الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

أعمال موجهة في مقياس المسرح الجزائري

مطبوعة مقدمة لطلبة السنة الثانية ماستر

تخصص: أدب جزائري

إعداد الدكتور: مفتاح خلوف

السنة الجامعية: 2022/2021

مقدمة :

يسرني أن أضع بين أيدي طلبتي الأعزاء و بخاصة طلبة السنة **الثانية ماستر** تخصص **أدب جزائري** مجموعة من الأعمال الموجهة في مقياس **المسرح الجزائري** ، راجيا أن تكون نبراسا لهم في فهم أبي الفنون ، وأهم الأسس الفنية والجمالية التي أُسس عليها الذوق الجمالي العام والخاص في فهم النصوص الدرامية والعروض المسرحية ، واختلافه من بيئة إلى أخرى، ومن مرحلة تاريخية لأخرى.

بالتطرق بالتفصيل إلى أهم الأسس الفنية التي تنبني عليها المنجزات المسرحية من : ديكور وإضاءة ولباس وأكسيسوارات وتقنيات صوتية وسينوغرافيا، ومختلف الأعمال المسرحية المؤلفة والمنجزة على الركح، بالوقوف على التجارب المسرحية الرائدة في الميدان مشفوعة بدراسات نطبيقية موجهة في النصوص والعروض، وتأثيرها في الذوق العام للمتلقي الجزائري سواء أكان فردا أم مجتمعا ، ومختلف الدراسات النقدية المنجزة وتأثرها بالحركة المسرحية العالمية باعتبار المسرح نشاطا إنسانيا عالميا، وانفتاحها على الآداب العالمية وتثاقفاتها .

العمل الموجه الأول:

- الاستهلال في المسرح

إن لكل عمل أدبي أو فني تمهيدا يعد مقدمة له، ونقلا للجو النفسي للقارئ و المشاهد من الجو الخاص إلى الجو العام للعمل. والعمل 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 "**لعزالدين 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**" [1]. 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 الصـــراع فيها، لإثارة حب الاســـتطلاع لدى الجمهور، و حتى تســـيير الإثارة في نســـق العرض و التطور الدرامي نفســـيهما. 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

وقـد اختلف الاســتهلال و العرض التمهيـدي من مرحلـة إلى أخرى عبر مراحـل تطور العروض المســـرحية، من الإغريق إلى العصـــر الحاضـــر " **فقد كان الإغريق يكتفون أحيانا باستهلال مسرحياتهم بمونولوج مسرحي كتلخيص عابر للحوادث، التي سبقت بداية الفعل الممثل.**"[1]. فالتمهيد و الاستهلال بهذا الشـكل يكشـف الخيوط التي سـيسـير عليها الصـراع أو العرض الدرامي. ومن أروع الأمثلة التي وصلتنا عن الإغريق القدامى مناجاة " **أفروديت**" لنفسها في مطلع مسرحية""**هيبوليت**" **ليوربيديس**[2]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

[1] - فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1986 ص 408.

[2] المرجع نفسه . ص 400

[3] المرجع نفسه . ص 400

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، وذلك بوضعه في قلب الموقف وتركه يتصرف فيه كما يشاء**" [4] 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[5]:

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 المخرج: "**جمال مرير**" لعرض مسرحية الدالية مقدمة استهلالية تمهيدية، متميزة عما ورد في النص المسرحي (**الدالية**) "**لعزالدين ميهوبي**"

– كما قلنا سابقا - وذلك بدخول الجميع بلباس واحد، **برانس زرقاء، قمصان بيضاء، حاملين دفوفا،وطبلا، و" قرقابو**". و لم يكن دخولهم من وراء الستار أو على أحد جانبيه،

---

[4] المرجع السابق . ص401 .

[5] عيسى خليل محسن الحسيني.المسرح .ص85

وإنما من وســـط الجمهور، مع دق الدفوف و الطبل، لإثارة الجمهور، وجعله يتجاوب معهم، وتأدية رقصـــات وصـــيحات متعالية، تشـــبه صـــيحات فرق الأعراس البدوية،وقد دام هذا الاستهلال دقيقتين.

وبعد الصـــعود إلى الخشـــبة، و الاســـتعراض قليلا،توضـــع الدفوف و**"قرقابو"**، ويُبقى فقط على الطبل بين يدي **"بشـــار"**، في حين يصـــطف البقية على جانبيه ، وفي هده الأثناء تغنى الأغنية الاســتهلالية بأنغام ورقصــات شــاوية .يُعرَّف فيها**"بشـــار"** الجمهور بمضـــمون المســـرحية وشخصياتها مرحبا به قائلا:

أهلا بكم يا حضار يا أهل الهمة والشان
مرحبا بكم في هذا الدار دار الفن والفنان

مسرح باتنة راهوفرحان بحضوركم هذا العشية
يسمعكم بالأمان وتشاهدوا مسرحية

هذا العرض ياإخوان منسوج من قصة وهمية
كذلك الفكروالمكان وشخصياتو خيالية

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

صورة لدخول أعضاء الفرقة وسط الجمهور

صورة توضح استثارة اعضاء الفرقة للجمهور اثناء الدخول

-

صورة توضح إشراف أعضاء الفرقة اعتلاء المنصة .

صورة توضح اعتلاء الفرقة للمنصة وأداءها للأغنية الاستهلالية

العمل الموجه الثاني:

ثانيا- الأداء الصوتي المنطوق

الصـــوت أثر مســـموع، ينتج عن اهتزازات في الحبـال الصـــوتيـة، يمتـاز بـالارتفـاع والانخفاض، وعلى التضـــيق و الاتســـاع، تابع للحالات النفســـية والعاطفية، التي يكون عليها المتحدث، فنجد الإنسان ينوح أو يزغرد أو يتأوه ..... وعندما يمزج المتحدث عموما أو الممثل على وجه الخصـوص، بين صـوته وحالته النفسـية. **" فإنه سـوف ينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات، ويمتلك أولى وســائل التأثير في الآخرين، وهي الشــحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات "**.[6]

ولا يمكن دراسة صوت الممثل بمعزل عن إيماءاته وإشاراته ، إذ إنهما معا يشكلان نسقا علاماتيا هاما ، في صـياغة الفضـاء المسـرحي ، الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام. وقد أوجد العلماء مستويات مختلفة من الأصوات .[7]

ويمزج الممثل في حديثه على خشـبة المسـرح بين أكثر من مسـتوى أو نوع ، فمهمته أن يوصـل المعاني ، وأن يحقق بصـوته نمو وتوالد الأحداث المسـرحية ، فتارة بصـوت 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 الصـوت لانتهاء المعنى ، وعند الفاصـلة يتوقف النغم في وسط السلم الموسيقي ، لأن المعنى لم ينته بعد ، وعند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشـبه النقيق "**[8].فإذا اختلت الأطراف السـابقة ، أصـبح الكلام سـردا ، ضـائع الملامح ، تائه

---

[6] – فرحان بلبل . أوصول الإلقاء والإلقاء المسرحي . مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1996 ، ص 14

[7] - – 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

[8] -– فرحان بلبل .أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي . ص 180 .

الأهداف ، أما إذا تُقُيُد به أصبح مضمونه عميقا ، ويدفع بالمتفرج إلى التمعن 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** "[9] .

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** "[10].

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 .**"[11]

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 .

"فحين يصبح الممثل فوق الخشبة ، يجب عليه أن يستحضر، ويركز، ليعبرعما يدورفي ذهنه بحركاته،وبصوته .وبذلك يصبح المعنى واضحا في ذهن المتفرج غاية الوضوح"[12]

---

[9] – المرجع السابق ص 185.

[10]– البدراوي زهران .مبحث في قضية الرمزية الصوتية .دار المعارف ، القاهرة ، ط4 ،1999 ،ص 217

[11]– بشرى موسى صالح .نظرية التلقي أصول وتطبيقات . المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2001،ص52

[12] –عيسى خليل محسن الحسيني.المسرح نشأته و آدابه .ص270.

ولا يتم ذلك إلا بتجنب حالات الارتباك ،لأنها تظهر بشدة على صوت الممثل ، ويستطيع بصـــوته 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** "[13].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"[14]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 ته والتحكم 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.

كما تخرج ملفوظات " **بودبزة**" في دفقات قوية، تحملها كميات هواء شديدة، كطلقات الرصاص. في قوله: **"كلمة زوج يطلعلي الغاز"**.[16]إلا أن هذا الدفع الشديد والسريع لملفوظاته، سرعان ما يقل ويبطأ، خاصة عند طرحه لمشروعه، الذي يزعم به إخراج أهل القرية من

---

[13] – سوزان بنيت .جمهور المسرح(نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين).ترجمة سامح فكري ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ،ط1995،2،ص85.

[14] –أكرم اليوسف .الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)،ص 146.

[16] – عز الدين ميهوبي . الدالية . ص 6 .

نكبتهم وبالضـــبط 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 شـجية في طرح " **بشـــار**" ، وندائه في الناس ، إذ تظهر الملفوظات الصـــوتية واضـحة في أخبار "**بشـــار**" المتعالية." **إذ يخضـــع الممثلون عموما إلى تدريبات لاســتكشـــاف الخيال الصـــوتي، والخيال اللفظي ، لضـــمان اكتشـــاف أصـــوات ترتبط بالأحاســيس**" [17]فالممثل بصـوته يؤكد فعالية خشـبة المسـرح ، بكل ما فيها من عناصـر أخرى فيحول صـوته إلى إشـارات رمزية ودلالية ترتبط منظومتها العلاماتية بسـياق النص . وتزيد من مقدرة الإنتاج الدلالي للعرض ككل .

"**لأن صوت الممثل – بوصفه علامة – لا يدل على معنى بمفرده، فهو كأي عنصر من عناصـــر العرض المســـرحي، لا يمكن أن يولد دلالة إلا من خلال علاقته بالعناصـــر الأخرى.** "[18]"**فبوخبزة** " وتأتأته في أداء منظوماته الصـــوتية، يشـــرك جســـده 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 وسـلوكاتها بعواطف وانفعالات جعلتها حية طيلة العرض. وهذا ما يؤكده " **ســتانســلافســكي**"(**Constantin Stanislavski**) (**1863 – 1938**) في معرض حديثه عن الصـــوت والجســـد والانفعال قائلا :" **يجب على الكلمات ، على خشبة المسرح ، أن تستثير في الممثل وفي شريكه، ومن خلالهما في المتفرج أيضـــا ، مختلف المشـــاعر والرغبات ، والطموحات وصـــور الخيال الداخلية ، والأحاســيس البصــرية والســمعية** ".[19]فيدعو الناقد في قوله هذا إلى ضـرورة أن يتحكم الأداء الصـــوتي في الأداء الجســـدي ، المشـحون بالانفعال ،ذلك أنه يجب على تعبيرات الممثل الصـــوتية ،أن تبتعد عن التعبيرات الصـــوتية اليومية، لأنها تتحول إلى دلالة ورمز . فتعبيرات "**الواهم**" المعتمدة على تحريفات لنطق بعض الكلمات مثل : **السلطان الشيطان، الغاز الجاز، الأقدام**

---

[17] – سامي صلاح .الممثل والحرباء (دراسات ودروس في التمثيل) . ص 169

[18] – مدحت الكاشف . اللغة الجسدية للمثل . ص 169 .

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

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

وعموما فإن الرســائل الصــوتية لمثلي" **الدالية**" قد تضــمنت شــفرات 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 اتسـم بنوع من الحركة الزائدة عن اللزوم ، فإن أصـوات 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 ، لتتجسـد أمامنا ، وتنتقل من صـورتها الافتراضـية، إلى صـورتها 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 يصـور الحالة الانفعالية والنفسـية والعاطفية للشـخصـية ، ويؤكده الممثل بالإيماءة والحركة ، داخل الشـغل والفعل المسـرحي ، فإن الصـمت كذلك يمثل حالة نفسـية انفعالية معينة، فصـمت "**الواهم**" خلال العرض المسـرحي ، إن لم نقل في كله ، يحمل أكثر من دلالة ، وصمت الممثلين جميعهم ، أثناء التفكير في الحل له دلالة أخرى .كما قد يكون الصـــمت تعبيرا عن حالة من الارتباك والحيرة ، أو الدهشـــة جراء موقف درامي معين ، فيفغر الممثلون أفواههم ، وتجحظ أعينهم ، ويظهر ذلك عند تلقيهم لخبر وفاة السلطان ، وقد يؤشـر الصـمت على حالة من الحيرة والتيه ، وانتظار الحل والترقب ، كما هو الحال في اللحظة الدرامية التي ينتظر فيها الجميع دخول "**الضـاوية**" لتفسـير اللغز المحير الذي تركه السـلطان الراحل . وهنا يلعب الصـمت الكلامي دوره في تكثيف اللحظات الدرامية ، خاصـة عندما يلجأ الممثلون إلى التعبير بالإيماءة اليدوية ، أو إيماءة الجسـد لتصـوير الاضـطرابات النفسـية . ولا يكون الصـمت في العروض المسـرحية اعتباطيا ، أو دون داع لذلك وإنما يجب أن يكون مرتبطا

أشـد الارتباط بلحظة درامية سـابقة أو آنية أو لاحقة ، لذلك يجب أن يكون مدروسـا بدقة حتى يساهم بفاعلية تامة في دعم الإنتاج الدلالي للعرض المسرحي

العمل الموجه الثالث:

أدائية 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"**[20].

ثم تطورت حديثا إلى استعمال تقنيات جديدة لبث الأصوات ، بل تخصص فيها أناس عرفوا فيما بعد بتقني 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 ، أوقعقعة منخفضة (تشبه صوت الرعد) ، أوأصوات انتحاب(تشبه صوت الريح المرتطم بالأشجار)".** [21]فتستثير هذه العاصفة مباشرة في المتفرج مشاعر الخوف

---

[20] – الجوقة أو الكورس في المسرحية اليونانية ، يعيد خلق الأصوات الطبيعية ، من أجل المساعدة على سرد القصة .

[21] – جلين ولسون . سيكولوجية فنون الأداء . ترجمة شاكر عبد الحميد ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يونيو،2000 ، ص 290 .

والقلق ، وتجعله مشـــرئبا يتابع اللحظات الدرامية بنوع من القلق والترقب ، فتكون بذلك هذه الموسـيقى قد أوصـلت 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 الصـوت والموسـيقى ، والانفعال الذي يسـتثيره هذا الصـوت . فتنشـأ حالة من الترميز الموســيقي للحظة الانفعالية المعتمدة على الفهم المشــترك بين المؤلَف الموســيقي والجمهور**" . [23]كما قد تقوم ترابطات شــرطية بين مقاطع موســيقية ، أو أغان ، وبين حالات نفســية ، أو أحداث عشــناها مســبقا ، فبمجرد أن تبث في عرض معين ، يســتدعي شــعورنا اسـتحضـار 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 الموسـيقية، قبل بداية العروض ، إيذانا بالاسـتعداد للعرض ورفع الستار ، أو إيذانا بنهاية فصل وبداية فصل آخر. ولا يخفى على الدارس تأثير هذه المقاطع على المتفرجين ، خاصــة عندما تتحول إلى عادات مألوفة في العروض المســرحية . " **وقد كانت افتتاحيات الأوبرات في القرن الثامن عشر تتم بمقطوعات مستقلة عن العروض ومنفصلة عنها، تعزفها الاوركسـترا، فكانت بمنزلة أداءات، لرفع السـتار، أو إشـارات تقول للناس إنهم ينبغي عليهم أن يختاروا مقاعدهم، لأن العرض يوشك على البدء** ". [24] وهنا تجدر الإشارة إلى أن المخرج " **جمال مرير**" قد اختار وطبق نظرية : "**عدم التأكد والحيرة المتتالية** " [25]في عرض" **الدالية**" ، وتتجلى هذه النظرية أكثر في الافتتاحية أو الاستهلالية ، أو ما يسمى بأغنية

---

[23] (1) – المرجع السابق . ص 291 .

[24] (2) – المرجع نفسه ص. 294.

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

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 الاستهلالية ، التي تلخص مضمون المسرحية ، تثير في المتفرج **الإثارية المعرفية** [26] . 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 مايسمى بـ **" التابع الأيقوني "**[28]

---

[26] – **الإثارية المعرفية** : يقصد بها إثارة حواس المتفرج بالموسيقى ، لمعرفة مضمون العرض الدرامي .

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

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 "**[29]

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 "**[30]

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 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 "** ،

---

[29] – رضا غالب . الممثل و الدور المسرحي . ص 199 .

[30] – **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 .

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 . ويمكن تلخيص دراستنا الصوتية للشخصيات في الجدول التالي[32] :

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

(1)- جيلين ولسون. سيكولوجية فنون الأداء. ص297. [32]

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

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 إبلاغ 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"** .

العمل الموجه الرابع:

توظيف الإضاءة في المسرح الجزائري

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**". [2]

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

34

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**" [35]

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**" [36]

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 و اتصفق في النهار**" [37]أو تسدل بستارها المظلم، واستسلام عناصرها للنوم في قول **الهايل**: **" نروحوا نرقدوكاش مانلقاو فيها فكرة أخرى**" أو في طرح **الزاهي** لأحد الحلول اللازمة من وجهة نظر ثقافية، إذ تخيم على الطرح هالة من الظلام الخفيف في

---

[35]– محمد حامد علي. الإضاءة المسرحية. مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة بغداد. 1975.ص.8.

[36]– المرجع نفسه ص 8.

[37] عزالدين ميهوبي الدالية.ص55

قوله:" **إذا ما نفعش نروحو للريقي، و الريغي ثقيل وينعس بصح يخلخل مولاه**" [5]. كما تحمل الصورة المسرحية طرفي تناسق في طرح **الهايل**: " **الحداية حجرة في الليل تضوي و في النهار تزراق**"[38].وتلعب الإضاءة دورا فعالا كمعادل نفسي **"لبلارج"**، عندما يتذكر الماضي كيف كان وكيف أصبح : " **كنا نبداو الخدمة على الخمسة تاع الصباح امنين نبداو واحنا نشايخو حتان تتمسى**"[39].

و يلعب التدرج الضوئي في بداية مسرحية "**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** "[40].

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

---

[38] عزالدين ميهوبي الدالية.ص60

[39] عزالدين ميهوبي الدالية.ص61

[40] عزالدين ميهوبي الدالية.ص62

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.

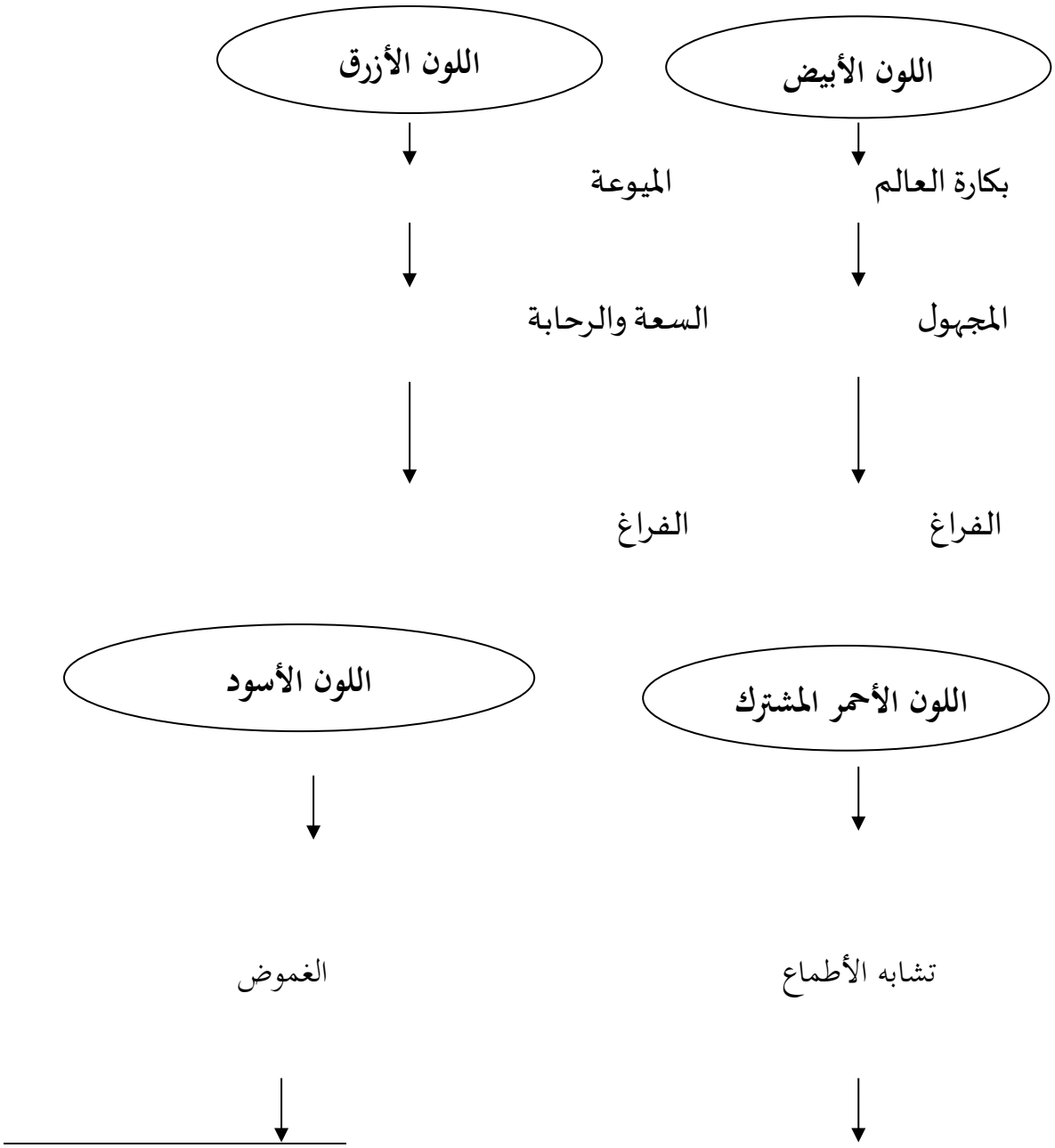
صورة تكشف الخشبة المضاءة والخلف المظلم

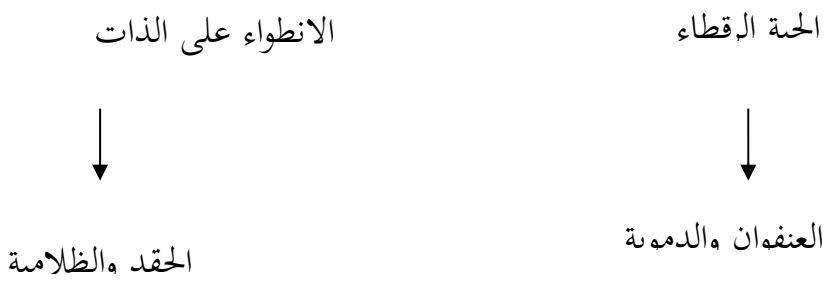
يبدو اللون الضوئي لعرض **"الدالية"** عن قرب حاضرا قويا زاهيا، ومن بعيد يبدو باهتا فاتحا، يشير إلى حرارة الموقف. وتعتبر الألوان **المتكاملة أو المتقابلة و المتناقلة على طرفي دائرة الألوان، هي التي تشكل بتجاورها نوعا من الصراع و التناقض** ويظهر هذا التناقض أكثر بين طرفي خشبة العرض، فمقدمتها مضيئة فاتحة ،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، وكان رمزا لملابس الماجنات في العصور القديمة أثناء التمثيل"** .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 المو اقف بأنواعها"** [1].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 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 الاستبدالية التالية





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"**[42] . 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 .

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

العمل الموجه الخامس:

خامسا- تصميم الديكور في المسرح الجزائري

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** " [44]

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

[44] – نبيل راغب .فن العرض المسرحي .الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1 ،1996،ص 183

، ليشكل أفق التوقعات لديه، ويستطيع تأويل العمق المسرحي."**لذلك نرى أن منفذ الديكور، يعطينا معادلا تشكيليا للنص الأدبي ، والفكري للمسرحية** "[45]

ويقع مصـــمم الديكور والمخرج والســـينوغرافي في تحد كبير ، طرفه الأول : أن خشـــبة 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 ويصـــورها بعناية فائقة، حيث أن هذا المكان محدود بســـيط، وفي الوقت نفســـه هو عالم خيالي واســـع** "[1]. وقد اختار الســـينوغرافي "**محمد اســـكندر**" والمخرج " **جمال مرير** " ومصـــمم الملابس والأكسيسوارات " **مستورقدور** "، خشبة المسرح من النوع الثابت. حيث تجري أحداث مســـرحية **"الدالية"** في إطار مغلق ،طوال العرض المســـرحي ، وترمز حدودها إلى حدود العالم الخيالي ، كما أن خشـــبة العرض لا تتغير ، من بداية المســـرحية إلى نهايتها ، فظل الديكور فيها ثابتا ، نمت فيه فكرة النص بفكرة التجسـيد ، 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 خشـــبة 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 مشـاجب لتعليق الملابس، وفي وسـط الباب كرسـي فاخر ، يرمز إلى الحكم. فاسـتوعبت الخشبة الأثاث، وبقيت فراغات أكبر للتمثيل، و أخال ذلك مقصودا من المخرج، لأن المسرحية كثيرة الحركة، و أن قطع الأثاث هذه قد أعطت خشـبة المسرح طابعها المحسـوس، و أنها لعبت دور الوســـيط بين مكان العرض والممثل من جهـة، وبين العـالم المتخيـل والمتفرج من جهـة أخرى."**فتوظف الأشـياء في الخشـبة لاسـتنفاذ أكبر قدر من دلالاتها ، واسـتخدامها رموزا في سياق المكان المسرحي، فهي تفيض بالدلالة والتعبير** "[2]

---

[45] – عيسى خليل محسن الحسيني .المسرح نشأته وآدابه . ص252

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

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 (السنيوغر افياوالديكور)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)**

(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.

