وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة - المسيلة -

كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها
تخصص: أدب عربي

الرقم التسلسلي:.....
رقم التسجيل:**M.LCT/08/11**
فرع: النقد المسرحي في الجزائر

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير

العنوان:

مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة

- مسرحية الأجواد أنموذجا-

إعداد الطالب:

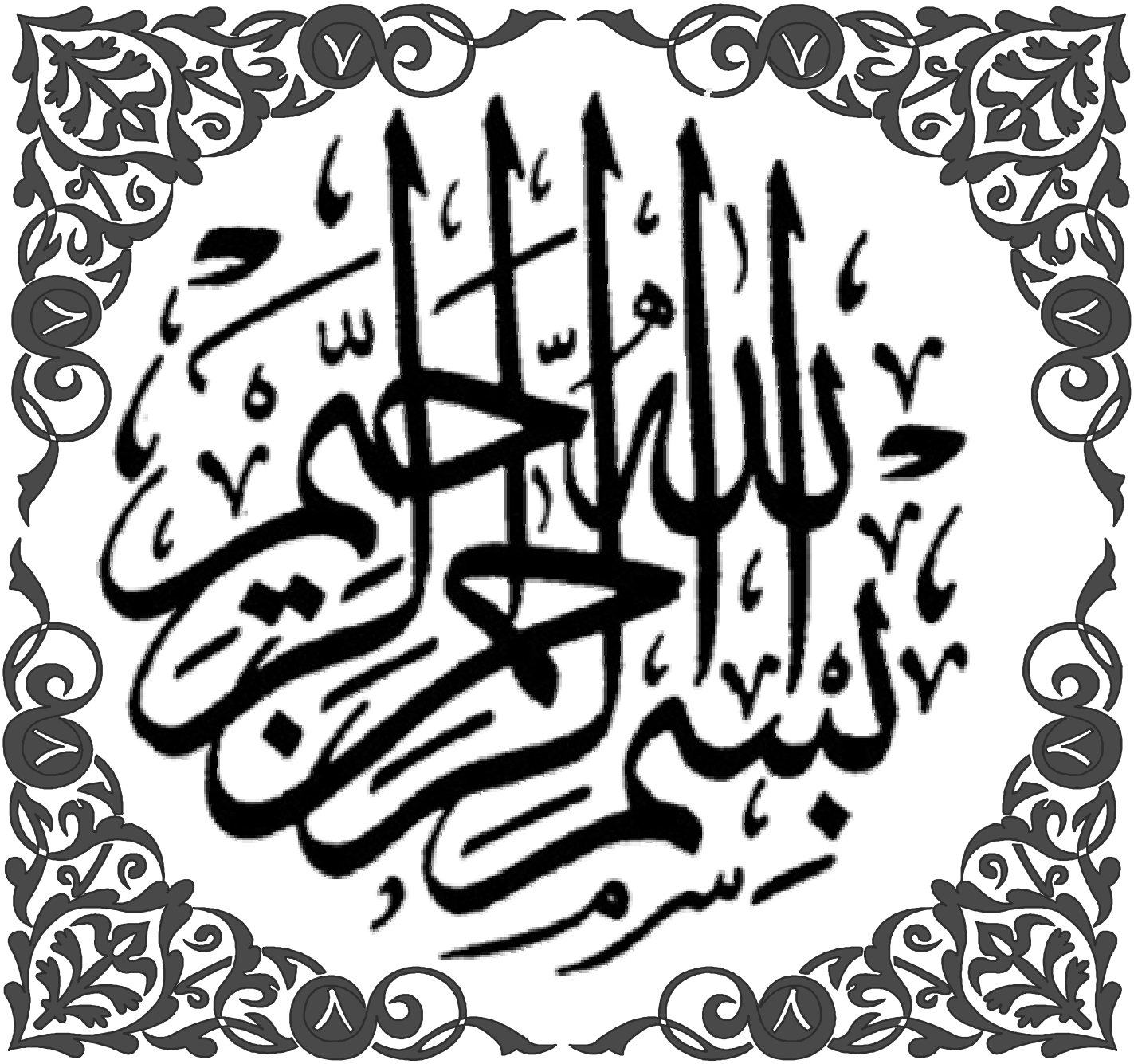
– بليصق عبد النور.

تاريخ المناقشة: 29- 04- 2014

أمام لجنة المناقشة:

– أ.د.بوطابع العمري	أستاذ التعليم العالي.	جامعة المسيلة	رئيسا.
– د. عقاب بلخيـــر	أستاذ محاضـــر(أ).	جامعة المسيلة	مشرفا.
– د. بوعلام مباركي	أستاذ محاضـــر(أ).	جامعة سعيدة	ممتحنا.
– د. نور عبد الرشيد	أستاذ محاضر(ب).	جامعة المسيلة	ممتحنا.

السنة الجامعية: **2013- 2014.**


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال الله تعالى : ﴿الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي لَهُ مَا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ وَلَهُ الْحَمْدُ فِي الآخِرَةِ وَهُوَ الْحَكِيمُ الْخَبِيرُ﴾ [سورة سبأ: الآية 01]

في البداية نتوجه بالحمد والشكر إلى المولى عزّ وجل الذي منحنا القدرة والإرادة لإنجاز هذا البحث

كما أتقدم بفائق الشكر والتقدير، إلى أستاذي الفاضل "د . عقاب بلخير" والذي تفضل بالإشراف على هذه المذكرة، وشملني براعياته وتوجيهاته القيمة فربط أشتات أفكاري، ونبهني إلى ميزة الدراسات السيميائية للنصوص الدرامية .

وأتقدم بموفور الشكر والتقدير، إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين تكرموا مشكورين بقراءة هذه المذكرة، ومناقشتها وتنقيحها من العلل والأخطاء .

ولا يفوتني شكر الأستاذة "رجاء علولة" زوجة الراحل "عبد القادر علولة" والتي لم تبخل علينا ببعض المراجع، والتحدث عن تجربة وحياة زوجها الفنيّة .

والشكر موصول إلى طاقم مكتبة البيان الذين ساعدوني في طباعة هذا البحث

-أخيرا- إلى كل من ساعدني على إنجاز هذه المذكرة والوصول بها إلى صورتها النهائيّة

بليق صديق عبد النور

فهرس الموضوعات

مقدمة

الفصل التمهيدي:
مسرح الحلقة والفرجة الشعبية عند عبد القادر علولة

تمهيد: **06**

أولا: الفرجة الشعبية / فن الأداء: **07**

1- تعريف الفرجة: **07**

2- الفرجة منذ القديم: **08**

ثانيا: مفهوم الحلقة والقوال وشكل المسرح الحلقوي **13**

1. الحلقة: **13**

2. القوال: **14**

3. شكل المسرح الحلقوي عند علولة: **18**

ثالثا: البعد التمثيلي في حلقات المداحين: **20**

1. أداء الحلقة: **21**

2. الأداء التمثيلي: **22**

3. احتراف الأداء التمثيلي: **23**

رابعا: اللغة في مسرح علولة: **24**

1. اللغة المسرحية: **24**

2. خصائص اللغة المسرحية عند عبد القادر علولة: **26**

الفصل الأول
الفرجة باعتبارها فضاء علاميا ذو منزع دراما تورجي

– تمهيد: **31**

أولا: السيمياء والمسرح: **33**

1– السيمياء في نشأتها الحديثة: **33**

2– المسرح والعلامات: **37**

ثانيا: المكان والفضاء في المسرح (المهاد اللغوي والاصطلاحي): **47**

1– المكان: **48**

2– الفضاء: **48**

ثالثا: قراءة سيميائية لنص مسرحية الأجواد: **54**
1- سيميائية العنوان: **54**
2- سيميائية الشخصيات: **57**

الفصل الثاني
الأنساق السمعية والبصرية المرتبطة بعرض مسرحية (الأجواد)

تمهيد: **64**
ملخص المسرحية: **66**
أولا: الأنساق السمعية والبصرية في العرض: **69**
1- الديكور: **69**
2- الديكور ودلالته في مسرحية الأجواد: **70**
3- الأكسوسوار: **78**
4- الأكسوسوار ودلالته في المسرحية: **79**
5- الملابس (الأزياء): **83**
6- الملابس ودلالتها في المسرحية: **85**
7- الإنارة(الضوء): **88**
8- الإنارة ودلالتها في المسرحية: **90**
9- الموسيقى: **91**
10- الموسيقى ودلالتها في عرض مسرحية الأجواد: **94**
ثانيا: المسرح وجماليات التلقي: **95**
1- القراءة الأفقية والقراءة العرضية: **96**
2- مستويات التفاعل في الدائرة الاتصالية للمسرح: **97**
الخاتمة: **105**
قائمة المصادر والمراجع: **108**
الملاحق والمرفقات: **114**
ملخص البحث
فهرس الموضوعات

مقدمة

يعد المسرح **فرجة شعبية** ومتعة لكل الشعوب على مر الزمن ولا يختلف اثنان على ذلك، غير أن المسرح بدأ يتخذ أشكالا وأساليب أخرى على ما كان عليه في القديم-أي المسرح الكلاسيكي- فظهر المسرح الملحمي والمسرح التجريبي ،إلى غير ذلك من جملة المسارح المتداولة، ليتماشى مع تطور الشعوب والأمم، ولما كان الحال هكذا في المسرح العالمي كان لا بد للمسرح الجزائري أن يواكب هذا التطور الحاصل في المسرح. ومنه نجد الكاتب والمخرج المسرحي الجزائري **"عبد القادر علولة"** قد تشبع بهذه الثقافة المسرحية العالمية، غير أنه تجدر الإشارة إلى أن "علولة" كانت نظرته للمسرح تختلف اختلافا واضحا، إذ كان ينظر للمسرح على أنه **فرجة شعبية** أي لا بد له أن يولد في رحم الإنسان العادي(المستهلك للثقافة الشعبية على وجه العموم) ولذلك راح يخرج المسرح من الأساليب الكلاسيكية ومن العلبة الايطالية إلى الفضاء المفتوح أو ما يسمى بمسرح **الحلقة**.

وفق تصوراته العالمية للمسرح، فهو أرد أن يخطوا خطوة جبارة في تاريخ المسرح الجزائري لكن بخطى ثابتة وواثقة لكي يخرجه من التبعية العالمية، فراح يبحث في عمق الجزائر عن أشكال مسرحية، أو بالأحرى عن مسرح جزائري أصيل، وبالفعل وجد في الأسواق الشعبية وفي الساحات العامة مظاهر مسرحية تستحق الدراسة والبحث، فاستغرق ذلك منه وقتا كبيرا دام عشريتين من الزمن، فاستطاع بنظرته الثاقبة وحنكته أن يكتشف طريقة جديدة في المسرح، وهي طريقة "القوال" أو "الحلايقي" أو "الراوي" وما يتمتع به هذا الأخير من مواهب كثيرة، فهو وحده يعد مسرحا وذلك من حيث ما يكتسبه من مهارات فيزيولوجية تستحق أن تظهر للنور، فأراد عبد القادر علولة أن ينقل هذا النموذج البدائي من المسرح إلى العلبة الإيطالية ليتابعه الجمهور الجزائري باهتمام، لكن دون المساس بقيم هذه الشخصية التي لها تأثير في المجتمع الجزائري.

وعليه فقد أردنا من خلال بحثنا هذا الموسوم بـ **"مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة– مسرحية الأجواد أنموذجا–** أن نبين عناصر الفرجة الشعبية عند عبد القادر علولة ونظرته الفريدة للمسرح ومن هنا بدأ التساؤل: ما هي هذه النظرة؟ وما هي البدائل التي جاء بها ليثري المسرح الجزائري على غرار تشبعه بالمسرح الكلاسيكي و المسرح الملحمي البريختي؟.

وحتى ألم بموضوع البحث حاولت وضع خطة محكمة، أملتها الشروط المنهجية، والتي تتمثل أساسا في مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، فجاء بحثي مقسما إلى ثلاثة فصول تتمحور حول المواضيع التالية:

تناولت في **الفصل التمهيدي** مسرح الحلقة والفرجة الشعبية عند عبد القادر علولة، حيث ناقشت فيه تعريف الفرجة، وكيف كانت الفرجة منذ القديم، كما تناولت فيه أهم الآراء التي تؤكد على وجود المسرح عند العديد من الشعوب، وصولا إلى تحديد عناصر الفرجة في الجزائر والمتمثلة في الحلقة والقوال وإلى تحديد مفهومهما، هذا بالإضافة إلى تسليط الضوء على الدور الذي كان يلعبه المداح في الحلقات الشعبية من محاولة القيام بأداء تمثيلي خاص، وفي ختام هذا الفصل تطرقت إلى قضية لها من الأهمية الشيء الكثير، خاصة في المسرح الجزائري، وهي قضية اللغة المستعملة في المسرح هل تكون تلك اللغة ممثلة باللغة الفصحى أو باللغة العامية؟، وما هي خصائص اللغة المسرحية عند عبد القادر علولة؟.

