الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمـــي

جامعة محمد بوضـــياف

كلية الأدب واللغـــــات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../ .....

رقم التسجيـــل: 1335082896

رقم التسجيـــل: 1335076005

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة

دراسة تطبيقية لمسرحية "اللثام"

إعداد الطالبتين:

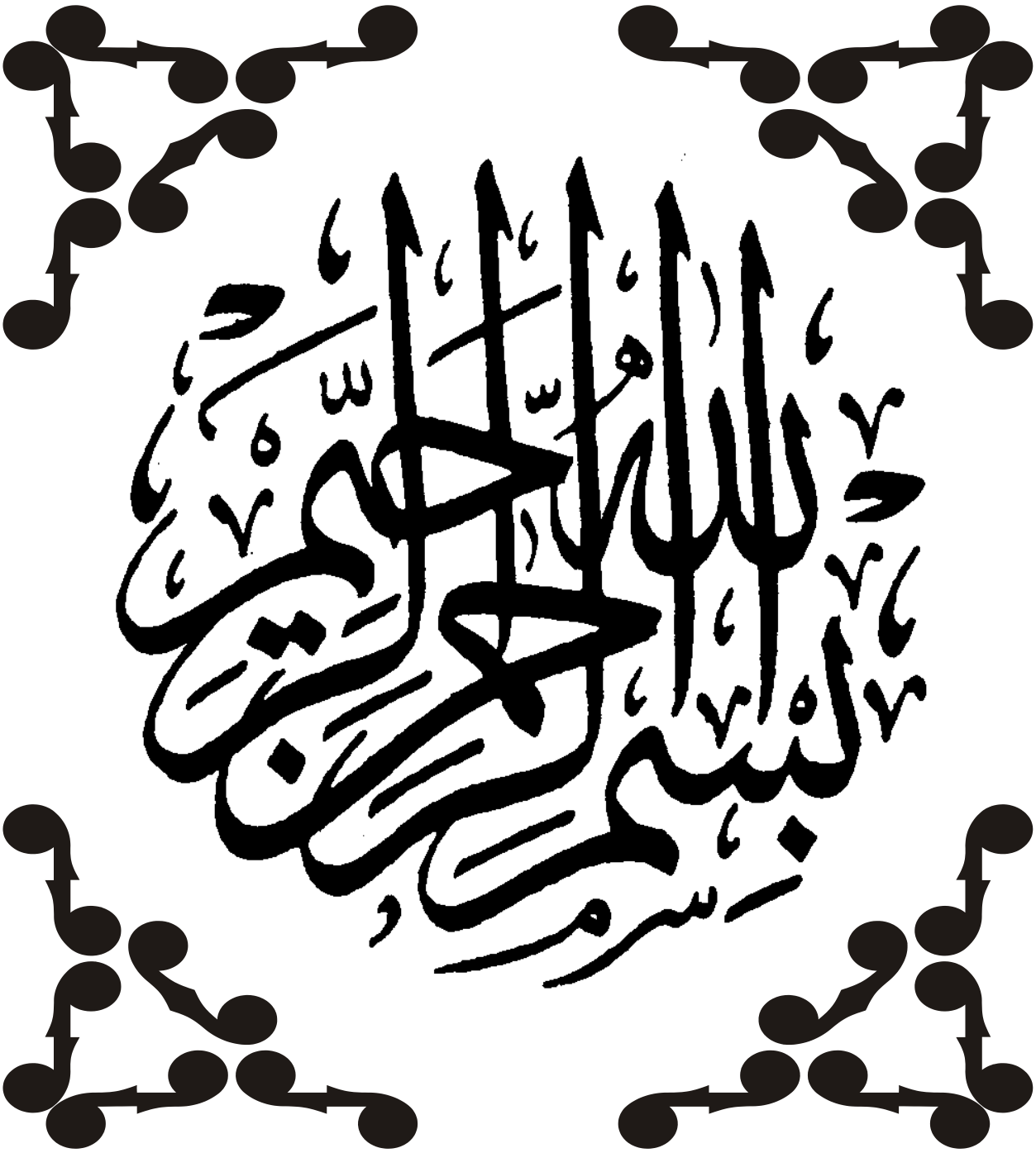
-رحال سهير.

-مشيكي نادية .

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

زلافـــــي إبراهيـــم	الرتبة أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
جـــــادي عمـــــر	الرتبة أستـــــــاذ مساعد	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
مولـــــود قانـــــي	الرتبة أستـــــــاذ مساعد	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية:2018/2017


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

عملا بقوله رسولهالله صلى الله عليه وسلم:

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله"

نشكر الله عز وجل الذي وفقنا وسدد خطانا لإنجاز هذا العمل المتواضع.

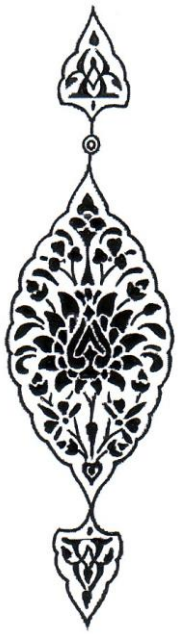
ومن باب الامتنان والاعتراف بالجميل نتوجه بالشكر الجزيل أولا:

للأستاذ: **جادي عمر** الذي قبل الإشراف على هذه المذكرة، وعلى المجهودات التي بذلها أثناء إنجازنا لهذا العمل جزاه الله عنا كل خير وأدامه لخدمة العلم.

ونشكر الوالدين الكريمين وكل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل المتواضع من قريب أو من بعيد،

ونخص بالذكر:

جميع الأساتذة الكرام الذين لم يبخلوا علينا بالنصح والإرشاد، من جامعة محمد بوضياف بالمسيلة .



مقدمة

يعد المسرح أحد الفنون الأدبية التي تهدف أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل يعد مؤسسة تربوية تهتم بجميع الطبقات الاجتماعية.فالمسرح احتل مكانة كبيرة بين نفوس الجماهير لأنه كان الأكثر تأثيرا في المتلقي وقد عمل الفنانون المسرحيون إلى تحويل صوت الممثل وحركته وإشاراته إلى لغة تنفس عن ما يجول في خاطر المشاهد . الخطاب المسرحي عند علولة ارتبط ارتباطا وثيقا بالقضايا الاجتماعية والإنسانية حيث أصبح وهذا الخطاب رسالة وجد فيها علولة قناة تصله بالجمهور الذي التف حول عروضه بتلقائيةٍ والتي منحت خطابه المسرحي صيرورة امتدت إلى الأجيال اللاحقة، إذ شكل علولة ظاهرة مسرحية وفنية بارزة نجحت في إحداث انعطاف واضح في تاريخ المسرح الجزائري وهذا ما دفعنا إلى تناول الخطاب المسرحي موضوعا لهذا البحث الموسوم بالخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة دراسة تطبيقية لمسرحية اللثام.

تمثلت في أن علولة بوصفه ظاهرة مسرحية كان وما يزال موضوع نقاش وخلاف شد الكثير من الباحثين حول التجربة المسرحية لدى عبد القادر علولة ومن هنا تنامت لدينا الرغبة في أن نكتشف هذا العالم الجديد بين النص والعرض وذلك لتحقيق جملة من الأهداف المتمثلة في الرد على الإدعاءات التي تنفي الفعل المسرحي لدى "عبد القدر علولة" وتشير إلى غلبة فعل الكلام عنده، لذلك فإن هذا الرد سيكون من خلال النصوص المكتو بة لاكتشاف صفة المسرحي فيها.

وبهذا الصدد حاولنا وضع جملة من التساؤلات الأساسية التي تندرج في مايلي:

-ماهي طبيعة الخطاب المسرحي عند علولة؟

-وماهي الآليات التي ساعدته من أجل التواصل مع جمهوره؟

-وكيف جعله يتميز عن باقي الكتاب المسرحيين الذين عاصروه؟

-وهل جسدت مسرحية اللثام واقع الطبقة الاجتماعية بكل جوانبها؟

وسنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة بتقسيم إلى مدخل وثلاث فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة وملحق للشرح والتفصيل.

تناولنا في المدخل تحديد لفظ الخطاب لغة واصطلاحا والمفهوم اللساني للخطاب وصولا إلى الخطاب المسرحي كونه ركيزة البحث.

الفصل الأول الموسوم" خطاب النص المسرحي عند علولة " ينقسم إلى مبحثين جاء المبحث الأول بعنوان " بنية خطاب النص" وهو مبحث تناولنا فيه بنية النص من مختلف

تفرعاته، ما هو الخطاب السردي، الإيديولوجي؟إضافة إلى اللغة وأما المبحث الثاني "خطاب الشخصية" يبحث في خصوصية الشخصية عند علولة.

الفصل الثاني الذي يحمل عنوان "آليات خطاب العرض المسرحي" وينقسم بدوره إلى مبحثين المبحث الأول :"الأداء التمثيلي" الذي تطرقنا فيه إلى دراسة الممثل في خطاب العرض أما المبحث الثاني فقد درسنا "تقنيات العرض" واستخلاص العناصر الأساسية من ديكور وإكسسوار وإضاءة وأزياء.

الفصل الثالث والأخير المعنون "بمسرحية اللثام دراسة تطبيقية " يحتوي هذا الفصل على مبحثين المبحث الأول ولقد خصصناه لدراسة "بنية خطاب النص" أما المبحث الثاني فقد درس "آليات خطاب العرض" وختمنا البحث بخاتمة جمعنا فيها أهم النتا ئج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، أما الملحق وضعنا سيرة ذاتية حول علولة وملخص مسرحية اللثام.

واعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي ولقد تخلل المنهج السيميائي وذلك في الجزء التطبيقي من الفصل الثالث.

المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها، كانت نصوص ثلاثية عبد القادر علولة، وماري إلياس وحنان قصاب حسن "المعجم المسرحي"، وأيضا حسن رامز محمد رضا "الدراما بين النظرية والتطبيق".

واعتمدنا على دراسات سابقة منها رسالة ماجيستير الموسومة : "التحليل السيميائي للنص المسرحي الشعري"، لقجع جلول السايح نادية.

وينبغي أن نشير أن هذه الدراسة لم تخلو طريقها من بعض العقبات، وإن أهم مشكل يمكن في المسرح الجزائري عموما، وفي مسرح علولة خصوصا، وهو قلة المراجع وندرة المصادر إذ أن أغلب أعمال علولة لازالت مخطوطات بأرشيف المسرح الجهوي بوهران.

ونرجو أننا قد وفقنا ولو بالشيء القليل في هذه المساهمة العلمية المتواضعة، ونشكر الأستاذ المشرف الكريم : جادي عمر الذي تحمل معنا عناء إعداد هذه المذكرة .

الفصل الثاني: آليات خطاب العرض المسرحي عند علولة

-المبحث الأول: الأداء التمثيلي.

أولا – الجستوس.

ثانيا – التشكيل الحركي.

ثالثا – الأداء التمثيلي السارد.

رابعا – الأداء التمثيلي بين الملحمي والنفسي.

-المبحث الثاني: تقنيات خطاب العرض.

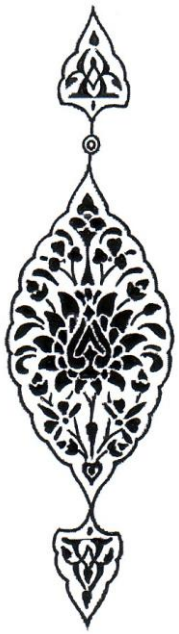
أولا - الديكور.

ثانيا – الأزياء.

ثالثا – الموسيقى.

رابعا –الإضاءة.

خامسا-الإكسسوار.



يجسد المخرج النص الدرامي بوسائل مادية وجمالية في إبداع الخطاب الدرامي ويحاور الخطاب المكتوب عن طريق التشخيص الذي يحول عالم المسرحية الإجمالي إلى عوالم مرئية عن طريق الحركة والإضاءة والديكور والأزياء والإنارة والإكسسوار والمؤثرات الصوتية إذن خطاب العرض المسرحي هو نتاج تقاطع خطابات فنية أخرى مختلفة تتفاوت فيما بينها في درجة التأثير في المتلقي وذلك عن طريق تجسيد الأحداث بدلا من سردها ولعل خطاب العرض المسرحي الذي يتألف من خطابات مختلفة تزيد قوة لأن العرض المسرحي أنساق إعلامية متعددة ومتباينة من حيث مادتها التعبيرية، ودمج وحدتها، وقنوات إدراكها فهو كما يقول رولان بارت يتميز «بوليفونية أبلاغية جعلت منه فنا متميزا»[1] وأهم ميزة تميز بها خطاب العرض هو جود المتلقي حيث يتشكل خطاب العرض أداة التواصل بين المبدع والمتلقي.

إن الحديث عن ماهية خطاب العرض عند علولة يدعونا إلى د راسة متضمنات الخطاب شكلا ومضمونا، وعلى مستوى الخطاب الموجه للجمهور لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغايته التبليغية، حيث يسعى علولة المؤلف والمخرج في خطابه المنطلق من النص والمجسد على الخشبة لجذب انتباه المتلقي إلى العرض وفق منهج معرفي محققا في ذلك جمالية معينة وذلك تماشيا مع رؤية علولة للفن المسرحي حيث يقول «رؤيتي ترمي إلى إعادة الاعتبار للوظيفة الاجتماعية للفن المسرحي في مجتمعنا، مسرح يمس أعمق مشاعر المشاهد، ويجعله معينا من خلال عروض ذات جوهر إيديولوجي وعاطفي، اجتماعي شديد الاتساع»[2].

إذن الممثل هو وسيط فعل ي بين العرض والمتلقي، لأن طبيعة الحركة والنحت الحركي التي يؤديها جسد الممثل تساهم إلى حد كبير في صنع تلك الموجات البصرية التي تتجه إلى ذهن المتلقي، وسنحاول في هذا المبحث دراسة الأداء التمثيلي وعلاقته بخطاب العرض وكيف وظف علولة هذه الوسيلة من أجل عملية الإد راك والتعبير التواصلي وسنحاول في هذا المبحث دراسة الأداء التمثيلي وعلاقته بخطاب العرض وكيف وظف هذه الوسيلة من اجل إبراز فكره؟

---

[1] –سباعي السيد ، هل المتلقي دور في سيمياء عن الموقع :
http://www.azzaman.com/azzaman/articles/htlm/2003/10/10-22-16.77.

[2] –عبد القادر علولة ، حوار أجراه مع محمد جليد في أكتوبر 1985 من مسرحيات عبد القادر علولة (الأقوال ، الأجواد، اللثام)، ص 247.

المبحث الأول: الأداء التمثيلي

إن المسرح فن قائم على الحركة بوصفها وسيلة من وسائل التعبير سواء كان تمثيلا صامتا أم تمثيلا يعتمد على لغة منطوقة لأن الممثل ركيزة أساسية يقوم عليها العرض هذا ما أكده غروتفسكي عندما قال كلما سألني أحدهم عم معنى المسرح الجوهري أقول :«المسرح ليس الديكور ولا النص ولا الإضاءة ولا حتى المنصة والأزياء ... المسرح هو شطب جميع هذه العناصر باستثناء الممثل المقدس»[1].

الذي يعتبر الوسيط الأول بين العرض وبين المشاهد إضافة لكونه الواجهة التي يرى فيها المؤلف والمخرج إبداعهما.

إن الممثل هو الأداة الرئيسية التي اعتمدها علولة لتو صيل خطاب النص بحيث أكد قائلا «الممثل كفاعل ومفعول به للفن هو هنا وسيط بين المشاهد والعرض المسرحي حامل النص ومحمول به على حد سواء »[2] إذن الممثل في عروض علولة هو حامل العلامة بامتياز وعليه يتوقف خطاب النص لينتج بذلك خطابا آخر تمتزج فيه الكلمة بالحركة لتؤدي فعلا اجتماعيا بحيث يعتمد الممثل على الحركة بالدرجة الأولى التي تستمد الحركة ذات المغزى الاجتماعي، وما يصطلح عليه.

