الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر–سعيدة–

كلية اللغات والآداب والفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهاد ماستر تخصص نقد العرض المسرحي

موسومة ب:

مسرح علولة بين الإعداد الدراماتولاجي و الإخراج المسرحي

مسرحية "الأجواد" أنموذجا

من إعداد:

مقـدم مُحَمَّد أمين.

تحت إشراف الدكتور:

برجي عبد الفتاح.

السنة الجامعية: 2021/2020.

إهداء

الحمد والشكر لله وحده الذي أعاننا على الإلمام بهذا العمل...وأنار قلوبنا في تحصيله، تبارك الله ذو الجلال والإكرام. فالفضل كله لله.

أود إهداء هذا العمل البسيط إلى:

إلى صاحب السيرة العطرة والفكر المستنير، فلقد كان له الفضل بعد المولى عزّ وجلّ، في بلوغي التعليم العالي ،والدي الحبيب أطال الله في عمره.

إلى من وضع الجنة تحت أقدامها ووقرها في كتابه العزيز، إلى روح أمّي رحمة الله عليها.

إلى كل العائلة .

إلى معارفي وأصدقائي الذين أحبهم وأحترمهم.

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله على ما أمن به من نعم علينا من قبل ومن بعد...والذي أعاننا على الإلمام بهذا العمل ووهب لنا هذا العلم...وأنار قلوبنا في تحصيله، تبارك الله ذو الجلال والإكرام.

أتقدم بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل المشرف على هاته الرساله السيد الأستاذ الدكتور: "برجي عبد الفتاح"، أدامك الله منارة علم يُهتدى بها أسأل الله عزّ وجلّ أن يجزيك عني وعن طلبة العلم خير الجزاء، وأن يبارك في عمرك، وصحتك، وعطائك.

كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة

وجزيل الشكر إلى قسم الفنون.

مقدمة

مقدمة :

يعتبر المسرح من بين الفنون الأدبية الراقية و القديمة و من أكثر الفنون الثقافية و الأدبية قدرة على وصف المشاهد الإجتماعية في كل مجالاتها و تحولها، إذ تكمن الصلة بين الكتابة المسرحية و التحولات الحضارية قائمة وقوية منذ القدم ، ونستطيع إستيعاب ما يدور داخل المحيط من خلال دراسة المسرحية و النص المسرحي الذي هو مرآة عاكسة للسمات الإيجابية و السلبية البارزة في المجتمعات، لأنه يستجيب للطبيعة و تحولات العصر، ويبحث داخل مختلف العلاقات التي تربط بين الممارسة في المسرح و المجتمع الإنساني.

ظهر المسرح في الأدب العربي حديثا، وكان ذلك بعد اتصال و إرتياط العالم العربي بالحضارة الأجنبية.

لأن تراثهم لم يخل من ألوان قصصية و تمثيلية تكاد تكون صورا مسرحية، نابعة من تصورات فكرية ارتبطت بمراحل تاريخية و بظروف اجتماعية و سياسية بارزة.

و إذا تحدثنا عن اتصال الجزائر بالحضارة الأوروبية من خلال فترة الإستعمار الذي جاء مبكرا، فإن المسرح في بلادنالم يظهر و يتكون إلا بعد الحرب العالمية الأولى، وبعد مضي حوالي قرن من الزمن على الإستعمار . وكان لهذه الظاهرة عدة تفسيرات و مبررات تكمن في الأسباب المادية و المعنوية، ساهمت بصورة أو بأخرى في تأخير نشأة وظهور المسرح في هذا بلادنا.

لقد كان موضوع الإحتلال ظاهرة صراع فكري و حضاري، دون أن ننسى كونه ظاهرة صراع اقتصادي و سياسي، لأنه إستهدف منذ البداية القضاء على الثقافة العربية في الجزائر، و مسح معالم الشخصية الوطنية.

فلقد نتج عن كل هاته الظواهر السابقة جمود فكري عرقل تطور الثقافة العربية بشكل عام و بشكل خاص الحركة الأدبية و الثقافية ، من الرغم أن الثقافة التقليدية كانت سائدة أنذاك، كونها أحد أسباب ظهور وتكون المسرح.

ظهر أول نص مسرحي عربي في التاريخ الحديث في الجزائر سنة 1847 من تأليف "إبراهيم دانيسيوس" (1798-1872)، هذا النص كتب بلغة عربية فيها مزيج بين الفصحى واللهجة المحلية لمنطقة العاصمة الجزائرية عنوان النص هو(نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق في العراق). وكان فن تأليف النصوص المسرحية الدرامية شبه غائبة أنذاك، أو شبه منعدمة .

إن فن الكتابة المسرحية الدرامية تختلف عن غيرها من الكتابات الأدبية، و هي ما تعرف بالمصطلح الحديث بالدراماتورجيا، عرف هذا لامصطلح تغيرات عديدة، وذلك من خلال تطور المفهوم والأدوار وكذا من يقوم بها، ففي القرن السابع عشر كانت الدراماتورجيا تعني كاتب النصوص الدرامية، وفي القرن الثامن عشر أطلقت على المستشار الدرامي أو الأدبي مثل ما عرفه ليسنغ، لتصبح في القرن التاسع عشر تطلق على الناقد في فريق العمل والمسؤول عن تحضير العرض. فتطور المعنى بعد ذلك، مع إنتقال الأسس تدريجيا من النص إلى العرض، أي من كاتب النص إلى محضر العرض.

نرى أن الدراماتورجيا لها مزيج بين النص والخشبة، أو العكس بينهما، إن النسق التواصلي الأول بين المؤلف والمخرج يظهر في أهمية الدراماتورجيا في تشكيل النص من حيث كون الإخراج إعدادا للنص الدرامي، و ترجمة النص المكتوب إلى تجسيده واقعيا. ونقول أن الدراماتورج له مكانة مهمة بشكل بارزة و قوية مما كان عليه من قبل ليلعب كل الأدوار له بصمته الخاصة، و الدراماتورج لا يشترط أن يتمثل في شخص واحد و إنما يتمثل الدور أيضا على فريق و مجموعة عمل منتجة. أصبحت مهمة الإنتاج المسرحي تتقاسمها الدراماتورجيا والإخراج فحين يقوم الإخراج بالإعداد التقني المشهدي للعمل المسرحي، تقوم الدراماتورجيا بالإعداد النظري خاصة بالحكاية، ومن هنا أصبحت الدراماتورجيا حلقة أساسية من في الإنجاز المسرحي، و لها دورها البارز في إعطاء تحليل للنص وشرحه، وما يريد الكاتب إبرازه. و هنا إستوقفتنا بعض التساؤلات نلخصها في ما يلي:

1- ما المفهموم الشامل للدراماتورجيا ؟

2- ماهي آليات الإعداد الدراماتورجي؟

3- كيف تجلت آليات العمل الدراماتورجي في مسرحية "الأجواد" ؟

4-ما هو مفهوم الإخراج المسرحي و كيف يكون عمل المخرج فيه؟

الفصل الأوّل

المبحث الأول

"الدراماتورجيا" مفهومها ،آلياتها و أسلوب عمل الدرماتورج.

الفصل الأول :

الدراماتورجيا مفهومها و آلياتها.

المبحث الأول : "الدراماتورجيا" مفهومها ،آلياتها و أسلوب عمل الدرماتورج.

مفهوم الدراماتورجيا :

الدراماتورجيا DRAMATURGIE , DARMATURGY إن كلمة الدراماتورجيا لها مجال دلالي واسع لأنها تدل على وظائف متعددة ظهرت تباعا مع تطور المسرح.

أصل كلمة دراماتورجيا يرتبط بالدراما، وهي مأخوذة من الفعل اليوناني DRAMATURGIO بمعنى يؤلف أو يشكل الدراما، كما أن كلمة DRAIMATURGO تحتوي على شقين :

مسرحية: DRAMATO / صانع أو عامل : ERGOS ولذلك فإن الكلمة تحمل في أصلها معنى الصنعة[1] وبناء على هذا فإن كلمة الدراماتورجيا تعني فن تأليف المسرحيات، ولا يمكن أن يقصر مفهوم الدراماتورجيا على هذا المفهوم فقط، بل هناك تعريفات عديدة لها، ولكن كلها تصب في مفهوم واحد، حيث تميز المعاجم بين تعريفين آخرين متداخلين إلى حد ما للكلمة هما:

أ– دراسة بناء النص الدرامي وكتابته وشعريته.

ب– دراسة اللص الدرامي وإخراجه (أو إخراجاته المتعددة) في علاقتهما التي يظهرها العرض.

هكذا يرى التعريف الأول أن الدراماتورجيا هي " فن بناء النصوص الدرامية " في حين يرى التعريف الثاني أن الدراماتورجيا مجموعة من القواعد والنظم والأعراف التي تتحكم في عملية بناء النصوص الدرامية. كما تمتد لتشمل حتى مجال الإخراج المسرحي.[2]

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي،مكتبة لبنان ناشرون،لبنان– ط1– 1997،ص 205.

[2]– يونس لوليدي، الدراماتورج وسيوغرافيا المقدس، مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكتاب، العدد: 67/68 دمشق، 2009، ص 11.

وكلمة الدراماتورجيا هي الأخرى لها مجال دلالي واسع، إذ يصعب تحديد مفهوم شامل وجامع لها، وعليه : ينبغي أن نميز داخل المفهوم العام للدراماتورجيا بين مفهومين آخرين هما: "التحليل الدراماتورجي أي "الممارسة النقدية" التي تتعلق بنقد وتقويم هذا الفن المسرحي، وبين "النظرية الدراماتورجيا" وهي التي تبلور الأدوات الضرورية لهذه الممارسة كما أنه يجب أن نميز بين الدراماتورجيا الكلاسيكية والدراماتورجيا الحديثة، فالدراماتورجيا الكلاسيكية كبنية داخلية تهتم على الخصوص بالعقدة والعرض والصراع والنهاية والبنية السردية للنص الدرامي،

في حين أن الدراماتورجيا الحديثة كينية خارجية، تهتم بسبل ووسائل الإنتاج على خشبة المسرح، أي تهتم بكل عناصر العرض المسرحي [1].وعلى هذا فإن الدراماتورجيا هي عمل مزدوج بين النقد المسرحي وأدوات اللص الدرامي.

بالإضافة إلى التعاريف المذكورة سابقا نجد تعريف آخر للدراماتورجيا ففي مفهومها العام عبارة عن تقنية أو شعرية الفن الدرامي التي تهدف إلى وضع مبادي تأسيس إنتاج، إما بطريقة استقرائية، أي عبر أمثلة ملموسة، أو بطريقة استنباطية أي عبر منظومة من المبادئ المجردة.[2]

ومن ثم فإن هذا المفهوم يعني بجملة من القواعد المتعلقة بكتابة النص المسرحي، والتي لابد أن تتوفر في هذا العمل. ونجد من يعرف الدراماتورجيا على أنها الممارسة النقدية التي تقوم بتقديم وتقويم الفن المسرحي، وبلورة الأدوات الضرورية للعرض ولقائه والتقائه بالمتلقي.[3]

[1]- يونس لوليدي، الدراماتورج وسينوغرافيا المقدس ، م س، ص 11.

[2]- حسن المنيعي، الدراماتورجيا و النقد المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكاتب، العدد 67/68، دمشق، 2009، ص22.

[3]- مُحَمَّد سيف، " الدراماتورج " و البحث الدراماتورجي " في المسرح العربي، جريدة القدس العربي، العدد: 7833، باريس 2014 ص13.

ويعرف باتريس بافيس Patrice Pavis الدراماتورجيا، في معناها الأكثر شمولية هي: التقنية (أو الشعرية) للفن الدرامي التي تعمل لإقامة مبادئ بناء العمل إما بشكل استنباطي استقرائي عبر أمثال(محسوسة) واقعية، وإما عبر نظام من المبادئ المجردة [1].وعليه فإن الدراماتورجيا لصيقة الفن المسرحي التي تتطلب وجود مجموعة من القواعد والقوانين الخاصة بالمسرحية وكذا كتابة وتحليل مسرحية بشكل صحيح.

دور الدراماتورجيا وآليـــاتها :

للدراماتورجيا دور جد مهم في صياغة الأعمال المسرحية وجعلها مقبولة في نظر الجمهور. لذا صارت الدراماتورجيا حاجة ضرورية على مستويات متعددة نذكر منها : [2]

1– التعاون مع المؤلفين و المخرجين والسينوغرافيين بهدف ابتكار أفكار إبداعية .

2– ضمان المستوى اللائق للعمل المسرحي فنيا وفكريا في سياق العملية الإنتاجية وتوسيطه إلى المتلقي الجديد .

3– المشاركة الفعالة في صياغة خطة المرسم المسرحي فنيا وفكريا .

4– العمل على اختبار وتجريب أشكال عرض وهياكل تنظيم جديدة.

5– بناء شبكات تواصل فعالة محليا وعربيا وعالميا.

من خلال هذه النقاط نقول بأن الدراماتورجيا تعد محورا أساسيا وفعالا في تنمية وتطوير العمل المسرحي، سواء في توطيد العلاقة بين المؤلفين والمخرجين وكذا السينوغرافيين، والارتقاء بالمسرح فنا وفكرا و كذلك توسيع النطاق والتواصل على المستوى المحلي والعربي والعالمي.

[1]– باتريس بافيس، معجم المسرح، تر:ميشال ف، خطار، مر: نبيل أبو مراد، ط، المنظمة العربية للترجمة بيروت، 2015،ص 195.

[2]– يونس لوليدي، الدراماتورجيا المسرحية، الهيئة العامة السورية للكاتب، العدد 68/67، دمشق، 2009، ص 09.

التحليل الدراماتورجي :

يعتبر التحليل الدراماتورجي من بين المناهج التي عرفها المسرح الغربي وكذا العربي، فهو متعلق بفن تأليف المسرحيات، أي بالدراماتورجيا. ومن أجل تحليل أي مسرحية والتعرف على عناصرها، ينبغي إتباع المنهج الدراماتورجي فهو: فالدراماتورج يمثل المستشار المسرحي الإداري المتعلق بفرقة أو مخرج أو مسؤول عن تحضير عرض مسرحي ما [1].

و العمل الدراماتورجي هو انعكاس نقدي لانتقال المكون الأدبي وتحوله إلى مكون مسرحي، وتكون عملية التحليل الدراماتورجي حاضرة قبل الإخراج من قبل المؤلف المسرحي والمخرج، وفي الوقت عينه بعد العرض عندما يحلل المشاهد خيارات الإخراج.[2] فهذا يشير إلى أن التحليل الدراماتورجي يحاول الإضافة على تحويل الكتابة الدرامية إلى الكتابة المشهدية، وهذه العملية مهمة المؤلف المسرحي.

تعريف الدراماتوروج :

عرف مفهوم الدراماتورج تطورا نوعيا يوازي تماما تطور معنى كلمة دراماتورجيا، ففي البداية كانت تسمية دراماتورج تطلق على من يؤلف الدراما. فيما بعد، ومع انتشار المدلول الألماني لكلمة دراماتورجية، تطور المعنى ودخل عليه مدلول جديد اذ شمل، اضافة الى المعنى الأول، الشخص الذي يهتم بالعرض المسرحي، وغالبا ما يكون مرتبطا بمخرج او بفرقة او بمؤسسة. ولذلك نجد في اللغة الالمانية تسميتين لمهمتين مستقلتين هما المشاور والمعد المسرحي Dramaturg، والكاتب Dramatiker.

وكما سبق الذكر، إن كلمات مثل "دراماتورج"، و"دراماتورجي" تنتميان إلى كلمة "دراما". ويرى باتريس بافيس انه كان يعني بها الكاتب الدرامي سواء كان النص تراجيدي او كوميدي، وقد تحدث مارمونتال Marmonte، سنة 1787 على سبيل المثال عن شكسبير باعتباره اهم نموذج للدراماتورجيين، اما الاستعمال الفرنسي فيفضل مصطلح الكاتب الدرامي.[3]

و يعتبر الكاتب الألماني غوتولد ليسينغ (1729-1781) أول دراماتورج بالمعنى الحديث، وهذا من خلال كتابه "دراماتورجيا هامبورغ"، الذي ألفه بين عامي 1767-1768، عندما كان يشتغل (شاعرا مسرحيا) في المسرح الوطني لهامبورغ.

---

[1]- ينظر باتريس بافيس، المعجم المسرحي، ص199.

[2]- م. ن.، ص نفسها.

[3]-Du dramaturge/ le grand T, joca seria, France-2008-P84.

إن النقد الذي مارسه ليسينغ، استهدف وبشكل أكبر، ذلك الأثر المسرحي –أي العرض المسرحي– في العمل النصي: وكان الغرض منه هو التسجيل النقدي لجميع المسرحيات التي قدمت، ودعم ورصد كل خطواتها الفنية، فضلا عن تلك التي تخص المؤلف والممثل أيضا [1].

وأصبح عمل الدراماتوج حقا "لا يعني بدراسة النص والعرض فقط، وإنما بدراسة العلاقة بين العرض والجمهور الذي يجب عليه أن يستقبله ويفهمه"[2]. كما يأخذ اليوم الدراماتورج مفهوم المستشار الأدبي لمسرح ما او لفرقة مسرحية، أو لمخرج مسرحي معين، أو بأبسط معنى المسؤول عن التحضير والاعداد للعرض المسرحي. وتشمل عملية دراماتورج مرحلتين أساسيتين متداخلتين هما البحث والتفكير في خلق دراماتورجيا خلاقة للنص الدرامي. فيتحكم الدراماتورج في معاني اشتغالات النص الدرامي، فهو اثناء تأليف المعنى الدرامي، واثناء تشكيليه، يكون مضطرا إلى أن " يوجه"، و"يراقب"، و"ينبه"، وهذا ما جعل Antoine Vitez يصفه ب"المخبر "لأنه هو المستشار الملزم بالمشاركة ووضع البرنامج، وتكوين الملف الصحفي. انه في النهاية من يتحمل مسؤولية اعداد العرض المسرحي .

مهام الدراماتورج و أسلوب عمله :ويرى باتريس بافيس ان الدراماتورج مكلف بهاته المهام الاتية:

– اختيار النصوص التي تساير برنامجا، او وظيفة، أو حدثا، أو منفعة، او مصلحة .

– القيام ببحوث توثيقية حول مؤلف النص، ويحرر برنامجا يوثق للعمل .

– اقتباس او احداث تغييرات وتعديلات في النص اثناء المونتاج–montage ، او اثناء الكولاج-collage ، إما بالحذف، او اثناء إعادة كتابة المشاهد. وأخيرا ترجمة النص بمفرده أو بالشراكة مع المخرج.

– تحرير الفاظ النص واعادة تكوينها ضمن المشروع العام للعمل المسرحي الاجتماعي، السياسي...الخ). او (انه يدون–أحيانا- التأويلات في المشروع الاجتماعي السياسي العام.)

– المشاركة من حين إلى آخر في التدريبات المسرحية، لإبداء ملاحظاته كملاحظ ناقد، بصفته ناقدا داخليا للعرض اثناء الاعداد. (وبهذا يكون الدراماتورج الناقد الأول لمضمون النص، وجوانبه اثناء الاعداد).

– يعمل على ضمان ربط العمل المسرحي الذي هو في طور الانجاز مع الجمهور المحتمل[3].

---

[1] – ينظر: خالد أمين، مُحَمَّد سيف– دراماتورجيا العمل المسرحي و المتفرج– منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب– 2014– ص79.

[2] –Ubersfeld Anne– Les termes–clés de l'analyse du spectacle– seuil– 1996 – p33.

[3] – Voir Patris PAVIS–dictionnaire de théâtre–opcit– p 105.

ويمكننا إستخدام الوصف الدقيق الذي قدمه خوان أنطونيو "JUAN ANTONIO HORMIGO"[*] في كتابه" الدراماتورجي والإخراج"، في وصفه لتطور وظيفة الدراماتورج منذ أصولها الأولى حتى يومنا هذا. حيث يذكر هذا المسرحي الإسباني مهمات الدراماتورح كالتالي، كما يصف بعض عناصر عمله، التي غالبا ما لا يمكن تحقيقها في آن واحد، ناهيك عن عدم تحقيقها من قبل شخص واحد:

1. تحفيز المخرج.
2. التشجيع على تطور العمل بشكل جماعي.
3. التدخل في تحديد البرنامج المسرحي.
4. البحث عن المواضيع.
5. العمل مع المؤلفين.
6. تحقيق الإعداد والتكيف.
7. الاشتراك في تطوير الإخراج في البداية.
8. البحث عن المعلومات التي يمكن أن تخدم الإخراج.
9. المشاركة في اعداد الوثائق: برامج، نصوص معتمدة وداعمة، المنشورات، المجلات، والكتبو غيرها.
10. تنظيم دفتر لتحرير وتدوين مختلف المفاهيم الخاصة في الإخراج.
11. إقامة العلاقة مع الصحافة واستخدام وسائل الاتصال لإبراز أنشطة المؤسسة.
12. تحديد الملامح العامة للجمهور الفعلي والمحتمل.
13. تنظيم مجموعة من الشراكات مع الجمهور[1] .

[*] Juan Antonio Hormigon المولود باكتوبر 1943 بسراغوز الأسبانية Zaragoza، كاتب ومخرج مسرحي، أستاذ ومترجم اسباني، له العديد من الأبحاث والدراسات.

[1] – مُحَمَّد سيف–خالد أمين–عمر فرتات–وسام مهدي– الدراماتورجيا الجديدة ،دراسات وبحوث مسرحية – رقم32–ط1– منشورات المركز الدولي لدرسات الفرجة2014 ص 136.

تاريخ الدراماتورجيا و تطور مفهومها :

يؤكد باتريس بافيس بأنه قد تم تصور الدراماتورجيا عموما كتقنية (أو شعرية) للفنون المسرحية التي تسعى إلى وضع مبادئ بناء المسرحية سواء بطريقة استقرائية، انطلاقا من امثلة ملموسة، او بطريقة استنباطية، أي عبر منظومة من المبادئ المجردة، ومن ثم، فان هذا المفهوم يفترض مجموعة من القواعد ذات خصوصيات مسرحية يجب مراعاتها لكتابة وتحليل المسرحية بطريقة صحيحة [1].

الدراماتورجيا هي استمرار مفاهيم قديمة تطورت بتطور المسرح وعناصره، ولهذا بإمكاننا القول بأن مفهوم الدراماتورجي، قد عرف منذ أرسطو وحتى الآن، تطورا دلاليا ملحوظا، في المجال المزدوج اللفكرة والنشاط المسرحي. فيحتوي مفهوم الدراماتورجيا ازدواجية بين فن تركيب المسرحيات وبين مراعاة اشكال المرور الى الخشبة، والتي تعود للأصل اليوناني الكلمة الذي اعتبر الدراماتورجيا بناء او عرض للمسرحيات[2] .

وشكلت الدراماتورجيا في المنظومة الأرسطية نظاما مثاليا مبنيا على مبادئ جمالية وفلسفية عامة، مجسدة من خلال نموذجي التراجيديا والكوميديا عند كل من سوفوكليس ويوربيدس، وأرسطوفانيس" .

