الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف ـ المسيلة ـ
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

الرقم التسجيل: M.LCT /07/11

مذكرة لنيل شهادة الماجستير

تخصص: أدب عربي فرع: النقد المسرحي في الجزائر

العنوان:

سميائية التشخيص في المسرح

- مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا -

إعداد الطالبة: – قرباص هدى

تاريخ المناقشة: 2015/01/07

أمام لجنة المناقشة المكونة:

– د. بن يطو عبد الرحمان	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	رئيسا.
– أ.د. بوطابع العمري	أستاذ التعليم العالي.	جامعة المسيلة	مشرفا وقررا.
– د.بغداد بلية	أستاذ محاضر	جامعة النعامة	ممتحنا
– د. بوفسيو عيسى	أستاذ محاضر	جامعة المسيلة	ممتحنا.

السنة الجامعية: 2014-2015.

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وعرفان

قال الله تعالى: ﴿ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾

اللهم لك الحمد عند الرضا، ولك الحمد بعد الرضا، ولك الرضا والحمد حتى ترضى

ولك الحمد إذا رضيت.

في البداية نحمد الله عز وجل الذي وفقنا في إنجاز ذا العمل المتواضع، كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة الكرام، الذين لم يبخلوا علينا بالنصائح والتوجيهات.

كما نرى أنه لزاما علينا بين يدي هذا العمل أن نبادر بتسجيل شكرنا الخالص وثنائنا الصادق للأستاذ "بوطابع العمري"

وإلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد ولو بالكلمة الطيبة

هدى

مقدمة

يعد المسرح أحد الفنون الأدائية التي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهـــور؛ فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل يعد مؤسسة تربوية تهتم بجميع الطبقات الاجتماعيـــة. وعلى غرار المسارح العالمية ، فإن المسرح الجزائري لازم الإنسان وحوى همومه، وجسدها حسب المرحلة التي وجد فيها.

وتعتبر أشكال التعبير الشعبي وعلى رأسها الحلقة والقوّال في الجزائر أهم المحصلات الثقافية التي لاقت إقبال المسرحيين يتقدمهم عبد القادر علولة إذ تشكل تجربته المسرحية حركة مفصلية في الحركة المسرحية الجزائرية في أبعادها الأدبية والفنية و السياسية والإيديولوجية، مما جعله يتبـــوأ موقعا خاصا ليس في المسرح الجزائري فحسب بل ضمن الحركة التأسيسية للمسرح القـــومي العربي، محاولا عن طريق استلهام التراث خلق صورة جديدة تتناسب مع طبيعة المتلقي الجزائـــري، وبناء مشروع مسرحي أصيل يتميز بخصائصه الإنتمائية ومقوماته الشخصية المتفردة .

ويبنى الخطاب المسرحي عموما على جملة من العناصر الفنية لعل أهمها التشخيص ،إذ يعـــد التشخيص تاج الممثل وقمة فنه ،فإذا ما مثّل الممثل نفسه من غير خلق الشخصية ،فإنه يخل بـــالفن المسرحي،ذلك أنَّ أساس العمل المسرحي هو خلق الشخصية والامتزاج بها .هذه الشخصية التي لا تكتمل إلاّ حينما تشخص تشخيصا فعليا. فهي ليست وجودا واقعيا بقدر ماهي مفهوم تخيلـــي تشير إليه أساليب التشخيص المختلفة التي اعتمدها الكاتب

تتحدد إشكالية بحثنا الموسوم بـــــ "سيميائية التشخيص في المسرح ، مسرحية الأجـــواد لعبد القادر علولة - أنموذجا -" في البحث عن المقومات الأساسية التي شيدت عليها التجربـــة المسرحية لدى "عبد القادر علولة" ومدى براعته في استخدام التشخيص وأساليبه المختلفة وهي مقاربة اقتضت جملة من التساؤلات الأساسية التي تتلخص في ما يلي:

1. هل كان توظيف الحلقة في مسرح "عبد القادر علولة" وسيلة أم هدفا في حد ذاته أم كان هما معا؟.
2. ما هي خصائص الحلقة في هذه التجربة المسرحية؟.
3. ما هي المصادر التي شكّلت هذه التجربة، و كيف تمّ توظيفها؟.

4. ما نوع الشخصيات التي اعتمد عليها علولة في مسرحيته؟

5. هل وفّق علولة في إدماج شخصية القوّال مع الشخصية الأرسطية وماذا نجم عن هذا الامتزاج؟.

6. ما هي أساليب التشخيص التي اعتمد عليها علولة في مسرحية الأجواد؟

وقد انطلقت دراستنا من فرضيات أهمها:

1. أن تجربة عبد القادر علولة تجربة رائدة في مجال توظيف الحلقة في المسرح.

2. لقد ساهم مسرح عبد القادر علولة مساهمة فعالة في بناء المسرح الجزائري وحتى العربي.

3. يعد مسرح عبد القادر علولة أداة ووسيلة لتغيير الوضع الاجتماعي والثقافي والسياسي خاصة بعد الاستقلال.

4. اعتماد علولة على الممثل على اعتبار أنه أهم عنصر في مسرحه.

إن اختياري لعنوان:**سيميائية التشخيص في المسرح**، وتركيزي على مسرحية **الأجواد لعبد القادر علولة**، موضوعا للدراسة كان بدافع الميل إلى الدراسات الدرامية من جهة، إضافة إلى رغبة المساهمة ولو بالشيء اليسير في التعريف بالمسرح الجزائري ورجاله، وتطبيق المناهج الحداثية على النصوص الدرامية الجزائرية.

أما بالنسبة إلى المنهج والذي يعتبر عصب كل مقاربة منهجية فهو الذي يلم أطراف التحليل ويمنح الانسجام والتناسق نظريا وتطبيقاً، وعلى الرغم من أنه ليس من السهل الاعتماد على منهج محدد مضبوط و دقيق، إلا أنني اعتمدت كثيرا على المنهج السيميائي، ذلك أن السيميائية تُعنى بتحليل علامات الرسالة وأبنيتها ،وسيميائية المسرح هي إحدى محاولات هذا العلم، إذ لا تسعى هذه الأخيرة - سيميائية المسرح - إلى العثور على المعنى الصحيح، وإنما تسعى إلى استخلاص عدد من المعاني الممكنة ، أما التفسير فيقوم به المخرج والممثل أو المشاهد/ القارئ. إضافة إلى المنهج التاريخي خاصة في المدخل .

وقد سرت في عملي على خطة تمثلت في تقسيم البحث إلى مدخل وفصلين ، سبقتهم مقدمة وتلتهم خاتمة ، إضافة إلى تمهيد لكل فصل وأربعة ملاحق.

تناولت في **المدخل :الفرجة عند عبد القادر علولة** ركزّت فيه على نشأة الفرجة قديما وتطرقت إلى تعريفها إضافة إلى أثر بريخت على مسرح علولة وأخيرا تناولت عناصر الفرجة عند عبد القادر علولة.

في حين تناولت في **الفصل الأول سيميائية الشخصية وأساليب التشخيص في المسرح** تجلى قي ثلاثة مباحث بدأته بتمهيد حول سيمياء المسرح .حللت في المبحث الأول سيميائية الشخصية ودرست في المبحث الثاني أساليب التشخيص في المسرح: فتطرقت إلى تعريف التشخيص وإلى أهميته وفي الأخير فصّلت في أساليب التشخيص المختلفة.من التشخيص بالفعل والحركة والإيماء ،التشخيص باللباس والماكياج...وصولا إلى التشخيص بالمونولوغ.أما المبحث الثالث فخصصنة لدراسة التقنيات المساعدة على تحقيق التشخيص: من ديكور وإضاءة وموسيقى.

وأخيرا **الفصل الثاني: عنونته بسيميائية التشخيص وأساليبه في مسرحية الأجواد لعلولة** وخصصته لدراسة وتحليل مدونة الدراسة (مسرحية الأجواد) وقد اعتمدت في الدراسة على المقاربة السميائية ،فقسمت هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث سبقهم تمهيد ،تعرضت في المبحث الأول لقراءة في مسرحية الأجواد. أما الثاني فحاولت فيه تحليل شخصيات الأجواد سميائيا اعتمادا على مقاربة فيليب هامون وختمته بمبحث ثالث حاولت فيه دراسة وتحليل أساليب التشخيص في المسرحية إضافة إلى التقنيات التي اعتمدها علولة في مسرحيته (الأجواد).

وكما بدأت بحثي بمقدمة أهميته بخاتمة أوجزت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج و ثلاثة ملاحق تناولت في الملحق الأول:حياة عبد القادر علولة، والملحق الثاني:جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الأرسطي، أما الملحق الثالث تناولت فيه أعمال الناقد الألماني **تاديوز كوفزان.** أما الملحق الرابع فكان ملحقا لصور المسرحية.

وقد اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع لعل أهمها:من مسرحيات علولة (الأقوال- الأجواد - اللثام) لعبد القادر علولة وهي مدونة الدراسة، إضافة إلى المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن، وكتاب مدخل لقراءة الفرجة المسرحية لمحمد التهامي العماري وغيرهم.

ولقد واجهتنا صعوبات أهمها :

- غياب المسرحيات المكتوبة
- قلة المراجع المتخصصة في سيمياء المسرح
- غياب تجارب سابقة خاضت في مثل هذا الموضوع إلاّ بعض المقالات وإشارات قليلة في بعض الكتب في حدود علمي.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من أمدني بالدعم والنصيحة والتوجيه، وعلى رأسهم المشرف الأستاذ د بوطابع العمري، دون أن أنسى الدكتور خلوف مفتاح الذي أرشدني في بداية بحثي والأستاذ لحواو الطاهر.

وإنني لا أدعي الكمال والفضل،فإن لوحظ على بحثي النقص، فحسبنا أنها أولى الخطوات في دراسة المسرح الجزائري،ومع التكرار والمواظبة ،تسدد الخطى،والبشر بطبعه يخطئ ويسهو .

وأرجو أن يكون بحثي فاتحة خير لدراسات بعدي أوسع،**والله الموفق والمستعان**

المدخل

نظرية الفرجة عند عبد القادر علولة

1ـ الفرجة

1-1 تعريف الفرجة

1-2 الفرجة قديما

2ـ نظرية الفرجة عند علولة

2-1 اثر بريخت على علولة

2-2 شكل الحلقة

3ـ عناصر الفرجة

3-1 الجمهور

3 -2 المكان

3 -3 اللغة

تمهيد:

للنشاط المسرحي في الجزائر حكاية؛ هي نتيجة عدة مساهمات لكتّاب جزائريين انكبوا كل في نوعه الخاص، على إبداع وإخراج وتمثيل وتسلية عدّة أجيال من الجزائريين حول مسائل أساسية تتعلق بالحياة اليومية.

وكما هو معروف عن المسرح الجزائري أنه ظل لمدة طويلة ينهل من المسرح الغربي، ولاسيما الفرنسي منه، نظريا واقتباسا وترجمة وإعدادا وتأثيثا وإخراجا ، بعد أن تعرف قبل ذلك على مسرح القارقوز إبان الحكم العثماني، ولكن لم يستمر هذا المسرح العربي الأصيل في تقديم عروضه؛ وذلك بسبب منع المستعمر له سنة **1843**م، وتعويضه بالبناية منذ الخمسينيات من القرن التاسع عشر الميلادي . وبالتالي قدم المسرح الوطني الجزائري معظم إنتاجه الدرامي، والمتنوع من حيث القضايا والأشكال والتجارب، داخل البنايات المسرحية المغلقة التي أوجدها المستعمر الفرنسي. لذا ولدت الفرجة المسرحية الجزائرية مخنوقة، وذلك بفعل ضيق البناية الإيطالية بجدرانها الأربعة، وكواليسها الخلفية، وآفاقها الهندسية المحدودة، وما تضعه من فواصل وحواجز حقيقية أو وهمية بين الممثل والجمهور. لذا جاء التفكير في ضرورة التحرر من هذه البناية المسرحية المغلقة، بالانتقال بالفرجة المسرحية إلى فضاءات شعبية عامة، أو بتجريب أشكال فضائية جديدة، كالفضاء الدائري الذي يتشخص في مسرح الحلقة على سبيل الخصوص.

وعلى غرار الكتّاب المسرحيين الجزائريين انضوى علولة، من خلال توجهه المسرحي ضمن منحى "الفن العربي" الذي يغرف كنهه من التراث الثقافي الشعبي والذي هدفه الرئيس هو أن ينتهي إلى نوع من المسرح الذي يؤثر بشدة في مشاهدينا(مسرح الفرجة).

ما معنى الفرجة؟ ما أقدم فرجة وصلتنا؟هل هناك اختلاف في الفرجات عند الشعوب؟ ما هي مميزات الفرجة المسرحية في الجزائر؟لماذا ارتبط اسم علولة بالفرجة؟ كيف أثّر بريخت في مسرحه؟

هذه الأسئلة حاولت الإجابة عليها حتى يتسنى لي التعريف بالمسار الفني لعلولة ومدى تأثيرها على إنتاجه، خاصة مسرحية الأجواد التي سأتناولها بالتفصيل في هذا البحث.

تعريف الفرجة :

جاء في لسان العرب أن الفُرجة بالضم، وفُرجة الحائط وما أشبهه، يقال بينهما فَرجة، أي انفراج. والفُرجة اسم وفرجةً مصدرها، وهما متقاربان، ويقال ما لهذا الغم من فُرجة -ولا فِرجة- ولا فَرجة، الفُرجة من الغم.[1]

والمتصفح للمعجم المسرحي لماري الياس وحنان قصاب يجد أن الفُرجة: "الخلوص من الشدة والهم، وهي اسم لما يتفرج عليه من الغرائب، وسميت كذلك لأن من شأنها تفريج الهموم، ومنها فعل فرَّجه على شيء غريب لم يره من قبل، أي أراه إياه".[2]

والانفراج شأنه شأن الأزمة وشأن الذروة عنصر من عناصر الحبكة في البناء الدرامي التقليدي. والانفراج هدفه الكشف والتنوير والحل بعد وصول الأزمة إلى ذروتها في أي حدث درامي تقليدي.

ولا شك في أن الانفراج شيء مريح للمتلقي، إذ هو نهاية لصراع ما ترتب عليه توتر وتشويق.

والفرجة نوع من أنواع الخروج بالمتلقي من حالة إلى حالة أخرى، كأن تكون في حالتها الطبيعية المنطقية المعتادة ؛ فتُحلق مع الشخصية المسرحية في أحلامها ،ويحدث هذا الخروج أو الانتقال بالمتلقي من حالة إلى حالة أسمى أو أرقى عبر عناصر التعبير الدرامي بالصورة المرئية وبالصورة السمعية أيضاً ؛ بمعنى أن" الفرجة ليست مقصورة على المرئيات ولكنها تنسحب على المسموعات أيضاً".[3]

يقول شيكنر:"الفرجة هي عبارة عن - سلوك مصاغ أكثر من مرة"[4].

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، ج2،فصل الفاء، د.ط - دار المعارف، القاهرة، ص 3369-3370 .

[2] المعجم المسرحي، ماري الياس وحنان قصاب حسن، ط1،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص36 .

[3] سيميولوجيا الفرجة الشعبية في المسرح، أبو حسن سلام، الحوار المتمدن-العدد: 2510 - 2008 / 12 / 29 - 00:35.

[4] الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا، خالد أمين، كتاب جماعي منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية تيطوان، نوفمبر ،2002 ص24.

أوهي: "قصص يرويها الناس لأنفسهم لأنفسهم."[1] كما ذهب إلى ذلك كليفورد كارتر **محتوى الفرجة:**"غالبا ما توحي إلى نمط تواصل موسوم ورفيع المستوى ؛يسلط الضوء على الأبعاد الاجتماعية الثقافية والجمالية للسيرورة التواصلية".[2]

الفرجة قديما :

ارتبطت الفرجة بشعائر وطقوس الإنسان في الثقافات البدائية منذ العصور الحجرية؛ فقد تقمص الكاهن دورا واحدا أو أدوارا متعددة لأداء سلسلة من الشعائر، كما كانت تعقد جلسات السمر فكان كل واحد يروي مغامرته في مطاردة فريسة، أو عن رحلة طويلة فيها الكثير من الخطب والمغامرات البطولية، ولتوضيح ذلك كانوا يلجئون إلى الحركة وتغيير في الصوت والزي وتقليد الحيوانات، ثم أصبحت المحاكاة فيما بعد للبحث عن مصدر القوة الخارقة والبحث عن ما وراء الطبيعة.هذه المحاكاة أدت إلى ظهور الخرافة والأسطورة وكانت سبب من أسباب ظهور الأجناس الأدبية يقول أرسطو :"إنّ الإنسان منذ الطفولة له غريزة التشخيص ،من هذه الناحية يختلف الإنسان عن الحيوانات الأخرى في أنه أكثر قدرة على المحاكاة، وأنه يتعلم أول دروسه عن طريق تشخيصه للأشياء، ثم تبقى بعد ذلك المتعة التي يجدها الناس دائما في التشخيص".[3]

نشأة الفرجة المسرحية:

لا يختلف اثنان على أن بداية المسرح كانت عبارة عن فرجة، فتاريخ المسرح لأي شعب أو أمة يبدأ من تاريخ الفرجة والإبداع الشفوي لهذا الشعب.

فقد عرف الإنسان البدائي المسرح في أبسط صوره عندما كان يلعب لعبته المفضلة وهي محاكاة الطبيعة يقول أرسطو عن نشأة المسرح اليوناني :"نشأت كل من المأساة والملهاة بطريقة فجة ومن

---

[1] المرجع السابق ، ص25

[2] المرجع نفسه ، ص 26

[3] المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، نور الدين عمرون، ط1، الجزائر،2006، ص14 .

غير خطة مدروسة، الأولى من أغاني قادة الديثرامب، والثانية من أولئك الذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذكورة".[1]

فإذا كانت كلمة مسرح **theather** تعني مكان الفرجة أو المشاهدة، وهذا ما ذهب إليه أحمد إبراهيم في كتابه الدراما والفرجة المسرحية بقوله:"تعود أصل كلمة **theater** للكلمة اليونانية **theathron** التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة، والمسارح أحد أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان حيث يقوم الممثلون بأداء حي لتسلية الجمهور، أو وعظه بشكل فني جمالي غير مباشر...، وقد استخدمت مواقع متنوعة خلال تاريخ البشرية لتقديم العروض المسرحية ..، قدمت في المدرجات والملاعب ...الجامعات، حلقات الأسواق...، أي مكان يصلح لتقديم الفرجة"[2]

والفرجة قديما تعود إلى اليونانيين فقد ظنوا أن هناك قوى خفية تتحكم في الطبيعة والإنسان؛"فقد آمن اليونانيون بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر، كثيرة التغيير، فجبال وتلال وكهوف...فتوهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية، فقدسوها، وتملقوها بالقرابين والعبادة".[3]

وكان من آلهتهم التي قدسوها "ديونيسوس" أو"يوخوس"* اله النماء والخصب - خاصة العنب والخمر -وقد اعتادوا أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، ومن هذا المرح نشأة الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفت، وتجهمت الطبيعة، وهو حزين ومنه نشأة المأساة (التراجيديا).

---

[1] دراسات في الأدب المسرحي، سمير سرحان، دط، مكتبة غريب، القاهرة، دت، ص16

[2] الدراما والفرجة المسرحية، أحمد إبراهيم ط2، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2006، ص37

[3] المسرحية نشأتها، وتاريخها، وأصولها، عمر الدسوقي دط ،دار الفكر العربي،مصر ، دت ،ص5

* يسمى عند اليونان Dionysos، كانت تقدم له الأغاني الديثرمبية Dithyrambeوكانت مصحوبة بالرقص . تلك الأغاني التي تطورت إلى المسرح، وكانت عبارة عن مسابقات تعرض في فصل الربيع

ويعتبر أرسطو أول من وضع قواعد الدراما، وقد سادت هذه القواعد قرون طويلة، حيث قسمها إلى تراجيديا وكوميديا وساتيرية، وأعطى أهمية للتراجيديا أكثر ،ومعناها اللغوي (أغنية العترة) وتعود هذه التسمية لأفراد الجوقة الذين كانوا يرتدون جلود الماعز .عرفها أرسطو بأنها "محاكاة لفعل تام في ذاته له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أي يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير ..."[1] والتطهير كما ذهب إليه ليون جولدن **Golden** هو:" الذي يحدث لمتفرج المأساة،و هو نوع من التنوير الفكري، الذي يدرك فيه كيف تتوافق المشاعر المزعجة في عالم متناسق متحد"[2]، فالتطهير يحدث عندما يستطيع الإنسان أن يتخلص من رواسب هموم الحياة وأعبائها .

ويعتبر أرسطو أوديب أعظم تراجيديا، ومن أهم كتاب التراجيديا: اسخيلوس -يوربيدس- سفوكليس.

أما الملهاة و معناها (المرح الصاخب أو شاعر القرية) وهي عند أرسطو :"محاكاة لأناس أراذل، أقل منزلة من المستوى العام، وهذه الرذالة الصادرة عن هؤلاء الناس ذات طبيعة خاصة، فهي تبعث على الضحك بسبب النقص أو الخطأ الذي يعتريها، ولكنها لا تحدث ألما للأخريين[3].

فالملهاة إذا مسرحية تؤدى على خشبة المسرح ذات طابع مسل خفيف ونهاية سعيدة وإذا كانت المأساة تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة و الملوك والأبطال ،فإن الملهاة على العكس من ذلك تستمد موضوعاتها و شخصياتها من حياة العامة من الناس.

أما المسرحية الساتيرية عبارة عن مسرحية تشبه إلى حد بعيد التراجيديا في نمطها، ولكن موضوعها يدور بوجه عام حول الأساطير ولقد سميت كذلك لأن أفراد الجوقة ضلوا محافظين على ارتداء ملابس (الساتيروي)أتباع الإله ديوسنوس.[4]

---

[1] فن الشعر لأرسطو، إبراهيم حمادة، د.ط، مكتبة لانجلوا المصرية، مصر،د.ت، ص90.

[2] التراجيديا والكوميديا، مولوين ميرشنت كليفورد ليتش، ترجمة علي أحمد محمود، عالم المعرفة ،1979- ص159.

[3] فن الشعر لأرسطو، إبراهيم حمادة، ص19.

[4] نظرية الدراما الإغريقية، محمد حمدي إبراهيم ط1، دار نوبار للطباعة، القاهرة،1994 ،ص19.

وقد قسم أرسطو المسرحية إلى عدة أقسام[1]:

أ- المقدمة: وهي الجزء الذي يقع قبل دخول الجوقة لأول مرة

ب- أغنية الجوقة: وتنقسم إلى قسمين

- أغنية المدخل: تلقيها الجوقة عند دخولها

- الفاصل الإنشادي: تقوم بإنشاده الجوقة بين الفصول

جـ- المشهد التمثيلي: وهو الجزء الدرامي فعلا وعرفه أرسطو بقوله:جزء من التراجيديا يقع بين أغنيتين كاملتين من أغاني الجوقة.

د - الخاتمة: وهي الجزء الذي يتم فيه حل العقدة.

وإذا كان اليونانيون هم أول من عرف الدراما ؛فهذا لا يعني عدم وجود الفرجة عند الشعوب الأخرى، فجميع الشعوب مارست الفرجة بصورة أو بأخرى يقول غروتوفيسكي: **"إن المسارح لا تتشابه فيما بينها على مستوى الفرجات، وإنما على مستوى المبادئ"**[2]، ومن أشكال الفرجة المعروف عروض الكابوكي*، النو الياباني**، الفرجة عند الإفريقي الزنجي...

وبانتقالنا إلى الفرجة عند العرب عموما، يعتبر سوق عكاظ للشعر من أنواع الفرجة الفنية الثقافية؛ فقد كان الشعر في الجاهلية الوسيلة الرئيسية للتعبير عن الذات، فكانت تقام أسواق تدور لأيام يتبارى فيها الشعراء رجال ونساء، يحتكمون إلى شيخ كبير هو النابغة الذبياني، "فشاعر عكاظ شاعر ممثل لوجود المكان والزمان، النص، الشاعر الممثل، الجمهور".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص36، 37، 38.

[2] السرديات وفنون الأداء ــ الفرجة بين المسرح و الأنثروبولوجيا ــ ، خالد أمين، ص12

* الكابوكي :يعود تاريخه لأربعة قرون، ويتم بتزيين الوجه بشكل حيوي، وملابس مثيرة إضافة إلى حركات درامية تستعمل كمحاربة السيوف والرقص.

** النو الياباني:- أقدم دراما موسيقية يابانية يعود تاريخه للقرن الرابع عشر.

[3] المسرح في الجزائر، صالح لمباركية، - ط2،دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، 2007 ،ص10.

إضافة إلى موسم الحج، عاشوراء ونصوص التعزية، الأعياد الدينية، خيال الظل و القراقوز و الحلقة و الزردة إضافة إلى الراوية الشعبي....

والحال لا يختلف في الجزائر، فقد قام إنسان هذه الأرض بصنع أقنعة مارس بها طقوسه التي يحمي بها نفسه من المخلوقات الشريرة، فصراع الإنسان مع الطبيعة والمخلوقات الغيبية دفعته إلى اختـــراع ألبسة وأقنعة تشبه ألبسة وأقنعة المسرح، وقيامه بطقوس عدّها البذور الأولى للمسرح (الفرجة) عند إنسان هذه الارض[1]، كما ذهب عز الدين جلاوجي في كتابه النص المسرحي في الأدب الجزائري إلى أن النشاط المسرحي يعود إلى مرحلة الطفولة "ألا ترى أن الصغار وهم يمارسون ألعابهم لإبراز شخصيتهم إنما يمثلون يؤلفون نصا ارتجاليا ويختارون مكانا مناسبا لتمثيله، ثم يؤدون الأدوار علـــى أكمل وجه، فهذا الصبي عريس، وتلك عروس، وهؤلاء أهل ومدعوون"[2]

وقد عرفت هذه المنطقة حضارات عديدة فهناك العنصر القرطاجي الفنيقي الأصل والعنصر البربري المحلي واليوناني والحضارة الإسلامية وصولا إلى العثمانيين فكانت تقام في الســـاحات والأســـواق عروض كالمداح.، خيال الظل* والقراقوز**هذا الأخير الذي عدّه البعض فناً قائماً بذاته لما يتـــوفر عليه من عناصر المسرح الحديث ؛فقد كانت تقام تمثيليات خيال الظل والقراقوز في الجزائر في شهر رمضان داخل قصور الدايات والبشوات، "وقد شهد بعض الرحالة الفرنسيين سنة **1835** ألعـــاب القراقوز وخيال الظل في الجزائر ،وبقي هذا الأخير قائما في الجزائر حتى منتصف القـــرن التاســـع عشر إذ قضى عليه الاستعمار الفرنسي قضاءً مبرما، إذ منع عرضه وذلك لاستخدامه في التحريض ضد الاستعمار وبنى على أنقاضه المسرح الفرنسي".[3]

---

[1] النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوجي، د.ط، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص27.

[2] ا لمرجع نفسه، ص25.

* شكل من أشكال الفرجة له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمى متحركة من وراء ستارة بيضاء شفافة يسلط عليها الضوء من الخلف فيرى المتفرج ضلالها - اشتهر بها ابن دانيال

** شكل من أشكال عروض الدمى ظهر في القرن الخامس عشر في مصر يستخدم الدمية والراوي وراء ستارة.

[3] المسرح في الجزائر، صالح لمباركية، ص23.

ومنذ **1926** - أي السنة التي زارت فيها فرقة جورج الأبيض الجزائر وقـــدمت فيهـــا عروضـــاً مسرحية، إذ عدّها البعض بداية المسرح في الجزائر- توالت بعد ذلك إنشاء جمعيات ونوادي تضم شباباً أعجبوا بهذا الفن، وكانت العروض في ذلك الوقت تستعمل اللغة الفصحى وكانـــت ذات طابع أرسطي، ا هذا الأخير كان الأنسب لرواد المسرح الذين كانوا يعبرون بطرق تلميحية عن القيم الثقافية التي حاول الاستعمار طمسها، إلاّ أنّ هذه المسرحيات التي كانت بلغة فصحى لم تلق نجاحاً وإقبالاً من قبل الجزائريين لأن أغلبيتهم أُميون إلى أن ألف علالو مسرحية جحـــا الناطقـــة باللغة الدارجة التي لقيت إقبال ومشاهدة كبيرة، لذلك فكّر المؤلفون المسرحيون الجزائريون بقالب مسرحي يتماشى مع الذوق الجماهيري، فظهرت الحلقة عند كل من عبد الرحمان ولد كـــاكي، **(1934- 1995)** حيث يعتبر تجربته رائدة في توظيف شكل الحلقة الدائري وتقنيات القوال الشعبي في الستينيات من القرن الماضي، والملاحظ في تجربة عبد الرحمن كاكي الذي اشتغل جنبا إلى جنب مع عبد القادر علولة في بداياته الأولى هو تشبعه بالمسرح البريختي التعليمي والملحمي قبل عودتـــه للحلقة الشعبية، ومحاولة استنباطها كشكل مسرحي قائم بذاته ولعل أبرز مسرحيات كاكي الـــتي استلهمت تقنيات القوال الشعبي هي القراب والصالحين، أما الحلقة عند عبـــد القـــادر علولـــة فسنتناولها بالتفصيل فيما يلي

كيف وظّف علولة الحلقة في المسرح ؟ ما شكلها؟ وما هي المصادر التي ساعدته على توظيفها؟

هذا ما سنحاول أن نجيب عليه.

نظرية الفرجة عند عبد القادر علولة:

ارتبط اسم علولة بالحلقة، واشتغل عليها لأنه سعى نحو مسرح يستجيب لمتطلبات المجتمع الجزائري الجديد، فواكب التجارب العالمية في المسرح ليغوص في مواضيع شتى تحاكي هموم شـــعبه خاصـــة الفئات المحرومة.

فعلولة انطلق من الحلقة بصفتها نمطاً من النشاط المسرحي الشامل له ممثلون ومؤدون وصيغ تعبيرية خاصة، له جمهوره وله قاعدته الاقتصادية وحافظ دائما على طابعه المستقل عن الدولة حيث يرى - أي علولة - أن عمله ليس مؤسسة ذات طابع أنتروبولوجي، بل عملاً يخضع لمعايير الممارسة الفنية بالدرجة الأولى فهذا النمط من المسرح له جمهوره - وثقافته، وطقوسه، أي له علامات محددة يتأسس من خلالها.وعملي - يقول علولة - "يكمن في عملية الاشتغال على هذه العلامات، وصياغتها في المستوى الدراماتورجي، فنيا وجماليا، ومن أهم هذه العلامات، المدّاح، والقوّال، وأساليب الأداء والتعبير"[1]، وهو يرى أنه من الغريب:"أننا مارسنا ونمارس مسرحا لا يتلاءم وطبيعة هذه العلامات الخاصة بثقافتنا الشعبية وبواقعنا وهويتنا الثقافية، وهو بذلك ليس مسرحنا أو لم يصبح مسرحنا بعد".[2]

وقبل الحديث عن الحلقة عند علولة وأشكالها نتوقف عند بريخت* والمسرح الملحمي الذي كان له أثر كبير على المسرح الجزائري بصفة عامة، وعبد القادر علولة بصفة خاصة.

بريخت والمسرح الملحمي:

كان بريخت شاعراً ثائراً ورغم انتمائه للطبقة البرجوازية، فقد آمن بوجوب تغيير المجتمع عن طريق فحصه وتحليله وتوعية الناس بأسباب شقائهم و معاناتهم، فاتجه إلى المسرح الشعبي وحاول أن يقدم بديلا عن المسرح التقليدي، الذي خاطب الطبقات الارستقراطية والبرجوازية.

---

[1] الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس غريبي عبد الكريم - مذكرة ماجستير ،تلمسان، 2011- 2012، ص142.

[2] المرجع نفسه، ص142.

* بريخت/من مواليد 1898 بألمانيا، نفي من كل أنحاء أوربا، مؤسس المسرح الملحمي، توفي 1956 .

فالمسرح الملحمي يمزج الموسيقى بالغناء والرقص، والاسكاتشات الفكاهيـــة، والتعليـــق النقـــدي اللاذع على الواقع الاجتماعي والسياسي، مسرح يحقق المتعة الفنية، ويثير الفكر، ويجـــدد عيـــون المتفرجين فيتزع عنهم غشاء العادة عن عيونهم، فإذا بهم يرون المألوف غريبا ويدفعهم إلى التأمـــل والتفكير.

فهو يرى - بريخت - "أن الدراما الأرسطية تحاول أن تثير في نفس المشـــاهد مشـــاعر الخـــوف والشفقة لكي تطهر عواطفه، فيخرج مرتاح النفس متجدد النشاط، حيث ينظر المـــرء حولـــه إلى جمهور المشاهدين يرى أجساماً جامدة في حالة عجيبة ...فالمسرح عند هؤلاء المشاهدين وســـيلة للراحة النفسية، كما يكون الطعام وسيلة للراحة الجسدية، ولكنه لا يترك وراءه أثـــراً يبقـــى في النفس والعقل بعد ذلك".[1]

أثر بريخت على المسرح الجزائري:

يقول عبد الحميد يونس إنَّ الكتّاب المسرحيين العرب:" أميل إلى الإبداع في الفنون المسرحية الـــتي تحطم القالب الأرسطي وتثور عليه.ومن هنا كان تقبلهم للمسرح الملحمـــي، مســـرح بريخـــت، ومسرح العبث..وغيرهما".[2]

ولقاء بريخت بالمسرحيين الجزائريين يعود إلى سنوات الخمسينيات يرجع الفضل في ذلك إلى بعض اليساريين الفرنسيين :"إنَّ تعرف عبد القادر علولة، ومحمد بن صالح، ومحمد خشعي على بريخت تم عن طريق جورج روبير ديزوغ **Georges Robert D'eshougurs** "[3]

وبحكم أن الجزائر كانت تخوض ثورتها الكبرى ضد الاستعمار فقد كانت معرفتها ببريخت أمرا محتما؛يقول رولان بارت:"التفكير في المسرح والثورة مقدر عليه ملاقاة بريخـــت ...معرفـــة بريخت، التفكير في بريخت، وبكلمة واحدة فإن النقد البريختي تحديدا يتجاوز إشكالية زماننا".[4]

---

[1] من فنون الأدب - المسرحية - عبد القادر القط، ، دار النهضة العربية، بيروت، 1978ص 265/- 266 .

[2] بريخت والمسرح الجزائري، الشريف الأدرع، ط1 مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص28.

[4] المرجع نفسه، ص31.

وقد عرضت له عدة مسرحيات ففي مطلع السبعينيات عرضت دائرة الطباشير القوقازيـــة، التي أخرجها الأستاذ مصطفى كاتب، كما قدمت مسرحيات أخرى مقتبسة مثـــل "بنـــادق الأم كارار" و"القاعدة والاستثناء" اللتين أخرجهما "أحمد أقومي" و"السقاء والمرابطون الثلاثـــة" الـــتي اقتبسها كاكي ولد عبد الرحمن عن "الإنسان الطبيب"، وزيادة على هذه العروض الرسمية، قدمت عروض كثيرة في الهواء الطلق المقتبسة عن بريخت.[1]

وكما قلنا فإنّ أثر بريخت كان واضحا في المسرح الجزائري عموما وعند عبد القادر علولة خاصة، من غياب الديكورات التقليدية واستخدام الأغراض الواقعية التي تبرز علاقـــة الإنســـان بالواقع، وكذلك في توعية الجمهور من خلال إشراكه في الإدلاء بآرائه في أحـــداث المســـرحية وواقعها المأخوذة من الواقع المعيش، وتكسير الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بـــالجمهور .كمـــا اعتمد على تقنيات عرف بها بريخت أيضا كالتغريب والراوي والحكاية والأمثولة والغناء والرقص، وكذلك في الحوارات والخطاب المباشر مع الجمهور، وممارسة النقد وكشف زيف الحقائق خاصة، يقول علولة :" برتولد بريشت كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي. وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص".[2]

أشكال الفرجة:

1 - الحلقة :

كانت الساحات العمومية والأسواق الكبرى ليس في الجزائر فقط بل في أغلـــب الـــدول العربية مسارح للرواة وللمداحين يجتمع حولهم في حلقات دائرية عشرات المســـتمعين المتلـــهفين

[1] أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الرشيد بوشعير، د.ط، مذكرة ماجستير ،جامعة دمشق،د.ت ص77.

