

النص المرافق في ثلاثية عبد القادر علولة

أسماء غجاتي

جامعة سطيف

Résumé :

Nous constatons que le texte accompagnant du dialogue - un nom dans l'étude de ce que l'on appelle les indications scéniques - occupe désormais un espace très importante dans le texte, à travers la production des signes visuelles et sonores créant le discours théâtral. Ce n'est pas une orientation purement théâtrale, mais c'est un texte correspondant à un autre texte verbal pourrait être étudié comme une structure dramatique.

A partir de tout ce là, cet article est un essai d'atteindre deux objectifs:

1- Tenter d'étudier le texte d'accompagnement avec une manière qui ne s'arrête pas à le décrit comme un élément du texte, mais au-delà, de cette décrite, un appareil Siméotique.

2- Prouver l'existence d'un texte d'accompagnement inclus dans les textes en cours d'examen qui nous oriente à la présence de la prémonition de présentation chez 'Abd Al-Kader Alloula lors de son écriture de ses textes, c'est une ancienne observation d'Aristote.

ملخص:

نجد أن النص المرافق للحوار - وهو الاسم البديل في هذه الدراسة لما يعرف بالإرشادات الإخراجية - أصبح يحتل حيزا مهما في فضاء النص، من خلال إنتاجه لعلامات سمعية وبصرية تخلق الخطاب المسرحي، فهو ليس محض إرشادات مسرحية وإنما هو نص مواز للنص المنطوق يمكن دراسته كبنية درامية؛ من هنا كان هذا الموضوع لتحقيق هدفين هما :

1- محاولة دراسة النص المرافق بطريقة لا تقف عند حدود وصفه عنصرا من عناصر النص، وإنما تتجاوزها إلى وصفه جهازا سيميوطيقيا.

2- إثبات وجود نص مرافق متضمن في نسيج النصوص محل الدراسة الذي يحيل إلى حضور هاجس العرض لدى 'عبد القادر علولة' عند كتابته لنصوصه، وهي ملاحظة قديمة لأرسطو.

النص المرافق:

إن كثيرا من المؤلفات التي تضم دراسات مسرحية، يطالعنا أصحابها بمعلومة مفادها : إمكانية إخراج المسرحية في ذهن القارئ؛ أي يمكن تخيل العرض المسرحي من طرف القارئ.

و لعل هذا يحيل إلى ما يحويه النص الدرامي من معلومات يرصدها الكاتب المسرحي ليعطي تصوره للعملية الإخراجية، و تبقى مجرد اقتراح للقارئ/المخرج/الممثل/و لكل القائمين بالعرض كفنان الإضاءة، المنظر، الإكسسوار...

تسمى هذه المعلومات : الإرشادات الإخراجية، الملاحظات الإخراجية، النصوص غير الكلامية⁽¹⁾، البناء الدراما توري⁽²⁾، النص المرافق⁽³⁾، كما تسمى أيضا النص الفرعي⁽⁴⁾ لتمييزها عن النص الرئيسي المتمثل في حوار الشخصيات.

والإرشادات الإخراجية (Indications scéniques) هي " أجزاء النص المسرحي، التي تعطي معلومات تحدد الظرف أو السياق الذي يُبنى فيه الخطاب المسرحي. و هذه الإرشادات تغيب في العرض كنص لغوي و تتحول إلى علامات سمعية و بصرية".⁽⁵⁾

فمثلا: في حوار بين توفيق ومريم في مسرحية «أبناء القصة» لعبد الحليم رايس تقدم الإرشادات معلومات تخص أداء الشخصيات: نبراتها وتنغيم صوته، كما أنه يصور درجة انفعالها :

" مريم : (بصوت عالي) لكن لما خذيتك ما كانتش الثورة، كي خذيتك ما كانتش الشعب يموتو نساو ورجاله، تسقط بالمآت كل يوم، كي خذيتك ما كانتش كما راك اليوم، كنت تصارحني، أما اليوم (تشهق باكية). ⁽⁶⁾ فجمله

(بصوت عالي) - إلى جانب ما أفادته بالنسبة لأداء الشخصية- تعني أمرا أو إيعازا للممثلة بأن ترفع صوتها عند أدائها للحوار: " ارفعي صوتك وأنت

تجاوزين توفيق" ويسمى هذا النص : النص الإيعازي. و فضلا عن هذا، فإن ذكر أسماء الشخصيات التي تتحاور بجانب الحوار يدخل ضمن الإرشادات المسرحية.

فالإرشادات الإخراجية، إذن تعتبر أداة من أدوات الكاتب المسرحي، حيث تساهم في تحديد الفعل المسرحي للنص، أي أنه ليس مجرد أداة لغوية (أدبية)، ولكن هو أداة للمسرح أيضا باعتباره نظاما دالا مثله مثل الحوار.

ورغم هذه الوظيفة التي تنطوي عليها الإرشادات الإخراجية بالنسبة للكاتب المسرحي، إلا أنه لم يحظ بالأهمية التي حظي بها الحوار، وهذا راجع إلى أن النصوص المسرحية كان ينظر إليها على أنها نصوص أدبية، في حين نجد " أن النقاد الذين يهتمون اهتماما جادا بالعمليات الدرامية في المسرحية يأخذون بعين الاعتبار الإرشادات المسرحية".⁽⁷⁾

ولعل أهم الدراسات - في حدود علمي - التي اهتمت بالإرشادات المسرحية بموضوعية دراسة (إلين أستون) و (جورج سافونا)، حيث قاما بوضع تصنيف دقيق لها ضمن ست مجموعات⁽⁸⁾ هي:

1- تعريف الشخصية.

2- الوصف الجسماني للشخصية.

3- الوصف الصوتي للشخصية.

4- تقاليد الإلقاء (اعتبارات شكلية لكلام الشخصية).

5- عناصر التصميم.

6- العناصر التقنية.

من خلال هذا التصنيف يلاحظ اهتمام كبير بالشخصية، حيث أفرد لها خمس مجموعات، مما يحيل إلى أهمية الإرشادات الإخراجية.

وضمن هذا التصنيف نجد تحديدا للإرشادات الإخراجية التي يقوم بها الحوار حيث وضعها المؤلفان تحت خانة "داخل الحوار"، كما تم وضع خانة الإرشادات التي تكون "خارج الحوار".

وقد تم التوصل إلى خمس وسبعين (57) وظيفة تقوم بها هذه الأداة. ولأجل وضع هذا التصنيف، اختار المؤلفان عشر (10) مسرحيات تمثل عصورا ومدارس مختلفة، فكانت نصوص كلاسيكية، بورجوازية وراдикаلية، وذلك ابتداء من «أوديب ملكا» (لسوفوكليس) إلى «فتيات قمة» لصاحبيتها (نشرشل). وكانت النتيجة أن تم التأكيد على أن: "النص الكلاسيكي" يعمل في مستوى النص الرئيسي، فهو يحتوي على الحوار أساسا. والحوار يؤدي في الوقت نفسه دور الإرشادات المسرحية.⁽⁹⁾

بينما "يعمل النص" البرجوازي عند مستوى كل من النص الرئيسي والنص الفرعي الصريح.⁽¹⁰⁾

و "يعمل النص" الراديكالي عند كلا المستويين أيضا، ولكن هنا يختلف النص الراديكالي عن البرجوازي في أن الإرشادات تعمل على صنع شكل من المسرحية يجذب الانتباه إلى وضعها كمسرحية.⁽¹¹⁾

أي أنها تبرز في العرض وتعلن صراحة. ونجد هذا التعامل أكثر في أعمال المسرحي (برتولد بريخت) الذي استعملها كعنصر من عناصر التغريب، حيث يتم هدم جدار الإيهام وخلق علاقة متفاعلة بين خشبة المسرح والمتفرج. وقد تم أخيرا إيراد بعض الاستثناءات بالنسبة لبعض النصوص التي قد تخرج عن الإطار العام للشكل المسرحي الذي تنتمي إليه لظرف ما، أو لخصوصية في الكتابة المسرحية.

من خلال هذا العمل يظهر أن ثمة خصوصية لوضع أنماط الإرشادات الإخراجية تبعا لشكل النصوص.

و في هذا البحث تم اختيار تسمية (النص المرافق) بديلا عن تسمية الإرشادات الإخراجية، لأن هذه الأخيرة لا تنطبق على خصوصية تموضعها في نصوص عبد القادر علولة، فعند اطلاعنا عليها لا نجد أسلوب الطباعة الخاص بهذه الإرشادات، والذي اعتدنا وجوده في النصوص العادية^(*)، وبالتالي نجد أن تسمية (نص مرافق) تلائم فكرة تضمن مثل هذه المعلومات في نسيج الحوار الرئيسي (سرد القوال، حوار الشخصيات)، وتبقى عملية استخراجها مجرد قرارات شخصية تحمل فكرة التوقع بدل اليقين.

من هنا نستطيع رفض فكرة انتفاء الحاجة لمثل هذا النص في أعمال عبد القادر علولة، باعتبار أن عبد القادر علولة المؤلف هو عبد القادر علولة المخرج، بل نشير إلى أن مثل هذا الطرح هو قصر نظر نقدي، لأن مثل هذه الأعمال تحوي فعلا نصوصا مرافقة ولو أنها لا تؤدي إلى وضع نظرة شاملة وتفصيلية لكل جوانب الأداء والإخراج، إلا أن أهميتها تبقى واردة إذا ما أريد إعادة إخراج هذه الأعمال.

إن عبد القادر علولة يؤكد أن " التمثيل يخضع للنص، لنص يعمل عمل توليفة موسيقية، توليفة أساسية لعدة سنفونيات، فهناك توظيف أقصى داخل النص يواسطته، حول اختيار الكلمات ونسق العبارات والألوان الصوتية والنبرات والحركات والوضعيات إلى غير ذلك".⁽¹²⁾

وبالتالي فإن استقراء أعمال علولة لأجل استخراج النصوص المرافقة لها يعد عملا منطقيا رغم أنه يكون ضمنيا.

