

تاريخ الاستلام: 2023/09/03 تاريخ القبول: 2024/01/17 تاريخ النشر: 2024/01/21



تشكيل المنظر المسرحي في ثلاثية عبد القادر علولة

~~اسماء غجاتی~~

asma.ghedjati@univ-msila.dz

جامعة محمد بوضياف المسيلة / الجزائر

Formation of the theatrical scene in Abdul Qadir Alloula's trilogy

Ghedjati Asma
asma.ghedjati@univ-msila.dz
University of M'sila/ Algeria

ملخص البحث

يعد المنظر المسرحي من أجهزة النص المسرحي التي يتم تحديدها من طرف صانعي العرض المسرحي انطلاقاً من قراءة النص الدرامي لإعادة خلقه وتحويله إلى لغة العرض. وتأتي هذه الورقة البحثية لتتبع النظام الذي يقوم عليه المنظر المسرحي في ثلاثية عبد القادر علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، حيث اعتمد على الخشبة العارية (انعدام مفرداتها أو قلتها) فهو لا يسعى إلى وضع صورة واقعية كاملة تتطابق مع مفردات الحياة اليومية، وإنما يكون المكان في مجمله علامة تستدعي التعرف من طرف المتفرج، وتستدعي أيضاً ممثلاً يملك حضوراً قوياً ويكون قادراً على ملء الخشبة المفرغة من مفرداتها بفنون الأداء المختلفة. كلمات مفتاحية: المنظر المسرحي، الخشبة، الممثل، المكان، عبد القادر علولة

ABSTRACT:

The theatrical scene is one of the organs of theatrical script that are defined by the playwrights from reading the dramatic script to recreate it and transform it into the presentation language.

This research paper follows the system on which the theater scene is based in Abdul Qadir Alloula's trilogy (AL – Akwal, AL – Ajwad, and AL – Litham), as he relied on the empty stage. (Lack of vocabulary or words) He does not seek to create a fully realistic picture that corresponds to the vocabulary of everyday life, but the place as a whole is a sign that calls for recognition by the spectator and also for an actor who has a strong presence and is able to fill the vicious tone of her vocabulary with different performing arts.

Key words: theatrical scene, stage, actor, place, Abdul Qadir Alloula

1- مقدمة:

عند تصفح المعجم المسرحي لا نجد مصطلح المنظر، ولكن نجد شرحا لمصطلح ديكور⁽¹⁾، وهذا راجع لشيوع هذا الأخير بلفظه الفرنسي، على أن كلمة منظر أو تزيينات المستعملة في اللغة العربية لا زالت تستخدم في كثير من المؤلفات ولا تزال سائدة بين رجال المسرح. ومنه فالكلمات: ديكور، منظر، تزيينات تشير كلها إلى "اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الإكسسوار والغرض"⁽²⁾.

وإن الكاتب المسرحي يعلم جيدا أنه كتب نصه ليُعرض لا ليُقرأ، فيتوجب عليه إذن أن يمتلك رؤيا بصرية يستطيع من خلالها فهم إيقاع الصورة على خشبة المسرح، هذه الأخيرة يقف عليها ممثلون في مواجهة جمهور حقيقي - بل ويمكن حتى أن يحيط بهم كما هو في المسرح الشعبي-، وبالتالي يتحقق "الهناء" و "الآن" من خلال خلق العرض المسرحي.

من خلال هذا الطرح نجد أن النص الدرامي يتشكل وفقا للعرض المسرحي، بمعنى أن التمثيل العيني للفضاء يكون قبل نظم النص، وعليه فلا بد من تحديد المنظر وتفاصيل المكان الذي يشغله الممثلون، من طرف الكاتب المسرحي، حيث ينقل نصه من مجرد قراءة في الزمان، إلى قراءة في الزمان والمكان وهذا يتأتى بوجود طرف آخر هو المخرج.

ومهمة وضع المناظر عند أرسطو Aristote ترجع إلى الفنيين والقائمين على العرض المسرحي، وليس إلى الشاعر (وهو اسم كان يطلق على الكاتب المسرحي)، فهو أقل منزلة من باقي أجزاء التراجيديا ويرجع ذلك إلى الإطار المادي للمسرح اليوناني، وإلى مقتضيات بنيوية تخص التراجيديا اليونانية، حيث يكون فيها تحقيق الأعمال والأفعال على الخشبة بواسطة الدلالة اللفظية، والتي تحيل إلى طريقة التلقي التي تكون عن طريق السمع وتحيل أيضا إلى قدرة التخيل التي كان يتمتع بها المتفرج اليوناني، وبالتالي فإن "مشكلة المناظر كانت محلولة أمام الكاتب الكلاسيكي قبل أن يشرع في كتابة مسرحيته"⁽³⁾ وبالنسبة للمسرح الروماني الذي يعتبر وريث سابقه اليوناني فإن المنظر فيه وُضِعَ تبعا لأنواع المسرحية فكان "شارع فيه قصور مزينة بتمائيل وأعمدة للتراجيديا، شارع فيه منازل للكوميديا ومنظر ريفي للدراما الساتيرية"⁽⁴⁾. وفي العصور الوسطى "كان استخدام المعدات في جملته رمزيا أي أنه كان يقصد منها الإيحاء بالمنظر بدلا من تصويره بالطريقة التي ندعوها بالواقعية"⁽⁵⁾ أما في المسرح الإليزابيثي كان من أهم الوسائل التي تحدد المناظر "إدخال التفاصيل بصورة عرضية وتسجيل أثر البيئة المفترضة على عقول الشخصيات الموصوفة وعواطفها"⁽⁶⁾ ومنه زاد عبء الكاتب المسرحي في هذه المرحلة حيث إنه يصف المناظر وأثرها من خلال الشخصيات وحوارها ليوصله إلى الجمهور، وفي مقابل هذا العبء الذي يتحمله الكاتب المسرحي، تخف مسؤولية فناني العرض المسرحي حيث لا يستدعي المكان وجودا حقيقيا للمناظر.

وعن أهمية المنظر في عصر الكلاسيكية الجديدة فإنها تعتبر "امتدادا لتفكير عصر النهضة في إيطاليا من حيث تقديس الأعمال اليونانية والرومانية القديمة، واعتبارها نماذج مثالية يجب أن تحاكي".⁽⁷⁾ كما نجد الرومانسية قد حررت المسرحية من القيود التي وضعها الكلاسيكيون الجدد ومن خلالها "اشتد الطلب على مصممي المناظر ورسامها".⁽⁸⁾ مما يعكس أهمية المنظر التي أوكلت مهمة وضعه لفناني العرض المسرحي وتحددت مهمة وصفه للكاتب المسرحي. ولما جاءت الواقعية كحركة مغايرة للرومانسية زادت مسؤولية الكاتب المسرحي ومصمم الأزياء مما جعل تركيزا أكبر على التعليمات المسرحية التي ازدادت أكثر مع الطبيعية، إذ كان من الواجب إظهار أن ما يحدث في المسرح هو الحقيقة، ويتأتى ذلك بأن تصبح " المناظر صورة حية من الحياة، وكان لابد للأبطال من جدران ثابتة حقيقية يعيشون ويتحركون فيها وأصبح المسرح حجرة عادية ينقصها حائط واحد، وذات أثاث حقيقي منظم إلى حد ما شبيه بما في الحياة خارج المسرح وذات أبواب تفتح ونوافذ تغلق، وذات حوائط لا تهتز و أواني زهور غير مرسومة على الجدار".⁽⁹⁾ فمن خلال هذه التفاصيل الدقيقة في المناظر يحدث الإيهام لدى المتفرج، الذي لم تعد لديه سعة التخيل التي كان يمتلكها المتفرج اليوناني. لكن قابلت الواقعية ردود فعل مضادة، فكانت الحركة الرمزية التي جرى البحث من خلالها "عن زينة إيحائية فقط، عارية تماما من الزخرف، وجديرة بأن تترك الحرية التامة لمخيلة المتفرج، فارضة عليه في الوقت نفسه جوا معينا هو إجمالا كئيب وشاعري".⁽¹⁰⁾ ومنه تم الانتقال من الإيهام التصويري إلى الإيحاء والاستعارات الذي يعطي للمتفرج هامش تخيلي وتأملي من خلال كشف الدلالات.

إن هذه مجرد أمثلة فقط تمثل تغير النظرة إلى المنظر المسرحي، حيث نجد أساليب أخرى كالتعبيرية، والوجودية، والسريالية، والعبثية، والملحمية، كل منها أيضا لها تعاملها الخاص مع المنظر المسرحي. ولعل نظرة فاحصة ودقيقة تحيلنا إلى تغير وظيفة المنظر المسرحي وفقا لما يلي:

- العصور التاريخية.
- المدارس المسرحية.
- أساليب المسرحيين إذ حتى في المدرسة الواحدة نجد لكل واحد رؤيته الخاصة به.
- بناية المسرح.
- العلاقة بين المسرح والفنون الأخرى كالرسم، والسينما مثلا...
- العلاقة بين الصالة والخشبة.

