جامعة محمد بوضياف – المسيلة –
كلية العلوم الانسانية و الاجتماعية
قسم علوم الإعلام و الاتصال

# سيميائية التواصل في المسرح

## مسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي

## أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام و الاتصال

تخصص: صحافة مكتوبة

إعداد الطالبة : اشراف الاستاذة:

حورية بولعراس نعيمة بيراردي

| الاسم و اللقب | الرتبة | الصفة |
|---|---|---|
| | | رئيسا |
| نعيمة بيراردي | | مشرفا و مقررا |
| | | ممتحنا |

ماي 2017

# كلمة شكر

تدفعني المسؤولية الأخلاقية،و يدفعني

وازع الإعتراف بالفضل إلى أن أتقدم بالشكر

الجزيل إلى أستاذتي الكريمة

الأستاذة "**براردي نعيمة**"

التي لم تبخل علي بأي جهد و اتسع صدرها

إلى ضيق فكري.

ثم إلى السادة الأفاضل أعضاء اللجنة المناقشة .

إلى كل أساتذتي بقسم الإعلام و الإتصال بالخصوص الأستاذ "**الصالح بلخيري**"،وكل من علمني و وجهني و أخذ بيدي دون تمييز.

كما أشكر مدير المسرح الوطني باتنة الذي زودني بمجموعة عمل من الأرشيف،و الشكر الخالص للفنان الجزائري "**جمال دكار**"

و إلى أساتذة الأدب الذين لم يبخلوا علي بأية معلومة بالخصوص الدكتور "**عمر عليوي**".

شكرا لكم جميعا

.

# الإهداء

أهدي هذا العمل المتواضع.....إلى من علمني

أن الحياة إرادة و طموح و عمل.....

إلى من علمني أنَ الحب باقٍ و أن روحي عظيمة

وأن وجودي و جهدي وفاء لهما

إلى أبي الغالي "عياش بولعراس" و إلى" أمي" الحبيبة اللذان أيقظا نخوة العلم و أشعل فيا وقود المثابرة

إلى إخوتي و أخواتي "عبد الله، عبد العالي، دلال، ليندا، بسمة"حفظهما الله و أبقيهما سندا لحياتي

إلى أعز عصفورين على قلبي "وائل و ياسمين"

إلى زملائي و زميلاتي قسم الصحافة المكتوبة،خاصة لطيفة و سميحة

إلى أعز و أوفى صديقة لي في الوجود "أمينة نعمي"

إلى أساتذة قسم الإعلام و الإتصال بجامعة مسيلة

أهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع

# مقدمة

**مقدمة**

إن عملية الاتصال هي الحامل الأساسي للعمليات الاجتماعية،وكونها الوسيلة الهامة التي يملكها الانسان لتنظيم و تطويع وتثبيت حياته،ونقل اشكالها ومعانيها من جيل الى جيل،فبدون عملية عملية الاتصال يبقى المجتمع الإنساني جامدا مبنيا على سلوك غريزي،لا يختلف كثيرا عن المجتمعات الحيوانية الأخرى.فعملية الاتصال ضرورية لكل عمليات التوافق و الفهم التي يتطلبها المجتمع من الفرد.

وكما هو معلوم فإن العملية الاتصالية تتكون من المرسل الذي يقوم بعملية الاتصال و إرسال الرسالة،و المستقبل الذي يتلقى الرسالة،و بينهما نجد الرسالة التي تنتقل عبر الوسيلة لتخلف أثرا يرجع إلى المرسل ليؤكد على وصول الرسالة و فهمها،فالوسيلة هي الأداة التي ترتكز عليها العملية الاتصالية و تختلف حسب الافراد و المسافات و الأزمنة.

ولهذا يعتبر المسرح من بين وسائل الاتصال الهامة التي تساهم في نقل المعلومات و الأفكار و الخبرات و الأحاسيس وذلك منذ أن كان هذا الفن مجرد ظاهرة طقوسية حيث ظهرت الحاجة الى التعبير المسرحي و كان ذلك في البداية على شكل شفهي تصاحبه الايماءات"MIMES".

ولقد تطور هذا الفن بحكم تطور التركيبة الفنية التي صارت تطرح و تعرض نموذجا من القضايا العميقة ذات الصلة بالوقائع الأسطورية و الأحداث التاريخية إلى جانب شرح بعض النظريات الفلسفية و العلمية منذ عهد المحاكاة الاغريقية إلى غاية عهد العصرنة و التحديث في القرن العشرين حيث صارت العبقرية التصورية للفعل المسرحي تتخذ من الموضوعية منطلقا لتفسير الظواهر المختلفة سواء كانت سياسية أو اجتماعية و كل ما يتعلق بالنشاطات البشرية ،كل هذا أصبح فيما يسمى بالعرض المسرحي الذي يعتمد على عدة معدات و تجهيزات مختلفة كالمؤثرات الصوتية و غيرها من تلك التي تساعد عملية الإخراج، فيعتبر موضوع المسرح من المواضيع المعقدة و الشائكة خاصة فيما يخص صعوبة تحليل العرض السرحي.

وبما أن دراستنا مرتبطة بالمسرح و الذي بدوره محل تركيب بين عدة مكونات سيميائية يصعب تفكيك عناصرها،لهذا ركزت في دراستي على العلامات و ربط بعضها بعضا لاستخلاص الدلالات الدرامية و القيم الجمالية للعرض المسرحي و لفهم لغة التواصل المنبعثة من خشبة المسرح ،ولهذا سوف أقدم هذه الدراسة السيميائية لمسرحية "الدالية" و الذي تم تقديم العمل وفق الخطة التالية.

**الفصل التمهيدي:(الجانب المنهجي)**

01-الإشكالية

02-التساؤلات

03-أسباب اختيار الموضوع

04-أهداف الدراسة

05-أهمية الدراسة

06-منهج الدراسة

07-عينة الدراسة

09-تحديد المفاهيم

10-الدراسات السابقة

**الفصل الأول:(الجانب النظري) السيمياء و المسرح**

اولا:نشأة السيمياء

ثانيا:نشأة المسرح

ثالثا:العلاقة بين السيمياء و المسرح

**الفصل التطبيقي:(الجانب التطبيقي)تجليلت السيمياء في مسرحية الدالية.**

**تمهيد**

اولا:استهلالية الدالية

ثانيا:سيميائية الماكياج

ثالثا:سيميائية اللباس الاكسيسوارات

رابعا:سيميائية الحركة(أنساق التعبير الجسدي)

خامسا:سيميائية الاضاءة

سادسا:سيميائية الديكور

سابعا:سيميائية الاصوات المنطوقة

ثامنا:سيميائية الأصوات غير المنطوقة

ملخص المسرحية

النتائج

الخاتمة

# الإطار المنهجي

1 -الإشكالية

2 -التساؤلات

3 -أسباب اختيار الموضوع

4 -أهداف الدراسة

5 -أهمية الدراسة

6 -منهج الدراسة

7 -أدوات البحث

8 -عينة البحث

9 -تحديد المفاهيم

10 -الدراسات السابقة

## 1 - الإشكالية:

يعد المسرح شأنه شأن كل وسائل الاتصال و فنونه،يستهدف تحقيق أثر ما غير أنه شأن كل فن يتسم بعناصر الإقناع،متواريا خلف قناع الإمتاع،من هنا يتفاوت الأثر الاتصالي للتعبير المسرحي تبعا لتفاوت عناصر الإقناع و الإمتاع في الحدث الاتصالي الواحد ما بين موقف و أخر،و لكن يظل لكل حدث أثاره الظاهرة أو المستترة تبعا للمعارف التي تأسس عليها التعبير و تبعا لطريقة إرسالها و طريقة استقبالها.

و تعد الدراسات الحديثة في المسرح واحدة من القضايا الفنية و الجمالية و التي لعبت فيها سيمياء التواصل دورها الجمالي في ربط الجمهور بالعرض المسرحي،سواء من حيث النص أو مكملاته،باعتباره عنصرا أساسيا في العملية التواصلية فهو أول من يبدؤها و إليه تنتهي،وعليه فإن جل الدراسات اهتمت بجدلية العلاقة بين العلامة السيميائية و المتلقي،و قد ركزت علي مجموعة من العناصر التي تتحكم في تعرض الجمهور للأعمال الفنية المسرحية و جعل المتفرج يتأثر بما يقدم له،و يظهر هذا التأثر من خلال التصفيق أو الضحك أو البكاء أحيانا،أين يستوقفنا جهل المتلقي بخفابا بناء العرض المسرحي، و بناءا عليه فقد أثارت أن أثير الإشكالية التالية:

**كيف تتداخل العلامات السيميائية فيما بينها على خشبة المسرح_من أجل أن تنتج علامة واحدة كبرى في مسرحية "الدالية" ؟**

## 2 - التساؤلات:

- كيف تساهم السيمياء في عملية التواصل في مسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي؟
- كيف تساهم الايماءات و الاوضاع الجسدية في ابراز أو إخفاء معاني الكلمات في مسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي؟
- كيف تمثل الملابس و الماكياج وكل من الصوت و الضوء مجموعة من العلامات في إضفاء حالة واقعية أو رمزية للمشاهد في مسرحة "الدالية" لعز الدين ميهوبي؟

**3 – أسباب اختيار الموضوع:**

– إن اختيار موضوع البحث هو أول صعوبة تواجه الباحث في بداية بحثه إذ عليه أن يختار موضوعا من بين عدة مواضيع كلها هامة، و اختيارنا لموضع المسرح بصفة عامة راجع لأسباب موضوعية و ذاتية نذكر منها فيما يلي:

**أ –الأسباب الموضوعية:**

**الأسباب الموضوعية** التي كانت وراء اختياري لموضوع المسرح وبالضبط العرض المسرحي لاعتبارين اثنين أولهما كون المسرح وسيلة هامة إذ تعد من بين وسائل الاتصال الجماهيرية وثانيهما لوجود تقارب واضح بين علم الإعلام و الاتصال و الفن المسرحي وتكاملهما هذا التقارب الذي يتمثل في كيفية توصيل الرسالة للمتلقي بطريقة بسيطة وهذا ما يحرص عليه كل من الإعلامي في بناء الرسالة الإعلامية و المبدعين في العرض المسرحي لأن الجمهور غير معروف إذ يمكن أن يكون أمي كما يمكن أن يكون مثقف فلذا يجب الحرص علي توصيل الرسالة بطريقة مفهومة من جهة وعن طريق بناء فني مشوق يجذب الجمهور أو المتلقي إما للقراءة أو المشاهدة،إضافة إلى ميدان المسرح الذي يعتبر الأخصب لدراسة آلية التلقي.

**ب–الأسباب الذاتية:**

لقد دفعت إلى هذا الموضوع بمجموعة من الدوافع الذاتية في حبي للفن و كشغفي بالمسرح و اللعبة المسرحية،وكون المسرح مدرسة لا يمكنها إلا أن تعطي لنا شعب طيب الأعراق حسن الخلق.ولعله من الدوافع كذلك التي جعلتني أختار هذا الموضوع بدون تردد ممارستي لهذا الفن المعطاء الذي استفدت من كل دروسه و رحلاته و صعودي على العديد من القاعات المسرحية و التمثيل عليها.

**4 – أهداف الدراسة:**

إن لكل بحث علمي أهدافا يحاول الباحث من خلالها الوصول الي نتائج تفيد العلم و المجتمع وهدفنا في هذه الدراسة يتمثل في النقاط التالية:

–اثراء موضوع الاعلام و الاتصال بدراسة سيميائية نادرا ما نجد الطلبة يهتمون بها.

–التركيز على المسرح كوسيلة اصال جماهيري لها نفس تاثير الوسائل الاعلامية الاخرى.

–اثراء البحوث و الدراسات بموضوع جديد و صعب ألا و هو الدراسات السيميائية للمسرح.

–البحث دعوة للاهتمام بهذا الموضوع و اثراءه بدراسات التي تفتقد بدراسة المسرح و السيميولوجيا و علاقتها بالاعلام و الاتصال.

## 5 – أهمية الدراسة:

تكمن أهمية موضوع سيمياء التواصل في المسرح باعتباره وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري و علاقتها بالجمهور،باعتبار أن المسرح له نفس أهمية التأثير لمختلف وسائل الإعلام الأخرى كالتلفزيون الجرائد،السينما ،إلى أن المسرح له خصوصيات قد لا تتوفر في وسائل الاتصال التقليدية الأخرى،حيث يقول احد العلماء"أعطني مسرحا،أعطيك شعبا مثقفا"،و هذا اشارة الى عمق التأثير والانطباع الذي يتركه المسرح على المشاهدين.

## 6 – منهج الدراسة:

يعتبر المنهج فن التنظيم الصحيح لسلسلة من الأفكار المقيدة إما من أجل الكشف عن حقيقة مجهولة لدينا أو من أجل البرهنة علي حقيقة لا يعرفها الآخرون [1] ويستدعي هذا الوضع أن يكون الباحث علي وعي كبير بأهمية الجوانب المنهجية في إقامة البحث و الدراسة[2].

و المنهج الذي اعتمدنا عليه في دراستنا هو منهج سيميائي للمكونات السيميائية التي توضح معنى الرسائل و الدلالات البصرية،مع عدم إغفال التركيز علي الزوايا المختلفة و اللفظات و حتى الأشكال و الألوان الذي سنتناوله في العرض.

## 7 – أدوات البحث

يستعين كل باحث بأدوات تمكنه من جمع البيانات بدقة،ولعل الأمر يزداد أهمية عندما يتعلق الأمر بنقل ما يجري فوق خشبة مسرح بدقة،لذلك فانه تم استخدام الملاحظة البسيطة.

و الملاحظة البسيطة:و التي يطلق عليها أيضا الملاحظة غير المشاركة،حيث يقوم الباحث بواسطتها بمراقبة المبحوثين عن كثب دون أن يشارك في النشاط الذي تقوم به هذه الجماعة موضع الملاحظة،ويكون ذلك عن طريق المشاهدة أو الاستماع أو متابعة موقف معين[3].

1- طلعت همام، سين و جيم عن مناهج البحث العلمي، مؤسسة الرسالة، دار عمان، الأردن، 1989، ص 05.
2- محمد زياد عمر، البحث العلمي و مناهجه و تقنياته، ط4، ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 48.
3 – خالد حامد، منهج البحث العلمي، دار رحامة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2003، ص 126.

و الملاحظة ايضا وسيلة من وسائل جمع البيانات التي تستخدمها مختلف العلوم ولو بنسب مختلفة،وهي بصفة عامة ادراك الظواهر و المواقف و الوقائع و العلاقات عن طريق الحواس سواء وحدها أو باستخدام الأدوات المساعدة وذلك فيما يتعلق بالغير[1].

وذلك من خلال مشاهدتي للعرض المسرحي عدة مرات من أجل ترسيخ مشاهدة المسرحية في الذهن و التدقيق أكثر في المكونات المستعان بها في التحليل السيميائي للعرض.

## 8 – عينة البحث

تعرف العينة على أنها فئة تمثل مجتمع البحث ( Pouplation research )أو جمهور البحث،أي جمع مفردات الظاهرة التي يدرسها الباحث أو جميع الأفراد أو الأشخاص أو الأشياء الذين يكونون موضوع مشكلة البحث[2].

ولقد اخترنا أن تكون عينة بحثنا عشوائية بسيطة تتمثل في مسرحية "الدالية" التي عرضت في المسرح الجهوي باتنة للكاتب الجزائري"عزالدين ميهوبي" بإخراج "جمال مرير" وبأداء جزائري لفرقة "مسرح باتنة الجهوي"،و سنوغرافيا لـ"محمد اسكندر"،و موسيقى لـ"مراد بن عيسى"،مساعد مخرج لـ"صالح بوبير".

## 9 – تحديد المفاهيم

**تعريف السيمياء:**

**لغة:**

السِّيمَاء والسِّيمِيَاء، بياء زائدة: لفظان مترادفان لمعنى واحد. وقد ورد ذلك في كتاب الله ، لكن مقصوراً غير ممدود، أي بلا همز، هكذا: (سِيمَا).[3]

قال . تعالى .: { سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ} [الفتح: 29]. وقال . سبحانه .: {تَعْرِفُهُم بِسِيمَاهُمْ} [البقرة: 273].[4]

والسِّيمَاءُ في معاجم اللغة: هي العلامة، أو الرمز الدال على معنى مقصود؛ لربط تواصلٍ ما . فهي إرسالية إشارية للتخاطب بين جهتين أو أكثر، فلا صدفة فيها ولا اعتباط .

1 – فاروق يوسف أحمد، وسائل جمع البيانات ، مكتبة عين الشمس، القاهرة، 1980، ص 10.

2 – رجاء وحيد دويدري، البحث العلمي أساسياته النظرية و ممارسته العلمية، دار الفكر، دمشق، سوريا، 200، ص 306.

3 – لسان العرب، مادة (سوم)

4- وردت في الآية 46 – 47 من سورة الأعراف، و في سورة محمد 30.

**اصطلاحًا :**

السيميائية أو السيميولوجيا هي " دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية " وهي في حقيقتها " كشف واستكشاف لعلاقات دلالية غير مرئية من خلال التجلي المباشر للواقعة ، إنها تدريب للعين على التقاط الضمني والمتواري والمتمنّع ، لا مجرد الاكتفاء بتسمية المناطق أو التعبير عن مكنونات المتن [1].

**الإجرائي:**

هي ذلك العلم الذي يدرس كل انساق العلامات و الرموز في خشبة المسرح التي بفضلها يتحقق التواصل بين المسرح و الجمهور.

**تعريف المسرح :**

**لغة:**

جاء في لسان العرب لـ (ابن منظور) فقد جاء معنى المصطلح في مادة (سرح) بمعنى:"المسرح بفتح الميم مرعى السَّرح،و جمعه المسارح...وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي". [2]

**اصطلاحا:**

هو قصة حوارية تمثل و يصاحبها مناظر و مؤثرات،و يراعي فيها جانب التأليف المسرحي،وجانب التمثيل الذي يجسم المسرحية أمام المشاهدين تجسيما حيا. [3]

**الاجرائي:**

المسرح هو أحد فروع فنون الأداء أو التمثيل الذي يجسد أو يترجم قصص أو نصوص أدبية أمام المشاهدين باستخدام مجيز من الكلام ... الايماءات ... الموسيقى... و الصوت على خشبة المسرح ذلك البناء الذي له مواصفات خاصة في التصميم.

**سيميائية التواصـــل**

يستند التواصل – حسب **رومان جاكبسون**( R.Jakobson)– إلى ستة عناصر أساسية هي: المرسل، والمرسل إليه، والرسالة، والقناة، والمرجع، واللغة. وللتوضيح أكثر، نقول: يرسل المرسل رسالة إلى المرسل إليه، حيث تتضمن هذه الرسالة موضوعا أو مرجعا معينا، وتكتب هذه الرسالة بلغة يفهمها كل من المرسل والمتلقي. ولكل رسالة قناة حافظة كالظرف بالنسبة للرسالة الورقية، والأسلاك الموصلة بالنسبة للهاتف والكهرباء، والأنابيب بالنسبة للماء، واللغة بالنسبة لمعاني النص الإبداعي... [4]

هذا، و تهدف **سميولوجيا التواصل** إلى الإبلاغ ، عبر علاماتها وأماراتها وإشاراتها ، والتأثير في الغير عن وعي أو

---

1 – عبيدة صبطي، مدخل الى السيميولوجيا، دار الخلدونية، مصر، 2006، ص 15.

2 – ابن منظور، لسان العرب المحيط(معجم لغوي علمي)،قدم له:عبد اللعلايلي،إعداد و تصنيف:يوسف خياط،دار لسان العرب،بيروت،لبنان، مج 2،ص 128.

3 –محمد سيد حلاوة و طارق جمال الدين عطية، مدخل الى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، مصر، 2002، ص 9.

4 – حنون مبارك: **دروس في السيميائيات**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى سنة 1987م

غير وعي. وبتعبير آخر، تستعمل السيميولوجيا مجموعة من الوسائل اللغوية وغير اللغوية لتنبيه الآخر، والتأثير فيه عن طريق إرسال رسالة وتبليغها إياه .ومن هنا، فالعلامة تتكون من ثلاثة عناصر: الدال، والمدلول، والوظيفة القصدية. كما أن التواصل نوعان: تواصل إبلاغي لساني لفظي (اللغة)، وتواصل إبلاغي غير لساني ( علامات المرور مثلا).

ويمثل هذه السيميولوجيا كل من: بريبطو( Prieto)، ومونان( Mounin)، وبويسنس( Buyssens) الذين يعتبرون الدليل مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ، وتحمل قصدا تواصليا. وهذا القصد التواصلي حاضر في الأنساق اللغوية وغير اللغوية. كما أن الوظيفة الأولية للغة هي التأثير في المخاطب من خلال ثنائية الأوامر والنواهي، لكن هذا التأثير قد يكون مقصودا، وقد لايكون مقصودا

يمكن تقسيمها إلى ثلاث:

**الأمارات العفوية** : هي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة، تحمل إبلاغا عفويا وطبيعيا، مثال : لون السماء الذي يشير بالنسبة لصياد السمك إلى حالة البحر يوم غد.

**الأمارات العفوية المغلوطة** : هي التي تريد أن تخفي الدلالات التواصلية للغة، كأن يستعمل متكلم ما لكنة لغوية، ينتحل من خلالها شخصية أجنبية، ليوهمنا أنه غريب عن البلد.

**الأمارات القصدية** : هي التي تهدف إلى تبليغ إرسالية، مثل : علامات المرور. وتسمى هذه الأمارات القصدية أيضا **بالعلامات**.

وكل خطاب لغوي وغير لغوي يتجاوز الدلالة إلى الإبلا غ والقصدية الوظيفية ، يمكننا إدراجه ضمن سيميولوجيا التواصل . وكمثال لتبسيط ما سلف ذكره : عندما يستعمل الأستاذ داخل قسمه مجموعة من الإشارات اللفظية وغير اللفظية الموجهة إلى التلميذ ليؤنبه أو يعاتبه على سلوكاته الطائشة، فإن الغرض منها هو التواصل والتبليغ.

**الاجرائي:**

اذا أردنا ان نسقط سيمائية التواصل في المسرح ذلك من خلال دراسة العلامات و الرموز التي يبعثها الممثلون فوق خشبة المسرح لتكون الرابط في عملية التواصل بين المسرح و الجمهور.

## 10 –الدراسات السابقة:

وقد استندت و استرشدت بدراسات سابقة شكلت لي النواة الأولى لبلورة الفكرة أذكر منها

**الدراسة الأولى**

سيماء النص الدرامي الجزائري مسرحية "كل واحد و حكمه" لكاكي أنموذجا–مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص النقد المسرحي في الجزائر عن جامعة محمد بوضياف المسيلة سنة 2014-2015 لصاحبها وليد شموري.

يحاول هذا البحث طرح إشكالية مهمة باعتقاده كونه يتناول فنا دخيلا على العالم العربي عموما و الجزائر خصوصا و هو المسرح،و تحديدا النص الدرامي و أهم المكونات و النظم السيميائية التي يحويها باعتباره قطعة مهمة في أي عمل مسرحي و محاولة تسليط الضوء على كيفية تشكل النص الدرامي و بعض معالم بنائه السيميائية،استعان في بحثه بخطة تتمثل في مدخل تطرق فيه إلى جذور المسرح الجزائري و كذا مسار تطوره تاريخيا،و إلى مسرح ولد عبد الرحمان كاكي،كما تحدث عن السيمياء من حيث دلالة المصطلح و تطوره و كذا موضوع السيمياء و هو العلامة و مفهومها و كيف و كيف تناولها سوسير و بيرس،ليتحدث عن الاتجاهات المعاصرة للسيمياء، وفي الفصل الأول وهو الشق النظري،و عنونه معالم سيميائية في مضمون النص الدرامي و تحدث عن مكونات النص الدرامي بدءا بالعنوان مرورا بالشخصية و الفضاء و الحدث وصولا إلى اللغة و الحوار.أما في الفصل الثاني فكانت الدراسة تطبيقية على نص "كل واحد و حكمه" وفق تسلسل مكونات النص في القصل النظري،كل هذا باستخدامه لإجراءات المنهج السيميائي.

ثم خاتمة لخص فيها أهم النتائج المتعلقة بالبحث:

أن المنهج السيميائي باعتباره منهجا تحليليا مميزا،يرمي إلى دراسة المعنى الخفي لأي نظام علاماتي بحيث أعاد للنص سلطته بما يحويه من اليات و إجراءات تعمل على فك ميكانيزمات الإبداع الفني.و هذا ما لمسه في هذه المسرحية حيث تبين له الخصوصية الثقافية و الفنية التي يتمتع بها "كاكي" الامر الذي جعله من بين أبرز الكتاب الذين سعوا إلى تأصيل الظاهرة المسرحية التي يمكن أن تتحقق عن طريق شد إنتباه المتفرج،و التغاعل معه،و التأثير فيه،لذا فقد ركز على الحكاية الشعبية،التي قد تكون قناة من قنوات التجريب في المسرح.

**الدراسة الثانية:**

قراءة سيميولوجية في مسرحية أحذية الدكتور طه حسين (عنصر الشخصية و الإرشادات المسرحية ) أ-د أحمد صقر-كلية الأداب-جامعة الإسكندرية.2011

لدراسة إشكالية الحديث عن المنهج السيميولوجى فى مجال الإبداع المسرحى .فإنه لابد وأن يدرك بداية "أن التطبيق سيتم على مستوى النص الدرامى المبدع من قبل المؤلف المسرحى، وإن كان يرى أهمية مستوى العرض المسرحى أكثر، والسبب فى ذلك أن العلامات المسرحية المجسدة على خشبة المسرح وهى كثيرة -الممثل الذى كان شخصية على الورق -الفراغ المسرحى بما يشغله من الديكور المسرحى -الملابس -المؤثرات -الموسيقى -الأكسسوارات، كل هذه علامات لها الكثير من الدلالات المسرحية التى بها تكتمل العلامة الكبرى للعرض المسرحى.