1- تعريف الشخصية:

أ- الهوية :

في مسرحية «الأقوال» لا يرد تفصيل كامل لشخصيتي قدور وغشام ولكن من خلال حوار (مونولوج) كل واحد منهما يظهر:

- الوضع المهني بالنسبة لقدور وهو سائق في شركة وطنية :

"قدور السواق اليوم يخرج من الشركة الوطنية... واليوم يردم... يدفن نهائيا الصداقة التي كانت رابطاته تمنطاعش سنة بالسي الناصر المدير..."⁽¹³⁾، فرغم أن (القول) أشار في (تمهيده) بأن قدور يعتبر سائقا، فإن كلام هذا الأخير كان أوضح بأن حدد مكان العمل، بل وحتى درجة صديقه (السي ناصر) فهو مدير هذه الشركة، كما يحدد هذا الإرشاد في الوقت نفسه علاقة هاتين الشخصيتين فهما صديقان منذ (18 سنة)، لكن باعتبار أن قدور يريد الاستقالة من الشركة ومن الصداقة، تبرر للمتفرج العلاقة الجديدة بينهما، والتي انحرفت عن مسارها السابق بسبب ابتعاد (السي ناصر) عن مساره النضالي والثوري الذي عرف به.

- الوضع المهني بالنسبة لغشام: وهو عامل في مصنع، تم إحالته على التقاعد لسبب صحي: "...الطبيبة متاع المعمل اليوم الصباح اعطاتلي ورقة وقالت لي ... درسنا القضية متاعك على مستوى المديرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا... مريض من الصدر وما تقدرش تزيد تخدم..."⁽¹⁴⁾

ثم تأتي كل المعلومات المتعلقة بـ: سنه، حالته العائلية، مسيرته المهنية تدريجيا من خلال سياق حديثه.

إن عدم إيراد تفاصيل تخص الجانب الجسماني لهاتين الشخصيتين يحيل إلى عدم أهميته إذا ما قورن بالمسيرة المهنية لكليهما، والتي تعكس من جهة مسيرة كل الفئة العاملة في الجزائر مشاكلها ودورها عبر المراحل التاريخية المختلفة، ومن ناحية أخرى يمكن أن يساعد في توضيح مسيرة العاملين بالنسبة للمتفرج بأن يربط بين ماضيها والحالة التي ألا إليها.

وعليه يمكن أن نؤكد أن اختيار الممثلين لهذين الدورين لا يكون على أساس التفاصيل الجسمانية، فأي ممثل يستطيع أداء هذين الدورين، شريطة أن يتوفر فيهما مظهر السن (الذي فهم من سياق حديثهما وهو سن التقاعد)، وأيضا على أساس القدرة على الحكى (السرد)، بالإضافة إلى القدرة على الإيماء، إذ إننا لسنا أمام سرد محض خال من الحركة الدالة.

وفي المقطع الثالث من هذه المسرحية، نجد القول يحكي عن زينوبة، فيورد تفصيلا دقيقا لكل ما يخص هذه الشخصية، ولعل المصادفة أوقعتنا في توافق كلي بين هذه المعلومات وبين التصنيف الذي يخص جانب الشخصية الذي وضعه (أستون وسافونا)، فنجد إرشادا يخص هويتها فهي "زينوبة بنت بوزيان العساس"، سنها: 12 سنة، أوصافها الجسمانية "قاصفة في القيمة تقول مولات تمن سنين وقليلة في الصحة، درعيها ورجليها رقاق وارهاف وجها حلو ظريف طابعينه عينيه. عينيه كبار لونهم قرفي حين يزغدوا زغيد يتسكجوا حين ما تغضب ويبتسموا حين ما تضحك"⁽¹⁵⁾، " زينوبة بنت بوزيان العساس مريضة من القلب والأطباء ما جبرولها دواء."⁽¹⁶⁾

الوظيفة (مستواها الدراسي): " زينوبة بنت بوزيان العساس يمثلوا بيها في الثانوية من مستواها الدراسي ناحية السيرة والذكاء."⁽¹⁷⁾

الأوصاف الرئيسية: " زينوبة بنت بوزيان العساس ذكية حساسة بالكثير شوفتها غازرة تقرى في الداخل الإنسان بكل سهولة."⁽¹⁸⁾

العلاقة بالشخصيات الأخرى: " الأساتذة مستعجبين فيها والتلاميذ ساعة يغيروا منها ساعة تشفهم لما يزيروا عليها قلبها"⁽¹⁹⁾، " والديها ما ينهضوا فيها ما يدسوا عليها معلينها كال كبير وفي كل الشيء يشاوروها."⁽²⁰⁾

إن هذا التفصيل لم يقف عند حدود شخصية زينوبة، إنما استمر في كامل المقطع، من خلال تعيين الأمكنة بدقة (بيتها، المحطة، القطار، بيت خالها...)، إبراز ردود الأفعال، الحالة الاجتماعية للمحيطين بها، وهذا الأسلوب يقدم للمتفرج فرصة إخراج هذا المقطع في مسرح من مخيلته، باعتبار أن القول هو الذي يسرده.

وانطلاقا من هذا نستطيع القول إن أي محاولة لتمثيل هذه الدلالات السردية، خاصة منها المتعلقة بالأحداث والأفعال وإخراجها فوق الخشبة المعروفة، يعتبر تمزيقا بل إيادة لوحدة النص ككل، لأن نظام التراتب الهرمي للأدوات الدرامية

والمسرحية في مسرح عبد القادر علولة يفيد بأن السرد هو المهيمن ضمن هذا النظام.

في لوحة عكلي ومنور، يصور لنا الكاتب/ المخرج على لسان القوال ما يشبه المقارنة بين هاتين الشخصيتين، حيث أورد كل المعلومات الخاصة بهما بطريقة متوازية جدا :

منور	عكلي
- بواب	- طبّاخ
- حي	- متوفي "ولكن بالنسبة لمنور
- "قصير وصغير على عكلي	مازال يخدم ويفيد ولو بصفة غير
بعشر سنين"	مباشرة"
- "كابر في البداية ومازال	- "طويل القامة وسمين شوية
محافظ على القيم اللي في صغره	الشلغمة مبرومة والصوت عالي في
شربها"	النعمة"
	- "تخرج الكلمة من فمه صافية
	موزونة ما ملفه ما مكمنة"

إن (تعمد) وضع مثل هذه المقارنة المتوازية في البداية بين هاتين الفقرتين من الإرشادات، تدعونا إلى تفكير مقارن للشخصيات وعلاقتها منذ البداية، بل إن هذه العلاقة واردة أصلا وبكثافة، حيث يؤكد عليها النص في كل مرة، وعلى تمييزها بالمتانة والاستمرارية حتى بعد وفاة عكلي، حيث يصبح منور اليوم "الحارس الظنين على بقايا الصديق".⁽²¹⁾

والمعلومات الواردة في البداية عن الصديقين تعتبر خلفية لإمكانية قيام علاقة مستمرة بهذا الشكل مثل : "...مازال محافظ على القيم اللي في صغره شربها".

بالنسبة لعكلي فإن المعلومة المتعلقة به: " تخرج الكلمة من فمه صافية موزونة ما ملفه ما مكمنة" تحيل إلى طبيعة الموقف الذي اتخذها، والذي لا رجعة فيه والمتمثل في ترك هيكله العظمي كهبة للثانوية وذلك لحل مشكل نقص الوسائل التعليمية.

ورغم أن اتخاذ مثل هذا الموقف يعكس لنا حماس هذه الشخصية لمواصلة الدفاع عن الاختيارات الاشتراكية، فهو ثوري ممتاز في أثناء الثورة، كما أصبح ينشط نقابيا بعد الاستقلال، إلا أن هذا الموقف يستنتج منه نوع من الانسحاب مادام اختار أن يكون مجرد رمز تاريخي ولم يلتزم بالخط الثوري الذي كان عليه. وبغض النظر عن كل هذا نستطيع أن نلتمس نوعا آخر من التعامل بين الصديقين انطلاقا من المعلومات الواردة في النص المرافق، إذ يلاحظ أن عكلي يعتبر الموجه بالنسبة لمنور، وهذا انطلاقا من فارق السن، ومن تجربة وخبرة الأول بالنسبة للثاني: ويظهر مثل هذا التوجيه من خلال:

" المنور: النهار الأول نبهني المسكين شافني دهشان عاد كيف خارج من البادية قال لي : المطرق ديره على الدراع، هكذا خليه معلق كالقائد واللا الصماصري ما تحكمش هكذا كالراعي تخلع الدراري... راك حر اليوم إنتعم... " (22) وغيرها من الأمثلة التي تؤكد خبرة عكلي وإيمانه بالاشتراكية إذا ما قورن بمنور، هذا الأخير يلاحظ وجود تلازم بين التصوير الخارجي له وبين تصرفاته وردود أفعاله، حيث ينعكس كل ذلك في المصير الذي آل إليه عندما اكتفى بجعل ثورته داخلية نفسية، ولم يسع إلى تغيير الواقع المتردي المائل أمامه بطريقة فعلية وجادة.

إن العمل الذي يشغله كل واحد من الصديقين يعكس بساطة الشخصيات التي تمثل عينات من الطبقة العاملة، ولكن يضعنا المؤلف بين النقيضين، فهذه البساطة تحيل إلى محدودية العلم والثقافة السياسية، ولكن في الوقت نفسه نجدها

تدافع عن الاختيارات الاشتراكية من عدالة اجتماعية وغيرها بكل حماس وخاصة فيما يتعلق بـ (عكلي).

مثل هذه المعلومات التي تخص الصديقين تجعل المستمع/المتفرج يتخيل شخصية عكلي في ذهنه فهو متوفى، كما يستطيع أن يتوقع شخصية المنور حارسا للثانوية من الطبقة البسيطة.