"الدراماتورجيا الكلاسيكية تحيلنا على شعرية " أرسطو" وكل الأشكال المسرحية المغلقة التي تقوم نصوصها على تماسك داخلي، كما أنها تعكس التوجه الأدبي الفكري والإنساني للعصر الذي احتضنها، كما هو الشأن بالنسبة للمسرح الكلاسيكي الفرنسي الذي يتحدد تاريخه الرسمي ما بين 1600 و1670، مع أننا نجد له استمرارا إلى حد اليوم في ما يعرف" بمسرح البوليفار "الذي يحترم أهم القواعد التي تخضع لها الدراماتورجيا الكلاسيكية، والتي نذكر منها: مراعاة الوحدات الثلاث (وحدة الحدث والمكان والزمن) التي كانت تختلف من نص إلى آخر، ولكن غايتها كانت هي تحقيق الاحتمال، أي ما يجب أن يكون أو يظهر حقيقيا بالنسبة للمتفرج، وذلك عملا بهذا المبدأ:

وهو أن الكاتب يبتكر حكاية ومنطق تدرجها الدرامي والأدبي ليؤسس ما يسمى مفعول الإيهام بالحقيقة. ومراعاة وحدة وعي البطل الذي، كما يقول هيجل، يتحدد بوعيه الذاتي الذي ينصهر مع الأفعال: "الشيء الذي يجعله يراقب مواقفه دون أن يتناقض مع نفسه".[3]

---

[1] -Patris Pavis, dictionnaire de théâtre,Tn°04-ed ,Dunod paris,France,1996,p106.

[2]- Joseph Danan- qu'est-ce que la dramaturgie ?- Actes sud-papiers, Apprendre 28-2010-p09.

[3]- حسن المنيعي، النقد المسرحي العربي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة 2011 ص 11.

وقد عرف مصطلح الدراماتورجيا تغيرات عديدة، وذلك من خلال تطور المفهوم والأدوار وكذا من يقوم بها، ففي القرن السابع عشر كانت تطلق على كاتب النصوص الدرامية، وفي القرن الثامن عشر ارتبطت بالمستشار الدرامي أو الأدبي كما رأي ليسنغ، لتدل في القرن التاسع عشر على الناقد في فريق العمل والمسؤول عن تحضير العرض وترسيخ أيديولوجيته كما فعل بريشت .

في القرن السابع عشر، حيث كان النص يشكل مركز الثقل في العملية المسرحية، كان كاتب النص الدرامي في أوروبا يسمى الدراماتورج، وكانت كلمة الدراماتورجيا تخص فن تأليف المسرحيات، إذ التأليف لم يكن يعني كتابة النص فقط، لأن طبيعة العمل المسرحي آنذاك كانت تفترض من الكاتب معرفة وثيقة بخصوصية العرض، كما كانت الكتابة بحد ذاتها تفترض شكل عرض محدد. يظهر ذلك بشكل واضح في مقدمات المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية، والتي كانت تشمل ملاحظات تتعلق بشكل الكتابة وبشروط تحقيق العرض، وبمدى الإلتزام بالقواعد المسرحية السائدة آنذاك [1].

ليعود مصطلح الدراماتورجيا إلى الظهور بقوة مع الكاتب المسرحي والناقد الألماني المعروف "غوتهولد إفرايم ليسينغ" Gotthold Ephraim Lessing في كتابه" دراماتورجيا هامبورغ1769 " * ، الذي انطلق فيه من الرغبة في الخلاص من هيمنة النموذج الكلاسيكي الفرنسي وتثبيت الخصوصية المحلية الألمانية، ليتم تبني هذا المصطلح وتوظيفه من طرف المسرحيين الإنجليز والفرنسيين، واستخدامه بشكل كبير. فمثلت بذلك التجربة الألمانية في المسرح أول انفتاح في معنى الكلمة على مدلولات جديدة تتخطى عملية الكتابة لتشمل العمل المسرحي بمجمله بما فيه عمل الممثل وشكل العرض.

[1] – انظر، ماري الياس، حنان قصاب – المعجم المسرحي، م.س،ص 205- 206.

[*] إن "دراماتورجيا هامبورغ" ليس كتابا مؤسسا للدراماتورجيا، ولا مقالات مجمعة للتنظير لهذه المهنة، بل هي مقالات نقدية حية عن عروض مسرحية، تميزت هذه المقالات بجديتها وتحليلها للواقع المسرحي في زمانها، وتحديدا في الفقرة (1769-1767). تجمعت هذه المقالات فيما بعد في اصدار بهذا العنوان ، وكما يظهر من العنوان فقد كتبت هذه المقالات عندما دعى ليسنغ الى مدينة هامبورغ فيعام 1767 ليكون المستشار الأدبي لأول مسرح قومى المانى، من هنا بالتحديد ولد هذا المصطلح (Dramaturgic)وبذلك صار غوتولد افرايم ليسينغ اول دراماتورج معروف .

وهذا ما أكد عليه جوزيف دانان joseph Danan * في تحليله "بأن الدراماتورجيا حسب ليسينغ لم تعد دراماتورجيا ارسطية معيارية، بقدر ما أصبحت ممارسة مفتوحة تحاور الفكر وتنتجه، " يجب تناول دراماتورجيا ليسينغ كما هي لحظة فارقة في تاريخ المسرح دون أن ننسى أنها سبقت ولادة الإخراج المسرحي، وتطورها اللافت خلال القرن العشرين، والتفاعلات التي نمتها بين النص واخراجاته، بين النص والخشبة، هو ما سيجبرنا في اعادة التفكير في مفهوم الدراماتورجيا.[1]"

بالنسبة إلى ليسينغ، فقد تم تشكيل مصطلح الدراماتورجيا وفقا لمنطق تركيبي ينبني على أساس نص سابق. وقد ميز ليسنغ بين (Dramatiker) ، كاتب النصوص المسرحية بالمعنى الذي كان سائداً، (Dramaturg)أي الدراماتورج، كما ربط العمل المسرحي بالجمهور الذي يتوجه اليه، فأصبحت توكل للدراماتورج مهام مرتبطة بالتحضير للعرض المسرحي، وأخرى مرتبطة بالإشهار والتسويق والترجمة والاتصال، و لذلك يعتبر ليسينغ أول دراماتورج بالمعنى الحديث للكلمة.

وعليه، فإن الكلمة المركبة منهما تدل على الصانع، صانع العمل المسرحي، أي المبدع المسرحي وبالتحديد الكاتب. غير أن الكلمة المقصودة اكتسبت مدلولا جديدا في العصر الحديث، هذا المدلول ينعت بكونه ألمانيا. ذلك أنها لم تعد تدل على كاتب النص الدرامي، وإنما على الشخص الذي يهيئ نصا دراميا اليغدو قابلا للمسرحة. هذا الأخير، يضع في اعتباره العرض المسرحي. لذلك فهو يعتني بجميع الشروط التقنية والفنية اللازمة حين الإخراج المسرحي.

وتتوالى التطورات على المصطلح وتتسع دائرة العمل الدراماتورجي ويتزاوج الدراماتورج مع الكاتب أو المخرج لأن الهدف وراء خلق هذا الجنس الفني هو توطيد العلاقة بين النص ومنفذيه لتأطير العمل المسرحي حتى يتسنى للدراماتورج تجهيز هذا العمل المنسجم شكلا ومضمونا، مع الأخذ في الاعتبار أهمية القبول لدى المتلقي ليؤدي المسرح دوره الفكري والفرجوي في آن معا. فتطور المعنى فيما بعد . مع انتقال مركز الثقل تدريجيا من النص إلى العرض–من كاتب النص إلى مع العرض، كذلك ارتبط تطور الدراماتورجيا بتطور علاقة المسرح بالمؤسسة، وبتحرر الكتابة من الأعراف المسرحية الصارمة التي تحدد شكل الكتابة وشكل العرض.[2]

---

[1]- Josef Danan- qu'est-ce que la dramaturgie ? -opcit-p 18.

[*] "joseph Danan" المولود بوهران سنة 1951، كاتب مسرحي، شاعر وبروفيسور بمعهد الدراسات المسرحية بجامعة باريس.

[2]– انظر: ماري الياس، حنان قصاب – المعجم المسرحي م .س–ص 206.

لم ينتشر هذا المفهوم الجديد الذي طرحه ليسنغ في بقية بلدان أوروبا ولم يتحقق على الصعيد العملي، إلا مع المسرحي الألماني برتولد بريشت وأسلوب عمله في التحليل الدراماتورجي للنص والعمل مع الممثل لكي يبدأ هذا المفهوم في الانتشار بمعناه الجديد.

لتصبح الدراماتورجية عملية متكاملة يشارك فيها المخرج مع معد النص ومترجمه والممثل والسينوغراف بل والناقد في بعض الأحيان. كذلك فان عمل الممثل على إعداد دوره هو نوع من القراءة الدراماتورجية للدور، ولذلك درست الدراماتورجية في معاهد المسرح وصارت جزءا من عملية إعداد الممثل والناقد أكاديميا-

وكان للدراماتورجيا دورها في توسيع أفق منهجية البحث المسرحي من خلال إنفتاحها على العلوم الانسانية مثل السميولوجيا والسيسيولوجيا. كذلك فإن إرتباط الدراماتورجيا بالدراسات المسرحية خلق مجالا دلاليا جديدا لإستخدام الكلمة إذ صار يمكن اليوم الحديث مثلا عن دراماتورجيا نص معين او دراماتورجيا عرض ما، بمعني بنيته الداخلية وشكل كتابته في إرتباطها بسائر العناصر، وعن درماتورجيا العلبة الايطالية بمعني نوعية الكتابة وشكل التلقي الذي يفترضه هذا الشكل المحدد للمكان المسرحي، وعن دراماتورجيا إيهامية ودراماتورجيا التغريب بمعنى شكل التأثير على المتفرج، وعن دراماتورجيا إليزابثية أو رومانسية بمعنى شكل الكتابة في إرتباطها بالعرض في عصر ما.

تعد الدراماتورجيا أيضا خيار جمالي، هو إختبار خيار أساسي لما نرغب إظهاره على المسرح وكيفية إظهاره: الإختيار بين الواقعية الفورية أو رؤيتها معروضة بواسطة الخيال، وبين كيفية وضعها وإعطائها نظرة واقعية أو مصطنعة، وبين [*]الدوغمائية بروح جدية أو نسبية من خلال مسافة ساخرة. وبإختصار، خيار بين اثنين من المفاهيم المتعارضة للمسرح: الخيال واللاخيال. إن هذا الخيار أساسي، في جعل الفن المسرحي فنا عاكسا أو عالما محرفا. ويعتمد كل من النص والخشبة على البحث الدراماتورجي، الذي سيتوجه إما نحو الاسترداد" المخلص " للحكاية باعتبارها حقيقة ثابتة، متحركة بواسطة اتجاه واحد، وإما نحو" هجر "القصة المروية، هجرا واعيا نتيجة لادعائها بالحقيقة الكونية تقريبا، والقائلة بأن: (الشاعر هو صاحب الكلمة الأخيرة دائما)[1].

[*]الدوغمائية هي حالة من الجمود الفكري، حيث يتعصب فيها الشخص لأفكارِه الخاصة لدرجة رفضِه الاطلاع على الأفكار المخالفة.

[1]– خالد أمين، مُحَّد سيف– دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج – منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب2014 ص112.

في الواقع أن الدراماتورجيا، بوصفها ممارسة فكرية وعملية، سادت في العملية المسرحية وأصبحت جزءا من العمل الإخراجي حتى فيحال غياب الدراماتورج، فأصبح الكثير من المخرجين يقومون وحدهم بنوع من القراءة الدراماتورجية من أجل التحضير للعرض. هذه القراءة يمكن أن نطلق عليها عملية مسرحة. ويمكن أن نعتبر ان عمل المخرج الروسي." ستانسلافسكي "C.Stanislavski(1938,1863) على النص مع الممثلين قبل البدء في التدريبات هو شكل من أشكال العمل الدراماتورجي.

تعتمد الدراماتورجيا على تحقيق اتصالية إبداعية، فإنها لا ترتبط كثيرا بالقواعد الكلاسيكية للعمل المسرحي التي تصر على شكل مقيد ومع تغير العالم والظروف والمعارف وتطور التقنيات الاتصالية ومع تغير ايضا نوع المتلقي المختلف تماما عن مجتمعات نشأت فيها هذه القواعد لذلك جاء الدراماتورج ليجعل من العرض مواكبا لفكر مشتغليه ومتلقيه ومواكب للعمل المسرحي المعاصر. إن التعريفات المتعددة للدراماتورجيا تبين استحالة حصر وظيفتها في مجال محدد، وتعريف معناها، لأن الدراماتورجيا ترتكز على عناصر متعددة منها الجمالية، والاجتماعية والسياسية والفلسفية والأخلاقية والإنسانية، كما انها تبحث في علم النص وتطبيقاته وتقديمه وتجسيده، وتعتني بطرق تلقيه وتفسيره. وعلى الرغم من كل ما يبدو عليها من بساطة في المفهوم، لا يوجد لها تعريف دقيق يمكن الاعتماد عليه. وذلك بسبب تعدد هذه الوظيفة، واتخاذها أشكالا وأبعادا أخرى كثيرة متنوعة: دراماتورجيا المخرج، دراماتورجيا المؤلف، دراماتورجيا التوثيق، دراماتورجيا المتلقي، السينوغرافيا والإضاءة وإلخ [1].

وهذا تماما ما يؤكد عليه برنار دورت " أن التصور الدراماتورجي حاضر (بوعي او بدونه) في كل مستويات الإخراج. ومن المستحيل اقصاؤه من أي عنصر او فصل، فهذا التصور يخص أيضا التحضير للديكور، لعب الممثلين. ومن المستحيل تحديد في المسرح مجال دراماتورجي " [2].

[1]– خالد امين، محمد سيف– دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج– م.س– ص 71.

[2]– Du dramaturge/ les carnets du grand ,P84.

المبحث الثاني

"الإخراج المسرحي" مفهومه تاريخه و أسلوب عمل المخرج.

المبحث الثاني : "الإخراج المسرحي" مفهومه تاريخه و أسلوب عمل المخرج.

مفهوم الإخراج المسرحي :

إن الإخراج المسرحي علم له أصوله وآلياته ومناهجه المختلفة والمتباينة، وهو فن إبداعي مدرك وذو صلة بطاقة الخيال، والإخراج المسرحي قائم على أساس عملية تخطيطية وأسلوب في التحقيق فرجة حية داخل زمان ومكان محدد بكل أبعاده.

" وكلمة فن الإخراج مركبة من كلمتين تشير فيه كلمة فن إلى أنه عمل يعتمد الإبداع والصنعة والحرفية، وكلمة إخراج إلى أنه عمل يعتمد التركيب والإنشاء للإنجاز تكوين عام، وكذا يجمع بين العملية الإبداعية والعملية التكوينية، وهو عمل تطبيقي أكثر من تنظيري تتحقق به الصورة الكلية والكاملة التكوين "[1]، والإخراج عبارة عن أسلوب تقني التقديم وعرض صورة فنية وفق رؤية ممنهجة يحددها المخرج إنطلاقا من النص لتوصيل أفكاره وأحاسيسه إلى المتلقي.

تاريخ الإخراج المسرحي :

كان الكاتب يكتب نصه ليجسده على خشبة المسرح بنفسه، أو بالتعاون مع آخرين و كتاب الدراما المعروفين على مر التاريخ يملؤون نصوصهم ملاحظات وإشارات فنية في أدق تفاصيلها، ليس بالنسبة لحركة الممثلين فحسب، بل حتى بالنسبة لتصميم الخشبة، والموسيقى والرقص، والغناء، والإكسسوارات وغيرها، وأشهرهم على الإطلاق (صوفو كليس، و شكسبير) وقد استمرت العروض على هذا الحال إلى أن جاء (ليون دي صومي Ligny Di Suomi)* الذي شكل إرهاصا أوليا لظهور المخرج المتخصص، إذ يقول ":إن الحصول على ممثلين ممتازين أكثر جوهرية من الحصول على نص مسرحي جيد.. ويجب على الممثلين اتباع تعليماتي"[2] ، وهكذا مع تطور الحركة النقدية في أوربا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بدأت الرؤية تتضح حول التجربة الإخراجية.

---

[1]– أحمد أمل، نظرية في الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، عين السبع، الدار البيضاء، ط/1، 2009، ص11.

*مليون دي صومي : مستشار مسرحي في بلاط فينتونا في إيطاليا، ظهر في النصف الثاني من القرن السادس عشر، قام بدراسة الإنتاج المسرحي عبر العصور، وضمن كتاباته في شكل محاورات، وتكلم في المحاورة الثالثة عن كيفية إخراج المسرحية. أنظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 30.

[2]–سعد أردش، المخرج في العصر المعاصر،عالم المعرفة،مطابع اليقضة،الكويت،1971–ص31.

ظهر مصطلح الإخراج المسرحي مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. في البداية كان الاخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تعنى بتحويله إلى عرض، لكنها ما لبثت إلى ان اخذت اهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية كاملة عن النص.

في المسرح اليوناني القديم، كان تنفيذ العرض يقع على عاتق الكاتب. ولذلك كانت النصوص تكتب بناء على شكل المكان والامكانيات التقنية المتوفرة عندئذ، وقد تحدث ارسطو Aristote في كتابه فن الشعر عن ترتيب المناظر والحيل كجزء من العملية المسرحية.

يبين تاريخ العرض المسرحي في القرون الوسطى في الغرب أن الإهتمام بتنظيم مسار العرض كان كبيرا. وكان يقع على عاتق شخص يكلف بذلك هو مدير اللعبةMeneur de jeu ، ثم صار يقوم بهذه المهمة الكاتب نفسه أو الممثل الأول أو مدير الفرقة المسرحية أو المعماري والرسام المسؤول عن الديكور.

في تطور لاحق، صار شكل العرض يثبت في نص مكتوب مثل السيناريو في الكوميديا ديللارتي، أو نشرة التعليمات Cahier de régie التي تحتوي على معلومات تقنية تفصيلية. وأول نشرة من هذا النوع هي التي كتبها المسرحي البرتان Albertin في القرن التاسع عشر المسرحية الكسندر دوماس (A.Dumas) (1802- 1870) هنري الثالث وبلاطه [1].

في اللغة الفرنسية تعني كلمة الميزانسين Mise en sceneحرفيا " التوضيع على الخشبة"، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة في عام 1820، حيث كان الإخراج وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، ثم صار مع تطور مفهوم الإخراج يدل على مجمل العملية الإخراجية. ومع ذلك ظلت كلمة ميزانسين الفرنسية مستخدمة في بقية اللغات للدلالة على التشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخرى تدل على الإخراج بمعناه الأشمل [2].

هناك كلمة أخرى في اللغة الفرنسية كانت سائدة قبل أن يشيع استخدام مصطلح الإخراج هي الإدارة الفنية Règie، وما زالت تستعمل حتى اليوم لوصف العملية المتعلقة بالجانب التقني والإداري وإنتقاء الممثلين، وفي اللغة الألمانية ما زال المخرج يسمىRègisseur .

[1]- ماري الياس، حنان قصاب المعجم المسرحي- م.س-ص 8.

[2]- مرجع نفسه -ص7.

وقد ترافق ظهور الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر مع تطور المسرح وتقنياته وإستخدام الإضاءة الكهربائية في عام 1880، وأجهزة الصوت المتطورة لإحداث المؤثرات السمعية، ومع زيادة عدد الصالات، والتغير الذي حصل في تركيبة الجمهور وتنوعه وذوقه من حيث الإقبال على العروض الباهرة، ومع كل التحولات التي طرأت على الأنواع المسرحية وفرضت اهتماما أكبر بالعرض المسرحي كمكون أساسي [1]. كما ترافق ظهور الاخراج مع انفتاح البلدان الأوربية على بعضها في مجال المسرح والتعرف على الملامح الإقليمية للمسرح في كل بلد من البلدان من خلال جولات الفرق وعلى الأخص فرقة الدوق ماينغن * Meiningen التي تأسست في المانيا عام 1866 وجالت في أوروبا بين 1874 و1890 وإعتبرت مجددة في أسلوب العرض، وفي تحقيق رؤية متكاملة له.

يعتبر المسرحي الفرنسي اندريه أنطوان **(A.Antoine (1858-1943) الذي أسس المسرح الحر في باريس عام 1887 أول مخرج في أروبا. كما أن كتاباته المنشورة في " أحاديث حول الإخراج " 1903 تعتبر وثيقة هامة حول بداية التفكير بالإخراج كوظيفة مستقلة. ارتبطت افكار انطوان بالواقعية والطبيعية التي تجلت في اعماله من خلال الإلتزام بالدقة التاريخية في العرض ورفض اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر Trompe l'oeil، واستخدام اغراض حقيقية مأخوذة من الواقع اليومي على الخشبة التحقيق أكبر قدر من الإيهام. كما أن أنطوان لم يعتبر الممثل مجرد أداة لإلقاء النص فقد اهتم بحركة جسده وبحضوره على الخشبة [2].

[1]-ماري الياس، حنان قصاب- م. س-ص 8.

*يعد الدوق (ساكس ماينغن) من المخرجين الذين ساهموا مساهمة كبيرة في تحقيق الواقعية على خشبة المسرح. وتؤكد الدراسات التي تناولت فن الاخراج المسرحي، أن ظهور الفرقة المسرحية للدوق جورج الثاني، دوق مقاطعة (ساكس ماينغن) لاول مره، واخراجها الدقيق في (برلين) في الأول من مايس 1874 هو الميلاد الحقيقي لظهور مسرح المخرج.

**مخرج مسرحي فرنسي ومن المتأثرين بمنهج الدوق ساكس ماين تغن في الإخراج، اسم المسرح الحر عام 1887م دعا الى خلق الايهام الكامل على خشبة المسرح منطلقا في فلسفته هذه من المبدأ الذي طرحه (اميل زولار) بتصوير الواقع بدقة تكاد تصل الى حد التصوير الفوتوغرافي، أكد اندريه انطوان على الحوارية في الإلقاء وليس الخطابية، لأن الشخوص اناس حقيقيون يعيشون في اماكن حقيقية ولا يتحسسون بوجود الجمهور لذا أكد على ممثليه أن ينسوا أن هناك جمهورا يراقبهم.

[2]- ماري الياس، حنان قصاب- م. س-ص 8-9.

انتشرت أفكار انطوان بشكل سريع في كل أوروبا، وكان لها تأثيرها الملموس وعلى الأخص في السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن التاسع عشر. ففي ألمانيا ظهر تأثيره في اعمال الناقد المسرحي اوتو براهم [*] Otto Brahm (1856-1912)، ونيميروفيتش دانتشنكو [**] N.Danchenko (1858-1943)، اللذين اسسا في موسكو عام 1898 "مسرح الفن"، عملا بنفس توجه انطوان، لكنهما اضافة الى وظيفة المخرج كمنظم للعرض مهمة إدارة الممثل.

إرتبط فن الاخراج منذ ولادته بالحداثة وبالبحث عن صيغ جديدة وجماليات متنوعة وبالتجريب. ورغم أن الفكرة السائدة هي أن الإخراج في بداياته ارتبط بالواقعية والطبيعية، إلا أن ذلك كان مرحلة آنية. فمع بداية هذا القرن، ظهر توجه مسرحي أخر مواز تماما ومناقض للواقعية يقوم على اعلان الأدوات المسرحية بدلا من إخفائها كما درجت العادة في المسرح الواقعي. تطور هذا التوجه في روسيا على الأخص، وفي ألمانيا وفرنسا. ويعتبر عرض المخرج الفرنسي أورليان لونييه بو [***] Lugné Poe (1869-1940)لمسرحية الفريد جاري [****] A.Jarry (1873-1907) " اوبو ملكا " أول عرض مسرحي يعلن المسرحة، وهو المفهوم الذي اطلقه في روسيا بشكل نظري المخرج نيقولاي افرينوف [*****] N.Evreinov (1879-1953).

[*] ناقد مسرحي، ولد بهامبورغ بألمانيا يوم 05 فيفري 1856، وتوفي 28 نوفمبر 1912 ببرلين بألمانيا.

[**] مخرج مسرحي، ولد 23 ديسمبر 1858 بجورجيا، وتوفي 25 افريل 1943 بموسكو بروسيا.

[***] ممثل ومخرج مسرحي ومدير مسرح فرنسي، ولد بباريس 27 ديسمبر 1869، وتوفي 19 جوان 1940.

