الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعـــــة وهـــــران

كلية الآداب، اللغات و الفنون
قســـم الفنـــون الدرامية

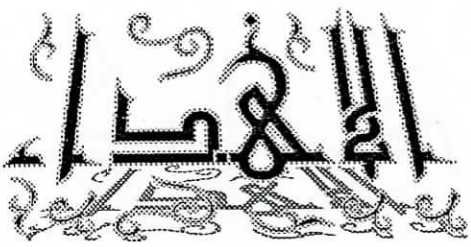
بحث مقدم لنيـل درجـة الماجستيـر
في مشروع المسرح الجزائري من منظور جمالية التلقي
موســـوم بـــ :

الخطـــاب المســـرحي عند علولة و جماليـة التلقـــي
دراسة تطبيقية لمسرحية اللثام

تقديم الطالبة
حـراث سعـــاد

إشراف الدكتورة
فرقاني جازيـة

السنـة الجامعيـة 2005 / 2006



أهدي هذا العمل المتواضع إلى أعز مخلوقين

على وجه الأرض إلى أبي وأمي

كما أهدي هذا العمل إلى عائلتي الكريمة

أسال، سريم، هارون، خديجة، سروة، توفيق.

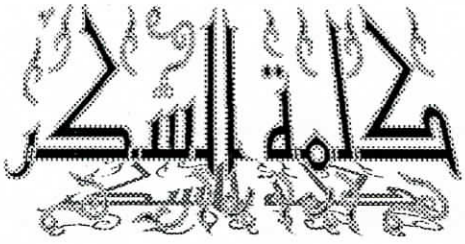
إلى جميع الأصدقاء وأساتذة القسم أخص بالذكر

الأستاذ عزوز بن عمر والأستاذ إبراهيم إسيون والاستاذ غانم نقاش

الى الأستاذ شرقي محمد وكذا إسماعيل ، نصيرة، سهيلة، عمرية،

ربيعة، خديجة، زبيدة، شارف، أسينة،

كما لا أنسى الغائبة الحاضرة الدكتورة فاتن الجراح.



أتقدم بالشكر والحمد لله عز وجل

يطيب لي أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى النهر الخالد

الذي أعطى دونما أخذ إلى أمي وأبي.

أتقدم بالشكر الجزيل إلى المشرفة الدكتورة فرقاني جازية

لرعايتها لهذا البحث.

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من وقف إلى جانبي طيلة مراحل

إنجاز هذا البحث الاستاد لخضر منصوري، كما

لا أنسى أعضاء اللجنة المناقشة على تحملها عناء قراءة هذه الرسالة.

المقدمة

ارتبط الخطاب المسرحي عند علولة ارتباطا وثيقا بالقضايا الإجتماعية والإنسانية حتى أصبح هذا الخطاب رسالة وجد فيها علولة قناة تصله بالجمهور الذي التف حول عروضه بتلقائية، ولعل معرفة الآخر/المتلقي منحت خطابه المسرحي صيرورة امتدت إلى الأجيال اللاحقة، بعبارة أخرى شكل علولة ظاهرة مسرحية وفنية بارزة نجحت في إحداث انعطاف واضح في تاريخ المسرح الجزائري مما أعطى مشروعية لمقاربة خطاب هذا المسرحي ومدارسته.

أما الأسباب الذاتية التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع فتمثلت في أن علولة بوصفه ظاهرة مسرحية –كان وما يزال– موضع نقاش وخلاف شد الكثير من الباحثين من عدة مناحي فقد راودني التساؤل حول هذه التجربة من ناحية الخطاب الذي يستوجب حضور المتلقي الذي اعتبر طرفا مهما في العملية المسرحية وفي هذا المجال حاولت وضع هذه الدوافع في بحث مؤسس على الإشكالية الآتية:

ما هي طبيعة الخطاب المسرحي عند علولة وما هي الآليات التي استعان بها من أجل التواصل مع الجمهور؟

كما يمكن مساءلة هده التجربة في جوانبها المختلفة مؤسسة على فرضيات أساسية نتتبع فيها الخطاب المسرحي وجمالية التلقي.

- ❖ هل يمتلك الخطاب المسرحي عند علولة لغة التحاور مع الجمهور والتواصل معه؟
- ❖ كيف تعامل علولة مع ثقافة جمهوره ومع الثقافات الغربية الأخرى؟

❖كيف تتحدد نوعية المقاربة بين استراتيجية التلقي وخطاب العرض المسرحي؟

❖هل عرض مسرحية اللثام مازال يحقق فاعلية التلقي في الوقت الحالي؟

سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة بتقسيم البحث إلى أربعة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة وملحق، تناولت الباحثة في المدخل تحديد لفظ الخطاب لغة واصطلاحا لأخص هذا الاصطلاح بتعريف تتحدد من خلاله الأطر التي سيتحرك فيها البحث بدءا بالمفهوم اللساني للخطاب وصولا إلى الخطاب المسرحي كونه ركيزة البحث.

أما الفصل الأول الموسوم **بخطاب النص المسرحي عند علولة** ينقسم إلى ثلاثة مباحث جاء المبحث الأول لدراسة بنية خطاب النص وهو مبحث تتبعنا فيه بنية النص من مختلف تفرعاته، من ما هو خطاب سردي، إيديولوجي إضافة إلى قناة اللغة التي حملت هذه البنى وكان المبحث الثاني خطاب الشخصية يبحث في خصوصية الشخصية عند علولة كما اعتمدنا ايضا على دراسة أن أوبر سفيلد للشخصية (السير البياني) وطبقناها على الشخصية في مسرح علولة.

وجاء المبحث الثالث من هذا الفصل لدراسة بعض المؤثرات الفكرية التي بصمت خطاب النص ومن بينها المؤثرات التراثية، الملحمية، والاقتباس.

أما الفصل الثاني الذي يحمل عنوان **آليات خطاب العرض المسرحي عند علولة** فينقسم بدوره إلى مبحثين أمّا المبحث الأول: الأداء التمثيلي

تطرقنا فيه إلى دراسة الممثل في خطاب العرض بوصفه نقطة تقاطع كل الدلالات التي يزخر بها العرض وتتبعنا في المبحث الثاني تقنيات العرض محاولين استجلاء العناصر الأساسية التي تكون الخاطب مرئيا من ديكور وإكسسوار وإنارة وأزياء، معتمدين في ذلك على تحليل العروض التالية: مسرحية الخبزة، مسرحية الأجواد، مسرحية ارلوكان خادم السيدين، ومسرحية حمق سليم.

أما الفصل الثالث المعنون **بالتلقي في المسرح** حاولنا من خلاله الكشف عن العلاقة المتبادلة بين العرض المسرحي وبين المتلقي الذي أصبح ظاهرة لابد من دراستها فخصصنا المبحث الأول منه لمفهوم التلقي بداية بالتطهير عند أرسطو وصولا إلى النظرية الألمانية عند ياوس وإيزر، أما كما أدرجنا في هذا المبحث حضور المتلقي عند بعض المخرجين الذين جعلوا الجمهور طرفا في رؤاهم الإخراجية، أما المبحث الثاني ثنائية العرض والمتلقي فقد بحثنا في علاقة العرض بالمتلقي من حيث ثقافته وافق توقعه ودرسنا أيضا العلامة المسرحية وعلاقتها بالتواصل واللاتواصل في المسرح.

أما الفصل الرابع والأخير **مسرحية اللثام دراسة تطبيقية** إذ احتوى هذا الفصل على ثلاثة مباحث المبحث الأول منه قد خصصناه لدراسة بنية خطاب النص أما المبحث الثاني فقد درس آليات خطاب العرض والمبحث الثالث من هذا الفصل كان قائم على استمارة بحث ندرس من خلالها طبيعة التلقي في مسرحية اللثام (العرض) وهي دراسة ميدانية اعتمدت على عينة مأخوذة من المجتمع، كما اعتمدنا أيضا على شريط مسجل لعرض مسرحية اللثام.

وختمت البحث بخاتمة جمعت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الدراسة، أما الملحق وضعنا فيه بحث أيقوني حول الشمس وبعض المقالات الصحفية التي تتبعت أعمال علولة كما احتوى على نسخة من الاستمارة. وقصد الإسناد العلمي والمنهجي اعتمدت في هذه الدراسة على منهج تحليلي لما يتيح هذا المنهج في قراءة نصوص علولة وعروضه في حين كان المنهج السيميائي المعول الأساسي لدراسة التلقي في الفصل الثالث وفي الجزء التطبيقي من الفصل الرابع.

ينبغي أن نشير أن هذه الدراسة لم يخلوا طريقها من بعض العقبات ولعل أصعبها هو تلك المقاربة بين نظرية التلقي وبين المتلقي الجزائري الغير العارف بالتقاليد المسرحية إذ كان من الصعب أن أجد العينة التي كانت موضوع الدراسة وإن وجدت فكان من الصعب تقبلها لهذا الموضوع، إضافة إلى ندرة الدراسات حول المسرح الجزائري.

وللأمانة العلمية نشير أن البحث اعتمد مراجع عديدة لا تخص المسرح الجزائري إنما تخص المسرح بوجه عام وأهمها:

- ديان ماكدونيل مقدمة في نظريات الخطاب ترجمة عز الدين إسماعيل المكتبة الأكاديمية شركة المساهمة المصرية القاهرة الطبعة الأولى 2001.
- روبرت هولب نظرية التلقي ترجمة عز الدين إسماعيل النادي الأدبي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية الطبعة الأولى 1994

- سوزان بنت جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ترجمة سامح فكري أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات القاهرة 2000.

Anne ubersfeld, lire le théâtre, Messidor, éditions sociales paris 1982.

Anne ubersfeld, l'école du spectateur, éditions sociales paris 1991.

Patrice pavis, dictionnaire du théâtre, édition sociales, paris 1980.

وأخيرا أرجو أن أكون قد وفقت بعض التوفيق في هذا البحث المتواضع.

المدخل

تحديد مصطلح الخطاب

أ) التحديد اللساني لمفهوم الخطاب

ب) الخطاب المسرحي

يعتبر الخطاب من أبرز ظواهر التي تحدد طرق الاتصال لأنه يخرج الدراسة من الانطباع إلى التفكيك، ومن وصف أداة الاتصال إلى البحث عما يحيط بها من مشكلات، كما يستمد مفهوم الخطاب قيمته النظرية وفاعليته الإجرائية من كونه يقف راهنا في مجال النقد الأدبي في نقطة تقاطع/ تلاقي بين تحليل النصوص وبين الإجراءات التطبيقية التي تتطلبها عملية التحليل والأعمال الأدبية الإبداعية بصفة عامة.

توسعت دراسة الخطاب من دائرة النظر في المعاني بحيث لم تعد هذه الأخيرة مقيدة كما هو الشأن في بعض الدراسات الخاصة بعملية الكلام والكتابة، بل تجاوزت هذا الإطار إلى نطاق أعم وأرحب كما حددت ذلك *"دايان ماكدونيل Diane Makdonil"*:

« الخطاب هو نطاق العلامات الغير كلامية كذلك وهكذا يصبح كل ما هو دال مشكلا للخطاب أو لجزء منه، وهكذا فان أي ممارسة رسمية وتقنية يتحقق فيها الإنتاج الاجتماعي للمعنى يمكن أن يعد جزء من الخطاب »[1].

[1]- ديان ماكدونيل مقدمة في نظريات الخطاب ترجمة عز الدين إسماعيل المكتبة الأكاديمية شركة المساهمة المصرية – القاهرة- الطبعة الأولى 2001 ص 9 .القاهرة.

أولا: مفهوم الخطاب:

تحديد مصطلح الخطاب في بعض المعاجم:

إن مصطلح الخطاب إسم مشتق من مادة(خ.ط.ب) وقع اعتماده من طرف الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالة المصطلح النقدي الغربي Discours، ولإدراك مفهوم الخطاب لابد من الرجوع إلى بعض المعاجم العربية، ولعل ما يساعدنا على معرفة دلالة هذا المصطلح رجوع بالكلمة إلى أصلها اللغوي.

لقد ورد في اللسان في مادة(خ.ط.ب) « إن الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن »[1].

أما مصطلح خطاب *"Discours"* المأخوذ من اللاتينية *"Discursus"* ومعناه«الركض هنا وهناك فليس أصلا مباشرا لما هو مصطلح عليه بالخطاب إلا أن الجذر اللغوي اللاتيني أصبح يحمل معنى الخطاب أو ما اشتق منه من معاني منذ القرن 17 فقد دل على معنى طريق صدفي ثم المحادثة والتواصل كما دل على تشكيل صيغة معنوية سواء كانت شفهية أو مكتوبة عن فكرة ما »[2].

---

[1] - ابن منظور لسان العرب الجزء الثاني أعاد بناؤه يوسف خياط دار لسان العرب – بيروت- 1988ص 856

[2] -Encyclopédie Universalis, Microsoft- France- 1995 (CD) " Discours"

التحديد اللساني لمصطلح الخطاب:

تعود جذور مصطلح الخطاب إلى عنصري اللغة والكلام، فاللغة عموما نظام من الرموز يستعملها الرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يدعى المخاطب.

ميز "دوسوسير *DeSausure*" بين اللغة "*Langue*" والكلام "*Parole*" حيث اعتبر اللغة جزءا جوهريا من اللسان، وهي في الوقت ذاته نتاج اجتماعي لملكة اللسان، أما الكلام فهو نتاج فردي يصدر عن وعي وإرادة ويتصف بالاختيار ويتجلى ذلك في الحرية التي يمتلكها الفرد في استخدامه للأنساق التعبيرية « الكلام يولد خارج النظام وضد المؤسسة لأن السلوك اللفظي اليومي له طابع الفوضى والتحرر »[1].

إن مفهوم الخطاب اللساني حديث نسبيا وتحديده من الأمور المستعصية نظرا للتطور الذي حصل في علم اللسانيات والتصورات السريعة التي عرفتها معظم النظريات التي تندرج تحته.

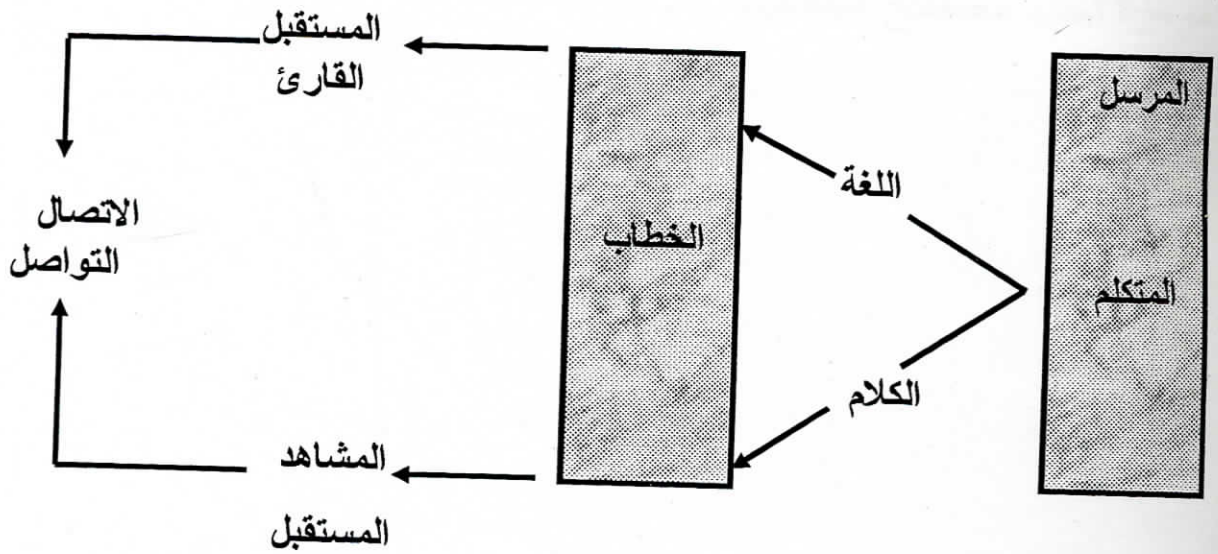
فقد اختلط مفهوم الخطاب مع غيره من المصطلحات وخاصة مصطلح النص، فقد ظلت هذه المصطلحات ترادفه في المعنى وتلازمه في الاستعمال وهذا ما أكده أحد الباحثين: « يرادف الخطاب من هذا المنظور النص لا بد أن نشير هنا إلى أن بعض اللغات الأوروبية التي لا تمتلك مقابلا لمصطلح الخطاب في الفرنسية والإنجليزية احتفظت بالنص، وقد استعمل الخطاب

[1]-Ferdinand De Sausure, cours de linguistique générale, Enag Edition- Alger- 1990 p 21

والنص من جهة أخرى للإشارة إلى العمليات السينمائية غير الألسنية(طقوس فلم، شريط مرسوم تعتبر هذه الأشكال التعبيرية كخطابات أو نصوص) »[1].

من الواضح أن اهتمام علماء اللسان باللغة أن ظل مرتبطا باللغة قد أخذ يتحول في الربع الأخير من مطلع القرن العشرين من تحليل معطيات اللغة في حد ذاتها إلى تحليل ما يسمى بالخطاب، وهو تحليل فرض عليهم منهجية مختلفة بحيث اقتضى تحليل المنجز الخطابي من حيث وظيفته، ومن حيث كيفية إنجازه سواء تم هذا الإنجاز عن طريق المنتج للخطاب أو المستقبل له، ومن هدا المنطلق يعرف "بانفنست "BENVESTE الخطاب بقوله « هو كل قول يفترض متكلما ومستمعا ويكون لدى المتكلم مقصد التاثيرفي الآخر على نحو ما »[2].

اقترحت اللسانيات الحديثة مفهوم آخر للخطاب حيث اعتبرته شكلا من أشكال الاتصال يتحقق بواسطة اللغة ومن خلال اللغة، ويمكن تمثيل هذا المفهوم بالشكل الآتي:



[1] - رشيد بن مالك قاموس مصطلحات التحليل السيمائي للنصوص عربي- إنجليزي- فرنسي- دار الحكمة 2000ص 58
[2] - ديان ماكدونيل –م س- ص 37

وفي هذا الشكل الاتصالي للخطاب الذي اقترحه المفهوم اللساني يفترض طرفا آخر لازما لاكتماله ألا وهو المستمع – القارئ، الذي يستقبل الخطاب فبهذا المعنى يسعى إلى تفكيك الكلام انطلاقا من البات نحو المستقبل، والخطاب هو الرابط بينهما:« إن الغاية اللسانية تسعى إلى الخطاب سعيا ينبغي تفكيك الكلام وتثبيت الخطوط الشكلية المميزة باعتبار التنضيد والترتيب، باعتبار الكلمات الكامنة في التلفظ قضية تمت الصلة بين اللغة والمجتمع فيخرجان قانون التواصل إلى قانون الاتصال »[1].

إذن الخطاب هو كل ملفوظ يضم عددا من الجمل، ويسهر على ترابط بينها من حيث التلاحق بين الجمل ومن حيث طريقة الترتيب، في هذا السياق يرتبط الخطاب بعملية التلفظ فيصبح مركزا لمركبات متلاحقة تصوغ الرسالة وتضع لها علامات وهذه العلامات متصلة باللغة والمجتمع والتي تفترض مستقبلا يفك رموزها وهذه هي الغاية اللسانية التي افترضت طرفا لازما في تحليل الخطاب لتحقيق بذلك الشكل الاتصال للخطاب هذه بصفة موجزة تحديد مصطلح الخطاب.

[1] - كمال عمران في تحديد مفهوم الخطاب - المجلة العربية للثقافة- تصدر عن المنظمة العربية للتربية و الثقافة تونس ع1 1981ص 64

الخطاب المسرحي:

بعدما فرغنا من التحديد اللساني لمفهوم الخطاب ينبغي أن نذكر نوعا من الخطاب يستوجب حضور المتلقي، إنه الخطاب المسرحي.

لأن المسرح يقوم أساسا على الحوار فإنه في كل لحظة يقدم مثالا للخطاب في العلاقة أنا/ أنت« إن كلمة خطاب في المسرح تعني الحديث المرسل في شكل علامات لغوية في شكلها السمعي المرئي »[1]. وأول ما يتبادر إلى الأذهان عند ذكر الخطاب في المسرح هو مظهره المزدوج: خطاب النص وخطاب العرض.فهما وجهتان لعملة واحدة حيث، لا تصلح العملة إلا بوجهيها معا. إن الميزة التي يتميز بها الخطاب في المسرح جعلت دراسته تبدو صعبة وفي هذا الصدد يتعرض كير *إيلام* لهذه الازدواجية بتصنيفه للمادة النصية إلى نمطين متباينين على الرغم من تلازمها:« نص المؤلف ونص المخرج مع تأكيده على أن النقاش حول انتماء النصين إلى حقل الاستقصاء نفسه وإلى حقلين مختلفين، لم تحسم بعد »[2].

بفضل الوجود الفني المزدوج للخطاب المسرحي اكتسب تفردا على صعيد التأثير بذائقة ووعي المتلقي صوب تمتين أواصر الاتصال المحكومة بنمط الشفرات والموضوعات الجمالية سواء على مستوى النص، أو على مستوى العرض.

خطاب النص:

صاحب الخطاب فيه المؤلف إذ يتوجه بحديثه إلى القارئ مستعملا في ذلك عدة أشكال التي تصنف ضمن أشكال الخطاب المسرحي.

---

[1]- Daniel Cautly Alain Ray , le Théâtre Collectif , bordas Paris 1980 P 129

[2] - كير إيلام-سيماء المسرح و [illegible]: رئيف كرم المركز الثقافي العربي بيروت ط1-1992ص 39

الحوار:

هو تبادل كلامي بين الشخصيات، وهو عملية تواصل قائمة بحد ذاتها بين شخصيات المسرحية لكنها تتواضع أيضا ضمن« عملية تواصل أشمل بين مرسل هو الكاتب في النص والمخرج في العرض، وبين متلق وهو القارئ في النص والمتفرج في العرض »[1]. إضافة إلى المونولوج الذي يعتبر شكلا آخر للخطاب يختفي فيه المؤلف ليظهر خطاب الشخصية، أما الإرشادات الإخراجية فهي خطاب يعلن الكاتب نفسه على أنه صاحبه وهو نص أمري يسمى فيه المؤلف الشخصيات ويحدد لحظة تكلمها، فالإرشادات الإخراجية هي« تسمية تطلق اليوم على أجزاء النص المكتوب إلتى فتعطي معلومات تحدد الظرف والسياق الذي يبنى فيه الخطاب »[2].

كما تحيل الإرشادات الإخراجية Didascalies إلى معلومات عن الديكور والإكسسوارات وغيرها من العلامات التي تتحول إلى علامات سمعية بصرية في العرض.

يعرف *ريشارد دوماسي* Richard Demarcy "الإرشادات الإخراجية بقوله:«هي نص على شاكلة شعر يتوج النص الدرامي والعرض، ويساعد الممثل والقارئ على حد سواء »[3].

إن خطاب النص المتمثل في النص الدرامي المكتوب هو مجموع العناصر الأساسية للتأليف الدرامي في مستواها الافتراضي التخيلي ومن الضروري الإشارة إلى أن القارئ لا يبني الفضاء كما يحصل عند الجمهور

---

[1]- ماري الياس .حنان قصاب حسن م س ص123

[2]- NATLAN HER, L'analyse du texte de théâtre

[3] - Daniel Cauty Alain Ray-OP cit-P 103 .

الذي تتلى عليه الحوارات في تتابع مستمر، تتزامن فيه الحركات والمكونات المرئية للعرض فيجد المتلقي نفسه أمام وابل من العلامات، أما القارئ في النص فيستقبل الأقوال بطريقة غير تتابعية فينتقل في النص غير مكترث بنظام فصوله ومشاهده، يقرأ من البداية أو الوسط أو حتى من النهاية وقد يقارن بين الفقرات حتى تكتمل الصورة في ذهنه، ومعنى الكلام:« إن الظروف التي يعمل فيها القارئ تكون مغايرة تماما لظروف المتفرج فهو يتخيل الفضاء عن طريق الوصف السردي، في حين يتعامل المتفرج مع الأنساق العلاماتية والحركية المتزامنة والمتماثلة في حدود نحن/الآن/وهنا»[1].

وهكذا يتميز المسرح عن باقي الفنون و الأجناس الأدبية الأخرى بتلازم النص والعرض، فالنص ما هو إلا خطاب يحتاج إلى خطاب آخر.

وفي هذا الصدد يرى المخرج " *سيمون بيار هنري* *Pierre Henri Simon*":« إن النص الدرامي نص أدبي كتب لغرض الأداء فهو ذو طبيعة ازدواجية لا يمكن أن يوجد دون أسلوب واضح للقراءة و مع ذلك فقيمته المتميزة و الخاصة لا تظهر جليا إلا بواسطة الأداء المسرحي و بواسطة العرض »[2].

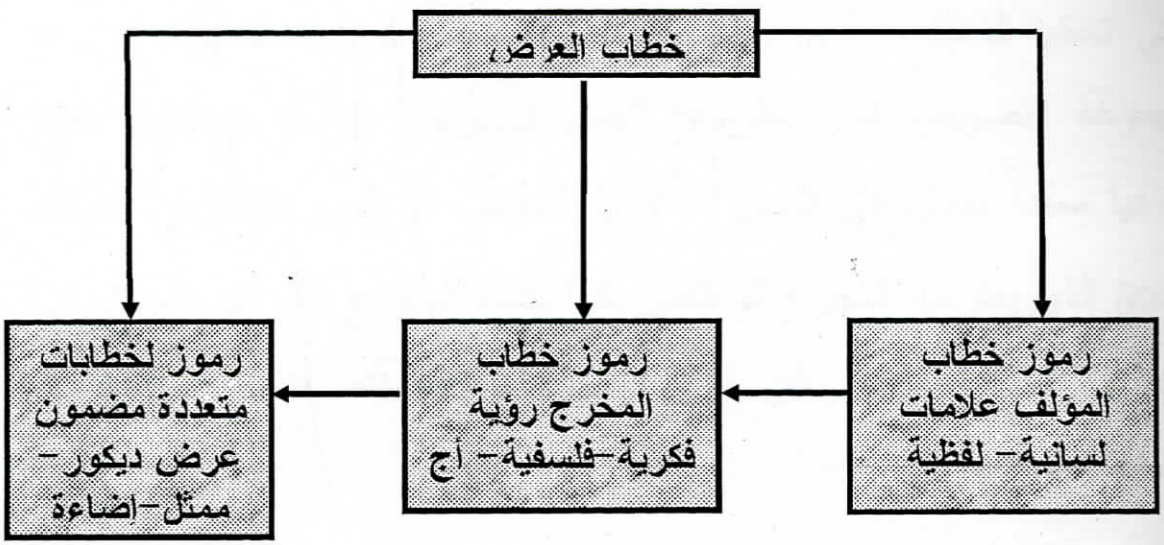
مضيفا انه ليس من الضروري أن يعرض المسرح دائما بل يمكن أن يقرأ ويصيب لذة مقبولة، لكن تبقى مع ذلك عدة قيم جمالية وحسية مختفية لا يظهرها سوى العرض، ولعل هذا التكامل بين النص والعرض هو ما يطلق

---

[1] - قاسم مقداد ازدواجية الخطاب المسرحي- مجلة الحياة المسرحية- ع 39 وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دمشق 1993ص 39

[2]- **Pierre Henri Simon, Théâtre et Destin la signification de la renaissance dramatique en France au XX siècle 2 éditions Arnaud Colin Paris 1959 P 14**

عليه *باتريس بافيس Patrice Pavis* : « الخطاب الإجمالي الذي يتلخص في ممارستين دراميتين، ممارسة نصية وممارسة العرض »[1]. الذي تشترك فيه جميع العناصر التشكيلية والصوتية والحركية التي يعمل المخرج على إعادة تركيبتها وتقويمها ومن هذا المنظور يبدو أن الإخراج: « تجسيدا يحدد ظروف الكلام كما أن طريق التعامل مع مكونات العرض تشكل خطابا في حد ذاته »[2]، ليصل في النهاية إلى خطاب تتعدد فيه اللغة وتتوحد فيه الفكرة كما يضم مرجعيات ثقافية وجمالية ويوظف رموزا مسرحية يتطلب فكها ثلاثة اتجاهات [3]:



ومن جهة أخرى يمكن أن يكون الخطاب في المسرح حركيا بحتا حيث يتم الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة، أين تعتبر حركات الجسد وتعبيراته في هذه العملية وحدات فعالة هذا ما نجده في المسرح الشرقي الغني

[1]- Patrice Pavisse Voix et Images de la Scène – pour une semologie de la réception- Presse Universitaire de Lille 1985 P42

[2] - ماري الياس حنان فصاب حسن – م س - ص88

[3] - كير إيلام – م س – ص 87

بالاتفاقات الكنزية * التي تنتج خطابا غنيا بالدلالات والإيحاءات فيستبدل الخطاب الدرامي النصي بخطاب مسرحي مرئي كما يمكن للصمت أن يكون خطابا لأنه فعل دلالي.

وأخيرا يأتي نص آخر هو نص الجمهور(المتلقي) الذي يعتبر طرفا مهما في الخطاب المسرحي وهدا نظرا للطبيعة التواصلية للمسرح التي تفرض مستقبلا يفك رموزه قد تبتعد عما قصده كل من المؤلف والمخرج، وفي هذا الصدد يقول يونسكو :« يكتب المؤلف مسرحية ويؤدي الممثلون مسرحية ثانية ويتلقى الجمهور مسرحية ثالثة »[1]. وهذا بحكم التعددية النصية التي تحكم الخطاب المسرحي، والمقصود هنا بالتعددية النصية هو: « مجموعة النصوص التي يطرحها العمل المسرحي الواحد باعتباره عملا إبداعيا معقدا متمثل في النص المكتوب للمؤلف ثم النص الشارح *Meta texte* الذي يطرحه المخرج ثم النص كما يتلقاه المتفرج »[2]. إذن المتلقي في الخطاب المسرحي لا يمكن استبعاده وتجاهله بصفته عنصرا فاعلا في العملية المسرحية.

---

* الكنزية من la Kenesique: اقترحه بشكل خاص الانثروبولوجي الأمريكي" راي بترد وشل" علم يدرس التواصل عن طريق الإشارة و تعابير الوجه و الحركة عموما أنظر الأكرم اليوسف القضاء المسرحي ص 48

[1]- Eugène Iorsco notes et contre notes collection Idées N 107, Gallirand- Paris- 1966 P 49

[2] - جوليان هلتون: -اتجاهات جديدة في المسرح- ترجمة أمين رابط - مركز اللغات و الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار الطبعة الثانية 1995ص 32

المبحث الأول

بنية خطاب النص

- ✓ الخطاب السردي
- ✓ الخطاب الأديولوجي
- ✓ اللغة

فن المسرح نص وعرض في آن واحد، ويعد النص عنصرا ثابتا ما لم يبلغ الخشبة حيث يخضع لعملية التحويل ويتجسد بعرض مسرحي مختلف من تجربة إخراجية إلى أخرى.

إن خصوصيات المسرح بوصفه نوعا من حيث الكتابة يقوم على أساس العلاقة بين عناصره من ناحية وبين المتلقي من ناحية أخرى، هذا ما يجعل المسرح تحكمه التعددية خلافا للأنواع الأدبية الأخرى، إن النص المسرحي المكتوب معد أساسا لإنجاز العرض المشهدي وبناءا على هذا يعتبر النص المسرحي سابقا للعرض، فهو يتميز بالثبات والاستقرار في عملية الإنتاج المسرحي.

ينطوي مفهوم النص على أنه رسالة يوجهها الكاتب إلي المتلقي محاولا بذلك إثارة قضايا أو مواقف تنبع من المجتمع وتهدف إلى التأثير فيه، ويدلل "*اكرم اليوسف*" في معرض حديثه عن النص وماهيته قائلا:« النص الدرامي رسالة مكتوبة مكونة من روامز وأعراف متبلورة ينشأ الإطار المسرحي على أساسها، فتهدف إلى تمكين القارئ والقارئ المخرج من تفسير هذا النص وترجمته إلى عوالم درامية وفضاءات تخيلية»[1].

إن النص المسرحي هو فضاء يتصل فيه مؤلف النص مع قارئه الذي يعيد بناء لغة أخرى متمفصلة وناجمة عن الأعراف الثقافية والاجتماعية والتاريخية، فيعبر المؤلف عن أفكاره المتعددة من خلال الشخصيات واللغة والصراع ومختلف عناصر البناء الدرامي، بحيث تتفاعل هذه العناصر فيما بينها مكونة في ذلك شكلا مسرحيا، يحوي فكرا ورؤية للمجتمع ولعل هدا ما

[1] - أكرم اليوسف – م س ص 56

يجعل المسرح قادرا على تقديم رؤية شمولية عن العالم بكل تعقيداته وهذه القدرة التعبيرية للمسرح تنشأ عن عاملين أساسين:

أ) اقترابه الشديد من الواقع الإنساني ألم يعتبر المسرح منذ أرسطو فن المحاكاة بامتياز؟

ب) ثم بتعدد وسائله ولغاته التعبيرية التي تجعل منه فنا شاملا ووسيلة تعبيرية مهمة استعمله الكثير من المؤلفين للتعبير عن أفكارهم ومن بينهم الكاتب" عبد القادر علولة "الذي يعتبر من أبرز الكتاب الجزائريين الذين شكلوا منعطفا بارزا في تاريخ المسرح الجزائري، بحيث مكنه بحثه الدائم في المجال المسرحي من إرساء نوع مسرحي خاص به متأثرا في ذلك بطرق " بريخت Brecht " في الكتابة إضافة إلى وعيه بالآداب الأجنبية، كما شكل التراث الجزائري والتراث الشفهي منطلقا فعليا في تشكيل بنية النص عنده.

من خلال هذا المبحث سنحاول التطرق إلى النص الدرامي بغية التعرف على خطاب النص عند علولة منطلقين في ذلك من بعض نصوصه مثل "الأقوال" و "حمق سليم" و "الأجواد" وهذا من أجل تسليط الضوء على اللغة باعتبارها جسر التواصل بين المؤلف والمتلقي، كما يضم هذا المبحث أيضا دراسة للخطاب السردي والخطاب الإيديولوجي، وهذا لاستشفاف أهم مميزات خطاب النص عند علولة وكيفية توظيفه للغة، وما مدى تجاوب هذا التوظيف والخطاب النصي؟ ثم ما هي أهم مميزات الخطاب السردي؟ وماهي الهيئات السردية التي استعملها خدمة لمنطلقاته الإيديولوجية؟.

الخطاب السردي :

يعتبر موضوع السرد من أهم إنجازات البحث في العلوم الإنسانية لما يحمله هذا المشروع من مناهج خاصة وأدوات إجرائية مكنته في كثير من الأحيان من دراسة السرد في النصوص الروائية والحكايات والأساطير، انصرفت الدراسات السردية إلى الاهتمام بمكونات الخطاب السردي ومظاهره ومستوياته الدلالية، بحيث انتظمت البحوث في هذا الحقل المعرفي في تيارين:

أ)- تيار السردية اللسانية وتجلي في جهود "ج.جيفت Jefet "، "رولان بارت Roland Barthes" وهو تيار يعني بدراسة الخطاب السردي في مستويات التركيب والعلائق التي تربط الراوي بالمتن الحكائي.

ب)-التيار الثاني يتعلق بالسردية الدلالية كما تجلت في جهود "بروب" و"غريماس" وهو تيار يعني بدراسة البنية العميقة التي تتحكم بمظاهر الخطاب وصولا إلى تحديد قواعد السرد ووظائفه.

وعلى الرغم من تباين الأهداف بين التيارين إلا أنهما يهدفان إلى إنتاج معرفة« تطمح إلى توظيف كشوفاتها للإقتراب من الخطاب السردي في مستوياته الخطابية والدلالية»[1].

[1]- عبد الله إبراهيم السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي الغربي المركز الثقافي العربي 1990 ص 178

مفهوم السردية:

يعرف " رشيد بن مالك " السردية في قوله: « يطلق مصطلح السردية على تلك الخاصية التي تخص نموذج من الخطابات ومن خلالها نميز بين الخطابات السردية وخطابات الغير سردية»[1].

وقد لاحظ " اميل بنفست " إن استخدام هذا الطرح للتمييز بين الحكاية التاريخية والخطاب « معتمدا في ذلك مقياس المتكلم حيث يميز استخدام الغائب الحكاية والمتكلم الأنا والأنت المخاطب »[2]. ويعني السرد أيضا فعل الحكي المنتج للمحكي، والمحكي هو النص السردي الذي يندرج فيه السارد والمسرود له.

المحكي ⟵ خطاب السارد ⟵ خطاب الممثلين« كما أن المحكي يوفق بين الخطاب السارد وخطاب الممثلين، فان القصة أيضا تشمل الأحداث التي تكون موضوع خطاب السرد وكذا الأحداث التي يحكيها خطاب الممثلين ومن ثم فهي تتضمن العالم المسرود والعالم المتمثل به في أن واحد »[3].

القصة و الحكاية ⟵ العالم المسرود ⟵ العالم المتمثل به

أما " رولان بارت " يعتبر السرد فعلا لا حدود له يسع ليشمل مختلف الخطابات سواء أكانت أدبية أو غير أدبية فيقول « أنواع السرد في العالم لا حصر لها وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، فالسرد يمكن أن

---

[1] -رشيد بن مالك – م س- ص 181

[2] -م ن ص 181

[3] -عبد الله إبراهيم و هم الرؤية إلى وهم المنهج- مجلة الفكر العربي- العدد 6.7 الطبعة 3 1993 ص 124

تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة والصورة ثابتة كانت أم تحركة، والإيماءة Le geste مثلما يمكن أن يحتمله خليط منظم من كل هذه المواد»[1].

إن تعريف " رولان بارت" للسرد يعطيه صفة الاتساع والتنوع فيؤكد مرة أخرى ويقول: «السرد حاضر في الأسطورة والحكاية الخرافة وفي الأقصوصة والتاريخ والدراما وفي كل الأمكنة وكل المجتمعات فهو ينشا من تاريخ البشرية ذاته فلا يوجد شعب بلا سرد»[2].

ارتبط الخطاب عند علولة ارتباطا وثيقا بالسرد، حيث يرتبط بخصوصيات التراث الشعبي الذي يعتبر الأرضية المناسبة والميدان الخصب لتشكيل الخطاب السردي في معظم أعمال علولة، كما يعد السرد أحد الخصائص التي يعتمد عليها المنهج الملحمي في تغريب * النص أي باستخدام الراوي الذي يزود الجمهور بمعلومات مسبقة عن الحدث وقد يصل في بعض الأحيان إلى تقديم نهاية المسرحية قبل أوانها.

إن المتتبع لأعمال علولة يلاحظ منذ الوهلة الأولى أن أعماله بنيت على عنصر السرد الذي تجاوب مع المعطيات التراثية، بحيث استعمل شخصيات من التراث الشعبي مثل الراوي والقوال ** إضافة إلى الحكاية.

---

[1] - رولان بارت التحليل البنيوي للسرد ترجمة بشير غمري- حسن غمروي مجلة آفاق اتحاد كتاب العرب – العدد 8 الدار البيضاء 1998ص 4

[2] - م ن ص 7

*- التغريب: هو ترجمة لتعبير Distanciation وهو تقنية استعملها بريخت و يعني إظهار الحوادث المألوفة بطريقة غير مألوفة

** - الراوي و القوال: سنعود إلى هذا المبحث الثالث

بتبني علولة سردية الخطاب يجعل أعماله المسرحية فسحة لتقديم رسالة أدبية توحد بين المؤلف –علولة– والمتلقي، لأن المؤلف وعلى حسب جمالية التلقي عند جماعة كونستانس يستطيع أن يتخذ القارئ بوصفه أفق انتظار بعمله الأدبي.

« لما كان القارئ في بعض وجوده يمثل أفق انتظار الكاتب فان المسرود له لا يمكن إلا أن تكون شخصيته خيالية تمثل داخل النص أفق انتظار السارد وصورة مثلى لمن يتجه إليه السرد »[1].

إذن السرد هو أحد المقومات الفنية لبنية خطاب النص المسرحي عند علولة بحيث قال: «إن هدا النوع المسرحي يزود مع النص المسردي كمية هامة من المعلومات حول النشاط الاجتماعي للشخوص المؤداة على الخشبة ويعطي نتيجة لذلك تمثيلات معقدة وترقية للحياة والنضالات الاجتماعية والطموحات العميقة »[2].

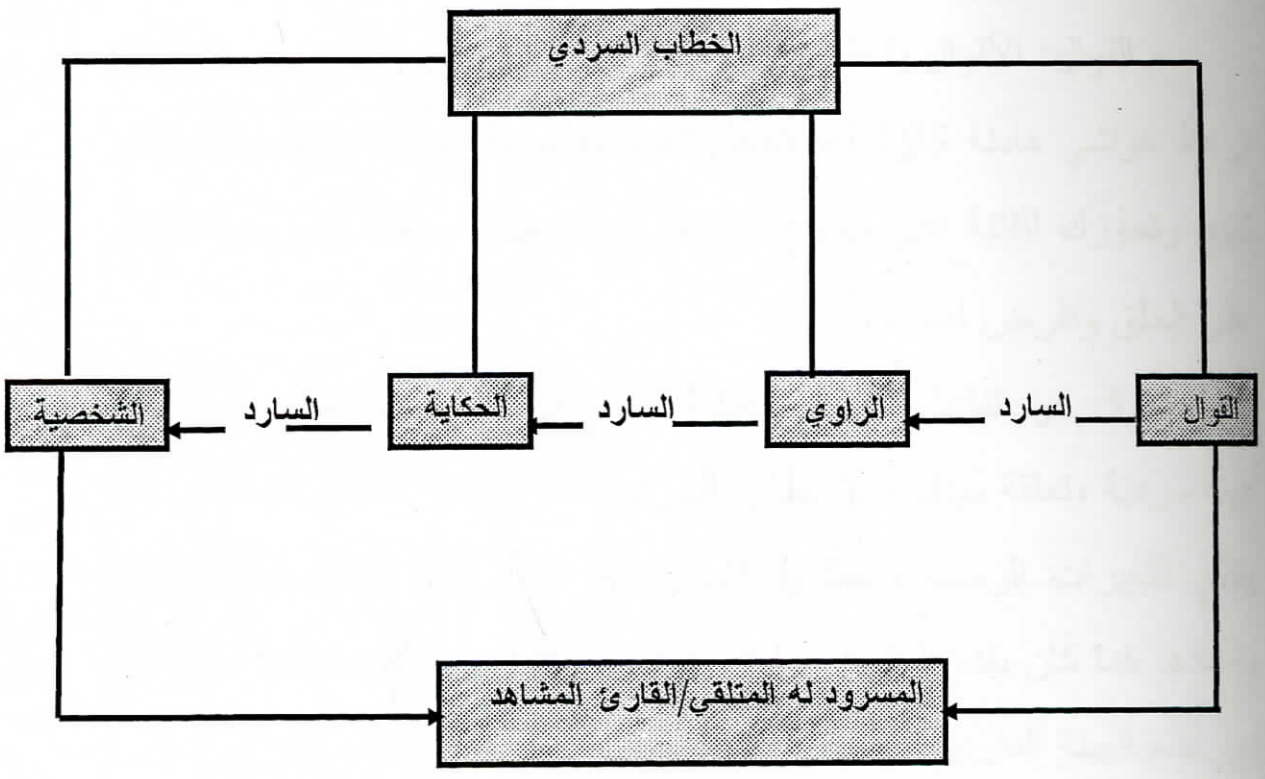
تتضح دينامية الخطاب السردي عند علولة عن طريق تفاعل هيئات سردية مختلفة ونقصد بالهيئة الوسائل المستعملة في الخطاب السردي، ويقال الهيئة السردية، وهو مصطلح "Instance narrative" اتفق على استعماله الكثير من الباحثين، من بينهم "رشيد بن مالك"، "عبد الحميد بورايو" للتعبير على وسائل النص السردي، ونأخد بترجمة هذا المصطلح (الهيئة)، لأنها أكثر استعمالا في الدراسات اللسانية والسيميائية.

---

[1] - علي عميد كيف يرى المبصرون ما صوره الأعمى في رسالة الغفران مجلة سنوية تصدرها مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود لدراسة العلوم الإنسانية الدار البيضاء 2000ص 86

[2] - عبد القادر علولة من مسرحيات علولة " الأقوال، الاجواد، اللثام " دار موفق لنشر المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر 1997ص 247

مخطط للهيئات السردية لنصوص علولة



القوال :

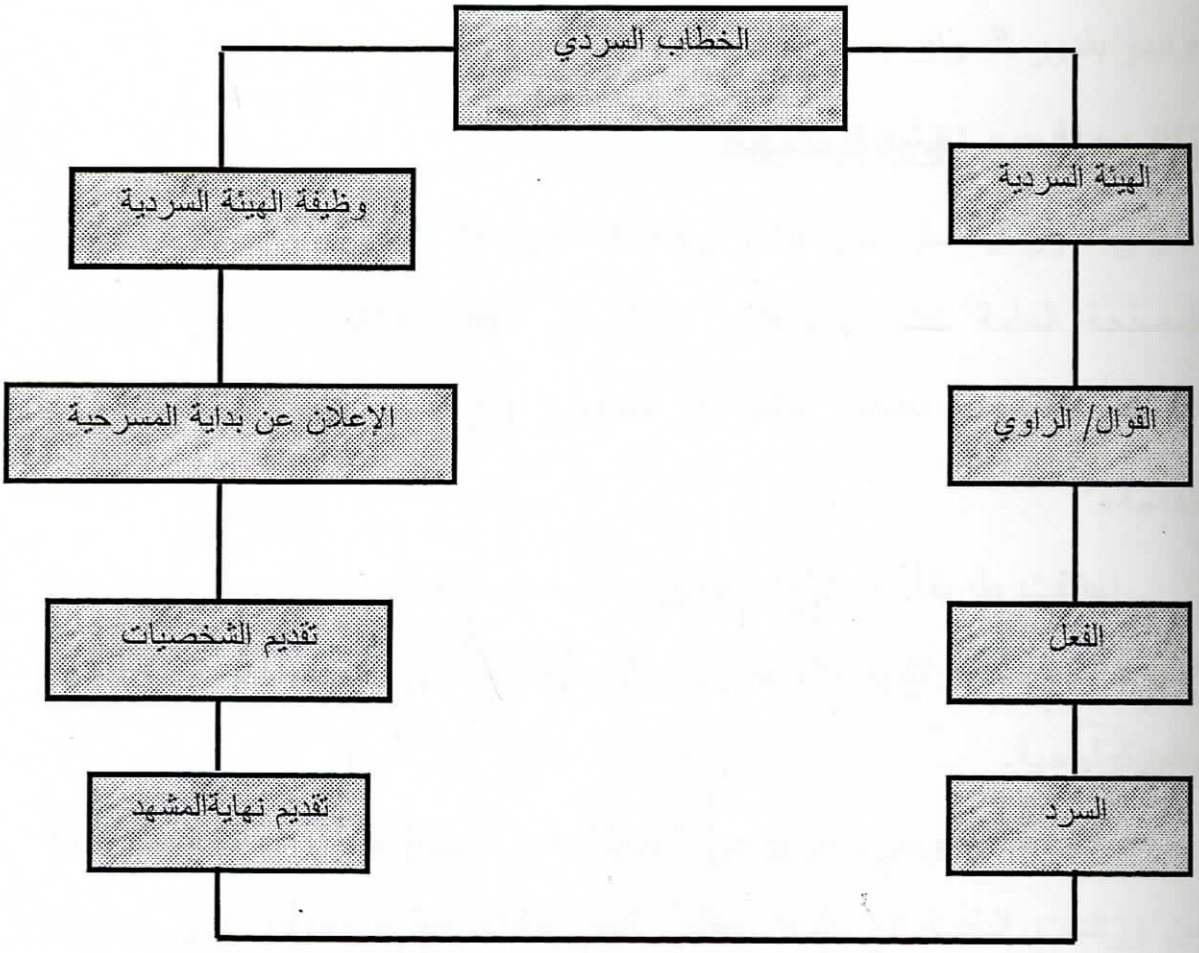
يعتبر القوال الهيئة السردية المركزية في الخطاب السردي عند علولة فمن مسرحية " الخبزة " أعطى المؤلف لهذه الهيئة مهمة سرد الحكايات عن طريق الغناء لكن أقوى ظهور لها كان في مسرحية " الأقوال"، فكان لها الدور الغالب في الحدث المسرحي وفي تكوين الخطاب السردي أيضا، استعان علولة بالقوال فنقلها من حقيقتها التراثية إلى عالم الخشبة وأوكلها السرد ليجعل المشاهد ينظر إلى المسرحية نظرة الناقد المتمعن دون الغوص في الحدث.

شكل القوال المرسل الأول في الخطاب السردي فكان يظهر من بداية المسرحية في مسرحية الأقوال.

« القوال: الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظلم ترعظ غواشي هادنة كالزلزلة، تجعل القوم مفجوعة عجلانة تخفف الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقنة تتسرسب تفيض على الخلق وتفرض لمحنة»[1].

القوال هو الفاعل في كل عملية البناء في هذه المسرحية بحيث كان هيئة سردية متعلقة مباشرة بالخطاب السردي فكان يختار النظام التسلسلي كما ينتقي التغيرات الزمنية والمكانية للمسرحية، فكان يقدم الشخصية بأفكارها وأبعادها كما كان يقدم المشهد ببدايته ونهايته. ولتوضيح أكثر سنأخذ مثال عن دور هذه الهيئة السردية في نفس مسرحية.

[1] - عبد القادر علولة مسرحية الأقوال ص 23



توضح هذه الترسيمة Schéma دور القوال في البناء الفعلي لمسرحية الاقوال وفي تشكيل الخطاب السردي.

مثال عن تقديم الشخصيات:

« قوالنا اليوم يا السامع على قدور وصديقه.

قوالنا اليوم على غشام ولد الداود وابنه.

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس»[1].

[1] - م س – ص 23

مثال عن إعلان بداية المسرحية :

« نبدو بقدور السواق ونخلوه يقول »[1].

مثال عن تقديم نهاية المشهد :

« ولى قدور يناضل من جديد رجعتله الكرامة/ ومع النقابة سهران على المصلحة العامة حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمة/ والسي الناصر انكشف حالته ما تعجب مشوشة/ تحاسب وتراقب واطرد مكشوف من الخدمة»[2].

اختلفت طريقة القوال في السرد من مسرحية إلى أخرى، في مسرحية الاجواد عمل على تقديم الشخصيات بكل أبعادها الفيزيولوجية السوسيولوجية والسيكولوجية.

مثال:« الربوحي: الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية في السن يعتبر كبير مادام عمره يحوط على الستين، القامة قصير شوية. السندان والمطرقة خلاوفيه المارة.لونه اسمر بلوطي»[3] .

كان القوال وسيطا بين المؤلف والشخصيات حيث إضطلع بمهمة توجيهها بصيغة سردية.

إن السرد يتمتع بإمكانيات زمانية ومكانية كبيرة حيث لا نجد القيود المادية تحد من إمكانية المكان وامتداد الزمان اللذين يدور فيهما الخطاب.

---

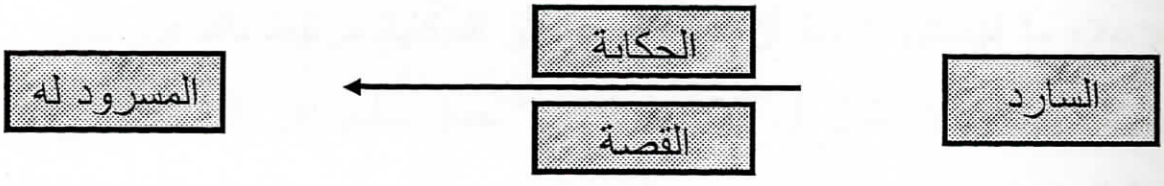
[1] - م س -ص 33
[2] - م ن ص 34
[3] – م ن ص 37

كان القوال بواسطة السرد ينتقل من الماضي إلى المستقبل ومن مكان إلى آخر وبواسطة الوصف السردي كان يعطي لمحة عن الفضاء المكاني للشخصية وللحدث المسرحي بصفة عامة.

مثال: مقتطف من مسرحية الأجواد « تنقل جلول من الباب الكبير إلى مصلحة نقل الدم إلى جناح أمراض المعدة يجري في سبيطار ويدور سبق على الأجنحة»[1].

الحكاية :

لئن كان الحكي بالضرورة قصة أو حكاية فإن هذه القصة تفترض وجود شخص يحكي وآخر يحكى له ولا يتم التواصل إلا بوجود هذين الطرفين فيدعي الطرف الأول ساردا Narrateur والطرف الثاني مسرود له Narrataire والسرد Narration هو الكيفية التي تروي بها الحكاية عن طريق قناة يمكن تصورها على الشكل الآتي:



يعرف أرسطو الحكاية« هي الفعل والفعل يمارسه أشخاص لإقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها فتتشابك وتتعدد وفق منطق خاص بها»[2].

اهتم علولة كثيرا بعنصر الحكاية شأنه في ذلك شأن بريخت الذي أكد أن« الحكاية عند أرسطو ونحن هنا نفكر مثله هي روح الدراما»[3].

---

[1] - م س -ص 133

[2] - أرسطو م س ص55

[3] - قيس الزبيدي مسرح التغيير مقالات في منهج بريخت الفني دار ابن رشد لبنان 1978 دط ص 29

كانت مسرحيات علولة تساق وفق حكاية مشوقة تهدف إلى إيقاظ حس المشاهد تستمد روحها وقوتها من المجتمع فكانت حكايات علولة تقابل الموضوع المطروح فكل مشهد من مسرحياته يحمل موضوعا وكل موضوع كان يستوجب حكاية يكون فيها الراوي (القوال) حاضرا أو شخصية من شخصيات المسرحية تتكفل برواية الحكاية.

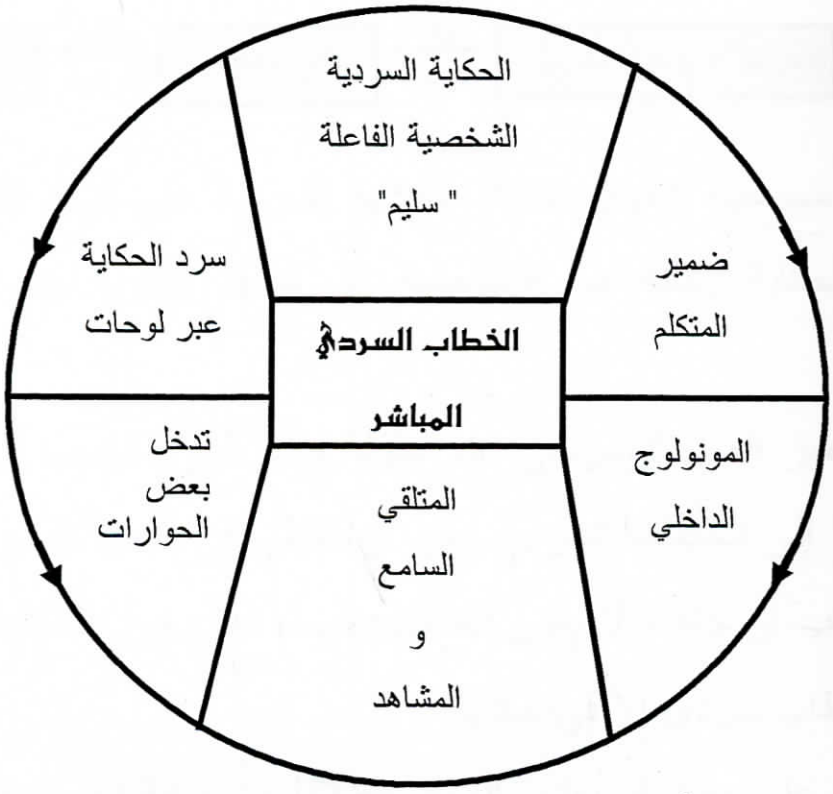
فالحكاية السردية متعلقة بالخطاب يقول "جرار جنيت"«يفهم من الخطاب الطريقة التي تروي بها الحكاية فيتعلق المستوى الخطابي بالتلفظ في حين يرتبط المستوى السردي بالملفوظ»[1] .

إذن الحكاية هي جزء من الخطاب السردي في نصوص علولة بحيث تولت الشخصية سرد الحكاية في مسرحية حمق سليم مثلا: عبر مونولوج فكان " سليم" هو ألذات المتلفظة الحقيقية لمسار الحكاية التي وردت و تجزأت في مشاهد تحمل عدة أحداث بحيث استعمل سليم الضمير المتكلم (أنا) « أنا نخمم علاه ما فهمتش»[2] بما أن قول الحكي أو الحكاية مرتبط بالفاعل الذي يخضع له ويمكن أن نقول أن الشخصية في " حمق سليم" هي الفاعلة وهي الراوية للحكاية فان القارئ ومن الوهلة الأولى يشعر أن شخصية " سليم "

[1] - جيرار جنيت عودة إلى خطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم المركز الثقافي العربي القاهرة الطبعة الأولى 2000ص 86

[2] - عبد القادر علولة حمق سليم ص 24

هي المرسلة الأولى في الخطاب السردي والفاعل النشيط في عنصر الحكاية.



(1)

« الحكاية السردية في مسرحية حمق سليم»

تمثل هذه الترسيمة وضعية الحكاية السردية في مسرحية حمق سليم بحيث اختلفت طريقة السرد في هذه المسرحية عن باقي المسرحيات الأخرى وسجلت الشخصية الواحدة حضورها في مسار الحكاية عبر مناجاة داخلية جرب فيها علولة نوع مسرحي وهو المونولوج.

[1] هذه الترسيمة وضعتها جيرار جينت للحكاية السردية التي تتولاها الشخصية وقمنا بإسقاط هذا الشكل على مسرحية حمق سليم

أما في مسرحية الأجواد كانت الحكاية على لسان القوال الذي كان يقدم جزءا من الحكاية.



أما في مسرحية الأقوال فكانت الحكاية السردية على لسان القوال فقد تولى سرد الحكاية وكأنه هو الشخصية في مشهد زينوبة بنت بوزيان العساس.

إن ما يميز العمل المسرحي عند علولة ليس السرد فحسب بل الكيفية التي يصل بها إلى الخطاب السردي على أن النظر في العمل المسرحي من حيث هو خطاب أو حكاية لا يعني الفصل بينهما، فلا وجود للحكاية إلا في خطاب ولا خطاب سردي إلا في حكاية.

وتأسيسا على ما سبق يعتبر السرد انطلاقا من بداية نحو نهاية معينة وما بين البداية والنهاية يتم فعل القص أو الحكي بهيئات سردية مختلفة مشكلة في ذلك خطابا سرديا يتضمن الوقائع والأحداث الموجهة مباشرة إلى المتلقي في تركيبة لغوية تستوجب مرسلا ومرسلا إليه.

إن الخطاب السردي عند علولة ما هو إلا سرد لأحداث أو بعبارة أخرى ما هو إلا خطاب مباشر للفرد والمجتمع وبالتالي لا يمكن فهم الخطاب السردي عند علولة إلا انطلاقا من الرموز التي يمتلكها السرد والذي بدوره

يكشف عن إيديولوجية النص وكيفية تواصله مع الواقع« يصبح السرد عبارة عن نظام من التواصل وليس مجرد عرض للأحداث»[1] .

الخطاب الإيديولوجي:

لا يوجد المسرح في النصوص المكتوبة ولا في البنايات المخصصة لتقديم الفرجات فقط، وإنما يوجد أيضا حيثما وجد الإنسان وهو خاصية ملازمة لتفكيره وهذه الخاصية هي التي تجعل المسرح يبني جسورا علائقية بينه وبين مجالات إنسانية متعددة إجتماعية وسياسية وعلمية وغيرها وهي التي تجعل منه فنا كونيا من جهة ومجالا خصبا يقوم على تداخل الاختصاصات من جهة أخرى.

