحالة الجديدة التي آل إليها: " السي خليفة: استنى... كيفاش داير برنامجكم ؟

برهوم: حافرين أنفاق... غيران... يخرجوا من المدافن للقنطرة اللي من ورى المقبرة... نخرجوا عند الواد ومن الواد ناخذوا الطرق حتى لشط البحر.

السي خليفة: وإذا جابوا الكلاب معاهم ؟

برهوم: يباتوا في الجبانة قاع الليل وهما ينبشوا في الرخام.

السي خليفة: عاد وين راني نفهم... اعطيتني البرهان... في "الفيتنام"[10] "وأيضا في:

" الشريفة: قول برهوم واش ناوي تدير ؟

برهوم: ما نطولش هنا...

الشريفة: علاش باغيين تزيدوا اتقعدوا...؟ درك يسمعوا بيكم رجال الشرطة ويهجموا عليكم.

مسلكة الأيام: ما نطولش ونقفوا التجربة

السي خليفة: هذي غير تجربة ؟

برهوم: نعم... هذا الناس كانوا عايشين شهر في كوخ شهر في حمام شهر تحت الباش وشهر في القزدير... بغاوا أيبدلوا في نفس الوقت يستقروا شوية... في الحق بغاوا يجربوا كل واحد حسب مصايبه... أنا... أنا باش نوجد من جديد الثيقة في نفسي. نوجد القوة الفكرية اللي تسمحلي نشبط مرة

ثانية في الحياة... نلصق في الحياة ، نتغلب على الإهانة اللي سكنتني ونوجد كرامتي من جديد... هذا التجربة بينت لي باللي الانسان حامل معاه محيط... بحر واسع م الطقات و ... مهما كانت الظروف ولو اهبط إلى أسفل الوجود قادر يوجد فتحة... يوجد حل ويصعد من جديد... قادر يصبح لا يُؤْخَذ".[11]

فتغير موقف برهوم بين أول المسرحية وآخرها واضح ، إذ انتقل من حالة الارتباك و التهرب إلى حالة الثبات والتحدي ، ولو أنه يؤخذ عليه طريقة التوجه السري للتغيير.

ولنا أن نتوقع تغير نبرة أدائه من المرتبكة إلى المدافعة المعترضة ، وسرعة أدائه من السريعة إلى العادية ، وهو ما يفسر طول المقطع الأخير لبرهوم نوعا ما.

وفي لوحة عكلي ومنور يكون التحقيق بين المعلمة والمنور بطريقة أخرى تماما ، فهو يتعلق بشخص ثالث هو عكلي ، فبينما تتكلم المعلمة عن أعضاء هيكله العظمي ، يلحقه المنور بحديث عن صاحب هذا الهيكل ملبسا إياه لحمه وأفكاره ، في شكل إجابة ضمنية عن سؤال ضمني غير مباشر من طرف المعلمة ، وهنا يتحد نسقان من الحوار هما التحقيق والسرد.

إلى جانب أن جواب المنور يكون استكمالا لدرس المعلمة في جانبه العلمي كما هو الحال في:

" المعلمة: 2-الساعد: فيه عظمان هما:

المنور: الزهد من الخلف والكعبرة من الأمام.

المعلمة: 3- اليد تتألف من ثلاثة أقسام.

المنور: المعصم: فيه ثمن عظام قصيرة.

المعلمة: المشط.

المنور: فيه خمس عظام طويلة...".[12]

ويتحقق هنا تبادل للأدوار في تقديم درس العلوم بين المعلمة والمنور ، وبالتالي يفترض أن يكونا في مواجهة التلاميذ الذين يكون موضعهم بنفس ترتيب الجمهور مما يعني أن الخطاب موجه للجميع.

وفي لوحة جلول الفهايمي من مسرحية « الأجواد » يتحقق تجمع الأنساق الثلاثة للحوار: التحقيق ، المونولوغ ، السرد.

فالمونولوغ يفضح من خلاله جلول سلبيات تسيير قطاع الصحة في الجزائر في الوقت الذي يقوم فيه بالجري ، ونجد تضمنا للسرد في هذا الشكل من الحوار ، حين يحكي عن تجاوزات المسؤولين ، ويبرز بصفة واضحة في آخر اللوحة حين يسرد أسباب غضبه التي جعلته يتصرف هذا التصرف (الجري).

ويُتوقع أن تكون سرعة آدائه بين السريعة المتدفقة ، والعادية ، كما تكون نبرة الأداء اعتراضية تحمل نوعا من السخرية.

أما بالنسبة للتحقيق والسرد: فيكون من طرف بعض عمال المستشفى من زملاء جلول الممرضين ، الذين يتبادلون الأسئلة والأجوبة ، لتبين سبب حالة الغضب التي آل إليها جلول ، في الوقت الذي يقومون فيه بسرد مواقفه النضالية في المستشفى ، والتي كانت ضد وسوء التسيير.

وتختلف نبرة الأداء وسرعته والمواقع المكانية بحسب طبيعة رد فعل كل شخصية إزاء هذا الموقف ، على أن السمة العامة هي التعاطف مع جلول من طرف زملائه.

وفي مسرحية « الأقوال » نكون أمام نوع آخر من التحقيق ، يتعلق بمقطع قدور السواق الطويل من خلال حديثه (المفترض) مع صديقه المدير السي ناصر ، و هو في شكل مونولوغ - المكون الأساسي لهذا المقطع - ، فيمكن أن نستنتج اتحاد نسقا التحقيق والمونولوغ ، كما نستطيع أن نستنتج نبرة الأداء وسرعته حسب المواقف الدرامية التي تقع فيها الشخصية ، وكذا حركتها (المواقع المكانية) ، ولو أن ذلك يبدو من قبيل التخيل لأن قدور في حالة مونولوجه يجعل المستمع/ المتفرج يتخيل وجود شخص ثان في مواجهته ، وقد تحصل هنا مواجهة الجمهور بالحقائق الخفية عن الفئة التي يكون مدير الشركة نموذجا منها.