فيما يتناول **الفصل الأول** الفرجة باعتبارها فضاء علاميا ذو مترع دراما تورجي، والذي تناولت فيه بدء علاقة السيمياء(نسق فضاء العرض المسرحي) بالمسرح وصولا إلى تحديد العلامات السيميائية في المسرح، هذا بالإضافة إلى تحديد مفهوم المكان والفضاء في المسرح، و ما هي الأماكن الجديدة غير التقليدية التي سار عليها الكثير من المخرجين الطليعيين والذي سار على دربهم المؤلف والمخرج الجزائري عبد القادر علولة.

كما حاولت قراءة نص مسرحية الأجواد سيميائيا، وذلك من حيث العنوان والشخصيات وعلاقاتها بأماكن تحركاتها في المسرحية.

ليأتي بعد ذلك **الفصل الثاني** مدعما للفصلين السابقين لأنه تضمن قراءة وتحليل من خلال النص المعد للعرض مع العمل المعروض أساسا لمسرحية **"الأجواد" لعبد القادر علولة**، ويمثل أساسا للبحث قوامه دراسة تطبيقية نعتقد أنها لم تسبق بدراسات متكاملة سابقة على دراستي هذه.

وللتمكن من المادة العلمية في البحث، كان لابد من الإطلاع على جملة من المصادر والمراجع، فكان أهمها على الإطلاق الثلاثية الشهيرة (الأقوال- الأجواد- اللثام)، ثم المراجع التي

تناولت الفرجة المسرحية بالدرجة الثانية، سواء تعلق الأمر بالمراجع العربية أو المترجمة.كما كان لكتاب "مدخل لقراءة الفرجة المسرحية" لمحمد التهامي العماري الإسهام الواضح في إثراء البحث، لأنه تناول الفرجة المسرحية بكل حيثياتها، كما اعتمدت في بحثي هذا على العديد من المداخلات المحكمة في العديد من الدوريات.

وللوصول إلى الهدف المرجو من البحث، اعتمدت ثلاثة مناهج فرضتهم طبيعة الموضوع وهي المنهج التاريخي والسيميائي ونظرية التلقي.

ومن بين الصعوبات التي واجهتها في انجاز هذا البحث هي صعوبة حصولي على المراجع التي تناولت دراسة التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة، وهذا راجع أولا: إلى شخص عبد القادر علولة في حد ذاته، فهو لم يترك مؤلفات تحدد تجربته، ماعدا بعض الحوارات والآراء، بل كانت تركته في معظمها أسئلة دون أجوبة ذلك أن تجربته لم تكتمل بعد بالمعنى الحقيقي، وثانيا: لعدم احتفاء النقد المسرحي بالقدر الكافي بهذا الفنان وما يتبع ذلك من عدم اهتمام الصحافة ودور النشر اهتماما علميا بهذه التجربة، ما عدا القليل من التنويهات في مناسبات خاصة، وهذا ما جعل مهمة البحث عسيرة بالنسبة لي لولا اتصالاتي الشخصية بذوي الاهتمام كما سأشير إلى ذلك لاحقا.

وفي الأخير، ومهما كانت المادة العلمية المقدمة، ومهما كانت النتائج المتوصل إليها فمن الأكيد أن البحث قد أغفل الكثير من الجوانب.

لا يسعني أخيرا إلا أن أقدم جزيل شكري وامتناني لزوجة المرحوم"**رجاء علولة**" التي ساعدتني كثيرا ودفعتني للمواصلة وذلك بتوفير لي جميع مسرحيات المرحوم من نصوص وأقراص مضغوطة من مسرحياته المعروضة، وعليه أقول بأن المقولة الشهيرة التي تقول:" **وراء كل رجل عظيم امرأة**" تأكدت من صحتها من خلال زوجة المرحوم.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى "**إدريس شقروني**" رئيس دائرة البرمجة والتوزيع بالمسرح الوطني محي الدين باش طرزي على مساعدته لي، كما لا أنسى الأستاذة الفاضلة"**طامر أنوال**" و"**ايميمون بن براهم**" رئيس قسم الفنون بجامعة وهران على إعطاء يد العون لي، فأقول لهم جميعا شكرا.

وفي الأخير أتقدم إلى أستاذي المشرف الدكتور "**عقاب بلخير**" بأحر الشكر والامتنـــان الذي كان صارما معي في القضايا العلمية وبخاصة المنهجية، وإلى جامعة المسيلة الـــتي أتاحـــت لي الفرصة للبحث، وإلى كل من قدموا لي يد العون من قريب أو بعيد.

الفصل التمهيدي:
مسرح الحلقة والفرجة الشعبية عند عبد القادر علولة

تمهيد:

أولا: الفرجة الشعبية / فن الأداء

1- تعريف الفرجة

2- الفرجة منذ القديم

ثانيا: مفهوم الحلقة والقوال وشكل المسرح الحلقوي

1- الحلقة

2- القوال

3- شكل المسرح الحلقوي عند علولة

ثالثا: البعد التمثيلي في حلقات المداحين

1- أداء الحلقة

2- الأداء التمثيلي

3- احتراف الأداء التمثيلي

رابعا: اللغة في مسرح علولة

1- اللغة المسرحية

2- خصائص اللغة المسرحية عند عبد القادر علولة

تمهيد:

إن المسرح في بدايته الأولى كان عبارة عن أشكال فرجوية شعبية نابعة من تخوم التجربة الإنسانية، لذلك أردنا من خلال هذا الفصل إعطاء لمحة تاريخية عن أهم الفرجات الشعبية عند العديد من الشعوب، لأن الفرجة تختلف من قطر إلى آخر، وذلك باختلاف عادات كل شعب من الشعوب، وهذا ما دافع عنه"**غروتوفسكي**" في قوله :« أن المسارح لا تتشابه فيما بينها على مستوى الفرجات وإنما على مستوى المبادئ »[1]، ومن ثم فكل طقس ديني أو احتفال جمعي يحاول أن يمثل دراميا الأسطورة المرتبطة بالمقدس، ويجعل الوعي به في السلوك والحياة الاجتماعيين بواسطة مسرحته، وبإحياء الطقس واستعادة عروضه الإيمائية التقليدية، يتحول إلى نوع من الاحتفالات، والاحتفالات إلى نمط من الفرجة، وهذا ما تجسده كثير من الطقوس والشعائر الدينية العتيقة، والأشكال الاحتفالية والفرجوية التقليدية التي عرفتها كل المجتمعات الإنسانية[2]، من هنا أردنا طرح بعض مبادئ الفرجات الشعبية عند العديد من الشعوب، بدءا بالشعب الإغريقي ووصولا إلى الشعب العربي و الجزائري.

---

[1] غروتوفسكي نقلا عن حسين المنيعي: أفاق تحديث الفرجة المغربية، مداخلة في كتاب: الفرجة بين المسرح والأنثربولوجيا، ط1، مطبعة ألطوبريس، طنجة، المغرب، 2002، ص: 12.

[2] عبد الواحد ابن ياسر: حدود أشكال الفرجة التقليدية- مقاربة أنثروبولوجية-، المرجع نفسه، ص: 40.

أولا– الفرجة الشعبية/ فن الأداء:

قبل التعريف بالفرجة لا بد أن نفرق بين مصطلحين يبدو أن أحدهما يعتبر بديلاً عن الآخـــر عند الكثير من الباحثين وهما "فن الأداء" و"الفرجة" وأيهما أشمل من الآخر؟.

إن كلمة **"أداء"** متعددة المظاهر ومتشعبة المعاني إلى درجة يصعب حصر كل مجالاتها الدلالية وأوجه استعمالاتها.

وعليه يغدو استعمالنا لكلمة **"فرجة"** كونه مرادفًا وليس بديلاً عن «**فن الأداء**» مع العلم أن «**الأداء**» يوحي بأحادية الإنجاز.

كأن العرض المسرحي ينجز فقط من لدن مؤدين لصالح جمهور سلبي فالفرجة بالنسبة لنا هي أشمل من الأداء ومن المسرح ذلك لكونها قد تشمل الشعائر، والاحتفالات، والألعاب الرياضية...

وبالتالي اكتسبت كلمة فرجة بالتدريج في اللسان العربي المعنى الذي تـــشير إليـــه كلمـــة **spectacle**، والمتفرج **spectateur**.

كما تتضمن في خلفيتها معنى إحداث تأثير في النفس والآخرين (انكشاف الغم ومشاهدة ما يتسلى به) [1].

1– تعريف الفرجة:

يعرف **شيكنر R. schechner** الفرجة بأنها: «عبارة عن سلوك مصاغ أكثر من مرة» [2].

أما **كليفورد كارثر Clifford Geertz** فيعرف الفرجة بأنها: «قصة يرويها الناس لأنفسهم حول أنفسهم» [3].

ومن خلال التعريفين السابقين يتضح لنا بأن الفرجة هي عبارة عن دراما اجتماعية مـــصغرة تعبر عن لحظات حاسمة ودالة في الثقافة الإنسانية.

---

[1] خالد أمين: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العلمـــي: 18- 19 – 20 أكتوبر، 2010، محافظة المهرجان الوطني للمسرح، الجزائر، ص: 130.

[2] ر.شيكنر نقلا عن خالد أمين، المرجع نفسه، ص: 132.

[3] كليفورد كارثر نقلا عن خالد أمين، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعليه يمكن أن نعتبر الفرجة جنس تعبيري يتواصل من خلاله الناس لأن الفرجة تعرض أمام جمهور يتكون من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة.

2- الفرجة الشعبية منذ القديم:

يعود أصل كلمة« المسرح **Theater** اليونانية **Theatron** التي تعني مكـــان الفرجـــة أو المشاهدة، والمسارح أحد أقدم وسائل التسلية التي عرفها الإنسان حيث يقوم الممثلون بأداء حـــي لتسلية الجمهور أو وعظه بشكل فني جمالي غير مباشر يخلو من الجفاف والاستعلاء من فوق منصة أو في حلبة مغلقة، أو مفتوحة تناسب تقديم العرض المسرحي » [1].

لهذا نجد« الفرجة قديما ارتبطت بتأثير الأسطورة على الإنسان والممارسات البدائية لطقـــوس الرقص الإيمائي في الاحتفالات الشعائرية وبالذات لطقوس الخصب والصيد والاحتفالات الأخرى المتعلقة بالسيطرة على مظاهر الطبيعة والتواصل معها وتفسير وتبرير المجهول والغامض » [2].

وعليه كان المسرح في اليونان القديمة مرتبطًا أشد الارتباط« بالعبـــادات الدينيـــة الرسميـــة متداخلاً أشد التداخل مع المشاعر والعبادات الدينية الرسمية المختلفة وكانت المسرحية تمثل جـــزءًا هامًا من الاحتفالات الدينية الرسمية وأهم احتفالات الإله **ديونيز يوس رب** الخصب والنماء وإله الخمر،وفي هذه الاحتفالات كان اليونانيون القدماء يجتمعون لكي يحتفلوا بعيـــد قطـــف العنـــب ويطوفوا بشوارع المدن وأنحاء الريف وهم يمرحون ويرقصون ويرتجلون الأناشيد ويتغنـــون للإلـــه **ديونيز يوس** بوصفه إله الخمر » [3].

ولهذا كان الشكل العام للمسرحية الإغريقية وذلك من خلال ما وصـــلنا حـــول المـــسرح الإغريقي في كتاب **"فن الشعر" لأرسطو"**[4] ، فنجد أنه قد قام بتقسيم المسرحية إلى عدة أقـــسام هي:

---

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2006، ص: 27.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، ص: 15.

[4] ينظر أرسطو: فن الشعر، ترجمة إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، ص: من 127 إلى 128.

أولاً: المقدمة أو البرولوج Prologos:

يقصد بالمقدمة أو« كما تحدث أرسطو هي الجزء الذي يسبق من المغنيين أو الراقصين أو الصامتين أو المعلقين وتؤدي وظيفتها مجتمعة أو متفرقة، وتشترك الجوقة في التمثيل بتعليقها على الأحداث أو بتحاورها مع الممثلين أو بصمتها المعبر» [1].

ثانيًا: حلقة مشهدية Episadion (القطعة) (الدخيلة):

والدخيلة كما أطلق عليها الدكتور "**عبد الرحمن بدوي**"، والقطعة كما ذكرها الدكتور "**شكري عياد**" والحلقة المشهدية كما ذكرها "**إبراهيم حمادة**" وقصة استطرادية أو حادثة قصصية كما ترجمها الأستاذ "**وريني خشبة**" [2].