أولا – الجستوس

« Gestus هي كلمة لاتينية مأخوذة من فعل Gerere يعني من فعل حافظت الكلمة على لفظها اللاتيني في جميع اللغات بعد إن انتشرت في الخط اب النقدي المسرحي»[3] أما في اللغة العربية تستخدم الكلمة بلفظها الأجنبي جستوس أو تترجم أحيانا إلى اللغة أو الحركية وكلمة جستوس بمعناها المسرحي ليست من ابتداع بريخت فقد استخدمها المسرحي الألماني غوتولد ليسنغ منذ القرن 18« للتعبير عن الحركة المميزة للفرد أحيانا أو للتعبير عن الحركة أو الأسلوب الفردي أو الطابع المميز لاستخدام الجسد».

الجستوس عند بريخت:

[1] –جيمس و روز أيفنز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك ، تر:فاروق عبد الفاخر ،هلا النشر و التوزيع القاهرة ، ط1، 2002، ص 125.

[2] –عبد القادر علولة ، حوار أجراه مع محمد جليد، ص 247.

[3] –ماري إلياس ، حنان قصاب حسن،المعجم المسرحي، ص 223.

الجستوس عند بريخت هو أية حركة أو كلام أو تصرف في المسرح له بعد اجتماعي،أي الحركة العفوية التي يقوم بها الممثل من منطلق ذاتي ليس جستوس لكنها تصبح كذلك عندما يكون لها دلالة أو بعد من مدلولها كحركة لها مدلول اجتماعي.

يعرف بريخت الجستوس قائلا «أقصد بتعبير الجستوس مجموعة الحركات وإيماءات الوجه في معظم الأحيان كل ما تعلنه الشخصيات لشخصية أخرى أو لعدة شخصيات بحيث يرجع تصرفها إلى تصرف اجتماعي الذي تصوره والجستوس يمكن أن يكون حركة بالجسد أو تعبير بالوجه»[1].

والجستوس أو الإشارة الحركية الدالة على صورة حادثة قصيرة في المسرحية أو قد تشمل جميع أحداث المسرحية أي جميع الحركات أثناء العرض وقد اس تعمل الجستوس في عروض علولة تلك المشاهد التي كانت على شكل الأغاني بحيث كان الممثلون يؤدون جميع الحركات التي تقوم بها الشخصية.

أما من ناحية المفهوم «فتستند نظرية الجستوس إلى الإيمان بأن الفعل وخاصة الفعل الحركي والإيمائي والاشاري اقل عرضة للتزييف عن اللغة»[2].

ومن هذا القول نستنتج أن الحركة لها دلالة أعمق من اللغة في الجستوس وهذا واضح جدا في خطاب العرض عند علولة الذي اعتمد على خطاب الحركة النابعة من المجتمع، لهذا كانت التشكيلات الحركية التي اعتمدها علولة بسيطة يعرفها المتلقي فلا تتطلب جهدا لفك رموزها فهي أشبه م ا يكون بالحركات التي يقوم بها المشاهد في حياته العادية لكنها تختلف عنها في كونها قصدية وغير اعتباطية أي أنها تعتمد على دوافع ومحفزات لأنه لا يحدث أن يتحرك الممثل فوق خشبة المسرح لمجرد الحركة فقط إنما يتحرك استجابة لرغبة معينة تنتج أما عن دافع داخلي أو دافع خارجي أو كليهما معا وهذا ما نلمسه في الممثل في عروض علولة أي انتقالاته فوق الخشبة وحركاته تكون مدروسة مطابقة .

أما الحركة في مسرحية "حمق سليم" فكانت تملأ فضاء الخشبة من قبل الممثل الواحد فكان يجسد البطل سليم الحركات بدقة وذلك بالانتقال من حالة إلى حالة وم ن وضع إلى آخر مستعملا في ذلك حركات وإيماءات دالة معبرة عن الوضع الذي هو فيه سليم مثلا عندما ينتقل إلى الملك والمملكة البيروقراطية فانه يقلد في حركاته تصرفات النبلاء والملوك

[1] – مرجع نفسه ، ص 245.

[2] –ماري إلياس ، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص246.

وهذا تطابقا للوضعية التي يبرزها ويظهرها تماشيا مع حالة الشخصية التي يريد تجسيدها إذ ا استعمل الممثل حركة اليد بإتقان لأنه في صدد تفسير الأحداث وإبراز ملامح الشخصية التي تمثل أهمية اجتماعية.

إذن وضعيات الجسم والحركات التي يؤديها الممثل فوق الخشبة تنبع من الأحوال النفسية للشخصية وتوحي بحالتها الروحية الداخلية كما تكشف عن طبيعتها وطبيعة علاق‌تها بالشخصيات الأخرى.

إن الحركة من هذا المنظور فعل مزدوج داخلي، انفعالي وخارجي عضوي أو فيزيائي والقاسم المشترك بينهما الممثل الذي يؤديهما معا.

ثانيا – التشكيل الحركي

من أبرز التشكيلات الحركية التي استعملها علولة في معظم عروضه هي الشكل الدائري أو الحلقة هذا الموروث الشعبي الذي وظفه علولة بشكل مختلف على ما هو موجود في الأسواق الشعبية حيث نقل علولة هذا الشكل التراثي إلى الفضاء الايطالي وعمل على إضافة عدة جماليات، وشكلت هذه الإضافة القوال شكلا فنيا قديما وهو الكورس أ و الجوقة بحيث يساعد هذا التوظيف على التوجه المباشر للجمهور وإشراكه في العرض.

إن شكل خشبة المسرح تؤثر تأثيرا كبيرا في تحديد علاقة المتفرج والمؤدي لهذا اهتم علولة بهذا الشكل الشعبي "الحلقة" حيث نلاحظ أغلبية عروضه كانت له علاقة مباشرة بثقافة المتلقي.

جسد علولة فكرة الحلقة خاصة في مسرحية الأجواد فمثلا في مشهد عكلي ومنور، أين وضع المخرج المدرسة على شكل حلقة بحيث جعل الممثلين يديرون ظهورهم إلى الجمهور مشكلين نصف دائرة يتوسطهم كل من المعلمة ومنور، لقد أسهمت الحلقة في بلورة تجربة علولة وهي في محتواها حلقة تواصلية تراثية هذا ما أكده علولة قائلا «عن طريق هذه التجربة التي استدرجتها إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديد الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة»[1].

ثالثا – الأداء التمثيلي السارد

[1] –عبد القادر علولة ، حوار أجراه محمد جليد، ص 240.

إن المتتبع لعروض علولة يلاحظ حضور السرد بقوة أو التمثيل السردي فكان الممثل يباشر في عملية السرد ثم تليه مجموعة أخرى من الممثلين مع التجسيد الحركي فيمتزج السرد بالحركة، وتحدث العملية التبادلية في الأدوار بين الممثلين في ظرف زمني قصير إذ لا يطيل الممثل الواحد في عملية السرد كما ح دث في مسرحيتي الأجواد والأقوال وأحسن مثال على هذا تأخذ مثال مشهد علكي ومنور من مسرحية الأجواد وبالضبط مشهد المدرسة حيث تم التلقي على نحو التالي: المرسل: منور ومعلمة المستقبل بقية التلاميذ (الممثلين) لقد تم الإرسال في هذا المشهد بين الممثلين أي الدرس الذي قدمته المعلمة مع منور كان موجها لتلاميذ المدرسة، وهذه هي عملية تلقي داخلي تحدث بين الشخصيات فوق الخشبة لكن الجمهور هو المتلقي المباشر لما حدث فوق الخشبة.

يساعد التمثيل السردي الممثل على مراقبة نفسه وإدراك لما هو خارج الخشبة أي داخل الجمهور وهذا على حد قول ع‌لولة كل ما يشكل قوة الممثل في العرض المسرحي ذي النمط الأرسطي إلا وهو « القدرة على غلق الإيهام لم يعد له أساس في هـــذا النوع، ومفهوم التمثيل أمام حائط رابع يمثله المشاهد أصبح باليا، يمكن للممثل أن يلاحظ نفسه بينما هو يمثل على طريقة الممثل الصيني المتحذلق إلى حد ما »[1] إن طريقة السرد في التمثيل تجعل الحوار مباشرا مع الجمهور وهذا ما أكده علولة.

«في الواقع أنا أعطي الجمهور فرصة الاستماع إلى موشح غنائي والى سرد يندرج ضمن أنماط خاصة للنسق المسرحي وأدعوه إلى الإبداع وإعادة الإبداع معنا لعرضه الخاص»[2].

إن التمثيل السردي ارتكز ارتكازا قويا على النص (الخطاب السردي) وسلطان الكلمة، لأن هذا المسرح وحسب رأي علولة يعطي الأولوية للقدرات السمعية للمتلقي.

رابعا – الأداء التمثيلي بين الأداء الملحمي والنفسي:

إن الممثل في مسرح علولة هو ذلك الفنان الذي يلتزم بالبع د الفاصل بينه وبين الشخصية وهو بذلك يحاكي المسرح الملحمي تمثيلا، لأن الأداء التمثيلي في المسرح البريختي يعتمد على عدم معايشة الممثل للدور، فما هو إلا عارض أو قاص يسرد ويروي أفعال الشخصيات الأخرى عاملا على ترك مسافة بينه وبين الشخصية التي يؤديها كي

[1] –عبد القادر علولة ، حوار أجراه مع محمد جليد، ص 246.

[2] –المرجع نفسه، ص241.

يدرك المشاهد، إن ما يشاهده تمثيلا لأحداث وقعت ويمكن أن تقع له بحيث يمكنه أن يرفضها أو يغيرها جذريا.

إذن الممثل في مسرح علولة يتعين عليه ألا يوهم المتلقي إنما يجعله يشعر بأن ما يجري أمامه على الخشبة من أحداث ما هو إلا تمثيل وهذا ما أكده علولة في حواره مع جليد حيث سئل عن الأداء التمثيلي والممثل «لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من شخوص، ولم يعد عليه أن يتسربل بأهواء الشخصية المؤداة بل عليه إن يبين طوال مدة العرض انه ممثل ويبقى كذلك»[1].

من خلال ما سبق نستنتج إن الأداء التمثيلي عند علولة يسير وفق رؤية إخراجية ملحمية تعمل على كسر الإيهام وتتجلى هذه الرؤية في مجال السرد حيث وظف علولة شخصية القوال التي تقوم بعملية سرد مباشرة هذا من جهة ومن جهة أخرى نرى الممثل الواحد يجسد عدة ادوار في المسرحية الواحدة مثلا:

1) سيراط بومدين في مسرحية الأجواد أدى عدة ادوار بحيث ظهر في فرقة القوالة إذ شارك بقية الممثلين سرد الأحداث.
2) مثل في مشهد الربوحي الحبيب دور الفرد في حديقة الحيوانات.
3) دور منور في مشهد عكلي ومنور.
4) جلول الفهايمي.

تجسيد آخر لعدة أدوار من قبل الممثل الواحد مسرحية "حمق سليم" أين جسد علولة عدة شخصيات طيلة العرض مرة يكون سليم ومرة أخرى المدير إلى غير ذلك من الشخصيات الموجودة في المسرحية.

لكن على الرغم من تأكيد علولة على أن يبقى الممثل ممثلا وليس هو الشخصية التي يؤديها إلا أننا نلمس تجاوب الممثل مع الشخصية والتعمق فيها دون ترك مسافة بينه وبينها أي لم تستطع الشخصيات أن تلغي مشاعرها مثلا : في مسرحية حمق سليم ورغم أن الممثل جسد عدة أدوار لكن استسلم الممثل في نهاية الأمر لمشاعر الشخصية حيث وصل الممثل علولة إلى قمة المعاناة وإظهار للمتلقي الانهيار الذي آلت إليه الشخصية وهذا يعني

[1] –عبد القادر علولة ، حوار أجراه مع محمد جليد، ص 247.

إن علولة لم يكتف فقط بالأداء الملحمي بل أيضا دعا إلى التعايش مع الدور في مرحلة التدريبات.

من خلال استعراضنا للأداء التمثيلي نستطيع القول بأن علولة كان يدعوا إلى تمثيل ملحمي وفق رؤية إخراجية ملحمية هذه الرؤية التي كانت تطابق فكر علولة حول وظيفة المسرح في المجتمع، كما نرى أن التمثيل كان يتجه إلى الواقعية النفسية.

المبحث الثاني: تقنيات خطاب العرض.

أولا – الديكور:

يمثل الديكور الجانب التصوري المرئي لأحداث المسرحية ويشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكل ما يسهم في تكوين الصورة المشهدية . وكلمة ديكور مأخوذة من اللاتينية Decors التي تعني التزينات في اللغة العربية "[1] فالديكور يعطي للخشبة شكلا معينا خلال العرض وهو الذي يحدد زمان الحدث ومكانه.

فيحقق الإيهام في المسرح إذ قال أرسطو في هذا السياق «المناظر وتجهيزات الخشبة أحد المكونات الستة للتراجيديا، وإن كانت أقل أهمية وإن صناعة المسر ح تدخل في تهيئة المناظر وهي من صناعة الشعر»[2].

تطور الديكور في مطلع القرن العشرين بظهور الإخراج والتوجه نحو التجريب بحيث تنوعت التسميات والمصطلحات الدالة على الديكور كما تنوعت الديكورات على حسب تنوع المدارس الفنية والتقنية بحيث أخذ الديكور عدة أنواع:

1) الديكور الإيهامي:

يعد هذا النوع من الديكور التقليد يطمح إلى إيجاد صورة تطابق الواقع وذلك باستعمال أغراض من الحياة «وهذا النوع من الديكور كان يستعمله كثيرا اصطحاب الواقعية وعلى رأسهم ستانسلا فسكي الذي استعمل الديكور طبيعيا وهو يهدف بذلك إلى إبداع أو

[1] –أسعد عبد الرزاق سامي عبد الحميد، دروس في أصول التمثيل ، نظريات و تطبيقات أكاديمية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ،1986، ص 08.

[2] –ماري إلياس ، حران قصاب حسن ، المعجم المسرحي،ص 114.

إيجاد صرورة مطابقة للواقع فاستخدم أغراض مأخوذة من ا لحياة والإكثار من التفاصيل دون أن تكون كل العناصر موظفة في الحدث»[1].

2) الديكور الإيحائي:

يتميز هذا الديكور بكثافة العلامات إذ يعتمد على الإيحاء بدلا من التصوير التفصيلي للمكان وهذا ما توضحه عروض المسرح الملحمي والمسارح الشرقية مثل «وهذا النوع من الديكور تجلى كثيرا عند التيار الرمزي الذي أسهم في تغير وظيفة الديكور من وظيفة إيهامية تصويرية إلى وظيفة إيحائية»[2].

ديكور مسرحية الأجواد:

تميز ديكور مسرحية الأجواد بالضخامة والارتفاع وهذه خاصية تميزت بها ديكورات علولة بحيث تشكل الديكور من إطارات وقضبان حديدية تمتد هذه الأشكال من اليمين إلى اليسار يتوسطها مجسم يمثل شكل الشمس بالإضافة إلى عنوان المسرحية صم ما من النحاس، كما وضع المخرج وسط الخشبة أرضية خارجية متحركة ذات الشكل الدائري إضافة إلى صناديق بلاستيكية خضراء.

شغل هذا الديكور حيزا كبيرا من الخشبة ولم يخدم فكرة المسرحية وبعدها الفكري لأن هذا الديكور تماشى مع لوحة واحدة فقط بحيث حاول علولة في المشهد الأو ل "الربوحي الحبيب" منح المشاهد أجواء الحديقة العمومية بمحاكاة الممثلين من خلال أجسامهم لحركات الحيوانات داخل الإطارات فشكلت كل من الحركات والديكور دلالة المشهد لقد ساعدت الأرضية المتحركة فكرة علولة حول الحلقة بشكل واضح هذا لأن المخرج اعتمد التشكيلات الحركية النابعة من الحلقة فكانت الأرضية متحركة ترتفع عن مستوى الخشبة ساعدت الممثلين على الحركة.