[****] ألفريد جاري ولد بفرنسا بمدينة لافال (ماين) في سبتمبر 1873، وتوفي بباريس في نوفمبر سنة 1907وهو شاعر وروائي وكاتب مسرحي .وكان أيضا رسام.

[*****] ولد بموسكو 13 فيفري 1879 وتوفي بباريس 07 سبتمبر 1953، دراماتورج، كاتب روسي، منظر و مؤرخ مسرحي.

يعد المخرج الروسي فسيفولود مايرخولد [*] (1874-1940) V.Meyerhold وبعده ألكسندر تايروف [**] A.Tairov (1885-1950) مجددين على صعيد الإخراج. فقد أكد هذان المخرجان على الأسلوب والأسلبة، وابراز الأعراف التي تعلن المسرحة كردة فعل على الواقعية التي يمثلها ستانسلافسكي. كما انهما اعتبرا أن العرض ليس مجرد ترجمة للنص على الخشبة، وانما عملية مستقلة تعطي لكل عمل أسلوبه الخاص وروامزه الخاصة، وان المخرج هو الذي يحدد معنى العرض وادواته واسلوب العمل.

إعتبارا من النصف الثاني من القرن العشرين صار الاخراج حقيقة واقعة، وتنوعت أبعاده بتنوع التجارب التي شكلت مدارس اخراجية. كما صار المخرج سيد الخشبة والمسؤول عن المعنى الذي يحمله العرض. من نتائج ذلك أن إسم المخرج صار يطغى أحيانا على اسم المؤلف، وان عمل المخرج اعتبر نوعا من الكتابة الجديدة للعمل أو القراءة الخاصة لمعناه، ناهيك عن قيام بعض المخرجين بكتابة المسرحيات التي يقدمونها على الخشبة.

عاصر المخرج ماكس راينهارت [***] M.Rainhadt (1873-1943)كل من بريشت وستانسلافسكي لكن أعماله لم تحظ باهتمام الدارسين والنقاد فلم يشتهر كما اشتهروا، ورغم ذلك فقد حملت اعمال هذا المخرج العظيم بذرة نظرية العرض المسرحي الجديدة. ويتمثل موقف راينهارت الفني من عملية الإخراج في عدم فرض أسلوب إخراجي مسبق على المسرحية من الخارج، ملحميا ام طبيعيا، بل من استنباط أسلوب الإخراج من البناء الداخلي للنص نفسه.

---

[*] قسيفولود مايرخولد (1874-1940) مخرج وممثل مسرحي سوفييتي، ولد من عائلة ألمانية الأصل، لدى بلوغه الثانية عشرة من عمره التحق بمدرسة الفيلهارمونية الموسكوفية، حيث درس الدراما الموسيقية، وفي عام 1898 بدأ عمله كممثل في مسرح موسكو الفني في عالم 1904 ترأس "جمعية الدراما الحديثة" وقام بجولة في المحافظات والمناطق الروسية. في هذه المرحلة بدأت تظهر المعالم الأولى للمدرسة الميرخولدية وفيها جمع بين الشاعرية الرمزية ومبادي المسرح المجازي.

[**] ولد تايروف 06 جويلية 1885 بالوكرانيا، وتوفي 5) سبتمبر 1950 بموسكو اقترن اسم ألكسندر تايروف Alexander Tairov بالسينوغرافيا التجريدية، وجعلت ايروف ممثليه يستخدمون ماكياجة غريبة لا يشبهون به أحدا في الواقع، وبهذا يصبحون أشخاصا منفردين في عيون المتفرجين في أزيائهم الغريبة القانتاستيكية، ومن ثم، يكثرون من الألعاب البهلوانية والماكياج الساخر والشقلبة التهريجية والتشخيص الكاريكاتوري الهزلي.

[***] ماكس راينهارت مخرج وممثل مسرحي نمساوي. ولد في 9سبتمبر 1873بفيينا وتوفي في31 أكتوبر 1943، يعتبر واحد من أهم المخرجين في العالم، عمل إلى جانب المخرج أوتو براهم في برلين. رغم انه كان متناقضا معه في آراءه، وقد استفاد من تجربة ماينجن الألمانية في الإخراج المسرحي كثيرا. هو أول من ابتكر مهرجانات المسرح المكشوفة الصيفية علم 1920 ابتكر الكثير من الفضاءات المسرحية التجريبية منها تقديمه لمسرحية (أوديب) داخل علبة سيرك. هرب إلى أمريكا هربا من بطش النازية.

"وقد انتجت هذه السياسية الاخراجية سلسلة من العروض الناجحة التي تفوق في عظمتها اعمال برتولوت بريشت * Bertolt Brecht وقسطنطين ستانسلافسكي ** Constantin Stanislavski"[1].

وقد لخص راينهارت نظرته الجمالية الى الاخراج والى العرض المسرحي حين قال ":ان السؤال الحاسم الذي يواجهنا الان هو كيف نجعل مسرحية ما تحيا على خشبة المسرح في زمننا هذا؟ أن الكنيسة الكاثوليكية التي تسعى إلى تحقيق أقصى الغايات اغراقا في الروحانية والغيبة تحقق هدفها من خلال مخاطبة الحواس، فتحيطنا بأجواء صوفية من خلال الإضاءة الخافتة، وتسحر عيوننا وتشبع آذاننا. وتخدرنا برائحة البخور، وفي هذا الجو الحسي المشبع يتجلى لنا الأعلى والاقدس، وتتجلى لنا حقيقتنا، فنجد الطريق الى جوهر وجودنا- طريق التركيز والانتشاء والروحانية"[2].

* بارتولوت بريشت ، ولد في أوجسبورج في 10 فبراير 1898 – مات في برلين في 14 أوغسطس 1956 هو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني. يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين. كما أنه من الشعراء البارزين.

** قسطنكسن ستانسلافسكي ،مخرج وممثل مسرحي روسي شهير ولد بموسكو في 17 يناير 1863و توفي في 7 اغسطس 1998،يعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث، حاول ابتكار أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخوص كما لو كانوا أناسا حقيقيين. وتعرف محاولة الممثل أن يعيش حياة الشخصية بنظرية ستانيسلافسكي. ولد قسطنطين سيرجيفتش الكسييف في موسكو. وأسس مسرح موسكو للفن في عام 1898م بمساعدة فلاديمير نيمروفيتش دانشنكو، وأصبح مشهوراً بالعروض الواقعية لمسرحيات تشيكوف، وجوركي وآخرين.

وقد أكسب إخراج ستانيسلافسكي لمسرحية النورس في عام 1898م لتشيكوف أول نجاح له. ازدادت شهرة ستانيسلافسكي مع كتاباته التي تصف النظريات التي استخدمها في تعليم ممثليه وإخراج مسرحياته. وتشمل أعماله الكتابية: إعداد الممثل بالإنجليزية 1936، بناء الشخصية بالإنجليزية1949.

[1]– بتصرف:جوليان هلتون–نظرية العرض المسرحي–هلا للنشر والتوزيع،مصر،ط1، 2000،ص293.

[2]–المرجع نفسه–ص294.

المخرج :

أ-اللمحة التاريخية:

لم يعرف المخرج بمعناه المعاصر إلا متأخرا، غير أن تاريخ الدراما يضع بين أيدينا نماذج شبيهة بالمخرج، لكنها لم تكن تتعامل مع النص المسرحي كما يتعامل معه المخرجون المعاصرون ففي الدراما الإغريقية مثلا نجد " قائد الكورس" هو الذي كان يعطي شروحات للكورس والممثلين والراقصين عن موضوع النص الدرامي الذين هم بصدد تقديمه، من أجل أن تتجلى للمتفرجين الفكرة واضحة وجلية، غير أن قائد الكورس لم يكن يتدخل في طريقة إلقاء الممثلين وحركات الراقصين، وقد استمر هكذا الحال عدة قرون حتى جاءت المدرسة الكلاسيكية الفرنسية، التي أحدثت تغييرات في النسق العام للعمل المسرحي، فأصبح الممثلون يتمرنون على الخطاب، لكن بقي العرض على حالته شبيها بالأوبرا. جاءت المدرسة الواقعية، والتي كان من روادها "غوته" حيث وضعوا قواعد محددة للممثلين، وأدخلوا الديكورات البسيطة إلى خشبة المسرح[1].

ظهر فن المخرج الحقيقي باعتباره فنا مستقلا في ألمانيا على يد جورج الثاني مابين - 1826 - 1914 في دوقية ساكس مينجن، حيث قام هذا المخرج بإنشاء فرقته الخاصة و جال بها أوربا مقدما مسرحه الذي عرف بمسرح المخرج [2]. وهكذا ظهر المخرج وبدأ هذا الفن بملء الفراغ الذي كان موجودا من قبل، وفرض سيطرته على المؤلف والممثل، إذ حل المخرج محل المؤلف الذي كان سائدا في العصور السابقة، وظهرت إلى الوجود عدة مدارس إخراجية يتزعمها مخرجون عالميون كبار أمثال " أدولف أبيا، سيكس مينجن، ستانسلافسكي، وماير خولد، وبيسكاتور غروتوفسكي" الذين أحدثوا ثورة في مهمة الإخراج المسرحي.

[1] - ينظر، سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م.س، ص 34.

[2] - ينظر، الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر:سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة بغداد، 1972،ص29.

ب–المفهوم :

نستحضر هنا، قول الكاتب والمخرج الفرنسي" فاليري نوفارينا "، عندما سئل عن تعريفه للمخرج فقال بما معناه: أن الإخراج هو فن المشاهدة، فالمخرج متفرج جيد يراقب إيحاءات الممثلين ويعمل على تطويرها وفقا لرؤيته المسرحية، وهذا يعني أن المخرج والممثلين يجب أن يتحركوا وفق مدارات ابتكارية متواصلة، أساسها الجدل، الخلق والتحليل لكل صغيرة وكبيرة[1].

على الرغم من أن المخرج كشخص مستقل له وظيفته المحددة لم يعرف الا في أواخر القرن التاسع عشر، إلا أن الاهتمام بإخراج العرض المسرحي وكيفية تقديمه على الخشبة كان موجودا بشكل او بآخر في المسرح على مدى تاريخه. يدل على ذلك وجود الإرشادات الإخراجية ضمن النصوص، ووجود اعراف مسرحية تحدد أسلوب العرض في كل الحضارات التي عرفت المسرح.

وحين يقوم المخرج بتفسير النص وبلورة رؤيته الإخراجية له قبل التدريبات، فيجب عليه ألا يفرضها من الخارج، بل أن يجعلها تنمو بصورة طبيعية من خلال عملية " التعلم عن طريق الفعل "وهي العملية التعليمية التي تقع مهمة قيادتها وتنسيقها وإدارتها على عاتقه. فمهمة المخرج تجمع بين دور مصمم شفرة إشارات المرور على الطريق السريع الذي يضمن سلامة المرور وتدفقه عبر ساعتي العرض على المسرح، وبين دور المرآة التي ترى فيها الطبيعة نفسها عن عبارة هاملت، فالمخرج هو المرأة التي ينظر فيها الممثل ليرى الأثر الذي يحدثه على الآخرين. والمخرج بهذا المعنى يؤدي وظيفة المتفرج أيضا فيستثير عنصر "وجود الجمهور في نفس الممثل إلى الدرجة التي لا يعود فيها يحتاج إلى موجه خارجي" [2].

ويرى الكاتب الفرنسي برنارد دوت آن "بروز دور المخرج ليس الا مرحلة أولية في تطور فن المسرح، يمكن تسميتها بمرحلة التحرر لعناصر وتشير هذه المرحلة في معناها الى التعبير عن بنية العرض بنقد الوحيد العضوية المطروحة وينبني منها صيغة بوليفونية تطرح لغتها على المتفرج"[3].

---

[1]– مُحَمَّد سيف، خالد امين –دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج– م.س– ص 124.

[2]– جوليان هلتون– نظرية العرض المسرحي– م.س– ص 100.

[3]– سوزان بنت–جمهور المسرح–ترجمة:سامح فكري–اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات، القاهرة–دت –ص 28.

أسلوب عمل المخرج:

إن المخرج في المسرح هو المخطط الرئيسي لمشروع الإنتاج المسرحي، و هو في الوقت نفسه العقل المفكر و المبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي وهو القائد الفني و الفكري و العلمي للعرض المسرحي.

ويتكلف المخرج المسرحي بوظائف عديدة و ندرجها بالتفصيل و التحليل كما يلي:

1-اختيار النص المناسب.

2-تكوين الرؤيه الفنية.

3-اختيار التقنيات الفنية المناسبة.

4-اختيار الممثلين وتوزيع الادوار.

5- تصميم الحركه المسرحية.

6-قيادة التدريبات والبروفات.

أولا/اختيار النص المناسب :

اهم وظائف المخرج المسرحي فالنص المسرحي هو العمود الفقري للعرض المسرحي سواء كان هذا النص معتمدا على لغة الحوار ، أو مجرد سيناريو حركي.وقد يتطلب مرحلة اختيار النص المناسب من المخرج مايلي :

1-دراسة الذوق الحالي للجمهور.

2-ومدى قدرته علي الاستيعاب والتفاعل مع تلك القضايا التي يطرحها النص.

والنص المسرحي الجيد هو ذلك النص الذي يحتوي علي مفاتيح تفسيره سواء كانت مفاتيح ظاهره او مفاتيح تكتشف وتستنتج. وإختيار النص يتطلب دقة وعناية، بل ودارية وخبرة ودراسة. بصفة "أن المخرج هو الذي يراقب الحياة ويتطلع بمعرفة كبرى في جميع الميادين فضلا عن معارفه في الحرفية المسرحية"[1]. ولا شك أن الحصلية الثقافية للمخرج وقراءاته في تراث المسرح وأدبه واتصاله بكل ما هو جديد يساعده في وضع معايير واضحة تصبح قاعده أساسية عند الإختيار.

[1]- ألكسي بوبوف: التكامل في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، دط، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ،دمشق، 1976،ص 29.

ثانيا/تكوين الرؤية الفنية:

هذه المرحلة هي من أصعب المراحل في عميلة الإخراج نظرا، لأن المخرج لا يستطيع تكوين رؤياه إلا بعد استيعابه الدقيق والتام للنص المسرحي بجميع تفاصيله. "لأن النص المسرحي كلما كان غنيا في محتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي، وكلما كان عميقا وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص أصيلا في أسلوبه ودقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج" [1].

ومما لاشك فيه أن كل فنان يملك بشكل او آخر كيفية تكوين رؤية مسرحية، وهذه الرؤية تأخذ شكل الرؤية شبه النهائية للعرض، ولا يقصد بذلك بالطبع تخيل العرض بجميع تفاصيله الدقيقة ولكن المقصود هو كالآتي :

1-إحساس المخرج بالايقاع العام للعرض.

2- تخيله الاولي لتصميمات الديكور والملابس والألوان السائدة لكل منهما بصفه عامه.

3-تصوره للكيفيه التي يؤدي بها الممثلون مختلف الأدوار مع تصوره لمناطق توظيف الموسيقي.

ومن المهم والضروري في البداية أن يقوم المخرج بتحديد الرؤية الإخراجية للنص المسرحي وذلك طبقا لفهمه ووعية و تفسيره الإبداعي للنص.

وجدير بالذكر أنه مهما كانت كفاءة المخرج واجتهاده في تكوين رؤيته المسرحية فإن هذه الرؤية لن تكتب لها الحياة والشمول إلا بعد تقديمها من خلال العرض للجمهور لأن إخراج العرض هو في حقيقته وحدة عضويه لا يكتمل نموها إلا عن طريق التأثر والتأثير بين جميع المشاركين ويجب علي المخرج أن يجمع أفكار جميع العاملين معه بالعرض وتوليف أفكارهم داخل رؤيته العامه، فذلك يساعده علي نمو رويته وتفسيره.

ويقوم المخرج أيضا بتحديد رؤيته طبقا لإمكانيات الفرقة والجدول الزمني المحدد لتقديم العرض والصورة النهائية التي يطمح في تحقيقها ،ويجب أن يكون الحدق الرئيسي للمخرج هو تركيز الإنتباه على الفكرة الرئيسة في العرض المسرحي.

[1]–سعد الأردش، المخرج في العالم المعاصر، عالم المعرفة، مطابع اليقضة، الكويت 1971- م.س- ص16.

ثالثا/ إختيار التقنيات الفنية المناسبة:

التقنيات الفنية هي الوسائل الطبيعية التي يستطيع بها الفنان أن ينقل فكرة (تفسيره الإبداعي) ويحقق من خلالها رؤيته الابداعية. يقول باتريس بافيس Patric Pavis* في تعريفه دور المخرج المسرحي في الإخراج " : هو توظيف لجميع وسائط خشبة المسرح، من ديكور وإضاءة و موسيقى وحركات الممثلين، إذ يتجلى كنشاط منسق في زمن ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة لأي عمل درامي" [1].

وقد يخطئ بعض المسرحين للأسف ويخلطون بين التقنيات الفنية والأساليب الإخراجية. وكما يخطئ أيضا بعض المخرجين إذا سمح للتقنيات أن تحدد له الأسلوب، لأن ذلك قد يعمل عل تداخل الأساليب الفنية وبالتالي يسبب ذلك التشويش العام على العرض. وترتبط التقنيات الفنية بعصرها ارتباطا شديدا فتتغير حسب :

1- تتغير باختلاف التطور العلمي والتكنولوجي.

2-تتغير باختلاف الذوق العام.

وإن كان هذا لا يمنع أحيانا باستخدام بعض التقنيات الفنية القديمة فما زالت الشموع تستخدم كمصدر إضاءة في بعض المشاهد لتحقيق دلالات درامية مطلوبة، ويجب التأكيد في البداية بأن الامر لا يتوقف عند مدى النجاح في اختيار أنسب التقنيات بالعرض بقدر ضرورة تحقبق النجاح في الإستخدام الأمثل لتلك التقنيات فيجب على المخرج كما أن يهتم بتحديد رؤيته الاخراجية باختيار الممثلين لأداء الأدوار المختلفه فإنه يجب أن يهتم بنفس الدرجة وربما بدرجة أكبر في إختيار الفنانين المصممين للديكورات والملابس والاكسسوار و إختيار المسؤول عن التنفيذ الموسيقي فهؤلاء هم الذين سوف يحققون رغباته الفنية ورؤيته بالدرجة الاولى. فإن هناك وسائل أخرى للتعبير عن الشخصية غير الكلام ووسائل لا تقل عنه صدقا ووضوحا وعمقا ، ومتى وجد المخرج الذكي , واسع المعرفه، وبعيد النظر، الذي يحسن إستخدامها وتوجيهها لصالح العمل الفني إذا أمكن ومن هذه الوسائل:

الإضاءة والديكور والملابس والأكسسورات والموسيقي وإمكان استخدامها كأداة للتعبير في المسرح.

---

*باتريس بافيس من مواليد 1947 كان أستاذًا للدراسات المسرحية في جامعة كنت في كانتربري (المملكة المتحدة) ، حيث تقاعد في نهاية العام الدراسي 2016/2015. لقد كتب على نطاق واسع عن أداء، مع تركيز دراسته وأبحاثه بشكل أساسي على علم الأحياء و التعددية الثقافية في المسرح. حصل على جائزة جورج جماتي عام 1986.

[1]- voir, Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris, 1996, p 210.

رابعا/ إختيار الممثلين وتوزيع الأدوار:

أول عمل ينهض به المخرج هو توزيع الأدوار على الممثلين ، فهو خطوة لابد أن تبدأ على الطريق الصحيح ، لأنه إذا أحسن توزيع الأدوار فإنه يكون بذلك قد خطى خطوة كبيرة جدا نحو إتمام رسالته، فتوزيع الأدوار عملية شاقة وحساسة لأنها تتطلب قوى خاصة من الإدراك تربط ما بين قدرات وشخصية الممثل المرشح لأداء الدور ، وبين الدور المطلوب منه أداءه ومعرفة المخرج السابقة للممثل وبالأدوار التي سبق له أداؤها من قبل، فتعتبر عاملا هاما ومساعدا في ترشيح الممثل للدور ولا يعني ذلك بأن المخرج قد يحصر ممثليه في مثل هذه الأدوار ولكن يعاد إكتشاف قدراتهم التي تحتاج لمن يطلقها ويعيد اكتشافهم. وهاته الخطوة هي من بين أبرز الخطوات التي يجب على المخرج التأكيد عليها لأنها الممثل المبدع هو المرآة العاكسة للجمالية العرض وبه يجذب الجمهور، "فالمسرح يتحقق بموجب العلاقة القائمة بين الممثل و المتلقي".[1]

ويرى بعض المخرجين من خلال دراستهم لفن الاخراج أن الممثل الذي لا يظهر فهماَ تلقائيا ومبدئيا لجوهر الشخصية المرشح لأدائها منذ البروفات الأولى لن يستطيع بعد ذلك تحقيق النجاح مهما بذل جهده، لأن عمق الإحساس والأداء يعتبران شيئان هامان أكثر من الخبرة والدراسة فلا ينصح المخرج بالتعجل في توزيع الأدوار خاصة وأن على المخرج في هذا المجال دورا أهم من مجرد إكتشاف الممثل المناسب لكل دور، وهو تحقيق التوزيع الأنسب لجميع أعضاء الفريق على مختلف الأدوار، فأثناء التوزيع يلعب المخرج دورا أكثر من مجرد إختيار الممثل الصالح لكل دور في المسرحية ، إذ يجب عليه أن ينظر إلى علاقة الأدوار المختلفة بعضها ببعض ، بحيث يؤدي كل فرد دوره في العرض المسرحي على نفس المستوى من الإتقان.

لذا يجب على المخرج في هاته الخطوة أن يختار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية " بحيث تتوافر لكل منها المقومات الفيزيقية و الفنية التي تمكنه من الإقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها" [2].

[1]– ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة: مُحَمَّد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعة ديني خشبة، ذار النهضة، مصر للطباعة و النشر، ص 15.

[2]– سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر،م.س،ص14.

خامسا/تصميم الحركة المسرحية :

الحركة المسرحية علم ودراسة وحرفية وتخطيط ولم تكن أبدا مجرد تحركات عشوائية ، لذلك فإن المتخصصين يدركون أهميتها جيدا كما يدركون صعوبة تصميماتها ، وإن كانت تبدو أنها بسيطة وكائنها حركات تلقائية علي سبيل المثال ، فيفضل الكثير من المخرجين تصميم الحركة علي مستويات متعددة بين الإرتفاع والإنخفاض تحقيقا لتفسير العلاقات الإجتماعية بين الشخصيات الدرامية المختلفة ، وكذلك لتفسير العلاقات العاطفية بينها أيضا. فالمخرج المسرحي يهدف إلى صنع فرجة مبتكرة في المسرح " يلغي الثرثرة و يستنطق الدلالات و الرموز و الأجساد الحية المتحررة"[1]. فإذا كان في إمكانية المخرج السينمائي أو التلفزيوني علي سبيل المثال أن يبرز التعبير على ملامح الممثل بتقريب آلة التصوير من وجهه أو يده أو ساقه فإن المخرج المسرحي يستطيع أن يقوم بهذه المهمة إلا من خلال التحكم في حركات الممثل وسكناته التي يمكن أن يراها الجمهور بوضوح .

فمن مهام مسؤوليات المخرج:

1- تحقيق الاستخدام الأمثل لمساحة المسرح.

2- خلق توازن وتأكيدا لبعض الشخصيات أو الإحداث.

3-تحديد العلاقة بين الممثلين بعضهم البعض ومع قطع الديكور أيضا على خشبة المسرح.