وهناك إرشاد آخر يساعد في بناء شخصية المنور أكثر، وهو يُستنتج من حديث الشخصيات الأخرى عنها وسلوكها نحوها ويتعلق بالمعلمة :

"... السي المنور المحترم هو الذي سيأتي لنا عن قريب بالهيكل ... كان البواب الصديق العزيز للمرحوم، وأصبح اليوم الحارس الظنين على بقايا الصديق... السي المنور معروف لدى الجميع ويتميز في تعبيره بطريقة حارة في السرد في الرواء على وقائع عكلي..." (23)

فمظهر وسمات المنور سواء المتعلقة بالجانب الجسماني، أو جانب أنماط الكلام، أو حتى أسلوب تفكيره لها فائدة كبيرة بالنسبة للممثل الذي يقوم بهذا الدور.

وإذا انتقلنا إلى شخصية جلول الفهايمي نجد أن المؤلف لا يورد أي إرشاد يتعلق بالجانب الجسماني له، ولكن كان الحديث من خلال كلام القوال عن علاقة جلول الفهايمي بالمحيطين به (أفراد العائلة، الجيران، إدارة المستشفى التي يعمل فيها...)، كما تحدث عن مسيرته المهنية والمصالح التي عمل فيها إلى أن انتهى به الأمر في مصلحة حفظ الجثث مكلف بمراقبة أجهزتها، وحدد سنه بسن التقاعد: " مصلحة حفظ الجثث بابها يعطي لخارج المستشفى وبالنسبة لجلول آخر مصلحة يخدم فيها جلول الفهايمي بولاد أولاده وقريب يخرج في تقاعد" (24)

ولكن أهم إرشاد يمكن أن يساعد صاحب هذا الدور فيما بعد يتعلق بالبناء النفسي لشخصية جلول، فهو يتميز بالتعصب وسرعة النرفزة، هذه السمة أوردتها القوال في كل مرة يتحدث فيها عن جانب من حياة جلول، كما ذكرها

هذا الأخير من خلال حوارهِ الذاتي، وأكدها أيضا زملاؤه في العمل عند حديثهم عنه :

"جلول الفهامي ماد يده باستمرار لقراينه يوقف بحزم وقت الشدة ويساهم بكل ما يقدر عليه ضد الغيبنة، دقيق في السيرة وذكي في الخطة ولكن فيه ضعف: عصبي: يتقلب تتغلب عليه النرفزة يزحف ويخسرهما".⁽²⁵⁾

وقد بنيت اللوحة ككل على أسلوب اتخذهُ جلول طريقة لإطفاء عصبِيته وهي (الجري): "جلول: اللا ... راني نبرد في جنوني... نجرب في هذا العفسة باش نتغلب على أعصابي... باش ما نخسرش".⁽²⁶⁾

ويمكن أن يقودنا هذا الفعل إلى سمة أخرى يتميز بها جلول وهي قدرته على الحكي، حين يسرد مشاكل المستشفى، بل كل قطاع الصحة في الجزائر بالموازاة مع فعل الجري.

ونجد تقريبا الأسلوب نفسه الذي عرّف به جلول في مسرحية « اللثام »، حيث ركز المؤلف على أهم سمة في شخصية برهوم وهي الخجل فبدأ بها، ويؤكدُها في كل مرة: "برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم ازداد هدوا تثنين وربعين عام بالتقريب..."⁽²⁷⁾، لكن الشيء الجديد هنا هو أن القوال بدأ من حيث كانت ولادة برهوم، حيث يلاحظ تفصيل في السيرة الذاتية لهذه الشخصية إلى أبعد حد، مما يساعد على الربط بين تكوين هذه الشخصية وردود أفعالها الحالية، كما يُسَعِفُ الممثل أن يدرب نفسه وأن يأخذ المعلومات الكافية عن هذه الشخصية.

ب- التمهيد (الإشارة) لدخول الشخصية وخروجها :

يقوم النص المرافق بهذه الوظيفة الفنية، ويكون ذلك عن طريق شخصية ما تمهد لدخول شخصية أخرى تكون أكثر أهمية:

في مسرحية «الأقوال» أسندت هذه المهمة للقوال الذي يمهد في البداية للشخصيات الرئيسية في المسرحية ككل :

"قوالنا اليوم يا السامع على قدور السواق وصديقه.

قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الدواد وابنه.

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس".⁽²⁸⁾

ثم يعطي إشارة البداية للشخصية الأولى للدخول إلى الخشبة والقيام بسرد حكايتها :

" نبدو بقدور السواق ونخلوه يقول :"⁽²⁹⁾ و الشيء نفسه بالنسبة للشخصية الثانية (غشام).

وبعد أن ينهي هذا الأخير حديثه، يأخذ القوال الكلمة ليتحدث هو ذاته عن الشخصية الثالثة والأخيرة في المسرحية (زينوبة، لينهي كل المسرحية بقوله الذي أصبح لازمة فيها فقد كانت البداية به ثم وضعه بين كل مقطع وآخر في المسرحية :

" الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة/ فيها اللي مرة دفلة سم تكمس كالعلاقة/ فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفاقة".⁽³⁰⁾

فمن كل هذا يظهر القوال وكأنه مخرج العرض، حيث يقدم الشخصيات وينظم أدوار الممثلين، وذلك بصفة علنية، وهو يواجه الجمهور في البداية ويعلن عن الجو العام للمسرحية، كما يجمع شخصياتها ويقدمها تباعا وذلك بصفة مختصرة، ويمكن أن نسمي هذه التقنية المعروفة في المسرح بالاستهلال، ليستمر في التدخل في كل مرة ينتهي فيها الدور، ولهذه الطريقة أهميتها من خلال تحقيق التغريب ومنع اندماج المتفرج بالعرض.

وفي مسرحية «الأجواد» تعد المقاطع القصيرة الأربعة التي تكون كأغاني وهي : علال، قدور، المنصور، سكينه، بمثابة أداة في يد المؤلف/المخرج للانتقال من لوحة تحمل موضوعا دراميا إلى أخرى (وهي اللوحات الثلاث الباقية). هذه الأغاني تكون على لسان القوال الذي يتدخل في كل مرة لإلقائها.

وبالنسبة للوحات التي تعتبر طويلة إذا ما قورنت بسابقتها، فإن طريقة التمهيد تتغير لدخول الشخصية الرئيسية، مع أن الشيء الأكيد أن دور القوال بكلامه

الموجه للجمهور والذي اعتبرناه استهلالا يبقى حاضرا تباعا في بداية كل لوحة، حيث يعطي كل المعلومات المتعلقة بالشخصيات وذلك عن طريق السرد. ففي لوحة الربوحي الحبيب يمهد القوال لدخوله بعد أن أعطى للمستمع/المقترح صورة تامة عنه، وعن المشكلة المراد حلها من طرفه، ولم تكن إشارة الدخول بطريقة مباشرة ولكن كانت عن طريق تصوير الفعل الدرامي الذي هو بصدد القيام به، ليكون ماثلا حقيقة أمام الجمهور، وكأن القوال يمهد لإنشاء موقف درامي تال :

" في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبر على حل للنجدة نظم حلقة تضامنية ودخل معاه شبان الحي في العملية، عاد و كل يوم وقت المغرب يلما كل ما يحصلوا عليه من مأكولات، لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبث ويتلبذ المغبون بأش يفرج على مسجونين الحديقة".⁽³¹⁾ إن هذا الموقف الذي يتخذه الربوحي الحبيب حين يصبح ماثلا أمام الجمهور يشكل ما يسمى في المسرح بنقطة الانطلاق، حيث تكون في مثل هذا المسرح ذي الطابع السردى " تمهيدا و فاتحة لمسار ما".⁽³²⁾

وقد كان التمهيد لخروج الشخصيات من الخشبة من طرف الشخصية الرئيسية في حد ذاتها: "الحبيب: ما بقاليش حاجة كبيرة... ديك الانقليز... أرنب الهند... والغزالة...".⁽³³⁾، وتكون مهمة تحديد نهاية اللوحة بصفة تامة من طرف الشخصية نفسها أيضا، عندما يصل إلى نهاية الفعل الذي وجد لأجله في هذا المكان وهو تقديم الأكل لجميع الحيوانات: " الحبيب : أيا لعندي يا لغزالة... مريم تبغيك ومصدعة الجيران على الخبز اليابس... يا للي عندها شيء قرصة خبز يابسة تمدها لي للغزالة... أيا لعندي يا بنتي يا... رمز الزين والحرية".⁽³⁴⁾ وكأنه مهد للجمهور بإنهاء اللوحة بأكملها عند الوصول إلى (الغزالة) وبمجرد الوصول إليها تنتهي فعلا اللوحة.

ويتدخل القوال ليقدم لنا شخصية قدور، وبعد الانتهاء منها ينتقل إلى لوحة عكلي والمنور، باعتبار أن عكلي قد توفي ولم يبق إلا هيكله العظمي حاضرا، فإن التمهيد سيكون لدخول شخصية المنور الذي أوكلت إليه مهمة إدخال الهيكل العظمي إلى الخشبة، وقد كان التمهيد من طرف المعلمة: "السي المنور المحترم هو الذي سيأتي لنا عن قريب بالهيكل... كان البواب الصديق العزيز للمرحوم وأصبح اليوم الحارس الظنين على بقايا الصديق...". (35)

لتحدد هي الأخرى دخوله فعلا: "... سكوت... هاهو... خذوا كرارسكم... درسنا... اليوم على الهيكل العظمي... أهلا... أهلا بك يا السي المنور". (36) وفي الوقت نفسه الذي تمهد فيه المعلمة لدخول المنور، فإنها تعطينا ضمنا لمحة عن الشخصيات الموجودة على الخشبة، وهم بعض من التلاميذ الذين يعطون للخشبة جو قاعة الدراسة:

" المعلمة : اجلسوا من فضلكم... شكرا... درسنا قبل اليوم في إطار العلوم الطبيعية الشكل الخارجي لجسم الإنسان [...]". (37) كما تعطي أيضا صورة عن كيفية أداء الأدوار من خلال:

" المعلمة : نتكلموا بزوجنا على الهيكل أنا على العظام وأنت على مان جاملهم... الإنسان" (38)، أي أن هذه اللوحة سيكون فيها الكلام دوريا بين المعلمة والمنور، بالإضافة إلى تدخل التلاميذ (الجميع) من وقت لآخر لإضفاء جو قاعة الدراسة باستمرار.

