وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة

كلية:الآداب واللغات والفنون

قسم: الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد العرض المسرحي

تحت عنوان:

تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة
(مسرحية الأجواد أنموذجا)

إعداد الطالبة:

زياني فاطمة

إشراف الأستاذ:

د. مولاي أحمد

السنة الجامعية: 2021/2020

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر سعيدة

كلية:الآداب واللغات والفنون

قسم: الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر تخصص نقد العرض المسرحي

تحت عنوان:

تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة
(مسرحية الأجواد أنموذجا)

إعداد الطالبة:
زياني فاطمة

إشراف الأستاذ:
د. مولاي أحمد

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ.....	جامعة سعيدة	رئيسا
الأستاذ..د. مولاي أحمد	جامعة سعيدة	مشرفا
الأستاذ.....	جامعة سعيدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020

إهداء

إلى الوالدين الكريمين

إلى إخوتي

إلى أصدقائي

إلى المخلصين الذين مازالت صورهم في مخيلتي

شكر

الحمد والشكر لله الواحد واهب النعم على نعمه

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذ الدكتور " مولاي أحمد" أستاذي في مرحلة الليسانس والمشرف على هذا البحث العلمي

والشكر موصول لأساتذة قسم الفنون بجامعة الدكتور مولاي الطاهر بسعيدة، وكل من مد لي يد المساعدة لاتمام هذا البحث

مقدمة

مقدمة:

إن العملية الإخراجية عملية تكاملية تتمثل عناصرها في النص والتوجيهات الإخراجيّة... إلخ.

فالمخرج هو سيد الموقف، والحجر الأساسي في ذلك، وهو من راية المسرح عبر العصور.

حيث مر المسرح عبر العصور بعدة ثقافات، ومما لا شك فيه أن تاريخ المسرح قد دون في سير عديد من الأعلام والمشاهير والمخرجين المسرحيين الذين جمعوا بين البحث والتجربة من جهة، وبين تأسيس وتطبيق نظرياتهم من جهة أخرى.

ومع ظهور عمالقة مجددين ظهر المخرج مستقلا بمهمته، والتي تمثلت في إدارة جميع مراحل العمل الإبداعي للعمل المسرحي.

يعتبر العصر الحديث للمسرح الحافل بالفن، حيث ظهر عمالقة الإخراج أمثال "أندريه أنطوان وستانسلافيسكي"، والفصل في عملية الإخراج المسرحي للمخرجين الجدد الذين كانوا على صلة بأشهر المدارس والإتجاهات الفنيّة و الأدبيّة، فكانت حقبة مليئة بالتحديات، وهذا ما أدى إلى ضرورة خلق وإكتشاف ما يطور الإبداع العمل المسرحي، ويعود كذلك الفضل للمخرجين ممن لهم الفضل في إبتكار عوامل الإبداع في العمل المسرحي.

وفـي هـذه السـياقات وقصـد التعـرّف علـى مفهـوم الإخـراج والمخـرج وأهـم ماسـيره عـن بـاقي العناصـر الأخـرى، ولطالمـا كـان الإخـراج المسـرحي الوسـط الـذي تبلـورت فـي أحضـانه الكثيـر مـن الـرؤى التـي أفـرزت تيـارات ومـدارس فنيـة، ومسـرح الحلقـة لا يشـد عن ذلك من حيث كونه قد تأسس على نظرة فكرية فنية إخراجية.

من هنا يمكننا أن نتساءل عن:

1- الطبيعة الفكرية الفنية لما سمي بمسرح الحلقة؟

2- وماهو أسباب الإخراج الذي إعتمدته؟

3- وما العناصر الفنية التي إستلهمتها من التراث المحلي؟

4- ومـا التقنيـات الفنيـة فـي مجـال الإخـراج المسـرحي التـي إسـتفادت منهـا مـن التيارات والمدارس الفنية الأخرى؟

ولحصـر هـذه التسـؤلات إقتضـت طبيعـة الموضـوع تقسـيمه إلـى فصـلين مشـفوعاً بمقدمة وخاتمة، وملحق.

حـث الفصـل الأول المعنـون بتاريخيـة الإخـراج فـي المسـرح الجزائـري. حيـث تناولـت فيه ثلاث مباحث:

الأول بعنوان: الجذور الفكرية والفنية لمسرح الحلقة.

والثاني المعنون ب: النشأة وماهية الإخراج المسرحي.

والثالث بعنوان: طبيعة أسلوب الإخراج في مسرح الحلقة.

وخصصت الفصل الثاني لدراسة تطبيقية مسرحية الأجواد وتطرقت إلى مسرح عبد القادر علولة وتحليل العرض.

وفي الخاتمة ذكرت أهم النتائج التي توصلت إليها في ضوء بحثي هذا، ولإنجاز هذا البحث المتواضع إعتمدت على المنهج التكاملي والوصفي والتحليلي والسيميائي، أمّا ما يتعلق بأسباب إختياري لهذا الموضوع فمنه ما هو ذاتي وما هو موضوعيّ، فدوافع الموضوعيّة تمثلت في محاولته إثراء المكتبة الجزائريّة بما هو قليل.

أمّا ما هو ذاتي فتمثل في علاقتي الوطيدة وحبي للمخرج عبدالقادر علولة، ومن العوائق التي واجهتها في هذا البحث هو قلة المادّة، وتعد أعمال علولة وبعض الدراسات التي تناولتها بالدراسة والتفصيل ومن أهم الدراسات التي إعتمدتها وإستفدت منها:

⇐ الإعداد الدراماتورجي في مسرحية الأجواد لعبدالقادر علولة، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستار كلية اللغات و الفنون، قسم الفنون، جامعة د. مولاي طاهر، سعيدة لعبد الجبار توفيق.

⇐ لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح عبدالقادر علولة، رسالة ماجستير جامعة وهران 2002/2001.

⇐ د. منصوري عبدالقادر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبدالقادر علولة، مكتبة الرشاد، وهران. الجزائر، ط1، 2014، ص60.

⇐ أ.د العيد ميراث، فضاءات المسرح، ع4، أكتوبر 2014، جامعة وهران. الجزائر

⇐ أ.د بوعلام ميباركي لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، العدد6، جامعة الجزائر 2006

وفي الأخير أتوجّه بالشكر الجزيل للمشرف أستاذ مولاي أحمد ونصائحه القيّمة فله كلّ الشكر والتقدير والإحترام =، كما أوجّه شكري وإمتناني إلى اللّجنة الموقّرة السّادة أعضاء لجنة المناقشة كل بإسمه، وحسبي أني طالبة علم لها درجة الإجتهاد.

وبالله التوفيق.

الفصل الأول: الإخراج في المسرح الجزائري

المبحث الأوّل: الجذور الفكرية والفنية لمسرح الحلقة

المبحث الثاني: النشأة وماهية الإخراج المسرحي.

المبحث الثالث : طبيعة أسلوب الإخراج في مسرح الحلقة

تمهيد:

يعدّ المسرح فرجة شعبيّة ومتعة لكلّ الشعوب على مرّ الزمن ولا يختلف إثنان على ذلك، غير أنّ المسرح بدأ يتخذ أشكالاً وأساليب أخرى على ما كان عليه في القدم –أي المسرح الكلاسيكي– فظهر المسرح الملحمي والمسرح التجريبي هكذا في المسرح العالمي كان لا بدّ للمسرح الجزائري أن يواكب هذا التطوّر الحاصل في المسرح، ومنه نجد الكاتب والمخرج المسرحي الجزائري "عبدالقادر علولة" قد تشبع بهذه الثقافة المسرحيّة العالمية، غير أنه تجدر الإشارة إلى أنّ "علولة" كانت نظرته للمسرح تختلف إختلافاً واضحًا، إذ كان ينظر للمسرح على أنّه فرجة شعبيّة.

حيث أخرج المسرح من الأساليب الكلاسيكية ومن العلبة الإيطالية إلى الفضاء المفتوح أو ما يسمى بمسرح الحلقة.

المبحث الأول: الجذور الفكرية والفنية لمسرح الحلقة

I. مفهوم الحلقة والقوال:

1- الحلقة:

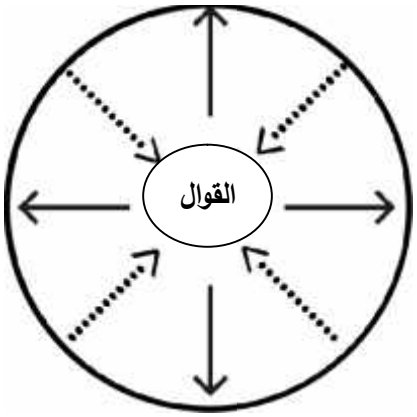
تعدّ الحلقة من أقدم الفنون الأدائية في المغرب العربي، فهي بمثابة تمسرح في شكله البدائي، فهي عبارة عن فرجة شاملة للتمثيل والغناء والرقص بمشاركة الجمهور.

ومنه يتضمن "قضاء الحلقة نصًا شفهيًا تعاد كتابته بإستمرار بتأثير المحو ومن خلال الإنتقال المعبر من الحكايات الشعبية والملفوظات القصصية إلى الرقص الطقوسي"[1].

فالحلقة عبارة عن ممارسات فرجوية تترجم على شكل نص فرجوي بحضور الجمهور وهذا ما أكد عليه(**فيشر ليشت**) في نظريته تحت عنوان: "الحلقة المرتدة لتبادل الأثر".

فالحلقة أداء فوق الخشبة، حيث تحقق بمشاركة ردود فعل الجمهور، ففرجة الحلقة هي عبارة عن تبادل الفرجة بين صانع الفرجة –القوال– ومتلقيها –الجمهور– وهذا كما نوضّحه في النموذج التالي:

[1] قاسمي عبدالقادر، الإعداد الدراماتورجي عند عبدالقادر علولة. مسرحية الأجواد نموذجًا، مذكرة لنيل شهادة الماستر كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون سعيدة 2019-2020 ص8.



- الجمهور

-------> الأثر

→ الإرسال

الشكل (1): عملية تبادل الأثر في الحلقة

2-القوال:

هو شخصية مركزية في مسرح "علولة" حيث يقول "القوال هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلّف ويغنّي ويروي الحكايات والأساطير المتداولة"[1].

نلاحظ أنّ علولة ركز في أعماله المسرحيّة على القوال كشخصيّة مركزيّة أعطاها صفة سرد حكايات بواسطة الغناء وذلك يظهر في مسرحيته "الخبزة"، "القوال".

3-المداح:

إسم يطلق على هذا النوع من الفرجة الذي كان شديد الانتشار في الجزائر ولعب دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي من جيل إلى آخر، ويستعمل الحكي.