[2] من مسرحيات علولة (الأقوال - الأجواد - اللثام)، عبد القادر علولة، د.ط، دار موفم للنشر ،الجزائر، 1997 ،ص247.

لسماع نوادر جحا والملاحم، وبطولات عنترة بن شداد، وغراميات قيس وليلى، وقصص ألف ليلة وليلة، وغيرها من المواضيع التي تخلق أمام المشاهدين شخصيات عديدة غنية بالإبداع والإثارة... فهي"تعيد صوغ القيم الثقافية والمعرفية الذاتية بواسطة إدراجها لجمهور في لعبة مطـــردة لـــلأدوار المقدمة، كما أنها تجلي الفعل الإنساني بطاقة عالية لإبراز وعكس الهوية الثقافية الجمعية".[1]

وقد كان هؤلاء الرواة والمداحين والحكواتين" يستخدمون جميع الحيل الفنية من إثارة وتشويق لشد المشاهدين إليهم في ذلك المسرح الدائري حيث يصبح التواصل بين الجمهور والممثلين أكثر أهميـــة من التواصل في المسارح المصنوعة على الطريقة الإيطالية".[2]

تعريف الحلقة:"هي تجمع دائري في إحدى الساحات العمومية، يقف وسطها "الراوي" والمساعد اللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات، والأساطير والحكايات الخرافية، بطريقة تمثيلية صـــرفة تجمع بين التشخيص المباشر والإيماء"[3] فالقول هو الرابطة بين الراوي والجمهور

المدَاح:"هو شاعر شعبي متجول بربابته، يقف في الساحات ليسرد أشعاره وأقاصيصه، والمداح اسم يطلق على هذا النوع من الفرجة الذي كان شديد الانتشار في الجزائر".[4]

وقد استخدم مصطلح المداح في جميع اللهجات العربية و الأمازيغية في الجزائر لتعيين هـــذا النوع من احتراف الرواية الشعبية منذ القديم نظرا لكونهم يقومون بأداء مـــدائح تتعلـــق بســـيرة الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة والأولياء الصالحين، لاشك أنه لحرفة المـــدَاح جـــذور في الثقافة العربية الإسلامية تعود إلى العهد الأول للرسالة المحمدية عندما تخصص شعراء في المنافحـــة على الرسول صلى الله عليه وسلم وتمجيد أعماله، ثم ظهر فيما بعد عدد من القصَاصـــين الـــذين

---

[1] الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا، خالد أمين، ص25.

[2] الاحتفالية البديل الممكن، دراسة في المسرح الاحتفالي، محمد أديب السلاوي، د.ط،منشورات دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، 1983، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص52.

[4] السرديات وفنون الأداء، حدود أشكال الفرجة التقليدية -مقاربة انثروبولوجية- خالد أمين، ص58.

اتخذوا من المساجد أماكن لأداء القصص الدينية التي تم الاعتماد عليها كثيرا في تفسير القرآن وفي الوعظ والإرشاد واستمرت هذه إلى وقت الاستعمار.[1]

يفتتح المدَاح الحلقة بالبسملة وقراءة الفاتحة ثم مجموعة من الأدعية يلقيها، طالبا من الحضور رفع أيديهم معه وتكرار عبارات الأدعية التي يرددها والتي تنتهي بعبارة آمين يرددها الجميع تلعب هذه الافتتاحية دورا في تهيئة الأذهان والنفوس للاستماع .يشرع بعد ذلك في تهيئة مستمعيه لسماع غزوة، تمثل الغزوة* الشكل السردي الأساسي الذي تعتمد عليه الحلقة"[2]، يتم تقطيع الغزوة إلى مقاطع تغنى شعرا بمصاحبة العزف على آلة الربابة وفي بعض المقاطع يتم استعمال القصبة والبندير، يتوقف المدَاح عند نهاية كل مقطع ليشرح عن طريق السرد الحوادث المجملة في الشعر.[3]

يتميز أداء المدَاح في الحلقة بالاعتماد بصفة أساسية على الصوت الجهوري، والتنغيم المناسب للكلام المؤدي وفق دلالته ومقام توجيهه، يستعين في أدائه بالحركة الجسمية المؤداة في حدود الدائرة التي يتحلق المتفرجون في محيطها، مع استخدام واسع للأطراف العليا بصفة خاصة ولملامح الوجه، يلجأ إلى وقفات سرد ينتقل فيها للعزف أو يشير لأحد مرافقيه بذلك، ويأتي عادة هذا العزف ليؤكد الموقف أو ليقوي المشاعر المستثارة في عملية التخيل السردي.[4]

ويعتبر عبد الرحمان كاكي من أوائل الذين استخدموا المًداح في مسرحهم يقول في مسرحية **"القراب والصالحيين"**

المدًاح:نهار من نهارات، ونهارات ربي كثيرة، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة، تلاقاو ثلاثة"[5].

---

[1] البعد التمثيلي في حلقات المداحين، بورايو عبد المجيد، ص20

* الغزوة شكل من أشكال السير الشعبية التي تستند إحداثها المروية على التاريخ الإسلامي القديم.

[2] المرجع نفسه، ص25 .

[3] المرجع نفسه، ص21.

[4] المرجع نفسه، ص22.

[5] القراب والصالحيين، ولد عبد الرحمان كاكي، د.ط، منشورات مسرح الجهوي، وهران، د.ت، ص12.

القوَال:

شخصية شعبية، يطلق عليها اسم الشاعر الجوَّال أو الحكواتي في المشرق، ظهر قديما، يروي حكايات شعبية قصص و أساطير، سواء في الساحات العامة أو في المقاهي، أو في مناسبات دينيـــة واجتماعيه فهو **:"ذلك الرجل الذي يحمل ربابته ويتيه في الأرض بحثا عن النـــاس في القـــرى والمدن".**[1]

يقتصر عمله على حكاية الماضي وحده، يظهر دائما في صورة رجل حكيم يستعرض الأحـــداث في هدوء وتدبير يهدف بأسلوبه إلى تهدئة السامعين حتى ينصتوا إليه عن طيب خاطر، كما يوزع الاهتمام بالتساوي، يتقدم للأمام أو يتراجع للخلف حسبما يشاء ويتابعه المتمتعون حيث ذهب.[2]

من أساليبه استخدام النكت والسخرية، والفكاهة، النقد اللاذع، الحقائق الاجتماعية والاستفزاز

[1] التراث الشعبي والمسرح الجزائري، عبد الحكيم بوشراكي /مذكرة ماجستير، باتنة، 2011/2010، ص119.

[2] المرجع نفسه، ص119.

شكل الحلقة عند عبد القادر علولة:

لقد اتجه عبد القادر علولة إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب، وبحثا عن الخطاب التأصلي الحق ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها، فإذا كان خطاب الحداثة في المسرح العربي يتوسل بالتجريب...، فإنّ عبد القادر علولة كان من أوائل المبدعين المسرحيين العرب الذين استطاعوا أن ينتبهوا إلى هذه المسألة، إذ راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول أن يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية

في خضم التحولات التي عرفتها الجزائر سواء قبل الثورة أم بعدها، أظهر النشاط المسرحي ذو النسق الأرسطي حدوده، فقد كانت للجماهير الريفية تصرفات خاصة اتجاه العرض المسرحي "فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي **(La disposition scénique)** في هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة... بعد عشرة عروض وجدنا أنفسنا بدون ديكور و لم يبق في الفضاء المسرحي إلا بعض الإكسسوارات ذات الضرورة القصوى، اضطر كذلك الممثلون إلى أقلمة أدائهم...كان المتفرجون يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع...لقد كان لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقة للعادة، لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة ...عن طريق هذه التجربة ...اكتشفنا من جديد ... رموز العرض الشعبي المتمثل في الحلقة ،إذ لم يبق معنى لدخول وخروج الممثلين...كان كل شيء يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة ...فكان يجري تغيير البذلات على مرأى من المتفرجين، وغالباً ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لشرب سيجارة دون أن يتعجب لذلك أحد".[1]

وإذا حاول القارئ معرفة سر هذا التزواج بين شخصية القوال و الممثل، في زمن واحد يمكننا أن نقول بأن مسرح علولة هو "مسرح ينتج مجموعة من الفرجات المتعددة في الوقت نفسه أثناء عملية

السرد أي أن الحدث المسرحي المقترح، يدخلنا عن طريق السرد في وضعيات متعـــددة، دون أن نشعر بتغيير في الإيقاع وفي الفعل، وبخاصة أثناء عملية التشخيص، لأن المتلقي هو الهدف الأسمـــى في مسرح علولة فأثناء عملية إنتاج المعاني يحاول المشاهد أخذ موقف مما يشاهده، حـــتى يفاجـــأ بشخصية أخرى تكسر له عملية الإيهام و تدخله في لعبة سردية/ حوارية جديدة

القوّال :

تعتبر الشخصية الجوهرية والمركزية في مسرح علولة، يقول عنه علولة:"هو حامل التراث الشفهي بكامله، فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة".[1]

فهو الذي يضع وبشكل جوهري شخوصه تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة، يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي، وهذا اللعب بـــين الحكايـــة والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكليين من الجمهور :الجمهـــور الـــداخلي والجمهـــور الخارجي يشترك الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي.ففي اللحظة التي يتحدث فيهـــا القـــوّال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين، ثم يستعيدون أدوارهم حين تعاد إليهم الكلمة.

يقول علولة في استهلال مسرحية الأقوال:

الأقوال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظلم ترعَّظ غواشي هادنة كالزلزلـــة تجعل القوم مفجوعة عجلانة ...

الأقوَال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي مرة دفلة سمً تكمش العلقة تزرع الهول بعمادة وتفشل العقول رمقة فيها...

الاقوَال يالسامع ليا فيها أنواع كثيرة اللي في صالح الغني الطاغي المستغل واللـــي في صـــالح الكادح البسيط والعامل.[2]

[1] القوّال في مسرح علولة، لخضر منصوري، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران ص2.

[2] من مسرحيات علولة، عبد القادر علولة، ص23.

خصائص مسرح الحلقة :

يقول علولة: "خلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإيهام وعلى تصوير الفعل المسرحي، فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي؛كما لو كان اقتراحا على المتفرج (أي تنمية الحوار معه) .وأنه يرفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص لأن العرض المسرحي يكتمل في ذهن المتفرج الذي يُفترض فيه أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي وتجربة إبداعية حيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه".[1]

وباختصار - فإن من خصائص مسرح الحلقة اعتماده على القوال أو المدّاح الذي يوظف الكلمة المؤثرة الموحية كالشعر الملحون والأزجال والقول المأثور مثلا، ثم على مشاركة المتفرج في العرض بحيث يمارس احتفالية بطريقته الخاصة، هذا إلى جانب توظيف العناصر التراثية التي تضفي على الاحتفالية طابعا شعبيا .وفي حوار أُجري مع علولة عن مسرحه س:" النص، الديكور، الممثل، الموسيقى، والكلمة، ما هو أهم عنصر في تجربتكم المسرحية ؟ يقول علولة:في الحقيقة، إنَّ كل مكونات العرض مهمة في رأي، ولكن هناك عناصر مازالت قيد الدراسة والبحث مثل :الديكور والموسيقى والتعبير الجسدي والإنارة والملابس، وفي تجربتنا المسرحية أعطينا للكلمة أهمية كبرى"[2]. فقد استعمل علولة الأفضية المفتوحة، والخطوط الدائرية، والفرجة الشعبية القائمة على الحكي والحلقة والقوال والسيرة، واستعان ببساطة الديكور، وتقنيات المسرح الفقير، وملامح المسرح البريختي، وبعض خصائص المسرح الاحتفالي فيما يخص الجمع بين الملقي والمتلقي في احتفال جماعي مباشر. إن اعتماد عبد القادر علولة على الحكي واستغناءه عن الحوار راجع إلى استناده إلى التراث الشعبي الجزائري " القوّال " ويعتبر هذا التراث قريبا من وجدان الشعب، وخاصة أنه

[1] المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، أحمد بيوض، د.ط، دار هومه، الجزائر، 2011، ص262.

[2] المرجع نفسه، ص263

استطاع أن يوظفه للقضايا المعاصرة في وطنه، القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية. كمسرحية الأجواد التي سأتناولها بالدراسة

دور الجمهور في مسرح الحلقة:

الجمهور :"إن جمهوراً لا يساعد مسرحه ولايشجعه لهو جمهور ميت، وفي طريقه إلى الموت، وكذلك فإنَّ مسرحا لا يضم بين دفتيه حركة المجتمع ونبض التاريخ، ومأساة شعبه ولا يصور بصدق أرضه و روحه، بالضحكات والدموع لا يستحق اسم المسرح، بل يكون مكانا للهو أو لذلك النوع المروع من النشاط الذي نسميه (قتل الوقت)[1]، ومسرح عبد القادر علولة سواء في ثلاثيه المشهورة أو في مسرحياته الأخرى قد أكد أنه ممثل وبامتياز لطبقة عانت في الجزائر خاصة في وقت الاشتراكية، لذلك وجد الجمهور ملاذه ومتعته... ،

إن المسرح بالأساس موعد عام، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد.

دور مكان العرض في تشكيل عناصر الفرجة في المسرح:

للمكان في تحديد شكل الفرجة في المسرح دور أساس، فالعروض في الميادين العامة غالباً ما تكون محاطة بحلقة من الجماهير، يتشكل كل واحد منهم في موقعه الذي يمكنه من رؤية العرض المسرحي. وتبعاً لذلك يمكن أن يجلس واحد من الجمهور أو أكثر، ويمكن أن يقف الباقي. على أن ذلك يستلزم نصاً معيناً من حيث الزمن، ومن حيث العناصر الشعبية للفرجة على أن تكون غالبة على العناصر الفكرية التي تستلزم التأمل الذهني.

[1] سميولوجيا الفرجة الشعبية في المسرح، أبو الحسن سلاّم ص 5.

يقول زياني شريف عياد: "عندما أعمل على عرض مسرحي أحاول أن آخذ بعين الاعتبار المسرح الذي أقدم فيه عملي . ولكن أيضاً أراعي كل احتمالات التكيف مع أي حيز جديد يطرح علـــى أن أقصده لاحقاً ".[1]

والمكان في الفرجة(والمعروف كباحة أو ساحة) يتشيء ليصبح حلقة احتفال في المستوى الثـــاني، ليتأثث في الخيال مكان ثالث تجري فيه الأحداث، وذلك دونما تغيرات كبيرة مادية على المكـــان والتي لا تتجاوز نقل بعض القطع كالمقاعد والكراسي الخفيفة والاستعانة ببعض الأدوات الشخصية المتاحة في المكان ومع الحاضرين كالقبعات والنظارات والعكازات والعباءات، وهذا يجعل المشاهد مساهما في التأثيث المسرحي، بل ويرى بعض أدواته الشخصية قد صارت جزءا من أدوات داخـــل الحكاية مما يساهم في تواصل حميمي بينه وبينها.[2]

دور اللغة في تشكيل الفرجة في المسرح:

اللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصـــه ويحـــدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا، بحيث يجعلهم قادريين على التعبير عن صفاتهم وذواتهـــم دون مبالغة أو تفاوت في عملية التمثيل.

"أن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد، وتلعب اللغة دورا أساســيا في تجســيد هـــذه الأفكار".[3]

---

[1] المرجع السابق، ص 6

[2] كتاب السرديات وفنون الأداء ،الفرجة فضاء مسرحي ودراماتورجي، غنام غنام، ، الأردن، ص78.

[3] لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، بوعلام مباركي، العدد6،مجلة حوليات التراث، الجزائر، 2006، ص، 54.

وسأتجاوز إشكال استعمال اللغة في المسرح الجزائري واختلاف وجهات النظر حول اللغة الواجب اعتمادها في المسرح بين الداعيين إلى الفصحى وبين الداعين إلى العامية، هذا الإشكال الذي مازال قائما لحد الآن.

فاللغة المسرحية :"لغة متعددة المستويات وذات خصوصية مختلفة لأنها تنطق وتحكى (مسموعة ومنطوقة) ولا تقف عند حدود القراءة كباقي الأجناس الأدبية الأخرى".[1]

وعلى الكاتب المسرحي أن يجتهد في البحث عن اللغة واللهجة التي تناسب شخوصه مهما كان مستواهم الاجتماعي والمعرفي والأخلاقي و أن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوي والتعبيري، الذي يجعلنا نؤمن بها، ونتأثر بمردودها على المسرح.[2]

أما علولة فقد ألف معظم مسرحياته باللغة العامية التي تزاوجت باللغة الفصحى وأنجبت لنا لغة أخرى أسماها عبد القادر علولة "باللغة الثالثة"؛ وذلك لأن اللغة اليومية أو لغة التخاطب اليومي بين أفراد الشعب هي الأقرب و الأنسب في الحوار المسرحي، فوظف - علولة - لغة اجتماعية ذات طابع شعبي تراثي من لغة القوّال والمدّاح المنتشرة في الأسواق، إلى اللغة السياسية التي تدل على وعيه وثقافته

وعليه نقول جاءت لغة "معلولة"(نسبة إلى علولة) متينة محملة بمعاني قوية، عامية الشكل ملقحة بالفصحى البسيطة[3]، لذلك صارت نصوصه الأكثر شهرة في تاريخ المسرح الجزائري.

---

[1] أفاق المسرح الشعري المعاصر، نادر أحمد عبد الخالق، دار الوفاء، ط1، الإسكندرية، 2012، ص152.

[2] المرجع نفسه، ص153.

[3] لخظر منصوري : التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ، مخطوط مذكرة ماجستير، 2002، ص93.

الفصل الأول

سيميائية الشخصية وأساليب التشخيص في المسرح

المبحث الأول: سيمياء الشخصية

1- الشخصية

2- سيميائية الشخصية: آراء الكتّاب حول سيميائية الشخصية

3 - سيميائية الشخصية عند هامون:

المبحث الثاني: أساليب التشخيص في المسرح

مفهوم التشخيص

أساليب التشخيص:

المبحث الثالث: تقنيات مساعدة على تحقيق التشخيص:

سيميائية الديكور

سيميائية الإضاءة

سيميائية المؤثرات الصوتية

تمهيد:

سيمياء المسرح :

تهتم السيمياء* بالشروط الواجب توفرها لكي يحدث التواصل بما في ذلك المسرح، فعن طريق ماذا؟ أو بماذا يستطيع الممثل أن يوصل جملة العلامات إلى الجمهور ليتحقق التواصل؟ كما تبحث السيمياء في قدرة المخرج والممثل على حد سواء أن يحركا المعنى في ذهن المتفرج، ذلك أن التواصل في المسرح يتم بأمور أسبق من النص بحد ذاته: كاللباس، الصوت، الإكسسوار، الديكور، الإضاءة....

فالممثل هو الوسيط الفاعل في العملية التشخصية، وهو ذو هوية مزدوجة بين المؤلف والجمهور، مهمته استحضار وتشخيص شخصيات المؤلف من عالم الخيال الدرامي ، إلى عالم الحضور والواقع المسرحي ذلك أنّ المسرح عملية خلق يقوم بها الممثل، لذلك فعمله لا يعدو وأن يكون مجموعة من الشفرات، أو نظاماً من العلامات، قد تكون سمعية :كلام - موسيقى - مؤثرات صوتية، أو مرئية:سينوغرافيا - ديكور- ، أو هما معا.وهي كلها علامات تتشكل من دال ومدلول.*

***السيمياء:** تمت ولادة هذا العلم على يد كل من الأمريكي تشارلز ساندس بيرس (1838-1914)والسويسري فردينان دي سوسير(1838-1914)،وعلى الرغم من الاختلاف عن أيهما أسبق إلى اكتشاف السيمياء ،فإن أغلب الآراء تذهب إلى أنّ السيميائية بدأت مع دي سوسير، الذي تنبأ بولادة علم يعنى بدراسة العلامات مطلقا عليه اسم السيمياء في حين أن بيرس أطلق عليه اسم السيميوطيقا أو السميولوجيا .الأول حصره في اللغة ،في حين أن الثاني جعله مرتبط بالمنطق.

العلامة في المسرح:

1- الإيقونة: تكون عندما تشير العلامة إلى موضوعها إشارة مباشرة، ، فالمنصة هي علامة أيقونية، فهي "تمثيل موضوعي صادق وشامل للعالم الواقعي، وتعتمد على الملاحظة المدققة للحياة لتقديم صورة منعكسة للواقع الخارجي بدقة فوتوغرافية"[1]

فالتشخيص في مجمله يقوم على العلامات الأيقونة؛ فعندما يقدم الممثل جسده وصوته للشخصية الدرامية، فهذا التشخيص يحمل وظيفة أيقونية.

وتأتي الأيقونة في المسرح على ثلاثة أشكال:

أ- الأيقونة الصورة: وهي كل العلامات التي تعين على إيهامية تلقي عرض مسرحي ما، كما لو أنه من قبيل الواقع، مثل خلفية سينمائية تمثل مشهد الغابة بحيث يعين هذا المشهد المتفرج على تصور الجو العام للعرض.

ب- الأيقونة التخطيط: وهي التي يستعين فيها الممثل بوحدات ديكورية فوق المنصة، ليوهم بها المتلقي، أنه يحاكي مثلا شجرة في ريح عاصف.

ج- الأيقونة الاستعارة: ويقصد بها خلق وجه للشبه بين ظاهرتين، يأخذ خصائص من الموضوع المراد التعبير عنه، إلى الموضوع المعبر به؛فعندما يريد المخرج أن يعبر عن حالة قتال، أو معركة فإنه يلجأ إلى جعل الممثلين شاهرين أسلحتهم، مواجهين بعضهم بعضاً.

2- المؤشر: وهي العلاقة التي تربط بموضوعها بعلاقة سببية فصوت رنين الهاتف يشير إلى أنّ هناك من يستعمله، وطبيعة اللباس تشير إلى الطبقة الاجتماعية.

وعندما يريد مخرج أنّ يشير إلى فكرة معينة أو ممثل معين أو يشد انتباه الجمهور إلى فعل ما، فإنه يلجأ إلى تسليط الإضاءة على الذات الفاعلة(مؤشر ضوئي)، أو الموسيقى(مؤشر سمعي)...

3- الرمز: وهي علامة وضعية متفق عليها، تشير إلى موضوعها، إذ لا توجد علاقة تشابه بين العلامة وموضوعها فهي نابجة عن التواضع الاجتماعي.وفي المسرح تكثر العلامات الرمزية

1 المسرح والعلامات، الين استون وجورج سافونا، سباعي السيد، دط، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي، مصر،دت ص216.

القصدية، التي تعمل على تصنيع عقد اتفاقي بينه وبين المتلقي يكون وسيطه (العقد) لتفسير هـــذه العلامة الرمزية[1]

إنّ الممثل، وما يتبعه من لباس وإكسسوار، صوت، جسد... هو نسق من العلامات، وهي نقطة انطلاق العلامات السمعية والمرئية، المرتبطة بالنص والعرض، وبتفاعل هذه العلامات المتعلقة بالممثل، وبما يحيط به، تنتج الدلالة الكلية للعرض والتي يمكن تلخيصها في جدول **تاديوز كوفزان (T.Kivazan)** *

الذي قسم الإشارات المسرحية حسب الجسد فنظمها في ست خانات. تناول في الخانـــة الأولى الإشارات الشفهية أو الصوتية الصادرة عن الممثل من تثاؤب وضحك وغنـــاء وتنـــاول في الثانية ما تعلق بتعبيرية الوجه من عبوسة، طلاقة، إيماءة وإشارة وطرح في الخانة
الثالثة ما تعلق بالمظهر الخارجي للمثل، من ماكياج، قناع، تصفيف الشعر، ملابس وإكسسوارات. و في الرابعة المؤثرات الصوتية، والموسيقى المصاحبة للعرض، والتي تعين الممثل في تجسيد اللّحظـــة الدرامية وخلص في النهاية إلى مزج الخانات الخمسة السابقة في الإيقاع العام للعرض المســـرحي. وتعتبر دراسته هذه شاملة إذ جمعت كل ماله صلة بالعرض المسرحي، من نص وإخراج وتمثيل. [2]

1 سمياء المسرح والدراما، كير ايلام، ت:رغيف كرم، ط1، المركز الثقافي العربي، ، بيروت، لبنان، 1992، ص44.

* ناقد ألماني اهتم بالبحث في مجال المسرح والتمثيل ،وركز في دراساته على الممثل والأداء.

2 ينظر الملحق الثالث.

الشخصية ومفهومها:

تحتل **الشخصية karacter** أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات من أرسطو إلى العصر الحديث، بوصفها عنصرا مركزيا في العمل المسرحي والقصصي، وقد تناولتها مجموعة من الدراسات في حقول معرفية مختلفة، وكان مفهومها مرتبطا بالحقل الذي تنتمي إليه ،وقد مرّ مفهوم الشخصية بتطورات مختلفة تبعا لتطور المناهج.

في القرآن الكريم:

وردت لفظة شخص في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَويلَنَا قَد كنَّا في غَفلَة من هذا بل كُنّا ظَالمينَ**﴾.[1]

الشخصية في المعاجم:

وردت لفظة **الشخصية** في مادة **" ش خ ص"**التي تعني سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشُخوص وشِخاص، وشَّخَّص تعني ارتفع، والشُخوص ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد إلى بلد.وشَّخَّصَ ببصره أي رفعه فلم يطرق عند الموت.[2]

وقد جاء في **المعجم الوسيط** "أنَّ الشخصية هي الصفات التي تميز الشخصية عن غيرها مما يقال فلان لا شخصية له، أي ليس له ما يميزه من الصفات الخاصة، وهي من شخَّصَّ تشخُصًا للشيء، أي عينه وميزه عما سواه".[3]

أما كلمة شخصية في اللغة العربية، فإنها لم ترد إلا في العصر الحديث، وقد جاءت مترجمة عن اللغة الفرنسية **Personnage** المأخوذة من اللاتينية **Persona** التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به.[4]

---

1 سورة الأنبياء، رواية حفص، الآية .96

2 لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، مادة ش خ ص.

3 المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى الزيات وآخرون، ج1، دار الفكر، مصر، 1960، ص478.

4 المعجم المسرحي، ماري الياس، حنان قصاب حسن، ص269.

اصطلاحا:

الشخصية كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي، والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية.[1]

وهي في العمل الإبداعي والقصصي والمسرحي "كائن ورقي ألسني.[2] على حد تعبير **تودوروف.** وقد استخدم مصطلح الشخصية في عدة حقول ؛ كعلم النفس، علم الاجتماع، المسرح....

وإذا كان علم الاجتماع اهتم بالشخصية بوصفها أحد أسس النظام الاجتماعي؛ وذلك لأنَّ المجتمع يقوم على علاقات متبادلة يكون الفرد فيها عنصرا مهما، حيث تؤثر شخصيته في تفاعله مع المجتمع "فالشخصية عنصر البناء الاجتماعي في كافة مستويات المجتمع".[3]

أما في علم النفس فينظر إلى الشخصية على أنها "توافق الفرد مع ذاته ومع غيره، أي الصحة النفسية، كما قد تعني العادات السلوكية للفرد التي يمارسها"[4]

الشخصية في المسرح:

اهتم المسرحيون بالشخصية اهتماماً كبيرا باعتبارها العنصر الأساس والمهم في المسرح، سواء في النص أو العرض، إذ يمكن أن يستغني عن أي شيء في المسرح إلا الشخصية.

وهي عندهم" كائن وهمي يتسم بالمرونة، ويقبل التطور طبقا للتفسيرات المختلفة التي تمنحها له ثنائية المكان والزمان، هذه الثنائية التي تعمل على فتح الآفاق أمام الشخصية وجوانبها المختلفة".

كما عرفها **جلاوجي** في كتابه المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر" هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الإيديولوجية والثقافية، وبناء على هذا التصور يقترح علينا

1 المرجع السابق، ن ص.

2 النص المسرحي في الأدب الجزائري، عز الدين جلاوجي، الجزائر،ص 130.

3 علم الاجتماع الأدبي، حسين الحاج حسن، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، 1990، ص119.

4 أفاق المسرح الشعري، نادر أحمد عبد الخالق، ص34.

النص المسرحي مجموعة من الشخصيات التي تحاول كل واحدة منها أن تقدم نفسها لا على أساس أنها شخصية مستقلة بوجودها، ولكن على أساس أنها مرتبطة في أفعالها وسلوكها بشخصيات أخرى.[1]

ويعد **أرسطو** أول منظر لفن الدراما، حيث نجده يؤسس في كتابه فن الشعر قواعد الفن المسرحي انطلاقا من مفهوم المحاكاة، فقد ورد ذكر الشخصية في حديثه عن التراجيديا الإغريقية، وتقسيمه لها وأعطاها المرتبة الثانية بعد الحبكة، ثم في حديثه عن الفعل الدرامي بوصفه يقوم على الفعل في حدود النص الدرامي ؛ومعنى هذا أنّها أشبه ما تكون بالوسيلة أو الأداة الحاملة للقصة أو الموضوع.[2]

ولعل إعطاءه الأهمية الأولى للقصة دون الشخصية عائد إلى كون تلك الشخصيات أسطورية في الغالب كالآلهة، وأنصاف الآلهة والأبطال والملوك، والتي لم تكن لها ما تتميز به ذاتيا، و لم تؤشر إلى سمات فردية محددة، لذلك لم يتحدث عنها وعن سماتها، واكتفى بأن يتحدث عما أسماه بالأخلاق.

وقد حدث خلط بين مصطلحات أصبحت كل واحدة مرادفة للأخرى على الرغم من أنّ لكل واحد منها معناها المستقل عن الباقي وهي:

الشخص: هو الفرد الذي يسند إليه الدور

الدور: الوظيفة التي يقوم بها الشخص

الشخصية: هي مجموع العلاقات بين الشخصية والدور الذي تقوم به، مضاف إليهما ما يرتبط بهذه العلاقة من مكونات فطرية ومكتسبة.

ويمر تشكلها بمراحل وهي:

- تتجسد ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها بها المؤلف
- ما يضيفه لها الممثل عندما يتقمصها

1 بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدين جلاوجي، مذكرة ماجستير،المسيلة،2009/2008. ص105.

2 فن الشعر، آرسطو،إبراهيم حمادة، ص55.

- عندما تتكون في العرض وتتشكل في ذهن القارئ والمتفرج.

وتتميز الشخصية المسرحية بطريقة تكوينية خاصة لما تختص به من حضور مباشر ودلالي يسمح للفكرة الحقيقية والخيالية أن يقدما الصورة المادية التي تتوافق مع طبيعة المتخيل النفسية في المنظر العام أمام المشاهدين

وجاء في قاموس اكسفورد المختص تعريف للشخصية اصطلاحا:

يشير المصطلح الإغريقي شخصية **karakter** إلى ثلاث أفكار أساسية ومترابطة:

- المعنى الحرفي لما يصك أو يوضع كعلامة مثل : الطابع والعملات المعدنية والأختام.
- المعنى الإستعاري للعلامة mark التي تضفي على الشخص أو شيء ما (السمة) أو العلامة المميزة.
- التشابه أو الصورة أو التمثيل الدقيق

واستخدم المصطلح بادئ الأمر للإشارة إلى الشخصية في رواية أو مسرحية عام 1749.[1]

أما **أرسطو طاليس**، فيعرف **الشخصية** بقوله:"هي كافة خصائص القائمين بالفعل"[2] فهو يعرفها من خلال خصائصها وصفاتها.

أما **أوبر سفيلد** فتعرفها في كتابها **(قراءة المسرح)** بأنها " أزمة، لأنها منقسمة ومبعثرة بين مجموعة من المؤدين، ومشكوك في خطابها".[3]

من خلال هذه التعريفات المختلفة يبرز لنا أن الشخصية من أبرز مكونات الفن الدرامي، فهي عماد هذا الفن وقوامه، فالشخصية هي أبرز الصفات الفنية في المسرح، "لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب، وتقوم بتجسيدها وبلورتها".[4]

1آليات التلقي في مسرح توفيق الحكيم، عصام الدين أبو العلا،دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007، ص80.

2 المرجع نفسه، ن ص.

3 قراءة المسرح2، ان اوبر سفيلد، ت:حمادة إبراهيم، دط،وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي، المنشورات الاجتماعية،دت ،ص137

4 المسرح في الجزائر ،صالح لمباركية، ، ص144.

أبعاد الشخصية:

إن رسم الشخصيات في المسرحية، احدى أهم الخطوات التي يلزم أن يحـــددها بمهـــارة وذكـــاء الكاتب المسرحي، ويعتمد نجاح المسرحية إلى حد كبير على مهارة الكاتب في تحديـــد أبعادهـــا، والتي يمكن تحديدها فيما يلي:

البعد الفسيولوجي:

يتصل بطبيعة الجسد المادية...هل الشخصية ذكر أم أنثى..العمـــر هـــل هـــو شـــاب أم شابة...شيخ كبير السن، أو امرأة عجوز...وكذلك الطول والعرض، الوزن ولون البشرة، والقبح والجمال والتشوهات و الوّحمات، و العاهات؛ ذلك لأن نظرة الإنسان للحياة كثيرا ما تعتمد على هذا البعد وتؤثر تأثيرا كبيرا على أسلوب تفكير الشخص وممارسته الحياتية، بل وحركاتـــه علـــى خشبة المسرح، فهو يعتمد على هذا البعد"فحركة الشاب غير حركة كبير السن، وحركة ســـليم الجسد غير حركة من به علة...ولعل هذا ما جعل الكاتب الأمريكي الكبير (آرثر ميللر) يطلـــب عمل تماثيل لشخصيات مسرحيته المحورية كما تخيلها، ويصطحبها إلى بيته لكي يعايشها قبـــل أن يحولها إلى شخصيات حية فوق صفحات المسرحية.[1]

البعد الاجتماعي:

يتعلق البعد الاجتماعي بمستوى الطبقة **class** التي تنتمي إليها الشخصية من ناحية الغـــنى والفقر، كما يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافتـــه، والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك أثرا في تكوينه.[2]

البعد النفسي:

يحدد طبيعة الشخصية، هل هي قادرة على الابتكار و الخلق؟ هل تعاني من عقـــد نفســـية معينة مثل الإحساس بمركبات النقص والدونية...هل الشخص حاد المزاج ميال للعنـــف، أم هـــو إنسان متسامح.

1فنون المسرح والاتصال الاعلامي، عبد المجيد شكري، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، ، 2011، ص178.

2 آفاق المسرح الشعري المعاصر، نادر أحمد عبد الخالق، ص29.

والحقيقة أن البعد النفسي وثيق الصلة بالبعد الفسيولوجي والبعد الاجتماعي، فهذان البعدان يؤثران سلبا أو إيجابا على تكوين البعد النفسي .

