التأويل من خلال ثنائية النص/ العرض؛ في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة. العنوان أنموذجا.

د.طارق ثابت
جامعة باتنة01-الجزائر
كلية اللغة والأدب العربي والفنون.

Résumé:
Il est devenu l'interprétation du théâtre, deux discours (texte dramatique / offre) une nécessité urgente parce que le théâtre attire l'attention sur le récepteur (lecteur / spectateur) et construit son succès sur l'interprétation du public et l'importance de l'interaction et de la compréhension de la parole ensemble théâtral, et de représenter le jeu "Abdelkader Alloula de Alojawad" jouer le plus complet entre autres pièces, il est le vrai visage de son expérience en tant que directeur de l'écrivain et le théâtre révèle dans son passage de l'étape d'absorption pour le théâtre d'art à l'étape de la recherche de l'excellence oncle d'autres auteurs, que ce soit côté intellectuel ou artistique un avantage, en plus de cela a inspiré les éléments populaires et internationaux, et ici sera à la recherche de le concept de liberté d'interprétation pour le titre Abdelkader Alloula texte scénariste, réalisateur et acteur, mais le reste des contributeurs à la production théâtrale, qui reste limitée compte tenu de la domination de la base de l'interprétation, aucun administrateur de l'explication et interprété.

Mots clés: interprétation, de la parole théâtrale, la présentation, le titre, la structure du texte

The understanding through text/show couple in abd el-kader Alloula's play "el adjwad", the title as a case study.
Summary of the intervention

Abstract :
Both the dramatic text or the play which are the two components of the theatrical speech ,become important because the play field focuses on the reciever (the reader/the spectator) and it builds its success on the understanding and the reaction of the spectator and Alloula's "el adjwad" is the most perfect in comparison with other plays because it shows his real experience as a writer and a director ,and his shift from the step understanding of the theatrical art to the step of looking for being special unlike the other writers either from the thinking side or the artistic one .

Keywords: interpretation, theatrical speech, presentation, title, text structure**.**

الملخص :
لقد بات تأويل الخطاب المسرحي بشقيه (النص الدرامي /العرض) ضرورة ملحة نظرا لأن المسرح يركز اهتمامه على المتلقي (القارئ/المتفرج) ويبني نجاحه على تأويل الجمهور ومدى تفاعله وفهمه للخطاب المسرحي برمته، وتمثل مسرحية "الأجواد لـ عبد القادر علولة "المسرحية الأكثر اكتمالا بين المسرحيات الأخرى ، فهي تكشف الوجه الحقيقي لتجربته ككاتب ومخرج مسرحي وفي انتقاله من مرحلة الاستيعاب للفن المسرحي إلى مرحلة البحث عن ميزة تميزه عم باقي الكتاب المسرحيين سواء كان من الجانب الفكري أو الفني ، وإضافة إلى هذا استلهامه للعناصر الشعبية والعالمية، ومن هنا سوف تبحث عن مفهوم حرية التأويل بالنسبة لعنوان نص عبد القادر علولة الكاتب والمخرج والممثل، ولباقي الأطراف المُسهمة في إنتاج العرض المسرحي والتي تبقى محدودة بالنظر إلى هيمنة التأويل الأساس؛ أي تفسير المخرج وتأويله.

الكلمات المفتاحية: التأويل، الخطاب المسرحي، العرض، العنوان، بنية النص.

أولا- مقدمات عامة: المسرح- ولاشك- وسيلة من أهم وسائل التعبير عن الرأي، وفن أدبي مركب ومعقد، هدفه الإحاطة بخبايا الحياة وما يعتري الإنسان من نوازع مختلفة لا يمكن التغلغل فيها وتصويرها إلا عن طريق الفنان الموهوب المحنك، الذي يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين، ويتجاوز حدود نفسه إلى ما سواه؛ فيكون بذلك متمكنّا من التأثير في الجماعة، والتفاعل معها، وقد قدم (ليون شانصوريل) مفهوما شاملا للمسرحية إذ يقول:" المسرح ليس فقط مناسبة لدراسة الفقه اللغة والتاريخ، بل إلى جانب هذا يجب أن نعود فنكتشف الطابع المسرحي لأعمال أدبية كتبت لتُمثَل، كما نعود فنكتشف طابعها الإنساني التجسيدي والتقني"[1]، والمسرحية تقوم على جملة أحداث مرتبطة ارتباطا حيويا، وعضويا متتابعا، وهذه الأحداث أو الأفعال، إما أن تكون خارجية أو داخلية؛ فـ"الخارجية تأثر في الشخصيات، والداخلية هي ما يأتيه الأشخاص في المسرحية بتجاربهم مع الأحداث أو نفورهم منها"[2]، فالمسرحية كفن أدبي مفعم بالوعي الأدبي ومُجسد لأسس الكتابة التقنية ترغم الباحث والناقد من حملها على محمل الجد، وإعطاءها بعدا من التقدير الخاص بها والتركيز التام في دراستها، وتحليلها لأن هذا الأخير عامل أساسي من شانه أن يؤثر في الاتجاه المسرحي العام.