ونجد اليوم أن تصميم المناظر المسرحية ألحق بمجال أوسع هو السينوغرافيا، " التي تقوم على بحث علاقة الإنسان (الممثل والمتفرج) بالفضاء المسرحي وعلاقة كل العناصر المسرحية بعضها بعض بما فيها الخشبة والصالة"⁽¹¹⁾، لذلك نجد أن قراءة النصوص المسرحية من خلال: المنظر، والزي، والأكسسوار، والإضاءة، والصوت وغيرها تنضوي كلها تحت عنوان السينوغرافيا. فأسندت تصاميم

المنظر للسينوغراف الذي يتتبع العمل المسرحي ككل من النص الدرامي إلى مرحلة تنفيذه نهائيا. لكن طالما أصبح العمل اليوم -وبالحاح- على خلق التواصل بين النص المسرحي والمتلقي، فقد أصبح المنظر من بين الأدوات المهمة التي تستغل (بوعي) لأجل تحقيق هذا التواصل، لذلك لا نجد -تقريبا- في المسرح الحالي منظرا يستنسخ الواقع بصفة تامة كما هو الحال في المسرح الطبيعي أو الواقعي، ولكن أكثر ما أصبح معمولاً به هو المنظر الإيحائي "إذ تستطيع بطريقة الإحياء أن تكسب المسرح روحا ينم عن جميع الأشياء- كالمنظر والشمس، والرياح ونزول الجليد، والبرد، والقيظ الشديد - [...] وتستطيع بطريق الإحياء في الحركة أن تترجم عن جميع ما يضطرب في نفوس الحشود وعقولهم من عواطف وأفكار وتستطيع بهذه الوسيلة نفسها معاونة الممثل على إبراز العواطف والأفكار التي تجيش في صدر الشخصية التي يتقمصها"⁽¹²⁾ ومنه تتحقق عدة فوائد من هذا الطرح وهي: أن تقل تكاليف المنظر، وأن تكون طريقة عملية، وأن تعطي مجالا للممثل للإبداع، ومجالا للمتفرج للتأمل. وإن الإحياء بالمكان في المسرح لا يقف عند حدود الممثل من خلال لغة الجسد، وإنما في المسرح المعاصر ومع تطور التقنيات أصبح الإحياء⁽¹³⁾ يتم عن طريق الصوت والإضاءة واستخدام الليزر، والصور دون استخدام الشاشات. وضمن الإحياء دوما تتحقق الاستعارة في المسرح حيث "يكون الشبه بين العلامة والموضوع بنائيا، إيماءة أو حركة، بهدف إعطاء بدائل تدل على المكان دون التعريف به (مثل ساحة حرب يتم التعريف بها من خلال حركات المعركة)".⁽¹⁴⁾

ولدراسة المنظر في أعمال عبد القادر علولة لجأت إلى تتبع مكونات هذا الجهاز من خلال ثلاث نواحي، تتعلق الأولى بالقواعد والعلاقات الجمالية التي يتشكل منها المنظر، والثانية بتنظيم هذه القواعد وتركيبها داخل شكل ما، أما الثالثة فتتصل بالعلاقات الدرامية التي يمكن أن ينشئها النص.

2- الأنساق الجمالية:

يلجأ الكاتب المسرحي في المسرح الواقعي إلى تحديد دقيق لكل مفردات المنظر وذلك بنوع خاص من الكتابة، مما يجعله يضيق ذرعا بهذه القيود التي يفرضها عليه أسلوبه لكن بالنسبة لعبد القادر علولة، فإن النوع المسرحي الذي أراد أن يعطيه أقل فرصة ويحمله أخف مسؤولية، فلا مجال للوصف وللتصوير الدقيق طالما أن هدفه هو تأصيل مسرح الحلقة، الذي يأخذ فيه السرد المكان الأكبر، وبالتالي فإن حاسة السمع تأخذ الأولوية بالنسبة للحضور، لذلك فعند قراءتنا لنصوصه لا نجد ذكرا لمفردات المنظر أو تحديدا دقيقا لها على طريقة المسرح الواقعي أو الطبيعي، ولكن هناك شيء أهم وهو أن على الكاتب أن يستحضر الجو الخاص الذي يضيفه على مسرحيته بمجرد الإشارة والإحياء. لقد استخدم عبد القادر علولة أماكن الطبقة الكادحة في المجتمع وبالتحديد طبقة العمال فأعطاه خصوصية معينة أمدتها بعدا جماليا متميزا، ويمكن دراسة تقنية المنظر المسرحي من الناحية الجمالية من خلال عدة أوجه:

أ- هنا يستدعي هناك (الداخل/الخارج)⁽¹⁵⁾:

لقد استخدم علولة المنظر المسرحي من أجل استحضار ما هو خارجه، إذ لم يكن المكان مغلقا على نفسه، إنما كان مفتوحا على ما هو خارجه. ففي مسرحية «الأجواد» في لوحة الربوحي الحبيب، حيث يكون المكان هو حديقة الحيوانات، فإنه ضمن حوار الربوحي وحارس هذه الحديقة يرد حديث عمن وراء سياجها، وهم مجموعة من شباب الحي الذين تضامنوا مع الربوحي للخروج بحديقة الحيوانات من أزمتها وهم أصحاب الحق فيها، فمرر عبد القادر علولة فكرة التحام القوة العاملة في محاربتها للفساد والرشوة والاختلاس:

"الحبيب: أنا جاي غير من وراء الجنان ... أنا جاسوس الفقراء... أنا الحبيب يا خويا وإذا بغيت تحقق ذرك نضرب تصفيرة يهجموا أولاد الحومة كلهم راهم في هذا الساعة وراء الشباك متجندين يعسوا محوطين على الجنينة..."⁽¹⁶⁾ وبالتالي فإن هذه التقنية (الداخل/الخارج) سمحت بالمقارنة بين من يفترض أن يكون صاحب الحق (الشعب)، ومن واجبه حماية هذه الحقوق.

وفي لوحة عكلي والمنور، من خلال حوار المنور والمعلمة، حيث تلقي هذه الأخيرة درسا عن الهيكل العظمي لعكلي صديق المنور، في حين يقوم هذا الأخير بسرد تاريخ صديقه النضالي أثناء الثورة التحريرية ونشاطه النقابي بعد الاستقلال. نجد إشارة إلى من هم خارج قاعة الدراسة، بحيث نشعر دائما بوجودهم خارجها مثل: زوجة المنور، والخباز، والمدير...: "المنور: [...] ماما اليوم تندب لي بيد القط ... خليتها مقابلة الباب... قلت لها غير خمس دقائق ونولي درك تحسبني درتها بالعاني وتدير لي سعدي في يدي.

المعلمة: نتكلم معاها ونفهمها... نقول لها بلي ساعدتنا في الدرس.

المنور: في وجهك ما تقول والو على خاطر تحبك ولكن من بعد تخرجها فيا... شوفي... كيفاش (معصبة) حوجي راها واقفة عند الباب... كالجندي... معصبة حوجي على راسها وداركة على الخيزرانة"⁽¹⁷⁾ وغيرها، الكثير من الأمثلة في هذه اللوحة، على أن هناك نقطة أخرى يمكن إدراجها ضمن هذا النسق الجمالي في هذه اللوحة، وهي أن موضع جلوس التلاميذ يمكن أن يكون بنفس ترتيب الجمهور مما يجعل منه عنصرا من عناصر خطاب النص، حيث تكون كل إشارات المنور والمعلمة موجهة إليه ومنه فإن خارج الخشبة أصبح جزءا من داخلها أي إن الجمهور أصبح جزءا من اللعبة المسرحية بطريقة غير مباشرة.

وإذا جئنا إلى لوحة جلوس الفهايمي فإن فيها أيضا حديثا عن من هم خارج المستشفى:
"جلول: ما عندكم ما تستناو... غير النرفة راني نصبن فيها بكري...نعركها ونرجع لخدمتي... دورو... دورو من هنا على المخبر المركزي جناح الأمراض البولية نفوتوا من وراه... الخدامين والمرضى كلهم راهم

برى يستنوني نفوت باش يشجعوني ويصفقوا عليّ"⁽¹⁸⁾. فاستخدام المنظر خارج المستشفى يجعلنا نشعر أيضا بالأشخاص خارجها.

ولكن في «الأقوال» في مقطع (غشام وابنه مسعود)⁽¹⁹⁾ نجد أن الكاتب أعطانا انطباعا بأن المكان معزول عن الخارج ففي بداية هذا المقطع: "غشام: اقعد يا وليدي مسعود... اقعد ... كيفاش نبداك؟ الباب مغلق؟... طيب ... مسعود وليدي راك اليوم تبارك الله والمزية..."⁽²⁰⁾

وربما هذه العزلة غير سلبية لأنها من جهة تفضي إلى خصوصية الحوار الذي سيكون بين الأب وابنه، فلا داعي لاستحضار الخارج عن هذه الخصوصية، ومن جهة ثانية يعتبر هذا الباب الذي أغلق، دلالة على نهاية مسيرة عامل بسيط هو (غشام) وإحالاته على التقاعد وهي في الحقيقة المسيرة التاريخية للطبقة العاملة في المجتمع ودورها فيه، كما إنه ومن جهة ثالثة يكون الانتقال من حالة الانغلاق إلى حالة الانفتاح (في نهاية المقطع) عندما يحمل الابن مسعود مهمة حمل مشعل النضال من أجل تحقيق مكاسب الشعب في ظل الاشتراكية: "...نتمنى ونطلب ربّي ما تخيبش وتؤدي الواجب متاعك كما متمنين أمك وأنا... نطلب ربي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية..."⁽²¹⁾

وفي مسرحية «اللاثام» نجد حديثا عنهم خارج المكان المغلق: البيت، والمقبرة، والمستشفى، ففي حوار الشخصية المحورية (برهوم) وزوجته الشريفة يصور جانباً من مشاكل الطبقة المعتمدة في المجتمع كاهتراء السكنات وقلة الماء، مما يحيل إلى تساوي حالة من هم داخل البيت بمن هم خارجه (الجيران)، فكان بذلك رصد لمشاكل الداخل بطريقة غير مباشرة من خلال رصد مشاكل الخارج:

"برهوم: اسكتي راهم طالعين مع الدرج..."