إن ما يلفت النظر في مسرحية الأجواد هو المجسم الذي توسط الخشبة المتشكل من الشمس وأسفلها عنوان المسرحية "الأجواد" بحيث كان هذا الشكل علامة ديكورية مميزة وبهذا الصدد قال علولة «بالنسبة لمسرحية الأجواد كان الديكور بمثابة الشعار»[3].

---

[1] –تمارا سورينا، ستانسسلافسكي و بريخت، تر: ضيف الله مراد، مر: سهام اليمني، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية دمشق، 1994، ص154.

[2] –ماري إلياس، حنان قصاب حسن ،المعجم المسرحي، ص 154.

[3] –عبد القادر علولة ،حوار أجراه مع محمد جليد، ص 246.

إن هذا التجسيد الرمزي للشمس أعطى الديكور قراءات متعددة، فكثيرا ما استعملت الشمس في المسرح بصور مختلفة «فهي أحيانا رمز للضوء الذي يحرق البصر، وهي أيضا رمز للقوة والحرارة، أو رمز السلطة المطلقة التي حين تغرب لا تخلف وراءها سوى العجز والحزن والموت»[1].

ولعل هذه الرمزية التي تكتسبها الشمس في المسرح قد تنطبق على توظيف علولة للشمس خاصة وإن المسار الذي تسلكه الأجواد في رمزيتها يتجه إلى المجتمع الذي غربت فيه السلطة لتخلف وراءها الظلم الذي تعاني منه الطبقة العامة.

وقد يكون توظيف علولة للشمس للدلالة عن الجود والعطاء لأن الشمس بصفة خاصة والطبيعة تميل إلى الاحمرار الدال على الشروق فقد يمثل الديكور حقلا سيميائيا يبرز علاقة المسرح بالفنون الأخرى، كالرسم والنحت والعمارة كما يفيد في إدراج المكان الذي يدور فيه الحدث وإظهار سماته الجغرافية : بحر/جبل/غابة، وقد يوظف أيضا الإيحاء بالحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها إذ «يمكن للأشخاص الحقيقيين الأحياء –الممثلين– أن يتفاعلوا تفاعلا مقنعا مع صورة بيئة منظمة أو تجريدية إلى حد بعيد إذ يمكنهم أن يفتحوا أبوابا صورية أو حتى غ ير موجودة، وأن يتحركوا بحرية بين الكثير من الأشياء الصورية المفترضة ضمن فضاء مسرحي شديد الضيق».[2]

*ويندرج في نسق الديكور أيضا كل الخطابات المكتوبة في العـــــرض المسرحي، من لافتات ولوحات وإعلانات ...وهي تلعب أدوارا سيميائية كثيرة، إذ تقدم للمتفرج معلومات ثمينة، يمكن أن تكمل النص المنطوق، وقد تلعب أحيانا وظيفة تزيينية فتساهم في جمالية الخشبة.

*وكما تدل علامات الديكور بحضورها، فإنها تدل بغيابها، ذلك بأن علامات الأنسقة الأخرى ممكن أن تعوضها وتقوم مقامها، فيكمن أن يفسر بنظرة جما لية محددة تقوم على إبراز الكلمة والحركة الجسدية مما يجعل الممثل العنصر الوحيد للإلهام في العملية التشخيصية.[3]

[1] –جوليان هلتون ،نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة،ط1، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 246.

[2] - بوبكر سكيتي ،مكونات العرض المسرحي ، المسرح نظام السيموتيقي ، المغرب ،

Montada.echouroukonline.com/showthread.

[3] – ينظر: بوبكر سكيتي، مكونات العرض المسرحي ، المسرح نظام السيموتيقي ، ص06

من خلال استقرائنا للديكور في عروض علولة نلمس صفة مشتركة تجمع بينها وهي أن المخرج ابتعد عن كل ما هو طبيعي بحيث كان الديكور يجسد صورة المكان حسب طبيعة الحادثة والايدولوجيا التي ينطوي عليها النص، كان المخرج في أغلب الديكورات يقترح مكانا تجريديا ليجعل من الإطار المسرحي لوحة تشكيلية يتم فيها نحت الأمكنة في غالب الأحيان بواسطة الحركة الدلالية بجسد الممثل وذلك لكي يكتمل العرض بشقيه الجمالي والمعرفي حيث يترك للمشاهد حرية الانتزاع أي صورة المكان من خلال شحن ذاكرته وتنشيطها بواسطة الفعل المسرحي وهذا ما أكده علولة عندما قال «بالنسبة للديكور لم يعد هناك داع لتزويق الأماكن طالما أننا نبحث خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد وليس على الخشبة بحيث تصبح الوظي فة الحية والتطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة ودون اجتذاب أو سجن اهتمام وإبداعية المشاهد بطريقة تنويمية »[1].

ثانيا – الأزياء:

تحتل الأزياء مكانة هامة في المسرح فهي من الأنساق العلاماتية الفاعلة غي العرض المسرحي، ونظرا لهذه الأهمية جعلت من تايروف يطلق على «الزي المسرحي الخلد الثاني للممثل »[2] تساهم الأزياء في إظهار العلاقات بين الشخصيات المسرحية حيث تعمل على تبيان الفوارق الاجتماعية وانتماءاتها الطبقية وقد أكد رولان بارت هذه الحقيقة فقال «إن للزي دورا وظيفيا فكريا أكثر منه تشكيلا ذلك أنه من ال عناصر التي تشارك في توطيد العلاقات الجدلية القائمة بين مضمون الإبداع المسرحي وشكله »[3] وإذا ما نظرنا إلى قول "رولان بارت" فنلاحظ أن الأزياء تنقل معلومات وأفكار ورموز عديدة أثناء العرض وهي التي تحدد أجواء المسرحية من حيث الزمان والمكان، «فليس المطلوب من الملا بس أن تكون جميلة أو قبيحة لكن المطلوب أن تتفق الشخصية وتظهرها وتبين مميزاتها »[4].

[1] –عبد القادر علولة، حوار أجراه مع محمد جليد، ص240

[2] –عبد القادر علولة ، حوار أجراه مع محمد جليد،ص 247.

[3] –رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح تر:سهى منشورة وزارة الثقافة ، دمشق ،1987، ص 48.

[4] –عثمان عبد المعطي عثمان ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،ط1 ، 1996،ص80.

إن الزي المسرحي يحدد جمالية العرض وذلك من خلال التناغم الذي يشكله مع باقي مكونات الفضاء المسرحي ولاسيما الممثل الذي يحمله لهذا يجب أن تكون الأزياء مناسبة للشخصية التي يتقمصها عاكسة لحالتها النفسية.

كانت شخصيات علولة من عامة الشعب وبهذا توازت الأزياء مع الحالة الاجتماعية لتلك الشخصيات فمن خلال توظيف علولة للأزياء نلاحظ المنحى الإيديولوجي للعرض والاتجاه الاشتراكي للمخرج لأنه كان دائما وفي أغلب مسرحياته يعكس صفة العامل الذي يعاني الفقر والحرمان فهو بذلك اشتبك بالواقع ونقله إلى الخشبة مجسدا في ذلك نظرة للفئات المحرومة.

فالأزياء لم تكن نوعا من الزخارف الإضافية، وإنما كانت عنصرا أساسيا يدعم موقف علولة من نظام أدى إلى انقسامات إيديولوجية على الساحة الاجتماعية لهذا كانت عناصر العرض باختلاف مهامها ولاسيما الأزياء منها نابعة من الواقع لها دلالتها في الحدث المسرحي.

كانت الأزياء في العرض تقوي المواقف الدرامية وذلك لأنها كانت تعكس الحالة الاجتماعية والنفسية للشخصية بحيث يستطيع المتلقي التعرف على الشخصية بمجرد ظهورها على الخشبة وذلك لأن مظهرها الخارجي لم يكن بالغريب عنه.

ففي مسرحية الأجواد نلاحظ بساطة الأزياء وتلاؤمها مع الشخصيات فالربوحي الحبيب الذي كان أزياؤه متوفرة في النص على شكل إرشادات إخراجية «الربوحي الحبيب ساتر جلده بثياب في أغلب الأحيان بالية في الألوان الزرقاء رمادية»[1].

وهذه الإرشادات كانت موجودة في العرض بحيث كانت توحي بالفقر والحرمان أما مشهد عكلي ومنور فكان المئزر الأبيض للمعلمة والمدير يوحي بالجو العام لمشهد المعلمة.

أما في مسرحية الخبزة جسد علولة مرة ثانية صورة العامل وذلك بالاعتماد على ملابس قديمة بهدف إظهار الحقيقة على الخشبة وتكسير الإيهام لدى المشاهد لأن مسرح علولة وعلى حد قوله كان موجها للعمال «إن مسرحي موجه للعمال وللمبدعين اليدويين والفكريين ولهذا السبب فهو لا يدعوهم لان ينسوا أنفسهم أو أن يؤجروها لكنه يدعوهم من خلال غرس للحواس والفكر إلى إعادة شحن أنفسهم بالشجاعة والتفاؤل...»[2].

[1] -عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد ، ص 48.

[2] -المرجع نفسه ، ص46.

إضافة إلى واقعية الملابس نجد اللمسة التراثية خاصة في الثلاثية وهذا تماشيا مع تجربة الحلقة حيث يظهر الممثلين بملابس تراثية موحدة فتمثلت ملابس القوالة في سراويل وقمصان بيضاء إضافة إلى الأحزمة، أما المغني فكان يرتدي برنوس تلك العلامة التراثية في المجتمع العربي، والجدير بالملاحظة أن علولة اهتم باللون الأزرق في أزياء عروضه وجعله رمزا للعامل.

إن الأزياء في مسرح علولة لم تتجه إلى التصميم وهذا راجع ربما إلى نقص الميزانية الخاصة للمسرح بصفة عامة وهذا ما جاء على لسان مخلوف بوكروخ عندما قال «عرف مسرح علولة بالتنويع والتلوين في الملابس فتصميم الأزياء لديه لم تخلو من الانجاز المباشر ذلك أن المسارح في الجزائر كانت تشتري الملابس القديمة بما يتفق مع شخصيتها المسرحية وحينما يعرض النص المسرحي حقبة تاريخية معينة يكون تصميم الملابس متواضعا نظرا لنقص الميزانية المخصصة للإنتاج المسرحي ككل»[1].

ثالثا – الموسيقى

تلازمت الموسيقى مع المسرح منذ نشأته لأنه ارتبط من الوهلة الأولى بالغناء والإيقاع.

تستخدم الموسيقى في المسرح بأشكال مختلفة ومتنوعة وبدرجات متفاوتة فقد حدد أرسطو ثلاثة أنواع من الموسيقى «موسيقى أخلاقية تؤدي وظيفة تعليمية، وموسيقى حيوية محركة للنفس التي ليس بالضرورة أن تطبق في المسرح لكن من الأفضل أن تسمع، والموسيقى الحماسية التي تستعمل بحذر »، وقد عبر عنها الموسيقار بيتهوفن «أنها شيء رفيع جدا وتخدم مشاعر إنسانية فهي أكثر رفعة من العلم والفلسفة »[2].

شكلت الموسيقى في خطاب العرض عند علولة وسيلة تبليغية رافقت جل أعماله الإخراجية، كما كانت تجربة جمالية أعمق تركيزا لارتباطها بعنصر الغناء الذي بدوره كان يتألف من أشعار ألفها الكاتب لخدمة السير الفعل المسرحي، إذ كانت الموسيقى جامعة بين التجربة والجمالية والسيكولوجية بحيث مثلت عدة لوحات جعلت من بعض ألحانها تتردد وتبقى راسخة في الأذهان.

[1] –ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي، ص 491.

[2] –Roland de coudé dictionnaire de musique , édition sail toute reproduction microfilm B,N2002 , P 35.

لجأ علولة إلى الموسيقى وجعل منها عنصرا تكميليا تزيد نصوصه توضيحا خاصة وأن النصوص الشعرية كانت تدعم المواقف الدرامية وكانت بمثابة تعليقات على الأحداث فلم تكن تلك الأشعار منفصلة عن الحدث الدرامي، فكانت الأغاني تعتمد على الوزن والقافية من حيث البناء الشعري.

سنأخذ مقطوعة من مسرحية الأجواد:

قدور:«ابني وعلاه كتب جهده في البغلي والياجور وترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزوروحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكون
رزم حوايج الخدمة ماشي يريح قدور»[1].

إذ أن الموسيقى التي تصاحب هذا الشعر مؤسسة على لحن الحزين موزون بريتم ثقيل يجعل المشاهد يتتبعها ويتأهب لتلقي احدثا المسرحية، من خلال هذا المقطع نلاحظ أن الإيقاع الموسيقي والشعر تلاءم مع طبيعة الحدث المسرحي.

وظف علولة الموسيقى في أشكالها الشع بية النابعة من التراث الشعبي وذلك بالاستعانة بآلات لها وقع خاص في ذاكرة المتلقي الجزائري كآلة البندير التي كانت تتماشى فكريا مع تجربة الحلقة لأن هذه الآلة كانت تستعمل في الأسواق من قبل المداح إضافة إلى هذه نجد بعض الآلات الوترية كالقيثارة.

إن المتتبع لعروض علولة يجد أن وضع العازف والمغني فوق الخشبة ملاحظ من قبل المشاهد .

استعان علولة بالموسيقى المسجلة، إن التناغم الذي فرضه علولة بين ريتم الموسيقى والنص الشعري خلق إيقاعا خاصا للعرض مما جعل مسرحياته تكتسي طابع الاحتفالية يمتزج فيه اللحن بالكلمة والحركة الراقصة.

رابعا – الإضاءة:

من الواضح أن العرض المسرحي يتركب عدد من العناصر المختلفة فلكل منها دلالتها.

وينطوي مفهوم الضوء في العرض المسرحي على حدين أحدهما مجرد والآخر مادي يتجسد الحد المادي في وجوده للعيان وهو إدراك مباشر للمحسوسات مثل معرفة اللون

[1] –عبد القادر علولة ، مسرحية الأجواد، ص 89.

والضوء المنعكس على الأشياء، أما المجرد فيتضح في القيمة الفكرية والحسية التي يحملها الضوء في استعمالاته المختلفة.

تهدف الإضاءة إلى إضافة معنى على الفعل المسرحي الذي يوجد داخل الخشبة وخارجها وذلك من خلال توضيح الرؤية وإبراز أجساد الممثلين أو تشكيلهم الحركي بالإضافة إلى كل ما هو مرئي فوق الخشبة من ديكورات وإكسسوارات وبعبارة أخرى يمكن للضوء أن يعكس انطباعات المخرج من خلال العرض كما يمكن من خلاله توضيح الحياة النفسية للشخصيات وعلى حد قول ادلف أبيا «إن الضوء والموسيقى وحدهما يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل المظاهر»[1].

تساعد الإضاءة المسرحية في توضيح الجو العام للمسرحية لدى المتلقي إذ تعمل على تقريب المضمون العام له كما تساعده على فك بعض رموز العرض في تحديد زمان المسرحية ومكانها.

ترتبط الإضاءة بجميع لغات المسرح خاصة فيما يخص قضية اللون فمثلا ترتبط الإضاءة بلون الماكياج والأزياء فعندما يسلط الضوء الملون على الماكياج ولا يحدث التناغم بينها فان ذلك يحدث تغيرا جوهريا في حدود المعنى والقيمة الجمالية «فإذا ما سلط الضوء الأحمر على الألوان الخاصة بالماكياج فيحولها إلى رماديات ماعدا اللون الأزرق والأخضر»[2] في هذه الحالة على مصمم الإضاءة أن يكون على دراية بالتناغم اللوني حتى يجعل المشاهد يرتاح لرؤيتها من أثر التناسب بين الألوان.