إلى جانب ذلك، فإن المسرحية تقوم على الإقناع بالتصوير الذي تتخذ مادتها من الوقائع والأحداث والمشاعر، وطبيعة الشخصيات في صلتها بهذين التقنيتين، وعلاقتها المتبادلة، فالمشاعر يمكن أن تتملك الشخصيات الرئيسية في المسرحية فتزداد عمقا وتأثيرا، فنشعر من خلالها بالواقع الحي المحدد المعالم، بدءا من الخواطر العامة المتبلورة التي ينقل بها المؤلف جانبا سطحيا من عالم منقوص لا يمكن فيه فهم الواقع؛ فضلا عن التعمق فيه، ومن خلال شخصيات رتيبة لا عمق نفسي فيها، وليس لها أبعاد نفسية أو اجتماعية تذكر.

والمسرح يستدعي دقة الملاحظة والاستقصاء في دراسة النفسيات وهو هيكل متماسك الأجزاء والعناصر، خطاب خاص متميز الخصائص عن بقية أشكال الخطابات الأخرى.

إن المسرحية تحتوي على عناصر مترابطة متداخلة وفق إطار فني يتعلق بالتمثيل لكي يكتمل إبداع الكاتب المسرحي، يقول حنا الفاخوري:" التمثيل هو عرض واقعة تاريخية أو خيالية على المسرح بواسطة أشخاص تنطبق أفعالهم وأقوالهم على حقيقة الواقع"[3].

لقد أولى عديد الباحثين الأهمية القصوى للتعامل مع الخطاب المسرحي وما ينطوي عليه من تعدد البنيات النصية والفنية المغرية بالتأويل المفتوح على مصراعيه ،والتي تنطوي على شبكة معقدة من العلائق التي تفضي إلى سلسلة من التأويلات المتشابكة تجعل من الصعوبة بمكان التمييز أو الفصل بينها،ولذا فالتمثيل أسلوب تقني يحاكي الحياة محاكاة واسعة الأبعاد، ويحاول الممثل من خلاله إضفاء جو من الإبداع، ويتفادى أن يقلدها تقليدا بالزمان والمكان إلى جانب الواقعية، وإنما يختار عناصر ذات إيحاء ومدلول من الواقع والحياة، سواء تعلق الأمر بالشخصيات أو أحداث، ويربط بينهما في مخيلته وفكره ويجسدها؛ بحيث تتحرك في عالم خيالي يزودها بصورة تمثل الحياة الخالصة والصافية بعيدة عن كل ما يعكر صفوها وتفاصيلها.

ودراسة العمل المسرحي تعتمد بالأساس على تحليل وتصنيف العناصر التالية[4]:

أ- دراسة البطل والاحتفاء به من خلال إعادة تشكيل نماذجه وأساليب أدواره، ومنه صياغة الممثل الموهوب من خلال منظومة متكاملة بين الارتجال والحرفية والوعي بالأداء والهدف.

ب- الاستعانة بمنجزات الفنون التشكيلية والتطبيقية في مجال الملحقات الفنية وهي فنون متعددة أصبح لأغلبها حقلا علميا مثل المناظر(علم السينوغرافيا)، والمعروف أن التوازن في استعمال أساليب وعرض العناصر الفنية، مع الأداء التمثيلي يحقق مسرحا نموذجيا.

جـ - ظهور اهتمامات بعنصري:

1- المتفرج أو المشاهد وهو في ضوء ذلك أحد أركان العمل الفني المسرحي المعاصر.
2- الدراما كحلقة جديدة بين مبدع النص ومبدع العرض.

وهناك منهج في دراسة النقد المسرحي يعتمد على التفكيك، والتحليل الجزئي والثانوي على حساب إهمال عناصر أخرى أساسية ومساعدة، مثل التي ذكرناها سابقا ويسعى هذا المنهج إلى تحليل النص المكتوب الذي يتجاوز العرض ذاته، وتقوم دعامة تلك النظرية على أدب مسرحي غير مألوف؛ بمعنى تفكيك النص المتجدد الذي يُنمّي مدارك الجماهير المشاهدة، ويلعب بالخيال ويثير العقل دون مباشرة وخطابية، وإن تجريب العناصر الفنية والتقنية والبشرية أو التجريب لرؤى إخراجية ناضجة لا يعني هدم النص الموازي للعرض من أول الشوط إلى آخر محطّاته.

إنّ الخطاب المسرحي يرتقي بدراميّة النصّ ليصبح خطابا تجاوزيّا ضمن فضاء مغاير يصنعه: خشبة المسرح والممثّل والمتلقي معا؛ و"تتحقّق هذه الكتابة المسرحة عبر الإجراءات الآتية: التّكييف، التّحويل، التلقّي، وهذه المصطلحات تتعدد وتتشعب في إطار وصف الخطاب الحجاجي التداولي"[5].

وبهذا يتضح أنّ المسرح بوصفه إبداعا أدبيا يحيلنا مباشرة إلى قضية النص، وإن" أول ما نلاحظه على المسرحية كـ(شكل) أدبي أنها تقوم على الحوار."[6] على هذا يمكن أن نخلص إلى أن النص المسرحي " نوع من الأدب المعد للتمثيل أي أن يتقمص ممثلون أشخاص النص ... وهذا ما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل و التقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره "[7].