وانطلاقًا من هذه المسميات، فإننا نجدها عبارة عن مشهد يؤديه الممثلون من خلال حوار فيما بينهم أو مع أفراد الجوقة، ويتوسط هذا المشهد التمثيلي أغنيتان من أغاني الجوقة.

ثالثًا: أغنية الجوقة:

تعتبر أغاني الجوقة كأحد أهم الأجزاء التي تتكون منها التراجيديا اليونانية المقدمة وكما أبرزها أرسطو تنقسم إلى أربعة أقسام هي:

1- الدخول Porodos:

بطبيعتها كمدخل للعمل الدرامي، نجدها عبارة عن أنشودة افتتاحية تصاحب دخول (**الجوقة**) على خشبة المسرح أو هي في كلمة واحدة افتتاحية العمل أو هي الجزء الأول من هذه الافتتاحية.

2- الوقفة أو الفاصل الكورالي Stdsimon:

وهي غناء تقوم به (**الجوقة**) أو تتوسط قطعتين أو مشهدين تمثيليين ويقوم أفراد الجوقة بهذا الغناء وهم وقوف في (**الأوركسترا**) أي مكان الوقوف وقد تصاحبها حركة راقصة داخل حدود مكان الأوركسترا والهدف من هذه الوقفة هو التخفيف من حدة توتر وانفعال المشاهد بالإضافة

---

[1] عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011، ص: 28.

[2] المرجع نفسه، ص: من 22 إلى 29.

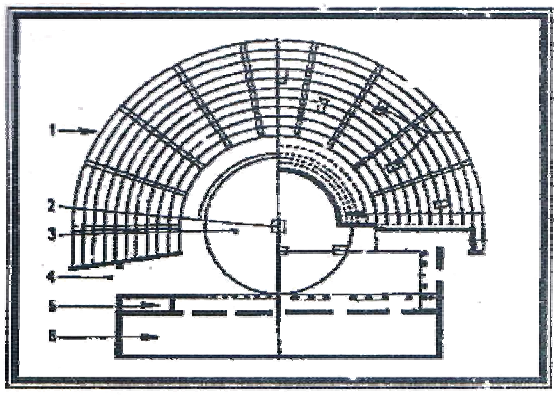
إلى توفير الوقت اللازم لكي يستعد الممثلون للمشهد التالي الذي يقوم به ممثلون آخرون غير هؤلاء الذين يؤدون المشهد السابق.

3- الانتحاب أو المرثية Konmos:

إن هذه المرثية أو الانتحاب يتبادل أداءها كل من الجوقة والممثلين لكن ليست من المهم إدخال هذه المرثية في التراجيديا.

4- الخروج Exodos:

هو عبارة عن أنشودة الخروج التي يؤديها أفراد الجوقة أثناء مغادرتهم الأوركسترا، فهو بذلك الجزء الأخير من التراجيديا.



المسرح اليوناني:

1. theatron مكان مشاهدة العروض
2. thumelê المذبح 3. orkhêstra,الاركسترا 4. parodos, او Parasceniaبراسينيا
5. proskênion, البروسينيوم 6. skênê بناية المناظر

وبناءًا على هذا كانت الأشكال المسرحية عند الإغريق كما ذكرها "**أرسطو**" في كتابه (**فن الشعر**) تشمل مسرحية تراجيدية منفصلة عن مسرحية أخرى كوميدية ومسرحية ساترية **Satyro**.

وهي مسرحية هزلية ساخرة تستخدم فيها تعبيرات جنسية وألفاظ خارجة وحركات موحية، والشخصيات التي تؤدي الأدوار فيها تكون مقنعة، وتمثل مخلوقات لها وجه إنسان وذيل

حصان وأرجل وجلد ماعز، والمسرحية (الساتيرية) غير المسرحية الكوميدية أو الملهاة التي تقدم نقدًا اجتماعيًا،أما (**الفارس farce**) فهي هزلية تقدم الضحك من أجل الضحك فقط [1].

كانت هذه إطلالة سريعة على الفرجة الشعبية عند الإغريق لكن هناك سؤال يطرح نفسه هو: **هل الفرجة الشعبية عرفها الشعب اليوناني دون غيره من الشعوب الأخرى؟**

إن الفرجة الشعبية ظاهرة إنسانية كانت موجودة بكثرة عند العديد من الشعوب هذا من خلال تأكيد الفكرة التي سبق أن ذكرناها آنفًا وهي أن الفرجة أشمل من الأداء ومن المسرح وذلك لكونها قد تشمل الشعائر والاحتفالات والألعاب الرياضية.

لهذا تعتبر الفنون المسرحية ظاهرة **Fhenomenon** يمكن تتبعها لدى شعوب عديدة،« فقد كان من الطبيعي أن يرقص الإنسان عند مولد طفل، وعند بلوغه مرحلة الشباب، وعند الزواج وكان الإنسان ولا يزال بحاجة إلى غذاء ولا بد أنه كان يرقص ويبتهل من أجل نزول المطر ويرقص ويبتهل من أجل أن يوقف عندما يقوم بالصيد » [2].

ومن خلال ما سبق يمكن القول بأن المسرح ليس هو من خصوصيات الحضارة الأوروبية كما يزعم بعض النقاد، لذلك يمكن تتبع أشكال مسرحية عديدة في أنحاء متفرقة من العالم مثل عروض (**الكابوكي Kabuki** اليابانية)* .

ولنا أن نذكر المسرح الفرعوني في مصر القديمة**، أما إذا انتقلنا إلى المسرح في إفريقيا وجدناه هو الآخر مقترنا بالطقوس والشعائر الدينية [3].

---

[1] عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ص: 29.

[2] المرجع نفسه، ص: 20.

* الكابوكي: هو شكل مسرحي يرجع إلى الطقوس الدينية، كانت البداية التاريخية لهذا المسرح عام 1516، والمسرح الكابوكي تعتمد مسرحياته على فنون العرض المسرحي، والممثل فيها هو الأساس، وموضوعاتها تاريخية أو غرامية أو عائلية وفيها يجلس الموسيقيون على خشبة المسرح، ويتم تغيير المناظر أمام الجمهور ولا يرتدي الممثلون أقنعة، ويستمر عرض المسرحية الواحدة ساعات طويلة.

** المسرح الفرعوني: إن ما يؤكد وجود هذا المسرح هو ما خلفه المصريون القدماء من آثار مخطوطة على جدران المعابد والمقابر، بل لنا أن نذكر أنه قديما تم العثور على مدونة لمسرحية دينية كتبت قبل (2000) سنة قبل الميلاد موضوعها يتناول قصة حياة (ايزيس) و(أوزوريس) وغريمهما (ست) الذي عمل على قتل (أوزوريس) ونثر رفاته في أكثر من مكان وتقوم (ايزيس) بجمع هذه الأشلاء وبعثه من الموت.

[3] عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، المرجع السابق، ص: 21.

وإذا سلطنا الضوء على المسرح العربي،أو بالأحرى على الأشكال المسرحية في الوطن العربي طالعتنا شواهد مسرحية وجدت في (العصر الجاهلي) وفي (صدر الإسلام)[1] ، فقد« عرف العرب القصاصين، وعرفوا الراوي الذي كان يمثل الممثل الفرد، حيث كان أداؤه يدخل في إطار دراما(الممثل الأوحد **mono Drama**) » [2]،وعليه قد حوى تراث العرب منذ جاهليتهم«فنونًا عديدة منها فن المسرح الذي عرفه العرب من خلال المراسيم الأدبية التي كانت تعاصر موسم الحج، حيث يأتي الناس ويلقون قصائدهم، وملاحمهم وقصصهم التي تضمنت أفكارا درامية، توشك أحيانًا أن تكون حوارًا تمثيليًا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة» [3]، هذا بالنسبة لشواهد المسرحية عموما عند العرب ومدى اقترابها من أن تكون مسرحا متكاملا بالشكل المعروف لا ينقصه سوى الخشبة المتعارف عليها.

كما عرف الشعب الجزائري أشكالاً أخرى من المسرح في الفترة العثمانية التي امتدت ما بين (**1518- 1830م**) فكانت تلقى في الأسواق، والساحات العامة والمقاهي، والخيام الخاصة إذ يصعد إلى المنصة، أو يتصدر الجلسة أو الحلقة ممثلون، ورواة يحكون قصصهم بأسلوب مؤثر مليء بالمبالغات وما يجري لأبطالهم من مغامرات، وأهوال وانتصارات وبعد انتهاء هذا الدور تجمع عادة التبرعات المالية.

وعليه من خلال تتبع الفرجة منذ القديم يمكن أن نعتبرها- أي الفرجة- جنس تعبيري يتواصل من خلاله الناس، لأن الفرجة تعرض أمام جمهور يتكون من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة « وبما أن الفرجة كممارسة محتواة تؤدي إلى تأثير محدد عند الجمهور فإن تحويلها إلى نص أصبح أمرًا إشكاليًا ومعقدًا بالنسبة للعديد من الباحثين» [4].

---

[1] عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ص:21.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري (دراسة نقدية)، صدر هذا الكتاب في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر 2007، ص: 31.

[4] خالد أمين: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، ص: 137.

هذا لأن الفرجة آنية تزول فور انجازها، إذ توجد ضمن زمان ومكان معينين لكنها تـــضيع بشكل لا رجعة فيه حينما تنتهي لا يسعفها أن تعاد بالطريقة ذاتها مجددًا [1].

كما أن الفضاء الذي تشغله الفرجة الشعبية يتميز ببعده الرمزي والـــدلالي فهـــو لا يقـــيم القطيعة بين الممثلين والجمهور، بل أن أغلب الفرجات الشعبية تستدرج جمهورها للمـــشاركة في صناعة الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي وهذا يعني بأن جمهور الفرجة سرعان ما يتحول إلى صانعها.

ثانيا– مفهوم الحلقة والقوال وشكل المسرح الحلقوي:

1- الحلقة:

تعتبر الحلقة من أقدم الفنون الأدائية في المغرب العربي، وهي بمثابة تمسرح في شكله البـــدائي – ما قبل المسرح– أي أنها تتجلى كفرجة شاملة– تمثيل ورقص وغناء– يشارك فيها الجمهور عن طريق شتى الصور التي تصدر عن "**المداح**" أو "**الحلايقي**" أو "**القوال**" [2].

ومنه يتضمن« فضاء الحلقة نصًا شفهيًا تعاد كتابته باستمرار بتأثير المحو ومن خلال الانتقال المعبر من الحكايات الشعبية والملفوظات القصصية إلى الرقص الطقوســـي والبـــانتوميم المـــسرحي والارتجال » [3].

فالحلقة إذن توظف بعبقرية كل هذه الأجناس والممارسات الفرجوية في الـــنص الفرجـــوي الواحد.

وتكمن قيمة فرجة الحلقة في القوة المتضمنة في مشاركة الجمهور، وهذا ما أكد عليه «**فيشر ليشت**» في نظريته تحت عنوان «الحلقة المرتدة لتبادل الأثر» [4].

autapeatishe feedback. shleife

---

[1] خالد أمين: رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، ص: 137.

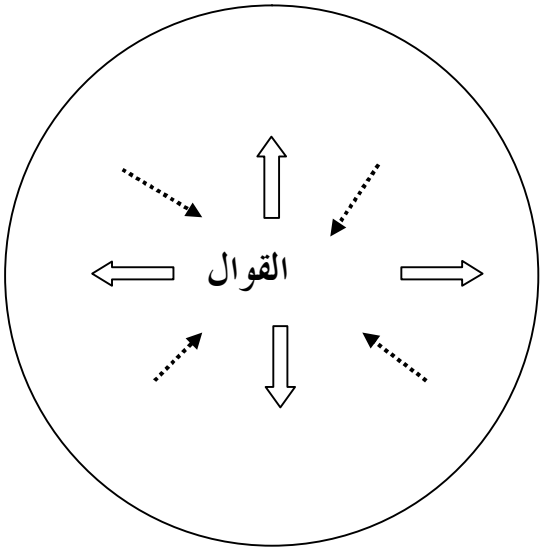
[2] ينظر لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة – دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد– مذكرة ماجستير، 2001– 2002، وهران، ص: 24.