أنواع الشخصيات:للشخصية أنواع.[1]

أ- **شخصية بسيطة أو نمطية:** وهي الشخصية التي تسلك سلوكا نلمسه بوضوح، وهي شخصيات مسطحة لها وجه واحد وتصرفات مثل هذه الشخصيات تكون عادة غير مؤثرة، وتتمثل في الشخصيات الثانوية، لكنها ليست شخصيات زائدة، فهي تلعب أدوارا تحرك الأحداث بشكل أو بآخر

ب- شخصية معقدة: ولنا أن نقول :إنه يؤثر في تكوين وتحديد أبعاد الشخصية المعقدة، الأبعاد المختلفة للشخصية، وهي البعد الفسيولوجي والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي، حيث أن تصرفات الشخصية المعقدة، تصرفات متشابكة، ووجودها مؤثر بشكل كبير على تطور أحداث المسرحية، ومنها بالضرورة الشخصية المحورية، التي تلعب عادة الدور الرئيس والأساسي في المسرحية ، كما تتمثل أيضا في شخصيات أخرى في المسرحية تلعب أدوارا فاعلة، تؤثر في تطوير الحبكة المسرحية...كما تتمثل الشخصية المعقدة في الشخصيات التي تحركها عقد نفسية.

ج- شخصية مغلوطة:تلعب الشخصية المغلوطة دورا ما، فيما يعرف ب (المفارقة الدرامية).

د- الشخصية الأساسية: والشخصية الرئيسية يلعبها الممثل الأول، أو بطل المسرحية، الذي يلعب دور البطولة أو الدور الأساس، وتتميز بقوة تأثيرها على تحريك الأحداث، وإن كان من الممكن وجود شخصية أخرى لها القوة نفسها والتأثير نفسه حيث تتوزع الأهمية بينهما...بل ومع أبطال آخرين.

د - الشخصية المساعدة:وإذا كان على المؤلف المسرحي أن يهتم برسم أبعاد الشخصية الرئيسية والشخصيات الرئيسية، فهو مطالب بأن يعطي الشخصيات المساعدة القدر نفسه من الاهتمام، وذلك لأن لديها دوراً في تحريك الأحداث.

1 فنون المسرح والاتصال الإعلامي، عبد المجيد شكري، ص180

مما سبق نستنتج أن الشخصية الدرامية "شخصيات وهمية حتى وإن كانت من منشأ واقعي إلا أنها ذات حضور قوي ومؤثر ناتج عن اتفاق غير مكتوب بين المؤلف والمخرج والممثل كطـــرف أول، والمتلقي كطرف ثاني يتضمن موافقة الطرف الثاني بقبول الإيهام الفني، والرضا به مقابل المتعة التي سينال".[1]

وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصـــر مجـــرد إلى عنصـــر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائـــه، كـــذلك تتميـــز الشخصية في المسرح عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خـــلال الحـــوار والمونولوغ والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الروائي.

سيميائية الشخصية:

تعزى الدراسات الرائدة حول الشخصية من منظور ســـيميائي إلى أعمـــال الشـــكلانيين الروس، والاتجاه السيميائي، حيث تغيرت النظرة إليها، فحاولوا تحديد هويتها من خلال أفعالهـــا، دون إغفال العلاقة بينها وبين الشخصيات الأخرى في العمل فأصبحت الشخصية"علامة يجـــري عليها ما يجري على العلامة اللسانية، إنّ وظيفتها اختلافية، وهي علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخل سياق محدد"[2]

وقد اختلفت آراء الباحثين حول الشخصية ومكانتها وأصبحت تدرس وفق معايير جديدة

الشخصية عند بروب: يعتبر بروب أحد أهم رواد الشكلانية الروسية وفي كتابـــه مورفولوجيـــة الحكاية الخرافية الروسية قام بتحليل مائة حكاية لاحظ أنها تتضمن نوعين من القيم، واحدة ثابتـــة أطلق عليها اسم الوظيفة وأخرى متغيرة تتضمن أسماء الشخصيات ووظائفها وأسمـــاء الأمـــاكن، وأكّد أنّ ما يهم هو" السؤال عن ماذا تفعل الشخصيات، أما من يقوم بالفعل وكيف يفعله، فهما سؤالان لا يوضعان إلا بشكل كمالي".[3]

---

1 الدراما والفرجة المسرحية، أحمد إبراهيم، ص49.

2 قراءة سميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين، سعد الدين وهبة، العدد 3354، الحوار المتمدن، 2011/05/03.

3مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، فلاديمير بروب، ت: إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية، المغرب، ، 1986، ص34.

وقد اعتبر أنّ الوظائف (فعل الشخصية) أهم من الشخصية نفسها يقول: "إن فعل الشخصية قد حددّ من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة ووظائف هذه الشخصيات هي العناصر الثابتة والمستمرة في الحكاية، أيّا كانت هذه الشخصيات، ومهما كانت طريقة إنجازها لهذه الوظائف"[1]، وقد حصر هذه الوظائف في إحدى وثلاثين وظيفة، وقد وزع هذه الوظائف على الشخصيات وسماها دوائر فعل الشخصية وهي :دائرة فعل البطل - دائرة فعل الشرير -دائرة فعل المرسل- دائرة فعل المساعد - دائرة فعل الشخصية المرغوبة - دائرة فعل البطل المزيف - دائرة فعل المانح.

ملاحظة:لا يعني ذلك أنّ لكل شخصية وظيفة معينة، فقد تقوم شخصية واحدة بعدة وظائف، أو العكس.

الشخصية عند سوريو:Etienne Scurian: بعد عشرين سنة وانطلاقا من المسرح ، قام بإعداد نموذج عاملي يتكون من ست وحدات سمها"وظائف درامية"، وقد استفاد كثيرا من نموذج بروب، يتكون نموذجه من ست وحدات:البطل - البطل المضاد - الموضوع - المرسل - المستفيد - المساعد[2]

الشخصية عند تزفتان تودوروف: يجرد الشخصية من محتوها الدلالي، ويتوقف عند وظيفتها النحوية، فهي بمثابة الفاعل، فالشخصية "قضية لسانية، وهي مجرد كائن ورقي ليس له وجود خارج الكلمات"[3].

فمفهوم الشخصية عند تودوروف يتلخص في العناصر الأساسية التالية:

- **الحوافز:** مفهوم وظيفي تضبطه أفعال من قبيل :أحب، أسّر، أرغب.
- **طبيعة الدور** :تنقسم الشخصيات إلى صنفين، حسب طبيعة الدور المسند إليها، فإما أن تكون فاعلة أو تكون موضوعا للأفعال الموصوفة بواسطة الحوافز.

1 المرجع نفسه، ص35

2 سمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لوسيني لعرج، زوزو نصيرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، العدد التاسع، بسكرة، مارس، 2006.ص 22

3 رواية كراف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح، نادية بوفنغور، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010/2009، ص43.

- **قواعد الاشتقاق:** هي القواعد المحددة للتحولات والتفريعات المختلفة الممكنة للحوافز[1]

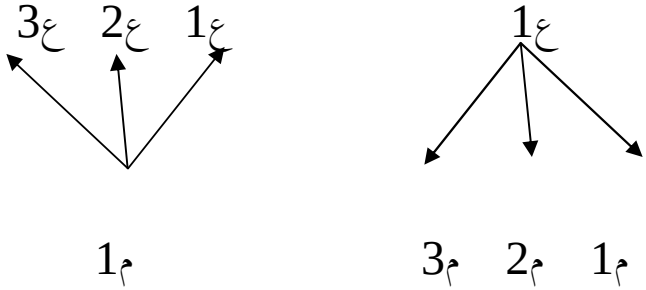
الشخصية عند غريماص: AJ Greimas

بمجيئه عرف مفهوم الشخصية تطورا ملحوظا، فقد اعتمد على التحليلين اللذين قاما بهما كل من بروب وإتيان سوريو، ليؤسس (غريماص) أول نظام عاملي للشخصيات وهي محاولة لإقامة تناسب بينهما، كما استفاد من اللغوي تسينار في قوله كل فعل يشترط فعلا وفاعلا وسياقا.

والشخصية عنده"مجرد دور ما يؤدى في السلسلة السردية بغض النظر عما يؤديه"[2]، وقد استبدل غريماص مصطلح الشخصية بالعامل والممثل، ففي المستوى العاملي يكون مفهوم الشخصية لا ينطبق على الإنسان فقط بل يتعداه إلى الأشياء، والحيوانات والجماد أو الفكرة، فتركيزه يكون على الأدوار لا على الذوات ؛مما يفقدها هويتها وبطاقتها الدلالية(الاسم، اللقب، كنيته، جنس...)، فالذي يهم ماذا فعل وما فائدة ما فعل؟ أما على المستوى التمثيلي فهو شخص فاعل يشارك غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية.

فالشخصية في المفهوم الغريماصي هي مجرد دور بغض النظر عن من يؤدي هذا الدور.

إن العلاقة بين العامل والممثل مزدوجة، بحيث لو افترضنا أن تجليات العامل (ع1) تتحقق في النص عبر ممثلين (م1، م2، م3)، فإن العكس ممكن أيضا، فقد يتفرع ممثل واحد (م1) إلى عوامل متميزة (ع1، ع2، ع3) وفق الشكل الآتي[3]:

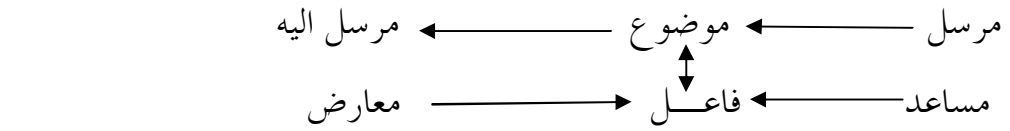


والعوامل عند غريماص، ستة عوامل وهي:المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض، على الشكل التالي:

1 المرجع السابق ، ص44.

2 نقلا عن: الشخصية المدنية في شعر الطيب معاش، طارق ثابت، ط1، دار أسامة للطبع والنشر، الجزائر، 2009، ص43.

3 رواية كراف الخطايا، نادية بوفنغور، ص45



ونموذج غريماص: كله يتمحور حول موضوع الرغبة الذي يسعى الفاعل لأجله، ويقع كموضوع للتواصل بين المرسل والمرسل إليه ورغبة الفاعل من جهة الموجهّـــة وفـــق إســـقاطات المســـاعد والمعارض.[1]

من خلال ما سبق نخلص إلى أنَّ الشخصية عند غريماص تتحدد من خلال مـــا تفعل؛فالشخصـــية عنده ستتجرد من المفهوم الأدبي الخاص الذي لا يرتبط بنظام سيميائي معين، بقدر ارتباطها بنشاط القراءة، في موقع الشخصية داخل المحكي من خلال علاقتها بملفوظات الفعل.

الشخصية عند فليب هامون:Ph Amon: تعتبر الدراسة التي قام بها فليب هامون "من أجل قانون سيميولوجي للشخصية" من أشهر ما كتب في هذا المجال؛فهي قائمة على أساس نظرية واضـــحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار[2]

فالشخصية عند هامون :"علامة ويجري عليها ما يجري على العلامة اللسانية- أي أن وظيفتـــها اختلافية، وهي علامة فارغة، أي بياض دلالي، لا قيمة لها إلا من خلال انتظامها داخـــل ســـياق محدد"[3].

كما أنها لن تتحقق علامتها، إلا بقراءتها ضمن جملة من الروابط تصل بينها وبـــين الشخصـــيات الأخرى، مهما كان موقعها داخل المتن الحكائي.

1 المرجع السابق، ص45.

2 بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، ، بيروت، 1990، ص216.

3 سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ت:سعيد بنكراد، تقديم:عبد الفتاح كليطو، دط، دار كرم الله، الجزائر، دت ،ص06.

والشخصية عند هامون ليست:

- **حكرا على الميدان الأدبي:** فما هو أساسي هو وظيفتها النحوية، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الفنية والجمالية والثقافية.

- **مقولة مؤنسة دائما :** فالفكر في عمل هيجل يمكن اعتباره شخصية، كذلك الرئيس، المدير العام، الشركة المجهولة الاسم...شخصيات مشخصة نوعا ما، وصورية وضعها نص القانون، وكذلك الأمر مع البيضة و الدقيق ...شخصيات في النص المطبخي
- **مرتبطة بنسق سيميائي خالص:** (خاصة اللساني منه)فالحركات الميمية والمسرح والفيلم والطقوس والحياة اليومية أو الرسمية بشخصياتها المؤنسة والرسوم المتحركة تصنع على الخشبة شخصيات .
- **إن القارئ يعيد بناءها،** كما يقوم النص بدوره ببنائها فهي" تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، ومعنى هذا أن الشخصية ليست ملازمة لذاتها، ،إنها لا تتمتع باستقلال تام داخل النص، لذا فإن القارئ يستطيع أن يتدخل برصيده الثقافي وذكائه الشخصي، وتصوراته السابقة ليقدم صورة خاصة به، وقد تكون مغايرة عما يتصوره الآخرون"[1].

وقد صنّف الشخصية إلى ثلاث فئات هي:

- **الشخصية المرجعية:** وهي التي تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، وتدل على الشخصيات الأساسية يقول هامون:"وباندماج هذه الشخصيات داخل ملفوظ معين فإنها ستشتغل أساسا كإرساء مرجعي يحيل على النص الكبير للايديولوجيا و الكليشيهات، أو الثقافة، وعادة ما تشارك هذه الشخصيات في التعيين المباشر للبطل"[2]

وقد قسمها هامون إلى الأصناف التالية: شخصيات تاريخية، شخصيات أسطورية، شخصيات مجازية، شخصيات اجتماعية

1 المرجع السابق، ص، 26.21.

2 المرجع نفسه، ص29، 30.

- **الشخصيات الإشارية:** إنها دليل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص:شخصيات ناطقة باسمه، كجوقة التراجيديا القديمة، المحدثون السقراطيون، شخصيات عابرة، رواة...ومهمة هذه الشخصيات مساعدة الشخصيات الرئيسية على التحرك والعمل داخل النص.

ويعترف هامون بصعوبة الإمساك بهذا النوع من الشخصيات يقول: "يكون من الصعب أحيانا الإمساك بهذا النوع من الشخصيات ؛لأن الإبلاغ يمكن تعليقه (النصوص المكتوبة) فتتسرب آثار تشويشية مختلفة، أو عمليات تمويهية، لتخل بإمكانيات فك مباشر لرموز ..."[1]

- **الشخصيات الإستذكارية:**تقوم هذه الشخصيات داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة(كجزء من الجملة، كلمة ،فقرة)وظيفتها من طبيعة تنظيمية وترابطية بالأساس.إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ، إنها شخصيات للتبشير، شخصيات لها ذاكرة؛ أنها تقوم ببذر أو تأويل...، إن الحلم التحذيري، مشهد الاعتراف والتمني...أفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات.

وحسب هامون يمكن للشخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات.

والشخصية باعتبارها مفهوما سيميولوجيا هي مورفيم ثابت ومتجل من خلال دال منفصل(مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل(معنى أو قيمة الشخصية)

فالشخصية "علامة مكونة من دال ومدلول، أو كمورفيم مزدوج التمفصل يتميز في البداية بكونه لا يحيل على شيء، ولا يعني أي شيء؛بمعنى أنه فارغ من كل دلالة مسبقة، ومن ثمّ فهو سيتكون في البداية من الفراغ الدلالي، غير أنه سرعان ما يغدو مشحونا كلما تقدم السرد"[2] وفي تحليله للشخصية درسها فليب هامون من ثلاثة محاور أساسية:

1- مدلول الشخصية: إذ اعتبرنا الشخصية بمثابة مدلول، فإننا سنكون إزاء عملية دلالة يولدها النص ويقوم بتفسيرها القارئ؛فالمدلول محكوم بيد القارئ، يرى **هامون** أن مفهوم الشخصية وحدة دلالية باعتبارها مدلولا متواصلا ويفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف، وأن الشخصية

1 المرجع السابق، ص30

2 مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، عبد العالي بوطيب، ط1، مكتبة الآمنة، الرباط، 1999، ص47.

تولد من المعنى والجمل التي تتلفظ بها أو من خلال الجمل التي يتلفظها بها عنها.ويرى **هـــامون** أن الشخصية وحدة دلالية ، وهي تنمو على طول النص، وهذا ما يراه كل السيميائين؛ فهذا غريماص مثلا يعتبر الممثلين بمثابة لكسيمات (مورفيم بالمعنى الأمريكي) ينتظمون بفعل علاقات تركيبيـــة في ملفوظات وحيدة المعنى.[1]

والشخصية باعتبارها مدلولا تختلف عن المدلول اللساني؛كونها ليست ثابتة نتعرف عليهـــا بسرعة، بل إنها تتكون بفعل العلاقات التي تحكم بنى النص؛ أي إننا نتعرف عليها بفعـــل القـــراءة المتواصلة إنها"شكل فارغ تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو الصفات)، أنّ الشخصية دائما وليدة الأثر السياقي (التركيز على الدلالات السياقية الداخل/نصية) ونشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ"[2]

وهذا معناه أنّ الشخصية مع السيميائيات أصبحت متحركة لا يكتمل نموها إلاّ مع اكتمال النص (نص التاريخ - نص الثقافة).

وقد اقترح هامون من أجل تصنيف الشخصيات دلاليا معيارين هامين هما:

1 - المعايير الكمية:تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النص

2- المعايير الكيفية: من خلال هذه المعايير سنتساءل هـــل هـــذه المعلومـــة المتعلقـــة بكينونـــة الشخصيات معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة، من خلال تعاليق شخصيات أخرى(أو من طرف المؤلف)، أم أنَّ الأمر يتعلق بمعلومة ضـــمنية تم الحصـــول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها.

- **مستويات وصف الشخصية:**يذهب هامون إلى أنّ الشخصية لا تتحدد فقط مـــن خـــلال موقعها داخل العمل السردي، ولكن من خلال العلاقات التي تقيمها مع الشخصيات الأخـــرى، إنها تدخل في علاقات مع وحدات من مستوى أعلى(العوامل) أو وحدات من مستوى أدنى.

المستوى الأعلى:وحدات تكون أكثر عمقا، أو تجريدا أو اتساعا

1 سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ص35.

2 المرجع نفسه، ص36.

المستوى الأدنى: الصفات المميزة المكونة للعلامة.[1]

إنَّ الشخصية من هذا المنطلق بنية متحركة فاعلة، ولذلك يمكن تحديد بنيتين تشيران إلى مستوى البنية، الأولى يكون فقط انطلاقا من المستوى السطحي؛أي من خلال ما هو ظاهر ومتجل في النص، حيث نقوم في هذا المستوى بدراسة الصفات المميزة، والأدوار التيمية...وكل ما يساعدنا على استخراج المحاور الدلالية والوصول إلى الدلالات الخفية للنص، أما التحليل على مستوى العوامل، فإنه يطرح أمامنا إشكاليات عدة، إذ أنه يحدد لنا بنية أعلى تقع حسب "هامون"في مستوى توسطي بين بنية السطح وبين البنية الدلالية، وفي هذا التحليل نكون إزاء ما يسمى بالنموذج العاملي المعروف في كل التحليلات السيميائية للنصوص السردية.[2]

وقد اعتمد هامون في تحليله لمستويات وصف الشخصية على أعمال بروب وسوريو وغريماص. محاولا إقامة نموذج عاملي منظم لكل مقطع سردي:

أ- توكيل: المرسل يقترح موضوعا على المرسل إليه

ب- قبول أو رفض من طرف المرسل إليه

ج- في حالة القبول هناك تحويل للرغبة التي ستجعل من المرسل ذاتا ممكنة ويتبع هذا

د- (أو لا يتبعه) إنجاز لهذا البرنامج تتحول الذات على إثره من ذات ممكنة التحقق

دال الشخصية: تقدم الشخصية حسب فليب هامون من خلال دال متقطع أي مجموعة متناثرة من الإشارات التي يمكن تسميتها "سمة" إن الخصائص العامة لهذه التسمية تتحدد في جزء هام منها، بالإختيارات الجمالية للكاتب. ويحدد هامون هذه الإشارات في عنصرين اثنين هما:اسم العلم والضمير النحوي.

إن الاسم هو السمة المميزة للشخصية، وأن الأديب يعمل على إختيار أسماء شخصياته بدقة، لأنه لا يطلق أسماء هكذا اعتباطا وعبثا، بل يعمد إلى أسماء معينة تكون دليلا حقيقيا عليها.فالاسم

1 المرجع السابق، ص57.

2 معجم السميائيات، فيصل الأحمر، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص221.

عنصر هام في انسجام النص"فهو يشكل ضمان الديمومة، والحفاظ على الخبر، وعلى مدى تنـــوع القراءات، فنص تتغير فيه إشارات الشخصيات مع كل جملة، لا يمكن أن يشكل نصا مقروءا"[1]

كما أشار فليب هامون إلى مجموعة من الخصائص لفهم الشخصية من خلال الاسم هي:

التواتر: إشارات متواترة إلى حد ما

السكونية وغناه: اسمه إلى حد ما وسعته

درجة تعليله:العلاقة بين الدال والمدلول

فالشخصية "تكون بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها"[2]

فقد يكون الاسم كافيا في حد ذاته لإطلاق المخزون المعرفي والثقافي لدى المتفرج ومنهم من نظـــر إلى الشخصية من حيث حضورها في بنية النص الأدبي عامة، والنص الدرامي خاصة، ومن حيـــث تشخيصها من طرف المؤلف، باعتبارها حضورا ورقيا يتشخص ببعدين، بعد إنساني، وبعـــد أدبي، في صورة ممزوجة تستمد من مصادر مختلفة ثقافية، فكرية، دينية، واجتماعية، ثم تنصـــهر هـــذه المصادر جميعها في فكر الكاتب و رؤيته ومن ثم تشكل بتشخيصها النهائي وامتزاجهـــا بالمـــدلول الحكائي والحادثة المسرحية قوة تأثيرية فعالة في المتلقي، وبالتالي تدفعه لإنتاج الدلالة ووفق تركيبة ثلاثية :اسم الشخصية، صيغ تقديمها، ووظائفها[3]

1 سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون.ص 45.

2 ــ معجم السميائيات، فيصل الأحمر، ص219

3 البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرشد أحمد، ط1، دار فارس للنشر والتوزيع، ، سوريا، 2005، ص04 نقلا عن شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مفتاح خلوف

المبحث الثاني: أساليب التشخيص في المسرح

التشخيص: هو قيام الممثل بنقل مجموعة من العلامات و صفات الشخصية إلى المتفرج.وقد جاء في المعجم المسرحي تستعمل كلمة التشخيص في اللغة العربية للدلالة " على أداء دور شخصية ما أي التمثيل بالمعنى العام[1]

وكل نشاط تقوم به الشخصية يجب أن يكون مطابقا لما هو موجود بالنص، إذ أن البحث عن النشاط والفعالية الصحيحة للشخصية هو الطريق الذي يقود إلى خلق الشخصية، وكما يسميه ستاسلافسكي التجسيد(التشخيص)، إذ يعتبر هذا الأخير ،أنّ التشخيص تاج الممثل وقمة فنه، فإذا ما مثّل الممثل نفسه من غير خلق الشخصية، فإنه يخل بالفن المسرحي، ذلك أنَّ أساس العمل المسرحي هو خلق الشخصية والامتزاج بها.

والشخصية المسرحية لا تكتمل إلاّ حين تشخص فعليا من خلال أداء الممثل، والفرق كبير بين الشخصية كما يتخيلها القارئ من خلال النص، وحين يؤديها الممثل على خشبة المسرح؛فيضفي عليها من صفاته الفردية كإنسان ما يعطيها أبعادا خاصة، كذلك فإن نوعية الشخصية وطريقة تصويرها في النص تؤثر تأثيرا كبيرا على نوعية الأداء.

و كرد فعل على الخلط الكبير الذي يبديه النقد القديم بين مفهومي الشخصية والتشخيص، ونظرته إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعيشية أو المنعكسة من افتراضات المؤلف فقط.فقد ذهب بعضهم إلى اعتبار الشخصية وعلاقتها بالتشخيص، أو بدائرة التكثيف الدلالي الذي تعيشه وسط النص الدرامي، على أنها مفهوم سيميولوجي يحدد مقاربة مضاعفة وسط مجموعة من الإشارات.[2]

فالكاتب إذا هو الذي يخلق شخصياته بالمقدرة الفائقة على التشخيص، فيبث مجموعة من العلامات يبث الحياة فيها، ويُحملها أفكارا وآراء، ويجسد بها تعبيره الجمالي.فهي ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخييلي تشير إليه أساليب التشخيص المختلفة

والتي نذكر منها:

---

1 المعجم المسرحي، ماري الياس، وحنان قصاب حسن، ص400.

2 سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ص26.

1- سيميائية التشخيص باللباس والإكسسوار:

تعريفه: (الزي):هو اللباس الذي يرتديه الممثل في العرض أثناء أدائه للدور، ويلعب دورا أساسيا في تحوّل الممثل من أدائه كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها[1].

- ويمكن دراسة الزي المسرحي من خلال علاقته بالأعراف الاجتماعية والثقافية في المسرح كما هو في الحياة اليومية، فاللباس نظام علاماتي يساهم مساهمة حيوية في التشخيص فهو[2]:

- يساهم في تحديد الموقع الجغرافي للأحداث الدرامية
- يساهم في تحديد تاريخ، وزمن الأحداث الدرامية
- يساهم في تحديد المناخ الطبيعي لبيئة الأحداث الدرامية
- تحديد الطبقة الاجتماعية للشخصية
- تحديد الحالة الاقتصادية للشخصية
- تحديد وظيفة أو عمل الشخصية، والمساهمة في تحديد العلاقات الوظيفية(رئيس - مرؤوس...سيد - خادم)
- المساهمة في تحديد عمر الشخصية
- المساهمة في اخفاء وإظهار النوع الاجتماعي(جنس الشخصية)
- تعميق الأبعاد الدرامية للشخصية
- إضفاء البهجة والحيوية والجمال على المشهد المسرحي

- وقد تشتغل علامات اللباس عكسيا، فتساعد على التنكر وإخفاء هويتها وجنسها وانتمائها الاجتماعي...

وللمتلقي دور كبير لفهم الزي المسرحي وإدراكه ذلك أنَّ الزي"يحمل الدلالات السيكولوجية ومعاني، وصفات الشخصيات المسرحية ويعتمد الاحساس بها، على استجابة المتلقي من خلال وعيه وإدراكه وحكمه الجمالي"[3]

---

1 المعجم المسرحي، ماري الياس، وحنان قصاب حسن، ص241

2 الدراما والفرجة المسرحية، أحمد ابراهيم، ص72.

3 الزي المسرحي بين الادراك الحسي والحكم الجمالي، روعة بهنام شعاوي، مجلة الاكاديمي، العدد44، بغداد، ص89

ويؤدي اللباس دوره الوظيفي والتعبيري، من خلال علاقته بفكرة المسرحية ؛إذ يؤكد رولان بارت "أنّ التناغم الذي يعمل فيه الفكر بين الزي ومضمونه هو أول قانون مسرحي"[1].فهو يؤكد على أنّ وظيفة الأزياء مرتبطة بالوظيفة الفعلية

فعلى مصمم الأزياء أن يعمل على مساعدة الممثل على التشخص ؛لذلك عليه"أن يلائم بين الشكل الممتع، والمنفعة والأداء الوظيفي، عملا مألوفا بإتقان يساعد المتلقي على التقاط معاني هذه التصاميم، ويستطيع تحويلها إلى معاني مترابطة متكاملة، مع ممارسة فكرية أدائية في التمييز والتشخيص.

فاختيار المصمم للباس لا يتأتى بمفردات ولا يظهر من أجل نفسه، بقدر ما يجب أن يكون تشخيصيا وتعبيريا وأداة للاتصال ويكون توظيفا فنيا.ذلك أن اللباس عتبة الباب المؤدية إلى الشخصية المسرحية، فمن الضروري أن يعتمد مصمم اللباس على الحقيقة الكاملة في تصوير الناس ومشاعرهم تتجاوز الحدود الفنية، وأن يؤكد القيم الجمالية المستمدة من الواقع "إنّ الأمر الجوهري ألاّ ندع الجمهور يحس بالملابس بل يجب أن تكون الملابس خلقا لشخصية معينة في وقت معين"[2] وعندما يتطلب الأمر تقديم مسرحية لعصر ما فقبل البدء بالشروع بتصميم الأزياء المسرحية لابد للمصمم من دراسة العصر أو الحقبة، لتحقيق روحية العصر من خلال شكل الزي والألوان المميزة له لتكون المضامين التعبيرية متوافقة مع عملية التشخيص.

وعلى اعتبار أنّ العملية التصميمية عملية اتصالية، تعتمد على الطرف المرسل(المصمم) والطرف المستقبل(المتلقي)، وأنّ للمصمم دورا في إظهار الأذواق الجمالية وإبرازها، لما يحمله من خبرات سابقة وإبداعات فنية متجددة فهو"يتميز بالحس والتذوق الفني، أي أنه يتسم بقدرة على ادراك العلاقات من خطوط وألوان وخامة، وتجمعها بطرق منسقة داخل الزي، لتعبر في النهاية عن قيمة جمالية عالية".[3]

1 المرجع السابق، ص111.

2 المرجع نفسه، ص87

3 المرجع نفسه ،ص98

ويعتبر **(اللون - الشكل- الملمس)** المادة الأولية التي يتعامل معها المصمم؛إذ لا شكل يمكن رؤيته إلا إذا كان متوفرا على لون ما وهنا يرجع دور المصمم في توظيف اللون ودلالاته وجماله، وكذلك بالنسبة للفراغ والملمس والخطوط التي تخضع لإمكانات المصمم.

- **اللون:** لا توجد ألوان مستقلة، فإدراكها لا يكون إلاّ من خلال إطار مادي، وهي تحضر في العرض من خلال العديد من الأنساق البصرية، **يعد اللباس** أحدها.

لقد برز الاهتمام باللون في الأزياء المسرحية بوصفه وسيلة لتحقيق مغزى درامي خاص من جهة، ومنظور له شكل جديد يدعم المضمون الفكري للتعبير من جهة أخرى، لذلك استأثر اللون باهتمام المخرجين والمصممين وأصبح نوعا من علامات النظم الفنية التي تربط عاطفة الممثل بأزيائه، فكثيرا ما يوحي بوجود التناغم بمعان الخير والسلام والملاءمة والألم، والمأساة والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء يتم التعبير عنها بعلامات الألوان ؛ومثال ذلك المسرح الإغريقي كان اللون الأخضر الداكن المستوحى من البحر يعطي في ظروف معينة معنى الشرير المشؤوم[1]

وقد استخدم اللون منذ زمن بعيد لأغراض رمزية؛فاللون البارد عموما(الأزرق- الأخضر- البنفسجي) يميل إلى الإيحاء بالسكينة والاستعلاء والهدوء، والألوان الباردة تميل إلى التراجع في الصورة، أمّا الألوان الحارة (الأحمر- الأصفر- البرتقالي) توحي بالعدوان والعنف والتحفيز...

واللون لا يكتسب دلالة إلا بناء على شفرة، تقيم تناسب بين وحدة من التعبير وأخرى من المحتوى، ويضبط هذا التناسب شفرة اجتماعية، فتتغير دلالة اللون من شفرة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، بل ومن رسالة إلى أخرى فاللون"لا يشكل نسقا دلاليا ثابتاً، أحادي الشفرة، بالرغم من ادعاء بعضهم وجود نسق عام، فدلالة اللون تتحدد داخل الرسالة وفق شبكة من التقابلات المحايثة، وبذلك فمن العبث الحديث عن معجم الألوان[2]

أما الشكل:وعلى الرغم من أنه لا يدرك بمعزل عن اللون والمادة، إلاّ أنه هو الأساس في بناء أي تصميم، وبه، ومن خلاله تصل إلى وظيفة الشكل الأساس التي أكدها (ستولينتز)بأنه[3]:

---

1 تأثيرات استخدام الكتلة واللون في تصميم الزي في العروض المسرحية،عقيل جعفر مسلم،مجلة الأكاديمي، العدد 44،جامعة بغداد، ص92

2 مدخل لقراءة الفرجة، محمد التهامي العماري، دار الأمان، المغرب، 2006، ص116.

3 الزي المسرحي بين الإدراك الحسي والحكم الجمالي، روعة بهنام شعاوي.ص96.

أ- يضبط الإدراك ويرشده، ويوجه الانتباه في اتجاه معين؛ إذ يكون العمل واضحا ومفهوما وموحدا في نظره.

ب- يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز القيمة الحسية والتعبيرية.

ج- للتنظيم الشكلي في ذاته قيمة جمالية كاملة.

فالشكل ذو طابع بصري رمزي، وأن المضمون ينبثق من طبيعة تكريس الشكل وتقنياته اللانهائية - وتتفاوت الأشكال والخطوط من حيث قدرتها على التناغم وإمتاع الآخرين؛ فهناك من الأشكال ما يسّر وآخر يذهل، ،آخر يرهب.... ولكن أفضل الأشكال ما تنسجم مع الذات في تناغم جمالي مثير وشكل له حجم ولون ودرجة وخلفية.

الملمس: يعد الأساس في شكل الزي وهو ذو دور بارز في إكساب الشكل بعده الجمالي، وأحيانا الوظيفي، أو الاثنين معا، وهي خاصية ملازمة للمادة سواء أكانت طبيعية أم تركيبية؛ اذ يستدل عليه من خلال حاستي البصر والملمس على حد سواء.

إن التلوين والزخرفة والكتل المضافة ليست شكلا للإبهار وأغراضاً للبهجة، بل هي عنصر أساسي من عناصر القصة المسرحية، وتدخل ضمنها في تركيبها فهي عند أرسطو فعل مرئي متكامل.

سيميائية التشخيص بالإكسسوار:

تعريفه:ويقصد به كل الأشياء التي يوظفها الممثل في العرض، ويقوم بمعالجتها باستثناء اللباس والديكورات.ولذلك ما يميز الإكسسوار في المسرح هو أنه يتخذ شكلا وصورة **(figurable)** ويقبل معالجة الممثل -مهما كانت طبيعة هذه المعالجة- كالأشياء المحمولة من مفاتيح، علب سجائر، ولاعات...والأشياء التي تقبل النقل والتحريك، كالطاولات والكراسي.

بل إن مفهوم الشيء(الإكسسوار) يمكن أن يستوعب عناصر لا تعتبر كذلك في الحياة الواقعية، فقد يصبح جسد الممثل شيء، وكذلك الحيوان بالنظر إلى السياق الذي يوظفان فيه[1].

والإكسسوار كلمة فرنسية **(accessoire)** تعني ما يكمّل ويرافق الشيء الرئيسي، وقد انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي.[2]

وتعبير "غرض" استخدم كمرادف لكلمة إكسسوار، والغرض لا يعني فقط استخدام تعبير جديد، بل نظرة جديدة يمكن أن تتلخص بالانتقال من تعامل الإكسسوار كمجموعة من الأشياء الثانوية، إلى التعامل مع مكون له فرادته وكيانه الخاص ودوره الدلالي. [3]

و الإكسسوار لا يدل -باعتباره علامة- منعزلا، إنما يدل بالنظر إلى العلاقات التي تقيمها مع الإكسسوارات الأخرى الحاضرة معه في العرض، إي بالنظر إلى السياق الذي ترد فيه [4]

فعلامة الإكسسوار تختلف من غرض لآخر ومن نظرة مخرج إلى آخر، وتتعدد دلالتها من قراءة إلى أخرى، وحتى المتفرج الواحد، وذلك بحكم ثقافته وخبراته ومعارفه السابقة، وحتى حالته النفسية.