فعلى سبيل المثال يتم غالبا وضع الشخصيات المهمة في المستوى الأعلى أو وضعها في مستوى خاص بها ، بينما يتم تجميع باقي الشخصيات في مساحات أخرى وبالتالي فإن عين المشاهد سوف تنجذب إلى تلك الشخصيات التي تقف وحيدة في أحد المناطق القوية و البارزة من مناطق خشبة المسرح. ويقول أحد رواد المسرح "أن حركة الممثلين لابد أن تعتمد على أسس علمية بحيث لا تصبح مجرد شكل جمالي بقدر ما يكون لها دورا أساسيا في تفسير النص ، وبالتالي لا يمكن الاستغناء عنها".وتعتبر الحركة المسرحية من أهم عناصر المخرج الفنية للتحكم في الإيقاع العام للعرض ، لذلك يجب أن تتوافق الحركة العامة وإيقاعها مع الإيقاع الخاص بحوار الممثلين. وإذا كان الممثل يتحرك ببطء شديد أو سرعة كبيرة عبر خشبة المسرح يجب على المخرج أن يوجهه للسيطرة على طريقته في المشي، وكذلك في الحفاظ على الإيقاع العام للمشهد. ويجب أيضا أن تتسم الحركة المسرحية بالبساطة مع القدرة على الإيحاء والتعبير عن الأبعاد المختلفة للشخصيات الدرامية بما يتناسب مع حالتها النفسية والمواقف الدرامية المتتالية.

[1]–طاهر أنوال، المسرح و المنهاج التقنية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، دط، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2011، ص275.

سادسا/ قيادة التدريبات والبروفات:

يقصد بالتدريبات المسرحية تدريب الممثلين على أساليب وقواعد كل من الأداء الصوتي والأداء الحركي، أما المقصود بالبروفات فهو تدريب الممثلين المرشحين للعمل في العرض المسرحي علي كيفية أداء أدوارهم وذلك بعد توزيع الأدوار عليهم بصورة تتناسب مع كل شخصية درامية للعرض.

لقد اعتبر منهج" ستانسلافسكي" في إعداد الممثل النواة الرئيسية التي اشتق منها معظم المخرجين للعناصر الأساسية التي تساهم في خلق الشخصية المسرحية، وذلك لما وجدوا في منهجه ما يتفق مع أفكارهم وأساليبهم في تدريب الممثلين، ويشرح" ستانسلافسكي" طريقة منهجه فيقول: "إن أجمل ما يصل إليه الممثل في المسرحية التي يؤديها هي أن يندمج في دوره أي أن يعيش دوره في غفلة من إرادته ..."[1]، وهذه نظرية الاندماج التي ألح عليها "ستانسلافسكي" التي تقرب المسافة بين ذات الممثل وبين الشخصية فتيسر عملية التقمص الذي هو ناتج عن كتداخل العناصر العقلية والنفسية والجسدية، وهذا الاتحاد بين العناصر الداخلية والخارجية للمثل المسرحي هو ما آمن به "قسطنطين الكسيف ستانسلافسكي" رافضا بذلك المفهوم القديم الذي يفصل بين العقل والجسد ومن هذا المنطلق أسس الواقعية النفسية التي تفرض على الممثل خلع شخصيته القديمة وارتداء جلد الشخصية التي يؤدي دورها من أجل خلق الإيهام أثناء عملية العرض.

وكان من المبادئ الأساسية التي تقوم عليها التدريبات في" أستوديو الممثل "أنه لا يمكن تمثيل المشاعر بل يجب عليه استرجاع المشاعر الحقيقية وتوظيفها، يؤكد "ستانسلافسكي " أن الطباع الخارجية ليست مهمة لذاتها بقدر ما هي واسطة تمكن من الولوج في جوهر الشخصية الداخلية وذلك من أجل الدخول في معايشتها، وقد وضع أيضا المخرج والباحث المسرحي الروسي" ستانسلافسكي" قواعد أساسية يرتكز عليها منهجه في إعداد الممثل ومعايشة الدور المسرحي.

1- التدريبات :

يقول بعض المخرجين أن من الضروري أن يدرب الممثل قبل اجراء البروفات على العمل المسرحي وكما ذكرها ستانسلافسكي، وهي تمارين الإسترخاء والتركيز والصدق الداخلي والتأكيد من قدرتهم على توصيل أصواتهم للجمهور في أبعد مكان بالمسرح مع الإحتفاظ بصدق الأداء خاصة إذا كان المشهد التمثيلي يتطلب لحظة حب هادئة أو همسا بسر ما.

[1]- جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل والإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2012، ص229.

وبالتالي يحتاج من الممثل التوزان بين المصداقية وضرورة ان يسمع صوته، ولذلك يقوم الممثلون بالتدريب علي تنظيم النفس، والتحكم في الحجاب الحاجز وليس من الحلق حتي يكون للصوت الناتج قوة مع امكانية التحكم فيه، وأيضا بعض تدريبات الإحماء التي تساعد علي مرونة الجسم.

2- إجراء البروفات:

في هذا العنصر يحاول" ستانسلافسكي "في تدريبه الممثل قيادته نحو هدفه في رحلة البحث عن دوره بخط متصل، فالفكرة المركزية التي يسعى المؤلف الوصول إليها بشكلها الممثلون في تحرك الخطوط المتصلة إلى هذه الفكرة الرئيسية خلال فترة العرض المسرحي".[1]

يجب على المخرج في المراحل الأولى للبروفات توضيح رؤيته الإخراجية وتقديم شرحا مفصلا لأسلوب العرض.

كما يجب قراءة المسرحية كلها قراءة لفظية تعبيرية بواسطة مجموعة الممثلين ، و يفضل وجود المؤلف خلال تلك القراءات الأولى لشرح وجهة نظره وتفسيره للنص، لأنه سوف تتولد لدى مجموعة الممثلين العديد من الإستفسارات والأسئلة خلال القراءات الأولى للنص ويساعد المؤلف أيضا على إيضاح الرؤية الإخراجية للمخرج وتأكيدها له.

[1]–مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، مطبعة السفير، ط1، الأردن، 2009، ص63.

الفصل الثّاني

المبحث الأول

دراسة درامية لمسرحية "الأجواد".

الفصل الثاني:

مسرحية الأجواد بين أدبية النص الدرامي و فنية الإخراج المسرحي.

المبحث الأول: دراسة درامية لمسرحية الأجواد.

ملخص المسرحية:

تناقش مسرحية " الأجواد " مسألة جد مهمة وحساسة، تتمثل في التعبير عن حياة الشعب الجزائري، وعن الأوضاع الاجتماعية والسياسية و الاقتصادية التي كانت سائدة في فترة ما بعد الاستقلال (الثمانينيات). والقضية التي عالجها عبد القادر علولة في مسرحيته هذه، كانت اتجاه من الاتجاهات التي تبناها المسرح الجزائري طوال مسيرته. فقد استطاع علولة بتجربته هذه أن يرسم ويسلط الضوء على الواقع الجزائري المعاش في مختلف مجالاته. فكان يكشف ويفضح الفساد الإداري والمحسوبية والبيروقراطية بشكل غير مباشر، أي بطابع هزلي فكاهي قصد السخرية والاستهزاء، وفي الوقت عينه حاول الدفاع عن حقوق العمال والمواطنين.

جاءت المسرحية في ثلاث مشاهد درامية تتخللها أغنيات شعبية لتزيد التأثير في المتلقي، فكل مشهد مستقل بذاته من حيث الموضوع. في حين يرتبط الكل بالعنوان " الأجواد " فإنه يعني الكرماء، فهي النقطة المركزية الي بنيت عليها المسرحية، فهذه الأخيرة عبارة عن لوحة فنية رسمت فيها الحياة اليومية للطبقة الكادحة، وللناس البسطاء في المجتمع. فهؤلاء المهمشون يتصفون بالإنسانية، الجود، الكرم، العطاء، حب الوطن، والإيمان بالعدالة الإجتماعية.

يتشكل نص الأجواد من ثلاث لوحات–مشاهد– مسرحية لا يوحدها نظام او تسلسل منطقي، سواء من حيث الفكرة أو الحدث، ولكنها تنهض على رؤية شاملة وواحدة في الوقت نفسه، رؤية تريد للواقع أن يستقيم، فيضعك المؤلف أمام "الراوي او "القوال" في قلب الحدث المسرحي و يصعد بك إلى ذروة المأساة التي يشعر بها الإنسان البسيط، ليخترق بك اللوحات–المشاهد– الثلاثة، فتشعر و كأنك أحد أبطال النص ومشارك في حدث العرض[1].

تعرض المسرحية في المشهد أو المقطع الأول معاناة العمال الجزائريين، فنجد علال الزبال يكنس الأوساخ من الشوارع، ويؤدي عمله هذا بإخلاص وإتقان. فمن وخلال عمله كان يفضح عملية الاحتكار التي قام بها الجار، ويطالب بخفض الأسعار حتى يتمكن الفقير من شرائها. فقد كان يدعم أصحاب القطاع العام ويعارض أصحاب

[1]–بتصرف، منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، منشورات مخبر أرشفة المسرح–جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2014،ص60.

القطاع الخاص. أما الشخصية الثانية في هذا المشهد تتمثل في (الربوحي لحبيب) الذي يعمل حداد في ورشة من ورشات البلدية. فكرمه ومكانته الاجتماعية جعلته يخدم المصالح العامة للمجتمع، ذلك من خلال محاولته إنقاض حيوانات الحديقة العامة للحي، وهذا بعدما حاول إقناع مسؤولي البلدية بالاهتمام بهم لكن المحاولة أبدت بالفشل. فهتان الشخصيتان أظهرت وأبرزت القيم الأخلاقية للمجتمع الجزائري، رغم أنها شخصيات محقورة لكنها إيجابية تجسد المثال الحي في التضحية والتضامن.

أما في المشهد الثاني فإن علولة جسد العنوان بشكل كبير فقد صور القيمة الحقيقية للكرم والجود من خلال تبرع العكلي بهيكله العظمي للثانوية. ويبرز ذلك في الصداقة الحميمية التي تربط بين العاملين البسيطين في الثانوية حيث أوصى العكلي صديقه منور بالحرص على تحقيق أمنيته ورغبته وبالفعل قام المنور بما أوصاه، فكان الحارس الضليل لبقايا المرحوم. فهذا المشهد يشخص قيمتي التضحية والصداقة في أروع صورهما[1].

وتقدم المسرحية في المشهد الثالث و الأخير صور الخير و الصفاء، فقد جسد علولة هذه الصور في ثلاث شخصيات: (منصور، جلول الفهايمي، سكينة) فكان البدء بشخصية منصور العامل في المصنع الذي يؤدي عمله بكل جد واخلاص وتفان ومحبة لعمله، وحين أخذ التقاعد حزن حزنا شديدا على هذا. لأنه احسن بأنهم حكموا عليه بالفراق بينه وبين آلته، هنا يظهر الخير والوفاء فهو يحافظ على آلات المصنع وعلى أملاك الدولة وكأنها ملكه. ويوصي بضرورة الحفاظ عليها. ثم يشخص هذا المشهد معاناة جلول الانسان المعروف لدى الجميع بذكائه وحكمته وكرهه وإيمانه بالعدالة الإجتماعية، كان عاملا في المستشفى فرأى ما لا يتحمله قلبه من فساد ومحسوبية وسرقة وعدم المبالاة والاهتمام من قبل الأطباء والعمال وهذا يتعارض مع ما كان يسعى اليه ولدرجة حبه لوطنه أصبح انسان عصبي تتغلب عليه النرفزة جراء الضغوطات التي كانت تتصارع في داخله . هذا ما أدى به إلى تلقيه لعقوبات مهنية من قبل مسؤوليه. وفي الأخير تعرض المسرحية معاناة سكينة العاملة في مصنع الأحذية التي اصيبت بشلل، فتخلت عن عملها وسط حزن شديد ألم بزملائها لأنها كانت ضحية الإهمال وقساوة ظروف العمل. فقد سميت بجوهرة المصنع لسيرتها وسلوكها الحسنة مع الجميع.

[1]–بتصرف، عبد القادر علولة، من مسرحيات عبد القادر علولة– الأقوال، الأجواد، اللهام–، موفم للنشر، ط1، الجزائر1997، ص77.

الشخصيات:

تعد الشخصية عماد الفن المسرحي وقوامه، والمقوم الأساسي والمحوري الذي تقوم عليها المسرحية. إذ يرى معظم دارسيها أن الشخصية هي التي تخلف الحبكة والموضوع المسرحي، إذ لا تستطيع أن نعثر على أي عمل أدبي خال من الشخصية. فقد اتخذت هذه الأخيرة عدة مفاهيم وهذا راجع إلى المجال الذي تتم فيه دراستها. ففي المجال الأدبي لمعنى الشخصية، اعتبرها أرسطو الجانب الأخلاقي الذي يصدر عنه الشخصية، ويحدد نوعية إرادتها وقراراتها الفعلية . هنا ذكر أرسطو الأخلاق بدلا من الشخصية، واعتبر السلوكات والأفعال التي تصدر من الشخصيات هي التي تبنى عليها المسرحية.

ونستدل في هذاما قاله أحمد زلط في تعريفه للشخصيات(هم النماذج البشرية التي يرسمها المؤلف المسرحي بقلمه، أو خياله في لمحة (النص) المسرحي). وعليه فإن الشخصية تعتبر عمدة النص المسرحي وجوهرها، والمؤلف هو الذي يتحكم في رسم وخلق الشخصية. وهذا سواء أكانت حقيقية او خيالية.

وللشخوص الفنية جوانب وأبعاد تتضافر فيما بينها مكونة اللص الدرامي وعلى المؤلف المقتدر أن يراعي أبعاد شخصياته، وقد حددها التقاد في ثلاث جوانب وهي :[1]

"أ/ الجانب الداخلي (النفسي الفيسيولوجي):ويتعلق بالأحوال النفسية والفكرية.

ب/ الجانب الخارجي (البيولوجي): ويتمثل في المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية.

ج/ الجانب الاجتماعي (السوسيولوجي): ويشتمل على الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخصية بالآخرين ".

وعليه فإن تلاحم الأبعاد الثلاثة هي أساس البناء الفني للشخصية، وهذه الجوانب تبين مدى أهمية الشخصية داخل النص الدرامي.

الشخصيات و علاقتها بالموضوع:

تكونت مسرحية الأجواد من ثلاث مشاهد مستقلة عن بعضها البعض.

المشهد الأول : مشهد الربوحي الحبيب.

المشهد الثاني: مشهد منور و العكلي.

المشهد الثالث: مشهد جلول الفهامي.

[1]– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، الجزائر، 2007، ص277-278.

قد يبدو لنا عند رؤية هاته الفصول و الألواح الثلاث مستقلة عن بعضها ولا يوجد ربط بينها، هذا الأمر يعتبره بعض النقاد مشكلا يصنع عائقا في كتابة العرض (الكتابة المسرحية) وعدم ترابطه وتسلسله بقيادة فعل ما يكون حلقة الوصل بين الحلاقات –المشاهد–، فيمكن أن تكون الأمكنة والأزمنة عديدة ومتعددة، لكن حينها يجب التقيد بأن يكون الفعل الذي يربط بين اللوحات برزا في العرض ،"فمثلا، شكسبير في مسرحية تاجر البندقية التي تجري في مكانين مختلفين استطاع بذكائه أن يربط بين الفعلين عن طريق الزواج."[1]

اللوحات في مسرحية الأجواد تبدو مستقلة و منفصلة عن بعضها البعض ، غير أن التحليل يظهر وجود علاقة سببية بين اللوحات الثلاثة حيث يسميها "تزفيتان تودوروف"Tzvetan Todorov [*] بالعلاقة الإيديولوجية (لا تقيم علاقات مباشرة بين الوحدات التي تكونهما، لكن هذه الوحدات التي تبدو بين أنظارنا كتجليات عديدة ،لفكرة واحدة وقانون واحد وأحيانا يصبح من الضروري الذهاب بالتجريد إلى أبعد حد بغية إيجاد العلاقة)[2]، فخنق المؤسسات العمومية، و إهمالها لتلعن إفلاسها، ومن ثم يتم بيعها للقطاع الخاص، هذا هو لب موضوع المسرحية، وشخصيات المسرحية واعية بهذا المخطط الذي رسم من أجل تفكيك النسيج الاقتصادي، والوعي بهذا الأمر الخطير جعل شخصيات الأجواد تحاول أن تدق أجراسا من أجل إيقاظ الغافلين للوقوف في وجه هذا المخطط، فهي تناضل بكل قواها للحفاظ على مكتسبات الطبقة العاملة (هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة أو بالأحرى بعض لحظات حياة الجماهير الكادحة و الناس البسطاء)[3]، طبقة تعاني من أجل تغير الواقع الذي تعيشه.

---

[1] –بتصرف:خوجة بوعلام:الشخصية والتلقي في مسرح علولة،"م.الأجواد"، رسالة الماجيستير، إش:د.بن ذهيبةبن نكاع، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2011–2012، ص109–110.

[*] فيلسوف،كاتب،ناقدأدبي،جيولوجي،فرنسي–بلغاري وُلِد سنة 1939بلغاريا،حاصل على وسام ضابط بقصر الفنون والأدب .

[2] –فاطمة ديلمي–بنى النص ووظائفه–دار كنعان–دمشق–سوريا–ط1–2005–ص28–29.

[3] –عبد القادر علولة–حوار مع مُحَّد جليد– ترجمة: أنعام بيوض –من مسرحيات علولة–مورفوم للنشر–الجزائر– دط–2005، ص234.

تصنيف الشخصيات :

الشخصيـــــــــات الرئيسية	الشخصيـــــــــات الثانوية
-الربوحي الحبيب.	-العساس.
-العكلي أمزغان.	-قدور.
-المعلمة.	-التلاميذ.
-منور.	-المدير.
-المنصور.	-العاملة.
-جلول لفهايمي.	-العامل.
-سكينة.	
-علال.	

أبعاد الشخصيات:

1- الربوحي الحبيب:

أ/من المنظور الفيسيولوجي: يظهر في حالة تحسر على حيوانات الحديقة وتذمر من مسؤولي البلدية، لعدم قيامهم بواجباتهم اتجاه وطنهم.

ب/من المنظور البيولوجي: قصير القامة، لونه أسمر بلوطي شعره أشهب مبروم، والشيب يعتري شعره. يرتدي ثياب بالية، في الألوان زرقاء رمادية وله برنوس يرتديه سواء في الشتاء أو الصيف.

ج/من المنظور السوسيولوجي: إنسان محبوب لدى الجميع لطيبته وتواضعه وحنانه مع الآخرين، فهو يحترم الكبير ويعطف على الصغير ويسعى دوما إلى حل مشاكل الحي.

أما عن وظيفته فهو حداد في ورشة من ورشات البلدية، فكان يخدم وطنه بكل حب وصدق.

2- العكلي أمزغان:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي: متأسف على أوضاع الثانوية وعلى المشاكل التي تعاني منها، ومستاء من عدم المبالاة من قبل المدير.

ب/من المنظور البيولوجي: حسب وصفه هو طويل القامة وسمين، له صوت عال في النغمة وشوارب مبرومة.

ج/من المنظور السوسيولوجي: كانت مهنته طباخ في الثانوية، له علاقة حميمة مع صديقه منور.

هذه الشخصية أعطت المثال الحي والقدوة الحسنة في التضحية والتضامن فلدرجة حبه لوطنه وللتعليم، تبرع بهيكله بعد وفاته لثانوية من أجل التعليم والتقدم ورفع المستوى الفكري في البلاد.

3- المعلمة:

أ/من المنظور الفيسيولوجي: حيث يعالج نفسية الإنسان وجوهره الداخلي، من أجل فهم شخصيته وسلوكه وردود فعله هل هي سلبية أم إيجابية؟

فالحالة النفسية للمعلمة هادئة ومرتاحة وواثقة من نفسها وهذا في تقديم درسها.

ب/من المنظور البيولوجي: يسعى هذا البعد إلى دراسة الشخصية من الجانب الخارجي الذي يتمثل في وصف المظهر العام للشخص. فالمعلمة تبدو متوسطة القامة ترتدي فستان أسود قصير ومئزر أبيض وتضع نظارة.

ج/من المنظور السوسيولوجي: وهذا المنظور يهتم بالشخصية من ناحية توافقه مع البيئة الاجتماعية، وظروفها وعلاقة الشخصية مع أفراد المجتمع، وكذا دوره ووظيفته داخل مجتمعه. فمهنتها معلمة في الثانوية في مادة العلوم الطبيعية، وعلاقتها هنا متعلقة بالتلاميذ حيث تربطهم علاقة احترام وعلاقة دراسة وتعليم ودورها في المجتمع، كونها عنصر فعال في تنميته وترقيته ومحو الأمية والجهل عند الشعب.

4- منور:

أ/من المنظور الفيسيولوجي: يبدو في حالة حزن وهذا عندما يسترجع ذكريات صداقته الحميمة مع العكلي.

ب/من المنظور البيولوجي: فهو قصير القامة يرتدي سروال أزرق وعمامة صفراء ومئزر المهنة رمادي اللون.

ج/من المنظور السوسيولوجي: وظيفته في المجتمع بواب في الثانوية، ويتجلى دوره في خدمة وطنه وأبناءه، وذلك من خلال أداء عمله على أحسن وجه.

5- المنصور:

أ/من المنظور الفيسيولوجي: هو في حالة حزن وإكتئاب، وهذا بسبب فراقه للآلة التي يعمل بها في المصنع

ب/من المنظور البيولوجي: شخصية منصور لم توصف في هذا البعد، بل جاءت على لسان القوال، فهو من تحدث عنه ولم يظهر دوره في المسرحية كممثل.

ج/من المنظور السوسيولوجي: له دور إيجابي في المجتمع لأنه كان يتقن عمله، فهو عمل على تطور وازدهار وطنه. فكان عاملا بسيطا في المصنع وعلاقته طيبة وحميمة مع عمال المصنع.

6- جلول الفهايمي:

أ/من المنظور الفيسيولوجي: حالتها النفسية مختلفة تماما عن بقية الممثلين، فهو عصبي تتغلب عليه النرفزة .

ب/من المنظور البيولوجي: قصير القامة يرتدي بدلة زرقاء اللون و عمامة سوداء.

ج/من المنظور السوسيولوجي: كان له دور كبير في كشف وفضح الفساد، الذي طغى في بلاده فكانت وظيفته عامل في المستشفى، مختص في صيانة الأجهزة الطبية، له علاقة طيبة مع الأخرين.

7- سكينة:

أ/من المنظور الفيسيولوجي: حزينة على حالتها التي آلت إليها جراء قساوة ظروف العمل .

ب/من المنظور البيولوجي: هي الأخرى لم تظهر كممثلة مؤدية لدورها، بل القوال هو من تحدث عنها وذلك عن طريق أداءه الأغنية شعبية.

ج/من المنظور السوسيولوجي: عاملة في المصنع الأحذية، كانت علاقتها جيدة وطيبة مع زميلاتها في العمل. سميت بالجوهرة على سيرتها وسلوكها مع الجميع، إذ أدت دورها بكل صرامة وإخلاص وبقيت تعمل على وطنها رغم شللها.

8- علال:

أ/من المنظور الفيسيولوجي: يبدو في حالة تذمر واستياء من الوضع السائد في البلاد، من احتكار ورشوة وغيرها من الصفات الذميمة.

ب/من المنظور البيولوجي: هذه الشخصية غائبة من ناحية التمثيل، ولم يظهر دورها في المسرحية كممثل لكنه القوال هو من تحدث عنه.

ج/من المنظور السوسيولوجي: كان عامل نظافة يدعي بعلال البال، يؤدي عمله بكل تفان وإخلاص وهو سعيد بعمله بهذا، ولا يخجل به وله علاقة محبة واحترام بين الناس. فعمله هذا جعله يكشف ويراقب السلع المغشوشة، فكان له دور ايجابي في تدعيم أصحاب القطاع العام.

