جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية: الآداب و اللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل :M.LCT/10/11

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في : الأدب العربي

تخصص : النقد المسرحي في الجزائر

عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي

مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع - أنموذجا-

إعداد الطالبة

صورية بختي

تاريخ المناقشة : **2015/06/10**

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة :

– أ.د. علي بولنوار	أستاذ التعليم العالي.	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيساً.
– د. عبد المالك ضيف	أستاذ محاضر(أ).	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفاً ومقررا.
– د. رابح ملوك	أستاذ محاضر(أ).	جامعة محند آكلي أولحاج البويرة	ممتحنًا.
– د. إبراهيم زلافي	أستاذ محاضر(ب).	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنًا.

السنة الجامعية 2014 - 2015

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد والشكر لله عز وجل أن أعانني ووفقني في إنجاز هذا العمل .

كما أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير إلى والدي الكريمين أطال الله عمرهما .

ولا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى الذي كان عوناً وسنداً لي بعد الله تعالى زوجي ووالد ريحانتي ملاك وإلياس .

كما أتقدم بفائق الشكر والعرفان والتقدير إلى أستاذي الفاضل الدكتور "**عبد المالك ضيف**" الذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة والذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة ونصائحه وإرشاداته السديدة .

كما أوجه جزيل الشكر والامتنان إلى "**إدريس شقروني**" رئيس دائرة البرمجة والتوزيع بالمسرح والوطني **محي الدين بشطارزي** الذي زودني بعرض المسرحية .

إلى كل أساتذتي بجامعة المسيلة

وإلى طاقم مكتبة البيان الذين ساعدوني في طباعة هذا البحث .

بختي صورية

مقـــدمة

مقدمة:

يُعد المسرح من أكثر الفنون حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجربة، والقدرة على الإحاطة بمشاكل الناس وهمومهم وانشغالاتهم، وذلك ليس لأنه يتعمق في جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها، ويعكس ثقافة الشعوب وحسب بل لأنه رسالة تحمل على عاتقها الارتقاء بالإنسان عن كل ما هو سطحي ومخاطبة عقله قبل عواطفه.

المسرح هو الإنسان عقله وروحه، فالإنسان هو الذي يخلق ويفجر المخيّلة كي يبهر ويثير الدهشة والسحر والجمال وكل هذا يترجمه العرض المسرحي، والعرض هو في حقيقته وحدة عضوية تضم مجموعة من العناصر المترابطة، مشكلة مجموعة من العلاقات التي تحدد فاعلية كل عنصر، مما يجعل عملية استعاب العرض وتذوقه عملية مركبة وواعية.

لذلك ارتأيت في هذا البحث أن أركز على العرض المسرحي، والحديث عن العرض يقودنا مباشرة إلى الحديث عن جملة من العناصر الأساسية التي يتشكل منها والمتمثلة في الفضاء والديكور والإضاءة والموسيقى والممثل...

وانطلاقا من هذا اخترت بحثي وعنونته بـ "عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا وقد أردت من خلاله أن أبين العناصر الجمالية التي يتكون منها العرض المسرحي ومدى تأثيرها على المتلقي، ومن هنا أصبح السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه كيف يقدم المسرح عرضا فنيا جميلا يحقق الفرجة المسرحية؟ وما مدى تأثيره على المتلقي؟

وقد انبثق عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات ومن أهمها:

1- كيف نعتبر الكتابة الدرامية من الوسائل الجمالية التي تساهم في إثراء الفرجة المسرحية؟

2- وكيف يتسنى لنا المرور من الكتابة الدرامية إلى الكتابة السينوغرافية علاوة عن الكتابة الإخراجية؟

3- كيف يخلق المخرج عرضا جميلا متكاملا متناغما تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل فسيفساء فنّية متناسقة؟

4- ما المقصود بالفضاء المسرحي؟ وكيف يستطيع أن يؤثث الفرجة ويبلورها ويشكلها جماليا؟

5- كيف السينوغرافيا تعيد تشكيل الفضاء المسرحي وتخفي الحدود بين المسرح والجمهور؟

6- كيف يستطيع الممثل أن يصنع الفرجة؟ وأين تكمن جماليته؟

7- هل الجماليات تخضع إلى الجانب الشكلاني في العرض فقط؟

ويرجع سبب اختياري لهذا الموضوع المعنون بـــ "عناصر التركيب الجمـــالي في العـــرض المسرحي الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا، لإبراز أهمية جمالية العرض في صناعة الفرجـــة الدرامية، ومن أسباب اختياري لهذا الموضوع أيضا هو أن النقد المسرحي الجزائري في عمومه اهتم بالنص وذلك بالتأريخ لنشأته وتطوره وجذوره، كما اهتم أيضا بالمضامين ودراسة المسرح دراسة فنية كما يُدرس أي عمل أدبي، مما جنَى على العرض وجمالياته.

أما اختياري لمسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لمحمد بن قطاف، لأن هذا العنـــوان يشد انتباه كل من يطرق سمعه، بالإضافة إلى أهمية الموضوع المتناول الذي يتميز بالواقعية والجرأة، كما أن نص"الشهداء يعودون هذا الأسبوع" يستحضر أسماء كبيرة بدء من الراحل "الطاهر وطار" في نصه القصصي إلى الراحل أيضا "محمد بن قطاف" في نصه المسرحي الدرامي.

واستندت في استمداد المادة العلمية لهذا البحث على عدد من المصادر والمراجـــع ولعـــل من أهم هذه المصادر هي: المسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" نصا وعرضا، أما المراجـــع فكان أهمها كتاب "مدخل لقراءة الفرجة المسرحية" لمحمد التهامي العماري فكان له إسهام واضح في إثراء البحث، بالإضافة إلى مقال لعبد الرحمان بن زيدان "الشهداء يعودون هـــذا الأســـبوع": عرض مسرحي يتساءل: ماذا لو عاد الشهداء؟ وأيضا مداخلة للدكتور حميد علاوي جامعة الجزائر في كتاب النقد المسرحي المعاصر إشكاليات وتحديات والتي كان عنوانها "غواية المعنى في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع".

ولنجاعة هذه الدراسة وحرصا على حسن سيرها اعتمدت في هذا البحث علـــى المنـــهج التحليلي والوصفي وكذا المنهج السيميائي.

استعنت بالمنهجين التحليلي والوصفي في الفصل الأول، طالما أنني بصدد تحديد العناصـــر المكونة للعرض المسرحي، أما في الفصل الثاني اعتمدت بعض آليات المنهج السيميائي التي تساعدنا في تحليل العناصر المكونة للعرض المسرحي على اعتبار أنها تمثل علامات وأيقونات سيميائية

وفي ضوء ما سبق تحددت معالم خطة البحث واشتملت على مدخل وفصلين فضلا عن المقدمة والخاتمة على النحو التالي:

المدخل: تحدثت فيه عن المسرح بين النص والعرض حيث رصدت فيه ثلاثة إتجاهات، إتجاه يرى أن أهمية المسرحية تكمن في حسن اختيار النص والإتجاه الثاني يرى أن العرض سر نجاح العمل المسرحي، أما الإتجاه الثالث يوفق بين الإتجاهين السابقين.

الفصل الأول: جاء تحت عنوان العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي، وتناولت فيه ثلاثة عناصر، العنصر الأول ويتمثل في جمالية الكتابة الدرامية ومكوناتها من الحوار والإرشادات المسرحية بالإضافة إلى الإخراج المسرحي حيث عرفت بالمخرج وصفاته ودوره وعناصر الإخراج، أما العنصر الثاني فتناولت فيه السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي، حيث حددت مفهوم النسق المعماري والمكان الركحي والمكان الدرامي، وكذا الديكور بالإضافة إلى الإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية، أما العنصر الثالث يتمثل في جمالية الممثل حيث فصلت بين مفهوم الشخصية والممثل، وكذا ذكرت أشكال التعبير الجسدي لدى الممثل بالإضافة إلى الأنساق البصرية المرتبطة به من ملابس وماكياج والقناع، كما أشرت إلى دور الممثل.

الفصل الثاني: أتى بعنوان "دراسة سيميائية لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، وقد تطرقت فيه إلى أربعة عناصر: العنصر الأول عنونته بـ قراءة سيميائية للنص الدرامي، حيث تناولت فيه سيميائية العنوان وسيميائية النص الدرامي بالإضافة إلى سيميائية الحوار و العنصر الثاني فعنونته بسيميائية المكان والسينوغرافيا وتناولت فيه سيميائية المكان والمشهد المسرحي والإضاءة المسرحية والموسيقى التصويرية، أما العنصر الثالث فتناولت فيه سيميائية الممثل والأنساق البصرية المرتبطة به، حيث أشرت فيه إلى سيمياء الممثل ودلالة الأسماء والملابس والألوان، وختمت هذا الفصل بعنصر رابع والذي كان عنوانه "المسرح والتلقي".

وفي الأخير أدرجت ما توصلت إليه من نتائج في خاتمة البحث.

ومن أبرز العوائق التي واجهتني أثناء اختياري لهذا الموضوع أولا: تشعبه ومن الصعب الإلمام بكل جوانبه، ومع ذلك حاولت أن أُلِم بأهم الجوانب المتعلقة بهذا البحث، كذلك وجدت نفسي أمام مصطلحات متشابهة ومتقاربة من الصعب الفصل فيها والتمييز بينها.

ثانيا: قلة المراجع وصعوبة الحصول عليها، حيث كما أشرنا سابقا أن أغلب المهتمين بالمسرح كانت جهودهم تنصب حول النص الدرامي معرضين بذلك عن دراسة العرض المسرحي.

فقد أخذ منا هذا البحث وقتا وجهدا ونحن لا نسوق هذا من أجل إدعاء الإحاطة بكل جوانب البحث والإجابة الكافية عن كل الأسئلة المتعلقة بالموضوع، فهذا طموح مثالي، ومع هذا نطمع في نوال الأجرين وإلاّ على الأقل أجر الاجتهاد.

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بجزيل الشكر لأستاذي المشرف الدكتور ضيف عبد المالك الذي لم يبخل علي بتوجيهاته ونصائحه، وكان صبورا علي حتى تم إنجاز هذا البحث بعون الله تعالى.

مدخل

المسرح بين النص والعرض

المسرح بين النص والعرض

إنّ التحولات التي عرفها العالم في العقود الأخيرة جعلت النقد والمسرح يدخلان مرحلة جديدة، انصبت الجهود فيها على تحديد آليات وأدوات الممارسة المسرحية الإبداعية والنقدية، وجعلتهما يسايران شروط هذا التحول.

عرف النقد المسرحي تحولا ملحوظا بفضل انفتاحه على المناهج النقدية الحديثة والتي أسعفت الناقد المسرحي في توسيع آفاق دراسته النقدية وتغيير آليات اشتغاله وإعادة النظر في الكثير من المفاهيم والخطوات المنهجية، فالناقد الحديث حاول "أن يحطم الصورة الصنمية والنمطية لنقد المسرح بوصفه نوعا أدبيا، مغفلا بذلك الكثير من الجوانب الفنية التي تشكل نسيج هذا الفن المتفرد في بنائه والمتميز في شعريته والمتسم بالحيوية المتواصلة والذي يحتم نقده بصورة مختلفة عما كان سائدا".[1]

إذن لم يعد النقد المسرحي منكبا على مساءلة النص الدرامي وتحليل مكوناته وحسب بل طفق يتعامل مع الظاهرة المسرحية في شموليتها "وأصبحت الثقافة المسرحية كلا متكاملا لا يمكن أن نفصل فيها الممارسات الإبداعية من الحلقة الأولى في التأسيس والمتمثلة في إنتاج نص المسرحية بصيغته الأدبية ومرورا بالتحول الإبداعي من النص المكتوب إلى العرض الدرامي المرئي".[2]

المسرح كتابة إبداعية، تجسد ماديا من خلال طباعته في كتب مقروءة شأنه شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، بإمكان القارئ الاطلاع عليها والتعامل معها مثلما يتعامل مع هذه الأجناس، لكن النص المسرحي لا تكتمل إنتاجيته إلا عن طريق عملية إبداعية ثانية "تشغل وسائل

---

[1] ليلى بن عائشة: المقاربات النقدية المسرحية العربية المعاصرة بين امتلاك الرؤية الفنية وحداثة الأدوات، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والتحديات-، المهرجان الوطني للمسرح المحترف أيام 28، 29، 30 ماي 2011 محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، ص 281.

[2] المرجع نفسه، ص 284.

تعبيرية غير لغوية بالضرورة، وهذه العملية هي العرض الذي يحتوي على لغات بصرية وسمعية تجعله أقرب إلى فنون الفرجة".[1]

فقد اختلفت الآراء النقدية حول جنس المسرح وهل يتحكم فيه الجانب الأدبي في مجال الكلمة أو الجانب المسرحي في إطار الفضاء الدرامي البصري؟

فالمسرح فن يقوم على أساس مفارقات عديدة أبرزها قيامه على ثنائية (نص/عرض)، والواقع أن الجدل حول هذه الثنائية، كان وما يزال قائما منذ فترة طويلة وهو عرضة لهجوم شديد من قبل عدد من المنظرين والمخرجين المسرحيين، حيث الجدل حول هذه الثنائية يزداد حدة ويبرز بشكل كبير كلما طرحت مسألة تحديد الأولوية التي يكتسبها النص الدرامي أو نص العرض، والمكانة التي تُعطى لهذا أو ذاك فقد تغيرت بشكل ملحوظ على امتداد تاريخ المسرح.

وهذه الثنائية (النص/العرض) هي التي جعلت وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا خصوصا "أن الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف الثاني جزءا مما يسمى بفنون الفرجة".[2]

فالمسرح الكلاسيكي القديم كان يعطي للنص الدرامي قدسية وأهمية قصوى، باعتبار أن النص المكون الأساسي لتحقيق خلود المسرح، وبقائه عبر التاريخ، كما أن الممارسة الإبداعية المسرحية تؤكد أن عملية التأليف والكتابة مرحلة أساسية سواء قبل العرض أو بعده، أما النظرية الدرامية الحديثة تؤكد على العرض باعتباره أساس الخصوصية المسرحية.

إذن مما سبق لابد من إعادة النظر في طبيعة العلاقة القائمة بين النص والعرض وذلك بالإجابة على الإشكالات التالية:

- من الأهم النص المكتوب أو المعروض؟
- وما العلاقة التي تربطهما ببعضهما البعض؟

---

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم"، دط، مطابع أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ،ص8.

[2] المرجع نفسه، ص 07.

- وهل يمكن أن نتصور عرضا دون نص؟
- وهل وجود العرض مشروط بالإخراج أم أنه موجود بشكل ضمني في النص؟

نستطيع من خلال هذه التساؤلات فرز أهم التصورات والآراء النقدية حول هذه الثنائية (النص والعرض) وذلك بتصنيف ثلاث اتجاهات أساسية حاولت أن تجيب عن هذه الإشكالات.

أ- الاتجاه الأول:

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النص الدرامي يشكل محور العملية الإبداعية المسرحية وعنصرا أساسيا تلحق به كل المكونات الأخرى.

يعتبر النص الدرامي وإلى عهد قريب وثيقة إبداعية جد مقدسة حظيت باهتمام الدراميين بدعوى أنّ هذا النص هو مركز الفكرة المسرحية، وهو اللبنة الأساسية في بناء أرضية العرض المسرحي الناجح، والمادة الأولية التي تكون منطلقا لقراءة جديدة هي قراءة العرض "فبدون وجود النص الأدبي الذي تخبره عبقرية الأديب وتحمله القيم الفكرية والفنية الرفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة، فالمسرحية قبل أن تنجز على خشبة المسرح إنما تكون فكرة في ذهن كاتبها ثم تظهر إلى الوجود في أحضان اللغة، فلا عرضا مسرحيا بلا نص ولو كان مرتجلا".[1]

فهذا الاتجاه يرى أن النص الأدبي مصدرا لقراءة العرض قبل كل الأطراف الأخرى في العملية الاتصالية، فهو يمنح المخرج المزيد من الطاقة والإلهام والتغيير عبر طريقة بناء الشخصيات والحوارات العميقة التي تعالج موضوعات إنسانية واجتماعية كبرى، والنص قد تتوفر له أحيانا قيمة أدبية تضاهي قيمة بعض الروائع الأدبية، ولعل هذا هو ما يبرر إدراج النصوص الدرامية في البرامج والمقررات الدرامية في مختلف أسلاك التعليم، حيث أن بعض الجامعات العربية "الطالب يتشرب الدراما كأدب بحيث تنطوي أحكامه النقدية تبعا لذلك على جهل أو تجاهل لتجليات الدراما. (العرض المسرحي)".[2]

---

[1] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، دط، مطبعة هومه، الجزائر، 2007، ص 17.

[2] نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000م، ص40.

إنّ الاهتمام بالنص الدرامي كان موجودا منذ البدايات الأولى "فقد سبق لأب المسرح الفيلسوف اليوناني أرسطو أن أشار في نظرية متكاملة للمسرح إلى أن التراجيديا تستطيع أن تحقق غايتها الخاصة بالقراءة فقط دون حاجة إلى العرض المسرحي".[1]

فأرسطو يركز في التراجيديا على خيال المؤلف المسرحي كخيال أدبي خالص أو خيال تغلب عليه الصفة الأدبية.

فحضور الأدبية والأسطورة في النص المسرحي القديم، هو الذي كان يعزز ويرسخ حضوره، فأديب وهاملت... من أقوى الشخصيات الخيالية التي لا أصل لها في الواقع، ورغم ذلك فهي من أقوى الشخصيات في ثقافتنا، قد تكون هاملت شخصية خيالية تماما لكن يبدو في نظر من عايشوا صراعاته وآلامه أكثر واقعية من أي شخصية تاريخية حقيقية من معاصريه، لذلك هناك من يرى "أن مشاهدة أفعال التجسد والتجسيد (الأسطورة) على خشبة المسرح تمثل في نظر البعض نوعا من الهروب".[2]

إذن النص عند الأوائل كان ذا أهمية كبرى والسبب في ذلك الولاء الأعمى للكلمة والكاتب الذي يقف وراء النص في عرفهم "هو المبتدأ والمنتهي وعليه يجب أن يكون العرض المسرحي خادما له وعليه أيضا أن يكون مترجما أو مجسدا حرفيا لكل مشهد".[3]

لقد هيمنت النظرية الدرامية الكلاسيكية على النقد المسرحي، والتي أعلت من شأن النص ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة، فقد ظلت هذه النظرية وإلى عهد قريب مسيطرة على النقد المسرحي، الذي كان يتناول النصوص الأدبية بالدرجة الأولى متجاهلا بذلك العرض المسرحي، حيث يركز الناقد في قراءته للنص على الأفكار والمضامين كرصدهم أهم الأحداث وأبعادها، وتحديد العلاقات القائمة بين الشخصيات وتمييز ظروف الزمان والمكان...

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط، 2006، ص 12.

[2] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ص 26.

[3] نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص 40.

وهذا تأكيد "أن النص في انفصاله عن العرض يشكل واقعة إبداعية لها كيانها اللفظي المستقل الذي يحتاج إلى دراسة نقدية شأن باقي الوقائع الأدبية المكتوبة أو المسجلة".[1]

بل أنَّ أصحاب النظرة الكلاسيكية "رموا رجل المسرح مثل شكسبير بالهمجية لأنه استهان بالنظرية الكلاسيكية وضرب عرض الحائط بقواعدها، لأنّه اهتم في نصوصه بالجانب المســرحي وعناصره المؤثرة واضعا إياه فوق التقاليد الأدبية".[2]

كما أنّ هذه النظرة التعسفية للعرض المسرحي جعلت إبــداعات أجيـــال متعاقبـــة مـــن المخرجين والممثلين ومصممي المناظر والموسيقى والإضاءة والحركة والرقصات مهملة منسية تقبـــع في الظل ولا تحظى بشرف الوصف أو التحليل ناهيك عن التقييم.

فقد ظل الكلاسيكيون يضعون النص موضع تميز ولا يروا في العرض سوى تعبيرا عن النص الأدبي وترجمة له، وبهذا تصبح مهمة المخرج هي ترجمة النص بلغة أخرى و واجبه الأول هـــو أن يظل أمينا مع النص مخلصا له، بل "أن العديد من النقاد المعاصرين يتبنون هذه النظرة ضمنيا حـــين يستخدمون مصطلح "نص العرض" في التمييز بين العرض المسرحي لعمل ما ونصه المقروء".[3]

إذن لقد شهد المسرح صراعا واسعا بين مؤلف النص الدرامي ومخرج نص العرض، وكأن شرط وجود أحدهما هو نفي الآخر وهذا فصل "تعسفي ساذج بين النص الدرامي الذي يكتـــب للمسرح وبين الأداء التمثيلي لهذا النص، الذي يحوله إلى عرض مسرحي حي أمام الجمهور".[4]

فأصحاب هذا الاتجاه يرون أن المسرحية أينما انتقلت وحيثما حلت وكيفمـــا خرجـــت للناس، ومهما اختلف الزمان الذي تعرض فيه تبقى معتمدة أساسا على الفكر الذي يريده المؤلف ويبتغيه ويود إيصاله.

---

[1] عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي، مجلة طنجة الأدبية، العدد 35، ص 26.

[2] نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، دط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1999، ص 15.

[3] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص32.

[4] نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، ص 11.

ولا شك أن الخطر الرئيسي في هذا الموقف يكمن في محاولة تثبيت النص وتقديسه إلى درجة عرقلة نسق العرض تماما.

فإذا كان بعض النقاد يدافعون بشدة عن أهمية النص الدرامي الأدبي، فلأنهم يؤمنون بأن المسرح لا يمكن أن يكون بلا كلمة، فالمطلوب في رأيهم" ليس هو إلغاؤها، ولكن تعزيزها وتعضيدها سواءا بالحركة أو الإيماء أو الأقنعة أو الإضاءة فالكلمة عنصر أساسي لهذا وجب أن تكون درامية بالأساس، أي أن تكون متحركة لا ساكنة"[1].

الاتجاه الثاني:

أما أصحاب هذا الاتجاه يرون أنّ الرسالة الحقيقية للمسرح هي تلك التي تتكون في فضاء المسرح، حيث أنّ الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن، وليس النص المكتوب فقط، بل أنّ النص يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي، باعتبار أنّ المكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة إلى التجسيد الصوتي أو الحركي عبر تفعيل العلامات المختزنة بداخلها، حيث تتميز العلامات المسرحية بقدرتها على التحول من مظهر لآخر، ومن حالة إلى أخرى بل تستطيع أن تبعث الحياة في تلك الأجزاء الجامدة والمتواجدة في فضاء العرض.

إنّ تجارب المسرح الحديث غيرت من أسس العلاقة التي تربط بين أطراف الإنتاج المسرحي، وقلبت المعادلة رأسا على عقب، حيث أنهم قلّلوا من شأن النص المكتوب، و لم يمنحوه ذلك القدر من الاهتمام كما كان سائدا من قبل، بوصفه المادة الأساسية، والقاعدة التي يبنى عليها هيكل العرض، وأصبح النص الدرامي رهينا لسلطة المخرج، بل هو الذي يعيد كتابته ويقوم بإعداده بحيث يتماشى مع نظرته التجريبية، ويصبح النص الأصلي مجرد مرجع أو مصدر يستلهم منه الصيغ والأفكار الجديدة، ومن هنا "قد يتحول نص عادي أو متوسط القيمة إلى عرض حيث إذا كان وراءه ممثلون ومخرج متمكن، فالعرض يمكن أن يحرر النص من الهذر واللغو ويمكن أن

[1] عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي، ص 26.

يفجر جوانب بصرية كامنة ويشكلها جماليا فتكون الغواية البصرية معبّرا إلى عرض أمتع من النص بكثير".[1]

إذا لقد حطمت التجارب المسرحية الحديثة وحتى القديمة أحيانا من أدبية النص في القرن السادس عشر، ففي إيطاليا نشطت فرق الكوميديا المرتجلة التي نأت بالنص الأدبي بعيدا، وقربت الكلام العادي اليومي والأهم من ذلك أنّ الارتجال كان الأساس الذي يقوم عليه هذا النوع من المسرح "ومع ذلك فإن المتعة البصرية بل المعرفية أيضا فاقت وتفوق عشرات النصوص التي يعلو فيها صوت الخطابة والإنشاء".[2]

ونادرا ما يمر النص على خشبة المسرح من دون تعديل أو إضافة، فأثناء تجسيد النص يتشدد المخرج والممثل على أهمية مراحل وأفكار معينة، ويقللان من أهمية مراحل وأفكار أخرى، فالنصوص المسرحية التي كان يبدعها شكسبير وبرغم ما تنطوي عليه من قيمة أدبية، وذلك لأنها تتميز بحضور قوي للصورة الأدبية قبل كل شيء غير أنه كانت نصوصه "تمر وباستمرار عبر ما يمكن تسميته بالمصفاة المسرحية التي هي خشبة المسرح".[3]

إنّ اهتمام شكسبير بالجانب المسرحي وعناصره المؤثرة واضعا إياها فوق التقاليد الأدبية وأية اعتبارات أخرى، أثار سخط أتباع أرسطو لأنه "لم يكن يكتب نصوصا لتوضع فوق الرفوف أو تحفظ في المكتبات أو تقرأ في قاعات الدرس بل كتب مسرحيات تفسح المجال لإبداع الممثل والمؤثرات المسرحية السمعية والبصرية المثيرة وتتوجه إلى جمهور عريض متنوع تحاور واقعه وتشتبك مع قضاياه وأحلامه ومخاوفه، ولهذا خلدت أعماله".[4]

فالنص لا يأخذ دلالته إلا حين يندمج في العرض وهي مسألة تمليها طبيعته الداخلية، لاسيما أنّه يتخذ شكل حوارات موزعة من أدوار متعددة وأنّ دلالته لا تكتمل إلا داخل المقام

---

[1] نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص 265.

[2] المرجع نفسه، ص 266.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، ص 15.

التلفظي الذي يختاره له المخرج لأنّ النص عبارة عن علامات مختزنة وغير عاملة إلا بفعل قـــراءة ومهارة المخرج والممثل في إدراك معانيها والإجابة على ما تقترحه من أسئلة لأنّه يوجـــد داخلـــه معان توليدية تحيل إلى موضوعات جديدة من خلال إثارة بنيتها الداخلية "ولعل هذا ما يجعل النص الواحد يمكن أن يكون أساسا لعروض عديدة ومتباينة حسب الدلالة التي يمنحها إياه هذا المخـــرج أو ذاك".[1]

إن ظهور المناهج النقدية الحديثة وظهور ما يسمى بنظرية العرض المسرحي التي طرحـــت نفسها كبديل للنظرية الدرامية الكلاسيكية جعلت من العـــرض المســـرحي موضـــوعها وبـــؤرة اهتمامها، فلم تعد "أدبية النص مصدر العناية والاهتمام لأنّ أكثر العروض المسرحية كانت تكتب بلغة ركيكة أقرب إلى العامية من الفصحى وكانت هذه الأدبيـــة تعـــوض باحتفاليـــة العـــرض المسرحي".[2]

ومن هنا أصبح الأكثر شيوعا في الممارسة الحديثة هو موقف الرفض الجذري أيحانا للنص، حيث أصبح المسرح يندرج بكامله في تلك الاحتفالية التي تتم أمام وسط الجمهور أما النص فليس سوى عنصر من عناصر العرض وربما كان أقلها.

إن النظر إلى الدراما باعتبارها فنا لا يكتمل تحققه وتجسده ماديا (العرض) تبقـــى نظـــرة ناقصة وبناء غير مكتمل إذا نقصته المعرفة بعناصر العرض، لأنّ العرض المســـرحي يتـــألف مـــن خطابات مركبة: خطاب النص، والإخراج، وخطاب العرض الذي لا يتكون من كلمات فقـــط وإنما من حركات وإكسسوارات وأصوات وأزياء...، وعمليات التلقي مختلفـــة ومركبـــة أيضـــا ومتداخلة، المخرج كمتلق للنص والممثل للعرض، لذلك لا يمكن الوقوف على مفاتيحه الأساســـية تأويلا أو تفسيرا أو قراءة إلا باكتمال القدرة على تفكيك التفاصيل التي تكون معمـــاره الفـــني، فالنص من هذه الزاوية مجرد خطة تصور العرض لذلك "فأيا كانت المبررات والمســـوغات الـــتي

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 21.

[2] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دط، دار النشر حلب، الجزائر، 2007، ص 160.

يسوغها أصحاب مسرح القراءة أو مسرح المكتوب للقراءة –وعلى ندرتهم هذه الأيام- فإنّ الكاتب المسرحي وهو يكتب يجد نفسه في مواجهة متخيل واحد: حركة الشخصيات وصدامها على خشبة المسرح".[1]

إنّ مجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها المخرج ومصمم الديكور والموسيقيون والممثلون تشكل معاني غالبا ما تتخطى النص في مجمله وفي المقابل فإن الكثير من بنيات رسالة النص الأدبي المفترضة والحقيقية تختفي أو يتعذر إدراكها، حيث يمحوها نسق العرض ذاته "فالعرض المسرحي عالم منظور وكل شيء غير ضروري سيظهر مقحما ودخيلا".[2]

فاختيار النص المعد للعرض من مهام المخرج، لذلك ما يهمه ليس النص باعتبار قيمته الأدبية وإنما باعتباره كلاما يتوسل الصورة "في النص تلتقي الكلمة بالصورة وما الإضافة في الإرشادات المسرحية، التي يوردها الكاتب إلا محاولة منه لتوكيد على حضور الصورة، إنه يصف المشهد والحركة والأصوات"[3]، أي العرض موجود ضمنيا داخل معاني النص.

إنّ عملية تحويل نص مطبوع إلى عرض مسرحي يشكل عملية تحويل تام من طبيعة إلى أخرى إذ نستبدل عملية الطباعة بنظام آخر هو العرض المسرحي ووفق هذا يصبح الأداء المسرحي أو العرض نقطة الوصل بين اللغة والفعل.

إن هذا الاتجاه يرى أن "العرض يمثل أبرز عنصر يتميز به المسرح عن باقي الأجناس الإبداعية لذلك انصب اهتمامه على تأييد جمالية العرض التي تبحث عن الخلفية التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، كما ساهم العرض المسرحي "في تحقيق كينونة النص الدرامي ومنحه وجوده، وضخ دماء الحياة في شريانه، بحيث تتحول الشخصيات الورقية من الفضاء النصي إلى ممثلين أحياء في الفضاء الركحي".[4]

---

[1] نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص268.

[2] المرجع نفسه: ص 270.

[3] المرجع نفسه: ص 94.

[4] عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي، ص 26.

وفي سياق أيضا تأييد أهمية العرض إن المسرح يمثل تلك الثقافة التي "تمشي وتنطق وتحاور الناس في المكان والزمان الذي يجتمع فيه الناس، فالمسرح ليس كلاما، ليس كتابة وإنما هو فعل حيوي نعيشه ونحياه".[1]

إذن نلاحظ أن أصحاب هذا الاتجاه يسعون إلى الحد من سلطة أدبية النص الدرامي، بمعنى أن النص المسرحي لم يعد عنصرا أساسيا تلحق به العناصر المسرحية الأخرى، ولكنه ذلك المكون اللغوي الذي يندرج في نسق مركب مع العناصر الأخرى التي يتشكل منها العرض.

ومما سبق نستنتج أن كل الآراء السابقة تنحو إلى الدفاع عن فكرة جوهرية مؤيدوها يرون أن العرض المسرحي لا يعد ترجمة بصرية للنص، بل يشكل الوجه الفعلي للمسرح الذي يكاد يغيب فيه صوت المؤلف وتبرز أصوات الممثلين وحضورهم الكثيف فوق الخشبة، مما يدل أن العرض يمثل عملا فنيا مستقلا من خلال الإنجاز الفعلي فوق الركح.

الاتجاه الثالث:

تميز أصحاب هذا الاتجاه بنزعة توفيقية، متبنيين تصورا حداثيا ينص على ضمان التكامل في لذة أدبية النص الدرامي وسحر العرض المسرحي، لأن كلا منهما يخدم الآخر ويستدعيه، انطلاقا من مرحلة الكتابة من لدن المؤلف إلى مرحلة التلقي من طرف الجمهور، مرورا بمحطتي الإخراج والتجسيد المادي من قبل الممثلين، كما أنّ فعلا قراءة النص المسرحي تحقق لذة مقبولة، ومع ذلك فإن هذا النص يظل مليئا بقيم عاطفية وجمالية لا يبرزها إلاّ سحر العرض.

لقد بدأ النقد المسرحي يصلح في مسيره ويجتهد في تحليل العرض المسرحي، بقدر اجتهاده في تحليل النص، ويهتم بإبداع المخرج وفناني العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف "بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعرض وما يثمر ذلك من تنوع وثراء في دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية"[2]، فالمسرح منذ بدايته كان عبارة عن نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من

---

[1] عزيز الذهبي: ثنائية النص والعرض في النقد المسرحي المغربي، ص 26.

[2] نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، ص18.

خلال إتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص الحواري المنطوق إحداها، وتتضافر جميعهـــا لإنتاج التجربة المسرحية.

إنّ العلاقة التي تربط النص والعرض والمتفرج هي أنّ يكون النص والعرض خطابا و وسيلة توصل أفكار المؤلف والمخرج للمتفرج، أي أنّ النص ومكونات فضاء العرض هم وســيط بــين المؤلف والمخرج وبين المتفرج، ولكن إذا اعتمدنا مفاهيم ومفردات التأويــل لاكتشــفنا علائــق ودلالات أخرى لها علاقة بأنساق بصرية تمنح النص والعرض إمكانية التأويل البصري، فتكــون المعادلة أكثر تكثيفا، حيث تتحول علاقة المؤلف بالنص باعتباره كوسيط إلى علاقة جديدة بــين النص الذي يكون بالضرورة بصيريا ككيان إبداعي مستقل وبين المتفرج الذي يمتلك القدرة على أن يكون متفاعلا حيا يفهم بصريات النص والعرض.

تظل العلاقة بين هذين الخطابين (النص والعرض) قائمة لا يمكن فصلها لأهمية النص بوصفه مرتكزا نظريا للمقاربة الإخراجية التطبيقية، فالنص الدرامي يظل من خلال حركته وحيويته نصــا أدبيا ومسرحيا في نفس الوقت، فهو عمل أدبي كتب أساسا ليؤدى على خشبة المسرح، وعليــه لابد أن يتمتع بصفة الإبداع الأدبي القابل تقديمه على خشبة المسرح الفنية، ولكنه يغادر جنســه حينما يرتقيها، فيصبح موضوعات متخيلة لخطاب العرض، وتقع على كاهل المخرج فرضية صياغة المفردات الداخلية في نسيج البناء الفني لمنظومة العرض فاتجاه بعث الحياة في جسد النص من خلال رده أو إحالته إلى علامات بصرية تثري العرض، عندئذ يكتسب هذا الأخير جــدواه وتــأثيره في الذات المتلقية لأن هدف العرض المسرحي وموضوعه الأساسي هو تحقيق القيمة الجمالية التي تعــد العلامة الدالة على نضج المقاربة التطبيقية.

