جـــامعـــة الـجـــزائـــر 03
كلية علوم الإعلام والاتصال
قسم الاتصال

الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا المتضمنة في المسرح الجزائري المعاصر

- دراسة تحليلية سيميولوجية لأعمال المخرجين "زياني الشريف عياد، عز الدين مجوبي، لطفي بن سبع"-

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علوم الإعلام والاتصال

إعداد الطالبة:
زكية مناصرة

إشراف الأستاذة:
د/فايزة يخلف

العام الجامعي: 2024- 2025

أقوال في المسرح و السيميولوجيا

"أعطني مسرحا... أعطيك شعبا مثقفا".

ستانسلافكسي

"لم يكن المسرح بالنسبة لنا مجرد أداة ثقافية تعبيرية، بل سلاحا يقتضي مهارة صاحبه والتحكم في أدواته .. فخلق مسرح جزائري كان يعني رسم معالم فن من مهامه الأساسية؛ إثبات الشخصية الوطنية، ومنافسة الأشكال التعبيرية الاستعمارية ومحاربتها...".

مصطفى كاتب

"العمل الفني(العرض المسرحي) وحدة سيميوطيقية، فالعرض دال، ومدلوله هو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور".

موكاروفسكي

الإهـــــداء

أهـدي هـذا الـعـمـل المـتـواضـع إلى:

إلـــــى كل مـــن

يـــؤمـــــن بالـكـتـــاب الـــورقـــي

إلـــــى

كـــــل طـــلـــبـــة العـلـــم

فـــي كـــل مـكـــان

إلى روح والدي رحمة الله عليه

شكر وعرفان

أتقدم بجزيل الشكر والإمتنان إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة

"فايزة يخلف"

علي إفادتي من سديد رأيها و وجيه نصحها وعلى صبرها طوال هذه المدة.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى

المخرج**"زياني الشريف عياد"**

المخرج **"لطفي بن سوح"**

والسينوغرافي**"عبد الرحمان زعبوبي"**

والأستاذ **"طارق عامر"**

على اهتمامهم وتشجيعاتهم ومساعدتهم لي في إنجاز هذا العمل.

ملخص

تهدف دراستنا هذه إلى استخراج الأبعاد الرمزية للسينوغرافيا المتضمنة في العروض المسرحية للمخرجين زياني الشريف عياد؛ مسرحيتي حافلة تسير والعيطة"، عز الدين مجوبي "مسرحيتي غابوا الأفكار وعالم البعوش"، ولطفي بن سبع "مسرحيتي الطيحة وافتراض ما حدث فعلا"، وفقا لمقاربة **آن أوبرسفيلد** التي تقوم على ثلاث مستويات بينة للعلامة المسرحية؛ مستوى استدلالي ومستوى سردي ومستوى دلالي؛ حيث تم تشريح العلامة المسرحية باعتبارها أصغر سيم في العرض المسرحي مثل الكلمة التي لا تجد فهما إلا في جملة، بينما اعتمدنا على التقطيع التقني للصور الفوتوغرافية كمستوى استدلالي واستخرجنا عناصر السينوغرافيا كالديكور والإضاءة واللباس والإكسسوار والفضاء السينوغرافي والموسيقى والمؤثرات الموسيقية والقناع والماكياج، ..، وما تحيل إليه من تأويلات، وجمعنا بين مستوياتها الثلاث لاستكمال الفهم التام للعلامة وفقا لخصوصيتها في المسرح باعتبارها الكل العلاماتي. وقد توصلنا إلى أن المسرح الجزائري المعاصر يقوم على الاقتباس ويعتمد المنهج الملحمي البريختي. انقسمت سينوغرافيا المسرحيات المدروسة بين الوظيفية والرمزية؛ مسرحية "العيطة" رمزية فلسفية، إيحائية شاعرية كمسرحية "حافلة تسير" بوليفونية "الطيحة" و"افتراض ما حدث فعلا"، بيوميكانيكية كمسرحية "افتراض ما حدث فعلا". وقد تم استخراج الأبعاد الرمزية المتضمنة في كل عرض مسرحي: بعد شخصية، بعد جمالي، بعد اجتماعي، بعد سياسي، بعد اقتصادي وبعد فلسفي.

الكلمات المفتاحية: الأبعاد الرمزية، سينوغرافيا المسرح، المسرح الجزائري المعاصر.

Abstract

This semiological analytical study of six plays aims to extract the symbolic dimensions embedded within the theatrical performances under investigation, following Anne Ubersfeld's approach, which is based on three structural levels of the theatrical sign: the inferential level, the narrative level, and the semantic level. The theatrical sign is dissected as the smallest unit

of meaning in the performance—much like a word that only gains significance within a sentence, While we relied on the technical analysis of photographs as a level of inference and extracted elements of scenography such as decor, lighting, clothing, accessories, and space, music, musical effects, masks, and makeup, and the interpretations they convey. We combined these three levels to complete our understanding of the sign according to its specificity in theatre as a semiotic whole. We concluded that contemporary Algerian theatre is based on appropriation and adopts Brecht's epic approach. The scenography of the plays studied was divided between functional and symbolic; the play ‘Al-Aita’ is philosophical and symbolic, evocative and poetic, like the play ‘A Bus is Running’ polyphonic ‘Al-Tayha’ and "Assuming What Actually Happened ‘,biomechanical like the play ’Assuming What Actually Happened". We started with the central research question: What are the symbolic dimensions present in the scenography of contemporary Algerian theatre in selected works by directors Ziani Cherif Ayad, Aziz Degmouji, and Lotfi Ben Sebaa? We intentionally selected the following plays: El-Aïta, A Moving Bus, The Ideas Disappeared, The World of Flies, The Fall, and Suppose What Really Happened. We conducted a technical breakdown of these plays, focusing on scenographic elements in each performance using photographic stills—addressing the

ملخص

inferential aspect in terms of form. The scenography of the plays studied was divided between functional and symbolic; the play 'Al-Aita' is philosophical and symbolic, evocative and poetic, like the play 'A Bus is Running'; polyphonic, like 'Al-Tayha' and 'Assuming What Actually Happened'; and biomechanical, like the play 'Assuming What Actually Happened'. As for content, we assigned semantic meanings to each element, and when an inferential form was absent, we moved to the narrative dimension of the scene. From there, we extracted the symbolic dimensions present in each performance: character dimension, aesthetic dimension, social dimension, political dimension, economic dimension, and philosophical dimension.

Keywords: Symbolic dimensions, theatrical scenography, contemporary Algerian theatre.

خطة الدراسة

مقدمة.

الفصل المنهجي.

1/ الإشكالية.

2/ أسباب اختيار الموضوع.

3/ أهداف الدراسة.

4/ أهمية الدراسة.

5/ تحديد المفاهيم.

6/ منهج البحث وأدواته.

7/ مجتمع البحث وعينته.

8/ الدراسات السابقة.

القسم النظري.

الفصل الأول: مدخل إلى المسرح.

1/ تطـور الـمسرح.

2/ أهـمية الـمسـرح.

3/عناصر بناء المسرحية.

الفصل الثاني: السينوغرافيا المسرحية.

1/ نشأة وتطـور السينوغرافيا المسرحية.

2/ أهمية السينوغرافيا المسرحية.

3/ أنواع السينوغرافيا المسرحية.

4/ خصائص السينوغرافيا المسرحية.

5/ وظائف السينوغرافيا المسرحية.

6/ مكونات السينوغرافيا المسرحية.

الفصل الثالث: العلامة وسيميولوجيا العرض المسرحي.

I/ العلامة في المسرح.

1/ تعريف العلامة.

2/ أنواع العلامات.

3/ خصائص العلامة في المسرح.

II/ سيميولوجيا العرض المسرحي.

1/ أهم تصنيفات سيميولوجيا العرض.

2/ سيميولوجيا الممثل.

3/ سيميولوجيا اللغة المسرحية.

4/ سيميولوجيا النص.

القسم التطبيقي.

القسم التطبيقي: الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا العروض المسرحية محل الدراسة.

I/ تحليل أعمال المخرج زياني الشريف عياد.

المسرحية رقم 01 مسرحية حافلة تسير.

1/ التعريف بالمخرج زياني الشريف عياد.

2/ البطاقة التقنية للمسرحية.

3/ البطاقة الفنية للمسرحية.

4/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية حافلة تسير.

5/الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية حافلة تسير.

المسرحية رقم 02 مسرحية العيطة.

1/ البطاقة التقنية للمسرحية.

2/ البطاقة الفنية للمسرحية.

3/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية العيطة.

4/الأبعاد الرمزية المستخرجة من مسرحية العيطة.

5/ مميزات أسلوب المخرج زياني الشريف عياد.

II/ تحليل أعمال المخرج عز الدين مجوبي.

المسرحية رقم 01 مسرحية غابوا الأفكار.

1/ التعريف بالمخرج عز الدين مجوبي.

2/ البطاقة التقنية للمسرحية.

3/ البطاقة الفنية للمسرحية.

4/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية غابوا لفكار.

5/الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية غابوا لفكار.

المسرحية رقم 02 مسرحية عالم البعوش.

1/ البطاقة التقنية للمسرحية.

2/ البطاقة الفنية للمسرحية.

3/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية عالم البعوش.

4/الأبعاد الرمزية المستخرجة من مسرحية عالم البعوش.

5/ مميزات أسلوب المخرج عز الدين مجوبي.

III/ تحليل أعمال المخرج لطفي بن سبع.

المسرحية رقم 01 مسرحية الطيحة.

1/ التعريف بالمخرج لطفي بن سبع.

2/ البطاقة التقنية للمسرحية.

3/ البطاقة الفنية للمسرحية.

4/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية الطيحة.

5/الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية الطيحة.

المسرحية رقم 02 مسرحية افتراض ما حدث فعلا.

1/ البطاقة التقنية للمسرحية.

2/ البطاقة الفنية للمسرحية.

3/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية افتراض ما حدث فعلا

4/الأبعاد الرمزية المتضمنة في مسرحية افتراض ما حدث فعلا.

5/ مميزات أسلوب المخرج لطفي بن سبع.

IV/ نتائج الدراسة.

1/ نتائج أعمال كل مخرج.

2/ نتائج عامة للدراسة.

خاتمة.

مقدمة

مـــقـدمـة

شهد المسرح تطورا ملحوظا عبر التاريخ؛ فمن المسرح اليوناني مرورا بالمسرح الروماني إلى المسرح الكنسي، إلى مسرح العلبة ومسرح الشارع، كلها فترات زمنية استخدمت الفنون الأدائية التي يقوم عليها المسرح للتعبير عن حياة الشعوب وآماله، سواء بهدف التطهير والتربية، أو التسلية والترفيه، كانت موجهة للطبقة النبيلة والحاكمة ثم للطبقة البسيطة الكادحة لتغدو مظهرا ثقافيا راقيا ومنبرا للشعوب المستضعفة والمكبوتة. تزامن انتشار المسرح في العالم العربي على وجه الخصوص مع انتشار الفكر الاستعماري لدى الامبراطوريات الأوروبية وعن طريقها انتقل الفن كغيره من الرموز الثقافية للدول الأوروبية إلى الدول المستعمرة منها الدول العربية فتكونت فرقة جورج أبيض التي صالت وجالت في أقطار العالم ومنها الدول العربية خاصة الجزائر أين عرفت –هذه الأخيرة– المسرح كفن للإبداع والتنفيس عن الشعب المستعمَر عن حياته واحتياجاته وكذا آلامه وما يعانيه من ويلات المحتل، كما اعتمده المُحتل كوسيلة للترفيه عن جنوده، وقد مر المسرح بعدة مراحل ليتطور ويصبح بهذا الشكل المعاصر الذي وصلنا إليه، حيث برز عدة رواد في المسرح الجزائري كممثلين أو مخرجين أو كلاهما معا أمثال: محي الدين بشطارزي، ولد عبد الرحمان كاكي، عبد القادر علولة،.. وبعد أن كان المسرح عموما في العصور السابقة عبارة عن ممثل واحد يغني شعرا ويمجد الآلهة ويقص الأساطير، أصبح في الوقت الراهن عرضا متكاملا من حيث العناصر الدرامية كالحبكة، الصراع، البداية والنهاية، كذلك من حيث العناصر المسرحية فقد أصبح لا يعتمد على الممثل وحده ويستوجب وجود عناصر أخرى مثل الديكور الذي يُعرف الجمهور على مكان وزمان العرض وكذلك اللباس والإكسسوارات ثم الموسيقى والمؤثرات الصوتية التي تعبر عن الشعور، وغيرها من العناصر التي أصبحت ضرورية في كل عرض فإن لم تكن كلها فأغلبها أو بعضها، وبهذا أصبح المسرح فنا يحتاج للبحث والتنقيب على مقومات نجاحه وكيفية تبسيطه للدارسين له كمجموعة علامات تواصلية بين المرسل والمتلقي باعتبار المسرح عبارة عن شبكة من العلامات المركبة المتسمة بطبيعة معقدة التي سرعان ما يكتفها العرض، فكل ما على الخشبة علامة حتى الممثل علامة وخزان لمجموعة من العلامات كاللباس والحركة والكلام، والفضاء الذي يُلعب فيه أيضا علامة، كذلك العناصر الأخرى للمسرحية مثل الإضاءة، الديكور، الإكسسوار، الموسيقى والمؤثرات الصوتية كلها تضم علامات سيميولوجية تحتاج للتحليل والتفسير، غير أن العلامة المتمثلة في الرموز والإشارات، وُجدت قبل اللغة،

مـــقـدمـة

هذه الرموز هي ما استخدمه الإنسان للتعبير عن احتياجاته أو مغامراته أو حياته اليومية، في حين تطور المسرح من شعر غنائي إلى عدة أساليب تحوي الحوار والإيماءات والحركات تترجم قصصا وخيالا أدبيا على خشبة المسرح، تحاكي واقع الحياة بحلوها ومرها في شكل رموز وإشارات ولغة تتنوع في نغمها ونبرها، يرسلها الممثل ليقوم المتلقي بفك شفراتها في خضم مشاهدته وتمتعه بالعرض المسرحي كعرض ونص ممثل على خشبة المسرح، ينسجه المخرج بإرشادات وتوجيهات يصممها السينوغرافي في مخطط هندسي يترجمه على الخشبة، ويطبقها الممثلون على الركح كنص مواز لنص المؤلف.

ففي العرض المسرحي يهتم علم العلامات بالجمهور وبالكيفية التي يصنع بها معناه، منطلقا من العلامات الكامنة في العرض، ومن نقط التلاقي أو الانزياحات القائمة بين المدلولات، إذ يُعتبر العرض المسرحي حقلا خصبا لتوليدها، خاصة أن المخرج يحاول جاهدا في كل عمل اختيار العناصر التي تساعد الممثل في إيصال المعنى، من عناصر كالديكور والإكسسوار والإضاءة..، هذه العناصر هي ما يسمى حديثا بالعناصر السينوغرافية، والتي يستعين بها المخرج ليضفي على العرض جمالا يجذب الجمهور ويساهم في نجاح عرضه، وهنا أصبحت السينوغرافيا عنصرا مهما وداعما للعرض بل وأصبحت ذات دلالات ومعان رمزية تحيلنا لأبعاد يرمي إليها المخرج.

وفي دراستنا هاته قمنا بتحليل سيميولوجي لست (06) مسرحيات وهي: "**العيطة** و**حافلة تسير**" للمخرج زياني، و"**غابوا الأفكار** و**عالم البعوش**" لعز الدين مجوبي، وأخيرا "**الطيحة** و**افتراض ما حدث فعلا**" للطفي بن سبع.

قسمنا الدراسة إلى ثلاث أقسام؛ قسم منهجي، قسم نظري وقسم تطبيقي وهي كالتالي:

القسم المنهجي تطرقنا فيه لإشكالية الدراسة والتساؤلات والأهمية .. وكل الإجراءات المنهجية التي تعيننا على رسم خطة للوصول إلى أهداف العمل، أما القسم النظري فقد قسم إلى ثلاث فصول الفصل الأول: تناولنا فيه المسرح باعتباره المجال العام للدراسة، والفصل الثاني عالجنا فيه السينوغرافيا المسرحية كعنصر أساسي في العرض المسرحي، أما الفصل الثالث تطرقنا فيه إلى العلامة في المسرح وسيميولوجيا العرض المسرحي باعتبارهما محورا الدراسة التحليلية. أما القسم التطبيقي: الموسوم بـ "**الأبعاد الرمزية**

مـــقـدمـة

لسينوغرافيا العروض المسرحية محل الدراسة"، فقد قسمناه إلى ثلاث أقسام حسب ثلاث مخرجين محل الدراسة؛ كل قسم تطرقنا فيه للسيرة الذاتية للمخرج، ثم البطاقة التقنية للمسرحية، ثم البطاقة الفنية للمسرحية ثم مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا المسرحية، ثم الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا المسرحية الأولى والثانية لكل مخرج وأخيرا مميزات أسلوب المخرج محل الدراسة، **نتائج الدراسة** قسمناها إلى نتائج أعمال كل مخرج ونتائج عامة للدراسة، ثم خاتمة وقائمة المراجع.

القسم المـنهـجـي

1/ الإشكالية

2/ أسباب اختيار الموضوع.

3/أهداف الدراسة.

4/ أهمية الدراسة.

5/ تحديد المفاهيم.

6/ منهج البحث وأدواته.

7/ مجتمع البحث وعينته.

8/ الدراسات السابقة.

1/ الإشكالية:

يعد المسرح أحد الفنون الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في أذهان الجمهور من خلال إحياء التراث وصناعة المستقبل الواعد عبر ما يعرضه من أفكار تترجم بإبداع فوق الخشبة، فالمسرح كفن وأداة تواصل اجتماعي بين الأفراد والأجيال تتعاظم أهدافه ليصبح مظهرا لتقدم الأمم ورقيها. فهو كوحدة عضوية تضم في طياتها مجموعة هائلة من الفنون الأخرى (فنون تشكيلية، موسيقى وغناء ورقص، وهندسة المعمار..) تعمل كلها كسنفونية متناغمة مُشكلة العرض المسرحي، وهو ما تستخدمه السينوغرافيا اليوم باعتبارها عنصرا من عناصر المسرحية، "التي تمتلك زمام نجاح العرض المسرحي، فهي تشمل جميع العناصر المطروحة على أرضية خشبة المسرح فضلا عن العنصر السمع بصري".[1] إذ لم تعد السينوغرافيا في مسرحنا المعاصر مجرد ناقل للواقع الحياتي أو حامل لعلامات رمزية للغة النص المسرحي، ولم تعد مجرد رؤية تشكيلة مؤطرة أو مؤثر من مؤثرات التقنية بل كسرت في رؤى أصحابها المتنوعة الاستعارة من الأدب الرمزي الإنشائي أو الاستعارة الدلالية قيمتها الفكرية والجمالية، وأضحت السينوغرافيا لغة متفردة لها قوامها الذاتي ومفرداتها الخاصة بها ورؤاها التشكيلية في المسرح المعاصر. وكما علقت **آن سورجيرس** ".. لم يحتفظ عصرنا الحالي من المفهوم الإغريقي للسينوغرافيا إلا بالنصف؛ السينوغراف المعاصر هو مبتكر، مخرج جد نادر.. يستطيع أن يطبق أفكاره وكفاءاته وأعماله في حقول أخرى فضلا عن خشبة المسرح، في عروض الأزياء، والحدائق، والمدن.."[2]

ومهما يكن –فإن كان الغرب بكل ثقله المعرفي والتكنولوجي قد قطع أشواطا متقدمة في عالم الإبداع السينوغرافي فإن العرب بدأوا يحثوا الخطى نحو التقدم في هذا المجال بداية بتغيير مصطلح "مهندس ديكور" بمصطلح "السينوغراف" في جنريك أفلامهم ومسرحياتهم، مع تنفيذ تغييرات محتشمة في أعمالهم المسرحية مثل؛ الانتقال من عالم السينوغرافيا الواقعية إلى عالم السينوغرافيا التجريدية والبيوميكانيكية، واستخدام التقنيات الرقمية والكوريغرافيا كلوحات فنية تختزل ماضيهم العريق وحاضرهم الطموح، فأبدوا جانبا من جماليات الروح العربية المشربة بدماثة مشرقية عكست ثقافتهم وموروثهم الحضاري في مجموعة

1- حيدر جواد كاظم العميدي، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطئ الجنوح) أنموذجا، **مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية**، المجلد 4، العدد 1، 2009، ص 23.

2 -ANNE SURGERS: SCENOGRAPHIES DU THEATRE OCCIDENTAL, 2Edition ARMAND COLIN, PARIS-2007, p11.

أعمال فنية تشكل أيقونات تستدعي البحث والدراسة سيميولوجيا كي نغوص في مكوناتها. إذ تعد الجزائر جزء لا يتجزأ من هذا الوطن العربي، يقوم مسرحها المعاصر باقتفاء الأثر في مجال السينوغرافيا؛ حيث يعمل على تطوير أعماله الفنية مستفيدا من التجارب العربية منها والأوروبية، رغم حداثته وما يعانيه من مشاكل متشعبة كبحث سرعة تقدمه في هذا المجال. فمن مسرح هاو إلى محترف يصطاد الجوائز في المهرجانات يتحرك المسرح الجزائري المعاصر بخطى متثاقلة باحثا عن هويته رغم الاقتباس والترجمة اللذين فرضا عليه قسرا إلا أنه استطاع أن يستحضر الروح الجزائرية المتنوعة جغرافيا وثقافيا فعكس بكل جرأة الشخصية الجزائرية في أعمال تشيخوف وستانسلافسكي وغوغول ومايرهولد.. وغيرهم ضمن أعمال مسرحية كـ: الرجال يا حلالف، عمار بوالزور، الأمير الصغير، حزام الغولة، الأجواد، حافلة تسير..، هذه الأعمال بالرغم من كونها من تأليف مبدعين أجانب إلا أن المسرحيون الجزائريون طوعوها وفقا لمشاكل مجتمعهم فعكست بذلك ثقافتهم. لكن هذا من حيث المواضيع المطروقة، أما من حيث السينوغرافيا فقد اخترنا من بعض الأعمال الفنية المسرحية للمخرجين التالية أسماؤهم: **زياني الشريف عياد، عز الدين مجوبي، ولطفي بن سبع**، لإبراز ما تضمنته من أبعاد رمزية تثري رصيد المسرح الجزائري المعاصر، وهذا لطرح التساؤل الجوهري التالي:

ماهي الأبعاد الرمزية للسينوغرافيا المتضمنة في المسرح الجزائري المعاصر من خلال عينة من الأعمال الفنية المسرحية للمخرجين: ***زياني الشريف عياد، عز الدين مجوبي، ولطفي بن سبع؟***

1/ ما المقصود بالسينوغرافيا في المسرح؟ وما عناصرها؟.

2/ ما المميزات الفنية لسينوغرافيا المسرحيات –محل الدراسة–؟ وإلى أي مدى أضافت جمالية على المسرح الجزائري المعاصر؟.

3/ هل أوحت السينوغرافيا بمضامين النصوص المسرحية الممثلة؟.

4/ ماهي المعاني التي تؤديها جملة الدلائل الرمزية المتضمنة في سينوغرافيا الأعمال المسرحية محل الدراسة؟.

2/ أسباب اختيار الموضوع:

أ/ الأسباب الذاتية:

- اهتمامي بالمسرح كفن راقي ذو رسالة اتصالية وإعلامية هدفها الأول توعية وتوجيه الجمهور رغم أن الهدف الظاهر للعمل المسرحي هو الترفيه والتسلية.
- الرغبة في دراسة مجال "سيميولوجيا المسرح" الحديث أكاديميا والصعب التناول
- كون هذه المسرحيات (العينة) فيها الكثير من التنوع تقنيا وفنيا ومنهجيا...

ب/ الأسباب الموضوعية:

- نقص الدراسات التحليلية السيميولوجية التي تناولت المسرح الجزائري.
- قلة المراجع التي تناولت سينوغرافيا المسرح الجزائري المعاصر.

3/ أهداف الدراسة:

- ابراز الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا الأعمال الفنية المسرحية التي تحيلنا على الثقافة الجزائرية والموروث الشعبي الذي تزخر به.
- التعريف بالإبداع الفني لسينوغرافيي المسرح الجزائري، وقدرتهم على إثراء الفضاء الركحي بالتنوع الفني والتقني من خلال استخدامهم لمختلف الفنون التشكيلية والهندسية...
- تسليط الضوء على موضوع السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر بغية إثرائه بالدرس والتحليل.

4/ أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في:

- إثراء المكتبة الجامعية بدراسة تعنى بالسينوغرافيا كفن وعلم حديث.

- تعمل السينوغرافيا مع بقية العناصر الخاصة بالمسرح كوحدة عضوية لإثراء إعطاء قيمة جمالية للعمل المسرحي، مما يدفع الباحث إلى الغوص في خبايا هذا الفن.

5/ تحديد المفاهيم:

1/5- تعريف المسرح:

أ/ التعريف اللغوي للمسرح: لقد تناولت العديد من المعاجم اللغوية القديمة منها والحديثة ذكر المصطلح والمتتبع لهذه المعاجم لا يكاد يقف عند فروق كثيرة؛ إذ نلاحظ أن أصحاب هذه المعاجم كان ينقل الأخير منهم عن الأول دون إضافات.

لسان العرب "ابن منظور"[1]: جاء معنى المصطلح في مادة "سرح" بمعنى: المسرح بفتح الميم مرعى ومجمعه المسارح...وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي

القاموس المحيط لـ: "الفيروز أبادي:[2] عرف الفيروز أبادي في معجمه المحيط بما يلي المسرح بالفتح المرعى.

المعجم المسرحي لـ: "ماري إلياس وحنان قصاب حسن"[3] جاء في المعجم المسرحي في مادة سرح: المسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار.

وعليه ومن خلال الإشارة إلى هذه المفاهيم السابقة نجد أن معظم المعاجم –إن لم تكن جلها– تتفق على معنى واحد لهذه المصطلحات لغويا ألا وهو أن المسرح من مادة سرح، وتعني مكان الرعي.

ب/ التعريف الاصطلاحي للمسرح: سنكتفي في هذا التعريف بذكر ما جاء في بعض الكتب، لأن المستقرئ لمفهوم المسرح اصطلاحا سيجد أن هناك تباينا كبيرا بين آراء المنظرين لهذا الأخير.

1- ابن منظور، لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي) قدم له: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 128.

2- الفيروز أبادي القاموس المحيط: جمع الهرويني، مكتبة النوري، دمشق سوريا، (د.ط)، (د.ت)، ج 2، ص 228.

3- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط 01، 1997، ص 424.

إذ يعرف **كير إيلام** المسرح على أنه "مركب تشارك بين المؤدي (الممثل) والمشاهد في انتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساسا له." فنقول مسرحي لما يدور بين الممثل والمشاهد.[1]

تعريف المسرح عند كير إيلام هو كل العمليات التواصلية بين الممثل والمشاهد، حيث أن كير إيلام يسمي الممثل مؤديا أي يؤدي دورا مسرحيا وهنا ينفي التقمص الوجداني ويعرف العرض المسرحي هو من جهة العلاقة التي تنتج بين المشاهد والممثل، إضافة إلى مجموع العناصر المشكلة للعرض المسرحي المتمثلة في الديكور، اللباس، المكياج، الإكسسوارات، نص المخرج..، أي السينوغرافيا.

ماري إلياس وحنان قصاب "المعجم المسرحي": تعددت تعاريف المسرح التي قدمتها كل من ماري إلياس وحنان قصاب في معجمهما الموسوم بـ: "المعجم المسرحي" ومن أهم هذه التعاريف ما يلي:

- المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل والمتفرج.
- المسرح هو مكان يقام فيه العرض المسرحي.
- المسرح مأخوذ من اليونانية (Théâtre) التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة. (théâtron).[2]
- المسرح عبارة على مجمل أعمال أو انتاج كاتب مسرحي، فيقال مسرح راسين، ومسرح شكسبير.

المسرح هو مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عنصر معين أو مدرسة محددة أو توجه ما، فيقال المسرح اليوناني، المسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي.

تعددت التعاريف لدى ماري إلياس وحنان قصاب بين الأصل التاريخي اليوناني théâtron أي مكان الرؤية إلى مكان العرض المسرحي، إلى كونه شكل من أشكال الكتابة؛ أي عرض يقوم على عنصري؛ الممثل والمتفرج، إلى كونه انتاج كاتب مسرحي مثل مسرح شكسبير، مسرح موليير..، إلى تسميته باسم المدرسة التي تبناها المخرج في عرضه مثل المسرح الرومانسي، المسرح الروماني...

1- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 01، 1992، ص 07.

2- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، مرجع سبق ذكره، ص 424.

فمجمل هذه التعاريف كانت عبارة عن تعريف تاريخي أو لغوي أو لغوي أو مكاني أو زماني أو باعتباره انتاج أديب من الأدباء، أو اتجاه ومدرسة ينتمي إليها مخرج المسرحية.

انطلاقا من تعريف ماري إلياس وحنان قصاب أن المسرح شكل من أشكال الكتابة معنى هذا كفن أدبي وهو المسرحية لابد من تعريف المسرحية باعتبارها أساس ما يعرض على المسرح وهذا من خلال مجموعة من تعاريف عدة منظرين منها:

إن **المسرحية** ينبغي أن تكون صورة صادقة حية تجسد الطبيعة الإنسانية، وتعيد العواطف والأحاسيس والأمزجة والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، حيث يجسد أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه.[1]

أي أن المسرحية منتج ثقافي وترفيهي وهي تجسيد فعلي لمجموعة أحاسيس تلوّن حياة إنسان ما وتترجم انفعالاته ومزاجه ورد فعله تجاه موضوع ما.

تعريف معجم **أكسفورد** للمسرح: من بين التعاريف التي وضعها معجم **أكسفورد** أن مصطلح مسرح يطلق بشكل عام على "ما يكتب من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما..، ويطلق على أي موقف مسرحي ينطوي على صراع ولأهداف مسرحية يتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات مسرحية".[2]

يعزي معجم أكسفورد المسرح إلى نوع من الإنتاج في بلد ما مثلا المسرح الفرنسي كما يعتبر أن كل ما يشمل صراعا وتحليلا له في موقف من مواقف كثيرة في المسرحية اعتبره مسرحا مع أن أصغر وحدة في المسرحية هي المشهد، أي أن معجم أكسفورد يعتبر أي عرض مهما كانت عناصره حتى وإن كانت غير مكتملة كعروض "الستانداب" و"الوان مان شو" هي عروض مسرحية عليها فقط أن تحوي على عنصر الصراع الذي يمكن تحليله، وهذا ما يتنافى مع عناصر العرض المسرحي.

1- ماري إلياس، وحنان قصاب، مرجع سبق ذكره، ص 424.

2-http://oxforddictionaries.com/definition/english/theatre?q=theatre30/16- 16/05/2012

- **الأدرس نيكولا**: "المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صور تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين، وأن يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد يسمع كل ما يقال ويشهد ما يجري".[1]

ركز هذا التعريف على كون المسرحية فن تعبيري مسموع ومرئي به إفكار الحياة واشترط أن تُمثل وأن تنال اعجاب الجمهور. وهو تعريف شمل كل أنوع العروض المسرحية والسينمائية بحيث ركز على "جمهور يحشد ليشاهد ما يُمثل ويسمع كل ما يُقال".

هذا التعريف جمع بين كل من السينما والمسرح كنوع واحد في حين تختلف السينما عن المسرح باعتبار المسرح تواصل مباشر بين الممثل والمتفرج بينما السينما هي عرض لتمثيلية ثم تسجيلها وتركيبها مسبقا إذ هي اتصال غير مباشر.

ج/ التعريف الإجرائي: المسرح هو فن تعبيري أدبي يمثل الحياة الاجتماعية لجمهوره، وهذا التعبير يمكن إيضاحه بواسطة ممثلين ومخرج وخشبة، فهو تواصل مباشر مع الجمهور.

المسرح الجزائري المعاصر:

يعتبر المسرح الجزائري موازاة بالمسرح العالمي مسرحا حديث النشأة، فالمسرح أنشئ في سنة1921 أو 1847 مسرح لا يتعدى قرن من الزمن بالموازاة مع المسرح الإغريقي 5 قرون قبل الميلاد .ومصطلح المعاصر طبقا لما هو معتمد منهجيا عند الأدبيين لا يزيد عن 50 سنة ولا ينقص عن 20 سنة الأخيرة.

ولكن إذا أردنا تحديد فترة المسرح الجزائري المعاصر في هذه الدراسة سنكتفي بتحديد فتة 30سنة جلاية؛ أي من 1984 إل غاية 2014.

المسرح الجزائري العاصر؛ هو كل ما أنتجه المسرح الجزائري (اخراجا أو تأليفا أو أداء) في فترة الثلاثين سنة الأخيرة.

1- شكري عبد الوهاب، **النص المسرحي**، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط 02، 2001، ص ص 09- 13.

2/5- تعريف الأبعاد الرمزية:

أ-تعريف الأبعاد:

بُعد: اسم، والجمع **أبعاد، البعد:** اتساع المدى، "قَالَ يَالَيتَ بَيني وبَينَكَ **بُعدَ** المشرقين" بَعدْك: يحذره شيئًا من خلفه **أبعاد** مسألة: أهمية، مظاهر عمليّة، بعد الشُّقة: اتّساع السافة أو الفجوة، بعد الصّيت: سعة الشهرة، بعد النظر: عمق التفكير، حسن الرأي والتدبير، بُعدا له: أبعده الله، دعاء عليه بالهلاك، بعد الهمّة: علوّها، ذو بعد: ذو رأي عميق، على بُعد، عن بُعد: من بعيد، أو على مسافة البُعد البُؤري (الطبيعة والفيزياء) المسافة بين المركز البصريّ لعدسة أو مرآة منحنية وبين البؤرة الأساسيّة أبعاد: (الهندسة) امتدادات تقاس بها الأشكال أو المجسمات، وهي ثلاثة: الطول، والعرض، والعمق، أو العلوّ أبعاد جسم: قياس جسم في اتجاه معيّن.[1]

والمقصود **بالبعد** هنا هو ما يثير العمل الفني المسرحي في النفس (حالة إعجاب مثلا) وزيادة في المعرفة كالتعريف على تاريخ وثقافة شعب ما.

ب/ تعريف الرمزية:

الرمز" :هو علمة تحيل إلى الشيء تشير إليه بفعل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة". [2]

الرمز عند سيزج قاسم ونصر حامد عبارة عن علامة مشتركة بين جماعة من الناس لتعتبره قانونا أو عرفا ما.

تعريف سعيد علوش للرمز:

- ✓ مصطلح متعدد السمات غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه.
- ✓ علامة، تحيل على موضوع، وتسجله طبقا لقانون ما.

---

1 -http://www.almaany.com/home.php?language=arabic&lang_name -2014/ 10/10 .23:45

2- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، **مدخل إلى السيميوطيقا**، منشورات عيون مطبعة النجاح الجديدة، ج 1، الدار البيضاء، 1986، ص 23.

- ✓ الرمز وسيط تجريدي للإشارة إل عالم الأشياء.
- ✓ السلطة الرمزية هي مصطلح سوسيولوجي، عند (بورديو) ويقصد به عكس سلطة الواقع المادي.
- ✓ وتظهر (السلطة الرمزية) فكل الخطابات الأدبية.
- ✓ والسلطة الرمزية، هي سلطة تخيلية لإخضاع الواقع.[1]

تعددت التعاريف عند سعيد علوش باعتبار الرمز مصطلحا متعدد الصفات لا يمكن تحديد كل معانيه، إذ انتقل من كونه علامة تجريدية تحيل إل موضوع مادي وفقا لقانون ما، واعتبر السلطة الرمزية المأخوذة من علم الاجتماع مقابلة للسلطة الواقعية، فمن علامة تستخدم في الخطابات الأدبية، انتقل من قدرة العلامة على أنها قانون اجتماعي ليرتقي إل مصطلح السلطة الرمزية على أنها تلك السلطة المتخيلة لإخضاع الواقع.

أي أنه رفع الرمز من علامة تجريدية متخيلة إل السلطة الرمزية التي يحال إليها وفقا لقانون تصنعه عادات وتقاليد جماعات بعينها في المجتمع تضع للسلطة الواقعية فحينما نحكم على أن رمز الهلال يدل على الديانة الإسلامية فهو رمز تم الاتفاق عليه وفقا لعدة دلالات منها أن المسلمين يؤرخون بالتأريخ الهجري الذي يعتبر عدة الشهر ثلاثون يوما بداية الشهر ونهايته وفقا لشكل الهلال وموقعه وكذا ظهوره أصلا من غيابه. فالهلال هنا صورة مادية واقعية تضع لواقع مادي مرئي محسوب يرمز كمتخيل لشعوب تدين بديانة الإسلام كرمز شكل هندسي ويعبر عن إيديولوجيا خاصة.

الترميز [2] : " Allegory" تعني حرفيا (القول خلافا) أو(قول الشيء الآخر)والترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر، ومن هنا يكون(التميز الإكثار من استعمال الرمز والتوسع فيه من باب(التفعيل) فالتكسير الإكثار من الكسر، ومثله التقتيل وهكذا، ومن الترميز الخرافة والمثل، كالقصص على لسان الحيوان ما نجده في (كليلة ودمنة)

1- سعيد علواش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة** (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص 101-102.

2- جون ماكوين، **الترميز**، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر؛ سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، ع 14، 1990، ص 87.

ومنه(التعليم بالأمثال)كما نجد فكما نجده في كلام المسيح في الإنجيل، وكما نجد في قصص التوراة .وفي القرآن الكريم "مثل نوره كمصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري...").

إن الرمز هو واحد من ثلاثة تفرعات للعلامة جاء بها" **تشارلز ساندرس بيرس** "حيث قسم العلامة إلى أيقونة، إشارة، رمز .والرمز من أكثرها كثافة دلالية، حيث اختزال الدال وسعة المدلول.

ج/ التعريف الإجرائي للبعد الرمزي: مما سبق نستنتج أن **البعد الرمزي** هو مجموعة المعاني التي تستطيع أن توّلدها جملة الدلائل الموظفة ف تشكيل الرسالة السينوغرافية في المسرح الجزائري المعاصر أثناء عملية التأويل.

3/5- تعريف السينوغرافيا:

أ/ التعريف اللغوي للسينوغرافيا: تعد كلمة سينوغرافيا مصطلحا مسرحيا كبديل عن كلمة ديكور، فهي كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية scenographia والكلمة حرفيا تعن فن رسمskéné المشهدgraphien ، إذن فالكلمة هي اشتقاق من اندماج كلمتي لكل منهما معناها، بحيث يصبح المعنى الاصطلاحي في ترجمته الحرفية فن رسم المشهد[1].

أما **باتريس بافيس** في معجمه المسرحي فيذكر أن السينوغرافيا تعني فن زخرفة المسرح أو الديكور الملون، وأدرج تحتها أربع معان.

- لفظة التلوين،(فن رسم منظر معماري)
- فن رسم مشهد مسرحي.
- الزينة في حد ذاتها .
- علم المشهدية والفضاء المسرحي(مشهد وقاعة.)
  - الزينة– الموضوع– الفضاء الدرامي– فن المسرحة[2].

1- عبد الله حسن الغيث، السينوغرافيا مفهوما ولغة مسرحية، **مجلة العلوم الإنسانية**، مجلد 12، ماي 2012، ص 102.

2 -patrice pavis: dictionnaire du théâtre, éditions sociales, paris, 1980, p357.

كما تعرف على أن السينوغرافيا ما يقابل البعد البصري للعرض والفرجة :الديكور، اللباس، الأكسسوار، ..الخ[1].

ب –التعريف الاصطلاحي للسينوغرافيا: اختلف المهتمون بالمسرح حول معنى السينوغرافيا وحول تعريفها، فمنهم من اعتقد بأن المعنى فيها يقف عند حدود المنظر(الديكور) والآخر في الضوء(الإنارة)وغيهم اعتبروها الزخرفة، وغيهم في المستلزمات الباقية للتكوين الفني للصورة المسرحية وهكذا..، ومثلما اختلف المعنى المحدد لها تعددت التعاريف الكثيرة.

إذ يرى الأستاذ **فاضل خليل** أن التعريف الأمثل لها هو" السينوغرافيا هي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي ..الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث".[2]

ركز هنا فاضل خليل على أن السينوغرافيا فن تنسيق العرض المسرحي.

ويرى الأستاذ **إبراهيم حمادة** أنها: "مجموعة من التركيبات الخاصة بالمنظر والمقامة فوق خشبة المسرح في صياغة معمارية بسيطة، ولكنه يعطي إيحاءات عامة وشاملة في الناحية الفنية وقد يظل هذا المنظر ثابتا دون تغيير طوال المسرحية حتى لو تغيرت أحداث المسرحية أمكنتها وأزمنتها".[3]

لخص إبراهيم حمادة السينوغرافيا في مجموعة من الأدوات والمستلزمات التي توضع على خشبة المسرح لتحيلنا لمعان عامة وشاملة، وباختصار هي الديكور الذي قد لا يختلف حتى وإن اختلفت أحداث المسرحية زمكانيا.

---

1 -le petit dictionnaire simplifie du spectacle de Côté Court, PETIT LEXIQUE DU SPECTACLE VIVANT, Scènes jeune public de Franche-Comté, ligue de l'enseignement.

2- فاضل خليل، السينوغرافيا وإشكالية المعنى، **مجلة المدى الثقافي** –مسرح ومسرحيون–، العدد 1077، السبت 3 أكتوبر 2007، ص 11.

3- ميادة مجيد أمين الباجلان، خصائص تكوين المنظر في عروض مسرح الطفل، المديرية العامة للتربية الرياضية، مديرية النشاط المدرسي، **مجموعة دراسات تربوية**، العدد 14، نيسان 2011، ص 104.

كما تعرف السينوغرافيا على أنها: "فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيرها من المجالات. وهي نشاط إبداعي فن يفترض معرفة بالرسم والعمارة (الصور والألوان والأشكال والأحجام) وبالتقنيات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصوت) إضافة إلى القدرة على تحليل العمل لتجسيده ".[1]

هذا التعريف شمل تعريف السينوغرافيا ومجالاتها وشروط السينوغراف وكذا عناصرها، حيث ركز على أن السينوغرافيا نشاط ابداعي فن يستلزم معرفة بفنّ الرسم والعمارة ومعرفة بتقنيات الإضاءة والصوت وكذا قدرة المخرج على تحليل العمل لتجسيده.

عرفها **أحد صقر**" أنها فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح".[2]

ج/ التعريف الإجرائي للسينوغرافيا: إذا ومن خلال ما تقدم من تعريفات متأرجحة بين من يعرف السينوغرافيا على أنها بدل الديكور والإضاءة وبين من يعرفها على أنها فن العرض المسرحي نعرف **السينوغرافيا** أنها هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح بما يسمح بترجمة إبداعية للنص المسرحي وما يظهر جمالية العرض.

6/ منهج البحث وأدواته:

1/6- منهج البحث:

دراستنا هذه من الدراسات التي تعتمد على **منهج التحليل السيميولوجي** الذي يهدف إلى دراسة الرسائل الاتصالية، وتنتمي هذه الدراسة إل الدراسات الوصفية التحليلية الموضحة لخصائص الموضوع المراد دراسته.

---

[1]- نعمة سويداني، **انفعالات الوعي وإنتاج التعبير في الرقص الدرامي –قراءة نقدية-** (د ط)، (د ت)، ص 6.

[2]- أحمد صقر، "المونودراما.. ظاهرة المسرح الفردي؛ بين القبول والرفض"، الحوار المتمدن . 2472، =http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid، 17:30، 2013/04/12

حيث يعرّف المنهج على أنه "مجموعة من الإجراءات التي يتبعها الذهن لاكتشاف الحقيقة والبرهنة عليها".[1]

يعرّف المنهج على أنه: "طريقة يصل بها الإنسان إلى الحقيقة، كذلك هو طلب الحقيقة والبحث المتواصل عنها وإشاعتها بين الناس بعد تقصيها وعرضها وتحليلها تحليلا شاملا ودقيقا. وهكذا تتجلى لنا قيمة البحث بوصفه قرين الحقيقة فيضيء المواقف الغامضة والأسئلة المحيرة والظواهر المجهولة الأسباب".[2]

كما يعرف على أنه" طريقة علمية منظمة تسعى من خلالها إلى الكشف عن الحقائق معتمدين على قواعد موضوعية تقود إلى فرز الحقائق وتبويبها وتحليلها".[3]

يشترك التعريفين الأول والثاني في كون المنهج هو البحث عن الحقيقة والبرهنة عليها، ويختلفان في تسمية المنهج فالأول يراه مجموعة من الإجراءات الذهنية أو العقلية، أما الثاني فيراها "طريقة" يصل الإنسان بها إلى الحقيقة، فالتعريف الثاني شرح الإجراءات التي يصل إليها الباحث إلى الحقيقة ووضح الأهداف التي يرنو إليها، أما التعريف الثالث اشترك مع التعريف الثاني في كون المنهج "طريقة" إلا أن التعريف الثالث ركز على إضافة صفة العلمية للطريقة ومصطلح موضوعية للإجراءات أو القواعد.

التحليل السيميولوجي يتعلق بالدراسات الأساسية المهتمة بمحتوى الرسائل الوسيلية[4]، ونعني بالسيميائية الأنظمة اللغوية والصورية كالإشارات، اللغات، الرموز، المعاني...

1- ألان لارامي، برنارد فالي، **البحث في الاتصال –عناصر منهجية–**، مخبر علم اجتماع الاتصال، قسنطينة، الجزائر، 2004، ص 26.

2- منصور نعمان، غسان ذيب النمري، **البحث العلمي –حرفة وفن–**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 1998، ص 15.

3- أمين سعتي، **تبسيط كتابة البحث العلمي**، المركز السعودي للدراسات الاستراتيجية، السعودية، ط 1، 1991، ص 45.

4- ألان لارامي، برنارد فالي، مرجع سبق ذكره، ص 247.

وهنا نقصد التحليل السيميولوجي هو تحليل وتفسير والبحث عن المعاني الخفية لتلك الأنظمة.

أما منهج التحليل السيميولوجي فهو منهج ينتمي إل الدراسات الوصفية، والمناهج الكيفية، فهو تلك الطريقة العلمية التي تهدف إلى كشف وتحليل معاني أنظمة خاصة بالرسائل الاتصالية.

يعتمد منهج التحليل السيميولوجي على التأويل؛ ".. وينطوي مفهوم التأويل على معان كثيرة؛ إذ يمكن له أن يعني إما تفسير شيء بأشياء من خارجه أي البحث عن الصلات السببية بين شيئين بينهما علاقة تبعية متبادلة إلى هذا الحد أو ذاك".[1]

التحليل السيميائي حسب **جوليا كريستيفا** هو مجموعة التقنيات والخطوات المستخدمة للبحث في صيغ اكتمال حلقة الدلالة في نسق معين، هو الأسلوب العلمي الذي يكشف، يحلل، ينقد المعنى في نظام ما، ينقد أيضا العناصر المكونة لهذا المعنى ولقوانينه.[2]

ووفقا لما يراه **باتريس بافيس**[3] في سيميولوجيا المسرح أن "سيميولوجيا المسرح منهج ينصب على تحليل النص و/أو العرض ويهتم بالتنظيم الشكلي للنص أو الفرجة، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها النص والفرجة، كما يعني بدينامية سيرورة الدلالة وبإنتاج المعنى بواسطة تدخل الممارسين والجمهور ...".

ننتقل من تعريف جوليا كريستيفا لمنهج التحليل السيميولوجي على أنه الأسلوب العلمي الذي يحلل وينقد المعنى في نظام ما بشكل عام، إلى باتريس بافيس الذي يركز على المسرح فيعرف منهج التحليل السيميولوجي في المسرح سواء أكان نصا أو فرجة (عرض) أو كلاهما معا، على أنه المنهج الذي

1- ناتالي إينيك، **سوسيولوجيا الفن**، تر: حسين جواد قبيسي، مركز الدراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 1، 2011، ص 167.

2- فايزة يخلف ، خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي . دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الإشهارية – رسالة الدكتوراه دولة في علوم الإعلام و الاتصال، جامعة الجزائر، 2004-2005 ، ص 07.

3- باتريس بافيس، قضايا السيميولوجيا المسرحية، ترجمة: محمد العماري، www.startimes.com/f.aspx!t=2209682: 2012/07/01، 15:30، ص01.

يقوم بتحليل المسرحية شكلا ومضمونا على اختلاف الأنساق المكونة للنص و/أو العرض، كما أكد على أن العلامة المسرحية متحركة غير ثابتة ومعناها يَنتُج عن علاقة الممثل بالجمهور.

دراستنا وصفية تحليلية تقوم على وصف وتحليل الرسائل التي تعرض على المسرح ويتلقاها جهوره ويتفاعل معها بالسلب أو الإيجاب، وهي الموسومة بـ: "الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا المسرح الجزائري المعاصر– دراسة تحليلية سيميولوجية لأعمال المخرجين: زياني الشريف عياد، عز الدين مجوبي، لطفي بن سبع–، حيث سيتم تحليل الرسائل الاتصالية المتعلقة بالسينوغرافيا المعتمدة على العينة المختارة المتمثلة في مسرحيتي "حافلة تسير" و"العيطة" لزياني الشريف عياد، مسرحيتي" غابوا الأفكار" و "عالم البعوش" لعز الدين مجوبي ومسرحيتي "الطيحة" و "افتراض ما حدث فعلا" للطفي بن سبع، من خلال اتباع مقاربة **آن أوبر سفيلد** حيث تهدف الدراسة إل وصف واستقراء المعاني والأبعاد الرمزية التي تتضمن سينوغرافيا هذه الأعمال كنماذج من المسرح الجزائري المعاصر.

اتبعنا منهج التحليل السيميولوجي من خلال تطبيق مقاربة **آن أوبر سفيلد** حيث تـقترح ثلاثة مستويات للتحليل السيميائي للعرض المسرحي:

أ/ المستوى الاستدلالي: في هذا المستوى يقوم الباحث بتحليل نص العرض عبر إبراز مجموعة وحداته سانكرونيا، ويتم ذلك بإجراء تشريحات عمودية، وعليه يمكن للصور الفوتوغرافية التي تخص عرضا معينا أن تسمح بتحديد مستوى استدلالي قابل للتحليل. [1] بهذا تؤكد **آن أوبرسفيلد** ضمنيا على أهمية التأشير الفوتوغرافي للعرض.

ب/ المستوى السردي: يتم عزل الوحدات دياكرونيا، مما يعني القيام بتقطيع نصي يسمح بتحديد صيغة أو صيغ التمفصل في العرض بوصفه نصا، وهكذا ينضوي هذا المستوى من التحليل على رصد التطور الزمني للعلامات وطريقة انتظامها في أنماط من السرد.

ج/ المستوى الدلالي: تعتبر أوبرسفيلد أن كل علامة مسرحية تقابلها مجموعة من الوحدات الدلالية الصغرى أو السيمات (جمع سيم).

1- فهد الكغاط، **تدوين الفرجة المسرحية**، دار توبقال، المغرب، ط01، 2013، ص 116.

وبما أن كل عناصر العرض المسرحي تشتغل في علاقة بعضها ببعض، وبصورة معارضة، فإنه من المهم تحديد السيم أو السيمات المعارضة التي تعمل على تشكيل ثنائيات دالة.

إذا كان من الممكن تحليل كلية "**نص العرض**" على المستويات الثلاثة السالفة الذكر، رغم ما تطرحه هذه المستويات من صعوبات فإن آن أوبرسفيلد ترى أنه من **الأفضل** الانطلاق من النصوص **الفرجوية** المصغرة لتحليلها، مادام أن كل واحد منها يعد عنصرا من النص الكلي ويشكل في حد ذاته كلا نصيا منظما.

إن أي قراءة للنصوص الفرجوية المصغرة على أساس التصور السيميائي لأوبر سفيلد، يجب أن تراعي نقطتين أساسيتين هما:

- ارتباط الدلالات التي تنتجها المادة السيميائية لنص ما بدلالات مادة نص آخر، وهو ما يمكن أن نصطلح عليه بالتعالق الدلالي بين النصوص الفرجوية لذا من المفروض في أي مقاربة للعرض تحليل كل نص بوصفه كلا منظما حاملا لخطابه الخاص، ثم تحليله في علاقته بالنصوص الفرجوية الأخرى.
- قابلية كل نص من النصوص **الفرجوية** لأن يكون موضوع قراءات متعددة، كيفما كانت آليات التحليل السيميائي ومستوياته، مما يؤكد نسبية هذه المقاربة السيميائية، شأنها في ذلك شأن مناهج التحليل الأخرى التي قد توظف في قراءة العرض.[1]

بالإضافة إلى المستويات السابقة، ترى آن أوبرسفيلد أن هناك نظريات حديثة للتحليل السيميولوجي تتجاوز هذه النظريات سيميولوجيا المسرح إلى مناهج علمية تجمع ما بين؛ تحليل النص، قراءة العرض، وفك شفرات العلامة المسرحية، والانفتاح على نظرية الإنتاج –استقبال productivo-réceptive، التي تعتمد على المقاربات المعرفية المتخصصة: سوسيو سيميولوجيا

1- فهد الكغاط، مرجع سبق ذكره، ص ص 116-117.

Sociosemiotique، إيثنوسينولوجي Ethnoscénologie، أنثروبولوجيا ثقافية Anthropologie culturelle.[1]

بعد اختيار العينة المتمثلة في العروض المسرحية الستة للمخرجين؛ زياني الشريف عياد، عز الدين مجوبي ولطفي بن سبع وبعد الحصول عليها من مصادرها؛ المسرح الوطني ومسرح باتنة الجهوي ومن طرف المخرج لطفي بن السبع وكذلك موقع اليوتيوب. أكثر مسرحية وجدنا صعوبة في الحصول عليها هي مسرحية "غابوا لفكار" والتي أخذناها من أرشيف التلفزيون الجزائري بعد زيارات متكررة لمبنى التلفزيون الجزائري، قمنا بمشاهدة متكررة للعروض المسرحية دققنا الملاحظة واستخلاصنا العناصر السينوغرافية لكل عرض مسرحي على حدى وحاولنا اختيار صور فوتوغرافية تبين هذه العناصر ضمن التقطيع التقني لشريط الصورة ولشريط الصوت للتأكد من اختيار أفضل اللقطات دلالة على العناصر المبحوث عنها، وبالرغم من صعوبة التوفيق في التقطيع التقني وتوافقه مع دلالة الموقف المصور إلا أننا جمعنا بعض الصور كمثال عن المستوى الدلالي لنقوم باستخراج الأبعاد التي تحيلنا إليه هذه السيمات باعتبارها مجموعة الدلالات الصغرى التي تشتغل فيما بينها وبطريقة ثنائية إما متقابلة متعارضة أو مع بعضها البعض كي تفرز معنى شامل متكامل لسياق اجتماعي ثقافي يلخص المعنى العام للعرض المسرحي المدروس. وجب أن نشير هنا إلى أننا استخدمنا المقابلة المفتوحة مع المخرجين: زياني الشريف عياد ولطفي بن سبع والسينوغرافي عبد الرحمان زعبوبي قبل إجراء الفصل التطبيقي وقبل إنهائه للتأكد مما توصلنا إليه كنتائج _المقابلة_ كأداة مساعدة في البحث وليست أداة رئيسية.

وهو ما سنحاول تطبيقه في دراستنا هذه، مع التركيز على عناصر سينوغرافيا المسرح لاستخراج الدلالات والأبعاد الرمزية.

2/6- أدوات المساعدة في البحث:

1 - أمال فاطمة الزهراء صفاح، المنهج السيميولوجي بين النص والأداء، **مجلة القلم الإلكتروني**، الجزائر، عدد 10، نوفمبر-ديسمبر، 2013، ص 36.

المقابلة: تعرف المقابلة على أنها: "هناك ترجمتان لكلمة interview فيطلق عليها أحيانا استبار وتترجم أحيانا بالمقابلة والكلمتان تشيران إلى وسيلة واحدة لجمع البيانات، والمقابلة هي "محادثة موجهة بين القائم بالمقابلة وبين شخص آخر أو عدة أشخاص".[1]

وتعرف المقابلة على أنها: "تفاعل لفظي بين شخصين في موقف المواجهة حيث يحاول أحدهما؛ وهو القائم بالمقابلة أن يستثير بعض المعلومات أو التغيرات لدى المبحوث أو التي تدور حول آراءه ومعتقداته، كذلك هي ذلك النمط اللفظي الذي يجري لتحقيق غرض خاص، ويركز فيه على بيانات ومعلومات خاصة، يستبعد ما عداها من المعلومات، والمعلومات القريبة أو الدخيلة وغير الجوهرية في الموضوع، وكذلك هي نوع من التفاعل الذي يكون فيه دور لكل من المقابل والمجيب، دورا محددا يتوقف في خصائصه الخاصة على غرض المقابلة أو الطابع الغالب عليها".[2]

وسنوظف المقابلة في بحثنا هذا كوسيلة لجمع المعلومات حول حيثيات العروض المسرحية المختارة لمخرجين؛ **زياني الشريف عياد، عز الدين مجوبي، لطفي بن السبع**، المقابلة مفتوحة مع كل من المخرجين **زياني الشريف عياد ولطفي بن سبع**، أما المخرج **عز الدين مجوبي** -رحمه الله- فالمقابلة ستكون مع من السينوغراف الذي عمل على مسرحية "عالم البعوش" لعز الدين مجوبي **عبد الرحمان زعبوبي**، أما السينوغراف الذي عمل على مسرحية "غابوا الأفكار" فهي الألمانية **ليليان الهاشمي** ولم نستطع التواصل معها.

7/ مجتمع البحث وعينته:

1- فاطمة عوض صابر، ميرفت علي خفاجة، **أسس ومبادئ البحث العلمي**، مكتبة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط01، 2002، ص121.

2- عبد الله محمد الشريف، **مناهج البحث العلمي**، مكتبة الإشعاع للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط01، 1996، ص 129.

1/7- مجتمع البحث:

هو مجموعة المفردات التي يستهدف الباحث دراستها، لتحقيق نتائج الدراسة، ويمثل هذا المجتمع الكلي مجموع أكبر، ويتم تعميم نتائج الدراسة على كل مفرداته.[1]

كما يعرف على أنه: جميع العناصر ومفردات المشكلة أو الظاهرة قيد الدراسة.[2]

فمن خلال التعريف نجد أن مجتمع البحث في دراستنا هذه يشمل مفردات وعناصر كل العروض الخاصة بالمسرح الجزائري المعاصر خلال الفترة الزمنية من سنة 1984 إلى سنة 2014، نظرا لكثرة العروض المسرحية وكثرة المهرجانات الخاصة بها ارتأينا ذكر بعض المفردات المقدمة خلال هذه الفترة:

- مسرحية **الأجواد** من تأليف وإخراج عبد القادر علولة سنة 1985.
- مسرحية **بيت بيرناردا ألبا** تأليف غارسيا لوركا وإخراج علال المحب سنة 1988.
- مسرحية **عمار بوزور** من تأليف ستيفان كوستوف إخراج عبد الحميد رابية سنة 1990.
- مسرحية **الجثة المطوقة** من تأليف كاتب ياسين وإخراج شقروني ادريس سنة 2000.
- مسرحية **عودة الحلاج** من تأليف مصطفي الحلاج، وإخراج فارس الماشطة سنة 1987.
- مسرحية **ماسينيسا** تأليف عز الدين ميهوبي وإخراج عبد الحميد حباطي سنة 1999.
- مسرحية **زمان الحلم** من تأليف نورة خلايفية اخراج كمال كربوز سنة 1996.
- مسرحية **طامزة** من تأليف أحمد شنة، وإخراج قابوش محمد العيد سنة 2005.
- مسرحية **حزام الغولة** من تأليف فالانتين كتايف، وإخراج عبد المالك بوقرموح سنة 1988.
- مسرحية **بابور لوسترالي** من تأليف وإخراج محمد فلاق سنة 1991.
- مسرحية **أمحند أفحلول** من تأليف سليم سوهالي، وإخراج حسين بلغماش سنة 1990.
- مسرحية **الثمن** من تأليف فروج ليلى، وإخراج أحمد بن عيسى سنة 2001.
- مسرحية **منامات الوهراني** من تأليف عمار يزلي، وإخراج سلال محمد سنة 2000.

1- محمد عبد الحميد، **البحث في الدراسات الإعلامية**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط02، 2004، ص 130.

2- ربحي مصطفى عليان، عثمان محمد غنيم، **مناهج وأساليب البحث العلمي** –النظرية والتطبيق–دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2000، ص 137.

- مسرحية **الملك الحيران** تأليف عبد الخالق هواري، وإخراج مجهري ميسوم سنة 2006.
- مسرحية **يابن عمي وين؟** تأليف محمد بختي، وإخراج الطيب رمضان سنة 1984.
- مسرحية **لعبة خشبية** من تأليف وإخراج قادة بن سمايش، سنة 1997.[1]
- مسرحية **الملك يتماوت** ترجمة أحمد بن رابح، وإخراج محمد شرشال سنة 2002.
- مسرحية **حضرية والحواس** تأليف جماعي (الطيب دهيمي، صونيا) إخراج صونيا مكيو سنة 1996.[2]

والمجتمع الذي نستهدفه بالدراسة هو أعمال المخرجين **زياني الشريف عياد، عز الدين مجوبي، لطفي بن سبع**، وهي كالتالي:

- ❖ أخرج **زياني الشريف عياد** المسرحيات الآتية:
  - ✓ مسرحية **عقد الجوهر** تأليف امحمد بن قطاف سنة 1984، وإنتاج المسرح الوطني.
  - ✓ مسرحية **حافلة تسير** تأليف إحسان عبد القدوس سنة 1985، وإنتاج المسرح الوطني.
  - ✓ مسرحية **الشهداء يعودون هذا الأسبوع** تأليف الطاهر وطار سنة 1988، وإنتاج المسرح الوطني.
  - ✓ مسرحية **العيطة** تأليف امحمد بن قطاف إنتاج مسرح القلعة.
- ❖ أخرج **عز الدين مجوبي** المسرحيات الآتية:
  - ✓ مسرحية **الحوينتة** من تأليف ج. وليس سنة 1994، وإنتاج مسرح بجاية.
  - ✓ مسرحية **غابوا الأفكار** تأليف سلوك ميرمروزاك سنة 1986، وإنتاج المسرح الوطني.

1- أحمد راية: **المسرح الجزائري في ضوء الدرس السيميائي**- مسرحية دم الأحرار لعبد الحليم رايس أنموذجا- رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة، 2007- 2008، ص 247- 262.

2- Mohammed KALI, théâtre algérien- la fin d'un malentendu, éditions Ministre de culture, 2005, p 231, 238.

- ✓ مسرحية **عالم البعوش** من اقتباس اعمر فطموش سنة 1993، من إنتاج مسرح باتنة.

❖ أخرج **لطفي بن سبع** المسرحيات الآتية:

- ✓ مسرحية **باديس نيّة والحكيم: للأطفال** تأليف سنة 1985، وإنتاج المسرح الجهوي باتنة.
- ✓ مسرحية **الصرخة الصامتة**، تأليف لطفي بن سبع سنة1986، وإنتاج المسرح الجهوي باتنة.
- ✓ مسرحية **حانة الأعراب**، سنة 1995، انتاج الفرقة المسرحية آفاق باتنة.
- ✓ مسرحية **الطيحة**، سنة 1999، وإنتاج جمعية آفاق باتنة.
- ✓ مسرحية **الاختطاف** تأليف اعمر فطموش سنة 1999، عمل مشترك بين المسرح الجهوي باتنة والمسرح الجهوي بجاية ومسرح أم البواقي.
- ✓ مسرحية **عروس المطر**، سنة 2001.
- ✓ مسرحية **الجلسة**، سنة 2002، انتاج الفرقة المسرحية آفاق باتنة.
- ✓ مسرحية **62 شارع الأحلام**، تأليف العربي بولبينة، انتاج الإقامة الجامعية 1 نوفمبر 1954 باتنة.
- ✓ مسرحية **عودة هولاكو**، تأليف السلطان القاسمي حاكم الشارقة، سنة 2006، انتاج الفرقة المسرحية آفاق باتنة.
- ✓ مسرحية **عبيدو** تأليف نصر الدين غنيسة، سنة 2007، وتمثيل لطفي بن سبع.
- ✓ مسرحية **الدوامة** تأليف لطفي بن سبع سنة 2009.
- ✓ مسرحية **افتراض ما حدث فعلا** تأليف عبد النبي الزيدي سنة 2012، وإنتاج المسرح الجهوي لأم البواقي.