إن النص المسرحى يتضمن رسالة يتم بثها عن طريق المؤلف، ثم يلتقطها المخرج ليغوص الممثل ومعه مجموعة من الإرشادات النصية لتوصيلها إلى المتلقى أى إلى القراء، غير أن هذه الرسالة لا تصل بشكل مباشر ساذج على طول الخط، بل تتضمن مجموعة من الشفرات التى يحتاج حلها إلى إحالة مرجعية للقارئ لفك شفرات هذه المسرحية.وقد ركز الدكتور أحمد صقر على دراسة الشخصية في المسرح و خرج بعدة نتائج أهمها:

تعد الشخصية المسرحية على مستوى النص الدرامى علامة يقع على عاتقها مهمات كثيرة فى دفع الفعل وإتمام المفعول على مستوى النص الدرامى، وهو ما يجعلنا نؤكد أن الشخصية تتطور مثلما يتطور الفعل فى العمل المسرحى، وبذلك يترتب على تطور الشخصية أنه" تبنى وفقاً لمحور الزمان تحت عينى القارئ أو المتفرج، وتبنى على مراحل، حسب كود) شفرة (معين، ولا تعود إلى الوراء.

إن الشخصية المسرحية فى النص المسرحى قد تكون فاعلة ومرسلة للفعل إلى المتلقى، وقد نجد من يساعدها لتحقيق المفعول واتمام ما يترتب على الفعل طوال أحداث المسرحية أو نجد من يعارضها من الخصوم والعكس صحيح، بمعنى أننا عندما نتعرف على موقع الشخصية المسرحية نستطيع بعدها أن نتعرف على مجموعة من العلامات الصغرى التى تحدد أبعادها علامة كبرى مثل ملابسها، سلوكها، شكلها، ماضيها، علاقاتها السابقة والحاضرة، كل هذه العلامات الصغرى بعد أن نحددها نستطيع سيميولوجيا أن نحلل هذه الشخصية أو تلك.

إن عملية تحليل الشخصية المسرحية تحليلا سميولوجياً "عملية بالغة التعقيد حيث يصعب تتبع أحد الخيوط وتحليله حتى النهاية دون أن يتقاطع مع خيط آخر حيث تتشابك جميع الخيوط ذلك أن الشخصية المسرحية عند تحليلها يحدث نوعاً من التعارض أو المقابلة.

أن الشخصية المسرحية فى النص المسرحى، إنما يقع على عاتقها مهمة توصيل الخطاب المسرحى الذى هو "مجموعة من العلامات اللغوية التى ينتجها العمل المسرحى" ويتميز الخطاب بأنه ينبعث من مرسل ويكون هو بداية مؤلف النص الذى يحيله إلى الشخصية، والتى تصبح بطبيعة الحال هى الفاعلة يصل هذا الخطاب المسرحى عبر شفرات كودية أو قنوات تكون عن طريق القراءة بالنسبة للنص المسرحى وهو- أى الخطاب- يحمل بمجموعة من الشفرات والرموز يحلها المستقبل أى القارئ أو المرسل إليه".

إن أوبرسفلد أوضحت من خلال تحليلها للشخصية أنه بإمكاننا عند دراسة الشخصية أن نأخذ فى الاعتبار علاقة الشخصية بباقى الشخصيات وعلاقتها بالوظائف والأساليب الدلالية المتعددة" ذلك أن شخصية سعيد كشخصية فاعلة لها وظيفة أجرومية" محددة هى كونها تمثل أجرومية محددة هى كونها تمثل الثقافة والعلم، ولكن لها وظيفة أخرى مناوئة تمثلت فى تحولها إلى جانب شخصية كيكى. كذلك تمثل شخصية كيكى على المستوى العلمى مستوى استعارياً وكناية للانحلال الأخلاقى، وتردى القيم الإيجابية والثقافية للمجتمع، أما عن الإطار المرجعى للشخصيات، فإن كلاً من شخصية الحاج رمضان وشخصية سعيد وشخصية كيكى تمثل أطراً مرجعية للقراء والمشاهدين بما تثيره لديهم.

إن الإرشادات المسرحية هامة فى مجال التحليل السيميولوجى للنص الدرامى، ذلك أننا عندما نقرأ مسرحية ما، فإننا نتعرف على هذه الإرشادات من قبل المؤلف المسرحى ما يتعلق بمصمم الديكور، وأخرى خاصة بالمخرج، وثالثة خاصة بالممثل، ورابعة خاصة بنا نحن قراء المسرح، ذلك أننا نتعرف على هذه الإرشادات داخل الحوار الدرامى أو خارجه، وهى ذات أهمية من حيث "دراستها للممارسة المسرحية باعتبارها دالا، موازيا للحوار يسمح بالقراءة بعيداً عن المنظر وفعل الأداء، كما هو الحال مثلاً فى التدريبات التى تجرى على النص.

إن الإرشادات السابقة أطلعتنا على كثير من المعانى والدلالات التى أسهمت بدورها فى فهم هذا النص وشخصياته، كما أنها عند تحديدها، وكما سبق وأشرت تعادل المعادلة الرياضية أو التمرين الهندسى الذى يفترض فرضية. ثم يحاول أن يضع من خلال خطوات التمرين ما يوصلنا إلى النتيجة. وهذا ما حدث مع كل من شخصية سعيد وكيكى اعتماداً على الإرشادات المسرحية.

# الفصل الثاني
# السيمياء و المسرح

**أولا: نشأة علم السيمياء**

**ثانيا: نشأة المسرح.**

**ثالثا: العلاقة بين السمياء والمسرح.**

**أولا: نشأة علم السيمياء:**

لقد اختلف الكثير من الدارسين والباحثين في الدراسات اللغوية حول نشأة السيمياء فهناك من ذهب إلى أن النشأة الأولى لهذا المنهج كانت عند علماء العرب، أمثال :ابن خلدون والجرجاني وابن سينا و الفارابي، والغزالي وغيرهم، في حين ذهب فريق آخر إلى أن نشأته الأولى كانت عند الغرب بداية من " أفلاطون وأرسطو "إلى" دي سوسير و بيرس".

فكيف كانت نشأة هذا العلم عند العرب والغرب؟

**1 نشأة السيمياء عند العرب:**

إن المتتبع لعلم السيمياء في الدراسات العربية يجد أن له جذور قديمة، فقد مارسه العرب في حياتهم في تلك الفترة، وكانت لهم دراسات مثل دراسة " الجاحظ" و"الجرجاني" و"القرطاجني" و"ابن سينا"، وغيرها من الدراسات التي ارتبطت بالجانب النحوي، والبلاغي والفلسفي.

وهذا ما ذهبت إليه طامر أنوال في قولها « فعلم السيمياء ليس وليد العصر الحديث، بل هو قديم النشأة، فقد اهتم القدامى من العرب وغير العرب مثل أمم الشرق القديم، بهذا الجانب من علوم اللسانيات منذ أكثر من ألفي سنة رابطين بينه وبين ما أسموه بأسرار الحروف، ويمكن ذكر دراسات عدة "للحاتمي"، و"ابن خلدون" و"ابن سينا"، و"الفارابي" و"الغزالي"، و"الجرجاني"، و"القرطاجني" تباينت التقسيمات للدلالة حسب الفرق لأجل استنباط الأحكام، فعند الشافعية هناك: المنطوق والمفهوم، أما الحنفية، فقسموها إلى أربعة أقسام: دلالة العبارة، دلالة الإشارة، دلالة النص ودلالة الاقتضاء. كما صنفوها حسب الوضوح والإبهام».[1]

كما تطرقت بعض الدراسات العربية إلى العلاقة "الاعتباطية" التي ذكرها "دي سوسير" مثل دراسة فخر الرازي.

يبدو من خلال هذا الكلام أن علم السيمياء – عند العرب – قديم النشأة فقد نشأ في أحضان علوم مختلفة مثل: علم أسرار الحروف، والمنطق، والبلاغة، والفلسفة، وعلم الكلام، وعلم الدلالة، وعلوم الدين. وكذلك ما يدل على قدم هذا العلم عند العرب ما يعرف"بالقيافة " وعلم الفراسة فكلتاهما يدخل في علم السيمياء.[2]

وما يؤكد كذلك هذا الرأي ما ذهب إليه "الجاحظ" في كتابه "البيان والتبيين"عن مدى ثراء هذا المصطلح بالمعاني، فالعلامة عنده تشمل كل الوسائل التعبيرية اللغوية وغير اللغوية، وما يدل على ذلك هو « ربط

---

[1] عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط1،2011، ص25.

[2] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر، د.ط 2011، ص 166.

الجاحظ الدلالة باللغة السيميائية، كما يربط السمة باللغة على نحو ما في حديثه عن نظرية "البيان" وعلاقته بالدلالة التي تنهض على شبكة من الأنساق التي تجسدها أشكال سيميائية تتخذ وسيلة بشرية للاتصال في مجتمع من المجتمعات، وقد عرض الجاحظ لهذه المسألة بوعي معرفي كامل في كتابيه " البيان والتبيين" و " الحيوان"». [1]

ويحصر الجاحظ في كتابه " البيان والتبيين " أضرب الدلالة السميائية في خمسة أقسام هي:

« اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال، ويسمى "نصبة "، والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقتصر على تلك الدلالات، ولكل واحدة من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها... ثم ينزل بها في كتاب"الحيوان" إلى أربعة فحسب، ولكنه يجعل الضرب الخامس هو ما يقع من صحة الدلالة وصدق الشهادة، ووضوح البرهان». [2]

إذن نجد أن الدلالة السيميائية عند "الجاحظ" تتمثل في خمسة أضرب: ( اللفظ، الإشارة العقد، الخط، الحال الذي عبر عنه بالنصبة) إلا أنه أعطى أهمية للضرب الخامس (النصبة) أكثر من غيره، لأنه في نظره أكثر دلالة ومعنى.

كما جعل الجاحظ « الكتابة مماثلا "أيقونة" وتلك رؤية سيميائية دالة على سمة غائبة هي المعنى بكل تشعباته، ولا سيما إذا انصرف بنا الوهم إلى تعددية القراءة للنص، فإن الخط يصبح سمة حاضرة دالة على سمة، أو على سمات غائبة، يتأولها كل حسب فهمه ومستوى ثقافته. كما أن الكتابة – في رسالة بين اثنين – تعني سمة حاضرة دالة على سمة غائبة؛ فكأن المتلقي للرسالة لا يتلقى المعنى المكتوب منعزلا عن صوت المرسل نفسه... فهي سمة مركبة الدلالة يمكن أن ترقى إلى مستوى المماثل، و يفصل الجاحظ في استعمال هذه السمات فيقول" قد قلنا في الدلالة باللفظ، فأما الإشارة: فباليد وبالرأس وبالعين وبالحاجب والمنكب–إذا تباعد الشخصان– والإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط ». [3]

يبدو أن " الجاحظ" جعل من الكتابة سمة وعلامة تدل على معنى معين؛ فالخط في نظره ما هو سوى سمة دالة على سمة غائبة، يتأوله المتلقي حسب ثقافته، وهذا ما أثبتته الدراسات الحالية وخاصة علم النفس حول الخط، كما أوضح عبد القاهر الجرجاني في كتابيه (أسرار البلاغة) و( دلائل الإعجاز) مفهوم الدلالة ومعناها

---

[1] عبد المالك مرتاض : نظرية النص الأدبي، دار هومة ، الجزائر،ط2، 2010، ص166.

[2] المرجع نفسه، ص 167

[3] عبد المالك مرتاض : نظرية النص الأدبي، ص 168.

واشتقاقا وتقسيماتها من خلال شرحه علاقة اللفظ بالمعنى، إذ ذهب إلى أن العلاقة بين اللفظ والمعنى هي علاقة ترابط والتحام، وهذا ما أكده في نظريته " نظرية النظم " فالألفاظ – في نظره - لا تكون لها ميزة إلا بملاءمة المعنى، و بما أن الألفاظ تحمل تلك المعاني فهي الأصل في عملية التعبير، لذلك ذهب عبد القاهر الجرجاني إلى عدم الفصل بين اللفظ والمعنى؛ لأن الكلام لا يستقيم إلا بهما.

وتحمل السيمياء في اللسانيات العربية الحديثة عدة مدلولات منها «علم الدلالة وعلم العلامات وعلم الدلائل، وعلم المعنى وعلم دراسة المعنى وعلم العلاقات، وعلم الإشارات وعلم الرموز وعلم الأدلة ..... الخ ».[1]

يتضح من خلال هذا القول أن الاختلاف بين الباحثين العرب ح ول تسمية وترجمة هذا المصطلح (السيمياء) واضح، فهناك من أطلق عليه مصطلح الرمزية، وآخر علم الإشارات وغيرها من التسميات التي تدخل في هذا الباب، وهذا راجع لاختلاف وجهة النظر حول تسمية هذا المصطلح من جهة وميل كل باحث ودارس إلى التسمية التي يرغب فيها من جهة أخرى.

**2 نشأة السيمياء عند الغرب:**

تعود نشأة مصطلح "السيمياء" عند الغرب إلى العهد اليوناني، إذ نلمس هذا المصطلح عند كل من "أفلاطون" و"أرسطو"، هذا الأخير الذي ذهب إلى أن الكلام الذي نتلفظ به ما هو إلا إشارة ورمز يعبر عن انفعالاتنا، ومن هذا المنطلق اعتبر "أرسطو" اللغة مجموعة من الرموز والإشارات مختزنة في ذهنية الإنسان.

وبعد "أرسطو" ساد هذا المصطلح « عند الرواقيين في اليونان، وكان موجودا في لاهوتية العصور الوسطى. واستعمل مصطلح السيمياء في أول الأمر في الطب للإنباء بدراسة العلامات التي يمكن أن يتبين المرض، ثم استعمل في الدراسات اللغوية . وقد اختار "دي سوسير" (1913/1857) مصطلح السيميولوجيا واختار "بيرس" (1839 / 1914) مصطلح سيميوطيقا.

وبانتشار هذا العلم في جميع أنحاء العالم في الستينات من القرن العشرين نشأت مدارس وجمعيات له كالجمعية العالمية في باريس (1969) التي أصدرت دورية بعنوان "سيميوطيقيا"، ومن أعضاء هذه الجمعية : "جوليا كريستيفا" الفرنسية و "إمبرتو إيكو" الإيطالي و"يو ري لوتمان" من روسيا، وغيرهم.

واستعمل الأوربيون مصطلح السيميولوجيا متبعين في ذلك "دي سوسير"، واستعمل الأمريكيون " السيميوطيقيا متبعين "بيرس ».[2]

[1] عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ص25.

[2] عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ص28.

إذن نجد أن الظهور الفعلي لمصطلح "السيمياء"، كان مع بداية القرن العشرين على يد " دي سوسير" و"بيرس"، " فدي سوسير" « افترض وجود علم جديد سماه السيميولوجيا سيكون جزءا من علم النفس العام، وسيدرس كل العلامات الدالة التي لا تدرس اللسانيات إلا اللفظية منها، حيث تعنى أساسا باللسان، وستكون اللسانيات بذلك ضمن علم أشمل هو السميولوجيا ».[1]

ومن هنا كان لدي سوسير الدور البارز في تأسيس علم "السيمياء" وإيضاح معالم هذا المنهج وتحديد الخصائص التي يقوم عليها، وذلك من خلال محاضراته التي تركها لطلابه "محاضرات في الألسنية العامة"، والتي نشرت فيما بعد.

أما "بيرس" فالسيمياء عنده تكمن في « كونها تستند على المنطق والرياضيات و الظاهراتية وفي كونها تصدر عن ذات انشغلت بالعلوم البحتة والعلوم الإنسانية. فقد سبق لبيرس – قبل صياغته لعلم السيميائيات – أن درس الرياضيات والكيمياء والمنطق والفلسفة، الشيء الذي يرجح القول بأن السيميائيات كانت نتيجة انشغاله بهذه العلوم المختلفة وملاحظته للآليات المتشاركة التي تحركها، ويتضح ذلك من خلال التحديدات التي أعطاها للمنطق، وللإستدلال الرياضي الذي ماثله بالملاحظة التجريدية والظاهراتية، كما يتضح ذلك من خلال التداخل الذي حققه بين السيميائيات وبين نظرية الطبيعة الأصلية ...».[2]

يتضح لنا أن طبيعة ثقافة (بيرس) تحكمت في صياغة نظريته حول العلامة، حيث ينطلق من أفكاره الفلسفية والرياضية والمنطقية في تفسير" السيمياءً "ويذهب إلى أن مختلف جوانب النشاط الإنساني تخضع للدراسة السيميائية.

وقد ضبط بيرس أنواعا ثلاثة للعلامة من منطلق العلاقة بين الصورة والموضوع: العلامة الإيقونية، والعلامة المؤشرية، والعلامة الرمزية.

« العلامة الإيقونية ( **Icon**): وتقوم العلاقة فيها بين الصورة (الدال)، وبين الموضوع (المشار إليه) على مبدأ التشابه ».[3]

« العلامة المؤشرية (**Index**): وتقوم العلاقة فيها بين طرفيها على أساس العليّة أو السببية كإحالة الدخان على النار ».[1]

---

[1] عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، دار قروين، ط1، 2008، ص11.

[2] عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1 2008، ص31.

[3] نواري سعودي أبوزيد: الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى، الجزائر،د.ط، 2007، ص12.

« العلامة الرمزية (**Symbole**): و التي تمر فيها العلاقة بين الطرفين ( الصورة- الموضوع) عبر التعليل العرضي أو التواطؤ».[2]

نفهم من هذا الكلام أن العلامة عند "بيرس" تتشكل من هذه العناصر الثالثة و التي تقوم بدورها بإنتاج المعنى والدلالة.

وبعد هذا كله نقول أن مصطلح " السيمياء" له جذور قديمة سواء عند العرب أو الغرب فالعرب تطرقوا إلى هذا الباب وبحثوا فيه من خلال الدراسات والاهتمامات التي قاموا بها لتطوير مصطلح " الدلالة " من عصر إلى عصر، وأما عند الغرب فقد أشار إليه كل من " أفلاطون" و"أرسطو" في العصر اليوناني.

وما يؤكد كذلك على قدم نشأة هذا المصطلح – السيمياء- هو اهتمام الإنسان الأول بالعلامة والإشارة؛ إذ أنه كان يربط بين الاسم والشيء المسمى، ثم يعبر عن تلك العلاقة وما يدل على ذلك الرسومات التي كان يرسمها على الحجارة، من أشكال هندسية وصور للحيوانات. لكن معالم هذا المنهج وأسسه العلمية لم تتضح إلا مع بداية القرن العشرين على يد كل من العالم السويسري "دي سوسير" والأمريكي "بيرس".

## ثانيا: نشأة المسرح.

### 1 -المسرح اليوناني.

لقد كانت البدايات الفعلية للمسرح في العالم عند اليونان، فهم أول من وضع أسسه وقواعده وعنهم نقل المسرح وانتقل إلى مختلف شعوب العالم. وقد ارتبط هذا الفن في نشأته بالمعتقدات الدينية، إذ كانت تقام طقوس واحتفالات دينية لتمجيد الآلهة على المسرح.

وما يلاحظ على المسرحية في هذه الفترة أنها لم تكن عملا مشتركا بين عدد من الأشخاص بل كانت تستند إلى المؤلف، ومن أبرز رواد هذا الفن في تلك الفترة نجد: "أسخيلوس"و "سوفوكليس"و "يوربيدس".

ويمكننا أن نجمل الخصائص المسرحية اليونانية في النقاط التالية:

- « اعتمادها على عنصر ما وراء الطبيعة.
- إشاعة عنصر القضاء والقدر، كما هو الحال في مسرحية "أوديب ملكا" لـ " سوفوكليس".

---

[1] المرجع نفسه، ص12.

[2] المرجع نفسه، ص12.

–ضرورة اشتمالها على الوحدة العضوية، وقد تحدث أرسطو كثيرا عن الوحدة العضوية ويقصد بها ضرورة ترابط أجزاء المسرحية ».[1]

## 2 -المسرح الروماني.

لقد قلد الرومان اليونانيون فأخذوا عنهم الفنون والأدب. وقد بلغ الأدب ذروته في عهد "أوغسطين" الذي أعطى اهتماما كبيرا للفن والأدب، فالرومان لم تكن لهم دراية بالمسرح فراحوا يقلدون ويحاكون اليونان لفترة طويلة « ولعل سر تخلف الرومان في المسرح يعود كما يقول بعض النقاد إلى كونهم كانوا ولوعين في حفلاتهم برؤية ( **gladiartoros**) مصارعة المتسابقين والأحاسيس الغليظة التي كانت تسيطر على تلك المناظر ولا تتفق والفن المسرحي الذي يثير المشاعر الرقيقة. أما المسرح الروماني بمعناه الفني، فقد نشأ حوالي منتصف القرن (3ق.م) والملاحظة الجديرة بالذكر هنا أن التراجيديا قد ماتت عند الرومان وحلت محلها الملهاة، وخصائص المسرحية الإغريقية الفنية هي نفسها خصائص المسرحية الرومانية ».[2]

وعليه فالمسرح الروماني محاكاة للمسرح اليوناني، سواء كان ذلك في الجانب التراجيدي أو الكوميدي، إلا أن الرومان طوروا التمثيل وأضافوا إليه عناصر جديدة مثل تمثيل الكوميديات، وكان المسرح عندهم لإبراز بطولات الشعب الروماني والمعارك العنيفة التي يخوضونها، مما أضفى عليه طابعا مميزا .

## 3 -المسرح في القرون الوسطى.

عرف هذا العصر سيطرة الكنيسة وهيمنتها على كل جوانب الحياة ورفضها كل ما هو خارج عن المسيحية، وبما أن المسرح في تلك الحقبة كان يحمل في طياته بذور الوثنية، فإنه رفض من طرف الكنسية وأعلن أصحابها هجوما وحربا على المسرح وأتباعه.

وظل المسرح على حاله حتى القرن العاشر الميلادي، إذ عرف المسرح في هذا القرن بعض التطور والانتعاش، فأصبح يستمد موضوعاته من المسيحية، فظهر بما يسمى بالمسرح الديني.

فكانت هناك « مسرحيات قامت بتمثيل الأحداث الدينية كما وردت في الكتب المقدسة بغرض تقوية شعور المؤمنين الديني وإصلاحه ».[3]

---

[1] محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، د.ط، 2007، ص14.

[2] محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص17.

ومفيد القول أن المسرح في القرون الوسطى ارتبط ارتباطا وثيقا بالمسيحية، فمعظم موضوعاته كانت مستمدة من الكتاب المقدس.

## 4 المسرح في عصر النهضة.

ظهرت ثورة إصلاح على معظم جوانب الحياة سواء كان ذلك على الجوانب الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية، فتغيرت المفاهيم والأسس والأفكار وانطلق المسرح في هذا العصر من منطلقات فكرية وفنية، جسدتها مذاهب وتيارات على الواقع، مثل الكلاسيكية والرومانسية والواقعية وغيرها من المذاهب والتيارات التي كان لها الأثر الواضح على جوانب الحياة.« ما يهمنا كثيرا في هذه المرحلة هي المحاولات التجديدية التي ميزتها عن بقية المراحل التي سبقتها، إذ نجد أن كثيرا من القواعد المسرحية الأرسطية، والهوراسية (نسبة إلى هوراس) قد اندثرت في هذا العصر، فكان التركيز مثلا على عدة شخصيات في المسرحية بدلا من الاهتمام بالشخصية الواحدة كما هو الحال في مسرحية (المأساة الاسبانية) لـ " توماس كيد" ».

إذن تميز مسرح عصر النهضة بالتجديد في المسرحية، وهي الميزة التي ميزته عن باقي المراحل والعصور.

وقد كان أشهر كتاب هذه المرحلة "وليام شكسبير" « فقد اهتم بالشخصيات المسرحية بإدخاله الشخوص الثانوية مما أدى به إلى رفع عدد الممثلين إلى أكثر من (عشرون ممثلا) معظمهم ثانويين، كما اخترع العقدة الثانوية التي تسيير جنبا إلى جنب مع خط الفعل المتصل من بداية العمل إلى نهايته ».[1]

## 5 المسرح في الوطن العربي:

لقد اختلف الدارسون العرب حول نشأة المسرح في الوطن العربي، فهناك من ذهب إلى أن العرب لم يكونوا يعرفون المسرح، إذ خلا التاريخ العربي من نص أو عرض تمثيلي يثبت أن العرب تناولوا هذا الفن، عكس ما هو موجود عند اليونان. كما أن العرب لم يهتموا بهذا الجانب، بل كان اهتمامهم منصبا حول الشعر والنثر. ويذهب فريق آخر إلى أن العرب عرفوا هذا الفن منذ القدم ويظهر ذلك من خلال مجموعة من الظواهر والأشكال « فقد عرف العرب القدامى بعض المظاهر الشبيهة بالفن التمثيلي لكنها لم تتطور ولم يكتب لها النجاح والاستمرار من ذلك روايات "خيال الظل[2]*" التي ظهرت وانتشرت في زمن" الأيوبيين" و" المماليك"، وكان رائد هذه الرواية " ابن دانيال"[**]».

[1] محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص18-19.

[2] المرجع نفسه، ص34.

إذن نجد أن العرب مختلفون حول نشأة وظهور المسرح في الوطن العربي، ففريق يذهب إلى أن العرب لم يعرفوا هذا الفن، فحين يذهب فريق آخر إلى أن العرب عرفوا هذا الفن.

**6 -المسرح في الجزائر:**

لم تعرف الجزائر كغيرها من بلدان الوطن العربي فن المسرح بمفهومه الأوروبي، بل عرفت أشكالا ومظاهر قريبة من هذا الفن مثل: القراقوز وخيال الظل. وبعد دخول فرنسا إلى الجزائر سنة 1830 تغيرت الكثير من المفاهيم، وأصبح المجتمع الجزائري يعيش وسط ثقافة جديدة غريبة عنه هي الثقافة الفرنسية، هذه الثقافة التي كان من نتائجها ظهور المسرح الفرنسي، الذي أثر فيما بعد على المسرح الجرائري.