إنّ فكرة العرض حاضرة كعالم متخيل في ذهن المؤلف، مثلما أنّ المخرج يحــاول تخيلــها اعتمادا على نظام الدلالات اللغوية قصد صياغة العرض، فالنص يختزن طاقة خاصــة، تكمــن في الكلمات التي تقوم على الإشارة، كما تعمل على تحريك الأحداث والشخوص لتصبح الفكرة في نهاية المطاف حركة تتجسد بواسطة الإلقاء، إنّ هذا الإتجاه الذي يركز على التكامل بين الــنص

والعرض يؤمن أن للنص الدرامي أدواته الأدبية، كما أنّ للعرض المسرحي أدواته وتقنياته والفصل بين هذه العناصر، إنما ذلك كإجراء من اجل التحليل، وإلا فالعملية المسرحية لا تتم إلا يتضافر كل هذه الأدوات والوسائل إذ ليس هناك تفاضل بين هذه العناصر، بمعنى أنّ العلاقة بين النص والعرض علاقة جدلية مركبة من جملة من العناصر المتداخلة والدليل على ذلك هو أن الكاتب المسرحي يضع الجمهور في حسبانه أثناء لحظات التأليف "فالنص الدرامي نصا مفارقا ومختلفا عن النصوص اللغوية الإبداعية الأخرى بجمعه بين خاصيتين أساسيتين هما الأدبية والتمسرح".[1]

إذن يرى أصحاب هذا التصور بأن المسرحية تكتب أصلا لتمثل وتلقى "وأن المسرحية لا تظهر حقيقتها ولا يمكن ميلادها إلا حين تجسد على الخشبة، وأول خطوة في ذلك كله هي النص"[2] فمهمة الكاتب المسرحي هي إدماج الكلمة والصورة كأساس لمسرحيته "فنصه لا يعدوا أن يكون عنصرا في مزيج مركب من الأساليب الجمالية التي تتحد لتولد عملا مرئيا مسموعا، ويقود الوعي بالعملية التكميلية بين الكلمة والصورة عددا كبيرا من المؤلفين إلى الإفاضة في الإرشادات المسرحية التي تصف المنظر المسرحي والحركة والأصوات".[3]

ولما كان النص المكتوب يعتمد نظاما واحدا من خلال اللغة، فإن ذات المؤلف تنتهي تداوليتها على هذا المستوى لتحقيق تداولية بصرية في العرض فعملية تحويل الإشارات اللفظية المسرحية والمكتوبة والتي تمثل أفعالا، إلى إشارات التمثيل التي تمثل الأجسام الفاعلية، ستغير من معانيها بحكم المنجزات الخاصة بالممثل الذي يصنع تعابير الوجه والإيماءات والحركات التي يفترض أن يمثل الشخوص الدراسية، والفعل في المسرح يحمل معان عدة فهو في أبسط أشكاله ومعانيه مجموع الأفعال والحركات التي يقوم بها الممثلون.

---

[1] ميلود بوشايد وعبد الرحيم أحميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية، ط2، المغرب، 2006-2007م، ص 03.

[2] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 17.

[3] جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي، ص32.

إذن كاتب النص يرى الحياة بالأفكار ويعبر عنها بأداته الوحيدة والتي هي اللغة، أما العرض فيقدم بلغة منطوقة بل لغات منطوقة وغير منطوقة في مكان محدد ومؤطر، مساحته مساحة الخشبة التي على الرغم من محدوديتها فإنها رحبة بفضل لغتها المعقدة التي تحول سائر العلاقات في النص إلى نظام سميائي عبر فضاء مليء بالدلالات لجعل المقروء مسموعا مرئيا من خلال الصوت والصورة.

وإذا نظرنا إلى النص والعرض، من وجهة نظر فنية لرأينا أنه لابد أن يكون النص شيئا والعرض شيئا آخر، وإذا لم يصل النص والعرض إلى درجة التماحي والتطابق فعليهما أن لا يصلا إلى درجة التناقض، لأن أي مخرج حينما يتبنى نصا ما فإن قناعته بذلك النص من حيث صلاحيته للعرض شكلا ومضمونا تكون عنده ولو في حدودها الدنيا، وقد يحذف المخرج من النص وقد يضيف أحيانا إليه كلمات أو مشاهد حسب المقتضيات التي يتطلبها العرض، إلا أن المخرج صاحب العرض لا يمكن أن ينفي النص نفيا إلغائيا.

وخلاصة القول أن أصحاب هذا الاتجاه يؤكدون أن العلاقة القائمة بين هذين الجانبين هي علاقة تكامل، فقد تخلق الكلمات جوا تراجيديا أو كوميديا أو شاعريا، لكن هذا الجو لا يكتمل ولا يأخذ صورته النهائية إلا إذا تضافرت الكلمات في العرض مع الديكور والإنارة والموسيقى والمواقف، فهذا التصور يكتسي أهمية بالغة، نظرا لنزوعه إلى المرونة والاعتدال والموضوعية التي نستشفها خاصة من خلال تأكيده على أن النص رغم كونه ضروريا باعتباره مركز الفكرة المسرحية، لكنه غير كاف لأن وجوده الفعلي لا يتحقق إلا من خلال العرض وما يزخر به من حياة وصراع وإيقاع وأصوات وحركات وألوان.

وأنّ الكتابة الدرامية تتوق إلى التحقق فعليا على خشبة المسرح، بحكم الطبيعة الازدواجية للخطاب المسرحي الذي يتعايش فيه عنصران متلازمان ومتكاملان: النص الدرامي المسخر للقراءة، ينتمي إلى فنون الأدب، والعرض المسرحي المعد للمشاهدة ويصنف ضمن فنون الفرجة، وهذا التكامل بين النص والعرض يقوم على أساس نوعين من الممارسة، ممارسة النص وممارسة

الركح، اللتان تربطهما علاقة جدلية، الموقف العملي التطبيقي للركح لا يتحدد إلا بواسطة قـــراءة النص، كما أن قراءة النص تكون دائما متأثرة بالركح.

وانطلاقا مما سبق يتضح أنه رغم تباين تصورات النقاد المسرحين حول ثنائية النص العرض، فإن القاسم المشترك بينهم أنهم يؤمنون بقيمة وأهمية العرض، لكنهم لا يتجـــاوزون الـــنص بـــل يعترفون بمساهمته في تشكيل الرؤية الفنية للعرض.

الفصل الأول

العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي

أولا- جمالية الكتابة الدرامية.

ثانيا- السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي.

ثالثا- جمالية الممثل.

أولا- جمالية الكتابة الدرامية

I- جمالية الكتابة الدرامية.

1- الكتابة الدرامية:

إذا كان النص الدرامي نصا مفارقا، ومختلفا عن النصوص اللغوية الإبداعية الأخرى، وذلك بجمعه خاصيتين أساسيتين هما الأدبية والتمسرح، فهو يعتبر نقطة انطلاق أساسية لتصوير استراتيجيات ومخطط العمل المسرحي، وما تشترطه من تحليل ودراسة من شأنهما أن يحققا مفهوم التمسرح لهذا النص، والذي يعتبر السمة التي تميزه عن غيره من النصوص الفنية والإبداعية الأخرى "وتفتح أمام القارئ آفاقا قرائية جديدة تتمثل في التركيز على خصوصية النص الدرامي في حركته وحيويته وتجسيده وتحقيقه"[1]، فلهذا عملية تذوق النص والتواصل معه تعتبر مسألة ليست بسيطة، ويقتضي تحليل وقراءة النص الدرامي الانطلاق من جهاز نقدي خاص، قادر على استعاب كل مكوناته وعناصره والإحاطة بأبعاده الفكرية والفنية والجمالية وذلك من خلال صهر مختلف هذه الممارسات ومواجهة بعضها ببعض ليصبح نصا متعدد الأصوات، متعدد اللغات "والشيء الذي يجعل له هذه القيمة الفنية والفكرية هو تعامله مع النصوص التراثية بواسطة إعادة قراءتها وتحريكها وتكثيفها وتحويلها".[2]

إن المفاهيم العلمية والنقدية استقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل أي يتقمص الممثلون شخصيات النص ثم يتناوبون على قراءة هذه الحوارات، ليصنعوا منها واقعا افتراضيا مبنيا على النص وما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره، فالمقصود بالنص الدرامي ليس نص المؤلف عن قصة قصيرة، ولا المقتبس عن نص آخر أو عن أية مادة أدبية، فالمقصود إذن "هو النص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من

[1] ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية، ص 18.
[2] المرجع نفسه، ص 24.

تقيد بالحكاية، وبناء الشخصية والصراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى في قواعد التأليف المسرحي (الحبكة)".[1]

وهذا طبعا لا يعني على الإطلاق ألا يدخل الكاتب تغييرا على ترتيب و تصاعد هذه العناصر بوسيلة أو أكثر كالموسيقى والغناء والإضاءة، أو غير ذلك، فهذه الوسائل تدخل في أركان التأليف المسرحي "ولكن ما تفعله هو أنها تقدم هذه العناصر "بإطار جديد يكسر الإطار التقليدي للدراما"[2]، وهذه الدراما تهدف إلى معالجة هذه الوسائل والعناصر لإدراك مظاهرها الفنية الجمالية والوقوف عن أبعادها الفكرية والمعرفية.

ويمكن القول إن الكتابة الدرامية محكومة بحياتين أو بوجودين خلافا للكتابات الأخرى، الكتابة المسرحية هي الوجود الأول والعرض المسرحي هو الوجود الثاني، "والعرض المسرحي يمضي ويتلاشى خارج رحم الزمن، ولو حاولنا أن نحتفظ به شريطا مسجلا، لكنه رغم ذلك يتبخر محتفظا بالظل لأنه يفقد أنفاسه الحارة وحضوره الطازج أما الكلمات المسرحية هي التي تبقى والصورة التي ترسمها أطول عمرا".[3]

فكل قارئ قد يضيف عمرا زمنيا للمسرحية المكتوبة، وكل ممثل يضيف عمرا زمنيا لهذه الشخصية، أو تلك والعرض المسرحي يكدس عمرا آخر للكلمات.

ويمكن النظر إلى النص الدرامي كأي نص فني إبداعي آخر، لكونه مؤلفا من مجموعة من الرموز لكل منها مضمونه الخاص، وأنه يضم مجموعة من الدوال اللغوية، بحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل وفقرات وفصول، "لكن من جهة أخرى يضم المدلول بمستوياته المختلفة في النص نظاما لا ينتمي إلى النظام اللساني ولكن علاقته معه علاقة تماس وتشابه في الوقت ذاته، وبهذا يكون النص الدرامي عملية إنتاجية وفضاء يتصل فيه مؤلف النص مع

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق، 2003، ص 20.

[2] المرجع نفسه: ص 20.

[3] نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص 219.

قارئه"[1]، وهذا النص لا يكف عن التفاعل فهو يفكك دوما لغة الاتصال ولغة التعبير، ويعيد بناء لغة أخرى منفصلة وناجمة عن الأعراف الثقافية والاجتماعية والتاريخية وبهذه الطريقة نتمكن من قراءة هذا النص عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية، التي تتركز على تكويناته الصوتية، و وحداته الدلالية، فالنص الدرامي يتمتع بقدرة واسعة على بث العلامات "فهو سلسلة منتجات مستمرة العطاء على شكل تلفظات يتابع عبرها الفاعل الحيوي والذي هو بلا شك فاعل المؤلف وفاعل القارئ".[2]

.بما أنّ النص الدرامي عبارة عن رسالة مكتوبة، مكونة من رموز وأحرف متبلورة ينشأ الإطار المسرحي على أساسها، فإنه يهدف إلى تمكين القارئ (القارئ والمخرج) من تفسير هذا النص وترجمته إلى عوالم درامية وفضاءات تخيلية، فيسمح بقابلية التنبؤ بظاهرة ما من الظواهر أو من معلومات تكسب القارئ كفاءة درامية تمكنه من فك الرموز المخصصة للنص الدرامي بالمقارنة مع النصوص الأخرى.

الكاتب المسرحي ليس أديبا معزولا عن العرض المسرحي بل كان ولا يزال يلاحق مسرحياته، ويختبر بعدها البصري عن كثب، وقد تكون مثل هذه المتابعة سببا رئيسيا من أسباب قابلية ما يكتب للعرض واحتفاظه بدراميته، "فالكاتب المسرحي يكتب لكي يتكلم الآخر بدلا منه، ليس فقط الآخر ولكن مجموعة من الآخرين يتبادلون الكلام، فليس من الممكن أن نفك شفرة المسرح بوصفه عملية أسرار أو تعبير عن شخصية وأحاسيس ومشكلات المؤلف"[3]

إن كل المظاهر الذاتية يتم إحالتها بوضوح على أفواه الآخرين، إنّ أول ما يميز الكتابة الدرامية هو أنّها ليست ذاتية، .بما أن الكاتب لا يرفض بإرادته الحديث باسمه، إذن كاتب النص الدرامي يتوجه بنصه إلى القارئ وإلى المخرج، وفي هذا النص يلتقي الخطاب المسرحي مع

[1] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط1، دار مشرق، المغرب، 1994م، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

[3] آن أوبرسفلد: قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مهرجان الظاهرة، المسرح التجريبي، ط1، 1977م، ص 25

الخطابات الأدبية التي تعتمد على اللغة كأداة للتواصل، ونص المخرج الذي يعتمد على الكتابة السينوغرافية وعلى تحويل نص المؤلف إلى عرض يتضمن كل مقومات الأداء المسرحي من تمثيل وديكور وملابس وإضاءة وموسيقى وغيرها، ومن النصين معا يتولد نص ثالث هو نص المتلقي أي نص الجمهور وما يعكسه من ردود أفعال سلبية وإيجابية.

إن الأبعاد التواصلية للنص الدرامي، تتداخل في تشكيلها مجموعة من المعطيات، و العناصر اللغوية والفكرية والنفسية والاجتماعية والثقافية وغيرها من العناصر التي تحاول الكتابة الدرامية أن تجسدها في شكل فني يراعي نسق البناء الدرامي، الذي تساهم فيه مجموعة من المكونات، كالشخصية والحدث والزمان والمكان والحوار وغيرها.

فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل النص الدرامي، "باعتبارها ذاتا تحيل بالقيم الفكرية والفنية والثقافية، ترتبط أفعالها ومواقفها، بشخصيات فاعلة أخرى داخل النص ذاته".[1]

والحدث المسرحي* هو تلك الأفعال والمواقف التي تؤشر على من يجسدها داخل النص من زمان ومكان وشخوص، كما يحيل إلى الصراع الدرامي وما يتولد عنه من مواقف تعمل على تصوير الحدث وتناميه.

أما الزمان فهو الذي يتحكم في الإيقاع الداخلي للنص ويفسر الكيفية التي تتعاقب بها المواقف الدرامية ويفسر كيفية انتهاء الحكاية سواء بالانفتاح أو بالانغلاق ، هذا في الوقت الذي يشغل فيه المكان المسرحي داخل النص الدرامي باعتباره القائم في العالم الخارجي بالإضافة إلى إحالته على الأجواء النفسية والبنيات الاجتماعية والفضاءات التي تقوم فيها الشخصيات بإغفالها".[2]

---

[1] ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية، ص 16.

* الحدث المسرحي: هو مراحل احتدام الصراع نحو النهاية، وقد يكون الحدث نفسيا أو ماديا قد يتحقق كاملا على مستوى خشبة المسرح فقط وقد يتحقق في ادراك المتفرج فقط، وقد يتم من خلال جدل الخشبة المسرحية والصالة. فهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، ص28.

[2] المرجع السابق: ص 16.

وتبقى اللغة الدرامية تقنية لسانية يعتمدها المؤلف لرسم الشخصيات وتجسيد الأحداث وتحديد الدلالات العامة للعمل المسرحي، اعتمادا على الإرشادات والحوار الدرامي الذي يخضع لتقنيات فنية جمالية خاصة تتلاءم ومواقف الشخصية المسرحية، وتعمل على الدفع بالحدث الدرامي إلى التطور نحو النهاية.

تختلف المقاربات والتحليل التي تتخذ النص الدرامي موضوعا لها حسب الأدوات الإجرائية المقترحة للمقاربة والتحليل، وبالتأكيد ليس هناك أداة واحدة بل أدوات، "لاسيما إذا كانت أدوات مستنبطة اعتمادا على تحاليل داخلية تعد مفاتيح للولوج النص الدرامي وتفكيك فسيفساء وأسرار البنية الدرامية"[1]، لأن اللغة الدرامية لا تعتمد على الحوار الدرامي فقط، بل قد يكون أيضا للصمت بعد دلالي في تلك البنية، فضلا عما تقدمه الإرشادات المسرحية من إشارات لا يمكن إغفالها أثناء التحليل والمقاربة.

ومما سبق نستنتج أن النص الدرامي يتكون من طبقتين نصيتين وهما: الحوار والإرشادات المسرحية، ولقد اختلفت العلاقة النصية بينهما على مر العصور، في تاريخ المسرح، فقد تختفي الإرشادات المسرحية أو تكاد، ومع ذلك فهي تحتل مكانة هامة ولاسيما في المسرح المعاصر، حيث لهذه الإرشادات أهمية وقيمة جمالية ودلالة كبيرة. فهي تتضمن تصورات المؤلف لبيئة النص والديكور والأثاث والملابس والأفعال التي تقوم بها الشخصيات أثناء العرض،... أما الحوار فهو دائما صوت الآخر، ليس فقط صوت شخص واحد، ولكن أشخاص كثيرين "فإذا استطعنا فك شفرة صوت الفاعل الكاتب، بوسيلة تأويلية أو بأخرى، فسوف يجبّ هذا الافتراض الأصوات كلها.

وتكمن إشكالية الكتابة المسرحية الأدبية في تغطية لغة "الأنا" بلغة الآخر المعادلة لرفض التعبير عن الذات".[2]

---

[1] أحمد بلخيري: سميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، المغرب ،2010، ص 97.

[2] آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ص 26.

ويرتبط الاختلاف اللغوي الأصيل بين الحوار والإرشادات المسرحية بموضوع الإخبار أي سؤال من يتكلم؟ في الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقي الذي نسميه الشخصية والـــذي تختلف عن المؤلف أما في الإرشادات المسرحية فإن المتكلم هو المؤلف ذاته:

1- يطلق الأسماء على الشخصيات (مشيرا في كل مرة إلى المتكلم) وينسب إلى كـــل شخصـــية مكانا تتكلم فيه وجزءا من الخطاب

2- يحدد إيماءات، و أفعال الشخصيات بعيدا عن الخطاب ويمكن أيضـــا التمييـــز بـــين الحـــوار والإرشادات على مستوى الطبع عن طريق استغلال الخطوط ذات الأحرف البرازة، واستعمال القوسين بالنسبة للإرشادات لتمييزها عن الحوار الذي يكتب هو أيضا بطريقة خاصة تخضـــع لتنظيم محكم على بياض الورقة، تراعي فيه التوازنات وتوزيعات الكتل النصية، و اعتماد الخطط البارزة، والبياضات بين الفصول واللوحات، كما أن العنوان والإنتماء الأجناسي للنص، من بين الأشياء الأولية التي تلفظها العين لأول وهلة وكل هذه الأشياء يمكن استغلالها كفرضيات قرائية أيضا".[1]

إنّ استحضار التمييز بين هذين المكونين النصيين، أثناء قراءة النص المسرحي أمر ضروري، لأن من شانه أن يضيء مجموعة من الأبعاد المكونة لهذا النص، حكائيا خطابيا، أدبيا، درماتورجيا.

2- مكونات الكتابة الدرامية:

أ- الحوار الدرامي:

كان الحوار الدرامي في كتابات النقاد يوصف بأنه أسلوب التعبير الدرامي المتميز، وكانت له هذه المكانة، لأن التأليف المسرحي، نوع رفيع من أنواع الأدب، "وظلت البشرية قرونا طويلـــة تتغنى بحوار المسرحيات ما بين تشدق الممثلين بتكلف وتصنع، وفي تأديته بواقعية لطيفة".[2]

[1] ينظر: ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي: قراءة النص المسرحية دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 13.

[2] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 107.

ولأنّ الكتاب المسرحيين كانوا عماد الحركات المسرحية المهمة، فقد احتلت النصوص المكانة الأولى في العرض المسرحي، وكان ذلك دافعا إلى بذل المزيد من الاهتمام في إيصال الحوار بأبهى صورة إلى أذن المتلقي.

إنّ جوهر الكتابة الدرامية هو الحوار الدرامي لأنّه هو العنصر الذي يسمح بالوقوف عن كثب على أدبية النص الدرامي، فالمسرح فن المتحادثين والمتخاطبين، والحوار الدرامي "يتمظهر على شاكلة متواليات من المقاطع، تتحملها ذوات شخصيات متفاعلة، وإن الوقوف عند مظاهر التفاعل داخل النص الدرامي من خلال قراءة الحوار الذي من شأنه أن يساعدنا على إبراز المبادئ المتحكمه فيه والوقوف على آثاره في حركية النص، ومدى ترجمته لأشكال التوتر الدرامي داخله"[1]، إلا أننا نعلم جيدا أن الحوار لا يقتصر وجوده على النص المسرحي، وإنّما يتجاوزه نحو الشعر والرواية، بل ونحو الحياة اليومية نفسها، فما الذي يميز ذات الحوار الدرامي عن غيره؟.

"الحوار الدرامي هو حوار مركز منتقى مهذب وله غاية محددة هي صنع الدرما، ولا شك أن الكتاب المسرحيين يعرفون ذلك ويفرقون تفريقا دقيقا بين الحوار الدرامي وبين الحديث العادي"[2] فالحوار الذي يكون دراميا هو الحوار الذي تخاطب فيه الشخصيات إحداها الأخرى، لكن حوارها يتوجه نحو الجمهور، هذا الجمهور الذي من الضروري إخباره، وما دام الموجه الأساسي لهذا الإخبار هو المؤلف، فإن الحوار المسرحي بقدر ما هو حوار بين شخصيات، فهو أيضا وأساسا حوار "موجه من مؤلف إلى جمهور وهذه الخاصية هي التي جعلت منه خطابا مزدوجا، والحوار الدرامي ينمو ويتوالد، ففي الحياة قد يتوقف الحديث عند نقطة معينة لا يتجاوزها إلى غيرها، أما الحوار الدرامي فينتقل بمنطقية وتسلسل من نقطة إلى نقطة"[3]، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية ويجب أن يتم هذا النمو بسرعة ودون

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص 16.

[2] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 109.

[3] المرجع نفسه، ص 110.

توقف حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية المتاحة له للحوار دور مهم يستطيع الكاتب من خلاله أن يضع الأمور في نصابها ويكشف عن الحقيقة، "إذ لم تعد وظيفة الحوارات بلاغية أو إنشائية بل صارت لها وظيفة جمالية درامية أي تنقل الحياة اليومية ببساطتها وعفويتها وصراعاتها ومشاكلها وهمومها"[1]، ومن هنا فإن الحوار الدرامي يصبح لا معنى له إذا لم يحمل الشحن العاطفية المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات، ومهما بلغت قوة الفعل من الدلالة بديلا عن الكلام فإن موضوع المسرحية وصراعها وشخصياتها لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار، أي أن الحوار الدرامي هو حامل لواء المسرحية كلها، وجامع لشمل جميع عناصرها، ولهذا على الكاتب المعاصر أن يواكب العصر في سرعة الإيقاع وفي تقديم الإثارة التي صارت سمة العصر والتي صار القارئ أو المتفرج يطلبها في العرض المسرحي والذي يجب أن يمتلئ بكل مقومات البناء المسرحي، في عمق الصراع وقوة الموضوع واكتمال الشخصيات، وبهذا الشكل فالحوار الدرامي هو السبيل الوحيد أمام الكاتب المعاصر وسلاحه القوي.

الحوار ينبثق عن مفهوم المحاكاة في المسرح، فهو يشابه الواقع من ناحية ومخالف له من ناحية ثانية، إذ يشابهه في تعريفنا بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني ويخالفه في أنه مركب بطريقة فنية، لها وظائف محددة فهو ليس حوارا واقعا، وإنما يوحي بالواقع فالكاتب المسرحي يضع الشخصية، في ظرف عاد، وكل شيء يحدث كما في الحياة العادية اليومية، فالحوار الدرامي ليس انتقائيا مختارا على أسس بلاغية أو لاستعراض مهارات لغوية وإنما لخلق عالم درامي "والأبطال الذين يعيشون فيه يعتبرون عناصر مستمرة ومترابطة لاستمرار الوهم، فاستخدام الحوار يمكن أن يعتبر تحريكا لساكن".[2]

ومع إعلاء مكانة المخرج، أخذ الحوار الدرامي تقل أهميته رغم إمتلاء المسرح به، ويعود نقص أهميته، من أنه لم يعد التعبير الأقوى أو الوحيد عن التواصل الفعلي بين الشخصيات في

[1] نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص 116.

[2] إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، دط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دب، 1996، ص 97.

صراعها أو في توافقها، وعندما ازدادت براعة المخرجين والممثلين "صار الفعل يحل محل الحوار في التعبير عن الدلالة النفسية والعاطفية، فصار الحوار مكملا للفعل وليس بديلا عنه".[1]

فلم يعد الممثلون يقفون على خشبة المسرح بحكايتهم القديمة ذات الفخامة في القول والفعل، و لم يعد الحوار يجلجل بفصاحته في آذان المتفرجين، بل صار حديثا عاديا، قد يعنف في أزمان الصراع لكنه يظل ضمن دائرة الحديث الواقعي، "و لم يكتف المخرجون بإنزال مكانة الحوار إلى المرتبة الثانية أو الثالثة، بل صاروا يكيدون الكاتب كيدا مؤلما بحذف أطوال من نصوصهم، ثم زادوهم كيدا أشد في أواخر القرن العشرين بأن قدموا عروضا دون كلام".[2]

غير أن هذا الصراع الخفي بين المخرج والكاتب لم يذهب بقيمة الحوار، لأنه ليس من الممكن الاستغناء عنه، لأن العرض المسرحي في نهاية الأمر تجسيد لظروف الكلام، إذ كائنا ما كان شأن العرض المسرحي، فإنه لن يقوم إلا بالحوار "فهو كلام يتصدى له الممثل بالإلقاء المتقن في نبرات الصوت و وضوح الكلمات والتعابير".[3]

وكذلك يمكن الإشارة إلى أن الحوار الدرامي يأخذ أشكالا مختلفة، فإذا تحدثنا عن التطور النوعي فنلاحظ أن الحوار الشعري ارتبط قديما بالتراجيديا وارتبط الحوار النثري بالكوميديا، فهذا كان له تأثيرا على البنى الدرامية، كما أنه أيضا طرق التعبير الدرامي قد ارتبطت بمقولات خاصة وبأسلوب ملائم، "إنّ التراجيديا في شكلها الكلاسيكي تبنى عالما دراميا يسكنه أشخاص ملكيون، حوارهم يجب أن يكون وقورا ساميا سمو مكانتهم"[4]، أما عالم الكوميديا الخاص بالحياة البسيطة يناسبه أكثر التعبير والحوار من خلال لغة الحياة اليومية، التي تدل على حياة الإنسان العادي الوضيع، وكذلك أيضا يأخذ الحوار أشكالا مختلفة على أساس خطابها الإيديولوجي، باختصار يعتمد الخطاب التراجيدي على الحوارات الفلسفية المتعلقة بالخطأ والصواب ويهدف إلى تقديم

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص 107.
[2] المرجع نفسه، ص 108.
[3] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
[4] إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ص 84.

حقائق كونية لكي تعطي للحياة معنى وهذا يتناقض مع الكوميديا، حيث الخطاب الاجتماعي الأساس، ويهدف من خلال المسرحية تدمير النظم التي يسعى المجتمع من خلالها أن يكتسب معنى".[1]

وخلاصة الكلام أن هذه الفوارق الجوهرية لها تأثير كبير على عمليات خلق الحوار الدرامي.

ب- الإرشادات المسرحية:

يتميز النص الروائي السردي عن النص الدرامي في قدرة مؤلف النص الروائي على أن يشير إلى نفسه من خلال الأشياء التي يصطدم بها، وبوسعه أيضا أن يضع نفسه داخل الشخوص أو خارجها، أو أن يجمع بين الأمرين معا حتى في الجملة الواحدة، أما في النص الدرامي "فإن المؤلف غائب منذ اللحظة التي تظهر فيها الشخصيات الدرامية، في أي مشهد، إن مجرد حضورهم ينسحب المؤلف إلى الصف الأخير"،[2] ومع ذلك فإن بقايا تدخل المؤلف تظهر في طريقة توزيعه وتقطيعه للمشاهد، إلا أن أي تدخل المؤلف الدرامي في فضاء النص الدرامي، يكمن في قائمة الإرشادات والمعلومات والملاحظات التي يقدمها عن الفضاء والحركة والحالات الشعورية للشخصيات، والتي اصطلح على تسميتها، اسم النص الثانوي أو ما وراء النص، أو النص الموازي أو النص الفرعي، غير أن المصطلح الأكثر شيوعا الإرشادات المسرحية.

إن أغلب النقاد يستخدمون مصطلحي النص الرئيسي والإرشادات المسرحية للتمييز بين حوار الشخصيات، وبين قائمة المعلومات والملاحظات، التي تضع إطار لهذا الحوار، فالكاتب المسرحي يضع ملاحظاته الإرشادية غالبا بين قوسين كبيرين، ليتوجه بها للقارئ لمساعدته على تصور وتخيل الفضاء الدرامي، لذلك ينبغي عليه تحليل هذه الإرشادات "باعتبارها تؤثر على الشخصيات وعلى دلالتها الاجتماعية ومواقفها النفسية وعلى تموضعها وحركاتها فوق الخشبة،

[1] ينظر: إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ص 85.

[2] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص78.

كما تؤثر في الآن ذاته على الزمان والمكان، وعلى العلامات البصرية والسمعية والتقنية والمشهدية التي تهم اللعب والأداء التمثيلي، كالإضاءة والملابس والماكياج"[1] وكل ما يتعلق بالفضاء السينوغرافي، إنّما هذه الإرشادات هي التي تقدم لنا الشروط والظروف المتخيلة لكلام الشخصيات.

وباختصار الإرشادات المسرحية تتضمن العناصر التالية:

1- العناوين الرئيسية أو المتخللة "فصول، مشاهد...".

2- لائحة الشخصيات بالإضافة إلى أسمائها المكتوبة أمام كل سطر حواري.

3- إشارات زمنية وفضائية.

4- تحديدات مختلفة تتعلق بوضعية الشخصيات وحركاتها وطريقة كلامها ودخولها وخروجها والديكور والأزياء...إلخ.[2]

فهذه الإرشادات تساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي من العناوين والتقطيعات (فصل، مشهد... وكذلك قائمة الشخصيات والملاحظات التي تتعلق بحركتها وألقابها، و وظائفها، مع ما تشير إليه من أمكنة جغرافية وتاريخية وأسطورية، وملاحظات وصفية، كوصف الأبعاد الهندسية (مثل الغرف، المداخل، المخارج، الأغراض...) كذلك وصف حالة الشخصية النفسية وطريقة حديثها (ببرودة، بلطف، بحماس، بغضب...)، وكذلك إرشادات تتعلق بالتقنيات مثل الإنارة، أو مجموعة من النصائح ذات البعد العام التي تقدم إلى المخرج".[3]

إن النص الرئيسي فقط ما يتاح للمتفرجين على العرض باعتباره منتجا للمعنى، أما النص الإرشادي الذي يتعرض للتفسير على يد المخرج والمصمم والممثلين والتقنيين، فإنه يتعرض لدرجات مختلفة من الفهم والإلتزام والتجاهل، وقد يبقى وقد يختفي، إن الإرشادات المسرحية

[1] ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية، ص20.

[2] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم"، ص14.

[3] أنظر: أكرم يوسف: الفضاء الدرامي دراسة سيميائية، ص79.

مكملة للبنية الأدبية للمسرحية، و أنها توحي بوظائف هامة جدا في بنيتها الدلالية لكنـــها تحتـــل مكانة ثانوية بالنسبة إلى الحوار، "فالإرشادات المسرحية تضم إطار الحـــوار بمعـــنين: حرفيـــا في الإخراج الطباعي للصفحة، ومسرحيا في أنها تضفي على النص المطبوع كونه مسودة للإخـــراج المسرحي، إنّ فريق الإخراج يعرض عليه سلسلة من المؤشرات الدالة عن النوايا المسرحية للكاتب الدرامي، ويقدم للقارئ الفرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص وبالتـــالي فرصـــة لإخـــراج المسرحية من مخيلته."[1]

ويمكن الإشارة إلى ملاحظة هامة تتعلق بالعلاقة بين النص الرئيسي والإرشادات المسرحية وهي علاقة التواري والظهور، فبشكل عام كلما كان الحوار التداولي للشخصيات الدرامية غنيـــا بالصور والاستعارات كلما قل تدخل المؤلف، وقصر طول نص الإرشادات الذي يهدف منـــه إلى بناء الفضاء الدرامي إضافة إلى فضاء الحكاية والعكس صحيح.

فكثير من النقاد كانوا ينظرون إلى النصوص الدرامية الكلاســـيكية بـــان هنـــاك غيـــاب للإرشادات المسرحية، التي تعمل بشكل موازي للحوار "وأن الموقف النقدي العام في النصوص التي تنتمي إلى عصور أقدم هو أنّ الإرشادات المسرحية هي إما هامشية أو غير مفروضـــة، حيـــث في أحوال كثيرة كان النص الفرعي يغيب تماما كما في النصوص المسرحية الإغريقية التي وصـــلتنا أو يكون إلى حد بعيد غامض وهزيل، كما في الإرشادات المسرحية في الـــدراما الإليرابيتيـــة"[2]، وفي المقابل تزخر بعض النصوص الحديثة بالملاحظات والإرشادات "لندرة الحوار والأحـــداث فيهـــا، حيث تحل العلاقات بين الأشياء محله"[3]، غير أن الملاحظ للنصوص الكلاسيكية التي تكاد تغيـــب فيها الإرشادات المسرحية أنها حافلة وإلى حد كبير بهذه الإرشادات داخل الحوار الـــتي وضـــعها المؤلف، فهذه الإرشادات تستنتج من خلال ثنايا الحوار الذي يدور بين الشخصـــيات أي الـــنص

[1] إلين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ص 108.

[2] المرجع نفسه، ص 110.

[3] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص 378.

نفسه ومن هذه الرؤية تحدد شروط إخراجه وبالتالي نجد الإرشادات المسرحية ضمن الحوار نفسه ويكمن استقراؤها منه، ومن ثم فهناك ارتباط بين أشكال المسرحية الدرامية، وكذا زمن ظهورها وبين طرق وأنماط معينة من الإرشادات المسرحية.