الشريفة: إلا ... هذا الجار راه مطلع الماء لداره يعطر دائما المسكين بين الطبقة الأولى والثانية ... قول فهمني!"⁽²²⁾

وفي موضع آخر:

"برهوم: راني نشم في ريحة السجن ونشوف في رجال الشرطة يلقفطوا في كمايمهم... راني نسمع في أولادي يتباكوا من ورايا.

السي خليفة: بعيد الشر والبلا... اتهدن يا السي برهوم ونقص من صوتك ... أولاد الجيران صبيان راقدين في هذا الساعة والمسكين بنيانه راشي لو تعطس أطيح قرمودة"⁽²³⁾ فبدل أن يعرض المخرج لتصوير تفصيلي للبيت القرميدي المهترئ بكل سلبياته أتى ذلك ضمن حوار الشخصيات، فالنطاق المرئي هنا حدد عن طريق اللفظ، والخارج خدم الداخل بأن تم من خلاله تبيان حالته.

ب- المنظر متعدد الأماكن:

استعمل عبد القادر علولة في نصوصه إحدى التقنيات الأساسية وهي تعدد الأماكن من خلال منظر واحد، ويظهر ذلك من خلال تركيب النصوص عنده، حيث نجد لوحات تضم عينات من الطبقة الكادحة المقهورة اجتماعيا، فتتعدد الأماكن في المنظر الواحد بتعدد الشخصيات.

ففي «الأقوال» نجد النص يضم ثلاثة مقاطع، كل مقطع يمثل شخصية معينة لها حيز مكاني: الشركة، البيت، المحطة... وفي «اللثام» أيضا نجد: الحي، البيت، المقبرة... تبعا لتنقلات الشخصية المحورية، على أن هذه التقنية تبرز أكثر في مسرحية "الأجواد" حيث نجد تعددا للأماكن: الشارع، حديقة الحيوانات العمومية، المصنع، المدرسة، المستشفى...، فهدف عبد القادر علولة هو رصد صورة شاملة للشرائح الاجتماعية الفقيرة عموما والطبقة العمالية خصوصا، من خلال علاقتها بالمجتمع والسلطة، وبالتالي كانت هذه الطريقة هي الأنسب لتحقيق مسح كلي لهذه الطبقة، ولهذا اعتبر علولة الأجواد "عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى، بعض اللوحات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء، إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم..."⁽²⁴⁾ وهذه التقنية نجدها في المسرح الملحي، حيث يكون "خضوع المشاهد لمبدأ التجاوز الذي يجعل منها وحدات مستقلة"⁽²⁵⁾، ولكن تتحد في المعنى العام، كما نجدها في المسرح الشعبي وبالتحديد هنا مسرح الحلقة الذي عني به عبد القادر علولة. وعلى هذا الأساس لا نجد تحديدا وتفصيلا للمنظر في (النصوص المكتوبة)، ولكن انطلاقا من طبيعته الناتجة عن الفراغ تصبح خشبة المسرح عبارة عن استعارة مكانية، أي إن الخشبة لا تمثل نفسها وإنما تمثل شيئا آخر حيث يمكن الإشارة إلى تغير الأماكن بعناصر منظرية بسيطة وقليلة دون تفاصيل، ودون نسخ للواقع الطبيعي، وهذا ما ذهبت إليه جماعة المسرح الاحتفالي - مع ملاحظة خصوصية تجربتهم- حين أقروا: "إن الطريق إلى الإدهاش لا يمكن أن يمر إلا من خلال التمرد"⁽²⁶⁾ على الشكل واللون والحجم والقياسات الطبيعية، الشيء الذي يجعل من الجمهور -عند رؤية الديكور- لا يرى العالم، ولكنه يعيد اكتشاف هذا العالم من جديد".⁽²⁷⁾ ولهذه التقنية هدف آخر هو الخروج بهذه المسرحيات من الحيز المكاني المغلق (بناية المسرح) لتقديمها على الهواء مباشرة: في الشارع، وفي المدارس، وفي المستشفيات...، وقد أصبح عدد كبير من رجال المسرح العربي يصبون إلى هذا الهدف، بعد أن ضاقوا ذرعا بالأماكن التقليدية التي تقدم فيها العروض المسرحية وراحوا "يخرجون من بين جدران المسرح التقليدي ويقدمون عروضهم في أماكن أخرى غير معدة في الأصل للعمل المسرحي"⁽²⁸⁾، فيجمعون بين هذه الأماكن وأشكال ومضامين مسرحياتهم. وربما نقرأ هذه التقنية أيضا من منظور آخر هو أن تعدد الأماكن من خلال المنظر الواحد تحيل إلى سيروية المشاهد في السينما بطريقة متواصلة وسريعة، وإن وجود القوال في الخشبة بمثابة الفاصل بين هذه المناظر.

ومن خلال هذه التقنية أيضا نجد عبد القادر علولة وكأنه جمع كل اللوحات ثم بدأ يفصل فيها ويقترب منها واحدة تلو الأخرى، فمن الشارع إلى حديقة الحيوانات إلى المصنع إلى... في مسرحية الأجواد، حيث كلما يلج مكانا، يمرر الكاتب انتقاداته وهمه السياسي الذي كان بعيدا في كثير من الأحيان عن قعقة الشعارات المباشرة بل كان عموما بطريقة كاريكاتورية محبة جدا. والشئ نفسه بالنسبة لمسرحية «الأقوال» حين أعطانا القوَال صورة عامة عن شخصيات المسرحية، ليتم التفصيل فيها بعد ذلك ويتحدد الإطار المكاني لكل واحد منها. وهذا التفصيل في الأماكن يبعدنا عن عموميتها، وحتى في اللوحة الواحدة نجد أكثر من مكان كما هو الحال في مسرحية «الثام» حيث الانتقال من الحي إلى المصنع إلى المستشفى إلى السجن إلى المقبرة وفي كل محطة من هذه المحطات ترصد المظاهر السلبية والإيجابية أيضا فيها. ويمكن أن نستنتج مغزى آخر من وراء استخدام التقنيتين السابقتين أي (الداخل/الخارج) و (المنظر متعدد الأماكن)، وهو متعلق بالمتفرج، حيث تبقيه دائما في حالة من اليقظة لأجل استيعاب المكان وحدوده، ذلك أن الخشبة تبقى نفسها وقد تحوي عدة أماكن دون إحداث تغييرات كبيرة مما يستدعي تركيزا كبيرا من جانب المتفرج ومنه تجعله يتخلى عن الإيهام.

ج- اللاوجود/الاتساع:

لقد تم وضع هاتين التقنيتين معا عن قصد لأن اللاوجود الحقيقي للأشياء على خشبة المسرح يؤدي إلى تحقق الاتساع فيها على أن لكل تقنية منهما بعدها الجمالي. فاللاوجود يحيل إلى أن جمال المنظر في طبيعته وفي استعمال الإكسسوار الخام دون تزويق، مما يساعد على تحويله إلى ما يريده المخرج والممثل، وهذا يحيلنا إلى قابلية العلامة المسرحية للتحويل، فخشبة المسرح العارية قد تمثل أكثر من مكان استنادا إلى قدرتها على الإيحاء بهذه الأماكن، فقد تمثل شارعا، أو ثانوية، أو مصنعا، أو مستشفى، أو بيتا. كما في مسرحية «الأجواد» وتبقى الخشبة نفسها. ولقد خدمت هذه التقنية الاتساع الذي يعني من جهة حرية الممثل على الخشبة حيث يكون سيدها بأن يبرز إبداعاته وقدراته التمثيلية والإيحائية، وبالتالي يكون لوجود الأغراض - فيها خاصة إذا كانت كثيرة العدد - سببا في إعاقه حركة الممثل وانسيابها، "فللفراغ كما للكتلة دور في الإيحاء بإيقاع الحركة أو في الحد من انسيابها أيضا على خشبة المسرح".⁽²⁹⁾ وقد يكون الاتساع من جهة أخرى سلبيا، إذ يجد الممثل نفسه في مواجهة فراغ يجب عليه أن يملأه. وإنه رغم اتساع المكان في معظم اللوحات المتضمنة في أعمال عبد القادر علولة (الشركة، المصنع، الشارع، المستشفى...) إلا أنه يؤول إلى مكان ضيق، حين يظهر أن لهذه الأماكن قوانين وضعها من هم أقوى من أصحابها الحقيقيين، فقدور السواق في «الأقوال» ضاقت عليه الشركة وهو صاحب الحق فيها، فيبرز أسباب استقالته في مونولوج يشبه المحاكمة، وكانت تهمة (سي الناصر) مدير هذه الشركة استغلال أموال الدولة بل وحتى استغلال العمال وإهمال الشركة وغيرها من أوجه الفساد التي تعتبر عامة وما هذه الشركة ومديرها إلا عينة بسيطة منها. لكن في الأخير يتم الحكم لصالح قدور من خلال النهاية

السعيدة التي وضعها له الكاتب – وهي سمة بارزة في أعماله- حيث يرجع إلى هذه الشركة مناضلا في نقابة العمال التي تعتبر مكانا واسعا لتحقيق حريتهم فيه.

