الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الحاج لخضر — كلية الأداب والعلوم الإنسانية

باتنة — قسم اللغة العربية

الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري

(دراسة سيميائية لمسرحية "**الدالية**" لعزالدين ميهوبي)

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث

تخصص مسرح جزائري

من إعداد الطالب

مفتاح خلوف

إشراف الدكتور

يوسف الأطرش

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.صالح لمباركية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيســـــا
د.يوسف الأطرش	أستاذ محاضر	جامعة خنشلة	مشرفا وقررا
أ.د معمر حجيج	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
د.عمر عيلان	أستاذ محاضر	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا
د.سعيد بوطاجين	أستاذ محاضر	جامعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية :2007-2008م/1428-1429هـ

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

مقـــــــــــدمـــة

يعد المسرح أكثر الأجناس الأدبية حساسية تجاه المجتمع ، فالنسيج الدرامي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة وأمكنة وأزمنة على حد سواء، وقد بات حديثا من أوسع وسائل التعبير انتشارا، فلا يخلو أدب أمة من الأمم منه. إذ كان وما يزال الأدب المسرحي نصا وعرضا أعلى صور التعبير الأدبي، لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع إلى يومنا الحاضر ، يجسد كل القيم التعبيرية وكل فنون الأدب .

وعلى غرار المسارح العالمية ، فإن المسرح الجزائري لازم الإنسان وحوى همومه ، وجسدها حسب المرحلة التي وجد فيها ، فكان في كل مرحلة يفقد خصائص ويكتسب خصائص أخرى . إن اختياري لموضوع **الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري** (**دراسة سيميائية لمسرحية" الدالية"**) لم يكن من قبيل الصدفة ، وإنما كان نتاج ميل إلى الدراسات الدرامية، التي ظلت على مر الأزمنة نبراسا للآثار والآداب . كما كان هذا الموضوع وليد تشاور ونقاش عميق مع الأستاذ المشرف، الذي لم يبخل علي بتوجيهاته، فكان في كل مرة ينيرني بإرشاداته القيمة ، حتى أصبح هذا الموضوع – بعد غوصي فيه – ذا نكهة خاصة.

ولا تخلو أية دراسة من اتباع لمنهج معين ، يحدد معالم الدراسة ، فهو بمثابة السراج المنير ، الذي يضيء السبل والدروب . فكان منهجي سيميائيا، لأن فكرة إنتاج المعنى أصبحت نقطة التقاء الكثير من الاتجاهات النقدية في الفكر النقدي المعاصر ، إن لم نقل محورها الأساس ، وبوتقة للتفاعل بين النص والعرض والمتلقي .ولكن السؤال المطروح هو كيف يتم هذا التفاعل في العرض المسرحي الجزائري عموما وفي عرض"**الدالية** " خصوصا؟.

تشكل الإجابة عن هذا التساؤل هدف هذا البحث، الذي أرمي فيه إلى تحليل آليات إنتاج الدلالة ، أو بناء المعنى في العرض المسرحي الجزائري ، والذي كغيره من العروض المسرحية العالمية ، تتفاعل فيه جملة من العناصر الأدبية وغير الأدبية ، وهذا ما يحدد معالم إشكالية موضوعي. إذ أنه شكل محطة للقاحات فكرية وجمالية ، تمت عبر المراحل الثلاثة الآتية :

1- إنتاج النص "**الدالية** " من طرف المؤلف "**عز الدين ميهوبي**" وكيف صاغ وفق رؤيته الخاصة للموضوع المعالج.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

2- إنتاج المخرج "**جمال مرير** "وكيف حوّر بعض أفكار المؤلف وفق تقنيات الإخراج وشروطه

3- إنتاج الممثل الذي لن يكون بطبيعة الحال أداة طيعة في يد المخرج والمؤلف بل له بدوره مجاله الإبداعي .

عبر هذه المراحل الثلاثة نكون أمام ظاهرة إبداعية معقدة ، ناهيك عن الكيفية التي يتلقى بها القارئ والممثل هذا العمل المتداخل .

وفي ضوء أن المسرح بنية معقدة تتلاقى فيها جميع البنيات اللسانية، الفنية ، النفسية، الاجتماعية والثقافية ، تستقطب فيها كل عناصر الجمال الفردية والإرث الاجتماعي ، فإن الخطاب المسرحي بكل تعقداته لا يمكن اختزاله في جانب من الجوانب ، بل هو نتاج تتفاعل فيه عدة عناصر – كما قلنا سابقا – وهذا ما جعله يصنف في مرتبة أبي الفنون في جميع الثقافات الإنسانية . إضافة إلى أن الباحث في هذا المجال يجد نفسه يبحث في أشياء بعيدة عن الأدب، على اعتبار أن التيارات الحديثة تدعو إلى تقليص حجم ومسافة النص المسرحي لصالح العرض .

إن تصور الموضوع بهذا الشكل يوحي بأن الدراسة ستكون متشعبة ومتنوعة، غير أن الصرامة المنتهجة ، تجعلني لا أتجاوز حدود بنية المعنى في النص الدرامي ، وعرضه من خلال النموذج الذي اخترته للدراسة والتحليل . ولن يكون خروجي عن هذا المنهج إلا في الحدود التي تفرضها طبيعة البحث العلمي ، كأن أستعين ببعض النظريات السيكولوجية أو السوسيولوجية أو اللّسانية، بالقدر الذي يتطلبه المنهج السيميائي . لأن فكرة الاستجابة الجمالية ترتبط أيضا بالحالة النفسية للمبدع والمتلقي في جانبها المتعلق بالسلوك ، كما ترتبط بالسياق الاجتماعي لاشتغال المعنى .

فموضوع بحثي، يتحدد وفق هذه المعطيات المعرفية ، بحيث سأحاول قدر المستطاع توظيف كل الأدوات التي تمكنني من تفكيك شفرات النص الدرامي، والمسرحي (العرض)، وفق تصور يتجاوز التحليل التقني للمعنى. وبالتالي فإنني سأستعين بآليات سيمياء التواصل، سيمياء اللّغة وسيمياء الثقافة ، وهذا ما يبرز تنوع مرجعية هذا البحث ، سواء أكان على مستوى المرجعيات المعرفية للأدب المسرحي أم كان على مستوى المرجعيات المنهجية للدراسة والتحليل .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ومهما يكن فإن المرجعية الأساس التي أسعى إلى تحقيقها من خلال بحثي هذا، هي أن المسرح يرتكز أكثر على البناء السيميائي للمعنى، سواء ما تعلق بمرحلة الإنتاج والتأليف ، أو بمرحلة العرض والإخراج. وبالتالي فإن دراستي لن تضعني في فضاء ركحي محدود بحدود الخشبة، بل ستجعلني أحلق في كل الفضاءات، التي آلت وصنعت هذا الفضاء السيميائي الركحي؛ من فضاءات اجتماعية ، عرفية وثقافية، وجدت في وعي الجمع العام للمتلقي والمبدع معا .

وقد اعتمدت على بعض المراجع الهامة منها : " **الدالية** " لعز الدين ميهوبي والتي هي موضوع الدراسة والتحليل ، " **الممثل والدور المسرحي**" لرضا غالب،"**اللغة الجسدية للمثل**" لمدحت الكاشف ،" **إعداد الممثل**" لستانسلافيسكي ،" **فن الأداء** "لمارفن كارليسون ،" **الفضاء المسرحي** " لأكرم اليوسف و" **فعل القراءة وتوليد الدلالة** " لحميد الحمداني . وما إلى ذلك من المراجع التي أغنيت بها بحثي .

و خصصت دراستي لمسرحية " **الدالية** " – كما أسلفت الذكر – التي ألّفها الكاتب والشاعر " **عز الدين ميهوبي** " ،وأخرجها" **جمال مرير**" وأنتجها **مسرح باتنة الجهوي سنة 1998** . أما خطة البحث فقد كانت قائمة كما يلي:

مدخل: تطرقت فيه بإيجاز إلى أهم الوسائل الإجرائية التي تساعدني في التحليل، وأهم الميزات السوسيوتاريخية لنشأة الأدب المسرحي في الجزائر و في العالم .

الفصل الأول: وافتتحته بملخص لنص "**الدالية** " ثم درست فيه الفضاءات المكانية، الثقافية والاجتماعية، وعرّجت على النص المرافق (الموازي) ، لأحط الرحال بالتفصيل عند سيمياء الحوار الدرامي بأطرافه الثلاثة: الأنساق الجمالية، التركيبية والدرامية . وغصت في بنى السياق الداخلي لنص " **الدالية** " من بنية للتكرار وأخرى للتضافر.

وقد دعمت الدراسة والتحليل بمخططات لحركة القوى الفاعلة وخطاباتها الإيديولوجية ، لأكشف عن أهم العوامل المساعدة والمعيقة في ذلك . و حللت أنماط الشخصية الواردة في هذا النص الدرامي ، وما توحي به من محتوى النص .

الفصل الثاني : أما الفصل الثاني فقد آثرت أن يكون للعرض وفضلت أن أمهد له بتحديد مفهوم السينوغرافيا المسرحية، وعلاقتها الوطيدة بالسيمياء . فتناولت فيه العناصر التالية :

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

استهلالية" **الدالية**" أو العرض التمهيدي، ثم سيميائية الشخصية المسرحية وما تعلق بها من ماكياج، ولباس إكسسوارات وحركة . وسيميائية المكان الركحي وما تعلق به من ديكور وإضاءة، إلى سيمياء الفضاء السماعي بشقيه الأصوات المنطوقة وغير المنطوقة .

ومثلما افتتحت بحثي بمقدمة فإنني ختمته بخاتمة كانت حوصلة لأهم الاستنتاجات والملاحظات. ولا أخفي أنه اعترضتني صعوبات جمة تعود بالأساس إلى قلة الدراسات في الأدب المسرحي الجزائري، ويمكن حصر هذه الصعوبات فيما يلي :

- قلة المصادر ، إذ إن معظم المسرحيات مثلت و لم تدون .
- انعدام التأريخ وعدم نسبة النصوص الدرامية إلى أصحابها الحقيقيين ، لأسباب استعمارية أو ظروف تاريخية .
- ميل الكثير من النصوص المسرحية الجزائرية إلى الارتجالية، نتيجة التركيز على العرض أكثر من النص.
- ميل بعض النصوص المسرحية الجزائرية إلى التصوير الفوتوغرافي للواقع .
- طغيان أسلوب التجريد والتقليد الأعمى وانعدام المناعة الداخلية .
- إن المسرح ليس من ضمن الاهتمامات الثقافية في الجزائر ، سواء أكان على المستوى الشعبي أم على المستوى الأكاديمي .
- تسليط الرقابة على المسارح وتوجيهها إيديولوجيا ، تماشيا مع السياسة العامة للدولة، مما جعل الفعل المسرحي مقيدا فضعفت فيه روح الإبداع .

ورغم الصعوبات السابقة الذكر، إلا أن إرادتي وعزيمتي كانت أقوى مما عرقلني ، وأعطت لي دفعا وبريقا آخر من أجل إتمام بحثي ، فتم بعون الله . وأخيرا وليس آخرا وخير ما أختم به شكر وتقدير ووقفة إجلال واحترام لكل من مد لي يد العون ، سواء من قريب أو بعيد ، وبخاصة إلى أستاذي المشرف الذي كان لي نعم السند .كما أتوجه بشكري الخاص إلى قسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة باتنة ، الذي منح لي فرصة البحث والدراسة ، وبخاصة إلى الطاقم المشرف على الدفعة : الدكتور صالح لمباركية، الأستاذ الدكتور محمد لخضر زبايدية، الدكتور امحمد عزوي، الدكتور عبد الرزاق بن سبع، والأستاذ الدكتور معمر حجيج والأستاذة ليلى بن عائشة. وإلى جميع أساتذة القسم .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وإنني لا أدّعي الكمال والفضل ، فإن لوحظ على بحثي بعض القصور أو النقص ، فحسبي أنها أولى الخطوات في دراسة الأدب المسرحي الجزائري ، فمع التكرار والمواظبة ، تسدد الخطى. فأنا بشر أسهو وأخطئ ، وجل جلال من لا يسهو ، وآمل التوفيق والاستفادة ، وألا يضيع جهدي هباء منثورا ، وأن يكون عملي هذا فاتحة خير وبشرى سعيدة لموضوعات أوسع، وأن يكون بوابة صغيرة نلج من خلالها إلى عالم أكبر وأشمل . **والله الموفق والمستعان** .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

مـــدخـــــــــــل

أولا – مفهوم العلامة طبيعتها وأنواعها

ثانيا – السيمياء بين الطريقة والمنهج

ثالثا – أدب المسرح ، المفهوم والنشأة

رابعا – البيئة السوسيوتاريخية لنشأة الأدب المسرحي وتطوره

خامسا – المسرح الجزائري نشأته ومساره التاريخي .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أولا– مفهوم العلامة طبيعتها وأنواعها

أثار "**الجاحظ**" وغيره من النقاد العرب والغربيين قضية ثنائية المعنى والمبنى، وظل الصراع قائما في الدراسات الأدبية والفلسفية العربية والغربية، بين الجوهر والمظهر. فالقارئ والدارس للآثار العربية والغربية على حد سواء يجد أن المتقدمين قد اهتدوا إلى السيميائية، سواء بقصد أو بغير قصد، لكن دراساتهم "**ظلت حبيسة التجارب الذاتية، بعيدة عن الدراسات العلمية والموضوعية**". (1)

أكد "**أفلاطون**" أن للأشياء جوهرا ثابتا، وأن الكلمة أداة تعبيرية عن الحقيقة ويرى : "**أن الحروف تمتاز بخواص تعبيرية، أو علاقة طبيعية مع المدلول أو المعنى، فكانت الحروف أدوات للتعبير عن معان كثيرة كالحركة والخفة، الطموح والعظمة، الطول والقصر**". (2) ولعل "**أفلاطون**" يشير إلى نبرات الأصوات وحدتها ومرونتها، فالأصوات الانفجارية توحي بالثورة والقوة، وحروف الصفير توحي بالحزن والضعف.

والحال نفسه نجده عند علماء اللغة العرب في دراستهم ، فيما سموه:" **علم أسرار الحروف**" الذي اهتموا فيه بما له علاقة بالدرس السيميائي، والعلامة السيميائية،وإن وردت بتسميات مختلفة،" **السمة، الأمارة،الأثر، الدليل**" كما قلنا سابقا.وفي هذا يقول الجرجاني،"**كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيئ آخر**". (3) فمعرفة الفكرة يتطلب من الإنسان أن يستحضر في ذهنه شكلها الذي يمثلها،كما يقول "**ابن فارس**" أيضا في حديثه عن مادة "دلّ":" **أصل"يدل"على إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، والدليل الأمارة في الشيء**". (4)ويقول" **ابن سينا**" :" **إن الإنسان قد أوتي قوة حسية، ترتسم فيها صور الأمور الخارجية، فترتسم فيها ارتساما ثانيا ثابتا وإن غابت عن الحس** " (5).

---

(1)- ذكره مازن الوعر في كتاب، مقدمة علم الإشارة، لبير جيرو، ص 10.

(2)- عبد العزيز بن عبد الله.التعريب ومستقبل اللغة العربية .معهد الدراسات والبحوث العربية ،القاهرة ،1975 ،ص 79.

(3)- الجرجاني علي بن محمد.كتاب التعريفات. تحقيق ابراهيم الأبياري ،دار الكتاب العربي، بيروت لبنان ،ط1، 1985 ،ص139.

(4) -ابن فارس. معجم مقاييس اللغة. دار الفكر، 1979ج2 ، ص 259،مادة "**دل** ".

(5)- ابن سينا. العبارة. تحقيق محمود الحضيري ، القاهرة 1970، ص 3.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

نستخلص من هذا القول، أن "**ابن سينا**" يرى أن العلامة شيء محسوس بديل عن شيئ مجرد غائب عن الأعيان، ولمجرد أن يرتسم في الخيال مسموع اسم،يرتسم في النفس معناه،وتربط النفس بين المسموع والمفهوم .وإذا تأملنا مفهوم القول نستخلص أن ابن سينا يبني العلامة على الثنائية المسموع والمعنى (المفهوم) ،وهذا ما نجده عند" **دوسوسير**" الذي يرى أن العلامة تتألف من ثنائية طرفاها الصورة السمعية والتصور (مفهوم) [1]، في حين تقوم العلامة في السمياء الأمريكية وبالضبط عند "**بيرس**" على العلاقة الثالثانية: الفكر، المرجع،الرمز [2] .

وذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك، فرأوا أن الأشياء في الوجود تتألف من أربعة مراتب، يقول "**أبو حامد الغزالي**":"**إن للشيء وجودا في الأعيان، ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ، ثم في الكتابة فالكتابة دالة على اللفظ،واللفظ دال على المعنى الذي في النفس، والذي في النفس هو مثال الوجود في الأعيان**" [3].يبدو أن" **أبا حامد الغزالي**" قد أدرك القيمة التواصلية للعلامة، ومقدار تعامل الإنسان مع واقعه الخارجي، فجعل لها أطرافا أربعة هي الموجود في الأعيان، الموجود في الأذهان، الموجود في الألفاظ والموجود في الكتابة .

إن كل المفاهيم –وإن اختلفت التقسيمات وتعددت التسميات – تؤكد أن العلاقة القائمة بين الدال (الألفاظ) والمدلول (التصور ،الفكرة)علاقة سببية تلازمية، فحضور الواحد يقتضي حضور الآخر، إضافة إلى المرجع الذي يعتبر بمثابة الوسط الخصب الذي تنمو فيه العلامة وتتحرك،وتكون قابلة لإقامة التواصل .

فكل الدارسين المحدثين في مجال السيمياء و اللسانيات، يؤسسون أبحاثهم على آراء وأفكار المدرسة الشكلانية الروسية، هذه المدرسة التي أعاد أصحابها النظرة إلى مختلف العلوم انطلاقا من أشكالها وليس من مضامينها، فيقولون:" **إن جوهر الشيء يكمن في شكله،وليس في مضمونه ،لأن الإدراك يتم أولا عن طريق الشكل**"[4].وقد خدمت الشكلانية الروسية الدراسات المسرحية بخاصة، على اعتبار أن المسرح شكل.فكيف يتم

---

(1)– أنظر دي سوسير فيرديناند. دروس في الألسنية العامة . ترجمة عبد الرحمان أيوب ، شركة دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص 149.

(2)– بيرس تشارلز ساندرس .تصنيف العلامات . ترجمة فريال جبوري غزول ، شركة إلياس العصرية ، القاهرة ، ص 142.

(3)–الغزالي أبو أحمد. معيار العلم. تحقيق سليمان دنيا ،دار المعارف ،القاهرة ،ط2،د.ت.ص 35.

(4)– كير إيلام .سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة وتعليق رئيف كرم، المركز الثقافي العربي ، ط1، 1992،ص42.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الإدراك فيه عند المتلقي؟.فالمخرج مشكل للمعاني بناء على الجمهور،ولتسهيل عملية الإدراك يشترط وجود أشكال مطابقة، أو مماثلة لدى المتلقي للأشكال الخارجية،فالصور غير المخزنة في الذهن لا يمكن أن تدرك.وعلى هذا الأساس وجد الديكور، والسينوغرافيا، والمخرج الذي يحاول قدر المستطاع أن يضمن التواصل،فيهتم بالشكل لأنه بوابة الفهم.

ويذهب الشكلانيون إلى أبعد من ذلك ، عندما يستعملون مصطلح " **التغريب**" الذي يعنون به إبطاء عملية الإدراك ، لإحداث متعة جمالية ،لأنهم يرون أن المتلقي كلما أبطأ في عملية الفهم والإدراك كلما كانت استجابته أعمق وأجمل، ويعرفون الفن على أنه إبطاء لعملية الإدراك . وأكدوا على أن العلامة تكمن أهميتها في شكلها المتضمن للمعنى، فأوجدوا سيمياء التواصل، وأوجدوا سيمياء الدلالة، و سيمياء المسرح، و سيمياء القصة. وركزوا في كل ما سبق على أن الإدراك في الحياة اليومية يتم بسرعة، بينما في الفن يتم ببطء.

أنواع العلامة:

اختلفت تقسيمات المفكرين والعلماء للعلامة، باختلاف الزاوية التي ينظر من خلالها إليها، أو بحسب هدف البحث وطرق تناول المادة، أو اختلاف المادة في حد ذاتها، ويمكن أن نورد وجهات النظر المختلفة كما يلي:

نظر إليها بعض الدارسين (اللّغويين واللّساسيين) من حيث طبيعة الدال، فوجدوا أنها إما أن تكون "**لفظية**" أو "**غير لفظية**"[1]. ونظر آخرون إليها من حيث كونها "**وضعية**"

و "**اصطلاحية**"، فوجدوا أنها بثلاثة وجوه: "**المطابقة**"، "**التضمن**"، "**الالتزام**"[2]. "**فالمطابَقة**" كقولي لفظ "**البيت**" يدل على معنى البيت بطريق المطابقة التامة، و"**التضمن**" كقولي لفظ البيت يدل على معنى السقف لأنه يتضمنه أو جزء منه، و"**الالتزام**" مثل دلالة السقف على الحائط فهو رفيق ملائم له.

بينما نظر البعض الآخر إليها من حيث طبيعة العلاقة القائمة بين طرفي "**الدال**" و"**المدلول**"، فوجدوها على ثلاث وجوه: "**وضعية**"، "**طبيعية**"، "**عقلية**"[1].

---

(1) – ينظر ، عادل فاخوري. علم الدلالة عند العرب . دار الطليعة . بيروت ،لبنان ، ط1 ، 1985 ، ص 17 .

(2) – ينظر ، ماهر مهدي هلال . جرس الألفاظ ودلالاتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب . دار الحرية للطباعة ،بغداد ، العراق ، ط1 ، 1980 ، ص 286 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

"**فالوضعية**"، يحصل الانتقال فيها من الدال إلى المدلول، بسبب قاعدة متفق أو متواضع عليها، في وسط اجتماعي معين، بين أفراد المجتمع، وتشمل كل العلامات اللفظية[2]. وهذا الحديث يجرنا إلى نظرية من نظريات نشأة اللّغة والموسومة بنظرية "**التواضع والإصلاح**"، والتي ذهب فيها أصحابها إلى أن أفراد الجماعة اللّغوية اتفقوا على تسمية الأشياء، مثل منتجات الحضارة الحديثة. إذ إن صاحب الاختراع أو الإنتاج هو الذي يصطلح التسمية فيُتواضع عليها.

أما"**الطبيعية**"، فهي ما يكون بحسب مقتضى الطبع، أو الانتقال التلقائي من الدال إلى المدلول، أو من طبيعة الدال أن يؤدي إلى المدلول، وقد حصروها في الحالات البدنية والنفسية، كدلالة "أح""أح" على السُعال، والحمرة على الخجل[3].

أما "**العقلية**"، فيقصد بها دلالة الدال على المدلول دلالة عقلية، أو استلزام تحقق الدال أن يتحقق المدلول، أو ما يسمى بعلاقة المعلول بالعِلّة مثل: كون الدخان دلالة على النار، أو العكس بالعكس[4].

يجرنا هذا الحديث إلى قواعد الاستدلال المنطقي، التي أوجدها الفلاسفة والمناطقة في باب مبدأ العلية أو السببية، أي إن بعض الأشياء تكون سببا لأشياء أخرى، أو مسبَّبات عن أشياء أخرى.

وذهب "**أمبرتوإيكو**" إلى أبعد من ذلك، فطرح قضية دينامية "**السيميوزيس**"[*]،

وبنى على أساسها تقسيمات جديدة أوجدها في تسعة أصناف[1].

- العلامة وفق مصدرها.
- العلامة الطبيعية والاصطناعية.

---

(1) – ينظر. الآمدي . الإحكام في أصول الأحكام . مؤسسة الحلبي وشركائه ، القاهرة ، 1967 ،ج1 ، ص 17 .

(2) – ينظر . عبد الرحمان بوعلي ." **بيرس أو سوسير**" . مجلة العرب والفكر العالمي ، مركز الإنماء القومي ، بيروت ، لبنان ، العـــدد الثاني ، 1980 ص 113 .

(3) – المرجع نفسه ص 113 .

(4) – نفسه . ص 114 .

(*)–**السيميوزيس** :هي التدليل ويقصد بها كذلك الكثافة العلاماتية وتنظيمها ،لضمان التواصل مع مراعاة الجوانب النفسية، الاجتماعية الثقافية والدينية.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

- العلامة حسب درجة خصوصيتها السيميائية.
- العلامة حسب قصد الباث ودرجة وعيه.
- العلامة حسب القناة الطبيعية وجهاز الاستقبال الإنساني المعني بذلك.
- العلامة حسب علاقة الدال والمدلول.
- العلامة حسب إمكانية إنتاج الدال.
- العلامة حسب نمط الربط المفترض بين العلامة ومرجعها.
- العلامة حسب سلوك العلامة الذي يحمله المرسل إليه.

إن المتأمل لهذه التقسيمات التسعة، يجد أنها الأشمل والأوسع، على اعتبار أنها نظرة جمعت بين مشارب مختلفة من الاتجاهات والعلوم، من نشأة اللّغة إلى علاقة الدال بالمدلول، إلى تواصلية العلامة و الاعتبارات الثقافية، إلى علم الأرطفونيا واختلاف العلامة من ناطق إلى آخر، إلى الوسط الاجتماعي الذي نشأت فيه العلامة و تُدُولت بين الناس. وأخيرا إلى جملة السلوكات والإشارات التي تَتْبع العلامة.

ولذا فقد توجهت الدراسات النقدية الدرامية إلى الاهتمام بالعلامة خاصة المسرحية منها، والميل إلى الاهتمام الكبير بالعرض ، وكيفية ضمان التواصل بين العروض المسرحية والجمهور المختلف من حيث المستوى والذوق والثقافة الاجتماعية ، والكيفية التي يتلقى بها المتفرجون هذه العروض. لأن المسرح نموذج تواصلي أكثر تعقيدا من غيره من ألوان الأدب والفن . إذ إن النص المسرحي على النقيض من النصوص الأخرى (الرواية ، القصيدة)، يكون متاحا للجمهور لفترة زمنية محددة ، وفضلا عن ذلك فإن الحدث المسرحي ليس

منتجا نهائيا كالرواية أو القصيدة ، إنه عملية تفاعلية تعتمد على حضور المتفرجين ، الذين من خلالهم فقط يؤتي الحدث المسرحي ثماره .

بالإضافة إلى أن العروض المسرحية بعلاماتها المتداخلة تختلف عن النصوص الأخرى ، لأنها تدخل في جدل مباشر مع جمهور المتفرجين، والمتلقين لتلك العلامات، فتتخذ شكل

(1)- أحمد اليوسف .السيميائيات الواصفة.منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم ، المركز الثقافي العربي،الجزائر 2005،ص77.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

القَبول أو الرفض أو التعديل من عرض إلى آخر. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجمهور قد يواجه إشكالية في تلقي العروض والنصوص المسرحية ، فتتعطل قنوات التواصل جراء "**كثافة العلامات**" ، وكثرة العلاقات المتدَاخلة بينها، فهي قلما تنفصل أو تتباعد، بل نراها متزامنة متداخلة ، فالكلمات عادة ما تصحبها تعبيرات وجه ، وإيماءات وحركات. وبذلك فالمتفرج يقع في عملية اختزال وتركيب لعدد لا نهائي من العلامات . وفي هذا يقول "**باتريس بافيس (Patrice Pavis)** : "**إن الأمر الجوهري بالنسبة لخشبة المسرح ، والذي يتجاوز مدلولات النص، هو الصياغة الأيقونية (أو الإخراج المرئي) للكلمة، وهنا يتبدى النص بكامل هشاشته ، وضعفه ، فتهدده باستمرار ظاهرة الإيمائية ، المميزة لخشبة المسرح ،تلك الظاهرة التي قد تعترض عملية إرسال النص في أية لحظة**"[1] . ومنه ففي واقع الأمر ، إن عملية التواصل في العملية المسرحية تعتمد كلية على فك الشفرات ، التي يقوم بها المتفرج ، والتي بدورها تعتمد كلية على التعبير الإيمائي ، والتعبير الجسدي ، الذي يقوم به الممثل ، إضافة إلى المرونة التي تتسم بها طبيعة العروض المسرحية، التي تسمح بالتحول السريع للعلامات من أيقونية إلى مؤشرية إلى رمزية .

(1) – باتريس بافيس . لغات خشبة المسرح . ترجمة سباعي السيد . إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1992 ، ص 92 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ثانيا–السيمياء بين الطريقة والمنهج

لقد ورد لفظ "**سيمياء**" في الكتابات العربية الحديثة كثيرا، وهذه اللّفظة مشتقة من الجذر اللغوي "**سَام**"، الذي هو مقلوب عن "**وَسَمَ**". فورد في"**لسان العرب**" لـــ"**ابن منظور**" من أن: "**وَسَمَ أصلها وِسْمَى وزنها فِعْلَى فسِمة أصلها وِسمة، فيقولون: سيمى، وسَيماءُ بالمدِ وسيميا بزيادة الياء والمد**"[1].

كما وردت هذه اللَفظة في مواضع مختلفة من القرآن الكريم، منها قوله تعالى:"**تعرفهم بسِيْمَاهم لاً يسْألون الناسَ إلحافاً**"، (سورة البقرة الآية 272)، وفي قوله تعالى:" **ونَادى أصحاب الأعرافِ رجالا يعرفونهم بِسِيْماهم**" (سورة الأعراف الآية 48)، وفي قوله عزّ وجّل: " **يُعرف المجرمون بسيماهم، فيُؤخذ بالنواصي والأقدامِ**" (سورة الرحمان الآية 41).

ويرى "**عبد العزيز بن عبد الله**" أن كلمة "**سيماء**" مشتقة، وهي بمعنى العلامة أو الآية، ويقابلها في اللّغة الفرنسية **Signe** بمعنى علامة أو دليل، وأنها أولى استخداما من مصطلحي: **سيميوطيقا أو سيميولوجيا**، لأن الأولى سيمياء "**ضاربة في الأصل العربي**"[2] .والظاهر من قول "**عبد العزيز بن عبد الله**"، أن اللَفظتين الأوليين دخيلتان على اللَغة العربية، بينما "**سيمياء**" فهي صفة مشبهة من الفعل: وَسَمَ.

ووردت تعريفات مختلفة لمصطلح "**السيمياء**"، وتداولتها كتب متعددة، فمنهم من ربطها بالعلوم الطبيعية، ومنهم من أرجعها إلى الفلسفة الظاهراتية، وبعضهم إلى علم الطب وعلم المنطق. ولعل أبسطها وأكثرها استخداما: "**نظام السمة، أو شبكة من العلاقات النظمية المتسلسلة**"[3]. وهذا طبعا لن يكون خارج قواعد لغوية متفق عليها في بنية معينة . أو هي" **دراسة شكلانية للمضمون تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال ، من أجل تحقيق**

---

(1)– ابن منظور. لسان العرب.دار صادر ،بيروت،لبنان،د ت، مادة **سوم**.

(2)– عبد العزيز بن عبد الله ."الدلالتية المقارنة في خدمة تاريخ الحضارة المقارن"،مجلة اللسان العربي ، العدد 23 ،الدورة المالية1982/1983ص 166.

(3)– ترجمة مصطفى المسناوي J.A Greimas,J.Courtés Sémiotique ,Hachette.Paris 1979,P339

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

معرفة دقيقة بالمعنى"[1] .وهذا ما يقصد به السيميائيون عالم العينيات ، أي إن الشكل سابق للفكر ، فالله تعالى خلق الكون ثم علم آدم الأسماء ، أضف إلى ذلك أن الإنسان إذا لم تكن في منظومته الفكرية صورة للشكل الذي نتحدث عنه في كلام معين فإنه لا يدركه، ولا يستطيع تصوره ، فالإدراك المادي سابق للفكر .

وبالتالي نجد أنفسنا أمام ثنائية من الدوال، أو العلامات اللسانية ،وغير اللسانية، أي نمط العلامات اللغوية، ونمط النظام الكوني، الذي هو في مجمله نظام من العلامات والإشارات والرموز الدالة. ومنه فإن السيمياء: "**هي العلم الذي يدرس بنية الإشارات، وعلائقها في هذا الكون، فيدرس توزعها ووظائفها الداخلية والخارجية**"[2] .

يتضح مما سبق، أن السيمياء تهتم بالشروط الواجب توفرها لكي يحدث هذا التواصل، خاصة فيما يتعلق بالمسرح، فعن طريق ماذا، أو بماذا يستطيع الممثل أن يوصل جملة العلامات إلى الجمهور؟. فيتحقق بالتالي هذا التواصل، الذي هو عبارة عن نقل الدلالات بين طرفين أو مجموعة من الأطراف: الممثل ، المتفرج.كما تبحث السيمياء في كيفية استطاعة المخرج و الممثل على حد سواء أن يحركا المعنى في ذهن المتفرج. وهذا ما يميز النص المسرحي عن غيره من النصوص، ففي النصوص القصصية أو السردية يكون النقل و التواصل لغويا، بينما التواصل والنقل في النص المسرحي يتم بأمور أسبق من النص في حد ذاته، وتتمثل هذه الأمور في: الديكور، الإضاءة، الصوت واللباس. فكل الحواس تشتغل في إدراك النص المسرحي، وفي إثارة المشاعر، بكيفيات مختلفة. فالنص المسرحي إذا آخر ما يهتم به المتفرج أو المشاهد.

إن الممثَل هو الوسيط الفاعل في الفعل المسرحي، فهو ذو هوية مزدوجة بين نص المؤلف والجمهور، مهمَته استحضار وتجسيد شخصيات المؤلف من عالم الغياب والخيال الدراميين، إلى عالم الحضور والواقع المسرحي،ومن ثم :"**فالمسرح عملية خلق يقوم بها الممثل**"[3].

---

(1)-جميل حمداوي ."إنتاج المعنى" .مجلة عالم الفكر.المجلد 25 العدد الثالث ،مارس الكويت 1997، ص 79.

(2)- بير جيرو .علم الإشارة (السيميولوجيا).ترجمة منذر عياشي،دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر،دمشق،سوريا،ط1، 1988،ص 23.

(3)-سامية أسعد أحمد ،"الشخصية المسرحية ".عالم الفكر مجلد 18 العدد 4 ،وزارة الإعلام الكويت 1988 ص 132.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

فجوهر التمثيل بهذا المعنى هو أن يقديم الممثل شخصية ما، ليست هو، حتى وإن كان فيه بعض من نفسه.

إن أداء الممثل لشخصية ما – في نظر السيمائيين– عبر جسده أو صوته،أو المكملات غير الجسدية من: ديكور، إضاءة وملابس. يحمل في طياته رسالة مزدوجة، إحداها لذلك المتلقي الذي يشاركه التمثيل، وثانيها للجمهور المشاهد. لذلك فعمله لا يعدو أن يكون مجموعة من الشفرات، أو نظام من العلامات، قد تكون سمعية: كلام، موسيقى، مؤثرات صوتية. أو مرئية: سينوغرافيا، ديكور، أوهما معا. بحيث تشكل العناصر السابقة نسقا للممثل، وهي كلها علامات تتشكل من دال ومدلول،بمفهوم "**دي سوسير**"للعلامة (الدليل).ولعل أهم من جعل العلامة المسرحية، وأعطاها أبعادا مختلفة، العالم الأمريكي: "**تشارلز ساندرس بيرس**" (1857-1914) فقسمها إلى ثلاثة أصناف:

أولا– الأيقونة (*)

إذا كانت الأيقونة عند "**بيرس**"، عندما تشير العلامة إلى موضوعها إشارة مباشرة، كدلالة الصورة الفوتوغرافية على صاحبها، فإن فضاء منصة التمثيل، كثيرا ما يتمثل العلامات الأيقونية، إذ كثيرا ما يلجأ المخرجون ومصممو الأزياء إلى الديكورات والإضاءات، التي تحاكي الحياة والطبيعة، فتجعل المتفرج يتوهم وكأن منصة التمثيل جزء من الواقع المراد تمثيله. فالمنصة:" **تمثيل موضوعي صادق وشامل للعالم الواقعي، يعتمد على الملاحظة المدققة للحياة، لتقديم صورة منعكسة للواقع الخارجي بدقة فوتوغرافية**"(1).

ففنَ التَمثيل في مجمله يقوم على العلامات الأيقونية، عندما يقدم الممثل جسده وصوته للشخصية الدرامية، يجسدها ويجعل المتفرج يسبح بخياله، فيستدعي مثيلا مشابها لها. ولهذا فإن هذا الشغل وهذا العمل الذي يقوم به الممثل، يحمل وظيفة أيقونية، أو ما يسميه

(*)- الأيقونة هي العلامة التي تقوم على علاقة التماثل أو التشابه بينها وبين موضوعها .

(1)-إلين أستون وجورج سافونا .المسرح والعلامات .ترجمة سباعي السيد،وزارة الثقافة ،منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،ص216.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

"**بيرس**" :" **بالتابع الأيقوني الذي يعني أي شيء قادر على تحريك صورة الشيء الموصوف، أو الموضوع الممثل في مخيلة المتفرج**"[1]ولهذا فتشابه أي علامة أكسسوارية بدورها الدرامي، هو السبب في تحميلها هذه الوظيفة الأيقونية، مثل دلالة بندقية من الخشب في عرض مسرحي، على جو الحرب أو المعارك.

كما قد تكون العلامات الأيقونية في النص الدرامي، في صورة مكتوبة أو منطوقة، أو ما يسمى بمطبوع النص الدرامي. وهي:"**تقوم على أساس تشابه إستعاري محض، بين التمثيل اللفظي والمشهد الموصوف(الممثل)** "[2]. وتأتي الأيقونة في العرض المسرحي بثلاثة أشكال:

1- الأيقونة الصورة:

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

2- الأيقونة التخطيط :

وهي أن يستعين الممثل بوحدات ديكورية فوق المنصة، ليوهم بها المتلقي، أنه يحاكي مثلا شجرة في ريح عاصف.

3- الأيقونة الاستعارة:

ويقصد بها خلق وجه للشبه بين ظاهرتين، بأخذ خصائص من الموضوع المراد التعبير عنه، إلى الموضوع المعبر به، فعندما يريد المخرج أن يعبر عن حالة قتال، أو معركة، فإنه يلجأ إلى جعل الممثلين شاهرين أسلحتهم، مواجهين بعضهم بعضا.

ثانيا– المؤشر(*) :

(1)- كير إيلام .سيمياء المسرح والدراما ،ترجمة وتعليق رئيف كرم .المركز الثقافي العربي، ط1، 1992.ص42.

(2) – المرجع نفسه .ص42.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وهي العلاقة التي ترتبط بموضوعها بعلاقة سببية، فصوت رنين الهاتف يشير إلى أن هناك من يستعمله. فطبيعة اللباس في العروض المسرحية تشير إلى الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية، ومنه فإن المؤشر في العرض المسرحي، عادة ما يكون متضمنا داخل الأيقونة، ومعظم عناصر العرض المسرحي تحمل مؤشرات. فهي:"**في أغلب الأحيان فعلُ تعيين الأشياء، التي يرجع إليها المتكلم، وبالتالي تضعه في احتكاك ظاهر مع محيطه المادي، ومع محاوريه، أو مع الفعل المسرحي المطلوب انجازه**".[1]

فعندما يريد المخرج أن يشير إلى فكرة معينة، أو ممثل معين، أو يشد انتباه الجمهور إلى فعل ما، فإنه يلجأ إلى تسليط الإضاءة على الذات الفاعلة (مؤشر ضوئي)، أو يجعل الموسيقى تتناغم معه وتوافقه (مؤشر سمعي مرئي)، وبهذا فاتحاد هذه المؤشرات يجعل المتلقي يركز انتباهه واهتمامه على الموضوع الذي يتوجب أن يوجه اهتمامه إليه.

ثالثا– الرمز(**):

وهو علامة وضعية متفق عليها، تشير إلى موضوعها، إذ لا توجد علاقة تشابه بين العلامة وموضوعها. ومنه فهذه العلامة ناتجة عن التواضع الاجتماعي. و كثيرا ما تموج منصات التمثيل والفضاءات الدرامية، بالعلامات الرمزية القصدية، التي يضمنها المبدع المسرحي (المؤلف–الممثل) داخل عمله، إذ:"**تعمل على تصنيع عقد اتفاقي بينه وبين المتلقي يكون وسيطة** (العقد) **لتفسير هذه العلامة الرمزية**".[2]

ولكن الإشكالية التي تطرح في العروض المسرحية، أن العلامة قلما تثبت على نوعها، فتبقى مؤشرا محضا أو أيقونة محضة، أو رمزا محضا، فهذه العلامات كثيرا ما يتحول بعضها

(*) – المؤشر : هي العلامة التي تقوم على القصدية بين العلامة والموضوع

(1)- المرجع السابق ص 44 .

(**) – الرمز : هو العلامة التي تقوم على أساس التواضع بين العلامة والموضوع .

(2) – رضا غالب . الممثل والدور المسرحي . أكاديمية الفنون ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2006 ، ص 112 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

إلى البعض الآخر، خاصة عندما تتفاعل أنساق العرض المسرحي وعناصره، وتتمازج العلامات الصغرى في العلامة الكبرى (النص) إذ يحتاج القارئ إلى التأويل والتفسير على مستويات مختلفة.

ولهذا فإننا نجد من التيارات المسرحية، والأشكال الدرامية، ما مال في العروض إلى نسق علاماتي واحد، كأن:" **يعتمد الممثل فقط كوسيط لخطابه المسرحي، عندما يعمل في فراغ عار من أي مكملات للعرض**".[1] مثلما نجده في" **المسرح الفقير**"[*]، أو في "**مسرح الشارع**"[**]، حيث يتخلى الممثل عن كل المكملات الديكورية السمعية والبصرية، فيجد نفسه داخل هذا الفراغ، معتمدا على علاماته الأدائية، النابعة من بنائه الجسدي والصوتي، لإيصال معنى معين إلى المشاهد.

نستخلص مما سبق أن الممثل، وما يتبعه من لباس، أكسسورات، صوت، وجسد. هو نسق من العلامات، وهو نقطة انطلاق العلامات السمعية والمرئية، المرتبطة بالنص والعرض، سواء في ذلك: "**المرتبطة بذات الممثل كوحدة سينوغرافية متحركة في فضاء المنصة،أو المرتبطة بالسنوغرافيا الثابتة فوقها**".[2]وبتفاعل كل هذه العلامات المتعلقة بالممثل، وبما يحيط به، تنتج الدلالة الكلية للعرض أو الدور المسرحي، والتي يمكن تلخيصها في جدول معدل عن جدول " **تاديوز كوفزان (T.Kiwazan)** "[***].

الذي قسم الإشارات المسرحية حسب الجسد فنظمها في ست خانات. تناول في الخانة الأولى الإشارات الشفهية أو الصوتية الصادرة عن الممثل من تثاؤب وضحك وغناء وتناول في الثانية ما تعلق بتعبيرية الوجه من عبوسة، طلاقة، إيماءة وإشارة وطرح في الخانة

---

(1) – المرجع السابق . ص 113 .

(*) – المسرح الفقير : مسرح شاع في ألمانيا وروسيا، يعتمد الاقتصاد في الوسائل المسرحية

(**) – مسرح الشارع : نوع من المسرح اعتمد للتقرب من الجمهور، يؤدى على أرصفة الطرقات والشوارع ، يعتمد كثرة الحركة وقلة الوسائل المسرحية .

(2) – رضا غالب . الممثل والدور المسرحي . ص 113 .

(***) – تاديوز كوفزان T. Kiwazan : ناقد ألماني اهتم بالبحث في ميدان المسرح والتمثيل ، ركز في دراساته على فنون الأداء وربطها بالجوانب النفسية ، والاجتماعية ، كما بحث في الأصول الفلسفية لظهور فن التمثيل عند الإنسان البدائي .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الثالثة ما تعلق بالمظهر الخارجي للمثل ، من ماكياج ، قناع ،تصفيف الشعر ، ملابس وإكسسوارات. وبسط في الرابعة المؤثرات الصوتية ،والموسيقى المصاحبة للعرض ، والتي تعين الممثل في تجسيد اللّحظة الدرامية .وخلص في النهاية إلى مزج الخانات الخمسة السابقة في الإيقاع العام للعرض المسرحي. وتعتبر دراسته هذه شاملة إذ جمعت كل ماله صلة بالعرض المسرحي، من نص وإخراج وتمثيل . ويمكن تلخيص أعمال هذا الناقد الألماني في الجدول التالي :

1-الإشارات الشفاهية (أصوات لفظية كلامية، أصوات غير لفظية مثل التثاؤب، الأنين، الهمهمة، الشخير، الضحك....) 2- نغم الصوت	النص المنطوق	معينات	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية تخص الممثل
3- تعبير الوجه 4- الإيماءة والإشارة 5- أوضاع الجسد و التشكيل الحركي 6- اللّيونة الجسدية 7- الصمت 8- إيقاع الممثل	تعبيرات الجسد	الممثل الجسمية	علامات	المكان والزمان	علامات مشهدية بصرية ترتبط بالممثل
9- الماكياج 10- القناع 11- تصفيف الشعر 12- الملابس 13- إكسسوار الشخصية	هيئة الممثل الخارجية	معينات الممثل غير الجسمية	بصرية	المكان	علامات مشهدية بصرية ترتبط بهيئة الممثل
14- طبوغرافية منصة التمثيل				المكان	علامات

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

15- الديكور 16- إكسسوار المنصة 17- الإضاءة 18- المؤثرات شبه الضوئية رعد، برق، عواصف..			الجسمية		بصرية خارج الممثل
19- الموسيقى 20- المؤثرات الصوتية		علامات سمعية		الزمان	علامات سمعية خارج الممثل
21- الإيقاع العام	المظهر العام لحركة كل الموجودات السمعية والبصرية فوق المنصة	علامات سمعية وبصرية	معينات الممثل الجسمية وغير الجسمية	الزمان والمكان	

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ثالثا– أدب المسرح المفهوم والنشأة.

إن المتصفح للمعجم المسرحي لـــ" **حنان قصاب وماري إلياس**"، يجد أن"**الدراما**" كلمة اشتقت من الفعل "**dram**"، والتي تعني الفعل. والصفة :" **درامي**" **Dramatique** موجودة في اللغة اليونانية باسم **Dramatihos**، وفي اللاتينية **Dramaticus** للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللّغة العربية بلفظها الأجنبي.(20) للدلالة على معنى الكتابة المسرحية .

كما تدل الدراما على معنى المسرحية، التي تعرض على الجمهور في المسرح، وهي مشتقة كذلك من الفعل اليوناني "**drao** "، **بمعنى يعمل أو يتحرك** (21)، فهي من "**الفعل**"، أي فعل المحاكاة، محاكاة السلوك البشري وعرضه(22).وتطلق صفة درامي على الشيء غير المتوقع، والذي يهز المشاعر هزة عنيفة، ويكون ذلك إما عن طريق المفاجأة أو الصدمة.

وأخذت كلمة"**مسرح**"عدة دلالات عبر التاريخ، والمسرح بوصفه فنا، شكل من أشكال الكتابة، كما هو كذلك مكان عرض هذا الشكل من خلال شخصيات تقوم بالتمثيل." **وأصل كلمة مسرح Théâtre مأخوذة من اليونانية Théatron، والتي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة**"(23) ومنها كذلك لفظة **la Dramaturgie** التي تعني الكتابة الدرامية، أي تأليف المسرحيات. و **Un Dramaturge** بمعنى كاتب أو مؤلف النصوص المقدمة للعرض المسرحي، أي مسرحة الأحداث .