ومما سبق نستنتج أن النص الدرامي الكلاسيكي تسود فيه الإرشادات المتضمنة داخل الحوار، وتلعب دورا هاما في توجيه الإخراج وبالتالي يتم توصيل هذه المعلومات والإرشادات في الحوار بشكل ضمني مع الأخذ في الاعتبار أنها تصل إلى المتفرج مباشرة عن طريق الإخراج، أما النص الدرامي الحديث فيعمل عند مستوى كل من النص الرئيسي والنص الإرشادي الصريح وكذلك أن الكثير من المعلومات تقدم أيضا من خلال أسلوب داخل الحوار لتكمل الإرشادات خارج الحوار.

وتكمن أهمية الإرشادات المسرحية، سواء داخل الحوار أو خارجه "أنها تمثل بالنسبة إلى الكاتب المسرحي وسيلة لفرض سيطرته على العمليات التي يتحقق بها النص في حالة العرض"[1]، ومن الإرشادات ما يرتبط بالشخصية ومن ثم فهي موجه إلى الممثل، ومنها ما تهتم بالمنظر والإضاءة وتوجه إلى مصمم الديكور ومصمم الإضاءة، وهي أيضا تتعامل مع المؤثرات البصرية والصوتية و موجهة إلى التقنين.

فالوظيفة المسرحية الأولى للمثل هي تمثيل الشخصية والمعلومات الخاصة مظهرها وسلوكها وتفاعلها في النص وهذا يظهر سواء ضمنية أو صراحة من خلال الإرشادات المسرحية الخارجية عن الحوار، فالإرشادات المسرحية تظهر مظهر وسمات الشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض والتفاعل فيما بينها، وهذا له دور مهم بالنسبة إلى الممثل "فالعلاقات المكانية المشار إليها في الإرشادات تعكس قضايا المكانة والسيطرة والظروف الجسمانية الخارجية الخاصة بالقصة تفيد في

[1] إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ص 17.

الإشارة إلى الظروف والصراعات السيكولوجية الداخلية ويمكن تقديم المعلومات الخاصة بهوية الشخصية وذاتها ودلالة الشخصية بالنسبة إلى الفعل.[1]

أما بالنسبة إلى العناصر التصميمية والتقنية، فإن الإرشادات المسرحية ترتبط بعمل المصمم، مصمم الإضاءة والتقني، وفي غياب الإرشادات الخارجة عن الحوار في معظم النصوص الدرامية الكلاسيكية "فالمصمم يقوم باستنباط الأساسيات من الحوار، فهنا يكون للمصمم الاختيار من الأزياء السائدة في هذا العصر، وكذلك من الناحية الجمالية فقد يلجأ المصمم إلى رسوم الأواني الزخرفية المعاصرة للمسرحية"[2]، أما بالنسبة إلى النصوص الدرامية الحديثة نلاحظ التأكيد المتزايد على التفاصيل والصرامة في الإرشادات المسرحية المتعلقة بمسائل التصميم، فالمسرحيات الحديثة تعكس الأزياء التي تواكب هذا العصر وليس هذا وحسب، بل حسب دور ومكانة الشخصية في حد ذاتها، فهي تعطي مؤشرا تفصيليا عن حالة الشخصية منذ أول دخول لها، كما أن الإرشادات المسرحية "تؤسس مدخلا إلى الماكياج، والملابس وتضع المتفرج في مواجهة مع الشخصيات باعتبارها تمثيلات استعارية"[3]، وأخيرا هناك إرشادات خاصة بخشبة المسرح وإرشادات خاصة بالإضاءة كوسيلة إضافية على التغيير الطبيعي من المصنوع، والدور من الواقع.

إن القيام بترجمة الإرشادات المسرحية الخاصة بالمناظر والممثلين والحركات الأساسية تجعل المرء ينمي إحساسا واضحا بطبيعة نية الشخصيات ودلالتها بالطبيعة المكانية والمركبة للعلامات.

[1] إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ص 180.

[2] المرجع نفسه ، ص 186.

[3] المرجع نفسه، ص 190.

II- الإخراج المسرحي:

1- الإخراج المسرحي:

لقد عبر المسرح حقبا، ومر بحضارات كان السلوك الإنساني فيها بسيطا، ويكاد أن يكون موحدا: الأزياء واحدة، في الحضارة الواحدة، وإذا اختلفت ففي القطع أو اللون، و التقاليد والعادات واحدة في الحضارة الواحدة بحيث "يصبح تجسيد نص مسرحي أو إدارته، أو توجيهه، أو تنفيذه قاصرا بالدرجة الأولى على تجسيد الكلمات صوتا وأداءا وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار أو تنفيذ لملاحظات المؤلف، ولهذا كانت وظيفة التنفيذ من أبسط الأمور، و غالبا ما كان يقوم بها المؤلف نفسه، كما في المسرح الإغريقي.[1] وكانت جماهير المسرح أيضا بسيطة ومتواضعة، راضية بأقل القليل من تلك الجهود المشتركة بين المؤلف والمنفذين، ولكن سرعان ما تغيرت الأوضاع واتسعت الرقعة المسرحية، و لم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف بل تعداه إلى المنتج والفنان التشكيلي وحتى الممثل أحيانا.

وشهدت العصور الوسطى وعصر النهضة "ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين في العرض المسرحي، و أطلق عليه "المدير" أو "الرئيس" أو "القائد"، إلا أن التقدير والاهتمام الأكبر بقيا حكرا على الكاتب الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور"[2] واستمر هذا الوضع حتى القرن السابع عشر، الذي ازدهر فيه النشاط المسرحي بأعمال شكسبير الإنجليزي وموليير الفرنسي والتي فرضت أعمالهما طبيعة جديدة للعرض المسرحي، ومع ذلك بقى الممثل يواجه الجمهور بأسلوب أدبي، فكان العرض المسرحي حالة أدبية شبه خالصة، وهذا طبعا لا يحتاج إلا القليل من الخبرة الإخراجية، وجاء القرن الثامن عشر حاملا معه اهتمامات جديدة حول تفسير الشخصية الدرامية وتقنيات التمثيل، والتحولات التقنية، مما أثر على العرض المسرحي الذي بدأ يهتم ببناء المشهد تقنيا ليصنع حالة بصرية تجذب المشاهدين، ومع قدوم القرن التاسع عشر كانت التراكمات الفنية

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص 21.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 57.

والتقنية قد وفرت البيئة الخصبة للمسرح بالمفهوم الحديث، وبدأت تتشكل مقومات المخرج المسرحي، وبدأت ترسم معالم الإخراج والسينوغرافيا برؤية جديدة وبأدوات مغايرة لما كان سائدا من قبل في إنجاز العرض المسرحي "ومن أهم ما أفرزته تشكلات الوعي في هذا النوع من الممارسة إعادة النظر في العلاقة بين نص المؤلف وإبداع المخرج ومحاولة الانفلات الهادئ من سلطة المؤلف بعد أن كان نصه أساس البناء العرض و ركيزة تبليغ ما يريد للمتلقي سواء كان هذا المتلقي قارئا أو متفرجا"[1].

و لم يكن التخفيف من هذه السلطة الأدبية وليد الصدفة، بل عملت خيارات عديدة على الدفع بالمخرج إلى إعادة النظر في العملية الإنتاجية المسرحية، وعلى توجيه اهتمام الثقافة الإخراجية "نحو البحث عن اللغات المسرحية الممكنة التي تجعل المجتمع يفكر بها وينتج بها وعيه، ويدرك دور التقنية في مساءلة الذات والمجتمع والعالم أثناء كتابة هذا الفكر في فضاء العرض وزمانيه".[2]

وفي القرن العشرين تمكن المخرج من التحكم في كافة عناصر العرض المسرحي بحيث تحول "المخرج إلى لاعب عرائس يسيطر على العرض والممثلين سيطرة تامة"[3]وبهذا تنامى دور المخرج باعتباره مصدر الإبداع الرئيسي في العرض المسرحي.

وكما أشرنا سابقا أن النص المسرحي كان حاضرا في المسرح القديم بقوة، وكانت أدبية وأسطوريته هي التي كانت تعزز وترسخ هذا الحضور، ولكن الواقع فنا جماعيا كالمسرح، ما كان ليأتلف ويلتئم ويستقيم إلا بوجود شخص يأخذ على عاتقه مهمة التنسيق تمهيدا لتوحيد العمل.

لاشك أن الإخراج المسرحي شأنه شأن كل نشاط إنساني يتقوى بالعلم، و يتحصن بمصداقيته، فالعملية الإخراجية ليست مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية، وإنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى الترجمة، إذن فالإخراج "هو فهم النص واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة

[1] عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، دط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص269.

[2] المرجع نفسه: ص 269.

[3] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 61.

المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشية المسرح"[1]، والتحقق من هذا الهدف يجب التنسيق بين العلامات الفنية وبين عناصر العرض المسرحي السمعية والبصرية والإشراف عليها، حتى اكتمال إنتاج العرض، وتتضمن إعداد الممثلين، وتدريبهم على الأداء الصوتي والانفعالي وتصميم وتخطيط حركتهم.

كما أن الإخراج يتضمن تحديد العناصر المستخدمة في العرض من ديكور ومكملات وملابس والإشراف على التصميم وتنفيذ هندسة الصوت، والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، و العمل وراء الكواليس، وصياغة كل هذا بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه.

"إن الإخراج بالمعنى العميق لهذه الكلمة يبدأ تماما عندما تنشأ أركان فنية من صور عدة تتحد في سيمفونية العرض المسرحي"[2]، وعملية الإخراج تقتضي بادئ بدء التمرس بدراسات لغوية وأدبية واسعة وبالأخص "دراسة عيون الأدب المسرحي عبر تاريخ المسرح في العالم دراسة أدبية ونقدية"[3]، وهذا يعني أن الممارسة الإخراجية تحتاج إلى دراسة عميق نظريا وتطبيقيا لكافة عناصر العرض المسرحي، وبوجه خاص خشبة المسرح بكل موضوعاتها وإمكانياتها، " لأن على خشبة المسرح سيجد المخرج كل ما يمكن أن يلجأ إليه لتكييف الفراغ المسرحي بما يناسب رؤياه في إخراج الأعمال المسرحية المختلفة".[4]

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 15.

[2] ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، دط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص 24.

[3] سعد أردش:المخرج في المسرح المعاصر، ص 16.

[4] المرجع نفسه، ص 17.

2- المخرج:

إذن يأتي المخرج في مركز عملية الإنتاج المسرحي وهو المسؤول عن كافة القرارات الإبداعية، ويبدأ عمله باقتراح النص الدرامي ثم ترشيح ممثلي الشخصيات الرئيسية، واختيار معاونيه الرئيسيين من مساعدي الإخراج، و مهندسي الديكور ومصممي المناظر والإضاءة والصوت والأداء الحركي...إلخ.

رغم أن المخرج لا يظهر على خشبة المسرح –في الغالب- لا أن المخرج المتميز يبدو موجودا بوضوح في العرض، "وتظهر بصمته واضحة على أداء الممثلين وإيقاع العرض وألوان الديكور والإضاءة والملابس وإتزان العلاقة بين مختلف العناصر وتناسقها"[1]، وهذه العناصر هي التي تحدد مدى نجاح العرض من فشله، ويعتمد نجاح المخرج على شخصيته وكفاءته العلمية وقدراته الفنية وتجربته، هذا من جهة، وقوة العناصر المساعدة له والظروف الاقتصادية للإنتاج من جهة "فالمخرج هو ذلك الساحر الخفي والمفكر في المسرح إنه ذلك الكيان الخفي عن المتفرج، الممسك بيده خيوط المسرح المعقدة كلها والموجه للإدارة الإبداعية الخلاقة للفرقة المسرحية"[2]، و إذا ما فقد هذا الكيان أو أهملت تلك القوة الفنية الموحدة للكل، فإن العمل المسرحي يكون نقل تماسكا، لذلك بدأ الإخراج في المسارح يتحول إلى مهنة تتطلب ثقافة وتجربة غينة وموهبة وميولا، وتغيرت النظرة إلى الأقسام العلمية في المسرح بشكل جذري "إذ لم يكتف مهندسوا الديكور والملحنون ومهندسوا الإضاءة والصوت بالاحتكاك الدائم والعملي مع المسرح بل أصبحوا يحتاجون أيضا للدراسة الأكاديمية والتدريب".[3]

ولأن كان المؤلف هو القوة الفاعلة التي تسيطر على المسرح، ففي العصر الحديث، قد تغير الأمر كثيرا حتى أنه أصبح المخرج "هو القوة الخلاقة المسيطرة على مسرح اليوم، و لم يعد مجرد

---

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 57.

[2] ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، ص 21.

[3] تمارا ألكسندروفينا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤدن، ط2، دار الفرابي، بيروت-لبنان، 1990، ص 23.

منظم، وإنّما هو فنان بحكم حقه الشخصي بوصفه مبدعا"[1]، لذلك أصبح دور المخرج في عصرنا أكثر تعقيدا وأنّ عليه أن يبني عمله الفني، بحيث يثير لدى المتفرج الأفكار الملحة في الوقت الراهن، ولكي يصل إلى هذا الوفاء لهذا الالتزام الثقيل وبهذه المسؤوليات الجسمية لابد أن تتوفر فيه جملة من الصفات.

3- صفات المخرج المسرحي:

1- أن يكون ذا ثقافة واسعة، ومتعددة الجوانب لأنه ليس المخرج من يمتلك القدرة على التعمق في المسرحية أو من يستطيع أن يشير إلى الممثلين بكيفية أدائهم، ويقوم بتوزيعهم على خشبة المسرح وحسب، بل "إن المخرج هو الذي يراقب الحياة ويتطلع بمعرفة كبرى في جميع الميادين فضلا عن معارفه في الحرفية المسرحية".[2]

2- عليه أن يكون ذا ثقافة علمية واسعة لأنه كلما كان النص المسرحي في الحقيقة غنيا بمحتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي كلما كان النص الدرامي عميقا وعناصر الجمال فيه عظيمة وكلما كان النص الدرامي أصلي في أسلوبه، دقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج، والتي لا يستطيع أن يتغلب عنها إلا بخبرته وثقافته العلمية.

ويبقى المخرج "مجبر على تفحص المكونات الجمالية الجديدة في إطلاق خطابه، بما يقترحه من قنوات تواصل مغرية ومثيرة، لذلك تقع على عاتقه أدوارا و وظائفا عديدة".[3]

4- دور المخرج المسرحي:

1- المخرج في المسرح هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي وهو القيادة الفنية والفكرية والعلمية للمسرحية.

---

[1] هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح في النص والعرض، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص 59.

[2] ألكسي بوبوف: التكامل في العرض المسرحي، ص 29.

[3] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص 55.

2- المخرج هو الذي يختار النص الدرامي أو يوافق عليه على الأقل لأنه إن لم تتضح له الفكرة، فهو غير قادر على أن يوصل كلمة ما للجمهور، وإذا توصل المخرج في دراسته المبدئية إلى هذه الفكرة ورصد إليها أسانيد في نص المؤلف، استطاع في يسر أن يوجه الممثلين بحيث تلتقي جهودهم كلها حول هذا التفسير الذي يشارك في توضيحه أيضا كل عناصر الإخراج الأخرى من إضاءة وموسيقى وديكور".[1]

رغم أن سطور أية مسرحية ليست سوى توجيهات التي يحتاجها غالبا المخرج عندما يقرأ مسرحية ما، ولكن هذا لا يعني من السهل قراءة وإخراج أي مسرحية، لأن المخرج "يضطر إلى الإجابة على أسئلة غير متناهية يقتضيها إخراج العمل، ولذا فإن المخرج مطالب أن يضع في حسبانه كل الإجابات على تساؤلات المشاهد أو القارئ، وهنا تصبح عملية الإخراج أكثر من عملية تركيب بل عملية إبداعية".[2]

3- لكن الدور الأساسي الذي يقتضي المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي هو اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية "بحيث تتوافر لكل منها المقومات الفيزيقية والفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها"[3]، فالمخرج يقوم بتوجيه الممثلين لضبط الصورة الصوتية للعرض، وتوجيههم بعد ذلك على خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية، والأصل والعماد في الصورة الصوتية للعرض الكلمة، من خلال صوت الممثل والكلمة "كائن حي، لا يكتسب الحياة إلا إذا انتقلت من الصفحة البيضاء إلى الحياة الإنسانية الحقيقية بكل مقوماتها"[4].

وإذا انضبطت الصورة الصوتية وأخذت هيأتها النهائية كمعزوفة جماعية تموج بالأحداث الدرامية، انتقل المخرج والممثلون إلى خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية وأساسها جسم الممثل أو

---

[1] حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط1، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 366-367.

[2] المرجع نفسه، ص 368.

[3] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 14.

[4] المرجع نفسه، ص 15.

أجسام الممثلين عندما تتقابل وتفترق، وتتواجه وتبتعد، فتملأ الفراغ المسرحي حياة وحرارة، وتعطي للزمان والمكان معانيهما لحظة بلحظة ومشهدا بمشهد وفصلا بفصل.

إذن المخرج يهمه كل التفاصيل وفي كل شيء، الكلام الإيماء "إن إعادة قلم رصاص، أو قلب فنجان على خشبة المسرح هام ولا تقل أهميته عن المبالغة الخطابية في المسرح"[1]، لكنه ينظر إلى الإخراج كفن يقاس بنجاحه، حلوله، وتجلياته البصرية بقدرته على خداع المتفرج بإيهامه بالواقع، وهذا يعني أن العرض المسرحي يتكون من نوعيين رئيسيين من العناصر.

5- عناصر الإخراج المسرحي:

5-1- العناصر السمعية: تبدأ مهمة المخرج بفهم وتفسير واستيعاب التصورات الفكرية والوجدانية في النص، ثم نقل هذه التطورات للممثلين وتدريبهم عليها من خلال تحديد الأبعاد الصوتية والانفعالية، وإيقاع الأداء لكل شخصية درامية على حدى، وبين الشخصيات ببعضها البعض، وتحديد المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية المناسبة للأحداث ومواقع استخدامها ومدة استخدامها في العرض المسرحي.

5-2- العناصر البصرية: المخرج "يخلق لغة بصرية مقروءة بمفردات الخطوط والكتل والأحجام والمسافات، وفق وجهة نظر فلسفية جمالية متفردة تتحاور بمنطقها مع تطور تقنيات تأليف النص وإستراتجية ونظم استقباله من قبل المتفرج"[2]، فللمخرج حرية استخدام المكونات البصرية للعرض المسرحي، لتأسيس البيئة المرئية للعرض، واضاء الشكل الحي على النص الدرامي، حيث يقوم بتحويل فهمه للتصورات الوجدانية والفكرية للنص، من عناصر أدبية صوتية إلى حالة بصرية تعبيرية، "ويبدأ عمله بتخيل الأماكن والأشخاص والأحداث، كوحدات بصرية، ثم تسجيل هذا التخيل تكنيكيا من حيث بناء الشكل المسرحي للفصول والمشاهد، كوحدات بصرية تعكس

[1] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص 41.

[2] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح، ص 54.

تصوره المبدئي لكافة العناصر للعرض المسرحي"[1]، ويعد المخرج أشكال العناصر البصرية السابقة بصياغة العلاقة بينها لتكوين العرض المسرحي في أسلوب يخضع للمعايير الجمالية وذلك يترتب كافة العناصر المرئية، البشرية والغير بشرية وإقامة العلاقة بينهما، أي بين عناصر الديكور وبين العناصر البشرية، "والتي هي كتل أجساد الممثلين، وحركتها في الفراغ المسرحي مع الإضاءة واستخدام جماليات تشكيل الخط واللون والكتلة والفراغ"[2]، والربط بين هذه العناصر لتحقيق حالة بصرية جميلة تروق المتلقي (المتفرج) وتنقل له المفاهيم الدرامية حسب تفسير ورؤية المخرج للنص.

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 67.

ثانيا- السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي

I- السينوغرافيا:

من المصطلحات الأكثر رواجا والأكثر تداولا في الممارسة المسرحية الحديثة مصطلح السينوغرافيا، ولإعطاء هذا المصطلح وجوده الحقيقي ضمن هذه الممارسة في ظل مفاهيمه المتعارضة أحيانا والمتقاربة أو المتطابقة أحيانا أخرى، يجدر بنا أن نضعه ضمن إشكالية المسرح ذاته، ولقد لعب المعماريون والرسامون والمخرجون دورا هاما في إعطاء هذا المصطلح مفهوما قريبا للمفهوم الحديث.

يعترف جل الباحثين والمنظرين والمؤلفين والمخرجين ونقاد المسرح، بوجود خلط وتشويش في إعطاء معنى محدد للسنوغرافيا، لأنه كلما بدأ التنظير حول السينوغرافيا كفن، إلا و اصطدم هذا التعريف بمصطلحات منبثقة من معطيات معرفية وفنية وتاريخية: زخرفة، ديكور، سينوغرافيا والسؤال الذي يطرح نفسه، ما تعريف السينوغرافيا في ضوء المتغيرات التي عرفها العالم فنيا وعلميا وتكنولوجيا؟

يستمد تعريف السينوغرافيا دلالته من انفتاحه على مهن فنية وتقنية مختلفة، أصبح لها صلة وطيدة بالفضاء والعرض المسرحي، فمرجعيات فنون السينوغرافيا متعددة ومتنوعة، إما من الفنون التشكيلية وإما من الفوتوغرافيا وإما من فنون الإضاءة، و إما من هندسة الصوت، و إما من الديكور والأزياء...

"وهذه المرجعيات –الحقيقة- تشكل كلها مكونات أساسية تتحف السينوغرافيا بتلك الرؤية المنسجمة و المتكاملة التي تعطيها وظيفتها و وحدتها، رغم اختلاف المرجعيات التي تستمد منها ممارستها"[1].

[1] عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، ص 100.

وبما أن كل المساعي والجهود تهدف إلى إنجاح العرض المسرحي، لذلك يجب تهيئة كل الظروف لتحقيق ذلك، من إعداد مكان العرض وصياغته وتنفيذه، وهذا يتطلب استثمار الصور والأشكال والأحجام وإعداد الألوان والضوء، وهذا ما يقوم به فن السينوغرافيا.

إذن السينوغرافيا هي "فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء".[1]

فسينوغرافيا رغم أنّها مصطلح حديث إلا أنها كمفهوم يضرب بجذوره في المسرح فهي تهدف إلى "تصميم الفضاء المسرحي، والتعامل معه، من ناحية المظهر يعتمد على استمرار الصور والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء والصوت، كذلك فإن السينوغرافيا –بالنسبة للمعماري- هي التي تصور المظهر التشكيلي الخاص لنخبة المسرح وقاعة الجمهور".[2]

إن مجال المسرح، تتضافر فيه الجهود والتخصصات لإبداع فضاء خاص للعرض، داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية، هذا الفضاء يصير إبداعا حقيقيا لعالم النص بواسطة الشكل والحجم والمساحة والضوء وهو ما يساعد فنون السينوغرافيا فيه بشكل مكثف "على إضفاء الصفة الاستعمارية على هذا الإبداع حيث تتهدم أشكال الركح التقليدية "العلبة الإيطالية" ويتم استثمار أماكن جديدة بهدف إلحاقها بالمعمار المسرحي".[3]

إنّ وظيفة فن السينوغرافيا حديثا هي إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وإخفاء الحدود بين الركح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي "وهدفها منح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى، فهي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بهدف تحقيق

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012ص 197.

[2] عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، ص 100.

[3] المرجع نفسه، ص 102.

أهداف العرض"[1]، إذن أصبحت السينوغرافيا عنصرا حيويا متعدد الوظائف في الإبداع المسرحي بدءا من العمارة، إلى الديكور إلى هندسة الركح إلى إدماج المتلقي في المشاركة الفعالة في العرض المسرحي الحي.

II. جمالية الفضاء المسرحي:

1 - الفضاء المسرحي:

حين الحديث عن الفضاء المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات والمسميات والتي خلقت جدلا نقديا كبيرا، فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تأرجح استعمالها للمصطلح ما بين المكان والفضاء والحيز والفراغ...

ولكن الملاحظ أن أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات النقدية هما مصطلحا المكان والفضاء، وقد ظل مصطلح الفضاء مرادفا للمكان في الكثير من الكتابات النقدية، لكن الواقع مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان فهو أعم منه لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد المكاني، وبصفة عامة الفضاء المسرحي يشمل البناء المعماري للمسرح وما يضم هذا الصرح من الصالة إلى الجمهور والخشبة والديكور والممثلين والإضاءة والمؤثرات الصوتية والسمعية...

يشكل الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا في العرض المسرحي، فضلا عن كونه وسيلة للتعبير، فإنه يشكل بنية تحتية تضمن اشتغال عدد كبير من العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهو أول ما يرصده الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل الإطار الجوهري لخشبة المسرح وكذا هو أول عنصر يواجه المتلقي فالفضاء هو الذي يؤثث الفرجة، ويبلورها فنيا ويشكلها جماليا.

[1] عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السينوجرافيا المسرح، دط، دار الحريري للطباعة، دب، 2005، ص 17.

المسرح يمتلك خلافا للراوية والشعر والقصة بعدا فضائيا "وهو يفرض على المسرح العناية بفهم كيفية اشتغال هذا البعد والكشف عن الطرق التي يتم بها توظيف الشفرات الفضائية لإنتاج المعنى".[1]

فنستطيع أن ندرس المكان في القصيدة، كما ندرسه في الرواية والقصة والنص الدرامي، وإذا كان المكان عاملا مشتركا بينهما، فلا بد أن نجده "بأشكال متناسبة في كل نوع من هذه الأنواع، فالمكان عنصر جوهري في الأعمال المسرحية، والمسرحية تتميز بدور جوهري للمكان، حيث لابد من تحديد المكان والزمان لنرى دور الفعل والظروف المحيطة به".[2]

إن أول خاصية تميز النص المسرحي هي استخدام الشخصيات التي يؤديها ويمثلها الممثلون، فإن الخاصية الثانية التي ترتبط بشكل يضيف بالأولى: "هي وجود فضاء ما تحيا فيه هذه الكائنات الحية حيث يبذل النشاط البشري في مكان ما، وينسج بين الشخصيات وبين هؤلاء، المتفرجين علاقة ذات ثلاثة أبعاد".[3]

وبما أن النص المسرحي يتميز عن بقية النصوص السردية "أنه يحتاج لمكان أو فضاء تتم فيه العلاقة الجسدية بين الشخصيات"[4]، ولأنه يقدم نشاطا إنسانيا، يصبح الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط، إذن الفضاء المسرحي هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي، إذ أنه لا وجود لعرض مسرحي "دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، ففي النص أو العرض، أول ما نتلقاه من علامات، التي تشير لنا إلى عنصر المكان، كما أنه أول شيء يقرأ في النص الدرامي، هي تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان".[5]

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص74.

[2] أحمد طاهر حسين وأحمد غنيم وآخرون: جماليات المكان، ط2، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1998، ص21.

[3] آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ص175.

[4] المرجع نفسه، ص175.

[5] عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص90.

ومن المعروف أن النص هو شبكة من العلاقات اللغوية ومن العلامات الرجعية التي تشـــير إلى المكان، فالنص يظهر في العرض بوصفه نسف من العلامات اللغوية والمادية الصوتية، يســـمع نص الحوار بوصفه كلاما، لكن "العرض صورة مرئية تشكيلية وحيوية من القنوات النصية لأنه من البديهي أن يوحي النص بمكان مسرحي ما بتعريفاته الملموسة بمواصفاته"[1]، وذلك مـــن خـــلال الإرشادات المسرحية الموجودة في المسرحية وكذا المستنبطة من الحوار.

فالمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحـــديث لا يكـــون في لا مكان، إنه مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات، وهنا يكشف المكان عن وظيفة أساســـية في المسرحية "وهي الخلفية الدرامية للنص، حيث يشير المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصـــد الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه معها"[2].

والهدف من دراسة الفضاء هو الوعي بالشفرات الفضائية العامة المتداولة في واقع المتفرج، والتي تساعده في إبراز العلاقات القائمة بين الشخصيات الدرامية فوق الخشبة وترجمتها إلى أوضاع جديدة ومسافات بينهم وهي أوضاع ومسافات تتغير بتغير الجمهور، وتعد هذه القصية من أهـــم القضايا التي تطرحها ترجمة وتأويل الأعمال المسرحية فالإنسان يستطيع أن يمنح للفضـــاء دلالات رمزية وثقافية وإيديولوجية وأن يحوله إلى لغة.

2- مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي:

1- النسق المعماري:

يملك الصرح المسرحي -كبناء- مجموعة من الخصائص المادية التي تسمح بإنجاز الفرجـــة المسرحية، لكون المسرح يقدم نشاطا إنسانيا، يصبح هذا الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط، ذلك المكان الذي يرتبط بالضرورة بتقاليد الشعوب وثقافتها ومن دون هذا المكان "لا يجد الـــنص

[1] آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ص193.

[2] أحمد طاهر حسنين وأحمد غيم وآخرون: جماليات المكان، ص22.

مكانا ولا صيغة ملموسة لوجوده".[1] والعرض المسرحي يختلف من ثقافة إلى أخرى، فإن الهندسات المعمارية متعددة تبعا لذلك، "فلقد تغيرت بنية المشاهد في فضاء العرض المسرحي، منذ بداياته الأولى إلى عدة أشكال".[2]

فالهندسة المعمارية الإغريقية القديمة تختلف عن الهندسة المعمارية الإلزابتية، وهذه بدورها تختلف عن الهندسة المعمارية الحديثة، فهندسات المسرح الغربي اليوم تختلف عن هندسات المسارح الشرقية...الخ.

إنّ تشييد بناية خاصة بالمسرح، يعني إرساء الممارسة المسرحية في مكان ثابت، غير أنّ المسارح لم يكن لها جميعا أمكنة قارة "فالمسرح الإغريقي القديم مثلا: لم يكن عنده مكانا خاصا به، إذ كانت العروض تقام في الأسواق والساحات العمومية، في مناسبات معلومة، حيث كانت العروض أشبه ما تكون احتفالات دينية التي يشارك فيها كل الحضور، على أنّه سرعان ما يتحول هذا الاحتفال المفتوح إلى فرجة تأملية، يقتصر المتفرج فيها على مشاهدة ما يجري على الخشبة"[3] ولعل هذا هو سر ظهور المدرجات الإغريقية الشهيرة.

والحقيقة أن شكل هذا المكان وهندسته لم يكن يسمحان لإنجاز الفرجة المسرحية فحسب، بل كانت لها وظيفة اجتماعية أخرى هي تجسيد ثقافة وبنية المجتمع الإغريقي، الطبقية الاجتماعية، فمواقع المتفرجين في المدرجات كانت تتناسب مع مكانتهم الطبقية، وبقي المسرح ينحو هذا الاتجاه إلى قرون طويلة، إلى غاية ظهور العمارة المسرحية الإيطالية في أواخر القرن السادس عشر، وقد هيمن هذا الطراز المعماري المسرحي على المسرح الأوربي لفترة طويلة، وحققت انتشارا واسعا تجاوز الحدود الأوروبية إلى قارات أخرى.

[1] آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ص177.

[2] عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السنيوجرافيا المسرح، ص49.

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص60.

وتتكون العمارة المسرحية الإيطالية من مكانين متجاهين: الخشبة والصالة أما الخشبة فعبارة عن علبة تنفتح في أحد جانبيها على الجمهور، والجانب الآخر على عالم الكواليس، أما الجانب الرابع فيكون غالبا مزينا بلوحات على عالم وهمي مصور، وتقوم بين الصالة والخشبة حواجز مادية عبارة عن إطار مذهب تغلفه ستارة حمراء ترسم الحدود بين المتفرج والممثل"،[1] رغم أن العمارة المسرحية الإيطالية من أشهر الهندسات المعمارية المسرحية التي عرفها المسرح في العالم، غير أنه ظهرت أنواع عديدة من البنايات المعمارية المسرحية، يمكن أن نشير إلى أهمها باختصار.

فلجانب مسرح العلبة الإيطالية ظهرت أنواع كثيرة نذكر منها:

1- المسرح التقليدي حيث يجلس المشاهدون في مواجهة المنصة.

2- المسرح المفتوح ذو المنصة ثلاثية الجوانب والمنصة الإليزابيتية، حيث يصطف المشاهدون للرؤية من ثلاث جوانب.

3- المسرح الدائري: "مسرح الحلبة" حيث يحيط المشاهدون بمنطقة العرض من كل جهة.

4- المسرح المرن والذي تعد فيه المنصة بشكل عفوي في أي مساحة من الصالة، حيث يأخذ فيه العرض شكل ممر، ويجلس الجمهور على جانبيه.[2]

وبسبب هذا التنوع في الهندسات المعمارية المسرحية، ليس لخلفيات فنية وتقنية وجمالية وحسب بل وضع مهندسوا ورجال المسرح، أبعادا وخلفيات اجتماعية أيضا أثناء تجسيد تصميماتهم، وتتمثل في السعي في جعل المسرح أكثر ديمقراطية، وتحقيق العدالة والمساواة في تلقي العرض، بعدما كانت مشاهدة العروض المسرحية حكرا على الأثرياء والطبقة الارستقراطية، أما عن الخلفيات الجمالية هي التخلص من النزعة التجارية ومظاهر البذخ والتبذير التي كانت تطغى على الألبسة والديكورات... والاهتمام والتركيز على إمكانات وقدرات الممثل الجسدية والصوتية وكذا كفاءة المتفرج الثقافية والفنية، في فك شفرات الرسالة التي تتصدر على الخشبة، وكذا عدم إغفال دور

[1] ينظر: محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص60.

[2] ينظر: عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السينوجرافيا المسرح، ص48-49.

التطورات التقنية التي ظهرت في القرن الأخير، ولاسيما ما يتعلق بالإضاءة ووسائل التسجيل السمعية والبصرية.

وخلاصة القول أن العمارة المسرحية بهندستها وأبعادها وشكلها وموقعها وكذا موقع الخشبة... كلها عوامل مساعدة في إعطاء لمسة جمالية وفنية للفضاء المسرحي، الذي بدوره يؤثر كل التأثير على إعداد العرض المسرحي وتلقيه وتفسيره وبالتالي مدى نجاحه.