إن الخطاب المسرحي لا يهدف إلى تحقيق متعة أو تسلية المتفرج فقط، ولكن بتبليغ خطاب معين يُحرص فيه على أن يلبس أجمل حلة ويتزيّا بأحلى الأزياء، ويتأنق ويتألق من أجل تحقيق المبتغى؛ ويبرز ذلك في لغة الخطاب المسرحي المكثفة وجمله المعبرة وكلماته المشعة البراقة التي تتوجه نحو المتلقي، و"الكتابة الحقيقيّة للمسرح تلك الّتي تتنامى في فضاء الخشبة، وتستمرّ حتّى لحظة اتصالها بالمتلقي، فالمسرحة تعني فنّ أو تقنية تحويل النصّ إلى خطاب مسرحي محمّل بدلالات كثيفة تنفتح على مجالات أبعد من حدود السّرد المكتوب"[8]؛ وبعبارة أخرى: إنّها توظيف ووعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي الماديّة المجسّدة بكلّ ما يتوفّر عليه من إيحاءات وتوليدات ومعطيات خارجيّة؛ أي كلّ ما يتعلّق ببنية النصّ من الخارج.

ثانيا:عبد القادر علولة وبداية نفي القالب المسرحي الأرسطي: عبد القادر علولة كاتب مسرحي جزائري ولد عام 1939بمدينة الغزوات بتلمسان في غرب الجزائر ودرس الدراما في فرنسا، وانضم إلى المسرح الوطني الجزائري وساعد على إنشائه في عام 1963 بعد الاستقلال، كانت أعماله عادة بالعامية الجزائرية والعربية منها:" القوال" (1980) و" اللثام " (1989) و"التفاح " (1992) و"أرلوكان خادم السيدين" (1993)، وكان قبل مقتله في يناير 1994 يتهيأ لكتابة مسرحية جديدة بعنوان "العملاق" ولكن يد الإرهاب كانت أسرع عندما اغتيل شهر رمضان في 10 مارس 1994، على يد جماعة مسلحة.

وشهرة عبد القادر علولة في توظيف شكل الحلقة في مسرحه غطت على كل التجارب الأخرى، لكونه صرف كل جهوده في توظيف شكل الحلقة في المسرح ولكونه صرف كل جهوده في الأعوام الخمس عشرة الأخيرة من حياته لبناء مسرح مستلهم من "الحلقة" شكلا وأداء، بعد أن توصل من خلال الممارسة العملية إلى قناعة شخصية أن القالب المسرحي الأرسطي ليس هو الشكل الملائم الذي يستطيع أن يؤدي به رسالته الاجتماعية في البيئة التي يتعامل معها، وقدم خلالها خمسة أعمال فنية ثرية.

وفي محاضرة له ألقاها في برلين في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح سنة 1987 يتحدث عبد القادر علولة عن الطريق التي قادته إلى اكتشاف مسرح الحلقة، ويبدو من حديثه أنه اكتشف هذا الشكل بالمصادفة، وبالتحديد عن طريق احتكاكه بالواقع الحي حين أصبح يتنقل بفرقته في جولات فنية لتقديم العروض خارج صالات

العرض المعروفة؛ أي على طلاب الثانويات والجامعات، وعلى عمال الورشات والمصانع، وعلى الفلاحين في الحقول ، مع العلم انه كان قد أحس من قبل بضرورة البحث عن شكل جديد يبعد العروض المسرحية عن التكرار الممل، وعن طغيان الخطاب السياسي المباشر الذي يكاد يحولها إلى بيانات سياسية، ويقول علولة شارحا تجربته الجديدة التي قادته إلى اكتشاف مسرح الحلقة:"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[9]. وهذا التطور في مسرح علولة استطاع من خلاله " أن يوائم بين المعايير الفنية و العلمية للمسرح و المبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي"[10]،فبعد أن كان هناك اهتمام بالعرض *أكثر من التأليف – وهي سمة معممة على جميع المسرحيين الجزائريين تقريبا - أصبح التزام بالصياغة الفنية التي لاءمها مع مضامين الفكرالاشتراكي) الذي كان من أشد المؤمنين به (عن طريق معايير فنية و علمية ، على أن كان هناك إفراط في الجانب الثاني في بعض الأحيان ، أي أصبحت هناك مباشرة في الدعوة لأفكاره الاشتراكية التي اعتنقها و أراد لها البقاء و التجدر، باعتبارها ضد الاستغلال و تساند الطبقة الكادحة التي تمثل أغلبية الشعب ، ومن هنا تكونت لدى" علولة" القناعة الإيديولوجية في الكتابة المسرحية ، حيث استطاع خلق علاقة فكرية و فنية بين" المسرح و المبادئ الاشتراكية التي يؤمن بها منطلقا من فكرة أن "الفن كله ينطلق من تصور إيديولوجي عن العالم بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون إيديولوجي"[11].

من خلال هذا حاول" عبد القادر علولة " في مسرحه أن يقوم بدور التوعية السياسية للطبقة الاجتماعية ، إلا أن إدراكه القوي لأهداف المسرح جعلت منه يرصد التغيرات و يكشف عن المظاهر التي كان يعاني منها الشعب بالنقد.

والاشتراكية في نظر" علولة " هي إشراك العمال في تسيير المؤسسات و في وسائل الإنتاج و في المسؤوليات عن طريق التنظيمات النقابية ، مصرحا بذلك أن العمال لديهم القدرة على التغيير وعلى البناء و التشييد، و هذا ما تدعو إليه المبادئ الاشتراكية في تحليلها السياسي للواقع على أساس ارتباط الإنسان بوسائل الإنتاج، وقد ألف في هذه الفترة ثلاثيته المشهورة :الأقوال عام 1980 و مسرحية" الأجواد"، عام 1985 و مسرحية" اللثام " المؤلفة عام1987 .