في وصف فضاء خشبة المسرح **إنه العرض الجسدي أو التصويري ، المادي أو الوهمي للفضاء الذي يتم فيه الحدث الدرامي ، إنه المكان المحسوس أو المجازي للشخصيات.**

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 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 القصـــر رمز البعيدين كل البعد عن الحكم وما يحاك حوله. وقد نظم الديكور تنظيما محكما بحيث أتاح للممثلين حرية الحركة، ولم يكن فوضـويا كما هو الحال في بعض العروض التي تقصـد فيها الفوضـى التي تتشـكل وتنتظم في آن واحد .كما تم العرض على خشـبة متخذة شكل مسرح العلبة الإيطالي [48]الذي أتاح لهذا العرض بعدين :

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

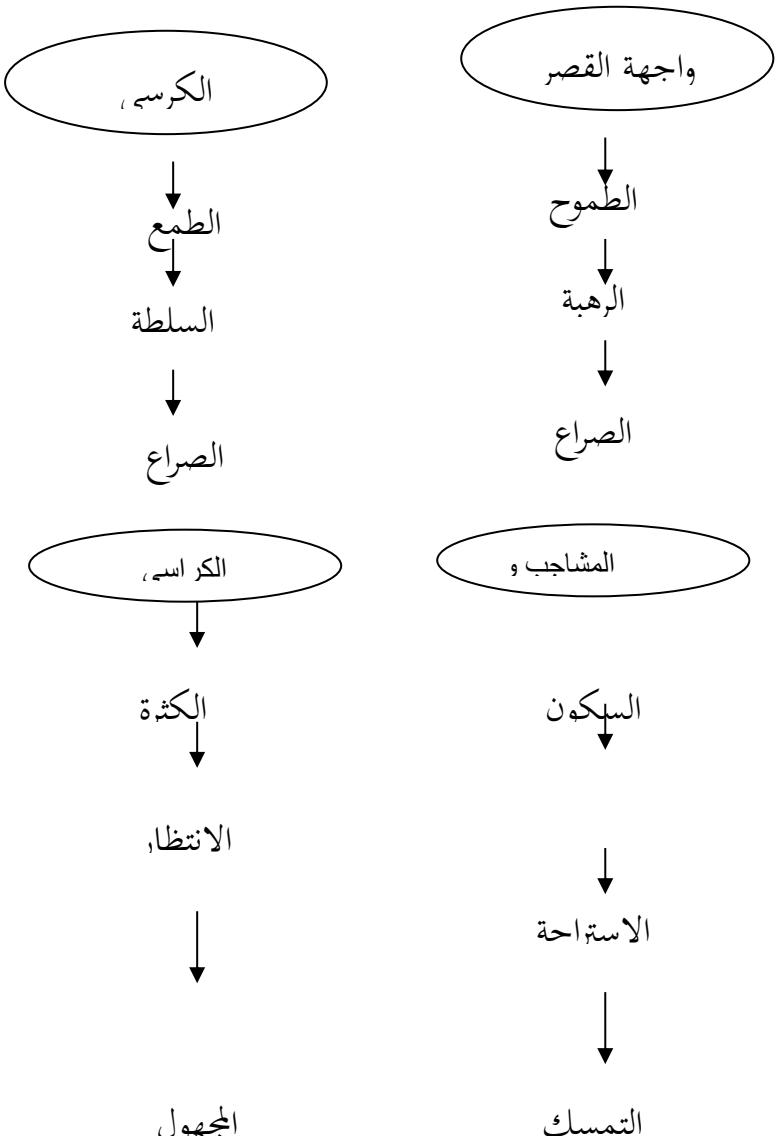
ولتحقيق الدلالة المقصـــودة من كل عناصـــر الديكور فقد لجأ المخرج **"جمال مرير"** بمعية الســـينوغرافي **"محمد اســـكندر"** إلى اعتماد الإيماءة الاجتماعية، لخدمة العلاقة التواصـلية بين المتفرج والممثل .ولم يجعلا ديكور هذه المسـرحية تنحصـر دلالاته في عناصـره فقط ،بل أضـافا إليها حركة الممثلين، التي عند ربطها بعناصـر الديكور تكتسـب دلالات أخرى . ولم يقعا في فخ التحديد، بل أعطيا الديكور صـبغة عالمية، وتركا للمتلقي مهمة اسـتقبال ما يتفق وثقافته الاجتماعية . فالكرسي الطويل قد يكون رمزا للطابور والكثرة، كما قد يكون رمزا للبساطة .

وخلاصـــة القول أنه إذا كان الممثل علامة على الشـخصـــية الدرامية المتخيلة ، فإن الديكور يعد هو الآخر علامة بالمعنى نفســـه يحاكي العرض من خلال الواقع الممثل . ويتلخص ذلك في المحور الاســـتبدالي لبنية العرض،حيث نســـتطيع القيام بإجراء اســـتعاري للعلامات العمودية يبن المجسمات **(عناصر الديكور)** بوصفها دوالا ، وموحياتها **(مدلولات)** في ذهن المتلقي أو المتفرج ، وســنركز في هذه الاجراءات الاســتعارية على العناصــر الديكورية الأســـاس ، التي شـــكلت البنية العامة للعرض والمتمثلة في واجهة القصـــر ، كرســـي

---

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

الحكم ، المشاجب والألبسة ، والكراسي الطويلة الموضوعة على يمين ويسار باب القصر وذلك ببحث الدلالات العميقة لها وفق ما يلي :



العمل الموجه السادس:

سادسا- توظيف اللباس و الإكسسوارات ودلالاتهما في المسرح الجز ائري

إذا أردنا أن نبحث عن ماهية التمثيل، فإننا نجدها بأنها صدق، تركيز، معايشة، ووعي. و متطلبات تحقيق هذه الرباعية كثيرة و متعددة، ومن 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**"[51]. وليتم هذا الإنجاز على المخرج أن يعرف كيف يفاعل 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

---

[51] – د . سامي صلاح . الممثل والحرباء دراسات ودروس في التمثيل ، ص 310 .

تعيش في الشـــرق الجزائري غير ملابس التي تعيش في الغرب، و مثـال ذلـك ظـاهرة" **الملاءة السـوداء**". التي توجد في الشـرق الجزائري دون الغرب منه، إذ تؤكد الدلالات التاريخية، أن هذه الملاءة ارتدتها النسوة حزنا على انهزام " **أحمد باي** " في معركته ضد القوات الفرنسية.

كما أن الملبس يدل على المكانة الاجتماعية للشـخصـية، فملابس المحامي غير ملابس الطبيب، و ملابس العامل في المصـنع غير ملابس الجراح، و غير ملابس العسـكري. و أكثر من هذا فان الملابس تدل على نوع المناخ الطبيعي، الذي تعيشـه الشـخصـية، فملابس الإنسـان الذي يعيش في المناطق الباردة، غير الذي يعيش في المناطق الحارة، و غير الملابس الخاصـة بالمناطق الاستوائية.

إن اختيار اللّون يتعلق بالثقافة الاجتماعية، التي تحملها الشـخصـية، فاللّون الأسـود عندنا رمز للحزن، بينما اللون الأبيض في السـودان يشـير إلى الحزن.وفي مسـرحية "**الدالية**" يتأكد الدور النفسـي للملابس و مكملاتها، عندما يرتدي الكل باسـتثناء " **الضـاوية**" سـراويل زاهية الألوان (أحمر، أزرق، أبيض، أصفر)، موحدة الشكل واللّون والتفصيل. فهذا التشابه في الألوان وشـكل السـراويل، دليل و مؤشـر على تشـابه الأطماع في الإمسـاك بزمام السـلطة، فمظاهرهم تكشف عن جواهرهم.

وتلعب طريقة ارتداء الملابس وهندامها وضـيقها أو عرضـها، إضـافة إلى ألوانها ، دورا كبيرا في طرح الكثير من الدلالات والرموز، للكشف عن الحالة النفسية للممثل، إن كان يعيش اضـطرابا أو هدوء أو قلقا..... وما إلى ذلك. فعند بداية العرض، وبعد دخول أعضـاء الفرقة المسرحية، باستثناء " **الضاوية**" و"**بلا رج**"، يدخل الجميع في تهليل وغناء مرتدين برانيس زرقاء، يؤدون رقصـات شـاوية. وبعد نهاية هذا الاسـتهلال ، 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 الشـخصـيات ، 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:

الفاهم:

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 قميصـا داخليا أبيض يتدلى من الأمام، ليسـع بطنه الكبيرة، ورابطة عنق حمراء طويلة تتدلى على بطنه، و طربوشـــا أحمر يحمل في يده منديلا الذي هو رمز الأكل والشـــهوة للطعام .ويظهر في الصورة التالية بجنب" **بشار**"

"بوخبزة" وعلى يمينه "بشار"

بودبزة :

يرتدي صـدرية سـوداء من الجلد دون كمين، دليل القوة والاسـتعراض، و طربوشـا أسـود، وقميصا أحمر ، إضافة إلى علامة للقراصنة على عينه اليسرى .

"بودبزة "في وضعية التحدي

الزاهي:

رابطة عنق من نوع الفراشـــة، صـــدرية داخلية بيضـــاء، ومعطفا 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، ستـرة حمراء ، طربوش أسـود ، وربطة عنق حمراء يحمل عصـا 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:

لباســـا ملكيا محلى بالزخارف الفضـــية 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 دورما، بصفته متوارثا من مخزون الشخصيات المسرحية، والتي 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

تشـير إلى المرض و الاتكاء عليها، وإنما ترمز إلى البداوة. بل إن العصـا ليسـت مسـواة، وإنما هي غصن يابس معوج،ترك على طبيعته.

فالمنديل الأحمر الذي يحمله "**بوخبزة**"، يرمز إلى كثرة أكله وشـهوته المفرطة للطعام، و لذا فقد لازمه من بداية العرض إلى نهايته.وقد تكون الوحدة الاكسـسـوارية إحدى الطرق و الوسـائل التي يسـتعملها السـينوغرافي للكشـف عن طبيعة الشـغل، أو الفعل الذي يقوم به صـاحب الدور، أو هدفه المعلن، فطريقة حمل" **الفاهم**" " **للسـبحة**" و حركتها في يديه، واسـتعمالها في الرقص،و ما إلى ذلك. يؤكد وظيفتها الدلالية في العرض، و العصـا التي يحملها" **الهايم**" لا تقل أهميتها في الدل على الشخصية و عن طبيعة دورها وكثرة أسفارها.

فالوحدات الإكسـسـوارية السـابقة الذكر: "**سـبحة الفاهم**"، "**عصـا الهايم**"، "**منديل بوخبزة**"، "**خـاتم بلارج**" و "**مكنسـتـه**". كلها وحـدات علاماتيـة تثير خيـال المتفرج، وتكمـل الشخصية المسرحية وطبيعة الشغل المسرحي. " **ووحدة الإكسسوارفي حد ذاتها على المسرح لا معنى لها، إلا في حدود معناها في و اقعها الحياتي، ولكن في دخولها على نظم علاماتية أخرى فوق المنصـة، خاصـة بالزي أوبحركة الممثل و طبيعة أدائه، ممكن أن تحمل بمعان كثيرة**." [54]فالعصـا، المكنسـة ، الخاتم و السـبحة 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 الو اقعية والمدرسة التعبيرية**، فتناول موضوعا اجتماعيا من الواقع اليومي المعيش، ومشـهدا من مشـاهد الحياة اليومية، التي تعرض حياة ومشـكلات وعناء فئة من البشـر، وبهذا يكون السـينوغرافي" **محمد اسـكندر**" بمعية المخرج "**جمال مرير**" قد نقلا

---

[54]- المرجع السابق ص 175 .

دلالة العلامة من المحلية إلى العالمية، فالإنسان الذي عبَّرا 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 الدينامكية للفعل، والقوى السكونية للتصوير (الديكور)، وعلاقتهما غير مستقرة، لأنه في مو اقف معينة تسيطر إحداهما وفي مو اقف أخرى تسيطر الأخرى، وأحيانا كلتاهما تكونان في حالة من التوازن**"[56]. 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

[56] – عدد من المؤلفين. سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية). ترجمة ادمير كورية، وزارة الثقافة،دمشق ،1997، ص 27.

أ- فاذا كانت العصـا مكملة للزي، فهي تظهر إما المكانة النبيلة، أو الطعونة في السـن 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 الثمانينيات 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، ينتج عن ذلك تفاوت مكدر بين النمط والعواطف المعبرة عنها، من جهة واللباس من جهة أخرى**"[58].

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 على دراية تامة "**بالموضات**" التي تعاقبت، حتى تكون العروض المسرحية التي يصمم لها أكثر صدقا وواقعية، وأكثر دلالة، فيزيد بالتالي من الطاقة السيميائية التعبيرية

---

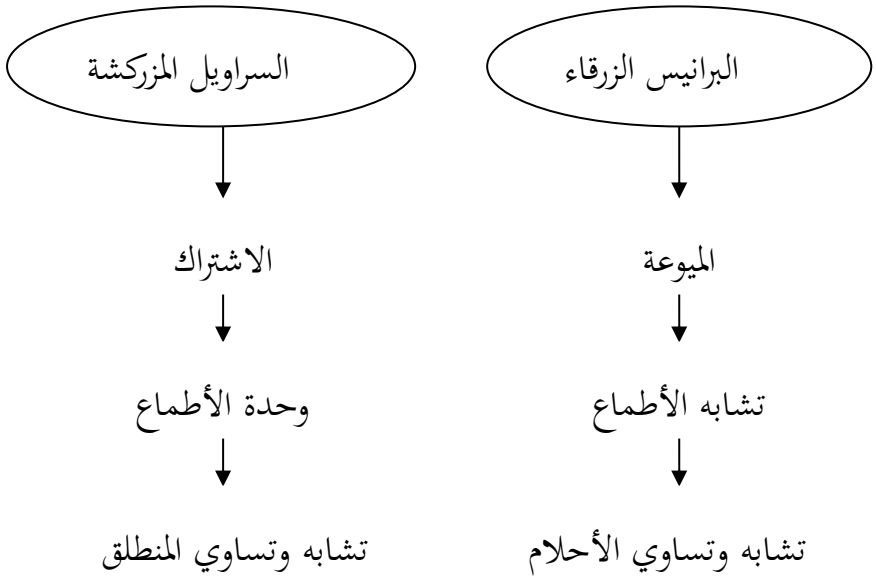
[58] – فليب فان تيغيم . تقنية المسرح . ترجمة بهيج شعبان ، منشورات عويدات ،بيروت لبنان، ط3 ،1985 ،ص 102

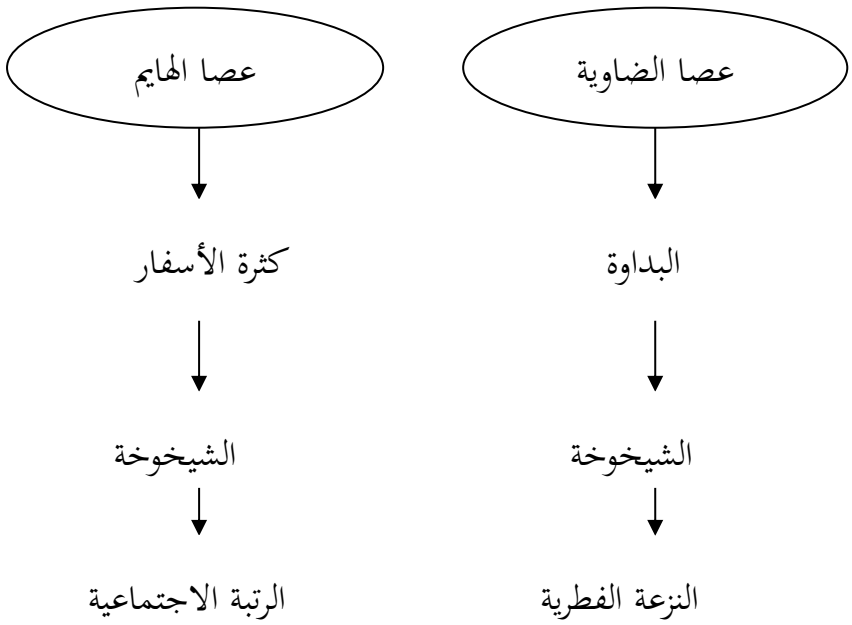
لهذا العنصر الهام، إضافة إلى تكييفها وفق وضعية الشخص الاجتماعية كما سبق الذكر، وهنا تجدر الإشارة إلى أنه على المصمم ألا يقع في فخ جدة الملابس، إذ يجب عليه أن يظهرها بمظهر الوضع العادي، أي و كأنها مستعملة، أو أنها تدُولت عدة مرات، حتى تبدو أكثر طبيعية، وأكثر ملاءمة للدور وللدلالة السيميائية. وفي هذا يقول "**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**"[59]. 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

[59] – المرجع السابق ص 99.


البرانيس الزرقاء
الميوعة
تشابه الأطماع
تشابه وتساوي الأحلام
السراويل المزركشة
الاشتراك
وحدة الأطماع
تشابه وتساوي المنطلق


عصا الضاوية
البداوة
الشيخوخة
النزعة الفطرية
عصا الهايم
كثرة الأسفار
الشيخوخة
الرتبة الاجتماعية

وتعد الأزياء في عرض" **الدالية**" عنصـــرا دلاليا مهما في البنية الســـينوغرافية الدلالية الكبرى للعرض ،كونها توحي لنا بدلالات إيحائية كثيرة ،تســهم في تشــكيل الفضــاء الســريالي 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 ،ســراويل" **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 والتشــخيص بين نص" **الدالية**" وبنية عرضــه ، 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.

العمل الموجه السابع:

سابعا- الماكياج وصناعة التشخيص في المسرح الجزائري

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 بالدورعمرا ومركزا ، أوتشويها "**.[60]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

---

[60] – رضا غالب .الممثل والدور المسرحي.ص178.

،حتى يكون هذا الماكياج يخدم الدور المسرحي . **" وأداة فعالة لتوصيل معنى المسرحية إلى الجمهور"**[62].

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 . 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 .

<u>"الضاوية" أمام "الفاهم "وهي تشرح لغز السلطان الراحل حاملة في يدها عصا</u>

---

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

العمل الموجه الثامن:

ثامنا- توظيف السينوغرافيا في المسرح الجزائري (تجارب رائدة)

بحث المسرح الجزائري عن خصوصيته وتميزه منذ الوهلة الأولى التي عانق فيها المبدعون الجزائريون هذا الفن لتكون المقاومة أحد وجوهه المشرقة ، لكنها لم تكن لتقتصر على إخراج المغتصب للأرض والعرض ،بل آثرت الحرص على مقاومة الطمس المبرمج للهوية والثقافة الجزائرية،على الأمد البعيد، فعبر مسيرته الطويلة ترجم المبدعون على الركح قضايا لا حصر لها كانت وثيقة الصلة والارتباط بالحركية الاجتماعية والثقافية والسياسية...المحلية منها والعالمية، لم تنأ فيها السينوغرافيا بوصفها ركنا ركينا ومرتكزا أساسيا في العمل المسرحي عن اقتناص البعد الجمالي والتشكيل الفني على مستوى صناعة العرض المسرحي؛ فإذا غيب دورها باعتبارها مكملا يضطلع به فنانون -يعوزهم التكوين ولا ينقصهم الاهتمام-، فإن جيلا جديدا ولد من رحم الإبداع الخلاق، والتكوين الرصين حمل على كاهله مهمة الارتقاء بالسينوغرافيا ليثبت أنها ذاكرة فنية تاريخية تحمل في طياتها أنساقا بل وتمظهرات ثقافية تشي بالكثير، وتغري بالكشف عن مكنوناتها لتتخذ صبغة تاريخية فنية جمالية ،صنو الإبداع الذي لا يقف عند حدود اللحظة بل يؤرخ لها ويحتويها ويؤسس لفضاءات ويؤثثها ... جملة من الإبداعات وقفت خلفها أسماء أرادت لنفسها أن تؤسس لجمالية العرض المسرحي الجزائري عبر سينوغرافياها ليرتبط نجاح الكثير من العروض لا بمخرجيها فقط بل بسنوغرافييها أيضا،ثم إن عروضا تفردت بتميز السينوغرافيا على حساب الإخراج ويكفي أن نذكر عبد الرحمان زعبوبي الفنان المخضرم وجيل معاصريه وطلبته حمزة جاب الله مراد بوشهير ، يحي بن عمار ، البخاري هبال ،حليم رحموني وغيرهم، وأسماء أخرى حملت جزائريتها في إبداعها لا في جنسيتها كليليان الهاشمي، وأخرى حملت جزائريتها وترجمتها في مسرح غيرها على غرار عبد القادر فراح،.. ويحق لنا أن نتساءل ما الذي قدمته السينوغرافيا للمسرح الجزائري حديثه ومعاصره؟ ما الملامح الثقافية

والفنية الهوياتية التي تشي بها ؟ عبر استقراء لسينوغرافيا عروض مسرحية لنماذج منتقاة تعكس ملامح الهوية المحلية بوصفها ملمحا ثقافيا .

حول السينوغرافيا:

يقول **Flatchmann** فلاتشمان : حينما تشرع في عمل مسرحي فإنك تسمع كلمات تهمس لك قائلة :"جد لي ممثلين جيدين،خط لي بعض الملابس ،أضف لها بعض الموسيقى ،أجر مصمم إضاءة متميز ، اختر فضاء للعرض، واجذب متلقيا ،ثم ضعني على الخشبة "[63]. هو العرض ينطق بما يريد والفنان اللبيب هو ذاك الذي يدرك جيدا ما الذي يرمي إليه عبر عرضه وما الذي ينبغي أن يحمله والسينوغراف واحد من الذين يجب أن يدركوا وبعمق طبيعة ما يشتغلون عيله ولكن ما السينوغرافيا وما حدودها الفنية والتقنية ؟.

السينوغرافيا هي فن إبداع فضاء التمثيل ويمكن أن تنطوي على جملة من العناصر بما فيها الصوت (**sound**) الإضاءة ،**Light**،اللباس **Clothing**، الأداء **Performance** والبناء **Structure** والفضاء .**Space**ويعرف هذا المصطلح استعمالا واسعا في أوروبا؛ إذ خرج في الثلاثين سنة الأخيرة من سياق الأبحاث الأكاديمية ليجد لنفسه مكانا باستوديوهات المصممين المسرحيين...ثم إن تضاعف عدد المصممين في مسارح المملكة المتحدة جعل هؤلاء يصنفون أنفسهم ضمن السينوغرافيين .**Scenographers**"[64].ويختلف الأمر في الولايات المتحدة الأمريكية كما تصف ستيفان أ.شولزال **Stephanie A. Schoelzel** (سينوغرافية ومصممة ملابس) في موقعها الإلكتروني النقاشات الحادة حول استعمال هذا المصطلح حيث لم يُتَبَنَّى هذا المصطلح وربما يعود ذلك إلى الاختلافات الأساسية في طريقة الإنتاج المسرحي بأمريكا .

.والسينوغرافيا في أصولها هي مصطلح وافد من اللفظة اللاتينية « **Scénographia** » وهي فن التنسيق الركحي لعناصر الديكور (تأثيث الفضاء ، والإضاءة)، وتتضمن جملة من العناصر

---

[63] **- Shakespeare From Page to Stage an Anthology of the most Popular Plays and Sonnets Flachmann, MchaelPEARSON Prentice Hall 2007 New Jerzey page.**
"find me some great actors ,stitch together a few costumes, add a little music, hire a good lightening designer, select a theater , attract an audience ,and *put me on stage* "

[64] **- https://theatredesigner.wordpress.com/articles/theatre-design-scenography/what-is-scenography/**

القائمة على الفضاء الصُوَري (الديكور/ الإضاءة) الفنون التشكيلية **(Plastiques)** والتقنية التي تسمح بالإعداد لإخراج مسرحي على وجه الخصوص أو أي عرض آخر مهما كان نوعه [65].