2- المكان الركحي والمكان الدرامي:

يقصد بالمكان الركحي، المكان المادي الملموس، الذي يشاهده الجمهور أثناء العرض أي هو "الموضع أو الحظ كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس"[1] وتقصد به الخشبة، والخشبة من العناصر الأساسية المكونة للمسرح، لأنها شرط ضروري لتحقيق العرض المسرحي، و"يمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا يحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي"،[2] وإذا كان المكان الركحي يتميز بحضوره الواقعي المادي المجسد فإن المكان الدرامي "هو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي"[3]، ومن هنا فهو لا يختلف عن المكان القصصي أو الروائي، إذ يكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية (المكان الركحي)، وذلك بناءا "على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على خيارات المخرج الجمالية والإيديولوجية وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي".[4]

والحقيقة أن العلاقة التي تربط بين هذين المكانين (الدرامي والركحي) أنه ليس دائما المكان الدرامي يتقيد بالمكان الركحي في العرض المسرحي فكثيرا ما يخلق أمكنة محتملة اعتمادا على أنساق بصرية وسمعية، مثل توظيف الرسوم، والصور واللوحات... وكذا استعمال الموسيقى،

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص192.

[2] المرجع نفسه، ص192.

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص68.

[4] المرجع نفسه: ص 68.

بحيث يحيل كل ضرب موسيقي، إلى مكان محدد أو ثقافة محددة أو حالة نفسية معينة، وأيضا استعمال المؤثرات الصوتية يحيل إلى مدلول معين مثل صوت العصافير مثلا يحيل إلى الريف أو الغابة، وصوت الرصاص يدل على المعركة أو الحرب...الخ.

ولقد انتبه المسرحيون إلى الدور الجمالي الذي يمكن تلعبه الإضاءة والديكور والموسيقى، من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوغرافية وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات، داخل الفضاء المسرحي العام، وانتبهوا كذلك للقيمة الجمالية والفنية التي بإمكان هذه الأدوات والعناصر أن وتضيفها إلى العمل المسرحي لذلك اعتبروها مكونا هاما ومركزيا في اهتمامهم الجمالي، والبعد الجمالي الذي تبرزه الإضاءة والديكور والسينوغرافيا من كونه أصبح استخدامها مغايرا للاستخدامات الكلاسيكية "وأصبحت أكثر من مجرد تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، كأن يكون دور الإضاءة هو مجرد إثارة المظلم، والديكور هو التأثيث، والملابس هو ستر الأجساد، ولكن خصوصية هذه الأشياء تكتسب أثناء حضورها داخل العرض المسرحي"[1]، لذلك يجب الوعي أن قيمتها الجمالية والفنية تكمن في أسلوب توظيفها، والذي يجعل منها أكثر من مجرد أدوات تقنية تستخدم كوسيلة لتحقيق الغرض المنشود، بل باعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وتشكيل إطاره الجمالي.

3- الديكور والمشهد المسرحي:

يكون الديكور مع الإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض، ففي القديم كان الديكور لا يحظى بالعناية والاهتمام الكبيرين، ولكن في العصر الحديث كثر الاهتمام به، وأصبح أحد العوامل التي تجذب الجمهور للمسرح، فالمشهد المسرحي قبل القرن التاسع عشر كان بسيطا "لا يتجاوز في الغالب لوحة بانورامية وبعض الإضافات التي توحي بمكان وزمان وقوع الحدث الدرامي، لتزويد الممثل بأداة إضافية تساعده على تعميق الإيهام"[2]، ومع نهاية القرن التاسع

[1] عبد المجيد شكير: جمالية الانشغال التقني في العرض المسرحي، مجلة طنجة الأدبية، العدد 24، ص12.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص69.

عشر، استقرت القواعد الفنية والجمالية للعرض المسرحي ونضج مفهوم المشهد المسرحي وخاصة مع تنامي وازدهار المذهب الواقعي، ولقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية دينامية، ينهض عليها العرض بكامله"[1]، وإذا كان مصمم الديكور له الحرية في صنع الديكور فإنه لا يستطيع مع ذلك أن يستسلم إلى خياله الخاص "فلا يجب فقط أن يتسلل إلى جو الموضوع، بل يعرف أيضا ترجمة هذا الموضوع الذي يريد المخرج إظهاره"[2]، لذلك يتوقف تصميم الديكور على فلسفة النص الدرامي وكذا العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي ومن هنا غدا الديكور أداة لا وسيلة تزيينية، يتجاوب مع أنساق العرض الأخرى ويتكامل معها لأداء الدلالة المسرحية.

أصبح هدف المصممين الجدد تكوين مناخ مسرحي يساهم في إدخال المشاهد في الحالة التعبيرية التي يهدف إليها العمل الدرامي ونتيجة لذلك انفتحت خشبة المسرح على عدد لا نهائي من الاحتمالات الفنية الجديدة المبتكرة، وأدخلت لفن الديكور عناصر لم تكن معروفة أو معتمدة من قبل، ساهمت هذه العناصر في تعميق الممارسة المسرحية "وأصبح الديكور أكثر قدرة على التعبير باستخدام وحدات ديكور، مثل المنصات متعددة الأشكال الهندسية والمستويات والمنحدرات ودرجات السلالم بتوزيعات هندسية مدهشة... وعناصر أخرى مبتكرة ساعدت مصمم الديكور على بناء لوحات تشكيلية كاملة، تساهم أجساد الممثلين في بعث الحياة بها وتلوينها".[3]

ويؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة، فقد يفيد في إبراز وإظهار معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وتباين سماته الجغرافية "بحر، جبل، غابة..."، والاجتماعية "مدينة، ساحة شعبية، سوق..."، والطبقية، "قصر، شقة، كوخ،..."، وقد يفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي "قديم، حديث..."، والفصل "شتاء- ربيع..."، والجو

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص96.

[2] فيليب فان تيجام: التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدوي، دط، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، دت، ص50.

[3] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص71.

"الحرارة، المطر، الثلج...."، وقد يوظف أيضا للإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها...".

ويندرج في نسق الديكور أيضا كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وإعلانات... وهي تلعب دورا مهما، فهي تقدم للمتفرج معلومات قيمة يمكن أن تكمل النص المنطوق.

4- الإضاءة المسرحية:

تلعب الإضاءة المسرحية دورا أساسيا في العرض المسرحي، فهي التي تسمح لإدراك مكوناته البصرية، الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج، عناصر الديكور...

ولقد نشأت الحاجة للإضاءة المسرحية، بعدما انتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المختلفة.

إذ استفاد المسرح في بداياته الأولى من الضوء الطبيعي لأن المسارح كانت مكشوفة، وكانت الاحتفالات فيها تقام نهارا، لذلك لم تكن الإضاءة مكونا وعنصرا أساسيا معتمدا. إذ كانت فقط تحس بإدراك مكونات العرض بوضوح تام. ومع مرور الزمن "انتبه رجال المسرح ما للنار من قدرة على الإضاءة والتأثير في النفوس فنقلوها إلى احتفالاتهم المسرحية، وهكذا استعملوا المشاعل والقناديل في عروضهم مما أدى إلى ثورة في الممارسة المسرحية، فانتقلت أوقات الفرجة من النهار إلى الليل"[1] وهذا الابتكار أدى إلى نشوء المسارح المنغلقة.

وما كاد يصل القرن التاسع عشر حتى هجر رجال المسرح تلك الوسائل البدائية في الإضاءة إلى استعمال تقنيات أكثر حداثة، تتزامن والتطور العلمي والتكنولوجي الحاصل في جميع الميادين والمجالات ومن بينها طبعا المسرح، وبذلك طرأ على الإضاءة تغييرا جوهريا، حيث أنها أصبحت قادرة على خلق تغيرات درامية وانفعالية متنوعة، وغدت بذلك "لها مكانة راسخة -في

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص98.

مسرح اليوم- وأصبح استخدامها ينطوي على معان درامية وجمالية لا يمكن للعرض المسرحي أن يستقيم أيا كان اتجاه مخرجه دونها".[1]

كما "أضحت نسقا سيميائيا قائما بذاته قادرا على أداء دلالات عديدة ومتنوعة، فلم تعد شرطا بصريا، لإدراك الفرجة فقط وإنما أصبحت لغة متميزة لها قواعدها وقوانينها الخاصة".[2]

ومع التطور التكنولوجي الكبير الحاصل في عالم التكنولوجيا، أصبحت الإضاءة المسرحية تستخدم أدوات وتجهيزات تقنية ميكانيكية والكترونية شديدة التطور تتراوح ما بين المصابيح العادية حتى أجهزة الليزر، وما بين مفاتيح الكهرباء البسيطة حتى أجهزة الكومبيوتر التي تدير خطة إضاءة العرض المسرحي من بدايته إلى نهايته ببرنامج كومبيوتر مسبق الإعداد دون تدخل بشري أثناء تنفيذ خطة الإضاءة.

من المعلوم أن العرض المسرحي "نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها دلالتها، ولا تحضر فيه تواترا، الواحد تلوى الآخر مستقلا بذاته، وإنما تحضر فيه متفاعلة في شكل متناغم متداخل، وعندما يبلغ التركيب درجة عالية من الحيوية والإتقان فإن لغة الضوء تظل هي الغالبة باعتباره مركز الانطلاق باتجاهات متعددة".[3]

فالإضاءة المسرحية تلعب دورا مهما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي والربط بين "العوامل المحيطة به من ألوان وأشكال وديكورات وأزياء وماكياج، توصل معانيها بفعل الضوء، فأي تغيير يحدث في الضوء تكتسب العوامل الأخرى قيما جديدة أو تتخذ وضعا جديدا داخل العالم الدرامي".[4]

إنّ التحام التقني في الإضاءة بعناصرها المختلفة من الشدة والخفوت، والإمكانات اللونية والقدرة على إحداث مؤثرات بصرية متنوعة، يمنح العرض المسرحي، احتمالات فنية جمالية ضخمة

[1] نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي قضايا نقدية، ص14.
[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص100.
[3] جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص130.
[4] المرجع نفسه، ص127.

ومتنوعة "فالضوء المركز على قسم محدد من الخشبة يعني المكان الآتي للحدث، ويمكن عزل ممثل أو إكسسوار بتسليط الضوء عليه، "ليس الغاية تحديد المكان المادي، وإنما أيضا إبراز ممثل ما أو غرض ما بالنسبة إلى محيطه، فبذلك تصبح الإضاءة علامة للأهمية المؤقتة أو المطلقة للشخصية أو الغـــرض المضاء".[1]

وللإضاءة قدرة على تصميم أو تعديل قيمة الحركة أو التحرك أو الديكور وهـــذا يعـــني إمكانية إضافة قيمة سيميولوجية جديدة، إذ أن وجه الممثل أو جسمه أو قطعة الـــديكور علامـــة مسرحية من خلال الإضاءة، وكذلك الحالة بالنسبة للون الذي تشعه الإضاءة، فهو أيضا يلعـــب دورا سيميولوجيا، إذ أن الإضاءة ليست رؤية فقط، بل إنها شعور "فحيثما يكون الضوء تكـــون مشاعرنا، والعين هي التي تعطي الإحساس بالضوء والظلام، لأن لها قابلية على مقاومة استمرارية التغيير في امتدادات الصور والألوان والأشكال والأحجام والملابس والخطوط، تلك التغيرات الـــتي تضيفها ذاكرة الإنسان".[2]

5- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

1- الموسيقى:

إن العلاقة بين المسرح والموسيقى علاقة قديمة جدا، فهما ينحدران من أصل واحـــد هـــو الطقوس الدينية البدائية، حيث الموسيقى تمتزج بالكلام والرقص والحكي، وهذا الارتباط الأزلي بين المسرح والموسيقى ليس حكرا على المسارح الإغريقية القديمة أو المسارح الغربية الحديثة، بل نجده في مختلف التقاليد المسرحية، في أصقاع مختلفة. من أنحاء العالم وإذا كانت هذه المسارح تتفـــق في توظيف الموسيقى غير أنها تختلف في أسلوب وطريقة توظيفها حسب ثقافتها واتجاهاتهـــا الفكريـــة والإيديولوجية.

[1] جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص128.

[2] المرجع نفسه، ص130.

"وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل"[1]، وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل، كي تختلق الأصوات أجواء ذلك الفصل، أو حينما يقطع المنظر، أو بين مشهد ومشهد، أو فصل وفصل، ولكن استخدام الموسيقى أو اختيارها يتم بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته "وخاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص، قبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت مسؤوليته".[2]

إن الوظيفة الأساسية للموسيقى هي المساهمة في نقل محتوى النص الدرامي، إلى المتفرج "فيه تلعب دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي"[3]، كما أنها تستطيع الإيحاء بشعور أو بانفعال أو مزاج، فيوحي مقطع موسيقى بالحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية، وتستطيع أيضا تصوير حالة الشخصيات النفسية وإبراز تصورها خلال العرض بالإضافة أنها تلعب أدوارا أخرى مختلفة:

1- أنها تحيل إلى عصر من العصور، وبهذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية إلى بلد محدد أو ثقافة معينة.

2- كما أنها تستعمل لتمييز شخصية من الشخصيات، بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه، فتساعد المتفرجة على التعرف عليها وتميزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى ولو كانت متنكرة.

---

[1] فيليب فان تيجام: تكنيك المسرح، ص100.

[2] المرجع نفسه، ص50.

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة، ص105.

3- تعمل على ربط مكونات العرض ومقاطعه، وتملأ الفراغات وتشد الأوامر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور، أو الملابس أو بين الفصول واللوحات.

إن الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل صارم بل تتوقف على التوظيف الذي يريده المخرج، وعلى علاقتها بالعناصر الجمالية والفنية الأخرى.

2- المؤثرات الصوتية:

تعمل المؤثرات الصوتية إلى جانب الموسيقى في ربط العالم الواقعي للمتفرجين مع العالم الخيالي للمسرحية، والمؤثرات الصوتية هي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية "التي تؤدى اختيارا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور بعض فقرات النص"[1]، وذلك للإيهام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيه الحدث، وتتضمن المؤثرات الصوتية كل الاصوات التي لا تدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الكلام.

فالمؤثرات الصوتية ليست وليدة المسرح الحديث، بل وظفت في المسرح منذ القدم، وكان إنتاجها موكلا للفرقة الموسيقية، ومع اختراع وسائل التسجيل الحديثة، عرف هذا العنصر ثورة حقيقة، فأصبح يلعب دورا دلاليا هاما في العرض المسرحي وتنقسم المؤثرات الصوتية بحسب كيفية إنتاجها للعلامات التي تولد بشكل مباشر على الخشبة، وأخرى تصدر عن مصدر خفي في الكواليس، وهي ترتبط بالحدث الممثل على خشبة المسرح أو بحدث يفترض أنه يجري خارجها.

وأهم الأدوار والوظائف التي تقوم بها المؤثرات الصوتية هي:

1- الإحالة على زمن الحدث، كدقات الساعة لتحديد الوقت وكأصوات الطيور للدلالة على فصل الربيع... أو الإحالة إلى مكان الحدث كتوظيف صوت السيارات للإحالة على المدينة، وصوت ارتطام الأمواج للإحالة على البحر...الخ.

[1] فيليب فان تيجام: تكنيك المسرح، ص101.

2- محاكاة أصوات أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث، مثل صوت القاطرة، السيارة، رنين الهاتف...الخ، أو محاكاة أفعال صادرة عن نشاط الإنسان، كطلقات الرصاص، التي تدل على الحرب أو كتكسير الزجاج، أو الحفر...الخ.

3- وهي تلعب أيضا دورا رمزيا مثل صوت الآذان الذي يحيل إلى الديانة الإسلامية، وصوت النواقيس والتي تدل على الديانة المسيحية...الخ.

إن المؤثرات الصوتية لا تشتغل منعزلة عن بقية عناصر العرض الأخرى، بل تتناغم وتتفاعل معها وتدعهما.

ثالثا- جمالية الممثل

1- الشخصية والممثل:

من المعروف في العرض المسرحي، أنه من الصعب الاستغناء عن الممثل، لكونه عنصرا جماليا فاعلا في الفرجة الدرامية، ومكونا أساسيا وجوهريا في عملية التواصل بين الخشبة والجمهور، فالمسرح لا تقوم له قائمة إلا بحضور الممثل "فقد نجد مسرحا دون ديكور، لكننا لا نجد أبدا مسرحا دون ممثل فحتى مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه، فإن الدمية ليست غير نائب عن الممثل".[1]

وكانت للممثل عبر مسار تاريخ المسرح، أهمية كبرى في منظور الجمهور، أهمية لا يمكن تجاهلها، أو الانتقاص منها، في تحريك العرض وبنائه بل يكاد أن يكون المسؤول الأول عن نجاح العرض أو فشله، حتى أنه يصبح في بعض الأحيان الجمهور يقدم إلى قاعة العرض من أجل أن يرى ممثلا معينا يتحرك فوق خشبة المسرح، ومن هنا أصبح فن المسرح فن الممثل، ولهذا يمكن الاستغناء عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية، كالديكور والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى والتقنيات الآلية، ولكن لا يمكن الاستغناء عن مقومين أساسين وهما الممثل والمتفرج، فبهما يكون المسرح ويحيا، وإذا غاب عنصر من هذين العنصرين يستحيل الحديث عن المسرح، لأنه إذا غابت الإمكانيات المادية وانعدمت الوسائل البصرية، وافتقدت المؤثرات الصوتية والموسيقية، فإن الممثل لابد أن يجند كل إمكاناته وطاقته، وموهبته ليعوض هذا النقص التقني، والبصري عن طريق حركاته وجسده، وملفوظاته اللغوية والحوارية ولكن لابد أن يكون الممثل في هذه الحالة عنصرا مؤهلا بشكل كبير وفاعلا متمكنا ومتدربا أحسن تدريب صوتي وبصري.

إذن الممثل في تاريخ المسرح العالمي هو أساس فن المسرح دون منازع "فلقد بدأ المسرح بالتمثيل، ثم كان المؤلف والنص، أما المخرج فلم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث"[2]،

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص34.

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص143.

لأنه أصبح يمتلك وسائل فنية وتقنية مختلفة ومتنوعة تؤهله ليخلق ويخرج عرضا نابضا بالحياة، وحتى تتحقق هذه الغاية يجب أن تكون الشخصيات مقنعة مليئة بالحيوية، منطقية وموحية بوجود حقيقي لها على كافة المستويات، الوجود المادي والمعنوي على حد سواء- وأضحى يعتمد بناء الكثير من المسرحيات على بنية شخصية أساسية تشكل محور العمل الدرامي، لذلك نجد الكثير من المسرحيات تحمل أسماء أبطالها مثل مسرحيات شكسبير، هاملت، ماكبث، عطيل، الملك لير...

إن الشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع إلى رسمها، فيجعل منها "كائنا حيا له أثره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي فهي من ابتكار الخيال، يكون لها دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة"[1]، لذلك نجد الكاتب المسرحي يهب للشخصية العظيمة الحياة، بفضل الملاحظة والخيال والإبداع، فتكون نابضة بالحياة وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي العظيم، ومعجزاته الكبرى "فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه، معروفين معرفة وثيقة ويعمرون أكثر منه".[2]

فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي، وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات، مستقلة بوجودها، ولكن مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى وهذا ما ينعكس على اللغة والحوار، لذا "فالنص يعتبر أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد (الممثل) حتى لا يكون موضوعا مباشرا له، فالنص مسكن تخييلي للجسد فيه يتجسد وجوده المتخيل ويستعير النص من الجسد حساسيته وخصوصيته الإيمائية والرمزية ويتخذ منه نموذجا لتناغمه الداخلي وانسجامه الدلالي والفني".[3]

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص104.

[3] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص275.

فالكاتب المسرحي يهدف إلى صنع فرجة مبتكرة في مسرح "يلغي الثرثرة ويستنطق الدلالات والرموز والأجساد الحية المتحررة".[1]

قد ذهبت الدراسات الحديثة إلى التمييز بين الشخصية كمجموعة من الصفات وبين الشخصية كفعل، فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة التي تتوضع في بنية النص (الممثل)، فالمسرح كلمة وحركة وإشارة ولمسة وإيماءة وموقف وعلاقات وأحاسيس وهدف، والممثل هو الذي يسيطر على الكلمة والحركة والإشارة واللمسة والإيماء ليحقق موقفا وهدفا محددا، إذن هل هذه الأحاسيس، أحاسيس الممثل أم أحاسيس الشخصية؟ وهل مهمة الممثل المسرحي التصوير أو التعبير عن الموقف المسرحي؟

يقع الممثل في نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومرتبطين، عالم الخشبة الواقعي المادي وعالم الحكاية الذي تعرضه الشخصية أي عالم التخيل الغائب "فالممثل هو الذي يخلق شروط استحضار هذا العالم التخيلي بزمانه ومكانه، وهو الذي يضطلع بتلاوة كلام الشخصيات وتشخيص الأحداث، إنه الوسط بين المتفرج والحكاية بل مكوناتها، وتيسر له ذلك عبر إعارة صوته وجسده للشخصية".[2]

الحقيقة أن الممثل لا يتمثل الشخصية بصورة صماء ولا يبنيها بناءا مكتملا، بل هو يحصل على بنائها وتشكيلها موظفا في ذلك إمكاناته البدينة والنفسية والصوتية وخبراته الاجتماعية والثقافية.

ثمة ترابط قائم ما بين عالم الممثل الداخلي وعالمه الخارجي ومن خلال تفاعلهما يخلق كيانا جديدا، ولخلق هذه الصورة يتوجب على الممثل "تطوير حواسه الخمسة وصقلها وتهذيبها في عملية إبداعية مبتكرة لأن التحكم بالعالم الداخلي للممثل والسيطرة على رسم وصياغة الجسم الداخلي

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص275.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص36.

له هو المهمة الأولى في تحقيق هذا الإرسال الإشعاعي"[1]، لذلك يجد الممثل ضرورة قصوى في تحقيق رسم عالم الشخصية الداخلي ويجعله منظورا ومؤثرا، لهذا عليه أن يتمكن من "السيطرة على عالم شخصيته التي يلعبها وكشفه عن أبعادها الداخلية التي سعى كل مؤلف بكلماته والمخرج بتركيباته وتكويناته الصورية، من أجل تعزيز أطرها الخارجية، وتهيئة الرموز والعلامات للإشارة والإيحاء بأعماقها التي يعلنها ويظهرها الممثل لجمهوره".[2]

وهناك عوامل كثيرة تساعد الممثل في السيطرة على الشخصية التي يتقمصها من كلمات وصور وأنغام وأضواء، ويشكل معها روابط وعلاقات خاصة، وبالتالي هي ترتبط مع كل مكونات وعناصر العرض المسرحي، والممثل الموهوب وحده الذي يستطيع إيصاله عوالمه الداخلية إلى المتفرج، لأن المتفرج يتطلع "لا إلى الشكل الخارجي من حيث خارجيته فحسب بل هو يطمح إلى الوصول إلى أسرار هذه الشخصية الداخلية".[3]

ومن المعروف أنه ليس للممثل ما يعمل به سوى صوته وجسمه وعواطفه "فهو الفنان والوسيلة معا، فهو يفكر فيما يصنعه بصوته وجسمه ومشاعره، لذلك يجب على الممثل أن يحافظ على ليونة جسمه ومرونته قدر الإمكان"[4]، لأنه من خلال لغته وجسده، أن يجعل من نشاطه عملا إبداعيا خلاقا، لأن علاقة الجسد بالروح والفكر علاقة وطيدة "لا يمكن تفضيل إحداها على الأخرى لأنه لا قيمة للشخصية، إذ كانت متقنة في جانبها العضلي وبالسطح الظاهر، و لم تغر إلى أدق أعماقه وخلجاته الغير مرئية وكذلك ستبقى منغلقة سائبة، إن لم تضبط بإطار مادي واقعي ملموس بل إن الوصول إلى هذا الجانب بواسطة جسد الممثل، وإعادة هذا الجسد لكائن بشري هي المهمة الرئيسية".[5]

---

[1] عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص80.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص104.

[5] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات، ص64.

يجب على الممثل أن يكون على دراية ومعرفة لكل أنواع الحركات الجسمانية التي يتطلبها كل مشهد، فهو يجعل من جسمه مادة أولية تتشكل حسب ما تقتضيه طباع الشخصيات المختلفة (شيخ، شاب، هادئ، عصبي... بل يهتم حتى بالأمور التي نراها لا أهمية لها، يجلس كيف يومئ كيف يفرد أصابعه، كيف "يجعل عيونه التي هي ملكه الشخصي تصبح عيون الآخر (أي الدور) حيث يضفي فيها مثلا شعلة الذكاء، أو يجعلها نعبر عن نظرات بلهاء فارغة إن كان الدور يتطلب ذلك".[1]

وكلما أفلح الممثل في اختيار حركاته كلما اقترب من ضروريات وخصوصيات الفن المسرحي، وهذا يساهم في تحقيق الجماليات والفنيات المطلوبة لأن جسد الممثل يصل بمخيلة المتفرج للصورة المرئية للشخصيات من جانبها الخارجي والداخلي، وهذا الجسد يكون على أتم الاستعداد ينتظر الإشارة ليقوم بإنجاز المهمات المتاحة له ذات الطابع التاريخي أو العمري أو النفسي أو الاجتماعي.

ولعل ما يميز ممثل عن آخر الموهبة، فالممثل بلا خبرة لا حاسة فنية لديه والممثل الموهوب ذو الخبرة بلا دراسة أو ثقافة تكون حاسته التمثيلية ناقصة، فالفرق بين الممثل المعتمد على الموهبة فحسب والممثل المعتمد على الموهبة والخبرة "أن الأول يستشعر الدافع ويتحسس انعكاساته ليستلهم التعبير المناسب للموقف الدرامي، في حين أن الممثل الدراس لا يقف عند حدود استشعار الدافع، ومجرد انعكاساته على مشاعره فحسب، لكنه يعلم تمام العلم طبيعة الدافع أو الباعث على الفعل الدرامي ورد الفعل الدرامي للشخصية التي سيؤديها، كما سيعلم مصادر انعكاساتها على أجهزته الشعورية والإدراكية والحركية والصوتية"[2]، وليس هذا وحسب بل أن الممثل الدرامي صاحب الخبرة يستطيع أن يترجم هذه الانعكاسات إلى تعبير تمثيلي قبل أن يجسدها على خشبة المسرح لأنه يكون على إطلاع وعلم باتجاهات فن التمثيل المتباينة والتي تعمل على إعادة بناء

[1] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات، ص65.

[2] أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص143.

وتصوير الصفات الخارجية للشخصية بل يكون على دراية بكيفية تطبيق هذه الأساليب بما بلائم هذا الموقف الدرامي أو ذاك، مستعملا التعبيرات الأدائية المناسبة.

II - أشكال التعبير الجسدي للممثل:

1- حركة الممثل:

تعتبر حركة الممثل من أهم أشكال التعبير الجسدي، ونقصد بحركة الممثل تنقلاته فوق خشبة المسرح، والتي يتجاوزها أحيانا، والواقع أن موقع الممثل داخل مكان العرض وكذا حركاته وتنقلاته تحدد حسب مواقع الممثلين الآخرين، وكذا مواقع المتفرجين بل حتى مواقع قطع الديكور.

وتشمل حركة الممثل أثناء العرض كل الأمكنة والديكورات ومختلف الأشياء والأدوات والإكسسوارات الحاضرة فوق الخشبة، كما أن طريقة دخول الممثل إلى الخشبة ومغادرتها وأساليب التنقل، "ببطء، بسرعة...، كلها دلالات تساهم في تشكيل العرض المسرحي.

2- الإيماء والإشارة:

يعتبر الإيماء الوسيلة التواصلية الثانية بعد اللغة، يلجأ إليها الإنسان عندما تعطل اللغة وتعجز عن أداء وظيفتها التواصلية، والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة جدا، وهذا الغنى والتنوع في العلامات باستعمال الإيماء له دور فعال في العرض المسرحي لأنه يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه "فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا منفردا جسديا، وعندما يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى".[1]

وفي أغلب الأحيان يلجأ الممثل إلى الإيماء للتعبير عن انفعالات الشخصية وعواطفها من فرح وحزن وألم ويأس، أي يعرف المتفرج على العمق النفسي للشخصية.

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص40.

3- تعابير الوجه:

إن تعابير الوجه جزء من التشكيل الجسدي العام فيكون "لهذا الوجه علاقة عضوية مع أعضاء الجسد الأخرى لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض المسرحي".[1]

ونقصد بتعابير الوجه مختلف هيئات الوجه ومظاهره، فهو يؤدي وظائف دلالية هامة "فهو يؤشر على سن الشخصية وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية وقد يدل كذلك على انتمائها العرقي والاجتماعي والطبقي".[2]

غي أن أهم وظيفة دلالية ينهض بها وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية، إذ يعكس إحساسات الشخصية وانفعالاتها وردود أفعالها، والنسق اللفظي شديد الصلة بتعابير الوجه إذ تعمل هذه الأخيرة على تأكيد الكلام أو نفيه، كأن يفصح الوجه عما يرغب المتكلم في إخفائه.

III. الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل:

1- الملابس: لعل الملابس المسرحية من أقدم الجوانب البصرية في المسرح بل أنها تكاد تطغى على العرض المسرحي كله، فهي تشكل جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره الجماد. "فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزانة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لا روح لها، لكنها ما إن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته"[3]، ويمكن القول أن "الملابس لغة بصرية (مرئية) يتلقى منها المتفرج معلومات ما، أو فكرة ترسل علامات أو إشارات تستخدم من قبل المتفرج للتعرف على هذه الشخصية أو تلك"[4]. فهي تتحكم في حركة الممثل وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس وظيفة جمالية في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، فهي تساهم في تحقيق عدد من الأهداف الواضحة لأنها تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسها وجنسيتها، وديانتها، ومكانتها الاجتماعية، وذوقها العام

[1] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقيات، ص62.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص45.

[3] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص167.

[4] نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي -في النص المسرحي- قضايا نقدية، ص12.

ومزاجها الخاص وملامحها المتميزة وانتماءاتها الاجتماعية "كأنها فهرس كامل يلخص على مستوى الصورة طبع الشخصية وطبيعتها"[1]. ويمكن للملابس أن تحيل أيضا إلى حالة الطقس والفصل والسنة (الشتاء، ربيع، صيف...) وقد تشتغل عكسا فتساعد الشخصية في العرض على التنكر، وإخفاء هويتها وجنسها وانتمائها الاجتماعي، لأن المظاهر أحيانا تكون خادعة، وأن الملابس لا تعدو في بعض الأحيان إلا ستارا خادعا يضللنا أو قد تستخدم كوسيلة للإيهام ينجم عنها سوء الفهم والتقدير، فتثير لدينا ولدى الشخصيات المسرحية توقعات لا تلبث أن تكتشف وهيمتها.

فالملابس تلعب دورا رئيسيا في عملية الإيهام الفني من خلال:

- الإحالة على المكان والموقع الجغرافي.
- الإحالة إلى عمر الشخصية وجنسها.
- الإحالة على تاريخ وزمن وقوع الأحداث.
- الإحالة على تحديد المناخ الطبيعي لبيئة الأحداث.
- الإحالة إلى الطبقة الاجتماعية والاقتصادية.

كما أن الملابس في الأنماط الموروثة عادة في تفسير المتفرج لشفرة الملابس المسرحية، فالمتفرج يدرك من خلال هذه الأنماط الموروثة أن التيجان هي إشارة للملوك وأن الشحاذين يتكؤون عادة على عصى ويحملون آنية صغيرة لتلقي فيها الهبات والصدقات، وأن الجنود والبحارة يتميزون بزي معين ولهذا فحين يخالف العرض المسرحي هذه الدلالات الموروثة أو يقبلها رأسا على عقب، يكتسب هذا الانقلاب الدلالي قوة درامية بالغة، فإذا رأينا على سبيل المثال ملكا عاريا يتبختر على خشبة المسرح وقد توهم أنه يرتدي أجمل الثياب، أو شاهدنا ملكا يمزق ملابسه في العاصفة ليمشي عاريا فوق الوادي والسهول فسوف يداهمنا إحساس بالصدمة، وسوف تمتزج في نفوسنا أحاسيس السخرية العارمة، والدهشة والغرابة بمشاعر الحزن والأسى بل والغضب أيضا.[2]

[1] جليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص167.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص167-168.

إذا ألا يمكن أن تعبر الملابس عن الحالة النفسية للإنسان؟ ألا يعكس لون الملابس الوضع النفسي لهذا الإنسان أو ذاك أو تلك الشخصية أو هذه؟ ألا تحدد عمر الشخصية وجنسها ومكانتها الاجتماعية؟ "الملابس المسرحية تكثف العلامات والإشارات لأنه مهما قيل عن علاقة الفن بالواقع، فالأول تكثيف الثاني، وللملابس المسرحية هدف ووظيفي قبل كل شيء هو تحديد المشاركة في الحدث الدرامي إلا أن الهدف الوظيفي لا يحول دون تحقيق الهدف الوصفي أي تحديد صفات الشخصية".[1]

ويمكننا بصورة عامة أن نصف الملابس المسرحية بأنها جزء مكملا لعنصري الديكور والإضاءة وذلك لأنها تمثل شفرة تستخدم في إرسال مجموعة من الأفكار والمفاهيم إلى المتفرجين، وبهذا المعنى يمكننا اعتبار الملابس امتدادا تشكيليا متحركا للمنظر المسرحي.

واختيار الملابس وتصميمها يرجع إلى مصمم الأزياء المسؤول عن مظهر الممثلين الخارجي وعلاقته بالتكوين الدرامي للشخصيات التي يؤدونها، ومصمم الأزياء لا يعمل بمعزل عن الآخرين بل يتم عمله من خلال العلاقة الوثيقة مع المخرج ومصمم الديكور والمشاهد المسرحية "لإقامة علاقات العرض المسرحي البصرية التشكيلية، ويستلزم ذلك من مصمم الملابس فهما عميقا للنص الدرامي وتحليل الشخصيات تحليلا دراميا يتفق مع وجهة نظر المخرج".[2]

2- الماكياج: وهو مجموعة من المعالجات والطرائق التي تهيئ وجه الممثل، ويعتبر الماكياج تقنية وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحي وإثرائه وظيفيا وفرجويا، ويستخدم في المسرح لأغراض عملية وأخرى جمالية "فعلى المستوى العملي يمثل الماكياج أداة هامة في تشكيل الشخصية المسرحية، وإمدادها بالملاح المميزة وإضفاء صيغة الواقعية عليها.[3] أي أن الماكياج يعكس طبيعة

[1] نديم معلا محمد: في المسرح، في العرض المسرحي -في النص المسرحي قضايا نقدية، ص13.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص73.

[3] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص177.

الشخصية وقناعها الدرامي ووظيفتها داخل المسرحية يستغرق كل الأبعاد الرمزية والمرجعية التي يحيل عليها العرض المسرحي.