ونجد مثالا آخر في مسرحية «الأجواد» في لوحة جلول الفهايمي الذي تضيق به المستشفى، حيث لم يعد يناسبه أسلوب تسيير الطب المجاني الذي حاد عن طريقه الأصلي. وجلول لم يهرب من المكان رغم ضيقه، إنما يلجأ في كل مرة إلى طريقة للتعبير عن رفضه للفساد والتسيب والإهمال، فنظم إضرابات، وقدم مساعدات شخصية للمرضى، ولم يتوقف عن الجهر بضرورة تنظيم الطب...، وكانت آخر طريقة له هي الجري عبر كامل أجنحة المستشفى مبرزا من خلالها كل الاختلاسات التي وقعت في المستشفى، والوضع المتردي الذي آلت إليه الصحة، كتعطل أجهزة المستشفى، ونقص الأطباء وغيرها.

وغير هذه الأمثلة كثير، على أن تقنية الاتساع التي قد تعكس ضيق المكان بالنسبة للشخصية تظهر أكثر في مسرحية «الثام»، حين ظن برهوم أن المصنع هو مكان يمارس فيه حقه في العمل لكن الحقيقة أنه مكان للاستغلال من طرف مسيريه الذين وقفوا في وجه كل محاولة لتنشيطه وإعطاء حق للعمال فيه، وحتى البيت الذي كانت له خصوصيته لم يعد كذلك بالنسبة لبرهوم، والشئ نفسه بالنسبة للشارع والحي...، فكل هذه الأماكن على اتساعها تتحول إلى سجن بالنسبة إليه، وهذا ناتج عن الظلم والقهر الذي كان يعيشه، إذ بعد خروجه من السجن الذي دخله مظلوما لم يستطع العودة إلى مصنع الورق الذي سجن لأجله، كما لم يفلح في الحصول على عمل في معامل أخرى، بالإضافة إلى إصابته في أنفه، التي جعلته يرتدي لثاما، مما تسبب له في اضطهاد معنوي كبير، فأصبح يعيش أزمة معقدة تنتهي به إلى الاستقرار في المقبرة على أطراف المدينة:

"برهوم المثلث عاد يتخبي في داره بالنهار وربى الغوفالة... ولى يخرج غير بالليل... يخرج بالليل ويروح يهوم في الأحياء المحوطة على المدينة يمشي بالليل في الأحياء الفقيرة متصور له شباح أيوب ابواه يمشي معاه مرافقه... في دوك الجولات الساهيرة تلاقى برهوم مع ناس مثله... ناس متالهم الشر معدتهم المصايب وعازلهم الشر...".⁽³⁰⁾ فالمقبرة تتحول في الأخير إلى مكان غير مستقر حين تحاصر الشرطة المقبرة، ويتسلل الأحياء الذين استقروا فيها إلى القبور التي كانوا قد أعدوها من قبل.

3- الأنساق التركيبية:

يتكون المنظر المسرحي في أغلب نصوص عبد القادر علولة من مفردات قليلة جدا بل نكاد نقول أن لا وجود للمناظر، ذلك أن الهدف من أعماله هو تجسيد مسرح الحلقة حيث يعتمد هذا الشكل على الكلمة المسموعة بدلا من التصوير والتشخيص، وبالتالي فقد المنظر دوره في تكوين الفضاء المسرحي، وفي هذا يقول عبد القادر علولة: "لم يعد هناك داع لتزويق الأماكن، طالما أننا نبحت خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد".⁽³¹⁾ إذن فالمبدأ الأساسي لتشكيل النسق التركيبي للمنظر المسرحي عند علولة هو الالوجود المادي والعدد المحدود للمفردات، بحيث يمكن القول إن استعمال قطع إكسسوار

تشكل منظر مما يؤدي إلى " خلق صلة بصرية بين اللحظات وبين حكايات المسرحية".⁽³²⁾ ويمكن أن نلمس هذا في النصوص، إذ لا توجد إشارة إلى الأشياء المادية على خشبة، إلا في بعض اللوحات. فمثلا في لوحة الحبيب الحداد في مسرحية "الأجواد" سعى المؤلف/المخرج إلى خلق الجو المسرحي لحديقة الحيوانات بالاعتماد على أجساد الممثلين لتشكيل المناظر وتجسيد جو حديقة الحيوانات، فأدى الممثلون أدوار الحيوانات داخل الأقفاص، ومن خلال أصواتهم وحركاتهم خلقوا جو حديقة الحيوانات، والجو المسرحي كان وسيلة تعبيرية في يد المخرج، وخلقه ليس بالمهمة السهلة لأنه يحتاج إلى مهارة وقدرة إبداعية كبيرة، إلى جانب الإحساس الفني المرهف للممثلين، "وهو يتولد من علاقة الإنسان بالإنسان الآخر، ومن الوضع المحيط، وطبيعة التفكير الإنساني، والسرعة الإيقاعية التي تجري بها حياة الإنسان، وأخيرا من الحالة الجسمانية- النفسية، كل ذلك ... يمهّد السبيل لظهور المحيط والزمن اللذين نعيش فيهما".⁽³³⁾ ومبدأ قلة أو محدودية المفردات في المنظر المسرحي، يحيلنا إلى طبيعة العلامة المسرحية، بأنها مجاز الجزء عن الكل، يعني يكفي وجود كرسيين ومنضدتين إلى جانب الهيكل العظمي لـ (عكلي) صديق (المنور) في مسرحية «الأجواد» للإشارة إلى منظر قاعة الدراسة وحضور حصّة العلوم الطبيعية:

"الجميع: السي المنور ... السي المنور... السي المنور..."

المعلمة: سكوت ... سكوت...

المنور: حابين تلعبولي بخبزتي؟ المدير يدور في الحوش وأنتم منوضين مظاهره؟ واش كاين؟
المعلمة: طالبين منك يا السي المنور تبقى شوية معاهم في القسم وتحكي لهم شوية على صديقك السي عكلي".⁽³⁴⁾

إن بناء مسرحيات علولة القائم أساسا على الحكي سواء على لسان القوال أو على لسان الشخصيات، لم يعط اهتماما للمنظر، أي لم يعد الوجود المادي (الحقيقي) للأشياء على خشبة المسرح، وحتى مجرد التلميح لهذا الوجود⁽³⁵⁾ غير وارد في النص، وهذا مؤداه -حسب علولة- تسهيل الرؤيا ووضوح أداء الممثلين في العرض. ولكن قد نستنتج من النص بصفة عامة (مكان العرض) أو (مكان الحدث).
فبالطريقة نفسها نستطيع أن نتعامل مع باقي أجزاء المسرحيات، والتي تحيلنا حتما إلى مبدأ التحولية الذي وضعه رواد مدرسة براغ؛ الذي يتحول من خلاله كل شيء في المسرح إلى علامة، وحتى الشيء يكتسب قوة الفعل لدى الممثل، وفي المقابل يفقد الممثل فاعليته خلال العرض ويستحيل إلى شيء، ونجد مثل هذا التعامل في المسرح الشعبي، حيث تكون الخشبة عارية، وحيث يكون "للاوي الشعبي، عوالمه الغريبة والعجيبة المختصرة في أدوات قليلة، لعل أبرزها وأهمها عصاه، هذه العصا السحرية التي يمكن أن تغير هيئتها ووظيفتها لتصبح شيئا آخر أو أشياء يفرضها الحدث، فهي تملك في يد الراوي أن تصبح فرسا أو علما، كما قد تكون سيفاً أو رمحا أو نايًا أو رجلا أو امرأة".⁽³⁶⁾ والمهم من كل هذا أن يستطيع الممثل تحويل كل شيء إلى ما يريده وأن يستطيع إقناع الجمهور به، بل إقناع خيال الجمهور به. ونجد هذا النوع من المنظر أيضا بشكل واضح في المسرح الملحي، وهو يعرف بـ "الديكور

الإيحائي⁽³⁷⁾؛ ويقصد به الإيحاء ببعض العناصر بدلا من التصوير الكامل والتفصيلي للمكان، الذي نجده في المسرح الواقعي القائم على خلق الإيهام بمكان معين.

وهناك نقطة مهمة يجب التأكيد عليها، هي أن الوجود المادي للمناظر كما في حالة: علال، والمنصور، وسكينة، وقدرور، وزينوبة.. يمكن تفسيره بنظرة معينة؛ فهي من جهة، إبراز الكلمة، والحقيقة أن أعمال عبد القادر علولة تقوم على الجانب السماعي وعلى إبراز فعالية الكلمة التي تحوي الفعل الدرامي، ومن جهة ثانية إن عدم وجود بيان للبنية الفيزيقية للأشياء يعني أن كل الأماكن تتمثل في مكان واحد، فالخشبة هي نفسها، وإن قصر هذه اللوحات التي يقوم بها القوال تعكس إيقاعيتها التي يتمثل الهدف منها في: "أن تكسر تطور الحدث وأن تعلق على الحدث"⁽³⁸⁾، مما يحقق أحد أهداف المسرح الملحمي وهي جعل الجمهور يفكر في مغزى ما يعرض أمامه وبالتالي لا تستدعي مناظر جذابة أو معقدة. وعلى مستوى آخر فإن الوجود المادي للديكور يعني اتساع المكان، ومنه إبراز الحركة الجسدية بحرية، مما يجعل الممثل هو العنصر الوحيد الهام في العمل المسرحي فليس معنى أن مسرح علولة يقوم على السرد؛ أي أننا بصدد سماع قصص معدة وكفى، ولكن هناك أيضا تمثيل يشاهد، هذا التمثيل "يبلغ في بعض الأحيان درجة قصوى من الحدة"⁽³⁹⁾، فالممثل عند عبد القادر علولة هو سيد الخشبة، وهو مبدع بآتم معنى الكلمة، عالم بحدود لغة الجسد، وكل حركاته لها دلالاتها المعينة، هذه اللغة هي ما يعرف بالإيماء، وفي مسرح علولة يتشكل نوع خاص من الإيماء هو الذي يأخذ المعنى البريختي حيث من خلاله "يستطيع الممثل تقديم الشخصية الاجتماعية: إيماءات متعلقة بالعمل، بالحياة اليومية العادية، بالحياة الاجتماعية..."⁽⁴⁰⁾ ولكن هذا لا يعني أن هناك تقمصا كليا للدور⁽⁴¹⁾ الذي يقوم به، بحيث يوهم المتفرج بأنه شخص من الشخوص حقيقة، ولكنه "يرسم بجسده وبصوته وبفكره كل جوانب الشخصية وعليه أن يبين طوال مدة تأديته بأنه ممثل ويبقى كذلك"⁽⁴²⁾، وبالتالي لا يسمح بالاندماج الوجداني الذي يقتل الرغبة في التغيير والنقد، وهذا أسلوب من أساليب تقنية التغريب.