[3] أحمد أمين، رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب، ص: 135.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويعني هذا أن التجربة الجمالية لعرض ما حسب «**فيشر ليشت**» لا تعتمد فقط على العمل الفني من حيث هو أداء لممثلين فوق الخشبة بل أيضا ردود فعل الجمهور في الجهة المقابلة للممثلين وهذا يعني كذلك أن فرجة الحلقة نموذجًا مثاليًا لتبادل الأثر بين صانع الفرجة- القوال- ومتلقيها – الجمهور-*،أكثر من أي شيء آخر كالأكسوسوار أو الإضاءة وعليه يمكن اعتبار مسرح **"علولة"** فقير من حيث معداته الفنية لكنه يعتمد على الجستوس الاجتماعي** الذي يعكس وجهات النظر التي تتبناها الشخصيات المسرحية من خلال التعبير الفيزيقي، ونبرة الصوت وملامح الوجه وكل هذا يتجسد في شخصية القوال.

عملية تبادل الأثر في الحلقة



ـــــ : الجمهور

.....◄ : الأثر

⇨ : الإرسال

الشكل: (1)

2- القوال: يعتبر القوال الشخصية المركزية في مسرح **"علولة"** هذه الشخصية التي تحمل الكثير من المعاني في التراث الشعبي لبلدان المغرب العربي- خاصة بالجزائر والمغرب- ويقول **"علولة "** في شأنها: «القوال هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة »[1].

* ينظر الشكل (1).

** الجستوس الاجتماعي: وتعني العرف الاجتماعي.

[1] لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص: 32.

كما أنه لا يوجد تحديد تاريخي لظهور شخصية القوال، وما يهمنا هو كيف وظف **"علولة"** هذه الشخصية في مسرحه؟ وكيف نقل هذا الشكل من المسرح الشعبي والمتمثل في الحلقة إلى المسرح الكلاسيكي؟ وما هي الصعوبات التي واجهته ؟

لقد ركز **"علولة"** على القوال كشخصية مركزية في أعماله المسرحية فلقد أعطاها سرد الحكايات عن طريق الغناء وذلك في مسرحيته الخبزة.*

لكن كان لها ظهورا أقوى في مسرحية الأقوال** أي بعد عشر سنوات من البحث والتنقيب في أسرار هذه الشخصية التراثية التي شغلت بال المؤلف وجعلته يتجول بين الأسواق والمدن الداخلية، حتى يتمكن من حضور ومعاينة بعض الحلقات التي كانت تقام في الأسواق الشعبية فلاحظ دورها في السرد الحكائي وكيفية تعاملها مع الجمهور وحاول بذلك نقل هذا النموذج البدائي إلى منصة المسرح برؤية درامية جديدة جعلت من القوال نموذج مسرحي جديد يتابعه المشاهد الجزائري باهتمام ليظهر عن طريق سرد أحداثًا وحكايات مشوقة يرويها عن شخصياته المسرحية- زينوبة بنت بوزيان العساس- قدور السواق- السي ناصر... وحتى نرى طريقة **"علولة"** في استلهام هذه الشخصية التراثية فنذكر على سبيل المثال مقطعا من مسرحية **"الأقوال"** لنرى كيفية تعامله مع هذه الشخصية:

«الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة / قالوا وما قالو على قدور وما صراله/ اللي رفد قشة اهجر بعدما ترك شغله / واللي قال شدوه العمال بعد ما سمحوله / طلبو منه يبقى يعطيك يغير أفعاله /الشركة ما تضيع سواق مجرب مثله/ ادخل معهم في الصف اهنا واتسقمت أحواله/ لقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة ولي يناضل من جديد رجعتلو الكرامة / ومع النقابة سهران على المصلحة العامة / حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمة / والسي ناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة / تحاسب وتراقب واطرد مكشوف من الخدمة» [1].

---

* مسرحية الخبزة: ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة 1970.

** مسرحية الأقوال: ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة 1980.

[1] عبد القادر علولة:من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللقام)، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص: 34.

ومنه يتبين لنا دور القوال الذي أعطاه إياه **"علولة"** أنه يروي لنا أحداث المسرحية، كما أنه ينتقل ليؤدي دور الممثل، ومنه أراد **"علولة"** إقحام القوال في اللعب بحيث يقع التقاطع بين الممثل والقوال فيصيران شخصا واحدا في الحوار، شخصيتين مختلفتين أثناء السرد فالممثل يروي ويمثل الحدث المقدم.

وعليه تعتبر فرجة الحلقة تمسرحا قبل المسرح، غير أنه لا يوجد تحديد تاريخي على زمن ظهورها، وما يهمنا هنا، هو أنها كانت توجد وبشكل مكثف في البلدان العربية وخاصة بلدان المغرب العربي، أما في الجزائر يرى العديد من النقاد أن أول من اشتغل بالحلقة هو **"عبد الرحمن كاكي"** (**1934- 1995**) والذي يعتبر رائد في توظيف شكل الحلقة الدائري وتقنيات القوال الشعبي في الستينات من القرن الماضي والملاحظ في تجربة **"عبد الرحمن كاكي"** وهو تشبعه بالمسرح البريشتي التعليمي والملحمي قبل عودته للحلقة الشعبية ومحاولة استنباتها كشكل مسرحي قائم بذاته [1].

ولعل أبرز مسرحيات **"كاكي"** التي استلهمت تقنيات القوال الشعبي هي «**القراب والصالحين**» والتي توجت في مهرجان صفاقس سنة **1966**.

ومن جانبه صرف **"عبد القادر علولة"** (**1939- 1994**) وهو أهم مسرحي مغاربي استلهم آليات اشتغال فرجة الحلقة والفؤاد الشعبي في مسرحه المحكي- كل طاقته الإبداعية في العقد الأخير من حياته لتطوير منهج مسرحي من الحلقة- وقد اشتغل جنبًا إلى جنب مع **"عبد الرحمن كاكي"** في البدايات الأولى- وذلك بعد أن حلق في سماء الإبداعات العالمية وتأكد في نهاية المطاف أنه يستحيل تقديم رسالته الاجتماعية للجمهور الجزائري بمعزل عن الانفتاح على عاداتهم ووجدانهم الفرجوي وعبر **"علولة"** عن انشغاله المتأخر بمسرح الحلقة في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح ببرلين سنة **1987**، وذلك بعد أن تأكد من عدم جدوى الترتيب المسرحي المحاصر داخل العلبة الإيطالية «وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة

[1] ينظر خالد أمين: رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب، ص: 140.

الريفية، أو ذات الجذور الريفية، تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض، ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي(**dispositch sceneque**) في هذه الحالة كان فضاء الأدوات يتغير وعن الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحريره، كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا» [1].

من خلال هذه المقولة تبين لنا أنها شهادة بليغة من حيث هي بيان تأسيسي يرصد الدوافع التي أدت إلى فعل التجريب من خلال فرجة الحلقة، بل هي ليست دعوة إلى الرجوع إلى الماضي وإلى أصل الفرجة العربية بقدر ما هي محاولة تجريبية نابعة من تخوم التجربة الميدانية التي قادت "**عبد القادر علولة**" إلى الريف في ولاية معسكر ووهران، وعليه خلص "**عبد القادر علولة**" أثناء مراجعة تصوره للفن المسرحي برمته في حدود علاقته بالجمهور الجزائري إلى القول: «عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد- حتى وإن بدا هذا ضرباً من المفارقة- الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذا لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل دائرة مغلقة، و لم يبق هناك كواليس وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيجارة دون أن يعجب من ذلك أحد» [2].

ومن خلال مقولة "**علولة**" هذه فهي تعتبر دعوة صريحة منه للتخلي عن المسرح المغلق أو ما يعرف بالعلبة الإيطالية وكسر الجدار الرابع بين الممثلين والجمهور، وإشراك الجمهور في العملية المسرحية وذلك قصد الارتقاء به مجددا إلى مستوى المسرح الذي يفكر.

كما أن شهادة "**علولة**" هذه تنفي ما ذهب إليه "**جون فيلار**" حيث صرح بأنه: «لا قيمة للمسرح إلا بقدر رفضه لانصياع لعادات الجماهير وأذواقهم، وحاجاتهم وهي في الغالب جماعية

---

[1] ينظر مداخلة عبد القادر علولة في المحاورة للمؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح (**A.I.C.T/I.A.T.C**) برلين الشرقية 15- 21 نوفمبر 1987، في كتاب: من مسرحيات علولة ص:17.

[2] خالد أمين: رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب، ص: 141.

فالمسرح لا يقوم بدوره، ولا يكون مفيدًا للناس إلا إذا زلزل هذا الهوس الجماعي وكافح هذا الجمود» [1].

وكأني **"بعلولة"** يرفض تمامًا هذا الطرح ويؤكد من خلال مقولته السالفة الذكر على ضرورة إشراك الجمهور في المسرح لأن المسرح خلق منه ولأجله.

كما أن اعتماد **"علولة"** على تقنية القوال ومسرح الحلقة يتقاطع إلى حد بعيد مع ما قام به **"أكوستوبوال"** حينما اعتمد صيغة **(مسرح الناس)** وأبدع نظام الجوكير حسب خصوصيات المجتمع البرازيلي والجمهور البرازيلي بخاصة [2].

وبالتالي فإن مسرح **"علولة"** يصبوا إلى أن يكون مسرحًا يؤثر تأثيرًا جماعيًا قوليًا، ذلك أنه مسرح متجدر في المواقف الصراعية المنتزعة من لحظات تاريخية محددة، وعليه يمكن أن تنظر إليه من زاوية المسرح التعليمي البريختي أو مسرح المضطهدين لأكوستوبوال ورغم كون هذا المسرح سرديًا / ملحميًا بامتياز إلا أنه مكثف من حيث الكتابة البصرية وذلك بالاعتماد على جسد الممثل المحتفل.

3- شكل المسرح الحلقوي عند علولة:

إن من المتعارف عليه أن شكل الحلقة هو دائري، وأن القوال يتوسط هذه الحلقة أو الدائرة التي يسمعه ويشاهده المتفرجون.

كما تتيح كثافة الجمهور في شكل دائري محيط بالمؤدي بنسبة **180** درجة تتداول الطاقة فيما بينهم، والحلايقي **(صانع فرجة الحلقة)** من جهة أخرى، ولعل هذا التدفق المتواصل للطاقة هو ما يجعل الحلقة أيضا تجربة جمالية مكثفة وفريدة [3].

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو ما هي الصعوبات التي واجهها **"علولة"** بتوظيف التراث الشعبي في مسرحه ؟

---

[1] خالد أمين: رهانات دراسة الفرجة بين الشرق والغرب، ص: 141.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص: 135.

إن اضطلاع **"علولة"** على جلب التراث الشعبي خلق له نوعًا من الصعوبة أرهقت تفكيره في التوصل إلى سبيل يجعله يكسر الأنماط الكلاسيكية للمسرح، فحين أخذ القوال من بيئته الواقعية إلى القاعة الإيطالية، أفرغه من محتواه التراثي- لباسه، موضوعه حكايته- ومن الأساسيات التي تركزت عليها شخصيته، فالقوال داخل هذا الفضاء مجرد ممثل من بين الممثلين الآخرين، لولا تفطن **"علولة"** بخصوصية القوال في طبيعته الأولى- داخل الحلقة الشعبية في طريقة الإلقاء والتخيل وجلب اهتمام المشاهد عن طريق القدرات الصوتية، إضافة إلى الحركات الإيحائية التي كانت توحي في أغلب الأحيان إلى مضمون الحكاية التي يريد القوال إيصالها للجمهور.

فالصعوبة الكبرى التي واجهها **"علولة"** هي في ازدواجية مسرحين مختلفين، الأول غربي يعتمد على الحوار وعلى إبراز دلالات ذات منطق معين والثاني شعبي يعتمد على السرد ويعتمد كذلك على السمع والإحساس والتشويق، ويهدف إلى إبراز دلالات ذات منطق مبسط ملائم في ذهنية المشاهد الشعبي.

إن المسرح الذي أراده **"علولة"** من خلال القوال هو مسرح متكامل يعتمد بالدرجة الأولى على جسم الممثل، فمهمته الأولى: هي وضوح الإطار الذي يحلل ويوصل الخطاب المسرحي، حتى يجعل الجمهور يشارك في ما يعرض على الخشبة من أفعال، ويؤكد في هذا الصدد **"علولة"** شأن القوال «إننا بالتدريج إلى القوال فهذا الأخير في طبيعته، شخصية منعزلة، يروي الملاحم، مستخدمًا في ذلك الإيماء، الحركة والقول، ومن هذا المنطلق نحاول ربط هذه الوظيفة المسرحية التي انقطعت إثر الاستعمار الذي عرفته البلاد من هنا، قد فهمنا نوع المسرح الذي يحتاجه شعبنا، وهذا من شيء مهم جداً» [1].

[1] عبد القادر علولة (حوار مع أمحمد جليد)، في كتاب: من مسرحيات علولة، ص: 264.