9- العاملة:

أ/ من المنظور الفيسيولوجي: إنها في حالة حزن وحسرة على حالة جلول الفهايمي، لدرجة بكاءها عليه

ب/من المنظور البيولوجي: متوسطة القامة، ترتدي ملابس خاصة بعملها خضراء اللون .

ج/من المنظور السوسيولوجي: إنها عاملة بالمستشفى وعلى حسب لباسها تبدو عاملة نظافة، فهي تعمل على جعل المكان نظيف وهذا شيء إيجابي.

10-العامل:

أ/من المنظور الفيسيولوجي: في حالة حسرة وحيرة على جلول الفهايمي.

ب/من المنظور البيولوجي: طويل القامة يرتدي قميص رمادي اللون ومئزر وعمامة زرقوان.

ج/من المنظور السوسيولوجي: مهنته طباخ في المستشفى.

الـحبــكة :

إن الحبكة هي ركيزة العمل الدرامي، عليها تقف جودة النص المسرحي من عدمها "فهي الطريقة التي ترتب فيها الأحداث لتحقيق تأثير مقصود، فالحبكة تبني كي تؤدي معنا وكي تصل إلى ذروة تنتج نتيجة محددة. وجميع الحبكات العظيمة تتركز على النقطة التي ستنتهي بها عند الثروة والحل النهائيين" [1].

بمعنى أنها تسلسل للأحداث من أجل ايصال المعنى للمتلقي، وإحداث التأثير في نفسيته والغرض منها الوصول إلى الحل من خلال تأزم الأحداث، فهي تركز على العقدة والحل معا. كما تعد الحبكة روح ومحتوى العمل الدرامي، فهي على حسب منظور الكاتب البروفيسور المغربي سعيد علوش "تطلق الحبكة أو العقدة على تتابع حوادث تفضي غلى نتيجة قصصية، تخضع لصراع ما وتعمل على شد القارئ المتوهم إليها" [2] .

إذن الحبكة عند علوش هي العقدة حيث أن الأحداث تتأزم لتصبح صراع، وفي النهاية تحل العقدة، إذ أن هذه الأخيرة أشد وقعا لدى المتلقي، حيث تجعله يشعر بنوع من التشويق في مواصلة الأحداث.

بما أن المسرحية عبارة عن حكاية أو قصة كاملة، فلا بد أن تقوم الحكاية على مراحل ألا وهي: البداية، الوسط، النهاية.

1- البداية:

في هذه المرحلة يقوم المؤلف بغرض الأحداث والتعريف بها وتقديم الشخصيات، فهي بمثابة تلميح للأحداث الموالية إذ هي التي "لا تعقب بذاتها أي شيء بالضرورة، ولكن يعقبها بالضرورة شيء آخر، أو ينتج عنها "[3].

وعلى هذا فإن البداية هي النقطة التي يشترط أن لا يسبقها شيء، لأنها مقدمة الأحداث فلا شيء قبلها وإنما تليها أشياء أخرى. وتظهر بداية الحبكة في مسرحية " الأجواد " عندما اشتكى شباب الحي إلى عامل البلدية (الربوحي لحبيب) على عدم الإهتمام بحديقة المدينة والحيوانات التي ماتت من الجوع. فقرر السي الحبيب أن يلتزم ويتولى القضية ويضع لها حلا.

[1]- ليندا جكاو غيل، فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: مُحَمَّد منير الأصبحي، دط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013، ص 25.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1985، ص64.

[3]- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص108.

ويتضح هذا في النص المسرحي من خلال هذا المقطع: "في ما يخص بصغار الحي تحدثوا معه طويل أخيرا واشتكوا له على حديقة المدينة، كلموه طويل على الحيوانات القليلة اللي فيها، قالوا له خصارة عليكم، يا صحاب البلدية مخلينهم جياع في كل شهر تضيع منهم هايشة"[1].

إذ أن هذه البداية التي اعتمد عليها المؤلف، كانت مناسبة وموافقة لتلك البدايات التي تسير عليها معظم الأعمال الأدبية مهما كان نوعها، فلم يخالف هذا النظام في بناءه للأحداث ويأتي بعد ذلك ما يعرف ب:

2-الوسط:

وهنا يتم عرض الأحداث بشكل كثيف وبتفصيل دقيق، كما أنه يعد توسيع للبداية وفيه تتأزم الأحداث وتصل إلى ذروتها فهو: "ما بذاته يعقبه شيئا آخر بالضرورة، كما يعقبه شيء آخر بالضرورة "[2].ففي هذه المرحلة بالذات تتزايد الصراعات وتشتد، حيث نجد عدة أزمات صغرى وكبرى تستلزم الوصول إلى حل في النهاية، ويتبين لنا هذا في المسرحية من خلال كشف العساس لحظة السي الحبيب عندما دخل إلى حديقة المدينة من أجل إطعام الحيوانات، فظنه سارقا وهنا اشتد الحديث بينهما لدرجة وصوله إلى صراع، ويظهر هذا في المسرحية من خلال هذه الحوارات: [3]

العساس: أوقف... أوقف... أحبس كيما راك... قلت لك أوقف ورفد يديك للسماء... غير بالسياسة...أرفد أرفد.

الحبيب: واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وترعش... واش بيك؟.

العساس: ما كان حتى مفاهمة... واش راك حامل معاك؟.

الحبيب: تفضل بحدايا أنوريك... قرب قريبا السي مُحَمَّد .

العساس: واش في الموزيط اللي على اليمنى سلاح ياه... سلاح؟...ياه؟ (...) دوك ما يطولوش ويوصلو رجال الدرك والشرطة.

الحبيب: هيا نبقى هكذا نستنى رجال الدرك والشرطة ويديا للسماء؟...

فهذه الأحداث هي التي تثير (التشويق) لدى المتلقي والجمهور، فهو المحفز للاستمرار والتفاعل ومواصلة أحداث المسرحية. فمن خلال تأزم الأحداث فإن ذلك يتطلب حلا أو نهاية لهذا السيناريو.

---

[1]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س، ص 83.

[2]- أرسطو: فن الشعر، ص108.

[3]-ينظر، عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام ،م.س،ص،88-89.

3- النـــهاية:

نقصد بها تلك التي "تعقب بذاتها وبالضرورة شيئا آخرا إما بالحتمية وإما بالاحتمال ولكن لاشيء آخر يعقبها"[1]. معنى هذا أن النهاية لا يأتي بعدها أي حدث آخر، وإنما هي الحل النهائي لذلك التأم والتعقيد. ويتجلى ذلك في مسرحية " الأجواد " عندما اتفقا العساس مع الربوحي لحبيب، وتفاهما على مساعدة بعضهما البعض بالاهتمام بالحيوانات. ويتبين من خلال هذا:

العساس: بسم الله يا سيدي أنا واجد نعاون السي الحبيب على الراس والعين وقليل.

الحبيب: أصحاب الحي كلهم متحملين بقضية حديقة الحيوان كلنا ملتزمين وما نطلقو القضية غير إذا كان حل إيجابي معقول.

العساس: من غدوى الصباح يا السي الحبيب تقدر تتكل عليا. وإذا احتاجيتني في المستقبل يا السي الحبيب للمساعدة ما تحشمش، جيتلك بجاه ربي... اقصدني.

الحبيب: قول للشبان باللي راني قريب نكمل وقول لهم باللي أنت اللي شديتني"[2].

ومن خلال ما سبق يمكن القول إن الحبكة هيكل بناء أي عمل أدبي، بالتدرج المذكور سالفا فهي تنظيم وتسلسل للحدث جاعلة إياه مرتبطة بغيره من خلال السياق الذي يجري فيه. فهي مرتبطة بالصراع والعقدة في جنس أدبي ما، فبداية الصراع هو الحبكة وبدايتها ونهاية الصراع ونهاية للحبكة.

الصـــــــراع :

إن الصراع من أهم محاور الحياة الإنسانية، لكونها تحل في طياتها العديد من التناقضات وتتشعب الصراعات، لتشمل كل مجالات الحياة. ومع أن الصراع يعبر في الحياة العامة على منحني سلبي، إلا أنه في الدراما يأخذ منحنى ايجابي، حيث يعمل على تطوير وتنمية الأحداث في العمل المسرحي فهو " :التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس احدى الشخصيات. أو بين احدى الشخصيات او بين احدى الشخصيات وقوة خارجية كالقدر أو البيئة، أو بين شخصين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى".[3]

---

[1]- أرسطو: فن الشعر، م.س، ص108.

[2]- ينظر، عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س، ص99-101.

[3]-مجدي وهبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط2، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1984، ص224.

وعلى هذا يبدو الصراع عبارة عن صدام بين الشخصيات في ذاتها، أي أن الصراع يتوفر داخل النفس الإنسانية، وهذا ما يعرف بالصراع الداخلي أو المونولوج، أو يكون الصراع مادي يتجسد من خلال حوارات أو سلوكات شخصية.

ويأخذ الصراع طابع المتعة عندما " يكون الصراع مؤثرا ومقنعا ويدعو إلى الاهتمام اذا بني على أساس من التوازن والتكافؤ بين أقطابه. وهنا لا نقصد بالتوازن القوة المادية، لأن شرف الشخصيات لا يكمن في مواجهة مصير مروع قوي وأكبر منها، لكن في المقابل نجد أن هذه الشخصيات حتى لو افتقدت القوة المادية، لا يجب أن تفقد القوة المعنوية، والتي تجعلها تتحمل عبء الصراع ومقتضياته"[1]. وهذا ما يبحث على التشويق وكسر أفق التلقي، بحيث لا يشعر بالملل ولا برتابة الأحداث. وهنا تكمن المتعة التي تدفعه إلى مواصلة الأحداث بشغف.

ويظهر الصراع في مسرحية " الأجواد " من خلال الحوار الذي دار بين " الحبيب الربوحي "و " العساس "حيث تأزم الحوار إلى درجة الصراع. فكانت الشخصيتان تتصارعان وتحاول كل واحدة منها هزيمة الأخرى، فكان العساس يحاول إلقاء القبض على الحبيب ضنا أنه سارق دخل الحديقة. لكن الربوحي لحبيب حاول أن يشرح له القضية وينتصر عليه، ويظهر هذا من خلال هذه المقاطع:[2]

"العساس: أوقف... أوقف... أحبس كيما راك... قلت لك أوقف وأرفد يديك للسماء... غير بالسياسة ... أرفد... أرفد.

الحبيب: واش بيك يا المغبون واش كاين... واش بيك دهشان تنذر في من بعيد وتر عش... واش بيك؟

العساس: شوف قلت لك أوقف... تخطو خطوة زايدة نرمي عليك الزرواط

الحبيب: إذا ترمي عليا الزرواط من ثم ربما ما تمكنيش تمنعني وتجبها في الزرافة اللي راها وراي المسكينة... وإذا جرحت الزرافة تباصي يا محاينك ... خبزتك تفرفر أنا ما علياش لكن الزرافة يا محاينك مملك الدولة

العساس: طلع يدك في السماء قلت لك وين هي الصفارة تا ع الهم... وين هي بنت الكلب.

[1]– سوالمي الحبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستير، إش: ميراث العيد،كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010-2011، ص41.

[2]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام ،م.س،ص88.

الحبيب: السي مُحَمَّد اسمع لكلامي... إذا صفرت ولا رميت الخيزران علي راهم يهجمو هاذ الكلاب، وهاذ القطط لي مرافقيني... شوف كيفاه راهم حارسين عليا صدقني راهم يخزرو فيك بنظرة مشومة... إذا يطيرو عليك يشرشموك. صدقني حط الخيزران ... قرب غير بالعقل ما تخافش يا الستي مُحَمَّد نتفاهموا".

من خلال هذا الصراع يبدو أن الحبيب الربوحي انتصر على العساس بذكاءه وفطنته، فقد استعمل الحيلة للتغلب عليه.

وبالإضافة إلى هذا المثال نجد صراعا آخرا. لكن نوع الصراع هنا مخالف للأول، فهو صراع داخلي بين واجب جلول لفهايمي في إخلاصه لعمله وبين مصلحة المجتمع وبين ضغوطات مسؤولية الذين يحاولون إسكاته عن توجيه الانتقادات.

ويتضح هذا من خلال المقاطع التالية: [1]

-"جلول: أنا الفهايمي ما نسواش... أنا متالبني الهم... عنهم الحق اللي يسبوني... عندهم الحق اللي مسمني جلول الفضولي... لو كان راني عايش في البلاد إخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر... لوكان راهم حكمو علي بالإعدام ... ما نسواش أنا ... يلزمني السوط... السوط... اللكوط ... هراوة ربوح هذي هم بالقلبوزة واجبد أعطيه ...

-جلول: أجري يا جلول أجري... أنت بغيت حدما رغم عليك... شفت الفهامة وين توصل... أنا تستاهل الضرب... نستهل يحرشوا فيا ستة ولا سبعة من " سياناس "يكونوا زروق متان محلفين ومتحزمين كما ينبغي... أياو السوط... السوط... السوط ...

-جلول: كولوني... كولوني... أرسمو على شواربي كلمة أسكت... صار هكذا يا السي الفهايمي أنا ضد الشعب... ضد الطب المجاني... عندي الحجج... كاينة كمشة... قليلة من الأطباء اللي يحبو وطنهم وشعبهم واللي عندهم الضمير المهني"...

من خلال هذا يتضح بأن جلول الفهايمي يلوم نفسه على فضوله الزائد، وعلى عدم قدرته على الصمت. ولكن هذا اللوم والعتاب لم يكن حقيقي وإنما أراد أن يقول بأني اكتشفت. الاهمال والفساد الزائد إلى حده، فقد استعمل علولة أسلوب في سخري من أجل أن يستمتع المشاهد بالأحداث، وهذا الأسلوب يؤدي إلى التشويق.

[1]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة ، الأقوال،الأجواد، اللثام ،م.س،ص132-133-136.

اللّـــــــغة:

يعد الإنسان بطبعه كائن إجتماعي، و يسعى دوما إلى إيصال أفكاره ومشاعره إلى كل محيطه، ويعمد إلى خلق قناة تواصلية عن طريق اللغة، التي تعتبر ترجمان الأفكار، فاللغة في مفهمومها هي: "كل وسيلة لتبادل المشاعر والأفكار الإشارات والأصوات والألفاظ، وهي ضربان: طبيعية كبعض حركات الجسم والأصوات المهملة، ووضعية وهي مجموعة رموز أو إشارات أو ألفاظ متفق عليها لأداء المشاعر والأفكار". [1]

وعلى هذا فإن اللغة في مفهومها الشائع تلك الألفاظ التي يتكلم بها الإنسان مع غيره لإحداث تفاهم وتواصل بينه.

غير أن لغة المسرح تختلف عن اللغة العادية المعروفة، بل للمسرح لغته الدرامية الخاصة به، إذ ترتقي عن المستوى العادي وذلك بالتزام المؤلف بالشروط التالية:[2]

- التعبير والتفكير بلغة الشخصية، مما يعكس الحياة إلى المسرح.
- الالتزام بالأداة (الفصحى المستعملة الميسرة) مع إمكانية المزاوجة بين الفصحى البسيطة المستعملة، والعامية القريبة من الفصحى وخاصة في المسرحيات النثرية .
- الإبتعاد التام عن إستعمال اللهجات المحلية (غير السائدة) والتعبيرات الفجة الركيكة .
- إستعمال المؤلف المسرحي للجمل القصيرة ذات الإيقاع كلما أمكن ذلك.

وللغة أهمية بالغة في المسرح حيث يقول أحمد زلط:" اللغة في المسرح من أصفى نماذج التوصيل... هي دائما شحونة بالمتفجرات كل كلمة لها تاريخ عند المستمع والمشاهد، كل عبارة لها ماض مفهم بالعشق والوصال. الكلمة في المسرح حادة كالمدية، لاترهل، أو زوائد، أو مناطق ميتة. حتى الثرثرة لا بد أن تكون لها وظائف حيوية، الحمولة لإيديولوجية اللغة في المسرح تصنع حياته".[3]

على ضوء هذا نقول أن لغة المسرح لغة بناءه حية مليئة بالمعاني ولها أصالة، فهي تعتبر تراث قيم ولا وجود لكلمة لا معنى لها. فكل حرف له معني يؤديه حتى الثرثرة تعتبر لغة، وتكمن وظيفتها في كونها أداة تواصل واتصال بين الممثلين والجمهور.

---

[1]- مجدي وهبة، كامل مهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،م.س،ص318.

[2]- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية، ط1، دار الوفاء لدنيا للطباعة و النشر، الإسكندرية، 2001، ص149-150.

[3]- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح،م.س، ص 151.

وطبيعة اللغة المستخدمة في مسرحية " الأجواد" ، هي لغة عامية ذات ألفاظ سهلة وبسيطة تفهمها جميع شرائح المجتمع، وهي لغة قريبة من الفصحى وتظهر واضحة من خلال المقاطع التالية:[1]

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس .

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حراس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس.

ونجد مثال آخر :

كانت بين عكلي ومنور، صداقة كبيرة متينة رابطتهم حد ما يدس على خوه واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر.[2]

نعثر على مثال آخر في وصف الربوحي :

الربوحي الحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير ما دام في عمره يحوط على الستين. في القامة قصير شوية. السندان والمطرقة خلاو فيه المارة. [3]

وهناك مثال آخر:

قدور، ابني وعلا، كب جهده في البغلي والياجور ترك بالجمعة الشانطي قاصد نداره يزور.[4]

إن إستعمال اللغة العامية له دور كبير في نجاح المسرح، حيث تلقت المسرحيات قبول ورضا الجمهور بشكل وافر، والسبب يعود إلى التخلف والجهل للغة الفصحى في فترة الاستعمار، لأنه حاول جعل اللغة الفرنسية لغة رسمية. فاللغة العامية أثرت تأثير إيجابي في النص المسرحي.

[1]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة ، الأقوال،الأجواد، اللثام ،م.س،ص79.

[2]-المرجع نفسه،ص104.

[3]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س،ص82.

[4]- المرجع نفسه، ص102.

أسلوب الكاتب :

تعتبر الكتابة الدراماتورجية من أعقد الكتابات الأدبية وأشدها تداخلا وتشابكا، ويتجلى ذلك من خلال دراسة هاته المسرحية دراسة تحليلة لأسلوب الدرامية للنص بعد مشاهدة العرض .

فإذا كان الكاتب الدراماتورجي يكتب نصه الدرامي وهو يضع في حسبانه أن ما ظهر من نقائص سوف يكملها المخرج فإن الكاتب عبد القادر علولة قد جمع بين وظيفتين : وظيفة الكتابة المسرحية، ووظيفة الإخراج المسرحي و إختصر هاتين العملتين في عملية واحدة، فكتابته الدرامية تشتغل على مستويين :الكتابة الدراماتورجية والإخراج المسرحي في آن واحد.

إن الكاتب عبد القادر علولة قد صاغ بعمله سببا يلائم به عصره، ووسمه بالتطابق مع الأرضية الاجتماعية التي نشأ فيها، وانعكس عليها، فلا شك أننا ذائقون معه على طول هذه اللوحات من هذا العرض المسرحي أرفعَ المتع، سواء ما تعلق بالقضية التي عالجها، أم بما استند إليه في إبداعه و ميوله الفني.

فنراه يميل إلى كتابة خاصة، متأثرا بأعمال كبار المسرحيين، كما سيظهر في انفتاحه على البريختية (نسبة إلى بريخت)، إذ أن نصوصه لا تعتمد على قواعد الكتابة المسرحية المألوفة عند المسرحيين، المتعلقة بالحدث والزمان والمكان... وقانون الوحدات الثلاث، بل يحطم هذه القواعد و يبني أعماله المسرحية على نحو مغاير. فيذوب النص المرافق (الإرشادات المسرحية) في العمل المسرحي، فتذوب هذه الإرشادات وهذا النص الموازي والمرافق في نسيج حديث القوال، فيصعب على المتلقي استخراجها، أو تتبع آثارها. وعلى العكس مما يحدث أو ما هو متعارف عليه في النصوص المسرحية المعدة للقراءة، يستطع القارئ بنظرة بسيطة أن يفرق بين النص الدرامي والإرشادات المسرحية، التي تكون حول حركة الممثلين، وإشاراتهم و إيماءاتهم .

إن أسلوب الكتابة الدرامية عند علولة تتجاوز القراءة إلى الفعل، فلا يضع في حسبانه القارئ، وإنما يضع في حسبانه المتلقي المشاهد، فيميل إلى الفعل المباشر. فلكتابته خصوصيات تجعل منك عندما تقرأ نصوصه، تجد أنها تميل إلى السرد المسرحي أكثر منها إلى الخيال، أو مساعدة القارئ بالإرشادات، على تخيل النص الدرامي. ذلك أن هذه المرحلة يتجاوزها فيوظف: "اللغة الفنية التي لا تعني الزينة الشكلية الفارغة بل العناصر الجمالية الفاعلة"[1]، التي تحول اللفظة إلى فعل مشخص في ذهن المتلقي المشاهد.

[1]– أبو الرضا، سعد، في الدراما: اللغة والوظيفة، الإسكندرية–مصر، منشأة المعارف، 1989، ص155.

ففي لوحة"عكلي و لمنور" تشخص لغة الكاتب على لسان"لمنور" شخصية"عكلي" فتبرز الكتابة الدرامية فكره ومنهجه في الحياة وهدفه المنشود، اذ يقول لمنور:

عكلي قبل ما تخرج منه الروح ناض، وأكد لي.... ، أخدم العلم يا منور، وسبل لي نقدر عليه، قبل ما يلقف قال لي : منور... منور.... العلم.... يا منور، لما ينتشر العلم في بلادنا ويتملكوا فيه الخدامين البسطاء قراينك و قراينا لما يعودوا يتصرفوا بيه في أعمالهم وحياتهم اليومية ذلك الوقت بلادنا تحصل على استقلال ثاني.[1]

فالكتابة المسرحية في هذا المقطع المسرحي، من حديث لمنور عن العكلي وبثه لأمله وطموحه قبل موته، وحرصه وإصراره عليه تعد:

"دلالة تشخيصية لحالة أو لدافع أو لعلاقة ما حدثت، أو ما سوف يحدث، أو كان حادثا أو مازال خارج حدود التشكيل الحاضر لضرورة من ضرورات التكثيف أو التعذر أو الإقناع في آن واحد".[2]

عندما ننظر و نتأمل في أعمال عبد القادر علولة وإلى بنائها الدرامي، ونحاول اكتشاف مقوماتها والحكم عليها، نقع تحت تأثير علاقات خفية قد لا نكون مدركين لها في أغلب الأحيان، فتربط بيننا وبين أعماله الفنية، وقد تفتر تلك العلاقة حتى لا تعدو أن تكون أكثر من إحساس بالرضا، أو عدم الرضا، من النحو الذي يقوم عليه ذلك البناء الفني الشعبي لأعماله المسرحية. ولكنها تجبرنا على علاقة حميمية قوية تصل إلى حد العلاقة بيننا وبين الشخوص (قدور لفهايمي، جلول، عكلي، لمنور، بنت العساس...). لأنها وبكل بساطة تتجسد في ذواتنا وتستحوذ على مشاعرنا، فالقارئ والمتلقي لأعمال علولة يجد ذاته مجسدة لا محالة في شخصية من الشخصيات، كونها وبكل بساطة نماذج بشرية.

ولتجسيد هذه الرابطة الحميمية بين الخطاب المسرحي العلولي والمتلقي، لجأ عبد القادر علولة إلى تبني البريختية في الطرح المسرحي، وذلك من خلال قوله الذي يعترف فيه انفتاحه على الخطاب البريختي، يقول علولة:

"أعتبر أن برتولد برتخت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية، وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خيرا من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص".[3]

---

[1]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س، ص124.

[2]– أبو الحسن، سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، الإسكندرية – مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004، ص321.