ب- المونولوغ

" كلمة مونولوج تعني كلام الشخص الواحد "[13] ، وهي تقابل كلمة حوار (ديالوج) التي تعني الكلام بين شخصين أو أكثر.

وفي اللغة العربية قد يستخدم هذا اللفظ الأجنبي (المونولوغ) ، كما تستعمل ترجمته المناجاة* أو النجوى.

ويمكن تجاوز الحديث عن الاختلافات بين أشكال المونولوغ في هذا البحث ، ذلك أن الموضوع لا يتعلق بها ، بل يمكن الاكتفاء بالأساس ، وهو المعنى العام الذي يشير إليه هذا المصطلح ، فهو يعني الحديث المنفرد الذي يضطلع به شخص واحد على الخشبة ، في صوت مسموع ، "حيث تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها ،

أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري في المسرحية من وقائع".[14]

و لا تقف وظيفة المونولوغ عند هذا الحد ، أي إعلام المتفرج بداخل الشخصية ، وإنما تتعداه إلى ما هو أهم من هذه الوظيفة الدرامية (الأدبية) ، وهي أن "المتفرج يكون أكثر قربا من (الممثل) وليس من (الشخصية)".[15]

إنَّ المعيار الذي اتخذ في هذه الدراسة لتحديد المونولوغ ، - على الرغم من نقص علميته ، إلا أنه أتى أكله- هو: معيار (طول الحديث) ، بالمقارنة مع الأحاديث الأخرى التي تمثل حوارات بين شخصيات متعددة ، وأيضا معيار (الحديث عن النفس) ، كما أن هناك معيارا ثالثا قد يسقط خاصية طبيعية في المونولوغ ، وهي إيقاف الحدث ، فمن طبيعة المونولوغ أنه يجمِّد الزمان والمكان.

ولكن في نصوص عبد القادر علولة لا يحدث هذا التجميد ، ويبقى المونولوغ يعين الزمان والمكان أي يعين هنا والآن.

وفي بعض الحالات يمكن تحديد المونولوغ إلى جانب كل ما سبق من معايير ، انطلاقا من بعض الإشارات المتضمنة في مسرحيات عبد القادر علولة ، التي تدل على شكل المسرحية ، كما هو الحال في مسرحية «الأقوال» ، انطلاقا من كلام القوال: (نبدو بقدور السواق ونخلوه يقول:) ، مما يدل على إنفراد ممثل بالخشبة ، حيث يكون التقرب إليه أكثر.

في مسرحية «الأقوال» -دائما- لدينا مونولوغين ، الأول يمثل لحظة انفجار قدور السواق ، عندما يتبين له أن صديقه المدير السي ناصر ، الذي طالما دافع عنه باعتباره رفيق دربه أثناء الثورة التحريرية وبعدها ، لا يمثل إلا إنسانا فاسدا ووجها من أوجه البورجوازية المستغِلة ، بل اعتبره من مخلفات الاستعمار التي يجب الثورة عليها: " ...بديت تربط في العلاقات بالشوية وليت تعرف السي فلان والسي فلتان... بديت لاهي في العلاقات دخلت ناس جدد وكلفتهم بالمسؤولية. ناس فرضوهم عليك دوك العلاقات. من هذاك الوقت وليت تتغيب من العمل وتسافر للخارج بغير سبة... عدت تتكلم غير على الخارج...".[16]

ولهذا كان قرار قدور السواق الاستقالة من الشركة التي يديرها السي ناصر: "... إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية وفي نفس الوقت باش نستقل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا...".[17]

إن قدور السواق على مدى مقطع كامل (11 صفحة) يتحدث عن ماضي السي ناصر وحاضره ، كنوع من النقد لتاريخ هذه الشخصية ، مضمنا إياه أساليب الاستغلال التي يمارسها: كقطع الطريق أمام العمال لتفادي تكوين نقابة تدافع عن حقوقهم ، إهمال المؤسسة الوطنية حين يتم استيراد وسائل لا تحتاجها ويتم تخزينها من دون استغلال ، وغيرها من الأساليب التي أثبتت تحول وتغير المبادئ والقيم الأخلاقية بمجرد اعتلاء مناصب معينة ، وفي الوقت نفسه نجد قدور يحاسب نفسه و يعترف بخطئه الفادح حين دافع عنه وتبعه: "... باقي كالبليد مشدود من كرشي وعقلي يتبع فيك... عقلي تالف مرويه بالأمان في الصداقة والأخوة..."[18] ، "... غلطت ودافعت على انسان عوض ما ندافع على مبادئ ولكن اليوم الحمد لله..."[19]

وانطلاقا من هذه الرؤية -النقد والمحاسبة- لا نلمس الجانب الميلودرامي الذي ينتهي ببكاء الشخصية ، وإنما يعتبر مواجهة وكشف ليس فقط للسي ناصر ، بل لكل الفئة المستغِلة التي يمثلها ، وفي نفس الوقت هو اتخاذ قرار نهائي من طرف قدور بالاستقالة ومواصلة طريق النضال عن طريق نقابة العمال: "... حبيتك تعرف كذلك باللي قدور إذا استقال من الشركة هذي ما يتخلاش على واجبه وعلى الكفاح في حفظ مكاسب الشعب..."[20] ، وهذه النزعة التفاؤلية في النهاية هي إحدى السمات البارزة في مسرح عبد القادر علولة.