2/7-عينة البحث:

تعرف العينة على أنها جزء من المجتمع الكلي قيد البحث وهنا يجب أخذ أقصى درجات الحيطة والحذر عند أخذ العينة لكي تمثل المجتمع تمثيلا صادقا وسليما وهذا يتطلب منا تحديد هدف الدراسة ومجتمع الدراسة.[1]

وعينتنا في هذا البحث هي عينة قصدية "العينة التي يسعى فيها الباحث لتحقيق هدف أو غرض معين من دراسته، فنقوم باختبار أفراد العينة بما يخدم ويحقق هذا الغرض أو الهدف".[2]

وقد تقصدنا اختيار مسرحيات بعينها لعدة أسباب منها:

- ✓ رغم كثرة المسرحيات والمهرجانات الخاصة بالمسرح الجزائري المعاصر إلا أنها لم تؤرشف وبالتالي الحصول عليها أمر في غاية الصعوبة –إن لم نقل مستحيل–فاخترنا مجموعة من الموجود، ثم أخذنا العينة المقصودة بعد الاطلاع والفرز.
- ✓ اختيارنا للمسرحيات محل الدراسة كان على أساس الغنى السينوغرافي والأشهر والأقل دراسة كي يكون بحثنا هذا إضافة حقيقية لا تكرار لما هو كائن.

والعينات المختارة هي من أعمال المخرجين التالية أسماؤهم؛ **زياني الشريف عياد، عز الدين مجوبي، لطفي بن سبع**، وهي:

- ❖ العينة المختارة مما أخرجه **زياني الشريف عياد**:
  - ✓ مسرحية **حافلة تسير** تأليف إحسان عبد القدوس، اقتباس بوبكر مخوخ، سنة 1985، وإنتاج المسرح الوطني.
  - ✓ مسرحية **العيطة** تأليف امحمد بن قطاف، وإنتاج مسرح القلعة.
- ❖ العينة المختارة مما أخرجه المرحوم **عز الدين مجوبي**:
  - ✓ مسرحية **غابوا الأفكار** تأليف سلوك ميرمروزاك سنة 1986، وإنتاج المسرح الوطني.

1- أحمد عبد السميع طيبة، **مبادئ الإحصاء**، دار البلدية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2008، ص 14.

2- ربحي مصطفى عليان، عثمان محمد غنيم، مرجع سبق ذكره، ص 148.

- ✓ مسرحية **عالم البعوش** من اقتباس اعمر فطموش سنة 1993، من إنتاج المسرح الجهوي باتنة.

❖ العينة المختارة مما أخرجه **لطفي بن سبع**:

- ✓ مسرحية **الطيحة** تأليف سنة 1999، وإنتاج جمعية آفاق باتنة.
- ✓ مسرحية **افتراض ما حدث فعلا** تأليف عبد النبي الزيدي سنة 2012، وإنتاج المسرح الجهوي لأم البواقي.

والمسرحيات محل الدراسة مأخوذة من أقراص مضغوطة سُلمت لنا من طرف الجهات المعنية؛ المسرح الوطني الجزائري، أرشيف التلفزة الجزائرية، والمسرح الجهوي باتنة، والمخرج لطفي بن سبع.

8/ الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: دراسة من إعداد الباحث **عبد الرزاق معاد وحسام دبس وزيت** الموسومة بـ:**"السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها"**[1].

تناولت الدراسة موضوع السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين بوصفه مصطلحا حديثا مرادفا لمفهوم صياغة البنية التشكيلية والسيميائية للفضاء المسرحي، كما تطرق لفنون التصوير وارتباطها قديما وحديثا بالمسرح وسينوغرافيا العرض المسرحي.

تهدف الدراسة إلى التعريف بمفهوم التصميم في العرض المسرحي، إضافة إلى تبيان دور الاتجاهات الفنية لفنون التصوير وتقنياتها في إبداع سينوغرافيا مسرح القرن العشرين.

اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي لتحديد مفهوم التصميم المسرحي وأدواته، والمنهج الوصفي لعرض النماذج والأشكال التي تمت الاستعانة بها في تبيان النقاط التي درسها الباحث.

أما النتائج التي توصل إليها فهي:

---

1 – عبد الرزاق معاد حسام دبس وزيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة العلوم الهندسية، المجلد 31، العدد 1، 2009.

- إن مفهوم السينوغرافيا مأخوذ من كلمة إغريقية تعني فن تزيين واجهة المسرح بالرسوم، ليصبح في عصر النهضة خاصا بعلم المنظور، أما حديثا فقد تم تسميته بفن السينوغرافيا بمعنى فن إبداع بيئة العرض المسرحي. ليؤكد الباحث على أن الكلمة تتجاوز العمارة والديكور والإضاءة إلى عنصري الصوت والحركة لفاعليتهما في تشكيل الرؤية للعرض، أي السينوغرافيا تشكيل بصري وصوتي معا، وتطورها مرتبط بتطور الدراما، والتطور التقني الذي شهده القرن العشرين.
- كما توصل الباحث إلى أن السينوغرافيا والمسرح هما من الفنون الديناميكية واستاتيكية معا في آن واحد.
- بالإضافة إلى كون السينوغرافيا ذات أهمية بالغة بالنسبة للدراما فهي التي تعرف بالمناظر التي ترسم معالم الدراما وتحددها مكانيا وزمنيا وتجعل عناصرها متكاملة ومتجانسة ومتناسقة فهي التصميم العام للعرض، كما تعرّض لأشكال المسرح بتطور المسرح واختلاف أشكاله؛ من مسرح ذو حافة إلى مسرح مفتوح إلى مسرح دائري إلى ... إلخ.
- ذكر أن للسينوغرافيا بعد تشكيلي وجمالي يضفي القيم الموضوعية للعرض المسرحي والدرامي.
- أسهمت المدارس والاتجاهات الفكرية والفنية في القرن العشرين من كلاسيكية وتجريدية، وتعبيرية... في تطور الفنون منها السينوغرافيا في العرض المسرحي.
- القيم التي يعرضها النص في الفضاء المسرحي التعبيرية والسيميائية لا تختلف ولا تتعارض مع القيم التي تقدمها السينوغرافيا في العرض المسرحي، بل تخدمها وتبرزها.
- كما خرج في الأخير بتوصية وهي:
  - ✓ مهما كانت السينوغرافيا سواء أكانت قديمة أو حديثة النشأة أو المصطلح فهي موضوع شائك ومتشعب وشيق لا بد من إثراءه بالدراسة أكثر والبحث المعمق قصد التطوير منه بشكل أكبر.

نوع الاستفادة: هذه الدراسة إحدى اللبنات الأساسية التي اعتمدناها في دراستنا من حيث تحديد مفهوم السينوغرافيا وتطوره، وكذا علاقته وارتباطه بالدراما، ومن حيث أهمية السينوغرافيا في إبراز الفنون التصويرية المتجسدة في عروض مسرح القرن العشرين.

الدراسة الثانية: دراسة من إعداد الباحث **حيدر جواد كاظم العميدي** الموسومة بـ:"**جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطئ الجنوح) أنموذجا**"[1]، تناولت الدراسة موضوع القيم الجمالية في الفضاءات المفتوحة، تنطلق الدراسة من إشكالية مفادها: هل حققت السينوغرافيا في عروض الفضاءات المفتوحة، وما تحمله من معاني ودلالات في العرض المسرحي العراقي لاسيما عينة البحث – الأنموذج– (شواطئ الجنوح) وظيفة جمالية إلى جانب وظائفها الأخرى من نفسية ودلالية ودرامية؟.

تكمن أهمية الدراسة فيما تحمله السينوغرافيا من قيم جمالية أثناء المشاهدة والقراءة المفتوحة لمنظومة تتعدد القراءات بتعدد المشاهدات والتأويلات لمشهد واحد وهذا حسب مرجعيات متلقيه الإبستمولوجية.

أهم ما تهدف إليه هذه الدراسة هو التعرف على جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة من خلال تلمس وفحص شبكة العلاقات المتبادلة فيما بين منظومة خطاب العرض المسرحي.

استخلص الباحث مجموعة من النتائج، قسمها إلى قسمين؛ مؤشرات أسفر عنها الإطار النظري وأهمها:

- تنطوي جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة على إعادة نظر وإعادة ترتيب للدلالات والمعاني التي تحملها عناصرها.
- تشكل عبر الفضاء الحواري القائم على التفاعل بين العرض ومتلقيه للسينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة تأثيرات درامية وتأثيرات جمالية بصرية.
- السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة لا ترتبط أهميتها بالشكل فحسب، إنما هي وسيلة تعبير ذات دلالات.
- تبنى المخرجون المحدثون والمعاصرون قضية جماليات السينوغرافيا في مقاربة خطاب العرض المسرحي لتصعيد قيمته الجمالية.

1 – حيدر جواد كاظم العميدي، مرجع سبق ذكره.

- إمكانية قراءة السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة منها في المغلقة من النواحي النفسية والدرامية والدلالية.

أما القسم الثاني فهو مؤشرات أسفر عنها الإطار التطبيقي وهي جملة من النتائج التي توصل إليها الباحث بخصوص تحليل عينة الدراسة (شواطئ الجنوح) ونذكر أهم النتائج:

- تكمن جماليات السينوغرافيا في عرض **شواطئ الجنوح** في محاولة الباحث –المتلقي لملأ الفراغات واكتشافات الدلالات وفق ما يعطيه أفق الانتظار من دفع له.
- كذلك توصل إلى أن للسينوغرافيا عناصر تستجيب في الفضاءات المفتوحة لنسق من التشفير مما تتيح للمتلقي الباحث تأويلها واستنطاقها ضمن سياقاتها الرمزية.
- تتحدد أبعاد السينوغرافيا جماليا بأثر التشكيل الفعلي لمواد عناصرها المشكلة في الفضاء المفتوح.

نقد: رغم ما توصل إليه الباحث في دراسته من نتائج إلا أنه لم يقنعنا بأفضلية الفضاءات المفتوحة سيميولوجيا عنه في الفضاءات المغلقة، لأن الدارس للسينوغرافيا يحلل ما أبدعه السينوغرافي وليس ما أدركه المتلقي فهناك اختلاف بين الباحث والمتلقي لهذا العمل، إلا إذا كانت دراسته تركز على قيمة السينوغرافيا لدى الراصد أي المتلقي أن يكون هذا الأخير عالما بفن السينوغرافيا وعلم السيميولوجيا.

وكذلك لا يمكن أن نحكم بأفضلية شيء إلا إذا أحضرنا الضد، فالضد بالضدّ يُعرف؛ أي إجراء مقارنة بين الفضاءين والاستشهاد بمجموعة من المسرحيات كنماذج، كي نحكم على الذوق العراقي بصفته مجتمع كلي في البحث.

الدراسة الثالثة: الدراسة من إعداد الباحثة **أميرة عبد العزيز الصردي** الموسومة بـ: "**التعبير الحركي المستمد من التراث كلغة بصرية في سينوغرافيا العرض المسرحي لمحاولة الوصول إلى لغة عالمية**"[1] تناولت الدراسة موضوع الحركة الجسدية كلغة بصرية يشاهدها المتلقي كجزء من السينوغرافيا تنطلق

1 – أميرة عبد العزيز الصردي، **التعبير الحركي المستمد من التراث كلغة بصرية في سينوغرافيا العرض المسرحي لمحاولة الوصول إلى لغة عالمية**، قسم التربية الفنية، جامعة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، (د ت).

الدراسة من إشكالية مفادها: هل يمكن للغة الجسدية بدلالتها اللانهائية أن تعطى أكثر من توضيح لوضعية الفرد وسط مجتمعه الاستفادة من ديناميكية الجسد لتفعيل الوعي الجمعي باعتبار الفرد ممثلا لمجتمع ككل؟

أهم ما تهدف إليه هذه الدراسة هو التعرف على الأساليب الإخراجية التي تبنت لغة الجسد في عروضها وأسهمت في تشكيل المسرح المعاصر، تقوم الدراسة بتوضيح إنه من خلال الرمزية المتعلقة بالتعبير الحركي يمكن لجسد الممثل أن يحقق تحولا من النطاق الشخصي إلى النطاق العالمي.

تكمن أهمية الدراسة في كونها تعميق الإدراك بتنوع وغنى جوانب التجربة الإنسانية على مر التاريخ وفي مختلف بقاع العالم.

افترضت الدراسة من خلال الاستعانة باللغة الجسدية للممثل والابتعاد عن حواجز اللغة المنطوقة في الثقافات الرسمية في محاولة لاكتشاف الخبرات الإنسانية المشتركة داخل الثقافات المختلفة ثم مزج هذه الخبرات بغية الوصول إلى لغة عالمية مشتركة لتحقيق التواصل بين الشعوب.

اعتمدت الباحثة في هذه الدراسة المنهجين التحليلي والتاريخي حيث قامت الباحثة بدراسة وتحليل المسرح كظاهرة ثقافية والعلامات على خشبة المسرح، وأدوات التعبير المختلفة ثم تناولت لغة جسد الممثل وقراءتها ومناهج تدريب الممثل، ثم اللجوء إلى التراث وثقافات الشعوب الروحية والمادية والاستفادة منها لطرح أفكار وبدائل للغة مسرحية عالمية.

استخلصت الباحثة من خلال هذه الدراسة مجموعة من النتائج نذكر أهمها:

- المكان المسرحي يظل فارغا خاليا من المعنى حتى يدخل جسد حي فيه يبدأ في الحركة أو الإيماء أو الإشارة فيقيم علاقات مع الموجودات على خشبة المسرح كما تفرضها الدراما.
- يشكل المخرج بأجساد الممثلين في بعض الأحيان ديكورا ما، وقد تتبادل قطعة من الإكسسوار وتقوم مقام الممثل للدلالة عليه، وبناء على ذلك فإن كلا من الإكسسوار والممثل والديكور يؤدى وظيفة الآخر في بعض الأحيان.

نقد: دراسة الباحثة كانت حول اللغة الجسدية وقيمتها التواصلية وإمكانية أن تصبح هذه اللغة عالمية باستطاعتها تشكيل وعي جمعي عالمي، ولم تبحث عن هذه اللغة الجسدية في وجودها السينوغرافي وما تضفيه من جمالية تضيف إلى عناصر العرض المسرحي، حتى أنها حكمت على فراغ الركح المسرحي بالفراغ المعنوي في غياب جسد الممثل وهذا صحيح دراميا وليس سينوغرافي.

الدراسة الرابعة: دراسة أجنبية من إعداد الباحثة **إيف ماري رولينات ليفاسور** الموسومة بـ: "**النطق المسرحي: التعبير عن الذاتية في العصر الكلاسيكي**".[1]

تعد دكتوراه **إيف ماري** عن "النطق المسرحي" عمل تأسيسي حول فكرة العلامة المسرحية، بل يمكن القول إنه عبارة عن عمل إبستمولوجي حفري في تشكل العلامة وهذا بالعودة للعصر الكلاسيكي والحفر في المفاهيم حيث تقول " منذ وقت مبكر من عام 1976، في كتابه "مشاكل علم الدلالة المسرحي"، سعى باتريس بافيس بالفعل إلى تطوير "تكامل جدلي" بين النموذجين للعلامة مما يسمح له بتحديد الكائن المسرحي. ثم، خلال ثمانينيات القرن العشرين، لاحظ بافيس أن هذا المزج قد يتسبب في فقدان كل من الأنظمة لتماسكها وأهميتها، فاختار النظر إلى العلامة المسرحية من منظور سوسيري. ويبدو له اليوم أن هذا النظام الثنائي مناسب لتحليل عملية إنتاج واستقبال العلامات المسرحية: وبالتالي يمكنه تطوير وصف "دائرة التجسيد"، أي عمل الأنظمة الدلالية مع الأخذ في الاعتبار السياق الاجتماعي. ومع ذلك، في قاموس المسرح، حيث يتحدث عن العمل الدولي في المسرح، يأخذ باتريس بافيس في الاعتبار التعريفين للعلامة ويبين ما يساهمان به في كل من الأقسام التي يتعامل معها. وبالمثل، وعلى نحو مماثل، يمكننا أن نلاحظ مدى إصرار تاديوس كوزان، الذي صنف دراساته منذ فترة طويلة في منظور سوسيري، في عمله التركيبي الأخير، "سيمولوجيا المسرح"، على تعريف العلامة باعتبارها "شيئًا يمثل شيئًا آخر". وهو يشير هنا صراحة إلى بيرس. ويتذكر كوزان بالتأكيد أن المرجع هو عنصر خارجي للبنية ذات الجانبين للعلامة. ويتذكر كاوزن بالتأكيد أن المرجع هو عنصر خارجي للبنية ذات الجانبين

1 - Eve-Marie Rollinat-Levasseur: L'énonciation théâtrale; l'expression de la subjectivité à l'âge classique, Thèse doctorat: Etudes classiques, Université Paris 7 - Denis Diderot, 2000.

للعلامة. ولكن التعريف البيرسي للعلامة يبدو له أكثر ملاءمة لإظهار دور المرجع في الدلالة المسرحية (عملية عمل العلامة).

وتقوم إشكالية دراستها: كيف دخل النطق الى العرض المسرحي وبمعنى التعبير عن الذاتية في العصر الكلاسيكي أو كما تشير الى عنوان الفصل الاول :نص تم جلبه إلى المسرح: العمليات النطقية في المسرح وتشير الى " ولهذا السبب قررنا العودة إلى إحدى المقالات الأولى لتاديوز كاوزن، "العلامة في المسرح". اقترح المُنظر التصنيف التالي لأنظمة العلامات الرئيسية للتمثيل المسرحي: العلامات السمعية التي تتعلق بالنص الذي ينطقه الممثل والكلام والنغمة؛ العلامات البصرية التي تتعلق بتعبيراته الجسدية وتقليده وإشاراته وحركاته؛ تلك التي تتعلق بمظهره الخارجي، ومكياجه، وتسريحة شعره، وملابسه؛ تلك التي تتعلق بمظهر موقع المسرح –وبالتالي خارج الممثل –والإكسسوارات والديكور والإضاءة؛ وأخيرا، العلامات السمعية التي تتعلق بالمؤثرات الصوتية غير المفصلية والموسيقى والمؤثرات الصوتية. يتم تنظيم هذه العلامات حول قطبين، الممثل ومساحة المسرح. ولنضف إلى ذلك أن هذا التصنيف يبين أن العلامات المسرحية يجب أن ننظر إليها في بعدين، مكاني وزماني، وبالتالي يجب النظر إليها بطريقة ديناميكية. إذا كان هذا التصنيف يغفل العلامات الشمية أو الحسية –بلا شك لأنها أقل تواترا أثناء العروض –وإذا كان هذا التصنيف "يتأرجح باستمرار من وجهة نظر مادية ومن وجهة نظر شكلية" مع "مفهوم غير دقيق للرمز"، فإن هذا التوزيع يسلط الضوء على حقيقة أن أنظمة العلامات منظمة حول عدة أقطاب، والتي يمكن أن تعمل إما بالتوازي أو بالتفاعل مع بعضها البعض. يؤكد تاديوز كاوزن: "في فعل التواصل المسرحي، سوف نأخذ في الاعتبار مرسل العلامة ولكن أيضًا منشئ العلامة؛ في بعض الأحيان يقوم شخص واحد بكلا الوظيفتين، ولكن في كثير من الأحيان يكون شخصان، موضوعان مختلفان؛ كلاهما يستحقان الموصوف: منتج العلامات" فالمسرحية هي مرسل ومستقبل في النهاية، وأخيرًا، أوضح تاديوس كوزان أن عددًا كبيرًا من أنظمة الدلالة في المسرح تتمتع "بدرجة أعلى من التقليدية مقارنة بتلك التي يمتلكها النموذج الأولي في الحياة الواقعية"، مشيرًا إلى أن المبدعين "يعملون على إزالة الطابع التقليدي عن العلامات، وفصلها عن القواعد، والاتفاقيات، لخلق علامات "جديدة". إذا نظرنا إلى التمثيل المسرحي باعتباره مجموعة من الأنظمة الدلالية وأن التشابك الحقيقي بين جوانب

مختلفة من العلامات يميزها، فلا يمكننا إلا أن نلاحظ أن درجة إرادة مبدعي العرض لا يمكن قياسها بدقة.

وأخيرا، بالنسبة للناقد الذي هو بالضرورة متفرج على التمثيل، فإنه يظل من الصعب دائما قياس قصد المبدعين. وتبقى كما تشير في الفصل الثالث تحت عنوان: "المسرحية: تسجيل الذاتيات والتأويلات الذاتية؛ العمل المسرحي ودراسته سيمولوجيّا مفتوح على التأويلات الذاتية والذاتيات فلا يمكن تشكيل فكرة "المسرح حول المسرح". ظهرت في أعمال تاديوز كاوزن Tadeusz Kowzan، الذي يعتبره مرادفًا لـ "المسرح الميتا": (المسرح الميتا) ينطبق على الأعمال الدرامية و/أو العروض التي تحتوي على إشارة إلى حقائق مسرحية أخرى: الاقتباسات الدرامية، والتأمل في فن المسرح، والمسرحيات داخل المسرحية. هذا ما يمكننا أن نسميه "مسرح عن المسرح" لتعطي نقدا له وتقول... " في هذا الصدد، دعونا نفكر في تأملات تاديوس كوزان حول الانطباع الخاطئ حول كسر الوهم من أجل إفساح المجال ظاهريًا للواقع: إذا حاولنا، في المسرح، كسر الوهم، فهل يكون ذلك لإفساح المجال للحياة الحقيقية؟ إذا كان هدفنا هو تدمير الخيال، فهل هو استبداله بالواقع الذي يمثله العالم؟ مُطْلَقاً. بمجرد أن نتمكن من كسر الوهم أو تبديده أو قلبه، فإننا لا نفعل سوى خلق وبناء –في تلك اللحظة بالذات –وهم جديد، خيال من نوع جديد، في بُعد آخر، على مستوى آخر. مهما كانت العملية المستخدمة، طالما أننا في حضور الظاهرة التي تسمى المسرح، فإن قانون الوهم الثابت يظل ساري المفعول."

نقد: تعتبر هذه الاطروحة مهمة جدا لعملنا وقد استفدنا منها فيما يتعلق بالنوع المسرحي الذي يجمع بين النص والعرض، فإن علم السيميائيات هو دراسة جميع أنظمة المعنى الخاصة به، خاصة الوفرة في التوجيهات المسرحية –أي نص المخرج – تُظهر بلا شك الاهتمام أن العمل المسرحي المحض لا ينسى أبدًا أن المشهد يجب أن يعمل دائمًا كمكان لقاء مميز بين الإدراك والخيال، حيث تتم دعوة القارئ المتفرج، بطريقة معينة، إلى "عيش" الخيال وليس فقط تخيله كما هو الحال مع قارئ الرواية.

عند الانتقال من الأدب إلى المشهد –كما يقول تاديوز كاوزن –فإننا ننتقل من الإدراك المفاهيمي والخيالي إلى الإدراك الحسي. فلا النص يلغي العرض ولا العكس، فيمكن للإخراج الرصين والمبسط أن يخدم قوة النص في حين أن الإفراط في التحرير/الكتابة قد يسحق نفس النص تحت وطأة المشهد/العرض. لقد أشار رولان بارت، في عام 1963، إلى ثراء وتنوع العلامات في المسرح، بينما

أظهر أن صعوبة التحليل تكمن في الفحص، وليس في العلامات نفسها بقدر ما تكمن في العلاقات التي تحافظ عليها فيما بينها على خشبة المسرح، وفي عملنا حاولنا ايضا الوصول لفكرة " كل شيء هو علامة أو يصبح واحدًا في التمثيل المسرحي، ولكن لا تظهر أي علامة بشكل مستقل، ولا يمكن قراءة أي علامة خارج العلاقة التي تقيمها مع علامات أخرى".

القسم النظري

الفصل الأول: مدخل إلى المسرح

1/ تطور المسرح.

2/ أهمية المسرح.

3/ عناصر بناء المسرحية.

من المعلوم أن الماهية منهجيا تحوي مجموعة عناصر بداية بالتعريف ثم النشأة والتطور، الخصائص أو المميزات ثم الأنواع تليها الأهمية وأخيرا الوظائف، لكننا هنا ارتأينا ان نستخدم بعض العناصر فقط لأنه سبق وأن عرفنا المسرح ضمن تحديد مفاهيم الدراسة في القسم المنهجي لذلك سنتطرق مباشرة إلى تطور المسرح، أهمية المسرح، بقية العناصر سيتداخل فيها المسرح والسينوغرافيا مع أن هذا الأخير هو أصلا عنصر من عناصر المسرح، فالجزء سيأخذ صبغة الكل . من حيث التيارات الأدبية التي تصنف بها المدارس المسرحية والسينوغرافية معا. وكان لزاما علينا أن نركز على عناصر بناء المسرحية باعتبارها الجانب الدرامي في العرض المسرحي وهي عنصر آخر غير مكونات المسرحية المتمثلة في (الممثل والسينوغرافيا)، وأضفنا عنصر مميزات المسرح البريختي باعتباره أكثر المناهج المسرحية استخداما في المسرح الجزائري المعاصر.

1/ تطور المسرح:

لعل المتأمل فيما أنتجه الباحثون في هذا المجال، سيقف عند حقيقة ثابتة وهي أن المسرح بوصفه فن أدبي قد مر بعدة مراحل، تختلف كل مرحلة فيها عن الأخرى، وهي:

أ/ المسرح الفرعوني:

يعتبر المسرح الفرعوني أقدم مسرح عرفه التاريخ، فأبرز ما كان يعرض في تلك الحقبة مسرحية (إيزيس وأوزوريس) عن قصة الصراع بين أوزوريس وأخيه ست . إلاهي الخير والشر. حول ملك مصر وتدخل أختهما إيزيس التي وقفت إلى جانب العدل، و أصبحت هذه التمثيلية عند الفراعنة جزءا من احتفال يستمر ثمانية عشر يوما ويبدأ باحتفال يمثل الحرث والحصاد وهو رمز الإله أوزوريس إله الخصب والنماء وملك الحياة والموت لتكملة الأثر السحري لهذه الشعائر، كان المصريون يصنعون تماثيل للآلهة ويدفنونها مع بعض القمح فتنمو البذور التي كانت ترمز إلى عودة الآلهة إلى الحياة مما يبعث الخصب في النبات ويسبب الإسراع في نموه.[1] فغدت طقسا عند زيارة قبور الموتى كعادة متوارثة دون قصد الإحياء.

غير أنه لم يصلنا من هذا الموروث –المسرح الفرعوني–أي أثر وهذا ما جعل الباحثين في مجال المسرح يؤرخون لتطور المسرح بداية من الموروث اليوناني.

1- عبد الوهاب شكري، مرجع سبق ذكره، ص ص 64-65.

ب/ المسرح اليوناني:

عرف المسرح اليوناني البدايات المسرحية الأولى حوالي القرن الخامس (5 ق.م)، فقد كانت الانطلاقة من المسارح اليونانية أين كانت المسرحيات الإغريقية تعرض في مسرح (ديونيسيوس) الذي كان يتسع لأكثر من أربعة عشر ألف متفرجا.[1]

ومن أهم خصائص المسرح اليوناني ما يلي:

- ✓ الطابع الاحتفالي للمسرحيات، ومن أهمها احتفالات الإله ديونيسيوس أين كان اليونانيون القدامى يجتمعون لكي يحتفلوا بعد قطف العنب، وفي خضم الاحتفال كانت تنشد الأغاني الدثرامبية معلنة له الولاء والحب.
- ✓ الطابع المأساوي للمسرحيات، حيث كان البطل التراجيدي يواجه خيارا صعبا وصراعات عدائية سواء أكان صراع البطل مع بني جنسه أم صراع البطل مع قوى غيبية (ميتافيزيقية) وغالبا ما تنتهي بهزيمة أو موت البطل.
- ✓ كما يغلب على العروض المسرحية اليونانية الطابع الطقسي (Rituel) بأبعاده الثلاثية؛ الأول مكان للجوقة والثاني للممثلين والثالث للمتفرجين، والابتعاد عن التصنع اللفظي والتأنق الأسلوبي والذاتية والتوجه نحو الموضوعية، والتركيز على الفعل الحدث بوصفه أساس أو محور المسرحية.[2]
- ✓ ولا يمكننا ضمن هذا السياق أن نتحدث عن المسرح اليوناني دون أن نشير إلى ذلك الموروث المسرحي بداية بكاتبه المسرحي أسخيلوس "Aeschylus" (525-456 ق.م) أحد كبار كتاب الركح اليوناني متبوعا بسوفوكليس "Sophoclus" الناقد المسرحي الذي وجد أرسطو" Aristote " في أعماله نموذجا يحتذي به في الكتابة. [3]

1- كمال ممدوح حمدي، **الدراما اليونانية**، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1981، ص 05.

2- محمد الطاهر فضلاء، **المسرح تاريخا ونصالا**، دار هومة، الجزائر، الجزء 01، (د ط)، 2000، ص 39.

3- إدوارد الخراط، **فجر المسرح** – دراسات في نشأة المسرح-دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 2003، ص 165.

ج/ المسرح الروماني:

إذا كان المسرح اليوناني، قد التزم النموذج المأساوي في مسرحه، فإن المسرح الروماني وعلى الرغم من أنه نشأ على مبادئ المسرح اليوناني في القرن الثالث قبل الميلاد، إلا أن الرومان قد أبدعوا في الملهاة (الكوميديا)، وقد اعتمد المسرح الروماني على مجموعة من الخصائص أهمها:

- ✓ الاعتماد على الاقتباس المسرحي، خاصة من التراث اليوناني.
- ✓ الابتعاد عن التهريج والخوض في أعماق الملهاة الهادفة ذات الأبعاد التربوية.
- ✓ ظهور أشكال مسرحية تعتمد أساسا على الحركات والإيماءات.

وفي هذا السياق قدم الناقد المسرحي هوراس "Horace" إسهامات كبيرة في حقل الدراسات المسرحية المعاصرة كونه أول من نادى ببعض البنيات الأساسية في المسرح أهمها:

- إحداث فصول في المسرحيات.
- زيادة الشخصيات المسرحية.
- التكامل في الأحداث المسرحية.[1]

ولعل هذه الخصائص التي تميز بها المسرح الروماني هي التي تجعله مرجعا أساسيا في بناء المسرح الحديث –من حيث شكل المسرحية ومن حيث معمار المسرح–.

إذ اصطبغ المسرح الروماني بالكوميديا الشعبية منذ القرن الثاني قبل الميلاد، ومن أهم روادها **بلوتوس** و**تيرينيس**، أما التراجيديات المعروفة عند الرومان مسرحيات **سينيك** القرن الأول قبل الميلاد، وتراجيديات **سالون** المحاكية لسالفتها الإغريقية، لكن المسرح الروماني اندثر مع سقوط الإمبراطورية الرومانية وظهور[2] الكنيسة ليختفي المسرح الروماني وكذا المسرح الاغريقي أو ما يسمى بالمسرح الكلاسيكي لمدة 5 قرون من الثقافة الغربية.

1- عبد المعطي شعراوي، **النقد الأدبي عند الإغريق والرومان**، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، مصر، (د ط)، 1999، ص ص 230-234.

2- محمد مصطفى كمال، **موسوعة المسرح العربي**، دار المنهل اللبناني، بيروت، لبنان، ط 01، 2013، ص 93.

د/ مسرح القرون الوسطى:

تميز مسرح العصور الوسطى الممتد من القرن العاشر إلى نهاية القرن السادس عشر ميلادي (10 م – 16م) بكونه ديني طقسي بسبب سيطرت الكنيسة المسيحية الكاثوليكية على زمام السلطة في أوروبا، وكانت النصوص الدرامية تقام بالمناسبات الدينية والفلكلورية والوثنية dimanche des Rameaux، وفي هذه الفترة استثمرت القصص الإنجيلية وأحداثها الطقوسية والقداسية في توليد العروض المسرحية التي تجسد الصراع بين ما هو دنيوي وأخروي، وصراع مريم والمسيح ضد الأهواء والشياطين، واستعان الممثلون بفنون حركية وملابس درامية خاصة، وكان هذا بداية جنينية للإخراج المسرحي. ومن النصوص التي تعود إلى تلك الفترة نص مجهول **أنجلو نورماندي** بعنوان "لعبة آدم" يتضمن 942 بيتا شعريا وإرشادات مسرحية غنية وواضحة مكتوبة باللاتينية. ويلاحظ أن في هذه الفترة يمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من المسرح الوسيطي:

- ✓ المسرح المقدس (الديني)؛ خطاب المعجزات والمقدسات الدينية.
- ✓ المسرح المدنس (مسرح دنيوي هازل)؛ تجسد ثنائية الجنة والجحيم والأهواء.
- ✓ المسرح الأخلاقي الذي تشرب من تعاليم الإنجيل وقيمه التهذيبية، صراع الخير والشر. [1]

اختلف مؤرخو المسرح من حيث تحديد الفترة الوسيطية أو فترة القرون الوسطى بين من يحتسبها بين القرن السادس إلى القرن الثاني عشر أو بين القرن الثامن إلى السادس عشر حيث اعتبر المؤلف **مارفن كارلسون** في كتابه نظريات المسرح الجزء الأول أن المسرح في القرون الوسطى قد تراجع بشكل ملحوظ وقد قل الاهتمام به نظرا للاهتمام بالفنون الأخرى لسيطرة الكنيسة على السلطة والمجتمع حيث يقول:" تعطى الكتابات النظرية والنقدية للعصور الوسطى الأولى كثيرا من اهتمامها للرمز والتفسير في الكتاب المقدس وتطبق مناهج هذه الدراسات على الشعراء الكلاسيكيين وخاصة **فيرجيل**، والملاحظات الخاصة بالمسرح قليلة، وغالبا ما تكتفي بإعادة صياغة ملاحظات الكتاب الكلاسيكيين المتأخرين.."[2] حيث أن المسرح في

1- محمد مصطفى كمال، مرجع سبق ذكره، ص 93،94.

2- مارفن كارلسون، نظريات المسرح-عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر-، الجزء الأول، تر: وجدي زيد، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط 01، 2010، ص 37.

هذا العصر اقتصرت على إعادة لبعض الكتابات السابقة في صيغة دينية تخدم أغراض الكنيسة، وتاريخ أوروبا يؤكد أن العصر الوسيط هو عصر ظلام مسيحي بسبب رهبانية السلطة ومنعها لكل أشكال الفنون في تلك الفترة إلى أن تداركته الكنيسة ببعض النصوص المسرحية الدينية، والتي تخرج عنها نصا وطقسا ومعمارا؛ حيث كانت تؤدى المسرحيات في أغلبها في الكنائس ولم تخرج عن صراع المقدس والمدنس كنصوص ومعمار.

هـ/ مسرح عصر النهضة:

عرف المسرح في القرن السابع عشر ميلادي تطورا نوعيا من حيث بنية المسرح شكلا ومضمونا؛ حيث شهد المسرح في هذه الحقبة تطورا على مستوى بنية المسرح (Structure de théâtre) أين نجح الفنان (**ساريو**) في تصميم المناظر المصاحبة للعروض المسرحية.. ووُفق (**سباتيني**) في تطوير دور الإضاءة في التعبير عن مواقف العرض المسرحي[1] –وهنا ظهر ما يُعرف حاليا **بسينوغرافيا المسرح–**.

إذن تباين شكل المسرح نصا ومعمارا في أوروبا واهتمت بالمسرحية على أنها عرض قائم بذاته كامل العناصر من فصول وممثلين وديكور وكذا موضوع يحاكي واقع المجتمع.[2]

عُرفت إيطاليا بمسرح العلبة أو صندوق السحر، أو صندوق الوهم الذي نشأ كديكور استخدم الإيطاليون فيه "فن العمارة المنظورة" والرسم؛ حيث منحت هذه الوسائل الحاضرين الإحساس بوهم البعد والعمق، ووضعت منصات المسرح أو شرفاته والمشاهد بزاوية مائلة لتعميق الإحساس بالوهم وخلق خلفية منظورة، وابتكر الإيطاليون وسائل جديدة لتبديل المشاهد باستخدام الأجنحة والأغطية القماشية الملونة... يتيح هذا المنظور للمخرج تقسيم الخشبة إلى عدة فضاءات توهم المتفرج بوجود شوارع وأحياء كثيرة على الخشبة باستخدام الأعمدة والمناظر الفنية وكذا استبدالها بستائر واقمشة يتم التحكم فيها آليا،[3] ...

1- أحمد زلط، **مدخل إلى علوم المسرح**، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط 01، 2001، ص 53.

2- مارفن كارلوس، مرجع سيق ذكره، ص 47.

3 - Anne surgers, Scénographies du théâtre occidental, lettres sup, 02 éd, 2007, p p 82-84.

أما إسبانيا فقد حافظت على شكل المسرح المعروف في العصر الروماني إلا أنها أصبحت تحول النصوص الأدبية إلى نصوص مسرحية أي عروض كاملة العناصر، أما إنجلترا فقد حافظت على الطابع الكنسي المسيحي للمسرح وكان موضوعه الرئيس هو تهذيب الأخلاق.[1]

وبذلك نستنتج ان المسرح في هذه المرحلة اهتم بالشكل المعماري "مسرح العلبة"، واهتم بالتقنية كي تعوض المواقف المسرحية باستخدام الإضاءة، وركزت على البناء الدرامي للمسرحية أصبحت ذات حبكة وصراع وحل للعقدة، واستحداث فصول أخرى في المسرحية يفصل بينها الستار.

و/ مسرح العصر الحديث:

لم يعد المسرح كما كان في العصور السابقة، فقد بزغ فجر القرن الثامن عشر بظهور مصطلح جديد في الخطاب النقدي الأنجلوساكسوني للدلالة على النص(Texte) وهو مصطلح **الدراما** Drama في المسرح، مرادف لمصطلح مسرح و/أو العروض الأدائية[2].

وفي ظل هذا التطور الحاصل للمسرح أصبحت الدراما /المسرح ترتكز على الحوار لتزاوج بين المسرح والغناء والموسيقى (Théâtre Lyrique) ما يسمى بـ **المسرح الغنائي**، ويُرجع الدارسون الانطلاقة الحقيقية للدراما الحديثة إلى **ديدرو دونيس** "Diderot Denis" الذي نادى بأن يكون هدف الكتابة المسرحية هو البساطة والواقعية في نقد النظام الاجتماعي لأي مجتمع، وتخلت الدراما عن هذا المفهوم في العصر الحديث، عما كان سائدا لدى اليونان، إذ لم يعد الحوار أساسا في البناء المسرحي، بل أصبحت المسرحية بالمفهوم السابق قائمة على معالجة المواضيع الاجتماعية عن طريق حوار جدلي واقعي، بل وأدى هذا إلى ظهور عدة معايير على الساحة المسرحية لتشكيل إطار العرض، وتجسيد هذا الشكل هو السائد الآن.[3]

1- مارفن كارلسون، ص 47، 48.
2- أحمد زلط، مرجع سبق ذكره، ص 16.
3- مرجع نفسه، ص 17.

وقد اختلف المسرح الحديث في خصائصه بعض الشيء إذ ظل الهدف منه تطهير النفس إلا أنه اتجه نحو التغيير في بعض القيم البالية والفكر العقيم الذي يقيد الفكر الإنساني ويمنعه من التجديد وتحسين حياة الناس المشتركة، فقد أصبح المسرح في العصر الحديث يصبو إلى تحقيق أهداف أخرى:

- ✓ السعي إلى تكوين رأي عام حول قضية ما.
- ✓ تفجير ملكات الإنسان وقدراته وإبداء رأيه في مختلف المجالات والقضايا.
- ✓ ينقي حس الإنسان ومشاعره والترويح عن المتلقي.
- ✓ وجود رسالة اتصالية ينقل من خلالها معلومات معينة.
- ✓ السعي إلى صنع توازن بين واقع الفرد وأحلامه.[1]

ولعل أن في العصر الحديث سهلت مهمة المسرح؛ فأصبح يستند إلى وسائل الإعلام حيث يمس شرائح أكبر وبشكل أسرع فهو يصور ولا ينقل وفي تصويره إمتاع وإقناع وتحديد للشحنة العاطفية والوجدانية دفعا للتواصل عن طريق خلق تأثير فوري، فالمسرح من المواد الإمتاعية التي تتخلل برامج وسائل الإعلام، فالمسرح الحديث فن غير مباشر فيه رسالة تعرض من حضور إلى حضور وقت إرسالها هو وقت استقبالها والتأثر بها شكلا وموضوعا في آن واحد.[2]

وفي هذه الفترة عرفت عدة منظرين ومناهج مسرحية نذكر منها:

المسرح البريختي: المسرح الملحمي: هو مصطلح صاغه الطبيب والمخرج والمؤلف المسرحي والشاعر الألماني بيرتولت بريشت في عام 1926 إلى جانب صديقه المخرج إيرفين بيسكاتور (1893-1966)، وهو شكل جديد من أشكال المسرح يجمع بين نوعين أدبيين هما الدراما والملحمة، أي شكلي الأدب (المسرحي والسردي)، إذ أرادا الابتعاد عن تصوير المصائر الفردية المأساوية المعهودة من مرحلة الخيال الكلاسيكي وواقعها الظاهري، وكان هدفهما تصوير الصراعات الاجتماعية الكبرى مثل الحرب والثورة والاقتصاد والظلم الاجتماعي، جاعلين المسرح أداة لجعل هذه الصراعات شفافة ودفع الجمهور لتغيير المجتمع إلى الأفضل والتطلع إلى مستقبل أفضل.

1- أبو الحسن سلام، **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف**، مصر، ط 02، 1993، ص 23.

2- أبو الحسن سلام، مرجع سبق ذكره، ص 23- 24.

ينفصل المسرح الملحمي عن مفاهيم المسرح النوعية التي تقلل من قيمة العناصر السردية على المسرح عبر تجسيدها في تمثيل حي، فحتى في العصور القديمة كانت هناك عناصر سردية في المأساة، مثل الجوقة التي علقت على الأحداث، أو الجداريات أو تقارير الرسل الذي وصفت فيه الشخصيات الأحداث التي كان من الصعب تصويرها على خشبة المسرح، مثل المعارك الكبرى، إلا أن هؤلاء الرسل كانوا آنذاك يتحولون إلى شخصيات مسرحية، ويحافظ بذلك على المظهر الواقعي. غير بريخت وبيسكاتور واقع خشبة المسرح باستخدام عناصر السرد بصورة مختلفة، ووظف مسرح بيسكاتور الطليعي في العشرينيات من القرن الماضي تقنيات مسرحة حديثة مثل استخدام الخشبات المتوازية التي تقدم جوانب حركة مختلفة في نفس الوقت، والممرات المتحركة، والأقراص الدوارة، والجسور المتحركة. كما استخدم بيسكاتور إسقاطات الصور، وابتداء من عام 1925 الأفلام الوثائقية التي أكملت ما كان يحدث على المسرح وتداخلت معه. كما خاطب الممثلون الجمهور وعرضت نصوص وصور وفقرات موسيقية وأغان، وطبق بريخت سمة التغريب التام للممثل على خشبة المسرح حيث ابتعد عن التقمص الوجداني للدور المسرحي ونسف عمدا تماهي هوية المشاهد مع البطل. ناقض المسرح الملحمي نظيره الأرسطي بداية بالابتعاد عن التطهير الذي دعا إليه أرسطو من خلال عكس الواقع والتفاعل العاطفي للمتلقي مع بطل المسرحية وذلك بتحفيز الفكر النقدي الاجتماعي للأحداث على المسرح بعيدا عن إثارة المشاعر والتعاطف مع الشخصيات المؤداة على الركح، بل ونسف أيضا الشكل الدرامي الكلاسيكي للمسرحية فجعل لكل مشهد وحدة موضوعية مغايرة عن الوحدة العامة لفكرة الموضوع، مع تغيير كلي لاستخدام الستارة كفاصل بين فصول المسرحية التي اختصرت إلى مشاهد فقط. [1]

في الوقت ذاته كسرت مواصفات الدراما التقليدية الأخرى، مثل هيكل الدراما الكلاسيكي المكون من خمسة أطوار–أو خمسة مشاهد وذروة الصراع– وقوس تشويق محدد مسبقًا ونقطة تحول والمختزل من حيث المواقع وزمن الأحداث. في المسرح الملحمي يمثل كل مشهد نفسه، وغالباً ما تكون هناك نهاية مفتوحة، كما هو الحال في مسرحية بريشت "الإنسان الطيب من سيتسوان".

[1]– عبد الرحمان بن إبراهيم، **النظرية النقدية في المسرح الغربي**، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 203– 239.

مميزات المسرح البريختي: يعتبر بريخت من أهم كتاب المسرح العالمي في القرن العشرين (20) حيث تتميز كتاباته في المسرح بما يلي:

- ✓ هدم الجدار الرابع: ويقصد به جعل المشاهد مشاركا في العمل المسرحي واعتباره العنصر الأهم في كتابة المسرحية.
- ✓ المزج بين الوعظ والتسلية، أو بين التحريض السياسي وبين السخرية الكوميدية.
- ✓ استخدام الأغنية بين المِشاهد وذلك كنوع من المزج بين التحريض والتسلية.
- ✓ بروز الراوي (الحكواتي).[1]
- ✓ تعدد الشخصيات والمِشاهد وسرعة تحولها.
- ✓ بروز تقنية المسرحية داخل المسرحية وكشف سر اللعبة المسرحية أمام الجمهور.
- ✓ خروج بعض الشخصيات من أدوارها مثل الحوار بين المؤلف والمخرج، أو المخرج بوصفه راو مع الجمهور.
- ✓ وجود نصوص تتأمل ذاتها[2].
- ✓ وجود إشارات إلى مرجعيات النص المسرحي، وأحيانا يعاد الموروث عبر منظور عصري وفلسفة جديدة، وبذلك يتحول النص المرجعي إلى موضوع عام.
- ✓ يعالج قضايا إنسانية مما يزيد من فاعلية النص إلى إحالات نصية لا حصر لها.
- ✓ هدفه التغريب، التطهير؛ عرض أحداث عصرية جاهزة في قالب تاريخي.
- ✓ إضفاء المسحة الجمالية على النص المسرحي.
- ✓ هناك نوع من التغريب يعقد فيه الراوي اتصالا مع الجمهور في خطاب مباشر معروض يغرب الأحداث باعترافه بأن ما يقدمه اليوم في مسرحية ما هي إلا مسرحية واقعية.
- ✓ الإيغال في التغريب (من الغلو)، إعلان الراوي المشارك في الحدث بتعريف نفسه بالضمير المتكلم مثل قول الشخصية في مسرحية حافلة تسير "أنا الشريف الزوالي" كما أشار هنا لإيديولوجية سياسية.

و/ المسرح العربي:

لا أحد يستطيع أن ينكر نبوغ العرب في الشعر أكثر من النثر، إلا أن هذا لم يمنع من وجود بعض الظواهر المسرحية، فقد وجدت بعض القصص الشعبية مثل: **مقامات**" بديع الزمان الهمذاني" و"رسالة

1 – عبد الرحمان بن إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص ص 203– 239.

2– المرجع نفسه، ص ص، 203–239.

الغفران" **لأبي العلاء المعري**، وبعض الحركات والإرشادات الجسمية التي يتخللها من حين إلى آخر شيء من اللقطات المسلية مع تقليد للشخصيات.

ولعل هذه الظواهر توحي للقارئ بأن العرب قد كانوا على دراية ما بهذه الإشارات، إلا أنهم لم يكونوا كحال الغرب في مسرحهم الذي كانت أصوله الأولى يونانية، والدارس لتاريخ المسرح عند العرب، يجد أنهم قد طوروا مسرحهم، لاسيما أيام الخلافة العباسية، كما ابتدعوا شكلا جديدا من أشكال الفرجة المسرحية يعرف بمسرح خيال الظل (Théâtre d'ombre)؛ وهو شكل من أشكال الفرجة له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة يسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ضلالها مما يفسر التسمية، وكان أول عرض لمسرح خيال الظل في عهد السلطان **صلاح الدين الأيوبي** الذي شاهده مع وزيره القاضي الفاضل سنة 1171 م، وبهذا يمكن القول أن العرب عرفوا مسرح خيال الظل قبل العثمانيين. [1]

وفي عصر النهضة بدأت عملية المزاوجة والاحتكاك بين العرب والغرب، وظهرت جدلية الموروث المسرحي، ومس هذا التزاوج كل مناحي الحياة الثقافية والفنية ولأن المسرح أحد هذه الفنون؛ فقد عرف هو الآخر تطورا ملحوظا وسط هذا الاحتكاك مع الآخر(الغرب)، وما إن بزغ فجر العصر الحديث حتى اتضحت ملامح هذا التقارب أكثر في هذا الفن، وتم ذلك عن طريق الترجمة والاقتباس وكان لترجمة "**مارون النقاش**" لمسرحية البخيل لموليير (**جان باتيست بوكلين** Jean Boptiste Poquelin) سنة 1848م الأثر الواضح لهذا التقارب[2]، وظهر في التراث العربي أيضا ما يعرف بالشعر المسرحي، فأنتج"**أحمد شوقي**"سنة 1927م "مصرع كليوباترا"، ووسط هذا المعترك، نادى بعض الباحثين ومن داخل المسرح العربي بضرورة الدراسة الأكاديمية التي تؤسس لمسرح عربي وتؤرخ له بعيدا عن شكل ومضمون المسرح الغربي ورسم بذلك طريقه متجردا عن المسرح الأوربي، على الرغم من أنه استعار منه إطاره العام وفكره، واستقى من مدارسه الحديثة، وظهر ما يسمى بالمسرح البريختي العربي نصا وصورة.[3]

1- إبراهيم عوض، **دراسات في المسرح**، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 1998، ص ص 10- 20.

2- محمد حسن عبد الله، المسرح المحكي، ص43. عن الموقع http://search.4shared.com

3- المرجع نفسه، ص43.

فالمسرح العربي لم يأخذ منه الشكل فحسب، بل استلهم الفكرة الإيديولوجية التي تتلاءم مع تطلعات شعوبه المتعطشة للحرية والاستقلال من الآخر(الاستعمار).

والمتتبع لتاريخ المسرح العربي، سيقف عند حقيقة هذا الأخير في كونه مزيج بين القوالب المسرحية القديمة والحديثة، وهي حقيقة أقرها العديد من رواد المسرح العربي أمثال "**توفيق الحكيم**"، الذي يرى أن لا سبيل إلى تأصيل المسرح في أدبنا العربي الحديث إلا بالعودة إلى الموروث اليوناني القديم ومزجه بقيمنا الروحية الشرقية. ولعل هذا ما شجع كل كتاب الدراما الكلاسيكية الحديثة إلى أن يسلكوا هذا المنهج، ويطرقوا باب التاريخ، وهو رأي يتيح لنا الاعتقاد بأن كتابات "**توفيق الحكيم**" في هذا المجال القديم والأساطير الموغلة في القدم أي في مجال المسرح، قد كانت من أهم المساهمات التي وضعت أسس المسرح العربي الذي قوامه الفكر والفن[1].

وما إن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها حتى بدأ المسرح العربي يتطلع أكثر إلى التأليف الغربي متأثرا بأعمال **شكسبير** "**Shakespeare**" و **موليير** "**Molière** " وغيرهما مع التغيير في مضامين النصوص بما يتلاءم مع ثقافتهم الإسلامية، ولم يمض على نهاية الحرب العالمية الثانية أربعون عاما حتى اقتبس العرب جزءا كبيرا من المسرحيات الأجنبية.

كما لقي الفن المسرحي دعم واهتمامات وزارات الثقافة للبلدان العربية، ففتحت مسارح عديدة وأقيمت مهرجانات عامة بهدف النهوض بهذا الإرث المسرحي الإنساني.[2]

إذا سلمنا أن المسرح غربي المنشأ قام في العالم العربي بداية الترجمة زمن الخليفة هارون الرشيد عن طريق الترجمة والمحاكاة ثم الاقتباس من حيث النصوص المسرحية وبنائها الدرامي، فإن الآداء بقي وفيا للأصالة العربية الاسلامية خاصة من حيث الفكر الأيديولوجي ومن حيث أهداف المسرحيات كموضوع للتحرر من الحماية والانتداب والاستعمار متخذا من المنهج الفكري الطلائعي البريختي منهجا خاصا يرنو إلى تطلعات الشعوب سياسيا واجتماعيا في قالب فني انطلق من لبنان إلى مصر عن طريق كل من: "مارون النقاش، وجورج أبيض وعائلة الخواجة صروف" لينطلق إلى بقية دول العالم العربي متخذا من مسرح الظل

1- نهاد صليحة، المسرح بين الفن والحياة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، القاهرة، مصر، 2001، ص ص 12- 13- 14.
2- محمد حسن عبد الله، مرجع سبق ذكره، ص43.

منبرا له ومن مسرح الحلقة في الجزائر والمغرب فرجة ومتنفسا يعبر به عن مكبوتاته وتطلعاته في دحر المستعمر القديم والحديث.

ز/ نشأة المسرح الجزائري:

– **الموروث المسرحي الروماني**: للحضارة الرومانية الأثر البالغ على المسرح؛ لأن السياسة الاستعمارية الرومانية كانت تحمل في طياتها ألوانا ثقافية متنوعة، وكون المسرح أحد أهم هذه الألوان الثقافية بدأ الروم يتهافتون في بناء المسارح في كل أرض يحتلونها، ومن أمثلة ذلك مسرح تيمقاد بباتنة ومسرح جميلة بسطيف، مسرح شرشال بتيبازة ومسرح قالمة... وهذه ماهي إلا عينات بسيطة عن النشاط المسرحي في أنحاء الجزائر، غير أنك حين تدرس المسرح الروماني تجد نفسك أمام أزمة غياب النص المسرحي سواء الروماني أو الجزائري المحلي؛ حسب قول الأستاذ **صالح لمباركية** في إحدى كتاباته: ‹‹بالنسبة للنصوص المسرحية فإننا نسجل – مع الأسف– عدم حصولنا على نص درامي واحد يمكن أن يعطينا صورة واضحة عن النصوص المسرحية المقدمة في تلك الحقبة، الأمر الذي يدفعنا بوجوب البحث عن الحلقتين المفقودتين؛ انعدام النص المسرحي المحلي خلال فترة الاحتلال الروماني للمنطقة وغياب النشاط الاجتماعي الفكري››.[1]

– **الموروث المسرحي العربي والإسلامي**: لقد احتل الشعر لدى العرب المسلمون المكانة الأولى، بدلا من المسرح عكس الروم واليونانيين، ولكن المسرح كان للعرب النافذة التي يمكن أن نطل بها على الحضارة اليونانية ونتعرف على نمط التفكير وأسلوب العيش في الحياة، ومن الممارسات القريبة من المسرح عند العرب المسلمين نذكر؛ المحاكاة الأدبية بكل أبعادها الدينية والسياسية، كذلك نجد فن المقامات الأدبية الذي يشبه إلى حد بعيد المسرح بالرغم من الاختلاف الموجود بينهما. كذلك وجد نوع من المسرح وهو مسرح الظل المعروف بمسرح (الكاراقوز) الذي عرفته جل الأقطار العربية والذي انتقل إلى الجزائر مع بداية الحكم العثماني وكانت المواضيع المتداولة متنوعة منها التاريخية والاجتماعية التي تترجم الحياة اليومية، السياسية ... والملاحظ أن الموروث العربي حمل في طياته نماذج مختلفة من الأشكال التي تقترب إلى حد كبير من المسرح، وما الأشكال الهندسية التي تبرزها المباني التي كانت يعرض فيها هذا الفن المسرحي الموجودة في الجزائر إلا

1– أحمد راية، مرجع سبق ذكره، ص 190.

دليل قاطع على ذلك فضلا عن دور الثقافة الإسلامية في أيام الحكم العثماني التي حاولت أن تمهد وتؤسس لمسرح جزائري يستمد روحه من الثقافة الإسلامية.[1]

كانت بداية المسرح العربي في الجزائر مع نزول فرقة مسرحية عربية يقودها الفنان العربي **جورج أبيض** في أواخر صيف سنة 1921م، إذ كانت أولى المحاولات الجزائرية لعرض مسرحي في قاعة **الكورسال** بالعاصمة اعتمادا على التراث العربي بعرض مسرحية **"في سبيل الوطن"** كتبها مسرحي مصري، ووصلت إلى الجزائر عن طريق الفنان الشاب **محمد منصالي**[2] إلا أن هذه المحاولات التي جاءت باللغة العربية الفصحى باءت بالفشل لكونها لم تجلب اهتمام المتفرج الجزائري ولم تستطع إمتاعه لظروف الاحتلال كانت الجزائر تعيشها فهي لم تلبي أذواقهم واحتياجاتهم[3].

– **الموروث المسرحي الفرنسي**: على الرغم من التواجد الاستعماري الفرنسي وهدفه الأول في التغيير الجذري لهذا المجتمع في شتى المجالات؛ لاحظ الدارسين استمرارية بعض مظاهر الفرجة المسرحية في الجزائر كمسرح خيال الظل حيث يقول **لاندو**: ‹‹بالطبع نعرف أكثر عن الجزائر فقد وصف **موسكاف** عرضا مفصلا لمسرح الكاراقوز سنة 1838م، وقد حفل العرض بالشتائم بين الكاراقوز والذّكر إله الخصوبة والعلاقة بين الممثل وإله الخصوبة ترجع إلى عهد اليونان القدامى، وفي نهاية العرض يفلح الكاراقوز العملاق في طرد الفرقة الفرنسية التي جاءت لاعتقاله››. بعد هذا العرض المهدد لكيان فرنسا في الجزائر أصدرت السلطات الفرنسية قانونا عام 1948 يمنع هذا النوع من الفرجة. ولنشر المسرح الفرنسي أخذت السلطات الفرنسية تشيد المسارح في التجمعات السكانية ذات الكثافة العالية بداية من الجزائر العاصمة، وهران و قسنطينة ثم توسعت لتشمل باتنة و عنابة و سطيف؛ حيث أثرت السلطات الثقافية الفرنسية الساحة الجزائرية بعدة عروض مسرحية خاصة في الفترة الممتدة ما بين (1830-1925) كعرض مسرحيات راسين عام 1889م.[4]

1- أحمد راية، مرجع سبق ذكره، ص 193.

2- محمد الطاهر فضلاء، مرجع سبق ذكره، ص ص 15- 16.

3- علي الراعي، مرجع سبق ذكره، ص 459.

4- أحمد راية، مرجع سبق ذكره، ص ص 194- 195.

– تطور المسرح الجزائري:

بعد ما ورثته الجزائر من المسرح العالمي والعربي والفرنسي نتجه إلى تطور المسرح الجزائري بشكل فعلي.

حيث ذهب الباحث المسرحي **أحمد بيوض** إلى تحديد تاريخ الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري سنة 1926، وقرن بدايته الأولى بالمؤسس **علي سلالي** المدعو **علالو**، الذي انطلق من الواقع الاجتماعي الجزائري متخذا من اللغة المحلية وسيلة لإيصال مضمون المسرحية إلى الجمهور، وفي هذا المسار يقول: ‹‹إن المسرح الجزائري لم ينشأ سوى عام 1926 على يد **علي سلالي** المعروف بـ **علالو**››.[1]

في 12 أفريل 1926عرض **علالو** مسرحية "**جحا**" من خلال كتابة السيناريو والإخراج والإنتاج.

وفي هذا الصدد كتب **محيي الدين باشطارزي** في مذكراته؛ أنه بعد هذا العمل لم يعد المسرح كما كان سابقا، فبعد خمسة أشهر من مروره لأول مرة على ركح "**كورسال**" بالجزائر العاصمة في شهر رمضان، لا يزال تأثير "**جحا**" ملموسا وحاضرا في قلوب العديد من العاصميين، حسبما أكده **باشطارزي**[2] الذي يعتبر من أبرز وجوه الفن الرابع بالجزائر، وقال في هذا السياق أن "هذه النكتة التي لم أُول لها أهمية في بادئ الأمر فتحت عهدا جديدا دون أن أنتبه لذلك؛ لقد ولد المسرح الجزائري".

وتجدر الإشارة إلى أن هذا "الميلاد" الذي تطرق إليه باشطارزي يخص المسرح الكلاسيكي أو الأرسطوطاليسي كما وصفه **عبد القادر علولة**.

ومن جهته استذكر **علالو** (1902-1992) صاحب هذا المؤلف الدرامي، الذي حقق نجاحا باهرا وغير متوقع هذه الحقبة الحافلة بالأحداث السياسية والثقافية التي برز فيها الفن الرابع ليبقى راسخا في ذهن الجزائريين، مشيرا إلى بعض الجوانب التي توضح أو تكمل الذكريات التي تم نشرها تحت عنوان "**ضحى المسرح الجزائري**".

1- أحمد بيوض، مرجع سبق ذكره، ص 41.

2-المرجع نفسه، ص 41.

وتعود أعماله الأولى في المسرح إلى 1917 بـ"**منزل الجنود**" (المقر الحالي لفندق السفير) حيث قدم عروضا كمُغن مرح بالنسبة للجرحى إبان الحرب العالمية الأولى.[1]

اعتبر ابن القصبة الذي شرع في العمل، و هو في سن 13 –حيث اشتغل في صيدلية و كبائع كتب و كعامل في السكك الحديدية – إنه يتم استحسان المسرح بفضل ثلاثة معطيات؛ حب القراءة و التردد على المسرح و العمل إلى جانب هواة المسرح على غرار عزيز لكحل و إبراهيم دحمون، الذين شاركاه التمثيل في مسرحيتي **جحا** و"**زواج بوعقلين**".[2]

وبهذا اتصف المسرح الجزائري بعدة خصائص –وهذا حسب **مصطفى كاتب**– نذكر منها:

- ✓ عروض شعبية ارتبطت بالطبقة غير المثقفة.
- ✓ مسرح مرتبط بالغناء واللغة العامية الخفيفة.
- ✓ مسرح اعتمد على الفكاهة بالدرجة الأولى.
- ✓ الممثل هو نفسه يكتب نصه المسرحي، فالنص مرتبط عضويا بالعرض، وأحيانا نجد أنه لا وجود لنص مكتوب وإنما يوجد عرض على خشبة المسرح فقط؛ أي أن العرض كان مرتجلا.[3]

إذا نستنتج أن ما يطبع المسرح الجزائري أنه يحاكي المسرح العالمي شكلا ويحاول ان يتميز بأيديولوجيا اجتماعية جزائرية اعتمدت الراوي والأسلوب القصصي ومسرح الفرجة المتمثل في الحلقة بطقوس فرجوية نصوص اغلبها مقتبسة من المسرح الغربي الشرقي الروسي خاصة بحكم التكوين والبريختي بحكم الرغبة في التحرر والتطلع للحرية بكل انواعها، ونبذ التصرفات السلبية الموروثة عن الأجداد والحقب الماضية مثل الشعوذة والفكر الرجعي الغير قابل للتطور ...

2/ أهمية المسرح:

يحقق المسرح أهمية بالغة وتتجلى هذه الأهمية في فوائده المختلفة، والتي نبينها فيما يلي:

1-أحمد بيوض، مرجع سبق ذكره، ص 42.

2- المرجع نفسه، ص 42.

3- علي الراعي: مرجع سبق ذكره، ص ص 460- 461.

أ/ الأهمية التربوية:

منذ أن ظهر المسرح بوصفه فنا، وهو يعمل على تكوين الفرد، وتهذيب سلوكه وتهيئته تربويا، بهدف دمجه-أي الفرد- في المجتمع، لهذا أصبح المسرح اليوم إحدى الوسائل التربوية، التي تسهم بنسبة عالية في تلقين المتلقي أو المتفرج مبادئ التربية، فقد سعى المسرح إلى تحقيق مجموعة من الأهداف أهمها:[1]

- ✓ تهذيب أذواق الناس وتنمية الروح الاجتماعية وغرس التعاون في المجتمع.
- ✓ تكثيف التحصيل العلمي والتربوي للفرد.
- ✓ ترسيخ مبادئ الوطنية الصادقة والإيمان الصحيح.
- ✓ ترقية القيم الأخلاقية الإيجابية، مثل الإخلاص والتعاون ونبذ السلوكات السلبية التي تنقص من قيمة الإنسان. [2]
- ✓ استحداث فضاء للتربية المسرحية داخل المؤسسات التعليمية لإعداد النشء، وبهدف تعديل سلوك التلاميذ، وعلاج بعض الاضطرابات السلوكية والانفعالية لديهم.

ب/الأهمية النفسية:

يساهم المسرح في تحقيق العلاج النفسي، وهذا ما أكده علماء وأطباء علم النفس؛ إذ يعد العلاج الدرامي أو البسيكودراما (Psychodrame) من أنجع الوسائل الطبية لمعالجة بعض الأمراض المستعصية بواسطة التحليل الإجرائي لشخصية ما، فالخشبة تساعد المريض على اكتشاف تلك الاضطرابات، والأفكار السلبية الناشئة من الاحتكاك بين الواقع المفروض والخيال المرغوب فيه، فيغدو بذلك المسرح متنفسا للمريض يزاوج بين السلوك الحقيقي والسلوك المفترض أي المصطنع. والباحث في أغوار العلاج الدرامي يجد أن هذا الأخير متأصل في المسرح منذ العصر الإغريقي. ولعل الاحتفالات الدينية التي كانت تقام للإله ديونيسيوس، تهدف في مجملها إلى تحقيق مجموعة من الأهداف أهمها؛ العلاج النفسي الذي يقدمه للمتفرج أو الممثل، أو هما معا، ناهيك عن الجانب الترفيهي أين يجد المريض فيه ترويحا له من كل

1- مالك نعمة غالي المالكي، **أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل**، معهد الفنون الجميلة، الموقع: www.pdffactory.com، ص175.