يعد المجال السياسي أكثر المجالات قربا من الممارسة المسرحية لان ممارسة السلطة تستبطن مواقف مسرحية تجعل المسرح سياسيا، يحمل في طياته إيديولوجية معينة تهدف إلى تعليم المتلقي بعض الحقائق التي لا يستطيع رؤيتها في الواقع. لقد ظل المسرح ولا يزال وسيلة للتعبير عن الأوضاع الاجتماعية هذا ما طرحه كل من "بيسكاتور" في مسرحه السياسي و" بريخت " في مسرحه الاشتراكي بحيث كان يرفض هذا الأخير المسرح الإيهامي منطلقا من فكرة أن المسرح وجد ليغير العالم لا ليفسره رغبة منه في تحرير الفن المسرحي من قبضة جهاز المسرح البورجوازي ومنحه وظيفة تربوية لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى الجماهير وتحريضها

[1] - رولان بارت م س ص 48

على الفعل الثوري في الصراع الطبقي، وكتب "بريخت" قائلا في هذا المجال: « إن كلمة مؤلف غير مقدسة أكثر مما هي حقيقية وان المسرح ليس خادما للمؤلف بل للمجتمع »[1].

يحكم الانتماء الفكري الثقافي لعلولة في رسم الإيديولوجية السياسية التي تنعكس بشكل واضح على أعماله المسرحية، مع العلم إن الإيديولوجية Idéologie في علم الاجتماع هي مجموعة« مجموعة من الأفكار والصور والسلوكات المشتركة بين مجموعة من الأفراد يشكلون وحده طبقة الإيديولوجيا البرجوازية أو دولة(الإيديولوجية السوفياتية، الإيديولوجية الصينية) في المجالات الثقافية والروحية كالسياسة والدين والإبداع الفني وذلك لطمئنة الفرد من جهة ولإجباره على الخضوع للأنظمة التي تعكس الإيديولوجية»[2].

إذن للإيديولوجية مسار واضح في التوجهات الفنية ولاسيما المسرحية منها، وهدا ما كان واضح المعالم في تشكيل بنية النص عند علولة بحيث كان النص حاملا لفكره الإيديولوجي مستوفيا خطابا إيديولوجيا مباشرا في قالب فني مسرحي.

ارتبط علولة بالمسرح السياسي الذي جعله مجالا عاكسا لتناقضات العصر بل أكثر من ذلك هو وسيلة أرادها علولة لكشف الحقائق الزائفة فحاول في مجمل أعماله نقل قضايا المجتمع ومصير الإنسان من الشارع إلى الخشبة حيث قال: «أكتب لشعبنا واضعا نصب أعيني منظور أساسيا ألا وهو

---

[1] - قيس الزبيدي م س ص 35

[2] - بوردن وف يوريكو المعجم النقدي لعلم الاجتماع ترجمة البلتور سليم حداد الطبعة الأولى 1917 ص 85

ترقية شاملة وكاملة، أود أن أزوده بواسطة إمكانياتي المتواضعة بوسائل وأمثلة ومبررات »[1].

حاول علولة من خلال أعماله المختلفة باختلاف مراحلها أن يفقد المجتمع والسلطة عبر شخصيات يجلبها من المجتمع من أجل تمرير خطابه الإيديولوجي- الذي يحمل فكرا سياسيا، هادفا من وراء ذلك تحليل سلوك الفرد في المجتمع عن طريق مبررات موضوعية لا تزرع الأوهام في ذهن المتلقي بل تلامس لحقيقة الفرد في المجتمع «لأن عملية التبرير في حقل الخطاب الإيديولوجي تعود إلى المثقف بالدرجة الأولى أي المثقف الملتزم بالرؤية السياسية هو المؤتمن على بلورة التبرير لما يتخضه من قرارات ولما ينجز من سلوكات وممارسات »[2]، ولما كان الخطاب لا ينهض مستقلا عن أي خطاب أخر و إنما ينشأ ليكون مواجها لخطاب غيره فان الخطاب المسرحي عند علولة كان مقيدا بإيديولوجية معينة فالمتمعن لنصوصه يراها لا تخلو من المصطلحات التي تبين توجهه الإيديولوجي البيروقراطية، الرجعية، الاشتراكية، الثورة الزراعية، البلدان الشيوعية، الإيديولوجية، الصندوق الاجتماعي وغيرها من الكلمات ذات المصدر الإيديولوجي الواضح.

انطلق علولة في تجربته المسرحية من المجتمع الذي يعيش فيه ويعايشه لأنه كان يعتبر نفسه وبوعي ذلك المثقف الذي يستمع إلى محيطه بأذن الوعي الاجتماعي والسياسي« المجتمع عند علولة هو أحد المصادر

[1] - عبد القادر علولة حوار مع جليد م س ص 245

[2] -كمال عمران في تحديد مفهوم الخطاب المجلة العربية للثقافة مجلة تصف شهرية تصدر عن ادارة الثقافة العدد الأول 1981 تونس ص 16

الهامة في التأليف المسرحي منه يستقي موضوعاته ومنه يعالج القضايا السياسية والاجتماعية التي يعاني منها المجتمع[...] وذلك بتصوير الواقع ونقده في الوقت نفسه »[1].

اهتم علولة كثيرا بالعمال فخطابه كان مباشرا للطبقة العمالية التي كانت تعاني الحرمان والاستغلال فكانت مسرحية "حمق سليم " مثالا واضحا صور فيه علولة التسلط والقهر الاجتماعي اللذين يعيشهما العامل في ظل إدارة طاغية تشكل المصلحة الخاصة أساسا للتعامل الاجتماعي بين أفرادها، وهذا تبعا لإيديولوجية معينة فعلى حد قول " ديان ماكدونيل " « وظيفة الإيديولوجية هي تشكيل الأفراد المعنيين بوصفهم ذوات حتى أنهم لا يندمجون في التشكيل الاجتماعي القائم على نحو تلقائي وطبيعي إذ يعيشون علاقة خيالية مع الظروف الحقيقية لوجودهم يعملون من تلقاء أنفسهم في خضوعهم للمكاره التي يلحقها بهم المستوى الاقتصادي »[2].

ينطبق قول " ديان" على تصوير علولة للعامل بحيث نجد الفرد البسيط نفسه مهمشا بدون طموح وإن كان له طموح يعيشه في مخيلته (أو في حالة جنون) مثل ما فعل سليم وتخيل نفسه ملكا لمملكة بيروقراطية، وتدليلا على هذا نأخذ مقتطف من مسرحية حمق سليم(23 أفريل).

مشهد 23 أفريل عام 2000

« اليوم راه اكبر يوم للبيروقراطيين، المملكة البيروقراطية وجدت ملكها...في الحين قلت لمي واش تكون لما المسكينة فاقت بروحها أنها أمام

[1] - جمال الدين زعيتر استشهاد الباحث عن الحقيقة
[2] - ديان ماكدونيل م س ص 44

مالك طاحت ساجدة عند كرعيه من القوة والدهشة مسكينة ما قدرتش تتكلم... وعادت تبكي عمرها ما شافت ملك بقربة وزير... »[1].

هذه المسرحية تحمل في طياتها خطابا مباشرا للجهاز الإداري بوصفه نظام يمتص إنسانية الفرد في مجتمع غابت فيه القوانين كما ندد علولة في مسرحية الأقوال بالأنظمة الرجعية والتخلف فكانت جميع اللوحات والمشاهد تتحدث عن معاناة العامل البسيط في ظل البيروقراطية وضرورة الوصول بالمجتمع إلى الاشتراكية أين تتحقق العدالة الاجتماعية بحيث جميع شخصياته تتحدث عن المعاناة وتحلم بالمساواة يقول: « أنت قدور السواق: أنت عامل كيفنا ولكن مغرور والكلام لي راك تتصرف بيه ما هو شليك الموقف هذا ضد العمال والمصلحة العامة الموقف هذا ضد الاشتراكية »[2].

في مسرحية الأجواد اقترن الخطاب العلمي بالموقف الإيديولوجي حيث بين علولة من خلال مشهد ًعكلي ومنورً تضحية أخرى من تضحيات الفرد في المجتمع امتزج الدرس البيداغوجي مع حكايات منور صديق عكلي، فتارة تقوم المعلمة بشرح الدرس علميا وتارة يتدخل منور لكي يضفي الجانب الإنساني على العضو المقدم من طرف المعلمة علميا« المعلمة: عظام الجذع: يشمل هيكل الجذع العمودي الفقري والقفص الصدري، العمود الفقري هو سلسلة عظمية تمتد وسط الناحية الظهرية...العظم الأنفي يا السي المنور معوج شوية...اللا؟.

[1] - عبد القادر علولة حمق سليم ص 12
[2] - عبد القادر علولة مسرحية الأقوال ص 26

المنور: «هذاك عوجوه له في السجن...كان مولى نيف ويحب وطنه...هاهو الخباز داخل...ذروك تحسب له ماما السلعة خبزة بخبزة... واذا خاصاتك خبزة يا الحواج المدير»[1].

إن أعمال علولة هي دعوة صريحة للطبقة العاملة المشتغلة وإن صح التعبير هي إيديولوجية مقابل إيديولوجية معارضة في خطاب حامل فكرة خلاقة تهدف إلى إيقاظ وتحسيس الذات الإنسانية بضرورة التوعية والتغيير قدوما إلى مجتمع تسوده العدالة الاجتماعية حيث قال علولة في هذا المجال «من أجل أولئك الذين يبنون ويشيدون ويخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر ديمقراطي إشتراكي »[2].

[1] ـ عبد القادر علولة مسرحية الأجواد ص 112
[2] ـ عبد القادر علولة م س ص 247

اللغـــة

إن اللغة هي أداة تواصل حقيقية للفعل الإنساني، فهي اجتماعية بطبعها« إن اللغة هي نتاج اجتماعي لملكة اللسان وتواضعات ملحة ولازمة يتبناها الجسم الإنساني»[1].

لما كانت اللغة تعكس السمات الفكرية للمجتمع، فأصبحت نظاما يلبي متطلبات عملية الاتصال، بحيث تكون اللغة إحدى الوسائل التعبيرية الهامة التي يتواصل بها أفراد المجتمع ويتواصل بها المؤلف مع المتلقي من جهة، فاللغة هي أداة من أدوات تشكيل الخطاب بصفة عامة.

« الخطاب هو رسالة من المنشئ إلى المتلقي تستخدم فيه الشفرة اللغوية المشتركة بينهما ولا يقتضي ذلك أن يكون كلاهما على علم بمجموع الأنماط والعلاقات الصوتية »[2].

لذا فان وظيفة اللغة في المسرحية تكون مركز اهتمام المؤلف والدارس والمتلقي على حد السواء، فهي جزء أساسي في البناء الفني للمسرحية.

حيث نجد " جوليا كريستيف " تعرف النص المسرحي« على أنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع اللغة واضعا الحدث التواصلي بقصد المعلومات المباشرة، في علاقات مع ملفوظات سابقة ومتزامنة »[3].

---

[1] - فرديناند دوسوسير- محاضرات في اللسانيات العامة- ترجمة يوسف غازي المؤسسة الجزائرية للطباعة الجزائر 1986 ص 21

[2]- Courtes Josèphe Analyse Sémiotique Discours ed Hachette, Paris, 1990 P 96

[3] - أكرم اليوسف – م س – ص 38

ظلت مشكلة اللغة مطروحة منذ بداية المسرح الجزائري وإن كانت كفة الميزان قد مالت إلى حد كبير لصالح العامية التي التف حولها الجمهور.إن جمال اللغة ونجاح المسرحية لا يكمن في عاميتها وفصاحتها وإنما في تأثيرها على المتلقي وملاءمتها لمستوى الفن المسرحي باعتباره فنا يخدم الإنسانية بمظاهره المختلفة وبهذا الصدد يقول " عبد الملك مرتاض " « إن قضية اللغة في المسرح انكمشت نوعا ما بعدما أن أصبح الجمهور أكثر وعيا برسالة المسرح فلم يعد يجرئ المسرحية، وإنما أصبح يستوعب الموضوع الذي يتجه إلى أعماقه وأصبحت اللغة المستعملة في غالب المسرحيات سهلة الاستيعاب والفهم ومؤثرة، جميلة سواء في المسرح المحترف أو الهاوي»[1].

إن استعمال الفصحى أو العامية في الكتابة المسرحية يعود إلى ثقافة المؤلف وهذا الاستعمال يعود إلى صميم شكل المسرحية وإلى طبيعة وذوق الجمهور بحيث يحتاج هذا الجمهورإلى لغة يرتاح فيها ويتواصل بها مع العرض المسرحي وهدا ما نلمسه عند علولة الذي اهتم باللغة التي تحمل أفكاره لذا حرص أن تكون في متناول المتلقي، فنلمس اللغة العامية في أعماله المسرحية التي كانت بمثابة جسر يتواصل به مع جمهوره – فعلى حد قوله – أن النص كان مجسدا في السوق والمقاهي الشعبية التي استوحي من أجوائها شخصيات مثل ربوحي الحبيب، جلول الفهايمي وعكلي تلك الشخصيات الناطقة باللغة البسيطة بساطة هذا المجتمع إن الاستعمال البسيط للغة أثاره

[1] ـ دليلة سلام واقع اللغة ا في المسرح الجزائري مجلة المسار المغربي ع 12 المؤسسة الوطنية للنشر الجزائر د.ت. ص 32

اللسانيون وعلى رأسهم"تشارل بارلي"* الذي أكد أن اللغة أثر بارز في التأثير على المتلقي وخاصة لغة التخاطب بالتعبيرات المألوفة «إن لغة التخاطب اليومي هي العينة التي يصلح التعامل معها لاستخلاص حقائق موضوعية بعيدة عن كل تأمل معقد»[1].

حاول علولة أن ينزل إلى عامة الناس فلغته قريبة جدا من المجتمع لأنه وببساطة كان يعالج قضايا تخص هدا المتلقي « إن الإنسان محاط بالعالم الاجتماعي الذي يشكل وحدته اللسانية »[2]. فإن الكلمة أو اللغة لديها مغزى اجتماعي بحيث يربط كلام الإنسان بنماذج أخرى من الواقع فيسمح له بالإنسجام مع محيطه هذا ما أكده أرسطو« إن الكلمة تتخذ دلالتها من خلال السياق إن هناك علاقة أكيدة بين نطق ما والموقف الاجتماعي الذي يتم فيه هذا النطق »[3].

إذن فاللغة مرتبطة بالواقع الاجتماعي وهذا ما نلتمسه في نصوص علولة فالمتمعن لا يجدها تخلو من بعض الألفاظ التي يتخاطب بها عامة الشعب(البلوزة، صباعيات، يسقسيها، شكاير السميد، شحال، القفة معمرة، ... وغيرها من الكلمات).

اقترنت اللغة عند علولة بالتوجه السياسي والإيديولوجي، فتكررت بعض الكلمات للمؤلف في بيئته زمنية بعينها بشكل مستمر في كل أعماله المسرحية مثلا البيروقراطية التي تكررت أكثر من أربع مرات في المشهد

*- تشارل بالي هو عالم لساني استند إلى دوسوسير في قضايا اللسانيان من أهم مؤلفاته Traite de Stylistique

[1] - Bally (charles) traite de stylistique, 2 vol, Klincksisck Paris p39

[2] - Voir Hans Hormam, introduction à la psycho linguistique collection « lang et langage » libraire a Rousse 1972 P 12

[3]- سامي عياد حنا معجم اللسانيات (إنجليزي عربي) مكتبة لبنان ناشرون 1997 ص 74

الأول من مسرحية الأقوال، وهذا لما تحمله هذه الكلمة من دلالة خاصة إذا نظرنا إليها في السياق الحواري الذي وردت فيه مسرحية الأقوال مشهد قدور السواق « يا سي الناصر أنا عرفت واش هما التصرفات البيروقراطية* وكيفاش أنت بيروقراطي... »[1] .

بالإضافة إلى كلمات أخرى كان لها وزن خاص في النص مثل لفظ الاشتراكية*الذي تكرر أكثر من أثني عشر مرة في مسرحية الأقوال، إذن كانت اللغة عند علولة مستلهمة من واقع المجتمع بعامة ومن الوضع السياسي بخاصة وملائمة لخطابه المسرحي ومناسبة له إن المسرح ليس طرازا واحد فهو متكرر في أشكاله ومحتواه وفي الموضوعات التي تفرض لغتها وأدواتها الفنية كما أن المسرح ليس شأنه شأن الرواية حكاية تحكى ولكنه أشخاص يتكلمون فتتباين الشخصيات فينطق الخادم لغة الخدم ويحاور المثقف بلغة المثقفين كما تتباين مستويات اللغة[بين العامية وبين الفصحى] وقد تكون حلا وسطا بينهما وهذا ما اقترحه توفيق الحكيم في مسرحية "الصفقة" حيث وفق بين الاتجاهين وصرح قائلا « إن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص فالفصحى هنا ليست هي اللغة النهائية »[2].

كما كانت له وجهة نظر أخرى حول العامية حيث قال« أن هذه اللغة ليست مفهومة في كل زمان ومكان فالعامية ليست هي لغة عامية فكان لا بد

---

*-البيروقراطية ص 26 ص 31 ص 32 ص 35

[1]-عبد القادر علولة الأقوال م س ص 26

*-الإشتراكية ص 15 ص 24 ص 28

[2]-توفيق الحكيم الصفقة مكتبة الآداب القاهرة –د ت ص

من تجربة حل ثالث يتجلى في لغة سليمة يفهمها كل جيل وكل قطر...»[1] وهده اللغة التي كان يتحدث عنها توفيق هي اللغة الثالثة التي نلتمسها بشكل واضح في تجربة علولة بحيث اعتمد تبسيط الفصحى ومزجها بالعامية واختصار الكلمات الفصيحة وهذا تلاؤما إما مع حاسة السمع عند المتلقي أو تسهيلا لعملية الإلقاء لدى الممثل وهذا ما أكده علولة « من ناحية اللغة أو بالأحرى الفعل المنطوق فإن العمل المسرحي يظهر أكثر استقراءا في الكلمة والفعل المنطوق فالمسرح كلام وكلام مسرح »[2].

مثال: عن تداخل الفصحى بالعامية"اللي" بالعامية استعملها علولة للتعبير عن جميع الأسماء الموصولة الفصيحة.

تدل الذي

اللي

الحوار « قدور السواق ياحصراه على السي الناصر الشاب اللي كافح ضد العدالة الاجتماعية» [3].

مسرحية الاجواد عكلي و المنور (التي)

اللي

كانت بين عكلي و المنور ذمة... هي اللي بيناتهم عاقدة » [4]

الحوار

في الكثير من الأحيان تغلب الفصحى على العامية فنجذ العبارات فصيحة مستقيمة سليمة خاصة في مسرحية " حمق سليم"« نقراو في هذه

---

[1]- م س ص 178
[2]- عبد القادر علولة الأقوال الاجواد و اللثام حوار مع جليد ص 249
[3]- عبد القادر علولة الأقوال ص 28
[4]- عبد القادر علولة الأجواد ص 105

في الكثير من الأحيان تغلب الفصحى على العامية فنجد العبارات فصيحة مستقيمة سليمة خاصة في مسرحية " حمق سليم"« نقراو في هذه الرسالة الخط واضح وعلامات الوقوف في مضاربها الخط نظيف ويشبه خط الإنسان:

عزيزي عتيق إسمك لطيف ويعجبني... »[1].

من خلال هذا المقطع نلاحظ أن الألفاظ جاءت فصيحة سليمة حتى من حيث الإعراب كما طغت الفصحى أيضا في مسرحية الأقوال فاستعمل ألفاظ فصيحة، وكان بوسعه أن يستعملها بالعامية(كالورشة، المصنع، العمال، السكان، المهنة، الحي...).

كما استعمل علولة بعض الألفاظ الغربية لا يستعفيها اللسان العربي ألفاظ فرنسية وهذا راجع لخضوع الجزائر للاستعمار الفرنسي(لامورق، التراباندو، ماشينوار، طاكسيات...) كما كانت هناك ميزة خاصة في لغة علولة حيث مزج بين الشعر والنثر فجعل الشعر هو لغة الشخصية التراثية القوال ولأن الشعر في المسرح له تاريخ أعمق من النثر فمنذ أرسطو الذي كان يرى أن المسرح يكتب شعرا بحيث جعل قيمة الشعر كلها في مقدرة الشاعر على المحاكاة كما يتيح الشعر في المسرحية استغلال إمكانية اللغة في أتم صورها وهذا ما نلمسه في نصوص علولة بحيث استعان بالشعر الشعبي المقفى في الكثير من الأحيان مراعيا في ذلك الطابع الصوتي للكلمة وهو موسيقاها الخاصة وحدودها من الطول والقصر فاستفاد علولة من طاقات الشعر الفنية بحيث صور حكاية بشخصياتها وأحداثها بقالب شعري مميز

[1] - عبد القادر علولة حمق سليم ص 24

خاصة في مسرحية الأجواد بحيث كان كل مقطع شعري يحمل في طياته خطابا فأشعاره كانت غنائية خطابية معا إذا السامع يشعر ومن الوهلة الأولى أن المؤلف يقصد شريحة معينة من شرائح هذا المجتمع وهي الطبقة العاملة مثال:

« سكينة: جوهرة المصنع سكينة المسكينة.

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها.

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية »[1].

من خلال نصوص علولة نلاحظ أن اللغة العامية آخذة في الارتفاع شيئا فشيئا إلى مستوى الفصحى بحيث كانت اللغة بصيغة سليمة تتناسب والفن المسرحي يفهمها كل جيل وكل إقليم، إن الملاحظ لنصوص علولة يستكشف أنها مكتوبة بالعامية لكن إذا أعدنا قراءتها بناءا على قواعد الفصحى إذا نستطيع قراءة نصوص علولة قراءتين قراءة عامية على حسب ما تستوجبه العامية من نطق وقراءة أخرى حسب النطق العربي الفصيح فتبدو العبارات مستقيمة تتناسب والأوضاع اللغوية الفصحى، وهذا حسب طبيعة المتلقي وإحساسه الفطري وإذا انطبق هذا القول فعلا فيكون في صالح اللغة بصفة عامة نحو لغة مسرحية موحدة في أدبنا تقربنا من اللغة المسرحية الموحدة في الآداب الأوروبية كما تساعدنا على التقريب بين طبقات الشعب الواحد وبين شعوب اللغة العربية بتوحيد أداة التفاهم على قدر الإمكان دون المساس بضرورات الفن المسرحي على اعتبار اللغة عنصر من عناصره.

[1] ـ عبد القادر علولة مسرحية الاجواد م س ص 125

الوحدة الثانية

خطاب الشخصية

- ✓ خطاب الشخصية بوصفه رسالة
- ✓ تصوير الشخصية
- ✓ الخط البياني للشخصية
- ✓ الشخصية/الحوار/المونولوج

إن الشخصية المسرحية هي الأساس الذي يحرك العرض المسرحي، بحيث أننا لا نستطيع أن نقدم عرضا مسرحيا دون وجود شخصية تتفاعل مع الأحداث عن طريق الحوار لكي تصل القضية التي يريد المؤلف طرحها على المتلقي.

للشخصية المسرحية أهمية بالغة في العمل المسرحي باتفاق أغلب النقاد ودارسي المسرح، فهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية وأن المسرحية التي تتولد عن الشخصية تكون فيها حياة وقوة والأمثلة على ذلك كثيرة " اوديب، انتجون، هملت، عطيل"، فالشخصية المسرحية المحكمة البناء والتي تترك أثرها في تاريخ المسرح، وتشد انتباه المتلقي هي التي تصنع مجد مؤلفها« إن عظمة شكسبير لا ترجع إلى عقدة مسرحياته أو إلى أصالتها لكونه يتميز بقدرة كبيرة لا نظير لها بين كتاب المسرح بوصفه خلاقا للشخصيات التي تبدو وكأنها مخلوقات بشرية»[1].

إذن الشخصية المسرحية هي واحدة من أهم العناصر المكونة للدراما، وتكمن أهميتها في احتوائها على عناصر أخرى« فهي المحرك الأساسي للفعل والأداة الكاشفة للصراع كما تتميز الشخصية المسرحية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب»[2].

---

[1]- مارجوري بولنون تشريح المسرحية ترجمة دريني خشبة مكتبة الايخلو المصرية القاهرة 1962 ص 161

[2]- ماري الياس حنان قصاب حسن م س ص 105

إن الحديث الطبيعي المناسب للشخصية ولمستواها الاجتماعي والثقافي من أهم مستلزمات العمل المسرحي، والحديث المقنع من أصعب الأمور بالنسبة للكاتب لأن الشخصية هي المتكلمة في المسرحية إذن هي الفاعلة في الخطاب وتؤكد " أن اوبرسفيلد" « إن تحاليل الملموسة للخطاب المسرحي لا يمكن لجميعها الاستغناء عن الحقيقة الملموسة المتمثلة في الإلقاء المزدوج في المسرح: 1- تتكلم الشخصية باسم شخصيتها.

2- لكنها تتكلم لأن الكاتب جعلها تتكلم»[1]

إن تحليل الخطاب المسرحي هو الذي يوضح ما يمثله مفهوم الشخصية بالنسبة للخطاب المسرحي، أو بصفة عكسية، إن تحليل خطاب الشخصية يوصلنا إلى المغزى العام الذي وردت فيه أي الإطار العام للخطاب« إن الشخصية هي من يلقى خطابا منطوقا حقا في غالب الأحيان بحقيقة صوتية وبنبرات الكلام المعبر عنها عن طريق تعويض حركي يكافئ الكلمة»[2].

إن نمو الشخصية عند علولة يرتكز على الكلمة التي تعتبر احسن الوسائل التي يعتمدها المؤلف لتصوير الشخصية وخطابها« الكاتب يجب إن ينصت إلى الشخصية، والشخصية هي التي تتكلم وهي التي تنتقي الكلمات المناسبة لخواصها »[3].

---

[1]- Anne Ubersfeld Lire le Théâtre imprimé par I.M.E Belin Paris 2000 p 104

[2] - Ibid P 105

[3]- حسين رامز محمد رضا الدراما بين النظرية و التطبيق مطبعة الحرية بيروت د ت ص 384

تتكلم شخصيات علولة على حسب مواقفها ومستواها الفكري وطبقتها الاجتماعية لأنها كانت نابعة من الواقع الاجتماعي، نقلها علولة بطريقة فنية وجمالية إلى عالم المسرح« إن شخوصي تنطلق من الواقع وهمهم واقع المتفرج، إن الحياة والواقع إن أردت يزودنا وباستمرار بمبررات تغذي وعينا الاجتماعي» [1].

من المتفق عليه إن رسم الشخصية عملية لا تخضع لقاعدة ثابتة وليس لها قوانين تسير وفقها، وإنما المؤلف هو الذي يحقق الشخصية فتحمل في ثناياها بذور تطورها، بحيث يستعملها المؤلف لأغراض متنوعة قد تكون اجتماعية، وقد تكون لتحقيق رؤى إيديولوجية سياسية، وهذا ما كان مجسدا في شخصيات علولة بحيث كانت تحمل فكره السياسي ونقده الدائم للمجتمع.

حاول باستمرار تنويعها من خلال انتقائها من أواسط شعبية فهي شخصيات بسيطة مألوفة يستطيع المتلقي التواصل معها، إن اهتمام علولة بالمتلقي جعل من شخصياته طريق للوصول إليه بحيث كانت تحمل رسالة إلى المتلقي فالخطاب الذي كانت تلقيه هو انطلاقه من الواقع ووصولا إلى المتلقي مع العلم إن« الرسالة ليست معزولة عن النص إنما لها علاقة مع كل النص- ومع مرسلها و متلقها»[2].

---

[1]-عبد القادر علولة م س ص 247

[2] -Anne Ubersfeld OP Cit p 110

إن دراسة أنماط كلام الشخصية (حديثها) يتيح لنا معرفتها عن قرب كما يحيلنا إلى جميع العناصر الدرامية الأخرى للمسرحية. بما أن مسرحيات علولة مبنية على أساس مشاهد ولوحات مستقلة، فان كل مشهد يحمل موضوعا وكل موضوع يقتضي بالضرورة شخصيات مناسبة لطرحه.

ففي مسرحية "الأجواد" كانت الشخصية قناة رئيسية لتمرير الخطاب بحيث كانت تقدم بطريقتين مختلفتين:

1- تقدم الشخصية بخطابات تعلن عن وجودها.

2- أو تكون الشخصية في حد ذاتها هي الفاعل في خطابها مثل ما كان واضح في شخصية " جلول الفهايمي".كان يخاطب الجمهور مباشرة باستعمال الضمير« أنا» أي بالتوجه المباشر إلى الجمهور مع العلم أن هذا النوع من الحديث هو« شكل من أشكال الخطاب المسرحي المباشر، يوجه فيه الكلام مباشرة الى الجمهور في العمل المسرحي»[1] .ضمن سياق درامي بحيث يكون صاحب القول فيه الشخصية المعبرة عن نفسها« لكل خطاب في المسرح فاعلين في الإلقاء هو الشخصية والضمير أنا»[2]. وهذا مقطع حواري لجلول الفهايمي من مسرحية الأجواد يخاطب مباشرة المتلقي:

جلول: « انا الفهايمي ما نسواش.... انا متالبني الهم.

انا يلزمني السوط..... انا نستاهل الضرب.

يا السي الفهايمي احنا ضد الشعب، ضد الطب المجاني»[3].

---

[1]- ماري الياس حنان قصاب م س ص125

[2] - Anne Ubersfeld OP Cit p 110

[3]- عبد القادر علولة مسرحية الاجواد ص 132

من خلال هذا المقطع نلتمس المباشرة في الخطاب كما لو كان لهذا الخطاب مستقبلين واضحين للعيان والمقصود من هذا أن وضعية جلول من الكلام هي التي مكنت من إيضاح الخطاب، في هذا الصدد تؤكد "ان اوبرسفد" حول علاقة كلام الشخصية بخطابها فتقول« لا يوجد معنى للكلام خارج نطاق حالات إلقاء الخطاب»[1].

فالحديث المباشر لجلول أعطى للمتلقي لمحة عن مضمون الخطاب بحيث كان هدف علولة من جعل الشخصية في هذه الوضعية الكلامية هو تعرية أوضاع المستشفى المتدهورة والكشف عن المشاكل التي يعاني منها المرضى في المستشفى الجزائري في ظل ما عرف بالطب المجاني، لكن تبقى المباشرة في المسرح عيب من عيوب التأليف الدرامي.

أما الطريقة الثانية التي اعتمدها علولة في تقديم شخصياته هي الإعلان عنها عن طريق خطابات أخرى أي عن طريق الاستهلال أو القوال والاستهلال Prologue هو« الحالة الثانية التي يراد بها التوجه إلى الجمهور وهذه الطريقة التي استعملها بريخت في مسرحية رجل برجل، وهذا الأسلوب يستعمل في الكثير من المسرحيات قصد إقحام الجمهور في اللعبة المسرحية»[2].

---

[1] - Anne Ubersfeld OP Cit p 109

[2]- ماري الياس حنان قصاب م س ص 125

تصوير الشخصية:

ومن خلال الاستهلال الذي جاء على لسان القوال نستكشف أن علولة صور شخصياته تصويرا مباشرا « التصوير المباشر للشخصية يتحقق بطريقة واحدة فقط أن يقول الكاتب للقارئ بطريقة مباشرة ما يريده عن خواص الشخصية» [1].

اعتمد علولة على التصوير المباشر لشخصيتة وذلك عن طريق الوصف، والوصف كالشرح قد يكون مفيدا إلا انه يجب توخي الحذر لأن الاسترسال في الوصف قد يجعل الشخصية في حالة سكون « يجب على المؤلف أن يراعي الوصف بان يكون موجزا» [2]. لأن الاختصار في تقديم الشخصية يضفي عليها عنصر التشويقى لدى المتلقي، فلا يجب أن يقدم كل شيء عنها، وهذا ما يعاب على علولة أي الاسترسال في الوصف خاصة في مسرحية الأجواد ففي مشهد "الربوحي الحبيب" مثلا بحيث كشف عن جميع أبعاد الشخصية (فزيولوجية، سوسيولوجية، سيكولوجية) وحتى سيرها في الحدث ومكانها في الفعل.

فمن خلال الاستهلال نلاحظ أن الشخصيات صورت بجميع أبعادها ولتحديد هذا التصوير سنتطرق إلى ما يلي:

---

[1]- حسن رامز محمد رضا م س ص 387

[2]- م ن ص 387

أ-التصوير الساكن: الذي يضم البعد الفيزيزلوجي، البعد السوسيولوجي أو بعبارة أخرى التصوير الساكن هو تصوير مادي، فالكيان المادي يلعب دورا هاما في تصوير الشخصية والتي يكون فيها المؤلف مجبرا على ملاحظة أدق التفاصيل الخاصة بالكيان الجسمي والاجتماعي هذه الاستطلاعات التي يقوم بها ينحصر هدفها في محاولة الوصول إلى بعض الجوانب النفسية للشخصية الدرامية.

إن الكتابة المسرحية يجب أن تحوي عامل الترفيه كما أن التصوير الساكن للشخصية يتطلب وعيا من الكاتب وجهدا منه بحيث تكمن مهمته في بعث الحياة في هذا التصوير فيجعله مثيرا لمشاعر المتلقي حيال الشخصية التي يصورها« أن متلقى النص (القارئ) يقرا ليشعر لا ليفكر»[1] .وهذا التصوير للشخصية يضم أقسام رئيسية وهي: الاسم، المهنة، المظهر الخارجي، المكان.

الإسم:

للإسم أهمية خاصة بالنسبة لتصوير الشخصية وهو عادة أول الوسائل التي يستعملها الكاتب لتعريف القارئ بالشخصية، وهذه الطريقة نلمسها في جميع نصوص علولة وهذا ليجعل المتلقي على علم بالشخصية منذ بداية المسرحية. ففي مسرحية " الأقوال" كان القوال يقدم الشخصية باسمها:

---

[1]-م س ص 218

« قوالنا اليوم على:

قدور السواق

غشام و ولد الداود

زينوبة بنت بوزيان العساس» [1].

إن جميع الأسماء التي استعملها علولة كانت مألوفة فلا مجال للغرابة فيها، بحيث تنطبق الأسماء على الشخصية مثلا اسم زينوبة يحوي على رقة الشخصية وبساطتها كما يدل على صغر سنها وهذا ما وضعه علولة في تقديم **القوال**:

« زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة، ذرعيها وراجليها رقاق وارهاف وجها حلو وظريف...» [2].

المهنة:

جعل علولة لكل شخصياته مهنة التي هي عادة ماتلي الاسم في الترتيب في تصويره للشخصية « المهنة هي وسيلة ممتازة ومرنه ولو وضعت حيث يجب أن توضع من البداية فان ذلك يساعد على تضييق نطاق التصور ويهيئ للقارئ تفاصيل محددة» [3].

إذن يجب وضع المهنة في وقت مبكر من المسرحية علاوة على هذا فان معرفة المتلقي لمهنة الشخصية أو صنعتها تتيح الفرصة لخياله لكي يبني

---

[1] - عبد القادر علولة ص 23

[2] - م س ص 56

[3] - حسين رامز محمد رضا م س ص 402

تلقائيا الأساس الصحيح والتفاصيل الخلفية لخواص الشخصية، فشخصيات علولة كلها محددة بمهنة منذ بداية المسرحية، ففي مسرحية الأجواد كان علولة يضع المهنة مباشرة بعد الإسم:

مشهد الربوحي الحبيب:

« الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية»[1] .

مشهد عكلي ومنور:

« عكلي ومنور خدامين في الثانوية، عكلي طباخ ومنور بواب»[2].

مشهد من جلول الفهايمي:

« جلول الفهايمي خدام في المستشفى في الصيانة بقسم الأجهزة الطبية»[3] .

وحتى تلك الشخصيات التي وردت في المقاطع الغنائية لم تكن غامضة بالنسبة للمتلقي بل كانت واضحة من خلال أسمها ومهنتها

-علال الزبال ⟵عامل نظافة ⟵علال الزبال ناشط ماهر في المكناس»

- قدور⟵بناء ⟵ « ابني و علا كب جهده في البغلي و اليجور»

-سكينة ⟵عاملة بمصنع الأحذية ⟵«جوهرة المصنع ما ترجع لخدمة الأحذية» .

من خلال ما تقدم نلاحظ أن جميع الشخصيات بسيطة المهنة فربما كانت تستمد قوتها وكفاحها من عناء عملها وان مواقف الشخصية داخل النص هي عاكسة لبساطة المهنة، لأن الفرد العامل في نظر علولة أو بصفة

---

[1]- عبد القادر علولة الاجواد ص 82

[2]- م ن ص 104

[3]- م ن ص 128

عامة المواطن البسيط والعامل والفلاح الفقير هي الفئة التي لا يسلط عليها الضوء في الأدب العربي أو الجزائري.

« إن اكبر أبطالي يتشكلون من الناس البسطاء والمغمورين والمجاهدين والمحقورين... لأن أعظم القيم واكبر الحقائق تترشح و تفرض نفسها وتتحقق من خلال كابة الحياة اليومية»[1] .

انكب علولة على تصوير الشخصيات البسيطة ورفعها إلى مصاف الأبطال، ولنذكر مقطعا حواريا ورد على لسان غشام في مسرحية" الأقوال" يبين احترام علولة للطبقة العاملة وإسهامها الفعال في المجتمع « الشعب الخدام كريم... حنين وكرامته وحنانته مالهاش حد والحنانة هذيك يتصرف بها في السكات... الشعب الخدام يرفد ناسه»[2] .

الملابس:

لا نقصد بالملابس الأزياء أثناء التمثيل بل تلك الموجودة على مستوى النص أي التي استعملها المؤلف للكشف عن الشخصية (ذوقها- طبقتها- انتمائها الاجتماعي... الخ) لأن الشخصية قبل أن يوجدها جسد الممثل أوجدها الكاتب نصيا وتؤكد إن أوبرسفليد في هذه المسألة:« إن جعل الشخصية ذات مميزات مسرحية، الموجودة في العناصر الواقعية للتمثيل قد حددت من قبل نصيا» 3.

---

[1]- م ن ص 245

[2]- عبد القادر علولة الأقوال ص 48

[3] - Anne Ubersfeld OP Cit p 108

إذ يمكن للشخصية المسرحية إن تنفرد بمميزات داخل السياق النصي.

عمل علولة على توضيح الملابس داخل النص ليزيد من توضيح طبيعة الشخصية فمثلا الربوحي الحبيب كانت طريقة ارتداء الملابس عاكسة للطبقة الاجتماعية.

« الحشمة حتى في اللبسة ظاهرة على الحبيب، البساطة، ساتر جلده بثياب في اغلب الأحيان بالية في الألوان زرقاء، رمادية ولاقرفية فوق الثياب للتغلاف يديربرتسو صيف كان أو شتاء مخيط في القفاه» [1].

المثال الثاني:

مسرحية" حمق سليم" :

« المدير على المكتب كالسبع، لابس قمجة بيضة كالحليب وفوقها خيط الرقبة من الحرير» [2].

من خلال هذا المقطع نلاحظ أن طريقة اللباس عاكسة للطبقة الاجتماعية للمدير. ومن نفس المسرحية يذكر سليم طريقة لباسه بعد أن أصبح ملكا« فصلت اللباس وبالسباغة الذهبية سبغت الأكمام والأكتاف... كان عندي برنوس قديم... زدت فيه شراشيف بنفس السبغة المذهبية» [3].

هذه بصفة موجزة عن توضيح علولة لشخصياته من خلال الملابس والتي كانت تتماشى مع طبقة الشخصية وطبعها.

---

[1]- عبد القادر علولة الاجواد ص 82
[2]- عبد القادر علولة حمق سليم ص 16
[3]- م ن ص 28

المظهر الخارجي:

وهو يتصل بالتركيبة الجسمانية للفرد، والذي من دون شك يلعب دورا كبيرا في تحديد نمط السلوك الفردي، كما انه هو الذي يعكس صورة العالم الخارجي فنيا.

إن المتتبع لنصوص علولة يلاحظ أن جميع شخصياته مرسومة الملامح والمظهر الخارجي ولو بإشارات بسيطة، لأن القارئ عادة يتطلع إلى تكوين الشخصية من الخارج ويتبع جميع التفاصيل الخاصة بها فالحجم والبنية والقوام وضخامة الشكل ونحافته تعطي انطباعا أوليا لدى القارئ وتبقى لديه حب الاستطلاع، إذن رسم الشخصية من الخارج أهمية بالغة خاصة وان حرص المؤلف على منحها نوعا من الخصوصية التي تميزها عن باقي الشخصيات الأخرى وجعلها تتطابق خارجيا (فيزيزلوجيا) مع جميع المواصفات من تصرف وانفعال، وهذا ما نجده عند " علولة " أي لا يوجد تناقض بين المظهر الجسماني وبين أفعال الشخصية وأقوالها ومثالا على ذلك نستشهد بهذا المثال:الربوحي الحداد

السندان والمطرقة خلاوفية المارة يلعب بصباعه ولو يديه خشينة

خشونة اليدين تدل على قساوة المهنة –حداد– وعلى اثر المطرقة والسندان أيضا

فكثير من الخصائص الجسمانية ترتبط بخواص الشخصية فالرجل ذو الأيدي الخشنة تدل عادة على انه رجل شاق المهنة.

المكان:

يقصد بالمكان المحيط المباشر للمسرحية، المكان الـذي تتواجـد بـه الشخصية والذي يكون له احتمالا لا حصر له بالنسبة لتصوير الشخصية.

إن البيئة الموصوفة تؤثر في الشخصية، وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى القيام بالفعل، فالتأثير كبير بين الشخصية وبين الفضاء الـذي تعيش فيه، بحيث تعتبر الشخصية الدرامية الركن الأول والأساسي في النص الدرامي فهي تتحرك في فضاء ممتلئ ماديا وغني بالأحداث والمشاعر.

إن اختراق الشخصيات للفضاءات المكانية، ووجهة نظرها ومميزاتهـا الخاصة يسهم في إعطاء صورة واضحة عن الجو العام للمسرحية الذي يسهم في بلورة والكشف عن الحالات النفسية والاجتماعية للشخصيات المعنية، كما ينقل خطاب المؤلف من خلالها، فان أي تغيير في الفضاء المكاني سـيؤدي حتما إلى نقطة حاسمة في الحبكة، وفي المنحى الدرامي للخطاب، إذن المكان تأثير واضح على الجو العام للمسرحية ولا سيما على خطاب الشخصية

« فالمكان في مسرحية " في انتظار غودو" " لصموئيل بيكت" مـثلا هو الذي يحمل خطاب الشخصية ويكشف لنا عن الفراغ والعزلة التي أصابت الإنسان الغربي بعد الحرب العالمية الثانية»[1].

[1]- اكرم اليوسف م س ص 75

للمكان المسرحي وظيفة انثربولوجية * مع العلم إن الأنثربولوجيا تجد في المسرح حقلا استثنائيا لاختبار فرضيتها، طالما أن المسرح يصور الإنسان في موقفه تجريبي وهذا الإيهام بالواقع يهدف إلى تحليل سلوك هؤلاء داخل المجتمع، والأنثربولوجيا تدرس العلاقة بين الفرد والجماعة وتقومها، إذن هناك نقطة التقاء بين الأنثربولوجيا وبين المسرح « فبقدر ما نجد المسرح يصير انثربولوجيا بقدر ما تتمسرح الأنثربولوجيا» [1].

وفي سياق هذا الحديث قال" فيليب هامون" عن المكان وعلاقته بالشخصية« إن البيئة الموصوفة تؤثر في الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حيث يمكن القول بان وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية» [2].

كان المكان في مسرحيات علولة على علاقة مباشرة مع الموضوع وسير الحدث، كما اتفق مع طبيعة الشخصية وموقفها، فإذا ما استقرءنا المكان في مسرحيات علولة نجد المصنع أكثر الفضاءات المكانية استعمالا وهذا تماشيا مع الشخصيات من جهة ومنحى الخطاب من جهة أخرى لان المؤلف كان يتوجه بمسرحه إلى الطبقة العاملة بصفة خاصة ولان علولة كان دائما يريد كشف المجتمع و عيوبه.

---

*- الانثربولوجيا: علم يعني بدراسة سلوك الانسان ليس على المستوى الثقافي، الاجتماعي بحسب بل على المستوى الفيزيولوجي.

[1]- عواد علي، الانتربولوجيا والمسرح عن الموقع www.massraheon .com

[2]- اكرم اليوسف م س ص 74

تنوع المكان في مسرحية "الأجـــواد" بـــين المدرســـة والمستشـــفى وحديقـــة الحيوانات وهي أمكنة حملت خطاب شخصياتها ولازمـــت ســـير الأحـــداث الدرامية فإذا أخذنا المستشفى الذي اخترقته شخصية جلول الفهـــايمي الـــذي اسهم هو بدوره في بلورة الجو العام للمشهد، إذ نلاحظ أن للمستشفى تـــأثير واضح على خطاب الشخصية(جلول) الذي كشف لنا عن الأوضاع المزرية التي يعيشها المواطن في مصلحة الطب المجاني في بلادنا.

من خلال ما تقدم نستنتج أن الشخصية المسرحية هي نموذج خـــالص يرتكز على عدد من الأساليب الدرامية في إبداع الشخصية التي ترتبط بالكيان الفيزيولوجي، السوسيولوجي، البسيكولوجي، لقد عمل علولـــة علـــى رســـم شخصياته بجميع أبعادها فكانت واضحة المعالم تميزت بالعمق الفكري على الرغم من بساطتها ومستواها الاجتماعي فهي من عامـــة النـــاس اســـتلهمها الكاتب من الواقع، استمدت قوتها من التراث المحلي مـــن جهـــة والواقـــع الاجتماعي من جهة أخرى، فشخصيات علولة ثائرة على الوضع الاجتماعي لذا نراها في حركة مستمرة فالتحول الحاصل حولها دفعها إلى البحث عـــن نمط تكييفي اتجاه التحولات الاجتماعية، وهذا بمجابهتها فهي في سير مستمر ضمن خطاب النص يمكننا اعتبارها مادة تحليل، على حد قول أن أوبر سفيلد « إن الشخصية هي مادة تحليل إذا ما تطرقنا إليها في النص فـــي اتجـــاهين ويتمثل:1) إن الشخصية هي فاعلة في الخطاب 2) انتمائها إلى عـــدة بنـــى يمكن أن نقول إنها بنى نحويه وبيانية»[1].

[1]- Anne ubersfeld op cit p 128

-حسب مقولة آن أوبرسفيلد وحسب الجدول التي وضعته من أجل تحليل الشخصية يمكن أن ندرس شخصيات علولة على هذا النمط.

- تظهر الشخصية في خطاب النص على شكل عنصر بياني:

ظهور الشخصية بوصفها كناية:

إذا ما أخذنا شخصية غشام من مسرحية القوال ودرسنا سير عملها في النص وفق نمط بياني فتظهر باعتبارها كناية لعدة مستويات من الواقع،" فغشام" هو كناية عن تلك الطبقة العاملة التي تعاني الحرمان في ظل نظام لا يعترف بوجودها، يمارس عليها سياسة القمع والتسلط، فشخصيات علولة هي لسان حال المجتمع إذن.

2)- الحرس في مسرحية "حمق السليم" كناية عن السلطة وعن المملكة البيروقراطية والحرص يوضح الانتقال من وضعية إلى أخرى في المسرحية وذلك من خلال قول سليم الذي يبين أن لديه حرص في المملكة البيروقراطية والحرص بصفة عامة في أي مسرحية يدل على السلطة.

استعمل علولة في مسرحيته شخصية المدير والتي كانت دائما ترمز إلى المصلحة الخاصة فهي كناية عن الظلم والبيروقراطية.

إن تقريب علولة شخصياته المسرحية من الوضع الاجتماعي السياسي، جعل سير عمل الشخصية كناية ينطلق من عناصر نصية بالإضافة إلى الظروف المحيطة بالشخصية (تاريخية، اجتماعية، ثقافية...).

توضح "أن أوبرسفيلد" أهمية هذا العنصر بالنسبة للشخصية أي (سير عملها الكنائي فتقول « إن سير العمل البياني وبصفة أدق سير العمل الكنائي للشخصية هو الذي يضمن لها وظيفتها وسيطا بين السياقات التاريخية الغريبة الواحدة عن الأخرى»[1]. كما يمكن للشخصية أن تظهر بوصفها صورة متميزة في الخطاب، صورة تكشف عن التناقض الذي يصنع ماهية المسرح، يمكن أن تكون طباقا "oxy more". فتتواجد أصناف متناقضة في الوقت نفسه والموضع عينه داخل الخطاب، فنجد شخصية أو شخصيتان تكونان نوعا من الطباق "الحي" الموضع النموذج للتوتر المأسوي يكون هذا العنصر(الطباق) متوفرا في شخصيات علولة على مستوى التناقض مثلا في مسرحية " الأقوال" يظهر الطباق بين شخصيتين متناقضتين على مستويات عدة:

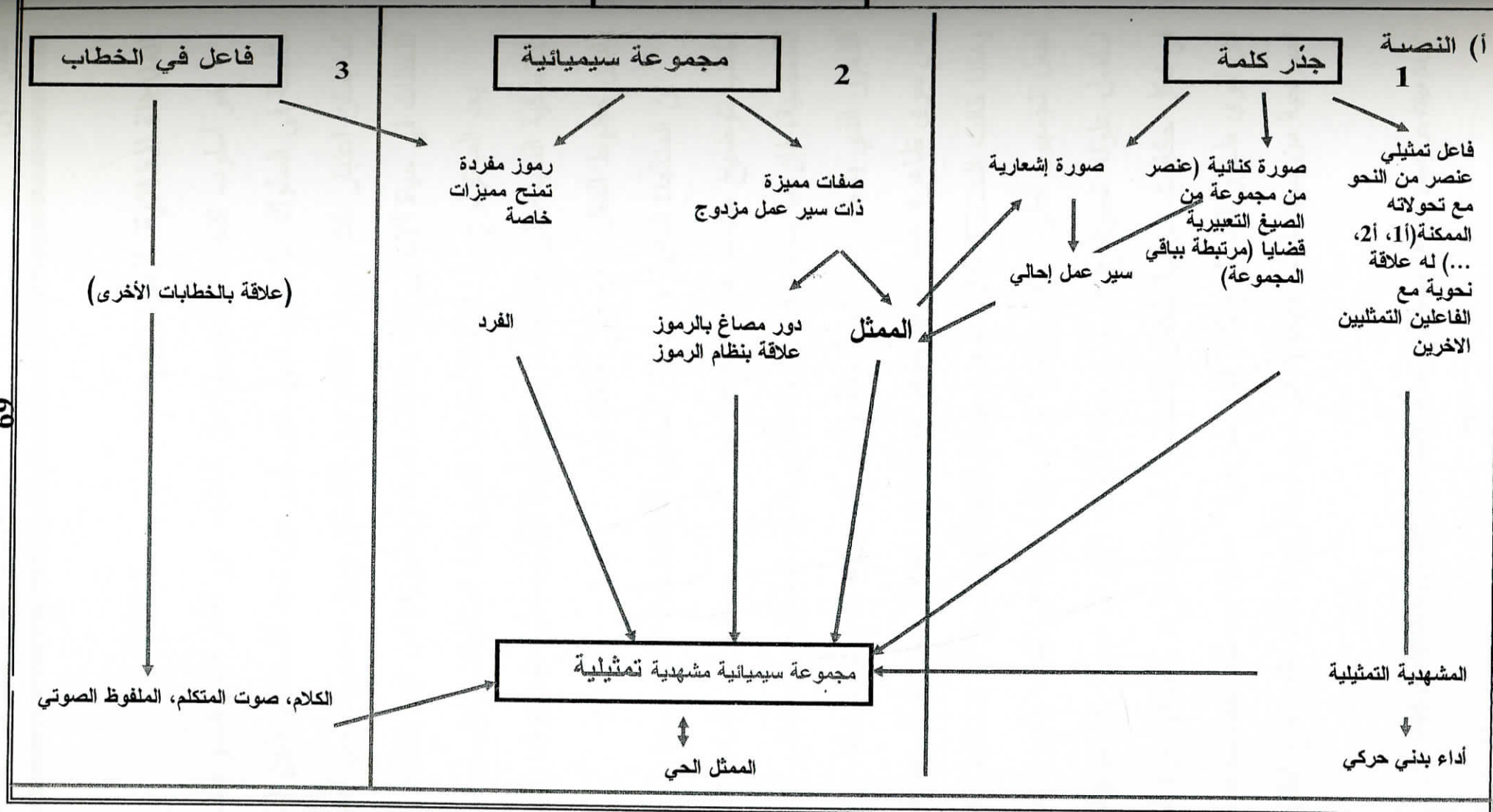
1)- في الطبقة الاجتماعية. 2)- في المستوى الفكري.

وهذا التناقض والتضاد هو الذي ولد الصراع بين قدور السواق وسي الناصر المدير في المشهد الأول من المسرحية.

السي الناصر	قدور السواق
- الفرد	المجتمع
-المصلحة الخاصة	المصلحة العامة
- الظلم	العدالة
- البيروقراطية	الاشتراكية

[1]- Op cit p 119

أنظر الشكل التخطيطي الذي وضعته آن أوبر سفيلد حول شبكة الشخصية


أ) النصة
1
جذر كلمة
فاعل تمثيلي عنصر من النحو مع تحولاته الممكنة(أ1، أ2، ...) له علاقة نحوية مع الفاعلين التمثيليين الاخرين
صورة كنائية (عنصر من مجموعة من الصيغ التعبيرية قضايا (مرتبطة بباقي المجموعة)
صورة إشعارية
سير عمل إحالي
2
مجموعة سيميائية
رموز مفردة تمنح مميزات خاصة
صفات مميزة ذات سير عمل مزدوج
الممثل
الفرد
دور مصاغ بالرموز علاقة بنظام الرموز
3
فاعل في الخطاب
(علاقة بالخطابات الأخرى)
مجموعة سيميائية مشهدية تمثيلية
المشهدية التمثيلية
أداء بدني حركي
الكلام، صوت المتكلم، الملفوظ الصوتي
الممثل الحي

المناجاة الذاتية: المونولوج

هو أسلوب تتحدث الشخصية من خلاله، عن أفكارها، وهو ظاهرة متأصلة في السلوك الإنساني، فمن حين إلى حين نجد أنفسنا مراقبين لذواتنا، كما يمكن اعتبار ذلك الحوار القائم بين الإنسان وبين ضميره من أصدق اللحظات في حياة الإنسان لأنه يكاشف نفسه ويحاورها من دون زيف.

يعد المونولوج من أقدم الأساليب المسرحية استعمالا « فقد عمدت الكلاسيكية القديمة إلى استخدامه بغية تسليط الضوء على ظروف القصة، وتبيين خطوط الفعل الذي يأتي لاحقا »[1].

إن المناجاة الذاتية هي شكل خطابي للكشف عن الشخصية يستعمله الكاتب لتوضيح مشاعرها وأفكارها، فهو تصوير موضوعي للمادة النفسية للشخصية، فإن ما يسمى في الآونة الأخيرة، " بالمنولوج الداخلي" وبتيار الشعور الذي يشمل على الملاحظة والإدراك والإحساس والعواطف والأفكار ليس سوى ظاهرة عامة موجودة في تجربة أي إنسان عادي يراقب نفسه، وهكذا كانت المناجاة الذاتية مجرد حيلة تقليدية يستطيع" أن يستغلها الكاتب لجعل الجمهور على علاقة مباشرة برأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين استعمل علولة المنولوج في مسرحياته فكانت الأقوال عبارة عن مونولوجات في شكل حكايات سردية تتكفل الشخصية بسردها تارة، والقوال تارة أخرى، لكن أقوى ظهور للمنولوج كان في مسرحية " حمق سليم" حيث جسدت المسرحية من بدايتها إلى نهايتها في شخصية واحدة فأخذ المنولوج شكل

[1] فردت ميلت حر الديس بتيلي فن المسرحية تر صدقي خطاب دار الثقافة بيروت 1996 ص 461

مناجاة فردية مع ألذات إذ تتساءل شخصية سليم من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة وما تعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرارها.

الحوار والشخصية:

يعتبر الحوار عنصرا أساسيا في البناء الدرامي للمسرحية، يستعمله المؤلف ليكشف عن أبعاد شخصياته المسرحية، ويمضي بها في تجاه ذروة الصراع كما يعتبر الحوار وسيلة اتصال بين الشخصيات وهو في الوقت ذاته وسيلتهم في الاتصال بالجماهير، إن الحوار في المسرح يشبه ما نقوم به في الحياة العادية إذ البعض يتكلم والبعض الأخر ينصت يرى" باتريس بافيس" Patrice Pavis " «أن الحوار هو محادثة بين شخصين أو أكثر وهو تبادل لفظي بين شخصيات المسرحية» [1]. لكن يختلف كلام البشر العاديين عن كلام الشخصيات المسرحية لأن المؤلف المسرحي ينتقي العبارات التي تتحاور بها الشخصيات، إن ملائمة الحوار للشخصية أمر جوهري في كل مسرحية إذ أنه يتعين على الكاتب أن يسمح لشخصياته بأن تنفعل وتتصرف حسب ما يقتضيه الموقف الذي تمر به، ومعنى ذلك أنه ينبغي عليه أن يجعل شخصياته تتولى تكييف سلوكياتها وتصرفاتها.

ولا يحق أن يفرض عليها حديثا أبعد ما يكون عن طبيعتها وقدرتها لأن نجاح العمل المسرحي يعتمد اعتمادا كبيرا على مدى تمكن مؤلفه من الحوار الدرامي ومستوياته وتفاعلاته « للحوار الدرامي حتميات كثيرة تخرجه من

[1]-Patrice pavis, dictionnaire du théâtre édition dunod paris 1997 p380

حيز التعبير عن الفكرة المجردة المحايدة، إلى مجال التجسد الحي للشخصية والبلورة الدرامية للموقف » [1] استعان علولة كأي مؤلف مسرحي بعنصر الحوار خاصة في النصوص المسرحية ما قبل "الثلاثية" اعتمدت تلك النصوص على الحوار المتبادل بين الشخصيات، ولما كان الحوار تواصلا بين شخصيات المسرحية فينبغي ألا يتحول إلى حديث من جانب واحد في بعض المواقف فتستأثر به بعض الشخصيات بطول حديثها إلى حد يخفي وجود شخصية أخرى ويعوق نمو الحدث، وتطور موقف المسرحي فلا نجد هذه القضية ملموسة في حوارات "علولة" بحيث تميز الحوار بالقصر وهذا تلاؤما منه بطبيعة الموقف ومقتضياته ولنأخذ مقطعا حواريا من مسرحية "العلق".

المدير: قلنا علاش هذا اليوم مبروك عندنا.

خالد: اليوم يتسمى راحة.

المدير: حتى إنسينا الفاهم شوية ثقل عليه الخشبات معمرين لك راسك.

عتيقة: اليوم راه نهار سعيد، اليوم كلي نهار العيد سي حميدة مدربنا يقفل ربعين سنة » [2].

من خلال هذا المقطع نلاحظ القصر في الحوار المبادل بين الشخصيات، والإيجاز في عباراته فلم يكن الحديث من جانب واحد ولم تطغى شخصية على حساب شخصية أخرى في الحديث بل كان هناك تواصل مقنع بين الشخصيات المتحاورة أدى إلى إيصال القضية إلى المتلقي إذن تلائم

---

[1] نبيل راغب لغة المسرح عند الفرد فرج الهيئة المصرية العامة لكتاب القاهرة 1986 ص182

[2] عبد القادر علولة، مسرحية العلق منشورات المسرح الجهوي د ت ص 14

الحوار وطبيعة الموضوع والشخصية معا، إذن الحوار في مسرحية "العلـق" كان مباشرا يخدم الوظيفة الاتصالية بين الشخصيات والمتلقي على حد سواء «لأن المشاهد اليوم يؤمن بما يسمع بقدر ما يؤمن بما يرى بحيث ازداد تطلع المتلقي في المسرح إلى الحوار، ولهذا السبب نجد المسرحية الحديثة تعتمد على الأذن بقدر ما تعتمد على العين »[1].

هناك ميزة أخرى نلمسها في الحوار عند علولة هو مناسبته لطبيعته الشخصية من حيث انتماؤها الاجتماعي، ومستواها الفكري والكثير من الحوارات هي التي ترسم ملامح الشخصية، وتوضح للمتلقي أهم أبعاد الشخصيات.

وعلى سبيل المثال نأخذ مقطعا حواريا من مسرحية " الأجواد" بين "الربوحي الحبيب" و"العساس"

« الحبيب.....أنا خدام مثلك في البلدية حداد فيها واسمي الربوحي الحبيب.

العساس: الربوحي الحبيب سيدك.... الربوحي الحبيب عملاق.

الحبيب: أن هو الحبيب.. أنا قصير في الأصل....

العساس: الحداد طايق اسمر بلوطي.....»[2].