إن هذه الوظيفة التي يقوم بها المونولوغ تجعلنا نستنتج كيفية الأداء التي تعتمد على المواجهة ، فيكون عندئذ تنغيم الألفاظ بين النغمة الجادة والساخرة.

وعند قرائتنا لهذا المونولوغ نجد مواجهة قدور للسي ناصر وكأنها حقيقية ، فهو يفترض إجاباته ، سلوكاته ، وحتى تغير ملامح وجهه ، هذا إلى جانب طلبه الملح بسكوته والاستماع إليه دون قطع ، وكأن هذه الشخصية موجودة فعلا على الخشبة ولكن تبقى صامتة: " وجهك صفار وشواربك يبسوا ، راك تتساءل وما عارفش إذا تلغى للشرطة وإلى تخدمنين بالكلام والتوبيخ... راك تقول في نفسك " عمروه المشوشين ورسلوهلي"... راك تتساءل وتقول ..." مين نبداه...".[21]

وهذا ما يحيل إلى شكل من أشكال المونولوغ الذي يكون فيه الحوار مع شخصية غائبة ، لأن الشيء الأكيد هو انفراد الممثل بالخشبة ومواجهته للجمهور ، وما إشارات قدور السواق ، إلا انعكاس لقدرته على استيعاب ردود فعل صديقه ،

وبالتالي فتخيل وجود شخصية مقابلة له تمثل نقطة ارتكاز بالنسبة للمثل ، ومن جهة أخرى فإن مثل لغة الحديث هذه التي استعملها قدور (الممثل) تجعل المونولوغ قابلا للتمثيل وتُخرِجه عن طبيعته التي توقف الحدث ، وذلك لتضمنه أدوات لغوية تأشيرية وطاقة إيمائية كامنة.

والمونولوغ الثاني في مسرحية «الأقوال» هو مونولوج غشام العامل البسيط ، الذي أُحيل على التقاعد ، فتعرض نتيجة لهذا القرار إلى الضغط الذي أجبره على البوح بما داخله لابنه مسعود ، هذا الأخير هو شخصية غير حاضرة فعلا ، ولذا ارتكز الممثل (المتكلم) على غرض* (الكرسي) في حواره ، مبرزا مسيرته المهنية عبر مراحل تاريخية مختلفة: قبل الثورة ، أثناءها ، بعد الاستقلال ، حيث يفضح الاستعمار الجديد الذي تمارسه الفئة البرجوازية في حق العمال ، وربطه بالاستعمار المحتل حيث شابه أساليبها به: " بعد الاستقلال يا ابني خرجت من الأمة الجزائرية وحد الفئة يالطيف منها... المنكر اللي بدعاته والصيفات اللي استعملها باش تستغني تحير العقل... الفئة ديك راها اليوم منظمة وتعرقل. طالقة الخيوط في الميادي كلها تعرقل وتستغل..."[22]

ويصل غشام في الأخير إلى تحميل مشعل النضال لابنه مسعود باعتباره رمزا للمستقبل: "... نتمنى ونطلب ربي ما تخيبش وتأدي الواجب متاعك كما متمنيين أمك وأنا... نطلب ربي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية..."[23]

إن معرفة وظيفة هذا المونولوغ هي التي تجعلنا نستنتج الأداء التمثيلي للشخصيات ، فغشام في موقع انسان أراد قذف حقائق كثيرة في وجه ابنه ، بل والناس جميعا ، عندما قبل (على مضض) بقرار التقاعد حيث لا مهرب منه: "... العامل اللي يضيع خدمته يضيع شرافه ، أنا اليوم حسيت بها ودارت بيا الأرض ولوكان ما محتمة ما نقبلها... الله غالب الصحة خانتني وقضيتها كلها ما بقاش...أنا اليوم لما ودعت المعمل حسيت بنفسي معزول غرت وملاني حزن كبير ولما بقيت ندور في البلاد غاضتني نفسي اللي ما بقيتش تنتج..."[24]

وبالتالي نلتمس نوعا من الأداء الذي يجمع بين نغمة الإنسان الجريح الذي يتقبل قرار إنهاء مساره العملي ، وبين نغمة الكاشف لسلبيات الفئة البرجوازية ، إلى جانب نغمة الواعظ لابنه والمرشد له لاستكمال طريق النضال في كنف العدالة الاجتماعية والاشتراكية.

ومنه فإن نبرة الأداء تكون تبعا للموقف الذي تعيشه الشخصية.

ويمكن أن نصل إلى تشابه كبير بين مونولوغي قدور وغشام باعتبارهما نوعا من السرد ، حيث تحكي هاتان الشخصيتان وقائع من المفترض أن الجمهور لا يعرفها ، لأن المؤلف يصور بعمق التغيرات الاجتماعية التي طرأت على الجزائر ، فأزال كل الغموض وطرح الحقائق بوعي كبير ، فكان قدور وغشام في حالة إبلاغ وإعلام المتفرج بهذه الحقائق ، مما يؤكد توجههما إلى الجمهور فعليا.