[3]– لقاء علولة، عبد القادر مع جليد، مُحَمَّد، م.س، ص، 247.

وأستدرج بعض النقاط التي تبين اسلوب الكاتب عبد القادر علولة انطلاقا من مجموعة من الزوايا أهمها[1]:

–زاوية كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيها القارئ ببعض الخلل.

-زاوية كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيها القارئ ببعض الخلل.

-زاوية كل فضاء أو نقطة نصية توقع القارئ في دلالات متناقضة.

-زاوية كل فضاء أو نقطة نصية تحمل كثافة علامتيه، تجعل من القارئ يجد صعوبة في بناء المعنى.

-زاوية كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيها القارئ ببعض الخلل:

إذا نظرنا من زاوية كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيها القارئ ببعض الخلل والنقص، فإننا نتوقف عند ظاهرة الحذف، التي تظهر بوضوح في قول" القوال" واصفا حال الحيوانات التي تكاد تموت من شدة الجوع:

"خسارة عليكم يا اصحاب البلدية، مخلّينهم جياع، في كل شهر تضيع منهم هايشة: القرد في حالة خطيرة، مخرج يديه من السجنة للصدقة، الذيب مدور على الجنب ويعوق... والنسر... وينازع... محول عينيه على جارته، الطاووس، يستنى فيها تسهى وتخرّج من الشباك راسها..."[2].

إن علامة الحذف هنا تحمل دلالات كثيرة متخفية تركت للقارئ والمشاهد المتلقي لكي يُبحر في تأويلها، وملء تلك الفراغات بما سيحدث وفق المسار الدرامي للمسرحية، فقد يتصور مثلا : كيف أن الطاووس قد تسهو وتخرج رأسها، فينقض عليها النسر، لأنه جائع، ولم يجد ما يأكله. كما يزيد من درامية الموقف، بأن يتصور الصورة البشعة التي ينقض بها النسر عليها.

– زاوية كل فضاء أو نقطة نصية يشعر فيها القارئ ببعض الخلل:

فإذا نظرنا إلى مسرحية" الأجواد" من زاوية كل نقطة تفعل مشاركة القارئ وتثير فضوله، وتجعله يبحر بخياله، نجد عناوين اللوحات في حد ذاتها التي وضعها عبد القادر علولة لمسرحيته إذ هي أول ما يصادف المتلقي، فيصادف لوحات" علال "و"الربوحي لحبيب "و" قدور البناء "و" الحارس لمنور "و "العكلي الطباخ "و" منصور الخياط " فأسماء هذه اللوحات رغم ما تحويه من غموض قبل العرض والتلقي، إلا أنها تمنح للقارئ فرصة ملء هذه الفجوات النصية، واتخاذ مواقع لنفسه بينها.

[1]– ينظر: ناظم، خضر، عودة الأصول المعرفية لنظرية التلقي، القاهرة – مصر، دار الشرق للنشر والتوزيع، 1997، ص147.

[2]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة ، الأقوال، الأجواد، اللثام ، م.س، ص125.

-زاوية كل فضاء أو نقطة نصية توقع القارئ في دلالات متناقضة:

وإذا نظرنا من زاوية نقطة نصية توقع القارئ في دلالات متناقضة، تُنشِّط خياله وفعل التأويل لديه، نجد لوحة وصف القوال لـ"منصور الخياط" قائلا:

"رزم قشه المنصور بالصمت والتبسيمة، سرحوه في تقاعد، يريَّح من الخدمة، قال له المسؤول: بصحتك، اتمنّيت من التعب والحمّى، كلّي خارج من السخون، مستلذ التحميمة، ودّع أصحابه في حماس، داخله حزين، لسانه ثقيلة عليه الكلمة، اوقف على الآلة حيران، حط فوقها الرزمة، تنهّت وعنّقها، تقول بيناتهم ذمّة".[1]

إن هذا المقطع ينطوي على عديد من الفجوات النصية أو مواقع اللاتحديد منها:

أنه يطرح بعض من التناقض الذي يجعل المتلقي المشاهد أو القارئ يعيد عملية القراءة وبناء المعنى، فالابتسامة التي ارتسمت على شفتي" منصور الخياط "ليست ابتسامة فرح، بقدر ما هي ابتسامة سخرية، وحزن وألم.

كما يطرح تناقض لفظتي حماس وحزين صورة لطرفي نقيض، فإذا كان الحزن سببه مفارقته لآلته التي كانت مصدر رزقه، فما سبب حماسه ؟ إنها فجوة تجعل القارئ يعيد تأويل الأشياء ويربطها بأفق توقعه.

إضافة إلى أن عدم تحديد مكان جريان الأحداث، يعتبر هذا في حد ذاته موقعا من مواقع اللاتحديد، وفجوة نصية تنشط خيال القارئ أو المتلقي المشاهد، فيكتفي الكاتب عبد القادر علولة بإيراد لفظ" الخدمة "فقط، ليمنح للمتلقي فرصة وفسحة للمشاركة في بناء الفضاء المكاني الذي جرت فيه الأحداث، وتحديد جزئياته ووحداته الديكورية، ولملمة شتاته، وتكوين صورة صافية تامة متكاملة للحدث المسرحي الذي يعايشه.

[1]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س، ص75.

زاوية كل فضاء أو نقطة نصية تحمل كثافة علامتيه، تجعل من القارئ يجد صعوبة في بناء المعنى:

أما إذا نظرنا من زاوية كل لفظة نصية تحمل كثافة علامتيه، تجعل القارئ يجد صعوبة في بناء المعنى، فإن قراءتنا تذهب بنا إلى لفظة" القوال "الذي يمثل حلقة رابطة بين كل اللوحات السالفة الذكر.

"فلابد أن يعطي المؤلف شيئا يقوم المتلقي بدوره بتخيله"[1]، ولكنه بقدر ما يربط بين الأحداث، ويسلسلها، ويحقق لها حبكتها، بقدر ما يوقع القارئ المتلقي والمشاهد في كثافة علامتيه يشرد بها تأويله، بين سماع ما يسرده، وربطه بما يراه ويشاهده، وما يمكن تخيله بين هذا وذاك.

ومن مثل ذلك يقول القوال:

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع لكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقاء ويهرب شويّ من الوسواس.[2]

فالمتلقي المشاهد تزدحم في مخيلته كثافة علامتيه عن القوال في حد ذاته، ومحاولة رسم ملامحه الحاضرة الغائبة من جهة، ورسم صورة المروي عنه، الذي أعطيت بعض ملامحه النفسية والاجتماعية، إضافة إلى ربطها بالسياق العام للمسرحية. فهذه العتبة النصية تخلق فجوة نصية تجعل القارئ يقع في إعادة ترتيب لعناصر بناء المعنى، ثم ممارسة الفهم والتأويل.

خلاصة القول هنا أن القارئ والمتلقي المشاهد لمسرحية" الأجواد "لـ عبد القادر علولة، يجد نفسه أمام كم هائل من الفجوات النصية، أو مواقع اللاتحديد التي وضعها الكاتب قصدا. إذ لا مجال للاعتباطية في العمل المسرحي، فيقصد إشراك المتلقي في بناء المعنى، سواء أما تعلق ببعض الحالات التي قد يبدو فيها بعض التناقض، أم بعض الألفاظ التي تحمل كثافة علامتيه، أم التي تُحدث بعض الإرجاع في النص، والاستدراك في ترتيب الأحداث فيه.

[1]– سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ط1، القاهرة – مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2002،ص113.

[2]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، رالأجواد، اللثام ، م.س، ص79.

و"نقول أن الكتابة الدراماتورجية عند عبد القادر علولة كانت خصبة بسبب انفتاحه على مستويي الكتابة والإخراج في آن معا، فالتأليف المسرحي عنده ممارسة ذهنية وعملية في آن معا، أي مؤلف ومخرج معا. فيمارس دور المؤلف والقارئ الدراماتورجي في الوقت نفسه، وكأننا به يميل إلى القراءة التأويلية لأعماله قبل عرضها، فيتنبأ بردود أفعال الجمهور قبل العرض، وأكثر من هذا يلجأ إلى العمليات التقييمية للأعمال مباشرة بعد عرضها.

أما على مستوى حبك العمل الفني المسرحي، فإن الكاتب مزج نصه المسرحي بالتراث والثقافة الشعبية الجزائرية، شاحنا إياه بدلالات إنسانية ملحمية بريختية، واصلا إلى صوغ مسرحي يقوم على الطقس الشعبي، والاحتفال واللعب و الحكي... وغير ذلك من أساليب التعبير المحلي. كما ربط موضوعات مسرحياته بالواقع المعيش، إذ نوع من شفهية وسردية "القوال"، استطاع أن يمارس إسقاطا سياسيا واجتماعيا واقتصاديا ودينيا، فربط موضوعات مسرحياته بقضايا الساعة التي عاشها.

وبهذا الإسقاط وممارسات الاستلهام الحلقوي في عمله المسرحي، ومزجهما بالنقد الإجتماعي والسياسي والاقتصادي ، أوجد تنظيرا طموحا خلق من خلاله مسرحا جزائريا من حيث الموضوعات المعالجَة، وجزائريا من حيث البناء الدرامي أيضا. فسعى من خلال هذه التجربة التنظيرية إلى مقاربة المسرح بوصفه فعلا فنيا، بالأشكال الفولكلورية التراثية، وإفساح المجال لممارسة التأويل، وربط الفعل المسرحي بالأنساق الاجتماعية والسياسية والثقافية والفنية، ومزجه بالروح النقدية، وصولا لخلق شكل تعبيري أصيل، وجماليات فنية أصلية"[1].

[1]—ينظر: مفتاح خلوف، انفتاح النص المسرحي عند عبد القادر علولة، مركز المؤلفات، 2018، ص129.

المبحث الثاني

آليات عمل الإعداد الدراماتورجي في مسرحية "الأجواد" (جماليات العرض).

المبحث الثاني : آليات عمل الإعداد الدراماتورجي في مسرحية الأجواد(جماليات العرض).

من خلال السينوغرافيا و أداء الممثل:

1-الديـــــكور:

"ترتبط لفظة ديكور في أصلها اللغوي بتزيين المكان و تحميله، مما يشي بطبيعتها الأيقونية و التصويرية، 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"[1].

ويعد الديكور علامة أو مجموعة من العلامات، التي تشير إلى الموضوع، فالديكور هو الذي يساعد الممثل على خلق الجو العام للمسرحية وهذا ما سنبينه في عرض الأجواد:

ساعد ديكور الأجواد المشاهدين على فهم العمل المسرحي وعبر عن خصائص المسرحية المميزة، كما أنه ساهم مساهمة فعالة في إيجاد الجو المناسب ويعبر بذلك عن روح العناصر البارزة في المسرحية من خلال الصورة واللون وعلى الرغم من بساطة ديكور العرض الممثل في الفراغ المشكل من ساحة مكونة من قضبان حديدية، قد أعطت إشارة موحية بالحرمان و بالمعاناة التي ألمت بشخصيات الأجواد الذين راحت أصواتهم تملأ المكان وانفعالاتهم تحوم خلف القضبان كما وظف أيضا الشمس كرمز إيحائي آخر، يدل على الأمل والحلم بغد أفضل.

1لقد حاول المخرج – عبد القادر علولة – استثمار كل أبعاد الفراغ المسرحي، ليكتسب الفراغ أولا بأول مقومات المعادل التعبيري للعرض وإن لم يكن الديكور مستخدما بشكل واضح، فهذا لا يعني ضعف مصمم الديكور والمخرج، بل على العكس، فالعرض المسرحي قد عرض بملامح رمزية واقعية، فالإيحاء بالديكور، كان مقتصرا على بعض العناصر، كما أننا نستطيع أن نجعل من الممثل العنصر الهام في العمل المسرحي ولم يكن العرض ليخلو من بعض العناصر إذ وظف المصمم بعض العناصر الأخرى ذات دلالات إيحائية أضافت للعرض الكثير من التفاصيل التي حددها الممثلون أثناء العرض من خلال الحركات المختلفة ربما أوحت كل هذه العناصر، على بساطتها، بعالم سحيق، من العذاب والحرمان والظلم وشكلت المفردات لوحة حركية درامية بالغة التأثير، أبدعها المخرج والسينوغرافي، فكانت هذه اللوحة التعبيرية هي الإطار الدقيق الذي أحاط الإخراج بسياج من الجمالية الفنية.

[1]– محمّد تهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006، ص96.

يقول علولة:" بالنسبة للديكور لم يعد هناك داع لتزويق الأماكن ، وطالما أننا نبحث خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد، وليس على الخشبة بحيث تصبح الوظيفة الحية والتطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة ودون اجتذاب أو سجن اهتمام و إبداعية المشاهد بطريقة تنويمية".[1]

والملاحظ على المسرحية، الاقتصاد في الوسائل المسرحية، إذ يصبح الممثل كما قلنا هو الأساس. لذلك نجده يستخدم عناصر من الواقع كالصناديق، وهذا ما دعت إليه بعض التيارات الإخراجية كالمسرح الفقير إلى الاستغناء عن الديكور و تعويضه بجسد الممثل وصوته.

إضافة إلى أن عملية تغيير الديكور تتم أمام أعين المشاهدين، وهذا دلالة واضحة على تبني علولة المنهج بريخت، الذي دعا إلى كسر الجدار الرابع وتغيير الديكور أمام المشاهدين حتى يحدث ما يسميه بريخت كسر الإيهام والمتتبع لمسرحية الأجواد يلاحظ أن الديكور ثابت لا يتغير، من بداية المسرحية إلى نهايتها، ولم يكن مبالغا فيه، بحيث يتحول إلى هدف في حد ذاته، لا وسيلة لإنتاج الدلالة . بل اكتفي فيه بالبساطة والبعد عن التعقيد والكثافة.

يقول علولة: "يسعى الديكور، ضمن الديناميكية المسرحية إلى خلق صلة بصرية بين اللحظات وبين الحكايات المسرحية وفي نفس الوقت إلى الاستقلال بذاته، وأن يقدم العلامة الفارقة للمسرحية أو أحد جوانبها البصرية. بالنسبة لمسرحية الأجواد كان الديكور بمثابة الشعار .. ".[2]

و يندرج في نسق الديكور أيضا، كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي، من لافتات ولوحات وإعلانات وهي تلعب أدوارا سميائية كثيرة ودلالات متعددة، إذ تقدم للمتفرج معلومات ثمينة، يمكن أن تكمل النص المنطوق، وقد تلعب أحيانا وظيفة تزينية فتساهم في جمالية الخشبة. ففي مسرحية الأجواد نجد توظيف لخطابات مكتوبة تتمثل في كلمة الأجواد التي ظلت ثابتة طوال العرض، فهي مكملة للنص، إضافة إلى وظيفتها التزينية . فجاءت دلالة الصورة لتؤكد دلالة النص، إضافة إلى دلالات ومعان ساعدت على إبراز المعنى العام، أو الهدف العام لها .

[1]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س، ص240.

[2]–المصدر السابق، الصفحة نفسها.

2- الإضـــــــاءة:

للإضاءة دورا أساسيا في العرض المسرحي. فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية: الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج، السينوغرافيا... ،[1] بل هي التي تتحكم في جلاء الصورة المسرحية وغموضها بحيث الإضاءة هي التي تضفي على الممثلين والمكان والأشياء العتمة أو النور و بالتالي تهيئ الجو النفسي للمتلقي لتقبل الصورة أو رفضها. [2]

وليست الإضاءة مكونا سينوغرافيا زائدا، بل هي لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية الفرجوية الأخرى التي تساهم كلها في خلق فرجة درامية منسجمة. فالإضاءة خطاب بصري وظيفي يقوم بدور هام وعادة ما تأخذ سمات المؤشر والأيقونة والرمز؛ إذ يلجأ إليها كوسيلة حيادية في توجيه الجمهور إلى وضعية ما أو إلى ممثل ما بين الممثلين المؤديين، واستخدام الإضاءة بمنحي دلالي يؤدي للنظم البصرية أثناء العملية التشخيصية – العرض – وظيفة أيقونية واضحة، مثل تصوير الليل والنهار، كما يعرض جوانب رمزية واضحة بنفس القدر، ...لكن الوظيفة الأهم التي تلعبها الإضاءة في العرض الدارمي هي وظيفة مؤشرية.

إن الإضاءة في المسرح هي التي توجه انتباهنا إلى النقاط البؤرية للحدث وهذا ما ركز عليه علولة .

عمد مصمم الإضاءة في هاته المسرحية إلى تركيز الإنارة على الشخصيات بنفس النسبة والتركيز وهذا دليل على تساوي الشخصيات مع بعضها خصوصا لكل من الربوحي لحبيب والعكلي و لمنور وجلول لفهايمي.

حيث كانت الإنارة بمثابة المرافق والمسير للأحداث وأضفت على فراغ الخشبة حركية وحياة تفاعل معها الجمهور، وكانت بمثابة المعين بالنسبة للخشبة، فهي تساعد على التلقي والتواصل مع ما يعرض على الركح، الأمر الذي يسر متابعة المتلقي لحركة الممثلين وردود أفعالهم وملابسهم كما تبين في الوقت نفسه الأكسوسوارات مثل العصا والصناديق وغيرها من الأكسوسوارات لتمنحهم الدلالة والإيحاء، وما يمكن الإشارة إليه في إضاءة هذا العمل أنه لم تسهم في تحديد الزمن هاراكان أو ليلا من خلال الكشافات المسلطة، ذلك أن الزمن يشار إليه من خـلال حركة الضوء بينما يؤكد الحوار فعل الإضاءة ويشرح الزمن .

---

[1]– محمد تهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص97.

[2]–بغداد أحمد بلية: سميائيات الصورة، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح و السينما و التلفزيون، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر2009، ص60-61.

فنأخذ مثلا مقطعا من المسرحية يؤكد دور الحـوار في خلق الإضاءة:"...حين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة ينشبط و يتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة..."[1].

وعليه نقول بأن الإضاءة في شكلها العام في هذا العمل لم تتعدي الجانب التقني التي وظفت من أجله، وهو كشف كل العناصر الموجودة في العرض.

3- الموسيـــــقى:

تعد الموسيقى والمؤثرات الصوتية جزئيين متممين للعمل المسرحي الناجح، فهما قديمان قدم المسرح ويذكر" جراهام والن "بأن الموسيقى ": تساهم بالكثير في انجاح العرض وهي إما مؤلفة خصيصا للمسرحية ، أو مختارة من التسجيلات الجاهزة ، وقد تشير الموسيقى إلى جغرافيا الأحداث أو زمانها، أو تقوم بوظيفة ربط الأحداث أو تقوم بإثارة انفعال الجمهور".[2]

فالموسيقى من بين أهم المكونات المهمة في تفعيل العرض المسرحي وخلق الحماس والتوتر الدرامي و كشف صراعه ، وتساهم هذه الأخيرة في خلق تواصل حميمي في وجمالي و نفسي، وغالب ما تفتح المسرحية موسيقى تكون بمثابة جينريك تمهيدي جمالي يؤثر على بداية العرض المسرحي. أو قد نرى الموسيقى تتخلل المشاهد المسرحية وفصولها و حواراتها وتكون خاتمة للعرض وهذا ما وجدناه في مسرحية الأجواد فالموسيقي محيطة بالعرض من كل جوانبه في بدايته ووسطه وهايته.

إن الموسيقى في المسرحية لم يتم وضعها دون إدراك ماهيتها ، لسد نقص في الإخراج ، لأنها تعد كيانا مكتملا وهاما من الأحاسيس والمعاني والأفكار فكل آلة وكل أغنية فيها تمثل شخصية من الشخصيات. إنها تفكير الشخصية بصوت مرتفع ، يمكن للجمهور إدراكه وفهمه.

إنها أفعال آتية من الوجدان الشعبي على امتداد كل اللوحات تتخللها أغنيات مستمدة من التراث الوهراني ، تعيد نقل الأحداث بالصوت والنغمة ذات الإيقاع الذي وجدناه يوحي بالحزن. فالأغاني في الأجواد عبارة عن أمثلة من قصص انسانية إلى شخصيات واقعية ترتبط ضمنيا بالنص العام لقد أضافت الأغاني الجزائرية القديمة التي عزفت ، ومع الأداء الغنائي الحي والمشاعر والحنين إلى الماضي محققة بذلك غايتها الفنية والجمالية عبر توظيفها دراميا فضلا عن المقطوعات الموسيقية الحزينة التي تم عزفها أدت إلى مواكبة الأحداث ومفسرة للمعاني والدلالات الدرامية التي عجز في التعبير عنها اللغة.

---

[1]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة ، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س، ص85.

[2]-عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في مسرح توفيق الحيكم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007، ص188.

من خلال مسرحية الأجواد يمكن ملاحظة أن الموسيقي ارتبطت ارتباطا وثيقا بشخصية القوال والواقع الجزائري وقد أدت في موقعها جملة من الوظائف يمكن رصدها في: [1]

الموسيـــــــــــــــقى	الشخصـــــــــــــــية	الوظيـــــــــــــفة
المشهد ككل	عـــلال	رصد ملمح الشخصية
المشهد ككل	المنصـــــــور	رصد ملمح الشخصية و التعبير عن حال و مشاعر الشخصية
المشهد ككل	سكينة المسكينة	رصد ملمح الشخصية و التأثير على مشاعر المتلقي إثارة التوتر لدى المتلقي
المشهد ككل	قـــدور	إثارة الترقب لدى المتلقي

فالموسيقى في مسرحية الأجواد إذا مثلت حالة من التوافق السحري بين كل مفاصل العمل وأعطت جمالية فائقة شدت المشاهدين لمتابعة الحدث بشيء من الترقب.

[1] – قرباص هدى: سيميائية التشخيص في المسرح–مسرحية الأجواد أنموذجا–، بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستير، إش: بوطابع العمري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغات الأدب العربي، جامعة المسيلة، 2014-2015، ص122.

وتحضر الموسيقى على شكل مؤثرات اصطناعية أو أصوات طبيعية محاكية وهي تستخدم في المسرح لإطلاعنا بمجموعة من الوظائف : [1]

- بث معلومات عن فترة الأحداث و مكانها، و تحديد الفصل (ربيع - شتاء – صيف)

-كأحداث في النص ، مثل صوت زلزال أو اعصار... .

- لخلق جو معين، مثل صفير الريح ... .

- لإثارة المشاعر، مثل ضربات القلب وصرير فرامل السيارات.

- للربط بين المشاهد وأحداث المسرحية مثل جرس الباب، ورنين التلفون... .

وفي مسرحية الأجواد قد أسهمت المؤثرات الصوتية هي الأخرى في تفسير الأحداث عبر توظيف أصوات : كالحيوانات .(مشهد الربوحي) نقل الأثاث (مشهد عكلي ومنور)...، التي ساعدت مجملها على التعبير الصوتي ونقل الصورة. على الرغم من أن علولة لم يعتمد على هذه التقنية كثيرا.

4-الأزياء و الأكسسورات:

نقول أن **الزّي** المسرحي له دلالته الخاصة في تحويل الممثل من طبيعته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها ليكتسب دلالة مؤشرية لها مرجعها العلاماتي. فجمالية اللباس المسرحي تتحقق من خلال انتظام الأجزاء فيه وحسن وتصميم وتجانس علاقاتها ووظائفها، ليمثل وحدة فنية متكاملة ش كلا ومضمونا .

وفي المسرحية يدخل علولة جميع الممثلين رجالا ونساء يرتدون ألبسة موحدة من حيث

اللون والشكل والزخرفة، وحتى الأحذية، وهي علامة على تشابه أوضاعهم والتساوي في أحلامهم

أما القوال الذي يرتدي مثلهم إضافة إلى البرنوس والذي هو رمز للأصالة والعراقة، إذ نُقل القوال من الساحة مباشرة إلى المسرح بلباسه وإكسسواراته.