فالإضاءة الملونة تؤثر تأثيرا مباشرا على العرض والمتلقي معا تأثيرا نفسيا وبصريا «فالضوء ليس رؤية فقط انه شعور حيثما يكون الضوء تكون مشاعرن ا والعين هي التي تعطي إحساسا بالضوء والظلام لأن لها قابلية على مقاومة واستمرارية التغير في امتدادات الصور والألوان والأشكال»[3].

وإذا نظرنا إلى مسرح علولة وعلاقته بالإنارة فيمكن أن نستنتج ملاحظة واحدة وهي أن علولة لم يهتم كثيرا بهذه الوسيلة بل استفاد منها في بعدها الملحمي حيث توازت نظرة علولة للإضاءة مع تلك النظرة الخاصة ببريخت الذي استعمل الضوء الأبيض ذي الشدة

[1] -إيرنك بي نقلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ،1986، ص 28.

[2] -محمد حلمد علي ،الإضاءة المسرحية ، المكتبة الوطنية ، بغداد ، دط، 1985، ص 119.

[3] -أحمد جليل، مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي ، مطابع الهيئة المصرية ، القاهرة 2000، ص 46.

الواحدة مع الإبقاء على مصادر الإضاءة مرئية بشكل واضح في المسرح وذلك لأن هذا النوع من الإضاءة يعزز التفاعل بين المشاهد وبين الممثل «الضوء الساطع المنبعث من مصدر مرئي يساعد على توفير مؤثر التغريب ويحول دون خلق الإيهام في المسرح»[1].

إن توظيف علولة للإضاءة كان ملحميا بالدرجة الأولى فقد حاول أن يستفيد من هذه الوسيلة لتجسيد أفكاره في إطار تواصله مع الجمهور لأنه كان يرفض الإيهام فكانت معظم مسرحياته تعتمد على الإضاءة كاشفة ثابتة طيلة العرض.

خامسا – الإكسسوار

توفر الإكسسوارات في المسرح إمكانيات تعبيرية هائلة، تساعد في الكشف عن أحداث مسرحية والتعريف بشخصياتها فهي مستلزمات ركحية يستعملها الممثل خلال العرض لتدعيم إشاراته، وحواراته «إن الغرض من الإكسسوار في المسرح يجب أن يكون موظفا قبل كل شيء للتعريف بالشخصية، والتعريف بالحدث أما إذا كان الاستخدام مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث فسيكون هناك ما يسمى بالانصراف في العلامة المسرحية »[2].

والجدير بالذكر إن الإكسسوار لا يقتصر على دلالة اجتماعية للمسرح بل يعد وسيلة ضرورية تخدم العرض والمشهد المسرحيين بحيث لا نستطيع فصل الإكسسوار عن الحركة أو عن باقي مكونات العرض «فحركة الممثل لا يمكن فصلها عن الأغراض التي يتعامل معها أو تحيط به، فهذه الحركة هي التي تعطي دلالتها، كما أن هذه الحركة هي التي تحدد الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي»[3].

لقد احتوت أعمال المخرج عبد القادر علولة على عدة إكسسوارات وإن أول ميزة نلمسها في هذا المجال هو استعمال الإكسسوار تراثي المرجع الذي تمثل في عض الخيزران وهذه الوسيلة كانت تستعمل كثيرا في الرقصات الشعبية إض افة إلى تواجدها في المجتمع الجزائري بصفة عامة.

---

[1] –كاترين بلزايتفن ،مسرح مايرخولد وبريخت ، تر: محمد زكي العشماوي، نهضة مصدر للطباعة والنشر والتوزيع ،دت، ص 132.

[2] –أكرم اليوسف ،الفضاء المسرحي، ص46

[3] –مرجع نفسه ، ص 47.

أخذت العصا بعدا خاصا في مسرح علولة إذ استعمل هذه الوسيلة إكسسوار مهما في العرض إذ تماشى مع فكرة الحلقة والقوال ظهر هذا التوظيف خاصة في مسرحيتي الأجواد والأقوال إضافة إلى هذا فقد استعمل المخرج إكسسوارات بسيطة م ثل الأقلام والكتب في مسرحية الخبزة وهذا للدلالة على مهنة السي علي (كاتب عام) إضافة إلى بعض الإكسسوارات التي تدل على بساطة الحي فهي إكسسوارات منقولة من واقع المجتمع ولعل الإكسسوار الذي كان مستعملا كان غير مرئي للمشاهد وهذا ليجعل فرصة أكبر للممثل لاستعمال جسده وقدراته الصوتية هذا بصفة مختصرة عن استعمال الإكسسوار في مسرح علولة.

وأخيرا يمكن القول أن خطاب العرض عند علولة اتسم بالجانب الجمالي الذي كان أحد أهم خيارات التي طرحها المخرج وذلك لحسابات جمالية ومعرفية وإيديولوجية وعلى حد قول أن الخطاب المسرحي يشكل أداة التواصل بين المبدع والمتلقي وهو يأخذ شكلا من ثلاثة ثوابت ولحظات لحظة إيديولوجية، ولحظة معرفية، ولحظة جمالية إذن هناك علاقة تبادلية بين خطاب العرض وبين المتلقي بحيث أن خطاب العرض يحوي أنساقا اتصالية فاعلة تعتمد على قدرة المتلقي في إنتاجه بعد إنتاجه الأول المركب من مجموع الفنون السمعية البصرية .

الفصل الثالث: مسرحية اللثام –دراسة تطبيقية–

-المبحث الأول: بنية خطاب النص.

أولا – الخطاب الإيديولوجي.

ثانيا – الخطاب السردي واللغة.

ثالثا – الشخصيات.

رابعا – الحبكة.

خامسا – الحوار.

سادسا – الصراع.

-المبحث الثاني: تقنيات خطاب العرض.

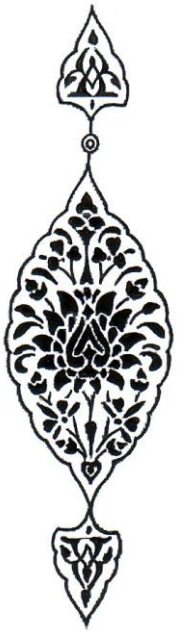
أولا – التشكيل الحركي.

ثانيا – الأداء التمثيلي.

ثالثا - الديكور.

رابعا - الإكسسوار والأزياء.

خامسا – الإضاءة.



المبحث الأول :بنية خطاب النص.

تبدأ المسرحية بموشح غنائي يمهد لأحداثها بحيث حمل هذا الاستهلال قصة قصيرة تحكي الأوضاع المزرية التي يعيشها العامل بحيث تجسدت هذه القصة في شخصية جلول.

«جلول خويا قلبه مشطون

جهده النافع مخطوف شروة مرهون

حقه الواضح مفعوس رأيه مسجون»[1].

من خلال الأغنية التي بدأ بها علولة مسرحية اللثام نستنتج أن جلول هو عينة من الطبقة العاملة التي تعيش الفقر والحرمان، فجلول كان يعاني المشاكل داخل المصنع وخارجه يقدم واجباته ولا ينال حقه فهي مهضومة في ظل حكم جائر تفضل فيه المصلحة الخاصة على المصلحة العامة وتعيش فيه الطبقة البرجوازية على حساب الطبقة العاملة.

«طبقة في الحرمان والشقاء تبيع في جهدها وأخرى على ظهرها تنعم في الراحة »[2].

إذن عمل الاستهلال على تحضير مسبق لأحداث المسرحية وذلك لأن المسرحية في مضمونها لم تختلف عن مضمون الاستهلال فالمتلقي قد يجد تلك الصلة والربط بين أحداث المسرحية ومضمون الاستهلال.

ينتقل بنا المؤلف بعد الأغنية إلى رسم خيوط الحكاية وذلك باستعمال شخصية القوال التي رسمت أبعاد الشخصية المحورية.

برهوم الذي كان عاملا بمصنع الورق وبالضبط في قسم غسيل الحلفة ، حيث تعطلت الآلة البخارية البرمة، وطلب كل من لعرج الفيلالي البكوش من برهوم إصلاحها وبعد أخذ ورد مع سي خليفة وبقية الأصدقاء قرر برهوم إصلاح البرمة على الرغم من علمه بالعاقبة الوخيمة التي ستنجر على هذا الفعل الإنساني.

برهوم: « ياسي هو القضية هذه خطيرة هذه الوثائق مسروقة من المديرية»[3].

السي خليفة أتفضل نشرب أتاي ونشم ريحة البحر.

برهوم راني نشم في ريحة السجن ونشوف في رجال الشرطة يقلفطو في كمايمهم وراني نسمع ولادتي يتباكوا منهم مورايا.» [4]

[1] – عبد القادر علولة ، مسرحية اللثام، ص150.

[2] –المرجع نفسه ، ص 151.

[3] –عبد القادر علولة ، مسرحية اللثام ، ص162.

[4] –المرجع نفسه ، ص163.

يصلح برهوم رفقة أصدقائه الآلة البخارية لكن برهوم يتعثر ويسقط فيلقى عليه القبض ويعذب ويقطع أنفه بعد ذلك ينتقل إلى المستشفى ليتمثل للشفاء ويقرر رفع قضية إلى مركز الشرطة ليجد نفسه متهما بالخيانة والتشويش فيلقى عليه القبض ويسجن وبعد قضاء مدة معينة وراء القضبان يخرج برهوم ليجد سجنا آخر وهو المجتمع الذي لم يتغير وقضية اللثام التي جلبت له العار بالإضافة إلى مشاكل العمل ومتابعات الشرطة في هذه الظروف قرر برهوم العزلة عن مجتمعه والعيش في مقابر فرنسية مع أناس قاسموه التضحية وشاركوه أفكاره النضالية.

أولا – الخطاب الإيديولوجي

تعتبر مسرحية اللثام وجهة أخرى اختارها علولة بوصفه مؤلفا التزم بقضايا أمته وعبر عنها في نصوصه المسرحية ومسرحية اللثام عينة من تلك النصوص التي وجه فيها علولة خطابا ضد قوى النظام والاستعباد.

ومن خلال مضمون اللثام نقول : إذا كان مسرحيتا "الأقوال" و"الأجواد " تنبأنا بفساد الوضع الاجتماعي، فإن مسرحية اللثام حاولت التحذير من العواقب السلبية لتبين أن الأزمة أصبحت أكثر عمقا وتعقيدا وأن الحل أضحى مستحيلا، إن خطاب علولة في هذا النص المسرحي يواكب التطورات السياسية والاجتماعية للجزائريين وتحاول رصد العلل من أجل إيجاد الحلول بطريقة فنية بارعة.

وبسط لنا وحدد بعض المفاهيم للتعريف أكثر بحكاية "برهوم الخجول"، فإن البنية الحكائية للمضمون تسير في نفس القالب، فالسارد أراد أن يعالج قضية إيديولوجية تمس أفراد المجتمع، فعلولة يضرب لنا مثلا على معاناة الفرد الجزائري في ظل الدولة البيروقراطية وسوء التسيير.

فبعد مسرحية " الأجواد" يواجهنا علولة بعرضه اللثام، «الذي يبنى فعلا عن انهيار النظام القائم وانحصار الايدولوجيا السائدة آنذاك، إذ يبين بطريقة رمزية أن مؤسسي الفكر الثوري، وجامعي لواء العدالة الاجتماعية هم المخترقون الأصليون للمبادئ التي يحملونها وبالتالي هم الذين يقضون عليها »[1].

[1] –مجلة أصوات الشمال، بغداد ، أحمد بلية، عبد القادر علولة والتجديد في الشكل و المضمون، نشر2010/10/02
http://www.aswat-achmal.com/ar/?p=980&a=12340.

وذلك من خلال الاستناد إلى «استثمار مقتضيات وإجراءات السيما ئيات السردية الغريماسية التي تضع في قلب اهتماماتها الرئيسة دراسة شكل الدلالة في كل الخطابات السردية بحثا عن المعنى»[1].

حيث شكلت الظروف الاجتماعية مادة واقعية حية جعلت من مسرحية اللثام خطابا يحمل الأطروحات القريبة من الواقع اليومي بكل ما يحمله من تناقضات، لأن مسرح علولة ارتبط ارتباطا وثيقا بالقضايا الإنسانية حيث تناولت مسرحياته مواضيع تمس «القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية كمعاناة البسطاء والفلاحين والعمال والمثقفين في حياتهم اليومية، والإشارة إلى تدهور القدرة الشرائية عند المواطنين الجزائريين، وفساد الإدارة البيروقراطية والتنديد بالصراع الطبقي والتفاوت الاجتماعي وتناول مشاكل الطلبة، ورصد علاقة الشعب بالسلطة الحاكمة، دون أن ينسى علولة الهموم القومية والقضا يا المصيرية الكبرى كقضية فلسطين»[2].

يغوص علولة في آلام وآمال أفراد الشعب من أجل تنويره لغيره من مصيره المؤلم.

لذا نجد مسرحية اللثام لا تخلو من الخطاب الإيديولوجي الحامل للفكر السياسي والاجتماعي فحاول علولة من خلال النص التعبير عن الواقعية الاشتراكية التي جذبته نحو مسرح يدعو إلى الثورة والتغيير الجذري لأن علولة كان يسعى باستمرار لتوجيه خطابه المسرحي لجمهوره ليجعلهم يتخذون موقفا ايجابيا.

فالخطاب الإيديولوجي في مضمونه كان يحوي نقدا اجتماعيا يطالب بالتغيير خاصة أن علولة كان يبحث عن فن ملتزم ينطلق من تصوير الصراعات الإنسانية ضد أزمات الحياة والتناقضات.

ثانيا – الخطاب السردي واللغة:

بنيت مسرحية اللثام مثل سابقتها من المسرحيات على عنصر السرد حيث وظف علولة القوال الذ ي كان المرسل للخطاب السردي حيث نسجل حضوره منذ بداية المسرحية فعمل على تقديم شخصيات المسرحية لاسيما شخصية برهوم، القوال:

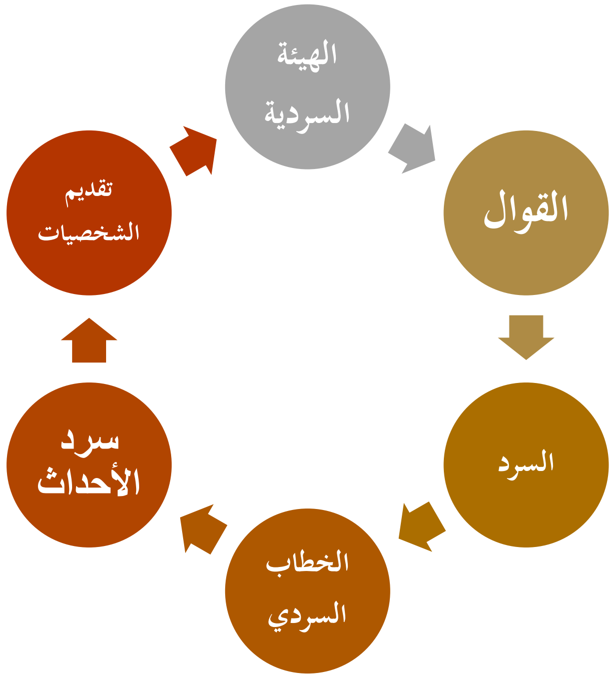
---

[1] عبد المجيد العابد،مباحث في السيميائيات،ط1، دار القرمين،2008، ص59.

[2] –دنيا الراي، جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، نشر في :14/05/2010
http://www.pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/11/198015.html

«برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد ها دو ثنين وربعين عام بالتقريب ولداته أمه الفرزية بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة حين ما جاء المزيود لدنيا مازغرتوا عليه ماشطحوا بالمناسبة»[1].