أما إعلان خروج الشخصية الرئيسية (المنور) فيكون من طرفه هو: "اسمحي لي يا معلمة... مازال لي ماما كيف ندير معها باش نسلك منها... تبقاو على خير يا وليداتي". (39)

ويؤكد التلاميذ خروج المنور: " الجميع: تبقى على خير يا السي المنور" (40) وتبقى المعلمة والتلاميذ على الخشبة لمدة ليست بالطويلة لتؤكد استمرار تقديم درس من الجانب (العلمي)، بل و تؤكد عامة استمرارية الحياة.

تنتهي اللوحة بدخول القوال الذي يقدم شخصية المنصور، وبعدها تكون اللوحة الخاصة بجلول الفهايمي، الذي يدخل مباشرة بعد تقديم القوال له، إذ يتضح أن كل هذه اللوحة مبنية على فعل الجري الذي أعلن عنه أولا القوال، وثانيا جلول الفهايمي، وتنتهي اللوحة بانتهاء هذا الفعل :

"... في هذا الساعة تكون صحات الدعوة شوية وأنا بردت جنوني... هاني تغلبت على النرفة وأنتم دائما جايبينها ورايا خسارة تتقلق خسارة عصبي خسارة منرفز...". (41)

ويلعب كل من العاملة والعامل دور القوال في نهاية اللوحة لتأكيد خروج جلول: "العامل : روح... روح يا الفهايمي العاقل روح تخدم.

العاملة : (*) روح الله يعاونك... جلول الفهايمي مسكين دقيق في السيرة وذكي في الخطة مزية اللي تغلب في النهاية على الضعف اللي كان فيه... كان عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفة يزعف ويخسرهما". (42)

وتعتبر لوحة سكينة آخر محطات المسرحية ككل، حيث يتدخل القوال ليسرد لنا حالتها وينهيها بصورة تضامن الطبقة العاملة.

في مسرحية « اللثام » يقدم القوال - مثل ما وجدنا في مسرحية «الأجواد»- للشخصية المحورية (برهوم)، الذي وضع عنوان المسرحية تبعا له وللحالة التي آل إليها، قلت إن القوال يقدم أو يمهّد عن طريق مقطع متعلق بـ (جلول) وهو عبارة عن أغنية ملخصة لكل ما سيجري لبرهوم مع أنها تبدو ظاهريا منفصلة تماما عن الجزء الأساسي المتعلق ببرهوم، ليقدم بعدها حقيقة هذه الشخصية الأخيرة من كل النواحي: ولادته، طفولته، مسيرته المهنية، حالته العائلية حالته الاجتماعية... كتمهيد لدخوله، و برهوم بدوره يعطي لزوجته الشريفة إشارة الدخول إلى خشبة المسرح وذلك عن طريق مناداته لها: "برهوم: يا الشريفة... يا الشريفة... خفي... خفي عيتيني" (43)، وتنعكس هنا حتى طريقة الدخول التي تكون بسرعة.

وهناك شخصيات أخرى عند دخولها تغير في الفعل الدرامي وتعطي مسارا آخر له، ويتعلق الأمر بنقاببي المصنع الذي يعمل فيه برهوم، حيث نستشف من حوار برهوم وزوجته قرب دخولهم:

" الشريفة : المشية... اسمع... هما... في الثلاثة... افتح الباب". (44)

و بالنسبة لانتهااء المسرحية وخروج الشخصيات يمكن أن نستشفه من سير الحدث، حيث يصل إلى أعلى درجاته، بأن تصبح المشكلة دبلوماسية:

" صوت الشرطي : المقبرة هدي اجنبية... الجبانة هدي عليها الحصانة... كأنكم في سفارة... غادين تخلقوا لنا حادث دبلوماسي مع فرانسة... القضية هدي سياسية". (45)

2- الوصف الجسماني للشخصية :

أ- وصف الحركة :

إن نصوص عبد القادر علولة تضطرننا إلى التعامل مع الإحياءات العامة التي يضمها الحوار والسياق، لإدراك حركة الشخصيات، ذلك أنه لا يوجد تحديد مباشر لها، وإنما تبقى مجرد توقعات من طرف قارئ هذه النصوص (مخرج/ممثل/...) لأجل تخيل الحركات الملائمة.

في لوحة الربوحي الحبيب من مسرحية «الأجواد» لنا أن نتوقع حركة الحبيب بالنسبة للممثلين الذين حولوا بأجسامهم وحركاتهم وأصواتهم خشبة المسرح إلى حديقة الحيوانات، فهو يتقدم نحوهم (دوريا) مقدما لهم الأكل الذي يحمله في كيس، وفي الوقت نفسه يصف لنا حركة هذه الحيوانات (الممثلون) وإيماءاتهم: (46)

- "... نبدو بشوادي هم أقرب للإنسان في الصفة... شوفو... شوفو شادي كيف يشطح شوف... جبت لك اليوم شوية صفرجل...".

- " ما فيها عيب ضحكائك هذي يا شادي ... ياك... ياك... شوف...شوف... شوف كيف يتمرغد شوف...".

- "النسر ... النسر هاني النسر بعد شوية وخر... بعد على الشباك ولم جنحك هاك... حاول على يدي راني نحتاجها..."
- "الثعلب هاني جيتك يا الثعلب... يا بن عمي ... هاك اللحم أنت ثاني... هاهما العظام اللي تحبهم".
- "هاك شوية فاكية... اللا هذا سفيزف... ماشي ليك... جايبه لصاحبي النمس. هاراه لهيه مكمش عينيه يخزر في ومخرج شلاغمه من الشباك..."
- "نروح للطاووس والبط راهم دايرين ضجة... سكتونا هدي مظاهرة هدي".
- "شوفو الحمام الوعل والنعامه كيف عاقلين وصابرين".
- "شوفو للحجل والغرغر كيف ساكتين..."

إن كل هذه الإشارات يمكن اعتبارها إرشادات مسرحية، أو وصفا لفعل يريد عبد القادر علولة أن يخصه بممثل معين - ولو أن فيها ما يحمل كثيرا من الرموز - ولو صيغ الأمر لوضع بين هلالين على طريقة الإرشادات الإخراجية خارج الحوار.

إن دخول حارس الحديقة كان مباغتاً، حيث يلزم الربوحي بالتوقف ورفع يديه، وهذا يؤكد ضمناً أن الربوحي - كما سبق قوله - كان في حالة حركة :
 "أوقف... أوقف... أحبس كما راك... قلت لك أوقف وارقد يديك للسماء..."⁽⁴⁷⁾،
 إن هذا النص الأمري (الإيعازي) يتوقع من خلاله حركة الشخصيات بالنسبة لبعضها، بل وحتى المسافة التي يمكن أن تكون بعيدة وإذا استكملنا الحوار التالي يتم التأكد من هذا البعد:

"الحبيب: واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش... واش بيك؟"⁽⁴⁸⁾
 وهناك إشارة أعمق على هذه المسافة "الحبيب: تفضل بحدايا انوريك... قرب قرب يا السي محمد..."⁽⁴⁹⁾

إن هذه المسافة تتقلص وتصبح مساوية للصفر، كدليل على تغير العلاقة بين الشخصيات، عندما يتم التعرف على هوية الربوحي الحبيب من طرف الحارس:

"...درك عاد أمنت باللي أنت هو الحبيب الربوحي... اسمح لي نسلم عليك..." (50)

ويستكمل الربوحي حركته الأولية بالنسبة للحيوانات بمعية الحارس، مما يؤكد قضية فكرية وهي التحام الطبقة العاملة ضد الفساد.

ولعل أول ما نجده في لوحة عكلي ومنور هو طلب المعلمة من التلاميذ الجلوس، السكوت: (51) "اجلسوا من فضلكم... شكرا"، "سكوت من فضلكم"، "خذوا كرارسكم".

وهذا يحيلنا إلى جو قاعة الدراسة الذي تؤدي فيه المعلمة والتلاميذ الدور الكبير، كما أنه ضمينا يمثل إرشادات تفيد في أن التلاميذ لا يتوقفون عن الكلام والحركة أثناء حديث المعلمة، وهذا ما نلمسه من خلال تكرارها لجملة (استكوا من فضلكم)، (اجلسوا من فضلكم) في كل مرة، وهذا يحيل إلى عدم تحكم المعلمة في التلاميذ.

أيضا هناك إشارة لحركة المنور خلال كلامه، حيث يقوم بأخذ الكرسي: "اسمحو لي نأخذ الكرسي نقلع عليه الغلاف..." (52)

ورغم أن المعلمة تطلب من المنور الجلوس، إلا أن السياق يحيلنا إلى أن كل هذه اللوحة تمت والمنور واقف، ذلك أنه يتبادل الدور مع المعلمة، خاصة وأن مقاطع الكلام التي أسندت إليه تعتبر طويلة إذا ما قورنت بكلام المعلمة، وهذا باعتباره ممثلا لدور (الراوي)، كما يمكن أن نتوقع جلوسه بين الحين والآخر عندما يكون الدور للمعلمة.