2- مرجع نفسه، ص 175.

الأزمات النفسية التي يعاني منها، وهذا ما لمسناه عند "**أرسطو Aristote**" لكن بمصطلح آخر هو التطهير (Catharsis)، فالنظرية الطبية الأرسطية تعمل على تفعيل دور المسرح[1] الذي بجعله علاجا لكل داء نفسي، كإعادة التوازن للانفعالات المضطربة التي يعاني منها الفرد، وتوالت في العصر الحديث ممارسة نظرية التطهير في معالجة الأمراض النفسية وأُدمجت فنون مختلفة في العملية المسرحية، كالغناء والرقص والموسيقى واستطاعت بفضل تفاعلها في المسرح، أن تصحح بعض الأنظمة النفسية المختلة للمريض[2].

وعليه يمكننا القول؛ إن للمسرح أهمية نفسية بالغة، استطاع أن يحققها من خلال أهدافه العلاجية؛ لأن إنسان العصر يعيش نوعا من الحمى الانفعالية، وهو بحاجة إلى إمكانيات درامية عالية تستطيع أن تعالج النماذج السلوكية السلبية، والبحث في أعماق الشخصية الدفينة.

جـ/ الأهمية السياسية:

يلعب المسرح دورا هاما في التغيير السياسي، إذ يرتبط بالممارسة السياسية ارتباطا وثيقا منذ القدم؛ حيث سعى إلى طرح قضايا سياسية بطرق مختلفة مباشرة وغير مباشرة. وقد اكتسب المسرح أهمية أكبر في العصر الحديث، فظهر ما يسمى بالمسرح السياسي (Théâtre Politique)؛ الذي حاول أن يطرح قضايا المجتمع السياسية. ومن بين الأمثلة التي نقدمها للمتلقي دور المسرح في توعية الضمير الجمعي **كمسرح الشعب** (Théâtre populaire) في فرنسا، و كذا **المسرح البروليتاري** في الاتحاد السوفيتي الذي يدافع عن الطبقة الكادحة من المجتمع، وكذلك ما يسمى في أمريكا اللاتينية "**المسرح المضطهد**" Théâtre d'opprimé؛ الذي عالج مواضيع الاضطهاد بشتى أنواعه، والذي طالما عانت منه مجتمعاتهم، بالإضافة إلى **مسرح الجماهير** الذي واكب حركات التحرر في كل بلدان العالم الثالث. [3]

فكل هذه الأنواع تدل على قدرة المسرح على إحداث كهربة سياسية خطيرة –على حد تعبير " **بيتر بروك** Peter Brock"–، من شأنها أن تسهم في التعبير الجوهري على الإيديولوجيات المسيطرة، وهو

1- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر:إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط 01، 1999، ص 120.
2- المرجع نفسه، ص 120.
3- محمد عبد المنعم ./http://www.ahewar.org/debat: اطلع عليه يوم 2013/01/15، 14:30.

ما نلاحظه في المسرح العالمي. أما البادي في الساحة العربية فقد ظهر مصطلح آخر للمسرح السياسي، أطلق عليه بعض الدارسين اسم" **التسييس**" في المسرح وهو لون مختلف يعالج القضايا السياسية في قالب جمالي؛ بل ويبحث عن الشكل التعبيري الذي يلائم موضوع المسرحية. ويتوجه هذا النوع من المسرح في العالم العربي إلى تحقيق نوع من العدالة السياسية، إذ يسعى إلى تفعيل دور فئات الشعب، كما أنه ينبذ الطبقية بجميع أشكالها ويحقق الديمقراطية السياسية في كل بلدان العالم عن طريق نبذ الأنظمة المستبدة كالحكم الديكتاتوري والملكي.[1]

د/الأهمية الاجتماعية:

إن ما أقره الدارسون حول المسرح كونه فضاء لصيق بالمجتمع حقيقة لا يستطيع أي منا إنكارها، فقد أصبح المسرح يُدرّس في ضوء علم اجتماع الفن الدرامي، الذي ساهم في تأسيسه الفلاسفة والمفكرين نذكر منهم؛ **إبسن**"**Ibsen**"، و**غولدمان** " **Goldman**".

كما يعد المسرح الميدان الخصب للكاتب المسرحي، فمن خلاله يمكن أن يُشرّح الظواهر الاجتماعية السلبية مبينا للملتقي أو القارئ أو المشاهد أسبابها ومدى خطورتها على المجتمع، لأن المسرح مرآة العصر؛ وهو من أقدم وسائل التعبير والتخاطب التي ارتبطت بقضايا المجتمع، ونظرا للأهمية التي يحظى بها، فقد ظهر علم يدرس دور المسرح في المجتمع، يسمى علم اجتماع المسرح أو سوسيولوجيا المسرح[2] (Sociologie du théâtre)؛ الذي يحاول دراسة العلاقات المتداخلة التي تربط الممارسة المسرحية بتطور المجتمعات الإنسانية في ديناميكية متبادلة، قوام هذه العلاقة هو الممثل الذي يحاول في كل عرض مسرحي التأثير في الجماعة الإنسانية التي ينتمي إليها، وبعملية نقدية نجد الممثل في معالجته لتلك الظواهر الاجتماعية السلبية يشرك المتلقي في العملية المسرحية ليستخلص معه العبر، ويُشركه في إيجاد الحلول الكفيلة لمشاكله اليومية التي يعاني منها، ونظرا لهذا الدور الفعال والوظيفة الرئيسة للمسرح في المجتمع، بات لزاما على المسرح اليوم- وأكثر من أي وقت مضى- أن يساير هذا التطور الاجتماعي بمفهومه الواسع، بهدف

1- مرجع نفسه.

2- مدحت الكاشف، المسرح – تقنيات العرض المسرحي المعاصر-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2008، ص ص 11- 12.

رسم معالم تواصلية جديدة تجعله يمارس دورا رياديا في بناء الصرح الاجتماعي، وتجعله يترك بصمات علاجية لكل الأمراض الاجتماعية.

ولعل أهمية المسرح الاجتماعية تكمن أيضا في قدرته على تحقيق معارضة شاملة في المجتمع، لم تستطع -ربما-بعض وسائل الاتصال تحقيقها، مثل وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، ومرد ذلك إلى طبيعة المسرح في حد ذاته، الذي يسعى في كل لقاء مع المتلقي قارئا أو مشاهدا أن يعبر عن بعض الأنماط السلوكية السائدة في المجتمع ويعمل على تغييرها إلى ما هو أفضل مثل:

- ✓ حث المتلقي على الثورة الاجتماعية بمفهومها الواسع بوصفها أداة تغير اجتماعي.
- ✓ دعم التربية الاجتماعية بكل مظاهرها المختلفة وتنوير عقول المشاهدين.
- ✓ ويساهم المسرح أيضا اجتماعيا في رفض القيم الأخلاقية الدنيئة داخل المجتمع.
- ✓ تنمية الثقافة المسرحية في المجتمع.
- ✓ الدعوة إلى الانفتاح على الآخر -أي الغرب-وتصحيح المفاهيم الدخيلة الآتية من طرفه.[1]

ومن خلال هذا الاستعراض لأهمية المسرح؛ التربوية والنفسية والسياسية والاجتماعية، يتضح لنا أن المسرح من أنجح الفنون، التي تهدف إلى تطهير النفس وتهذيب الذوق وتكوين رأي عام، إضافة إلى كونه في الأساس وسيلة اتصال وترفيه وترويح عن المتلقي.

3/ عناصر بناء المسرحية:

تقوم المسرحية على عناصر أساسية لبنائها وهي كالتالي:

أ. موضوع المسرحية وشكلها:

1- مدحت الكاشف، مرجع سبق ذكره، ص ص 13-16.

موضوع المسرحية يجب ألا يتنافى مع المعايير الأخلاقية أو الجمالية، وألا يُفصل موضوع المسرحية عن شكلها؛ فإذا كانت ذات شكل كوميدي كان الموضوع كوميديا، وإذا كان الموضوع تراجيديا كان شكلها كذلك.[1]

ب . الشخصية:

يجب أن تتناسب الشخصيات مع أدوار المسرحية، فدور القائد مثلا يجب أن يتميز من يقوم به؛ بالقوة الجسمية، وحسن التصرف، والقدرة على الكلام، والجرأة. [2]

جـ . البناء الدرامي:

وهو أن تسير الأحداث بتفاصيلها المختلفة بحيث تجعل الوصول إلى النتيجة أمرا واقعيا، ويكون لكل حدث سببا منطقيا دون مفاجآت أو مصادفات مفتعلة، ويعتمد البناء الدرامي السليم على الإثارة والتشويق بعيدا عن التعقيد والغموض. [3]

د . الصراع:

الصراع هو غير الخلاف في الرأي وغير المشاحنة، وإنما هو شحنة ملتهبة تضرب المسرحية من أولها إلى آخرها، وتوصل المسرحية إلى هدفها النهائي. ولعل أكمل تعريف له أنه تناقض بين قوتين متكافئتين تمارس فيه الإرادة وعيها، ويتجه بالقصة إلى هدفها، وهو إما صراع داخلي؛ ونعني الدوافع النفسية لدى الممثل، وإما أن يكون صراعا خارجيا بين عدة أفراد ينتمون إلى المجتمع.

وهناك ثلاثة أنوع من الصراع أو ما يسمى (التحريك الدرامي) هي؛ **الحركة العضوية** التي تظهر واضحة عن طريق أعضاء الشخص وحواسه، و**الحركة الفكرية** وهي التي يكون فيها الصراع بين مجموعة من

1- فرد.ب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، (د ط)، 1986، ص 377.

2- http://omar2010.alafdal.net/t210-topic : اطلع عليه بتاريخ: 2013/03/06، 19:30.

3- أحمد الفضل، http://omar2010.alafdal.net/t210-topic : اطلع عليه بتاريخ: 2013/03/06، 19:30.

أفكار الشخص نفسه، أما الحركة الثالثة فهي؛ **حركة الشخصية** وتعني التداخل والحوار بين شخصيات المسرحية.[1]

و . السيناريو:

وهو علم مستقل يوضح طريقة سير المسرحية مكتوبة بالتفصيل ويشمل؛ الشخصيات وأدوارهم والحوار والحبكة والمؤثرات والديكور، وجميع أحداث المسرحية بكل تفاصيلها الأدبية وتقنياتها، وكلما كان السيناريو مرنا اتصف بالجدية والتميز.

هـ . الحوار:

يصور فكرة المسرحية، وهو "الكلام" الذي يجب أن يحفظه الممثلون مع حضور المشاعر وإتقانها؛ بحيث لا يكون حوارا باهتا يبدو سخيفا دون ظهور الانفعالات.[2]

1- فرحان بلبل، المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا، طبعة دار حوران، دمشق، سوريا،2002، ص 52.

2- أحمد الفضل، مرجع سبق ذكره.

الفصل الثاني: السينوغرافيا المسرحية

1/ نشأة وتطور السينوغرافيا المسرحية.

2/ أهمية السينوغرافيا المسرحية.

3/ أنواع السينوغرافيا المسرحية.

4/ خصائص السينوغرافيا المسرحية.

5/ وظائف السينوغرافيا المسرحية.

6/ مكونات السينوغرافيا المسرحية.

1/ نشأة وتطور السينوغرافيا المسرحية:

أ/ السينوغرافيا في المسرح الإغريقي: لقد اختلف الباحثون في البدايات الأولى للسينوغرافيا؛ فالبعض يرجعها إلى بدايات الحضارة البابلية والفرعونية، والبعض الآخر يؤرخ لها من بداية التأريخ للمسرح، فمصطلح سينوغرافيا يرجع إلى كلمة **سكينوغرافيي Scenography** التي تمثل أساس المصطلح؛ حيث تترجم من اليونانية وتعرف على أنها تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم.[1]

تعريف السينوغرافيا هنا يُلَخّص على أنها الركح وما يزينه من ألواح مرسومة أي هي خشبة المسرح المجسدة للتعبير عن العرض المسرحي، وهنا يقتصر التعريف حول الخشبة الملونة والمرسومة دون ذكر للعناصر الأخرى للسينوغرفيا التي تجسد على الخشبة في العصر الحالي.

فحسب هذا التعريف للسينوغرافيا يعود تاريخ هذه الألواح المرسومة إلى القرن الخامس قبل الميلاد وتمثل المكان الذي كانت تجري فيه الأحداث، لذا وجب تتبع بدايات السينوغرافيا من خلال دراسة مكوناتها التي تشغل خشبة المسرح لاسيما المسرح الإغريقي الحافل بهذه التقنيات المعمارية، حيث يؤكد **فرانك هوايتيج** حسب رأيه على أن البداية الحقيقية للسينوغرافيا كانت مع المسرح الإغريقي خلال القرن الخامس قبل الميلاد (ق 05. ق. م)، حيث يقول فاضل خليل: " المسرح في البدء كان يونانيا ومعناه كل ما يتعلق بما هو فوق خشبة المسرح من رسوم وديكور وزخرفة ونقوش ومناظر يعود إلى الفترة اليونانية وبداية المسرح اليوناني، لهذا يعرف المصطلح على أنه يوناني الأصل".[2]

بمعنى أن بداية السينوغرافيا كانت مع بداية المسرح اليوناني كبداية فعلية وموثقة وأن السينوغرافيا تعني خشبة المسرح وما تحويه من زينة وأعمدة وألواح تخدم الاستعراض الممثل على الملأ، وهذا نظرا لطبيعة المسرح الاستعراضي اليوناني أنذاك.

---

1. سمير عبد المنعم القاسمي، **جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 01، 2013، ص 53.

2 . المرجع نفسه، ص 53- 54.

يرجع أقدم نموذج سينوغرافي مسرحي مكتمل إلى القرن الخامس قبل الميلاد قام بتصميمه **بوليسلستوس ابيدوس EPIDAURO** عام 350 ق/ م في المسرح الإغريقي ابيدور الأثري بأثينا، القطر الإجمالي للمسرح يصل إلى حوالي 118 متر، ويتسع لـ 18000 متفرج، صممت السينوغرافيا فيه على خشبة دائرية الشكل بحوالي 24 مترا من حيث طول قطرها، كذلك قسمت إلى عناصر تمثلت في **المنصة** التي احتوت على الممثلين والديكور و**مقدمة** مخصصة لاستقبال الممثلين أثناء قيامهم بأداء أدوارهم، و**أوركسترا** وهي المجال الذي تحدده الصفوف الأولى من المدرجات المخصصة للجوقة لآداء مقاطعهم الغنائية والرقصات الاستعراضية، إضافة الممثلين بداية من عهد **أسخيلوس** بعد أن كان العرض يعتمد على ممثل واحد وهو الشاعر أو مخرج المسرحية إلى ممثلين وأكثر في عهد **أريسطوفانيس**، وإذا استخدمت الاسكينيه في آخر المسرح لتغيير الملابس فقد استخدمت الرافعات crane لرفع الممثلين وتنقلهم طائرين أمام الجمهور[1] – كدلالة على نزول الآلهة وصعود الروح-.

يعتبر المسرح اليوناني القديم مسرحا دينيا بالدرجة الأولى حيث كان تطبيقا للأناشيد الديثرامبية التي كانت تقدم في احتفالات إله العنب **ديونيسيوس**، حيث نجد في المخطط القديم للمسرح الاغريقي مذبح الإله ديونيسيوس تحيط به دائرة كبيرة بقطر 24 م للأوركسترا أين يؤدي الممثلون أدوارهم داخلها ومكان بينها وبين مدرجات الجمهور للجوقة.

بعد التطور الواضح للسينوغرافيا في العصر الإغريقي ونشأة وتطور الديكور بشكل خاص مرت السينوغرافيا بمراحل عديدة فلكل مسرح مميزات تستقي منها السينوغرافيا خصائصها ومراحل تطورها وهذا ما سنقوم بسرده على التوالي.

ب/ السينوغرافيا في المسرح الروماني: السينوغرافيا في المسرح الروماني لم تبتعد في بدايتها عن أساسيات المسرح الإغريقي لكن سرعان ما أخذت تتميز عنه بتضخيم عناصر الخشبة، من فخامة في الديكور وتنوع في شكل الملابس بين ما هو تراجيدي وما هو كوميدي؛ حيث تصمم ملابس طويلة حريرية فاخرة ذات ذيل يجر على خشبة المسرح لأداء دور تراجيدي، وتصمم ملابس قصيرة قصد

[1]. كمال عيد، **سينوغرافيا المسرح عبر العصور**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998، ص 28.

اضحاك وتسلية الجمهور لأداء دور كوميدي. في حين امتاز الديكور بالفخامة والبهرجة والتضخيم والمباني المتينة المدرّجة والمحاطة بالأقواس تمزج في مواضيعها بين ما هو ديني ودنيوي.[1]

فالسينوغرافيا في العصر اليوناني كانت تعبر عن أفكار الفلاسفة والحكماء حيث تلخصت في الديكور وخشبة المسرح وبأقسامهما تهدف للتربية وإصلاح المجتمع، أما في العصر الروماني فقد تنوعت بين الديكور والملابس والإكسسوارات وبين ما هو تربوي وما هدفه الترفيه.

ج/ السينوغرافيا في العصور الوسطى: أما في العصور الوسطى فقد تلونت السينوغرافيا بألوان هذا العصر حيث أخذت الطابع الديني وأصبحت وسيلة في يد رجال الدين (رجال الكنيسة)، وتطبعت بطابع المواضيع المستقاة من الكتب السماوية بالإنجيل بالتحديد، حيث أصبحت السينوغرافيا تعبر عن الجانب الديني؛ فمن علامة الصليب، إلى زخرفة الركح بزخارف تحاكي المعابد والكنائس... إلخ، وأصبحت موجهة للطبقة النبيلة، أما السينوغرافيا المستوحاة من الطابع الدنيوي فهي قليلة الشيوع وموجهة للطبقة العامة من الشعب، كما شهدت السينوغرافيا في هذه العصور تطورا في أساليب الخدع البصرية، وكذا تطورت المنصات المسؤولة عن التقديم، فمثلا أصبحت هناك لوحات مضيئة ومزينة، وأصبح التقديم في الهواء الطلق كما أصبحت بعض المجسمات توضع على المسارح لتشير وتحاكي ما هو في الواقع كالجبال أو السلالم أو الكنائس أو الشخصية، واعتمدت في أغلبها على الإضاءة الطبيعية وضوء الشموع لكونها تطبعت بطابع ديني في هذه العصور.[2]

د/ السينوغرافيا في عصر النهضة: ظهرت الباروكية في عصر النهضة، خاصة في إيطاليا كما اعتمدت في هذا العصر بالتحديد على انعدام المنظور بصورة أكبر مما كانت عليه في العصور السابقة وأصبحت أكثر ثراء من الناحية الفنية ومن حيث الديكور، كما صمم التقنيون والفنيون الواجهات المتحركة والمباني الجاهزة للحصول على تصور كامل ونهائي للعرض المسرحي من خلال الحيل البصرية والمؤثرات التي تغني المصمم عن تجهيز الخشبة بلوازم قد تكون مكلفة أو غير متاحة كتصوير

[1]. سمير عبد المنعم القاسمي، مرجع سبق ذكره، ص ص 59 - 63.
[2]. كمال عيد مرجع سبق ذكره، ص 30.

مكان به جبال، أنهار أو حيوانات مفترسة من خلال العرض فيكتفي السينوغراف بتصويرها أو تجسيدها على شكل تمثال أو تقليد الصوت المراد بغية مساعدة المتلقي لمعرفة المنظر المقصود في العرض المسرحي.[1]

كما امتازت السينوغرافيا في هذا العصر بالتفريق بين كلمتي ديكور وزخرفة إلى مصطلحين مختلفين تماما عن بعضهما البعض، فكلمة ديكور أصبحت مصطلحا تقنيا خاصا بفنيي الأجهزة في المسرح وتشير إلى مجموع العناصر المادية التي تحمل الزخارف المرسومة، أما كلمة زخرفة فتعني المكان الذي يدور فيه الحدث ومجموع الأدوات التي تستخدم في تقديم العرض المسرحي؛ لوحات وأثاث واكسسوار[2].

يلعب كل من المصطلحين ديكور وزخرفة دورا هاما في العرض المسرحي بداية من رفع الستار إلى نهاية العرض، في هذه الحقبة ظهرت كوميديا **ديلارتي** القائمة على الحوار الذي يرتجله الممثل على المسرح بعد الاتفاق على موضوع المسرحية.[3]

إن المتتبع لتاريخ نشأة السينوغرافيا وتطورها يستنتج أنها تشكلت وتطبعت بصفات العصر الذي ظهرت فيه؛ فالإغريقية امتازت بالبساطة والبناء فوق التلال؛ حيث انطبق مصطلح السينوغرافيا على الخشبة في حد ذاتها، هدفها التربية ومساعدة العرض المسرحي على الوصول للجمهور الذي لم يخصص لطبقة بعينها، وكان يحاكي ويعيد ترجمة الأساطير اليونانية وتمثيلها لما تحمله من حكمة وفلسفة هدفها الأول والأخير هو إيصال الرسالة المرجوة من العرض المسرحي بغية تربية المتلقي.

أما الرومانية فامتازت ببناء مسارح على أرض منخفضة وفخامة الديكور، واعتمدت لباسا حريريا فخما ليمثل التراجيديا وملابس قصيرة لتمثل الكوميديا إضافة للاكسسوارات لتسهل على المتلقي الوصول للصورة الكاملة للشخصية، كما أصبحت للسينوغرافيا أهداف أخرى وهي الترفيه والتسلية، كذلك أصبحت العروض دينية ودنياوية. أما العصور الوسطى فقد شهدت السينوغرافيا تطورا ملحوظا من حيث التقنيات التي أضيفت على خشبة المسرح لكن اقتصرت العروض وارتبطت بالطابع الديني، أما سينوغرافيا عصر النهضة فقد تميزت بالباروكية، كذلك تم التمييز بين مصطلحي ديكور وزخرفة فأصبح

---

[1]. مي خالد عبد الجواد إبراهيم، السينوغرافيا، www : academia.edu/ 53995313/scenography، اطلع عليه يوم: 2019/05/22، 15:30، ص 57.

2. مي خالد عبد الجواد إبراهيم، مرجع سبق ذكره، ص 58.

3. مرجع نفسه، ص 58.

لكل كلمة ما تعنيه من خلال العرض المسرحي فكلاهما يهدف لخدمة العرض المسرحي وكل مصطلح ما يقصد به وأين يستخدم، أما السينوغرافيا العصر الحديث فقد أصبحت كما يلي:

هـ/ السينوغرافيا من العصر الحديث إلى الآن: السينوغرافيا في العصر الحديث أصبحت ضمن الممارسة المسرحية، بل وأصبحت أهم عناصر العرض المسرحي وهي فن وعلم قائم بذاته، تطورت بتطور الدراما المسرحية من جهة والتقنيات والتكنولوجيا الحديثة من جهة أخرى، فحسب **حيدر جبر الأسدي** أن السينوغرافيا تظهر في تصميمها الأول بوصفها كيانا متحركا مستلا من رؤية بعدية تبحث عن الإبهار والتأثير وفتح الحوار بين المؤلف ورؤية المخرج لينتج عنها عرضا متكاملا، ومشهدا بصريا يجذب الجمهور للمتابعة، حيث أصبحت تعتمد الأسلوب المباشر بدل الأسلوب التصويري للمناظر على خشبة المسرح من أواخر القرن الثامن عشر إلى غاية القرن العشرين، فأصبح الاتجاه نحو التركيز على ملامح معينة فيها بحيث تكون ذات دلالات ومعاني درامية خاصة تصف خصائص المكان، حيث أصبح الجمهور في هذا العصر يتقبل التلميح لعناصر في العرض المسرحي دون أن يجسدها الفني على خشبة المسرح مادامت هناك دلائل وعلامات توحي بالبيئة المقصودة في العرض المسرحي مما يسمح للجمهور بتقبل العناصر السينوغرافية للتوصل إلى الصورة الكاملة للعرض المسرحي في مخيلته.[1]

لقد تطورت السينوغرافيا بتطور التكنولوجيا الحديثة فأول من استعمل التقنيات الحديثة في المسرح كان **لازلو ناجي** حيث وظف الصور المنعكسة على الشاشة والشريط السينمائي في العروض المسرحية وكذلك **آروين بيسكاتور** الذي اعتقد أن للمسرح فضاء ضيق لا يمكنه من خلاله أن يحقق متطلبات جميع العروض المسرحية وقد وجد في التكنولوجيا ضالته المنشودة ففي مسرحية الرايات عام 1888 استخدم الشاشات المتعددة وعكس عليها صورا للخلفية الاجتماعية والاقتصادية للفعل الدرامي، وفي سنة 1910 أراد المخرج **كريغ** لمناظره في المسرحية أن تتماشى وأحداث العرض، حيث أصبح المصَمِمُون بهذا يفكرون في كيفية تحقيق ذلك.[2]

---

1. عبد الرزاق معاد، حسام دبس وزيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 31، العدد 01، 2009، ص 232.

2. رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، أطروحة الدكتوراه، جامعة بن بلة، وهران، الجزائر، 2017. 2018، ص 74.

وبهذه المبادرات والخطوات أخذت التقنيات تتسلل الواحدة تلو الأخرى للعروض المسرحية، وكلما دخلت تقنية جديدة العرض المسرحي غيرت في شكل المسرح حتى أصبحنا نتحدث عن مسرح تفاعلي، مسرح تلفزيوني ومسرح افتراضي وغيره من المسارح...الخ.

2/ أهمية السينوغرافيا المسرحية:

بعد قراءة المخرج للنص المسرحي الذي تلقاه من السيناريست، عليه أن يسعى لترجمته إلى عرض مسرحي جاهز للتلقي من قبل الجمهور، في هذه المرحلة عليه أن يجمع أولا عناصر العرض حتى يستطيع تنفيذ صورته المسرحية فيبحث عن الممثل الذي يجسد الدور، وكذا فضاء ملائم للأداء كخشبة مسرح صالحة لعرضه، وهنا لا يمكنه تنفيذ هذه الصورة المشهدية دون تقنيي الصوت والإضاءة ومُصَمِّمِي الديكور والملابس، وصانعو الماكياج والقناع، كل هؤلاء في الوقت الحالي يمثلون وظيفة السينوغراف، الذي يُعَد المسؤول عن تصميم المناظر المشهدية، وكل ما يخص العرض المسرحي ويقدم به الممثل فوق خشبة المسرح.

فعمل السينوغرافي يلعب دورا هاما في العمل المسرحي من بداية استلامه النص (السيناريو) إلى غاية خروجه وانتهاءه كعرض مسرحي متكامل، حيث يرى **جواد الحسب** أن السينوغرافي يسعى لخلق صورة واقعية على خشبة المسرح، وهو من يساهم في وضع الممثل في حركة تعبيرية دائبة ويعطي معنى لأدائه ويقرب صورة حواره في شكل ملموس فعندما يقوم الممثل بحركة جر العربة ولا يوجد عربة فقد يتخيل[1] المشاهد الكثير من التأويلات لكن عند مشاهدة الممثل وهو يجر عربة يتقرب المفهوم وتتحدد رسالة الممثل للمتلقي، فالسينوغرافيا بمكوناتها تساهم في ابراز عمل الممثل، بمعنى أن كل من الممثل والسينوغرافيا عنصرين متفاعلين كل منهما يخدم الآخر ويكمل عمل الآخر، وهدف كل منهما ابراز العرض المسرحي في حلة متميزة لها دلالات ورموز تجذب المتلقي.[2]

1 . جواد الحسب، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، www.ahewar.org/show.art.asp?aid=250146.281 اطلع عليه يوم: 2018/06/28، 17:30.

2- مرجع نفسه.

كما تكمن أهمية السينوغرافيا في كونها عنصر مساعد للممثل في تكوين المشهد المسرحي، حيث يرى **وسام عبد العظيم الجوذري** أن الصورة المسرحية لا تكتمل إلا بوضع تلك العناصر وتشكيلها، ولكن تلك المهمة تقع على عاتق المخرج بالدرجة الأولى مستعينا بمهام الفنانين الآخرين العاملين معه؛ من مصمم ديكور وواضع ماكياج وتقني صوت وإضاءة، فوضع هذه العناصر بشكل متكامل مع بعضها البعض يجعل العرض لوحة فنية مستوحاة من الواقع يجذب الجمهور للمشاهدة وغياب أحد العناصر مهما كانت قيمته يؤدي معنى؛ فمثلا لو أن المسرح في الهواء الطلق ولايحتاج للإضاءة فعنصر الإضاءة هنا لا قيمة له لكن الديكور في هذه المسرحية مثلا لا يمكن الاستغناء عنه لكونه عنصرا هاما وذو قيمة ولا يمكن للعرض المسرحي أن يكتمل من دونه.[1]

حسب ما سبق ذكره تعد السينوغرافيا بمكوناتها عنصرا مهما في العرض المسرحي مثله مثل الممثل فهو يساعده ويكمل دوره لتقديم صورة مشهدية كاملة العناصر، فكل مكون من مكونات السينوغرافيا يشغل حيزا في العرض المسرحي حسب أهميته ودوره وقيمته فهناك عناصر ليس لها دور في عرض ما، فلا يعتمد عليها السينوغرافي ويحذفها من العرض، مثلا لوكان لا يحتاج للإضاءة فيمكن الاستغناء عنها، أو لو كان العرض مثلا لا يحتاج لملابس ما وشكل معين لشخصية الممثل فيمكن للممثل أن يرتدي ملابس عادية أو رسمية، كذلك القناع للشخصيات فيمكن الاستغناء عنه، لكن لا يمكن لعرض الاستغناء عن عناصر السينوغرافيا كلها معا في وقت واحد والاحتفاظ بالممثل وحده فهذا ينقص من قيمة العرض ويصبح العمل المسرحي لا يؤدي المعنى المطلوب ويفقده بعده الرمزي والدلالي، وقد يؤدي معنى أخر غير مقصود خلال العرض المسرحي.

3/ أنواع السينوغرافيا المسرحية:

تتعدد أنواع السينوغرافيا في العرض المسرحي حسب تصنيفها فهناك تصنيف حسب الاتجاه الفني والمدرسة المتبعة في الإخراج المسرحي، كذلك حسب توظيف عناصر السينوغرافيا، فهناك أنواع من حيث

1. وسام عبد العظيم الجوذري، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، دار رسلان، دمشق ـ سوريا، 2019، (د. ط)، ص ص 54. 55.

الوسائل، من حيث التأثير، حسب المكونات المعتمدة في العرض المسرحي وسنسردها الواحدة تلو الأخرى كالتالي:

أ/ من حيث المدارس والاتجاهات الفنية:

أ/1. السينوغرافيا الكلاسيكية: يعود هذا النوع من السينوغرافيا الكلاسيكية إلى الشعرية الأرسطية باحترام الوحدات الثلاث والدقات الثلاث مع مراعاة الفصل بين الأجناس الأدبية وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، كما يتم توظيف نظرية التطهير الأرسطي، والفصل بين الجمهور والصالة، واستخدام المناظر القريبة من الواقع والواضحة القريبة لتأثيث المسرح بعيدا عن الرمزية والخيال.[1]

أ/2. السينوغرافيا الواقعية: يعود هذا النوع من السينوغرافيا إلى المدرسة الواقعية في المسرح، تلخص واقع وجوهر الحياة الاجتماعية وتعالج الكثير من المشكلات بهدف نقد السلوك الاجتماعي السائد وتهذيبه.[2]

كذلك فهي سينوغرافيا تخلو من الدلالات الرمزية والخيال إذ تعتمد على تجسيد ما هو واقعي في الحياة الاجتماعية ومناقشة موضوعات إيديولوجية وتجسيدها كنماذج مصغرة على خشبة المسرح حيث كتب **موليير** الكثير من مسرحياته بهدف السخرية من سلوكيات مجتمعه والأخلاق التي كانت سائدة أنذاك، وقد ازدهرت في العصر الصناعي أين ظهرت الطبقة البرجوازية بمسرحياتها التي نادت بالتحرر من طبقة الملوك والأمراء ثم تلتها فترة البروليتارية الطبقة الكادحة ثم الديموقراطية الفكرية بعد صراع مرير بين الاشتراكية والرأسمالية وما صاحبها من تطور فكري وفني بجوار التطور السياسي، كما كانت تسمى المسرحيات المعتمدة على السينوغرافيا الواقعية حديثا بالمسرحيات الشعبية فامتازت بالدراما الجدية معتمدة على السخرية والنقد اللاذع في الكوميديا، والسرد والجدية في التراجيديا، وأشهر روادها **هنريك يوهان ابسن** الذي أبدع ككاتب ومخرج مسرحي استلهم من فكره ومسرحياته العديد من أهل المسرح ولا يزال.[3]

---

1. جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، مكتبة الرباط، المغرب، (د. ط)، (د، س)، ص 51.

2 – جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية... وطرق إخراجها، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، 2009، ط 01، ص ص 85. 87.

3. مرجع نفسه، ص ص 85. 87.

من الواضح أن المدرسة الواقعية اعتمدت تجسيد فكر وتشريح معضلات اجتماعية بطريقة مباشرة او غير مباشرة على خشبة المسرح لأنها ابتعدت عن تقديم صور فوتوغرافية او سرد صحفي للواقع الاجتماعي المعاش بعيدا عن الرمزية او الخيال، فعمدت لإيصال المتلقي إلى إعمال فكره للوصول إلى لب المشكلة ومحاولة حلها من جذورها، فابتعدت بذلك عن تصوير ابطالها الخوارق من الآلهة اليونانية والأبطال المثاليين فنزلت بذلك الى معترك الحياة بحلوها ومرها من خلال التركيز على أداء الممثل والحوار، وبذلك اكتفت بعناصر سينوغرافية تحاكي الواقع.

أ/3. السينوغرافيا الرومانسية: تركز المدرسة الرومانسية في المسرح اهتمامها على الحالة النفسية للشخصية حيث تلعب السينوغرافيا دورا هاما في مساعدة الممثل (الشخصية المسرحية) في توصيل الحالة النفسية والتعريف بالملامح والتعابير التي تدل على حال الشخصية المؤداة، لاستعطاف المتفرج نحوها، وهو الهدف الرئيس لهذه المدرسة، حيث يعتمد المخرج على كل من القناع، الماكياج، الألوان و الملابس للتمييز بين حالة فرح أو حزن الشخصية، نجاحها أو فشلها، شخصية سوية أو شخصية مريضة؛ إذن فعلى المخرج أن يدرس رمزية ودلالة كل عنصر من العناصر السينوغرافية وتفسيراته النفسية قبل استخدامه، فاللون الأحمر مثلا، بالرغم من دلالاته المتنوعة لكنه في المدرسة الرومانسية يُقصد به الخطر والدم، والمشهد الذي يكثر به اللون الأحمر هو مشهد تراجيدي بكل تفاصيله، كما يجب أن تعبر الملابس عن نفس الحالة النفسية، لكن الديكور والموسيقى هما عنصران مساعدان لتوضيح الدلالات المرجوة من القصة المراد عرضها؛ فإن أردنا أن نشير إلى بيت ثري فعلينا أن نعتمد على ديكور ثري.[1]

أ/4 . السينوغرافيا الرمزية: هي سينوغرافيا تستخدم لأغراض غير التي وُضعت لها أساسا؛ حيث يراد بها معان خفية تعتمد على خيال المتفرج للوصول إليها، فمثلا استخدام الكرسي على خشبة المسرح كقطعة من الديكور يستعمل عادة للجلوس، لكن في المدرسة الرمزية الكرسي يرمز لدلالات أخرى قد يقصد به المخرج السلطة، أو مكان عمل، أو مكانة مرموقة في المجتمع، .. وتفسير هذه الدلالات لكل عنصر فوق خشبة المسرح يعود إلى عدة مستويات منها: المستوى الاجتماعي، الثقافي،[2] التعليمي، الاقتصادي ..

---

1 . جمعة أحمد قاجة، مرجع سبق ذكره، ص ص 55-57.

2 . المرجع نفسه ، ص ص 97. 98.

كما يمكن للماكياج واللباس أن يصبحا رمزين لمفهومين غير ما وُضعا له، حاله حال كل عنصر من عناصر السينوغرافيا التي يعتمدها المخرج في العرض المسرحي، فهذا النوع من السينوغرافيا تستهدف المواضيع غير المباشرة في الطرح والتي تتطلب تأملا وخيالا من طرف المتلقي.

وفيما يلي نذكر باختصار التصنيفات الأخرى للأنواع الموجودة في السينوغرافيا.

ب/ تصنيفات السينوغرافيا:

ب/ 1. من حيث التوظيف: هناك عدة أنواع منها؛ سينوغرافيا وظيفية، سينوغرافيا غير وظيفية، سينوغرافيا جامدة وثابتة، وأخرى متحركة وديناميكية.

ب/ 2 . من حيث الوسائل: وهي السينوغرافيا التي يعتمد المخرج في تنفيذها مثل: سينوغرافيا فوتوغرافية؛ وهي التي تعتمد على آلة التصوير الفوتوغرافي، وأخرى رقمية، وسينوغرافيا كوريغرافيا، سينوغرافيا سينمائية سينوغرافيا إذاعية، سينوغرافيا تشكيلية، وأخرى مسرحية، وهذا النوع هو المطلوب في دراستنا هذه.

ب/ 3 . من حيث التأثير: نجد سينوغرافيا ذهنية عقلية، سينوغرافيا حسية حركية، سينوغرافيا انفعالية وجدانية.

ب/ 4 . من حيث المكونات: وهذا حسب العنصر الأكثر أهمية في العرض المسرحي مثل سينوغرافيا الصوت، سينوغرافيا الإضاءة، سينوغرافيا الألوان، سينوغرافيا الأزياء، سينوغرافيا الحركة... إلخ.[1]

4/ خصائص السينوغرافيا المسرحية:

يمكن تلخيص هذه الخصائص والمميزات في النقط التالية:

- ✓ أن تكون السينوغرافيا المعروضة وظيفية وهادفة، تخدم العرض المسرحي والمتلقي على حد سواء.

1 . جميل حمداوي، مرجع سبق ذكره، ص 29.

- ✓ أن تكون مشوقة ومحفزة وحارة ومؤثرة في الجمهور، تترك أثرا إيجابيا على مستوى الرصد والتلقي. [1]
- ✓ أن تكون السينوغرافيا شاملة ومنفتحة ومتنوعة، تجمع بين ما هو سمعي وبصري وحركي.
- ✓ أن يكون للسينوغرافيا تأثيرا كبيرا على مستوى التلقي والفرجة عن طريق إثارة المستمع المتفرج ذهنيا ووجدانيا وحركيا، تطهيرا أو تغريبا.
- ✓ أن تتسم بالجودة الجمالية والفنية تأسيسا أو تجريبا أو تأصيلا.
- ✓ أن تنفتح على جميع المدارس المسرحية الفنية، وتكون حبلى بالمستنسخات الأنثروبولوجية الماقبل المسرحية.
- ✓ أن تتسم بالإيحائية والرمزية والشاعرية والتناصية والبوليفونية والأساليب اللغوية.
- ✓ أن تستفيد من الصور الرقمية والإيهامات السينمائية الحركية.
- ✓ أن تطبع بخاصية الاتساق والانسجام والوظيفية الهارمونية المتآلفة أي تتسم بالتناسق الدلالي والسيميائي.
- ✓ أن تكون السينوغرافيا في خدمة الأزمة الدرامية، والتوتر المسرحي المشحون بالصراع.
- ✓ أن تكون كتابة ثلاثية الأبعاد (العرض والطول والعمق).
- ✓ أن تكون سينوغرافيا طليعية تجريبية وحداثية، تتسم بالتأسيس والانزياح وتخييب أفق الانتظار.
- ✓ أن تستفيد من مفارقات التكسير الزمني توازيا وتقاطعا وتشظيا.
- ✓ أن تستعين بالتقنيات الآلية والرقمية الحديثة.
- ✓ أن تحطم الجدار الرابع كي تنفتح على الجمهور ومتفرجي الصالة تفاعلا وتأثيرا وتجاوبا. [2]
- ✓ أن تنزاح عن مكونات العلبة الإيطالية، لتنفتح على جمهور شعبي واسع إن أمكن تحقيق ذلك، كسينوغرافيا الحلقة أو سينوغرافيا المسرح الأنثروبولوجي أو سينوغرافيا المسرح الاحتفالي.

---

1 - جميل حمداوي، السينوقراغرافيا المسرحية، http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13603 إطلع عليه يوم 2013/07/15.

2 - جميل حمداوي، مرجع سبق ذكره. ص 31

- ✓ أن تحول نظر الجمهور إلى وجهات مشهدية متعددة، بدلا من الوجهة المركزية الوسطى التي تحدد المثلث الدرامي الكلاسيكي. وبتعبير آخر، أن توجه نظر الراصد وإدراكه ضمن الأبعاد الهندسية الثلاث.
- ✓ أن تنبع السينوغرافيا المشهدية من رغبات الممثل وقناعاته الجمالية والتصورية، وألا تفرض عليه فرضا أو قسرا.[1]

5/ وظائف السينوغرافيا المسرحية:

يعتمد المخرج في تصوير المشاهد لعرض مسرحي متكامل على العناصر المكونة لخشبة المسرح وهي الديكور، الملابس، الموسيقى، الإكسسوار، ...فكل عنصر له وظيفة تستند إليه لتكمل قيمة ومعنى العرض، وكلها تؤدي إلى وظائف السينوغرافيا والمتمثلة في:

- تأثيث وتزيين وتشكيل الديكور لخشبة المسرح وتأطيرها وتنظيفها وتنظيمها، ورسم الفضاء المسرحي للعرض؛ أي تحديد المجال المكاني والزمني للقصة المسرحية.
- ترجمة كلمات النص المكتوب إلى حركات ومجسمات بصرية، فمثلا بدلا من ذكر كلمة سلطان تجسده في شخصية تلبس لباس السلطان وتجلس على كرسي يرمز لعرشه ويرتدي تاجا، كل هذه العناصر وترجمة كلمة سلطان المكتوبة أصبحت بصرية.
- التعريف بالحالة النفسية للشخصيات المتواجدة بالعرض وهذا من خلال الموسيقى المرافقة وكذلك ماكياج الشخصيات أو القناع الذي ترتديه.
- خلق جو وفضاء مسرحي يحاكي قصة العرض حتى تبدو وكأنها في الواقع وكذلك تقديم رموز لمساعدة المتفرج لمعرفة وفهم الدلالات المقصودة من العرض، وكذلك خلق دلالات سيميائية تحتاج للتأويل للوصول للمعنى المراد.
- الترويج والتعريف بثقافة ما هي موضوع أو المجال الزمني للعرض المسرحي كالتعريف بثقافة الهنود الحمر مثلا في عرض لقصة أحدهم وهذا عن طريق ملابس الشخصيات وكذا الديكور الذي تعرف به هذه القبائل والإكسسوارات التي يرتديها هؤلاء..

---

1 - جميل حمداوي، مرجع سبق ذكره.

- دعم الحوار والكلمة التي يسردها الممثل بما هو محسوس لمساعدته في توصيل المعنى للمتفرج من خلال تفادي ذكر كل حركاته واسنادها للعناصر المتواجدة على المسرح دون تكلف منه، فمثلا حركة الجلوس مباشرة أو أن يتصنع بالجلوس ويتظاهر بوجود كرسي، فالكرسي موجود فوق الخشبة.[1]

6/ مكونات السينوغرافيا المسرحية:

السينوغرافيا هي تسمية تجمع بين عدة عناصر فوق خشبة المسرح، تساهم بدورها في نجاح العرض المسرحي وترجمة النص المكتوب إلى عرض مقدم للمتفرج وهذه العناصر والمكونات نسردها فيما يلي:

أ/ الديكور: الديكور المسرحي هو القطع الموضوعة على خشبة المسرح والمكون لأثاث العرض ويشكل المنظر الواقعي أو الخيالي الذي يوحي بقصة العرض المسرحي، فتصميمه يتطلب قدرات وكفاءات عالية وخيالا واسعا لدى مصممه حيث يقع على عاتق هذا الأخير حمل ومسؤولية تصميم وتصوير ما هو مكتوب وترجمته إلى ما هو مصور مرئي للمتفرج، وعليه أن يقدم ويقرب فكرة السيناريست والمخرج للمتفرج تماما كما للمهندس المعماري أن يطبق تصميمه على منزل ما.[2]

ويعرف **فلاح كاظم حسن** الديكور على أنه: "المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب، والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعان إلى تصميم مرئي متكامل مع بقية عناصر العرض المسرحي، وهناك مواصفات له حتى يصبح جيدا وصالحا للعرض؛ فعليه أن يكون ممكن التصديق، وعمليا آليا وميكانيكيا ويسهم في إخفاء العيوب والخلفيات على خشبة المسرح المسيئة للعرض".[3]

من خلال تعريف **فلاح كاظم حسن** نستنتج خصائص الديكور الجيد والصالح للعرض، فهو:

- يجب أن يكون أقرب للواقع ويبتعد عن الخيال حتى يصدقه الجمهور ويتقبله على الخشبة.

---

1 . عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، الرباط . المغرب، 2001، ط 1، ص 104.

2 . سهيلة عزوز، السينوغرافيا: تقنيات تكامل العرض المسرحي، الرابطة الوطنية لإطارات الشباب، الجزائر، 1999، ط 1، ص 67.

3 . فلاح كاظم حسن، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد 56، 2010، ص ص 211. 212.

- يجب أن يكون عمليا من الناحية الآلية فلا يكون عبئا على الممثل ولا يعيقه على تأدية دوره على أكمل وجه فهو يساعده على الدور وعنصر من الدور وليس عائقا له.
- يساهم في إخفاء العيوب المتواجدة على خشبة المسرح حتى لا تكون مصدر تشويش للمتفرج ويبتعد عن موضوع العرض، كما على مصمم الديكور مراعاة خصائص وتصميم ومواصفات الخشبة موضع التصميم، وكذا طبيعة العرض حتى يصمم الديكور وفقا لها، فلا تظهر بعد إتمام التصميم لإخفاء العيوب على الخشبة أو تصبح هذه الأخيرة في فوضى فتقلق المتفرج فينفر من العرض ككل.
- يساهم الديكور كذلك في إثراء المعنى وتفسير حركات الممثل فيظهر دوره مقنعا ولا يحتاج الممثل لبذل جهد أكبر كما يحدث في عروض المايم والبانتومايم المعتمدة على حركات الجسد لآداء الدور.
- كما يعد خليفة وأثاث لخشبة المسرح باعتبار أن للديكور وظيفة التأثيث والتزيين.

للديكور أنواع نذكر منها:

- **ديكور تام وكامل**: هذا الديكور يتغير تغيرا تاما في كل مشهد مسرحي، فكل مشهد يختص بديكوره الخاص الذي يمثله ويعبر عنه ويتماشى مع متطلبات المشهد.
- **ديكور متعدد ومركب**: هو مجموعة من المناظر الديكورية التي توضع فوق الخشبة كلها مرة واحدة أما أعين المشاهدين وهو نوع عُرف واستُخدم بكثرة في القرون الوسطى، فقد كانت تسمى "الأكشاك المنظرية" لكن حاليا توضع المناظر كلها على الخشبة وتقسم الخشبة على عدة أماكن وتفصل بينها الإضاءة حيث تسلط الإضاءة على المنظر الذي يؤدى فيه الدور، ثم المنظر الذي يليه.[1]
- **ديكور تجريدي**: هو ديكور يختزل فيه المخرج معظم المكونات حيث أصبح المصمم لا يستعمل إلا الضروري جدا، ويبتعد كل البعد عن الواقعية والنمذجة للوسائل والأدوات المعبرة عن واقع الحياة الاجتماعية.

1. سهيلة عزوز، مرجع سبق ذكره، ص ص 68. 69.

- **ديكور صوتي:** في هذا النوع يعتمد المخرج على المؤثرات الصوتية لرسم والإيحاء لمكان معين، وهذا النوع كثير وشائع الاستخدام في الإذاعات والتمثيليات الصوتية.
- **ديكور لفظي:** هذا الديكور لا يعتمد على الوسائل البصرية والصوتية بل يعتمد على كلام الممثل ووصفه لمكان ما هو متواجد فيه، أو يأتي الوصف من خلال حوار الشخصيات لمكان العرض ومسرح القصة المجسدة وهو ما أصبح المسرح الحديث يتجه إليه، بالمقابل قل استعمال الديكور التام والكامل لكون الديكور اللفظي لا يحتاج لتكلفة باهظة الثمن ويدفع بالمتفرج إلى التركيز لمعرفة استخراج المجال المكاني الذي تدور فيه أحداث القصة.[1]

يتفق كل من الديكور التجريدي والصوتي واللفظي في ابتعادهم عن المدرسة الواقعية، يختلف الديكور الكامل عن الديكور المركب في كون هذا الأخير لا يتغير بتغير المشاهد وإنما بتقسيم الفضاء المسرحي بتسليط الإضاءة على أجزاء من خشبة المسرح دون أخرى أو بالتوالي حسب رغبة المخرج والضرورة المسرحية كما هو الشأن في مسرحية "عالم البعوش" للمخرج **عزالدين مجوبي**.

ب/ الأزياء والملابس:

يعتبر الزي أو ما يعرف باللباس في العروض المسرحية، الشكل والمظهر الخارجي للشخصية فوق خشبة المسرح، فهو عبارة عن تجسيد وتعبير وأداة اتصال بين الممثل والشخصية المراد تأدية دورها وبين الممثل والمتفرج، حيث يؤدي الزي دوره الوظيفي والتعبيري من خلال علاقته بفكرة المسرحية، حيث يؤكد **رولان بارث** عن وجود تناغم بين الزي ومضمونه كقانون مسرحي، فالأزياء ترتبط بالوظيفة الفعلية للعرض بين هدف الزي ودوره في تجسيد الشخصية التي ترتديه، حيث يُمكن المحلل من اعتماده كرمز يُعرف بصفات الشخصية، ويمدها بالكيان المطلوب في[2] النص المسرحي، فهو بعد رمزي تحمل في طياته روح وفكرة النص وتجسد القصة في شكل عرض مسرحي متكامل بين ما هو حي يتحرك (الممثل) ألا

1. سهيلة عزوز، مرجع سبق ذكره، ص 69.

2. روعة بهنام شعاوي، الزي المسرحي بين الإدراك الحسي والحكم الجمالي، مجلة الأكاديمي، عدد 44، (د، س)، ص 101.

وهي الشخصية التي تؤدي الدور وبين ما هو مادي ساكن ألا وهو الزي أو اللباس الذي يعطي للشخصية ملامحها وصفاتها، وكذا قيمتها الجمالية، فالزي في المدارس والاتجاهات الحديثة للمسرح عبارة عن أيقونة مليئة بالمعلومات بمختلف مستوياتها سواء كانت حسية عينية أو إدراكية، فضلا عن تأديتها لوظيفتها فهي تقرب المعنى من مخيلة المتفرج، حيث يجمع بين الجمال والأداء الوظيفي فيصبح دور الشخصية كاملا من حيث الملامح والصفات والرموز. [1]

ج/ الماكياج:

أسهب **محمد التهامي العماري** في تعريفه للماكياج وبين أنه "مجموعة من المعالجات والطرائق التي تهيئ وجه الممثل وتساعده على التحول إلى شخصية مسرحية"[2] ، ووضح ان الماكياج لا يوضع على الوجه فقط بل على بقية أعضاء جسد الممثل كاليدين أو الساقين كوضع وشم على الذراع أو توضيح عاهة على الرجل وما إلى ذلك.. وبين أن الماكياج يلعب أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع أساسية ربطها العماري بوظائف نظرية التواصل لرومان جاكوبسون باعتبار الماكياج نسق مرتبط بالممثل أي بالشخصية المؤداة، هذه الأنواع هي:

- **تفخيم قسمات الممثل وإبرازها:** وهو أمر تقتضيه الضرورات التقنية المرتبطة بملابسات إدراك العرض؛ ذلك بأن المسافة الفاصلة بين الخشبة والجمهور تضطر المخرج توظيف الماكياج لإظهار ملامح الشخصية حتى يتسنى للجمهور إدراكها.
- **خدمة الإيهام:** إذ يساعد الماكياج على اندماج الشخصية في التخييل، فيقدم معلومات عن جنسها وسنها وعرقها ووضعها الاجتماعي وانتمائها السوسيوثقافي.. وهو يشتغل هنا بناء على شفرة مستعارة من حياة المتفرج الواقعية، فيضطلع بذلك بوظيفة مرجعية، وقد يساعد الماكياج على خلق الغرائبي في العرض، مثلما هو الأمر في المسرحيات القائمة على الرمزية الحيوانية أو على الخوارق.

---

1. روعة بهنام شعاوي، مرجع سبق ذكره، ص 101.

2 – محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 01، 2006، ص 46.

- **الوظيفة الجمالية:** قد يشتغل الماكياج في العرض المسرحي باعتباره نسقا مستقلا، ونجد مثاله في المسارح الشرقية كالأوبرا الصينية ومسرح جزيرة بالي؛ حيث يحيل كل لون من الألوان على شعور نمط خلقي، يستلزم هذا على المتفرج أن يكون عالما بالشفرة لكي يدرك دلالاته في سياق العرض.[1]

ويشرح **قزو شانغ باي** في كتابه "أوبيرا دو بيكين" استخدام المسرح الصيني للماكياج بكثرة إذ يقوم على تلوين وجوه الممثلين؛ أي وضع مكياج وأقنعة من أجل التعبير عن شخصية الشخصية، فهناك عدة ألوان منها ثلاثة أساسية؛ اللون الأبيض، الأحمر والأسود زيتية إضافة إلى البودرة، فاللون الأبيض يرمز للشخصية الشريرة، أما الأحمر فيدل على الصدق والعقل، واللون الأسود يدل على الشخصيات المستقيمة والصادقة إضافة إلى اللون الأزرق الذي يدل على الشخصيات الشجاعة وحتى المتغطرسة ويتم أيضا رسم خطوط بالأسود والأحمر لرسم الحواجب والعينين بالضغط على الفرشاة لإظهار الشخصيات الشريرة.[2]

د/ القناع:

بين القناع والماكياج صلة وثيقة. فكلاهما يعمل على إخفاء قسمات الممثل وإبراز ملامح الشخصية. لكن الفرق بينهما عميق، إذ الماكياج لا يحجب الوجه تماما، ويسمح بتحريك عضلاته، في حين يخفي القناع الوجه كاملا، أو جزء منه؛ فيحرم الممثل من نسقين تعبيريين هما: تعابير الوجه والماكياج. فيعوضها الممثل بلغة الجسد .. ويمكن أن يحيل القناع على نوع محدد من المسرح مثل المسارح الآسيوية، أو مسرح الكوميديا الإيطالية... أو على شخصية ما أو لإضفاء الأثر الملهاوي على العرض.[3]

1- محمد التهامي العماري، مرجه سبق ذكره، ص ص 46- 47.

2- Xu Chengbei, Opéra de Pékin, tr : Tang Jialang, China Intercontinental Press, 2003, p p 05-06

3 - محمد العماري مرجع سبق ذكره، ص 45، 46.

هـ/ الحلاقة وتصفيف الشعر:

بالرغم من ارتباط الحلاقة، –ويقصد بها عادة طريقة تصفيف شعر الرأس واللحية والشارب–باللباس والماكياج، فإن ذلك لا يمنع من اعتبارهما نسقا مستقلا يستطيع أداء دلالات هامة في العرض المسرحي؛ فهي تستطيع أن تحيل على انتماء الشخصية الجغرافي أو التاريخي أو السوسيو ثقافي ..[1]

و/ الفضاء السينوغرافي:

من خلال التقسيم الذي خص المسرح اليوناني فالسينوغرافيا هنا بدت من خلال شكل الخشبة التي احتوت الاستعراضات المقدمة، أما بالنسبة للديكور المجسد على خشبة المسرح الإغريقي فانقسم إلى قسمين؛ القسم الأول كان يمثل ثلاثة أبواب، حيث تبقى هذه الأبواب ممتدة حتى العصر الروماني، فالباب الأوسط يدخل مباشرة إلى غرفة البطل أو الشخصية الرئيسية وكانت عبارة عن قصر، أما البابين الجانبيين كانا يسميان **البارادوس** ومن خلالهما تدخل الجوقة المسؤولة عن العروض الغنائية في المسرحية، أما القسم الثاني فهو الديكور المتواجد على خشبة المسرح وهو كل ما يتطلبه العرض المسرحي من تشكيلات تجسيدية تسمح للجمهور بمشاهدة جميع تقنيات العرض وعناصره المسرحية حتى يتمكن المتلقي من استكمال مناظر المشهد المسرحي بجميع عناصرها تسهيلا لعملية توصيل الرسالة والهدف من العرض المسرحي.[2]

ز/ المؤثرات الصوتية:

وهي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية للإيهام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيه الحدث المسرحي، ويتضمن هذا النسق كل العلامات الصوتية التي لا تدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الكلام، مع استبعاد العلامات الصوتية الصادرة عن الخشبة بدون قصد، شأن وقع الخطى وصرير الأبواب والضجيج الناشئ عن تحريك قطع الديكور .. وقد وظفت المؤثرات الصوتية في المسرح منذ

---

1 – مرجع نفسه، ص 47.

2. روعة بهنام شعاوي، مرجع سبق ذكره، ص 50.

القديم وكان انتاجها موكلا للفرقة الموسيقية، ومع اختراع وسائل التسجيل الحديثة، ولاسيما الإلكترونية منها، عرف هذا النسق ثورة حقيقة فأصبح يلعب دورا دلاليا هاما في العرض المسرحي.

وتنقسم علامات هذا النسق بحسب كيفية انتاجها إلى علامات تولد بشكل مباشر على الخشبة وأخرى تصدر عن مصدر خفي في الكواليس؛ وهي ترتبط بالحدث الممثل على الخشبة، أو بحدث يفترض أنه يجري خارجها.

أما مجال المؤثرات الدلالي فواسع جدا يتجاوز ربما الأصوات في الحياة الواقعية، وهي تقوم بوظائف دلالية كثيرة نذكر منها:

- ✓ الإحالة على زمان الحدث: كدقات الساعة لتعيين الوقت مثلا وأصوات الطيور للدلالة على فصل الربيع.[1]
- ✓ محاكاة أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث من قبيل صوت القاطرة أو السيارة، رنين الهاتف... أو محاكاة أفعال أو أنشطة إنسانية كطلقات الرصاص التي تدل على الحرب وتكسير الزجاج، الحفر...
- ✓ وقد تؤدي وظائف رمزية من قبيل الآذان، الذي يحيل على الديانة الإسلامية، وصوت النواقيس الدال على المسيحية...، وليس بمقدور المتفرج فهم هذه العلامات إلا إذا كان يملك شفرتها.
- ✓ ويلزم التنبيه إلى أن علامات هذا النسق لا تشتغل منعزلة عن علامات الأنسقة الأخرى، ولكن تتفاعل معها فتدعها تارة، وتتعارض معها في بعض الأحيان كما هو الحال حين يعوض الديكور الصوتي الديكور البصري.[2]

ك/ الأكسسوار:

ويقصد به كل الأشياء التي يوظفها الممثل في العرض، ويقوم بمعالجتها، باستثناء اللباس والديكورات ولعل ما يميز الأكسسوار في المسرح هو أنه يتخذ شكلا وصورة Figurable ويقبل

1 - محمد التهامي العماري مرجع سبق ذكره، ص 107، 108.
2- المرجع نفسه، ص 84، 85.

معالجة الممثل –مهما كانت طبيعة المعالجة– كالأشياء المحولة من مفاتيح وعلب سجائر وولاعات... والأشياء التي تقبل النقل والتحريك كالطاولات والكراسي بل إن مفهوم الشيء –الأكسسوار– يمكن أن يستوعب عناصر لا تعتبر كذلك في الحياة الواقعية فقد يصبح جسد الممثل شيئا وكذلك الحيوان... بالنظر إلى السياق الذي يوظفان فيه.[1]

وما يميز الأكسسوار باعتباره علامة هو قيام دلالته على الإبانة L'ostension في الغالب، إذ تكون مادة التعبير فيه هي ذاتها مادة التعبير في مرجعه، أي أنه يكون مماثلا للمرجع في مادته وهو يشكل نقطة تقاطع بين عالمين متمايزين؛ فهو من جانب عنصر من عناصر الحكاية، أي عنصر نصي محكوم بوجوده في النص الدرامي؛ وهو من جانب آخر جزء من عالم الخشبة المادي، ينتظم مع عناصرها وفق مبدأي التماثل والتقابل، كما أنه محكوم بعمل المخرج ومساعديه.[2]

1- محمد التهامي العماري مرجع سبق ذكره، ص 108، 109.

2-مرجع نفسه، ص 86.

I/ العلامة في المسرح

1/ تعريف العلامة:

إذا انطلقنا من الاشتقاق اللغوي لمصطلح "سيمياء" نجد كلمة سمة من الفعل وسم، يسم، وسما؛ علّمه أي وضع عليه علامة، مثل وسم الأحصنة أي وضع عليه علامة ليُعرف أنها تابعة لشخص ما.

أما اصطلاحا فالسيمياء في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداماً هي نظام السمة أو شبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة، وفقا لقواعد لغوية متفق عليها في بيئة معينة. إن السيمياء هي "عبارة عن لعبة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجياً ودلالياً"، وهي بأسلوب آخر "دراسة شكلانية للمضمون، تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى". وهناك شبه اتفاق بين العلماء يعطي مكانة مستقلة للغة، يسمح بتعريف السيمياء على أنها دراسة الأنماط والأنساق العلاماتية غير اللسانية، إلا أن العلامة في أصلها قد تكون لسانية (لفظية)، وغير لسانية (غير لفظية).[1]

تتكون العلامة عند **سوسير** من دال ومدلول **وهي نتاج عملية نفسية**[2]، يمثل الدال متوالية صوتية أما المدلول فهو الانطباع الذي تحدثه هذه المتوالية لدى المستمع وليس الصوت في حد ذاته؛ إذ يختلف المفهوم بين المتكلم والمستمع.[3]

وبهذا يتجلى لنا بصورة واضحة أن سوسير قد أهمل عنصر المرجع الخارجي

– الشيء المادي في الواقع –في تحديده لماهية العلامة، الأمر الذي جعل الدارسون بعده يختلفون في تحديدهم للعلاقة القائمة بين المدلول والمرجع، وهل هذا الأخير باعتباره التجسيد المادي للصورة الذهنية في الواقع يمثل أحد عناصر العلامة أم هو عنصر مستقل عنها؟ ولمعالجة هذا الطرح انقسم النقاد إلى طرفين وسط تحديد مفهوم العلامة.

---

1 – بلقاسم دفة، "**علم السيمياء في التراث العربي**": مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 91، 2003، ص 70.

2 – سيزا قاسم، **مدخل إلى السيميوطيقا** – مقالات مترجمة ودراسات–، دار إلياس العصرية، القاهرة– مصر، ص19.

3 – المرجع نفسه، ص 19.

فالذين أهملوا المرجع لم يعتبروه أحد أبعاد العلامة بل هو عنصر خارج عنها منهم؛ **دي سوسير و ستيفين وأمبرتو إيكو**.

أما **ريتشاردز** و**أوغدن** فقد مثلا الاتجاه الذي لم يفصل بين المرجع والعلامة، وذلك من خلال كتابهما "**معنى المعنى**" 1923 **م**، حيث اعتبرا العلامة هي تلك العلاقة التي تربط الكلمات والأفكار والأشياء في الواقع.

أما **إيميل بنفينيست** فقد مثل من خلال طرحه النظرة التوفيقية الوسطية، حيث ميز بين الأنظمة السيميوطيقية ذات البعد الواحد **السيميوطيقي**، والأنظمة ذات البعدين؛ **السيميوطيقي** و**الدلالي**؛ أي بين الأنظمة التي تتجاوز نفسها وبين الأنظمة التي تتجاوز نفسها إلى ما هو خارجها، وتعتبر وسيطا أو بديلا لشيء غير نفسها. [1]

أما **رولان بارث** فلم يبتعد كثيرا عن طرح سوسير؛ إذ إنّ العلامة عند سوسير هي **الدلالة** عند بارث، والدال والمدلول عند سوسير هو **الشكل** و**المفهوم** عند بارث على التوالي.

وبعد هذه الوقفة الخاطفة عند مفهوم **العلامة** لدى منظريها، جاز لنا أن نسلط الضوء على أنواع العلامات كما أصّل لها **بيرنار توسان** من جهة **وبيرس** من جهة أخرى.[2]

2/ أنواع العلامات:

قسم **برنار توسان** العلامات إلى: **علامات لسانية وعلامات غير لسانية**، والتي تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين؛ **علامات الكلام وعلامات الكتابة، فالوحدة الصوتية تسمى فونيم** Phonème تنقسم بدورها إلى قسمين كبيرين؛ إنها الوحدة المكونة للكلام (الأصوات الدنيا التي تتركه لتعطي الكلمات)، العلامات الدنيا للكتابة المحددة في القاعدة المعجمية، للألفباء تسمى **الحروف** Graphème.

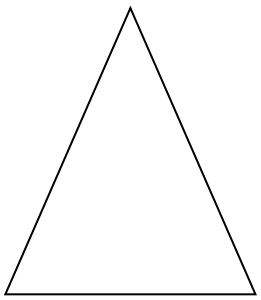
1 – سيزا قاسم، مرجع سبق ذكره، ص 25.