كثيرا ما يجد المؤلف نفسه يواجه صعوبة في توصيل بعض الموضوعات للجمهور بواسطة الحوار المباشر للشخصيات فيضطر إلى

---

[1]- حسن رامز محمد رضا م س ص 225

[2]- عبد القادر علولة الاجواد م س ص 90 ص 91

اللجوء إلى حيل وابتداع وسائل فنية مثل استخدام الكورس أو المزج بين السرد والحوار، هذا ما كان واضحا في نصوص علولة لاسيما الثلاثية منها وعلى سبيل المثال نأخذ مقتطف من مسرحية "الأقوال" بحيث تتحدث هذه الشخصية على لسان عدة شخصيات أخرى.

القوال « خالها ماداري يهدر معاها واليوم ساكت.

رفدت عينيها وشافت فيه تبسم وما عرف كيف.

يدرق، قلبها خفق من جديد وحست بخالها.

راه معاه ضر كبير حطت عينيها وسألته مريض خالي ؟

جاوب : لا عيان شوية .

زادت زينوبة راك عيان خدمت بزاف ؟

رانا وصلنا رد عليها خالها بقاو زوج طرق نقطعوهم » [1].

من خلال ما تقدم نلاحظ أن الحوار يأخذ مستويين

1) - **المستوى الأول**: حوار درامي.

2)- **المستوى الثاني**: حوار في شكل مونولوج تغلب عليه الطبيعة السردية.

إن الحوار عند علولة تغلب عليه طبيعة سردية، إذ أن أغلب الأحداث تروى ولا تجسد ولعل هذا الأسلوب استخدمه علولة يتوافق مع طبيعة المسرحية التي لا تسعى إلى أن تؤكد على فردية شخصيتها على الرغم من أنها تتناول حوادث من الحياة الخاصة لهذه الشخصيات، وإنما تأكد على

[1]- عبد القادر علولة مسرحية الأقوال م س ص48

الخلفية الاجتماعية الواسعة والتي تتمثلها الشخصية ومصيرها الذي يرتبط بمصير الجماعة، والملاحظ هنا إن شخصية علولة لم تحظ بمكانة تقربها من شخصيات المسرح الأرسطي، بل ذابت في الموضوع وأصبح علولة يركز على خلفياتها الاجتماعية فكان ولابد أن يحدث انسجاما بين طبيعة هذه الشخصيات وبين حوارها الذي كان يتوافق معها بحيث لا نستطيع القول بأنه وجدت شخصية من الشخصيات تتحدث لغة غير مناسبة لها هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فلم يكن الحوار معبرا عن أحوال كل شخصية على إنفراد ولم يركز على ذاتيتها وإنما نجد الحوار ذو طابع ملحمي ركز فيه المؤلف على تصوير الجموع لا الأفراد في صراعها السياسي، والاجتماعي لذلك لم تأكد مسرحية علولة على الفردية أو على البطل الواحد بل كان اهتمامه منصبا على دراسة العلاقات البشرية بين الشخصيات وهذا ما يتفق مع مذهب بريخت الفكري « الذي يدرس الشخصية من خلال علاقتها الاجتماعية لا من خلال الشخصية بحد ذاتها »[1].

إن انطلاقة علولة من تصوير الواقع جعل أبطاله المسرحيين من عامة الناس وبالأخص طبقة العمال والكادحين وهذا التصوير يجعل من شخصية علولة أبطالا بالمفهوم الجماعي.

1- نبيل راغب م س ص 198

المبحث الثالث

المؤثرات الفكرية في خطاب النص

- ✓ المؤثرات التراثية
- ✓ المؤثرات الملحمية
- ✓ الإقتباس

المؤثرات التراثية:

إن صنعة التأليف المسرحي تحتاج إلى وعي عميق بكل تقنياتها وأسرارها وحيلها، وهذا الوعي لا يأتي إلا من خلال قراءة أكبر قدر ممكن من النصوص والتجارب السابقة، واستيعابها تتأثر أساليب التأليف المسرحي وأنواعه طباقا لهدف الكاتب ومفهومه لمضمونه، ومعالجته لمادته كما يتأثر نص المؤلف بمجموعة من المؤثرات تسهم في تشكيل بنية النص.

استطاع عبد القادر علولة أن يحقق قفزة نوعية في أعماله المسرحية فهو كأي كاتب استفاد من تجارب مسرحية عالمية التي غذت تجاربه المسرحية وصقلتها وأدى تداول هذه التجارب إلى تشكيل معالم مسرحه وإبرازها لا سيما طريقة الكتابة التي تأثرت بالمسرح العالمي من جهة واستقت من روافد تراثية من جهة أخرى سنحاول في هذا المبحث التطرق إلى أهم المؤثرات التي أسهمت في بلورة الشكل المسرحي من ناحية التأليف عند علولة وكيف استفاد من هذه المؤثرات في تشكيل نصا مسرحيا خاطب فيه المجتمع بكل شرائحه مرتكزا على خلفياته الاجتماعية ودوافعه السلوكية بداية بأهم مؤثر الذي كان جليا في بناء النص ومهما في بلورة الرؤية على حسب تقديرنا.

بدأ المسرح العربي تراثيا ولا يزال التراث سمة أساسية لتأكيد طبيعته العربية، لذا حاول أغلب كتاب المسرح العربي * الاستفادة من الظواهر والأشكال التراثية على صعيدي الشكل والمضمون فوجدوا في تراثهم خير معبر عن حاجياتهم الفنية لأن المسرح منذ نشأته ارتبط ارتباطا وثيقا بالتعبير عن القضايا الإنسانية، وتصوير أحوال المجتمع إلى جانب دراسة العلاقة بين طبقاته.

إن علاقة التراث بالمسرح ليست بالثانوية اقتضتها ضرورات جمالية بقدر ما هي علاقة حميمة فرضها الواقع، فأدى التراث بذلك دورا جماليا مفاده الواقع، ولما كان التراث يؤلف أحد مقومات الأمة الأساسية، فإن رواد المسرح العربي اضطروا للعودة إليه « بقصد الكشف عن روح الأصالة في امتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتمه حركة التاريخ الدائبة »[1].

إذن التراث هو قيمة ثابتة عند كل الأمم التي تبني منه حاضرها ومستقبلها لذلك ينهل منه المبدعون ليعبروا من خلاله عن وجودهم ووجود حاضرهم وهذا ليقيموا الصلة بين الماضي وبين الحاضر.

« فمن لا ماضي له، لا حاضر له ولا مستقبل وإن التراث يعني كل ما كتب باللغة العربية وصيغ من روحها وتربتها الحضارية والوجدانية بصرف النظر عن جنس الكاتب ومذهبه »[2].

---

*مارون النقاش، توفيق الحكيم، سعد الله ونوس عبد الرحمان كاكي برشيد المدني

[1]-حسن علي المخلف توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيق لمسرح سعد الله ونوس الاوائل للتفسير والتوزيع دمشق 2000 ص 23

[2]-م س ص 23

يبقى التراث بحرا واسعا عميقا يلج بأنواع شتى من الموضوعات يصعب حصرها.

ولأن الكاتب لسان حال الأمة يبوح بأفكارها بعودته إلى تراث أمته يستخلص العبر بروح إنسانية فيقدمها في إبداع فني لأن العودة إلى التراث كفيلة بتحقيق جمالية خاصة في الإبداع المسرحي كما يحقق نوعا من التواصل الفني الذي يتجاوز الطرح المباشر للقضايا " الاجتماعية، السياسية... إلخ" ومن بين الرافدون إلى التراث المسرحي الجزائري عبد القادر علولة الذي كانت عودته للتراث نوعا من أنواع المواجهة مع الحاضر وفضح عيوبه ومفاسده.« أن الحديث عن القيم يمكن من رؤية فنية كلما أوغل الباحث في القديم حل طلاسمه وفك رموزه أمكن رؤية العصر والقضاء على المعوقات »[1].

تعتبر العملية المسرحية تعبيرا عن الواقع المعاش في أغلب الأحيان من خلال رموز وأنساق تتشكل في الخطاب المسرحي لمساءلة عقل المتلقي ونفسيته، فالتراث واحد من هذه الأنساق التي تهدف إلى التواصل باعتبار المسرح أحد الأشكال التعبيرية الفنية التي أنجبتها التقاليد الإنسانية لأن المسرح في الأصل كان طقسا دينيا يقام على الاحتفال، بحيث كانت البدايات الأولى للمسرح اليوناني المنحدر عن الاحتفال بعيد ديونزوس وكانت الطقوس الدينية قد إتخدت شكل الفرجة spectacle فكان المسرح احتفالا

[1]- م س ص 85

يشارك فيه الفرد طواعية بجسده وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصور والرموز »[1]، هذا عن البدايات الأولى للمسرح فإذا ما انتقلنا للحديث عن الظواهر المسرحية التي عرفها الوطن العربي فنجد تلك البدور التي عرفها العرب قبل الإسلام.

فبعد مجيء الإسلام، وتوحد المجتمع العربي الإسلامي في مواجهة العبادات الوثنية القديمة فلم يعد هناك الصراع بين الآلهة وبين البشر وعليه لم يعد هناك مجال لتمثيل ذلك الصراع والصدام الذي بنيت على أساسه العقيدة الوثنية في بلاد اليونان ويؤكد على ً عقلة عرسان ً أن مجيء الإسلام لم يمنع ولو بعد فترة من ظهوره من استمرار بعض المظاهر الشعبية الفنية القولية والأدائية الدرامية « بحيث عرفت مجالس العرب الراوية والقصاص وغيرها وهو ما يؤكد استمرار وجود الظواهر الدرامية في قصور الخلفاء »[2].

إن المسرح واجهة حضارية لا يمكن أن تنكرها ذلك إن الشعب الصيني يضع نصب عينه ذلك المثل الشهير والذي يقول « أعطيني مسرحا أعطيك شعبا»[3].

وعليه نقول أن أية حضارة ازدهرت لابد أن تكون متضمنة للمسرح فما بالنا بالحضارة العربية التي شهدت انتشار الظواهر الشعبية:كالسامر* مسرح البساط** خيال الظل*** القراقوز****....إلخ عن هذه الأشكال

---

[1]-Patrice Pavis op cit p 338

[2]- الدكتور احمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي مركز إسكندرية للكتاب الطبعة الثانية د ت ص 20

[3]- علي عقلة عرسان الظواهر المسرحية عند العرب ليبيا الطبعة الثانية 1983 ص 90

*السامر: شكل من أشكال الممارسة الشعبية ويدل على السمر والسهر ليلا وعرف خاصة في مصر

** البساط: هو مسرح شعبي عرف عند الملوك خاصة كان يقام على شكل حلقات بمد البساط على الأرض

*** خيال الظل: يجري فيه التمثيل على ستار من القماش الأبيض حيث تنعكس عليه من الخلفية ظلال العرائس

**** القراقوز وهي كلمة تركية تعني العين السوداء تستعمل فيها الدمى هي وسيلة فنية

الشعبية تؤكد أن المسرح في المنطقة العربية شعبي النشأة هذا من ناحية ومن ناحية أخرى يؤكد أن العرب عرفوا المسرح منذ زمن يعبد لا يعود « حسبما يدعي البعض على القرن الثامن عشر أو التاسع عشر بل يعود إلى القرن التاسع ميلادي وقبل ذلك بكثير متمثلا في بعض الصيغ المسرحية العربية التي قد لا يتفق مع صيغة المسرح بمعناه الأوروبي»[1].

ومن بين المؤلفين اللذين استفادوا من تراثهم وجعلوه قبلة لأعمالهم المسرحية، عبد القادر علولة، الذي لجأ إلى التراث فطرح أفكاره بصورة واضحة لأن توظيف التراث في مسرح علولة كان المزج بين الماضي" شكلا" والحاضر" مضمونا" في محاولة لتأسيس لزمن ثالث هو زمن الحقيقة المجسدة للواقع« فالاستفادة من الخامات التراثية في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية هو طرح مباشر للقضايا المتعلقة بالعمل المسرحي»[2]. لأن نقل التراث عملية تختلف من المؤرخ إلى الكاتب المسرحي بحيث يعتمد المؤرخ في التراث على الظواهر الاجتماعية في صورها المطلقة والتي تتخذ من التراث « أحداثا ووقائع ليست لها خصائص إنسانية محددة وبالتالي فإنهم يقفون عند المرحلة التاريخية التي يريدون معالجتها»[3].

---

[1]- م س ص 99

[2]- حسن علي مخلف م س ص 24

[3]- ح سن محمد عبد الله ظاهرة الانتظار في المسرح النثري الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1998 ص 418

أما كتاب الدراما فيتخذون النفس البشرية بكل صراعتها وتناقضاتها من التراث مادة ينطلق منها إلى أفاق إنسانية، أوسع وأرحب وبذلك يتحول العمل المسرحي إلى عمل إنساني خالد»[1].

استخدم علولة التراث في أعماله المسرحية لما تمتلكه هذه المادة من قدرة على التأثير في المتلقى ولقدرتها على نقل مواضيع مختلفة، لم تكن مشكلة البحث عن الاصالة من خلال شكلانية العمل المسرحي بتوظيف التراث الهم الذي أراق علولة وإنما هاجس البحث في المجتمع وعن مشكلاته والبحث عن القضايا التي تتحكم في سيرورته، فكان التراث وسيلة فنية، الهدف منها التفاعل مع المجتمع وإفراز الدلالات والقيم الاجتماعية والسياسية أكد علولة على أهمية التراث في العمل الإبداعي في حواره مع جليد فقال «إن هناك التراث الحي ذلك يشكله رجال بلدي اللذين يشيدون يوميا الحاضر والمستقبل وبهذا فأنا أضطلع بكل موروث بصفة واعية وتغذية على ضوء المستقبل»[2].

ولأن التراث ليس قاصرا على الطبقة الخاصة من الشعب بل هو تعبير عن الشعب بكل طبقاته وميوله الثقافية، لذا نجد نصوص علولة لا تخلوا من التراث الشعبي الذي وضفه في قالب مسرحي ففسره تفسيرا جديدا على ضوء وعيه وفكره وقضايا عصره.

وجد علولة في التراث ما يدفعه إلى استلهامه وتوظيفه فهو غني بالنماذج التي ترفد النص المسرحي بطاقات تعبيرية هائلة وغناه أيضا من

---

[1]- م ن ص 420

[2]- عبد القادر علولة م س ص 245

حيث الأشكال التي تجذب المتلقي وتحقق تواصلا ومشاركة فعالة في العمل المسرحي كل هذا جعل من التراث في مسرح علولة ضرورة فنية ملحة

«أكن مودة خاصة جدا في التراث الشعبي بكل عناصره المكونة وفي هذا الميدان بالذات تهتز مشاعري وأكون أشد إلتحاما»[1].

من بين الأشكال التراثية التي كانت واضحة المعالم في نصوص علولة شخصية القوال، هي ظاهرة تراثية لها بعد تاريخي في المجتمع الجزائري كانت متجلية في الأسواق الشعبية، كما يطلق على القوال باسم الحكواتي ويعرفه أحمد صقر « أنه شكل من أشكال التعبير الشعبي نجح في مواجهة الاحتلال الفرنسي بالنقد اللاذع والسخرية »[2].

يعتبر القوال الشخصية المركزية في نصوص علولة فهو يتمتع بقدرات فنية متعددة فكان يسرد أحداث المسرحية بأسلوب خطابي تمثيلي، يؤدي القوال دورا مزدوجا فمن جهة العرض يسهم في إشراك المشاهد في الحدث المسرحي لقربه من وجدانه وتراثه أما من ناحية النص فقد جرد علولة القوال من النص القصصي الذي كان يستعمله في الحلقة الشعبية *حينما حمله نصا دراميا وفي هذا يختلف القوال عن الحكواتي « الذي كان يروي حكايات تراثية ويجسدها بأسلوبه معتمدا في ذلك على تعابير وجهة وحركات يديه موظفا في كل ذلك طبقات صوته»[3]. أم القوال فكان يناقش قضايا تخصه

---

[1]- م ن ص 245

[2]- أحمد صقر م س ص 28

[3]- شوكت عبد الكريم البياتي تطور في الحكواتي في التراث العربي دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1989 ص 43

*الحلقة الشعبية سنتطرق إليها في الفصل الثاني لأنها تبرز في العرض أكثر منها في النص

تمثل ضمير المتلقي وينوب عليه بطرحه لمشاكل معاصرة يعاني منها الفرد داخل المجتمع بهدف التواصل المسرحي مع الفئات الشعبية.

كما كان القوال يكسر الإيهام من خلال تدخله بين الحدث والأخر فوظيفة القوال في النص كانت: تقوية الحدث الدرامي بالتعليق عليه فلم يكن إذن مجرد راوي للحدث.

« القوال: يا ناس حب الكرسي

حب الشخصية راه أفلاسي

في الخدمة دخل ناسي

بآش ما يلعبوش براسي

شافوني نمتن في ساسي

قالوا راه يحضر في حاسي

هيا يا ناس حب الكرسي

حب الشخصية راه فلاسي»[1].

من خلال هذا المقطع نلاحظ أن القوال في مسرحية "العلق" كان يعلق على الحدث الدرامي بنقده لشخصية المدير" سي حميدة" المحبة للتملك وكرسي الرئاسة. تختلف وظائف القوال من مسرحية إلى أخرى فتارة نلمس وجوده من بداية المسرحية كما في مسرحية "الأقوال" وتارة يظهر في وسطها معلقا أو مدعما للحدث الدرامي كما هو في مسرحية " العلق" من خلال ما تقدم نلاحظ أن القوال لم يكن مجرد وسيلة شكلية وقطعة أثرية تزين النص وإنما

[1]- عبد القادر علولة مسرحية العلق ص 23

كان تقنية تساعد على إنشاء مسرح تلغى فيه المسافة بين العمل المسرحي وبين المتلقي، من خلال استعمال علولة لشخصية القوال والتي تعتبر شكلا من أشكال التراث الشعبي نستنتج أن الموروث الشعبي يمتلك قدرات إيحائية ومزايا فنية يمكن أن تجاري أكثر النظريات تقدما في المسرح، فإن النجاح الذي حضيت به مسرحيات علولة الموظفة للتراث أدت إلى طرح حوار ديمقراطي مع المتلقي فمسرح القوال ليست له بداية محددة ولا يحتاج إلى ستار للإعلان عن النهاية انه تفاعل عفوي، وحي ينتقل من الفكر الحامل للخطاب الإيديولوجي بين الأزمنة الثلاثة دون رقيب.

المؤثرات الملحمية في نصوص علولة:

تفاعل عبد القادر علولة مع ظروف المجتمع حيث استطاع أن يعكسه من خلال أعماله المسرحية والتي عبرت عن الطبقة الكادحة من أبناء هذا الشعب، فالكاتب المسرحي لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن قضايا أمته بل لزام عليه أن يتفاعل مع بيئته التي يعيش فيها ويعبر عنها في شكل فني تأثر علولة في صياغته في عمله المسرحي ببريخت هذا ما أكده في قوله « اعتبر برتولد بريخت كان وبقي من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني خميرة جوهرية في عملي وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره أبي الروحي»[1].

قبل أن نبين اثر النظرية الملحمية في خطاب النص عند علولة قد تراءي في البداية أن نقوم بدراسة عناصر المسرح الملحمي على مستوى النص لكي نحدد موقع مسرح عبد القادر علولة منها منطلقين في ذلك من عدة أسئلة:

[1]- عبد القادر علولة م س ص 247

كيف تعامل علولة مع التيار الملحمي في تشكيله لنصوصه المسرحية؟

- هل تبنى علولة جميع الوسائل المعتمدة في تغريب النص ؟.

ملامح المسرح الملحمي:

قد نشأت نظرية المسرح عند بريخت بالتلاؤم الدائم مع الممارسة العلمية للكتابة الدرامية وفكرة بريخت الرئيسية في « أن الناس المعاصرون يتقبلون الواقع إذا عرض عليهم بواقع متغير»[1].

إن تطور الدراما الاشتراكية يقدم نتاجات متميزة بموضوعها لأن خصائص الدراما عند بريخت تتلخص في الأهمية التي أعطاها للموضوع، باعتباره يمثل مجموعة الأوضاع التي تساعد الكشف عن فكرة العمل وتبرز قوانين الواقع لأن الكثير من النتائج النهائية في الموضوع البريختي متوقف على المادة الحياتية وعلى الظروف التاريخية التي تمت فيها كتابة العمل.

يرى بريخت أن الدراما الملحمية تخدم الأهداف الاشتراكية لأن المجتمعات في نظره تهتم بالعلاقات القائمة بين الناس وليس بطباع الشخصية وعندما يتحدث عن مسرحه يؤكد على أنه قائم على تناقض المواقف وليس تناقض الشخصيات « إن مجموعة أفعال الأبطال تنتج أساسا من الموقف لا من الطبع»[2].

إن المجتمع السائر نحو التغيير وصراع الإنسان ضد أزمات وتناقضات الحياة هما الموضوعان الرئيسيان في مسرح بريخت كما أن أفكاره تميل

---

[1]-تمارا سورينا ستانسلافسكي وبريخت تر محمد زكي العشماوي محمد مرسي احمدنهظة مصر للطباعة والنشر د ت ص 145

[2]-م س ص 130

دائما إلى تسمية مسرحه بالمسرح الديالكتيكي حيث قال من خلال استخدام الديالكتيك في المسرح يمكن للمرء أن يكشف عن التناقضات المثيرة.

من خلال مسرح بريخت يبدوا أنه يمتلك أرضية صلبة زاخرة بمهمات درامية ذات نتائج واقعية اكسب إنتاجه الفني مغزى معينا بحيث كان يبحث من خلال طريقته عن فن ملتزم « ينبغي على المسرح أن يكون ملتزما، ولكن هدف هذا الالتزام يستطيع أن يجعل من الحرية جزءا من شخصية الإنسان وتستطيع هذه الشخصية أن تبدوا مؤثرة دائما في أي موقف متغير»[1].

لقد طرح بريخت المسرح الملحمي الذي يحقق التغريب بدلا من المسرح الدرامي ليعبر عن الاستلاب الاجتماعي « إن التغريب ليس مبدأ جمالي محظ بل إيديولوجي وسياسي»[2].

يغرب النص المسرحي عن طريق عنصر التأرخه* أي عرض قضية تاريخية مر على أحداثها زمن ما وبذلك يستطيع المتلقي أن يحكم على تلك الأحداث التاريخية بحرية مطلقة نظرا لبعدها عنه زمنيا وانفصالها عنه تاريخيا كما يغرب النص أيضا بواسطة السرد أي باستخدام الراوي حيث يزود الجمهور بمعلومات حول المسرحية، ومن وسائل تغريب النص أيضا التكرار الذي يمكن الجمهور من التفكير، فيحول بينه وبين الاندماج في الحدث، كما يعتمد بريخت في نصوصه على الأساطير لكنه ينزعها من

---

[1]-م ن ص 56

[2]-تمارا سورينا م س ص 58

*-التاريخية: مصطلح مأخوذ من Historisering وهو اشتقاق لكلمة تاريخ ويعني فهم العمل ومقاربته ضمن سياقة التاريخي ينظر ماري إلياس م س ص 46

مضمونها الغيبي يسند إليها مضمونا دنيويا فهو مثلا يوظف الآلهة لكنه يلبسها ملابس معاصرة فهي تتحدث وتتألم وتخاف كما في مسرحية " الإنسان الطيب في ستشوان" حيث نزلت الآلهة إلى الأرض وتصرفت مثل البشر العاديين، إضافة إلى هذه الوسائل هناك بعض المميزات التي يتسم بها النص الملحمي بحيث يستخدم المشاهد والمواقف والأحداث التي يستطيع المتلقي أن يبني عليها حكمه وكأن تلك المواقف حيثيات لهذا الحكم، وعندئذ لا مجال لمطالبة المؤلف بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء الدرامي الموجود للمسرحية أو الصراع المركز بين طرفيه أو الشخصيات المحددة الأبعاد.

إن أول اتفاق بين بريخت وعلولة يتحقق في توحد أرائهما حول واجب المسرح إذ يرى بريخت « عن واجب المسرح يتمثل في كونه أداة ثوريه تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة »[1].

أما علولة فكان يؤمن بالطبيعة الثورية للمسرح بحيث حقق أعمالا متأصلة وثيقة الارتباط بالقضايا الملحة لشعبه فأستقى منها مادته وموضوعاته.

يتخذ علولة الشكل الملحمي بوصفه أساسا في أعماله المسرحية، بحيث اتضحت الملحمية في اعتماده على القوال ليؤكد الطبيعة التراثية من جهة والطبيعة الملحمية من جهة أخرى حيث يقوم القوال بسرد الأحداث لكن هذه الخاصية كانت موجودة في المسرح الأرسطي الذي كان يعتمد على الراوي والكورس التعليق على الحدث لكن علولة باستعانته للقوال تخطى دوره في المسرح الارسطي ليصل إلى دوره الفعلي في المسرح الملحمي حيث نجده

[1]. بيير اجيه توشار المسرح وقلق البشر ترجمة سامية احمد سعد الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ص د ت د ط ص 153

أي القوال يمثل ضمير الأمة لذا نجده يشترك في تصوير الأحداث وتجسيدها. يتضح الأثر الملحمي أيضا في طبيعه الشخصية وعواطفها وأفكارها بحيث كان تأكيد علولة على إبراز عاطفة الشخصية لا يهدف إلى تعميق الإحساس بواقع الشخصية الفردية وإنما العاطفة ترتبط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها المجتمع بكل تحولاته.

إن" الأقوال" و"الأجواد" هما الأكثر الأعمال المسرحية تجسيدا للمسرح الملحمي من حيث طبيعة الموضوع أو طريقة طرحه ففي" الأجواد" لا تتوالى الأزمات حتى تصل إلى نقطة الالتحام الرئيسي أي الى ذروة دينامكية بل كانت المسرحية قائمة على طرح سلسلة من الأحداث المتتابعة في منحنيات وحتى قفزات وفي هذه الحالة نجد أن كل حدث لا يرتبط بما يأتي، كما أنه هو نفسه لا يرتبط بما جاء قبله وهذا لأن الكاتب في مسرحية" الأجواد" لم يفرض علينا قصة لديها بداية ووسط ونهاية وإنما عرض لحوادث غير مترابطة في شكل لوحات، حيث أن كل لوحة* منها يعتبر فصلا مستقلا عن أخر ولهذا نجد أن البناء الدرامي بالمفهوم الارسطي خاصة في العملين "الأقوال" و " الأجواد" غير موجود وهي صفة تغلب على أعمال علولة ومن أجل إبراز التطور غير التسلسلي للحدث سوف نلخص الأجواد.

اللوحة الأولى: الربوحي الحبيب

-تجري أحداث اللوحة الأولى في الحديقة بحيث يتعاطف الحبيب مع حيواناتها التي كانت تعاني من الحرمان والإهمال نتيجة اهتمام مسؤولى البلدية بمصالحهم الخاصة، فيقرر الحبيب مع مجموعة من شباب الحي

المجاور التكفل بهذه الحيوانات وفي أحد الأيام والربوحي يقوم بإطعامها يقع في قبضة حارسها الذي يعارض موقف الحبيب في البداية لكنه سرعان ما يتفهم الأمر ويتفق معه على مساعدة الحيوانات.

اللوحة الثانية: عكلي ومنور.

في هذا المشهد صور لنا علولة تضحية من تضحيات المواطن بحيث تبرع عكلي بهيكله العظمى للثانوية بعد موته لأن هذه الأخيرة لا تمتلك هيكلا عظميا لتدريس مادة العلوم الطبيعية فأمتزج الدرس العلمي بالدرس الحياتي لأن منور صديق عكلي فكان يشارك المعلمة في الدرس بإعطاء كل عضو من أعضاء عكلي مهمته في الحياة العادية.

اللوحة الثالثة: جلول الفهايمي.

جلول الفهايمي يؤمن كثيرا بالعدالة الاجتماعية وهو محب لوطنه يشتغل في مصلحة حفظ الجثث، يبدأ المؤلف بطريقة سردية لقصة هذا المشهد حتى يصل بنا إلى صلب الموضوع حيث يوضع مريض خطأ في غرفة حفظ الجثث وحتى لا يتهور جلول ويتسبب في فعل يفصله من وظيفته في المستشفى، يقرر الجري داخل المستشفى من خلال هذا المشهد يقوم علولة على لسان جلول الفهايمي بتعرية أوضاع المستشفى.

لكن هذا الانفصال في اللوحات كان يربطه خيط ولو كان يبدو وهميا تمثل في خيط الحكاية.

يتضح أثر الملحمية في نصوص علولة في عنصر الأغنية«والأغنية هي نمط من الأنماط التعبير الشعبي تؤدي وظيفة خاصة في حياة الشعب»[1].

استعان علولة بالأغاني فعملت على كسر ذلك التواصل في تركيبة النص بحيث جعلها في مشاهد مستقلة كانت تصور حالة العامل ومعاناته ومثالا على هذا نأخذ مقتطف من الاجواد.

قدور:« بنى وعلا كب جهده في البغلي والياجور ترك بالجمعة الشانطي قاصد للدار يزور وحش المراة والأولاد تقبل في صدره كالكور»[2].

لم يكن توظيف علولة للأغاني عشوائيا وإنما كانت مندمجا مع فكرة النص فترتبط بالموقف التي قيلت فيه وتحقق بذلك غايتين الأولى تتعلق بالنص فالأغنية تخدم المضمون وتساعد على كشف طبيعته وتهيئ الجو العام للمسرحية لما كانت الأغاني مصورة لبنية المجتمع ونوعية التفكير السائدة فيه فهي تتصف بالمرونة والقدرة على التعبير وقرب مضمونها من وجدان العامة.

تتمثل الغاية الثانية من توظيف الأغنية في كونها تحقق نوعا من التغريب لان الأغاني كانت تتخلل ضمن النص فتقطع بذلك تسلسل المريح للحدث إضافة إلى ارتباطها الوثيق بالجو الشعبي فتعمق الأغنية إيحاءاته وتشد المتلقي إلى العمل المسرحي.

لقد استطاع علولة أن يعكس الصبغة الملحمية في أعماله المسرحية إذ تبنى

[1] ـ حسن علي المخلف م س ص 182

[2] عبد القادر علولة مسرحية الاجواد م س ص46

منهج بريخت في الكتابة بوصفه اختيار فني، مع إدراكه التام لطبيعة هذا الاختيار فمن خلال أعماله نلاحظ أن علولة فضل الشكل البريختي دون أن يخضع لكل مقومات التغريب التي يتضمنها النص الملحمي لكن هذا الأثر العميق الذي تركه بريخث في علولة لم يلغ الجمالية التي نلمسها في نصوص علولة لأن الجمالية تبحث بالدرجة الأولى عن وجدان مفعم بأحاسيس المعاناة الفنية النابعة من التزام الكاتب بقضايا أمتة.

الإقتباس:

يعتبر الاقتباس أحد المؤتمرات الفنية الهامة التي اعتمدها علولة في صياغة تجربته المسرحية مع العلم أن الاقتباس هو أحد العوامل التي تساعد في توصيل العمل المسرحي خارج الحدود الجغرافية والثقافية التي ينتمي إليها، فمصطلح الاقتباس بمعنى adaptation عبر عنه أنطوان فرج« تغير بنية العمل بتنحية وزيادة بعض المشاهد مع الاحتفاظ بالفكرة الأساسية والشخصيات بسبب الاختلاف الموجود في العادات و مطالب الجمهور أجنبي عن مطالب جمهور الذي قد صمم العمل من أجله» [1].

شكل عامل الاقتباس منعرجا حاسما في الحركة المسرحية الجزائرية بصفة خاصة والوطن العربي بعامة حيث أن العرب أول ما ارتبطوا بالمسرح الغربي عن طريق الترجمة والاقتباس فجاءت أول مسرحية لمارون النقاش 1847 مقتبسة عن البخيل لموليير أما ظاهرة الاقتباس في الجزائر

[1]- الأزرع الشريف المسرح العربي والاقتباس مجلة الأضواء 07 جانفي 1998 ص 15

كانت أحد المصادر التي استوحى منها المؤلفون موضوعاتهم وذلك لتجاوز مشكلة غياب النص المحلي الذي كان مطروحا، ونذكر ارليث روث« أن المسرح الجزائري في تعامله مع المسرحيات المقتبسة استطاع أن يقدم مجموعة من المسرحيات في طابع جزائري من حيث المواقف والأحداث والشخصيات فرشيد قسنطيني ومحي الدين بشطارزي إبتكر شخصيات ومواقف تتناسب مع الظروف الاجتماعية التي عبرت عنها مسرحيتهما»[1].

تجربة أخرى من تجارب الاقتباس جديرة بالذكر هي تجربة عبد القادر علولة الذي نجح في اقتباس مسرحية من الأدب الصيني والتي كانت بداية لمؤلفها في التعامل مع الآداب العالمي عموما "مسرحية النقود الذهبية" مستوحاة من أسطورة صينية قديمة تكشف عن الصراع بين العدل والظلم فتجسد هذه الصورة في المسرحية من خلال شخصيتين رئيسيتين" كوانج" المعروف بمواقف الإنسانية ودفاعه عن العدالة وشخصية كيو المعروف بمكره وغشه للناس عندما يحكم بالانعدام على الشاب يتهمه بتهمة سرقة العقد بدون إثبات صحيح وقبل تنفيذ الحكم يتضح أنه بريئ وبهذا يبرز الصراع بين قاضيين يتنافسان الأول يقرر حكم الإعدام في ظل غياب الأدلة التي تبين الحقيقة التهمة الموجهة إلى الشاب والثاني يدافع عن براءة المتهم وهو علم انه برئ بعد المحاكمة»[2]. اقتبس علولة من المسرح الصيني بما يحمله من غزارة روائية وربما قد يكون قد اقتفى اثر معلمه بريخت الذي اقتبس من المسرح الصيني.

---

[1]-Arlette Roth le théâtre algérien de la longue dialectale 1926-1954 francois maspero paris 1967 p 48

[2]-ينظر مخلوف بوكروح المسرح والجمهور دراسة سوسيولوجيا المسرح الجزائري ومصادره.

حمق سليم:

اهتمام علولة بعلاقة المسرح بالمجتمع جعلته يحتك بالثقافات الأجنبية الأخرى ليحاورها ويقتبس منها نصا أخر كان له صدى بين الجمهور اقتبس مسرحية " حمق سليم " عن " يوميات مجنون" نيكولا غوغول فتمكن علولة من تحويل النص (الغريب) عن طريق الاقتباس ليجعل منه نصا جزائريا يؤثر في المتلقي.

ويتناسب مع الثقافة المستقبلة في البيئة المنقول إليها، فجعل من النص الأجنبي نصا محليا خاصة على مستوى الأحداث والشخصيات أي اهتم بالشكل الفني للمسرحية فجسد ذلك الصراع بين(الطبقة الكادحة والطبقة البرجوازية فلم يكتف علولة بالحفاظ على الهيكل العام للمسرحية بل ذهب إلى تغيير العنوان واستبدل عنوان المسرحية وأسماء الشخصيات الأجنبية بشخصيات جزائرية حتى يسقط الغرابة عنها، لأن قيمة النص تظهر في الأثر الذي يوقعه على متلقيه وقدرة الكاتب على اقتباس وأخذ بعين الاعتبار ثقافة المتلقي ووضعيته لأن القارئ (المتلقي) لم يتمكن من التفاعل مع النص ما لم يمتزج بلغته وثقافته لأن الوعي البشري حسب" جادامر" مدون في تجاربه اللغوية « فاللغة باعتبارها مجموعة الإشارات والعلامات هي وسيلة تحيل إلى مرجعيات يشتغل عليها الوعي حتى يفهمها »[1]. فالنص الأصلي بمجرد انتقاله إلى النص المقتبس يمتزج بثقافة وطريقة تفكير متلقيه، إن مسرحية" حمق سليم" لا تختلف عن يوميات مجنون le journal d'un fou.

[1]-ناظم عودة خضر الاصول المعرفية لنظرية التلقي دار شروق للنشر والتوزيع عمان الأردن ط 1 1998 ص26.

بحيث مسرحية يوميات مجنون هي عبارة عن يوميات ivanovitch إيفانوفيتش بحيث رسم غوغول حياة البطل معاناته وصولا إلى تأزم فيجن وينصب نفسه ملك إسبانيا « اليوم إنه موعد الاحتفال الكبير إسبانيا لديها ملك هو أنا»[1]. وبعد توليه العرش ينقد فترة الحكم الإسباني فليب الثاني ما نجده أيضا في مسرحية حمق سليم بحيث رسم علولة شخصية البطل "سليم" الموظف البسيط الذي يقع في حب رجاء بنت المدير الحب المستحيل الذي أدى به إلى الجنون حتى يظن نفسه ملكا للمملكة البيروقراطية بحيث تظهر مكافحة سليم للحرمان والبيروقراطية من خلال تحرير مذكراته يوما بعد يوم. سليم: « اليوم أكبر يوم للبيروقراطيين المملكة البيروقراطية وجدت ملكها ... الملك ذاك هو أنا متعجب كيف حتى ظننت نفسي موظف بسيط هذه المدة كلها »[2].

مسرحية حمق سليم هي تجربة أخرى تعالج مشكلة الحرمان والبريوقراطية التي يعاني منها المجتمع في ظل إدارة طاغية تهيمن على الفرد.

كوميديا دي لارتي:

شكلت مسرحية " أر لو كان خادم السيدين" اتجاه أخر في مسرح علولة خاصة بعد الأقوال، الأجواد واللثام، حاول علولة من خلالها العودة إلى المسرح العالمي، وفي هذه العودة وجد ذلك التقارب بين كوميديا لارتي وتجربة الحلقة كما وجد ذلك التشابه في الشخصيات خاصة بين شخصية

---

[1]-Nicolas Gogol, le journal d'un fou traduction Gustave ou coutourien edition Gallimard paris 1966 p 183.

[2]-عبد القادر علولة مسرحية حمق سليم م س ص 19.

ارلوكان وشخصية جحا التراثية ويؤكد علولة في هذا المجال في حـــوار لـــه «في رجوعي للمسرح العالمي وخصوصا للكوميديا دي لارتي كان بهـــدف جلب أنماط وأشكال أخرى تساعد على مواصلة تجربة الحلقة بطريقة أخرى بحثا عن التواصل الموجود بين تراثنا التقليدي والتراث العالمي»[1].

[1]. عبد القادر علولة حوار أجراه في جريدة ouest tribune بتاريخ 10 أفريل 1993.

الفصل الثاني

آليات خطاب العرض المسرحي عند علولة

- ✓ المبحث الأول: الأداء التمثيلي
- ✓ المبحث الثاني: تقنيات خطاب العرض

المبحث الأول

الأداء التمثيلي

- ✓ جستوس
- ✓ التشكيل الحركي
- ✓ الاداء التمثيلي السارد
- ✓ الأداء التمثيلي بين الملحمي ونفسي

خطاب العرض:

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

إن خطاب العرض المسرحي عند علولة قائم بالدرجة الأولى على إيصال الجوهر الداخلي لخطاب النص وذلك بوصفه مخرجا لأعماله التي ألفها فالمتتبع لعروض علولة لا يجد تلك القطيعة بين ما هو مكتوب وبين ما هو معروض.

لقد تماشت الصور الخارجية لعروضه مع نصوصه بحيث شكل النص والعرض وحدة تامة كلاهما على علاقة مباشرة بالحقيقة الاجتماعية.

---

[1]- سباعي السيد هل للمتلقي دور في سيمياء المسرح عن الموقع:
http://www.azzaman.com/azzaman/articles/2003/10/10-22/677.htm

إن الحديث عن ماهية خطاب العرض عند علولة يدعونا إلى دراسة متضمنات الخطاب شكلا ومضمونا، وعلى مستوى الخطاب الموجه للجمهور لأغراض لها علاقة بطبيعة المسرح وغايته التبليغية، حيث سعى المؤلف /المخرج في خطابه المنطلق من النص والمجسد على الخشبة إلى جذب انتباه المتلقي إلى العرض ذي المنحى الاديولوجي والاجتماعي وفق منهج معرفي محقق في ذلك جمالية معينة وذلك تماشيا مع رؤية علولة للفن المسرحي حيث أكد قائلا « 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 »[1].

إن فعل التلقي في العرض مشروط بنص أداة الممثل بوصفه مرسلا محوريا، إلى جانب خطاب النص، وما تحدثه المقاربة الإخراجية بسائر عناصرها الفنية، والسينوغرافية من تأثير يجعل في تصعيد القيمة الفكرية والجمالية.

إذن الممثل هو وسيط فعلي 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، وذلك لأن الممثل يحتاج في عملية التواصل إلى قنوات (سمعية وبصرية وصوتية) توظف توظيفا في عملية الإدراك والتعبير التواصلي سنحاول في هذا المبحث دراسة الأداء التمثيلي وعلاقته بخطاب العرض وكيف وظف علولة هذه الوسيلة من أجل

---

[1]- عبد القادر علولة حوار اجراه مع جليد م س ص 247

عملية الإدراك والتعبير التواصلي سنحاول في هذا المبحث دراسة الأداء التمثيلي وعلاقته بخطاب العرض وكيف وظف علولة هذه الوسيلة من أجل إبراز فكره؟ ولماذا لجأ إلى الأداء التمثيلي الملحمي ؟ وهل بتبنيه لمنهج بريخت نفى عنه الاستعانة بمنهج ستانسلافسكي ؟ وهل يمكن للممثل في عروض علولة أن يجد طريقا يتواصل به مع الجمهور المتلقي لهذه العروض؟

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 عن 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 ويؤكد كير إيلام على أهمية الممثل فيقول « تستدعي لغة الدراما تدخل جسد الممثل من أجل اكتمال معانيها ويشكل هذا التدخل ركيزة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها »[2] وهذا ما يؤكد إن الممثل هو إحدى القنوات التواصلية المهمة إذ يرتبط أداؤه الخيالي بمرجعية واقعية مما يجعله وسيلة لتمرير خطاب العرض، ذلك لأن الممثل يتعامل مباشرة مع المتلقي خارج الخشبة ومع شخصيات أخرى حقيقية على الخشبة.

إن الممثل هو الأداة الرئيسية التي اعتمدها علولة لتوصيل خطاب النص بحيث أكد قائلا « الممثل كفاعل ومفعول به للفن هو هنا وسيط بين المشاهد والعرض المسرحي حامل النص ومحمول به على حد السواء »[3] إذن الممثل في عروض علولة هو حامل العلامة بامتياز وعليه يتوقف خطاب النص لينتج بذلك خطابا آخر تمتزج فيه الكلمة بالحركة لتؤدي فعلا اجتماعيا

---

[1]- جيمز رونس إيفنز ،المسرح التجريبي م س ص 125
[2]-كيير إيلام م س ص 100
[3]-عبد القادر علولة م س ص 246

بحيث يعتمد الممثل على الحركة بالدرجة الأولى خاصة تلك التي تستمد قوتها من الواقع أو بعبارة أخرى الحركة ذات المغزى الاجتماعي أو ما يصطلح عليه.

الجستوس: Gestus

« Gestus هي كلمة لاتينية مأخوذة من فعل Gerere يعني فعل حافظت الكلمة على لفظها اللاتيني في جميع اللغات بعد إن انتشرت في الخطاب النقدي المسرحي »[1] بتأثير الألماني برتولد بريخت الذي عرض المفهوم في نظريته عن المسرح الملحمي أما في اللغة العربية تستخدم الكلمة بلفظها الأجنبي جستوس أو تترجم أحيانا إلى اللفته 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»[2] إذن الكلمة عند ليسنغ تقترب من معناها الاجتماعي لوضعية الفرد بالنسبة للفرد الأخر كما هو الحال عند بريخت أما الروسي فسيفولد مايرخولد في تمارينه حول البيوميكانيك توقف عند الحركة الجامدة التي تمثل « بشكل رمزي وضعية الجسد لكل فرد حيث اعتبرها حركة نمطية أسماها بالجستوس المعبر كما هو الحال في النحت التعبيري »[3].

---

[1]- ماري إلياس حنان قصاب حسن م س ص 223
[2]- م ن ص 224
[3]- م ن ص 225

الجستوس عند بريخت:

الجستوس عند بريخت هو أية حركة أو كلام أو تصرف في المسرح له بعد اجتماعي، أي أن 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 فعندما تعرض الأم مثلا في مسرحية الأم شجاعة لبريخت على قطعة العملة لترى إذا كانت مزيفة، تعكس حركتها تلك تصرفات التاجر.

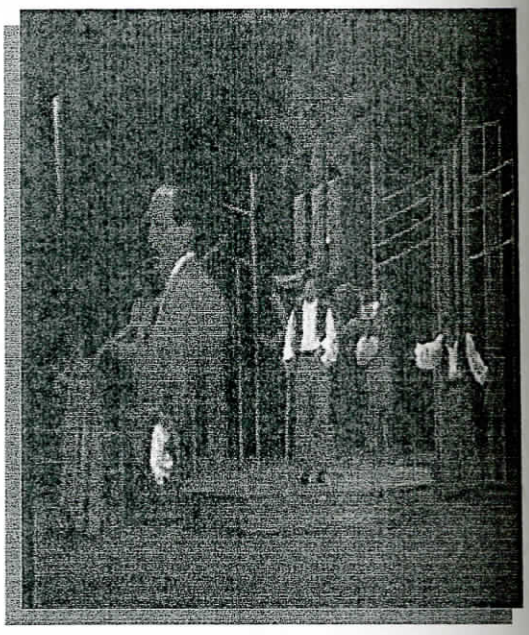
يعرف بريخت الجستوس قائلا « اقصد بتعبير الجستوس مجموعة الحركات وإيماءات الوجه في معظم الأحيان كل ما تعلنه الشخصيات لشخصية أخرى أو لعدة شخصيات بحيث يرجع تصرفها إلى تصرف إجتماعي الذي تصوره والجستوس يمكن أن يكون حركة بالجسد أو تعبير بالوجه »[1].

تمثل فكرة جستوس عملية التوحد عناصر التعبير اللغوي والحركي وتكاملها حيث تتحد الحركة واللغة للتعبير عن رسالة واحدة بصورة واضحة، وقد يتخذ الجستوس أو الإشارة الحركية الدالة صورة حادثة قصيرة في المسرحية أو قد تشمل جميع أحداث المسرحية أي جميع الحركات أثناء العرض تكون ذات دلالة إجتماعية وأحسن مثال على استعمال الجستوس في عروض علولة تلك المشاهد التي كانت على شكل الأغاني بحيث كان الممثلون يؤدون جميع الحركات التي تقوم بها شخصية علال الزبال:كان الممثل يسرد والممثلون الآخرون يقومون بنقل الحركة من الواقع، واقع عالم

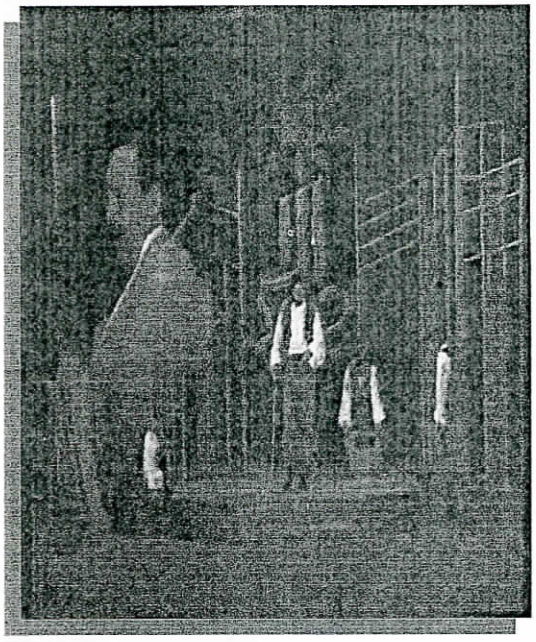
---

[1]- ماري الياس حنان قصاب حسن م س ص 245

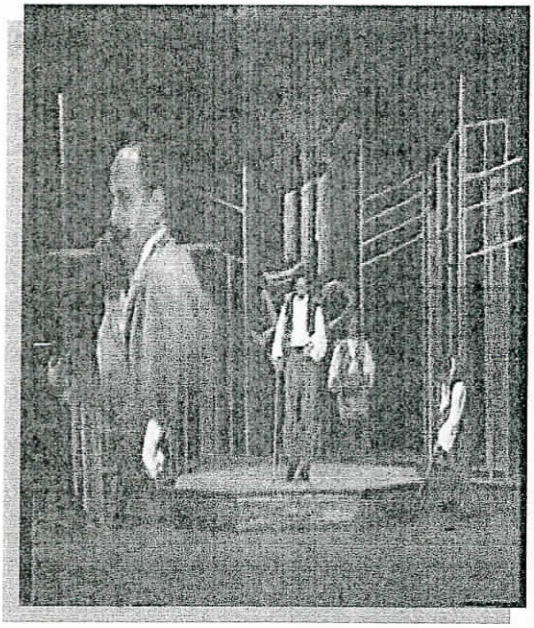
النظافة إلى عالم الخشبة (-مثل الكنس حمل القمامات، الانتقال في الشـــوارع وغيرها) وبالتالي تجسيد آخر من قبل الممثل أي اشتباك عالم المتخيل بعـــالم الواقع من اجل إيصال فكرة إيديولوجية محددة تقوم على فكرة الطبقـــات لأن علولة في هذه المسرحية جسد لنا المجتمع في شكل مصغر بكامل يحويه من تناقضات وطبقات.



الصورة رقم 1 تمثل جستوس والذي يعكس شخصية علال الزبال، منتقلا ليحمل القمامة وهذا ما كان واضحا في الممثل الذي يحمل الصندوق الأخضر



الصورة رقم "2 "تمثل نفس الجستوس وهي نقل واقع النظافة من الواقع إلى عالم الخشبة



الصورة رقم 3 من نفس الجستوس إذ استعمل
الممثل إكسسوار العصا
(للدلالة على التنظيف)

أما من ناحية المفهوم« فتستند نظرية الجستوس إلى الإيمان بأن الفعل وخاصة الفعل الحركي والإيمائي والإشاري أقل عرضة للتزييف عن اللغة»[1].

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 تلك الحركة النابعة من المجتمع، لهذا كانت التشكيلات الحركية التي اعتمدها علولة بسيطة يعرفها المتلقي فلا تتطلب جهدا لفك رموزها فهي أشبه ما يكون بالحركات التي يقوم بها المشاهد في حياته العادية لكنها تختلف عنها في كونها قصدية وغير اعتباطية أي إنها تعتمد على دوافع ومحفزات لأنه لا يحدث إن يتحرك الممثل فوق خشبة المسرح لمجرد الحركة فقط إنما يتحرك استجابة لرغبة معينة تنتج إما عن دافع داخلي أو دافع خارجي أو كليهما معا وهذا ما نلمسه في الممثل في عروض علولة أي

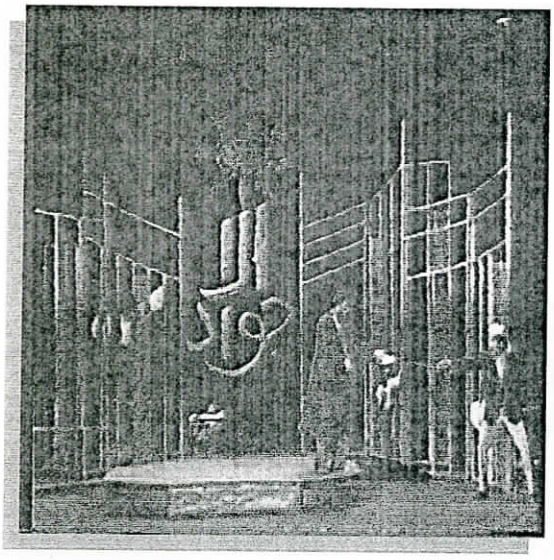
[1]- جوليان هلتون م س ص236

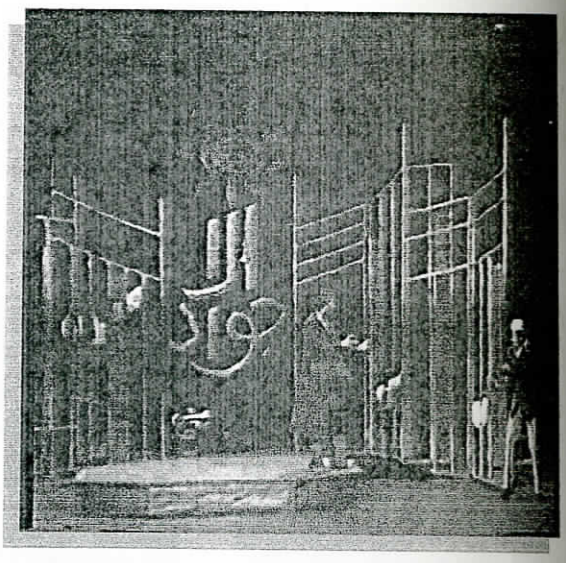
لاته فوق الخشبة و حركاته تكون مدروسة مطابقة لما هو موجـــود فـــي
خصية مثلا كيف ينتقل الربوحي الحبيب من وسط وسط الخشبة إلى مكان
د الحيوانات رغبة منه في تفقدها وإطعامها.



الربوحي الحبيب يتفقد الحيوانات داخل القفص وهذا
تعاطفا معها

يف يقوم الربوحي الحبيب بوضع بطاقة التعريف فوق العصـــا ليعطيهـــا
رس وتبرز هذه الحركة الحالة النفسية التي تمر بها هذه الشخصية وهـــي
الخوف والاضطراب.

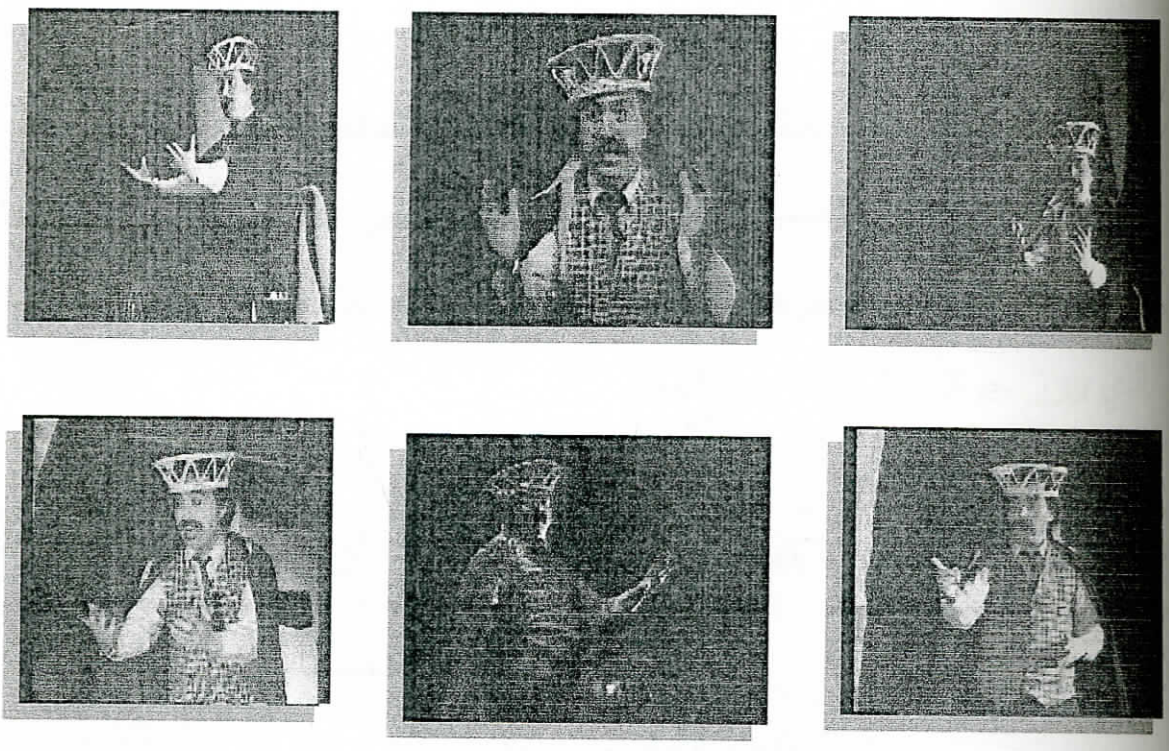




تمثل هده الصور حركة الشخصية من خلال دوافعها إذ يقدم الربوحي الحبيب بطاقة التعريف للحارس فوق العصا خوفا منه

أما الحركة في مسرحية "حمق سليم" فكانت تملأ فضاء الخشبة من قبل الممثل الواحد فكان يجسد البطل سليم (سليم) الحركات بدقة وذلك بالانتقال من حالة إلى حالة ومن وضع إلى آخر مستعملا في ذلك حركات وإيماءات دالة معبرة عن الوضع الذي هو فيه فسليم مثلا،عندما ينتقل إلى الملك والمملكة البيروقراطية فانه يقلد في حركاته تصرفات النبلاء والملوك وهذا تطابقا والوضعية التي يبرزها ويظهرها وتماشيا مع حالة الشخصية التي يريد تجسيدها، إذ استعمل الممثل حركة اليد بإتقان لأنه في صدد تفسير الأحداث وإبراز ملامح الشخصية التي تمثل أهمية إجتماعية وان استعمال حركة اليد هو جزء من منهج بريخت الذي يهدف إلى تأثير التغريب فعبر عن هذا قائلا « يهدف تأثير التغريب إلى تقديم حركة اليد ذات المغزى الاجتماعي الكامن

في أساس كل الحوادث في شكل تغريبي ونعني بالحركة ذات المغزى الإجتماعي التعبير بعضلات الوجه وحركة اليدين عن العلاقة الإجتماعية القائمة بين الناس »[1]



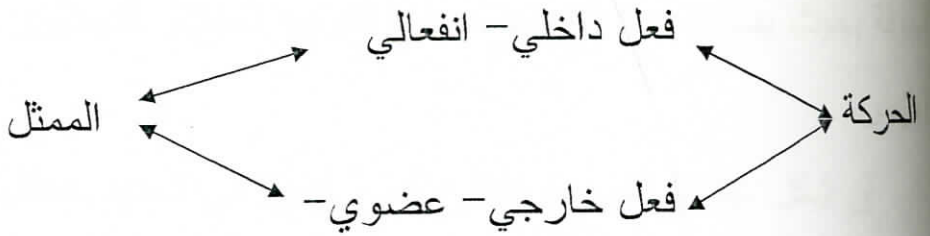
توظيف حركة اليد في منودرام " حمق سليم "

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

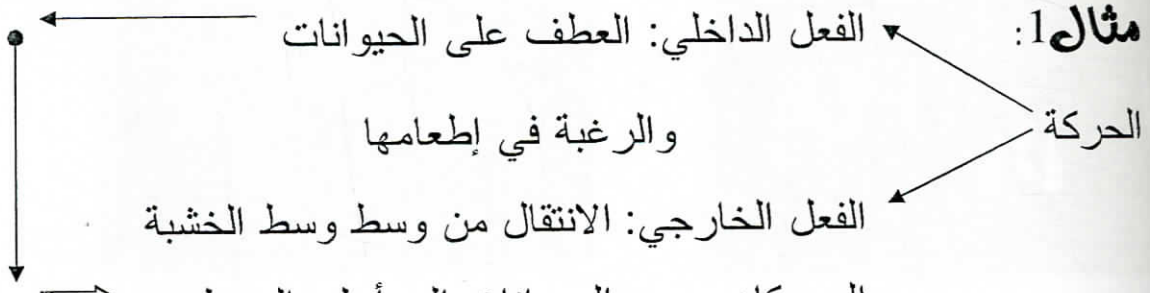
إن الحركة من هذا المنظور فعل مزدوج داخلي، انفعالي وخارجي عضوي أو فيزيائي والقاسم المشترك بينهما الممثل الذي يؤديهما معا.

---

[1]- برتولد بريخت نظرية المسرح الملحمي م س ص 54



وانطلاقا من هذا نستنتج أن الحركة بفعليها (الداخلي والخارجي) يجسدها الممثل على الخشبة انطلاقا من الحالة المعبر عنها وإذا ما أخذنا المثالين السابقين من مسرحيتي الأجواد وحمق سليم نلاحظ أن الممثل هو الذي يبرز جوانب الحركة ودوافعها.