4- الأنساق الدرامية:

يخضع المنظر المسرحي في أعمال عبد القادر علولة للصراع الذي تقوم به الشخصية، حيث يتشكل وفقا لمشاكلها واختياراتها. ويمكن أن نستنتج أربعة أماكن⁽⁴³⁾ تمارس فيها الشخصية أفعالها وهي:

أ- مكان المشكلة

ب- مكان الحل

ج- مكان الاختبار

د- مكان النتيجة

أ- مكان المشكلة:

وهو المكان الذي تثبط فيه حرية الشخصية، ولا تستطيع أن تحقق اختياراتها وقراراتها، كما أنه المكان الذي تعلن فيه الشخصية أنها تعاني مشكلة أو أزمة ما. وفي نصوص عبد القادر علولة كثيرا ما يعلن عن مكان المشكلة مباشرة منذ البداية.

ففي مسرحية «الأقوال» في مقطع قدور السواق يتضح أن الشركة هي مكان المشكلة:

" قدور السواق: ما نزل عليا وحي ما عمروني كل يوم نشوف المنكر ونجرع حتى تعمرت. القدرة والناس المصلحين تعبوا معيا وفهموني بالعقل".⁽⁴⁴⁾

وفي مسرحية «الأجواد» نجد أن حديقة الحيوانات هي مكان المشكلة في لوحة الربوحي الحبيب:

" فيما يخص بصغار الحي تحدثوا معاه طويل أخيرا واشتكاولوا على حديقة المدينة. كلموه طويل على الحيوان القليلة اللي فيها. قالوله خصارة عليكم. يا صحاب البلدية مخليهم جياع في كل شهر تضيع منهم هايشة: القرد في حالة خطيرة، مخرج يديه للصدقة الذئب مدور على الجنب ويعوق والنسر يتدهشر وينازع محول عينيه على جارتها الطاووس يستنى فيها تسهى وتخرج من الشباك راسها باش...".⁽⁴⁵⁾

فحديقة الحيوانات تحمل مشاكل كثيرة يمكن حتى إسقاطها على المجتمع الجزائري كتفشي الفقر، وظاهرة التسول، وبعض الآفات السلبية كالسرقة... والشيء نفسه نجده في لوحة عكلي والمنور حيث مكان المشكلة هو الثانوية:

" في سهرة من السهرات قصرنا كما في عاداتهم على مدرستهم، وعلى مشاكلها، على الآباء اللي ما حبوش يتنظمو ويديروا جمعية، على وكيل المصروف اللي ضارب ضربتوا مع الجزار وأصحاب البيع وبالجمل، وقصرنا في هديك الليلة هديك السهرة على الأدوات المدرسية قصرنا على المشاكل وعلى الحلول...".⁽⁴⁶⁾

كما نجد النص يعلن مكان المشكلة في لوحة جلول الفهايمي، فالمستشفى تحتضن صراعا حادا بين شخصية (جلول) الداعي إلى تنظيم الطب المجاني، و (جماعة النقابة) - كما أسماهم جلول - المحايدة عن هذا النظام، لينعكس في هذا الفضاء واقع الطب المجاني في الجزائر.

وفي مسرحية «الثام» كان (مصنع الورق) هو مكان المشكلة، حيث تتعطل الآلة عن العمل، مما يجعل عددا كبيرا من العمال على مشارف الطرد.

وغير ذلك من الأمثلة التي تبرز أمكنة المشكلة. ونؤكد هنا أن مكان المشكلة في نصوص عبد القادر علولة لا يتعلق بأزمة خاصة بشخصية في حد ذاتها، وإنما من خلال تحديد المشكلة (الإستقالة، حال حديقة الحيوانات، حال الثانوية، حال الآلة في مصنع الورق،...) يتم الكشف عن ما هو أعظم: كالبيروقراطية، والرجعية الاستعمارية، والطب المجاني، والانتهازية... وغيرها من الظواهر التي وسمت الواقع الجزائري في فترة الثمانينيات، بل إن لهذه الأماكن المختلفة دورا في إثبات أن الأزمة قد مست جميع الميادين دون استثناء، فتفتت المكان إلى وحدات صغرى يتناسب مع بنيات الواقع المعقد والمركب فهو

عالم رحب "لا يمكن أن نختصره داخل مكان واحد بدعوى وحدة المكان ومماثلة الواقع"⁽⁴⁷⁾، وبالتالي تتأكد الواقعية التي طبعت المكان في هذه النصوص، وتم الدخول إلى بواطنها، لكشف ما يجري فيها من أحداث. هذه النقطة (أي أن المشكلة لا تتعلق بشخصية معينة)، تذهب بنا إلى القول أن مسرح علولة لا يتعلق بالأفراد، وإنما يتعلق بالجماعة، فالمشكلة تمس الجماعة ككل في مكان يجمعها يكون لها كل الحق فيه، ولا تتعلق بفرد واحد، وهذه سمة ملحمة.

ب- مكان الحل:

هو المكان الذي تلجأ إليه الشخصية اختياريا، حيث ترى أنه المكان الذي يسمح للأفراد بممارسة حريتهم فيه.

وفي نصوص عبد القادر علولة يتحول المكان إلى حلبة صراع بين قوى التغيير (الإصلاح والبناء) والقوى الثابتة المهدمة، ففي كثير من الأحيان نجد أن مكان الحل هو نفسه المكان الذي قامت فيه المشكلة، كما هو الحال في الشركة من خلال مقطع قدور السواق في الأقوال، والثانوية في لوحة عكلي والمنور في "الأجواد"، وحديقة الحيوانات في لوحة الربوحي الحبيب في مسرحية «الأجواد» كذلك.

ورغم أن هذه الأماكن كانت لتحقيق الحلول إلا أن فيها ما يحدث بسرية كما هو الحال مثلا في حديقة الحيوانات وفي مصنع الورق في مسرحية «الثام»، وهذا لإثبات أن النظام السري هو أحد الحلول. ولعل هذه السرية في إيجاد الحل تحيل إلى استكمال طريقة الجهاد ضد الاستعمار الفرنسي لإحلال النظام في المجتمع الجزائري، فالنجاح الذي حققته الثورة الجزائرية علنا كان مسبقا بنظام سري كمرحلة أولية، لذلك نجد أن المكان هو مكان معركة يستبق فيها النظام السري للوصول إلى ما تصبو إليه الشخصيات التي حملت مسؤولية التغيير: الربوحي، وبرهوم...

"برهوم: الا... كلامك طلعي النشوة... كاللي شارب زوج برايد... أنت تتكلم وأنا نخايل في نفسي في معركة هاجم بالرشاش ونحتت في العديان.

السي خليفة: معركة نعم... والبرمة⁽⁴⁸⁾ مرحلة من المعركة"⁽⁴⁹⁾.

وإذا جئنا إلى المقطع الأول من مسرحية «الأقوال» نجد أن مكان الحل هو نفسه مكان المشكلة أي الشركة، ولكن وجه التغيير كان في الانتماء: فقدور غيّر من نشاطه في الشركة ليصبح مناضلا دائما في نقابة العمال: "ولى يناضل من جديد رجعت له الكرامة/ ومع النقابة سهران على المصلحة العامة/ حتى عاد قدور مثال في القعدة والقيمة"⁽⁵⁰⁾.

وعادة ما نجد في نصوص عبد القادر علولة توظيفاً مستمرا لمكان خاص هو (البيت) ربما على أساس أنه المكان الذي تسمح قوانينه بممارسة الشخصيات لحريتها، فهو مكان حامل لخصوصية معينة تسمح بالخلوة والراحة والسكون بعيدا عن مشاكل الخارج، وهو أكثر الأماكن انغلاقا لما يحمله من خصوصية للأفراد، ومثال ذلك في مسرحية «الأقوال» من خلال مقطع غشام وابنه مسعود، و في

«اللثام» من خلال حديث برهوم و زوجته الشريفة، وحتى من خلال لقائه مع بعض العمال من المصنع عند وضعهم لخطّة إصلاح الآلة، وفي مسرحية «الأجواد» من خلال عدة لوحات: في لوحة (علال) حيث يعتبر البيت مكانا للهروب من الواقع الذي يعيش مفارقات وتناقضات عدة، وفي لوحة الربوحي كان البيت حيزا يطلق فيه العنان للمخيلة والتفكير، فهو يعمل على حل مشاكل الناس وإيجاد طرق لمعالجتها، وهو المكان الذي يتمتع فيه البطل بحريته المطلقة في التعبير وفي تجميع الناس لحل مشاكلهم والاستماع إليهم بالنسبة لجلول. وغيرها من المعاني التي تدور جميعها حول الهدف نفسه.