بالإضافة إلى تقديم الشخصيات عمل القوال على سرد الحكاية وذلك بتدخله بين المقاطع الحوارية ليسرد الأحداث التي لا تتجسد على الخشبة مخترقا في ذلك الحدود المادية للزمان والمكان، فانتقل من المصنع إلى المستشفى إلى السوق إلى مركز الشرطة بالترتيب حسب تتابع الأحداث في الأمكنة التي اقتضاها الفعل الدرامي إذن عنصر السرد هو إحدى الخصائص التي ميزت بنية خطاب النص في مسرحية اللثام والقوال هو الشخصية التي تولت هذه الخاصية وبعبارة أخرى هو الهيئة السردية التي أوكل لها المؤلف مهمة إيصال الخطاب السردي إذ عمل القوال بطريقة سردية على تقديم شخصيات المسرحية كما سبق ذكره وهذه الترسيمة توضح عمل القوال بوصفه هيئة سردية في بنية خطاب النص.



ارتكز خطاب النص بصفة عامة في مسرحية اللثام على اللغة وهذا التصور يقترب إلى تعريف رولان بارت للخطاب «الخطاب يبنى على مجموعة من الجمل وأنه من خلال تلك البنية يبدو كإرسال يفوق لغة اللسانيين فالخطاب له وحداته وقواعده وهو يقع بعد الجملة رغم أنه مؤلف فقط من جمل».

[1] –عبد القادر علولة،مسرحية اللثام، ص161.

حملت اللغة أفكار علولة وجسدت موقفه من أوضاع المجتمع ففي مسرحية اللثام كما في الأقوال والأجواد بقيت اللغة على نفس النسق فتميزت بالبساطة والوضوح لأنه كان يعالج قضايا كثيرة عانى منها الشعب لذا كانت لغة مسرحية اللثام قريبة من الفئات التي عبر عنها علولة فوردت في المسرحية بعض الألفاظ التي تخدم التوجهات الإيديولوجية للمؤلف والتي كانت دائما تتكرر في جميع مسرحياته مثل البيروقراطية، الاشتراكية العدالة الاجتماع ية المصلحة العامة وغيرها من الألفاظ التي كان لها إيقاع في النص إضافة إلى بعدها الرمزي للدلالة الاجتماعية والسياسية لأن علولة عبر عن أفكاره بلغة قريبة جدا من الفئات التي خاطبها ومن هذا المنطلق لا يمكن دراسة اللغة بمعزل عن المجتمع وعن المتلقي هذا من جهة وعن المنطلقات الإيديولوجية والتوجهات الفكرية للمؤلف من جهة أخرى إذ يعمل المؤلف المسرحي على وضع لغة تخدم الموضوع والمتلقي عن حد سواء.

كانت لغة مسرحية اللثام سهلة بعيدة عن كل غموض تصب في الموضوع كما كانت اللغة لغة ثالثة أي مزيج بين العامية وبين الفصحى وإن كانت ا لفصحى هي الغالبة في الكثير من الأحيان وعلى سبيل المثال نأخذ مقطع من هذه المسرحية:

القوال«أصبح برهوم ولد أيوب الأصرم يتعامل بلطف غير عادي واحترام كبير من طرف زوجته وأولاده أصبح في وسط عائلته كأنه بطل عظيم وراه يخطط في هجمات عنيفة ضد العدو ... ثلاث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة يبلع على روحوا في الباب باش يدرس بدقة رسوم البرمة في الليلة الرابعة ليلة عمالية خرج برهوم وخرجت الشريفة في جرته وقاست طاوة الماء».[1]

في هذا المقطع نجد جميع المفردات كانت فصيحة ماعدا بعض الألفاظ التي وردت بالدارجة العامية مثل (الطاوة، قاست، يبلع، جرته).

وأيضا توظيف بعض الأمثال الشعبية فنجدها أيضا كانت موجودة في مسرحية اللثام وذلك من خلال ما ورد على لسان الشريفة زوجة برهوم تقول الشريفة «جايين يطلبوا منك تعاونهم فالخير للجميع، وأنت هارب خايف منهم ...«نار جابت الرماد».

وهذا المثل يحمل أكثر من معنى وعادة ما يطلق هذا المثل على الرجل الذكي الفطن لكنه ينجب أطفالا عديمي الإرادة والرؤية ويضيعون كل ما تركه والدهم من تراث سواء مادي أو معنوي وهذا المثل ينطبق على الواقع الذي تعيشه الجزائر، فبعد أن أخذت الجزائر

[1] –عبد القادر علولة ،مسرحية اللثام، ص 139.

استقلالها بالنار والدم لم تترك هذه النار إلا الرماد، فجيل الاستقلال لم يحافظ على هذه التركة وأصبح كل شخص يسعى لتحقيق مصالحه ومكاسبه الشخصية وهذا ما أراد علولة توضيحه من خلال هذا المثل.

وما يمكن قوله أن المثل الشعبي في مسرحيات علولة قد عبر عن الحياة الشعبية البسيطة التي يعيشها المجتمع الجزائري ورص د لنا أيضا الأبعاد الفكرية التي حملتها شخصيات كل مسرحية كما وضح لنا أيضا العلاقات الاجتماعية التي تربطهم كما أدى المثل الشعبي دورا أساسيا في إيضاح الأفكار المسرحية ونقل لنا أيضا المضامين والأفكار والرؤى والايدولوجيا التي يتبناها الكاتب.

إن الحيز الذي تشغل هـ اللغة في مسرحية اللثام ذو أهمية كبرى بحيث لكل جسرا تواصليا يسهل على المتلقي فهم مضمون الخطاب واستيعابه.

إضافة إلى النثر لجأ علولة إلى الشعر في بداية المسرحية بحيث دعم الخطاب وقوى المضمون، لأن مضمون الشعر لم يختلف عن المسرحية في مضمونها.

القوال «دخل يناضل في الحركة بكل إخلاص

سبل في الميدان ذكاؤه ومعرفته

في بعض الوقت يسمح في عائلته»[1].

من خلال الأغاني الشعرية حاول عبد القادر علولة تهيئة الجو العام للمتلقي بصفة عامة وتزويده بمعلومات عن الواقع بطريقة فنية إذ ليس الواقع في أن «يطرق الكاتب موضوعا وطنيا أو اجتماعيا بأي أسلوب كان بل يجب قبل كل شيء أن تلبي رغبة ملحة في الجمهور وهي رغبة الفهم والتجاوب والهضم ».[2]

إن التجاوب مع الجمهور والتواصل معه جعل علولة يختار لغة بسيطة في متناول المتلقي بحيث لم تكن اللغة عائقا أما م علولة وهذا ما أكده قائلا «إن قضية اللغة غير مطروحة فرجل المسرح يخلق لغته ويأخذ من اللغة ما يهمه وتركيب الجمل لا يكون نحويا إنما تركيبا فنيا تعبيريا يتضافر الديكور والموسيقى والإيحاء في خلقه».[3]

ثالثا – الشخصيات:

[1] –عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص160.

[2] –محمد مصايف، فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائري،ط1981،2، ص78.

[3] –خليل بن الدين علولة، يتحدث عن تجربته المسرحية في ندوة نظمتها المكتبة الجهوية بوهران، عن المسرح الملتزم الجمهورية اليومية، 1986/05/14، العدد6484 ، ص11.

تعتبر أعمال علولة تلخيصا لواقع اجتماعي باختلاف ميادينه بحيث نجح في وضع هذا الواقع في قالب درامي، فقد كشف عن عدم الاستقرار في المجتمع في مواقع حساسة وعبر عن الضغط المعقد بين واقع المجتمع وبين واقعية تحمل أفكاره الإيديولوجية ورؤاه الاجتماعية.

إن علولة بوصفه كاتبا مسرحيا أبدع نماذجا درامية اختارها من الأواسط الشعبية معتمدا في ذلك على فعل القول وبساطة اللغة وذلك تناسبا مع الشخصيات التي رسمها والتي حملت بطريقة غير مباشرة خطابه إلى تلك الطبقات المحرومة.

إن رســم الشخصيــة هو أهم عنصر من عناصر الدراما فهو ضمان لنجاح الكاتب، ولتمكنه الفني، فالشخصيات التي يصورها الكاتب تصوي ـــرا واضحا محدود المعالم، لن تتحدث إلا بما يلائم طبيعتها ولن تتصرف إلا بدافع مقنع وتقول في ذلك: ليليان هيلمان «إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فإنها تتولى عنك قول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها ».[1]

وعلى حد هذا القول كانت شخصيات مسرحية اللثام بمثابة القناة الرئيسية لتمرير الخطاب عند علولة، فتميزت بالعمق على الرغم من بساطتها بحيث صورت التنظيمات السلوكات المتعلقة بالمواقف الاجتماعية، فهي من عامة الناس استلهمها الكاتب من الواقع فكانت لسان حاله حيث حملت مشاكل الطبقات العاملة فشكلت مرجعية اجتماعية وثقافية وسياسية بالنسبة لمؤلفها.

تنوعت شخصيات مسرحية اللثام بتنوع أدوارها في الحدث الدرامي بحيث يستطيع المتلقي تمييز شخصية برهوم التي انفردت عن باقي شخصيات المسرحية في تركيبها وآرائها ومشاعرها ومواقفها، وقو ة تأثيرها في الفعل الدرامي فهي شخصية مركبة «هي تلك التي تظهر خاصيتين أو أكثر من الخواص القوية المتعارضة، أو المتصارعة، وهذه الخواص ليست متكافئة القوة لكنها تكاد تكون متكافئة ».[2]

عمل علولة على رسم شخصية برهوم على التناقض بحيث كان هذا التناقض موجودا على مستوى الشخصية نفسها وعلى مستوى شخصية أخرى في المسرحية.

التناقض على مستوى الشخصية

[1] –حسن رامز محمد رضا،الدراما بين النظرية والتطبيق، ص339.

[2] –المرجع نفسه، ص444.

برهوم شخصية كان لها الدور الرئيسي في مسار الحدث الدرامي، جسد معاناة الفرد العامل البسيط الذي ظل يكافح من أجل العيش، يحمل أفكارا نضالية لكن تبقى قوة الإدارة أقوى من حماسه وأفكاره وهذا ما جاء على لسانه «بغيت ندير ولكن كيف ندير باش ندير؟ عندما نتمنى يا سيدي ندير تتبت في الإرادة وتقوى وعندما ن بدى ندير ترفش ضربة وحدة ونوخر ما عندك طاقة يا برهوم ما عندك ثقة في نفسك».[1]

إضافة إلى حماس برهوم هناك ميزة خاصة تميز بها هي الخجل فكان ملقب برهوم الحشام برهوم الخجول.

هذه الصفة التي كانت ملازمة له على طول المسرحية لكن المؤلف وضع خاصية أخرى مناقضة لخاصية الخجل خاصة وبعد أن قرر برهوم إصلاح البرمة وهي خاصية الشجاعة بحيث لم تكن هذه الصفة ملازمة لبرهوم على طول المسرحية بل كانت صفة ناتجة عن رد فع ل أو بعبارة أخرى هو موقف اتخذته الشخصية حيال نظام معين فشكلت هذه الخاصية (الشجاعة، اتخاذ موقف) تناقضا أثر تأثيرا قويا في مسار الحدث وهذا التركيب المتعارض على مستوى الشخصية أطلقت عليه "آن أوبر سفيلد " الطباق بحيث نستطيع تمثيل شخصية برهوم صورة متميزة في خطاب النص فهي صورة مولدة للصراع الذي يصنع ماهية المسرح وإذا ما حللنا شخصية برهوم في الخطاب فنجدها الموضع النموذجي للتوتر المأساوي في مسرحية اللثام خاصة وأن شخصية برهوم هي صورة اتحاد مستويين متعاكسين التردد على الفعل /الإقبال عليه/ الخوف/ الشجاعة.

فالدور الموضوع ـــاتي أو الغرضي يوض ح «الوضعية الدلالية أو المعنوية للشخصية، عبر العناصر المكونة لهذه ا لوضعية الدلالية، والتي تتمظهر (...)عبر الصفات أو المؤهلات المسيغة عليها».[2]

فشخصية برهوم الخجول من أهم الشخصيات «التي هيمنت نصيا في عدة صيغ متباينة، السرد، الحوار، الوصف، ملفوظات الحالة، ملفوظات الفعل، ولم تكن شخصية سلبية بالمفهوم السيميائي للكلمة، إذ تنتقل من وضع إلى وضع نقيض عن طريق الفعل ورد الفعل».[3]

---

[1] –عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص166.

[2] –ابراهيم صحراوي ،تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص185.

[3] –السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي ، دراسة سيميائية،ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000، ص110.

إن خطاب برهوم يتوزع على مختلف مراحل المسرح ية أي: البداية والوسط والنهاية ، لذا يمكن اعتبار خطابه عنصرا أساسيا في خلق الصراع الدرامي داخل النص والتأثير على ميزان القوى، يتميز خطابه في بداية أحداث المسرحية بالتشكيك في الآخر وعدم الثقة وذلك راجع لنفسيته الضعيفة حيث يقول برهوم في حواره مع زوجته «أنا نقتل يا الشريفة ...؟ أنا نقتل...؟ كللي ما تعرفنيش، أنا ربع من آدم، ياك أنا يا الشريفة منين نسمع الناموسة تزرنف بحدايا نمد لها حنكي باش ما رغيضهاش...».[1]

ولكن مع تطور مجريات الحكاية يتغير خطابه ويمثل دور الرافض للوضعية الاجتماعية المتدنية، الفقر والحرمان وغياب العدالة الاجتماعية ...الخ والطامح إلى تغيير الأوضاع المعيشية بعد اكتسابه تجربة عميقة عن الحياة.

ونجد أن برهوم قد مثل أدوار ا كثيرة من دور شخصية متهورة التي تصرخ في وجه القاضي عند دخوله السجن وأيضا دور الخجول الذي ينزوي على نفسه ويراقب من بعيد ولا يشارك الآخرين، وهذا ما يدل على اسمه حيث يمكن «للاسم أيضا أن يوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية والجسدية».[2]

وأيضا نجده في دور المحب لمج تمعه حيث يستخدم جل الوسائل والسبل الممكنة لدراسة المجتمع، والبحث عن الحلول للوصول إلى مجتمع تسوده العدالة والمساواة.

أما فيما يخص الذي تقمصه وهو دور الم ـــنقذ الذي يعرف بشجاعته وإصلاحه للآلة، فهي شخصية متمسكة بالمبادئ الإنسانية، فنجد أن هذه الشخصية التي رسمها علولة بشكل محكم لم يرض أن يسقطها حتى في أشد حالاتها بؤسا وذلا وانكسارا وحصارا، وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا على لسان هذه الشخصية، أن أصحاب المبادئ لا يتزعزعوا ولا ينحنوا وإن سقطوا سقطوا واقفين.

التناقض عبر شخصية أخرى:

إضافة إلى التناقض الموجود على مستوى الشخصية هناك تناقض آخر على مستوى الشخصية المقابلة وهي شخصية شريفة التي أ بدت من خلال حواراتها شجاعة حيث تميز خطابها بالتحدي والصمود، وتمثل رمز المرأة المناضلة في البيت وخارجه، خطابها يتفاوت بين الأنثى الثائرة التي تريد التغيير ولو لزم الأمر التضحية بأعز ما تملك وينطبق عليها

[1] –عبدالقادر علولة ، مسرحية اللثام، ص165.

[2] –يوسف خطيبي، مكونات السرد في الرواية الفلسطينية،دط، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص15.