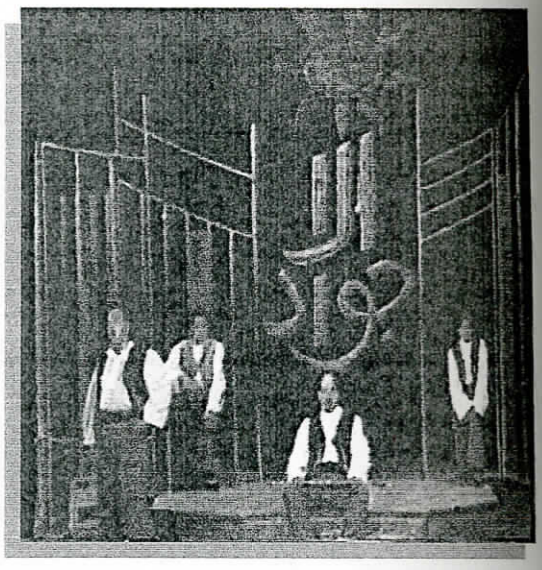


التشكيل الحركي:

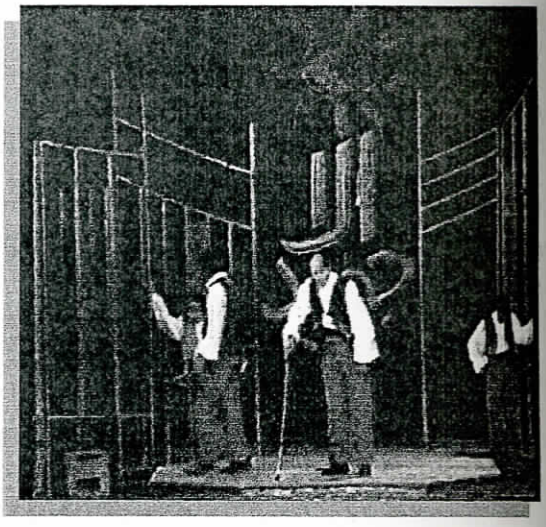
من أبرز التشكيلات الحركية التي استعملها علولة في معظم عروضه هي الشكل الدائري أو الحلقة هذا الموروث الشعبي الذي وظفه علولة بشكل مختلف على ما هو موجود في الأسواق الشعبية حيث نقل علولة هذا الشكل التراثي إلى الفضاء الإيطالي وعمل على إضافة عدة جماليات إذ لم يترك القوال وسط الحلقة فأضاف إليه ممثلين آخرين يحملون معه الحكاية ويروونها، شكلت هذه الإضافة القوال شكلا فنيا قديما وهو الكورس أو

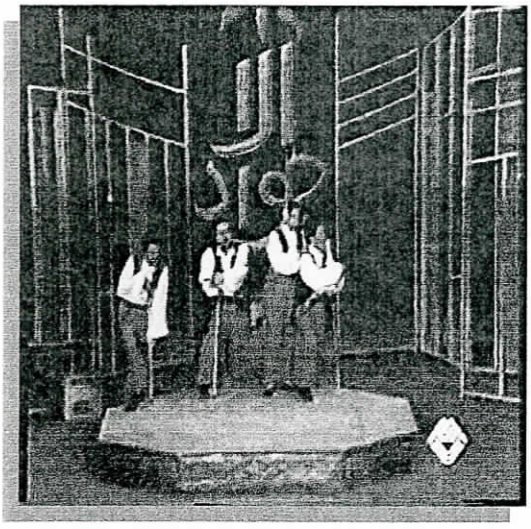
الجوقة بحيث يساعد هذا التوظيف على التوجه المباشر للجمهور وإشراكه في العرض.

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



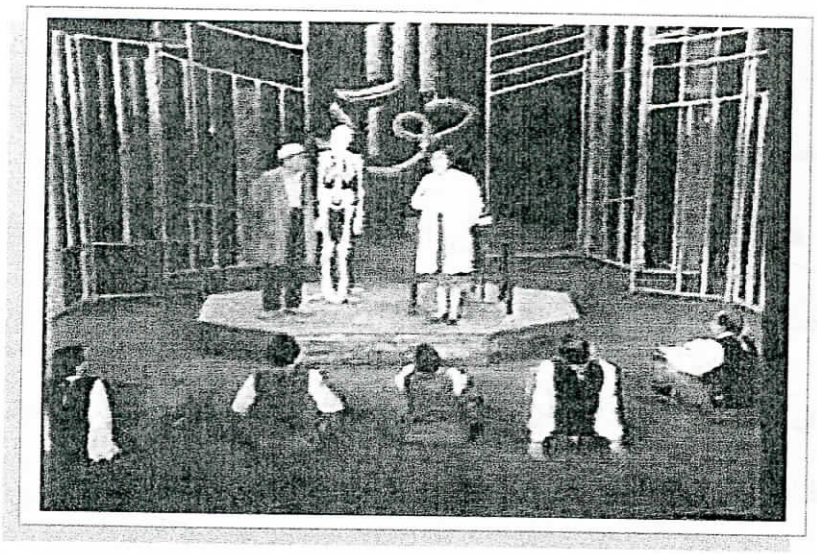






تمثل هذه الصور التشكيل الحركي (الحلقة) بمختلف وضعياتها داخل الفضاء الايطالي

جسد علولة فكرة الحلقة خاصة في مسرحية الأجواد فمثلا في مشـــهد عكلي ومنور، أين وضع المخرج المدرسة في شكل حلقة بحيث جعل الممثلين يديرون ظهورهم إلى الجمهور مشكلين في ذلك نصف دائرة يتوسطهم كـــل من المعلمة والمنور كما ساعد البراتيكابل في بلورة التشكيل الحركي إذ وقف عليه كل من ً المعلمة ً ومنور ً وشكل كل هذه الحلقة توسطها قوالين بدل القوال الواحد.



لقد أسهمت الحلقة في بلورة تجربة علولة وهي فـــي محتواهـــا حلقـــة تواصلية تراثية هذا ما أكده علولة قائلا « عن طريق هـــذه التجربـــة التـــي استدرجتها إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي اكتشفنا من جديـــد الرمـــوز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة »[1].

[1]- حوار أجراه علولة مع محمد جليد موفم للنشر الجزائر 1997 ص 240

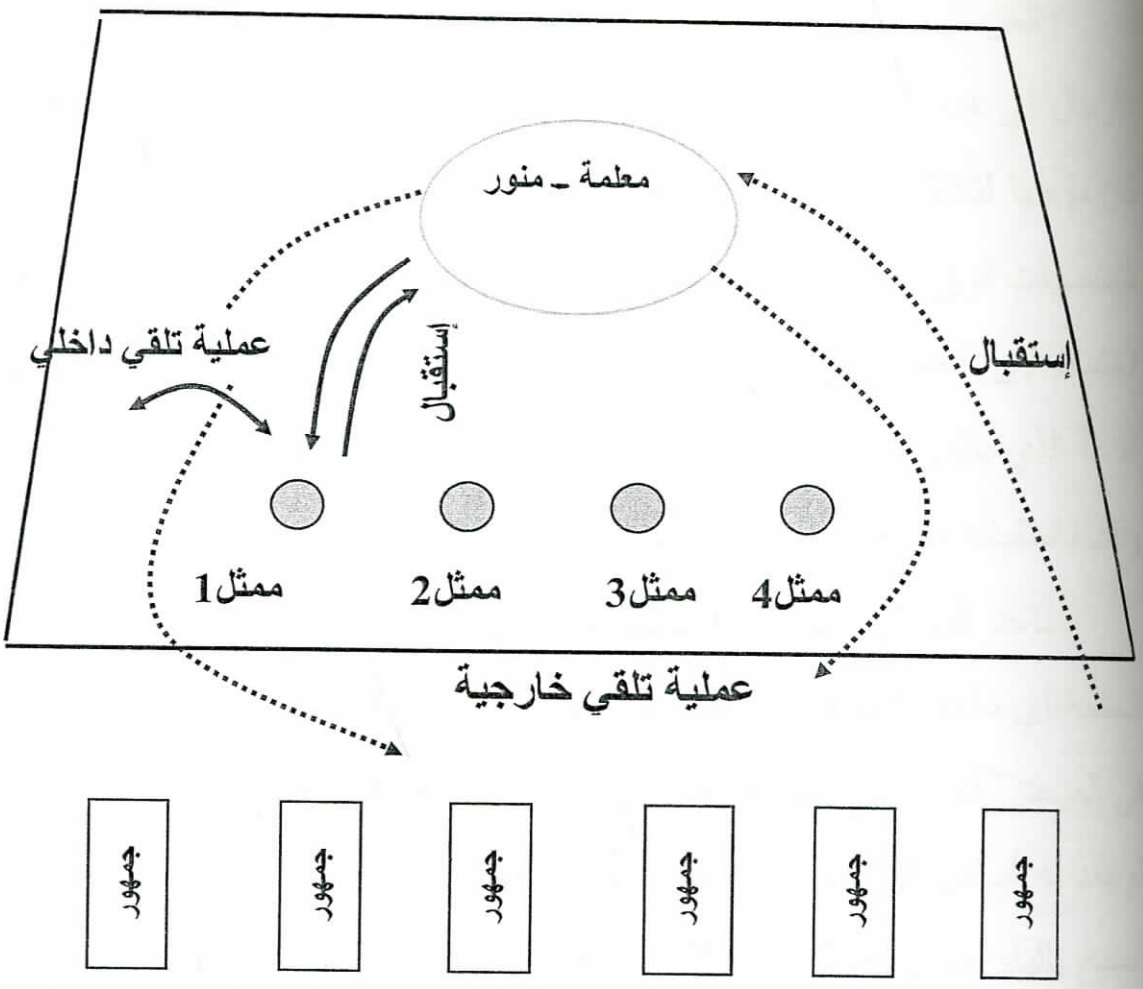
الأداء التمثيلي السارد:

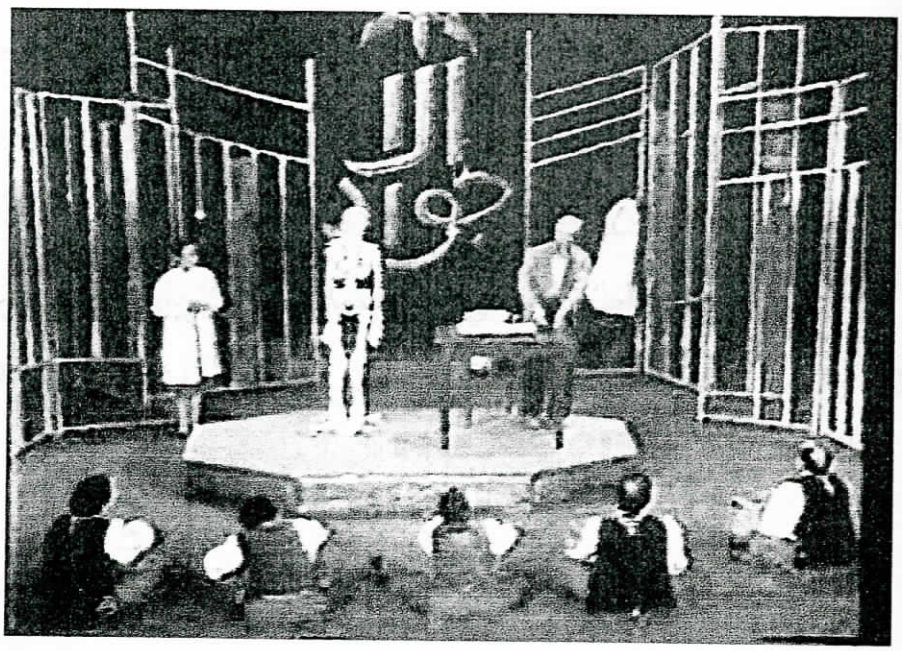
إن المتتبع لعروض علولة يلاحظ حضور السرد بقوة أو التمثيل السردي فكان الممثل (أ)يباشر في عملية السرد ثم تليه مجموعة أخرى من الممثلين مع التجسيد الحركي فيمتزج السرد بالحركة، وتحدث العملية التبادلية في الأدوار بين الممثلين في ظرف زمني قصير إذ لا يطيل الممثل الواحد في عملية السرد كما حدث في مسرحيتي الأجواد والأقوال.

من خلال التمثيل السردي الذي اعتمده علولة نستنتج أن الممثل يقوم بجهد بدني وذهني كبيرين فهذه العملية تسمح للممثل أن يراقب الجمهور خاصة إذا كان في حالة استماع للممثل الآخر السارد، فهذه عملية تلقي داخلية تحدث فوق الخشبة حيث يكون الممثل (أ) مرسلا وبقية الممثلين مستقبلين ثم تتم عملية التلقي هذه بشكل تناظري تصف الباحثة "اوركيونىً" هذه العملية إنها وضعية تخاطبية الأكثر نجاعة لأنها تحدث بين الشخصيات أثناء تحاورها ثم تضيف « إن الجمهور في هذه العملية يلعب دور المتلقي المباشر بالنسبة للممثل وإن الخطاب في مجمله وان جاء على لسان الشخصيات فانه موجه للجمهور أو القارئ »[1]، وأحسن مثال على هذا وتطبيقا لما قالته اوركيوني على عملية التلقي الداخلي نأخذ مثال مشهد ًعكلي ومنورً من مسرحية الأجواد وبالضبط مشهد المدرسة حيث تم التلقي على النحو الأتي:

---

[1]- عمر بلخير: م س - ص 36


معلمة ـ منور
عملية تلقي داخلي
إستقبال
إستقبال
ممثل1
ممثل2
ممثل3
ممثل4
عملية تلقي خارجية
جمهور
جمهور
جمهور
جمهور
جمهور
جمهور



-المرسل: منور والمعلمة -المستقبل بقية الممثلين (التلاميذ): 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، لأن الخطاب وإن جاء على لسان منور والمعلمة فإنه موجه لجمهور القاعة الذي يتلقى إرساليات من الخشبة ليدخل في علاقة تقاطع مع الممثلين وذلك باستقباله لما هو مقدم لتنتج بذلك عملية التلقي الخارجي.

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 خلق الإيهام لم يعد له أساس في هذا 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] فبمجرد أن يبدأ الممثل السارد في شد انتباه المتلقي يكون المستمع في حالة ترقب دائم لأن هناك علاقة مباشرة بين الممثل وهو يسرد على شاكلة الراوي أو القوال والجمهور الذي يكون في حالة ترقب للشخصية المعلن عنها بالسرد بحيث يبني الجمهور المتلقي تخيلا حول هذه الشخصية وهذه الطريقة هي « عملية سرد داخلية التي ينفذها المتلقي أثناء رؤيته للأداء التمثيلي الشفهي فهي عملية بناء إنها عملية خلق»[2].

---

[1]- عبد القادر علوله م س ص 245

[2]- فرنسيسكو جارثون تيسيدس ،مسرح السرد التمثيلي تر سمير منولي مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون دمشق دت ص136

إن طريقة السرد في التمثيل تجعل الحوار مباشرا مع الجمهور وهذا ما أكده علولة « في الواقع أنا أعطي الجمهور فرصة الاستماع إلى موشح غنائي وإلى سرد يندرج ضمن أنماط خاصة للنصق المسرحي وأدعوه إلى الإبداع وإعادة الإبداع معنا لعرضه الخاص »[1].

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

الأداء التمثيلي بين الأداء الملحمي والأداء النفسي:

عكس الشخصيات المقدمة في المسرح علولة تناقضات الطبع الإنساني والسلوك البشري، وصورت النزاعات القائمة في المجتمع فكان الممثل الوسيلة التي اعتمدها علولة في إيصال حكايته بكل ما تحوى من تكثفات إنسانية وإيديولوجية لأن الممثل في نظر علولة هو دائما « عرضة للمساءلة عن طاقته الكامنة من الذكاء والوعي ولم يعد تلك الأداة السلبية للتعبير بل مبدع بمعنى الكلمة »[2].

إن الممثل في مسرح علولة هو ذلك الفنان الذي يلتزم بالبعد 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 يدرك المشاهد، إن ما يشاهده تمثيلا لأحداث وقعت ويمكن أن تقع له بحيث يمكنه أن يرفضها أو يغيرها

---

[1]- عبد القدر علوله م س ص 246
[2]- م س ص241

جذريا لأن الحل يكمن في إرادته ورغبته في التغيير لهذا السبب سحب بريخت موقفه من المعايشة وربطها بمشرح الوهم « إن فن المعانا أو مسرح المعايشة يفهم كمرادف لمسرح التنويم المغناطيسي الذي يلعب دورا قاصرا»[1].

إذن الممثل في مسرح علولة يتعين عليه أن لا 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 على الأداء التمثيلي و الممثل« لم يعد على الممثل أن يوهم بأنه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه أن يتسربل بأهواء الشخصية المؤداة بل عليه أن يبين طوال مدة العرض أنه ممثل ويبقى كذلك »[2].

من خلال ما سبق نستنتج أن الأداء التمثيلي عند علولة يسير وفق رؤية إخراجية ملحمية تعمل على كسر الإيهام وتتجلى هذه الرؤية في مجال السرد حيث يوظف علولة شخصية القوال التي تقوم بعملية سرد مباشرة هذا من جهة ومن جهة أخرى نرى الممثل الواحد يجسد عدة أدوار في المسرحية الواحدة مثلا: 1- سيراط بومدين في مسرحية الأجواد أدى عدة أدوار بحيث ظهر في فرقة القوالة إذ شارك بقية الممثلين سرد الأحداث.

2-مثل في مشهد الربوحي الحبيب دور القرد في حديقة الحيوانات.

3-دور منور في مشهد ًعكلي ومنور ً.

4-جلول الفهايمي.

---

[1]- تمارا سوريتا م س ص 32

[2]- عبد القادر علولة م س ص 247

تجسيد آخر لعدة أدوار من قبل الممثل الواحد مسرحية "حمق سليم" أين يجسد 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 إن 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 المعانات واظهر للمتلقي الانهيار الذي ألت إليه الشخصية وهذا يعني أن علولة لم يكتف فقط بالأداء الملحمي وإنما استعان بمنهج ستانسلافسكي حيث امتزج التعايش بالتغريب حتى بريخت نفسه لم يتجاهل تعاليم ستاتسلافسكي بل دعا إلى التعايش مع الدور في مرحلة التدريبات.

من خلال استعراضنا للأداء التمثيلي نستطيع القول بأن علولة كان يدعو إلى تمثيل ملحمي وفق رؤية إخراجية ملحمية هذه الرؤية التي كانت تطابق فكر علولة حول وظيفة المسرح في المجتمع، كما نستطيع أن نذكر أيضا أن التمثيل كان يتجه إلى الواقعية النفسية ولهذا نلتمس التناقض إلى ما دعا إليه علولة وما طبقه على الخشبة مع العلم أن التمثيل على طريقة ستانسلافسكي لا تنفي رؤية علولة لوظيفة المسرح في المجتمع، لأن بريخت نفسه سرح قائلا في السنوات الأخيرة من حياته « إن واقعية ستان كافية في

المبحث الثاني

تقنيات خطاب العرض

الديكور

الأزياء

الإضاءة

الموسيقى

الإكسسوار

أنه ثوري يحطم لوحات الواقع الزائفة ويستبدل بها لوحات صادقة »[1] وهـذا لأن ستانسلافسكي كان من فناني الواقعية الاشتراكية.

الديكور:

يمثل الديكور الجانب التصوري المرئي لأحداث المسـرحية ويشـمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكل ما يسهم فـي تكـوين الصـورة المشهدية. وكلمة ديكور « مأخوذة من اللاتينية Décors التي تعني التزينات في اللغة العربية »[2] 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 للتراجديا، وإن كانت اقل أهمية وإن صناعة المسرح تدخل في تهيئة المنـاظر وهـي مـن صناعة الشعر »[3].

تطور الديكور في مطلع القرن العشرين بظهور الإخراج والتوجه نحو التجريب بحيث تنوعت التسميات والمصطلحات الدالة علـى الـديكور مـن عصر إلى آخر وتطورت وظيفته في المسرح وذلك علـى حسـب علاقـة المسرح بالفنون الأخرى مثل العمارة والرسم كما تنوعت الديكورات علـى حسب تنوع المدارس الفنية والتقنية بحيث أخذ الديكور عدة أنواع:

---

[1]- أسعد عبد الرزاق سامي عبد الحميد دروس في أصول التمثيل نظريات وتطبيقات أكاديمية الفنون الجميلة جامعة بغداد 1986 ص 8

[2]- ماري الياس ،حنان قصاب حسن م س ص 144

[3]م ن ص206

1.الديكور الإيهامي:

يعد هذا النوع من الديكور تقليدا يطمح إلى إيجاد صورة تطابق الواقع وذلك باستعمال أغراض من الحياة، « وهذا النوع من الديكور كان يستعمله كثيرا أصحاب الواقعية وعلى رأسهم ستانسلافسكي الذي استعمل ديكورا طبيعيا وهو يهدف بذلك إلى إبداع أو إيجاد صورة مطابقة للواقع فاستخدم أغراض مأخوذة من الحياة 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 مسرح النو الياباني « وهذا النوع من الديكور تجلى كثيرا عند التيار الرمزي الذي أسهم في تغيير وظيفة الديكور من وظيفة إيهامية تصويرية إلى وظيفة إيحائية »[2].

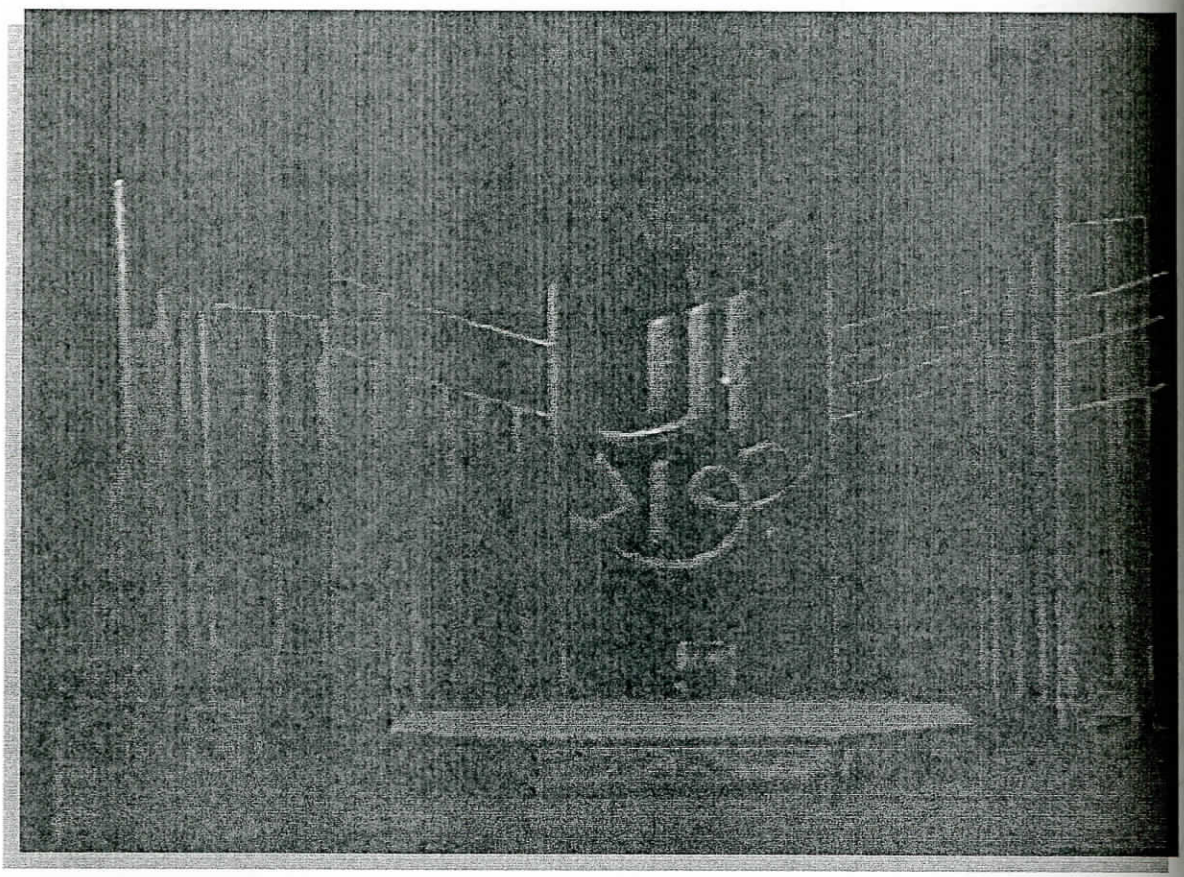
إن بناء العرض-مرئيا- عبر أنساق تشكيلية وتصويرية يساعد في تمرير الخطاب تصوريا وبالتالي تبليغ عدد هائل من المعلومات حتى في المسارح الفقيرة التي تتخذ من جسد الممثل حدا من حدود الفضاء لينوب عن الديكور إن تمرير الخطاب عبر الإشارات والرموز لا يعني جعلها غامضة أو مقتصرة على جمهور معين إنما يتيح الكثير من القراءات والتأويلات في العرض الشيئ الذي يزيد عملية التلقي ثراءا وتنوعا.

---

[1]- تمارا سورينا م س ص 125

[2]- ماري الياس ، حنان قصاب حسن م س ص 154

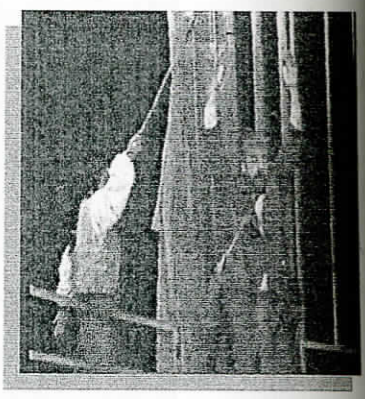
ديكور مسرحية الأجواد:



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 صمما من النحاس، كما وضع المخرج وسط الخشبة أرضية خارجية متحركة Praticable ذات شكل دائري 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 الأول "الربوحي الحبيب" منح المشاهد أجواء الحديقة العمومية بمحاكاة الممثلين من خلال أجسامهم لحركات الحيوانات داخل الإطارات فشكلت كل من الحركات والديكور دلالة المشهد.



تجسد الممثلة الزرافة وذلك بمساعدة إكسسوار العصا



تجسد الممثلة داخل القفص الغزالة



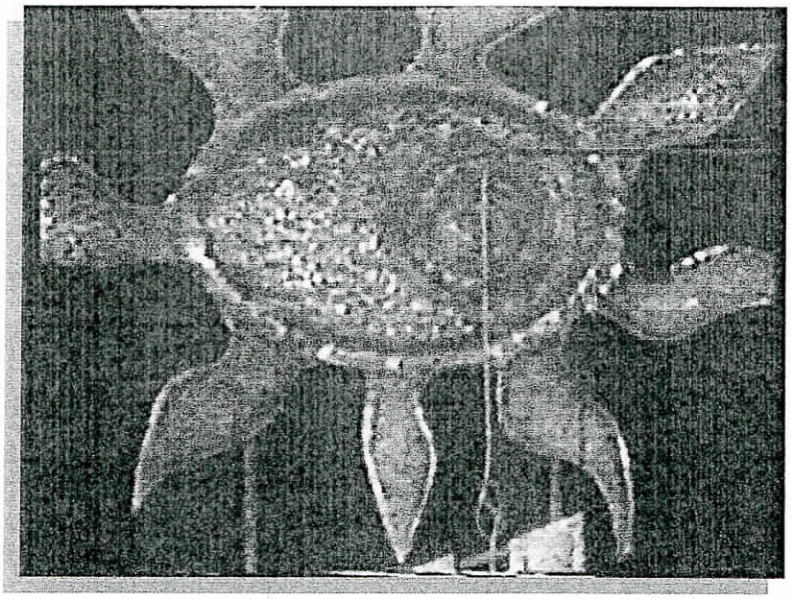
يجسد الممثل داخل القفص القرد

الصناديق التي كانت موضوعة منذ بداية المسرحية فتواجدت في مشهد واحد "مشهد عكلي ومنور" استعملها الممثلون بوصفها طاولات لتعكس جو المدرسة إضافة إلى مكتب المعلمة.

لقد ساعدت الأرضية المتحركة praticable فكرة علولة حول الحلقة بشكل واضح هذا لأن المخرج اعتمد التشكيلات الحركية النابعة من الحلقة فكانت الأرضية المتحركة 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 »[1].



مجسم الشمس (الجزء العلوي من الديكور)

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 للسلطة المطلقة التي حين تغرب لا تخلف وراءها سوى العجز والحزن والموت»[2] 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.

---

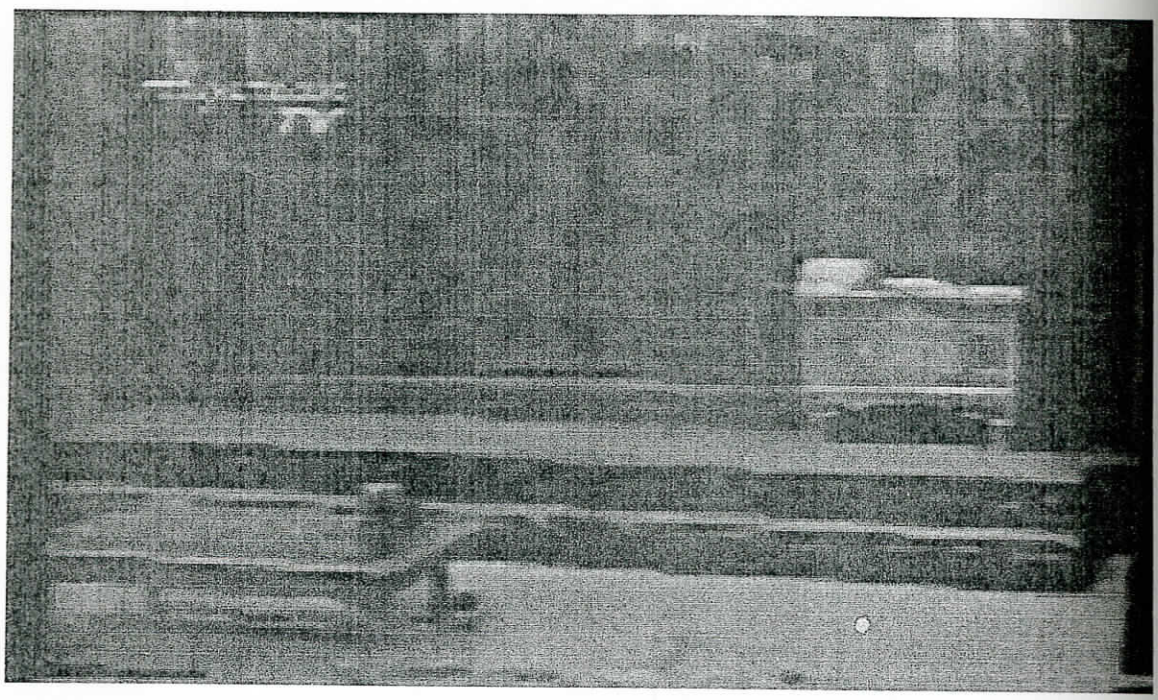
[1]- عبد القادر علولة م س ص 246
[2]- جوليان هلتون م س ص 246

وقد يكون توظيف علولة للشمس* للدلالة عن الجود والعطاء لأن الشمس بصفة خاصة والطبيعة العامة تجود ولا تبخل لقد كان لون الشمس في الديكور يميل إلى الاحمرار الدال على الشروق وهذه الصورة تعود أصولها إلى العقيدة المصرية القديمة التي تحولت إلى عقيدة مسيحية فيما بعد « والتي ترى في الشمس عين العالم المبصرة وهي صورة مألوفة في فن التصوير الرمزي في عصر الباروك »[1].

[1]-م س ص 247

*-إنظر البحث الايقوني حول الشمس ودلالتها المختلفة في الملحق

ديكور مسرحية الخبزة:

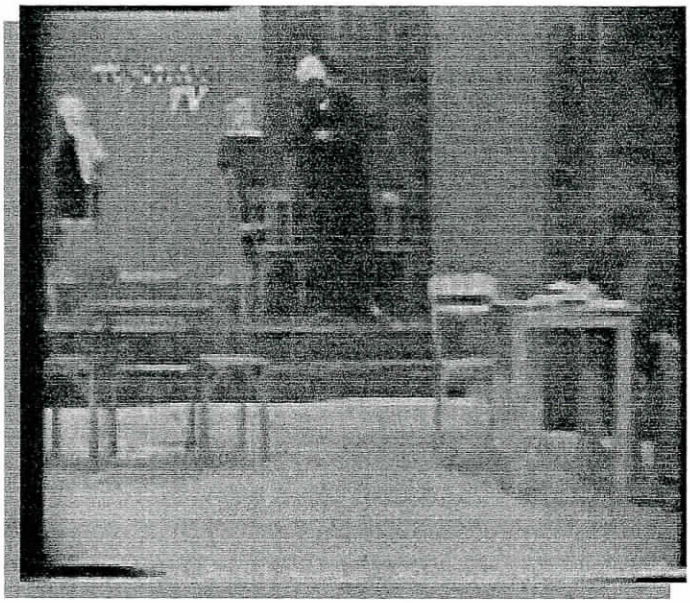


وظف علولة في هذه المسرحية ديكورا رمزيا تمثل في الجدار الـذي كان يمتد من اليمين إلى اليسار في أعلى الخشبة حمل هذا الجدار بعدا رمزيا ودلالة قوية تعبر عن مضمون المسرحية، بحيث عبرت هذه الحمولة علـى بساطة الحي الشعبي وانتماء سكانه إلى طبقة بسيطة.

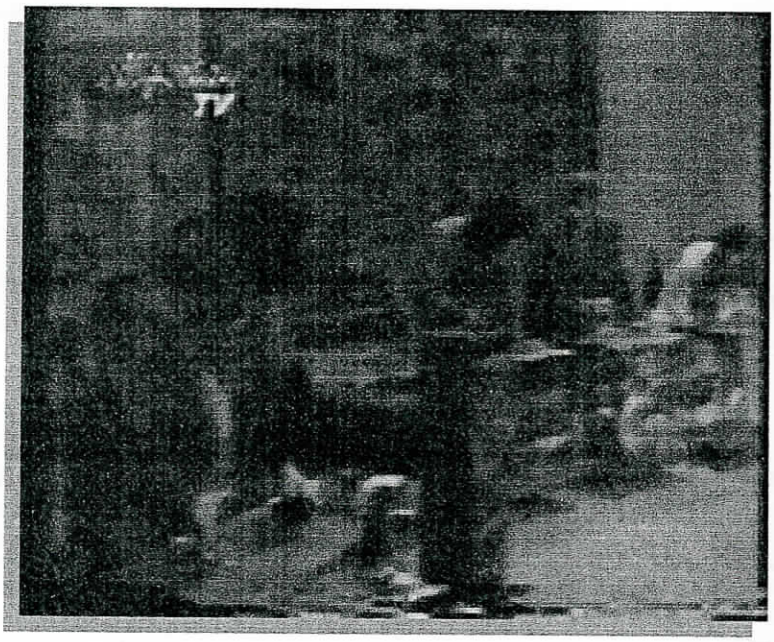
أما عندما يفتح الجدار تظهر شاشة بيضاء تظهر من وراءها جماعة من الممثلين متحاورين وهذه الفئة هي الطبقة البرجوازية.



إضافة إلى الجدار استعمل علولة بعض الطاولات الخشبية والكراسي لتعكس فضاء المقهى.



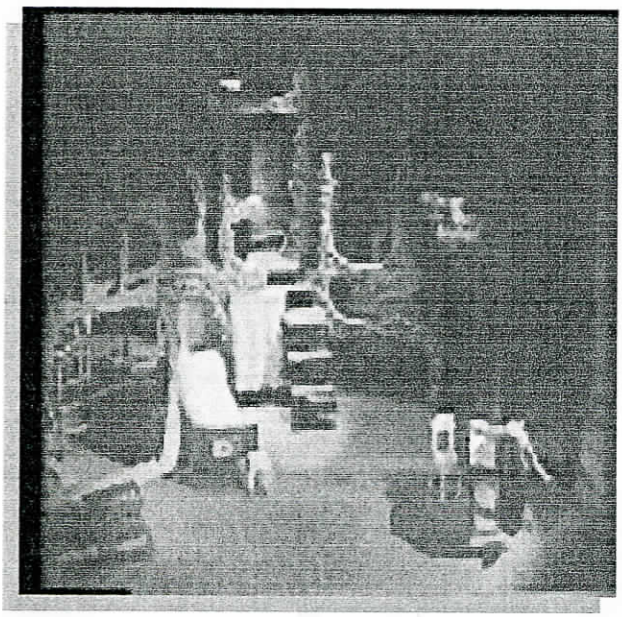
إضافة إلى بعض الآلات اليدوية التي صورت فضاء المصنع.



من خلال استقرائنا لديكور الخبزة نلاحظ أن المواد المشكلة للديكور كانت اعتيادية بسيطة تخدم الفكرة الموجهة للطبقة الكادحة فجل المواد كانت من الخشب أو الحديد وهذا تناسبا مع مضمون النص الذي كان يعكس فكر المؤلف وهذا الاختيار البسيط للمواد المشكلة للديكور يتناسب مع نظرة بريخت للديكور الذي أكد قائلا « وجب أن تكون المواد المشكلة للديكور تخدم الطبقة البرولتارية ولا تحوى على عناصر دالة على الطبقة البرجوازية »[1].

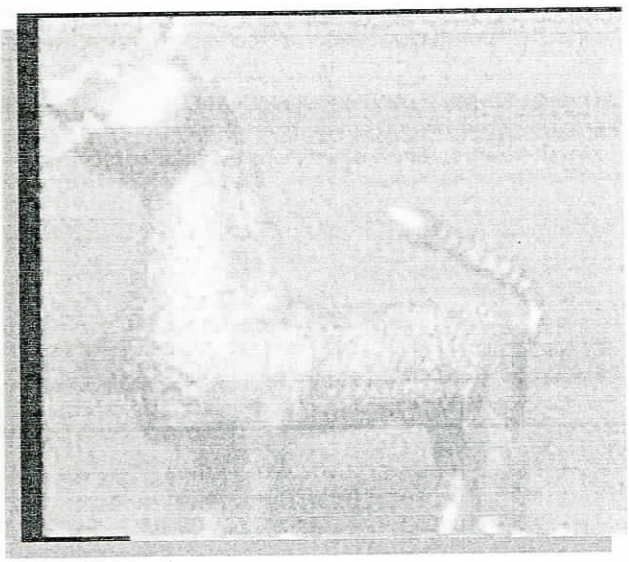
[1]- كاترين بلزاتيتون مسرح مايرخولد وبريخت تر محمد زكي العشماوي نهظة مصر للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ص 100

الديكور في مسرحية حمق سليم:

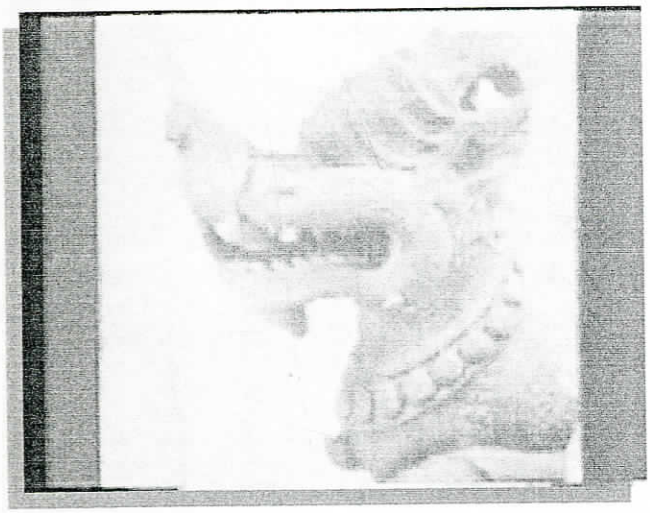


في مسرحية حمق سليم كان الديكور ضخما يتشكل من إرتفاعات ضخمة تتوسطها فتحات مختلفة الأشكال، وغير منتظمة تربطها فكرة المسرحية التي كانت متعددة الأمكنة بحيث عكست الأشكال التي كانت تبدو كالجدران المتصدعة عدة مستويات تباينت بين مستويات علوية وأخرى سفلية.

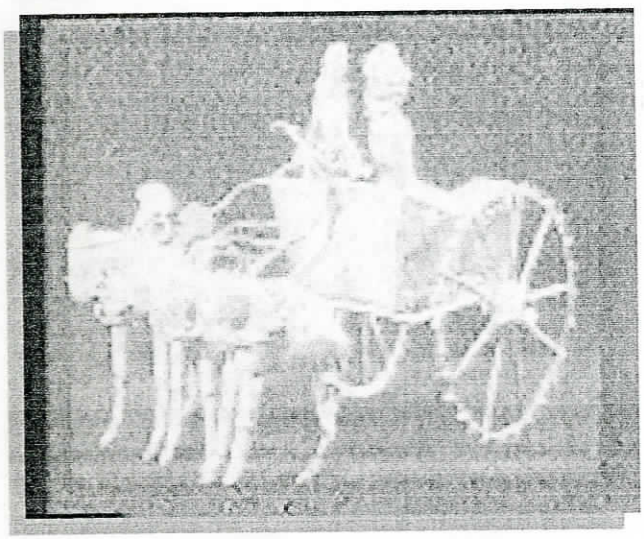
صمم الديكور من النحاس ظهر على شكل لوحة تشكيلية زادت العرض قوة وإيحاءا، كان في الديكور إطار خاص تمرر فيه بعض الصور التي كانت تعبر مثلا على الشخصيات الموجود في المسرحية بحيث كانت هذه الصورة تشبه اللافتات التي استعملها بريخت لتعلق عن الحدث إن استعمال علولة لهذه الصورة يكسر الإيهام لدى المشاهد وتوحي باصطناعية الديكور.



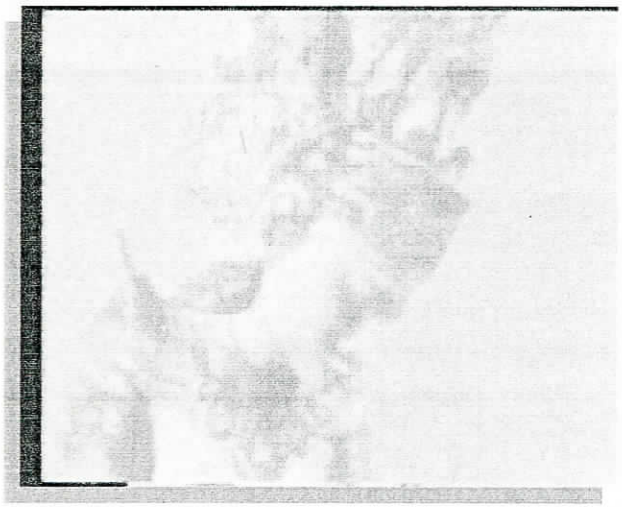
الحوار: رجاء بنت المدير نازلة
من السيارة تابعتها كلبتها لوبانة



الحوار
ا فايت بحذايا كلب كبير ظاهر
ليه مشغب طايرله



الحوار
شفت سيارة كبيرة حبست قدام
المسرح وماشية تركب فيها
متفرجة من بعيد تشبه رجاء



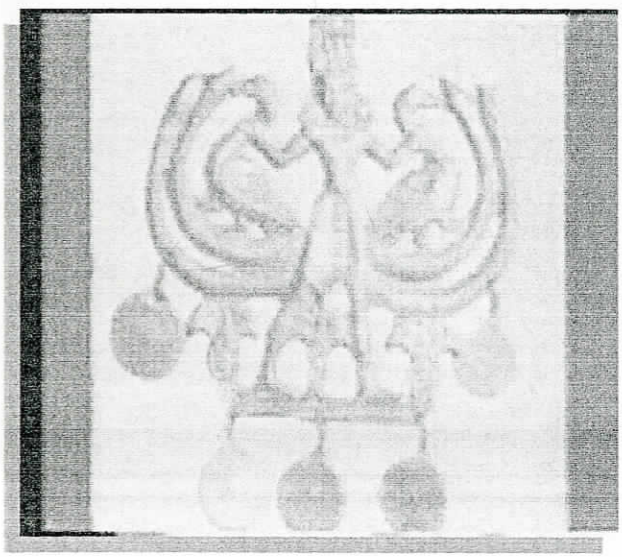
الحوار

رجاء بنت المدير شفتها نازلة من السيارة مثل النسيم.



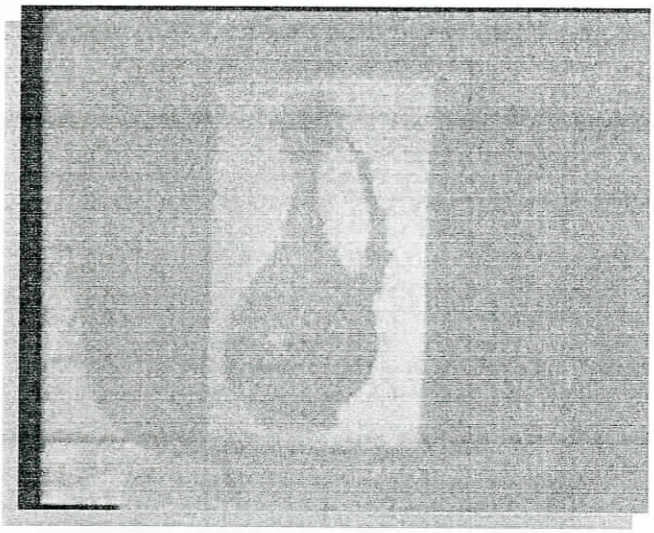
الحوار

اه لو كان كنت مولا الورد قلت في نفسي لو كان يطردني المدير نبدل الحرفة و نعود نبيع الورد.



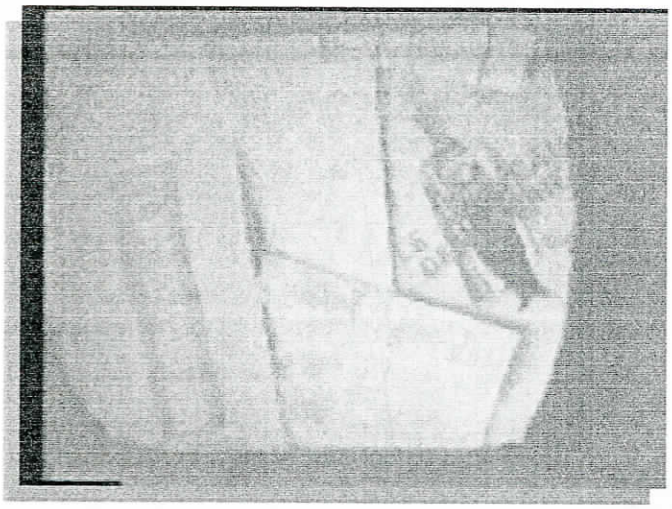
الحوار

ولدك راه في حاله وليدك الرجاء ليه...الرجاء لبيه.



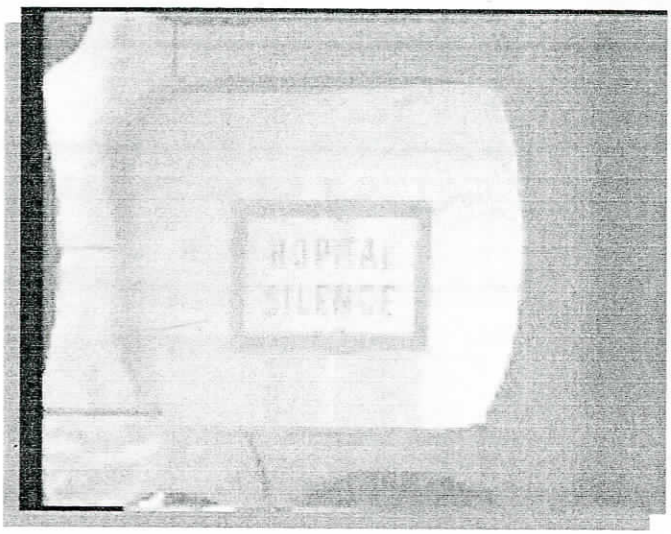
الحوار

الريحة إلي دايرها هي اللي مدوختني وقيلا جابها له من الخارج مدابيا من أنا قدير منها شوية



الحوار

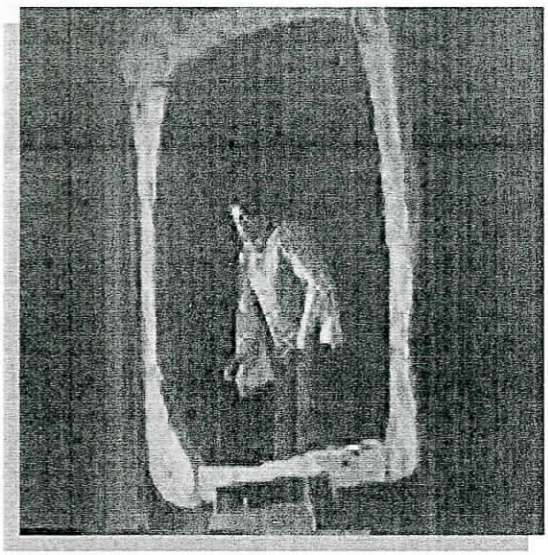
الجرائد قايمة بحملة ضد البيروقراطية والصحفيين فتحوا ملف متضامنين عبر الوطن كل محاضرات وخطابات في تفسير البيروقراطية.



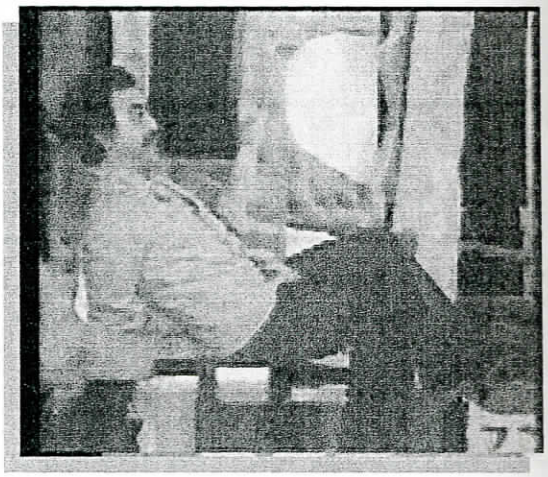
الحوار

دولة الحراس رموا في السيارة الملكية حتى هي بيضاء و شعار المملكة البيروقراطية ابيض

إن ديكور ً حمق سليمً على الرغم من ضخامته وامتداده من يمين الخشبة إلى يسارها على الرغم من وجود ممثل واحد إلا أن المتلقي لا يحس بالفراغ ولا يجد أن الديكور وضع ليملأ الفضاء أو ليعوض الممثل إنما كان الديكور متماشيا مع فكرة المسرحية إخراجا وتمثيلا حيث شمل التشكيل الحركي كل أجزاء الديكور الذي جسد بصورة جمالية جميع الأماكن الموجودة على مستوى النص



الصورة الأولى توضح إستغلال الممثل للمستوى العلوي من الديكور



الممثل في الصورة رقم 2 يجسد لنا فضاء مكتب المدير في الشركة



الممثل في وسط وسط الديكور بحيث يعكس فضاء



الممثل خارج الجدارية بحيث إستغل الجزء الخاص بالمكتب

المكان هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي دون ديكور يوحي بالمكان الذي تجري فيه الأحداث حيث يتميز الديكور في أنه أول ما يتلقاه المشاهد حالة دخوله قاعة العرض إضافة إلى اللوحة التشكيلية التي ظهر فيها ديكور مسرحية حمق سليم نجد المكتب الذي كان يرمز على الإدارة إضافة إلى السرير.

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 والإيديولوجيا 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 بشقية جمالي والمعرفي إذ يترك للمشاهد حرية الانتزاع أي صورة المكان من خلال شحن

ذاكرته الجمعية 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 الوظيفة الحية والتطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة ودون اجتذاب أو سجن اهتمام وإبداعية المشاهد بطريقة تنويمية »[1].

ينطبق قول علولة حول الديكور تماما مع نظرية التلقي التي تؤكد أن المتلقي ينتج المكان أثناء العرض على حسب وعيه وذائقته وثقافته وميوله الفكري والعقائدية « ان المتلقي شريك في إنتاج العرض فهو وإن يواجه المقترحات المكانية التي يقترحها المخرج أو المؤلف فإنه سيعمل في النهاية على إحالتها ذهنيا إلى مكان ما مكان أثير لديه وراسخ في ذاكرته الجماعية»[2].

الأزياء:

تحتل الأزياء مكانة هامة في المسرح فهي من الأنساق العلاماتية الفاعلة في العرض المسرحي، ونظرا لهذه الأهمية جعلت من تايروف يطلق على« الزي المسرحي الجلد الثاني للممثل »[3].

تلعب الأزياء في العرض المسرحي دورا هاما فبواسطتها يستطيع المتلقي التعرف على الجو العام للمسرحية يرى رولان بارت أن للملابس وظيفة اجتماعية ودلالة مكانية يمكن أن نستخلص منها علاقتين هامتين:

ا)- علاقة ما بين الملابس والفضاء الاجتماعي والمكاني.

---

[1]- عبد القادر علولة م س ص 247

[2]- Htt p j www.Rezreg.com/debat/shaw/ art. asp?aid

[3]- Patrice Pavis op cit p 27

ب)- علاقة ما بين الأزياء والموضة حيث يربط هذين العنصرين علاقة تبادلية.

تسهم الأزياء في إظهار العلاقات بين الشخصيات المسرحية بحيث تعمل على تبيان الفوارق الاجتماعية وانتماءاتها الطبقية وقد أكد رولان بارت هذه الحقيقة فقال « إن للزى دورا وظيفيا فكريا أكثر منه تشكيلا ذلك أنه من العناصر التي تشارك في توطيد العلاقات الجدلية القائمة بين مضمون الإبداع المسرحي وشكله »[1] 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 الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة لكن المطلوب أن تتفق الشخصية وتظهرها وتبين مميزاتها»[2] إذن للأزياء وظيفة فكرية إضافة إلى قيمتها الجمالية لأن الأزياء علامة حاضرة في العرض تصاحب مجموعة من العلامات السن، الوظيفة، الاجتماعية، الفترة التاريخية وغيرها هذا ما كان واضحا عند أندري أنطون الذي كان يحرص على أن يكون سروال العامل في الإدارة منتفخا على مستوى الركبتين والأكمام مصقولة « بشكل يوحي على الترتيب بالجلوس المطول والاحتكاك بلوح المكتب »[3].

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

---

[1]- رولان بارت مقالات نقدية في المسرح تر سهى منشور وزارة الثقافة دمشق 1987 ص 48

[2]- عثمان عبد المعطي عثمان عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1996 ص 165

[3]- احمد زكي عبقرية الإخراج المسرحي دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس المناهج الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1989 ص 37

وفي هذا المجال تؤكد ً أن اويرسفيلد ً أن للزي المسرحي علاقة مع الأشكال والألوان والتحرك مع عناصر الديكور « إذن فالزي المسرحي هو قسم في بناء الصور التمثيلية إذ يمثل نظام العلامات المنتج من قبل الزي الظاهر وساطة بين العلامة الصادرة من الفضاء التمثيلي وتلك المرتبطة بوجه الممثل»[1] تميزت الأزياء عند علولة بالبساطة وذلك لأن مسرحه كان يهدف إلى اشتراك الجمهور في العرض وتعميق إحساسه بانتمائه له خاصة أن علولة استعمل المسرح من أجل تلك الجماعات الصغيرة المظلومة سياسيا وماديا.

كانت شخصيات علولة من عامة الشعب وبهذا توازت الأزياء مع الحالة الاجتماعية لتلك الشخصيات فمن خلال توظيف علوله للأزياء نلاحظ المنحى الإيديولوجي للعرض والاتجاه الاشتراكي للمخرج لأنه كان دائما وفي أغلب مسرحياته يعكس صفة العامل الذي يعاني الفقر والجرمان فهو بذلك اشتبك بالواقع ونقله إلى الخشبة مجسدا في ذلك نظرتة 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 ولا سيما الأزياء منها نابعة من الواقع لها دلالتها في الحدث المسرحي.

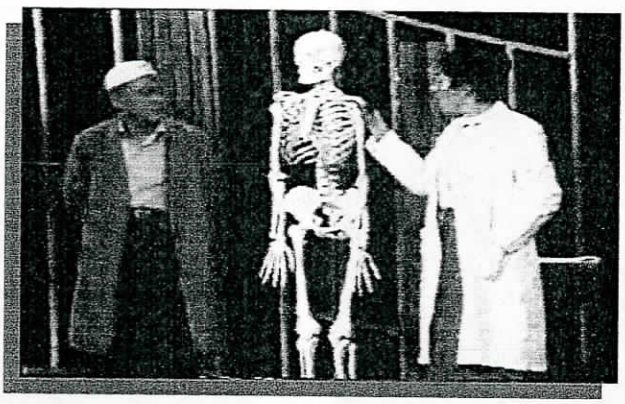
كانت الأزياء في العرض تقوي المواقف الدرامية وذلك لأنها كانت تعكس الحالة الاجتماعية والنفسية للشخصية بحيث يستطيع المتلقي التعرف

---

[1]- Anne Ubersfeld L'école du spectateur op cit p 140

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 وإلا قرفية فوق الثياب للنغلاف يدير برتسو مخيط من قفاه... »[1] وهذه الإرشادات كانت موجودة في العرض بحيث كانت توحي بالفقر والحرمان أما مشهد عكلي ومنور فكان المأزر الأبيض للمعلمة والمدير يوحي بالجو العام لمشهد المدرسة.



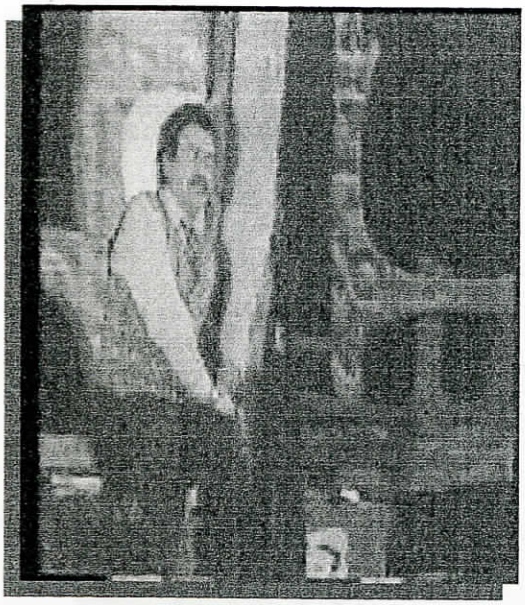
أما في مسرحية الخبزة جسد علولة مرة ثانية صورة العامل وذلك بالاعتماد على ملابس قديمة بهدف إظهار الحقيقة على الخشبة وتكسير الإيهام لدى المشاهد لأن مسرح علولة وعلى حد قوله كان موجها للعمال « إن مسرحي موجه للعمال وللمبدعين اليدويين والفكريين ولهذا السبب فهو لا يدعوهم لأن ينسوا أنفسهم أو أن يؤجروها لكنه يدعوهم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

[1]- عبد القادر علولة مسرحية الاجواد م.س ص 48

للحواس والفكر إلى إعادة شحن أنفسهم بالشجاعة والتفاؤل... »[1] ولأن الأزياء تسهم في إظهار الشخصيات وتحدد الجو العام للمسرحية ففي مسرحية "حمق سليم" كان الزي يعكس الموظف البسيط في الإدارة إضافة إلى وظيفة الأزياء في تجسيد التغريب بحيث كان الممثل ينتقل من شخصية إلى أخرى بمساعدة الملابس فكان الممثل يكتفي بوضع الزي على كتفه أو فوق ذراعيه لكي يبين للمشاهد أنه بصدد الانتقال من شخصية إلى شخصية أخرى كل واحدة تختلف عن الشخصية التي سبقتها مثلا علولة يكتفي بوضع معطف قصير فوق ذراعه ليعكس شخصية المدير أو يضع على كتفيه برنوس (رداء) ليعكس شخصية الملك.