ج- مكان الاختبار:

عند حدوث أزمة ما للشخصية فإنها تتوجه إلى مكان معين لتنفيذ قرار حل أزمته، هذا المكان هو نفسه مصدر المشكلة أو أحد أسبابها وفيه تحاول الشخصية تنفيذ قرارها. وإن هذا المكان في نصوص عبد القادر علولة هو (الإدارة)، ففي لوحة الربوحي الحبيب، نجد هذا الأخير يطرق كل أبواب الإدارة لحل أزمة حديقة الحيوانات لكن دون جدوى، حيث تعطى له في كل مرة مبررات تعكس مدى الإهمال والتهرب الذي تتصف به. وفي لوحة عكلي ومنور أيضا يتم اللجوء إلى (الإدارة) من طرف عكلي بحثا عن مادة قانونية بل عن ثغرة قانونية تقرر التصرف بالملكية الشخصية (الهيكلة العظمى لشخصية عكلي)، الذي يوصي به إلى الثانوية الفقيرة بالمعدات والوسائل التعليمية. كما نعث على مثل هذا المكان في مسرحية «اللثام» حين يلجأ برهوم لمركز الشرطة شاكيا من الحادث الذي وقع له في المصنع خلال عملية إصلاح الآلة وخسر جراهه أنفه، ولكن انقلب عليه الأمر وأصبح هو الظالم ومن (المشوشين): "المفتش شكر برهوم وصارحه قال له: الليلة نضيفوك... نشدوك تبات عندنا وغدوى الصبح إن شاء الله نقدموك لقاضي التحقيق... متهم يا السي برهوم بجرائم عديدة... متهم بالتشويش الخيانة والتخريب داخل مصنع الورق... متهم إنك دفعت عمال يتعدوا على إداريين ويضربوهم... متهم أنك وزعت عرائض فاضحة على تسيير المصنع ونظمت إضراب بالتنسيق مع لعرج من المستشفى..."⁽⁵¹⁾، وبالتالي فالشخصية حينما تلجأ إلى مكان الاختبار قد تنجح وقد تفشل في حل أزمته.

د- مكان النتيجة:

نستطيع أن نعتبره المكان الذي يؤول إليه مصير الشخصية، وقد يكون أحد الأماكن السابقة أي: مكان المشكلة أو مكان الحل أو مكان الاختبار، وبالتالي يحدث التطابق. كما يمكن أن يخرج عن هذه الأماكن إلى مكان غير محدود ومجهول، ويعتبر "مكان النتيجة هو وجهة نظر النص، وهو الذي يبرهن به على إيديولوجيته".⁽⁵²⁾ وإذا تتبعنا بدقة مصير شخصيات عبد القادر علولة نجده نابعا من إيديولوجيته ونظريته الخاصة، إذ أنه جعل استمرارية لا حدود لها لأعمال شخصياته – باستثناء مسرحية اللثام-، مما يجعل مكان النتيجة هو المكان الذي تتحقق فيه أهداف الاشتراكية، التي ما فتى يدافع عنها وينشر مبادئها إلى درجة الإفراط أحيانا، فالمستقبل المنشود ظهر في النهاية السعيدة التي ميزت مسرحياته، هذا المستقبل الذي يتحقق بعد أن يعي الجمهور الصراع الاجتماعي، فالهدف من مسرحه ليس الإمتاع

فحسب ، بل هو على غرار المسرح العربي ككل الذي " أصبحت فيه المتعة تأتي عن طريق الفهم والإدراك خاصة والشعب العربي بمرحلة أحوج ما يكون فيها إلى التوعية ".⁽⁵³⁾، ويتأتى ذلك بإدراك واقعه.

وكأمثلة على ذلك – على استمرارية أعمال الشخصيات - نجد أن مقر (النقابة) هو المكان الذي اختاره الكاتب لشخصية قدور السواق كمصير له في مسرحية الأقوال، فبدل الاستقالة التي تقدم بها قدور لمدير الشركة اختار له المؤلف العمل النقابي كبديل عن الهروب والخروج من الشركة، كما أن مكان (القيادة) هو المكان الذي اختاره غشام لابنه مسعود في مسرحية «الأقوال»، ولكن يبقى مجرد رأي أي يبقى مكانا افتراضيا غير محقق المنال في حينه: " يا مسعود وليد العامل غشام نشكر ربي بكرة ودريه الي قدرنا نكبوك ونساهموا في تكوينك... نتمنى ونطلب ربي ما تخيبش وتؤدي الواجب متاعك كما متمنين أمك وأنا... نطلب ربي تفيد وطنك في طريق الاشتراكية... ".⁽⁵⁴⁾

في حين نجد هذا المصير قريب المنال في لوحة الربوحي الحبيب في مسرحية «الأجواد»: "العساس: كما بغيت... لما تجي خارج يا الرجل الزين يا نوح المدينة ما تختلش... جبت لك جاه ربي فوت من الجهة الأخرى فوت في وسط الطريق الكبيرة ديك الطريق اللي مقوسين عليها النخل ومزربة على الأطراف بالورد تصيبني قدامك حال في وجهك الباب الكبير ".⁽⁵⁵⁾ بل نجد المصير محققا نهائيا في لوحة عكلي والمنور حيث وهب عكلي هيكله العظمي وأوصى به للثانوية، حين انطفأت الحياة في الجسد وبقي العمل النبيل مشعا. وما دامت استمرارية الحياة تتحقق حتى في الهيكل العظمي فماذا عن الجسد الذي أصابه الشلل من خلال شخصية سكيانة التي احتل العمل (كلها) ولم يوقف المؤلف/المخرج مصيرها عند حد اللاعمل اللاحركة بل بقي يصور رغبتها في المواجهة من جهة، ومن جهة ثانية يصور أيدي زملاءها وزميلاتها التي تمتد إليها لتبقى مصافحة للحياة دون توقف. والشيء نفسه بالنسبة لجلول الفهايمي الذي يرفض أن يصمت بل يبقى دائما مجاهرا برأيه منتقدا طريقة تسيير الطب المجاني وكل ما يحويه مجال الصحة من شوائب.

وما دام الطابع العام الذي يميز مكان النتيجة هو الإستمرارية والحركية، باستثناء مسرحية «اللاثام»، حيث نجد أن مصير شخصية (برهوم) يؤول إلى الهروب من الواقع المأساوي الذي يعيشه ومن الاضطهاد الجسدي والمعنوي الذي يعانيه، جراء إصابته في أنفه وكذا طرده في كل مرة من المعامل التي يقصدها، وبالتالي لجأ إلى المقبرة كمكان يتوافر فيه الهدوء والعدل والثقة، مصاحبا مجموعة من الفقراء والمهمشين الذين فشلوا في تحقيق أهدافهم واقعيا، وقد سمّاهم المؤلف بـ (أشباح المدينة)، فتعقد هذه الجماعة جلسات واجتماعات للحديث عن الإنسان، عن الفلسفة، عن المجتمع، ويبحثون عن حل يجعلهم يعيشون في هذا المجتمع من جديد:

"برهوم: الا يا الشريفة... المقبرة مبنية على أرض الجزائر... أرضنا... كانت حتى لليوم هاملة واحنا مستغلينها كما ينبغي والموتى... والموتى ما كانش الي خرب فيهم... نضفنا لهم الجو واعطينا لهذا المكان

روح... المقبرة من عهد الاستقلال عمرها ولا تنقات مثل ماهيا الآن...".⁽⁵⁶⁾ ولكن يمكن أن نربط هذا المصير: أي مكان النتيجة الذي وضعه المؤلف لشخصية برهوم ومن معه بالواقع الجزائري في فترة تأليف مسرحية اللثام (1987)، حيث بدأت في هذه المرحلة نهاية فترة مبادئ الاشتراكية، كما كان الانحراف عن مبادئ وقيم الثورة الجزائرية حين اتُّهم المناضل الحقيقي بالخيانة وهُمِّشَ عن المجتمع، وبالتالي أعلن المؤلف رسمياً عن المكان الذي آلت إليه الاشتراكية وهو المقبرة، المكان المرادف مباشرة للموت، فكل محاولة للإصلاح منطلقاً من المقبرة تكون موهودة في حينها، ويتأكد هذا المصير أكثر في نهاية المسرحية حين تحاصر الشرطة المقبرة...