و تميز المسرح الجزائري في بداياته الأولى بمعالجته القضايا الاجتماعية، وإدخال الجانب الترفيهي فيه « ففي 12 أفريل من عام 1926 أعطى سلالي علي المعروف ب "علالو" إشارة انطلاقته الفعلية بتقديمه مسرحية "جحا" المقتبسة من حكايات "ألف ليلة وليلة" باللغة العامية والتي اجتذبت إليها جمهورا غفيرا وشاركه في هذه الفترة كل من محي الدين باشطارزي، رشيد القسنطيني وسعد الله إبراهيم المعروف "دحمون". ومنذ هذا التاريخ حتى عام 1932 كان هذا المسرح محصورا في العاصمة، البليدة، وهران، تلمسان، يبحث عن ذاته وجمهور». [1]

وبعدها شهد العمل المسرحي ركودا وفشلاً، وذلك راجع إلى القرار الذي أصدرته فرنسا القاضي بتوقيف العمل المسرحي في الجزائر من جهة، واندلاع الحرب العالمية الثانية من جهة أخرى التي أثرت سلبا على جميع الأوضاع ( الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية ).

وبعد الحرب العالمية الثانية عرف المسرح الجزائري انتعاشاً « حيث تم الاعتراف به على المستوى الرسمي فسمح للقائمين عليه بتنظيم موسم للمسرح العربي بقاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة ». [2]

فظهرت بذلك كوكبة من الكتاب الجزائريين قاموا بالتأليف والكتابة في المسرح أمثال: محمد الطاهر وأحمد توفيق المدني وعبد الرحمان الجيلالي وغيرهم « وفي سنة 1958 تأسست الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بتونس، هذه الفرقة التي كانت سفير الجزائر في الخارج والمعبر عن واقع وطموحات الثورة حيث قدمت العديد من المسرحيات ابتداء من " القصبة" إلى"الخالدون" و"دم الأحرار" وغيرها من الأعمال المسرحية التي كتبها عبد

---

* خيال الظل: وهي تمثيليات تعرف باسم البابات يقدمها صاحبها بواسطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ليسهل تحريكها ومن أهم خلفه لنا (ابن دانيال)

** ابن دانيال: هو ابن دانيال الكحال المصري عراقي الأصل

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط ،2011، ص11.

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص11.

الحليم رايس وأخرجها مصطفى كاتب، فساهمت بذلك في كسب المزيد من التأييد الدبلوماسي للقضية الجزائرية في العديد عن البلدان الشقيقة والصديقة ».[1]

فكان دور المسرح في هذه الفترة هو مساندة الثورة الجزائرية، ونشر صداها في الداخل والخارج عن طريق الدعاية للثورة الجزائرية.

وبعد نجاح الثورة الجزائرية وطرد المستعمر الفرنسي من البلاد عام 1962 قامت الحكومة الجزائرية بتأميم المسرح سنة 1963 وتدعيمه، فكان خلال هذه الفترة يعالج القضايا الاجتماعية كقضية العمل والبطالة. ومع بداية عام 1972 بدأ تطبيق سياسة اللامركزية في مختلف مؤسسات الدولة « هذه العملية جاءت سابقة لأوانها نتيجة لقلة الفنانين المحترفين وقلة الإمكانيات وخاصة منها المالية، مما جعل المسرح يتخبط – فيما بعد – في مشاكل عويصة، فغلب عليها التهريج وطغت عليها المهرجانات التي لم تؤد – في أغلب الأحيان – مهامها ولم تبلغ أهدافها ».[2]

وظل المسرح الجزائري على حاله إلى غاية عام 1983 « حيث لاحت بوادر انتعاش المسرح قدمت أعمالا ذات جودة عالية منها: "الأجواد، قالوا العرب قالوا، الشهداء يعودون هذا الأسبوع العيطة" وغيرها من الأعمال، إلا أن ظروف العاملين الاجتماعية والمهنية لم تتغير، وجاءت أحداث الخامس من أكتوبر 1988 لتغير الكثير من المعطيات السياسية حيث برزت الجمعيات الاجتماعية و السياسية "الأحزاب" إلى الوجود، وظهر "مسرح القلعة" في العاصمة الذي يعتبر أول انفصال لممثلين محترفين عن مسرح القطاع العام. تلتها مبادرات أخرى مثل" تعاونية فاتح ماي المسرحية" في وهران وتطورات أخرى».[3]

يبدو أن المسرح الجزائري لم يعرف التطور والاستقرار إلا بعد الاستقلال، حيث ظهرت أعمال مسرحية ذات جودة عالية.

**ثالثا: العلاقة بين السمياء والمسرح.**

يعتبر المسرح منتج للعلامات والإيماءات – من خلال النص– هذه العلامات التي يتم استقبالها من طرف المتلقي، فيقوم بالتعامل معها وفق ما يحمله من مخزون ثقافي واجتماعي وسياسي، وبما أن هذا النص يشكل مجموعة من العلامات والرموز فلن يكون الاشتغال عليه « إلا من خلال اهتمام معرفي ومنهجي موحد يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات والدراسات السيميائية والسردية التي أسست لدراسة شاملة ومتكاملة للإبداع الفني ككل، والمسرح بخصوصيته يفرض مسارا يجمع فيه الدارس بين شقين : النص والعرض حيث تتحول الشخصية من ورقية

[1] المرجع نفسه، ص12.
[2] المرجع نفسه، ص12.
[3] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص13.

الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضفي عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي، مما يفتح أقواسا متعددة لدراسة الأداء والصوت والحركة والإيقاع التي تدخل ضمن مستوى آخر هو: سينوغرافية النص الدرامي». [1]

ومن خلال هذا الكلام نجد أن "السيمياء" أعطت للنص المسرحي ب عدا آخر من التواصل بين النص والمتلقي، ويظهر هذا من خلال ما تحدثه العلامة من تأثيرات على المتلقي باعتباره مستقبلا لتلك العلامات، هذا الأخير الذي يقوم بعملية القراءة والتأويل للوصول إلى الفكرة المخفية وراء ذلك النص.

وقد ذهب الكثير من النقاد إلى تطبيق المنهج السيميائي على المسرح، إذ يرى "إسلن":

«أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكلاييين الروس الذين بدأوا في تطوير الأساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية، عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال وتأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة خاصة في"مدرسة براغ" في الثلاثينات من هذا القرن في تطبيق هذا المنهج على الدراما تأثراً برائدين هما: الفيلسوف الأمريكي "تشارلز بيرس" و "دي سوسير" ». [2]

إذن نجد أن الفضل في ظهور سيميوطيقا الدراما يعود إلى النقاد الشكليين الروس الذين طوروا الأساليب والوسائل لدراسة الأعمال الأدبية، وذلك من خلال تأثرهم ب" دي سوسير" و"بيرس".

وهناك من اعتبر المسرح ما هو إلا بنية سيميائية، وعلى رأسهم "بيتر بوغاتيرف" الذي ذهب « إلى أن المسرح، ما هو إلا بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة، وهذه التحويلة هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون ». [3]

يتضح من هذا أن المسرح يقوم على أساس أنه بنية يحكمها نسق من العناصر والعلامات، والمنهج السيميائي يمتلك الميزة لتحليل تلك العلامات والإشارات.

كما يذهب علماء اللسان والتواصل إلى « أن الحديث عن التواصل لا يسوغ إلا إذا كان هناك إرسال معلومة أو معلومات من نقطة إلى نقطة أخرى. وتتم عملية الإرسال هذه بواسطة الرسالة التي تخضع عناصرها لنظام محدد، أي تصاغ اعتمادا على شفرة ». [4]

من هنا كانت العلامات المسرحية في مجملها وسيلة تستخدم لإقامة التواصل بين النص المسرحي والمخرج، وبين المخرج والممثل، وبين المخرج والمصمم، وبين الممثل وزميله، وبين العرض والجمهور وبين العرض والناقد.

---

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي ، الجزائر، د.ط 2011، ص169.

[2] جاب الله أحمد ، العلامة والعكل المسرحي، الملتقي الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2002،ص 134.

[3] عدد من المؤلفين، سيمياء براغ، تر: أمبرتوإيكو،منشورات الثقافة، د.ط، 1997، ص18.

[4] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص132.

الفصل الثاني ـــــــ

# الفصل الثالث:

# تجليات السيمياء في مسرحية الدالية

**تمهيد**

أولا : استهلالية الدالية

ثانيا : سيميائية الماكياج

ثالثا : سيميائية اللباس والإكسسوارات

رابعا : سيميائية الحركة (أنساق التعبير الجسدي)

خامسا : سيميائية الإضاءة

سادسا : سيميائية الديكور

سابعا: سيميائية الأصوات المنطوقة

ثامنا : سيميائية الأصوات غير المنطوقة

**تمهيـد**

يعتبر مصطلح " **سنيوغرافيا** " [*]من المصطلحات المسرحية المستحدثة بديلا عن مصطلح " **الديكور** "، وأشمل منه، بل الأول يتضمن الثاني، فالسينوغرافيا هي: **" فن تنسيق الفضاء المسرحي، والتحكم في شكله، بهدف تحقيق العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث."** [1] ولا يتحقق هذا العرض المسرحي إلا في ضوء تنسيق الأضواء، الألوان، الفراغات و الأماكن ، وفق ما يخدم صياغة الدلالات . وتختلف سنيوغرافيا العرض باختلاف الموضوع المعالج، والمدرسة أو التيار الذي ينتمي إليه كل من الكاتب والمخرج.

وهدف السينواغرافيا هو تجاوز الدلالة الحقيقية للظواهر والأشياء، إلى دلالات خفية، تكو ن بمثابة إيحاءات تحمل أبعادا ثقافية، دينية، اجتماعي ة و اقتصادية. هذه الدلالات التي تتمظهر في تقنيات الديكور:الإضاءة، الأزياء والإكسسوارات. ومنه فالسينوغرافيا هي: **"الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء "** [2]

وتتجلى دلالة العناصر السينوغرافية سيميائيا على خشبة المسرح، حسب طريقة وضعها وشكلها ولونها، و علاقاتها بالعناصر الأخرى، ففي البداية قد يكون فضاء الخشبة المسرحي خاليا من العناصر المسرحية و السينوغرافية، و عندما نضع كرسيا مثلا، فهو في حالة استعمال مسرحي، تزداد دلالته عندما يسلط عليه ضوء معين، وبتغير اللون تتغير الدلالة، والعكس بالعكس.

ويمكن تقسيم العلامات السينوغرافية لعرض " **الدالية** " – حسب تقسيم " **بيرس**" لأنماط العلامة– إلى ثلاثة أنواع:

**أ – علامات أيقونية** : الأيقون icon هو العلامة التي تشير إلى الموضوع، الذي يعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط [1]فالكرسي الموضوع وسط خشبة المسرح، في هذا العرض المسرحي " **الدالية**"علامة أيقونية، إذ إن المبدأ الذي يجمع بين الدال " **الكرسي**" والمدلول" **كرسي الحكم** " في هذا العنصر

---

([*])– السينوغرافيا: فن تصميم مكان العرض المسرحي و صياغته، و تنفيذه باستثمار الصورة، الأشكال، الأحجام، المواد، الألوان و الضوء.

(1)– مارسيل نريدفون." فن السينوغرافيا" مجلة السينوغرافيا اليوم، ترجمة الدكتور حمادة ابراهيم و آخرون، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، 1993 ص 8.

(2)– المرجع نفسه ص 8.

السينوغرافي هو التطابق الأيقوني iconic identity . والحال نفسه عند الحديث عن علامة " **الحداية** " التي وضعت على رأس " **بلارج** ".

**صورة تبين العلامة الايقونية: "الكرسي" و" الحداية".**

**ب– علامات أمارية ( إشارية ):** وتكثر هذه الأنواع من العلامات في عروض المسرحيات، بل هي العنصر الفعال والمجسم للفكرة، التي يريد المخرج أن يظهرها للمتلقين أو المتفرجين. إذ أن **"الأمارة هي علامة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه، بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع".** (2)

وتدخل في هذا النظام الألبسة، الأزياء و الإكسسوارات. وحتى وإن كانت الألبسة تدل على الشخصية دلالة أيقونية، إلا أن ما تشير إليه من مرتبة اجتماعية، أو حرفة، أو مركز سياسي ،فهي أمارة. فعلامة " **البرنوس** " في شخصية" **الفاهم** "، تشير إلى رتبته الثقافية والاجتماعية. وعلامة العصا التي تحملها" **الضاوية** " تشير كذلك إلى الرتبة الاجتماعية والثقافية للشخصية.

(1)– تشارلز سندرس تيرس، " تصنيف العلامات" في انظمة العلامات في اللغة و الادب و الثقافة، تحرير سيزا القاسم، نصر ابو حامد، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، ص 138.

(2)– المرجع نفسه ص 140.

**صورة تبين علامة "البرنوس" الاشارية**

**ج ) علامات رمزية :** حيث تقوم العلاقة بين طرفي هذه العلامات (أي بين الدال والمدلول) علاقات عرفية غير معللة . ويعرف " **بيرس** " الرمز على أنه: "**علامة تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر عرف غالبا ما يقترن بالأفكار العامة، التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه** " [1] ولا تقوم بين طرفي هذه العلامة السينوغرافية علاقة مماثلة، وإنما علاقة عرضية أو تواضعية. ويمكن أن نميز نوعين من هذه العلامات السينوغرافية:

**1–العلامات الرمزية الشائعة :**

وهي علامات سينوغرافية رمزية، كثيرة التداول، ارتبطت بوعي العامة ، كدلالة " **السبحة** " على الذكر والتقوى ،ويسميها " **عواد علي**" : " **نمط العلامات الرمزية الهابطة** ".[2]

**صورة تبين علامة "السبحة" الرمزية**

**2 – العلامات الرمزية المبتكرة :** وهي التي ينتجها السينوغرافي ، مع مصمم الأزياء والمخرج ، وفق تصورهما للموضوع المعالج . وتخضع عادة لتشفير خاص، كعلامة "**العصا** " التي تحملها" **الضاوية** "فهي غير

(1)- المرجع السابق، ص 142.

(2)- عواد علي . غواية المتخيل المسرحي . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1997 ، ص 92 .

العصا التي يحم لها " **الهايم** " . فارتباط هذه العصا، بشخصية **"الضاوية"**، وطريقة لباسها، وظهورها على الخشبة، تجعل من دلالة **"العصا** " تكتسب دلالات أخرى بالتضمن و الإيحاء، من خلال القدرة التوليدية بين هذه العناصر السينوغرافية الرمزية . ويسمي " **عواد علي** " هذا النمط من العلامات الرمزية بـ : " **العلامات الرمزية الصاعدة** " . [1]

وعلى اختلاف العلامات السيميائية من حيث النوع ، فإن أهم ما يميزها من حيث الدلالة أنها تتميز بميزتين يمكن تلخيصهما فيما يلي :

**أ –** أن الرمز يغير الوظيفة ويتحول من حالة إلى حالة ، ويقوم بتحريك الأشياء عديمة الحركة ، والتحول من مظهر بصري إلى آخر، كتحول العلامة السينوغرافية **" السبحة"** إلى وسيلة لزيادة جمالية الرقص عند " **الفاهم** " .

**صورة تبين استعمال "الفاهم" "للسبحة" أثناء الرقص.**

ولهذا فالعلامة السيميائية السينوغرافية عادة ما تأخذ خصائص جديدة في استعمالاتها المتجددة . " **إذا فقدرة العلامة المسرحية بصورة عامة والعلامة السينوغرافية بخاصة ، على التحول ، هي طابعها الخاص، وبفضله نفهم لماذا يستطيع البناء المسرحي كله، أن يتحول في أية لحظة** ". [1] وينتج هذا التحويل في العلامة السينوغرافية المسرحية ، من خلال ترقية العناصر الديكورية، إلى ذوات فاعلة، والتقليص من فاعلية الممثل، فتزداد بذلك عملية " **التسويم** " [*]

(1) – المرجع السابق،ص 92. .

**ب–** الميل إلى التعقيد خاصة عندما يتعلق الأمر بالتداخل العلاماتي، فتكون كما مركبا من العلامات السينوغرافية، فعندها : " **يضطر المتلقي إلى أن يجمع بين علامتين ، أو علامات عدة ، لكي يكتشف المدلول المركب** ". (2)

في مسرحية " **الدالية** " يجمع السنيوغرافي "**محمد اسكندر**" بين واجهة القصر، والكرسي أمام الباب، والخلف المظلم . فلكل علامة سينوغرافية دلالة على حده. لكن وجود هذه العناصر الثلاثة معا، يجعلنا نقرأ فيها معنى آخر، غير المعنى الأساسي لكل واحد منهما. فتشكلت بذلك وحدة دلالية مركبة، وفائدتها أن باب القصر وكرسي السلطة قريبان من المتنافسين ، لكن المستقبل مظلم ، وغير محمود العواقب .

وسنكشف عن سيميائيات السينوغرافيا " **الدالية** " لعز الدين ميهوبي وفق المراحل التالية :

أولا : استهلالية الدالية

ثانيا : سيميائية الماكياج

ثالثا : سيميائية اللباس والإكسسوارات

رابعا : سيميائية الحركة (أنساق التعبير الجسدي)

خامسا : سيميائية الإضاءة

سادسا : سيميائية الديكور

سابعا: سيميائية الأصوات المنطوقة

ثامنا : سيميائية الأصوات غير المنطوقة

---

(1) جيندريك هو نزل .**"ديناميكية الإشارة في المسرح "**. ترجمة . أدميركورية ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد –،29 ، دمشق ، 1987 ص 36 .

(*) **التسويم** : يقصد بها قدرة العلامة على الإشارة إلى الشيء المراد ،واللفظة مشتقة من كلمة **" السمة "**

(2) سامية أحمد أسعد **" الدلالة المسرحية "**. مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر، العدد الرابع ، الكويت ، 1980 ، ص 94 .

**أولا– استهلالية الدالية**

إن لكل عمل فني تمهيدا يعد مقدمة له، ونقلا للجو النفسي للقارئ و المشاهد من الجو الخاص إلى الجو العام للعمل. و العمل المسرحي أحوج الأعمال الفنية لهذا، فليس من المنطقي الدخول مباشرة في عرض أحداث المسرحية و الجمهور يجهل الموضوع تمام الجهل. و مسألة تشويق واستثارة عواطف و مشاعر الجمهور، ليست مسألة هينة، و إنما هي عمل جبار يقوم به المخرج مع السينوغرافي لتحقيق نوع من الدخول النفسي، و تلاؤم الوعي بين الموضوع و الجمهور، وبناء أفق التوقعات لديه، ويتم بنوع من التضام بين الجمهور و المسرحية، ويختلف هذا التشويق من مسرحية إلى أخرى، حسب الموضوع ووقت العرض، و مكان العرض، بل هناك الكثير من العروض المسرحية التي تغير " **الاستهلال**" أو ما يسمى بالعرض "**التمهيدي**" و تكيفه حسب طبيعة الجمهور أو مستواه أو نوعه، أو مكان و زمان عرض المسرحية. كما هو الحال بالنسبة لمسرحية "**الدالية**" حيث لجأ المخرج "**جمال مرير**" إلى تغيير " **الاستهلال**"، ففي النص الدرامي "**لعز الدين ميهوبي** ". كان الاستهلال بتبادل: **الهايل و الهايم** لمجموعة من الألغاز. فيسأل **الهايل** ويجيب **الهايم**، في حين جُعل الاستهلال في العرض بطريقة أخرى سنتعرض إلى تفصيلها لاحقا.

و نظرا لأهمية التشويق في خلق جو من التفاعل بين العرض و الجمهور، فإنه هناك من ذهب إلى التفصيل فيه و الاهتمام به، فدوره لا يقل أهمية عن الصراع، بل جعلوه يتشكل من أربعة عناصر متباينة ومختلفة في مقدارها: " **الإصغاء بأوسع معانيه و أكثرها إبهاما، وحب الاستطلاع و الترقب و الإحساس بالعطف أو بالنفور**" . فإذا تحققت هذه الرباعية كاملة، استحوذ العرض على لب الجمهور منذ مطلعه، فعلى المخرج أن يعرف كيف يلج باب حب الاستطلاع لدى الجمهور.

ويجب أن يرتبط العرض التمهيدي أو الاستهلال مباشرة بمشكلة المسرحية، أو جوهر الصراع فيها، لإثارة حب الاستطلاع لدى الجمهور، و حتى تسيير الإثارة في نسق العرض و التطور الدرامي نفسيهما. وذلك ما ذهب إليه المخرج " **جمال مرير** " عندما جعل الافتتاحية أغنية تلخص مضمون المسرحية ويتبين ذلك في الصورة التالية :

**صورة تبين دخول الفرقة على نغمات الأغنية الاستهلالية**

وقد اختلف الاستهلال و العرض التمهيدي من مرحلة إلى أخرى عبر مراحل تطور العروض المسرحية، من الإغريق إلى العصر الحاضر " **فقد كان الإغريق يكتفون أحيانا باستهلال مسرحياتهم بمونولوج مسرحي كتلخيص عابر للحوادث، التي سبقت بداية الفعل الممثل.** ". فالتمهيد و الاستهلال بهذا الشكل يكشف الخيوط التي سيسير عليها الصراع أو العرض الدرامي. ومن أروع الأمثلة التي وصلتنا عن الإغريق القدامى مناجاة " **أفروديت**" لنفسها في مطلع مسرحية"" **هيبوليت**" **ليوربيديس**[1].فقد عملت هذه البداية الشاعرية المؤثرة و الجذابة ،على إدخال و ضم الجمهور إلى الجو العام للمسرحية، و أكبر مشكلة تُواجَه في العرض التمهيدي هي كيف يستطيع المخرج أن يؤثر في الجمهور المتلقي، مع الحفاظ على الأفكار الرئيسة للمسرحية؟.

كما قد يبدأ الاستهلال بسؤال محير، أو بحادثة قتل ، أو بظهور شخصية حيوية أو ساحرة أوشبح .وفي مطلع العصر الحديث، نال الاستهلال و العرض المسرحي جهدا كبيرا من النقاد والمؤلفين و المخرجين، فمنهم من بالغ فيه، وجعله أهم حدث في المسرحية، وراح يتصنع و يتكلف فيه، ومنهم من اعتبره جزءا كماليا يكون بوسائل أقل بهرجة و زخرفا،لأن مهمته نقل معلومات بسيطة إلى الجمهور. و هناك من تخلى عنه مثلما نجده عند " **التعبيريين**" حيث اتجهوا إلى: " **إلقاء عبء التأويل على الجمهور،**

1 - المرجع السابق . ص400 .

**و ذلك بوضعه في قلب الموقف وتركه يتصرف فيه كما يشاء** ". و هذا في نظرهم لترك هامش من الحرية للتأويل، دون أسلبة العرض أو توجيهه إلى وجهة معينة.

وقد يتم التمهيد أو الاستهلال " **بالإيماء**" أو الإشارة إلى عنصر من عناصر الديكور، ذات الدلالة السيميائية وتسمى هذه العملية "**زرع الظروف الملائمة للنمو الدرامي** "، هذه الظروف التي يلجا إليها المتلقي و المشاهد عندما يحتاج إليها، و التي تصنع الحل المعقول أو المقبول.ويمكن تلخيص أهم الطرق الاستهلالية للعرض المسرحي كما يلي:

**أ)** إقامة حوار بين الشخصيات المساعدة، على أن يتضمن هذا الحوار بعض سمات وخصائص الشخصيات البطلة.

**ب)** كما قد يقوم المخرج بمونولوج تمهيدي يلخص فيه الأحداث إجمالا حيث يتصرف المؤلف المخرج فيما يقدمه للجمهور.

**ج)** قد يلجا المؤلف المخرج إلى إحداث مكالمة تليفونية، على لسان خادم أو خادمة تحادث البطل مثلا.

و مهما تعددت الطرق، واختلفت في العرض التمهيدي ( **الاستهلال**)، فان هدفه يبقى واحدا، حيث يقدم فيه المؤلف المخرج نبذة عن موضوعه، الذي يريد تناوله، و حالات شخصياته النفسية، كما يحدد فيه البيئة المكانية و الزمانية ،التي تدور فيها هذه الأحداث الدرامية. وقد اختار المخر ج: "**جمال مرير**" لعرض مسرحية الدالية مقدمة استهلالية تمهيدية، متميزة عما ورد في النص المسرحي ( **الدالية**) "**لعز الدين ميهوبي**"

—كما قلنا سابقا – وذلك بدخول الجميع بلباس واحد، **برانس زرقاء، قمصان بيضاء، حاملين دفوفا،و طبلا، و " قرقابو** ". و لم يكن دخولهم من وراء الستار أو على أحد جانبيه، وإنما من وسط الجمهور، م ع دق الدفوف و الطبل، لإثار ة الجمهور، وجعله يتجاوب معهم، وتأدية رقصات وصيحات متعالية، تشبه صيحات فرق الأعراس البدوية،وقد دام هذا الاستهلال دقيقتين.

وبعد الصعود إلى الخشبة، و الاستعراض قليلا،توضع الدفوف و **"قرقابو"**، ويُبقى فقط على الطبل بين يدي **"بشار"**، في حين يصطف البقية على جانبيه ، وفي هده الأثناء تغنى الأغنية الاستهلالية بأنغام ورقصات شاوية .يُعرَّف فيها**"بشار"** الجمهور بمضمون المسرحية وشخصياتها مرحبا به قائلا:

**أهلا بكم يا حضار يا أهل الهمة والشان**
**مرحبا بكم في هذا الدار دار الفن و الفنان**
**مسرح باتنة راهوفرحان بحضوركم هذا العشية**
**يسمعكم بالأمان وتشاهدوا مسرحية**
**هذا العرض ياإخوان منسوج من قصة وهمية**
**كذلك الفكر و المكان وشخصياتو خيالية**

وتتبع هذه الأنغام بحركات تجاذب اثنان اثنان، إلا قائد الجوقة " **بشار** " و" **الضاوية**" فإنهما يبقيان منفردين. وتتجلى الاستهلالية في الصور التالية :

صورة توضح إشراف أعضاء الفرقة اعتلاء المنصة .

صورة توضح اعتلاء الفرقة للمنصة وأداءها للأغنية الاستهلالية

**ثانيا–** سيميائية **الماكياج**

إن أهم ما يهدف إليه الممثل التأثير في المتفرج أو المتلقي، و شد انتباهه إليه عبر لحظات تنامي الدور، سواء أكان ذلك على مستوى الملفوظ الكلامي، أو الإيماءة الحركية، أو الهيئة العامة له .إذ أن هذه الأخيرة (هيئة الممثل و ماكياجه ) مفتاح الدور المسرحي، تكشف مضمون النص الدرامي فكريا وجماليا ،إضافة إلى ذلك فإن الماكياج يخلق نوعا من التقارب و التشابه بين الممثل و الشخصية، التي يريد أداءها ، أو بالأحرى المتخيلة في ذهن القارئ و المتفرج .