وفي هذا الإطار (السرد) تلعب هاتين الشخصيتين دور الراوي (القوال) ، بحيث يحيل لهما الكلمة ليقوما بسرد مسيرتيهما المهنية على التوالي ، هذه الإحالة تُعرف في السرد بتعدد الرواة ؛ حيث " يسمع الحكي باستخدام عدد من الرواة ، ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر ، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته [...] وهذا ما يسمى عادة بالحكي داخل الحكي".[25]

ورغم أن الشكل العام لهذين المقطعين يؤكد أنهما مونولوغان ، إلا أن التداخل واضح بين الأنساق الثلاثة للحوار: التحقيق (من خلال حديث قدور لصديقه ورد هذا الأخير المفترض الذي جاء في صورة محاكمة حقيقية تنتهي بقرار الاستقالة) ، والسرد (من خلال استرجاع الماضي) ، و المونولوغ (كما تم توضيحه) ، وفي مقطع غشام يبرز أكثر التداخل بين المونولوغ والسرد.

وفي مسرحية « الأجواد» نجد نوعا آخر من المونولج ، ويتعلق الأمر بشخصية جلول الفهايمي ، الذي ينفجر في المستشفى ، منتقدا طريقة تسيير الطب المجاني ، والعناصر الانتهازية التي تقف ضد تنظيمه.

ولكن لحظة الانفجار بالضبط كانت الحادثة التي حصلت في جناح حفظ الجثث الذي يشتغل فيه جلول ، حين أدخل المريض إلى هذه المصلحة على أنه ميت ، وأدخل الميت مصلحة الاستعجالات على أنه حي.

إن هذه اللحظة هي التي دفعت جلول إلى الجري وإلى الصراخ ، بعد تجمع سعة كبيرة من الضغط والتوتر ، فكان المونولوغ " أفضل التقنيات المعبرة عن ذلك الانفجار الذي يولده هذا الموقف".[26]

لكن لو لاحظنا هذا المونولوغ لوجدناه يستمر رغم دخول شخصيات تحاور بعضها بين مقاطعه:

" جلول: أجري يا جلول أجري... أنت بغيت حد ما رغم عليك... شفت الفهامة ويـن توصـل... أنـا نستاهل الضرب... نستاهل [...].

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".[27]

ففي الوقت الذي يتحدث فيه العمال عن حالة جلول وعن مجموع ردود فعله إزاء مشاكل المستشفى طيلة مسيرته المهنية ، يستمر جلول الفهايمي في حواره عن الاختلاسات الحاصلة في المستشفى ، وعن الإهمال الذي تعيشه كتعطل أجهزتها ونقص الأطباء... ، ورغم أن زملاءه يشاركونه الحوار — من حيث الشكل الدرامي- إلا أنه يستمر في مونولوجه.

والسؤال هو: هل كان جلول يحدث زملاءه أو يحدث نفسه ؟

ولنفترض جوابا قد يكون هو الأقرب إلى الصحة فبينما يستمر جلول في الجري مع حديثه المتواصل عن الوضع المتـردي للمستشـفى ، فـإن صـوته يبقـى مسـموعا للجمهـور وللعمال ، وهذا طبعا يعتبر كعرف من الأعراف المسرحية ، إذ لا يعقـل قطـع التواصـل مـع الآخـرين فـي حالـة المونولـوغ أو الحديث الجانبي ، فظروف التمثيل تفرض قوله بصوت عال مما ينافي شرط مشابهة الواقع ، لكن في هذه الحالة يُفترض أن جلول يجري مكلما نفسه ، وزملاءه يتحدثون عنه ويسردون تاريخه النضالي في المستشفي ، دون حدوث تواصل بينهما: "العاملة: أنا قاع ما فرز تلهش الكلام المخلوق... لوكان في عقله يد خلنا معاه في الجرية ويفسر لنا.

العامل: كان يتكلم معانا باللغز... أنت ما تفهميش... ضربت الحجج معنتها بعدو لا يقسكم الرش... لو كان محتاج للإعانـة يطلبهـا جهـاز جلـول مـا يخـافش... مـا تشـفيش علـى الإضراب اللي نظمه في النهار القهار وأدى عليه شهرين".[28]

وفـي الأخيـر نجـد العمـال يشـاركون جلـول الجـري ، والحوار أيضا ، حيث يتبادل معهم الحديث مفسرا لهم سبب الحالة التي آل إليها ،و ذلك عن طريق السرد.

ويمكن من رؤية أخرى أن نخلع فكرة حديث النفس عن جلول ، لأن الأهم في المسرح هو إحداث التواصل مع الجمهور ، الذي لم ينقطع في حالة جلول ، فهو في حالة إبلاغ بواقع الصحة في الجزائر ، مما يستدعي مواجهة وكشفا مباشرا ، فتكون النغمة حينئذ جادة ساخرة بعيدة عن الشرود.

ومـن خـلال المونولوغـات السـابقة (قـدور ، غشـام ، جلول) يتبين أن المونولوغ عند عبد القادر علولة يتكشف في الزمان وفي المكان أيضا ، وبذلك يخرج عن القاعدة العامة ، حيث يتكشف المونولوغ عادة في الزمن فقط ، ولعل الدليل على ذلك هو عدم توقف الحدث وتحقق الهنا والآن خلال المونولوغ ، من خلال الإمساك بالماضي الذي أخذ يتدفق متداخلا في حاضر الشخصيات ابتغاء عقد صلة بينهما.

إلى جانب احتفاء هذه المونولوغات بالأدوات اللغوية التأشيرية ، وعلى الطاقة الإيمائية ، والحركة أيضا.