ثالثا: البعد التمثيلي في حلقات المداحين

- **المداح:**

يعود أصل هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول- صلى الله عليه وسلم ...[1].

وفي الجزائر عرف هذا الشكل من المسرح في مرحلته الأولى التي سبقت نشؤه حيث كان المداح يمارس هذا النوع من الفن ضمن حلقة من المتفرجين في الأسواق والساحات العامة، يتقمص خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي [2].

لعب المداح في الجزائر دورًا بارزًا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة فنقله بطريقته من جيل إلى جيل، وعليه يتموقع المداح* في نقطة من محيط الدائرة ويجلس بالقرب منه مساعده أو مساعدوه، وهم عادة شباب في طور التعليم، يتقنون العزف على الآلات الموسيقية التقليدية ويؤدون خدمات مساعدة المداح، فيحرصون على نظام الحلقة ويجمعون الأجر الذي يتبرع به الحاضرون، ويحملون الأدوات المستخدمة في العرض، وفي بعض الحلقات يشترك راويان أو أكثر في أداء نفس العرض في هذه الحالة يغيب المساعدون، ويتناوب المداحون على الغناء والسرد والعزف والتنشيط، وحالة نادرة تحدث عندما يقصد السوق أكثر من مداح واحد فيلاحظ قلة عدد الرواد حينئذٍ يلجئون إلى الاشتراك في العرض [3].

الصورة: (01)

صورة تمثل المداح (الحكواتي) على اليمين – بيرتوس أسود في عرض مباشر

[1] ينظر العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي- أنموذجًا- مذكرة ماجستير، 2009 بجامعة المسيلة، ص: 23.

[2] ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هومه، الجزائر، 2011، ص: 260.

* ينظر الصورة: (01).

[3] ينظر عبد الحميد بورايو: البعد التمثيلي في حلقات المداحين، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء، ص: 20.

1- أداء الحلقة:

يفتتح المداح الحلقة بالبسملة وقراءة الفاتحة ثم مجموعة من الأدعية يلقيها طالبًا من الحـــضور رقع أيديهم معه وتكرار عبارات الأدعية التي يرددها.

والتي تنتهي بعبارة «**آمين**» يرددها الجميع، تلعب هذه الافتتاحية دورًا في تهيئـــة الأذهـــان والنفوس للاستماع، يشرع بعد ذلك في تهيئة مستمعيه لسماع غزوة، والغزوة شكل من أشـــكال السير الشعبية التي تستند أحداثها المروية على التاريخ الإسلامي القديم ....[1].

يتم تقطيع الغزوة إلى مقاطع تغنى شعرًا بمصاحبة العزف على آلة **"الربـــاب"** وفي بعـــض المقاطع يتم استعمال القصبة أو البندير، يتوقف المداح عند نهاية كل مقطع عـــن طريـــق ســـرد الحوادث المجملة في الشعر، ويتم تعليق السرد من حين إلى آخر بغرض جمع المال مـــن المتـــبرعين ويقوم بالعملية مساعدا الراوي أن رافقه من زملائه في المهنة يأتي التعليق في اللحظات الحرجة مـــن الموقف الدرامي المسرود، أي في لحظة تشويق قصوى، تكون عملية الجمع مرفوقة بلحظات تنشيط تقوم على أداء الأدعية والتندّر من بعض الحاضرين، وخاصة منهم أولئك الذين دأبوا على حضور الحلقة وأصبحوا من معارف المداح.

وكثيرًا ما يثير المداح حوارًا مع أحد الحاضرين بغرض التندر وإضفاء المرح والبهجة على جو العرض، وأحيانًا بغرض طرد المشوشين وأولئك الذين يعرقلون سير العرض بتعليقاتهم الساخرة.

خلال أداء الغزوة، وفي بعض مشاهدها يستعين المداح برواية قصة ثانوية لا تندرج مباشـــرة في قصة الغزوة لكنها تعين على فهم الموقف أو تعمل على تأكيده عن طريق المستخلصة منها وهي عادة لا تنتمي لشكل السيرة وإنما لأشكال قصصية أخرى مثل قـــصص الحيـــوان أو النـــوادر أو الحكاية الشعبية الاجتماعية...الخ كما يستعين أيضًا بالأمثال والأقوال السائرة لنفس الغرض وتأتي كذلك بعض الأشعار ذات الطبيعة الحكمية.

في ختام الغزوة يعلن المداح عن نهاية الحلقة؛ يصلي على الرسول وأصحابه ويرفـــع يديـــه للدعاء فيقوم المتفرجون بنفس الفعل، ينطق بالعبارات المحفوظة الداعية إلى حفظ المسلمين والسهر

[1] ينظر عبد الحميد بورايو، البعد التمثيلي في حلقات المداحين، ص، 20.

على مصلحتهم والاستجابة لاحتياجاتهم ينتهي ذلك بقول الجميع «**آمين يـــا رب العـــالمين**» في الأخير يعد جمهوره بعرض قادم قد يسمى الغزوة التي سوف يقوم بأدائها.

2- الأداء التمثيلي:

يتميز أداء المداح في الحلقة بالاعتماد بصفة أساسية على الصوت الجهوري والتنغيم المناسب للكلام المؤدى وفق دلالته ومقام توجيهه يستعين في أدائه بالحركة الجسمية المؤداة في حدود الدائرة التي يتحلق المتفرجون في محيطها مع استخدام واسع الأطراف العليا بصفة خاصة ولملامح الوجـــه يلجأ إلى وقفات سرد ينتقل فيها للعزف أو يشير لأحد مرافقيه بذلك، ويأتي هذا العزف ليؤكـــد الموقف أو ليقوي المشاعر المستشارة في عملية التخيل السردي.

وبالتالي يتفاوت المداحون فيما بينهم فيما يخص حصيلتهم من التراث القصصي ومواهبـــهم الفيزيولوجية التي تتعلق بالهيأة والصورة وملامح الوجه، وسيطرتهم على طرق الأداء وما يتمتعـــون به من مواهب في فن الأداء كما يختلف المداحون من حيث قدرتهم على الخلق والتجديد عبر مـــا يرددونه من كلام موروث عن شعراء سابقين، وتبرز هذه المقدرة في لحظات التعليـــق والـــشرح والاستطراد التي كثيرًا ما يلجأ إليها المداح بدافع شد انتباه المتفرجين وإغرائهم بالاستمرار في متابعة العرض.

كما يسعى المداح على الدوام إلى إثارة الاهتمام ودمج المتفرج في الجو القصصي الذي يرسمه ولذلك يمكن التمييز بين المداحين من حيث كمية القصص التي يحفظونها، ومن حيث نوعيتها، كما يظهر الاختلاف ما بين المداحين أيضًا من حيث المقدرة على تقمص أدوار الشخوص التي توظف في عالمهم القصصي المسرود، والتي تستدعي تحكمًا في ملامح الوجه وفي الأداء الصوتي وتحريـــك أطراف الجسد، من حيث القدرة على تصوير العالم الخارجي وتجسده عـــن طريـــق التمثـــيلات المتنوعة، التي توضح للمشاهد معالم القصة وذلك من خلال الاستعانة بمعطيات الحياة اليومية وبما توفره البيئة المحيطة من مشاهد ومسافات ومراتب اجتماعية وتمـــايزات طبقيـــة وحجـــم المـــدن والتضاريس الجغرافية وطبائع البشر، إذ أن المداح كثيرًا ما كان يلجأ للمقارنة والتشبيه بـــين مـــا

يحدث في عالم القصة وما يشبهه في عالم الواقع، ويتضح كذلك الاختلاف ما بين المداحين بخصوص الإلمام باللهجات المختلفة المستعملة في مناطق متباعدة في القطر الجزائري.

ويمكن التمييز أيضًا بين المداحين من حيث نزوع بعضهم نحو التجديد والابتكار في الأداء الدرامي، مراعاة لضرورة التكيف مع الذهنيات السائدة ومتطلبات الواقع المتحول أو بمراعاة نوعية الجمهور ورغباته، من ناحية، وميل بعضهم الآخر للمحافظة وعدم الابتعاد كما تركه أسلافهم من ناحية أخرى.

3- احتراف الأداء التمثيلي:

نقصد بالاحتراق هنا اتخاذ الأداء التمثيلي ورواية القصص كمهنة يحمل صاحبها على مقابل لها، ويتمثل في مبلغ نقدي يستعمله في معاشه وإعالة أسرته، ولهذا يدرك المداحون أنهم يؤدون عملا ويحملون على مقابلة بكل جدارة.

وفي الأخير نقول بأن مصطلح **"مداح"** استخدم في جميع اللهجات العربية والأمازيغية في الجزائر لتعيين هذا النوع من احتراق الرواية الشعبية منذ القديم نظرًا لكونهم يقومون بأداء مدائح تتعلق بسيرة الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة والأولياء الصالحين، ومما لا شك فيه أنه لحرفة المداح جذور في الثقافة العربية الإسلامية تعود إلى العهد الأول للرسالة المحمدية عندما تخصص شعراء في المنافحة على الرسول وتمجيد أعماله، ثم ظهر فيها بعد عدد من القصاصين الذين اتخذوا من المساجد أماكن لأداء القصص الديني الذي تم الاعتماد عليه كثيرًا في تفسير القرآن، والوعظ والإرشاد، وقد استمرت فيما بعد هذه الممارسات الثقافية التي تستند على شرعية دينية مع الوعاظ الذين اشتهر وفي عهدي الخلافة الأموية والخلافة العباسية في بلدان مختلفة من العالم الإسلامي، وفي فترة الحارة الأندلسية، وكانت المساجد والأماكن العامة ودور الخلفاء والأمراء مسارح لأداءاتهم[1].

[1] ينظر عبد الحميد بورايو: البعد التمثيلي في حلقات المداحين، ص: 25.

رابعا: اللغة في مسرح علولة :

1- اللغة المسرحية:

اللغة المسرحية هي تلك اللغة التي يستطيع الكاتب من خلالها أن يقدم أشخاصه ويحدد ملامحهم الوصفية التشخيصية جيدا [1].

فاللغة الدرامية أداة تعبر عن قرارات الشخصيات وأفكارها، ومعتقداتها ومشاعرها، وأمالها وآلامها وأحيانا تتحول إلى أداة للتعبير عن توجهات الكاتب الذي يجعل من الشخصيات متحدثين باسمه دون أن تذوب قراراتها وأفكارها حتى لا تفقد مصداقيتها و قدرتها على إقناع المشاهد.
غير أنه يوجد إشكال عالق منذ القديم حول اللغة المستعملة في المسرح هل تكون باللهجة الفصحى أو العامية ؟.

إن من المتعارف عليه بأن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد ، وتلعب اللغة دورا أساسيا في تجسيد هذه الأفكار [2]، غير أن كتَّاب المسرح العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة انقسموا إلى ثلاثة أقسام حول اللغة التي تستعمل في المسرح هل تكون باللغة الفصحى أو العامية أو بامتزاج الأولى مع الثانية؟، وللتوضيح أكثر أردنا أن نبين حجة كل طرف من هؤلاء.

1- الداعون إلى العامية :

وحجة هؤلاء التبسيط لإفهام العامة، فهي على حد تعبير محمد عثمان جلال"...أنسب لهذا المقام ،وأوقع في النفس عند الخواص والعوام" [3]، وكذلك فهم يرون في انعدام ثقافة الجمهور السبب الذي جعلهم يستعملون العامية ويهبطون بمستوى المسرح ليواكبوا أذواق متفرجيهم [4].

---

[1] نادر أحمد عبد الخالق: أفاق المسرح الشعري المعاصر، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2012، ص: 152.

[2] ينظر بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية : مجلة حوليات التراث ع-2006/6، ص: 54.

[3] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص: 122.

[4] ينظر حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، ط 1، دار هومه، الجزائر، 2002، ص: 321.

2- الداعون إلى الفصحى :

أما أنصار اللغة الفصحى فهم يرون في الفصحى بأنها أقدر و أثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحدودة في مفرداتها و المتصلة بالمحسوسات، في حين يعجز عن المعاني العالية والأفكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة [1].

كما ذهب فريق ثالث إلى ترك الحرية للمؤلف ، فهو وحده أقدر على تقدير الموقف ، واتخاذ القرار [2]، كما ظهر فريق آخر توسط بين الفريقين السابقين ، ودعا إلى استخدام لغة ثالثة سماها اللغة الوسطى ، وهي التي« تكتب على حسب الإملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية، لينطقها من يشاء بالعامية أو بالعربية » [3]، وبالتالي لا ينفرد مجتمع بلغة واحدة كما قال: "**Marcelcohen** "« وحدة اللغة مطلقا لا وجود له، بهذا المفهوم، حتى أفراد المجتمع الذين يملكون إلا لغة واحدة لا يستعملونها بنفس الطريقة في كل المقامات » [4].