[1] ينظر د: كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، دار المصرية اللبنانية، مصر لبنان، ط1، 1993، ص109

"لقد تعددت وتنوعت تسميات المداح من المنطقة إلى أخرى، ففي مصر يسمي ب"شاعر الربابة" أو"سامر الشعبي" أما في العراق يلقب ب "القصخون"، أما في الشام يطلق عليه إسم "الحكواتي" [1]

لكن بالرغم من تعدد تسمياته وتنوعها، إلاّ أنه كان يلبي رغبة واحدة لدى الجمهور وعليه فالحلقة المداح نمط تعبيري شعبي، يعتمد على قصص والتمثيل وهو أن يقوم القاص برواية حكاية للجمهور.

خصائص مسرح الحلقة:

يقول علولة: « خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي، فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الإحتفالي، كما لو كان إقتراحًا على المتفرج(أي تنمية الحوار معه). وأنه يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص لأن العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يفترض فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي وتجربة إبداعية حيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه. »[2]

[1] بلخوات سميرة، توظيف الحلقة في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي – مسرحية كل واحد وحكمه أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة ليسانس في فنون العرض المسرحي، كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والإجتماعية، قسم اللغة العربيّة فرع الفنون سعيدة،2012، ص27.

[2]أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، د.ط، دار هومه، الجزائرظن2011، ص262.

وبإختصار فإن من خصائص مسرح الحلقة إعتماده على القوال أو المدّاح الذي يوظّف الكلمة المؤثرة الموحية كالشعر الملحون والأزجال والقول المأثور مثلاً، ثم على مشاركة المتفرّج في العرض حيث يمارس الإحتفالية بطريقته الخاصّة، هذا إلى جانب توظيف العناصر التراثية التي تضفي على الإحتفالية طابعا شعبيا.

أ Ě دور الجمهور في مسرح الحلقة:

الجمهور: "إن جمهوراً لا يساعد مسرحه ولا يشجعه لهو جمهور ميت، وفي طريقه إلى الموت وكذلك فإن مسرحًا لا يظم بين دفتيه حركة المجتمع ونبض التاريخ، ومأساة شعبه ولا يصور بصدق أرضه وروحه، بالضحكات والدموع لا يستحق إسم المرح، بل يكون مكانا للهو أو كذلك النوع المروع من النشاط الذي نسميه قتل الوقت"،[1] ومسرح عبدالقادر علولة الذي إمتاز بخبرة خاصة في مسرحياته ثلاثيته المشهورة دخل الفرجة في الجزائر خاصة في وقت معاناة، لذلك وجد الجمهور ملاذه ومتعته، لذلك نجد أن المسرح بالأساس موعد يجمع بين فئات مختلفة من الناس في مكان واحد وزمن واحد.

[1]قرباص هدى، سيميائية التشخيص في المسرح –مسرحية الأجواد لعبدالقادر علولة أنموذجًا– مذكرة لنيل شهادة الماجستار، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي تخصص أدب عربي، فرع النقد المسرحي في الجزائر، جامعة محمد بوضياف المسيلة 2014–2015 ص28.

ب Ě دور مكان العرض في تشكيل عناصر الفرجة في المسرح :

للمكـان دور مهـم فـي المسـرح، فـالعروض التـي تقـام غالبًـا مـا تكـون محاطـة بحلقـة مـن الجمـاهير، حيـث يجلـس واحـد مـن الجمهـور أو أكثـر، ويمكـن أن يقـف البـاقي لتمكـنهم من رؤية العرض المسرحي.

يقـول زيـاني شـريف عيـاد: "عنـدما أعمـل علـى عـرض مسـرحي أحـاول أن آخـذ بعـين الإعتبـار المسـرح الـذي أقـيم فيـه عملـي. ولكـن أيضًـا أراعـي كـل إحتمـالات التكيـف مـع أي حيز جديد يطرح على أن أقصده لاحقًا".[1]

والمكـان فـي الفرجـة المعـروف بالسـاحة التـي يقـام فيهـا الإحتفـال والمكـان الـذي تجـرى فيـــه الأحـــداث المســـرحيّة مـــع مراعـــاة بعـــض الأشـــياء خاصـــة مثـــل اللبـــاس، الديكور...إلخ.

ج Ě دور اللغة في تشكيل الفرجة في المسرح:

اللغـة المسـرحيّة هـي تلـك اللغـة التـي يسـتطيع الكاتـب مـن خلالهـا أن يقـدم ويصـف لنـا الشخصـيات، ويجعلهـم قـادرين علـى التعبيـر عـن صـفاتهم دون مبالغـة فـي عمليـة التمثيل.

[1] م. س ص30

"أن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسًا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد، وتلعب اللغة دورًا أساسيًا في تجسيد هذه الأفكار"[1] حيث أن لغة متعددة المستويات وعلى الكاتب المسرحي أن يجتهد في البحث عن اللغة واللهجة التي تناسب شخوصه، ليجعلنا نؤمن بها، ونتأثر بمردودها على المسرح.

[1] أ.د بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، العدد6، مجلة حوليات التراث، 2006،ص45

المبحث الثاني: النشأة وماهية الإخراج المسرحي

النشأة والماهية:

هو علم قائم بذاته له أصوله ومناهجه وأساليبه فهو عملية تخطيطية وأسلوب فني لتحقيق فرجة حية في زمان ومكان، يرى "باتريس بافيس" " أن الإخراج ظهر في النصف الثاني من القرن التاسع العاشر"[1]، بمعنى أن الإخراج مصطلح حديث النشأة وعمل المسرحي كان لا يوكل إلى أي فرد بل كان يتولّاه فنانون موهوبون يعملون لتوصيله إلى الجمهور، وكلمة "فن الإخراج مركبة من كلمتين فن وإخراج حيث تشير الأولى "الفن" على أنه عمل يعتمد الإبداع والصنعة والحرفيّة، وأما الثانية "إخراج" عمل يعتمد التركيب والإنشاء والإنجاز"[2]، بالتالي فهو عمل تطبيقي يجمع بين العملية الإبداعيّة والعمليّة التكوينيّة وبالتالي الإخراج أسلوب تقني لعرض صورة فنية وفق معايير يحددها المخرج إنطلاقًا من النص لتوصيل أفكاره وأحاسيسه إلى المتلقي، وعليه "فالإخراج بمعناه الواسع الكلمة يدل على تنظيم

[1] د.منصوري، تجربة الإخراج المسرحي عند عبدالقادر علولة. رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001-2002

[2] يمينة بن شارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء- قراءة في تجارب مسرحية جزائريّة معاصرة، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراة الطور 3(مد، كلية الآداب والفنون قسم الفنون، وهران، 2018-2019 ص8

مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى والإضاءة"[1] فهو أسلوب أداء وحركة يتم صياغته في شكل مشهد متكامل.

2-المخرج:

ظهر اسم المخرج(metteur en scéne) مع حلول القرن التاسع عشر، فكلمة (Mise en scéne) " تدل على ممارسة الإنتاج وكانت غير محضورة في تاريخ المسرح"[2] فكان مصطلح المخرج مستعمل أكثر من مصطلح ممارسة الإنتاج في تاريخ المسرح، حيث طبق الألماني "**جومان فولجان جون جوته**" المنهج العلمي على عناصر العرض المسرحي حدد فيها مسؤولية المخرج، حيث إعتبر الممثل أحد عناصر العرض، والعرض تكوين تشكيلي بصري جمالي، أما المخرج المسرحي البولندي " **ليون شيللر**" يرى أن المسرح " ليس ممثل ولا مصمم ديكور ولا هو الشاعر المسرحي أو الموسيقي ولا هو المعماري"[3] بل المسرح هو المبدع يشكل ويكوّن ويعدل الطاقات البشريّة والفنية واللونية والضوئية والتقنية، فالمسرح هو المخرج. بينما يقول "**بيتر بروك**" " إن المخرج يعمل من خلال ثلاثة عناصر

[1] حنان قصاب،ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح فنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1 سنة1997 ص398

[2] ينظر أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، الإسكندرية ط1، ص59

[3] ينظر كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، الجزء الأول، سان بيتر للطباعةص273

الـنص، الجمهـور والفرقـة"[1]، حيـث اعتبـر الـنص هـو عنصـر أساسـي دوره كشـف أهـداف المؤلـف وتجسـيدها بكـل الوسـائل ويقـول أيضـا فـي كتابـه "النقطـة المتحوّلـة" أن المخـرج كمتطـوع يضـع مختلـق العناصـر والوسـائل مـن الأضـواء والألـوان والمشـهد المسـرحي والأزيـاء والمكيـاج، بالإضـافة إلـى الـنص والأداء فهـو يلعـب فيهـا كأنهـا لوحـة مفـاتيح، حيـث يسـتطيع المخـرج خلـق لغـة إخراجيـة يكـون الممثـل فيهـا عنصـرا هامـا، ويبقـى لبـاقي عناصـر النحـو اكتسـاب للمعلومـة فهـذا يعنـي أن المسـرح فـي أقصـى درجـات تطـوره وبمفهومـه شـامل، وبالتـالي فـالمخرج العنصـر البشـري الفعـال فـي العمليـة المسـرحية عـن طريـق تحويلـه للـنص الإبـداعي الأدبـي المقـروء إلـى نـص سـينوغرافي معـروض علـى خشـبة الـركح، إمـا بطريقـة تفسـيرية يحـافظ فيهـا المخـرج علـى جميـع تفاصـيل نـص المسـرحية، وإمـا عـن طريـق تشـذيب زوائـده وحواشـيه والتصـرف فـي لغتـه البيانيـة عـن طريـق القـراءة والدراماتورجيـة بالمحافظـة علـى روح الـنص مـع تغييـر تضاريسـه الجماليـة وقسـماته الدلاليّـة. ولا يمكـن للعـرض المسـرحي بـأي شـكل مـن الأشـكال أن يوصـل أطروحتـه ورسـالته الجماليـة إلـى الجمهـور عـن طريق تدريب الممثل على مجموعة من النظريات والتصورات الإخراجية.