وعلى الرغم من ارتباط السينوغرافيا بالمسرح إلا أنها أضحت في العصر الحالي من أهم العناصر المعتمد عليها في الكثير من المجالات لا سيما منها الحفلات الموسيقية والعروض الأوبرالية وفي المتاحف ودور العرض وغيرها، ففي عالم الموسيقى "يلجأ الكثير من الفنانين والفرق إلى اقتراح حفلات موسيقية يكون فيها تنسيق الخشبة أكثر أهمية من الموسيقى في حد ذاتها.سواء تعلق الأمر بتصميم وإبداع الإضاءة بشكل خاص،أو بإقحام لعناصر سينوغرافية محددة على غرار الألعاب النارية **Pyrotechnie**أو التفاعل بتوظيف تقنية الفيديو ،أو بتوظيف ديكور مستوحى من المسرح أو السينما،أو إبداع لوحات كوريغرافية وحتى بتصميم آلات أو أدوات محددة ،حيث أن المتفرج مدعو هنا ليعيش تجارب متنوعة بمختلف حواسه .."[66]

ومن هنا كان الاهتمام كبيرا بالسينوغرافيا في تنسيق الفضاء الركحي وبناء الصورة المشهدية المعبرة التي تجذب انتباه المتلقي/المتفرج وتعزز من متابعته واستمتاعه في الوقت نفسه بالعرض، تقول جيسلين لينوار **Ghislaine Lenoir**[67] :"السينوغرافيا التي أفضل هي تلك التي تقترح مختلف اللغات الحاضرة على الخشبة بما فيها الأجساد التي تؤشر وتعلّم الثيمات المطروقة، والصوت الذي ينساب مرتبا، والموسيقى التي تخترقنا، والإضاءة وكل العناصر التي من شأنها صناعة الصورة الجمالية...فكل شيء مهما كان بسيطا لكنه يتدخل ليسهل

---

[65]**-L'histoire de la scénographie Occidentale donne une suite de métamorphoses allant de la scène du théâtre grec passant particulièrement, par la salle à l'italienne des années XVIIe-XIXe s. Puis finit sur les vidéoprojecteurs sur écrans géants d'aujourd'hui.**

[66] **- Conférence-concert "L'AUTRE DIMENSION DU CONCERT : LA SCÉNOGRAPHIE" Conférence de Jérôme Rousseaux Concert de Public Service Broadcasting.**

[67] **-Ghislaine Lenoir, scénographe et coach scénique pour le théâtre et la chanson (Juliette, Anaïs, Emilie Loizeau, Diving with Andy...).- Conférence-concert "L'AUTRE DIMENSION DU CONCERT : LA SCÉNOGRAPHIE" Conférence de Jérôme Rousseaux Concert de Public Service Broadcasting.**

Scénographieعملية الإبداع ويسافر بالمتلقي لأن الهدف من الحفل الموسيقي في نهاية المطاف لا يتوقف عند حدود إعطاء معنى بل يتعداه إلى إيقاظ الحواس لدى المتلقي "[68].

مرتكزات السينوغرافيا ودعائمها :

إن السينوغرافيا بوصفها فنا شاملا ترتكز على " ..المعرفة بعدد كبير من المهن وفي عالم الموسيقى تحديدا - في الوقت الحالي- تعتمد أكثر فأكثر على التكنولوجيات الحديثة.بعد أن كانت في بداياتها متصلة بالمسرح؛ حيث يتجاوز المصمم مجرد إبداع ديكور بسيط إلى التعاطي مع مختلف مظاهر تصميم الفضاء بالنظر إلى العلاقة بين الخشبة /القاعة[69]"_ ،_أي أن السينوغرافيا لا يحدها حد على مستوى النظرة الإبداعية .ثم إن جمالية العرض لا تكتمل إلا باستكناه لبه والوقوف على مواطن الجمال فيه وقراءة منطوقه وصامته ، وفك شيفراته ، بل وتفكيك عناصره للوصول إلى عمق ما يعينه ويهدف إلى تحقيقه، ومن هذا المنطلق شكلت عناصر العرض في جملتها مفاتيح نلج من خلالها إلى جوهر العمل المسرحي ،ولعل أهمها: السينوغرافيا التي تشكل مركزا أساسيا في إعطاء أبعاد ما يقوم عليه لب هذا العمل، فتظافر مكوناتها وعوالمها يحدد –إذا سار في السياق الصحيح-عمقه واتجاهه بان يتوافق مع المرتكزات الأخرى التي يقوم عليها لاسيما منها النص والأداء . وقد يعتقد البعض أن السينوغرافيا المكتظة أو المبهرجة هي التي تعطي عمقا للعرض وتزيده جمالية أكثر، ولكن هؤلاء يجانبون الصواب، فالسينوغرافيا البسيطة والموظفة توظيفا جماليا بحيث تكون مشحونة بالفعل الدرامي ويراعى فيها تمثل عوالمه هي الأنجح والأقدر على ترجمة الفعل الدرامي . لذا نجدها-أي السينوغرافيا- اضطلعت من الناحية الجمالية بجملة من المهام بوصفها " فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي .[70] "وتتحدد وظائف السينوغرافيا

---

[68] **- Conférence-concert "L'AUTRE DIMENSION DU CONCERT : LA SCÉNOGRAPHIE" Conférence de Jérôme Rousseaux Concert de Public Service Broadcasting.**

[69] **- Ibid.**

[70]- فريد فون،مارسيل السينوغرافيا اليوم .تر.إبراهيم حمادة .وزارة الثقافة 2003 .13-16 .نقلا عن عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي: فلاح كاظم. مجلة الأكاديمي .ع.56. سنة 2010 .ص.207.نقلا عن الموقع الإلكتروني .

https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=4719

استكمالا لتجسيد الصورة البصرية في عناصر شتى تشترك في الرؤية الشمولية لصناعة العرض المسرحي من أبرزها وأهمها:

1. محاولة معالجة الفضاء معالجة عامة ووفق عناصر الفن التشكيلي (الخط والشكل والكتلة والفراغ واللون والملمس)[71].انطلاقا من أن السينوغرافيا هي ذلك "الحيز الذي يضم الكتلة الضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام"[72].
2. كيفية إضاءة الفضاء المسرحي وفق المتغيرات التي قد يحددها الضوء في ألوان المنظر وأشكاله.
3. تشخيص الداخل والخارج ومتغيراتهما المستمرة ضمن تتابع المشاهد والأحداث في العرض المسرحي.
4. تحديد نوعية الأثاث والملحقات (الإكسسوار)المستخدمة داخل المنظر المسرحي" [73].

لقد أخذت السينوغرافيا على عاتقها إذا " أن تقدم جانبا جماليا للمنظومة البصرية للعرض ككل فإنها بهذا أخذت أهميتها في المسرح المعاصر" [74].

ومن البديهي أن يخضع السينوغراف عناصر العمل المسرحي أو بالأحرى عناصر السينوغرافيا إلى تمحيص وفرز واشتغال قد تتساوى فيه المهام الدرامية لكل منها كما قد يغلب بعضها على البعض الآخر بحسب رؤية المخرج الذي "قد يقوم (...) بالتركيز على عنصر ما حين يمنحه فاعليته وبروزه دونا عن عنصر آخر،إذ أن ذلك يعتمد على مدى صلاحية العنصر لخدمة الفكرة"[75] .وإبراز جوهرها وما تحمله في ثناياها " أي أن الفضاء المسرحي هو الجزء الوحيد من

---

[71] - جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي : جبار جودي .الزاوية للتصميم والطباعة ،2012،بغداد العراق ص.35.

[72] - ،الرواد في مجال التصميم المسرحي ، في نشرة الجمعية الدولية،ع |242،النمسا، 1979،ص .80 .نقلا عن عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي: فلاح كاظم. مجلة الأكاديمي .ع.56. سنة 2010 .ص.207.نقلا عن الموقع الإلكتروني . **https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId=4719**

محرك البحث **www.google.com**

[73]- جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي : جبار جودي .الزاوية للتصميم والطباعة ،2012،بغداد العراق ص.35.

[74]- المرجع نفسه. ص.37.

[75]- ينظر علي عبد النبي :توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة 2005 ص.63 . نقلا عن عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي: فلاح كاظم. مجلة الأكاديمي .ع.56. سنة 2010 .ص.207.عبر الموقع الإلكتروني . **https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId**=4719

خشبة المسرح القابل لإعادة التنظيم والترتيب أن يكون معدا من أجل التغيير المتكرر ، وتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع عناصره الأمر الذي لا يستطيع كل فن على حده أن يحققه" [76].

" تختص المهام المتعلقة بالعرض، بتأطير الفضاء الركحي والإضاءة على الخشبة متابعة واستجابة للفعل الدرامي. فبين ممثلين وراقصين، وإخراج وسينوغرافيا وتصميم للملابس، تعد وظيفة السينوغراف ومصمم الإضاءة من المهام التي تجعل الجمهور يعيش مشاعر مكثفة ، عن طريق ما يقوم به تقنيوا العرض تحت إدارة مراقب الإضاءة. وسواء تعلق الأمر بركح للرقص ،أو عرض مسرحي ، أو حفل موسيقي أو أوبرالي أو حدث ما ،فإن الإضاءة روح الخشبة التي تسكنها بل إنها –في بعض الحالات- تهيمن على المسرح برؤية شاملة.[77] وهذا ما قام به حمزة جاب الله في مسرحية "انتحار الرفيقة الميتة"؛ حيث جعل من الإضاءة مرتكزا أساسيا لروح العمل المسرحي إذ هي نسق جمالي يحمل في ثناياه .

إن الحديث عن السينوغرافيا في المسرح الجزائري يقودنا صوب تقصي الأعمال الفنية التي تضمنتها ، ومن ثمة الوقوف على الملامح الثقافية ومدى تمظهرها على مستوى عناصر السينوغرافيا التي قامت عليها جملة من العروض لاسيما من وجهة نظر ثقافية.ولعل أبرز ملمح يمكن أن نجده ظاهرا ومضمرا في الوقت نفسه ويحيلنا على ملامح أخرى هو ملمح الهوية الذي يبرز بشكل واضح في الأعمال المسرحية الجزائرية في مختلف المراحل على اختلاف مشاربها وتنوع اتجاهاتها وقبل الخوض في سياق هذا الجانب الفني والجمالي،واستقرائه لابد لنا من تصنيف تقريبي بحسب ما هو متاح من معلومات حول السينوغرافيين الجزائريين والذين يمكن تقسيمهم إلى أربع أصناف :

---

[76]- ينظر علي عبد النبي :توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي رسالة ماجستير غير منشورة ،جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة 2005 ص.63 . نقلا عن عناصر سينوغرافيا العرض المسرحي: فلاح كاظم. مجلة الأكاديمي .ع.56. سنة 2010 .ص.207.نقلا عن الموقع الإلكتروني . **https://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&aId**=4719

[77] **-Métiers du spectacle vivant et de l'événementiel en éclairage. Vincent Laganier.**

https://www.lightzoomlumiere.fr/article/metiers-du-spectacle-vivant-et-de-levenementiel-en-eclairage/#comment-51729

الصنف الأول: لا تكوين له في المجال واكتسب أساسيات تصميم الديكور والملابس عن طريق الممارسة ولم يكن يسمى سينوغراف بقدر ما كان يسمى مصمم الديكور وهذا الصنف هو الذي رافق المسرح الجزائري في فترة الستينات وما قبلها.

الصنف الثاني: هو صنف كانت انطلاقته من الفنون التشكيلية ليلج باب السينوغرافيا من أوسع منافذه بالتكوين الذي أتيح له لكن ممارسته كانت خارج الجزائر وهو ما أشرت إليه في مقدمة الدراسة بصنف حمل جزائريته عبر فنه ليقدمه خارج وطنه وهذا الصنف يمثله السينوغراف العالمي عبد القادر فراح.

الصنف الثالث: هو صنف غير جزائري لكنه تمثل المحلية الجزائرية في أعماله وأسهم في سينوغرافيا الكثير من العروض لاسيما كمصممة ديكور وملابس ونقصد هنا ليليان الهاشمي الألمانية الجزائرية التي أسهمت بأعمالها في العديد من الأعمال المسرحية الجزائرية .

الصنف الرابع : هو صنف أسس لمساره بتكوين في مجال السينوغرافيا على أيدي متخصصين في المجال وطور أصحابه آلياتهم وواكبوا التطورات الحاصلة في مجال السينوغرافيا حتى أضحوا أسماء بارزة لها وزنها وحضورها في صناعة العرض المسرحي الجزائري سينوغرافيا،من بينهم عبد الرحمان زعبوبي وجيل عاصره وآخر تتلمذ على يديه منهم أحمد رزاق، حمزة جاب الله، مراد بوشهير، يحيى بن عمار، البخاري هبال، الرحموني حليم ..وهم جيل أعطى نفسا جديدا للسينوغرافيا في المسرح الجزائري .

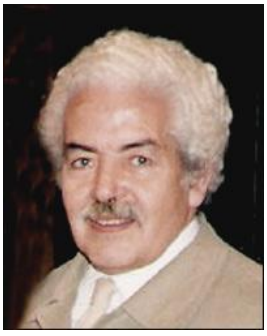
ملامح الهوية عبر السينوغرافيا :

يعتبر العرض المسرحي وعاء ثقافيا يستوعب أنماط الثقافة السائدة ويعكسها عبر عناصره الفنية التي تتراءى بدورها في شكل مضامين ثقافية أريد لها أن تتمركز في هذا العنصر أو ذاك بطريقة دقيقة ،إذ لا شيء اعتباطي ولاشيء يخضع للصدفة ،فكل شيء مدروس وبدقة لامتناهية تتمظهر بشكل متناغم، لتنصهر هذه العناصر بمضامينها وخلفياتها في بوتقة واحدة وتتوزع على مجمل العرض فتوجه المتفرج /المتلقي نحو فكرة معينة يستوعبها لتدفعه إلى اكتشاف الأكثر كلما أمعن فيها ودقق في جزئياتها المنسجمة .

بناء على ما سبق فنصيب السينوغرافيا في العرض المسرحي نصيب مهم جدا؛ بوصفها حاملا للفكر وعاكسا لرؤية فنية من زوايا جمالية، تتوزع على عناصرها من إضاءة وملابس واكسسوارات وصوت ومؤثرات ..وسنقف على جملة تجارب لسنوغرافيين في المسرح الجزائري لهم حضور فني مائز بتصاميمهم ونستكشف عبر بعض تفاصيله ملامح الثقافة المحلية وكيف تم توظيفها سنقوض هذه التصاميم لنحلل ونركبها مجددا عبر كلمات تستنطق مخبوءها وتقرأ خفاياها.

تجارب سينوغرافية جزائرية رائدة :

1. عبد القادر فراح عشق الهوية المضمر :



لم يكن السينوغراف عبد القادر فراح حينما رحل عن بلده يسعى لأن يكون جزء من الثقافة الغربية التي يحتويها لانخراطه فيها ، وتحتضنه بثقافته المحلية ومخزونه الجزائري (الإفريقي ،الأمازيغي ،العربي الإسلامي) الفسيفسائي بزخمه وتنوعه،بقدر ما كان يبحث عن ذاته المبدعة التواقة للانطلاق والانعتاق ،ذاته التي كانت كفتيل يبحث عن شعلة فينطلق عنفوان الإبداع الذي بداخله ليخرج ما بين جنباته من فن متفرد ،فيشكل أجمل التصاميم، ولعل ما شكل نقطة تحول في حياته هي جملة مستفزة قالها أحد المؤرخين الفنيين[78]، مفادها أن "الجزائريين أنصاف مواهب ولا يستمرون"[79]، كانت تلك الجملة الجارحة كافية ليرفع فراح التحدي ويصنع التميز ويثبت العكس، لكنه مع ذلك لم يكن أبدا لينكفئ على ذاته بل انفتح على ثقافة الآخر المتعدد والمتنوع (إفريقي ،آسيوي ،أوروبي،..) ليسائل ثقافات هذا الآخر عبر فنه ويستثمر عوالم الجمال الفني والأنثربولوجي الثقافي في تصاميم الأقنعة ،والملابس

---

[78] - كان هذا المؤرخ كما ذكر فراح في حوار آخر هو جين ألازار **Jean Alazard (1887-1960)** مؤرخ فني فرنسي نقلا عن عبد القادر فراح فنان أصيل في زمن بخيل: أزراج عمر .ص.**19.**

[79] - يوضح فراح قائلا :«... ثمة حدث يمكن أن أقول إنه نقطة تحول في مساري كفنان. في الجزائر العاصمة تعرفت على مجموعة من الفرنسيين، .. وفي نفس الوقت تعرفت على أمين متحف الفنون الجميلة بالجزائر، وكان مؤرخا متخصصا في تاريخ النهضة الفنية الإيطالية. عندما عرض عليه أصدقائي الفرنسيون لوحاتي ورسومي قال لهم: "إنه لا ينبغي أن تشجعوا الفنانين العرب، لأن مواهبهم تضيء قليلا ثم سرعان ما تنطفئ وتندثر «عن المرجع نفسه. ص.19. ،ويضيف معبرا عن مدى تأثره :«كان هذا الرجل محل تقديري، كما كانت أبحاثه في الفن محل إعجابي، ونظرا لهذه العوامل فقد أثر فيّ قوله .. تأثيرا حادا، ولكي أبرهن له العكس قررت أن أختار السفر إلى باريس لدراسة الفنون، وصقل موهبتي الفنية». نقلا عن ذات المرجع ص. 11.

والاكسسوارات، وتأثيث الفضاء المسرحي بتلوينات ثقافية وأشكال مستوحاة من ثقافات مختلف الشعوب، دون أن يتنصل من جزائريته، ليسهم من خلال ذلك كله بفنه وإبداعه في صناعة العرض المسرحي عبر تشكيل سينوغرافيا روائع فرقة شكسبير الملكية **Royal Shakespeare Company**ولا كوميدي فرانسيز [80]**La Comédie Française**وغيرهما من الفرق ويتعامل مع كبار الفنانين في العالم من أمثال بيتر بروك ،كليفورد ويليامز ، لميشال سانت دينيس**Michel Saint Denis** الذي كان معاونا له ،،، وأسهم عبد القادر فراح بأعماله التي تزيد عن **350** في صناعة التميز وإحداث الفارق ،بل إن بعض لوحاته وتصاميمه بيعت وتعرض حاليا بمتحف فيكتوريا وألبرت البريطاني لتشكل جزء من معروضات المتحف منها أزياء مسرحية ريتشارد الثالث[81] (ينظر التصاميم الفريدة لهذه المسرحية أدناه) .

---

[80]- يذكر أن تصاميمه للمسرحين الفرنسي والبريطاني بلغت ذروة نجاحها وتألقها في منتصف السبعينات مع ألان هوارد **Alan Howard** حينما كان يدير إنتاج مسرحيات هنري الخامس ***Henry V*** وهنري الرابع الجزأين الأول والثاني ***Henry IV*** والتي استمر عرضها سويا لمدة خمس سنوات متتالية، إضافة إلى النسخة الفرنسية من ريتشارد الثالث ***Richard III*** مع روبرت هيرتش **Robert Hirsch** والتي تم عرضها في كوميدي فرانسيز **Comédie Française**ثم بألدويش **Aldwych**سنة 1973. نقلا عن :

- Abd'Elkader Farrah Innovative theatre designer whose sets for the RSC helped to bring the company to its artistic peak, January 11 2006, 12:00am, The Times.

[81]- إخراج تيري هاندز **Terry Hands** . نص وليام شكسبير **William Shakespeare**؛ ترجمة جان لويس كورتيس **Jean-Louis Curtis**؛ موسيقى غي وولفندن**Guy Woolfenden** ؛ ديكور وأزياء عبد القادر فراح **Abdelkader Farrah**;.. العرض من إنتاج الكوميديا الفرنسية **la Comédie-Française** ؛ مع جاك آيزر **Jacques Eyser** في دور (رئيس أساقفة إيلي) **(archevêque d'Ely)**, وميشيل أومونت **Michel Aumont** في دور (ريتشارد) **(Richard)**وفرانسوا شوميت **François Chaumette** , في دور (باكينغهام) **(Buckingham)** [وآخرون] ملاحظة: 6 عروض. من تقديم **Comédie française**. تم تقديم العرض كجزء من مهرجان أفينيون **d'Avignon Festival** السادس والعشرين.**Dir. P. Puaux** . (11 يوليو - 14 أغسطس 1972) نقلا عن :

https://data.bnf.fr/fr/39496903/richard_iii_spectacle_1972/

82

أزياء ريتشارد الثالث توقيع عبد القادر فراح

[82]- **Costume de Richard III par Abdelkader Farrah, porté par Michel Aumont dans Richard III, mise en scène de Terry Hands, Comédie-Française - Festival d'Avignon, 1972. Coll. CNCS/ Comédie-Française © CNCS / Photo Pascal François. https://www.pinterest.fr/pin/118008452710993513/**

83

لقد كان عبد القادر فراح [84]حاضرا عبر أعماله بروحه قبل جسده بذاته وهويته وإنسانيته قبل محليته الضيقة،هو ذاك السينوغرافي العالمي الذي يحمل هويته بين أضلعه وعبر ما تجود

---

[83] **- Headdress by Abdelkader Farrah for Lady Anne, worn by Ludmila Mikael in Richard III, directed by Terry Hands, Comédie-Française - Avignon festival, 1972. Photograph: Pascal François/CNCS.**
un/17/barwww.theguardian.com/stage/gallery/2014/jd-garb-shakespeare-costumes-from-around-the-world-in-pictures?epik=dj0yJnU9Umo4RFV6U001VmZURmVmM1FURS1nNmQzYkpyaWQ4d3kmcD0wJm49b1lEck4yZngyenlxVFdMbGRwT1NXUSZ0PUFBQUFBR0FNak84

[84]- هنالك أطروحة دكتوراه قدمها د/الغيث عبد الله حسان أحمد من الكويت ،في فلسفة الدراما سنة 2002،خص بها عبد القادر فراح وفلسفته في التصميم السينوغرافي ،ولحسن الحظ أنه أنهى فصولها في حياة الراحل الذي قدم له تفاصيل هامة جدا إضافة إلى تحليله لمجمل أعماله الشكسبيرية في مقارنة مع أعمال جون بيري**John Bury** وكريستوفر مورلي **Christopher Morley**،في دراسة قيمة بجامعة لندن قولدسميثز عنوان هذه الأطروحة . **Al-Ghaith, Abdullah Hassan Ahmed *Theatre Design at the Royal Shakespeare Theatre (Stratford upon-Avon) (1963-1977) with Special Reference to the Work of Abd'Elkader Farrah.***

به قريحته الفنية التي لطالما ظهر -عبر تصاميمه- أنها تحمل جزائريته ووطنيته[85] ،وما سجلته ذاكرته البصرية في صغره وهو المولع بالصور النابضة بالحياة في محيطه التي ذابت وانصهرت بذكاء عبر عالمية وإنسانية ما يقدمه ،لا غرابة في ذلك فهو فنان « ..أصيل **Atochtone**منفتح على العالم الخارجي«[86]. كما كان في الوقت نفسه وفيا لمبادئه ومخلصا لعاداته وتقاليده وكل ما تحمله ثقافته الجزائرية في أدق تفاصيلها ،والتي حملها فنه بوفاء ظهر عبر تصاميمه .ويؤكد الغيث حسان عبد الله أن تصاميم فراح المسرحية (السينوغرافية) كانت تشكل ظاهرة في عروض المسرح البريطاني بالتجديد الذي يميزها والذي ظهر جليا في أعمال شكسبير،مؤكدا أن زملاء فراح كانوا يرون فيه وفي أعماله نهجا متفردا في السينوغرافيا .ويذكر طريقته المتفردة في تقديمه للرموز الهيروغليفية عبر تصاميمه السينوغرافية التي تعكس خلفيته وارتباطه بالثقافة الشرق أوسطية[87].

ولا شك أن مخيال عبد القادر فراح كان محملا بصور شتى لطفولة سجل فيها تفاصيل الحياة وأثر كل من في محيطه على غرار القصص التي كانت ترويها له ولإخوته أخته حليمة التي نقلته إلى عوالم "ألف ليلة وليلة" بخوارقها وغرائبيتها وأسهمت في تنمية الحس الجمالي لديه ،وكذا روح المشاركة التي تميزت بها عائلته إضافة إلى النشاطات التي عايشها –والتي كان لها دور كبير في إبداعه وانعكست على فنه - لاسيما منها الولائم التي يقيمها جده الشيخ الميسوم بما فيها "الطعم" بالزاوية والتي تمتزج فيها الحضرة الصوفية بالأهازيج والصلوات والموسيقى والحضرة العيساوية ، وسباق الخيل، ناهيك عن المداح أو الْمُسيَّحْ الذي كان يستهويه بصناعته للفرجة بأجمل صورها ،ما جعله يحتفظ به في ذاكرته ويسعى إلى تحليله ، خاصة ما تعلق بضيقه واتساعه حسب نوعية ما يرويه لمسيح فيما يشبه -حسب عبد القادر فراح- عملية

---

[85] -يذكر أن عبد القادر فراح رفض جائزة التحالف الفرنسي التي اقترحها أندريه مالرو احتجاجا على احتلال فرنسا للجزائر .ينظر آزراج عمر :عبد القادر فراح فنان أصيل في زمن بخيل .ص.33.

[86] **- Abdelkader Farrah, un artiste éclectique au parcours ignoré. Publié le : mercredi, 14 mars 2018 20:13 .Catégorie : Culture Algérie Presse Service. http://www.aps.dz/culture/71147-.**

[87] **-Al-Ghaith, Abdullah Hassan Ahmed. 2002. *Theatre Design at the Royal Shakespeare Theatre (Stratford upon-Avon) (1963-1977) with Special Reference to the Work of Abd'Elkader Farrah*. Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London [Thesis]**

(الشهيق=الضيق) حينما تضيق الحلقة بروادها للإنصات لما يقوله المداح بصوت خافت، وعملية (الزفير =الاتساع) حينما تتسع الدائرة أكثر لتفسح المجال للمداح ولرواد الحلقة بمتابعة السرد في نقاط قوته خاصة ما يضحك من الأحداث ، ويعزو فراح ماحققه إلى تلك الفترة الغنية من طفولته قائلا:"إن ما يحدث للناس يشبه تماما ما يحدث للنباتات ..المهم هو البذرة ،والجذور أما الباقي ..يأتي في الدرجة الثانية ،إن المسألة تكمن في الظروف ، والمناخ،والحظ الجيد والإرادة القوية .قد كانت طفولتي غنية جدا إنها مخزون من التجارب ،والمشاعر والتقاليد الروحية التي لاتنضب أبدا "[88] ..