ودور الماكياج في رسم الشخصية لا يستهان به، إذ هو علامة أيقونية شديدة الدلالة، وهو عامل مساعد للمثل على خشبة المسرح يمنح للدور قوة من حيث إعطاؤه صبغة واقعية أكثر. بل أكثر من هذا، فإن الماكياج يعطي للشخصية عمرها ، نسبها، جنسها و طبقتها الاجتماعية.فماكياج الفلاحة، غير ماكياج السكريتيرة ،فإن كثر الثانية فإنه يقل عند الأولى .

وللماكياج دور وظيفي هام في رسم ملامح الشخصية، حسب الحاجة، من تقبيح أو تجميل أو استحسان ، "**لتحقيق مقاربة بالدور عمرا ومركزا ، أو تشويها** ".[1]

ولكن الإشكالية التي تطرح في العروض المسرحية على هذا المستوى، هي أن بعض الأدوار المسرحية تستدعي إزالة ماكياج معين و استبداله بآخر، في زمن قياسي، بما يتناسب مع المرحلة العمرية الأخرى، التي تتوافق و وظيفتها الاجتماعية.

و قبل وضع الماكياج لشخصية ما ، لتأدية دور معين ،يجب أن يراعى السن ، الحالة النفسيةو الوضع الاجتماعي والظروف المحيطة بها ، من حدث سابق ، أو فترة زمنية مقبلة ، وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى .

لذا يجب على مصمم الماكياج قبل أن يقوم بعمله أن يكون على علم بنمط الشخصية وحركتها ، و طبيعة إيماءاتها ، فتقدم له معلومات مسبقة عنها ،حتى يكون هذا الماكياج

يخدم الدور المسرحي . " **و أداة فعالة لتوصيل معنى المسرحية إلى الجمهور** " .

[1] - رضا غالب .الممثل والدور المسرحي.ص178.

ولضمان التحول الناجح من الشخصية الحقيقية للمثل إلى الشخصية المؤداة ، على الممثل أن يزاوج بين البعد الظاهري الجسماني ،من سلوك وهيئة ، وبين البعد النفساني في تقمص صفات و أحاسيس الشخصية الجديدة ، التي يخلقها في نفسه ،حتى يمكنه ترجمتها في تعبيره الخارجي [1].

فإذا كان الماكياج في المسرح عموما يزيد من الدور الوظيفي للشخصية على الخشبة ، فإنه لعب دوره كاملا في تكييف أداء **"الضاوية"** علاماتيا ، للتعبير عن دور المرأة الجزائرية الأصيلة ، الحريصة على وطنها ، فأعطاها ماكياجها صبغة واقعية تتواءم وعمرها، فلم يكن ماكياجها ماكياج عارضة أزياء مبالغا فيه ، بل اكتفي فيه بوضع وشوم على وجهها ، وبالضبط على جبينها ووجنتيها، فيكون مصمم الأزياء قد أعطى "**للضاوية**" بعدا اجتماعيا وجغرافيا ، فهي تعكس ملامح المرأة الشاوية ، كما يحدد لها الماكياج البعد الجغرافي ألا وهو الأوراس. ويتجلى ذلك في الصورة التالية .

**"الضاوية" أمام "الفاهم "وهي تشرح لغز السلطان الراحل حاملة في يدها عصا**

([1]) – سامي صلاح .الممثل والحرباء.دراسات ودروس في التمثيل.أكاديمية الفنون ،دار الحريري للطباعة،القاهرة،2005، ص124.

**ثالثا–** سيميائية **اللباس و الإكسسوارات**

إذا أردنا أن نبحث عن ماهية التمثيل، فإننا نجدها بأنها صدق، تركيز، معايشة، ووعي. و متطلبات تحقيق هذه الرباعية كثيرة و متعددة، وم ن بينها " **اللّباس**". إذ كان قديما من أهم ما يميز المسرحيات اليونانية، التي لجأ أصحابها فيها إلى ارتداء جلود الماعز للتقرب من الآلهة، وارتداء بعض الأقنعة حفظا للنفس، من أي أذى.

وان مالت الكثير من الدراسات، و نادت الكثير من الصيحات إلى الاهتمام بالنص الدرامي، فانه و مما لا شك فيه، قد بدا الاهتمام ظاهرا أكثر بالفعل المسرحي، خاصة وأن تجسيد هذا النص، لا يتم بمعزل عن هيئة الممثل أو لباسه. و إلا فسيظل النص الدرامي مقروءا لا ممثلا. بل إن جوهر التمثيل الفعل، و لكي تصل رسالة التمثيل إلى القارئ.

و المتفرج بنجاح ، على المخرج أن يراعي لباس الممثل مما يتلاءم ودوره المسرحي. و في هذا الصدد يقول " **باركر" (BARKER)** ( **1870– 1950** ):" **إن النص هو المادة الخام للتمثيل وليس إنجازه الأخير**" [1]. وليتم هذا الإنجاز على المخرج أن يعرف كيف يفاع ل النص بعلامات العرض المسرحي، التي تخدم النظام التواصلي في التلقي بين الممثل و المتفرج.

فالنظام العلاماتي للملابس، يساعد القارئ و المتفرج على تحديد جنس الشخصية: امرأة، رجل. فملابس المرأة غير ملابس الرجل. وعمر الشخصية: طفل، طفلة، شاب، شابة، شيخ، عجوز. فملابس الأطفال غير ملابس الشباب، و غير ملابس الشيوخ. أضف إلى ذلك فإن الملبس يحدد الديانة، فملابس الإمام عند المسلمين، غير ملابس الحاخام في اليهودية، و غير ملابس القس عند المسيحيين. كما أن الملابس تحدد الانتماء الجغرافي للشخصية، فملابس رجل الصحراء الجزائرية، غير ملابس الجزائري الذي يسكن الشمال، و ملابس المرأة التي تعيش في الشرق الجزائري غير ملابس التي تعيش في الغرب، و مثال ذلك ظاهرة" **الملاءة السوداء**". التي توجد في الشرق الجزائري دون الغرب منه، إذ تؤكد.

الدلالات التاريخية، أن هذه الملاءة ارتدتها النسوة حزنا على انهزام " **أحمد باي** " في معركته ضد القوات الفرنسية.

(1) – د . سامي صلاح . الممثل والحرباء دراسات ودروس في التمثيل ، ص 310 .

كما أن الملبس يدل على المكانة الاجتماعية للشخصية، فملابس المحامي غير ملابس الطبيب، و ملابس العامل في المصنع غير ملابس الجراح، و غير ملابس العسكري. و أكثر من هذا فان الملابس تدل على نوع المناخ الطبيعي، الذي تعيشه الشخصية، فملابس الإنسان الذي يعيش في المناطق الباردة، غير الذي يعيش في المناطق الحارة، و غير الملابس الخاصة بالمناطق الاستوائية.

إن اختيار اللّون يتعلق بالثقافة الاجتماعية، التي تحملها الشخصية، فاللّون الأسود عندنا رمز للحزن، بينما اللون الأبيض في السودان يشير إلى الحزن.وفي مسرحية "**الدالية**" يتأكد الدور النفسي للملابس و مكملاتها، عندما يرتدي الكل باستثناء " **الضاوية**" سراويل زاهية الألوان (أحمر، أزرق، أبيض، أصفر)، موحدة الشكل واللّون والتفصيل. فهذا التشابه في الألوان وشكل السراويل، دليل و مؤشر على تشابه الأطماع في الإمساك بزمام السلطة، فمظاهرهم تكشف عن جواهرهم.

وتلعب طريقة ارتداء الملابس وهندامها وضيقها أو عرضها، إضافة إلى ألوانها ، دورا كبيرا في طرح الكثير من الدلالات والرموز، للكشف عن الحالة النفسية للممثل، إن كان يعيش اضطرابا أو هدوء أو قلقا..... وما إلى ذلك. فعند بداية العرض، وبعد دخول أعضاء الفرقة المسرحية، باستثناء " **الضاوية**" و"**بلا رج**"، يدخل الجميع في تهليل وغناء مرتدين برانيس زرقاء، يؤدون رقصات شاوية. وبعد نهاية هذا الاستهلال ، تغير الملابس أمام الجمهور، بانتزاع هذه البرانس الزرقاء وارتداء ملابس خاصة بالدور، هذه الملابس التي تحقق عنصر الدّلّ في سيمياء العرض .ويتم تغير الملابس أمام الجمهور مباشرة، تبعا للنظرية "**البريختية**" لكسر الإيهام. وقد أدت الملابس التي ارتُديت فيما بعد، دورا هاما في تحديد العلاقات بين الشخصيات ، و مدى صراعها من أجل البقاء.

ولم يكتف مصمم الأزياء و السينوغرافي" **محمد اسكندر**" باللّون فقط كوسيط بين الشخصيات: "**الهايم، الهايل ، الواهم، الفاهم، بوخبزة، بودبزة** "، بل امتد الأمر ليشمل الطراز الذي يتجلى في السراويل وهيئتها، والأحذية السوداء والبيضاء، التي هي رمز التناقض. إضافة إلى تقاطع الشخصيات في اللّون الأحمر، الذي هو رمز الانفعال والغضب والثورة.أما الجزء الأعلى فكيّفه مصمم الأزياء حسب دور الشخصية. و فيما يلي وصف تفصيلي للباس كل شخصية:

**الفاهـم:**

يرتدي برنوسا أصفر، وطربوشا ممزوجا باللّونين الأحمر والأبيض. فيدل البرنوس على العراقة والأصالة، في حين يدل البرنوس مع الطربوش على المرتبة الاجتماعية والدينية والثقافية،كما أستخدم مصمم الأزياء إكسسوارا في حمله لسبحة، دليلا على التقوى والورع وكثرة الذكر.

**"الفاهم" أثناء طرحه لحله وخلفه "بودبزة" على اليمين و"الواهم" على اليسار .**

**"الفاهم"وعلى يساره "الضاوية"**

**بوخبزة:**

يرتدي قميصا داخليا أبيض يتدلى من الأمام، ليسع بطنه الكبيرة، ورابطة عنق حمراء طويلة تتدلى على بطنه، و طربوشا أحمر يحمل في يده منديلا الذي هو رمز الأكل والشهوة للطعام .ويظهر في الصورة التالية بجنب" **بشار** "

**"بوخبزة" وعلى يمينه "بشار"**

**بودبزة :**

يرتدي صدرية سوداء من الجلد دون كمين، دليل القوة والاستعراض، و طربوشا أسود، وقميصا أحمر ، إضافة إلى علامة للقراصنة على عينه اليسرى .

**"بودبزة "في وضعية التحدي**

**الزاهي:**

رابطة عنق من نوع الفراشة، صدرية داخلية بيضاء، ومعطف أحمر طويل دون كمين، ونظارات شبابية سوداء. تعكس سنه وشبابيته.

**"الزاهي" يصافح "الواهم" وعلى اليسار "بوخبزة" وعلى اليمين "الباهي" و"الهايم"**

**الواهم:**

معطف طويل أبيض دليل الطهر، طربوش أحمر دليل العراقة والأصالة، نظارات شيخوخة دليل على عدم رؤيته، وإدراكه للحقائق، أدى دوره جالسا منزويا على يسار الخشبة. وهو في الصورة التالية يظهر بجنب **"الضاوية"** دون نظارات .

**" الواهم" وعلى يمينه "الضاوية"**

**الباهي:**

سترة زرقاء، رابطة عنق صفراء رمز الغيرة، قطعة قماش صفراء، وضعت في الجيب الأعلى للصدرية حمراء. يظهر في الصورة التالية مختالا فخورا عليه علامات النرجيسية فالصورة أيقونة للاسم .

**"الباهي" في وضعية نرجسية**

**الهايم:**

قميص داخلي أبيض، سترة حمراء ، طربوش أسود ، وربطة عنق حمراء يحمل عصا يتكئ عليها توحي بكثرة أسفاره.

**"الهايم "وعلى يساره "بودبزة"**

**بشار:**

طربوش أحمر عريض عليه شامة اليد، سترة حمراء قميص أبيض، طبل بني .

**"بشار" في أدائه لإحدى الأغنيات**

**"بشار" في زيه الإعلامي وخلفه" الواهم" .**

**الضاوية:**

جبة شاوية سوداء و حمراء و صفراء، زاهية الألوان تحمل في يدها غصن شجرة يابس. تغطي رأسها بسترة شاوية سوداء .

**" الضاوية " في زيها الشاوي بجنب الواهم**

**بلارج :**

يظهر كناسا يرتدي قميصا أسود، على رأسه، طربوش أسود رمز البؤس في الحياة، وعلى الطربوش قد ثبت جسم طائر " **الحداية** " .وبعد تعيينه سلطانا يرتدي زي السلطان: لباسا ملكيا محلى بالزخارف الفضية والقلادات ومعطفا بلون أزرق ، وتاجا ذهبيا و حزام وسط.

**"بلارج" مباشرة بعد الاختيار من طرف"الحداية "**

**"بلارج" بعدما عين سلطانا أقلب المكنسة**

**"بلارج "حاكما في زيه الرسمي .**

وتضفي الملابس خاصة السراويل بعدا أسطوريا، و ميتافيزيقيا رغم محاولات تعصير هذه الشخصيات، فهذا البعد رمز للحية الرقطاء التي تحاول الفوز بفريستها بأية طريقة ممكنة. و قد حاول السينوغرافي " **محمد اسكندر**" أن يحقق بعدين دلاليين في ملابس الممثلين:

**الأول**: آنه يحيل إلى البعد الديني و الأسطوري (الجزء الأسفل).

**الثاني**: أن تحمل الملابس معنى الفعل الدال على دراما العرض (الجزء الأعلى).

إن للملابس علاقة و طيدة بالإنتاج الدلالي في العروض المسرحية، بل تجعل من المتفرج يستحضر في ذهنه شخصيات دينية أسطورية، لمجرد رؤيته شخصيات العرض. و في هذا يقول "**رضا غالب**": " **وقد تلعب الملابس دورا في تحديد طبيعة دور ما، بصفته متوارثا من مخزون الشخصيات المسرحية، و التي تتسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي،مما يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد** ".[1]

فملابس "**الفاهم**" : "**برنوس**"

و " **طربوش**"، تستدعي إلى الذاكرة صورة "**الحكواتي**" أو "**القوال**" . أو "**الجوال**" الذي عرف في الأسواق الجزائرية .

و مثلما تمدنا الملابس بمجموعة من الشفرات و الدلالات عن الشخصية، فإن دور الإكسسوارات لا يقل أهمية عن دور الملابس، فهي تلعب دورا فعالا في التعريف بالشخصية و عمرها و مهنتها.فالعصا التي تحملها "**الضاوية**" لا ترمز إلى التأنق مثلما هو موجود في أوروبا، أو تشير إلى المرض و الاتكاء عليها، وإنما ترمز إلى البداوة. بل إن العصا ليست مسواة، وإنما هي غصن يابس معوج،ترك على طبيعته.

فالمنديل الأحمر الذي يحمله " **بوخبزة**"، يرمز إلى كثرة أكله وشهوته المفرطة للطعام، و لذا فقد لازمه من بداية العرض إلى نهايته.وقد تكون الوحدة الاكسسوارية إحدى الطرق و الوسائل التي يستعملها السينوغرافي للكشف عن طبيعة الشغل، أو الفعل الذي يقوم به صاحب الدور، أو هدفه المعلن، فطريقة حمل" **الفاهم**" " **للسبحة**" و حركتها في يديه، واستعمالها في الرقص،و ما إلى ذلك. يؤكد وظيفتها الدلالية في العرض، و العصا التي يحملها " **الهايم**" لا تقل أهميتها في الدل على الشخصية و عن طبيعة دورها وكثرة أسفارها.

فالوحدات الإكسسوارية السابقة الذكر: " **سبحة الفاهم** "، " **عصا الهايم** "، " **منديل بوخبزة** "، "**خاتم بلارج** " و " **مكنسته**". كلها وحدات علاماتية تثير خيال المتفرج، وتكمل الشخصية المسرحية وطبيعة الشغل المسرحي. " **ووحدة الإكسسوار في حد ذاتها على المسرح لا معنى لها، إلا في حدود معناها في واقعها الحياتي، ولكن في دخولها على نظم علاماتية أخرى فوق المنصة، خاصة بالزي أو بحركة الممثل و طبيعة أدائه، ممكن أن تحمل بمعان كثيرة** ." [1] فالعصا، المكنسة ، الخاتم و السبحة لها معان في نظامها الحياتي، لكن طريقة ارتدائها و توظيفها في العرض المسرحي، يجعلها تكتسب معان و دلالات جديدة.

وهيئة "**بلارج**" الكناس، وظهوره في العرض تعبا، مثقلا يحمل في يده اليمنى مكنسة، هو بمثابة بحث في الحقيقة و الواقع. فقد عبَّر مصمم الأزياء والسنيوغرافي "**محمد اسكندر**" عن عناء و جهد وصبر وجلد العمال الكادحين ،ولهذا فقد ركَز المصمم على حمل "**المكنسة**"، حتى يجعل اهتمام المشاهد والمتلقي مركزا على مضمون الدلالة (دلالة المكنسة). ويكون هنا قد مزج بين مدرستين: **المدرسة الواقعية** و**المدرسة التعبيرية** ، فتناول موضوعا اجتماعيا من الواقع اليومي المعيش، ومشهدا من مشاهد الحياة اليومية، التي تعرض حياة ومشكلات وعناء فئة من البشر، وبهذا يكون السينوغرافي" **محمد اسكندر**" بمعية

(1)- رضا غالب .الممثل والدور المسرحي .ص 181.

المخرج "**جمال مرير**" قد نقلا دلالة العلامة من المحلية إلى العالمية، فالإنسان الذي عبّرا عنه لا يقتصر على مجتمع معين، وإنما يتواجد في كل مجتمع إنساني. كما اهتما بإبراز الجانب التعبيري للعلامة "**المكنسة**"، مبتعدين في ذلك عن الإيهام والخيال، كما أنهما لم يهتما بتصوير تفاصيل الوجه و الأيدي، وما يرتسم عليها من تعبيرات تبرز العناء و الجهد، كي لا يسقطا في المباشرة. وإنما اهتما بتصوير الشحنة الانفعالية عن طريق هذه العلامة، وما تحدثه من تأثير درامي في المتلقي.

وتتحدد أهمية هذه الوحدات الأكسسوارية عندما تدخل في سياق العرض، ونوع الدور الذي تلعبه، وطاقتها السميائية. وفي خضم الحديث عن ديناميكية العنصر المسرحي يقول "**فلتروسكي** ": **لأن وظيفة العنصر قد تقررت بواسطة التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله، القوى الديناميكية للفعل، والقوى السكونية للتصوير (الديكور)، وعلاقتهما غير مستقرة، لأنه في مواقف معينة تسيطر إحداهما وفي مواقف أخرى تسيطر الأخرى، وأحيانا كلتاهما تكونان في حالة من التوازن** "[2].

ولتوضيح ذلك نضرب المثل التالي: "**العصا**" التي يحملها "**الهايم**" وحدة اكسسوارية يمكن توضيحها في ثلاثة مواقف مختلفة تشرح القوى الديناميكية السكونية:

**"الواهم "في يده اليمنى عصا**

(1)- المرجع السابق ص 175 .

(2)- عدد من المؤلفين. سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية). ترجمة ادمير كورية، وزارة الثقافة،دمشق ،1997، ص 27.

**أ**– فاذا كانت العصا مكملة للزي، فهي تظهر إما المكانة النبيلة، أو الطعونة في السن كما هو الحال عند الشيوخ، أو المنزلة الاجتماعية مثلما هو الحال عند الراعي.

**ب**– إذا ضرب شخص شخصا آخر بها بسبب إهانته أو استفزازه، فإنها تتحول إلى أداة تلعب دورا في الفعل المسرحي .

**ج**– وحين يفر الضارب بالعصا مهرولا، من خشبة المسرح إلى الخارج، وعليها أثار دماء، تصبح العصا إشارة إلى جريمة قتل، فتصبح قوتها تصويرية. إضافة إلى أنها مرتبطة بهروب حاملها خائفا، فهي مرتبطة بفعل الهروب، فتصبح لها قوة دينامكية الفعل. و من هنا تتوازن القوة التصويرية و الدينامية للعصا، وعليه يكون لوظيفة العصا والسياق الذي تدخله دور هام في تحديد نوعية و أهمية الدور الذي تلعبه من جهة، و طاقتها السيمائية من جهة أخرى .وتبقى هذه الوحدات الأكسسوارية، والملابس،هي التي تعطي للعرض بعده الثقافي، و تضعه في سياقه التاريخي. فملابس اليوم غير ملابس الثمانينيا ت وغير ملابس السبعينيات، وغير ملابس القرون الوسطى.

لذا فمصمم الأزياء يضع في حسبانه هذه الاعتبارات، لتؤدي دلالتها السميائية بدقة، وكل هذا ليتحقق الاندماج بين البعدين: الشكلي و الفكري. فإذا مثل عرض مسرحي أحداثا قديمة، فعليه أن يطابق بين البعد التاريخي و البعد الحركي للشخصيات، خاصة فيما يتعلق بالنساء كاللباس الأسود و الأبيض المحاط بدوائر سلكية حول الحوض أو ما يسمى بثوب **"السلات"**."**وان مثَل هذا الدور بملابس تختلف عن ملابس هذا العهد الكلاسيكي، ينت ج عن ذلك تفاوت مكدر بين النمط والعواطف المعبرة عنها، من جهة واللباس من جهة أخرى**" (1).

وعلى مصمم الأزياء أن تكون له دراية تاريخية و اجتماعية و ثقافية، بالملابس التي سادت في كل منطقة من المناطق، أو في زمن من الأزمة، فهو يعمل على محوري الزمان والمكان. أو بالأحرى أن يكون

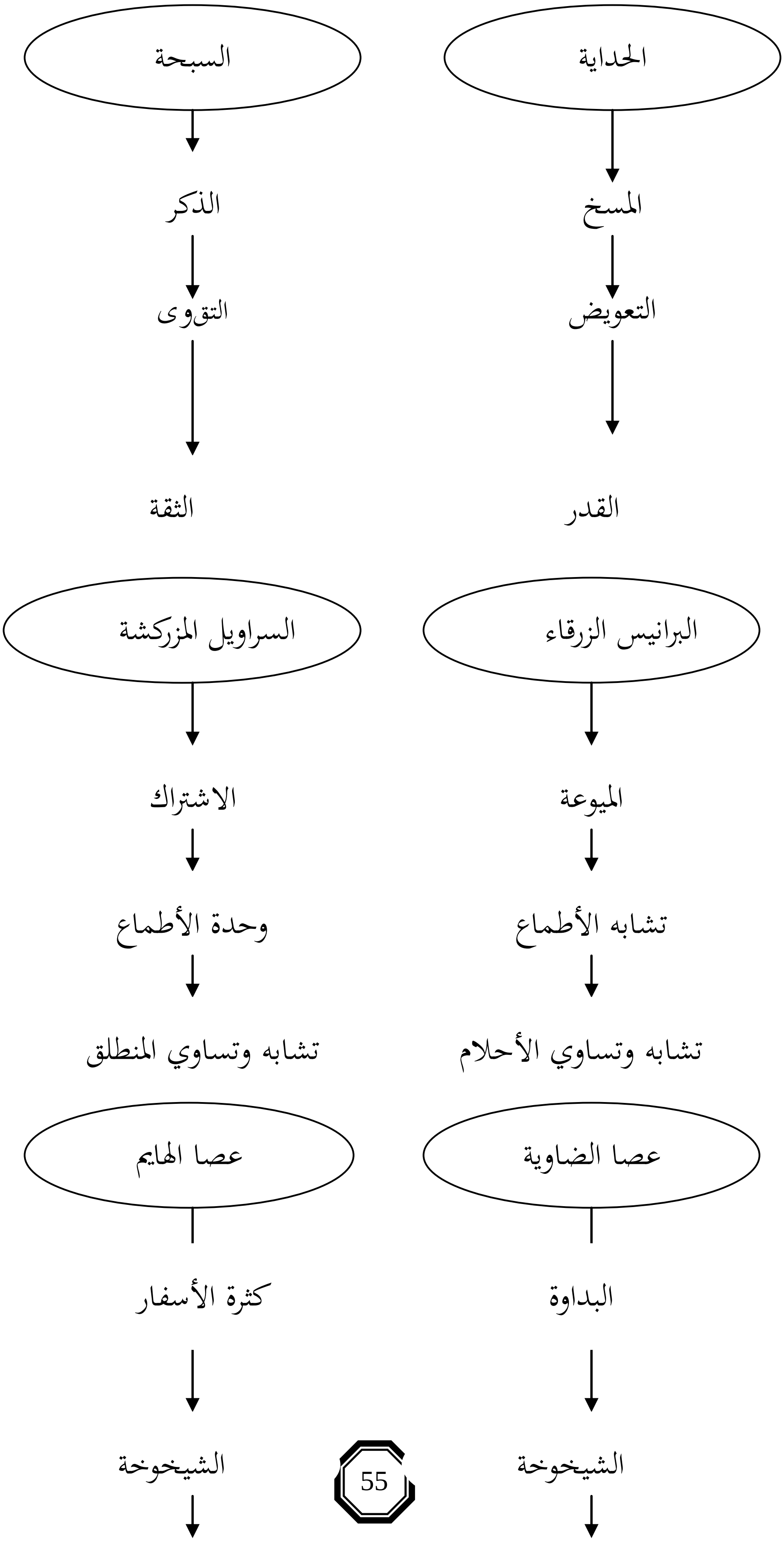
(1) – فليب فان تيغيم . تقنية المسرح . ترجمة بهيج شعبان ، منشورات عويدات ،بيروت لبنان، ط3 ،1985 ،ص 102

(2)– المرجع نفسه ص 99.