وإنه في بعض الأحيان قد لا نستطيع استخراج هذه الأماكن وتحديدتها من النصوص، وهذا راجع لتطابقها من جهة: كما في مسرحيتي «الأقوال» و «الأجواد»، فغالبا ما نجد مكان الحل هو مكان المشكلة، ولا يحضر المكانان الآخران (مكان الاختبار، ومكان النتيجة) بصفة مباشرة ولكن كان استنتاجهما بصفة شخصية، وتطابق مكان المشكلة ومكان الحل أراد من خلاله عبد القادر علولة أن يؤكد أن المشكلة لا بد أن تحل في مكانها ولو كان ذلك بصفة جزئية أو بطريقة سرية، هذا من جهة. ومن جهة ثانية لتحول وانتقال هذه الأماكن، مع ملاحظة أننا لا نلمس هذا التحول في مسرحتي «الأقوال» و «الأجواد» لأن المنظر المسرحي فيها لا يقوم على الفعل الدرامي للشخصية في حد ذاتها، وإنما أراد عبد القادر علولة أن يبرز كثيرا من القضايا التي سادت الجزائر في مرحلة تاريخية معينة (نهاية السبعينات وبداية الثمانينيات)، إذ طرأت تغيرات اجتماعية جديدة نتجت عن تغير المبادئ والقيم الأخلاقية وإفراغ الثورة من محتواها النضالي. ومنه كان المنظر محض فكرة مسرحية يتم فيها التلميح لهذه الأفكار. فالشركة والمصنع والمستشفى وحديقة الحيوانات والثانوية... هي عينات صغيرة تمثل استعارة للقطاعات الكبرى في الدولة التي مستها التغيرات السلبية: كالصحة، والصناعة، والتعليم، والثقافة...، بمعنى أن المكان فيها عامٌّ يضم مجموعة من الأنماط الدرامية شرح من خلالها المؤلف قضية ما. ولكن إذا جئنا إلى مسرحية «اللثام» ورغم أنها تحمل أفكارا وقضايا سياسية واجتماعية كثيرة، إلا أنه يلاحظ انتقالات وتحولات للمنظر المسرحي الذي يقوم على الفعل الدرامي لشخصية برهوم، وهذا يحيلنا إلى حالة الاغتراب والعزلة عن المجتمع، وكذا سوء العدل الاجتماعي الذي تعيشه الشخصية. لذلك نجد أن مكان الحل يتحول في كل مرة إلى مكان مشكلة، فالمكان الذي تلجأ إليه الشخصية ظنا منها أن فيه حلا لمشكلتها، تجد نفسها في مواجهة مشكلة أكبر، مما يستدعي إما استكمال المضي في الطريق نفسه بإصرار الشخصية على مواصلة التحدي، وإما الانسحاب من المكان دون تحقيق نتيجة.

فحينما يحاول برهوم إصلاح الآلة المعطلة في مصنع الورق، لتجنب غلقه ومنه تجنب طرد ثلاثين عاملا، تقع له حادثة مفاجئة يخسر من خلالها أنفه، وعند خروجه من المستشفى يقرر اللجوء إلى مركز الشرطة لرفع شكوى ضد من تسبب في إصابته، لكن تستبق الشرطة لاعتقاله، ومن جديد يحاول برهوم بعد خروجه من السجن العمل في كثير من المصانع - كحل نابع من داخله لعلاج أزمته الاجتماعية

الخائفة- ولكن في كل مرة يطرد من غير سبب. وفي الأخير ينسحب من المكان ويلجأ إلى مكان النتيجة (المقبرة)، الذي يتحول هو الآخر إلى مكان لمشكلة أكبر، فالقضية تتحول إلى قضية دبلوماسية: "صوت الشرطي: رانا محوطين عليكم... ما عليكم غير تخرجوا... وتسلموا نفوسكم... نعرفوكم بالواحد... برهوم... "موسطاش" لقرع وخيرة شوربة [...] المقبرة هدي اجنابية... الجبانة هدي عليها الحصانة... كأنكم في سفارة... غاديين تخلقوا لنا حادث ديبلوماسية مع فرانسة... القضية هدي سياسية".⁽⁵⁷⁾

ومن هنا يمكن أن نقرأ المنظر المسرحي في أعمال عبد القادر علولة من منظور آخر، هو تقسيمه إلى منظر موضوع بصفة كلية لأجل ذاكرة المستمع/ المتفرج، وهو يتعلق باللوحات التي تكون على لسان القوَال خاصة. والثاني يتعلق باللوحات التي تحوي مواضيع درامية حتى لو كان بصفة إيحائية من طرف الممثل، وهو ما تم الإشارة إليه في التحليل. وإن النوع الأول يجعل كل مستمع/متفرج يرسم المنظر في ذهنه من خلال السرد، وبذلك يكون تعدد الرؤى (خيال المستمعين)، ونجد كثيرا منها في أعمال عبد القادر علولة، حيث لجأ إلى تفصيل دقيق لهذه المناظر ممررا من خلالها الحالة الاجتماعية التي تعيشها الشخصية. ففي المقطع الأخير من مسرحية «الأقوال» وهو مقطع (زينوبة) يصور الكاتب/المخرج على لسان القوَال عدة أماكن: المسكن، والمحطة، والقطار، وبيت خال زينوبة...، فكل هذه الأماكن تستدعي في الذاكرة ولا تقع حقيقة أمام أعين المتفرجين:

"زينوبة بنت بوزيان العساس على الصبح بكري ناضت، نوضتها أمها غير بالسياسة دبحت لها على الكتف وقالت لها هذا هو الوقت نوضي توجدي روحك يا بنتي، تكسلت فرحانة وتقعدت قفزة وحدة. شمت ريحت الحليب المغلي وحكت نيفها خزرت جيمة الخزانة لخوتها عاد راقدين واحد معنق خوه والصغيرة فيهم رامية الغطاء راسها على الحصيرة وكرعها على المخدة تبسمت وخزرت جيمة أبوها شافته كالعادة حال بالطوه فوق الغطاء راقد على ظهره...".⁽⁵⁸⁾

فهذا المقطع الذي سرده القوَال يحيل المستمع إلى الحالة الاجتماعية التي تعيشها زينوبة وعائلتها وهو نموذج لمعظم العائلات الجزائرية التي أصبحت تعاني الفقر في تلك الفترة، حيث يتضح أن كل العائلة تعيش في مسكن يتكون من غرفة واحدة، مع عدم توفر أدنى احتياجات الفرد فيها كالفرش اللائق.

لتكون محطة القطار أيضا مكانا لتصوير نماذج إنسانية بصفة تفصيلية توحى لدى سامعها بواقعية مفرطة: "وصلوا للمحطة النهار عاد ما طلعتش وغاشي قوي عند الشباك داير الدالة. دخلت الأم في الصف وخلات زينوبة واقفة بحدى مول الحلوة واقفة وتخز في الناس الماشي واللي جاي، اللي رافد حقيبة خشينة ويدمر في الناس بيها اللي رافدة قفة من وطفل من كساتها تتجرجر، اللي تقول لولدها الجندي لوكان ابغي عمك واجري لوكان ماراكش في هذا الحالة... اللي حاط ابنه يبكي عند كراعه ولا هي يربط في الحقيبة [...] الطفل اللي رابط في عنقه صندوق ربعين للقرن هيا الكبدية والآخر اللي يرد عليه ها

البيض اشبع يا مسكين [...]".⁽⁵⁹⁾ ويستمر القوَال في سرد الوقائع بدقة وتفصيل، وأيضا بانسياب لا نظير له، يجعل المستمع/المتفرج يتصورها وكأنها ماثلة أمامه ليحيل فكره إلى التأمل وفهم ما يريده الكاتب، هذا الأخير الذي نجده في كل مرة يكثف من النماذج والحالات ليعطي أكبر قدر من القضايا والأفكار التي تمس المجتمع، وبالتالي تجعل المتفرج يحكم بواقعية أكبر.

وفي منظر (غير مرئي) آخر هو القطار يصور القوَال بصفة واضحة ثنائية الفقير/الغني حيث يركب في الدرجة الثانية من القطار: الفلاحون، والفقراء، والجنود... بينما في الدرجة الأولى يركب الأغنياء، ليتشكل المنظر من هذا التضاد في: الصفات، والأخلاق. وبالمثل نستطيع التعامل مع اللوحات التي يقوم فيها القوَال بسرد أحداثها: كاللوحات الأربع في مسرحية «الأجواد»، علال، وقدر، والمنصور، وسكينة، وأيضا في مسرحية «الثام» من خلال مقطع قدور.

5- خاتمة:

من خلال ما سبق تم الوصول إلى النتائج التالية:

- إن المنظر في مسرح عبد القادر علولة يعتمد على خشبة قليلة المفردات، إن لم نقل منعدمة في كثير من الأحيان، وهذا يحيل إلى اتساع مساحتها، مما يعني أن الممثل (يتصدر) الخشبة ليملأها بفنون أدائه، وعليه يتم التأكيد على أن مسرح عبد القادر علولة يستلزم ممثلين على درجة عالية من الإبداع والخبرة، مما يتطلب إجراء تكوين خاص في هذا المجال.
- وما دامت نصوص عبد القادر علولة تتركز حول الشخصية، وعلاقتها بالمحيط الخارجي، أي بالمكان (مستشفى، مصنع، ثانوية، شارع، بيت...) فإن البناء المسرحي يعتمد على تحديد هذه العلاقة، من خلال ربط الممثل بالمنظر المسرحي، عندما يلج إلى هذا المكان ليختبر وجوده، إما أن ينجح أو أن يهزم.
- وكثيرا ما يظهر المكان ضيقا بالنسبة للشخصية، عندما تحس بالقهر والاضطهاد والاختناق، ينتهي بها الأمر إلى الخروج منه والانسحاب إلى حيث تكون العزلة، كما في "الثام" وفي كثير من لوحات "الأجواد".
- وإنه رغم ظهور هذه الشخصيات بوصفها ثورية، إلا أنها في حقيقتها انهزامية تعاني الوعي المفارق للواقع، ولا نكاد نرى صورة العامل الثوري إلا في "الأقوال" بالنسبة لشخصية (قدور السواق).
- وقد يرجع هذا الطرح إلى زمن القراءة التي تمت (الآن) على نصوص كانت كتابتها (آنذاك)، لأن هدف عبد القادر علولة كان التدليل على تحمس هذه الشخصيات الاشتراكية، لدرجة تجعلها تبقى حتى مجرد رموز تاريخية، بينما يقرأ (الآن) على أنه انهزام.
- يتحقق مبدأ التحولية كثيرا في مسرح عبد القادر علولة؛ فمثلا اعتماد الخشبة الفارغة يجعلها تتحول عن طريق إشارات الشخصية الممثل أو كلامه إلى أكثر من مكان، كما أن كل شيء على الخشبة يمثل شيئا آخر، فكثيرا من مفرداتها كانت بمثابة المعادل الفكري للمسرحية، كالهيكال العظمي، وحديقة الحيوانات، والكرسي،.... وبالتالي نجد أن الشيء على المسرح ليس ثابتا بصفة، بل تقوم الأدوات