فعن طريق الماكياج "يستطيع الممثل أن يضيف شيئا إلى عمره أو أن يبدو في منتهى الصبا كما يستطيع أن يختلق ندوبا وجروحا وعاهات خيالية وأن يبدوا أصلعا أو دون أسنان".[1]

وعلى المستوى الجمالي يستخدم الماكياج في تجميل صورة الممثل مثل الماكياج العادي أو كجزء من التشكيل الجمالي العام للعرض وفي بعض العروض الدرامية مثل أفلام ومسرحيات أو مسلسلات، رعاة البقر مثلا يلعب الماكياج دورا هاما في الإشارة إلى الأصول العرقية للشخصيات وثقافاتها المختلفة "فالهنود الحمر مثلا يرتدون الماكياج المسرحي دائما على عكس الشخصيات الأخرى البيضاء، وفي بعض العروض الموسيقية نجد الممثلين البيض يصبغون وجوههم باللون الأسود قبل تقديم بعض الفقرات".[2]

ويساهم الماكياج المسرحي في تحديد:

- عمر الشخصية.
- الخلفية العرقية.
- الحالة الصحية.
- تأثير البيئة.
- المستويات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للشخصية الدرامية.

فالمساحيق والكريمات تستعمل لتحديد ملامح وجه الممثل وتوضيحها، فلا تبدو مسطحة لعين المشاهد تحت أضواء المسرح المبهرة، وترسل علامات مميزة تساهم في إضافة تفاصيل بصرية تساعد الممثل على التعبير عن الهوية الدرامية للشخصية التي يؤديها.

[1] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص177.

[2] المرجع نفسه، ص178.

ويتم في الغالب الاتفاق بين المخرج ومصمم الأزياء والمسؤول على تنفيذ الماكياج (الماكيير) لكل شخصية على حدى في إطار أحد الأسلوبين التاليين:

أ- ماكياج طبيعي بسيط: ويقوم فيه الماكيير فقط بدعم الملامح الطبيعية للممثل بكريمات ومساحيق والظلال حتى تكون الملامح واضحة لعيون المتفرج في القاعة، وقد يضيف الماكيير ملامح جديدة للملامح الطبيعية للمثل مثل تكبير الأنف أوالأذنان وإضافة شعر لحية أو حواجب أو شوارب الوجه وتركيب رموش صناعية وإضافات الأسنان أو أجزاء لتوريم الجفون، أو الخدود وإذا اقتضى الدور عمرا أكبر من عمر الممثل أضاف إليه الماكياج خطوطا وتجاعيدا إلى جانب الشعر الأبيض، أما إذا اقتضى الدور عمرا أصغرا فقد يلجأ الممثل إلى طبقات كثيفة من الأصباغ ليخفي آثار الشيب وتضفي على وجهه رونق الشباب وكل هذا بهدف صنع الملامح نمطية معينة للتعبير عن الأبعاد الدرامية للشخصية.

ب- ماكياج جمالي: وتتمثل مهمة الماكيير في هذا النوع من الماكياج صنع مظهر جديد للمثل حيث يغادر هيئة الطبيعة ليبدو في شكل خيالي أو لتحويله لشكل آخر غير آدمي.

"وقد عرف اليونان القدامى والرومان دهان الوجه بقاعدة لونية بيضاء، يتم الرسم عليها بألوان صارخة، والأسلوب الفانتازي في الماكياج في المسرح الآسيوي، ومازال متبعا حتى اليوم، حيث تلون وجوه الممثلات بلون أبيض صريح تحاط فيه العينان بظلال حمراء ووردية".[1]

ويلعب الماكياج أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع أساسية هي:

1- تفخيم قسمات الممثل وإبرازها: وهو أمر تفرضه الضرورات التقنية المرتبطة بملابسات إدراك العرض، وذلك من المسافة الفضائية الفاصلة بين الخشبة والجمهور، كثيرا ما يضطر إلى توظيف الماكياج لإظهار ملامح الشخصية، حتى يتسنى للجمهور إدراكها، فإذا كانت أبعاد القاعة أو مكان العرض صغير يمكن الاستغناء عن هذا الضرب من الماكياج.

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص77.

2- خدمة الإيهام: إذ يساعد الماكياج على اندماج الشخصية في التخيل، فيقدم معلومات عن جنسها وسنها وعرقها ووضعها الاجتماعي "وقد يساعد الماكياج على خلق الغرائب في العرض مثلما الأمر في المسرحيات القائمة على الرمزية الحيوانية أو على الخوارق".[1]

3- الوظيفة الجمالية: يشتغل الماكياج من الناحية الجمالية جزءا واسعا في العرض المسرحي يهدف إلى تجميل صورة الممثل باعتباره جزءا من التشكيل الجمالي العام للعرض.

ورغم أهمية وقيمة عنصر الماكياج في العرض المسرحي، إلا أن المبالغة في إبرازه قد تحوله إلى سلاح دو حدين تماما مثل الملابس المسرحية، فإذا به يتحول إلى مركز الانتباه، وقد يسرق الأضواء من الممثل ويصرف الأنظار عنه، ولكن الممثل المتمكن يستطيع الاستغناء عن الماكياج، "لأنه يستطيع أن يقدم شخصية تكبره أو تصغره في العمر معتمدا على قدراته الإيحائية والتعبيرية دون الحاجة إلى تلطيخ وجهه بالإصباغ".[2]

ومن هنا نقول أن الماكياج هو الذي يؤطر الشخصية ويشكلها بصريا وسيميائيا، ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق خشبة المسرح.

3- القناع: يعتبر القناع أحد العناصر المكونة للشخصية الدرامية، وقد عرفه الإنسان منذ الحضارات البشرية القديمة، حيث شكل القناع جزءا رئيسيا من التراث المسرحي الإغريقي والروماني القديمين، و لم يقتصر استخدامه مسرحيا على مكان بعينه إذ كان ومازال عنصرا هاما في التراث المسرحي العالمي في مختلف الثقافات.

القناع يتوسط المساحة الفاصلة بين الملابس المسرحية والماكياج المسرحي وقد يكون في بعض الأحيان ستارا خافيا للوجه، يخلو من أي تعبير، وقد يكون أحيانا صورة لآدمي أو حيوان أو مخلوق ما، ولقد لجأ إليه الكثير من المخرجين المسرحيين ووظفوه كأحد وسائل التغريب بل ويُحدث أثرا عكسيا في بعض المسرحيات حيث يتحول القناع إلى "فضاء يموج بالإيحاءات

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص47.

[2] المرجع نفسه، ص47.

والاحتمالات الغامضة تماما مثل المسرح الشكسبيري العاري، ينتقد خيال المتفرج أمامها فينشـــط إلى ملء فراغاتها وتشكيل ملامحها وتعابيرها".[1]

وتلعب الأقنعة دورا مسرحيا هاما في توضيح ملامح الشخصية الدرامية لدى المتفرج وحتى من مسافة بعيدة "فيصبح للخصائص البصرية تأثيرا وجدانيا قويا نتيجة التصميم التشكيلي الـــذي يرسي عليها ملامح الحزن أو الفرح أو الغضب أو الرعب، أو الشفقة أو غير ذلك من الانفعالات الموحية"[2]، فالقناع "يعبر عن الجوانب النفسية والخيالية والاجتماعية بشكل فني مؤثر، حتى لـــدى أصحاب التجارب الإخراجية الجديدة، حيث يطلبون من الممثل قدرات خاصة في التعامـــل مـــع القناع واستخدامه".[3]

وبين القناع والماكياج صلة وثيقة، فكلاهما يهدف إلى إخفاء قسمات الممثل وإبراز ملامح الشخصية الدرامية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تمامـــا، ويســـمح بتحيرك عضلاته، في حين يخفي القناع الوجه كاملا أو جزءا منه فيحرم الممثـــل مـــن عنصـــرين تعبيريين هما تعابير الوجه والماكياج غير أنه في المقابل له مزيتين تتمثل الأولى في تخلص الممثل ممـــا يصدر عن وجهه من علامات لا إرادية، قد تخل بأدائه، أما الثانية فتتمثل بلجوئه إلى لغة الجســـد أكثر لتعويض عن الخسارة الدلالية الناتجة عن حرمانه من العنصرين المذكورين سابقا (تعابير الوجه والماكياج)، وهذا في حد ذاته انتصار للتمسرح.

والقناع وسيلة صامتة لإخفاء فردية الممثل وتحويله إلى رمز لأحد الأنماط الاجتماعية كأن يفصح عن طبيعة الشخصية وعمرها ومزاجها العام بوضوح "في مثل هذه العروض يتحول القناع إلى بديل للشخصية الدرامية المتفردة، ويختزل الشخصيات المسرحية إلى مجموعة من الأنماط الـــتي تتشكل من عدد ضئيل من الملامح الجسمانية والنفسية البارزة".[4]

---

[1] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص173.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص78.

[3] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ص61.

[4] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص173.

وتثير قضية استخدام الأقنعة في المسرح عددا من الإشكالات والأسئلة الهامة والتي تتعلق بطبيعة العرض المسرحي وطبيعة فهمنا له، ولاسيما أن الغاية من استخدام الأقنعة الوصول إلى التوحد الكامل في العرض المسرحي بين الممثل وقناعه، وهذا يعني ضرورة السعي إلى الانصهار التام بين الممثل ودوره "مما يعرض مفهوم الأداء التمثيلي نفسه للخطر، فإن كان الأساس في عملية الأداء التمثيلي هو ازدواج وعي الممثل بذاته من ناحية وبالذات التي يمثلها من ناحية أخرى"[1]، يصبح السؤال الملح هنا هل يستطيع الممثل أن يحقق هذا التزامن إذ استخدم القناع؟ وهل يستطيع المتفرج أن ينفلت من الإحساس بتوحد الممثل مع قناعه؟ ألا تصبح مهمة الممثل هنا في أحسن الأحوال شاقة مرهقة؟ بل غير مأمونة العواقب أيضا؟

ومهما قلنا عن القناع وأهميته ودوره في التشكيل الدلالي والجمالي للعرض المسرحي فهو يعد "وسيلة بلاغية ومجازية يقوى من خلالها (الممثل) على عكس عالم الشخصية الداخلي وعلاقاتها الخارجية ومواقفها المتنامية والمتغيرة".[2]

ويحتاج إنتاج القناع المسرحي الناجح إلى تعاون وتضافر جهود المخرج ومصمم الأزياء، وصانع الأقنعة والممثل، وذلك من أجل إقرار شكله النهائي، لتحقيق الفائدة الدرامية القصوى من خصائص القناع.

IV. دور ومهمة الممثل:

"منذ أن ابتكر اليونانيون فن المسرح جعلوا مهام الممثل محصورة بعرض المعاناة البشرية، ومحاكاة النماذج بكلمات متوازنة"[3] فدور الممثل يتمثل في "أن يخلق على المنصة شخصية تصورها المؤلف ووضعها في حوار المسرحية وأحداثها وأفعالها، وترجمها المخرج أو فسرها بالتجسيد الحاضر، بحيث يقدم صورة مقنعة لفرد ما في مواقف درامية".[4]

---

[1] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص175.

[2] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص88.

[4] أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص105.

إن الإنسان العادي لا يزال يصر على القول بأن الممثل هو ذلك الإنسان الذي يقوى على التقليد والمعايشة، وعلى أن يتكلم ويعبر بشغف وهو يلعب دوره، وهكذا كانت مهمة الممثل حافلة بالتجديد والتطور تبعا للمشارب والأهواء والتوجهات في كل عصر من العصور.

وتبقى للمثل أهمية كبيرة لأنه يتصدى لتجسيد الدور، وكلما كان إدراكه لطبيعة الدور ولحقيقة الشخصية التي سيمثلها من حيث بنائها، العصري والنفسي والاجتماعي واللغوي والسلوكي مظهرا ودافعا، ففي ذلك كله يكمن تمكنه من النهوض بحياة الدور المسرحي إذ يعرف أين يكون نبره عليا ولماذا، وأين يكون نبره منخفضا ولماذا وأين يشتد انفعاله، وأين تخفت حركته دون أن ينطفئ بريق أدائه وارتقاء مشاعره، وأين يعايش، وأين يتصنع ولماذا يفعل هذا وذاك.[1]

فمهمة الممثل أن يتوصل إلى حقيقة الكلمة ووظيفتها وطبيعتها واستقبالها، وذلك وقت التدريب والعرض وحينما يأتي الجمهور، كما أن الممثل أشد النصوص واقعية فهو بتقمصه للشخصية، يعرف قبل ذلك أكثر مما تعرفه الشخصية، وكذلك يعرف مكمن سقطاتها ويراقبها من مسافة، في هذه الحالة سيجد الممثل نفسه مطالبا بلاستعداد، والمعالجات المختلفة، وخلقها لأن المسرح يكتشف لا يعيد ولا يكرر.

[1] ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص112.

الفصل الثاني

دراسة سيميائية لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع

تمهيد : محمد بن قطاف ومسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع

أولا- قراءة سيميائية للنص الدرامي لمسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"

ثانيا : سيميائية المكان والسينوغرافيا :

ثالثا : سيميائية الممثل و الأنساق البصرية المرتبطة به

رابعا : المسرح والتلقي

تمهيد:

محمد بن قطاف ومسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع":

"الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عرض مسرحي جزائري مقتبس عن الرواية الجزائرية الشهيرة للراحل الطاهر وطار والتي تحمل نفس العنوان، ويقول محمد بن قطاف عن موضوع اقتباس "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" مسرحيا: "رحبت بالفكرة بل اعتبرتها عاملا محفزا، إذ لأول مرة يقتبس المسرح الجزائري مسرحية عن كاتب جزائري وهو الطاهر وطار، إذا فالإقتراح جاء من عند المخرج زياني شريف عياد الذي أعطاني النص وحدثني عن الشكل الذي يريد أن يخرج به المسرحية، فقرأت القصة فأثرت فيَّ لأنّها تحكي واقعا نعيشه، ومن القراءة تصورت مسرحتها"[1].

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه لماذا زياني الشريف وابن قطاف اختارا قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" من بين المجموعة القصصية للكاتب الراحل "طاهر وطار" دون غيرها؟

ولعل الإجابة تكمن في موضوع هذه القصة فعودة الأموات إلى عالم الأحياء ليكونوا شهداء عليهم، موضوع طريف دراميا.

إنّ العودة من العالم الآخر تثير المفارقة التي يمكن أن تنبني عليها المواقف المسرحية، وكانت هذه المفارقة موضوعا مؤثرا من قبل العديد من المسرحيين، بدءً بالكوميدي اليوناني "أرسطو فانيس" في مسرحية الضفادع، حيث نزل إلى عالم الجحيم ليعقد مقابلة مع رواد التراجيديا اليونانية "أسخلوس-سوفوكليس- بوريبيدس" ويفاضل بينهم ليختار الأحق بالعودة إلى الحياة لكي يعيد للمسرح قوته ونضارته التي فقدها بعد رحيل عمالقته، كما نجد توفيق الحكيم في مسرحية أهل الكهف يتيح للفتية العودة إلى عالم الأحياء بعد ثلاثة قرون، ويهيء لهم أسباب البقاء في عالمنا، ويتساءل هل يمكن للإنسان أن يحي في عالم غير عالمه وعصر غير عصره؟، كما أن مسرحية "كأسك يا وطن" تثير هذا الموضوع عندما يصل الوالد من العالم الآخر ويتساءل عن أحوال أمته

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هومه، الجزائر،2011 ص280.

وماذا فعلت بعده؟ وكيف أصبح حالها بين الأمم بعد تضحيات الشهداء الأخيار[1]، وكذلك موضوع رسالة الغفران لأبي المعري وغيرها..

وتعكس مسرحيتنا "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" مواقف التنكر للشهداء، وهذا موضوع حساس له علاقة بتضحيات الجزائريين وأبناء الأمة الإسلامية جمعاء، فالرسالة التي أراد بن قطاف تبليغها تعكس الكثير من ذاته، بل ذات كل جيل مخضرم عايش المرحلتين ما قبل وبعد الاستقلال شعر بالهوة السحيقة بين الواقع والأماني الممثلة في حلم بجزائر مستقلة وعصرية، فإذا باللثام يكشف عن جزائر ما تزال تتخبط تحت أثقال رواسب منعتها من مسايرة ما هو جديد وما هو فعال يساعدها على ترميم جراحها وبنائها وإيصالها إلى مصاف الدول المتقدمة، فهذه المسرحية التي عالجها محمد بن قطاف دراميا وأخرجتها صونيا بحلة جديدة،، وشارك فيها سبعة عشر ممثلا، تقاسموا الأدوار ليطرحوا وسط ديكور، غلب عليه اللونان الأبيض والأسود السؤال المؤلم "ماذا لو عاد الشهداء هذا الأسبوع؟" جاء بمثابة محكمة ورفض لواقع اجتماعي قائم لكنه أخذ في هذا المنحى إطار خيانة دماء الشهداء الذين يعودون هذه المرة، ليس للانتقام من مستعمر بلد المليون ونصف المليون شهيد، بل للانتقام ممن انحرف عن الرسالة التي ضحوا بأرواحهم من أجلها.

فعبرت مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن التراث الشعبي الجزائري من حيث الشكل وعن الهم الإنساني ككل من حيث المضمون حيث يقول الطاهر وطار: "ليس الشهداء ملكا للجزائريين، فهناك فيتنامي قرأ القصة وكلما رآني يجري إليا ويقبلني وهو يقول: لقد حكيت وضعية عشتها".[2]

وأول من أخرج هذا النص السردي من عالمه القصصي و وضعه في سياقه الحواري الملحمي، وأعده إعدادا راعى فيه الظروف التاريخية الجزائرية هو –كما أشرنا سابقا- المؤلف

[1] ينظر: حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، مداخلة في كتاب : النقد المسرحي المعاصر، المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الهقار، من 28 إلى 30 ماي 2011، ص 161.

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص285.

والممثل والمخرج المسرحي محمد بن قطاف و قام بإخراج هذا النص أول مرة "زياني الشريف عياد" وقدمته فرقة المسرح الوطني الجزائري عام 1986م وبعدها شاركت به في مهرجان قرطاج عام 1988م ونالت الجائزة الكبرى، كما نالت إعجاب الجمهور وكذا المسرحيين العربي في مهرجان دمشق المسرحي الحادي عشر والمنعقد ما بين 10 و 20 نوفمبر 1987.[1]

وقد أقدمت المخرجة الجزائرية "صونيا" على تجربة إخراجية جديدة للقصة وهذا يعني أنها لا تزال محافظة على قوتها الإيحائية والرمزية والواقعية وهو ما برزته المخرجة "صونيا" قائلة : "هذه المسرحية خالدة أعود إليها مرارا انطلاقا من موضوعها الجريء، بل أعتبرها من أهم الأعمال الفنية المنجزة في المسرح الجزائري المعاصر، فما دام هناك شهداء وهناك ثورة فهي صميمية وإبنة الراهن تستوجب التوقف عندها إبداعيا في كل مرة"[2]، فعرض مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، الذي سوف نقوم بدراسة مكوناته الجمالية والسيميائية سيكون وفق النظرة الإخراجية التي قدمتها المخرجة "صونيا".

[1] ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص285.

[2] عبد الرحمان بن زيدان: الشهداء يعودون هذا الأسبوع عرض مسرحي يتساءل- ماذا لو عاد الشهداء؟- 2-12-2011 على الرابط التالي:
www.alalom.ma/de.asp?codelangue=23&id-info=44880&date_ar=2012-28

أولا- قراءة سيميائية للنص الدرامي لمسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع".

1/ سيميائية العنوان: تذهب أغلب الدراسات النقدية الحديثة إلى أن العنوان "هو أول عتبة يمكن أن يطأها الباحث، قصد استنطاقها واستقرائها بصريا ولسانيا وأفقيا وعموديا"[1] قبل الولوج في عوالم النص ومتاهاته "فالمؤلفون والكتاب لا ينتقون عناوينهم بشكل عفوي اعتباطي ولكنهم يختارونها بشكل دقيق يتلاءم ومضامينهم الفكرية ورؤاهم الفنية".[2]

"والعنوان عدا كونه يشكل حمولة دلالية، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي مادي وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمتلقي".[3]

وقد أصبحت العنونة تقوم بدور أساسي في بناء الأعمال الدرامية الحديثة وتساهم في شد انتباه المتلقي وإثارة فضوله "لأن العنوان يشكل مفتاحا حاليا سيميائيا يفك بعضا من انغلاق النص".[4]

ولعل ابن قطاف أراد استثمار عنوان "طاهر وطار" الناجح نجاحا باهرا وليس أدل على ذلك حضوره القوي في الصحافة الجزائرية فقد "وظف طوال سنوات عديدة لعنونة الأعمدة الافتتاحية، وكذا الموضوعات السياسية والاجتماعية والثقافية، فالإبقاء عليه هو استغلال ذكي لهذا النجاح واستثمار أيضا الزخم النقدي الذي خلقه هذا النص وآثاره خلال عدة سنوات".[5]

والواقع أن العنوان "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" يتطلب وقفة التحليل والتأويل لأنه خرج من العنونة النمطية التي تحيل مباشرة على مفهوم مضمون العمل الإبداعي إلى استشعار شعور المتلقي (القارئ/الجمهور) بالإندهاش والعجب، والسؤال الذي يستوقفنا هنا، لماذا جمع

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، طبع بدعم من وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص 33.

[2] ميلود بوشايد وعبد الرحيم صميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص46.

[3] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص 36.

[4] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، ص73.

[5] حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر، ص 164.

محمد بن قطاف ما لا يجمع؟ بأن ألحقت العودة بالشهداء وجعل لهؤلاء الشهداء زمنا محددا للعودة وهو هذا الأسبوع.

فهذا الاختيار يغري أي شخص تلتقطه أسماعه على الاطلاع عليه ويرغمه على ولوج النص لاستكشاف خباياه، ومن ثم تتولد لديه لذة متابعة القراءة والتعمق فيها، فهذا العنوان تنبثق منه جملة من التساؤلات والتي يمكن الإجابة عنها على الوقوف على النص منها:

1- كيف أن الشهداء يعودون؟

2- وما طبيعة هذه العودة؟

- أهي عودة محسوسة على مستوى الواقع؟
- أو هي عودة معنوية على مستوى الأذهان؟

3- لماذا يعودون أساسا؟

4- وما الأسرار التي سيبوح بها الشهداء حين عودتهم؟

5- لماذا يعود الشهداء في هذه الفترة دون سواها؟

فكثيرة هي الأسئلة التي تنفجر من هذا العنوان، فعودة الشهداء المعلنة تعد شركا نصبه ابن قطاف لاقتناص المتلقي (القارئ/الجمهور)، لذلك فلا مفر إلا الدخول إلى عوالم النص العرض بفك شفراته ورموزه وعلاماته.

ويبدو أن هذا الاختيار وهذا الحضور لم يكن اعتباطيا وإنما كانت له أسبابه وهو ميل ابن قطاف إلى جمالية العنوان، حيث تعمد أجمل عنوان صياغة وأشد إغراءا و غواية كي يكون عامل جذب للمتلقي، فالعنوان لا يكون مغريا ولا جذابا إلا إذا كانت تعلوه السمة الجمالية، كما أنه لا يمكن أن يكون جماليا إلا إذا كان موحيا مغريا.

"فالشهداء يعودون هذا الأسبوع" عنوان يوحي بأشياء ومعاني تنتمي إلى منظومة عقيدية وثقافية معروفة و منسجمة مع المتلقي، فالشهيد له دلالته الدينية الإسلامية، "فهو رمز التضحية القدسية والرضا الرباني فمآله الجنة السماوية لا المكوث في الأرض أو العودة إليها كما يوحي

العنوان"[1]، وسمي "الشهيد شهيدا لأن الله وملائكته شهدوا له الجنة" وقيل "سمو شهداء لأنهم ممن يشهد يوم القيامة مع الرسول صلى الله عليه و سلم على الأمم الخالية فقال الله تعالى:﴿ **لِّتَكُونُواْ شُهَدَاء عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيداً** ﴾.[2]

غير أن شهداء العنوان تأخذ معنى آخر هو أقرب إلى المشاهدة و الملاحظة و المراقبة و المحاسبة و العلم، لا الشهادة بمعنى الخلود في النعيم الأخروي الذي تشير إليه الآية الكريمة التالية : ﴿**وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ** [3]﴾ ، فمعنى "شهداء" ابن قطاف أقرب إلى معنى الآية الكريمة ﴿**وَفِي هَذَا لِيَكُونَ الرَّسُولُ شَهِيداً عَلَيْكُمْ وَتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ** ﴾.[4]

فالشهداء حاضرون في الخيال و الذاكرة الجمعية وهذا ما توضحه الآية القرآنية ﴿**وَلاَ تَقُولُواْ لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاءٌ وَلَكِن لاَّ تَشْعُرُونَ** ﴾.[5]

أما العلم فهو ما أفصح عنه المضمون أي العلم بأمر الانتهاز بين الخونة، و يعاين الشهداء ما تم إنجازه أثناء مرحلة للبناء في الجزائر المستقلة فتكشف هذه المعاينة عن التدليس و التزييف وطغيان المصلحة الخاصة عن المصلحة العامة التي كانت تتخبط فيها الجزائر في هذه المرحلة.

"يعودون"، لماذا استعمل المؤلف لفظة "العودة" (يعودون) و لم لم يستعمل لفظة "يتزلون"، مثلما يستعمل حينما يكون الحديث عن نزول المهدي المنتظر، و لما لم يستعمل لفظة "يهبطون" مثلما هبط سيدنا آدم من الجنة و الأرض، إن العودة توحي بمعنى الرجوع 'فعاد بمعنى رجع حيث قيل في المثل "العود احمد".[6]

---

[1] حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر، ص 165.

[2] أبو الفضل جمال محمد بن مكرم الإفريقي المصري المعروف بابن منظور: لسان العرب، ج3، ط3، دار صادر، بيروت، 1414ه، ص 242.

[3] سورة آل عمران، الآية 169.

[4] سورة الحج، الآية 78.

[5] سورة البقرة، الآية 154.

[6] ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص504.

فالشهداء راجعون للإقامة مع الذين لم يحافظوا على مكاسب الثورة، و لم يقدروا تضحيات رفقاء السلاح، إن عودة الشهداء تتضمن معنى البقاء من أجل حراسة منجزات الثورة لذلك نجد الكل يخشى هذه العودة، و يخاف فضح الكثير من المستور، كما هو الشأن "قدور" المدعي الإقدام والشجاعة، بينما وشى "بمصطفى" ابن "العابد"، وكان الجنود الفرنسيون يتربصون به. "والعود: المعاد والرد وزيارة المريض" و" المريض مَعود ومعوود"[1] و" عاد العليل أي زاره"[2] وهذا المعنى يوحي أيضا باعتبار أن الخونة مرض في حاجة لمن يزورهم لتقديم سلوكهم.

كذلك إذا عدنا إلى كلمة "العيد" والتي اشتقت من "العودة" و "العيد ما إعتادك من هم أو مرض أو حزن ونحوه وكل يوم فيه جمع"[3] فالعيد عند العرب يوم للفرح، وكذلك يوم للحزن، يوم للفرح لانهم يفرحون بالعيد، أما يوم للحزن، فمنهم من يتذكر عزيزا فقده فيشعر بالحزن، وكذلك عودة الشهداء، لها وجهان فرح وحزن، فينشأ صراع درامي بين مؤيد يفرح بعودة الشهداء، ومعارض يحزن لعودتهم.

إذا نستنتج أن العنوان مشبعا بالمعاني والدلالات والعلامات على الرغم من بساطة مادته القاموسية (الشهداء، يعودون، الأسبوع) وكثرة استعمالها في الحياة اليومية البسيطة.

الأسبوع: نجد العدد سبعة حاضرا في الكثير من المعتقدات والديانات والعبادات، ففي الحج مثلا الطواف بأنواعه سبعة أشواط، والسعي بين الصفا والمروة سبعة أشواط، وكذلك نجده في الكثير من الحكايات والقصص الشعبية (فلة والأقزام السبعة)، فالعدد سبعة عند محمد بن قطاف امتزجت دلالاته بالأمور الدينية و السياسية والمعتقدات المنتشرة في التراث الشعبي "فالمسرح ما يزال يملك القدرة الكاملة على العودة إلى الحكايات القديمة و إلى أجواء الأساطير والسير الشعبية والحكايات الغريبة التي تحفل بأبطال أسطوريين يندون عن الإندماج في بوتقة الواقع بمقدار ما

[1] مجد الدين محمد يعقوب الفيرز أبادي: قاموس المحيط، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص302.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص 504.

[3] مجد الدين محمد يعقوب الفيرز أبادي: قاموس المحيط، ص303.

يغوصون في النفس الإنسانية في مختلف منازعها"[1]، لذلك فهو حريص على أن يبقى ملتصقا بمعتقدات الشعب مفسرا لبعض السلوكات كاشفا عن جوهر الصراع، بل فاضحا أحيانا أخرى له، و هكذا نلاحظ أنه نهل من التراث الشعبي وجعله وسيلة للتعبير عن خلفية التراثية الغنية التي تعبر عن الطبقات الشعبية ومدى التحامه بها ومدى تأثير هذه الأعداد على ذهن وخيال الشعوب.

إذًا اتسم العنوان "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" بالطابع الأسطوري السحري لأنه يوحي بجملة من الأسرار العديدة و يثير فينا الإحساس بالرغبة باستنطاق النص ومتابعة العرض، فهذا شكل مفارقة معنوية مركبة تتمثل في التوليف بين شيئين لا يرتفعان معا بالحد المنطقي إلا في العمل الإبداعي، فهذه المفارقة كبيرة تكاد من باب الاستحالة، فالشهيد يعني القداسة والطهارة، والسمو الروحي، ولا يليق إلا أن يكون كذلك، فالشهيد رمز للتضحية والفداء، ونكران الذات في سبيل الصالح العام و هو السبيل للعزة و الكرامة والوطنية.

فشهداء "محمد بن قطاف" هم شهداء، ولكنهم ليسوا كأمثالهم من الشهداء العاديين، الذين ينعمون في جنات من تحتها الأنهار في جو من الطمأنينة والنور والهدوء، لأن شهداء محمد بن قطاف حيث هم فيه لا راحة ولا سعادة ولا نور، ناهيك عن النعيم المسلوب والحصار المستديم من قبل الانتهازيين والخونة ليكونوا الخطر الذي عانت منه ثورة البناء.

ولعل ما هو حري بالذكر أن ابن قطاف جعل من عنوانه لغزا محيرا لكل من طرق سمعه هذا العنوان، فهو إبداع فيه من الحداثة الكثير، حيث ترك الأمر للمتلقي كي يبحث عن طبيعة هذه العودة وفي هذا محاولة من المؤلف أن يجعل المتلقي عنصرا إيجابيا، لا عنصرا سلبيا تقدم له الحلول جاهزة فالعنوان يمتلك قابلية التعبير عن الحاضر بالغائب و الظاهر بالخفي والمتناهي باللامتناهي والمتصل بالمنفصل، فإذا هو عنوان مفتوح مع منظومة غير متناهية من المرجعيات الغائبة في الحاضر فبإمكان كل قراء تصور نوعية العودة و ما الذي سيحدث لو يعود الشهداء؟ وفي هذا النوع من الاستفزاز حيث التصورات كثيرة والقراءات النقدية المختلفة تفرض نفسها على مخيلة المتلقي (القارئ/الجمهور).

[1] بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دط، دار مهدي، الجزائر، 2009، ص 262.

2/ سيميائية النص الدرامي:

من المؤكد أن مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" تعج بالقيم الإنسانية و المشاكل المصيرية المتصلة بالحياة الإنسانية اليومية، و الحقيقة التي لا يختلف فيها اثنان هي أنه أشعرنا محمد بن قطاف بعمق هذه القضايا البيروقراطية والمحسوبية والانتهازية والديمقراطية والفهم العقيم للاشتراكية وهذا ما دفع به أن يجعل بطل المسرحية "العابد" يعيش حلم عودة المبادئ النوفمبرية من خلال سؤاله عن العودة، بل نجد أن أغلب الجزائريين يجسدون هذا الحلم بنوع من التفاوت، "ولكن عندما تبدأ مفارقات الواقع تتكلم بهذا الحضور الافتراضي بأحداث تاريخية حقيقية، يعلن الصراع عن توجهات مختلفة حول وجهات نظر أهل القرية"[1] وهم يتكلمون عن تعدد الاختيارات أثناء محاكمة الواقع المعيش منهم من يقبله كما هو لأن فيه تكمن مصلحته، ومنهم من يرفضه لأنه يريد أن يعيش زمن الزيف، من هنا يبدأ الكلام "يرسم لزمن الحكي معاني التوتر والاختلاف بين الماضي، الذي ولى، والحاضر الذي يتم فيه إعادة قراءة الماضي و تطلعات المجاهدين فيه"[2]، وتتحول قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" إلى كتابة تاريخية مكثفة، تدور فيها الأحداث حول صراع الأفكار والاختبارات وفشل سياسي يبرز طبقة سياسية استثمرت نضال الوطنيين خدمة لتسلقها الطبقي لتحتكر ثمرة الجهاد والمجاهدين.

تبدأ المسرحية بخبر وصول رسالة إفتراضية بعث بها "الشهيد مصطفى" إلى أبيه "العابد" يخبره فيها بعودة الشهداء وأنهم قادمون إلى القرية فيبدأ سؤال العودة واللاعودة، يتوزع كخبر في القرية بين الممكن والمحال، وبين عالم الانتظار عند من يريد عودتهم، بالمقابل هناك من يرفض هذه العودة ويشكك في مصداقيتها، ويزرع الشك في اليقين ويسقط وهم من يريد أن يجعل مسألة عودتهم حقيقية، ويخلص حلم من يؤمن بقدومهم من مصداقيته كونه أثغاث وهم وخرافة وهذه "العودة واللاعودة" تحولت إلى عرض مسرحي زرع الحيوية الفنية في بناء كل مستويات الصراع

[1] عبد الرحمن بن زيدان: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، عرض مسرحي يتساءل: ماذا لو عاد الشهداء؟ الموقع السابق.

[2] المرجع نفسه.

في النص الدرامي بالكتابة المشهدية، وتظهر القيمة الرمزية (العلامات) لهذه القصة في التشكلات الطبقية في المجتمع في كثافة الأحداث حيث تقف عند كل بؤر التوتر المبنية على قرائن وأسماء وأماكن وأسماء أعلام كلها تحيل إلى الجزائر.

وعندما يشيع خبر وصول الرسالة الافتراضية من الشهيد مصطفى يحاط أهل القرية علما برجوع الشهداء، ويستنفر المستفدون من وضع غياب الشهداء كل الامكانيات المتوفرة لديهم لمنع هذا القدوم، لأن قدومهم سيحدث مشاكل لا حصر لها، لأن بيت المال منهوب والتاريخ المكتوب مزور، ومن عاش الثورة منذ بدايتها إلى الآن مهمش وأن العدو الذي كان واحدا في زمن الجهاد صار متوغلا بشكل آخر في المجتمع والنقابة العمالية والحزب صار من يخدم من؟ والجواب يقدم على لسان "العابد" وتغييب الحقيقة جعلت كل التهم تلتصق به فنعت بالمرض والجنون والخرف والتخوين والتشويش وخلق البلبلة، وبالمقابل تحكي خديجة عن عذاب السنين، عن الأوراس، عن عبد القادر الجزائري، وعن موت مصطفى وخيانة أصدقاء الكفاح لقسم الثورة، في نفس الزمن الذي كان فيه "قدور الساشم" يعيد تقديم التاريخ برؤيته الخاصة مخالفا لذلك ما تحكيه خديجة.[1]

[1] ينظر: عبد الرحمان بن زيدان: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، عرض مسرحي يتساءل: ماذا لو عاد الشهداء؟ الموقع السابق.