[1] ينظر بيتر بروك، المكان الخالي، ثم سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 1983 ص118

المبحث الثالث: طبيعة أسلوب الإخراج في مسرح الحلقة:

لقد إختلفت طبيعة التراث من كاتب لآخر مما أدى إلى تمايز التجارب وخصوصيتها لما يحمله هذا الموروث الشعبي،"فهي مصادر مدّت المسرح العربي بعطاء لا ينفذ بمقومات هوية فنّية وأدبية، هي مصادر إلهام وإثراء تضفي مجالا واسعا لمقاربة القضية التأصيلية متعددة من حيث الإبداع والتلقي والتفاعل"[1]، حيث يتواصل بأسلوب فرجوي له القدرة على تحريك الجماهير وإدخال البهجة في نفوسهم، كما يعد عبدالقادر علولة من المسرحيين القلائل الذين يتميزون بالوعي المسرحي حيث كان مخرجا متميزا بنضاله إهتم في أعماله بهموم شعبه، حيث تضمنت أعماله بمزج الأكاديمي والمجرب "لإرساء رؤية واقعية "بسيكولوجية وستانسلافيسكية" مرتبطة بهواجس مكانه وزمانه ممتزجة ببرنامج (برتولد برخث) المسرحي"[2]. كما تعددت رحلة علولة في بحثه في كتب التراث العربي ومتابعة العروض الشعبية بالأسواق، لكي يقترح علينا مسرحا أساسه السرد وتغيب الأفعال الأرسطية، حبا في مشاركة الجمهور.

[1] ينظر د. جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، المكتبة الرشاد الجزائر، ط1 1433-2012، ص301

[2] ن م ، ص302.

وقد اعتمد المخرج في عرضه إلى بعث الحيوية من خلال التنقل من حكاية إلى أخرى بأسلوب السخرية والسرد وتوظيف لغة تسمح بتوصيل جل المعلومات الفكرية التي ناضل من أجلها ويؤكد ذلك بقوله: "أنا أكتب وأعمل من أجل أولئك الذين يعملون ويبدعون في هذا البلد سواء يدويا أو فكريا، من أجل أولئك الذين يبنون ويشيدون ويخترعون بصمت في الخفاء للوصول إلى مجتمع حر ديمقراطي واشتراكي".

1- مسرح عبد القادر علولة:

لقد إتسمت مسرحيات عبدالقادر علولة بالنضج والتطور، وربما يرجع هذا إلى مدى إستيعابه لفن المسرح، بعدما قام بتربصات تكوينية داخل الوطن وخارجه، فأصبحت لديه تراكمات معرفية فيما يخص المسرح العربي العالمي، هذا إلى جانب التجارب التي خاضها في هذا الميدان، بالإضافة إلى أعماله التي تتميز بتقنيات جديدة، كإدخال الراوي وأيضا الطابع الذي ميز إعداد مسرحيته الخبرة كما نجد حدوث تطور آخر في مسرح علولة : "بحيث إستطاع أن يوائم بين المعايير الفنية والعلمية للمسرح والمبادئ الفكرية للنظام الإشتراكي"[1] بعدما كان إهتمامه على العرض أكثر

[1] ليلية بوقطيط- سيهام بوتليوة، المسرح المغاربي بين الدخيل والأصيل: مسرح عبدالقادر علولة أنموذجا، مذكرة مقدمة لإستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة عبدالرحمان ميرة بجاية، 2017-2018 ص52

من التأليف، وهي سمة معممة على جميع المسرحيين الجزائريين تقريبا، حيث كان أكثر إلتزاما بالصياغة الفنية التي لائمها مع مضامين الفكر الإشتراكي، الذي كان من أشد المؤمنين به، عن طريق معايير فنية وعلمية، على أن كان هناك إفراط في الجانب الثاني في بعض الأحيان أي أصبحت هناك مباشرة في الدعوة إلى أفكاره الإشتراكية التي إعتنقها وأراد لها البقاء والتجدر بإعتبارها ضد الإستغلال وتساند الطبقة الكادحة التي تمثل أغلبية الشعب، ومن هنا تكونت لدى "**علولة**" القناعة الإيديولوجية في كتابة المسرحية، حيث إستطاع خلق علاقة فكرية وفنية بين المسرح والمبادئ الإشتراكية، التي يؤمن بها منطلقا من فكرة أن: " الفن كله ينطلق من تصور إيديولوجي عن العالم بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون إيديولوجي"[1] حاول "**عبدالقادر علولة** " في مسرحه أن يقوم بدور التوعية السياسية للطبقة الاجتماعية، إلا أن إدراكه القوي لأهداف المسرح جعلته يرصد التغيرات ويكشف عن المظاهر التي كان يعاني منها الشعب بالنقد، والإشتراكية في نظر "**علولة**" هي إشتراك العمال في تسيير المؤسسات وفي وسائل الإنتاج وفي المسؤوليات عن طريق التنظيمات النقابية، مصرحًا بذلك أن العمال لديهم القدرة على التغيير وعلى البناء والتشييد، وهذا ما تدعو إليه المبادئ الإشتراكية في

1م.س ص52

تحليلها السياسي للواقع على أساس إرتباط الإنسان بوسائل الإنتاج، وقد أبرز توجهه هذا في عدة مسرحيات منها مسرحية "**حمام ربي**" ومسرحية "**حوت ياكل حوت**" وتنطلق الظاهرة المسرحية عند "**عبدالقادر علولة**" «أساسا من فاعلية الوعي الاجتماعي والتاريخي، لهذا نجد أعماله موسومة بالخطاب الثوري ليؤكد على حق الإنسان في الحرية والكرامة والعدالة والأمن»[1] إنطلاقا من هذا ألقى ثلاثيته المشهورة : «**القوال**» عما 1980 ومسرحية «**الأجواد**» عما 1985ومسرحية «**اللثام**»عام 1987. كما نجد أيضا أن عبد القادر علولة: «قد مال إلى الترجمة والإقتباس – تحويل قصص إلى مسرحيات– وعدم ظهور إبداع خاص به كترجمته مسرحية :"**كوميديا ديلارتي**". كما تدخل مسرحية: " **أرلوكان خادم السيدين**" ضمن السياق نفسه.

2) التجربة الإخراجية في الجزائر:

بدأ الإخراج في الجزائر بظهور تلك البدايات للمسرح العربي بعد الإستقلال، ومن بين المخرجين الذين كانوا معروفين على الساحة الفنية أنذاك: مصطفى كاتب، عبدالقادر ولد عبدالرحمان الملقب ب"**كاكي**" وعبد القادر علولة.

1م.س ص53

عبد القادر علولة:

يعد عبد القادر علولة من بين المخرجين الجزائريين الذين بدأوا يعودون من بعثاتهم الدرامية في مطلع السبعينات، وكانت عودته إلى الجزائر سنة 1972 بعد أن أتم دراسته في موسكو، تميزت مسرحيته بعرض ممثل واحد، عرض فيه "**يوميات مجنون**"، "**لجوجول**" على خشبة المسرح الوطني في الجزائر وعلى إثر هذا «يوضح عبد القادر علولة منهجه الفكري والفني، لقد أخذ مسرحه لمسة سياسية متشبع بفكرة المسرح الملتزم بقضايا الجماهير»[1]، غالبا ما كان ينتهج الطريقة التانسلافيسكية القائمة على التحليل النفسي الاجتماعي، ومن الملحمية لبرخت، ومن بين المهام التي تقلدها مدير المسرح الوطني سنة 1974 بوهران، كما قام بتأسيس حزب سياسي جماهيري وكانت تجربته تقوم على أساس المسرح المرتجل ولعل من العوامل والأسباب التي أدت به إلى ذلك إنعدام النص المسرحي الجزائري.[2]

لقد ظهرت هنالك عدة قضايا ظل فيها الشاب الجزائري باحث عن إيجاد الحلول، فكانت إنشغالاتهم محل النقاش، ومن هذه القضايا نذكر الثورة الزراعية، التغريب، البترول، البناء الإشتراكي... إلخ وبعد المبادرة بالحوار وكذا التناقض، «بدأت

[1] برايح حاج، فن إدارة الممثل في المسرح الجزائري المخرج لخضر منصوري أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، وهران، 2014-2015، ص102

[2] برايح حاج، مرجع سابق ص102

عمليــة الإختيــار إلــى أن وصــل علــى الحيثيــات والتفاصــيل الكاملــة للعــرض، ولــيس للنص فحسب».

وتتضــح التجربــة فــي بــدئها كتكــرار لتجربــة الفــن الإيطاليــة، إلاّ أنّهــا أوســع بإنجــاز وتســجيل الــنص والعــرض المــتحكم والمــنظم قبــل مواجهــة الجمهــور، إلاّ أن الشــيء الــذي كــان يخفــى علــى عبــد القــادر علولــة والــذي لــم يضــعه فــي حسبانه لكــي تصــبح هــذه التجربــة رائــدة وناجحــة لا بــد أن يتفــق عليهــا رجــال المســرح بــالمعنى الشــمولي والكامل معرفيا وثقافياً، فنيا وفكريا، ولابد أن يتحلّوا بالصياغة الدرامية.[1]

«إذ الميــزة الأساســية لمســرح علولــة هــي مجادلــة عقــل وعواطــف الجمهــور»[2]، فالمســرح لديــه لا يتوقــف بإنتهــاء العــرض لأنــه يســتمر بإســتمرار الأســئلة الصــعبة التــي يطرحهــا الجمهور بعد خروجه من قاعة المسرح لمواجهة حياته من جديد.

إن المســرح بالنســبة إلــى علولــة لا يقــدم أجوبــة جــاهزة، بــل يحــرض علــى طــرح أســئلة متواصلة، تثير القلق لكنها تمنح سعادة الإكتشاف، فالجميع في مسرح علولة مفكر.

3) تجربة عبد القادر علولة:

أمــا إذا إنتقلنــا إلــى تجربــة الكاتــب والمخــرج المســرحي "**عبــد القــادر علولــة**" (1994/1939) أول مــا نلحظــه هــو ســيرها فــي خــط واحــد هــو «خــط المســرح

[1] مرجع.س ص107

[2] أ.د العيد ميرات، فضاءات الميرح، ع4 أكتوبر 2014، جامعة وهران الجزائر، ص141

السياسي الملتزم الذي ظل يسعى إلى التأثير على الجمهور تأثيرًا إيجابيًا، بهدف إكساب هذا الجمهور وعيا سياسيا يجعله قادرا على خوض معركة نظال طويلة من أجل حياة أفضل».[1]

والمسرح السياسي في الفترة التي كتب فيها "**عبد القادر علولة**" كان الوسيلة الأولى لإمتصاص غضب الجماهير من تدهور الواقع، وعكس التناقضات الاجتماعية التي كان يعاني منها المجتمع الجزائري، ومن تم الدعوة.

تميزت تجربة "علولة" المسرحية بإستلهامها لمنابع الثقافة الشعبية(الحلقة– المداح –القوال) وتوظيفها للموروث الشعبي للبحث عن مسرح جزائري أصيل لا يقوم على التراث لتكرار تجارب الأمم السابقة، وإنما لمعالجة القضايا الراهنة والإستفادة من تجارب الأسلاف والأجداد، فالظاهرة التراثية هي وعاء يحمل وجدان الشعب ويوحد ذاكرته الجماعية وهي مستودع روحي لأحلامه وآماله.