ومسرحية الأجواد[12] تعتبر، من أهم المسرحيات التي أنتجها" عبد القادر علولة "في بداية الثمانينات حيث هزت الساحة الفنية الوطنية والعربية وذلك من خلال تحكمه البارع في عمليتي التأليف و الإخراج معا، ومسرحية"الأجواد " تتكون من سبعة مشاهد كلها تصوير لمعاناة الطبقة الكادحة من المجتمع وهي فئة العمال البسطاء ، حيث كشف لنا المشاكل والسلبيات التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري في فترة التنمية والتغيرات الاجتماعية التي مر بها ، وكذلك التحولات التي عرفتها المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية ، وفي مسرحية" الأجواد "تتعدد القضايا والمواقف وتتسع ، بقدر تعدد مشاكل الحياة اليومية، فينشأ عن ذلك تعدد الشخصيات التي تعبر حركتها عنها ، لذلك لا يرتكز الحدث على شخصية محورية واحدة ، وإنما تتقاسم كل الشخصيات مصيرا واحدا.

ثالثا-التأويل بين حركة النص وفعل المتلقي : إن المسرح يركز اهتمامه على المتلقي (القارئ/المتفرج) ويبني نجاحه على تأويل الجمهور ومدى تفاعله وفهمه للخطاب المسرحي برمته، وتأثير المسرح في المتلقي عظيم جدا[13]، حتى أننا "نستطيع أن نمثل هذه العلاقة بمحرض ومتحرض يتولد بينهما تيار ينقل الشحنة ويصب أهداف وخلاصات وحرارة نبض ما يجري على المسرح في أعماق نفس المتفرج الفرد، الذي يشعر بالشحنة الوافدة إليه من خشبة المسرح تفترس كيانه وتمتلك مشاعره، وتغزو روحه، فيعيش تحت تأثيرها كل مراحل العمل الفني، ويمنح نفسه لها برضى، ويتركها تتغرس في ذاته بارتياح واستسلام وتنمو بما تملك من قدرة ذاتية ومكتسبة على النماء حتى تصبح ذات قوة قادرة على أن تحرضه وتدفعه إلى سلوك ضمن الجماعة وفي حياته اليومية معها، يؤكد ويجسد الفكرة والإحساس، القناعة والقيمة، التي غرستها الشحنة الوافدة من المسرح في أعماقه. وهكذا يتحول الفرد إلى طاقة مشعة أو إلى

محرض، يرسل شحنات جديدة، في جسم المجتمع الكبير، ويسهم في تغييره بالقول والعمل. ومن هنا جاءت أهمية ذلك الدور الكبير الذي يلعبه المسرح في حياة المجتمع، ويلعبه الفن فوق خشبة المسرح، ويلعبه الأديب والفنان في حياة الأفراد والشعوب"[14]، ولقد أولى عديد الباحثين الأهمية القصوى للتعامل مع الخطاب المسرحي وما ينطوي عليه من تعدد البنيات النصية والفنية المغرية بالتأويل المفتوح على مصراعيه، والتي تنطوي على شبكة معقدة من العلائق التي تفضي إلى سلسلة من التأويلات المتشابكة تجعل من الصعوبة بمكان التمييز أو الفصل بينها وهذا ما يؤكده (باتريس بافيس) في معرض حديثه عن هذه النقطة ،لذا نجده يحدد عمليات القراءة في ما يلي[15]:

1- قراءة النص (حرفياً).

2- عملية التحويل المسرحي التي تحدث من خلال الإخراج.

3- الروابط بين هاتين العمليتين؛أي القراءة والتحويل المسرحي.

وربما انطوت العملية الأولى (قراءة النص حرفيا) على تتبع مقاصده التي تأتي بطريقة آلية، تتبعها مقاصد المؤلف النابعة من قراءة ترمي إلى معرفة ما يقصد إليه المؤلف بناء على جملة من القرائن .أما عملية التحويل المسرحي التي تحدث من خلال الإخراج فتسبقها عملية القراءة الدراماتورجية التي تحول النص من الطبيعة الدرامية إلى الطبيعة المسرحية التي تهيئه وتسلمه لعملية قراءة إخراجية تحول النص من طبيعة الكلمة إلى نبض الصورة والحركة والأداء والإلقاء والإضاءة والديكور والصوت ..وهي قراءة تتطلب دراية بفنون العرض والأداء والإخراج يعطي أبعاد قد تبتعد عن مقاصد النص ومقاصد المؤلف ليخلق المخرج رؤيته ومقاصده عبر النص الركحي التي قد تتعارض كلية مع مقاصد المؤلف ومقاصد الدراماتورج.