وأما عن وظيفة الإكسسوار فكل العلامات كما يقول (بودريار) :"تميل لأن تكون وظيفية، غير أنّ وظيفتها لا تكمن في توجهها لغاية أو هدف، بل في اندماجها في نسق أو مجموعة، ومعنى هذا أنها تجنح إلى تجاوز وظيفتها الأولية، لتكتسب وظيفة ثانية داخل نسق عام للعلامات"[5]

وللإكسسوار وظائف متعددة في العملية التشخيصية منها:

---

1 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص84

2 المعجم المسرحي، ماري الياس، حنان قصاب حسن، ص57.

3 المرجع نفسه، ص58.

4 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص88.

5 المرجع نفسه، ص91.

على عكس الإكسسوار - في الواقع - التي إذا كانت له وظيفة العلامة فإنها تكون وظيفة واحدة فحسب، فإن الإكسسوار في المسرح له دائما وبالضرورة وظيفتان على الأقل:

1- تعتبر الأداة المسرحية (الإكسسوار) القائمة مقام أداة من الواقع حتى وإن لم يفلح المتفرج في التعرّف على أي أداة تكون، في هذا الإطار تصبح الأداة المسرحية على الدوام أيقونة لشيء ما.

2- بخلاف ذلك، فللأداة المسرحية وظيفة خاصة، أو عدة وظائف خاصة؛فمثل أي علامة (وفقا لبيرس) يمكن أن تكون الأداة المسرحية فهرسا أو أيقونة أو رمزا.تكون" فهرسا " عندما تكون هناك علاقة استمرارية بينها وبين شيء آخر، كأن يكون التاج، وهو علامة الملك مشير إلى الملك دون أي يشابه ذلك مع الملك .كما أن الأداة المسرحية هي إشارة إلى ما هو متخيل، فنستطيع مثلا أن تكون نموذجا أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح، ولكل ما حكم عليه بالمكوث خارج الخشبة المسرحية، أو بأن يكون غير مرئي مثل الراية بالنسبة إلى الجيش[1].

كما يمكن أن تكون العلامة المسرحية أيقونة لشيء ما، ويمكن أن تتشابه مع شيء ما.فالإكسسوار على خشبة المسرح مصمم كي يتشابه مع الإكسسوار من الواقع أو يحل محله.

كما يمكن للأداة المسرحية أن تكون رمزا لواقع مادي أو معنوي، كأن يكون علم أحمر رمزا للثورة، شريطة أن تكون الصلة بين الأداة و ما ترمز إليه صلة - وفق عبارة بيرس - نابعة من علاقة عشوائية بدرجة أو بأخرى إلا أنها محددة بشكل مسبق ومشفرة بدقة.

وفي الحالات الأعم، لا تكون للأداة المسرحية علاقة مزدوجة فحسب، بل تمثل الثلاث وظائف فالبجعة المصنوعة من الكارتون على خشبة المسرح تقوم مقام[2]:

- بجعة من الكارتون (أي لعبة من الواقع).
- أيقونة لبجعة حقيقية (أي الحيوان الحي).
- فهرس لمساحة ممتدة من الماء.
- رمزا للنقاء أو للشعر.

1 مدرسة المتفرج ــ قراءة المسرح 2ــ آن اوبرسفيلد، ت حمادة ابراهيم، ص128.

2 المرجع نفسه، ص129.

من هنا فالأداة المسرحية بمثابة ملتقى طرق أو مزج للوظائف السيميائية، أي أنها - بمعنى أصح - نص، فهو (الإكسسوار) وحدات علاماتية تثير خيال المتلقي، وعلامة تشخيصية مهمة.

سيميائية التشخيص بالماكياج:

هو أحد العناصر التي تساعد الممثل على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال، ومن ذاته كشخص إلى الدور الذي يؤديه.

ويلعب الماكياج أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في التشخيص يمكن إجمالها في[1] :

- تفخيم قسمات الوجه وإبرازها، ذلك أن المسافة الفضائية بين الخشبة والجمهور، كثيرا ما تضطر المتفرج إلى توظيف الماكياج لإظهار ملامح الشخصية وسحنتها، حتى يتسنى للجمهور إدراكها.

- خدمة الإيهام، إذ يساعد الماكياج على اندماج الشخصية في العملية التشخيصية،، فيقدم معلومات عن جنسها وسنها وعرقها و وضعها الاجتماعي وانتمائها السوسيو ثقافي... وهو يشتغل هنا بناء على شفرة مستعارة من حياة المتفرج الواقعية.

- الوظيفة ألجمالية قد يشتغل الماكياج في العرض باعتباره نسقا مستقلا يملك قواعده الخاصة.

- كما يملك الماكياج دوراً وظيفياً هو التقبيح والتحسين والتجميل، فهو مجموعة المعالجات والطرق التي تهيئ وجه الممثل وتساعد على التحول إلى الشخصية المسرحية. وعلامات الماكياج ثابتة، وتتحدد علاماته انطلاقا من صلتها بعلامات الأنساق الأخرى، ولاسيما الإنارة، فقد تجعلها جلية واضحة، أو خفية غامضة، كما تستطع تغيير طبيعتها وتغير لونه.

وتجدر الإشارة إلى أنه هناك تداخلاً وصلة وثيقة بين الماكياج والقناع، وعلى الرغم من أنّ كليهما يعمل على إخفاء قسمات الممثل وإبراز ملامح الشخصية، إلاّ أن الفرق بينهما عميق جدا؛ إذ أنّ الماكياج لا يحجب الوجه تماما ويسمح بتحركه، أمّا القناع فيخفي الوجه كاملا، أو جزء منه. ويستعمل القناع كثيرا في المسارح الأسيوية، ويستعمل للتنكر أو لخلق التغريب أو السخرية والكاريكاتير، وإضفاء الأثر و الملهاوي على العرض.[2]

1 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص46، 47.

2 المرجع نفسه، ص48.

* لقد صار التشخيص بالماكياج جزءا من الأعراف المسرحية تعرف المتلقي بالشخصيات، لأنّ كل لون في الماكياج يرتبط بصفة محددة، كذلك فإن الماكياج بخطوطه ونظم ألوانه يشكل جزءا مهما من أساليب التشخيص.

سيميائية التشخيص بالفعل والحركة والإيماء:

يحتاج الناس كما الحيوانات والنباتات إلى التواصل ليعيشوا، ومن التراسل ومبادلة المعلومات يستعملون وسائل مختلفة وفرتها الطبيعة، فلا ينحصر الاتصال في اللفظي فقط، فالنباتات والحيوانات لا تتكلم لكنها تتواصل فيما بينها، وهكذا ترسل النباتات رسائل بواسطة الروائح أو الألوان....كذلك الحيوانات والإنسان، حيث يتصلون بوضعيات أجسادهم وبإيماءاتهم وبمظهرهم اتصالا رمزيا غير شفهي.

سيميائية التشخيص بالفعل:

من أبرز عناصر التشخيص وأهمها الفعل"لأن جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعينة، ومشاعرها، وعواطفها، وغرائزها، وميولها الطبيعية، وأفكارها، وقواها التفكيرية، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي".[1]

فالتشخيص بالفعل الدرامي هو "محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها، وهو بذلك يشكل ديناميكية معينة لأنه انتقال من وضع إلى آخر من بداية المسرحية إلى نهايتها".[2]

وكلمة **Action** في اللغتين الفرنسية والانجليزية مشتقة من الكلمة اللاتينية **Agere** الذي يعني يعمل أو يتصرف، والتي كانت تعني قديما مثّل على خشبة. وفي اللغة العربية ترجمت إلى العربية بعدة معاني:حدث، عمل، أداء، موضوع، فعل، إلاّ أنّ كلمة فعل أكثر دقة وشمولية؛ لأنها تدل على ما يتأتى عن انتظام قوى فاعلة في مواقع متغيرة ترسم مسار المسرحية، وهذا ما يبرز

1 غواية المتخيل المسرحي، عواد علي، نقلا عن المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدين جلاوجي، ص106.

2 المعجم المسرحي، ماري الياس، حنان قصاب حسن، ص341.

تسمية نموذج القوى الفاعلة المشتقة من الجذر "فعل" ويعتبر هذا النموذج أفضل معبر عن مسار الفعل الدرامي في المسرحية.[1]

فمن خلال التشخيص بالفعل يكشف الكاتب خبايا الشخصية ودوافعها النفسية للقيام بالفعل، فالفعل هو الميزة التي تميز المسرحية عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، فالقارئ يحكم على الشخصية من خلال ما تفعل فما يهم هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات أما من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا تطرح إلاّ باعتبارها توابع لا غير" فما تفعله الشخصية أو تحققه في عملها أو ما تختار على أن تفعله، دلالة واضحة على نفسيتها وتركيباتها العقلية والعاطفية، فالأحداث الخارجية تكشف البنية الداخلية للشخصية"[2] فللفعل وجودا جليا مفروضا وليس اختيار عمد إليه بتلقائية قبل حتى أية دراية بقواعد الكتابة الدرامية.

وقد ظل الفعل المسرحي مسيطرا ومهيمنا، فقد عرّف أرسطو التراجيديا انطلاقا من أفعالها، فهي ليست تصويرا للشخصيات إنما محاكاة لأفعالها عرّفها بأنّها" محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، لها طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني....وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[3]والفعل هو العنصر الذي ميّز به أرسطو"الشعر الدرامي" من" الشعر الملحمي" حيث قال:"قد تقع المحاكاة تارة بطريق القصص (السرد) ... وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعا وهم يعملون وينشطون(الفعل)"[4]

ويشير كير إيلام إلى ستة عناصر مكونة للفعل هي:الفاعل - القصد - لا نمط الفعل - وجهة الفعل(الطريقة والوسائل)- الوضع (زمان الفعل ومكانه وظروفه) - الغرض [5]

و يرتبط الفعل بالشخصية، ويأخذ أشكالا متباينة، صعودا نحو الكارثة أو نزولا نحو الحل، كما يمكن أن يكون الفعل فردياً أو جماعياً، فعلاً رئيساً أو ثانوياً.و وحدة الفعل لا تعني أنّ هناك فعلا

1 المرجع السابق، ن ص.

2 شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مفتاح خلوف، مجلة المخبر، محمد خيضر، بسكرة، الجزائر ص 2.

3 فن الشعر لأرسطو، ت :إبراهيم حمادة، ص95

4 المرجع نفسه ، ن ص.

5 المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، طامر أنوال، د.ط، دار القدس العربي، د.ت، ص185.

وحيدا؛ إذ يمكن أن تدخل عدة حبكات ثانوية، شريطة أن تكون لها علاقات دقيقة بالفعل المركزي.

ولا يرتبط الفعل الدرامي بالشخصية الدرامية فقط، بل تعداه إلى المشهد الموسيقي، أو حركة الممثل، أو حتى اللغة، ففي "المسرح لا توجد قواعد ثابتة لتوحيد الأدوات الدرامية عبر تدفق الفعل الدرامي، في تطوره المستقل، والذي هو ميزة متكاملة في تطور كل فن"[1]

و أخيرا فالفعل المسرحي هو مجموعة دلائل وعلامات إشارية وكودات وخزين متراكم من الصور المرئية الملونة، فأهمية الفعل المسرحي سواء أكان مقروءا أو معروضا تأتي من خلال قابليته على خلق عنصر الترقب والشد مما يساعد على الإمساك بالمشاهد واجتذاب الانتباه والسيطرة على هذا الانتباه طيلة الوقت المنشود

سيميائية التشخيص بالحركة:

إنّ الجنس البشري يستخدم لغتين مختلفتين شكلا متكاملتين عملا ووظيفة، الأولى هي اللغة الملفوظة المنطوقة كاللغة العربية أو غيرها من لغات العالم، وهناك لغة أخرى أكثر عموما وانتشارا وبساطة، يكاد جميع البشر يتفقون في فهم أبجديتها، وهي لغة الجسد.

يدخل التشخيص بالحركة ضمن أشكال التعبير الجسدي، ويقصد بها تنقلات الممثل داخل مكان العرض- الذي يتجاوز حيز الخشبة أحيانا- أو نحو خارجها .والحقيقة أن موقع ممثل من الممثلين داخل مكان العرض، وكذا مساراته، تتحد بشكل علقي؛ أي بالنظر إلى مواقع الممثلين الآخرين وتحركاتهم، وإلى مواقع المتفرجين، بل وحتى مواقع قطع الديكور.[2]

وكلمة **geste** مأخوذة من **gestes** اللاتينية التي تعني وضعية الجسد وحركة أطرافه.وكذلك تطلق حركة في العربية من جذر حَرَكَ حَرَكاً والحركة ضدها السكن.[3] وتطلق على جسد الممثل الواحد أو مجموعة الممثلين على خشبة وهي عكس الثبات.

1 سمياء براغ للمسرح، مجموعة من المؤلفين، ص120.

2 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص44.

3 المنجد في اللغة العربية والاعلام، باب حرك، دار الشروق، ص128.

أما علم الحركة فهو العلم الذي يرصد التواصل الذي يتم بحركة الجسد و تعابير الوجه، والتأثير المتبادل بين الحركة والكلام، وبين الجسد والفضاء.[1]

والتشخيص بالحركة إحدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض من خلال التشكيلات الحركية التي تخلقها، كما أنها جزء من الخطاب المسرحي ترافق الكلام أو تكون بديلة عنه، ولها دورها الدلالي في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات، والتشخيص بالحركة يرتبط ارتباطا كليا بجسد الممثل وبتعبيرات وجهه وبالأداء، كما أنها تؤثر وتتأثر بنوعية الفضاء المسرحي(مليء/فارغ)، كما أنها من العناصر التي تكون إيقاع العرض (بطيئة/سريعة)

وتشمل حركة الممثل أثناء التشخيص:

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

ويساعد جرد هذه الأنواع من الحركات في العرض(العملية التشخيصية) على تقديم معلومات مهمة عن الشخصية تيسر تحليلها الكمي و العاملي، كما أنها تترجم بصريا التحولات والتغيرات التي تطرأ على بنية الحكاية[2]

و التشخيص بالحركة يمكن أن يكون محاكاة وتقليداً للحركة في الحياة، يخضع للقوانين نفسها المتحكمة بها، ولكنها تختلف عنها في كونها غالبا مقصودة وغير اعتباطية، وتنبع من عملية اختيارية يتحكم فيها الطابع الاقتصادي للعرض المسرحي الذي لا يسمح بالإسهاب

ويمكن للمسرح أن يستغني عن الكلام، لكنه لا يمكن أن يستغني عن الحركة مهما تقلص دورها في العرض - حتى في حالة الدراما الإذاعية - وفهم الحركة أثناء العملية التشخصية وقراءتها يرتبط

1 المعجم المسرحي، ماري الياس، حنان قصاب حسن،ص169.

2 مدخل لقراءة الفرجة، محمد التهامي العماري، ص45.

بمعرفة الأعراف التي تتحكم بها، سواء كانت أعرافا اجتماعية (شكل اللحية في عصر ما) أو أعرافا مسرحية بحتة(اللازي).

ويصف جوليان هيلتون الحركة المسرحية من حيث تأثيرها في التعبير الدرامي والمسرحي على النحو التالي[1]:

حركة متسيدة	حركة خاضعة
حركة وجدانية	حركة مهنية
حركة طبيعية	حركة آلية
حركة فردية	حركة جماعية
حركة مرتجلة	حركة مرسومة
حركة ايقاعية	حركة غير ايقاعية
حركة واعية	حركة غريزية
حركة غير ارادية	حركة ارادية

ويفيد هذا التصنيف القدرة على التميز بين أنواع الحركة المسرحية الموصوفة خلال نص غير كلامي تصنيف محددا.

وقد عرف مسرح القرن العشرين اهتماما متزيدا بالحركة والجسد، ويبدو ذلك في مسرحية الايرلندي صامويل بيكيت **(1906- 1989)** فصل بدون كلام في مسرحية "اه لتلك الأيام الجميلة"حيث تؤدي الشخصية الدور بأكمله وهي غارقة في الطين حتى رأسها ومسرحية "نهاية اللعبة"

ولأنَّ التشخيص بالحركة كالتشخيص باللفظة لا تعطي معناها التام، إلاّ من خلال سياق الجملة الحركية بوصفها علامة باختلاف موقعها من الجملة الحركية أو العبارة الحركية، كما تختلف دلالة الحركة عن دلالة التحريك، لأنها تنبع من دافع داخلي ارادي مقصود وغير غريزي خاص بالشخصية المسرحية نفسها

وكذلك المتحرك يعبر بلغة الجسد عن حالته الذهنية أو النفسية وتدل حركاته على مستواه الثقافي والاجتماعي"فالممثل الذي يجسد تعبيرا حركيا، لا يفصل الحركة عن وظيفتها الدرامية في الحدث

1 آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، عصام الدين ابو علا، ص188.

المسرحي، فهو كالراقص الذي كان رساما من قبل أن يفكر في خط الحركة كما يفكر في خط الرسم كتعبير تصويري مباشر.وهكذا نرى المشية التي تؤدي بوضع محدد واضح، وتشغل مساحة محددة تماما قد تتحول فجأة إلى ثورة من حركات عصبية غامضة للذراع تبدو وأنها تصل إلى أي مكان وكل مكان"[1]

سيميائية التشخيص بالإيماء:

يشكل التشخيص بالإيماء الوسيلة التواصلية الأكثر شيوعا وثراء بعد اللغة في كل الحضارات، ويذهب بعض دارسي الإيماء إلى أنه بالإمكان توليد ما يناهز سبعمائة علامة باليدين والذراعين فقط.

والإيماء: pantomime في اللغة العربية من الفعل "ومأ- يَمَأ- ومأً بمعنى أشار.[2]

وللإشارة حضور قوي في ثقافة العرب القديمة، حتى أعتبرها أبلغ من الكلام أحيانا، فقالو:"رب إشارة أبلغ من عبارة"وقد عدّها الجاحظ واحدة من الرموز اللغوية الخمسة(اللفظ- الخط- الإشارة -النصبة- العقد)[3]

ويندرج التشخيص بالإيماء ضمن العلامات الأيقونة، أي أن دلالة العلامات الإيمائية تنشأ انطلاقا من المشابهة بين دالها ومرجعها، كما يمكن للتشخيص بالإيماء أن يحيل بناء على شفرة تواضعية مشتركة بين الممثل والجمهور"عندها لا تكون الإيماءة استنساخا للواقع بل بناء أو أنموذجا مجردا يسمح باستحضار المرجع المقصود، كما هو الشأن في بعض أشكال المسرح الشرقي مثلا حيث تكون معرفة الشفرة الإيمائية شرطاً ضروريا لمتابعة العرض وفهمه".[4]

ويمكن أن تصنف العلامات الإيمائية تصنيفا أخر يستند إلى صلتها بالكلام أثناء التواصل، إذ يمكن التميز بين ثلاثة أنواع هي [5]:

- إيماءات التمديد:وهي التي تكمل ملفوظا لغويا.

1الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، أبو الحسن سلام، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2004، ، 273.

2 المنجد في اللغة الاعلام، باب ومأ، ص919.

3نقلا عن المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدين جلاوجي، ص166.

4 المرجع نفسه، 37.

5 المرجع نفسه، ص38

- إيماءات التعويض: وهي التي تعوض ملفوظا لغويا بحيث تغيب اللغة ولا يحضر سوى الإيماء
- إيماءات المصاحبة: وهي التي تحضر إلى جوار الملفوظ اللغوي لتدعيمه وتقويمه

غير أن أهم ما يميز العلامة الإيمائية هو طابعها الحركي الدينامي، فهي ترد أثناء التشخيص عبارة عن متصل يصعب تقطيعه

كما يمكن للتشخيص بالإيماء أن يبرز ملامح الشخصية"إذ يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية، ويكفي أن يغير الممثل إيماءاته ليدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى، أو أنه بصدد الشخصية ذاتها متنكرة".[1]

وقد يلجأ الممثل إلى التشخيص بالإيماء للتعبير عن انفعالات الشخصية وعواطفها من حزن وفرح وألم ويأس، فهو بهذا له " وظيفة وجدانية"ولعل أهم وظيفة يقوم بها الإيماء في العرض هي الوظيفة الإشارية "إذ يساهم في الافصاح عن المقام التلفظي للخطاب - أي الاطار الزماني والمكاني الذي تدور فيه الحكاية، وكذلك العلاقات بين الشخصيات".[2]

وقد يكون التشخيص بالإيماء للتعبير عن الوضع الاجتماعي للشخصية ويرتبط هذا النوع بالفعل

ومما سبق نلاحظ أنّ التشخيص بالفعل وبالحركة وبالإيماء تأتي غالبا متداخلة قد يصعب الفصل بينها، وتأتي متآزرة متكاملة، فلا حركة دون إيماء ولا هما معا دون فعل، لكن المؤكد هو أنها جميعا قد تأتي منفصلة عن اللغة المنطوقة، بل وتكون أكثر تعبيرا من الكلمات في تحقيق التشخيص.ذلك أنها أسهل في التواصل وأسرع للفهم، قابلة لعدد لا نهائي من القراءات، وتقدم عددا من المعاني المتباينة في آن واحد، قابلة لتأويلات وتحمل دلالات متباينة مفهومة لدى الجميع على خلاف اللغة.

1 المرجع السابق، ص41

2 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص42.

سميائية التشخيص بالكلام والصوت:

يعد التشخيص بالكلام والصوت، من أعقد المهارات البشرية التي طورها الإنسان ، ورغم وجود فن التمثيل الصامت، إلاّ انّ هذا الأسلوب في التشخيص أرقى الأدوات في حقيبة الممثل وأكثرها تنوعا وأغناها تركيبا.

الكلام:

الكلام عبارة عن سلسلة من الذبذبات الصوتية الصادرة عن الجهاز الصوتي للإنسان، والتي تنتقل في الهواء إلى أن تصل إلى أذن المتلقي، وبذلك يكون السمع الحاسة الطبيعية التي لاغنى عنها لإدراك وحدات هذا النسق.[1]

ويحضر الكلام في كل الأنواع المسرحية تقريبا، باستثناء البونتونيم والبالي، ويختلف دوره في المسرح عن دور الأنساق العلاماتية الأخرى.

والمتلفظ بالكلام على الخشبة هو الممثل، وهو يحاول أن يمحو آثار تلفظه لصالح الشخصية"فيبدو الخطاب وكأنه خطابها لا خطابه، فهو يعير الشخصية لسانه وصوته، ويصبح وسيطاً بين المتفرج وبينها، وهو أمر لا يخفى على المتفرج".[2]

فكلام الممثلين نسقا علاماتيا للتشخيص، ليس من خلال الوصف الأيقوني أو المجازي أو الاستعاري فحسب، بل من خلال أفعال الكلام التي لا تعمل على دراسة الظاهرة الصورية، بقدر ما تعمل على دراستها كعناصر سلوك محكم، وكذلك من خلال الإشارات شبه اللسانية والإيمائية المرتبطة بالكلام.[3]

وعملية نقل النص المكتوب إلى نص منطوق عن طريق الكلام التي يقوم بها الممثل، هي عملية ليست بالبسيطة، وذلك لأن النص يستلزم القيام بقراءة خاصة لاستنباط دلالاته الظاهرة والخفية، ثم ترجمتها، أو بالأحرى تشخيصها صوتيا، مستعينا بذلك بمؤهلاته الصوتية من قدرة على التحكم

1 المرجع السابق، ص49.

2 المرجع نفسه، ص50.

3 الفضاء المسرحي، أكرم اليوسف، دط،دار مشرق مغرب، دمشق، 1994 ص145.

في الصوت وتلوينه والسيطرة على التنفس...وخبراته الصوتية السابقة...وهو هنـــا في حاجـــة إلى تقنيات الأداء الصوتي شأنه في ذلك شأن المغنى والخطيب والمذيع.

ويمكن أن ندرس نسق الكلام على كافة مستويات اللغة التي حددها اللسانيون:من تركيب ودلالة وتداول...، فقد يحيل انتقاء تراكيب معينة أو مفردات محددة على انتمـــاء اجتمـــاعي أو سوسيوثقافي أو تاريخي...فتساهم بذلك في تحديد إطار العرض المكاني والزماني أو الاجتماعي.[1]

أما **الصوت:** الذي هو أثر مسموع، ينتج عن اهتزازات في الحبال الصـــوتية، يمتـــاز بالإيقـــاع والانخفاض وعلى التضييق و الاتساع تابع للحالات النفسية والعاطفية التي يكون عليها الشخصية، فنجد الإنسان ينوح ويزغرد أو يتأوه أو يصيح...فتمزج فيه الحالة النفسية بالصوت.

ولا يمكن دراسة صوت الشخصية بمعزل عن ايماءاته وإشاراته، إذ أنهما معا يشكلان نسقا علاماتيا هاما أثناء التشخيص، في صياغة الفضاء المسرحي، الذي يتحد فيه الكلام بالفعـــل.وقـــد أوجـــد العلماء مستويات مختلفة من الأصوات* .

ويمزج الممثل في حديثه على خشبة المسرح بين أكثر من مستوى أو نـــوع، فمهمتـــه أن يوصل المعاني، أن يحقق بصوته نمواً وتوالد الأحداث المسرحية، فتارة بصوت مرتفـــع، وأخـــرى بهمس أو بصمت، وقد ذهب الدارسون إلى أن القراءة الصحيحة للنص المسرحي و الإلقاء السليم من شأنهما أن يجعلا المراسلة الصوتية تنتقل من الممثل إلى المتفرج، فيدركها تمـــام الإدراك لـــذلك ينبغي على الممثل"أن يعي أن لكل علامة ترقيماً يتوقف عنده الكلام، بإيقاع نبري خاص بها، فعند النقطة ينخفض الصوت لانتهاء المعنى، وعند الفاصلة يتوقف النغم في وسط السلم الموســـيقي؛لأن المعنى لم ينته بعد، وعند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشبه النقيق".[2]

وإذا اختلت الأطراف السابقة صار الكلام سردا، والقاعدة الهامة التي ينبغي أن يلتزم بهـــا الممثل"أرسم بصوتك صورا لكلماتك، حتى يشمها المستمع، ويراها ويتحسسها بيده"[3]

---

1 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد العماري التهامي، ص51.

* هي: (الباص:يصدر عن الحبال الصوتية الغليظة، الباريتون:يشترك مع الباص في منطقته ولكنه أكثر منه تأثيرا، التنور:أوسط الأصوات وأكثرهـــا شيوعا وأقدرها على التلوين، الآلتو:أرق أصوات الرجال وأغلظ أصوات النساء، اسوبرانو:أرق أصوات النساء.

2 المرجع نفسه، ص180

3 المرجع نفسه، ص185.

والممثل الواحد تختلف أصواته من لحظة درامية إلى أخرى من حيث الحدة والقوة...ولأن التشخيص بالصوت علامة لا يدل على معنى بمفرده، فهو أسلوب من أساليب التشخيص لا يمكن أن يولد دلالة إلاّ من خلال علاقاته مع الأساليب التشخيصية الأخرى

ويخضع الصوت إلى خصائص وصفات محددة:[1]

1 - **الصفات الفيزولوجية:**للتشخيص بالصوت سمات مادية مميزة تصدر بشكل ارادي تارة، فتميز بذلك صوت الشخصية، أو لاإرادي فتميز الممثل، والمقصود بالصفات الفزيولوجية للصوت:

- **ارتفاع الصوت:** تحدد جنس المتكلم، وسنه.
- **الرنة أو الجرس:** السمة التي تميز الشخصية
- **شدة الصوت:**وهي سمة كمية تتصل بمدى الحركة الذبذبية لمصدر الصوت؛ فكلما كان هذا المدى كبيرا، كانت الحبال الصوتية أشد توترا.

2 - **الخصائص النغمية:** وهي الكيفية التي يقال بها الكلام لا تخلو من دلالة، فهي تضيف دلالات آخرى إلى المضمون النصي وتشمل:

- **النبر:** له أهمية في تحديد معنى الكلمة، وللنبر أهمية خاصة في النصوص الدرامية الشعرية.
- **التنغيم:**يستطيع التنغيم أداء معاني ودلالات كثيرة ومتنوعة، فيجعل الملفوظ نفسه يدل على الرضا أو الاستنكار أو التوسل، أو التهديد أو الإثبات أو الاستفهام...
- **الإيقاع:**النبر التنغيم يخلقان الإيقاع فيجعلان الكلام سريعا أو بطيئا، متصلا أو متقطعا، منتظما أو غير منتظم...كما يعلمنا الإيقاع عن الحالة الشعورية الانفعالية وكذا عن شروط التلفظ:صعوبة النطق، الخوف، الخجل، التردد ...
- **اللهجة:** ولها دلالتان، الأولى هي المد، والثانية هي كيفية النطق بالنظر إلى النطق المعياري، كما تخبر عن انتماء الشخصية، وقد توظف لخلق التغريب.

وكما قلنا سابقا بأن التشخيص بالصوت لا يخلو من دلالة، فالدلالة هي السمة التي تشترك فيها كل الأصوات على المسرح.

1 المرجع السابق، ص53.

كذلك الصمت فهو الفضاء الذي تنحل فيه صراعات الأصوات جميعهـــا وتتصـــالح وفي بعـــض الأحيان يستخدم التشخيص بالصمت والغياب أو الاختفاء اللامبرر عن قصد لخلـــق الإحســـاس بالحيرة والغموض.

وينقسم الصمت في العرض المسرحي إلى نوعين: الصمت المحايد والصمت المعبر.

- فصمت الجمهور عند اطفاء الأنوار قبل رفع الستارة صمت محايد لا يحمل دلالـــة خاصـــة، يختلف تماما عن فقرات الصمت المشحونة التي قد تتخلل العرض والتي تأتي بأثر فريد في قوته.

- أما الصوت المعبر، فقد يكون بالموسيقى، أو الصمت المشحون بالألم والعذاب، وقـــد يكـــون رمزا دالاً على الموت، وقد يرتبط ارتباطا استعاريا برحيل الممثل عن خشبة المسرح وغياب صوته، وقد يوظف الصمت بدلالات ساخرة وفكاهية.[1]

1 نظرية العرض المسرحي، جوليان هلتون، ت نهاد صليحة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 2000، ، ص115.116.

سيميائية التشخيص بالفكر والرأي:

التشخيص بالفكر: هو عنصر الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها ،وإطلاعنا على أدق أسرارها ومسالكها العقلية ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف ،أو التحديات، أو الأزمات ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى،ويتضخم هذا العنصر التشخيصي في المسرحيات الفلسفية التي تعنى بالأفكار أكثر[1]،ويمكن أن يظهر هذا الأسلوب عبر الأساليب الأخرى؛ كأسلوب المظهر مثلا أو الفعل والرأي والكلام،وهنا تتحول الشخصية المسرحية إلى ناطق بلسان المؤلف ،إنها وسيلة هامة لا يمكن تجاوزها غير أنه من الصعب على الكاتب المسرحي أن يكشف عن هذا المستوى من التشخيص عبر مستويات أخرى

فكثيرا ما يتقمص الكاتب أو المخرج شخصية ممثل معين ليكشف من خلالها أفكاره ورؤاه،التي يريد أن يوصلها إلى القارئ (المتلقي) أو يريد أن يبثها في مجتمعه

أما التشخيص بالرأي:

كما قد يلجأ كل من المؤلف والمخرج إلى إنطاق الشخصية رأيا عن شخصية أخرى يتضمن نقدا أو حكما أخلاقيا عنها "لأن الشخوص مدار المعاني الإنسانية ،ومحور الأفكار والآراء العامة،ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة وغيرها من الأجناس الأدبية،منذ أن انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه العامة".[2]

إن التشخيص بالرأي هي محاولة إماطة اللثام عن شخصية ما من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء ،وانطباعات عنها،وملاحظات ووصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية

فلا يمكن للكاتب أن يسمح للشخصية أن تستحوذ على التعريف بنفسها عبر أساليب الشخصية المختلفة ،ولكنه يعطي فرصة للآخرين أيضا كي يقولوا عنها ما يرونه صحيحا،فهي بمثابة مصابيح وهاجة تكشف حقيقة الشخصية المتحدث عنها ،فقد نعرف حقيقة الشخصية من

1 بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي ، عزالدين جلاوجي،ص124.

2 شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح الوردة والسياف أنموذجا،مفتاح خلوف،ص145

خلال الآخرين أفضل من خلال الأنا ،التي تلجأ في العادة إلى إخفاء حقيقتها والتمويه عن عيوبها ومساوئها لأغراض مختلفة.

سيميائية التشخيص بالمونولوغ:

كلمة مونولوغ تعني كلام الشخص الواحد، وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيتين **meno:** الواحد، **loges:** الكلام، وذلك قياسا على **dia logos** التي تعني الكلام بين الشخصيتين أي الحوار.[1]

- وتستخدم كلمة مونولوغ في اللغة العربية بلفظها الأجنبي، أحيانا تترجم إلى المناجاة أو النجوى.

والمونولوغ كما صرحّ جلاوجي في كتابه المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر"صراع بين القيم الاجتماعية والأخلاقية والثقافية والفلسفية...من جهة، وبين الرغبات والميول والأحاسيس والغرائز من جهة أخرى"[2].

والتشخيص بالمونولوغ تقنية يلجأ إليها الكاتب المسرحي للكشف عن أفكار الشخصية ودوافعها؛ يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات، تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما.في هذه الحالة يكون التشخيص بالمونولوغ الإطار الذي يعبر به عن الصراع الوجداني، كما يمكن أن يأتي التشخيص بالمونولوغ على شكل حوار مع شخصية غائبة أو مع غرض موجود على الخشبة يشكّل نقطة ارتكاز للمتكلم، كما يمكن أن يكون حوارا مزيفا لا يفترض ردا، ويتم مع شخصية أخرى حاضرة على الخشبة، ولكن دوره لا يتجاوز الاستماع والموافقة بكلمات قليلة دون تدخل فعلي أو مناقشة، وهذه حال التشخيص بالمونولوغ في حالة وجود كاتم الأسرار.

فالتشخيص بالمونولوغ إذاً بمثابة توقيف للزمن في لحظة معينة، أو هو أشبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية التي تأسر لبك، حيث يوقف الكاتب الحدث والشخصية عند لحظة معينة"فهو من

1 المعجم المسرحي، ماري الياس، حنان قصاب حسن، ص494

2 المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدين جلاوجي، ص177.

الناحية المنطقية والعلمية أسلوب مقصود لتتحدث هذه الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الخاصة بصوت مرتفع، وهو تصوير موضوعي للحالة النفسية للشخصية".[1]

إنه بمثابة إثارة خيال المتفرج / القارئ وهو يأتي بعد توتر طويل، وحوار حاد، يبدو من جهة نظر البطل عقيما.إنه لحظة الانفجار لحظة البوح بالأسرار، لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم، لحظة كشف النفس للآخرين.فيجعل المتلقي والشخصية في اتحاد مباشر، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يضطلع على أسرارها.

ويعد المونولوغ قناة ثانية لتوصيل أفكار المؤلف بعد قطع القناة الأولى وهو حوار الشخصيات"إنَّ استعماله في المسرح عملية مقصودة من الكاتب الذي يريد من خلال المسرحية تبليغ خطاب خاص(نفسي- ثقافي- فلسفي) للمتلقي/القارئ/الجمهور".[2]

ويمكن أن يوظف التشخيص بالمونولوغ ليعبر عن عزلة الشخصية وعدم تواصلها مع الآخرين، أو كوسيلة لتفكك واضطراب الشخصية وهذيانها، أو تسمح بإظهار البعد الفلسفي لعزلة الانسان.