فالمجتمع اللغوي يتصف بالثنائية اللغوية، وهي وجود لغة فصيحة ولغة عامية، وهذه ظاهرة طبيعية منتشرة في كل لغات العالم [5].

فالعامية لغة أنشأتها العامة لحياتها اليومية ، والدليل على ذلك أنها لغة البيت والشارع، والسوق والمجتمع.

غير أنه عندنا في المسرح الجزائري مازال رجال المسرح يؤمنون بأن اللغة العربية الفصيحة ليست لغة مسرحية، ومازالوا يخوضون في مناقشات بيزنطية حول مشكل اللغة الأكثر قدرة على التبليغ والتوصيل و الأنسب للحوار المسرحي، وإلى إقرار شبه جماعي بأن اللغة اليومية أو لغة التخاطب اليومي بين أفراد الشعب هي الأقرب و الأنسب في الحوار المسرحي [6].

---

[1] ينظر حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة، ص: 323.

[2] المرجع نفسه، ص: 122 .

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، مصر، 2001، ص: 673.

[4] سهام مادن: الفصحى والعامية وعلاقاتها في استعمالات الناطقين الجزائريين، كنوز الحكمة، الجزائر، 2011، ص:32.

[5] ينظر محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص: 673.

[6] ينظر جروة علاوة: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص: 93.

ومنه نميل مع هذا الرأي غير أنه لا يمكن النزول بمستوى هذه اللغة إلى درجة الابتذال وحشو الحوار المسرحي بالمفردات الأكثر سوقية، بل لابد على كتاب المسرح أن يبحثوا عن لغة أقرب إلى المنطق والاحتشام و أقدر على التبليغ قد لا تكون هي اللغة العربية الفصيحة لكن المؤكد أنها ليست اللغة السوقية المنحطة، بل هي الفصحى الشعبية كما سماها الدكتور "عصام محفوظ" في كتابه "المسرح مستقبل العربية" [1].

و الحقيقة أن اللغة المسرحية لغة متعددة المستويات وذات خصوصية مختلفة لأنها تنطق وتحكى (منطوقة ومسموعة) ولا تقف عند حدود القراءة فقط كباقي الأجناس الأدبية الأخرى (الشعر – لقصة – المقال)[2]، فاللغة المسرحية تتفرع إلى عدة مستويات أسلوبية تعبيرية مما يؤكد أن التعبير اللغوي المسرحي لا يقف عند حدود العامية والفصحى فقط ، بل يتجاوز ذلك على بناء متخيل أسلوبي تصويري تختص به كل شخصية [3]، وعلى الكاتب المسرحي أن يجتهد في البحث عن اللغة واللهجة التي تناسب أشخاصه مهما كان مستواهم الاجتماعي والمعرفي والأخلاقي ،وأن يلبس كل شخصية ثوبها اللغوي التعبيري.

2- خصائص اللغة المسرحية عند عبد القادر علولة:

إن الحيز الذي تشغله اللغة في مسرح علولة ذو أهمية كبرى ، إذ تعتبر من أهم الركائز التي قامت عليها تجربته المسرحية ، فألف معظم مسرحياته باللغة العامية التي تزاوجت باللغة الفصحى وأنجبت لنا لغة أخرى أسماها عبد القادر علولة "باللغة الثالثة"، ولتوضيح الأمر أكثر نأخذ أمثلة على ذلك ، قول"برهوم" في مسرحية اللثام :"هادوا هما مصارينا... الماء يجري في هذا الأنابيب... هدي فتحة المدخنة... إذا ما كذبنيش ربي. صندوق البخار ... هنا... المحرك هنا ... وهذا جهاز تغير السير... السلوم؟ السلوم ياعمي ..." [4]، فنرى هنا امتزاج العامية بالفصحى فخرجت منها كما أسماها "علولة" باللغة الثالثة.

---

[1] ينظر عصام محفوظ: المسرح مستقبل العربية، ط 1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1991، ص: 89.

[2] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر، ط 1، 2012، ص: 152.

[3] المرجع نفسه، ص: 153.

[4] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأقوال الأجواد، اللثام)، ص:185.

كما تجدر الإشارة أن علولة نفسه، كان يوظف عدة مفردات تراثية وشعبية ومرد ذلك لإيمانه الراسخ"بأن الكتابة هي بمثابة التواصل الحقيقي والأساسي يهدف من خلاله تحرير المشاهد ومنحه وسائل وأفكار عديدة تجعله يتحرر ويتسلى من خلال مسرحه" [1]، فأستعمل الأشعار والأمثال الشعبية للوصول إلى المشاهد الجزائري وإيصال مضمون ومواضيع نصوصه المسرحية بطريقة مفهومة ،لأن الشعر والأمثال الشعبية لها صداها في الذاكرة الشفهية للمشاهد الجزائري ، وكانت الأغاني المصاحبة لنصوصه المسرحية الأكثر ثراء بهذه الأمثال والأشعار الموزونة [2]، ويؤكد ذلك المؤلف بقوله «أنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل».[3]

ومنه نقول بأن"علولة" وظف في جل أعماله المسرحية اللغة ذات الطابع التراثي من لغة المداح التي يستعملها في الأسواق والحلقات الشعبية ، فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في النفوس وذلك من خلال أنها تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءاتها لأنها لغة تكتسب فيها الكلمة حيزا زمانيا على وجه الخصوص، بحيث تنتقل شفهيا في قالب شعري مقفى على شكل قصائد شعرية ملحونة وهذا ما نلاحظه في رواية القوال في مسرحية "الأجواد" يقول القوال في وصفه لشخصية"علال الزبال":

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمتوا... يمر على الشارع

الكبير زاهي حواس باش يمسح باب

الشقا ويهرب شويا الوسواس.

هذا وتعد اللغة عند المؤلف انفعالا يصدر عن تصوره لمشروع مسرحي جديد ينطلق من قناعته السياسية، وذلك من خلال استنطاق أي حوار أو كلمة أو جملة، تحمل في طياتها بعدا رمزيا

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأقوال الأجواد، اللثام)، ص:242.

[2] لخظر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص :91.

[3] عبد القادر علولة: المصدر السابق، ص: 246.

له دلالة اجتماعية أو سياسية بلغة بسيطة مفهومة ولنأخذ مثال على ذلك، مقولة "الحبيـــب" في مسرحية "الأجواد":

العساس:

طلع يديك للسماء قلت لك... وين هي الصفارة تاع الهم ... وين هي بنت الكلب.

الحبيب:

السي محمد أهمد واسمع لكلامي ... إذا صفرت وإلا رميت الخيزران علي راهم يهجمـــوا هـــذا الكلاب وهذا القطط اللي مرافقيني ... شوف كيف راهم حارسين علي، وكيف راهـــم يخـــزرو فيك بنظرة مشومة ... إذا يطيروا عليك يشرشموك. صدقني حط الخيزران ...[1].

كما استعان المؤلف كثيرا بالعبارات الشعبية المشهورة و المتداولـــة في أوســـاط المجتمـــع الجزائري لتبليغ مواضيعه المسرحية، وبالتالي تصدرت "لغة الشارع" في مسرحه وباتـــت واضـــحة المعالم في الكثير من النصوص لقربها بالمعنى وتواصلها المباشر عند المشاهد الجزائري، فمثلا استعماله لكلمة "الخيزران" بدلا من "العصا" وكلمة "يشرشموك" بدلا من"يقطعونك" أو يأكلونك" وغيرها من الكلمات الشعبية الضاربة في التاريخ الجزائري.

وعليه نقول جاءت لغة "علولة" متينة محملة بمعاني قوية ، عامية الشكل ملقحة بالفصحى البسيطة [2]، فصارت نصوصه الأكثر شهرة في تاريخ المسرح الجزائري.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص:88.

[2] لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص:93.

خلاصة:

في ختام هذا الفصل نستنتج بأن مسرح عبد القادر علولة يعتمد أساسا على مقومات الفرجة الشعبية، بدءا بالقوال وهو الشخصية الحاضرة والفاعلة في مسرحه ووصولا إلى الفضاء المكاني الشعبي البحت وهو فضاء الحلقة، هذا وبعدم اكتفاء علولة بجعل مسرحه يعتمد على عناصر الفرجة الشعبية من حيث الجانب المادي والفيزيقي في العرض فقط بل ذهب كذلك إلى توظيف اللغة العامية لغة عامة الشعب في جل نصوصه المسرحية، ومدام القوال هو الشخصية المركزية في مسرحه لم يهمل علولة طريقة القوال في الإلقاء المصاحب بالغناء الشعري الملحون، فنلاحظ في مختلف أعماله بأن الشعر الملحون لم يفارق نصوصه على الإطلاق.

بالفعل استطاع علولة أن يوظف في مسرحه كل عناصر الفرجة الشعبية، فأصبح مسرحه يعد تجربة جديدة في عالم المسرح الجزائري، إن لم نقل تأصيل لعمل مسرحي جزائري يتابع باهتمام من قبل المجتمع الجزائري، وكذلك من الابتعاد عن التقاليد المسرح العالمي وخاصة المسرح الكلاسيكي الذي يعتمد على وضع الجدار الرابع الذي يحد من مشاركة وفاعلية الجمهور في العمل المسرحي، فعلولة أراد من خلال تجربته كسر هذا الجدار وإشراك الجمهور في العمل المسرحي.

الفصل الأول

الفرجة باعتبارها فضاء علاميا ذو منزع دراما تورجي

- **تمهيد:**

أولا: السيمياء والمسرح

1- السيمياء في نشأتها الحديثة:

2- المسرح والعلامات:

ثانيا: المكان والفضاء في المسرح (المهاد اللغوي والاصطلاحي):

1- المكان:

2- الفضاء:

ثالثا: قراءة سيميائية لنص مسرحية الأجواد:

1- سيميائية العنوان:

2- سيميائية الشخصيات:

تمهيد:

أصبحت الساحة النقدية الأدبية تزخر بمصطلحات حديثة تجذب انتباه القارئ والباحـــث؛ ومن بين هذه المصطلحات، نذكر مصطلح"السيميائية" "**sémiotique**" الذي عرف انتشارا واسعا في المرحلة الأخيرة، وشهد حضورا معتبرا في مختلف الميادين القابلة للتحليل، حيث صارت هنـــاك سيميائية عامة تندرج ضمنها كل المجالات(فنون، طب، رياضة...)، وسيميائية خاصة مثل سيمياء المسرح وسيمياء الدراما، وسيمياء السرد، ففي المسرح مثلا عنونت تطبيقات بسيمياء الشخـــصية وسيمياء الفضاء والزمان، وسيمياء العنوان وغيرها.

فمن خلال هذا الفصل أردنا أن نبين أولا تاريخ السيميائية وأولى الاهتمامات بهذا العلم، وثانيـــا أردنا أن نطبق المنهج السيميائي على نص وعرض مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة، ومـــدى قدرة هذا المنهج على دراسة النصوص والعروض المسرحية.

لكن في البداية لابد أن نقف عند تحديد مصطلح الدراماتورجيا لكي يُفهم لماذا اخترت هذا العنوان وما المقصود منه، وعليه نقول بأن مصطلح دراماتورجيا له تعريفات مختلفة، لذلك نجد "مونو" ميّز بين ثلاثة تعاريف أساسية هي: [1]

أ- الدراماتورجيا هي عمل يضطلع به المخرج من خلال قيامه بتحليل أدبي، نقدي وتاريخي للنص الذي يود إخراجه ومسرحته فوق الخشبة.

ب- الدراماتورجيا هي دراسة للعرض المسرحي تحاول ربط العلاقات بين راهينية العرض (الآن-هنا) وبين زمان ومكان الحكاية المعروضة.

ج- الدراماتورجيا خاصية ملازمة للنص المسرحي تتعلق بجوانب تقطيعية وتركيبية والتأليف بـــين مختلف مكوناته المشهدية زمانيا، فضائيا وشخوصيا. إن الدراماتورجيا بهذا المعنى هي "فن تركيب النصوص المسرحية".

---

[1] مونو نقلا عن حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغـــرب، 1995 ص:55.