وفي مسرحية « اللثام» نجد مونولوجا قصيرا (حوالي صـفحة) فـي بـدايتها يقـوم بـه برهـوم. ومـن خلالـه نسـتنتج شخصيته المتذبذبة في بعض مواقفها النضالية:

" بغيت نـدير ولكـن كيـف نـدير بـاش نـدير ؟ عنـدما نتمنى يا سيدي ندير تنبت فيا الإرادة وتقوى تقوى وعند ما نبدى نـدير نـنفش ضـربة وحـدة ونـوخر... كللي ابـن آدم آخـر ساكن فيا...".[29]

فهـذا المونولـوغ علـى قصـره يعبـر عـن واقـع اجتمـاعي جديد ، وعـن تراكمـات نفسـية ، وجـد برهـوم صـعوبة كبيـرة في التغلب عليها ، خاصة فيما يتعلق بالصراع الدائم بين الطبقة البرجوازية والطبقة العاملة ، إذ يتصف برهوم بتهربه المستمر والمتعمد من ساحة هذا الصراع ، رغم أن انعكاساته السلبية واضـحة عليـه باعتبـاره مـن الطبقـة العاملـة التـي تـزداد فقـرا وتُستغل أبشع الاستغلال.

وقد لجأ عبد القادر علولة للمونولوج باعتباره " تفجير لا شـعور الشخصـية خـلال حلـم أو انهيـار ، حيـث تتهـاوى الحـواجز بـين الشـعور واللاشـعور وتكشـف الشخصـية عـن رغباتها المكبوتة المختزنة ، وذلك سعة تعبيرية".[30]

إن وجـود هـذه الوسـيلة الدراميـة فـي بدايـة المسـرحية بعد التعريف الذي قدمه القوال ، يعد تعريف آخر لشخصية برهوم ينزع من إلى الدقة ، باعتباره جاء من طرفه هو ، فكان بصيغة أنا المتكلم ، كاشفا مكنون ذاته ، معترفا بعجزه ، وأنّ لا حيلة له إزاء الوضع الاجتماعي الذي يهزمه ، وبالتالي تكون نبرتـه تابعـة لهـذه الحالـة ، وحركتـه سـتكون لا محالـة حركـة المستسلم اليائس ، الذي يعود بخطواته إلى الوراء كلما أراد التقدم: " ما عندك طاقة يا برهوم ما عندك ثيقة في نفسك دير

على روحك وادرى... استغفر الله... ماندیرش یا سیدي ما ندیرش".[31]

ويظهر جليا أن هذا المونولوغ يأخذ شكل المناجاة ، ذلك أنها " كثيرا ما تحفل بتحليل النفس والجدل الداخلي [...] ويختص المناجي بالحقيقة ، محاولا التوصل إلى وجهة النظر الصحيحة".[32]

ورغم أن برهوم يتراجع عن الوجهة الصحيحة وهي التقدم وإحداث التغيير إلى الأحسن ، إلا أن هذه النظرة تمثل حقيقته.

جـ- السرد

إن حديثنا عن السرد ، يقودنا مباشرة إلى تحديد بنيته التي عهدناها في الرواية ، والتي تتشكل "من تضافر ثلاثة مكونات هي: الراوي والمروي والمروي له".[33]

لكن ونحن بصدد الحديث عن السرد كأداة تم استثمارها في المسرح ، فإنه من الضروري أن نشير إلى طبيعته في هذا المجال ، حيث نجد من أعطى له تسمية (السرد الشفهي التمثيلي) -كما في أمريكا اللاتينية- ، كما نجد من وصف المسرح ككل بـ(المسرح السردي) ، لارتكازه على أداة السرد –كما هو الحال عند عبد القادر علولة- ، وهو يعرف بأنه: "إحدى وسائل الاتصال التي يقوم فيها الراوي بتوصيل رسالة للجمهور ويتلقى الرد: وذلك عندما يسرد بصوته الحي ويستخدم جميع أعضاء جسده ، وفي هذه الحال لا يقوم بدور الإبلاغ ؛ وإنما بدور الاتصال ؛ لأنه يؤثر في سامعيه ويتأثر بهم لحظة بلحظة".[34]

إن هذه الخصوصية التي يضطلع بها السرد في المسرح ، لها دوافعها ، من بينها ما تم الإشارة إليه ؛ وهو تحقيق التواصل بين الجمهور (المستمعون) و الراوي ، لأن الشيء المسلم به هو إن: " المسرح رسالة ومرسل ومستقبل ، مثلث أو رسالة ذات أضلاع ثلاثة وغياب ضلع من أضلاع المثلث ينفي وجود المثلث نفسه".[35]

وضمن هذا الإطار ، نجد السرد من بين الأدوات التي استعملت لأجل تحقيق التغريب* Distanciation ، من خلال قطع استمرارية الحدث ، وكسر الإيهام ، ولعل المسرح الملحمي الذي صاغه برتولد بريخت B.Brecht هو الذي استفاد أكثر من القالب السردي لتحقيق هذه الغاية.

ونجد أيضا أن "السرد يتيح للمؤلف الفرصة في أن يقص ويسرد الكثير من الأحداث التي تُطْلع الجمهور على كثير من الأحداث الخاصة بالشخصيات وذلك لضيق المساحة المرسومة لهم"[36] ، فيتجاوز فترات تاريخية طويلة يصعب تمثيلها على الخشبة.

ومن ناحية أخرى " يلجأ المؤلف إلى السرد لعدم قدرته على عرض بعض الأحداث التي يدرك مقدما عدم إمكانية تقديمها لما بها من بشاعة وقسوة يرفضها الجمهور".[37]

وغيرها من المبررات التي تجعل المؤلف المسرحي يلجأ إلى السرد ، حيث أصبحت له مكانة كبيرة في النص المسرحي ، زالت مع استخدامه –الذي أصبح بوعي كبير- القواعد التقليدية التي تحكم الكتابة المسرحية ، سواء في المسرح الغربي أو العربي.