تقنية لمسيح بريشة فراح[89]

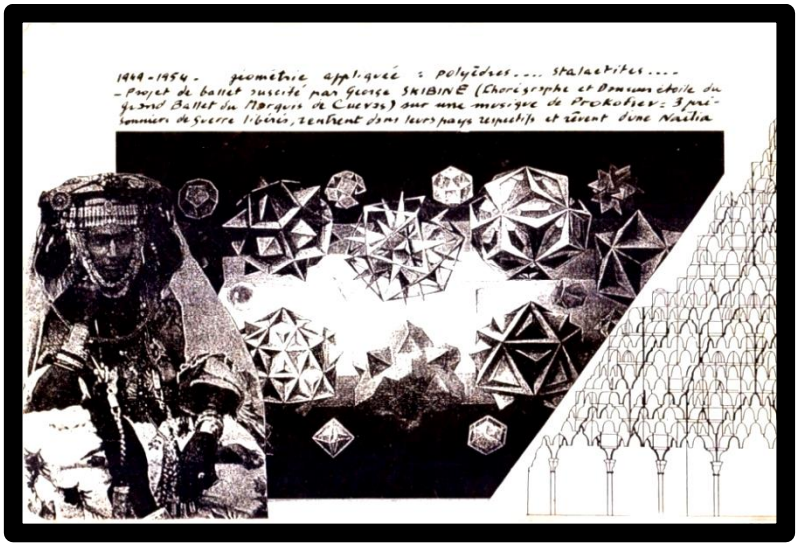
ومن جهتها شكلت التقاليد الاجتماعية والموسيقى القديمة، وأغاني البدو، تأثيرا ايجابيا على تكوين عبد القادر فراح الفني،كما يشير إلى الأثر المحزن الذي تركته الفترة التاريخية التي كان فيها المستعمر الفرنسي يجند الجزائريين بالقوة، ويرسلهم ليحاربوا ضد هتلر، وكانت عائلات

[88] - أزراج عمر :عبد القادر فراح فنان أصيل في زمان بخيل المسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي ،ص16.

[89] - الصورة الصورة من أرشيف المخرج التلفزيوني علي عيساوي مشكورا .

هؤلاء الضحايا الريفيين ترافقهم إلى محطة القطار، وتستسلم للبكاء، على النحو الذي كان يحدث في التراجيديا اليونانية، وغناء الفلامنكو بإشبيلية[90].

سنتوقف فيما يلي عند بعض الأزياء التي صممها عبد القادر فراح في بعض أعماله والتي تشي بمحليته ووفائه لانتمائه ..فالمتأمل للصورة رقم **(1)**سيقف على زي لامرأة صحراوية جزائرية، تحديدا الزي النايلي وقد وظفه عبد القادر فراح ، في عرض باليه بين سنوات **-1949 1954**بتفاصيله الدقيقة كما في الثقافة المحلية الجزائرية ومشابها تماما لما هو معروف في الصحراء الجزائرية عموما وبسكرة على وجه الخصوص كما في الصورتين **2/3** ، وهذا ما يؤكد



الزي النايلي للمرأة الصحراوية وظفه فراح في عرض باليه لجورج سكيبين [91] George Skibine

[90] -ينظر أزراج عمر :عبد القادر فراح فنان أصيل في زمان بخيل،ص16.

[91] -الصورة من أرشيف المسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي **T.N.A**.

92

صورة (1) حقيقية للزي التقليدي النايلي صورة (2)

على أن عبد القادر فراح[93] انفتح في الأعمال التي قدمها في أوروبا على مخزونه التراثي الجزائري مما يعكس بلا شك اطلاعه الواسع على "الثقافة الشعبية الجزائرية ،والألبسة التقليدية ونذكر هنا ما قاله من أنه عندما صمم بعض المسرحيات الإغريقية تذكر أزياء نساء جبال الأوراس، والصحراء[94] . وإلى جانب اللباس التقليدي الجزائري فقد كان مولعا أيضا بالصناعات التقليدية ،كصناعة اللعب البدائية بأزيائها المدهشة، ونسج السجاد،.. وقد وظف هذه الخلفية التراثية لاحقا في تصميمه لمسرحية (المسحور) لمؤلفها بيتر بارنز .[95]"**Peter Barns**

وفي زي آخر يستحضر عبد القادر فراح محليته في تفاصيل تصميمه لزي هنري الرابع في المسرحية التي أخرجها ألان هوارد و"لقد تميزت أزياء مسرحيات هنري بالبحث عن عمق الأداء المسرحي وكانت هنالك علاقة وطيدة بين تصميم

---

92 - https://azititou.files.wordpress.com/2012/10/0acomon1878biskrab.jpg Mauresque De Biskra 1870.

93 -للمزيد يراجع ، عبر الحدود المسرح وقضايا الهجرة :كتاب جماعي .ليلى بن عائشة :تمثلات الجمالية لثقافية في سينوغرافيا عبد القادر فراح عبر روائع شكسبير ،الناشر مجلة دراسات الفرجة ،طنجة ،المغرب ، 2019ص,135.

94 - ينظر أزراج عمر :عبد القادر فراج فنان أصيل في زمن بخيل . ص .27.

95 -عبر الحدود المسرح وقضايا الهجرة :كتاب جماعي .ليلى بن عائشة :تمثلات الجمالية لثقافية في سينوغرافيا عبد القادر فراح عبر روائع شكسبير ص,135.

[96]

زي هنري الرابع تصميم عبد القادر فراح

فضاء الخشبة والأزياء حيث أن فراح قال:« أنه لا يسعى إلى علبة يهيمن عليها الإيهام بل إنه يسعى إلى تحرير المتفرجين«[97] كما أن الخشبة صممت خصيصا عارية للتركيز على الأداء ،لقد أُجْبِر الممثلون على البحث عن سبل لإعطاء معنى عميق للزمان والمكان عبر أدائهم ،إنه ببساطة -يضيف- تصميم يلقي بالممثلين وسط الجمهور ،ومن ثمة لا مجال للضعف الذي يتوارى خلف تصميم الفضاء الركحي[98].

لقد أحدث فراح بتصاميمه السينوغرافيا ديكورا وأزياء واكسسوارات وإضاءة وموسيقى ،.. صدمة [99]خلخل بها منظومة الأشكال السائدة وأعطى مفهوما آخر مغايرا لأعمال شكسبير التي خرجت من العباءة الكلاسيكية لتلج الحداثة في كل ملامحها ،إذ لم يتوانى للحظة عن اختراق تقاليد الإخراج المسرحي التقليدي لاسيما على مستوى المزج في الأزياء والتجسيد

---

[96] -الصورتان من أرشيف المسرح الوطن محي الدين باشطارزي .T.N.A

[97] - Henry V , James Loehlin, Henry V,Manchister university press / https://books.google.dz/books

[98] Ibid.

[99] -كان فراح قبل وفاته يعتزم تقديم مشروع كتاب عن المسرح يوجه للقارئ العادي ،وآخر أكثر مهنية يتضمن 20 مساهمة قدمها للمسرح المعاصر مؤكدا بقوله:"لقد علمتني التجربة في باريس في فترة الخمسينات أن بعض أفكاري تعرضت للسرقة .وبعضها استعمل بشكل سيء من طرف أناس يملكون الوسائل ،تبنوا تلك الآفكار وكأنها من إبداعهم " يراجع الحوار الذي أجراه عمر آزراج مع عبد القادر فراح ,عبد القادر فراح فنان أصيل في زمن بخيل , ص.23.

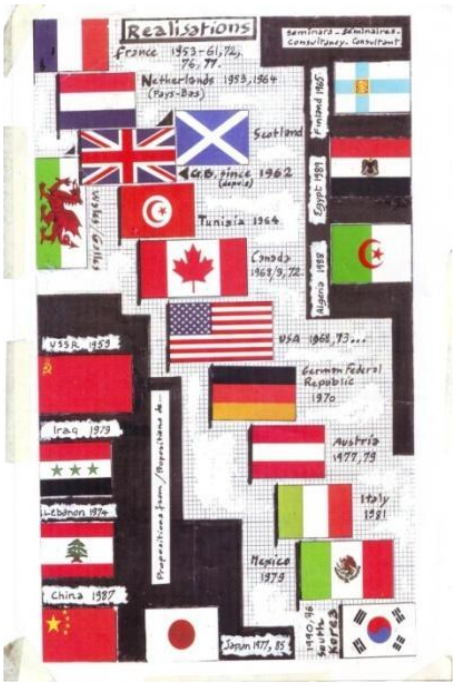
الفني للمواقف المسرحية ,...ويضيف فراح –"بالنسبة لمسرح شكسبير فإنني وجدته عند وصولي إلى بريطانيا عام 1959-1961 يخضع إما للصيغة النابوليونية،أو للصيغة التاريخية المتحجرة .أو للأسلوب الحديث اللازمني. أما الآن فقد تغير كل شيء وأضحى مضمون مسرحيات شكسبير حقلا للتأويل ،والتعبير الحر عن الأفكار بالتصاميم المسرحية الملائمة"[100].

صور من مسرحية روميو وجولييت سينوغرافيا عبد القادر فراح بلمسة حداثية مغايرة

وبصفته فنانا متنوعا لم يقتصر فراح على مجالات الفنون التشكيلية والسينوغرافيا، فبالإضافة إلى أنه رسام ،هوأيضا مصمم أغلفة كتب، ومؤلف وكاتبا لعدد من المقالات المنشورة على صفحات مجلات متخصصة مثل مجلتي **Conflience Esprit**،كما أبدع 17 مقطوعة موسيقية مستوحاة من التراث الإفريقي والعربي والتراث المتوسطي تعكس تنوع وثراء الذوق

[100] - أزراج عمر :عبد القادر فراج فنان أصيل في زمن بخيل . ص .**13**.

الفني لديه[101] واشتغل على أكثر من 350 عرضًا ، بما في ذلك المسرحيات والأوبرا والباليه والمسرحيات الموسيقية في جميع أنحاء أوروبا ، وكذلك في الولايات المتحدة الأمريكية والمكسيك وتونس وبلدان أخرى ، كما تعامل مع حوالي أربعين مخرجًا و 77 مؤلفًا وعشرات الملحنين المشهورين ، كما كان رائدا فيالتكوين والتدريس في المؤسسات المختلفة[102]. كما يتضح من المخطط أدناه الذي كتبه بخط يده مع تحديده للفترات الزمنية ،والأماكن التي اشتغل فيها ،وتحديد طبيعة عمله أو دوره .



مخطط بالبلدان التي اشتغل فيها فراح

يبقى أن نقول أن عبد القادر فراح علامة فارقة في السينوغرافيا على المستوى العالمي حمل ثقافته ومحليته واحتضن ثقافات العالم وتشرب المعاني الإنسانية التي تحملها في ثناياها ،كان قرّيئا واسع الاطلاع ومكتشفا لمختلف الفنون والعلوم ليستثمر كل ذلك في سينوغرافياه التي لا تحمل جمالية فحسب بل تحمل درامية وقيما، تنبني في الوقت نفسه على فلسفة ورؤية

---

[101] - عبر الحدود المسرح وقضايا الهجرة :كتاب جماعي .ليلى بن عائشة :تمثلات الجمالية لثقافية في سينوغرافيا عبد القادر فراح عبر روائع شكسبير، الناشر مجلة دراسات الفرجة ،طنجة ،المغرب ، ص.135

[102] - **https://www.dzbreaking.com/2018/03/15/prominent-algerian-artists-abdelkader-farrah/**

شاملة لا تقف عند حدود ما هو بسيط ،بل تصنع ما هو استثنائي ومختلف وبديع في الآن ذاته ولا غرو أنه يؤمن إيمانا قاطعا أن نجاحه إنما يعزى لاطلاعه الواسع على ثقافات العالم في تنوعها واختلافها وتمايزها من جهة وتمسكه بجذوره ومنابعه التراثية الأصيلة والتاريخية العريقة في محليتها وقوميتها من جهة ثانية، لتثمر هذه المعادلة فنا راقيا وإبداعا استثنائيا لو قدر له أن يصل إلى أجيال لاحقة لغير ذلك معالم الفن المسرحي على مستوى السينوغرافيا في الجزائر وكذا في العالم العربي، كما شهد له العارفون من الفنانين في أوروبا وأمريكا وغيرهما ..

.

2- ليليان الهاشمي عشق الجزائر اللامتناهي :(1942/2002) [103]

تعتبر ليليان الهاشمي أول من اقتحم عالم السينوغرافيا من النساء في الجزائر حيث كان أول عمل لها في سنة **1973** في مسرحية العاقر نص زهير بوزرار وإخراج الهاشمي نور الدين أين صممت سينوغرافيا هذا العمل المسرحي[104] لتكون بذلك أول امرأة سينوغرافية في المسرح الجزائري تضع لمستها الفنية على العمل المسرحي،ومما تجدر الإشارة إليه أن الحديث عن هذه الشخصية [105]وجهودها الفنية في مجال السينوغرافيا في المراجع قليل جدا[106] إن لم يكن منعدما ،لذلك سنسعى لإضاءة خافتة قد تسعفنا في تلمس ما قامت به هذه المبدعة، فبمجرد وصولها إلى الجزائر رفقة زوجها المخرج نور الدين الهاشمي شرعت في الاشتغال على تصاميم

---

[103] -ولدت في مدينة زيوريخ السويسرية ونشأت في ألمانيا الديمقراطية ،قبل أن تختار الجزائر وطنا لا بديل عنه منذ 1970حينما استقرت فيها مع زوجها المخرج نو الدين الهاشمي .ينظر حسينة بوشيخ : جماليات السينوغرافيا ."مسرحهن" نشرية المهرجان الوطني للإنتاج المسرحي النسوي.ع.24 بتاريخ 5 مارس 2015.ص.3.

[104] - ينظر كتيب الذكرى الخمسون لتأميم وتأسيس المسرح الوطني الجزائري (1963-2013) من 8 جانفي إلى 8 فيفري 2013 منشورات وزارة الثقافة ،الجزائر .ص.44.

[105] - في الطبعة الأخيرة من مهرجان المسرح النسوي سنة 2015 الذي كانت تشرف عليه بصفتها محافظة الفنانة الراحلة صونيا ،تم تخصيص مساحة للفنان ليليان الهاشمي .

106

- Belkacem Boumaila : Elle fut la 1re femme scénographe: Liliane Hachemi était une artiste complète

.Le Temps d'Algérie journal en ligne https://www.letemps-dz.com/elle-fut-la-1re-femme-scenographe-liliane-hachemi-etait-une-artiste-complete/

لعروض مسرحية لاسيما مع المسرح الوطني (TNA)[107] أين تركت بصمتها في العديد من الأعمال وأثرت الريبرتوارالمسرحي الجزائري بتصاميم سينوغرافية أبانت فيها عن قدرة فنية عالية وذوق جمالي متميز.

وإذا كان البعض يحدد بداية ليليان الهاشمي الفنية في السبعينيات من القرن الماضي فإن بدايتها أو بالأحرى بصمتها الأولى في المسرح الجزائري تعود إلى إلى الستينات وتحديدا سنة 1964 في مسرحية "المرأة المتمردة" نص لوليام شكسبير وإخراج علال المحب، تضاف إليها مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" لبيرتولد بريخت (1969)، التي اقتبسها محمد سطامبولي وأخرجها الحاج عمر. كما ورد في أرشيف المسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي :

ملصقة مسرحية المرأة المتمردة[108]

---

107 **-Belkacem Boumaila : Elle fut la 1re femme scénographe: Liliane Hachemi était une artiste complète .Le Temps d'Algérie journal en ligne https://www.letemps-dz.com/elle-fut-la-1re-femme-scenographe-liliane-hachemi-etait-une-artiste-complete.**

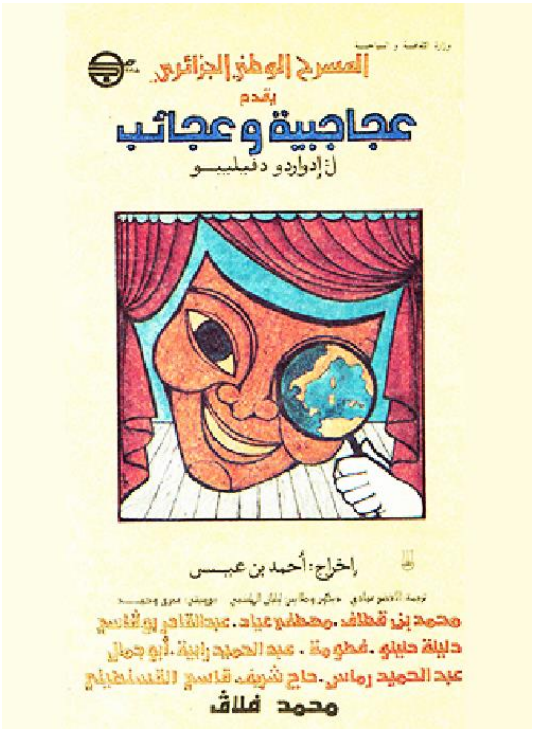
[108] - الموقع الإلكتروني للمسرح الوطني **T.N.A** أيقونة التوثيق (ملصقات المسرحيات) **http://www.tna.dz**/أرشيف-الملصقات/

"السنة : 1969 عنوان العرض : دائرة الطباشير القوقازية المؤلف : بوتولد بريخت الإقتباس : محمد اسطمبولي المخرج : حاج عمر سينوغرافيا[109] : بوزيد و عباس" [110] حازت هذه المسرحية على الجائزة الأولى في مهرجان المسرح العربي بدمشق ، سوريا. وبعيدا عن بدايتها الفعلية في الستينيات أو السبعينيات من ا ألفية الماضية فإن ليليان الهاشمي استمرت في خدمة المسرح الجزائري لمدة ثلاثة عقود. كان توقيعها في Pygmalion لبرنارد شو ، في مسرح قسنطينة عام 1971 في مسرحية "مسحوق الذكاء" لكاتب ياسين (1971) وآخرين.. وفي وهران، حلّقت ليليان مع عرض "حوت ياكل حوت" عام 1975، وفي عروض أخرى، ناهيك عن أعمال عديدة لصالح المسرح الوطني والتلفزة الوطنية والمركز الوطني للإنتاج والتوزيع السينمائي آخرها فيلم "مجنون ليلى" عام 1989. درّست في الجزائر العاصمة وأنتجت أزياء ومجموعات للسينما والتلفزيون والباليه الجزائريين وللإشارة فإن ليليان كانت مصممة سينوغرافيا لفرقة برلينر (المسرح الذي أسسه بريخت).ومن الأعمال المسرحية التي شاركت ليليان الهاشمي بوضع لمستها الفنية سينوغرافيا أو بصفتها مصممة ديكور مسرحية الطمع يفسد الطبع تأليف وإخراج نور الدين الهاشمي سنة **1975** ،وكذا و"الإنسان الطيب من سيتشوان" إخراج نور الدين الهامشي سنة 1976 .إضافة إلى مسرحية عقد الجوهر تأليف امحمد بن قطاف وإخراج زياني شريف عياد سنة 1984،دون ان ننسى عجاجبية وعجائب تأليف إدواردو فيليبو وإخراج أحمد بن عيسى سنة .**1986**[111]

[109] - لم يتم ذكر اسم ليليان هنا ولكن أغلب الظن انها صممت الملابس والمناظر ونفذ كل من بوزيد وعباس السينوغرافيا.

[110] - الموقع الإلكتروني للمسرح الوطني **T.N.A** أيقونة التوثيق (مسرحيات) **http://www.tna.dz**/مسرحيات-سنة-1963-سنة-1969/

111 - Belkacem Boumaila : Elle fut la 1re femme scénographe: Liliane Hachemi était une artiste complète .Le Temps d'Algérie journal en ligne https://www.letemps-dz.com/elle-fut-la-1re-femme-scenographe-liliane-hachemi-etait-une-artiste-complete



ملصقتي مسرحيتي عجاجبية وعجائب وعقد الجوهر [112]

[112] - الموقع الإلكتروني للمسرح الوطني T.N.A أيقونة التوثيق (ملصقات المسرحيات) http://www.tna.dz/أرشيف-الملصقات/

مخطط مسرحية عجاجبية وعجب [113]

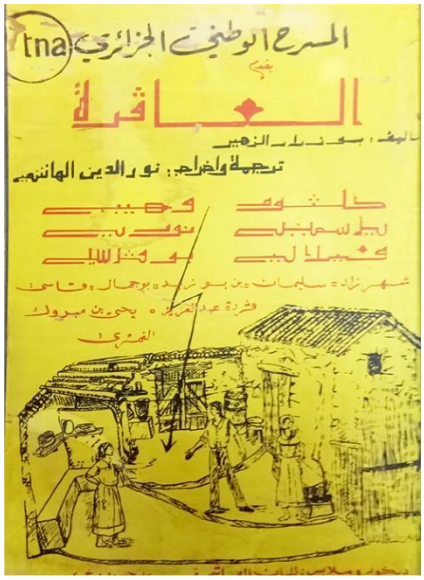
بعض التصاميم لأزياء من توقيع ليليان الهاشمي تعكس الطابع الأوروبي [114]

إن مما لاشك فيه أن ليليان بثقافتها الأوروبية (كما تعكسه الصور)أعلاه) والتحامها بمكونات المجتمع الجزائري وثقافته المحلية بطابعها المختلف (كما في الصور أدناه) ،أثره باد على مستوى تصاميمها، بل واصطبغت أعمالها بهذا التزاوج أحيانا ،أو استقل أحدهما عن الآخر أحيانا أخرى، بحسب طبيعة العمل المسرحي وما يفرضه كما يظهر في تصاميم مسرحية العاقر التي تحمل البيئة الجزائرية بمكوناتها سواء على مستوى قطع الديكور أو على مستوى الاكسسوارات أو تصميم الملابس كما يظهر في الصور التالية ،والتي تظهر تشبع الفنانة

[113]- الصورة من أرشيف الناقد عبد الناصر خلاف مشكورا /

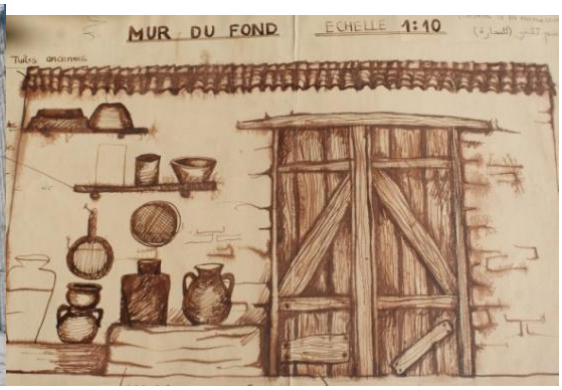
[114]- ينظر كتيب الذكرى الخمسون لتأميم وتأسيس المسرح الوطني الجزائري (1963-2013) من 8 جانفي إلى 8 فيفري 2013 منشورات وزارة الثقافة ،الجزائر

بالثقافة المحلية الجزائرية في أدق تفاصيلها وهو ما تعكسه التصاميم التي يكفي أن نتأملها مليا لنقف على خصوصية اللباس وأسلوب الحياة ونمط



ملصقة مسرحية العاقرة باللغتين العربية والفرنسية[115]

المعيشة عبر (اللباس الاكسسيوارات وقطع الديكور الواقعية والأشياء الموظفة في السياق الدرامي كما تعكسه الصور .



(1) جزء من مخطط مسرحية العاقر

(2) صورة من مسرحية العاقر

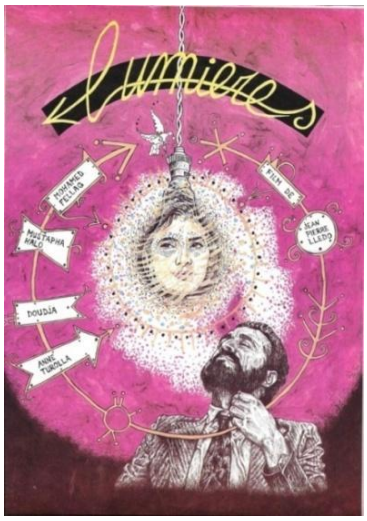
[115] - الموقع الإلكتروني للمسرح الوطني T.N.A أيقونة التوثيق (ملصقات المسرحيات) http://www.tna.dz/أرشيف-الملصقات/

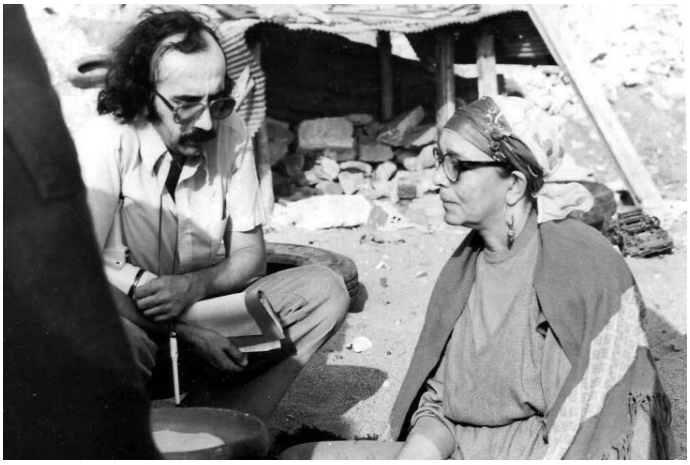
صورة(3) تصاميم لأزياء محلية مع اكسسواراتها تعكس البيئة الجزائرية صورة (4)[116]

ومن المسرح إلى السينما حيث عرفت ليليان الهاشمي كمصممة ملابس أكثر منها مصممة ديكور ويتضح ذلك عبر الأفلام التي شاركت فيها من بينها فيلم **Lumières**[117] سيناريو وإخراج جان بيير ليدو **Jean-Pierre Lido** الذي كانت الأزياء فيه من تصميمها ومزجت بين المحلية الجزائرية كما في صورة دوجة، بزيها اليومي البسيط "فولارة" وإلا "محرمة" تغطي شعر الرأس بعقدة جانبية ،وجبّة أو قندورة (بدعية)، وشال على الكتفين (كما يتضح في الصورة أدناه) والأزياء الأوروبية كما في زي آن تورولا **Anne Turolla** في دور مارلين مونرو **Marylin Monroe**

[116] - الصور الأربع من الأرشيف الخاص بالناقد عبد الناصر خلاف مشكورا .