3- سيميائية الحوار:

تختلف اللغة في الفن المسرحي عن اللغة في باقي الفنون الأدبية، إذ لا تقتصر اللغة في الفن المسرحي على التراكيب اللغوية فحسب، بل تدخل في نطاقها الحركة من إشارات وإنفعالات تظهر على وجه الممثل، ويتوقف إختيار نوع الحوار تبعا لنوع المسرحية "فالحوار يسهم في خلق الجو المسرحي وتقرير الميزاج النفسي للشخصية المسرحية، فالموقف هو الذي يملي طبيعة الحوار، ويتلون الحوار بلون الموقف المسرحي"[1].

ويمكننا القول أن الحوار كان من الأدوات التي أحسن توظيفها بن قطاف، حيث لم يعد الحوار عنصرا خارجيا أو تعاطيا بين اثنين، بل أمسى عاملا مهما في تفعيل الأحداث المسرحية وصيرورتها، "فالشهداء يعودون هذا الأسبوع" حوارية جمالية منذ البداية، تتفرد بخصوصية الحوار مع الذات والآخر وذلك حول أوضاع الجزائر بعد الاستقلال و هي حوارية الرفض والقبول، العودة واللاعودة والحوار مع الذات تجلى في الصراع الداخلي للشخصية البطلة "العابد" و ذلك منذ إستلامه رسالة ابنه الشهيد مصطفى **"العابد: من الخارج؟ وأنا واش عرفني بالخارج؟ وزيد شكون مد عنوان العابد بن مسعود الشاوي للخارج حتى يكتبلي"**[2].

أما الحوار مع الآخر فقد طغى على العمل المسرحي والذي كان متداولا بين عمي العابد وبقية الممثلين والذي كان يقصد به استنطاق كنه وحقيقة كل فرد منهم وكشف خبايا النوايا.

وقد تدرج الحوار بحسب الحدث الدرامي لينقله من مستوى إلى مستوى آخر بناءا على استراتيجية تخدم العمل المسرحي وتصنع الفرجة وتمتع الجمهور حيث اعتبر ابن قطاف أن المسرح لقاءا احتفاليا يخرج الذات من عزلتها لتشكل الجماعة و المجتمع، فإن ذلك يفرض وجود حوارا للتواصل و التفاهم لا يقف عند حدود لغة اللفظ ولكنه يتجاوزها إلى لغات الجسد ككل، فكان في بعض الأحيان هادئا يعكس مستوى المناجاة:

---

[1] حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 281.

[2] محمد بن قطاف: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 1.

"العابد: يا قدور وليدي ماذبي تعاود تحكيلي قصة وليدي كيما وقعتو كيفاه استشهد؟

قدور: واش نقولك يا عمي العابد، راني حكيتهالك اشحال من مرة.

العابد: هذي وخلاص.

قدور: كما قلت لك، و قلت للآخرين، كنا جايين من الأوراس، في طريقنا للحدود ومعانا برية الولاية، كما ماشيين حذا بعضنا، مانيش عارف كيفاه حتى سبقني، كان باقيلنا يجي ساعة ونصف ونلحقوا للسيلان، ساعة ونصف يا عمي العابد، و انقطعوا السلك ونخرجوا للأمان، كان ليلة قمرها ضاوي، تقول نهار، كان ضاوي البرنوس على كتافه متقدم كالسبع الله يبارك.

خديجة: وصلنا سلاح وين كان لازم يوصل، خمساطش يوم مشية، ريحنا ليلتين، وجينا موليين، خرجنا مع المغرب في شهر شتاء، في ليل ظلمتها زيت على خطوتين ما يباننلك والو... كنا ربعة

قدور: أنا كنت وراه... وحدنا في زوج

خديجة: هو والطاهر وأن والبشير... مشينا خمس ليالي في البرد والشتاء..."[1].

وجاء في موقف آخر حادا يعكس عمق الأزمة التي يعيشها عمي العابد بل تعيشها الجزائر ما بعد الاستقلال.

"علي: يا عمي ما تحرجنيش، أنت تعرف راك عشت الحقيقة من بداية الثورة حتى اليوم، اليوم كاين الحاجة اسمها البروقراطية، يا عمي العابد، و هي الرابحة في الآخر، يا عمي العابد وين بغى الحي يدور رأس الميت يا عمي العابد؟

العابد: والصح وين يا وليدي؟

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 19-20.

علي: في البطاقة يا عمي العابد، هي الصح، ما تقدرش تواجه الصح على خاطر هي الصح.

العابد: ولكن يا وليدي، كاش ما عندنا شيء آخر نعزوا بيه غير مليون ونصف مليون شهيد؟ واش بقى إذا كسرنا حرمتهم؟ إذا عفسنا شواهدهم، إذا كفرنا بحقهم؟

علي: تبقى البطاقة يا عمي العابد وين بغى الحي يدور رأس الميت"[1]

واللافت للنظر أن موضوع المسرحية ليس بالموضوع الجديد ولكنه عولج وطرح بأسلوب وطريقة جديدة، استقطبت المتلقي (القارئ/الجمهور) وتثير فضوله وتشده لمتابعة المسرحية إلى النهاية، وذلك ينقل مستوى الحوار من مستوى جمالي مضموني إلى مستوى جمالي فني سيميائي حافلا باللغة التي تنتج علامات اللامتناهية.

كما أننا نلاحظ إن ابن قطاف استخدم السرد الحكواتي بطريقة ما تعرف في الجزائر بالقوال وهذا راجع إلى تأثير تجربة القوال "خاصة في مرحلة الثمانينات حيث نجد الحكواتي والقوّال طغى على عروض المسرحية"[2]، وكما أشرنا سابقا أن ابن قطاف كان من المسرحيين الذين اتخذوا من التراث خلفية غنية للتعبير عن الطبقات الشعبية ومدى التحامه بها، وما القوال والحكواتي والحلقة إلا قوالب من قوالب الفرجة الشعبية ويهدف بالقوّال إضفاء نكهة خاصة على النص والتمهيد لفرجة مرتقبة، كما أنه يقدم بعض الأخبار التي تزيل الغموض عن بعض الأحداث في المسرحية وتوضيحها أو الإشارة إليها، "ويستخدم الأداءات الحركية الجسمية حسب معنى الكلمة وأحيانا الإيماء والتلميح بالكلمة، وقد تكون إيحاءات، وعادة ما تتميز بالتشويق وبديناميكية الفعل وتوتر الصراع، يحكيان قصص شعبية وأخرى بطولية ودينية".[3]

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 14.

[2] نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، الجزائر، ص 44.

[3] المرجع نفسه، ص18.

وفي مسرحية ابن قطاف "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، جاء القول /الحكواتي على شكل مجموعة، والتي كانت تحتل في العرض درجة كبيرة من الأهمية، حيث كانت تندمج في الأحداث تارة وبالخروج منها تارة أخرى بأداء جسدي وحركات تعبيرية، فتتقمص الشخصيات وتترجم على لسانها عبارات نابعة من القلب والعقل معا :

"المجموعة: عمي العابد شيخ كبير في قرية ... في جبال الهيه... احنا هنا خالصين وانتم ثمة مخلصين باه تحضرو الفرجة... وحكاية الشيخ العابد تقدر تكون هذه الفرجة... نوصلوهالكم كما سمعنا... وحنا سمعنا، بدات مع الصباح..." [1]

إن امحمد بن قطاف جعل القوال /الحكواتي/ المجموعة أسلوبا مسرحيا جماليا لا يختلف عن كثير من التقنيات الحديثة التي تهدف إلى تحقيق شعبية الفرجة الشعبية.

كما نجده أتى بحوار سهل وبسيط يتعاطاه الناس ويتعاملون معه بشكل يومي "جاءت من الخارج يا عمي العابد من بلد بعيد ياسر" فإستعمل فعل "جاء" بدل أن يستعمل "أرسل" أو "بعث" أو "سلم"، وإستعمل لفظة "ياسر' بدل أن يستعمل "جدا"، "كثيرا" و هذا ما يوضح سيطرة اللغة العامية القريبة من روح الشعب على مسرح ابن قطاف لأنه من أولئك الذين "لمسوا الواقع الاجتماعي الجزائري، و عبروا عنه بكل صدق وأمانة وكانت لغتهم لغة الشارع والمنزل"[2].

ولان إرادة ابن قطاف الوصول بقصته إلى قلوب الجزائريين أكثر فعمد إلى استعمال الشعر أيضا، لأن الشعر قريب من القلوب وقلوب الشعب الجزائري والذي عبّر بصدق عن أمجاد الثورة والشهداء:

"والْعَايش بخيِر عَلاَش يْمُوت

اِحْنَا جْبَالَك وَ وِدْيَانك

اِحْنَا العيب دْيَالَك

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص01.

[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص154.

اِحْنَا الرصاص

المذوب في

فم السبع"[1]

وخلاصة القول أنه رغم أن لغة النص لغة بسيطة، لكنها كانت قادرة على نقل الواقع المعيش، وما يحتدم داخله من صراعات ورؤى ومواقف متناقضة، وذلك بتفجير لغة النص وحواراته للكشف عن مخزونها الجمالي والفكري والفني، وإشراك المتلقي وتحريك فضوله وحثه على طرح الأسئلة حول الواقع وتناقضاته ليصبح بذلك قارئا/متفرجا إيجابيا فاعلا ومشاركا في كشف الزيف الاجتماعي والسياسي والفكري والأخلاقي، وبذلك يصبح الجمهور ممارسا للفعل المسرحي من خلال اقتراحاته وانتقاداته لتختصر المسافة الفاصلة بين الفعل المسرحي ومتلقيه.

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص09.

ثانيا: سيميائية المكان والسينوغرافيا:

1- سيميائية المكان والمشهد المسرحي:

إذا كان الفضاء المسرحي هو ذلك الفضاء الذي يستوعب الخشبة والقاعة والذي يجمع أثناء العرض المسرحي الممثلين والجمهور ويحدد طبيعة العلاقة القائمة بينها فإن "المتلقي يستشعر وبشكل ملفت للإنتباه أهمية المكان ودوره في تخصيب التجربة المسرحية وتطوير آليات اشتغالها".[1]

لذلك يمكن القول إن نجاح أي تجربة مسرحية يتوقف في جزء كبير منها على إعطاء المكان المسرحي القيمة التي يستحقها، ويكتسب المكان في العمل الدرامي هذه الأهمية والتي فاقت عند كل الأجناس الأدبية الأخرى، لأن الذي يخلقه المكان الدرامي يجب أن يتم تمثيله في مكان حقيقي على المسرح "خشبة المسرح" مصحوبا بالسينوغرافيا التي تحول الخشبة بطرق جمالية واقعية ورمزية وتعبيرية إلى أمكنة يتحرك فيها الممثلون كما أن المكان المسرحي "لا يتسبب في أي علاقة جدلية بين النص الدرامي والتمثيل لأنه يشكل جزء من البنى الخيالية التي يلمح إليها الحوار والإرشادات المسرحية وفي التمثيل يشكل جزء من الموضع المادي الذي يستوعب الأشياء والممثلين على المسرح".[2]

إن قدرة ابن قطاف على التشكيل وعلى البناء الرمزي والخيالي للمكان هو الذي أكسب نصوصه الدرامية جمالية أثرت في المتلقي (القارئ/الجمهور/ المخرج) ومكنته من إعادة بناء وتخيل هذه الأمكنة في ذاكرته.

ويحضر المكان في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" يشكل رموز وإيحاءات تدل على أمكنة متعددة ومختلفة تتوزع بين الصالة والخشبة، وبذلك فإن المكان لا يتمثل في البناية المسرحية بقدر ما يتجسد في ذلك المكان الفني الذي يحفل بالصور والدلالات الرمزية والعلامات التي استطاعت أن تمنح لهذا المكان مظاهرا متعددة وأبعادا مختلفة ففي هذه "الخشبة الصماء والقائمة

---

[1] ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصميدي: ابن الزومي في مدن الصفيح، ص46.

[2] كارمن بوبيس نابيس: علامات العمل المسرحي، ترجمة خالد سالم، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة،2003، ص466.

على فراغ هوائي لابد منه"[1] استطاعت المخرجة أن تجعلها "تترجم أعظم لحظات الإنسان المصيرية وتقدم صراعه وكفاحه وأمانيه وتصرفاته وانتصاراته واخفاقاته في كل الأحوال".[2]

فكل العلامات الدرامية توجد في المكان المسرحي، مكانها السيميولوجي أي المكان الذي تكتسب فيه معنى الوحدة الكاملة للعمل "لأن الحدث المسرحي لا يمكن أن يعرف بشكل رئيسي، لا عن طريق الممثل ولا عن طريق النص الدرامي ولكن يمكن معرفته عن طريق النطاق المسرحي (المكان المسرحي)".[3]

وكما ذكرنا سابقا أن الأمكنة في المسرح متعددة ومختلفة ولكن المكان الأكثر تأثيرا وأهمية هو المكان الذي يترجم فيه النص الدرامي إلى عرض مسرحي ذا أبعاد دلالية وجمالية وهذا المكان تجسده خشبة المسرح والتي تضم الممثلين والأكسسوارات... وهذا باختصار ما يعرف بالديكور وكما اشرنا سابقا ما الديكور إلا الصورة الأولى التي يتعرف بها المتفرج عن المكان والزمان وما يمكن أن يخمن من الشخصيات التي ستتحرك فيه وتتفاعل داخله، ويعتبر الديكور أكبر مؤثرا في المتفرج لأنه مواجه له طيلة زمن العرض"[4]، بل يعتبر من أكثر عناصر العرض الجمالية أهمية وإثارة من حيث "ملاءمته الفعالة للفضاء المسرحي، ويتجاوز تصميمه على خشبة المسرح حدود الزخرفة الداخلية للمكان إلى عملية كشف دقيقة عن أجواء الحكاية ومجرياتها وشخوصها، ويساهم بقسط وافر في التمثيل، إذ بإستطاعته أن يحدد مكان الممثلين في الوسط الملائم ليؤكد وجودهم فيه".[5]

ومن المعلوم أن عمل المخرج المسرحي قائم على تجسيد العلامات و نقلها من مستوى إلى مستوى آخر، لذلك عملت مخرجة العرض والسنوغراف على توسيع دلالات النص، لبناء زمن الفرجة بعد التنسيق المحكم بين مفردات ومقومات العرض، حوار، غناء، سخرية، بكاء، صراخ،

[1] كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، منشورات كلية البنات –جامعة عين شمس- مصر، 2002، ص67.

[2] المرجع نفسه: ص68.

[3] كارمن بوبيس نابيس: علامات العمل المسرحي، ص454.

[4] أحمد أمل: نظرية فن الإخراج المسرحي (دراسة في إشكالية المفهوم) ج1، ط1، دار النشر المعربية، دار البيضاء، 2009، ص116.

[5] إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفاق)، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص68.

حركة، رفضا بمرارة للمصلحة الخاصة الماكرة عند من استفاد من الإستقلال، وتكر لدم الشهداء و ضرب أهداف الثورة عرض الحائط.

فأدرجت المخرجة منذ المشهد الافتتاحي في العرض المسرحي و وسائل و عناصر تجسيد الحدث، والمتمثلة في الملابس، الإضاءة، الموسيقى... فكلها علامات تتظافر وتتفاعل من أجل خلق الإطار السينيمائي العام للحدث.

والمتتبع عرض مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" والذي أخرجه "صونيا" يلاحظ أنه غلب اللون الأسود على المنظر العام للعرض المسرحي وأن اللون الأبيض هو الغالب على لباس الممثلين وهذا يشكل علامة فارقة بين العتمة والضياء، والغموض والوضوح، و هذا يدل أن حدث المسرحية ليس كله حزن وسواد ورفض للواقع الجديد، ولكن هناك بصيص أمل لتغيير هذا الواقع والسعي إلى كشف الحقيقة وهذا ما جسدته "خديجة" وعمي "العابد".

ولان الديكور "حلا إخراجيا ذكيا ضمن مشهد بصري جميل"[1] جعل المخرجة تقسم خشبة المسرح إلى ثلاثة أماكن يميزها اللونان الأبيض والأسود، المكان الأول خاص بقبور الشهداء في مقبرة تضم رُفاة من مات من أجل الوطن وهو يمثل أيضا نصب الشهيد الذي تتحرك فيه أرواح الشهداء باللون الأبيض ثم ليتحول في نهاية العرض إلى لون أخضر، و الأبيض رمز الصفاء والعفة والطهر، أما اللون الأخضر فهو لون الجنة والجنة هي المكان الحقيقي للشهداء. أما المكان الثاني هو الممر الذي يفصل ما بين المقبرة والكراسي السوداء التي هي نقط سوداء في الحاضر وهي موجودة بعدد الصاعدين والجالسين عليها وهم المتسلقون طبقيا و المستفيدين من ما بعد الاستقلال أما المكان الثالث يمثل فضاء اللعب المسرحي، بلونه الأسود. **(ينظر الصور رقم 1 و 2)**

هذا العمل رسم أبعادا دلالة لمعنى الواقع في الفرجة المسرحية و وسع من دلالاتها لتخدم جمالية الفرجة الشعبية، وعمّق من حدة الصراع في عمل جماعي، كان العرض ينطق فيه بخصوصيات محلية لعبا وغناء وتشكيلا للفرجة المسرحية السياسية بشكل حلقة التي مثلت ظاهرة

[1] عبد الناصر حسو: تشيللو وسينوغرافيا العرض المسرحي: مجلة الحياة المسرحية، العدد 67، ربيع صيف 2009، سوريا، ص182.

فنية جزائرية كانت تتحرك فيها أحداث هذه القصة، وتتحرك فيها كل شخصية التي تقترب بموضوعها السياسي في شكل حلقة مسيسة إلى الواقع حكيا ساخرا تراجيديا.

قُدمت هذه المسرحية في فضاء ركح تم تأثيثه بكل العناصر الفنية التي تقرب المتلقي/المتفرج من أجواء الصراع، وتقربه من معنى تحويل القصة إلى فرجة مسرحية، وبناء الحوار بناء دراميا يخدم حدة الصراع بين الأب "العابد" وأهل القرية "المسعي، عمارة، خليفة، المانع، السبتي، الحسين، قدور الساشم، عامل البلدية، خديجة".

وسؤال العرض في كل المشاهد وفي كل الخطابات هو هل يمكن للشهداء أن يعودوا يوما؟ وإذا عادوا ما سيُحدِث رجوعهم من ردود فعل بعد أن استشهدوا من أجل الوطن؟ وكيف سيكون موقف رفاق السلاح من هذه العودة؟ هل رجوعهم يشكل مشكلة بعد أن تغيرت الأحوال؟ وهل الحكايات التي سيحكيها هذا العرض ستكون عبرة تاريخية في الحاضر حيث لا تزال الجبال الجزائرية الواقفة بشموخ تشهد عن هذا التاريخ الجهادي من أجل هذا الوطن؟

هذه هي الأسئلة التي سيجيب عنها العرض من بدايته إلى نهايته في بداية العرض يكون الدخان المنبعث من ثنايا الركح، وأركانه إعلانا عن بداية حلم سيكتب واقعا عنيفا، تصاحبه موسيقى دون كلمات، بلحن ينعش الذاكرة حيث تقرأ أشعاره قراءة صامتة في ألحان تردد:

من جبالنا طلع صوت الأحرار ... الأحرار يناديناا... يناديا للاستقلال... استقلال وطننا...[1] **(ينظر الصورة رقم 3)**

فيبرز المشهد المسرحي، للمتفرجين بوضوح، وتتشكل لوحة تعبيرية بدخول النساء مجالات باللون الأبيض، هن من سيمثلن أرواح الشهداء والجوقة النائحات والقوالات، المتخفيات وراء جلال الانسجام الذي يرصد بحضورهن دلالة الغائب الحاضر من الشهداء وهن يغنين، ويعانقن قبور الشهداء، ويكتبون إيقاع الكلام، وهن يضربن بأيديهن على الكراسي السوداء رفضا لمن يجلس على هذه الكراسي، وهي المجموعة التي كونت الجوقة والتي كانت الرابط بين المشاهد،

[1] ينظر: عبد الرحمان زيدان: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، عرض مسرحي يتساءل: ماذا لو عاد الشهداء؟ الموقع السابق.

والمتابعة لتطور الفعل الدرامي لشخصية "عمي العابد" وشخصية "خديجة" وهي المجموعة التي تكونت من المؤديات. **(ينظر الصورة رقم 4 و5)**

مع البداية يدخل "عمي العابد" ليحكي حكاية عودة مصطفى متذكرا أسماء الأبطال، وكيف أصبح الوطن كله مكبلا بالأغلال، فيصوغ علامات استفهام عن الأوهام التي عشعشت في هذا الوطن، ويبدأ الغناء حزينا مع تذكر الشهداء، بحزن جنائزي، ويذهب إلى المقبرة ليترحم على أرواح الشهداء بغناء يخاطب الموتى، ويتحسر عليهم لأنّه تحقق من الشهداء، بأنهم فعلا شهداء غابوا وغابة معهم كل الحقائق التي تدين الخونة.

وكان الجواب في كل مشهد مبنيا على رؤية إخراجية، تدرس الحركات وتختار اللباس الشاوي، للإحالة على جغرافية الأحداث وأمكنتها و "وتوظف تقنية "فلاش باك" بالشكل الذي يخدم زمن الحكي المبني على التناقض بين الحكوتيين"[1]، كما أن اختيار اللون الأسود لباسا أوروبيا لمن خانوا الثورة، دليل على غياب الصفاء والانتماء إلى أصالة المكان، واختيار النظارات السوداء التي كانوا يضعونها على أعينهم كانت تخفي خائنة الأعين وما تخفي صدور الانتفاعيين عن الثورة.

وهذا ما جعل هؤلاء المستفيدين من الاستقلال لا يقومون إلاّ بالترحم المنافق على أرواح الشهداء الذين غابوا ولن يعودوا "الشهداء ربي يرحمهم"، و تتداخل الأحداث لبناء كل التوقعات المحتملة لوصول من سيصل، حيث هناك من ينتظر قدوم الشهداء ومنهم "العابد" و"خديجة" وهناك من يضع البساط الأحمر، و يزين محطة القطار والشوارع التي سيمر منها موكب المسؤولين القادمين من العاصمة لزيارة القرية.

بينما أهل القرية في أتم الاستعداد لاستقبال...؟ إذ بالقطار يمر دون ان يتوقف في المحطة و يجر "عمي العابد" معه، فيردى قتيلا

"العامل: عمي العابد... عمي العابد مسكين...

حسين: ... واش بيه؟ ... واش بيه عمي العابد

[1] عبد الرحمان بن زيدان: الشهداء يعودون هذا الأسبوع: عرض مسرحي يتساءل: ماذا لو عاد الشهداء؟ الموقع السابق.

العامل : وقف في وسط السكة ورفع يده للقطار... بصح القطار ما حبسش... كمل الطريق وعمي العابد ...؟" [1]

فيكشف المسؤولون أن هناط خطأ، فموعد مجيء المسؤولين إلى قرهم غدا وليس اليوم، لذا لم يتوقف القطار.

"خليفة: كيفاش ما يحبسش؟... علاش ما يحبسش؟ فيه المسؤولين الي يزورو القرية...

السبتي: (يجيب التليكس من جيبه ويقراه)... قريتنا ماشي اليوم... غدوة !

حسين: عمي العابد مات !... روحوا ارفدوا الزرابة وخبو لعلامات... خبو لأمواس وخلوا النعجة تولد... خلو ضرعها ملينا حليب... خلو صوفها لوليد غدوة !..."[2].

فالمخرجة أعطتنا من تجربتها في مجال الاشتغال المسرحي مسحة فنية في إعداد الممثل للدور، و إعداد التركيب المشهدي، كي يتناسب وأسلوبها في الإخراج المسرحي خدمة لجمالية الفرجة الجماعية بتحقيق الإنسجام الجماعي، وتشكيل الفضاء بما يناسب طبيعة الموضوع.

2- الإضاءة المسرحية:

الإضاءة المسرحية لا تقل أهمية أو جمالية عن الديكور "فالإضاءة وألوانها المتعددة الفنية تدفعنا إلى متابعة أداء الممثلين بمتعة وكل هذا يشكل حالة سينوغرافية جميلة على الخشبة"[3] فالعين هي المعنية بالضوء لكن تأثيره يطال العقل والقلب أيضا، ومن البديهي أن الرؤية الواضحة تساعد على التلقي وبالتالي على التواصل مع ما يعرض على خشبة المسرح.

فالضوء يكشف حركة الممثل، شكله، ملابسه.. ردود أفعاله، وفي الوقت نفسه يظهر لنا الأكسسوارات جلية "والإضاءة الناجحة هي التي يعرف صاحبها كيف يخلق صورة جذابة تقترب مع اللوحة التشكيلية من حيث توزع الظل، والضوء، وفرز ما هو أهم على خشبة المسرح"[4].

---

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص22.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عبد الناصر حسو: تشيللو وسينوغرافيا العرض المسرحي، ص183.

[4] نديم معلا محمد: في المسرح: في العرض المسرحي... في النص المسرحي ... قضايا نقدية، ص19.

صحيح أن الإضاءة تتكئ على النص على إرشادات المؤلف إلاّ أنّها تحيل الكلمة إلى الصورة تجسم وتترجم إلى كل ما هو بصري "الإحساس الداخلي للممثل يمكن أن ينقل عبر الإضاءة خلجات النفس وتجلياتها في الوجه، تتجسد بصريا من خلال الإضاءة (عندما ترتكز الإضاءة على وجه الممثل) وجماليا (عندما يضاء الوجه وسط إظلام تام على الخشبة".[1]

وهذا ما قامت به المخرجة بوعي تام بالعلامات السينوغرافية التي تخلقها الإضاءة، لذلك كانت الإضاءة في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" بمثابة المرافق والمسير للأحداث، وأضفت على خشبة المسرح حركة وحياة تفاعل معها الجمهور، فكانت الإضاءة مركزة في وسط الخشبة بشكل دائري وهو المكان الذي يتحرك فيه الممثلون، كما أنهما تنوعت بين إضاءة واضحة، كلما كان الحدث قويا والموقف صعبا، وتميل إلى الخفوت والذهول لتدل على الحزن والأسف والحسرة، كما قد تحيل الإضاءة إلى التغيير في زمن المسرحية (الحلم والواقع)، (القبول والرفض)، (العودة واللاعودة)، فضلا عن هذا قد لعبت الإضاءة في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" دورا آخر، و هو نقل الأحاسيس الداخلية للممثل، من خلجات النفس، وتبرمها من سوء الأحوال، وتقلب النوائب، والاصطدام بواقع ضاعت فيه القيم والمبادئ والمصلحة العامة، وهذا ما كان يتخبط فيه "العابد"، حيث كانت تسلط عليه الإضاءة وهو في محنة الضياع والتردد وهو في منتهى هستيرية رفض عودة الشهداء، وعدم الترحيب بمجيئهم من قبل أهل القرية.

ولعل ضعف الإضاءة وذبولها وخفوتها يدل أن ليل الجزائر لم ينجلِ بعد رغم استرجاعها حريتها وسيادتها، فاحتلال الجزائر لا يزال قائما ولكن بوجه آخر، احتلال الأخ لأخيه، و احتلال القوي للضعيف، فتسلق أصحاب البطون المنتفخة أكتاف إخوتهم الهزيلة، بحثا عن سدرة المنتهى في جنة الظالمين.

كما أنّ الإضاءة من جهة أخرى كانت مسلطة على نصب الشهداء و وتماثيل القبور مبرزة لونها الأبيض عاكسة بذلك صفاء ونقاء نوايا الشهداء الذين آثروا الجزائر على حياتهم، ثم ليتحول

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بياض القبور بفعل الإضاءة إلى اللون الأخضر، وذلك إيمانا وتأكيدا بأن المكان الحقيقي للشهداء هو الجنة.

وخلاصة القول أن المخرجة لم توظف الإضاءة من الجانب التقني فقط بل أعطت الإضاءة أبعادا سينوغرافية ذات دلالات وعلامات سيميائية.

3/ الموسيقى التصويرية:

بما أنّ فن المسرح "هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون، إذ ليس بين الفنون فن "كفن المسرح استطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي والإرسال"[1] وما الموسيقى إلاّ عنصرا من عناصر المسرح الجمالية التي تساهم في صنع الفرجة المسرحية.

الواقع أن دلالة الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل دقيق بل تتوقف على طريقة وذوق المخرج من جهة وعلاقتها بعناصر العرض الأخرى من جهة ثانية، وطبيعة الحدث في النص الدرامي من جهة ثالثة، بالإضافة إلى أن المسرح الجزائري "ارتبط بالغناء، وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج".[2]

فالموسيقى والمؤثرات الصوتية المصاحبة للعرض المسرحي تساهم في خلق حالة إيهام لتحقيق الأثر الدرامي الجمالي في إمتاع الجمهور وإقناعه، لذا وظفت المخرجة الموسيقى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" توظيفا مناسبا وذلك أن المخرجة استعانت بالموسيقى للتوضيح والكشف عن مكنونات النص الدرامي، حيث صاحبت الموسيقى المشهد المسرحي منذ بداية العرض من خلال تلك المقاطع الموسيقية التي دون كلمات وتشدو بلحن ينعش الذاكرة يردد ألحانا تمجد الأجداد والثوار

من جبالنا طلع صوت الأحرار...الأحرار ينادينا

ينادينا للاستقلال ... استقلال وطننا

---

[1] بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، ص 259.

[2] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط2، مطابع الوطن، الكويت، 1999، ص 474.

فهذه الموسيقى وهذه الألحان جاءت مكملة لمضمون النص الدرامي فهي تمجد الأجداد والثوار الذين ضحوا بدمائهم من أجل جزائر حرة مستقلة، خيراتها وأنعامها حق للجميع، فإختيار هذه الألحان دون سواها لم يكن اعتباطيا بل كان مقصودا، فهي تذكرنا بالماضي لكي يعتبر الحاضر، فهذه الموسيقى هي صوت الرافضين لواقع الجزائر ما بعد الاستقلال ("العابد"، "خديجة") فعلت أصواتهم، و لكنها لم تجد آذانا صاغية، إذًا فالمخرجة وظفت الموسيقى توظيفا "معبرا عن الجو النفسي العام للممثلين، فبإيقاعاتها وأصواتها وهرمونية تناغمها لها تأثير على السامع".[1]

وقد استعانت المخرجة أيضا لتعميق الحدث الدرامي بالصوت البشري وذلك من خلال الألحان التي كانت ترددها "خديجة" كانت ألحانا دون كلمات ولكنها ألحان شجية حزينة تصدر من خلالها آهاتها وتآوهاتها.

وخلاصة القول أن الموسيقى رافقت العرض المسرحي من بدايته إلى نهايته، مترجمة عن مكنون النص الدرامي فأضفت على العرض المسرحي بعدا دلاليا وجماليا.

[1] أحمد أمل: نظرية الإخراج المسرحي، ص 112.

ثالثا: سيميائية الممثل و الأنساق البصرية المرتبطة به:

1- سيمياء الممثل:

إنّ العمل المسرحي لا يكتسب جماليته وأبعاده الدلالية إلاّ من خلال إبراز الصراع بين الممثلين، "ذلك أنّ الممثل يعد مرآة تعكس مختلف الصراعات الاجتماعية والنفسية، بحكم ارتباطها بالواقع وتجلياته، هذا في الوقت الذي يُعد فيه أيضا مظهرا من مظاهر رؤية المؤلف الفكرية إتجاه ما هو مطروح من قضايا داخل المجتمع بمختلف أبعاده ومستوياته"[1]

ويعد الممثل العلامة المتصدرة في المسرح وهو صاحب الإمتياز في تجسيد العلامات و ظهورها في المسرح فضلا أنّ الممثل علامة بصرية تعكس الكثير من الدلالات و الإيحاءات كما "أن الكثير من العلامات على الخشبة أنشئت من أجل الممثل، و إتحاد هذه العلامات مع الممثل تُعطي علامة أخرى للعرض المسرحي".[2]

1/ العابد: هو بطل هذه المسرحية والذي جاءته رسالة من الخارج من ابنه الشهيد "مصطفى" يخبره فيها بأنه عائد مع كل الشهداء إلى القرية.

ومن هنا تحمل "عمي العابد" مسؤولية صعبة وعويصة وتتجلى في العمل على كشف سبب عودتهم ومعرفة موقف أهل القرية من هذه العودة، وكذا معرفة حقائق بعض الأمور، فربط الحاضر بالماضي، الماضي الثورة والحاضر الاستقلال، لذلك أراد التعاون مع "خديجة" لكشف ما خفي وغمض في حادثة استشهاد "مصطفى"، ليعطي من خلال حوارهما معنى لحياته واخفاقاته وموته.

ومن هنا يشعر عمي العابد بالانفصال عن ذاته فيسأل كلا من صادفه في طريقه عن موقفه من مسألة عودة الشهداء ليخفف عن نفسه معاناتها وأثقلها فهل حقق العابد ذلك؟

تقول المجموعة: "عمي العابد شيخ كبير في قرية... قرية في جبال الهيه..." وهذه العلامة الملفوظة "شيخ كبير" توحى بالجلال والوقار وعلو المكانة، فأهل القرية يجمعون على أن "العابد"

---

[1] ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصميدي: ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 63.

[2] حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر، ص 168.

رجل رزين "يوزن كلامه" حتى إذا أُلقي الخبر الغريب، عودة الشهداء، كان له وقع في نفوس أهل القرية.

ولكن ألم تكن الحقيقة التي اكتشفها بأنّ المجتمع كله لا يرغب في عودة الشهداء وفي مقدمته ذووهم باعتبار الشهيد في الوقت الحاضر جواز مُرور لكسب المصالح بعد أن أُفرغ من محتواه النضالي، حقيقة قاسية لم يستطع تحملها، فذهب ضحيةً، متجرعا مرارته وحسرته، وبذلك لم يكن في مستوى طموحه، كما لم يكن مجتمعه في مستوى آماله.

ألا يكون "العابد" رمزًا للمجاهد المحبط، وبهذا يعكس حضوره صورة البطل المأساوي، انفصل عن طموحاته، فداسه القهر بعجلات قطار بمحرك من صنع فرنسي، وقبل أن يرتد له طرف كان قد انتقل من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، فكان موته رمزا لموت تاريخي، بل موت مجتمع بأكمله.