شخصية الملك

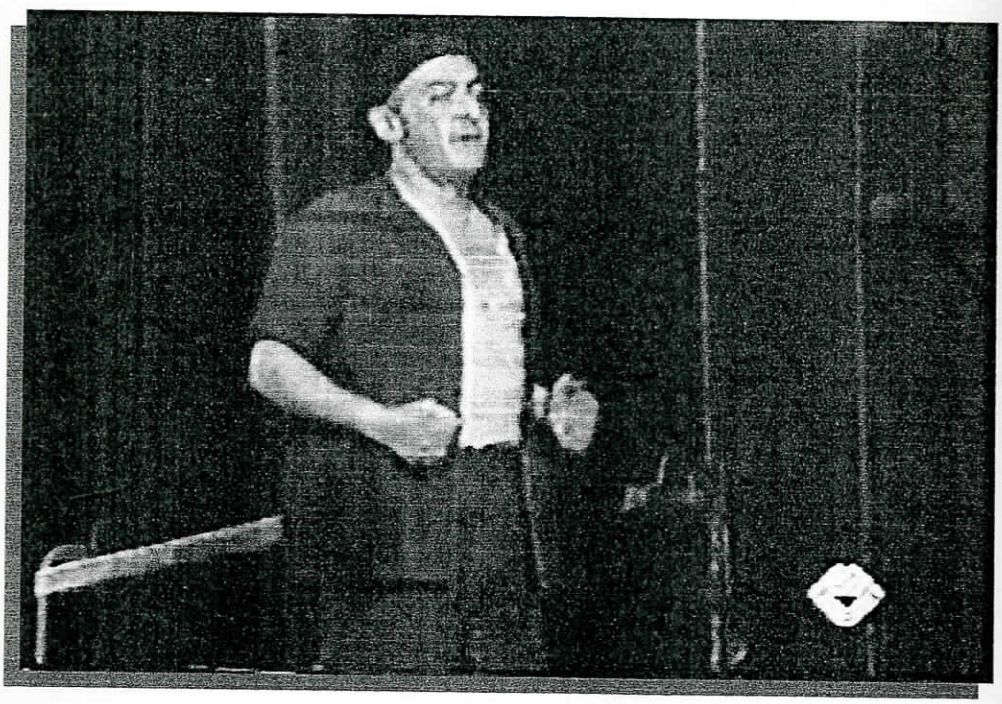


شخصية الموظف

[1]- م س ص 246

أما في مسرحية حمام ربي كانت الملابس تعكس طبقة معينة وهي فئة الأرياف لأن الأزياء تمثلت في السراويل البدوية والعباءات... إضافة إلى تجسيد قوى الشر أو الطبقة البرجوازية في بدلات أنيقة وهذه الرؤية كانت موظفة أيضا في مسرحية الخبزة أين ظهرت الطبقة البرجوازية بأزياء جذابة تمثلت في البدلات ورابطة العنق وهذا لكي يظهر الفرق بين الطبقتين.

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 بالون الأزرق في أزياء عروضه وجعله رمزا للعامل.



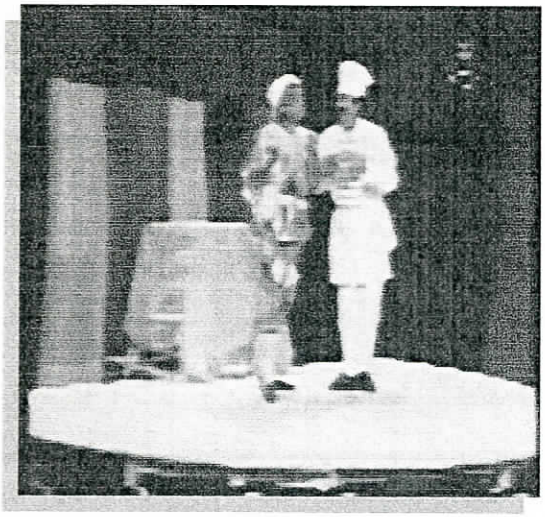
"جلول في زي الأزرق يعكس لنا شخصية العامل
" Bleu de travail"

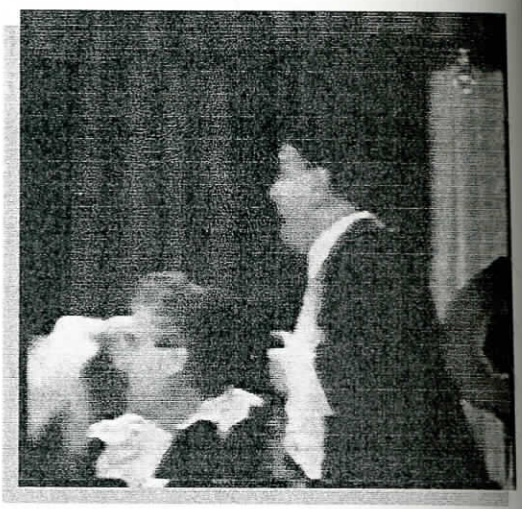
وهو بذلك يجسد نظرة مايرخولد « بحيث كان يرتدي ممثلوه لباسا موحدا تمثل في لباس العمل الازرق »[1].

إن الزي المسرحي يؤكد المرجعية التاريخية والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية الدرامية هذا ما ينطبق على مسرحية أرلوكان خادم السيدين حيث عكست الأزياء عصر الكوميديا دي لارتي في القرن السادس عشر حيث مثلت الأزياء الروح الإيطالية في تلك المرحلة وبالتالي كانت للأزياء في هذه المسرحية وجهة مميزة على غرار المسرحيات الأخرى بحيث ظهرت بشكل غير معهود لدى المشاهد الذي تابع أعمال علولة فبدت الأزياء من الوهلة الأولى أنها خضعت للتصميم والبحث وفي هذا الشأن يوضح علولة « لقد عملنا على تصميم الملابس فمسرحية أرلوكان كانت تذكرنا بشخصية جحا وكذلك البرجوازي الصغير لمدينة الكوفة وهو تراث مشترك »[2].

[1]- ماري الياس حنان قصاب م س ص 114

[2]- Entretien du journal le matin Allaula change de couleur N°437 du jeudi 15 Avril 1993









توضح هذه الأزياء الروح الإيطالية التي تجلت في كوميديا دي لارتي

إن الملاحظة التي يمكن أن نلاحظها على طريقة تجسيد علولة للأزياء أنها لم تخضع للبحث، ما عادا تجربة أرلوكان خادم السيدين وجميع الأزياء المستعملة كانت رمزية مردها الواقع حيث تشابهت رؤية علولة للأزياء مع بريخت الذي أعطى للزي المسرحي وظيفة نفعية ودلالية تحوي بعدا رمزيا كبيرا وجعل من مكوناته أغراض مستقلة وعناصر متفردة لها دلالتها في

الحدث حيث طرح علاقة جديد بين الزي وبين الواقع ورفض أن يتحدد الزي في العرض بالتعريف بالشخصية فقط ولكي يعكس بريخت الواقع « ألبس الألهة أزياء عادية كأي أفراد عاديين من المجتمع وذلك للتأكيد عن واقعيتها»[1] كما جعل بريخت أيضا الأزياء محل تأمل ونقد ففي الأم الشجاعة «نجد الابن يرتدي لباسا عسكريا لا يعرف معناه استخدمه بريخت رمزا للسخرية من الحرب ويبين أثارها على الضعفاء » [2].

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 بوكروح عندما قال « عرف مسرح علولة بالتنويع والتلوين في الملابس فتصميم الأزياء لديه لم يتجه نحو الإنجاز 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 »[3].

الموسيقى:

تلازمت الموسيقى مع المسرح منذ نشأته لأنه ارتبط من الوهلة الأولى بالغناء والإيقاع، بحيث اختلف دورها في العرض باختلاف الجماليات السائدة للمسرح عبر التاريخ « فكانت تارة عنصرا عضويا يعطي العرض إيقاعه وتارة عنصرا مرافقا له وظيفة جمالية وتارة عنصرا دراميا يلعب دورا في

---

[1]- تمارا سورينا م س ص 148

[2]- م ن ص149

[3]- مخلوف بوكروح ،ملامح المسرح الجزائري ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ص28

تشكيل المعنى »[1] تمتاز الموسيقى في المسرح بأهمية بالغة لتجسيدها عدة مهام فالموسيقى تعمل على تحديث إيقاع العرض وإبراز عناصره، كما تستطيع التعبير عما تعجز عنه الحركة والكلمة لأن الموسيقى بالنسبة للدراما هي عنصرا جوهريا كما تعتبر من بين أهم المؤثرات السمعية التي تؤثر في المتلقي لكون وظيفتها تتجلى في محاكاة انفعالات فهي تمارس دورا تطهيريا منتجة حالة راحة و استرخاء، كيف لا وقد عبر عنها الموسيقار بتهوفن «انها شيء رفيع جدا وتخدم مشاعر الإنسانية فهي أكثر رفعة من العلم والفلسفة»[2].

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 حماسية التي تستعمل بحذر »[3].

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

لجأ علولة إلى الموسيقى وجعل منها عنصرا تكميليا تزيد نصوصه توضيحا خاصة وإن النصوص الشعرية كانت تدعم المواقف الدرامية وكانت

---

[1]-ماري الياس حنان قصاب م س ص 491

[2] - Marie claud Hubert, les grandes théories du théâtre ed ammard colin paris 1998 p34

[3] - Roland de coudé, dictionnaire de musique édition senal toute reproduction B N 2002 p 35

بمثابة تعليقات على الأحداث فلم تكن تلك الأشعار منفصلة عن الحدث الدرامي إنما كانت تقويه وكانت تعتبر جزءا لا يتجزأ من النص فكانت الأغاني تعتمد على الوزن والقافية من حيث البناء الشعري سنأخذ مقطوعة من مسرحية الأجواد:

قدور: « إبني وعلا، كب جهده في البغلي والياجور وترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور.

وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور.

رزم حوايج الخدمة ماشي يريح قدور »[1].

إذ أن الموسيقى التي تصاحب هذا الشعر مؤسسة على لحن حزين موزون بريتم ثقيل يجعل المشاهد يتتبعها ويتأهب لتلقي أحداث المسرحية.

من خلال هذا المقطع نلاحظ أن الإيقاع الموسيقي والشعر تلاءم مع طبيعة الحدث المسرحي.

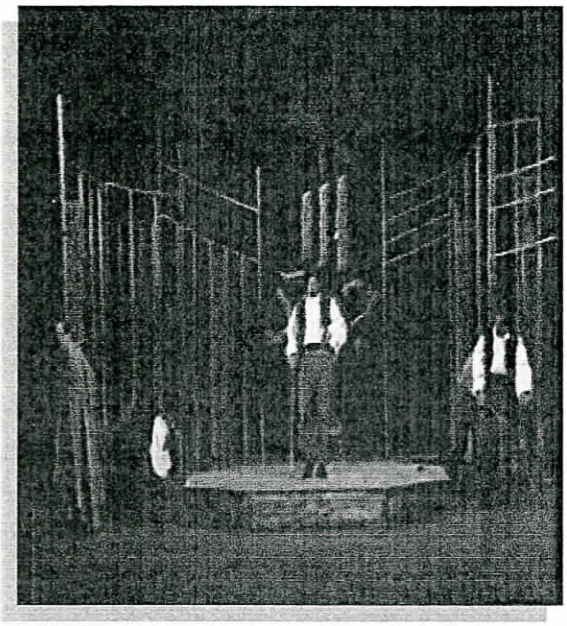
وظف علولة الموسيقى في أشكالها الشعبية النابعة من التراث الشعبي وذلك بالاستعانة بآلات لها وقع خاص في ذاكرة المتلقي الجزائري كآلة البندير التي كانت تتماشى فكريا مع تجربة الحلقة لأن هذه الآلة كانت تستعمل في الأسواق من قبل المداح إضافة إلى هذه نجد بعض الآلات الوترية كالقيتار والبانجو، إن المتتبع لعروض علولة يجد أن وضع العازف والمغني فوق الخشبة ملاحظ من قبل المشاهد ففي مسرحية الخبزة مثلا كان المغني نفسه العازف على آلة البانجو حيث احتل مكانا من الخشبة في بداية المسرحية إضافة إلى الموسيقى التي كانت تعزف مباشرة على الخشبة.

---

[1]- عبد القادر علولة الاجواد ص 89



ظهور المغني على الخشبة في مسرحية الخبزة



ظهور المغني على الخشبة في مسرحية
الأجواد يرتدي برنوس بني في أسفل اليمين

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.

الإضاءة:

من الواضح أن العرض المسرحي نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة فلكل منها دلالتها، ولا تحضر فيه تواتر الواحدة تلوى الأخرى المستقلة بذاتها، وإنما تحضر فيه متفاعلة في شكل متناغم والضوء أحد هذه العناصر التركيبية في العرض المسرحي.

ينطوي مفهوم الضوء في العرض المسرحي على حدين أحدهما مجرد والأخر مادي يتجسد الحد المادي في وجوده للعيان وهو إدراك مباشر للمحسوسات مثل: معرفة اللون والضوء المنعكس على الأشياء، أما المجرد

فيتضح في القيمة الفكرية والحسية التي يحملها الضوء في استعمالاته المختلفة.

إن للإضاءة المسرحية قيمة جمالية على خشبة المسرح وأصبحت تشكل ظاهرة مسرحية فعالة فبدونها يمكن أن يفقد العرض جودته، وتزداد قيمة الإضاءة ودورها في صنع الفضاء المسرحي بتطوير تقنية الكهرباء وهذا منذ أن وجد أدلف أبيا « تقليدا يتطلب استبدال خداع الأشكال الشفافة الموسومة بإيهام الفضاء المبني وفق تغيرات الأشكال التي وفرتها الإضاءة الموجهة لخشبة المسرح »[1].

تهدف الإضاءة إلى إضفاء 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 أدلف أبيا « إن للضوء والموسيقى وحدهما يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل المظاهر »[2].

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، وصنفها أيضا فمثلا استخدمت الألوان الزاهية واللامعة الحارة وفقا للأعراف المسرحية السائدة في

---

[1]- أكرم يوسف م س ص140

[2]- إيرك بنتلي نظرية المسرح الحديث، تر يوسف عبد المسيح ثروة دار الحرية للطباعة بغداد 1986 ص 28

العروض الكوميدية كما استعملت الألوان القاتمة الباردة في العروض التراجيدية.

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 فإن ذلك يحدث تغيرا جوهريا في حدود المعنى والقيمة الجمالية « فإذا ما سلط الضوء الأحمر على الألوان الخاصة بالماكياج فيحولها إلى رماديات ما عدا اللون الأزرق والأخضر »[1] 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 إنه شعور حيثما يكون الضوء تكون مشاعرنا والعين هي التي تعطي إحساسا بالضوء والظلام لأن لها قابلية على مقاومة واستمرارية التغير في امتدادات الصور والألوان والأشكال »[2].

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 بمايرخولد وبريخت الذي استعمل الضوء الأبيض ذي الشدة 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

---

[1]- الإضاءة المسرحية المكتبة الوطنية ببغداد، د ط 1985 ص 119

[2]- أحمد جليل مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي مطابع الهيئة المصرية القاهرة 2002 ص 46

المنبعث من مصدر مرئي يساعد على توفير مؤثر التغريب ويحول دون خلق الإيهام في المسرح »[1].

كانت الإضاءة المسرحية أهم عنصر في مسرح بريخت بحيث لم يترك أي شيء مظلم بل أوضح أدق تفاصيل العرض من حركة الممثلين وديكورات... وحتى مصادر التقنية للإضاءة ذاتها قال بريخت « إن احد لا يمكن أن يتوقع أن تخفي المصابيح الكاشفة في حلبة الملاكمة فلماذا نخفيها فوق خشبة المسرح »[2].

كان بريخت يعارض استخدام الإضاءة من أجل عكس حالة نفسية معينة على الخشبة بل وظف الإضاءة خدمة لفكره وتماشيا مع مسرحه الملحمي.

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

---

[1]- كاثرين بلزيتون م س ص132

[2]- برتولد بريخت نظرية المسرح الملحمي تر جميل مصيف عالم المعرفة بيروت ص 113

الإكسسوار:

توفر الإكسسوارات في المسرح إمكانيات تعبيرية هائلة، تساعد في الكشف عن أحداث المسرحية، والتعريف بشخصياتها فهي مستلزمات ركحية يستعملها الممثل خلال العرض، لتدعم إشاراته، وحوارا ته « إن الغرض من الإكسسوار في المسرح يجب أن يكون موظفا قبل كل شيء للتعريف بالشخصية، والتعريف بالحدث أما إذا استخدم مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو بالحدث فسيكون هناك ما يسمى بالإسراف في العلامة المسرحية »[1].

والجدير بالذكر أن 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 »[2].

لقد احتوت أعمال المخرج عبد القادر علولة على عدة إكسسوارات وأن أول ميزة نلمسها في هذا المجال هو استعمال الإكسسوار تراثي المرجع الذي تمثل في عصا الخيزران –La Canne– وهذه الوسيلة كانت تستعمل كثيرا في الرقصات الشعبية إضافة إلى تواجدها في المجتمع الجزائري بصفة عامة

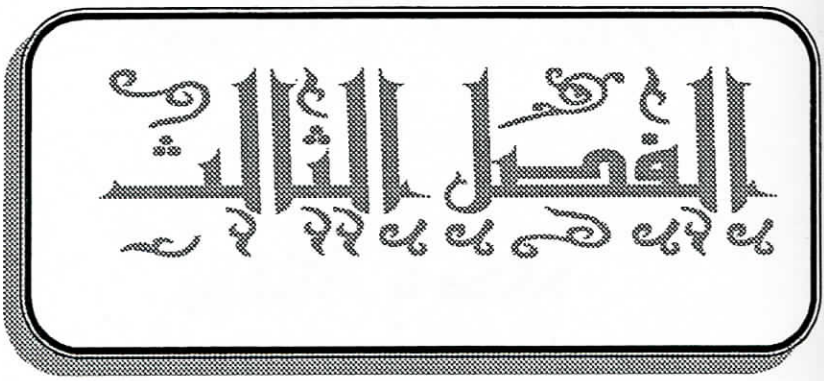
أخذت العصا بعدا خاصا في مسرح علولة إذ استعمل هذه الوسيلة إكسسوارا مهما في العرض إذ تماشى مع فكرة الحلقة والقوال ظهر هذا التوظيف خاصة في مسرحيتي الأجواد والقوال إضافة إلى هذا فقد استعمل

---

[1]- أكرم اليوسف م س ص 46
[2]- م ن ص 47

المخرج إكسسوارات بسيطة مثل 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 اكبر للممثل لاستعمال جسده وقدراته الصوتية هذا بصفة مختصرة عن استعمال الإكسسوار في مسرح علولة.

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



التلقي في المسرح

✓ المبحث الأول: مفهوم التلقي

✓ المبحث الثالث: ثنائية العرض والمتلقي

المبحث الأول

مفهوم التلقي

✓من التطهير عند أرسطو إلى التلقي

✓التلقي في ظل النظرية الألمانية

أ)هانز روبرت ياوس

ب)إيزر

ج)حضور المتلقي عند بعض المنجزين

يقودنا فن المسرح إلى الحديث عن المفارقات المتعددة الموجودة فيه وهذا الطابع المفارقي "Aspect paradoxal" له لا يتوقف على مستوى الإبداع وإنما يتعداه نحو دراسة من منظور جمالية الإنتاج وتلقيه، لأن المسرح هو الفن الذي يتحقق فيه أكثر تلك الجدلية بين ما هو إنتاجي "productif " وبين ما هو تقبلي "réceptif" يعبر"بافيس" عن هذا قائلا « إن الإنتاج لم يتحقق أبدا دون منظور متلق كما أن كل فعل تقبلي يتطلب معرفة سيرورة الإنتاج »[1]، إنطلاقا من هذا نجد أن المتلقي عنصر أساسي في العملية المسرحية فلا مسرح دون جمهور يتلقاه ويستوعبه وفي هذا السياق يعبر "جيرزي غروتوفسكي" متسائلا هل يمكن للمسرح « أن يصنع وجوده دون جمهور؟ حتى يكتسب ما يقدمه المسرح صفة العرض المسرحي فهو بحاجة إلى متفرج واحد عن الأقل »[2] إذن دراسة الإنتاج المسرحي من زاوية التلقي أصبحت ضرورة حتمية لابد منها، بعد أن همش دوره خلال عقود خلت وظل بمثابة بنية غائبة ضمن الدراسات المتعددة التي ترتبط بالمسرح والتي يمكن القول عنها أنها لم تتعد حدود جمالية الإنتاج لبلوغ جمالية التلقي إلا أن هذه المفارقة سرعان ما تزول مع ظهور اهتمام بالمتلقي ودوره في العملية الإبداعية خصوصا خلال العقدين الأخيرين حيث ظهرت الأبحاث والنظريات التي تهتم بالمتلقي ونذكر على سبيل المثال مدرسة المتفرج أن أوبرسفيلد 1981 دور القارئ أمبيرتو إيكوا 1980، سوسيولوجيا الفرجة، دومارسي 1973.

---

[1]- د حسن يوسف، التلقي في المسرح عن الموقع www.masraheon.com p 6

[2]- سوزان بنت جمهور المسرح نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحيين تر سامع فكري اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات القاهرة د ت ص 19

وفي سياق هذا الحديث لا يمكن أن نتجاوز نظرية التلقي التي اهتمت بالقارئ والأثر الذي يتركه على العمل الأدبي باعتبار أن الأدب هو في الأساس نتاج موجه إلى متلق فلا يكتمل معناه ما لم يتم استقباله وهذا ما دفع ببعض المدارس إلى الاهتمام بالمتلقي في ضوء العملية الأدبية.

ومن أبرز هذه التيارات مدرسة كونستانس* التي مثلها "هانزروبارت ياوس" و"إيزر" حيث إنعكس إنعاكاسا واضحا على الدراسات المسرحية لاسيما أن المسرح يرتبط إرتباطا وثيقا بالجمهور الذي يقوم بتحديد الاختيارات الجمالية للكتاب والمخرجين، ولا يمكن أن ينجح العرض إلا بتدخل وظيفة الجماهير.

إن التحول الذي حدث في التفكير العلمي الذي ركز على ألذات وأعتبر تدخلها من المقومات الموضوعية في دراسة أي ظاهرة وتفسيرها على أن معناها متعلق بالمتلقي الذي يحدد هويتها فمصطلح التلقي هو حديث حسب إيف شفرال ظهر في نهاية الستينات وبداية السبعينات « وهو من اصل فرنسي ولاتيني جاء ليملأ فراغا تصوريا كانت بعض المفاهيم قد أخفته مثل التأثير»[1].

أما لسان العرب فيعرف مصطلح التلقي « التلقي هو الاستقبال وفلان يتلقاه أي يستقبله ويقال في الإنجليزية réception بمعنى إستقبال وتلق»[2] .

---

* كونستانس تنسب مدرسة كونستانس الى مدينة كونستانس الواقعة في الشمال الغربي من نهر كونستانس من ألمانيا سابقا ومن الأقطاب البارزة لهذه المدرسة : HANS ROBERT YAUSS,WOLFGONG ISER,JERJ STRIDERS

[1]- إيف شفرال م س ص 22

[2] - ابن منظور م س ص 205

إن عملية التلقي هي فعل يمس كل متلق على حدا بشكل متفاوت، إنها عملية ذاتية تتحكم بها عناصر اجتماعية ونفسية وثقافية، إذن عملية التلقي هي مشاركة وجودية تنطوي على المرسل والرسالة والمرسل إليه وهذا ما يؤكده ياوس في تعريفه للتلقي« هو عملية إنجاز تعليمات معينة من خلال عملية إدراك موجه يمكن استيعابها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها والإشارات التي تحركها »[1].

أصبح التلقي يشير إلى تحقيق العمل الإبداعي فيؤكد على هذا أولريش كلاين، « يفهم من التلقي الاستقبال، إعادة الإنتاج والتكييف والاستيعاب والتقييم النقدي للمنتوج الفني أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع ويكون التلقي عفويا أو تكيفيا سواء بطريقة نقدية علمية أو بسذاجة »[2].

[1]- باسم الأعلى التلقي في الخطاب المسرحي مجلة البحرين الثقافية العدد 25 يوليو 2000 ص 134
[2]- غونتد كريم التأثير والتلقي المصطلح والموضوع تر احمد المأمون مجلة درامية أدبية لسانية العدد 7 المغرب 1992 ص 20

من التطهير عند أرسطو إلى التلقي:

إن نظرية التلقي لم تنشأ من الفراغ بل هناك إرهاصات موغلة في القدم فالكثير من الباحثين يعتبرون أرسطوا من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة المتلقي أو مفهوم الجمال باستقبال النص وفي هذا السياق يؤكد ياوس قائلا « إن تاريخ الأدب والفن عموما كان ولفترة طويلة مخصصا لتاريخ المؤلفين والمؤلفات الإبداعية باستثناء أرسطوAristote وكانت Kant »[1].

اهتم أرسطو في عملية التلقي بعناصر ثلاثة وهي النص. الكاتب والجمهور، بحيث أعطى كل عنصر من هذه العناصر دوره الذي يتفاعل فيما بينها وبالتالي يؤدي هذا إلى إدراك جمالية النص ومن أجل هذا ربط بين المقدرة الفنية لدى الشاعر وأحوال (المتلقي) ومعتقداته ففي حديثه عن المحاكاة جعل الشعر رسالة اجتماعية هامة فالشاعر مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية وبالجمهور المتلقي من ناحية أخرى فلا ينبغي أن يكون النص مستحيلا في نظر الجمهور فعلى حد قوله« إن دخل شاعر الأمر اللامعقول وعرف كيف يضفي عليه مظهرا من الحقيقة فله ذلك على الرغم من إستحالته »[2] ومعنى الكلام إن الكاتب لا يصور الواقع كما كان ذلك أو كما هو كائن، وإنما يصوره كما ينبغي أن يكون في رؤية فنية فالمأساة عند أرسطو تحاكي وقائع تثير الشفقة والخوف في المتلقي فتؤدي إلى التطهير بإثارة الشعور المأساوي الذي يتمثل في الخوف على البطل والشعور بالشفقة.

---

[1]- Hans Robert Jauss, pour une esthétique de la réception, traduit de l'allemand Claude Maillard ed Gallimard paris 1978 p 11

[2]-محمد عباس عبد الواحد قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الحديثة دراسة مقارنة دار الفكر العربي الطبعة الأولى 1996 ص 45

إذن التطهير هو شكل من أشكال التفاعل في التوحد مع البطل بحيث يكون جوهر التطهير هو الوصول إلى سيطرة أكبر على الرعب والخوف وعلى ما يرتبط به من مشاعر غير سارة« فكلتا الحالتين عند أرسطو أي الشعور بالخوف والرحمة جزء غير عادل لا خلقي ولكن الأثر الناتج لدى القارئ او المشاهد للمسرحية خلقي عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد» [1] وفي هذا الحديث يؤكد ياوس على أن التطهير هو مقولة فهمت على أنها العنصر الواصل بين الفن وبين المتلقي " التطهير هو حركة متراوحة بين المراقب المحرر جماليا وموضوعه غير الواقعي فتستطيع بذلك ألذات تحقيق متعتها الجمالية»[2] وخلاصة القول إذن فلسفة التلقي عند أرسطو كانت مرجعا واضحا لرواد نظرية التلقي في بعض ما انتهوا إليه من أحكام في حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته في صنع المعنى لاسيما أن أرسطو ركز على الأثر الناتج في عملية التلقي خاصة عنصر التطهير بحيث يذكر روبرت هولب أن فن الشعر لأرسطو يمكن اعتباره أقدم تصور للنظرية باشتماله على « فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية»[3].

حدد أرسطو مفهوم المحاكاة الفني على أنه الباعث للمتعة الجمالية بالإضافة إلى تحديده لردود أفعال الجمهور في ثلاث اتجاهات، الخوف، الشفقة والتطهير وبنظرة عامة يرى أرسطوا أن مفهوم التطهير يتعلق بتطهير المتفرج من مشاعر الخوف، الشفقة بحيث يتشابه هذا المفهوم مع فكرة

---

[1]- م س ص 49

[2]- روبرت هولب نظرية التلقي تر عز الدين إسماعيل النادي الأدبي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية الطبعة الأولى 1994 ص 108

[3]- م ن ص 111

إذن التطهير هو شكل من أشكال التفاعل في التوحد مع البطل بحيث يكون جوهر التطهير هو الوصول إلى سيطرة أكبر على الرعب والخوف وعلى ما يرتبط به من مشاعر غير سارة« فكلتا الحالتين عند أرسطو أي الشعور بالخوف والرحمة جزء غير عادل لا خلقي ولكن الأثر الناتج لدى القارئ او المشاهد للمسرحية خلقي عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد» [1] وفي هذا الحديث يؤكد ياوس على أن التطهير هو مقولة فهمت على أنها العنصر الواصل بين الفن وبين المتلقي التطهير هو حركة متراوحة بين المراقب المحرر جماليا وموضوعه غير الواقعي فتستطيع بذلك ألذات تحقيق متعتها الجمالية»[2] وخلاصة القول إذن فلسفة التلقي عند أرسطو كانت مرجعا واضحا لرواد نظرية التلقي في بعض ما انتهوا إليه من أحكام في حديثهم عن مهمة القارئ ومشاركته في صنع المعنى لاسيما أن أرسطو ركز على الأثر الناتج في عملية التلقي خاصة عنصر التظهير بحيث يذكر روبرت هولب أن فن الشعر لأرسطو يمكن اعتباره أقدم تصور للنظرية باشتماله على « فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية»[3].

حدد أرسطو مفهوم المحاكاة الفني على أنه الباعث للمتعة الجمالية بالإضافة إلى تحديده لردود أفعال الجمهور في ثلاث اتجاهات، الخوف، الشفقة والتطهير وبنظرة عامة يرى أرسطوا أن مفهوم التطهير يتعلق بتطهير المتفرج من مشاعر الخوف، الشفقة بحيث يتشابه هذا المفهوم مع فكرة

---

[1]- م س ص 49

[2]- روبرت هولب نظرية التلقي تر عز الدين إسماعيل النادي الأدبي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية الطبعة الأولى 1994 ص 108

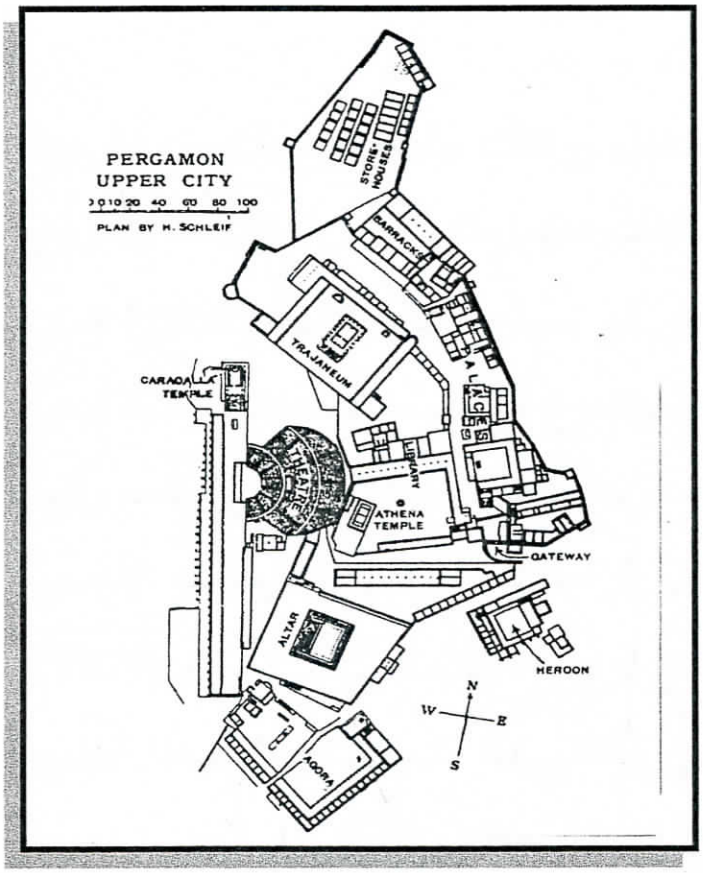
[3]- م ن ص 111

الموقف يتحدث " دافيد بين " قائلا « في الدراما اليونانية نوعا من العقد الرسمي المبرم بين المؤلف المسرحي والجمهور»[1] من خلال هذا القول يمكن أن نستنتج أن الكتابة لجمهور أثينا نوع من المغامرة لما كان هذا الجمهور يمتلك من معايير جمالية وأخلاقية جعلته يعتقد أن المسرح لا يقدم إلا ما هو أعمق في الحياة كما كان الجمهور الأثيني يعبر عن رضاه بالمسرحية «بترديد السطور التي أعجبته بصوت هامس مع الممثلين »[2] لقد شكلت الخشبة وقاعة المشاهدة وحدة واحدة في المسرح اليوناني وهذا كان واضحا بالدرجة الأولى في الشكل المعماري للمسرح الذي يعكس أهميته ومركزيته في الحياة الأثنية.

فعلى حد تعبير ريتشارد شينر« بني المسرح الأثيني وفق تصميم سوسيومتري* حيث كان المسرح يأخذ شكل نصف دائرة ومن ورائه كان بالإمكان رؤية المدينة أثناء العرض تلك المدينة التي لم تكن لها حدود جغرافية فقط ولكنها كانت ايديولوجية »[3] وهكذا كان المسرح اليوناني مختلفا إلى درجة كبيرة جدا عن أي من المسارح التي تلته فقد كان مسرحا مستقلا في الإطار الطبيعي** للمكان الخاص به ولذلك كان يقع في أجزاء متعددة من المدينة وضواحيها « كان المسرح اليوناني غالبا ما يقوم مكانا للمشاهدة بمعنى مزدوج »[4].

---

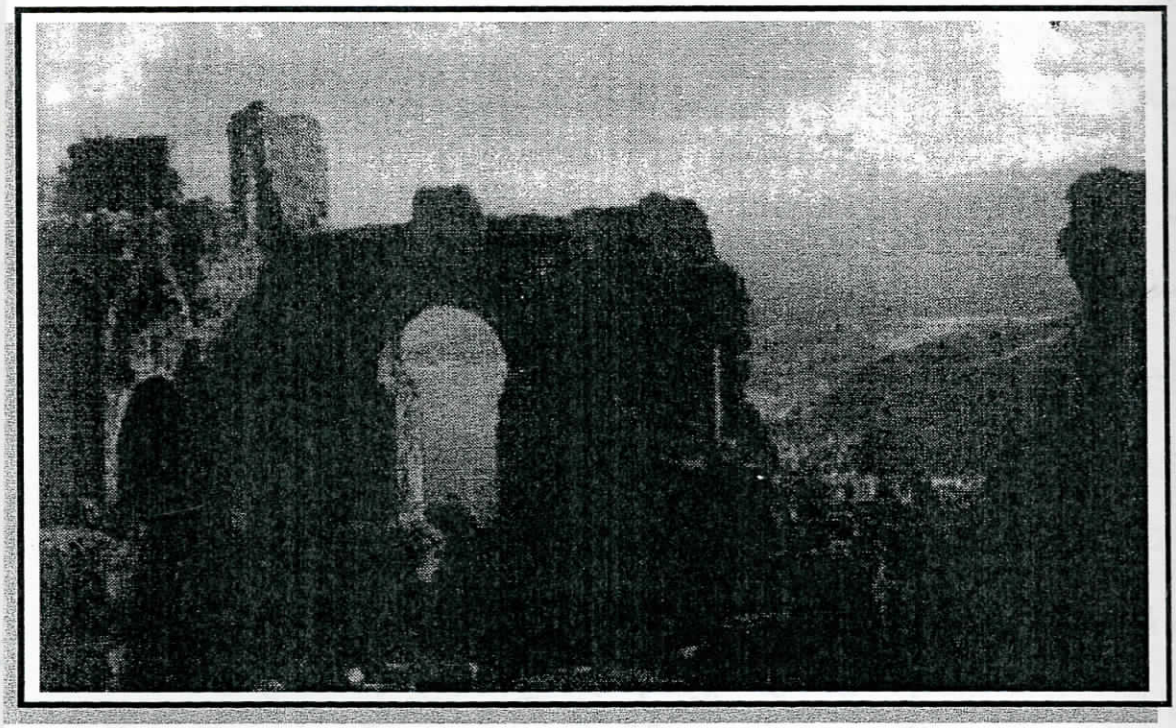
[1]- سوزان بنت م س ص 26
[2]- جوليان هلتون م س ص 100
[3]- سوزان بنت م س ص 26
[4]- مارفن كارلسون الماكن العرض المسرحي سميو طيقا العمارة المسرحية تر المان حجازي مطابع المجلس الاعلى للاثارة القاهرة 2002 ص 105
*انظر الخريطة رقم 1
**انظر الشكل رقم 2



خريطة توضح موقع المسرح

اليوناني من المدينة من موسوعة

رال للعلوم الكلاسيكية القديمة[1]



شكل يوضح المسرح اليوناني متموقع في الفضاء الطبيعي

[1] ينظر مارفن كارسلون م س ص 108

مدرسة كونسطانس:

نشطت مدرسة كونسطانس داخل ورشات جامعة كونسطانس وخارجها وابتدأت في الذيوع مع أواخر الستينات حينما نشر "ياوس" مقالـــه " تـــاريخ الأدب"(1967) تم تلاه بمقال التغيير في نموذج الثقافة الأدبية (1969) إثـــر ذلك كثرت المنشورات حول هذا الموضوع في مجـــالات متخصصـــة فـــي التلقي، حاول خلالها أقطاب هذه المدرسة التعريف بنظرية التلقي وبتصوراتها بشأن الإجراءات النقدية المتداولة في قراءة النص الأدبي وتاريخـــه الأدبـــي ونتيجة لذلك خصص المؤتمر التاسع لرابطة الأدب العـــالمي عـــام (1979) أعماله في موضوع الاتصال الأدبي والتلقي هذا ما جعل تطبيقات هذا المنهج تعرف انتشارا واسعا وتنوعا خصبا في شتى حقول الأدب.

تخوض « جمالية التلقي تجربتهـــا انطلاقـــا مـــن مفـــاهيم الإنتـــاج والاستهلاك والتواصل ولذلك تتوخى من حيث المنهجية توسطا جديـــدا بـــين التاريخ الأدبي والبحث السيوســـيولوجي»[1] إذ نحـــاول أن تســـتثمر النتـــائج المتحصل عليها تاريخيا في حقل النقد الأدبي، وكذا النتائج الميدانية التي يقوم علم الاجتماع بتجريب مفاهيمها بين الفئـــات الاجتماعيـــة – والاختبـــارات السوسيومترية مثل ملأ الاستمارات من خلال الاستبيان.

تعيد تجربة التلقي الاعتبار إلى الإدراك المتجدد بواسطة وسائل الفـــن بوصفه فعل ضد الصدارة التقليدية للمعرفة الذهنية وهي تجربة تستند في آلية قراءتها إلى مفاهيم الذوق، الجمال، التأويل في أثناء التفاعل مع النص مـــن قبل القارئ ولذلك تحاول جمالية التلقي« تجديد التواصل الأدبي بين الـــنص

[1] hans Robert op cit p 74

ومتلقيه انطلاقا من إحياء سؤال النص وإعادة صياغته جماليا حيث يتم التحاور والتفاعل بين فاعل حاضر وخطاب ماض»[1].

هانز روبرت ياوس:

يعتبر هانز روبرت ياوس من ابرز أعضاء مدرسة كونستانس التي درست أهم الاتجاهات النقدية الرئيسية الألمانية في دراسة الظاهرة الجمالية بحيث اهتم ياوس بالأدب من منظور القارئ المستهلك وكانت جمالية التلقي على نحو ما أسماه ياوس نظرية في أواخر الستينات وبداية السبعينات تذهب إلى أن الأدب ينبغي أن يدرس بوصفه عملية جدلية بين الإنتاج وبين التلقي «فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق إلا عندما تتحقق هذه الأعمال لا من خلال ألذات المنتجة فحسب بل من خلال ألذات المستهلكة »[2].

إن منطلق ياوس في دراسة الأدب يعتمد بشكل واضح على القارئ الذي ظل مشروعا مهمشا في تاريخ الأدب في حين أن المتلقي هو من يعطي الأدب شكلا محسوسا.

اعتمد "ياوس" في صياغته لنظرية التلقي على شبكة من التيارات والمذاهب الفلسفية الغربية والتي طالما شكلت محيطا فكريا وثقافيا نهل منه ياوس لبلورة نظرية التلقي لأن هذه النظرية لم تكن حكرا على مدرسة "كونستانس" فهي لم تتوصل إلا بعد أن تشبعت بالتيارات الغربية وهذا ما يؤكده جان ستارونبنسكي في مقال عن "ياوس" حين ذكر أهم المحطات التي كانت المرجعية الحقيقية "لياوس" وتمثلت في«الظاهرتية عند هوسرل

---

[1] -Ibid p 79

[2]-روبرت هولب م س ص 176

وإنغاردن وريكو، الفكر الهيدجري في إمتداداته التأويلية التي استقبلها عند جادمر والماركسية التي عبرت عن نفسها عند بنجامين وجورج لوكاتش والبحوث الشكلانية لمنظري براغ موركافيسكي، فوديكا والبنياويات المختلفة ليفي ستروس رولان بارت »[1].

اعتمد ياوس في صياغته لثنائية (ألذات والمعنى) على المطلبين الماركسي والشكلاني.

أ) المطلب الماركسي: الذي يؤكد على أن الأدب مجرد وسيلة لتوصيل مضامين أو نزاعات إيديولوجية ووضعها في السياق التاريخي.

ب) المطلب الشكلاني: إحلال ألذات المدركة في تحقيق الأدب وذلك لأن ألذات المتلقية تسهم في بناء المعنى من خلال فعل الإدراك.

خرج"ياوس" من هذين المطلبين بأساس جمالية التلقي فتحول الاهتمام فيها من منشئ العمل الفني وعمله إلى التركيز على القارئ من خلال الجدل بين الإنتاج والاستهلاك وكما يقول "ياوس" « إن ثنائية ألذات والمعنى تضعنا مباشرة على تماس بذلك الفعل اللبنات المادية التقنية لأي عمل دلالة مشتركة هي دلالة حرفية المقيدة بشروط واضحة والدلالة الأخرى هي دلالة الفعل نفسه» [2].

ارتكزت النظرية عند "ياوس" على مصطلح أفق التوقعات الذي أخذه من جادامر أما مفهوم أفق التوقع عند جادامر « فهم أي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا

---

[1] –Hans robert yauss op cit 80

[2]- باسم الأعلى م س ص 134

لتلك الحقيقة وبين الآثار التي ترتبت عليها»[1] إن مفهوم جادامر لأفق التوقع تأويلي يعتمد على ألذات واعتبار تدخلها هو إحياء معنى النص كما يدعوا جادامر إلى ما سماه بالوعي التاريخي أو مبدأ التاريخية بوصف ذلك شرطا من شروط أية ممارسة تأويلية « تجربة التاريخ تنطوي دائما على تجربة أن المرء لا يستطيع أن ينزع نفسه من هذا التاريخ لأنه تاريخه الخاص»[2]لكن ياوس يعارض جادامر في هذه النقطة لأن فعل القراءة عند ياوس والحكم على النص في لحظة تاريخية بعينها يعتبر أمرا مجحفا في حق النص وان التعرض للنص من خلال قراءات سابقة هو الذي يعطيه معناه وقيمته وهذه النقطة كانت ملخصة في أفق التوقع الذي أقام عليه ياوس أساس جمالية التلقي لأن العمل الأدبي في نظره يشتمل على النص بوصفه بنية معطاة وعلى تلقيه وإدراكه إدراكا حسيا من قبل المتلقي بمعنى أن العمل الأدبي يتكون من محوريين النص البنية أبدعها المؤلف والمتلقي.

يعرف "ياوس "أفق التوقع على أنه « منظومة من المرجعيات والمعايير لجمهور قارئ في لحظة معينة يتم انطلاقا منها قراءة عمل وتقويمه جماليا »[3] يتضمن أفق التوقع ثلاث مبادئ أساسية حيث يتطور إطار الأفق هذا بالنسبة بكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق أي من التجربة التي يمتلكها المتلقي عن الجنس الذي يعود إليه العمل وهنا يتعلق الأمر بافق توقع الجمهور وأفق توقع العمل .

---

[1]- ناظم عوده خضر م س ص 100

[2]- م ن ص 102

[3]- إيف شبرال م س ص 95

أفق الجمهور « هو شبكة تفسيرية تسبق العمل الموجود المقدم وتتشكل من التجارب الجمالية السابقة »[1] لأن أي عمل أدبي لا يظهر من فراغ إنما يستند إلى مجموعة من المرجعيات والخصوصيات ثم إن الجمهور الذي يتوجه إليه العمل يكون على علم بالمعايير التي اكتسبها من تجاربه السابقة وهذا ما يجعل القارئ في حالة انفعالية راسما منذ البداية نوعا من الانتظار «كل قارئ حديث يحمل معه تجربته الخاصة وثقافته وقيم عصره يخصب بها النص ويمنحه حياة جديدة »[2] تحمل في طياتها توقعات وإنتظارات بحيث يتغير هذا التوقع على حسب ما يقدمه النص فإذا ما كان النص محافظا على القيم والمعايير الموجودة في ذهن المتلقي فيحدث التطابق بين أفق الجمهور، وافق العمل فينتج القبول والرضى بحيث يجد المتلقي ما كان ينتظره (ويتوقعه) وإذا ما حدث الاختلاف بين أفق المتلقي، وبين أفق العمل فيحدث عدم الفهم والإنكار لدى المتلقي وفي هذا الحديث يرى ياوس إن فهم الأعمال الأدبية عبر التاريخ تمكن المتلقي من إعادة الاعتبار للأعمال الماضية (الكلاسيكية) والنظر إليها بعين التجربة الآنية، بحيث يقام الربط بين الماضي والحاضر بين القيم المعروفة في التقاليد الماضية وبين التجربة الأدبية الحالية يؤكد ياوس قائلا: « إن جمالية التلقي بهذا المفهوم لا تحاول أن تبحث عن المعايير الفنية الجديدة وتحطم المعايير الفنية الموروثة إنما تشرح كيف أن التلقي يلعب دورا في إنتاج قيم فنية جديدة» [3] من خلال ما تقدم نستنتج أن مفهوم الأفق مهم في التطور الأدبي شكلا ومضمونا، اهتم "ياوس" بالتجربة

[1]- م س ص 116
[2]- ناظم عودة خضر م س ص 112
[3] –Hans robert jauss o p cit p 46

جمالية إضافة إلى أفق التوقع الذي تضاءل في كتاباته بحيث راح يبحث عن العلاقة الجدلية بين عملتي الإنتاج وتلقي التجربة الجمالية وفي هذا الإطـــار «ياوس» إن العمل الأدبي لا يتواجد دون أن يوجد له تأثير وهذا التـــأثير يفرض مسبقا وجود جمهور متلقي أو أحكام الجمهور بدورها تكيف إنتـــاج المؤلف»[1].

[1] جان بنت م س ص 30

2- إيزر:

- كان الناقد الألماني "إيزر" يسهم إلى جانب "ياوس" في تدعيم ما جاءت به جامعة كونستانس الألمانية، إنطلق "إيزر" من البداية نفسها التي كان انطلق منها "ياوس" وهي التشديد على فعل المتلقي بالتركيز على علاقة النص بالقارئ بحيث كان اهتمام "إيزر" منذ البداية عن السؤال عن الكيفية التي يكون بها معنى النص لدى القارئ ؟.

وذلك من خلال افتراضه أن النص ينطوي على عدد من الفراغات التي يستدعي من المتلقي بالقيام بعدد من الإجراءات من اجل ملئها الفراغ عند "إيزر" « يشير إلى معطيات الخلل في النص الذي ينبغي على القارئ ان يتممها ويملأها»[1] إن الفجوات التي يعتمدها "إيزر" تدفع بالمتلقي على فعل القراءة الواعي فعملية ملأ الفراغ التي يقوم بها القارئ تعيد ربط أجزاء النص الغير المترابطة « الفراغ هنا يحتفظ بقيمته الأساسية لعملية الاتصال التي ترتبط بين النص بوصفه إنتاج وبين فعل القراءة باعتباره استهلاكا وبالتالي الاتصال بين المتلقي والعمل الأدبي»[2] ولكي يصف "إيزر " هذا التفاعل بين النص و القارئ يقترح مفهوما يشرح إستراتيجية التلقي إنه مفهوم القارئ الضمني.

طرح "إيزر مفهوم القارئ الضمني أساسا لنظريته بحيث استعان هذا المصطلح من الناقد الأمريكي "واين بوث " لكن القارئ الضمني عند "إيزر" يختلف عن ما جاء به يوث حول المؤلف الضمني والقارئ الضمني بحيث يعرف إيزر« القارئ الضمني هو حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على

---

[1]- روبرت هولب م س ص 253
[2]- إيف شفرال م س ص 96

السواء أو هو بنية نصية نستطيع بواسطتها أن ندرس تنظـيم الـنص »[1] إن القارئ بصفة عامة هو المنطلق الأساسي في تصورات "إيزر"« إن القـارئ هو وحدة كلية خلال عملية مشاركته في إنتاج المعنى »[2].

إن القارئ الذي يؤثره إيزر هو القارئ الحر أي القارئ الذي لا يلتزم بأي إيديولوجية عند تحليله لأي نص لأن القراءة الصحيحة تعتمد على حرية الفكر« كلما كان القارئ ملتزما بوضع إيديولوجي تضاءل ميله إلى قبول بنية الفهم الأساسية القائمة على الموضوع والأفق التي تنظم التفاعل بين القـارئ والنص»[3]ولهذا يقترح "إيزر" الفراغ ويشير إلى قابلية القارئ وإسـهامه فـي تنظيم هذه الفراغات وينتج بذلك الموضوع الجمالي ولكي يتفاعل القارئ مع النص يقترح "إيزر" مصطلح النظرة الطوافة أو النظرة الجوالة «التي تتـيح للقارئ أن يتحرك داخل النص كاشفا خلال ذلك المنظورات المختلفـة التـي يترابط بعضها ببعض ثم تعدل من المعنى في القـراءة والانتقـال»[4] وهـذه العملية هي دعوة كامنة من "إيزر" في بناء التالف بين القارئ والنص بحيث يواجه القارئ العلاقات والرموز المختلفة في نص ما لأن النص لا يقرأ لذاته وإنما يقرا لكي يقيم حوارا مع المتلقي.

يبقى أن المشروع الذي تراهن عليه جمالية التلقي عند إيزر يتمثل في المتلقي بوصفه الفاعل الذي يجسد فعلا النص « فالنص بنية ذهنية لا تغـدو

---

[1]-م س ص 99
[2]-م ن ص 98
[3]-روبرت هولب م س ص 210
[4]- إيف شفرال م س ص 95

ملموسة ومحققة إلا من خلال متلقيها إذ لا يوجد بفعل لوعي الذي يتلقـــاه »[1] لذلك تتحرك إستراتجية التلقي من المعنى إلى وقع المعنى ذلك أن المعنى «لم يعد للشرح وإنما للعيش »[2] على حد تعبير "إيزر" ومن هنا تفهـــم أطروحـــة إيزر على أنها قائمة على شروط المعنى وبناءه لدى المتلقي.

من خلال ما تقدم نستنتج أن التلقي له تاريخ غابر فمن التطهير عنـــد أرسطو وصولا إلى مدرسة كونسطانس التي اهتمت بالنصـــوص الســـردية وأهملت التجسيد المادي الملموس الزاخر بالعلامات الدالة والقادر على إيجاد تواصل لا يمكن أن يتجسد إلا في الفنون البصرية ومن بينها المسرح.

[1] Iser Wolf gang l'act de lecture théorie de l'effect esthetique tard:evelyne sznycer bruxelles ed pierre marcdaga 1976 p 49
[2] Ibid p 31

لقي عند بعض المخرجين:

ل العرض المسرحي بشقيه الجمالي والمعرفي هو وحدة الكفيل
ل إلى كائن فاعل وقابل للإثارة والاشتباك بذهن وروح المتلقي،
شريك الحتمي والفاعل في العملية الإبداعية هناك مبـدأ نقـدي
عن العرض المسرحي لا يجري فوق المنصة بقدر ما يجري
»[1] فهو الوحيد القادر على مـنح الحيـاة للعـرض علـى أن
يشترط الجدية والإبداع وهما كفيلان لوحدهما بخلق نوع من
متلقي والعرض من جهة وبين العرض والمتلقي والحياة مـن
»[2] ومجمل القول أن الدراما لا غنى لها عن الجمهور خاصـة
المخرج والنظر إلى العرض باعتباره الحيز الفعلـي الـذي
ى وفي هذا الصـدد يؤكـد برنـارد دوت « إن بـروز دور
لا مرحلة أولية في تطور فن المسرح يمكن تسميتها بمرحلـة
العرض وتشير هذه المرحلة في معناها إلى التعبير عن بنية
رة الوحدة العضوية المطروحة وينبني منها صيغة بوليفونيـه
ى المتفرج »[3].

الاهتمام بالجمهور هذا العنصـر الحسـاس فـي الخطـاب
ا العرض منه كان بظهور المخرج بحيث بدا الإخراج يقـوم
لقي في العملية المسرحية، واهم تجربة جديرة بالـذكر التـي
ر طرفا بارزا في العملية الإخراجية تجربة برتولد بريخـت

ض المسرحي الشركة المصرية العالمية للنشر مكتبة لبنان الناشرون الطبعة الاولى 1996

28

الذي كان يهدف أساسا من مسرحه الملحمي إلى تغيير أنماط التقليدية للإنتاج والتلقي فقد كانت لأفكاره التي طرحها تصورا لمسرحه من القوة ما يجعل مسرحه باعثا على التغيير الاجتماعي وإيجاد العلاقة بين الجمهور والخشبة فقد أشار بريخت « إن المسرح كما نعرفه الآن تظهر فيه البنية الاجتماعية المصورة على خشبة المسرح وكأنها عاجزة تماما عن التأثير بالمجتمع أي الممثل قاعة المشاهدة »[1]، إن مصطلح التغريب الذي اعتمده بريخت ركز في معظمه على مشاركة الجمهور في العملية المسرحية وذلك بوجود عملية إدراكية واضحة عندما يجعل الجمهور يتأمل العرض المسرحي بنظرة ناقدة لكن مصطلح التغريب لم يلق الضوء على إستراتيجية التلقي لدى الجمهور وذلك يرجع على المفارقة التي ينطوي عليها هذا المصطلح فالتغريب من جهة باعتباره مسافة بين الجمهور والخشبة يبدوا وكأنه يبعد الجمهور إلا أنه من جهة أخرى « يعد جزءا من عملية لا يجب أن تتعاقب فيها المشاهد بشكل متصل بل تفسح المجال للمشاهد لمشاركته بأحكامنا »[2]وفي إيجاد العلاقة التواصلية بين الخشبة والجمهور "فبريخت" لا يناقش القضايا التي تتعلق بالمتلقي جمالية كانت أو سياسية بل يبحث في طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة التي ينظر إليها عادة على أنها« علاقات لا تتغير من مكان إلى أخر ومن زمن إلى آخر إن هذا النوع من المسرح موجه على طبقة خاصة»[3] ومقيد بإيديولوجيات معينة ومن المخرجين الذين سبقوا بريخت وفي نفس الاتجاه بسكاتور« الذي استهدف جمهور الطبقة العاملة وهو ما أدى به إلى

---

[1]-م س ص 30
[2]-م ن ص 30
[3]-تمارا سورينا م س ص 185

تكوين مسرح البرولتاريا سنة 1920 حيث وضع يديه على الخلفية الاجتماعية والسياسية لقطاع كبير من جمهور إشتغل بسكاتور هذه الخلفية في استقطاب الجمهور مباشرة داخل العرض بحيث يصبح حضورهم جزءا من الخطة الإخراجية »[1] كما لجأ "بسكاتور" إلى إستراتجية ضمن إيجاد العلاقة بين العرض والجمهور وهي وضع الممثل بين الجمهور.

أما "غرتفسكي" فكان يبحث في نحو منهجي منتظم في كشف العلاقة بين الممثل والمنعرج حيث صرح قائلا: « لن تقدموا مسرحيات بعد حيث سيكون بحثنا قائم على إبداع المشاهد لا إبداع الممثل »[2].

كان غروتفسكي يعمل على مواجهة الجمهور في أعماله المسرحية لأنه في نظره لا مسرح دون جمهور وهذا ما جعل "يوجين باربا"* يؤكد أن مسرح معلمه يتوجه بالحديث مباشرة نحو الخبرة الأساسية لكل فرد من الحاضرين نحو ما وصفه "يونغ" بالاشعور الجمعي بحيث يطلب غروتفسكي عروضا من الممثل أن يواجه الشخصية داخل ذاته وإنه ليس المهم أن يلعب هاملت أو سيدة البحر بل أن يقدم نتيجة هذه المواجهة للجمهور وأكد يوجين باربا « إن هذا النوع من المسرح الذي يواجه الجمهور برسائله من عالم داخلي تلك الرسائل يحدثها المتفرج على مستوى من المعرفة أعمق بكثير من مستوى العمل الواعي »[3].

---

[1]- سوزان بنت م س ص 32

[2]- جيمز روس إيفانز المسرح التجريبي من ستانسلافيسكي إلى بين بروك تر د فاروق عبد القادر هلا النشر والتوزيع هذه الطبعة الأولى 2000 ص 225

[3]- م ن ص 227

*يوجين باربا هو أحد تلاميذ غروتفسكي عرف مسرحه بالمسرح الثالث

أما "بيتر بروك" فعرف المسرح على أنه المكان والزمان الذي يلتقي فيه الممثل مع جمهوره فالمسرح ينتقل من الوحدة إلى الإدراك لأنه يشارك الآخرين فهو حضور قوي للممثل وحضور قوي للمتفرج والمسرح على نحو ما يقول بروك « يوجد المسرح فقط في تلك اللحظة الحاسمة التي يلتقي فيها العالمان عالم الممثل وعالم الجمهور مجتمع في منمنمة عالم صغير يجتمع معا كل مساء داخل مسافة فدوره أن يعطي لذلك العالم الصغير مذاقا متوهجا سريع الزوال »[1].

إضافة إلى "بريخت" و"غروتفسكي" و"بروك" كان " مايرخولد" يعزز العقد المبرم بين الجمهور والعرض ولعل أهم تجربه يذكرها "مايرخولد" في التفاف المشاهد حول العرض ودوره في إنجاحه مسرحية الفجر سنة 1920 بحيث أظهر "مايرخولد" في هذه المسرحية وعيا بالتحولات في الأساس الإيديولوجي للمجتمع الروسي فكتب قائلا« لدينا الآن جمهور جديد لن يقبل منا أي هراء فكل متفرج يمثل في ذاته روسيا السوفياتية بشكل مصغر ومن تم فعلينا أن نأخذه في الاعتبار ليس اهتمامات المؤلف إنما اهتمامات المتفرج لقد أصبح لاهتمامات الجمهور الآن أهميتها الحيوية»[2] وهذا الوعي من "مايرخولد " جعله يلقي اللوم على المدرسة الطبيعية التي تسببت في منع المشاركة الشرعية للجمهور في الظاهرة المسرحية إذ يقول « يقع على مسرح موسكو الفني- أكثر من غيره- كل اللوم في التشجيع على هذه السلبية

---

[1]- م س ص 305
[2]- سوزان بنت م س ص 38

من قبل المتفرج الذي طالما انحصرت علاقته بالخشبة في علاقة العبد بسيده»[1].

هذا الوعي من "مايرخولد" جعله يهتم بالمتلقي محاولا تحريره وتحويله من متلق أو مخاطب سلبي إلى مشارك في عملية الإبداع كتب"مايرخولد" في هذا الشأن 1930 قائلا « في أيامنا هذه يسعى كل عرض مسرحي إلى تحقيق مشاركة الجمهور ويراعي هذا في تصميمه فكتاب الدراما والمخرجين لا يعتمدون فقط على جهود الممثلين والتسهيلات التي تقدمها التجهيزات الفنية لخشبة المسرح ولكنهم يرتكزون أيضا إلى جهود الجمهور ومشاركته»[2] من خلال ما تقدم نستنتج أن المحاولات التي كانت تحيل إلى الاهتمام بالجمهور من خلال الدور الذي لعبه المخرج في التوسط بين العرض والمتلقي لكن هذا الاهتمام كان عابرا وسطحيا ولم يتطور ليقدم نظرية خاصة بالتلقي في المسرح باعتباره فنا غير مكتمل ما لم يقدم عرضا مسرحيا على خشبة المسرح.

مع تطور الدراسات في المجال المسرحي أصبح ينظر إلى المتفرج على أنه الركن الأساسي في العملية المسرحية فإلى جانب كونه المتلقي فهو فاعل في العرض المسرحي، بحيث يختلف المتلقي في المسرح عن باقي الفنون الأدبية، والفنون الأخرى في كون تفاعله مع العرض أني وفوري لحظة تقديمه ولفاعليتة وتجاوبه دور كبير في نجاح هذا العرض وفي هذا المجال يرى سعد الله ونوس إن المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفر متفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو

---

[1]-م ن ص 39
[2]-م س ص 135

الذي ينفي الظاهرة المسرحية ويؤكد "ونوس" قائلا« الجمهور هو العنصر الأساسي الذي لا يتم مسرح دونه بحيث ننطلق في كل بحث لمشكلة المسرح وربما الثقافة بشكل عام من الجمهور نفسه»[1].