ففي هذا الأخير تم اللجوء إلى القالب السردي ، باعتباره جزءا من التراث الثقافي (الشفوي) للمنطقة ، فاستغله كثير من المبدعين العرب ، واهتموا به اهتماما واضحا ، فكان لكل واحد منهم أسباب جعلته يلجأ إلى أشكال الفرجة –التي تقوم في غالبيتها على القص كالمغني الشعبي ، شاعر الربابة ، الحكواتي ، القوال ، السامر ،...- ، لكن كان أهم هدف هو " محاولة لخلق شكل مسرحي. جديد يستمد من صميم الموروث شكلا ومضمونا وتلقيا وابداعا معا".[38]

ولعل من بين الأسماء التي تحضر في هذا الإطار: اللبناني روجيف عساف ، المصري محمود دياب ، المغربي الطيب الصديقي ، وغيرهم كثيرون.

وفي الجزائر نجد أن أهم مبدعيْن توجها هذا التوجه: ولد عبد الرحمان كاكي ، وعبد القادر علولة ؛ هذا الأخير الذي لجأ إلى التراث الثقافي الجزائري ، باعتباره منبعا خصبا ، لأجل الخروج بمسرح جزائري متميز ، فكان السرد أداة جوهرية في مسرحه.

وقد أسند عبد القادر علولة وظيفة السرد إلى القوال ، كما نجد أن بعض شخصياته أيضا تقوم بهذا الدور ، بحيث يتم إظهار بواطن الأمور وحقائقها إلى الجمهور.

إن القوال كأحد أوجه التراث الشعبي الفرجوي ، فإنه إلى جانب قيامه بسرد الحكايات الشعبية في الأسواق والأماكن العامة ، وذلك ضمن حلقة ، فإنه " يستخدم الأداءات الحركية الجسمية حسب معنى الكلمة وأحيانا الإيماءة والتلميح بالكلمة وقد تكون إيحاءات ، وعادة ما تتميز بالتشويق وبديناميكية الفعل وتوتر الصراع"[39] ، مما يُخرجه عن السرد الصرف.

في مسرحية «الأقوال» ، نجد القوال يظهر في البداية ، ليعلن عن بدء الحكي ، بحيث يحدد شخصيات المسرحية ، وبداية أحداثها ، ويتدخل عند نهاية كل مقطع ، ليعطي مصير الشخصية الأولى ، وينقل المتفرجين (المستمعين) إلى المقطع التالي ، بحيث تَمْثل أمامهم شخصية أخرى ومكانا آخر ، أما المقطع الأخير فيسرده هو شخصيا.

وبالتالي فإن القوال هنا قد اسْتُخدم كأداة لتنظيم المسرحية ، وكشف الفكرة العامة لها.

وفي جانب آخر ، نجد أن مقطعي (قدور السواق) و (غشام) ، يتم السرد فيهما على لسان الشخصيتين ، بحيث يتم الكشف عن هموم الطبقة العاملة المستغَلة ، فتروى الأحداث والأخبار للجمهور.

وفي مسرحية «الأجواد» ، تسند للقوال وظيفة واضحة ؛ فهو ينظم الأحداث المسرحية ، وينسق أجزاء المسرحية ، بحيث يسكبها كلها في إطار واحد ، رغم أن شكلها ينبيء بعدم وجود أي علاقة بين لوحاتها السبع.

إنه يقدم الشخصيات في اللوحات القصيرة (علال ، قدور ، المنصور ، سكينة) بصفة كلية ، بحيث تتشكل انفعالاته بانفعالات هذه الشخصيات التي يحكي عنها ، كما تتلون نبرات صوته بنبرات أصواتها. أما في المقاطع المطولة فيقدم الشخوص من جميع جوانبها ، ليختفي ويُبقي الأمر لها ، بحيث نجد منها من يقوم بدور التمثيل إلى جانب السرد ، كما هو الحال بالنسبة لـ: حارس حديقة الحيوانات ، المنور ، جلول الفهايمي ، عمال المستشفى.

وفي مسرحية «اللثام» يظهر القوال في المقطع الأول (جلول) بصفة تامة ، أما في الجزء المتعلق بالشخصية المحورية (برهوم) فيظهر عدة مرات (سبع مرات) ، حيث أنه في البداية يقدم لشخصية برهوم ، أما في باقي تدخلاته ، فكان يقوم بالسرد لأجل تجاوز أحداث كثيرة – طويلة نوعا ما- يصعب تقديمها تمثيليا على الخشبة ، وضمن هذه الحكايات قام بفضح عينات من المجتمع الجزائري ، فمثَّل مصالحها بمصالح العدو ، وفي المقابل قدم من هم على النقيض من ذلك ، وفسر كل ما يحدث من تناقضات بطريقة جد موضوعية وواعية ، تنم عن معرفة كبيرة بالأبعاد السياسية والاجتماعية لها.

على أنه رغم هذه المهام التي أسندت للقوال ، من تنظيم للأحداث ، وتقديمها ضمن امتداد زمني ، وتنسيق لأجزاء المسرحيات ، إلا أن الهدف من وراء استخدام السرد هو تحقيق التفاعل بين الخشبة والجمهور ، وذلك من خلال كسر الإيهام وتحقيق التغريب ؛ فلجوء عبد القادر علولة إلى هذه الأداة كان عن قصد ؛ باعتبارها تغلغل في الوجدان الشعبي للجمهور الجزائري ، وبالتالي فعلولة قد راعى هذا البعد ، كما أنه أراد استنباط عناصر التغريب من تراثنا الشعبي ، حين أعطى دورا مستقلا للقوال ، بحيث يسرد ويعلق على الأحداث ، وحين جمع بين الأدوار التي تؤديها الشخصيات وسردها للأحداث ، وحتى عندما يخرج الممثل عن الدور ويتحول إلى قوال ، وأيضا حين قطع تدفق الأحداث واستمرارها بتدخل القوال أو احدى الشخصيات بين الأحداث والقيام بالسرد.