ولم يعد "**علولة**" إلى هذه الوسيلة تمسكا بالماضي أو تمجيدا له، وإنما عاد إلى التراث لإستلهام عناصره لمعالجة أوضاع الحياة اليومية المزرية.

إن المتتبع لمسرح "**علولة**" السياسي يدرك العناية الواضحة التي يوليها هذا الكتاب لشخصية الراوي (المداح أو القوال)، وقد تمثلت وظيفته في إعادة صنع

[1] د.جازية قرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري/ جامعة وهران، طباعة مكتبة الرشاد، ط1، 1433–2012، ص288

الأحـداث وتقـديم شخصـياتها، لتقـوم هـذه الشخصـيات بالتجسـيد الحقيقـي لمـا تـمّ سـرده علـى لسـان الـراوي، وهـو أيضـا الـذي يبـدأ المسـرحية ويعلـن عـن نهايتهـا يقـول "**علولــة**": «طـوال تسلسـل العـرض يوجـد فـي هـذا الفعـل المسـرحي علـى نحـو متـواز فعـل الكـلام والكـلام فـي حالـة الفعـل، يعمـلان معـاً بشـكل أساسـي مـن أجـل إعطـاء الأذن مـا تـرى والعين ماتسمع»[1]، وهذا ما أكد عليه علولة في عمله.

[1] م س، ص290

الفصل الثاني:
دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد عند عبد القادر علولة

تمهيد:

إن الدارس والمتتبع للفن المسرحي يرى أنه الفن الأدبي الوحيد المتكامل من كل الجوانب من حيث النص والعرض.

والنص المسرحي كما هو حال العرض يغري بالدراسة السيميائية بل يمكن القول بأنه أنسب المداخل لفهم وتأويل النصوص والعروض المسرحية هو المدخل السيميائي.

أما فيما يخص هذا الفصل فسنتطرق فيه للحديث عن العرض المسرحي، وما يحتويه هذا الأخير من عديد من العلامات السيميائية غير متناهية.

إن العرض المسرحي يعطي للمتفرج رسائل متعددة ومتباينة ليتحصل على معنى المسرحية، وبالتالي سنعتمد في قراءتنا لعرض مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة على دراسة تطبيقية مرتبطة بعرض المسرحية، كما أننا ندعم هذه القراءة بقرص مضغوط يحتوي على عرض مسرحية الأجواد.

بطاقة فنية لعرض الأجواد

المؤلف: عبد القادر علولة.

المخرج: عبد القادر علولة.

إنتاج: مسرح وهران الجهوي 1985.

مساعد الإخراج: داودية خلادي.

ديكور وملابس: زروقي بخاري.

مراقبة: مصطفى بناني.

موسيقى: رشيد وفتحي.

سينوغرافيا: طابلقوس قادة وموني صديد بوشنتوف

مكياج : بلحاج ربيحة.

الممثلون:

سيراط بومدين، عبد القادر بلقايد، فضيلة حفصاوي، إبراهيم حشماوي، يمينة غول، إدرار محمد، محمد حيمور.

الجوائز المسرحية:

جائزة أفضل تمثيل مسرحي: سيراط بومدين.

جائزة أحسن عرض: (الجزائر-1985).

جائزة أحسن نص مسرحي.

جائزة أحسن أداء مسرحي (تونس).

تنويه بالنص المسرحي (تونس).

1)- ملخص المسرحية:

يشكل نص الأجواد من ثلاث لوحات(مشاهد).

مسرحية لا يوحدها نظام أو تسلسل منطقي، سواء من حيث الفكرة أو الحدث، «ولكنها تنهض على رؤية شاملة وواحدة في الوقت نفسه[1]»، رؤية تريد للواقع أن يستقيم، فيضعك المؤلف أمام "**الراوي**" أو "**القوال**" في قلب الحدث المسرحي ويصعد بك إلى ذروة المأساة –مأساة الإنسان البسيط– ليحترق بك اللوحات الثلاثة، معتمدا على عنصر الحكي وعلى التلوين الدرامي، فتشعر وكأنك أحد أبطال النص (المشاركة في الحدث) فيقوم الرواة بإدخال القارئ في نكهة خاصة على الرغم من أن الفعل المسرحي مروي.

يبدأ الكاتب المسرحية كعادته بأغنية يسرد فيها يوميات أحد شخصياته المسرحية "**علال الزبال**" الذي يعمل بالبلدية كمنظف للشوارع فينتقل بنا من خلال هذا النص إلى أبسط الأشياء التي تقوم بها هذه الشخصية، بعد نهاية فترة عمله قاصداً بيته، ويعد هذا النص بمثابة إستهلال "Prologue" للمشهد الأول ثم يليه دخول

[1] د. منصوري عبدالقادر، تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مكتبة الرشاد– الجزائر– وهران، ط1، 1434–2014، ص60

"القوالــة" لتقــديم الشخصــية الرئيســية للمشــهد الأول "الربــوحي الحبيــب"، فيقــدمون عــن طريق كل أبعاد الشخصية (البيولوجية، النفسية، الاجتماعية)[2]

الحبيـب الربـوحي، شـخص أراد الإعتنـاء بحيوانـات الحديقـة والتواصـل مـع الآخـر خـارج عالمــه الملــيء بالفســاد والنفــاق والوشــاية، لــذلك يحــاول القوالــة أن يمنحــوا القــارئ مسـيرته فـي تخلـيص الحيوانـات مـن الجـوع الـذي يعيشـونه داخـل الحديقـة، ومـن خـلال هـذا التقـديم يعبـر الكاتـب عـن طمـوح رجـل عـادي فـي تخطـي الصـعوبات البيروقراطيـة التــي أحالــت دون الاهتمــام بحيوانــات الحديقــة داخــل هــذه الإدارة، ثــم يــدخلنا المؤلــف فـي المشـهد الأول حيـث يقـوم "**الربــوحي الحبيــب الحــداد**" بدخولـه خفيـة لحديقـة البلديـة لـيطعم الحيوانـات ويـوزع علـيهم مـا إسـتطاع هـو وشـباب الحـي مـن جمعـه فـي إطـار حلقـة تضـامنية مـع الحيوانـات الجائعـة، ولكـن حـارس الحديقـة يفاجئـه متهمـا إيـاه بـتهم سياسـية، هـذا المشـهد ينقـل لنـا بصـدق نموذجـا مـن أحاديـث النـاس عـن بطـولات "**الربــوحي الحبيــب الحــداد**" بعـد صـراع معـه حـول هويتـه، لأن الربـوحي يمثـل فـي ذهنيــة حــارس الحديقــة أحــد الأبطــال الخــرافيين الــذي أنتجــتهم المخيلــة الشــعبية، وفــي الأخيـر يـتم الاتفـاق مـع مسـاعدته فـي مهمتـه السـرية، وينتهـي المشـهد بتحقيـق الهـدف المنشـود لـدى "**الربــوحي**". ينتقـل بنـا المؤلـف بعـد هـذا المشـهد إلـى جـو ملـيء بالشـعر،

[2] د. منصوري عبدالقادر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مكتبة الرشاد –الجزائر، وهران، ط1، 1434-2014، ص60

في قصيدته تروي قصة "**قدور**" الذي يخرج من عمله –بناء أحد الورشات– قاصدا عائلته التي عزت في خاطره، ويكشف لنا الكاتب الأبعاد النفسية والإجتماعية لهذه الشخصية، عبر أبيات شعرية تصب في تراجيديا الواقع الاجتماعي، بما أن علولة يكرم بهذا النص –بطريقة غير مباشرة– شريحة من المجتمع، وهي شريحة العمال الذين يعملون بعيدا عن عائلاتهم.

وينتقل بنا مرة أخرى إلى قصة جديدة من قصص التضحية الإنسانية، فيحاول عبر "**عكلي أمزغان**" الغائب الحاظر، وشخصية "**المنور**" الحارس، ليضعنا في وضعية تعبر بصدق عن حب الوطن والعلم.

يتجمع أمام هذا الهيكل العظمي –هيكل عكلي– ويبدأ المؤلف المخرج رحلة الذكريات، ومن خلال حكايات "**المنور**" المثيرة التي تضيف للدرس البيداغوجي جانبا إنسانيا خاصة وأنه يروي بكل عفوية بعض التصرفات التي عاشها مع صاحب الهيكل "**عكلي أمزغان**" فتارة تقوم المدرسة بشرح الدرس عمليا، ويتدخل المنور بين الحين والآخر للحكي عن تلك اليد وذلك الرأس، وعن الذكريات التي علقت بذاكرته طوال هذه السنوات، فيلبس الروح لهذا الرجل الذي أفدى هيكله للمجتمع ككل، فتهب لحظات رقيقة وصادقة وحارة على سطح الهيكل الذي يرمز إلى التضحية العظمى، ووجوده الصادق، وبإنتهاء الدرس البيداغوجي ينصرف المنور ناصحا الطلاب بالعلم والمعرفة وينتهي هذا المشهد.

ينتقل بنا الكاتب عبر أغنية يسرد فيها يوميات عامل أحيل على التقاعد، يدعى "**المنصور**" الذي تربطه علاقة طويلة مع آلته داخل ورشة المصنع، فيشكل النص عبر أبيات شعرية موزونة تروي يومياته وأحزانه وأفراحه مع هذه الآلة، التي أعطاها الكثير وصادقها إلى درجة أنه يتحدث إليها بكل عاطفة، وكأنها إنسان قريب إليه، حتى يوصيها بالشباب الذي سيخلفه بعد خروجه للتقاعد.