ولابد للتشخيص بالمونولوغ أن يخضع لشروط دقيقة حتى لا يؤثر على المسرحية سلبا فيجعل منها نصا أدبيا آخر، من ذلك قانون الإخبار إذ على المناجي أن يحمل أخبارا لم يكن يعرفها القارئ أو المستمع ، قانون التأثير إذ يجب أن يترك أثرا في نفس الغير

وبشكل عام فإنَّ التشخيص بالمونولوغ يمكن أن يكون نوعا من السرد لوقائع لا يعرفها المتفرج، وبذلك تكون له وظيفة إبلاغية، فيظهر التشخيص بالمونولوغ عادة في لحظات حرجة من الحدث فيلفت الانتباه إلى حيرة البطل ويكشف عن مكنون ذاته، وغالبا ما يكون التشخيص بالمونولوغ وحدة بنيوية مستقلة، وانقطاعا في التطور الدرامي للحدث.

1 شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مفتاح خلوف.147

2 المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، عز الدين جلاوجي ،ص178.

المبحث الثالث: تقنيات مساعدة على تحقيق التشخيص

سيميائية الديكور:

الديكور: تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشّيدة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية.[1]

- وترتبط كلمة ديكور في أصلها اللغوي اللاتيني **Decoris** بتزين المكان وتجميله، مما يشير إلى طبيعتها الأيقونية والتصورية.وقد دلّت الكلمة في المسرح في بادئ الأمر على أطر الخشب والقماش أو نحوهما، المقامة في الغالب فوق المرزخ (الخشبة) لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي، أو منهما معا؛ على أن تربط ايحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة.[2]

وقد استخدمت في اللغة العربية كلمتا مناظر وتزينات في بدايات المسرح، وظلتا سائدتين حتى شاع استخدام كلمة ديكور بلفظها الفرنسي.

وقد اعتبر أرسطو **ARISTOTE(314- 322)** المناظر وتجهيزات الخشبة أحد المكونات الستة للتراجيديا يقول:"صناعة المسرح هي ادخل في تهيئة المناظر من صناعة الشعر...، والمنظر، وإن كان مما يستهوي النفس فهو أقل الأجزاء صنعة وأضعفها بالشعر نسبيا ".[3]

والفرق بين الديكور والإكسسوار أنّ الثاني يقبل معالجة الممثل، أي يستطيع نقله من مكان إلى آخر، أمّا الديكور فلا يقبل ذلك، لأنه ثابت، وهذا راجع إلى الحجم، إذ أنّ حجم الإكسسوار صغير في حين يكون الديكور كبير، غير أنه في بعض الأحيان يصعب في بعض القطع التمييز بين الإكسسوار والديكور للتشابه الكبير بينهما.

ويمثل الديكور حقلا سميائيا يبرز علاقة المسرح بالفنون الأخرى، كالرسم والنحت والعمارة، فهو يمكن أن يكون مؤشرا أو أيقونة ورمزا في نفس الوقت، كما يفيد في إبراز المكان الذي يدور فيه الحدث وإظهار سماته الجغرافية :بحر، جبل، غابة...والاجتماعية:مدينة، ساحة

1 المعجم المسرحي، ماري الياس، حنان قصاب حسن، ص214.

2 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد العماري التهامي، ص96.

3 فن الشعر لأرسطو، ت حمادة ابراهيم، الفصل السادس.

شعبية، سوق ... والطبقية كوخ، قصر، ...وقد تفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي :العصر الإغريقي العصر الروماني...والفصل:صيف، شتاء، ...والجو:مطر، ثلج، شمس....[1]

وقد يوظف أيضا للإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها إذ"يمكن للأشخاص الحقيقيين الأحياء -الممثلين- أن يتفاعلوا تفاعلا مقنعا مع صورة بيئية منظمة أو تجريدية إلى حد بعيد.إذ يمكنهم أن يفتحوا أبوابا صورية أو حتى غير موجودة، وأن يتحركوا بحرية بين الكثير من الأشياء الصورية المفترضة ضمن فضاء مسرحي شديد الضيق.[2]

وقد تنوعت التسميات والمصطلحات الدالة على الديكور من عصر لآخر وتطورت وظيفته في العملية المسرحية حسب تطور النظرة إليه وحسب تطور شكل المكان المسرحي وشكل العمارة المسرحية، وحسب طبيعة الجمهور.فقد كان المشهد المسرحي قبل القرن التاسع عشر بسيطا لا يتجاوز في الغالب لوحة بانورامية، وبعض الإضافات التي توحي بمكان وزمان الحدث الدرامي، ومع المذهب الواقعي، تحول الديكور إلى بيئة واقعية مليئة بالتفاصيل الدقيقة الموجودة في الأماكن الفعلية من أثاث، وستائر، ... ولقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية، ليصبح بنية تحتية دينامية، ينهض عليها العرض بأكمله...، ويصبح يتسم بالفاعلية والوظيفية والغائية؛بمعنى أنه غدا أداة لا صورة تزينية، يتجاوب مع أنسقة العرض الأخرى، ويتكامل معها لأداء دلالة مسرحية[3] أي المساعدة على تحقيق التشخيص.

- ويندرج في نسق الديكور أيضا، كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي، من لافتات ولوحات وإعلانات...وهي تلعب أدوارا سميائية كثيرة، إذ تقدم للمتفرج معلومات ثمينة، يمكن أن تكمل النص المنطوق، وقد تلعب أحيانا وظيفة تزينية فتساهم في جمالية الخشبة
- وكما تدل علامات الديكور بحضورها، فإنها تدل بغيابها، ذلك بأن علامات الأنسقة الأخرى يمكن أن تعوضها وتقوم مقامها، فيمكن أن يفسر بنظرة جمالية محددة تقوم على إبراز الكلمة والحركة الجسدية مما يجعل الممثل العنصر الوحيد الهام في العملية التشخيصة.[4]

1 ينظر: الدراما والفرجة المسرحية، أحمد ابراهيم، ص71.

2 مكونات العرض المسرح، المسرح نظام سميوتيقي، بوبكر سكيني، المغرب montada.echoroukonline.com/showthread

3 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص96.

4 انظر: مكونات العرض المسرح، المسرح نظام سميوتيقي، بوبكر سكيني.ص6

- فالممثل يمكن أن يخلق الديكور بكلامه أو بإيماءاته أو بهما معا.

- وقد دعت بعض التيارات الاخراجية كالمسرح الفقير إلى الاستغناء عن الديكور وتعويضه بجسد الممثل وصوته.

سيميائية الإضاءة:

في البداية ينبغي أن نفرق بين مصطلحات تداخلت فيما بينها حتى أصبح من العسير التميز بينها وهي: **الإنارة - الإضاءة - النور**، وللتفريق بينها نقوم بالتعريف بكل واحد على حدى:[1]

الإنارة: هي التي تجعل من رؤية المتفرج للمشهد أمر ممكن، فيقصد بها إزالة الظلام من مكان معين.

بينما الإضاءة: لغة فنية تصاغ بشكل مدروس ومحدد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية مقصودة بذاتها، فهي : لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى.

أما **الضوء:** فهو النور الذي اتخذ مسحة خاصة بفعل مؤثرات خاصة، ولتكن أجهزة الإضاءة المسرحية.

وتعد الإضاءة من التقنيات الأساسية المساعدة على تحقيق التشخيص، فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية "الفضاء- الممثل - اللباس - الماكياج - السنوغرافيا...".ولقد أضحت الإضاءة نسقا سيميائيا قائم الذات، قادراُ على أداء دلالات عديدة ومتنوعة، فلم تعد شرطا بصريا لإدراك الفرجة فقط، وإنما أصبحت "لغة مميزة"، لها قواعدها وقوانينها الخاصة.

فالإنارة أداة دينامية في الفرجة المسرحية، تؤدي دلالات كثيرة إمّا متفردة، أو بالتعاون مع أنسقة العرض الأخرى في تحقيق التشخيص فهي تستخدم بشكل أساسي لتشكل البعد السينوغرافي للمكان، فهي من العناصر التي يمكن أن تحدد حيز اللعب بالنسبة للمتفرجين، وتحدد العلاقة بين الخشبة والصالة، تخلق أمكنة متزامنة على الخشبة ومستويات مكانية مختلفة، كما تسمح بتغير الديكور في العتمة، كما تلعب دورا هاما في تحديد زمان الحدث(ليل/نهار، جو الفصول الأربعة،

1 الاضاءة المسرحية، محمد حامد علي، مطبعة الشعب، بغداد، 1975، ص08.

ضوء الشمس /القمر) إيقاعه(إبراز تواتر مراحل الحدث أو التركيز على لحظات أو واقعة ما)، وتحديد مفاصله الأساسية(تقطيع الحدث المتعاقب الضوء والظلمة بدل من إسدال الستارة)كذلك تساهم في خلق الإحساس بجو معين(رعب /هدوء/ترقب...)وبالطابع الجمالي(حار/بارد) وفي إبراز الأداء و تعابير وجه الممثل والحركة على الخشبة، كما تلعب دور في توجيه عملية التلقي.[1]

وبذلك تأخذ الإضاءة سمات المؤشر والأيقونة والرمز؛إذ يلجأ إليها كوسيلة حيادية في توجيه الجمهور إلى وضعية ما أو إلى ممثل ما بين الممثلين المؤديين، واستخدام الإضاءة بمنحى دلالي يؤدي للنظم البصرية أثناء العملية التشخيصية - العرض - وظيفة أيقونية واضحة، مثل تصوير الليل والنهار، كما يعرض جوانب رمزية واضحة بنفس القدر، ...لكن الوظيفة الأهم التي تلعبها الإضاءة في العرض الدارمي هي وظيفة مؤشرية .فالإضاءة هي التي توجه انتباهنا إلى النقاط البؤرية للحدث.

والإضاءة الناجحة هي التي يمكن أن نسميها "حجر الفلاسفة" مثلا نستطيع أن نحول الأشياء التافهة إلى معادن ثمينة، وتقلب النحاس ذهبا...إن في هذا المسرح يمكن أن يحول الأشجار الخضراء إلى أشجار حمراء، أو رمادية، حسب مزاجنا الفني وحسب الزمن المطلوب.[2]

يقول مانيه للفنانين الشباب:"...في أي شكل :أبحث عن النور القوي والظل القوي، أما الباقي فهو يأتي، من ذات نفسه، وهذا شيء بسيط وفي غالب الأحيان".[3]

- والحديث عن الضوء يستدعي الحديث عن الظل؛إذ يلعب الظل وظائف عديدة في المسرح نذكر منها:

- **الوظيفة المرجعية:** إذ يضفي طابع الواقعية على المسرحية.
- **الوظيفة الرمزية:** وذلك بخلق إيحاءات الغموض والالتباس على الخشبة.
- **الوظيفة الإشارية:** إذ يمكن أن يحيل الظل على الزمان:الفصل، اللحظة، اليوم...والمكان:الهواء الطلق، فضاء مغلق...

---

1 المعجم المسرحي، ماري اليا س، حنان قصاب حسن، ص40.

2 متعة المسرح، عقل مهدي يوسف، ط1، دار كندي للنشر والتوزيع، الاردن، 2001، ص101.

3 المرجع نفسه، ص100.

الوظيفة الجمالية: إن التقابل بين الضوء والظل يساهم في خلق نوع من التوازن بين المساحات المعتمة والمساحات المضاءة على الخشبة، وكذا في ظهور ضرب من الإيقاع البصري الذي يضفي على اللوحة التشكيلية المسرحية مسحة جمالية.[1]

غير أن بعض الاتجاهات التي دعت إلى استخدام لون واحد طول العرض، كما فعل بريخت حيث دعا إلى استخدام اللون الأبيض النقي.

سيميائية الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

سيميائية الموسيقى

تلعب الموسيقى دورا مهما في حياتنا جميعا ، فهي تقدم لنا المتعة والسلوان الانفعالي والإلهام، ولقد تزامنت بدايات الموسيقى مع بدايات المسرح نفسه،فهما ينحدران من أصل واحد،وهو الطقوس الدينية البدائية، وقد ارتبط المسرح بالموسيقى تقريبا في كل المسارح العالمية سواء في المسرح الغربي أو المسرح الآسيوي والإفريقي....

فاستخدام الموسيقى الجيدة والمناسبة في العرض المسرحي لا تساعد المشاهدين فقط على الاستمتاع بالعرض بل تساعد كذلك الممثل على أن يبرز طاقاته من خلال اعطائه مساحة للأداء و إظهار مرونة جسمية وخاصة في الأعمال الصامتة

وهناك نوعان من الموسيقى في المسرح:

- موسيقى أُلفت خصيصا للعرض المسرحي مباشرة.
- النوع الثاني هي الموسيقى المسجلة.

وقد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ وبتطور الذائقة العامة،فكانت تارة عنصرا عضويا يعطي العرض ايقاعه،وتارة عنصرا مرافقا له وظيفة جمالية، وتارة عنصرا دراميا يلعب دورا في تشكيل المعنى.[2]

1 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد العماري التهامي، ص102، 103.

2 المعجم المسرحي ،ماري الياس وحنان قصّاب حسن، ص490 .

وأهم مايميز العلامات الموسيقية أنها تتألف من دال فقط ،ولا مدلول لها،ومن ثم فهـــي لا تُشـــكل سوى نسق يقول بوليز،" الموسيقى فن غير دال".[1]

يؤدي النسق الموسيقي وظائف سيميائية كثيرة في العرض المسرحي:[2]

- **وظيفة إعدادية:** تلعب فيها الموسيقى دور الوسيط ينقل المتفرج من العالم اليومي ،إلى العـــالم التخييلي في بداية العرض.

- **وظيفة تعبيرية:** وتكون عند الايحاء بشعور أو انفعال أو مزاج،كما تستطيع تصـــوير حالـــة الشخصيات النفسية

- **وظيفة تأشيرية:** الإحالة إلى مكان جغرافي أو عصر من العصور، أو بلـــد معـــين، أو انتمـــاء اجتماعي.

- **وظيفة تركيبية:**عندما تستعمل الموسيقى للتركيز على موقف من المواقف، أو تمـــلأ الفراغـــات ،وتشد الأواصر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور أو الملابس، أو بين الفصول، واللوحات.

- **وظيفة شعرية:** بالإضافة لمصاحبتها للحدث في العرض المسرحي، تسعى إلى خلق أثرها الخاص، والتأثير في حس المتفرج ووجدانه.

وقد يكون توظيف النسق الموسيقى ليتسنى خلق التغريب ،ومساعدة الممثل على المحافظـــة علـــى مسافة بينه وبين الشخصية التي يقوم بأدائها.

سيميائية المؤثرات الصوتية:

وهي "مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية للإيهام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيـــه الحدث"[3]، ويتضمن هذا النسق كل العلامات الصوتية التي لا تدخل في نســـق الموســـيقى، ولا في نسق الكلام.

---

1 مدخل لقراءة الفرجة المسرحية،محمد التهامي العماري،ص105.

2 المرجع نفسه، ص 105 ــ 106 .

3 المرجع نفسه، ص 107.

فهي علامات فضائية هامة من النوع السماعي الأيقوني[1] ،كصرير الأبواب وأصوات الحيوانات والطيور(فضاء غابة) والصدى (فضاء فارغ)،وكذلك الانتقال والتنقل ،كأصوات العربات والسيارات (تقترب أو تبتعد).

وقد أصبح يلعب هذا النسق دورا دلاليا هاما في العرض المسرحي.

هذه العلامات التي لا تشتغل منعزلة عن علامات الأنسقة الأخرى ،ولكن تتفاعل معها ،فتدعمها تارة ،وتتعارض معها تارة أخرى،بل يمكن لها أن تعوضها في بعض الأحيان كما هو الحال في الديكور الصوتي بدل الديكور البصري.

1 الفضاء المسرحي -دراسة سيميائية- ، أكرم اليوسف، ص148 .

الفصل الثاني

سيميائية الشخصية وأساليب التشخيص في مسرحية الأجواد لعلولة

المبحث الأول: قراءة في مسرحية الأجواد

قراءة في العنوان

ملخص المسرحية

بطاقة فنية للمسرحية

المبحث الثاني: دراسة سيميائية لشخصيات مسرحية الأجواد

أنواع الشخصيات في مسرحية الأجواد

دوال الشخصيات ومدلولاتها

المبحث الثالث: أساليب التشخيص في المسرحية (الأجواد) والتقنيات المساعدة على تحقيقه

أساليب التشخيص

تقنيات مساعدة على تحقيق التشخيص:

- تمهيد:

إذا كان الإخراج المسرحي لغة لها مفرداتها ودلالاتها ومصطلحاتها وإيحاءاتهـــا،وهي لغـــة موازية ومترجمة للغة النص المسرحي، غير أنها لا تظل على هذا الحال فقط، بل تتحول إلى تفاعـــل بين النص وإخراجه، فلا يحدث انفصال بينهما(بين الأفعال والأقوال، الكلمة والحركة)بل يبدو في النهاية وحدة متكاملة، على الرغم من تعدد عناصرها.

ففن الإخراج ليس مجرد دراسة لتقنيات المسرح وتاريخه فحسب بل هو موهبـــة ووعـــي حضاري وثقافي وفكري عميق.إن المتتبع لأعمال علولة وخاصة في مسرحية الأجواد، يكتشف لا محال أن علولة المؤلف/المخرج يشكلان وحدة واحدة، فهو_ علولة_ فضاء لتقاطع بـــين المؤلـــف والمخرج والباحث عن مسرح جديد يحاول أن يتميز به عن غيره من المؤلفين والمخرجين. فعلولـــة المخرج يلاحق علولة المؤلف ليترع منه ما لم يستطع إبداعه في النص الأول

وتعد مسرحية الأجواد من أهم المسرحيات التي أنتجها عبد القادر علولة التي هزّت الساحة الجزائرية والعربية من خلال تحكمه البارع في عمليتي التأليف والإخراج.ويعتبر عنصر التشـــخيص لدى ممثليه أهم ما احتوته المسرحية. إضافة إلى امتزاج القوّال بمفهومه التراثي والممثـــل بمفهومـــه الكلاسيكي - الأرسطي - لينتج شخصية مسرحية جديدة البناء.

قراءة في العنوان:

أجاب عبد القادر علولة في حوار أجراه معه، محمد جليد، مختص في علـــم الاجتمـــاع في جامعة وهران **1985**، عن الأجواد وسبب اختياره لهذا العنوان فأجابه:"أنه من الصعب علـــيَّ أن ألخص مسرحية الأجواد، ومن الصعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحويه، سواء مـــن حيـــث الأفكار أو من حيث انشغالات البحث التي تنطوي عليها...لذلك يبدو لي أنه من الأجدر تقـــديم بعض الأفكار الكبيرة عبر مراحل...أولا، فيما يتعلق بالعنوان"الأجواد بالمعنى الحرفي الكرماء، فهو يلخص بالنسبة لي إلى حد ما، الفكرة المركزية ؛أي جوهر المسرحية".[1]

الأجواد:

- وقد ورد في لسان العرب لابن منظور أنّ جود: "الجيّد: نقيض الرديء، ورجل جوَّاد ســـخي، وكذلك الأنثى والجمع أجوَّادٌ".[2]

الأجواد: هم الطيبون في عالم صارت الطيبة فيه سذاجة ومأساتهم هي مأساة ذلك الذي يرفض أن يطأه الآخرون، ويرفض أن يختنق صوته في حنجرته.

ملخص المسرحية:

الأجواد، مسرحية لعبد القادر علولة، ألفها وأخرجها بطريقـــة متوازنـــة ودقيقـــة، في الأجواد مازال الهم السياسي بطابعه الانتقادي مسيطر، ومازال البحث عن إنسانية الإنسان وسط هذا الهم هاجسا، لكن الهمّ السياسي في الأجواد لم يستسلم لقعقعة الشعارات السياسية المباشـــرة و لم يطلق أحكاما بطريقة عبثية سوداوية، خالطة الأوراق والألوان.

الأجواد من العروض المسرحية التي يعلو فيها صوت الفن.

[1] من مسرحيات علولة(الأقوال ــ الأجواد ــ اللثام)، عبد القادر علولة، ص233.

[2] لسان العرب، لابن منظور،ج1، باب جيم، جود، ص720.

العمل عبارة عن لوحات لا يوّحدها ناظم أو تسلسل منطقي سواء من حيث الفكرة أو الحـــدث، لكنها تنهض عن رؤيا شاملة وواحدة في الوقت نفسه، رؤيا تريد للواقع أن يستقيم، أن تشتغل في ظلامه كرامة الإنسان، وتحديدا ذلك الإنسان البسيط.

القوّال في قلب الحدث، بصوت جميل وآسر، يصعد بقدرته الصوتية المذهلة إلى ذروة المأســـاة - مأساة الإنسان البسيط-، ثم يهبط بك إلى القاع بإيقاع رائع.

إنه يخترق المشهد معتمدا على التلوين الدرامي، كأنه أحد أبطال العرض، بل بطله الأول، يقول، يروي، وعندما يأتي الفعل، وتحتل لحظة تشخيص ما يرويه، نشعر أن لكل مـــن الـــراوي والتشخيص طبعا خاصا، بنكهة خاصة.

المسرحية عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية وبعض الجزئيات من حياة الجماهير الكادحة والناس البسطاء، أنها مناظر نصادفها كل يوم في حياتنا اليومية، هذه المواقـــف لهـــؤلاء البســـطاء المتميزين بالجود والكرم والسخاء، هي الموضوع .

تقدم المسرحية سبع شخصيات نموذجية لكل منها قصتها وموضوعها ومجالها المنفصل عن البقيـــة لتتركب هذه العناصر المتشتة في شبكة واحدة عن طريق إعادة بعث شخصية القوّال الذي يتخـــذ الأسلوب القصصي وسيلة الربط: [1]

- فمن **علال الزبال: ناشط ماهر في المكناس، حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس، يمر على الشارع الكبير زاهي حواس، باش يمزح بعد الشقاء ويهرب شوي من الوسواس.**

[1] من مسرحيات علولة، عبد القادر علولة، الأجواد، ص 77.

إلى **الربوحي لحبيب:** -الحداد- في حديقة الحيوانات، **حديقة البلدية الربوحي لحبيب في مهنته الحداد أخذاه في ورشة من ورشات البلدية محبوب بالكثير عند الخدامين، المواقف التي يأخذها معروفة للجميع الربوحي لحبيب الأسمر واصل درجة عالية من الحنانة وخدمة الغالبية.**

- وقدور البناء: بنى وعلاّ، كبّ جهد في البغلي والياجور، ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور وحش لمرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور لزّم حوايج الخدمة ماشي يريح قدور.

- إلى عكلي والمنّور، العكلي اللي يقرر يوصي بهيكله العظمي للمختبر الثانوية الفقير بالوسائل التعلمية.

كانت بين عكلي ومنوّر صداقة كبيرة، صحبة متينة رابطتهم حدّ ما يدس على خوه... واحد منهم ما يدير شيء بلا ما يشاور الآخر عكلي ومنوّر خدموا وجربوا طويل مع بعض، كل واحد أدى من خوه فوائد كثيرة، كانوا بزوجهم خدامين في ثانوية عكلي طباخ، منور بواب.

- أمّا منصور: رزم قشه المنصور بالصمت والتبسيمة سرحوه في تقاعد يريح من الخدمة أوقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزّمة تنهت وعانقها تقول بناهم ذمّة خاطبها بمهلة وهدوء عاطيها قيمة.

وجلول لفهايمي:كريم يؤمن بالكثير في العدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وخلاص متمني، بلاده تتنمي بسرعة وتزهر فيها حياة الأغلبية جلول لفهايمي ماد يده باستمرار لقراينه يوقف بحزم وقت الشدة، ويساهم بكل ما يقدر عليه ضد الغبينة، دقيق في السيرة وذكي في الخطة ولكن فيه ضعف عصبي، يتقلق، تتغلب عليه النرفزة، يزعف ويخسرها.

وأخيرا: جوهرة المصنع سكينة المسكينة زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجلها ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية هكذا، صرّحوا بالأمس أطباء المستشفى سموم اللصيقة هما أسباب البلية جوهرة المصنع سكينة المسكينة.

بطاقة فنية لعرض الأجواد:

المؤلف: عبد القادر علولة

المخرج: عبد القادر علولة

إنتاج: مسرح وهران الجهوي **1985**

مساعد الإخراج: داودية خلادي

ديكور وملابس: زروقي بخاري

مراقبة: مصطفى بناني

موسيقى: رشيد وفتحي

سينوغرافيا: طابلقوس قادة وموني صديد بوشنتوف

مكياج: بلحاج ربيحة

الممثلون:

سيراط بومدين

عبد القادر بلقايد

فضيلة حفصاوي

إبراهيم حشماوي

يمينة غول

إدرار محمد

محمد حيمور

جوائز للمسرحية:

جائزة أفضل تمثيل مسرحي، سيراط بومدين.

جائزة أحسن عرض -الجزائر- **1985.**

جائزة أحسن نص مسرحي.

جائزة أحسن أداء مسرحي -تونس-.

تنويه بالنص المسرحي -تونس-.

المبحث الأول: سيميائية الشخصيات في مسرحية الأجواد لعلولة

ينبغي أن نشير إلى أننا اعتمدنا في تحليل الشخصيات سيميائيا على مقاربة فيليب هامون ، وهذا راجع لعدة أسباب لعل أهمها أنها خلاصة البحوث البنيوية السيميائية السابقة "غريماس -بروب - سوريو..." .

1- أنواع الشخصيات في المسرحية حسب تصنيف هامون:

من خلال تتبعنا لأحداث المسرحية وشخصياتها، يتضح أنّ عبد القادر علولة قـــد وظّـــف نوعاً واحد من الشخصيات، وهي شخصيات ذات مرجعية اجتماعية، وهي شخصـــيات ممكنـــة الوجود باعتبار أن سماتها وملامحها وأفعالها مستقاة من مجتمع حقيقي، وهذا ما أكد عليه علولة في كل مرة من أن شخصياته شخصيات حقيقية عايشها .يقول:" أمضيت معظم شبابي في حي شعبي بالمدينة الجديدة بمدينة وهران في حوش يتألف من سبعة عشر عائلة يعيشون فوق بعضهم البعض، عاشرت هذه الطبقة من المجتمع طويلا وتشبعت بالكثير من قيمهم اللسانية والمعنوية والأخلاقيـــة والاجتماعية والنفسية. لقد مثّلت لي هذه الشريحة الاجتماعية عينة من المجتمع الجزائري، مع الوقت بدأت أحس من خلالهم بالّنبض الحقيقي للمجتمع، أين صادفت شخصيات تركت بصـــماتها في حياتي، وهي حاضرة دائمًا في مسرحياتي كما هي في الواقع، غير أّنها تحضر وتغيب في أعمـــالي بأشكال مختلفة، هي شخصيات وجدُتها في العديد من الروايات كانت تتمّثل أمـــامي بمغامراتهـــا، وحملها الثقيل، ومسؤولياتها، ومشاكلها المتعددة، إّنها شخصيات مستقرة في عواطفها وســـلوكها، لذلك أنا أُفضلها على غيرها، إنهم "أشخاص" يتسمون بالبطولة والإيجابية في حياتهم اليومية، أنا أتذكر إلى اليوم كرمهم وتفاؤلهم وإنسانيتهم ففي مسرحية الأجواد عالجت موضوع الكرم والجود عند هؤلاء النَّاس الذين يعرفون كيف يمنحون كل شيء دون انتظار المقابل .أنا أعرف صـــعوبة تصنيف الشخصيات بين أبطال إيجابية أو أبطال سلبية غير أن ما أعرفه جيدًا هو أن الحياة الحقيقة

توجد داخل هذه الطبقات الاجتماعية وهنا تتحدد الجزائر العميقة، وهنا استَمد إلهامي من كلّ ما أعايش وما أ رى ومن كل ما أسمع".[1]

2 - دوال الشخصيات ومدلولاتها:

أنَّ الشخصية وحدة دلالية ذات دال ومدلول كأي علامة لغوية، يبدأ الكاتب فيها بطرح الشخصيات بيضاء من حيث الدلالة، ولكنها شيئا فشيئا تمتلئ بالنعوت والمعلومات والأسماء والتصنيفات؛مما يجعلها ذات مدلول محدد تابع لاختيارات الكاتب وأهدافه؛وإذا لاحقنا هذا الدال (البياض الدلالي) وهو يمتلئ بالمعلومات، ويحدد بالأسماء والصفات سيصبح له مدلوله الخاص .ذلك أنَّ الشخصية كما ذهب هامون بوصفها مورفيما فارغا في البداية(لا معنى للشخصية ولا مرجعية لها إلاّ من خلال السياق (لا تمتلئ إلاّ في آخر النص).

- وهذا ما سنقوم بتتبعه في تحليل الشخصيات، حيث سنتتبع الشخصيات في مسرحية الأجواد من خلال تحليل مدلولها ودالها. إذ بتتبع دال الشخصية ومدلولها تتحدد لنا معالمها ويسهل رسمها..ذلك أنَّ دال الشخصية الظاهرة بأفعالها وأقوالها، والمدلول هي الأفكار التي لم يفصح عنها، وأنَّ استخراج هذه الأفكار هو نوع من الكشف عن البنية التحتية لهذه الشخصيات وإظهار رمزيتها[2]

أ - مدلول الشخصية:

يظهر مدلول الشخصية من خلال مختلف العلامات السياقية المختلفة والتي تبدو على شكل أفعال وأقوال، وأسماء وحروف، وصفات، سلوكات..فالشخصية بوصفها مدلولا هي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة سلوكها وأقوالها، وتصريحاتها، وصورة هذه الشخصية لا تكتمل إلاّ حينما يكون النص قد بلغ أوجه الحكائي، ووصل إلى نهايته المعنوية وأصبح النص لا يحتمل أي شيء يُقال.فالشخصية "شكل فارغ" تقوم المحمولات المختلفة بملئها (الأفعال أو

[1] الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، غريبي عبد الكريم، تلمسان، 2012/2011، ص148

[2] ينظر:الشخصية المدنية في شعر أحمد الطيب معاش، طارق ثابت، ص53.

الصفات)، إنها دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي ونشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ/ المشاهد.[1]

فمدلول الشخصية لا يتشكل من خلال التكرار فقط، ولكن من خلال التقابل أيضا، أي علاقة الشخصية مع باقي الشخصيات الأخرى.

- ولفهم الشخصية وطريقة بنائها في المسرحية، وتصنيفها دلاليا لا بد لنا أن نلجأ إلى معيارين ذكرهما فليب هامون في كتابه سميولوجية الشخصيات الروائية وهما: **المعيار الكمي**(تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النص) **والمعيار الكيفي**(نتساءل هل هذه المعلومات المتعلقة بكينونة الشخصيات معطاة بطريقة مباشرة من طرف الشخصية نفسها، أو بطريقة غير مباشرة).

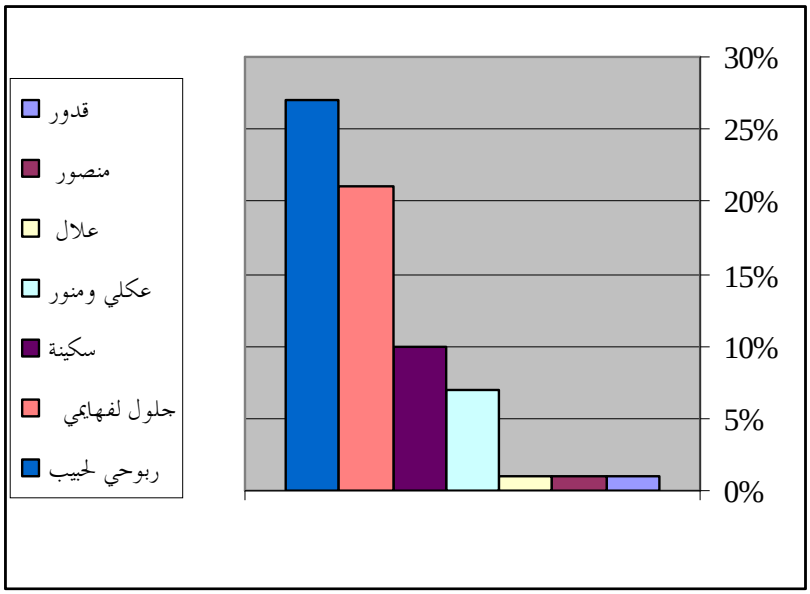
1- المقياس الكمي: وفيه تقاس الشخصيات استنادا إلى كمية المعلومات التي يقدمها الكاتب عنها، وفي مسرحية الأجواد نجد أن عبد القادر علولة قد أورد الصفات الداخلية والخارجية لشخصياته، وهذا ما سنلاحظه من خلال تحليلنا لشخصيات الأجواد.

الشخصيات	الصفات المعنوية	الصفات الجسمية	العدد
علال الزبّال	- يمزح وزاهي	/	01
الربوحي لحبيب	مشروح الخلق، رائق محبوب، معزوز بالقوة، حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطّر. الكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل، وحلوة في النغمة، في داخله فوائد ومعلومات كثيرة صاحب مبادئ ومواقف. وجه واحد في الشدة وفي الوسع، كلماته حلوين في فمه وينقبلوا بسهولة واصل إلى درجة عالية في الحنانة و الهدنة والتواضع والقناعة والحشمة	يحوط على الستين في القامة قصير شويه السندان والمطرقة خلاو فيه المارة لونه أسمر بلوطي سنيه واحدة واقفة جدرها تبان وزوج غايبين، شعره أشهب كرد مبروم والشيب ما ترك شعرة، يديه خشينة	26

[1] سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون،ص36، 37.

قدور	مبتسم فرحان	/	01
عكلي ومنور عكلي منور	الكلمة تخرج من فمه صافية مازال محافظ على قيم البادية	سمين شويه، الشلغمة مبرومة الصوت عالي في النغمة، طويل القامة قصير وصغير	 07
المنصور	الصمت والتبسيمة، يخاطب بمهلة وهدوء وافي صافي العزيمة، الجهد والشهامة، القـــوة والصـــلبة والهمّة	/	05
جلول لفهايمي	كريم، يحب وطنه بجهد وخلاص، ماد يديـــه لقراينـــه يوقف بحزم وقت الشدة، دقيق في الســـيرة وذكـــي، عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفـــزة يزعـــف ويخســـره حنين كريم ويرشد للطريق المفيدة، عادل وينعر علـــى الحق، مربي أولاده على الصواب، وغارس فيهم حـــب العمل الجيد الحنانة والتواضع، والحشمة، يعرف يحلـــل لمشاكل جيرانه باهتمام، حتى كلمة يعرف يصـــوبها، صاحب مبدأ، يتكلم بأدب، يعرف يتكلم على الدين والقيم الخلقية والإنسانية.	/	21
سكينة المسكينة	سلوكها الحسنة مع الجميع ونشاطها، بارزة في تحليل المشاكل والظروف ذكية، تركب المعنى بدقة، مدربة تعرف للتنظيم، حديثها حلو يفاجي ويرتكز على المبدأ تعرف تتكلم على الآفاق البعيدة، تحمس على الحق والعدالة، تعبيرها واضح تختمه بالتبسيمة	ما تقدر توقف على رجليها	10

من خلال الجدول ومعطيات المقياس الكمّي، يكون ترتيب الشخصيات على النحو الآتي:



فشخصيتا الربوحي لحبيب وجلول لفهايمي، الشخصيتان الأكثر حضـــورا في المســـرحية مـــن الشخصيات الأخرى ثم شخصيتا عكلي ومنور إضافة إلى سكينة، وتقترب الشخصيات الأخـــرى من بعضها ويتعلق الأمر بعلاّل ومنصور، وقدور، فلا فارق بينها.