المسرحية بتحويله من مجرد أيقونة إلى رمز، ولا يتعلق الأمر هنا بمحض مشابهة، لأن المتفرج للعرض أو القارئ للنص يتجاوز المشابهة ليدرك الفكرة التي تقف وراء هذه العلامات. وإن هذا المبدأ مرتبط بمفهوم معروف هو (كسر الألفة)، حين يتم الانتقال من الاستخدام العادي لمفردات طالح الحياة اليومية، والعلاقات بين أفراد المجتمع، والشخصيات... إلى الاستخدام الفني.

الهوامش:

- ¹ ديكور: كلمة مأخوذة من اللاتينية Decoris و تعني تزيينات أنظر: ماري إلياس - حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان، 1997، ص: 214
- ² المرجع نفسه، ص 214
- ³ فردب ميليت - جيرالدايدس بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، د ط، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1966، ص: 499
- ⁴ ماري إلياس-حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 215.
- ⁵ فردب. ميليت- جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، ص: 501
- ⁶ المرجع نفسه، ص: 505
- ⁷ إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، دط، دار المعارف، القاهرة - مصر، دت، ص: 38
- ⁸ فردب ميليت - جيرالدايدس بنتلي: فن المسرحية، ص 509
- ⁹ السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دط، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص: 90.
- ¹⁰ فيليب فان تيغيم: تقنية المسرح، تر: بهيج شعبان، ط3، منشورات عويدات بيروت- باريس، 1985، ص: 81.
- ¹¹ ماري إلياس - حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 266
- ¹² ادوارد جردون كريج: في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2000، ص: 62.
- ¹³ ينظر: ماري إلياس- حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 267
- ¹⁴ عوني كرومي: المسرح والتغيير الاجتماعي، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 14، ع1، ربيع 1995، ص: 139
- ¹⁵ يمكن أن تحيل هذه التقنية إلى تسمية تعرف في المسرح بـ النظر عبر الجدار Teihoscopie وهي تدل على سرد هدفه إبلاغ ورواية ما يحدث خارج الخشبة في زمن السرد. ينظر: ماري إلياس- حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 249.
- ¹⁶ عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة: الأقوال - الأجواد - اللثام، دط، موفم للنشر الجزائر، 1997، ص: 92.
- ¹⁷ المصدر نفسه، ص: 112-113
- ¹⁸ المصدر نفسه، ص: 143
- ¹⁹ هذا المقطع في حقيقته عبارة عن مونولوج، وبالتالي غلق الباب كان بصفة إيحائية من طرف الممثل، كما أن دور مسعود يمكن أن يؤديه الممثل بواسطة كرسي.

- ²⁰ من مسرحيات علولة، ص: 34.
- ²¹ المصدر نفسه، ص: 56.
- ²² المصدر نفسه، ص: 170.
- ²³ المصدر نفسه، ص: 179-180.
- ²⁴ لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد، جامعة وهران، أكتوبر 1985، ترجمة: إنعام بيوض (وهو متضمن في كتاب من مسرحيات علولة)، ص: 233.
- ²⁵ عبد الغفار مكاي: المسرح الملحي، دط، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1977، ص: 74.
- ²⁶ التمرّد على واقعية الأماكن والمناظر في المسرح جاءت بها المدارس ما بعد الواقعية التي انحرفت عن هذا المسار وابتعدت عنه، وكان أن أصبح للشخصية دور في تشكيل الأشياء ومناظرها بما تراه هي
- ²⁷ محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، (كتاب يتضمن مجموعة بيانات المسرح الاحتفالي من تقديم: محمد السيد عيد، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، 1994، ص: 143)
- ²⁸ سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام (عد خاص)، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، بغداد العراق، ع6، 1980، ص: 122
- ²⁹ أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحيين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر، 2004، ص: 364.
- ³⁰ من مسرحيات علولة، ص: 220-221
- ³¹ لقاء مع علولة أجراه محمد جليد، ص: 240
- ³² المصدر نفسه، ص: 240
- ³³ ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، دط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق- سوريا، 1976، ص: 93
- ³⁴ من مسرحيات علولة، ص: 111
- ³⁵ يقصد هنا بوجود المنظر في النص الدرامي تحديده في كل لوحة من طرف الكاتب المسرحي، وذلك بنوع خاص من الكتابة والطباعة.
- ³⁶ محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي. ص: 14
- ³⁷ ماري إلياس- حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 217
- ³⁸ رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت - لبنان، 1975، ص: 157
- ³⁹ لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد، ص: 283
- ⁴⁰ أن أوبر سفيلد، خطاب الممثل: الإيماء، تر: مي التلمساني، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 13. ع4، شتاء 1995، ص: 164
- ⁴¹ التجسيد الحقيقي للدور أو تقمص الدور، معروف في مساح كثيرة ولكن أكثر من عرف به هو الممثل والمخرج الروسي قسطنطين ستانيسلافسكي Stanishavski-C، حيث أن تمثيله أقرب إلى المذهب الواقعي، وهو مشهور بأنه يتسم في كل ما يؤديه من أدوار بسمات الجلال. ينظر: ادوارد جردون كريج، في الفن المسرحي، ص: 164

- ⁴² لقاء مع عبد القادر علولة أجراه محمد جليد، ص: 241.
- ⁴³ ينظر: حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص: 135.
- ⁴⁴ من مسرحيات علولة، ص: 27.
- ⁴⁵ المصدر نفسه، ص: 83.
- ⁴⁶ المصدر نفسه، ص: 105.
- ⁴⁷ محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، ص: 192.
- ⁴⁸ البرمة هي الآلة التي أراد برهوم وعمال المصنع تصليحها، واعتبرت مرحلة من المعركة لأن طريقة تصليحها كانت سرية، والسرية مرحلة لمعركة أكبر، وربما أيضا للتدليل على أن هناك معارك أخرى: كمعركة الماء، والحلقة... وغيرها من المعارك التي كانت بين العمال والإدارة والتي نتجت عما تفتعله هذه الأخيرة من مشاكل.
- ⁴⁹ من مسرحيات علولة، ص: 182.
- ⁵⁰ المصدر نفسه، ص: 34.
- ⁵¹ المصدر نفسه، ص: 211-212.
- ⁵² حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، ص: 146.
- ⁵³ سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، ص: 118.
- ⁵⁴ من مسرحيات علولة، ص: 56.
- ⁵⁵ المصدر نفسه، ص: 101.
- ⁵⁶ المصدر نفسه، ص: 228.
- ⁵⁷ المصدر نفسه، ص: 232.
- ⁵⁸ المصدر نفسه، ص: 57-58.
- ⁵⁹ المصدر نفسه، ص: 68.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم حمادة: طبيعة الدراما، د ط، دار المعارف، القاهرة - مصر، (د ت).
- أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحيين، د ط، دار الوفاء لنديا الطبع والنشر، الإسكندرية - مصر، 2004.
- ادوارد جردون كريج: في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، ط 1، الدار المصرية اللبنانية، 2000.
- ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، د ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق - سوريا، 1976.
- حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.
- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط 2، دار العودة، بيروت - لبنان، 1975.
- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، د ط، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.
- عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحي، د ط، دار المعارف، القاهرة- مصر، 1977.

- عبد القادر علولة: من مسرحيات: الأقوال - الأجواد - اللثام، د ط، موفم للنشر، الجزائر، 1997.
- فيردب ميليت - جيرالد ايدس بنتلي : فن المسرحية، تر: صديقي خطاب، د.ط، دار الثقافة، بيروت - لبنان، 1966.
- فيليب فان تيغيم: تقنية المسرح، تر: بهيج شعبان، ط 3، منشورات عويدات بيروت- باريس، 1985.
- ماري الياس- حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط 1، مكتبة لبنان، لبنان، 1997.
- محمد السيد عيد: الاحتفالية في المسرح العربي، (كتاب يتضمن مجموعة بيانات المسرح الاحتفالي من تقديم محمد السيد عيد)، د ط، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، مصر، 1994.
- أن أوبر سفيلد، خطاب الممثل: الإيماء، تر: مي التلمساني، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 13. ع 4 شتاء 1995.
- سامي عبد الحميد: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، مجلة الأقلام (عد خاص)، تصدر عن وزارة الثقافة والإعلام، بغداد - العراق، ع 6، 1980.
- عوني كرومي: المسرح والتغيير الاجتماعي، مجلة فصول، تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 14 ع 1 ربيع 1995.