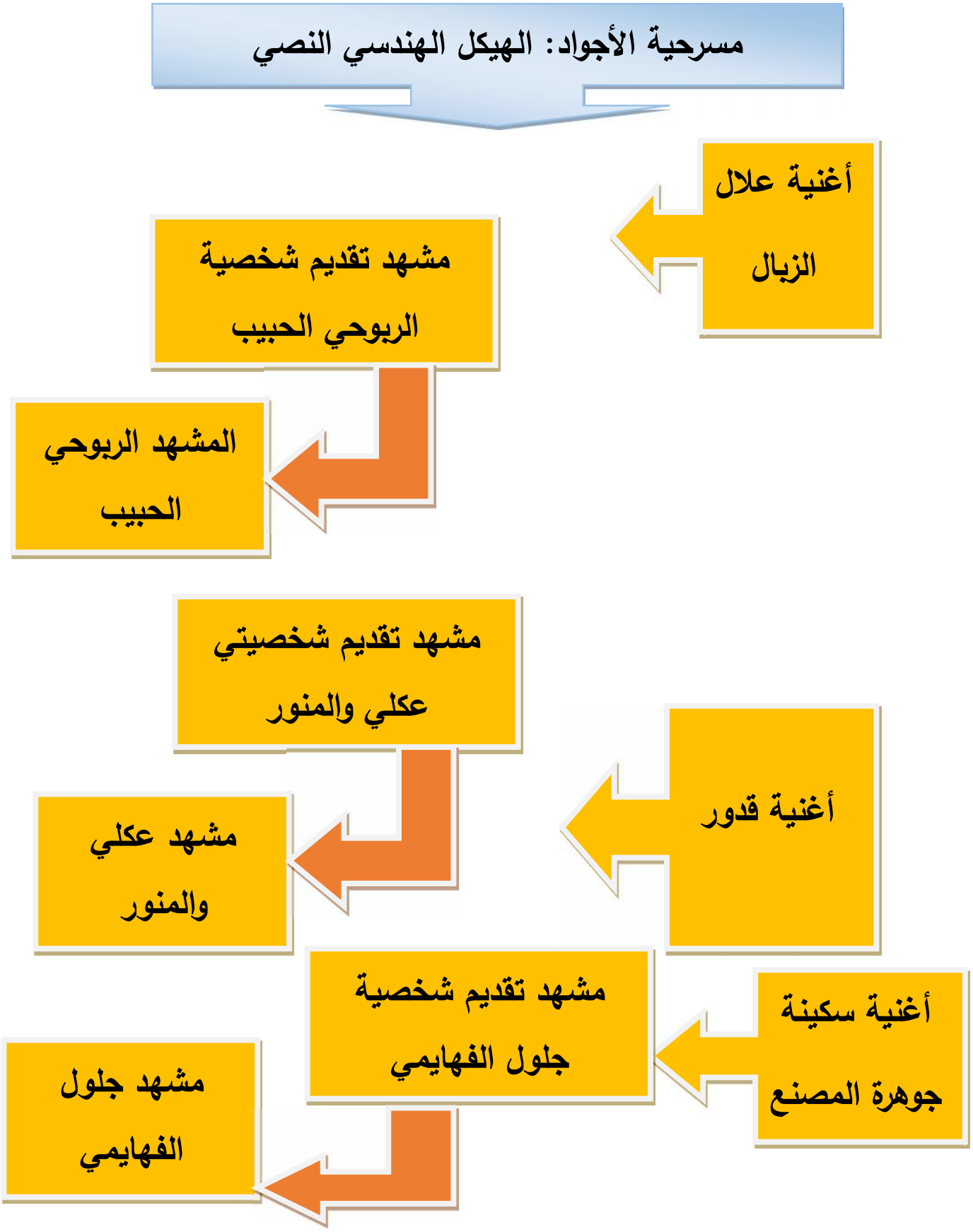
تعد هذه الأغنية بمثابة رسالة أمل للعمال الذين دافعوا عن القطاع العام في سبيل جيل المستقبل الذي سيحمل مشعل الثورة العمالية، وينهض بمستقبل البلاد الصناعي.

ثم بطريقته المعروفة في المشهد الأول والثاني يدخل المؤلف مجموعة من الرواة "**القوالة**" لتقديم شخصية أخرى من شخصيات الأجواد "**جلول الفهايمي**" فيصفون أبعاده النفسية والإجتماعية، فهذا عامل بمستشفى المدينة، وهو يؤمن بالعدالة الاجتماعية، نتيجة الظروف التي يعيشها في المستشفى، فيقرر الجري حتى لا يقع في المشاكل، وحتى لايطرد من المؤسسة، ويفقد الرواة "**القوالة**" هذه الشخصية في وسطها الاجتماعي من خلال تجسيد أفعالها اليومية داخل المجتمع –داخل الإدارات– العمومية، وسائل النقل (الحافلة) والأسواق....

وعليه تدخل شخصيتان يمثلان دور عاملين بالمستشفى، يتبادلان أطراف الحديث حول "**جلول الفهايمي**" لتحضير المشاهد عبر سلسلة من الإستفهامات تخص عمل

جلـول علـى الجـري داخـل المستشـفى، ثـم يـدخل جلـول الفهـايمي ليوجـه المؤلـف مـن خلالـه سـهام النقـد لسياسـة الطـب المجـاني، وتصـرفات العـاملين بمصـالح المستشـفى التـي لا تليـق بأخلاقيـات المهنـة، وبأسـلوب السـخرية يقـوم "**جلـول الفهـايمي**" بسـرد عـدة قصـص غريبـة وقعـت فـي المستشـفى، وجعلتـه يـرفض هـذا الواقـع المـزري الـذي يتخـبط فيـه، فيقـرر العـاملين الجـري معـه، بعـد أن علمـا بحقيقـة هـذا الفعـل –التغلـب علـى النرفـزة– فيـروي لهـم مـا وقـع بمصـلحة "حفـظ الجثـث" مـن أخطـاء مهنيـة لا يتصـورها العقـل –وحينمـا يتغلـب علـى عصـبيته، يتـرك العـاملين يجريـان، كمـا جـرى "**جلـول الفهايمي**" طول المشهد وهو جري وراء الحقيقة التي أرادها **علولة** لمجتمعه.

تنتهـي المسـرحية شـعرا ملحونـا عـن شخصـية أخـرى هـي "**سـكينة**" جـوهرة المصـنع، التـي تصـاب بمـرض يجعلهـا تتـرك العمـل، وتبقـى بالبيـت ممـا يـدفع عمـال مصـنع الأحذيـة وجيـران الحـي إلـى التضـامن معهـا، ومـع ذلـك فإنهـا تصـر علـى متابعـة العمـل ببيتهـا، ورغـم الإعاقـة يجعلـك المؤلـف عبـر "**سـكينة**" «**جـوهرة المصـنع**» أمـام حالـة عشـق متمثلـة فـي الإصـرار علـى الإسـتمرار فـي الحيـاة، والعمـل لأمـل كبيـر، و تلـك هي رسالة علولة من خلال الأجواد.


مسرحية الأجواد: الهيكل الهندسي النصي
أغنية علال
الزبال
مشهد تقديم شخصية
الربوحي الحبيب
المشهد الربوحي
الحبيب
مشهد تقديم شخصيتي
عكلي والمنور
أغنية قدور
مشهد عكلي
والمنور
أغنية سكينة
جوهرة المصنع
مشهد تقديم شخصية
جلول الفهايمي
مشهد جلول
الفهايمي

2)- التشكيل الحركي في مسرحية الأجواد:

تنحصر مهام الممثل الأساسية في تأدية ما يكتبه المؤلف المسرحي من خلال إرشاداته وتوجيهاته، سواء من جهتي الحوار أو الحركة، ويعتبر بمثابة الواجهة المركزية للعمل المسرحي، إذ لا يمكن الإستغناء عنه إطلاقا.

للتشكيل الحركي وظائف متعددة ومتسعة، وهذا ما أكده "أوسكار ريمز" بقوله: "... يتحلى فهم المخرج للعمل الدرامي، وقدرته على تحليل العلاقات المتبادلة بين الشخصيات، وكشف صراعها بشكل نهائي في التشكيل الحركي للعرض المسرحي، ففيه يبرز عمق فهم المسرحية وتفسيرها والسعي إلى تشكيل حركي معين، تميزه طبيعة العمل"[3].

يعتبر التشكيل الحركي من أهم أساليب التعبير التي يتخذها المخرج، إذ يعد بمثابة لغته الأكثر فهما وعمقا من الوسائل الأخرى كالديكور والإضاءة والملابس والماكياج ، كما يعتبر كيفية للمخرج في توزيع المهام للممثلين داخل الفضاء المسرحي في كل لحظة من لحظات العمل في العرض المسرحي.

كما قد أبدى علولة أهمية بالغة للتشكيل الحركي في مسرحية الأجواد إنطلاقا من بحثه المستمر عن أجواء جديدة تجعل العرض يقترب أكثر من المشاهد ليتفاعل معه، ويؤكد في هذا الصدد "**أنطونان أرتو**": "إن التشكيل الحركي (الميزانسن) هو المسرح نفسه، أكثر من المسرحية المخطوطة أو المنطوقة"[4].

إن الحركة في مسرحية الأجواد، ليست تصويرية فقط للنص الأدبي بل تشكل تشبيها موضوعيا لروحه وتعكس كل رموزه الخفية، قصد مشاركة الجمهور، بإستغلال كل مناطق

---

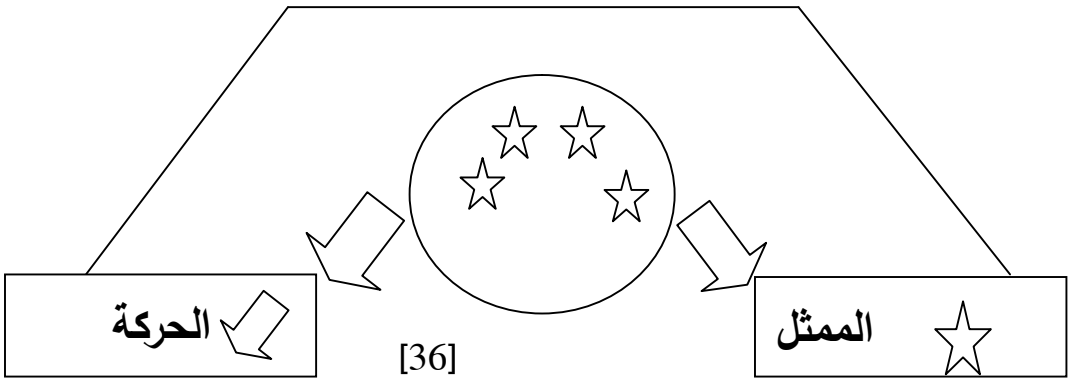
[3] م،س ص66

[4] م.س ص72

المنصة، إلا أن علولة –في الطبعة الأولى من الأجواد– ركز معظم تشكيلاته الحركية في منطقة الوسط، ربما حتى يسمح برؤية العرض من جميع زوايا القاعة أو بغية التركيز على أن هذا المسرح يعتمد بالدرجة الأولى في تشكيله على روح الحلقة في شكلها الدائري.

يقدم عرض الأجواد متعة بصرية، خاصة حينما يدخل معظم الممثلين، وذلك لتنوع حركاتهم وتعكس المشاهد تشكيلات حركية ذات لون مميز في لباسهم وجماليات حركاتهم.

إن الفضاء الحركي الذي يجسده المخرج يتغير من مشهد إلى آخر، ويلتقي في نقطة واحدة (داخل حيز المنصة) وهي البراتيكابل المركزي الذي يتوسط الفضاء، فكل التشكيلات عندالمخرج تنطلق حتما من الوسط لإبراز جميع الصور المسرحية في شكل نصف دائري.