وفي لوحة جلوس الفهايمي نجد أن فعل الجري هو ميزة هذه اللوحة وتنتهي بتوقف جلوس عن هذه الحركة.

وفي مسرحية « اللثام » نجد كثيرا من الإشارات التي تدل على حركة الشخصيات ووضعها بالنسبة لبعضها، وفي الوقت نفسه تدل على الانفعال وعلى بعض القضايا الفكرية.

فمثلا عند ذهاب برهوم إلى مركز الشرطة ليقدم شكوى بخصوص إصابته فإن
القول يصف كيفية دخوله بالقوية:

" في النهاية زير على القفه ضمها على صدره باش يتغلب على الحشمة وهجم
هجمة وحدة"⁽⁵³⁾، مما يوقع الشرطي في فهم يعكس الأدوار كلية وتعود لتقلب
في الأخير، فبرهوم دخل على أنه ضحية لكن حركته وهيئته جعلت منه مهاجما،
وتقلب الأمور بعدها عند معرفة هويته ويدخل المفتش ليصبح برهوم متهما
بالتشويش والتخريب.

في مسرحية « الأقوال » - خاصة فيما يتعلق بمقطع زينوبة - فإن كل
الإشارات التي تدل على الحركة أو غيرها تبقى سردا لفعل يقوم به الممثل،
ذلك أن الفعل في مسرحيات عبد القادر علولة متضمن في الكلمة، وحتى في بنية
تنفيذها نجد هذا السرد، طبعا هذا بغض النظر عن المقاطع الحاملة لمواضيع
درامية.

وفي مقطعي قدور السواق وغشام لنا أن نتوقع أو نتخيل حركات الممثلين
بحسب المواقف التي يتم التطرق إليها.
ب- لغة الجسد (الإيماء) (*):

قد تغيب عن خشبة المسرح بعض أدواته كالإضاءة، المنظر، الإكسسوار،
الملابس...، لكن لا نستطيع أبدا تخيل قيام مسرح من دون ممثل، إذ أنه "خلال
تاريخ المسرح الطويل، ظل بصفة عامة مهيمنا ومسيطر في هذا التدرج
المتغير، ولهذا السبب، كان الممثل موضوعا هاما من موضوعات الدرس
السيميوطيقي".⁽⁵⁴⁾

إن طاقات جسد الممثل المتعلقة بالحركة، الصوت، الإيماء، تعبير الوجه...
التي تستثمر في إنتاج العلامات المسرحية هي التي أعطته هذه المكانة الفنية،
وازدادت هذه المكانة قوة خاصة مع منظري الدراما الغربية ومخرجيها خلال
النصف الثاني من القرن العشرين، حيث "سعى العديد من المسرحيين بدءا من

"آنتونان آرتو" Artaud Antonin (1896-1948) إلى البحث عن لغة تعبيرية عالمية، أو مسرح متعدد الثقافات، وكان الجسد هو المنوط به تحقيق ذلك".⁽⁵⁵⁾

ونجد إلى جانب آرتو: بيتر بروك، ميير هولده، بريخت، إدوارد جوردين كريج، ستانسلافسكي....، حيث أن كل واحد من هؤلاء ينظر إلى الممثل باعتباره الشخصية الأساسية في العرض المسرحي، إلا أن هناك اختلافات في أساليب التعامل معه، واختلافات من حيث توجهاتهم التي قد نجد منها الجمالية، السياسية....، فمثلا إن "مفهوم بريخت الاجتماعي للجسد ولغته التعبيرية الدالة- وهو مفهوم إيديولوجي- ومن ثم فإن حركة الممثل الجسدية تمثل لديه لغة قائمة بذاتها"⁽⁵⁶⁾، بحيث تستطيع إشارات الممثل من خلال إيماءاته وحركاته التدليل على العلاقات الاجتماعية.

في مسرحيات عبد القادر علولة الإمكانات الكبيرة للممثلين، إذ أن الطابع السردي الذي يميز أعماله لا يعني انتفاء لغة الجسد فيها، بل بالعكس من ذلك إنه دليل في حد ذاته على تجسيد الممثل، بحركاته، إيماءاته، إشارات، صوته... للخشبة.

وقد أشار علولة في أحد حواراته إلى قدرات الممثلين وإلى جهودهم الجسدية والفكرية الكبيرة التي بذلوها بمعيتهم لإنجاز هذه الأعمال.

إن الممثل عند عبد القادر علولة يكرس طاقاته لإنتاج علامات، يمكن أن تحل محل عناصر لا يوفرها العرض، كالديكور مثلا حين يستعمل مجموعة من الحركات الخيالية (فتح الباب أو غلقه)، أو حين يقوم مجموعة من الممثلين بتشكيل جماعي محدد، وهذه العلامات تعلن عن الأشياء المتخيلة، كما يمكن أن يحمل الممثل مجموعة من السلوكات الإنسانية، أو تكون لغة جسده معادلا حقيقيا لمجموعة من الأفكار الإيديولوجية، باعتبار أن الممثل هو "وسيط بين المشاهد والعرض المسرحي، حامل للنص ومحمول به على حد سواء، فهو يظهر على

أنه ممثل، لكن لم يعد قبلة بالنسبة للمشاهد، (أو المتفرج) بل مرشد للعرض المسرحي". (57)

ويمكن أن نمثل لكل هذا بمجموعة من الأمثلة :

ففي مسرحية «الأقوال» نجد الممثل التالي في مقطع غشام :

" أقعد يا وليدي مسعود... أقعد... كيفاش نبداك؟ الباب مغلق؟ طيب...". (58)

إن الممثل يستعمل كل طاقاته للإشارة إلى الأشياء (كالباب مثلا) وحتى وجود الشخصيات أمامه (ابنه)، ويكون ذلك بحركات وإيماءات توحي بوجودها فعلا.

إن هذا الأسلوب هو ما يسمى بالإيماءة التأشيرية " التي تعين الممثل وعلاقاته بالمسرح ولها أهمية قصوى بالنسبة إلى العرض المسرحي، ذلك أنها الوسيلة الأولية التي تؤكد على حضور الجسد وتوجهاته الفضائية". (59)

ففي الوقت الذي يتلفظ فيه غشام بجملة ما فإنه يشير بإيماءة إلى علاقته بما حوله فوق خشبة المسرح، حيث يتم فعله الدرامي في إطارها.

و للغة الجسد دور في تأكيد اللفظ انطلاقا من فكرة تضمن النطق بالنص للنطق بالجسد، ففي مقطع قدور السواق في مسرحية «الأقوال» مثلا نجد : "راك تتسائل مع نفسك وتقول " واش بيه قدور هبل ؟... بلاك شربان؟ ربما وقع سوء التفاهم ؟... ألا... قدور اليوم تحاسب مع نفسه وعول... قدور اليوم قرر بعد ما حلل ودرس شحال...". (60)

فكلمة (لا) التي ينطقها قدور من الأكيد أنها تكون مصحوبة بإيماءة من الرأس أو من اليد (أو منهما معا) تؤكد دلالة الرفض.

وضمن هذا الموقف أيضا تظهر قدرات الممثلين على تعويض أو ملأ الفراغ على خشبة المسرح، ويمكن أن نقارب بين عمل الممثل في مسرح عبد القادر علولة بالممثل في المسرح الصيني، " حيث يصور الممثل بواسطة مجموعة من الحركات التقليدية كيف أنه يقفز فوق حواجز، ويتسلق أدراج متخيلة، ويطأ عتبة متخيلة، أو يفتح بابا متخيلا". (61)

إن النص المرافق في مسرحيات عبد القادر علولة، هي مؤشرات (علامات) على الإيماء الإشاري فيها، فمثلا إشارات للدخول والخروج يفترض استعمال إيماءات مناسبة تدل على الوصول والرحيل، وتبرز هنا أهمية الإشارات اللغوية (هنا، هناك، أنا، أنت...) في كثير من المواضع في هذه المسرحيات :
ففي لوحة عكلي والمنور نجد المعلمة تشير إلى وصول المنور إلى قاعة الدراسة: "... سكوت... هاهو... خذوا كراسكم... درسنا... اليوم على الهيكل العظمي... أهلا... أهلا... بك يا السي المنور". (62)

وفي مسرحية «اللثام» نجد:

" الممرضة : الطبيب راه جاي اسكتوا، اسكتوا لا يزحف عليا...

الطيب : عائلة المريض؟

الشريفة : أنا... زوجته... هذا جاره وهذا يخدموا معاه". (63)

وغير هذا كثير في مسرحيات عبد القادر علولة، والتي منها ما يشير حتى إلى أبعاد خشبة المسرح عندما يعبر المنور عن خارج قاعة الدراسة بحركة جسده، أو عندما يشير الربوحي إلى خارج أسوار حديقة الحيوانات:

" المنور: [...] شوف... هذا أستاذ الجغرافيا هذا وين اوصل... ". (64)

وأيضا: "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". (65)

كما يمكن أن "يوظف الممثل كعلامة للمثل" (66) كما هو الحال في:

" الحبيب : واش بيك يا المغبون واش كاين.... واش بيك تنذر فيا من بعيد وترعش... واش بيك". (67)

وفي : " المنور: [...] يا السكوم الغوتي أكتب 206... من اللي بدأ الدرس وأنت تفتل في شعرك راني حاطلك الولهة". (68)

وأیضا في:

"السي خليفة : راكي خايفة ياه... هذا لا يقولوا عليك قافزة.