ومصطلح المسرح يطلق أيضا على ما يكتب من أعمال من أجل العرض لمسرح في بلد ما، أو أي موقف مسرحي ينطوي على صراع، يقوم على افتراض وجود شخصيات مسرحية(5) .

ويتحدث " **ألارديس نيكول**" في كتابه "**علم المسرحية**" عن استعمال الكلمة في هذا المعنى فيقول "**إن لكلتا الكلمتين مسرحية و dramatic استعمالا أكثر امتدادا، وأكثر**

---

(1) – بنظر ماري إلياس، حنان قصاب ، المعجم المسرحي ص 194 .

(2) – محمد مندور ، الأدب وفنونه ، دار نهضة مصر،د ت ص 61 .

(3) - مارتن أسلن، تشريح الدراما ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، مكتبة النهضة بيروت، لبنان ص 12.

(4) – ماري إلياس، حنان قصاب المعجم المسرحي ص 423 .

(5) – بنظر عبد الوهاب شكري النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع ط2 2001 ص61 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

دلالة من الألفاظ الأخرى فأنت تقرأ في الصحف عن لقاء مسرحي بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل، ثم يتحدثان عن هذا اللّقاء، وكيف أن الابنين لرجل واحد، انفصلا عن بعضهما البعض، منذ ثلاثين سنة، بعد شجار سخيف إلى أن يلتقيا صدفة في أحد الفنادق، ويتعرف كل واحد منهما على الآخر ويتصالحان "[1] .فهذا الموقف الذي وقع فيه هذان الأخوان، موقف دراماتيكي ، يهز المشاعر ويؤثر في العواطف .

ويتفق معه "**العشماوي**" عندما يبين لنا المضمون الخاص لكلمة درامي لدى الجمهور."**فهي تستعمل لوصف المشهد الذي يتضمن هزة خاصة في المشاعر، ويثير عن طريق الصدفة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادي**"[2]. فعلى المسرحية إذا، أن تمدنا بمجموعة من الهزات والمفاجآت، التي تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث.

ولعل خير مثال على ذلك : مسرحية "**أوديب ملكا**"[*] المليئة بالكثير من هذه المشاهد الدرامية، كلقاء" **أوديب**" لـــ "**بترياس**" واتهام هذا الأخير بأنه قاتل أبيه، ثم لقاؤه بعده ذلك الراعي و الرسول، فكل هذه الأحداث صدمات مثيرة [3] . فاستعمال العامل غير المتوقع، يؤدي إلى الصدمة العاطفية والذهنية، ويبعث في الجمهور انفعالا عارما.

وقد تنوعت الكلمات الدالة على هذا الفن في الحضارات الإنسانية المختلفة، ففي الحضارة اليونانية استخدم " **أرسطو** " تسمية "**التراجيديا**"بمعنى المأساة، أما في الحضارة الرومانية فاستخدمت لفظة الخرافة Fabula، بمعنى النص المكتوب، الذي يجمع بين الفقرات المختلفة.

---

(1)- ألارديس نيكول . علم المسرحية . ترجمة دريني خشبة . دار سعاد الصباح . د . ت . ص 122 .

(2) – زكي العشماوي . في النقد المسرحي والأدب المقارن . دار الشروق للطباعة والنشر ،د . ت ، ص 56 .

(*)– **أوديب ملكا:** مسرحية يونانية قديمة ألفها سوفوكليس ، تعالج صراع الإنسان مع الأقدار ، بطلها أوديب يقتل أباه ويتزوج من أمه.

(3) – ينظر عيسى خليل محسن الحسيني . المسرح . دار جرير للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2006 ، ص 107 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

"فأطلقت تسمية puluda Fabula على المسرحيات الكوميدية اليونانية وFabula togota على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، ثم صارت كلمة Fabula تطلق على المسرحية بشكل عام"[1] .

وفي القرون الوسطى أصبحت كلمة "**play**" التي تعني اللعبة أو التمثيلية، تطلق على المسرحية، وفي القرن الثامن عشر صارت كلمة "**دراما**" تطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل درامي، يتطور في مسار معين، ويحتوي على الصراع. أما كلمة Théâtre فصارت تستخدم للدلالة على المسرح كنوع وعرض ومكان [2].

أما في اللّغة العربية، فالمسرح بفتح الميم هو المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي،وجمعه مسارح.[3]

ويرى "**محمد مندور**" أن فن المسرحية يدخل ضمن فنون النثر و الشعر معاً، لأنه إذا كان ابتدأ عند اليونان شعرا، فإنه قد تحول إلى فن نثري في العصور الحديثة، خاصة بعد أن استقل فن التمثيل عن الموسيقى والرقص والغناء.[4]و يعرفها "**زكي العشماوي**" بقوله:" **المسرحية أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب ،وإنما هي قصة تكتب لتمثل** ".[5]

يتضح مما سبق، أن الكاتب أو المؤلف يختار قطاعا من الحياة ليصوره ،في إطار من الأحداث المتعاقبة، ويعتبر الأشخاص وسيلة للتعبير عنها ، وترسم الشخصيات في أذهاننا عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان وأفكار. فالمسرحية إذا، عمل أدبي مكتوب يعتمد على الحوار، والغرض منه العرض على المشاهد بواسطة الممثلين، وهي فن يشمل جميع الأمم، وتكاد تشيع بأشكالها المتعددة عند معظمها ، إلا أنها برزت بالصورة المعروفة لدينا عند أمة اليونان القديمة، وعنها أخذت أوروبا. كما عرفت عند المصريين القدامى وفي الهند والصين وغيرها.

---

(1) – ماري إلياس وحنان قصاب . المعجم المسرحي . ص 423 .

(2) – المرجع نفسه ص 422.

(3) – أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري. تهذيب اللّغة. تحقيق رياض زكي قاسم، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2001 ،ص 1667.

(4)– ينظر محمد مندور . الأدب وفنونه. ص 79.

(5)– زكي العشماوي. في النقد المسرحي والأدب المقارن.ص 43 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أما المسرحية كجنس ،فمن العسير حصر بداياتها الأولى في زمن بذاته، وما يمكننا قوله عن ظهورها، هو أن الإنسان ابتكر وسائل تضمن له التواصل مع بني جنسه حول أمور الحياة المشتركة، إذكان:"**أول ما التجأ إليه الإنسان المرح لتحقيق غايته التعبيرية، من تفسير للظواهر، وترجمة للخبرات... ،فمثل من أجل تطويع الرمز والرسم والحركة والإشارة** ". [1]ثم جعل من الرمز وسيلة توافق حاجاته البيولوجية، والبسيكولوجية، والذي اختلفت دلالته من حضارة إلى أخرى.وبمرور الأزمنة أصبح هذا الأمر من التقاليد والأفكار سببا في ظهور الرواية الشفهية، والتي بدورها أصبحت وسيلة لتجسيد كل ما يتعلق بحياة تلك المجتمعات. ومعنى هذا أن المسرحية عرفت عند معظم الأمم ذات الحضارات العريقة، بدءا باليونان والمصريين، فبلاد الهند والصين. فهي، وإن اختلفت أشكالها، فإن أصولها واحدة، بدأت بالطقوس السحرية ثم الدينية،وكان يشرك في أداء عروضها الغناء و الموسيقى، وفي هذا الصدد يقول "**محمد زغلول سلام**":"**حيث يتبادل الغناء أو الحوار مجموعتان من الممثلين، أو قائد المجموعة وقائد مجموعة أخرى**".[2] ظل الغناء ملازما للمسرحية ردحا كبيرا من الزمن، كما بقي الحوار عنصرا أساسا و ركيزة هامة لتطور الحدث الدرامي في فصول المسرحية. ولم تكن المجتمعات اليونانية اقل شأنا مما كانت عليه الأمم الأخرى، فبفعل الاحتكاك اليوناني بغيره من المجتمعات ، استفادت الحضارة من مخلفات ما قبلها، ومع تطور الزمن انتقل الإنسان من استعمال الرمز إلى مجال تنظيم الأهازيج، إلى إيقاع وضبط الرقصات، وتهذيب الكلمات في شكل قصائد وأغانٍ.

وقبلها اتجه الإنسان البدائي إلى تقليد الحيوان، من خلال استغلال جلده في تشكيل الزي والقناع، وغايته من ذلك المحاكاة وتقمص شخصية غير شخصيته. "**وحتى يعيش هذا الإنسان فترة من الزمن أحداثا، ووقائع في عالمه الحقيقي عن طريق الوهم، بارتداء الزي غير العادي، وتأدية حركات غريبة عن طباعه**". [1]

ولعل هذا الإنسان، كان يقصد من وراء هذه المحاكاة ملء وقته أو التسلية، أو أن فضوله دفعه لذلك. فالفن إذن، بدأ عند الإنسان البدائي على شكل محاكاة، هذه المحاكاة التي ظلت العنصر الفعال والدافع الذي مكن الإنسان من استغلال إمكاناته المادية والفكرية، سعيا

---

(1) – عبد الكريم جدري. الفن المسرحي. دار الفنك للنشر، الجزائر ،ط1 ،1993 ،ص 92 .

(2)– محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مئة عام. مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، دت ، ص 03.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

إلى تحقيق حياة أفضل. ثم استغل الإنسان هاته المحاكاة لرواية مغامراته، وذلك عندما يعقد جلسات السمر مع قومه، فكان كل واحد يفتخر بإنجازاته، ومغامراته في مطاردة فريسته، أو رحلة بطولية،أو ما شابه ذلك من أمور الحياة. "**وحتى يتلقى الآخرون المعنى، ويفهمون المغزى، التجأ إلى وسائل للتوضيح منها الإشارة والحركة والصوت و الزي في تقليد الحيوان ومحاكاة أفعاله وأصواته**".(2)

ثم انتقلت المحاكاة شيئا فشيئا من التعبير عن الجانب المادي، إلى ما يتعلق بالماورائي، وإن الأثريات التي تركها الإنسان على الجدران والكهوف، خير دليل على العلاقة التاريخية للمحاكاة بالمعتقدات الفكرية والوجدانية،"**حيث كان دور المحاكاة في ربط الفن بأجزاء التاريخ بارزا، إذ كان الإنسان في حياته الأولى يبحث عن مصدر القوة الخارقة– القوة ما فوق البشرية(الميتافيزيقا)– حتى يستمد منها اعتقاداته الروحية، قمعا للخوف الكامن في ذاته، الناجم عن أهوال الطبيعة والانقلاب الجيومور فولوجي الذي عرفته الكرة الأرضية في الأحقاب الزمنية الغابرة**" (3)

فكانت المحاكاة ،إذا،سببا من أسباب ظهور الأجناس الأدبية، وكانت القصص البطولية التي تروى وراء انبعاث الخرافة والأسطورة، ثم القصة والقصيدة الشعرية كما كانت اللبنة الأولى لظهور فن المسرحية.

---

(1)- عبد الكريم جدري .نماذج من المسرح الأوربي الحديث.دار هومة ،ط1 ، الجزائر ، 2002 ،ص 10.

(2)- عبد الكريم جدري . الفن المسرحي .ص 13 .

(3)- عبد الكريم جدري .نماذج من المسرح الأوربي الحديث.ص 14.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

رابعا – البيئة السوسيوتاريخية لنشأة الأدب المسرحي وتطوره

نشأ الأدب المسرحي وتطور في بيئات تاريخية مختلفة، وكان في كل مرحلة من مراحله، أوبيئة من بيئاته، يعرف تطورا معينا. فقد كان الأدباء و النقاد يضيفون مبادئ، ويستغنون عن مبادئ أخرى، وذلك تبعا لظروف الحياة الدينية،الاجتماعية،السياسية والثقافية ،التي كان لها تأثير بالغ على الأدب بصفة عامة، والمسرح على الأخص، كونه لصيقا بالحياة في كل مرحلة من مراحله. وهذا ما سنراه بوضوح أثناء تتبعنا لهذه المراحل، التي تبلور فيها هذا الفن، وخرج إلى صيغته الحالية المعروفة عندنا اليوم. وإن سبقته إلى ذلك صور من المسرح القديم، من مثل ما كان في ساحات المعابد المصرية القديمة، التي تحكي بعض الطقوس الدينية، وتعرض ملامح من أساطيرهم ومعتقداتهم.[29]

كما ارتبطت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي بالطقوس الدينية ،فنشأ المسرح في كنف الأساطير. و ظن اليونانيون أن هناك قوى غيبية تتحكم في سير الكون." **فتقربوا منها، وتملقوها بالقرابين و العبادة**" [2]. وأقدم المسرحيات التي عرفها التاريخ، هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم[*] ، إذ إن اليونان آمنوا بتعدد الآلهة، لأن طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر، كثيرة التغير، جبال، تلال، كهوف،دفء جميل على الشاطئ، ريح لينة تارة وعاصفة تارة أخرى، وغيرها من الظواهر. ومن الآلهة التي قدسوها **"ديونيزوس أو باخوس"**[**]. إله النماء والخصب ، وخاصة الكروم والخمور ، وقد اعتادوا أن يقيمو له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور ، ويغلب عليه

([29])- يذكر الدكتور أمير إبراهيم القرشي، في كتابه" **النماذج والمدخل الدرامي** "ص23، أنه قد اكتشفت عام 1922 لوحة لعروض مسرحية، تتسم بالطابع الدرامي، تخلد ذكرى موت" **أوزوريس**" وكيف جمعت أشلاءه زوجته "**إيزيس**".

(2) – عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها . دار الفكر العربي ، القاهرة ، د . ت ، ص 5 .

(*) – نشأ المسرح في كنف العقائد ، إذ إن طبيعة التمثيل المسرحي هي الرقص (فولكلور) ، والرقص كان طقسا دينيا (مدحيا) للتقرب إلى الإله ، وهذا ما يفسر الطابع الديني الأسطوري لجميع المسرحيات القديمة ، اليونانية والرومانية .

(**) – يسمى عند اليونان Dionysos وعند الرومان Bac chus كانت تقدم له الأغاني الديثرمبية Dithyrambeوكانت مصحوبة بالرقص . كما تسمى les dionysies أو les bacc hanales تلك الأغاني التي تطورت إلى المسرح ، وكانت عبارة عن مسابقات تعرض في فصل الربيع .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية ، وتعقد حلقات الرقص ، وتنطلق الأغاني."**ومن هذا النوع من المسرح نشأت " الملهاة" أو "الكوميديا"، وكانوا يعتقدون من أن للإله "ديونيزوس Dionysos "،دخلا في الخصوبة وازدهار الطبيعة**"[1] وقد كان موضوع "**الكوميديا**"هو النقد عبر الضحك والسخرية من المواقف، وبهذا يحدث حسب أرسطو "**التطهير**"،حينما يستطيع الإنسان أن يتخلص من رواسب هموم الحياة وأعبائها.

"**ففي هذا محاكاة الأراذل من الناس،لافي كل نقيصة،ولكن في الجانب الهزلي الذي يثير الضحك** " [2] . وقد كانت تستقي موضوعاتها وشخصيتها من حياة المجتمع ومشكلات عامة الناس ، وكان كاتب الملهاة يعمد إلى تصوير الناس في صور كاريكاتورية، أو في صور أقبح مما هم عليه، ليثير الضحك، أو إستثارة الضحك من المواقف والسلوكات و التصرفات ،التي يقوم بها البطل.

أما الحفل الثاني فيكون في أوائل الربيع، حيث تكون الكروم قد أورقت، وهو حفل حزين، ومنه نشأت "**المأساة**"، أو "**التراجيديا**" والتي يعرفها أرسطو بأنها:" **محاكاة فعل تام، لها طول معلوم، وتؤدى بلغة مزودة بألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على أيدي أشخاص يفعلون، لاعن طريق الحكاية والقص، وتثير الرحمة والخوف، فيؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات** "[3] . وقد كانت المأساة عبارة عن ابتهالات قصد إرضاء الإله "**ديونيزوس**"، ليمن عليهم بالخيرات (الإنتاج الزراعي). وهذه التراجيديا لا تقوم على التقليد بقدر ما تقوم على محاكاة الفعل، والتحرك من حالة إلى حالة مناقضة. ويعرفها "**مندور**" بقوله:"**هي المسرحية الجادة، التي تستهدف التأثير عن طريق إثارة المشاعر**"[4] .

---

(1) – عبد الكريم جدري . الفن المسرحي . ص 116 .

(2) – عمر الدسوقي . المسرحية تاريخها ،أصولها ونشأتها . ص 58 .

(3)- أرسطو طاليس . فن الشعر . تحقيق وترجمة شكري محمد عياد .دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ،1967 ، ص85 .

(4)- محمد مندور . المسرح العالمي . دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، مصر ، ط1 د . ت ، ص 10 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

إذا فجوهر المأساة أن أحداثها تثير الشفقة والخوف لتحقيق التطهير ، فقد يقع البطل الرئيس فيها تحت تأثير مجموعة من الصراعات الأخلاقية ، والتي تنتهي بكارثة ، كأن يموت البطل نفسه مثلا .

وإذا كانت الكوميديا تستمد موضوعاتها و شخصياتها من حياة العامة من الناس، فإن التراجيديا على العكس من ذلك، تستمد موضوعاتها من أساطير الآلهة و الملوك والأبطال، وهذا ما جعلها تعبيرا فنيا نبيلا، بموضوعاته و شخصياته ، وفخامة لغته الشعرية، ثم بنوع الصراع العاتي ،الذي كان يجري فيها، فيثير الفزع والشفقة. حيث يكون بين شخصيات التراجيديا وبين القدر المحتوم، أو بينها وبين قوة معنوية ساحقة، كقوة الحقيقة ." **وقد تجسد هذا الصراع عند أوديب، الذي ظل يكافح عبثا في التخلص من الحقيقة، وكشف جريمته الظالمة ،في مسرحية:" أوديب ملكا"، حتى تتمكن منه في النهاية فيفقأ عينيه**"[1] .

وإذا كان فضل تقسيم المسرحية إلى مأساة وملهاة يعود إلى "**أرسطو**"، فإن مما يكتب لـ: "**ثيسبيس**" **(Thyspis)** ، أنه أول من أدخل التمثيل إلى العرض، فصار شيئا فشيئا فنا مستقلا بذاته، وقد كان التمثيل أول الأمر لا يعدو بعض الرقص والأناشيد الجماعية، والأغاني الدينية، والابتهالات للإله، ثم مثل شخص "**ديونيزوس**" (**Dionysos**) ، فكانت "**الجوقة**" (الفرقة) تشير إليه وهو على خشبة مرتفعة، ثم أدخل الحوار بينه وبين الجوقة، ثم مثلت شخصيات أخرى يرد ذكرها في الأغاني والأناشيد، حيث كان الممثلون يظهرون على هيئة البشر في نصفهم الأعلى، وصورة الماعز في نصفهم الأسفل.[2] أي إنهم يرتدون جلود الماعز، أثناء أدائهم للأدوار المسرحية، لأن الماعز من الحيوانات المقدسة عندهم، وعند الكثير من الشعوب، حيث كان يقدم قربانا للإله.

وبمجيء الشاعر"**أسخيلوس**"(**Eschyle**) (525-456 ق.م)، قلل من أهمية الجوقة وأناشيدها، وأعطى للحوار أهمية، ورفع عدد الممثلين إلى اثنين، إلى جانب الفرقة الصوتية، ثم

---

(1) – محمد مندور . الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما . دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، الفجالة القاهرة مصر ط1 د. ت، ص 23.

(2) – ينظر محمد مندور . الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما . ص 10 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

جاء الشاعر الكبير "**سوفوكليس**"(**Sophocle**) (495 -406 ق م) ،الذي رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة، وأمر برسم المناظر.[1]

ويحدد محمد مندور أقسام العرض المسرحي كالآتي[2] :

أ) – **مدخل Prologos** : وفي هذا المدخل يعرض رئيس الجوقة موضوع المسرحية ، وكذا الشخصيات الرئيسة .

ب) – **أغنية الدخول Parados**: وهي التي تؤدى من طرف الجوقة عند دخولها بحركات راقصة، ويعلق عليها محمد مندور قائلا:"**هي بمثابة تعليق عاطفي وذهني على موضوع المسرحية التي سيشاهدها الجمهور**" [3] .

ج) – **الحادثة الأولى Episodis** : وهي بمثابة جزء حواري تمثيلي بين الممثلين.

د) – **الأغنية الثابتة Stosimon** : تنشدها الجوقة بعد أن تتخذ مكانها تحت الأوركسترا، مع موسيقى خفيفة وحركات الرقص الإيقاعي.

ه) – **الحادثة الثانية**: وبعدها مباشرة يرجع إلى الأغنية الثابتة.

و) – **الحادثة الثالثة**.

ز) – **أغنية الخروجExodoy**: وهي الأغنية الختامية.

ونشير هنا إلى أن الجوقة لا تظهر على خشبة المسرح، وإنما يسمع صوتها فقط، وتسمى **الكورس** من **Chorale** و**Chorus** بمعنى المجموعة الصوتية.

وبهذا يعد اليونان أول من أنشأ فن المسرح، ووضعوا له قواعده الفنية والجمالية، وقانون الوحدات الثلاثة: وحدة الزمان ، وحدة المكان، ووحدة الموضوع.

إن موقع كل من أثينا و روما أسهم في ذوبان بعض العادات والتقاليد اليونانية في الحياة الرومانية، فكان هناك تشابه كبير بين البيئتين من نواح مختلفة: الاجتماعية، السياسية، الاقتصادية، والدينية والتاريخية؛" **فتبلور من ذلك كم هائل من المعطيات الثقافية والفنية،**

---

(1)- ينظر عبد الكريم جدري . نماذج من المسرح الأوروبي الحديث ،دار هومة ، الجزائر ، ط1 ، 2002 ، ص 33 .

(2) – محمد مندور . الكلاسيكية والأصول الفنيةللدراما . ص 12 .

(3) – محمد مندور . الأدب وفنونه . ص 64 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

التي مكنت من ترقية المعارف العلمية والأدبية في كلتا العاصمتين"[1]. وقد انتقلت الثقافة اليونانية إلى روما، عبر هجرات الشعراء و العلماء والفلاسفة، خاصة بعد سقوط أثينا أثناء الغزو البيزنطي لها .

وبهذا فقد حذت المسرحية الرومانية حذو المسرحية اليونانية، في أمور شتى، وتجلى ذلك في أعمال "**هوراس" (Horras)** النقدية التي تأثر فيها كل التأثر بكتاب " **فن الشعر" لأرسطو**"، كما تأثر "**فرجيل" (Vargil) بـــ " هومير" (Homer)** وفي هذا يقول "**عمر الدسوقي**":"**أما المسرحية الرومانية فقد كانت تقليدا للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومان على الأدب اليوناني بنهبه نهبا** "[2]. حيث قامت الحملات العسكرية ضد أثينا لسنوات عديدة بسلب كل ما هو غال وثمين، من تراث مادي: أثاث، تماثيل، حلي...، وتراث معنوي : كتب، رسائل...وأخذها إلى روما محاولة منهم لبعث الحياة الثقافية في العاصمة الجديدة.

وبهذا عمد اليونان إلى تطوير وترقية المفاهيم الفنية و الأدبية، لا سيما تلك التي تتصل بالحياة اليونانية، كالاحتفال بالمواسم والأعياد الدينية، فلا يبتعد هذا النمط الاحتفالي عن ذلك الذي كان يقام في "**أثينا**"، إلا في بعض الأشياء. ففي الفرجة الرومانية تأخذ الألعاب البهلوانية قسطا من زمن الاحتفال، إلى جانب ترويض الوحوش، فيما يسمى الآن بـــ "**السيرك**"، وظهرت احتفالية أخرى إلى جانب تلك العروض تتمثل في "**التمثيليات الإيمائية**"[*] . **"إذ بظهور الإيمائيات ظهر الزي والأقنعة المتعددة النماذج، وصل عددها إلى أربعين نموذجا، فالمتقنع يبدو من خلالها مسرورا أو حزينا، هادئا أو ساخطا"**[3] . حسب حاجة الموقف والدور لذلك .

وفي منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، تعرف الرومان على نوع من التراجيديا اليونانية، التي جعلوها نموذجا لأعمالهم المسرحية، وقد كانت الفكرة الرئيسة في الكوميديا

---

(1) – عبد الكريم جدري . نماذج من المسرح الأوروبي الحديث . ص 121 .

(2) – عمرالدسوقي . المسرحية تاريخها ، أصولها ونشأتها . ص 9 .

(*) – **التمثيليات الإيمائية** : نوع من العروض البهلوانية، كانت تعرض في مسارح روما القديمة، كنوع من الاحتفالات في المواسم والأعياد ، وقد نشأت من carnaval ، المكونة من carn وهو اللحم وvale وهو التظاهرة، أو عيد اللحم عند الرومان.

(3) – عبد الكريم جدري . نماذج من المسرح الأوروبي الحديث .ص 123 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الرومانية تقوم على تشكيل تنكري ضاحك، أما مادة الموضوع فمأخوذة من الحكايات الأسطورية، وأما موضوع التراجيديا فكان المناظر الوحشية والدموية.

أما في القرون الوسطى، فقد أهمل فيها معظم التراث اليوناني و الروماني القديم، بعد ظهور المسيحية، وانتشارها في العالم الغربي، ولذا فقد عادت بالمسرح إلى الكنف الديني المسيحي حيث:"**تحول المسرح إلى مسرح كنسي، يعتمد على الوعظ والإرشاد الديني، وقد أقبلت الجماهير على مشاهدة مثل تلك العروض، ثم ما لبث المسرح أن انتقل من الكنائس إلى الأماكن العامة** "[1].وفي هذا الصدد يقول "**محمد مندور**":"**فالمسرحيات تستمد موضوعاتها من حياة المسيح، ومأساة صلبه، وحياة القديسين وكراماتهم، وأسس الأخلاق الدينية**"[2] . فمسرح هذه الفترة لم يرتفع إلى المستوى الفني الإنساني، الذي بلغه عند اليونان والرومان.وقد كانت طبقات الشعب أكثر حرمانا، حيث ساد الفقر والقهر، على عكس ما كانت تعيش عليه الكنيسة التي أولت اهتماما كبيرا للسلطة الدينية، واحتكرت التمثيل لنفسها، وكانت تقمع كل صوت ينادي بالتحرر الفكري. كما كانت المسرحيات لا تقدم إلا للملوك والأمراء على شكل لوحات هزلية، تسليهم وترفه أنفسهم، وأغلب ما يقدم من عروض لا يعكس الوجه الحقيقي للمجتمع. "**و رغم هذا الحصار برزت المرحلة الدياليكية للحركة الفكرية في شكل انتفاضة لتأسيس بوادر النهضة الفكرية**"[3] . حيث إن عصر النهضة لم يلبث أن عاد بأوروبا إلى التراث اليوناني والروماني القديمين، فبُعث من جديد، واحتُذي به، وهُجر المسرح الديني، وظهر المسرح الكلاسيكي نتيجة لذلك، وبخاصة في فرنسا التي اعتبرت نفسها وريثة "**أثينا**"القديمة . وظل الأدب المسرحي في ظل المذهب الكلاسيكي ينقسم إلى تراجيديا وكوميديا، كصورة عاكسة للمجتمع المنقسم في الوقت نفسه إلى الطبقتين نفسيهما.

ويشير "**محمد مندور**" إلى أن هناك فارقا كبيرا بين اللونين عند اليونان والكلاسيكيين؛ ويتمثل هذا الفارق في انتقال الصراع في المسرحية من خارج الإنسان إلى داخله، فتحول عند الكلاسيكيين من كونه يجري بين شخصيات المسرحية، إلى داخل

---

(1) – أمير إبراهيم القرشي . النماذج والمدخل الدرامي . دار عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2001 ، ص 25 .

(2) – محمد مندور . الأدب وفنونه . ص 57 .

(3) – عبد الكريم جدري . نماذج من المسرح الأوروبي الحديث . ص 152 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

شخصية البطل كالصراع بين العقل والعاطفة أو بين الحب والواجب[1]. أي إنه حالة سيكولوجية يعيشها البطل، بين تفكير عقلي منطقي، يفرض عليه حلا من الحلول، أو نوازع عاطفية تحاول السيطرة عليه.

وقد شملت هذه التجربة عدة بلدان أوروبية، كأعمال الإيطاليين في النقد، وتحديد المواقف والمبادئ، حيال المشكلات التي لمح إليها" **أرسطو**" في كتابه "**فن الشعر**"."**وقد ساهمت بحق في تغيير مجريات الأحداث الثقافية بالبلاد الأوروبية، كما كان لها تأثير على الحياة الاجتماعية والسياسية**"[2] .

وقد استطاع المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر الميلادي أن يعكس التطور المذهل الذي وصلت إليه الحياة في عصر النهضة،والذي من أهم خصائصه ظهور الفرد وسط الجماعة، بعد أن كان تائها عديم الشخصية، إلى بروز الشخصية الإنسانية واحتلالها الصدارة وسط المجتمع. يقول" **محمد مندور**":"**وكان من الطبيعي أن ينتقل الصراع من خارج الشخصيات إلى داخلها، كنتيجة للاهتمام بالإنسان في ذاته، وتحديد أبعاده، وتحليل مقوماته النفسية والعقلية، وما يجري من صراع، حتى سمي الأدب الكلاسيكي بالأدب الإنساني**"[3]

وقد قامت المدرسة الكلاسيكية على أساس محاكاة القدماء الرومان ثم الإغريق[4]. وذلك بدافع التشبث بالتقاليد الثقافية القديمة، ومبالغتهم في تقدير هذه الآثار. ولهم حجة يرددونها هي:"**إن هؤلاء القدماء هم أمراء الفن الذين بلغوا غاية الذروة، ولم يستطع الزمن أن يعفى على أثارهم أو يتحيف من محاسنها**" .[5] وفي القرن الثامن عشر اندلعت الثروة الفرنسية سنة 1789، التي كانت وراءها طبقة اجتماعية جديدة، ظهرت في المجتمع،

---

(1) – ينظر محمد مندور . المسرح العالمي . ص 9 .

(2) – عبد الكريم جدري . نماذج من المسرح الأوروبي الحديث . ص 153 .

(3)– محمد مندور . نماذج بشرية . طبعة دار القلم . بيروت ،لبنان ، ط 1 ، 1985 . ص 29 .

(4) – عرف الفرنسيون المسرح اليوناني عن طريق" روما " ، كما عرفوا " أرسطو " عن طريق " هوراس "

(5) – عمر الدسوقي. المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها . ص 73 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وهي الطبقة التي كان يطلق عليها الطبقة" **البرجوازية**"[*]. والتي يعرفها "**محمد مندور**" قائلا: "**وهي طبقة ظهرت في المدن، كما يدل اسمها المشتق من الكلمة الألمانية" بورج" "Bourg" ومعناها مدينة**"[1] . كمايشير إلى ذلك "**عمر الدسوقي**" قائلا:"**وأصحاب هذه الطبقة هم من المفكرين و أصحاب المهن الحرة، في الوقت الذي كان الريف فيه لا يزال ينقسم إلى نبلاء وعبيد، دون وجود طبقة وسطى**"[2].

وقد كانت لهذه الطبقة الجديدة همومها الخاصة، ويرجع ذلك إلى كونها الأكثر تقيدا بقواعد الأخلاق، ومواضعات المجتمع وعاداته، في حين ترى الطبقة الارستقراطية نفسها، أسمى و أرقى من أن تقيد نفسها بتلك العادات، والطبقة الشعبية (الكادحة) ترى نفسها أنها أحط من أن تقيد بالأخلاق والعادات.

وكما قلنا سابقا، فإن الثورة الفرنسية وبتزاوجها مع الفن المسرحي، أدت دورا كبيرا وفعالا في تنمية الوعي الثوري، حيث يرى "**محمد مندور**" أن الكوميديا قد حملت العبء الكبير في ذلك، فقد تطور هذا الفن، فلم يعد كوميديا شخصيات كما كان عند "**موليير**"**(Molyeer)** بل أصبح إما تحليلا نفسيا؛ أو اجتماعيا هادئا عند "**ماريفو**" **(Marivo)** أو كوميدية حبكة وأحداث ثورية، في ثلاثية "**بوما رشيه**"**(Beaumarchais)** الشهيرة:"**حلاق اشبيلية – زواج فيجارو– الأم الآثمة**"[3] . وهذه الأخيرة هي ثلاثية، بطلها ابن الشعب " **فيجارو**" الذي اشتغل بكافة المهن، من الحلاقة إلى الخدمة في بيوت النبلاء. فسخر منهم سخرية لاذعة، وأضحك منهم جمهور المسرح والقراء، مما دعا الملك "**لويس السادس عشر**" إلى الزج بالمؤلف في السجن، وهذه صورة واضحة عن تذمر الطبقة الوسطى من الطبقة الارستقراطية فانعكس ذلك في الكتابات المسرحية.

(*) – **الطبقة البرجوازية** : من bourg وتعني في اللغة الألمانية المدينة القائمة على بلدية وكنيسة ، وتعني سياسيا الطبقة التي تملك وسائل الإنتاج، ولا تعتمد على الأعمال اليدوية ، وهي الطبقة المهنية في الأنظمة الرأسمالية.

(1) – محمد مندور، المسرح العالمي ص06 .

(2) – عمر الدسوقي،المسرحية نشأتها ، تاريخها وأصولها .ص70.

(3) – ينظر، محمد مندور. المسرح العالمي. ص 07.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ثم نشأت بعد ذلك "**الميلودراما**"[*] عند الرومانسيين أو "**المشجاة**" التي ارتبطت بالموسيقى، من أجل إثارة عواطف الجمهور، لأن كتاب هذه المسرحيات يرون أنه من الضروري إثارة الانفعالات لدى المشاهدين، ليكسبوا لأنفسهم وأعمالهم الرواج والنجاح، وعادة ما يكون الصراع فيها ظاهريا، كالصراع بين رجلين من أجل امرأة، أو محاولات المدين مخادعة دائنيه. أما من حيث الأحداث، فإننا نجدها غالبا ما تكون." **فردية وليست قضايا عامة، يدور فيها الصراع بين عناصر اجتماعية متباينة، أو بين عقائد ثابتة، وأخرى مستجدة كما هو الحال في المسرحيات الاجتماعية**"[1].كما كتب الرومانسيون مسرحيات لا يلتمسون منها الإثارة أو المتعة الجمالية، في حين تمخض المذهب الواقعي عما يسمى بالدراما الحديثة، والتي تعالج بكل جدية مشكلات المجتمع، وخاصة الطبقة العاملة الكادحة، وبهذا ظهرت المسرحية الجادة التي تستقي موضوعاتها و شخصياتها من هذه الطبقة.

وبعد اندلاع الحرب العالمية الأولى، أحدثت ويلاتها أزمة في الضمير العالمي، وقد كانت نتيجة لحدثين كبيرين:**أولهما:** فقدان رجال الفن والأدب والفكر ثقتهم في العقل الواعي، وقدرته على رسم طريق السعادة للبشر، فبدأوا يبحثون عن مسالك القيادة، وهو ما يسميه "**فرويد** " بمنطقة اللاوعي في العقل البشري[2]. **وثانيهما:** يتمثل في انفجار الثورة الاشتراكية في العالم الشرقي (روسيا)، وظهور الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، وهي واقعية متفائلة تؤمن بالإنسان، وتكشف عن مواضع القوة والخير فيه، حتى يسترد ثقته في نفسه، ويتضامن مع أخيه[3] .

وهكذا فكلما حدث تغيير في المجتمع، تبعه تغيير في الفن المسرحي، فالمتتبع لعرضنا التاريخي هذا، يلاحظ بشكل واضح التصاق هذا الفن بالحياة والمجتمع،كما يتضح كيف أن هذا التطور لم يتم على أساس الأصول الفنية المجردة ، بل خضع للتطور الإنساني العام ، الثقافي ، السياسي و الاجتماعي.

(*) – **الميلودراما** : هي صورة من المأساة ، إلا أنها تعتمد على شد الآلام والأحزان، و النكبات، مما يخاطب العواطف الثائرة لدى الجمهور، تختلف عن المأساة كونها تنتهي نهاية سعيدة .

(1)– محمد زغلول سلام. المسرح والمجتمع في مئة عام . مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر ، ط 1 ، د .ت ، ص 37 . .

(2) – ينظر محمد زغلول سلام . المسرح والمجتمع . ص 7 .

(3) – ينظر محمد الدسوقي. المسرحية نشأتها تاريخها وأصولها ص24 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

خامسا – المسرح الجزائري نشأته ومساره التاريخي

إن المسرح هو أحد أشكال التعبير القديمة، والتي وجدت مع الإنسان منذ نشأته الأولى، كما رأينا، فالإنسان البدائي على اختلاف مناطق تواجده، أو لسانه ،عبر عن طموحاته وأفكاره وعواطفه تعبيرا جماليا فنيا، امتزجت فيه نفسيته بمحيطه الاجتماعي، وأماله وأفاقة بواقعه الحلو والمر على حد سواء.

ومنه فلا يمكن قبول فكرة أن الفن المسرحي في الجزائر وليد العصر الحديث، فللشعب الجزائري جذور تاريخية ضاربة في أعماق التاريخ الإنساني، أرسى بها قواعد لهذا الفن العريق، حتى وإن كانت في أشكاله البدائية الأولى، وهذا ما يراه **"عز الدين جلاوجي":"فالمجتمع الجزائري أعرق بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا، هو نشاط إنساني ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية، على اختلاف مستويات الرقي فيها، و على اختلاف أشكال المسرح عندها، ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا اليوم، بحكم شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة".** (1)

ولو عاد الإنسان إلى أعماقه لوجد في ذاته فنا مسرحيا، ففي أعماق كل إنسان فنان يهوى التمثيل وتقمص الأدوار، فاسترجاعك لذكرى وحكايتك لحادث أو نقلك لخبر، يجعلك لا محالة بأي شكل من الأشكال تمارس التمثيل و تمسرح الحدث، ولو عدنا إلى مراحل الطفولة لوجدنا أن المسرح قد شكل جزءا هاما من حياتنا الطفولية، فكثيرا ما لجأنا ونحن صغار إلى ألعاب تمثيلية، فها هم مجموعة من الصغار، يمثلون جو عرس، فهذا عريس وهذه عروس، وهؤلاء مدعوون.

وعلى اختلاف الغاية من هذه الممارسة الطفولية ، أو الهدف من التمثيل، فإنها تبقى حاجة ملحة دعت إليها الطفولة الإنسانية في كل المجتمعات، كتعبير عن الوجود وسير الحياة.

ولم تكن الجزائر بمعزل عن الحضارات العالمية، بل توافدت إليها من كل حدب وصوب، فتعرف الجزائريون على أشكال مختلفة من الكتابة، فانصهر البربر مع الفينقيين والقرطاجيين واليونانيين والرومانيين، وتمازجت العناصر الثقافية، والمقومات الفكرية على

(1)- عز الدين جلاوجي. الفن المسرحي في الأدب الجزائري.ط1 ، دار هومة 2000 ص 19.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

اختلافاتها، رغم حساسية البربر المفرطة للعنصر الأجنبي، حيث تغلبت عليهم صفة الصراع مع الآخر أكثر من الاهتمام بأمور الفن والفكر.

لكن بمجيء الفينيقيين عرف البربر طقوسا تعبدية جديدة، كما عرفوا شيئا من الحضارة والتمدن، واكتسبوا بعضا من الثقافة المسرحية من اليونان القدامى، هذه الثقافة التي تجسدت أكثر بدخول العنصر الروماني إلى بلاد المغرب ،حيث تطور البناء العمراني، واتسعت المدن وظهرت حواضر علمية وثقافية وتجارية متعددة ،على غرار: **شرشال،تنس، جميلة، تيقاد**...الخ، فتطورت المسارح نصف الدائرية التي لا تزال خالدة إلى يومنا هذا.

وعلى عكس الوفود السابقة والتي شهدت مقاومة عنيفة، وصدا كبيرا، فإن الوفود العربي ورغم ما شهده من مقاومة، إلا أنه حقق انصهارا وتلاحما مع العنصر البربري، إن على مستوى الدين أو على مستوى اللغة أو الفكر.فلم يرحل هذا الوافد الجديد، بل عمق جذوره، و لم يجد البربر إلا التلاحم مع هذا العنصر فتحقق التمازج والاختلاط بين العنصرين وتوحدت التقاليد.

وفي العهد العثماني وبقدوم العنصر التركي، قدمت معه عناصر ثقافية جديدة، وأشكال تعبيرية مختلفة، فاستخدم بعض المثقفين منهم فنونا ثقافية وطقوسا جديدة على البيئة الجزائرية القديمة: "**كخيال الظل**" و"**مسرح العرائس**". وفي هذا تقول الكاتبة الفرنسية "**آرليت روث**" في كتابها "**المسرح الجزائري**":"**أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر سنة 1835**...**ثم منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد احتلال الجزائر، لأسباب سياسية ،وكان ذلك عام 1843، لكون هذا الشكل كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم**". (1)

ويورد الأستاذ "**أحمد بيوض**" في كتابه "**المسرح الجزائري**" شهادات لبعض الرحالة عن مشاهدتهم لمسرح "**القرقوز**" في أماكن مختلفة من الجزائر قائلا:"**ويذكر الرحالة الألماني مالستان Malastain أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862. وأن دوشن Douchen هو الآخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القرقوز وذلك عام 1847**". (1)

---

(1) – أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره. منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر ،1998 ،ص12.

(1) – المرجع السابق . ص12.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ويذكر الدكتور "**فليب ساند جروف**" "PHILIP S.GROVE" المحاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة "**أندنبرا**" (باسكتلندا) والمتخصص في الأدب العربي، أثناء بحثه في الحركة الثقافية ليهود شمال أفريقيا، أنه عثر على مخطوط المسرحية بعنوان:" **نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق**" لصاحبها الجزائري "**إبراهام دانينوس**"، ويرجح أنها تكون قد طبعت عام 1848 وقد أستعمل فيها "**دانينوس**" "**اللغة الثالثة**" ومال فيها إلى الأسلوب الشاعري، على غرار الموشحات الأندلسية، إضافة إلى توظيف الأساطير الشعبية.(2)

وتقع المسرحية في قسمين، تروي قصة حب تجري أحداثها في مدينة خيالية بالعراق، في زمن غير محدد بين "**نعمة**" وابن عمها "**نعمان**" ربان سفينة وهاوي ترحال، يرحل إلى الهند لخدمة "**الباشا**"، وأثناء افتراق الزوجين تحاول الأم إقناع ابنتها "**نعمة**" بالطلاق من زوجها والزواج من ابن خالتها "**رامح**"، وبعد صراع مرير تقرر "**نعمة**" بقاءها مخلصة لزوجها، وعند عودته تعاتبه على غيابه الطويل.

وبعد توطن أقدام الفرنسيين في الجزائر، عمدت الفرق المسرحية الفرنسية إلى شحذ الهمم، والرفع من معنويات الجنود، وشد بأسهم وإثارة حماسهم، وهو ما جسده الجنرال "**كلوريل**"Clloryl حين أصدر مرسوما بإنشاء مسرح فرنسي، وتم ذلك بالفعل في سنة **1850**، وقد افُتتح بعرض درامي من تأليف الضابط "**دوفورا**" Devora بعنوان "**الجزائر**"، وتم عرضه باللغة الفرنسية. وهو تصوير للانتصارات الفرنسية التي تحققت خلال هذه الفترة، خاصة بعد انهزام "**الأمير عبد القادر**"، وهكذا بدأت العروض المسرحية تتوالى حتى بلغت زهاء أربعين مسرحية. (3)

وقد ظلت هذه الأعمال وقفا على الجنود الفرنسيين وعائلاتهم، ثم توسعت للأوروبيين واليهود، ودارت موضوعاتها حول الترغيب في الهجرة إلى الفردوس الموهوب. وأمام هذا الاحتكار المسرحي من حيث الموضوع واللغة، فقد فضل الجزائريون في بادئ الأمر الانعزال والانغلاق على أنفسهم، خوفا من رياح التغريب، ويُرجع الدارسون هذا العزوف وعدم الإقبال إلى مجموعة من الأسباب. عنصرية وعقائدية صرفة، إذ إن مضامين

---

(2)- ينظر . إبراهام دانينوس . نزاهة المشتاق وغصة العشاق في زمن طرياق بالعراق . تحقيق مخلوف بوكروح . المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 2006 . ص . 6 .

(3) - ينظر ، صالح لمباركية . المسرح الجزائري اتجاهاته وفنونه . ص 24.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الأعمال الدرامية لا تتماشى والانتماء الحضاري الجزائري، واستهجان الجزائريين للسلوكات الأوروبية التي تبيح الاختلاط، إلى جانب الدافع السياسي، كتعبير من الجزائرين على نفورهم من هؤلاء الدخلاء، أضف إلى ذلك عامل اللغة الذي حفز الجزائريين على عدم الإقبال على هذه العروض.

كل العوامل السابقة أبقت المسرح الفرنسي بعيدا عن الجزائريين، تدور أفلاكه في نطاق ضيق ومحدود، زادت من ضيقه صورته البرجوازية الاستعمارية المتعالية، وبالتالي فمقاطعته ضرب من ضروب المقاومة، والمحافظة على التراث.

وفي مطلع القرن العشرين شهدت الحركة المسرحية في الجزائر انتعاشا ثقافيا متميزا، وهذا ما يؤكده المرحوم "**أحمد توفيق المدني**" قائلا :"**وقد كان من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسية، موسيقى أخرى شعبية، تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية، أضف إلى ذلك تلك المونولوجات العصرية التي أخذت تظهر في الآونة الأخيرة (العشرينيات) مقتبسة أنغامها من الموسيقى المصرية أو الأوروبية، وقد أنشأ "بشطارزي" و"رشيد القسنطيني" عدة قطع في انتقاد العادات المحلية الفاسدة ومحاربة البدع والضلالات**". (1)

ومن أهم الجمعيات الثقافية والفنية التي أرهصت لميلاد المسرح الجزائري الحديث:

أ- **جمعية المطربية:** أسسها "**ناطون إيدمون بافيل**" اليهودي (**1877-1928**) سنة 1911، ضمت اليهود ثم توسعت لتضم الجزائريين، والذين من بينهم "**محي الدين باشطارزي**" الذي أصبح رئيسا لها سنة 1928 بعد وفاة مؤسسها. (2)

ب- **ودادية الطلبة المسلمين "1919"**: أسسها "**باشطارزي**" مع "**فرحات عباس**"، "**بومالي**"، "**بن حبيلس**"، "**الشريف سعدان**"، كانت مهمتها مساعدة أبناء الفقراء على الدراسة، وقد أصدرت مجلة "**التلميذ**".

جـ- **جمعية المهذبية "1921"**: وأنشأها "**الطاهر علي شريف**" سنة 1921 م، وتعتبر الإرهاص الأول للتمثيل العربي في الجزائر، حيث كتب منشطها عدة مسرحيات،"

(1) - أحمد توفيق المدني. كتاب الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1984 ط2، ص366/367.

(2)- ينظر، صحيفة الشعب اليومية. عدد يوم 22 جويلية، 1985، ص11.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الشقاء بعد العناء" (1921)، "قاضي الغرام" (1922)، و"بديع" (1924).[1]

ثم توالت العروض المسرحية بعد ذلك، فكتب "**محمد منصالي**" مسرحية "**في سبيل الوطن**" سنة 1922، ومسرحية "**فتح الأندلس** "(1923).