2– المرجع نفسه، ص 25.

ومن المعروف أن **العلامة اللسانية** تعتمد على المادة اللغوية بمعنى أن العلامة اللسانية ذات الطبيعة الكلامية (**اللفظية**) أو الخطية ما هي إلا توحد بين شقيها الدال والمدلول، أما العلامات غير اللسانية التي لا تعتمد على المادة اللغوية تركز اهتمامها على الجانب التواصلي وأشكال التعبير غير اللسانية؛ والتي تظهر في المجالات الأقل استعمالا كالعلامات الشمية واللمسية والذوقية، بخلاف العلامات الأكثر استعمالا وأقربها من الدراسات السيميولوجية كالعلامات السمعية، البصرية، والأيقونية[1].

أما **تشارلز بيرس** الذي جعل العلامة كيانا ثلاثي المبنى يتكون من: **المفسرة، المصورة والموضوع**.

كما يوضح ذلك مثلثه الشهير:



فقد صنف العلامة إلى ثلاثة أنواع من منطلق العلاقة القائمة بين المصورة

والموضوع (**الدال والمشار إليه**) هي:

- **العلامة الأيقونية أو الصورية ICON**.
- **العلامة المؤشرية أو الإشارية Index**.
- **العلامة الرمزية Symbole**.

1 – فاضل ثامر، "**اللغة الثانية** –في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"–، ط 01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، 1994، ص16.

أ/ العلامة الأيقونية:

هي العلامة التي تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي، وتُظهر نفس خصائص الشيء والمشار إليه، سواء أوجدت الموضوعة أم لم توجد، مثل الصورة الفوتوغرافية فهي ورقة مطبوعة (**مصورة أو دال**) تحيل إلى شخص ما (**الموضوع أو المشار إليه**) على وفق مبدأ التشابه.

وقد ميز **بيرس** بين ثلاث أنواع من الأيقونات: **الصورة، الرسم التوضيحي، الاستعارة**[1].

ب/ العلامة المؤشرية:

وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة سببية منطقية، فقد يكون ارتفاع الصوت مثلا؛ مؤشرا لحالة هيجان لدى المتكلم، وقد تكون العلاقة بين المؤشر والواقع الخارجي علاقة تجاور كالدخان؛ فهو مؤشر على وجود النار لعلاقة تشابه أيقونية.

ج/ العلامة الرمزية:

وهي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة عرفية محضة، وغير معللة، فلا يوجد بينهما تشابه، أو تجاور أو صلة طبيعية، ولهذا يطلق عليها في بعض الأحيان تسمية: **العادات أو القوانين**، وهي أقرب إلى الكليات منها إلى الحقائق المتحققة، ويمكن القول إنها تجليات للرمز نفسه، كارتباط السواد بالحزن، وصوت الغراب بالشؤم وغيره.

والحقيقة أن **بيرس** توصل في نهاية المطاف إلى ستة وستين نوعا من العلامات، غير أن تقسيمه الثلاثية ظل أكثر انتشارا وفاعلية في مجال الدراسات السيميائية. [2]

العلامات المسرحية في مجملها أدوات تستخدم إراديا لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والنقاد.

---

1 - أحمد جاب الله، العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 1.

2- فاضل ثامر، مرجع سبق ذكره، ص 16-17.

3/خصائص العلامة المسرحية:

باعتبار المسرح مجالا من مجالات السيميولوجيا أو الأصح مجال السيميوطيقا على وجه الخصوص يقوم على القصدية في التبليغ هدفه التواصل الحاصل بين (الممثل –ومن ورائه المخرج و السيناريست ومصمم السينوغرافيا– والمتفرج على شاشة التلفزيون أو في قاعة المسرح)، وجب التذكير أن العلامة في المسرح تتميز بخروجها من دائرة الدال والمدلول (إلى مجال السيميوطيقا بكل أبعادها الدلالية والعرفية والتداولية تجسيدا لثلاثيات شارل ساندرس بورس إلى مجال أوسع لتميز الماثول المتعدد في مجال المسرح ليقول معنى أو مؤولا بعينه يستمد من حوار الشخصيات المؤداة على المسرح و/ أو من خلال لباس الشخصية وإكسسواراتها أو من الأثاث وشكلنة الديكور حقيقيا كان أو متخيلا، ومن المعنى الذي يستقيه المتلقي –على تعدد كمه أو نوعه الثقافي– فهو في المحصلة يستلزم نجاح أي عرض مسرحي كعملية تواصلية أن تكون عناصره السينوغرافية بسيطة وواضحة وضمن بيئة المتلقي الذي سيقوم بإتمام المعنى المرجو من الرسالة المسرحية إما بالتصفيق أو بالتصفير كإجابة على العرض المقدم في العرض المسرحي.

أ/ السميأة (الوجوب العلاماتي): يرى سامي الحصناوي إن عملية انتقال النص بصفته خطابا حواريا متخيلا إلى عرض مسرحي متحرك يمثل جدليا ارتباطا بالفعل (السيميائي) أي (العلاماتي)، وهذه العملية تأتي متزامنة مع شغل الممثل التلقائي و موجوداته، وما سوف تنتجه هذه المزاوجة من اكتشاف لأنواع من العلامات المتحققة فعلا (سواء كانت أصلا في النص أو العرض أو أثنائه)، وعليه فإن العرض المسرحي لابد أن يخضع لمفهوم (السميأة) بعلمنا أو بدونه، فانتقال الممثل بجسده إلى خشبة المسرح يعني اكتسابه صفة العلامة،[1] وانتقال الموجودات من الحياة إلى الخشبة يعني جعلها (مسومة)؛ أي إحالتها من واقع حياتي أو وظيفة اجتماعية عادية إلى علامات دالة بمجرد حصول هذا الانتقال، ويجعلها بالضرورة تشير إلى أشياء أخرى ودلالات أخرى فإن "الأشياء التي تلعب دور الإشارات المسرحية على الخشبة يكمن في سياق المسرحية أن تكتب بذات وخصائص وصفات معينة لا تتمتع بها في الحياة الواقعية"، هذا الانتقال الذي يغذي المادة على خشبة المسرح شكلها وعملها (التسويمي) أي (العلاماتي)، هو

1 – سامي الحصناوي، http://www.alnoor.se/article.asp?id=89734 اطلع عليه بتاريخ: 2013/06/08، 10:00.

الذي جعلها تتحول من خصوصيتها الوظيفية الاجتماعية في الحياة الواقعية إلى خصوصية أعم، ومتحققة جدليا على رقعة الخشبة؛ إذن كل ما هو على المسرح بفعل (السيمياء) هو علامة، فالكرسي على المسرح مثلا قد اكتسب صفة (العلامة) تنبع من قيمته الدلالية في (صناعته) أو (تاريخه) أو دلالاته القومية أو الطبقية أو الاقتصادية أو أي إفراز علاماتي آخر، ثم ما سوف ينتج عن تحريكه وتغيير نمط شكله العلاماتي من دلالات مغايرة متحولة عن عمل علامته الدلالية الأولى، ولكن نفس هذا الكرسي في الحياة الواقعية ليس له دلالة مهمة إلا ضمن مفهوم الاستخدام الحياتي لا أكثر. بالإضافة إلى أن كل الموجودات المرئية والمسموعة على الخشبة من (ممثل، ديكور، إكسسوار، ملابس، إنارة)، قد أصبحت **علامات** كونها مشاهدة أو مسموعة لحظتها من قبل المتلقي؛ فإن الفعل (التسويمي) قد يطال العلامات غير المرئية خارج الخشبة (فوقها أو جوانبها أو تحتها)، فإن مجرد سماع صوت من جزء جانبي من المسرح أو من الراديو سيدُل على شخصية درامية وعندها، فإن مثل هذا الصوت سيكون بمثابة ممثل، أي بمثابة (علامة) دالة غير مرئية ولكنها اكتسبت صفة **السميأة** لفعلها الدلالي المؤثر في الأحداث؛ بل إن الخشبة نفسها قد اكتسبت صفة (السميأة) أو العلامة لا كونها شكلاً مسرحياً معيناً، بل لأنها مكان للتمثيل الدرامي.[1]

ب/ التضمين العلاماتي:

التضمين العلاماتي يعنى طغيان الدلالات الثانوية للعلامة المصاحبة على دلالاتها الكبرى، أو المزاوجة لأكثر من دلالة في وقت واحد؛ إحداهما ثانوية والأخرى رئيسية فقد يدل زي حربي مثلا بالإضافة إلى صنف الدرع الذي يدل عليه حقيقة على الشجاعة أو الرجولة...، وقد يدل كذلك على ما في داخل منزل برجوازي من ثروة و تفاخر...، هذه المزاوجة تحيلنا إلى بث العلامة لرموزها ودلالاتها المزدوجة أو أكثر في وقت واحد – خصوصا في العلامات المركبة–، ومن المفترض أن تكون الدلالة الكبرى هي الأفضل والأسرع – بالرغم من عدم ثباتها أو أرجحيتها في التصديق–، فالزي الحربي علامة ذات دلالة كبرى، أما الشجاعة أو الرجولة فهي علامة ذات دلالة صغرى، ولكن ليس بالضرورة أن ترمز للشجاعة أو الرجولة، فقد يكون العكس، وغالبا ما تحدث هذه الإشكالية بسبب تشظي العلامة ورموزها لأكثر من معنى دلالي متجاور؛ فأحيانا قد يشير الزي المسرحي أو المشهد إلى إشارات عديدة،

1- سامي الحصناوي، مرجع سبق ذكره.

قد يرمز الزي المسرحي، مثلا إلى ثري صيني ويتم ذلك بتمييز المصورة بإشارة لقوميتها وبإشارة لمكانتها الاقتصادية، ويرى الباحث تحفظا في مفهوم طغيان الدلالة المصاحبة على الدلالة الكبرى أو الرئيسة؛ إذ إن هذا الأمر مرتبط بوعي المتلقي لا بمسلمات ثابتة، فهذا الوعي يتفادى الانجرار إلى الجزء وترك الأهم؛ أي إن عملية التحليل الفكري والذهني لابد أن تفرق بين صنف الملابس العسكرية وبين ارتباطها بالرجولة أو الشجاعة ...، ثم إن أهم خاصية من خواص السيمياء وعلاماتها هو إنتاج (**الشفرات**)، وهي موجهة إلى المتلقي وهو المعنيُّ بحلها.[1]

جـ/ الترتيب الافتراضي في الظهور:

إن الخاصية السيميائية تعطي الأهمية لمدى قوة هذه العلامة أو تلك، وفق ترتيب ظهورها، وقدرتها على تحريك العرض. ومن ثم ذهنية ومخيلة المتلقي للوصول إلى معنى دلالي منطقي لتلك العلامة ودلالاتها. وهنا يأتي الترتيب المحسوب لظهور الشخصيات المسرحية أي (الممثلين)؛ لأنهم يشكلون علامات مستقلة إضافة لإنتاجها وإيصالها. ويأتي هذا الترتيب وفق التسلسل الافتراضي في أهمية الظهور، ووقته ومنطقيته على مجرى الأحداث؛ فعندما يحتل الممثل ولاسيما ممثل الدور الرئيس قمة التراتب الهرمي، حيث يجتذب إلى شخصه هو معظم انتباه المشاهدين، ويقع تقديم عناصر أخرى إلى الصدارة، كبروز ممثل آخر. لكن في بعض الأحيان يتعذر على الطرفين المهمين في الصياغة المسرحية والعلاماتية (المؤلف + المخرج)، افتراض المتخيل لما سيحصل في أهمية وقدرة هذا التسلسل، أو البروز في نجاح ظهور (العلامة) من خلال الشخصية (خصوصا في المسرح التقليدي أو الواقعي)؛ أي أن بروز مفاجئ لأي شخصية –حتى لو كانت بسيطة–، قد يأتي في بعض الأحيان بتأثير غير متوقع في الأحداث والمتلقي – ربما بسبب–قوة أدائها أو ظهورها في وقت مناسب غير متوقع، وفق ترتيب هرمي كان يجب أن يكون قصدياً وافتراضياً من ناحية الأهمية والتأثير.

ولكن هناك ترتيب هرمي (**تصدير**) متعمد وقصدي يتدخل فيه المخرج لإبراز علامة على حساب أخرى، خصوصا في المسرح البريختي، فالعلامات مكونات تستمد مكانتها ووظيفتها أو توظيفها من حركتها وموقعها في سياق الأحداث؛ أي حيزها الطبيعي ومن ثم فان نجاح الممثل أو فشله في أداء

1 – سامي الحصناوي، مرجع سبق ذكره.

شخصيته كفيل في بروز العلامة من عدمه؛ أي أن بروز هذه العلامة أو تلك يأتي وفق سياقها الفكري والجمالي –من خلال أداء الشخصية طبعا–لا زمن ظهورها بالضرورة.

د/ تحول العلامة:

وهي من أهم خواص السيمياء وعلاماتها على المسرح، وذلك في تغيير أنماط ووضعيات الممثل عبر شخصياته الممثلة، وانتقالها من حالة إلى أخرى أو سلوك إلى آخر، يتبعه بالضرورة تغيير علاماتي وفق هذا التحول، أو تدخل الممثل في[1] تغيير أنماط وأشكال ووظيفة الموجودات على الخشبة من ديكور ومهمات مسرحية، ومن ثم تحولها من علامة إلى أخرى، ثم تغير مدلولاتها في المعنى والفكر مع ارتباطها بسياق الحدث أو الموضوع، أو تغيير كلي في مجمل المفاهيم الفكرية لثيمة الموضوع أو ذلك الحدث، فما يظهر أنه قبضة سيف في مشهد ما يمكن أن ينقلب إلى صليب في المشهد التالي، وذلك بتعديل بسيط في وضعه، وهذا تفعيل ديناميكي داخل بنية المشهد وفعاليته الصورية الواردة من الخشبة تقنيا وجماليا وفكريا. فإن الأشياء في المسرح– تماما مثل الممثل نفسه–، قابلة للتحول كما يمكن أن يتحول الممثل على الخشبة إلى شخص آخر، هذا التنوع في تحول العلامة ودلالاتها رافقها تنوع في أنماط إضافية للتغير والتحليل والتأويل عند المتلقي، نتيجة التغير المتدرج أو المفاجئ على مجريات الشكل والفكر داخل أحداث العرض المسرحي، وتحولاته العلاماتية ومدلولاتها المعنياتية؛ فإن الحذاء الشهير لـ**شارلي شابلن** في فيلم "**الاندفاع نحو الثروة**" يتحول حين ينهمك **شابلن** في الأكل، ليصبح رباط الحذاء معكرونة، وفي ذات الفلم اللّفافتين ترقصان كعاشقين، ولكن بالرغم من أن هذا التحول العلاماتي يتبعه إيحاء وتأويل وهدف جديد، فإنه لابد من مسوغ مقنع له في منطقية هذا التحول. هناك نوعين من التحولات التي تحصل على الخشبة ولها تأثير في التعبير الدلالي عن المعنى وتفسير جديد له؛ فالعلامة الأولى تكون منسجمة وقائمة على وجود تماثل مع نظيرتها المتحولة كالمهمات المسرحية، مثلا مقبض الخنجر قريب من الصليب، إذ بالإمكان جعله وتدا لخيمة أو شاهدا لقبر أو مفتاحا؛ فالأشكال والأحجام شبه متقاربة، ومن ثم فإن تحولها قابل للتحقيق والإقناع.

1– سامي الحصناوي، مرجع سبق ذكره.

أما التحول الثاني في شكل العلامة ووظيفتها فهو غير منسجم في أشكاله، كتحول الكرسي إلى قفص أو المكنسة الطويلة إلى حصان، أو خيط الحذاء إلى معكرونة، أو المنضدة إلى طائرة، أو السجادة إلى بساط سحري طائر، فهذا التحول هو تحول (راديكالي) ومتخيل فنتازي تختص به العروض البعيدة عن الواقعية، والتي تسمح بهذا الانعطاف في التحول العلاماتي الحاد والذي يضفي ديناميكية[1] ومتعة في غرابته وتحوله الرمزي والقسري وغير المألوف، يصل إلى فهم (برختي) في تغريبه (للصورة والفكر)، أي تفقيد الواقع من واقعيته في صورة المشهد المتمركزة على الخشبة، ويجد الإقناع لأنه لا يتناول مفردات واقعية في شكلها بل في مضمونها الفكري فحسب.[2]

نستخلص مما ورد في خصائص العلامة في المسرح مايلي:

أن العلامة في المسرح تحتاج إلى فعل السميأة لتفسير العلامات أيا كانت رمزية أو إشارية أو دلالية مختزلة في حركة الممثل وإيماءاته او لباسه او إكسسواراته أو بعد شخصيته او حتى حواره مع زملائه الممثلين كآداء فيزيقي ضمن السياق الاجتماعي يستلزم التحليل والتفسير من طرف المتلقي كآلية للفهم والتجاوب مع العرض المسرحي. أما بالنسبة للتضمين الدلالي فقد لخص فيه سامي الحصناوي بروز علامة ثانوية مصاحبة للعلامة الرئيسية وهذا راجع لتشظي العلامة أي لإنتاج الشفرات المتعدد لدى المتلقي الذي ينبغي ضبطه بإبعاد كل ما يمكن أن يثير تداخلا في المعنى لدى المتفرج؛ وعادة يحصل هذا بالمراجعة البينة لسيناريو المسرحية وضبطه مع المخرج في القراءات الأولية للمسرحية او ما يسمى بالبروفة الأولية للمسرحية. أما عنصر الترتيب الافتراضي فيضبطه المخرج من خلال نصه المعد للإخراج النهائي للمسرحية إذ لا وجود لعلامة فوق الركح المسرحي دون دلالة ووظيفة ولا وجود لفعل درامي دون إذن المخرج. أما آخر عنصر فهو أكثر عنصر تتميز به العلامة في المسرح ويخص اللباس والأكسيسوار بالذات وهو التحول العلاماتي للعلامة في المسرح؛ إذ أن الكرسي كقطعة من الأثاث على الركح المسرحي قد يؤدي معان كثيرة في ذهن المتلقي إذا ما وضع في مكان ما وبطريقة ما يصبح كرسي السلطة إذا ما غطيناه زيناه باللون الأحمر وتصدر وسط الركح، بينما يرجع إلى وظيفته الاجتماعية إذا ما كان لونه بني خشبي دونما زينة وفي جانب من جوانب الطاولة او المكتب. ونفس الشيء عندما استخدم السلم الثلاثي

1- سامي الحصناوي، مرجع سبق ذكره.

2- المرجع نفسه.

في مسرحية العيطة للمخرج زياني الشريف عياد فتحول المعنى الدلالي للسلم من سلم يُظهر الطبقية الاجتماعية؛ طبقة أغنياء وفقراء وبينهما طبقة متوسطي الدخل، ليدل على الاتصال الصاعد والنازل في مؤسسات الدولة الجزائرية في الثمانينات، بينما كانت وظيفته الأساسية هي الصعود من الأسفل إلى الأعلى.

II/سيميولوجيا العرض المسرحي:

1/ أهم تصنيفات سيميولوجيا العرض:

من أهم التصنيفات الشهيرة في قراءة العرض المسرحي تصنيفي كاوزن وبافيس

1/1- تصنيف تاديوز كاوزن Tadeusz Kowsan:

قدم **تاديوز كاوزن** تصنيفا لنظام العلامات في المسرح، نشره سنة 1968 بعد محاولات عديدة مع طلابه في تطبيقاته على السيميائيات، يتضمن هذا التصنيف ثلاثة عشر نسقا، يركز فيه على الممثل كنقطة انطلاق بث العلامات السمعية المرتبطة بالنص والعلامات البصرية المرتبطة بالدوال الأخرى (الإضاءة، المنظر، الماكياج، الموسيقى،... إلخ)، وكما سيظهر في التصنيف تحتل العلامات البصرية تسعة أنساق من أصل ثلاثة عشر وهي: المحاكاة، الإيماء، الحركة، الماكياج، تصفيف الشعر، الملابس، الإكسيسوار، المناظر، الإضاءة. وتحتل العلامة السمعية (عدا الكلام) ثلاثة أنساق؛ النغمة، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية. فيما تشكل الكلمة (كل ما يقال في المسرح، من حوار ومونولوج أو تعليق...) نسبة ضئيلة في نسق الأنساق التي تحدثت عنها مدرسة براغ في الثلاثينات.

<table>
<tr><td>1/ الكلمة
2/ النغمة</td><td>النص المنطوق</td><td rowspan="3">الممثل</td><td>علامات سمعية</td><td>الزمان</td><td>علامات سمعية (الممثل)</td></tr>
<tr><td>3/ المحاكاة
4/ الإيماء
5/ الحركة</td><td>تعبير الجسد</td><td rowspan="2">علامات بصرية</td><td>المكان والزمان</td><td rowspan="2">علامات بصرية (الممثل)</td></tr>
<tr><td>6/ الماكياج</td><td>مظهر الممثل</td><td>المكان</td></tr>
</table>

7/تصفيف الشعر 8/ الملابس	الخارجي				
9/الإكسسوار 10/ المناظر 11/ الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ماهو خارج الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية (الممثل)
12/ الموسيقى 13/ المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية		علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية خارج الممثل

جدول يوضح تصنيف تاديوز كاوزن للعلامة في العرض المسرحي[1]

إذن لقد ركز كاوزن على الممثل باعتباره محور العلامات وقسمها بين علامات تتعلق بالممثل وأخرى خارجه، بينما لاحظ بعض نقاده بأنه لا يمكن إغفال أن مصطلح إكسسوار هي متعلقات تابعة للمثل وأخرى تابعة للديكور وهذا ما يجعل حصر الأنساق هنا غير دقيق. لكن ينبغي الإشارة إلى إن هذا التصنيف يبقى أساسيا في استنباط علامات العرض المسرحي.

2/1- تصنيف العلامة المسرحية عند باتريس بافيس:

إن أهم الأعمال التطبيقية في تحليل العرض المسرحي ما قام به العالم الفرنسي باتريس بافيس patrice pavisسنة 1985، والمعروفة باسم استبيان بافيس، وهو أداة مؤطرة لتحليل العرض وفق تصنيف متدرج لأنظمة علامات العرض نصل إلى الإجابة على تساؤلات ماذا يقول العرض ولماذا؟:

- **مناقشة عامة للعرض:**
  - ✓ ماذا يربط عناصر العرض معا.
  - ✓ العلاقة بين نظم الإخراج.
  - ✓ التماسك أوالتفكك.
  - ✓ المبادئ الجمالية للعرض.
  - ✓ ما الذي تجده مربكا في العرض: اللحظات القوية والضعيفة والمملة.

1- إلين أستون، جورج سافونا، **المسرح والعلامات**، تر: سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، (د، ط)، 1996، ص 148.

- **السينوغرافيا:**
  - ✓ الأشكال المكانية: المدنية والمعمارية والمنظرية والإيمائية..
  - ✓ العلاقة بين فضاء الجمهور وفضاء التمثيل.
  - ✓ نظم الألوان ودلالاتها.
  - ✓ مبادئ تنظيم المكان.
  - ✓ العلاقة بين ما هو على المسرح وما هو خارجه.
  - ✓ الروابط بين المكان المستقل وخيال النص الدرامي المعروض.
- **نظم الإضاءة.**
  - ✓ كيف تساهم الإضاءة في خلق الجو المسرحي؟
  - ✓ استخدام الإضاءة لتوجيه الانتباه أو التعبير عن المعنى؟
- **الملحقات المسرحية:** النوع، الوظيفة، العلاقة بالفضاء وبأجساد الممثلين. [1]
- **الملابس:**
  - ✓ ملائمة الملابس للشخصيات والزمن المسرحي.
  - ✓ دلالات الرموز اللونية والاختيارات الجمالية.
- **أداء الممثلين:**
  - ✓ أسلوب التمثيل التقليدي أو الفردي.
  - ✓ العلاقة بين الممثل والجماعة.
  - ✓ العلاقة بين النص والجسد، بين الممثل والدور.
  - ✓ طبيعة الإيماء والأداء الحركي.
  - ✓ طبيعة الأصوات.
  - ✓ كيفية تطور الحوار.
- **وظيفة الموسيقى والمؤثرات الصوتية.**
- **إيقاع النص.**
  - ✓ الإيقاع الكلي.
  - ✓ إيقاع نظم دالة بعينها (الإضاءة، الأزياء، الإيماءات...).

1- إلين أستون، جورج سافونا، مرجع سبق ذكره، ص 153.

- ✓ الإيقاع الثابت أو الإكسسوار.

- **تفسير خط القصة في الأداء:**
  - ✓ أي قصة تتم روايتها.
  - ✓ ما هو نوع الخيارات الدراماتورجية التي يتبناها العرض.
  - ✓ ماهي أوجه الغموض في العرض وماهي نقاط التفسير.
  - ✓ كيف تبنى الحبكة.
  - ✓ كيف تبنى القصة بواسطة الممثلين والإخراج.
  - ✓ ما هو نوع النص الدرامي.
- **النص معروضا:**
  - ✓ السمات الأساسية للترجمة.
  - ✓ ماهو دور المسند إلى النص الدرامي في الإخراج.[1]
  - ✓ العلاقة بين النص والإخراج في الصورة.
- **الجمهور:**
  - ✓ أين يحدث العرض.
  - ✓ ماهي التوقعات بشأن العرض.
  - ✓ كيف كانت استجابة الجمهور.
  - ✓ دور المتفرج في انتاج المعنى.
- **كيف تقوم بتدوين (الفوتوغرافيا والفيلم السينمائي) لهذا العرض:**
  - ✓ كيف تقوم بتدوين العرض تقنيا.
  - ✓ أي صور بقيت في ذاكرتك.
- **ماهو الذي لا يمكن وضعه في شكل علامات:**
  - ✓ ما لم يكن له معنى في تفسير للعرض.
  - ✓ ما الذي لا يمكن اختزاله إلى علامات ومعنى؟ ولماذا؟.
  - ✓ هل هناك مشكلات خاصة تحتاج إلى فحص.

[1] - إلين أستون، جورج سافونا، مرجع سبق ذكره، ص 154.

✓ أية تعليقات اقتراحات لمزيد من الفئات بالنسبة للاستبيان والعرض.[1]

يعتبر هذا الاستبيان شاملا مستفيضا في بحث كل العلامات الخاصة بالعرض والنص معا رغم تخصيصه للعرض فقط إذ جمع بين معلومات تقارن النص الأصلي بنص العرض وبمعلومات ما قبل العرض وما بعده إذ تؤكد على فهم المتلقي للعرض؟ أم لا. وتبحث عن علاقة الممثل بالمتفرج وما إلى ذلك من علامات مفهومة وغير مفهومة في العرض، كما تبحث فيما هو مباشر وغير مباشر في العرض وعن تناسق عناصر السينوغرافيا في مجملها مع حركات الممثل ونص المخرج وكذا النص الأصلي للمسرحية. بينما نبحث في دراستنا هاته عن عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي في المسرحيات محل الدراسة فقط.

2/ سيميولوجيا الممثل:

أ/ قراءة الممثل:

يقع الممثل في نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومترابطين: عالم الخشبة الواقعي المادي – الشاخص في الآن/ هنا–، وعالم التخييل الغائب، أي عالم الحكاية الذي تعرضه المسرحية. فالممثل هو الذي يخلق شروط استحضار هذا العالم التخيلي بزمانه ومكانه، وهو الذي يضطلع بتلاوة كلام الشخصيات، وتشخيص الأحداث... إنه الوسيط بين المتفرج والحكاية بكل مكوناتها؛ ويتيسر له ذلك عبر إعارة صوته وجسده للشخصية. والواقع إنه لا يجد الشخصية بناء مكتملا يلبسه كما تلبس الأزياء، بل هو يعمل على بناءها وتشكيلها، موظفا في ذلك إمكانياته البدنية والنفسية والصوتية، وخبراته الاجتماعية والثقافية ... ويستلزم التمثيل من الممثل أن يكون عارفا بفن الإلقاء، وقادرا على الإبداع من خلال (لغة /لغات الجسد...) ولعل هذا ما يجعل من نشاطه عملا إبداعيا خلاقا[2].

لقد وظف الممثل في المسرح المعاصر بطريقتين متباينتين، تقوم أولاهما على اعتبار الممثل خادما للإيهام والتخييل والمحاكاة، أي باعتباره دالا يبلّغ مضمونا سيكولوجيا وأخلاقيا. ويمثل هذا الاتجاه المسرح الغربي الكلاسيكي والمسرح الطبيعي... أما الطريقة الثانية فتنظر للممثل بوصفه علامة دالة على ذاتها

1 - إلين أستون، جورج سافونا، مرجع سبق ذكره، ص 154.

2 – محمد التهامي العماري، مرجع سبق ذكره، ص 35.

أولا وقبل كل شيء، شبيهة بالعلامة التشكيلية. فالممثل صنو الراقص والرياضي، تظهر براعته في حسن تدبير حركاته وجسده. وقد تبنى هذا الرأي معظم المخرجين الطليعيين.

والحقيقة أن هذين الاتجاهين لا يتعارضان، بل يتكاملان ويتعايشان. فقد يلجأ الممثل المحاكي إلى الاستعراض، وقد يلجأ الممثل العارض – بالمقابل–إلى المحاكاة والتوهم.[1]

1–الإيماء: يشكل الإيماء الوسيلة التواصلية الأكثر شيوعا وثراء بعد اللغة في كل الحضارات. ويذهب بعض دارسي الإيماء إلى أنه بالإمكان توليد ما يناهز سبعمائة علامة باليدين والذراعين فقط. ويستطيع ممثل الدراما الهندية إنتاج ما يقارب ثمانمائة علامة، أي ما يعادل من الوجهة الكمية المفردات الأساسية لتعليم اللغة الفرنسية أو اللغة الإنجليزية. ولا أدل على غنى هذه الوسيلة التواصلية من أن الإنسان يلجأ إليها عندما تعوزه اللغة أو تتعطل لديه كما هو الشأن بالنسبة للصم البكم.

والحقيقة أن دراسة الإيماء ليست بالأمر اليسير، فهي تطرح العديد من القضايا الشائكة والعويصة، ليس في العرض المسرحي فحسب، بل في الحياة اليومية كذلك. ويأتي على رأس هذه القضايا: كيف السبيل إلى تقطيع المتصل الإيمائي؟ ما هي وحداته الدنيا؟ ماهي مستويات التحليل فيه؟ ما المبادئ والمعايير التي يمكن تصنيف الإيماء على أساسها؟ ما الشروط الإبستمولوجية التي يمكن أن تسمح بقيام دراسة عملية للإيماء؟ ما مشروعية استعارة النموذج اللساني في دراسة الإيماء؟.[2]

أ/ **تصنيف العلامات الإيمائية**: يندرج الإيماء في المسرح ضمن العلامات الأيقونية أي أن دلالة العلامات الإيمائية تنشأ انطلاقا من المشابهة بين دالها ومرجعها. فالممثل يحاكي بإيماءاته الحركات والأفعال الواقعية. غير أن هذا النمط من الإيماء ليس إلا حالة من الحالات؛ ذلك بأن الإيماءة يمكن أن تحيل بناءا على شفرة تواضعية مشتركة بين الممثل والجمهور؛ وعندها لا تكون الإيماءة استنساخا للواقع بل بناءا أو نموذجا مجردا يسمح باستحضار المرجع المقصود، كما هو الشأن في بعض أشكال المسرح الشرقي – الكالطاكالي مثلا–، حيث تكون معرفة الشفرة الإيمائية شرطا ضروريا لمتابعة العرض وفهمه، ويمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من العلامات الإيمائية:

---

1 – محمد التهامي العماري، مرجع سبق ذكره، ص 36.

2 – كريم زكي حسام الدين، **الإشارات الجسمية** – دراسة لغوية لظاهرة استعمال أعضاء الجسم في التواصل–، دار غريب، مصر، (دط)، (د س ط)، ص 30.

- ✓ **إيماءات التمديد:** وهي التي تكمل ملفوظا لغويا.
- ✓ **إيماءات التعويض:** وهي التي تعوض ملفوظا لغويا بحيث تغيب اللغة ولا يحضر سوى الإيماء.
- ✓ **الإيماءات المصاحبة:** وهي التي تحضر إلى جوار الملفوظ اللغوي لتدعيمه وتقويته.

ب/ تقطيع المتصل الإيمائي: إن ما يميز العلامة الإيمائية هو طابعها الحركي الدينامي. فهي تَرد في العرض عبارة عن متصل يصعب تقطيعه. وقد استندت معظم المحاولات التي تجاسرت على تقطيع الإيماء على جانب المدلول؛ وهو ما جعل النتائج التي توصلت إليها غير مقنعة. ذلك بأن التحليل العلمي يقتضي اعتماد الدال في التقطيع لا المدلول.

ولقد قام الكينزياء على خلفيتين علميتين: الأولى لسانية وتتمثل في اللسانيات الأمريكية التوزيعية، التي جعلت همها تقطيع الملفوظ اللساني وتصنيف مكوناته.[1]

وتتجلى الخلفية الثانية في الأبحاث السيكولسانية الأمريكية التي كان يتزعمها علماء أمثال: **وورف** و **أوسكود** التي وجهته إلى البحث في الصلات بين الإيماء والأنساق التواصلية الأخرى.[2]

ج/ دلالة الإيماءة في العرض المسرحي:

يقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة التقاطع بين التخييل والإنجاز. ولعل هذا ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه:

- ✓ فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا متفردا و/ أو سيكولوجيا. وعندها يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية. ويكفي أن يغير الممثل إيماءاته، ليدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى، أو أنه بصدد الشخصية ذاتها متنكرة. إن هذا النوع من الإيماء يرتبط بكينونة الشخصية، مما يجعله يتسم بالثبات طوال العرض.

---

1 - كريم زكي حسام الدين، مرجع سبق ذكره، ص 45.

2 - المرجع نفسه، ص 45.

- ✓ وقد يستغل الممثل الإيماء للتعبير عن الوضع الاجتماعي للشخصية، فيوظف بذلك إيماءات محاكية دالة على العمل أو الوظيفة الاجتماعية... ويرتبط هذا النوع من الإيماء بـ"الفعل" خلافا للنوع السابق المرتبط بالكينونة؛ لذلك فهو يتسم بالحركية و الدينامية، ويعكس التحولات الركحية التي تطرأ على الشخصية.
- ✓ كثيرا ما يلجأ الممثل إلى الإيماء للتعبير عن انفعالات الشخصية وعواطفها من فرح وحزن وألم ويأس ... وهو يضطلع في هذه الحالة بوظيفة وجدانيةّ، يتعرف المتفرج من خلالها على العمق النفسي للشخصية.[1]

2-حركة الممثل:

تدخل حركة الممثل ضمن أشكال التعبير الجسدي. ويقصد بها تنقلات الممثل داخل مكان العرض-الذي يتجاوز الخشبة أحيانا-و/أو نحو الخارج. والحقيقة أن موقع ممثل من الممثلين داخل مكان العرض، وكذا مساراته، تتحدد بشكل علائقي؛ أي بالنظر إلى مواقع الممثلين الآخرين وتحركاتهم، وإلى مواقع المتفرجين، بل وحتى مواقع قطع الديكور.

وتشمل حركة الممثل في العرض:

- الأمكنة المتتابعة التي يشغلها في مقابل الممثلين الآخرين والديكورات ومختلف الأشياء الحاضرة على الخشبة والجمهور.
- أساليب التنقل ووسائله المختلفة: مشي بطيء، مشي سريع، جري، السير على الأقدام ...الاستعانة بوسيلة نقل: حيوان، دراجة، كرسي متحرك...
- كيفية الدخول إلى الخشبة ومغادرتها.
- التحركات الجماعية أو الفردية ...

ويساعد جرد هذه الأنواع من التحركات في العرض على تقديم معلومات مهمة عن الشخصية تيسر تحليلها الكمي والعاملي، كما أنها تترجم بصريا التحولات والتغييرات التي تطرأ على بنية الحكاية. وينبغي الإشارة إلى أن الحركة تلعب دورا هاما في تشكيل الدلالة العامة للعرض، وأننا لا نتوفر في الوقت

1 - محمد التهامي العماري، مرجع سبق ذكره، ص ص 40-41-42.

الحاضر على دراسات وأبحاث علمية يمكن أن تسعف الباحث في الإحاطة بكل جزئياتها، والأمل معقود على تطور أحد فروع السيميائيات الذي ما يزال في أطواره الأولى، وهو علم "البونية" (la proxémique)[1].

3-تعابير الوجه: la mimique:

والمقصود بها مختلف هيئات الوجه ومظاهره ويمكن التمييز داخلها بين تلك التي تكون لا إرادية؛ أي تمليها ضرورات النطق واستجابات السلوك العضوي اللاإرادي، وتلك التي تكون إرادية، أي صادرة عن قصد وإرادة. والواقع أنه يصعب رسم الحدود بينهما.

ويؤدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في العرض المسرحي، فهو يؤشر على سن الشخصية، وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية.. وقد يدل كذلك على انتمائها العرقي والاجتماعي والطبقي .. على أن أهم وظيفة دلالية ينهض بها وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية، إذ تنعكس عليه إحساسات الشخصية وانفعالاتها وردود أفعالها اتجاه تصرفات الآخرين وأقوالهم.

3/ سيميولوجيا اللغة المسرحية:

قبل التطرق لسيميولوجيا اللغة المسرحية لابد من تعريف اللغة المسرحية أولا، يعرفها الدكتور **محمد زكي العشماوي**: "اللغة هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب باعتبار أن اللغة مستودع عواطفنا وأفكارنا، وإنها الوسيلة لرسم الشخصيات، وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي".[2]

ويشير الدكتور **محمد مصايف** إلى إنه لابد أن تكون عملية السرد في القصة أو الفنون الأخرى باللغة الفصحى على أن تكون مبسطة، فلا يصعب فهم تعبير معين على رجل الشارع أو أنصاف المتعلمين..، أما الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء أكان ذلك في القصة أو المسرحية، فيجب أن يكتب بنفس اللغة التي تنطق بها الشخصيات في الواقع المعاش.

---

1 - محمد التهامي العماري، مرجع سبق ذكره، ص 42.

2- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، (د ط)، (د س ط)، ص 26.

واللغة المسرحية في مضمونها هي مجموعة من المفردات المرئية والمسموعة ويشترك في خلقها كل من المؤلف والمخرج ومصمم الديكور.[1]

وتقسم اللغة المسرحية إلى مستويين هما:

- لغة الحوار.
- لغة السرد.

أما سيميولوجيا اللغة المسرحية فعلى رأي **جوزيف كورتيس** –أهم أعضاء مدرسة باريس السيميولوجية–، منهج يهتم أولا، بدراسة المحتوى أو المدلول عن طريق شكلنته؛ أي دراسة شكل محتواه، فعلى مستوى شكل المدلول يتم التركيز على (النحو) و (الصرف) و (التركيب)، وثانيا يركز على مستوى الجوهر فهو يدرس الجانب الدلالي.[2]

4/ سيميولوجيا النص المسرحي:

بما أن لكل نص خبايا مدفونة لا نستطيع نبشها إلا من خلال استنطاق الكلمات عن طريق المعاني، يجدر بنا البحث عن مضمون المسرحية من منظور سيميائي علاماتي والتي لا تتضح معالمها إلا بعد رحلة طويلة، حيث لابد لنا من الوقوف عند تحليل بعض العناصر الأساسية التي يُبنى عليها النص المسرحي والمتمثلة في (**الحوار، الحدث، الحبكة، الشخوص، الزمان، المكان**)، للكشف عن خبايا النص ومكوناته الدلالية وميزة تركيبه.[3]

مع أننا سنركز في دراستنا هذه على العرض المسرحي وبالتحديد سينوغرافيا العرض المسرحي وليس النص، وفي تحليلنا للدلالات السينوغرافية استخراجنا للأبعاد الرمزية من المسرحيات محل الدراسة اعتمدنا

---

1 – ربيعة رويقي، سيمياء العلامة في المسرح الجزائري– مسرحية أدباء المظهر لرضا حوحو–، مذكرة ماجستير أدب عربي، جامعة باتنة، 2011/2010، ص 117.

2– سعدى عبد الكريم، في صياغة النص المسرحي، http://www.almolltaqa.com/vb/showthread اطلع عليه بتاريخ 2013/06/01، 01:00.

3 - ربيعة رويقي، مرجع سبق ذكره، ص 61.

على المستويين الدلالي والاستدلالي وضمّنا التحليل السردي بشكل غير مباشر كمساعد على التحليل، إلا أننا عرضنا سيميولوجيا النص كلفتة عن التحليل وهذا لأن النص قد يوضح رؤية المخرج للعرض.

القسم التطبيقي

القسم التطبيقي:

الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا العروض المسرحية محل الدراسة

I/تحليل أعمال زياني الشريف عياد.

المسرحية رقم 01 مسرحية حافلة تسير.

المسرحية رقم 02 مسرحية العيطة.

II/ تحليل أعمال عز الدين مجوبي.

المسرحية رقم 01 مسرحية غابوا الأفكار.

المسرحية رقم 02 مسرحية عالم البعوش.

III/تحليل أعمال لطفي بن سبع.

المسرحية رقم 01 مسرحية الطيحة.

المسرحية رقم 02 مسرحية افتراض ما حدث فعلا.

IV/ نتائج الدراسة.

1/ نتائج أعمال كل مخرج.

2/ نتائج عامة للدراسة.

I/ تحليل أعمال المخرج زياني الشريف عياد:

المسرحية رقم: 01 مسرحية حافلة تسير:

01 /التعريف بالمخرج زياني الشريف عياد :

وُلد المخرج **زياني شريف عياد** بمدينة تلمسان في 15 جانفي 1948، التحق سنة 1966 كطالب بالمعهد الوطني العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان، عمل ممثلاً في المسرح الوطني الجزائري بين سنتي 1971 – 1980، اعتبارا من 1979 شرع في إخراج عدة عروض مثل: "سي بونوار وجماعته" 1979، "قالوا لعرب قالوا" 1983، "حافلة تسير" 1985،.. عضو في لجنة تحكيم مهرجان قرطاج 1985، استقال من المسرح الوطني الجزائري في 1989، واستحدث مسرح "القلعة" المستقلّ، وتحت مظلّة الأخير، أخرج مسرحيات ‘‘العيطة’’ و"فاطمة" و"حافلة تسير 2" في إنتاج مشترك مع مسرح عنابة الجهوي 1991،.. أدار ونشّط ورشات في المسرح الجامعي "أورساي" 1997، جرى تنصيب "زياني شريف عياد" مديراً للمسرح الوطني الجزائري في 2001، وأخرج عاما بعد ذلك مسرحية ‘‘صيف الرماد’’ **وغيرها**، ثمّ عُيّن مديراً لدائرة المسرح والرقص لمحافظة سنة الجزائر بفرنسا 2003،أنشأ مسرح "القوسطو" الخاص 2005، وأطلق مشروع "الدراماتورجيون العرب المعاصرون"، قبل أن يشرف على ورشات شملت أعمال "عبد القادر علولة"، في عامي 2006 و2007، اشتغل على مسرح "كاتب ياسين" في 2008 و2009 من خلال عرض ‘‘نجمة’’، كما عقد لقاءات، إضافة إلى فيلم وثائقي حول مسار صاحب "الجثة المطوقة"، أخرج ‘‘مقهى السعادة’’ في 2010، ثمّ "إرث الأسطورة" في 2012، نال جائزة في مهرجان "قرطاج" 1980، كما أحرز الجائزة الكبرى لأيام "قرطاج" المسرحية في سنتي 1987 و1989، وكُرّم في مهرجان المسرح التجريبي بالقاهرة 1993، كانت له عدة جولات مسرحية في الجزائر، تونس، المغرب وسوريا، العراق، مصر، لبنان، البنين، ألمانيا وفرنسا[1].

1- http://www.Tna.dz/%D8%B2%D9%8A%D8%A7 اطلع عليه يوم2022/08/08، 15:30.

02/ البطاقة التقنية للمسرحية:

- ✓ إنتاج المسرح الوطني.
- ✓ إخراج زياني الشريف عياد.
- ✓ سيناريو: مقتبس من مسرحية "يا رب أوتوبيس" للكاتب المصري إحسان عبد القدوس.
- ✓ اقتباس: بوبكر مخوخ.
- ✓ الممثلون:
  - عز الدين مجوبي بدور الشريف الزوالي.
  - دليلة حليلو بدور جميلة زوجة الشريف الزوالي. ا
  - لممثلين الصامتين: زهير بوزرار، عباس مراح.
- ✓ التقنيون:
  - الإشراف التقني: محمد بوعيشوم.
  - مدير التصوير: إسماعيل بجاوي.
  - المصورون:
    - محمد بوكرت.
    - بشير مسيس.
    - جعفر مروان.
    - أمير خالد العباس.
  - مهندس الصوت: عبد القادر لولي.

3/ البطاقة الفنية للمسرحية:

3/ 1–عنوان المسرحية: حافلة تسير.

2/3– الفكرة العامة للمسرحية: تدور الفكرة العامة للمسرحية حول سائق حافلة ميكانيكي يضطر إلى سرقة الحافلة كي يلتحق بزوجته "جميلة" التي تنازع الموت في المستشفى بسبب مشاق الحياة وغياب العدالة الاجتماعية.

3/3– تصنيف المسرحية:

صنفها المخرج "حسين ناصف" بأنها مونولوغ؛ أي مسرحية بممثل واحد لكونها تعتمد على السرد بنسبة 99%[1]، يقصد بالمونولوغ هنا المونودرام، لكن ظهور الممثلة دليلة حليلو وتمثيلها لمشاهد حية وكطيف يجعلنا نعتبرها مسرحية جماعية تتكون من ممثلين. وقد أكد مخرجها أنها مسرحية كاملة بأربعة ممثلين اثنين منهم بنص حوار واثنين بلا حوار.[2]

اعتمد المخرج **زياني شريف عياد** الكوميديا السوداء في التعبير عن موضوع المسرحية؛ حيث مزج بين النقد الاجتماعي والسياسي وبين القيمة الفنية التي تتجلى في اللغة والحوار، والمونولوغ والحركة، والصراع والحضور الجسدي، وتفاعله مع مختلف الشخصيات التي تقف أمام بطل المسرحية، فقد أراد أن يجعل الجمهور يضحك ويتفاعل، ويعيش لحظة يشعر فيها بالمتعة والسرور، ويتذوق أبو الفنون، من خلال استخراج القوة الكامنة داخل ممثل مثل **عزالدين مجوبي** يتميز بقوة الآداء وصدق التشخيص، استطاع أن يؤدي دور الشريف الزوالي باحترافية الانسان المكافح، الحالم النشيط، المتهرب من بيئته الاجتماعية الفقيرة المغلوبة على أمرها. كما استطاع تجسيد كل الشخصيات المرافقة أثناء سرده لقصة سرقته للحافلة، وأجاد في التعبير اللغوي والجسدي والنبري والإيمائي أيضا فكان آداءً مميزا وصل للجمهور في قاعة المسرح.

وبهذا نستخلص أن المسرحية جماعية، ذات طابع اجتماعي نقدي، من نوع الكوميديا سوداء.

1- زبيدة بوغواص: .www.annasronline جريدة النصر، اطلع عليه: يوم 2023/02/13.

2- مقابلة مع المخرج زياني الشريف عياد، يوم 07/23/ 2024، 10:30

4/3- مشاهد المسرحية:

المسرحية عبارة عن مجموعة مشاهد في فصل واحد لم تظهر ملامحه، هذه المشاهد جمعت بينها وحدة الموضوع ووحدة الفكرة المتناولة في موضوع المسرحية ألا وهو " حكاية شريف الزوالي ".

المشهد الأول: يبدأ المشهد مع صوت صافرات سيارة الشرطة، ويبدأ الاستجواب باستعراض الشريف الزوالي حكايته؛ حيث اقتيد من طرف شرطيين الى مكتب مفتش الشرطة، وبمشاركة صوت الآلة الراقنة التي تدل على كاتب الضبط أوضح شريف الزوالي عدة فروقات بين الحي الأرستوقراطي والحي الشعبي الذي يعيش فيه.

المشهد الثاني: يروي الشريف حكاية حبه لجميلة وبساطة الحياة في السابق وكمية السعادة التي جمعتهما وكيف استهل حياته الزوجية بطقوس دفع العريس عنوة إلى مخدع الزوجية وضرب العروس في ظهرها كي تخاف من زوجها وتستقر في بيتها.

المشهد الثالث: قرن المخرج هنا بداية الحياة الزوجية للشريف وجميلة ببداية الجزائر المستقلة حيث رافق العرض بأغنية **محمد العنقى** "الحمد لله ما بقاش استعمار في بلادنا "بعد وصلة زغاريد كدلالة على عرس الثنائي وبداية الدولة الجزائرية المستقلة بعد مخاض ثورة عنيفة.. استعرض بعدها الشريف حلمه وزوجته جميلة في تكوين أسرة سعيدة في دولة فتية متحررة للتو؛ بناء مسكن وإنجاب أطفال وتسميتهم وإنجاب فتاة وتخطيط مستقبلها، وإنهاء هذا المشهد بجملة مشتركة بين الزوجين "أنا عندي زهر كبير" والتحامهما فوق السرير... ليسترسل الشريف الزوالي في سرد حكاية حياته السعيدة مع جميلة كيف إن السعادة هي في بساطة الحياة ووجود الحب.

المشهد الرابع: الرجوع إلى قاعة المحكمة في الدقيقة 19 من العرض المسرحي تغيير في النبر والموسيقى . موسيقى عسكرية . نشيد موطني مع زغاريد . وبداية قراءة أمر رئاسي في الجزائر المستقلة بعدم شراء المساكن من المستعمر توسط الممثل وسط الركح في الخلف، ..مؤثرات صوتية وظهور الممثلين الصامتين لآداء حركات تدل على: زغاريد وترديد الكلام في الخطاب، يقف الممثل على كرسي وراء قوس الخطاب؛ "أيها الإخوة أيتها الأخوات مالازمش تشريوا على الرومي خليوه يخرج من البلاد بيديه

فارغين.."، يسترسل الشريف في سرد حكايته كيف أنه انصاع لأوامر السلطة لكن غيره لم يفعل.. ليستعرض بعدها شهادة السوابق العدلية "حكموه في سكرة" يضحك بتعب ويسأل الجمهور؛ "علاه أنت ماتسكرش؟.." طبقة الأفراز (الطبقة العليا الذهبية)، بعد تغيير المؤثرات الصوتية (الفرنسية الخاصة بالحانة)، ثم لعلاوي الجزائري، ثم استعراض اشهار باللغة الفرنسية بصوت المخرج زياني شريف عياد، كيف أن أصحاب الطبقة العليا شعرهم أصفر وأعينهم زرق لأنهم يضاهون السماء في اللون —وهو عينيه سوداء بسبب الظلام في الطبقة السفلى– استعرض كيف أن كلاب الطبقة العليا يمتلكون بيوتا ويقومون بحفلات صاخبة ويرقصون الفالس (محتضنا كرسيا في نصف جلسة، الممثل يتمشى برجل و يجر الأخرى، وكذلك يستعرض حالة كلب سلوقي فقير يستحي من وضعه المعيشي في قوله "الميزيرية تعيف ياو..").

المشهد الخامس: بتغيير الديكور يدخل الشريف بيته ويجد جميلة الحامل تنتظره غاضبة، يستعرض حالة من الرومانسية الجزائرية معها وكيفية العتاب بينهما ليتحدث عن أول مولود لهما وهي "نوارة" (كمستقبل فتي في الجزائر كمشروع مستقبل للجزائر التي أنهكتها الحرب والتخبط السياسي)، الممثلان وهما يحملان وسادة في لباس طفلة رضيعة وتحت إضاءة خافتة يغنيان ويدعيان "ياربي خلي خلي نوارة بنتي بنتي، ياربي حافظ، حافظ نوارة بنتي بنتي..." الأم فوق السرير والأب وراء قوس المنبر وخلفية شفافة بإنارة زرقاء... ثم يستعرض الثنائي مع ابنتها الرضيعة أغنية "تكبري تكبري غدوة وتعودي قوة .." كالوالدين وكثنائي أعجزهما الزمن يأخذهما الأمل في غد أفضل لابنتهما نوارة (الجزائر القوية).... يتم تغيير الديكور لتظهر جميلة في حديقة العيادة بعد إنجابها الطفلة ميتة يواسيها الشريف على حالها وحال المستشفيات الجزائرية (المصرية) جميلة تبكي بدموع حقيقية طفلتها نوارة تستعرض مع الشريف كل بيت شعري قالاه في بداية الحمل بنوارة.. ركح يكاد يكون مظلم وموسيقى أغنية نوارة بالبيانو تدريجيا حزين.

المشهد السادس: جميلة منكمشة على نفسها محبطة، الشريف يسأل أين الأولاد مقطع رومانسي بين زوجين مصريين ليتنبه الشريف ليسأل عن بقية أطفاله يكاد يضرب جميلة ليخرج هاربا إلى الحانة... تغيير الديكور ليحيلنا للحانة، ومجسم لعجوز متسولة أمام الحانة وإذاعة أغنية راي قديمة "على تالف الراي" لـ"عبد القادر الخالدي" دخول الشريف إلى الحانة وكيف أنه تعرض خطئا لمسؤول أُخذ بسببه إلى قسم

الشرطة (كيف أن أبشع المسؤولين يستطيع أن يحتقر شخصا ضعيفا بكل بساطة) كفساد مسؤولين وتفشي ظاهرة السكر في المجتمع للهروب من الأوضاع المعيشية المزرية. تغيير بعض الديكور.

المشهد السابع: في الدقيقة 49 مشهد يعيدنا إلى المحكمة والممثل يقول "غاضوني كي داوني وماقلتهالوش... ينعل بو يا..." كما استعرض نوعية الشهود "هذو شهود هذو..." ثم ينتقل إلى استنكار محاميه وطريقة اسكاته "للمرة هذي خمسة مرات وأنا نوقف هنا يا بلا ما نفهم وعلاه جبتوني هنا يا لوكيل نحاسبك قدام ربي... سقسيوا عليا صحابي نتاع القهوة ..." كيف أنه يعرف يلعب الروندا بامتياز) ... يلعب الممثل دور المتهم المخاصم لمحاميه وكيف يثنيه عن الكلام... لوكان ما جميلة قصة خرابي... يلومها ويلوم حظه العثر ورأيه "نعلبو رايك يا رايبي..." ليجري هنا وهناك دلالة على سعيه الحثيث لعلاج جميلة ثم كيف تعرف على الممرضة زوليخة للاعتناء بزوجته جميلة... ثم استعرض حالة الممرض في المستشفيات عن طريق حصة طبية إذاعية من تقديم "علاوة سرطان" بحركات تمثيلية مثل دور مريض فقد رجليه نتيجة خطأ طبي أو تفريط في علاجه، وأخر يُحتضر... ليجري إلى زوجته جميلة... وذكر كيفية التعامل مع المرضى الأغنياء والفقراء.

المشهد الثامن: في الساعة 1 و3 دقائق قطع أغنية **العنقى** "..الحمد لله مابقاش استعمار في بلادنا..." ليظهر الممثل (الممثل مربع يندب الدراهم لي لميتهم بداو يخرجوا من جيبي بالشويه بالشويه أومبعد بالياسر بالياسر... بديت نغرق في الديون بالشويه بالشويه أومبعد بالياسر بالياسر..) يستعرض الممثل تعليق الناس عليه بسبب جريه من مقر العمل إلى المستشفى، أعلى الركح "العلية وسط الركح وراء قوس المنبر" وقوله "ثم عرفت كيفاه الدراهم يغليوا الرخيس و يرخسوا الغالي..."، رغم كل الآلام يستعرض الشريف حياته برجوعه إلى العمل والالتزام بوصية جميلة للشريف وعهده لها بأن "الشريف يخلف الشريف وجميلة تخلف جميلة" البقاء على عهد الشهداء.

المشهد التاسع: بعد إطفاء الإضاءة في الساعة 1 و8 دقائق تغيير بسيط في ديكور؛ يظهر الشريف أعلى العلية وسط الركح وكيف تلقى مكالمة هاتفية من الممرضة زوليخة بأن جميلة في حالة حرجة يستعرض الشريف ردود فعل المارة واستغرابهم من جريه... ومعاناة الناس مع وسائل النقل خاصة الحافلة باعتبارها أكثر الوسائل استخداما من طرف الشعب... تحكم سائق الطاكسي في الناس وتماطله في

الإقلاع بالحافلة واستعراض ظاهرة «La chaine la queue» وانتشارها في الثمانينات مع الانفتاح الاقتصادي في الجزائر، رالي سائقي حافلتين سباق استعراضي.. ثم ظاهرة تبديل العملة كفساد إداري، ثم ظاهرة اتلاف أموال الشعب تحت طائلة "شي البايلك.." وذهول الشريف الزوالي من صمت الركاب إزاء منكر تمزيق جلد مقعد الحافلة..

المشهد العاشر والأخير: في الساعة 1 و24 دقيقة نهاية قصة سرقة الحافلة: "نسيت جميلة وبقيت مركز في مهمتي لجديدة؛ خدمة المواطن لأخيه المواطن..."... "هنا يا سيدي القاضي لازم تسمع مليح كي وصلت للمستشفى..كيفاش نتعاقب على أداء الواجب.." ظهور جميلة كطيف فوق العِلية.."رجعولي مرتي.. يا سيدي الرايس قبل ما تحكموا عليا جربوا انزلوا من سياراتكم واركبوا الحافلة كيما الشريف الزوالي".

4/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية حافلة تسير:

1/4- الفضاء السينوغرافي:

فضاء واقعي واحد انطلق منه **الشريف الزوالي** المتهم بسرقة الحافلة إلى فضاءات متخيلة سرديا، فالفضاء الواقعي الوحيد المتمثل في قاعة المحكمة، إلى قسم الشرطة في بداية المسرحية أثناء استجواب المتهم، ثم إلى الشوارع والطرق المؤدية إلى منزل المتهم، ثم غرفة نومه وكيف استعرض بطل المسرحية . الشريف . أحلامه مع زوجته، ثم مكان عمله، والحانة حيث يلعب لعبة الورق، ثم موقف الحافلة ثم إلى داخل الحافلة، ثم المستشفى حيث تصارع زوجته جميلة الموت. ليعود في آخر المطاف إلى قاعة المحكمة وتنتهي المسرحية من حيث بدأت. فضاء واقعي واحد استطاع المخرج أن يجوب بخيال الجمهور من قاعة المحكمة إلى فضاءات متخيلة لخصت قصة المسرحية.

2/4- الديكور:

الديكور المعتمد في المسرحية وظيفي يلبي الهدف من المسرحية؛ فلكل عنصر مهمته ودلالته التي وظف من أجلها، فعلى خشبة المسرح نلاحظ **ثلاث مصطبات** على شكل (يو بالأجنبية مقلوبة)" " مقلوب **وثلاث كراسي، قوس حديدي، مشجب، عمودين حديديين** للتسلق ورفع البناء، **القوس**

استخدم كمنصة للإدلاء بالشهادة في المحكمة، واستخدمت كمنبر لخطاب سياسي، وكقضبان حديدية للسجن. أما المشجب علق عليه لباس المريض مقطوع الذراع، ومئزر الممرضة وعباءة المحامي وكذلك استعمل للدلالة على وجود تدافع بين ركاب الحافلة، كدلالة على شخصيات: مريض وممرضة ومحامي.

عِلّية يصلها الممثلون عن طريق **سلم** خلفي يسار المسرح بـ**جدران** شفافة استخدمت لفصل الفضاء السينوغرافي، كذلك العمودين الحديدين استخدما للدلالة على الارتقاء من طبقة الكادحة إلى الطبقة البورجوازية، **المسطبة** الموجودة يسار الركح عليها كراسي كدلالة على بهو المحكمة، وعند غياب الكراسي أبحت تمثل سرير المستشفى الذي كانت تعالج فيه جميلة، و**المسطبة** الموجودة يمين الركح دلالة على مقدمة الحافلة، و **مسطبة** أفقية تربط بين باببين شفافين على يمين الركح يظهر باب غرفة الشريف، والباب الثاني يسار الركح هو باب الخروج من حالة الهم إلى ممر الترفيه والدخول إلى باب الحانة للتنفيس عن هموم الشريف والابتعاد عن ضغوط الحياة.

استخدم **مجسم امرأة** عجوز مرة في المستشفى كمريضة ومرة خارج الحانة كمتسولة.

ظهور مجسم **نصف حافلة** لإظهار ما جرى في الحافلة التي استقلها حتى يصل للمشفى مكان تواجد زوجته **جميلة**.

صورة رقم 01/ توضح ديكور مسرحية حافلة تسير.

صورة رقم 02/ تشير لغرفة الشريف الزوالي.

3/4– اللباس:

لباس الشريف الزوالي: معطف بلون بني فاتح أو رملي، سروال ـ وزرة ـ أزرق من نوع الجينز، قميص أبيض، حذاء بني من نوع الجلد.

لباس جميلة: فستان طويل بكمين طويلين بني اللون، حذاء ـ خف ـ أسود، حايك أبيض، فستان أبيض طويل بكمين وطرحة بيضاء.

الممثلين الصامتين: نصف قناع أبيض يغطي الوجه، بدلة سوداء، حذاء أبيض، قميص أبيض وقفازين أبيضين.

صورة رقم 03/ توضح لباس الشخصية الرئيسية الشريف الزوالي.

الصورة رقم 04/ تشرح لباس الشخصية الثانوية جميلة زوجة الشريف الزوالي.

الصورة رقم 05/ تشرح لباس الممثلين الصامتين.

4/4-الموسيقى:

ركز المخرج على الموسيقى والأغاني الجزائرية ولكل دلالته:

- استخدم آلة البيانو في أغنية "نوارة بنتي" دلالة على الجزائر المرجُوَّة (جزائر المستقبل).
- موسيقى فرنسية "**فالس**" وهي موسيقى عالمية للرقص في الحانة دلالة على رقي كلاب الطبقة الأرستوقراطية.
- استخدم المخرج أغنية لـ ل**لعنقى** "الحمد لله مابقاش استعمار في بلادنا" دلالة على الجزائر المستقلة حديثا، استخدم موسيقى **لعلاوي** الجزائرية لأداء رقصة من طرف الممثل وأغنية راي قديم ل**عبد القادر الخالدي** بعنوان " على تالف الراي" دلالة على ان من دخل الحانة لا رأي راجح له.
- في المستشفى: استخدم مقطعا من أغنية للفنان السوري **فهد بلان** دلالة على الصحة، وأغنية أندلسية للشيخ **محمد الغفور** "ياللايم".. لربط خيال المشاهد بنمط البرامج الصحية في الإذاعة الجزائرية ولربط المشاهد بزماكانية القصة.

- استخدام أغنية **لمحمد عبد الوهاب** "أيها الراقدون تحت التراب .." دلالة على قرب موت جميلة.
- استخدم موسيقى راي حديث مقطع من أغنية لفرقة **راينا راي** بعنوان: "طيل طايلة" أثناء سباق سائق الحافلة مع زميل له، وانهى المسرحية بموسيقى آلة البيانو حزينة.

5/4- المؤثرات الصوتية:

- ✓ صوت صافرات الشرطة كأول لقطة في المسرحية، الآلة الراقنة أثناء الاستجواب بمركز الشرطة، صوت أرجل تمشي.
- ✓ صوت العصافير وموسيقى تدل على نهج المرح.
- ✓ استخدم صوت الضوضاء للدلالة على الأحياء الشعبية وفي انتظار الحافلة.
- ✓ استخدم الصدى في الخطاب السياسي دلالة على أن الخطاب ذو قوة.
- ✓ ثم استخدم أصوات التعجب وموسيقى كلاسيكية.
- ✓ موسيقى ذات ريتم سريع أثناء دخوله الحانة كدلالة على مكان تواجد الشريف.
- ✓ صدى صوت اعلان منتج للتبغ.
- ✓ موسيقى على آلة البيانو للدلالة على بداية بث لإذاعة باللغة الفرنسية.
- ✓ صدى لصوت اعلان عن مشروب كوكاكولا.
- ✓ موسيقى درامية بوليسية تدل على انبهار **الشريف** من عالم الأفراز أي الطبقة المخملية.
- ✓ نباح الكلاب.
- ✓ واستخدم صوت نسائي كمذيعة ثم كمقدم برنامج صحي (علاوة سرطان)، كحصة إذاعية يستمع إليها **الشريف الزوالي** في المستشفى.
- ✓ صوت "**فهد بلان**" جنريك حصة صحية إذاعية "الشفاء العاجل بغير تفريط"، تسجيل إذاعي يبث عبر مذياع معلق على المشجب مع مئزر الممرضة.
- ✓ كذلك صوت الهتافات في الملاعب للدلالة على فرحة المنتظرين في موقف الحافلة.

✓ كذلك استخدم صوت موسيقى "الراي" حماسية أثناء سير وسرقة الحافلة لإضفاء جو حماسي تدل على التنافس.