ففي مشاهد علال والمنصور وقدور، تظهر جميع الشخصيات بنفس اللباس، إذ يرتدون قمصان بيض دلالة على نقاء القلوب وسراويل موحدة اللون أيضا ذات اللون الأخضر.

وصدريات بدون أكمام وقد اعتمد مصمم الملابس على الألوان الثلاثة "الأبيض الأخضر، الأحمر "وهي علامة ورمز للعلم الجزائري، فشخصيات علولة هي شخصيات من واقع الجزائر.

[1]- عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في مسرح توفيق الحيكم، م.س، ص189.

أما في مشهد الربوحي لحبيب، يرتدي هذا الأخير معطفا باهتا ، رمادي اللون طويل دليل التعب وكثرة العمل، وطربوش أحمر دليل الأصالة.

بالإضافة إلى المنور، الذي يرتدي هو الآخر مئزر ذا لون رمادي ، يرتدي مئزر، ولكن بلون مخالف للأبيض الذي يرتديه المعلمون عادة، وبجانبه المعلمة ترتدي مئزر أبيض اللون دليلا على النقاء والمهمة النبيلة التي يقوم بها المعلمون ، فهو لون النقاء والصفاء والوضوح. أما الشخصيات الأخرى (التلاميذ) فمازالت محافظة على اللباس الذي ظهرت فيه منذ بداية المسرحية.

وفي الأخير جلول لفهايمي الذي يرتدي لباس موحد اللون الأزرق ويعرف هذا اللون بأنه اللون الهادئ... لأنه يهدئ الذهن ويساعد على الاسترخاء ... فارتداء الأزرق قد يكون مفيدا في السيطرة على العواطف والمشاعر وخلق إحساس بالقوة والاستقرار النفسي والمعنوي، مهدئ للأشخاص زائدي العصبية ، فهو لون يمتاز بتخفيف التوتر والعصبية عند الإنسان[1]، وهذا يعكس شخصية جلول الشخصية النرفزية فجاء اللون دالا على الشخصية، إضافة إلى حذاء بلون أبيض وأسود .دليل على أن هناك طريقين أمام جلول إما أبيض محفوف بالمخاطر ، أو أسود يتخلى فيه عن ضميره.

في حين أن سكينة قد ظهرت ترتدي فستان بسيط يدل على بساطة وضعها، مع محافظة الشخصيات الأخرى على لباسها، وبما في ذلك القوال أيضا.

وأخيرا نقول أن الأشياء الجزئية المتعلقة باللباس مهما صغرت فهي التي تحدد ش كله النهائي والكامل.

وعلى اعتبار أن اللون ذو أثر بالغ في نفس المتلقي . فالألوان التي اعتمد عليها مصمم الملابس وعلولة هي ألوان باردة وهي تدل على الأمل والثبات والوفاء والهدوء فجاءت دلالة الألوان لتؤكد دلالة الشخصيات .

إضافة إلى اللون جاءت الزخرفة التي اعتمد عليها مصمم الملابس وعلولة لتأكد مرة ثانية على أن اللباس دال على الشخصية فاستعمل زخرفة عربية تدل على الأصالة و العراقة.

إن **الإكسسوارات** علامات تشهي خيال المشاهد ، وتكمل الشخصية المسرحية، ومن الرغم أن المخرج والسينوغرافي لم يعتمدا عليها كثيرا في مسرحية "الأجواد"، إلا أننا نرى بعض الإكسسوارات، مثال على ذلك: العصا التي يحملها "القوال" في بعض المشاهد، وتحملها أيضا بعض الشخصيات الأخرى أحيانا ، ثم نرى الحقيبتيين اللتان يحملهما الربوحي لحبيب. فالعصا التي يحملها القوال هي رمز للعراقة والأصالة والموروث الثقافي.

[1]-عبيدة صبطى، بحيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009، ص51.

و الحقيبتين اللتين يحملهما الربوحي لحبيب تدلان على كثرة عطائه، فحقيبة مخصصة لإدخال الفرحة على الأطفال، و حقيبة مخصصة لأكل الحيوانات الموجودة في الحديقة المخصصة للحيوانات، ووضع الحقيبتين في وضعيتين متساويتين دليل على اهتمامه بالاثنين.

5- التشكيل الحركي و إدارة الممثل:

أ- التشكيل الحركي:

إن التشكيل الحركي هو بمثابة شحن الفضاء ككل عن طريق المفردات و الحركات و حتى عن طريقة الصمت، لإثرائه، ويصير بذلك مصدرا للفرجة و المتعة من قبل الجمهور.

و يعد التشكيل الحركي البوصلة التي تساهم في منح المخرج السبيل الأسلم لإبراز رؤيته الإخراجية ،التي تساهم في بلورة فهم و تتبع سير الحدث وصراع الشخصيات في ما بينها لذى الشاهد. إذن هو تعبير بصري يدعم النص المنطوق، ويحدد أماكن الممثلين من خلال تحركاتهم فوق خشبة المسرح بطريقة تساهم في إبراز الرؤية العامة للنص و العرض.

إن من الممكن ان يصعب البحث عن تعريف شامل لمفهوم تشكيل حركي "فقد نسمع من المخرجين الممارسين على الأقل ثلاثة أوصاف لعملهم(لقد وضعت اليوم التشكيلات الحركية للفصل الأول) ويقول آخر(لقد خططت) ويضيف الثالث(أخيرا أنهيت)"[1] ،ورغم اختلاف هاته الافعال إلا أن المضمون واحد، فمع مرور الزمن فرض التشكيل نفسه كفن مستقل واضطر النقاط النقاد المخرجون إلى إبراز معالم، إذ تعرف الموسوعة السوفيتية لعام1937التشكيل الحركي على أنه: توزيع الأدوار على الممثلين في لحظة من لحظات عمل المخرج التي تسجل وضع الشخصيات المسرحية على مدى العرض كله[2].

لذلك أولى علولة أهمية بالغة للشكيل الحركي في مسرحية الأجواد إنطلاقا من بحثه المستمر عن أجواء جدبدة تجعل العرض يقترب أكثر من المشاهد ليتفاعل معه.

فالحركات في مسرحية الأجواد ليست تصورية فقط بل تشكل معادلا موضوعيا لروح المسرحية وتعكس كل رموزها الخفية ، قصد مشاركة الجمهور ، باستغلال كل مناطق المنصة، وقد ركز علولة على منطقة وسط الوسط وهذا راجع إلى اعتماده على الحلقة وشخصية القوال (ترتكز في الوسط).

---

[1]– أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية و التشكيل الحركي، ترجمة: نديم معلا محمّد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق (سوريا)1986،ص13.

[2]–المرجع نفسه،ص12.

وبما أن الفعل في مسرحية الأجواد لا يرتكز على شخصية بحد ذاتها كما قلنا سابقا فنجد جلول لفهايمي تكثر حركاته وإيماءاته ، و هذا راجع إلى شخصيته النرفزية والمتعصبة في حين أن الربو حي لحبيب حركاته رزينة وهادئة وهذا يعكس طبيعة شخصيته الهادئة والحكيمة، أما المنور يكون هادئا مرة ومرة كثير الحركة، أما الشخصيات الأخرى فهي قليلة الحركات والإيماءات .

و الممثل قد يتحرك إما بطريقة تمكنه من الكشف عن بعض أفكاره ونواياه، أو قد يتحرك بدلا من ذلك بطريقة أقل توجها نحو هدف معين، ومن أجل أن يعبر من خلال هذه الحركة غير الموجهة عن انفعال معين وهذا ما تحلى بوضوح في مشهد جلول لفهايمي هذا الأخير الذي أدى المشهد كاملا وهو يركض ليستطيع أن يفرغ النرفزة والعصبية.

أجري ماه ... أجري... عييت ياه عييت .... عييت يا الفهامي ياه...

حاسب روحك غير أنت تجري ياه...

أجري يا حبيبي أنت ما عندك ما تحكي لي المستشفى ليك دير فيه اللي يهوى لك.. أجري .. أجري... .[1]

ومن خلال تتبعنا للحركات في مسرحية الأجواد يتبين لنا ان هاته الحركات ادت جملة من الوظائف الدرامية :

الممثل	الحركة	وظيفة الحركـــــة
الربوحي الحبيب	الإمتداد و الاقتراب و الإقبال	حركاته هادئة تنّم عن العقل الرّاجِح، تمتاز بكثرة السّير إلى الأمام في ثقة تامّة وارتفاع الرّأس.
العكلي	التقلص والإنكماش	حركاته بطيئة تمتاز بإنخفاض النشاط و الوهن والتّراخي، كما تمتاز اطرافه بقلّة الحركة.
منور	الإنسحاب	حركاته كانت في معظمها هادئة بطيئة سلبية تمتاز بالإرتداد.
جلول لفهايمي	الاقتراب و الإقبال	حركاته كثيرة ومتنوّعة، وحركاته تلائِم شخصيّته.

وعلى الرغم من اعتماد عبد القادر علولة على الحكي ، و ذلك راجع إلى استعانته بالقوال ، إلا أن ذلك لا يعني عدم اعتماده على التشخيص بالفعل والحركة والإيماء. إذ تكثر حركة وأفعال الممثلين على الخشبة وهي حركات إرادية و مقصودة وليست عفوية.

[1]– عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س، ص138.

ب- إدارة المـــــــمثل:

لقد إرتبطت عملية توزيع الممثلين فوق خشبة المسرح،بالطبيعة الجمالية، فلم تعد تطبق كل المبادئ الأساسية التي ارتبطت بها الكلاسيكية، مثل: وضع الممثل وجها لوجه أمام المشاهد ووقوفه بقدم واحدة إلى الأمام بينما الأخرى ثابتة في مكانها، أو كعدم تغطية ملامح الوجه بالأيدي، أو تجميع الممثلين أمام المشاهد في شكل مثلثات محسوبة.

تظهر شخصيات علولة في مسرحية الأجواء على أنها عادية، إلا أنها متميزة في إنسانيتها والتزامها بالقضايا العادلة للمجتمع، ورافضة لكل أشكال الإستعباد والسيطرة والظلم، وبهذه الصفة يمكن لنا تسميتها "بالشخصيات المتمردة على الواقع المر"، لأن المبدع كان يرى من خلال عرض مسرحية الأجواد، رؤى مختلفة لعملية التواصل مع المشاهد، فقد كسر بنية تشخيص النص ذي النمط الأرسطي تأثرا ببريخت. واستبدلها ببنية أكثر شدة على حسب تقديره- ألا وهي بنية السرد، فكان يدعو إلى مسرح ذي نمط سردي، عوض مسرح التشخيص ذي النمط الأرسطي، إنه بذلك يدعو الممثل إلى النهل من المخزون الثقافي المحلي، بكل ما يحمل من خصوصية تدعوه إلى التوجه نحو مسرح بعيد الاعتبار للوظيفة الاجتماعية، "مسرح يمس أعمق مشاعر المشاهد. ويجعله معنيا من خلال عروض ذات جوهر إيديولوجي، وعاطفي، واجتماعي شديد الاتساع".

إن شخصيات علولة . وكما قال ووصفها بنفسه:" إنني من الحياة اليومية، من واقع كل يوم، بالطبع هناك معالجة فنية و جمالية، اي كل ما يشمل عمل الإبداع المعقد، إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع، وهدفهم هو واقع المتفرج"[1]، فهي شخصيات تنتمي إلى الطبقات العاملة، وبتلك الصفة فإن المعايشة في مسرح علولة ليس لها مجال لأن تكون، بل هي محاكاة للمجتمع، إذ يتطلب من الممثل طاقات تعبيرية خاصة يستنبطها من خلال ملاحظاته، ومعايشته للواقع، حتى يجعل المشاهد يشارك في العرض المسرحي، ويساعده في الإبداع من خلال تحرير خياله من القوالب الأوروبية (التطهير والإيهام).

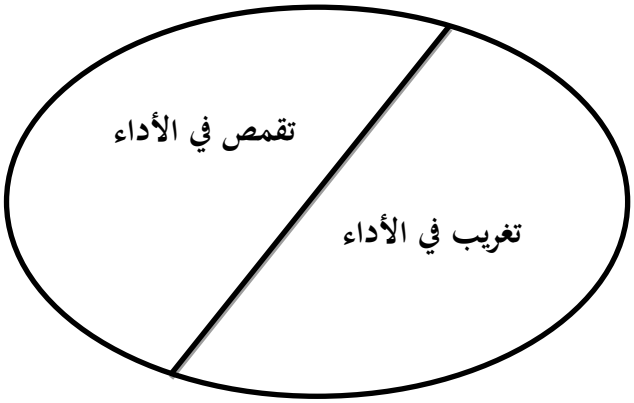
يعترف علولة أن هذا النسق يطرح مشاكل هامة، في الأداء التمثيلي، خصوصا أنه يركز على نص سردي يتعدى حدود الزمن، كما هي معروفة في النمط الأرسطي، أو في الرواية، والقصة. فالممثل يجسد زمنا (المتمثل في زمن العرض) ويسرد عدة أزمنة في نفس الوقت (الماضي والحاضر، ومستقبل الشخصية، ويوظف شخصيات أخرى تتكلم عنها)، وأحسن مثال يقترب من هذه المسألة، هو شخصية المنور ضمن المشهد الثاني، حينما يتكلم عن

[1]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام ، م.س، ص243.

صديقه العكلي، فيزاوج بين عدة أزمنة في نفس الوقت، ويعيش زمن الحاضر المتمثل في الوضعية الأساسية (شخصيته المسرحية الأساسية، المتمثل في دور الحارس) داخل فضاء القسم مع المعلمة والتلاميذ.

استعان علولة كثيرا بتقنيات المنهج النفسي "لستانسلافسكي" في إدارة ممثليه، معتبرا أنها القاعدة الأساسية في تكوينهم، كما كان يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقمص أدواره، لدرجة سقوطه في الإيهام، وامتزجت هذه الرؤى بآراء بريخت، من خلال مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجين (تقمص وتغريب*) (انظر الشكل رقم 01) من خلال توظيف شخصية القوّال التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة والانفعال و العاطفة.

الشكل رقم 01 :[1]



الممثل أثناء عملية التمثيل ينتقل من الحالة الاولى إلى الثانية

*التغريب "البريختي" في المسرح هو استخدام اللفظ أو الموقف أو الشخصية في غير مكانها المألوف لتثير الوعي باغترابها، ويرتبط مصطلح (التغريب) بالمسرحي الألماني الكبير برتولد بريخت، الذي أدخل مفهوم التغريب إلى المسرح كأداة فعّالة تكشف عن أن الإنسان في أي مجتمع هو ثمرة إفرازات التناقضات الاجتماعية التي تنعكس على حياته، فينجم عن ذلك حاجاته الماسة إلى التغيير ونبذ الركود، شريطة أن يشارك هو نفسه في هذه العملية.

[1]- منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، ص106.

الحـــوار و الإلقاء :

يعد المسرح بوصفه أكثر فنون حاجة إلى إخضاع فنون الكلام سواءا بالتغيير أوالإضافة، والحوار هو المسرحية ومهما امتلأت المسرحية بالأفعال صغيرها وكبيرها من المصافحة وهز الرأس وحق القتل، فالحوار هو الذي يصوغها، يقول علولة ":يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متزامن فعل الكلام والكلام في حالة فعل يعملان سوية بشكل أساسي من أجل إعطاء الأذن ماترى والعين ما تسمع".[1]

فالكلام يمتلك قدرة لفظية مشحونة-تفتح آفاقا خارجية واسعة، فالكلمة هي عماد النص أو العرض، وهي كل شيء ، إنها رسالة العقل ، ذات صدى، تخرج من فم الممثل فتكتسب في الجو الدرامي معنا خاصا تزيد من حركات الممثل دلالة ورمزا ، بل قد يصل معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي ومما قصده المؤلف ذاته ، لذلك نجدها تعتمد على التكثيف والتركيز ، والمد واستنفاذ الطاقة التعبيرية إلى أبعد الحدود، مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة. ويرى علولة": أن الكلام في الوسط الإجتماعي هو أجمل بكثير مما هو عليه في المسرح الجزائري لذلك كان على المسرحي أن يحسن التقاط هذه الأصوات والعلامات ويحولها أثناء الكتابة الدرامية إلى صيغ لسانية تحاول الإقناع والتأثير قدر الإمكان".[2]

و قد وظف علولة الحوار للتعريف بالشخصيات ،و الكشف عن حالتها النفسية.

العامل: شفتي و أنت توغي .... اجروا جلول اهبل.

العاملة: اجروا... قلت لك جلول مذعور و شارب عقله .

العاملة: الحمد لله على السلامة.

جلول: يحمد رايك.[3]

و الحوارات في مسرحية الأجواد جاءت بالعامية المهذبة، بسيطة بساطة شخصياتها ، بعيدة عن التكلف متناسقة مع الشخصيات و بعدها الطبقي الاجتماعي، والمتأمل لخطاب شخصيات الاجواد مكتوبا يلاحظ وجود ثلاث نقاط بين الجملة والجملة ، وهي علامة انقطاع تدل على أن السارد إما أنه يرتجل ، حيث يفكر فيما سيقول بعد ذلك، فتقارب النقاط يدل على أن الشخصية غير قادرة على السرد لمدة طويلة ،وأن الأفكار متسارعة في ذهنها

[1]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س، ص238.

[2]-نقلا عن: قرباص هدى، سميائية التشخيص في المسرح، م.س، نقلا عن: غريبي عبد الكريم، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والإقتباس، مذكرة الماجيستير،2002، ص138.

[3]- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، م.س، ص142.

وأنها تعيش لحظة قلق ، و تحميل الشخصيات الى الجمل القصيرة والمتوسطة الطول مثل :جري جري ياجلول... أنت بغيت حد مارغّم عليك . مما يدل على توتر الشخصية.

الخـــاتمـــة

خاتمة:

سارع مصطلح مفهوم الدراماتورجيا –الذي ظهر في القرن الثامن عشر إلى التمهيد لمفهوم الإخراج. و يعد ظهور الدراماتورجيا والإخراج تحولا في المنظور للمسرح، وبتراجع أهمية الأسس التي كانت مقود الكتابة والعرض، أنتج من العملية الدراماتورجية عملية أساسية لأنها تربط و ترصخ علاقة جديدة ما بين النص والعرض بعيدا عن القواعد.

و تحصلنا بعد هذا البحث على عدة نقاط و إستنتاجات ، نبينها كالآتي:

– نرى أن الدراماتورجيا تتمايل بين النص والخشبة، والعكس ايضا بين الخشبة والنص، هذا النص الذي هنا ونصوص أخرى، وهنا يبرز دور الدراماتورجيا في تشكيل النسق التواصلي المسرحي، وفي مقدمتها النسق التواصلي الأول بين المؤلف والمخرج، حيث تظهر أهمية الدراماتورجيا في تشكيله من حيث كون الإخراج إعدادا للنص الدرامي، ومن حيث كون الدراماتورجيا تقف في هذه النقطة التي يمر فيها النص من الأدبية نحو التمسرح. ولهذا فمن المحتمل أن يحتل الدراماتورج مكانة مهمة بشكل بارز وأقوى مما كان عليه من قبل ليلعب كل الأدوار أو على الأقل يشارك فيها وليس شرطا أن يكون الدراماتورج متمثل في شخص فلربما كان الدور متمثلا في فريق عمل ينتج عمل ذات جودة فنية وجمالية.

– صارت مهمة الإنتاج المسرحي تتقاسمها كل من "الدراماتورجيا والإخراج" ففي الوقت الذي يقوم الاخراج بالإعداد التقني المشهدي للعمل المسرحي، تقوم الدراماتورجيا بالإعداد النظري خاصة بالحكاية، ومن هنا أصبحت للدراماتورجيا مكانتها الأساسية في الانجاز المسرحي، ودورها الحيوي في تقديم تحليل نسقي للنص وشرحه، بمعنى ما يريد الكاتب إبرازه، وتحويل هذه المدركات وترجمتها بأدوات مسرحيةوهي عملية تبدأ من بداية الانجاز مرورا بالتدريبات حتى التقديم الأول، فالدراماتورجيا تستخدم أدوات النص ووسائل الخشبة في خدمة المعاني المتعددة والمتواصلة للنص الدرامي.

–يمتاز المسرح بتعدديته النصية المشتبكة و المعقدة .والمقصود بذلك مجموعة النصوص التي يطرحها العمل المسرحي الواحد، (باعتباره عملا ابداعيا معقدا)، من نص العرض او الاخراج المسرحي نتاج تلك العلاقة الدينامية بين النص الشارح للمخرج والنص الشارح للمتفرج. وعدم السقوط في وهم أن القراءة الاخراجية للنص الدرامي تستنفذ النص، وأنها القراءة الوحيدة المقبولة.

-كما يتواجد نص آخر يمثل – التصور الإخراجي للمؤلف، وهو النص الذي قد يسمى ب " نص ما قبل الاخراج المسرحي"، او "النص الفرجوي للمؤلف" ، والنص الفرجوي المتضمن في النص الدرامي، وبالطبع يختلف النص الفرجوي للمؤلف عنه للمخرج المسرحي، فهما أمران مختلفان. وضمن هذا النص ترتبط الارشادات ارتباطا قويا بعمل الممثل، كما ترتبط ايضا بعمل المصمم، مصمم الاضاءة والتقني .

-إن هذه الدراماتورجيات، مهما إختلفت مُنطلقاتها، فسواء كانت اعدادا أو مسرحة او باعتبارها اشتغالا مفتوحا، فإنها في الغالب لا تخرج عما يمكن اعتباره شرطا من شروط الدراماتورجيا، وهي وجود ثالوث تقوم عليه: الرؤية ، والتصور ثم الأسلوب .لذلك تختلف التجارب بحسب تعدد الرؤى، وتعدد التصورات، وطبعا، بحسب تعدد الأساليب، والمقصود هنا الأساليب المسرحية التي تتجلى ابداعيا اما في التمثيل او في الاقتراحات الجمالية والتقنية.

– إن الطريقة التي تقدم بها أي فكرة في وسيط معين تحددها بوضوح القواعد الدراماتورجية والتقنية التي تحكم ذلك الوسيط، ولكن كثيرا ما تكون الطريقة التي تقدم بها فكرة ما يحددها ليس الوسيط، وانما رؤية المخرج. وحين نقول رؤية المخرج، فنعني بذلك وجهة نظره التزامه بقضية ما، فلهذا نجاح المسرحيات الخالدة يكون نتيجة امتزاج المحتوى الاجتماعي والسياسي بالتكنيك الدرامي والفني والجمالي، فبدون هذا الخليط تفقد النصوص الدرامية والعروض المسرحية مكانتها. وهذا ما يطرح ما يسمى بالخيار الدراماتورجي، ويعني القراءة التي يفرضها مخرج معين او محلل معين لنص مسرحي وإخراجي في نفس الوقت.

-تعد الدراماتورجية أيضا خيار جمالي، لما نرغب في إظهاره على المسرح وكيفية إظهاره، فمهما تعددت الإختيارات بين الإتجاهات الفنية، فان الفرق الجوهري بين أساليب التقديم المختلفة هو الفرق بين الإيهامية، التي تحاول خلق الوهم ان الاحداث والشخصيات التي نشاهدها حقيقية، وبين غير الإيهامية الملحمية، التي تذكرنا أن ما نراه ليس حقيقيا. وباختصار، خيار بين اثنين من المفاهيم المتعارضة للمسرح: الخيال واللاّخيال. إن هذا الخيار أساسي، في جعل الفن المسرحي فنا عاكسا أو عالما خياليا. ويعتمد كل من النص والخشبة على البحث

الدراماتورجي، الذي سيتوجه إما نحو التطابق مع الحكاية باعتبارها حقيقة ثابتة، متحركة بواسطة اتجاه واحد، وإما نحو تعديل هاته الحكاية.