وما تجدر الإشارة إليه[16] أن هذا التفسير والتأويل المتعلقين بالعرض والنص المسرحيين يخص جملة من المتلقين بدء بالأطراف الأساسية المسهمة في العملية المسرحية، التي تكون من أوائل المحتكين بالنص الدرامي المؤولين له والبانين للعرض المسرحي وفق التأويل المبدئي للنص الدرامي، وعلى هذا يعد التأويل جزءا هاما "من العملية الإخراجية التي تقوم على فهم المخرج للعمل، وفرض التفسير الخاص الذي يقدمه للنص الذي يريد عرضه، أي أن التأويل مرحلة من المراحل التي تحدد قراءة المخرج للنص وأسلوب عرضه"[17].وفي اعتقادنا أن ثمة هيمنة لتأويل المخرج على باقي تأويلات الأطراف المسرحية الأخرى التي تسهم في بناء العرض المسرحي، ذلك أن التأويل الأساس هو الكفيل بتوجيه باقي التأويلات لتسير في ضوئه.لذلك نجد أن الدراماتورج يعيد كتابة النص الدرامي وإعداده للإخراج وفق هذا التصور للتأويل الأساس (تأويل المخرج) كما أن للممثل دور في عملية التأويل أثناء تعامله مع النص الدرامي من حيث بناء الشخصية أو بالأحرى بناء التصور الكامل للشخصية وكيفية تجسيدها لذلك" فإن التأويل جزء من عمل الممثل في إعداد الدور وتفسير الشخصية من أجل تشخيصها"[18].ومن هنا فإن حرية التأويل بالنسبة للممثل ولباقي الأطراف المسهمة في إنتاج العرض المسرحي تبقى محدودة بالنظر إلى هيمنة التأويل الأساس (تفسير المخرج وتأويله) ،غير أن حيز الإبداع مكفول لكل هؤلاء لتقديم التصور الذي يرونه مناسبا لتجسيد الجزء الذي يعنيهم سواء أكان بناء للشخصية (تمثيلا) أو تصورا للمعمار المسرحي أو ديكورا أو سينوغرافيا ...وتبقى التأويلات الأولية أثناء بناء العرض المسرحي تأويلات تشييدية هامة ،لأنها تبني تصورا أو تفسيرا معينا يوزع على مجموع العلامات التي يحبل بها العرض المسرحي وتحمل في رحمها نواة التأويل الأساس وباقي التأويلات ومقصدها إلى وجهة واحدة هي الجمهور المتفرج .

رابعا-مسرحية الأجواد(النص والعرض) وحركية التأويل: تمثل مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة المسرحية الأكثر اكتمالا بين المسرحيات الأخرى ، فهي تكشف الوجه الحقيقي لتجربته ككاتب ومخرج مسرحي وفي انتقاله من مرحلة الاستيعاب للفن المسرحي إلى مرحلة البحث عن ميزة تميزه عن باقي الكتاب المسرحيين سواء كان من الجانب الفكري أو

الفني ، وإضافة إلى هذا استلهامه للعناصر الشعبية والعالمية ، وقد أكد" عبد القادر علولة " نفسه – من خلال حديثه عن الأجواد – باستلهام العناصر الشعبية والعالمية يقول: "أعمل على خلق مكانة جديدة للمتفرج الجزائري مكانة تجعل منه عاملا فعالا وغير تابع في التمثيل"[19]، وعمل الكاتب المسرحي يتمثل في تأليف النص الدرامي الذي سيشكل اللبنة الأساسية للعرض المسرحي، وعمل المخرج يتلخص في ترجمة النص إلى لغة أخرى بل إلى لغات ومن مهامه الأساسية، أن يبقى مخلصا لهذا، ويفترض هذا الموقف فكرة قاعدية،تقوم على ضرورة التكافؤ الدلالي بين النص المكتوب والعرض وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم ثنائية النص/ العرض التي تعتمد أساسا على التأويل الذي يقتضي جوهره النفاذ إلى عمق النص والعرض المسرحيين بقراءة وتأمل عميقين للب العمل الفني أو الأدبي إذ لا مجال لفهم النص، وعملية تأويل العرض المسرحي تختلف بنسبة كبيرة نظرا لطبيعة بناء العرض الذي تسهم في تشكيله جملة من الفنون ؛ ثم "إن ما يميز التأويل في العرض المسرحي عن غيره من ضروب الفن،أنه يشمل الفنون جميعها، البصرية منها والسمعية التي تكمن مهمتها في إيصال المحتوى الجمالي والفكري والفلسفي إلى المتلقي عبر عناصرها التشكيلية التي تتداخل فيما بينها لخلق التكوين الجمالي للعرض"[20]، والقراءة المتأنية للعنوان "الأجواد" تحيلنا مباشرة المعنى الحرفي الكرماء ، كما أنها تعتبر الفكرة الرئيسة للمسرحية، فهي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية وبعض الجزئيات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء، إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم من واقعنا الاجتماعي، وهذه اللوحات الفنية تكشف لما عن سلوكيات ومواقف هؤلاء الناس البسطاء المتميزون بالجود والكرم والسخاء، وكيف تكفلوا بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة بالمشاكل الكبرى للمجتمع، فعنوان المسرحية يحيل إلى صفة السخاء التي يتصف بها أبطالها، وفي لقاء صحفي مع (عبد القادر علولة) يقول عن سبب اختياره لعنوان" الأجواد " إنه من الصعب علي أن ألخص مسرحية الأجواد ، ومن الصعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحويه ، سواء من حيث الأفكار أو من حيث انشغالات البحث التي تنطوي□عليها.... لذلك يبدو لي أنه من الأجدر تقديم بعض الأفكار الكبيرة على مراحل.."[21]، والواضح أن هذا المعنى الأولي سيكون مفتاحنا الرئيس إلى جوهر النص وقراءة خلفياته التي تضاف إليها خلفياتنا المعرفية والفكرية وإسقاطاتنا التي نستقيها من مخزون الذاكرة وتكويناتها، لترتبط ارتباطا وثيقا بعرى النص مما يعضد أواصره بنا أو أواصرنا به، ومن ثمة فإننا سنحاول الكشف عن مكامن الجمال وجوهر المعنى ولب المبنى في هذا النص المسرحي الذي يحاصرنا بجملة من الأسئلة لعل الإجابة عن بعضها تتجلي عبر المعاني التي ينطوي عليها العنوان، ولنأخذ مثلا نهاية المشهد الأول حيث يذهب علولة إلى حث العمال على الاتحاد لأن هذا الأخير هو مصدر التغيير؛ يقول القوال:

"اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم..هذه القوة الناتجة عن اتحادهم وانتظامهم...□قادرين يزعفوا ويتنظموا ويجوعوكم"[22]، ويعتبر هذا موقفا صريحا مؤيدا فكرة أن التغيير يكون من إرادة العمال أنفسهم و هذا عن طريق اتخاذ اجراءت تنظيمية تخدم المصلحة العامة، وتمكنهم كذلك من فرض وجودهم و تحسين أوضاعهم المهنية و الاجتماعية، ومن هنا تتضح لنا رؤية (عبد القادرعلولة) ودعوته لإيجاد سياسة بديلة، خصوصا في فترة الثمانينات أين فشلت السياسة التنموية الجديدة.

أما في المشهد الثاني فنرى " عبد القادر علولة "يروج للمنهج الاشتراكي بكل وضوح وذلك من خلال إشراك كل أفراد الشعب في عملية البناء، ففي بداية هذا المشهد يبرز لنا علولة وجود الطبقية في البلد فهناك طبقتين متباينتين، الأولى برجوازية محتكرة لثروات البلد دون الاهتمام بالمشاكل الاقتصادية و السياسية في حين أن الطبقة الثانية وهي الطبقة الكادحة التي لم تنل أي ثروة ولكنها تحمل الهموم والمشاكل على عاتقها ويمثلها" الربوحي الحبيب "

يقول الحبيب:"معزوز السي الحاج إبراهيم عاتر في المال ... مفرقع ... هاك غير بالعقل اللهفة ما هي مليحة لا عند العبد و لا عند الهايشة ... كولي يا بنتي كولي .... نعم المال اللي شايط على السي الحاج إبراهيم قادر يعيش الربع في الحومة ... الصفرجل هذا يتسمى الأولاد تبرعوا باسم السي الحاج إبراهيم ... ما فيها عيب ضحكاتك هذي يا شادي"[23]

إن مجموع العلائق التي تربط شخصية (الحبيب) ببقية الشخصيات هي في مجملها روابط متشكلة من خلال عملية تاويل العنوان(الاجواد) وضده، فثنائية الجود/البخل،أو الشجاعة /الجبن، أو الرجولة/الانتهازية، حاضرة وتتجلي بصورة واضحة مع مجمل الشخصيات، ونتبيّنها من سياقات النص والقرائن الواضحة أو الخفية التي تحيلنا على تأويل بعينه، من خلال ثنائية شخصية الحبيب/شخصية السي الحاج إبراهيم، أو من خلال شخصية (العسّاس) حارس حديقة الحيوانات (رمز الطبقة العمالية الكادحة) المنتمية للأجواد، في مقابل الحاج ابراهيم صاحب الأراضي والأملاك وهو ممثل الطبقة البرجوازية، يقول العسّاس مثلا:"هذا شهر بالتقريب كنت راقد أنوم في روحي نشوي في الملفوف والدخان غابنّي الدراري يدوروا علي و المراة تقول لي طيبه مليح لا يضرهم الشحم ها بالنية، أنا هكذاك راقد بعد عسة الليل حتى زهزمتني المراة فطنت مخلوع"[24]، وكذالك قوله"من نهار الخلصة غير يعطوني الدريهمات نقصد الجزار نشري دوك زوج كيلوا واللا ثلاثة، من لحم العود وندي للدراري ينقهموا"[25].

وفكرة التغيير في مسرحية الأجواد عامل مركزي مهم دعا إليه علولة من خلال الكثير من المقاطع يقول مثلا الحبيب للعساس: "أصحاب الحي كلهم متحملين بقضية حديقة الحيوان كلنا ملتزمين وما نطلقوا القضية غير إذا كان حل إيجابي معقول ... هذا الحديقة مجاورة للأحياء الشعبية...موالين المال ما جيبوش أولادهم لهذه الجنينة يدوهم ساعة على ساعة لأوروبا..."[26]

واللافت للانتباه هو أن مسرح" عبد القادر علولة "تجاوز المسرح السياسي وعمق أفكار ورؤاه، لأنه لا يقوم على طرح القضايا السياسية فحسب، وإنما يعمد إلى تسييس الطبقات الكادحة التي يتوجه إليها الخطاب، و التي تمتلك القدرة على تفكيك أفكاره ورموزه فتكسب وعيا كافيا يدفعها إلى اتخاذ القرار إزاء ما يعرض أمامها ، يقول : راك تعديت الحد يا حبيبي انبهك احنا فالدار هنا الديمقراطية كافية صح ، ولكن الديمقراطية اللي متفقين عليها في دارنا تختلف على بعض الديمقراطيات الأخرى ...حرية التعبير العلمي والرزين ما فيها لا عيب ولا معايرة لا كفير .... الديمقراطية عندنا أحنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الإجابي"[27]، وقد اتخذ عبد القادر علولة من شخصيات مسرحية الأجواد وسائل لمعالجة قضايا الخوف، والهزيمة ، واتخذها أيضا أدوات تلقي الضوء على كل خلفيات القضايا المطروحة ، حتى يتسنى للمتلقي أدراك الهزيمة وأسبابها وظروفها، مثلما رأينا في النماذج السابقة.