العابد هو ذلك التجلي للواقع الجزائري، ما بعد الاستقلال، الواقع الذي أضحى مثقلا بالبيروقراطية و المحسوبية ولا عدالة... الجزائر ما بعد الاستقلال واقع من الصعب فهمه وإدراكه وتقبله وتوقعه، فأصبحت جزائر الغموض والإبهام، والسبب في ذلك عدم القدرة على وعي الأحداث بكل أبعادها وأطرافها الفاعلة، و الوصول إلى أسبابها ودوافعها يكون من خلال الإحاطة بسياقها التاريخي والظروف المحيطة بها.

فالعابد هو المحور والمحرك للأحداث التي أسسها الصراع بين القبول والرفض، فأخذ أبعادا وقيما سيميائية تجلت فيما ذكرناه سابقا.

2/ خديجة: وهي الشخصية التي أدخلها محمد بن قطاف في النص المسرحي، والتي كان لها حضور قوي في العرض، بعد أن غُيِّب الحضور النسوي في قصة "الطاهر وطار" باستثناء الحديث عن تسليح نساء الشهداء وتوكيل الأمر إليهن للقضاء على الشهداء حين عودتهم "المسألة بسيطة

جدا يا الشيخ العابد، نسلح نساءهم ونوكل الأمر إليهن"[1]، و هذا ما أكدته مسؤولة الإتحاد النسوي "الخالة عائشة" من أن عودة الشهداء تمثل حالة من الخوف "مسؤولة الإتحاد النسوي: لو تدرون ما يقال في البيوت، فعلا لقد حدث بلبلة كبيرة، والنساء كلهن في حيرة عظمى، يقال أن الشهداء سيعودون هذا الأسبوع مسلحين بالسيوف، بالمدافع وبالقنابل و الرشاشات وفي يد كل منهم قائمة طويلة فيمن يجب أن يقتله، و إنهم لا يموتون بالرصاص أو بالطعن أو حتى بالنار يؤدون رسالتهم ثم يحملهم الله إليه مرة أخرى".[2]

ولعل اختيار هذا الاسم "خديجة" من التاريخ العربي الإسلامي يحيل إلى البقاء والاستمرارية، فالمرأة رمز للعطاء والخصب والنماء والحياة، فخديجة صوت الذاكرة الحية وهي الأداة الحادة، الجارحة لكل السماسرة المتاجرين بوطن يبيعونه في السوق السوداء، فهنا تكمن الإهانة، الإهانة الكبرى لدم الشهداء.

فخديجة الصوت المعبر عن الحقيقة المفقودة أمام الكذب والجحود لحقائق منسية، ولأحداث حدثت في الماضي ولم تصل إلى الحاضر إلا وهي مشوهة إذن فهي أكثر من امرأة، إنها وطن بأكمله، إنها التاريخ الذي لم يعد أرجوحة يتجاذبها الممكن والمستحيل، لم يعد أمام أحد متسع للكذب والخداع فلابد لليل أن ينجلي والشمس أن تشرق.

3/مصطفى: ابن العابد و هو الشهيد المنتظر عودته مع بقية الشهداء إلى القرية، فاسم مصطفى يؤدي إلى استحضار شخصية جزائرية ثورية وهو الشهيد "مصطفى بن بولعيد"، و خاصة أن هذه الشخصية التاريخية الجزائرية من منطقة الشاوية "الأوراس" والغريب أن ظروف استشهاد هذا البطل هي نفسها الظروف المذكورة في المسرحية، ومنه نقول أن هذه التسمية "مصطفى" لم تكن من محض الصدفة بل كانت مشحونة بأبعاد رمزية، لكن اسم "مصطفى" له دلالة قدسية

[1] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، دط، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2004، ص134.

[2] المصدر نفسه: ص 148.

عظيمة وعميقة في نفس كل جزائري حر، فهو المنقذ والمخلص، كما أنه رمز الإرادة الثورية التي تملك الإستمرارية ومواصلة طريق النضال في مواجهة الواقع المر.

4- الحسين: رغم أنه ينتمي إلى التيار الإشتراكي، و المسمى عند ابن قطاف "الكمارد" الذي كان يسمى عند الطاهر وطار "الكومينيست" أي الشيوعي وهو المسؤول الأول عن الفرع النقابي لعمال السكة الحديدة **"حدث لك مشكل يا أبي العابد؟**

آه هذا انت يا الكومينيست؟

مر ذللكم الوقت يا أبي، الآن مسؤول الفرع النقابي لعمال السكة الحديدة لا غير".[1]

إلا أن "محمد بن قطاف" استبدل لقب "الكومينيست" بلقب "الكمارد"، وهو أقل استفزازا لشعور الجزائري، ومرة يلقبه بـــ "الأخ"

"راك تبكي يا عمي العابد؟

هذا انت يا الكمارد

هذاك بكري يا بابا، ذرك راني بالأخ مسؤول الفرع النقابي انتاع سكة الحديد هذا ما كان."[2]

رغم أنه لم يتشاطر "العابد" الرأي في عودة الشهداء، و هو ما أغضب عمي العابد لكنه على الأقل، ظل يحن إلى زمن الثورة وينتقد ما آل إليه وضع رفاق السلاح.

2- دلالة الأسماء:

كثير من الأحيان نجد بعض الأسماء تعطينا لمحة عن صفات أصحابها ومحمد ابن قطاف لم يختر أسماء شخصياته عبثا واعتباطا بل عمل على إيجاد واختيار أسماء تدل عليها، وتكون بمثابة المعامل الموضوعي لها، ومنها يمكن القول أن أسماء الممثلين علامة لغوية في حد ذاتها.

[1] الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص138.

[2] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص18.

ونظرا للأهمية التي يكتسبها الاسم سنحاول رصد معاني بعض الأسماء ودلالاتها، والتي تواتر ذكرها في المسرحية، والتي كان لها أدوارا ملحوظة في العرض المسرحي.

ولعل ما شد إنتباهنا هو إكتفاء "الطاهر وطار" بالبعد الوظيفي لأغلب شخصياته كقوله: "موظف مركز البريد، منسق قدماء المجاهدين، رئيس وحدة الدرك بالقرية، مسؤول الفرع النقابي لعمال السكة الحديدة ..."، وأن المتتبع لخصوصية العمل الإبداعي عند "محمد ابن قطاف"، يجده من الذين يسبقون أعمالهم بتخطيط، حيث عمل على مسرحة قصة الطاهر وطار بكل إتقان، ومنها الاختيار الموفق لأسماء ممثليه في إطار التصور الكلي للعمل المسرحي قبل مرحلة العرض.

1/ العابد بن مسعود الشاوي: وهو صاحب المقام الأول من حيث توارد حضوره في العرض، فأول ما يتبادر في أذهاننا عند السماع باسم "العابد" هو الورع التقوى، العفة، النقاء، وتسمية العابد بصيغة الصفة المشبعة باسم الفاعل تدل على الثبات ودوام الأتصاف "الصفة المشبه باسم الفاعل هي صفة تؤخذ من الفعل اللازم للدلالة على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت لا على وجه الحدوث"[1]، فهو منعوت بالعبادة، فالعابد البطل يمتلك كل الصفات التي تدرجه في أعلى مراتب السلم الاجتماعي فهو الإنسان الحريص على ثمرة الجهاد إنه الإنسان الباقي كرمز تاريخي، فلم يدنس يده بدم أو نهب، كما تورط الكثير بعد الاستقلال، المجموعة:

"عمي العابد شيخ كبير في قرية... قرية في جبل الهيه...شاف اللي بناها وثار على اللي بغى يهدم شاف اللي حفر البيروشاف اللي ملاه بدم المفتول غدرة... عمي العابد شيخ كبير في قرية... قرية في جبال الهيه... شاف اللي انزاد فيها واللي عليها مات شاف ألي قال كلمة وشاف ألي تخبى وراء الكلمة عمي العابد كتاب كبير في قرية في جبال الهيه..."

أما صفة الشاوية: وهو متصف أيضا بانتمائه إلى منطقة الشاوية، الأوراس، بالشرق الجزائري والشاوية تحيل إلى مرجعية لها ما يفسرها في تراث الذاكرة الجماعية الشعبية، فالشاوي رمز للصلابة واللاتراجع والتحدي والشجاعة وهنا تظهر العلاقة بوضوح بين هذه الدلالات للاسم

[1] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس اللغة العربية (موسوعة في ثلاثة أجزاء)، ج2، المكتب العصرية، صيدا، بيروت-لبنان، 1997، ص185.

وحامله "العابد" الذي تمسك بفكرة عودة الشهداء هذا الأسبوع رغم معارضة الجميع لهذه الفكرة، وتمسكه هذا أدى به إلى الهلاك تحت عجلات قطار لم يتوقف.

أما "**مسعود**"، فيوحي هذا الاسم بالسعد والحظ وكيف لا يكون العابد موفقا ومحظوظا وهو الذي استطاع أن يثبت على مبادئ والقيم التي ناضل من أجلها رغم زخم المغريات المحيطة به.

2/ خديجة: "خديجة تعني الخُدَاج وهو كل نقصان في شيء"[1] واسم خديجة يطلق على الطفلة التي تولد قبل آوان الولادة.

فابن قطاف يرى أن استقلال الجزائر ناقص لم يكتمل، فقد سرقت ثمرة الجهاد وتم التحايل على شعب وهب كثيرا من الأحلام والأوهام ولم يع كلّ هذا إلا بعد فوات الأوان ها هو ذا يعيش زمن الحرية وزمن الأحلام والأماني لكن الطمع سلبها منه ليبقى أمام صوت الذاكرة التي أثقلتها المنى المستحيلة والخيبات المتتالية.

3/ مصطفى: ويدل اسم مصطفى على الاختيار والاصطفاء، اختاره ليكون شهيدا، والشهادة أعلى المراتب عند الله تعالى ورمز القداسة فحينما يتحدث قدور عن الشهيد "مصطفى" يعطيه أوصافا سامية تشكل علامات مناسبة لرمز الشهيد يقول:

"كانت ليلة قمرها ضاوي تقول نهار... كان ضاوي، كان البرنوس على كتافه... متقدم كالسبع الله يبارك"

فالصورة الماثلة هي صورة الطهر والأصالة من خلال دلالة هذه الكلمات "قمرها، ضواي، نهار" فكلها تحيل إلى الصفاء والنقاء والنوايا السليمة، وهذه الصفات يتحلى بها كل جزائري كان يحلم بغد مشرق بعيدا على ظلم المستعمر واستبداده، وهذا هو هدف كل شهيد سقى الجزائر بدمائه، أما الكلمة البرنوس فترمز للدفء والأمان والحماية والعناية، وهذا ما الجزائر في حاجة إليه.

[1] أشرف محمد الوحش: أجمل أسماء البنين والبنات ومعانيها،ط1، مؤسسة اقرأ، القاهرة-مصر، 2001، ص42.

أما باقي الممثلين يمكن أن نقسمهم إلى مجموعتين:

المجموعة الأولى: وتشمل كلا من علي العساس، الصالح العامل، الحسين، ويتميزون بالنقاء والشرف والاخلاص والاستقامة والرفعة ولكنهم لا يمتلكون القرار فهم من الطبقة المستضعفة لا نفوذ ولا سلطان لها.

أما المجموعة الثانية: فتشمل: (المسعي، المانع، قدور، السبتي، العمارة و خليفة) وهم الحاملون لبرنامج الأصوليين الانتهازيين، المستهزئين بالمبادئ الثورية والمتحايلين ومختلقي الحجج لتبرير مواقفهم النذلة والخسيسة.

ولم يكتف محمد بن قطاف بتخيّر الأسماء ذات المعاني والدلالات والتي زادت من عمق القضية الذي تناولها في عمله المسرحي الإبداعي، بل أعطت هذه الأسماء أيضا بعدا سيميائيا علاماتيا وجماليا للعرض المسرحي، إذ أنه إستعمل ألقاب وكنى خاصة تلحق بالأسماء الأصلية للممثلين، فهي تعطي بعض المعلومات الموجزة عنها مثل لفظة سي، عمي، العجوز...

فلفظة "سي"، هي اختصار لكلمة "سيدي" وهي توحي باللهجة الجزائرية بأن صاحبها على قدر من الوجاهة والمكانة الاجتماعية، فإن دعوة شخص باسم خاص يشكل عنصرا من عناصر التميز، وهو ما يمنحها نوعا من التماسك والانضباط لأنه مهما تعددت القراءات والمفاهيم يبقى الاسم المؤشر المهيمن على ملامح الشخصية.

العامل: السي خليفة، قال لي روح للمخزن...

وفي قوله:

العامل: يالسي المانع

مع العلم أن خليفة والمانع من أصحاب المناصب والنفوذ وأصحاب البطون المنتفخة، من المسؤولين الذين يحضرون مراسيم إستقبال الوفد الآتي من الجزائر العاصمة للقرية.

ولفظة عمي: في "عمي العابد" لا تعني صلة القرابة، بل يكنى بها في المجتمع الجزائري بل العربي عامة كل من يكبرك سنا، كنوع من الاحترام والتقدير في رفع الشخص إلى منزلة شقيق الأب، خاصة أن العابد كان متقدما في السن حوالي سبعين سنة.

"عمي العابد سكت سبعين سنة..."

كما أنه والد الشهيد، والمخلص لوطنه، كما أنه لم يلطخ يديه بدماء الأبرياء، ولم ينهب مال العامة بعد الاستقلال ولهذا فهو أهل للتقدير من جميع سكان القرية.

ولفظة العجوز: في قولهم لعجوز "خديجة" لا يقصد بها فترة زمنية من عمر المرأة، أو أن ظهرت عليها مظاهر الكبر والهرم، بل أن هذه الصفة فارقت هذه الدلالات لدى المجتمع الجزائري الذي يتحرج من ذكر اسم المرأة وخاصة إذا كانت في مقتبل العمر، فيصفها بالعجوز درء لأية شبهة، بل أن اسم الأم والأخت أو الزوجة لا يذكر وإذا ذكر يكون مصاحبا بكنية معينة، الأم تنادي بالعجوز، أو الحاجة والزوجة بأم الأولاد أو العايلة، أما الأخت تنادى بالطفلة وهكذا.

ومهما حاولنا تحديد دلالات وعلامات وإيحاءات التي حمّلها ابن قطاف لمثليه، فتجدها عالما غير محدود، نظرا لكونها علامات مركبة، الشيء الذي منحها وجوها متعددة، وقراءات مختلفة تستدعي مزيدا من التأمل الواعي في الواقع الجزائري المتناقض سياسيا واجتماعيا وثقافيا.

3- الملابس والألوان:

العودة إلى التراث، كانت السمة الغالبة التي ميزت الأعمال المسرحية الجزائرية -كما أشرنا سابقا- التراث يعد جزء من كيان الأمة الجزائرية، ومقوما حاسما وفعالا من مقومات الشخصية الجزائرية، "إذ أضحى التراث طاقة إبداعية، تجسدت في محاولات متعددة واكتسبت أهميتها من خلال ارتباطها بالواقع الحضاري والسياسي للأمة".[1]

[1] حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص247.

ولعل "العودة إلى التراث، تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية وإحياء تراث الأجداد والآباء والافتخار بآثارهم، ومجدهم التليد"[1] هذا من جهة، ومن جهة أخرى التأكيد على التمسك بالهوية الوطنية، لان الكاتب المسرحي الجزائري "خيم عليه الإحساس بالإحباط والضياع، لذلك وجد نفسه يلجأ إلى التراث كي يستمد منه الشعور المعاكس لما يشعر به من إحباط وضياع".[2]

والملاحظ أنّ ابن قطاف تلمس الجو التاريخي بإمعان ودراية، وتمثّل الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي عاشتها البلاد في فترة ما بعد الاستقلال، وحاول إعادة تشكيل شخصياته التي كانت رمزا لرفض الواقع ما بعد الثورة ("العابد"، "خديجة")، لأن هذه المرحلة أفرزت جيلا اهتم بموضوعات ملتصقة بالمجتمع أفرادا وجماعات كالفقر والبؤس والحقرة والظلم وهذا من جراء تفشي الأمراض البيروقراطية، ومن أبرزها الانتهازية والمحسوبية والجشع والابتزاز والطمع والسرقة".[3]

ومن مظاهر احتفاء وتمسك ابن قطاف بالأصالة والتراث الشعبي الجزائري هو اختيار اللباس التقليدي والذي ألبسه لشخصياته البطلة "العابد"، "خديجة" وكذا "الشهيد مصطفى" حيث اختار لهم اللون الأبيض ليجمع بذلك بين الأصالة والصفاء والنقاء.

ويشكل اللون مستوى تعبيريا هاما في العمل المسرحي، حيث تمتزج الألوان وتتداخل من جهة وتتقابل وتتنافر من جهة أخرى مما يمنح العرض بعدا سيميائيا وخصوصية جمالية.

فالألوان تعد من المفاتيح المهمة والأساسية لقراءة العمل المسرحي ثم أنها تتضافر مع بقية عناصر العرض وخاصة البنية الدرامية التي تعد الرهان الذي أسس بُعد العرض لدى ابن قطاف بالإضافة إلى الديكورات والأكسسوارات والملابس...

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص224.

[2] إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفاق)، ص68.

[3] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص200.

- دلالة البرنوس عند "العابد" (ينظر الصورة رقم 6): لقد ألبس ابن قطاف بطل المسرحية برنوسا أبيضا وهذا دليل على أنه إنسان أصيل متمسك بعاداته وتقاليده المرسومة في نفسه وكذا انتمائه الشاوي، فالبرنوس لباس يميز الشعب الجزائري عن بقية الشعوب هذا من جهة ومن جهة أخرى "للفخر بمآثر الآباء عربا وأمازيغا وتاريخهم"[1]

ولكن لماذا اختار اللون الأبيض بالذات؟ وفضله عن بقية الألوان؟ وذلك لما له من خلفيات عقائدية واجتماعية وفكرية: " فهو لون مقدس عند النصارى، والمسبح كثيرا ما يمثل في هذا اللون الأبيض لأنه في نظرهم مخلص البشرية[2]، فعمي "العابد" مثله، فهو يحمل معنى الخلاص من الظلم وآلام الوصوليين وهذا ما دفع به اختيار هذا اللون.

واللون الأبيض هو لون الخير والسعادة، وهذا ما يتجلى في الآية الكريمة ﴿**وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ**﴾ [3] بل هو أيضا لون الشريعة السمحة، فتعلق المسلمين بهذا اللون في لباسهم وخاصة موسم الحج والأعياد والمناسبات.

- دلالة البرنوس عند الشهيد مصطفى: وارتداء مصطفى البرنوس أيضا يدل على أصالته وتمسكه بأرض بلاده، ولو على حساب حياته، فالبرنوس هو رمز للدفء والأمان، ولذا نجد خديجة تتحدث عن برنوس مصطفى الذي غطاها به، وتتحدث عنه أيضا لما أصيب وأخذت تمسح دماءه به فاختلط اللون الأبيض، لون البرنوس باللون الأحمر لون الدم.

"خديجة: بديت نمسح له في وجهه، وهو شاد مضرب الرصاص، والدم هارب ما بين اصابعه، دم مصطفى، نمسح فيه ببرنوس مصطفى شحال قعدت نمس، مانيش عارفة، لما وصلوا علي المجاهدين جاو يرفدوني، رفدت مصطفى معاي".

[1] إدريس قرقوة: الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفات)، ص66.

[2] أحمد مختار عمر: الألوان واللغة، ط1، دار البحوث العلمية-الكويت، 1992، ص124.

[3] سورة آل عمران، الآية 107.

وأيضا حينما يجد عمي "العابد" خديجة تمسح اللوحة الرخامية لأسماء الشهداء، يغطيها بالبرنوس، كما فعل من قبل ابنه الشهيد مصطفى، فالبرنوس هنا يرمز للأمان والحماية والعناية، وخديجة هي الجزائر التي يجب أن تحاط بالرعاية والحماية.

واللون الأبيض يرمز إلى الجزائر، فيقال الجزائر البيضاء، تونس الخضراء، فهو لون "استطاع أن يحمل دفقات التجربة الإنسانية من آلام وفرح وسلم، أسقطت عليه تجاربها فارتبط عندها بالسلام والصفاء والمحبة"[1]، كما له "قدرة على التحول من حال إلى آخر ومن دلالة رمزية إلى أخرى، قد تكون على طرفي نقيض".[2]

إذن فهو يدل على الشيء وضده، فهو لون الفرح (لباس العروس) وفي الوقت ذاته لون لباس الميت (الكفن)، وهو رمز الانتصار وفي الوقت نفسه رمز الاستسلام والخضوع (الراية البيضاء).

- دلالة لباس المجموعة الأولى: "المسعي، المانع، خليفة، قدور، السبتي، العمارة" **(ينظر الصورة رقم 7)** لقد اختار لهم اللون الأسود لباسا أوروبيا، لأنهم خانوا الثورة، وتنكروا لمبادئها، فالأسود دليل على غياب الصفاء والنوايا السيئة ونكران الانتماء إلى أصالة المكان، وأيضا اللون الأسود قد يومئ إلى حالة الضيق والتبرم والحزن على ما آلت إليه الجزائر ما بعد الإستقلال.

- المسعي(ينظر الصورة رقم 8): فبالإضافة إلى لباسه الأوروبي كان يضع قبعة جزائرية تقليدية (الطربوش)، كما أنه يحمل في يده "سبحة"، لذلك نلاحظ أنه جمع بين مفارقات وتناقضات مختلفة، حيث جمع بين التنكر إلى أصالة المكان وهذا بارتدائه اللباس الأوروبي الرسمي، والتراث الشعبي الجزائري بارتدائه "الطربوش" !هذا من جهة، ومن جهة أخرى جمع بين النفاق والخيانة وذلك برفض عودة الشهداء وبين الورع والتقوى بحمله "السبحة" !، وهذه المفارقات هي من بين المفارقات الكثيرة التي بنى ابن قطاف عليه مسرحيته.

[1] محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، ص19.
[2] المرجع نفسه، ص97.

العمارة(ينظر الصورة رقم 9): أيضا كان يلبس لباسا أوروبيا رسميا ويحمل بين يديه حافظة سوداء، والحافظة تحيل إلى طبيعة وظيفته الإدارية، لأنها تستعمل لحفظ الملفات والوثائق المهمة، ولكن لماذا اللون الأسود؟ والإجابة هو أنه ما كانت تحفظه من ملفات و وثائق قد تكون مزورة أو مزيفة، أو قد تحمل وثائق تخدم الطبقة المستفيدة من الجزائر ما بعد الاستقلال وخاصة أنه هو المسؤول على بيت المال.

قدور الساشم(ينظر الصورة رقم 10): قد مزج في لباسه بين اللون الأبيض والأسود، فاللون الأبيض يمثل جزء من ماضيه النقي، إذ أنه كان مناضلا وحاملا للسلاح مع رفاقه المجاهدين، ولكن هذا البياض طغى عليه السواد لأنه خان رفيق الدرب "مصطفى" و وشى به للمستعمر، وليس هذا وحسب، فما بعد الاستقلال قام بتزييف تاريخ الثورة، وذلك بتزييف قصة استشهاد "مصطفى"، كما أنه أضحى من النخبة التي تقلدت وسام البطولة ما بعد الثورة وأصبح من بين أولئك الذين تسلقوا الكراسي السوداء التي تسبح فوق دماء الشهداء.

دلالة لباس المجموعة الثانية: "علي العساس، الحسين، صالح".

علي(ينظر الصورة رقم 11): بما أنه ذلك الشخص الوفي المخلص لوطنه ولمبادئ الثورة، ولتضحيات الشهداء، فقد بقي محافظا على أصالته وعلى تراثه وهذا يظهر جليا من خلال ارتدائه اللباس الجزائري التقليدي، الذي يعكس ثقافة وأصالة الشعب الجزائري، أما عن القفة التي كان يحملها فهي ترمز إلى كد وشقاء الطبقة الكادحة التي تسعى وراء لقمة العيش، فهم لم ينالوا ناقة ولا جمل من الثورة ولكن يكفي أنهم يفتخرون بتضحيات الشهداء، ويعتزون بدمائهم الطاهرة، وأنهم ينعمون بالحرية ولو نسبيا.

الحسين(ينظر الصورة رقم 12): قد جمع بين الأصالة والمعاصرة، وهذا يظهر جليا من خلال لباسه المعصرن، لكنه لباس ليس رسميا، فهو مشبع بالفكر الاشتراكي، ومع ذلك يؤمن بمبادئ الثورة التحريرية، ويقدر تضحيات الشهداء الأبرار.

صالح (ينظر الصورة رقم 13): يظهر بوضوح أنه عامل بسيط، وذلك من خلال لباس العمل الذي يرتديه كما أنه كان يحمل على أكتافه أسلاك الإنارة والأعلام الجزائرية التي ستزين بها المحطة التي ستستقبل المسؤولين الذين سيزورون القرية، إذ أنه كان يتلقى الأوامر من كل جهة، فكان يشعر بالضياع، ينفذ أوامر من؟ ! فكان يتمنى عودة الشهداء ليتخلص من هذه الحالة المزرية التي يعيشها:

"العابد: راهم راجعين

صالح: شكون لراجعين يا عمي العابد

العابد: الشهداء

صالح: أه، الشهداء ! يعملوا مليح يا عمي العابد، لُكان غير يولوا".

اللون الأحمر: فهو لون الدم وهو كثير ما يرمز إلى التضحية والثورة كما في قول المجموعة: **"...**

عيني ترفد قطرة دم

وزربية حمراء مفتوحة

فوقها عيون مفتوحة"[1].

ويقصد بالزربية الحمراء، الزربية التي زينت بها محطة القطار التي سيمر منها موكب المسؤولين القادمين من العاصمة، والمحطة نفسها التي كان ينتظر فيها "العابد" عودة مصطفى وبقية الشهداء. ولما كان "العابد" رمز للوطنية، يرفضه المجتمع، وبالتالي يُلاقي حتفه، ولذلك استبعد اللون الأحمر، لأن اختفاء اللون يدل على الفناء والانتهاء.

"الحسين: عمي العابد مات ! ... (للجماعة)

روحوا ارفدوا الزربية وخبوا لعلامات".[2]

---

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص08.

[2] المصدر نفسه: الصفحة نفسها.

فإبعاد الزربية الحمراء والعلامات (علم الجزائر) يعني إبعاد "العابد" من الحياة، لأنه لم يستطع العيش في جزائر تنكر أبناؤها لدم الشهداء.

وخلاصة القول أن عودة ابن قطاف إلى التراث الشعبي الجزائري لم يكن صورة طبق الأصل، بل "أعاد خلقه ومزجه بالإبداع الفني ورؤيته، رؤية جديدة في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية"[1]، وأن اختيار الألوان والملابس لم يكن وليد الصدفة بل كان اختيار عن قصد ودراية، لأنهما يرسلان "علامات وإشارات تستخدم – من قبل المتفرج- في التعرف على هذه الشخصية أو تلك وجنسها وقوميتها وفي بعض الأحيان ديانتها، ناهيك عن الوضع الاجتماعي والمهني، ويستطيع المتفرج أيضا اكتشاف المرحلة التاريخية والمكان الذي تتحرك فيه الشخصية".[2]

[1] حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، ص247.

[2] نديم معلا محمد: في المسرح: في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية-، ص19.

رابعا: المسرح والتلقي

1- العرض التلقي:

إن المسرح عمل فني موجه خصيصا للعرض والتمثيل، فهذا يستدعي ضرورة وجود جمهور يتلقى ويتفاعل مع هذا العمل، فلهذا أصبح الاهتمام بالمتلقي يعد من الضرورات المسرحية، وهـذا ليس من أجل استقطاب المتلقي وجلبه وإنما للحفاظ على صيرورة هذا العمل.

فالعرض المسرحي لن يأخذ أهميته ودوره إلا إذا عرض في قاعة أمام الجمهور، فإذا غـاب الجمهور لا وجود للعرض، لان الخصوصية المسرحية تكمن في تلقي المتفرج واندماجه مع العرض في فضاء مكاني وزماني محددين.

وقيمة العرض وأهميته لا تكمن فقط في القدر الهائل من المعرفة الإنسانية والزخم الثقـافي والحضاري الذي يحتويه، بل تكمن أيضا في قدرته على تحقيق التآلف والاندماج بين الناس، علـى الصعيد الجمالي والفكري والثقافي والاجتماعي "فالعرض يساعد على التكامـل بـين النظريـة والتطبيق، فهو يجمع بين الخبرات النفسية والعضلية والخبرات الوجدانية والمعرفية، و يوحد الفـن والتكنولوجيا ويوثق الروابط بين المؤدي والجمهور، إن العرض المسرحي يتميز بتنوع معارفه وفنونه وبقدرته على تحقيق التآلف والتكامل والاندماج بينهما.[1]

كما أن تجربة التلقي لدى المشاهد لا تنبني على المعطيات المادية فقط وإنما يدخل فيها مـا هو انفعالي وما هو إدراكي ومعرفي لذلك لم تبق العلاقة بين المشاهد والعرض علاقة سـلبية بـل أصبح المشاهد طرفا إيجابيا ومهما في العملية الدرامية، لأنه عند مشاهدته لعرض مسـرحي مـا، يحاول تكوين تصورا حكائيا حول ما يجري أمامه والعمل على ربطه بالشخصيات والفضـاء أي "أن المسرح بأدواره وأهدافه ليس حكرا فقط عما يدور فوق خشبة العرض، بل يتعـدى ذلـك ليتجاوز العلاقة المباشرة المحصورة في الزمان أو المكان إلى علاقته بالجمهور "[2] فـالمتفرج يحـاول

[1] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص243.

[2] طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري المسرح النوميدي في العهد الروماني، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007، ص10.

تفكيك علامات العرض وإعادة تركيبها وربط العلاقة بينها من أجل بناء مفهومه للمعنى العام لما يشاهده، فعملية التلقي تختلف من منطلقاتها المعرفية غير أنها تتفق على أهمية الدور الذي يلعبه المتلقي في علاقته بالفرجة المسرحية لان الخصوصية الإبداعية لفن المسرح هي تحقيق اللذة المسرحية من خلال معايشة عالمين في لحظة واحدة، عالم حاضر وهو عالم الفرجة الآتية المعيشة، كنشاط ملموس، حتى يشارك فيها المتفرج نفسه بقسط مهم، وعالم الغائب وهو ما تشير غليه العلامات المكونة للعرض وما ترمز إليه وما تحيل عليه من عوالم ومرجعيات وفضاءات فيها الواقع وفيها المتخيل".[1]

في المسرح تتجلى إستجابة الجمهور فورا بصورة مباشرة "لأن العرض المسرحي الحي ينهض على التفاعل بين الممثلين والجمهور"[2]، وهذا ما أدركه شكسبير حيث "كان يعتمد على المشاركة الإجابية من المتفرج صراحة ويعرض أمامه أفق توقعات النص، ويطلب معونته على تحقيقها، ولعل هذا هو السبب في خلود أعمال شكسبير، فهي أعمال تستنفر المتلقي إلى المشاركة الإبداعية، وتثير التقاء أفق توقعات النص بأفق توقعاته".[3]

وكان لظهور نظرية التلقي دورا كبيرا في تعميق الاهتمام بالمتلقي حيث أصبح "لا ينظر إلى المسألة النقدية من وجهة نظر العمل الأدبي أو مؤلفه بالدرجة الأولى وإنما من وجهة نظر متلقيه أو مستقبليه"[4] وبهذا أصبح المتلقي عنصرا فاعلا ومكونا أساسيا من مكونات المسرح (الممثل، المكان، المتلقي)، وتسليط الضوء على الجمهور أدى إلى الابتعاد عن الأسئلة التقليدية: ماذا أراد الكاتب أن يقول من خلال نصه؟ أو ماذا أراد المخرج أن يقول؟ ولكن أصبح السؤال المطروح ما رأي الجمهور في هذا العمل؟ وكيف فهمه؟ وهذا يعني أن المتفرج أصبح القارئ الحقيقي للعرض.

---

[1] بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، ص 264.

[2] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص285.

[3] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص257.

[4] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص281.

كما ترتب على نظرية التلقي أن يحول الاهتمام في عملية تحليل النص من التركيز على نوايا المؤلف والعملية الإبداعية إلى التركيز على جهد المتلقي في إنشاء النص أثناء عملية التلقي، وهذا يفرض على المتلقي مهمة تفسير المعلومات المرسلة إليه، وتكميلها من واقع خبرته وتوقعاته وهكذا يتحول إلى مشارك إيجابي في عملية إنشاء المعنى".[1]

لقد ميّز النقاد المسرحيين عدة قراءات للعرض المسرحي، أمثال "دومارسي" الذي حدد في كتابه "مبادئ سوسيولوجيا الفرجة" نوعين من القراءة المسرحية: قراءة افقية وقراءة عرضية، حيث يقصد بالقراءة الأفقية، القراءة التي تعتمد على انتظار النهاية السعيدة، وانسجام المتلقي التام في الأحداث وتماهي عقله و وعيه ومشاعره في مجريات المسرحية، أما القراءة العرضية فهي القراءة الناقدة المتفحصة، أي يتحول القارئ (المتلقي) إلى ملاحظ يثير الأسئلة حول دلالة كل العناصر الظاهرة في العرض وبذلك تصبح هذه القراءة منتجة للإيهام عكس القراءة الأولى التي هي قراءة اندماج وتماهي، وهذا ما أشار إليه "بريخت" في مسرحه، الذي جعل عملية التلقي عملية واعية، وعلى المتلقي أن يستحضر وعيه وعقله أثناء الفرجة المسرحية"[2] (وهذا ما سنتحدث عنه لاحقا)

والعرض المسرحي يرسل إلى جمهور رسالتين: الأولى تتصل بالإنجاز المسرحي و وظيفتها هي الإحالة على الطابع المسرحي للعرض: الخشبة، الإضاءة، الديكورات، الأكسسوارات... والرسالة الثانية تتعلق بالمحاكاة والتخييل، وترمي إلى استحضار واقعا غائبا: أقوال الممثلين وإيماءاتهم وحركاتهم على الخشبة وهذا النوع من الرسالة يخضع لردود فعل المتلقي".[3]

وخلاصة القول إن الدور الأساسي للمسرح هو العلاقة التواصلية بين منتج العرض والمتلقي ويمكن تصور هذه العلاقة من زاويتين.

إما فضاء منفتح وإشراك الطرف الآخر وهو ما اصطلح على تسميته بزوال الجدار الرابع.

---

[1] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص250.

[2] ينظر: علي عواد: نظريات التلقي المسرحي، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر، ص106-107.

[3] المرجع نفسه، ص113.

وإما فضاء منغلق يعطي الممثل انطباعا بأن لا أحد يشاهد أو يسمعه سوى الشخصيات المتواجدة معه على الركح.