والملاحظ هو تركيز علولة على الصفات المعنوية أكثر من الصفات الجسمانية ،وهذا راجـــع إلى اهتمام علولة بالشخصية من الداخل وليس من الخارج

وقد اعتمدنا على مقياس آخر وهو احصاء الاسم **وتواتره**، فلاحظنا أن:

علاّل: ورد اسمه خمس (**5**) مرات.

الربوحي لحبيب: ورد اسمه احدى وثلاثين (**31**) مرة.

قدور: ورد اسمه مرة واحدة (1).

عكلي ومنور: ورد اسمهما معا ست عشرة (**16**) ىمرة، في حين ورد كل اسم على حدى.

عكلي: ورد اسمه منفردا أربعين (**40**) مرة.

منوّر: ورد اسمه منفردا ثمان وأربعين '(**48**) مرة.

المنصور: ورد اسمه أربع مرات**(04)** .

جلول لفهايمي: ورد اسمه ثلاثا وسبعين مرة**(73)**.

سكينة: فقد ورد اسمها خمس عشرة**(15)** مرة.

من خلال تواتر الأسماء يتضح أن جلول لفهايمي الأكثر تواتر من حيث الاسم من بين الشخصيات الأخرى وبعده الربوحي لحبيب ثم عكلي ومنور في حين أن الشخصيات الأخرى لم تحظ بهـــذا القدر من التواتر وهي سكينة والمنصور وقدور.

وبناء على ما تقدم نخلص إلى أن عبد القادر علولة قد صوّر لنا شخصـــيات الربـــوحي لحبيـــب وجلول لفهايمي وعكلي ومنوّر تصويرا كليا محيطا بجميع جوانب الشخصية النفسية والفزيولوجية وحتى أفعالها وسلوكها ،في حين نجده قد أشار إلى الشخصيات الأخرى إشارات بســـيطة لأنهـــا شخصيات لا تفعل بل تترك نفسها للقوّال ليقول عنها ويتعلق الأمر بكل مـــن ســـكينة وقـــدور وعلاّل.

غير أنّ المقياس الكميّ وحده غير كاف لفهم بناء الشخصية ،فهو لا يؤدي إلى رؤية شاملة ومتكاملة للشخصية من جميع جوانبها لذلك نحتاج لمقياس آخر يساعدنا على فهم الشخصية وهو المقياس النوعي لأن:"الاعتماد على المعلومات الكمية وحدها لا يؤدي إلى رؤية متكاملة للشخصية من جميع جوانبها،إنما يخبرنا عن بعض جوانبها ويحجب بعضها الأخر،لهذا يأتي المقيـــاس النـــوعي ليدقق في مصدر المعلومات المقدمة عن الشخصيات والطريقة المختارة لعرضها".[1]

ب- المقياس النوعي :

يبحث المقياس النوعي عن مصدر المعلومات المقدمة حول شخصية ما ،هل هي مقدمة من طرف الشخصية نفسها أي بطريقة مباشرة،أم بطريقة غير مباشرة عن طريق القوّال أو الشخصيات الأخرى.

[1] رواية الكراف والخطايا ل عبد الله عيسى لحيلح، نادية بوفنغور، ص 132

وعلى اعتبار أن مسرحية الأجواد لا توجد فيها شخصية رئيسة بل هي موزعة على سبع شخصيات لذلك سنتناول كل شخصية على حده في المقياس النوعي.

الشخصية	مصدر المعلومة	المعلومة
علاّل	القوّال	كل المعلومات جاءت على لسان القوّال
الربوحي لحبيب	القوّال	الربوحي الحبيب في المهنة حدّاد ،خدام في ورشة من ورشات البلدية ،في السن يعتبر كبير مادام في عمره يحوط على الستين،في القامة قصير شوية،السندان والمطرقة خلاّو فيه المارة.لونه أسمر بلوطي.وسنيّه واحدة واقفة جددرها تبان وزوج غايبين .شعره أشهب كرد مبروم والشيب ماترك شعرة... الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء الزهر مقطّر والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل وحلوة في النغمة... وجه واسع في الوسع وفي الشدّة... الربوحي الحبيب الأسمر واصل إلى درجة عالية في الحنانة وخدمة الأغلبية ... في الهدنة... التواضع القناعةوالحشمة،حتى في لبسته ظاهرة على الحبيب البساطة....
	الشخصيات الأخرى	تعبان كي العادة متحمّل المخلوق مصايبنا وبمشاكل لمغبنا...
	زوجته مريم :	مولى خيمتي العزيز ياناس مستشار البؤساء...
قدور	القوّال	كل المعلومات جاءت على لسان القوّال
عكلي	القوّال:	كانت بين عكلي ومنوّر صداقة كبيرة صحبة متينة رابطتهم حدّ مايدس على خوه.واحد منهم مايدير شيء بلا مايشاور الآخر.كانت بين عكلي ومنوّر مودّة حلوة،محبة قلبية صافية،ماقادر الغير يشيطن بيناتهم ويخلوضها.يتناقشوا ويتناقدوا صح لكن عمرهم ولا يتنايفوا .كانت بين عكّلي ومنوّر صداقة كبيرة ...ذمة كل واحد أدّى من خوه فوائد كثيرة،كانوا بزوجهم خدامين في ثانوية ،عكلي طباخ،ومنوّر بواب...
	الشخصية نفسها:	اجلي راني نشوف فيه يطل وحاب نزيد نفيد هذي الثانوية نفيد في التعليم في تكوين الشبيبة
	الشخصيات الأخرى: منوّر	عكلي امزغان المرحوم مزيود 1920بقرب برج منايل...اغترب وهو في عمره 18 سنة،رجع لبلاد في1946 بعد مازوجوه مواليه في نفس السنة...دخل يخدم كمساعد طباخ في هذا المدرسة، النهار الأول نبهني المسكين شافني دهشان كان يحب القراءة والعلم....كان كلامه حلو ومفيد ...كان مولى نيف ويحب وطنه، يخرج الذهب من يديه ...يد عكلي صديقي عنصر يا معلمة، اللي كانو يخدموا معاه يحبوه بزاف ومقادرنه... يديه خشان على حساب القامة انتاعه... كان عفريت وشجاع خويا شجاع ماما تبكي عليه وهو يصبر فيها... كان زهواني ودائما متفائل... جسدي يا

منوّر	المعلمة:	منور هاديه في سبيل هذا الهدف العالي... صاحب الموقف والنظرة البعيدة... في القوة الصلبة والهمة... القوّال منوّر قصير وصغير على عكلي بعشر سنين كابر في البادية ومازال محافظ على القيم اللي في صغره شربها،كانت بين عكلي ومنوّر صداقة كبيرة..... الشخصيات الأخرى سي منوّر معروف لدى الجميع ،ويتميز في تعبيره بطريقة حارّ....كان المنوّر المحترم صديق المرحوم وأصبح اليوم الحارس الظنين على بقايا صديقه
جلول لفهايمي	القوّال الشخصية نفسها: الشخصيات الأخرى: زوجته: العاملة:	-كريم يأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية ،يحب وطنه بجهد وخلاص متمني أبلاده تتنمى بسرعة وتزهر فيها حياة الأغلبية. ماد يده باستمرار لقراينه يوقف بحزم وقت الشدة،ويساهم بكل ما يقدر عليه ضد لغبينة .دقيق في السيرة وذكي في الخطة ،ولكن فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها ولاده يحبوه ويقادروه.....يعرفوا ضعفه ويعرفوا كيف يتصرفوا معاه...يعرفوه حنين كريم ويرشد للطريق المفيدة...جلول لفهايمي يعرف كيف يتحدث مع أولاده...مربيهم على الصواب وغارس فيهم حب العمل الجيد الحنان والتواضع والحشمة... جلول يعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل... يعرف يأخد الكلمة في الاجتماعات النقابية ويركز على الصحيح والمبدأ...، أبعاد المهمة اللي كان يطارد من أجلها في سبيل الله مع الفقراء والمساكين، يسمع لجيرانو باهتمام وما يضيع من حديثهم حتى كلمة أنا الفهايمي مانسواش...أنا متالبني الهم...عندهم الحق اللي يسبوني...عندهم الحق لي مسميني جلول الفضولي...لو كان راني عايش في بلاد أخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر...لو كان راهم حكموا علي بالإعدام ...مانسواش أنا...يلزمني السوط...السوط...اللكوط...نستهل السقلة في الفم...جلول لفهايمي بلية...آفة ...اجتماعية...اربطو جلول الفهايمي أقتلوه...علاش مخليني حيّ؟...خيطوا لي فمي واقطعوا لي نفي تنجحوا...والسوط ...السوط...السوط. أجري ياجلول أجري...أنت بغيت حد مارغم عليك...شفت لفهامة وين توصل...أيا والسوط...السوط..السوط...أجري شفت وين يوصلوا العدالة الاجتماعية والطب المجاني....ياه....أجري أبوكم جلول عادل ينعر على الحق جلول لفهايمي سيد الرجال جلول لفهايمي مسكين دقيق في السيرة وذكي في الخطة مزية اللي تغلب في النهاية على الضعف اللي فيه.....كان عصبي يتقلق تتغلب عليه التزفزة يزعف ويخسرها.
سكينة المسكينة	القوال	كل المعلومات جاءت على لسان القوّال

من خلال الجدول يتضح أنّ :

الراوي(القوّال): هو المصدر الرئيسي للمعلومات المتعلقة بمعظم الشخصيات، إذ يقدم معلومات حول الشخصيات ككل؛ فللقوّال الحظ الأوفر في مسرحية الأجواد فهو قلب المسرحية. يحتل موقعا وسطا بين الكاتب والمسرحية، ينهض بوظيفة السرد أو القول؛ ذلك أن القوّال شخصية نائبة عن الكاتب، بحيث يسند إليها هذا الأخير إشارات وعلامات لظهورها على الخشبة

فالقوّال في مسرحيات علولة، هو السارد الحاضر، يروي قصته من الداخل، لذلك يظهر داخل المسرحية بمظهرين مرة في هيئة البطل، ومرة في هيئة السارد يتحدث عن البطل.وهذا النوع من الشخصيات **السارد بضمير أنا** كما صنفته يُمنى العيد في كتابها "تقنيات السرد الروائي"[1]، بالإضافة إلى وظيفة القول له وضيفة الشرح والتفسير والتعليل.

- إنّ الشخصية المحورية في مسرحية الأجواد هي شخصية واعية ترفض الظلم والبيروقراطية وتسعى إلى تغييره لتتحقق العدالة الاجتماعية، وتحقيق نفسها وكيانها، أمام مجتمع صار الظلم والفقر والبيروقراطية واللامبالاة أهم ميزاته

فمن **علاّل** ورغم أنه يسعى إلى تخليص الناس من أوساخهم وقذوراتهم، إلى أنه مازال يُنظر إليه باحتقار؛ولكنه مع ذلك يكمل حياته ويحلم بغد أفضل له وللجزائر. **إلى المنصور** الذي يسعى إلى تغيير ظروفه ويحلم بغد أفضل، تتحسن فيه صحة زوجته، ويؤّمّن الحياة لأولاده. أمّا الربوحي لحبيب الذي يسعى جاهدا لمساعدة غيره، وبما في ذلك الحيوانات التي أصبحت حياتها مهددة بفعل الإنسان هذا الأخير أصبح لا يهتم إلاّ بنفسه ومصالحه. **وعكلي ومنوّر** اللذان جمعت بينهما الصداقة؛ **عكلي** الذي أراد أن يمنح هيكله العظمي للثانوية التي يعمل فيها، والتي تفتقر إلى الأجهزة، ورغم أنه لا يملك شيئا إلاّ أنه فكّر كيف يمنح شيئاً لوطنه فلم يجد غير هيكله.أما **منوّر**

[1] المرجع السابق، ص105.

ورغم معارضته لصديقه فقد قرر أن ينفذ وصية صديقه؛ فشخصيتا **عكلي ومنوّر** مثال للصداقة والتضحية والالتزام بالعهد.

أمّا **جلول لفهايمي** الذي يسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، فقد دفع ثمن ذلك ليجد نفسه في الأخير، في مصلحة حفظ الجثث ومهدد بالطرد في أي وقت، فنجده في ثورة داخلية.وأخيرا **سكينة المسكينة** التي فقدت الحركة بسبب مصنع الأحذية فوجدت نفسها رهينة العجز الجسدي والعجز عن تأمين حياتها وحياة أبنائها.

ورغم كل هذه الظروف التي تعاني منها جميع الشخصيات فإنها تحلم بغد أفضل.

- هذه الشخصيات التي تتكلم عن نفسها تارة، وتارة تترك للقوّال أن يحكي على لسانها كما هو الحال مع (علاّل- المنصور- قدور- سكينة)

فمن خلال شخصية القوّال استطاع الكاتب، كما استطاعت الشخصيات أن تعبر عن موقفها الإيديولوجي وعن معاناتها، كما تمكن علولة أن يمرر من خلاله التعليقات التي جاءت على لسان القوّال.

وخلاصة القول، لقد وُفقَ عبد القادر علولة في توظيف شخصية القوّال .هذه الشخصية المشهورة في الساحة الجزائرية بصفة خاصة، والعربية بصفة عامة، وإدخالها إلى المسرح، ليصبح لها-المسرحية- لمسة خاصة، وتفرد عن سائر المسرحيات في العالم.

دال الشخصية:

إن تقديم الشخصية، ووضعها على خشبة النص يتم من خلال دال متقطع أي مجموعة متناثرة من الاشارات التي يمكن تسميتها سمته إنّ الخصائص العامة لهذه السمة تتحدد في جزء هام منها، بالاختيارات الجمالية للكاتب.

فالكاتب لا يسمي ولا يطلق أسماء هكذا اعتباطا، وعبثا، بل يعمد إلى أسماء معينة تكون دليلا حقيقيا عليها؛فالاسم عنصر هام في انسجام النص، وكما يقول هامون:"فهو يشكل ضمان

الديمومة، والحفاظ على الخبر، وعلى مدى تنوع القراءات، فنص تتغير فيه إشارات الشخصيات مع كل جملة، لا يمكن أن يشكل نصا مقروءا". [1]

فيعد الاسم احدى السمات التي تميز الشخصية، إذ يعتبر الاسم الخطوة الأولى في الترميز الشيفري الناجح .ففي كثير من الأحيان يكفي أن يذكر اسم شخصية حتى تعطينا لمحة عنها فالكاتب لا يسمي شخصياته عبثا بل يعمل على إيجاد أسماء تدل عليها، كما يمكن للكاتب أن يطلق ألقابا مهنية: حداد، مهندس...أو ألفاظ قرابة: العم، الخال، الجد....أو أسماء عاهات أو تشوهات تميز الشخصية عن غيرها : الأعرج، الأحدب...

وأسماء الشخصيات بحد ذاتها لا أهمية لها" إنما تكمن أهميتها فيما تفسره، وتؤوله من دلالات متنوعة الحقول، ومن شأنها أن تعمق وعي المتلقي بالمعاني الإستراتيجية التي يولدها الخطاب...فالاسم يفسر طبيعة الشخصية، ويفسر موقعها في السلم الاجتماعي، ويفسر دلالاتها على الحدث".[2]

والكاتب قد يختار أسماءه اعتباطا، أو يقصد من ورائها شيئا.وفي مسرحية الأجواد نجد أن كل الأسماء التي وظفّها عبد القادر علولة من واقع المجتمع الجزائري فهي منتقاة بعناية كبيرة، وهذا ما عبر عنه عدّة مرات وفي عدة حوارات حيث أكد دائما أن شخصياته هي شخصيات واقعية، وقد ربط أسماء هذه الشخصيات بأسماء أخرى تدل على الوظيفة أو الصفة التي يتميز بها.

لقد أتقن علولة فن تضمين الأسماء في مسرحية الأجواد ،فلأسماء الشخصيات في المسرحية دلالات واضحة على سير المسرحية،فالشخصيات بتسمياتها لها سيميائية والملاحظ على أسماء الشخصيات أنها تقريبا ثنائية . وسنبدأ بدراسة أسماء هذه الشخصيات لمعرفة مدى مطابقتها لوظائفها:

1- علاّل:مشتق من الفعل علّل والذي يعني فسّر فهو يسأل ويجيب نفسه فجاء اسمه مطابقا لشخصيته.

[1] سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ص71.

[2] بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، ص247.

2- الربوحي لحبيب: يتألف من اسميين، كلاهما يدل على الحب والاحترام ؛ فاسمه يـــدل دلالـــة واضحة على وظيفته السردية، فهو اسم ترتاح له النفس، ويدل على رحابة العاطفـــة، والحـــب، والتعامل مع الأخر.

3- المنصور:. فاسم منصور مشتق من الفعل نصر، والنصر: إعانة المظلوم، ونصر ينصره، نصرا[1]. واختيار الكاتب لهذا الاسم ليس اعتباطا بل يحمل دلالات

4- عكلي ومنور:عكلي القصير **فجاء** الاسم بعكس صاحبه الذي كان طويلا في الواقع وكلمـــة عكلي كلمة غريبة غير متداولة فتوافق اسمه مع تفكيره(منح هيكله العظمي)

أما **منوّر** فاسم يدل على الضياء والنور فوافق اسمه مع شخصيته

5- قدور: المتروي في تسوية أموره ،القادر على الشيء المقدّر له.فعلى الرغم من ظروفه فإنه يحلم بتغيرها .

6- جلول لفهايمي: صاحب المقام الأول في الحضور على الخشبة إذ ورد تواتره **73** مرة بالقيـــاس إلى كل الشخصيات الأخرى، وهو اسم عربي مركب من اسميين جلول/ الفهايمي، جلول اسم يدل على الطبقة التي جاء منها ،والذي يعني المتميز وجاء الاسم الثاني ليؤكد الاسم الأول الفهايمي وهو دليل على ذكائه، فجاء الاسم مؤشرا ودليلا على وظيفة الشخصية

7- سكينة المسكينة:سكينة خفيفة الروح الظريفة والنشيطة،كما تدل لفظة مسكينة على الطبقة الاجتماعية البائسة والظروف الصعبة.فتطابق اسمها مع وظيفتها فعلى الرغم من أنها مريحة ونشيطة إلاّ أنّ حالها قد تغير فأصبحت ضعيفة مسكينة

وصفوة القول نقول إنه مهما ادعيّنا الإحاطة بهاته الشخصيات فإنها عالم غير محدود، بل إننا كلما توهمنا إلقاء القبض على إحداها ومحاصرتها، إلاّ واكتشفنا بعد حين أنها تنفلت تلقائيا من قبضـــتنا، مما يستدعى المزيد من التأمل الواعي والتفكير والتحليل العميق.

[1] لسان العرب ،ابن منظور، ج2،حرف النون.

فكانت بذلك شخصيات علولة علامات يهتدي بها القارئ/المشاهد في دوال مختلفة. فعلولة وانطلاقا من الواقع، استطاع أن يجعل شخصياته شخصيات تشدنا إليها وتبحرنا في عـــالم مـــن الأمل.

المبحث الثاني: أساليب التشخيص في مسرحية الأجواد

سيميائية التشخيص باللباس والإكسسوار في مسرحية الأجواد:

- **الزي المسرحي: للباس** دلالته الأيقونية في تحويل الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها ليكتسب دلالة مؤشرية لها مرجعها العلاماتي. فجمالية اللباس المسرحي تتحقق من خلال انتظام الأجزاء فيه وحسن وتصميم وتجانس علاقاتها ووظائفها، ليمثل وحدة فنية متكاملة شكلا ومضمونا.

وفي مسرحية الأجواد لعلولة يدخل جميع الممثلين رجالا ونساء يرتدون ألبسة موحدة من حيث اللون والشكل والزخرفة، وحتى الأحذية، وهي علامة على تشابه أوضاعهم والتساوي في أحلامهم.

أمّا القوّال الذي يرتدي مثلهم إضافة إلى البرنوس والذي هو رمز للأصالة والعراقة،، إذ نُقِل القوّال من الساحة مباشرة إلى المسرح بلباسه وإكسسوارا ته.

ففي مشاهد "علاّل والمنصور وقدور"، تظهر جميع الشخصيات بنفس اللباس، إذ يرتدون قمصان بيض دلالة على نقاء القلوب وسراويل موحدة اللون أيضا ذات اللون الأخضر. وصدريات بدون أكمام وقد اعتمد مصمم الملابس على الألوان الثلاثة" الأبيض الأخضر، الأحمر" وهي علامة ورمز للعلم الجزائري، فشخصيات علولة هي شخصيات من واقع الجزائر[1].

أمّا في مشهد **الربوحي لحبيب**، يرتدي هذا الأخير معطفاً باهتاً ، رمادي اللون طويل دليل التعب وكثرة العمل، وطربوش أحمر دليل الأصالة.[2]

إضافة إلى **المنّور**، الذي يرتدي هو الآخر مئزراً ذا لون رمادي ،يرتدي مئزراً ولكن بلون مخالف للأبيض الذي يرتديه المعلمون عادة، وبجانبه المعلمة ترتدي مئزراً أبيض اللون دليلاً على

[1] ملحق الصور،الصورة 10 .

[2] ملحق الصورة: الصورة 11 .

النقاء والمهمة النبيلة التي يقوم بها المعلمون ،فهو لون النقاء والصفاء والوضوح.أمّا الشخصيات الآخرى (التلاميذ)فمازالت محافظة على اللباس الذي ظهرت فيه منذ بداية المسرحية.[1]

وأخيرا جلول لفهايمي الذي يرتدي لباس موحد اللون الأزرق ويُعرف هذا اللون بأنه اللون الهادئ...لأنه يهدئ الذهن ويساعد على الاسترخاء ...فارتداء الأزرق قد يكون مفيدا في السيطرة على العواطف والمشاعر وخلق إحساس بالقوة والاستقرار النفسي والمعنوي،مهدئ للأشخاص زائدي العصبية ،فهو لون يمتاز بتخفيف التوتر والعصبية عند الإنسان[2]، وهذا يعكس شخصية جلول الشخصية النرفزية فجاء اللون دالاً على الشخصية، إضافة إلى حذاء بلون أبيض وأسود .دليل على أن هناك طريقين أمام جلول إمّا أبيض محفوف بالمخاطر ،أو أسود يتخلى فيه عن ضميره.[3]

في حين أنّ سكينة قد ظهرت ترتدي فستان(قندورة) بسيطة تدل على بساطة وضعها، مع محافظة الشخصيات الآخرى على لباسها، وبما في ذلك القوّال أيضا.[4]

وأخيرا نقول أنّ الأشياء الجزئية المتعلقة باللباس مهما صغرت فهي التي تحدد شكله النهائي والكامل.

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

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

---

[1] ملحق الصور،الصورة .12 .

[2]. الدلالة والمعنى في الصورة،عبيدة صبطي، نجيب بخوش، ط1، دار الخلدونية.الجزائر،2009،ص51.

[3] ملحق الصور،الصورة 13 .

[4]ملحق الصور، الصورة 14 .

أما **الإكسسوارات** والتي هي علامات تثير خيال المتلقي، وتكمّل الشخصية المسرحية وعلى الرغم من أن المخرج والسينوغرافي لم يعتمدا عليها كثيرا في مسرحية الأجواد، إلاّ أنّنا نجد بعض الإكسسوارات، مثال ذلك العصا التي يحملها القوّال في بعض المشاهد، وتحملها أيضا الشخصيات الأخرى أحيانا ،الحقيبتيين اللتان يحملهما الربوحي لحبيب. فالعصا التي يحملها القوّال هي رمز للعراقة والأصالة والموروث الثقافي[1].

أما الحقيبتين اللتين يحملهما الربوحي لحبيب، والتي تدل على كثرة عطائه، فحقيبة مخصصة لإدخال الفرحة على الأطفال، أما الحقيبة الثانية، فمخصصة لأكل الحيوانات الموجودة في حديقة الحيوانات، ووضع الحقيبتيين في وضعيتين متساويتين دليل على اهتمامه بالاثنين[2].

سيميائية التشخيص بالماكياج في مسرحية الأجواد:

للوجه دور مهم مع لغة الكلام أو بدونها،فهو الأكثر وجدانية وصدقاً في التعبير،ذلك أنّ لغة ملامح الوجه تفضح بصورة أسرع من لغة الكلام عن بواطن الشخصية إذ هي لغة مرئية.من هنا تظهر أهمية الماكياج .

فالماكياج علامة أيقونية شديدة الدلالة، يساعد الممثل على منح الدور قوة من حيث إعطاؤه صبغة واقعية أكثر. والماكياج يعطي للشخصية عمرها، نسبها، جنسها وطبقتها الاجتماعية.

ويؤدي الماكياج دوراً وظيفياً اتجاه الممثل واتجاه المتلقي على حد سواء؛فيما يخص الممثل فالماكياج بمثابة سلم لإبراز الشخصية في صورة حية ،أمّا بالنسبة للمتلقي فإنّ وظيفته تكمن في ايصال وإفهام صورة الشخصية.

وفي مسرحية الأجواد لعب الماكياج دورا علاماتيا في أداء **"سكينة"**، للتعبير عن دور المرأة الجزائرية البسيطة، فأعطاها ماكياجها صبغة واقعية تتواءم وعمرها[3].

[1] ملحق الصور، الصورة 15 .

[2] ملحق الصور، الصورة 16 .

[3] ملحق الصور، الصورة 17 .

وقبل وضع الماكياج لشخصية ما، لتأدية دور معين، يجب أن يراعى السن و الحالة النفسية والوضع الاجتماعي والظروف المحيطة بها.وهذا ما نجده بوضوح في شخصية منّور و الربوحي فقد أعان الماكياج علولة على إعطاء شخصيتهما العمر المناسب للدور[1] فالماكياج هو الـــذي يحقـــق المصداقية لأبطال المسرحية،وهو الذي يفصل بين شخصية الممثل وملامحه في الواقع.

كما تلعب ألوان الماكياج وخطوطه دورا رئيسيا في التعبير عن مكنونات الشخصية منـــذ لحظة ظهورها على الخشبة.فبالماكياج واللباس يستطيع المتلقي أن يكـــوّن نظرتـــه الأولى حـــول المسرحية.

وتعد **الإضاءة** من أشدّ المؤثرات في الماكياج،إذ يمكن أن تؤثر عليه إمّـــا إيجابـــا أو ســـلبا فالإضاءة غير الصحيحة تفسد الماكياج المتقن . غير أنّ علولة قد اعتمد البساطة في كل شيء من ماكياج وإضاءة ،وهذا راجع إلى تبنيه لمنهج بريخت من جهة ،إضافة إلى نوع شخصياته فشخوصه شخوص واقعية فأراد أن يكون ماكياجها واقعي مبسط،لإظهار الشخصيات كما هي.

وأخيرا نقول أنّ التشخيص بالماكياج من مصادر الإمتاع البصري الذي تمنحه الشخصـــية للمتلقي،كما يسهم في إبراز القيم الجمالية لبقية عناصر الشخصية كوحدة متناغمة متكاملة،إذ أنّ التشخيص بالماكياج يرتبط جماليا وبصلة مباشرة بغيره من مكونات الشخصية.

[1] ملحق الصور، الصورة 18 .

سيميائية التشخيص بالفعل والحركة والإيماء في مسرحية الأجواد:

المسرح = فعل

الفعل في المسرح يحمل معاني عدة فهو في أبسط أشكاله ومعانيه مجموع الأفعال والحركات التي يقوم بها الممثلون ،والتي تبدأ بشرب كأس الماء أو خلع الثوب،وقد تنتهي باقتراف جريمة قتل،وهو الحوار أيضا ،فقد قال النقاد:" إن تكلمت فأنت تفعل ،وإن تذكرت ما مضى فأنت تفعل ،وإن بلغّت عن أمر أو رأي أو موقف فأنت تفعل.[1]

فالتشخيص بالفعل هو التشخيص الماثل بالفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال تصرفاتها وسلوكها وحركاتها ومواقفها في الأزمات وردود الأفعال وخارج الأزمات ،لأنّ جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما،إن هذا العنصر هو من أبرز عناصر التشخيص في الخطاب المسرحي الدرامي،وعليه لابد من توافر صلة معقولة بين الشخصية والفعل ،ولعل أفضل وسيلة لمعالجة مشكلة العلاقة بينهما هي وسيلة الدافع التي تحتم على الكاتب المسرحي الناجح المسرحي والمبدع،أن يأتي الفعل في ضوء وطبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها وغرائزها وقواها العقلية والتفكيرية

- وفي بيان قيمة التشخيص بالفعل ودوره في كشف كوامن النفس يذهب جيمس روز ايفانز إلى القول بأنّ:"الممثل المطلوب هو الذي يحلم بخشبة واسعة ليستطيع أن يقدم فوقها ما يقدم العازف أو المغني،ويستخرج بإمكاناته الداخلية والخارجية،أي بالفن والتكنيك وحدهما،تلك الحياة الفنية الجميلة للروح الإنسانية التي يصورها".[2]

فالفعل الدرامي هو محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها.وهو بذلك يشكل ديناميكية معينة لأنه انتقال من وضع إلى آخر ،من بداية المسرحية إلى

[1] آليات ا لتلقي في دراما توفيق الحكيم، عصام أبو العلا، ص 120.

[2] شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح الورة والسياف انموذجا/ مفتاح خلوف،ص 142 .

نهايتها....لكن الفعل الدرامي لا يتجلى بالضرورة في أفعال الشخصيات على الخشبة فقط،إذ يمكن أن يكون الكلام بديلا عن الفعل.

وسنعتمد في تحليلنا لأفعال الشخصيات في مسرحية الأجواد على النموذج العاملي، هذا النموذج الذي يسعى إلى توضيحه لمشكلة الموقف الدرامي، وديناميةالمواقف والشخصيات، وانبثاق حل الصراع، كما أنّ له دورا دراميا لأي إخراج مسرحي، إذ يهدف النموذج إلى توضيح العلاقات العادية وتجسيد الشخصيات، وأخيرا يعطينا النموذج رؤية جديدة للشخصية، إذ أن الشخصية لم تعد كائنا سيكولوجيا أو ميتافيزيقيا، وإنما هي عنصر في البنية السردية Actant ينتمي إلى نظام عام للأحداث، يتغير من الشكل البدائي للعامل ، أو البنية الحكائية لرواية ما، إلى الشكل المميز للممثل الذي نراه على ما هو عليه على خشبة التمثيل.[1]

وبما أنّ الشخصيات في مسرحية الأجواد مقسمة إلى نوعين شخصيات تفعل وشخصيات أخرى تترك القوّال ليحكي عنها ، ولأن مسرحية الأجواد لم تعالج قضية واحدة من بداية المسرحية إلى نهايتها ،بل هناك أكثر من قضية وأكثر من شخصية ،ولذلك سنركز في تحليلنا على الشخصيات الأربع التي تفعل من خلال تتبع أفعالها وتحليلها عن طريق نموذج غريماس وإعتمادنا على هذا النموذج راجع إلى بساطته "في أنه كلّه متمحور حول موضوع الرغبّة،الذي يسعى الفاعل لأجله والذي يتحدّد في موقع للتواصل بين المرسل والمرسل إليه،وبرغبة الفاعل من جهته الموجهة وفق إسقاطات المساعد والمعارض"[2].إذ يعتبر هذا الأخير بنية قارة

النموذج الفاعلي لربوحي لحبيب إذ يسعى هذا الأخير إلى مساعدة الأطفال من أجل حماية حديقة الحيوانات .

الأطفال ←——— الربوحي لحبيب ———→ سكان الحي

حارس الحديقة ←——— حديقة الحيوانات ———→عمال البلدية

[1] آليات التلقي في مسرح توفيق الحكيم،عصام الدين أبو الملا،ص39 .

[2] مباحث في السيميائية السردية،نادية بوشفرة،دار الأمل للنشر والتوزيع،تيزي وزو،ص49.

يوضح النموذج السابق أنّ رغبة الأطفال بمساعدة الحيوانات تمثل رسالة حافزة لأن يصبح الربوحي لحبيب الذات الفاعلة،لتحقيق ذلك،أمّا مستقبل هذه الرسالة فهم سكان الحي ،أمّا العامل المساعد فيتمثل في حارس الحديقة أما المعارض فيتمثل في عمال البلدية.

النموذج الفاعلي لعكلي ومنوّر:

عكلي ←منور← منوّر

الصداقة←منح الهيكل← الفكرة الغريبة

يمثل المرسل عكلي الذي يسعى إلى اقناع منوّر بمنح هيكله ،كما أنّ مستقبل الرسالة والفاعل مع هو نفسه وهو منّور،أمّا الموضوع فهو منح الهيكل ،أمّا العامل المساعد فهو الصداقة التي جمعت بينهم، أمّا الفكرة الغريبة فتمثل العامل المعارض.

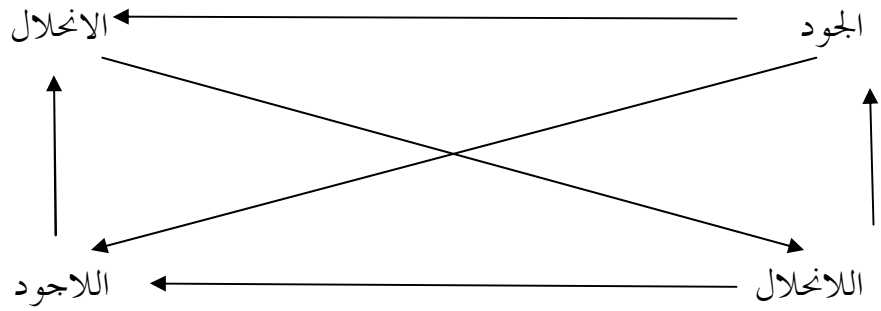
النموذج الفاعلي لجلول لفهايمي:

الفساد ←جلول ←المستشفى

/ ← العدالة الاجتماعية ←نرفزة

يوضح النموذج السابق أنّ حالة الفوضى والفساد التي ساد ة قطاع الصحة تمثل الرسالة لأن يصبح جلول هو الذات الفاعلة أمّا الموضوع فهو تحقيق العدالة الاجتماعية، أمّا المستقبل فهي المستشفى ، أمّا العامل المعارض فيتمثل في نرفزيته.