ولعل القيام بتصفح نصوص عبد القادر علولة –ولو سطحيا-سيكشف عن مثل هذه الأمور ، بحيث نجد أمثلة كثيرة بهذا الخصوص.

والشخصية الراوية في هذه النصوص (سواء القوال أو الشخوص) ، غالبا ما نجدها تقوم بتشخيص الحكايات ، وهي بذلك لا تخرج عن الإطار العام للشكل الشعبي (القوال) ، بحيث لا يقوم بالسرد المحض ، وإنما أيضا يقوم بالإيماءات ، الإيحاءات ، الحركات... .

ففي مقطع زينوبة في مسرحية «الأقوال» ، نجد أن القوال ، حرص على إنتاج الصورة المتخيلة عن طريق الحركة ، لما يستخدم الأدوات التأشيرية: " الفرحة سعات تقطع الشهية ، شربوا بسرعة ومشات أمها غير بالسياسة ، قطعت النفس واستخطات بوزيان كرع من هنا وكرع من لهيه وكللي مدارية في اجياب البالطو سرسبت صباعها. نطقت من عند المايدة زينوبة وقلدت أبوها: النزع ينعلك ويخزيك يا الشيطان الحرامي".[40]

فالاستعارة التي تدل على المكان تؤكد الأداء الحركي للشخصية ، كما أن تقليد صوت الأب يوحي بتغير نبرة (القوال).

ونجد أن نصوص عبد القادر علولة تحرص بصفة كبيرة على رسم تفاصيل الحركة والانفعالات على غرار مثلا:

" القوال: برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم فتح الباب بالرجفة حين ما سمع الدقديق... اتسكج لما شاف الفيلالي لعرج البكوش واقفين مجعدين عند العتبة كالأعمدة... قالوا السلام جاوب من فمكم لربي واسرط النفس. طلع له الدم للراس ورن حس مُصِم في ودنيه".[41]

و أيضا في:

" في مسكنها سكينة على الحيط متوركة.
ملحفة الماضي على رجليها مرمية
وهي تتبسم وتبصر في أولادها
مرارا تمزح قصدها تشجع راجلها".[42]

وبالنسبة للشخصيات (حارس حديقة الحيوانات ، المنور ، جلول الفهايمي ، عمال المستشفى ، السي خليفة ،...) ، فإنها لا تقتصر حكاياتها على الشخصيات الأخرى التي تشاركها الخشبة ، وإنما ترويها أيضا للجمهور ، مما يؤكد طبيعة التلقي في الخطاب المسرحي.

ونلاحظ أن نصوص عبد القادر علولة تقوم في أغلبها على سرد تاريخ الشخصيات ، في صورة حكاية ، هي المكون الأساسي سواء للنص أو للعرض ، وهذا لأجل تحقيق عدة غايات: فقد تكون لأجل نقد تاريخ هذه الشخصيات كما هو الحال مثلا في مقطع قدور السواق ، حين كان الفصل بين أنا الماضي وأنا الحاضر ، وقد تكون لأجل إعطاء المعلومات الكافية عن هذه الشخوص كما هو الحال مثلا في لوحة المنور ، وقد يكون لإظهار أزمة الشخصية مثل شخصية برهوم ، وفي جميع الأحوال نجد أن أهم غاية تبقى مثبتة هي تأصيل الجانب الاجتماعي للشخصيات باعتبارها عينات من الطبقة العاملة الكادحة ، فيحاول المؤلف/المخرج تصوير نضالها عبر المراحل التاريخية ، في مواجهة الفئة المستغِلة لها.

وهناك ملاحظتين يجب إيرادهما هنا وهما:

1- إن عبد القادر علولة على الرغم من سعيه إلى كسر البناء الأرسطي ، القائم على الحدث المتصاعد والحبكة ، إلا أننا نجد في كل جزء من أجزاء كل مسرحية هذا البناء ، خاصة مسرحية «الأجواد».

2- إن المسرح السردي الذي أراده عبد القادر علولة ، لا يعني تنظيم حكايات جاهزة وإلقائها على الجمهور ، ولكن تجربته هذه أعقد بكثير ؛ فهي تقوم على فعالية القول ، والقول الفاعل في الوقت نفسه ، أي بأن يتم الانتقال من المسموع إلى المنظور ، بالاعتماد على عناصر أو أدوات من تراثنا الشعبي ، وإن وجود السرد يعني انفراد الممثل بالفضاء المسرحي ، وأن هناك تشخيص للحكاية ، ويعني أن هناك تشكيل لانفعالات وحركات الشخصيات التي يُحكى عنها ، مما ينفي عن هذا المسرح ما ذكره نورالدين عمرون في كتابه " المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 " حين قال: " نجد في العروض القوالية ، الحوار السردي يتغلب على الحوار الدرامي أكثر ، بمعنى الاعتماد على الإلقاء اللفظي ولا يعطي أهمية لدور الممثل من الناحية التجسيدية والمحاكاة بمعنى يلغي فن التمثيل الذي يعتبر أساس العرض المسرحي".[43]

إن مسرح عبد القادر علولة ينافي هذا الطرح ، صحيح أنه لا يعطي أهمية للتجسيد وللمحاكاة ، ولكن هناك العكس: تشخيص ، وحركة ، وإيماء ، وهناك تمثيل إلى أقصى الحدود ، ولعل حجة عمرون على الرغم من أنها ظاهريا تبين صحة قوله بأن السرد يقتل دور الممثل ، إلا أنها في حقيقتها تمثل حجة ضد هذا الرأي ، أي أن السرد يعطي للممثل كل الأهمية ، وبالتالي يجب معرفة الفعل المسرحي عند عبد القادر علولة لأجل الحكم على مسرحه.