والمشاهد التي تعتمد على الحوار يجعل المخرج وسط الوسط مركزا لها، ويجعل بعض التحركات بسيطة نحو عمق المنصة أو إلى يمينها أو شمالها. إن الميزانسين عند علولة يعتمد الدوران على البراتيكابل أو التحرك فوقه لإبراز التناقضات والمستويات المعيشية عند الشخصيات فمشهد جلول الفهايمي مثلا يحاول علولة منحنا أجواء المستشفى، إذ يجعل الممثل يجري خارج وداخل المنصة –وحتى في الكواليس– للتعبير عن أبعاد الشخصية (التي تحاول عبر هذا الجري تحاشي الغضب وحتى لا تقع "**شخصية جلول الفهايمي**" في عقوبات نظرا للإنذارات التي منحتها إدارة المستشفى له)، وهذه الصورة التي أرادها علولة في تشكيله الحركي لا تدل عن رغبته في جلب "تعاطف المشاهد" ومشاركته محن "**جلول الفهايمي**" وعليه فإن توظيف الأزمنة المتعددة داخل العرض عند علولة –تكسير وحدة الزمن النصي تأثيرا ببرخت– يعتمد بالدرجة الأولى على هذا النص وتأثير الحركة لتترجمه وتمنحه أبعادا مختلفة،فمثلا حينما يقوم مجموع الممثلين بسرد الأحداث وقعت للبطل في المشهد ما قبل الأول "مشهد الربوحي الحبيب" فيقومون بتمثيل الشخصية نفسها ويتقمصون الشخصيات الأخرى التي يصادفها البطل، إن هذا التشكيل الحركي يجعل المشاهد يتبع حركات الممثلين وأقوالهم ويحاول فهم النص وتحليله في آن واحد، بذلك يدعو علولة الجمهور إلى إتخاذ مواقف من ما يشاهدون فوق المنصة –كسر الإبهام–

حينما يسرد "**جلول الفهايمي**" ما وقع له بمصلحة حفظ الجثث داخل المستشفى، تراه يمثل كل الشخصيات التي صادفها في طريقه وهي تعد ولا تحصى، ويجعل بذلك علولة تشكيله الحركي ينتقل من زمن إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى بواسطة السرد والتمثيل، فكل الحركات ما هي الا قراءة إستبدالية تغوص في مضمون النص لإعادة كتابته ركحيا.

منحنا علولة في المشهد الأول أجواء –الحديقة العمومية– بمحاكاة الممثلين من خلال أجسامهم بحركات الحيوانات الذين يظلمون طوال المشهد يمثلون ويشخصون هذه الحيوانات

(إن هذا التشكيل الحركي يضع علولة في دائرة التشخيص بمفهومه الصحيح، أي أنه يستعين بتقنية ستانيسلافاسكي)[5]

أما في المشهد الثاني "**عكلي والمنور**" يحول الفضاء المسرحي إلى قاعة تدريس (قسم)، حيث يعطي وضعية الممثلين ظهورهم إلى الجمهور ويوظف البراتيكابل الذي يتوسط المنصة ويجعله في شكل مصطبة تقف عليها شخصية المنور والمعلمة والهيكل العظمي لعكلي، كل هذه الحركات التي تقوم بها شخصية المنور هي حركات إنعكاسية تارة شعوره بالحزن وتارة أخرى بالإعتزاز بما يحمل لصديقه المرحوم عكلي، فحينا يأتي الهيكل ثم يجلس على المكتب ثم يذهب إلى ناحية اليسار أو ناحية اليمين حين قوله أو إرساله النص. هذا التشكيل الحركي الذي وظفه المخرج ينطلق من فكرة التوازن داخل الفضاء.

حيث يعرف هذا المشهد على غيره من المشاهد الأكثر إستقرارا على مستوى الحركة، حيث يعمد المخرج إلى تحريك شخصية المعلمة وشخصية المنور في دائرة معينة لا يتجاوز قطرها أربعة أمتار.

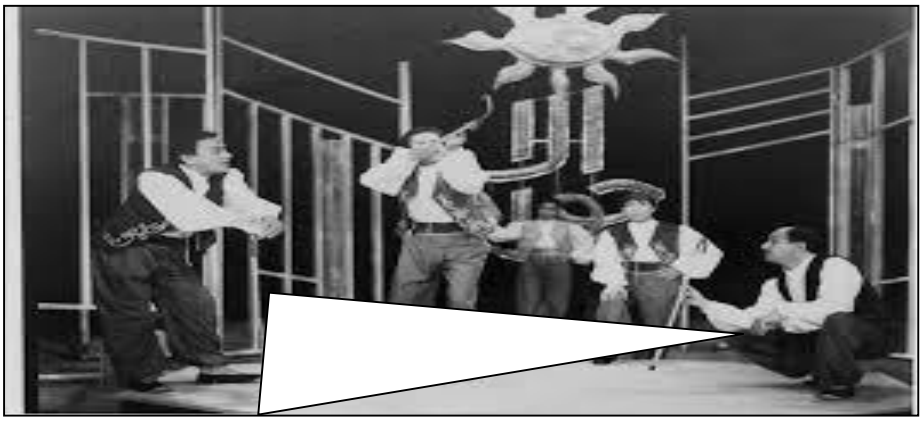
ونلاحظ أن المشهد عند علولة هو الممثل نفسه ، حيث يمثل شخصية المدير التي يجعلها تسير في أعلى المنصة من اليسار إلى اليمين.

لقد فضل علولة وضع الراوي (المغني) في أسفل اليسار –بالنسبة للمشاهد– ليقوم بالأداء، وكان الممثل "حيمور" يقوم ببعض الحركات الخاصة في المشهد الأول حينما يقوم بأداء أغنية "جلول **عامل خوي**"، يعمد على تحريك الأرجل والجسم دلالة على المشي بشوارع المدينة، نرى تلك الحركات أنها قد أفسدت نوعا من التوازن وكانت بمثابة موازاة لعدة حركات يقوم بها الممثلون الآخرون، وفي رأينا أن هذا

[5] م.س ص74

التشكيل الحركي للراوي كان لا بد أن يكون ساكنا حتى لا يجذب إهتمام المشاهد عن العناصر الأخرى المتحركة وحتى لا يوجه المشاهدين ويلفت أنظارهم.

تشكيل المثلث ذو الرأس السفلي:



إن الهدف الإستراتيجي من أي عرض مسرحي هو ترجمة النص إلى وحدات متجانسة مع كل المؤثرات المرئية والصوتية التي تهدف إلى إثارة إنفعالات وأفكار المشاهد من خلال النص إلا إذا تجسد على خشبة المسرح من خلال التصميم والموسيقى والرقص والغناء، وأمام الجمهور الذي بدوره يتفاعل داخل الفضاء المسرحي ، و عليه فإن التشكيل الحركي هو أهم عناصر الخطاب في مسرح علولة، إذ يعبر عن أفكاره وإيديولوجيته وعن أبطاله الذين أبدعتها تأملاته العميقة للمجتمع وطرحها فوق منصة المسرح ليقولوا بصوت مرتفع إننا موجودون.

فلقد رصد علولة عبر تجربته التي زادت عن ثلاثون سنة، تراكمات معرفية في ميدان الكتابة والإخراج والتمثيل وفي إستخدام العديد من الطرق والرؤى الإخراجية التي نوعت مسرحه وخلقت فضاءات جميلة تحتوي تشكيلات إبداعية صورت المجتمع الجزائري عن قرب.

3)- السينوغرافيا:

لقد وظف المخرج "**عبدالقادر علولة**" في مسرحية "**الأجواد**" مشاهد تليق بما فرضه النص المسرحي، فالسينوغرافيا العرض كانت بسيطة:

1- الديكور: " الديكور في أصله اللغوي هو تزيين المكان وتجميله، مما يتماشى بطبيعتها الأيقونية والتصويرية، وقد دلت الكلمة في المسرح في بادئ الأمر على أطر الخشب والقماش أو نحوهما لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي، أو منهما معا، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة"[6].

يقال عن تجربة التيار الرمزي في تحويل وظيفة الديكور من إيهامية الديكور الواقعي إلى إيحائية ورمزية الصورة المشهدية،[7] وعليه فالديكور يتميز بالثبات وذلك راجع لحجمه الكبير، ومنه نقول أن الديكور قد تحرر في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية ديناميكية ينهض عليها العرض بكامله وأصبح يتسم بالفاعلية والوظيفية، وبالتالي يؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة إذ يعتبر ديكور المسرحية من بدايته إلى نهاية ديكور موحد، ومنه تشتمل العلامة الإطارية للمشهد الإفتتاحي في العرض على وسائل تجسيد الحدث

---

[6] ينظر محمدالتهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ط، دار الإمان الرباط، المغرب، 2006 ص96

[7] ينظر طاهر نوال، حفريات المسرح الجزائري، المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007 ص120

تجسيدا بصريا وذلك من خلال الأشكال الموجودة في العرض وهي عبارة عن أعمدة من حديد على جانبي الخشبة وفي الوسط يوجد الشكل المجسد لكلمة الأجواد مكتوب بالخط العربي وفوق هذا الشكل آخر ألا وهو شكل الشمس وهما باللون الأصفر،[8] ومن هنا سنتناول الألوان من حيث دلالتها في العرض.

1- دلالة الألوان في العرض:

يكون إدراك الألوان من خلال «إطار مادي وهي تحضر في العرض المسرحي من خلال لباس الممثل والمكياج والإكسسوار والديكور والإنارة...»[9] ومنه يدل الديكور للوهلة الأولى وذلك قبل دخول الممثلين على طابعه البسيط لكن فيه الكثير من الإيحائية والرمزية التي أرادها المخرج والتي كانت اللمسة الإخراجية تتماشى مع النص المسرحي وذلك تجسيد عنوان المسرحية في الخشبة فهي عبارة عن رسالة بصرية من المخرج للمتفرج، حيث أن عنوان المسرحية جاء على شكل مكتوب على الخشبة وما زاده رمزية أكثر هو اللون الذي جاء به وهو اللون الأصفر الذهبي وفوقه شكل الشمس، وعليه فإن السيميائيات تعالج الألوان من جانب الكيفية التي تدل بها "ذلك بأن اللون لا يكتسب دلالة إلا بناء على شفرة"[10] ، وعليه نقول بأن

[8] ينظر الصورة رقم 01

[9] ينظر محمد التهامي العماري، مس، ص118

[10] محمد التهامي العماري م س ص51

الألـوان تكتسـب رمزيـة تخضـع لمحـددات ثقافيـة، واللـون الأصـفر الـذي وظفـه المخـرج يـدل علـى أن موضـوع المسـرحية فيـه نـوع مـن الأمـل والتفـاؤل، فالشـمس هـي رمـز الحيـاة، فهـي عبـارة عـن حـافز مـن المخـرج للتعبيـر عـن الواقـع المعـاش، وعـن وضـعية المواطن الجزائري.