وقد دُفعت عربة المسرح إلى الأمام بقدوم فرقة "**جورج أبيض**" المسرحية إلى الجزائر سنة 1921، وتقديمها لمسرحيتين تاريخيتين باللغة الفصحى هما: "صلاح **الدين**"، " **ثارات العرب**".[2] ولم يكن إقبال الجمهور كبيرا على مشاهدة المسرحيتين لضعف مستواه اللغوي، كما أن المجتمع الجزائري لم يتعود على هذا الفن. وبذلك لم يعرف كيفية التعامل معه ، فكان تواجد فرقة "**جورج أبيض**" حدثا غير عادي ذلك أن" **المجتمع الجزائري كان منكفئا على نفسه، وعلى جراحاته وهمومه، فلم تكن تستهويه مثل هذه الأمور، فالمسرح فن راق لا يظهر إلا عند الأمم الراقية**". [3] إضافة إلى أن أعضاء الفرقة استعملوا اللغة العربية الكلاسيكية القريبة من لغة القدامى، وطريقة العرض الثقيلة.

وبعدها تفطن أقطاب الفن المسرحي في الجزائر إلى ذلك، فمالوا إلى مسرح "**المنوعات**"، ذي الطابع الهزلي، الذي يُمزج فيه الغناء بالتمثيل، ويمكن تلخيص مسار المسرح في الجزائر وفق المراحل التالية:

المرحلة الأولى : مغامرة الهواة الناجحة " 1926- 1932"

وفي هذه المرحلة شهد المسرح في الجزائر انطلاقة من بعض الهواة، الذين حققوا انطلاقة نوعية، اعتمدوا فيها على إبداعاتهم ، فهم بالإضافة إلى مهنهم الاجتماعية الخاصة، كانوا يمارسون المسرح كهواية، فكان تكوينهم مبنيا على تبادل النصائح فيما بينهم فقط.

وقد نحا المسرح في هذه المرحلة منحى اجتماعيا ترفيهيا هادفا، فقد لامس المسرح اهتمامات الناس. "**فعالج رجال المسرح: علالو، قسنطيني و باشطارزي قضايا مكافحة**

(1)- ينظر صحيفة المجاهد. عدد 06 جانفي 1988 ص 08.

(2)- ينظر أنيسة بركات. أدب النضال في الجزائر. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984 ص 191.

(3)- عز الدين جلاوجي . الفن المسرحي في الأدب الجزائري . ص 39.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الأمراض الاجتماعية، وتعاطي الخمر والمخدرات، وكذا توعية المرأة ".[1] ولم يكن المثقف الجزائري بعيدا عن واقعه ، بل راح يشخص الداء ، ويحدد مواطن العلة في المجتمع، ويقترح الدواء لذلك، فعُولجت قضايا اجتماعية جمة في مسرحيات متعددة منهامسرحية" **زواج بوعقلين" لـــ "علالو"،"بابا قدور الطماع" لـــ" رشيد القسنطيني**".[2]

لقد سبق الذكر أن من بين أسباب فشل مسرحيات "**جورج أبيض**" في استقطاب الجمهور الجزائري، اعتمادها على اللغة الفصحى، هذا ما تفطن إليه أقطاب المسرح في الجزائر، فاعتمدوا واللغة العامية، واستطاعوا بها توجيه الشعب وتوعيته سياسيا وتربويا، كما مزجت العروض المسرحية بعروض غنائية، لجذب جمهور المسرح، وجمهور الغناء والرقص من جهة أخرى، أضف إلى ذلك أن "**العروض المسرحية كانت تقدم يوم الجمعة، ويخصص وقت للرجال وآخر للنساء، وكذا مصادفة الانطلاقة المسرحية لشهر رمضان المبارك، حيث يبحث الجمهور خلاله عن أماكن لقضاء السهرة**".[3]

إلا أنه واجهت العروض المسرحية جملة من المشكلات والمعضلات والعوائق منها:

افتقاد العروض المسرحية لممثلات يؤدين أدوارا نسوية، فاضطر المخرجون إلى الاستنجاد بالرجال لتأدية هذه الأدوار، وقد أشتهر الممثل "**ابرهيم دحمون**" بلعب الأدوار النسائية.[4] كما شكل الديكور عائقا كذلك أمام العروض المسرحية، حيث لم يكن من الجزائريين من كان يقوم بالجانب التقني الفني، كالديكور، الملابس والإخراج، بل كانوا يستعينون برجال المسرح الفرنسيين في إبتداع الحيل الديكورية المسرحية المناسبة لكل مسرحية. حيث يقول "**علالو**" في هذا الشأن"**كنا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح ، وكانوا ينفذون لنا كل الديكورات والحيل المسرحية التي نطلبها منهم، ولم يخلقوا لنا أية مصاعب، لأننا كنا نعرف كيف نتعامل معهم**".[1]

أما من نواحي الإشهار والإعلان والدعاية الإعلامية فقد اعُتمدت طريقتان:

---

(1)-أحمد بيوض .المسرح الجزائري.ص39.

(2)- عبد القادر جغلول. الإستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر. ترجمة سليمان قسطون، دار الحداثة، بيروت لبنان، 1984 ص 112.

(3)- أحمد بيوض. المسرح الجزائري. ص 40.

(4)-ينظر مصطفى كاتب.مجلة حقائق مدينة الجزائر.عدد39،جانفي 1986،ص57.

(1) - المرجع السابق . ص 56 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أولاهما: الإعلان الصحفي، أو الملصقة الإعلانية، وفي هذا يقول **"محي الدين باشطارزي"** **"كنا نطبع حوالي 400 ملصقة إعلانية، لكي تلصق في واجهات المحلات، وكنا نقوم بالإعلان في الصحف بسهولة، وأحيانا نقوم بتقديم إعلاناتنا المسرحية دون مقابل"**.[2]

وثانيهما: الدعاية الشعبية المجانية، من خلال حديث الناس مع بعضهم بعض، حول مضامين المسرحيات وأوانها، وتنقلات الفرق عبر مسارح الوطن ودور العرض.

المرحلة الثانية– مرحلة البحث عن الذات(1932– 1939)

شكل المسرح الجزائري قاعدة انطلاقة متينة في المرحلة الأولى، فكون فيها جمهورا ذواقا، واسترعى انتباه الناس، ولقد شكلت هذه المرحلة بحق البحث عن الذات في خفايا الهواية، أو بالأحرى رحلة إثبات الذات باحترافية، وأن المسرح الجزائري في مستوى حلم تلك الجماهير العريضة، خاصة وأن هذه المرحلة قد شهدت انضمام عناصر شابة جديدة منها **"عجوزي عائشة"**– المعروفة باسم كلثوم– و**"حبيب رضا"**، **"محمد التوري"** و**"عبد الرحمان عزيز"**.[3]

ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى مرحلتين جزئيت

أ– مرحلة الانتشار(1923–1936): وقد تقاسم الدور الريادي في هذه المرحلة كل من **"رشيد القسنطيني"** و**"محي الدين باشطارزي"**، حيث أنتج وقدم الأول ما بين (1932–1933) عدة مسرحيات منها :" **بوسبسي، عائشة وباندو، المورسطان، باب الشيخ، تاخير الزمان، ولونجا الأندلسية**".[1]كما أنتج **"محي الدين باشطارزي"** ما بين سنتي: (**1934–1935**) مسرحيات: **"فاقو"**، البوزريعي في العسكرية .[2]وتدل الدراسات والمذكرات على أن المسرح الجزائري في هذه المرحلة واصل حشده للجمهور، وتوسيع قاعدته الشعبية، فتحاشى الموضوعات التي من شأنها أن تحدث انتكاسة لمسيرته، وهو الشيء الذي حدث فيما بعد.

مرحلة الحصار و الانحصار (1937 -1939): وتبدأ هذه المرحلة بتلك النكسة التي أصابت المسرح الجزائري مباشرة بعد عرض مسرحية **"الخداعين"** ،والتي

---

(2) – أحمد بيوض. المسرح الجزائري. ص 40.

(3)– ينظر المرجع نفسه. ص 46.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

كانت بمثابة الفتيل الذي فجر النكسة وألهبها، حيث أصدر الحاكم العام **"لوبو"** "Lebeau" قرارا بحصر النشاط الدرامي والغنائي، وإيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة "**محي الدين باشطارزي**"[3]

وفي هذه المرحلة كانت قد تأسست جمعية العلماء المسلمين، فتزاوج نشاطها مع نشاط أقطاب المسرح، بعرض المسرحيات ذات الطابع الديني، من مثل مسرحيات "**عمر بن الخطاب**" و"**بلال**" لـــ"**محمد العيد آل خليفة**"، ويؤكد "**موسى حمومي**" أن المسرح ظل يشتغل بقاعة الأوبرا بإشراف "**محي الدين باشطارزي**" إلى غاية غلق هذه القاعة سنة 1956.[4]

كما تجدر الإشارة هنا إلى ظهور بعض المحاولات لإقامة المسرح الإذاعي، الذي أثمر ببث أول مسرحية إذاعية في 03 أفريل 1938، بعنوان "**الطبيب الصقلي**"، وقد أدى بطولتها "**محي الدين باشطارزي**" ، و تضمنت دعاية وحربا نفسية ضد النازية الألمانية.

المرحلة الثالثة: مرحل المصاعب "1939-1946"

وقد صادفت هذه المرحلة قيام الحرب العالمية الثانية، وما صاحبها من تغيير سياسي وثقافي واجتماعي، و لم تكن الجزائر بعيدة عن مسرح المواجهات، بل كانت جزءا منه، لذا فيمكن تقسيمها إلى مرحلتين جزئيتين:

أ- من 1939إلى 1943: حيث شجعت السلطات الفرنسية المسرح الإذاعي كرد فعل على النازية الألمانية، وتميزت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال الناجحة، كأعمال "**باشطارزي**" "**ما ينفع غير الصح**" و"**محمد التوري**" "**أعلاش رايك تالف، في القهوة، كي الكيلو**" ومسرحية "**الثلاثة**" "**للبشير الإبراهيمي**".[1]

---

(1)- المرجع السابق . ص .46.

(2) – نفسه. ص 46.

(3) – ينظر: MAHIEDDINE BACHTARZI , Memoires Tom 1 SNED,ALGERIE 1969,P 306 ترجمة أحمد بيوض.

(4) – ينظر موسى حمومي ."المسرح الجزائري والثورة". صحيفة أضواء الأسبوعية، عدد 15 جوان 1985 ص 15.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ب – من 1943إلى 1946: وتصادف هذه المرحلة دخول الحلفاء من إنجليز، وأمريكان إلى الجزائر، لذا فقد شل العمل المسرحي، كما ساهم في هذا الركود فقدان المسرح لبعض رجاله كـــ **"إبراهيم دحمون" (1942)** و**"بن شوبان" (1943)** و**"رشيد قسنطيني" (1944)**.

المرحلة الرابعة"1947-1955":

شهد المسرح في هذه المرحلة استفاقة، ولعل من أسباب هذه الإستفاقة والازدهار استمالة السلطات الفرنسية لبعض أقطاب المسرح حيث وفي: "**30 سبتمبر 1947 تم تعيين محي الدين باشطرزي مديرا للمسرح العربي بقاعة الأوبرا، كما تم تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له**".[2]

وقد سار أقطاب المسرح في هذه المرحلة بذكاء وحيلولة ،دون الوقوع في فخ الاستعمار، إذ ضمنوا أعمالهم المسرحية أبعادا دينية وسياسية ،تاركين للجمهور مهمة التأويل،وفك الشفرات وقراءة ما بين السطور .وفهم المضامين الخفية التي يريد رجال الثورة إيصالها ،دون أن تتفطن السلطات الفرنسية. "**فكتب محمد العيد مسرحية "بلال" الشعرية، وعبد الرحمان الجيلالي مسرحيتي: "المولد"، "الهجرة النبوية". وفي سنة 1951 أصدر توفيق المدني مسرحية "حنبعل" التاريخية النثرية**".[1]

وكلما سار الزمن ناحية تاريخ اندلاع الثورة، كلما ضُيق الخناق على المسرح ،وضعف نشاطه. وبعد اندلاع الثورة، واهتمام الناس بالأحداث العسكرية والسياسية، واشتداد الرقابة فقد المسرح في الجزائر جمهوره آنذاك، فانتقلت الفرق المسرحية للنشاط في الخارج إن في أوروبا أو البلدان العربية.

المرحلة الخامسة"1955-1962":

في هذه المرحلة حملت الفرق المسرحية لواء الدعاية للثورة خارج الجزائر، ونشر صداها، وتعبئة الجماهير لدعمها، فشهد المسرح نشاطا هائلا، حيث قامت الفرق المسرحية

---

(1)- ينظر موسى حمومي."تأريخ المسرح الجزائري". مجلة الثقافة عدد 87، شهر ماي/جوان 1985، ص 237.

(2)- أحمد بيوض. المسرح الجزائري .ص 63.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

بجولات فنية واستعراضية في المدن أوربية مختلفة. إذ"**شاركت فرقة مصطفى كاتب التي كانت تضم نحو 102 شابا في مهرجان الشبيبة العالمي المنعقد ببرلين العام 1951 وبوخارست عام 1953وفارسوفيا عام 1955 وظلت هناك تنشط فترة من الزمن**".[2]

و واصلت هذه الفرقة عملها الفني، ونشر صدى الثورة، وتبليغ رسالة التحرير، حيث سافرت إلى "**تونس**" وعرضت مسرحية " **أبناء القصبة**"لـــ "**عبد الحليم رايس**" في المسرح البلدي "**بتونس**" في 6 جانفي 1959، وقد تناولت هذه المسرحية نضال المرأة الجزائرية ، والوعي الثوري داخل العائلة الجزائرية، والنضال في المدن.وقد كان الواقع الجزائري مصدر إلهام الكثير من الكتاب المسرحيين، حيث استلهمت منه موضوعات ثم وضعت في قالب فني متماسك.

كما قامت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في سنة 1960بـــــ: "**جولة فنية إلى كل من الصين والاتحاد السوفياتي دامت 45 يوما، تم خلالها تقديم عروض غنائية ومسرحية كمسرحية "الخالدون" لـــ "عبد الحليم رايس" حضرها الوزير الأول الصيني آنذاك "شوان لاي""**.[3]

(1)- أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2 ، ص 62

(2)- مخلوف بوكروح . ملامح عن المسرح الجزائري. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982 ص 13.

(3) – أحمد بيوض. المسرح الجزائري . ص 86 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وكثيرا ما كان الكتاب المسرحيون يتخذون معركة أو حادثة أو نموذجا لما يجري في الجزائر، منطلقا لعمل فني متماسك ومتكامل، خاصة وأن من الجمهور الذي كان يحضر العروض ،الطلبة الجزائريون المقيمون بالخارج، ولعل من أهم المسرحيات التي تمثل هذه الحقبة الزمنية، وتؤرخ لها مسرحية "**مصرع الطغاة**" لـــ"**عبد الله الركيبي**"، حيث اعتُبر الكاتب وغيره من كتاب هذه المرحلة أن المجاهد في المسرحية، ما هو إلا واقع كل رجل جزائري، يتحلى بروح الوعي والمسؤولية، وروح الجماعة، على اعتبار أن البطل الحقيقي هو الشعب الجزائري، الذي صنع صورا رائعة للتفاني وحب الوطن، وقد وصف الأستاذ "**محمد الطمار**" مسرحية "**مصرع الطغاة**" قائلا: "**إنها تدل دلالة واضحة على تقدم هذا النوع من الأدب في الجزائر، والمسرحية تعرض صورة أمينة عن جزائر ما قبل التاريخ، باعتبار أن لها ماضيا عريقا، ويلعب عنصر الحب في هذه التمثيلية دورا مهما**".[1]وقد كان بحق مسرح هذه الفترة أو المرحلة ،يمتاز بالعفوية والواقعية، عَكَسَ على خشبات المسارح واقع الجزائر بلغة شعبية بسيطة، فكان سفيرا للجزائر بالخارج، أكسب القضية الجزائرية الكثير من التأييد.وشهدت هذه المرحلة نشاطا غزيرا من أقطاب المسرح، سواء من المنضويين تحت لواء الجبهة مثل: "**عبد الحليم رايس**"، "**مصطفى كاتب**"، أو خارج لواء الجبهة مثل "**كاتب ياسين**"، الذي ألف عدة مسرحيات باللغة الفرنسية والعامية أشهرها: "**الرجل صاحب النعل المطاط**"، "**فلسطين المخدوعة**"، و"**الجثة المطوقة**"، هذه الأخيرة التي قالت عنها الدكتورة "**سعاد محمد خضر**":"**إنها تصور لنا مأساة البطل "لخضر"، الذي يدور ليس فقط داخل حلقة الضغط الاستعماري، بل الذي يدور داخل نطاق مأساتيه الذاتية، حين يحاول أن يشيد بمعالم الأجداد، وأن يعود لنفسه وماضيه ويعيد لوطنه مجده ووحدته الممزقة خلف قناع المستعمر، وفي غمرة هذا الصراع مع ظروفه، يتوصل إلى أن الانتفاضة الثورية هي وحدها التي تنقذه من دائرة الموت البطيء، التي يدور فيها**".[2]

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن المسرحية المكتوبة باللغة الفرنسية لم تكن بعيدة عن الواقع الجزائري، بل ناضلت مع زميلاتها المكتوبة باللغة العربية، فوظفت التاريخ الجزائري القديم، وأدانت الاستعمار، ودعت بكل جرأة إلى الثورة، وتقلدت وسام الوطنية، وفتّحت

(1)- محمد الطمار. الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ، 1983، ص 273.

(2) - سعاد محمد خضر. الأدب الجزائري المعاصر. منشورات المكتبة العصرية، بيروت لبنان، 1967، ص 61.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

عيونها على ظلم الاستعمار، فجاءت متمردة على الواقع المرير، متأصلة بالبيئة الجزائرية، تتأرجح بين الغضب والهدوء، حتى قالت عنها "**سعاد محمد خضر**":"**والمسرحية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، هي كذلك تعالج مواضيع كفاحية، وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها العربية، إنها مسرحية تُعدّ في مصاف المسرحيات العالمية، من حيث مستواها الفني، وقيمتها الجمالية الرفيعة، إنها مسرحيات متأثرة بتقاليد المأساة اليونانية، إلى جانب تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر**".[1]

المرحلة السادسة"1963-1972":

انطلاقا من الدور الثقافي والاجتماعي والتربوي والتوجيهي للمسرح، وإبرازا لأهمية النهوض بالثقافة،التي يُعتبر المسرح أحد روافدها الهامة، فقد أممته الحكومة الجزائرية بمقتضى المرسوم رقم 63/12 المؤرخ بتاريخ 08 جانفي 1963 حيث تضمن :"**أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب**"[2] . وتميزت هذه المرحلة بالطرح الاجتماعي للموضوعات، من مثل قضايا المرأة، العمل، البطالة، العادات البائدة، التقرب من الأولياء و الصالحين، البيروقراطية...، فبرزت أعمال مسرحية ناجحة شكلا ومضمونا مثل: "**الغولة**" لـــ"**رويشد**" التي تعالج تفشي البيروقراطية في المؤسسات الجزائرية، و"**القراب الصالحين**" لـــ"**ولد عبد الرحمان كاكي**"، التي تعالج تفشي ظاهرة الشعوذة، والإيمان بقوة الأولياء وإمكانية تغييرهم للقضاء والقدر. وقد سعى هذا الأخير إلى تطوير المسرح الجزائري من خلال إدخال الجو الشعبي، و"**القوال**" على العرض المسرحي، هادفا إلى إدخال عنصر الاحتفالية في العرض المسرحي الجزائري، وبهذا يكون "**ولد عبد الرحمان كاكي**" "**قد لعب دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص، والمتميز باستلهامه للأساطير الشعبية، ليعالج من خلالها القضايا الاجتماعية**"[3] . ليكون بذلك قد ابتعد عن العلبة الإيطالية، ومال إلى "**البريختية**".وصور المسرح في هذه المرحلة الوصولية والانتهازية، وفضح السلوكات

---

(1)- المرجع السابق . ص 61.

(2) – نص مرسوم التأميم الصادر بتاريخ 08 جانفي 1963 تحت رقم 63/12.

(3) – أحمد بيوض. المسرح الجزائري. ص 92.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الاجتماعية المشينة، والمعيقة للنمو الاجتماعي والتطور الاقتصادي، ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى فترتين:

أ- **من 1963 إلى 1966**: وتعتبر مرحلة الزخم الفني أو العصر الذهبي للمسرح في الجزائر.

ب- **من 1967 إلى 1972**: وهي مرحلة تطبيق اللامركزية في تسيير مؤسسات الدولة، فشهدت ميلاد المسارح الجهوية في كل من عنابة، قسنطينة، وهران، بلعباس. ويمكن تسجيل بعض الملاحظات على هذه المرحلة نوجزها في ما يلي:

- شيوع ظاهرة الاقتباس، وكثرة الأعمال المقتبسة عن كبار المسرحيين من مثل: **"موليير"، "بريخت"، "شكسبير"، "توفيق الحكيم"**.

- إعادة عرض بعض الأعمال المسرحية الثورية لسد الفراغ الذي أحدثته سياسة اللامركزية.

- بروز العمل النسوي بميلاد أول مسرحية لجزائرية هي: "**آسيا جبار**"، التي ألفت مسرحية "**احمرار الفجر**"

المرحلة السابعة: مرحلة الركود "1972-1982"

وتعتبر هذه المرحلة امتدادا للفترة الثانية من المرحلة السادسة، حيث تم تطبيق سياسة اللامركزية في مختلف سياسات الدولة ومؤسساتها، بما في ذلك فتح مسارح جديدية مستقلة في المدن الكبرى، مما خلق صعوبات جمة للمسرح الوطني، بتشتيت قدراته البشرية والمادية المحدودة، وتوزيعها على المسارح الجهوية، مما أضعف جهده ومردوده.

وقد مالت معظم الأعمال المسرحية في هذه المرحلة، إلى انتقاد الواقع الاجتماعي، ووجوب دعم بعض شعارات الدولة وتوجهاتها السياسية والاقتصادية والإيديولوجية، كما شهدت هذه المرحلة بروز ظاهرة جديدة في الساحة المسرحية، وهي ظاهرة التأليف الجماعي، والميل إلى الاقتباس أكثر من الإبداع والتأليف، إضافة إلى أن بعض المسارح الجهوية خاضت تجربة مسرح الطفل، مثل مسرح وهران الذي أنتج مسرحية "**النحلة**"، وقدمها كرمز للجدية والعمل والإتقان، وقد كان ذلك عام 1975[1].

(1) - ينظر عبد السلام بوشارب. مجلة الجيش، عدد 195 ، جوان 1980 ص 64.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ورغم أن المسارح الجهوية، قد ظلت تتخبط في دوامة من العوائق والمشكلات، إلا أنها ظلت مراكز إشعاع فني، أثرت الثقافة الوطنية بإنتاجاتها المختلفة، كما استطاعت أن تكون فضاءات تلاق بين الفرق المحترفة والهاوية، وأن تنظم أياما ومهرجانات مسرحية، خلقت أجواء من المنافسة.

المرحلة الثامنة: مرحلة الانتعاش "1983-1989"

رغم الانتكاسات التي تعرض لها المسرح في الجزائر في الفترة السابقة، من آثار تطبيق اللامركزية، ورحيل بعض رجالاته، إلا أنه برزت بعض العوامل التي حققت له الانتعاش، شكلت له بمثابة إعادة ضخ للدماء في جسده، بدأت بـــاهتمام الدولة بالحركة المسرحية والتي تجسدت في:

" **إقامة ندوة أيام المسرح، التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح، تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري " والتي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي:النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج و التمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية و التكوين المسرحي**"[1]. كما استُحدثت المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة، والتي من مهامها تنظيم المسارح الجهوية، ومساعدتها في الإمداد بالوسائل والتجهيزات اللازمة، وتكوين الإطارات، وتنظيم وترقية الفنانين والممثلين. ورغم أنه عادة ما تكون مثل هذه القرارات حبرا على ورق، وحبيسة للأدراج، إلا أنها أسهمت في تحريك الفعل المسرحي، والحوار الثقافي، وإذكاء جذوة التمثيل.و لو تأملنا المراحل السابقة الذكر و أردنا أن ننصف المسرح في الجزائر، ورجالاته لأمكننا الاهتداء إلى جملة من العوامل المباشرة وغير المباشرة، أسهمت جميعها في تدهور الحركة المسرحية الجزائرية والتي منها:

- المنافسة الشرسة من وسائل الإعلام الأخرى كالتلفزيون، السينما، الفيديو....
- قلة اهتمام الدولة بالمسارح وضعف الميزانيات.- انعدام التنظيم وانعدام القانون الخاص بالفنان، الذي يكفل له حقوقه، وقلة التشجيع المادي والمعنوي.
- تفاقم البيروقراطية وارتباط العمل المسرحي بالمناسبات.

(1) - مخلوف بو كروح. المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء. منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1995، ص 35 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

- ضعف التكوين والتنسيق والاستمرارية في العمل.
- اعتبار المسرح آخر الاهتمامات إن على المستوى الجهاز الإداري (الدولة)، أو علة مستوى المواطن.
- قلة الإعلام والإشهار للمسرح.
- افتقاد المسارح لتقاليد مسرحية، وتمركز عملها في المدن الكبرى.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الـفـصل الأول

دراسة سيميائية لنص "الدالية "

تمهيد : ملخص مسرحية "**الدالية**" .

أولا – سيميائية الفضاء الاجتماعي والثقافي.

ثانيا – سيميائية الفضاء المكاني .

ثالثا – سيميائية النص المرافق (الموازي .

رابعا – سيميائية الحوار الدرامي .

خامسا – التأويل المتسق والسياق الداخلي لنص "**الدالية** ".

سادسا – حركة القوى الفاعلة وخطابها الإيديولوجي في نص " **الدالية** " .

سابعا – الشخصية الدرامية والبنية الثلاثية للدور المسرحي .

ثامنا – البنية الدرامية ونسق المحتوى .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

تمـــــهيـــــد

" **الدالية** " لؤلؤة من لآلئ بحر المسرح الجزائري الساطعة في فضاءات الركح، قصة وهمية ، شخصياتها خيالية ، تروي قصة سلطان يموت دون أن يترك خليفة ، فتحاول الحاشية كل حسب دهائه الوصول إلى العرش بأية طريقة ممكنة ، ولكن السلطان المتوفى ترك وصية في قالب لغز قائلا " **القافلة سارت ، والطيور طارت وليام طالت ، والريح مالت ، والدالية دالت ، والحداية قالت** ".وهي مسرحية أنتجها مسرح باتنة الجهوي سنة 1998 . جاب بها أقطار الجزائر وشارك بها في مهرجان الأردن العربي للمسرح وحصلت على جوائز مختلفة كأحسن دور نسوي ، وأفضل سيناريو ، وأفضل إخراج ...

وتبدأ أحداثها بليلة سمر بين أفراد الحاشية ، ليتفاجأوا بخبر وفاة السلطان ، فيحزن بعضهم ويفرح البعض الآخر ، فتتجلى لحظة الصراع بينهم على كرسي العرش ،إذ يدافع كل واحد منهم عن أحقيته في الحكم والملك بما أوتي من حكمة و دهاء ، معتمدين مشاريع مختلفة : دينية ، ثقافية ، سياسية ، عسكرية ، اقتصادية وإعلامية . ويتعاركون على تفسير لغز "**الدالية** " الذي يحتكمون فيه لـــ " **الضاوية** " فهي الوحيدة البصيرة بمعناه ومحتواه ، التي بدورها تترك مجال الاختيار لـــ" **الحداية** " التي تختار شخصا آخر ليس من الحاشية ، والذي هو "**بلارج**" كناس الشوارع ، فيبسط نفوذه فيما بعد بالقوة رغم محاولات "**الزاهي**" ، "**الباهي**" ، "**الهايم**" ، "**الهايل**" ، "**بوخبزة**" و "**بودبزة**" الإيقاع به في فخ الاختبارات والأسئلة ، للإطاحة به ، بخدعة انتهاء الولاية والحكم بموت" **الحداية** "، ولكن هيهات هيهات إذ سرعان ما انقلب السحر على الساحر فيتفوق عليهم " **بلارج** " ويكتشف خدعهم وألاعيبهم ثم ما يلبثون أن يرضخوا لحكمه ، فيضع لهم جدولة للجلد بجلدهم كل يوم عشرة جلدات للواحد . وفيمايلي بطاقة فنية لها :

المؤلف : عز الدين ميهوبي

المخرج : جمال مرير

المراقب العام : جمال الصغير

الإضاءة والصوت : نجيب بن شادي

الملابس والإكسسوارات : مستور قدور

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

السينوغرافيا : محمد اسكندر

العتاد التقني : حمو مساعدية ، رابح عرعار ، الجمعي ساحلي.

الممثلون : بوبير صالح(بشار)

الهاني محفوظ (بودبزة)

أوجيت سمير (بوخبزة)

زرارة كما ل(الهايل)

شيبة لحسن (الفاهم)

لبوخ فؤاد (الهايم)

بوزيد شعيب (بلارج)

جبارة علي(الزاهي)

فروج سليم (الباهي)

بن براهيم حليمة (الضاوية)

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أولا – سيمياء الفضاء الاجتماعي والثقافي

إن حالة النضج التي وصل إليها الفكر الإنساني، استدعت من المؤرخين والعلماء إعادة النظر في الكثير من العلوم والفنون والأفكار، بداية بحالات التأسيس، فالنمو فالتعدد ، من خلال تحديد أهم المحطات التي مرت بها. و السيمياء كغيرها من العلوم والمدارس،والتيارات والمذاهب ،تشعبت وذهبت بالتحليل في جميع المجالات المعرفية، بدءا باللّسان وانتهاء بكل مظاهر السلوك الإنساني، عادات، تقاليد، لباس، علاقات اجتماعية، طقوس دينية . سواء أكانت هذه السلوكات واقعية في الحياة اليومية،و ممسرحة عل خشبات المسارح.

وخلافا للدراسات السيميائية اللّغوية، والفنون التشكيلية، يواجه الباحث السيميائي المسرحي إشكالية في بحثه تتمثل في أنه يسير على نمطين متوازيين لا ينفصلان، يشكلان وجهين لعملة واحدة . أولهما النمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح، وثانيهما النمط الذي يجرى إنتاجه في المسرح (العرض).لا سيما " **وأن الحوار بين السيميائيين الذين يعملون على النص الدرامي بشكل أساسي لا يستوي إلا في حالة نادرة**"[1] .وقبل أن نخوض غمار تحديد الفضاء الاجتماعي لمسرحية "**الدالية**"، علينا أن نضبط مفهومي" **الفضاء المسرحي**"،و" **المكان المسرحي**" فعند العرب" **المكان المسرحي**"هو "**المكان الذي يدور فيه العرض،سواء أكان ذلك في مسرح مكشوف بالهواء الطلق أو في مدينة**"[2]. أما الفضاء المسرحي الذي يقابله بالانجليزية space وبالفرنسية espace فهو،" **المكان الذي يطرحه الناس، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله ، فتراه على الخشبة، يدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات**"[3]

إن الملاحظ على هذا التعريف أنه أفرغ من محتواه الاجتماعي، وعلاقة المكان بالثقافة والتقاليد، وهذا ما يستدركه" **ادوارد هال**" ويظهر جليا في تعريفه قائلا :

---

(1) – كير إيلام . سيمياء المسرح الدراما. ترجمة رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي، بيروت ، ط1 ، 1992 ، ص 35.

(2) – حنان قصاب و ماري الياس. المعجم المسرحي . ص 85 .

(3) – المرجع نفسه ، ص 95 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

"**ملاحظات واستخدام الفضاءات المترابطة تبلور للثقافة**"[1] . أظهر هذا التعريف ربطا دقيقا للعملية المسرحية بالمجتمع، وللفضاء المسرحي وارتباطاته وانعكاساته عليه . و لم يقف " **هال**" عند هذا الحد بل راح يقسمه إلى أنساق" **بونية**"[*] كما يلي :

- **المقوم الثابت**: الخاص بالمسرح وأبعاده.
- **المقوم غير الشكلي**: خاص بالحياة اليومية، يتعلق بفضاء غير تشكيلي.
- **المقوم شبه الثابت**: يشمل الموضوعات التي يمكن تحريكها كالإشارة والديكور.

أما مفهوم الفضاء المكاني والفضاء المسرحي في التراث العربي فيكاد يكون واحدا، إذ يعرف" **ابن منظور**" المكان قائلا :" **الفضاء غير الفراغ المحدود، أي المكون فيزيائيا وجسديا**" [2]. ويعرفه" **الجرجاني**" قائلا :" **إن المكان عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسد وتنفذ فيه أبعاده**"[3] .لقد أعطى "**الجرجاني**" لتعريفه بعدا ماديا حسيا، واستوحاه من آراء المتكلمين والفلاسفة العرب ، ولا يقف عند هذا الحد، بل زاد تقسيمه إلى ثلاثة أقسام: مبهم، معين، محصور.ويعرفه "**ابن خلدون**" قائلا:"**إن مساحة البيت وهو المسجد كان فضاء للطائفيين**"[4] .

وطالما أنه لكل عمل درامي فضاء اجتماعي خاص به، يستوحيه من البنية الاجتماعية والبنية الثقافية التي وُجد وأُبدع فيها، فلا يستطيع مؤلف النص الدرامي أن يبني أحداث فضائه الدرامي ولا منظومة علاماته الدرامية بعيدا عن البنيات الثقافية، الجغرافية و الاجتماعية، على اعتبار أن الثقافة هي نتاج تفاعل متبادل بين أفراد المجتمع الواحد. ولذلك فهي سبيل من سبل التواصل بين أفراد الجماعة اللّغوية الواحدة ولهذا فإن "**امبرتو إيكو**" **يحدد علم السيمياء بأنه نظرية عامة للثقافة** "[5] .

ولا يمكن للإنسان أن يدرس الظاهرة الثقافية، وعلاقاتها باللّغة في مجتمع معين، إلا بعد أن يعلل لظاهرة التواصل الثقافي اللغوي. بل إن جوهر الدراسات

---

(1) – المرجع السابق. ص 102 .

(*) – بونية– علم البون، علم المسافةproxemics ويقصد به الروامز الفضائية

(2) – ابن منظور. لسان العرب ج 13 . دار صادر، بيروت، د، ت، ص 414.

(3) – نفسه ج 15 ، ص 153

(4) – ابن خلدون عبد الرحمان. العمران البشري . المطبعة الكاثوليكية، بيروت ،1938، ص 31.

(5)– أكرم اليوسف. الفضاء المسرحي دراسة سيميائية . دار مشرق مغرب ، دمشق ، 1994 ، ص 45.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

السيميائية، أن تعنى "**بدراسة السلوك الإنساني ليس على المستوى الثقافي و الاجتماعي فحسب بل وعلى المستوى الفيزيولوجي أيضا**"[1] .

وتوصلت الكثير من الدراسات الحديثة والمعاصرة في ميدان العلوم الإنسانية إلى أن استعمال الإنسان للفضاء الاجتماعي استعمال لا إرادي، تتحكم فيه المنظومة الثقافية للمجتمع، ولهذا أقام العالم الأمريكي " **ادوارد هال (Edward –hall)** علما خاصا بالرموز الفضائية الاجتماعية البونية وحدده على أنه " **ملاحظات استخدام الفضاء المترابطة كتبلور للثقافة**" [2] . وقد وردت مواضع مختلفة للفضاء الاجتماعي في مسرحية "**الدالية** "نذكر منها :

"شعبها غنم بلا راعي"[3]

"نديرو القرعة

القرعة فالحج"[4]

" الراي، الريغي، الروك

نبرحلك في وذنيك "[5].

كما أوجد "**هال**" طريقة للربط بين علم "**البوركسيميا**"[*]، وعلم العادات والتقاليد وأخضعه للإقليمية، و تنطلق فرضيته من دراسة " **سلوك و تصرفات بعض الجماعات وطريقة تنظيمهم للفضاء المكاني، بيت، غرفة، حي .... ، ثم تأثير هذا الفضاء على سلوك الأشخاص الذين يقطنون فيه. إذ تؤكد أن الطريقة التي ينظم بها الإنسان الفضاء، تكون شكلا من أشكال التواصل ، يخضع له المرء كما لو كان جزءا لا يتجزأ من الأفراد**"[1] .

---

(1) – بابار إيجينيو . أنثروبولوجيا المسرح . مقالة في الحياة المسرحية . العدد 1 ، السنة 6 ، ترجمة توفيق الأسدي ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ص 184 .

(2) – كير إيلام . سيمياء المسرح والدراما . ص 98.

(3) – عز الدين ميهوبي . الدالية . ص 3 .

(4) – المرجع نفسه . ص23 .

(5) – نفسه . ص 25 .

(*) – **البروكسيما** : علم يهتم بدراسة طرق تنظيم الناس للفضاء المكاني ، سواء في الحياة اليومية أو الثقافية .

(1) – هال إدوارد ." البروكسيما . أو علم المكان" ترجمة الدكتور بسام بركة ، العرب والفكر العالمي ، العدد 2 ، 1988 ، ص 21 .

(2) – عز الدين ميهوبي . الدالية . ص 42 .

(3) – المرجع نفسه. ص 40 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

و يظهر تبذير للفضاء المكاني الاجتماعي عند أهل الريف، لذلك فإنهم يتحدثون بصوت مرتفع حتى ولو كانوا قريبين من بعضهم البعض، ويعود ذلك إلى طبيعة إحساسهم بالمسافات البعيدة في الحقول، ويتجلى في النص الدرامي " **الدالية**" يقول الكاتب " **يخرج بشار ويبرح في ناس الدالية..... تخرجوا للطحطاحة**....."[2] . كما يظهر الفضاء المكاني المحدود عند تحديد بعض الأماكن مثل " **تالايفاسن، تالاويريد، تالاغيلاف**"[3] ، و يمكن ربط الفضاء الاجتماعي السيميائي ببعض العادات و التقاليد "**جيبلي المرابطين والقزانات، وندعموك بالمداحة والقوالات**"[4]، "**حزب الزرنة والبندير**"[5] ويبرز الفضاء الثقافي في : " **بلاد الميوزيك موسيقى أندلسية، برنوس شاشية، الحوزي الأندلسي، الشعبي، شيخ حمادة، الريميتي**.... "[6]

إنه لا يمكن فصل المسرح عن المجتمع، أو فصله عن الثقافة الاجتماعية التي تنتجه، أو البناء الجمالي والشفرات الجمالية التي تتدخل في عملية تشكيله . فالمسرح عموما ممارسة ثقافية، تحددها المرجعية الاجتماعية، وقد أدت هذه المنظومة دورها كاملا في نص"**الدالية** "، وطريقة تعامل الكاتب مع المكان ، حيث لعبت دورا حاسما في تحديد علاقته به . فالمتفرج الجزائري يولي عناية خاصة للعلامات المسرحية الثقافية ، التي تتضمنها مسرحية "**الدالية** "، التي تنتمي إلى قاموسه الثقافي، "**المداحة**"، "**القوالات** "، في حين لو عرضنا هذا النص على قارئ من المشرق العربي، أو قارئ أجنبي ، لتعامل مع هذه الفضاءات الثقافية والاجتماعية ببرودة . ولكنه يبقى يراقب تسلسل الدراما العام ، الذي يلعب فيه التوتر دورا حاسما .كما أن هذا القارئ غير الجزائري لا يعي الحمولة العلاماتية الثقافية لعبارة "**بلاد ميوزيك**" وما تحمله من معان ، في حين قد تلقي هذه العلامة بحمولتها على القارئ الجزائري كونه يمتلك مرجعية ثقافية لها .

إن هذا المثال يكشف الدور الهام الذي تلعبه المرجعية الثقافية في عملية التواصل المسرحي عموما وفي تلقي القارئ لنص "**الدالية**" ، وتفاعله معه . فالصورة الفنية لهذا النص الدرامي قد تموت إذا قطعت عنها المرجعية الثقافية ، وحال القارئ الذي يقرؤه

---

(4) – نفسه . ص37 .

(5) – نفسه . ص 36 .

(6) – نفسه . ص 39 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وهو لا يتسلح بها ، كالخلية التي فصلت عن مجالها الحيوي ، فإن مآلها الموت المادي . لذا فالقارئ الذي فقد صلته بالوسط الثقافي والاجتماعي الذي أنتج فيه هذا النص الدرامي يموت ثقافيا . فنص "**الدالية**" لا يعدو أن يكون تجربة اجتماعية عبر واقع متخيل. وقد وجد "**بلينكسي**" (1811 – 1848) ضالته في أعمال "**بوشكين** " حين درسها ، فقال :" **الشاعر القومي العظيم ، هو الذي بوسعه أن يتحدث بلغة الإقطاعي والنبيل والفلاح ، فإن كان العمل الفني الذي أخذ موضوعه من حياة الطبقات الراقية ، لا يخدم الأدب القومي ، فإن هذا يعني أن لا قيمة له فنيا ، لأنه لا يعكس بصدق روح الواقع** "[1]. إن هذا القول يدعو إلى تحقيق نظرية "**الانعكاس**"[*]، التي أوجدها الفكر والنقد **الماركسي**. لذا فعملية قراءة نص "**الدالية**" تقودنا إلى مغامرة في فك مجموعة من العلامات الثقافية والاجتماعية ، وتفكيك وحداتها من خلال دراسة علاقة الدال بالمدلول من الناحية الاجتماعية ، فالدال" **الزرنة والبندير**" ، لا يمكن فهم مدلوله بمعزل عن المنظومات الدلالية الثقافية التي وجد في ضوئها، إضافة إلى أن النصوص المسرحية تأخذ نوعا من الاقتصادية في العلامات ، على اعتبار أن النص المسرحي – كما هو الحال بالنسبة لنص "**الدالية** "– مهما اكتمل ، يبقى مادة أولية تستكمل علاماتها في العرض من خلال تجسيد هذه العلامات اللّسانية اللّغوية في شكل علامات بصرية مرئية أو سمعية صوتية .

ولذلك فمعاني الدوال في النص الدرامي الذي نحن بصدد دراسته على اختلافها تظل مفتوحة على احتمالات متعددة ، وعملية البحث عن مدلولات الدوال السابقة ، وكيفية إنتاجها للدلالات، تتطور من مجرد القراءة إلى التأويل .

---

(1) – عادل مصطفى . فهم الفهم (مدخل إلى الهيرمنيوطيقا) ، دار النهضة العربية ، لبنان ، ط 1 ، 2003 ، ص 325 .

(*) – **الانعكاس**: نظرية أوجدها النقد الماركسي عندما ربط رواده الأدب بالمجتمع ، فيرون أنه على الأديب أن يعكس روح المجتمع الذي يعيش فيه ، وأن يكون الأدب ترجمانا له .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ثانيا – سيمياء الفضاء المكاني

أما الفضاء المكاني في النص الدرامي **"الدّالية"**، فقد ينشأ من فعل وجهات نظر، أو حوارات بين الشخصيات، التي تقوم باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أن القارئ لمسرحية **"الدالية"**، يعيد مسرحة الأمكنة الواردة، ويربطها بأمكنة في ذاته، أو يتخيلها، فورود فضاء **"الدالية"** بتداعياته الكثيرة، يجعل من المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية، بوصفه مكانا لوقوع الأحداث، إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال، والإنتاج الدلالي في هذا النص الدرامي." **فالفضاء لا يتحقق إلا بتعدد وتنوع الأماكن، بالإضافة إلى وصف طريقة تحرك الشخصيات. فالفضاء يضم كلا من المؤلف، الشخصيات والقارئ**"[1] .

والفضاء المكاني بأنواعه: الاجتماعي، الدرامي، الوصفي، قد وُظّف في النص الدرامي " **الدالية**" بدقة لا متناهية، إذ أصبح مزيجا من الحالات و الوظائف، يكتسي أهمية كبيرة في الفعل الدرامي، فهو مسرح للأحداث والأفعال، تدور فيه كل العناصر المسرحية، وما بينها من علاقات ، كما يمنح النص المسرحي مناخا تتفاعل فيه الأحداث، فيكون حاملا لرؤية البطل"**بلارج**"، والممثل لرؤية ومنظور المؤلف عن لحالة السياسية الجزائرية.

ويتنوع الفضاء المكاني في هذا النص الدرامي، ويتغير، فيؤدي إلى تغيير أحداثها،وبالتالي الانعطاف بها نحو العقدة فالحل. ولم يكن الفضاء المكاني في **"الدالية"** ديكورا فقط، تجري فيه الأحداث، بل إن جميع عناصر الفعل المسرحي وفنياته، تكشف لنا الكيفية التي نُظّم بها هذا الفضاء المكاني. فهو مرتبط بزمن عرضه، وتلك الفوضى السياسية التي عاشتها الجزائر بعد مقتل الرئيس **"محمد بوضياف"**، ومنه فإن تحليل الفضاء الدرامي الاجتماعي والسياسي لمسرحية **"الدالية"**، هو الذي نستطيع من خلاله الولوج إلى أعماق هذا النص الدرامي.

ولا يتأتى هذا الولوج إلا بوجود القارئ،الذي يلعب دورا كبيرا في إنتاج فضاء هذا النص من جديد، وذلك عبر القراءات المتعددة، التي تهدف إلى فك وتحليل معاني النص، ومحاولة فهم المعنى الوظيفي لهذا الفضاء المكاني الدرامي. لذا فتصفحنا لهذا النص الدرامي،

(1) – حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1999 ، ص 32 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ومعرفتنا المسبقة من أن الأحداث تجري في الجزائر، في زمن العشرية السوداء، هي كلها مفاتيح لولوج هذا العالم ،أو بالأحرى محتوى النص ورامزاته، وتجعلنا نتسلح برؤية مسبقة تكون بمثابة نافذة نطل من خلالها، على روامز هذا النص ومرموزاته. فإن غابت هذه التصورات المسبقة، أو بالأحرى المفاتيح، فإن المكان والفضاء في هذا النص سيكتسي صفة الغموض أو الإبهام.

فتوظيف الكاتب للفظ "**دشرتنا**" منذ بداية النص، ليس من باب الاعتباط، بل حرصا من المؤلف على أن يعطي لكل لحظة وفعل من أفعال النص الدرامي إطارا وفضاء مكانيا، فيضع الشخصية الدرامية في إطارها الحقيقي، ليستطيع القارئ من خلاله تصور حياتها وسيرورتها، وسط الأشياء والفضاءات المحيطة بها.

وحضور الفضاء المكاني في "**الدالية**"، لا يكون حضورا جزافيا أو اعتباطيا، بل يشكل الأرضية التي تستقبل أفعال الشخصيات، أو المرآة العاكسة لها، فمجرد قراءتنا لـــ:"**العقبة**"، "**السهرات**"، "**النار**"... يجعلنا نتصور الشخصيات وملأها لهذا الحيز، فالفضاء والشخصية شيئان يكملان بعضهما البعض.

هذا عن الفضاء الدرامي عموما، كما يمكننا الوقوف عند الفضاء الجغرافي في نص " **الدالية**"، أو الحيز الذي تجري فيه أحداث هذا النص، فهو مكان تخيلي، أضفى عليه المؤلف صفة من الواقعية، فأصبح واقعيا أكثر. من خلال ذكره لبعض الأماكن:" **الطحطاحة**"، "**العقبة**"، "**القصر**"،"**الطليان**"، "**المروك** "،"**الصحراء**".....فتعاملنا مع هذه الأماكن المذكورة، لا ينحصر في وصفها الخارجي، وتقديم استعراض لمواضع ذكرها، وإنما في ما تثيره من ذكريات في القارئ والمتفرج ، وإعطائه تأويلات لها حسب بيئته. وقد اعتبرها "**غاستون باشلار**": "**أماكن راسخة في الذهن غير قابلة للإمحاء**"[1] فتصبح جزءا

---

[78](1) – غاستون باشلار. جماليات المكان. ترجمة غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5 ، 2000 ،ص 39

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

من كيانه وحياته، بل إننا عندما نمر بمشاهد الأماكن في هذا النص الدرامي، نندمج معها في حميمة مطلقة." **فالإنسان وهو ينظر إلى الأمكنة، لا يمنع نفسه من إضفاء فكره ومزاجه، وعواطفه عليها** "[1].