-والقضية الوثيقة للصلة بكل من الوسيط ورؤية المخرج هي: لمن يتم النقل؟؟، أي المتلقي المقصود.
وبغض النظر عن قضية الوسيط، كيف تخرج المسرحية؟ نحتاج الى ان نأخذ بعين الاعتبار البعد الزماني و المكاني من المرسل (الكاتب الدرامي) الى المتلقي (القارئ او المشاهد)، وهذا البعد يمكن أن يكون قصيرا، كما يمكن أن يكون طويلا جدا. وبالتالي فان مراعاة هذا البعد الزماني للمتلقي سيتحكم في القراءة الدراماتوجية، لتتحكم هاته الأخيرة في الجانب التقني للعرض .

-ولن تتحقق الفعالية الدراماتورجيا خصوصا الجديدة منها في إنتاج العرض المسرحي إلا بإتباع معايير وفق إجراءات محددة، ومنها أن يكون الدراماتورج ملما ومطلعا على تخصصات مختلفة، مثل الكتابة الدرامية ليتمكن من تحليل النص، التخطيط الحركي وكيفية تقسيم الخشبة، التصميم السينوغرافي، المؤثرات الصوتية، وحتى الحيل الاخراجية المستعملة، اضافة الى امتلاكه للملكة الابداعية بتميزه بخيال واسع، حتى يحقق الابتكار والأصالة للعمل، وكذا يثير الدهشة لدى المتفرج، للوصول الى مستوى عال للعرض المسرحي محققا النوعية من كل الجوانب .

-ومن الضروري أن تسعى الدراماتورجيا لتحقيق توازن السطح مع العمق، أو الظاهر مع الباطن، وهذا لخلق دلالات بالعرض المسرحي، حتى ينسجم مع كل انواع المتلقي إبتدءا من النخبة المثقفة، الى متوسطي الثقافة، وحتى الطبقة الشعبية من العامة، بمعنى تحقيق أكبر نسبة للمشاهدة، فيسعى الدراماتورج الى صياغة أساسها البحث وتحقيق انسجام بين الشكل والمضمون.

-ويعاني المسرح اليوم من قلة النصوص الجيدة كما هو حال الإخراج في العالم المسرحي الذي يعاني و هو الآخر من الضعف، سواء تعلق الأمر بالهواة او المحترفين، في ظل ندرة الحركة التثقيفية والعلمية والتجربة الجادة في المسرح

الجزائري على وجه الخصوص، وهذا الضعف يعود لعدم التمكن من التحكم الجيد في استغلال الدراماتورجيا، وهذا بالطبع سببه عدم الاهتمام بالبحث حول مفهوم الدراماتورجيا.

وفي الأخير، أن التمكن من استيعاب مفهوم الدراماتورجيا، والاستعانة بمساعدة الدراماتورج، لن تكون الا من أولئك الذين يتميزون بالعمق في الرؤية، ولديهم خبرة مسرحية ويعتمدون على البحث العلمي، وبهذا الاسلوب يتحقق المستوى الفني والجمالي. ويقضي على استعمال نمطية إخراجية معينة. وما يلاحظ أن الممارسة المسرحية بالجزائر تفتقر إلى عنصر الدراماتورج، فالمخرج المسرحي الجزائري لا يستعين بالدراماتورج، وأن وجد ببعض الملصقات مصطلحات ك "القراءة الدراماتورجية "أو" الاعداد الدرامي "وغيرها. وبالتالي يظهر اسم الدراماتورج مع المخرج من دون أن يكون له جهد حقيقي في التجربة، فانه لا يوجد وعي حقيقي بمهمة الدراماتورج، وبذلك تتعرض وظيفة الدراماتورج في المسرح الجزائري الى التشويه والتسطيح.

لكن هذا لا يمنع أن يكون المخرج دراماتورج في نفس الوقت، حتى وان لم يعي المخرج ذلك، فلا يمكن تصور إخراجي مسرحي بدون الاستعانة بالدراماتورجيا. لأن الدراماتورجيا، بوصفها ممارسة فكرية وعملية، سادت في العملية المسرحية وأصبحت جزءا من العمل الإخراجي حتى في حال غياب الدراماتورج، فبات الكثير من المخرجين يقومون وحدهم بنوع من القراءة الدراماتورجية من أجل التحضير للعرض، هذه القراءة يمكن أن نطلق عليها عملية مسرحة أو تمسرح.

وباختصار إن الدراماتورجيا هي كل المسرح، هي روح، جوهر، وأساس المسرح، بدونها لا يمكن أن نقول اننا نمارس المسرح، اذ العمل المسرحي الجيد يعتمد بالضرورة على دراماتورجيا قوية، والعكس حين الحديث عن عمل مسرحي ضعيف، الذي يفتقر اكيد لروح الدراماتورجيا. ان الدراماتورجيا هي المسؤولة عن خلق الجانب الفني والجمالي والفكري والترفيهي في العمل المسرحي.

الملحق

عبد القادر علولة :

ولد فقيد المسرح في 08 يوليو في مدينة غزوات، وتابع دراستها الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس وبعد ذلك بوهران، توقف عن الدراسة في 1956، وبدأ يمارس المسرح كهاوٍ مع فرقة الشباب بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960، شارك في عدة دورات تكوينية، ومثل في مسرحية خضر اليدين التي كتبها مُحَّد كرشاي وفي 1962 أخرج في إطار فرقة المجموعة المسرحية الوهرانية الأسرى للمؤلف الروماني "بلوت" plaute».

وفي عام 1963 إنخرط علولة ضمن فرقة المسرح الجزائري الناشئة (T.N.A) وقد الجزائري اشترك مع بعض الفنانين أمثال مُحَّد بودية وعبد الرحمان كاكي، في إعداد بيان حول المسرح الوطني».

ومن 1963 إلى 1965 يلعب علولة في مسرحيات التالية: " أطفال القصبة "، "حسن طيرو"، "الحياة حلم"، "دون جيان" "ورود حمراء لي"، "المرأة الشرسة المدجنة"، يساعد علال المحيب في إخراج هاتين المسرحيتين سنة 1964. وفي نفس السنة يقوم علولة بإخراج "الغولة" الرويشد، كما يقوم سنة 1965 بإخراج "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم.

وفي سنة 1967 يقوم علولة بإقتباس وإخراج المسرحية نقود من "الذهب مع مجموعة" من الشباب الممثلين الذين لا يتجاوز معدل أعمارهم 22 سنة، وكان هدف هذه الفرقة هو ممارسة مسرح تجريبي وبحثي ونشر الثمثيلي المسرحي على نطاق أوسع .

غادر علولة المسرح الوطني الجزائري سنة 1968لمواصلة دروس مسرحية في جامعة الصربون وجامعة نانسي.لم تطل إقامته هناك، فقد عاد إلى وهران حيث عينه عبد الرحمان كاكي مخرجا مسرحيا. وكان آنذاك مدير المسرح الوطني للغرب الجزائري (T.N.O.A)، وكانت حياته مليئة بلمساته الفنية الغزيرة على المسرح تمثيلا و إخراجا إلى غاية 1994.

كان المسرحي الجزائري عبد القادر علولة يعرف حتماً أنه مستهدف. وكثير من رفاقه قد اغتيلوا، سواء في وهران وتلمسان والعاصمة او في باقي المدن الجزائرية. فالوقت كان وقت غدر وحرب من الخلف. ومع ذلك، في 10 آذار من العام 1994، وبعد الافطار مباشرة، كان على موعد مع الجمهور الوهراني لإلقاء محاضرة عن المسرح، وقبل أن يصل، باغته رصاص الجحيم من الخلف فأرداه.

إن الأعمال المسرحية لعبد القادر علولة نصوصاً وإخراجاً وتمثيلاً، بمثابة آثار جمالية لا بد من زيارتها بين حين وآخر، لأنها موضع فرجة ممتعة دائمة، ودراسة وبحث وتنقيب مستمر. فكتاب "تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة"، للدكتور منصور لخضر، الصادر عن جامعة وهران، لا يتحدث عن موت علولة واغتياله، إنما عن الحياة التي كان يعيشها، والجمال الذي كان ولا يزال يخلقه، كمعلّم ومربٍّ مسرحي، وكاتب ومخرج وممثل قريب من الناس قرب الهواء الى البشر، وذلك من خلال المخرج الذي كان يشرف على جميع عناصر الانتاج المسرحي (تمثيل، ازياء، اضاءة، وموسيقى). وقد تأسس هذا الاشراف عند علولة، على الآراء الشخصية التي اثرتها القراءة العميقة للأعمال، والدراسة في فرنسا، والمشاهدة ومراقبة الحياة التي كانت تمر امامه بكل تفاصيلها، مثل شريط سينمائي.

بواسطة هذا كله، وجّه المبدعين الذين كان يجمعهم حول انتاجاته الفنية، التي توصلت في الاعوام الخمسة عشر الاخيرة الى وظيفة مسرحية تستلهم شكل الحلقة وطريقة الاداء فيها، بعدما تخلصت من اعباء مسرح العلبة الذي كان يبعدها عن الجمهور الذي من دون مشاركته لا يمكن ان يتحقق الفعل المسرحي، ولا يمكن ان يكتمل الحفل. اكتشف علولة شكل الحلقة بالمصادفة، مثلما قال في المحاضرة التي القاها في المانيا في العام 1987، وكان اكتشافه هذا نتيجة اقترابه من هموم الناس، وتنقلاته المستمرة مع فرقته لتقديم اعماله خارج صالات العرض المألوفة، حيث تكون اشعة الشمس في بعض المرات اضاءة كاشفة لإعماله، مثلما صار دخول الممثلين وخروجهم وتغيير ازيائهم وماكياجهم على مرأى من المتفرجين.

ففي هذا النوع من المسرح لا وجود للحدود او الحواجز أو الاشياء المصطنعة، التي يمكن ان تمنع المتفرج عن فرجته المسرحية. يقول علولة: "كانت للجماهير الجديدة الريفية، تصرفات ثقافية خاصة بهم تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض (...) وكان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا".

لذا بدأ بتجريد عروضه من الديكور شيئا فشيئا، وصار يعتمد على بعض الأكسسوارات ذات الضرورات المهمة، ومثلما جرى تعديل على الفضاء المسرحي والديكور والإضاءة، طرأ تعديل على اداء الممثل، بعدما صار هذا الأخير يشعر، بل يرى ردود فعل الجمهور، وخصوصاً عندما لاحظ، أن بعض المتفرجين كانوا يديرون ظهورهم للعرض، لكي يتسنى لهم بحسب تفسير علولة، التركيز على السمع، اي ان جمهوره كان ميالا اكثر الى السماع منه الى المشاهدة. فهو ذو ثقافة شفهية، مثلما يذكر منصور لخضر.

ومن اجل ان يقترح علولة مسرحا مختلفا ومتميزا، اساسه السرد وتغييب الأفعال الأرسطية والقضاء على هيمنة العلبة الايطالية والتوجه الى فضاء قديم/جديد إسمه الحلقة، كان لا بد من الغوص في التراث الشعبي، لفهم مكوناته

الدقيقة وأشكاله الفنية الخاصة والبحث في كتب التراث العربي ومتابعة العروض الشعبية بالأسواق. ارتكزت الحلقة اساسا على القول، بحيث تلعب الكلمة دورا اساسيا وديناميكيا في كسر الايهام وتزويق الحكاية. وهذا ما تجلى بشكل واضح وفني في مسرحية "الأجواد" التي حملت في شكلها ومضمونها معاني رمزية تراثية وجمالية، اعادت المسرح الى ابعاده الشعرية، بعدما احتلت الكلمة مكانا كبيرا في حيز النص، وأضفت البلاغة النثرية نوعا من الايقاع والحمولة التراجيدية.

كرس منصور لخضر لمسرحية "الاجواد" دراسة تطبيقية مطولة في الفصل الثاني من الكتاب، القى الضوء فيها على اهم مفصلات النص، الذي تألف من ثلاث لوحات، لا يوحدها نظام او تسلسل منطقي، سواء من حيث الفكرة أو الحدث.

لكنها تنهض على رؤية شاملة وواحدة. ينتقل المؤلف الى التشكل الحركي في المسرحية، بتسليطه الضوء على الممثل وادائه وتنفيذه ارشادات المؤلف. فهو الواجهة المركزية للعمل، ونظرا لخطورة دوره وجب على المخرج ان يضع تصميما محكما للتشكيل الحركي يتماشى وأفكاره المسرحية. وهذا ما جعل منصور لخضر، يستعرض بعض التعريفات التي وردت على لسان اوسكار ريمز، في كتابه "الفكرة الاخراجية والتشكيل الحركي" لكي يتسنى له طرح اسئلته الخاصة، مثل: هل استطاع علولة كمخرج ان يوازن بين أبعاد النص وتشكيله الحركي؟ ما هي الاساليب التقنية التي اعتمدها في رسم مخططات تشكيلاته للحركة؟ ما مدى تأثير الموروث الثقافي المحلي في هذه التشكيلات؟ وبما ان علولة اقتفى منهج بريشت، هل اثر ذلك في تشكيله للحركة؟ وهل استلهام علولة لشكل الحلقة في مسرحية "الاجواد"، أثّر في رؤيته للفضاء المسرحي ومن ثم التشكيل الحركي؟ لكي يجيب منصور لخضر عن هذه التساؤلات، يذكر مقولة شهيرة لعبد القادر علولة حول مفهوم التشكيل الحركي: "يوجد في هذا العمل المسرحي على نحو متزامن فعل الكلام والكلام في حالة فعل، يعملان معاً بشكل اساسي من اجل اعطاء الأذن ما ترى والعين ما تسمع".

ويرى منصور لخضر ان هذا الكلام قريب من العبث، لان العين لا تسمع والأذن لا ترى – الخلط في مفهوم الحواس – وهو موجه في الدرجة الاساس الى ممثليه، الذين يطلب منهم ان يجعلوا النص متعدد الأبعاد، والعمل على تصويره من خلال السمع حتى يتمكن المتلقي ان يراه عبر خياله، وأن يجعل العين تسمع النص الحركي من خلال اصوات ومفردات توحي بنص ثانٍ، وكأنه موجة مترددة عن النص الأول.

تعتمد البنية الاساسية لتشكيل الحركة في مسرح علولة على تفجير النص الى حركات تصب في المعنى الذي يطمح اليه، او تفجيره الى حركات تعاكس ما يتضمنه النص. هذا المسرح مثلما يقول علولة، يعطي الافضلية للقدرات

السمعية، والتخيلية ذات القوام البصري والتمثيل المبسط إلى اقصى حد، حتى يصل في بعض المواضيع الى مستويات عالية من التجريد لكي لا يتخطى القوة الإعجازية للمنطوق وللقول. ثم يناقش المؤلف الافكار الدرامية للمسرحية ومفرداتها، وتوظيف الاغاني الحكائية عن ملاحم شعرية لأبطال عاديين معروفين في الحياة العادية.

ثم يشرح اللوحات الثلاث وتسمياتها، لكي ينتقل الى الشخصيات وتحليلها، وإدارة الممثل، واستلهام الاشكال التراثية، وتوظيف فضاء الحلقة لتحقيق الملحمة في العرض، وتمظهر الاسلوب الملحمي في المسرحية.

سبق الفصل الثاني، فصل حول "علولة والاخراج المسرحي"، لتسليط الضوء على تجربة علولة الاخراجية، وتوضيح معالمها، والعناصر الاساسية لفن الاخراج، بشكل عام، شارحا جمالياته ومفاهيمه منتقلا إلى مفردات العرض المسرحي عند علولة، وكيفية استخدامه، مثلا، للمعالجة الدرامية، بناء الشخصية ودراسة ابعادها، الازياء ودورها، الموسيقى وتماهيها مع العرض.

الكتاب غاية في الاهمية، لا لأنه غني بالأفكار، وعميق في التحليل فحسب، وانما لأنه انتصار آخر يضاف إلى انتصارات علولة السابقة.

بطاقة فنية لمسرحية "الأجواد":

المؤلف: عبد القادر علولة.

المخرج: عبد القادر علولة.

إنتاج: مسرح وهران الجهوي 1985.

مساعد الإخراج: داودية خلادي.

ديكور وملابس: زروقي بخاري.

مراقبة: مصطفى بنان.

موسيقى: رشيد وفتحي.

سينوغرافيا: طابلقوس قادة ومولي صديد بوشنتوف.

مكياج: بلحاج ربيحة.

الممثلون : سيراط بومدين.

جوائز مسرحية "الأجواد":

-جائزة أفضل تمثيل مسرحي، سيراط بومدين.

-جائزة أحسن عرض بالجزائر 1985.

-جائزة أحسن نص مسرحي.

-جائزة أحسن أداء مسرحي بتونس.

-تنويه بالنص المسرحي بتونس.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع باللغة العربية:

- أبو الرضا، سعد، في الدراما: اللغة والوظيفة، الإسكندرية–مصر، منشأة المعارف،1989.

- أبو الحسن، سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، الإسكندرية – مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2004.

- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دراسة أدبية فنية،ط1،دار الوفاء لدنيا للطباعة و النشر، الإسكندرية،2001.

- أحمد أمل، نظرية في الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، عين السبع، الدار البيضاء، ط/1، 2009.

- بغداد أحمد بلية:سيميائيات الصورة، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح و السينما و التلفزيون، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر2009.

- جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل و الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة2012.

- جوليان هلتون–نظرية العرض المسرحي–هلا للنشر والتوزيع،مصر،ط1، 2000.

- حسن المنيعي، الدراماتورجيا و النقد المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكاتب، العدد 67/68، دمشق، 2009.

- خالد أمين، مُحَمَّد سيف– دراماتورجيا العمل المسرحي و المتفرج– منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب– 2014.

- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ط1، القاهرة – مصر، المجلس الأعلى للثقافة، 2002.

- سعد أردش، المخرج في العصر المعاصر، عالم المعرفة، مطابع اليقضة،الكويت،1971.

- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1985.

- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر،ط2،دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، الجزائر،2007.

- طاهر أنوال، المسرح و المنهاج التقنية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري و العالمي، د.ط، دار القدس العربي، وهران، الجزائر،2011.

- عبد القادر علولة، من مسرحيات عبد القادر علولة- الأقوال، الأجواد، اللهام-،موفم للنشر، ط1، الجزائر1997.

- عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في مسرح توفيق الحيكم، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،2007.

- عبيدة صبطى، بحيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة،ط1، دار الخلدونية، الجزائر ، 2009.

- فاطمة ديلمي-بنى النص ووظائفه-دار كنعان-دمشق-سوريا-ط1-2005.

- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان- ط1- 1997.

- مجد القصص، رواد المسرح و الرقص الحديث في القرن العشرين، مطبعة السفير،ط1،الأردن،2009.

- مجدي وهبة،كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط2، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1984.

- مُحَمَّد تهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب،2006.

- مُحَمَّد سيف، "الدراماتورج " و البحث الدراماتورجي " في المسرح العربي، جريدة القدس العربي، العدد: 7833، باريس 2014.

-مُحَمَّد سيف-خالد أمين-عمر فرتات-وسام مهدي- الدراماتورجيا الجديدة، دراسات وبحوث مسرحية - رقم32-ط1- منشورات المركز الدولي لدرسات الفرجة2014.

- مفتاح خلوف، انفتاح النص المسرحي عند عبد القادر علولة، مركز الؤلفات، 2018.

- منصوري لخضر، تجربة الإخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، منشورات مخبر أرشفة المسرح-جامعة وهران، الجزائر، ط1، 2014.

- ناظم، خضر، عودة الأصول المعرفية لنظرية التلقي، القاهرة - مصر، دار الشرق للنشر والتوزيع،1997.

-يونس لوليدي، الدراماتورج وسينوغرافيا المقدس، مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامة السورية للكتاب، العدد: 67/68 دمشق، 2009.

المصادر والمراجع باللغة الأجنبية:

- Du dramaturge/ le grand T, joca seria, France-2008-P84

-Joseph Danan- qu'est-ce que la dramaturgie ?- Actes sud-papiers, Apprendre 28-2010.

- Patris PAVIS- dictionnaire de théâtre,Tn°04-ed ,Dunod paris, France,1996.

- UbersfeldAnne- Les termes-clés de l'analyse du spectacle- seuil- 1996.

المصادر و المراجع المترجمة:

- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، د.ط، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

- الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة بغداد، 1972.

- ألكسي بوبوف: التكامل في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، د.ط، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ،دمشق، 1976.

- أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية و التشكيل الحركي، ترجمة: نديم معلا مُحَمَّد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق (سوريا)1986.

-باتريس بافيس، معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف، خطار، مر: نبيل أبو مراد، ط1، المنظمة العربية للترجمة بيروت، 2015.

- ستانسلافسكي، إعداد الممثل،ترجمة: مُحَمَّد زكي العشماوي، محمود مرسي أحمد، راجعة ديني خشبة، ذار النهضة، مصر للطباعة و النشر.

-سوزان بنت-جمهور المسرح-ترجمة: سامح فكري-اكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات، القاهرة-دت.

- عبد القادر علولة-حوار مع مُحَمَّدجليد-ترجمة: أنعام بيوض—من مسرحيات علولة-مورفوم للنشر-الجزائر-دط-2005.

- ليندا ج كاو غيل، فن رسم الحبكة السينمائية، ترجمة: مُحَمَّد منير الأصبحي، دط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2013.

الرسائل الجامعية :

-غريبي عبد الكريم، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع و الإقتباس، مذكرة الماجيستير،2002.

- قرباص هدى: سيبميائية التشخيص في المسرح-مسرحية الأجواد أنموذجا-، بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستير، إش: بوطابع العمري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغات الأدب العربي، جامعة المسيلة، 2014-2015.

- خوجة بوعلام: الشخصية والتلقي في مسرح علولة،"م.الأجواد"، رسالة الماجيستير، إش: د.بن ذهيبةبن نكاع، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2011-2012.

- سوالمي الحبيب: طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستير، إش: ميراث العيد، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2010-2011.

الفهـــــــــرس

مقدمة..... **أ–ب**

الفصل الأول: الدراماتورجيا مفهومها و آلياتها.

المبحث الأول: "الدراماتورجيا" مفهومها ،آلياتها و أسلوب عمل الدرماتورج.

مفهوم الدراماتورجيا..... 08
دور الدراماتورجيا و آلياتها..... 10
التحليل الدراماتورجي..... 11
تعريف الدرماتورج.....11-12
مهام الدرماتورج.....12-13
تاريخ الدرماتورجيا و تطور مفهومها.....14-18

المبحث الثاني: "الإخراج المسرحي" مفهومه،تاريخه و أسلوي عمل المخرج.

مفهوم الإخراج المسرحي.....20
تاريخ الإخراج المسرحي..... 20-25
المخرج: أ–اللمحة التاريخية..... 26
ب–المفهوم.....27
أسلوب عمل المخرج..... 28-34

الفصل الثاني: مسرحية "الأجواد" بين أدبية النص الدرامي و فنية الإخراج المسرحي.

المبحث الأول: دراسة درامية لمسرحية "الأجواد".

ملخص المسرحية..... 37-38
الشخصيات.....39
تصنيف الشخصيات..... 41
أبعاد الشخصيات.....41-44
الحبكة..... 45
الصراع..... 47
اللّغة..... 50-51
أسلوب الكاتب..... 52-57

المبحث الثاني: آليات عمل الإعداد الدرماتورجي في مسرحية "الأجواد"(جماليات التلقي).

الديكور..... 59
الإضاءة..... 61
الموسيقى..... 62
الأزياء والأكسسوارات..... 64
التشكيل الحركي وإدارة الممثل.....66-69
الحوار و الإلقاء..... 70
الخاتمة.....73-76
الملحق..... 78-82
قائمة المصادر والمراجع..... 84-88
الفهرس..... 90-91