6/4- الإضاءة:

استخدم المخرج الإضاءة الشاملة Le Grand Plan طيلة المسرحية، واستخدم إنارة مركزية بؤرية حين التركيز على صلب الحكاية، كذلك في النهاية على الممثل في وسط المسرح وسط الديكور وعلى منصة السرد، وآخر كلمات كتوصية من جميلة...، وعند الخطاب السياسي وسط الركح وإضاءة خافتة وراء الجدران في العلية لإظهار "ناس الفوق" وفي حالة سكر الشريف الزوالي وعند مساعدة الشريف لجميلة في حمل كيس الدقيق للدلالة على سرد جانبي، كما استخدم الإضاءة الخافتة للدلالة على الحلم وعلى جميلة حين ظهرت كطيف بعد موتها، ففي المسرحية اعتمد المخرج على الإضاءة الخافتة كدلالة على الحلم والخيال كوسيلة اقناع للجمهور وجذب له ليبين أن القصة محل السرد هي مجرد خيال من عقل الشريف وليست أحداث حقيقية، وهي فقط مجرد ذكريات يرويها لنا المتهم في سرقة الحافلة، وينبغي الإشارة إلى أن المخرج استخدم الإضاءة الخافتة كذلك عند تغيير الديكور وكإعلان عن كل مشهد جديد فقد كانت كفاصل بين المشاهد بدل اسدال الستار ورفعه مرة أخرى، و أطفأ الإنارة في لقطتين حينما أراد إظهار عقدة المسرحية وقبل المشهد الأخير حينما شرح **الشريف الزوالي** أصل المشكلة وهي سرقة الحافلة وغضبه من تصرف ركابها رغم آداء واجبه.

إذن هنا نؤكد على أن المخرج استخدم الإضاءة الشاملة والبؤرية لضرورة السرد في معظم مشاهد المسرحية، وقليلا ما استخدم الإضاءة الخافتة والجانبية للدلالة على الحلم، كما استخدم الإضاءة بصيغة ظلام/نور للدلالة على بداية ونهاية كل مشهد بدل الستارة في المسرح الكلاسيكي، وكذلك اعتمد على استخدام خاصية الإضاءة الجانبية أو البؤرية . أي المركزية للدلالة على بداية القصة وعقدة المسرحية ونهاية أو حل العقدة كبناء درامي للمسرحية. أي توظيف درامي.

الصورة رقم 06/ توضح الإضاءة الشاملة

الصورة رقم 07/ تمثل الإضاءة البؤرية.

الصورة رقم 08/ تمثل دور الإضاءة في التعبير عن تخيل الشريف لطيف جميلة بعد موتها.

الصورة رقم 09 دور الإضاءة في التعبير عن تواجد الشريف وهو في الحانة.

7/4- أداء الممثل:

الممثل الرئيسي "عزالدين مجوبي" بدور **الشريف الزوالي** جد معبر؛ كحركة وإماءات وتعابير صوتية، أو تمثيلا للخوف، الدهشة، التعجب، القوة، إظهار العشق، كإنسان ككلب، كطبقة كادحة، كطبقة غنية...

أما بالنسبة للممثلة المرافقة "دليلة حليلو" بدور **جميلة** فهو دور ثانوي فهي ممثلة مسرحية ذات صوت جهوري، تمكنت من إظهار التعاطف، الحب، الغضب، وبكاء حقيقي، عند وفاة طفلتها نوارة، كحركة ونبر، جري طفولي، دلال زوجة، ذبول مريضة، وأخيرا طيف زوجة ميتة تكرر كلامها لزوجها المنكوب: (أنا عندي حظ كبير.... أولادنا يجريوا...).

أما **الممثلان الصامتان** فهما يعتبران من أدوات الديكور مهمتهما تغيير الديكور، رقص معبر عما يقوله الممثل بداية من اقتياد الشريف إلى قسم الشرطة إلى نهاية المسرحية بوقوفهما كشرطة مرافقة للمتهم في المحكمة، يرتديان لباس موحد بدلة البانتومايم مثل قناع يغطي نصف الوجه وقفازات بيضاء وحذاء أبيض وبدلة سوداء، ثم آداء للرقصات..

وقد تعمد المخرج **زياني الشريف عياد** ظهورهما على المسرح كفاصل لقطع الفرجة وهذا من خصائص المسرح الملحمي البريختي، الذي يبتعد عن التقمص الوجداني للشخصيات الممثلة. [1]

[1]- مقابلة مع المخرج زياني الشريف عياد، يوم 07/23/ 2024، 10:30

الصورة رقم 10/ تمثل حركة الجسد

الصورة رقم 11 تمثل إيماءات وتعابير الوجه.

5/ الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية حافلة تسير:

1/5- البعد الاجتماعي:

عالج مخرج المسرحية قضايا اجتماعية مختلفة تصور يوميات الشعب الجزائري التي لا تختلف كثيرا عن القصة الحقيقية؛ قصة إحسان عبد القدوس (يارب أوتوبيس)، فقد تحدث عن قضية الزواج، الحب، مشكلة البطالة، مشكلة ضيق السكن، الانفجار الديمغرافي، ظهور الطبقية، الفساد الأخلاقي..، كمثال على ضيق السكن قوله: "مزوج وساكن في بيت وكوزينة نكسلوا رجلينا بالدالة ونبدلوا حوايجنا في بيت الراحة".

الملاحظ هنا أن المشاكل هي نفسها في الدول النامية ولا تميز شعبا عن آخر في الجانب الاجتماعي.

2/5- البعد الأنثروبولوجي:

يظهر في عناصر منها؛ الطبقية، كيس الدقيق، العشق بين لبارح واليوم، امرأة ونصف.

فا**لطبقية** تظهر في قول الممثل: ".. الناس طبقات يا وليدي، ناس لتحت مالازمش يزعجوا الناس اللي فوق، وهذا موجود في القانون.." ويقصد بهذا القانون المدني الفرنسي الذي تطبقه مصر أكثر من الجزائر. من أعراف الشعب الجزائري أنه إذا أراد شخص بالغ أن يتزوج يأخذ معه **كيس دقيق** لبيت الخطيبة، الاشتراك في حمل كيس الدقيق بين الخطيب ومخطوبته دلالة على شراكة الحياة بينهما، إن مصطلح "**امرأة ونصف**" لدى الشعب الجزائري هي امرأة قوية صنديدة شجاعة تتحمل المسؤولية إذا جارت عليها الحياة بمشاقها تبقى امرأة لأن نصفها ذهب مع المشاكل الصحية، **العشق** في الجزائر كان مباشرا من النظرة الأولى أصبح دراسات وتربصات، تصريح الزوجة بإجبارية ضرب العريس للعروس يوم زفافها هو من العرف وأن يصر الزوج على أن يسألها عن اسمها هو من العادات المتوارثة حتى وإن كان يعرفها أصلا..

الصورة رقم 12/ تمثل قيمة الشريك في الحياة

3/5– البعد الأخلاقي:

تمثل هذا البعد في مجموعة من الأخلاق التي تحدث عنها بطل المسرحية منها ما هو خاص به شخصيا كالهروب من مشاق الحياة إلى السكر ولعب الورق في المقاهي والحانات، وكذا اضطراره لسرقة الحافلة كآخر حل ليرى زوجته وهي تحتضر بالمستشفى. ومنها ما هو عام كنهيه عن المنكر للحفاظ على المال العام بالنهي عن افساد جلد كرسي الحافلة، .... كذلك صفة الخجل، التعاون، الاعتراف بقيمة الشريك، في قوله ".. كي شافتني جميلة الشريف من اليوم ماتزيدش تهز الثقل وحدك ثمة عرفت قيمة شريكة الحياة..".

كذلك هناك إشارة إلى السلوكات السلبية في المجتمع تمثلت في الطمع بالمقابل الشخصية الرئيسية ترفض هذه الصفة بعد خروج المستعمر وامتلاك بيوت المحتلة من طرف الفرنسيين في قوله: "كاين ناس شرات أنا لا، كاين ناس زدموا أنا لا.."، تخاذل ركاب الحافلة الذين لم يساعدوا **شريف الزوالي** حينما صدح بالحق في وجه سائق الحافلة....

هذا البعد يدل على صراع نفسي داخل عقل **الشريف الزوالي** وهو صراع طبيعي يحس به كل إنسان يستنكر جنوح الناس نحو الفساد الأخلاقي لمجرد تغليب المصلحة الذاتية، وهذا الصراع يؤكد عليه بطل المسرحية في نهاية المسرحية ونهاية المحاكمة حينما قال: "ما غاضنيش الحال كي ضربوني... غاضني الحال لأنهم ضربوني لأني أديت واجبي..".

المسرحية رقم: 02 مسرحية العيطة:

1/ البطاقة التقنية للمسرحية:

تستغرق المسرحية ساعة واثنان وعشرون دقيقة، من تمثيل عز الدين مجوبي في دور الساحر، والمحمد بن قطاف في دور العامل الجمعي بن محمد بن الخير، وصونية في دور مساعدة الساحر، إخراج زياني الشريف عياد، كتابة السيناريو المحمد بن قطاف، ملابس بوخاري زروقي، الإضاءة عمار بلعور وسيد علي العياشي، موسيقى الشريف قرطبي، إنتاج مسرح القلعة، سنة الإنتاج 1989.

2/ البطاقة الفنية للمسرحية:

1/2- تصنيف المسرحية:

تصنف المسرحية ضمن مسرح النقد السياسي الاجتماعي، هذا من حيث الموضوع أما من حيث المكونات فالمسرحية جماعية متكاملة العناصر؛ أي مسرحية ذات ممثلين أو أكثر (لدينا ثلاثة ممثلين الساحر ومساعدة الساحر والعامل)، وسينوغرافيا إيحائية (وهو ما سيتم توضيحه في التحليل)، ومن حيث عدد الفصول فهي عبارة عن فصل واحد يمثل كل المسرحية باعتبار ان المسرحية الكلاسيكية تحوي عدة فصول وعند نهاية كل فصل تغلق الستارة وهو ما تم الاستغناء عنه منتصف ثمانينات القرن الماضي كتحديث في شكليات المسرحية.

2/2- عنوان المسرحية: العيطة؛ أي الصرخة، صرخة مجنون يبكي تدهور مصنعه بسبب غياب بولون وهي قصة اجتماعية نقدية في قالب فلسفي يسردها ساحر مجنون في مستشفى المجانين قصة الجمعي بن امحمد بن الخير العامل الدؤوب المحب لعمله ومصنعه ووطنه.

3/2- ملخص المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول مواطن جزائري يدعى الجمعي بن محمد بن الخير، عامل في إحدى المصانع، مجتهد في عمله لدرجة العشق، في أحد الأيام وكعادته باشر عمله وإذا بالآلة التي كان يشتغل عليها معطلة بسبب فقدان برغي يربط بين أجزائها، وما عليه سوى البحث عنه وتصليح الآلة ليعود

للعمل لكنه لم يجد ذلك البرغي، مما أدى به إلى البحث عنه مطولا، ومن ثم توقفت باقي الآلات وبالتالي خسارة المصنع، مما أدى إلى دخوله حيز البطالة، فلم يتحمل الجمعي بن محمد هذا الوضع، ما أدخله في أزمة نفسية، ثم فقد عقله.

4/2- الفكرة العامة للمسرحية:

تحدثت المسرحية عن قصة عامل يدعى الجمعي بن أ'محمد بن الخير الذي فقد عقله بسبب توقفه عن العمل لتلف في الآلة التي كان يشتغل عليها، وخسارة المصنع الذي كان يعمل فيه، تدور أحداث القصة في الجزائر أثناء فترة النظام الاشتراكي، بالتحديد فترة الثمانينات، حيث شهدت الجزائر في تلك الفترة أزمة اقتصادية واجتماعية، مست جميع مجالات الحياة ومختلف الطبقات الاجتماعية والثقافية في المجتمع الجزائري.

5/2- موضوع المسرحية:

عالجت مسرحية العيطة موضوع النظام الاشتراكي وما نتج عنه من أزمات اقتصادية، واجتماعية وثقافية في فترة الثمانينات، حيث عالجت المسرحية الموضوع بطريقة نقدية فلسفية من خلال قصة العامل الجمعي بن امحمد الذي فقد عقله، وكذا دور النظام، ودور الإدارة في تلك الفترة.

3/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية العيطة:

سينوغرافيا **خيالية** إيحائية تتكون من عدة عناصر وهي:

1/3- الفضاء السينوغرافي:

للمسرحية فضاء سينوغرافي واحد هو مكان الفرجة التي يديرها الساحر الراوي وهو في الحقيقة مستشفى المجانين الذي لم يصرح به أصلا في كل المسرحية وانما هو استنتاجنا من العرض المسرحي الذي بدأه الراوي الساحر حين استعراضه لقدراته العجيبة في بداية المسرحية باستخراج انسان ألي من برغي "بولون"، بحيث يمكنه جعل المتلقين تخيل قصة العامل الجمعي بن محمد بتفاصيلها وينقل الجمهور المتفرج

من مكان الفرجة إلى المعمل الذي يشتغل فيه صاحب القصة، فالراوي في مجتمعاتنا يصبح ساحرا صانعا للقصة وللفرجة معا وهو **عنصر أساسي عند بريخت**.

الصورة رقم: 01 تمثل الفضاء السينوغرافي

2/3- الديكور:

استخدم المخرج في مسرحية "العيطة" نوعين من الديكور النوع الأول ديكور واقعي تمثل في:

- **سلم ذو ثلاث اتجاهات:** السلم حديدي الصنع، رمادي اللون، بدرجات خشبية، يتكون من ثلاث اتجاهات؛ الاتجاه الأول والثاني طويلين، أما الثالث فهو قصير يصل لنصف طول الأول والثاني، إذا كان السلم في الحياة اليومية يدل على أداة تساعدنا في الصعود من الأسفل إلى الأعلى، ففي سينوغرافيا المسرح يدل على وسيلة للارتقاء من طبقة دنيا إلى طبقة أعلى منها اجتماعيا او اقتصاديا أو ثقافيا أو سياسيا.. ويحيلنا السلم في المسرحية . محل الدراسة إلى الطبقية الموجودة في المجتمع (الفقيرة، المتوسطة والغنية)، ويحيلنا إلى الفوارق الاجتماعية والثقافية بين كل من العامل ومدير المصنع، كما يشرح حالة التذبذب في التواصل الإداري بينهما وهذا ما تجسده حركات الممثلين على السلم من خلال تبادل الأماكن والحوار الذي جرى بينهم مما أدى إلى حذف أحد السلالم مما يعني حذف الطبقة الوسطى في المجتمع اقتصاديا واختفاء همزة

الوصل في السلم الإداري والذي أدى بدوره إلى غياب التفاهم بين العمال ورب العمل أي سيادة الأوامر الفوقية، كذلك تحيلنا السلالم إلى تحديد قيمة الشخص ومكانته الرفيعة عند حديث الجمعي بن محمد من فوق السلم بنبرة فخر وعزة نفس وهو يتحدث عن عمله وكذا قيمته ومدى أهميته وهو عامل.

الصورة رقم 02 تمثل السلم الذي استخدم على أساس شرح الطبقية.

- **الآلة:** آلة حديدية بقاعدة خشبية بعجلات لسهولة التنقل بها، سماها الجمعي بن محمد على اسم والدته "عيشوش"، هذه الآلة تحيلنا في كل مرة إلى دلالات مختلفة، فهي تعني الأساس الذي يقوم عليه المصنع باعتباره أساس التوجه الاقتصادي الاشتراكي، وهي ـ أي عيشوش ـ مصدر عيش العمال. كذلك تمثل شخصية العم بوعظمة الذي كان يعمل رفقة الجمعي في المصنع وهو المسؤول عن قطع الغيار للآلات في المصنع، كما تحيلنا إلى السلم الذي يتسلقه الانتهازيون للوصول للقمة والحصول على السلطة والنفوذ والمال؛ وهذا ما يتضح من خلال صعود الساحر إلى قمة الآلة كدلالة على استحواذه على إدارة المصنع أي السلطة والنفوذ. والدليل قول الجمعي بن امحمد للساحر وهو جالس اسفل الآلة:"ياخي كنت معانا .. خير لك ما تغامرش هاذوك ما طلعهمش لعرق و التعب ..".
- **الدفتر:** هو دفتر شكاوى الذي يكتب فيه العمال شكاويهم لترفع إلى إدارة المصنع كي يتم معالجتها، كاتصال إداري لابد من وجود دفتر شكاوى واقتراحات فهو نوع من الاتصال

الداخلي للمؤسسات ككل، والتي يتم من خلالها بحث مشاكل العمال وإيجاد حلول لها، ويحيلنا هنا إلى الفضاء الضيق المتاح لحرية التعبير آنذاك . فترة الاشتراكية في الجزائر. لكن للأسف القلم المذكور على أنه وسيلة كتابة على الدفتر، جف حبره وهذا يدل على كتم صوت وسائل الإعلام وتوجيهها من طرف السلطة ووضع خط سير وقانون من طرف المؤسسة لا يجب الحياد عنه، إذ يعتبر **إكسسوار خيالي** تم الحديث عنه رغم غيابه.

- **المكنسة:** عبارة عن عمود أبيض وشعر برتقالي استخدمت لغرضها الأصلي وهو التنظيف.

أما **الديكور الخيالي** فقد تمثل في؛ عبارة "البولون" التي كان يرددها الجمعي بن محمد، وهي عبارة عن برغي صغير الحجم يوضع ليربط بين أجزاء الآلة، ففي سياق المسرحية يفقد هذا البرغي من الآلة مما يؤدي إلى تعطلها لذلك وجب على العامل البحث عنه ليكمل عمله، وبفقدان البرغي يتعطل المصنع وتتعطل دورة الإنتاج فيصبح العامل بلا عمل وهذا يؤدي به إلى البطالة ثم التورط في مشاكل اجتماعية عديدة مثل الفقر، التسرب المدرسي، عدم القدرة على العلاج..

كما تحيلنا عبارة "البولون" إلى العقل في قول الجمعي "أنا ثاني خصني بولون،.. وكي نلقى البولون نكون لاباس..."، البولون يحيلنا لقيمة الشيء مهما كان بحيث لا يجب إهماله.

الزيت: زيت التشحيم الذي يعطي مرونة لأوصال الآلة كما تعطي صلة الرحم دفئا لأواصر المحبة بين أفراد الأسرة وطبقات المجتمع. وكذا المرونة في الحوار بين السلطة والشعب لتسيير شؤون البلاد بدل المركزية ولغة الخشب السائدة أثناء الفترة الاشتراكية.

3/3- الملابس:

تنوعت أزياء شخصيات المسرحية حسب دور كل ممثل، فالساحر يرتدي سروالا بحمالات باللون الأصفر الترابي أقرب إلى اللون الرمادي، وقميص رمادي، يدل على غموض أدوار الشخصية التي تقمصها الممثل عز الدين مجوبي، إذ تقمص دور الساحر العجيب الذي سيروي قصة العامل الجمعي بن أ'محمد بن الخير، ودور الإدارة في المصنع، و دور زميل الجمعي في مشفى الأمراض العقلية مصاب بحب السلطة والرغبة في الوصول إليها، أما الممثلة صونية فترتدي زي أصفر فاقع اللون مكون من قميص

وسروال مزين بزهرة عباد الشمس، فاللون الأصفر و الزهرة يمثلان النشاط و الحيوية والمرونة، أما **امحمد** بن قطاف الذي يؤدي دور العامل الجمعي بن **امحمد** يرتدي ثياب العمل المكون من سروال وقميص ملتصقان زرقاوان لكن الأزرق الذي ترتديه الشخصية يتخلله اللون الرمادي الفاتح حتى يشير إلى شخصية الرجل الآلي الذي تقمص دوره العامل في بداية المسرحية، كذلك الازرق لون ثياب العامل وهو يرمز إلى الطبقة العاملة (البروليتاريا) الكادحة فترة السبعينات والثمانينات.

الحذاء: أسود اللون عادة يلبس للرجلين ولكن استخدم على عاتق العامل مربوطا بشراكه للدلالة على جنونه وفقدانه للتوازن. وقد تجلى ايضا كسينوغرافيا خيالية من خلال تكرار الممثل لعبارة: بين الانطلاقة والوصول ضيعنا صبابطنا" اي ضياع العقل والحكمة والمبادئ التي ارتكز عليها النظام العمالي، وهذا ما تؤكده حركة الممثل في وضع الحذاء حول العنق.

الصورة رقم 03 تمثل وضع الحذاء حول عنق الجمعي بن محمد كدليل على جنونه

الأزياء في المسرحية أحالتنا إلى ملامح الشخصيات الممثلة على خشبة المسرح وساعدت في تقريب الفهم للمتلقي، فالشخصية المحورية في المسرحية الجمعي شخصية نامية تبدو ملامحها من بداية العرض؛ على أنها إنسان آلي، ثم تتطور الشخصية إلى أن تظهر على أنها عامل بسيط يعمل بلا توقف وبإخلاص لرفع الإنتاج في المصنع، لينتهي به الحال إلى إنسان طبيعي مجنون. أما شخصية الساحر فهي شخصية جاهزة حيث؛ تقمص دور الساحر الذي يروي قصة الجمعي بن أ**امحمد** في مراحل حياته من عامل

بسيط إلى غاية أن إنسان مجنون، إلا أنها كانت هزلية وغريبة بعض الشيء لتبرز رسمية العمل من جهة وتظهر الغرابة والجنون خلال سيرورة المسرحية كبداية ونهاية تراجيدية للقصة.

أما شخصية **مساعدة الساحر . صونية مكيو.** فهي شخصية جاهزة استحدثها المخرج لكي تكون صدى للساحر _فهي غير موجودة تماما في النص المسرحي_، تدل هنا على الطبقة المساعدة للأفراد الانتهازيين والضغط على الطبقة الكادحة من خلال ترديد أقوال الساحر وهي شخصية سلبية في المجتمع.

4/3– الإضاءة:

اعتمد المخرج على إضاءة مركزية في الكثير من مواقف المسرحية رغبة في تسليط الضوء على الموضوع الذي يمس المجتمع الجزائري ككل، وإخراجه من الطابوهات إلى العلن . الحديث عن سلبيات الاشتراكية، غياب حرية التعبير، قتل روح المبادرة. في حين يتخلل العرض إضاءة أفقية مباشرة لتحديد الشخصية المعنية بالحديث، وإضاءة خافتة للإحالة إلى الشخصيات الثانوية في ذلك الموقف من العرض المسرحي، ففي بداية المسرحية كانت إضاءة خافتة دلالة عن بداية الدخول للموضوع ثم إزالة الغطاء عن الآلة مع إضاءة مركزية معلنة عن بداية العرض، ثم إضاءة خافتة عند إعلان مساعدة الساحر عن بداية الفرجة ودندنة الساحر بألحان صحراوية دلالة على خروج كليهما من محور القصة وعودتهما لهامش القصة في انتظار الجمعي بن محمد أن يبدأ الفرجة بسرد قصة معمله، وكيف انتهى به الأمر إلى الجنون، كذلك دلالة على أن الساحر أي راوي القصة يتخيل أحداث القصة التي بصدد سردها على لسان صاحبها، ثم تصبح الإضاءة اسقاطية حين يبدأ الجمعي بن محمد سرد قصته دلالة على تركيز المخرج حول أهمية الجمعي وما يسرده.

5/3– الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

اعتمدت المسرحية على ألحان جزائرية شملت مختلف طبوع الأغنية الجزائرية مثل الأغنية الشعبية العاصمية، اللحن الصحراوي، والعيطة السطايفية، ليحيلنا إلى أن الموضوع الذي تعالجه المسرحية يخص الجزائر ككل من شرقها لغربها ومن شمالها لجنوبها، أما المؤثرات الصوتية فهي أصوات تصدر عن

الشخصيات؛ أصوات حقيقية تحاكي أصوات الطبيعة كأصوات الحيوانات وصوت اصطناعي يدل على حركة الآلة، وصوت شرب الساحر للكحول، غرضها معايشة المتلقي للحدث. كما تخلل العرض المسرحي أصوات تمثل الضجيج وصوت الرصاص والاحتجاجات.. تحيلنا إلى الفوضى التي سادت تلك الفترة بعد الأزمات التي عانى منها العامل الجزائري والتي انتهت بحل العديد من المصانع وبيعها للقطاع الخاص وبالتالي نهاية النظام الاشتراكي بنهاية كفاح الطبقة الشغيلة وإحالتها على البطالة وما تلاها من انهيار للدولة ككل نهاية الثمانينات.

4/ الأبعاد الرمزية المستخرجة من سينوغرافيا مسرحية العيطة:

من خلال المشاهدة المتكررة للمسرحية لاحظنا رموزا بعينها ساعدتنا على التركيز على خمسة أبعاد دون غيرها (البعد السياسي، الاقتصادي، الاجتماعي، الثقافي والبعد الجمالي) من خلال رموز بعينها مادية ولغوية تمثلت في (العيطة والسُّلّم) كبعد سياسي، (الآلة والبولون والزيت) كبعد اقتصادي، (الحذاء-الصباط-والألحان والأسطورة) كبعد ثقافي، (عيشوشة-إسم الآلة-وزيت الشيتة) كبعد اجتماعي، أما البعد الجمالي فقد تمثل في التناغم بين آداء الممثلين وطريقة عرض القصة.

1/4- البعد السياسي:

يتجلى البعد السياسي في المسرحية من خلال الموضوع الذي عالجته والمتمثل في النظام الشيوعي الذي كانت تتبعه الجزائر، والآثار التي ترتبت عنه وما تخلله من فشل و تراجع، وكذا الفساد الذي ساد جميع المجالات، فترة الثمانينات، وهذا يظهر من خلال العبارات المتكررة طوال العرض المسرحي مثل "السلطة"، "الديمقراطية"، "الديكتاتورية"، "الثورة"، "المحلية"، "من الشعب وإلى الشعب"، "باسم الحزب"، " باسم الثورة"، وغيرها من المؤشرات التي تحلينا إلى المجال السياسي الذي تعالجه المسرحية بالنقد من خلال عنوانها "العيطة" أو الصرخة التي ارسلها الجمعي بن محمد العامل البسيط ضمن مصنع من مصانع هذا الوطن، إضافة إلى بعض عناصر الديكور مثل "السلم" الذي يحيلنا إلى السلطة في مواقف كثيرة من المسرحية، يحيلنا إلى السلطة الحاكمة عند قراءة الجمعي بن محمد الصفحة الأولى من دفتر المعمل عند تدشينه، وسلطة إدارة المصنع عند الحديث عن العمل في المصنع والآلة. أدى تراكم المشاكل

وغياب الحوار بين السلطة والشعب وإدارة المصنع وعماله إلى إغلاق المصانع وبطالة خانقة في صفوف العمال الجزائريين مما أحدث أزمة اقتصادية ومنه إلى أزمة اللاأمن نهاية الثمانينات في الجزائر.

2/4– البعد الاقتصادي:

اعتمد السيناريست على رموز وعبارات متعددة لشرح وتحليل البعد الاقتصادي، فقد وردت بعض العبارات مثل "هذي هي الخدمة.."، ترديد نشيد الاشتراكية "نحن عمال الجزائر، نبني ونشيد.."، ".. لازم تتخيل تاج الاشتراكية.." كلها تؤكد زمن النظام الاشتراكي في الجزائر. أما من حيث الرموز فقد ورد مصطلحي "الآلة" و "البولون" التي ترددت خلال المسرحية على لسان الممثلين الثلاث شرح أساس الأزمة التي عانت منها الجزائر خلال فترة الثمانينات،[1] والتي أساسها غياب الحوار بين مؤسسات الدولة والعمال أو الموظفين، ومشكلة مركزية القرار الذي يعتمده النظام الاشتراكي، والذي أشار إليه الممثلون في غياب البولون "البرغي" أي الحوار والتفاهم سيؤدي لا محالة إلى تعطل الآلة في المصنع وبالتالي تعطل الإنتاج والإنتاجية ومنه حدوث كساد وركود اقتصاديين، إضافة إلى البطالة وغلق المصانع بسبب عنصر بسيط وهو "البرغي" الأمر الذي أدى إلى انهيار اقتصادي تهاوت معه كل قطاعات الدولة. ، وهو يحمل المكنسة ويتحدث عن الزمن السابق أن العمال لا يخرجون من المعمل إلا بعد تنظيفه ومسح الآلات وشرب الحليب كعادة صحية ووقائية ودلالة على الانضباط.

الصورة رقم: 04 تمثل أهمية الآلة بالنسبة للعامل

1- مقابلة مع المخرج زياني الشريف عياد، يوم 2024/07/23، 1030.

3/4- البعد الاجتماعي:

يظهر البعد الاجتماعي في مسرحية العيطة في معالجة الأزمة الاجتماعية التي عاشتها الجزائر والمنبثقة عن الأزمة الاقتصادية العالمية ككل والجزائرية على وجه الخصوص، والمتمثلة في الفقر والطبقية والتهميش – تهميش العامل المبدع بالذات- وهو ما ظهر جليا في استخدام الممثلين للسلم كدلالة على الطبقة الاجتماعية وإرفاقها بالنّبر وتغييرات الصوت أثناء أداء الممثلين؛ نبر قوي لأصحاب السلطة والنفوذ، ونبر ضعيف يدل على طبقة الفقراء والمهمشين، استخدام مصطلح النمل كدلالة على الطبقة الشغيلة.

4/4- البعد الثقافي:

يتبين البعد الثقافي في المسرحية من خلال استخدام الأسطورة الشعبية الجزائرية حيث استدل "الجمعي بن محمد بن الخير" بأسطورة "بقرة ليتامى" تدل أيضا على مصطلح سياسي البقرة الحلوب التي تشبع جوع كل الشعب على اختلاف طبقاته لكنها تستنفذ من طرف حفنة بسيطة من الطبقة الحاكمة فقط دون بقية افراد الأمة، و "بنت الغول " إضافة إلى تلحين جملة "الحمد لله" التي رددتها شخصيات المسرحية بمختلف الطبوع الفنية المتنوعة المعروفة بالجزائر والتي تحيلنا على أناشيد "الثورة الزراعية"، ونشيد "نحن عمال الجزائر.." والتي وظفت للدلالة على زمن المسرحية وحال الطبقة العاملة في كل الجزائر.

تخلل بداية العرض قراءة الجمعي بن امحمد لشعر عربي فصيح ولمقطع من مسرحية امجاد روما باعتبار ان الساحر يستطيع ان يسير هذا العامل مثل الروبوت أي الآلة كدلالة على أن هذا الروبوت مثقف أو بسيط جدا حسب رغبة الساحر وهي إشارة على نبوغ الساحر ودقة التحكم في الفرد وهي إحالة على تحكم الإدارة في العامل تحكما تاما.

5/4- البعد الجمالي:

- من جمالية العرض المسرحي أن الساحر جعل المتلقي ينجذب للقصة وحيثياتها بالرغم من انه ـ أي الساحر. قدم عرضه على أساس أنه قائم بالاتصال وجمهور المسرحية هم متلقيين باعتباره مقدم للفرجة وليس كممثل داخل هذه المسرحية.

❖ مرونة حركات الجسد لدى الممثلين والتناغم السلس في آداء الأدوار، وتغيير النبر وتلوينه لدى كل ممثل حسب مقتضيات حالة الشخصية والموقف الذي يتطلبه الدور، كمثال تغير نبر مساعدة الساحر "صونية" من تكرار كلام الساحر إلى مذيعة تستدرك قطع البث كما درجنا عليه في قنواتنا الإعلامية، هذا التلون خلق جمالية ومتابعة من الجمهور.

صورة رقم 05 تمثل حركة جسد الممثل والتناغم السلس في آداء الأدوار

❖ **اللغة:** هناك تنقل جميل في استعمال لغة السرد من لغة عامية ـ عربية دارجة إلى لغة فصحى أثناء تغيير الساحر للوحات المسرحية في استخدامه للإنسان الآلي من قائد روماني يتلو الشعر إلى دكتاتور صغير يمجد أيدولوجية ما، إلى شاعر رومانسي إلى فلاح بسيط ... كمجال لفلسفة سحره ينتهي إلى أساس موضوع المسرحية وهو قصة عامل في مصنع ما في الجزائر نهاية الثمانينات.

❖ جمالية النص المسرحي من خلال هذا العرض أنه اختزل عشرين سنة من سياسة الجزائر في ظل الاشتراكية، عشرون سنة من الاستقلال بطريقة فلسفية عميقة في قالب تراجيدي ساخر رغم حالة التعتيم الإعلامي والذي أشار إليه الساحر في جملته في بداية العرض: ما تظنوش أني دخلت لهنا بكل سهولة لهذ لمكان الضو لحمر في كل الطرقان.. لمزية اللي كاين السطوح".

5/ مميزات أسلوب المخرج زياني الشريف عياد:

تتميز أعمال المخرج زياني الشريف عياد بـ:

يختار النصوص القوية لتجسيدها على خشبة المسرح ليعبر من خلالها عن آرائه واتجاهاته كفنان وكمواطن مثلما فعل مع نص للماغوط فأخرج "مسرحية قالوا لعرب قالوا"، وكذا مع نص للطاهر وطار فأخرج مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع". زياني مقابلة هاتفية يوم 23.07.2024. 10:45.

- واقعية تنتمي للمدرسة السوفياتية.
- يركز على الفكرة والأداء الرصين، وإشباع اللقطة التمثيلية بكل ما تحتاجه من تمثيل حركي وحسي.
- استخدم مبدأ من مبادئ المسرح البريختي المتمثل في البعد عن التقمص الوجداني.[2]
- إبراز الراوي في كلا العملين ففي مسرحية **حافلة تسير** كان الراوي هو الشخصية الرئيسية فيها، أما في مسرحية **العيطة** فقد كان للراوي مكانة بارزة وأساسية أضافت للعمل صيغة جمالية المتمثل في دور **الساحر**. وهي أيضا من مميزات المسرح البريختي.
- اعتمد على الإضاءة في الفصل بين المشاهد.
- اعتمد النهج الطلائعي في إخراجه للمسرحيات باعتباره أيديولوجيا وأسلوب فني يميز جيله المتطلع لحياة أفضل دون تبعية لنظام أو حزب او تيار ما.
- اعتمد أكسيسوار مثل نصف القناع والكفوف البيضاء والبدلة السوداء كلباس للممثلين الصامتين كإضافة في المسرحية . مسرحية حافلة تسيير. وكدلالة قاطعة على الأسلوب البريختي الذي ينتهجه.

2- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري –مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي-، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، (د، ط)، 2013، ص

II/ تحليل أعمال المخرج عز الدين مجوبي:

المسرحية رقم: 01 مسرحية غابوا الافكار

1/ التعريف بالمخرج عز الدين مجوبي:

ولد المخرج والممثل عز الدين مجوبي في 30 أكتوبر 1945 بمدينة عزابة ولاية سكيكدة، وهو ابن محامٍ تعود أصوله إلى حمام قرقور بمدينة سطيف، بدأ كممثل مع مطلع ستينات القرن الماضي، ثم التحق بمعهد المسرح البلدي بالعاصمة عام 1963، وكانت بدايته كممثل بالإذاعة الوطنية بين سنتي 1965 و1968.

شارك كممثل بأدائه المبهر في مسرحية "حافلة تسير" سنة 1985 رفقة "دليلة حليلو"، وقد لاقت المسرحية نجاحا كبيرا جعلها علامة مميزة في مسرح تلك الفترة، أما سنة 1986 فقد أخرج مسرحية "غابوا الأفكار" بالمسرح الوطني، وفي مسرح باتنة الجهوي، أخرج مسرحية "عالم البعوش"، وقد نالت نجاحا كبيرا، كما افتكّت جائزة أحسن إخراج في مهرجان قرطاج للمسرح بتونس وأحسن دور رجالي للممثل جمال طيار. وخاض مجوبي مع كل من زياني شريف عياد وامحمد بن قطاف وصونيا وآخرين، تجربة المسرح المستقل في الجزائر بإنشاء "مسرح القلعة" في 1990، الذي أنتج "العيطة" و"حافلة تسير 2"، كما شارك مجوبي في عدة أعمال تلفزيونية منها "يوميات شاب عامل" لمحمد إفتسان وفيلم "خريف 1988".

كما شارك أيضا في إنتاج أعمال مع عدة مسارح جهوية من بينها مسرح بجاية الذي أخرج فيه مسرحية "لحوينتة" سنة 1994 عن نص لـ "علاوة بوجادي" ونال عنها جائزة أحسن إخراج، كما كان للراحل أيضا إسهام في التكوين، حيث كان أستاذاً في الإلقاء والنطق بالمعهد الوطني العالي للفنون الدرامية.

وتقلّد "مجوبي" عدة مناصب إدارية، حيث عُيّن مديرا لمسرح باتنة الجهوي ثمّ مسرح بجاية الجهوي، ثم مديرا للمسرح الوطني عام 1995، وفي زوال13 فيفري 1995، اغتيل أمام مبنى باشطارزي، لتنطفئ شمعة لا تزال تضيء الخشبات وتلهم الخلف[1].

1- عزالدين مجوبي.https://www.tna.dz، أطلع عليه يوم: 2024/11/29، على الساعة 10:38.

2/ البطاقة التقنية للمسرحية:

- ✓ مدة المسرحية ساعة وعشرين دقيقة.
- ✓ إنتاج المسرح الوطني الجزائري، سنة 1986.
- ✓ إخراج عزالدين مجوبي.
- ✓ اقتباس عن بوبكر مخوخ عن "المغتربون" لسلافومير مروزيك.
- ✓ الممثلون:
  - بن قطاف محمد في دور المختار.
  - زياني الشريف عياد في دور الريح.
- ✓ التقنيون:
  - دودح الوناس.
  - عبدي عمر.
  - إسماعيل سالم.
- ✓ ديكور وملابس وسينوغرافيا:
  - ليليان الهاشمي.
- ✓ الموسيقى:
  - عماري وحيد.
- ✓ مزج الصوت:
  - آكلي غبريوت.
- ✓ الإضاءة:
  - بالعور عمار.
  - العياش علي.
- ✓ الرقابة:
  - خليفي عيسى.

- عبد المالك ليتيم.

✓ تصميم الديكور والملابس:

- فريدة بوعبد الله.
- علي رمضاني.

3/ البطاقة الفنية للمسرحية:

1/3– عنوان المسرحية: غابوا الأفكار.

2/3– الفكرة العامة للمسرحية:

المسرحية عبارة عن نقد اجتماعي لحياة مغتربين أحدهما أمي والآخر متعلم؛ الأمي يدعى المختار، والمتعلم يدعى الريح.

الريح: شخصية جاهزة متعلمة يمتاز بدقة الملاحظة والنباهة والتشاؤم يحب المواجهة ورواية القصص والأحداث والوقائع بشكل واقعي في صورة حسرة تعبيرا عن الألم.

المختار: شخصية جاهزة أمي غير متعلم ما يهمه هو جمع المال واكتنازه حتى يستطيع العودة لبلاده بعد غياب طويل مدته 25 عاما فيمتلك مشروعه الخاص المتمثل في مزرعة وبيت صغير يأويه وعائلته.

3/3– تصنيف المسرحية:

المسرحية تصنف ضمن المسرح الاجتماعي السياسي هذا من حيث الموضوع، وهي مسرحية جماعية من حيث المكونات، فهي تتكون من ممثلين كل منهما يؤدي دورا يكمل ويخدم الدور الآخر، وكذا ديكور وإكسسوار (سينوغرافيا متكاملة) وعناصر متكاملة وظيفيا.

4/3– موضوع المسرحية:

تحدثت المسرحية عن قضية الاغتراب ومعاناة المغترب الجزائري سواء أكان متعلما وصاحب شهادة أو أميا دون مستوى هدفه المال، يتعرضان في سردهما لمعاناتيهما، لمواضيع متنوعة منها قيمة المرأة في نظر

المختار، ومعنى الزواج، الطلاق، الفرق بين بلد المهجر والبلد الأم من حيث الطبيعة، الأخلاق، السلوكيات والتعامل.

5/3- مشاهد المسرحية:

المسرحية ككل عبارة عن مشهد واحد ضم مجموعة من الأفكار تعالج موضوعات مختلفة أساسها مناقشة أسباب الغربة، والفرق بين الوطن وبلد الغربة، لتجيب في النهاية على سؤال جوهري وهو لماذا لا يعود المغترب إلى بلده؟.

بداية العرض: موسيقى عالمية ملكية تختص بالاستقبالات (افتتاحية) صاخبة، ثم ظهور شباك مقوس مع ظله وصوت زياني الشريف عياد مع بن قطاف وهما مغتربان جزائريان في حالة سكر شديد (صوت فقط) صوت يصرخ "أ المختار أخويا المختار..." وهي لقطة بعدية للحظة سكر ليلة رأس السنة الميلادية حيث احتفل الاثنان وتذكرا لحظة التقائهما أول مرة بدأ بها المخرج عرضه المسرحي كي يضعنا في سياق موضوع المسرحية ويُبين لنا التحام الريح بالمختار وهي صلة الدم ولحمة الوطن.

أول العرض يظهر "زياني شريف عياد" مع صوت العنقى في أغنية شعبية "هاجوا لفكار" وهو يُحاول إصلاح مواسير الصرف الصحي المعلقة في أعلى السقف أسفل بناية كما هو معروف "لا كاف"؛ حيث يسكن المغتربان الجزائريان، ويظهر **الريح** على أنه يقضي حاجته في دورة المياه، يلبس لباس أبيض سروال مع سترة وقميص رمادي مع خوذة صفراء وحذاء أسود.

دخول **المختار** شخصية التي قام بها الممثل "امحمد بن قطاف" يلبس معطف جلد طويل جدا أسود اللون مع قبعة رمادية ووشاح شتوي أبيض ناصع وحذاء بني (بريك) ولباس عمل أزرق (كومبيليزون) أزرق مرقع، يجلس على سرير رث بلحاف أصفر. ليسأل الريح ثلاث أسئلة جوهرية تدور حولها أحداث المسرحية؛ وهي: لماذا نختلف؟ وعلاه يقراو في كل مكان؟ لماذا لم يصل الهاتف لقريته في الجزائر؟.

المختار: يتساءل لماذا نختلف؟ "ياك السما وحدة.. فايتتنا بالجناين اللي يتمعشقوا فيها يالطيف... وعلاه ما عندناش تلفون مادام رانا كيف كيف؟..." يجيبه الريح: "..كاين بصح راه

أونديرونجمو.. " ثم المختار يخفي دراهمه خلسة ويستبدل بطاريات المذياع، ليستعرض الاثنان الفروق بين العالمين (..بين عندنا وعندهم، بين بلد الغربة والوطن، .. يقراو في كل مكان) جواب الريح (صوت الحقيقة والعقل) مع المختار (الجاهل الحالم) يستخدم الريح طاولة كمنصة لكي يستعرض حكايته ويجيب المختار على كل تساؤلاته.

الريح يمسك رأس المختار بعد أن نزع قبعته ووشاحه الرمادي يرنحه يمينا ويسارا، " مختار العتروس.. في لقطة تمثيلية، الريح يستعرض احتمال هيام عذراء ألمانية مع المختار وهو يصعد إلى مونتي كارلو (ما يشبه الطابق الأول) يرتقي فوق العلية (سقف لاكاف – القصة بالفرنسية–).

الريح يسأل المختار؛ "المختار واش رأيك في لمرا.." لأنه لا يحترمها وبالتالي يُفهمه لماذا ستهتم أجنبية بحال غريب عربي هناك إلا شفقة لأنها لا تعرف رأيه في المرأة، وهو يحرك رجليه جيئة وروحا ويستمع إلى المختار بابتسامة باردة لأنه يعرف ما سيقوله، ثم يقف منتصبا على العلية لكي يخبر المختار بحقيقة ذهابه إلى محطة المسافرين وكيف خرج منذ الصباح باحثا عن أي مغامرة في محطة القطار –يقف الريح على درج سلم – يستعرض كلام الوزير يخطب في المهاجرين "يجب أن تكونوا خير سفراء لبلدانكم، لازم تمدوا صورة جميلة على بلادكم لازم تكونوا سفراء.. هههه تخدم سفير في السيفو (زيغو).." ثم حوار محتدم سريع بين الريح والمختار بين واقع وحلم بالرقي، الريح: شوف أ المختار زوج وزوج ربعه يكررها المختار ممسكا كتابا بيده والريح ينتظر. يخرج ليسأله المختار ما عندكش لوبيا من لبارح؟، الريح يُسقط الكتاب ويقول: "عرفتها نضرب فالصاكسو قدام بقرة"، دلالة على محاولاته الفاشلة في إفهام المختار بقيمة العلم والرقي لكنه جاهل.

يُضاء مصباح في العمارة المقابلة على أساس امرأة تطل من الشرفة المقابلة وبعد استعراض حلم المختار ينطفئ الضوء ثم يسأل لماذا؟ يُجيبه الريح لأنهم أطفأوه، يستطرد المختار: "حنا فالمولود نشعلو الشموع وهوما يطفوه كيف كيف حنا خير حنا نشعلوه هي حتى احنا نحتفلو بلا نوال ياك عندنا وعندهم كيف كيف يشعلان الشموع مع قنينة خمر ويسكران وينتشيان، مختار يحمل سنيترة . آلة موسيقية ويغني: "ياناموسة مصي دمنا ونسيني في الغربة..".

إمعانا في الإهانة يقرأ الريح تعليمات مكتوبة على علبة لحم مفروم –بولوفيف–خاصة بالحيوانات الأليفة والمختار يحملها وينزل أرضا على أنهما حيوانين أليفين "..فرحوا أحبابكم لهوايش ومول الخير دواه الخير.." وينبح كالكلب، والمختار يسأل مستنكرا كيف يضعون لحم مرحي للكلاب، والريح يستعرض قصة له عن سيدة طاعنة في السن تلبس الأسود وهو يتعاطف معها يسألها أبوك؟ زوجك؟ ابنك؟ وهي لا تجيب ليعرف فيما بعد أن كلبها فقد الشهية، يتحدث المختار عن شوقه لأبنائه؛ عيشة، مصطفى، ...، محتضنا وسادة ثم يرفع مذياعه بعد أن سأله الريح: "وعلاه ما تجيبش اولادك هنا؟" ليجيبه مختار: "أنا تودرت بصح ما هبلتش.." ليبحث الريح عن أثير إذاعة الوطن ليتسمع لنغمات موسيقية، المختار يسترسل في وصفه قائلا:"..تلاقيت برومية مع زوج ولادها .. قالوا لأمهم؛ سيتان أغاب وفي جيبو موس ليسألها ابنها لماذا يبكي يا أمي؟ ..ما بكيتش على جال لكلام بكيت على جال الهم". يستعرض المختار كرهه للمنبه وكرهه لرب لعمل واضطهاده له ليُخبر الريح المختار بوصول رسالة له من أولاده بعد أن همّ المختار برميها، غير رأيه وطلب من الريح قراءتها له مع موسيقى هادئة بدأ الريح بقراءة الرسالة ليتغير الصوت من صوت الريح –زياني شريف عياد– إلى صوت نسائي –أمينة مجوبي– كأداء صوتي لزوجة المختار: "..وليت عندهم حُجّاية يا المختار.." حكاية لأن أولاده لم يروه لمدة طويلة، وهي تبكي بُعده وتعبها من تربية الأولاد وخوفها من أن يأتي يوم تستلم فيه جثمانه.

يستعرض الريح الفروقات بين ""لهيه وهنا" بين بلد الموطن وبلد الغربة"؛ "السياسة هي هي أتاع لهيه غير واحد يحكم الميكروفون يعمل نفس الإشارات ويتكلم نفس الكلام، هنا اليمين ولى يسار واليسار ولى يمين وكيف كيف اللي كان يدافع عليك يولي يقتل فيك بالنازية". وفي حركة آداء فعلي يخطب الريح فوق سريره ليصفق المختار "..هذي هي لا بوليتيك نعم..".

يستخدم المخرج إضاءة جانبية حمراء لكي يستعرض الريح حكايته مع ابنة عمه كيف عُقد قرانهما وهما جد صغيرين يلعبان في فناء الدار، ليستطرد الريح: ما ظنيتش يولُوا في كلامهم –يستدير نصف دائرة ليحمل قنينة الخمر ويشربها ويكمل سرده–،"ماظنيتش يجي نهار يولوا في كلامهم ويقولي بابا من نهار اليوم مكانش اللعب" لينتهي زواجه من ابنة عمه وينفصل عنها وعن الوطن مرة واحدة.

وهنا تتزايد وتيرة الصراع بعد البوح بالأسرار التي تجعل كل منهما يكتشف عقدة الآخر؛ فالريح يواجه المختار بحقيقة كونه عبدا للمادة والتسويف، والمختار يكتشف أن الريح لا يمكنه العودة للوطن بسبب فقدانه للثقة فيمن حوله بداية من والده ومحبوبته ثم باقي المجتمع، ليقترح كل واحد منهما على الآخر حل الرجوع لأرض الوطن وتحقيق أحلامه وبناء علاقات فعلية قائمة على الثقة لكي يرتاح الثنائي من تعب الفراق واستجداء عطف النساء الأوروبيات والعودة لحضن الأسرة.

الحبكة: تمثلت في اللحظة التي قام فيها المختار بتمزيق الدراهم وقال "انا يحكموا فيا هذوا (الدراهم)" وأخذ سكينا محاولا الانتحار، والريح يستعطفه أن يعود عن قراره، ليأخذ المختار حبلا يربطه في ماسورة الصرف الصحي المعلقة بالسقف ليقوم بشنق نفسه، وهنا يثنيه الريح باقتراحه كتابة رسالة أخيرة لأسرته، بأنه سيعود إليهم وينهي عذابات شوقه لأهله، ليفاجأه المختار بسؤال مُحيّر "وعلاه ما تروحش أنت يا الريح، أنت قاري ولهيه تقدر تبني وتقدر تنفع روحك وبلادك أما أنا جاهل ما عندهم ما يديروا بيا" ليصطدم الريح من الحل ويتألم وينقلب من أرضية القبو إلى سريره متوجعا باحثا عن هواء نظيف، ليخبره المختار أن "الهواء النظيف لهيه" كتلميح بأن صحتك النفسية والفيزيولوجية ستجدها في بلدك، فيناول صديقه المختار رسالة كتبها بيده وهو يوصيه بأرسالها عبر البريد السريع في اللحظة والحين. يلبس المختار معطفه لتنفيذ أمر صديقه، لكنه يعود ويتجه إلى الجمهور قائلا: "هاك هاك ابوسطي لي هذ لبريه واحرز، أنا صاحبي مريض منقدرش نخليه"، فتنتهي المسرحية.

الحل: بعد تقابل كل من الريح والمختار على سريريهما والبوح في حركات عكسية يقنع كل منهما الآخر بالرجوع إلى الوطن.

الصورة رقم 01 تمثل بداية العرض المسرحي

4/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية غابوا الأفكار:

تم دمج المستوى الدلالي والاستدلالي في تحليل مكونات سينوغرافيا "غابوا الأفكار" تفاديا للتكرار لأن موضوع المسرحية لا يحتاج إلى الفصل بين الوصف والتحليل خاصة وأن العرض عبارة عن مشهد واحد معمق يركز على التناول الفلسفي لأسباب الغربة مع الإسهاب في وصف معاناة المغترب.

1/4- تحليل العتبة النصية للعنوان:

العنوان هو "هاجوا لفكار" مأخوذ من أغنية شعبية جزائرية من نظم الشاعر والمغني الشعبي عمر الزاهي رحمة الله عليه، أداها عميد الأغنية الشعبية الجزائرية "محمد العنقى" رحمة الله عليه، وهي قصيدة شعرية غزلية تحكي جمال عذروات العاصمة اللاتي يخرجن مساء الجمعة بآلاتهن الموسيقية ولباسهن الجميل لشم نسيم البحر كل منهن بجمال متميز يرقبهن مجموعة حبارى من شباب العاصمة مسترقين النظر إلى هذا الجمال والابداع الرباني، وهي قصيد غزلي طويل جمع فيه الشاعر كل ما تزخر به الجزائر كبلد وموطن وثقافة من جمال رباني طبيعي مادي ومعنوي سلب عقل الشاعر وهو يصف هذا المساء المتميز الذي لا يفهمه سوى من عشق وهام حبا بمحبوبه. استلهم المخرج عنوان العرض المسرحي من

هذا القصيد الشعبي كدلالة على ثقافة جزائرية محضة تدل على جذور المغتربين "المختار والريح"، كما تعطي إشارة واضحة على الاشتياق لكل ما يمت بصلة للوطن وهو ما ظهر في أول لقطة في العرض المسرحي؛ حيث ظهر الريح يبحث عن موجة إذاعة الوطن فرحا متشبثا بالمذياع وكأنه طفل يتشبث بزجاجة حليبه.

أما بالنسبة لعنوان السيناريو فهو "غابوا الأفكار" دلالة على غياب التفكير العقلاني وبالتالي غياب الحكم الناضج والأصلح. وبين عنوان العرض وعنوان النص المسرحي هناك تباين طفيف حيث يطغى هيجان الأفكار باعتباره أقرب إلى وصف حالة النفس عند المغترب من الشوق وغياب الفكر العقلاني.

2/4- الفضاء السينوغرافي:

تمثل في القبو الذي لخص المواضيع التي تم تطرق إليها في العرض المسرحي من مكان العمل إلى محطة القطار إلى أهل المختار في الوطن، إلى مفترق الطرق حيث التقى الريح بالمختار أول مرة إلى الحديقة حيث تحدث الريح مع السيدة التي تبكي على فقدان شهية كلبها من الحزن، من مقهى إلى المحل المجاور للقبو لكن كل هاته الأماكن كانت مجرد ذكر للمكان دون آداء فعلي للممثلين، وبالتالي فالفضاء السينوغرافي واحد ووحيد وهو القبو الذي يسكنه كل من المختار والريح والغربة التي تسكن نفسيهما.

3/4- الديكور:

ديكور كلاسيكي وظيفي، في قبو عمارة بلون رمادي قاتم، على يمين الركح سرير مغطى بلحاف برتقالي مخطط بالأبيض والبني، وفوقه وسادة سوداء يخفي فيها **المختار** أمواله، ومعطف العمل متوسط أصفر معلق، ثم لوحة من مجلة معلقة وسط الحائط وفوقها حبل به منشفة بيضاء ولباس خاص بالمختار، ثم نافذة في شكل مقوس بجانب اللوحة بشباك حديدي، منضدة صغيرة فوقها منبه وعلبة زرقاء ثم باب الخروج، ثم مرحاض، ويتوسط الركح علية وسلم خشبي ومجموعة مواسير أعلى سقف القبو، وصندوق من الخشب باللون الرمادي ومائدة مستديرة مصنوعة من صندوق خشبي أيضا بلون رمادي، ويتوسط الخشبة مرحاض معلق عليه صورة إشهارية لزجاجة خمر وبجانبها منشفة يسارا يوجد مغسلة للوجه

وبجانبها أواني منزلية للطبخ معلقة؛ قدر وإبريق ومقلاة، لنكتشف في الجهة اليسرى رفا للكتب تخص الريح رفيق المختار في الغربة وسرير الريح المغطى بلحاف اصفر ليظهر في أعلى السرير لوحة فنية وفوقها مباشرة انعكاس النافذة النصف دائرية بقضبانها الحديدية والتي تطل على خارج البناية أعلى القبو الذي يسكنه هاذين المغتربين. إذن الديكور كلاسيكي بلون رمادي قاتم مليء بالحزن يوضح معيشة العامل المغترب الذي يسكن في قبو عمارة كي يستطيع ارسال ما يجمعه من أموال إلى عائلته في الوطن، كما يدل هذا اللون أيضا على لون الحياة الكئيبة ونفسية المغترب الضائع في الغربة والوطن لأنه غريب في بلده وغريب منبوذ في المهجر لا يحس بالأمان.

الصور رقم 02 و03 و04 و05 تمثل ظهور ديكور العرض المسرحي بالتدريج.

استخدمت الطاولة المستطيلة وسط الركح كأثاث في غرفة استقبال أو مطبخ للاحتفال برأس السنة الميلادية حيث وضع عليها كؤوس للشرب وقنينة شراب وشمعتين للاحتفال، واستخدمت كمنصة اعتلاها المختار ليسرد كيفية التقائه بسيدة ألمانية في محطة القطار، بينما استخدم الريح سريره ليشرح للمختار مصطلح لابوليتيك أي السياسة كما استخدم الريح العلية ليقدم خطابا سياسيا لمسؤول سياسي جزائري حول المغتربين، وقد استخدمها أيضا ليشرح كذب المختار حول لقائه العاطفي بالسيدة الألمانية وكيف ينظر الأوروبيون للمغتربين أثناء المظاهرات، مع العلم أن الريح صعد العلية أول العرض ليصلح مواسير الصرف الصحي التي تتخلل أعلى سقف القبو، وكذلك اعتلى المختار هذه العلية ليقوم بمحاولة شنق نفسه قبل نهاية العرض المسرحي؛ ومن هنا ندرك استخدام أثاث الركح لعدة استعمالات وخاصة العلية التي استخدمت كبداية ونهاية لموقف نهاية المسرحية واستخدمت لعقدة المسرحية ولدحض أكاذيب المختار، ولقراءة رسالة زوجة المختار ولكتابة رسالة أخرى كجواب لها تحمل حلا لمشكلة المختار والريح معا، وكمستوى مكاني كأن المخرج أراد أن يوضح أعلى أفق وأمل وهو مكانيا **العلية** تحت سقف القبو هو مكان الحل خاصة وأن عقدة المسرحية كان نقطة شرحه في العلية وذروة السرد والحبكة كانت عند محاولة المختار أن يشنق نفسه في أعلى العلية بينما كان **السريرين** يمين ويسار الركح هما مكان راحة وشرح وبوح بين الريح والمختار.

الصورة رقم 06 تمثل الريح في علية القبو يصلح مواسير الصرف الصحي.

4/4- اللباس:

لباس **الريح** كله أبيض سروال وسترة صوفية بيضاء ملطخة ببعض السواد وقميص قطني أبيض مع قبعة صفراء من البلاستيك خاصة بالعمل ووشاح رمادي من الصوف وحذاء أسود، لباس يدل على برودة الجو في أقبية العمارات وكثرة رطوبته وما ينجر عنها من أمراض مزمنة، ظهر الريح وهو يُصلح ماسورة من مواسير الصرف الصحي المعلقة في سقف القبو الذي يسكنه، وكل تلك الأوساخ العالقة بلباسه و إهماله لذاته وشخصه تدل على أنه في بيئة لا تليق به كمتعلم استوجب النظافة أولا والاستقرار في العمل وفي السكن وفي النفسية ثانيا كأمان لابد منه لتحقيق الوجود الإنساني والتطور الذاتي باعتباره مغتربا مثقفا ينعم بمستوى معيشة أفضل من المغترب الأمي العامل في مجال مجاري الصرف الصحي والحفر. أي أن **الريح** بلا هدف بلا وظيفة بلا مستقبل وهو حال كل شاب جزائري يهرب من بلاده دون هدف.

لباس **المختار**: معطف طويل أسود من نوع السكاي، وبدلة عمل زرقاء مرقعة بقماش رمادي، وقبعة كلاسيكية بلون رمادي قاتم وحذاء بني من الجلد وجوارب رمادية. يخرج المختار في يوم اجازته بلباس كلاسيكي قبعة ومعطف وحذاء فاخر بينما يخفي من تحته لباس العمل الأزرق كدلالة على أن العمل يسكنه ولا يفارقه حتى في يوم إجازته.

الأكسيسوارات كانت بسيطة جدا تمثلت في نظرات الريح والقلم الجاف الذي يحمله في جيبه الأيسر ومجموعة المقالات التي يحتفظ بها في ملف مع بقية كتبه لتدل على أنه إنسان متعلم.

الصورة رقم 07 و08 تمثل لباس الشخصيتين المختار والريح.

5/4- الإضاءة:

استخدم المخرج في أغلب فترات المسرحية الإضاءة الشاملة لتبين كل الركح وهو الفضاء الذي تدور فيه أحداث المسرحية، كما استخدم إضاءة جانبية حمراء أثناء سرد الريح لحكايته مع ابنة عمه، فالإضاءة هنا توضح جيدا زمن الحكي في الحاضر إنارة شاملة وفي الماضي إنارة جانبية. مع ظلال النور للنافذة النصف دائرية ذات القضبان الحديدية التي تعلو سقف القبو كأنها نافذة سجين كدلالة على الحالة النفسية المتململة للمغترب، كما استخدم نور الشمعتين للدلالة على الاحتفال برأس السنة الميلادية وذلك بإطفاء النور لدى بلد المهجر وإشعال الشموع كاحتفال المسلمين بالمولد النبوي الشريف لدى المسلمين في الوطن الأم للمغتربين، وهي حالة تقابل ثقافي أنثروبولوجي؛ حيث يطفئ المسيحيون الأنوار للاحتفال بميلاد المسيح عيسى عليه السلام، وتطفئ الشعوب المسلمة النور لكي يناموا.

6/4- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

استخدم المخرج مقاطع بسيطة من أغنية **لمحمد العنقى** " هاجوا لفكار سيدي" وهو نفسه عنوان العرض المسرحي والذي يعني تدفق الأفكار وعدم ترتيبها كهيجان البحر؛ وهنا كان يقصد هيجان الحنين والشوق إلى أرض الوطن والأهل والأحبة، كما استخدم **الريح** بث الراديو مغيرا إشارة أمواجه بين موجة وأخرى باحثا عن إذاعة الوطن وموسيقى الشعبي والقصائد الأندلسية. كما ركز على آداء الأغاني بتكرارها كأنها صدى لتعطيها قوة وإمعانا في إضفاء جو الفراغ والحزن مع التأكيد على الكلمات لتُظهر حالة الشوق الدفين للبلد الأم. كما جاء في العرض نشيد الغربة الذي أداه الريح والمختار معا يلخص معانتيهما: "اعييت ومليت ومن الغربة بركاني،.. يا ناس ماذا قاسيت فالغربة شبعت محاني .. خدمت فلوزينات ما ربحت ما درت المال".

واستخدم تسجيلا صوتيا لرسالة **وردية** لزوجها **المختار** مرفقا بموسيقى حزينة ترسل أشعة باردة جعلت المختار يقول: سكرت وبردت". كدلالة على خوف زوجة المختار من رجوعه جثة هامدة في صندوق بارد برودة تواصله مع أهله الذي لا يدفئ حرارته إلا رسائل بريدية بين فترة وأخرى، وهنا نلاحظ كيف ان الكلمات التي صدحت بها زوجة المختار عند قولها :" في بيتي صندوق مخبية فيه وحدانيتي والدريهمات الي تبعث لي بردت ألمختار وانا غلبت نستنى نحل الصندوق نخاف تجيني فريستك

في صندوق بردت المختار وظهري تشلح من لهموم .. عدت عندهم حُجاية نحاجيهالهم كل ليلة .." كلمات تنم عن حزن عميق وهلع من سوء ما تنتظره؛ وفاة زوجها في الغربة ومرارة وثقل المسؤولية التي على عاتقها من تربية الأطفال ومرارة البعد وبرودة نستشعرها من اختيار الكلمات التي بثتها في عروقنا تختزل وحشة الزوجة لزوجها ولأب أولادها وسطوته في البيت وفرحة جدران ملأتها رطوبة الفراق والبعد، حتى أضحى كأسطورة تحكيها كل ليلة لعل الغريب يعود لوطنه ولعل الدفء يسكن فؤادها الخاوي.

استخدم المخرج أيضا صدى صوت **المختار** مرة وصدى صوت **الريح** مرة أخرى كحوار متكرر للدلالة على تكرار جدلي يجلد الذات بين هذا الحلم وبشاعة حقيقة الواقع الذي يعيشه **المختار** كدلالة على صراع داخلي يسكن روح **المختار** الذي عاش على أمل ان يجمع ما يكفي لاستقراره في بلاده تحت شجرة زيتون يرتاح تحتها لمدة أسبوع من مرارة حياة الغربة التي دامت ربع قرن من الذل والعمل الشاق.

استخدم المخرج صوت السنيترة –آلة موسيقية وترية حزينة في أغلب الاستخدامات–ليؤدي المختار حوارا ذاتيا يُشخص فيه حكاية غربته "وين كنت ووين وليت" يعاتب نفسه كيف كان وكيف أصبح بعد سنين الغربة التي مضت كالريح انصرمت في غفلة الأمل السرمدي وتسويف لا ينتهي.

5/ الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية غابوا الأفكار:

1/5– البعد الاجتماعي:

تمثل في بشاعة الغربة وألمها المتمثل في لون الديكور المختار من طرف سينوغراف المسرحية "ليليان الهاشمي" التي اختارت اللون الرمادي القاتم الذي يعكس قتامة الوضع المُزري للمغتربين الجزائريين غداة الاستقلال، من تعسف واحتقار من طرف شعب البلد المستضيف –فرنسا–، كما يدل اللون الرمادي أيضا عن بيئة الموقع السكني للمغترب وهي "الأقبية المظلمة عادة les caves " حيث مواسير المياه القذرة وتوصيلات الكهرباء، حيث الخطر الدائم، كما يدل اللون الرمادي أيضا على برودة العلاقات بين المغتربين فيما بينهم وبين أهاليهم في تلك الحقبة الزمنية لبعد المسافة وانعدام وسائل التواصل وقلة ذات اليد، وهي حالة نفسية صعبة تفسر هذا اللون وتدل عليه كل مغامرات **المختار** الذي يحاول أن يتحايل على معيشته في الغربة بتعاطف أهل البلد المستضيف رغم الذل وهي مجرد أحلام أو تبريرات واهية تجيب العقل الباطن أنه ليس في مكانه ولا مبرر لبقائه في الذل حتى في ظل ضيق العيش في الوطن الأم.