فتبـدأ المسـرحية بـدخول الممثلـين الـذين نعتبـرهم "**قوالـــة**"، فقـد ركـز علـى "**القـــوال**" كشخصـية مركزيـة فـي أعمالـه، فقـد أعطاهـا سـرد الحكايـات وبـالرجوع إلـى الـديكور وخاصـة أعمـدة الحديـد إذ تعتبـر عبـارة عـن حديقـة حيوانـات البلديـة التـي سـوف يعتنـي بهم الربوحي الحبيب.

2- الأكسيسوار:

يقصـد بـه كـل الأشـياء التـي يوضـفها الممثـل فـي العـرض، وتتميـز بالخفـة عكـس الـديكور الـذي يتميـز بالثقـل والثبـات، يعـرف "**بـــاتريس بـــافيس**" «الأكسيسـوارات بأنهـا المـادة التـي يسـتعملها الممثـل أثنـاء العـرض وتحولـت فـي مسـرح العبـث علـى يـد أوجـين يونســكو إلـــى أدوات ذات دلالات مجـــردة مجازيـــة فـــي حيـــاة البشـــر، حتـــى يتحـــول الأكسيسـوار بـدوره إلـى فاعـل (شخصـية) فـي الحـديث المسـرحي»[11] وبالتـالي توظيـف الأكسسـوارات طاقـات تعبيريـة جـد هامـة فـي حقـل التواصـل، ضـمن الخطـاب المسـرحي

[11] لخضر منصوري، التجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، م.س ص187.

حيث يستعملها الممثل ويستعين بها المخرج للكشف والتعريف بأبعاد العرض المسرحي في زمانه ومكانه، ففي المشهد الأول يوجد إثنان من الإكسيسوارات ألا وهي الصناديق الثلاثة الخضراء التي وظفها المخرج في هذا المشهد، ودلالاتها جاءت مؤكدة على دور "**علال الزبال**" الذي كان يعمل زبال في البلدية، وهنا دلالة هذه الصناديق هي دلالة متشابهة على دورها في الواقع، حيث جاءت هذه الصناديق باللون الأخضر يدل ذلك على البيئة زكما أن علال الزبال يعمل كمنظف في البلدية لا بد هنا من دمج هذا اللون ليتماشى مع العرض، وفي هذا المشهد أيضا «نرى القوالة كل واحد منهم يحمل عصا» كما تعرف (بالعكازة) لكن هذه العصا ليست ثابتة في دلالتها، فتدل على أنها أداة لرفع القمامة من الأرض وذلك في مشهد الممثلين وهم يؤدون دور علال الزبال، وتارة تدل على أنها زرافة وذلك في مشهد أحد الممثلات وهي تؤدي دور الزرافة (الصورة رقم 09)، وتارة تدل على الضرب وذلك في المشهد الحارس البلدية وهو يضرب الربوحي الحبيب (ينظر الصورة 10),

أما المشهد الثاني تدور أحداث هذا المشهد حول عكلي ومنور صديقان منذ الطفولة عكلي يعمل طباخ في الثانوية ومنور حارس في هذه الثانوية، وبالتالي أراد المخرج أن يوظف هذا الفضاء ليظهر أمام الجمهور على أن الأحداث حقا تدور في مدرسة، وهنا تأتي الأكسسوارات التي وظفها وهي مكتب فوقه الكتب وكرسي في

وسط الخشبة (ينظر الصورة رقم 11) وهي دلالة واضحة من المخرج إلى الجمهور على أن أحداث هذا المشهد دارت في مدرسة كما نرى أيضا دخول ممثلة ترتدي مئزرا ونظارات دلالة على أنها أستاذة، كما نجد أيضا ثلاثة صناديق غير أن هذه الصناديق ليست لرفع القمامة كما دلالتها في المشهد الأول بل تتحول دلالتها في هذا المشهد لتؤدي دور الطاولات التي يدرس فيها التلاميذ (ينظر الصورة رقم 12)، أما في المشهد الثالث نرى بعض الأشياء التي الموجودة في المستشفيات التي وظفها المخرج لأن أحداث هذا المشهد تدور حول جلول الفهايمي الذي يعمل في المستشفى، ومن بين هذه الأشياء نذكر طاولة الطعام التي يقدم بها الطعام للمرضى (ينظر الصورة رقم13)، لكن ما يلفت للإنتباه حول هذه الطاولة هي طاولة حقيقية، وهذا راجع توظيفها بالشكل الحقيقي لخفة وزنها أولها ودورها الدلالي المعبر ثانيا، وكذلك نرى أيضا السرير ويوحي على ما يدور في مستشفيات الجزائر.

3- الملابس (الأزياء):

في الحقيقة الملابس التي أستعملت في هذا العمل المسرحي هي ملابس تقليدية ودلالة على ذلك الرجوع إلى التراث الشعبي، حيث أكد المخرج على دور القوال من خلال اللباس الذي يلبسه وهو البرنوس الذي يدل على العزة والوقار والثبات، وكان لونه اصفر دلالة على أنه شخصية رئيسية التي تروي أحداث المسرحية، أما القوالة

الآخرون فهم مساعدوه الذين يقدمون الأدوار حسب سرد الأحداث، أما في مشهد الربوحي الحبيب الحداد توحي ملابسه بالوضعية الإجتماعية والإقتصادية لهذه الشخصية البسيطة، فجاء لباسه كما وضعها القوالة: "حتى في اللبسة ظاهر على الحبيب البساطة، ساتر جلده، بثياب في أغلب الأحيان بالية، في الألوان زرقاء رمادية فوق الثياب يدير "برتسو" كان صيف أو شتاء..."[12]

حيث دلالة اللون واللباس في العرض نرى التطابق الموجود بين النص والعرض وبالتالي اللباس يظهر عليه كأنه بالي وهذا دلالة على التعب وكثرة العمل، وما يؤكد لونه الرمادي وهو لون غامض ويدل على بساطة الشخصية. وطربوش أحمر دلالة على الأصالة

أما في المشهد الثاني: الأحداث تدور في مدرسة، فكان من الطبيعي أن ترتدي الممثلة مئزرا أبيضا للدلالة على أنها أستاذة (ينظر الصورة رقم 15)، أما لباس الهيكل العظمي الذي صور ل"**عكلي**"، فالهيكل العظمي ألبسه المخرج لباس يغطي الأجزاء السفلية منه وهذه دلالة من المخرج على العمل الذي كان يعمله هذا الهيكل لما كان على قيد الحياة (ينظر الصورة 16).

[12] ينظر لحظة منصوري تجربة الإخراج

أما في المشهد الثالث: يعبر من خلال الألبسة المستعملة فيه على الفضاء الذي تدور فيه أحداث هذا المشهد، فمن خلال مشاهدة الملابس التي يرتديها الممثلون يدرك المتفرج على أن الأحداث تدور في مستشفى، ويظهر ذلك عند دخول الممثلين مرتدين مآزر وقبعات بيضاء دلالة على أنهم ممرضين في المستشفى (ينظر الصورة 17)، أما لباس عمال النظافة الذين يقدمون الطعام للمرضى فتراه باللون الأزرق يختلف عن لباس آخر ليدرك المتفرج أن الوظيفة تختلف (ينظر الصورة رقم18)، في حين سكينة قد ظهرت ترتدي فستان بسيطة تدل على بساطتها، ويمكن القول إن الملابس في هذا العمل كانت ذات صبغة تقليدية عربية جزائرية، وقد جسدت الهدف الوظيفي بصفة نسبية من حيث مشاركتها في الحدث الدرامي.

4- الإنارة (الضوء):

تلعب الإنارة دورا أساسيا في العرض المسرحي، "فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية، الفضاء، الممثل، اللباس، المكياج، السينوغرافيا..."[13] بل هي التي تتحكم في جلاء الصورة المسرحية وغموضها بحيث الإضاءة هي التي تضفي على الممثلين والمكان والأشياء العتمة أو النور وبالتالي تهيئ الجو النفسي للمتلقي لتقبل

[13] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الزجة المسرحية م.س ص97

الصـورة أو رفضـها، حيـث كانـت الإنـارة بمثابـة المرافـق والمسـير لأحـداث وأضـفت علـى فـراغ الخشـبة حركيـة وحيـاة، تفاعـل معهـا الجمهـور فهـي تسـاعد علـى المتلقـي والتواصـل مـع مـا يعـرض علـى الـركح، أمـا يمكـن الإشـارة إليـه فـي إضـاءة هـذا العمـل أنـه لـم تسـاهم فـي تحديـد الـزمن نهـارا آو لـيلا مـن خـلال الكشـافات المسـلطة، ذلـك أن الـزمن يشـار إليـه مـن خـلال حركـة الضـوء بينمـا يؤكـد الحـوار فعـل الإضـاءة ويشـرح الـزمن فتأخـذ مـثلا مقطعـا مـن المسـرحية يؤكـد الحـوار فـي خلـق الإضـاءة "... حـين مـا يطـيح الليـل يـدخل الربـوحي سـريا للحديقـة يتشـبط ويتلبـد المغبـون بـاش يتفـرج علـى مسـجونين الحديقـة"،[14] وعليـه نقـول بـأن الإضـاءة فـي شـكلها العـام فـي هـذا العمـل تتعـدى الجانـب التقنـي التـي وظفـت مـن أجلـه، وهـو كشـف كـل العناصـر الموجـودة فـي العرض.

5/ الموسيقى:

لقـد وظـف عبـد القـادر علولـة الموسـيقى فـي جـل أعمالـه المسـرحية أحسـن توظيـف علـى مسـتوى العـرض المسـرحي، فكانـت عبـارة عـن أغـاني بمثابـة أناشـيد، يطـرح فيهـا علولـة مـا تعجـز عنـه حركـة ممثليـه عـن أدائهـا، فكانـت أغـاني القـوال مرفقـة بموسـيقى تتبـع مـن ألحـان التـراث الشـعبي وبـالعودة إلـى عـرض مسـرحية الأجـواد نـرى أن المخـرج

[14] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة ص85

إستعمل الموسيقى في الفصل بين المشاهد المسرحية حتى يكسر الإيهام لدى المشاهد فكانت الموسيقى توضح أبعاد وأهمية معاني النص، لأن مسرح علولة يعتمد على جذب القدرات السمعية لدى المشاهد، فعنصر السمع هو الأساس في مسرحه.