والقارئ للفضاءات المكانية في" **الدالية**"، يجد نفسه يربطها بتجاربه الماضية، فيستحضر أمكنته الخاصة والحميمية، وفي هذا يقول"**برغسون**" " Brigsson " : "**إن المكان الذي أمضى فيه المرء طفولته ، هو الفردوس المفقود، وهو يظل في حياة صاحبه، كأنه ماسة في عنق الأبدية. وقد تتعدد الأماكن التي يقيم فيها الإنسان، ولكن يظل لمكان الطفولة تفرده، وسيمته الخاصة،وحميميته المطلقة**"[2] . وعليه فأغلب الفضاءات المكانية الواردة في هذا النص الدرامي، تمارس تأثيرا لا يستهان به على القارئ، فتحرك فيه ديناميكية تجعله يعيش عبر هذا النص المقروء مكانه الخاص.

وقد وردت في هذا النص الدرامي فضاءات مكانية جغرافية متعددة منها: "**مسلسلات المكسيك والبرازيل ، فيلمات الهند،ليالي الحلمية،دالاس، ماتش الجزائر مع للمان**"[3].

فالمتنقل بين هذه الفضاءات الجغرافية، يقع فريسة لأحلام اليقظة، فتراه يوازن بين هذه الأماكن الواردة، وأماكن في نفسه، فيشرد به، ويحاول استحضارها، وهذا ما ذهب إليه "**غاستون باشلار**" عند ما قال :"**إن القارئ الذي يقرأ غرفة، يعلق قراءاته، ويبدأ بالتفكير في محل إقامة قديم، إنه يبتعد عنك الآن، يصغي لذكرياته عن أب وجدة، عن أم أو خادم، وباختصار عن الإنسان الذي يسيطر على إحدى ذكرياته**"[4] . فيبرز هذا القول شدة تأثير المكان ، وتداعياته المختلفة على فكر وذكريات القارئ، فلا يستطيع أن يفصل بين ما يقرؤه وما يتخيله ، فهي عملية لا إرادية ، خارجة عن نطاقه . وحتى وإن وظف الكاتب " **عز الدين ميهوبي**" في نصه الدرامي هذا أماكن خياليه من صنعه، فإنه أسماها بأسماء حقيقية معروفة عند عامة الناس، فكانت ميدانا خصبا لأحداثه الدرامية، تتمازج فيها

---

(1) – حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . ص 53 .

(2) – محمد جبريل . مصر المكان . المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ، القاهرة ، ط1 ، 2000 ، ص 14 .

(3)– عز الدين ميهوبي. الدالية. ص 12.

(4) – غاستون باشلار . جماليات المكان . ص 63 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ذوات النص الدرامي بذات القارئ. فيكتسب فضاء المكان الجغرافي في نص "**الدالية**"، أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية، تقفز إلى الذاكرة مباشرة،" **وبهذا يغدو المكان، تلك البؤرة التي تمسك بالشخصيات، ولا تدع لها إلا هامشا محدودا للحرية والحركة، فيتحول بذلك إلى حالة نفسية ذهنية**"[1] .

وهذا ما ذهبت إليه "**فاطمة الوهيبي**" . في قولها: " **إن الحديث عن المكان أيضا،هو بالضرورة حديث عن الجسد، وبما أن الجسد حيزنا الخاص في المكان والعالم، فهو ما إن ينوجد في المكان حتى يكون قد اشتبك في جدل العلاقة بالمكان، بل إن مجرد الوجود، هو بداية سلسلة من التفاعلات**"[2]. فالقارئ لهذا النص الدرامي " **الدالية**" ،يجد نفسه إذا يزاحم بجسدين، أولهما جسده الميتافيزيقي العياني ، وجسده اللغوي المتشكل بين تلك الأماكن الطافحة بالدلالات والتوالد.

وسنورد فيما يلي دراسة تفصيلية للحيز المكاني الوارد في هذا النص الدرامي، من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق. و انطلاقا من فكرة أن لكل حدث حيز زماني ومكاني يجري فيه، فإن للشخصيات في هذا الفعل الدرامي حيز مكاني تدور فيه ،أو لنقل إن الأمكنة في هذا النص الدرامي تتشكل باختراعات الشخصيات لها، إذن فالعلاقة بين الشخصيات والأحداث والأمكنة وطيدة جدا،وهذا يعني أنه بانعدام الأحداث والشخصيات تنعدم الأمكنة ."**فالمكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث** "[3] ، وقد يكون الحدث مجموعة من الأفعال، التي تقوم بها شخصية ما، فتتخذ هذه الشخصية عالما واقعيا أو خياليا ، أو مكانا لجرياتها. و ينشأ هذا المكان عن طريق تذكر الشخصية له. وفي هذا يقول "**حسن بحراوي**" :" **فمجرد الإشارة الى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث**"[4] .

---

(1) – فاطمة الزهراء حليمي . صورة البحر في الرواية العربية ، حنامينا نموذجا ، رسالة ماجيستير ، 1999 – 2000 ، جامعة قسنطينة ، ص 343 .

(2) – فاطمة الزهراء الوهيبي . المكان الجسد والقصيدة . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2005 ، ص 31 .

(3)– حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . ص 29 .

(4) – المرجع نفسه ص 30 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ويتجلى هذا الأمر ، الذي نتحدث عنه في النص الدرامي الذي نحن بصدد دراسته في مواضع مختلفة منها :" **اتفاهموا باش تخرجوا اكّل غدوة بعد العصر للطحطاحة، وتقعدوا كامل في الأرض....**"[1]. فذكر"**الطحطاحة**" وذكر الأرض هنا، بجعله يتبادر إلى أذهاننا أنه سيقع شيء ما، وذلك من خلال الوضعية التي سيتخذونها لحظة وصولهم إلى "**الطحطاحة**".

ولا أهمية للمكان إلا إذا وقع فيه الفعل أو الحدث، والعلاقة بينهما وثيقة، إذ أن :

" **المكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث**" [2].ولا يمكن للفعل المسرحي أن يتم إلا في إطار التكامل المكاني، فيرتبط كل مكان في النص الدرامي .بمكان آخر من مخيلتنا، إضافة إلى ارتباط كل مكان في النص الدرامي .بمكان العرض ،وهذا ما يحقق تسلسل الأفعال واتساقها في النص أو العرض الدرامي. إذ لا مكان للأحداث أو الأمكنة الاعتباطية في النص والعرض المسرحي، فكل شيء مدروس بدقة، وفق برنامج مسطر من المؤلف، فتنقلات الفعل الدرامي بين "**الحي**"، "**الطحطاحة**" .و"**القصر**" تحقق تكاملا مكانيا.

ويمكن إدراك التكامل أكثر في فضاء "**الدشرة** "، الذي ضم "**القصر**" و"**الطحطاحة**"، وأماكن أخرى .ولكن في خضم هذا الفضاء، كانت الشخصيات الفاعلة في هذا النص الدرامي تستحضر في مخيلتها أماكن أخرى. فاستطاعت الشخصيات الفاعلة استحضار بعض الأماكن وفق تداعيات، وتصورات تمنحها فرصة الولوج في العالم الدرامي العام . فنجد "**الهايم**" يقول :" **تحواس ودوفيز من لندن إلى باريس**"[3] . أو قول السلطان "**بلارج**":" **الدالية كانت عنقود عنب جابوه من الحبشة**" [4]. كما نجد السلطان عندما عين على "**الدالية**" ، أو بالأحرى اختارته "**الحداية** "، يستذكر تلك الأيام الخالية، والأماكن التي كانت جزءا من ماضيه التعيس في قوله:" **عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع "الدالية"، كنت نخرج كل صباح باش انظف الطرق والساحات**"[5].

ويمكن أن نميز في هذا النص الدرامي مستويين من المكان، الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة.

---

(1) – عز الدين ميهوبي. الدالية . ص 24 .

(2)- سيزا قاسم . بناء الرواية .ص102 .

(3) – عز الدين ميهوبي. الدالية . ص 40 .

(4) – المصدر نفسه . ص . 48 .

(5)- نفسه . ص 53 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

I – الأماكن المفتوحة:

وتتمثل في الأماكن العامة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم، رغم اختلافهم، وهي التي لا تقيد الفرد تقييدا مطلقا،بل يكون فيها حرا في ممارسة أفعاله، والتعبير عن أفكاره،فلا يخضع لتقييد ولا لسلطة خاصة. وقد مثلت هذه الأماكن البنية الشاملة التي تشكل منها فضاء نص **"الدالية"**، فساهم انفتاحها في تطور وتقدم الأفعال الدرامية، فيصبح الفاعل الدرامي حيويا إذ في " **المكان المنفتح يلتقي البشر، ليزخر بالحركة و الحياة، ومنها يقضي على الإحساس بالعزلة والوحدة ،ويمنح الانطلاق والانسجام مع الذات**"[1]. وعند تفحصنا للنص الدرامي أمكن لنا رصد بعض النماذج للأمكنة المفتوحة الواردة في**"الدالية"** وفق مايلي:

1-الدالية:

وهي المملكة، أو المكان الرئيس، الذي دارت فيه أحداث وأفعال هذا النص الدرامي، وهي مملكة فقدت سلطانها، يتكون أهلها من أناس يحلمون بحاكم يحكمهم، يتناحرون على كرسي الحكم. فيحتكمون إلى "**الحداية**" وفق وصية السلطان الراحل .

2-الطحطاحة :

وهي المكان الذي تم فيه الاختيار من طرف **"الحداية"**، حين جلس الناس فيها إلى الأرض لا يتحدثون ولا يتحركون ولا يتنفسون . " **يا أهل الدالية، كبار،صغار ، شيوخ و نساء، تفاهموا كبار البلاد : الواهم، الفاهم، الزاهي، الباهي، الهايم، الهايل، بوخبزة وبودبزة . تفاهموا باش تخرجوا الكل غدوة بعد العصر للطحطاحة، وتقعدوا كامل في الأرض، ما تتحركوش،ما تتحدثوش، ما تتنفسوش، وراح تجي الحداية،**

(1) – الطاهر روانية ." **الرواية وفعاليات النص**" . مجلة التبيين ، العدد التاسع ، ص 44 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

تحوم على روسكم ولي حطت على راسو رايح يولي سلطان البلاد"[1] .

3-الطرقات والساحات:

وهي الرابط بين الفضاءين السابقين،وتدخل ضمن الأماكن المفتوحة، في النص الدرامي، أتبعت بنمو الأحداث وكانت الرابط بين مكان الاختيار ومكان السلطة والحكم في الدالية يقول " **بلارج** " :" **عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية... كنت نخرج كل صباح باش انظف الطرق والساحات"**[2] .

وفيما يلي جدول يحصي الأماكن وتوزعاتها في النص الدرامي الذي بين أيدينا.

الفضاء المكاني	الصفحة	السطر
- وفي دشرتنا كاينين الرجال ولا ما كانش	01	17
- كيفاش مات سلطان الدالية	02	24
- يا ولدي لقبر ماوش لقمر	05	24
- خليناه معلق في السماء	08	04
-اسم قاطو مخدوم في الطليان	08	09
- واش بيه المروك خرج من الصحرا	08	14
- نكثرولو فيلمات الهند ومسلسلات البرازيل والمكسيك ونعاودولو ليالي الحلمية، ونعاودولو دالاس	12	9
- وماتش الجزائر مع لالمان.	12	10
- لحداية حشيشة تنبت في الجبانة	19	11
- أخرجوا وقت العصر للطحطاحة وأقعدوا	22	19
- وراهي طريق تاع لقصر؟	29	11
- يأمركم باش تكنسوا الطرق.	32	06
- راحت للواد.	33	12
- تحواس ودوفيز من لندن لباريز	40	08

(1) – عز الدين ميهوبي. الدالية . ص 24 .

(2) – المرجع نفسه. ص 53.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

– الفاهم: الدانمارك	42	10
– أين تقع جزر تالاغيلاف.	45	17
– تقع جوايه تالاالفاسن وعاصمتها جزر تالا وبريد	48	11
– الدالية كانت عنقود عنب جابوه من الحبشة	48	11
– السلطان يطلع للجبل	49	12
– إذا كان واحد طلع لكوكب من الكواكب.	49	20
– ايعوموا بحرهم	50	19
– زهرنا في بشار ولا أدرار	53	20
– عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية كنت نخرج كل صباح باش أنظف الطرق والساحات	53	01

II– الأماكن المغلقة:

وهي تلك الأماكن المحدودة، التي تحدد للفرد المجالات التي يتحرك فيها ، ويصفها "**الطاهر روانية**" قائلا:" **تمثل الأماكن التي ترمز إلى النفي والعزلة والكبت، إذ إن الإنغلاق في المكان الواحد، تعبير عن العجز، وعدم القدرة على العمل والفعل، والفشل في التعامل مع العالم الخارجي، كما أنها ترتبط بالذكريات الأليمة في وعي الشخصيات، أي أنها بشكل أوبآخر، تحافظ على الذكريات وقيمتها الأساسية**"[1].و قد كان أغلب الاستعمال للأماكن المغلقة في نص "**الدالية** "متمثلا في "**القصر**" الذي دارت فيه كل أفعال الحكم من الموت إلى التعيين الجديد. ويمكن حصرها في الجدول التالي:

الفضاء المكاني المغلق	الصفحة	السطر
– نبنوا الجوامع	13	08
– نقلبوا الديار جوامع	13	20
– خليو البير بغطاه	21	05

(1) – الطاهرروانية ." **الرواية وفعالية النص**" . مجلة التبيين ص . 43 – 44.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

– وراهي الطريق تاع القصر؟	29	06
– حتى قلبها قبر	33	03
– الواهم: الدار	42	20
– نبنيو مدرسة ووزين	46	22

إن المتأمل للجدولين السابقين يهتدي إلى خلاصة مفادها أن توارد الفضاء المكاني المفتوح أكثر بكثير من الفضاء المكاني المغلق، رغم أن أحداث النص الدرامي المعروضة، تجري في مكان مغلق اسمه المسرح.

كما أن تعدد الشخصيات، أو الذوات الفاعلة في هذا العمل الدرامي، أدى إلى تعدد الأمكنة خاصة المفتوحة، فبواسطة الذوات الفاعلة تتحدد الفضاءات المكانية، سواء الدرامية أو العرضية، حيث يقول **"عبد الملك مرتاض": " فلا الزمن زمن إلا بها ومعها،ولا الحيز حيزا إلا بها، حيث هي التي تحتويه وتقدره لغايتها"** [1] .

وبهذا، فدلالة هذه الأمكنة ليس في حد ذاتها، أو في كونها مفتوحة أو مغلقة، أو مطابقتها للواقع من عدمها، وإنما تكمن في علاقتها بالشخصيات الفاعلة، واختراقها لها، وإحياء العلاقات بينها. فتلعب الشفرات المكانية في نص **"الدالية"** ، دورا حاسما في تلقي القارئ لأحداثها ، أو في تلقي الجمهور المتفرج لعرضها . ففعل قراءة النص يتحول إلى فعل مشاهدة لأحداث مسرحية ، تقع في أزمنة وأمكنة مختلفة فيدخل القارئ والمتفرج على حد سواء بجسديهما، ويزاحما بأمكنتهما المتخيلة ، أمكنة نص **"الدالية"** .

ولهذا فقد أعطى الكاتب" **عز الدين ميهوبي"** عناية فائقة لعنصر المكان، وتنظيمه، والطرق التي تستخدم بها الشفرات المكانية لتوليد المعنى. فيكشف نص **"الدالية"** طريقة استخدام

---

(1) – عبد الملك مرتاض . تحليل الخطاب السردي : معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "**زقاق المدق** " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1 ، 1995 ، ص . 127 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الإنسان الجزائري للمكان، كالاجتماع في "**الطحطاحة**"، والعمل بالشوارع.كما يبين هذا المكان كذلك الشفرات السلوكية للإنسان، ويبرز في حديث "**بلارج** "وتذكره للماضي ، كيف كان مع زملاء له في العمل يتبادلون أطراف الحديث أثناء العمل، من شروق الشمس حتى غروبها . فتشارك الشفرات المكانية الواردة في النص الدرامي ، في خلق جو دينامي مهم ، ينظم الحدود الفنية ، والتأويلية بين المتفرج والممثل، فنطق أمكنة : **الصحراء** ، **المروك** ، يجعل من المتفرج يعطيها أبعادا سلوكية وسياسية معينة ، تبعا للظروف التي عاشتها العلاقات الجزائرية المغربية، فتسهم هذه الحالات في خلق وإنتاج المعنى والدلالة .

وتنظيم شفرات المكان في هذا العرض وضع في حدود سياسية وثقافية معينة ، خاصة بفترة معينة ، فتحقق التنظيم المكاني وفق بعدين :

- **بعد تعاقبي**(**Diachronic**) يكشف عن تطور الحالة الاجتماعية والثقافية والسياسية للبلاد ، عبر مراحل مختلفة من الزمن .
- **وبعد تزامني**(**Synchronic**) خاص بتأويلات المتفرج لهذه الأمكنة ، في حقبة زمنية معينة،مرت بها الجزائر ، أو ما يسمى بالعشرية السوداء .

كما يشمل الفضاء المكاني لعرض "**الدالية** " تلك الشفرات المكانية التي وظفها المخرج أثناء العرض، وفي كيفية تنظيمه لفضاء التمثيل على خشبة المسرح ، حيث فسح المجال أمام الممثلين ، و لم يضيق عليهم ، فلم يكثر من عناصر الديكور ، التي قد تعيق حركة التمثيل و الممثلين إذ أن التنظيم المحكم لفضاء خشبة العرض يلعب دورا هما في نجاح العروض المسرحية .

ثالثا – سيمياء النص المرافق (الموازي)

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

يعتبر الخطاب المسرحي من أعقد أنواع الخطاب، ومن أكثر النصوص تمازجا بين الوظائف المختلفة للغة. إذ يؤخذ في الحسبان القارئ ، الممثل والمتفرج في آن واحد. وفي هذا المضمار يقول " **إدريس بلمليح**":" **إن الذات المنتجة للخطاب ذات المعرفية، وهو ما يؤدي إلى القول الحتمي، أنه لا خطاب دون معرفة، فيترتب عن ذلك أن اللّغة ليست الأداة لإنتاج المعرفة وإنما الخطاب هو الكفيل بذلك. إن الخطاب لغة داخل لغة، أو مستوى من مستوياتها المتعددة، وبذلك نكون قد ميزنا بين اللّغة باعتبارها أداة تواصل يومي ومبتذل، وبين الخطاب على أساس إنتاج معرفي، أو جمالي معين بأداة تواصلية هي اللّغة**" [1] .

يتبين لنا إذن من خلال هذا القول، أنه لدى الإنسان مجالات فسيحة للتخيل والتفكير، فلا يتخيل أو يفكر عن طريق اللّغة، وإنما يمارس ذلك عبر أنظمة تواصلية متعددة. ولعل من أهم مستويات الخطاب في الخطاب المسرحي، أو النص الدرامي، مستوى الخطاب المرافق، أو ما يسمى بالنص الموازي .

وهنا تبرز قيمة الرمز من مفهوم سيميولوجي، أو ما يسمى بالإشارات والتوجيهات، التي يضعها الكاتب، ليجعل المخرج يخرج مسرحيته وفق ما تصوره الكاتب المؤلف . ودور هذا النص الموازي ، أنه يحيل القارئ إلى تصورات، أو بالأحرى يعينه في تحديد المرموزات أو المدلولات. وفي هذا يقول " **العربي الذهبي**": " **قد يبدو أنه من نتائج هذا التصور إقصاء المكون اللّغوي للصورة، أو الاحتفاظ بمكونها التماثلي، الذي يشير إلى التعيين الذهني لصور الأشياء. فالرمز المتخيل هو الوجه النفساني لهذا التعبير، إنه الرابط العاطفي التمثيلي، الذي يجمع بين متكلم ومحاوره**"[2]

ولهذا فإن النص المرافق، هو الخيط الرابط بين ما يتصوره المؤلف، وما يجب أن يتصوره القارئ والمتفرج، فهو يمثل حلقة ربط الرموز بتصورات المؤلف. ويمكن

---

(1) – إدريس بلمليح . نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث . منشورات زاوية للفن والثقافة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2005، ص 79 .

(2) – العربي الذهبي . شعريات المتخيل اقتراب ظاهراتي . شركة النشر والتوزيع للمدارس ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ،ص203.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

تقسيم النص المرافق إلى ثلاثة أصناف: **نص الحركة، نص الانفعال، نص تحويل الدلالة**.و يتلخص في الجدول التالي:

النص المرافق	الدلالة (الوظيفة)	الصفحة
أشار إلى الدبزة	حركة	02
أصوات الناس	انفعال	25
الحداية تحط	حركة	25
يخرج السلطان	حركة	29
يرفعون أصابعهم	حركة	31
الجميع يصفقون	حركة	31
يطأطئون رؤوسهم بالموافقة	حركة	31
برؤوسهم يقولون نعم	حركة	32
ماوشي لي تغني	تحويل الدلالة	32
يخرج السلطان	حركة	33
السلطان على الكرسي	حركة	34
يدخل الجميع	حركة	34
يشير إلى الدبزة	حركة	37
يشير إلى فمه	حركة	37
يخرج السلطان	حركة	37
يدخل السلطان	حركة	38
يشير إلى أصابعه	حركة	38
ثم ينظر في الجماعة ويشرع في الحساب	حركة وانفعال	52

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

نستنتج من هذا الجدول ، أن معظم التوجيهات التي قدمها "**عز الدين ميهوبي**"، في نصه الدرامي" **الدالية**"، للمخرج "**جمال مرير**" كانت في معظمها تتعلق بحركة وأداء الممثلين، أي ما تعلق بالفعل المسرحي في حد ذاته . فالانفعال في النص الموازي ضئيل جدا، تمثل في حالتين: "**أصوات الناس**"، "**وينظر في الجماعة ويشرع في الحساب** ". وتحويل الدلالة في حالة واحدة، عندما طلب "**بلارج**" من "**بشار**" الإتيان له" **بالمداحة والزهوانية** "، فظن "**بشار**" أنه يقصد "**المطربة الزهوانية**"، لكن السلطان "**بلارج**" كان يقصد أصحاب المرح من الناس، وذلك في قوله : "**ماوشي لي تغني**". فيكون هذا النص الموازي قد حول الدلالة التي كان يعتقدها "**بشار**" إلى الدلالة التي يقصدها "**بلارج**" .

بينما استأثرت الحركة بالنصيب الأوفر، فوردت ستة عشر مرة ، وهذا ما يؤكد الطابع الأدائي "**للدالية**"، وأنها تميل إلى الحركة أكثر من شيء آخر . هذا الأمر جعل المخرج "**جمال مرير**" والسينوغرافي "**محمد اسكندر**" يضعان في حسبانهما هذا الأمر فيتركان فراغات على خشبة المسرح حتى تكون عاملا مساعدا في الأداء المسرحي على العموم .

رابعا– سيميائية الحوار الدرامي

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

يجمع الدارسون والنقاد على أن العمل المسرحي هو:" **عمل فني شكله الحوار ولبه الصراع**". أي إن العمل الدرامي يرتدي لباس الحوار، ويتخذ الصراع قلبا نابضا له.وانطلاقا من أهمية الحوار البالغة، فقد ارتأيت تناوله من ثلاثة جوانب هامة هي: **الأنساق التركيبية ، الأنساق الجمالية والأنساق الدرامية**.

I.- الأنساق التركيبية

ونبحث على مستوى هذه الأنساق في ثلاثية تركب النص الدرامي، وهي:

" **التحقيق**"، "**المونولوج** "و"**السرد**" أو" **الحكي**".

1- التحقيق :

وهو ذلك الحوار التراتبي، أو مكانة كل شخصية في العمل الدرامي، ويبحث في سرعة الأداء في الفعل، ونبرة الأداء في السؤال، ونبرة أداء الإجابة، وعلاقة كل شخصية وحركاتها، مزامنة مع باقي شخصيات الفعل المسرحي. وعنه يقول "**حازم شحاتة**" :

" **فسرعة الأداء هي حيز التحقيق في علاقته مع الزمن، الذي يشغله أداء مسرحية، فترفع من إيقاع المشهد ، بوصفه لحظات مصيرية، في حياة شخصية ينتظر المتفرج نتيجتها**(87)".

ويشغل التحقيق حيزا هاما في النص الدرامي " **الدالية** "، فلعل التحقيق الذي يجريه " **الهايل**" مع" **الهايم**"، خير دليل على ذلك، إذ تجسَّد في جملة من الاستفهامات والإجابات، كانت فاتحة للفعل المسرحي:

"**الهايل: قول يا الهايم شكون يغلب الرجال.**

الهايم: النساء.

الهايل: وشكون يغلب النساء.

الهايم: أولادهم.

الهايل: وشكون يغلب أولادهم.

الهايم: النعاس.

(1)- حازم شحاتة. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، القاهرة، 1997ص 151.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الهايل: واش يغلب النعاس.

الهايم: السهرات.

الهايل: واش يغلب السهرات.

الهايم: النار.

الهايل: شكون يغلب النار.

الهايم: الماء.

الهايل: وشكون يغلب الماء.

الهايم: العقبة.

الهايل: وشكون يغلب العقبة.

الهايم: الرجال."[1]

وقد أخذ هذا التحقيق سياق السؤال والجواب، وبقي في حلقة دائرية، بدأت بـــ "**الرجال**" وانتهت بـــ"**الرجال**". فتركب التحقيق في هذا النص الدرامي في شكل سؤال وجواب، سواء بين شخصيتين أو بين شخصية ومجموعة من الشخصيات. في شكل حديث كلامي تتضام فيه الجمل، في أنساق تركيبية. ومنه " **فإن التحقيق مواجهة بين إرادتين، ومسرحيا فهو قسمة انتباه المتفرج على اثنين، بحيث يكون الانتباه منصبا على المباراة، التي يلعبها الممثلون بالانفعالات والأداء وحركة الممثل**".[2]

كما قد يكون التحقيق بين شخصية ومجموعة من الشخصيات، كما هو الحال بين "**بلارج**" والجميع:

"(يدخل السلطان) .

بلارج : فهمتوا ولا مفهمتوش .

جزء : افهمنا .

جزء : مافهمناش .

بلارج: فهموا رواحكم ، افهمتوا ولامفهمتوش

---

(1)-عزالدين ميهوبي . الدالية .ص1.

(2)[88] – حازم شحاتة.الفعل المسرحي في مسرحيات ميخائيل رومان.ص147.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الجميع: افهمنا....ش .

بلارج : اللي فهم يهز صبعو.

جزء : (يرفعون أصابعهم)

بلارج: أرو احوا منا، وانتم لي مفهمتوش ارواحوا منا .

شوفوا لي فهموا ليهم السجن ولي ما فهموش ليهم الحبس.

الجميع : علا ه واش درنا .

بلارج : واش درتوا .... لي فهموا حبوا يكونوا خير مني، ولي ما فهموش حبوا يعرقلوا المسيرة الثورية ،لي رايح نقوم بها.

الجميع : أمالا فهمنا واش نديروا.

بلارج : أنا اللي نذير انتم صفقوا.

(الجميع ، يصفق). "[1]

وهكذا يمكن تقديم أكثر من قراءة لهذا المشهد، بتحديد طبيعة العناصر الثلاثة (السرعة ، الحركة والنبرة)، فنبرة الأداء يمكن رؤيتها في ضوء علاقة" **بلارج**" بالجميع، حيث يمثل السلطة ،وهم يمثلون المواطنين البسطاء، وبالتالي يكون حيز التحقيق في أقل وأقصر زمن ممكن، وسوف تكون الحركة في هذا المشهد حركة هجوم من" **بلارج**"، وحركة دفاع من الجميع .

والأسئلة والأجوبة حيز متكرر في حوارات هذا النص الدرامي ،تكون صادرة من أعلى إلى أسفل، من "**بلارج**" إلى الجميع، أو يتساوى السائل والمسؤول في أقطاب الإرسال بين:" **الهايم**" و"**الهايل**"، الجميع و "**الضاوية**"،و يكشف هذا التحقيق جانبا من جوانب درجات الحرية المسموحة للفرد في هذا العالم الدرامي، الذي تسيطر عليه قوة" **بلارج**".إذ يعتبر كل إجابة تدخلا في شؤون الحكم، لذا فكل مواطن متهم إلى أن تثبت براءته، ولهذا فنبرة "**بلارج**" جازعة ونبرة الجميع هادئة ويتبين ذلك في:

---

(1)- عزالدين ميهوبي. الدالية. ص 30و31.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

بلارج : يعني راكم حابين تعرقلوا المسيرة انتاع بلارج .

الجميع : والحل ياسيدنا .

بلارج : اسكتوا ومن الآن و رايح نصدر قانون السكات .

الجميع : موافقين .

بلارج: قلتلكم السكات ماوش الهدرة....فاهمين .

الجميع: (يطأطئون رؤوسهم بالموافقة)" .[1]

2-المونولوج:

انه بمثابة إثارة لخيال المتفرج أو القارئ ،فعندما يقف الممثل ليسرد قصة من الماضي، فإنه وبطريق مباشر يأسر لب المتفرج، فيفعل الشيء نفسه، ويجعله يدرك معنى جديدا لمواقف وانفعالات سابقة، فيخلق تخيلا في ذهن القارئ والمتفرج، مما يجعله يشترك معه في الفعل الدرامي. " **أما المونولوج – دراميا – فهو يقرب المتفرج من الشخصية، وهو – مسرحيا – تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج إتحادا مباشرا بين المتفرج والممثل.**".[2]

وهو مناجاة داخلية تقوم بها الشخصية، فتنفرد بذاتها في المسرح، فهو عادة ما يكون يعمل على محور الزمان، وليس على محوري الزمان والمكان، وبهذا فكأنه استيقاف للزمن في لحظة معينة، أو هو أشبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية ، حيث يتجمد الحدث عند لحظة معينة. والمونولوج في النص ا لدرامي "**الدالية**"، يتأتى لحظة الانفجار النفسي لـــ "**بلارج**"، وكشفه عن خبايا نفسه عندما يقول:

"**سبحان مغير الأحوال، الصباح كنت كناس، ولعشيه نحكم في الناس ، الله يرحمك يا"الحداية"**".[1]

وبهذا، فالمونولوج أفضل التقنيات للتعبير عن ذلك الانفجار النفسي، الذي يولده موقف ما والذي يتأتى كما يرى "**ميخائيل رومان**": "**بعد توتر طويل ،و حوار حاد ،يبدو**

---

(1)- المرجع السابق ص 31

(2)- حازم شحاتة .الفعل المسرحي.ص 148 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

من وجهة نظر البطل عقيما.إنه لحظة الانفجار لحظة البوح بالأسرار، لحظة قذف الحقيقة في وجه العالم ، لحظة كشف النفس للآخرين".[2]

فيقذف "**بلارج**" الحقيقة للجميع في إيقاع سريع، تعبيرا عن التناقض الصارخ، الذي نتج عن البطولة المطلقة للحكم، وعدم قبول المشاركة من الشعب، فيقذف الحقيقة في وجه الشعب قائلا :"**آخر كلمة نقولها لكم هي: صحيح أنا عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية، رأس مالي خبزة وزيتونة، كنت نخرج كل صباح باش أنظف الطرق والساحات".**[3]

وبعد تصفحه لحياته ينفرد بالحديث، ويخلص إلى النتيجة الحتمية التي تبرّر وجوده، وتعطيه شرعية لحكم "**الدالية**" قائلا: "**شوفو لي ينافقني نعرفو، واللي يجاملني نعرفو، ولي يعاوني نعرفو،. واش نقولكم ربي أعطالكم قد قلوبكم، لو كان كنتوا أهل خير كان ابعث لكم واحد من أهل الخير بلا ما جيبوا حداية".**[4]ومنه فإن المونولوج في "**الدالية**" اعتراف ومحاسبة للذات، وخلق للشرود في العرض والدراما وللمشاهد والقارئ على حد سواء، فنبرته تكون نبرة القرار والإجابة النهائية، وحركته حركة التأكيد على الصمود والثبات.

3-السرد (الحكي):

السرد هو حكي قصة من الماضي، لها صلة بالأفعال الدرامية في النص الدرامي ذاته، وفي هذا اقتراب من الشكل الشعبي المعروف في المسرح الجزائري والذي ابتدعه ولد "**عبد الرحمن**

(1)- عزالدين ميهوبي الدالية ص 26.

(2)-فاروق عبد الوهاب .مع كتاب المسرح .حوار مع ميخائيل رومان.مجلة المسرح ،مايو،1967ص 18.

(3)- عزالدين ميهوبي الدالية ص53.

(4)- المرجع نفسه ص 53.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

كاكي" كما ورد فيما سبق، بإيراد "**الراوي**" أو "**الحكواتي**"، فالممثل بفعله هذا (**السرد أو الحكي**) يأخذ المُشاهد أو المتفرج معه إلى تلك المَشاهد حيث وقعت.

وقد يتداخل المونولوج مع السرد، ولعل الفعل المسرحي الناجح هو ذلك الذي يجمع بين المونولوج والسرد والتحقيق. ومن الأفعال الدرامية التي يتمازج فيها التحقيق مع السرد، ما قاله "**الهايم**" للسلطان:"**بصح السؤال انتاعي هو،إذاكان واحد طلع لكوكب من الكواكب، ومات فيه كيفاه نديرو باه ندفنوه، وما موقف المذاهب الأربعة من القضية؟.**"[1]

"**فالهايم**" بهذه الحكاية لا يحدث السلطان فحسب، بل يشرك الجمهور في الحيرة والاندهاش وفي هذا يقول "**حازم شحاتة**": "**إن الحكي يؤكد فعلا مسرحيا يشبه فعل الراوي الشعبي ....وهو بذلك لا يروى للشخصيات فقط ،وإنما يشرك الجمهور، مما يؤكد على السمة الرئيسية للخطاب المسرحي**".[2]

وقد تقوم شخصية من شخصيات الفعل المسرحي بسرد جزء من التاريخ، إما لتأصيل الجانب الاجتماعي، أو لإبانة أزمة، أو تقديم معلومات. وفي هذا يقول السلطان "**بلارج**" إجابة عن سؤال "**الهايل**": **ويناها لي خلقت الأولى الدالية ولا لعنب ؟**"[3]فيرد عليه السلطان بنوع من الاستهتار والاستعلاء قائلا: "**الدالية كي زدت لقيتها معرشة، وفيها لعنب، بصح الناس قالوا بلي الدالية كانت عنقود عنب، جابوه من الحبشة وحطوه ستين يوم تحت التراب، بدا يطلع ويكبر حتى ولى دالية، وإذ كذبتني روح تقرأ الكتب تاع ابن خلدون، تلقى فيها كل شيء.**"[4]

فالفعل المسرحي هنا ليس فيه توتر درامي، ونبرة متعالية، وإنما هو فعل توصيل معلومات للمتفرج. والسلطان هنا يؤدي وظيفة مزدوجة، فهو يكشف عن طبيعته (التظاهر بالثقافة) والثاني نقل المعلومات عن العالم الدرامي بوصفه جزءا منه.

---

(1)-المرجع السابق ص 49.

(2)- حازم شحاتة.الفعل المسرحي .ص 162.

(3)- عزالدين ميهوبي .الدالية ص 48.

(4)- المرجع نفسه ص 48.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ويعتمد الأداء التمثيلي هنا على موقع شخصية السلطان من باقي الشخصيات، كما يعتمد الفعل المسرحي فيها على تفسير حديث الشخصية الدرامية هل تتأسى أم تسخر.

ويبقى ورود الماضي بالسرد والحكي في نص **"الدالية"** قليلا بالنظر إلى التحقيق، ذلك أن بناءها الدرامي يحتم ربط وعي الجمهور بالواقع الذي يعيشه، فلا تعود الأحداث إلى الماضي ولا تتراجع إلا بالقدر الذي يحقق للمتلقي تشخيص موقف ما أو تبريره.

II. – الأنساق الجمالية (الفنية)

لقد كان ولا يزال الحوار الدرامي هو الذي يصنع لنا الشخصية الدرامية، وهو الذي يكشف عن صفاتها وسماتها: الفيزيولوجية، السيكولوجية والسوسيولوجية، ونحن هنا إذ ندرس الحوار من الناحية الجمالية، فإننا ندرس كيفية بناء الحوار للفعل المسرحي.

ولا ننسى أن الحوار في المسرح عادة ما يأخذ صفة الشفاهية، أي أن مؤلف المسرحية يكتب مسرحيته وهو يضع في حسبانه أنها تلقى شفاهيا، لذا فإن الحوار من الناحية الجمالية سيأخذ ويكتسي سمات:التنغيم، النبرة، واستخدام المعجم اللغوي،الذي يتماشى وثقافة المتفرجين،إذ من أهم أسباب فشل مسرح " **جورج أبيض**" في الجزائر كما أسلفنا الذكر اتساع الهوة بين لغة الجمهور ولغة الممثلين.

هذا من جانب، ومن جانب آخر" **فلا بد أن تكون لجمل الحوار قدرة على رسم صورة الشخصية، وعلى طبيعة تحديد أدائها اللغوي في حد ذاتها، أو باستخدام النص المرافق الذي يساعد القارئ على تصور الأداء اللغوي، ومن ثمة تصوير الشخصية أو الموقف**"[1].

بناء على كل ما سبق، فإنه سنتناول الأنساق الجمالية للنص الدرامي **"الدالية"** من نواح مختلفة نوردها كما يلي:

1-لغة عامية، فصيحة أو أجنبية.

2-شاعرية أو عملية.

(1)-حازم شحاته .الفعل المسرحي ،ص 166/165.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

3-مجسمة للأفكار أو مجردة لها.

4-لغة تصنع الشخصية أم شخصية تصنع اللغة.

1-اللغة عامية، فصيحة أو أجنبية:

بالرغم من أن حوارات الشخصيات فيما بينها معظمها جاءت بالعامية، إلا أنه تتخللها بعض التركيبات الفصيحة و الأجنبية، وهذا استجابة لظروف العرض، وطبيعة الجمهور، وفيما يلي رصد لأهم التركيبات الفصيحة، وتحديد لوظائفها في النص.

أ- التركيبات الفصيحة:

التركيب	الصفحة
رجل في القصر ورجل في القبر	05
ننتقل من صحافة الأقلام إلى صحافة الأقدام	11
الأحزاب كالميزاب تجمع الماء هدرا وتلقيه كدرا	38

ب- التركيبات الأجنبية:

التركيب الأجنبي	الصفحة
هذا السؤال فيه البوليتيك.	01
خيط تريسيتي من جهة البولتيك لموانle moins ومن جهة السياسية le plus	**02**
-وينا لاز	**04**
- في البالو	**05**
- دكتاتورية	**07**
- بارابول	**08**
- الروك والريغي	**07**
- طومابيلات	**09**
- digat	**10**
- حافظو شعبك aller et retoure	**10**
- ذقت الكيوي	**11**
- بنكة سرقوها	**11**

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

- تربح في اللوطو	**12**
- يحسب النقط وليبوت	**12**
- بلاد ميوزيك	**27**
- أنا ancien.	**28**
.ancien moudjahid	**28**
.ancien compattant -	**28**
ancien maquisard -	**28**
ancien reprise de justice -	**28**
- نعاملكم كيما الزاردور	**32**
- نغسلو بلاسيد.	**33**
- حنا زيراوات.	**36**
- لازمنا فريقوات.	**38**
- حزب الزيتون والبنان.	**39**
- لازمو فليزة.	**40**
- تحواس ودوفيز.	**41**
- يعني أد جوان	**42**
- واحدة في بلاستها.	**46**
- نبنيو مدرسة ووزين	**46**

إن الاستخدام الجمالي للغة هنا، غير مرتبط بغاية أو هدف ،أو ضابط جملي وإنما تُستعمل العامية والفصحى والأجنبية في خليط، وهذا إنما يشير إلى التمازج الثقافي في الشخصية الجزائرية.إذ إن طبيعة التلقي في المسارح الجزائرية تفرض على المؤلف و المخرج استعمال اللغة الثالثة ،التي تقضي على كل الحواجز والفوارق اللغوية ، وتضع النصوص والعروض الدرامية في مرتبة وسطى، تأنس لها كل طبقات المجتمع على اختلاف مستوياتها.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

2- اللغة شاعرية أو عملية:

حتى وإن كانت العامية هي الغالبة على لغة هذا النص الدرامي، إلا أنه يمكننا أن نميز مستويين منها:مستوى عملي ومستوى شاعري.و هذا الأخير هو المستوى الذي تكثر فيه الصور البيانية والفنية ،ويتسع فيه الخيال أكثر فيدرك فيه المعنى ليس بطريق مباشر وإنما بطريق غير مباشر، وهذا التوظيف يجعل من الشخصية المستعملة له تتميز عن غيرها، والمستوى الشاعري هو القدرة على تحويل الفكرة إلى صورة،إذ أن الطبيعة الإنسانية تميل عادة إلى الأشياء المادية ، و أن الإدراك والمعرفة يتدرجان عبر مراحل من المادي إلى المعنوي إلى العاطفي ، فالإنسان يميل أول الأمر إلى الأشياء المادية ثم تترع نفسه إلى الأشياء الفكرية. فالصور البيانية والفنية تجعل من المعاني تصير مشخصة مجسدة يشمها المتفرج ويتلمسها. وفيما يلي رصد لأهم الصور الفنية الواردة.

الصورة الفنية	نوعها	الصفحة
- طولكم ربي في لسناتكم	مجاز مرسل علاقته السببية إذا أن اللسان سبب في الحديث.	2
- كنا نسا	تشبيه بليغ حيث حذفت الأداة ووجه الشبه.	3
- الحداية قالت	استعارة مكنية حيث شبه الحداية بإنسان يتحدث فحذف المشبه وكنى عنه بلازمة من لوازمه وهي قالت.	3
- يحكمها بودبزة	مجاز مرسل علاقته السببية	4
- رجل في القصر ورجل في القبر	كناية عن الإشراف على الموت ودنو الأجل	5
- نقطع به الألسنة لي يطالبونا بالتغبير	مجاز مرسل علاقته السببية	7
- علاه تحسب الجوز كما اللوز	تشبيه مرسل مجمل	10
- صحافة الأقدام	مجاز مرسل علاقته السببية	12
- حاجة وحدة تنفع هي الجوامع	مجاز مرسل علاقته المحلية	13

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

– تقلبوا الديار جوامع	تشبيه بليغ	13
– كلما بان عرف صحيح تقطعوه	كناية عن الفساد	16
– كلما طاب عنقود تاكلوه	كناية عن السرقة	16
– الشعب رجل في الماء ورجل في لحما	كناية عن التردد وسوء الحال	16
– شجرة تشبه البلوط	تشبيه مرسل	19
– الحداية حشيشة تنبت في الجبانة	تشبيه بليغ	19
– الحداية حجرة في الليل تضوي	تشبيه بليغ	19
– الحداية دلاع ينبت في الصحراء	تشبيه بليغ	19
– الحداية برنوس ولا شاشية	تشبيه بليغ	19
– خليو البير بغطاه	كناية عن التستر	21
– تحط على روس لعباد	مجاز مرسل علاقته الجزئية	21
– راكم تحكوا في جنابكم	كناية عن القلق وعدم الرضا	26
– واتمصوا في القارص	كناية عن الندم والتمضمض	26
– ما كلاه تنوضو لرنب	كناية عن التزام الهدوء	26
– تتنازل على كرسي السلطة	مجاز مرسل علاقته الجزئية	27
–اتوجه بكلمة للشعب	مجاز مرسل علاقته الجزئية	27
– ما نكونش كيما لمرا المطلقة	تشبيه مرسل	30
– يرفعون أصباعهم	مجاز مرسل علاقته الجزئية	31
– حل وذنيك كي الرادار	تشبيه مرسل	32
– حتى قلبها قبر	تشبيه بليغ	33
– رجلي على رجليكم	مجاز مرسل علاقته السببية	34
– نحكم بيدي ورجلي	مجاز مسل علاقته السببية	37
– الأحزاب كالميزاب	تشبيه مرسل	38
– فتحتنا عينينا	كناية عن التبصر	47
– ماقلتش كلمتك	مجاز مرسل علاقته الجزئية	47
– ربي عطاكم قد قلوبكم	مجاز مرسل علاقته الجزئية	53

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

كما مال الكاتب "**عز الدين ميهوبي**" إلى إكساب نصه نغمية مستأنسة، نتجت عن توافق فواصل الجمل ،وهو ما يسمى بالسجع، إذ يحدث اتساقا موسيقيا عذبا،وكثيرا ما تميل النصوص والعروض المسرحية إلى إصباغ النصوص بصبغة شعرية تزيد من تشويق القارئ وربطه بالعرض وهذا يؤكد الطابع النغمي و الشعبي للمسرح الجزائري أو ما يسمى بالطابع الحكواتي الذي يميل فيه الراوي إلى توظيف الكلمات المتسقة والجمل المسجوعة اقتداء بأسلوب المقامات الذي عرف به بديع الزمان كما أن القوال يميل إلى توظيف هذه الطريقة من أجل شد انتباه الجمهور إليه. وفيما يلي جدول خاص لمواضع ورود السجع في النص الدرامي:

السجع	الصفحة
– عمر بن آدم الصباح منامة ولعشية ملامة.	**18**
– اللي عرقو متين ما ينقطع ولي بالو رزين ما ينخدع	**18**
– القافلة بيها ماشية مليحة ولاراشية	**17**
– اذا بكيت ما تنفع دمعة وإذا شكيت ما طفي شمعة	**17**
– أنا ديمة نتبع وإذا حبست نطبع	**21**
– نتهناو من القيل والقال وكثرة التطبال	**22**
– صلاتهم صلاة قياد في الجمعة والأعياد	**24**
– سبحان مغير الأحوال في الصباح كنت كناس ولعشية نحكم في الناس	**26**
– ماما لابسة الزرقاطي لخواتم فضة ولحزام أغواطي	**37**
– الأحزاب كالميزاب تجمع الماء هدرا وتلقيه كدرا.	**38**
– تحواس ودوفيز من لندن الى باريز	**40**
– وين يكون الشعب يفسد اللعب	**48**

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الملاحظ على هذا السجع ،أن معظمه ناتج عن توظيف الثقافة الشعبية، ذات الجرس الموسيقي ولا يخفى على الدارس أن الإيقاع والوزن الرنان يجعل من القارئ والمتفرج، يبقى لبه وباله مشدودا بالعرض والنص المسرحي. وفي هذا مزج بين المسرح الشعري، والمسرح النثري.