الصورة رقم 09 تمثل الحالة الاجتماعية المزرية التي يعيشها المغتربين ومكان إقامتهما

2/5– البعد السياسي:

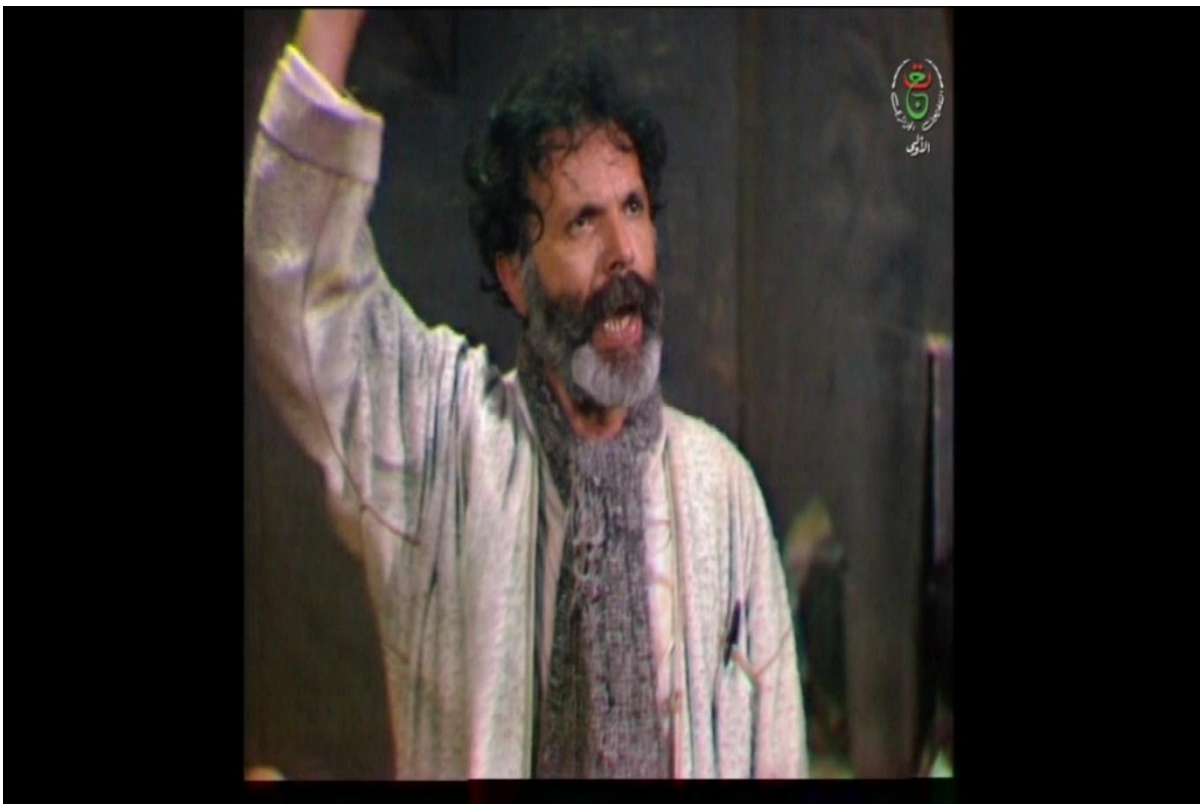
وهو اجتماعي في شقه أكثر منه سياسي لأنه يفسر الخطاب الأيديولوجي الراديكالي للحزب الواحد في ظل عدم ابتكار حلول جذرية للعمالة خارج الوطن دون حماية حقيقية من الحكومة الأم التي غذتها شعارات "أنتم سفراء الأمة في الغربة ويجب أن تعطوا أحسن صورة للبلد" رغم عدم فاعلية تضمن حق هؤلاء السفراء.

"**لا بوليتيك** زوج كيما الدنيا كاين لابوليتيك اللي تجيب الخير وكاين اللي تجيب الشر، ربي خلق من الدنيا اكل زوج الخير والشر لابولتيك اليمين واليسار اللي كان يضرب فيك هنا باسم الحرية يقتلك هنا باسم العنصرية والنازية .." هنا تقابل بين السياسة في فرنسا بين اليمين المعتدل واليسار المتطرف، ليقابله بالسياسة البليدة للحزب الواحد في الوطن التي جعلت من المغترب ورقة للمتاجرة بحقوقهم على اعتبار الخطابات الرنانة؛ "أيها الإخوة أيتها الأخوات ما تبهدلوناش حنا معروفين لازم تمدوا أحسن صورة راكم تمثلوا بلادكم كسفراء.. سفراء في السيفوات !!!" إن المغتربين

الريح: "وعلاه صفقت؟" المختار: "باه تحبني"،الريح يواصل حديثه مع المختار: " كان دوغول وكنت تخدم، ومات وانت تخدم وجابو بيدو ومات وانت تخدم وكيف كيف جا جيسكار وبطل وانت ما بطلتش وجا متيرون ومازلت تخدم قداش حكومة عدات عليك وأنت تخدم؟" المختار يجيب: "..ياسر ياسر ياسر.." الريح يردف بالتعليق: "..تبدلت حالتك ولا مازال؟" وهنا دلالة على عدم تغير حالة المغترب مهما تغيرت الحكومات سواء من ناحية بلد المهجر أو الوطن الأم.

التشابه الفظيع رغم اختلاف الثقافات وكذا الحالة الاقتصادية لكلا البلدين الوطن الأم وبلد الهجرة سياسيا وأيديولوجيا، رغم توافق أحزاب اليمين واليسار في نظرتهم الدونية للمغترب، تقابلها تفاهة شعارات الحزب الواحد في الوطن الأم وهو ما عبر عنه "الريح" في قوله: سفير في الزيقو –أي المجاري القذرة–وهي الأعمال المسندة للعامل المغترب الجزائري على وجه التحديد بسبب عدة عوامل أهمها جهل –أمية حرفية وقرائية– اليد العاملة الجزائرية المغتربة.

الصورة رقم 10 توضح الريح وهو يلقي خطابا سياسيا يوضح فيه معنى "لابوليتيك"



3/5- البعد الفلسفي النفسي:

فراغ نفسي يظهر في سبب لجوء كلا الشخصيتين "الريح والمختار" إلى الغربة الريح هرب من الوطن بسبب غدر وعد عمه لأبيه وتفريقه عن ابنة عمه أي السبب عاطفي في ظاهره وعميق من حيث مبدأ الرجوع في الوعد أو خيانة غير مفهومة في المسرحية، بينما يتضح جيدا أن السبب في غربة المختار هو طلب الرزق في الغربة لقلة ذات اليد؛ وهذا أمر بين اقتصادي بحت.

لكن تباين الثقافة بين "الريح والمختار" تظهر رغبة المخرج في التنبيه إلى أزمة عميقة يعانيها المجتمع الجزائري؛ من حيث عدم فهم حقيقة المشكلة التي تجعل أي شخص يغادر وطنه دون محاولة فهم حقيقي للسبب الرئيس في تركه لوطنه وهو غالبا فقدانه للثقة وفقدان هامش الأمان الذي فقده الريح حينما اصطدم بقرار والده بالتخلي التام عن زواجه من ابنة أخيه كزوجة وحبيبة ورفيقة طفولة تعصبا لرأيه والذي اعتبره قرارا مفاجئا وظالما في ذات الوقت والذي بحث عن بديل له في علاقات عابرة في الغربة بحثا عن حبيبة الأمس. بينما فقد **المختار** هامش الأمان المادي مقابل الدفء الأسري الذي أصبح يبحث عنه في عيون نساء وأطفال أوروبا عبثا مع أنه مجرد تعاطف باهت متخيل يرضي به نفسه عبثا في ظل غياب تواصل حقيقي مع أهله وجذوره –وكلاهما–الريح والمختار لم يجدا في البديل حلا.

ظهور سجال نفسي عاطفي عاناه المغتربون ككل وهو الإجابة على السؤال متى العودة لأرض الوطن؟ والذي وضحه المخرج في حوار الشخصيتين لبعضهما البعض "وعلاه ما تروحش؟" صراع نفسي فلسفي وحتى صراع طبيعي جدا بين مغتربين جاهل ومتعلم بين فكر أمي بسيط وفكر طلائعي لم يتوصلا إلى حل مشكلتيهما والعودة والاستثمار في الوطن كشاب متعلم وكهل جاهل كقوتين مكملتين لبعضهما البعض قوة احترافية وقوة علمية تنفع الوطن وتؤسس لمجتمع يقابل مشاكله ويحلها من جذورها وليس الرقص عليها. وهنا أراد المخرج أن يُظهر شخصية الريح كشخصية هلامية ضعيفة غير مستقرة نفسيا رغم دقته والتزامه بمواجهة الواقع في غياب مواجهته لحقيقة هروبه من الوطن الأم بسبب حرمانه من حب طفولته وهي ابنة عمه وخطيبته، بمعنى حرمان عاطفي لم يستطع تجاوزه فاختار الغربة للابتعاد عن مواجهة تصلب والده.

الصورة رقم 11 تمثل الانهيار النفسي الذي وصل إليه المختار ومحاولة انتحاره.

الصورة رقم 12 تمثل انهيار الريح ومرضه في نهاية العرض المسرحي.

الصورة رقم 13 تمثل حلم المختار بعودته لأرض وطنه وحضن أسرته ليرتاح من إهانة رب العمل

4/5- البعد الأنثروبولوجي:

لقد تم الإشارة من قبل إلى البعد الأنثروبولوجي في الاحتفال عند المسيحيين والمسلمين بمولد المسيح عيسى عليه السلام ومولد الرسول صلي الله عليه وسلم بين المغتربين المختار والريح وجارتهم المسيحية حيث أطفأت النور لتحتفل برأس السنة الميلادية –لانوال–في المقابل أشعل المختار والريح شمعتين احتفالا بهذه المناسبة كعادة متوارثة في المولد النبوي الشريف وفي هذا تقابل عادتين بين شعبين وعقيدتين مختلفتين، كما وضحنا دور الانارة للاحتفال بينما يطفئه الجزائريون لينامو. كذلك أدرجت العديد من المصطلحات على فم الريح باعتبارها تقابل كقصص الحياة البشرية التي تنطلق من ثنائية الخير والشر، وتوالد الناس باعتبارهم منقسمين من ذرية قابيل وهابيل وهما ابني آدم كأول جريمة قتل ظهرت على الأرض، والعديد من العادات التي تميز المجتمع الفرنسي كمجتمع عنصري لديه نظرة دونية للمهاجر أيا كان جنسه أو ديانته نظرة أن المغترب ميكروب جرثومة لا يجب الاقتراب منه، و يجب عليه أن يسكن في أقبية البناية، وأن يشغل أكثر الأعمال مشقة ووساخة، فكانت العبارة كالتالي: "أنت وأنا

ميكروب وهوما ميكروسكوب هوما الفوق وحنا لتحت ..."، كيف أنهم يعانون الاحتقار رغم كل الخدمات التي يقدمونها..

جاء مصطلح **الحُجاية** على أساس أسطورة تحكى لأولاد المختار لأنهم لا يعرفون أباهم وإنما يسمعون عنه من خلال رسائله لأمهم، كما جاء مصطلح **العتروس** "هو سماني العتروس خاطر كنت نحرث كي لبغل" كدلالة على القوة التي يتمتع بها المختار كعامل مقدام وقوي.

"لعرايس في البلاد بزاف ما تكفيهمش الكرارس..." وعبارة "ما فهمتش علاه يتزوجوا؟ ويسأل الريح عن معنى الزواج بالنسبة للمختار فيجيبه: "الزواج معناه امرأة لقات خدمة عند راجل"،"أنا عندي لمرا والزيرو كيف كيف" وهذا رأي المختار في المرأة والزواج، وهي وجهة نظر تنم عن الدونية وطغيان سمة الذكورة لدى العقلية الجزائرية الجاهلة طبعا وليس المثقفة في تلك الفترة خمسينات القرن الماضي، وهو ما ظهر جليا عندما رفض أن يذكر اسم زوجته في الرسالة ومع إلحاح الريح أخبره بصوت منخفض وردية ليكتب الريح معلقا ويصرخ المختار في وجهه مستنكرا "وعلاه تعيط فرنسا كامل عرفت بلي اسم مرتي وردية" لأن المرأة في فكر المختار تعتبر طابو.

المسرحية رقم: 02 مسرحية عالم البعوش:

1/ البطاقة التقنية للمسرحية:

- ✓ إنتاج المسرح الجهوي باتنة، مدتها 1 ساعة و1 دقيقة.
- ✓ إخراج عزالدين مجوبي.
- ✓ اقتباس من مسرحية "عدو الشعب" للكاتب النرويجي هنريك ابسن.
- ✓ الممثلون:
  - بوزيد شعيب في دور الصافي.
  - زرارة كمال في دور الوالي.
  - بوبير صالح في دور العاقل.
  - بن براهيم حليمة في دور شريفة.
  - طيار جمال في دور سي حسان.
  - أوجيت سمير في دور الصحفي.
  - الهاني محفوظ في دور سعيد.
  - شيبة لحسن في دور مسؤول البيئة.
  - لبوخ فؤاد في دور عبد القادر هذا حسب مطوية المسرحية المعدة من طرف مسرح باتنة، أما من خلال السيناريو في دور عبد القادر المستبدل من اسم عبد الناصر ويقوم بدوره الممثل لطفي بن سبع.
- ✓ التقنيون:
  - مكلف بالصوت: بلفراق جمال.
  - مكلف بالإضاءة: الزين عبد السلام.
  - مكلف بالعتاد التقني 01: مساعدية حمو.
  - مكلف بالعتاد التقني 02: عرعار رابح.
  - مكلف بالملابس والإكسسوار: مستور قدور.

- المراقب العام: جمال الصغير.
- سينوغرافيا عبد الرحمان زعبوبي، سيد أحمد القوم.

2/ البطاقة الفنية للمسرحية:

1/2– عنوان المسرحية: المسرحية بعنوان عالم البعوش.

2/2– الفكرة العامة للمسرحية:

تدور أحداث هذه المسرحية حول طبيب يكتشف تزوير أخيه لإمضائه على صلاحية ماء الحمام الذي يديره في القرية مسؤول فاسد، ولأنه اكتشف عدم صلاحيته وضرره على الناس قرر أن يبلغ أهل القرية والمسؤولين لكنه قُتل من طرف أدنى عامل رتبة في الحمام "سعيد" جهلا وليس عن فهم وترصد وهذا ليُبين المخرج فظاعة الجهل الذي يعانيه المجتمع في ظل الفهم الصحيح للمشكلة التي يعانيها المجتمع أيا كان موقعه في العالم والجزائري على وجه الخصوص أثناء العشرية السوداء، فترة الأزمة الأمنية في الجزائر في التسعينات نتيجة عدم تبصر وفهم لعمق المشاكل انساقت إليها البلاد بسبب تبعية جهل بالدين وتبصر لحقيقة المشكلة وهي محاربة الفساد بكل أشكاله.

3/2– تصنيف المسرحية:

مسرحية سياسية فلسفية نقدية من حيث الموضوع، جماعية من حيث العدد. سينوغرافيا وظيفية ذات دلالات رمزية، طغى عليها الحوار بنسبة كبيرة، وتميزت بتزواج حركي متقابل في أداء الممثلين بين الصحفي الصادق والوالي ليوضح فترة الصراع والمواجهة بين الصحافة والسلطة، تقابل حركي بين مجموعة سعيد والعاقل والصحفي ومجموعة المسؤولين الوالي وسي حمدان وسي حسان مع أداء رفع الرجل مثل كلب يتربص بعدوه، كذلك حركات الدق على السلم والركح من طرف العاقل وبقية الممثلين؛ سي حسان والصحفي 2 والصادق للدلالة على حركة المطابع في دور النشر ولإظهار تزايد الضغط والتوتر حول طريقة صنع الخبر وفبركة الحقيقة. إذن لاحظنا استخدام المخرج للتناغم الحركي بين الممثلين كآداء حركي وصوتي يوضح الانسجام على الركح وتميز هؤلاء الممثلين في الكوريغرافيا رمزية رغم الصخب الناجم عن الإخراج الفيلمي السيء للمسرحية.

4/2- مشاهد المسرحية:

المسرحية حسب نصها تنقسم إلى خمس لوحات بالنسبة للنص المسرحي اما بالنسبة للعرض فتنقسم إلى ثلاث مشاهد:

بداية العرض: أصوات وموسيقى تدل على الربيع، ضحكات، وصوت الهرج يظهر مباشرة على الركح **العاقل** فوق العلية وهو ينادي على **شريفة** زوجة طبيب القرية مع خلفية عبارة عن قماش ممزق من لاتوال وتحته مباشرة **سعيد** حارس الحمام وهم في حالة تحضير للتويزة كل موسم سياحي للسياحة الحموية حيث يأتي الناس من كل مكان قاصدين حمام البلدة للتنزه والاستجمام.

يظهر ضيوف الحفل على التوالي بداية بالسي **حمدان** مسؤول حزب البيئة والبعوش مسلما مروحته للعاقل ووشاحه للسعيد ثم الوالي بعد وصوله وتسليمه لمروحته ووشاحه يسأل عن تأخر الطبيب، يصل سي **حسان** ويسلم مروحته للعاقل ووشاحه للسعيد ثم يسلم على كل من سي **حمدان** و**الوالي**، ثم يسأل الجميع عن سبب تأخر الطبيب في حين يقدم **العاقل** الشاي للجميع يطلب منه مسؤول المطبعة سي **حسان** الغناء رغما عنه، ثم يدخل الطبيب وهو يهدئ العاقل ويحث الجميع على الهدوء والحكمة في معالجة الأمور في حين يقاطعه **الوالي** بأن العنف ضروري بقوله "أضربو يعرف مضربوا..".

الصورة رقم 01 تمثل بداية مسرحية عالم البعوش

المشهد الأول: بعد وصول الطبيب يبدأ الاجتماع الذي حضره المسؤولون لتخطيط كيفية استقبال السواح والبرنامج الذي سيسطر لتنظيم موسم السياحة الحموية التي ستكون بعد شهر في البلدة، بينما يبقى الطبيب خارج قاعة الاجتماع التي توجه اليها الحاضرون مفكرا ومشغولا بعمله، وحين يكتمل الاجتماع وجميع طقوس الاحتفال، يناقش الصحفي الطبيب مسار الاجتماع، حيث يبدي الطبيب استياءه من المظاهر التي تسود الاجتماعات بلا جدوى دون مناقشة مواضيع هامة قد تخدم البلدة، كما يظهر على الطبيب اهتمامه بموضوع شائك قد يغير مجرى التحضير للموسم السياحي بالرغم من الوسائل التقليدية المتواجدة في البلدة لكنه أصر على الذهاب للمدينة للتحقق من التحاليل التي أجراها لمياه الحمام ومدى نقاوتها وفائدتها للمرضى، تحاول شريفة زوجة الطبيب إقناعه بالتراجع عما يحاول فعله، في النهاية يقنعها بضرورة وقوفها إلى جانبه للبحث عن الحقيقة ونشرها لسكان القرية حتى لا يتسمم أحدهم بمياه الحمام، فيصبح كل من شريفة زوجة الطبيب والعاقل عامل الحمام والصحفي صادق إلى جانب الطبيب في سعيهم للبحث عن الحقيقة ونشرها لسكان القرية.

هكذا تنقسم شخصيات المسرحية بين فريق ينادي بنشر الحقيقة أي فريق يناصر الخير والحق، وفريق سيظهر فيما بعد يرفض نشر الحقيقة ويحاول طمس معالم الحق ويشجع على الكذب ونشر الأخبار الخاطئة وطمس معالم الخير ونصرة الشر.

يذهب الطبيب **الصافي** إلى العاصمة حتى يتحقق من نتيجة تحليل مياه الحمام ومدى نقاوتها أو هي مسمومة، حيث يبحث عنه **سعيد** حارس الحمام ليطلب منه توصيل ملف خاص به ثم يقوم الوالي بإذلاله وعدم تلبية طلبه في ارسال ملفه، يقف الوالي مع **الصادق** الصحفي ليناقش قضية نشر جريدته لمواضيع حول الحمام وأهميته للمدينة ومدى سعيه لإنجاح عمل الحمام لكونه المصدر الوحيد لدخلها، ثم ينسحب الوالي ويعود الطبيب من رحلته فيجد الصحفي في انتظاره ليخبره بنتيجة التحاليل التي أجريت لمياه الحمام فيتضح بذلك أنها ملوثة بسبب المياه القذرة التي تتسرب من المصنع الذي يقع وراء الجبل وقنوات الصرف التي تصب في الوادي الذي يصب بدوره في مياه الحمام.

المشهد الثاني: يبدأ المشهد برحلة الطبيب في كشف ونشر الحقيقة لسكان المدينة والعراقيل التي تمنعه من اظهار صوت الحق ودحض الباطل يظهر الطبيب وهو يناقش كيفية نشر نتيجة تحليل مياه الحمام في الجريدة فلا يهمه طريقة النشر ما يهمه هو أن ينشر التقرير الذي حصل عليه من المعمل على أوسع نطاق بحيث يغلق الحمام ويضع المسؤولون حدا لهذا التلوث والفساد، لكن الصحفي يستغل الأمر لنشر قضية التلوث على أنها فساد أشخاص وتلوث عقول بدلا من تلوث مياه، وهذا الأخير ما هو إلا نتيجة بسيطة وأولية لفساد أخلاقي وسياسي عميق لم يطفو فوق السطح كان لابد من إثباته للرأي العام، ثم تنتشر الإشاعات في البلدة حول حقيقة ميكروب مياه الحمام؛ فمن ميكروب مجهري وجده الطبيب إلى تمساح كبير يسبح في الحمام، يحاول الطبيب تقديم حل يُنقذ الموقف والحل هو المشروع القديم الذي قدمه للمسؤولين المتمثل في "بناء سد يفصل بين الوادي المار بين الجبل والحمام حتى يفصل بين مياه الحمام والوادي"، يسعى مسؤول حزب البيئة في اغتنام الفرصة ومناقشة الطبيب لإلقاء المسؤولية الكاملة على عاتق مسؤولي المدينة من بينهم أخو الطبيب والي المدينة وأنه كان معارضا لبناء الحمام، لكن الطبيب يرفض ادعاءه ويواجهه بحقيقة رفضه لمشروع الحمام باعتباره صاحب الأرض التي بُني عليها المشروع وقد أخذت منه، ثم يواجه الطبيب الوالي حيث يحاول هذا الأخير اقناع الطبيب بالتراجع وعدم

نشر الحقيقة أو على الأقل تجميل النتيجة والتقليل من حدة الخبر، لكن الطبيب يرفض أن يكون منافقا مع سكان المدينة، ثم يقوم شجار بين الطبيب وأخوه الوالي مهددا إياه بإحالته إلى عطلة إجبارية إن لم يتراجع عما هو مقدم عليه، ثم تعلو أصوات الضجيج على أن مسؤول المطبعة والصحافيين مجتمعين في المطبعة ويناقشون طريقة كتابة التقرير، وكيف يمكن للخبر أن يحقق ضجة إعلامية كبيرة تزيد من مبيعات الجريدة ويكتف ربحها؛ هل يمكن للخبر أن ينشر على أنه مقال بعنوان غريب؟ أو خبر مريب؟ أو كاريكاتور ساخر من الموضوع يجذب القارئ؟، لكن الموضوع يتغير بحضور الوالي ويبقى **الصادق** الصحفي في المواجهة وحده ليخذله مسؤول المطبعة ويتراجع عن نشر للموضوع ويخضع للمسؤول الأول لينشر تكذيبا لخبر تلوث مياه الحمام مبررا ذلك بالمصلحة العامة للمدينة وأن الخبر قد يحدث فوضى عارمة وسط السكان، هكذا يصمم الصحفي الصادق والطبيب الصافي مواصلة رحلة نشر الحقيقة، لكن المسؤولين في البلدة يتهمون الطبيب بالجنون ويهددونه بالمحاكمة.

المشهد الثالث: يبدأ مع محاكمة الطبيب من طرف مسؤولي السلطة والذي يترأسه سي عبد القادر، والوالي وسي حسان، ومع تداول بينهم في الحوار الذي يفضي إلى الحكم على الطبيب بالسجن بالشبكة واعتباره مجنونا عدوا لأهل المدينة وعدوا حتى للحيوان، يقوم الطبيب بإعطاء الصادق نسخة من التقرير عن حالة الماء العنصر في الحمام والميكروبات الضارة فيه لينشرها لكل الناس، كما حث زوجته شريفة على السفر خارج المدينة ونشر الخبر والحقيقة المرة التي يخفيها أخوه الوالي عن ناس المدينة خوفا على ضياع منفعته. وهكذا يسرع الصادق وشريفة لنشر الحقيقة ويبقى العاقل في انتظار أن يسود العدل ويصبح العاقل هو حكيم نفسه بعد قتل الطبيب من طرف أعداء الشعب وبإيعاز من عبد القادر المستثمر في الحمام والمصنع يأمر سعيد بقتل الطبيب ليئد الحقيقة لكن هيهات فالباطل مهما طال لن يسود.

عراك الطبيب والوالي مرتين يوضح صراع الخير والشر والمرة الأولى تمثل الحبكة وتزايد التوتر من صراع شقيق مع شقيقه إلى صراع خصم لخصم، الصراع بين حزب البيئة والسلطة، ثم صراع الطبيب مع الصادق الصحفي حول نشر خبر التلوث علميا دون إعطائه صبغة سياسية. لنجد أن السيناريست أراد

أن يبرز أوجه الصراع الذي عاشه الطبيب باعتباره انسانا واع علمي بسيط وصادق لا يسعى لا للشهرة ولا للمال.

الصورة رقم 02 توضح مقتل الطبيب ونهاية مسرحية عالم البعوش

3/ المستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية عالم البعوش:

تم دمج المستوى الدلالي والاستدلالي في تحليل مكونات سينوغرافيا "عالم البعوش" تفاديا للتكرار.

3/ 1- تحليل العتبة النصية:

البعوش هو مصطلح دارج في اللهجة الجزائرية مفاده كل الحشرات المخيفة التي تنمو بطريقة كثيفة وغير متحكم بها، وهنا استخدم المصطلح من طرف مقتبس النص المسرحي "اعمر فطموش" للدلالة على الإرهاب المتنامي بطريقة غير عقلانية متسارعة مخيفة غير منطقية تحمل كل الصفات الفظيعة بداية

بالاسم "الإرهاب" إلى معناه وصفاته، فحمل العرض المسرحي عنوان "عالم البعوش" بدل "عدو الشعب" العنوان الأصلي للنص المسرحي لحمل كلا العنوانين عداوة وغرابة وهلعا ممقوتا في الإنسانية.

2/3- الفضاء السينوغرافي

بالنسبة للفضاء السينوغرافي فهناك ثلاثة فضاءات حددها المخرج بإنارة خاصة لكل فضاء على حدة الأول لمجموعة الوالي والثاني لسعيد والعاقل والثالث للطبيب أو الصحفي.

الفضاء السينوغرافي متعدد في أغلب المسرحية ركز على ثلاثة فضاءات أساسية بينها بالإضاءة ليعرفنا على كل مكان كان يقصده، ولكل طبقة أو اتجاه المتمثل في طبقة المنتفعين من الحمام وهي طبقة المسؤولين، وطبقة العمال البسطاء وهما "سعيد والعاقل"، وأخيرا طبقة المثقفين وأنصار الحقيقة وهما؛ "الطبيب والصحفي صادق".

3/3- الديكور:

ثلاث سلالم متعددة الاتجاهات مغطى بقماش "لاتوال" رمادية اللون مقصوصة الجوانب، السلالم ذات بعد حلزوني فلسفي معقد يبين تعقد الفكر الإرهابي أو الفكر الفاسد الكاره للشعب،[1] تحت العلية التي تربط السلالم الثلاث حيث تقام الاجتماعات والتويزة لوعدة "سيدي عبد القادر" رحمة ربي واسعة " والمأخوذ حسب المخرج "**لطفي بن سبع**"[2] من عنوان ورد بالجريدة اتخذه المخرج "مجوبي" كلازمة تتردد أثناء القيام بطقوس التويزة ويتكرر ذكرها بين مسؤولي البلدة اثناء اجتماعهم كولاء اجتماعي للمساهم الأول والأكبر في المصنع والحمام وهو "سيدي عبد القادر" كي يرضى عنهم ويبارك أعمالهم، كعادات وتقاليد تخص المنطقة.

نلاحظ أن العلية مرفوعة بمجموعة أعمدة حديدية تُظهر أروقة مكان التويزة التي يميزها مجموعة من الأقمشة التي تعلق في الوعدات على أساس علم كل قبيلة مشاركة في التويزة، كان المخرج قد ميزها باللون الأزرق الظاهر كقماش وكإضاءة جانبية لطقوس الزردة، كما نلاحظ شبكة باللون البني الداكن معلقة

1- مقابلة مع السينوغراف عبد الرحمان زعبوبي، 2023/10/07.
2- مقابلة مع لطفي بن سبع، يوم 2024/09/02، 17:00.

يسار العلية سيتم سجن الطبيب بها، إلى جانب صناديق خشبية مغطاة بنفس القماش "لاتوال" رمادية اللون استخدمت ككراسي اثنين يسار الخشبة وكرسي يمين الخشبة استخدمت للجلوس عليها تحت العلية أثناء أداء طقوس التويزة.

الصورة رقم 03 تمثل ديكور مسرحية عالم البعوش

4/3- اللباس:

الكل يلبس بدلة رسمية باستثناء العاقل يلبس لباسا تقليديا وسعيد يلبس لباس عمال الصين والصادق الصحفي الذي زاوج بين سروال "دجين" وسترة باللون الأخضر أي يلبس لباس غير الكلاسيكي الذي يلبسه رجال السلطة ولا هو لباس تقليدي الذي يلبسه عمال الحمام أي لباس شبابي في تلك الفترة كطبقة ثقافية متباينة عن أصحاب السلطة والقرار الكلاسيكيين المنتفعين، ولا من العمال المحافظين على لباسهم وعلى بيئتهم ومبادئهم.

سي حسان يلبس البيري وبدلة بلون أزرق أقل دكانة قميص أبيض وربطة عنق سوداء يحمل علما أحمرا، **الوالي** بدلة كلاسيكية خضراء يحمل علما أخضرا فاتح، **سي حمدان** رئيس الحزب يدخل بعلم أسود وبدلة بلون أزرق داكن.

العاقل يلبس الطربوش بالأبيض والأسود مع سروال مدور أخضر بارد لباس الأجداد مشدود بشاش ابيض على الخصر، قميص أزرق بارد وجيلي أسود. أما **سعيد** يلبس بدلة العمال "زرقاء تشانغهاي"، وقبعة حمراء صوفية. ويجب الذكر أن "الهاني" أدى دورين دور سعيد ودور الصحفي الثاني في المطبعة وكان يلبس قميص أزرق وسروال أبيض كلاسيكي أبيض ونظارات كان كصدى للصادق ولسي حسان أكثر منه شخصية واضحة.

الصورة رقم 04 توضح لباس العاقل وسعيد

الصورة رقم 05 توضح لباس الوالي ورئيس حزب البيئة والبعوش وسي حسان

5/3- الإكسسوار:

اعتمد المخرج في المسرحية على عدة إكسسوارات كل حسب استخدامه، حيث استخدم الأعلام؛ أخضر، أسود وأحمر، لافتة من قماش ملتفة حول عمود حديدي استعملت من طرف الطبيب على أساس خريطة مشروع السد، وعمود آخر استعمله الطبيب على أساس عكاز ومسطرة يشير بها إلى خريطة السد هذه العكازة أو المسطرة ستكون هي نفسها السلاح الذي سيقتل به الطبيب كأداة لها استخدامين كدلالة على أن نفس الحجة التي استخدمها الطبيب لإثبات تلوث المياه وهي حجة علمية بحتة هي نفسها الحجة التي أثبت بها المسؤولون جنون الطبيب وبالتالي سهولة التخلص منه باغتياله. صينية عليها فناجين قهوة ثم كؤوس خمر واستخدمت أيضا لتقديم الميداليات، وظهرت كذلك في يدي الطبيب الصافي بها كؤوس على أساس أنابيب اختبار لمياه الحمام. كراسة وقلم الصحفي، جريدة وملف الحمام لدى الطبيب، ملف العاقل، وملف سعيد، وجواق أو ناي العاقل الذي رافقه كأداة موسيقية خلال العرض المسرحي، سيقار الوالي وسيجارة الصحفي وعود ثقابه، هذه الإكسسوارات استخدمت

لغرضها الأصلي، ما عدا الأعلام فقد اعتُمِدت لتمييز كل مسؤول عن غيره؛ فالوالي ظهر بعلمه الأخضر ليتميز بازدهار عهدته والخير الذي لحق البلدة حين توليه المنصب، سي حسان بعلم أحمر كدلالة عن قوة وخطورة المؤسسة –المطبعة– التي يمتلكها والمتمثلة في سلطة الإعلام كسلطة رابعة بالنسبة للعالم لكنها في الجزائر في تلك الفترة لم تكن كسلطة لكنها كانت مصدر خطر بالنسبة للوالي خاصة بعد تعدد المؤسسات الإعلامية لكن قيدت بالمطبعة ودار النشر *(A. N. E.P) التي كانت في يد السلطة في فترة التسعينات، أما مسؤول البيئة والبعوش يحمل العلم الأسود كدلالة على الحقد الذي يملأ قلبه ورغبته الشديدة في الانتقام من مسؤولي السلطة لإحساسه بالظلم حين أُخذت منه أرضه لاستغلالها في بناء الحمام.

الصورة رقم 06 توضح الأعلام التي تميز بها كل مسؤول

6/3– الإضاءة:

* استخدمت سلطة الضبط والاعلام المؤسسة الوطنية الاتصال والنشر والإشهار A.N.E.P للضغط على الصحف باعتبار المؤسسة هي المانحة للإشهار كمصدر تمويل هذه الصحف على اختلافها – عمومية أو خاصة –، وهو ما أدى بجريدة الخبر في التسعينات إلى إنشاء مطبعة ومجمع للإشهار خاص بها لتستقل بذاتها ماليا عن السلطة وضغوطها.

استخدمها المخرج استخداما وظيفيا جيدا بحيث قسم بها الفضاء السينوغرافي، واستخدمها كفواصل أو كستار للعرض المسرحي كفاصل زمني ومكاني وتمثيلي، وقسمها بين إضاءة عامة وإضاءة بؤرية، واستخدمها كذلك ليفصل بين العلن والخفاء؛ حيث عمد المخرج للإضاءة الخافتة في ثلاث مواضع أساسية في المسرحية، الموضع الأول في بداية العرض المسرحي حين نادى العاقل لزوجة الطبيب حتى تساعده في التحضير لاستقبال مسؤولو المدينة حتى يفتتحوا موسم السياحة الحموية، أما الموضع الثاني فهو أثناء الاجتماع الذي عقده مسؤولو المدينة بعد وصولهم جميعا دلالة على غموض فحوى الاجتماع، لكن الطبيب يرفض حضور الاجتماع ويبقى خارجا فتبقى الإضاءة بؤرية ميزت موقع الطبيب دون غيره كدلالة عن وضوح عمله والتزامه بمبادئه رغم الضغوط والقيود التي فرضت عليه، والموضع الثالث أثناء المحاكمة كانت الإضاءة خافتة كدلالة على غموض سبب محاكمة الطبيب وكذا الظلم الذي لحق به والسرية التي أحيط به موضوع المحاكمة خوفا من الإعلان عنه، وتجنبا لخسارتهم الجسيمة التي ستلحق بهؤلاء المسؤولين إذا ما فضحت مخططاتهم.

الصورة رقم 07 توضح دور الإضاءة في تحديد مكان اجتماع المسؤولين ومكان عمل الطبيب

7/3- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

موسيقى ذات طابع شاوي حديث (ريتميك) من انجاز سليم سوهالي، كما استخدمت موسيقى عربية حزينة بآداة الناي، التشريفات بموسيقى وطنية "جزائرنا"، والعديد من المقطوعات الموسيقية الخاصة بمنطقة الأوراس تم تسجيلها أو آداؤها من طرف العاقل باستخدام جواقه "الناي"."ما تبكيش يا جميلة"،

لهوا مذرار"."حالي مضرور" موال شاوي."ابقاو على السلامة يا عرب مروانة" أغنية لعيسى الجرموني. وموال صحراوي.

أما المؤثرات الصوتية؛ فتنوعت بين مؤثرات تسجيلية أو مؤثرات مؤداة من طرف العاقل ومجموعة الممثلين في المسرحية؛ فمثلا سجلنا صوت عصفور يدل على الربيع، ضحكات وقهقهة تدل على الفرح تارة وعلى الهرج تارة أخرى وكأن المخرج يريد ان يضعنا في سياق ما قبل الازمة الأمنية في الجزائر أثناء التسعينات، فبين ربيع تفتح في الصحافة المكتوبة بالجزائر مع بداية الإرهاب باسم الدين الذي أعطى حالة ثقة مسلوبة من السلطة السياسية في تلك الحقبة إلى فظاعة القتل باسم حق الشرعية السياسية من جهة أخرى، رغبة المخرج في استحضار ذاك السياق زمكانيا وشعوريا كي يتعايش الجمهور مع أجواء خوف وعدم الثقة في تلك الفترة بالظلام الدامس الذي فرضه على المسرحية وهو ظلام الفساد كظلام النفوس المريضة.

استخدام حركات الرقع بالرجل متوازن ومتكرر كأنه صوت قطار يمشي وفي الحقيقة كانت رقع بعصي على الخشبة بريتم واحد متكرر دلالة على ارتفاع وتيرة الضغط والخطر مع سجال ظاهر بين الطبيب والعاقل ثم كاجتماع موسع لكل أفراد السلطة المنتفعين من الحمام ـ استخدام ريتم الحركة المتكررة كضغط نفسي يتزاوج مع تداول الحوار بين الشخصيات مع تكرار الحروف الأخيرة من كل جملة بطريقة انتفاضة العبيد أو البروليتارية، صوت شريفة كان كصوت حقيقة ووصايا أم أو الوطن، صوت العاقل كان ضمير الحكمة والأمل، وهذا ما يميز المسرح الملحمي البريختي.

الآداء الحركي: ترنح الممثلين رواحا وجيئة دلالة على فوضى العارمة وعدم بيان الحق من الباطل مع تكرار مصطلح "هاو لينا هاو ليكم" على أساس اقتسام المنافع والمسؤوليات وهنا بدأت هذه الازمة مع محاكمة الطبيب الصافي من طرف أخوه الوالي وبقية المسؤولين.

الصورة رقم 08 تمثل عراك الوالي مع أخيه الطبيب بعد سماعه لخبر نشر خبر تلوث مياه الحمام

الآداء الصوتي: تزامن حركات سعيد مع الوالي عندما أعطاه ملف تشغيله ترافق مع آداء موسيقي للعاقل بين نشيد "جزائرنا" و"موال حالي مضرور "بين أداء الوالي في حركة فوقية تنبع من سلطة عليا إلى سعيد كمواطن حر يطلب خدمة من الوالي بشخصية قوية إلى حركة رفس الوالي لسعيد وإذلاله لدرجة سجود سعيد رافعا يده مرتعشة بملف عمله كملحق ليلي في الحمام، كان أداء مميزا تناغم في الصوت والحركة بين الثلاثي الوالي سعيد والعاقل، لينتهي الموقف بحركة الصديق الصحفي وهو يقوم برفع سعيد المنهار من إذلال الوالي له، وطلب العاقل من الصديق أن يشهد على الموقف المتسلط والمذل من طرف الوالي. وهي صورة متكررة في كل الدول الدكتاتورية على وجه الخصوص.

8/3- الشخصيات:

من خلال العرض المسرحي عالم البعوش تتضح صفات الشخصية الخاصة بكل دور كالتالي:

شخصية الوالي: هي شخصية جاهزة شخصية مسؤول منتفع من الأوضاع لا تهمه المبادئ ولا القيم، يعمل من أجل المصلحة الخاصة وليس المصلحة العامة، بالنسبة له موسم السياحة الحموية التي تحتفي بها بلدته عبارة عن مكسب مادي خاص له، حتى وإن كان الأمر بالنسبة للسكان والسواح يخلق لهم ضررا بسبب البعوش الذي ظهر الحديث عنه محاولة منه أن ينفي هذه الأقاويل لكونها إشاعة وليست حقيقة حتى لا تضيع مكاسبه هذا العام.

شخصية حمدان: حمدان رئيس حزب البيئة والبعوش وهو أحد ممثلي السلطة في البلدة، هي شخصية جاهزة، كذلك شخصية منتفعة لكنها ليست بدرجة وضوح شخصية الوالي تظهر على أنها شخصية متعالية متعجرفة حاقدة، له أطماع من خلال مكاسب الوالي يختفي وراء قرارات الوالي.

شخصية سي حسان: مسؤول النشر والطباعة في البلدة صاحب شخصية نامية، انتهازية، متسلقة، مستغلة، مراوغة، مرنة وتعبيرية، تنتظر الفرصة لتنقض على فريستها، احساسه بأهمية دار الطباعة التي يمتلكها يمنحه الثقة التي يتباهى بها في تصرفاته في كل مرة، فنجده يحاور الطبيب ويعرض خدماته ومساعدته في نشر نتيجة تقريره حول مياه الحمام، ثم يغير رأيه ويعارض الطبيب في نقاش مع الوالي ليجدا حلا حتى ينفي الإشاعة التي تدور في البلدة، بهذا فشخصية سي حسان شخصية منافقة كذلك، وهو يملك حس الصحفي في تحري المعلومة أينما كانت.

شخصية الصحفي الصادق: شخصية نامية بسيطة معتدة بنفسها في أول العرض المسرحي، ففي البداية كانت تظهر على أنها شخصية تتحين الفرص لتغتنم فرص النجاح مهما كانت الوسيلة التي سيعتمدها، ثم ظهرت بذرة الخير حينما أخذ صف الطبيب وأصر على نشر الحقيقة مهما كانت الصعاب ومهما كانت المغريات، فاسمه الصادق وقد أخذ من اسمه صفتها.

شخصية الطبيب: شخصية جاهزة واضحة المعالم ذات مبادئ من بداية العرض فهي شخصية طيبة واضحة جادة في عملها، شجاعة في اصدار القرار وتنفيذه رغم الصعاب والمغريات التي واجهته، فهو يحمل اسم الصافي وهو على اسمه نظيف السريرة حاول أن ينقذ أهالي المدينة والقرى المجاورة لها.

شخصية العاقل: شخصية نامية طيبة كلاسيكية أخذ من اسمه صفات إعمال العقل، عامل دؤوب مثقف واعي لخص فيه المخرج صفات الرجل الملتزم الملم بتاريخ منطقته والمحافظ على عاداتها وتقاليدها وحتى أنه كان يمثل الثقافة وجها وآلات وموال وغناء، حيث كان يقوم بكل ما يجلب السواح للحمام، كذلك اعتمد المخرج على تسمية الشخصية بالعاقل كناية عن صوت العقل الذي يسود كل مدينة رغم تجاهله في الكثير من الأحيان واستغلاله في أحيان أخرى لإقامة حجة ما بغرض مصلحة أو اثبات شرعية عمل ما أمام الرأي العام.

شخصية سعيد: أضعف حلقة في الموظفين وهو شخصية جاهزة محتقرة من طرف المسؤولين، جاهلة، سلاح استخدمه أصحاب السلطة للبطش وقتل الطبيب، بمعنى هي شخصية اعتمدها المخرج ليصف لنا السلاح الذي اعمدته السلطة في العرض المسرحي للظلم حتى لا يتمكن سكان البلدة من محاسبته ولا يقع العقاب على أحد من المسؤولين، كدلالة هنا على عدم وعي هذه الفئة المستغلة وجهلها بحقوقها وواجباتها الأساسية، فهي عرضة للاستغلال والاحتقار الإذلال بجميع أنواعه سواء في العمل أو الحياة عموما لأنها لم تعتمد سلاح المعرفة وهذا يظهر في قول سعيد للعاقل في بداية العرض "علابالك بلي ما نحبش نخدم مخي"، هنا كذلك دليل على أنها شخصية اتكالية كسولة تعتمد على جهد غيرها في المعيشة ولا تملك هدفا في حياتها.

شخصية شريفة: شخصية شريفة زوجة الطبيب شخصية جاهزة واعية مضحية مثالية، تعبيرا عن الزوجة الصالحة التي تساند زوجها حتى يحافظ على مبادئه رغم كل ما مر به من ضغوط ومغريات، هذا لا ينفي خوفها على مصلحة زوجها وحياته، اسمها شريفة وقد أخذت من اسمها.

شخصية عبد القادر: بين النص المسرحي والعرض الذي تم تسليمه لنا من طرف المسرح الجهوي لباتنة هناك اختلاف واضح؛ ففي النص نلاحظ اسم عبد الناصر الذي تم تغييره لاسم عبد القادر وهذا رفعا لأي تداخل في الاسم السياسي، وكذلك في العرض المسرحي لم يظهر جليا شخصية عبد القادر صاحب المشروع السياحي الحموي في البلدة، وهو الآمر الناهي إلا في محاكمة طبيب البلدة وظهر بلباس "الكوكلوكس كلان" أي الجماعات العنصرية الأمريكية، حيث ظهر بلباس أبيض يغطي كل جسمه وغطاء رأس من القماش الأبيض مخروطي الشكل لا يبرز إلا العينين وهي دلالة على التخويف والعنصرية

والغطرسة التي يستحضرها السينوغراف للتأكيد على عنجهية المال والسلطة وطغيان الشر والباطل على الحق كما تغطرست هذه الجماعات البروتستانتية ذات العرق الأبيض ضد كل الأقليات في بدايات 1866 بأمريكا.

بينما يوضح السيناريو على حضور فعلي لشخصية عبد القادر في اللوحة الأولى تحضير التويزة أو مهرجان افتتاح الموسم السياحي، ثم ظهر مرة أخرى في اللوحة الثالثة عند مناقشة قضية ظهور لبعاعش، والمرة الأخيرة في اللوحة الأخيرة حيث يحاكم الطبيب من طرف مسؤولي البلدة وعلى رأسهم عبد القادر، غير أن مشاهدتنا المتكررة للعرض الغير واضح للمسرحية يوضح أن ظهور الفعلي لشخصية عبد القادر بلباسه العنصري في محاكمة الطبيب ثم التحريض على قتله عندما رفع عكازة الطبيب وأعطاها لسعيد ليقتل الطبيب مرتين متتاليتين هذا فعل تمثيلي، ومن جهة أخرى يؤكد على أن عبد القادر هي شخصية وهمية باعتبارها ولي صالح أو هو الغول أو البعوش المخيف الذي يسيطر على القرية. وهو الجهل والفساد الذي عم القرية والذي بسببه استطاع مسؤولو البلدة؛ كل من الوالي ورئيس الحزب سي حمدان ومسؤول المطبعة سي حسان من التحكم في سكانها والسيطرة على عقولهم.

الصورة رقم 09 تمثل شخصية عبد القادر المستثمر

4/ الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية عالم البعوش:

1/4- البعد السياسي:

المسرحية في معظمها كان موضوعها سياسي فلسفي كان يدور حول محاولة مسؤولي السلطة إخفاء نتائج التحاليل التي توصل إليها الطبيب جراء تلوث مياه الحمام نتيجة تلوث مصادرها من نفايات المصنع الموجود وراء الجبل بالمدينة، وهو ملك لسي عبد القادر المستثمر الرئيس في المدينة وصاحب لعشور وموزع الخيرات على أهالي المدينة فكان من الصعب أن يسكت على نشر نتائج تقرير الطبيب والتي ستغلق الحمام كمصدر رزق لـ 500 عائلة في المدينة وكذلك تضطر إلى إغلاق المصنع لحين بناء سد بين المصنع والحمام وهذا يستغرق عامين كفترة إنجاز إضافة إلى تكلفة بناء لن يسددها المسؤولون ولا حتى المواطنون الفقراء.

تمثل البعد السياسي في غطرسة وديكتاتورية المسؤولين بداية بالوالي أخ الطبيب إلى سي عبد القادر المستثمر الاقتصادي لدرجة القيام بإسكات الطبيب وطمس الحقيقة وحتى تكليف سعيد الحارس البسيط في الحمام بقتل الطبيب الصافي طمعا في وأد الحقيقة، للتمتع بخيرات البلدة من ريع الحمام والمصنع وكل ما يدرهما على البلدة ليتقاسمها هؤلاء المسؤولين بينهم وكأنها رزقهم لوحدهم وهو ما يكررها المسؤولون أثناء اجتماعهم لمحاكمة الطبيب الصافي بقولهم "هاو لينا هاو ليكم"، دلالة ديكتاتورية كلامية يفرضها الوالي كسلطة على أخوه الطبيب المتعلم المواطن الصالح حينما نهره قائلا: "ما دامك خدام عند الدولة بلع وخلي اللي لفوق سيادك يفكرو". كقمع للحقيقة، وهناك بعض المواقف الأخرى التي تدل على هذه الديكتاتورية والغطرسة منها:

- ✓ الإذلال الواضح في تصرفات المسؤولين في بداية التويزة من خلال لقطة ضرب العاقل وسعيد على مؤخرتيهما بوقاحة وإمعانا في الإذلال قول سي حسان للعاقل "غني من فمك ولا من ..."
- ✓ الدخول الى التويزة بمراوح تشبه الأعلام كسلطة وأحزاب وقبائل.
- ✓ اجتماع المسؤولين على كيفية صناعة الخبر حول البعوش وإسقاطها على قضية الفساد السياسي الذي ألمح إليه الصحفي بوجود سي حسان والعاقل.

- ✓ "اضربوا يعرف مضربو" وعبارة " سي حسان إذا كان الجيب سخون كل شي يذوب داخل القانون" دلالة على تطويع القانون لمبدأ القوة والمال وهما أدوات سلطة دكتاتورية.

أداء طقوس التشريفات الوطنية التي تبدأ بشرب أنواع من الخمور تنتهي بتوزيع الميداليات على من لا يستحقها وإنما هي طقوس بيروقراطية ترافقها موسيقى وطنية يؤديها العاقل بآلة الناي "قصيد من جبالنا" كدلالة واضحة على نقض عهد ضحايا الكفاح بتقسيم غلة الوطن بين مسؤولين فاسدين لا يهمهم سوى تقسيم ريع الوطن بين أحبابهم.

كما اعتمد على عبارات تحدد نوع السياسة المتبعة والحرية الممنوحة للصحافة في قول الوالي لسي حسان "انشر واش تحب يا سي حسان رانا في الديمقراطية.."

2/4– البعد الفلسفي:

عالجت المسرحية موضوع البعوش ككناية عن الفساد الذي عم البلدة، حيث دارت المسرحية حول مختلف أنواع الفساد، فساد إداري، أخلاقي، اجتماعي، سياسي، اقتصادي،.. وترجمه المخرج في السلم الحلزوني الذي يدل على متاهة فكرية حيث تعيش البلدة في فوضى من مشاكل لا تنتهي بسبب تغليب مسؤوليها لمصالحهم على مصلحة البلدة، ويبرزه المخرج أيضا من خلال اللون الرمادي للديكور وحالته المزرية قماش مرقع ومقصوص بطريقة تنم عن حالة هستيرية سببها الخوف من عالم غامض سماه السيناريست عالم البعوش هذا الأخير يتنامى فكريا من خلية مجهرية مادية ترى من خلال أدوات متطورة في المخبر العلمي إلى مخلوقات غير مفهومة من عالم الميتافيزيقا التي تعكس الرعب الذي اكتنف البلدة في ظل غياب الثقة والأمن والذي لمح إليه المخرج بالإضاءة المعتمة طوال العرض المسرحي أو تصريحا من خلال كلام الصحفي **الصادق** عندما أجاب الطبيب "حنا رانا نعانيو من الظلم والتيروريزم – أي الإرهاب –" وكذلك أشار إليه المخرج من خلال أرضية الفكر الطقوسي الذي يتبنى إقامة أعمال خيرية في ظاهرها تبجل الدجل والشعوذة في باطنها وهي واضحة جلية هنا في طقوس التويزة وكل الاجتماعات الغير بريئة التي قام بها مسؤولو البلدة أداء صوتيا وحركيا؛ بداية من شعار التويزة "سيدي عبد القادر رحمة ربي واسعة" أو تكرار كلمات بعينها " ودان داني دانة" أو آداء حركات المراوحة في نفس المكان ذهابا وإيابا بنصف الجسم جالسا، وتعليق قطع قماش وكأنها زاوية، ركز المخرج على تسليط إضاءة زرقاء

جانبية مكان الاجتماع لإضفاء جو من الشيطنة والشر. مع العلم أن المخرج تناول موضوع الفساد بطريقة غير مباشرة لخصها في قصة الصافي طبيب البلدة الذي يجتهد في البحث عن الحقيقة وتحليل مياه الحمام للإجابة عن سؤال كان يؤرقه عن سبب مرض السواح الأجانب في العام الماضي؟، أجاب عنه بطريقة علمية بحتة أظهر من خلالها السيناريست أن العلم ضد ظلام الجهل وكل أنواع الفجور والفساد الذي أراد أن يقصه من خلال عرض مسرحي بطريقة فلسفية بسيطة من خلال الطرح عميقة من خلال التناول التشكيلي والإخراجي.

3/4- البعد الجمالي:

أداء حركي متناغم يدل على تمرن الممثلين على القيام بحركات متماثلة حركيا ومتعاكسة صوتيا، وتراتبية في الفعل ورد الفعل؛ حيث نلاحظ تحريك البدلة الزرقاء المعلقة وكأن شخصا ما يوجه المجتمعين، بدأت الزردة بذكر اللازمة" وياي سيدي عبد القادر ياي رحمة ربي واسعة" ثم تبادل المجتمعين أخبار الناس بطريقة متوالية بين الوالي وسي حسان وسي حمدان، ثم أداء أصوات ترنيمية : دان داني داني تكررا مختلفا بين المجتمعين، ثم مزواجة الموسيقى باستخدام العاقل لآلة الناي مرافقا لطقوس الوعدة والآداء الجماعي للمحتفلين، يليه انقسام حركي تمثيلي يقسم شخصيات المسرحية إلى ثلاث طبقات بينة: طبقة العمال البسطاء تتمثل في العاقل وسعيد، وطبقة المسؤولين تتمثل في مسؤول الولاية ومسؤول الحزب ومسؤول المطبعة، لتأتي طبقة المثقفين وهما: الصحفي والطبيب.

لم تقف الحركات المتزاوجة المؤداة من طرف الممثلين عند هذا فقط بل تعدته إلى أداء أصوات لحيوانات مختلفة، وكذا حركات تقابلية كرفع الرجل الأولى للحيوانات كلب مثلا استعدادا للهجوم على عدو.

4/4- البعد الأخلاقي:

نميز بين صفات أخلاقية خيرة وهي: الصدق، الشرف، مد يد العون، الوقوف إلى جانب الزوج في السراء والضراء، حب العشيرة والوطن، إمعان العقل، الصبر.

صفات أخلاقية شريرة: الإذلال، التكبر، اتلاف أموال البلاد، شرب الخمر، التعالي، اقتسام الثروات، التحايل، التزوير، التدليس، الكذب، خيانة الأمانة، التآمر، القتل.

الوالي "الحمام منبع كل خيرات البلدة نتاعنا" الصحفي: "هو حاسي مسعود نتاعنا" الطبيب" حاسي الزبل" هذه العبارات لخصت المسرحية في كلمات وبينت شخصية كل من قالها باختصار. إذ يتحول الحمام من مصدر عيش للسكان ومصدر ثراء للمسؤولين ومصدر معلومة للصحفي إلى مصدر غير صحي للطبيب.

5/4- البعد أنثربولوجي:

تمثل في إقامة طقوس الوعدة وهي طقوس إحياء حفل ولاء لضريح ولي من الأولياء الصالحين طلبا للبركة وقربانا منهم، وهو طقس وثني كانت تقرب فيه أرواح؛ -إنسان أو حيوان – للآلهة كعروس لنهر النيل وما شابه ذلك في الأساطير القديمة، تغيرت بعد الإسلام إلى تقديم أضحية العيد كبش أو ثور إلى شعوذة من طقوس الجهل حيث تقدم الدجاج الأسود اللون أو العتروس الأسود دفعا للشر وكل بلية محذورة دفعا للعين وتقربا للأولياء وأصحاب الزوايا التي انتشرت أثناء فترة الاستعمار الفرنسي وبعده. وهو طقس يدل على تعشيش الفكر الصوفي الجاهل التابع لكل غيبيات مقيتة لا تمت للدين القويم ولا للعقل والمنطق بل هي مجرد عادات تدل على ذاك الارتباط الوثيق بكل ما هو لاهوتي وغيبي ميتافيزيقي تذبح من خلاله كل حكمة وعقلانية تجر وراءها خوفا غير مبرر من تطير وطقس يخفي من خلاله جرائم فساد مظلم تكتنفه السرية والبلطجة الغير مبررة.

التويزة وهي عادة من عادات الشعب الجزائري التي توارثها الأجيال عن أجدادهم وتتمثل في تعاون أفراد الحي أو العائلة الجيران وأهل الفرية في مساعدة شخص ما؛ بناء سقف منزل، إقامة عرس بكل مصاريفه وأعماله لصالح مُعوز أو يتيم سواء كان حفل ختان أو زواج، أو القيام بأعمال حرفيه بهدف إتمام العمل في أقل وقت وجهد مثل الحصاد وجني الثمار؛ الزيتون، التمر، العنب، البطاطا، .. استخدام الأمثلة الشعبية كتعابير تلخص تجارب أمم منها: السن يضحك للسن و القلب ...

5/ مميزات أسلوب المخرج عز الدين مجوبي:

يركز على الآداء القوي والرصين والكلمة الرنانة في ذهن مستمعها الذي يسمع وينتفض ليُغير، يستخدم الأغنية وتكراراها كصدى ويركز على الحركة والحركة المتزاوجة. يستخدم أسلوبا فلسفيا في طرح المشكلات الاجتماعية ويحرض المتفرج على الانتفاضة ضد ما يعانيه كما هو الشأن بالنسبة للشخصية الطلائعية التي تتطلع إلى مستقبل أفضل من خلال اعتماد المسرح البريختي، حيث كسر الجدار الرابع حينما أنهى المسرحية بلقطة صفق لها الجمهور لأنه تفاجأ بها حينما طلب المختار من أحد المتفرجين بأن يرسل الرسالة في مكانه وليحذر لأنه لن يستطيع ترك صديقه مريضا لوحده. وهنا طلب الحذر دليل على وجوب الحذر من تضييع الرسالة كشيء مادي رسالة تنقل أخبار رجوعه وتحقيق حلمه وهو بناء منزل منفرد للعيش مع عائلته الصغيرة في الوطن، وكشيء رمزي معناه احذر أن تخدع وأكمل الطريق.

إن أهم ما يتميز به مجوبي هو بحثه الدائم عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من الهوية الجزائرية بكل أشكالها ومضامينها.

"أثناء التدريبات والكاستينغ لاختيار الممثلين في مسرحية عالم البعوش جمع مجوبي كل الممثلين وقال: تحدث لأراك"[3] بوزيد شعيب مسرح جهوي باتنة. ملتقى لتكريم مجوبي وهران 2016. وهنا دلالة على أن مجوبي يركز على الآداء الصوتي والركحي لأنه اختصاصي في ذلك فهو يشبع الدور أيا كان بكل ما تحمله العبارة من حركة وصوت وإيماءة وأغاني مهما اختلفت الشخصية أو الدور أو الزمن او المكان. وهي صفات الممثل الكامل.

تركيز المخرج مجوبي في كلا المسرحيتين على الحوار دون أن يخل بالآداء أو جانب التمثيل وهو ما ظهر في لوحاته الخمس في "عالم البعوش" وفي مسرحية "غابوا لفكار" مع التأكيد على الصدى وترديد كلمات بعينها وتناغم وتقابل في الآداء وهو بحد ذاته تقابل في المعنى ومواجهة في رد الفعل الضمني والقيمي في مضمون المسرحيتين.

3- مقابلة مع السينوغرافي عبد الرحمان زعبوبي عن المخرج عز الدين مجوبي في مقابلة أجريت معه يوم 2022/10/16.

يولي **عزالدين مجوبي** اهتماما بالغا بالأغنية والموال وترانيم تعكس ثقافة منطقة ما بربوع الجزائر لتضفي جمالية وقوة وصلابة وملمحا خاصا وبصمة تميز مسرحية أو مسرحا جهويا بعينه المهم أن يعطي مثالا حيا عن الجزائر العميقة روحا ومادة وهو ما ظهر في عبق الشعبي في غابوا لفكار مع محنة الغربة كموضوع مسرحية، كما ظهر جليا حضور العقل والدماثة لدى العاقل وشريفة وصفاء الصافي وصدق الصحفي في مسرحية عالم البعوش العرض الذي تميز بموسيقى وأنغام أوراسية تقليدية وحديثة تقابلها شراسة مسؤولي البلدة وغموض هذا العالم الخفي المخيف الذي لمح إليه المخرج بطريقة غير مباشرة إلى موضوع الفساد المتنوع الذي ظهر في صورة الإرهاب ذاك الموضوع المسكوت عنه.

III/ تحليل أعمال المخرج لطفي بن سبع:

المسرحية رقم: 01 مسرحية الطيحة:

1/ تعريف بالمخرج لطفي بن سبع:

مخرج المسرحية هو **لطفي بن سبع**؛ مخرج وممثل مسرحي وتلفزيوني ولد سنة 1958، درس عدة تخصصات منها التنشيط عام 1982، الإدارة عام 1985، ليسانس لغة فرنسية، جامعة باتنة 1994، شهادة DUEA في التوثيق، باتنة 2006، ليسانس أدب عربي، جامعة باتنة سنة 2011، ليسانس فنون جامعة باتنة 1 سنة 2019، ماستر إخراج مسرحي قسم الفنون جامعة باتنة 1 سنة 2021، ماستر سنة الثانية كاتبة درامية بالمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري دورة 2024-2022. وله عدة تكوينات منها؛ تكوين في المسرح السوفياتي **موسكو** 1989، تكوين في فن التمثيل **عمان** الأردن 2003، تربص تكويني للمسرح السوفياتي بموسكو (الاتحاد السوفياتي) 1989، تربص تكويني في السمعي البصري. باتنة 1993، تربص تكوين المكونين بغرونوبل (فرنسا) 1999، تربص إعداد الممثل عمان (الأردن) 2003، تربص الكتابة الدرامية باتنة 2017، تربص النقد المسرحي 2017 بالجزائر العاصمة، تربص الكتابة الدرامية بالمعهد الوطني 2024، له عدة أعمال كمخرج منها[1].

2/ البطاقة التقنية للمسرحية:

- ✓ مدة العرض 01 ساعة و22 دقيقة.
- ✓ إنتاج جمعية آفاق باتنة.
- ✓ إخراج لطفي بن سبع.
- ✓ الممثلون:
  - عبد القادر محاملية: المسؤول الأول.

1- مقتطف من السيرة الذاتية للمخرج لطفي بن سبع.

- علي سعدي: المفتش جمال.
- مسعود بوبير: مسؤول الصحة.
- عبد القادر خنصال: مسؤول العدالة.
- محمد الطاهر زاوي: شيتة.

✓ التأليف: نيكولاي غوغول

✓ الكتابة بالتصرف (الاقتباس): نصر الدين بن غنيسة.

✓ تقني الصوت: عبد الكريم رابحي.

✓ تقني الإضاءة إبراهيم ساحلي.

✓ الموسيقى: لزهر حاج الطيب.

✓ السينوغرافيا: رزيق بن نصيب.

3/ البطاقة الفنية للمسرحية:

1/3– عنوان المسرحية: المسرحية بعنوان **الطيحة**

2/3– الفكرة العامة للمسرحية: مسرحية كاريكاتورية، تدور أحداثها في بلدة ما، يحكمها مسؤول جبان يأتيه خبر قدوم مفتش يتحرى عن فساده، يجمع مسؤولي القطاعات لديه –مسؤول الصحة ومسؤول العدل–، لكي يخططوا لبحث حل ناجع لاحتواء المفتش وضمه إلى جانبهم.

3/3– موضوع المسرحية:

تدور أحداث المسرحية حول زيارة تفقدية لمفتش يزور البلدة ويتحرى عن تجاوزات قام بها مسؤولوها، فيرسل المسؤول الأول سكرتيره **شيتة** للبحث عن المفتش ويستدعي بقية المسؤولين؛ مسؤول الصحة ومسؤول العدل كي يبحثوا أمر هذه الزيارة التفقدية وكيفية التحايل على المفتش والتقرير الذي سيكتبه. المسرحية تشرح ظاهرة الفساد الإداري الذي ينخر مؤسسات الدولة (مؤسسات الصحة والثقافة والعدالة) ويطيح بمقوماتها المادية والمعنوية بسبب تحايل المسؤولين وتهربهم من العدالة والمحاسبة، فالموضوع فساد إداري.