ومن خلال هذا التعريف الأخير يمكن أن نفرق بين قراءة نص مسرحي وأخر روائي، ولكي نوضح أكثر نذكر بأن تاريخ المسرح عرف تقابلا أساسيا بين نوعين من الـــدراماتورجيا: الأولى درامية أرسطية والثانية ملحمية بريشتية. فالنص الذي يستوحي الدراماتورجيا الدرامية يتبين على أساس، الفعل المتواصل المحقق للإيهام وبالتالي اندماج المتلقي في الأحداث والشخصيات، في حين أن النص القائم على أساس دراماتورجي ملحمي يتبين على أساس السرد المتقطع الـــذي يحقـــق التغريب بالنسبة للمتلقي ويجعله يتخذ موقف نقديا من الأشياء المعروضة أمامه [1]، وقـــد عـــرف المسرح المعاصر انفجارا وتعددا في الاختيارات الدراماتورجية- من بحث عن فـــضاءات عـــرض جديدة- وذلك بموازاة مع الثورة التي حققها هذا المسرح على الدراماتورجيا الكلاسيكية.

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، ص:55-56.

أولا: السيمياء والمسرح:

لن يكون الاشتعال على بنية النص الدرامي المسرحي، إلا من خلال اهتمام معرفي ومنهجي موحد يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات والدراسات السيميائية والسردية، التي أسست لدراسة شاملة ومتكاملة للإبداع الفني ككل، والمسرح بخصوصيته يفرض مسارا يجمع فيه الدارس بين شقين النص وإمكانية عرضه [1]. ولهذا سنسلط الضوء على المسرح بجانبيه – النص والعرض- من خلال منظور السيميائيات لأن هذه الأخيرة ترى في العمل المسرحي تكاملا بين النص والعرض ومن غير الممكن دراسة جانب دون آخر، لأن المسرح يختلف عن الفنون الأدبية الأخرى كونه يقوم على النص والعرض معا.

1- السيمياء في نشأتها الحديثة:

من خلال هذا العنوان يتبين أنه توجد دراسات سيميائية بمفهومها الحديث قديما وذلك من خلال تأكيد على أن السيمياء هي علم العلامات وعلم العلامات هو علم قديم حديث متجدد عبر العصور، ويرجع تاريخه إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو الذي يعرف العلامات «بأنها وسيلة شكلية للتعرف» [2].

كما يمكن أن نصطلح على السيمياء: مصطلح "علم الدلالة" في حين هذا الأخير مر بمسميات عديدة قبل أن ينتهي إلى مسماه هذا، وإننا لنجد من أولى هذه المسميات **la sémasiologie** وهي كلمة مشتقة من أصل يوناني **sèma** أي (معنى)، وقد أشار "بيير جيرو" إلى شيوع مصطلحات أخرى بعد هذه التسمية تدل على المعنى مثل: **sematologie**، **glossologie**، حيث تعرض الفلاسفة اليونانيون من قديم الزمان في بحوثهم ومناقشاتهم لموضوعات من صميم علم الدلالة [3].

---

[1] ينظر طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية ــ نماذج من المسرح الجزائري والعالمي ــ دار القدس العربي، الجزائر، 2011، ص:169.

[2] هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2006، ص: 19.

[3] عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009، ص: 14.

ومعنى هذا أن الدراسة الدلالية قديمة قدم التفكير الإنساني، وقد تكلم أرسطو عن الفـــرق بين الصوت والمعنى، وذكر أن المعنى متطابق مع التصور الموجود في العقل المفكر وميز أرسطو بين ثلاث [1]:

1- الأشياء في العالم الخارجي.

2- التصورات، المعاني.

3- الأصوات: الرموز أو الكلمات.

فكان موضوع العلاقة بين اللفظ ومدلوله من القضايا التي تعرض لها أفلاطون في محاورتـــه عن أستاذه سقراط وكان اتجاه أفلاطون نحو العلاقة الطبيعية الذاتية [2].

ولذلك نجد"كاوزان" ميز بين «ما قبل سيميولوجيا المسرح (العهد الإغريقي والقرون الوســطى) ومرحلة التشكل الجنيني (القرنان السابع عشر والثامن عشر)، ثم المرحلة الـــسيميولوجية الموازيـــة (بورس) فمرحلة سيميولوجيا المسرح ابتداء من حلقة (براك) إلى اليوم، إذن هناك أربع مراحـــل بدأت بما قبل سيميولوجيا المسرح، وانتهت بسيميولوجيا المسرح، وبينهما توجد مرحلة التـــشكل الجنيني ثم المرحلة الجنينية » [3].

ومنه نقول بأن تاريخ السيميائية يرتبط بتاريخ تأويل العلامة والمحاولات المندرجة في هـــذا الإطار قديمة « قدم التفكير في قضايا اللغة معجميا وتركيبيا وفلسفيا ومنطقيا » [4].

هذا فيما يخص السيميائيات القديمة، أما السيمياء في نشأتها الحديثة «فقد بدأت التجربة مع اجتماع نقاد ولسانيين في اللغة الشعرية، مشكلين ما سمي فيما بعد ب "الشكلانية الروســية" وتبلـــورت الحركة في تيار النقد البنيوي في منتصف القرن العشرين على يد "فريدينالد دوسوســير" وتطـــور بفرنسا فيما بعد » [5]، وقد انعقدت سنة (**1973**) في إيطاليا أول مؤتمر عالمي للسيميوطيقا لطرح

---

[1] ينظر عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ص: 14.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2010، ص: 28.

[4] محمد الناصر العجيمي: موقع السيميائيات من مناهج البحث الغربي الحديث، مداخلة في مجلة: سيميائيات: العدد الثاني، 2006، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، ص:24.

[5] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص:167.

هذه المفاهيم على مائدة النقاش ومدى إجرائيتها، وطرح المؤتمر بعض التساؤلات من مثل هل هذه هي مودة مثل كثير من المودات الفكرية والنقدية، أم تعتبر أن هذا الفرع الجديد أعمق في الوعي المعرفي المعاصر؟ [1].

ومنه تعني السيميولوجيا اصطلاحا، العلم الذي يهتم بدراسة أنظمة علامات اللغات وأنظمة الإشارات، التعليمات: أي يتناول دراسة وموقع العلامات في الحياة وفي المجتمع وفي نسق العمل الأدبي والنصوص[2]. وذهب "أمبرتو إيكو"(**Umberto Eco**) إلى أن السيميائيّة تعنى بكل ما يمكن اعتباره إشارة[3]. ولهذا تعددت مجالات السيميائات وتنوعت باعتبارها العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية كما عرفها "دي سوسير" أو انطلاقا من تصور "بورس" لها «بأنه العلم الذي يدرس كل شيء حتى الأكل واللباس، والنبيذ والرياضيات وغيرها...» [4].

فكل إنسان يرى نفسه والعالم المحيط به من خلال علامات ولكنه يعبر عنها أيضا من خلال شفرات* متفق عليها لتحقيق عملية التواصل لذلك نجد "كير إيلام" يعرف المشروع السيميائي: «بأنه علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع وتعني كذلك بعمليات الدلالة وعمليات الاتصال أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا وتشتمل مواضيعها شتى أنساق العلامات والكودات التي تعمل في المجتمع والرسائل الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها» [5].

والحق أن مصطلح السيمائية الذي كثيرا ما يقابله، دون تدقيق، المصطلحان الغربيان:** **séméiologie semiology sémiotique semiotics**، وهما آتيان من الأصل

---

[1] ينظر محمد الناصر العجيمي: موقع السيميائيات من مناهج البحث الغربي الحديث، ص:24.

[2] طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص:167.

[3] دانيال تشاندلز: أسس السيميائيّة، ترجمة: طلال وهبة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص:28.

[4] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص: 102.

*ينظر طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص: 261.

[5] كير إيلام نقلا عن طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية ص: 168.

** ينظر كتاب دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث للدكتور عبد الجليل مرتاض،منشورات ثالة، الجزائر،2005 ص:16.

الإغريقي المركب" **semiotike**" هو من بلـــورة "شـــارل بـــيرس" (**1839 – 1914 charles sanders perce**) فهو الذي كان يعدها بمثابة العلم الكلي للسمات الذي يشمل كل السيمات وهي غير السيمات اللسانية إذ لم تغتد اللغة إلا مجرد نقطة في فضاء رحيب تتحكم فيه أمبراطورية السيمات البصرية(الألوان – العلامات – الإشارات العامة – إشارات المـــرور – الـــشعارات – الرايات – أو سيمات الجنود والضباط في الجيوش – ألبسة الرياضيين بأشكال وألوان معينة – وما لا نهاية له من السيمائيات التي أمست ركنا مركزيا في ثقافة هذا العصر...)، والشمية (العطـــور والروائح الكريهة، والروائح الطبيعية كبعض إفرازات الجسم...)، والذوقية (الأطعمة، والأشـــربة وغيرهما مما يمكن أن يقع في ذائقة الإنسان، والسمعية (الأصوات الطبيعية، والأصـــوات المميـــزة كموسيقى الأناشيد الوطنية أو موسيقى التي تتخذ مقـــدمات لـــشريط ســـينمائي، أو مسلـــسل تلفزي... [1]، ومنه كذلك « اللغات بكل أصنافها، والإيماءات وأنظمة الإشارات ســـواء كانـــت إشارات متعارف عليها اصطلحا مثل إشارات المرور وبعض البروتوكولات كالجلوس حول المائدة المستديرة، تدخل في عملية تحديدنا وتعرفنا على دواتنا في حركة وأنظمة من مدلولات وعمليـــات تواصل» [2].

وبهذا يمكن أن نقول أن السيميائية لم تتخذ شكل المشروع العلمي، في حقيقـــة الأمـــر إلا بفضل جهود بيرس، ودوسوسير (**1857 – 1913**) (**Ferdinand de soussure**) [3]، في حـــين كان"دوسوسير" أول من حاول تحديد السيمياء بقوله:« يمكننا إدراك علم يدرس حياة العلامـــات في حضن الحياة الاجتماعية، ستشكل جزءا من السيكولوجية الاجتماعية بالتالي من السيكولوجية العامة» [4].

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومه، الجزائر، 2010، ص: من 158 إلى 159.

[2] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية،ص: 168.

[3] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، المرجع السابق، ص:159.

[4] دو سوسير نقلا عن طامر أنوال: المرجع السابق، ص:168.

وبالتالي ما يهم السيميائية في المقام الأول استنطاق الدلالة أو بالأحرى الأصداء الدلالية **Effete De Sens** في النظم الدالة من أي نوع كانت وكيفما أنتجت [1].

هذا فيما يخص مفهوم السيميولوجيا والسيمياء في نشأتها القديمة والحديثة، وما تهتم به السيمياء من مادة لها، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو هل كان هناك اهتمام أو إشارات من قبل دوسوسير وبورس على ما نصطلح عليه بسيميائيات المسرح أم أن هذه الإشارات تندرج في إطار السيميائات والمسرح؟.

وعليه نقول حسب ما أورده "كاوزان" أن سوسير **F.de Saussure** لم يكن يهتم بالفن المسرحي خلافا لبورس **Peirce** الذي كان معجبا به لكن رغم إشارات بورس إلى المسرح في فكره السيميائي، فإن هذه الإشارات تندرج في إطار السيميائيات والمسرح وليس سيميائيات المسرح، وذلك أن التطبيق المفهومي والاصطلاحي للعلامة على مختلف مظاهر الفن المسرحي لم يزدهر إلا في الثلاثينات من القرن العشرين على يد منظري الأدب واللسانيين والفلاسفة ورجال المسرح المنتمين لحلقة (براك) والذين ساهموا في وضع ركائز هذا العلم الجديد [2].

أي أن سيميولوجيا المسرح تحددت مع حلقة براغ وأصبح موضوعها هو المسرح، وفي هذا الصدد لاحظ "كاوزان" أن مصطلح "مسرح" متعدد الدلالات، فهو يشمل النص الدرامي والعرض المسرحي، ومقاربة هذا الأخير أعقد من مقاربة النص الدرامي لتعدد أنواع العلامات فيه وسيميولوجيا المسرح تشمل المقاربتين معا [3].

2- المسرح والعلامات:

نشأت مقولة المسرح كنظام من العلامات وراءها خلفية من الفكر الشكلاني في بدايات القرن العشرين ولقد ظهرت وبقوة في العمل الرائد لمدرسة براغ في الثلاثينات والأربعينيات من القرن العشرين [4].

---

[1] محمد الناصر العجيمي: موقع السيميائيات من مناهج البحث الغربي الحديث، مداخلة في مجلة سيميائيات، ص:25.

[2] ينظر أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ص:28.

[3] المرجع نفسه، ص:30.

[4] الين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1996، ص: 19.