هذا عن السجع كما نجد مواضع أخرى للجناس، إذ أن له الأثر نفسه للسجع، وإن كان هذا الأخير على مستوى البنية الكبرى (الجملة)، فإن الأول على مستوى البنية الصغرى(اللفظ)، كما في قوله:" **تفاهموا كبار البلاد** : **"الواهم"،"الفاهم"، "الزاهي"، "الباهي"،"الهايم"، "الهايل"، "بوخبزة" ، و"بودبزة"**[1]. أو في قوله :**"ما فيه لا سلطان ولا شيطان"**[2]

وكما أسلفنا الذكر ،أن الكاتب يمزج بين المسرح الشعري والمسرح النثري فإن القصائد الشعرية الشعبية قد وردت بكثرة في النص المسرحي،إذ نعثر على خمس قصائد تراوحت مابين قصيرة وطويلة نوعا ما تميزت بالتزامها الروي في مقاطع والتخلي عنه في مقاطع أخرى وقد كانت كلها عبارة عن أغان ومدائح تغنت بها شخصيات المسرحية والتي يمكن إيرادها في الجدول التالي:

(1)- عزالدين ميهوبي. الدالية .ص 24.

(2)- المرجع نفسه ص 25.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

المقاطع الشعرية	الصفحة
هاي جات الضاوية – جات في يدها الحل – جات بنت الدالية – والحيرة زالت على الكل	15
– بعد خروج بشار للناس يا ناس الدالية – اخرجو للطحطاحة – يا ناس الدالية – و الجمعة يوم الراحة – يا أهل الدالية – وكل واحد منكم سلطان – يا ناس الدالية	23
– بعد اجتماع الناس في الطحطاحة – شوفوا الناس شوفو الناس – عشاهم كيوي بالترفاس – شوفوالناس هذا الناس – يحسبوا السلطة تعفاس – خرجوا للطحطاحة اليوم – وحداية على الروس تحوم – شوفو الناس يخي الناس – يحسبوا العالم مسكون – وعبد الله معرق بالنون – والسلطة سلطة قرنون – وشوفوالناس يخي الناس – يحسبو الحالة لاباس – وعباسة خير من عباس	24

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

– وحطت الحداية على الراس –وفصلت في أمر السلطان تقولش عنو ما واش إنسان او وجهوا تقول عنو سجان شوفوا الناس شوفو الناس قالوا تفضحنا ولاباس سلطان الدالية كناس.	32
جاء سلطان الدالية وخطب في الناس الغالية قلهم قررت انزيد في الحليب والسميد وتكلوا اللحم مرة في الأسبوع وبدلوا الكهرباء بالشموع ولكل مواطن قرعة ماء ونص بقيطة مع الشحمة لمدارس ولات حباس والطالب ولا كناس لارياضة لا قانون لا ثقافة لا فنون لا سياسة لا انتخاب لا نقابة لا أحزاب لا إجابة عن سؤال لا حضارة لا أدب ولي ما عجبوش الحال يخبط راسو كيما يحب بلارج سلطانا سلطانا واعر بزاف	29

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

كل شي عندو بالكتاف يزعف مرة كل شهر وحياتو لبينة وتمر يحب الناس تصفقلوا وتغني وتعوقلوا شعاروا شيكور البلاد خلي تخلا تروح للواد	32 32

3- اللغة تجسيمية أوتجريدية:

يقول "**حازم شحاتة**": " **التجسيد هو هدف لغة الحوار في النص المسرحي عموما، لذلك فإن دراسة التجريد في لغة الحوار هو دراسة العنصر المخالف ،الذي أتى عمدا إلى المسرح من أجل وظيفة درامية**".[1] من هذا فإن لغة الحوار لدى الشخصيات عموما، تميل إلى التجسيم حتى تصل إلى التمثيل، والحضور المسرحي. وقد يلجأ المسرحي إلى استعمال لغة التجريد ،ولكن يدعم ذلك بالنص المرافق ،كما نجده في النص المسرحي" **الدالية**":" **هيا ربي يعاونكم كونو فحولة (يخرج السلطان)**"[2]

أو في قوله : "**قولهم يدخلوا(يدخل الجميع)**"[3]

أو في تهديد "**بلارج**" للجميع بعد حيرتهم بين اختيارين أحلاهما مر، أن يقولوا فهمنا، أو أن يقولوا لم نفهم .فيخاطبهم:" **قتلكم السكات ماوش الهدرة. فاهمين.**

(1) – حازم شحاتة .الفعل المسرحي .ص 171.

(2)- عزالدين ميهوبي .الدالية .ص37.

(3)- المرجع نفسه ص42.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الجميع : (يطأطئون رؤوسهم بالموافقة)"[1].

وتميل لغة النص الدرامي **"الدالية"** عادة إلى التجسيد، رغم أن السلطان **"بلارج"** يحاول أن يفلسف الأمر ويجعله أكثر تجريدا في قوله:

"نشاور هذا الخلق كامل ..... يا هواه... راكي ما تعرفيهمش كيما نعرفهم أنا .. الله يعطينا نيتك ياو كل واحد في راسو سلطان وحكومة".[2]

وقد تظهر لغة التجسيد أكثر تدعيما بالحركة والأداء في المشهد، الذي يتحدث عنه بلارج، حيث تقوم لغته بأقصى وظيفة لها في تجسيد المشهد وتشخيصه، ويظهر ذلك جليا، في قول السلطان **"بلارج"**: **" أرواح يا الفاهم حضر لي قائمة بأسماء الشعب الفاهم، وأنت يا الزاهي جيبلي الزهوانية من الشعب، وأنت يا الباهي جيبلي الفواخة، وأنت يا الواهم حل وذنيك كي الرادار وروح جيبلي المرابطين والقزانات، وأنت يا الهايم جيبلي البزناسة، وأنت يا الهايل جيبلي فارغين الشغل، وأنتوما يابودبزة وبوخبزة أبقاو معايا في لقصر، واحد عساس يعس لقصر ولاخر طباخ يديرلنا ماكلة تشبع".**[3] ولغة التجسيم في هذا الموقف تعيد دمج الشخصية مع العالم الدرامي، والمتفرج مع العالم المسرحي.

4- لغة تصنع شخصية أو شخصية تصنع لغة:

تعتبر هذه الثنائية من أعقد الثنائيات، في تحليل النص الدرامي، ويرجع ذلك لسببين كبيرين: **أولهما:** يرجع إلى فلسفة المسرح في حد ذاته، وأنه يجمع بين أكثر من فن، أولا يسمى بأبي الفنون؟.وأن الكتابة المسرحية من أعقد الكتابات، إذ يضع الكاتب الدرامي في حسبانه جميع القضايا التي لا يهتم بها كاتب الرواية، أو ناظم القصيدة، أضف إلى ذلك أن طرق التلقي أو قراءة النص الدرامي غير قراءة نص آخر.

وثانيهما: "يرجع إلى طبيعة الحوار المسرحي نفسه، في أنه موجه إلى الشخصية المقابلة، وإلى الجمهور في الوقت نفسه، أي لابد أن تكون اللغة الخالقة للشخصية هي نفسها اللغة التي تخلقها الشخصية، وهو ما يجعل كلمة ثنائية(اللغة ،الشخصية) نفسها تعاني من المفارقة".[1]

---

(1)- المرجع السابق ص 31.

(2)- المرجع نفسه ص 37.

(3)- نفسه ص 32.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

إضافة إلى كل ما سبق، فإن الكاتب الدرامي عندما يختار شخصية ما لفعل درامي معين، فإنه لا يأخذها كما هي في صورتها الاجتماعية، فهذا تصوير فوتوغرافي، وهي مهمة الصحفي،وأما الكاتب المسرحي فيمررها بخياله، فتأتي مشكلة بصبغتي الواقع والخيال، فتكون أكثر فنية و أشد إمتاعا . و تظهر ميزة اللغة التي تصنع الشخصية في نشيد "**الدالية**" الجديد:

"بلارج سلطانا

سلطانا واعر بزاف

كل شيئ عندو بلكتاف

يزعف مرة كل شهر

وحياتو لبينة وتمر

يحب الناس تصفقلوا

وتغني وتعوقلوا

شيعارو شيكور لبلاد

خلي تخلى تخلى وتروح للواد"[2]

فشخصية "**بلارج**" لا تتكشف خارج النص، وإنما تتكشف من خلال النص أو داخله، فتظهر اللغة صفاته النفسية: "**واعر**"، ومنطلقاته: "**كل شيء عندو بلكتاف**"، وعصبيته المحدودة: "**يزعف مرة كل شهر**"، وبساطة حياته المبنية على اللبن والتمر، ولا مبالاته طالما أنه على كرسي الحكم فالمسؤولية عنده تشريف لا تكليف:"**خلي تخلى تروح**

(1)-حازم شحاتة .الفعل المسرحي .ص72.

(2)- عزالدين ميهوبي .الدالية .ص 32.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

للواد"وقد تحدث تحولات مفاجئة في لغة النص، فتصير "**شخصية تصنع لغة**"، في مثل حديث "**الضاوية**": "**إيقول يا أهل الدالية، كبار وصغار، أخرجوا غدوة الجمعة وقت العصر للطحطاحة، ورايحة تجي لحداية، تحوم فوق الروس ولي حطت على راسو هو سلطان الدالية**".[1]

فالشخصية الفاعلة هنا هي التي صنعت اللغة، وحدثت بها الناس، فهي تقوم بالإيحاء بالمكان والوقت والعلة والناتج،فالمكان هو "**الطحطاحة**" ،و الزمان وقت العصر ، والعلة وجوب اختيار السلطان الجديد ،و الناتج سيكون ما تختاره "**لحداية**". كما تكشف عن الشخصية المقابلة "**أهل الدشرة**" كبارا وصغارا، دون أن تكشف عن ردود الأفعال الصادرة منهم.

ولو تأملنا هذه الثنائية جيدا،لوجدنا أنها تقوم بين طرفيها علاقة تأثير وتأثر. كيف ذلك؟ فإذا كان الحوار بين الشخصيات، أو اللغة المتبادلة بينها هي التي تصنع السياق، فإن هذا السياق نفسه يعود ليؤثر في طريقة حديث الشخصيات فيما بينها؛ "**فالضاوية**" بحديثها تصنع اللغة، هذه اللغة التي تنمو فيما بعد وتصنع شخصية "**بلارج**". ومنه فإن الشخصية سواء أكانت: "**الهايم**"، ا"**لهايل**"، "**الباهي**"، "**الزاهي**"...، تكون في بداية الفعل المسرحي معطى من المعطيات، يقدمها النص بلغة بسيطة للقارئ أو المتفرج، وحديثها فيما بينها ، وحوارها أثناء الفعل المسرحي هو الذي ينميها، ويكشف عن تفاصيلها ،ويجعلها جوهر الفعل المسرحي في كل مراحله.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

III. –الأنساق الدرامية

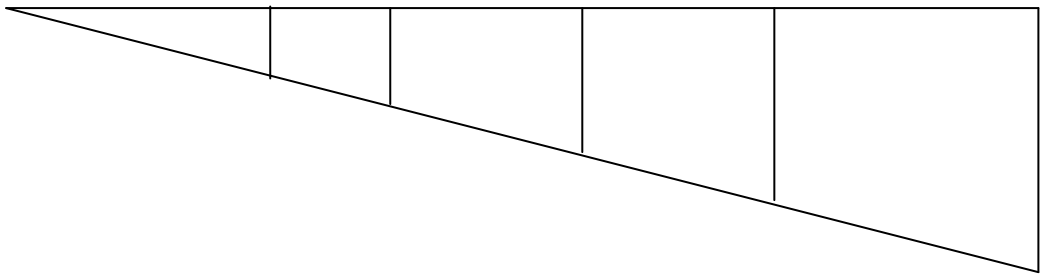
وسنبحث في هذه الأنساق عن الحركة الدرامية داخل النص الدرامي "**الدالية**"، وهو نص غني بها،زادت من شد انتباه القارئ، إذ توافر على جملة من التشنجات النفسية والسوسيولوجية، كانت سببا في تأجج نار الحركة الدرامية، فزادت من شد حبل التواصل بين أقطاب الصراع الدرامي،الذي سنتناوله وفق ثلاثية :

- الثبات أو الانهزام
- الوفود أو الإقامة
- الماضي أو الحاضر

1- الثبات أو الانهزام:

إن المتأمل لهذا النص الدرامي، يجد منذ البداية أنه يمر بمرحلتين للصراع، أولاهما صراع "**الهايم**"، "**الهايل**"، "**الزاهي**" ،"**الباهي**"، "**بوخبزة**" و"**بودبزة**"...فيما بينهم حول تولي منصب الحاكم بعد موت سلطان "**الدالية** " الأول، ويمكن تجسيد ذلك في مثلث "**هوسرل**":

أمل / خروج دهشة مواجهة ثبات مفاجأة خروج / دخول



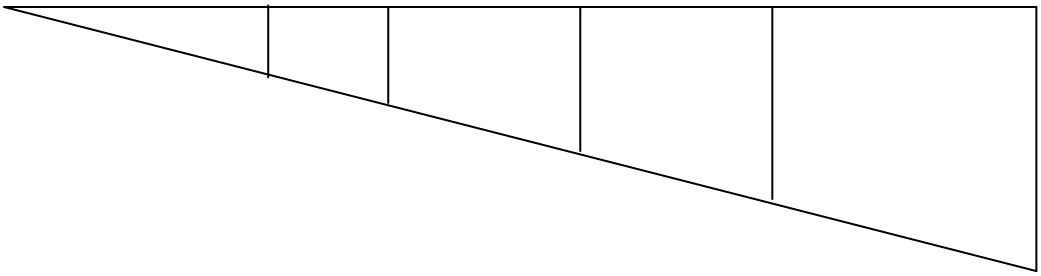
فأقطاب الصراع السابقون يدخلون الفعل المسرحي أو الدرامي على أمل في البداية، وهم في متسع من أمرهم يقيمون نقاشا حول "**البوليتيك**" و"**السياسة**"، والفرق بينهما، لكنهم يتفاجأون بموت السلطان، فتظهر دهشتهم وحيرتهم في اختيار الخليفة الجديد، فيثبتون على ذلك ويحاول كل واحد منهم الدفاع على أحقيته في تولي المنصب، مدافعا على ذلك بكل ما أوتي من حكمة وبلاغة.ثم تضيق بهم السبل، وتزداد المواجهة بينهم، خاصة في اختلافهم في تفسير وصية السلطان المتوفي، وتزداد الأمور تعقيدا، وتحدث المفاجأة، وتبلغ

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ذروتها عند تفسير "**الضاوية**" للغز السلطان الراحل، ثم اختيار "**الحداية**" لواحد خارج المجموعة، كان كناسا للشوارع اسمه "**بلارج**"، وهنا يخرجون من الصراع على خيبة، ويستعدون للدخول إلى مرحلة جديدة، وهم يجرون أذيال الهزيمة .

أما المرحلة الثانية فتصارع المجموعة ضد السلطان الجديد "**بلارج**"، وتحاك ضده الألاعيب والمؤامرات، لغرض تنحيته من على كرسي الحكم، وذلك وفق مثلث "**هوسرل**" (*) الآتي:

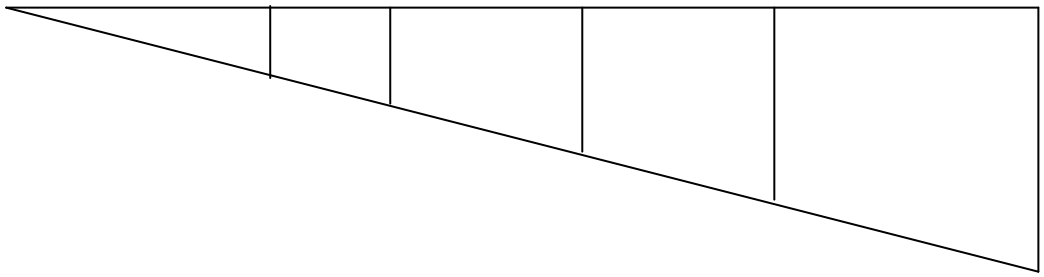
خروج/ دخول هزيمة مواجهة ثبات رعب دخول / خروج



وفي المرحلة الثانية يخرج الجميع منهزمين من المرحلة الأولى، فيدخولون المرحلة هذه حاملين للحالات النفسية والدرامية من المرحلة السابقة، فيصابون بالاندهاش جراء الاختيار السابق" **للحداية** "،وهنا يقررون المواجهة ،ويبقون على ثبات ، فيتدبرون الأسئلة لأجل تعجيزه، ووضعه في موضع حرج، أو اختلاق قضية فقدان الشرعية بموت " **الحداية** ". وهنا تضيق عليهم السبل مرة أخرى، خاصة عند افترائهم على " **الضاوية** "، فيحدث الرعب باقتراح الجلد في حق كل من تآمر ضد السلطان "**بلارج** "، هذا الحكم الذي يخفف بالجدولة. وينتهي الفعل الدرامي بخروج الجميع وانهزامهم واستسلامهم.

أما التمثيل **العكسي** فيتم كما يلي:

انتصار معركة مواجهة ثبات بقاء خروج/ دخول



(*) **هوسرل** :عالم ألماني اختص في دراسة الدراما .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ففي التمثيل العكسي، أي إذا وجّهنا الفعل الدرامي من السلطان "**بلارج**" إلى الجميع، وجدناه يبدأ بدخول السلطان في اللّحظة التي تم الاختيار فيها من طرف "**الحداية**"، وهو يحمل بشائر الانتصار على الجماعة المنافسة له، لكنه يدخل في معركة ثانية، وهو في موقع قوة يستأثر بالحكم لنفسه، مواجها خصومه بنوع من الاستعلاء، وتجاوزه لكل امتحاناتهم في ثبات، وانتصاره عليهم في كل المعارك النفسية والفكرية، ليدخل في مرحلة جديدة تعد نهائية، تمثلت في بقائه في الحكم وخروج الجماعة المنافسة له باستسلام.

2- والوفود أو الإقامة :

تجري الأفعال المسرحية في هذا الجانب وفق مرحلتين على النحو التالي:

ففي **المرحلة الأولى** يكون السلطان مقيما، والجميع وافدين، يتحاورون حول الفرق بين "**البولتيك**" و"**السياسة**"، وعند اللحظة الدرامية "**خبر موت السلطان**"، يتحولون إلى مقيمين في الفعل المسرحي، محاولين تثبيت الإقامة كّلٌ حسب مقدرته: الجسدية، الفكرية، والمهنية. إلى مجيء "**الضاوية**" التي تخبرهم عن مضمون الوصية، وخروجهم إلى الطحطاحة، وهنا يكون الجميع متأرجحين بين ثنائية **وافد/ مقيم**. إلى لحظة اختيار السلطان الجديد، حيث هنا بالضبط يتم تبادل الدور، فيتحول "**بلارج**" الذي كان وافدا من الشوارع والساحات إلى مقيم بالقصر. ويتحول الذين كانوا حاشية إلى وافدين إليه، ويؤكد "**بلارج**" أحقيته في الإقامة في الفعل المسرحي قائلا:

"واش معجبتكمش، بوكاسة خير مني"[1] .

أو في توكيد الضاوية للإقامة:

"يا بلارج الناس قبلوا بحكم لحداية، ولحداية خيراتك، وما بقالك غير تعتبر نفسك سلطان الدالية من اليوم"[2].

ويعتمد الفعل الدرامي في هذا النص على قلب المعادلة، حيث يصبح الكناس المتنقل مقيما، دون أن يحس بالغربة في أثناء إقامته، وهذا الانقلاب في الفعل الدرامي يضمن الإثارة للقارئ وللمتفرج، على حد سواء، ويجعله يعيد جميع حساباته وتصوراته وتأويلاته.

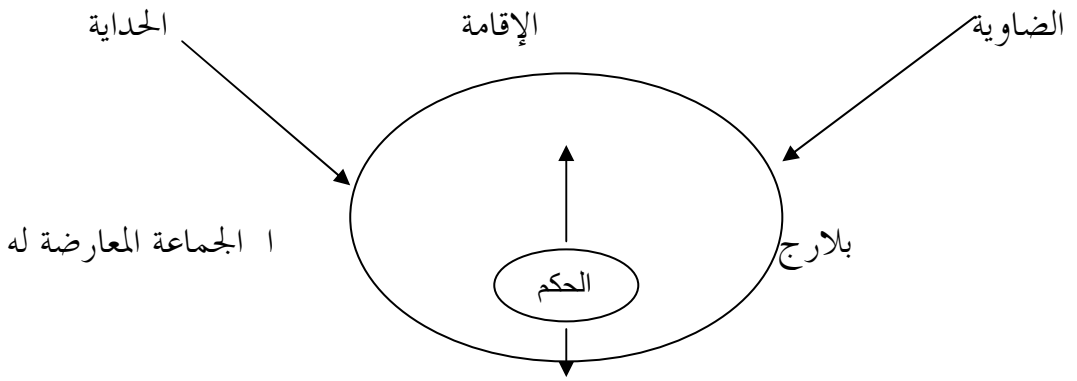
---

(1) – عزالدين ميهوبي. الدالية، ص 25.

(2)-المرجع نفسه ، ص 25.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ويمكن تلخيص ثنائية الوفود والاقامة بين الطرفين : الجماعة المعارضة: **الهايم ، الهايل، بودبزة ، بوخبزة ، الزاهي، الباهي**. والطرف الآخر المتمثل في "**بلارج** " حول محور الحركة: الحكم على مرأى من الملاحظ الضاوية التي تؤدي دور الموجه بينما الفاصل الخفي الذي يبقى خارج المخطط هو "**الحداية**". وفق المخطط التالي :



3- الماضي أو الحاضر:

ترتبط أحداث الفعل الدرامي "**الدالية**"، وشخصياته، دائما بالماضي، فتصارع حاضرها في استدعاءات لماضيها، وها هو الفعل الدرامي كله ينبني على وصية قادمة من غياهب الماضي، إذ ينقضي الجزء الأول من النص المسرحي في صراع الجميع حول مضمون الوصية، وكيف يتم تنفيذها، ويظهر استحضار الماضي في هذا الجزء جليا، في قول "**الضاوية**":

"السلطان الله يرحمو، كان عارف بلي رايحين تختالفوا، بيناتكم علي اللي يخلفوا في حكم الدالية.

الجميع: صح

الضاوية: وباش ما تتسببش موتو في فوضى، خلى الحل في اللي تخيرو لحداية"[1].

فتحتفل الشخصية بالماضي، في حديثها مع الآخرين، إما لتهرب منه، أو لتلجأ إليه، بحيث تبدو الشخصية في الفعل الدرامي، وكأنها لا تعيش الحاضر، أو تبدو وكأنها تعيش

(1) – المرجع السابق، ص 22.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أزمة نفسية في استساغته، أو تقبل أحداثه، فالحاضر نتيجة حتمية لما حدث في الماضي، كقول "**بلارج**":

"آخر كلمة نقولهالكم هي: صحيح أنا عمري ما كنت نحلم بأكثر من كناس في شارع من شوارع الدالية، راس مالي خبزة وزيتونة، كنت نخرج كل صباح باه نظف الطرق والساحات"[1].

وهنا يحدث التداخل بين المونولوج والسرد، واستحضار الماضي، فتتداخل الأنساق التركيبية بالجمالية بالدرامية.

إن الماضي لدى شخصية السلطان "**بلارج**" هو منبع الذات، ومنبع القوانين والقواعد، فهو يحاول أن يستخلص المعنى من كل ما مر به، ليثبت أحقيته في الحكم، وأن مامر بالمعارضين في الماضي وما اقترفوه من أفعال فيه هو سبب معاناتهم في الحاضر ويتجلى ذلك في قوله:" **واش نقولكم، ربي عطالكم قد قلوبكم، لو كان كنتوا أهل خير ،كان بعثلكم واحد من أهل الخير، بلا ماجيبوا حداية** "[2].وبهذا يكشف كلام "**بلارج**" عن أن الماضي الدرامي هو القوة المحركة والموجهة للفعل في الحركة الدرامية عموما ، وفي أفعال الحاضر وآمال المستقبل على وجه الخصوص.

(1) – المرجع السابق ، ص 53.

(2) – المرجع نفسه .ص 53 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

خامسا– التأويل المتسق والسياق الداخلي لنص "الدالية".

ننطلق في تحليل هذا السياق من أسئلة جوهرية مفادها: كيف نقرأ نص "**الدالية**"؟ أو كيف يتلقى القارئ هذا النص؟، وهل تكون مستويات التلقي والاستجابة واحدة عند قراء مختلفين ؟ ما السر في ذلك؟ أو بالأحرى هل عملية تلقي نص "**الدالية**" متعلقة باستجابة القارئ أم بفاعلية النص؟.

وللإجابة على هذه الأسئلة الجوهرية، حري بنا أن نلقي نظرة على نظرية التلقي، خاصة في النصوص المسرحية. فلقد جاءت القراءة كرد فعل للتحولات العميقة، التي شهدتها الدراسات الأدبية والنقدية والجمالية في العقود الأخيرة، ونتيجة لتطور الفكر الحديث.إذ لم يكن الوعي النقدي والفكر الجمالي بمنأى عن هذه التحولات الجذرية، التي تركت آثارا واضحة في طبيعة التلقي الأدبي، فتمخضت .بميلاد :" **نظرية القراءة أو جمالية التلقي** "(*). بعدما كان الناس في جدل عنيف بين البنيوية و"**التفكيكية**"(**) وأيها يبشر بفجر جديد ، يزيل الغموض عن النصوص الأدبية، ويجد سبيلا لتفسيرها وتأويلها.

ولهذا فسأركز في تحليل نص" **الدالية**" على ثنائية التأويل المتسق والسياق الداخلي لهذا النص الدرامي، وفي هذا يعرف" **آيرز** " التأويل المتسق قائلا: " **هو نوع من الإسقاط الذاتي، يتم بواسطة خلق علاقات ما بين دلائل النصوص المقروءة، يكون بديلا عن علاقاتها المتشعبة ذات الطبيعة الجمالية، وذلك لأن القارئ يهدف دائما من وراء قراءته الوصول إلى خلق نسق منسجم العناصر، يمكنه من إقامة تأويل متماسك، يقتنع به تمام الاقتناع، ويأخذ به على أنه المعنى الفعلي الوحيد للنص**".[1] وهو ما يذهب إليه "**حميد الحمداني**" قائلا:" **وهذا ما يؤكد أن العلاقة بين النص والقارئ هي من النوع التفاعلي،**

(*) – **جمالية التلقي**: نظرية تبحث في كيفية تلقي القارئ للنص ، وما هي طرق الوصول إلى التلقي التام أوجدها جماعة كونستانس الألمانية.

(**)– **التفكيكية** : ترجمت أيضا بلفظة التحليلية البنيوية، ولكن لفظ التفكيكية أقرب إلى الكلمة الإنجليزية Déconstruction. ، وتعني تحليل بنى النص وسياقاته .

(1) – فولفغانغ أيزر. فعل القراءة. ترجمة حميد الحمداني ، الجيلالي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل، فاس، المغرب 1995 ص 70.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الذي ينتج في نهاية الأمر شيئا مخالفا لأفكار النص، ولأفكار القارئ ذاته، دون أن يقطع صلته بهما معا بشكل تام."[1]

إذا فالقارئ في جميع الأحوال مجبر على الانطلاق من معطيات النص، لبناء تأويله المتسق، أو ما يعرف بالتأويل السياقي.و سيلزمنا السياق الداخلي، أن نتتبع كل الوحدات البنائية للنص ، سواء أكانت أسلوبية أم دلالية .

I – بنية التكرار:

التكرار في اللّغة باب من أبواب التوكيد، الذي هو تابع يذكر من أجل تقرير الحكم في ذهن السامع، وإزالة ما يتوهمه، وقد أدى التكرار في النص "**الدالية**" دورا دلاليا هاما في ربط القارئ ببنى النص، وجعله شديد الصلة والربط به."**ولا يعني التكرار في النصوص الأدبية دائما إعادة العناصر التعبيرية والدلالية بصيغة ثابتة، فإحضار البدائل والمماثلات، "بالنظائر، كل ذلك يمثل بنية تكرارية دالة في Greimas**أو ما يعبر عنه "**جريماس النص،ووظيفتها شد انتباه القارئ، وجعله يفكر في دورها الأساسي، الذي ينبغي مراعاته في أي تأويل محتمل"**[2] . و القارئ أو المؤول تحكمه، إمكانياته المعرفية المتاحة وميوله القرائية الخاصة، وظروف عصره الثقافية. ونميز في هذا النص ثلاثة أنواع من البنى :

1– بنية التكرار الأولى:

وهي بنية **الـــ" أنا "** و **الـــ"نحن"** تظهر وتتمظهر في ذوات مختلفة، سواء أكانت واقعة في فعل أم في ردود أفعال، أو في حالة، ويتأكد ويتقوى هذا التكرار في ضمير الجماعة أو ضمير المتكلم:

" كلام كي هذا ما نظنش نفهموه حنا.

أنا نجيب" الضاوية"

---

(1) – حميد الحمداني. القراءة وتوليد الدلالة ، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي.المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 2003 ،ص 15

(2) – المرجع نفسه . ص 120- 121.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

تظهر لي تقصد بها حالة "الدالية"

يظهر لي تقصد زاد عليه المرض، أنا نشوف، أنا معاك" [1] .

وقد يتقوى الـــ " **أنا** " ويتوسع ليصير جمعا:

"خليونا منو، ندفنوا السلطان، مانقدروش ناخذوا قرار في مكان الشعب"[2] .

"نتشاوروا ، نجريو، نتعايرو ، نفهموه، نسميوها"[3] .

وقد تتحد مع هذه الذوات ذوات أخرى، لا تتطابق معها في الضمير, وإنما في فعل المشاركة، تتشكل معها علاقات متشابكة في النص كقوله : **"يعني نقطع الألسنة اللي تتكلم، والوذنين لي يسمعو وما يفهموش، والنيف اللي يشم ريح البولتيك، ويعطس في غير وقت، واليد اللي اتخلط في الليل وتصفق في النهار"**[4] .

كل هذه الذوات الغائبة، والتي اشتبكت مع الذوات المتكلمة والفاعلة، والتي استهلت في رصد الأراء المعارضة، والرافضة للطرح والبديل، هذه الذوات الناقصة التي تجمع بين المساندة والمعارضة ، في قوله :"**واليد اللي اتخلط في الليل وتصفق في النهار**"[5] .كل هذه الأفعال تنم عن القوى الرافضة للتغيير، والتي أضعفها الكفاح الطويل وغلبه الزمن .

2- بنية التكرار الثانية (وهي بنية الآخر) :

إنها ماثلة في الصيغ التعبيرية التالية:

"بشار: أسمعت السلطان يقول: القافلة سارت والطيور طارت والأيام طالت و الدالية دالت، والحداية قالت.

الهايل: القافلة سارت

الباهي : الطيور طارت

---

(1) – عز الدين ميهوبي . الدالية . ص 04 .

(2) – المرجع نفسه . ص 05 .

(3) – نفسه . 06 .

(4) – نفسه . ص 07 .

(5) – نفسه . ص 07 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الهايم : والأيام طالت.

بودبزة : الدالية دالت

بوخبزة: والحداية قالت"[1].

هذه البنية التكرارية الثابتة، تمثل نقيض الذات، لأنها تشكل تهديدا مباشرا لها في النص ، وتشكل مادة الصراع ، وجوهر التنافس والفعل فيه. ولعل هذه العلامة تجرنا إلى اللغز المحير الذي ظل يلازم "**أوديب**"[*] وأهلَه. حيث ظلت الحقيقة هي الذات الغائبة عن النص، وهي في النهاية الذات الفاصلة .

وتمثل هذه البنية التكرارية، عمود البناء في هذه الحبكة الدرامية، ولعلها تجري عكس أهواء الشخصيات الفاعلة، خاصة عندما تختار "**الحداية**" شخصا غريبا " **كناس الشوارع**"، وليس من الشخصيات الفاعلة في بداية النسيج الدرامي، التي ظلت تتطاحن دون جدوى ، في حين كانت القوى الغيبية والميتافيزيقية الفاعلة والفاصلة تجري عكس ما تهواه هذه الشخصيات، وهذا الأمر يزيد من عنصر المفاجأة في النص الدرامي .

3- بنية التكرار الثالثة:

وهي بنية "**الموضوع**" وتمثلها الصيغ التعبيرية التالية:

- "كاش ما خلا السلطان وصية.

تجربوا أسبوع بلا سلطان.

تولي الناس الكل سلاطين" [2]

-" منطق الدبوس أفضل وسيلة للحكم"[3].

ومن وجهة أخرى الصيغ التالية:

- **"الدالية دالت**
- **بصح الدالية صغيرة**

---

(1) – المرجع السابق . ص 03 .

(*) – **أوديب ملكا** : مسرحية يونانية بطلها أوديب الذي يصارع قوى خفية ، غيبية ، من أجل البحث عن الحقيقة ، ولكنه يقع في فخ الأقدار التي تجبره على أن يقتل أباه ، ويتزوج من أمه بعدما فك اللغز المحير : 4 – 2 – 3 . وعند اكتشافه للحقيقة التي ظلت ضالته طيلة المسرحية ، يفقأ عينيه .

(2) – عز الدين ميهوبي . الدالية . ص 06 .

(3) – المرجع نفسه . ص 07 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

- **سلطان الدالية**
- **جاءت بنت الدالية**
- **كان إنسان عادل يحب الدالية"**[1]

فـــ"**السلطان – الدالية** "، بنية تكرارية لشيء واحد هو الوطن، ظلت تتكرر كثيرا، ففي النص مؤشرات دالة على الامتداد الرمزي لذلك، يتجلى في التفسيرات التي قدمتها "**الضاوية**" للشخصيات الفاعلة، كما تتجلى في نتاج عملية الاختيار، التي قامت بها "**الحداية**" لشخص السلطان الجديد، الذي عُين بقدرة قادر، وبقوى غيبية ، وليس بفعل منظم، وهذا يردنا إلى الوراء بعض الشيء إلى حديث السلطان، الذي مات وترك وصية، فكان غيابه رمزا للضياع ، وتشرد الـــ " **أنا**"و الـــ "**نحن**" في التيه، ومواجهة المصير المجهول.

II: بنية التضافر –

ونبحث في هذه البنية عن العلاقات القائمة بين البنى الأساسية، المذكورة سابقا، كي نعالج السياق الداخلي الذي يتجلى في: الفعل، الانفعال و الحالة. فبنية الـــ "**أنا** "والـــ "**نحن**" في نص "**الدالية**" كانت في حالة غفوه وتيه، تترنم بألغاز شعبية ،وبعض الأحداث، والأفعال الأسطورية ، في صراع بين الأفكار، إلى أن تتحرك بفعل خارجي ، هو " **السلطان دايم الله** "[2].والنتيجة الحاصلة يمكن تنظيمها في التدرج التالي:

التيه ← الاضطراب ← الانتفاض ← الانتظام ← الصحو

فالفعل الخارجي " **السلطان دايم الله**"، مصدره الذات الفاعلة "**بشار**"، الذي يمتاز بالديمومة والاستمرارية في العمل الدرامي " **الدالية**". ويظل في حالة من الارتباط بين الأبنية المتكررة، والذات الفاعلة طيلة الفعل الدرامي.

وهذا التضافر الحاصل بين البنى السابقة، يعكس حالة هذا القهر بين قاهر متسلط "**بلا رج**"، وضعيف مقهور الـــ" **أنا**" والـــ "**نحن**". وقد ينمو هذا التضافر بين البنى

---

(1) – المرجع السابق .ص 13.

(2) – المرجع نفسه .ص2.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

التكرارية السابقة " **الأنا النحن**" وبنية "**الآخر**"، و بنية "**الموضوع**" إلى السؤال عن مصير "**الدالية**"، وحتمية البقاء تحت لواء السلطان الجديد "**بلا رج**" . أو وضعه في مأزق فكري وعزله، وذلك بإقامة جملة من الأسئلة والألغاز:

" – واش الفرق بين الحوزي والشعبي والأندلسي؟

- أين تقع جزر تالاغيلاف وما هي عاصمتها؟

- ويناها ألي خلقت الأولى الدالية و لا العنب؟

- اذا تزوج ذكر بلارج مع أنثى الغراب، واش يطلع؟ "[1]

– " إذا تخلط السكر مع الملح، واش نديروا، وباش نفرقوا بيناتهم؟

- واش الفرق بين الشاه و الملك والسلطان و الرئيس والزعيم والخليفة ؟"[2]

هذه الأسئلة التي تنم عن حيرة وضياع هوية، يمكن تصنيفها ضمن التدرج التالي:

تموقع جغرافي ← بحث في أصل الذات ← حيرة في النسل ← هوية ثقافية ← الصراع على لقب الزعامة. ← تفريق المشتبهات

فالاختبار الدرامي ينطلق من الهوية الثقافية إلى السياسية، مرورا بالحيرة والتموقع الجغرافي، وهذا التيه والضياع والاضطراب، ينم عن ضياع الوطن، عندما يكون بين كفي من أختير بقدرة قادر، فلا مانع من أن تكون ردود فعله سافرة متجهمة، ناقدة للذوات الـــ " **أنا**"والـــ "**نحن** " ويمكن حصرها في المواضع التالية في قول "**بلارج** " رادا على الأسئلة السابقة :

" وأنت واش الفرق بين هاذو (يشير إلى أصابعه)؟ كيف كيف بصح ماهمش كيف كيف. ما تكون غير اجوايه تالافاسن وعاصمتها تلاوبريد

إذا قلت الدالية نكذب، وإذا قلت العنب ما نجيب الصح"[3]

" يطلع داب كيفك بصح فاهم"[4]

---

(1) – المرجع السابق . ص 48 .

(2) – المرجع نفسه . ص 50 .

(3) - نفسه . 48.

(4) - نفسه . ص 49 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

" وأنت واش تقول؟ الشاه يزيد و في فموا مغرف من الذهب، والملك يزيد و يقمطوه في الذهب، والسلطان يزيد وعلى راسو تاج من الذهب ،والرئيس يزيد ويلقى يستنى فيه كرسي من ذهب، والزعيم يزيد وفي يدو عصا من الذهب. "[1]

إن المتأمل للإجابات السابقة، يخلص إلى نتيجة مفادها أن أصحاب السلطة والسياسيين قليلا ما تكون إجاباتهم واضحة دقيقة بينة، بل نراها يلوكها نوع من الوهم، و اللاوضوح والسفسطة والاستفزاز. فاللاوضوح يتجلى في التأرجح بين المشتبهات ، في قوله :" **كيف كيف بصح ما همش كيف كيف ،إذا قلت "الدالية" نكذب، وإذا قلت "العنب " ما نجيبش الصح**". أو تحويل السؤال إلى سؤال " **وأنت واش تقول** ؟" إنما هي ردود أفعال ملتوية ، هدفها الصيد في المياه العكرة، للوصول إلى الوصفة العلاجية ،التي يبحث عنها كل حاكم هي :الكرسي، التاج، الملك و الحكم . وبالتالي الغنى ، هذا الهدف الذي ترجمته تكرارية العلامة " **الذهب**" .

(1) – المرجع السابق . ص 50 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

سادسا – حركة القوى الفاعلة وخطابها الأيديولوجي في نص "الدالية "

ظلت القوى الفاعلة أو الشخصيات محط اهتمام الكثير من الدراسات، التي تناولت القصة، الخرافة، والأسطورة ، من جوانب مختلفة ، فهناك من درسها من نواح سيكولوجية ، وآخر من نواح سوسيولوجية وثالث من نواح فيزيولوجية . وذلك تبعا لموضوع الدراسة ومنهجها ، وإن كانت كل الدراسات تعتبر أنه لا يمكن الفصل بين الأطراف الثلاثة للشخصية، إذ لا يمكن أن نفصل الجوانب النفسية والاجتماعية والفيزيائية للشخصية الواحدة ، فهي كم مركب متكامل.

وتتم دراسة شخصيات العمل الدرامي بـــ " **رسم خصائصها ومميزاتها الجنسية)، ونفسيتها ووضعها الاجتماعي، وتكوينها الجسمي ، وتتتابع خطوط sexالنوعية(تكوين الشخصية. وتتفتح مما تفعله ومما تقوله، ومما يقوله الآخرون عنها ، ومما يفعلونه من أجلها** "[1] . وعليه فإن الشخصية إحدى العلامات السيميائية الصغرى، داخل العلامة السيميائية الكبرى (النص)، فهي – أي الشخصية – صاحبة وظيفة أيديولوجية ، بنيوية ، سيكولوجية . فدراستها هي دراسة لشبكة معقدة من السمات الاجتماعية والثقافية، وذلك بالكشف عن الصراع القائم بين مختلف مستويات النفس الإنسانية.

وسندرج في دراستنا هذه بعض النماذج الفاعلية ، التي تكشف طبيعة العلاقة بين الشخصية والدور الذي تؤديه ، أو بين الشخصية والحدث الدرامي . "**وهذا النموذج ، لا ينظر إلى الشخصية باعتبارها جوهرا ميتافيزيقيا ، أو هدفا لخطاب سيكولوجي ، بل يمكن اعتبارها مكانا ، أو وحدة نصية، تُؤدى فيها بعض الوظائف ، كما يمكن أن تكون هدفا أو موضوعا خاضعا للتحليل ، رغم أنها قد تكون من صنع القارئ أو المشاهد** "[2].

---

(1) – إبراهيم حمادة . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، القاهرة ، 1970 ،ص 102 .

(2) – آن أوبرسفيلد . مدرسة المتفرج ، قراءة المسرح 2 ، ترجمة حمادة إبراهيم وآخرون وزارة الثقافة ، مهرجان المسرح التجريبي الثامن ، القاهرة ، ص 190 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

فإذا أردنا – مثلا – أن نلخص عملا دراميا معينا أو تحديد حدثه الرئيس، فإننا نجد أنفسنا أمام تحديد ثلاثية هي : الفاعل ، الفعل ، الغرض من القيام بالفعل ، وبهذا جاز لنا أن نقول: أن مسرحية"**الدالية**" تتمحور حول فعل الاستئثار بالحكم والسلطة، واستنفاذ كل الوسائل المتاحة وغير المتاحة ، المشروعة وغير المشروعة للوصول إليه .

وسنعتمد في دراستنا على بعض النماذج الفاعلة كنموذج :"**فلاديمير بروب** " ، ونموذج **Greimas** " (*)، والذي عدله "**جريماس**" "vladimer brop" "**سوريو**".(**) ،لبحث منظومة القيم الاجتماعية والثقافية والسياسية لمسرحية "souriot" " **الدالية** " ،التي مكنتنا من إنتاج كثير من النماذج الفاعلية . ذلك أن أطراف الصراع في هذا العمل الدرامي متعددة:"**الهايم**"،"**الهايل**" ،"**الزاهي** "،"**الباهي** " ،"**بودبزة**"، "**بوخبزة**"،"**بلارج**".رغم أن الهدف واحد، ألا وهو الاستئثار بالحكم. فمجتمع هذا النص الدرامي يتحد تارة، وينقسم على نفسه تارة أخرى ، وتظهر حالات الانقسام ، في صراع الأطراف على كرسي الحكم بعد وفاة السلطان الأول .وهنا تبرز أقطاب متعددة للفاعلية الدرامية التي تسعى جاهدة لتحقيق الهدف،فكل طرف يرى أحقيته لذلك وسنكشف عن كل ذلك في النماذج الفاعلية التالية:

(*) – **نموذج فلاديمير بروب** : أقام هذا النموذج على الحكايات الشعبية ،حيث قدم تصنيفا لإحدى وثلاثين وظيفة للحكاية الشعبية ،كما جاء في كتابه ،(**مرفولوجيا الحكاية**) ، وإن كثيرا من هذه الوظائف ترتبط معا ،لتؤلف فيما بينها مجالات معينة ،حددها بروب في سبعة مجالات : 1 – **الشرير** :يرتكب الفعل الشرير .

2– **الواهب** : يساهم في منح القيم والخير .

3– **المساعد** : من يهرع لمساعدة البطل .

4–**الأميرة** : أو المبحوث عنها ،وهي التي تشير على البطل أن يقوم بمآثر بطولية ، فتعده بالزواج .

5– **الراسل** :من يرسل البطل في مهمة .

6– **البطل** : وهوالذي يقوم بعدة مغامرات ويخضع لها من اجل الوصول إلى الأميرة .

7–**البطل المزيف** : من يغتصب للحظة ما دور البطل الحقيقي .

(**)– يبني "**سوريو** "وظائفه الدرامية على ست وظائف تشكل العالم الدرامي لديه وهي :

1– **الأسد** : هو القوة الموجهة ، وهو الفاعل والراغب بالفعل

2– **الشمس** : القيمة أو الخير الذي يبغيه الفاعل

3– **الأرض** : المرسل إليه من الخير ، تستفيد من الخير المرغوب.

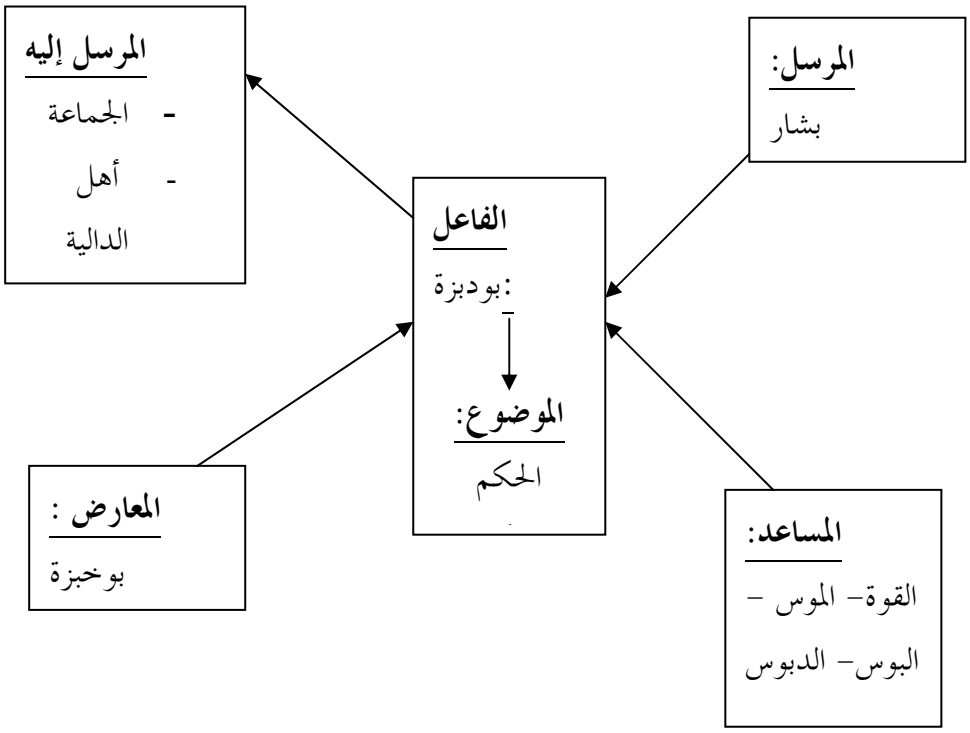
4– **المريخ** : المعارض أو العقبة التي تواجه الفاعل.

5– **الميزان** : الحكم الذي يقرر توزيع الخير المرغوب بين المتنافسين

6– **القمر** : المساعد .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

النموذج الفاعلي لـــ: بودبزة.