4/3- البناء الدرامي للمسرحية:

مقدمة العرض المسرحي عبارة عن صورة شاملة لعناصر ديكور المسرحية المتكونة من كرسيين صغيري الحجم، يتوسطهما كرسي كبير ضخم بأرجل متفاوتة الطول في حالة فوضى، وهذا توضيح للمكان الذي ستجري فيه أحداث المسرحية حيث يظهر من الوهلة الأولى التفاوت في المناصب بين أصحاب الكراسي الثلاث فصاحبا الكرسيين الصغيرين لهما نفس المركز والطبقة وربما حتى مستوى التعليم نفسه وهو مستوى متوسط وهذا نظرا لحالتي الكرسيين المتوسطة، أما الكرسي كبير الحجم فصاحبه أكبر سلطة من صاحبيه الآخرين وأكثر تحكما في زمام الأمور لكنه ذو مستوى تعليمي ضعيف مقارنة بحالة الكرسي الرثة، لكن حالته هذه تؤكد على أن المسؤول الأول شخص فوضوي وغير متعلم، أما **سلم** الكرسي كبير الحجم مكسور الدرجات فهو دليل على الطريقة التي وصل إليها المسؤول الأول لمنصبه فهي طريقة غير سليمة الخطوات محاكاة لدرجات السلم المكسورة؛ حيث يدل ذلك على أن المسؤول الأول صعد درجات سلم السلطة بطريقة ملتوية ودون وجه حق؛ حيث تجاوز الكثير من الخطوات منها التعليم، والعمل الجاد والصادق وسلم الترقيات الصحيحة، فقد أصبح مسؤولا أولا ورئيسا للبلدة مباشرة بعد كونه حارسا لها فقط، وهذا رغبة من المخرج لمحاكاة التجاوزات التي تحدث في المجتمع بمختلف مؤسساته خاصة الجانب الإداري منها.

كذلك الصورتان ثلاثيتا الأبعاد على يمين ويسار الكرسي الكبير تمثلان صورة الجد والجدة لكن التركيز كان على صورة الجد مبرزا جهة أذنه اليسرى عكس أذنه اليمنى التي لا تكاد تظهر، كدلالة على تركيز المسؤول الأول على خاصية بث العيون في الإدارة وكلامه واستشارته المتواصلة لجده في مختلف الأمور التي تواجهه في تسيير شؤون البلدة.

الصورة رقم 01 تمثل بداية العرض المسرحي

الصورة رقم 02 تمثل مقدمة العرض المسرحي

هذا بالنسبة لمقدمة العرض وبدايته، أما ما تلاهما صراخ المسؤول الأول تنفيسا عن الغضب ودليل عن حالة القلق والهلع التي يعاني منها المسؤول الأول لتأخر المسؤولين الآخرين اللذان استدعاهما وشعوره بأنه سيواجه التفتيش وحده وسيكتشف المفتش تجاوزاته فيتعرض بذلك للعقاب وينجو رفيقيه اللذان شاركا في هذه التجاوزات، كما تخللت مقدمة العرض موسيقى حماسية تجعل العرض أكثر إثارة وتشويقا، وفيما بعد سنتطرق إلى معانيها في نفس المتلقي بالتفصيل.

المتن: انقسم المتن في العرض المسرحي إلى جزأين رئيسيين وهما على التوالي؛ الجزء الأول عبارة عن عرض لمجموعة خطط تباحثها المسؤول الأول ورفيقيه مسؤول الصحة ومسؤول العدل عن كيفية استقبال المفتش وكيفية طمس واخفاء تجاوزاتهم في الإدارة والتحكم في شؤون البلدة، حيث ركز مخرج وكاتب المسرحية على قطاعين في البلدة وهما الصحة والعدل على أساس أنهما قطاعين حيويين وأساسيين في أي بلدة، فكل مسؤول يؤكد على أن عمله سليم ولا يشوبه أي شائبة ويمكنه إخفاء أي تجاوزات حصلت، وسيحصل على ترقية بسبب مجهوداته المبذولة في القطاع، لكن سرعان ما يخاف الجميع لأن هذا المفتش سيكتب تقريرا بعد أن يتحرى جيدا، وهو مفتش صعب الميراس وقد يكتشف ألاعيبهم فتتملكهم نوبة هلع يعبرون عنها بالصراخ والتوتر.

أما الجزء الثاني فيبدأ حين يصل كاتب روائي إلى البلدة، حيث يظن المسؤولون أنه المفتش المرتقب، فيحظى بحفاوة استقبال حيرته، بالرغم من أنه في كل مرة يحاول أن يعرف بنفسه على أنه كاتب روائي فقط ولا علاقة له بالتفتيش، لكن المسؤولين الثلاث وبحكم خوفهم وتلهفهم لإنهاء مشكلة التفتيش، يجزمون على أنه هو المفتش المرتقب وتعريفه هذا هو تواضع منه بهدف إخفاء شخصيته حتى يتمكن من كشف خبايا التجاوزات التي تحصل في السر، فخوفهم يحتم عليهم أخذ الحيطة والحذر، و بعد شرح **سي جمال** لطبيعة مهمته التي لم يُفهم القصد منها بسبب الفهم الخاطئ لشخصه، ينظم المسؤول الأول زيارة المفتش حتى يتسنى له مرافقته وإخفاء التجاوزات لكن الزيارة كانت رمزية لنماذج مؤسسات في البلدة وضعت في المكتب لغرض التمويه فقط، بعد الزيارة والعودة للمكتب وبعد الحوار الذي دار بين المسؤولين والمفتش كادت التجاوزات تظهر بسبب زلات ألسنتهم وأخطاء في تصرفاتهم، في آخر المطاف

وحتى لا تُفضح أسرارهم وجب على هؤلاء ضم المفتش إلى صفهم وذلك بتزويج المفتش بابنة المسؤول الأول، لكن المفتش يفلت بجلده بحجة أنه سيذهب لإخبار أهله بأمر الزفاف.

الخاتمة ففي نهاية العرض يرتاح المسؤول الأول لاعتقاده أنه اشترى ذمة المفتش والآن أصبح بإمكانه أن ينتقل للعيش في العاصمة لأن الترقية بالنسبة له أمر حتمي، لكن سرعان ما يتضح أن المفتش ما هو إلا كاتب روائي، وسيُحول أحداث هذه الزيارة إلى مسرحية للسخرية من هؤلاء المسؤولين في هذه البلدة بعد أن وصف كل واحد منهم بما يليق به حسب نظره، في خضم هذه الفوضى يصل المفتش الحقيقي وتعلو الموسيقى معلنة عن نهاية العرض.

الصورة رقم 03 تمثل نهاية العرض المسرحي

"حين يصل المفتش الحقيقي للمدينة ويقع المسؤولون الثلاث في حيرة استقباله"

5/3- مميزات المسرحية الكاريكاتورية الطيحة:

تصنف المسرحية على أنها مسرحية كوميدية ساخرة كاريكاتورية وفيما يلي مميزاتها حسب المخرج لطفي بن سبع في مقابلة أجريت معه للتعرف أكثر على النظرة الاخراجية لسيناريو المسرحية:

- ❖ المبالغة في شكل الملابس، صغيرة جدا أو كبيرة جدا.
- ❖ استخدام الألوان الطباشيرية في اللباس وحتى الديكور.
- ❖ استخدام أنوف بلاستيكية دلالة على السخرية والحكمة، وهنا نوع الانف يدل على صفة للحيوان.
- ❖ الديكور غير متناسق الشكل بحيث؛ يظهر كرسي المسؤول الأول كبير وضخم بأرجل صغيرة، سلمه مكسور الدرجات؛ ليعبر المخرج عن انتهازية المسؤولين في الوصول إلى المناصب بطريقة غير مشروعة.
- ❖ شارك العرض المسرحي الطيحة في مهرجان الرستاق للمسرح الكوميدي الدورة الأولى من 03 إلى 10 نوفمبر 2016 بسلطنة عمان.

4/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية الطيحة:

1/4- المستوى الدلالي لمكونات سينوغرافيا الطيحة

في هذه المسرحية سنعتمد على المستوى الدلالي أولا كوصف لمكونات السينوغرافيا ثم يتبعه المستوى الاستدلالي للتحليل لدى **آن أوبر سفيلد** بحثا عن الدلالات المتوخاة من الدوال المعتمدة في مكونات سينوغرافيا المسرحية.

1/1/4- الفضاء السينوغرافي:

فضاء واحد هو الذي تم التمثيل في نطاقه وهو فضاء حقيقي يمثل مكتب المسؤول الأول ويشمل أيضا قاعة الاجتماعات وحيز مكاني كان يدور ضمنها المفتش والمسؤولين تمثله مجموعة مجسمات استخدمت كنموذج مدينة لزيارة المفتش بدل زيارة حقيقية للمشاريع المنشأة في البلدة.

2/1/4- الديكور:

ركح مسرحي ضيق يحتوي على كرسيان بقوائم صغيرة على اليمين واليسار بلون وردي، كرسي كبير الحجم يتوسط الركح برقع بنفسجية، زرقاء وصفراء، إطاران لصورتين عبارة عن بورتريه لجد وجدة **المسؤول الأول** في المدينة؛ الصورتان بتقنية تجسيم الصورة ثلاثية الأبعاد (3D) بلباس تقليدي جزائري.

كرسي المسؤول الأول يصعد إليه بواسطة سلم مصنوع من خشب مكسور؛ كدلالة على عدم شرعية منصبه، إلى الجانب الأيسر للكرسي صافرة عبارة عن بوق يستدعي بها المسؤول الأول سكرتيره **شيتة**، شوكة وسكين كبيرين، كتابين كبيرين وضعا لدعم أحد أرجل الكرسي الكبير الخاص بالمسؤول الأول، بيت العنكبوت في الزاوية اليسرى للكرسي دلالة على غياب التعاقب الديموقراطي على المنصب، مجسم للمستشفى بالقرب منه المقبرة، مجسم للمحكمة، مجسم للمركز الثقافي يتطاير منه الغبار لعدم استخدامه واهماله، ومجسم لبرج إيفل، مجسم لمساحة خضراء مصفرة من الإهمال وشجرتين رماديتين.

الصورة رقم 04 توضح ديكور المسرحية

الصورة رقم 05 تمثل جزء من الديكور (جد المسؤول الأول)

3/1/4- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

موسيقي كوميدية أمريكية تطغى على المسرحية، موسيقى دالة على خيبة الأمل، موسيقى ترحيبية بالمفتش جمال، موسيقى تدل على أغنية من تراث الشرق الجزائري احتفاء بضم المفتش الى زمرة المسؤولين كدلالة انتصار واستحواذ.

أما المؤثرات الصوتية فنلاحظ استخدام صوت عواء ذئب دلالة على وقت التفكير، وكدلالة على الغضب،.. صوت مواء قطة دلالة على الخوف، وصوت نباح كلب دلالة على الشجاعة.. كما استخدمت أصوات ضوضاء تعبر عن غضب المواطنين من المسؤولين.

4/1/4- الشخصيات:

تحمل الشخصيات أنوفا كبيرة بلاستيكية كجزء من الأقنعة وهي كالتالي:

- **المسؤول الأول**: بأنف طويل يلبس بدلة زرقاء طباشيرية كبيرة وواسعة أكبر من حجم المسؤول دلالة على أنه أقل من المنصب الممنوح له، ربطة عنق برتقالية طويلة وقميص ابيض مخطط باللون الزهري. بطن ومؤخرة بارزين.

الصورة رقم 06 تعرف بالمسؤول الأول

- **شيتة**: طويل القامة يعمل كسكرتير لدى المسؤول الأول بالمدينة مهمته تسجيل كل شاردة وواردة بأنف بلاستيكي، حذاء أسود رياضي بسيط، قبعة صوف بالأبيض والأسود، معطف بني فاتح طويل ويحمل على كتفيه فرشاتي غسيل بيضاء، وسروال أبيض وجوارب خضراء وربطة عنق حمراء باللونين الأبيض والأخضر، يحمل قلم رصاص كبير مصنوع من الاسفنج، ضخم كسلاح ذو حدين، وسجل وردي كبير من الورق المقوى.
- **مسؤول الصحة**: بأنف قنفد وبدلة جد صغيرة الحجم سروال أخضر طباشيري وسترة حمراء بياقة برتقالية وربطة عنق خضراء تميل إلى اللون الأصفر الفستقي جد صغيرة الحجم.

- **مسؤول العدل:** أحدب ذو بطن بارز، يلبس بدلة كبيرة الحجم سترة سوداء وسروال بنفسجي طباشيري ربطة عنق خضراء وقميص أحمر، يلبس نظارة بإطار أسود وأنف معقوف أنف نسر.
- **المفتش جمال:** ضعيف البنية يلبس سروال بني وسترة (جيلي) رمادية، قميص أحمر، حذاء أسود لباسه عادي (الوحيد) بلا أنف بلاستيكي. يؤدي دورين كاتب روائي ومفتش حقيقي بعد أن كان مزيفا.

الصورة رقم 07 تمثل بقية شخصيات المسرحية

شخصية **المسؤول الأول** و**مسؤول العدالة** بكرش كبيرة دلالة على طمع كل واحد منهم وحبه للسلطة والحضور الدائم فقط في الولائم وعدم العمل والراحة التي يتمتعون بها وإهمال المصالح العامة والفساد الذي ساد.

تصرف المسؤول الأول كالقرد في حركته وصوته... عمر المفتش لا يتجاوز 40 سنة بمعنى شاب على قول المسؤول الأول "... يعني ذر..." مسؤول العدالة يغني "فوق القرمود الحمام يدرج..." ويرافقها بحركات راقصة وهي حركات كلها تدل على عدم أهلية هؤلاء للمناصب التي يشغلونها.

المفتش جمال شاب في الاربعينيات ضعيف البنية يحمل حقيبة ظهر سوداء متوسطة الحجم . هيئة شبابية رياضية، كاتب روائي يحب المغامرات إذ بعد التقائه بصحفي يحكي له هذا الأخير عن بلدة تفشى فيها الفساد فيقرر زيارتها وصدفة يظنه مسؤولو هذه البلدة المفتش المرتقب. وأول ما يزور مقر البلدة يركب له المسؤول الأول أنف أحمر كبير بلاستيكي كدلالة على ضمه إلى مجموعته.

2/4– المستوى الاستدلالي في تحليل سينوغرافيا المسرحية محل الدراسة:

في هذه المسرحية سنعتمد على المستوى الاستدلالي للتحليل لدى **آن أوبر سفيلد** بالاستعانة بالمستوى السردي ضمنيا؛ لتوضيح الدلالات المتوخاة من الدوال الموجودة في العرض المسرحي لأن العرض المسرحي يتحرى البحث والتدقيق حول معاني ودلالات استخدام العناصر السينوغرافية بالأسلوب الفني للفت انتباه المتلقي وتبليغ رسالته المرجوة من العرض وهو الأنسب للتحليل في هذه الدراسة.

1/2/4– تحليل العتبة النصية:

أو العتبة النصية "الطيحة" تعني السقطة أو الهفوة في اللغة العربية ومعناها في اللهجة الجزائرية حدث مُعيب وينقص من شأن الانسان، وتُظهر سفاهة الرجل وقلة ذكائه. وهو ما تنبني عليه أحداث هذه المسرحية التي ينخدع المسؤولون فيها

2/2/4– الفضاء السينوغرافي للمسرحية:

يتمثل في فضاء واحد يعبر عن المجال المكاني لموضوع العرض المسرحي، الفضاء يعبر عن مكتب للمسؤول الأول في البلدة موضوع الدراسة، ويتحول الفضاء إلى عدة فضاءات خيالية كل فضاء منها يعبر عن مجال مكاني مختلف عن الآخر . بالرغم من كونها كلها متصلة بالمكتب أي الفضاء الأول فقط . ؛ فهو يحمل عدة دلالات فالمكتب هنا كمقر عمل يتحول إلى قاعة لإقامة الولائم، كذلك يستغل هذا

المكتب كقاعة اجتماعات، هنا استغل المخرج المكتب كعنصر كلي ليعبر عن جزء منه وهي قاعة الاجتماعات، كذلك استعان به المخرج ليأخذ المتفرج إلى قاعة استقبال وهذا أثناء بروتوكول استقبال المفتش، ثم استخدم **مدينة الزيارة** .كما سماها. وهي عبارة عن نموذج مصغر لأهم المنشآت في المدينة داخل المكتب كبديل عن الزيارة التفقدية الحقيقية والتي رتبها المسؤول الأول رفقة بقية المسؤولين؛ بداية من المستشفى والمقبرة الملاصقة له ثم المحكمة ثم الحديقة العامة للبلدة وأخيرا المركز الثقافي.

3/2/4- الديكور والإكسسوار:

داخل المكتب هناك **لوحتان ذات الثلاث أبعاد** (3D) الأولى على يسار كرسي خشبي كبير يتوسط المكتب تمثل صورة جد المسؤول، والثانية على يمين الكرسي وتمثل الجدة، فالصورة الأولى تميزت عن الأخرى أنها تظهر بشكل أوضح وأذن الجد أطول وهي مائلة وأقرب للكرسي وهذا دلالة على أن لديها أهمية بالغة في نفس المسؤول صاحب الكرسي وهي محل تفاخر بأصله، حيث يظهر المسؤول الأول في كل مرة على أنه يحادث جده في الصورة ويستشيره والجد يقدم له النصح ويرشده لما هو خير له، كذلك كدلالة على أن المسؤول الأول يستشير من هم أكبر وأقرب إليه في الأزمات، ويخبره بكل ما يقوم به في عمله كما يتفاخر أمامه بإنجازاته التي يحققها في كل مرة سواء أكانت بطريقة مشروعة أو غير مشروعة، أما الصورة الثانية فهي صورة للجدة لكنها بعيدة نوعا ما عن الكرسي لكونها أقل أهمية من الصورة الأولى، فهي توضح لنا صورة جدة المسؤول بأذن كبيرة كي تسترق السمع وليس للاستشارة، وهذا ما يوضحه أداء الممثل عبد القادر محاملية في دور المسؤول الأول حين يحكي مجريات يومه تارة فهو يجلس باتجاه الصورة الثانية أو في وسط الكرسي حتى يتضح لنا أن المعني من الحديث هو الجد لكن الجدة تسترق السمع فقط لأن الحديث في الغالب والأصل هو موجه للجد وهو لصيغة المخاطب التي تسبق حديثه في كل مرة. كدلالة واضحة على استخدام المسؤول للجواسيس داخل الإدارة.

كرسي خشبي كبير الحجم، ضخم بأرجل مكسورة وغلاف وردي فاقع ممزق ومرقع بأقمشة ملونة (بنفسجي، رمادي، أصفر) يتوسطه سلم مكسور الدرجات، تحت أحد الأرجل المكسورة كتب تبدو قديمة ومهملة تعلوها أعشاش العناكب بأوراق مصفرة من شدة قدمها، كما يكسوه الغبار، ضخامة الكرسي تدل على أهمية من يعتليه وهي دلالة رمزية ومادية . أي صاحب الكرسي الضخم هو حاكم البلدة والمسؤول الأول فيها بيده الحل والربط .، أما أرجل الكرسي الضخم المكسورة المتفاوتة الطول فهي تدل على عدم مشروعية صاحب السلطة ووصوله إلى هذا المكان بطريقة غير قانونية، واستناد إحدى أرجل الكرسي على كتب ضخمة وقديمة فهي تدل على استهزاء المسؤولين بالعلم والمثقفين واستخدامهم كواسطة للوصول إلى أعلى المناصب وهو صورة واضحة وجريئة لما يجري في الواقع في أغلب الدول النامية من تحقير واستغلال للعلماء والمثقفين. وما يوضح ذلك المركز الثقافي المغلق دوما والذي يعلوه الغبار لعدم استخدامه في خدمة المواطنين. وكذا استهزاء المسؤولين بالمثقف والمثقفين والفنان والفنانين عندما سأل **المفتش** عن أين يمضي المسؤولين وقت فراغهم وضرب **شيته** له أكبر علامة عن استفهامه عن امر ممنوع وبأن هذا المفتش صعب وخنزير صغير كدلالة على خبث المفتش.

صافرة: عبارة عن بوق معلق بجانب رجل الكرسي الضخم ليستدعي به المسؤول الأول سكرتيره شيتة.

شوكة وسكين: كبيرين مصنوعان من الخشب والقماش والاسفنج، كدلالة على جشع المسؤولين في الولائم وكثرة إقامتها لضرورة ولغير ضرورة.

سجل وقلم: كبيرين السجل مصنوع من ورق والقلم من اسفنج مقوى يستخدمه شيتة لكتابة كل شاردة وواردة حدثت معه لأنه سكرتير المسؤول الأول كما يستخدم القلم كسلاح للدفاع عن نفسه ماديا ومعنويا لأنه كما يكتب كل معلومة عن الموظفين يعرف كل خبايا المسؤول الأول وبإمكانه الوشاية به لسلطات عليا تقيله من منصبه. وكإكسسوار يدل على صلب وظيفة واسم **شيتة** فهو يحمل على كتيفه فرشاتي غسيل باللون الأبيض كرتبة عسكرية.

الصورة رقم 08 تمثل سجل وقلم الموظف شيتة كدلالة على سلاح المسؤول الأول

مجسم صغير:

- لمستشفى وبجانبه مقبرة كدلالة على فشل المستشفى والتخلص من المرضى.
- مجسم لقصر العدالة الذي تنتشر فيه الرشاوي واللاعدل.
- مجسم للمركز الثقافي يتطاير منه الغبار كدلالة على غياب النشاط الثقافي تماما في هذه البلدة.
- مجسم لبرج إيفل كمعلم حضاري لا يمت بصلة للبلدة يظهر جهل المسؤولين بكل ما هو حضارة خاصة أو عالمية وإنما هو مجرد جمع لنماذج ثقافية موجودة في السوق وتكديس فقط.
- مجسم لمساحة خضراء مصفرة على أساس حديقة عامة للتسلية، يظهر لونها الأصفر مع شجرتين رماديتين حالة الإهمال التي تشوب كل أنشطة البلدة وكذا معالمها ونماذجها أيضا كدلالة على اللامبالاة والإهمال.

الصورة رقم 09 تمثل نموذج الزيارة المجهزة في المكتب.

4/2/4- الإضاءة:

الإضاءة مركزية شاملة تركز على موضوع المسرحية المراد تفسيرها. كما استخدمت إضاءة خافتة لإضفاء طابع الحلم لدى المسؤول الأول أثناء حديثه مع جده. وقد كانت إضاءة وظيفية.

5/2/4- المؤثرات الصوتية:

تنوعت المؤثرات الصوتية المستخدمة في المسرحية كأصوات اصطناعية بالدرجة الأولى كصوت بوق المسؤول الأول والذي استخدم بوقا بدل جرس الهاتف دلالة على الإهانة وبث روح الخوف، استخدام أصوات حيوانات كصوت عواء الذئب للدلالة على:

أولا خيبة الأمل، ثانيا على وقت التفكير، ثالثا على الغضب إذ طريقة استخدام صوت الذئب بإطالته او سرعته وكذا الموقف المستخدم فيه تعطينا المعنى؛ بحيث يتصف الذئب بالحيلة والقوة والشراسة مما يضفي الخوف لدى سامعه. استخدام مواء قطة دلالة على الخوف، واستخدام نباح الكلب للدلالة على الشجاعة. كما تم استخدام صوت ضوضاء تعبر عن غضب المواطنين من المسؤولين واستهجانهم لعدم استقبالهم من طرف سلطات البلدة ناهيك عن عدم الرد على شكاويهم وحل مشاكلهم.

6/2/4- الموسيقى والأغاني:

وردت على لسان الشخصيات أغنيات وترانيم موسيقية كتعبير عن حالة خوف او غضب أو بهجة، مثلا المسؤول الأول كان يردد بداية المسرحية مقطع اغنية يقول فيها" أرواحوا أرواحوا كيما جيت انا وإذا رحنا فيها ما نروحش غير انا" طبعا هنا كان يلخص حيلته بخصوص الزيارة التفقدية للمفتش وعن كونه لن يكون الضحية الوحيد لهذه الزيارة. وكذلك كان مسؤول العدالة يتغنى بمقطع يردده كلما جاء ذكر أحدهم لاسم **ميميشة** ويقول "دنداني داني داني دنداني داني دا" وهو يؤدي رقصة كدلالة على شخصية ميميشة وهي شخصية وهمية في العرض المسرحي، هي تلك الصديقة **المفتاح** لكل مسؤول في الإدارة والتي تُقضى عن طريقها الكثير من الحاجات. وكذلك أدى مقطعا لأغنية "فوق القرمود لحمام يدرج" بحركات راقصة، وهي دلالة على اعوجاج العدالة وهي أساس قوام الحكم.

أداء رقصات راب احتفاء بزواج المفتش بابنة المسؤول الأول، وموسيقى أغنية "طهر يا لمطهر" احتفاء بتنفيذ خطتهم وضمهم للمفتش إلى دائرة فسادهم.

7/2/4– لباس الشخصيات: هناك خمس شخصيات على التوالي:

المسؤول الأول: شخصية جاهزة انتهازية يلبس أنفا بلاستيكيا طويلا، يلبس بدلة زرقاء طباشيرية كبيرة الحجم كدلالة على أن المنصب أكبر منه، ويلبس قميصا مخططا بلون زهري وربطة عنق طويلة برتقالية، يظهر ببطن ومؤخرة كبيرين دلالة على الجشع والطمع.

مسؤول الصحة: شخصية جاهزة جشعة يلبس بدلة أصغر منه، سروال أخضر فستقي طباشيري ذو حمالات (كدلالة على أنه غير مؤهل لتولي المنصب المُوكل إليه وأعباء المسؤولية المسندة له أكبر من قدراته على تحمل أعباءها كناية على أن الانسان لا يمكنه تحمل مسؤولية أكبر من طاقته وجهده العلمي ومستواه الثقافي والعلمي)، ويلبس أيضا سترة حمراء بياقة برتقالية وربطة عنق خضراء تميل إلى اللون الأصفر الفستقي جد صغيرة الحجم تكاد تخنقه كدلالة على المشاكل التي يعاني منها قطاع الصحة الذي يكاد ينفجر من شدة الضغط الذي يخفيه هذا المسؤول بحضور الولائم، والتخلص من المرضى بعدم

تكليف المستشفى لا من حيث الدواء ولا استدعاء أطباء أكفاء بل بإخراجهم من المستشفى إلى منازلهم أو إلى المقبرة المجاورة للمستشفى كأفضل حل واختصارا للجهد والمال.

مسؤول العدل: شخصية جاهزة مخادعة مرتشية ذو حدبة وبطن بارز، يلبس سترة سوداء طويلة تدل على حكمة الغراب، وقميص بنفسجي فاقع وسروال اخضر بحمالات وحذاء كلاسيكي اسود وربطة عنق باللون الأخضر الفستقي وأنف معقوف يشبه منقار النسر ونظارات بإطار أسود، وجعل مسؤول العدل ذو حدبة حسب اقوال المخرج هو كعيب كبير ظاهر في العدالة التي يجب ان تتصف بالأمانة والمساواة أي كان من المفروض ان يكون معتدلا فيزيولوجيا ومعنويا.

شيتة: سكرتير المسؤول الأول، شخصية جاهزة حالمة يؤدي عمله كهمزة وصل بين المسؤول الأول في البلدة وبقية الموظفين، هو عين واذن للمسؤول الأول وكلب حراسة له طمعا في مرتبة اعلى وفي التقرب أكثر منه عن طريق الزواج بابنة المسؤول الأول، يمثل طبقة الإداريين المنتفعين أو بطانة المسؤول.

المفتش جمال: شخصية جاهزة هو روائي يكتب مقالات ناقدة للمجتمع، يلبس سروال من نوع لاتوال بني وقميص احمر وسترة . جيلي . رمادية يحمل حقيبة جلدية سوداء ذو الأربعين ربيعا أي شاب.

5/ الابعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية الطيحة:

الأبعاد المستقاة من هذه المسرحية تمثلت في بعد إداري، بعد جمالي، بعد أخلاقي، بعد اقتصادي وبعد أنثروبولوجي وهي كالتالي:

1/5- البعد الإداري:

يظهر البعد الإداري في موضوع المسرحية الذي يشرح الفساد الإداري المنتشر في مؤسسات الدولة منها قطاعي الصحة والعدالة باعتبارهما قطاعين أساسيين في كل دول العالم مهما اختلف نظامها السياسي أو الاقتصادي، وقد ركز المخرج عليهما بشرح طرق التهرب من المحاسبة وطريقة المحاباة التي يحصل عليها مسؤولا هذين القطاعين في العرض المسرحي محل الدراسة؛ فمسؤول الصحة سيقوم بطرد المرضى الذين ساءت حالتهم ولم يموتوا إلى بيوتهم، أما مسؤول العدالة فهو القائم بلا منازع على تطبيق العدالة وذلك بنصرة السارق وتوبيخ المسروق لأنه أكل كثيرا ولم يتفطن إلى بيته وماله فعاقبه، وأن مسؤول

العدالة يقوم على أخذ أموال من الشاكي والمشتكى عليه وهذا بنظره هو عين العدالة. أما الحل الذي اهتدى إليه هؤلاء المسؤولون فهو تزويج المفتش من ابنة المسؤول الأول وبالتالي تمنع صلة القرابة بينهم من التبليغ عن المسؤول الفاسد للجهات العليا. إضافة إلى الإشارة إلى الصراع الدائم على الكرسي كرمز للسلطة والحكم، وعدم التداول عليه رمز إليه المخرج من خلال رسم شبكة العنكبوت على أرجل الكرسي كناية عن قدم استلاء المسؤول الأول على هذا المنصب.

2/5– البعد الجمالي:

المسرحية كاريكاتورية ساخرة كما سبق وذكرنا في مميزات المسرح الكاريكاتوري، نلاحظ المبالغة في استخدام الألوان الطباشيرية في اللباس والديكور، هذا الأخير غير متناسق من حيث الحجم بحيث؛ يظهر كرسي المسؤول الأول كبير وضخم بأرجل صغيرة بينما كرسيي المسؤولين ـ الصحة والعدل ـ صغيرة جدا. استخدام أنوف بلاستيكية لتشويه الشخصيات وتطبيق مبدأ تضخيم الخطوط من خلال الشخصيات والاشكال واللعب على التضاد (المعنى والضد مثال: كرسي صغير بأرجل كبيرة، بدلة كبيرة لمسؤول كبير قصير القامة، وبدلة جد قصيرة لمسؤول طويل القامة مسؤول الصحة) وهذا لتحقيق التناقض الفكاهي والمعنوي وهو عنصر من عناصر المسرح الملحمي بتقديم التوعية والتسلية معا.

المسرحية تبدو جماليتها الفنية في استخدام المخرج لكل ما تعلمه وطبقه على المسرح من مناهج وأساليب مسرحية معاصرة (منها الملحمي البريختي، وغروتوفسكي ومايرهولد) حيث اعتمد كل مقومات الكاريكاتور من ألوان وخطوط وموسيقى وحركات وإيماءات كوميدية وهنا نقول أن المخرج طبق الكوميديا الديلارتية كأسلوب مسرحي تعبيري واستعار القناع من غروتوفسكي من حيث استخدام الأنف البلاستيكي كقناع لتغريب الممثل عن الدور الذي يؤديه وهي من مميزات المسرح البريختي، وحركات بيوميكانيكية بسيطة أداها الممثلون بالترتيب التالي: شيتة، المسؤول الأول، ثم مسؤول العدالة وأخيرا مسؤول الصحة. أكبر مثال عنها عندما قام المسؤول الأول بتقليد القنفد والغوريلا، وعندما رقص وغنى "الراب" فهنا ورغم تجسيد الممثلين لمواقف تجسيدا حركيا وشعوريا إلا أن هناك دائما فرق بين الممثل والدور الذي يؤديه أي هناك تغريب.

كما تم هدم الجدار الرابع بتفاعل الشخصيات مع جمهور القاعة مباشرة ومشاركتهم في العرض المسرحي كعينة من مواطني البلدة، حين تم استفسارهم عن المشاكل التي يعانون منها حيث استخلص المسؤولون الثلاث أمام المفتش أن قطاعاتهم لا تعاني من أية مشكلة وهي في أحسن حالاتها والاشاعة التي وصلت المفتش مغرضة ولا أساس لها من الصحة، وكذلك كتابة شيتة لموقف حدث لواحد من الجمهور عندما أشار إليه فكتب قائلا:" في الدقيقة .. خاف واحد من الجمهور والبقية ضحكوا عليه. كما تحدث مباشرة مع أفراد من الجمهور وأكثر من ذلك فقد نزل إليهم واختار منهم ثلاث عناصر كمواطنين شاركوا في عرض شكاويهم على المفتش. كما نطق الممثلين جميعا " رانا نلعبوا فالمسرحية! آه مسرحية كاريكاتورية!" وصاح **شيتة** وهو يسجل ما يلي: "على الساعة.. اكتشفت أني نمثل في المسرحية" وهي ميزة المسرح البريختي الذي يستعين بالراوي الذي يبين للجمهور انه بصدد تمثيل قصة او بصدد سرد قصة لشخصية ما وليست قصته، ويستخدم مسرحية داخل مسرحية على أساس التغريب وتعدد أفكار المسرحية.

3/5– البعد الأخلاقي:

يتمثل في الفساد الأخلاقي لدى المسؤولين؛ الانتهازية، التزوير، التحايل، التملق، الوشاية، اللاعدل، التدليس، الرشوة، السرقة، الكذب، المحسوبية... وهي صفات كل المسؤولين بما فيهم السكرتير شيتة. وما ركز عليه المخرج هنا هو إظهار البطانة السيئة للمسؤول، والحقد الواضح من المسؤولين اتجاه المثقفين وهو ما تم تجسيده حوارا وحركة "هذاك الصحفي اللعين هذوك الصحفيين هذوك شياطين من الحبة يديروا قبة " مع حركة دعس بالأرجل من طرف المسؤولين الثلاث مع البصق على الارض. وتصريحهم بغلق المركز الثقافي على طول السنة بسبب عدم توفر وقت لذلك على أساس أن الثقافة مجال للترفيه فقط واستهزائهم بالمثقف والمثقفين والفنان والفنانين وتساؤلهم عن وجودهم أصلا كدلالة حقيقية عن شغور الساحة الإدارية خاصة والسلطوية عامة من هذه الفئة بالذات وهي حقيقة مُعاشه.

ظهر زيف المسؤولين من خلال اختيار قشور الحضارة الغربية ونسبها للوطن دونما معرفة بتاريخنا مثال: مجسم "لاتور إيفال "كدلالة على ضحالة ثقافتهم وضعف مستواهم العلمي والمعرفي عموما وهذه مشكلة

العديد من المسؤولين وكيف لا وخير مثال المسؤول الأول الذي ارتقى من بواب إلى أعلى هرم سلطة في البلدة.

4/5- البعد الاقتصادي:

تمثل في غياب التنمية الحقيقية إذ ما تم الحديث عنه في المسرحية هو عبارة عن زيف المنشآت المجسد في مجسمات نموذجية للمشاريع الاقتصادية والخدمية على وجه الخصوص؛ المتمثل فيما اسماه المسؤول الأول **مدينة الزيارة:** المستشفى، المقبرة، المحكمة، المركز الثقافي، الحديقة العامة. وهي لفتة ذكية اهتدى إليها المخرج حيث جعل الزيارة التفقدية للمنشآت نموذجية لأنها غير موجودة أصلا على أرض الواقع وهو أمر خيالي يفضح المسؤولين والدعاية السياسية التي تسبق العديد من الحمالات الانتخابية الولائية والتشريعية في البلاد.

5/5- البعد الأنثروبولوجي:

ورد في المسرحية مصطلحات رمزية ذات دلالات خاصة بالمجتمع الجزائري منها:

"حشيشة طالبة معيشة" دلالة على بساطة الحال والأحلام تستخدم في وصف الحالة الاقتصادية والاجتماعية للفرد وهنا استخدمت لوصف **المفتش جمال** على أنه موظف بسيط بإمكان المسؤولين الثلاث التحايل عليه والتحكم به وبأنه ليس ذكيا لدرجة كشف فسادهم. أما "الكرسي" دلالة على السلطة في المطلق. مصطلح "سِيدِي" وهو لقب يطلقه الجزائري على مُعلم الكُتّاب أو معلم القرآن.

"بوحدبة" وهو لقب للتنمر يُطلق على كل ذي كتلة لحمية تظهر بأعلى جسم الانسان كدلالة على اعوجاج خَلقي وهنا استخدم للدلالة على عيب مسؤول العدالة والذي على غير العادة يتباهى باعوجاجه، " أنا بو حدبة هاي هاي" و"بوسلسلة داي داي"، و"شيتة... واي واي" وهي كلمات تعريفية وردت على لسان المسؤولين الواردة أسماءهم على التوالي؛ مسؤول العدالة ثم مسؤول الصحة ليستنجد المسؤول الأول بسكرتيره شيتة، وهي مصطلحات سوقية تدل على البلطجة وسفاهة وشراسة كل المسؤول وكدلالة على استخدامهم لكل أنواع الوسائل الغير أخلاقية و تباهيهم بهذه العيوب للوصول للمنصب الحالي وإشارة منهم إلى أنهم يستخدمون تلك الوسائل للحفاظ عليها أو للترقية إلى مناصب

أعلى، والعبارة الأخيرة "شيتة...واي واي" تدل على خوف المسؤول الأول في البلدة على منصبه من بقية المسؤولين و يستدعي سكرتيره **شيتة** ليستخدمه كسلاح يدافع به عن منصبه.

المسرحية رقم: 02 مسرحية "افتراض ما حدث فعلا":

1/ البطاقة التقنية للمسرحية:

- ✓ مدة العرض: 1 ساعة و02 دقيقة.
- ✓ إنتاج: المسرح الجهوي لأم البواقي.
- ✓ إخراج لطفي بن سبع.
- ✓ الممثلون:
  - مرزوق لوصيف.
  - نوادري أنور السادات.
  - بركاني سيف الدين.
  - لمودع وليد.
  - قاسمي الخطاب.
  - زايدي عنتر.
  - عشور رمزي.
  - قرقاح هشام.
- ✓ التأليف: علي عبد النبي الزيدي.
- ✓ التعبير الجسماني: عيسى شواط.
- ✓ الموسيقى: بلعيدي عصام.
- ✓ السينوغرافيا: رزيق بن نصيب.

2/ البطاقة الفنية للمسرحية:

1/2-عنوان المسرحية: "افتراض ما حدث فعلا"

2/2- الفكرة العامة للمسرحية: تدور أحداث المسرحية في قاعة بمستشفى المجانين، يتخيل كل مجنون أنه يمثل دورا في الجيش؛ ماريشال، مستشار وجنود. يطرح مؤلف المسرحية إشكالية وهي عدم توفر رفاة

لتدفن تحت النصب التذكاري الذي تم تشييده في المدينة فيأمر الماريشال جنوده بالبحث عن جثة وهنا يبدأ البحث عن حلول.

3/2- موضوع المسرحية:

تدور أحداث المسرحية في مستشفى للأمراض العقلية أين يظهر ثماني مجانين كل يتخيل دوره، فالمجنون الأول يرى نفسه ماريشالا، أما المجنون الثاني فمستشارا له أما الست مجانين الباقين فهم جنود يمثلون الجيش المكلف بالبحث عن الجثة التي صنعوا من أجلها نُصبا تذكاريا في المدينة.

فالمسرحية تشرح الواقع السياسي الذي يعيشه العالم الدولي الآن؛ حيث تتخلله فوضى القرارات غير المسؤولة من طرف الدكتاتوريين النرجسيين والتي أدخلت العالم في حروب وصراعات كانت في غنى عنها، ويبين لنا مدى استهتار الماريشال ـ كمثال عن الديكتاتور ـ بحياة الناس في سبيل تحقيق أحلامه النرجسية على حساب جنده وشعوب الدول المستضعفة.

4/2- تصنيف المسرحية:

المسرحية عبارة عن **تراجيديا** حسب مؤلفها **علي عبد النبي الزيدي** تحاكي الكثير من الظلم الذي تعيشه الدول العربية على وجه الخصوص من حكامها المتسلطين، رغم أن الكثير من النقاد أكد أنها تشرح وضعية العراق في ظل الرئيس "صدام حسين" وبعده، لكن من خلال نظرة المخرج **بن سبع** فقد تحولت إلى **كوميديا ساخرة سوداء** تشرح الوضع المأساوي الذي تعانيه كل الدول المسالمة والضعيفة من ظلم وبطش حكام الدول المتقدمة خاصة وأنه استخدم مقولة "رامسفيلد" المشهورة عن "المعرفة والجهل" ـ وزير داخلية الولايات المتحدة الأمريكية كبداية ونهاية للعرض المسرحي، أما من حيث عدد الممثلين فهي مسرحية **جماعية**، وسينوغرافيا **بيوميكانيكية**،

تنقسم المسرحية إلى ثلاث أفكار تمثل كل منها مشهدا من مشاهد المسرحية

1. إعلان الحرب وبداية البحث عن جثة لتدفن تحت النصب التذكاري.

2. جثة تتكلم وترفض الدفن حية.

3. هروب الضحية وإعلان الحرب من جديد.

5/2- مشاهد المسرحية:

المشهد الأول: يبدأ العرض المسرحي بأداء جماعي لثمانية أشخاص متفرقين على الركح مقابلين الخلفية يُغطون أنفسهم بملاءات السرير ويقرؤون بصوت واحد مقولة شهيرة –لدونالد هنري رامسفيلد وزير الدفاع الحادي والعشرين في عهد الرئيس الأمريكي جورج بوش الابن من 2001 إلى 2006–مقولة عن المعرفة والجهل:" هناك أمور نعرف أننا نجهلها كما نعرف أن هناك أمور نعرف اننا نعرفها وهناك أمور معروف أنها غير معروفة لكن أيضا هناك أمور لا نعرف أننا لا نعرفها لا نعرفها لا نعرفها "، والتي ينتهي بها العرض المسرحي. ينطلق إيقاع موسيقى خافت معبرا عن حالة المجانين النائمين ومصورا هدوء المستشفى ليلا، وشيئا فشيئا تنطلق إضاءة خافتة في بدايتها اسقاطية حمراء على خلفية الخشبة التي كانت تحمل جسدا ضخما له عضلات قوية مفصولة الرأس والأطراف، ثم يبدأ النور في تزايد ليضيء كل ما على الخشبة، حيث يظهر هؤلاء المجانين بعد أن كانوا يغطُّون في نوم عميق وهم في حالة الاستيقاظ من النوم بعد تحركهم يمينا وشمالا، وكانت حركاتهم متقلبة متكررة أدت إلى كشف الأغطية عنهم وكانت هذه الحركات متناسقة مع الإيقاعات الموسيقية؛ ومع الإضاءة الموحية بالمكان والزمن فانعكس الضوء بالزرقة على ملابس المجانين، ثم يتفرقون في المكان يطلقون ضحكات، بكاء وتمتمات غريبة في آن واحد، وفي خضم هذه الأحداث ينبعث صوت المجنون الثاني وهو المستشار صارخا معلنا بداية الأحداث الافتراضية مخاطبا المجنون الأول الماريشال بقوله "سيدي الماريشال" ثلاثة عشرة مرة وهو يبحث بين الجنود، لكن الماريشال لا يستيقظ إلا ببصاق المجانين الستة عليه، وهنا تتغير الأحداث الحقيقية التي كانت في الأصل مستشفى للمجانين إلى أرض معركة؛ حيث ظهر الماريشال وهو يؤدي حركات السباحة بيديه مذعورا صارخا:

- "تقدموا، تقدموا أيها الجنود إلى أهدافكم، اضربوهم بقوة، تقدموا، تقدموا...".
- المستشار: سيدي المارشال...
- المارشال ينتبه إليه: ما وراءك أيها المستشار؟ انقلاب عسكري! هجوم مسلح! اقتحام جماهيري غاضب؟ ماذا؟

ومع أمر الماريشال بالتقدم يتقهقر الجنود بحركات الى الخلف متعجبا ضاحكا مصدوما من تصرف جنوده مكررا لأوامره بالتقدم، ثم يواصل افتراضاته بوقوع اقتحام العدو بطائراته أو بمدافعه أو بصواريخه، تزامن كلام الماريشال مع حركات الجنود بواسطة الملاءات مجسدين لافتراضاته، يواصل الماريشال حثه لجنوده بأهمية القتال والاستبسال في سبيل رد العدوان والبطولة في الاستشهاد في ساحة الوغى وعار عليه كقائد أن يموت مذلولا كالخروف فوق سريره.

الحبكة: وبعد المحادثة الطويلة التي دارت بين الماريشال والمستشار يخبره هذا الأخير أنه قد تم بناء النصب التذكاري فيحتفل الاثنان معا احتفال الكلاب ليستطرد المستشار ويخبره بنبإ حزين أن ميزانية البلاد قد تم تدميرها من أجل بناء هذا النصب، ليجيبه الماريشال غير آبه "لا عليك.. المهم أن يتحقق حلمي".

ليصل إلى **عقدة** المسرحية إذ أخبره المستشار بمعضلة غياب الرفاة التي يفترض أن تدفن تحت النصب التذكاري كما هو معمول به دوليا، فينتهي المشهد بأمر الماريشال لجنوده بالبحث عن جثة أو جزء منها ليفي بالغرض، لينتهي المشهد بعودة الجميع إلى النوم مع إضاءة خافتة ثم تنطفئ تماما.

المشهد الثاني: يبدأ في الدقيقة 19 من العرض المسرحي إضاءة خافتة وموسيقى إيقاعية كوميدية تتبع حركات الممثلين .كعودة لزمن الحقيقة بالمستشفى . لينتفض المستشار من نومه ضاحكا ليكمل المشهد التالي قائلا "سيدي الماريشال..." يظهر الماريشال مجددا وهو يستيقظ فزعا، ليطلب منه المستشار أن يوقف هذا الهجوم والعودة للهدوء لأن هدفهم هو الحصول على جثة أو بعضها و ليس إيذاء أحد، وهذا ما لم يستسغه الماريشال واعتبره استسلام وتخلّ عن هدفه؛ حيث عبر عنه برفع الجميع لملابسهم الداخلية والكل يوجه ظهره للجمهور إلا الماريشال في حركات متأرجحة يمينا ويسارا. وأثناء التفكير يغير الثنائي المكان حيث تظهر غرفة الرئاسة كرسي وقاعة الاجتماعات ومكتب الرئيس. ليدخل شخص وهو جندي اسمه "**مجهول**" والذي تم استدعاؤه على أساس التكريم ليقترح عليه الماريشال دخول التاريخ للدفن حيا تحت النصب التذكاري، ورغم كل المغريات يرفض الجندي مقترح الماريشال بحجة احترامه لمن هو أعلى رتبة منه في الجيش وأعقل منه. ليختار الماريشال حلا أخر وهو اعلان الحرب للظفر بجثة مخضبة بالدماء ولكن على من سيغيرون؟ وبحركة بهلوانية يضع المستشار ملاءة على شكل امرأة في سرير

الماريشال الذي يصدح بقوله "من منصبي هذا أعلن الحرب العادلة المقدسة في سبيل إعلاء شأن بلدنا" وهنا يصرخ المستشار قائلا "إلى الحرب .. إلى الحرب" تخفت الإضاءة شيئا فشيئا لينتهي هذا المشهد.

المشهد الثالث: المشهد الأخير من عرض المسرحية يبدأ من حيث انتهى المشهد الثاني وذلك بدخول المستشار إلى غرفة الماريشال ليخبره بمفاجأة انتهاء الحرب ولكن لا وجود لقتلى من جنودهم إلا تابوت فيه جثة من البلد الذي اغاروا عليه، فتنهض الجثة . وهو أسير مجروح . لتناول أطراف الحديث مع المارشال وجنوده، وأثناء هذا الحوار يستنكر الجريح الغزو والتعدي على أمن بلده وكذا خرق القرارات الدولية، ليدخل الماريشال وجنوده في حالة ضحك هستيرية من كلام الأسير وبالذات من القرارات الدولية التي قرأوا عليها الفاتحة. يسترسل الأسير في سرد حلمه قبل أن يهرب. وفي حركة فيد باك أو replayالمستعان بها من طرف المخرج من مجال السينما أداها الممثلون السبعة بحركة دقيقة تم أثناءها استخدام نشيد "بلدي حبيبي " كنشيد قومي مصري رقص الجنود رقصة الفالص والأسير يسرد لحظات الغزو على بلده حزن حبيبته، بكاء والده وخوف شقيقته.. في هذه اللحظات وأثناء سرده وحسرته على ما حدث في بلده، وبعد حوار بين الماريشال والأسير هرب هذا الأخير تاركا خلفه فوضى عارمة، ثم يعود الهدوء للمكان بالتدريج ليتبين للجمهور . في الأخير. أن القصة كلها عبارة عن حلم لمجانين في مستشفى، فتخفت الإضاءة شيئا فشيئا ويظهر المجانين ممدودين نياما. وفي النهاية تعاد لقطة البداية يحثُ الماريشال جنوده على التقدم لكن المجانين يضربونه بأحذيتهم وتعود السكينة مجددا ويُختتم العرض .ككل . بمقولة دونالد هنري رامسفيلد عن "الجهل والمعرفة" كما افتتح العرض في بدايته.

الممثل: هو العنصر الأساس في العرض المسرحي "افتراض ما حدث فعلا" وكل ما يدور حوله في خدمته ليظهر مهاراته على الركح ليستحوذ على الجمهور كليا، ذلك أن عملية التمثيل تحتل واحدا من أماكن الصدارة في الفن المسرحي[1]، وهو فعلا ما ركز عليه مخرج المسرحية الذي اعتمد المسرح الفقير لغروتوفسكي، فركز على الممثلين كشخصيات تؤدي أدوارا وكديكور واكسيسوار وتشكيل حركي

1- أحمد سلمان عطية، **نظريات الإخراج**، (م، د)، قسم الفنون المسرحية، (تقنيات، أدب ونقد)، المرحلة 3، 2014، 2023/08/04، ص 115.

كوريغرافي متنوع متناغم مبرزا كل كفاءاتهم ومهاراتهم، وبذلك نجحوا في الاستحواذ على إعجاب الجمهور طوال العرض المسرحي.

3/ مستويات التحليل لدى آن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية افتراض ما حدث فعلا:

سنعتمد في تحليل هذه المسرحية مستويين معا في آن واحد المتمثلين في المستوى الدلالي والاستدلالي لضرورة تحليل المسرحية لعدم وجود ديكور حقيقي وإنما هو ديكور بشري ينفذه الممثلون بتقنية بيوميكانيكية. فاختصارا لتكرار الوصف جمعنا بين الوصف والتحليل.

1/3- تحليل العتبة النصية

هناك تقابل في العنوان **افتراض/ ما حدث فعلا** افتراض يقابلها "ما حدث فعلا" هناك تقابل في اللغة، فهنا نلاحظ تطبيق المخرج للعنوان من حيث **افتراض** فقد جسده في حلم سكان المستشفى الذي بدأ بالمقولة الشهيرة لرامسفيلد، و**ما حدث فعلا** هي الأحداث التي نقلت هؤلاء المجانين من مشفى إلى أدوارهم كل حسب شخصيته التي يحلم أن يصبح عليها، حيث نقلتنا الأحداث داخل الحلم من مستشفى للأمراض العقلية إلى قصر ونهر وخيمة وساحة حرب، كأننا نعيش الحدث فعلا أي بشكل حقيقي لكن المفاجئ في نهاية المطاف أنه مجرد حلم وأننا مازلنا في مشفى وسكانه مازالوا نياما.

2/3- الفضاء السينوغرافي:

الفضاء السينوغرافي تختلف معانيه حسب المكان الذي يود المخرج الإشارة إليه، فالمكان الأصلي وانطلاقة القصة تبدأ من مستشفى المجانين؛ حيث يمكن للمرضى قول الحقيقة والتعبير بكل حرية عن مكنوناتهم دون خوف أو متابعة قضائية أو عسكرية، وهو مكان اختاره المؤلف للتنفيس عن مكبوتاته خوفا من السلطة في العراق، وأشار المخرج كذلك إلى مقر حكم الماريشال أي قصره، ثم انتقل إلى ساحة الوغى حيث تجري الحروب، كذلك أشار إلى النهر أين كان الماريشال يسبح، ثم قاعة الاجتماعات، منتقلا إلى خيمة في البر للترفيه عن الجندي **مجهول**، كذلك مخدع الماريشال، ومنبر يلقي منه الماريشال

خطاباته، وبهذا يصبح للفضاء السينوغرافي دلالات متنوعة وهذا حسب الفضاء الذي يرمي إليه المخرج ليوضح المجال المكاني للحدث المراد التعبير عنه تجسيدا بأجسام الممثلين وملاءات أسرة المستشفى.

والديكور يشكله الممثلون من خلال لوحات تمثيلية بلاستيكية مطبقين بذلك تقنية البيوميكانيك. فهي "تقنية تحتاج لقدرة الممثل على آداء الحركات البلاستيكية التي ساعدت الجمهور على التفاعل مع العرض وشد انتباههم". المسرح التجريبي لعب على النص لعب على الممثل ولعب على البيوميكانيك وهي تقنية ابتكرها المسرحي **فوسفولد مايرهولد**. الذي اكتشف الممثل الآلة ونظّر لفكرة نظرية **الألة الحيوية**. يعدل الاعتماد على جسم الممثل باعتباره آلة بلا مشاعر أو عواطف داخلية.

الصورة رقم 01: توضح استخدام الألحفة والملاءات للدلالة عن قصر الماريشال

الصورتان رقم 02 و03: توضح خيمة الماريشال

الصورة رقم 04: توضح الطائرات التي كانت في ساحة المعركة أثناء الاستعداد للحرب

الصورة رقم 05: تمثل الصاروخ المجسد من قبل الممثلين بالملاءات

الصورة رقم 06: تمثل مخدع الماريشال أثناء إصداره لقرارات مهمة

3/3- اللباس:

ثمانية ممثلين يلبسون لباسا أبيضا رثا موحدا (لباس مستشفى المجانين) أحذية بيضاء، ملاءات رمادية يشكلون بها أبوابا ونوافذ وصواريخ وطائرات حربية..، حيث كان اللباس يدل على وحدة الشخصيات ومستواها فهي كلها متشابهة في وضعيتها، كل شخصية هي عبارة عن مريض مجنون يقطن بمستشفى للأمراض العقلية حيث حرية التعبير لا عقاب عليها.

4/3- الموسيقى:

موسيقى أمريكية راقصة "روك خفيف" مع تجاوب الجمهور بالتصفيق، وأغنية وطنية مصرية "وطني حبيبي" لعبد الحليم حافظ.

5/3- المؤثرات الصوتية والموسيقى:

استخدمت مؤثرات صوتية طبيعية صدرت عن الممثلين صوت نباح كلب، صوت دجاج، عواء ذئاب أداه الجنود الستة كتعبير يواكب المشهد المراد ايصاله للمشاهد.

موسيقى حزينة مرافقة لكلام الجثة وحزنها على حبيبته (1 ساعة و7 دقائق)، ظلمة لـ: 10 ثواني ثم ضوء يظهر كل المجانين مع موسيقى إيقاعية أمريكية كنهاية للمسرحية.

المؤثرات الصوتية كانت مساعدة ووظيفية جدا ومرافقة للمشاهد أضفت نوعا من الشرح والحجة مع دلالة الاستعارة في توظيف استعارة عواء الذئاب باعتبارهم جنودا يطيعون قائدهم كما يطيع قطيع الذئاب قائدهم وكبيرهم واستعدادهم لتنفيذ الأوامر كما يستعد الذئاب للانقضاض على فريسة ما، أما صوت نباح الكلب فقد استعمل هنا بعدة مواقف كدلالة على الوفاء لصاحبه مهما كان تعامل الانسان مع كلبه، واستخدم بنبر كلب يستجدي صاحبه بإذلال مرة وبخنوع وإعجاب مرات أخرى، رافقته حركة انتصاب الكلب على رجليه الخلفيتين وإخراج اللسان لالتقاط عظمة كجائزة لهذا الكلب على إنجازه، . وقد قام بآداء هذا الصوت والحركات **المستشار** باعتباره ملازما للماريشال ومنفذا لأوامره أيا كانت هذه الأوامر.

وكذلك وظف المخرج نوع الموسيقى الحزينة في لحظة تذكر الجريح الأسير لحزن أهله عليه وفراقه لحبيبته ووطنه، وموسيقى أمريكية صاخبة دلالة على الحركة والحماس وكذا كإشارة منه إلى عربدة رؤساء أمريكا على وجه الخصوص وتحكمهم في كل العالم باسم الديموقراطية وحرية الانسان.

6/3- الإضاءة:

تلعب الإضاءة في عصرنا الحالي دورا هاما في مجال السينوغرافيا الإلكترونية كخلفية سينوغرافية افتراضية للعديد من العروض، المسرحية، الغنائية الاستعراضية، الفرجوية عموما، لدرجة استغنى فيه المخرجون عن الكثير من الديكور والاكسيسوارات في حضورها حيث يتم التلاعب بالإضاءة كظلال خيالية تدل على ستائر شفافة تدل على عصر ملكي أو أنوثة مضمرة مستترة، كما تدل على الزماكانية في هذا العرض المسرحي . محل الدراسة. حيث تلاعب المخرج بالإضاءة ليُظهر العديد من المواقف فجعلها خافتة زرقاء أول العرض لتقديم المقولة الفلسفية كمقدمة ولازمة تشبه اللازمة الشعرية في الإلياذة، كما استخدم الإضاءة الزرقاء الخافتة ليوحي بالزمن الحقيقي وهو الليل وقت الأحلام، وكذلك ليمنح حيزا زمكانيا لتغيير الديكور والأدوار؛ حيث يتغير الفضاء السينوغرافي بتغير تموقع الممثلين كأجزاء ديكور متكون من أجسادهم ليتغير المكان ودور هذا الممثل في لحظة وبسلاسة دونما تشويش على سير العرض

المسرحي. كما استخدم المخرج إضاءة أفقية بؤرية تركز على دائرة جد ضيقة لكي تُظهر في أغلب الأحوال مكان المتحاورين على الركح وهم: الماريشال ومستشاره، الماريشال والجندي مجهول، الماريشال والأسير المجروح. واستخدم أيضا إضاءة اسقاطية حمراء تُظهر خلفية الركح المسرحي مسلطة على الجسم المنفصل الأعضاء والتي وضعها المخرج كرمز للوطن العربي المنقسم رغم كل العناصر المشتركة التي تربط دوله؛ من لغة، ودم ولون، وتجاور جغرافي.

حتى الظلام . غياب الإضاءة . استخدمه المخرج ليزيد من انتباه المشاهدين ويثير حالة الترقب والقلق لديهم مما يحدث فوق الخشبة كحالة نفسية عصبية وكيف لا ونحن في مستشفى المجانين. وهنا نلاحظ أن المخرج وظف الإضاءة بشكل كبير واحترافي حديث الاستعمال.

7/3– الجانب التمثيلي:

كل الحركات التي تم آداؤها من طرف الماريشال ومستشاره عبارة عن اشباع كلي لشرح ما وراء الكلمات وتغلب عليها الطابع الكاريكاتوري الكوميدي طبق فيه المخرج الكوميديا الديلارتية؛ او كوميديا الارتجال والايماءة والحركة/ الخادم والسيد أي المستشار والماريشال وذلك ليمعن في نقده اللاذع لكل دكتاتور يتحكم في مصير شعبه أو في مصير أمم، وقد جسد الممثلان **هشام قرقاح** في دور الماريشال و**أنور السادات نوادري** في دور المستشار الدورين جيدا حركة وإيماءة وحوارا، حتى أن الجمهور تفاعل كثيرا مع مشاهد العرض وصفق كثيرا بعد انتهائه، خاصة اللقطة التي التف فيها الماريشال حول رجل المستشار يلهث بلسانه المتدلي خارجا وهو يقلد كلبا مبتهجا بعودة سيده، ليرقصا بعدها رقصة الفالص فرحا بإتمام إنجاز النصب التذكاري.

الصورة رقم 07: توضح آداء الماريشال ككلب يتبع مستشاره الذي يحمل له بشرى

الصورة رقم 08: توضح التفاف الماريشال حول رجل مستشاره ككلب يلحق بسيده

الآداء الحركي: أدى الممثلين أدوارهم بدقة وحركات كوميدية جد ساخرة رغم مرارة أحداث القصة المؤداة، فكانت أجسادهم المرنة تقفز هنا وهناك بكل سرعة ومرونة، وبتواز واضح وانسجام؛ بحيث انتقل الممثلون من لوحة إلى أخرى بكل سلاسة كممثلين وكأدوات وكديكور وأكسيسوارات مما أدى إلى جذب تركيز المتفرج خلال العرض بأكمله، وهو ما يلخص العمل الدؤوب الذي قام به مسؤول العرض الأدائي والممثلون كي يكون في هذا الشكل والدقة. هذا الآداء الذي جعل الجمهور يصفق طويلا لبعض اللقطات الغير متوقعة وكذا في نهاية العرض مُبديا إعجابه وانبهاره بهذا العرض الذي بدأ بحركات تعبيرية وجنريك بداية ونهاية وكأنه عرض كوريغرافي، في دقيقة 11 يلبس المجانين الملاءات كعمامة على رؤوسهم والماريشال يندب وسطهم جهلهم بالمشكلة وعدم مسؤوليتهم فيزغرد المجانين استهزاء بمجالس الفتاوى الإسلامية الذي لا يجد سوى مواضيع المرأة مجالا له. ثم يركب جملا يجول في المكان معقبا على المستشار.

ليجيبه الماريشال غير آبه "لا عليك.. المهم أن يتحقق حلمي". وهذا دلالة على منتهى الديكتاتورية والعجرفة والتكبر.

استخدم المخرج حركة المقابلة في لقطة الماريشال التي قام فيها حبوا على رجليه رافعا يديه وكأنه كلب يلحق سيده وهو يلهث ولسانه يتدلى خارج فمه يتبع سيده عندما أراد المستشار أن يخبره بخبر سعيد على أنهم وجدوا الجندي مجهول، ليقابله بلقطة أخرى ليصبح هذا الماريشال وكأنه كلب يريد افتراس المستشار، هذا الأخير يطرده بحركات من رجله وإيماءات وجهه وهو هارب منه إلى الخلف بعد أن كان كلبا أليفا في الموقف الأول أصبح كلبا مفترسا فقط لاختلاف الخبر الذي جاء به المستشار في الموقف الأول من خبر مفرح إلى خبر محزن.

الصورة رقم 09: توضح انهماك مفتيي العالم الإسلامي بسفاسف الأمور في مقابل مشاكلهم الحقيقية

الصورة رقم 10: توضح سبب انحطاط الدول الضعيفة والعالم العربي على وجه الخصوص أمام نرجسية حكامهم

4/ الأبعاد الرمزية المتضمنة في مسرحية "افتراض ما حدث فعلا":

1/4- البعد السياسي:

يتمثل في صراع الديكتاتور ضد كل ما هو جميل ووطني، إذ تظهر ملامح العنصرية حينما تحدثت الجثة (الجندي المجروح) عن أحلامها فأجابه الماريشال أن مصيبة الشعوب الضعيفة مثل شعبه هي الأحلام ممنوع عليها أن تحلم؛ بالرغم من أن الماريشال وعده بتحقيق أحلامه بعد قتله، وهنا يتضح منطق الماريشال الكاذب المتغطرس الذي يسمح لنفسه وشعبه بالأحلام التي يمنعها تماما عن غيره، وهذا استهزاء وطني داخلي، أما الضحك وقراءتهم للفاتحة على روح القرارات الدولية فهو استهزاء من القرارات العالمية التي لا تتعدى أن تكون حبرا على ورق ومحل الكيل بمكيالين بين الدول العظمى القوية والدول التابعة وهو واقع مرير معاش منذ زمن بعيد.

جنون العظمة الذي يمثله الماريشال حينما أرسل جيشا فقط كي يحصل على جثة لتدفن تحت النصب التذكاري الذي تم تشييده في بلده.

قمة فسق وبذخ الماريشال عندما أعلن حربه العادلة المقدسة على بلد مسالم مجاور من مخدعه وفي وضع حميمي بين مجسم امرأتين ركز المخرج على توضيح وقاحة ودناءة هذا الدكتاتور المتعجرف وهو يدعي حربا مقدسة من موقف رذيلة وكيف أن أكثر القرارات العظمى تتخذ من أرذل وأوسخ المواقف والأماكن. مقابلة مع مخرج المسرحية أوت 2024.

2/4- البعد القومي:

ضياع هيبة العرب والمسلمين وهذا ما جسده المخرج برفع الجنود لسراويلهم الداخلية عاليا قبالة الخلفية كدلالة على سبب هوان العالم العربي وأسباب انقسام أوصاله في خلفية العرض المسرحي الذي يعود أساسا لأخلاق حكامها وتفشي ظاهرة الطائفية بينهم، وهو ما أشار إليه المخرج من خلال تشكيل عمامة من لحاف السرير فوق رأس كل جندي والتفاتاتهم يمنة ويسرة كدلالة على اختلافهم المذهبي وتفرقهم بداية من الفتوى إلى الموقف الديني والسياسي والإنساني، أما اختياره للسروال الداخلي ورفعه عاليا فهذا لرغبة المخرج بكل جرأة في تعرية كل مسؤول عربي خذل شعبه وتابعيه نتيجة نزوة من نزواته، خاصة أنه من المعيب جدا الكلام عن الملابس الداخلية فما أدراك بإظهارها للعلن. مع أن الممثلين كانوا يرفعونها كدليل استسلام عكس ما طلبه الماريشال "تقدموا ..تقدموا "" لمحاربة العدو.