الشريفة : تخاف تخرج لنا حية... بسم الله الرحمان الرحيم

السي خليفة : اسكتي ما ترغديش راني نسمع في ابن آدم يتتنفس"⁽⁶⁹⁾

وهناك نوع آخر من الإيماء ، قد تكون الحالة العادية البسيطة المعروفة لدينا،

"حيث تعادل الإيماءة شفرة الإيماء اليومي لجماعة ما أو تعادل الشفرة

المسرحية"⁽⁷⁰⁾ : يرتعش حارس حديقة الحيوانات في مسرحية «الأجواد» دليل

على الخوف، سرعة التنفس أيضا دليل على خوف الشريفة زوجة برهوم عند

دخولها إلى المقبرة: "الشريفة: ماشي ابن آدم يتتنفس هديك الرية متاعي غادية

تطرطق من الخوف".⁽⁷¹⁾

ولما يدق برهوم على الأرض لتنبه الشخصية الأخرى (السي خليفة) بحضوره:

" تغلبت الشهقة على برهوم وانعقد له الكلام في الحنجورة". دق ثلث مرات

بقدمه على الأرض باش ينبه الجار بحضوره"⁽⁷²⁾

وكذلك رفع اليدين إلى أعلى لوجود مواجهة من طرف آخر بالسلاح مثلا:

" الشرطي الأول : ارفد يديك للسماء راه مسلح عنده قنبولة في القفة.

الشرطي الثاني : حاضر... حاضر... هاني خويا هاني... هذي عمرها ما

صرات في بلادنا".⁽⁷³⁾

و لو أن هذه الإشارة تعتبر من قبيل الأسلوب الرمزي لبعض من المظاهر التي

سادت الجزائر في مرحلة معينة.

وفي أحيان أخرى نجد أن الإيماءة تعادل موقف الشخصية من العالم الخارجي

ومن الآخرين، وربما تكون القيود الاجتماعية سببا في إخفاء الكلام، أو قد يميل

المؤلف إلى نوع من الأساليب التي تضيف على عمله الجمال والفن بعيدا عن

المباشرة في طرح الأفكار، كما هو الحال مثلا في التشكيل الجماعي المحدد

الذي وضعه مجموعة الممثلين في لوحة الربوحي الحبيب، حين صوروا حديقة

الحيوانات كأسلوب رمزي لمواقف اجتماعية معينة، وهذا لا يعني أن هناك محاكاة للواقع وتمثيل الحياة كما في المسرح الإيهامي، وإنما نستطيع أن نلتصق هنا نوعا من تشويش هذا النظام المحاكي للكلام والإيماء الطبيعي:

"الحبيب : اسمحو لي ... غلطت... شوف للهوايش مساكين كيف متبعين الحديث وحابين يتكلموا... يعطوا رأيهم... شوف كيف يطالبوا حتى هما بالديمقراطية... زيد احكي يا السي الهاشمي".⁽⁷⁴⁾

يعني أن هذه الإيماءات لا تعكس بصفة مباشرة حركات الحيوانات الفطرية، إنما تمثل نوعا من الرمز لما يحدث في المجتمع من مظاهر الفقر، واللامبالاة والسرقة... وبالتالي فهذه الإيماءة قريبة من الإيماءة الاجتماعية عند بريخت حيث أن "الممثل لا يمتلك هذه الإيماءات بصورة ذاتية، إذ هي تشير إلى مجموعة أو طبقة أو طائفة ما، بل أنه يستعير تعبيرات معينة من هذه المجموعات بالشفرات التي تخدم غرضه، ويعبر بها عن تنوع فردي يتطابق مع موقف معين للإنسان لا يتكرر مرة ثانية تطابقا تاما"⁽⁷⁵⁾ طبعاً لا يكون أداء الإيماءات بصفة التفصيل والتدقيق المحض، إنما المهم من كل هذا هو كشف سلوك الشخصية، الذي هو في حقيقته سلوك اجتماعي، ولأجل ربط هذه الإيماءات بمقاصدها الفكرية يستلزم وجود ثقافة سواء من طرف المتلقي أو الممثل بالفترة التاريخية التي يتم الإشارة إلى وقائعها.

وفي سياق آخر، فالممثل في مسرح عبد القادر علولة يقوم بأداء مجموعة من الأدوار المختلفة، وهو أسلوب استعمله بريخت في مسرحياته كوسيلة من وسائل التغريب.

ففي مسرحية « الأجواد » نجد الممثل (صراط بومدين) قام بدور المنور وجلول الفهايمي في المسرحية نفسها، وأيضا المؤلف والمخرج (عبد القادر علولة هو الذي قام بدور غشام في مسرحية «الأقوال»، "مما يقاوم التوحد بين الشخصية والممثل".⁽⁷⁶⁾

إن تعدد وأداء مجموعة من الأدوار من طرف ممثل في عمل مسرحي واحد لحُجّة كافية على القدرات التي يتسم بها، وعلى شخصيته غير العادية التي تجعله علامة في العرض، بحيث يستطيع الانسجام مع أدوات العرض الأخرى في كل مرة باعتباره موصل النص. و" يمكن للممثل أن يلاحظ نفسه بينما هو يمثل على طريقة المسرح الصيني المتحلق إلى حد ما".⁽⁷⁷⁾، وربما هذا التعدد هو إشارة إلى أن ما يحمله الممثل من علامات أهم بكثير من الشخص الذي يقدمه.

3- الوصف الصوتي للشخصية :

تحتوي مسرحيات عبد القادر علولة كثيرا من إشارات الجانب الصوتي للشخصيات من خلال : النغمة، السرعة، حجم الصوت، الإيقاع، ضبط النطق... فهذه المقومات أو التنويعات الصوتية لها أهمية بالغة في تأويل المواقف " فلفظ الممثل لببت ما أو لكلمة يمكن أن يؤثر بشكل ملحوظ في تأويل الحضور لما يحمله من دلالات درامية".⁽⁷⁸⁾

فمثلا في مسرحية « اللثام » من الوهلة الأولى عند دخول برهوم يمكن أن نستنتج سرعة الكلام من خلال قصر جمل الحوار الذي يدور بينه وبين زوجته الشريفة، كما يمكن أن نلمس درجة الانفعال لدى هذه الشخصيات وكذا حجم صوتها:

" برهوم: يا الشريفة... يا الشريفة... خفي... خفي غتيني.

الشريفة: واش بيك يا برهوم... مالك صفر وتشهق.

برهوم: يا الشريفة مصيبة يا الشريفة مصيبة.

الشريفة: يا رسول الله؟... قول واش كاين يا ولد الأصرم؟

برهوم: مافيا ما يقول... الدهشة... الدهشة غير خفي".⁽⁷⁹⁾

ولو استمررنا في متابعة هذا الحوار فسنكتشف أكثر الحالة التي تعيشها الشخصية، وبالتالي نستطيع أن نتصور ظروف الكلام، ولنا أن نربط ذلك بصعوبة الموقف الذي وضع فيه برهوم، عندما طُلب منه القيام بشيء لا يتماشى

ونمط تكوينه الذي أشار إليه القوال من قبل، فهو يتميز بالخلل وعدم القدرة على المواجهة. ورغم أن المؤلف لم يضع إشارات مباشرة وواضحة لطريقة الإلقاء، إلا أن في مثل هذه الحالات تبرز قدرات الممثل على خلق ما وراء النص، والبحث عن الظروف التي "توضح للممثل الحالات النفسية المختبئة وراء الكلمات، والعوامل الاجتماعية التي تحرك فعل الشخصية، والمواقف الذاتية من أفعال الآخرين وأقوالهم، وبذلك يتغلغل الممثل في مضمون الكلمات الفكري والعاطفي فتشتعل فتيلة إحساسه الداخلي بالكلمة"⁽⁸⁰⁾، وفي الحوار التالي يمكن أن نستشف رعشة في صوت الحارس انطلاقا من السياق :

"العساس: أوقف... أوقف... احبس كما راك... قلت لك أوقف وارفد يديك للسماء... غير بالسياسة... ارفد ارفد.

الحبيب: واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش... واش بيك".⁽⁸¹⁾

فالممثل وحده الذي يكمل النقص سواء فيما تقوله الشخصية (تكرار الكلمات الناتج عن حالة نفسية ما وهنا الخوف)، أو ما يقوله عنها الآخرون.

ونجد أيضا في لوحة جلول الفهايمي، القائمة على فعل الجري، الذي يكون بديلا لهذه الشخصية عن إبانة حالة التعصب التي تتسم بها، ويخرج بذلك الكلام ممزوجا بين الانخفاض والارتفاع، وهذا ما يعرف بالتنعيم⁽⁸²⁾، حيث يساعد على إعطاء الكلمات حياة ومعاني متدفقة، ولا يجنح بذلك الممثل إلى الكلام المستوي الميت. والشئ نفسه نستطيع قوله بالنسبة لمقطع قدور السواق في مسرحية «الأقوال»، إذ من السياق يمكن أن نفهم درجة الغضب التي آل إليها قدور وانفعاله إزاء صديقه المدير، وفي حالات الغضب تنتظر أن تكون درجة الصوت عالية ومعدل السرعة متزايد، لكن باعتبار أن كل هذا المقطع عبارة عن مونولوج، فهذا يمنع من سير الكلام على نفس الوتيرة، وعليه يتوقع أن

يكون نطق المتكلم بالتنغيم، حيث تكون إمكانية التمييز بين ضروب الجمل المعروفة كالاستفهام والأمر والخبر والتمني....

وفي مقطع غشام وهو أيضا عبارة عن مونولوج، يمكن أن نقف من السياق على طبيعة الموقف الذي يعيشه غشام، البعيد عن الغضب، فهو في موضع المخبر لابنه عن مسيرته المهنية وتمنياته المستقبلية، و يمكن أن نتوقع نوعا من الهدوء، يتخلله ارتفاع الصوت عند الحديث عن مواقف معينة؛ حين يتكلم عن سلوكات الفئة المستغلة ويفضحها، أو عند الحديث عن فئة العمال ويؤكد مساعيها لخدمة المجتمع...