على دراية تامة " **بالموضات**" التي تعاقبت، حتى تكون العروض المسرحية التي يصمم لها أكثر صدقا وواقعية، وأكثر دلالة، فيزيد بالتالي من الطاقة السيميائية التعبيرية لهذا العنصر الهام، إضافة إلى تكييفها وفق وضعية الشخص الاجتماعية كما سبق الذكر، وهنا تجدر الإشارة إلى أنه على المصمم ألا يقع في فخ جدة الملابس، إذ يجب عليه أن يظهرها بمظهر الوضع العادي، أي و كأنها مستعملة، أو أنها تدُولت عدة مرات، حتى تبدو أكثر طبيعية، وأكثر ملاءمة للدور وللدلالة السيميائية. وفي هذا يقول "**فان تيغيم**": "**وقد رأينا في إحدى المسرحيات، التي يمثل فيها جمهور كبير من العمال دورا كبيرا للعمل، أن جميع هؤلاء العمال ظهروا بالملابس الزرقاء، البادية للعين أنها مشتراة في العشية، وليست عليها أية علامة تدل على عملهم اليومي**" [2] . و هكذا تفقد الوحدة العلاماتية للباس قيمتها السيميائية، فيضعف تسميؤها، و لا تندمج كليا في النظام العلاماتي العام للشخصية.

**تظهر الصورة بعض الوحدات الاكسيسوارية كسبحة "الفاهم" وعصا "الضاوية"**

ويمكن تدريج الوحدات الاكسيسوارية والألبسة وفق المحور الاستبدالي التالي



و النزعة الفطرية عنصرا دلاليا الرتبة الاجتماعية الكبرى

للعرض ،كونها توحي لنا بدلالات إيحائية كثيرة ،تسهم في تشكيل الفضاء السريالي للمسرحية ، ويمكن تصنيفها في ثلاثة نماذج متباينة :

**1-نموذج الزي الذي يحمل الهوية التاريخية الثقافية:**

ويتمثل في زي" **الفاهم**" "**برنوس**"،"**طربوش**" ، "**سبحة**" .و زي "**الضاوية** "،جبة شاوية و عصا .

**2-نموذج الزي السياقي (الكنائي ):**

الذي يربط بين الممثلين بعلاقة تجاورية ،سراويل " **الواهم**" "**الفاهم**" "**الهايم**" "**الهايل**" "**بوخبزة**" "**بودبزة**".التي تسهم في تجسيد تشابه الأطماع.

**3-نموذج الزي الاستعاري:**

الذي يجمع بين أشكال غير متجاورة،زمنا نوعا وتفصيلا ،كما هو الحال في زي " **بوخبزة** ".

وخلاصة القول ،أن عرض " **الدالية**" ،قد جمع بين أصناف مختلفة من الزي، فاستطاع أن يخلق تعددا في الطرح والتشخيص بين نص " **الدالية**" وبنية عرضه ، والانتقال بالقاريء والمتفرج من مهمة إغراء العين، إلى مهمة إثارتها وإقناعها.وهكذا استطاع هذا العرض أن يحقق ما يعرف بـ" **سياسة العلامة** ".بنقل القاريء من النظر والمشاهدة إلى القراءة والنقد.

**رابعا –** سيميائية **الحركة (أنساق التعبير الجسدي)**

استخدم الإنسان على مر مراحل التاريخ لغتين مختلفتين:

**أولهما :** لغة الكلام المنطوقة ، أو اللغة الصوتية، التي تختلف من جماعة لغوية إلى أخرى .

**ثانيهما :** اللغة الجسدية ، و هي أقدم اللغات ، يستعملها الإنسان بعفوية، للتعبير عما يجيش بمشاعره ، تضم إيماءات ، وإشارات . تعد جميعها قنوات للتواصل غير لفظية، فهي إذا ، " **مظاهر ثقافية اجتماعية، يتفق عليها أفراد المجتمع، يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي ، تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية**". [1]

وهنا تجدر الإشارة إلى التفريق بين الإيماءات الجسدية، ذات الأصل البيولوجي ( البدائية ) وبين الإيماءات المكتسبة عبر مراحل التطور الإنساني، والتي خضعت للتعديلات الدينية ، الثقافية والاجتماعية. فيقوم الإنسان في حياته اليومية، بكثير من الرسائل الإشارية الدلالية، و الإيماءات الجسدية، التي تعبر عما يعيه ويعنيه بباطنه، أو عن حالته النفسية، أو وضعيته المزاجية. "**فكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استنتاجها منطقيا من ميولنا أو نزعاتنا السلوكية**".

فكثيرا ما ظل الجسد مادة تعبيرية تشخيصية، حيث تتيح اللغة الجسدية صورة بصرية أقرب للدلالة، التي يريد الإنسان التعبير عنها للآخرين ، إذ كثيرا ما يلجأ لشرح موقف أو فكرة ما،إلى الاستعانة بحركات اليدين، أو الرأس، أو الالتفات أو الانسحاب أو التقدم ....وقد شكلت الإيماءات والإشارات المعبر بها قاموسا ظل

يستعمله الإنسان البدائي للتعبير عن غاياته، فكانت بحق مفردات جسدية.لذا فقد شغل الجسد الإنساني اهتمام كل المعتقدات الدينية، والحضارات والثقافات بما له من تعبيرية ،كلغة تواصل بين البشر.حيث تكون مفردات هذه اللغة دلالات ورموز لا حصر لها، وقد ظهر ذلك واضحا في ما ورثناه من الحضارات القديمة، من رقصات ورسوم ونحوت. حيث اتخذها الإنسان تعبيرا عن طموحاته وآلامه ومخاوفه وفي هذا الصدد يؤكد:" **تشلدون شيني**" ( **sheldon cheny**) ( 1886 – 1980 ) قائلا : **يرقص بدافع المسرة ويكون الرقص طقسا دينيا ، وهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم بلغة الرقص، ويشكرهم ويثني عليهم بحركاته الراقصة** " [1]

---

( (1)– مدحت الكاشف . اللغة الجسدية للممثل. أكاديمية الفنون( مسرح ) ، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، مصر، 2006 ،ص . 25 .

وبهذا تبقى حركة الممثل بوصفه جزءا من الخشبة، أو عنصرا من عناصر الدلالة المسرحية المقصودة ، والمدروسة بدقة، تابعة لعناصر الديكور الأخرى، حيث لا مجال للعفوية وعدم القصدية، لذا فإن حركته، لا تقوم بمعزل عنها، بل تحده حدود الخشبة ، وتضبطه هذه العناصر ودلالاتها .

وبالتالي فحركته وإيقاعها يتغيران حسب الشغل، أو الفعل المسرحي الذي يقوم به، فهو مرتبط بإيقاعين، أو بالأحرى بمستويين من الإيقاع :

**الأول:** يتعلق بالممثل في ذاته .

**والثاني:** بكل عناصر العرض بما فيها الممثل.

كما تكون حركاته مرتبطة بالزمن : زمن العرض ، والمشهد، والفصل ، وزمن الدخول والخروج من وإلى الخشبة ." **فيكون مرتبطا بعلاقة الحركة بالزمن ، فإذا حسبنا بدقة حركة الممثل ، فسنحدد زمن عرض الفعل، وبما أن صورة الفعل المجسد هي حركة الجسم ، فإن الزمن مقدار متغير بتغير حركة الجسم** ".[2]

فهذا القول يؤكد أن كل حركات الفعل المسرحي محسوبة ومقدرة ، وقصديه ، فلا مجال للحركة الاعتباطية.إذ أن حركة المتأمل غير حركة العاشق ، وغير حركة الناقم الحاقد . ولتفسير شدة ارتباط الحركة المسرحية على الخشبة بالمدلول أو بالمعنى، نضرب المثل التالي : إذا أراد الممثل أن يعبر عن لحظة الانكسار، أو هول المصيبة التي ألمت به ، وكان أمام مكتب يخاطب صديقا له ، فإنه من وقع الخبر يلجأ إلى الاستناد إلى المكتب ووضع راحة إحدى يديه على حافته، مع إطراقة للرأس والرقبة إلى الأمام ، وانحناء للجذع ، و انثناء بسيط أو طفيف للركبتين . ثم يركز بصره أمامه تمهيدا للسقوط، ثم يتقدم صديقه منه، ويمد يديه إليه ليمنعه من السقوط.

---

(2)- جلين ولسون.سيكولوجية فنون الأداء. ترجمة الدكتور شاكر عبد الحليم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، حزيران ، 2000، ص 54

في ضوء هذه الحركات المتناسقة ،يركز الممثل على دلالة كل فعل ،وعلاماته الإيمائية والإيحائي ة، وكيف أن أعضاء جسمه وعلاقاتها بالفراغ المسرحي ، تؤدي دورا فعالا في تحديد المعنى والدلالة على لحظة درامية يعانيها الممثل [1].

وتكون الحركات الجسدية – عادة – تابعة لحالات نفسية ، فحالات الانجذاب في الحديث تؤدي إلى الاقتراب ، بينما يتميز المقت والاشمئزاز بالابتعاد والانسحاب، ويلخص **"جيمس"** " james" (1932 ) أنماط الوضع الجسمي كما يلي :

**أ–الاقتراب أو الإقبال Approach** : ويتسم هذا الوضع بالانتباه والميل بالجسم إلى الأمام .

**ب–الانسحاب Withdrawal** : وهو عكس الاقتراب ، يمتاز بحركات سلبية ، كالارتداد إلى الخلف ، أو التحرك بعيدا.

**ج – الامتداد : Expansion** : ويظهر في حالات التفاخر، أو الغرور، ويشمل انتصاب الرأس والصدر وانفتاح الأطراف.

**د – التقلص والانكماش Contraction** : و يشتمل على خفض النشاط، يمتاز بالوهن والتراخي.

إن إحساس الممثل بالدور الذي يؤديه ، والمعنى الذي يريد إيصاله للقارئ المتفرج ، يجعله في وعي تام بجسده ، إذ يجب عليه أن يعمل من أجل الوصول إلى تحكم تام ، وسيطرة متناغمة على كل أجزاء جسده ، كما أنه ينبغي أن يتخلص من كل توتر ، لتطوير القوة العضلية ، والمرونة الجسدية، وفي هذا يقول **" سامي صلاح " "ويقودنا هذا إلى تدريبات على الحركة المسرحية ، وهي تهدف إلى تأكيد أي جزء من الجسم، الذي يمكن أن يعبر عن معنى ما ، أو إحساس ما ، ويتم أولا عزل كل جزء،ثم يتم تدريب كل جزأين ،أو ثلاثة معا، مع ضمان التوافق بين كل هاته الأجزاء ".**

(1) – ينظر مجلة عالم المعرفة ، جيلين ولسون ، سيكولوجية فنون الأداء ، ترجمة الدكتور شاكر عبد الحليم ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، يونيو، 2000 ، ص207 .

يبدو من هذا القول أن أهداف التدريبات عديدة ومتعددة ، فهي تزيد من القدرات التعبيرية لحركات الممثل المسرحية ، وأن يصير على قدرات عالية من التحكم في طاقته التعبيرية.[1]

فإذا تجرد الممثل من المزاوجة بين الإحساس والفعل، أصبح فعله في العرض المسرحي وكأنه يقوم بحركات ذات نظام إشاري، خالية من تفكير وإحساس الشخصية المنوط به تمثيلها ، فهو أشبه إلى حد بعيد برجل المرور ، الذي يحدد إشارة مرور المشاة ، العربات ، التوقف ، الخالية من كل إحساس [2].

وبهذا فإنه لزام على الممثل ، أن تكون حركاته مفعمة بإحساسه ، محملة بتفكيره ، سواء أكانت متعلقة بتعبيرية الوجه، أو حركة إيمائية إشارية توكيدية . **"فعليه أن يحدد أوضاع جسمه في فراغ المنصة، وفي علاقته بالممثل الآخر، قربا في حميمية العلاقة، أو عدوانيتها ، في التلاحم الجسدي ، أو بعدا في برودة العلاقة ، أو هروبا بالانسحاب حسب مقتضيات الموقف"** .

إن لكل الحركات السابقة إيقاعات نفسية، تطور اللحظات الدرامية المختلفة ، وتكشف علاقة الشخصية بالمكان ، أو الشخصية بالشخصيات الأخرى ، وبالتالي تؤثر في توجيه التلقي ، وتطور الاستقبال لدى الجمهور المتلقي ، بتطور الفعل والشخصية في زمان ومكان العرض على خشبة المسرح . "**فنحن قد نفعل أشياء دون تفكير ، ولكننا عندما نفكر فيها ، ونعي ما نفعله ، فإن هذا الوعي يعطيها صفة الأداء المسرحي**

**على خشبات العرض .**" 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".**

ولكن الإشكالية التي تواجه حركة الممثل على خشبة المسرح هي التوتر ، إذ أن التخلص منه كليا شبه مستحيل :" **إذ إن كل ممثل بصفته بشرا ، فلا محيص له من أن يكون عرضة للتوتر العضلي ، الذي يحدث كلما ظهر الممثل أمام الجمهور ، فإن استطاع أن يتخلص من الضغط أو التقلص الذي يحس به في ظهره ، فإنه يعاوده فيحس بانتقاله إلى أكتافه، وهو إذا طارده من كتفيه ، عاد وأحس به في حجابه الحاجز وهكذا دواليك**" .

---

(1) – سامي صلاح . الممثل والحرباء . ص . 115

(2 ) – رضا غالب.الممثل والدور المسرحي .أكاديمية الفنون الدرامية ،القاهرة ،ص 143.

وقد ذهبت الكثير من الدراسات النفسية إلى دراسة وتحليل الحركات الإنسانية ،إن على مستوى الحركات اليومية ،ذات الطابع الاجتماعي ، أو الحركات على خشبات المسارح ،ذات الطبيعة التمثيلية ،وإعطائها أبعادا سيكولوجية .

ويعتبر جسد الممثل ولغته التعبيرية الدالة ، موضوعا مهما . من موضوعات الدراسات العلمية ، التي تدور حول التمثيل من ناحية ، وفي دراسات علم الدلالة من ناحية أخرى ، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى استثمار هذه العلوم والدراسات في تحليل كيفية الإنتاج الدلالي لدى جسد الممثل ، أو بالأحرى اللغة الجسدية للممثل بوصفها علامة من علامات العرض المسرحي . [1]

وذلك من خلال دراسة نماذج متباينة : **بلارج ،الهايم ، الهايل ،الواهم ، الفاهم بوخبزة ، بودبزة، الضاوية** . للتعرف على الإمكانيات الفعلية لجسد الممثل ، ولغته التعبيرية في المسرح الجزائري من خلال هذا العرض الأنموذج ، وكيف يستطيع المخرجون الجزائريون في عروضهم بناء الدلالات ، أو باختصار شديد الكيفية التي يتم بها إنتاج الدلالات على خشبات المسارح الجزائرية من خلال لغة الجسد في ضوء علاقاتها بعناصر العرض المسرحي الأخرى، من ديكور ،إضاءة صوت و سنيوغرافيا .

و انطلاقا من اعتبار الممثل ملتقى العلامات البصرية السمعية ، فإن جسده مصدر كل دلالات العرض المسرحي ، فالجمهور المتلقي للعرض ، حتى وإن اهتم بالعلامات الأخرى من صوتية [2] وبصرية فإنه يجد نفسه يقرنها بالعلامة المحور ،وهي الممثل، بوصفه إنسانا يقوم بتحويل نفسه إلى العمل، إلى تقمص شخصية أخرى تحت مظلة أو فضاء من العلامات المحددة ." **ومن ثم فإن مهمة الممثل لا تقتصر على بناء الشخصية الدرامية فقط . وإنما على إبراز منظومة من الدلالات** "[3]

ونظرا للأهمية القصوى لدلالات الجسد في العروض المسرحية، فإنه وجدت دراسات كثيرة ومتعددة ، أخذت على عاتقها الاهتمام بمهمة الاستخدام المسرحي للجسد . وأجمعت كلها على اعتبار أن هذا الاستخدام ،يتطلب وعيا كاملا لأنه يؤثر على أسلوب العرض بكامله أو يمكن تلخيص هذه الدراسات فيما يلي :

1-دراسة : **فرانسوا ديلسارت** Francois Delsarte ) (1811 – 1871 ) ودراسة . **دالكروا** (Emile Delcroix)(1798 – 1863 ) وقد اعتمدت هذه الدراسات على اتخاذ الجسد منبعا للإيقاع، بدمج العروض المسرحية بالموسيقى والرقص لتحقيق صور لا نهائية لتعبيرية الجسد .

---

(1) – مارفن كارلسون .فن الأداء .ترجمة منى سلام،أكاديمية الفنون .مطابع المجلس الأعلى للأثار ، القاهرة ،1999،ص11.

(2) – جوليان هلتون.نظرية العرض المسرحي ، ترجمة نهاد صليحة ،هلا للنشر والتوزيع ،ط1 ، مصر .2000 ص186.

(3 ) - قسطنين ستانسلافسكي .إعداد الممثل .ترجمة الدكتور محمد زكي العشماوي ،دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ،لبنان ،دت. ص 122.

2– دراسة : **تشارلز دولان** : **(Charles Dullin)** (1885 – 1949 ) واعتمدت على الارتجال للوصول إلى قمة الإبداعية في تعبيرية الجسد .

3–دراسة : **ستانسلافسكي** **(Canstantin Stanislavski)** (1863 – 1938 ) وقد ركز في دراسته على النموذج الأيقوني للجسد ،بالاعتماد على منطق الفعل الجسماني .

4– دراسة : **مبير هولد** **(Vesvold- Meyer Hold)** ( 1874 – 1943 )

الذي ركز على التأثير الجسدي للمثل على النص الدرامي .

5 – دراسة : **أنتونين آرتو** : **(Antonin Artoud)** ( 1896– 1948 )

الذي ركز على اللغة العاطفية للجسد بالتداعي الحر .

6– دراسة **جيرزي جروتوفسكي** **(Jersy Grotowski)** ( 1933 – 1999 ) :

التي ركز فيها على الإعداد النفسي والجسدي للممثل .

7– دراسة **لي ستراسبيرج .(Lee Strasberg)** (1901 – 1982 ): التي تتبني على نموذج الفعل الجسماني في إنتاج الدلالة .

ومهما تعددت الدراسات وتنوعت، فإن الخيط الرابط بينهما هو الممثل أو بالأحرى جسده ،إذ هو منبع العلامات الدالة سواء النابعة من ذاته ( **التداعي الحر** ) أو النابعة من إرشادات المخرج و المؤلف .

ويمكن تلخيص الحركات الجسدية في الجدول التالي :[1]

| الأعضاء | الوضع | التفسير |
|---|---|---|
| **الذراعان** | 1–الذراعان متعانقتان،حركة تطويق للذات<br>2–القبض على صدر الرداء بإحكام<br>3–هز الكتفين استهجانا أو لا مبالاة | 1–حماية للذات خاصة في منطقة الصدر ثم الانسحاب.<br>2–مخاوف من الأذى البدني<br>3–الاستسلام للشعور بالعجز |
| **الساقان** | 1–متصالبتان بدرجة كبيرة<br>2–غير متصالبتين<br>3– تصالب استعراضي بالساقين<br>4–لا حراك في منطقة الحوض | 1–حماية الذات والانسحاب<br>2–الغزل أو المعابثة<br>3–الغزل أو المعابثة<br>4–الكف أو الكبح الجنسي |
| **الجذع** | 1–طريقة عسكرية متصلبة أو متيبسة في الجلوس أو الوقوف أو المشي(لدى الذكور )، متكلفة الجدية وعمودية (لدى الإناث)<br>2–طريقة مزهوة أو مختالة أو متكلفة ومتصنعة في المشي، الوقوف والجلوس<br>3– يتساقط إعياء، فاتر الهمة خاملا<br>4– يستكين في مقعده واهنا شبقي الطابع | 1–قلق حبيس<br>2–صراع بين الغزل والخجل.<br>3–العجز وطلب المساعدة<br>4–يعبر عن الاندفاعات الجنسية |

(1)– ينظر جلين ولسون .سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد،ص 210.

إنه من الصعب الفصل بين الطابع الأدائي للغة الجسدية ،والطابع السيكولوجي لها فهما وجهان لا ينفصلان ، فكثيرا ما يلجأ الممثل إلى استعمال اللغة الجسدية كبديل عن اللغة النصية الدرامية .ويظهر ذلك في " **البانتوميم "" Pantomime** "(*) أو كعملية تشخيصية تجسيدية لذلك ، وفي هذا يقول الألماني" **ألكسندر هيمبولت"(Aléxendre Hempolt)** (1769-1859) :"**صورة ورمز في الوقت نفسه**" (1).

و أكثر من جسد لغة الجسد ، وحولها إلى سلوكات فيزيائية شرطية لحالات نفسية ، عالم النفس الروسي :"**بيتروفيتش بافلوف**" (**Petrovtch Pavlov** ) (1849-1932).حيث عرفها بأنها :" **نظام للأفعال المنعكسة الشرطية والرموز** " ويتجلى تعريفه هذا للغة ، في تجربته الشهيرة مع "**الكلب**"،الذي كلما أتى له بطعام ،دق الجرس و أشعل المصباح ،فيسيل لعابه ،وكان كلما اكتفى بإشعال المصباح ودق الجرس ،يسيل لعاب الكلب ،دونما رؤيته للطعام .فيكون "**بافلوف**" قد حول الكلمة إلى إشارة ورمز.

و إذا أردنا أن نسقط ما قلناه سابقا على عرض " **الدالية**" من حيث حركات ممثليها فإننا ننطلق من حقيقة أن المخرج "**جمال مرير**" و السينوغرافي" **محمد اسكندر**" قد أخذا في حسباهما غنى الدالية بالحركة ،وذلك 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 .و إن كانت حركات الأطراف هي الأكثر ،خاصة عند الأناشيد والموسيقى الراقصة التي تعمل على خلق الانسجام و التآلف في حركات الممثلين ناهيك عندما تصحب بإيقاعات شاوية .

وقد جاءت حركات الممثلين في معظمها سريعة متصاعدة خاصة عند أداء رقصات الأغنية الاستهلالية ،المصحوبة بالحركات الحميمية ، ويتجلى ذلك في الصورتين التاليتين: [2]

(*) - البانتوميم pantomime: هي تلك المسرحيات المؤداة أداء تمثيليا صامتا ،أي دون استخدام الكلمات ،حيث يشكل جسد الممثل فيها لغة للفعل الدرامي ،الذي يعبر عن الأحاسيس و الأفكار ،بالإيماءة والإشارة والحركة ، و الأوضاع الجسدية .

(1)- أرنست فيشر .ضرورة الفن .ترجمة أسعد حليم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،1998 .ص40.

(2) –المرجع السابق ص 42 .

**صورتان تكشفان دخول الفرقة بحركات تؤكد الطابع الفلكلوري للمسرحية**

لكنها كانت بطيئة هادئة رتيبة أثناء دوران **"لحداية"** وحومها على رؤوس الناس فالتزموا الهدوء عملا بوصية **"بشار"** ،أضف إلىذلك حركة دخول **"الضاوية"** إلى الخشبة التي اتسمت في كل مراحلها بالهدوء والرزانة تعكس رجاحة عقلها ومتانتها ويتجلى ذلك في الصورة التالية:

**صورة توضح لحظة اختيار"لحداية"ل "بلارج"**

صورة توضح الهدوء الذي خيم على الجميع لحظة دخول"الضاوية"

وتتعلق الحركة في عرض " **الدالية** " كثيرا بطبيعة الشخصية وطبيعة الفعل الذي تؤديه ، وفيما يلي وصف مفصل لـ حركات الممثلين :

| الممثل | نوع حركته | وصفها |
|---|---|---|
| بلارج | الامتداد | حركاته رتيبة تمتاز بالامتداد والتطاول يرفع رأسه تعبيرا عن استعلائه متوكئا على عصاه التي كانت مكنسة له فيما مضى |
| بودبزة | الاقتراب والإقبال | تمتاز حركته بالإقبال والاقتراب وتتسم بالعنفوانية وكثرة الحركة ، والانتفاضة من حين لآخر ، خاصة أثناء رفض آراء الغير كما يمتاز بانتصاب الرأس و انفتاح الأطراف السفلى وكثرة توظيف الأطراف العلوية |
| بوخبزة | التقلص والانكماش | حركاته بطيئة تمتاز بخفض النشاط والوهن والتراخي كما تمتاز أطرافه بقلة الحركة ،والميل بالجسم إلى الخلف جراء انتفاخ البطن |
| الضاوية | الامتداد | تمتاز حركتها بالهدوء والرتابة والاتكاء على العصا |
| الواهم | الانسحاب التقلص والانكماش | حركاته كانت في معظمها هادئة بطيئة سلبية تمتاز بالارتداد إلى الخلف والتحرك بعيدا عن جوهر المنصة |
| الفاهم | الامتداد الاقتراب والإقبال | حركاته هادئة تنم عن العقل الراجح، تمتاز بكثرة السير إلى الأمام في ثقة تامة و ارتفاع للرأس وكثرة الإشارة بالسبحة |
| الزاهي | الاقتراب والإقبال | حركاته كثيرة ومتنوعة ، خاصة عند طرحه لحله الثقافي ، وحركاته تلائم الإيقاع العام للمسرحية الذي يتميز بالنغمية |
| الباهي | الامتداد | تمتاز حركاته بالتفاخر ووضع اليدين تحت الإبطين تعبيرا عن التكبر مع عنجهية ، ورفع الرأس و إقبال بالصدر |

نستخلص من كل ما سبق أن أهم ما يلاحظ على الحركة في عرض **"الدالية"** أنها خضعت لجملة من العوامل يمكن بسطها فيما يلي :

1 - **طبيعة العرض** : إذ إنه كان عرضا تراجيكوميديا فهو يعالج أزمة خانقة تتمثل في الفراغ السياسي ،و بالمقابل بأسلوب تهكمي ، ومثل هذه العروض تتطلب حركة كثيرة ، تزيد من هز مشاعر الجمهور . كما هو مبين في الصورة التالية .

**صورة تبين حيرة الجماعة بعد وفاة السلطان**

2 - **أسلوب المسرحية** :فهو رمزي واقعي إذ كل شخصية فيه رمز لطرح من الطروحات السياسية الجزائرية الضيقة ، ولتجسيد هذه الافكار الرمزية لا بد من توظيف الإشارة و الحركة والإيماءة بكثرة .والصورة الموالية تبين اعتماد " **بشار** " على الإشارة وحركة اليدين لتبليغ رسالته لأهل **"الدالية"**.