- فالأفعال في مسرحية الأجواد إذا أفعال بسيطة ،وبما أنّه لا يوجد فعل واحد بل هي مجموعة أفعال لعدة شخصيات ،غير أنها تشترك جميعها في صفة الجود ،لذلك سيكون تحليلنا كالتالي:



ويمكننا تبيان التركيب السيمي للصورتين على الشكل الآتي:

الجود و المساواة /الحرية / العيش الكريم /تحقيق الذات

الانحلال واللامساواة /اللاحرية /الفقر /التسلط والاستعباد

فالعلاقة بين صفة الجود والانحلال من جهة ،وبين صفة لاجود ولا انحلال من جهة أخرى هي علاقة تراتبية،بينما تكون العلاقة بين صفة الجود و اللاجود ،و صفة الانحلال واللاانحلال قائمة على التناقض ؛بحيث أنّ صفة الجود تنفي اللاجود وتنقضها،وكذلك العكس،ومن هنا يتعذر الحصول على وسيط بينهما،أمّا المعالم الوسيطية فيمكن أن نجدها بين الجود والانحلال ،خاصة أنّ العلاقة بينهما قائمة على التضاد،فيقابل أحدهما الآخر ويعاكسه بالضرورة يكون ذكر الأول موحي بضده؛فالجود يجعلنا نفكر فاللاجود ،والانحلال في اللانحلال ،أمّا العلاقة بين اللاجود والانحلال ،واللانحلال والجود فهي علاقة استتباعية ؛وهذا يعني أنّ إثبات اللاجود يقضي بإلغاء صفة الجود ؛مما يفتح المجال لظهور معنم الخطأ.وهكذا فإنّ صفة لاجود في كل شخصية أنّها منحلة،كما أنّ لانحلال في كل شخصية أنّها جوّادة

- وإلى جانب الأفعال أولى علولة أهمية بالغة للحركة .وقد اعتمد علولة في مسرحية الأجواد على حركات بسيطة لا تستدعي طاقات فكرية كبيرة لفك رموزها ،فهي أشبه بالتحركات التي يقوم بها المشاهد في حياته العادية. إنّها حركات تعتمد على التبسيط والإيحاءات إذ تجعل المشاهد في كل لحظة من لحظات العرض يقظا بالنسبة لما يقدمه الممثلون ،وهذا ما دعا إليه بريخت في أن يجعل المتفرج يقظا

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

- وبما أن الفعل في مسرحية الأجواد لا يرتكز على شخصية بحد ذاتها كما قلنا سابقا فنجد جلول لفهايمي تكثر حركاته وإيماءاته ،وهذا راجع إلى شخصيته النرفزية والمتعصبة في حين أن الربوحي لحبيب حركاته رزينة وهادئة وهذا يعكس طبيعة شخصيته الهادئة والحكيمة، أمّا المنور يكون هادئا مرة ومرة كثير الحركة[1].أمَّا الشخصيات الأخرى فهي قليلة الحركات والإيماءات

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

أجري ماه...أجري...عييت ياه عييت....عييت يا الفهايمي ياه...

حاسب روحك غير أنت تجري ياه...

أجري يا حبيبي أنت ما عندك ما تحكي لي المستشفى ليك دير فيه اللي يهوى لك.. أجري ...أجري....[2]

وقد قسم" جوليان هلتون "الحركة المسرحية باعتبارها مؤشرا على الشخصية التي تؤديها، ودالا على حركتها النفسية ، إلى ثلاثة أنواع رئيسة هي :حركة تعبيرية بملامح الوجه ، حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد ، وحركة انتقالية في المكان من خلال الساقين[3]"وفي مسرحية الأجواد تكثر الحركات ،ولذلك قام علولة بالتقليل من عناصر الديكور التي من شأنها أن تعيق حركة الممثلين على الخشبة ،وقد شاعت الحركة في هذا العرض المسرحي على جميع المستويات من رأس وجذع و أطراف[4].

[1] ملحق الصور،الصورة .25

[2] من مسرحيات علولة(الأقوال ـالأجواد ـ اللثام)،عبد القادر علولة،ص138.

[3] نظرية العرض المسرحي،جوايان هلتون ،ت نهاد صليحة،ص186.

[4] ملحق الصور، الصورة 25-27.

أمّا الايماءات التي عرّف لامب وطسون :"بأنها حركات مقصورة على أجزاء معينة من الجسم،كاليد أو حاجبي العينين مثلا،وهي الأجزاء التي عادة ما يتم اختيارها واستخدامها بشكل واع من أجل توصيل رسالة معينة إلى الآخرين،وعلى الايماءات أن تضيف شيئا إلى النص ،ولا تكون مجرد تكرار له" فهي شكل آخر من أشكال الحركة وهي جزء لا يتجزأ منها

ذلك أنّ الإيماءة ليست ظاهرة سطحية بل هي ظاهرة متكاملة تحمل في داخلها دلالة عميقة ، فمهما فعل الإنسان سواء تحرك أم لم يتحرك صمت أم لا،فإنّ هناك إشارات تصدر عنه والتي تهدف لإيصال رسالة ما

وقد قدم جيمس **James (1932)** تصنيفا مبكرا للأوضاع الجسمية،فحدد أربعة أنواع رئيسة أو كبرى لها،وقام بتنظيمها على هيئة أوضاع جسمية ثنائية ذات أقطاب متعارضة هي:

1- **الاقتراب أو الإقبال :**حيث يتم هذا الوضع بالانتباه والميل بالجسم إلى الأمام

2- **الانسحاب:**وهو عكس الاقتراب ،ويشمل على توجهات حركية سلبية ،كالارتداد للخلف أو التحرك بعيدا.

3- **الامتداد:**كما في حالات التفاخر أو الغرور ،ويشتمل هذا الوضع على انتصاب الرأس والصدر وانفتاح الأطراف.

4- **التقلص الانكماش** :خفض النشاط والشعور بالوهن والتهالك أو التراخي.

ومن خلال تتبعنا لحركات في مسرحية الأجواد تبين لنا أنها قد أدت جملة من الوظائف الدرامية :

الممثل	نوع الحركة	وظيفتها
الربوحي لحبيب	الامتداد والاقتراب والإقبال	حركاته هادئة تنم عن العقل الراجح، تمتاز بكثرة السير إلى الأمام في ثقة تامة و ارتفاع للرأس
عكلي	التقلص والانكماش	حركاته بطيئة تمتاز بخفض النشاط والوهن والتراخي كما تمتاز أطرافه بقلة الحركة
منوّر	الانسحاب	حركاته كانت في معظمها هادئة بطيئة سلبية تمتاز بالارتداد
جلول لفهايمي	الاقتراب والإقبال	حركاته كثيرة ومتنوعة ، وحركاته تلائم شخصيته

وعلى الرغم من اعتماد عبد القادر علولة على الحكي ،وذلك راجع إلى استعانته بـــالقوّال ،إلاّ أنَّ ذلك لا يعني عدم اعتماده على التشخيص بالفعل والحركة والإيماء. إذ تكثر حركـــة وأفعـــال الممثلين على الخشبة وهي حركات إرادية ومقصودة وليست عفوية.[1]

سيميائية التشخيص بالكلام والصوت في مسرحية الأجواد:

يعتبر المسرح أكثر فنون حاجة إلى إخضاع فنون الكلام بالتغيير والإضافة. والحـــوار هـــو المسرحية ومهما امتلأت المسرحية بالأفعال صغيرها وكبيرها من المصافحة وهز الـــرأس وحـــتى القتل، فالحوار هو الذي يصوغها يقول علولة:" يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متـــزامن فعل الكلام والكلام في حالة فعل يعملان سوية بشكل أساسي من أجل إعطاء الأذن مـــا تـــرى والعين ما تسمع[2]

فالكلام يمتلك قدرة لفظية مشحونة -تفتح آفاقا خارجية واسعة، فالكلمة هـــي عمـــاد النص/ العرض، هي كل شيء ،إنها رسول الفكر ،ذات امتداد ووقع و إصابة وصدى،تخرج من فم الممثل فتكتسب في الجو الدرامي معنىا خاصا تزيد حركات الممثل دلالة ورمزا،بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي ومما قصده المؤلف ذاته ،لـــذلك نجـــدها تعتمـــد علـــى التكثيـــف والتركيز،والمد واستنفاذ الطاقة التعبيرية إلى أبعد الحدود،مشحونة بالكمون الدرامي الذي يجعـــل منها كلمة مقولة وفاعلة ومنفعلة. ويرى علولة :"أن الكلام في الوسط الاجتماعي هو أجمل بكثير مما هو عليه في المسرح الجزائري؛لذلك كان على المسرحي أن يحسن التقـــاط هـــذه الأصـــوات والعلامات ويحولها أثناء الكتابة الدرامية إلى صيغ لسانية تحاول الإقناع والتأثير قدر الإمكان".[3]

فالكلمة إذا شكل من أشكال نظم العلامات في العرض ،وهي تشبه المحادثة في الحياة العادية لكنها تختلف عنها في أنها اقتصادية ودلالية ولا مجال للاعتباطية فيها و المتأمـــل "لمســـرحية الأجـــواد" سيلاحظ أنّه بين كل جملة وأخرى ثلاث نقاط بالشكل (...) وهي علامة انقطاع تدلّ علـــى أنّ

[1] ملحق الصور،الصورة 25

[2] من مسرحيات علولة الاقوال ـــ الاجواد ـــ اللثام ، عبد القادر علولة،ص 238

[3] نقلا عن: الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الابداع والاقتباس،غريبي عبد الحكيم،ص138.

السارد "يرتجل ويفكر فيما سيقوله من بعد، أو أنّه يأخذ متنفسًا قبل مواصلة السّرد"[1]، وهي تلعب دورًا أساسيًا في تحديد العلاقات بين الشخصيات والغوص في أعماقها ومن ذلك قول جلول:

كولوني...كولوني...أرسمو على شواربي كلمة اسكت...صار هكذا يالسي لفهايمي أحنا ضد الشعب...ضد الطب المجاني...عندي الحجج..كاينة كمشة قليلة من الأطباء اللي يحبوا وطنهم وشعبهم واللي عندهم الضمير المهني...قلال اللي يشفيهم المسكين... [2]، فنقاط الحذف تعبر عن انقطاعات في كلام الشخصيات وتردّدها في الإفصاح عن دواخلها ومكنوناتها وعواطفها للتعبير عن الوقفة التّي تترجم التأمل وعدم القدرة على الرد.

كما لجأ علولة لإبراز موقف ما وإيصاله إلى القارئ لإستخدام مظاهر التأكيد والتشديد، وذلك بتكرار كلمات فيما يخص التأكيد، واستخدام تكرار جملة بالنسبة للتشديد.

- **التكرار:** للتكرار دور كبير في "الكتابة المسرحيّة فهو يطلع بوظيفة تعبيرية أكثر مما هي تقريرية.

اللا...اللاّ...السي منوّر....السي منوّر

سكوت ...سكوت...شفت ماحبوش..

نعم 206..206...انا حاسبهم...اكتب ...اكتب....اكتب 206...[3]

- **التشديد:** للتشديد وظيفة اثبات المعنى وترسيخه في ذهن المتلقي.

ومن ذلك قوله

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء ويهرب شوي للوسواس

كأنه وزير جايل في جرته حاشية

---

[1] فاطمة ديلمي، بنى النص ووظائفه، مقاربة سيميائية لنص "الأقول" لعبد القادر علولة، دار كنعان، ط1، دمشق، سوريا، 2005، ص 92 .

[2] من مسرحيات علولة (الأقوال ــ الأجواد ــ اللثام)،عبد القادر علولة ،ص136

[3] المصدر نفسه، ص114.

يخطوي فخور للرصيف ماعليه تخشة

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء ويهرب شوي للوسواس[1]

.....

وكذلك في مشهد عكلي ومنوّر

كانت بين عكلي ومنوّر صداقة كبيرة

وفي مشهد جلول:

فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها زوجته وأولاده يحبـــوه ويقـــادروه يعرفوا ضعفوا،يعرف يتحدث مع أولاده مربيهم على الصواب ،ويعرف يراي على جيرانه كذلك ولكن **فيه ضعف عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها** ديما يقول لهم ديننا الحنيـــف دين المساواة ودين الاسلام دين المشاورة الكرامة والتضامن **ولكن فيه ضـــعف عصـــبي يتقلـــق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها.**[2]

النبر:

ويقصد بها الملفوظات المختلفة (الاستفهام، الأمر، التعجب، النداء، الدعاء، الترجي، ...)

سنقوم بتتبعها في مسرحية الأجواد من خلال الجدول التالي

الأسلوب	النماذج	المشهد
الاستفهام	أيوي صار هكذا فطنوا؟واش رأيك في الحديقة الكبيرة؟حديقة الحيوان؟ تهدي عظامك للمدرسة؟، واش داك لهذا الحد؟،	الربوحي لحبيب

[1] المصدر السابق،ص79 .

[2] المصدر نفسه،ص128.

	وهذا ياسي منوّر؟ واش بيهم؟، منظمين مظاهرة واللا واش؟ حـــابيين تلعبـــوا بخبزتي؟، واش كاين؟، نسرحوا السي منور يروح لشغاله؟	عكلي ومنوّر
	علاش مخليني حي؟ شفت لفهامة وين توصل؟، واش ندير ياعثمان خويا؟ نخلوا المخلوق هايج يجري ويدور في المستشفى؟، نبقاوا نتفرجوا ونخلـــه، للعـــديان ياستشفاو فيه؟ صار عندك الحجج؟ سمعتيه يتكلم على الحجج ياه؟ الشعب كله يجري أنت خير منهم؟كيفاش حتى ماطردوهش؟هبلتي يطردوه؟	جلول لفهايمي
	واش خاصك يا محمد خويا؟وين نروح؟ وشمن جهة ناخذ؟واش خاصك؟ هيـــا ابغيتي نجروا معاه؟ أنا الظالم واش جابكم ليا؟ سمحتوا في خدمتكم وجايين تلهوا معايا؟ قال أنا واش نكون حي ولا ميت؟ وين هوالميت اللي داير ثورة؟ كيفاش؟	
التعجب	اعجب يا عكلي خويا عجب غاية ...هذا قرن 14...البواب قاعد والمعلمة واقفة...	عكلي ومنوّر
	غاية ولا	
	الفقراء المساكين	جلول لفهايمي
	جلول لفهايمي يجري خاديه التكوك	
	اربطوا جلول الفهايمي اقتلوه	جلول لفهايمي
	خيطولي فمي واقطعوا لي نفي	
	أرسموا على شواربي كلمة أسكت	
	اهمدي يا امرأة	سكينة المسكينة
الأمر	اسكتي برحمة الوالدين اسكتي	
	ارفدها واستحفض بها غدوة تصيبها	
	يلزم نتاحدوا ضد الجريمة ونتكاتفوا	
	لاتياسوا مدام سلكوا يديا	
	لا ياعزيزتي اقري وانجحي ديك الفايدة	
النداء	ياودي أجري و اسكت	جلول لفهايمي

	يا الخاوة ...اسمعوا لي ياالخاوة، جلول يا جلول اتحركوا يابنات ونظموا الخطة اسكتوا يابنات المخلوقة جامدة في الركنة	سكينة المسكينة
الدعاء	ياحفيظ ياستار ياشديد العقاب يالواحد القهار، يالطيف، سبحان الله الواحد القهّار، الله يرحمني ويرحم أمة محمد، الله يكون في العون	الربوحي لحبيب
الترجي	سوطوني سوطوني أنا خوكم أقرصوني لعل تصيب المحنة زادت في ثقلها	جلول لفهايمي سكينة المسكينة
التمني	في خاطره طعيمة وحنان مرته فطيمة الجمعة الجاية لعل ترتاح فيها فكرت وقلت بعد ما نموت بعامين واللا ثلاثة تجبدوا عظامي من تحت الأرض وتصاوبهم وتركبوهم ...يستعملوه للدروس في العلوم الطبيعية حاب نفيد هذي الثانوية....نفيد في تكوين الشبيبة ...نفيد في التعليم متمنيين يكون الهيكل سليم البنية ويكون أجل المتبرع قصير المدى اقراوا عليه واستنفعوا تستنفع منكم البلاد جلول لفهايمي متمني بلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية. اشفقي على الشاب خليفي كوني رحيمة كنت ظان نبني بيك جنة ونربي الشحمة	قدوّر عكلي ونوّر جلول لفهايمي

المد الصوتي:

للمد الصوتي دور كبير في "التعبير عن بعض المواقف الدرامية دونما حاجـــة إلى الكـــلام الكثير"، ونظرًا للمواقف المسرحية الدقيقة التّي تعرضت لها شخصيات "الأجواد" فإن الكاتب لجأ إلى استخدامها في عدة مواقف، فهي تبرز قوة الكلمة النفاذة التّي تترجم جملة أو أكثر في مثل قول جلول:

أجري ماه...أجري...عييت ياه عييت...عييت يا لفهايمي ياه...حاسب روحك غير أنت تجـــري ياه...علاش تجري ياه... ها كيفك كيف الشعب...أيا هز كرعيك وانطلق لا يحكموك...

1- التحقيق:

وهو ذلك الحوار التراتبي، أو مكانة كل شخصية في العمل الدرامي، ويبحث في ســـرعة الأداء في الفعل، ونبرة الأداء في السؤال، ونبرة أداء الإجابة، وعلاقة كل شخصـــية وحركاتهـــا، مزامنة مع باقي شخصيات الفعل المسرحي .وعنه يقول" حازم شحاتة: " سرعة الأداء هي حيـــز التحقيق في علاقته مع الزمن، الذي يشغله أداء مسرحية، فترفع من إيقاع المشهد ، بوصفه لحظات مصيرية، في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيجتها".[1]

ويشغل التحقيق حيزا هاما في مسرحية الأجواد فقد جاء الكلام علـــى شـــكل الســـؤال والجواب ويظهر هذا التحقيق بوضوح في مشهد الربوحي لحبيب والعساس:

العساس: أوقف ....أوقف .... أحبس كما راك

الحبيب: واش بيك يالمغبون واش كاين؟

العساس: شوف قتلك أوقف...تخطي خطوة زايدة نرمي عليك الزرواط...

الحبيب: السي محمد اهمد واسمع لكلامي...

العساس: ماكان حتى مفاهمة....واش راك حامل معاك؟

الحبيب: أتفضل بحدايا انورلك...قرب قرب يالسي محمد...

العساس: باغي تخدمني راك غالط...السي الهاشمي اللي واقف قبالك ماينباع ماينشرى.....أحكي أحكي أنت جاسوس...جاسوس مخرب خدام لفائدة الامبريالية

الحبيب: أتزن يالسي الهاشمي واش أدانا للامبريالية أنا خدام مثلك في البلدية حداد فيهـــا واســـي روبوحي الحبيب.[2]

[1] الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري،مفتاح خلوف، ص 71.

[2] من مسرحيات علولة(الأقوال - الأجواد- اللثام)،عبد القادر علولة،ص 88 ــ90.

الصمت:

وربما يتفوق الصمت على الحوار الكلامي في بعض المواقف التي يكون الصمت فيها هو الطريقة الوحيدة لنقل حالة التأزم الدرامي التي تقع فيها الشخصية المسرحية.وكثيرا ما يكون الصمت لونا من ألوان التورية،لأنه يبدو سكوتا ظاهريا عن الكلام ،بينما هو في حقيقة الأمر كلام مضمر خاصة عندما يكون هو الوسيلة الوحيدة للاتصال.ويتجلى هذا بوضوح في مشهد سكينة التي تجد نفسها عاجزة عن الحركة وحتى عن الكلام فتترك الصمت ليعبر عن حالتها التي لم يستطع الكلام أن يعبر عما تعانيه ،حتى وإنّ القوّال قد تكلم على لسانها ولكننا نجد دلالة الصمت قد عبرت أكثر.

جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ماتقدر توقف على رجليها

البنات صمتوا سكنت في بطونهم الرهبة

عام الحزن على الجو وزاد في الورشة ظلمة

الأصوات:

الصوت هو قناة النص/العرض، تختلف أصوات الممثلين باختلاف الشخصيات من حيث الحدة والقوة والغلاظة، بل إنّ الممثل الواحد تختلف أصواته من لحظة درامية إلى أخرى فصوت الممثل أحد الوسائل لنقل انفعالات الشخصية ،وعواطفها التي يجسدها حسب مقتضى اللحظة الدرامية .والكلام الموجود في العرض لا يكتمل إلاّ من خلال الإلقاء الصوتي الصحيح والمناسب للشخصية ،وعلى الرغم من أننا في حياتنا العادية نلحظ كثير من التفاصيل فلا تلفت انتباهنا كنبرة الصوت في محادثة ما ،ولا تثير انتباهنا .إلاّ أننا نجدنا على المسرح نتتبعها بدقة ونشرع في تفسير دلالاتها.

ويمكن دراسة أصوات شخصيات الأجواد وفق الجدول التالي:

الشخصيات	علو الصوت	درجة الصوت	الجرس	معدل الصوت	تغيير ارتفاع الصوت	الإيقاع	التلفظ
علاّل	/	/	/	/	/	/	/

الربوحي لحبيب	منخفض	متوسطة	معتدل	بطيئ	رتيب	منتظم	فصيح
قدور	/	/	/	/	/	/	/
عكلي منوّر	عادي عادي	متوسطة مرتفعة	معتدل رنان	سريع سريع	هابط رتيب	شبه منتظم غير منتظم	فصيح فصيح إلى حد ما
المنصور	/	/	/	/	/	/	/
جلول لفهايمي	عال	مرتفعة	رنان	سريع	صاعد	غير منتظم	متلعثم
سكينة المسكينة	/	/	/	/	/	/	/

من خلال تتبعنا لأصوات الشخصيات من خلال الجدول يتضح أنّ علو الصوت عند جلول لفهايمي راجع إلى الثورة الداخلية فأراد أن يخرج غضبه ويعبر عن حالته من خلال علو صوته، أمّا منوّر وعكلي فهي عادية وهذا نتيجة للتوافق بينهما في حين أنّ الروحي لحبيب فصوته منخفض فهذا دليل على شخصيته الهادئة والرزينة فجاء صوته يعكس شخصيته. أمّا الجرس فهو رنّان عند جلول ومنوّر بينما معتدل عند كل عكلي والربوحي لحبيب. حين أنّ إيقاع الصوت غير منتظم عند كل من جلول لفهايمي نتيجة لنرفزيته وتعصبه ومنّور بينما منتظم عند الربوحي وهذا راجع لرزانته وهدوئه، بينما نجد أن لغة الربوحي لحبيب فصيحة ومتلعثمة عند جلول ومعتدلة عن منّور وعكلي .

سيميائية التشخيص بالفكر والرأي في مسرحية الأجواد:

قد يلجأ الكاتب إلى إنطاق الشخصية رأيا عن شخصية أخرى يتضمن نقدا أو حكما أخلاقيا"لأنّ الشخوص مدار المعاني الإنسانية ،ومحور الأفكار والآراء العامة ،ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة وغيرها من الأجناس الأدبية".[1]

ومن خلال تتبعنا لمسرحية الأجواد نجد أنّ

[1] شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح الوردة والسياف أنموذجا، مفتاح خلوف، ص144.

التشخيص بالفكر لا يظهر عند الربوحي لحبيب كثيرا ،ولكن على العكس نجد أنّ التشخيص بالرأي يكثر في هذا المشهد إذ جميع من عرفه يكن له الحب والاحترام ويلجأ إليه لحل مشاكله،

زوجته:

تعبان كي العادة متحمل المخلوق بمصايبنا وبمشاكل المغبنا...إذا جمّع مع أصحابه يشدّوه، وإذا تغيّب عليهم بنهار يقصدوه للدّار ويخرجوه. الليل وما طوله وهو يسبح في الهموم ويوزن في الحلول،مولى خيمتي العزيز ياناس مستشار البؤساء كل ما يدخل للدّار يدخل معاه قضية جديدة .الربوحي لحبيب الأسمر واصل إلى درجة عالية في الحنانة وخدمة الأغلبية.

أمّا في مشهد جلول لفهايمي

فيظهر التشخيص بالفكر واضحا من خلال ما يبدي من أفكار وآراء،فيظهر جلول إنساناً غيورا على وطنه يسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية ،والطب المجاني وغيرها من القضايا التي تشغل العامل البسيط،

جلول لفهايمي كريم يأمن بالعدالة الاجتماعية يحب وطنه بجهد وخلاص متمني ابلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية .جلول الفهايمي ماد يده باستمرار لقراينه يوقف بحزم وقت الشدّة ويساهم بكل ما يقدر ضد لغبينة.

إلى جانب ذلك يظهر جلول شخصية نرفزية:

جلول لفهايمي فيه ضعف :يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها.زوجته وأولاده يحبوه ويقادروه،يعرفوا له ضعفو ويعرفو كيف يتصرفوا معاه يوقروه ويسايسوه عارفينه حنين كريم ويرشد للطريق المفيدة،حين ما يرفع صوته يسكتوا ويحطوا عينهم يخلوه يخرّج زعافه

ورأي الشخصيات الأخرى لا يختلف عن رأي الشخصية نفسها،فجميع من عرف جلول لفهايمي أو تحدثوا معه ذكروه بأنه متعصب ونرفزي:

زوجته:

لما يبرد من الزعاف الزهرة مرته تعانقه وتقول لولادها :أبوكم جلول عادل وينعر على الحق ....لو ما المغبنا ومصايبهم لو راه أبوكم إمام واللاّ شخصية كبيرة في العاصمة العاملة:

مسكين ديما في فمه كلمة الحق...دائما يقول الطب من أهم الوسائل في المجتمع اذا بغيتوا تحسنوا الانتاج اعتنوا بالصحة...خسارة تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها...جلول مسكين دقيق في السيرة وذكي ... لكن عصبي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرها

ومع ذلك فالجميع أظهروا حبهم واحترامهم له ،

يقول العامل:

يقولوا الملف الاداري انتاعه يوزن خمسة كيلو ونصف رطل...كيفاش حتى ماطردوهش؟ هبلتي يطردوه ...؟لو يغلطوا ويطردوه المستشفى ينقلب على قفاه والدم اللي راه هنا يسيل سواقي يولي يطرش عشرين مترة.

احكي لنا واش صاير لك جلول...فاجي على عمرك رانا معاك.

وكثيرا ما يتقمص الكاتب أو المخرج شخصية ممثل معين ليكشف من خلاله أفكاره وآرائه،وهنا تتحول الشخصية إلى ناطق بلسان المؤلف . ويظهر التشخيص بالفكر (فكر الكاتب) واضحا في مسرحية الأجواد ،فعلولة شخصية ترفض الظلم والبيروقراطية...لذلك جاءت حكاية كل شخصية تدل على ما يحمل علولة من قلق بشأن أبناء وطنه وخاصة الطبقة العاملة،وكشف عن الفساد الذي انتشر في كل القطاعات وركزّ على قطاعات هامة وهي التربية والتعليم والصحة.والمرافق العامة،إذ نراه يوجه اتهامات

عكلي ومنور:

كانت بين عكلي ونوّر صداقة كبيرة.في سهرة من السهرات قصروا كما في عادتهم على مدرستهم، وعلى مشاكلها،على الآباء اللي محبوش يتنظموا ويديروا جمعية،على وكيل المصروف اللي ضارب ضربته مع الجزار وأصحاب البيع بالجملة،وقصروا على الأدوات المدرسية،قصروا على

المشاكل وعلى الحلول، وبعد ما أكدوا باللي لازم الدولة تقوم في مجال التكوين بدورها تنهتوا مع بعض مأسفين.

أمّا **جلول فهايمي** فيقول:

الفوضى في التسير وفي الدواء.....نهار مكانش الخيط والغدوة ماكـــانش الإبرة،والنـــهار الثالث ماكانش الماء....والأجانب دايرين رايهم في الأدوات الطبية

وعلى الرغم من اعتيادنا على أن المسرحيات تنتهي بحل يكون خاتمة المسرحية،إلاّ أنّ علولـــة قـــد جعل نهاية كل قصة نهاية مفتوحة وهذا دليل على أنّ المشاكل التي عانتها هذي الشخصيات هي مشاكل نجدها حاضرة دائما في كل زمان ومكان . وعلى الرغم من ذلك ظهر علولة فخور بهذه الطبقة البسيطة والتي على الرغم من ظروفها ،فإنها تمتلك ميزة لم يمتلكها غيرهم وهي الجود فهـــم الأجواد يقول :

تحكي هذي الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورين والبسطاء والمحقـــورون والذين لا نكاد نلحظهم بالجود.وكيف يتكفلون،بتفاؤل كبير وبإنسانية متأصلة ،بالمشاكل الكبرى للمجتمع،طبعا ضمن حدود حدودهم.[1]

[1] من مسرحيات علولة (الأقوال - الأجواد - اللثام)،عبد القادر علولة، ص233.

سيميائية التشخيص بالمونولوغ في مسرحية الأجواد:

هو العنصر الذي يتيح للشخصية المسرحية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية وأفكارها وعواطفها وكأنها تفكر بصوت مسموع. يلجأ الكاتب إلى هذه الطريقة التشخصية بالمونولوغ،حينما تجد الشخصية نفسها تحت وطأة انفعال جارف أو أزمة عنيفة يتجلى المونولوغ في مسرحية الأجواد في مشهد جلول لفهايمي ،فهو مشهد يمكن الاستغناء فيه تماما عن الممثلين المساعدين.

جلول لفهايمي أحد أجواد علولة العامل البسيط في أحد المستشفيات:كريم ... يأمن كثير بالعدالة الاجتماعية، يحب وطنه بجهد وبإخلاص يتمنى لبلاده تتنمى بسرعة وتزدهر فيها الحياة الأغلبية ...لكن فيه ضعف:عصبي ...يتقلق...تتغلب عليه النرفزة ...يزعف ويخسرها

يقيم مسيرة نضاله في المستشفى جريّا حافي الأقدام والعمال حوله في دهشة

يقول:كنت أعمل داخل المصلحة أين يوجد الموتى بقاعة التبريد الكبيرة ،كنت أنظف الأنابيب فأحيانا يغلفها الجليد،كنت في جهة من القاعة...وعباس كذلك من الجهة الأخرى يجوّد وينقي في الرخامة اللي يخدم عليها...حتى نشوف واحد السيد خارج لي من الضباب.... تلفت عليّا الشهادة.... لا أدري كيف تفوهت بهذه الجملة... أنا جلول و أنت من تكون... أخذ الفسته انتاع الغسال ..... قال من فضلك جهنم وين؟... يالطيف هذي مستشفى.....

لتعود الترنيمة الترديدية تذّكر بأنّ فيه ضعف عصبي...يتقلق...تتغلب عليه النرفزة...يزعف ويخسرها من هنا يبدأ صراع جلول مع نفسه الذي يصل إلى حتى ضرب نفسه لأنها لا تطاوعه ،التي تريد أن توقعه في مواجهة المجتمع ،فهو يضربها إلى حد الجلد يقول أنا الفهايمي مانسواش...أنا متالبني الهم...عندهم الحق اللي يسبوني...عندهم الحق لي مسميني جلول الفضولي...لو كان راني عايش في بلاد أخرى لو كان راهم سجنوني على طول العمر...لو كان راهم حكموا علي بالإعدام ...مانسواش أنا...يلزمني السوط...السوط...اللكوط...نستهل السقلة في الفم...جلول لفهايمي بلية...آفة ...اجتماعية...اربطو جلول الفهايمي أقتلوه...علاش مخليني حيّ؟...خيطوا لي فمي واقطعوا لي نفي تنجحوا...والسوط ...السوط...السوط.

أجري ياجلول أجري...أنت بغيت حد مارغم عليك...شفت لفهامة وين توصل...أيا والسوط...السوط..السوط...أجري شفت وين يوصلوا العدالة الاجتماعية والطب المجاني....ياه....أجري.[1]

لقد وجد جلول لفهايمي نفسه غارقا ،لقد ألقى نفسه في اللتلاؤم مع المجتمع ،حين كانت تصريحاته اتهامات يوجهها لنفسه،يعاتبها،بل يعاقبها إلى جلد الذات ب (اللكواط) ب (السواط)... يعاقب نفسه لأنها لا تضيء له الطريق ،وتخبره بأنه محفوف بالمخاطر والأشواك خير تفعل خير تلقى ..... أصحاب المصالح....

الضمير هم كلما كان مجهولا بعث على القلق والمزيد من الخوف .....هم يخططون.....هو ينظمون.....هم يراقبون

[1] من مسرحيات علولة (الأقوال -الأجواد - اللثام)،عبد القادر علولة، ص132.

المبحث الثالث: تقنيات مساعدة على تحقيق التشخيص

سيميائية الديكور:

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

ساعد ديكور الأجواد المشاهدين على فهم العمل المسرحي وعبّر عن خصائص المسرحية المميزة، كما أنه ساهم مساهمة فعالة في إيجاد الجو المناسب ويعبر بذلك عن روح العناصر البارزة في المسرحية من خلال الصورة واللون وعلى الرغم من بساطة ديكور العرض الممثل في الفراغ المشكل من ساحة مكونة من قضبان حديدية، قد أعطت إشارة موحية بالحرمان وبالمعاناة التي ألمت بشخصيات الأجواد الذين راحت أصواتهم تملأ المكان وانفعالاتهم تحوم خلف القضبان كما وظّف أيضا الشمس كرمز إيحائي آخر، يدل على الأمل والحلم بغد أفضل.[1]

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

[1] ملحق الصور، الصورة 19 .

بحيث تصبح الوظيفة الحية والتطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشـــويش المخيلـــة ودون اجتذاب أو سجن اهتمام وإبداعية المشاهد بطريقة تنومية".[1]

والملاحظ على المسرحية، الاقتصاد في الوسائل المسرحية، إذ يصبح الممثل كما قلنـــا هـــو الأساس. لذلك نجده يستخدم عناصر من الواقع كالصناديق، وهذا ما دعت إليه بعض التيـــارات الإخراجية كالمسرح الفقير إلى الاستغناء عن الديكور وتعويضه بجسد الممثل وصوته.

إضافة إلى أن عملية تغيير الديكور تتم أمام أعين المشاهدين، وهذا دلالة واضحة على تبني علولة لمنهج بريخت، الذي دعا إلى كسر الجدار الرابع وتغيير الديكور أمام المشاهدين حتى يحـــدث مـــا يسميه بريخت كسر الإيهام[2].

والمتتبع لمسرحية الأجواد يلاحظ أن الديكور ثابت لا يتغير، من بداية المسرحية إلى نهايتها، و لم يكن مبالغا فيه، بحيث يتحول إلى هدف في حد ذاته، لا وسيلة لإنتاج الدلالة .بل اكتُفي فيـــه بالبساطة والبعد عن التعقيد والكثافة. [3] يقول علولة:"يسعى الديكور،ضمن الديناميكية المســـرحية إلى خلق صلة بصرية بين اللحظات وبين الحكايات المسرحية وفي نفس الوقـــت إلى الاســـتقلال بذاته،وأن يُقدم كالعلامة الفارقة للمسرحية أو أحد جوانبها البصرية.بالنسبة لمسرحية الأجواد كان الديكور بمثابة الشعار...".[4]

وكما قلنا في الفصل السابق إذ يندرج في نسق الديكور أيضا، كل الخطابات المكتوبـــة في العرض المسرحي، من لافتات ولوحات وإعلانات...وهي تلعب أدوارا سميائية كـــثيرة، إذ تقـــدم للمتفرج معلومات ثمينة، يمكن أن تكمل النص المنطوق، وقد تلعب أحيانا وظيفة تزينية فتساهم في جمالية الخشبة. ففي مسرحية الأجواد نجد توظيف لخطابات مكتوبة تتمثل في كلمة الأجواد الـــتي ظلت ثابتة طوال العرض[5]، فهي مكملة للنص، إضافة إلى وظيفتها التزينية .فجاءت دلالة الصورة

[1] من مسرحيات علولة (الأقوال –الأجواد-اللثام) عبد القادر علولة، ص240.

[2] ملحق الصور، الصورة 20 .

[3] ملحق الصور، الصورة 21 .

[4] المصدر السابق، ن ص.

[5] ملحق الصور، الصورة 22.

لتؤكد دلالة النص، إضافة إلى دلالات ومعان ساعدت على إبراز المعنى العام، أو الهدف العام لها وهي الجود.

سيميائية الإضاءة في المسرحية:

ليست الإضاءة مكونا سينوغرافيا زائدا ،بل هي لغة معبرة وخطاب بصري يتوازى مع الخطابات السيميائية الفرجوية الأخرى التي تساهم كلها في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة.فالإضاءة خطاب بصري وظيفي يقوم بدور هام وعادة ما تأخذ سمات المؤشر والأيقونة والرمز؛ إذ يلجأ إليها كوسيلة حيادية في توجيه الجمهور إلى وضعية ما أو إلى ممثل ما بين الممثلين المؤديين، واستخدام الإضاءة بمنحى دلالي يؤدي للنظم البصرية أثناء العملية التشخيصية -العرض - وظيفة أيقونية واضحة، مثل تصوير الليل والنهار، كما يعرض جوانب رمزية واضحة بنفس القدر، ...لكن الوظيفة الأهم التي تلعبها الإضاءة في العرض الدارمي هي وظيفة مؤشرية. فالإضاءة هي التي توجه انتباهنا إلى النقاط البؤرية للحدث وهذا ما ركزّ عليه علولة بمعية مصمم الإضاءة الذي عمد إلى تركيز الإضاءة على الشخصيات بنفس النسبة والتركيز وهذا دليل على تساوي الشخصيات مع بعضها خصوصا لكل من ربوحي لحبيب وعكلي ومنور وجلول لفهايمي.