وعليه فإن اختلاف المواقف واللمحظات بالنسبة للشخصية يتبعها منطقيا اختلاف في الإلقاء وتتوعد في الصوت وبالتالي يجب "على الممثل أن يبحث عن هذه اللحظات وأن يفجر من خلالها كوامن الشخصية، وذلك بتغيير أسلوب الإلقاء وزيادة أو إنقاص شحنته الانفعالية". (83)

وفي مواضع يمكن أن نجد نوعا من الطباعة تحدد أسلوب الكلام مثلا :
"الشرطي الأول : هاني خويا هاني.... غير ما تخلّش... هاني مطلع يديا للسماء.

برهوم: السلا... السلا....

الشرطي الأول: ماعندي سلاح يا ابني عمي... الجو خاوي شوف بعينيك...

برهوم: اللا... اللا...راك... غ... " (84)

فهذه الإشارات تحيل إلى التلعثم في الكلام الناتج عن الموقف الذي وضعت فيه الشخصيات، لكن سرعان ما يزول - خاصة من طرف الشرطي - عندما ينقلب الأمر، فالتلعثم كنوع من التلوين الصوتي (النمطي) دليل على الخوف في هذه الحالة، وكما يمكن أن نصادف عناصر غير لغوية مثل:

" الشريفة : يو...يو...يو على مولى خيمتي برهوم العفريت في الميكانيك.

برهوم: يا بنت غالم اسمعي لي... القضية فيها خطورة... اخفضي صوتك واسمعي لي نفهمك". (85)

فهذه الإشارة غير اللغوية ودرجة السرعة ، وكذا الصوت المرتفع التي يمكن أن نستنتجها من هذا المقطع تتراكب جميعها لتدل على حالة المتكلم، فزوجة برهوم تعيش في حالة فرح.

وفي سياق آخر يمكن للحوار أن يحمل معلومات حول الطريقة التي يفترض أن يتكلم بها الممثل، من حيث التنقيط والتقطيع إلى عبارات، فنجد علامات الترقيم ومهمتها تقسيم الكلام إلى جمل، وتقسيم الجمل إلى أجزاء وإعطاء المعنى العام لكل جملة⁽⁸⁶⁾، ويتعلق الأمر بالنقطة والفاصلة وإشارة التعجب وإشارة الاستفهام والنقطتين الموضوعتين فوق بعض.

على أن أكثر إرشاد يمكن ملاحظته في كتابة المسرحيات هو وجود الثلاث نقاط المنتالية وهي تشير إلى مصطلح (وقفة) المعروف، بحيث تساعد المتكلم على سرد كلامه وتقطيعه إلى مجموعات إذ يمكنه من وقفة للراحة، وبالتالي إمكانية إعطاء معاني الكلام.

4- العناصر التصميمية :

أ- الملابس (الأزياء) :

خلافا للنصوص المسرحية الواقعية التي تحوي تفاصيل صارمة في الإرشادات المسرحية المتعلقة بمسائل التصميم عامة، كالأزياء، فإنه يلاحظ غياب الاهتمام بهذا الجانب في نصوص عبد القادر علولة الثلاثة، لكن هناك طريقة يمكن من خلالها استنباط نوعية الأزياء التي يمكن أن يرتديها الممثلون؛ فالشخصيات في هذه النصوص تتحدد على أسس اجتماعية محضة، فهي تنتمي إلى الطبقة العاملة الكادحة، وبالتالي نتوقع أن ترتدي ملابس تدعم قضايا هذه الطبقة وتنعكس وضعها ووظيفتها.

على أنه يمكن أن نستشف ما يمكن أن نسميه بالإكسسوار الشخصي أي الزي الذي يميز شخصيات معينة. كما هو الحال في مسرحية «الأجواد» من خلال شخصية الربوحي الحبيب حيث يحدد لنا القوال نوع اللباس الذي يرتديه بالتفصيل :

" في اللبسة ظاهرة على الحبيب البساطة، ساتر جلده، بثياب في أغلب الأحيان بالية، في الألوان زرقاء، رمادية، وإلا قرفية، فوق الثياب للتغلاف يدير "برتسو" كان صيف أو كانت شتاء "البرتسو" مخيط في قفاه في البطان جيوب سرية، بقيت فيه هذا الطبيعة من وقت الثورة المسلحة، مسمى دوك الجيوب جيوب الطليعة، ساعة على ساعة يدس، فيهم للأطفال الحلوة".⁽⁸⁷⁾

وكذلك نجد مفردة من الإكسسوار الخاص وهي العصا، بالنسبة لحارس حديقة الحيوانات في لوحة الربوحي الحبيب، وبالنسبة للمنور في لوحة عكلي والمنور وذلك بحكم عملهما كحارسين:

والعصا عامة - خاصة بالنسبة لحارس الحديقة- تمثل السلطة، أو الحكم المستبد، وقد وظفها عبد القادر علولة للدلالة على عدم رضوخ الربوحي الحبيب لأوامر مسؤولي الإدارة الداعية إلى ترك حالة التدهور والإهمال للحديقة مستمرة، فقرر التكفل بمهمة تنظيمها ورفع هذه الحالة عنها، وفي الأخير تسقط هذه العصا حين يؤازر الحارس الربوحي الحبيب، حيث تبرز فكرة وقوف القوة العاملة مجتمعة في محاربة الفساد بأشكاله.

وفي مسرحية « اللثام » نجد لبرهوم إكسسوارا خاصا، أصبح يستعمله بصفة دائمة وهو اللثام: " برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم هز شهادة الطبيب وخرج من داره... خرج يتخيل داير لثام أبيض على نيفه خيطته له شريفة مفصل كالعجار محزوم فاللقاء بالحاشية".⁽⁸⁸⁾

ب- المنظر: بالنسبة للمنظر فنجد أن موقف عبد القادر علولة كان واضحا منه حين تخلى عن التصوير الزخرفي والمغالة في التفاصيل. فكان التعامل مع

الفراغ باعتباره ديكورا أيضا ويحمل دلالة معينة، وحتى حين استعمله - كما في اللوحات الطويلة في الأجواد مثلا-، فإنه يجنح إلى أقصى درجة من البساطة. والفراغ يساعد في التكيف مع أي تصميم، كما يمكن تعويضه بالاعتماد على التعبير الجسدي للممثلين.

وضمن هذه المبادرة نجد عبد القادر علولة يريد أن يخلق توافقا بين أصول الفرجة الجزائرية المعروفة بمسرح الحلقة من خلال عدم التكلف في المنظر، وذلك بسبب الافتقار للوسائل التقنية المتطورة من جهة، ومن جهة أخرى صعوبة نقل الوسائل -إن وجدت- إلى المناطق النائية التي تم الوصول إليها ضمن "المسرح المتنقل"، ومن جهة ثالثة -وهي الأهم- أن التعامل مع المنطقة الفارغة يؤدي إلى سهولة التفاعل بين الممثلين والجمهور فلا يحدث تشويش لهذا الأخير.

بالإضافة إلى استغلاله لبعض من الفنيات السينوغرافية العالمية كالمسرح الملحمي، مع أنه يمكن أن نلتمس بعضا من سمات المسارح الأخرى، كالمسرح الفقير للبولوني (جروتوفسكي GROTOWSKI).

ويمكن أن نسجل كذلك أن الديكور عند عبد القادر علولة أصبح وسيلة لإيجاد المعادل الفكري للمسرحية، حيث أقر أن الديكور في «الأجواد» يمثل (الشعار). فالهيكل العظمي وجو حديقة الحيوانات مثلا يمكن اعتبارها وسائل ساعدت على ملء الفضاء المسرحي، وعوضت بساطة الديكور، فهذه الوسائل السمعية والبصرية إلى جانب الحركات التعبيرية للممثلين، تعتبر الركيزة الهامة في أعمال عبد القادر علولة، من خلال إنتاجها لمجموعة من العلامات (الرموز) التي تساعد على ضبط العلاقة بين الممثلين، فتجاوز بذلك مشكلة تعامل الممثل مع الأشياء أو الفراغ المحض الذي قد يربكه ويقلل إبداعه، كما تساعد مثل هذه الوسائل على خلق التواصل مع الجمهور.

ج- بالنسبة للإرشادات المتعلقة بمؤثرات الإضاءة والصوت وبعض المؤثرات التقنية الخاصة، فإنها غير واردة في هذه النصوص المسرحية، وبالتالي فهي تمثل قضايا للمناقشة بين المخرج والتقنيين المعنيين.

على أنه يمكن استنتاج بعضا من عناصر التصميم المتعلقة أساسا بـ: علاقة خشبة المسرح وخارج خشبة المسرح (On Stage/ off stage)، جغرافيا خارج خشبة المسرح، فمثلا حين يشير المنور في مسرحية «الأجود» إلى خارج قاعة الدراسة، أو حين يبرز الربوحي الحبيب علاقة من هم خارج أسوار حديقة الحيوانات به، وحققهم في هذه الحديقة.

د- الإشارة إلى الزمن :

من خلال مسرحيات عبد القادر علولة «الأقوال»، «الأجود»، «اللاثام» يتبين (زمن النص) وهو الفترة الزمانية التي تتناولها، فهذه النصوص تم عرضها في السنوات (1980-1985-1987) على التوالي، وهي تحوي قرائن تدل على أن الفترة التاريخية المقصودة محصورة في المجال [1979-1987] (*)، تبعا لأحداثها المذكورة والمجسدة فيها، فبعد القادر علولة طرح كثيرا من المشاكل الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية وحتى السياسية التي ظهرت في هذه الفترة، والتي نتجت عن سياسة التنمية المعتمدة آنذاك، حيث " أن مسيرة التنمية الصناعية كانت قد أفرزت عددا من المشاكل الاجتماعية التي تجمعت قبل موت الرئيس الراحل في انتظار الفرصة المواتية كي تنفجر".⁽⁸⁹⁾ كالنزوح الريفي، النمو الديموغرافي، أزمة السكن الحادة، بداية الانفتاح على الخارج (الغرب) وماله من انعكاسات سلبية، انتشار الأعمال الحرة التي زادت من ثراء فئة على حساب الشعب الذي ازداد فقرا وغيرها من المظاهر.