**"بشار" في إحدى نداءا ته في أهل" الدالية"**

3 - **طبيعة الحوار** :لقد صبت "الدالية" في حوار عامي ، تتخلله مقاطع شعرية تتبع بالموسيقى وحركات تجسدها ، فلا يعقل أن تغنى أغنية أو نشيد دون أن يبدي الممثلون انفعالاتهم معها ويتجلى ذلك في الصورة التالية :

**صورة تجسد إحدى الأغاني الشاوية**

4 -**طبيعة الجمل الموظفة في الحوار** : فقد كثرت الجمل الاستفهامية والتعجبية وجمل المناداة التي تتطلب كذلك الحركة و الإيماءة والإشارة لتجسيدها ،و إيصال الرسالة إلى المتفرج كاملة.ويظهر ذلك في الصورة التالية.

**" الفاهم " و" الباهي" و "بودبزة" في حوار باستعمال الاشارة.**

5- **طبيعة الشخصية وبناؤها العاطفي** :إن الشحنة الانفعالية في اللحظة الدرامية المعينة تقتضي من الشخصية أن تعبر عنها بحركاتها ويتجلى ذلك في أن طبيعة الشخصية تحدد نوعية الحركة ، فحركات "**الضاوية**" و "**الفاهم**" و "**الواهم**" هادئة لأن طبيعة الدور المتقمص تفرض ذلك والعكس بالعكس نجده عند "**بلارج**"

و "**بودبزة**" الذين كثرت حركاتهما لشدة انفعالهما مع المواقف و الأفعال المسرحية .ويتجلى ذلك في الصورة التالية

**صورة تكشف تكاثف الحركة لانفعال المواقف**

**صورة لهدوء الضاوية**

ولذلك فإن دخول "**بلارج**" القصر بعد إختياره من طرف "**لحداية**"،يتطلب من حركته أن تكون في شموخ وتعال ،لأن موقعه في المنظومة الطبقية "**الدالية**" يتطلب منه ذلك ، في حين يطأطئ الباقي رؤوسهم ، شعورا بالذل و الهوان .فهذا التناقض في الحركة بين " **بلارج** " وغيره ممن كانوا ينافسونه ،يكشف عن حالة التفاوت الطبقي بين الطرفين ،فيشير وهو واثق من نفسه .فإذا تحرك اختال قوامه ، في إيقاع راقص و كأن أقدامه الحاملة لقوامه تصدر نغما موسيقيا عسكريا ، تهتز له أجساد خصومه طربا له.

**خامسا–** سيميائية **الإضاءة**

قبل الخوض في دلالة الضوء في عرض **" الدالية"**، علينا أن نزيل بعض الغموض أو الإبهام ،أو بالأحرى بعض التداخل بين مفهومي: **" الإنارة المسرحية"** و **" الإضاءة المسرحية"**.فالإنارة المسرحية هي "**إزالة الظلام من مكان ما** "[1]. أما الإضاءة المسرحية فهي " **توجيه ضوء خاص، على مكان معين ،وذلك باستخدام الضوء الاصطناعي**".

من هذين التعريفين يتضح لنا أن الإنارة المسرحية عامة ،تكون شاملة لجميع قاعة المسرح، سواء ما تعلق بالمكان الذي يجلس فيه الجمهور، أو الأروقة أو خشبة العرض. أما الإضاءة المسرحية فهي خاصة بخشبة العرض، أي أنها تبدأ عندما تنخفض الإنارة المسرحية، وتركز على خشبة المسرح، لتأكيد شخصيات الممثلين. أضف إلى ذلك أن الإنارة المسرحية عادة ما تكون بالضوء الأبيض العادي، بينما الإضاءة المسرحية فمتعددة ومختلفة التلوين

و السطع، كما أنها ومن خلالها نستطيع أن نتعرف على نوعية العرض، وطبيعة الشخصية ونوعية الماكياج، وكذلك نستطيع تطبيق التركيز المسرحي على شخصية ما.

**صورة تبين تسليط الإضاءة المسرحية**

(1)– محمد حامد علي. الإضاءة المسرحية. مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة بغداد. 1975.ص.8.

ويتصرف تقني الإضاءة في نوعية الضوء،ودرجة تركيزه، حسب ما يحتاج إليه المشهد المسرحي.
فخلق الجو الدرامي لعرض معين، يتوقف على مقدرة تقني الإضاءة على التحكم في تركيز الضوء، وكميته، و توزيعه على خشبة العرض، وبعده عن التناظر اللوني في الإضاءة، إذ بها نستطيع أن نحدد جو العرض أهو الليل أم النهار، المساء، أم الصباح ...الخ.

ولهذا فقد أعطى الكتاب المسرحيون المحدثون — في أعمالهم المسرحية- دورا هاما للإضاءة المسرحية، لا يقل أهمية عن النص المنطوق، بل إنهم " **عمقوا دورها للتأثير في كل التوقعات الدرامية**" [1]

فالإضاءة المسرحية مؤشر أو علامة، من نظام العلامات الذي يشكل سينيوغرافية الصورة المسرحية. فطبيعة اللون تعكس طبيعة المشهد المسرحي، فيوحي اللون الأحمر بدموية الموقف، ودموية الشخصية التي تحركه، كما يوحي اللون الأزرق بتفاؤلية الشخصية التي يسطع عليها. ومنه فان الإضاءة: " **تخلق المناخ النفسي للموقف المسرحي، وتعد المتفرج تلقائيا له دون تصنع، بمعنى أن يتجاوب مع الموقف**" [2].

وفي مسرحية " **الدالية**" تصور ملفوظات: **بودبزة، الزاهي، الباهي، الهايل** ..... الصورة الزمنية للمنظر، وأثرها على تجليات الإضاءة. فتجمع بين ضوء النهار و ظلام الليل في قول بودبزة:" **اليد لي تخلط في الليل واتصفق في النهار**" [3].

أو تسدل بستارها المظلم، واستسلام عناصرها للنوم في قول **الهايل**: " **نروحوا نرقدو كاش مانلقاو فيها فكرة أخرى** " [4].أو في طرح **الزاهي** لأحد الحلول اللازمة من وجهة نظر ثقافية، إذ تخيم على الطرح هالة من الظلام الخفيف في قوله:" **إذا ما نفعش نروحو للريقي، و الريغي ثقيل وينعس بصح يخلخل مولاه**" [5].

---

(1)- جون لينارد، ماري لوكهارتس. المرجع في فن الدراما ترجمة رفعت يونس. المجلس الأعلى للثقافة ط 1 القاهرة 2006 ص 157.
(2) - رضا غالب. الممثل و الدور المسرحي.ص85
(3)- عز الدين ميهوبي. الدالية. ص 07.
(4) — المرجع نفسه .ص 12.
(5) — نفسه. ص 08.

كما تحمل الصورة المسرحية طرفي تناسق في طرح **الهايل**: " **الحداية حجرة في الليل تضوي و في النهار تزراق**" [1].

وتلعب الإضاءة دورا فعالا كمعادل نفسي **"بلارج"** ، عندما يتذكر الماضي كيف كان وكيف أصبح : " **كنا نبداو الخدمة على الخمسة تاع الصباح امنين نبداو واحنا نشايخو حتان تتمسى** " [2].

و يلعب التدرج الضوئي في بداية مسرحي ة "**الدالية**"، معادلا فنيا لحوار الشخصيات فيما بينها، عند إلقاء " **الاستهلالية**"، فيصير الضوء الأبيض الساطع ،الذي سلط على خشبة المسرح دالا إشاريا على أمل و هناء حياة تلك الشخصيات.

وبعد موت السلطان، وتيه الجماعة في ظلام الرأي و الخلاف، يتحاور الجميع حول حل الأزمة ليهتدوا إلى أن الحل يكمن في "**الضاوية**". إذ يخاطبها الجميع كمعادل رمزي للحل، ويتجلى ذلك في قول **الزاهي**: " **اسكت، اسكت أنا نقول بلي الحل ماوش في الصندوق، الحل عند الضاوية** " [3].

ويصبح هذا الاعتراف محددا لدور الإضاءة في العرض المسرحي، إذ بدخول الضاوية ، يزيد تركيز الضوء، الذي يحمل دلالات رمزية تساعد" **الضاوية** "على تجسيد دورها في تجلياته المختلفة.وبالتالي تبقى "**الضاوية**" هي الحلقة المفقودة في هذا العرض، إذ هي الأمل المفقود الذي يعادل بهجة الحياة، التي فقدتها " **الدالية**"، فيصبح حضور **"الضاوية"** ضروريا، لأنها علامة دالة على إشراقة الحياة. فهي تشير إلى ضرورة هدم الأفكار البالية،التي تمكنت من أهل

**الدالية"**، ويكشف العرض عن العلاقة التلازمية بين" **الضاوية**" و انفراج الأزمة النفسية و السياسية لهذا العمل الدرامي .

يتبع الضوء **"الضاوية"** أينما تنقلت على خشبة العرض، مما يوحي لها بعدا ميتافيزيقيا،بينما تضاء باقي الخشبة بإضاءة برتقالية، التي توحي بدموية المواقف، وتطاحن

الشخصيات على كرسي السلطة.

وخلف الشخصيات يسبح فضاء العرض في بؤرة مظلمة تشير ،إلى الجمود، و كآبة المنظر، التي توحي بظلامية المستقبل الذي لم تتحدد معالمه بعد.

---

(1) - المرجع السابق.ص19.

(2)- نفسه .ص28.

(3)- نفسه.ص15.

**صورة تكشف الخشبة المضاءة والخلف المظلم**

يبدو اللون الضوئي لعرض **"الدالية"** عن قرب حاضرا قويا زاهيا، ومن بعيد يبدو باهتا فاتحا، يشير إلى حرارة الموقف. وتعتبر الألوان" **المتكاملة أو المتقابلة و المتناقلة على طرفي دائرة الألوان، هي التي تشكل بتجاورها نوعا من الصراع و التناقض** " [1] ويظهر هذا التناقض أكثر بين طرفي خشبة العرض، فمقدمتها مضيئة فاتحة ،و طرفها الخلفي مظلم.

وقد تدرج عرض " **الدالية**" بين اللونين الأحمر الفاتح و البرتقالي المائل إلى الصفرة. فالأصفر: " **رمز الإشراق ورمز الحق و الإحساس بالمرارة و الغيرة، و كان رمزا لملابس الماجنات في العصور القديمة أثناء التمثيل** " [2] .كما تضمن العرض اللون البرتقالي الذي هو رمز الرخاء و الإشراق و الصراحة.

ويزداد تدفق اللون ،وتتركز شدته، حتى يميل إلى الأحمر الذي يدل على: "**الحيوية و النشاط و الديناميكية، لأنه لون النار ولون الدم و الورد، كما يدل على التهاب المواقف بأنواعها**".وعلى أي مستوى كان تركيز اللون ( أصفر، برتقالي، أحمر)، فإن الحلقة الرابطة بين الدلالات هي الإثارة و حرارة المواقف ،والعنف و الوحشية وحب السيطرة و القوة.

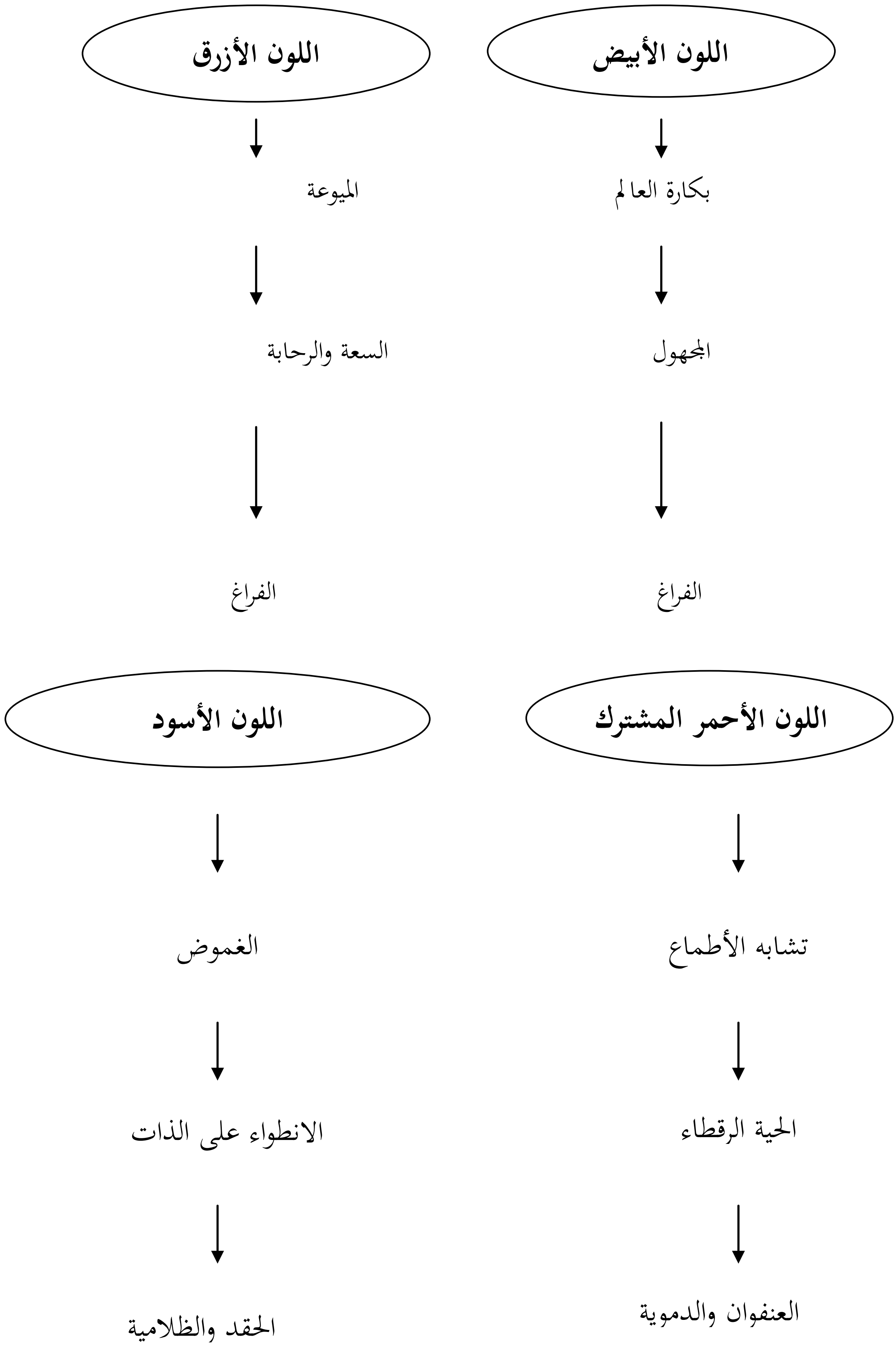
و خلاصة القول، فإن الإضاءة في العروض المسرحية عموما ،و في عرض " **الدالية**" بوصفه موضوعا للدراسة ، تؤدي دور العنصر الفعال، أو الوسط الحيوي ،الذي يتم فيه التفاعل و التلاقح بين باقي العناصر السيميائية أو الدلالية. فبهذا العنصر السيميائي (الإضاءة) نستطيع أن نتحكم في التشابك

(1) -عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته و آدابه. ص 264-265.

(2) – المرجع نفسه ص 266.

العلاماتي لبقية العناصر السيميائية.ففيه تظهر القيمة الدلالية للديكور، الصوت و الإكسسوارات. فهو بمثابة اللوحة الفنية الكبرى، التي تلعب فيها الأشكال و الألوان دورها، ففيها نستطيع أن نلغي الأشكال و العناصر التي لا نريدها أن تظهر، و بها نستطيع أن نجري الخدع و الظلال، و نختزل و نضيف حسب الحاجة. ويمكن تلخيص سيميائية الإضاءة في المحاور لاستبدالية التالية[1]

(1)- المرجع السابق .ص 266 .


اللون الأبيض
بكارة العالم
المجهول
الفراغ
اللون الأزرق
الميوعة
السعة والرحابة
الفراغ
اللون الأحمر المشترك
تشابه الأطماع
الحية الرقطاء
العنفوان والدموية
اللون الأسود
الغموض
الانطواء على الذات
الحقد والظلامية

وتثير إضاءة مقدمة الخشبة وبالمقابل ظلامية خلفها تناقضا ،" **من شأنه أن يحقق نوعا من المفارقة والانسجام بامتزاج القوى المتناقضة . وهذا هو المبدأ الذي قامت عليه السريالية**" [1] .

وقد كثر استعمال اللون والضوء البرتقالي الذي خلق نوعا من الدوامة المثيرة للأعصاب ، إيغالا في تجسيد حدة الصراع القائم بين الأطراف المتنافسة . وقد يكون هذا الضوء علامة رمزية توحي بعنوان وموضوع المسرحية ، فهو دلالة قصدية لا تلقائية .

(1) – عواد علي . غواية المتخيل المسرحي ( مقاربات لشعرية النص ، العرض والنقد ) . ص 103.

**سادسا–** سيميائية **الديكور**(*)

تعتبر مهمة "**الديكور**" في أي عرض مسرحي الإيحاء بمكان عرض الأحداث المسرحية ، و إعانة القارئ والمتفرج علىتصورها على حقيقتها الواقعية ، فكلما كان متقنا ومدروسا بدقة ،كان أقوى و أعمق ، و أكثر ثراء.ويتغير " **الديكور** " تبعا لنوع المسرحية وموضوعها ، فديكور مسرحية تاريخية ، غير ديكور مسرحية اجتماعية ، وغير ديكور مسرحية سياسية .

وقد تفطن اليونان القدامى إلى أهمية الديكور ، و المناظر الخلفية لخشبة المسرح ، في عروضهم المسرحية ، فاهتموا بها اهتماما بالغا ، انعكس انعكاسا ظاهرا على أعمالهم المسرحية ، إن في المعابد أو في الأسواق، أو في الساحات العامة."**حيث ظلت المناظر حوالي عشرين قرنا من الزمن تستخدم للإيحاء بالمكان ، الذي تجري فيه أحداث المسرحية** " [1]

وتعد وحدات الديكور عناصر وعلامات و إشارات سيميائية ، على الموضوع المعالج،أو طريقة معالجته ،فكل واحد من العناصر السابقة، يعد إضافة إلى رواسب التأويل ، التي يقوم بها المتفرج ، فتساعده على إيجاد الجو النفسي للحدث ، وتشحذ ذهنه ، لينسج حولها من خياله ما يحيط بالحدث .فإذا كان الحدث – مثلا – يجري بثكنة عسكرية، فإنه يكفي أن يكون من بين عناصر هذا الديكور **"بندقية"،"بذلة عسكرية"أو"شعارعسكري"**.

ولا ينجح مصمم الديكور في تصميم عناصره، إلا إذا كان على دراية تامة بالموضوع الذي يعالجه أو تعالجه المسرحية ، وقراءة نصها قراءات متعددة .يتم وفقها ترجمته إلى أشكال ومجسمات، تعكس هذا المضمون ، وتساعد المتفرج على المزج بين النص المرئي والنص المسموع ، ليشكل أفق التوقعات لديه، ويستطيع تأويل العمق المسرحي."**لذلك نرى أن منفذ الديكور ، يعطينا معادلا تشكيليا للنص الأدبي ، والفكري للمسرحية** "[2]

(*) هو عبارة عن زخرفة للمناظر ، والمجسمات الداخلية ، التي تستحضر الزمان والمكان التاريخيين، طبقا لما يعنيه الكاتب ويراه المخرج.

(1) – نبيل راغب .فن العرض المسرحي .الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1 ،1996،ص 183

(2)- عيسى خليل محسن الحسيني .المسرح نشأته وآدابه . ص252

ويقع مصمم الديكور والمخرج والسينوغرافي في تحد كبير ، طرفه الأول : أن خشبة المسرح مكان ضيق محدود ، والطرف الثاني أنها ترمز إلى شيء أكبر منها .لذلك على المصمم أن يرتب خشبة العرض بدقة ، آخذا بعين الاعتبار كل الظروف المحيطة بالعمل الدرامي " **ويقدمها ويصورها بعناية فائقة، حيث أن هذا المكان محدود بسيط، و في الوقت نفسه هو عالم خيالي واسع** "[1].

وقد اختار السينوغرافي " **محمد اسكندر** " والمخرج " **جمال مرير** " ومصمم الملابس والأكسيسوارات " **مستور قدور** "، خشبة المسرح من النوع الثابت. حيث تجري أحداث مسرحية "**الدالية**" في إطار مغلق ،طوال العرض المسرحي ، وترمز حدودها إلى حدود العالم الخيالي ، كما أن خشبة العرض لا تتغير ، من بداية المسرحية إلى نهايتها ، فظل الديكور فيها ثابتا ، نمت فيه فكرة النص بفكرة التجسيد ، ولم يكن مبالغا فيه ، بحيث يتحول إلى هدف في حد ذاته ، لا وسيلة لإنتاج الدلالة .بل اكتُفي فيه بالبساطة والبعد عن التعقيد

و الكثافة، التي من شأنها أن تجذب أنظار المتفرجين ، وتشتت اهتمام الجمهور ، وتبدد تركيزه على ما يدور فوق خشبة العرض .ولهذا فقد اكتُفي بديكور يتكون من قطع أثاث قليلة : ثلاثة كراسي بسيطة طويلة ، وخلفية خشبية مزخرفة ، بها باب في شكل قوس

تمثل واجهة القصر، تحوي مشاجب لتعليق الملابس، وفي وسط الباب كرسي فاخر ، يرمز إلى الحكم. فاستوعبت الخشبة الأثاث، وبقيت فراغات أكبر للتمثيل، و أخال ذلك مقصودا من المخرج، لأن المسرحية كثيرة الحركة، و أن قطع الأثاث هذه قد أعطت خشبة المسرح طابعها المحسوس، و أنها لعبت دور الوسيط بين مكان العرض والممثل من جهة، وبين العالم المتخيل والمتفرج من جهة أخرى ."**فتوظف الأشياء في الخشبة لاستنفاذ أكبر قدر من دلالاتها ، واستخدامها رموزا في سياق المكان المسرحي، فهي تفيض بالدلالة والتعبير** "[2]

فتزيد من تشويق القارئ و المشاهد لأي لحظة مسرحية ، خاصة إذا كانت الوحدات الديكورية غزيرة الدلالة .

---

(1) جيمس ميردوند.الفضاء المسرحي .ترجمة محمد سيد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ط2، 1996،ص124.

(2) طاهر عبد مسلم ، عبقرية الصورة والمكان ( التعبير – التأويل – النقد ) .دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان لأردن ، ط1 ، 2002 ص 138 .

فالمتفرج من أول وهلة أو لحظة من العرض، تشد انتباهه الوحدات الديكورية قبل كل شيء، ثم يركز اهتمامه على الممثل، الذي هو مركز لبناء الدلالات والمعاني، خاصة

بتحركه في الفضاء المسرحي ( **فضاء العرض**). فتتدفق فيه دلالات العناصر السمعية والبصرية ، في شبكة متداخلة من العلاقات. سواء ما تعلق بالممثل باعتباره ممثلا أو ما تعلق بالخشبة وما تحتويه بما في ذلك الممثل .

وعموما فإن : **"كافة العناصر المرئية ( السنيوغرافياوالديكور )التي يمتلئ بها الفضاء المسرحي ( فضاء العرض) تمثل جزءا هاما من أداء الممثل بشكل عام ، وبأدائه الجسدي على وجه الخصوص** ".[1] وباتحاد دلالات الممثل ( الماكياج – اللباس – الأكسيسوار ) بدلالات العرض ( الديكور – الإضاءة – الموسيقى )، تنتج دلالات جديدة ، تسمح للمتفرج أن ينتج في ذهنه كمّا هاما من التأويلات، تشكل خلال زمن العرض حياة خاصة للممثل، ومنه فإن حياة الإنسان سواء أكان ممثلا أو شخصا عاديا، مرتبطة أشد الارتباط بالمكان الذي يحتويه، على اعتبار أن : **"كل جسم أيّا كان وضعه، يجب أن يكون موجودا داخل مكان ما ، وهذا المكان هو بالضرورة وقبل كل شيء جسم موضوع »** [2].

نستنتج من هذا القول ، أن المكان المسرحي (الخشبة ) يظل فارغا ، أو خاليا ،أو بالأحرى تظل دلالاته غير مضبوطة ، حتى يدخل فيه جسد حي بحركاته وإيماءاته وإشاراته. مستخدما موجودات الخشبة، مقيما علاقاته الدلالية معها، وفق ما تتطلبه دراما النص المسرحي . فالممثل إذا ،هو الذي يكسب للعناصر الديكورية الموجودة على خشبة المسرح، أهمية ودورا ودلالات جديدة ، التي بدورها تلعب دورا هاما في بناء دلالات الفضاء المسرحي في أذهان المتفرجين أو المشاهدين ، وفي هذا يقول **"فابريزيو كروتشياني** " **(FABRISIO CRUCIANI)** في وصف فضاء خشبة المسرح:

---

(1)- مدحت الكاشف .اللغة الجسدية للمثل .ص 175.

(2) جان دوفينيو.فضاءات العرض المسرحي .ترجمة الدكتور حمادة إبراهيم،وزارة الثقافة ،إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح،1998،ص3.

**"إنه العرض الجسدي أو التصويري ، المادي أو الوهمي للفضاء الذي يتم فيه الحدث الدرامي ، إنه المكان المحسوس أو المجازي للشخصيات"** [1]

نستخلص من هذا القول، أن فضاء العرض المسرحي، أو فضاء الخشبة يجب أن يصمم وفق العلاقات الاجتماعية، والثقافية والدينية.إذ يختلف تصميم الخشبة من مسرحية إلى أخرى، حسب الموضوع الذي تعالجه . فتنظيم فضاء عرض **"الدالية "** ،يشكل علامة ثقافية ، ويمنح للعرض قدرة على الدّلّ ،بل إن عناصره ،واجهةالقصر، باب القصر ،كرسي العرش ، ثلاثة كراسي جماعية طويلة .تقوم بتوليد عدد لا نهائي من الدلالات،سواء من خلال ما يحتويه كل عنصر أو من خلال علاقاتها بعضها البعض ." **فكل ما في المسرح يمكن قراءته وفهمه ،انطلاقا من وظيفته في الفضاء ، بوصفه مكانا (ماديا أو هندسيا) للرموز النصية"**[1]. والصورة التالية تبين عناصر الديكور السالفة الذكر .