القول "وراء كل رجل عظيم امرأة " وخطاب الأنثى التي تصبر لحال أسرتها، فهاهي تقول لبرهوم وبكل جرأة شريفة :«قضية كبيرة هذه يا برهوم ... الجهاد يا برهوم الجهاد يا برهوم ... اليوم الطايح كثر من الواقف ... اليوم البيت تجفف بالدم ... قابل أنت الطاقة وأنا نوقف عند الباب ... سقم روحك يا ولد الغوالم... الدم اللي ما سالش عندنا هذوا ثالث عيام يسيل اليوم يا ولد الأبطال يتحاموا على راجلي وأنا هنا؟»[1]

إن تحدي شريفة للخطر الذي يحدق بزوجها وحملها للسلاح الأبيض دليل على شجاعتها وإصرارها على الوقوف إلى جانب زوجها وتصديها لجماعة الشواشين لعرج البكوش الفيلالي على عكس شخصية برهوم التي أبدت تخوفا من جماعة الشواشين.

إن التناقض الذي كان مشكلا على مستوى شخصية برهوم يبث في المتلقي مشاعر الشفقة على الشخصية لما عانته بعد إصلاح البرمة كما تثير مشاعر الإعجاب بسبب الفعل الشجاع الذي قامت به هذه الشخصية مع العلم أن التناقض يساعد على تصوير الشخصية ويضفي على الحدث التشويق «إن التناقض له استعمالات بالنسبة للكتابة فهو يساعد على بناء الدراما والتشويق».[2]

ففي مسرحية اللثام وعلى غرار المسرحيات الأخرى نلمس شخصية البطل المسرحي برهوم بحيث انفردت هذه الشخ صية في تأثيرها في الحدث المسرحي ، ولقد تغير مفهوم البطولة المسرحية بتغير الفكر الإنساني ومجتمعه حيث انتقل البطل المسرحي من طبقة النبلاء والملوك وصراعهم ضد القوى الخارجية إلى الإنسان العادي الذي يستطيع التأثير على مجرى الحياة والمجتمع وهذ ا ما كان واضحا عند عبد القادر علولة الذي صور بطل مسرحية اللثام من عامة الناس بحيث كانت مشكلته الاجتماعية والنفسية محور صراع في المسرحية.

بالإضافة إلى برهوم وشريفة، هناك شخصيات أخرى صنعت أحداث مسرحية اللثام (لعرج، الفيلالي،والبكوش) جعلهم المؤلف جماعة من العمال يمثلون الطبقة البسيطة يمتازون بالوعي واليقظة على عكس تسميتهم الشواشون لكن ربما المؤلف اختار لهم هذا الاسم لأنهم كانوا ضد نظام السلطة خاصة ضد الوضع السائد في المجتمع.

---

[1] –عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص 168.

[2] –محمد رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق، ص489.

لعرج الفيلالي والبكوش يمثلون التضحية ، وحب الوطن وتفضيل المصلحة العامة على المصلحة الخاصة، خاصة وإن تصليح الآلة كانت من تصميمهم وقول برهوم في هذه المسرحية يؤكد هذه الصفات.

برهوم «تهمينهم بالتشويش أما في الحق هو ما مخلصين يموتوا على وطنهم متمنيين الخير والسعادة للعمال جنون ومتفقين بناتهم الغاية حد ما يطيق لهم».[1]

شخصية سي خليفة:

تمتاز شخصية السي خليفة بالحب والاحترام فكان المرجع الأول الذي يقصده الجميع وهذا ما جاء على لسان القوال «سي خليفة كبير في السن وفات الستين وعاش في حياته مغامرات غريبة مقادرينه ويشاوروه ويزوروه كالمرابط واللي يلغي له الحكيم واللي مسميه لندوشين».

كان السي خليفة ملقب لندوشين وذلك لأنه عاش في الفيتنام بعد أن فر من الجيش الفرنسي، القوال «فر من الجيش الفرنساوي والتحق بالفيتناميين دخل معاهم في المعارك وحارب فرنسا وأمريكا».[2]

إن هذه الشخصية هي حقيقية في التاريخ وكان علولة قد أراد هذه الشخصية عن طريق السي خليفة.

ساعدت شخصية سي خليفة على تعزيز الفعل حيث ساهم في تطوير الأحداث وذلك أن خليفة كان مؤيدا لفكرة إصلاح آلة المصنع بحيث كان وسيطا بين برهوم ولعرج والبكوش إذ ساعدت هذه الشخصية برهوم على اتخاذ القرار وإصلاح البرمة.

ومنه نستنتج أن برهوم لم يكن وحيدا في إصلاح الآلة، ولهذا لا وجود للفرد إلا في إطار الجماعة في مسرح علولة.

عمل المؤلف من خلال الشخصيات على الكشف عن جهاز مهم في المجتمع تمثل في جهاز الشرطة وذلك عن طريق الشخصيات التالية (المفتش، الشرطي الأول،الشرطي الثاني) إضافة إلى هذه الشخصيات هناك شخصيات مثلت الواقع الآخر في المسرحية إنها شخصيات "مسلكة ليام، قاصد الخير ، الهادي، طالب الهنى " عكست بصفة واضحة عالم آخر أراده المؤلف أن يكون معاكسا للواقع المعاش (الذي عاشه برهوم) وهذه الشخصيات

[1] –عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص172.

[2] –عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص179.

كان لها نفس مصير برهوم وهم من مروا بالتجربة قبله وهذا يدل على أن ليس برهوم فقط هو المعني بالأمر بل هناك عينة أخرى من المجتمع أشار إليها عبد القدر علولة في نهاية المسرحية وهي شخصيات أرادت العزلة عن المجتمع واللجوء إلى المقبرة وكانت المقبرة مخبر تجريبي لجأت إليه هذه الشخصيات من أجل الاستقرار وهذا ما جاء على لسان تلك الشخصيات:

السي خليفة: «عايشين مع الموتى

مسلكة ليام: حتى واحد فيهم ما غاضه الحال

برهوم: المدافن نظفناهم ساكنين في الرخام يالسي خليفة مكاش كيفنا»[1]

قاصد الخير:«أحسن من الحجرة الزرقاء

الهادي: قلعنا الحشيش اليابس غرسنا الورد وضرفنا الشجر

برهوم: راك تسمع في هذا الصمت يالسي خليفة شم رائحة الصنوبر».[2]

رابعا – الحبكة

تعد الحبكة عنصرا أساسيا في البناء الفني للمسرحية فهي لازمة لها وذهب أرسطو إلى أن المسرحية «تنطوي على عنصرين هما الشخصية والحبكة وإن الحبكة هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية وهي كما يعرفها أرسطو هي روح التراجيديا »[3] وإذا نظرنا إلى الحبكة في أعمال علولة نجدها بسيطة النسيج خاصة في مسرحيتي الأجواد والأقوال التي اعتمد فيها المؤلف على استقلالية المشهد بحيث كان كل مشهد يحمل حبكة معينة يقوم بتقديمها القوال حيث يتم الإعلان عنها بطريقة سردية إلا أن الأمر يختلف في مسرحية اللثام بحيث كانت الحبكة خاضعة للمفهوم الأرسط ـي والتسلسـل المنطقي للأحداث، نجد الحبكة في مسرحية اللثام بسيطة قائمة على مبدأ السببية والنتيجة وهذا لأن الحبكة هي ترابط الوقائع بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسط إلى نهاية أي «أن الحبكة هي بناء يرتكب على النو اة البسيطة والتي هي الحكاية » أي أن الحبكة في مسرحية اللثام كانت تمثيل لتسلسل منطقي إذ تبدأ الحبكة بطريقة حوارية لا سردية مثل باقي المسرحيات فنلمس بداية الحبكة من فكرة إصلاح البرمة بحيث طلب من برهوم إصلاحها

---

[1] –عبد القادر علولة،مسرحية اللثام، ص227.

[2] –المرجع نفسه، ص228.

[3] –أرسطو طاليس،فن الشعر، تر: عبد الرحمان البدوي، دار الثقافة ، بيروت، لبنان،1973، ص95.

وهذا كان من قبل الشواشون (لعرج، الفيلالي، البكوش) وتوضحت أكثر الحبكة من حديث برهوم مع شريفة في بداية المسرحية بعد حديث القوال وهذا الفعل أي إصلاح البرمة نتج عنه عدة أحداث جاءت مرتبة وتطورها كان مباشرا بحيث توالت عن طريق السبب والنتيجة لأن أي حدث هو سبب يؤدي إلى حدث آخر ينتج عنه.

وهذا ما جاء به أرسطو «الحبكة هي الترابط والتسلسل المنطقي للأحداث يبدأ من نقطة معينة إلى نهاية محددة في إطار قصة أو حكاية».[1]

وهكذا الحال في مسرحية اللثام فبعد إصلاح برهوم آلة المصنع البرمة يقبض عليه ويتهم بالتشويش والفوضى ويعذب ويقطع أنفه ثم يواصل المؤلف في ترتيب الأحداث إذ يدخل برهوم إلى المستشفى ليعالج ثم بعد ذلك يقرر الذهاب إلى مركز الشرطة حتى يرفع الشكوى فيجد نفسه متهما فيسجن ويؤول به المصير إلى العزلة في المقبرة.

وما نستطيع قوله عن الحبكة في مسرحية اللثام أنها كانت بسيطة ساهمت كل الشخصيات في تطوير أحداثها خضعت للبناء الأرسطي ولهذا السبب يختلف اللثام عن الأجواد والأقوال ففي اللثام هناك بداية وسط والنهاية وإن كانت مفتوحة ورغم تدخل القوال بين اللحظة والأخرى لكن هذا ال تدخل لم يقطع الحدث بل كان يواصل في إكمال القصة ليشكل بذلك قطعية بين الأقوال والأجواد شكلا أي من حيث البناء الدرامي.

خامسا – الحوار

إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات فـإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأدا ة التي تتواصل بواسطتها الشخصيات المسرحية مع بعضها البعض، كما للحوار المسرحي وظائف أخرى وأهمها الكشف عن الحبكة وهذا ما نلمسه في مسرحية اللثام من خلال الحوار الآتي:

شريفة:«هملا هدوا نقابيين

برهوم: عندهم رجل في النقابة ورجل برا

شريفة: وأنت واش حاجتهم بيك علاش يبحثوا عليك؟

برهوم: البرمة الكبيرة اللي تغسل وتعجن الحلفة راها خسرت وبغاوني نصنعها راهم تمشوا في الدعاية ويقولوا برهوم ولد أيوب الأصرم عفريت في الميكانيك غير هو اللي يطيق يصنعها».[1]

[1] –أرسطو طاليس، فن الشعر، مرجع سابق، ص98.

من خلال هذا الحوار تم الكشف عن حبكة المسرحية وأصبحت واضحة للمتلقي إذ يستطيع من حوار شريفة وبرهوم التعرف على الحبكة المسرحية.

إن الحوار في مسرحية اللثام عمل على تطوير الحبكة رفقة السرد وذلك بمصاحبة للفعل الذي يدور فوق الخشبة إذ أن الحوار كان ملامسا للأفعال التي يمكن أن تتجسد وتمثل على الخشبة أما الأفعال الأخرى كان القوال يتكفل بسردها.

اتسم الحوار في مسرحية اللثام بالحيوية والقدرة على الإيحاء بما يدور في نفس الشخصية وفكرها ومعنى الحديث أن الحوار كان مناسبا للشخصيات ونابعا عنها ومتماشيا مع خواصها فإذا ما حللنا حوار سي خليفة نجد الحوار يخدم الشخصية من حيث خواصها وفكرها.

والمتتبع لحديث هذه الشخصية تتبادر لأذهانه الصفات التي تتجلى بها من ذكاء وقدرة على التقرير وبلاغة وحكمة في الحديث «لأن كلام الشخصية يزودنا بمرشد أمين ومتنوع إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها».[2]

السي خليفة:« النظام سير النجاح

السي خليفة: أ درسنا محيط البرمة والباقي عليك تفضل

برهوم... أنت تتكلم وأنا نتخايل في نفسي في معركة نهاجم بالرشاش ونحتت في العديان.

السي خليفة: معركة نعم والبرمة مرحلة من معركة».[3]

هناك ميزة أخرى تميز بها الحوار وهي الإيجاز بحيث نلاحظ أن المؤلف لم يجعل الشخصية تختفي أو تظهر على حساب شخصية أخرى إنما الحوار كان في متناول الشخصيات يتلون على حسب ما طرأ عليها من تغيير كما يتلون على حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري.

كما سبق ذكره فحديث الشرطي ليس بحديث برهوم وشريفة والسي خليفة ومعنى هذا «ينبغي أن يكون الحديث نابعا من الشخصية ومتماشيا مع خواصها بل وحتميا بالنسبة لهذه الخواص وما لم يفعل الكاتب ذلك فإنه يكون كمن يناقض نفسه ويمسح الشخصية التي يصورها».[4]

---

[1] –عبد القادر علولة، مسرحية اللثام، ص168.

[2] –حسن رامز محمد رضا،الدراما بين النظرية و التطبيق، ص426.

[3] – عبد القادر علولة ، مسرحية اللثام، ص176.

[4] –حسن رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية و التطبيق ، ص468.

سادسا – الصراع

مادامت دراما علولة تختص بالعلاقات الاجتماعية فإن الصراع الدرامي بالتالي صراعا اجتماعيا فالصراع مفهوم يفترض علاقات صدامية بين طرفين أو أكثر بحيث يعتبر الصراع المحرك لعناصر التناقض في المسرحية وهو الخاصية اللازمة للدراما بحيث تكون الإرادة الواعية طرفا فيه ما لم يكن صراعا داخليا «إن الخاصية اللازمة للدراما هي صراع اجتماعي تمارس فيه الإرادة الواعية ويكون على شكل أشخاص يكا فحون ضد أشخاص آخرين أو أفراد ضد مجموعات أو مجموعات ضد مجموعات أو أفراد أو مجموعات ضد قوى اجتماعية أو قوى طبيعية».[1]

حاول علولة من خلال مسرحية اللثام ، نقل صراع واقعي تعيشه الطبقة الكادحة في المجتمع إلى خشبة المسرح فهو صراع الفرد ضد قوى اجتماعية، صراع المواطن البسيط ضد قوى الظلم.

من خلال هذا الصراع نستنتج أن علولة جسد الصراع بين أفكار ومبادئ متناقضة بين فكر اشتراكي يدعو للمصلحة العامة وبين فكر رأس مالي تقتضي لمصلحة الفرد مبدأ.

إن مرد الصراع هو تشبع علولة بأفكار سياسية وإيديولوجية جعلته يحصر هذا العنصر الدرامي لحمل التناقضات السياسية بكل ما تحمله من مظاهر التغيير الاجتماعي فالمتتبع لمسرحية اللثام يجد نوعين من الصراع : صراع خارجي تجلى في مواجهة برهوم وكل من يحمل معه الأفكار والمبادئ النضالية نفسها في المسرحية (لعرج، الفيلالي، البكوش، السي خليفة) ضد الإدارة والسلطة أما الصراع الثاني فهو صراع داخلي أو صراع نفسي كان محوره شخصية برهوم الذي كان يحمل هم المصنع ومشكلته بحيث أصبحت آلة المصنع هاجس له في الواقع مما جعل الإرادة شيء والتطبيق شيء آخر.

لكن هذا الصراع لم يكن ليصل إلى درجة الاصطدام، إذ بعد الكشف عن عيوب المجتمع ينسحب البطل، بحيث ترك المؤلف غموضا حول الصراع من جهة والنهاية من جهة أخرى حيث نلمس نهاية مفتوحة ظلت فيها مصائر شخصيات معلقة لأن النهاية كانت في المقبرة بحيث ظلت الأحداث في مسرحية اللثام قابلة للنمو وهذا النوع من النهاية «يتيح للمشاهد أن يعيش في جو المسرحية ويصاحب شخصياتها وأحداثها زمنا أطول بعد أن

[1] –المرجع نفسه ص449.

يشاهدها»[1] فتثير في المتلقي توقعات عدة وتفتح آفاق وقر اءات متعددة عبر مستويات متباينة.