ومن المعروف أن "الحدث غالبا ما يسبق زمنا تسجيله كتابيا لأنه قد يحكى شفويا قبل الأوان، فضلا عن قراءته التي تتأخر دائما عنه"⁽⁹⁰⁾، ولكن في هذه الأعمال نجد تقاربا كبيرا بين زمن الأحداث وزمن تسجيله، وذلك لوجود

قصديّة من المؤلّف لمواجهة الواقع المتردي بأسباب تربيته الحقيقيّة، وذلك لإيجاد الحلول وإحداث التغيّير.

وفي سياق آخر نجد إشارات في هذه الأعمال لزمن الأحداث، ففي مسرحيّة «الأقوال» مثلا نجد أن زمن تحدّث غشام إلى ابنه هو المساء: "الطبيبة متاع المعمل اليوم الصباح اعطاتي ورقة"⁽⁹¹⁾، وأيضا في مقطع زينوبة: "زينوبة بنت بوزيان العساس على الصبح بكري ناضت"⁽⁹²⁾ وفي: "وصلوا للمحطة النهار عاد ما طلّش وغاشي قوي عند الشباك داير الدالة"⁽⁹³⁾، وغيرها من الإشارات الصريحة التي نجدها في ثنايا هذه المسرحيات، والتي تحدد الزمن، بحيث تجعل المتفرّج على دراية بوقت وقوع الأحداث، بل لأكثر من ذلك أنه يعطي مصداقية ومشاكل أكثر للواقع، حيث تستمر الأحداث وتتطور مع تطور الزمن وتقدمه.

ويمكن أن يكون لإيراد الزمن بعض القيم الدلالية، ففي لوحة الربوحي الحبيب في مسرحيّة «الأجود»، يقوم الربوحي بحيلته إزاء حديقة الحيوانات عندما يخيم الليل على المكان:

"حين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبّط ويتلبّد المغبون باش يفرّج على مسجونين الحديقة"⁽⁹⁴⁾، وهذا يدل على سرية المهمة، ويكسبها بعدا دلاليا يعنى بوجود قوة ثانية ضد هذا النظام الذي أراده الربوحي ومن معه. ونجد الفكرة نفسها في مسرحيّة «اللثام»، عندما يكون الاتفاق السري بين برهوم وبعض النقابيين لأجل إصلاح آلة المصنّع:

"في الليلة الرابعة ليلة العمالية خرج برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم من داره قبل العيشة... دخل للمصنّع قاصد خدمته شاداته الشهقة ويسيل بالعرق"⁽⁹⁵⁾، وهذا دلالة على فساد مسيري هذا المصنّع، وأن هذه الشركات (المصانع) التي تسمى وطنية وضع لها هؤلاء المسيريون قوانين تسلب حقوق أصحابها الحقيقيين، مما يخلق نوعا من التفاعل (الفكري/العاطفي) لدى الجمهور خاصة

حين يكشف الأمر: "تقعد برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم لما شاف الضوء
 وأشعر باللي انفضحوا..."⁽⁹⁶⁾، وتكتمل المسرحية في الليل لأن المسار الذي
 اختاره برهوم بعد أن ضاقت به الحياة يتم في هذه الفترة: "برهوم الملمثم عاد
 يتخبى في داره بالنهار وربى الغفالة... ولى يخرج غير بالليل."⁽⁹⁷⁾، وهذا يدل
 على حالة الاضطهاد المعنوي والجسدي الذي أصبح يعيشه برهوم، وفي فترة
 الليل أيضا أصبح يتجمع مع بعض المتشردين في المقبرة حيث الهدوء والعدل.

مراجع

1.

ينظر: عصام الدين أبو العلا : مدخل الى علم العلامات في اللغة
و المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2005 ص 152.

2.

ينظر : مصطفى رمضاني و آخرون، دينامية الفعل الدرامي في مسرح
السيد حافظ، مركز الحضارة العربية ط1، القاهرة 2005، ص173.

3.

ينظر : حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة
المصرية العامة للكتاب 1997 ص45.

4.

استعمل هذا المصطلح الناقد المسرحي رومان انجاردن.

5.

ماري الياس- حنان قصاب: حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ط 1
1997 ص: 22.

6.

عبد الحليم رايس: مسرحيتا أبناء القصبه - دم الأحرار، منشورات
المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية ببرج الكيفان، الجزائر 2000،
ص: 41.

7.

إلين أستون- جورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة : سباعي السيد
أكاديمية الفنون مصر 1996 ص: 105.

8.

م ن ، ص: 116.

9. المرجع السابق، ص: 135.

10. م ن، ص ن.

11. م ن، ص ن.

(*) . النصوص العادية : هي النصوص التي تحتفظ ببناء مسرحي قائم على قوانين وتقاليد معروفة تتعلق أساسا بالزمن، المكان، الحدث، العلاقة بالجمهور وغيرها، وفي مقابلها نجد نصوصا حطمت مثل هذه القواعد والتقاليد فتم بناؤها بشكل مغاير على نحو ما نجد في المسرح الملحمي الألماني بريخت.

12. لقاء مع عبد القادر علولة : أجراه محمد جليد، ترجمة : انعام بيوض، و هو متضمن في كتاب من " مسرحيات علولة" موفم الجزائر 1997 ص: 238.

13. من مسرحيات علولة: ص: 24.

14. م ن، ص: 35.

15. المصدر السابق، ص 56.

16. م ن، ص: 56.

17. المصدر السابق ، ص 57.

18. م ن، ص ن.

19. م ن، ص ن.

20. م ن، ص ن.

21. المصدر السابق، ص 109.

22. المصدر السابق، ص: 114.

23. المصدر السابق، ص 109.

24. م ن، ص 128.

25. م ن، ص، ن.

26. م ن، ص 142.

27. المصدر السابق، ص 157.

28. م ن، ص 23.
29. م ن، ص ن.
30. المصدر السابق، ص 76.
31. المصدر السابق، ص 85.
32. ماري الياس - حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 505.
33. من مسرحيات علولة، ص: 100.
34. م ن، ص: 101.
35. المصدر السابق، ص 109.
36. م ن، ص 110.
37. م ن، ص 109.
38. م ن، ص 112.
39. م ن، ص 124.
40. م ن، ص ن.
41. المصدر السابق، ص 133.
42. م ن، ص 148.
- (*) . يمكن أن يفهم فعلا أن جلول خرج من الخشبة من صياغة كلام العاملة خاصة، حيث يتحول الكلام من مخاطبة مباشرة ثم يأتي وقف (عن طريق التوقيط) لتكمل الحديث عن جلول بصيغة الغائب.
43. المصدر السابق، ص 148.
44. م ن، ص 163.
45. م ن، ص ص 175-176.
46. م ن، ص 232.
47. المصدر السابق، ص، ص 86-87.
48. المصدر السابق، ص 88.

49. م ن، ص ن.
50. م ن، ص 89.
51. م ن، ص 92.
52. م ن، ص ص 109-110.
53. المصدر السابق، ص 110.
54. م ن، ص 201.
55. إلين أستون - جورج سافونا: المسرح والعلامات، ص: 144.
56. مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح 44، القاهرة 2006، ص: 70.
57. المرجع السابق، ص 87.
58. جيمس روز ايفانز : المسرح التجريبي من ستانيسلا فسكي إلي اليوم، ترجمة فارق عبد القادر، مجلة الأقلام (العراقية)، س13، ع12، 1978، ص(38).
59. من مسرحيات علولة، ص 34.
60. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة : رثيف كرم، ط 1، المركز الثقافي العربي بيروت 1992 ص: 114.
61. من مسرحيات علولة، ص ص 23-24.
62. يوري فلنروسكي الإنسان والموضوع في المسرح، مقالة متضمنة في كتاب سيمياء براغ للمسرح ترجمة : أومير كورية، وزارة الثقافة دمشق 1997. ص 139.
63. من مسرحيات علولة، ص ص 109-110.
64. المصدر السابق، ص 194.
65. م ن، ص 114.
66. م ن، ص 92.

67. أستون - سافونا، المسرح والعلامات، ص 165.
68. من مسرحيات علولة، ص 88.
69. م ن، ص 114.
70. م ن، ص ص 222-223.
71. آن أبر سفليد، خطاب الممثل: الإيماء، ترجمة : مي التلمساني، مجلة فصول، المجلد 13، ع 4، شتاء 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 161.
72. من مسرحيات علولة، ص 223 .
73. م ن، ص 178.
74. م ن، ص 204.
75. المصدر السابق، ص 95.
76. مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، ص: 89.
77. أستون - سافونا: المسرح والعلامات، ص 146.
78. لقاء عبد القادر علولة أجراه محمد جليد، ص 241.
79. كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ص 129.
80. من مسرحيات علولة، ص 163.
81. فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية، ط2، دمشق 2001، ص 168.
82. من مسرحيات علولة، ص 88.
83. ينظر : فرحان بلبل، أصول الإلقاء المسرحي، ص 104.
84. م ن، ص ص 188-189.
85. من مسرحيات علولة، ص ص 201-202.
86. المصدر السابق، ص 173.
87. فرحان بلبل: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، ص 96.

88. من مسرحيات علولة، ص 83.
89. المصدر السابق، ص 88.
- (*) ذه الفترة الزمنية المحددة في هذا المجال المغلق تفتتح على طرفيه في صورة استحضار الماضي واستشراف المستقبل.
90. محمد الميلي: مواقف جزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984، ص: 345.
91. عبد الجليل مرتاض: البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، ص 25.
92. من مسرحيات علولة، ص 35.
93. م ن، ص 57.
94. م ن، ص 59.
95. م ن ، ص 85.
96. م ن، ص 186.
97. م ن، ص 188.