وهكذا سعى عبد القادر علولة إلى كسر الحاجز الذي يفصل الجمهور عن منصة العرض وذلك من خلال توظيفه للقوال، عن طريق سرد الأحداث و إبقاء المتلقي/المشاهد على نفس المسافة ساعيا إلى منعه من الاندماج في الشخصية التي يشاهدها فكان يسرد الأحداث ثم يخرج عن الموضوع ثم يعود إليه، وهذه ميزة من مميزت مسرح عبد القادر علولة خاصة في هذه الفترة وما تلاها فيما بعد.

خلاصة ونتائج: نجد أن أهم " ما يميز مسرح عبد القادر علولة بالدرجة الأولى أنه مسرح سياسي، وتحليل اجتماعي وتوعية، يتلمس الواقع الاجتماعي، ينتقده و يناقشه إلى حد التصادم ، و هو عند انتقاده للواقع الفاسد فإنه يتخذ منه موقفا صريحا"[28] يقول القوال مثلا:" جلول الفهايمي يعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل يرايي على جيرانه كذلك ولكن في ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها، جيرانه عارفين وقبل ما يشاوروه حتى يسألوا الزهرة مرته إذا صاحي و اللا مغيم كلهم عارفين باللي ولو عصبي يكره اللي يتغشش ولا يسب بغير ما يحلل كلهم عارفين باللي يسمع لهم باهتمام وما يضيع من حديثهم حتى كلمة"[29] بالتالي فبعد القادر علولة "يرجع دائما تدهور الحالة المعيشية" للمجتمع جراء

النظم السياسية الفاسدة ، ليحدث ذلك الصراع بين الطبقة الكادحة من المجتمع و الطبقة البورجوازية التي وصلت إلى الدرجة بطرق ملتوية ، وطرحه لهذا التصادم يكون بطريقة مباشرة و كأنه عملية تفريغ يومية .

و مسرح(عبد القادر علولة)يعمل على التغيير الثوري الذي يصل إلى مجتمع تتحقق فيه العدالة و المساواة و العمل و الاشتراك ، و ضمن هذا تتبلور فكرة النظام الاشتراكي الذي ما فتئ يدافع عنه و ينشر مبادئه إلى درجة الإفراط أحيانا في الخطاب الاشتراكي على حساب جمالية النص المسرحي. المهم هو أن هذا المستقبل المنشود ظهر في النهاية السعيدة التي ميزت مسرحياته. هذا المستقبل الذي يتحقق بعد أن يعي الجمهور هذا الصراع الاجتماعي، فالهدف من مسرح " عبد القادر علولة " ليس الإمتاع فحسب بل المتعة تأتي عن الفهم والإدراك "على غرار المسرح العربي ككل الذي أصبحت فيه المتعة تأتي عن طريق الفهم والإدراك"[30]، ومن خلال قراءة نص المسرحية نستنتج أن العنوان يحمل دلالة عميقة متشابكة مع النص، وأن هذا العمق هو الذي يعطي لنا المعنى المؤول سواء من خلال النص أو العرض فيما بعد عن طريق أحداث المسرحية ومشاهدها للوقوف على جوهر هذا النص المسرحي الذي سيقول الكثير عن طريق استمرارية التأويل وتجدده في كل لحظة وآن وباختلاف الزمان والمكان والذات المؤولة.

إن التأويلات الأولية أثناء بناء العرض المسرحي في نصوص عبد القادر علولة تأويلات تشييدية هامة؛ لأنّها تبني تصورا أو تفسيرا معينا يوزع على مجموع العلامات التي يحبل بها العرض المسرحي وتحمل في رحمها نواة التأويل الأساس وباقي التأويلات ومقصدها إلى وجهة واحدة هي الجمهور المتفرج .

مصادر ومراجع البحث

1-الكتب:

أ-المصادر:

- إنعام بيوض ، من مسرحيات علولة(الأقوال -الأجواد -اللثام) ، موفم للنشر، الجزائر ، د ط ، 1997 .

ب-المراجع:

-أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، 2006.

-أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2001.

-تيري إيجيلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تقديم وترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986، ط2، -حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولوسية، بيروت، ط9، 1978.

- حيدر جواد كاظم العميدي، تأويل الزي في العرض المسرحي، ط.1. تموز، طباعة، نشر، توزيع، دمشق،2012 م.

-عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت سنة 1978.

-علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1978.

-سوزان بينست، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1995.

-ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، ترجمة خليل شرف الدين ونعمان أباظة، ط1، 1960.

-مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث مكتبة الرسالة الحديثة، الأردن، ط1، 1985.

2-المجلات والدوريات والمعاجم:

-أحسن ثليلاني ، مقال بعنوان :" المسرح الجزائري من الالتزام إلى المقاومة بالثورة"، منشور ضمن أعمال الملتقى الوطني حول المسرح والثورة، مديرية الثقافة أم البواقي، أيام01-02-03 أفريل2013.