إن العرض المسرحي بكل ما فيه يقدم أساسا لجمهور يتجمع خصيصا لرؤيته لأن المتلقي هو الذي يمنح الخصوصية والحياة من خلال ذلك اللقاء الحي المتجدد بين إنسان هو الممثل على خشبة المسرح وإنسان أخر هو المتفرج في صالة العرض وهذه الخاصية المرتبطة بالعرض لا وجود لها في الحقول الفنية التعبيرية الأخرى فالممثل هو العضو الوحيد في فريق العرض الذي يتمتع بهذه الصلة المباشرة بالمتلقين وهو قناة التوصيل المباشرة للنص التي يعتمد عليها المخرج في كشف الغطاء عن العمل الذي ابدعه فالممثل صانع الفرجة بإمتياز في العرض المسرحي، فهو يرى مباشرة ويعايش ذلك التجاوب والتفاعل الذي يحدثه المتلقي في قاعة العرض لأن المتفرج يتأثر بالعرض المسرحي ويستجيب لما يعرض أمامه وفق قابليته للتلقي، وجودة العرض فهناك عدة مستويات للتأثير أو الاستجابة لدى المتلقي حددها مايرخولد على النحو الأتي:

1) سكوت 2) ضوضاء 3)ضوضاء صاخبة 4)قراءة جماعية
5) غناء 6) سعال 7) طرق أو قرع 8)شغب تعجب
9) بكاء 10) ضحك 11) تنهد 12) حركة ونشاط

---

[1] ابراهيم عبد الله غلوم م س ص 164

المبحث الثاني

ثنائية العرض والمتلقي

- ✓الفعل الراجع Feed-back
- ✓دومارسي والمتلقي
- ✓أن أوبر سفيلد
- ✓المسرح والتواصل/رومان جاكبسون
- ✓الاتواصل في المسرح/جورج مونان
- ✓العلامة المسرحية وعلاقتها بالمتلقي
- ✓العرض وعلاقته بثقافة المتلقي
- ✓أفق توقع المتلقي

13) تصفيق 14) صفير 15)صفير الإستهجان 16) همس
17) مغادرة المسرح 18) ترك المقاعد 19) قذف الأشياء
20)الصعود على الخشبة » [1].

الفعل الراجع Feed-back:

إن المتلقي المسرحي ليسهم فقط في خلق الجو العام للعرض بل عليه يتوقف الاعتراف الحقيقي بالوجود المسرحي نفسه « المتلقي يخرج العمل المسرحي من مستوى الوجود بالقوة إلى مستوى الوجود بالفعل »[2].

إذا كان التلقي نوعا من الاستقبال الإيجابي فهو في الوقت نفسه نوع من الإرسال، فالمتلقي يشارك في العرض ويؤثر فيه فهو يضحك في حضور الكوميديا، وينفعل ويتأثر في مواجهة التراجيديا وبالتالي يؤثر في الممثلين، إذ إنهم يستمدون منه شحنتهم الانفعالية ودفعات متجددة لمواصلة الأداء على أفضل مستوى فالعلاقة بين العرض وبين المتلقي علاقة تأثير وتأثر متبادلين بحيث يستطيع المتلقي برد فعل معين أن يغير في زمن العرض وذلك بتوفيق جمالية والتي راقت إعجابه ومثالنا على ذلك في عرض مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة عندما طلب الجمهور إعادة عبارة الممثل (سيراط بومدين) « جنان البايلك لما فيهش بنمري والكروكوديل والجربوع واللفعة ما يستاهلش الهدرة »[3].

---

[1]- سوزان بنت م س ص38

[2]- http WWW.masraheon.com الموقع

[3]- عبد القادر علولة ص 84

3)- بقصد المشاركة الوجدانية والجماعية أي رغبة الإنسان أن يكون أكثر من " الأنا" ويدخل ضمن الوجود الجمعي.

4)- لغرض اكتشاف الحقائق الجديدة تبررها توقعات عن سياقات أحداث الحياة فقد يكون موضوع المسرحية وأنواعها دافعا لمشاهدتها.

5)- الرغبة بتقييم ذاته والكشف عن نفسه من خلال مقارنة معارفه بالمعارف المستقاة من العمل الفني.

6)- التعرف على المبدعين وحالة الإبداع وموضوعيته من كاتب إلى ممثل إلى مخرج.... أو لحب أو الظهور الاجتماعي والتباهي والتعرف أو الفضول.

دومارسي والمتلقي:

إن رغبة المشاهد تبدأ من الوقت الذي يشاهد فيه إعلانا أو معلقة لأن الإعلان المسرحي له دور هام في شد انتباه المتلقي، كما يسهم في « تحديد أفق التوقع في التجربة المسرحية فعندما يبث التلفزيون المسرحيات الحقيقية ذات المستوى الفني المتواضع أو الرديء فإنها تصنع لدى الجمهور صورة ذهنية مفادها أن دور المسرح الإضحاك »[1] وبالتالي يتأثر تلقيه للأعمال المسرحية منذ أن يكون العرض إعلانا أو إشهارا وتكتمل رغبة المتلقي في مشاهدة العرض من الوقت الذي يتوجه فيه إلى مكان العرض بعد دفع قدر معين من المال ثم ينضم بعد ذلك إلى جمع من الناس لا يربطهم به إلا التشابه في دفع قدر من المال لتحقيق نفس الغرض فالعرض المسرحي « هو تجربة سيكولوجية وجمالية يمر بها المتلقي فكلما كانت التجربة ممتعة وجادة

[1]-د. حسن يوسف التلقي مفارقة مسرحية عن الموقع http www.massraheon.com

ومؤثرة كان من الصعب نسيانها »[1].لأن المتلقي تؤثر فيه المثيرات القادمة من على خشبة المسرح وتولد فيه الاهتمام إلى حد الرغبة في التوحد مع الشخصية وهذا ما يصطلح عليه " دومارسي" في كتابه " مبادئ سوسيولوجيا الفرجة، بالقراءة الأفقية lecture horizontal « وهي نوع من النموذج التقليدي للتلقي عند المتفرج تعتمد على التورط القوي في الحدث، في هذه الحالة يكون اهتمام المتفرج منصبا على أساس الحكاية بتغيراتها وتسلسلها الخفية ونهايتها المتوجهة نحو التطهير – التحرر في نهاية المطاف»[2] كما يستطيع المتلقي أن يتابع الحدث المسرحي بوصفه ملاحظ بطرح السؤال حول كل العناصر الدالة التي تظهر في العمل، ماهيتها ومعناها ومصدرها وهذه القراءة هي النوع الثاني من التلقي الذي يقصد به القراءة العرضية " lecture transversale

يرى دومارسي « أن هذه القراءة هي غير متصلة discontinue lecture وعلى هذا الأساس " تتخذ القراءة العرضية إلى فك وتحليل للعلامات السمعية والبصرية للفرجة، وهذا الاشتغال على العلامة هو الذي يجعل هذه القراءة منتجة للتغريب distanciation على عكس القراءة الأولى التي هي إندماجية »[3].

---

[1]-نبيل راغب م س ص 248

[2]- www.masraheon.com/a 106.htm

[3]- op cit p 3

أن أوبر سفيلد:

على الرغم من أن العرض المسرحي موجه إلى جمع من المتلقين إلا أنه يشكل تجربة كل متلق على حدا، فكل متفرج ينظر إلى العرض من وجهة نظرة خاصة التي تشكلها بيئته وثقافته وسنه وطبقته الاجتماعية وهذا ما يؤكد المقولة « إن العرض المسرحي يجري داخل المتلقي كما يجري على المنصة، فإذا كان في المسرح ألف متفرج فإنه يمكن القول بأن هناك ألف عرض مسرحي بالرغم أن العرض المسرحي الجاري على المنصة واحد »[1] وعلى الرغم من وجود هذا التباين في المتلقي الظاهر أحيانا والذي قد لا يظهر أحيانا أخرى وبالرغم أيضا من وجود روح حميمة واتصال روحي بين الممثل وبين الجمهور فالمتلقي يجد نفسه موزعا بين واقعين متفاعلين، أحدهما يمثل الواقع الذي يحمله المشاهد إلى قاعة العرض وواقع ثان هو واقع الخشبة وهذا ينتج واقع أخر هو واقع ما بعد المشاهدة، وفي هذا الصدد تنطلق " أن أوبر سفيلد" في دراستها للتلقي من واقعين (الواقع اليومي وواقع العرض) فأكدت على أن المسرح هو أكثر الفنون واقعية ثم تعرضه للنفي « تعتبر عملية النفي بمثابة عملية نفسية ضرورية بالنسبة للمتفرج لكي يميز بين واقع الفرجة والواقع اليومي الحقيقي »[2] أي أن المتلقي ينفي كل ما هو معروض على الخشبة في كونه حقيقيا وهكذا يميز بين ما هو يومي وبين ما هو فني فتؤكد أن أوبر سفيلد « إن ما يقوله النفي هو ما أراه سواء أكان حلما أو فرجة جد واقعي إلا انه ليس حقيقيا إن ذلك مفروض علي إلا أنه لا يستطيع أن يخبرني عن الواقع عن الطريقة التي يسير عليها العالم والتي يمكن أن

---

[1]- نبيل راغب م س ص 250
[2]- حسن يوسف م س ص4

أسير عليها» [1] ولكي تبين الباحثة علاقة النفي لدى المتلقي أثناء الفرجة فهي ترى أن النفي لا يقتصر على كل العلامات المسرحية بل على العلامات الأكثر أيقونية " signes iconiques" أي العلامة الأكثر محاكتية ومن هذا الرأي نستنتج أن النفي يتحدد حسب شكل التمسرح « أي كلما كانت الفرجة أكثر محاكتية كلما كانت علامتها أكثر أيقونية كلما كانت أكثر خضوعا للنفي من لدن المتفرج »[2].

من خلال ما تقدم نستنتج أن التلقي هو عملية معقدة تحتمل عدة تفسيرات ولديها منطلقات متباينة السيكولوجية منها والسوسيولوجية وثقافية إذ تفسر عملية التلقي بطرق مختلفة خاصة إذا ارتبطت بحقل فسيح كالمسرح.

---

[1]- م ن ص 5
[2]- م ن ص 5

المسرح والتواصل:

يمثل المسرح بالنسبة للكثير من الباحثين الطراز الأول للتواصل الإنساني، وفي هذا المجال يقول إيزو سلوب: « الشيء الذي يميز المسرح عن غيره من وسائل الاتصال الأخرى في عرضه لموضوع التواصل الإنساني بواسطة تواصل إنساني أي تواصل الشخصيات إن في هذه الحالة يعرض التواصل نفسه بنفسه»[1].

من خلال هذا الطرح يبدو أن المسرح جدير بالتواصل الذي يتم عن طريق شخصيات حقيقية تؤدي فعلا تواصليا مع شخصيات واقعية أيضا، يتميز التواصل المسرحي عن غيره في الحقول المعرفية الأخرى في عدة مميزات فالمرسل مزدوج ومسؤولية الرسالة موزعة بين الكاتب والمخرج والممثل وغيره من الوسائل السينوغرافية والكوريغرافية بالإضافة إلى أن المستقبل غير منعزل عن الرسالة إذن عملية التواصل في المسرح ترتكز على ازدواجية الإرسال ومما يجعل وظيفة التواصل المسرحي معقدة للغاية وهذا ما أكدته أن أوبرسفيلد" « إن وظيفة التواصل في المسرح معقدة للغاية وذلك لأن التبادلات بشخصية l'échange interpersonnel التي تتم بين الشخصيات الدرامية ليست وحدها هي المقصودة في هذه الوظيفة، فهناك الحوار المسرحي الذي يعد تبادلا مزدوجا بحيث يوجد متكلم (1) مع متكلم (2) أو الآخرون وفي الآن نفسه يوجد مستقبل المتفرج »[2].

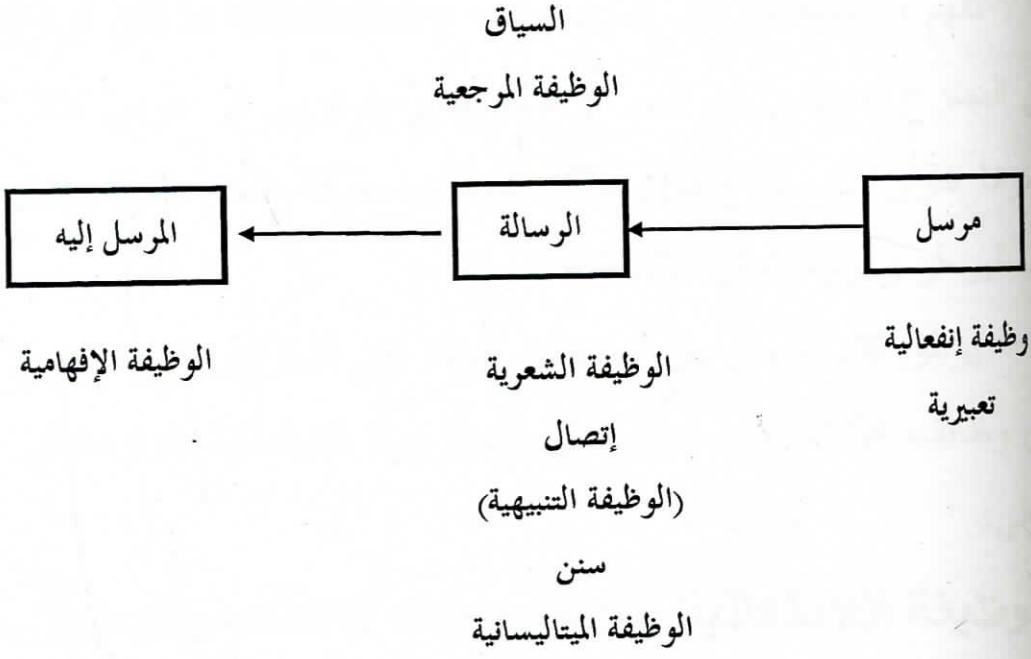
يشمل الاتصال في المسرح تبادلا رمزيا، لفظيا وغير لفظي بين المرسل والمستقبل بحيث يؤثر كل منهما على الأخر وإذا نظرنا في الخاصية

---

[1]- Girard et coll., l'univers du théâtre éd puf cerse 1997 p 25

[2]- Anne Ubersfeld, l'école du spectateur ed sociales paris 1981 p 12

الفاعلية في الخطاب وجدنا كل من المرسل والمتلقي فاعلا فكلاهما طرفا في العملية التواصل التي تستدعي عدة عناصر كما حددها " ياكبسون" في ستة عناصر للتواصل اللفظي وهي كالتالي « مرسل destinateur، مرسل إليه destinataire، رسالة message، سياق contestes، إتصال contact، والسنن code بحيث يوافق كل عنصر من هذه العناصر وظيفة لسانية»[1] تتمثل في الشكل الآتي:



يستدعي التواصل اللفظي عند " ياكبسون " مرسلا يبث رسالة إلى مرسل إليه بحيث ينتج المرسل الرسالة متكونة من سلسلة من الإشارات مرفقة بالاتفاق على موضوع معين لغرض تقديم الرسالة وتوصيلها على أن

[1]- Roman Jakobson Essais de l'ingustique générale des fondation du langage traduit et préface par wi colas ruwet ed mimt paris 1963 p 214

فك الرموز والإشارات التي تحملها Décodage تعود إلى المتفرج أو إلى المرسل إليه.

كما تحتاج الرسالة إلى قناة يسمح لها بإقامة اتصال إن لكل العناصر التي اقترحها "جاكبسون" علاقة مع بعضها وهذا يؤكد قول " أوسيك بريك «إنني لا أثق في الأشياء لكن في العلاقات التي تربط بينها»[1] يتضح الاتصال في المسرح من خلال استعمال عدة قنوات مع وجود كثافة الإشارات والسنن، قد لا تفهم الرسالة من قبل المرسل إليه le destinataire لكن قوة التواصل في المسرح « تكمن في فهم الرسالة فمتفرج غربي أو عربي مثلا لا يفهم عموما حوارات مسرح بكين ولكن بإمكانه معرفة السنن التي يسجل تحرك الممثلين أو رمزية ألوان الأقنعة »[2].

يوافق كل عنصر من العناصر الستة التي أشار إليها " ياكبسون" وظيفة من وظائف الكلام تبرز من خلال الصيرورة التواصلية الواردة في السياق التالي:

الوظيفة الانفعالية fonction emotive ou expressive

تتجسد هذه الوظيفة حينما ترتكز الرسالة على المرسل، حيث يعبر عن مشاعره وتتضمن كل ما تحتويه الرسالة من مستويات صوتية وغير صوتية...إلخ وهذه الوظيفة لها أهمية قصوى في المسرح، إذ أن الممثل يفرضها على الخشبة بكل ما لديه من وسائل مادية، أما المخرج المسرحي فطريقته في التعبير عن هذه الوظيفة تختلف عن طريقة الممثل التي تتم

---

[1]- Op Cit p 8
[2]- Girard et coll op cit p 26

بطريقة غير مباشرة وذلك باستعمال وسائل أخرى كالديكور والإضاءة ومن الممثل نفسه إذن هذه الوظيفة « تبين شخصية المرسل وترتكز على ضمان المتكلم على تنبيه يكشف عن حالة النفس أو تنغيم مميز »[1].

الوظيفة الإفهامية : fonction connative

تركز هذه الوظيفة على التأثير في المرسل إليه، وتحرضه على الفعل أو الاستمتاع ويكون الأمر والنداء شكلين مفضلين بهذه الوظيفة والضمير المكرر (أنت، أنتم) كما هو في مسرحية " إهانة الجمهور" في مسرح "بيتر هنديك" حيث تبدأ المسرحية « أهلا وسهلا بكم وبضجات مكبرات الصوت فيها أصوات وصفير وتصفيق مسجل إذ معظم المسرحية تبدأ بالضمير أنتم»[2].

الوظيفة المرجعية: fonction réferentielle

تتجه هذه الوظيفة نحو السياق le contest أو الموقف أو المرجع referent « وهي التي تمنح المتفرج أو القارئ من نسيان السياق التاريخي والإجتماعي والنفسي للعملية التواصلية كما تجعل هذه الوظيفة المتفرج يعيش واقعا محسوسا » [3].

---

[1]- Op cit p 27

[2]- Roman jakobson op .cit p 216

[3]- عمر بلخير تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية منشورات الاختلاف الجزائر ط الأولى 2003 ص 45

الوظيفة الشعرية: fonction poetique

ترتكز هذه الوظيفة على قوة التعبير ونبرة الرسالة أي كلما يوضح الجانب الملموس للعلامات وهذه الوظيفة تتعلق بالخطاب في حد ذاته وهي التي توجه أضواءها على العلاقات بين الشبكات العالاماتية النصية والعرضية والتوظيف المسرحي هو ذو طبيعة شعرية، وهو كما يذهب إلى ذلك ياكبسون« انعكاس لمحور صرفي في سياق العلامات النصية المتمثلة ضمن الموجة الزمنية للعرض »[1].

الوظيفة التنبيهية: fonction phatique

ترتبط هذه الوظيفة بالاتصال أي بإيجاد العلاقة بين المرسل وبين المرسل إليه فهي تذكر دائما بشروط التوصيل وبحضور المتفرج في المسرح، فتعمل على قطع أو إيصال الخطاب بين المرسل وبين المتلقي كما جاء على لسان "ياكبسون" « توجد رسائل تعمل بشكل ضروري على إقامة أو تمديد أو قطع التواصل ومراقبة إذا كانت الدائرة تعمل مثل لفظة ألـــــو "allo" هل تسمعني لشدة انتباه المتكلمين والتوكيد على عدم قطع الاتصال (قل لي هل تسمعني) أو على الأسلوب الشكسبيري امنحني أذنك »[2].

---

[1]- Roman jakobsan o p cit p 219

[2]- Op cit p 217

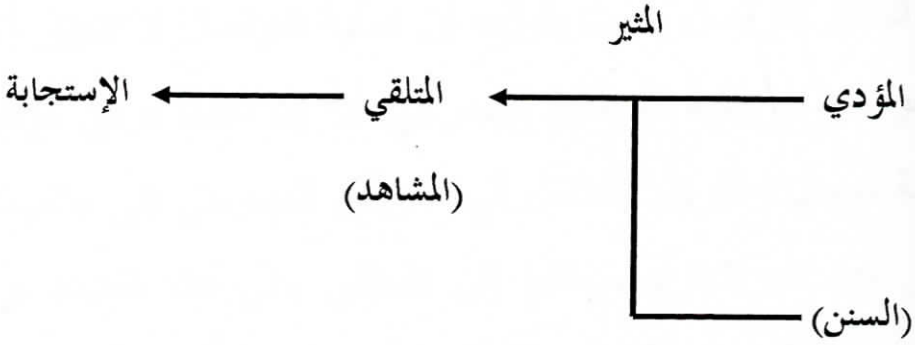
اللاتواصل عند جورج مونان:

يرفض بعض الباحثين تماما الاتجاه التواصلي للمسرح بحيث أثار هذا الجدل جورج مونان الذي طرح إشكالية التواصل عام 1969 إذ يعتقد أن شروط التواصل اللغوي لا تتحقق في المسرح، لأن التواصل الحقيقي في نظره ينبغي أن يبنى على أساس التبادل الوظائف بين المرسل وبين المتلقي عبر نفس الوضع « ويرى أن المجال الأمثل للتبادل والتواصل حين يتمكن المرسل أن يتحول بدوره إلى مستقبل أو المستقبل إلى مرسل ولا شيء من هذا التبادل على الإطلاق في المسرح »[1].

استند " مونان" في تدعيم رفضه لفكرة التواصل في المسرح إلى أدوار المشاركة في العرض حيث يبقى المرسلون الممثلون Les emétteurs (acteurs) دائما مع أنفسهم وكذلك الوضع بالنسبة للمستقبلين المتفرجين (les récepteurs spectateurs) فالتواصل الموجود في المسرح أحادي بخلاف ما يجري في التواصل اللساني الخالص، إذا يتعذر على المتفرج أن يدخل في حوار مع الممثل أثناء العرض أو أن يصعد على الخشبة ويتحول إلى ممثل، كما لا يستطيع هذا الأخير أن يترك مكانه على الخشبة وينزل إلى القاعة متحولا بذلك إلى متفرج كما يضيف "مونان" أن العرض المسرحي نموذج إثارة واستجابة أحادية الاتجاه يمثل كيرايلام هذه العلاقة في الشكل الأتي:

---

[1]- عمر بلخير م س ص 45



يشير "مونان" إلى صعوبة الاتصال في المسرح فهو يشترط أن يكون للمتلقي نفس الكودات التي يستعملها المرسل ليصبح بذلك قادرا على فك رموز الرسالة ومعنى الكلام أن "جورج مونان" أصر على أن يكون المرسل والمتلقي على حد السواء في وضع يسمح لأي منهما بأن يستخدم كودة واحدة ومجموعة من القنوات المادية وبالتالي نقل رسائل متشابهة يعارض فرنكو روفيني هذا الرأي حيث يقول « إذا كان كل من المرسل والمستقبل يعرف السنن الخاصة بالأخر فإنه ليس ضروريا على الإطلاق أن تتطابق السنن ولا أن تترجم رسائل كل منها بدقة ولا أن يحصل الاتصال في الاتجاهين على طول القناة كي يستقيم الاتصال »[1]، حيث يستطيع المستقبل المتمكن من فهم العرض من خلال إدراك السنن الدرامية والمسرحية المستخدمة من قبل الممثلين وأحد اللغات الأخرى بصفة المسرح غني بالرموز والعلامات وتؤكد "أن أوبرسفيلد" تقول« ليس بالضرورة أن يفكك النص أولا يفكك من قبل الجمهور الحاضر ولا أن يكون فاصلا زمنيا بين الكتابة المسرحية والعرض الأول أو عرض جديد فبعض الكلمات تكفي لإرجاع جمهور أخر بناء على

[1]- م س ص 55

نظام جديد من العلامات »[1] يؤكد مونان على موقفه أي المسرح لا يعتبر شكلا من أشكال التواصل بحيث يقول« إن عملية التواصل لا تتحقق إلا بتوفر القصد وهو عنصر يفقده الخطاب المسرحي »[2] إذا سلمنا برأي مونان كيف تفسر رغبة الممثل والفريق العامل في العرض المسرحي إلى جانب المؤلف في التعبير عن تجربتهم وإيصالها إلى المتلقي وفي هذا الصدد ترى "أن أبرسفيلد" « لا يمكن نكران دور القصد في عملية التواصل فالممثل يرغب في التعبير عن ذاته كما يرغب في التعبير عن شيء أخر والغرض من التبليغ لا يقتصر عن تبليغ علم أو معرفة بإمكاننا أن نبلغ دون معرفتنا ما نريد تبليغه بالذات، فالقصد يستلزم المعرفة والتبليغ قد يحتوي على عناصر لم يرغب في تبليغها، والمسرح كذا الفنون الأخرى بما يحتويه من غنى في العلامات وتعقدا في نظامياتها يتجاوز مرحلة القصد الأولى في التبليغ »[3].

انطلاقا من ما قيل فإن المسرح هو أحد أنواع التبليغ والتواصل يشمل كل تشعبات الإرسال والتلقي في العملية المسرحية، وهو يبدأ في مصدر الإرسال (رجل المسرح، المخرج، المؤلف....) بتشكيل جهاز الإرسال (جسد، صوت، روائع) يتم إرسالها بواسطة قناة (كلام، إيماءات، موسيقى) وهنا يأتي المستقبل وهو مجموعة من المتفرجين اللذين يتلقون الرسالة عبر (العيون، الأذان....ألخ) وهنا يتحول المستقبل المتفرج إلى مرسل مكونا جهازا أخر عبر الوجوه، الأيدي، الأصوات...) مرسلا بذلك إشارات أصوات

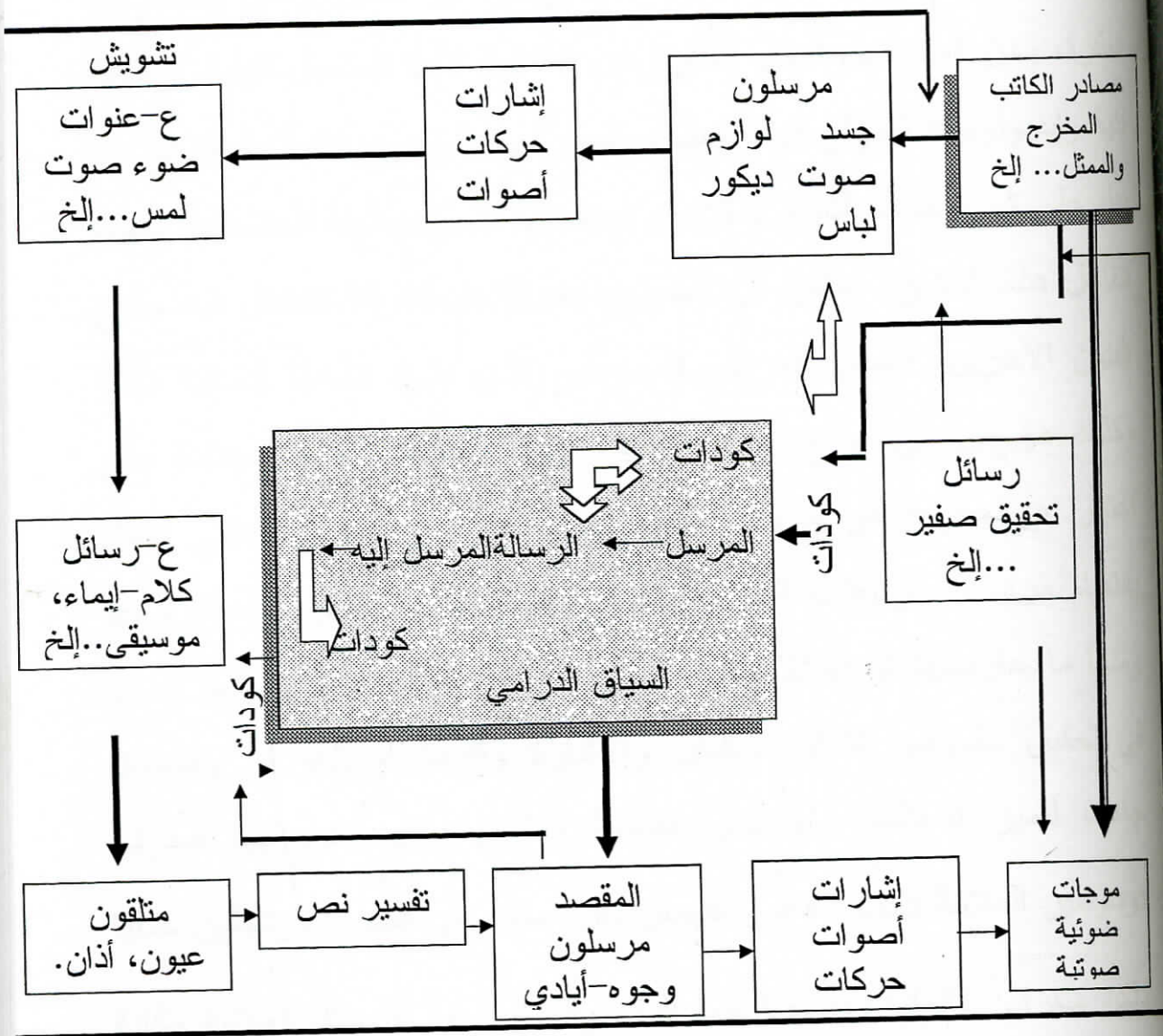
---

[1]- Anne ubersfeld l'école du spectateur p 12

[2]- georges mounin, introduction a la semoligive, édition de minuit paris 1970 p 89

[3]- Anne ubersfeld lire le théâtre op cit p 129

بواسطة قنوات (موجات صوتية...) مكونا رسائل (التصفيق، التصفير الاستنكار) ويمثل كير إيلام هذا في الشكل الأتي:



• **نموذج مبسط للإتصال المسرحي.**(1)

[1] انظر كير ايلام م س ص 116

العلامة المسرحية وعلاقتها بالمتلقي:

إن جمالية الصورة المسرحية تنتج من خلال تنوع العلامات فالاتساع والقوة للصورة ترتكز على العلامات التي يبدعها الفنان والتي يجسد بها الفكرة، ومن المستحيل فصل الفكرة عن العلامة لأنها تستعمل لتبليغ الرسالة فنية وإيديولوجية تتموقع في الخطاب المسرحي المزدوج فالعلامة « هي أن يدل على شيء ما أو أشياء يمكن أن نستعملها ضمن وظيفة العلامة»[1] بحيث تتفاعل هذه الأخيرة داخل فن المسرح بحرية بصفته فنا تتداخل فيه جميع الفنون الأخرى، لاسيما العرض المسرحي الذي يشهد نشاطا إنسانيا مكثفا وكذلك هو من بين أنواع الفنون العديدة التي استخدمت تعبير العلامة على اعتبار « المسرح هو مرسل مكثف لعدد كبير من العلامات التي تعمل بانتظام مرن »[2] ارتبطت العلامة بمفاهيم عدة منها ما انطوى تحت لوائها ومنها ما عارضها أو اختلف معها في بعض من جوانبه .ولكنها كلها تصب في تحقيق مفهومها فالدليل والدال والإشارة والرمز والأيقونة والكودة، جاءت لتميز العلامة بناء على تعددية وظائفها التي تقوم بها فيعرف دوسوسير العلامة قائلا : « هي عنصر دال مقسم إلى قسمين مرتبطين عمليا ولكن متفرقين قانونيا ومنهجيا هما الدال والمدلول »[3] اكتسبت العلامة مكانة هامة في المجال المسرحي والفني بصفة عامة إذ عرف موكروفسكي*

---

[1]- فلتروسكي جيري سميولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها تر حسن يوسفي مجلة العلم الثقافي العدد 825 الدار البيضاء 1991 ص20

[2]- م ن ص 25

*قدم موكروفسكي مداخلة عام 1934 في المؤتمر الدولي الثامن لفلسفة براغ حول العلامة في المسرح

[3]- فردنارد دوسوسور محاضرات في اللسانيات العامة م س ص 85

العلامة قائلا « إن كل عمل فني علامة والعمل الفني له صفة العلامة »[1] وعلى اعتبار العرض المسرحي منظومة فنية، وإشارة إلى عناصر التعبير ووسائله في المسرح يعطى : بيير" بوغاتريف" أهمية للعلامة المسرحية من خلال تفريقها عن العلامة في وظيفتها الاجتماعية « إن المسرح يحول جذريا جميع الأشياء والأجسام التي تتعين فيه وذلك " بمنحها قوة فائقة على الدلالة تفتقر إليها- تكون أقل وضوحا- في وظيفتها الاجتماعية العادية : في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية نوعية وصفات خاصة لا تملكها في الحياة الواقعية »[2].

تؤلف الرسالة المسرحية العلامة الكبرى التي تتحدد عبرها سيرورة التواصل بحيث يصعب فصلها عن بعضها البعض نظرا للتنظيم المعقد والمركب لعلامات كثيرة ومتنوعة (نص، ديكور تمثيل إضاءة موسيقى تعبير جسدي) فكل عنصر من هذه العناصر يسهم في توصيل الرسالة إلى المستقبل أثناء العرض.

على أن العرض المسرحي « عبارة عن مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة متعددة تابعة جزئيا إذ لم يكن كليا إلى نظام تواصلي »[3] يتضمن سلسلة من المرسلين وسلسلة من الرسائل وعدد من المتلقين يجمعه المكان الواحد قد تكون العلامات لا إرادية في الحياة، يحولها المسرح إلى علامات إرادية وقد لا تكون لها وظيفة اجتماعية ولكنها تكتسب ضرورة وجودها في المسرح إن الاختلاف هنا هو في مستوى الإصدار وليس عملية

---

[1]-كوزان تاتيوز العلامة في المسرح تر د ماري إلياس مجلة الحياة المسرحية العدد 34 35 دمشق 1998 ص 31
[2]- بوغاتريف بيتر الرموز والدلالات في المسرح تر محمد عيازة مجلة فنون ع(7) تونس 1996 ص 48
[3]- باتريس بافيس سيميولوجيا المسرح تر سباعي السيد مجلة المسرح المصرية ع 1992/42 ص 44

وفي هذا المجال يؤكد كوفزان « إن العلامة المسرحية كلها ية كونها ناتجة عن عملية إرادية مبنية على تصميم مسبق هدفها والإيصال الآني »[1] فالعرض المسرحي يستخدم العلامات المأخوذة هر الطبيعة وما فيها من نشاطات إنسانية مشفوعة بقيم دلالية أكثر وضوحا « فبالرغم من تلك العلامات الطبيعية ليست سوى ردود فعل وظيفة تواصلية ولكن يكتسبها على خشبة المسرح »[2] وهكذا يتوجب على العرض المسرحي بوصفه تكوينا إشاريا هذا ما جعل رولان شبهه بالآلة سبر نطقية المنتجة للعلامات « ما هو المسرح إلا آلة ة بوقفها تختفي خلف الستار لكن ما إن نستكشفها حتى تبدأ بإرسال رسائل إلى عنوانك ومع ذلك فهو ذات إيقاع مختلف في العرض ، في الوقت نفسه ست أو سبع معلومات تأتـــي من الديكور والملابس ة وفضاء الممثلين وحركاتهم ، إننا أمام تعددية إعلامية وهنا تكمن la théàtralité التي تتميز بكثافة العلامات »[3] والمقصود من ت " أن المسرح يشبه الآلة السبر نطقية ذات ذكاء صناعي يعتمد في لى عدة علامات تختلف في أنماطها وتتفاوت من متلق إلى أخر هذا معنى العرض وماهيته تتفاوت من متفرج إلى أخر، يقوم المتلقي ناء الأحداث والأفعال مرة أخرى وعملية إعادة البناء هذه تعتمد لى ألذات المدركة في استقبال الدلالات المختلفة التي تبثها الخشبة.

ادیور م س ص 36

[3]- Roland Barthes littérature et signification, essais critique ed seuil, paris 19

العرض وعلاقته بثقافة المتلقي:

ترتبط كفاءة المتفرج بمدى علمه وإستعابه لما يسمى بالشفرة الفنية التي يتضمنها العرض المسرحي بحيث تنقسم الشفرة إلى مستويين:

المستوى الأول: خاص بالتقاليد الفنية الدرامية أي الخاصة بصناعة العرض.

المستوى الثاني: فيتعلق بالتقاليد الاجتماعية والإيديولوجية والثقافية في مجتمع.

الشفرة كما يقول " ياكبسون" « هي عملية بناء تبدأ من الرسالة واكتشاف الشفرة وقراءة الرسالة في حدود معرفة المتلقي الذي يقوم بحل الشفرة، ومن هنا يكون التفاوت بين أفراد الجمهور في استيعاب الرسالة الفنية ومضمونها تبعا لمستوياتهم الثقافية وقدراتهم العقلية واستعدادهم الذي ينمو من معارفهم وخبراتهم الجمالية »[1] فأحسن مثال على هذا " مسرحية بيت الدمية" لإبسن بحيث يوضح بعض العلامات الموجودة في المسرحية كشجرة الميلاد إلخ تحيل المتلقي مباشرة إلى عيد الميلاد ووجود المدفأة الذي يحيل مباشرة إلى فصل الشتاء هذه العلامات المسرحية التي استعملها "إبسنّ هي علامات متعارف عليها ثقافيا وهذا ما يجعل أفق توقع هذه العلامات تتطابق مع أفق توقع المتلقي« والأمر المؤكد أن المحددات الثقافية تلعب دورا هاما في استثارة أفاق التوقعات لدى الجمهور المسرح الذي يتلقى حدثا مسرحيا معينا، ومن ثم فإن أفاق التوقعات بتعدديتها ترتبط بوجودها في سياق ثقافي معين»[2]

---

[1]- سباعي السيد جماليات التلقي في المسرح عن الموقع www.masraheon.com

[2]- سوزان بنت م س ص 142

بحيث يشكل اللقاء بين المتلقي وبين العرض المسرحي لقاء ذا طبيعة خاصة اجتماعية بالدرجة الأولى تحددها الأطر المرجعية الاجتماعية والخلفيات الثقافية لأن طبيعة العلاقة التبادلية بين المتلقي وبين خطاب العرض بأنساقه المتعددة والمتنوعة، إنما يحددها الرصيد الثقافي والمعرفي لدى المتلقي لأن الشفرات التي يرسلها العرض المسرحي يتصل بمرجعيات محددة قد تكون اجتماعية أو ثقافية أو إيديولوجية لهذا يرى "دومارسي" أن العلامات المسرحية منبعها المجتمع.

لأن نظرة دومارسي لطبيعة الفرجة هي سوسيولوجية بحيث أكد قائلا « إن فك رموز وعلامات الفرجة يتم من خلال إحالتها على المجتمع لأن معناها لا يتأتى ضمن العمل في حد ذاته وإنما ضمن العلاقة بين العلامة والمجتمع الذي ينتمي إليه المتفرج، لهذا فالرجوع إلى الحقيقة السوسيوثقافية كإطار مرجعي للعلامة بعد مرحلة أساسية ضمن القراءة العرضية »[1] ومن أجل فك رموز العرض وشفراته لابد أن تتوفر في المتلقي جملة من المؤهلات « وفي مقدمتها إمتلاكه للوعي الثقافي المعرفي بقواعد اللعبة المسرحية إلى جانب توفره على الحس النقدي والتذوق الرفيع لجمالية التشكيل الحركي لمنظومة العرض المسرحي »[2].

لأن المتلقي يستسلم لتأثير ما يعرض عليه آنيا، فالمماثلات التي يحملها والحاصلة بين ما يعرفه وبين مما يعرض أمامه تجعله يشابه بين ما يعرفه بما يجهله، فيكشف له عن أشياء جديدة ومعان جديدة، وفي هذا المجال أكد "كوبتي" على دراسة أجراها على فرقة مسرحية إن the people show

---

[1]- حسن يوسفي التلقي مفارقة مسرحية الموقع http www. massraheoon .com

[2]- باسم الأعلى م س ص 134

إن عملية التلقي تكون قائمة على أساس تطلع المتفرج إلى حدث مسرحي من نمط معين أي من تجربة جمالية سابقة حيث صرح « إن العنصر المحوري في عملية تورط الجمهور في التلقي المسرحي هو قابلية العرض المسرحي للتلقي من خلال شفرات ومواضعات عرفها الجمهور وأعتاد عليها وهذا يناسب نجاح العرض وقابليته الإستعاب من الجمهور »[1].

[1] فوزان بنت م س ص 245

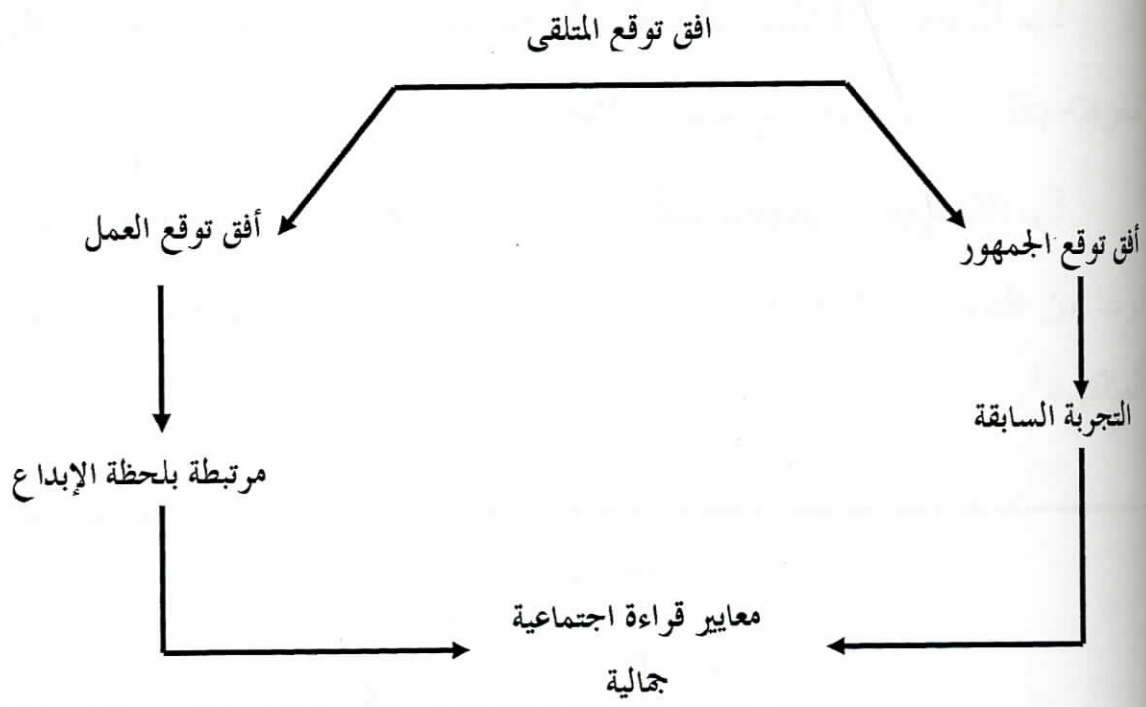
أفق توقع المتلقي:

يرتبط مفهوم التلقي ارتباطا وثيقا بالجمهور الذي يعتمد على مفهوم أفق التوقع horizon-d'attente في تلقي أي عمل فني فالجمهور في أثناء استقباله لعرض جديد يكون مهيئا لطريقة خاصة من التلقي سواء من قراءته المتعددة لأعمال فنية مسرحية أو من خلال مشاهدته لعروض مسرحية سابقة وفي هذا السياق تقول "أن أوبرسفيلد" « يرتبط الاستقبال في المسرح كما في أشكال العروض بأفق توقع المتفرج أي مجموع السنن التي يعرفها فلا يشترط عليه معرفة الخطاب فقط بل كل عناصر العرض والعروض التي شاهدها»[1].

إذن فكل عرض جديد يؤدي إلى انطباع جديد لدى المتفرجين يتمثل في أفق التوقع وقواعد اللعبة التي اكتسبها من عروض سابقة ويتباين هذا الأفق في زمن المشاهدة أي هناك نوعين من الأفق.

1)- أفق توقع الجمهور 2)- أفق توقع العمل

[1]- Anne ubersfeld, les termes clés de l'analyse du théâtre édition du seuil paris 1996 p 13



لقد رأى " ياوس في مجال حديثه عن أفق توقع الجمهور وافق توقع العمل ودلالة المزج والتداخل بينهما أن ذلك يساعد على إنتاج معايير للقارئ المتلقي سواء أكانت جمالية أو اجتماعية بحيث يخضع أفق التوقع في زمن العرض أي زمن المشاهدة إلى التغيير أو التعديل أو البقاء على حاله.

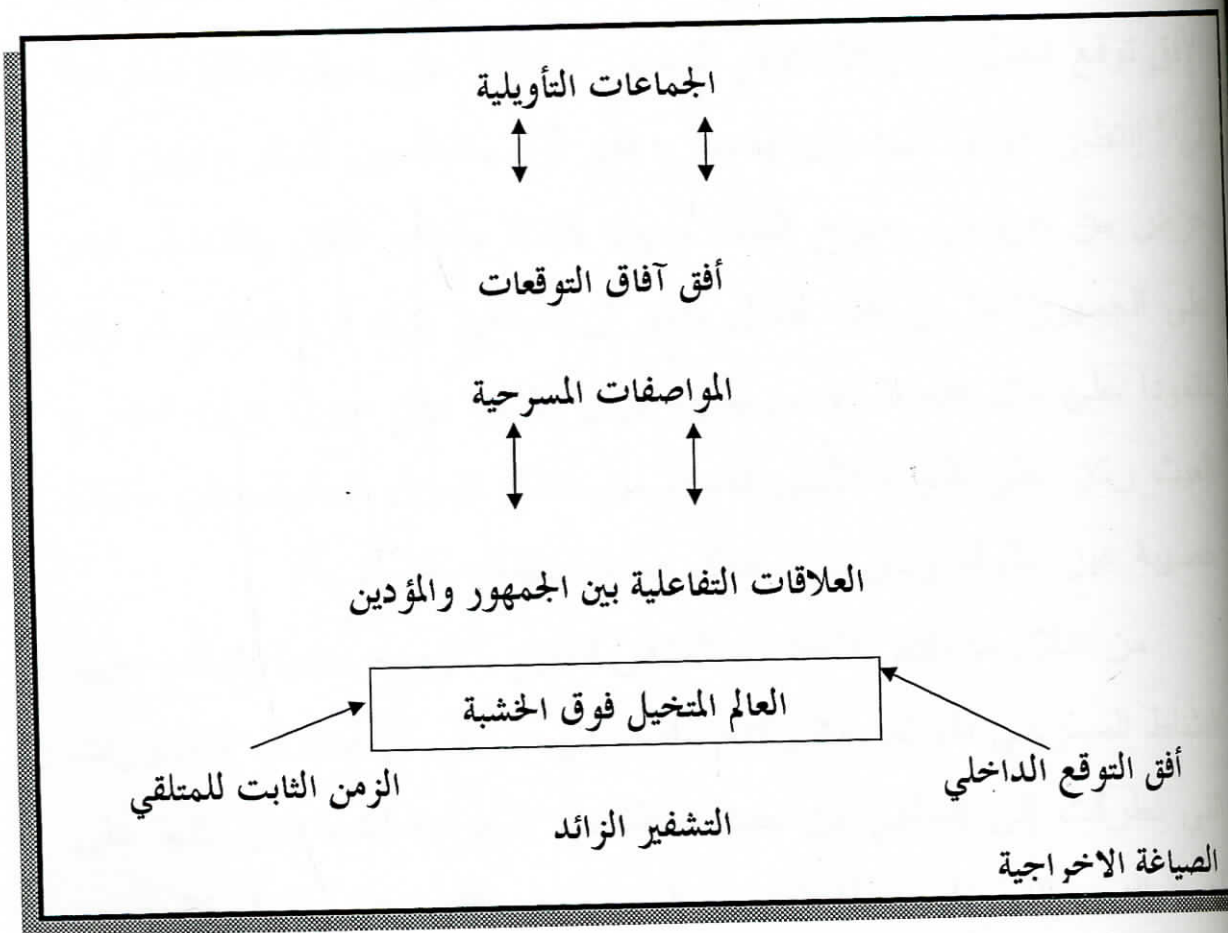
وفي هذا المجال تقترح "سوزان بنت" ترسيمة تجمع وتشرح فيها العلاقات والتأثيرات المتبادلة بين المتلقي وعالم الخشبة بكل ما يحمله التلقي من إستراتيجيات وآليات ملخصة في النقاط الآتية:

1)- **التوجيه القصصي**: وهنا يعتمد المتفرج على المنطق الذي يوجه الخط العام للقصة، محاولا أن يضع المشاهد الغامضة داخل الحكاية.

2)- **التوجيه الخاص بالشكل المسرحي**: وهنا يعتمد المتفرج على معرفته بالقواعد البنائية التي تميز الأشكال المسرحية المختلفة.

2)- **التوجيه الخاص بالشكل المسرحي**: وهنا يعتمد المتفرج على معرفته بالقواعد البنائية التي تميز الأشكال المسرحية المختلفة.

3)- **التوجيه الإيديولوجي**: « والذي من خلال القوانين المقاربة يقيم نوعا من المقاربة والعلاقة بين العالم التخيلي للعمل الفني ومرجعية الجمهور المتلقي»[1].



تمثل هذه الترسيمة مفهوم الثقافة عند سوزان بنت واهم العلاقات التي تربط المتلقي بعالم الخشبة [2]

[1]- جوليان هيلتون م س ص 83
[2]- سوزان بنت م س ص 220

يخضع أفق التوقع للإثبات أو المراجعة أو للنفي لكن ما يميز هذه العملية بالنسبة للمتلقي في المسرح محدوديته في قراءة نص العرض بحدود زمنية الأمر الذي يجعل من الصعب توفر عملية القراءة إلا من حضور العرض مرة أخرى، كما تتأثر الفرضيات التي تشكل القراءة الأولية للجمهور "بأفق التوقع الداخلي " او الصياغة الإخراجية للعرض فإذا كانت الرؤيا الإخراجية في ضوء المعرفة التي تكون لدى المتلقي يحدث ذلك التطابق بين الأفق توقع العمل وبين أفق توقع الجمهور ولنذكر على سبيل المثال مسرحية في " إنتظار غودو" صامويل بيكت « ففي أول مقابلة بين المتفرج وبين أول عرض من عروض مسرح العبث بحيث كانت مشاعر القلق والغضب تبدو على الجمهور »[1] إن هذا المثال يؤكد أن المتلقي يؤكد أن المتلقي لم يكن متعودا على مثل هذه العروض بحيث يرى كارلها بينز سيرل « إن المسرح العبث ركز على النوع الأدبي نفسه، من خلال تحويل المألوف إلى مشكلة عصيبة غير مألوفة وكان نتاجا لذلك عملية استقبال مغايرة »[2].

من خلال ما تقدم نلاحظ أن المتلقي أصبح ضرورة حتمية يتوقف عليها النشاط المسرحي فلم تعد مشاركته سلبية على الرغم من اختلاف التصورات التي تطرقت إلى المتلقي من حيث منطلقاتها المعرفية لكنها تتفق كلها على أهمية الدور الذي يلعبه هذا العنصر الحساس في اللعبة المسرحية، فالجمهور مهما اختلفت مستوياته وتنوعت قطاعاته ليس مجرد ظاهرة عشوائية ففي الإمكان تربية جمهور مسرحي واعي « فكلما ارتقى المسرح بوعي الجمهور وذوقه استطاع هو بالتالي أن يكتسب دفعات متجددة إلى الأمام فالرقي لا يلد

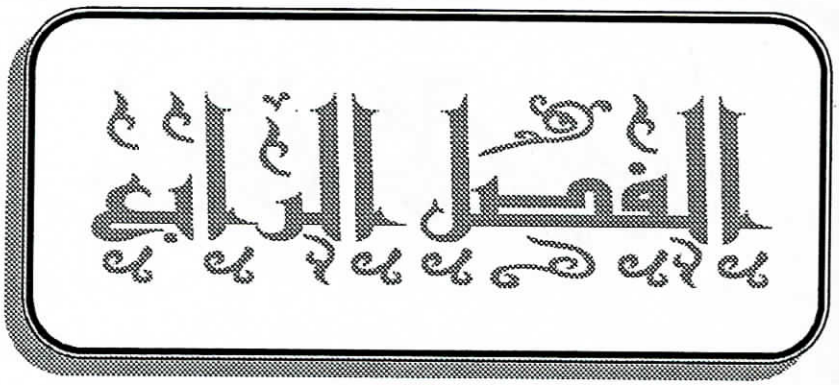
---

[1]- http/www.home planet. ne

[2]-روبلت هولب م س ص 263

سوى الرقى والتخلف لا يلد سوى التخلف »[1] لأن العملية التلقي هي مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين العمل الفني وبين المتلقي، كما تفتح عملية التلقي تجربة وجودية للمتلقي الذي يكتسب معرفة جديدة، وهذه المعرفة ليست كامنة في العمل نفسه أو في تجربة المتلقي وإنما موجودة في التفاعل بين الحقيقة التي يجسدها العمل الفني وبين حقيقة المتلقي.

[1]- نبيل راغب م س ص 248



مسرحية اللثام دراسة تطبيقية

- ✓ المبحث الأول: بنية خطاب النص
- ✓ المبحث الثاني: آليات خطاب العرض
- ✓ المبحث الثالث: طبيعة التلقي في عرض مسرحية اللثام

المبحث الأول

بنية خطاب النص

الخطاب الأيديولوجي

الخطاب سردي

اللغة

الشخصيات

الحبكة

الحوار

الصراع

تبدأ المسرحية بموشح غنائي يمهد لإحداثها بحيث حمل هدا الاستهلال قصة قصيرة تحكي الأوضاع المزرية التي يعيشها العامل بحيث تجسدت هده القصة في شخصية جلول.

«جلول العامل خويا قلبه مشطون

جهده النافع مخطوف شوقة مرهون

حقه الواضح مفعوس رايه مسجون»[1].

من خلال الأغنية التي بدأ بها علولة مسرحية اللثام نستنتج أن جلـول هو عينة من الطبقة العاملة التي تعيش الفقر والحرمان، فجلول كان يعـاني المشاكل داخل المصنع وخارجه يقدم واجباته ولا ينال حقوقه فهي مهضومة في ظل حكم جائر تفضل فيه المصلحة الخاصة عن 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 ودلك لأن المسرحية في مضمونها لم تختلف عن مضمون الاستهلال فالمتلقي قد يجـد تلك الصلة والربط بين الأحداث المسرحية ومضمون الاستهلال وهـدا مـا سنلاحظه في التلخيص.

ينتقل بنا المؤلف بعد الأغنية إلى رسم خيوط الحكاية ودلك باسـتعمال شخصية القوال التي رسمت أبعاد الشخصية المحورية برهوم الذي كان عاملا بمصنع الورق وبالضبط في قسم غسيل الحلفة، حيث تعطلت الآلة البخارية

---

[1]- عبد القادر علولة الأقوال م س ص 150

[2]- م ن ص 151

البرمة ً وطلب كل من لعرج الفيلالي البكوش من برهوم إصلاحها وبعد أخد ورد مع سي خليفة وبقية الأصدقاء قرر برهوم إصلاح البرمة على الرغم من علمه بالعاقبة الوخيمة التي ستنجر عن هدا الفعل الإنساني.

برهوم « يا سي هو القضية هده خطيرة هده الوثائق مسروقة من المديرية»[1].

السي خليفة « اتفضل تشرب اتاي وتشم ريحة البحر.

برهوم راني نشم في ريحة السجن ونشوف في رجال الشرطة يقلفطو في كمايمهم وراني نسمع في ولادتي يتباكوا منم مورايا »[2].

يصلح برهوم رفقة أصدقائه الآلة البخارية لكن برهوم يتعثر ويسقط فيلقي عليه القبض ويعذب يقطع انفه بعد دلك ينتقل إلى المستشفى ليتمثل لشفاء ويقرر رفع قضية إلى مركز الشرطة ليجد نفسه متهما بالخيانة والتشويش.

فيلقي 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 هده الظروف قرر برهوم العزلة عن مجتمعه والعيش في مقابر فرنسية مع أناس قاسموه التضحية وشاركوه أفكاره النضالية.

---

[1]-م س ص 162
[2]-م ن ص 163

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 الظلم والاستعباد.

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 لدا 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 الجدري لأن علولة كان يسعى باستمرار لتوجيه خطابه المسرحي لجمهوره ليجعلهم يتخذون موقفا إيجابيا.

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 وتناقضات وهدا يتطابق ورأي بريخت حول المسرح حيث صرح « ينبغي على المسرح أن يكون ملتزما ولكن هدف هدا الالتزام يستطيع أن يجعل من الحرية جزءا من شخصية الإنسان وتستطيع هده الشخصية أن تبدو مؤثرة دائما في أي موقف متغير»[1].

[1]-عدنان رشيد م س ص 89

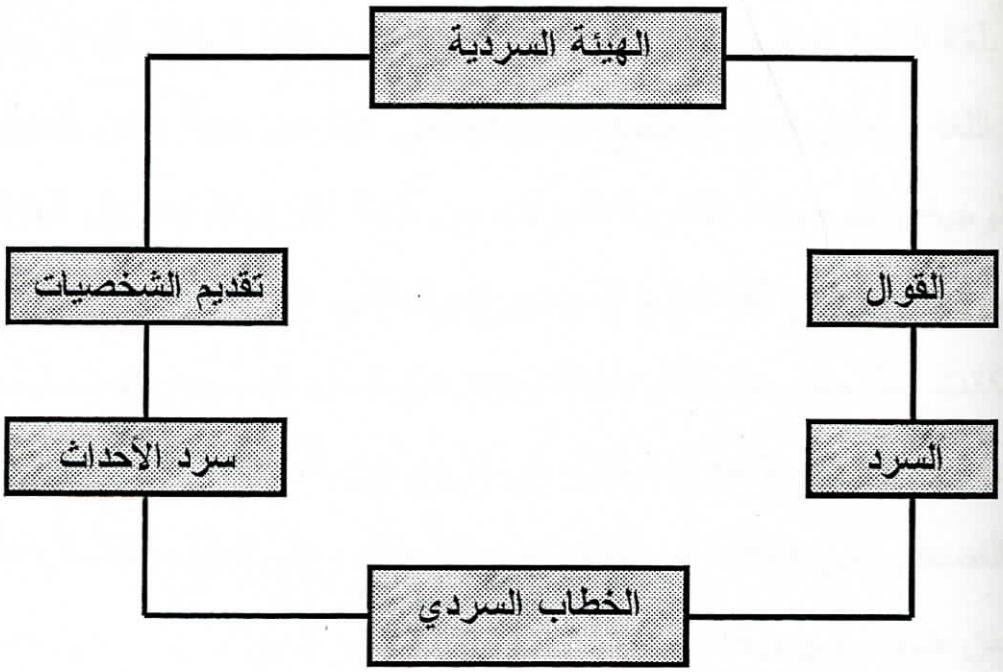
الخطاب السردي:

بنيت مسرحية اللثام مثل سابقتها من المسرحيات على عنصر السرد حيث وظف علولة القوال الذي كان المرسل للخطاب السردي حيث نسجل حضوره منذ بداية المسرحية فعمل على تقديم شخصيات المسرحية لا سيما شخصية برهوم، القوال: « برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم ازداد ها دو ثين وربعين عام بالتقريب ولداته أمه الفرزية بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة حين ما جاء المزيود لدنيا مازغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة »[1].

بالإضافة إلى تقديم الشخصيات عمل القوال على سرد الحكاية ودلك بتدخله بين المقاطع الحوارية ليسرد الأحداث التي لا تتجسد على الخشبة مخترقا في دلك 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 الخطاب النص في مسرحية اللثام والقوال هو الشخصية التي تولت هده الخاصية وبعبارة أخرى القوال هو الهيئة السردية التي أوكل لها المؤلف مهمة إيصال الخطاب السردي إذ عمل القوال بطريقة سردية على تقديم شخصيات المسرحية كما سبق ذكره وهده الترسيمة توضح عمل القوال بوصفه هيئة سردية في بنية خطاب النص.