ولكن مهما اختلف شكل الفضاء سواء كان مفتوحا أو مغلقا، أو كان ساحة عامة او فضاء مدرسة أو مقهى، فالأهم هو إحداث ذاك التجاذب السحري، وتحقيق اللذة المسرحية التي يعيشها المتلقي أثناء الفرجة المسرحية.[1]

2- أرسطو والتلقي:

إنّ الاهتمام بالمتفرج في العملية المسرحية ليس وليد العصر الحديث، بل له جذور بعيدة في التاريخ المسرحي "فنظرية أرسطو يمكن اعتبارها بحثا يحاول فيه صاحبه رسم المبادئ العامة لتحقيق الاستجابة الجمالية الخاص بالفن المسرحي"[2]، فقد قام أرسطو "بدور فعّال في تقديم صورة واضحة عن النقد الأدبي المسرحي، بل وتأصيله وقد صارت آراؤه حول التراجيديا ركيزة الحركة النقدية التي أتت بعده"[3]، إذ كان يرى "أن أنجح التراجيديات هي التي تصل إلى تطهير المتفرج بواسطة الخوف والشفقة المعروضة على خشبة المسرح"[4]، "فالبطل التراجيدي اليوناني يكشف عن خبايا نفسه ليوقع المتفرج تحت أثر الظروف التي يعيشها مما يجعله يندمج مع الأحداث فيحس بالخوف حينا والشفقة على البطل حينا آخر"[5]، وهو أمر لا يمكن أن يتحقق إلا بخلق نوع من التعاطف بين المتفرج والبطل ينتهي إلى التماهي معه، رغم أن المتفرج يوقن بأن ما يعرض عليه مجرد تمثيل، ولكنه مع ذلك يتوهم زمن العرض المسرحي بأن الأحداث التي يراها حيّة واقعية، فيتأثر بها ولو لفترة من الزمن.

---

[1] ينظر: طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص290.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص139.

[3] عبد الرحمن زيدان: التجريب في النقد والدراما، ص35.

[4] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص140.

[5] بغداد أحمد بلية: سيميائيات الصورة- مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون-، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2008، ص19.

"فمسألة التطهير التي أثارها أرسطو كانت أولى النظريات التي حـــددت علاقـــة المتلقـــي بالعرض المسرحي"[1]، ويعتقد بعض الباحثين المسرحين أن هذا التماهي والاندماج هو الأصـــل في المتعة الجمالية التي يشعر بها المتفرج، ذلك أنه يجعل المتفرج يعيش مغامرات وتحارب بالنيابة، مـــن دون أن يضطر للمخاطرة بنفسه.

3- بريخت والتلقي:

لقد سيطرت نظرية التطهير والتماهي لقرون عديدة في المسرح الغربي، إلى أن جاء "برتولد بريخت" (1898-1956)، إذ يعد هذا الكاتب والمخرج من رواد المحدثين الذين حـــاولوا تحديـــد العلاقة بين المسرح والمتلقي من خلال أبحاثهم النظرية، كما انه سعى إلى تجسيد أفكاره من خلال أعماله المسرحية"[2]، فقد صاغ "بريخت" نظرية مخالفة لنظرية التطهير التي جاء بها أرسطو ســـابقا، لكنها ليست أقل احتفالا بالمتلقي، وهي نظرية التغريب، فإذا كان أرسطو قد حاول إدماج المتفرج في التخيل عن طريق التماهي، ومن ثم تطهيره من الانفعالات السلبية، فإن "بريخت" قد جعل همه هو أن يحافظ المتفرج على قدر من المسافة بينه وبين الخشبة".[3]

قد حاول "بريخت" تحديد العلاقة التي تتحكم في العملية التواصلية التي يبنى عليها العمـــل الدرامي، كما ركز على علاقة العمل الدرامي بالممثل ثم علاقته بالمتفرج، كما أنه ميّز بين المسرح القديم وبين مسرحه، حيث دعا المسرح القديم بالمسرح الأرسطي الذي، يرتكز على الاندماج التام للممثلين مع الشخصية الممثلة، بالإضافة إلى اندماج المتفرج مع الممثل، ولذلك يبدو من الطبيعـــي أن يحدث التطهير عند المتفرج بفعل تأثره بالعرض ومعاناة الشخصيات الممثلة أمامه، أما مســـرحه فقد كان يدعوه بالمسرح الملحمي الذي يرفض مسرح أرسطو، منتقدا أداء الممـــثلين بمحاكـــاتهم

[1] بغداد أحمد بلية: سيميائيات الصورة، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص25.

[3] محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص140.

للشخصيات التي يؤدونها، وموقف المتفرج (المتلقي) السلبي المتقبل لما يعرض عليه حتى يغدو مستودعا للآلام والأحزان والشفقة.

فبريخت يمقت بدرجة كبيرة موقف المتفرج السلبي المطاوع والمتأثر بأحداث العرض مع أنه يعلم جيدا إنها تمثيل، كما أنه يحرص على إبقاء المتفرج في حالة وعي ويقظة وفطنة تامة لتهيئته للمناقشة والجدل.

فبريخت يدعو إلى طرح الموضوع أو الحالة الدرامية على المتفرج الذي يقوم بدوره بفهم وتحليل ما يعرض عليه".[1]

4- الممثل والتلقي:

إن معيار نجاح العروض المسرحية حسب رأي "روسو" هو قدرتها على تحويل الحاضرين جميعا إلى مؤديين مشاركين بحيث يصبح الجمهور هو العرض، وهذا يعني أن الممثل حين ينجح في أداء مهمته يحول الجمهور من مشاهد سلبي إلى مشارك إيجابي في إنشاء دلالة الحدث المسرحي، فالأداء الجيد يجعل المتفرج يشعر وكأنه في قلب الأحداث المعروضة أمامه، ويدفعه إلى الالتقاء الجدلي مع العرض وجوديا ومعرفيا، وبهذا ينهار الجدار الفاصل بين خشبة المسرح وبين الصالة وبين المتفرج والممثل، ويرى أن الحدث المسرحي الحقيقي يشترط أن يفقد المتفرج وعيه بأنه مجرد متفرج وأن يشعر بأنه فاعل مشارك في العرض رغم سلبيته الجسدية ومكانه في الصالة".[2]

وفعالية المتفرج في الممثل تخلق الأعاجيب، فالمتفرج بردود فعله يلهم الممثل ويعطيه المؤشر لحركته، فتتولد لديه نبرات وألوان وتكيفات، لم يكن يتوقعها نفسه، إن الممثل بلا متفرج أشبه بطائرة على الأرض كل ما فيها على ما يرام، بيد أنها تتحرك كأية سيارة، وعندما يدخل المتفرج

[1] ينظر: بغداد احمد بلية: سيميائيات الصور، ص 25، 26، 27.

[2] ينظر: جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص253.

المسرح، تنمو للممثل أجنحة ويحلق[1]، فالممثل لا يستطيع الإبداع إلا وهو مواجه للجمهور، ويكيف أداءه دائما وفق استجابة المتفرجين له.

وتتجلى قدرة الممثل ومهارته في الاستجابة السريعة والفورية والناجحة لما يطرأ من ظروف ومستجدات، وهي قدرة تفوق أهميتها القدرة على الفعل، إذا فمهارة الممثل لا تقاس بقدرته على تنفيذ الأداء الذي تدرب عليه في التدريبات المسرحية، بل تقاس بقوة فطنته وبديهته أثناء التحامه بالجمهور.

ومن جهة أخرى المخرج الناجح هو الذي يتنبأ بأذواق وحاجيات المتفرج بدقة، ويعي جيدا ظروفه الحضارية والثقافية، لكي لا يجد الممثل نفسه في مأزق اتجاه رد فعل الصالة المفاجئ، لأن المتفرج يثق بخشبة المسرح إلى حدود بعيدة، وهو يشعر بسعادة وشغف كبيرين عندما يكون متوجها إلى المسرح لذا فإن خياله الإبداعي غالبا ما يعمل بنشاط يفوق بكثير نشاط الخيال عند الممثل المؤدي لدوره على خشبة المسرح، لذلك فهو يعيش في حيوية ولذة ومتعة مسرحية أكثر منها عند الممثلين أنفسهم"[2]، فالممثل يلعب دور الوسيط بين نوايا المؤلف المسرحي، وقراءة المخرج للنص الدرامي، وبين توقعات المتلقين ويحقق التواصل بينهم، فهو ينوب عن المؤلف المسرحي أمام الجمهور، وينوب عن الجمهور أمام المؤلف المسرحي".[3]

وخلاصة القول إن نهوض المسرح واستمراره يبدأ عند ما يعتبر المتفرج (المتلقي) شريكا أساسيا وفاعلا في عملية الإبداع الفني، أي عندما يتوقف الكاتب والمخرج والممثل عن تقديم وصفات جاهزة وتقليدية، بل يجب اعتبار المتفرج طرفا فاعلا ومحوريا في النشاط المسرحي، آخرين بذلك في اعتباراتهم تكوينه الفكري والعاطفي الثقافي والاجتماعي، وكذا الاعتراف بأنه يشعر ويفكر، وقد يكون ذلك أعمق من الممثل والمخرج وحتى المؤلف المسرحي، إذا الاتصال بالمتفرج

[1] ألكسي بوبوب: التكامل الفني في العرض المسرحي، ص206.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص307.

[3] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص250.

يفرض علينا الاهتمام بمضمون فن المسرح وشكله، لأن الجمهور يمثل قناة تواصل بين الإبداع المسرحي وبين الثقافة والحاضرة الإنسانية.

5- المسرح الجزائري والتلقي:

بالرغم من جميع العراقيل التي وُضعت أمام المسرح الجزائري، غير أنه استمر في الحياة وساهم في المحافظة على لغتنا وعلى شخصيتنا وثقافتنا، فأُستعمل أثناء الكفاح التحريري كسلاح من أسلحة المعركة، سمح بالتنديد بالمخادعين والمتآمرين على الشعب الجزائري، إذ قال مصطفى كاتب في أحد مقالاته: "كان ويظل المسرح الجزائري ملكا للشعب، وسيكون وسيلة فعّالة في خدمة هذا الشعب، لذا عليه أن يجمع بين الطابع الوطني والطابع الجماهيري، ليعمل في فائدة الجماهير، لذا يجب أن ينطلق من حاجياتهم ومن رغباتهم".[1]

فالمتلقي كان حلقة مهمة في المسرح الجزائري، فقد وظّف رواد المسرح الجزائري أمثال "كاكي وابن قطاف، علولة..." أشكالا مختلفة من الموروث الشعبي كالحلقة والحكواتي والقوال... إيمانا منهم أن الجمهور هو صانع الفرجة الحقيقي وقد قال "محمد الطاهر فضلاء" عن أهمية الجمهور: "المسرح من غير جمهور قصر مهجور أشبه ما يكون بمتحف أثري يوحي بالرهبة ويذكر بالفناء، والجمهور في المسرح ضرورته كضرورة الدم لخلايا الجسم الحي، والمسرح هو الذي يكسب هذه الجماهير، وهو الذي يبذل من وسائل الإقناع والإمتاع لتصبح هذه الجماهير مسوقة ومشوّقة إلى ارتياده، طلبا للعزاء الذي لا يبخل بشيء في سبيل الحصول عليه".[2]

ورجال المسرح الجزائري لم يهتموا بالمتلقي وحسب بل استفادوا من الموروث الثقافي واللغوي الذي يتشبع به الشعب الجزائري من حكم و أمثال وحكايات، لأن العمل المسرحي لا ينطلق من الفراغ، لأن كل شعب له مخزونه الثقافي والاجتماعي كما أنهم حاولوا نقل هذا

[1] مخلوف بوكروح والشريف الأدرع: مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري مقالات وكتابات غير منشورة، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر 2012، ص46.

[2] محمد الطاهر فضلاء: المسرح ...تاريخا...ونضالا، ط1، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، 2009، ص192.

الموروث من بيئته الأصلية "الأسواق والساحات والشوارع والمقاهي إلى مبنى المسرح وقاعاته مع الحفاظ على خصوصية الشعب، لأن "هدف المسرح هو أن يكون في خدمة الأفكار، وتكون مهمته كاملة إن خدم الأفكار التي تشغل الشعب، بطرح المشاكل صراحة والبحث عن حلولها، يخرج المسرح من الشعب وعليه أن يكون في خدمة الشعب".[1]

إذا قد عمل المسرحيون الجزائريون على تكييف العرض مع طبيعة المتلقي، ولعل النجاح الذي حققته مسرحية "جحا" (1926) يعود إلى تكييف "علالو" مسرحيته لغة وموضوعا مع طبيعة وثقافة الشعب الجزائرين وكان عدم تكييف العمل الدرامي وخصوصية الشعب الجزائري سببا في عزوف الجزائريين وعدم إقبالهم على المسرحيات التي كُتبت باللغة الفصحى والتي عرضتها فرقة جورج أبيض المصرية.

ويذكر مصطفى كاتب في إحدى مقالاته أنه عند نهاية عرض مسرحية "الكاهنة" أن المتفرج الذي صفق على الردود الوطنية للكاهنة قال لي: "إن مسرحية ما ليست درسا تاريخيا، نحن نطلب من المؤلف الدرامي أن يحرك مشاعرنا، بأن يعالج لنا موضوعا عاما بأحاسيس إنسانية، تجمع بين المنطق والجمال، إذا ما تفاعل المتفرجون يكون قد نجح"، ومن هنا تأكدت أن العرض كان ناجحا"[2]، إذا لا يكون العرض ناجحا إلا إذا اهتممنا بالعناصر الثلاثة "المؤلف، الممثل، المتفرج"، حيث شبه مصطفى كاتب هذه الأقطاب الثلاثة بالبطارية كهربائية، الشاعر (الكاتب) هو القطب الإيجابي والجمهور القطب السلبي وأخيرا الممثل المصباح الذي ينير".[3]

ونختم قولنا بقول مصطفى كاتب: "إذا كان المسرح خلق للحياة على الخشبة، وإذا كان الجمهور نقطة التقاء والمغلوب سلفا، فله أيضا الدور الأكثر جمالا، وهو دور الحَكم".[4]

---

[1] مخلوف بوكروح والشريف الأدرع: مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، ص36.

[2] مخلوف بوكروح والشريف الأدرع: مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، ص 44.

[3] المرجع نفسه، ص50.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخاتمة

انطلاقا من تحديدنا للعناصر الجمالية والفنية والتقنية المكونة للعرض المسرحي، وقد استعنا في تحديد ذلك، بالمنهج التحليلي والوصفي في الفصل الأول، وتطبيق إجراءات المنهج السيميائي في الفصل الثاني، قد أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج نلخص أهمها في ما يلي:

1- يعتبر النص الدرامي عنصرا أساسيا في العمل الدرامي بما يتضمنه من عناصر هامة منتجه للمعنى المعجمي والدلالي (سياسيا واجتماعيا وثقافيا)، فكلمات الحوار وسيط اتصالي إنساني ناقل للحقائق والمعلومات العاطفية، كما تتميز بواسطته الشخصيات، إذ لكل شخصية مفرداتها ولهجتها، والحوار ينتج المعنى في الدراما على مستويات مختلفة.

2- أن للعنوان قدرة على استفزاز المتلقي وتوجيهه لما له من إغراء ومعاني تثير ضجيجا فكريا في ذهن المتلقي، لأنه علامة دالة، تختزل عالما من الدلالات تتفجر فعالة، بقراءة جريئة، فلهذا استطاع العنوان أن يثبت أنه علامة سيميائية وبالتالي كان المنهج السيميائي المناسب لقراءة هذه العلامة.

3- المخرج يشكل أهمية كبيرة في إدارة العرض المسرحي، بل يعتبر العمود والركن الأساسي فيه، والكثير من النقاد يرجع نجاح العرض إلى قدرة المخرج في إدارة وخلق عرضي جمالي متكامل متناغم، تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة.

4- الديكور الأفضل هو الذي يحاول فيه المصمم أن يطابق ما بين الفعل والشكل وما بين الدلالة والصورة وما بين الفضاء ومحتواه، ويدخل الديكور ضمن تفسيرات وفلسفة وجمالية العرض المسرحي، فهو يلعب دورا كبيرا في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض، فهو نظام من العلامات التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم لذلك على مصمم الديكور أن يحلل النص تحليلا عميقا ليجسد معطياته في أشكال معبرة تساهم في خدمة العرض المسرحي وجمالياته.

5- الإضاءة من بين النظم الدرامية البصرية والتقنية التي تلعب دورا مهما في تفسير نص العرض المسرحي وهي عامل مساعد مهم للمخرج في إظهار نقاط القوة والضعف لرؤيته في العرض، فهي تشترك مع كل العناصر الأخرى من الديكور والأزياء والموسيقى في تطور العرض المسرحي ونجاحه، وذلك بالتعاون المثمر بين المخرج ومصمم الإضاءة حيث يكون توافق الرؤى في التحليل والتفسير، وتركيز الضوء على بقعة معنية يعني محاولة إظهار والتركيز على الشخصية وإنفعالاتها من خلال الضوء.

6- الموسيقى عنصر أساسي من السينوغرافيا التي يؤلفها المخرج، ويدخلها في العرض بطريقة منسجمة وملائمة ومتوافقة مع الحدث، فتخلق تناسقا هرمونيا متصلا بين العرض والمتلقي، فالموسيقى تمنح العرض جمالية أكثر لأنها تصيف له القوة، ليس من أجل سد الفراغ بل من أجل ربط هذه الروح الحية ما بين اللغة والإيقاع الموسيقى والحدث.

7- الممثل هو من أهم الأدوات والعناصر الناجعة في تطور العرض المسرحي وتفسير الدلالة المراد توصيلها إلى المتلقي، فهو المحرك الأساسي والإبداعي للمخرج، الذي يحرك كوامن الممثل، ويعكس الممثل تجاربه الدفينة ويزاوج بين الشخصية المسرحية وأداؤه، إذ أغلب النقاد والدارسين يعتبرون الممثل المبدع أهم العناصر الجمالية للعرض بل سر نجاح العرض المسرحي.

8- يشكل الإسم إحدى السيمات المميزة للشخصية المسرحية، ففي كثير من الأحيان تلخص لنا بعض الأسماء بإيجاز حقيقة (الشخصية/الممثل) وتعطيها لمحة (عنها/عنه).

9- الملابس لها أهميتها في تكوين جماليات العرض المسرحي، فهي المظهر الخارجي الذي يحمل الدلالات السايكولوجية ومعاني وصفات الشخصيات المسرحية، فتضيف دلالة رمزية إلى المكان والزمان، فهي تعطي الخصوصية التي تحدد السلوك والانطباع وروح ذلك العصر، لان لكل عصر روحه، فكثير من المخرجين يحرصون على التأكيد على الخصوصية في الشكل واللون والتصميم لكي تزيد من قوة الحدث والواقعة التي يريد تجسيدها ويعتمد الإحساس بها على استجابة المتلقي من خلال وعيه وإدراكه وحكمه الجمالي وفق متغيرات العلاقة الجمالية لعناصر وأسس تصميم الزي المسرحي، بناء على المعطيات الكلية للعرض المسرحي.

10- إن كل عناصر العرض، لغة الحوار والمنظر والإيماءات والملابس والإضاءة الممثلين كلها علامات تساهم كل واحدة منها بطريقتها في خلق معنى للعرض المسرحي.

قائمة
المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم** (رواية ورش)

المصادر:

1. الطاهر وطار: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، قصص، ط2، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2004.
2. محمد بن قطاف: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع.

المراجع بالعربية:

3. الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004.
4. أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.
5. أحمد أمل: نظرية الإخراج المسرحي –دراسة في إشكالية المفهوم، ج1، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 2009.
6. أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2010.
7. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هومه، الجزائر، 2011.
8. أحمد طاهر حسين وأحمد غنيم وآخرون: جماليات المكان، ط2، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1998.
9. أحمد مختار عمر: الألوان واللغة، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1992.
10. إدريس قرقوة: الظاهر المسرحية في الجزائر- دراسة في السياق والآفاق-، دط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.
11. أشرف محمد الوحش: أجمل الأسماء للبنين والبنات ومعانيها، ط1، مؤسسة اقرأ، القاهرة، مصر، 2007.
12. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي –دراسة سيميائية-، ط1، دار المشرق، المغرب، 1994.
13. بسام قطوس: سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001.

14. بسام موسى فطوس: سيمياء العنوان، ط1، دائرة المطبوعات والنشر، عمـــان-الأردن، 2001.

15. بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، الجزائر، 2009.

16. بغداد احمد بلية: سيميائيات الصورة-مقالات حول علاقة المتلقي بالمســـرح والســـينما والتلفزيون-، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2008.

17. جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المســـرحي، دط، مطـــابع الهيئـــة المسرحية العامة للكتاب، دب، 2002.

18. حسين يوسفي: قراءة النص المسرحي-دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، 1995.

19. حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائـــر، ط1، دار هومـــه، الجزائر، 2002.

20. حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، دط، منشـــورات اتحـــاد كتاب العرب، دمشق-سوريا، 1999.

21. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

22. صالح المباركية: المسرح في الجزائر، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيـــع، قســـنطينة-الجزائر، 2007.

23. طامر أنوال: المسرح والمناهج التقنية الحداثية –نماذج من المسرح الجزائري والعـــالمي-، دط، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2011.

24. طامر انوال: حفريات المسرح الجزائري-المسرح النوميدي في العهـــد الرومـــاني-، دار الكتاب العربي، الجزائر 2007.

25. عبد الرحمان دسوقي: الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، دار الحريري للطباعـــة، مصر، 2005.

26. عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، دط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001.

27. عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

28. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري –دراسة نقدية-، ط1، الجزائر، 2007.

29. عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح –نظريا وتطبيقيا-، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2001.

30. على الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط2، مطابع الوطن، الكويت، 1999.

31. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

32. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003.

33. كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، منشورات كلية البنات – جامعة عين شمس- مصر، 2002.

34. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006.

35. محمد تحريشي: في الرواية والقصة والمسرح -قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية-، دط، دار النشر حلب، الجزائر، 2007.

36. محمد طاهر فضلاء: المسرح... تاريخا... ونضالا، ط1، صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.

37. مخلوف بوكروح والشريف الادرع: مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري -مقالات وكتابات غير منشورة-، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

38. مصطفى الغلاييني: جامع الدروس اللغة العربية (موسوعة في ثلاثة أجزاء)، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1997.

39. ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد-قراءة توجيهية تحليلة-، ط2، المغرب، 2006-2007.

40. نديم معلا محمد: في المسرح –في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية-، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000.

41. نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، دط، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1999.

42. نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، الجزائر، 2006.

43. هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006.

المراجع المترجمة:

44. إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، دط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1996.

45. آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مهرجان القاهرة المسرح التجريبي، ط1، القاهرة، مصر، 1977.

46. تمارا الكسندروفينا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، ط2، دار الغرابي، بيروت، لبنان، 1990.

47. جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

48. جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، ترجمة محمد سيد، ط2، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1996.

49. فيليب فان تيجام: التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدوي، دط، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، دت.

50. كارمن بوبيس نابيس: علامات العمل الدرامي، ترجمة خالد سالم، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة-مصر، 2003.

51. الكسي بوبوب: التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، دط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.

المعاجم:

52. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: قاموس المحيط، ج3، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، 2005.

53. محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، لبنان، 1414هـ.

المجلات والدوريات:

54. مجلة الحياة المسرحية، العدد 67، 68، ربيع صيف 2009، دمشق.

55. مجلة طنجة الأدبية، العدد 24، مارس 2010، المغرب.

56. مجلة طنجة الأدبية، العدد 35، يوليو 2004، المغرب.

57. النقد المسرحي المعاصر –الإشكاليات والممارسات والتحديات- المهرجان الوطني للمسرح المحترف، أيام 28-29-30 ماي 2011، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر.

الانترنيت:

58. عبد الرحمن بن زيدان: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، عرض مسرحي يتساءل: ماذا لو عاد الشهداء؟ 2-12-2011 على الرابط التالي:
www.alalom.ma/de.asp?codelangue=23&id-info=44880&date_ar=2012-28

لقد أفرزت مرحلة ما بعد الاستقلال جيلا أهتم بـــالتحولات الاجتماعيـــة والاقتصـــادية والثقافية، التي طرأت على المجتمع الجزائري، ولكن القضايا السياســـية العامـــة، كالبيروقراطيـــة والمحسوبية والانتهازية هي التي استقطبت اهتمام المؤلفين المسرحين الذين تـــابعوا حيـــاة المجتمـــع الجزائري ورصدوها بكل أمان وصدق، وما محمد بن قطاف إلا واحد من أولئك الذين عبروا عن تلك القضايا بكل صدق وأمانة، وجعلوا من أعمالهم الفنية والمسرحية صورة صادقة عن الواقع.

محمد بن قطاف: المؤلف، الممثل، المخرج

يعتبر المؤلف والممثل والمخرج محمد بن قطاف من الناشئة الطليعية، ذات البصمة المتميزة في المسرح الجزائري ما بعد الإستقلال، ولد عام **1939**م في حي حسين داي بالجزائر العاصمة، التحق بالمدارس الحرة إبان الإستعمار الفرنسي، و بعد حصوله على الشهادة الابتدائية، التحق بمعهد الشيخ الإمام عبد الحميد بن باديس بقسنطينة، وحين أغلقته الإدارة الإستعمارية عام **1954**م، واعتقلت جل مشايخه عاد محمد بن قطاف إلى الجزائر العاصمة.

وبعد الاستقلال التحق بالإذاعة والتلفزة الجزائرية ابتداء من عام **1963**م وبعد ثلاث سنوات إنتقل إلى المسرح الوطني الجزائري"، حيث بدأ مشواره الفني وأصبح "رفيق درب رجال المسرح الذين رحلوا بعد أن شقوا له الطريق في العشرينات والثلاثينات قبل أن يولد، وفي الستينات وهو ممثل شاب موهوب بدأ مشواره في الإذاعة قبل اختطافه ورميه في أحضان الخشبة التي أهداها حياته هو الآخر"، فمثل أكثر من أربعين مسرحية منها: حسان طيرو **1964**م، الغولة **1966**م، الجثة المطوقة **1968**م، دائرة الطباشير القوقازية **1969**م... غير أن ابن قطاف لم يكتف عند حدود التمثيل وإنما إقتبس وألف العديد من المسرحيات مثل: باب الفتوح **1974**، عفريت وهفوة **1978**م، ياستار ورافع الستار **1982**م، جحا باع حماره **1984**م، عقد الجوهرة **1984**م، الشهداء يعودون هذا الأسبوع **1987**م، العيطة **1989**م، فاطمة **1989**م، التمرين **2002**م، كي شوت بالفرنسية **2003**م.

وقد إستطاع ابن قطاف أن يرسم نمطا مسرحيا مستنيرا يتواصل دون ملل أو كلل مع التراث الشعبي الجزائري لأن جيل ما بعد الاستقلال والمهتمين بالمسرح "حاولوا التعبير على الأوضاع الجديدة-سياسية واجتماعية وثقافية- بفلسفة جديدة ونظرة جاءت وليدة الظروف، وذلك بالعودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التي يمكن أن تؤثر في الجماهير أكثر، هذا التراث الشعبي القريب من الأحاسيس والمشاعر"، ويبرز لنا سبب كتابته باللغة العامية في مسرحياته "أن كل المسارح العالمية تتحدث بعاميتها، ولم يكن المسرح يلعب بالفصحى إلا نادرا"، كما "أن نجاح الكثير من المسرحيات –مسرحية جحا مثلا- هو اللغة العامية التي فهمها الجمهور، لذا أرى أن هناك مسرحا ما قبل جحا ومسرحا ما بعد حجا بسبب الألفة والتواصل اللذين خلقتهما اللغة العامية مع الجمهور".

كما أسس ابن قطاف في سنة **1989**م مسرح القلعة رفقة زياني الشريف عياد، وعز الدين مجوبي، وصونيا وقدموا مسرحيات كثيرة منهما: حافلة تسير، العيطة، فاطمة والتي ترجمت إلى خمس لغات وشاركة في كل من فرنسا، بلجيكا، سويسرا، المعرب، تونس.

وفي سنة **2003**م عُيّن مديرا للمسرح الوطني الجزائري بالعاصمة، فعرف المسرح منذ ذلك الوقت حركة ونشاطا وإنتاجا وذلك بمحاولة إشراك الشباب الموهوب المتخرج المتمكن، ومنحه فرصة في المشاركة في العروض المسرحية كممثلين أو مخرجين أو مهندسي ديكور وإضاءة... مما أدى إلى إرتفاع العروض المقدمة سنويا، كما إنه اختلف "مساحة اسمها "صدى الأقلام" وهي مساحة مفتوحة أمام الشباب، فكل شخص لديه نص درامي كتبه، تمكنه هذه المساحة من عرض نصه على الآخرين".

لكن بسبب مسؤوليات هذا المنصب فقدنا ابن قطاف المؤلف، والممثل و والمخرج، فمنذ تعينه مديرا لم يكتب نصا مسرحيا ولم يخرج مسرحية ولم يمثل دورا، "لم أكتب صحيح، لكن الشباب كتب، لم أمثل لكني أرى الشباب يمثل، لم أخرج وأرى الشباب يخرج، وأقول لو تكون لي فرصة!، لكن عندما أراهم يمثلون والإضاءة مسلطة عليهم، وأسمع نصائح المخرج، أتمنى لو أني كنت مكانهم، وأعود وأقول لا بأس، لم أخسر لكني كفنان تراجعت لأترك المجال للآخرين.

الصورة رقم 01

الصورة رقم 02

الصورة رقم 03

الصورة رقم 04

الصورة رقم 05

الصورة رقم 06

الصورة رقم 07

الصورة رقم 08

الصورة رقم 09

الصورة رقم 10

الصورة رقم 11

الصورة رقم 12

الصورة رقم 13

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... **أ–د**

مدخل: المسرح بين النص والعرض..... **06-19**

الفصل الأول:

العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي

أولا: جمالية الكتابة الدرامية 21

I– جماليات الكتابة الدرامية 21

1–الكتابة الدرامية 21

2–مكونات الكتابة الدرامية 26

أ–الحوار الدرامي 26

ب–الإرشادات المسرحية 30

II– الإخراج المسرحي..... 35

1–الإخراج المسرحي 35

2–المخرج..... 38

3–صفات المخرج المسرحي 39

4–دور المخرج المسرحي 39

5–عناصر الإخراج المسرحي..... 41

ثانيا:السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي 43

I–السينوغرافيا..... 43

II–جمالية الفضاء المسرحي..... 45

1–الفضاء المسرحي 45

2–مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي 47

1–النسق المعماري..... 47

2-المكان الركحي والمكان الدرامي 50
3-الديكور والمشهد المسرحي 51
4-الإضاءة المسرحية 53
5-الموسيقى والمؤثرات الصوتية..... 55
ثالثا:جمالية الممثل. 52
I – الشخصية والممثل 59
II– أشكال التعبير الجسدي للممثل..... 64
1-حركة الممثل..... 64
2-الإيماء والإشارة 64
3-تعابير الوجه..... 65
III– الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل.....65
1- الملابس.....65
2-الماكياج.....67
3-القناع.....70
IV– دور ومهمة الممثل.....72

الفصل الثاني :

دراسة سيميائية لمسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"

تمهيد: 75
أولا– قراءة سيميائية للنص الدرامي ""لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع". 78
1- سيميائية العنوان. 78
2- سيميائية النص الدرامي. 83
3-سيميائية الحوار..... 85
ثانيا: سيميائية المكان والسينوغرافيا..... 90
1- سيميائية المكان والمشهد المسرحي. 90
2- الإضاءة المسرحية..... 95
3- الموسيقى التصويرية..... 97

ثالثا:سيميائية الممثل والأنساق البصرية المرتبطة به 99
1- سيمياء الممثل. 99
2- دلالة الأسماء. 102
3- الملابس و الألوان. 106
رابعا:المسرح والتلقي 112
1-العرض والتلقي 112
2-أرسطو والتلقي 115
3-بريخت و التلقي 116
4-الممثل والتلقي 117
5-المسرح الجزائري والتلقي 119
الخاتمة: **122**
قائمة المصادر والمراجع: **125**
الملاحق والمرفقات: **131**
فهرس الموضوعات.
ملخص البحث.

الملخص :

تدور موضوعات هذا البحث حول العناصر الجمالية التي يتكون منها العرض المسرحي، إنطلاقا من مرحلة الكتابة من لدن المؤلف إلى مرحلة التلقي من طرف الجمهور، مرورا بمحطتي الاخراج والتجسيد المادي من قبل الممثلين ، وذلك من أجل تقديم عرضا مسرحيا جميلا يحقق متعة الفرجة المسرحية.

واخترت مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف لأن عنوانها يشد انتباه كل من يطرق سمعه، بالإضافة إلى أهمية الموضوع المتناول الذي يتميز بالواقعية والجرأة ، ومن خلال هذه المسرحية بينت كيف هذه العناصر تصنع عرضا فنيا ابداعيا يستقطب المتلقي .

وانطلاقا من تحديد العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي استعنت بمنهجين التحليلي والوصفي في الفصل الأول وكذلك وظفت بعض آليات المنهج السيميائي في الفصل الثاني التي تساعد في تحليل العناصر المكونة للعرض المسرحي باعتبار أنها تمثل علامات وأيقونات سميائية .

الكلمات المفتاحية : العناصر الجمالية – العرض – المسرح – السيميائية .

Résumé :

Les thèmes de cette thèse tournent autour des élément esthétiques dont se compose le représentation théâtrale à partir de la phase d'écriture de l'auteur jusqu'à la phase de réception du public en passant par deux stations celle de la réalisation et de la concrétisation matérielle des acteurs et ce pour évaluer une belle représentation théâtrale qui réalise le plaisir de la contemplation théâtrale et j'ai choisis la pièce théâtrale : « Les martyrs reviennent cette semaine » de Mohamed Ben GUETTAF car son titre attire l'attention de toute personne à l'écoute, ajouté à cela l'importance du sujet abordé qui se caractérise par le réalisme et l'audace A partir de cette pièce théâtrale, j'ai montré comment ces éléments constituent une représentation artistique innovatrice attirant le récepteur.

A partir de la détermination des éléments esthétiques constituant les scènes théâtrales je me suis aidé de deux approches : l'approche analytique et l'approche descriptive dans le premier chapitre . En outre j'ai employé quelques mécanismes de l'approche cinématographique dans le deuxième chapitre qui aident à analyser les éléments constitutifs de la représentation théâtrale étant donné qu'ils représentent des indices et des icônes sémiotiques.

Mots clés : Les éléments esthétiques, La représentation théâtrale

Summary:

This research deals with the aesthetic aspects of the theater, starting from the author writing stage to the reception by public, going through play staging and actors performance, in order to provide a theatrical show that gives pleasure watching the play.

I choose Mohammed Ben Guettaf work in his « The martyrs are returning this week » for its attractive title, in addition to the importance of the topic which is characterized by realism and audacity. This play displays how these elements can offer a creative show that attracts the receiver.

After determining the aesthetic components of the theatrical presentation, I use the analytical and descriptive methods in the first chapter, and I employ some semiotic approach mechanisms in the second chapter that help in analyzing the éléments of the play show as they are considered as signs and semiotic icons.

Key words: aesthetic elements, show, theater, semiotics.