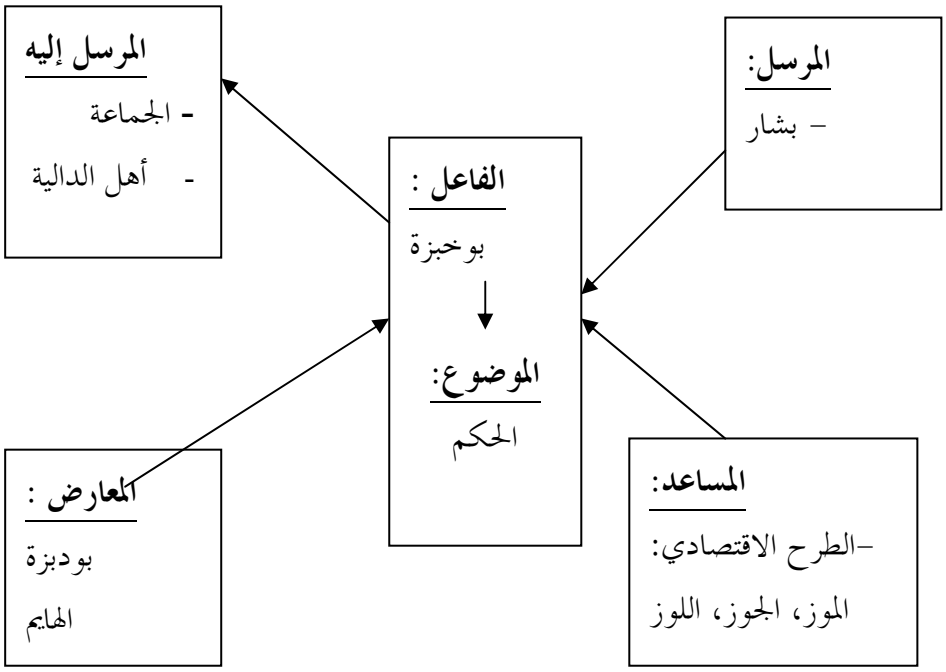


وتظهر أطراف هذا النموذج بعد إصدار" **بشار**" لخبر وفاة السلطان ،وبداية تأجج نار الصراع من أجل الحكم ،فيبدأ "**بودبزة**" بطرحه ورغبته الملحة في الحكم،مستعينا على ذلك بقوته الجسدية في قوله:"**أنا نقترح نتعا فروا ولي يغلب يعينوه سلطان** " [1] وهنا تبرز معارضة "**بوخبزة**" الشديدة له.

(1) – عز اليدين ميهوبي . الدالية . ص 05 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

2- النموذج الفاعلي لـــ:بوخبزة

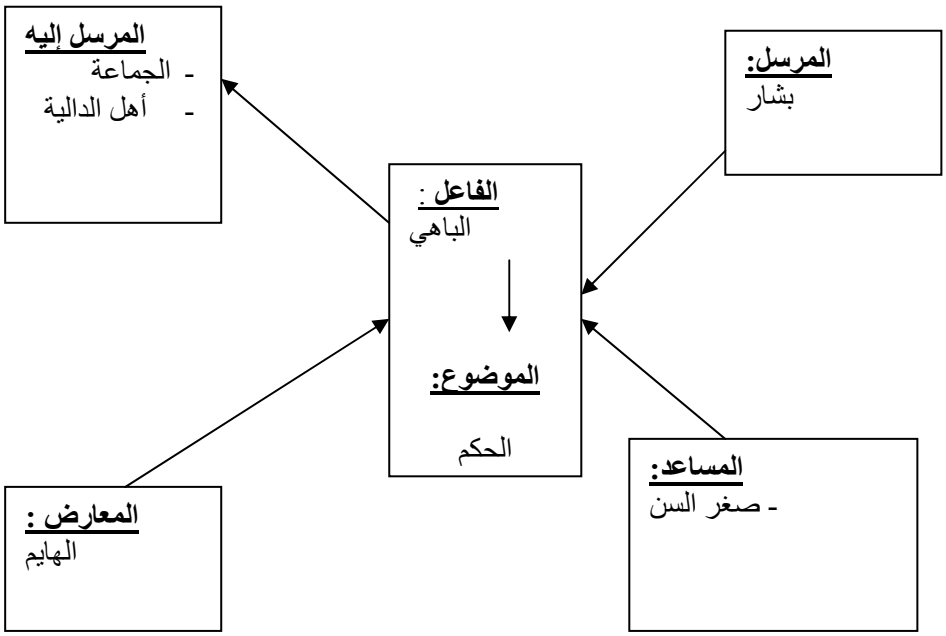


يحتدم الصراع عندما ينافس "**بوخبزة**" "**بودبزة**" **في** الحكم ، ويحاول إقناع الجماعة بطرحه، الذي تضمن ثلاث نظريات تعتبر مساعدا له، وهي : الموز، الجوز و اللوز .و أن إشباع الشعب ينسيه البحث عن السلطة، ولكن في النهاية يفصل "**الهايم**" بعدم جدوى طرح "**بوخبزة**" و اعتبره دروشة .

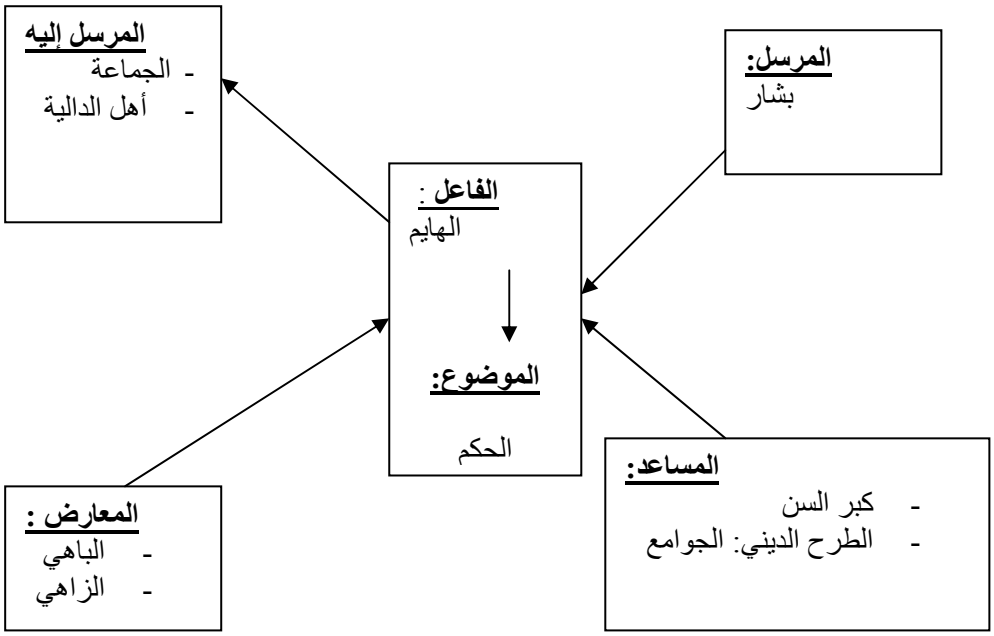
3- النموذج الفاعلي لـــ:الباهي .

ويبنى دوما على المرسل "**بشار**" ، الذي هو مصدر السلطة الرابعة ، إلى المرسل إليه جماعة المتنافسين ، وأهل "**الدالية**"، حول الموضوع ذاته وهو الحكم ، ويساعده في ذلك صغر سنه. لكنه يجد معارضة شديدة من طرف "**الهايم**" الذي يعتبر حكم "**الباهي**" " **للدالية**" ضربا من العبث واللا مسؤولية، ويتجلى ذلك في النموذج الفاعلي التالي:

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com



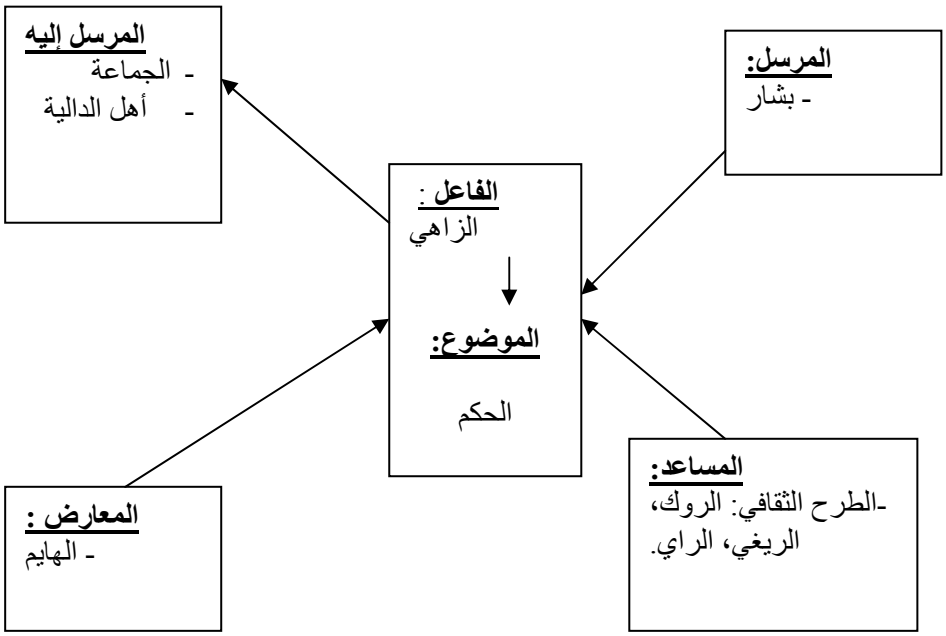
4- النموذج الفاعلي لـــ: الهايم



ويساعد "**الهايم**" في تحقيق طموحه نظريته الدينية، التي ترتكز على أن إلهاء الناس بالدين يبعدهم عن صخب السياسة، وهي النظرية التي لقيت معارضة شديدة من طرف " **الزاهي**" و "**الباهي**"، متعللين أنه إذا انقطع الناس كلهم عن ممارسة السياسة فمن نرأس .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

5- النموذج الفاعلي لـــ: الزاهي



حتى و إن ساعدت "**الزاهي**" نظريته : الروك ،الريغي، الراي. فانه قد وجد معارضة شديدة، خاصة من "**الهايم**"، الذي اعتبر طرح" **الزاهي**" لا يتماشى و الشعب ، الذي تفطن لكل الحيل قائلا:

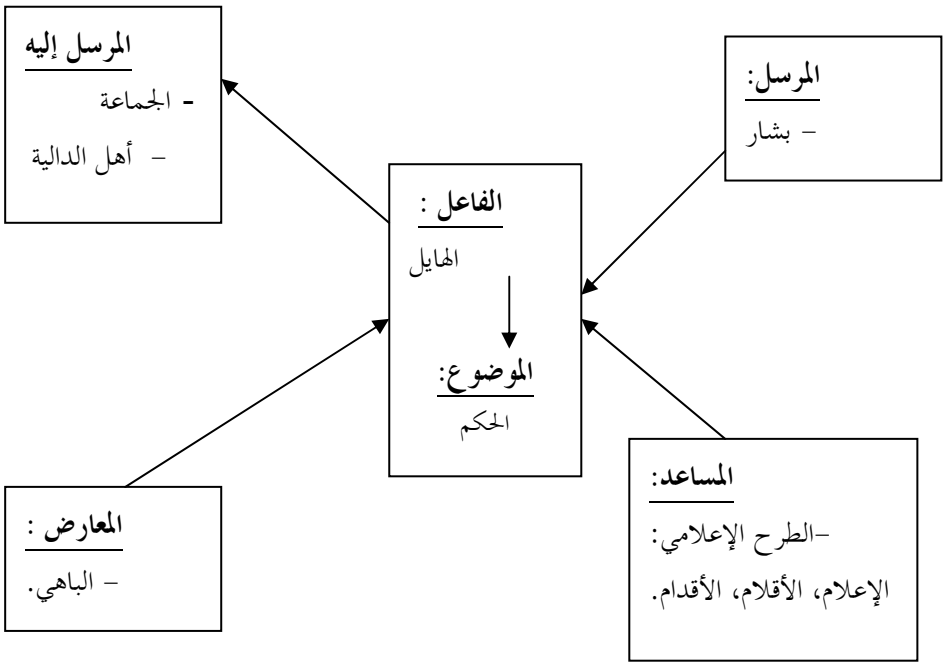
" **هاذي هي نظريتك في تنويم الشعب، ياو فاقوا عندك شعب حلوف**" .[1]

6-النموذج الفاعلي لـــ: الهايل

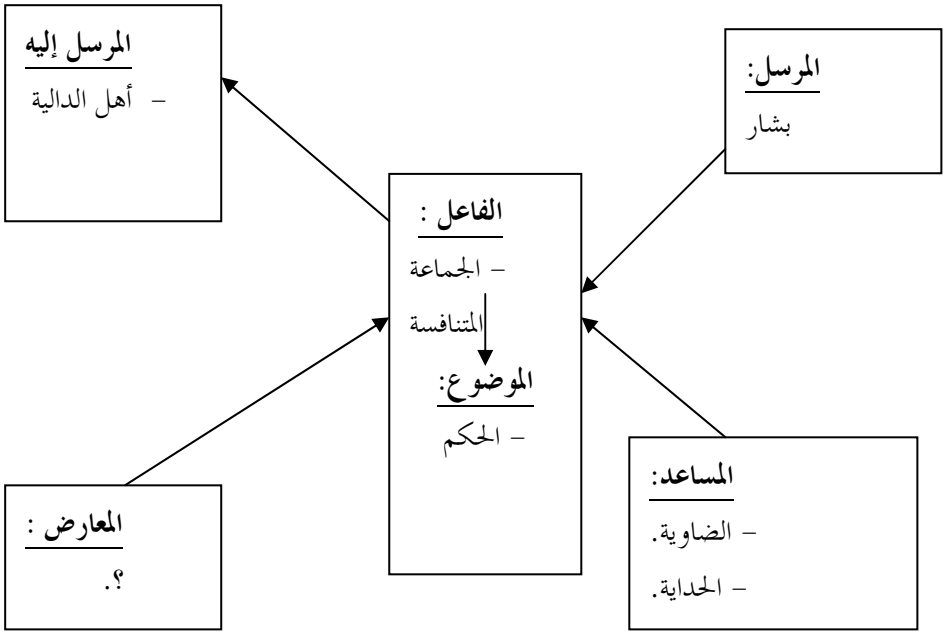
ويتشابه النموذج الفاعلي" **للهايل**" مع النماذج الفاعلية السابقة، من حيث قطبا الإرسال، فالمرسل دوما "**بشار**"، و المرسل إليه الجماعة المتنافسة و أهل "**الدالية**". في حين يتغير الفاعل،والمساعد الذي يُعتمد فيه على نظرية ثلاثية: الإعلام ، الأقلام، و الأقدام. و المعارض الذي سيكون في هذا النموذج "**الباهي**". و نلخص ذلك وفق المخطط التالي:

(1)- عز الدين ميهوبي. الدالية . ص 09 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com



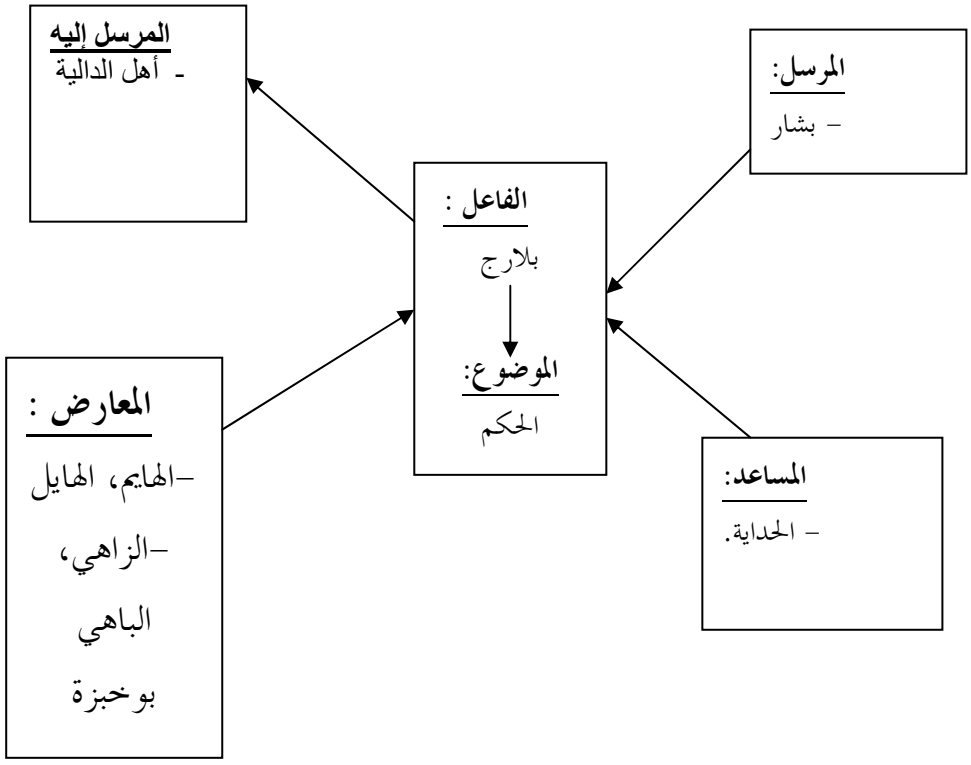
ويلتئم الصدع في مرحلة ما ، عند ظهور "**الضاوية**"، التي بيدها حل لغز الحاكم الراحل :" **القافلة سارت، الطيور طارت، الأيام طالت ، الدالية دالت ، الحداية قالت**".[1] و في طريقة الخلاص من الفراغ السياسي، الذي تعيشه" **الدالية**" ، باقتراح حل "**الحداية**"، في اختيار الحاكم، وهنا يظهر نموذج فاعلي آخر، تختلف فيه الأقطاب كما هو مبين في المخطط التالي:



(1) - عز الدين ميهوبي .الدالية . ص 3.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

و بعد ذهاب أهل "**الدالية**" إلى "**الطحطاحة**" ،والتزامهم الصمت ، عملا بتعليمات "**بشار**"، ووقوع "**الحداية**" على رأس "**بلارج**"، و اختياره سلطانا جديدا، ثم أدائه لليمين الدستورية، وخطابه الشعب، تتغير أقطاب الفاعلية في المجتمع الدرامي "**للدالية**". فينتج لنا النموذج الفاعلي التالي:



و بعد مضي أيام من الاختيار، يظهر في النمو الدرامي لهذه المسرحية عدم رضا جماعة المتنافسين، باختيار "**الحداية**" لـــ"**بلارج**"، فتبدأ بؤرة التأجج و الثورة على الحاكم من طرف المعارضين و هم: "**الهايم**" ،ا"**لهايل**"، "**الزاهي**" ،" **الباهي** "، "**بوخبزة**" ، "**بودبزة**"، و" **الفاهم**". في تدبير مكيدة للتخلص منه.وذلك وفق مراحل : أولها اختباره في مدى ذكائه ، وثانيها تشكيلهم لحكومة معارضة وآخرها الإيقاع به في فخ عمر "**الحداية**". من أنه محدود بشهور، فكل من تم اختيار ه من طرفها، يزول ويموت بمجرد موتها. ويأتي هذا الخبر على لسان "**الواهم**"، الذي ظل صامتا طيلة الأحداث الدرامية ، مترويا فصدقت المقولة: "**سكت دهرا ونطق كفرا** " . فيقول:" **شوف يا "بلارج"، "الحداية "طير عمرو ما**

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

يتجاوزش عام، ويموت، وإذا كان مات ، كل واحد حط على راسو يموت بعد أسبوع ، وأنت عندك تسع شهور ، ومناش عارفين إذا كان تعيش ثلث شهور ولا يوم "[1] .

ثم تنسب خيوط هذه المؤامرة إلى" **الضاوية**"، التي تنكرها من جانب وتؤكدها من جانب آخر، واضعة الجماعة في مأزق عظيم قائلة : "**صحيح أنا قلتلهم بلي "لحداية" إذا ماتت يموت من بعدها السلطان ، لي حطت على راسو ، بصح ما كملتش كلامي** "[2].

وهنا يبرز عنصر المفاجأة في النموذج الفاعلي، عندما تستدرك قائلة:" **بصح يقدر السلطان ما يموتش ، إذا قدم زردة ووعدة ، إذا كان خيّر ثمن رجالة ، وجلدهم في الطحطاحة ألف جلدة للواحد** "[3]. ويزداد إعجاب السلطان "**بلارج**" بهذا القول، ويطرب لهذا الحديث، ويقبل بهذا الحل الذي قدمته له "**الضاوية**"، خاصة عندما تكمل كلامها قائلة:" **وكل جلدة تساوي يوم يزيد في عمر السلطان، وكل مايزيد الجلد يزيد عمر السلطان** "[4].

وبعملية حسابية بسيطة يمكن الاستنتاج بأنه، إذا جلد كل واحد منهم ألف جلدة، فيعني هذا ثمانية آلاف جلدة، أي يساوي ثمانين ألف يوما، أي ما يعادل واحدا وعشرين سنة، وثلاثة أشهر، تضاف كلها إلى عمر السلطان. وهنا يتدخل" **بشار**"، الذي يقترح حلا فيه إشارة إلى مرحلة سياسية واقتصادية حرجة، مرت بها الجزائر أثناء إعادة جدولة ديونها مع صندوق النقد الدولي، فيقول:" **أنا نقول، إذا كان لازم يتجلدوا الجماعة ، مرة وحدة ثمن آلاف جلدة ، نديرولهم جدولة ، ونجلدوهم كل يوم عشر جلدات ، وأنت يا سيدي راك عايش ، وهم عايشين ، و"الدالية" راهي عايشة في حمايتك**"[5]. وبهذا ينتج لنا النموذج الفاعلي النهائي "**للدالية** " ، الذي يلاحظ عليه أن قطب الإرسال قد تغير ، فبعدما كان في النماذج الفاعلية السابقة" **بشار**" ، تحول في هذا النموذج النهائي إلى "**الواهم**"،

---

(1)- عز الدين ميهوبي . الدالية .ص 51 .

(2) – المرجع نفسه . ص 51 .

(3) – نفسه . ص 51 .

(4) – نفسه . ص 51 .

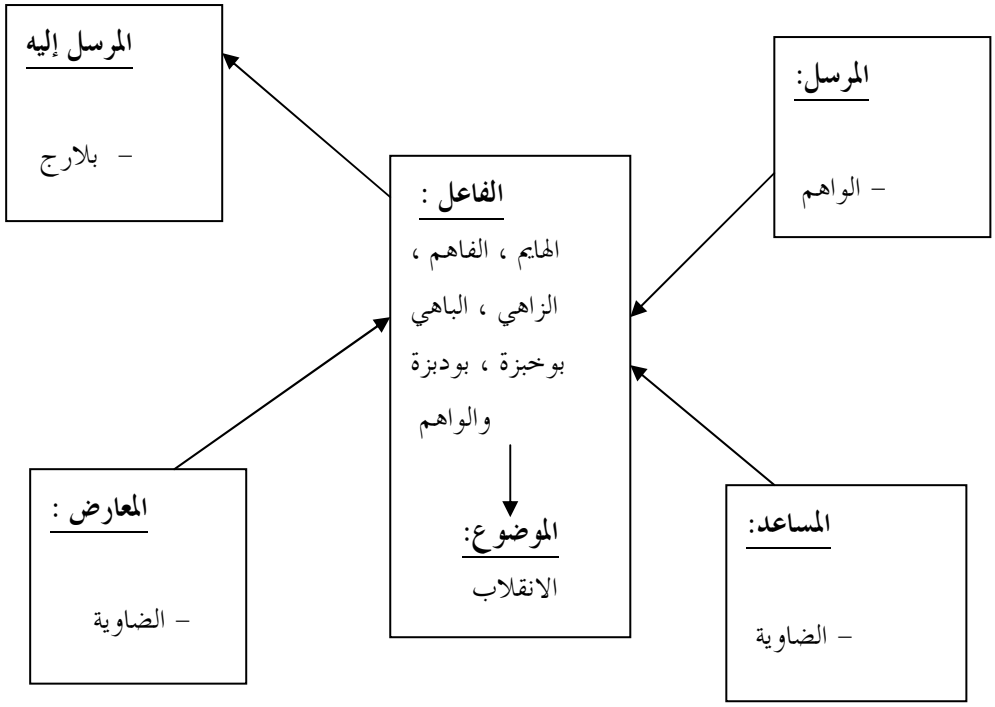
(5) – نفسه . ص 53 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الذي ظل طيلة العمل الدرامي مستقبلا للأحداث ، بل يتوهمها فقط . كما تحول المرسل إليه إلى "**بلارج** "الذي كان في النموذج السابق فاعلا، وأن الفاعل في هذا النموذج هو الجماعة المتآمرة بالانقلاب وهم:" **الهايم** "، "**الفاهم** "،"**الزاهي**" ، "**الباهي** "، "**بوخبزة**"، "**بودبزة** ". في حين تؤدي" **الضاوية** " وظيفتين، فهي مساعد ومعارض في آن واحد .

ويمكن أن نلخص كل هذا الكلام في النموذج التالي:

النموذج الفاعلي لمحاولة الانقلاب على" بلارج"بعد اختياره من طرف "الحداية "



إن أهم ما يلاحظ على النماذج الفاعلية لهذا النص الدرامي، أنه كثير ما تتداخل القوى الفاعلة في أكثر من خانة، وأن قطب الإرسال في النماذج الأولى ظل واحدا وهو "**بشار**"، بوصفه مصدر الأخبار، أو ممثل السلطة الإعلامية، ولكنه يتغير في الأخير. كما أن قطب الاستقبال ظل في النماذج الفاعلية الأولى واحدا وهو أهل" **الدالية** "، في حين أصبح في الأخير" **بلارج** ". وأن الموضوع كان في النماذج السابقة التنافس من أجل الحكم، لكنه في النموذج الأخير تحول إلى الانقلاب. وأن المساعد شغل وظيفة المعارض في آن واحد.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

سابعا – الشخصية الدرامية والبنية الثلاثية للدور المسرحي

تؤكد الدراسات النقدية أن الحوار هو الذي يصنع الشخصية، وأن سماتها، وملامحها، تبدأ تتكون في ذهن القارئ أو المتفرج من لحظة ظهورها في النص الدرامي، ومن ثمة فهي (أي الشخصية) عنصر فعّال في حركة الدراما، ويمر تشكلها بمراحل ثلاثة:

* **المرحلة الأولى**: وتتجسد ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها بها المؤلف.
* **المرحلة الثانية**: ما يضيفه لها الممثل عندما يتقمصها.
* **المرحلة الثالثة**: عندما تتكون في العرض وتتشكل في ذهن القارئ و المتفرج.

وبالتالي فهي كائن عضوي ينبض بالحياة، يمنحه المؤلف تنظيما ديناميا داخليا عبر علاماته اللغوية، حتى تتحقق لهذه الشخصية منظومة من العلامات، تشغّل أجهزتها النفسية والجسمية. وهذه العلامة هي التي تصبغ سلوكها وطريقة تفكيرها فيما بعد، وعادة ما تكون الشخصية امتدادا واقعيا للحياة خارج النص." **وقد تكون الشخصية من التاريخ، يحمّلها المؤلف تفاصيلها التاريخية، أولا يحمّلها، تاركا اسمها يستدعي ملامحها من المخزون الثقافي، والمعرفي لدى المتلقي**"[1] . ويمكن أن نميز ثلاثة أنواع من الشخصيات :

الشخصية الأولى :

ولقد تجلى هذا النمط من الشخصية في مسرحية "**الدالية**" بكثرة، بحيث كانت الشخصية مفردة سيميوطيقية، تؤدي وظيفة بلاغية.

ويمكن تحديد الشخصيات بدلالاتها وأنواعها، وفق جدول التفسير الدلالي للشخصيات على النحو التالي:

الشخصية	نوعها	دلالاتها
بودبزة	عسكرية	مفردة سيميوطيقية تدل على القوة والعنف، وأن ذراعه–كما تدل تسميتها المجازية – هي الفاصل في الكثير من المواقف.
بو خبزة	اقتصادية	مفردة سيميوطيقية تحمل الكثير من الدلالات، فهي رمز الباحث عن رمق العيش، والذي يضعه على رأس

(1) – رضا غالب. الممثل والدور المسرحي. أكاديمية الفنون (مسرح)، القاهرة مصر. 2006ص 49.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

		أولويات الأمور، فلا شيء قبل طعامه، ويتجسد أكثر في حلوله التي يقترحها لحل الأزمة السياسية التي وقعت فيها "**الدالية**".
بشار	إعلامية	مفردة سيميوطيقية بوظيفتها، فهي مهتمة بإيذاع الأخبار، والإتيان بها أينما كانت، واسمها مشتق من البُشرى.
الواهم	شعبية	مفردة سيميوطيقية تدل على عدم رؤية الأمور على وجهها الحقيقي، فهو متوهم لها فقط، رمز الغفلة .
الفاهم	علمية	مفردة سيميوطيقية توحي بالعلم واليقين، والفطنة والدهاء، بل يمثل دليل الشخصيات إلى الحل الأنجع في الأزمة الدرامية.
الضاوية	علمية	مركز الإشعاع والرأي السديد، تمثل الحل المفقود في المسرحية، فإليها تعود الأمور وبها تفصل النزاعات.
بلارج	سياسية	رمز الطول والتحليق بعيدا، التعالي، والتطاول على الناس، فدلالة اسمه توحي بمهمته في الفعل الدرامي.

الشخصية الثانية:

مالت الكثير من الدراسات إلى تحليل الشخصية من حيث نموها في الفعل المسرحي، والنص الدرامي، على اعتبار أن الحوار وتطور الأحداث كفيلان بصنع الشخصية، أو تغيير ملامحها." **فقد تكون الشخصية نمطا يفتقر إلى ما هو خاص وفردي، وتتمتع بصفات وملامح محددة، لا تتغير مهما طرأ على الحدث الدرامي من تطورات أو تغيرات"**[1].وهذا النمط يسمى بالشخصيات الثابتة،

أو الجاهزة، وهي الشخصية التي تبقى بالملامح نفسها، لا تتبدل، ولا تتغير، أي أنها تخرج من الفعل الدرامي كما دخلت إليه، وهو نوع أو نمط مَعيب، حيث لا يحقق عنصر المفاجأة، والتطور في الفعل المسرحي، ولا يخرق أفق التوقعات لدى المتلقي.

(1) – المرجع السابقلا. ص 50.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ويتجلى هذا النمو في الشخصية في نص" **الدالية**" وفق الجدول الدلالي التالي:

الشخصية	**ملامحها**
الواهم	بقيت على نمط واحد، وملامح واحدة، تتوهم الأشياء، لها وظيفة واحدة وهي تأويل الكلام، فلا تقوم بفعل وإنما كل شغلها المسرحي ردود أفعال.
الضاوية	تثبت وظيفتها ودلالتها على أنها رمز الحل في الفعل الدرامي، يبرز دورها عند كل أزمة وعقدة درامية جزئية، أو نهائية عند الانفراج الأخير للأزمة، بدأت مرشدة وانتهت كذلك،كانت خارج إطار الصراع في الفعل المسرحي،لكنها دخلت في جوهره في نهاية الأزمة الدرامية ، خاصة عندما نسبت إليها المؤامرة .
السلطان الراحل	لم تتغير ملامحه، أو بالأحرى لم تكد تتضح حتى خرج من فضاء المسرحية، كان حاكما عادلا – كما دلت عليه شهادات الشخصيات – لم تدرك قيمته إلا بعد وفاته.

الشخصية الثالثة :

ليس حتما أن تكون الشخصيات في الفعل المسرحي كائنات إنسانية أو بشرية ،فقد عرف المسرح اليوناني قديما شخصيات ميتافيزيقية، ولكنها أدت دورها كاملا في النصوص الدرامية ، برزت في صراع الإنسان معها،فصارع "**أوديب**" الحقيقة وصارعت " **أونتيغون**" عادات المجتمع . وفي هذا يقول "**رضا غالب** ": "**وقد تكون الشخصية الدرامية كائنا غير إنساني، لكنه يحمل بعض صفات الإنسان**"[1]. وفي هذه الشخصية لا يركز المؤلف على البناء النفسي والجسمي الذي يتحكم في السلوك، وإنما يهتم بالدور الوظيفي في الفعل الدرامي، مهما أبدت هذه الشخصية من عواطف، أو أظهرت من مشاعر، مع أو ضد البطل. وقد تجلى هذا النمو من الشخصية في المسرحيات اليونانية القديمة كما قلنا سابقا، للدلالة على القوة، أو على استعانة **(Dionysos)**كوضع تمثال الإله "**ديونيزوس**"

(1) – المرجع السابق ص 50.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الإنسان بقوة غيبية في بحثه عن الحقيقة، فتجلى هذا النوع من الشخصية في " **الدالية**" في شخصية "**الحداية**"، وهي الشخصية الفيصل في الفعل الدرامي، لحركة الصراع، أو لنقل هي رمز قوة القضاء والقدر، الذي قد ينصب على الناس، فلا يدركون أسبابه ولا يعلمون خفاياه.

كما قد تكون الشخصية معنوية، مجردة كالموت الذي اختطف السلطان، فهو شخصية فاعلة غائبة في الفعل الدرامي، لكنها حاضرة في الفعل المسرحي.

ومهما اختلفت الشخصيات باختلاف نظمها العلاماتية ، إلا أنها تبقى مشتركة، في كونها بناء متخيلا في إطار لغوي فهي " **أحد العناصر البنائية في النص الدرامي، تتجلى وظيفتها في ترجمة خطاب المؤلف الدرامي، عبر أدوارها الوظيفية بصفتها فاعلا** "[1] .

إلا أن فعل الشخصية يتحرك في فضاءين متتاليين متلازمين:

أولهما: الفضاء الدرامي الذي أنشاه المؤلّف وتخيله.

ثانيهما: فضاء المتلقي، كما يجسدها في خياله ويشترك في هذا الفضاء القارئ، المخرج، الممثل،و مهندس الديكور، السينوغرافي، مهندس الإضاءة و مهندس الصوت. وتبقى الصورة النهائية للشخصية لا تتشكل إلا في نهاية الفعل أو الحدث الدرامي، ويُنهي القارئ رسم ملامحها وتكوينها بانتهاء عواطفها وأفعالها وأقوالها.

وعموما فإن الشخصية الدرامية، تبقى كائنا ورقيا وهميا، يتسم بالمرونة، ويقبل التطور طبقا للتفسيرات المختلفة، التي تمنحها له ثنائية المكان والزمان. هذه الثنائية التي تعمل على فتح الآفاق أمام الشخصية، وجوانبها المختلفة." **وبذلك تحقق الشخصية لنفسها ماهيات متعددة على مر العصور، بعد أن أوجدها المؤلف الدرامي.وتنبع هذه الماهيات من الجدل القائم بينها وبين المتلقي (قارئ ، متفرج، ممثل، مخرج)**"[1].

---

(1) – المرجع السابق .ص 52.

(1)– المرجع السابق ص53.

(2) – آن أوبر سفيلد. مدرسة المتفرج. قراءة المسرح2. ترجمة حمادة إبراهيم ، ص 187.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

فلا تبقى الشخصية حبيسة مقتضيات العالم الدرامي فقط، بل تخضع لمقتضيات المتلقي وعصره، أثناء القراءة أو العرض، وبذلك فلا يمكن أن يدّعي إنسان أن قراءته صحيحة، أو أن القراءات متطابقة، كما لا يمكن لأي ناقد أن يدعي إلمامه بما أراده المؤلف.

والسؤال الذي يمكن طرحه في هذا الخضم هو: كيف يتلقى القارئ القديم الشخصية، وكيف يقرؤها المتلقي المعاصر؟.لأن مستويات التلقي مختلفة، إذ لا يمكن ضبط مقاييس معينة لتحديد القراءة.أضف إلى ذلك، أن عملية التلقي أو قراءتها تتعلق بطرفين اثنين هما: استجابة القارئ، وفعالية الشخصية.

لذا فالقارئ والمتلقي للنص الدرامي أو الشخصية الدرامية يقوم بعملية ربط بين الدلالات السطحية و العميقة، ولتلخيص بناء الشخصية في العمل الدرامي "**الدالية** " يمكن الاستعانة بالتدرج التالي:

المتلقي. ← الممثل ← المخرج ← الدراما تولوج ← المؤلف

وبالتالي فإن الشخصية الدرامية تصبح داخل الدور عبارة عن " **مجموعة من وحدات المعنى المرتبطة ببناء النص، يقدم المؤلف عناصره، ثم يصنعها القارئ، أو الممثل، عند قراءته لها، فالشخصية الدرامية هي ثمرة البناء النصي، وقراءته،وفق البنى المشهدية السابقة. والشخصية الوحيدة الموجودة ماديا، هي البناء المشهدي الفعلي، الذي يصنعه الممثل، و الذي يصبح بدوره مؤلفا له، وأداة له في آن واحد**"[2] .

نستنتج من هذا القول، أن الشخصية الدرامية تتكون في الدور المسرحي، محققة لمستويات ثلاثة: اثنان منها يتعلقان بالمبدع، والثالث يتعلق بالمتلقي. فبالنسبة إلى المبدع: الكتابة النصية، والخبرة الحياتية للمثل. أما المتلقي فيستقبل الدور، ويحدد مدى مصداقية، اعتمادا على مرجعيته الحياتية والثقافية، ومرجعيته الفنية بحكم تردده على عدد من المسارح، ومشاهدته لكثير من المسرحيات. وإن لم يجد ذلك و لم تتح له الفرصة لمشاهدة العروض، فإنه يجد نفسه مجبرا على اعتماد المرجعية التي يصنعها العرض نفسه، ولدراسة شخصيات أي عرض مسرحي ،فإنه يتم رسم ملامحها الدرامية وتصويرها، عن طريق:" **رسم خصائصها ومميزاتها الجنسية النوعية، ونفسيتها ووضعها الاجتماعي و تكوينها الجسمي، وتتابع**

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

خطوط تكوينها، فتتفتح وتكتمل، مما نفعله، ومما تقوم به، ومما تقوله، ومما يقوله الآخرون عنها ومما يفعلونه من أجلها"[1] .

نستخلص إذا أن الشخصية الدرامية ، هي وظيفة إيديولوجية وبنيوية، وبناء، سيكولوجي، سوسيولوجي، فيزيولوجي، وصاحبه تمثلات لمواقف خاصة بالمكانة والطبقة الاجتماعية . لذا يمكن اعتبار الشخصية علامة سيميولوجية صغرى، داخل العلامة الكبرى (النص)، والتي تحمل سمات بعينها، بصفتها كائنا له وجوده الفارق في علاماته لعلامات النص الأخرى.

(1)- إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار الشعب ، القاهرة، 1970ص 102.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ثامنا – البنية الدرامية ونسق المحتوى

يبدو أن النص الدرامي" **الدالية**" له دلالات مختلفة، سياسة، ثقافية، دينية فلسفية، اقتصادية واجتماعية، حيث صيغت كعناصر في البنية الدرامية الكبرى للنص. فهو أوفر حظا في تفعيل العلاقة بين الأبعاد السابقة وتأرجحها بين والموضوعية و الذاتية، وتمظهر الصراع بين الذوات. إذ، إن، المؤلف وجد في هذا النص الدرامي ملاذا لتعميق رؤيته، لقضايا العصر، واستيعاب المشكلات المعاصرة، والأزمات المتشبعة، فمزج بين الطابع المأساوي (التراجيدي)، الذي يتجلى في:

-"**السلطان الدايم الله**"[1].

-"**الله يرحمك يا سلطان الدالية.**

- **كنت إنسان طيب.**

- **ما كناش نستاهلوك**"[2].

ثم تتضاعف المعاناة وتزداد الأزمات وتتعقد في: "**الدالية" بلا سلطان وغنمها بلا راعي**"[3].

ويتجلى الطابع الهزلي (الكوميدي) في ذات "**الواهم**" وتخللات أحاديثها في:

"**بوخبزة: والحداية قالت**

الواهم: كيفاه لحكاية واش من حكاية

الفاهم: الحداية الحداية، روح سرح وذنيك يا الواهم يرحم والديك.

الواهم: آه، واش بيه الديك، وينا ديك؟

الفاهم: قلتلك والديك روح سرح وذنيك يرحم والديك"[4].

---

(1) – عز الدين ميهوبي . الدالية . ص 2 .

(2) – المرجع نفسه . ص 3.

(3) – نفسه . ص 4 .

(4) – نفسه . ص5

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وقد جعل المؤلف ذات "**الفاهم**" ملازمة لذات "**الواهم**"، تعقب على أفعالها وأقوالها، فـــإذا أدّت ذات"**الواهم**" دور المُطهِّر في النص الدرامي عن طريق الضحك وإثارة السخرية، فـــإن ذات "**الفاهم**" قد أدت دور الموجه، والمنظم للأقوال والأعمال (دور الجوقـــة في المـــسرح الكلاسيكي).

وقد ارتبطت الدلالات، السياسية، الدينية، الثقافية، الاجتماعية.....بشخصيات الفعل الدرامي. وفيما يلي تفصيل لمختلف هذه الدلالات ومدلولاتها، بدايـــة بدلالـــة "**بـــلارج**" السياسية،إذ هي الطاغية على النص الدرامي"**الدالية**"، وعليه تتوقـــف الأفعـــال وردود الأفعال والحالات، والوحدات البنائية للنص، فهو منطلق الفعل ونهايته، الذي يبدأ من موت السلطان المفاجئ ، للذوات والأنوات، ثم تفطنهم فيما بعد إلى فراغ الفعل الذي سيحدث، وحلول فعل التيه و الضلال في تفسير الوصية التي تركها السلطان الراحل، ثم لجوء الذوات الفاعلة إلى الاسترشاد بفعل التوجيه "**الضاوية**"، وفعل الإعلام "**بشار**"، وأخيرا الاستـــسلام للفعل الميتافيزيقي"**في قَبول اختيار الحداية**"للسلطان الجديد، وصولا إلى حد الانقلاب على الفعل برد الفعل، والتآمر على السلطان ومحاولة الوقيعة به، والتحول من حالة إلى حالة. كل هذا ترجم في استشارة الذوات الفاعلة الـــ:"**أنا**"، والـــ"**نحن**"لذات "**الضاوية**" في اختيـــار ذات القوة والقهر والتسلط ذات"**بلارج**". ومحاولة الإيقاع بها في فـــخ الحيـــل، ثم صـــراع الذوات في إيجاد الحل، والخروج من بوتقة الصراع الأزلي بين الواقع والحلـــم والطمـــوح. وتتجلى الوقيعة والمكيدة للتخلص من السيطرة والقهر في طرح "**الواهم**". "**شوف يا بلارج، الحداية طير عمرو ما يتجاوزش عام ويموت، وإذا كان مات كل واحد حط على راســـو يموت بعدو بأسبوعين، وأنت عندك تسع شهور ومناش عارفين إذا كان تعـــيش ثـــلاث شهور ولا يوم؟**"[1] . في ظن الذوات المقهورة الـــ"**أنا**"والـــ"**نحن**"، أن زوال الذات القاهرة "**بلارج**" من الحكم بزوال الشرعية التي منحته الحكم، والتي كانـــت ســـببا في الاختيـــار، والمتمثلة في ذات "**الحداية**".

(1)- المرجع السابق.ص 51.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ويحدث الانقلاب الدرامي في نص "**الدالية**" عندما ينسب فعل الانقلاب على الذّات الفاعلة القاهرة المتسلطة ذات "**بلارج**" إلى ذات التوجيه والإرشاد، "**الضاوية**"فتزداد بؤرة الصراع في العمل الدرامي، وتنقلب ذات التوجيه و الإرشاد على الذوات التي استرشدت بها من قبل،بطريقة عرفية ميتافيزيقية فتقول "**الضاوية**": " **يقدر السلطان ما يموتش إذا قدم قربان ودار زردة ووعدة**"[1].

هذا القربان الذي ينبع من فعل انقلاب السحر على الساحر، وخروج سفينة إنقاذ "**الدالية**"عن الواجهة التي أرادها لها ربانها، فتجري رياح الحركة الدرامية عكس ما كانت تتمناه نفوس الذوات المقهورة، وتزداد معاناتهم عندما تجيب "**الضاوية**" على سؤال "**بلارج**".

" بلارج : واش من قربان؟

الضاوية: حضر ثمن رجالة، واجلدهم في الطحطاحة ألف ألف جلدة للواحد"[2]

هذا الانقلاب في الحركة الدرامية، يدل على انقلاب تتسم به اللّعبة السياسية، المحبوكة في الكواليس، خاصة عند ما تكون شعرة "**معاوية**" التي تجمع بين ذوات الفعل السياسي هشة، تقوّيها المصالح المتبادلة، وتضعفها الخلافات التافهة.

ويتكشف الفعل الموجه" **الضاوية**" عن حقيقة خفية مفادها ، أن "**كل جلدة تساوي يوم في عمر السلطان، وكلما يزيد الجلد يزيد يطول عمر السلطان**"[3] .وهو لغز سياسي يدل على أن دوام الحكم بدوام القوة وفعل القهر.

وتخفف معاناة الذوات المقهورة الـ"**أنا**"و الـ"**نحن**" في الفعل الدرامي ولكنها تدوم وفق جدولة زمنية، وحل أشبه ما يكون بحلول صندوق النقد الدولي بتدخل ذات الإعلام "**بشار**". "**أنا نقول إذا كان لازم يتجلدوا الجماعة، مرة وحدة ثمن آلاف جلدة، نديروهم جدولة، ونجلدوهم كل يوم عشر جلدات، وأنت يا سيدي راك عايش، وهما عايشين، والدالية راهي عايشة في حمايتك**"[4]. وينتهي الفعل والصراع الدراميين باعتراف رسمي بالذات القاهرة، وأن الجزاء من جنس العمل والفعل، وكيفما تكونوا يُولّ عليكم. "**واش**

---

(1) – المرجع السابق . ص51 .

(2) – المرجع نفسه. ص 51 .

(3) – نفسه. ص51 .

(4) – نفسه ص 52.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

نقولكم؟ربي أعطاكم قد قلوبكم، لو كان كنتوا أهل خير، كان ابعثلكم واحد من أهل الخير، بلا ما تجيبو ا حداية"[1].وتخرج الذوات المقهورة مستسلمة منهزمة كسيرة، قابلة سلطة الذات القاهرة معلنة بقولها: "**بلارج سلطانا.**

سلطانا واعر بزاف"[2].

وتتعدد طروحات الذوات الفاعلة ، وتختلف لتحط رحالها عند طرح"**الزاهي**" الذي بناه على ثلاثية : "**الروك**" و"**الريغي**" و"**الراي**" فأسهم في بناء الدلالة الثقافية "**للدالية**" ، وهي ثلاثية تكشف عن انغماس الشباب في الثقافات الأجنبية، خاصة ما تعلق منها بالطرب والغناء ، دونما مناعة .

كما يدلي "**بوخبزة**" بثلاثيته ، "**الموز**" و"**اللّوز**" و"**الجوز**" ليكشف بدلالته الاقتصادية ازورار المسؤولين عن هموم الشعب ، وعدم اكتراثهم به ، وتركه يتخبط ، وأكثر من هذا السخرية منه فهو شعب جائع ولكنه لا يبحث إلا على الثلاثية السابقة .

والأدهى والأمرّ أن الدلالة الإعلامية ظلت تنافق، متجاهلة الحقيقة، بل أكثر من هذا تهوى التدليس والتعتيم في طرح "**الهايم**" لثلاثيته "**الإعلام**" "**الأقلام**" و"**الأقدام** " . فهي ثلاثية لتنويم الشعب عبر الصحف، المسلسلات المدبلجة ومباريات كرة القدم.