**صورة تبين الديكور العام لمسرحية"الدالية "**

إن طريقة تنظيم الديكور في العرض المسرحي **" الدالية "** مرتبطة أشد الارتباط بموضوع المسرحية وصراعها الدرامي، فالقوس الخشبي المزخرف ، ووضع الكرسي الفاخر في بوابته، رمز القصر الذي يمثل طموح الأطراف المتصارعة ،ووضع كرسي جماعي على يمين

(1) فابرزيو كروتشياني .فضاء المسرح.ترجمة أماني فوزي حبشي ،وزارة الثقافة ،إصدارات المهرجان الدولي للمسرح التجريبي ،القاهرة 1988 ،ص03.

البوابة وآخر على يسارها، رمز التآمر على الحكم والسلطة من كل جانب.

فهذا المطمع يتساوى عنده أهل اليمين وأهل اليسار.وكرسي **"الواهم** "المنحاز بعيدا عن باب القصر رمز البعيدين كل البعد عن الحكم وما يحاك حوله. وقد نظم الديكور تنظيما محكما بحيث أتاح للممثلين حرية الحركة، ولم يكن فوضويا كما هو الحال في بعض العروض التي تقصد فيها الفوضى التي تتشكل وتنتظم في آن واحد .كما تم العرض على خشبة متخذة شكل مسرح العلبة الإيطالي (*) الذي أتاح لهذا العرض بعدين :

- **أحدهما** : وظيفي منح للمتفرج قدرة على رؤية كل ما يدور على خشبة المسرح .
- **وثانيهما** : إيهامي يجعل المتفرج يتصور ما يدور كما لو أنه صورة طبيعية واقعية للعالم المتصور .

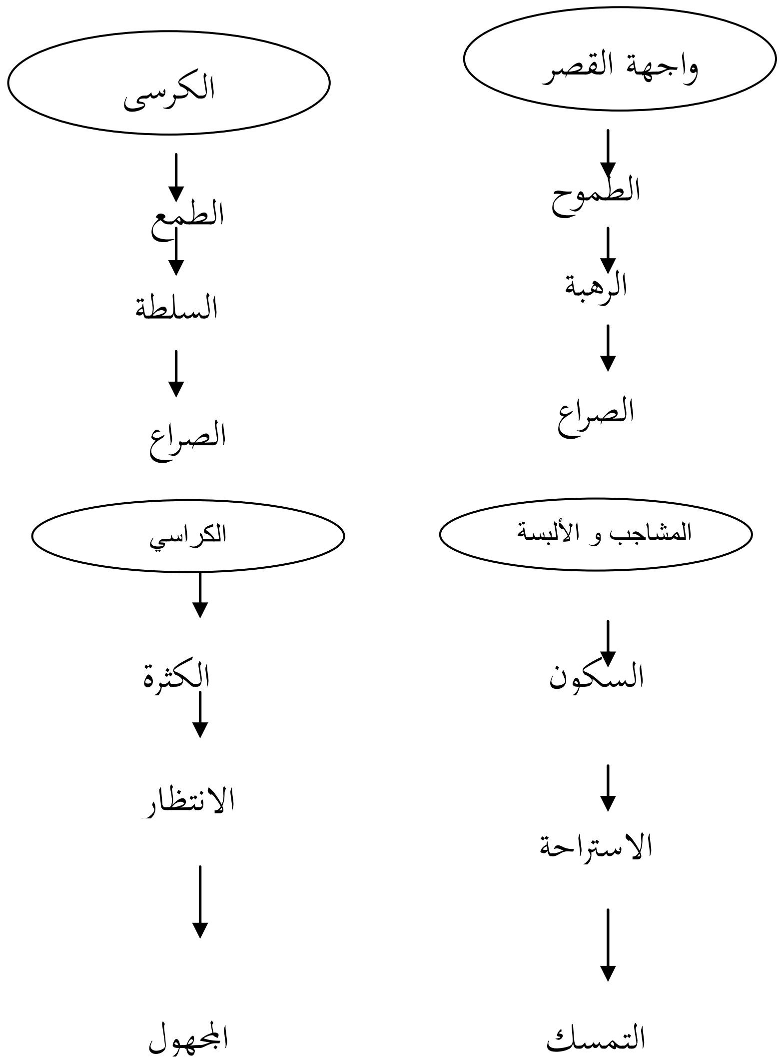
ولتحقيق الدلالة المقصودة من كل عناصر الديكور فقد لجأ المخرج **"جمال مرير "** بمعية السينوغرافي **"محمد اسكندر "** إلى اعتماد الإيماءة الاجتماعية، لخدمة العلاقة التواصلية بين المتفرج والممثل .ولم يجعلا ديكو ر هذه المسرحية تنحصر دلالاته في عناصره فقط ،بل أضافا إليه ا حركة الممثلين، التي عند ربطها بعناصر الديكور تكتسب دلالات أخرى . ولم يقعا في فخ التحديد، بل أعطيا الديكور صبغة عالمية، وتركا للمتلقي مهمة استقبال ما يتفق وثقافته الاجتماعية . فالكرسي الطويل قد يكون رمزا للطابور والكثرة، كما قد يكون رمزا للبساطة .

وخلاصة القول أنه إذا كان الممثل علامة على الشخصية الدرامية المتخيلة ، فإن الديكور يعد هو الآخر علامة بالمعنى نفسه يحاكي العرض من خلال الواقع الممثل . ويتلخص ذلك في المحور الاستبدالي لبنية العرض،حيث نستطيع القيام بإجراء استعاري للعلامات العمودية بين المجسمات ( **عناصر الديكور** ) بوصفها دوالا ، وموحياتها

( **مدلولات** ) في ذهن المتلقي أو المتفرج ، وسنركز في هذه الاجراءات الاستعارية على العناصر الديكورية الأساس ، التي شكلت البنية العامة للعرض والمتمثلة في واجهة القصر ،كرسي الحكم ، المشاجب والألبسة ، والكراسي الطويلة الموضوعة على يمين ويسار باب القصر وذلك ببحث الدلالات العميقة لها وفق ما يلي:

---

(*) **مسرح العلبة الإيطالي**: ويسمى أيضا مسرح البروسنيوم Proscéniam أو مسرح المواجهة،يأخذ شكل منصة مرتفعة، تفصل بينها وبين قاعة المتفرجين مسافة مكانية.


واجهة القصر
الطموح
الرهبة
الصراع
الكرسى
الطمع
السلطة
الصراع
المشاجب و الألبسة
السكون
الاستراحة
التمسك
الكراسي
الكثرة
الانتظار
المجهول

## سابعا– سيميائية الأصوات المنطوقة

الصوت أثر مسموع، ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية، يمتاز بالارتفاع والانخفاض، وعلى التضيق و الاتساع، تابع للحالات النفسية والعاطفية، التي يكون عليها المتحدث، فنجد الإنسان ينوح أو يزغرد أو يتأوه ..... وعندما يمزج المتحدث عموما

أو الممثل على وجه الخصوص، بين صوته وحالته النفسية. " **فإنه سوف ينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات، ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات** ". (1)

ولا يمكن دراسة صوت الممثل بمعزل عن إيماءاته وإشاراته ، إذ إنهما معا يشكلان نسقا علاماتيا هاما ، في صياغة الفضاء المسرحي ، الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام. وقد أوجد العلماء مستويات مختلفة من الأصوات .(*)

ويمزج الممثل في حديثه على خشبة المسرح بين أكثر من مستوى أو نوع ، فمهمته أن يوصل المعاني ، وأن يحقق بصوته نمو وتوالد الأحداث المسرحية ، فتارة بصوت مرتفع ، وأخرى بهمس أو بصمت . وقد ذهب الدارسون إلى أن القراءة الصحيحة للنص المسرحي ، وأن الإلقاء السليم ، من شأنهما أن يجعلا المرسلة الصوتية تنتقل من الممثل إلى المتفرج ، فيدركها تمام الإدراك . كل هذا في ظل إتقان وسائل وأساليب الإلقاء المسرحي ، ولكي يحقق الممثل هذا الإتقان فإنه " **وجب عليه أن يعي أن لكل علامة ترقيم يتوقف عنده الكلام ، بإيقاع نبري خاص بها ، فعند النقطة ينخفض الصوت لانتهاء المعنى ، وعند الفاصلة يتوقف النغم في وسط السلم الموسيقي ، لأن المعنى لم ينته بعد ، وعند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشبه النقيق** " (2).فإذا اختلت الأطراف السابقة ، أصبح الكلام سردا ، ضائع

الملامح ، تائه الأهداف ، أما إذا تُقُيُّد به أصبح مضمونه عميقا ، ويدفع بالمتفرج إلى التمعن

---

(1) – فرحان بلبل . أوصول الإلقاء والإلقاء المسرحي . مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1996 ، ص 14 .

(*) – أوجدوا خمسة أنواع من الأصوات : **الباص** : يصدر عن الحبال الصوتية الغليظة ، **الباريتون** : يشترك مع الباص في منطقته ولكنه أكثر منه تأثيرا . **التينور** : أوسط الأصوات وأكثرها شيوعا وأقدرها على التلوين. **الآلتو** : أرق أصوات الرجال وأغلظ أصوات النساء **السوبرانو** : أرق أصوات النساء

(2) – فرحان بلبل .أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي . ص 180 .

فيما يقال ، وما يسمعه ، وعلى العموم فإن الممثل يجب أن يوقظ بصوته حواس المتفرجين الخمس ."**فالقاعدة التي يجب على الممثل أن يتمسك بها هي: ارسم بصوتك صورا لكلماتك ، حتى يشمها المستمع ، ويراها ويتحسسها بيديه** "[1] .

وبهذا يستطيع الممثل بفعله الصوتي وتلويناته المختلفة ، ومزجها بحالاته النفسية المختلفة أن ينقل المتفرج إلى مستويات متعددة ، فتختلف عنده سبل الإدراك وتتوسع ليدرك معان خفية لم يقلها الممثل، أو ما يسمى بقراءة ما بين السطور . فيكسب الممثل كلامه "**خاصية عامة ، تستجيب الدلالة لها ، وتتغير المعاني بمقتضاها ، من خلال تغير الصوت والنبرة** " [2] .

فيكسب الممثل كلامه علامات ظاهرة ،و أخرى مستترة ،متراكبتين معا في تشكيل سيمياء الصوت،أو سيمياء الإلقاء المسرحي ،فاتحة المجال أمام المتلقي ، وما يملكه من جماليات وقدرة على تفكيك الشفرات اللغوية و الصوتية ، في ضوء الأنساق الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها .وبهذا " **صارت الذات المتلقية ،قادرة على إعادة إنتاج النص ،بوساطة فعل الفهم والإدراك ، ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته،مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود، بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص و بنية التلقي** ."[3]

ويجب أن يكون باث هذه المرسلة الصوتية ذا صوت واضح ،يصل بصوته إلى أسماع المتفرجين ،متجنبا الكلام المتراخي الغامض ،إلا إذا كان هذا الكلام مقصودا لغاية معينة ، كما يجب أن يلائم كلامه الشخصية التي يمثلها ، محددا المعاني بسرعة الصوت أو ببطئه ، أو بتغيير نبرات صوته ، لأن الصوت يلقي ظلالا على المشاعر والمعاني ، فيعتمد على جرس ونغمية الصوت ، لزيادة القدرة على الدل .

(1)- المرجع السابق ص 185.

(2) – البدراوي زهران .مبحث في قضية الرمزية الصوتية .دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ،1999 ،ص 217.

(3) – بشرى موسى صالح .نظرية التلقي أصول وتطبيقات . المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001،ص52.

**"فحين يصبح الممثل فوق الخشبة ، يجب عليه أن يستحضر ، ويركز ، ليعبر عما يدور في ذهنه بحركاته،وبصوته .وبذلك يصبح المعنى واضحا في ذهن المتفرج غاية الوضوح"**(1).

ولا يتم ذلك إلا بتجنب حالات الارتباك ،لأنها تظهر بشدة على صوت الممثل ، ويستطيع بصوته وتلويناته المختلفة ، أن يخلق جوا من التفاعل بين أطراف مختلفة ،محققا بذلك الإدراك والتذكر ،والاستجابة العاطفية والذهنية ."**فيقوم الصوت المسرحي بإعادة تعديل كفاءات الجمهور ، كما يقوم بإعادة توزيعها ،وذلك في ترتيب لا يخضع لنظام محدد** " (2).وتختلف أصوات الممثلين باختلاف الشخصيات من حيث الحدة ، والقوة

و الغلاظة،بل إن الممثل الواحد تختلف أصواته من لحظة درامية إلى أخرى .

وقد تنوعت مستويات الفضاء السماعي (الصوتي) لعرض "**الدالية**" من ممثل إلى آخر فإن كانت ذات حدة عالية عند" **بلارج**"، أو عند "**بودبزة**" ،فإنها امتازت بالمرونة عند "**الواهم**" أو "**الضاوية**" تبعا للشخصية التي تتقمصها شخصية الممثل .

**"فيخضع الفضاء الصوتي اللفظي إلى خصائص ذات طبيعة فيزيائية ،كدرجة الصوت Pitch وعلوه Loudness ، وسرعته Tempo،وجرسه Timbre ونغمته Tone"**.(3) فصوت الممثل أحد الوسائط لنقل انفعالات الشخصية، وعواطفها المختلفة ، التي يجسدها حسب مقتضى اللحظة الدرامية ، بتحديد المعيارية الدقيقة للصوت في كل لحظة ، من حيث حجمه ، وكثافته ، وضعفه وقوته ، ورخاوته وجهارته . وتكوينا تهـوالتحكم في توقيتاته، صمتا ونطقا ، سرعة وبطءا ، ومدى وضوح مخارج الألفاظ . إذ به نستطيع أن نكشف انتماء الشخصية، هل هي من شرق الجزائر أم من غربها، أم هي من الجزائر أو من ولاية أخرى.وتبدأ الصورة الصوتية المنطوقة في عرض " **الدالية** " مباشرة بعد إخبار " **بشار**" الجميع أن السلطان انتقل إلى ذمة الله، فيرد الجميع بملفوظات كلامية متعالية،

مختلفة من حيث الكثافة والدرجة، تغلفها ضوضاء، تترجم معاناة العامة من أهل "**الدالية**" لفقذهم السلطان.

---

(1)-عيسى خليل محسن الحسيني.المسرح نشأته و آدابه .ص270.

(2)- سوزان بنيت .جمهور المسرح(نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين).ترجمة سامح فكري ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ،ط2،1995،ص85.

(3)-أكرم اليوسف .الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)،ص 146.

كما تخرج ملفوظات " **بودبزة**" في دفقات قوية، تحملها كميات هواء شديدة، كطلقات الرصاص. في قوله: "**كلمة زوج يطلعلي الغاز** " .[1] إلا أن هذا الدفع الشديد والسريع لملفوظاته، سرعان ما يقل ويبطأ، خاصة عند طرحه لمشروعه، الذ ي يزعم به إخراج أهل القرية من نكبتهم وبالضبط عند مرحلة " **البوس**" . فتلفه حالة من التؤدة والهدوء، ثم تزداد القوة عند طرحه للمرحلة الثانية والثالثة من مشروعه، المتمثل في " **الموس**" "**والدبوس**".

كما تبرز غنائية شجية في طرح " **بشار** " ، وندائه في الناس ، إذ تظهر الملفوظات الصوتية واضحة في أخبار "**بشار**" المتعالية ." **إذ يخضع الممثلون عموما إلى تدريبات لاستكشاف الخيال الصوتي، والخيال اللفظي ، لضمان اكتشاف أصوات ترتبط بالأحاسيس**" [2] فالممثل بصوته يؤكد فعالية خشبة المسرح ، بكل ما فيها من عناصر أخرى فيحول صوته إلى إشارات رمزية ودلالية ترتبط منظومتها العلاماتية بسياق النص .[1] وتزيد من مقدرة الإنتاج الدلالي للعرض ككل .

"**لأن صوت الممثل – بوصفه علامة – لا يدل على معنى بمفرده، فهو كأي عنصر من عناصر العرض المسرحي، لا يمكن أن يولد دلالة إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى.** " [3]

"**فبوخبزة** " وتأتأته في أداء منظوماته الصوتية، يشرك جسده لتحريك دلالات النص المسرحي، حتى تصبح مرئية ومسموعة، فتندمج في علاقة جدلية، يتم من خلالها بث مجموعة من الدلالات المقصودة إلى المتلقي. وأهم ما يميز الأداء الصوتي للشخصيات في عرض"**الدالية**" أن شخصيات : "**بوخبزة ، بودبزة ، الزاهي ، الباهي ، الفاهم ، الهايم ، بلارج**" ، شحنت كلماتها وسلوكاتها بعواطف وانفعالات جعلتها حية طيلة العرض. وهذا ما يؤكده " **ستانسلافسكي**"( **Constantin Stanislavski**) ( **1863 – 1938** ) في معرض حديثه عن الصوت والجسد والانفعال قائلا : " **يجب على الكلمات ، على خشبة المسرح ، أن تستثير في الممثل وفي شريكه، ومن خلالهما في المتفرج أيضا ، مختلف المشاعر والرغبات ، والطموحات وصور الخيال الداخلية ، والأحاسيس البصرية والسمعية** ". [1] فيدعو الناقد في قوله هذا إلى ضرورة أن يتحكم الأداء الصوتي في الأداء الجسدي ، المشحون بالانفعا ل ،ذلك أنه يجب على تعبيرات الممثل الصوتية ،أن تبتعد عن التعبيرا ت الصوتية اليومية، لأنها تتحول إلى دلالة ورمز .

(1) – عز الدين ميهوبي . الدالية . ص 6 .

(2) – سامي صلاح .الممثل والحرباء ( دراسات ودروس في التمثيل ) . ص 169 .

(3)– مدحت الكاشف . اللغة الجسدية للمثل . ص 169 .

فتعبيرات "**الواهم**" المعتمدة على تحريفات لنطق بعض الكلمات مثل : **السلطان** **الشيطان، الغاز الجاز** ، **الأقدام**

⟵ **الأقزام** ... التي تنطوي على ما يمكن أن نسميه حوارا داخليا ثانيا . فالتوافقات الصوتية ، والاهتزازات المثيرة المتشابهة ، تحمل المتفرج إلى أن يعيش في عالم آخر ، خفي عن العالم الدرامي الذي يشاهده.

وعموما فإن الرسائل الصوتية لمثلي " **الدالية**" قد تضمنت شفرات جمعت بين الشفرات الصوتية، والشفرات الجسدية ، هي في الأساس شفرات اجتماعية طبيعية، اتخذت لنفسها شكلا أكثر دلالة وعمقا ، في سياق العرض المسرحي . وإن كان عرض " **الدالية** " قد وقع في فوضى من الدلالات الجسدية والصوتية، في بعض اللحظات الدرامية، من مثل استفهامهم عن الوصية التي تركها السلطان الراحل .

ورغم أن عرض "**الدالية**" قد اتسم بنوع من الحركة الزائدة عن اللزوم ، فإن أصوات الممثلين قد شكلت الرابط بين أجسامهم ولغة النص الدرامي ، فيتحول نسق السرد الذي مر بنا في الفصل الأول، إلى أصوات تتردد في الفضاء المسرحي ، تنصهر فيه أجساد الممثلين بالنص المكتوب والمنطوق ، فيلعب الممثل دور الوسيط الذي ينقل لنا صوت الشخصية التي يمثلها ، لتتجسد أمامنا ، وتنتقل من صورتها الافتراضية، إلى صورتها الأيقونية

ومن هنا فإن عرض "**الدالية**" يعمل على محورين اثنين :

**أولهما:** أفقي مكاني هو محور أجساد الممثلين .

**وثانيهما:** محور عمودي زماني هو أصوات الممثلين .

وإذا كان الملفوظ الكلامي يصور الحالة الانفعالية والنفسية والعاطفية للشخصية ، ويؤكده الممثل بالإيماءة والحركة ، داخل الشغل والفعل المسرحي ، فإن الصمت كذلك يمثل حالة نفسية انفعالية معينة، فصمت "**الواهم**" خلال العرض المسرحي ، إن لم نقل في كله ، يحمل أكثر من دلالة ، وصمت الممثلين جميعهم ، أثناء التفكير في الحل له دلالة أخرى .كما قد يكون الصمت تعبيرا عن حالة من الارتباك والحيرة ، أو الدهشة جراء موقف درامي معين ، فيفغر الممثلون أفواههم ، وتجحظ أعينهم ، ويظهر ذلك عند تلقيهم لخبر وفاة السلطان ، وقد يؤشر الصمت على حالة من الحيرة والتيه ، وانتظار الحل والترقب ، كما هو

---

(1) – قسطنطين ستانسلافسكي . إعداد الممثل ج 2 . (في التجسيد الإبداعي ) . ترجمة شريف شاكر ، مطبوعات المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 1985 ، ص 102 .

الحال في اللحظة الدرامية التي ينتظر فيها الجميع دخول **"الضاوية"** لتفسير اللغز المحير الذي تركه السلطان الراحل . وهنا يلعب الصمت الكلامي دوره في تكثيف اللحظات الدرامية ، خاصة عندما يلجأ الممثلون إلى التعبير بالإيماءة اليدوية ، أو إيماءة الجسد لتصوير الاضطرابات النفسية . ولا يكون الصمت في العروض المسرحية اعتباطيا ، أو دون داع لذلك وإنما يجب أن يكون مرتبطا أشد الارتباط بلحظة درامية سابقة أو آنية أو لاحقة ، لذلك يجب أن يكون مدروسا بدقة حتى يساهم بفاعلية تامة في دعم الإنتاج الدلالي للعرض المسرحي.

## ثامنا–سيميائية الأصوات غير المنطوقة

تتمازج في الفضاء المسرحي السماعي الأصوات المنطوقة بغير المنطوقة ، حسب حاجة الفعل المسرحي لكل منهما ، ففي حدث معين يحتاج الممثل إلى صوت منطوق يكيفه علاماتيا حسب المعنى الذي يريده ، وفي حدث آخر قد يحتاج إلى صوت غير منطوق ليؤدي به الدلالة التي يريدها، وقد تكون هذه الأصوات غير المنطوقة أصوات حيوانات ، أو زمزمة رياح ، أو خرير مياه أو موسيقى .... لتجسيد اللحظة الدرامية على خشبة المسرح . وأكثر الأصوات غير المنطوقة شيوعا واستعمالا في عرض "**الدالية** " –كغيره من العروض المسرحية – الموسيقى ، فهي أقدم المؤثرات الصوتية في تاريخ المسرح ، استخدمها اليونان قديما وظهرت جلية في "**الجوقة**" (*) .

ثم تطورت حديثا إلى استعمال تقنيات جديدة لبث الأصوات ، بل تخصص فيها أناس عرفوا فيما بعد بتقنيي الصوت ، كل هذا إدراكا لقيمة الموسيقى من حيث التأثير على الإنسان وحالاته السيكولوجية ، ولذلك ظهرت أنماط مختلفة من الموسيقى، أو بالأحرى أنواع مختلفة من الأغاني ، فأوجد الإنسان أغاني الصيد ، وأغاني الحزن والحداد ، وأخرى للفزع والحرب . فتتصاعد بذلك انفعالات الإنسان بتفاعل الموسيقى مع حالاته ومزاجه. كما أنه بالموسيقى نستطيع أن نحاكي صوت ظاهرة طبيعية ، حسب حاجة اللحظة الدرامية ، فإذا احتاج المخرج – مثلا – إلى وضع المتفرجين في جو من العاصفة فإنه يحتاج إلى موسيقى قوية ، "**تميل إلى أن تشتمل على دمدمات ، أو قعقعة منخفضة (تشبه صوت الرعد ) ، أو أصوات انتحاب(تشبه صوت الريح المرتطم بالأشجار)**". (1)

* - الجوقة أو الكورس في المسرحية اليونانية ، يعيد خلق الأصوات الطبيعية ، من أجل المساعدة على سرد القصة .

1 - جلين ولسون . سيكولوجية فنون الأداء . ترجمة شاكر عبد الحميد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يونيو،2000 ، ص 290 .

فتستثير هذه العاصفة مباشرة في المتفرج مشاعر الخوف والقلق ، وتجعله مشرئبا يتابع اللحظات الدرامية بنوع من القلق والترقب ، فتكون بذلك هذه الموسيقى قد أوصلت إلى المتفرجين بعض المعاني ، التي قد يعجز المنطوق اللفظي على أدائها، كما قد يفعل المخرج العكس بالعكس . فإذا احتاج إلى وضع

المتفرجين في جو ربيعي هادئ قد عبر عنه باللفظ مسبقا ، فإنه يحتاج إلى موسيقى هادئة حالمة ، ممزوجة بزقزقة العصافير . **" وبالتالي، فلخلق الحالة النفسية المرادة أو المقصودة في لحظة درامية معينة ، فإنه يُلجا إلى الربط بين الصوت والموسيقى ، والانفعال الذي يستثيره هذا الصوت . فتنشأ حالة من الترميز الموسيقي للحظة الانفعالية المعتمدة على الفهم المشترك بين المؤلَف الموسيقي والجمهور"** . كما قد تقوم ترابطات شرطية بين مقاطع موسيقية ، أو أغان ، وبين حالات نفسية ، أو أحداث عشناها مسبقا ، فبمجرد أن تبث في عرض معين ، يستدعي شعورنا
استحضار تلك اللحظات ، ومزجها باللحظة الدرامية التي أتبعت بها ، فتكون أكثر تأثيرا وأكثر إحداثا للانفعال، سواء أكانت مفرحة أو محزنة . وقد ألفت المسارح سواء العربية أو الجزائرية أو الغربية بث نوع من المعزوفات الموسيقية، قبل بداية العروض ، إيذانا بالاستعداد للعرض ورفع الستار ، أو إيذانا بنهاية فصل وبداية فصل آخر. ولا يخفى على الدارس تأثير هذه المقاطع على المتفرجين ، خاصة عندما تتحول إلى عادات مألوفة في العروض المسرحية . **" وقد كانت افتتاحيات الأوبرات في القرن الثامن عشر تتم بمقطوعات مستقلة عن العروض ومنفصلة عنها، تعزفها الاوركسترا، فكانت بمنزلة أداءات، لرفع الستار ، أو إشارات تقول للناس إنهم ينبغي عليهم أن يختاروا مقاعدهم، لأن العرض يوشك على البدء ".** [2] وهنا تجدر الإشارة إلى أن المخرج **" جمال مرير "** قد اختار وطبق نظرية : **"عدم التأكد والحيرة المتتالية "** [*] في عرض **" الدالية"** ، وتتجلى هذه النظرية أكثر في الافتتاحية أو الاستهلالية ، أو ما يسمى بأغنية الدخول . فقد أحدث في الجمهور بتلك النغمات والتآلفات النغمية، حالة من الاضطراب والمتعة الموسيقية عند ما يسمى بالنقطة الوسيطة بين حالتي : **التوقع / عدم التوقع** ، حيث يكون ذهن المتفرج منهمكا في اكتشاف بنية العرض ، وتوليد دلالات الصوت ، واكتشاف دلالات الألفاظ ،التي تضمنتها الأغنية الافتتاحية ، وربط العلامات اللفظية بالصوتية بالمرئية . وكأن بهذه

---

(1) – المرجع السابق . ص 291 .