- رجاء علولة، ذكرى اغتيال عبد القادر علولة ،جريدة اليوم/الجزائر، ع 35 .

-سامي عبد الحميد، صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام، عدد خاص ،ع6،1980.

-صالح لمباركية ، مقال بعنوان : "المسرح في الجزائر"، منشور ضمن أعمال الملتقى الوطني حول المسرح والثورة، مديرية الثقافة أم البواقي، أيام01-02-03 أفريل2013.
-ليلى بن عائشة مقال بعنوان :" مقاربة تأويلية للنص المسرحي الثوري الجزائري"، منشور ضمن أعمال الملتقى الوطني حول المسرح والثورة، مديرية الثقافة أم البواقي، أيام01-02-03 أفريل2013.
- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض–عربي-إنجليزي-فرنسي، دار الآداب، بيروت،.2003

3-الرسائل الجامعية:

- سمية كعواش، رسالة ماجستير بعنوان:" أثر بريخت في المسرح الجزائري مسرحية الاجواد لعبد القادر علولة أنموذجا، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة،2011.
-عبد القادر بوشيبة، رسالة ماجستير بعنوان:" مسرح علولة مصادره وجمالياته"، دائرة النقد والأدب والتمثيل، جامعة وهران، 1993.

هوامش البحث:

---

[1] ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، ترجمة خليل شرف الدين ونعمان أباظة، ط1، 1960، ص19.

[2] مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث مكتبة الرسالة الحديثة، الأردن، ط1، 1985، ص16.

[3]حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولوسية، بيروت، ط9، 1978، ص912.

[4] أحمد زلط، مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2001، ص95.

[5]سوزان بينست، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ترجمة سامح فكري، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1995، ص69.

[6] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت سنة 1978، ص 11.

[7]أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، 2006، ص 45.

[8] سوزان بينست، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، ص35.

[9] ينظر: صالح لمباركية ، مقال بعنوان : "المسرح في الجزائر"، منشور ضمن أعمال الملتقى الوطني حول المسرح والثورة، مديرية الثقافة أم البواقي، أيام01-02-03 أفريل2013، ص151.

[10]عبد القادر بوشيبة، رسالة ماجستير بعنوان:" مسرح علولة مصادره وجمالياته"، دائرة النقد والأدب والتمثيل، جامعة وهران، 1993، ص103.

[11] تيري إيجيلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تقديم وترجمة جابر عصفور، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1986، ط2، ص25.

[12]كان يوم الرابع من جويلية سنة 1985 العرض الأول لهذه المسرحية ،وقد حصلت على أربع جوائز، جائزة كانت على المستوى الوطني في المهرجان الأول للمسرح المحترف بالجزائر، وجائزة مهرجان قرطاج المسرحي في دورته الثانية في أكتوبر ونوفمبر 1985، هاتين الجائزتين اللتين حصدهما الممثل "سيراط بومدين" على آدائه لشخصية "جلول الفهايمي، حيث أن نال مؤلفها" عبد القادر علولة على التشريف الرمزي لرجل السنة الثقافية.

[13] ينظر: أحسن ثليلاني ، مقال بعنوان :" المسرح الجزائري من الالتزام إلى المقاومة بالثورة"، منشور ضمن أعمال الملتقى الوطني حول المسرح والثورة، مديرية الثقافة أم البواقي، أيام01-02-03 أفريل2013، ص28.

[14]علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص 17 .

[15]عواد علي، المسرح واستراتيجية التلقي.كتاب إلكتروني،ص54، نقلا عن : ليلى بن عائشة مقال بعنوان :" مقاربة تأويلية للنص المسرحي الثوري الجزائري"، منشور ضمن أعمال الملتقى الوطني حول المسرح والثورة، مديرية الثقافة أم البواقي، أيام01-02-03 أفريل2013، ص43.

[16] المرجع السابق، ص44.

[17]ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض–عربي-إنجليزي-فرنسي: ص.117، دار الآداب، بيروت،2003.

[18]م.ن، ص.ن

[19]رجاء علولة، ذكرى اغتيال عبد القادر علولة ،جريدة اليوم ع 35 ، ص 19.

[20]تأويل الزي في العرض المسرحي،حيدر جواد كاظم العميدي، ط.1. تموز، طباعة، نشر، توزيع، دمشق،2012، ص.159.

[21] إنعام بيوض ، من مسرحيات علولة(الأقوال -الأجواد -اللثام) ، دار موفم للنشر، الجزائر،1997، ص23.

[22]إنعام بيوض ، من مسرحيات علولة(الأقوال -الأجواد -اللثام) ، ص81.

[23]المصدر السابق ، ص86 .

[24]إنعام بيوض ، من مسرحيات علولة(الأقوال -الأجواد -اللثام) ، ص93.

[25]المصدر السابق، ص94.

[26]المصدر السابق، ص99

[27]المصدر السابق، ص129.

[28]عبد القادر بوشيبة، رسالة ماجستير بعنوان:" مسرح علولة مصادره وجمالياته ، ص105.

[29] إنعام بيوض ، من مسرحيات علولة(الأقوال -الأجواد -اللثام) ، ص128.

[30] سامي عبد الحميد، صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام، عدد خاص ،ع6، 1980، ص118.