وتتواتر الدلالة العسكرية في هذا الفعل الدرامي خاصة في أقوال وأفعال "**بودبزة** "، فطروحاته مصبوغة بصبغة القوة تبدأ بحوار "**الهايل**" مع "**الزاهي**" حول الفرق بين "**السياسة**" و"**البوليتيك**"،فيجيبه بودبزة قائلا:"**البوليتيك هي هذه(ثم يشير إلى الدبزة)** "[3] وتميل شخصية هذه الدلالة إلى تشخيص دلالاتها عن طريق الفعل، من خلال سلوكاتها، حركاتها ومواقفها في الأزمات وخارجها. وأفعالها مطابقة لرغباتها ومشاعرها، في تلك اللّحظة، ففعلها الدرامي حوصلة لواقع كثير من المجتمعات والأمم، فسياسة القوة هي الأجدر نفعا لفصل بعض المواقف ، هذه الأخيرة التي تتصلب وتتعصب حتى تصل إلى درجة الخناق ، فيبلغ الفعل الدرامي ذروة الانفعال في قول "**بودبزة**" :" **راك تعرفني كلمة زوج**

---

(1) –المرجع السابق. ص53 .

(2)- المرجع نفسه. ص 54 .

(3)- نفسه ص2 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

يطلعلي الغاز"[1] . وفي خضم الصراع المحتدم بين القوى السياسية المختلفة حـــول كرسي السلطة ، يقترح الفاعل "**بودبزة**" حلا للظفر بكرسي الملك قائلا : " **أنـــا نقتـــرح نتعافروا ولي يغلب نعينوه سلطان** "[2] . ويبلغ التشنج الدرامي ذروته في فعل القوة ومنطق "**الدبزة**" عند الطرح النهائي للمشروع السياسي في ثلاثية : "**البوس**" "**الموس**" و"**الدبوس**" فهذه الثلاثية وإن حملت جرسا موسيقيا عذبا ، فإنها تحمل مرارة الاضطهاد ، والعذاب لدى شعب الدالية.ويتجلى ذلك أكثر في طرح المشروع خطوة خطوة . والمثير للعجب والغرابـــة أن يكون المشروع مبنيا على طرفي نقيض ، ففي البداية يطرح طرحا سلميا معتمدا علـــى الأخوة والعناق والرحمة في قول "**بودبزة** ": "**اسمعوا مليح ، البوس هـــي المرحلـــة الأولى نتعاملوا فيها مع الشعب ، بالحب والهدوء ، ونفهموه الأمور بطرق ديبلوماســـية** "[3] . وتزداد غرابة هذا الطرح عندما يعلق الباهي قائلا : " **شـــوف شـــوف بـــودبزة يعـــرف الديبلوماسية ، وكي يطلعلو الغاز بوه مايعرفوش** "[4] .

ويتجلى الطرح الثاني في مرحلة "**الموس** "، ويعكس هذا الطـــرح المرحلـــة السياسية الحرجة التي مرت بها الجزائر في العقد السالف من القرن الماضـــي ، إذ تعـــددت الحلول وتشعبت وصبت كلها في طرح "**بودبزة**" قائلا :"**الموس نقطع بيه ألسنة لي يطالبونا بالتغيير ، والمشاركة في التسيير ، والموس هو لي نديروا بيه القطيعـــة**"[5] . هـــذا الفعـــل الدرامي الذي يحمل دلالات الاستئثار بالحكم ورفض واقصاء الآخـــر ، بتحقيـــق ديمومـــة الكرسي . ويشرح تفاصيل القطيعة بقوله : " **هيه القطيعة يعني قطع الألسنة لي تـــتكلم في الشي لي مايهموش ، والوذنين لي يسمعوا وما يفهموش،والنيف لي يشم ريحة البوليتيك، ويعطس في غير وقت**"[6].

---

(1)-المرجع السابق ص 3.

(2)-المرجع نفسه .ص5.

(3)- نفسه ص6.

(4)-نفسه ص7.

(5)-نفسه ص7.

(6)-نفسه ص7.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وتتجلى مجازية الطرح في قطع كل علاقات الأسباب بالمسببات ، فكل هذه العلامات السيميائية ، "**الألسنة**" ، "**الوذنين**" ، "**النيف**" .....هي مجازات مرسلة علاقتها السببية.

ويبلغ المشروع الانتخابي الدرامي نهايته عند طرح المرحلة الثالثة ، وهي مرحلة الدبوس وتنفيذ المشاريع بالقوة ،وإحقاق القناعات بالعنف في قول "**بودبزة**" :" **الدبوس هو آخر مرحلة في التعامل مع الشعب ، وهاذي ماتمش غير يلا وصلنا لدرجة تاغنانت وتاخسارت ، وهنا يولي منطق الدبوس أفضل وسيلة للحكم** "[1] .

(1)- المرجع السابق .ص7.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الفصل الثالثي

تمهيد :

أولا – استهلالية **"الدالية "**.

ثانيا – سيميائية الماكياج .

ثالثا – سيميائية اللباس والإكسسوارات

رابعا – سيميائية الحركة (أنساق التعبير الجسدي)

خامسا – سيميائية الإضاءة .

سادسا – سيميائية الديكور

سابعا – سيميائية الأصوات المنطوقة .

ثامنا – سيميائية الأصوات غير المنطوقة .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

تمهيـــــد

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

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

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

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

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

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

(2)- المرجع نفسه ص 8.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أ – علامات أيقونية : الأيقون icon هو العلامة التي تشير إلى الموضوع، الذي يعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط [1]فالكرسي الموضوع وسط خشبة المسرح، في هذا العرض المسرحي" **الدالية**"علامة أيقونية، إذ إن المبدأ الذي يجمع بين الدال" **الكرسي**" والمدلول"**كرسي الحكم** " في هذا العنصر السينوغرافي هو التطابق الأيقوني iconic identity . والحال نفسه عند الحديث عن علامة" **الحداية** " التي وضعت على رأس " **بلارج** ".



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

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

وتدخل في هذا النظام الألبسة، الأزياء و الإكسسوارات. وحتى وإن كانت الألبسة تدل على الشخصية دلالة أيقونية، إلا أن ما تشير إليه من مرتبة اجتماعية، أو حرفة، أو مركز سياسي ،فهي أمارة. فعلامة " **البرنوس** " في شخصية" **الفاهم** "، تشير إلى رتبته

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

(2)- المرجع نفسه ص 140.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الثقافية والاجتماعية. وعلامة العصا التي تحملها" **الضاوية** " تشير كذلك إلى الرتبة الاجتماعية والثقافية للشخصية.



صورة تبين علامة "البرنوس" الاشارية

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

1-العلامات الرمزية الشائعة :

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

(1)- المرجع السابق، ص 142.

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com



صورة تبين علامة "السبحة" الرمزية

2 – العلامات الرمزية المبتكرة : وهي التي ينتجها السينوغرافي ، مع مصمم الأزياء والمخرج ، وفق تصورهما للموضوع المعالج . وتخضع عادة لتشفير خاص، كعلامة "**العصا** " التي تحملها" **الضاوية** "فهي غير العصا التي يحملها " **الهايم** ". فارتباط هذه العصا، بشخصية "**الضاوية**"، وطريقة لباسها، وظهورها على الخشبة، تجعل من دلالة "**العصا** " تكتسب دلالات أخرى بالتضمن و الإيحاء، من خلال القدرة التوليدية بين هذه العناصر السينوغرافية الرمزية . ويسمي " **عواد علي** " هذا النمط من العلامات الرمزية بـــ : " **العلامات الرمزية الصاعدة** " .[1]

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

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

(1) – المرجع السابق،ص 92.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com



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

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

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

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

وسنكشف عن سيميائيات سينوغرافيا " **الدالية** " وفق المراحل التالية :

---

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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أولا : استهلالية الدالية

ثانيا : سيميائية الماكياج

ثالثا : سيميائية اللباس والإكسسوارات

رابعا : سيميائية الحركة (أنساق التعبير الجسدي)

خامسا : سيميائية الإضاءة

سادسا :سيميائية الديكور

سابعا:سيميائية الأصوات المنطوقة

ثامنا :سيميائية الأصوات غير المنطوقة

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أولا– استهلالية الدالية

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

و نظرا لأهمية التشويق في خلق جو من التفاعل بين العرض و الجمهور، فإنه هناك من ذهب إلى التفصيل فيه و الاهتمام به، فدوره لا يقل أهمية عن الصراع، بل جعلوه يتشكل من أربعة عناصر متباينة ومختلفة في مقدارها: " **الإصغاء بأوسع معانيه و أكثرها إبهاما، وحب الاستطلاع و الترقب و الإحساس بالعطف أو بالنفور**" [1]. فإذا تحققت هذه الرباعية كاملة، استحوذ العرض على لب الجمهور منذ مطلعه، فعلى المخرج أن يعرف كيف يلج باب حب الاستطلاع لدى الجمهور.

(1) – فردب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، لبنان،1986 ص 408.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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



صورة تبين دخول الفرقة على نغمات الأغنية الاستهلالية

وقد اختلف الاستهلال و العرض التمهيدي من مرحلة إلى أخرى عبر مراحل تطور العروض المسرحية، من الإغريق إلى العصر الحاضر " **فقد كان الإغريق يكتفون أحيانا باستهلال مسرحياتهم بمونولوج مسرحي كتلخيص عابر للحوادث، التي سبقت بداية الفعل الممثل.**"[1]. فالتمهيد و الاستهلال بهذا الشكل يكشف الخيوط التي سيسير عليها الصراع أو العرض الدرامي. ومن أروع الأمثلة التي وصلتنا عن الإغريق القدامى مناجاة " **أفروديت**" لنفسها في مطلع مسرحية""**هيبوليت**" **ليوربيديس** [2].فقد عملت هذه البداية الشاعرية المؤثرة و الجذابة ،على إدخال و ضم الجمهور إلى الجو العام

(1) – المرجع السابق . ص400 .

(2) – المرجع نفسه . ص 400 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

للمسرحية، و أكبر مشكلة تُواجَه في العرض التمهيدي هي كيف يستطيع المخرج أن يؤثر في الجمهور المتلقي، مع الحفاظ على الأفكار الرئيسة للمسرحية؟.

كما قد يبدأ الاستهلال بسؤال محير، أو بحادثة قتل ، أو بظهور شخصية حيوية أو ساحرة أوشبح .وفي مطلع العصر الحديث، نال الاستهلال و العرض المسرحي جهدا كبيرا من النقاد والمؤلفين و المخرجين، فمنهم من بالغ فيه، وجعله أهم حدث في المسرحية، وراح يتصنع و يتكلف فيه، ومنهم من اعتبره جزءا كماليا يكون بوسائل أقل بهرجة و زخرفا،لأن مهمته نقل معلومات بسيطة إلى الجمهور. و هناك من تخلى عنه مثلما نجده عند "**التعبيريين**" حيث اتجهوا إلى: " **إلقاء عبء التأويل على الجمهور، و ذلك بوضعه في قلب الموقف وتركه يتصرف فيه كما يشاء**" [1]. 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 [2]:

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.

---

(1) – المرجع السابق . ص401 .

(2) – عيسى خليل محسن الحسيني.المسرح .ص85.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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**) "**لعز الدين ميهوبي**"

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

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

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

مسرح باتنة راهوفرحان بحضوركم هذا العشية
يسمعكم بالأمان وتشاهدوا مسرحية

هذا العرض ياإخوان منسوج من قصة وهمية
كذلك الفكر و المكان وشخصياتو خيالية

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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



صورة لدخول أعضاء الفرقة وسط الجمهور



صورة توضح استثارة أعضاء الفرقة للجمهور أثناء الدخول

-

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com



صورة توضح إشراف أعضاء الفرقة اعتلاء المنصة .



صورة توضح اعتلاء الفرقة للمنصة وأداءها للأغنية الاستهلالية

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ثانيا–سيميائية الماكياج

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

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

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

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

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

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

يخدم الدور المسرحي . " **و أداة فعالة لتوصيل معنى المسرحية إلى الجمهور** " [1] .

---

(1) – رضا غالب .الممثل والدور المسرحي.ص178.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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 .



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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ثالثا–سيميائية اللباس و الإكسسوارات

إذا أردنا أن نبحث عن ماهية التمثيل، فإننا نجدها بأنها صدق، تركيـــز، معايـــشة، 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 للتقـــرب من الآلهة، وارتداء بعض الأقنعة حفظا للنفس، من أي أذى.

وان مالت الكثير من الدراسات، و نادت الكثير من الصيحات إلى الاهتمام بـــالنص الدرامي، فانه و مما لا شك فيه، قد بدا الاهتمام ظاهرا أكثر بالفعل المسرحي، خاصـــة وأن تجسيد هذا النص، لا يتم بمعزل عن هيئة الممثل أو لباسه. و إلا فسيظل الـــنص الـــدرامي مقروءا لا ممثلا. بل إن جوهر التمثيل الفعل، و لكي تصل رسالة التمثيل إلى القارئ و المتفرج بنجاح ، على المخرج أن يراعي لباس الممثل مما يتلاءم ودوره المسرحي. و في هذا الصدد يقول" **باركر**" **(BARKER)** (**1870– 1950**):" **إن النص هو المادة الخام للتمثيل وليس إنجازه الأخير**"[1]. وليتم هذا الإنجاز على المخرج أن يعرف كيف يفاعـــل النص بعلامات العرض المسرحي، التي تخدم النظام التواصلي في التلقي بين الممثل و المتفرج.

فالنظام العلاماتي للملابس، يساعد القارئ و المتفرج على تحديد جنس الشخـــصية: امرأة، رجل. فملابس المرأة غير ملابس الرجل. وعمر الشخصية: طفل، طفلـــة، شـــاب، شابة، شيخ، عجوز. فملابس الأطفال غير ملابس الشباب، و غير ملابس الشيوخ. أضف إلى ذلك فإن الملبس يحدد الديانة، فملابس الإمام عند المسلمين، غير ملابـــس الحاخـــام في اليهودية، و غير ملابس القس عند المسيحيين. كما أن الملابس تحـــدد الانتمـــاء الجغـــرافي للشخصية، فملابس رجل الصحراء الجزائرية، غير ملابس الجزائري الذي يسكن الشمال، و ملابس المرأة التي تعيش في الشرق الجزائري غير ملابس التي تعيش في الغـــرب، و مثـــال ذلك ظاهرة" **الملاءة السوداء**". التي توجد في الشرق الجزائري دون الغـــرب منـــه، إذ تؤكد

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

---

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

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

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

و لم 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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

والثورة.أما الجزء الأعلى فكيّفه مصمم الأزياء حسب دور الشخصية. و فيما يلـــي وصف تفصيلي للباس كل شخصية:

الفاهـــــم:

يرتدي برنوسا أصفر، وطربوشا ممزوجا باللّونين الأحمر والأبيض. فيدل البرنوس على العراقة والأصالة، في حين يدل البرنوس مع الطربوش على المرتبـــة الاجتماعيـــة والدينيـــة 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"

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

بوخبـــزة:

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



"بوخبزة" وعلى يمينه "بشار"

بـــودبـــزة :

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



"بودبزة "في وضعية التحدي

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الزاهـــــي:

رابطة عنق من نوع الفراشة، صدرية داخلية بيضاء، 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 والأصـــالة، نظـــارات شيخوخة دليل على عدم رؤيته، وإدراكه للحقائق، أدى دوره جالسا مترويا علـــى يـــسار الخشبة. وهو في الصورة التالية يظهر بجنب "**الضاوية**" دون نظارات .



" الواهم" وعلى يمينه "الضاوية"

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الباهي:

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



"الباهي" في وضعية نرجسية

الهايم:

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



"الهايم "وعلى يساره "بودبزة"

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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 غـــصن شـــجرة يابس. تغطي رأسها بسترة شاوية سوداء .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com



" الضاوية " في زيها الشاوي بجنب الواهم

بلارج :

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



"بلارج" مباشرة بعد الاختيار من طرف"الحداية "

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com



"بلارج" بعدما عين سلطانا أقلب المكنسة



"بلارج "حاكما في زيه الرسمي .

وتضفي الملابس خاصة السراويل بعدا أسطوريا، و ميتافيزيقيا رغم محاولات تعـــصير هذه الشخصيات، فهذا البعد رمز للحية الرقطاء التي تحاول الفوز بفريستها بأيـــة طريقـــة ممكنة. و قد حاول السينوغرافي " **محمد اسكندر**" أن يحقق بعـــدين دلالـــيين في ملابـــس الممثلين:

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

إن للملابس علاقة و طيدة بالإنتاج الدلالي في العروض المسرحية، بل تجعل من المتفرج يستحضر في ذهنه شخصيات دينية أسطورية، لمجرد رؤيته شخصيات العرض. و في هذا يقول "**رضا غالب**": " **وقد تلعب الملابس دورا في تحديد طبيعة دور ما، بصفته متوارثا من مخزون الشخصيات المسرحية، و التي تتسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي،مما يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد**". [1]فملابس "**الفاهم**" : "**برنوس**" و "**طربوش**"، تستدعي إلى الذاكرة صورة "**الحكواتي**" أو "**القوال**". أو "**الجوال**" الذي عرف في الأسواق الجزائرية .

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

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

فالوحدات الإكسسوارية السابقة الذكر: "**سبحة الفاهم**"، "**عصا الهايم**"، "**منديل بوخبزة**"، "**خاتم بلارج**" و "**مكنسته**". كلها وحدات علاماتية تثير خيال المتفرج، وتكمل الشخصية المسرحية وطبيعة الشغل المسرحي. " **ووحدة الإكسسوار في حد ذاتها على المسرح لا معنى لها، إلا في حدود معناها في واقعها الحياتي، ولكن في دخولها على نظم علاماتية أخرى فوق المنصة، خاصة بالزي أو بحركة الممثل و طبيعة أدائه، ممكن أن تحمل**

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

بمعان كثيرة." [1] فالعصا، المكنسة ، الخاتم و السبحة لها معان في نظامها الحيـــاتي، لكن طريقة ارتدائها و توظيفها في العرض المسرحي، يجعلـــها تكتـــسب معـــان 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 اســـكندر**" عن عناء و جهد وصبر وجلد العمال الكادحين ،ولهذا فقد ركَـــز المـــصمم علـــى حمـــل "**المكنسة**"، حتى يجعل اهتمام المشاهد والمتلقي مركزا على مضمون الدلالة (دلالة المكنسة). ويكون هنا قد مزج بين مدرستين:**المدرسة الواقعية والمدرسة التعبيرية**، فتناول موضـــوعا اجتماعيا من الواقع اليومي المعيش، ومشهدا من مشاهد الحياة اليومية، التي تعـــرض حيـــاة ومشكلات وعناء فئة من البشر، وبهذا يكون السينوغرافي" **محمد اسكندر**" بمعيـــة المخـــرج "**جمال مرير**" قد نقلا دلالة العلامة من المحلية إلى العالمية، فالإنسان الذي عبَّرا عنه لا يقتصر على مجتمع معين، وإنما يتواجد في كل مجتمع إنساني. كما اهتما بإبراز الجانـــب التعـــبيري للعلامة"**المكنسة**"، مبتعدين في ذلك عن الإيهام والخيال، كما أنهما لم يهتما بتصوير تفاصيل الوجه و الأيدي، وما يرتسم عليها من تعبيرات تبرز العنـــاء و الجهـــد،كي لا يـــسقطا في المباشرة. وإنما اهتما بتصوير الشحنة الانفعالية عن طريق هذه العلامة، وما تحدثه من تـــأثير درامي في المتلقي.

وتتحدد أهمية هذه الوحدات الأكسسوارية عندما تدخل في ســـياق العـــرض، ونوع الدور الذي تلعبه، وطاقتها السميائية. وفي خضم الحديث عن ديناميكيـــة العنـــصر المسرحي يقول "**فلتروسكي** ":**لأن وظيفة العنصر قد تقررت بواسطة التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله، القوى الدينامكية للفعل، والقـــوى الـــسكونية للتـــصوير (الديكور)، وعلاقتهما غير مستقرة، لأنه في مواقف معينة تسيطر إحداهما وفي مواقـــف أخرى تسيطر الأخرى، وأحيانا كلتاهما تكونان في حالة من التوازن**" [2]. ولتوضيح ذلك

---

(1)- المرجع السابق ص 175 .

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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



"الواهم "في يده اليمنى عصا

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

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

ج– وحين يفر الضارب بالعصا مهرولا، من خشبة المسرح إلى الخارج، وعليها أثار دماء، تصبح العصا إشارة إلى جريمة قتل، فتصبح قوتها تصويرية. إضافة إلى أنهـــا مرتبطـــة 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 دلالتـــها الـــسميائية بدقة، وكل هذا ليتحقق الاندماج بين البعدين: الشكلي و الفكري. فإذا مثل عرض مسرحي

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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**" [1].

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

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

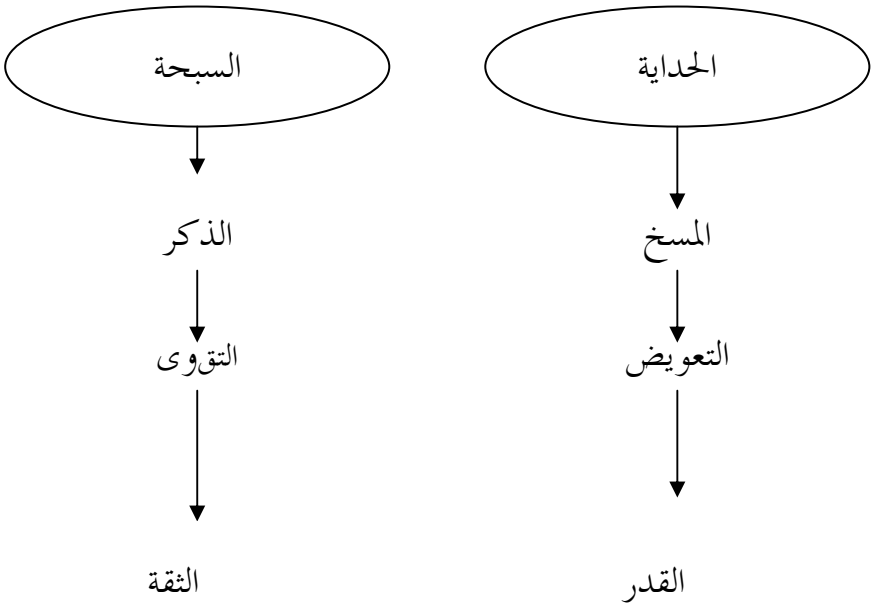
(2)- المرجع نفسه ص 99.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

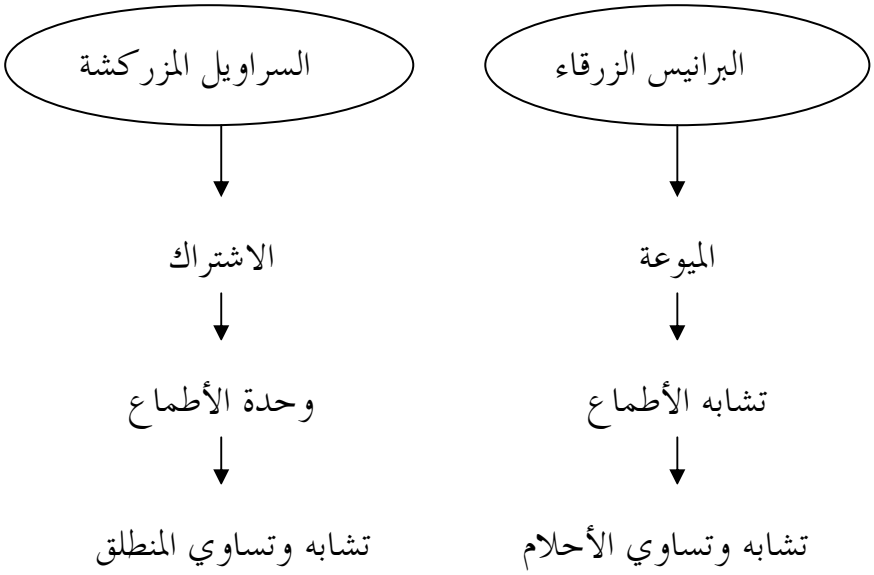


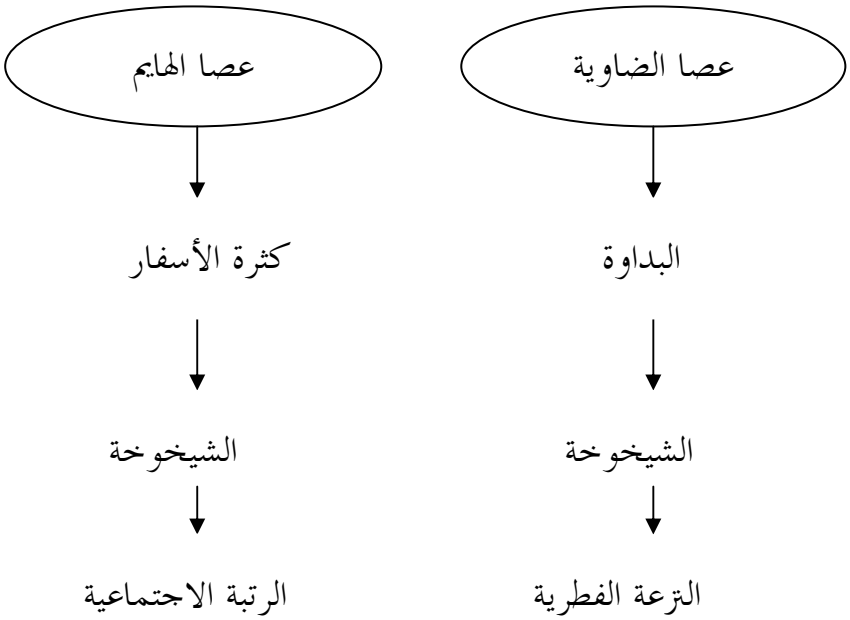
تظهر الصورة بعض الوحدات الاكسيسوارية كسبحة "الفاهم" وعصا "الضاوية"

ويمكن تدريج الوحدات الاكسيسوارية والألبسة وفق المحور الاستبدالي التالي



This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com





This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وتعد الأزياء في عرض" **الدالية**" عنصرا دلاليا مهما في البنية السينوغرافية الدلالية الكبرى للعرض ،كونها توحي لنا بدلالات إيحائية كثيرة ،تسهم في تشكيل الفضاء السريالي للمسرحية ، ويمكن تصنيفها في ثلاثة نماذج متباينة :

1-نموذج الزي الذي يحمل الهوية التاريخية الثقافية:

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

2-نموذج الزي السياقي (الكنائي):

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

3-نموذج الزي الاستعاري:

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

رابعا –سيميائية الحركة (أنساق التعبير الجسدي)

استخدم الإنسان على مر مراحل التاريخ لغتين مختلفتين:

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

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

وهنا تجدر الإشارة إلى التفريق بين الإيماءات الجسدية، ذات الأصل البيولوجي (البدائية) وبين الإيماءات المكتسبة عبر مراحل التطور الإنساني، والتي خضعت للتعديلات الدينية ، الثقافية والاجتماعية. فيقوم الإنسان في حياته اليومية، بكثير من الرسائل الإشارية الدلالية، و الإيماءات الجسدية، التي تعبر عما يعيه ويعنيه بباطنه، أو عن حالته النفسية، أو وضعيته المزاجية. "**فكثير من تعبيراتنا الانفعالية يمكن استنتاجها منطقيا من ميولنا أو نزعاتنا السلوكية**". (2)

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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

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

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

الأول: يتعلق بالممثل في ذاته .

والثاني: بكل عناصر العرض بما فيها الممثل.

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

فهذا القول يؤكد أن كل حركات الفعل المسرحي محسوبة ومقدرة ، وقصديه ، فلا مجال للحركة الاعتباطية.إذ أن حركة المتأمل غير حركة العاشق ، وغير حركة الناقم الحاقد . ولتفسير شدة ارتباط الحركة المسرحية على الخشبة بالمدلول أو بالمعنى، نضرب

---

(1) – تشلدون شيني . تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة. ترجمة دريني خشبة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ، د ت ،ص 11 .

(2) – آن أوبرسفيلد . مدرسة المتفرج : قراءة المسرح . ترجمة الدكتور حمادة إبراهيم وآخرون ، ص 181

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

المثل التالي : إذا أراد الممثل أن يعبر عن لحظة الانكسار، أو هول المصيبة التي ألمت به ، وكان أمام مكتب يخاطب صديقا له ، فإنه من وقع الخبر يلجأ إلى الاستناد إلى المكتب ووضع راحة إحدى يديه على حافته، مع إطراقة للرأس والرقبة إلى الأمام ، وانحناء للجذع ، و انثناء بسيط أو طفيف للركبتين . ثم يركز بصره أمامه تمهيدا للسقوط، ثم يتقدم صديقه منه، ويمد يديه إليه ليمنعه من السقوط .

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

وتكون الحركات الجسدية – عادة – تابعة لحالات نفسية ، فحالات الانجذاب في الحديث تؤدي إلى الاقتراب ، بينما يتميز المقت والاشمئزاز بالابتعاد والانسحاب، ويلخص **"جيمس"** "james" (1932) أنماط الوضع الجسمي كما يلي[1] :

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

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

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

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

إن إحساس الممثل بالدور الذي يؤديه ، والمعنى الذي يريد إيصاله للقارئ المتفرج ، يجعله في وعي تام بجسده ، إذ يجب عليه أن يعمل من أجل الوصول إلى تحكم تام ، وسيطرة متناغمة على كل أجزاء جسده ، كما أنه ينبغي أن يتخلص من كل

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

توتر ، لتطوير القوة العضلية ، والمرونة الجسدية، وفي هذا يقول " **سامي صلاح** " **"ويقودنا هذا إلى تدريبات على الحركة المسرحية ، وهي تهدف إلى تأكيد أي جزء من الجسم، الذي يمكن أن يعبر عن معنى ما ، أو إحساس ما ، ويتم أولا عزل كل جزء،ثم يتم تدريب كل جزأين ،أو ثلاثة معا، مع ضمان التوافق بين كل هاته الأجزاء "**. (1)

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

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

وبهذا فإنه لزام على الممثل ، أن تكون حركاته مفعمة بإحساسه ، محملة بتفكيره ، سواء أكانت متعلقة بتعبيرية الوجه، أو حركة إيمائية إشارية توكيدية . **"فعليه أن يحدد أوضاع جسمه في فراغ المنصة، وفي علاقته بالممثل الآخر، قربا في حميمية العلاقة، أو عدوانيتها ، في التلاحم الجسدي ، أو بعدا في برودة العلاقة ، أو هروبا بالانسحاب حسب مقتضيات الموقف"** . (2)

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

---

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

على خشبات العرض."[1] وقد قسم "**جوليان هلتون**" الحركة المسرحية باعتبارها مؤشرا على الشخصية التي تؤديها، ودالا على حركتها النفسية ، إلى ثلاثة أنواع رئيسة هي :" **حركة تعبيرية بملامح الوجه ، حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد ، وحركة انتقالية في المكان من خلال الساقين".**[2]

ولكن الإشكالية التي تواجه حركة الممثل على خشبة المسرح هي التوتر ، إذ أن التخلص منه كليا شبه مستحيل :" **إذ إن كل ممثل بصفته بشرا ، فلا محيص له من أن يكون عرضة للتوتر العضلي ، الذي يحدث كلما ظهر الممثل أمام الجمهور ، فإن استطاع أن يتخلص من الضغط أو التقلص الذي يحس به في ظهره ، فإنه يعاوده فيحس بانتقاله إلى أكتافه، وهو إذا طارده من كتفيه ، عاد وأحس به في حجابه الحاجز وهكذا دواليك"** [3] .

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

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

---

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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

و انطلاقا من اعتبار الممثل ملتقى العلامات البصرية السمعية ، فإن جسده مصدر كل دلالات العرض المسرحي ، فالجمهور المتلقي للعرض ، حتى وإن اهتم بالعلامات الأخرى من صوتية وبصرية فإنه يجد نفسه يقرنها بالعلامة المحور ،وهي الممثل، بوصفه إنسانا يقوم بتحويل نفسه إلى العمل، إلى تقمص شخصية أخرى تحت مظلة أو فضاء من العلامات المحددة ." **ومن ثم فإن مهمة الممثل لا تقتصر على بناء الشخصية الدرامية فقط . وإنما على إبراز منظومة من الدلالات** "[1]

ونظرا للأهمية القصوى لدلالات الجسد في العروض المسرحية، فإنه وجدت دراسات كثيرة ومتعددة ، أخذت على عاتقها الاهتمام بمهمة الاستخدام المسرحي للجسد . وأجمعت كلها على اعتبار أن هذا الاستخدام ،يتطلب وعيا كاملا لأنه يؤثر على أسلوب العرض بكامله أو يمكن تلخيص هذه الدراسات فيما يلي : [2]

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

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

---

(1) – مدحت الكاشف . اللغة الجسدية للممثل. ص 20.

(2) – المرجع نفسه ص 21

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

3-دراسة : **ستانسلافسكي (Canstantin Stanislavski)** (1863 – 1938)

وقد ركز في دراسته على النموذج الأيقوني للجسد ،بالاعتماد على منطق الفعل الجسماني .

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

الذي ركز على التأثير الجسدي للمثل على النص الدرامي .

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

الذي ركز على اللغة العاطفية للجسد بالتداعي الحر .

6- دراسة **جيرزي جروتوفسكي (Jersy Grotowski)** (1933 – 1999) : التي ركز فيها على الإعداد النفسي والجسدي للممثل .

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

ومهما تعددت الدراسات وتنوعت، فإن الخيط الرابط بينهما هو الممثل أو بالأحرى جسده ،إذ هو منبع العلامات الدالة سواء النابعة من ذاته (**التداعي الحر**) أو النابعة من إرشادات المخرج و المؤلف . ويمكن تلخيص الحركات الجسدية في الجدول التالي :[1]

الأعضاء	الوضع	التفسير
الذراعان	1-الذراعان متعانقتان،حركة تطويق للذات 2-القبض على صدر الرداء بإحكام 3-هز الكتفين استهجانا أو لا مبالاة	1-حماية للذات خاصة في منطقة الصدر ثم الانسحاب. 2-مخاوف من الأذى البدني 3-الاستسلام للشعور بالعجز
الساقان	1-متصالبتان بدرجة كبيرة 2-غير متصالبتين 3- تصالب استعراضي بالساقين	1-حماية الذات والانسحاب 2-الغزل أو المعابثة 3-الغزل أو المعابثة

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

	4-لا حراك في منطقة الحوض	4-الكف أو الكبح الجنسي
الجذع	1-طريقة عسكرية متصلبة أو متيبسة في الجلوس أو الوقوف أو المشي(لدى الذكور)، متكلفة الجدية وعمودية (لدى الإناث) 2-طريقة مزهوة أو مختالة أو متكلفة ومتصنعة في المشي، الوقوف والجلوس 3- يتساقط إعياء، فاتر الهمة خاملا 4- يستكين في مقعده واهنا شبقي الطابع	1-قلق حبيس 2-صراع بين الغزل والخجل. 3-العجز وطلب المساعدة 4-يعبر عن الاندفاعات الجنسية

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

و أكثر من جسد لغة الجسد ، وحولها إلى سلوكات فيزيائية شرطية لحالات نفسية ، عالم النفس الروسي :"**بيتروفيتش بافلوف**"(**Petrovtch Pavlov**) (1849-1932).حيث عرفها بأنها :"**نظام للأفعال المنعكسة الشرطية**

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

والرموز"[1]ويتجلى تعريفه هذا للغة ، في تجربته الشهيرة مع "**الكلب**"،الذي كلما أتى له بطعام ،دق الجرس و أشعل المصباح ،فيسيل لعابه ،وكان كلما اكتفى بإشعال المصباح ودق الجرس ،يسيل لعاب الكلب ،دونما رؤيته للطعام .فيكون "**بافلوف**" قد حول الكلمة إلى إشارة ورمز.

و إذا أردنا أن نسقط ما قلناه سابقا على عرض "**الدالية**" من حيث حركات ممثليها فإننا ننطلق من حقيقة أن المخرج "**جمال مرير**" و السينوغرافي" **محمد اسكندر**" قد أخذا في حسباهما غنى الدالية بالحركة ،وذلك بالتقليل من عناصر الديكور التي من شأنها أن تعيق حركة الممثلين على الخشبة ،وقد شاعت الحركة في هذا العرض المسرحي على جميع المستويات من رأس وجذع و أطراف .و إن كانت حركات الأطراف هي الأكثر ،خاصة عند الأناشيد والموسيقى الراقصة التي تعمل على خلق الانسجام و التآلف في حركات الممثلين ناهيك عندما تصحب بإيقاعات شاوية .

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





صورتان تكشفان دخول الفرقة بحركات تؤكد الطابع الفلكلوري للمسرحية

(1) –المرجع السابق ص 42 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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



صورة توضح لحظة اختيار"الحداية"لـــ "بلارج"



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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

		تعبيرا عن التكبر مع عنجهية ، ورفع الرأس و إقبال بالصدر

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

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



صورة تبين حيرة الجماعة بعد وفاة السلطان

2- **أسلوب المسرحية** :فهو رمزي واقعي إذ كل شخصية فيه رمز لطرح من الطروحات السياسية الجزائرية الضيقة ، ولتجسيد هذه الافكار الرمزية لا

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

بد من توظيف الإشارة و الحركة والإيماءة بكثرة .والصورة الموالية تبين اعتماد "**بشار**" على الإشارة وحركة اليدين لتبليغ رسالته لأهل "**الدالية**".



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

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



صورة تجسد إحدى الأغاني الشاوية

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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



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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com



صورة تكشف تكاثف الحركة لانفعال المواقف



صورة لهدوء الضاوية

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

خامسا– سيميائية الإضاءة

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

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

(2) – المرجع نفسه ص 8.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

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

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

وفي مسرحية "**الدالية**" تصور ملفوظات: **بودبزة، الزاهي، الباهي، الهايل**.....

الصورة الزمنية للمنظر، وأثرها على تجليات الإضاءة. فتجمع بين ضوء النهار و ظلام الليل في قول بودبزة:" **اليد لي تخلط في الليل واتصفق في النهار**" (3).

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

---

(1)- جون لينارد، ماري لوكهارتس. المرجع في فن الدراما ترجمة رفعت يونس. المجلس الأعلى للثقافة ط 1 القاهرة 2006 ص 157.

(2) - رضا غالب. الممثل و الدور المسرحي.ص85

(3)- عز الدين ميهوبي. الدالية. ص 07.

(4) – المرجع نفسه .ص 12.

(5) – نفسه. ص 08.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

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

و يلعب التدرج الضوئي في بداية 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** " [3].

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

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

---

(1) - المرجع السابق.ص19.

(2)- نفسه .ص28.

(3)- نفسه.ص15.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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**" [1] ويظهر هذا التناقض أكثر بين طرفي خشبة العرض، فمقدمتها مضيئة فاتحة ،و طرفها الخلفي مظلم.

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

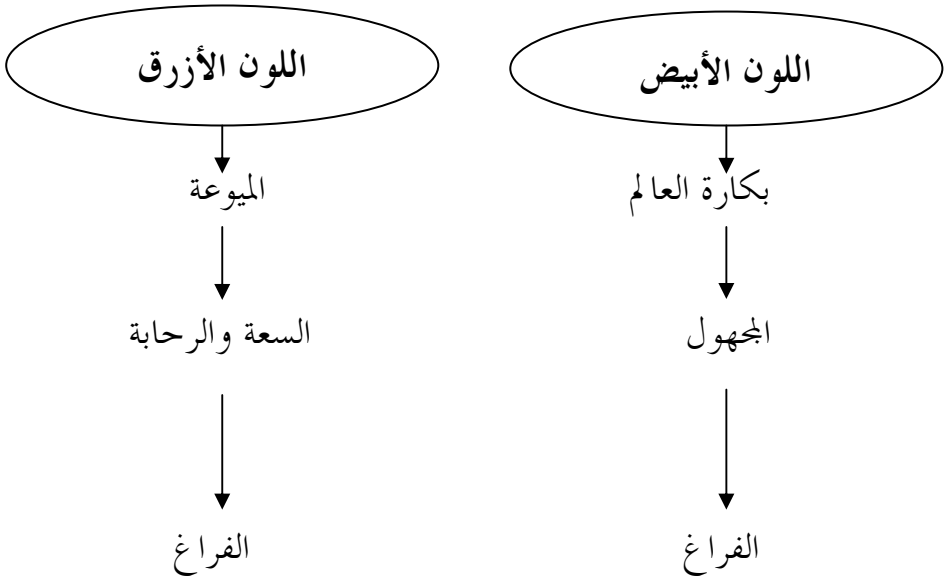
(1) -عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته و آدابه. ص 264-265.

(2) – المرجع نفسه ص 266.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

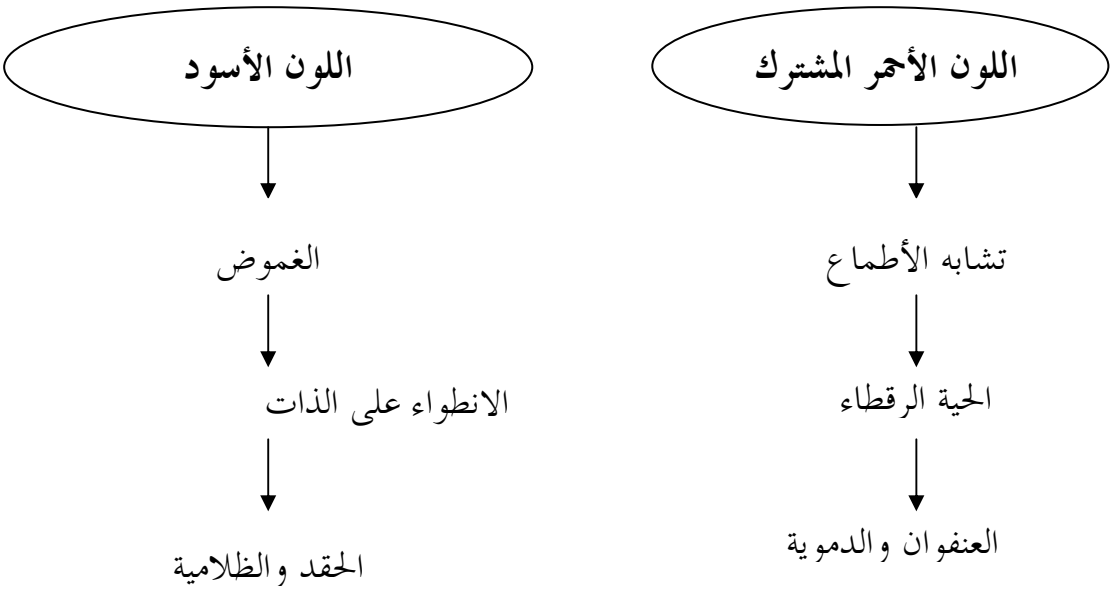
ويزداد تدفق اللون ،وتتركز شدته، حتى يميل إلى الأحمر الذي يدل على: "**الحيوية و النشاط و الديناميكية، لأنه لون النار ولون الدم و الورد، كما يدل على التهاب المواقف بأنواعها**" [1].وعلى أي مستوى كان تركيز اللون (أصفر، برتقالي، أحمر)، فإن الحلقة الرابطة بين الدلالات هي الإثارة و حرارة المواقف ،والعنف و الوحشية 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



(1)- المرجع السابق .ص 266 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com



وتثير إضاءة مقدمة الخشبة وبالمقابل ظلامية خلفها تناقضا،" **من شأنه أن يحقق نوعا من المفارقة والانسجام بامتزاج القوى المتناقضة . وهذا هو المبدأ الذي قامت عليه السريالية**"[1] . وقد كثر استعمال اللون والضوء البرتقالي الذي خلق نوعا من الدوامة المثيرة للأعصاب ، إيغالا في تجسيد حدة الصراع القائم بين الأطراف المتنافسة . وقد يكون هذا الضوء علامة رمزية توحي بعنوان وموضوع المسرحية ، فهو دلالة قصدية لا تلقائية .

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

سادسا– سيميائية الديكور(*)

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

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

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

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

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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

وقد اختار السينوغرافي "**محمد اسكندر**" والمخرج " **جمال مرير** " ومصمم الملابس والأكسيسوارات " **مستور قدور** "، خشبة المسرح من النوع الثابت. حيث تجري أحداث مسرحية "**الدالية**" في إطار مغلق ،طوال العرض المسرحي ، وترمز حدودها إلى حدود العالم الخيالي ، كما أن خشبة العرض لا تتغير ، من بداية المسرحية إلى نهايتها ، فظل الديكور فيها ثابتا ، نمت فيه فكرة النص بفكرة التجسيد ، و لم يكن مبالغا فيه ، بحيث يتحول إلى هدف في حد ذاته ، لا وسيلة لإنتاج الدلالة .بل اكتُفي فيه بالبساطة والبعد عن التعقيد و الكثافة، التي من شأنها أن تجذب أنظار المتفرجين ، وتشتت اهتمام الجمهور ، وتبدد تركيزه على ما يدور فوق خشبة العرض .ولهذا فقد اكتُفي بديكور يتكون من قطع أثاث قليلة : ثلاثة كراسي بسيطة طويلة ، وخلفية خشبية مزخرفة ، بها باب في شكل قوس تمثل واجهة القصر، تحوي مشاجب لتعليق الملابس، وفي وسط الباب كرسي فاخر ، يرمز إلى الحكم. فاستوعبت الخشبة الأثاث، وبقيت فراغات أكبر للتمثيل، و أحال ذلك مقصودا من المخرج، لأن المسرحية كثيرة الحركة، و أن قطع الأثاث هذه قد أعطت خشبة المسرح طابعها المحسوس، و أنها لعبت دور الوسيط بين مكان العرض والممثل من جهة، وبين العالم المتخيل والمتفرج من جهة أخرى."**فتوظف الأشياء في الخشبة لاستنفاذ أكبر قدر من دلالاتها ، واستخدامها رموزا في سياق المكان المسرحي، فهي تفيض بالدلالة والتعبير** "[2] فتزيد من تشويق القارئ و المشاهد لأي لحظة مسرحية ، خاصة إذا كانت الوحدات الديكورية غزيرة الدلالة .

---

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

فالمتفرج من أول وهلة أو لحظة من العرض، تشد انتباهه الوحدات الديكورية قبل كل شيء، ثم يركز اهتمامه على الممثل، الذي هو مركز لبناء الدلالات والمعاني، خاصة بتحركه في الفضاء المسرحي (**فضاء العرض**).فتتدفق فيه دلالات العناصر السمعية والبصرية ، في شبكة متداخلة من العلاقات. سواء ما تعلق بالممثل باعتباره ممثلا أو ما تعلق بالخشبة وما تحتويه بما في ذلك الممثل .