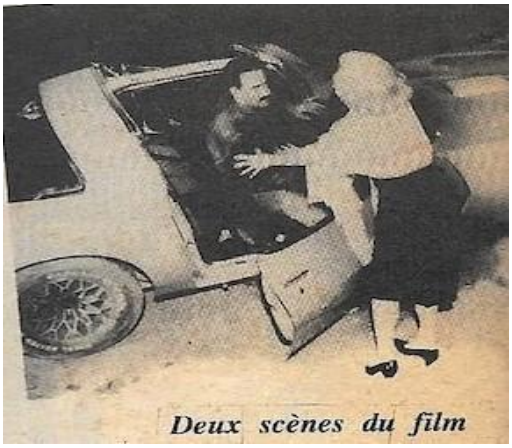
[117] - الفيلم بطولة محمد فلاق ومصطفى حلو ،وأداء دوجة في دور الأم ،التوأم أمينة وفاطمة الزهرا مسعود ناصر **Amina et Fatma-Zohra ; Messaoud-Nacer – Sœurs jumelles**، ، وآن تورولا **Anne Turolla** في دور مارلين مونرو **Marylin Monroe** بمشاركة يحي بن مبروك ،قاسي تيزي وزو ، وآخرون **https://www.jeanpierrelledo.com/jplvimeo/lumieres/**





ملصقة فيلم أضواء لجان بيير ليدو [118] دوجة في دور الأم مع المخرج جان بيير ليدو

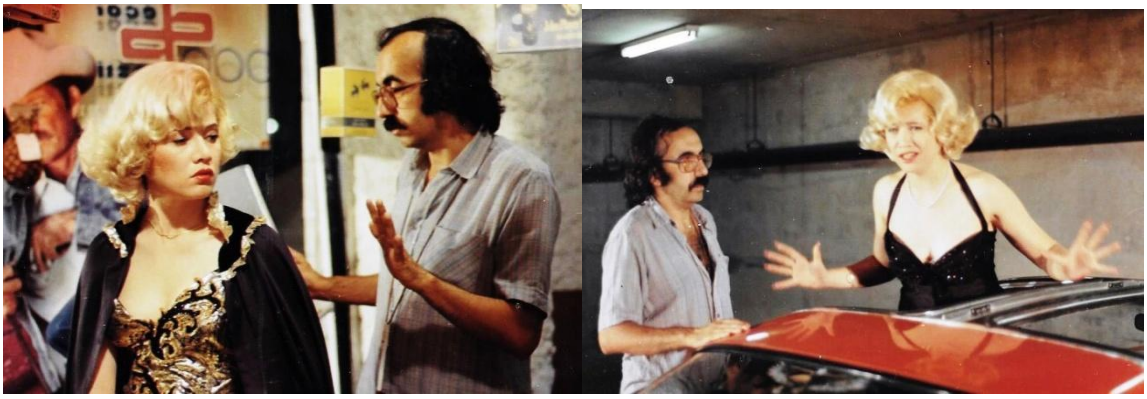
بفستان أسود مفتوح على الصدر وشال أو **Echarpe**أبيض يغطي الكتفين لآن تورولا كما في الصورتين التاليتين ،



[118] - **https://www.jeanpierrelledo.com/jplvimeo/lumieres/**

آن تورولا في دور مارلين مونرو ومحمد فلاق في لقطتين من فيلم أضواء Lumires[119]

أو وفستان سهرة أسود برتوش لأحجار محدودة متناثرة على الصدر ،و فستان أسود مطرز بخيوط ذهبية ورداء أسود بلمسات تطريز ذهبية عند العنق /والقفا وعلى الكتفين كما في الصورتين التاليتين .



120

صورتان لآن تورولا بزي أوروبي مع المخرج وهو يوجهها

لقطات من فيلم أضواء تظهر لنا فيها الأزياء العادية ملابس الحياة اليومية التي يرتديها سكان العاصمة [121]

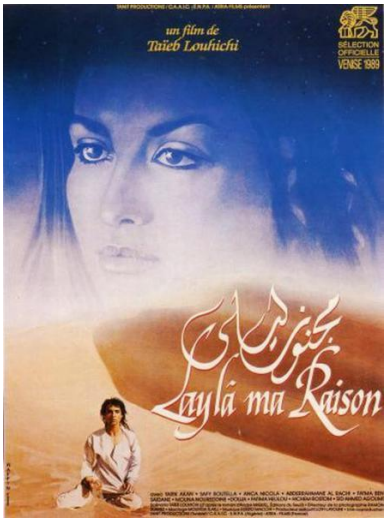
---

[119]- https://www.jeanpierrelledo.com/lumieres-fin-tournage-revolution-africaine-05-08-1988/#gallery -

[120]- JP-Lledo-dirige-Anne-Turolla-en-Marylin-1988-LUMIERES1. https://www.jeanpierrelledo.com

[121]- LUMIERES-Synopsis-francais-et-espagnol-Photo https://www.jeanpierrelledo.com/jplvimeo/lumieres/.

ولعل الفيلم الذي يعكس أزياء محلية -في طابعها التقليدي - جزائرية وتونسية مشتركة من تصميم ليليان الهاشمي كانت من نصيب فيلم "مجنون ليلى"[122] إنتاج مشترك جزائري تونسي فرنسي من إخراج التونسي الراحل ناصر الوحيشي ، حيث عكست الأزياء في تصاميمها ملامح الأزياء الصحراوية التي لا تختلف كثيرا بين تونس والجزائر .



ملصقة فيلم مجنون ليلى[123]

[122] - فيلم مجنون ليلى اقتباس وسيناريو الطيب الوحيشي وحوار أندري ميكال والطيب الوحيشي ،عن كتاب الأغاني للأصفهاني ، ورواية ليلى يا عقلي **Layla ma Raison** لـ **André Miquel** والتي صدرت عن دار لوسوي **Le SEUIL** باريس: تمثيل طارق آكان ،صافي بوتلة ،عبد الرحمان آل رشي ،منى نور الدين ،فاطمة بن سعيدان ،دوجة ،فطيمة حليلو ،بركات وبمشاركة هشام رستم وسيد احمد أقومي .أنتج الفيلم في سنة 1989

[123]- ملصقة الفيلم من الموقع الإلكتروني للمخرج الراحل الطيب الوحيشي **http://www.taieblouhichi.com/filmography**/05 ينظر أيضا موقع مجلة **Aficulture** على الرابط . **http://africultures.com/films/?no**=669

صور من الفيلم "ليلى" إحدى صديقات ليلى

الملاحظ أن الأزياء نسائية (كما في الصور السابقة) أو الرجالية (كما في الصور اللاحقة) كلها تحمل ثقافة المنطقة المغاربية في عادات اللباس من زي الملحفة بالنسبة للنساء على اختلاف ألوانه (ورتوشات تصميمه) التي تميل إلى ما هو فاتح بالنسبة للشابات في الغالب كما هو عليه لباس ليلى في الصورة السابقة ، وقد يكون داكنا جزئيا ليدل على أنه لباس الحياة اليومية كما في الصور التالية،

والزي الرجالي الذي لا يخرج عن إطار البرنوس والجبة والشاش)قطعة القماش) الذي يلف على الرأس بطريقة معينة مع اختيار لون فاتح للشباب خاصة كما هو لباس قيس الذي يتسم باللون الأبيض أو على الأصح العاجي Blanc cassé ،

صورة قيس بعد عودته من سفره صورة لقيس وهو يتأهب للانتحار قيس بعد الانتحار[124]

وقد يضاف إلى الزي الرجالي -كما صممته ليليان في هذا الفيلم- رداء بلون مشرق ومطرز بلون ذهبي، وحزام بقماش مذهب، إذا كانت الشخصية ذات جاه ومال كما توضحه صورة سيد احمد أقومي (أدناه) .

[124] -هذه الصور والصور السابقة من فيلم مجنون ليلى (**captures d' ecran**). موقع مجلة **Africulture** على الرابط .
http://africultures.com/films/?no=669

سيد احمد أقومي رفقة ليليان الهاشمي بزي من الأزياء التقليدية المصممة من قبلها لفيلم مجنون ليلى[125]

ومن الأهمية بمكان التذكير بأهم الأعمال التي أسهمت فيها ليليان الهاشمي لصالح التلفزيون الجزائري وهي فيلم "الدويرة" من إخراج زوجها نور الدين الهاشمي ،وبمشاركة واسعة لألمع نجوم المسرح والسينما الجزائرية كل من صيراط بومدين ،عز الدين مجوبي ،امحمد بن قطاف ،صونيا ،دليلة حليلو ،أرسلان وبمساهمة عايدة قشود،محمد حيمور ، وعبد الله بوزيدة وآخرون وقد صممت ليليان الديكور والأزياء والأقنعة في هذا الفيلم الذي قدم أيضا في شكل سلسلة .

125 - Abderrahmane Djelfaoui :Mostefa Nedjaï : un peintre prodige (4è partie) vendredi 30 mai 2014/:Dur retour au pays :« *hnâ ï mout Kaci* !.. »Interview (mai 1998) http://djelfalger.blogspot.com/2014/05/

الدويرة

من إنتاج التلفزيون الجزائري [126]

تصميم أزياء بعض شخصيات الدويرة (الثعلب/النسر/والغزالة) بريشة ليليان الهاشمي[127]

ومما لا شك فيه أن ليليان الهاشمي كان لها أثر كبير في تكوين السينوغرافيين الشباب في تلك الفترة المتزامنة مع وجودها في الجزائر وقد استفادوا من خبرتها بمتابعة أعمالها عن كثب

[126] -فيلم الدويرة من إنتاج التلفزيون الجزائري **http://www.okbob.net/2019/05/film-algerien-de-noureddine-el-hachemi.html**

[127] - الصور من ينظر كتيب الذكرى الخمسون لتأميم وتأسيس المسرح الوطني الجزائري (1963-2013) من 8 جانفي إلى 8 فيفري 2013 منشورات وزارة الثقافة ،الجزائر .ص.44.

كما شاركت في بعض اللقاءات الفنية التكوينية لفائدة الفنانين الشباب بمعية السينوغراف العالمي عبد القادر فراح ، يعبر عبد الرحمان زعبوبي عن امتنانه الكبير للسينوغرافية الألمانية السويسرية الجزائرية ليليان الهاشمي الرائدة في هذا المجال بالجزائر فقد عرفها عن قرب وتعلم منها الكثير قائلا ":كانت تحب تبادل معرفتها ومقاسمتنا مكتسباتها المعرفية والفنية. لقد نجحت في نقل خبرتها وتجاربها إلينا وخاصة حبها للمهنة"[128]. أما المخرج الأكاديمي حبيب بوخليفة فيقول عنها : "هذه المبدعة المتميزة ..أدخلت مفهوم السينوغرافيا بأدوات تختلف عن مفهوم الديكور السائد ..أستاذة متشبعة بمنهج بريخت وما يدور في تأثيث الخشبة بأفكارها التقدمية. لقد علمتنا التأثيث المبدع للأفكار المتحركة على الخشبة المسرحية .إنها مدرسة بحد ذاتها ...ليليان الهاشمي قدمت الكثير للخشبة المسرحية الجزائرية .أحبت الأرض والشعب الجزائري ،لم تدخر أي جهد للارتقاء بالفن المسرحي عندنا "[129]ومن جهتها تحدثت الراحلة صونيا عن تميز ليليان الهاشمي في تصاميمها بقولها : "ليليان كانت فنانة تلتحف الحنان والرأفة ..تجمعني معها ذكريات كثيرة خاصة في مسرحية "الطمع يفسد الطبع" لما صممت لي فستان

[128] - **Zaâboubi signe la scénographie de « Delali » Samira Sidhoum Publié dans Horizons le 24/ 03 / 2015. https://www.djazairess.com/fr/horizons/162085**

[129] -ليليان الهاشمي :حرير يطرز الذاكرة :رابح هوادف .فضاء الركح

https://m.facebook.com/groups/2528474510801390/permalink/2559870667661774/

ليليان الهاشمي رفقة الفنان مصطفى نجاي[130] فترة تصوير فيلم مجنون ليلى[131] كريستالي أبهرتني به، "ليليان" فنانة ذكية يصعب أن تتكرر لأنها أيقونة[132]."

ومن نافلة القول أن ليليان الهاشمي شكلت بمسارها الفني وأعمالها وتصاميمها لبنة مهمة في مسار السينوغرافيا في الجزائر ؛إذ نقلت تجربتها وخبرتها في فرقة البرلينر المسرحية (الألمانية) واستثمرت انخراطها في المجتمع الجزائري واستلهمت من الواقع الذي عايشته الكثير لتترك بصمة فنية متميزة .أقل ما يقال عنها أنها كانت ذات أثر مباشر على المبدعين الشباب الذين استفادوا منها كما استفادوا من عبد القادر فراح، لينطلق هؤلاء برؤى جديدة ومتجددة تحمل في ثناياه الكثير من الطموح الفني والمعرفي الذي سينعكس لاحقا في الأعمال الفنية الجزائرية لاسيما منها المسرحية .

133

---

[130]- يذكر أن ليليان الهاشمي وزوجها نور الدين وكذا الفنان مصطفى نجاي كانوا قد قدموا بحثا حول ظاهرة أيراد رصدوا من خلالها احتفال ينّاير لدى بني سنوس بتلمسان ،بوصفه وجها للجذور المسرحية يحمل عنوان: " أيراد البحث عن تراث ضائع "

Ayred : à la recherche d'un patrimoine perdu **https://www.worldcat.org/title/ayred-a-la-recherche-dun-patrimoine-perdu/oclc/949204676&referer=brief_results**

[131] **-Abderrahmane Djelfaoui :Mostefa Nedjaï : un peintre prodige (4è partie) vendredi 30 mai 2014/:Dur retour au pays :« *hnâ ï mout Kaci* !.. »Interview (mai 1998) http://djelfalger.blogspot.com/2014/05/**

[132] - نقلا عن الموقع الإلكتروني للمسرح الوطني محي الدين باشطارزي . **http://www.tna.dz**/ليليان-الهاشمي/

[133]-صورة تجمع كل من عبد القادر فراح وليليان الهاشمي في الطبعة الثالثة من المهرجان الوطني للمسرح المحترف والذي عقد من 7 إلى 14 جانفي 1988 احتفالا بالذكرى 25 لتأسيس المسرح الوطني .الصورة أخذت من شريط فيديو **Capture d'écran**))من أرشيف المخرج التلفزيوني علي عيساوي مشكورا .

أيقونتا السينوغرافيا عبد القادر فراح وليليان الهاشمي

3- عبد الرحمان زعبوبي وحتمية التجديد في السينوغرافيا :

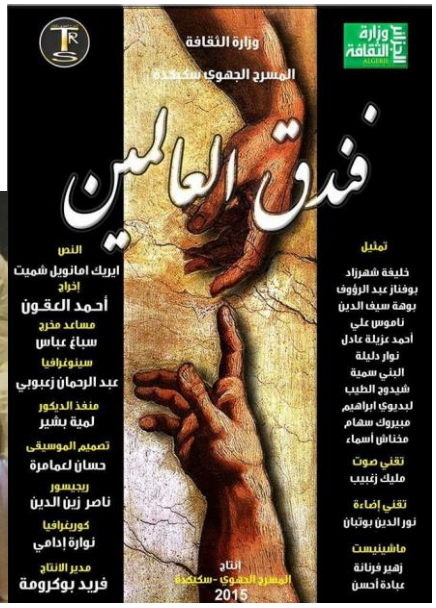
يعتبر عبد الرحمان زعبوبي من جيل مخضرم أتيح له الاحتكاك بالجيل الذهبي من السينوغرافيين (عبد القادر فراح ،وليليان الهاشمي ،... والمخرجين من أمثال عز الدين مجوبي، وعلولة وغيرهما .كما يتمتع عبد بحس فني متميز يظهر عبر أعماله التي تعكس اهتماما بجمالية السينوغرافيا التي يقدمها بل ويخلق عوالمها مؤمنا أن "السينواغرفي الجيد هو ذاك الذي يخلق فضاء مفعما بالأجواء، وهو المسؤول على التقاء الخشبة والقاعة"[134] ، ومدركا في الوقت نفسه آليات توظيف السينوغرافيا بعناصرها المتنوعة من بينها الفضاء والديكور والإنارة والممثلين باعتبارهم كتلا يشغلون حيزا من الفضاء، وهو العنصر الأكثر ذكاء وحساسية –حسبه- ، دون أن يغفل التأثير الذي يحدثه اللباس والإكسسوارات والأقنعة والماكياج والتأثيرات الصوتية والبصرية [135] ، التي تشكل في مجملها عوالم السينوغرافيا بتفردها وجمالها والقيم التي تحملها، لاسيما وأنها تبنى على قاعدة الانسجام والتناغم مؤكدا على حتمية مواكبة التطورات الحاصلة والاستجابة لقانون التجديد والتطور الذي تخضع له السينوغرافيا كغيرها من العناصر الفنية، فـ"ما دامت التكنولوجيا تواصل تطورها ، يجب على السينوغرافيا أن تخضع لهذا التطور، وأن تستغله لصالحها بتقديم الأفضل والأجود ،" وهو الشيء الذي لم يفهمه المنغلقون

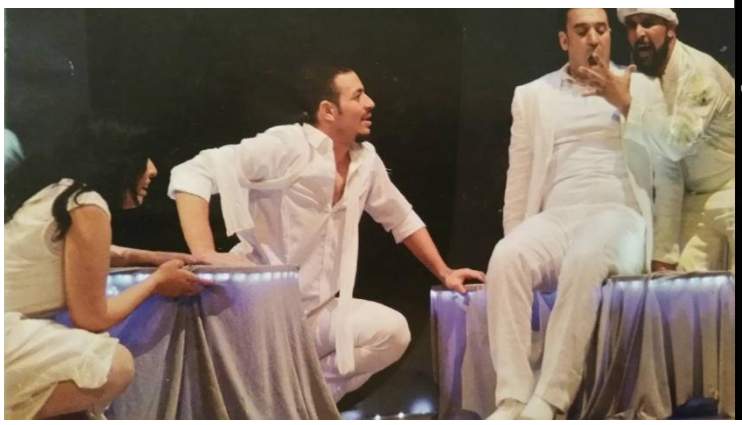
[134] - دليلة مالك عبد الرحمان زعبوبي لـ«المساء»:تخصص السينوغرافيا متوقف منذ 10 سنوات في معهد ليسماس https://www.el-massa.com/dz/index.php/component/k2/item/36352 9 ماي 2017م.

[135] - ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها .

ورافضوا التطوّر،- وما زالوا يقومون بأعمال تتميز بالرتابة وغياب الإبداع"[136] .حسب عبد الرحمان زعبوبي .

لكن الأهم من كل هذا وذاك هو أن المبدع يمتلك عالمه الخاص الذي بإمكانه أن يطوعه ويخلق عبره المختلف والمتفرد انطلاقا من مساحة فارغة مع ثقافة لا محدودة ،في محاولة جادة ومتكررة مع كل تجربة لتغيير الذهنيات، بخلق فضاء جديد مع نظرة شاملة على العرض وحس جمالي كبير..تلك هي نظرة عبد الرحمان زعبوبي للسينوغرافيا كتجربة جمالية والتي يؤكد قائلا : " أنا أركز على الجانب المرئي والبصري في العرض المسرحي والسينوغرافيا هي أيضا برزخ بين الحياة والموت، عالم ما ورائي، عمل مخبري بامتياز أحاول جاهدا غوصه "[137]. وهذا ما تعكسه أعماله في مجملها هي تجارب دائمة البحث عن ما وراء التشكيل والتصميم .





ملصقة مسرحية فندق العالمين صورة من العرض المسرحي فندق العالمين

سينوغرافيا عبد الرحمان

زعبوبي وإخراج أحمد العقون

[136] - دليلة مالك عبد الرحمان زعبوبي لـ«المساء»:تخصص السينوغرافيا متوقف منذ 10 سنوات في معهد ليسماس-https://www.el-massa.com/dz/index.php/component/k2/item/36352 9 ماي 2017م.

[137] ينظر وهيبة منداس : السينوغرافي عبد الرحمان زعبوبي: "التجربة السينوغرافية الجزائرية متقدمة 50 عاما"(حوار(نشر في صوت الأحرار يوم 28 - 08 - 2015-نقلا عن الرابط التالي **https://www.djazairess.com/alahrar/125506**

ويمكن أن نستخلص نظرة عبد الرحمان زعبوبي عن عوالم السينوغرافيا في أنها تقوم على الغوص في التجديد والبحث عن المختلف الذي يولد من رحم القديم ويتجاوزه يقول متحدثا عن إحدى تجاربه التي تلخص رؤيته بشكل عام "الشكل الذي اقترحته قديم متجدد، فلم أستحدث شيئا جديدا على مستوى بنية الشكل الكلاسيكي، لكني انتصرت للحداثة في كيفية توظيف الفضاء واستثماره وتطويعه لخدمة العرض، واهتممت كثيرا بتفاصيل دقيقة قد لا ينتبه لها أحد لأن مهمة السينوغرافي هي اكتشاف هذه التفاصيل حتى يدهش ويربك المتلقي ويدخله في حالة من التيه من أجل استقطابه وشده بخيط رفيع. وبشأن الملابس، أتى الخيار مزاوجا بين الكاريكاتور الغرائبي الخيالي والواقع أنني ضد التكرار ومع التجديد دائما والإبداع والثورة على الجاهز"[138].هو توجه واتجاه عبد الرحمان زعبوبي عبر خياراته السينوغرافية كما يتضح من قناعته التي تبنى على الجديد وعلى التجريب والثورة على التقليد .وهو ديدن المسرح المعاصر برمته .

الهوية وملامح التجديد في الأزياء

يمثل الزي المسرحي مجموعة من العلامات والإشارات الضمنية أو الظاهرة التي تدل على الانتماء إلى طبقة أو فئة اجتماعية ما ،أو جماعة إثنية محددة كما قد تدل على الانتماء الديني أو العرقي ،وتحدد في الوقت نفسه سن الشخصية وجنسها ...وللزي بلا أدنى شك.. "معنى باطنا إلى جانب معناه الظاهر ، كما يؤدي وظيفتين، واحدة رمزية وأخرى تعبيرية ويكتسي الرمز هنا أهمية من حيث أنه ينطوي على مستويين هما الأثر والدلالة لما هو كامن وخفي [139] .

[138] -الفنان عبد الرحمان زعبوبي: السينوغرافيا الجزائرية متقدمة بنصف قرن http://www.tna.dz/pdf/FNTP-2015/fntp-2015-n128.pdf

[139] - ينظر حيدر جواد كاظم العميدي :تأويل الزي في العرض المسرحي ،ط.1.تموز طباعة نشر وتوزيع ،بغداد ،2011.ص,160/159.

الصورة 1 زي من تصميم عبد الرحمان زعبوبي زي شاوي (حقيقي) ملحفة شاوية

إن المتأمل للأزياء (أعلاه) سيقف على أنها أزياء تقليدية بامتياز من عمق البيئة الجزائرية والتي تعكس الهوية الأمازيغية بمتغيرها الشاوي وعاداته في اللباس فيما يخص الزي النسائي ؛فالزي رقم 1 وما يقابله في الواقع يعكس لباسا تقليديا خضع إلى لمسة عصرنة سواء على مستوى التصميم بإضافة قطع أو أشكال أو على مستوى طريقة تصميم الذراعين أو وضع شرائط ورتوشات تختلف عن الزي الأصلي البسيط الذي لم تمتد إليه يد التغيير لكنها تؤدي مغزى اجتماعيا وثقافيا يعكسه السياق الدرامي .

وذات الأمر يمكن أن يقال عن اللباس الرجالي (أدناه) الذي يكاد يكون نفس التصميم عدا بعض الاختلافات التيتصنع المغاير من حيث الشكل ،إذ نجد أن فتحة الأرجل التي تمتد إلى أسفل الساقين التي هي في الزي الأصلي تضيق حتى تصل إلى العقب تقريبا لكنها تختلف في الزي الذي اقترحه عبد الرحمان زعبوبي بفتحتين واسعتين مع

تصميم لباس رجالي1 /عبد الرحمان زعبوبي لباس رجالي جزائري بما فيه سروال قزدرلي /جزائري

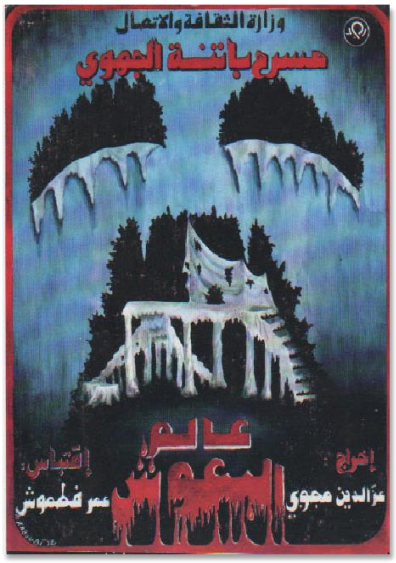
تصميم لباس رجالي2 /عبد الرحمان زعبوبي[140]

على مستوى القميص فيها لمسة عصرنة ، لكن جوهر اللباس من حيث الشكل في المجمل العام حافظ على هويته التي هو عليها في الأصل أما التغييرات فقد طالت أجزاء مما لا يغير من جوهر العمل فنيا وجماليا بإدخال بعض التعديلات –إذاجاز التعبير- التي لا تذهب معالم الزي الأصلي الذي يشكل وجها من وجوه الهوية.