[1]- عبد القادر علولة م س ص 161



ارتكز خطاب النص بصفة عامة في مسرحية اللثام على اللغة وهـدا التصور يقترب إلى تعريف رولان بارت للخطاب « الخطاب يبنـى علـى مجموعة من الجمل وأنه من خلال تلك البنية يبدو كإرسال يفوق لغة اللسانيين فالخطاب له وحداته وقواعده وهو يقع بعد الجملة رغم أنه مؤلف فقـط مـن جمل »[1] حملت اللغة أفكار علولة وجسدت موقفه من أوضاع المجتمع ففـي مسرحية اللثام كما في الأقوال والأجواد بقيت اللغة على نفس النسق فتميزت بالبساطة والوضوح لأنه كان يعالج قضايا كثيرة عانى منها الشعب لدا كانت لغة مسرحية اللثام قريبة من الفئات التي عبر عنهـا علولـة فـوردت فـي المسرحية بعض الألفاظ التي تخدم التوجهات الإيديولوجية للمؤلـف والتـي كانت دائما تتكرر في جميع مسرحياته مثل البيروقراطية، الاشتراكية العدالة الاجتماعية المصلحة العامة وغيرها من الألفاظ التي كان لها إيقاع في النص إضافة إلى بعدها الرمزي للدلالة الاجتماعية والسياسية لأن علولة عبر عـن

[1] بيان ماكدونيل م س ص 88

أفكاره بلغة قريبة جدا من الفئات التي خاطبها ومن هذا المنطلق لا يمكن دراسة اللغة بمعزل عن المجتمع وعن المتلقي هدا من جهة وعن المنطلقات الإيديولوجية والتوجهات الفكرية للمؤلف من جهة أخرى إذ يعمل المؤلف المسرحي على وضع لغة تخدم الموضوع والمتلقي على حد السواء.

كانت لغة مسرحية اللثام سهلة بعيدة عن كل غموض تصب في الموضوع كما كانت اللغة لغة ثالثة أي مزيج بين العامية وبين الفصحى وان كانت الفصحى هي الغالبة في الكثير من الأحيان وعلى سبيل المثال نأخذ مقطع من هده 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...ثلث ليالي وهو كل ما يرجع من الخدمة يبلع على روحو في البيت باش يدرس بدقة رسوم البرمة في الليلة الرابعة ليلة عمالية خرج برهوم وخرجت الشريفة في جرته وقاست طاوة ماء »[1].

في هذا المقطع نجد جميع المفردات كانت فصيحة ما عدا بعض الألفاظ التي وردت بالدارجة العامية مثل (الطاوة، قاست، يبلع، جرته) هدا ما يؤكد أن مسرحية اللثام ليست عامية.

إن الحيز التي تشغله اللغة في مسرحية اللثام دو أهمية كبرى بحيث شكل جسرا تواصليا يسهل على المتلقي فهم مضمون الخطاب واستيعابه.

[1]- عبد القادر علولة م س ص 186

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 أمام علولة وهدا ما أكده قائلا «أن قضية اللغة غير مطروحة فرجل المسرح يخلق لغته ويأخذ من اللغة ما يهمه وتركيب الجمل لا يكون نحويا إنما تركيبيا فنيا تعبيريا يتضافر ديكور والموسيقى والإيحاء في خلقه»[3].

---

[1]- م س ص 160

[2]- محمد مصايف فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائري الطبقة الثانية 1981 ص 78

[3]- خليل بن الدين علولة يتحدث عن تجربته المسرحية في ندوة نظمتها المكتبة الجهوية بوهران عن المسرح الملتزم الجمهورية اليومية 1986/5/14 العدد 6484 ص 11

الشخصيات:

تعتبر أعمال علولة تلخيصا لواقع اجتماعي باختلاف ميادينه، بحيث نجح في وضع هدا الواقع في قالب درامي، فقد كشف عن عدم الاستقرار في المجتمع في مواقع حساسة وعبر عن الضغط المعقد بين واقع المجتمع وبين حساسية الفرد وحيرته فحاول علولة التعبير عن هذه الحيرة بشخصيات واقعية تحمل أفكاره الإيديولوجية ورؤاه الاجتماعية.

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

إن رسم الشخصية هو أهم عنصر من عناصر الدراما فهو ضمان لنجاح الكاتب، ولتمكنه الفني، فالشخصيات التي يصورها الكاتب تصويرا واضحا محدود المعالم، لن تتحدث إلا بما يلائم طبيعتها ولن تتصرف إلا بدافع مقنع وتقول في دلك:

ليليان هيلمان « إذا كنت تعرف لشخصياتك معرفة جيدة فإنها تتولى عنك قول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها »[1] وعلى حد هدا القول كانت شخصيات مسرحية اللثام بمثابة القناة الرئيسية لتمرير الخطاب عند علولة، فتميزت بالعمق على الرغم من بساطتها بحيث صورت التنظيمات السلوكية المتعلقة بالمواقف الاجتماعية، فهي من عامة الناس استلهمها الكاتب من

[1]-حسن رامز محمد رضا م س ص 339

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، وقوة تأثيرها في الفعل الدرامي فهي شخصية مركبة « والشخصية المركبة هي تلك التي تظهر خاصيتين أو أكثر من الخواص القوية المتعارضة، أو المتصارعة، وهده الخواص ليست متكافئة القوة لكنها تكاد تكون متكافئة »[1].

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

التناقض على مستوى الشخصية:

برهوم شخصية كان لها الدور الرئيسي في مسار الحدث الدرامي، جسد معاناة الفرد العامل البسيط الذي ظل يكافح من اجل العيش، يحمل أفكارا نضالية لكن تبقى قوة الإدارة أقوى من حماسه وأفكاره وهدا ما جاء على لسانه « بغيت ندير ولكن كيف ندير باش ندير ؟ عندما نتمنى يا سيدي ندير تبت في الإرادة وتقوى وعندما نبدي ندير تنفش ضربة وحدة ونوخر ما عندك طاقة يا برهوم ما عندك ثيقة في نفسك »[2].

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

---

[1] م س ص 444

[2] عبد القادر علولة م س ص 166

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 خاصة الشجاعة بحيث لم تكن هده الصفة ملازمة لبرهوم على طول المسرحية بل كانت صفة ناتجة عن رد فعل أو بعبارة أخرى هو موقف اتخذته الشخصية حيال نظام معين فشكلت هده الخاصية (الشجاعة، اتخاذ الموقف) تناقضا أثر تأثيرا قويا في مسار الحدث وهذا التركيب المتعارض على مستوى الشخصية أطلقت عليه أن 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 المأسوي في مسرحية اللثام خاصة وأن شخصية برهوم هي صورة إتحاد مستويين متعاكسين: التردد على الفعل / الإقبال عليه / الخوف /الشجاعة.

التناقض عبر شخصية أخرى:

إضافة إلى التناقض الموجود على مستوى الشخصية هناك تناقض أخر على مستوى الشخصية المقابلة وهي شخصية شريفة التي أبدت من خلال حواراتها شجاعة وعدم خوف من الشواشين لعرج البكوش الفيلالي وهدا ما جاء واضحا في الحوارات التالية: شريفة « قضية كبيرة هدي يا برهوم الجهاد يا برهوم الجهاد اليوم الطايح أكثر من الواقف اليوم البيت تجفف بالدم قابل أنت الطاقة وأنا نوقف عند الباب... يتحاموا على راجلي وأنا هنا »[1].

إن تحدي شريفة للخطر الذي يحدق بزوجها وحملها للسلاح الأبيض لدليل على شجاعتها واصررها على الوقوف إلى جانب زوجها وتصديها

[1]- عبد القادر عطولة م س ص 185

جماعة الشواشين لعرج البكوش الفيلالي على عكس شخصية برهوم التي ظلت 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 هده 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 »[1] .

في مسرحية اللثام وعلى غرار المسرحيات الأخرى نلمس شخصية البطل المسرحي برهوم بحيث انفردت هده الشخصية في تأثيرها في الحدث المسرحي، لأن شخصية البطل المسرحي « هي المحرك الأول لأحداث المسرحية وهو الذي يبقى في اغلب الأحوال أطول مدة على خشبة المسرح ويتمثل في سلوكه ومصيره، موضوع المسرحية الرئيسي »[2].

لقد تغير مفهوم البطولة المسرحية بتغير الفكر الإنساني ومجتمعه حيث انتقل البطل المسرحي من طبقة النبلاء والملوك وصراعهم ضد القوي الخارجية إلى الإنسان العادي الذي يستطيع التأثير في مجرى الحياة والمجتمع وهدا ما كان واضحا عند عبد القادر علولة الذي صور بطل مسرحية اللثام من عامة الناس بحيث كانت مشكلته الاجتماعية والنفسية محور الصراع في المسرحية.

---

[1]- محمد رامز م س ص 489

[2]- عبد القادر علولة، عن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة الطبعة الأولى 1998

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

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

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

شخصية السي خليفة:

تمتاز شخصية السي خليفة بالحب والاحترام فكان المرجع الأول الذي يقصده الجميع وهدا ما جاء على لسان القوال « سي خليفة كبير في السن وفات الستين وعاش في حياته مغامرات غريبة مقادرينه ويشاوروه ويزوره كالمرابط واللي يلغي له الحكيم واللي مسميه لندوشين »[2].

كان السي خليفة ملقب بهوشمين أو خليفة لندوشين ودلك لأنه عاش في الفيتنام بعد أن فر من الجيش الفرنسي القوال « فر من الجيش الفرنساوي والتحق بالفيتناميين دخل معاهم في المعارك وحارب فرنسا وأمريكا »[3].

---

[1]- عبد القادر علولة اللثام ص 172
[2]- م س ص 179
[3]- م ن ص 179

إن هذه الشخصية هي حقيقية في التاريخ وكأن علولة أراد تمجيد هذه الشخصية عن طريق السي خليفة.

ساعدت شخصية سي خليفة على تعزيز الفعل حيث ساهم في تطوير الأحداث وذلك أن خليفة كان مؤيدا الفكرة إصلاح آلة المصنع بحيث كان وسيطا بين برهوم ولعرج والبكوش إذ ساعدت هده الشخصية برهوم على اتخاذ القرار وإصلاح البرمة، ومن هنا 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 ودلك عن طريق الشخصيات التالية (المفتش، الشرطي الأول، الشرطي الثاني) إضافة إلى هده الشخصيات هناك شخصيات مثلت الواقع الآخر في المسرحية إنها شخصيات ً مسلكة ليام، أصد الخير، الهادي، طالب الهنى ً عكست بصفة واضحة عالم آخر أراده المؤلف أن يكون معاكسا للواقع المعاش (الذي عاشه برهوم) وهده شخصيات كان لها نفس مصير برهوم وهم من مروا بالتجربة قبله وهدا يدل على أن ليس برهوم فقط هو المعني بالأمر بل هناك عينة أخرى من المجتمع أشار إليها عبد القادر علولة في نهاية المسرحية وهي شخصيات أرادت العزلة عن المجتمع واللجوء إلى المقبرة وكان المقبرة مخبر تجريبي لجأت إليه هذه الشخصيات من أجل الاستقرار وهدا 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 يا السي خليفة مكاش كيفنا »[1].

قاصد الخير:« أحسن من الحجرة الزرقاء

الهادي: قلعنا الحشيش اليابس غرسنا الورد وضرفنا الشجر

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

الحبكة

تعد الحبكة عنصرا أساسيا في البناء الفني للمسرحية فهي لازمة لها ودهب أرسطو إلى أن المسرحية « تنطوي على عنصرين هما الشخصية والحبكة وان 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 الاجواد والأقوال التي اعتمدت 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 الأرسطي والتسلسل المنطقي للأحداث، نجد الحبكة في مسرحية اللثام بسيطة قائمة على مبدأ السببية والنتيجة وهذا لان الحبكة هي ترابط الوقائع بعلاقات سببية ضمن مسار يمتد من بداية إلى وسيط أو ذروة ونهاية أي « أن الحبكة هي بناء يرتكب على النواة البسيطة والتي هي الحكاية »[4] 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

---

1. عبد القادر علولة م س ص 227
2. م ن ص 228
3. أرسطو طاليس م س 95
4. ماري الياس حنان قصاب حسن م س ص 165

بحيث طلب من برهوم إصلاحها وهذا كان من قبل الشواشون (لعرج، الفيلالي، البكوش) وتوضحت أكثر الحبكة من حديث برهوم مع الشريفة في بداية المسرحية بعد حديث القوال وهدا 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 انفه ثم يواصل المؤلف في ترتيب الأحداث إذ يدخل برهوم إلى المستشفى ليعالج ثم بعد ذلك يقرر الذهاب إلى مركز الشرطة حتى يرفع شكوى فيجد نفسه متهما فيسجن ويؤول به المصير إلى العزلة في المقبرة وما نستطيع قوله عن الحبكة في مسرحية اللثام إنها كانت بسيطة ساهمت كل الشخصيات في تطوير أحداثها خضعت للبناء الأرسطي ولهذا السبب يختلف اللثام عن الأجواد والأقوال ففي اللثام هناك بداية وسط ونهاية وان كانت مفتوحة ورغم تدخل القوال بين اللحظة والأخرى لكن هذا التدخل لم يقطع الحدث بل كان يواصل في إكمال القصة ليشكل بذلك قطيعة بين الأقوال والأجواد شكلا أي من حيث البناء الدرامي.

[1]- أرسطو طاليس م س ص 98

الحوار:

إذا كان البناء المسرحي ينمو والمواقف تتشكل من خلال تفاعل الأحداث والشخصيات فإن الحوار هو وسيلة هذا التفاعل وهو الأداة التي تواصل بواسطتها شخصيات 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 خاسرة بغاوني نصنعها راهم يمشوا في الدعاية ويقولوا برهوم ولد أيوب الأصرم عفريت في الميكانيك غير هو اللي يطيق يصنعها»[1].

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

كما عمل الحوار على تطوير الحبكة بحيث هنالك عدة طرق يطور الحوار بها الحبكة وهي « مصاحبة الفعل الذي يدور فوق خشبة المسرح ورواية الفعل الذي يدور بعيدا عن الخشبة »[2].

إن الحوار في مسرحية اللثام عمل على تطوير الحبكة رفقة السرد

---

[1]- عبد القادر علولة م س ص 168

[2]- فرديت ميليت م س ص 448

وذلك مصاحبة 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 هده الشخصية تبادر لأذهانه الصفات التي تتجلى بها من دكاء وقدرة على التقرير وبلاغة وحكمة في الحديث « لأن كلام الشخصية يزودنا بمرشد أمين ومتنوع إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها »[1].

السي خليفة: «النظام سير النجاح

السي خليفة: ادرسنا 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 المعركة »[2].

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

---

[1]- حسن رامز محدد رضا ص426

[2]- عبد القادر علولة اللثام م س ص 176

كما سبق ذكره فحديث الشرطي ليس بحديث برهوم وشريفة والسي خليفة ومعنى هدا « ينبغي أن يكون الحديث نابعا من الشخصية ومتماشيا مع خواصها بل وحتميا بالنسبة لهده الخواص وما لم يفعل الكاتب دلك فانه يكون كمن يناقض نفسه ويمسح الشخصية التي يصورها »[1].

الصراع

ما دامت دراما علولة تختص بالعلاقات الاجتماعية فان الصراع الدرامي بالتالي صراعا إجتماعيا 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 مالم يكن صراعا داخليا « إن الخاصية اللازمة للدراما هي صراع اجتماعي تمارس فيه الإرادة الواعية ويكون على شكل أشخاص يكافحون ضد أشخاص آخرين أو أفراد ضد مجموعات أو مجموعات ضد مجموعات أو أفراد أو مجموعات ضد قوى اجتماعية أو قوى طبيعية »[2].

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 هدا الصراع نستنتج أن علولة جسد الصراع بين أفكار ومبادئ متناقضة بين فكر اشتراكي يدعو للمصلحة العامة وبين فكر راس مالي تقتضي لمصلحة الفرد مبدأ.

إن مرد الصراع هو تشبع علولة بأفكار سياسية وإيديولوجية جعلته يحصر هدا العنصر الدرامي لحمل التناقضات السياسية بكل ما تحمله من

---

[1]- حسن رامز محمد رضا م س ص 468

[2]- م ن ص 449

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، البكوش، الفيلالي 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 بسبب العوائق التي تكمن في المجتمع نفسه، لكن هدا الصراع لم يكن ليصل إلى درجة الاصطدام، إذ بعد الكشف عن عيوب المجتمع ينسحب البطل لينفتر الصراع في المشهد الأخير من المسرحية، بحيث ترك المؤلف غموضا حول الصراع من جهة والنهاية من جهة أخرى حيث نلمس نهاية مفتوحة ظلت فيها مصائر الشخصيات معلقة لأن النهاية كانت في المقبرة بحيث ظلت الأحداث في مسرحية اللثام قابلة للنمو وهدا النوع من النهاية «يتيح للمشاهد أن يعيش في جو المسرحية ويصاحب شخصياتها وأحداثها زمنا أطول بعد أن يشاهدها »[1] فتثير في المتلقي توقعات عدة وتفتح آفاق قراءات متعددة عبر مستويات متباينة.

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

[1]- عبد القادر القط م س ص 40

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... في الحق بغاوا يجربوا كل واحد حسب مصايبه...أنا باش نوجد من جديد الثقة في نفسي. نوجد القوة الفكرية اللي تسمحلي نشبط مرة ثانية في الحياة...نلصق في الحياة نتغلب على الإهانة اللي ساكنتني ونوجد كرامتي من جديد هدي التجربة بينت لي بلي الإنسان حامل 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 »[1].

[1]- عبد القادر علولة م س ص 221

المبحث الثاني

تقنيات خطاب العرض

الأداء التمثيلي

التشكيل الحركي

الديكور

الإكسسوار

الأزياء

الإضاءة

خطاب العرض في مسرحية اللثام:

إن تصميم العرض هو تجسيد ظاهر للعيان 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 المسرحية المكتوبة بتقديم تفسير بصري للحكاية وفضلا عن ذلك يعمل المخرج مع الفريق العامل على إعادة بناء المسرحية بطريقة ملموسة متأثرا في ذلك بتجربته الخاصة وعالمه الثقافي ومنظوره الإيديولوجي لأن الهدف الإستراتيجي من كل عرض مسرحي هو تحويل النص من لغة مكتوبة إلى منظومة من المؤثرات المرئية والصوتية 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 وتبقى ظاهرة التجاوب مع الجمهور تدفع الكثير من المخرجين إلى إيجاد عما يمكن أن يكون وسيلة للتواصل بين المنتج وبين المتلقي ولعل عبد القادر علولة من بين المخرجين اللذين يهتمون بالمتلقي محاولا في ذلك إيجاد الصلة بين العمل المسرحي والمشاهد، ومسرحية اللثام من بين الأعمال التي توجه فيها علولة إلى ذائقة ووعي المتلقي.

يبدأ عرض مسرحية اللثام بأغنية شعرية، تستمد إيقاعاتها من التراث الشعبي وهي بداية تميزت بها عروض علولة لا سيما مسرحية اللثام التي اكتست بطابع احتفالي اجتمعت فيه الكلمة المعبرة بالإيقاع الشعبي فكانت هذه النبرة الاحتفالية تمهد لبداية العرض وتهيأ الجو العام للمسرحية كما تشد المتلقي لمتابعة أحداثها هدا من ناحية الوظيفة الجمالية للأغنية الشعبية في

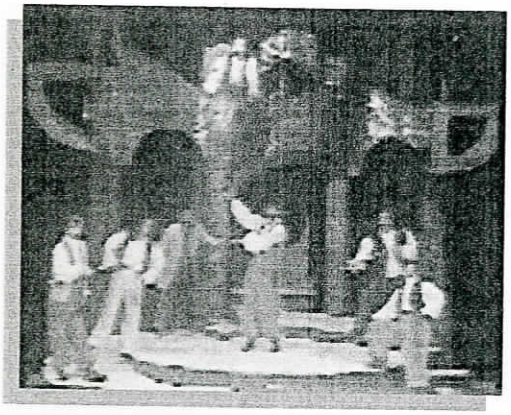
عرض مسرحية اللثام، أما من ناحية أخرى عملت هذه الأغاني على فصل الأحداث عن بعضها البعض فبمجرد أن يصل الفعل إلى قمة التأزم تدخل الفرقة لتؤدي مقطعا غنائيا يحد من تأزم الفعل ولكي لا يقع المشاهد تحت تأثير الفعل المتواصل يبحث المخرج عن الشكل الفني للعمل الذي يريد تقديمه في مضمون العمل ذاته « كون الوقائع والأحداث الدرامية وطبيعتها التي تحاكي الوقائع الحياتية، هي التي تلهمه الصور والألوان والإيقاعات التي يتضمنها الجوهر الانفعالي للعرض المسرحي برمته »[1] أي أن الشكل الذي ينتهي إليه العرض هو أمر مهم لأن العرض المسرحي هو تشابك عدد هائل من العلامات ويتفرد الممثل وهو أحدها بأهمية متميزة كونه حامل العلامة بلا منازع في كل الأشكال والتيارات والمناهج الإخراجية وهذا ما نجده عند علولة 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 ملا الفضاء بحركته وجسده وصوته فاعتمد علولة على عدة تشكيلات حركية جماعية وفق رؤية إخراجية عملت على توظيف الحلقة هذا المرجع التراثي الذي لجأ إليه علولة لتحقيق الفرجة لجمهوره وهذا الشكل الفرجوي هو ميزة تميزت بها عروض علولة « إن الفرق الجوهري بين مسرح علولة وبين المسرح الأرسطي وتجلياته الأوروبية المعاصرة هو هدا الشكل الحلقي في الفرجة كما نجده في السامر الشعبي فالجمهور حول العرض المسرحي وليس أمامه »[2].

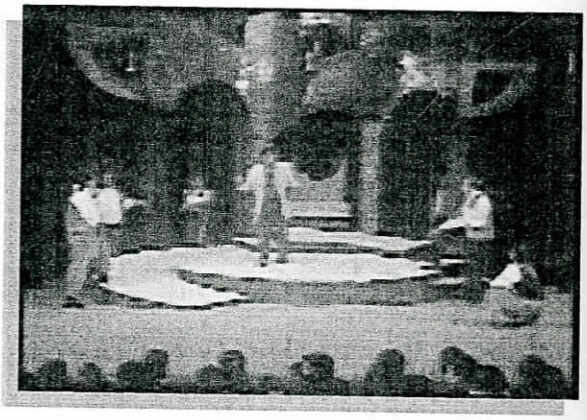
---

[1]- كير إيلام م س ص 168

[2]- احمد إسماعيل مسرح عبد القادر علولة مجلة إبداع الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة العدد الرابع أفريل 1994 ص 26

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 وخروجهم، ولذلك فالحركة هي الوسيلة الأغنى والأكثر ليونة في التعبير عن الفضاء المكاني فالحركة تعد إجراءا إبداعيا يتجه نحو تقطيع الوحدات اللغوية النصية، لتبث نصا حركيا يمكن أن يخضع بدوره إلى تقطيع دلالته واستخلاص سماته الخاصة من خلال حركات الممثل على الخشبة يتضح للمتلقي مرجعية العرض من خلال مسرحية اللثام نلاحظ أن التشكيل الحركي كان بسيطا صور النص الأدبي وشكل معادلا موضوعيا لروحه وعكس كل رموزه الخفية ركز معظم تشكيلاته الحركية في منطقة وسط الوسط* على 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 للإقامة جسر تواصل مع الجمهور.





الممثل في وسط وسط الخشبة

*–وسط الوسط ينظر الصورة

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 نلمسها للقوال في المسرحية الذي استعمل السرد قد اختزل الزمان والمكان فكان ينتقل من فترة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر وفق ما يقتضيه الفعل بحيث كانت تتم عملية 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 والملاحظ أيضا أن الممثلون الذين يسردون يجسدون الحركة أيضا، وهذا ما يجعل الممثل يقظا وعلى 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 يكون الأداء التمثيلي في مسرحية اللثام يقترب 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 سوى خارجيا أو ظاهريا «والممثل في المسرح الملحمي علامة تحده من ناحية علاقة رمزية تجعله شفافا وتؤكد من ناحية على أهمية حضوره المادي والاجتماعي »[1].

إن التمثيل في مسرحية اللثام كان ملحميا تارة ونفسيا تارة أخرى فمثلا نجد شخصية برهوم (سيراط بومدين) مثلت الاتجاه النفسي في الأداء التمثيلي حيث كان أداؤه طبيعيا فوق الخشبة وصل إلى التعبير عن مشاعر الشخصية

[1]- كير إيلام م س ص 18

وأفكارها حتى درجة الإيهام أي أن الممثل أوهم الجمهور على أنه هو فعلا برهوم بحيث عايش سيراط بومدين الدور وجسد لنا معاناة الشخصية من بداية المسرحية لنهايتها وهذا ما اصطلح عليه ستانسلافسكي المعاناة وعبر عن هذا 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].

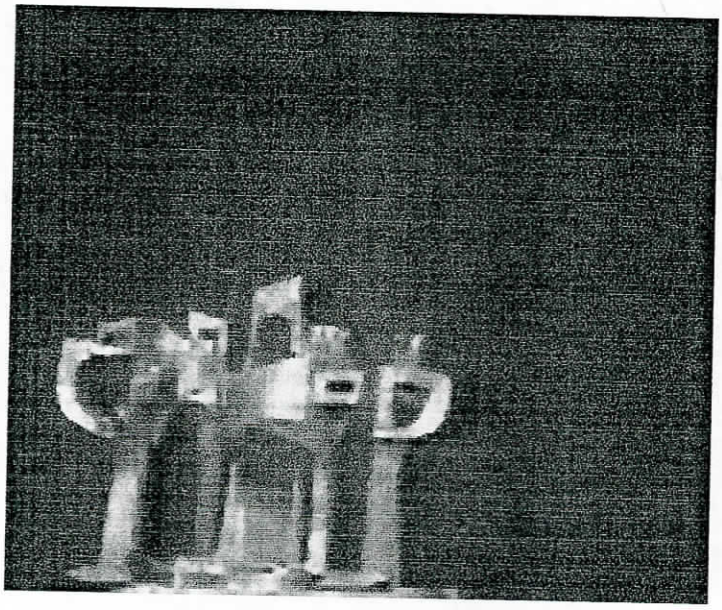
إن الأداء التمثيلي في هذه المسرحية اتجه إلى الواقعية النفسية إذ نلمس أن معظم الشخصيات حافظت على مسارها الدرامي فمثلا برهوم لم يكن في فرقة القوالة وعلى غرار مسرحية الاجواد أين نلمس حضور الشخصية المركزية في المشهد مع الفرقة الساردة (القوالة) في هذه النقطة بالذات أي عدم حضور برهوم مع بقية الممثلين الساردين يؤكد صفة البطل الواحد كما يؤكد معايشة الممثل للدور منذ ظهوره لأول مرة على الركح والى النهاية وكأن الممثل هنا صراط بومدين تعامل مع الشخصية على إنها حقيقية فقادت الممثل إلى الشعور بتفاصيل الشخصية كما لو كانت خاصة به فالمتلقي في هذه الحالة لا يحس بالقطع في الفعل رغم تدخل القوال والمغني بل هناك فعل متصل لمسناه من خلال الأداء التمثيلي لشخصية برهوم وهذا ما يطلق عليه ستانسلافسكي 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 وجودة المستمر وخطه المتصل غير المنقطع»[2].

---

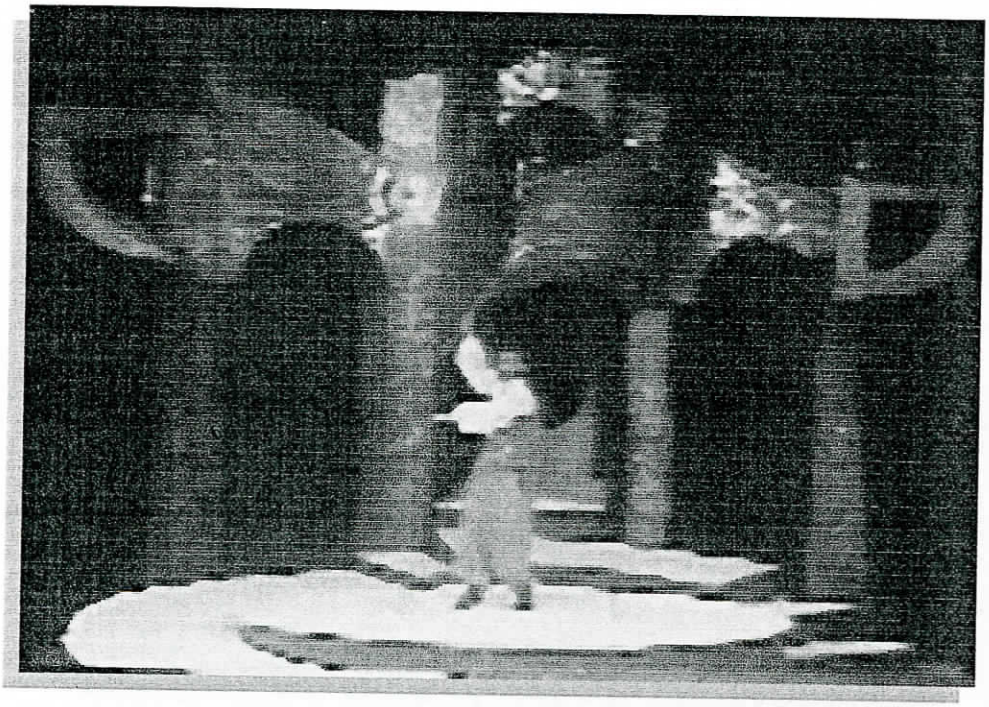
[1]- تمارا سورينا م س ص 22

[2]- قسطنطين ستانسلافيسكي إعداد الممثل م س ص 30

الديكور:

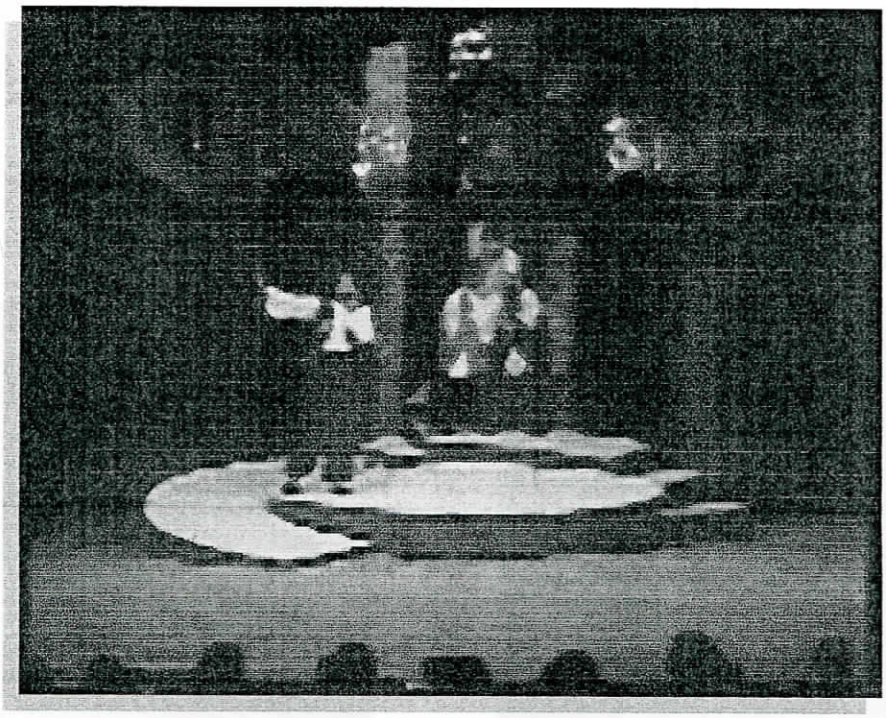


تعتبر مسرحية اللثام العمل الأخير بعد الأقوال والأجواد إذ تعد من بين الأعمال التي تدخل ضمن تجربته الخاصة بمسرح الحلقة ويتشكل ديكورها من فضاء مجرد يتوسطه مجسم تشكيلي صنع من معدن النحاس المدفوع Cuivre repoussé منقوش بارز ظهرت فيه رسومات بحيث بدا الديكور كلوحة تشكيلية، من خلال الديكور نلاحظ أن المخرج جعله تجريديا بحيث عكس صورة محددة لمكان المسرحية وذلك حسب طبيعة الحادثة ومعطياتها وحسب الإيديولوجيات التي ينطوي عليها النص.



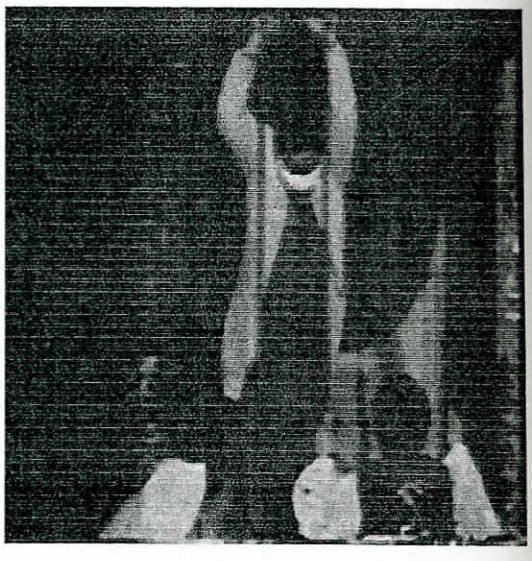
تموقع الديكور وسط وسط الخشبة

تموقع هدا المجسم وسط الخشبة بشكل بارز مرتفعا بطول مترين ونصف ومرتكز على أرضية خارجية متحركة شكلها نصف دائرة Praticable يستعمل باعتباره منصة صغيرة داخل الفضاء الركحي تتخلل هدا 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)

كما كان يعكس السجن[1] وذلك بإضافة بعض القضبان للدلالة على رمزية المكان.



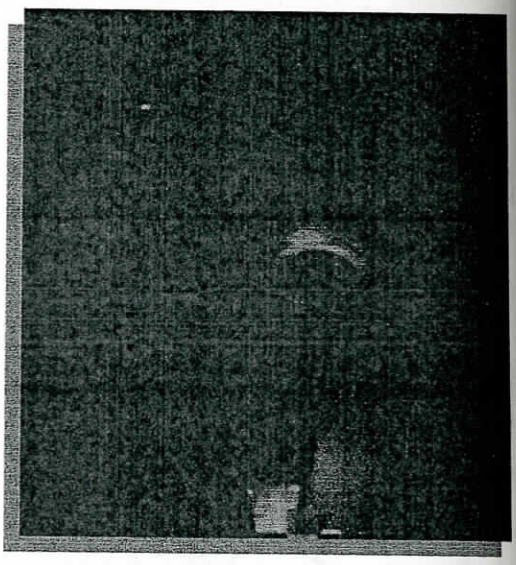
الصورة رقم 2

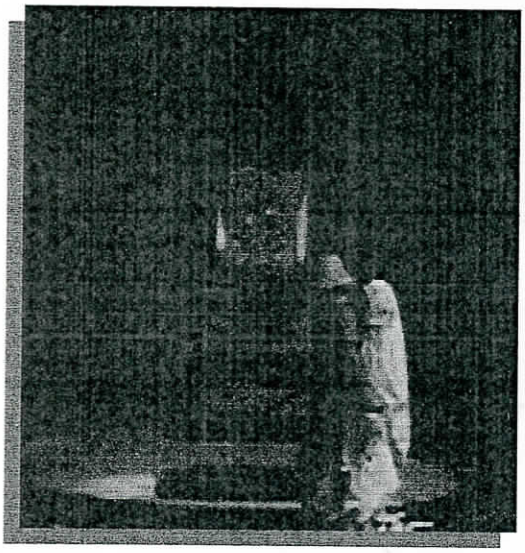


الصورة رقم 3

[1] أنظر الصورة رقم 2 و3

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.





تدل الصورة رقم 1 و2 على جزء من الديكور المقبرة

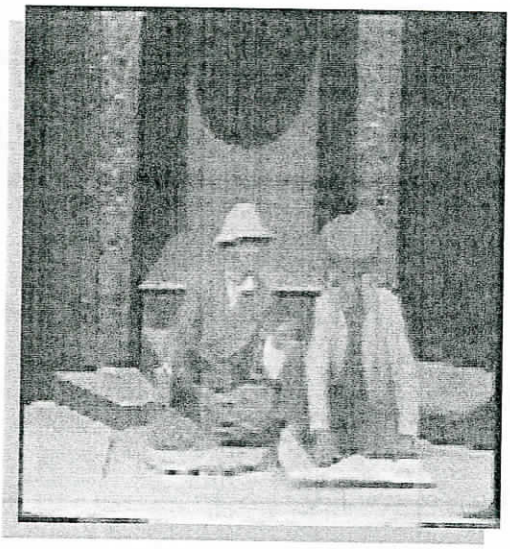
إذا ما نظرنا إلى هذا النوع من الديكور من زاوية التلقي فنجد أن الديكور التجريدي « يترك للمشاهد حرية الانتزاع أي صورة المكان من خلال شحن ذاكرته الجماعية وتنشيطها بواسطة الفعل المسرحي ذاته »[1].

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

[1]- محمد العماري المكان في العرض المسرحي عن الموقع www.ALZZAMAN .NEWS PAPER



الصورة 1 تمثل منزل شريفة وبرهوم



الصورة 2 تمثل منزل السي خليفة

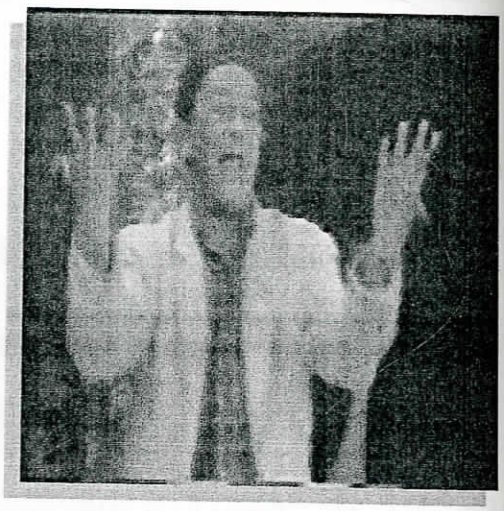
الإكسسوار والأزياء:

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 La Canne وهو إكسسوار أخذ بعدا في العرض بحيث كان توظيفه تراثي بالدرجة الأولى فأصبح هذا الإكسسوار 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 إن علولة لم يعتمد كثيرا على الإكثار الإكسسوارات حتى يجعل الممثل يشخص أدواره من خلال استعانته بلغة الجسد.

أما الأزياء فهي 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.



برهوم



الفيلالي والبكوش

كما استعمل المخرج ألبسة الشرطة وهذا لوجود هذه الشخصيات ضمن النص وليدعم موقفها وليبرر تصرفها ويبين آثارها على الضعفاء وعندما انتقل العرض إلى مشهد المقبرة جعل المخرج الأزياء خاصة لبرهوم

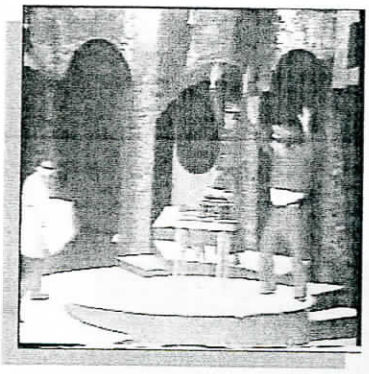
وأصدقائه تمثلت في معاطف بيضاء اللون بدون أكمام أما شخصية السي خليفة فكانت ترتدي معطف بني اللون إضافة إلى قبعة وهذه الأزياء وردت بوصفها إرشادات إخراجية في النص من خلال وصف القوال.



أزياء شخصيات المقبرة



أزياء السي خليفة



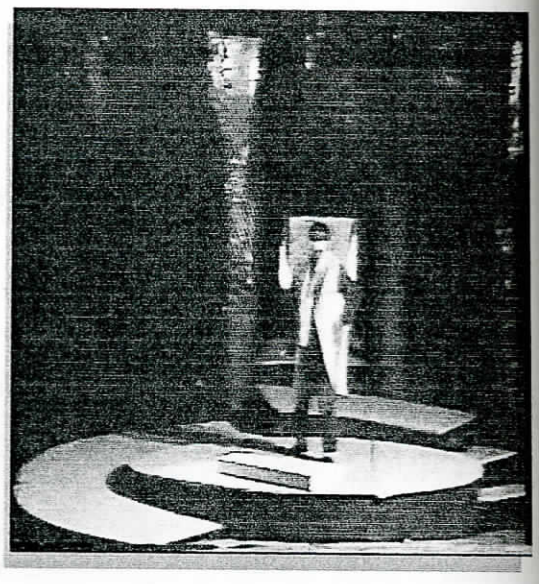
أزياء الشرطة

الإضاءة:

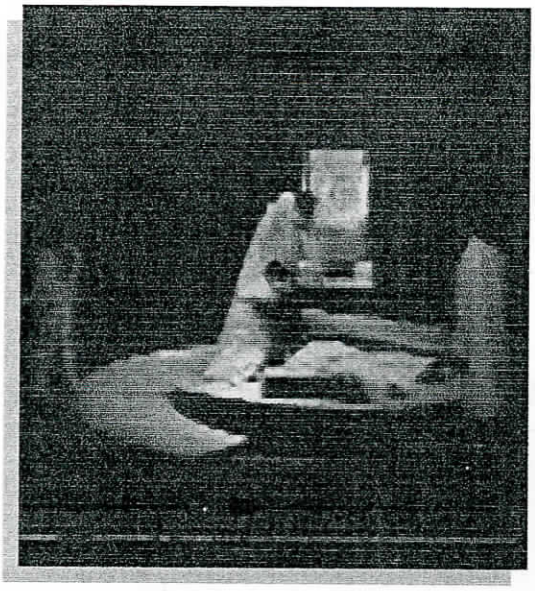
تؤدي الإضاءة دورا مهما في تشكيل الفضاء المسرحي وتصميمه جماليا وتشكيليا، تخلق الإضاءة جوا دراميا من خلال التعبير عن الخوف والقلق والغبطة والحزن، استنادا إلى اللون ودرجة الإنارة وتوزيع البقع الضوئية على الخشبة، وبذلك تسهم في تنويع اللغات البصرية للعرض وفي خلق الجو الدرامي المناسب لأداء الممثل و تفعيل باقي المؤثرات.

لقد شكلت الإضاءة في عرض مسرحية اللثام تجربة أخرى عند علولة على غرار مسرحيات الأجواد والأقوال والخبزة وغيرها إذ أن الإضاءة لم تكن كما نادى بها بريخت ذات شدة واحدة ثابتة طيلة العرض plein Feu بل أدت الإضاءة العلاقة بين مضمون الحكاية وزمنها عن طريق الربط بين

كثافة النور وزمن سير الأحداث ففي مشهد المقبرة عكست الإضاءة عن طريق تغيير شدة الضوء زمن مشهد أين جرت أحداثه ليلا فأضفت الإنارة بذلك حالة نفسية على جو العرض والمتلقي على حد السواء Un éclairage « pénombre » : en plein feu qui progresse et diminue de densité afin de permettre la progression du récit et sa temporalité. .



الصورة 1



الصورة 2

إضاءة المشهد الأخير من المسرحية " مشهد المقبرة "

المبحث الثالث

طبيعة التلقي في عرض مسرحية اللثام

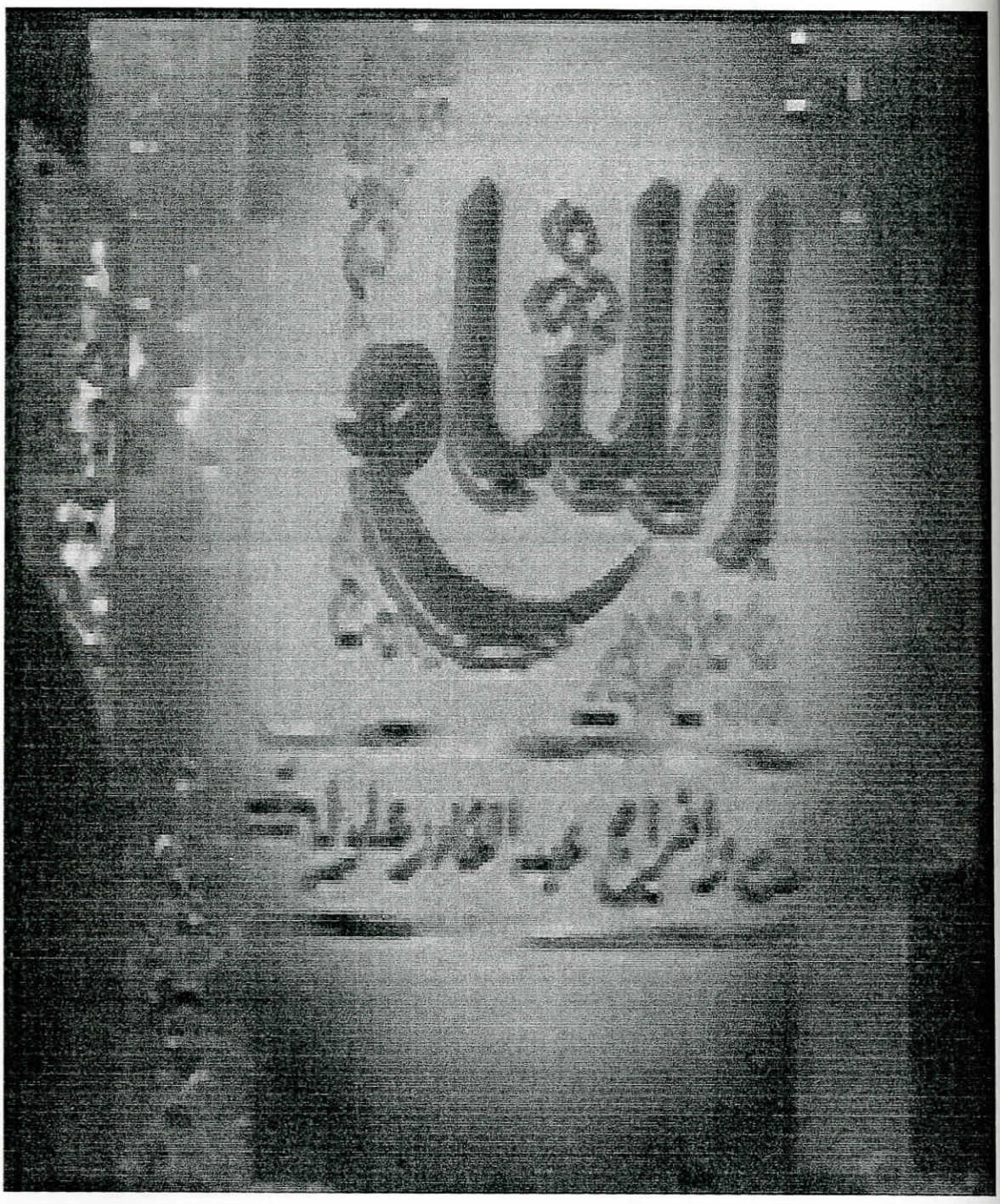
✓وصف الجمهور عن طريق شريط مسجل

✓منهجية التحليل

✓تحليل الاستمارات

أ) جدول النسب

ب) قراءة الاستمارة مقاربة مع نظرية التلقي


اللثام

عة التلقي في عرض مسرحية اللثام:

ـ الجمهور عن طريق الشريط الفيلمي لعرض مسرحية اللثام:

إن العرض المسرحي ينهض على التفاعل بين الممثل وبين الجمهور ما كان واضحا في الجمهور الذي كان حاضرا في قاعة المسرح وي لمشاهدة عرض مسرحية اللثام إذ كان يعلن عن استجابته للعرض صفيق حينا والضحك في المواقف التي تستدعي الضحك حينا آخر وهي مجملها استجابات حسية تلقائية يقوم بها المشاهد نتيجة الاستمتاع، فالمتعة المسرح ليست متعة فردية، فهي تنعكس على المتفرجين وتنتشر كالعدوى هم، ولعل عدوى متعة الضحك هي الأكثر قدرة على التفشي بين المتفرجين إذا ما حاولنا النظر إلى هذه العدوى انطلاقا من (جمهور متفرجي) عرض سرحية اللثام نستطيع القول أنه بمجرد أن تنطلق نوبة الضحك من مجموعة تنقل العدوى إلى المجموعة الأخرى وسيدعم ضحك المجموعتين بعضهما البعض، ومن هنا يمكن قياس فاعلية المسرح في تنشيط الإحساس بالانتماء إلى الجماعة بصورة مباشرة « وهذا من خلال العلاقة الاجتماعية التي يولدها بين المتفرجين وبين الممثلين من ناحية ومن خلال حجم الإحساس بالانتماء إلى الجماعة الذي يفجره ومداه من ناحية أخرى »[1].

[1]ـ هيلتون جوليان م س ص 251



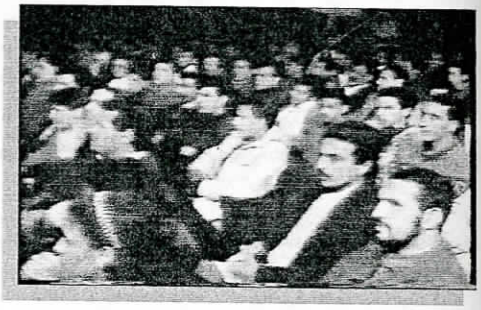












جمهور المسرح الجهوي لمدينة وهران سنة **1989** في عرض مسرحية اللثام لعبد القادر علولة

يلعب الممثل دورا مهما في العرض المسرحي فهو لا يبدع إلا في مواجهة الجمهور، ويكيف أداؤه في معظم الأحيان وفق استجابات المتفرجين له فهو ينوب عن المؤلف والمخرج أمامهم، ومن ثم فالعرض المسرحي تطبيق إبداعي لنظرية التلقي، يلعب فيه المؤدي دور الوسيط بين المؤلف المخرج وبين توقعات المتلقي فمن خلال العرض المسجل نلاحظ أهمية الممثل في العرض وذلك من خلال شخصية برهوم « صراط بومدين » الذي كان له صدى كبير بحيث تجاوب معه الجمهور الحاضر في القاعة خاصة تلك الأحاديث الجانبية التي يبدوا فيها الممثل وكأنه يتوجه بحديثه للجمهور وعلى سبيل المثال نأخذ مقتطفا من العرض (النص) الذي يتوحد فيه الممثل مع المتفرجين من خلال الحديث الجانبي برهوم « ندير بغيت ندير مديرة صغيرة في حياتي فتحوا لي صككم وخلوني حتى أنا ندير ولو مرة فريدة ما عندك ما دير يا المحوج مصيرك يتصرفوا فيه الآخرين واش الدير... انت بنفس كمديرة الاخرين أنت مديور فيك ومديور عليك... »[1].

ويبقى أن نذكر أن أنماط الحديث الجانبي وهو نوع من الحديث المباشر يزيد من وعي الجمهور بالتفاصيل ومن انتباهه لها ويخلق لديه إحساسا بوجود علاقة خاصة بينه وبين المتحدث.

ومثال آخر من نفس العرض إذ يتوجه الممثل إلى الجمهور ويشير بيديه إلى قاعة العرض وكأنه يريد إقامة حوار مع المتلقي المتفرج وهذا كان في المقطع الآتي يقول: « شوف كل واحد من هذوا رافد شي حاجة...شوف

[1]- عبد القادر علولة اللثام م س ص 161

مليح للناس شوف لهدا اللي راه جاي رافد معاه في رأسه مرسيدس هذا في رأسه سبانية والترابندوا... »[1].

اعتمدنا في هده الدراسة على شريط مسجل للثام سنة 1989 تعتبر هذه الوسيلة حسب تصنيف مارشال ماكلوهان من بين وسائل الاتصال الساخنة «وهي تفترض تلقي سلبي تماما ولا تسمح للمتلقي بالمشاركة في إنشاء معنى الرسالة » فعلى غرار هذا الرأي يمكن لهذه الوسيلة أن تطرح رسائل تحتمل التفسير على أكثر من وجه، فتدفع المتلقي إلى المشاركة في تحديد دلالتها تماما مثل ما حدث في هذه التجربة إذ عمل المتلقي على تفسير ما يحمله العرض من دلالات ومعاني.

يمكننا دراسة فن العرض المسرحي من زاوية التلقي بوسائل متنوعة وهذا على حسب طبيعة الدراسة وذلك لأن نظرية التلقي (الاستقبال) تتوجه في دراستها لفن العرض المسرحي وجهتين وجهة تزامنية ووجهة تعاقبية

الدراسة التزامنية:

فالدراسة التزامنية للعرض المسرحي تفحص العرض المحدد المقدم أمام الجمهور محدد وتسعى إلى قياس وتقييم تأثيرها على هذا الجمهور أي أن هذه الدراسة تعتمد الآنية (الآن/هنا) أما الدراسة التعاقبية « فترصد التغيرات والتوجهات المختلفة التي طرأت على الذوق المسرحي عبر التاريخ وتحاول آن تفسر شعبية بعض المسرحيات والأساليب المسرحية في عصور معينة واختفائها أو الانصراف عنها في عصور أخرى »[2] لقد كانت هذه

[1]- م ن ص 199
[2]- جوليان هيلتون م س ص 252

الدراسة تعتمد على فحص العمل المسرحي في عصور مختلفة أي أن صفة العرض الآني غير مهمة في هذه النوع من الأعمال وفي هذا المجال يتحقق قول باتريس بافيس في آن العمل يجب أن يدرس في محطات تاريخية مختلفة بقوله « يضاف إلى التلقي المحسوس والفردي دراسة التلقي نفس العمل في عدة عصور مختلفة وبالتالي وفق إنتظارات ونماذج إيديولوجية متنوعة »[1].

إن الدراسة التعاقبية للعرض المسرحي تسمح بتعدد المتلقي في العمل الفني الواحد وذلك عبر فترات زمنية مختلفة.

في هذا المبحث سنحاول نقل عمل مسرحي من فترة زمنية ماضية 1989 إلى فترة زمنية حالية 2005 وذلك شريط مسجل بحيث سنلغي التفاعل المباشر الذي يحدث بين الخشبة وبين قاعة العرض إذ نحاول التعرف على طبيعة التلقي ومواطن التأثير في العرض بواسطة الدراسة التعاقبية وذلك على حسب طبيعة الاستمارة المعتمدة في هذه الدراسة.

خطوات إعداد الاستمارة:

أ) تحديد هدف الدراسة:

إن الهدف من هذه الدراسة هو إضفاء البعد السيسيولوجي على الظاهرة المسرحية من حيث إعادة الاعتبار للمتلقي الذي يعتبر طرفا مهما في العلاقة المسرحية وإقامة جسر بين نظرية التلقي وبين مسرح علولة لأنه لو طبقت هذه النظرية على حقل فسيح مثل المسرح لانبثقت نتائج لا متناهية تدخل في علاقة تقاطع مع النظرية مستهدفة إثارة إشكاليات تفتح أفاقا جديدة للبحث.

[1]- د. حسن يوسفي التلقي والمسرح، التلقي مفارقة مسرحية عن الموقع .. www.massraheon.Com

ب) موضوع الدراسة:

عرض مسرحية اللثام في شريط مسجل على عينة من المتلقين لرصد التوجهات التي تطرأ على المتلقي من خلال تحديد طبيعة التلقي لهذا العرض المسرحي.

ج) عينة البحث:

لم تكن هذه الاستمارة موجهة لفئة معينة أو مقصودة إنما تباينت الأعمار فيها والمستويات الدراسية، وهي في مجملها عينة من المجتمع تحوي شرائح مختلفة منها، وبذلك فهي عينة يقصد من وراءها المجتمع ككل.

د) إعداد مشروع الاستمارة:

احتوت هذه الاستمارة على أسئلة مغلقة أي أسئلة تعتمد على نعم أو لا في الإجابة وهي أسئلة لا تتطلب جهدا من العينة إنما تساعدنا بوصفها مقدمة لإدخال المتلقي في صلب الموضوع أو بعبارة أخرى تهيئ الجو العام للموضوع بإقامة الصلة بين الاستمارة وبين المتلقي، ومن عيوب هذه الأسئلة إنها لا تسمح لنا بالتعرف على خيال المتلقي وتبيان رأيه، لذا قدمنا أسئلة مفتوحة تساعدنا على التعرف خصوصيات العينة، والمتلقي وطبيعته والصعوبة التي تكمن فيها هي أن الأسئلة صياغتها صعبة يجب أن نراعي فيها جميع المفردات والكلمات التي تصدر في السؤال إذ يجب أن تكون صياغة السؤال مفهومة لدى المتلقي، وتفريغ هذه الأسئلة تحتاج إلى تحليل محتوى كل إجابة على حدا.

9) منهجية التحليل:

تستعمل الاستمارة الإستبيانية في مجالات متعددة من البحوث ويمكن تعريفها، هي مجموعة من الأسئلة متعلقة بموضوع الدراسة « تتطلب من المفحوص الإجابة عليها وبالاعتماد على هذه الإجابات نستطيع التعرف على أبعاد ومنحى البحث المقصود »[1] لقد مرت تفريغ الاستمارة بعدة مراحل:

أ) عملية تفريغ الاستمارة في جداول والحصول على بيانات.

ب) إخضاع هذه البيانات لتحديد إحصائي عن طريق جدول النسب.

ج) تحليل البيانات (الإحصاءات) والتعليق عليها، في بداية التحليل وصف عينة البحث من خلال وضعها أي من حيث الحالة العائلية والمستوى الدراسي والجنس والعمر وهو تحليل كيفي « يقتصر على وصف العينة وذلك من حيث خصائصها الاجتماعية ومستواها التعليمي وغير ذلك من المتغيرات التي لها علاقة بموضوع الدراسة »[2]مناقشة النتائج وتقييمها وذلك بإقامة علاقة واضحة ومباشرة بين النتائج (النسب) المتحصل عليها وبين الحقائق والتصورات التي تتضمنها النظرية التي اعتمد عليها البحث وهي نظرية التلقي « وذلك لأن النظرية في أغلب الأحيان تقدم ما يسمى بصدق المفهوم للفرضيات المصاغة انطلاقا منها »[3].

---

[1]- مصطفى عشوي مدخل الى علم النفس المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1994 ص 311

[2]- م س ص 312

[3]- م ن ص 312

تحليل الإستمارات

أ) جدول النسب

الجنس	إناث	ذكور
%100	/	%100
المجموع	/	

الحالة العائلية	ب) متزوجين	عزاب
%100	%30	%70
المجموع		

المستوى الدراسي	إبتدائي	متوسط	ثانوي	جامعي
%100	/	%5	%15	%80
المجموع				

اللغة	فصحى وعامية معا	فصحى	عامية
%	%80	/	%20
	80 مستجوبا	/	20 مستجوبا

العناصر	تمثيل	غناء	السرد	ديكور	أزياء
%100	%20	%60	%15	%5	
مجموع					

الطرح	جيد	متوسط	ضعيف
%10	%80	%20	/
مجموع	80 مستجوبا	20 مستجوبا	/

اللغة	غامضة	معقدة	سهلة الإستيعاب
%100	/	/	%100
لمجموع	/	/	

وقت العرض	طويل	قصير	عادي
%100	%90	/	%10
المجموع	90 مستجوبا	/	10 مستجوبين

الشكل والمضمون	الشكل	المضمون
%100	%10	%90
المجموع		

التعليق والتحليل:

بالنسبة لأعمار المستجوبين نلاحظ أن أعلى نسبة حققتها الفئة التي تتراوح أعمارهم من 20 إلى 26 سنة بلغ عددهم 80 مستجوبا وذلك بنسبة 80%، وحققت المرتبة الثانية فئة 32 سنة إلى 37 سنة إذ بلغ عددهم 20مستجوبا.

كما نلاحظ في المساءلة التي تبحث عن الحالة العائلية أن نسبة كبيرة من المستجوبين عزب فبلغ عددهم 70 مستجوبا 70% حيث بلغ عدد المتزوجين 30 مستجوبا نسبة 30%، أما بالنسبة للمستوى التعليمي للمستجوبين فقد تأكد من التصنيف المتبع أن فئة الجامعيين حققت المرتبة الأولى وذلك بنسبة 80%، وحققت المرتبة الثانية فئة الثانويين ب15 مستجوبا أما المرتبة الأخيرة عادت إلى ذوي المستوى المتوسط وذلك بنسبة 5%.

1) نستنتج مما سبق أن نسبة المتلقين لعرض مسرحية اللثام هم من فئة الشباب وهذا يعكس التركيبة الاجتماعية الجزائرية حيث يشكل الشباب نسبة كبيرة من المجتمع.

2) نلاحظ أيضا أن هناك تفاوت مسجل بين الفئات، فإن هناك تنوع في الجمهور الذي أقبل على مشاهدة العرض.