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

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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

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



صورة تبين الديكور العام لمسرحية"الدالية "

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

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

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

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

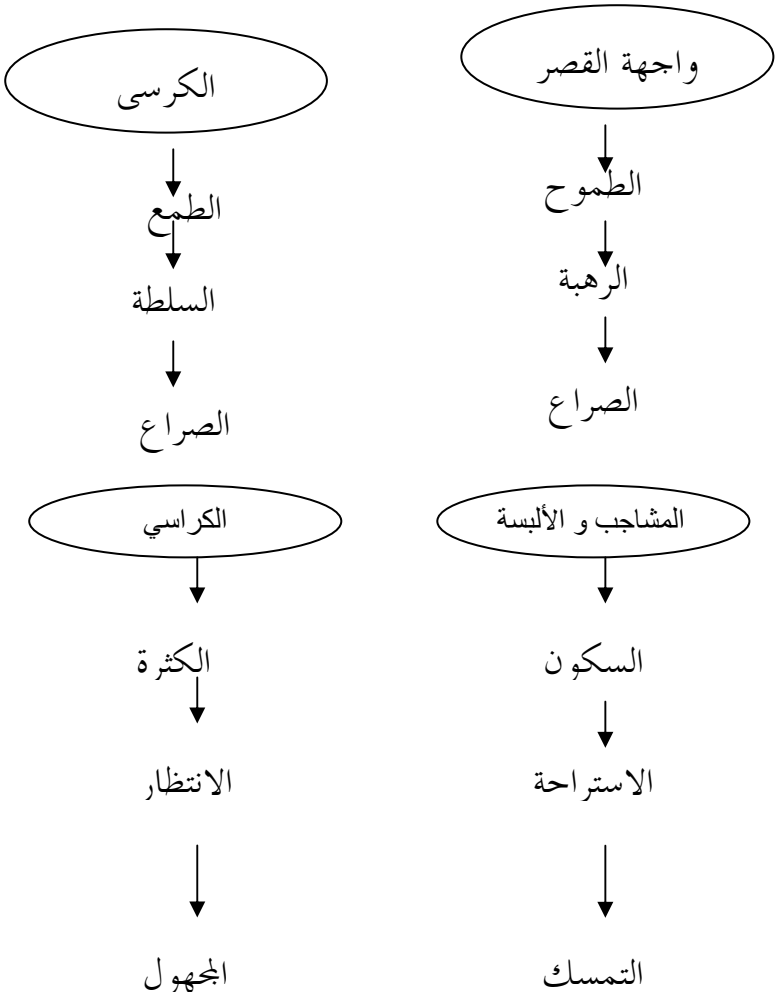
وخلاصة القول أنه إذا كان الممثل علامة على الشخصية الدرامية المتخيلة ، فإن الديكور يعد هو الآخر علامة بالمعنى نفسه يحاكي العرض من خلال الواقع الممثل .

ويتلخص ذلك في المحور الاستبدالي لبنية العرض،حيث نستطيع القيام بإجراء استعاري للعلامات العمودية بين المجسمات (**عناصر الديكور**) بوصفها دوالا ، وموحياتها (**مدلولات**) في ذهن المتلقي أو المتفرج ، وسنركز في هذه الاجراءات الاستعارية على العناصر الديكورية الأساس ، التي شكلت البنية العامة للعرض والمتمثلة في واجهة القصر ،

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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



This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

سابعا– سيميائية الأصوات المنطوقة

الصوت أثر مسموع، ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية، يمتاز بالارتفاع والانخفاض، وعلى التضيق و الاتساع، تابع للحالات النفسية والعاطفية، التي يكون عليها المتحدث، فنجد الإنسان ينوح أو يزغرد أو يتأوه ..... وعندما يمزج المتحدث عموما أو الممثل على وجه الخصوص، بين صوته وحالته النفسية. " **فإنه سوف ينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات، ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات** ". (1)

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

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

---

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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الملامح ، تائه 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** "[1] .

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

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

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

---

(1)- المرجع السابق ص 185.

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

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

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

"فيخضع الفضاء الصوتي اللفظي إلى خصائص ذات طبيعة فيزيائية ،كدرجة الصوت Pitch وعلوه Loudness ، وسرعته Tempo،وجرسه Timbre ونغمته Tone".[3] فصوت الممثل أحد الوسائط لنقل انفعالات الشخصية، وعواطفها المختلفة ، التي يجسدها حسب مقتضى اللحظة الدرامية ، بتحديد المعيارية الدقيقة للصوت في كل لحظة ، من حيث حجمه ، وكثافته ، وضعفه وقوته ، ورخاوته وجهارته . وتكوينا 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،

---

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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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** ".[1] إلا أن هذا الدفع الشديد والسريع لملفوظاته، سرعان ما يقل ويبطأ، خاصة عند طرحه لمشروعه، الذي يزعم به إخراج أهل القرية من نكبتهم وبالضبط عند مرحلة " **البوس**". فتلفه حالة من التؤدة والهدوء، ثم تزداد القوة عند طرحه للمرحلة الثانية والثالثة من مشروعه، المتمثل في " **الموس**" "**والدبوس**".

كما تبرز غنائية شجية في طرح " **بشار** " ، ونداءه في الناس ، إذ تظهر الملفوظات الصوتية واضحة في أخبار "**بشار**" المتعالية." **إذ يخضع الممثلون عموما إلى تدريبات لاستكشاف الخيال الصوتي، والخيال اللفظي ، لضمان اكتشاف أصوات ترتبط بالأحاسيس**" [2] فالممثل بصوته يؤكد فعالية خشبة المسرح ، بكل ما فيها من عناصر أخرى فيحول صوته إلى إشارات رمزية ودلالية ترتبط منظومتها العلاماتية بسياق النص .[174] وتزيد من مقدرة الإنتاج الدلالي للعرض ككل .

"**لأن صوت الممثل – بوصفه علامة – لا يدل على معنى بمفرده، فهو كأي عنصر من عناصر العرض المسرحي، لا يمكن أن يولد دلالة إلا من خلال علاقته بالعناصر الأخرى.** "[3] "**فبوخبزة** " وتأتأته في أداء منظوماته الصوتية، يشرك جسده لتحريك دلالات النص المسرحي، حتى تصبح مرئية ومسموعة، فتندمج في علاقة جدلية، يتم من خلالها بث مجموعة من الدلالات المقصودة إلى المتلقي. وأهم ما يميز الأداء الصوتي للشخصيات في عرض"**الدالية**" أن شخصيات : "**بوخبزة ، بودبزة ، الزاهي ، الباهي ، الفاهم ، الهايم ، بلارج**" ، شحنت كلماتها وسلوكاتها بعواطف وانفعالات جعلتها حية طيلة العرض. وهذا ما يؤكده " **ستانسلافسكي**"(**Constantin Stanislavski**) (**1863 – 1938**) في معرض حديثه عن الصوت والجسد والانفعال قائلا :" **يجب على الكلمات ،**

---

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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

على خشبة المسرح ، أن تستثير في الممثل وفي شريكه، ومن خلالهما في المتفرج أيضا ، مختلف المشاعر والرغبات ، والطموحات وصور الخيال الداخلية ، والأحاسيس البصرية والسمعية ".[1] فيدعو الناقد في قوله هذا إلى ضرورة أن يتحكم الأداء الصوتي في الأداء الجسدي ، المشحون بالانفعال ،ذلك أنه يجب على تعبيرات الممثل الصوتية ،أن تبتعد عن التعبيرات الصوتية اليومية، لأنها تتحول إلى دلالة ورمز . فتعبيرات "**الواهم**" المعتمدة على تحريفات لنطق بعض الكلمات مثل : **السلطان** ← **الشيطان، الغاز** ← **الجاز ، الأقدام** ← **الأقزام** ... التي تنطوي على ما يمكن أن نسميه حوارا داخليا ثانيا . فالتوافقات الصوتية ، والاهتزازات المثيرة المتشابهة ، تحمل المتفرج إلى أن يعيش في عالم آخر ، خفي عن العالم الدرامي الذي يشاهده.

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

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

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

أولهمـــــــا: أفقي مكاني هو محور أجساد الممثلين .

وثانيهمـــــا: محور عمودي زماني هو أصوات الممثلين .

---

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وإذا كان الملفوظ الكلامي يصور الحالة الانفعالية والنفسية والعاطفية للشخصية ، ويؤكده الممثل بالإيماءة والحركة ، داخل الشغل والفعل المسرحي ، فإن الصمت كذلك يمثل حالة نفسية انفعالية معينة، فصمت **"الواهم"** خلال العرض المسرحي ، إن لم نقل في كله ، يحمل أكثر من دلالة ، وصمت الممثلين جميعهم ، أثناء التفكير في الحل له دلالة أخرى .كما قد يكون الصمت تعبيرا عن حالة من الارتباك والحيرة ، أو الدهشة جراء موقف درامي معين ، فيفغر الممثلون أفواههم ، وتجحظ أعينهم ، ويظهر ذلك عند تلقيهم لخبر وفاة السلطان ، وقد يؤشر الصمت على حالة من الحيرة والتيه ، وانتظار الحل والترقب ، كما هو الحال في اللحظة الدرامية التي ينتظر فيها الجميع دخول **"الضاوية"** لتفسير اللغز المحير الذي تركه السلطان الراحل . وهنا يلعب الصمت الكلامي دوره في تكثيف اللحظات الدرامية ، خاصة عندما يلجأ الممثلون إلى التعبير بالإيماءة اليدوية ، أو إيماءة الجسد لتصوير الاضطرابات النفسية . ولا يكون الصمت في العروض المسرحية اعتباطيا ، أو دون داع لذلك وإنما يجب أن يكون مرتبطا أشد الارتباط بلحظة درامية سابقة أو آنية أو لاحقة ، لذلك يجب أن يكون مدروسا بدقة حتى يساهم بفاعلية تامة في دعم الإنتاج الدلالي للعرض المسرحي

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ثامنا–سيميائية الأصوات غير المنطوقة

تتمازج في الفضاء المسرحي السماعي الأصوات المنطوقة بغير المنطوقة ، حسب حاجة الفعل المسرحي لكل منهما ، ففي حدث معين يحتاج الممثل إلى صوت منطوق يكيفه علاماتيا حسب المعنى الذي يريده ، وفي حدث آخر قد يحتاج إلى صوت غير منطوق ليؤدي به الدلالة التي يريدها، وقد تكون هذه الأصوات غير المنطوقة أصوات حيوانات ، أو زمزمة رياح ، أو خرير مياه أو موسيقى .... لتجسيد اللحظة الدرامية على خشبة المسرح .

وأكثر الأصوات غير المنطوقة شيوعا واستعمالا في عرض **"الدالية "** – كغيره من العروض المسرحية – الموسيقى ، فهي أقدم المؤثرات الصوتية في تاريخ المسرح ، استخدمها اليونان قديما وظهرت جلية في **"الجوقة"** (*) .

ثم تطورت حديثا إلى استعمال تقنيات جديدة لبث الأصوات ، بل تخصص فيها أناس عرفوا فيما بعد بتقنيي الصوت ، كل هذا إدراكا لقيمة الموسيقى من حيث التأثير على الإنسان وحالاته السيكولوجية ، ولذلك ظهرت أنماط مختلفة من الموسيقى، أو بالأحرى أنواع مختلفة من الأغاني ، فأوجد الإنسان أغاني الصيد ، وأغاني الحزن والحداد ، وأخرى للفزع والحرب . فتتصاعد بذلك انفعالات الإنسان بتفاعل الموسيقى مع حالاته ومزاجه.

كما أنه بالموسيقى نستطيع أن نحاكي صوت ظاهرة طبيعية ، حسب حاجة اللحظة الدرامية ، فإذا احتاج المخرج – مثلا – إلى وضع المتفرجين في جو من العاصفة فإنه يحتاج إلى موسيقى قوية ، **"تميل إلى أن تشتمل على دمدمات ، أو قعقعة منخفضة (تشبه صوت الرعد) ، أو أصوات انتحاب(تشبه صوت الريح المرتطم بالأشجار)"**. (1)

فتستثير هذه العاصفة مباشرة في المتفرج مشاعر الخوف والقلق ، وتجعله مشرئبا يتابع اللحظات الدرامية بنوع من القلق والترقب ، فتكون بذلك هذه الموسيقى قد

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أوصلت إلى المتفرجين بعض المعاني ، التي قد يعجز المنطوق اللفظي على أدائها، كما قد يفعل المخرج العكس بالعكس . فإذا احتاج إلى وضع المتفرجين في جو ربيعي هادئ قد عبر عنه باللفظ مسبقا ، فإنه يحتاج إلى موسيقى هادئة حالمة ، ممزوجة بزقزقة العصافير . " **وبالتالي، فلخلق الحالة النفسية المرادة أو المقصودة في لحظة درامية معينة ، فإنه يُلجا إلى الربط بين الصوت والموسيقى ، والانفعال الذي يستثيره هذا الصوت . فتنشأ حالة من الترميز الموسيقي للحظة الانفعالية المعتمدة على الفهم المشترك بين المؤلَف الموسيقي والجمهور**" . [1] كما قد تقوم ترابطات شرطية بين مقاطع موسيقية ، أو أغان ، وبين حالات نفسية ، أو أحداث عشناها مسبقا ، فبمجرد أن تبث في عرض معين ، يستدعي شعورنا استحضار تلك اللحظات ، ومزجها باللحظة الدرامية التي أتبعت بها ، فتكون أكثر تأثيرا وأكثر إحداثا للانفعال، سواء أكانت مفرحة أو محزنة . وقد ألفت المسارح سواء العربية أو الجزائرية أو الغربية بث نوع من المعزوفات الموسيقية، قبل بداية العروض ، إيذانا بالاستعداد للعرض ورفع الستار ، أو إيذانا بنهاية فصل وبداية فصل آخر. ولا يخفى على الدارس تأثير هذه المقاطع على المتفرجين ، خاصة عندما تتحول إلى عادات مألوفة في العروض المسرحية . " **وقد كانت افتتاحيات الأوبرات في القرن الثامن عشر تتم بمقطوعات مستقلة عن العروض ومنفصلة عنها، تعزفها الاوركسترا، فكانت بمثلة أداءات، لرفع الستار ، أو إشارات تقول للناس إنهم ينبغي عليهم أن يختاروا مقاعدهم، لأن العرض يوشك على البدء** ". [2] وهنا تجدر الإشارة إلى أن المخرج " **جمال مرير** " قد اختار وطبق نظرية : "**عدم التأكد والحيرة المتتالية** " [*] في عرض" **الدالية**" ، وتتجلى هذه النظرية أكثر في الافتتاحية أو الاستهلالية ، أو ما يسمى بأغنية الدخول .

---

(1) – المرجع السابق . ص 291 .

(2) – المرجع نفسه ص. 294.

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

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

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

وتدل الأصوات كذلك على بيئة الفعل المسرحي ، ما إن كانت مدينة أو ريفا وذلك بتوظيف ضجيج السيارات ، أو أصوات الحيوانات ، كما تحدد طبيعة المناخ إن كانت صحراوية أو ساحلية وذلك بتوظيف رغاء الإبل ، أو أصوات البواخر.وقد وظف هذه التقنية "**شكسبير**" في مسرحياته ، إذ كان يصنع في خيال متفرجيه ما

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

يسمى بـــ " **التابع الأيقوني** "[*] من أجل تحقيق التأثير الصوتي ، وخلق اللحظة الدرامية المناسبة . "**إذ تقوم إحدى الشخصيات الدرامية – المعقّب prologue مثلا – في بداية الفصل الثالث من "هنري الخامس " ، بسرد حدث يخص السفن العسكرية الإنجليزية ، بينما تبحر نحو فرنسا ، فيكشف المتن المسرود ، عن كثير من المثيرات التي تخلق صورا من الأيقون الصوتي في ذهن المتلقي ، يستكمل بها المتفرج طبيعة الشغل المسرحي فوق المنصة** "[1].

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

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

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

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

وانتظار قدوم "**الحداية** " ، لاختيار الحاكم الجديد ، يتحول هذا الصوت إلى دال استعاري على شدة توقهم إلى السلطة، ويتشكل ذلك أكثر عندما تشرئب أعناقهم إلى السماء، تنتظر اللحظة الحاسمة ، مصحوبة بموسيقى هادئة حالمة، تتوافق وحالات الخشوع التي تعم الجمع طمعا في تحقق الأمنية والفوز بكرسي الحكم .

ويمكن تلخيص دراستنا الصوتية للشخصيات في الجدول التالي[1] :

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

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

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

					معتدلة	– هابط	منتظم	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**" .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

الخـــاتمـــــة

وفي ختام بحثي هذا الذي خصصته لدراسة ظاهرة الإنتـــاج الـــدلالي في العـــرض المسرحي الجزائري ، وطبقت على "**الدالية**" نصا وعرضا، فإنني لا أدعي تقديم حقائق نهائية ،ولا يقينا مطلقا، ولا أراء ثابتة و إنما قدمت مجموعة من المواقـــف والآراء النـــسبية، الـــتي توصلت إليها ،ومن مجمل ما يمكن أن نستنتجه ما يلي :

- إن كل إضافة قدمتها في بحثي ،هي إضافة ستصير موضوعا قابلا للقراءة والتوليـــد لاحقا .
- إنه لا يوجد منهج بإمكانه الإلمام الشامل والنهائي بكل جوانب الـــنص المـــسرحي (نصا وعرضا) .
- إن العروض المسرحية الجزائرية تميل دوما إلى المزج بين مختلف الألـــوان المـــسرحية :العلبة الإيطالية ،المسرح الملحمي (البريختي)،ومسرح الحلقة الجزائري.
- إن النصوص الجزائرية المؤلفة ،وعروضها الممثلة تعكس وبصدق الواقع الجزائري من مختلف الجوانب .
- إن التعامل مع النص المسرحي ليس كغيره من النـــصوص الأدبيـــة الأخـــرى فلـــه خصوصيته .
- إن النصوص المسرحية الجزائرية عادة ما تمزج فيها العامية بالفصحى ،مما يجعل الممثل يخاطب كل فئات المجتمع ،وهو ما يصطلح عليه باللغة الثالثة .
- إن العروض المسرحية الجزائرية عادة ما تتميز بالطابع الشعبي من رقص وفلكلـــور وهو ما يعكس جزأرة المسرح، كالطابع الشاوي لمسرحية "**الدالية**".
- إن مسرحية "**الدالية**" مزجت بين الطابع الكوميدي والتراجيدي .
- إن المسرح الجزائري رغم ما اعترضه من صعوبات ومعيقات ،إلا أنه اســـتطاع أن يساير المجتمع ، ويثبت وجوده على الساحة الثقافية والاجتماعية .فـــالإرادة تـــصنع المستحيل ، خاصة إذا لقحت بتجارب الناس ،وهذا ما يتـــرجم فـــوز "**الداليـــة**" بأوسكارات عربية متعددة .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

- إن "**الدالية** " مزج صريح بين المسرح الشعري والنثري ، و أن الفعل المسرحي فيها تتشابك فيه الجوانب السياسية ،الاجتماعية ،الدينية والثقافية.

وخير ما نختم به أن ظواهرنا تكشف وتقول الكثير عنا ،فالمعـــاني تتجـــسد في حركاتنا وإيماءاتنا ، ولكن مهما أوّلنا أو اكتشفنا ، أو استقرأنا المعاني فإن النفس البشرية تبقى كالبئر العميقة ،كلما أدلوت بدلوك كان الورد أكثر و أوفـــر ،وتبقـــى وســـيلتنا الوحيدة أن نستدل بالظاهر على ما تخفي الأعماق .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

ملـــــــــــخـــــــــص :

كان ومازال الأدب المسرحي نصا وعرضا أعلى صور التعبير الأدبي ، لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع ، إلى أبهى وأرقى أيام و عصور الإنسانية ، يلخص كل القيم التعبيريـــة ، وكل الفنون الأدبية وغير الأدبية ، مثل إحدى التلازمات الهامة بين الإنسان والطبيعة مـــن جهة ، وبين الإنسان والفكر والفلسفة من جهة أخرى . فكان بحق مصبا لكـــل الروافـــد الفكرية ، الدينية ، الاجتماعية ، السياسية ، الاقتصادية والثقافية .

وعلى غرار كل المسارح العالمية فقد لازم المسرحُ الجزائريُّ الإنـــسان الجزائـــريَّ ، وحوى همومه ، ولامس جراحاته ، واستأنس به على مر العصور والأجيال ، فاصطبغ بصبغة المرحلة التي وجد فيها .' مسرح إصلاحي قبل الثورة ، ثم ثوري سياسي أثناءها ، فـــسياسي إيديولوجي بعد الاستقلال ، ليحول مسرح تحديات في التسعينيات ومطلع القرن الحالي .

وأمام هذا الزخم الهائل من التيارات الفنية الدرامية ، ظل المسرح الجزائري يتأرجح بينها ، فنراه تارة يتقولب في قالب المسرح الأوروبي ومرة يرتدي حلة مشرقية ، وأخـــرى يكتسي طابعا شعبيا، فينهل من منهل الحلقة والقوالة ، لتنبعث فيه روح الجزأرة ، فجـــاءت مضامينه مرتبطة بالواقع المعيش .

وعلى غرار الدراسات النقدية الدرامية السابقة لدراستنا ، يجد الـــدارس للـــدراما الجزائرية جملة من المشكلات ، كغياب نصوص العروض المسرحية ، أو وجـــود نـــصوص وغياب عروضها ، وطغيان الارتجالية التي سببها الاهتمام بالعرض قبل النص . كمـــا فعـــل تشديد الرقابة على المسارح فعلته فوجهها والسياسة العامة للنظام أو الدولـــة ، إضـــافة إلى إهمال المسارح وتوجيهها إلى نشاطات غير مسرحية ، وأكبر المعيقات أن المسرح ليس مـــن ضمن الاهتمامات الثقافية إن على مستوى العامة أو الطبقة المثقفة الجزائرية .

فميزت هذه العوامل والأسباب المسرح الجزائري في كل مراحله ، مما جعله يـــسير متذبذبا ، شأنه شأن الظواهر الثقافية الأخرى . وعلى الرغم من ذلك فإنه استطاع أن يرسم لنفسه معالم فنية وجمالية ، استغلت في كثير من الأحيان والمناسبات لتقديم عروض مسرحية على مستوى عال من التأليف والإخراج والإبداع منها على سبيل المثال : " **الفلقة** "، " **العيطة** "، " **ثلوج الصيف** "، " **معزة ليتيم** " و" **الدالية** ".

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

هذه المسرحية الأخيرة التي هي موضوع دراستي ، أكشف من خلالها عن ظاهرة إنتاج الدلالة في العروض المسرحية الجزائرية ، بوصفها الهدف الأول للإبداع الفني سواء أكان ذلك على مستوى التأليف النصي الدرامي ، أم على مستوى العرض المسرحي .فدراستي تحلل العلاقة الجدلية بين النص والعرض والمتلقي . ففكرة إنتاج المعنى في الفكر النقدي المعاصر تعد نقطة التقاء أغلب الاتجاهات النقدية ، إن لم نقل محورها الأساس، وبخاصة بعدما شكلت السيميائيات محطة التقاء جملة من المناهج النقدية والتصورات الفلسفية حول الإبداع الأدبي.

إن المنهج الذي سأتبعه في هذه الدراسة هو المنهج السيميائي ، أي التصور الذي يرى بأن كل معنى هو بنية دالة ، وعلى هذا الأساس يدعونا هذا المنهج إلى دراسة النص المسرحي من وجهتين: وجهة النص ووجهة العرض، وكيفية إنتاج الدلالة فيهما . ومادمت قد اخترت هذا المنهج فلامناص بين الفينة والأخرى أن أنتقل إلى جوانب التلقي والتأويل ، أو بالأحرى كيف يتلقى القارئ هذا الإنتاج الدلالي .

وقد ارتأيت أن أجري بحثي وفق الخطة التالية :

مقدمة : عرجت فيها على أهم دوافع البحث وصعوباته ومنهجه

مدخل عام : وهو بمثابة مسح عام للمنهج السيميائي بمختلف مدارسه واتجاهاته ، لتحقيق حدود النص المسرحي ، بوصفه موضوعا سيميائيا وقد حددت فيه الوسائل الإجرائية اللازمة وفق الخطوات التالية :

- مفهوم العلامة ، طبيعتها وأنواعها
- السيمياء بين الطريقة والمنهج

كما عرجت على أهم الأسس السوسيوثقافية لنشأة الأدب المسرحي العالمي عموما والجزائري خصوصا وذلك بتناول :

- أدب المسرح المفهوم و النشأة
- البيئة السوسيوتاريخية لنشأة الأدب المسرحي وتطوره
- المسرح الجزائري نشأته ومساره التاريخي

الفصل الأول:

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

خصصته لدراسة النص الدرامي "**الدالية**" وفضلت أن أفتتحه بتلخيص لأهم أحداثها يكون بمثابة تمهيد للدخول إلى دراسة النص الدرامي والتي كانت على النحو التالي :

أولا – سيمياء الفضاء الاجتماعي والثقافي : انطلاقا من أن المسرح ممارسة ثقافية واجتماعية .

ثانيا – سيمياء الفضاء المكاني : وذلك بدراسة الأماكن المفتوحة والمغلقة في نص "**الدالية**"

ثالثا – سيمياء النص المرافق : أو مايصطلح عليه بالنص الموازي بوصفه الحلقة الرابطة بين التأليف والعرض .

رابعا – سيمياء الحوار الدرامي : وقد تناولته من ثلاثة جوانب :

1 – الأنساق التركيبية : التحقيق ، المونولوج والسرد .

2 – الأنساق الجمالية : – اللغة عامية ، فصيحة أو أجنبية.

– اللغة شاعرية أو عملية .

– اللغة تجسيمية أو تجريبية.

– لغة تصنع شخصية أو شخصية تصنع لغة .

3 – الأنساق الدرامية : – الثبات أو الانهزام

– الوفود أو الإقامة

– الماضي أو الحاضر

خامسا – التأويل المتسق والسياق الداخلي لنص "الدالية " :

1 – بنية التكرار : – بينية التكرار الأولى

– بنية التكرار الثانية

– بنية التكرار الثالثة

2– بنية التضافر .

سادسا – حركة القوى الفاعلة وخطابها الأيديولوجي في نص "الدالية " : وتناولت فيه النماذج الفاعلية لكل قوة موجّهة للفعل المسرحي : "**بودبزة**" ، "**بوخبزة** "، "**الباهي**" ، "**الزاهي**" ، "**بلارج** "،" **الهايم**" ، "**الهايل**" .

سابعا– الشخصية الدرامية والبنية الثلاثية للدور المسرحي :

– الشخصية الأولى .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

- الشخصية الثانية .

- الشخصية الثالثة .

ثامنا – البنية الدرامية ونسق المحتوى : وتناولت فيه أهم المحتويات والمضامين السياسية الثقافية الدينية والاقتصادية والإعلامية التي تضمنتها "**الدالية** "

الفصل الثاني :

وآثرت أن أخصصه لدراسة العرض ، وفضلت أن أمهد له بتحديد مفهوم السينوغرافيا المسرحية وعلاقتها الوطيدة بالسيمياء ، فتناولت فيه العناصر التالية مدعمة بالصور لتأكيد ما ذهبت إليه :

أولا – استهلالية" الدالية": أو الافتتاحية أو ما يسمى بالعرض التمهيدي

ثانيا – سيمياء الماكياج : وتناولت فيه كيف يستطيع المخرج إحداث المقاربات بين الشخصية الممثِّلة والممَّثلة

ثالثا – سيميائية اللّباس والإكسسوارات : وعرجت فيه عن العلاقة التلازمية بين الشخصية واللباس

رابعا – سيميائية الحركة : أو ما يسمى بأنساق التعبير الجسدي

خامسا – سيميائية الإضاءة : وأهم الألوان التي اعتمدت في العرض تبعا للحظة الدرامية

سادسا – سيميائية الديكور : أكشف من خلاله ما يوحي به الوجه العام للعرض

سابعا – سيميائية الأصوات المنطوقة : بوصفها جزءا من الفضاء السماعي

ثامنا – سيميائية الأصوات غير المنطوقة : وهي المؤثرات السمعية التي تزيد من جمالية الفضاء السماعي .

خاتمة : وهي خلاصة لما جاء في البحث وأهم الاستنتاجات المتوصل إليها .

ثم لخصت بحثي وحصرت أهم المصادر والمراجع المعتمدة .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

Résume

La littérature dramatique est l'une des formes expressives Qui existait depuis longtemps, elle lui a aidé à s'exprimer en parlant de ses besoins, de ses rêves et de ses aspirations.Cette façon d'expression lui est venue de la nature qui fut utilisée comme une source d'inspiration. Cette littérature fut multidimensionnelle : elle traita les problèmes sociaux, politiques, économiques et religieux.

Le Drama algérien, a l'instar des drames du monde, a été employé comme un moyen d'expression au service de l'homme algérien.

En Algérie , il est passé par plusieurs étapes : dans les années 1920 il fut un drama de reforme, entre 1930-1940 il fut religieux, entre 1945-1962 il fut politio-révolutionnaire. Mais, après l'indépendance, il devint idéologique en fonction de la politique exercée par l'état algérien.

Le drama algérien contient des traces d'origines romaines Européennes, orientales et populaires .Il fut un mélange.

Cependant, le chercheur algérien ou le critique trouve des difficultés pour mener un travail dans ce sens :
1-l'absence des textes en présence des expositions et vis versa
2-l'improvision.
3- la censure de l'état.
4- la mauvaise exploitation des théâtres qui ont été orientés vers des activités non théâtrales.
et la mauvaise représentation sont les principaux handicaps qui empêchent le théâtre algérien de se développer.

Malgré ces circonstances gênantes, le théâtre algérien a pu émergé en défiant tous les problèmes. En effet, ils ont produit des pièces théâtrales de haute qualité qui respectent les normes mondiales : édition, réalisation, création.
ex :
Felka ,Aita,Neiges d'étè, Chaivre d'orphelin, Dalia.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

La pièce théâtrale qui m'intéresse dans ce travail est "Dalia" . Je voudrais la prendre, comme matière d'analyse pour montrer les différentes façons d'expressions.

Dans cette étude, je vais me baser sur trois pôles : le texte, l'expositions et le public. Dans cette analyse, je vais m'inspirer de la méthode sémiotique. Une partie sera réservée au texte et l'autre a la scène. Pour le faire, j'aurai besoin de faire appel à la polysémie.

Le plan du travail que je vais suivre est le suivant :
-**Introduction** : définir le thème, expliquer les motivations et la méthode à suivre.

-Aperçu générale:
-Définition de la méthode sémiotique.
- Définition du signe, ses natures et ses genres.
- La sémiotique : méthode et pratique.
- La littérature dramatique : sens et origines.
- L'environnement socio-historique de la littérature dramatique.
- Le drama algérien, ses origines et son itinéraire historique.

CHAPITRE 1:
Dans ce chapitre je ferai l'étude du texte "Dalia". Je l'introduirai par un petit résume au texte puis je traiterai les points ci-dessous :
1- La sémiologie a caractère social et culturel.
2- La sémiologie des lieux.
3- La sémiologie du texte assistant.
4- La sémiologie du dialogue dramatique.
5- La polysémie du texte "Dalia".
6- Mouvement des forces actives en fonction de leur idiologies.
7- Le personnage dramatique et ses triples rôles.
8- La structure du texte et le contexte.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

CHAPITRE 2:

Dans ce deuxième chapitre, j'étudierai l'exposition (la mise en scène) de "Dalia" je partirai de la relation entre la sémiologie et scénographie :

1- Exposition introductive.
2- La sémiologie du maquillage.
3- La sémiologie de l'habit et les accessoires.
4- La sémiologie du mouvement.
5- La sémiologie de l'éclairage.
6- La sémiologie du décor.
7- La sémiologie du son naturel.
8- La sémiologie du son artificiel.

CONCLUSION:

Il s'agit d'une synthèse qui résume les résultats obtenus.

BIBLIOGRAPHIE

Résumé Français –Arabe.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

قائمة المصادر والمراجع :

1) القرآن الكريم

2) – ابن خلدون عبد الرحمان . العمران البشري . المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ، لبنان 1938.

3) – ابن سينا . العبارة . تحقيق محمود الخضري ، القاهرة ، 1970 .

4) – أبو القاسم سعد الله . دراسات في الأدب الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب . ط2 ، الجزائر . د ت .

5) – أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري . تهذيب اللغة . تحقيق رياض زكي قاسم ، دار المعرفة ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 2001 .

6) – أحمد اليوسف . السيميائيات الواصفة . منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ، المركز الثقافي العربي ، الجزائر ، 2005 .

7) – أحمد بيوض . المسرح الجزائري نشأته و تطوره . منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، 1998 .

8) – أحمد توفيق المدني . كتاب الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط2 ، الجزائر 1984 .

9) – إدريس بلمليح . نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث . منشورات زاوية للفن والثقافة ، ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2005

10) – أرسطو طاليس . فن الشعر . تحقيق وترجمة شكري محمد عياد ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، مصر ، 1967 .

11) – أرنست فيشر . ضرورة الفن . ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، 1998 .

12) – أكرم اليوسف . الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية) ، دار مشرق مغرب ، دمشق ، سوريا، 1994 .

13) – ألارديس نيكول . علم المسرحية . ترجمة دريني خشبة ، دار سعاد الصباح الكويت . د ت .

14) – الآمدي . الإحكام في أصول الأحكام . مؤسسة الحلبي وشركائه ، القاهرة ، 1967 .

15) – البدراوي زهران . مبحث في قضية الرمزية الصوتية . دار المعارف ، ط4 ، القاهرة ، مصر ، 1999 .

16) – الجرجاني علي بن محمد . كتاب التعريفات . تحقيق ابراهيم الأبياري ، دار الكتاب العربي . ط1، بيروت ، لبنان ، 2005 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

17) – العربي الذهبي . شعريات المتخيل (اقتراب ظاهراتي). شركة النشر والتوزيع للمـــدارس ، ط2، الدار البيضاء ، المغرب . 2000.

18) – الغزالي أبو حامد ، معيار العلم ، تحقيق سليمان دنيا ، دار المعارف ، ط 2 القاهرة . مصر . دت .

19) – إلين أستون وجوج سافونا . المسرح والعلامات . ترجمة سباعي السيد مهرجـــان القـــاهرة الدولي الثامن للمسرح التجريبي ، منشورات دار الثقافة ، مصر 1988 .

20) – أمير إبراهيم القرشي . . النماذج والمدخل الدرامي . دار عالم الكتب ، ط1 القاهرة . مصر ، 2001.

21) – آن أوبرسفيلد . مدرسة المتفرج . قراءة المسرح -2- ترجمة حمادة ابـــراهيم وآخـــرون . وزارة الثقافة ، القاهرة ، مصر ، 1992 .

22) – آن أوبرسفيلد . مدرسة المتفرج قراءة المسرح . ترجمة من التلمساني ، وزارة الثقافة ، مـــصر 1996 .

23) – أنيسة بركات . أدب النضال في الجزائر . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 .

24) – باتريس بافيس . لغات خشبة المسرح . ترجمة سباعي السيد ، إصدار ات مهرجان القاهرة ، مصر ، 1992 .

25) – بيرس تشارلز ساندرس . تصنيف العلامات . ترجمة فريال جبوري غزول ، شـــركة إليـــاس العصرية، القاهرة ، 1986 .

26) – بيير جيرو. علم الإشارة . ترجمة منذر عياشي ، دار طلاس للدراسات والترجمـــة والنـــشر ، الطبعة الأولى . دمشق ، سوريا ، 1988 .

27) – تشلدون شيني . تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة . ترجمة دريني خشبة ، المؤسسة المـــصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، د ت .

28) – جان دوفينيو . فضاءات العرض المسرحي .ترجمة الدكتور حمادة ابراهيم ، وزارة الثقافـــة ، القاهرة، 1988 .

29) – جلين ولسون . سيكولوجية فنون الأداء . ترجمة الدكتور شاكر عبد الحليم ، المجلس الـــوطني للثقثافة والفنون والآداب، الكويت، 2000 .

30) – جوليان هلتون . نظرية العرض المسرحي . ترجمة فهاد صليحة ، دار النشر والتوزيع ، ط1 ، مصر، 2000 .

31) – جون لينارد وماري لوكهارتس . المرجع في فن الدراما . ترجمة رفعت يونس ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ، 2006 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

32) - جيمس ميردوند . الفضاء المسرحي . ترجمة محمد سيد ، أكاديمية الفنون الدرامية ، ط2 ، القاهرة، 1996 .

33) - حازم شحاته. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1، القاهرة ، 1997 .

34) - حسن بحراوي . بنية الشكل الروائي . المركز الثقافي العربي . ط1 ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1999.

35) - حميد الحمداني . فعل القراءة وتوليد الدلالة . المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء المغرب، 2003 .

36) - دي سوسير فيرديناند . دروس في الألسنية العامة . ترجمة عبد الرحمان أيوب ، شركة دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1986 .

37) - رضا غالب . الممثل والدور المسرحي . أكاديمية الفنون ، ط1 ، القاهرة ، 2006 .

38) - زكي العشماوي . في النقد المسرحي والأدب المقارن . دار الشروق للطباعة والنشر ، القاهرة ، د ت .

39) - سامي صلاح . الممثل والحرباء (دراسات ودروس في التمثيل) ، أكاديمية الفنون ، دار الحريري للطباعة ، القاهرة ، مصر ، 2005 .

40) - سعاد محمد خضر . الأدب الجزائري المعاصر . منشورات المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان ، 1967 .

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

42) - سيزا القاسم . بناء الرواية . دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ.الهيئة المصرية للكتاب.ط1. 1981

43) - صالح لمباركية . المسرح في الجزائر النشأة والرواد ،دار الهدى ،عين مليلة، الجزائر ،2005.

44) - طاهر عبد مسلم . عبقرية الصورة والمكان (التعبير ، التأويل والنقد) ، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1، عمان ، الأردن . 2002 .

45) - عادل فاخوري . علم الدلالة عند العرب . دار الطليعة ، ط1 ، بيروت ، لبنان ، 1985 .

46) - عادل مصطفى . فهم الفهم (مدخل إلى الهيرمينيوطيقا) . دار النهضة العربية ط1 ، لبنان ، 2003 .

47) - عبد القادر جغلول . الاستعمار والصراعات الثقافية . ترجمة سليمان قسطون دار الحداثة ، بيروت ، لبنان ، 1984 .

48) - عبد الكريم جدري . الفن المسرحي . دار الفنك للنشر ، ط1 ، الجزائر ،1993 .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

49) – عبد الكريم جدري . نماذج من المسرح الأوروبي الحديث . دار هومة ، ط1 ، الجزائر ، 2002.

50) – عبد الملك مرتاض . تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق " ديوان المطبوعات الجامعية ، ط1 ، الجزائر ، 1995 .

51) – عبد الوهاب شكري . النص المسرحي . دار فلور للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2001 .

52) – عدد من المؤلفين . سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائية) . ترجمة أدمير كورية ، وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1997 .

53) – عز الدين جلاوجي . الفن المسرحي في الأدب الجزائري . دار هومة ، ط1 ، الجزائر 2000 .

54) – عز الدين ميهوبي . "**الدالية**" . إنتاج مسرح باتنة الجهوي ، الجزائر ، 1998 .

55) – عمر الدسوقي . المسرحية نشأتها ، تاريخها وأصولها . دار الفكر العربي ، القاهرة ، د ت

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

57) – عيسى خليل محسن الحسيني . المسرح . دار جرير للنشر والتوزيع ، ط1 ، عمان ، الأردن ، 2006 .

58) – غاستون باشلار . جماليات المكان . ترجمة غالب هالسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط5، 2000.

59) – فابريزيو كروتشياني . فضاء المسرح . ترجمة أماني فوزي حبشي ، وزارة الثقافة إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، 1988.

60) – فاطمة الزهراء الوهيبي . المكان، الجسد والقصيدة . المركز الثقافي العربي ،ط1 ، الدار البيضاء، المغرب ، 2005 .

61) – فرحان بلبل أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي . مكتبة مدبولي ، ط1، القاهرة ، 1996 .

62) – فردب ميليت وجيرا لدايدس بنتلي . فن المسرحية . ترجمة صدقي حطاب ، دارالثقافة ، بيروت، لبنان ، 1986 .

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

64) – فولفغانغ آيزر . فعل القراءة . ترجمة حميد الحمداني والجيلالي الكدية منشورات ، مكتبة المناهل، فاس ، المغرب ، 1995 .

65) – قسطنطين ستانسلافسكي . إعداد الممثل ج1. ترجمة محمد زكي العشماوي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت لبنان ، د ت .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

66) – قسنطين ستانسلافسكي . إعداد الممثل ج2 . (في التجسيد الابداعي) . ترجمة شريف شاكر، مطبوعات المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 1985 .

67) – كير إيلام . سيمياء المسرح والدراما . ترجمة وتعليق رئيف كرم ، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت لبنان ، 1992 .

68) – مارتن أسلن . تشريح الدراما . ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، مكتبة النهضة، بيروت لبنان .

69) – مارفن كارليسون . فن الأداء . ترجمة منى سلام ، أكاديمية الفنون ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة ، 1999 .

70) – ماهر مهدي هلال . جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي و النقدي عند العرب . دار الحرية، ط1 ، بغداد ، العراق ، 1980 .

71) – محمد الطمار . الروابط الثقافية بين الجزائر والخارج . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر . 1983 .

72) – محمد جبريل . مصر المكان . المجلس الأعلى للثقافة ، ط1 ، القاهرة ، 2000 .

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

74) – محمد زغلول سلام . المسرح والمجتمع في مئة عام. مركز الاسكندرية للكتاب ط1،مصر ، دت.

75) – محمد مندور . الأدب وفنونه .دار نهضة مصر للطباعةوالنشر ،الفجالة ،القاهرة .دت.

76) – محمد مندور . الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما . دار النهضة للطباعة والنشر ، ط1 ، الفجالة القاهرة ، مصر ، د ت

77) – محمد مندور . المسرح العالمي . دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، ط1 ، الفجالة القاهرة ، د ت

78) – محمد مندور . نماذج بشرية . طبعة دار القلم، ط1 ، بيروت لبنان ، 1985 .

79) – مخلوف بوكروح . المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام وأعباء . منشورات التبيين الحاحظية ، الجزائر ، 1995 .

80) – مخلوف بوكروح . ملامح عن المسرح الجزائري . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر . 1982

81) – مدحت الكاشف . اللّغة الجسدية للمثل . أكاديمية الفنون مطابع الأهرام التجارية ، قليوب ، مصر . د ت .

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

82) – نبيل راغب . فن العرض المسرحي . الشركة المصرية العالمية للنشر ، ط1 ، القاهرة ،2006.

المعاجم والقواميس

83 – إبراهيم حمادة . معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . دار الشعب ، القاهرة ، 1970 .

84 – ابن فارس . معجم مقاييس اللغة ج2. دار الفكر بيروت ، لبنان ، 1970 .

85 – ابن منظور . لسان العرب . دار صابر بيروت ، لبنان ، د ت .

86 – ماري إلياس وحنان قصاب . المعجم المسرحي . مكتبة لبنان ناشرون ، ط1، بيروت، لبنان ، 1997 .

المجـــــلات

87 – مجلة " التبيين " الجاحظية . العدد 9، الجزائر .

88 – مجلة " الثقافة ". عدد 87 ، ماي جوان، 1985 .

89 – مجلة " الجيش ". عدد 195 ، جوان، 1980 .

90 – مجلة " الحياة المسرحية ". العدد 29 ، وزارة الثقافة، دمشق 1987 .

91 – مجلة " السينوغرافيا ". منشورات وزارة الثقافة، عدد خاص، القاهرة ، 1993 .

92 – مجلة " العرب والفكر العالمي ". مركز الإنماء القومي، العدد 2 ، بيروت، لبنان، 1980 .

93 – مجلة العرب والفكر العالمي . مركز الإنماء القومي . العدد 24، بيروت،لبنان، 1988.

94 –مجلة اللسان العربي العدد 23.الدورة المالية 1982 /1983 الكويت .

95 – مجلة " المسرح " . عدد ماي ، القاهرة ، 1967 .

96 – مجلة " حقائق مدينة الجزائر ". عدد 39 ، جانفي،الجزائر ، 1986 .

97 – مجلة " عالم الفكر ". المجلد 10 ،العدد 4 ، وزارة الإعلام، الكويت، 1980

98 – مجلة " عالم الفكر ". المجلد 18 ،العدد 4 ، وزارة الإعلام، الكويت، 1988 .

99 –مجلة "عالم الفكر" .المجلد 25 ،العدد 3 ،وزارة الإعلام ،الكويت ،مارس 1997.

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

100– مجلة " عالم المعرفة ". المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد يونيو، الكويت 2000.

الصحف .

101 – صحيفة " أضواء الأسبوعية ". عدد 15 جوان،الجزائر، 1985 .

102 – صحيفة " الشعب اليومية " . عدد يوم 22 جويلية، الجزائر ، 1985 .

103 – صحيفة " المجاهد اليومية ". عدد يوم 06 جانفي، الجزائر ، 1988 .

المذكرات

102 – مذكرات باشطارزي . المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزء 1 ، الجزائر، 1969 .

الرسائل

104 – فاطمة الزهراء حليمي . البحر في الرواية العربية حنامينا نموذجا . رسالة ماجستير 2000/1999 . جامعة قسنطينة

المراجع الأجنبية

J.A Greimas,J.Courtés Sémiotique ,Hachette.Paris 1979 -105

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

فـهـرس الـمـوضـوعـات

مقدمة.....	1
مدخل.....	6
أولا- مفهوم العلامة طبيعتها وأنواعها.....	7
ثانيا- أنواع العلامة.....	9
ثالثا-السيمياء بين الطريقة والمنهج.....	13
رابعا- أدب المسرح المفهوم والنشأة.....	21
خامسا-البيئة السوسيو تاريخية لنشأة الأدب المسرحي وتطوره.....	26
سادسا-المسرح الجزائري نشأته ومساره التاريخي:.....	35
- المرحلة الأولى.....	40
- المرحلة الثانية.....	41
- المرحلة الثالثة.....	43
- المرحلة الرابعة.....	43
- المرحلة الخامسة.....	44
- المرحلة السادسة.....	46
- المرحلة السابعة.....	47
- المرحلة الثامنة.....	48
الفصل الأول:.....	50
تمهيد.....	51
أولا-سيمياء الفضاء الاجتماعي والثقافي.....	53
ثانيا-سيمياء الفضاء المكاني:.....	59
I. الأماكن المفتوحة	64
II. الأماكن المغلقة.....	66
ثالثا- سيمياء النص المرافق.....	69
رابعا-سيمياء الحوار الدرامي:.....	72
I. الأنساق التركيبية:.....	72

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

1 –التحقيق	72
2- المونولوج.....	75
3-السرد(الحكي).....	76
II. الأنساق الجمالية (الفنية):.....	78
1 - اللغة عامية فصيحة أم أجنبية.....	79
2- اللغة شاعرية أم عملية.....	81
3-اللغة تجسيمية أو تجريدية.....	87
4-لغة تصنع الشخصية.....	88
III.الأنساق الدارمية:.....	91
1-الثبات أو الانهزام.....	91
2- الوفود أو الإقامة.....	93
3- الماضي أو الحاضر.....	94
خامسا – التأويل المتسق والسياق الداخلي لنص" الدالية":.....	96
I. بنية التكرار :.....	97
1-بنية التكرار الأولى.....	97
2-بنية التكرار الثانية.....	98
3-بنية التكرار الثالثة.....	99
II. بنية التضافر	100
سادسا –حركة القوى الفاعلة وخطابها الإيديولوجي.....	103
سابعا –الشخصية الدرامية والبنية الثلاثية لدور المسرحي:.....	113
الشخصية الأولى.....	113
الشخصية الثانية.....	114
الشخصية الثالثة.....	115
ثامنا –البنية الدرامية ونسق المحتوى.....	119
الفصل الثاني:.....	125
تمهيد:.....	126

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com

أ- علامات أيقونية.....	127
ب- علامات أمارية.....	127
ج- علامات رمزية.....	128
أولا –استهلالية "الدالية".....	131
ثانيا –سيميائية المكياج.....	137
ثالثا-سيميائية اللباس والاكسيسوارات.....	139
رابعا-سيميائية الحركة(أنساق التعبير الجسدي).....	155
خامسا-سيميائية الإضاءة.....	171
سادسا –سيميائية الديكور.....	177
سابعا-سيميائية الأصوات المنطوقة.....	183
ثامنا-سيميائية الأصوات غير المنطوقة.....	189
خاتمة.....	195
ملخص البحث بالعربية.....	197
ملخص البحث بالفرنسية..... **0**	201
قائمة المصادر والمراجع.....	204

This PDF was created using the Sonic PDF Creator.
To remove this watermark, please license this product at www.investintech.com