إن النهاية التي وضعها علولة في المقبرة كانت مفتوحة كما كان لها دلالة رمزية إن دلت على الأمل رغم أن المقبرة هي نهاية الإنسان لكن علولة وعلى حساب ما جاء على لسان برهوم كانت بمثابة المستقر النفسي له وللشخصيات التي أخذت معه نفس التجربة:

برهوم:« نعم... هذا الناس كانوا عايشين شهر في كوخ وشهر في حمام وشهر تحت الباش وشهر في القصدير ... بغاو أيبدلو في نفس الوقت يستقروا شوية ... توجد القوة الفكرية اللي تسمحلي نشيط مرة ثانية في الحياة... نلصق في الحياة رتغلب على الإهانة اللي ساكنتني ورتوجد كرامتي من جديد هذي التجربة بينت لي بلي الإنسان حام ل معاه محيط... بحر واسع من الطاقات ومهما كانت الظروف ولو هبط إلى أسفل الوجود قادر يوجد فتحة... يوجد حل ويصعد من جديد قادر يصبح لا يؤخذ»[2].

المبحث الثاني: تقنيات خطاب العرض:

أولا – التشكيل الحركي:

إن تصميم العرض هو تجسيد ظاهر من خلال الصور المقدمة على الخشبة للجمهور وهو وسيلة ضرورية قد يبرز ما تعجز عنه اللغة المكتوبة، كما يكشف جوانب المسرحية الخفية من جهة، ومن جهة أخرى يحرر الشخصيات من التصور الساكن أي أن العرض المسرحي يرهن عالم للمسرحية المكتوبة بت قديم تفسير بصري للحكاية وفضلا عن ذلك يعمل المخرج مع فريق العمل على إعادة بناء المسرحية بطريقة ملموسة متأثرا في ذلك بتجربته الخاصة وعالمه الثقافي والمنظور الإيديولوجي لأن الهدف من كل عرض مسرحي هو تحويل النص من لغة مكتوبة إلى منظومة من المؤثرات المرئية والصو تية التي تحوي المشاهد وتثير تأملاته وانفعالاته وقد يؤطر هذه التأملات ضمن محتوى اجتماعي وإيديولوجي لأن العرض المسرحي هو خطاب تتعدد فيه الخطابات لتصل إلى الجمهور المتلقي.

يبدأ عرض مسرحية اللثام بأغنية شعرية، تستمد إيقاعاتها من التراث الشعبي وهي بداية تميزت بها عروض علولة لاسيما مسرحية اللثام التي اكتست بطابع احتفالي اجتمعت

[1] –عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،دت، ص40.

[2] –عبد القادر علولة ،مسرحية اللثام، ص221.

فيه الكلمة المعبرة بالإيقاع الشعبي فكانت هذه النبرة الاحتفالية تمهد لبداية العرض وتهيأ الجو العام للمسرحية فقد عملت هذه الأغاني على فصل الأحداث عن بعضها البعض فبمجرد أن يصل الفعل إلى قمة التأزم تدخل الفرقة لتؤدي مقطعا غنائيا يحد من تأزم الفعل ولكي لا يقع المشاهد تحت تأثير الفعل المتواصل، لأن العرض المسرحي هو تشابك عدد هائل من العلامات ويتفرد الممثل وذلك كونه حامل العلامة بلا منازع في كل الأشكال والتيارات والمناهج الإخراجية وهذا ما نجده عند ع لولة أي أن الممثل يحتل مكانة هامة في مسرحية اللثام على غرار المسرحيات الأخرى لأنه كما يرى علولة هو الفاعل والمفعول في العرض المسرحي فالممثل هو صانع العرض في مسرحية اللثام بحيث ملء الفضاء بحر كته وجسده وصوته فاعتمد علولة على عدة تشكيلات حركية جماعية وفق رؤية إخراجية عملت على توظيف الحلقة هذا المرجع التراثي الذي لجأ إليه علولة لتحقيق الفر جة لجمهوره وهذا الشكل الفرجوي هو ميزة تميزت بها عروض علولة.

«إن الفرق الجوهري بين مسرح علولة وبين المسرح الأرسطي وتجلياته الأوروبية المعاصرة هو هذا الشكل الحلقي في الفرجة كما نجذه في السامر الشعبي فالجمهور حول العرض المسرحي وليس أمامه».[1]

إن حركات الممثل توحي بالفضاء جراء عملية الاستبدال لأنساق العلامات الأخرى، ذلك أن حركات الممثل لا يمكن فصلها عن الأغراض المحيطة به، أو تلك التي يستعملها أو يتعامل معها إضافة إلى دخول الممثلين وخ روجهم، فالحركة هي الوسيلة الأغنى والأكثر ليونة في التعبير عن الفضاء المكاني واستخلاص سماته الخاصة من خلال حركات الممثل على الخشبة .

يتضح للمتلقي مرجعية العرض من خلال مسرحية اللثام نلاحظ أن التشكيل الحركي كان بسيطا ، وركز معظم تشكيلاته الحركية في منطقة وسط ع لى جزء محدد من الديكور كان يتوسط الخشبة بحيث كان الممثلون يصنعون نصف دائرة أو نصف حلقة فجاء هذا التشكيل الحركي ذو المرجعية التراثية وسيلة علولة لإقامة جسر التواصل مع الجمهور .

من وسائل التأثير في الجمهور المتلقي للعرض مخاطبة الممثل له بأسلوب الراوي القوال وهو خطاب مباشر استعان به علولة لتزويد المتلقي بالمعلومات والخلفيات الممكنة عن أحداث المسرحية بحيث شكل السرد والفعل الصورة المرئية للعرض والوظيفة التي

[1] –أحمد اسماعيل ، مسرح عبد القادر علولة، مجلة إبداع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد04، أفريل1994، ص26.

نلمسها للقوال في المسرحية الذي استعمل السرد قد اختزل الزمن والمكان فكان ينتقل من فترة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر وفق ما يقتضيه الفعل بحيث كانت تتم العملية فوق الخشبة بتناوب الممثلون على السرد يقوم الممثل (أ) بالسرد والبقية الأخرى تقوم بتجسيد الفعل عن طريق الحركات ويكون بذلك الممثل هو المرسل للخطاب السردي مجسدا في ذلك القوال وأن الممثلون الذين يسردون يجسدون الحركة أيضا، وهذا ما يجعل الممثل يقظا وع لى صلة مباشرة مع زميله على الخشبة أي أن الممثل قد يكون قوالا وقد يكون الشخصية المعبر عنها عن طريق السرد فينتقل الممثل من وضعية إلى أخرى في زمن قصير وهكذا.

ثانيا:الأداء التمثيلي:

يكون الأداء التمثيلي في مسرحية اللثام قريب من الأداء الملحمي، إذ يطلب من الممثل في هذا الاتجاه أثناء أدائه لدوره أن يتذكر أنه يمثل فقط ولا علاقة له بما يجري من أحداث سواء خارجيا أو ظاهريا.

وإن التمثيل في مسرحية اللثام كان ملحميا تارة ونفسيا تارة أخرى فمثلا نجد شخصية برهوم التي مثلت الاتجاه النفسي في الأداء التمثيلي حيث كان أداؤه طبيعيا فوق الخشبة وصل إلى التعبير عن مشاعر الشخصية وأفكارها حتى درجة الإيهام أي أن الممثل أوهم للجمهور على أنه هو فعلا برهوم بحيث عايش الدور وجسد لنا معاناة الشخصية من بداية المسرحية لنهايتها وهذا ما اصطلح عليه ستانسلا فسكي المعاناة وعبر عن ه ذا قائلا «أن الفن لا يشترط وحدة الشكل والمضمون فحسب، بل وحدة المشاعر والأفكار أيضا لأن الإحساس بالذات وبالدور المسرحي وعلاقتهما بالجمهور هو إحساس واعي».[1]

إن الأداء التمثيلي في هذه المسرحية اتجه إلى الواقعية النفسية إذ نلمس أن معظم الشخصيات حافظت على مسارها الدرامي فمثلا برهوم لم يكن في فرقة القوالة وعلى غرار مسرحية الأجواد أين نلمس حضور الشخصية المركزية في المشهد مع الفرقة الساردة(القوالة) في هذه النقطة بالذات أي عدم حضور برهوم مع بقية الممثلين ا لساردين يؤكد صفة البطل الواحد كما يؤكد معايشة الممثل للدور منذ ظهوره لأول مرة على الركح و إلى النهاية وكأن الممثل برهوم تعامل مع الشخصية على أنها حقيقية فقادت الممثل إلى الشعور بتفاصيل الشخصية كما لو كانت خاصة به فالمتلقي في هذه الحالة لا يحس بالقطع في الفع ل رغم تدخل القوال والمغني بل هناك فعل متصل لمسناه من خلال الأداء التمثيلي لشخصية برهوم

[1] –تمارا سورينا ، ستانسلا فسكي وبريخت، ص 22.

وهذا ما يطلق عليه ستانسلا فسكي خط الفعل المتصل وعبر عن هذا قائلا «إن الممثل والدور يتناسبان من الناحية الإنسانية بواسطة خطوط متصلة فإن توقفت تلك الخطوط توقفت الحياة لذا يجب أن يكون للدور وجود مستمر وخطه المتصل غير المنقطع».[1]

ثالثا – الديكور:

يساهم الديكور في بلورة وتحديد مفاهيم المسرحية أثناء العرض وذلك على المستويين الدرامي والجمالي، إذ يعتبر وسيلة من وسائل التعبير، إذ يكشف للمتلقي زمن المسرحية ومكانها، ويربط الأحداث بالواقع المعاش، كما أن «الديكور المسرحي لا يهدف إلى خلق الحياة الفعلية بل يهدف إلى الإيهام بالحياة الفعلية»[2].

كما أن له دورا مهما في التأثير على الممثل في الحركة والتمثيل.

كما يكشف الديكور عن المكانة الاجتماعية لشخصيات العمل المسرحي، وتعتبر مسرحية اللثام العمل الأخير بعد الأقوال والأجواد إذ تعد من بين الأعمال التي تدخل ضمن تجربتها الخاصة بمسرح الحلقة ويتشكل ديكورها من فضاء مجرد يتوسطه مجسم تشكيلي صنع من معدن النحاس منقوش بارز ظهرت فيه رسومات بحيث بدا الديكور كلوحة تشكيلية، من خلال الديكور نلاحظ أن المخرج جعله تجريديا بحيث عكس صورة محددة لمكان المسرحية وذلك حسب طبيعة الحادثة ومعطياتها و حسب الإيديولوجيات التي ينطوي عليها النص.

فقد تموقع المجسم وسط الخشبة بشكل بارز مرتفعا بطول مترين ونصف ومرتكز على أرضية خارجية متحركة شكلها نصف دائرة يستعمل باعتباره منصة صغيرة داخل الفضاء الركحي تتخلل هذا المجسم فتحات مختلفة الأشكال ومتفاوتة الأمكنة والأحجام تموقعت في أماكن متباينة فعكس الديكور بذلك عدة أمكنة وفق ما يقتضيه الفعل المسرحي فكان الديكور في الجهة العلوية منه يمثل البرمة(المصنع)

عن طريق النحت الحركي للممثلين واستغلالهم للفضاء العلوي للديكور دل على البرمة(المصنع).

---

[1] – قسطنطين ستاسنلافيسكي، إعداد الممثل،تر: محمد زكي العشماوي،محمد مرسي، راجعه دربني خشبة نهضة، مصر للطباعة والنشر، دت، ص30.

[2] –سهيلة عزوز ، السينوغرافيا ،تقنيات تكامل العرض المسرحي، دار أشريفة للطباعة و النشر والتوزيع،ط1، 1999 ، ص73.

كما مثل الديكور أيضا مكانا آخر كان له أهمية في العرض المسرحي إذ وظفه المخرج للدلالة على المقبرة شكلها كان فتحة في وسط البراتيكابل للدلالة على القبر حيث استعمل للدلالة على هذا المكان قطعة من الرخام.

إذا ما نظرنا إلى هذا النوع من الديكور من زاوية التلقي فنجد أن الديكور التجريدي «يترك للمشاهد حرية الانتزاع أي صورة المكان من خلال شحن ذاكرتها الجماعية وتنشطها بواسطة الفعل المسرحي ذاته».[1]

كان لديكور مسرحية اللثام عدة استعمالات فاستعمل منزلا لكل من شريفة وبرهوم كما استعمل أيضا منزل السي خليفة إضافة إلى المستشفى وك انت تنحت هذه الأمكنة بواسطة الحركة لجسد الممثل وذلك قصد شمولية الهدف المعرفي والجمالي للعرض.

رابعا – الإكسسوار والأزياء

من المستلزمات الركحية التي يستخدمها الممثلون أثناء العرض، لأنها تساعدهم على معايشة الدور« فالإكسسوارات تساعد الممثل بصورة على أداء مهمته نظرا للدلالات التي تحملها، إذ تساعد على كشف الأحداث ويستعملها الممثل بيده فتدعم إشارته وإيماءاته وحواراته، كما تكشف عن جانب أو عدة جوانب من شخصيته» [2]

إذ توفر الإكسسوارات طاقات تعبيرية جد هامة في حقل التواصل ضمن خطاب العرض يستعملها الممثلون ويستعين بها المخرج للكشف عن أبعاد العرض في زمانه ومكانه.

إن أول إكسسوار ميز عرض مسرحية اللثام هو العصا وهو إكسسوار أخذ بعدا في العرض بحيث كان توظيفه تراثي بالدرجة الأولى فأصبح هذا الإكس سوار ذو المرجع التراثي أداة للتمثيل في فرقة القوالة يصاحبهم طيلة العرض وهذا تناسبا مع شخصية القوالة إضافة إلى آلة البندير التي تدخل في سياق الآلات الموسيقية والإكسسوارات في الوقت نفسه إذ استعملها الممثل في الكثير من المواقف لتبريرها فمثلا استعمل البندير في الدلالة على السيارة إضافة إلى وجود عدة إكسسوارات مثل القارورة والسلاح الأبيض استعملتها شريفة للدفاع عن زوجها.

من خلال هذه المسرحية نلاحظ أن علولة لم يعتمد كثيرا على الإكثار من الإكسسوارات حتى يجعل الممثل يشخص أدواره من خلال استعانته بلغة الجسد.

[1] –محمد العماري ، المكان في العرض المسرحي، عن موقع،www.alzzaman.news.paper.com

[2] سهيلة عزوز ،السينوغرافيا، ص76.

الأزياء:

تعتبر الأزياء من أهم الوظائف المسرحية، لأنها تعكس طبيعة المسرحية وأحداثها، وهذا ما يستوجب على مصمم الأزياء «إضافة إلى حاسة الذوق الفني أن يكون ملما بالحقبة التاريخية». فلكل ممثل زي خاص به يعبر عن مكانته في المجتمع ولهذا فالمصمم «مطالب بأن يصمم أزياء تتلاء م مع المنظر والإضاءة، لذلك ليس بإمكانه العمل بمفرده يجب أن يعمل في تعاون مع المخرج.[1]

فالأزياء هي علامة حاضرة في العرض استعملها علولة للتعريف بالشخصيات وتساعد المتلقي على فهم الخطاب بصورة صحيحة خاصة وأن الأزياء كانت تعبر عن المظهر الخارجي للشخصيات وتعكس طبقتها الاجتماعية بحيث جسد مضمون النص من خلال الأزياء إذ نستطيع القول أن الأزياء في مسرحية اللثام طرحت العلاقة بين الزي وبين الواقع إذ ظهرت الشخصيات في ألبسة واقعية تخدم فكرة الاشتراكية والطبقة الكادحة .

كما استعمل المخرج ألبسة الشرطة وهذا لوجود هذه الشخصيات ضمن النص وليدعم موقفها وليبرر تصرفها، عندما انتقل العرض إلى مشهد المقبرة جعل المخرج الأزياء خاصة برهوم وأصدقاءه تمثلت في معطف بيضاء اللون بدون أكمام أما شخصية السي خليفة فكانت ترتدي معطف بني اللون إضافة إلى قبعة وهذه الأزياء وردت بوصفها إرشادات إخراجية في النص من خلال وصف القوال.