خاتمة

الخاتمة:

في الحصيلة النهائية لهذا البحث، قمنا باستخلاص جملة من النقاط، التي كانت عبارة عن موقفنا الشخصي، اتجاه هذا البحث المتواضع كآخر مرحلة، أشرنا فيها إلى أهم النتائج والإقتراحات، المتوصل إليها وقد وردت فيما يلي:

تعتبر أشكال التعبير الشعبي وعلى رأسها الحلقة والقوال في الجزائر أهم المحصلات الثقافية التي لاقت إقبال المسرحيين يتقدمهم عبد القادر علولة إذ تشكل تجربته المسرحية حركة مفصلة في الحركة المسرحية الجزائرية في أبعادها الأدبية والفنية والسياسية والإيديولوجية.

كما يعد الإخراج هدف إستراتيجي من كل عرض، فيه يتم تحويل النص من خلال التمثيل والتصميم، وعلى إثر هذا التحول تتخذ سمات العرض موقفها.

كما أن المخرج هو المسئول الأول على تنظيم نظام العلامات المسرحية بإستخدام نظم دالة تلائم إنتاج النص.

كما أن الأجواد عبارة عن قصص إنسانية في شكل قصائد ليس بينها إرتباط عضوي مباشر.

إن مسرحية علولة كانت جريئة صارخة ملفتة للنظر مع بساطة تعاملها مع الأحداث كما أنه حمل على عاتقه مهمة الدفاع عن الطبقة الكادحة.

كما إستغل عبد القادر علولة كل الوسائل في الكتابة المسرحية، من حيث اللباس والإكسسوار والمكياج والفعل والحركة...إلخ.

قد وظف علولة كل هذه الأساليب لرسم صورة دقيقة لشخصياته. غير أن الحركة والفعل قد غلب على باقي الأساليب الأخرى وهذا راجع إلى أن المسرحية كتبت لتمثل لا لتقرأ.

كما وظف علولة اللغة الدارجة لغة الشعب وتوظيفه لبعض الأمثال الشعبية.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لهذا الموضوع الذي مازال يحتاج إلى المزيد من البحث والتنقيب لإستكماله والوقوف في العديد من قضاياه، ونأمل أن يكون هذا البحث حافزا للباحثين من بعدنا على الإطلاع بهذه المهمة العلمية.

الملاحق

عبد القادر علولة (حياته وأعماله الفنية)

الملحق 1:

ولد عميد المسرح الجزائري عبد القادر علولة في 08 جويلية 1939 في مدينة غزوات وتابع دراسته الإبتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس ثم إنتقل إلى وهران، توقف عن الدراسة سنة 1956 وبدأ يمارس المسرح كهاوي مع فرقة الشباب بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960، شارك في عدة دورات تكوينية ومثل في مسرحية –خضر اليدين– التي كتبها "محمد كرشاي"، وفي سنة 1962 أخرج في إطار المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية –الأسرى– للمؤلف الروماني –بلوث–.

وعند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظف الفقيد كممثل.

كما مثل أدوار عديدة في مسرحيات:

- أولاد القصبة / لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب 1963.
- حسن طيرو/ لرويشد ومصطفى كاتب 1963.
- الحياة حلم / لمصطفى كاتب 1963.
- دون جوان / إقتباس وإخراج مصطفى كاتب 1963.
- وردة حمراء لي / لعلال المحب 1964.
- ترويض نمرة / إخراج علال المحب 1964.

- الكلاب / لحاج عمار 1965.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

- الغولة / كتبها رويشد 1964.
- السلطان الحائر/ لتوفيق حكيم1965.
- نقود من ذهب/ إقتباس من التراث الصيني القديم 1967.
- نوماس/ إقتباس حيمود ومحبوب إسطنبولي 1968.
- الدهاليز/ مكسيم جورجي، ترجمة محمد بوجابسي1982.

ألف وأخرج المسرحيات التالية :

- –العلف 1969
- –الخبزة 1970
- –حمق سليم مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول 1972
- حمام ربي
- الحوت ياكل الحوت 1975 ألفها مع بن محمد
- القوال1980
- الأجواد 1985
- اللثام1989
- أرلوكان خادم السيدين/ ترجمة لمسرحية جولودوني1993

كتب سيناريوهات عديدة نذكر منها:

1- جورين إخراج التلفزيون محمد أفتسان 1972.

2- جلطي إخراج التلفزيون لمحمد أفتسان 1980

3- إقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نيسن على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990 وهي:

1- ليلة مع المسجون

2- السلطان والغربان

3- الوسام

4- الشعب فاق

5- الواجب الوطني

أخرجها للتلفزيون بشير بريشي سنة 1990.

كما عمل ممثل في الأفلام التالية:

- الكلاب للمخرج هاشمي شريف 1969.
- الطارفة أي الحبل للمخرج هاشمي الشريف 1979
- تلمسان للمخرج محمد بوعماري 1989
- حسن النية للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990

شارك في صياغة وقراءة تعاليق الأفلام التالية:

1- بوزيان القلعي للمخرج حجاج 1983

2- كم أحبكم للمخرج عز الدين مدور 1985

أخرج 3 تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العلمي وهي:

سوفوكليس، أرسطو فان، وشكسبير وكان ذلك عام 1967.

الملحق 2:

الصورة 1

صورة القوّال

الصورة 2

صورة علال الزبال والقوّال

الصورة 3

صورة قدور والقوّال

الصورة 4

صورة عكلي

الصورة 5

صورة الربوحي لحبيب

الصورة 6

صورة منور رفقة الهيكل العظمي لعكلي

الصورة 7

صورة جلول لفهايمي

الصورة 8

منصور يغادر المصنع، القوّال إلى جانبه

الصورة 9

صورة سكينة والقوّال

صور اللباس والاكسسوار:

الصورة10

لباس شخصيات الأجواد في المشهد الافتتاحي

الصورة11

لباس الروبوحي لحبيب

الصورة 12

لباس المنوّر والمعلمة

الصورة 13

لباس جلول لفهايمي

الصورة14

لباس سكينة

الصورة 15

العصا التي يحملها القوّال

الصورة 16

الحقيبتان التي يحملهما الربوحي لحبيب

صور الماكياج

الصورة 17

مكياج سكينة

الصورة 18

مكياج المتور

صور الديكور:

الصورة 19

ديكور الأجواد

الصورة 20

الديكور يتغير أمام المشاهدين

الصورة21

الديكور في مشهد الربوحي لحبيب لم يتغير

الصورة 22

ثبات كلمة الأجواد في الديكور

صور الإضاءة

الصورة 23

الإضاءة في مسرحية الأجواد

الصورة 24

تركيز الإضاءة على القوّال

صور الحركة:

الصورة 25

صورة تبين حركة جلول على الخشبة

الصورة 26

حركات المنور في الصف

الصورة 27

الإيماءة عند جلول

الصورة 28

حركات الربوحي الهادئة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر:

1) أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء، الإسكندرية ط1.

2) بيتر بروك، المكان الخالي، ثم سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، 1983.

3) جازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، المكتبة الرشاد الجزائر، ط1 1433-2012.

4) حنان قصاب،ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح فنون العرض، مكتبة لبنان، بيروت، ط1 سنة1997.

5) طاهر أنوال، حفريات المسرح الجزائري، المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007.

6) كمال الدين حسن، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، دار المصرية اللبنانية، مصر، لبنان، ط1 1993.

7) كمال الدين عيد، مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، الجزء الأول، سان بيتر للطباعة.

8) محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،ط، دار الإمان الرباط، المغرب، 2006 .

9) منصوري عبدالقادر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مكتبة الرشاد – الجزائر، وهران، ط1، 1434-2014

مجلات:

1) العيد ميرات، فضاءات المسرح، ع4 أكتوبر 2014، جامعة وهران الجزائر.

2) بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، العدد6، مجلة حوليات التراث، 2006.

المذكرات:

1) برايح حاج، فن إدارة الممثل في المسرح الجزائري المخرج لخضر منصوري أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، وهران، 2014-2015.

2) بلخوات سميرة، توظيف الحلقة في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي – مسرحية كل واحد وحكمه أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة ليسانس في فنون العرض المسرحي، كلية الآداب واللغات والعلوم الإنسانية والإجتماعية، قسم اللغة العربيّة فرع الفنون سعيدة،2012.

3) قرباص هدى، سيميائية التشخيص في المسرح –مسرحية الأجواد لعبدالقادر علولة أنموذجًا– مذكرة لنيل شهادة الماجستار، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي تخصص أدب عربي، فرع النقد المسرحي في الجزائر، جامعة محمد بوضياف المسيلة 2014-2015.

4) ليلية بوقطيط– سيهام بوتليوة، المسرح المغاربي بين الدخيل والأصيل: مسرح عبدالقادر علولة أنموذجا، مذكرة مقدمة لإستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص أدب عربي حديث ومعاصر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة عبدالرحمان ميرة بجاية، 2017-2018.

5) منصوري، تجربة الإخراج المسرحي عند عبدالقادر علولة. رسالة ماجستير، جامعة وهران 2001-2002

6) يمينة بن شارف، الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء– قراءة في تجارب مسرحية جزائريّة معاصرة، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراة الطور 3(مد، كلية الآداب والفنون قسم الفنون، وهران، 2018-2019.

فهرس المحتويات

الرقم	المـــــوضــــوع	الصفحة
01	شكر	
02	إهداء	
03	مقدمة	أ
	الفصل الأول: الإخراج المسرحي الجزائري	
04	تمهيد	**07**
05	**المبحث الأول: الجذور الفكرية والفنية لمسرح الحلقة**	**08**
06	مفهوم الحلقة والقوال	**08**
07	الحلقة	**08**
08	القوال	**09**
09	المداج	**09**
10	خصائص مسرح الحلقة	**10**
11	دور الجمهور في المسرح الحلقة	**11**
12	دور المكان العرض في تشكيل عناصر الفرجة	**12**
13	دور اللغة في تشكيل الفرجة في المسرح	**12**
14	**المبحث الثاني: النشأة وماهية الإخراج المسرحي**	**14**
15	النشأة والماهية	**14**

15	المخرج	**15**
16	**المبحث الثالث: طبيعة وأسلوب الإخراج في مسرح الحلقة**	**17**
17	مسرح عبد القادر علولة	**18**
18	التجربة الإخراجية في الجزائر	**20**
19	تجربة عبد القادر علولة	**22**
الفصل الثاني : دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد عند عبد القادر علولة		
21	تمهيد	**26**
22	بطاقة فنية لعرض الأجواد	**27**
23	ملخص المسرحية	**29**
24	الهيكل الهندسي النصي	**34**
25	التشكيل الحركي في مسرحية الأجواد	**35**
26	السينوغرافيا	**40**
27	دلالة الألوان في العرض	**41**
28	الأكسسوار	**42**
29	الملابس	**44**
30	الإنارة	**46**
31	الموسيقى	**47**

32	الخاتمة	**50**
33	الملاحق	**53**
34	المصادر والمراجع	**66**
35	فهرس المحتويات	**69**