إنَّ الإضاءة في العروض المسرحية عموما، وفي عرض **"الأجواد "**بوصفه موضوعا للدراسة، تؤدي دور العنصر الفعّال وفي مسرحية الأجواد نلاحظ اعتماد المخرج على لون واحد وهو الأبيض ويعود استخدام علولة لهذا اللون فقط لتأثره بمنهج بريخت هذا الأخير الذي دعا إلى استخدام لون واحد طول العرض، وهو اللون الأبيض النقي.وربما اختيار علولة للون الأبيض دليل على أن طبيعة اللون تعكس طبيعة المشهد المسرحي، وبما أن شخصيات الأجواد شخصيات تتسم بالكرم والجود فاللون الأبيض هو اللون المناسب لها، فهو مؤشر على نقاء الشخصيات.[1]

وربما يكون تركيز الضوء على شخصية القوّال بكثرة، يحمل دلالات رمزية راجعة لكونها الشخصية المحورية والمحركة للمسرحية، إضافة إلى رغبة علولة في التركيز عليها لأنها السمة المميزة لمسرحياته.ولأنها علامة دالة على الأصالة والعراقة [2].

[1] ملحق الصور، الصورة 23 .

[2] ملحق الصور، الصورة 24 .

سيميائية الموسيقى والمؤثرات الصوتية في مسرحية الأجواد:

تعد الموسيقى والمؤثرات الصوتية جزئيين متممين للعمل المسرحي الناجح، فهما قديمان قدم المسرح.

ويذكر "جراهام والن" بأن الموسيقى :" تساهم بالكثير في انجاح العرض وهي إمّا مؤلفة خصيصا للمسرحية ،أو مختارة من التسجيلات الجاهزة ،وقد تشير الموسيقى إلى جغرافيا الأحداث أو زمانها،أو تقوم بوظيفة ربط الأحداث أو تقوم بإثارة انفعال الجمهور".[1]

ذلك أنّ الموسيقى أحد أهم المكونات الأساسية في تفعيل العرض المسرحي وخلق توتره الدرامي وكشف صراعه وتوضيح تمسرحه الدرامي ،وتساهم هذه الأخيرة في خلق تواصل حميمي فني وجمالي ونفسي. وغالب ما تفتح المسرحية بموسيقى تكون بمثابة جينريك تمهيدي جمالي يؤثر على بداية العرض المسرحي. أو قد تتخلل الموسيقى مشاهد المسرحية وفصولها وحواراتها وتكون خاتمة للعرض وهذا ما وجدناه في مسرحية الأجواد فالموسيقى محيطة بالعرض من كل جوانبه في بدايته ووسطه ونهايته.

فوجود الموسيقى في المسرحية لم يتم وضعها اعتباطا ، لسد نقص في الإخراج ،فالموسيقى كيانا كاملا من الأحاسيس والمعاني والأفكار فكل آلة وكل أغنية فيها تمثل شخصية من الشخصيات. إنها تفكير الشخصية بصوت مرتفع ،يمكن للجمهور ادراكه وفهمه.

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

[1] آليات التلقي في مسرح توفيق الحكيم،عصام الدين أبو العلا،ص .188 .

من خلال مسرحية الأجواد يمكن ملاحظة أن الموسيقى ارتبطت ارتباطا وثيقا بشخصية القــوّال والواقع الجزائري وقد أدت في موقعها جملة من الوظائف يمكن رصدها في:

الموسيقى	الشخصية	الوظيفة
المشهد ككل	علاّل	- رصد ملمح الشخصية
المشهد ككل	المنصور	- رصد ملمح الشخصية - والتعبير عن حال ومشاعر الشخصية
المشهد ككل	سكينة المسكينة	- رصد ملمح الشخصية - التأثير على مشاعر المتلقي - إثارة التوتر لدى المتلقي
المشهد ككل	قدوّر	- إثارة الترقب لدى المتلقي

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

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

بث معلومات عن فترة الأحداث ومكانها ،وتحديد الفصل (ربيع ــ شتاء ــ صيف..)

كأحداث في النص ،مثل صوت زلزال أو انهيار...

لخلق جو معين،مثل صفير الريح...

لإثارة المشاعر، مثل الطرق العالي وضربات القلب وصرير فرامل السيارات

الربط بين المشاهد وأحداث المسرحية مثل جرس الباب، ورنين التلفون...

وفي مسرحية الأجواد قد أسهمت المؤثرات الصوتية هي الأخرى في تفسير الأحداث عبر توظيف أصوات :كالحيوانات.- (مشهد الربوحي)نقل الأثاث (مشهد عكلي ومنور)...التي ســاعدت

[1] المرجع السابق، ص189 .

بمجملها على التعبير الصوتي ونقل الصورة. على الرغم من أنّ علولة لم يعتمد على هذه التقنيـــة كثيرا.

الخاتمة

وفي ختام بحثي و الذي خصصته لدراسة سميائية الشخصية وأساليب التشخيص في المسرح عموما،وكانت عينة البحث "مسرحية الأجواد لعلولة".

ومن أهم ما توصلت إليه:

1- أن المسرح الجزائري وعلى الرغم من تأخر انطلاقته ،إلاّ أنه استطاع أن يساير ويثبت وجوده في الساحة المغاربية والعربية وحتى العالمية.وهذا بفضل رجال اخذوا على عاتقهم مهمة بناء مسرح جديد خاص بنا من بينهم عبد القادر علولة.

2- أن العرض المسرحي ـــ الأجواد ـــ يمثل بصدق الواقع الجزائري إذ أدى رسالة لا يستهان بها في تسليط الضوء على مختلف القضايا الاجتماعية و السياسية و عرضها في شكل جديد يعتمد على تقنية الحلقة والقوّال مما يعطه لمسة خاصة على مسرحه

3- أن التعامل مع المسرح ليس كغيره من الفنون الأخرى ؛إذ له تفرد وخصوصية.

4- أن المسرحية كتبت بلغة ثالثة مما يجعلها تخاطب كل فئات المجتمع.

5- لقد استطاع علولة وإلى حد بعيد رسم معالم درب المسرحية الجزائرية الأصيلة، باستلهامه الواعي للأشكال التراثية الشعبية وتوظيفها توظيفا فنيا مسؤولا.

6- اعتمدت مسرحية الأجواد اعتمادا كليا على السرد الحكائي الذي استلهمه علولة من الحكاية الشعبية، كما آثر فيها وبوضوح شخصية القوال التي اعتمد عليها

7- إنّ النموذج المقدم ،قد أوضح أن هناك دائما محلية جزائرية،خالية من المؤثرات الأجنبية.فاعتماد علولة على شخصية القوّال والفرجة التي جعلت مسرحيته ذات خاصية وميزة جعلتها متفردة.

8- إنّ مسرحية علولة كانت جريئة صارخة ملفتة للنظر،مع بساطة تعاملها مع الأحداث،إلاّ أنها استطاعة أن تحمل في طياتها الكثير من القضايا، فحمل على عاتقه مهمة الدفاع عن الطبقة الكادحة.

9- لقد بدأ تأثر علولة بالمسرحي الألماني بريخت،في اعتماده على العقل قبل العاطفة، فبالفكر يتم الوعي والتفكير،وكذلك تأثره بالإيديولوجية الاشتراكية،كما بدا تأثره به في هيكل المسرحية،فقد اعتمد على مشاهد مستقلة تربط بينها علاقة ذهنية.

10- شخصيات الأجواد تعبر عن مستويات اجتماعية وفكرية متباينة، تحاول كل واحدة منها الإفصاح عنها من خلال محاوراتها، التي كان فيها االقوّال المسيطر الأوحد فيها

11- مكنتنا مقاربة " فيليب هامون للشخصية من الكشف عن جوانب عديدة متعّلقة بها بدءا بسماتها وخصائصها الفزيولوجية والنفسية ، وانتهاء بالدلالة التي أوجتبها وأسفرت عنها .

12- اعتمد علولة على جسد الممثل باعتباره أهم مادة تشخيصية على الإطلاق،غير أن ذلك لا يعني عدم استعماله لأساليب التشخيص.

13- لقد استغل عبد القادر علولة كل وسائل التشخيص المتداولة في الكتابة المسرحية،من التشخيص باللباس والإكسسوار ، التشخيص بالماكياج، التشخيص بالفعل والحركة والإشارة والإيماءة، إضافة إلى التشخيص بالفكر والرأي،والتشخيص بالكلام والصوت،وأخيرا التشخيص بالمونولوغ. بنسب متفاوتة. فقد وظف علولة كل هذه الأساليب لرسم صورة دقيقة لشخصياته،خاصة شخصيات جلول لفهايمي و الربوحي و عكلي ومنور.

غير أن التشخيص بالحركة والفعل قد غلب على باقي الأساليب الأخرى؛وهذا راجع إلى أنّ المسرحية كتبت لتمثل لا لتقرأ.

14- على الرغم من اعتماد علولة على جسد الممثل باعتباره المادة التشخيصية المهمة،إلى أنه استعانة بتقنيات أخرى ساعدت على تحقيق التشخيص من ذلك الديكور،والإضاءة والموسيقى والتي كانت لها أدوار مهمة في تحقيق الفرجة.

قائمة المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم

أولا : المصادر

1. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال –الأجواد- اللثام)، د ط، دار موفم للنشر الجزائر، **1997.**

2. ولد عبد الرحمان كاكي، القراب والصالحين، د.ط، منشورات مسرح الجهوي، وهران، د.ت.

ثانيا :المراجع العربية

1. أبو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ط**1**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، **2004.**

2. أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ط**2**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية **2006.**

3. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، د.ط، دار هومه، الجزائر، **2011 .**

4. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دار مشرق مغرب، دمشق، **1994**

5. الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، ط**1**، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، **2010.**

6. حسين الحاج حسن، علم الاجتماع الأدبي، ط**1**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، **1990.**

7. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ط**1**، المركز الثقافي العربي، بيروت، **1990.**

8. سمير سرحان، دراسا ت في الأدب المسرحي، ط**1**، مكتبة هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، **2006.**

9. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ط**2**، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، **2007.**

10.طامر أنوال، المناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، د.ط، دار القدس العربي، د.ت.

11.طارق ثابت، الشخصية المدنية في شعر الطيب معاش، ط1، دار أسامة للطبع والنشر، الجزائر **2009**

12.عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، مقاربة نظرية، ط**1**، مكتبة الآمنة، الرباط، **1999.**

13.عبد القادر القط، من فنون الأدب –المسرحية- د.ط، دار النهضة العربية، بيروت، **1978.**

14.عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي ط**1**، دار الفكر العربي، القاهرة،، **2011**

15.عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ط**1**، دار الخلدونية الجزائر، **2009.**

16.عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، د.ط، وزارة الثقافة، الجزائر، **2007**

17.عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب، مصر، **2007**

18.عقل مهدي يوسف، متعة المسرح، ط**1**، دار كندي للنشر والتوزيع، الأردن، **2001**

19.عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها، وتاريخها، وأصولها، ط**5**، دار الفكر العربي، القاهرة، مصـــر، **1970**

20.محمد اديب السلاوي، الاحتفالية البديل الممكن، دراسة في المسرح الاحتفالي، د.ط، منشورات دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، **1983**

21.محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة، د.ط، دار الأمان، المغرب، **2006**

22.محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، **1975**

23.محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ط**1**، دار نوبار للطباعة القاهرة، **1994**

24. نادر أحمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، ط**1**، دار الوفاء، الإسكندرية، **2012**

25.نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة **2000**، ط**1**، الجزائر، **2006.**

ثالثا :المراجع المترجمة:

1. آرسطو، فن الشعر ، إبراهيم حمادة ، د.ط ،مكتبة لانجلوا المصرية، القاهرة، د.ت.

2. الين استون وجورج سافونا ، المسرح والعلامات، ســـباعي الســـيد ، د.ط، وزارة الثقافـــة، مهرجان القاهرة الدولي، مصر، د.ت.

3. ان اوبر سفيلد قراءة المسرح**2**، حمادة إبراهيم ، د.ط، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الـــدولي المنشورات الاجتماعية، دت.

4. جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، نهاد صليحة ، ط**1**، هلا للنشر والتوزيـــع، مصـــر، **2000.**

5. فلاديمير بروب ، مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، إبراهيم الخطيب ، ط1، الشركة المغربية، المغرب،، 1986.

6. فليب هامون ، سميولوجية الشخصيات الروائية، سعيد بنكراد ، ت: تقديم:عبد الفتاح كليطو د.ط، دار كرم الله، الجزائر، د.ت.

7. كير ايلام ، سمياء المسرح والدراما، رغيف كرم ، ط1، المركز الثقافي العربي،، بيروت، لبنان 1992.

رابعا- المعاجم:

1. إبراهيم مصطفى الزيات وآخرون، المعجم الوسيط،، ج1، دار الفكر، مصر، 1960.

2. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب،ج2 ،د.ط، دار المعارف، القاهرة.

3. فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

4. ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت 1997

5. المنجد في اللغة العربية والإعلام، دار الشروق، الجزائر، 1999.

خامسا- الرسائل الجامعية

1. عبد الحكيم بوشراكي، التراث الشعبي والمسرح الجزائري، /مذكرة ماجستير، باتنة 2011/2010

2. عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي، مذكرة ماجستير، المسيلة 2009/2008.

3. غريبي عبد الكريم، الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، مذكرة ماجستير، تلمسان، 2012/2011

4. لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، مخطوط مذكرة ماجستير، 2002

5. مفتاح خلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، ، ماجستير، باتنة، 2008/2007

6. نادية بوفنغور، رواية كراف الخطايا لعبد الله عيسى لحيلح، مذكرة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، **2010/2009.**

سادسا المجلات:

1. مولوين ميرشنت- كليفورد ليتش ، عالم المعرفة، التراجيديا والكوميديا، على أحمد محمود ، ترجمة **1979**، الكويت

سابعا :الدوريات

1. أبو حسن سلام، سيميولوجيا الفرجة الشعبية في المسرح، الحوار المتمدن- العدد: **2510 - 2008 / 12 / 29 - 00:35**

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

3. بورايو عبد المجيد، البعد التمثيلي في حلقات المداحين، ، كتاب السرديات وفنون الأداء الجزائر، د.ت.

4. خالد أمين، الفرجة بين المسرح والانثروبولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية تيطوان، نوفمبر **2002.**

5. روعة بهنام شعاوي، الزي المسرحي بين الإدراك الحسي والحكم الجمالي، مجلة الأكاديمي **44** العراق.دت

6. زوزو نصيرة، سمياء الشخصية في رواية حارسة الظلال لوسيني لعرج، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر، العدد التاسع، بسكرة، مارس، **2006.**

7. سعد الدين وهبة، قراءة سميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين، العدد **3354** الحوار المتمدن، **2011/05/03.**

8. عقيل جعفر مسلم، تأثيرات استخدام الكتلة واللون في تصميم الزي في العروض المسرحية، الأكاديمي **48**، جامعة بغداد.دت

9. لخضر منصوري، القوال في مسرح علولة، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران .

10.مفتاح خلوف، شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مجلة المخبر، محمد خيضر، بسكرة الجزائر.

11.خالد أمين، حدود أشكال الفرجة التقليدية -مقاربة انثروبولوجية- مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء

12.غنام غنام، الفرجة فضاء مسرحي ودراماتورجي، وفنون الأداء، غنام غنام /الأردن، كتاب السرديات، الجزائر.

ثامنا:المواقع الالكترونية

1. بوبكر سكيني، مكونات العرض المسرح، المسرح نظام سميوتيقي، المغرب

.http://montada.echoroukonline.com/showthread

الملاحق

التعريف بالكاتب:

عبد القادر علولة:

ولد في 08 جويلية 1939 بمدينة الغزوات في الغرب الجزائري زاول دراسته الابتدائيـــة في مدرسة عين البرد وأكمل دراسته الثانوية في سيدي بلعباس، وانقطع بعدها لينتقـــل إلى إحـــدى ثانويات وهران، في عام 1956 التحق بفرقة الشباب المسرحية التي تديرها جمعية العلماء المسلمين وهذا بعد توقفه عن الدراسة لشغفه الكبير بالفن المسرحي، استمر عبد القادر علولة عـــاملا في المسرح الهاوي إلى غاية 1962 حيث أخرج أول مسرحية للهواة وهي مسرحية "الأسرى" ليلتحق بعدها بالمسرح الوطني، ويكون من المشاركين الرسمين في صياغة بيانه التأميمي.

مثل فقيد المسرح "عبد القادر علولة" أدورا عديدة في مسرحيات:

- أولاد القصبة 1963 لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب.
- حسن طيرو 1963 لرويشد ومصطفى كاتب.
- الحياة حلم 1963لمصطفى كاتب.
- دون جوان1963اقتباس وإخراج مصطفى كاتب.
- ورود حمراء لي1964 لعلال المحب.
- ترويض نمرة 1964 إخراج علال المحب.
- الكلاب 1965 لحاج عمار.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

- الغولة كتبها رويشد 1964
- السلطان الحائر لتوفيق الحكيم 1965
- نقود من ذهب اقتباس من التراث الصيني القديم 1967
- نومانس اقتباس حيمود إبراهيم ومحبوب اسطنبولي 1968
- الدهاليز لمكسيم جوركي... ترجمة محمد بوحابسى 1982

ألف وأخرج المسرحيات التالية :

- العلق، 1969
- الخبزة 1970
- حمق سليم مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول 1972
- حمام ربي 1970
- حوت يأكل حوت ألفها مع بن محمد 1975
- القوال «أي الأقوال » 1980
- الأجواد 1985
- اللثام 1989
- أرلوكان خادم السيدين « ترجمة لمسرحية جولدونى » 1993
- التفاح ألفها لفرقة المثلث، وأخرجها «زروقي بوخارى» 93 /1992

كتب سيناريوهات :

- جورين إخراج للتلفزيون محمد إفتسان 1972
- جلطي إخراج للتلفزيون محمد إفتسان 1980
- اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتليفزيون 1990
- ليلة مع مسجون
- السلطان والغربان
- الشعب فاق
- الواجب الوطني

.أخرجها للتليفزيون بشير بريشى عام1990

مثّل في الأفلام التالية :

- الكلاب للمخرج هاشمي شريف 1969
- الطارفة أي الحبل للمخرج هاشمي شريف 1971
- تلمسان للمخرج محمد بوعمارى 1989
- حسن نية للمخرج غوتي بن ددوش 1990
- جنان بورزق للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990

الملاحق

شارك في صياغة وقراءة تعليق الأفلام التالية:

- بوزيان القلعى للمخرج حجاج 1983
- كم أحبكم للمخرج عز الدين مدور 1985
- أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العالمي

... .سوفوكليس ... أرسطوفان... وشكسبير... وكان ذلك عام1967

من 1968 إلى... 1969 أخرج مع الطلبة عدة مسرحيات من بينها مسرحية

الغول لمحمد عزيزة ..

لقد كان الفقيد بصدد كتابة مسرحية جديدة بعنوان العملاق ولكن رصاص الغدر أوقف هذا السبيل الإبداعي الهائل مساء يوم الخميس 10 مارس1994 ، لقد اقتنع عبد القادر علولة بالأيديولوجية الاشتراكية أيما اقتناع وارتبط ارتباطا كاملا وهذا ما يوضح إلى حد ما تأثره بالكاتب والمخرج المسرحي الألماني "بيرتولد برشت " والذي يعتبره علولة من المسرحين الثورين الذين أرادوا تغيير الواقع وهذا تحت لواء مسرحه الملحمي، وقد أكد بنفسه هذا التأثر بقوله" إنني أعتبر برشت من خلال كتاباته النظرية وأعماله الفنية الخميرة التي تحدد عملي، إنه أبي الروحي " غير أن علولة وبالرغم من تأثره بمسرح برشت، فقد آثر العودة إلى فضائه الشعبي العريق ليستقي منه مواضيعه، ويبدع له شكلا فنيا جديدا يعبر عن بيئته وتقاليده وانتمائه.

الملحق الثاني:

جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الارسطي:وضعه بريخت سنة1931.[1]

المسرح الدرامي الارسطي	المسرح الملحمي
1- يعتمد على الحبكة	**1-** يعتمد على السرد
2- يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على الخشبة	**2-** يحول المتفرج إلى مراقب للحدث
3- يستهلك قدرة الإنسان على الفعل	**3-** يثير قدرة الإنسان على الفعل
4- يثير أحاسيس المتفرج ومشاعره	**4-** يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه
5- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيا	**5-** يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقليا
6- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه في الأحداث	**6-** يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية
7- يوظف الإيحاء والتلميح	**7-** يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة
8- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية وبنعومة	**8-** يخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه
9- يشعر المتفرج فيه بأنه في خضم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة	**9-** يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها
10- مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير؛ فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان ولا يتغير	**10-** الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغيير والتحول ،وقادر على أحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلقا
	11- التركيز على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها
11- التركيز فيه على النهاية التي تقود إليها الإحداث	**12-** كل مشهد يستقل بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى

1 نقلا عن :التيارات المسرحية المعاصرة، نهاد صليحة، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ص192،191-193

12-كل مشهد يولد المشهد الذي يليه ويتولد من سابقه 13-الحدث ينمو في خط صاعد مترابط 14- الحدث يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية 15- يفترض أن الانسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة 16- يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود ويحدد طبيعته ويقرر مساره. 17- مسرح يتوجه الى الإحساس ويخاطبه.	13- العرض يعتمد على تكنيك المونتاج والقطع والوصل، ويتطور في شكل منحنيات 14- الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات 15- يفترض أن الانسان عملية مستمرة ومتحولة 16- يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته. 17- مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعي.

كما أضافت نهاد صليحة في كتابها تيارات معاصرة ملامح فنية أخرى يتميز بها المسرح الملحمي عن المسرح الأرسطي وهي:[1]

المسرح الأرسطي	**المسرح الملحمي**
1- الممثل فيه يتقمص دوره تماما ويندمج ويخاطب عواطف المتفرج	**1**- الممثل يؤدي دوره من الخارج ،أي دون تقمص ويخاطب عقل المتفرج. فهو أقرب الى الراوي الماهر الذي يجسد حدثا شاهده
2- الديكور فيه يسعى إلى الإيهام بالواقع	**2**- الديكور فيه يشير إلى الأماكن بصورة رمزية تعارض الإيهام
3- الموسيقى تعمق الحالة الشعورية وتكثفها لتحقق اندماج المتفرج مع الأحداث	**3**- الموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرها،وقد تعلق عليها تعليقا ساخرا وبذلك تمنع الاندماج

[1] المرجع السابق، ص193.

تلخيص أعمال الناقد الألماني **تاديوز كوفزان (T.Kiwazan)** الذي قسم الإشارات المسرحية حسب الجسد في الجدول التالي :

1- الإشارات الشفاهية (أصوات لفظية كلامية، أصوات غير لفظية مثل التثاؤب، الأنين، الهمهمة، الشخير، الضحك....) 2- نغم الصوت	النص المنطوق	معينات الممثل الجسمية	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية تخص الممثل
3- تعبير الوجه 4- الإيماءة والإشارة 5- أوضاع الجسد و التشكيل الحركي 6- اللّيونة الجسدية 7- الصمت 8- إيقاع الممثل	تعبيرات الجسد		علامات بصرية	المكان والزمان	علامات مشهدية بصرية ترتبط بالممثل
9- الماكياج 10- القناع 11- تصفيف الشعر 12- الملابس 13- إكسسوار الشخصية	هيئة الممثل الخارجية	معينات الممثل غير الجسمية		المكان	علامات مشهدية بصرية ترتبط بهيئة الممثل
14- طبوغرافية منصة التمثيل				المكان	علامات

15- الديكور 16- إكسسوار المنصة 17- الإضاءة 18- المؤثرات شبه الضوئية رعد، برق، عواصف..		الجسمية		والزمان	بصرية خارج الممثل
19- الموسيقى 20- المؤثرات الصوتية			علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية خارج الممثل
21- الإيقاع العام	المظهر العام لحركة كل الموجودات السمعية والبصرية فوق المنصة	معينات الممثل الجسمية وغير الجسمية	علامات سمعية وبصرية	الزمان والمكان	

الصورة 1

صورة القوّال

الصورة 2

صورة علال الزبال والقوّال

الصورة 3

صورة قدور والقوّال

الصورة 4

صورة **عكلي**

الصورة 5

صورة الربوحي لحبيب

الصورة 6

صورة منور رفقة الهيكل العظمي لعكلي

الصورة 7

صورة جلول لفهايمي

الصورة 8

منصور يغادر المصنع، القوّال إلى جانبه

الصورة 9

صورة سكينة والقوّال

صور اللباس والاكسسوار:

الصورة10

لباس شخصيات الأجواد في المشهد الافتتاحي

الصورة11

لباس الروبوحي لحبيب

الصورة 12

لباس المنوّر والمعلمة

الصورة 13

لباس جلول لفهايمي

الصورة14

لباس سكينة

الصورة 15

العصا التي يحملها القوّال

الصورة 16

الحقيبتان التي يحملهما الربوحي لحبيب

صور الماكياج

الصورة 17

مكياج سكينة

الصورة 18

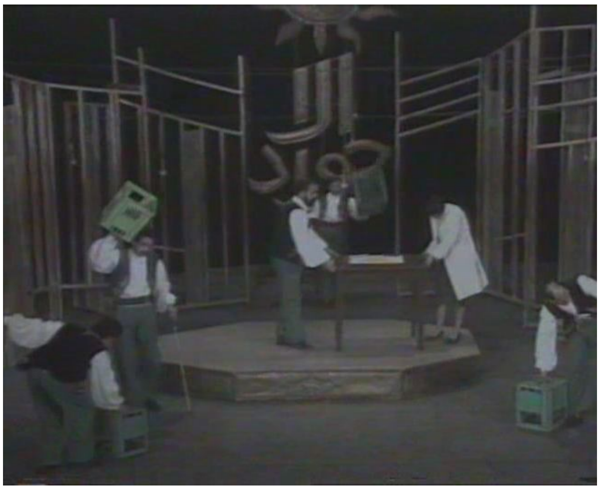
مكياج المنّور

صور الديكور:

الصورة 19

ديكور الأجواد

الصورة 20



الديكور يتغير أمام المشاهدين

الصورة21

الديكور في مشهد الربوحي لحبيب لم يتغير

الصورة 22

ثبات كلمة الأجواد في الديكور

صور الإضاءة

الصورة 23

الإضاءة في مسرحية الأجواد

الصورة 24

تركيز الإضاءة على القوّال

صور الحركة:

الصورة 25

صورة تبين حركة جلول على الخشبة

الصورة 26

حركات المنور في الصف

الصورة 27

الإيماءة عند جلول

الصورة 28

حركات الربوحي الهادئة

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة: .....أ-د

مدخل

نظرية الفرجة عند عبد القادر علولة

1- الفرجة: 6

تعريف الفرجة: 8

الفرجة قديما 9

نظرية الفرجة عند عبد القادر علولة 14

بريخت والمسرح الملحمي.....15

اثر بريخت على المسرح الجزائري.....16

2 أشكال الفرجة.....17

الحلقة.....18

المداح.....19

القوال.....20

3 شكل الحلقة عند عبد القادر علولة.....20

الحلقة 20

المدّاح 21

القوّال 23

4 خصائص مسرح الحلقة 23

دور الجمهور في مسرح الحلقة 23

دور مكان العرض في مسرح الحلقة.....24

دور اللغة في تشكيل الفرجة في المسرح 25

الفصل الأول

سيميائية الشخصية وأساليب التشخيص في المسرح

تمهيد سيمياء المسرح: 28

العلامة في المسرح ..... 29..
الأيقونة..... 29
المؤشر..... 29
الرمز..... 30
المبحث الأول: سمياء الشخصية 31
1ــ الشخصية: 31
ــ مفهومها 31
ــ أبعادها وأنواعها 35
2ــ سميائية الشخصية:آراء الكتّاب حول سيميائية الشخصية 37
3 ــ سيميائية الشخصية عند هامون: 40
ــ مدلول الشخصية 42
ــ مستويات وصف الشخصية 43
ــ دال الشخصية..... 44
المبحث الثاني: أساليب التشخيص في المسرح 46
1ــ مفهوم التشخيص 46
2 أساليب التشخيص:..... 47
سيميائية التشخيص باللباس والإكسسوار 47
سيميائية التشخيص بالماكياج 53
سيميائية التشخيص بالفعل والحركة والإيماء..... 54
سيميائية التشخيص بالكلام والصوت 61
سيميائية التشخيص بالفكر والرأي 65
سيميائية التشخيص بالمونولوغ..... 66
المبحث الثالث:ــ تقنيات مساعدة على تحقيق التشخيص..... 68
سيميائية الديكور..... 68
سيميائية الإضاءة 70

سيميائية المؤثرات الصوتية 72

الفصل الثاني

سيميائية التشخيص وأساليبه في مسرحية الأجواد لعلولة

تمهيد 76

المبحث الأول: قراءة في مسرحية الأجواد 77

قراءة في العنوان 77

ملخص المسرحية 78

بطاقة فنية للمسرحية 80

المبحث الثاني: سيميائية الشخصيات في مسرحية الأجواد لعلولة 82

أنواع الشخصيات في المسرحية حسب تصنيف هامون 82

دوال الشخصيات ومدلولاتها 83

المقياس الكمي 84

المقياس النوعي 87

المبحث الثالث: أساليب التشخيص في المسرحية (الأجواد) والتقنيات المساعدة على تحقيق التشخيص: 94

2-1 أساليب التشخيص في مسرحية الأجواد: 94

سيميائية التشخيص باللباس والإكسسوار في المسرحية 94

سيميائية التشخيص بالماكياج في المسرحية 96

سيميائية التشخيص بالفعل والحركة والإيماء في المسرحية 98

سيميائية التشخيص بالكلام والصوت في المسرحية 104

سيميائية التشخيص بالفكر والرأي في المسرحية 112

سيميائية التشخيص بالمونولوغ في المسرحية 115

2-2 تقنيات مساعدة على تحقيق التشخيص: 117

سيميائية الديكور في مسرحية الأجواد 117

سيميائية الاضاءة في مسرحية الأجواد 119

سيميائية الموسيقى والمؤثرات الصوتية في مسرحية الأجواد..... 120
الخاتمة 124
قائمة المصادر والمراجع 127
الملاحق..... 132
الملحق الأول: التعريف بالكاتب :عبد القادر علولة 133
الملحق الثاني جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الارسطي:بريخت..... 136
الملحق الثالث: جدول الناقد الألماني تاديوز كوفزان T.Kiwazan) 138
الملحق الرابع : ملحق الصور..... 140
فهرس الموضوعات

الملخص:

يعتبر عبد القادر علولة واحد من أهم الكتّاب والمخرجين المسرحين الجزائريين الذين حملوا على عاتقهم مهمة بناء مسرح بملامح وهوية جزائرية.فكانت شخصية القوّال والحلقة الحل الذي تمسك به علولة ،محاولا عن طريق إعادة بعث القوّال وإدخاله إلى المسرح ببناء مسرح خاص بنا.وهذا ما يتجلى بوضوح في كل مسرحيات علولة تقريبا،خصوصا مسرحية الأجواد التي عالج فيها صفة الكرم عند الطبقة العاملة في مجتمع صارت البيروقراطية والظلم و اللامساواة طباعه.فاستطاع بواسطة شخصية القوّال إضافة إلى تحاوره مع تيارات حديثة كالمسرح الفقير ومع مسرح بريخت خصوصا ،واعتماده على جسد الممثل باعتباره أهم مادة تشخيصية .بتمرير رسالة عبر عنها بكل الوسائل التشخيصية من كلمات وشخصيات وصور ،وأفعال وحركات وإيماءات وحتى الإضاءة و الموسيقى لتأتي مسرحية الأجواد زاخرة بالدلالة على كافة المستويات وقد غلب على مسرحية الأجواد التشخيص بالفعل والحركة والإيماءة وهذا راجع إلى أنّ المسرحية كتبت لتمثل لا لتقرأ.

الكلمات المفتاحية :المسرح - الجزائر -عبد القادر علولة -الحلقة -القوّال -الشخصية - التشخيص وأساليبه.

résumé :

L'auteur et le metteur Abdelkader ALLOULA est l'un parmi les plus célèbres écrivains algériens du théâtre, qui portaient sur leurs épaules la responsabilité (la mission) de construire et de réaliser un théâtre à des traits et identité algérienne. La personnalité de « el kawel wa el halaka »(le parleur et le épisode) était la solution, qui a collé à elle, ALLOULA a tenté -à travers le ré envoie le parleur " el kawel" et l'introduire dans le théâtre- de construire notre propre théâtre. Cela apparaît clairement, presque dans toutes les pièces du théâtre d'ALLOULA, surtout la pièce de théâtre « El Ajwad» qui a traité le caractère de la générosité chez la classe ouvrière, dans une société caractérisée par la bureaucratique, l'injustice et l'inégalité.

ALLOULA a pu à travers la personnalité du parleur, en plus leurs échanges et négociations avec les modernes courants du théâtre, comme le pauvre théâtre, en particulier « Brekhet », et de son dépendance sur le corps de l'acteur comme matériel de diagnostic tés importante.

ALLOULA a pu à travers la personnalité du parleur, en plus leurs échanges et négociations avec les modernes courants du théâtre, comme le pauvre théâtre, en particulier "Brekhet " , et de son dépendance sur le corps de l'acteur comme matériel de diagnostic tés importante, il fait passer un message, ou il l'exprime via les mots, les personnalités, les photos, les actions, les gestes, les mouvements et même éclairage et la musique afin d'arriver à la pièce de théâtre "Al Ajwad" qui est très riche en indications et significations à tous les niveaux, elle a été dominé le diagnostic par le geste, l'acte, et le mouvement, et ce est dû au la pièce de théâtre a été écrit n'est pas à lire mais à représenter.

Mots-clés: théâtre— Algérie — Abdelkader Alula — épisode -et Kawal — diagnostic et les méthodes personnelle

Abstract:

The Abdelkader Alula one of the most important writers, directors demobilized Algerians who took upon themselves the task of building the theater the features of the identity of an Algerian . Was personal Kawal and loop solution which stuck by Alula , trying by re- sent Kawal and introduced to the theater building theater of our own . , And this is clearly evident each plays Alula almost , especially theatrical Alojawad which dealt with the status of generosity when the working class in a society that has become bureaucratic , injustice and inequality printing . Fasttaah by personal Kawal Add to negotiate that with the currents of modern theater poor However Theater Brecht in particular , and its dependence on the body of actor as the most important material diagnostic him. That passes the message expressed by all means Alch_khasah of words , characters and image , and deed , movements and gestures and even the lighting and music to come play Alojawad replete give indications at all levels have been overcome in the play Alojawad diagnosis already , movement and gesture , and this is due to the play I wrote to represent not only to read.

Keywords: theater Algeria- Abdelkader Alula -episode and -Kawal personal- diagnosis and methods .

تم بحمد الله