إن حكم الجمهور على العرض المسرحي ضروري جدا إذ يعد هذا مقياسا لمعرفة نجاح العمل الفني وفشله إذا ما نظرنا إلى هذه النقطة من خلال الاستمارة نلاحظ أن المتفرج لعرض مسرحية اللثام عبر عن إعجابه وتقبله للعرض ومضمونه وذلك من خلال السؤال الذي يبحث في أول لقاء بين المتلقي وبين العرض وهو السؤال رقم 6 كما أكدت النتائج أن المتلقي

تجاوب مع العرض إذ ظهر هدا التجاوب في النسبة المرتفعة للمستجوبين اللذين عبروا عن إعجابهم وذلك بنسبة 90%، ويظهر حكم المتلقي على العرض أيضا في السؤال رقم 5 إذ أجاب 90 مستجوبا أنه سهل عليه فهم العرض وذلك بنسبة 90% وما يثير الانتباه في هذه المسالة أنه من بين 100مستجوبا نسجل 20 واحدا لديهم عادة مشاهدة المسرحيات الجزائرية والغير الجزائرية أما البقية فكان بالنسبة لهم عرض مسرحية اللثام هو أول لقاء بينهم وبين المسرح وذلك بنسبة 80%، كما نلاحظ من السؤال رقم 4 إن هذه العينة ليس لديها اهتمام بالمسرح إذ بلغ عددهم 95 مستجوبا وذلك بنسبة 95%، فضلا على اللذين يميلون إلى هذا النوع من الفنون فبلغت نسبهم 5%.

يمكن التعامل مع إدراك الجمهور للعرض المسرحي من وجهة سوسيولوجية، حيث يعتبر دومارسي أن العرض المسرحي، هو عبارة عن مجموعة من الأحداث الدالة التي تتدرج في إطار اجتماعي يعمل المتفرج على تفسيرها على حسب معارفه وعلى حسب ميوله الثقافية، وذوقه، وطبيعة التقاليد المعتمدة في المجتمع فمن خلال السؤال رقم 15 تتضح أن المشاهد الجزائري يميل بإحساسه ومشاعره إلى الغناء والسرد إذ بلغت نسبة المعجبين بهذين العنصرين نسبة الغناء 60% /السرد 15% أي بما يعادل 75 مستجوبا، وهذان العنصران لهما علاقة مباشرة مع بنية المجتمع الجزائري وطبيعة تكوين المتلقي ثقافيا واجتماعيا وهذا ما يؤكد أن عملية التلقي هي عملية تتحكم فيها عناصر اجتماعية ونفسية وثقافية وإذا ما نظرنا إلى

العنصري الغناء والسرد نجدها أن لهما علاقة مع وجدان المتلقي الجزائـــري وتراثه وذاكرته الجماعية.

إن المتلقي عند مواجهته لعلامات العرض فإنه يحيلها على المجتمـــع لأن معناها لا يتأتى ضمن العمل في حد ذاته، وإنما ضمن العلاقة بين العمل وبين المجتمع الذي ينتمي إليه المتفرج وهذا لأن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته، ليس على مستوى المتلقي فحسب وإنما على مستوى العرض المسرحي أيضا.

يقوم المتلقي بنشاط ذهني أثناء العرض الذي يشـــمل علـــى الخلفيـــة الثقافية، وأفق التوقع الخاص بالمتلقي وبالعرض بحد ذاته، بما أن المتفرج هو مستهلك العرض فانه يتوجه بإدراكه إلى علامة أو أكثر وهذا لأنه حر فـــي اختيار ما يروق له أو حتى في تجاهل المسرحية، تماما فقـــد يقـــاوم النقـــاط المركزية التي يدور حولها العرض فبدلا من قبول مجموعة مـــن العَلامـــات التي تمثل مركز الفعل الدرامي فربما ينصرف تركيزه إلى علامات أخـــرى غير تلك العلامات التي يبرزها العرض سنحاول إبراز هذه النقاط من خلال الأسئلة التالية من الاستمارة وهي في مجملها أسئلة مفتوحة الغـــرض منهـــا معرفة وجهة نظر المتلقي في طبيعة العرض وشكله ومن حيـــث العلامـــات التي جلبت انتباهه.

ما هي العناصر التي استمتعت بها في العرض؟

ما رأيك في الوقت المحدد للعرض؟

إن أول ملاحظة لمسناها في هذه التجربة البسيطة هـــي أن المتلقـــي لـــم يتجاهل المسرحية إنما تابعها إلى نهايتها على الرغم من أن العـــرض كـــان

مسجلا ونلاحظ من جانب آخر أن هناك مفارقة بين رغبة المتلقي في مواصلة المشاهدة وبين حكمه على العرض إذ أكدت النتائج التي تبحث حول مدة العرض من خلال السؤال رقم 14 أن أغلبية المستجوبين يؤكدون أن العرض كان طويلا وذلك بنسبة 90% في حين أن 10% رأت أن العرض كان عاديا.

أما الملاحظة الثانية تتضح في أن المتفرج ركز على عناصر أو علامات أخذت منحى مهم في الفعل الدرامي كما كانت العلامات مقصودة في العملية الإخراجية لدى عبد القادر علولة لأنه من أنصار إعادة النظر للتراث ودلك باستعماله لعناصر تراثية كالسرد والغناء ومن خلال الجدول نلاحظ أن المتلقي ركز على التمثيل والغناء والسرد.

العناصر	النسبة	المرتبة
الغناء	%60	الأول
التمثيل	%20	الثانية
السرد	%15	الثالثة

العناصر	النسبة	المرتبة
الديكور	%5	الرابعة
الأزياء	/	الأخيرة

وهي في مجملها علامات تتعلق بالقيم الثقافية للمتلقي من جهة كما تخص فكر المخرج وتوجهه من جهة أخرى من خلال ما تقدم نستطيع الأخذ برأي آن ماري جوردن* القائل « بأن إدراك المتلقي يعتمد على طبيعة العرض الذي يشاهده وعلى البناء الإخراجي للعرض ذاته »[1].

عندما يواجه المتلقي العرض فإنه يقوم بقراءته فأثناء القراءة (التلقي) تفرض الذات المتلقية قناعتها بإيديولوجياتها على الموضوع المقروء (العرض) وذلك إما لتعزيز ما تحمله أو لنفي ما يعرض أمامها وهذا لأن العرض المسرحي لا يأخذ مصداقية إلا وفق القصد الذي عرض من أجله فمن خلال السؤال الذي يبحث في مدى صلاحية عرض مسرحية اللثام في الوقت الحالي نجد أن المتلقي أجاب بمنطلق واقعي وبالقدر الذي يعي فيه حاجته أيضا بحيث نلمس تفاعله مع العرض بوصفه -كان- وتطلع إلى ما هو كائن وجمع بين الاثنين (ما كان/وما هو كائن) وهذا لأن المتلقي وجد غايته في العرض بحيث أجاب على السؤال من منطلق إيديولوجي نابع من وعيه بما هو إيديولوجي في العرض وبما هو إيديولوجي في الواقع فمن خلال أجوبة المتلقي نلاحظ أن هناك توافق بين ما طرحه الموضوع وبين وجهة نظرة المتلقي كما نلاحظ أن المتلقي يحاول تكوين بنية حكائية حول ما يجري أمامه ويعمل على ربطها بوضعه الخاص أو بالأوضاع التي يعيشها في المجتمع فبلغت الإجابة عن هذا السؤال بالإيجاب نسبة 100%.

---

* - أن مالري جوردن ناقدة مسرحية أهم مؤلفاتها المسرح والجمهور وإدراك البصري

[1]- عواد علي المتلقي وعملية التشفير في المسرح عن الموقع http. www.Azzaman .News Paper- Issue 1985 Date 21.22.2003

إن العرض المسرحي ينتظم في نتائج نهائية، وفق منهج معرفي وجمالي يحمي الجهد الإبداعي من التخبط في مهاوي الغموض، إن التطابق بين الشكل والمضمون يعد واحدا من أهم فعاليات العرض لأن هذا التطابق يعمل على إيصال رسالة العرض -الجمالية-والمعرفية-إلى المتلقي المشاهد، بالشكل الذي يجعل منه مدركا شكلا ومضمونا وقابل لإثارة الجدل مع/ضد/- وبالتالي فهو يقود المتلقي نحو المنجز الإبداعي دون أن يتركه يتخبط في مساحات التأويل اللامحدودة.

يلعب شكل العرض ومضمونه دورا فعالا في تحديد حكم المتلقي على العرض وهذا يتجلى واضحا في السؤال الذي يبحث عن كيفية الطرح لهذا العرض أي السؤال رقم 10 بحيث أن أغلبية المستجوبين تؤكد على أن طرح الموضوع كان جيدا وذلك بنسبة 80% فضلا على اللذين أجابوا بأن الطرح كان بسيطا فكانت نسبته 20%.

لقد تميز مضمون العرض بالقوة والإيحاء مما جعل المتلقي يتأثر بالطريقة التي عالج بها علولة فكرة المسرحية إذ كان المضمون يستحوذ على أغلبية المستجوبين من ناحية الإعجاب فبلغ عددهم 90 مستجوبا وذلك بنسبة 90% أما اللذين أعجبوا بالشكل فكانت نسبتهم 10%.

يتأسس الفعل المسرحي على عدة عناصر من بينها الديكور الذي يقترحه المخرج على حسب طبيعة الحادثة ومعطياتها وعلى حسب الإيديولوجيات التي ينطوي عليها النص، وعلى حسب فكر المخرج وتوجهه لقد اقترح عبد القادر علولة مكانا تجريديا ليجعل من الإطار المسرحي لوحة تشكيلية خال من أية دلالة وهذا لأن علولة أراد للمتلقي حرية انتزاع صورة

المكان الذي يشاهده أي أراد للمشاهد أن يبدع عرضه الخاص على حد قوله « نريده أن يبدع معنا عرضه الخاص به... »[1].

لقد شكل الديكور بالنسبة للمتلقين لعرض مسرحية اللثام نقطة غموض وتساؤل إذ أبدى المتلقي من خلال السؤال رقم (16 –أ) عدم فهمه للمجسم الذي كان حاضرا طيلة العرض.

فرأي المستجوبين حول الديكور يميل إلى الحكم أن هذا الديكور غير مناسب للعرض وأنه مناسب للسينما أكثر منه إلى المسرح خاصة وأن هذا العرض كان يتميز بميزة تراثية.

رأت نسبة من عينة البحث أن الديكور كان غامضا وكان بإمكان للمخرج الاستغناء عنه والاكتفاء فقط بطريقة السرد للدلالة على المكان الذي يأخذه الفعل الدرامي.

هناك رأي آخر للمستجوبين يميل إلى الحكم أن الديكور أضفى جمالية للعرض بحيث جعلهم يتساءلون عن (كيفية صنعه–المادة المصنوع منها–ومن مصممه) وفي إطار هذا الحكم نلاحظ أن الجزء المخصص للمقبرة أثار اهتمام المتلقي.

من خلال ما تقدم نستطيع القول أنه لا يمكننا حصر مستويات التأويل بالنسبة للديكور وذلك لتعدد المشاهدين وهكذا نستطيع القول أن أهمية صياغة الديكور تكتسب أهميتها من طبيعة التأويل الذي قد توحي به لدى مختلف المشاهدين « ففي الوقت الذي يمكن فيه للمكان أن يغتال ويحد من حرية القراءة وتعدد التأويل الحر لدى مختلف المشاهدين بسبب حضوره

[1]- عبد القادر علولة م س ص 247

الفوتوغرافي التعسفي، قد يساهم تغييب المكان بتشتيت الرؤيا واستعصاء الفهم والإدراك لدى المتلقي »[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى إن التطور المذهل الذي يشهده الفن التشكيلي قد ترك أثرا واضحا على السينما والمسرح حيث كف المكان عن لعب دور الإطار والخلفية للحدث والممثل، وبالتالي أصبح عنصرا من أهم عناصر الرسالة المسرحية ولا سيما على الصعيد الجمالي «إذا أصبح من الضروري على المخرج أن يجعل من العرض المسرحي وسيلة لتوليد الأسئلة، للتحريض على تعدد القراءات والتأويل بالضد أو مع ذلك أن التواطؤ مع الممثل أو المؤلف حول السائد والمألوف والمتفق عليه سلفا سيجعل من العرض جسدا ميتا لا يدعو لإثارة الجدل المعرفي والجمالي»[2] وهذا بالضبط ما حدث في عرض مسرحية اللثام إذ كان الديكور محلا للأسئلة وقراءات تختلف من متلقي إلى أخر وهذا على حسب الخلفية المعرفية للمتلقي يوظف العرض المسرحي انساقا علاماتية متعددة ومتباينة من حيث مادتها التعبيرية وحجم وحداتها، وقنوات إدراكها، فاللغة هي أحد تلك الأنساق التي يوظفها العرض إذ تحتل مكانة هامة في إيجاد التواصل بين المتلقي وبين المؤدي، كما تستمد وظائفها الجمالية من بناءها الشكلي من هنا تتضح أهمية اللغة في تشكيل النص، وهدا النص يأخذ شكلا محددا حيث يكون مكتوبا لكنه لا يفقد تلك الخصوصية حيث ينتقل إلى الخشبة (العرض) أي حين ينتقل من نسق مكتوب إلى نسق مسموع إذن اللغة تكتسب أهمية بالغة في صياغة العرض وفي تلقيه على حد السواء، لقد شكلت اللغة في

[1] محمد العماري أهمية المكان في العرض المسرحي عن الموقع NEWS PAPER --- Issu 1589 --- Date www.azzaman.com 21-22-8-2003

[2] ـ المنهج والإيديولوجيا والجمال عن الموقع WWW.MASSRAHEOONE.COM

عرض مسرحية اللثام جسرا تواصليا بين العرض وبين المتلقي إذ أبدت عينة الدراسة تفاعلا مع لغة علولة وذلك لأن جميع النتائج كانت تؤكد أن لغة العرض كانت سهلة الاستيعاب وذلك بنسبة 100% ومن هنا نستطيع القول أن اللغة تلعب دورا مهما في إدراك المتلقي للعرض واستيعابه له فإذا ما تلاقت لغة العرض ولغة المتلقي حدثت الاستجابة أما إذا اختلفت لغة العرض التي يتبناها اختلافا جذريا عن لغة المتلقي استحالت الاستجابة والتواصل.

استطاع المتلقي أن يميز بين الفصحى وبين العامية بحيث صنف لغة العرض إلى فصحى وعامية معا أو ما يسمى بالغة الثالثة ومن هنا يتضح أن لغة علولة لم تكن بالعامية ولم تكن بالفصحى هذا ما كان واضحا في إجابات المتلقي إذ وضع 80 مستجوبا أن لغة العرض كانت فصحى وعامية معا أما النسبة المتبقية أتضح لها أن لغة العرض كانت عامية وهذا راجع إلى سبب مهم لمسناه من خلال الإجابة وهو المستوى الدراسي.



إن أفق التوقع ونظام من العلاقات أو جهاز عقلي أو منظومة من المعايير التي يتم بواسطتها تلقي أي عمل فني، فعملية تلقي العرض المسرحي لا تنفصل عن أفق التوقع لأن المتلقي هو الذي يعيد بناؤه ومن ثم يمكن قياس أثر العرض ووقعه على أساس هذا الأفق فمن خلال عنوان المسرحية (اللثام) كان المتلقي يعتقد أن الشخصية المعنية بالأمر هي امرأة وليس رجل وهذا راجع للخلفيات المتوفرة لديه على أن اللثام خاص بالمرأة ومن هنا نستطيع القول أن أفق توقع المتلقي لم يتطابق مع أفق توقع العمل (العنوان) مما جعل عدة قراءات مختلفة وتأويلات متباينة للعنوان في الاستمارة.

وأخيرا يمكننا القول إن طبيعة العلاقة بين التلقي وبين العرض المسرحي نجدها خاضعة لاتفاق ما قد يكون غير معلن عنه، لكن ذلك لا يلغي أن يكون هناك عقد عرفي بين المتلقي وبين العرض أي أن الأحاسيس تكون كامنة في المتلقي إلى أن يكشف عنه العرض نفسه فمن خلال تحليل

الاستمارة لاحظنا أن الشيء الذي يمكن أن يكون ممتعا فعلا هو الشيء الذي يعيش في داخله إنها خبرته وذوقه وثقافته التي تشكل عالمه فأي عرض مسرحي أيا كان واقعيا أو خياليا لا يمكن أن ينجح في تحريك شعور المتلقي تحريكا صادقا ما لم يكن مصحوبا بخلق استجابة داخل عالم هذا المتلقي.

الخاتمة

1) تميز الخطاب المسرحي عند علولة بإقامة الحوار مع الأخر وذلك لأنه إتجه إلى ذاكرته الجماعية وركز على الأنساق الشعبية وأعاد صياغتها ضمن نمط تعبيري يحيل المرجعية التراثية من طابعها الأيقوني التصوري إلى مستواها الإشاري الرمزي فأنتج بذلك دلالة مغايرة للمرجع وواقعه في سياق جديد يجعل من التراث جمالية يحققها الفن المسرحي.

2) إن الاشتغال على أنظمة التراث أحال خطاب علولة على التجريب في الأشكال التراثية ذات الطابع الاحتفالي الشعبي بحيث اعتمد على فن القول الذي يخدم **القوال** فأوكل له خطابا سرديا يشمل السارد والمسرود له منتقلا في ذلك عبر الأزمنة بلا رقيب فالتراث في الخطاب المسرحي لا ينتمي إلى الماضي وإنما إلى المطلق خصوصا عندما يرتفع إلى مستوى الجمالية التي تشد المتلقي إلى الإبداع المسرحي.

3) إن اشتغال علولة على هكذا معايير لا يخفي تأثراته بخطابات عالمية أخرى، فتأثر علولة بالمنهج الملحمي البريختي الذي سانده في موقفه الإيديولوجي فظهر هذا التأثر جليا في مجمل إبداعاته المسرحية حيث زاوج بين ما هو تراثي محلي وبين ما هو ملحمي عالمي.

4)تميز الخطاب المسرحي عند علولة بتكثيف إيديولوجي الذي يتسم بالالتزام فساند بذلك القوي العاملة والطبقات المظلومة عبر شخصيات نابعة من المجتمع فأصبح الخطاب المسرحي بذلك رسالة وجد فيها علولة قناة

الاتصال التي تؤهلها لمعرفة الآخر/المتلقي فكون بذلك ذائقة جمالية التي تمنح خطابه المسرحي صيرورته وهذا ما كان واضحا عند مساءلتنا لهذه التجربة من زاوية التلقي إذ لمسنا أن عرض مسرحية اللثام لازال يشكل فاعلية التلقي من حيث المضمون والشكل على الرغم من بعد هذا العمل المسرحي عن المتلقي(العينة المأخوذة للدراسة) زمنيا بفترة تقدر ب 26 سنة.

5) أما إذا ما نظرنا إلى نظرية التلقي في المسرح الجزائري فنجدها قد تفتح أفاقا جديدة أمام دراسة النتاج المسرحي الجزائري (القديم/الحديث) ولعل هذا يوجه الاهتمام إلى إستراتجيات المشاهدة والعمل على إقامة دراسات مسرحية تعيد الاعتبار إلى الجمهور بوصفه متلقي العمل المسرحي أو بعبارة أخرى إعادة الاعتبار إلى الجمهور باعتباره عنصرا من العناصر الأكثر تطورا في العمل المسرحي فهو يحدد كيفية إدراكه له، وقبوله أو رفضه للمعنى المطروح.

وفي هذا الاتجاه يمكن إبراز عملية التشكيل الاجتماعي للحدث المسرحي والتركيز على المتلقي باعتباره ينتمي إلى هذا المجتمع فبهذه الدراسات التي تهتم بالمتلقي وبطبيعة الفن المسرحي التي تفترض التعامل مع عمليتي الإنتاج والتلقي بوصفهما عمليتين تشكلان حدثا اجتماعيا وثقافيا يمكن أولا أن نعرف أسباب عزوف المتلقي الجزائري عن الذهاب إلى المسرح ؟ ومن جهة أخرى يمكن إيجاد حلول تسهم في إرساء عادة المشاهد وتكريس تقاليد الذهاب إلى المسرح. أخيرا هذه الأسئلة لابد لها من إجابات، بل لابد لها من مشاريع مسرحية بديلة، لا تلغي السائد لكن تتعايش معه، لا ترفض القائم ولكن تحاوره لا تدمر المنجز ولكن تعطي البديل.

الملحق

عبد القادر علولة

حياته ومسيرته الفنية

ولد فقيد المسرح في 8 يوليو 1939 في مدينة غزوات، 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 وبدا يمارس المسرح كهاو مع فرقة الشباب بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960، شارك في عدة دورات تكوينية ومثل في مسرحية –خضر اليدين– التي كتبها –محمد كرشاى–، وفي 1962 اخرج في إطار المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية –الأسرى– للمؤلف الروماني –بلوت Plaute.

عند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظف الفقيد كممثل، مثل عدة أدوار عديدة في مسرحيات:

1.أولاد القصبة لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963.

2.حسن طيرو لرويشد ومصطفى كاتب 1963.

3.الحياة حلم لمصطفى كاتب 1963.

4.دون جوان اقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963.

5.ورود حمراء لى لعلال المحب 1964.

6.ترويض نمرة إخراج علال المحب 1964.

7.الكلاب لحاج عمار 1965.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة

1.الغولة كتبها رويشد 1964.

2.السلطان الحائر لتوفيق الحكيم 1965.

3.نقود من ذهب اقتباس من التراث الصيني القديم 1967.

التجربة الإخراجية في مسرح علولة.

4.نوماس اقتباس حيمود إبراهيم ومحبوب اسطمبولي 1968.

5.الدهاليز مكسيم جوركي..ترجمة محمد بوحابسي 1982.

ألف وأخرج المسرحيات التالية

- العلق 1969.
- الخبزة 1970
- حمق سليم مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول 1972.
- حمام ربي 1970
- حوت يأكل حوت 1975 ألفها مع بن محمد.
- لقوال أي الأقوال 1980.
- الأجواد 1985.
- اللثام 1989.
- أرلوكان خادم السيدين ترجمة لمسرحية جولدوني 1993.
- التفاح ألفها لفرقة المثلث المفتوح، وأخرجها زروقي بوخاري 1992/93.

كتب سيناريوهات

- جورين إخراج للتلفزيون محمد افتسان 1972.

- جلطي إخراج للتلفزيون محمد افتسان 1980.
- اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990.

-ليلة مع مسجون.

-السلطان والغربان.

-الوسام.

-الشعب فاق.

-الواجب الوطني.

أخرجها للتلفزيونبشير بريشي عام 1990.

التجربة الإخراجية في مسرح علولة.

مثل في الأفلام التالية

- الكلاب للمخرج هاشمي شريف 1969
- الطارفة أي الحبل للمخرج هاشمي شريف 1971
- تلمسان للمخرج محمد بوعماري 1989.
- حسن النية للمخرج غوتي بن ددوش 1990.
- حنان 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..سوفوكليس..أرسطوفان..وشكسبير..وكان ذلك عام 1967.

من 1968 إلى 1969..اخرج مع الطلبة عدة مسرحيات من بينها مسـرحية الغول لمحمد عزيزة.

Sur la carte enluminée des Trionfi de Visconti Sforza, le Soleil apparaît comme un enfant ailé, qui tient le luminaire resplendissant dans sa main.

C'est là la représentation du Génie du Soleil en conformité avec celle de la carte dépeignant Ithaque dans les « séries E » des pseudo - Tarots dits de Mantegna.







L'enfant solaire, virtuellement nu, porte autour de son cou, un collier de corail - référence à la chaleur sèche du Soleil selon la théorie des humeurs.

On retrouve de tels colliers, dans l'art du Moyen Age et de la Renaissance, autour des cous ou des poignets des enfants comme talismans protégeant de la peste.

A propos de sa nudité, Cartari, dans "*Imagini de gli Dei de gli Antichi*" [Images des Dieux des Anciens], citant depuis Macrobius, écrit, qu'en Syrie, Phoebus [le Soleil] et Jupiter étaient perçus un être unique et étaient représentés sous la forme d'un être unique dévoilant son sexe - expression de l' Anima Mundi de Platon. [p.34 - Edition de 1609]

L'on retiendra que c'est le Soleil, de part ses qualités et vertus, qui donne vie à toutes choses.

Dans les pseudo-Tarots dits de Mantegna, l'image nous mène à l'épisode mythologique de la chute de Phaeton ; il obtint de son père Helios la permission de conduire le Char du Soleil une journée durant, mais, ne sachant pas en diriger les chevaux fougueux, il quitta sa trajectoire mettant le feu au ciel et à la terre. Pour le punir, Zeus foudroya le conducteur trop imprudent puis le jeta dans l'Eridanus, la rivière qui apparaît sur le bas de la carte.

Sur la carte des Tarots dits de Charles VI, analogue à celle d'un ancien Tarot italien, le Soleil brille haut, illuminant une fille en train de tisser.



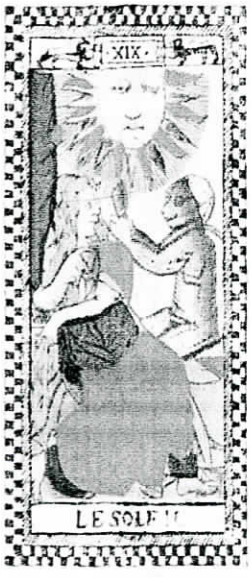
C'est là une référence aux Parques qui étaient chargées du déroulement de la vie humaine - un mythe intrinsèquement lié à celui du Soleil, en ce que leurs tâches étaient identiques : Dispenser la vie et la donner à chaque être vivant jusqu'à sa mort.



La carte du Tarot d'Ercole Ier d'Este représente Diogène assis sur son tonneau tandis qu'il parle avec un jeune homme, probablement Alexandre le Grand.

Cette image se rapporte à l'enseignement biblique du Livre de l' Ecclesiaste (1:12,17) affirmant que tout ce qui a lieu sous le Soleil est vanité, même les pensées du Sage (2 : 12,7) :

‣ *« Moi, Qohèlet, j'ai été roi d'Israël à Ieroushalaîm. J'ai donné mon cœur à consulter et prospecter la sagesse, sur tout ce qui s'est fait sous les ciels. C'est un intérêt malin qu'Elohim donne aux fils de l'humain pour s'en violenter. J'ai vu tous les faits qui se sont faits sous le soleil : et voici, tout est fumée, pâture de souffle. Ce qui est tordu ne peut se réparer ; ce qui manque ne peut être compté. Moi, j'ai parlé avec mon cœur pour dire : me voici, j'ai fait grand, j'ajoute la sagesse à tout ce qui était avant moi sur Ieroushalaîm. Mon cœur voit la sagesse, la pénétration multiple. J'ai donné mon cœur à pénétrer la sagesse, la pénétration ; l'insanité, la folie. Je sais que cela aussi est paissance de souffle »*



‣ *« Et voici, le tout est fumée, paissance de souffle. Pas d'avantage sous le soleil ! ... Moi, j'ai fait face pour voir la sagesse, l'insanité, la folie. Oui, quel humain viendra contre le roi, avec ce qu'ils ont déjà fait ! Le sage a ses yeux dans sa tête, le fou va dans la ténèbre. Moi aussi, je sais qu'une même aventure advient à tous. Moi, j'ai dit dans mon cœur : L'aventure du fou m'adviendra à moi aussi. Alors , moi, pourquoi m'assagir davantage ? Et j'ai parlé en mon coeur : Cela aussi, fumée ! Car il n'est pas de souvenir pour le sage avec le fou, en pérennité, parce que déjà aux jours qui viennent, tout est oublié. Eh quoi ! Le sage meurt avec le fou ! Je hais la vie : oui, un mal pour moi, le fait qui s'est fait sous le soleil. Oui, le tout est fumée, paissance de souffle"Ecclésiaste, Qohèlet Trad. A. Chouraqui, pp.1351-1352*

L'enseignement est similaire sur la carte du Soleil du Tarot

anonyme dit de Paris du XVII è siècle sur laquelle une femme se mire dans un miroir que tient une main de singe. Ici, la nature humaine (la femme) est associée à la nature animale (le singe), car manque la prise de conscience que la quête de beauté est une chose vaine car « *Tout va vers un lieu unique ; tout est poussière et retourne à la poussière* » *Ecclésiaste, Qohèlet : L'humain et la bête, 3 :20 Trad. A. Chouraqui, p. 1354*



La carte du Soleil du Tarot de Viéville montre un homme à cheval tenant une bannière.

Le cheval est un animal solaire : Le char du Soleil est tiré par des chevaux qui lui sont consacrés. Pour la Chrétienté, le cheval blanc devient un symbole de majesté que chevauche le Christ - nommé le « *Véridique* » et le « *Fidèle* ».

C'est en ce sens que le Christ apparaît juché sur un cheval blanc sur une fresque de la Cathédrale d'Auxerre tenant un bâton dans sa main tel un sceptre royal, symbole de sa puissance sur toutes les nations.



Quant aux couleurs rouge et noir de la bannière, elles n'ont pas de valeur symbolique car elles se retrouvent sur toutes les cartes du jeu.

Je vois dans la Feuille Cary du XVI è siècle une variante iconographique. Le folio est endommagé précisément sur cette carte, mais ce qui en reste est suffisant pour suggérer ce qui se stabilisera ultérieurement dans le dessin des Tarots dits de Marseille :



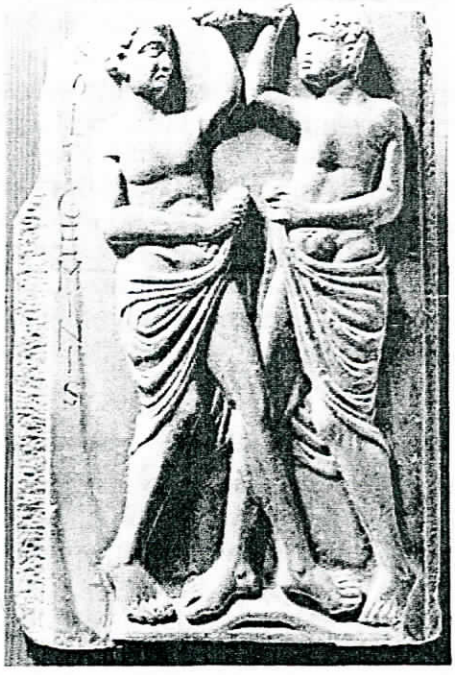
opposées et duelles de l'union desquelles dépendra la réalisation du Grand Œuvre[alchimique].

Nous nous devons de souligner la fonction de révélation voire d'illumination divine que ces gouttes solaires, déjà présentes sur la Feuille Cary, ont toujours possédée et qui est amplement documentée dans l'iconographie hagiographique [chrétienne].

Un exemple significatif en est la gravure sur bois du « Liber Chronicarum » de 1493 illustrant l'illumination et la conversion au Christianisme de St Paul l'Apôtre sur la Route de Damas : le futur saint, à cheval, est frappé depuis le Ciel par des gouttes célestes, par la divine fonction de révéler aux cœurs et aux esprits la Foi dans le Christ.

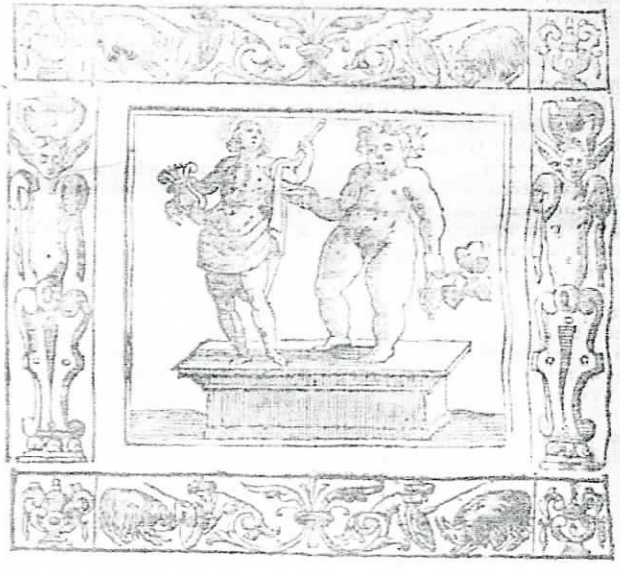


La présence de deux jeunes sous le disque solaire. Nous pouvons supposer qu'il s'agirait du Signe des Gémeaux, communément décrit dans de nombreux cycles astrologiques. Une représentation médiévale identique se trouve au Musée Calvet d'Avignon. C'est un bas-relief de la région nîmoise qui remonte au XIII è siècle. Les deux jumeaux apparaissent sous le disque du Soleil avec ces mots : « Sol in Gemini ».



De façon similaire, ces mêmes mots figurent dans plusieurs miniatures, bas reliefs ou fresques du Cycle des Mois, par exemple dans le célèbre Cycle des Mois de Torre Aquila dans le château de Buonconsiglio à Trent : Sur chacune des douze fresques, en haut et au milieu, l'on peut voir le disque solaire avec ses rayons, ainsi que les mots « SOL IN » tandis que sur la droite est écrit le nom du signe du Zodiaque, à l'ablatif.

Toutefois, plutôt qu'une simple imagerie astrologique, je crois que la présence des deux jeunes sous le Soleil renverrait en fait à l'idée du « Soleil éternellement jeune » - trait caractéristique de la pensée antique. En réalité, les Anciens décrivaient Apollon et Bacchus ensemble comme jeunes - emblèmes du Soleil et de sa jeunesse. Bacchus, de fait, était perçu comme « le même que le Soleil ».



▸ « Le Soleil était dépeint comme ayant le visage d'un jeune imberbe ; et comme Alciato voulait mettre la jeunesse au nombre de ses emblèmes, il peignit Appolon et Bacchus, car ce sont ceux-là, plus que tous autres, à qui il revenait de demeurer toujours jeunes ; ainsi Tibellius affirmait-il que Bacchus et Phoebus étaient éternellement jeunes, et que la tête des deux était pourvue d'une chevelure belle et resplendissante » (*Vincenzo Cartari : "Imagini de gli Dei de gli Antichi", p. 38, Ed. 1609 ; la première*

édition de cet essai date de 1556).

L'illustration de l'emblème C. « *In Iuventam* » de l'essai d'Alciati *[page 418, édition 1621)* dépeint les deux jeunes sous les termes :

- « *Tous les deux les fils de Jupiter, jeunes et imberbes, l'un porté en son ventre par Latona, l'autre - aussi - par Semele ... Salutations à vous deux, et puissiez-vous bénéficier ensemble de la jeunesse éternelle, et puisse cela m'advenir, par votre volonté, aussi longtemps que possible* ».

Dans l'essai « *Antiquae Tabulae Marmoreae Solis Effige* » de *Hieronimo Aleandro (pages 17-18, édition. 1616),* le concept de la jeunesse du Soleil apparaît à plusieurs reprises :

- « *O Soleil, toujours jeune tant à ton coucher qu'à ton lever - comme l'écrit Fulgentius dans son Premier Livre de Mythologie - tu demeures éternellement jeune ne perdant jamais ton efficience ... D'un autre côté, les Mythologues assurent de façon certaine qu'Apollon ne fait qu'un seul avec le Soleil, et c'est pourquoi ils avaient coutume de le représenter comme un jeune être. En fait, le Soleil - comme l'affirma Isidore dans son Livre VII des Origines - se lève chaque jour naissant avec une lumière nouvelle* »

A ce propos, Cartari note que :

- « *La jeunesse du Soleil permet de comprendre que c'est là sa vertu, celle-là même de la Chaleur qui dispense la vie aux êtres vivants ; une telle vertu est toujours la même : ni elle ne vieillit ni elle ne faiblit* ».

Dans la description du dieu Mithra se retrouve la caractérisation de l'énergie du Soleil comme toujours jeune et identique à elle-même. Strabon le géographe affirma que les Perses avaient coutume de vénérer Hélios sous le nom de Mithra tandis qu'en langue perse tardive, le mot « *Mithr* » signifie littéralement le Soleil.

Dans l'Hymne Avestique à Mythra, des chevaux blancs tirent le char du dieu dont la roue en or symbolise le Char de l'astre diurne. Un relief sur un roc, datant du temps du souverain Sassanid, Ardashir II, du IVème siècle avant JC, décrit Mithra dans un halo de rayons.

Dans ses « *Notes relatives aux Images de Cartari* », Lorenzo Pignoria raconte comment, en 1606, il vit à Rome, sur la Colline du Capitole, un morceau de marbre représentant Mithra avec les mots « *Deo Sol invict... Mitrhe*" et comment, parmi d'autres choses, « *il y avait deux figures en pierre, une de chaque côté, mais en ruine* » (p. 293-Ed. 1647).

Les deux figures étaient Cautes et Cautopates, les deux juvéniles porte-flambeaux qui se trouvent sur les représentations intégrales du dieu Mithra.

Parmi ces dernières, l'une est parfaitement connue et se trouve dans la Caverne de Mithra sous la Basilique de St Clément à Rome.

Le Pseudo-Denys l'Aéopagite, effectivement, parle de Mithra comme « *Triplasios* » (Epist. 7,2), c'est à dire comme possédant une triple forme :

‣ Affirmation de l'identité substantielle du dieu et des deux porte-flambeaux en tant que représentation du Soleil levant, du Soleil de midi et du Soleil couchant. Cautes, le jeune à gauche du dieu, est montré avec une torche levée, représentant la naissance du Soleil. Mithra, le Soleil de midi, sacrifie un taureau (illustration de la victoire de l'Esprit sur l'essence terrestre). Le jeune à droite du dieu, porte une torche abaissée, signifiant le coucher du luminaire : Mithra Triplasios, Bologne, Musée de la Ville).



Parfois, à côté de Cautes, il y a un coq.

Cartari, citant Pausanias, explique qu'en Grèce « *ils honoraient le coq comme l'oiseau d'Apollon, car il annoncerait le retour du Soleil à l'aube* » (page 43). Caupades quelquefois se tient près d'un hibou, un oiseau qui ne sort qu'après le coucher du Soleil. Cautes et Caupades, respectivement, finirent par représenter Lucifer, l'étoile du matin, et Hesperus, l'étoile du soir.

Dans l'iconographie chrétienne, le culte de Mithra fut, à maintes reprises, synonyme de sacrifice animal : « *Mithras Tauroctonus* », le sacrificateur du taureau. Ainsi Mithra est-il dépeint sur un chapiteau du Cloître du Dôme de Monreale datant de 1172-1189.

Cet aspect symbolique du Soleil, énergie toujours identique à elle-même et perpétuellement jeune, que figurent les dieux solaires perçus comme juvéniles, était bien connu de la Renaissance, comme l'ont illustré les traités cités dans cet essai, tous publiés mi XVI è siècle. Il est donc plausible de croire que ce soit ce concept qui s'exprima iconographiquement sur la carte du Soleil du Tarot.



L'on devra garder en mémoire que, tout au long de la Renaissance, les images des dieux antiques éveillèrent, chez ceux qui les contemplaient, le souvenir des mythes classiques auxquels étaient attribués une grande valeur éthique et morale ; l'on n'oubliera pas non plus que ces traités servaient de référence matérielle de façon à illustrer les allégories et les symbolismes de caractère chrétien.

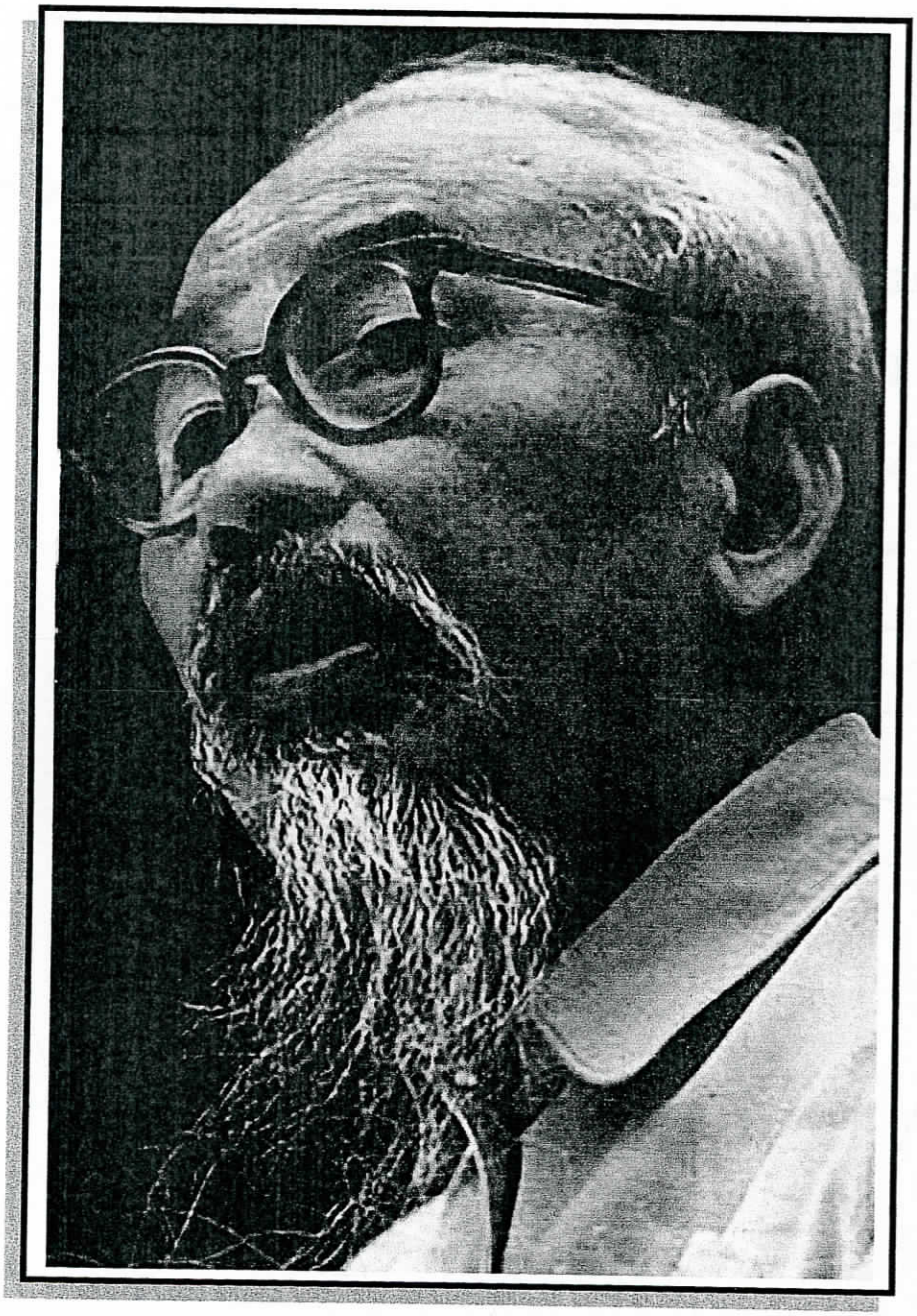
Comme on peut le voir sur la carte du Soleil du Tarot de Marseille des gouttes solaires pleuvent sur une paire de jumeaux, à qui les Tarots ésotériques conféreront respectivement une nature mâle et femelle - natures

HO CHI MINH

Ho Chi Minh (HCM) naît vers 1890 à Huang Tru. Son père est fonctionnaire (mère décédé en 1901). HCM part en Europe en 1911 poursuivre des études. Il vit à Londres entre 1914 et 1919 puis à Paris, ou la politique coloniale Française est de plus en plus contestée. En juin 1919, il publie un manifeste sur les "Revendications du peuple annamite". En 1923, il quitte Paris pour Moscou pour et suit la formation du komintern qui va lui permet de créer des réseaux au Vietnam avec l'aide du PC chinois. Après le coup d'ötat anticommuniste de Chiang Khai Shek à Shanghai en avril 1927, Ho Chi Minh retourne à Moscou et des régions entières du Vietnam passent sous le control des soviétiques. Cet épisode s'achève dans une terrible répression des autorités coloniales. HCM est arrêté par la police anglaise de Hong Kong, il est libéré en janvier 1933. En 1941, il rentre au Vietnam et prend en août 1942 le nom d'Ho Chi Minh. Le vietnimh s'organise en 1943 comme un Etat dans l'Etat. HCM est arrêté en août 1942 et ne sera relâché qu'en septembre 1943. Les groupes armées ont été organisés en une Armée de Libération Nationale commandée par Giap.

Un gouvernement provisoire est formé le 29 août sous la direction d'Ho Chi Minh. L'élection d'une Assemblée constituante le 6 janvier 1946 est un triomphe pour les Vietminhs. L'échec des négociations avec la France conduit à la guerre : le 23 novembre 1946, la flotte française pilonne Haiphong. □ partir de 1949, l'armée populaire chinoise vient en aide aux Vietnamiens. La France ne parvient pas à prendre le dessus malgré l'aide américaine. Les Français finissent par s'enliser à Dien Bien Phu début 1954. □ Genève, les grandes puissances doivent reconnaître l'indépendance. Un partage du Vietnam est exigé par les Chinois et les Soviétiques de part et d'autre du 17e parallèle. La réunification est remise à 1956. Dans ce Nord peuplé de 20 millions d'habitants, le parti met en place une réforme agraire. Ho Chi Minh devient le chef de l'ötat. Au sud, Diem, soutenu par les ötats-Unis, rejette les élections prévues par les accords de Genève et se livre à une répression anticommuniste. Les communistes du Sud entrent en résistance. Le régime est renversé début 1963. Les ötats-Unis profitent d'un incident naval dans le golfe du Tonkin en août 1964 pour bombarder le Nord le 7 février 1965. Le Vietnam résiste. Ho Chi Minh, malade, voit son armée l'emporter lors

de l'offensive du Têt de 1968 (janvier à mars). Il meurt en 1969. Saigon est prise le 30 avril 1975. La capitale du sud devient alors Ho Chi Minh Ville.



الاستمارة

تعليمات

أضع بين يديك هذه الاستمارة الاستبيانية، أرجو أن تسهم في هذا الجهد بالإجابة على الأسئلة التي تتضمنها الاستمارة المطلوب أن تعبر عن رأيك بصراحة فليس هناك إجابة صحيحة وأخرى خاطئة لأن معرفة رأيك هو الهدف.

1- ضع علامة + في الخانة المناسبة.

2- عبر عن رأيك في الإطار الخاص.

معلومات حول المسرحية:

-**المؤلف:** عبد القادر علولة(1939-1994).

-**المخرج:** عبد القادر علولة.

-سنة الإخراج 1989

1-الحالة العائلية:

متزوج ☐

أعزب ☐

2-المستوى الدراسي:

-ابتدائي ☐

-متوسط ☐

-ثانوي ☐

-جامعي ☐

3- هل سبق أن شاهدت مسرحية، إذ كانت إجابتك بنعم فماهي؟

نعم ☐ لا ☐

-
-
-

4-هل لديك اهتمام بالمسرح؟

نعم ☐ لا ☐

5-عند متابعتك لمسرحية اللثام هل سهل عليك فهمها؟

نعم ☐ لا ☐

6-هل أعجبك العرض؟

نعم ☐ لا ☐

7-رتب هذا الإعجاب حسب الأولوية؟

الشكل ☐ المضمون ☐

8-هل تعتقد أن المسرحية تطرح قضية لها علاقة بالمجتمع الجزائري؟ إن كانت إجابتك بنعم ماهي؟

نعم ☐ لا ☐

9-ما رأيك في هذا الطرح؟

جيد ☐ متوسط ☐ ضعيف ☐

10-ماذا يعني لك عنوان المسرحية " اللثام "

11-كيف كانت لغة المسرحية؟

فصحى ☐ دارجة عامية ☐ أم هما معا ☐

12-وهل كانت

غامضة ☐ معقدة ☐ سهلة الاستيعاب ☐

13-ما رأيك في الوقت المحدد للعرض؟

طويل ☐ قصير ☐ عادي ☐

14-ماهي العناصر التي استمتعت بها في العرض رتبها حسب الأولوية؟

التمثيل ☐ الغناء ☐ عنصر الحكي(السرد) ☐

الديكور ☐ الأزياء ☐ الإضاءة ☐

15-بصفتك متلقيا متفرجا لهذا العرض اجب عن الأسئلة باختصار؟

أ- ما رأيك في الديكور؟

ب) ما رأيك في النهاية؟

ج)ماهي الشخصيات التي نالت إعجابك؟

16- هل تعتقد أن مسرحية اللثام في مضمونها وشكلها قابلة للعرض في الوقت الحالي؟ ولماذا؟

نعم ☐ لا ☐


theatre regional d'

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر

1. **أرسطو طاليس:** فن الشعر، تر عبد الرحمن بدوي دار الثقافة بيـــروت لبنان 1973.
2. **برتولد بريخت:** نظرية المسرح الملحمي، تر جميـــل نصـــيف عـــالم المعرفة بيروت لبنان (دت).
3. **توفيق الحكيم:** الصفقة، المكتبة الآداب القاهرة (دت).
4. **عبد القادر علولة:** مسرحيات الأقوال الاجواد اللثام دار موفم للنشـــر والتوزيع 1997.
5. **عبد القادر علولة:** مسرحية العلق الخبزة، حمق ســـليم مخطوطـــات المسرح الجهوي دط–دت.

المصادر الأجنبية:

1- Nicolas gogol le journal d'un fou traduction Gustave couturien édition Gallimard Paris 1966

قائمة المعاجم

المعاجم العربية:

1. **ابن منظور**: لسان العرب الجزء الثاني أعاد بناؤه يوسف خياط دار لسان العرب بيروت 1988.
2. **رشيد ابن مالك:** قاموس المصطلحات التحليل السيميائي للنصوص عربي، إنجليزي، فرنسي دار الحكمة الجزائر 2000.
3. **سامي عياد حنا:** معجم اللسانيات (إنجليزي-عربي) مكتبة لبنان ناشرون 1997.
4. **ماري إلياس حنان قصاب حسن:** المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي، إنجليزي، فرنسي مكتبة لبنان ناشرون د.ت.

المترجمة:

5. بورون وف بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع ترجمة الدكتور سليم حداد الطبعة الأولى 1917.

الأجنبية

1. Patrice Pavis- Dictionnaire du Théâtre Edition Revue et Corrigée Edition Dunod Juin 1997.

2. Roland de Caudé Dictionnaire de Musiques Edition Scul Toute reproduction Microfilm B.N 2002.

المراجع العربية

1. **أحمد جليل:** مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي مطابع الهيئة المصرية القاهرة 2000
2. **أحمد زكي:** عبقرية الإخراج المسرحي، دراسة عبقرية الإبداع، المدارس، المناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1989
3. **أحمد صقر:** توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي مركز الإسكندرية للكتاب الطبعة الثانية (دت).
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. **حسن رامز محمد رضا:** الدراما بين النظرية والتطبيق مطبعة الحرية بيروت الطبعة الثانية (دت).
7. **حسن علي مخلف:** توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية لمسرح سعد الله ونوس الأوائل للنشر والتوزيع دمشق 2000
8. **حسن محمد عبد الله:** ظاهرة الانتظار في المسرح النثري الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998
9. **عبد القادر القط:** من فنون الأدب المسرحية، دار النهظة العربية للطباعة والنشر بيروت دت

20.**نبيل راغب:** فن العرض المسرحي الشركة المصرية العالمية للنشـــر الناشرون الطبعة الأولى 1996.

المراجع المترجمة

1. **إيف شفرال:**
2. **إريك بنتلي:** نظرية المسرح الحديث ترجمة يوسف عبد المسيح دار الحرية للطباعة بغداد ط1 1986.
3. **بيير أجيه توشار:** المسرح وقلق البشر ترجمة سامية احمد أسعد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة (دت).
4. **تمارا سورينا:** ستانسلافسكي وبريخت تر ضيف الله مراد مطابع وزارة الثقافة سوريا 1994.
5. **جوليان هلتون:** اتجاهات جديدة في المسرح ترجمة أمين الرباط مركز اللغات والفنون المجلس الأعلى للآثار الطبعة الثانية 1995.
6. **جوليان هلتون:** نظرية العرض المسرحي.
7. **جيرار جينت:** عودة إلى الخطاب الحكاية ترجمة محمد معتصم المركز الثقافي العربي القاهرة الطبعة الأولى 2000.
8. **جيمس روز إيفنز:** المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ترجمة فاروق عبد القادر هلا لنشر والتوزيع القاهرة ط1 2002.
9. **ديان ماكدونيل:** مقدمة في نظريات الخطاب ترجمة عز الدين إسماعيل المكتبة الأكاديمية شركة المساهمة المصرية القاهرة الطبعة الأولى 2001.

10.روبرت هولب: نظرية التلقي، تر عز الدين إسماعيل النادي الأدبي الثقافي جدة المملكة العربية السعودية الطبعة الأولى 1994.

11.سوزان بنت: جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحين ترجمة سامح فكري أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات القاهرة.

12.فرديب ميلت: فن المسرحية ترجمة صدقي الحطاب دار الثقافة بيروت 1996.

13.فرنسيسكو جارثون تسيدس: مسرح السرد التمثيلي ترجمة سمير متولي مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون دمشق دت.

14.قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل تر محمد زكي العشماوي محمد مرسي راجعه دريني خشبة نهظة مصر للطباعة والنشر دت.

15.كاترين بلزايتون: مسرح مايرخولد وبريخت ترجمة محمد زكي العشماوي نهظة مصر للطباعة والنشر والتوزيع دت.

16.كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما تر رئيف كرم المركز الثقافي العربي بيروت الطبعة الأولى 1992.

17.مار جوري بولتون: تشريح المسرحية تر دربتي خشبة مكتبة الانجلو المصرية القاهرة 1992.

18.مارفن كالرسون: أماكن العرض سميو طيقا العمارة المسرحية، تر دحمان حجازي مطابع المجلس الأعلى للآثار القاهرة 2002.

المجلات

أ) العربية

1) باسم الأعلى التلقي في الخطاب المسرحي مجلة البحرين الثقافية العـــدد 25 يوليو 2000.

2) دليلة سلام، واقع اللغة في المسرح الجزائري، مجلة المسار المغربي العدد 12 المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع د.ت.

3)عبد الله إبراهيم، من وهم الرؤية إلى وهم المنهج مجلة الفكر العربي العدد 7، 6 الطبعة الثالثة 1993.

4) علي عبيد،كيف يرى المبصرون ما صوره الأعمى في رســـالة الغفـــران مجلة سنوية تصدرها مؤسسة عبد الملك عبد العزيز أل سعود لدراسة العلوم الإنسانية الدار البيضاء 2000.

5) قاسم مقداد ازدواجية الخطاب المسرحي مجلة الحياة المسرحية العدد 39 وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق 1993.

6) كمال عمران في تحديد مفهوم الخطاب المجلة العربية الثقافية تصدر عن المنظمة العربية للتربية تونس العدد الأول 1981.

المترجمة

1. باتريس بافيس سيميولوجيا المسرح تر سباعي السيد مجلة المسرح المصرية العدد 42 1992.
2. بوغاتريف جير الرموز الدلالات في المسرح ترجمة محمد أباظة مجلة الفنون العدد 7 تونس 1996.
3. رولان بارت التحليل البنيوي للسرد ترجمة بشير غمري حسن عمراوي مجلة آفاق اتحاد الكتاب العرب العدد 8 الدار البيضاء 1998.
4. فلتروسكي جيري، سوسيولوجيا الفرجة تبحث عن ماضيها تر حسن يوسف مجلة العلم الثقافي العدد 25 الدار البيضاء 1991.
5. كاوزان تاديوز العلامة في المسرح تر ماري إلياس مجلة الحياة المسرحية العدد 35/34 دمشق د ت.
6. كونتر غريم التأثير والتلقي المصطلح والموضوع ترجمة احمد المأمون مجلة الدراسة أدبية لسانية العدد 7 المغرب 1992.

المراجع الأجنبية

1.Anne- Ubersfeld, L'école du spectateur, éditions sociales, Paris.

2.Anne- Ubersfeld lire le théâtre (T.1) édition sociales Paris.

3.Anne- Ubersfeld, les termes de l'analyse du théâtre édition du seuil.

4.Arlett Roth, le théâtre algérien la langue dialectale 1926-1954 français maspiro Paris 1967.

5.Charles- Bally traité de stylistique, 2 vol linkais Paris.

6.F.D Sausure Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1916.

7.Girard et Coll, l'univers du théâtre, édition céres 1997.

8.Gorge Mounin, introduction a la sémiologie les édition de minuit paris 1970.

9.Daniel couthy, Alain Rey, le théâtre collectif bordas, Paris 1980.

10.Denis Benoît et coll introduction aux sciences de l'information et de la communication, édition d'organisation Paris 1995.

11.Hans Robert Yauss, pour une esthétique de la réception traduit de l'allemand par Claude maillard édition Gallimard, Paris 1978.

12.Hans Horman, introduction a la psycholinguistique collection (long et langage) libraire la russe 1972.

13.Josèphe courtes, analyse de discours du théâtre, hachette paris 1990

14.michel pruner, l'analyse du texte de théâtre nathan her 2001.

15.Patrice Pavis Voix et image de la science pour une sémiologie de la réception presse universitaire de Lille 1995.

16.Pierre Henri Simon, le théâtre et destin la signification de la renaissance dramatique en France au XX siècle 2 édition Armand colin paris

17.Roland Barthe, littérature et signification essai critiques, édition de seuil paris, 1964

18.Roman Jakobson, Essais de linguistique générale les fondation du langage traduit et préface par Nicolas ruwet, les édition de minuit, paris 1963.

مواقع الأنترنت

1-http ://www. Pourinfo.ouvaton.org.

2- http://www. Chass.utroronto.ca/french/assa-n03/av2.html.

3- http://www. Theeducation.net/activity/histrionic/asia.htm

4- http://www. Massrahioon.

5- http://www. Pourinfo.ouvaton.org.

6- http://www. Home.planet.ne.

7- http://www. Azzaman news paper.com

الفهرس

الإهداء

كلمة الشكر

المقدمة ..... أ-ج

المدخل 11

الفصل الأول: خطاب النص المسرحي عند علولة

المبحث الأول: بنية خطاب النص 23

الخطاب السردي 25

الخطاب الإيديولوجي 37

اللغة 43

المبحث الثاني: خطاب الشخصية 52

خطاب الشخصية بوصفه رسالة 52

تصوير الشخصية 57

الخط البياني للشخصية 67

الشخصية والمونولوج 70

الشخصية والحوار 71

المبحث الثالث: المؤثرات الفكرية في خطاب النص

المؤثرات التراثية 77

المؤثرات الملحمية 85
الاقتباس 92
الفصل الثاني: آليات خطاب العرض المسرحي عند علولة 99
المبحث الأول: الأداء التمثيلي 102
الجستوس 103
التشكيل الحركي 110
الأداء التمثيلي السارد 113
الأداء التمثيلي بين الملحمي والنفسي 116
المبحث الثاني: تقنيات خطاب العرض 120
الديكور 120
الأزياء 135
الموسيقى 143
الإضاءة 146
الإكسسوار 150
الفصل الثالث: التلقي في المسرح 154
المبحث الأول: مفهوم التلقي 154
من التطهير عند أرسطو إلى التلقي 157
التلقي في ظل النظرية الألمانية 162
أ)هانز روبرت ياوس 163
ب) إيزر 168
ت)حضور المتلقي عند بعض المخرجين 171

المبحث الثاني: ثنائية العرض والمتلقي

الفعل الراجع 177

دومارسي والمتلقي 179

آن أوبر سفيلد 181

المسرح والتواصل 183

اللاتواصل وجورج مونان 188

العرض وعلاقته بثقافة المتلقي 195

أفق توقع المتلقي 198

الفصل الرابع: مسرحية اللثام دراسة تطبيقية

المبحث الأول: بنية خطاب النص 205

الخطاب الإيديولوجي 207

الخطاب السردي 208

اللغة 209

الشخصيات 212

الحبكة 218

الحوار 220

الصراع 222

المبحث الثاني: تقنيات خطاب العرض 226

التشكيل الحركي 227

الأداء التمثيلي 229

الديكور 231

الإكسسوار والأزياء 235

الإضاءة 237

المبحث الثالث: طبيعة التلقي في عرض مسرحية اللثام

وصف الجمهور عن طريق شريط مسجل 241

خطوات إعداد الاستمارة 245

منهجية التحليل 247

أ) جدول النسب 248

تحليل الاستمارة مقاربة مع نظرية التلقي 251

الخاتمة 263

الملحق 267

قائمة المصادر والمراجع 263

الفهرس .....