(2) – المرجع نفسه ص. 294.

(*) – **عدم التأكد والحيرة المتتالية** : نظرية أوجدها الألماني زخرمان zuckerman ، ظهرت سنة 1971 تنص على التذوق الموسيقي المثالي ، الذي يحدث عندما يكون المستمع يجهل المقطوعة الموسيقية أو الأغنية التي اختارها المخرج للحظة الدرامية ، وتعتمد على عنصر المفاجأة

الاستهلالية ، التي تلخص مضمون المسرحية ، تثير في المتفرج **الإثارية المعرفية** (**) . وأن الاستجابة في بعض المقاطع الموسيقية تتعدى الأعراف والثقافات والضوابط الاجتماعية. فلا يلزم لتحقيق الإثارة أن يكون السامع قد سمع هذه الموسيقى من قبل ، أو تنتمي إلى منظومته الثقافية .وقد ظلت موسيقى العروض المسرحية والأفلام، وكذا المؤثرات الصوتية الأخرى، محطة اهتمام الكثير من الدارسين في حقول الموسيقى وعلم الاجتماع والنفس، ولعبت دورا هاما في إنجاح هذه العروض، خاصة العروض الاستعراضية والغنائية.

وكما مر بنا ، أن الملابس والإكسسوارات تحدد لنا زمن الشخصية وعمرها ، وانتماءها الطبقي، فكذلك الموسيقى ، إذ بها نستطيع تحديد زمن الشخصية وعمرها ومنزلتها الاجتماعية، ودورها ، وما إذا كانت موسيقى دينية شبابية أو رياضية . فساهمت المؤثرات الصوتية على مر تاريخ العروض المسرحية في تشكيلها وتجسيدها ، كما شكلت دالا ومؤشرا على أيقونية الزمن ، فإذا أراد المخرج – مثلا – أن يجسد لنا لحظة الصباح الباكر، فإنه يحتاج إلى ظلام خفيف ، وصوت الديك ، وإذا أراد تحديد أيقونية الفصل – كما مر بنا سابقا – فإنه يلجأ إلى أصوات تدل على الشتاء ، كالعصف والقصف وزمزمة الريح .

وتدل الأصوات كذلك على بيئة الفعل المسرحي ، ما إن كانت مدينة أو ريفا وذلك بتوظيف ضجيج السيارات ، أو أصوات الحيوانات ، كما تحدد طبيعة المناخ إن كانت صحراوية أو ساحلية وذلك بتوظيف رغاء الإبل ، أو أصوات البواخر.وقد وظف هذه التقنية **"شكسبير"** في مسرحياته ، إذ كان يصنع في خيال متفرجيه ما يسمى بـ " **التابع الأيقوني** "(*) من أجل تحقيق التأثير الصوتي ، وخلق اللحظة الدرامية المناسبة . **"إذ تقوم إحدى الشخصيات الدرامية – المعقّب prologue مثلا – في بداية الفصل الثالث من "هنري الخامس " ، بسرد حدث يخص السفن العسكرية الإنجليزية ، بينما تبحر نحو فرنسا ، فيكشف المتن المسرود ، عن كثير من المثيرات التي تخلق صورا من الأيقون الصوتي في ذهن المتلقي ، يستكمل بها المتفرج طبيعة الشغل المسرحي فوق المنصة "**[1].

إذا فتوظيف المؤثر الصوتي ، أو بالأحرى الأيقون الصوتي ، تابع كلية للدور المسرحي وتجسيده ، فالموسيقى الإفريقية ، التي وظفها المخرج **"جمال مرير"** أثناء تبديل الملابس ، وخلع البرانس الزرقاء على مرأى الجمهور من طرف جميع الممثلين في لحظة واحدة وبطريقة واحدة ، من شأنها أن تشير إلى التكاثف ، والتماثل بين الشخصيات ، وتساوي الفرص . وللإشارة فإن هذا التبديل أمام الجمهور يحقق نظرية **"بريخت " " Bricht "** المتمثلة في **"كسر الإيهام "**. (**)

وضربات **"بلارج"** لعمود المكنسة على الأرض ، ضربات متتالية تحدثه من أصوات من شأنها أن تكشف عن شبقه للحكم وانشراحه النفسي لذلك ، وحمله لها حملا معكوسا بوضع مقلوب ، دليل على

(**) – **الإثارية المعرفية** : يقصد بها إثارة حواس المتفرج بالموسيقى ، لمعرفة مضمون العرض الدرامي .

نهاية عهدة وبداية عهدة جديدة ، وانقطاعه عن ماضيه "**الكناس** "وتحوله إلى الحاضر "**الحاكم**" . وهنا تتغير الوظيفة الدلالية للمكنسة في سياق العرض ، فبعد ما كانت وسيلة كنس في يدي عامل بسيط بشوارع "**الدالية**"، تحولت إلى عصا حكم في يد من اختارته"**الحداية**".

وقد تضفي الشخصية على المؤثر الصوتي معناه، سواء بالإيماءة أو الإشارة ، لترفع من دلالته الأيقونية أو المؤشرية ، إلى علامات استعارية للموقف النفسي والاجتماعي للشخصية في تلك اللحظة الدرامية، فصوت الطيور أثناء لحظة الترقب ، وانتظار قدوم "**الحداية** " ، لاختيار الحاكم الجديد ، يتحول هذا الصوت إلى دال استعاري على شدة توقهم إلى السلطة ، ويتشكل ذلك أكثر عندما تشرئب أعناقهم إلى السماء، تنتظر اللحظة الحاسمة ، مصحوبة بموسيقى هادئة حالمة، تتوافق وحالات الخشوع التي تعم الجمع طمعا في تحقق الأمنية والفوز بكرسي الحكم .

---

(*) – **التابع الأيقوني** : نقصد به ما يثيره الأيقون في نفس المتلقي ، حيث يستحضر أحداثا لها ارتباط بهذا الأيقون

(1) – رضا غالب . الممثل و الدور المسرحي . ص 199 .

(**) – **كسر الإيهام** : نظرية أوجدها بريخت في مسرحه الملحمي ، حيث يبقى المتفرج خارج الحدث الدرامي وليس داخله كما هو الحال في المسرح الكلاسيكي ، إذ يضع المتفرج في حسبانه أن هذه الشخصيات الممثلة لا تندمج كلية مع الشخصيات التي تمثلها .

ويمكن تلخيص دراستنا الصوتية للشخصيات في الجدول التالي(1) :

| الشخصيات | علو الصوت | درجة الصوت | الجرس | معدل السرعة | تغيير ارتفاع الصوت | الإيقاع | التلفظ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| بلارج | عال | مرتفعة | رنان | سريعة | صاعد عموما | غير منتظم | متلعثم إلى حد ما |
| الضاوية | منخفض | متوسطة | باهت | بطيئة | رتيب | منتظم | فصيح |
| الهايم | عادي | متوسطة | معتدل | سريعة – معتدلة | صاعد – هابط | شبه منتظم | فصيح |
| الفاهم | عادي | متوسطة | معتدل | سريعة – معتدلة | صاعد – هابط | شبه منتظم | فصيح |
| بودبزة | عال | مرتفعة | رنان | سريعة | صاعد | غير منتظم | متلعثم |
| بوخبزة | عال | مرتفعة | رنان | سريعة | صاعد | غير منتزم | متلعثم كثيرا |
| الزاهي | عادي | متوسطة | معتدل | سريعة – معتدلة | صاعد – هابط | شبه منتظم | فصيح إلى حد ما |
| الباهي | عادي | متوسطة | معتدل | سريعة – معتدلة | صاعد – هابط | شبه منتظم | فصيح إلى حد ما |
| بشار | عال | مرتفع | رنان | سريعة | صاعد | منتظم | فصيح جدا |
| الواهم | منخفض | منخفضة | باهت | بطيئة | رتيب | منتظم | متلعثم |

(1)- جيلين ولسون. سيكولوجية فنون الأداء. ص297.

إن المتأمل لخانات هذا الجدول، يستنتج من أول وهلة أن علو الصوت، درجته، جرسه، معدل سرعته، تغير ارتفاعه ، إيقاعه و طريقة تلفظه تابعة لدور الشخصية، وحالتها السيكولوجية والفيزيولوجية والسوسيولوجية، فعلو الصوت يرتفع عند **"بلارج "** بوصفه حاكما، وعند **"بودبزة"** بوصفه يمثل قوى القهر والتسلط العسكري ، وعند **"بشار"** بوصفه مسؤولا على إعلام الناس . والحال نفسه عند الحديث على درجة الصوت في سلم قياسه فهي تتلون باللّون الأحمر وتبلغ أقصاها عند **" بلارج"،" بودبزة"، "بشار"**. وتبلغ أدناها عند **" الواهم"**، كذلك الجرس فهو رنان عند كل من **" بوخبزة "،"بودبزة"** ، **"بلارج "،و "بشار"** بينما هو باهت عند **"الضاوية" و"الواهم"** .كما يتغير إيقاع الصوت تبعا للشخصية من جهة ، ولموقفها الدرامي من جهة أخرى، فهو غير منتظم عند الشخصية التي تعاني اضطرابا نفسيا كشخصية **" بلارج "، "بودبزة "** بينما يكون منتظما عند **"بشار"** على اعتبار أن وظيفته الإعلامية تتطلب منه إبلا غ الرسالة سليمة تامة ، والحال نفسه عند

**" الضاوية "**، التي تمثل التعقل والانفراج النهائي للأزمة، فهي بمثابة صمام الأمان في الفعل الدرامي .كما تكون لغة كل منهما ( بشار والضاوية) فصيحة وتبلغ أدناها في التلعثم عند كل من **" الواهم" ،" وبوخبزة"** .

## ملخص المسرحية

"مسرحية الدالية"قصة وهمية و شخصياتها خيالية،تروي قصة أن هنالك مملكة يطلق عليها اسم الدالية، يموت فيها الملك و لا يخلف وريثا فيختلف الناس عمن يخلفه في ادارة المملكة،فكل واحد من أبطال المسرحية يسعى لأن يكون الملك،وهذا باسم القوة،و الأخر باسم المال،وأخر باسم الزهو، و هكذا يفشل الجميع في الوصول لمن يحكم و ينتهي الأمر الاحتكام من خلال امرأة مشهود لها بالحكمة الى اللجوء..الي تنفيذ وصية السلطان القاضية بالخروج إلى ساحة عامة،و يأتي طير هو" الحدأة "التي تختار رأس واحد من عامة الشعب ليكون ملكا فيحدث أن يختار كناس شوارع،فتبدأ معه المتاعب و عندما يطالبونه بالتخلي عن العرش يقول:شرعيتي أخذتها من "الحدأة"و ليس لكم الحق أن تطالبوني بأي شيء و رغم العمل ساخر فانه بالنهاية يحمل عمقا دلاليا هو هل يمكن للإنسان أن يقاوم الحلم.

**ملخص المسرحية**

"مسرحية الدالية"قصة وهمية و شخصياتها خيالية،تروي قصة أن هنالك مملكة يطلق عليها اسم الدالية، يموت فيها الملك و لا يخلف وريثا فيختلف الناس عمن يخلفه في ادارة المملكة،فكل واحد من أبطال المسرحية يسعى لأن يكون الملك،وهذا باسم القوة،و الأخر باسم المال،وأخر باسم الزهو، و هكذا يفشل الجميع في الوصول لمن يحكم و ينتهي الأمر الاحتكام من خلال امرأة مشهود لها بالحكمة الى اللجوء..الي تنفيذ وصية السلطان القاضية بالخروج إلى ساحة عامة،و يأتي طير هو" الحدأة "التي تختار رأس واحد من عامة الشعب ليكون ملكا فيحدث أن يختار كناس شوارع،فتبدأ معه المتاعب و عندما يطالبونه بالتخلي عن العرش يقول:شرعيتي أخذتها من "الحدأة"و ليس لكم الحق أن تطالبوني بأي شيء و رغم العمل ساخر فانه بالنهاية يحمل عمقا دلاليا هو هل يمكن للإنسان أن يقاوم الحلم.

# خاتمة

**خاتمة:**

إن الحديث عن سيميائية التواصل في المسرح هو محاولة تقريب صورة بين المسرح و سيمياء التواصل حيث تتلاقح فيها المنهجية العلمية مع أبي الفنون قصد توعية متفرج متعطش لفن راق يربط ماضيه بحاضره في قالب لا يخلو من المتعة و الفائدة .

و من خلال الإجابة عن الإشكالية المطروحة في مقدمة بحثنا توصلنا إلى مجموعة من الحقائ ق أهمها أن المسرح هو وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري و أن دراسة المنهج السيمياء هو الأنسب في تحليل الأعمال المسرحية سواء تعلق الأمر بالنص أو العرض باعتباره يدرس العلاماتّ و عد عرض مسرحية "الدالية" نظاما علاماتيا يتيح دراسته من الجانب السيميائي .

كم أن توظيف الشخصيات في المسرحية لم يكن اعتباطيا فهي شخصيات تراثية خاصة ما تعلق بدلالة الأسماء، فضلا على أن كل شخصية تتميز في العرض بخطاب خاص .إضافة إلى ان اللغة في مسرحية الدالية لغة شعبية تراثية وهذا بانتهاج الكاتب عز الدين ميهوبي أسلوبا شعبيا مليء بالرموز و الإيحاءات .

أما فيما يخص العناصر السينوغرافيا فقد كانت حاضرة كلها (مكياج، ديكور،ملابس، إضاءة، حوار...) أدت دورها بشكل واضح و مفهوم و منطقي لتزيد من وصول الرسالة للجمهور.

ننبه في ختام دراستنا إلى وجوب تطبيق المنهج السيميائي في المسرح باعتباره منهجا تحليليا مميزا يرمي إلى دراسة المعنى الخفي لأي نظام علاماتي.كما أنَّ أفق التلقي في العنوان "الدالية" يبقى مفتوحا بالنسبة للمتلقي.

# قائمة المصادر و المراجع

## قائمة المصادر و المراجع


1 -أبو منصور محمد بن احمد الازهري الهروي، تهذيب اللغة، مج07، (باب القاف و اللام)، تح: احمد عبد الرحمان مخيمر ، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.

2 - أحمد بيوض: المسرح الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د.ط ،2011،.

3 -أرنست فيشر .ضرورة الفن .ترجمة أسعد حليم ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة ،1998 .

4 -أنور المرتجى ، سيميائية النص الأدبي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط1 1987م.

5 -البدراوي زهران .مبحث في قضية الرمزية الصوتية .دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ،1999 .

6 -بشرى موسى صالح .نظرية التلقي أصول وتطبيقات . المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001.

7 -بشير كاوريريت ، مناهج النقد الأدبي المعاصر دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النظرية والتطبيقية. الهيئة المصرية العامة للكتاب 2008.

8 -بيير غيرور : السيمياء ترجمة : أنطون أبن زيد ط 1 ، 1984م ، منشورات عويدات ، بيروت لبنان.

9 -تشارلز سندرس تيرس، " تصنيف العلامات" في انظمة العلامات في اللغة و الادب و الثقافة، تحرير سيزا القاسم، نصر ابو حامد، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986.

10 - جاب الله أحمد ، العلامة والعكل المسرحي، الملتقي الثالث، منشورات الجامعة، بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2002..

11 - جان دوفينيو.فضاءات العرض المسرحي .ترجمة الدكتور حمادة إبراهيم،وزارة الثقافة ،إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح،1998.

12 - جلين ولسون . سيكولوجية فنون الأداء . ترجمة شاكر عبد الحميد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يونيو،2000 .

13 - جمال الدين ابو الفضل محمد بن منظور، لسان العرب، ج8، (مادة لقا)، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2005.

14 - جميل حمداوي ، سيميولوجيا التواصل وسيميولوجيا الدلالة ؛ديوان العرب فبراير 2007م

15 - جميل حمداوي ، مدخل إلى المنهج السيميائي ، نقلاً عن جان كلود كوكيه وكتابه بالفرنسية. مجلة عالم الفكر ،الكويت ،المجلد الثالث مارس 1997م نسخة إلكترونية

16 - جوليان هلتون.نظرية العرض المسرحي ، ترجمة نهاد صليحة ،هلا للنشر والتوزيع ،ط1 ، مصر .2000.

17 - جيلين ولسون ، سيكولوجية فنون الأداء ، ترجمة الدكتور شاكر عبد الحليم ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، يونيو، 2000 .

18 – جيندريك هو نزل .**"ديناميكية الإشارة في المسرح "**. ترجمة . أدميركورية ، مجلة الحياة المسرحية ، العدد –،29 ، دمشق ، 1987 .
19 – خالد حامد، منهج البحث العلمي، دار رحامة للنشر و التوزيع، الجزائر، 2003،.
20 – رضا غالب.الممثل والدور المسرحي .أكاديمية الفنون الدرامية ،القاهرة .
21 – سامي صلاح .الممثل والحرباء.دراسات ودروس في التمثيل.أكاديمية الفنون ،دار الحريري للطباعة،القاهرة،2005.
22 – سامية أحمد أسعد **" الدلالة المسرحية "**. مجلة عالم الفكر ، المجلد العاشر، العدد الرابع ، الكويت ، 1980 .
23 – سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الادبي المعاصر، الافاق العربية، مدينة مصر، 2001.
24 – سهيلة عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، دار اشريفة، الجزائر، 1999.
25 – سوزان بنيت .جمهور المسرح(نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين).ترجمة سامح فكري ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ،ط1995،2.
26 – سيزا قاسم ، نعيم حامد أبوزيد : أنظمة العلامات – مقالات مترجمة ودراسات مدخل إلى السيمو طبقا ، دار ابياس العصرية – القاهرة 1986م .
27 – طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، الجزائر، د.ط 2011.
28 – طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحديثة نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي ، الجزائر، د.ط 2011،.
29 – طلعت همام، سين و جيم عن مناهج البحث العلمي، مؤسسة الرسالة، دار عمان، الأردن، 1989..
30 – عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط 1 ،2011.
31 – عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم.
32 – عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1 2008.
33 – عبد المالك مرتاض : نظرية النص الأدبي.
34 – عبد المالك مرتاض : نظرية النص الأدبي، دار هومة ، الجزائر،ط2، 2010..
35 – عبد المجيد العابد: مباحث في السيمائيات، دار قروين، ط1، 2008.
36 – عبدالرحمن جبران : (مفهوم السيميائيات) ، الحوار الأكاديمي والجامعي ، العدد الأول يناير 1988م .
37 – عبيدة صبطي، مدخل الى السيميولوجيا، دار الخلدونية، مصر، 2006.

38 – عدد من المؤلفين. سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية). ترجمة ادمير كورية، وزارة الثقافة،دمشق ،1997.

39 – عدد من المؤلفين، سيمياء براغ، تر: أمبرتوإيكو،منشورات الثقافة، د.ط، 1997،.

40 – علي جواد الطاهر، عوني كرومي و المسرح الشعبي، دار ستار ميكر لخدمات الكومبيوتر و النشر، مصر، 2002.

41 – عواد علي . غواية المتخيل المسرحي . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1997 .

42 – فابرزيو كروتشياني .فضاء المسرح.ترجمة أماني فوزي حبشي ،وزارة الثقافة ،إصدارات المهرجان الدولي للمسرح التجريبي ،القاهرة 1988.

43 – فليب فان تيغيم . تقنية المسرح . ترجمة بهيج شعبان ، منشورات عويدات ،بيروت لبنان، ط3 ،1985 .

44 – لسان العرب، مادة (سوم)

45 – مارسيل نريدفون." فن السينوغرافيا" مجلة السينوغرافيا اليوم، ترجمة الدكتور حمادة ابراهيم و آخرون، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، 1993 .

46 – مارفن كارلسون .فن الأداء .ترجمة منى سلام،أكاديمية الفنون .مطابع المجلس الأعلى للأثار ، القاهرة ،1999.

47 – مازن الوعر لكتاب : بيير جيرو : علم الإشارة (السيميولوجيا ترجمة منذر عياش ، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر دمشق 1998م .

48 – مبارك حنون : دروس في السيميائيات ، ط1 دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، 1987م ،.

49 – محفوظ كحول: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، د.ط، 2007.

50 – محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006،.

51 – محمد السرغيني – محاضرات في السيميولوجيا ، دار الثقافة الدار البيضاء ، ط 1 ، 1987م .

52 – محمد حامد علي. الإضاءة المسرحية. مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة بغداد. 1975..

53 – محمد زياد عمر، البحث العلمي و مناهجه و تقنياته، ط4، ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

54 – مدحت الكاشف . اللغة الجسدية للممثل. أكاديمية الفنون( مسرح ) ، مطابع الأهرام التجارية، قليوب، مصر، 2006 ،.

55 – نبيل راغب .فن العرض المسرحي .الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1 ،1996.

**فهرس الموضوعات**


| العنوان | الصفحة |
|---|---|
| **كلمة شكر** | |
| **اهداء** | |
| **مقدمة** | أ |
| **الفصل الأول: الإطار المنهجي** | |
| 1 – الإشكالية | 8 |
| 2 – التساؤلات | 8 |
| 3 – أسباب اختيار الموضوع | 9 |
| 4 – أهداف الدراسة | 9 |
| 5 – أهمية الدراسة | 10 |
| 6 – منهج الدراسة | 10 |
| 7 – أدوات البحث | 10 |
| 8 – عينة البحث | 11 |
| 9 – تحديد المفاهيم | 11 |
| 10 –الدراسات السابقة | 14 |
| **الفصل الثاني السيمياء و المسرح** | |
| أولا: نشأة علم السيمياء | 18 |
| ثانيا: نشأة المسرح. | 22 |
| ثالثا: العلاقة بين السمياء والمسرح. | 26 |
| **الفصل الثالث: تجليات السيمياء في مسرحية الدالية** | |
| تمهيد | 29 |
| أولا : استهلالية الدالية | 34 |
| ثانيا : سيميائية الماكياج | 39 |
| ثالثا : سيميائية اللباس والإكسسوارات | 41 |
| رابعا : سيميائية الحركة (أنساق التعبير الجسدي) | 57 |

| | |
|---|---|
| خامسا : سيميائية الإضاءة | 71 |
| سادسا : سيميائية الديكور | 78 |
| سابعا: سيميائية الأصوات المنطوقة | 84 |
| ثامنا : سيميائية الأصوات غير المنطوقة | 90 |
| ملخص المسرحية | 96 |
| **خاتمة** | 98 |
| **قائمة المراجع** | 100 |

**الملخص.**

المذكرة الموسومة بسيميائية التواصل في المسرح .مسرحية الدالية لعزالدين ميهموبي نموذجا هي اجتهاد لنيل شهادة الماستر في علوم الإعلام و الاتصال و قد تناولنا الموضوع في ثلاثة فصول و هي .الفصل الأول و هو فصل منهجي تناولنا فيه طرح الإشكالية و الأسئلة .أهمية الدراسة و أسباب اختيار الموضوع و كذا أهم المفاهيم و المصطلحات المتعلقة بالدراسة.الفصل الثاني و كان فصلا نظريا و ركزنا فيه عن نشأة السيمياء و نشأة المسرح و علاقة السيمياء بالمسرح.الفصل الثالث و أردناه فصلا تطبيقيا فقد ركزنا فيه تجليات السيمياء في مسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي

و أهم النتائج المستخلصة من الدراسة:

-أن المسرح إتصال جماهيري.

-أن المنهج السيميائي هو الأنسب لدراسة المسرح و وظيفته التواصلية مع الجمهور.

-رصد خصوصية الخطاب المسرحي نظرا لتشبعه بالرمزية و الدلالات الضمنية التي تستدعي توظيف المنهج السيميائي لفك شفراتها.

**الكلمات المفتاحية** ،المسرح ا،لسيميائية.،سيميائية التواصل.

**Résume**

Notre mémoire intitulé : sémiotique de la communication dans le théâtre .pièce théâtrale DALIA de Azzedine Mihoubi comme étude de cas.Notre mémoire comporte trois chapitres, le premier méthodique dont lequel ou il a été question de la problématique, l'importance du thème & thermologie et motifs qui m'ont incité a un tel choix.Le deuxième chapitre entièrement théorique ou a été question de détailler la théorie de la sémiologie et le théâtre et la relation entre la sémiologie et les symboles relater par le théâtre qui est une autre forme de communication.En fin, le troisième chapitre exclusivement pratique sur la pièce théâtrale DALIA de Azzedine

Ainsi nous avons tirer les conclusion suivantes.

1- Le théâtre est un moyens de communication exactement comme la télévision ou les journalisme.

2- La méthodes sémiologique et la méthodes appropries pour l'études du théâtres et ses mission communicatifs avec le publics.

3- Le langage spécifique du théâtres qui comporte des insinuation et des symboles capable de déchiffrer leurs signaux.

**Mots clés.** Sémiotique communication- Le théâtre