<u>الفضاء وضمور الهوية</u>

[140] -صور التصاميم من أرشيف الفنان عبد الرحمان زعبوبي .

يغرق عبد الرحمان زعبوبي أحيانا على مستوى تصميم الفضاء -بما في ذلك تأثيثه (أي الديكور)- إلى الرمزية الطاغية كما في عرض "عالم البعوش " إخراج الراحل عز الدين مجوبي (أنظر الصور2،1و3 أدناه) أو

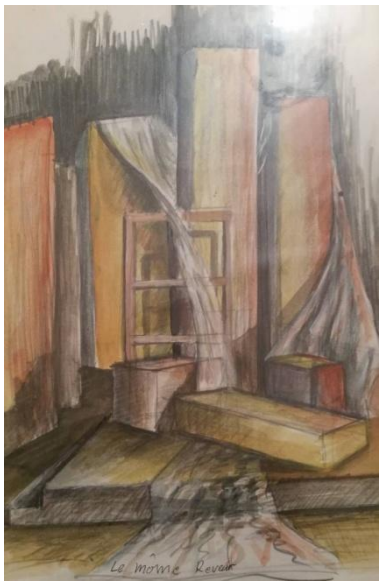


صورة 1 ملصقة مسرحية عالم البعوش صورة 2 لقطة من مسرحية عالم البعوش

صورة3 من مسرحية عالم البعوش

في السريالية أو التجريدية التي تذهب ملامح الهوية ومع ذلك قد نستقرئ ملامح مكونات الفضائي بما يحيلنا على

هوية المكان حتى وإن كان عبر رتوشات خفيفة أو لمسات متخفية خلف عباءة العصرنة على مستوى الشكل مثلما هو ماثل في التصميمين في الصورتين أدناه (عبد الرحمان زعبوبي)



قد يلجأ عبد الرحمان زعبوبي في الكثير من الحالات إلى استثمار الفراغ بوصفه مفهوما دراميا وخيارا جماليا ، ولعل هذا ما جنح إليه في مسرحية "أمام أسوار المدينة" إخراج الفنانة صونيا حيث يؤكد على أن الفراغ في حد ذاته خيار جمالي وسينوغرافي في الوقت نفسه أين اشتغل على "الخشبة العمودية" التي يجري عليها العرض، بالإضافة إلى الخشبة الكلاسيكية، ... مشيرا إلى أنه لم يلجأ إلى إلى هذا الاختيار عشوائيا ، بل كان ذلك بعد تفكير عميق خاصة وأنه اشتغل على ما يشبه ذلك، قبل سنوات في مسرحية "غبرة لفهامة" لكاتب ياسين مع إضافة لمسة جديدة في كل مرة "[141]. ولعل هذا ما ينعكس أيضا في مسرحية "عودة الولي"[142] ولكن بنظرة مغايرة تعطي قدسية للمكان بإقحام المتلقي في تلك القدسية عبر اختراق فضائه بتلك الخشبة العمودية الممتدة وسط القاعة وتوظيف الحبال الموصولة بين القاعة والخشبة ، والتي تصل المتفرج بالمؤدي وتصل الماضي بالحاضر وتصل الروح بعوالم القداسة ,..فتكشف عن بعد في التصميم الذي يعكس عوالم الطاهر وطار من جهة وقراءة بورحلة لهذه العوالم وتمثلها بعمق من جهة ثانية ،وانعكاس كل ذلك عبر الرؤية الإخراجية والأداء الاستثنائي للممثلين من أمثال

[141] - ينظر "أمام أسوار المدينة" لمسرح سكيكدة الجهوي بيان ضد الجدران الإسمنتية الخير· شوار نشر في الجزائر نيوز يوم 22 - 10 – 2010 نقلا عن الموقع **https://www.djazairess.com/djazairnews**/21205

[142] - مسرحية عودة الولي من إنتاج المسرح الجهوي بباتنة مسرحة محمد بورحلة لرواية الطاهر وطار الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ،إخراج عمر فطموش وسينوغرافيا عبد الرحمان زعبوبي.

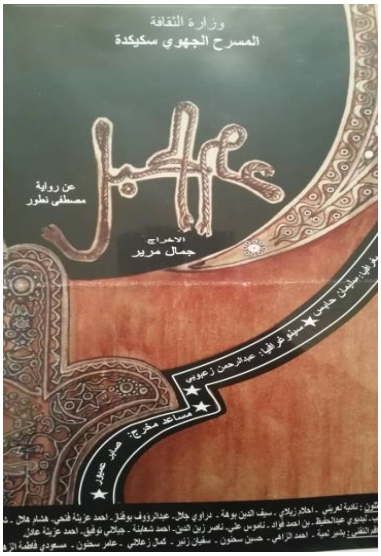
سمير أوجيت ،حليمة بن ابراهيم ،لحسن شيبة،صالح بوبير ،جمال طيار ،جوهرة دراغلة وغيرهم .

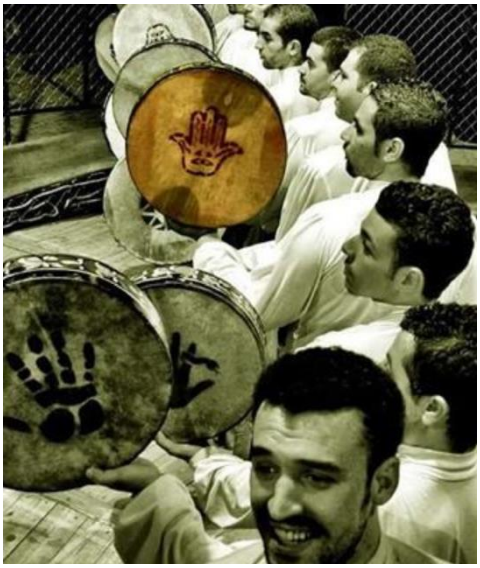
مطوية مسرحية أمام أسوار المدينة ملصقة مسرحية عودة الولي

المنصة بحبالها تخترق الجمهور الفنانة حليمة بن ابرهيم والفنان سمير أوجيت

ولكن قد تشي سينوغرافيا بعض العروض التي صممها عبد الرحمان زعبوبي ب بروح الهوية في عمقها وعذريتها التي تحمل روح الإنسان الجزائري ومحليته في أدق تفاصيلها، تلك التفاصيل التي يلتقطها زعبوبي ليحورها جماليا وفنيا ويحمّلها بمحمولات شتى دون أن يفرغها من فحواها ومحتواها الأصلي ,كما في مسرحية "عام لحبل" ،أين تظهر الرموز المستقرة في الأذهان ومن عمق الثقافة الشعبية (الخُمْسَة) وما تحمله من معاني وإحالات على المعتقدات الشعبية المستقرة في الأذهان، لتشكل الطقوس التي تفصح عنها الحركات وحلقات الغناء وترديد مقاطع محددة ،إضافة إلى الاكسسوارات(البندير) والتحامها بحرارة الأداء فتنقل المتفرج إلى عوالم بين ما هو تقليدي وأصيل وما هو حديث ومختلف في الوقت نفسه ،في محاولة

جادة لاستجلاء مكامن الموروث الشعبي واستقراء الواقع البعيد والواقع القريب والآني في الوقت نفسه .





(ملصقة) عام لحبل عن رواية مصطفى نطور (مسرحة سليم سوهالي) وإخراج جمال مرير

ولعل هذا ما يؤكد اشتغال عبد الرحمان زعبوبي على كل العناصر التي يحملها العرض دراميا ،ويستثمرها بشكل مختلف ويحمّلها بدلالات جديدة في محاولة دائمة ومستمرة للتجديد وعدم الاكتفاء بالتوظيف التقليدي أو الجاهز . لذلك نجده ويؤكد دائما على أنه يسعى إلى أن يضع لمسته وأن يترك بصمته في كل عمل يقوم به انطلاقا من ركوب صهوة التجديد والعصرنة بإعطاء نفس حديث وحداثي لأعماله ولذاته المبدعة فيقول :"لا أجتر أعمالي بل أعمل على كسر وبناء الفضاء وتفكيكه ثم في لحظة ما أقرر أن العمل جاهز للعرض وقدمت أعمال مقتبسة لعمالقة المسرح على غرار، يوجين يونيسكو، وليم شكسبير، صوفوكليس، آرثر ميللر، توفيق الحكيم، كاتب ياسين وغيرهم"[143] ويضيف أنه ضد التكرار ويدعو للإبداع والتجديد دائما والثورة على الجاهز مشيرا إلى أنه لا يهمه أن يجتر باقي التجارب أو يستنسخ حتى تجاربه السابقة بحثا عن الجديد ، لأنه يرفض التقيد بمعايير ومقاييس معينة ،... ولعل هذا ما وقفنا عليه ولو جزئيا من خلال الإحاطة السريعة ببعض أعماله سينوغرافيا , وبحكم اطلاعه على كل التيارات

عبد الرحمان زعبوبي وهو يحاور تصاميمه زعبوبي رفقة صديقه الفنان الراحل سعيد نصر سليم

[143] - **https://www.djazairess.com/alahrar/125506**

فإنه يعمل على تكسيرها ناشدا الكمال في نسيج العرض المسرحي لذا كثيرا ما كان يقف وقفة تأمل بعد انتهاء العرض ليعيد تركيبه من جديد أو يبحث عما ينقصه في كل تفاصيله دون أن يغفل شاردة ولا واردة ، يقول في هذا السياق : ".. ثمة أسئلة تسكنني و تشغلني وأبقى مشدودا في ظلام القاعة حتى أجد ضالتي و هي ربما ذرة الملح والبهار الذي كان ينقص وأقتنص الفرصة لأعيد رسمها من جديد وتطعيمها"[144]،فبعد بناء سينوغرافيا كل عرض إذا تبقى أسئلة كثيرة تؤرقه وتراوده ، وتدعوه ليحاور مفردات سينوغرافياه من جديد ليفكر في البدائل وفي التفاصيل الدقيقة ولا يستسلم حتى يجد ضالته فيعيد رسم العرض من جديد.

[144] - السينوغرافي عبد الرحمان زعبوبي" :التجربة السينوغرافية الجزائرية متقدمة **50** عاما)"حوار) نقلا عن :

https://www.djazairess.com/alahrar/125506)

4- السينوغراف حمزة جاب الله والبحث عن اللامألوف : :

يشكل حمزة جاب الله جيلا آخر من الفنانين الشباب المتعطشين إلى إحداث ثورة في السينوغرافيا عبر التشكيل البصري الدرامي ورؤية عالمة عارفة بخبايا السينوغرافيا والبحث عن البدائل التي تضمن للعمل المسرحي الاستناد إلى رؤية فلسفية تحمل بعدا معرفيا وإنسانيا في جوهره ودراميا في بعده الفني باقتناص عناصر الفرجة التي ينشد من خلالها اكتمال الصورة الفرجوية بالخيارات الجادة والمتّأنية في التعامل مع كل عناصر السينوغرافيا،لذا فمفهوم السينوغرافيا عند حمزة جاب الله يتجاوز المفهوم التقليدي المحدود فالسينوغرافيا في العرض المسرحي –حسبه-" تجاوزت مفهوم الديكور المؤثث للفضاء، إلى مرحلة تصميم العرض وفق قواعد وشروط وأصول تجمع بين منطقي العلم والجمال، وهي بهذا باتت عنصرا حيويا داخل العمل المسرحي، رافضا فكرة هيمنة المخرج عليه، من غير أية خلفية معرفية بكامل العناصر المسرحية. داعيا إلى تكامل الرؤى من أجل تحقيق الهدف الأول للمسرح وهو الفرجة."[145]

يؤمن حمزة جاب الله أن السينوغرافيا تحمل في رحمها أمشاج وأطوار تكوين العرض في صفته الجنينية وترافقه إلى اكتمال نموه ووضوح ملامحه وبروز معالمه وصفاته و وولادته التي يجب ان تكون طبيعية تستجيب لمتطلبات الفنية الجمالية والفكرية ،ومواجهته -في مرحلة لاحقة- لجمهور ينتظر منه الكثير، ذلك أن "السينوغرافيا تلعب دورا مهما في ترجمة العرض المسرحي خصوصا، بدءا بمعمارية الأبنية المسرحية إلى التجهيزات التقنية والفنية وصولا إلى جميع الإمكانات في إبراز الصوت وحركة الممثل على الخشبة، إضافة إلى مواكبة صورة

[145] - هذا زمن الصّورة السينوغرافي حمزة جاب الله من "صدى الأقلام" جريدة الفجر يوم 22 - 05 – 2017 نقلا عن الموقع
https://www.djazairess.com/alfadjr/361467

المسرحية."[146]والثابت لدى جاب الله أن السينوغرافا تتعدى كونها إبداعا يستند أو ينطلق من الخيال، بل إنه إلى رسم رؤية جمالية ذات خلفية فكرية وفلسفية هدفها تحقيق الفرجة .يقول في هذا الصدد: "إذا كان الخيال هو الجانب الافتراضي للعقل، فإن السينوغرافيا هي الوعاء الافتراضي للجمال، وهي تتجاوز حدود المادة إلى المخيال الذي يترجم المفهوم والمعنى، من خلال إبداع مجال بصري تتداخل فيه كل العوالم والخطابات الجمالية، وصولًا إلى الهدف الأسمى للمسرح: الفرجة"[147].

الهوية الأمازيغية والتمسك بالجذور

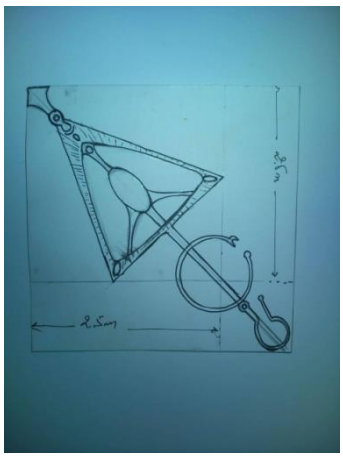
تنبض أعمال حمزة جاب الله بالهوية الجزائرية في عمقها وبثوابتها ومتغيراتها والتي تنعكس عبر الأزياء والديكور وتحديد الفضاء السينوغرافي ،ويمعن في البحث في عناصر الهوية واستحضارها في أعماله لاسيما منها ما ارتبط ارتباطا مباشرا بالهوية في مختلف عناصرها ،وتظهر الهوية الأمازيغية جلية وواضحة في لا متغيرها التارقي في مسرحية" آمغار اتامنوكالت" مسرحة ليلى بن عائشة وإخراج رمزي قجة ،أين يبحث في الهوية المحلية في ثوابتها ويستحضر أزياء تارقية استجابة لمحمول درامي يقتضيه النص ولكن إيمانه بالهوية في بعدها العميق يتجاوز

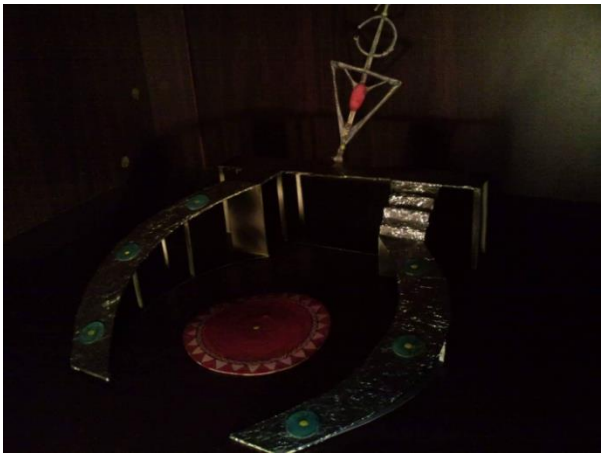
الفنان كمال زرارة في دور زعيم القبيلة رفقة الفنانة لبنى النوي في دور الزوج(أمغارتامنوكالت)

[146]- حمزة جاب الله يدعو لإعادة النظر في مفاهيم وممارسات المسرح: نجيبة صيودة 21 ماي 2017م.نقلا عن الموقع http://elmihwar.com/ar/index.php/mobile/الثقافة-والفن/أخبار-ثقافية/88683.html

[147]https://www.ultrasawt.com-/حمزة-جاب-الله-حين-تنقذ-السينوغرافيا-المسرح/عبد-الرزاق-بوكبة/فنون/ثقافة. 25 أغسطس 2016

سطحية بتقديمها أو اختصارها في مجرد رتوشات أو أزياء ،فما لم تحمل رؤية تبقى جزئيا بلا روح لذلك يقول عن الهوية في بعدها المحلي أو الإثني أو خلفية العمل السينوغرافي وما تعكسه:"إن جنسية السينوغرافي لا تحدد هوية عمله،ما لم يستطع هذا العمل أن يتشرب، بشروط الفن لا بشروط القبيلة، أنساغ الجماليات المبثوثة في الثقافة المحلية التي ينتمي إليها. "المعيار ليس الجنسية بل التعمّق، إذ يمكن لفنان أوروبي ناضج ومفتوح على التجارب الإنسانية أن ينتج فنًّا ذا روح عربية أكثر من العرب أنفسهم".[148] ولكن يبقى للمحلية أثرها البادي الذي يحمل رسالة أو يحيل على مجموعة أفكار أو رؤى يتبناها العرض ككل ولا تشذ عنها السينوغرافيا بل تضيف ما يؤكدها ويجعلها تتمركز جوهر العمل ككل وتتوزع لى شتى عناصرها،ولعل المتأمل لقطعة الديكور التي تشكل منصة بيضوية يعلوها دبوس للزينة يسمى بالأمازيغية (ثابزيمت TABZIMT) في مسرحية "المشدلي زواوي في تلمسان " من إنتاج مسرح عبد المالك بوقرموح بجاية (أنتجت في إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية



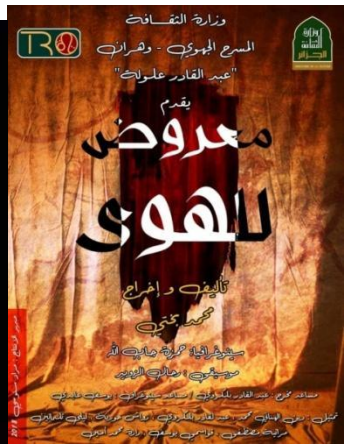


قطعة ديكور من مسرحية المشدلي تصميم لثَابْزِيمْتْ TABIMT

[148] https://www.ultrasawt.com- /حمزة-جاب-الله-حين-تنقذ-السينوغرافيا-المسرح/عبد-الرزاق-بوكبة/فنون/ثقافة

(مسرحية المشدلي) توزيع الممثلين على الخشبة وعبر المنصة المصممة

إن العمق الذي يمكن أن تحمله السينوغرافيا بشأن إبراز ملامح الهوية يظهر جليا في لفتات ذكية ومدروسة عبر استحضار التاريخ و التراث اللامادي وتوظيفه جماليا وفنيا ورؤيويا -إن صح القول- للتركيز على قضية الهوية بأبعادها وإعطائها دفعا يخرجها من دائرة التجاهل أو النسيان واستثمارها دراميا بما يليق بها ،تماما كما في تصميم سينوغرافيا عرض "معروض للهوى" من إنتاج مسرح عبد القادر علولة وهران.على الأقمشة التي تحدد فضاء اللعب وقطع الديكور



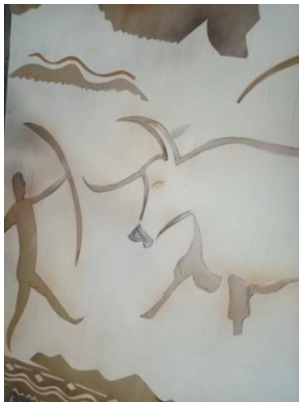
،وذلك التركيز على رسم صور من كهوف التاسيلي والرموز المتعلقة بالثقافة واللغة الأمازيغية المطرزة على القماش أو المرسومة على قطع الديكور كما في الصور أدناه 5/4/3/2/1

1

2

معروض للهوى تصميم الديكور وتحديد الفضاء السينوغرافي

3



والجدير بالذكر أن استثمار هذه الثقافة بخصوصيتها وتميزها وتمايزها ينعكس أيضا على مستوى اللباس الاكسسوارات سواء في هذه المسرحية أو مسرحية المشدلي زواوي في تلمسان أو أمغار تامنوكالت وحتى في ملحمة الجزائر التي اتسعت لتأخذ البعد الوطني بفسيفسائيته وتنوعه منطلقا من البعد الأمايغي .

بعض أزياء مسرحية أمغار تامنوكالت مع الاكسسورات المستوحاة من الثقافة الأمازيغية عموما والتارقية "إيموهاغ" خصوصا

ملحمة الجزائر أين تظهر رتوشات الاكسسوار التقليدي كالمقياس على المنصة الشبه دائرية /شبه أفعوانية

الدبوس "ثابزيمت" تعود في شكل كرسي في أمغار تامنوكالت

المزج في الأزياء والتصاميم

وقد تخضع الأزياء التي يصممها حمزة جاب الله في أعماله إلى مزيج من التصاميم لحقب مختلفة من تاريخ الجزائر أو لشعوب مختلفة كان لها أثرها على الأزياء الجزائرية لاسيما منها العثمانية أو العربية كما في التصاميم التالية(ينظر الصور أدناه) من مسرحية معروض للهوى ،وهي تجعل الأزياء بطعم التاريخ وعبقه الذي يحملنا لحقب مختلف ولكن عبر عناصر السينوغرافيا سواء تعلق الأمر بالأزياء أو قطع الديكور أو الاكسسوارات أو حتى الإضاءة ...

تصاميم لأزياء مسرحية معروض للهوى تبين تفاصيل تعود لحقب زمنية متباينة مع لمسات تجديد

إن الحديث عن سينوغرافيا ثرية ومبهرة لا في شكلها فحسب بل في معناها ومبناها ،وتشكيلاتها على حد سواء إنما يقتضي معرفة بخبايا الصنعة وثقافة واسعة واطلاعا على ما يتعلق بالمسرح أو بغيره وهذا ديدن السينوغراف حمزة جاب الله، الذي يرى أن الإبداع في مجال السينوغرافيا إنما هو " ثمرة لروافد معرفية كثيرة على الفنان السينوغرافي أن يتسلّح بها. فالسينوغرافي الذي لا يكون صديقًا للشاعر والروائي والفيلسوف والمعماري والنحات والأنثروبولوجي والنفساني والمصور، لا يمكن أن يأتي بالجميل والجديد،ذلك أن السينوغرافيا هي وليدة البحث الدائم"[149]. كما أن حمزة جاب الله يؤمن أن "السينوغرافي ليس منفذًا لرؤية جاهزة، بل هو مخرج ثانٍ [150] لها، انطلاقًا من وعي جاد بمنطلقاتها وآفاقها .[151]". وهو ما يملي عليه كمبدع البحث الدائم عن الجديد والمبتكر وإيجاد سبل كفيلة بأن تحمل المضامين التي أريد لها حملها وتوسل الجمالية الوظيفية من حيث المبنى والمعنى ، والاشتغال على كل عنصر

[149] https://www.ultrasawt.com- /حمزة-جاب-الله-حين-تنقذ-السينوغرافيا-المسرح/عبد-الرزاق-بوكبة/فنون/ثقافة

[150]- عن علاقة المخرج بالسينوغراف يقول حمزة جاب الله "نطلاقا من رؤى وأفكار جديدة تتداخل وتتشابك بين عمل المخرج وعمل المصمم، نتيجة التداخل الحاصل بين مهمة مصمم السينوغرافيا في تشكيل الفضاء المسرحي بخطوطه وألوانه ومفرداته البصرية ومهمة المخرج الذي تتبلور رؤيته الإخراجية من خلال التداخل مع عمل المصمم السينوغرافي، مما أوجد مشكلة حقيقية لدى المؤلف تولدت نتيجة ذلك، مؤكدا ضرورة التوقف عندها وتمحيص تداخلاتها في رسالة العرض المسرحي، مما يوجب التساؤل ما إذا كانت جماليات السينوغرافيا قد هيمنت على سلطة الإخراج في العرض المسرحي أم أن السينوغرافيا باتت تسير كمفهوم يوازي الإخراج في الثقل والمكانة

نقلا عن المقال - حمزة جاب الله يدعو لإعادة النظر في مفاهيم وممارسات المسرح: نجيبة صيودة 21 ماي 2017م.نقلا عن الموقع http://elmihwar.com/ar/index.php/mobile/الثقافة-والفن/أخبار-ثقافية/88683. html

[151] https://www.ultrasawt.com- /حمزة-جاب-الله-حين-تنقذ-السينوغرافيا-المسرح/عبد-الرزاق-بوكبة/فنون/ثقافة

وإفراده بالاهتمام وطرح بدائل فنية من شأنها أن تقرأ مخبوء العرض بلمسات مدروسة بدقة والتي من شأنها أن تفتح آفاقا رحبة للمتلقي وتقتحم خبراته وذاكرته وسياقاته المتنوعة لتجعله ينخرط مع ما يرى ويتماهى معه ويتفاعل مع فرجة مسرحية متكاملة في أدواتها وآلياتها وتدفعه لأن يكون فاعلا هو الآخر .لقد قدم حمزة جاب توليفة من الأعمال(تطرقنا جزئيا إلى بعضها فقط) التي نستطيع أن نستجلي من خلالها مكامن الثقافة الجزائرية وملامحها المتعددة والمتنوعة فقد "قدّم،

السينوغراف حمزة جاب الله فوق قطة ديكور من تصميمه

لمسرحية صواعد إنتاح المسرح الجهوي معسكر

خلال سنوات من العطاء والإبداع المشفوع بالبحث،ما أسماه "اقتراحاتٍ سينوغرافية" هي ثمرة لعناق الفن بالمعرفة، فهو يؤمن بأن "الماكيت" ليست تصورًا جاهزًا، بل هي إفراز لتماهي صاحبها مع روح المسرحية بكل عناصرها، والتجسيد الفلسفي لها، بما يضع المتلقي أمام مزيد من الأسئلة والارتباكات الدافعة إلى انخراطه أكثر في مناخاتها، وهذا ما يُميزها عن الديكور القريب إلى "روح الإجابة" [152]. وهو بذلك يسير على نهج أستاذه عبد الرحمان زعبوبي[153] لمدى تأثره به ، بل إنه ما ينفك يردد أن مهمة الفن أن يكون إنسانيا بالدرجة الأولى ولكنه يؤمن أننا وصلنا إلى مرحلة ينبغي أن " نستغل فيها المسرح لتسويق ملامحنا الثقافية والحضارية "[154] . وهي جملة فيها من العمق

[152] **https://www.ultrasawt.com**- /حمزة-جاب-الله-حين-تنقذ-السينوغرافيا-المسرح/عبد-الرزاق-بوكبة/فنون/ثقافة

[153] -يذ كر أن حمزة جاب الله يستكملأطروحة دكتوراه خصصها لدراسة أعمال السينوغراف عبد الرحمان زعبوبي والتي ستكون حتما إضافة متميزة في سياق الدراسات النقدية المسرحية التي تركز على السينوغرافيا الجزائرية وهي قليلة جدا .