3/4- البعد الجمالي:

تمثل في استخدام تقنية البيوميكانيك في عرض المسرحية كما سبق وتحدثنا عن جميع عناصر السينوغرافيا كملابس وديكور وأكسيسوارات وفضاء مسرحي اجتمع في حركات الممثلين واستخدامهم للملاءات التي استعملت كغطاء سرير وكخيمة ومخدع للماريشال وكقاعة اجتماع، طبعا دون أن ننسى استخدام اجسام الممثلين لذلك بكل مرونة ودقة بينت خبرة المخرج في تطبيق المنهج البيوميكانيك لمايرهولد وكذا الكوميديا الديلارتية بحنكة وذكاء طوع خلالها أجسام الممثلين وامتع الجمهور بلوحات

فنية متسلسلة، دعمت المعنى وأعطت حجة وزادته بيانا دونما الحاجة إلى ديكور وأدوات وآلات تُثقل تنقل الفرقة المسرحية معتمدا المسرح الفقير.

4/4- بعد الشخصية:

بعد الشخصية **النرجسية** الدكتاتورية؛ تتمثل في شخصية الماريشال وهي شخصية جاهزة صاحب بنية ضعيفة ذات سلطة عسكرية، يتميز بمرونة وخفة في الحركة وبلاهة وضحالة التفكير، شخصية مريضة بجنون العظمة متعالي متعجرف أناني يتوق إلى تقدير الذات يميل إلى استغلال الاخرين واحتقارهم والانتقاص من شخصياتهم وحتى من حقوقهم وهو ما تجسد فعليا في شخصية الماريشال الذي كان مركز اهتمام المستشار وبقية الجنود وكانت أوامره مطاعة في اغلب فترات المسرحية، وتتجلى نرجسيته في احتقاره لأحلام الأسير المجروح حينما قال له" هذا عيبكم انتم الشعوب الضعيفة الاحلام ممنوع عليكم ان تحلموا" و كذلك عندما قال لمستشاره " لا عليك المهم أن يتحقق حلمي"، افتخاره وخيلاؤه حينما كان يمشي بافتخار مقلدا الديك حركة وصوتا. إعلانه الحرب المقدسة الظالمة في الأساس باعتبارها غزو لبلد مجاور آمن فقط للحصول على جثة أو بعض منها لدفنها تحت النصب التذكاري كاعتزاز منه على جندي مجهول الهوية سقط في ساحة الوغى يذود عن حمى الوطن فقط ليرضي غروره باعتباره قائدا فذا قاد حربا عظيمة تليق بعظمة بلاده شأنه شأن أباطرة العالم ورؤساء قتلوا شعوبهم فقط لإرضاء غرورهم وتنفيذا لنزواتهم العابرة.

5/ مميزات أسلوب المخرج لطفي بن سبع:

يمكننا أن نصف مسرح الفنان "**لطفي بن سبع**" بالمسرح الشامل، جمع في إخراجه لهذا العرض بين أفكار عديدة من مناهج إخراجية عالمية مثل "جروتوفسكي"، الذي أخذ منهجه في الإخراج الجزء الأكبر، إضافة إلى أسلوب "مايرهولد" المضاد للواقعية النفسية في إعداد الممثل وبناء المشاهد على الاتجاه الرمزي والتعبيري إضافة إلى منهج "كريغ" الذي يعتمد على تجريب جميع النظريات السائدة والتركيز على الجمالية المشهدية أضف إلى ذلك أنه قد وظف بعض تقنيات السينما (Le Replay) التي تجعل

نفس المنظر يرجع كما كان وهو ما جسده الممثلون بدقة متناهية في الرجوع إلى الخلف بنفس الخطوات وهو دليل على خبرة المخرج الفنية في تجربته المسرحية.

أما بالنسبة لمسرحية "الطيحة" فقد استخدم المسرحية الكوميدية حركة و آداء ولباسا حيث اصطبغ العرض المسرحي بكل ما يميز الكاريكاتور من مزايا منها؛ المبالغة في الأشكال وأحجام اللباس والاكسيسوارات المستخدمة كبر البطن والمؤخرة قصر السترة وطولها الغير متجانس لدى الشخصيات والذي يُظهر عدم تناسق متعمد من طرف مصمم السينوغراف والمخرج معا لإحداث نوع من السخرية، مع استخدام الألوان الطباشيرية الفاقعة، بالتوازي مع آداء حركات بهلوانية كتقليد المسؤول الأول للقنفد و للغوريلا، .. إضافة إلى استخدام الكوميديا الديلارتية باعتبار ان المسؤول الأول للبلاد يعتمد كليا على سكرتيره "شيته" في الدفاع عن نفسه وفي حل مشكلاته خاصة امام بقية المسؤولين. ليتضح جليا ان المخرج **بن سبع** أمعن في إظهار الوجه القبيح للفساد في صورة مضحكة مستخدما الأنف البلاستيكي كقناع جزئي يشخص من خلاله الجانب الحيواني للإنسان الذي يستأسد ويستنسر و يستأذب للوصول إلى مبتغاه دونما تحرج من الغير تحت مسمى الغاية تبرر الوسيلة، بالرغم من أن نهاية المسرحية كانت في غاية البساطة حيث أظهرت غباء المسؤولين في هذه البلدة نتيجة عدم تحققهم من شخصية الروائي و من المفتش الحقيقي. كما لمسنا تجاوب المتفرجين مع العرض المسرحي "الطيحة" بل واشراكهم في المسرحية كطريقة لإمتاع ومعايشة المتفرج وهدما للجدار الرابع لدى بريخت كي يتحقق مرة أخرى استخدام المخرجين الجزائريين للمنهج البريختي على وجه التحديد، إلى جانب بقية المناهج والأنواع المسرحية الأخرى.

نتـائـج الـدراسـة

IV/ نتائج الدراسة

1/ نتائج الدراسة الخاصة بأعمال كل مخرج:

1/1- نتائج الدراسة الخاصة بأعمال المخرج زياني الشريف عياد:

من خلال الدراسة والتحليل السابق لأعمال المخرج **زياني الشريف عياد** نستخلص النتائج التالية:

- ✓ عالجت مسرحية **"العيطة"** أزمة الجزائر فترة الثمانينات بالنقد والتحليل حيث برز كل من البعد السياسي من خلال العبارات الدالة على نظام الحكم، والمتغيرات السياسية السائدة تلك الفترة، والبعد الاقتصادي من خلال ضياع البولون مما أدى إلى توقف الحركة الإنتاجية، وإفلاس المصنع، أما البعد الاجتماعي فقد برز في المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها "الجمعي بن محمد" بعد دخوله عالم البطالة ومن ثم الجنون، والبعد الثقافي من خلال اعتماد المخرج على ألحان جزائرية بمختلف طبوعها، وكذا الأسطورة عن طريق سرد قصص من التراث **الجزائري**، أما البعد الجمالي تمثل في جمالية الفرجة، حركات الجسد التي أداها الممثلون على الخشبة، والتناغم السلس الملحوظ في السرد والحوار بين الممثلين بغية إيصال الرسالة المرجوة من العرض المسرحي.

- ✓ عالجت مسرحية **حافلة تسير** معاناة مواطن جزائري من الطبقة الكادحة كيف سرق حافلة نقل ليرى زوجته جميلة التي تحتضر في المستشفى بسبب قلة ذات اليد والبيروقراطية في المستشفيات العمومية، الشريف الزوالي سرد قصته مع الحياة المتعبة في مسرحية كوميدية سوداء تئن من وطأة غياب العدالة الاجتماعية.

- ✓ اعتمد المخرج في **مسرحية العيطة** على فضاء سينوغرافي واحد وما يتجلى حسب العرض في مكان الفرجة التي دعانا إليها الساحر حيث تجسدت في مستشفى المجانين الذي آل إليه الجمعي بن **محمد** الشخصية المحورية في العرض المسرحي.

أما في مسرحية "**حافلة تسير**" فقد كان فضاء سينوغرافي واحد واقعي وهو المحكمة حيث انتقل "الشريف الزوالي" من قاعة المحكمة إلى فضاء متخيل تمثل في مكتب الشرطة ثم شوارع العاصمة في الأحياء الشعبية ثم إلى بيته، ثم البار ثم إلى المصنع والمستشفى إلى أن ينتهي أخيرا بالمحكمة من حيث بدأ.

- ✓ اعتمد المخرج **في مسرحية العيطة** سينوغرافيا بسيطة قامت على مكونين أساسين هما الديكور والملابس، حملت دلالات عديدة يمكن استقراؤها من خلال مشاهدة العرض.

- ✓ اعتمد المخرج في مسرحية "**حافلة تسير**" على سينوغرافيا وظيفية، تمثلت في فضاء واقعي تمثل في قاعة المحكمة، لينتقل بنا "الشريف الزوالي" من خلال سرده لحكايته وحركاته إلى مكتب الشرطة ثم حيه الشعبي، ثم إلى بيته، ثم إلى مكان عمله، ثم إلى البار ثم إلى المستشفى ثم عاد في نهاية المطاف إلى قاعة المحكمة.

- ✓ أما ديكور مسرحية **حافلة تسير** فهو ديكور وظيفي، تمثل في ثلاث مصطبات على شكل **Π** شغل كل الركح على يسار الخشبة استخدم كمسار لاقتياد "الشريف الزوالي" إلى مكتب الشرطة، وأما اليمين فكان لقاعة المحكمة والمستشفى حيث تعالج زوجته جميلة ، أما وسط الركح فكان يشغله سرير أي غرفة نوم "الشريف الزوالي"، وأما العلية كانت لمكتب مفتش الشرطة، ولمكان طيف جميلة. مع الإشارة إلى وجود جدران شفافة كانت تستعمل كأبواب وقطع ديكور تفصل أثاث المسرحية وقد وظفت بطريقة جد متميزة واقتصادية، بحيث استخدمت لعدة أغراض منها القضبان الحديدية التي وظفت لتدل على المحكمة، وكذا كمنبر للخطاب السياسي.

- ✓ استخرجنا الأبعاد التالية في مسرحية **حافلة تسير** البعد الاجتماعي، الاقتصادي، الأنثروبولوجي، والجمالي.

- ✓ اعتمد المخرج خلال **عرض مسرحية العيطة** على نوعين من الديكور هما ديكور واقعي مكون من سلم وآلة، أحالنا من خلاله إلى معاني مختلفة منها وسائل وصول **الانتهازي** إلى مراكز القوة والسلطة والنفوذ أي الطرق الملتوية والاحتيال، كذلك رمز الآلة كمصدر رزق الذي يحيلنا على

المصنع والاقتصاد عموما، واسم الآلة الذي يحيلنا إلى الأم المعطاءة و الوطن،... أما الديكور الخيالي فهو الادوات التي وردت في سياق العرض منها "البولون" بمعنى البرغي، "الزيت" ويقصد بها الزيت التي تستعمل لتحريك الآلات في المصنع، وقد أدت هذه الأدوات المذكورة معاني كثيرة ومختلفة منها فقدان البولون يعني فقدان العقل وبالتالي تعطل الآلة و فقدان العامل عمله في المصنع، فقدانه للبولون بمعنى فقدانه لعقله وبالتالي فقدان مبادئه التي قام عليها المناضل الاشتراكي.

- ✓ استخدم **المخرج** إضاءة مركزية في الكثير من مواقف **المسرحيتين "العيطة وحافلة تسير"** ليسلط الضوء على الموضوع بالكامل. وللتركيز على جانب معين من الحوار في العرض، كما اعتمد المخرج إضاءة أفقية مباشرة لإعطاء أهمية **للدور والمكان المقصود** اثناء سيرورة **أحداث كلا المسرحيتين.**

- ✓ **مسرحية "العيطة"** ذات طابع نقدي **اجتماعي** فلسفي يحتاج المتفرج لإمعان التفكير في معانيها لقوة فكرتها وعمق طرحها الذي ورد في العرض.

- ✓ مسرحية "**حافلة تسير**" ذات طابع نقدي اجتماعي اعتمدت السرد القصصي لحكاية "يا رب اتوبيس".

- ✓ السينوغرافيا المعتمدة **في مسرحية "العيطة"** سينوغرافيا رمزية أدت معاني ودلالات كثيرة بالرغم من بساطتها، لذا يمكن القول إن سينوغرافيا المسرحية أدت وظيفتها، وحققت الغرض المطلوب منها، بل وكانت أهميتها لا تقل عن الممثل فوق خشبة المسرح.

- ✓ السينوغرافيا المعتمدة في مسرحية "**حافلة تسير**" سينوغرافيا وظيفية.

- ✓ استخرجنا الأبعاد التالية في مسرحية "**العيطة**": البعد السياسي، الاقتصادي، الثقافي، الاجتماعي والجمالي.

2/1- نتائج الدراسة الخاصة بأعمال المخرج عزالدين مجوبي:

من خلال الدراسة والتحليل السابق لأعمال المخرج عزالدين مجوبي **نستخلص النتائج التالية:**

- ✓ عالجت مسرحية "**غابوا الأفكار**" قضية الاغتراب ومعاناة المغترب الجزائري سواء أكان متعلما وصاحب شهادة أو أميا دون مستوى هدفه المال، وعرضت في فصل واحد معاناة المغتربين "الريح والمختار" في شكل نقد اجتماعي سياسي، غلب عليها الطابع السردي.
- ✓ سينوغرافيا مسرحية "**غابوا الأفكار**" وظيفية أدت ما عليها على الركح؛ فضاء واحد حقيقي تمثل في قبو بناية رمادي قاتم اللون عكس الحال المزرية للعمال الجزائريين المغتربين وكذا نفسيتهم.
- ✓ ديكور وظيفي تكون من علية تحت سقف القبو بها مواسير صرف صحي، وسريران وأواني منزلية ومرحاض، ومائدة مستديرة وصناديق استخدمت ككراسي. لكن العلية استخدمت لتدل على المكانة التي يرجوها المغترب، استخدمت كمنصة لخطاب الوزير الجزائري، استخدمت لدحض أكاذيب المختار، واستخدمت لانتحار المختار كما استخدمت لكتابة وقراءة رسائل المختار.
- ✓ الإضاءة كانت عامة لتوضح موضوع المسرحية، وجانبية حمراء فقط عندما تذكر **الريح** حكايته مع ابنة عمه كي تأخذنا من الواقع أو الحاضر إلى ماض يعتبر نقطة وجع وهروب للريح أي أن الإضاءة استخدمت لتوضح زمن الحكي.
- ✓ تم استخراج الابعاد التالية؛ البعد الاجتماعي تمثل في الاغتراب وما انجر عنه من غياب الأمان الأسري وعدم الثقة بالنفس، السياسي تمثل في قيمة المغترب الجزائري بالنسبة لمسؤوليه في الوطن الأم و سياسة العنصرية لبلد المهجر، الفلسفي النفسي وقد تمثل في سبب لجوء بطلي المسرحية إلى الغربة (الغدر، والفقر وما انجر عن اغتراب الريح والمختار من مشاكل نفسية)، والانثروبولوجي تمثل في الفرق في الاحتفال بميلاد المسيح عليه السلام عند المسيحيين وميلاد رسولنا محمد صلى لبه عليه وسلم عند المسلمين.

أما المسرحية الثانية: **عالم البعوش**

- ✓ تعتبر مسرحية "**عالم البعوش**" مسرحية جماعية من حيث العدد، فلسفية نقدية من حيث الموضوع، ملحمية بريختية من حيث المنهج.
- ✓ عالجت مسرحية "**عالم البعوش**" –موضوع تلوث مياه الحمام – في البلدة على أساس الوجه الظاهري للموضوع الحقيقي وهو "الفساد السياسي للمسؤولين" بطريقة فلسفية نقدية بحيث ناقش كيف يُولي المسؤولون أولوية لمصالحهم الشخصية على حساب المصلحة العامة للشعوب التي وضعوا لأجل خدمتها.
- ✓ سينوغرافيا "**عالم البعوش**" وظيفية رمزية؛ حيث وظفت عناصر السينوغرافيا لتحيلنا على استخدام متعدد لأكسيسوار المسرحية منها صينية الفناجين التي استخدمت لتقديم الشاي لضيوف التويزة ولتوزيع النياشين واستخدمت أيضا كمختبر بسيط يحمل كؤوسا كأنها أنابيب اختبار أين تم تحليل مياه الحمام. أما الرمزية فقد تمثلت في تناول موضوع تلوث مياه الحمام كنزاع واضح ميز بين أهل الحق في البلدة وأهل الباطل أي الطبيب والصادق والعاقل ضد المنتفعين من مسؤولي البلدة وهم سي عبد القادر والوالي وسي حمدان وسي حسان كوجوه فساد استشرى في البلدة كما يستشري الوباء، فقد تناول المخرج موضوع الفساد على تنوع وجوهه بطريقة غير مباشرة ليوضح موضوع الفساد بعلمية وبساطة تصل إلى المتفرج للمسرحية دونما خلفيات أيديولوجية بقصة تلوث مياه الحمام الذي يعتبر مصدر معيشي ل 500 عائلة في البلدة لينهي القصة بمحاكمة ظالمة للطبيب الذي يمثل وجه الحق والعلم وكيف تم اغتياله ولم يرض للحقيقة أن تغتال معه، فجعلها تنطلق مع تقرير الطبيب على يد الصحفي الصادق وزوجة الطبيب شريفة وحكمة العاقل فكان لكل هؤلاء رمزية من حيث الأسماء ومن حيث دور كل واحد منهم في المسرحية والوجهة التي اتجهها في نهايتها.
- ✓ كما استخدمت بدلة **سي عبد القادر** كرمز للعنصرية والغطرسة التي استُلت من بدلة جماعة "**الكوكلوكس كلان**" العنصرية الأمريكية لتبين بشكل لافت سيطرة أصحاب المال لدرجة الربوبية التي نطقها سي عبد القادر في محاكمة الطبيب الصافي حينما قال له: "اخرج من رحمتي"، وكذلك انعكست في تبجيل المسؤولين وأهل البلدة عند ذكر اسم سي عبد القادر مقرونا بجملة "رحمة ربي واسعة".

- ✓ الديكور كان رمزيا جدا في مسرحية عام البعوش من حيث تصميم قطع الديكور؛ سلالم حلزونية تمثل متاهة، صناديق خشبية استخدمت كمقاعد، قص القماش الذي يغطي السلالم والحائط الجانبي للحمام وكذا الرقع الظاهرة على القماش بطريقة استلت من "الهالوين" عيد الخوف" لتوحي برهبة والخوف والغموض والوحشية.
- ✓ لعبت الإضاءة في مسرحية **عالم البعوش** دورا مهما في إيصال الرسائل من خلال عدة مواقف كتقسيم الفضاء السينوغرافي على خشبة المسرح إلى دوائر مضاءة كل دائرة تخص طبقة اجتماعية بعينها؛ طبقة المثقفين المتعلمين تتمثل في الصافي والصادق وطبقة العمال البسطاء العاقل وسعيد، وطبقة المسؤولين وهم الوالي سي حمدان وسي حسان وسي عبد القادر. كما استخدمت إضاءة خافتة للتستر على بعض الأمور مثل محاكمة الطبيب، في حين تم إضاءة الركح للدلالة على قضايا نوقشت في العلن مثل عراك الطبيب والوالي، واستخدمت الإضاءة للدلالة على الحقيقة والباطل في صراع الطبيب والصادق.
- ✓ أدت المؤثرات الصوتية دورها في التعبير على معنى اللقطة المؤداة من طرف الممثلين فكانت عاكسة لعديد المواقف الواردة في المسرحية من خلال العزف على الناي أو "الأياي" الصحراوي والشاوي من طرف **العاقل** الذي يمثل الوجه الثقافي للبلدة.
- ✓ تميزت مسرحية "**عالم البعوش**" بآداء حركات متناغمة متقابلة متزاوجة بين الممثلين على الركح بحيث عكس الصراع بين الباطل والحق، وبين العلم والجهل، الخير والشر، وبين المصلحة العامة لأهل البلدة والمصلحة الخاصة لمسؤوليها.
- ✓ استخرجنا من مسرحية عالم البعوش الأبعاد الرمزية التالية: البعد السياسي تمثل في غطرسة المسؤولين وسيطرة أصحاب المال على الحكم وإذلال المواطنين، الفلسفي تمثل في متاهة السلم وعنوان المسرحية، الجمالي، الأخلاقي تمثل في صراع الخير والشر وصراع الطبقات الاجتماعية وصراع العلم ضد الجهل وصراع المصلحة العامة ضد المصلحة الخاصة للمسؤولين، والأنثروبولوجي تمثل في طقوس التويزة.

3/1- نتائج الدراسة الخاصة بأعمال المخرج لطفي بن سبع.

من خلال الدراسة والتحليل السابق لأعمال المخرج لطفي بن السبع **نستخلص النتائج التالية:**

بالنسبة لمسرحية "**الطيحة**": تعتبر مسرحية كاريكاتورية، عاجت بكل سخرية موضوع الفساد الإداري.

استخرجنا الأبعاد التالية: البعد الإداري، الاقتصادي، الجمالي، الأخلاقي.

بفضاء سينوغرافي واقعي واحد تمثل في مكتب المسؤول الأول في البلدة، حيث كرسي المسؤول الأول وعلى جانبيه كرسيان صغيران لمسؤول الصحة ومسؤول العدل. ديكور وملابس وأكسسوارات مبالغ فيها طبعها الألوان الطباشيرية ظهرت السينوغرافيا في جانبها الرمزي مع اعتماد أسلوب النقد اللاذع واستخدام أنوف بلاستيكية توحي إلى حيوان ما.

- ✓ بالنسبة لمسرحية "**افتراض ما حدث فعلا**" فهي مسرحية كوميدية ساخرة سوداء عالجت موضوع الشخصية النرجسية للديكتاتور وهو ماريشال يأمر جنده – سبعة مجانين-بالبحث عن جثة لكي تدفن تحت النصب التذكاري المقام في بلدته، وهي قصة تدور في مستشفى للمجانين. وهو موضوع نفسي مرضي بالدرجة الأولى.
- ✓ تميزت سينوغرافيا المسرحية بكونها آلية أي بيوميكانيكية وهو منهج مسرحي حديث اعتمده برتلود مايرهولد كمنهج يقوم على كون الممثل لعبة أو آلة تؤدي دورها بعيدا عن التقمص الوجداني أولا ويتم تطويع جسم الممثل فيها على آداء حركات آلية بمرونة قاسية حتى يُخرج الممثل أقصى ما فيه.
- ✓ من مميزات هذه المسرحية هو تطويع أجسام الممثلين كقطع ديكور تتغير وفقا للموقف المطلوب آداؤه حركيا بالاستعانة بالملاءات السرير التي استخدمت كأغطية وكأسلحة وكعمائم على الرأس، معا كونوا غرفة الاجتماعات، ومقر الرئاسة، وخيمة للترويح عن الجندي مجهول، وكغرفة نوم الماريشال، وكرسي الرئاسة،..

- ✓ استخدم المخرج **بن سبع** خاصية الفيد باك المستلة من عالم السينما ليقوم الممثلين بآدائها بطريقة متقنة أوضحت دقة ومرونة الممثلين.
- ✓ استخدم المخرج خلفية جد معبرة إذ وضع مجسما لإنسان مفصول الأوصال ليعبر عن تمزق وتشرذم الوطن العربي كخريطة. وهي إحالة لافتة جدا لحالة الدول العربية وما وصلت إليه.
- ✓ استخدم إضاءة بتقنية الإخفاء وتسليط الضوء بطريقة فنية لكي يبين زمان ليل/نهار، ومكان ما،
- ✓ استخرجنا الأبعاد التالية: السياسي، القومي، الجمالي وبعد الشخصية النرجسية.

02/ النتائج العامة للدراسة:

من خلال ما سبق نستنتج أن المسرح الجزائري المعاصر اعتمد أولا:

- ✓ الاقتباس لتطويع النصوص المسرحية لجزأرة العروض كي تتوافق مع فهم المتفرج الجزائري. وهي نفس النتيجة التي خلص إليها **حاج دحمان** في دراسة له ضمن مقال بعنوان "التأثيرات الغربية على المسرح الجزائري" حيث توصل إلى إن المسرح الجزائري ديناميكي منفتح على العالم وإن أغلب المؤلفين المسرحيين الجزائريين استلهموا أعمالهم من كتاب غربيين أمثال موليير وبيكيت وغوغول وبريخت.. كاستعارات تم تكييفها مع خصوصية الثقافة الجزائرية أو ما سماه الناقد **أحمد شنيقي** "اقتراض" فيما يحفظ خصوصية ثقافة المجتمع الجزائري.[1]
- ✓ يغلب على المسرح الجزائري تطبيق المنهج البريختي الذي يقوم على الحكواتي، وعلى بث روح الانتفاضة ضد الظلم، ويعتمد أسلوب التوعية والتسلية مع الإمعان في التغريب، وهذا ما أكده **الشريف الأدرع** في دراسة له ضمنها في كتاب يحمل عنوان "بريخت والمسرح الجزائري ـمثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي ." حيث أكد أن ما جعل المسرحيين الجزائريين ينحون نحو المسرح البريختي ليس حبا في الثورة فقط بل وعيا منهم بضرورة الخروج عن مركزية المسرح الغربي "المسرح الأرسطي" كما خرج بريخت من ألمانيا إلى الصين على وجه الخصوص وبلدان الشرق

1 -Hadj Dahmane, **Les influences occidentales sur théâtre algérien**, https://journals.openedition.org/ht/308?lang=en,.23:30 .2024/07/23 تم الاطلاع عليه بتاريخ:

الأقصى عموما حيث أبدع في مسرحيته "الانسان الطيب.. لسيتشوان" بل ربطها **الأدرع** بالشروط الجمالية لظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري.[2]

- ✓ يعالج قضايا المجتمع الجزائري مع أن النصوص كانت روسية في أغلبها أو من المعسكر الاشتراكي على العموم وهذا راجع لتكوين المسرحيين الجزائريين في الاتحاد السوفياتي . سابقا .
  - ➢ مسرحية "غابوا الأفكار" اقتبسها بوبكر مخوخ من نص مسرحية "المغتربون"، لسلافومير موروزوك البولندي الفرنسي وهو كاتب مسرحيات وصحفي ورسام.
  - ➢ مسرحية "عالم البعوش" اقتباسها "اعمر فطموش" من مسرحية "عدو الشعب" للكاتب النرويجي هنريك يوهان ابسن. ويعتبر أبو المسرح الحديث. وهو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي.
  - ➢ أما مسرحية "حافلة تسير" فقد اقتبسها بوبكر مخوخ من مسرحية "يا رب أوتوبيس" للكاتب المصري إحسان عبد القدوس.
  - ➢ أما مسرحية الطيحة فقد اقتبست من طرف نصر الدين بن غنيسة لمؤلفها الروسي نيكولاي غوغول.

الاستثناء في دراستنا هو لمسرحيتي "العيطة" لمؤلفها الممثل الجزائري المحمد بن قطاف، ومسرحية "افتراض ما حدث فعلا" لمؤلفها العراقي علي عبد الله الزيدي.

- ✓ السينوغرافيا في المسرحيات محل الدراسة هي سينوغرافيا وظيفية بالدرجة الأولى، حيث اعتمد المخرجون عناصر السينوغرافيا في أعمالهم المسرحية لمساعدة الممثل لأداء دوره بشكل أفضل وكل عنصر اعتلى خشبة المسرح كانت له وظيفة يقوم بها إن لم تكن له عدة وظائف ففي مسرحية غابوا الأفكار الديكور صمم ليبين لنا مكان إقامة المختار والريح، أما لباسهما فهو يوضح هيئة كل واحد منهما، كذلك السينوغرافيا في أعمال المخرجين محل الدراسة كانت رمزية حيث اعتُمدت كرموز للإحالة إلى معاني أخرى كثيرة كانت محل التحليل من خلال الجانب التطبيقي للدراسة.

2- الشريف الأدرع، مرجع سبق ذكره، ص ص 165، 166.

✓ من خلال الدراسة استطعنا الإجابة على الأسئلة كالتالي:

- انطلقنا من تعريف إجرائي للسينوغرافيا مفاده: أن السينوغرافيا هي فن رسم الصورة المشهدية على الركح المسرحي.
- تتمثل عناصر السينوغرافيا؛ في الفضاء السينوغرافي، الديكور، اللباس، الإكسسوار، الإضاءة، الموسيقى والمؤثرات الصوتية، الآداء الحركي والصوتي للمثل، ولغة المسرحية أي الحوار.
- جملة المميزات الفنية لسينوغرافيا المسرحيات محل الدراسة أنها كانت وظيفية، مشوقة، وشاملة، تتسم بالاتساق والتناسق الدلالي والسيميائي في جل المسرحيات، موافقة لسيرورة الحبكة والصراع الدراميين؛ بحيث لم تخل بمسار السرد القصصي للمسرحيات إلا ما ورد عفوا في مسرحية "الطيحة" وذلك لخروج "شيتة" عمدا عن النص ونزوله للجمهور لكسر الجدار الرابع لإضفاء جانب السخرية من جهة وكسر حاجز الممل لدى الجمهور من جهة أخرى، وفي نهاية مسرحية "غابوا الأفكار" حينما توجه المختار للجمهور مخاطبا أحدهما " هاك البرية هاذي بوسطيها، ما نقدرش نخلي صاحبي وحدو.." كحل للغز المسرحية والتركيز على هدف المسرحية، كذلك لتطبيق مميزات المنهج ملحمي بريختي (كسر الجدار الرابع، القناع، التغريب..) "مثال مسرحية حافلة تسير"، كما تميزت بسينوغرافيا رمزية "العيطة رمزية فلسفية"، إيحائية شاعرية "كمسرحية حافلة تسير" بوليفونية "الطيحة، وافتراض ما حدث فعلا" بيوميكانيكية "كمسرحية افتراض ما حدث فعلا"، استلهمت من السينما الإيهامات الحركية والتقنية خاصة مسرحية افتراض ما حدث فعلا"، تتسم بالهارمونية المتآلفة "كمسرحية افتراض ما حدث فعلا"، جعلها –المسرحيات محل الدراسة– تضفي جمالية فنية رمزية بوليفونية هارمونية جعلت من المسرحيات محل الدراسة مزيجا من التنوع للانفتاح على المسرح الغربي كمناهج وتقنيات، وإبراز للون المسرحي الجزائري كبصمة إبداعية خاصة بالثقافة الجزائرية (نوعية الاقتباس).
- نعم أوحت سينوغرافيا المسرحيات محل الدراسة بمضمون المسرحيات سواء كانت سينوغرافيا وظيفية أو رمزية أو هما معا.

- لقد اعتمد المسرح الجزائري المعاصر المنهج البريختي الملحمي والذي تنامى بسبب الوجود الاستعمار الفرنسي في الجزائر مما جعل الاتجاه الثوري الملحمي يعرف انتشارا واسعا في الجزائر خاصة مع التوجه الاشتراكي في الجزائر المستقلة مع معركة البناء والتشييد ورواج الشعارات السياسية إبان حرب التحرير في الجزائر ولقوة الظلم الذي عاناه هذا الشعب لفترة غير قليلة.
- تمثلت جملة الدلائل المستقاة من الأبعاد الرمزية المتضمنة في أعمال المخرجين محل الدراسة على جملة من الدلائل تم رصدها من خلال تحليل هذه الأعمال وكانت جلها تدور حول الأبعاد الرمزية منها بعد الشخصيات على اختلاف بساطتها وتعقيدها وما أضافته لفهم المسرحيات، وكذا بعد كل عنصر من عناصر السينوغرافيا وما يؤديه من وظيفة جمالية وفقا لخصائص العلامة في المسرح باعتبارها الكل العلاماتي.

خاتمة

خـــاتـمـة

يقوم العرض المسرحي على الممثل ونص المخرج ومجموعة عناصر سينوغرافية، إذ تعتبر السينوغرافيا عنصرا من عناصر تشكيل العرض المسرحي مثلها مثل الممثل من حيث الأهمية، إذ تعرف على إنها فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح بما يسمح بترجمة إبداعية للنص المسرحي، فالسينوغرافي يسعى لخلق صورة واقعية على خشبة المسرح، وهو من يساهم في وضع الممثل في حركة تعبيرية دائبة ويعطي معنى لآدائه ويقرب صورة حواره في شكل ملموس، فالسينوغرافيا بمكوناتها تساهم في ابراز عمل الممثل، وهدف كل من الممثل والسينوغرافيا ابراز العرض المسرحي في حلة متميزة لها دلالات ورموز تجذب المتلقي، فكل عنصر من عناصر الصورة المشهدية يؤدي الدور المنوط به؛ حيث تتكون هاته الأخيرة من عناصر نذكر منها: **الديكور** الذي يُعرف على إنه القطع الموضوعة على خشبة المسرح المكونة لأثاث العرض المسرحي على الخشبة يحاكي المنظر الواقعي أو الخيالي الذي يوحي بقصة المسرحية، وهو نوعان ديكور خيالي وواقعي، هناك **اللباس** حيث يعرف على إنه الزي الذي يميز الشخصية المؤداة في العرض المسرحي وهو الشكل والمظهر الخارجي للشخصية فوق خشبة المسرح؛ حيث يُعرف اللباس بشخصية العرض المسرحي من حيث المظهر والصفات النفسية والفيسيولوجية والاجتماعية. كذلك هناك **الماكياج** وهو مجموعة معالجات لتهيئة وجه الممثل حتى تُساعده على التحول من ذاته إلى الشخصية المؤداة فوق الركح المسرحي أين تُبرز قسمات وجه الشخصية. بالإضافة إلى كونه لا يختص فقط بالوجه إنما قد يتعدى المكياج إلى بقية أعضاء جسم الممثل كالذراعين والساقين ليلعب دورا دلاليا أكثر تنوعا ويؤدي الوظائف المنوطة به بشكل أوسع وأكبر. أما **القناع** فيعمل على إخفاء قسمات الوجه التي يعوضها الممثل عن طريق الأداء. وهناك **المؤثرات الصوتية** وهي مجموعة الأصوات التي تحاكي الواقع للإيهام بالمحيط الواقعي الصوتي؛ حيث يمكن للمؤثرات الصوتية أن تؤدي مجموعة من الوظائف منها؛ الإحالة على زمان الحدث، ومحاكاة أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث.

هذه العناصر مجتمعة وغيرها تؤدي وظائف متنوعة لخدمة العرض المسرحي من حيث رسم الفضاء المسرحي؛ فهي تزين وتؤثث الخشبة وتنظمها وتحدد المجال الزماني والمكاني للقصة، تجسيد والتعريف بالشخصية الموجودة على خشبة المسرح، التعريف بالحالة النفسية والاجتماعية للشخصية، كما

خـــاتـمـة

ترسم عناصر السينوغرافيا ملامح العرض المسرحي من جميع الجوانب لتجذب المتلقي، فهي تعج بمجموعة من العلامات اللامتناهية المعقدة والتي تحتاج للتحليل والدراسة فتحيلنا بهذا إلى **أبعاد رمزية** يمكننا استنتاجها؛ إذ تُعرف هاته الأخيرة على إنها مجموعة من المعاني التي تستطيع أن تولدها جملة من الدلائل الموظفة في تشكيل الرسالة المسرحية عموما والرسالة السينوغرافية بالخصوص، هذه المعاني التي يمكن استخراجها من العمل المسرحي تستوجب التحليل والاستقراء وهذا ما قمنا به وتوصلنا إليه من خلال دراستنا هذه والموسومة بـ: "الأبعاد الرمزية للسينوغرافيا المتضمنة في المسرح الجزائري المعاصر –دراسة تحليلية سيميولوجية لأعمال المخرجين: زياني الشريف عياد، عز الدين مجوبي، لطفي بن سبع–"، وهي دراسة وصفية تحليلية سيميولوجية لعينة من أعمال ثلاث مخرجين من أهم رواد المسرح الجزائري المعاصر، حيث تم تحليل مسرحيتين لكل مخرج: **زياني الشريف عياد** مسرحيتي "العيطة وحافلة تسير"، **عز الدين مجوبي** مسرحيتي "غابوا الأفكار وعالم البعوش"، **لطفي بن سبع** مسرحيتي "الطيحة وافتراض ما حدث فعلا"، حيث تكمن أهمية الدراسة في كون السينوغرافيا تعمل مع بقية عناصر العرض المسرحي كوحدة عضوية لإثراء وإعطاء قيمة جمالية للعمل المسرحي مما يدفع الباحث إلى الغوص في خبايا الفن، كما سطرنا أهدافا للبحث تمثلت في محاولة التعريف –ولو بشكل بسيط– بالإبداع الفني لسينوغرافيي المسرح الجزائري وقدرتهم على إثراء الفضاء الركحي بالتنوع الفني والتقني من خلال استخدامهم لمختلف الفنون التشكيلية والهندسية، محاولة تسليط الضوء على موضوع السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر بغية إثرائه بالدرس والتحليل، وللوصول لهذه الأهداف في هذه الدراسة وللإجابة عن التساؤل الرئيسي والأسئلة الفرعية والوصول للأهداف المسطرة والمذكورة سابقا حاولنا في هذه الدارسة استقراء عناصر السينوغرافيا للعينة المقصودة والمختارة لأعمال المخرجين –محل الدراسة– ومن خلال منهج التحليل السيميولوجي وبتطبيق مقاربة **آن أوبر سفيلد** في تحليل العرض المسرحي استغنينا عن الجانب السردي، لأن العناصر السينوغرافية لا تحتاج للجانب السردي إنما استعنا به في جوانب قليلة فقط، واعتمدنا المستوى الدلالي والاستدلالي في تحليلنا للعروض المسرحية. وقد اعتمدنا استخراج وتحليل العناصر السينوغرافية التالية: الديكور، اللباس، الأكسسوار، الإضاءة، الموسيقى والمؤثرات الصوتية، الفضاء السينوغرافي، الماكياج، القناع، وقد أضفنا لها الآداء الحركي والآداء الصوتي للممثلين خاصة في مسرحية

خـــاتـمـة

"افتراض ما حدث فعلا" لارتكاز هذا العرض على آداء الممثلين حركة وصوتا على الممثلين باعتبارهم ديكورا وشخصيات ومؤثرات صوتية.

توصلنا إلى نتائج عديدة أهمها:

- ✓ اعتماد المؤلفين المسرحيين الجزائريين على الاقتباس لتطويع النصوص المسرحية لجزأرة العروض كي تتوافق مع فهم المتفرج الجزائري.
- ✓ يغلب على المسرح الجزائري تطبيق المنهج الملحمي البريختي الذي يقوم على الحكواتي، وعلى بث روح الانتفاضة ضد الظلم، ويعتمد أسلوب التوعية والتسلية مع الامعان في التغريب وكسر الجدار الرابع.
- ✓ يعالج قضايا المجتمع الجزائري مع أن النصوص كانت روسية في أغلبها أو من المعسكر الاشتراكي على العموم وهذا راجع لتكوين المسرحيين الجزائريين في الاتحاد السوفياتي . سابقا، باستثناء

مسرحيتي "**العيطة**" لمؤلفها الممثل الجزائري "امحمد بن قطاف"، ومسرحية "**افتراض ما حدث فعلا**" لمؤلفها العراقي "علي عبد النبي الزيدي".

- ✓ السينوغرافيا في المسرحيات محل الدراسة هي سينوغرافيا وظيفية بالدرجة الأولى، وظفت لمساعدة الممثل لأداء دوره بشكل أفضل، وسينوغرافيا رمزية للإحالة إلى معاني أخرى.
- ✓ من خلال الدراسة استطعنا الإجابة على الأسئلة كالتالي:
  - ➢ انطلقنا من تعريف إجرائي للسينوغرافيا مفاده: أن السينوغرافيا هي فن رسم الصورة المشهدية على الركح المسرحي.
  - ➢ تتمثل عناصر السينوغرافيا؛ في الفضاء السينوغرافي، الديكور، اللباس، الإكسسوار، الإضاءة، الموسيقى والمؤثرات الصوتية، الآداء الحركي والصوتي للمثل، ولغة المسرحية أي الحوار.

خـــاتـمـة

- لقد اعتمد المسرح الجزائري المعاصر المنهج البريختي الملحمي والذي تنامى بسبب الوجود الاستعمار الفرنسي في الجزائر مما جعل الاتجاه الثوري الملحمي يعرف انتشارا واسعا في الجزائر خاصة مع التوجه الاشتراكي في الجزائر المستقلة مع معركة البناء والتشييد ورواج الشعارات السياسية إبان حرب التحرير في الجزائر ولقوة الظلم الذي عاناه هذا الشعب لفترة غير قليلة.
- تمثلت المميزات الفنية لسينوغرافيا المسرحيات محل الدراسة كونها وظيفية، مشوقة، وشاملة، تتسم بالاتساق والتناسق الدلالي والسيميائي في جل المسرحيات، موافقة لسيرورة الحبكة والصراع الدراميين، كما تميزت بسينوغرافيا رمزية "العيطة" رمزية فلسفية، إيحائية شاعرية كمسرحية "حافلة تسير" بوليفونية "الطيحة" و"افتراض ما حدث فعلا"، بيوميكانيكية كمسرحية "افتراض ما حدث فعلا".
- استلهمت من السينما الإيهامات الحركية والتقنية خاصة "افتراض ما حدث فعلا"، التي استلت حركة الفيد باك من السينما.
- تتسم –المسرحيات محل الدراسة–بالهارمونية المتآلفة مما جعلها تضفي جمالية فنية رمزية بوليفونية أظهرت مزيجا من التنوع للانفتاح على المسرح الغربي كمناهج وتقنيات، وإبرازا للون المسرحي الجزائري كبصمة إبداعية خاصة بالثقافة الجزائرية (نوعية الاقتباس).
- تمثلت جملة الدلائل المستقاة من الأبعاد الرمزية المتضمنة في أعمال المخرجين محل الدراسة على جملة من الدلائل تم رصدها من خلال تحليل هذه الأعمال وكانت جلها تدور حول الأبعاد الرمزية منها بعد الشخصيات على اختلاف بساطتها وتعقيدها وما أضافته لفهم المسرحيات، وكذا بعد كل عنصر من عناصر السينوغرافيا وما يؤديه من وظيفة جمالية وفقا لخصائص العلامة في المسرح باعتبارها الكل العلاماتي.

وفي الأخير ينبغي التذكير دوما أن كل عمل ابن آدم يشوبه النقص لأن الكمال لله وحده جل وعلا، وهذه الأطروحة هي عمل إنساني مهما فعلنا لتفادي جملة النقائص لن تسمو إلى الكمال، وينبغي التذكير دوما أنها لبنة ضمن بناء يكتمل بجملة من الدراسات

خـــاتـمـة

المساندة له في مجال المسرح خصوصا او في مجال سيميوطيقا المسرح عموما. لنوجه زملاءنا من بعدنا إلى البحث في زوايا أخرى في هذا المجال وفي مجال الاتصال عموما علنا نصل إلى كُنه بعض الشفرات المبهمة لحد الساعة، والتي غابت عنا مثل علاقة المخرج بالمؤلف وعلاقته بالممثل والسينوغراف هل تحول بينه وبين ضبط التأويل كعنصر لنجاح العرض المسرحي أيا كانت قيمة ودقة النص المسرحي.

قائمة المراجع

قائمة المراجع:

أ /باللغة العربية

1/ المعاجم والقواميس:

1-ابن منظور، لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)، قدم له :عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، (د .ط)، (د .ت)، مج2 ، ص128 .

2- إلياس ماري وقصاب حسن حنان، **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان، لبنان، ط 01، 1997.

3- الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، جمع: الهرويني، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، (د .ط)، (د .ت) ، ج2.

2- الكتب:

1-أحمد قاحة جمعة، **المدارس المسرحية... وطرق إخراجها**، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، 2009، ط 1.

2- أستون إلين، سافونا جورج، **المسرح والعلامات**، تر: سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، مصر، (د، ط)، 1996.

3-إيلام كير، **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط01، 1992.

4- إينيك ناتالي، **سوسيولوجيا الفن**، تر: حسين جواد قبيسي، مركز الدراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 1، 2011.

5-الأدرع الشريف، **بريخت والمسرح الجزائري؛ مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي**، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، الجزائر، (د، ط)، 2013.

6- العشماوي محمد زكي، **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 01، 1994.

7- القاسمي سمير عبد المنعم، **جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 01، 2013.

8-الكغاط فهد، تدوين **الفرجة المسرحية**، دار توبقال، المغرب، ط01، 2013.

9-الكاشف مدحت، المسرح – تقنيات العرض المسرحي المعاصر-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د ط)، 2008.

10-الخراط إدوارد، **فجر المسرح** – دراسات في نشأة المسرح- دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ط)، 2003.

11-بن زيدان عبد الرحمان، **التجريب في النقد والدراما**، منشورات الزمن، الرباط ـ المغرب، 2001، ط 1.

12-ب. ميليت فرد، بنتلي جيرالدايدس، **فن المسرحية**، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، (د ط)، 1986.

13-بلبل فرحان، **المسرح التجريبي الحديث عالميا وعربيا**، طبعة دار حوران، دمشق، سوريا،2002.

14-ثامر فاضل، **اللغة الثانية** -في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 01، 1994.

15-عبد الحميد محمد، **البحث في الدراسات الإعلامية**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط02، 2004.

16- عبد الوهاب شكري، **النص المسرحي**، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط 02، 2001.

17- عبد السميع طيبة أحمد، **مبادئ الإحصاء**، دار البلدية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2008.

18-عبد العظيم الجوذري وسام، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، دار رسلان، دمشق. سوريا، 2019، (د. ط).

19- عوض صابر فاطمة، علي خفاجة ميرفت، **أسس ومبادئ البحث العلمي**، مكتبة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، مصر، ط01، 2002.

20-عوض إبراهيم، دراسات في المسرح، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، (د ط)، 1998.

21- علوش سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة -عرض وتقديم وترجمة-**، دار الكتاب اللبناني، سوشبيرس -الدار البيضاء، ط1، 1985.

22-عيد كمال، **سينوغرافيا المسرح عبر العصور**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، (د. ط)، 1998.

23- قاسم سيزا وأبو زيد نصر حامد: **مدخل إلى السيميوطيقا**، منشورات عيون، مطبعة النجاح الجديدة - ج1، الدار البيضاء، 1986.

24- سعاتي أمين، **تبسيط كتابة البحث العلمي**، المركز السعودي للدراسات الاستراتيجية، السعودية، ط01، 1991.

25-سلمان عطية أحمد، نظريات الإخراج، (م، د)، قسم الفنون المسرحية، (تقنيات، أدب ونقد)، المرحلة 3، 2014، 2023/08/04.

26- لارامي ألان، فالي برنارد، **البحث في الاتصال –عناصر منهجية–**، مخبر علم اجتماع الاتصال، قسنطينة، الجزائر، 2004.

27- ماكوين جون: **الترميز**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، ع 14، بغداد،1990.

28- محمد الشريف عبد الله، **مناهج البحث العلمي**، مكتبة الإشعاع للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، ط01، 1996، ص 131.

29- مصطفى عليان ربحي، محمد غنيم عثمان، **مناهج وأساليب البحث العلمي –النظرية و التطبيق–** دار الصفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2000.

30- نعمان منصور ، ذيب النمري غسان، **البحث العلمي حرفة وفن**، دار الكندي للنشر و التوزيع، الأردن، ط01، 1998.

31-حمداوي جميل، **مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية**، مكتبة الرباط، المغرب، (د. ط)، (د، س).

32- سويداني نعمة، انفعالات الوعي وإنتاج التعبير في الرقص الدرامي–قراءة نقدية– *.

33- عزوز سهيلة، **السينوغرافيا: تقنيات تكامل العرض المسرحي**، الرابطة الوطنية لإطارات الشباب، الجزائر، 1999، ط 1.

34- صفاح أمال فاطمة الزهراء، **المنهج السيميولوجي بين النص والأداء**، مجلة القلم الإلكتروني، الجزائر، عدد 10، نوفمبر- ديسمبر، 2013.

35- حمدي كمال ممدوح ، **الدراما اليونانية**، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1981.

36- محمد الطاهر فضلاء، **المسرح.. تاريخا.. ونضالا**.. دار هومة، الجزائر، الجزء 01، (د ط)، 2000.

37- نهاد صليحة، **المسرح بين الفن والحياة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)،القاهرة، مصر، 2001،

38- شعراوي عبد المعطي، **النقد الأدبي عند الإغريق والرومان**، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، مصر، (د ط)، 1999.

39- سلام أبو الحسن، **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف**، مصر، ط 02، 1993.

40- طاليس أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط 01، 1999.

3- الرسائل:

1- جلاوجي عز الدين، **بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر**، رسالة ماجستير، تخصص فرع نقد مسرحي، جامعة المسيلة، 2008- 2009.

2- جاب الله أحمد، العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة.

3 - راية أحمد: **المسرح الجزائري في ضوء الدرس السيميائي– مسرحية دم الأحرار لعبد الحليم رايس أنموذجا**– رسالة ماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة، 2007- 2008.

4- يخلف فايزة، **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الإشهارية –** رسالة الدكتوراه دولة في علوم الإعلام و الاتصال، جامعة الجزائر، 2004-2005.

4– المجلات:

1- الغيث عبد الله حسن، السينوغرافيا مفهوما ولغة مسرحية، **مجلة العلوم الإنسانية**، مجلد 12، ماي 2012.

2- العميدي حيدر جواد كاظم، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطئ الجنوح) أنموذجا، **مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية**، المجلد 4، العدد1، 2009.

3- عبد العزيز الصردي أميرة، **التعبير الحركي المستمد من التراث كلغة بصرية في سينوغرافيا العرض المسرحي لمحاولة الوصول إلى لغة عالمية**، قسم التربية الفنية، جامعة الإسكندرية، جمهورية مصر العربية.

4- معاد عبد الرزاق، حسام دبس وزيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطها بفنون التصوير واتجاهاتها، **مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية**، المجلد 31، العدد 01، 2009.

5- كاظم حسن فلاح، عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي، **مجلة الأكاديمي**، العدد 56، 2010.

6- بهنام شعراوي روعة، الزي المسرحي بين الإدراك الحسي والحكم الجمالي، **مجلة الأكاديمي**، عدد 44، (د، س).

7- دفة بلقاسم، "**علم السيمياء في التراث العربي**": مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، العدد 91، 2003.

8- جواد كاظم العميدي حيدر، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطئ الجنوح) أنموذجا، **مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية**، المجلد 4، العدد 1، 2009.

9- خليل فاضل، السينوغرافيا وإشكالية المعنى، مجلة المدى الثقافي –مسرح ومسرحيون، العدد 1077، السبت 3 أكتوبر 2007.

10- مجيد أمين الباجلان ميادة، خصائص تكوين المنظر في عروض مسرح الطفل، المديرية العامة للتربية الرياضية، مديرية النشاط المدرسي، **مجموعة دراسات تربوية**، العدد 14، نيسان 2011.

ب/ المراجع باللغة الأجنبية:

1- ANNE SURGERS: SCENOGRAPHIES DU THEATRE CCIDENTAL,2Edition ARMAND COLIN, PARIS-2007.

2- patrice pavis: **dictionnaire du théâtre**, éditions sociales, paris, 1980.

3- le petit dictionnaire simplifie du spectacle de Côté Court, PETIT LEXIQUE DU SPECTACLE VIVANT, Scènes jeune public de Franche-Comté, ligue de l'enseignement.

4-oxforddictionaries.com/définition/English/théâtre=théâtre

:2012/05/16 -16/30

5- Mohammed KALI, **théâtre algérien- la fin d'un malentendu**, éditions Ministre de culture, 2005.

6- le petit dictionnaire simplifie du spectacle de Côté Court, PETIT LEXIQUE DU SPECTACLE VIVANT, Scènes jeune public de Franche-Comté, ligue de l'enseignement.

7- Eve-Marie Rollinat-Levasseur : L'énonciation théâtrale ; l'expression de la subjectivité à l'âge classique, Thèse doctorat : Etudes classiques, Université Paris 7 - Denis Diderot, 2000.

5/ المواقع الالكترونية:

1- بافيس باتريس، **قضايا السيميولوجيا المسرحية**، ترجمة: محمد العماري،

.15:30 ،2012/07/01 :www.startimes.com/f.aspx!t=2209682

2-صقر أحمد، "المونودراما.. ظاهرة المسرح الفردي بين القبول والرفض"، الحوار المتمدن، http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=247206، اطلع عليه، 2013/04/12، 17:30.

3- www.almaany.com/home.php?language=arabic&lang_name

10/10 /2014- 23:45.

4- خالد عبد الجواد إبراهيم مي، السينوغرافيا، www: academia.edu/ 53995313/scenography، اطلع عليه يوم: 2019/05/22، 15:30.

5- الحسب جواد، عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي، www.ahewar.org/show.art.asp?aid=250146.281 اطلع عليه يوم: 2018/06/28، 17:30.

6-الحصناوي سامي، http://www.alnoor.se/article.asp?id=89734 اطلع عليه بتاريخ: 2013/06/08، 10:00.

7-سعدى عبد الكريم، في صياغة النص المسرحي، http://www.almolltaqa.com/vb/showthread اطلع عليه بتاريخ 2013/06/01، 01:00.

9-عبد المنعم محمد .http://www.ahewar.org/debat/ اطلع عليه يوم 2013/01/15، 14:3.

10-عبد الله محمد حسن، المسرح المحكي، ص43. عن الموقع http://search.4shared.com

11-نعمة غالي المالكي مالك، أهمية المسرح المدرسي ومسرح الطفل، معهد الفنون الجميلة، الموقع: .www.pdffactory.com

12- http://omar2010.alafdal.net/t210-topic: اطلع عليه بتاريخ: 2013/03/06، 19:30.

13-الفضل أحمد، http://omar2010.alafdal.net/t210-topic: اطلع عليه بتاريخ: 2013/03/06، 19:30.

14- http://oxforddictionaries.com/definition/english/theatre?q=theatre :.2012/05/16 -16/30

15- http://www.Tna.dz/%D8%B2%D9%8A%D8%A7 اطلع عليه يوم 2022/08/08 على الساعة: 15:30.

16- بوغواص زبيدة: .....www.annasronline جريدة النصر، اطلع عليه: يوم 2023/02/13.

17 -Hadj Dahmane, **Les influences occidentales sur théâtre algérien**, https://journals.openedition.org/ht/308?lang=en, تم الاطلاع عليه بتاريخ: 2024/07/23. 23:30.

فهرس الصور

فهـرس الـصور

الصورة ..... الصفحة

الصورة رقم 01: توضح ديكور مسرحية حافلة تسير..... 124

الصورة رقم 02: تشير لغرفة الشريف الزوالي..... 125

الصورة رقم 03: توضح لباس الشخصية الرئيسية الشريف الزوالي..... 126

الصورة رقم 04: تشرح لباس الشخصية الثانوية جميلة زوجة الشريف الزوالي..... 126

الصورة رقم 05: تشرح لباس الممثلين الصامتين..... 127

الصورة رقم 06: توضح الإضاءة الشاملة..... 130

الصورة رقم 07: تمثل الإضاءة البؤرية..... 130

الصورة رقم 08: تمثل دور الإضاءة في التعبير عن تخيل الشريف لطيف جميلة بعد موتها. 131

الصورة رقم 09: دور الإضاءة في التعبير عن تواجد الشريف في الحانة..... 131

الصورة رقم 10: تمثل حركة الجسد..... 133

الصورة رقم 11: تمثل إيماءات وتعابير الوجه..... 133

الصورة رقم 12: تمثل قيمة الشريك في الحياة..... 135

الصورة رقم 01: تمثل الفضاء السينوغرافي لمسرحية العيطة..... 139

الصورة رقم 02: تمثل السلم الذي استخدم على أساس شرح الطبقية..... 140

الصورة رقم 03 تمثل وضع الحذاء حول عنق الجمعي بن امحمد كدليل على جنونه..... 142

الصورة رقم 04: تمثل أهمية الآلة بالنسبة للعامل..... 145

الصورة رقم 05: تمثل حركة جسد الممثل والتناغم السلس في آداء الأدوار..... 156

الصورة رقم 01: تمثل بداية العرض لمسرحية غابوا الأفكار..... 158

الصور رقم 02 و03 و04 و05 تمثل ظهور ديكور العرض المسرحي بالتدريج..... 159-160

الصورة رقم 06: تمثل الريح في علية القبو يصلح مواسير الصرف الصحي..... 161

الصورة 07 و08 تمثلان لباس الشخصيتين الريح والمختار..... 163

الصورة رقم 09: تمثل الحالة الاجتماعية المزرية التي يعيشها المغتربين ومكان إقامتهما... 166

الصورة رقم 10: توضح الريح وهو يلقي خطابا سياسيا يوضح فيه معنى لابوليتيك.... 167

الصورة رقم 11: تمثل الانهيار النفسي الذي وصل إليه المختار ومحاولة انتحاره..... 169

الصورة 12: تمثل انهيار الريح ومرضه في نهاية العرض المسرحي..... 169

الصورة رقم 13: تمثل حلم المختار بعودته لأرض وطنه وحضن أسرته ليرتاح من إهانة رب العمل..... 170

الصورة رقم 01: تمثل بداية مسرحية عالم البعوش..... 175

الصورة رقم 02: توضح مقتل الطبيب ونهاية مسرحية عالم البعوش..... 178

الصورة رقم 03: تمثل ديكور مسرحية عالم البعوش..... 180

الصورة رقم 04: توضح لباس العاقل وسعيد..... 181

الصورة رقم 05: توضح لباس الوالي ورئيس حزب البيئة والبعوش وسي حسان..... 182

الصورة رقم 06: توضح الأعلام التي تميز بها كل مسؤول..... 183

الصورة رقم 07: توضح دور الإضاءة في تحديد مكان اجتماع المسؤولين مكان عمل الطبيب..... 184
الصورة رقم 08: تمثل عراك الوالي مع أخيه الطبيب بعد سماعه نشر خبر تلوث مياه الحمام..... 186
الصورة رقم 09: تمثل شخصية عبد القادر المستثمر..... 189
الصورة رقم 01: تمثل بداية العرض المسرحي الطيحة..... 199
الصورة رقم 02: تمثل مقدمة العرض المسرحي الطيحة..... 199
الصورة رقم 03: تمثل نهاية العرض المسرحي الطيحة..... 201
الصورة رقم 04: توضح ديكور مسرحية الطيحة..... 203
الصورة رقم 05: تمثل جزء من ديكور المسرحية (جد المسؤول الأول) 204
الصورة رقم 06: تعرف بالمسؤول الأول 205
الصورة رقم 07: تمثل بقية شخصيات المسرحية..... 206
الصورة 08: تمثل سجل وقلم الموظف شيتة كدلالة على سلاح المسؤول الأول..... 210
الصورة رقم 09: تمثل نموذج مجهز للزيارة في المكتب..... 211
الصورة رقم 01: توضح استخدام الألحفة والملاءات لدلالة على قصر الماريشال في مسرحية افتراض ما حدث فعلا..... 224
الصورة رقم 02 و03: توضحان خيمة الماريشال..... 225
الصورة رقم 04: توضح الطائرات المجسدة في ساحة المعركة..... 225
الصورة رقم 05: تمثل الصاروخ المجسد من قبل الممثلين بالملاءات..... 226
الصورة رقم 06: تمثل مخدع الماريشال أثناء إصداره لقرارات مهمة..... 227
الصورة رقم 07: توضح آداء الماريشال ككلب يتبع مستشاره الذي يحمل له بشرى... 230

الصورة رقم 08: توضح التفاف الماريشال حول رجل مستشاره ككلب يلحق بسيده... 230

الصورة رقم 09: توضح انهماك مفتيي العالم الإسلامي بسفاسف الأمور في مقابل مشاكلهم الحقيقية..... 232

الصورة رقم 10: توضح سبب انحطاط الدول الضعيفة والعالم العربي على وجه الخصوص أمام نرجسية حكامهم..... 233

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الإهداء..... 3

الشكر..... 4

ملخص..... 5

خطة الدراسة..... 6

مقدمة..... أ، ب، ج

الفصل المنهجي: 17

1/ الإشكالية..... 18

2/ أسباب اختيار الموضوع..... 20

3/ أهداف الدراسة..... 20

4/ أهمية الدراسة 20

5/ تحديد المفاهيم 21

6/ منهج البحث وأدواته..... 29

7/ مجتمع البحث وعينته..... 36

8/ الدراسات السابقة..... 40

القسم النظري..... 49

الفصل الأول: مدخل إلى المسرح..... 50

1/ تطـور الـمسرح..... 51

2/ أهـمية الـمسـرح..... 66

3/عناصر بناء المسرحية..... 70

الفصل الثاني: السينوغرافيا المسرحية..... 73

1/ نشأة وتطـور السينوغرافيا المسرحية 74

2/ أهمية السينوغرافيا المسرحية 79

3/ أنواع السينوغرافيا المسرحية 80

4/ خصائص السينوغرافيا المسرحية 83

5/ وظائف السينوغرافيا المسرحية 85

6/ مكونات السينوغرافيا المسرحية..... 86

الفصل الثالث: العلامة وسيميولوجيا العرض المسرحي..... 94

I/ العلامة في المسرح..... 95

1/ تعريف العلامة..... 95

2/ أنواع العلامات..... 96

3/ خصائص العلامة في المسرح 99

II/ سيميولوجيا العرض المسرحي..... 104

1/ أهم تصنيفات سيميولوجيا العرض..... 104

2/ سيميولوجيا الممثل..... 108
3/ سيميولوجيا اللغة المسرحية 112
4/ سيميولوجيا النص..... 113
القسم التطبيقي 115
القسم التطبيقي: الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا العروض المسرحية محل الدراسة. 116
I/ تحليل أعمال المخرج زياني الشريف عياد..... 117
المسرحية رقم 01 مسرحية حافلة تسير..... 117
1/ التعريف بالمخرج زياني الشريف عياد..... 117
2/ البطاقة التقنية للمسرحية..... 118
3/ البطاقة الفنية للمسرحية..... 119
4/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية حافلة تسير 123
5/الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية حافلة تسير..... 134
المسرحية رقم 02 مسرحية العيطة..... 137
1/ البطاقة التقنية للمسرحية..... 137
2/ البطاقة الفنية للمسرحية..... 137
3/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية العيطة..... 138
4/الأبعاد الرمزية المستخرجة من مسرحية العيطة..... 144
5/ مميزات أسلوب المخرج زياني الشريف عياد..... 148
II/ تحليل أعمال المخرج عز الدين مجوبي..... 149

المسرحية رقم 01 مسرحية غابوا الأفكار..... 149
1/ التعريف بالمخرج عز الدين مجوبي..... 149
2/ البطاقة التقنية للمسرحية..... 150
3/ البطاقة الفنية للمسرحية..... 151
4/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية غابوا لفكار 156
5/الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية غابوا لفكار..... 165
المسرحية رقم 02 مسرحية عالم البعوش..... 172
1/ البطاقة التقنية للمسرحية..... 172
2/ البطاقة الفنية للمسرحية..... 173
3/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية عالم البعوش..... 178
4/الأبعاد الرمزية المستخرجة من مسرحية عالم البعوش..... 190
5/ مميزات أسلوب المخرج عز الدين مجوبي..... 194
III/ تحليل أعمال المخرج لطفي بن سبع..... 196
المسرحية رقم 01 مسرحية الطيحة..... 196
1/ التعريف بالمخرج لطفي بن سبع..... 196
2/ البطاقة التقنية للمسرحية..... 196
3/ البطاقة الفنية للمسرحية..... 197
4/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية الطيحة..... 202
5/الأبعاد الرمزية لسينوغرافيا مسرحية الطيحة..... 213

المسرحية رقم 02 مسرحية افتراض ما حدث فعلا..... 218

1/ البطاقة التقنية للمسرحية..... 218

2/ البطاقة الفنية للمسرحية..... 218

3/ مستويات التحليل لآن أوبر سفيلد لمكونات سينوغرافيا مسرحية افتراض ما حدث فعلا 223

4/الأبعاد الرمزية المتضمنة في مسرحية افتراض ما حدث فعلا..... 233

5/ مميزات أسلوب المخرج لطفي بن سبع..... 235

IV/ نتائج الدراسة..... 237

1/ نتائج أعمال كل مخرج..... 238

2/ نتائج عامة للدراسة..... 245

خاتمة..... 247

قائمة المراجع..... 253

فهرس الصور..... 264

فهرس الموضوعات..... 269

الملاحق..... 275

ملاحق

الصورة رقم 01 و02 تمثلان آداء الممثل وحركات الجسد

الصورة رقم 03 دور الإضاءة في تصوير ظل جميلة

الصورة رقم 04 منشور يعرف بمسرحية غابوا الأفكار

الصورة رقم 05 منشور يعرف بمسرحية عالم البعوش