الهوامش

[1] — توفيق الحكيم الفنان ، د ت ، د ط ، دار الكتاب الجديد ، ص: 109.

[2]— ميشال عاصي ، 1980 ، الفن والأدب ، ط3 ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، لبنان ، ص: 182-183.

[3] — إلين أستون وجورج سافونا ، 1996 ، المسرح والعلامات ، ترجمة: سباعي السيد ، د ط ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، مصر ، ص: 80.

[4] — شكري عبد الوهاب ،2001 ، النص المسرحي ، ط2 ، مؤسسة حورس الدولية ، الإسكندرية ، مصر ، ص: 96.

[5] — حازم شحاتة ، 1997 ، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، د ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ص: 148.

[6] — المرجع نفسه ، ص: 147.

[7] - عبد القادر علولة ، 1997 ، من مسرحية علولة: الأقوال-الأجواد — اللثام ، د ط ، موفم للنشر ، الجزائر ، ص: 88-89-90.

[8] — المصدر السابق ، ص: 208-209-210.

[9] — المصدر نفسه ، ص: 211.

[10] — المصدر السابق ، ص: 231.

[11] — المصدر نفسه ، ص: 229.

[12] — المصدر السابق ، ص: 122-123.

[13] — ماري إلياس وحنان قصاب حسن ، 1997 ، المعجم المسرحي ، ط1 ، مكتبة لبنان ، ص: 494.

[*] — المناجاة: Soliloquy: هي شكل من أشكال المونولوج ، وإلى جانبها نجد ثلاثة أشكال أخرى له وهي: دراما الممثل الواحد (المونودراما) (Mono Drama)، التجنبية أو مخاطبة الممثل للجمهور في المسرحية (A.Side). المونولوج الدرامي (Dramatic Monologue). ينظر: أسامة فرحات ، 2005 ، المونولوج بين الدراما والشعر ، مكتبة الأسرة القاهرة ، مصر ، ص: 23-24.

[14] — المرجع نفسه ، ص: 113.

[15] — حازم شحاتة ، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، ص: 148.

[16] - من مسرحيات علولة ، ص: 30.

[17] — المصدر نفسه ، ص: 24.

[18] — المصدر نفسه ، ص: 28.

[19] — المصدر نفسه ، ص:31.

[20] — المصدر نفسه ، ص: 33.

[21] - المصدر نفسه ، ص: 24.

[*] — الغرض في المسرح يستخدم اليوم بدل الإكسسوار ، وبعد أن كان يتعلق بالشيء المادي الذي يقع موقع النقيض من الكائنات المفكرة أو التي تملك عقلا ، أصبح ينظر إليه كعلامة لها دلالة ، فالتاج مثلا يحدد صفة الملكية والسيف صفة الفروسية. ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ص: 226-327.

[22] — من مسرحيات علولة ، ص: 51.

[23] — المصدر نفسه ، ص: 56.

[24] — المصدر نفسه ، ص: 52.

[25] — حميد الحمداني ، 2000 ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط3 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص: 49.

[26] — حازم شحاتة ، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، ص: 156.

[27] — من مسرحيات علولة ، ص: 133-134.

[28] — المصدر نفسه ، ص: 137.

[29] — المصدر السابق ، ص: 162.

[30] — سعد أبو الرضا ، 1989 ، في الدراما ، اللغة والوظيفة ، ط د ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، مصر ، ص: 69.

[31] — من مسرحيات علولة ، ص: 162.

[32] — أسامة فرحات ، المونولوج بين الدراما والشعر. ص: 39.

[33] — عبد الله ابراهيم ، 2000 ، السردية العربية ، ط2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ص: 19.

[34] — فرانثيسكو جارثون ثيسبدس ، 1996 ، مسرح السرد التمثيلي ، ترجمة سمير متولي ، أكاديمية الفنون ، وحدة الإصدارات ، ط2 ، القاهرة ، مصر ، ص: 6-7.

[35] — أبو الحسن سلام ، د ت ، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، مصر ، ص: 19.

[*] — التغريب ، هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصور بحيث يتبدّى الموضوع من خلال منظار جديد يظهر ما كان خفيا أو يلفت النظر إلى ما صار مألوفا فيه لكثرة الاستعمال. وبالتالي يبعد المتفرج عن المتعة السلبية ودفعه إلى اتخاذ موقف واع ونقدي مما يراه. وإن أداء الممثل هو الذي يعطي التغريب كل فعاليته من خلال الحركة والإلقاء وكسر العلاقة الأحادية بين الممثل والشخصية ، وغيرها من الوسائل المتعددة لتحقيق التغريب. ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، ص: 139-140.

[36] — أحمد صقر ، 1998 ، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي ، د ط ، مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر ، ص: 140.

[37] — المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[38] — فاروق خو رشيد ، 1991 ، الجذور الشعبية للمسرح العربي ، د ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ص: 191.

[39] — نور الدين عمرون ، 2006 ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ط1 ، الجزائر ، ص: 50.

[40] — من مسرحيات علولة ، ص: 58.

[41] — المصدر نفسه ، ص: 176.

[42] — المصدر نفسه ، ص: 151.

[43] — نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص: 250.