خامسا – الإضاءة:

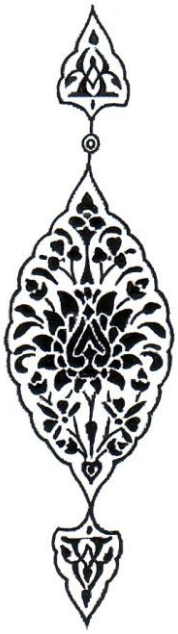
هي «فن يحتاج تطبيقه إلى وعي وإحساس لإبراز الجوانب الجمالية لأي عرض مسرحي» تؤدي الإضاءة دورا مهما في تشكيل الفضاء المسرحي وتصميمه جماليا وتشكيليا، تخلق الإضاءة جوا دراميا من خلال التعبير عن الخوف والقلق والغبطة والحزن، استنادا إلى اللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع الضوئية على الخشبة، وبذلك تس اهم في تنويع اللغات البصرية للعرض، وفي خلق الجو الدرامي المناسب لأداء الممثل وتفعيل باقي المؤثرات.

لقد شكلت الإضاءة في عرض مسرحية اللثام تجربة أخرى عند علولة على غرار مسرحيات الأجواد والأقوال الخبرة وغيرها.

إذ أن الإضاءة لم تكن كما نادى بها بريخت ذات شدة واحدة ثابتة طيلة العرض بل أدت الإضاءة لعلاقة بين مضمون الحكاية وزمنها عن طريق الربط بين كثافة النور وزمن

[1] –سهيلة عزوز ، السينوغرافيا، ص77.

سير الأحداث ففي مشهد المقبرة عكست الإضاءة عن طريق تغيير شدة الضوء زمن مشهد أيٍ جرت أحداثه ليلا فأضفت الإنارة بذلك حالة نفسية على جو العرض والمتلقي على حد سواء.



خاتمة

خاتمـــــــة

نخلص القول بأن هذا البحث حاول أن يسلط الضوء عن الخطاب المسرحي والجزء الأهم فيه سواء كان نصا أو العرض المسرحي.

ويمكن أن نحوصل هذه النتائج في النقاط التالية:

– فضل عبد القدر علولة على المسرح الجزائري الذي تمثل في فتح المجال للاشتغال على نوع مسرحي جديد بعيدا عن المسرح التقليدي.

– تميز مسرح عبد القادر علولة بالدرجة الأولى أنه مسرح سياسي وتحليل اجتماعي وذلك بتوعية الواقع الاجتماعي، بنقده ومناقشته.

– اهتم علولة بتجسيد هموم الطبقات الكادحة في أعماله كاشفا عن ذلك الزيف الاجتماعي، مستعينا بشخصيات من قلب المجتمع مثل برهوم الخجـــول وزوجته شريفة، سي خليفة.

– استعانة علولة بالتراث في أعماله كان من منطلق التوفيق بين ماضي الأمة وحاضرها فقد استلهم الشكل من الماضي (الحلقة والقوال) والمضمون من الحاضر (القضايا المعاصرة).

–يعتبر القوال في مسرحيات علولة الشخصية الرئيسية، فهو الراوي والمعلق على الأحداث والمقدم للشخصيات.

–أدرك علولة أن وصوله إلى العالمية هو المحلية التي تنزل إلى الشعب وتعبر عن آماله وأحلامه، وقد ساهم التراث في نشر رسالة المسرح السالمة وتوجيه الجمهور إلى قيمة المسرح ومكانته الفنية.

–استخدام علولة اللغة الوسطى(بين العامية والفصحى) لغة واقعية معبرة عن هموم العمال والطبقات الكادحة لغة مميزة يفهمها العام والخاص فقد استطاع أن يصهر اللهجة في قالب متجانس وسهل، كما امتاز بالدقة في اختيار التعابير متجنبا استعمال المدلولات الغامضة والمبهمة.

–وقد عدت أعمال المسرحي عبد القادر علولة صرخة مدوية في وجه الظلم والطغيان.

–إن حقيقة اللثام تتجاوز كونها قطعة قماش توضع لإخفاء ملامح الوجه لكنها تكمن حقيقتها في قضية إنسانية تنادي بالحرية ورفض الواقع.

–في مسرحية اللثام كان علولة كاتبا وفنانا وممثلا وقد كتبها لم يقصد بها الإبلاغ فحسب أو التمثيل على خشبة المسرح وإنما عبر بها عن صرخات قلبه وتجربتهه وخبرته بمتاهات الزمن.

وأخيرا في اعتقادنا أن فضاء هذا البحث لا يزال مفتوحا، خاضعا للمناقشات والإضافات اللهم أننا نسألك حسن الخاتمة ونسأل الله التوفيق هو نعم المولى ونعم الوكيل.

قائمة المصادر

قائمة المصادر:

3-عبد القادر علولة: مسرحيات الأقوال الأجواد اللثام، دار موفم للنشر، المؤسسة الوطنية المطبعية، وحدة الرغاية، دط، الجزائر،1997.

قائمة المراجع بالعربية :

1-إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية، ط 1، دار الآفاق، الجزائر،1999.

2-أحمد جليل : مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي مطابع الهيئة المصرية، القاهرة، 2000 .

3-أرسطو طاليس : فن الشعر، تر : عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973.

4-أسعد عبد الرزاق : سامي عبد الحميد : دروس في أصول التمثيل، نظريات وتطبيقات أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1986 .

5-أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار المشرق، دمشق، 1994 .

6-برتولد بريخت : نظرية المسرح الملحم ي، تر : جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، (د.ت)

7-حسن رامز محمد رضا : الدراما بين النظرية والتطبيق، مطبعة الحرية، بيروت، ط 2، دت.

8-السعيد بوطاجين : الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2000 .

9-سهيلة عزوز : السينوغرافيا، تقنيات تكامل العرض المسرحي، دار أشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999 .

10-عبد القادر القط : من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت، دت.

11-عبد الله إبراهيم : السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990 .

12-عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1، دار القرميين، 2008 .

13-عثمان عبد المعطي عثمان: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1996 .

14-قيس الزبيدي: مسرح التغيير، مقالات في منهج بريخت الفني، دار ابن رشد، لبنان، ط1، 1978 .

15-محمد حلمد علي: الإضاءة المسرحية، المكتبة الوطنية، بغداد، دط، 1985 .

16-محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط2، 1981 .

17-يوسف خطيني: مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، دط، إتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999 .

قائمة المراجع المترجمة:

1-إيريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986 .

2-تماراسورينا ستانسلا فسكي وبريخت، تر: ضيف الله مراد، مرجع: سهام اليمني، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994 .

3-جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط 1، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2000 .

4-رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، تر: بشيري غمري حسن عمران،اتحاد كتاب العرب، مجلة آفاق، العدد8، الدار البيضاء،1998 .

5-فرديناند دوسوسير: محاضرات في اللسانيات العامة، تر: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986 .

6-كاثرين بلزايتون: مسرح مايرخولد وبريخت، تر: محمد زكي العشماوي، نهضة مصدر للطباعة والنشر والتوزيع، دت.

7-ماجوري بولتون: تشريح المسرحية، تر: دربني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1992.

قائمة المراجع الأجنبية:

1-Anne Ubersfled, lire le théâtre un imprimé par IME , Belin, Paris, 2000.

2-Voire Hans Horman, introduction à la psycholinguistique collection (long et langage) libraire Rousse 1972.

قائمة المعاجم العربية:

1-ابن منظور :لسان العرب الجزء الثاني، إعداد بناؤه ، يوسف خياط ، دار لسان العرب، بيروت، 1988 .

2-رشيد بن مالك : قاموس المصطلحات التحليل السيميائي للنصوص /عربي، انجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000 .

3-ماري إلياس ، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ، ناشرون، دت.

قائمة المعاجم الأجنبية :

1-Roland de coude :Dictionnaire de musiques , Edition sail tout reproduction microfilm, B. BR002.

المجلات:

1-دليلة سلام : واقع اللغة في المسرح الجزائر ي، مجلة المسار المغربي، العدد 12، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،دت.

2-كمال عمران: في تجديد مفهوم الخطاب، المجلة العربية الثقافية، تصدر عن المنظمة العربية للتربية، تونس العدد الأول، 1981 .

الرسائل الجامعية:

1-لقجع جلول سايح نادية : التحليل السيميائي للنص المسرحي الشعري، مأساة الحلاج لعبد الصبور-أنموذجا-، إشراف: أحمد اليوسف(مخطوط ماجستير) جامعة وهران، قسم اللغة العربية وآدابها، 2004-2005 .

المواقع الإلكترونية:

1-دنيا الرأي: جميل الحمداوي، نظرية الفرجة الشعرية عند المبدع المسرحي، عبد القادر علولة، تاريخ النشر2005/05/14.

http://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2010/05/14/198015.html

2-مجلة أصوات الشمال: بغداد أحمد بلية عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون، نشر في 2010/10/2:

http://www.aswat-elchamal.com/ar/?P98&a=12340

3-سباعي السيد: هل المتلقي دور في السيمياء ،عن الموقع:

http://www.azzman.com/azzaman/articles/htlm/20131010-22-16.77

4-محمد العماري: المكان في العرض المسرحي، عن الموقع:

www.alzzman.news.paper.com

5-بوبكر سكيني: مكونات العرض المسرح، المسرح نظام سيموتيقي، المغرب، عن الموقع:

http://montada.echoroukonline.com/showthread.

الملاحق

حياته:

ولد فقيد المسرح عبد القادر علولة، في 08 يوليو 1939 في مدينة الغزوات، وتابع دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس وبعد ذلك بوهران، توقف عن الدراسة في 1956 وبدأ يمارس المسرح كهاوي مع فرقة "الشباب" بوهران، شارك في عدة دورات تكوينية ومثل في مسرحية "خضر اليدين" التي كتبها" محمد كرشاي"، وفي 1962 أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية "الأسرى" المؤلف الروماني "بلوت".

عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظف الفقيد كممثل .

ملخص مسرحية اللثام:

تتناول المسرحية القصة الكاملة لبرهوم ولد أيوب الأصرم الميكانيكي، العامل البسيط في أحد معامل صنع الورق حيث يتمكن بتحريض من ثلاثة نقابيين من إصلاح الآلة الرئيسية للمعمل فيتهم إثرها بالتخريب والخيانة، والحقيقة أن المسيرين والإداريين هم من خربوا الآلة للقضاء على المصنع لتحويله إلى قطاع خاص فيتمكنون من الاستيلاء عليه و يجذع أنف برهوم بعد محاولة إنقاذ المصنع ويحاول تقديم شكوى ضد المسيرين ويجاهد نفسه للوصول إلى الجهات المعنية لتقديم شكواه .

أحس برهوم الخجول أنه يطير في السماء يعلو مرة ويهبط أخرى، كأنه يسبح فوق رؤوس الناس بدت له المدينة غريبة وتراءت له صورة عجيبة كأنه فقد عقله، من الأعلى رأى أناسا يصرخون عدالة عدالة، رأى صبيانا عاريا يجرون وفي أكفهم الجمر رأى أناسا ثيابهم أنيقة ينظمون مظاهرة وهم مسلحون ويحملون لافتات كتب عليها الجشع الجشع حتى الموت كل شيء يؤخذ بالقوة وكذلك الويل لمن لم يرقص مع أمريكا، رأى ساعات عقاربها تسير في الاتجاه المعاكس، رأى نيرانا مشتعلة في العمارات الإدارية، خاف برهوم ولد أيوب الأصرم وانطلق يجري حتى بلغ خارج المدينة .

وتكون نهاية برهوم الهروب إلى مقابر المدينة بعيدا عن المجتمع وعن أسرته.

مثل أدوارا عديدة في مسرحيات:

-"أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب1963.

-"حسن طيرو" لرويشد ومصطفى كاتب 1963.

-"الحياة حلم "لمصطفى كاتب 1963.

-"دون جوان" اقتباس واخراج مصطفى كاتب 1963.

-"ورود حمراء لي" لعلال المحب 1964.

-"ترويض نمرة" اخراج علال المحب.1964.

-"الكلاب" لحاج عمار1965.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

-"الغولة" كتبها رويشد 1964.

-"السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم 1965.

-"نقود من ذهب" اقتباس من التراث الصيني القديم 1967.

-"نومانس" اقتباس حيمود ابراهيم ومحبوب اسطمبولي 1968.

-"الدهاليز" مكسيم جوركي .. ترجمة محمد بوحابسي 1982.

ألف وأخرج المسرحيات التالية:

-"العلف" 1969.

-"الخبزة"1970

-"حمق سليم" مقتبسة من يوميات أحمق لجوجول 1972.

-"حمام ربي" 1970.

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

-"القوال" أي الأقوال 1980.

-"الأجواد" 1985.

-"اللثام" 1989.

-"أرلوكان خادم السيدين" ترجمة لمسرحية "جلدوني" 1993.

-"التفاح"ألفها لفرقة المثلث، أخرجها زروقي بوخاري 93. 1992.

-"اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين " على شكل مسرحية لتلفزيون1990.

-دليلة مع مسجون .

-السلطان والغربان.

-الوسام.

-الشعب فاق.

- الواجب الوطني.

أخرجها للتلفزيون بشير بريشي عام 1990.

مثل في الأفلام التالية:

-"الكلاب" للمخرج هاشمي شريف 1971.

-"الطارفة" أي الحبل للمخرج هاشمي الشريف1971.

-"تلمسان" للمخرج محمد بوعماري 1989.

-"حسن نية" للمخرج غوتي بن ددوش 1990.

-"جنان بورزق" للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990.

شارك في صياغة وقراءة تعاليق الأفلام التالية:

-"بوزيان القلعي" للمخرج حجاج 1983.

-"كم أحبكم" للمخرج عز الدين مدور 1985.

أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي ...سوفكليس,,, أرسطوفان...وشكسبير. وكان ذلك عام 1967.

من 1968 إلى 1959.. أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات من بينها مسرحية "الغول" لمحمد عزيزة ..

ملخص

تتمحور هذه الدراسة حول الخطاب المسرحي بشقيه (النص،العرض) كونه ضروريا لأن المسرح يرتكز اهتمامه على الم تلقي (القارئ، المتفرج) ويبني نج احه على تأويل الجمهور ومدى تفاعله وفهمه للخطاب المسرحي برمته ويعتبر عبد القادر علولة واحد من أهم الكتاب والمخرجين المسرحيين الجزائريين الذين حملوا على عاتقهم مهمة بناء مسرح بملامح هوية جزائرية وذلك يتجلى في كل مسرحية اللثام التي عالج فيها معاناة الطبقة الكادحة، واعتماده على جسد الممثل باعتباره مادة لتمرير رسالة واستعمال وسائل التشخيصية من أفعال وإضاءة وأزياء والفعل والحركة وهذا راجع إلى أن المسرحية كتبت لتمثل لا لتقرأ.

الكلمات المفتاحية : **الخطاب المسرحي، الخطاب السردي، حبكة صراع، اللثام.**

Résumé :

L'étude que nous avons menée sur le discours des deux types de texte et de présentation , parceque le théâtre se concerne sue le lecteur et le spectateur et construit les succès sur le public et la compréhension public du discours du théâtre, Abdelkader ALLOULA , une commission de dramaturges Algériens qui a la tâche de la construction de théâtre et reflété toutes les pièces de ALLOULA , surtout la pièce de « ELLITHAM » où les souffrances de la classe ouvrière et a adressé se dépendance à l'égard du mode de réalisation d'une lettre dans laquelle tout le jeu signifie.

Mots clés : Le Discours théâtrale, Une lettre narrative, l'intrigue, le conflit, Ellitham.