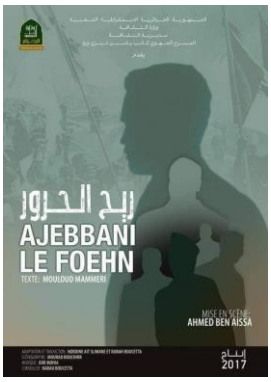
[154] - هذا زمن الصّورة السينوغرافي حمزة جاب الله من "صدى الأقلام" جريدة الفجر يوم 22 - 05 – 2017 نقلا عن الموقع **https://www.djazairess.com/alfadjr/361467**

الكثير الذي يبين عن فنان شاب يعرف كنه الفن الذي يحتويه ويحتضنه وهي السينوغرافيا التي يعيها يعيشها بتفاصيلها ويسبغ عليها بدوره من روحه وذاته بمرجعياته المختلفة واطلاعه ليبدع فنا راقيا يتقاسمه مع المتلقي الذي يحتضن الإبداع الحقيقي ويفرد له مساحة في ذاته.

5- مراد بوشهير عمق البساطة في التصميم

كان مراد بوشهير ولا يزال سينوغرافيا يتعامل بعمق كبير تلفه البساطة في تصاميمه السينوغرافية وهي معادلة تبدو صعبة لكنها متوازنة؛ لأن صاحبها أراد لها أن تحمل في ثناياها عمقا ،غير لأنه يرى انه بالإمكان تصميمها بأبسط الوسائل وربما –ظاهر الأمر- وأيسر السبل ولكن أيسر السبل أصعبها وصنع الإبداع من البساطة يدخلنا في تحد وهذا ما نستقرئه من سينوغرافيا مراد بوشهير الذي يشتغل صمت وهدوء لكنه صمت يعكس عمقا معرفيا وملكة فنية ،يشتغل صاحبها برصانة وتأني ،إذ هو يختار أدواته بعناية وهذا ما تعكسه الأعمال الكثيرة والمتنوعة التي صمم السينوغرافيا الخاصة بها يقتصد ما أمكن ويختزل الكثير ليقدم قطعا وملامح وأزياء تفي بالغرض وتعكس جوهر العمل المسرحي .

وبما أننا نتتبع ملامح الهوية المحلية في الأعمال المسرحية من خلال السينوغرافيا فسنقف عند ملامح الهوية في بعدها الأمازيغي القبائلي من خلال مسرحية ريح الحرور للراحل الأديب المتميز مولود معمري وهي من إنتاج مسرح كاتب ياسين بتيزي وزو، التي اختار لها مراد بوشهير ديكورا واقعيا بناء على الرؤية الإخراجية التي حددها المخرج القدير أحمد بن عيسى ليركز على جملة من القطع والاكسسوارات التي تعكس ذاكرة ثقافية وملمحا حياتيا يحدد فترة تاريخية معينة وهي فترة الاستعمار الفرنسي على غرار الصندوق الخاص بالملابس أو كل ما هو ثمين ومهم،وهو مصنوع من الخشب ومزين بالرموز الأمازيغية التي نجدها في الزرابي ,كما أن الأزياء في تصميمها لم تخرج عما هو



الفنان

أحمد بن عيسى

سائد ،فهو لباس الحياة اليومية بالنسبة للمرأة في منطقة القبائل مع خمار يغطي الرأس (محرمة مربوطة أو بالعامية"مشدودة" على الرأس) كما توضحه الصور.

قطع الديكور التي تحدد فضاء اللعب سهلة التحريك استند فيها السينوغراف إلى ما هو أساسي فقط دون أن يغرق في استحضار اكسسوارات وقطع تمعن في واقعية الديكور ،فقد فضل الاعتماد على قطع موحية بما هو واقعي واختزال الكثير لصالح المعنى الذي تستعيض

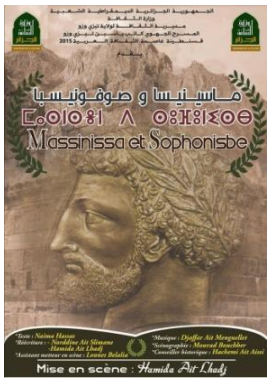
عنه قطع محدودة كما هو واضح .

155

وهنالك عمل آخر استحضر فيه مراد بوشهير البساطة رغم أنه عمل تاريخي قد يستدعي ديكورا فخما وقطع كثيرة لكنه آثر أن يختزل المعنى في قطع موحية ، ولعل الفخامة (بعض الشيء) كانت على مستوى الملابس ويتعلق الأمر بمسرحية ماسينيسا وصوفونيسبا إخراج المخرجة القديرة حميدة آيت الحاج .

155 -الصور من أرشيف السينوغراف مراد بوشهير,

المخرجة حميدة آيت الحاج ملصقة المسرحية

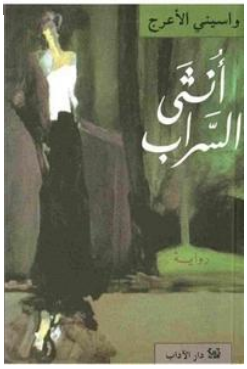


لقد اعتمد مراد بوشهير في تصميم الأزياء على البساطة والأناقة على مستوى لباس صوفونيسبا فيما تحددت أياء الرجال ماسينيسا وبعض القادة والجنود بالطابع الروماني بالنظر إلى لحقبة التاريخية التي تحمل سماتها الخاصة على هذا المستوى ،فيما نجد شخصية ثانوية هي شخصية الخادمة بزي أمازيغي يتحدد بالرموز والرتوش التي تميز ه ، أما الديكور فكعادته حرص مراد بوشهير على الخروج عن السائد وتجاوز التكرارية ،إلى قطع تؤدي الغرض وموحية بطبيعة البيئة ،وكذا المكان ناهي عن تحديد الفضاء الذي تجري فيه الأحداث .كما توضحه الصورة أدناه.

يبقى أن نقول أن ميزة السينوغراف (مراد بوشهير هو البحث عن الجمالية في البساطة إنما يحرص دائما على أن يعطي لكل عمل بعده بالبحث في دقائق الأمور والتفاصيل التي يمكن أن يختزل عبرها الثير من الثرثرة السينوغرافية إن صح القول ، ينشد دائما العمق الفني ويبتعد عن البهرجة وثمة الثير من المسرحيات التي اشتغل عليها لجأ فيها إلى التجريد المبطن الذي يحمل جوهر العرض في مفرداته الفنية .

6- السينوغراف يحي بن عمار والبعد الإفريقي للهوية

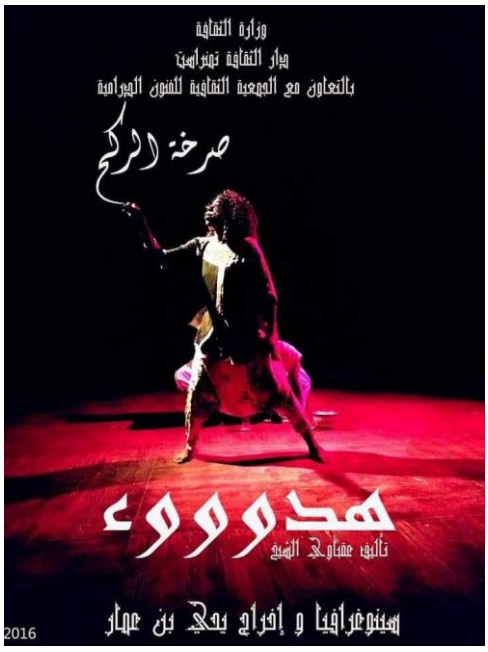
أما البعد الإفريقي الذي تنطوي عليه الهوية بوصفه ملمحا من ملامحها فقد تمثله السينوغراف المتمرد يحي بن عمار الذي يحمل رؤية مابعد حداثية في تعامله مع مفردات السينوغرافيا التي تشكل عالما من الرؤى التي تحمل بين جنباتها جوهر الإنسان ومعنى وجوده ، فقد تجاوز يحي بن عمار بإبداعه وبحثه المتواصل حدود السينوغرافيا التي تراوح مكانها فكانت له جماليات مفعمة بالمعاني في الكثير من الأعمال لاسيما مسرحية التحولات ، وامرأة من ورق إخراج الأيقونة صونيا عن رواية أنثى السراب لواسيني الاعرج مسرحة مراد سنوسي وغيرها من الأعمال ،...



واسيني الاعرج مراد سنوسي

ملامح من سينوغرافيا إمرأة من ورق ليحي بن عمار

ولعل العمل الذي تمثل فيه البعد الإفريقي للهوية هو عرض هدوء سينوغرافيا وإخراج يحي بن عمار أما النص فهو للفنان عقباوي الشيخ ،والعرض من إنتاج تعاونية صرخة الركح تمنراست ؛حيث اشتغل على الأقنعة الإفريقية واستحضر عوالمها وقراءاتها المتعددة لتحمل ما أراده الكاتب وانتقاه السينوغراف ، كما استثمر في تصميم الأزياء التي كانت متناغمة ومنسجمة ،لأن السينوغراف اختار توحيدها في أغلبها وكذا الاكسسوارات التي تحمل طابعا مختلفا متجانسا إلى حد كبير.



ملصقة مسرحية هدوء

التناغم في الأزياء والأقنعة يصاحبه تناغم في الأداء والحركة

الفنانة وهيبة باعلي

مشهد من مسرحية هدوء

والملاحظ أن الأزياء تحمل خصوصية من حيث تصميمها تحيلنا على ماهو إفريقي ،وأما الأشكال والرموز الدائرية التي تزين سراويل الممثلين فتوحي بالمركزية في حين اختار اللون الأبيض والأسود في توليفة متناغمة وموحية أما الأزياء الأخرى فهي من صميم البيئة الصحراوية حتى بالنسبة للاكسسوارات فقد كانت دمى خشبية ذات صبغة افريقية. ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن السينوغراف يحي بن عمار من الفنانين الشباب الذين حملوا عاتقهم هم البحث في سياق السينوغرافيا والتعمق في خلفياتها وهو ديدن م الأسماء التي ذكرناها لاسيما الشباب منهم ويحمل حسا إبداعيا مبتكرا .

خاتمة

وفي ختام هذه الإطلالة السريعة التي وقفنا فيها باقتضاب على بعض النماذج السينوغرافية التي تعكس ملامح الثقافة المحلية والتي استثمرها كل سينوغراف بحسب قراءته وتصوره، وإعادة تمثله لعوالم العمل المسرحي ، برؤية فنية تحمل جزء مما يعكسه هذا الوجود على المستوى الاجتماعي والتفاعل معه بطريقة تضفي عليه من المعاني والرؤى ما يجعله يتجاوز المعنى الحقيقي أو الواقعي المحدود لينبض بمعاني لا حدود لها لاسيما إذا أحسن توظيفها وتوليفها ، وتعمق في البحث عن أثرها وانعكاساتها، لتجد سبيلها في معادلة مضبوطة تشي بالارتباط الوجداني الذي يفصح بمكنونه السينوغراف ليحمّله فلسفته ورؤيته الخاصة،إذ كلما سمحت الفرصة إلا وكان للمبد ع لمسته التي تحمل جينيالوجيا الهوية المحلية(الجزائرية) وبصماتها وامتداداتها وجذورها بما تحمله من خصوصية ، فتظهر جلية أو تحيل على نفسها بنفسها إن كانت خفية لتعلن عن ذاتها عن سماتها وصلاتها ،ولن ندعي الإحاطة الشاملة بهذه الثيمة ولا بالأعمال التي حملتها وما استحضرناه لايعدو أن يكون فيضا من غيض ، إنما اعتمدنا على ما توافر لدينا من أعمال كانت لها ولمبدعيها ميزتهم وحضورهم ، ولكن الثابت الذي لا يرقى إليه شك أن الجيل المعاصر من السينوغرافيين تقفى أثر عبد القادر فراح وليليان الهاشمي وغيرهما ،واستوعب الاتجهات والتيارات الفنية المعاصرة وتشرب منابع الفن الأصيل وأصل إبداعه ،وهويدرك ويعي جيدا طبيعة التطور الذي يفرض تجاوب السينوغرافيا معه وهي وليدته، مما يعد بأعمال أكثر تميزا فيما سيفيء به إبداعهم في قادم الأيام بحول الله.

العمل الموجه التاسع:

الحدث، الصراع، الصراع، الحبكة في المسرح الجزائري

ب-الحدث:

يختار المؤلف المسرحي من الحياة ما يراه صالحا ليكون مادة لعمله المسرحي فإذا كان الروائي "يقدم حكاية يفترض أنها مضت، ولذلك كان الفعل (كان) مفتاحا لفن الرواية وإذا كانت الرواية تجري أحداثها اليوم"[156]، لأن هدف الرواية ليس العرض المباشر بينما "المسرحية فمكتوبة لتعرض حدثا نعيشه الآن في اللحظة التي يتم العرض المسرحي فيها"[157]، فهو يكتب لمشاهد يذهب ليلتمس متعة ذهنية وعاطفية فيما يرى من أحداث متكاملة ولذلك نجد أن "الرواية تهتم أساسا

بالأحداث التي يصفها الإنسان وتحدث للإنسان أما (الاهتمام في المسرحية فينصب على الإنسان الذي تقع عليه الأحداث أو تحدث له الحوادث"[158].

فالمسرحية مرتبطة بزمن ومكان محدد ولذلك يراعى فيها وحدة الحدث الذي يقع ويتصاعد تدريجيا عبر سلسلة من الأفعال، أما الرواية فالكاتب حر في تنويع أحداثه "فحركة الرواية على مسرح متغير، والمقاطع القصصية هي وسائط تعبير المسرح، فيما تكون المقاطع الوصفية هي وسائط إعداد المسرح"[159]، وهذا ما ليس في متناول المؤلف المسرحي، فهي كما قال لورنس(Laurence) "بإمكانك أن تضع في الرواية كل ما تحب"[160]، لكن المؤلف المسرحي يكتفي بمعالجة حدث وعرضه عرضا فنيا صحيحا.

---

[156]- حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، قسم الادب العربي ،كلية الآداب واللغات،جامعة الجزائر،الجزائر،(2005-2006)م ،ص 130.

[157]- المرجع نفسه، ص.ن.

[158] - المرجع السابق، ص 81.

[159] - س.و. داوسن، الدراما والدرامية، تر. جعفر صادق الخليلي، ص 109.

[160] - المرجع نفسه، ص.ن.

ج-الصراع:

لقد ارتبط مفهوم الصراع بالدراما منذ القديم فهو الذي ينقل الأحداث من مشهد إلى آخر ولو جئنا لتعريف الصراع نجد عدة تعريفات وإن كانت تختلف في الشكل فهي تتفق في المضمون منها أن الصراع هو:

1- "علاقة صدامية بين طرفين"[161].

2- "تناقض بين قوتين متكافتين تمارس فيه الإرادة وعيها، ويتجه بالقصة إلى هدفها"[162].

3- "عبارة عن مناطلة أو تصادم بين قوتين، إرادة ضد إرادة أخرى"[163].

4- "أنه في الواقع لا يعدو أن يكون مجرد إدراك الشخصية لأمور كانت تجهلها.. وتصرفها بعد ذلك في ضوء هذه المعرفة..."[164]، فهو الخاصة اللازمة للدراما، وقد ينشأ بين أشخاص أو أفراد أو مجموعات أو قوى طبيعية أو اجتماعية، صراع تكون فيه الإرادة الواعية المبذولة، لتحقيق الأهداف المحددة المفهومة على درجات من القوة كافية للوصول بالصراع إلى حد الأزمة "فهو علامة الحياة في كل عمل أدبي"[165].

فمصدر الصراع هو التكوين النفسي والاجتماعي والسلوكي للإنسان غير أن الصراع المسرحي يختلف عن الصراع الروائي، بحيث يؤدي إلى تغيير شخصيات الحدث والموقف الذي يخلقه الكاتب ويتطور فتصبح لكل شخصية اتجاه لشخصية أخرى فالصراع هو الذي "ينتج العقد التي تؤلف العقدة الكبيرة، ويعتبر العمود الفقري للمسرحية، ومن أنواع الصراع نعثر

---

[161] – فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003 م، ص 57.

[162]– المرجع نفسه، ص.ن.

[163]– عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي،المسرح النثري،المسرح الشعري،الاعلام والمسرح،دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 2011 م، ص 183.

[164]– رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة العامة للكتاب،ط3، مصر، 1998 م، ص33.

[165] – لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر. دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية،د.ط، مصر،(د.س)، ص 320.

على: الصراع المتصاعد، كما يتطلب الصراع إرادة، هجوم، هجوم مضاد، كما أن أثمن أنواع الصراع هو الذي يخفي خلف ظهره النزاع الاجتماعي[166].

في حين أن الصراع الروائي هو تصادم بين الأحداث المتخيلة نتيجة لاختلاف الآراء بين الشخصيات المتعددة في حين المؤلف المسرحي يكتفي بأن يبرر الأحداث التي تصادف شخصياته ويسببها بحيث تبدو مقبولة ومعقولة، حتى يتحقق الصراع بمعناه الدرامي سواء كان صراعا بين شخصين أو بين شخص والمجتمع الذي يعيش فيه أو بين فكرة وفكرة، والصراع يتوفر في العالم الخارجي كما يتوفر داخل النفس الإنسانية (الصراع الداخلي).[167]

- الصراع:

أ-تعريف الشخصية لغة: "من الكلمة اللاتينية PERSONA التي اشتق منها لفظ PERSONALITY في الانجليزية ولفظ PERSONALITE في الفرنسية .. فمعنى كلمة PERSONA اللاتينية، هو القناع الذي كان يلبسه الممثل في العصور القديمة (...)، ليظهر أما الناس بمظهر معين، ومعنى خاص"[168]، وفي اللغة العربية" اشتقت من (شخص، الشخص (...)، والشخوص وشخاص (...) والشخص، سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد نقول: ثلاثة أشخاص، وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه"[169] فالتعريف العربي واليوناني يلتقيان في التركيز على الجانب الخارجي.

ب-تعريف الشخصية إصطلاحا: "الشخصية هي مجموعة السمات TRAITS التي توجه سلوك الفرد، والتي تتفاعل مع مجموع القيم والاتجاهات والأفكار والعواطف لديه،

---

[166]- يرجى النظر، عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية،ط1 الاسكندرية، مصر،2001 م، ص 90.

[167]- يرجى النظر،رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص 44.

[168]- حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق.

[169]- ابن منظور،جمال الدين، لسان العرب ، ص 36.

كذلك مع قدراته وميوله ودوافعه وخبراته المكتسبة، يشكل هذا التفاعل وحدة متكاملة، تعبر عن طريقته المتفردة في توافقه، مع البيئة من حوله."[170]

فكل من كاتب الرواية والمسرحية يعطيان اهتماما بالدرجة الأولى للشخصية بجميع أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية "فالصورة الخيالية للشخصية الفنية الأدبية تعتمد على التكوينات الذهنية المتخيلة للأفعال والظواهر المتعاقبة الخاصة بحركة الحياة وحركة القضايا العامة التي يمكن تفسيرها وتحليل دوافعها في إطار الوعي الإنساني المتعارف عليه"[171].

فهي الوسيط بين المؤلف والقارئ ولذلك يهتم المؤلف بإبراز بعض المكونات الخاصة بها حتّى يجعلها تنبض بالحياة بطريقة تتوافق مع الطبيعة النفسية للقارئ، وذلك لأنّ "عالم المسرح صورة للعالم الكبير لا عزلة فيه ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات ومن هذا التفاعل في شتّى صورة تتولد البنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث"[172].

فالشخصية هي أداة الكاتب وعنصره لوصف النظام الحكي فهي التّي تستحوذ على الاهتمام لدى تناول أي عمل أدبي مسرحي كان أم روائي.

ولا تختلف الشخصية الروائية عن الدرامية "لأنّها شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي (الكاتب) وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية، مرآة أو صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني المحيط"[173].

---

[170] – محمد مياسا، موسوعة علم النفس (الصحة النفسية والأمراض النفسية والعقلية، وقاية وعلاج)، دار الجيل للنشر، ط1،بيروت، لبنان، 1997 م، ص 55.

[171] – نادر احمد عبد الخالق، آفاق المسرح الشعري المعاصر، مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني، دراسة تطبيقية، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، ط1،الإسكندرية، مصر، 2012 م، ص 28.

[172] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر،د.ط ، القاهرة، مصر، 1997 م، ص 568.

[173]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1،سوريا، 1997 م، ص 25.

فقد كانت جودة الرواية تقاس بمدى قدرتها على خلف الشخصيات الروائية فإن قيمتها الجمالية ومصداقيتها الحقيقية تنحصر بصورة جوهرية في قدرة الروائي وإمكانيته في تقديم شخصياته حيادية لا مثقلة بخلفياته ولا أفكاره المباشرة"[174].

-القراءة:

يختلف قارئ المسرحية عن قارئ الرواية "فإذا كان قارئ الرواية فرد فإن المسرح لا يستقيم إلاّ من خلال جماعة"[175] فالمسرح هو موجة بالدرجة الأولى إلى جمهور ولذلك فالكاتب المسرحي - وهو يكتب - يتقصى عوالم الجماعة في حركاتها وتجلياتها إنّه بعبارة أخرى يكتب للحياة الأخرى التّي يغيّرها لينهض نّصه المسرحي"[176]، فالمسرح هو فن التواصل بامتياز فهو يحقّق إلى جانب التواصل اللفظي، التواصل البصري والسمعي، إضافة إلى ذلك نجد أنّ قراءة المسرحية تختلف عن قراءة الرواية فهذه الأخيرة تكون في "أي لحظة ثم تستأنف فيما بعد حسب إرادة القارئ، فإن قراءة النص المسرحي تحتاج إلى المزيد من الانتباه، لأنّ القارئ يلجأ إلى خياله لكي يسد ثغرات النص"[177].

فالمسرح محدود بزمان ومكان ثابت يعالج فيه أفعال ليس بالحرية التّي تمنح لمؤلف الرواية فهي إبداع أدبي متكامل يتّخذ من العنصر الدرامي مكونًا من مكوّناته أما النّص المسرحي فمادة يبنى عليها العرض وبالتالي لا يقول كل شيء فيكمل نص العرض هذه الثغرات، فكانت الرّواية والملحمة والقصيدة وغيرهم" إبداعات لن تضيف إليها العصور شيئًا لأنّها ولدت مكتملة، أمّا المسرحية فيضيف إليها كل عصر أشياء تجعلها تبدو كل مرّة في مظهر مغاير لمظهرها السابق"[178].

---

[174]– بولجمر فضيلة، هندسة الفضاء في رواية الأمير لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، شعبة تحليل الخطاب، قسم اللغة وآدابها، كلية الاداب ،جامعة منتوري ،قسنطينة،الجزائر،(2009-2010) م، ص 54.

[175]– نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، ...، في النص المسرحي ... ،قضايا نقدية، ص 242.

[176]– المرجع نفسه، ص.ن.

[177]– محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، ص 164.

[178] – حميد علاوي، التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، ص 128.

-الحبكة:

هي عقدة النّص و"تتكون من سلسلة الأحداث، تتطور في المسرحيات التقليدية حسب النهج المألوف، والمادة الأساسية التّي تعتمد عليها الحبكة، هي الشخصيات التّي تتطور الأحداث من خلال حوارها وسلوكها"[179]، واعتبرها أرسطو(aristo) أهم عنصر في عناصر التراجيديا.

والحبكة هي "التنظيم العام للمسرحية ككائن متواجد، إنّها عملية هندسة الأجزاء المسرحية، وربطها ببعضها، وعلى هذا فكل مسرحية ولو كانت عبثية، لا تخلو من الحبكة، أي من اشتمال على اختيار الشخصيات والأحداث واللغة والحركة، موضوعة في شكل معين، والحبكة الدرامية أو العقدة في المفهوم الأرسطي لها بداية ووسط ونهاية"[180].

فهي واحدة من العناصر الدرامية الأساسية "وتعتبر الحبكة في العمل المسرحي والروائي هي هيكل الأحداث حيث يتم ترتيبها ومعالجتها لتحقيق تأثيرات عاطفية وفنيّة معيّنة، هي الوسيلة التّي تظهر الشخصيات من خلالها صفاتها الأخلاقية وميولها"[181]، فهي سلسلة الأحداث تجري في شكل متشابك في المسرحية كما في الرواية "فتتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات وهذا التعارض يتجسد من خلال أفعال في مسار ديناميكي يرسم الخط العام من البداية إلى النّهاية"[182].

وهي من أهم الأسس التّي يقوم عليها العمل المسرحي والروائي وهي بناء قائم يعتمد على الصراع "فالحبكة مرتبطة ببناء الأحداث لعلاقتهم السبّبية هنا أين الحكاية، لا ترمى إلا إحداث سلسلة متوالية زمنية للأحداث"[183]، فهي الإطار الذّي يتبعه الحدث حيث تعمل على تطويره، وتثير إحساس المشاهد أو القارئ فتدفعه للتفاعل مع الحدث، وتتبع المسار بشوق "ويعرف الشك

---

[180] – فاطمة يوسف، دراما الطفل (أطفالنا والدراما المسرحية)، مركز الإسكندرية للكتاب، ط2،القاهرة، مصر، 2006 م، ص 173.

[181]– محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، ص 77.

[182]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 179.

[183]– طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، (د.ط)،وهران، الجزائر، 2011 م، ص 196.

والقلق بشأن ما سيحدث وخاصة تلك الشخصيات التّي تتمتع بصفات تجعلنا نرتبط بها رباط التعاطف باسم التشويق، وإذا كان ما يحدث بالفعل يخالف توقعاتنا، فإنّه يسّمى بالمفاجأة"[184].

وتختلف الحبكة عن العقدة فإذا كانت الحبكة هي المسار الذي تسير فيه الأحداث فإنّ العقدة "ترتبط بمنحى درامي محدد هو المنحنى التصاعدي الذّي تتشابك فيه الأحداث وتتعقد، وتكون العقدة هي القمة أو الذروة التي يصل إليها التأزم"[185].أي أنّ الحبكة أشمل من العقدة، فهي تمثل الأحداث المتشابكة وتأزم الأمور وتتلخص حبكة المسرحية في ثلاث مراحل أساسية:

أ-التقديم(Exposition) :

وهي البداية التّي تمثل منطلقًا هامًا للكاتب والمسرحية، حيث يتم شرح لبداية الدراما المسرحية والتعرف على الشخصيات "ولقد سبق وصف هذه النقطة بأنّها إيقاظ الإرادة الواعية كي تدخل في صراع مركز مع هدف محدد"[186].

ب-العقدة(Nœud) :

هي" الانفجار الدرامي، فهي نتيجة للفجوة التي تنشأ بين الهدف والنتيجة، أي بسبب تخلخل التوازن بين قوة الإرادة وقوة الحاجة الاجتماعية"[187] فهي ذروة الصراع ولحظة التوتر القصوى، كما أنّها النقطة التّي تشتد فيها أزمة المسرحية إلى قمتها "مما يعظم الاهتمام ويزداد التأثير العاطفي"[188] حيث تتشابك الخيوط بسبب تعارض المواقف فلكل حدث في المسرحية عقدة وجميع العقد تترابط لتشكيل العقدة الأساسية.

ج-الحل (Denouement) :

---

[184]– محمد شبل الكومي، مبادئ النقد الأدبي والفني، دراسة في المنظر والمنظور، ص 78.

[185]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 168.

[186]– حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص 572.

[187] – المرجع نفسه، ص 484.

[188] – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار الشعب،(د.ط)، القاهرة، مصر، (د.س)، ص 166.

هو عنصر في الهيكل العام للمسرحية فهو النهاية الهادئة المقنعة والمنطقية بعد الصراع الشديد الذي كان قائمًا بين الشخصيات،"فالنهاية هي ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئًا قد سبقها وتحتم أيضًا أنّ شيئًا لن يلحقها"[189] ، فهو هبوط الفعل بعد وصوله للذروة، وانفراج الأزمة، حيث تنحل العقدة بزوال الخطر وتحقيق الهدف.

و نظرا للحراك الثقافي و حاجة المسرح لأعمال متزايدة بتزايد النشاطات ظهر ما يسمى مسرحة الرواية واذا أردنا إعطاء مفهوم لمصطلح **مسرحة** نجد أنه يصعب التعبير عن مضمون هذه الكلمة في اللغة العربية بمصطلح محدد" لأن كلمة المسرحة التي هي أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح....مشتقة من فعل مسرح الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل وإعداد مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح وهو ما يطابق في اللغات الأجنبية كلمتي Dramatisation Théâtralisation فيقال، مسرحة الرواية ومسرحة القصيدة إلخ إ في حين أن المعنى المقصود هنا هو ما يشكّل الخصوصية المسرحية(ماهية المسرح) في العمل المسرحي تماما كما يقال عن الأدبية littérature في العمل الأد "[190]

و من هذه المعطيات فإن المسرحة بمعناها الدقيق هي" كل ما يحمل طابع الفرجة Le Spectaculaire ، وكل ما يحمل طابعا مصطنعا)بمعنى اختلافه عما يوجد في الحياة العادية (في النص والعرض وكل ما يفترض الإزدواجية "[191]

وقد استطاع المخرج عز الدين عبار تطويع النص ركحيا رغم ما يحمله من شحنات ودلالات سياسية فكرية قوية لمبدعه ..ونجح عمر فطموش في اقتباسه(أو بالأحرى في مسرحته) باحترافية عالية..وساهمت السينوغرافيا التي صممها عبد الرحمن رحمو في تعميق الرؤية الجمالية كما نسجت تناغمها تصاميم الرقصات للفنانة مسعودة إيدامي.[192]

---

[189] – رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة،ط2، بيروت، لبنان، 1975 م، ص 14.

[190] – ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي،ص463 .

[191] –المرجع تفسه ، الصفحة نفسها.

[192] –نور الدين عمرون مسار المسرح الجزائري الى سنة 2000 ط1،الجزائر، 2006،ص129.

وتعتبر مسرحية محمد بن قطاف الشهداء يعودون هدا الأسبوع من الاعمال الرائدة والشاهدة على نجاح المسرحة ولذلك وقع اختياري عليها لتكون محل الدراسة والتطبيق :

ملخص المسرحية :

تتلخص حكايتها في رسالة تصل إلى عمي العابد مضمونها قدوم وفد من المسؤولين لزيارة القرية فعمي العابد يؤرجح الزيارة إلى شهداء أول نوفمبر بما فيهم ابنه وهذا ما دفع أهل القرية يشكون في جنونه أما أهل القرية فارجعوا الزيارة إلى المسؤولين لكن عمي العابد لم يستسلم وذهب إلى المحطة لاستقبال الشهداء غير أن القطار يقضي عليه في حين ان المسؤولين اكملو طريقهم الى زيارة قرية مجاورة وليس إلى قريتهم فصورت لنا هذه المسرحية خيبة أمل الشهداء من خيانة الجيل الجديد لهم وعدم تحمله المسؤولية في رفع مشعل المساواة التقدم

وسأحاول مقارنة البناء الفني للشخصيات بين رواية الطاهر وطار ومسرحية محمد بن قطاف من جانب الثبات والحذف :

أ .الثبات:

شخصية الشيخ "**الشاوي العابد بن مسعود** " " الذي تلقى رسالة"برقية/برية ، من إبنه الشهيد "مصطفى" يخبره فيها أنه سيعود إلى القرية، ليبدأ الشيخ العابد رحلة التساؤل عن ، مصير الشهداء إذا عادوا ، وعن موقف الناس من هذه العودة وقد لاحظنا من خلال مقارنة بسيطة بين النصين المشتغل عليهما أن الشخصية الرئيسية قد حافظت على الخصائص التالية:

التسمية : لأن الشخصية الرئيسية في كلا النصين تحمل الاسم نفسه، حيث جعل الطاهر وطار شخصيته الرئيسية تفصح عن اسمها الكامل وذلك عندما استغرب الشيخ العابد وصول رسالة إليه من خارج البلد، فيقول : "توجه لي أنا، العابد بن مسعود الشاوي الذي لم تربطه بالخارج أي صلة ... "[193]بينما جعل بن قطاف شخصيته الرئيسية تتعجب وتستفهم عمن أعطى

[193] – الطاهر وطار ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص150.

عنوانها للخارج : "بالخارج؟ وأنا واش عرفني ... وزيد شكون مد عنوان الشاوي العابد بن مسعود للخارج حتى يكتبلي؟."[194]

الصفة : لقد حافظت الشخصية الرئيسية في المسرحية على صفاتها، فـ" الشيخ العابد " هو أبو الشهيد البطل"مصطفى" وهو المناضل الذي تعرض للسجن والتعذيب ، إبان الثورة التحريرية، لأنه شارك في النضال من أجل تحرير الوطن . وهو رجل في خريف العمر، لكنه شيخ وقور ومحترم، ويتجّلى لنا ذلك من خلال المقتطفات التالية التي وردت على لسان الراوي في كلا النصين:

"الشاوي العابد بن مسعود ...عاشها ".[195]

صح شيخ كبير رافد هم كبير."[196]

رجل ثقة ... يوزن كلامه قبل ما يخرجه ."[197]

الشيخ العابد رجل ثقة، يزن كلامه أن يخرجه ".[198]

الدور أو الوظيفة: بقيت شخصية الشيخ العابد تمثل الذاكرة الثورية الحية التي مازالت تعتز بالشهداء، ومنجزات الثورة، فهو لا يهتم بالمعاش الذي يحصل عليه بصفته والد شهيد، آما أنه لا يستغل ماضيه النضالي من أجل الحصول على الامتيازات، فهو يمثل شريحة من المجتمع الجزائري تقّدس الشهداء، ولا تكتفي، كما يفعل الآخرون بالتغني بأمجاد الثورة في المحافل والمناسبات فقط..

الشخصيات الثانوية: لاحظنا أن بعض الشخصيات الثانوية مثل"المسعي "و"المانع " و"قدور " قد جسدت من خلال **الثبات:**

---

[194] – محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص4.

[195] – الطاهر وطار ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص150.

[196] – محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص49.

[197] – محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص31.

[198]– الطاهر وطار ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص166..

التسمية : : لقد استحضر المقتبس هذه الشخصيات كما هي في النص السابق، فهي تحمل في المسرحية الأسماء نفسها التي حملتها في القصة

الصفة : لقد بقي المسعي في المسرحية يمثل شخصية والد الشهيد، الحزين على فقدان ولده، فهو يقول" :يا والله ثم الله يا خيال وليدي ما فارقني طول هذه المدة ...كل ما وقف واحد عند رأسي نشوف وجهه، آه يا لو كان يرجع لعزيز اللي فقدناه، ونموتو احنا حياتنا وهما غاليين ، يا بن أمي ما عندها لذة، ما بقالها معنى" [199]

لكنه في المقابل لا يريد أن يفقد الامتيازات التي حصل عليها مثل المنحة التي يقبضها بصفته أبا للشهيد، ولهذا فهو يرى أن ..." رجوع متوخر كيف هذا ... تترتب عليها مشاكل " [200]والمشاكل التي يتحدث عنها"المسعي ، هي فقدان الامتيازات المادية، فالسلطات ستطالبه بإرجاع الأموال التي حصل عليها بصفته والد الشهيد، لأن رجوع والده يعني أنه أخذ هذه المنحة من دون أي وجه

أما المانع فقد حافظ على صفة الخائن الذي لم يكشف أمره، لأنه هو من بلغ عن "مصطفى " الذي اتخذ من بيته مركزا، فانتقل من البادية (الريف) إلى القرية هروبا من تهديد "مصطفى " له ليصبح بعد الاستقلال" الحزب ، "منسقًا لقسمة الحزب " فهو يمثل شريحة الانتهازيين الخونة، الذين حالفهم الحظ، فلبسوا ثوب المناضلين ولهذا يرفضون عودة الشهداء لأنها تكشف خيانتهم، وتهدد مصالحهم "[201]

وظل "قدور " يمثل شخصية المجاهد(المزيف)" لأنه ادعى أنه كان مع" مصطفى" يوم استشهاده، وهو من دفنه بيده" [202]وأصبح صاحب مخمرة، ، نها من بين الامتيازات المادية التي كانت تمنح للمجاهدين، ورغم المنفعة المادية التي حصل عليها إلّا أنه لم يكن مرتاح الضمير، لذلك نجده كأنه يعتذر لـ "العابد لشيخ " في القصة ويتحسر على نفسه قائلا...: "في أخر عمرنا نبيع الخمر

---

[199] – محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 7

[200] –محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص8

[201]– محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص4./ الطاهر وطار ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص161.

[202]–محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص43/ الطاهر وطار ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص155.

[203]"بينما يطلب منه الشيخ العابد في المسرحية أن يذهب لفتح مخمرته "روح روح أقدور حل التبرنة أنتاعك " [204].

الدورأو الوظيفة : لقد جسدكل من المسعي، والمانع، وقدور فئة من المجتمع الجزائري حصلت على بعض الامتيازات في عهد الاستقلال بسبب ارتباطها بالثورة والشهداء، سواء كان هذا الارتباط حقيقيا أ م مجرد ادعاء، فهي تخشى أن تفقد هذه الامتيازات إذا ما عاد الشهداء حقا، " واحد ما رحب بهم، لا الانتهازي ...ولا حتى والديهم"[205]

فإذا كانت هذه الشخصيات قد حافظت على أسمائها وصفاتها وأدوارها، فإن هناك شخصيات أخرى قد مسها التحول في المسرحية.

ب .التحول :

التسمية : لم يحافظ المقتبس على أسماء كل الشخصيات القصصية التي استحضرها في نصه، بل قام بتغيير أسماء بعضها، ونذكر على سبيل المثال:

شيخ بلدية القرية: الذي كان اسمه"**الحميد** " عبد في القصة، فأصبح اسمه في المسرحية " خليفة ولد عيسى"

- بالإضافة الوحيدة إلى الشخصية التي تمثل العنصر النسوي في النصين، وهي"**عائشة** " خالتي في القصة، التي أصبحت تحمل اسم"**خديجة** " في المسرحية. .

الصفة : لم يحافظ المقتبس على صفات آل الشخصيات القصصية التي استحضرها في نصه، بل قام بتغيير صفات بعضها، ونذكر على سبيل المثال:

" **خالتي عائشة** " في القصة هي المرأة التي تمثل الاتحاد النسائي في القرية، وهي واحدة من الانتهازيين الذين يدافعون عن مصالحهم بكل الطرق، ومن بين هذه الطرق نشر الإشاعات،

---

[203]– الطاهر وطار ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص153.

[204] –محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص45.

[205] – محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص35

ولهذا رأيناها في القصة تقول للمجتمعين في القسمة: " لو تدرون ما يقال في البيوت، فعلا لقد حدثت بلبلة كبيرة ، والنساء كلهن في حيرة عظمى، يقال أن الشهداء سيعودون هذا الأسبوع مسلحين بالسيوف وبالمدافع وبالقنابل وبالرشاشات، وفي يد كل منهم قائمة طويلة فيمن يجب يقتله، وأنهم لا يموتون مثلنا بالرصاص أو الطعن أو حتى بالنار، يؤدون رسالتهم، ثم يحملهم االله إليه مرة أخرى"[206]

فأصبحت في ا لمسرحية تعرف باسم"**خديجة** " وهي المرأة العجوز، المجاهدة، الوفية لذكرى الشهداء، ولهذا رأينها تجلس بجوار مقام الشهداء، وتمسح أسماءهم المحفورة

في الرخام، كما أنها شجاعة ولا تخاف من أحد، فهي التي دفعت " **السي المانع** " وأسقطته أرضا عندما حاول أن يبعدها بالقوة من أمام مقام الشهداء .

ج - **الاستحداث :** لم يكتف المقتبس باستحضار شخصيات القصة كما هي، أومن خلال إدخال بعض التغييرات على أسمائها، أوصفاتها، بل قام باستحداث أسماء لبعض شخصيات النص السابق بألقابها، وباستحداث شخصيات ليس لها وجود في القصة، ومثال ذلك:

" **منسق قسمة قدماء المجاهدين** " الذي أعطاه المقتبس اسم "**العساس علي**"الحارس فهو المجاهد الحقيقي الذي أصبح يعمل حارسا في مزرعة التسيير الذاتي، لأنه رفض أن يأخذ شيئا من الامتيازات التي تمنح للمجاهدين

موظف البريد الذي سلم للشيخ العابد الرسالة، فقد سماه المقتبس"**الربعي**"

منسق الفرع النقابي لعمال السكة " والمعروف في القصة بـ "**الكومنست** " فقد سماه المقتبس"الحسين " فهو المناضل الذي عانى من ويلات السجن والتعذيب.

وأما الشخصيات المستحدثة في المسرحية فنذكر منها:

---

[206] –الطاهر وطار ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص188.

المجاهدين الذين كانوا من جماعة"مصطفى" وهم **"الطاهر"و"البشير" "العياشي"**

واستحدث المقتبس هذه الشخصيات :

أولا : لأنه عرض علينا مواقف بعض المجاهدين من العمليات التيكانو يقومون بها، فقد تطّوع كل من **"البشير "و"الطاهر "** من دون تردد عندما علما بوجود مهمة جديدة، بينما تأخر **"العياشي "** وتردد، لأنه كان يريد أن يعرف تفاصيل المهمة قبل ان يتخذ قرار المشاركة في المهمة أو الانسحاب منها، لكنه سرعان ما ندم على تردده لأن **"خديجة "** سبقته، وتطوعت بدلا منه.

ثانيا : لأنه قام بسرد تفاصيل المهمة التي استشهد فيها"**مصطفى "و"الطاهر" و"البشير** " على لسان"**خديجة "الصالح "و"سليمان":** وهما العاملان اللذان يقومان بإنجاز بعض الأعمال التحضيرية لاستقبال الوفد القادم من العاصمة فهذه الشخصيات ليس لها وجود في النص السابق، لكن المقتبس استحدثها ليرينا جانبا من المعاناة التي يعيشها العمال، مثل كثرة المسؤولين الذين يصدرون الأوامر، فهذا **"الصالح"** يقول"للحسين" :"ما لقيت وين نصد الرياس كثروا وأنا عندي زوج يدين"[207]

ثم يشتكي من الفرع النقابي الذي لا يقوم بدوره في حماية حقوق العمال

الحذف : إذا كان المقتبس قد استحدث بعض الشخصيات، فإنه بالمقابل قام بحذف بعضها الأخر، لأنه حذف المشاهد التي تظهر فيها منها هذه الشخصيات و نذكر منها :

- حذف شخصية **" ابن العابد** " الذي جاء يبحث عن أبيه، لأنه غاب عن المنزل في القصة مدة زمنية طويلة، فقد خرج في الصباح الباكر واستمر غيابه حتى المساء، لكن المدة التي يغيبها "العابد الشيخ " عن المنزل في المسرحية قصيرة، ولهذا لم يعد هناك أي سبب لوجود شخصية"**الابن ."**

[207]– محمد بن قطتف ، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص45.

- وحذف شخصية"**الإمام** " لأن المقتبس حذف مشهد ذهاب "**العابد الشيخ** " إلى المسجد من أجل طلب الفتوى فيما يتعلق بزوجة ابنه الشهيد (العائد) التي تزوجت من أحد إخوته

- وقد تم حذف شخصية كل من" **مسؤول الشبيبة** "**و**" **مسؤول الكشافة** " بسبب حذف مشهد القسمة

كما تم حذف شخصية " **سائق القطار** " لأن المقتبس حذف مشهد انتحار" **الشيخ العابد**"فقط.

خاتمة:

تتجاوز هذه الدراسة القراءة الأدبية للمسرح الجزائري والتركيز على تتبع عملية البحث عن هوية خاصة بالمسرح الجزائري ، قصد السماح للقارئ برؤية تلك العلاقات المرئية والسمعية التي تنتجها العناصر المكونة للنص المسرحي.

ونستخلص من خلال تتبع بعض النصوص والعروض المسرحية الجزائرية أن المسرحيين الجزائريين بعامة أحسنوا توظيف الشخصيات التي اختاروها لمعالجة الحوادث الاجتماعية حتى تكون أنموذجا من نماذج الطبقة العاملة في الجزائر، وإذا أمعنا جيدا في شخصيات مسرحية الأجواد كمثال لوجدناها تصب في شخصية واحدة هي شخصية العامل البسيط رغم تعدد الأسماء، وهي شخصية مستوحاة من التراث الشعبي، والصورة التي تمثلها هي صورة واقعية تعكس الظروف التي كان يعيشها الفرد الجزائري . كما يعد الاغتراف من التراث الشعبي عاملا من عوامل بناء المسرح الجزائري، حيث يبدو كأنه تطور لأنماط تراثية سادت في المجتمع قبل أن يوجد المسرح :كالحلقة والقوال الذي يعد بالفعل عنصرا خاصا بالمسرح الجزائري، وبهذا تتحقق فكرة هوية المسرح الجزائري والتأصيل له. و أن دور الموروث الشعبي في صناعة فسيفساء الفن المسرحي بطريقته المعهودة، بات يعيش تحولات عديدة في ظل استفادته من الروافد المتنوعة.

وما يستنتج من هذا أيضا أنه يسمح للمتلقي ملاحظة الصراع الذي يقع على مستوى توصيل الفكرة وعلى توظيف ذلك في نص مكتوب في الماضي، وفي علاقته بالرمز الذي يجري في ثنايا المرحلة المنطوقة. فقد ورث أدب المسرح أهمية الموروث الشعبي على خارطة النص المسرحي، لذلك كانوا يشرحون ظاهرة مسايرة الموروث الشعبي والتي تكتب بلغة تقف في مواجهة الاندثار. ولكنهم سرعان ما لاحظوا أن المنافسة ليست إلا رموزا تمثل الملامسة، والتي توافق ما هو مكتوب. «فالإنسان يتعلم من الأشياء المصورة، والصورة في شتى مظاهرها تحمل خبرات بشرية، أقرب إلى الفهم والإدراك العام، من الرموز الحسابية المجردة»[208] ومن كل ما تقدم يظهر أن بين

[208] محمود البسيوني: طرق تعليم الفنون، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1965، ص54.

الموروث الشعبي وبين المسرح، وشائج كبيرة، وعلاقة لا تنتهي، فقد ترتبط دلالة الموروثات ببنية الكلمة، فيحدث ذلك لما في المعنى الدلالي، من شديد ارتباط بالفنون الأخرى، ومنه فإن «للموروث الشعبي علاقة وطيدة بالفنون اللغوية، حيث لا يكاد يخلو علم منها من الجوانب الدلالية فيه».[209]

وخلاصة الخلاصة أن العرض المسرحي في جوهره عرض درامي ممتع وفرجة لسانية وحركية متناغمة ومنسجمة بين مختلف مكوناته، ومشاهد وصور كوليغرافية متناسقة، يدخل في تكوينه كل ما هو سمعي وبصري ولغوي ، وكما نعلم أن هدفه دائما يتمثل في التسلية والإمتاع والتوعية والإفادة وتغيير المتلقي وصناعة فن جمالي يجذب المتفرج، فعلى المخرج إتباع الشروط الجمالية لصناعة النص الدرامي الذي يشغل في فضاء ركحي جميل يؤثثه الممثل الكفء حركيا وحواريا مع مساعدة التقنيات الجمالية السينوغرافية والاشتغال عليها، لذا يكون العرض المسرحي مهما كان نوعه ومهما اختلفت طريقة تقديمه سواء على الركح أو كان تمثيلية إذاعية عبر الأثير، هذا الأخير الذي يختلف عن مسرح الركح ويمسك بصفات النظر والمشاهد لأنه يقتصر على جمالية الصوت والمؤثرات مهما كانت طبيعتها وخاصة صوت الممثل، فهو على خلاف مسرح الخشبة لكن تكون جمالية كل منهما إذا تناسقت وتكاملت جميع المكونات، وإذا استطاع المخرج بذكائه وحنكته أن يرسم لوحة إخراجية تتلاءم مع النص الدرامي، وخاصة مكونات السينوغرافيا، ويحقق العرض جمالا عندما يشد الخيط العاطفي ويتذوق المتلقي صدى العرض فيترك وقعا جماليا ورسالة هادفة في نفسية المتفرج أو المتلقي وعلى حد قول أرسطو عندما يحقق عملية التطهير أو اللذة والمتعة أثناء عملية التواصل، ومن خلال ما يحمله من الدلالات والعلامات والمستنسخات الذهنية والجمالية، فبتكاثف مختلف الوسائل وبتأثيث مختلف المكونات فوق الركح وتناسقها وحسن التمثيل والإخراج ،فإننا نحقق عرضا مسرحيا جماليا ناجحا يحقق المتعة واللذة في آن واحد.

[209][209] صفية مطهري: الدلالة الإيحائية في الصيغة الإفرادية، مطبعة ومنشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 2003م، ص30.