وفي هذا الصدد يقول "بافيس" في«المعجم الموسوعي» ، إن السيميولوجيا المسرحية وهي فرع من السيميولوجيا العامة أو علم العلامات منهج لتحليل النص و/ أو العرض، حريص على نظامها الشكلي وديناميةوسيرورة بناء المعنى، هذا المعنى الذي يكون بواسطة شراكة جامعة بين مطبقي المسرح والمتفرجين، وباعتبار السيميولوجيا المسرحية منهجا نسقيا للتحليل مطبقا في المسرح، فهي تعود إلى الحلقة اللسانية لبراغ **Prague** خلال الثلاثينات من القرن العشرين [1].

وبالتالي راح المنظرون التشيك يضعون فرضية تقول أن كل شيء داخل الإطار المسرحي هو علامة [2].

كما أدركوا أن النص الدرامي المكتوب هو غير النص الدرامي الذي يتضمنه العرض المسرحي، ذلك أن النص الكلامي يتحول أثناء العرض إلى أصوات تختلف عند إصدارها عن المادة المكتوبة، لأنها تصدر مع وجود عناصر أخرى في الإخراج : النبرات والحركات، الديكور، والأزياء ...الخ[3]، كما نجد "هونزل" كذلك يؤكد على أن « العرض الدرامي هو مجموعة من العلامات » [4].

وبالتالي فإن فن المسرح نص وعرض في آن واحد، ويعد النص عنصرا ثابتا ويظل خطابا ناقصا ما لم يصل الخشبة، حيث يخضع لعملية التحويل، وإذا كان النص قائما على مجموعة من العلامات اللفظية اللغوية، فإنها يمكن تقديمها للجمهور حسب معايير الإمكان والاحتمال وتوسيع حدود الخيال [5].

ولما كان المسرح فنا مركبا، حيا لا يجد متنفسا إلا على غير أرضيته الطبيعية وهي "الخشبة "أمام الجمهور في جو إيحائي، فإن التعامل معه لن يكون بالمقاييس النقدية ذاتها التي نتعامل بها مع نص أو قطعة شعرية، ومن ثم عوض أن ينصب النقد المسرحي على النص الأدبي المسرحي وحده

---

[1] أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ص: 30 ــ 31.

[2] المرجع نفسه، ص:24.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] هونزل نقلا عن إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ص: 26.

[5] ينظر طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص: 264.

بدأ يهتم بمكونات العرض المسرحي ككل، لأن هذا النقد أمسى يعي ويدرك خصائص الفن المسرحي واستقلاله النسبي عن فن الأدب وهذا التباين ليس فقط على مستوى تركيبة المسرحية من حيث البناء الدرامي، من عقدة، فعل وشخصيات، إنه الإيقاع الداخلي، هذه الحركية التي تلتم من خلال تزاوج عناصر عدة ليتحول كل إكسوسوار إلى علامة قائمة بذاتها في إطار جمالي كلي [1].

وبالتالي سأعتمد في تحليلي على العرض المسرحي وما يحتويه هذا الأخير من عدد لامتناهي من العلامات.

إن دمج العلامات المتباينة على مستوى العرض المسرحي، ودراسة التداخل بين هذه العلامات، كأن يتحول الممثل – الجسد – إلى كرسي أو تمسي الدمية طفلا، يمنح العلامة حقلا خصبا يتجاوز حدود المنطوق إلى عوالم الإيحاء والإيهام [2].

حيث تتحول كل الأشياء على الخشبة وتمنح دلالات ووظائف قد تفقدها في الواقع العادي، والمتفرج الذي يدخل قاعة العرض المسرحي يعرف ويفترض أن الشيء مهما كان بمجرد ظهوره على الخشبة تدخل عليه عملية التحول، يقول"بيتر بوغاتيرف":«في المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية، مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تملكها في الحياة الواقعية» [3].

إن كل ما يقدم إلى المتفرج في إطار المسرح هو علامة، ومادام العالم يحتوي على عدد لا متناهي من العلامات فإن قراءة العلامات هي الطريقة التي نتمكن بها من فهمه، على سبيل المثال؛ نحن نقرأ الناس الذين نراهم في الشارع وفقا لما يرتدونه من ملابس:« الشعر الأشعث والملابس المهلهلة والأحذية غير الملائمة تدل على البؤس، أما القبعة والبذلة والمظلة فإنها تشير إلى واحد من رجال المدينة وعلى الرغم من أننا نتورط بشكل غريزي في مثل هذه "القراءات" بسبب معرفتنا

---

[1] ينظر طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص: 246 ــ 247.

[2] المرجع نفسه، ص: 248.

[3] بيتر بوغاتيريف نقلا عن طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص:248.

لشفرات الملابس ونتصرف وفقا لها، ولا نعرف إن كانت هذه الشفرات مقصودة حقا، وهذا يتناقض مع المسرح الذي يشير كل ما فيه ومن عليه إلى معنى فني محدد مسبق» [1].

هذا يعني بأن عملية الدلالة موجهة وتخضع للتحكم، وحتى لو تسرب شيء بشكل اعتباطي إلى الإطار فإنه يقرأ بوصفه دالا.

لكن نطرح السؤال التالي: على من تقع مسؤولية تنظيم نظم العلامات المسرحي؟.

إن تنظيم نظم العلامات تقع على عاتق المخرج حسب تقاليد المسرح الغربي وذلك في القرن العشرين، بينما الكاتب المسرحي هو منشئ نظام العلامات اللغوية، فإن المخرج اليوم يتحكم في الشكل المسرحي (كمقابل للشكل الدرامي) ويتطلع بمهمة تنظيم نظم المسرح الدالة الموجودة في متناول يده (الإضاءة، المناظر، الأكسوسوارات)، وهكذا في عملية مشفرة تلائم إنتاج النص، وإذا كان فشل المخرج في مهمته هذه، فلن يكون للعرض معنى بالنسبة للمتفرج [2].

ومنه يمكن الوقوف على أجزاء السينوغرافيا، والإيقاع الكلي للعرض من خلال [3]:

- الأشكال المكانية، المعمارية والمنظرية...الخ.
- العلاقة بين فضاء الجمهور وفضاء التمثيل.
- نظام الألوان ودلالتها.
- نظام الإضاءة.
- العلاقة بين فضاء الخشبة وجسد الممثل.
- الملابس وكيف تؤدي وظيفتها.
- أداء الممثلين (الإيماءة، الحركة، نبرة الصوت...) .
- وظيفة الموسيقى والمؤثرات الصوتية، وبهذا تكون وظيفة المتلقي المشاركة والعمل أي أن عملية المشاهدة والسماع تلقي فاعلة ومنتجة داخل لعبة العرض.

---

[1] الين أستون: المسرح والعلامات، ص: 141.

[2] ينظر الين أستون: المسرح والعلامات، ص: 142.

[3] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص: 248 - 249.

ولكن سأعتمد على الممثل بوصفه علامة وأترك الأجزاء الأخرى المكونة للعرض المسرحي للفصل الموالي التي سأتحدث عنها بالشرح المفصل.

أ/الممثل بوصفه علامة:

معلوم أن المسرح بدون الممثل والمكان لا وجود له، فقد نجد مسرحا بدون ديكور، لكننا لا نجد أبدا مسرحا بدون ممثل« فحتى في مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه، فإن الدمية ليست غير نائب عن الممثل، أما فيما يتعلق بالمكان فمعلوم أيضا أن العرض المسرحي لا يمكن أن يوجد إلا إذا توفر حيز مكاني، مهما كان شكله ومهما كانت مقاساته» [1].

وكما هو معلوم كذلك أن العرض المسرحي يوظف مواد تعبيرية كثيرة ومتنوعة :« بصرية، سمعية، شمية... لكن أشيعها هي البصرية والسمعية وبتطبيق المعيار الثاني على الأول نحصل على التصنيف الآتي» [2]:

- أنساق بصرية مرتبطة بالممثل : الإيماء، حركة الممثل، تعابير الوجه، الماكياج، القناع، تصفيف الشعر، اللباس .

- أنساق سمعية ترتبط بالممثل: كلام نبر.

- أنساق بصرية مرتبطة بالمكان: شكل المكان وأبعاده، الديكور، الأكسوسوار، الإنارة، الألوان والأشكال .

- أنساق سمعية مرتبطة بالمكان : الموسيقى، المؤثرات الصوتية .

بينما يعمل المسرح بوصفه نظام علامات من خلال استخدامه المتغير للمكونات المسرحية، فإن الممثل، خلال تاريخ المسرح الطويل، ظل بصفة عامة مهيمنا ومسيطرا في هذا التدرج المتغير، ولهذا السبب كان الممثل موضوعا هاما من موضوعات الدرس السيميوطيقي [3].

---

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

[2] المرجع نفسه، ص:35.

[3] ينظر الين أستون : المسرح والعلامات، ص:144.

ولذلك عمل تاديوز كوفزان على تصنيف نظم علامات المسرح وأكد مركزية وضع الممثل في ثلاث عشر نظاما* التي قدمها في جدول[1]:

1- الكلمة **2**- النغمة **Tone**	النص المنطوق	الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
3- المحاكاة **4**- الإيماء **5**- الحركة	تعبير الجسد			المكان والزمان	علامات بصرية (الممثل)
6- الماكياج **7**- تصفيف الشعر **8**- الملابس	مظهر الممثل الخارجي		علامات بصرية	المكان	
9- الأكسسوار **10**- المناظر **11**- الإضاءة	شكل خشبة المسرح	ما هو خارج الممثل		المكان والزمان	علامات بصرية (خارج الممثل)
12- الموسيقى **13**- المؤثرات الصوتية	الأصوات غير اللفظية		علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (خارج الممثل)

وبالتالي فالحالة الأكثر شيوعا من حالات الذات في الدراما هي صورة الممثل، فصورة الممثل **figure** هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات، إنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل وصوته وحركاته وأيضًا عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي... وعموما فإن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل يحل كل حوامل العلامات **sign carriers** [2].

* ينظر كتاب: علامات العمل الدرامي لكارمن بوبيس نابيس، ترجمة: خالد سالم، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 2003 ص:200.

[1] ينظر إلين أستون: المسرح والعلامات، ص: 148.

[2] المرجع نفسه، ص: 144.

ومنه فالممثل يقع في نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومترابطين:« عالم الخشبة الواقعي المادي – الشاخص في الآن/هنا–، وعالم التخييل الغائب، أي عالم الحكاية الذي تعرضه المسرحية فالممثل هو الذي يخلق شروط استحضار هذا العالم التخييلي بزمانه ومكانه، وهو الذي يضطلع بتلاوة كلام الشخصيات، وتشخيص الأحداث... إنه الوسيط بين المتفرج والحكاية بكل مكوناتها » [1].

ويتسنى له ذلك عبر إعارة صوته وجسده للشخصية، إلى أنه لا يجد الشخصية مهيأةً له، بل هو يعمل على بنائها وتشكيلها، موظفا في ذلك إمكانياته البدنية والنفسية والصوتية وخبراته الاجتماعية والثقافية، ولذلك وجب على الممثل أن يكون عارفا بفن الإلقاء، وقادرا على الإبداع من خلال "لغة/ لغات الجسد"*... ولعل هذا هو ما يجعل من نشاطه عملا إبداعيا خلاقا [2].

ولذلك يقرر"يونسكو"« أن كبح جماح الممثل عن التمثيل الحماسي حتى تضحي الخرافة حقيقة إنما هو ولد للحياة في المسرحية ومن ثم كان اندماج الممثل في دوره وحمل المتفرج على الامتزاج بالحدث الخيالي الذي يدور على المسرح إلى حد الإيهام بأنه الحياة ذاتها على غاية من الأهمية عند يونسكو » [3].

ومنه نقول بأن الممثل وُظف في المسرح المعاصر بطريقتين متباينتين تقوم أولاهما على اعتبار الممثل خادما للإيهام والتخييل والمحاكاة، أي باعتباره دالاً يُبلغ مضمونًا سيكولوجيًا وأخلاقيًا ويمثل هذا الاتجاه المسرح الغربي الكلاسيكي والمسرح الطبيعي، أما الطريقة الثانية فتنظر للممثل بوصفه علامة دالة على ذاتها أولاً قبل كل شيء، فالممثل كالراقص والرياضي تظهر براعته في حسن تدبير حركاته وجسده، وقد تبنى هذا الرأي معظم المخرجين الطليعيين [4].

---

[1] ينظر محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 35.

* ينظر أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2004 ، ص: 189.

[2] ينظر محمد التهامي العماري، المرجع السابق، ص: 36.

[3] أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص: 189.

[4] محمد التهامي العماري، المرجع السابق، ص:36.

والحقيقة أن هذين الاتجاهين لا يتعارضان بل يتكاملان ويتعايشان، فقد يلجأ الممثل المحـــاكي إلى الاستعراض، وقد يلجأ الممثل العارض إلى المحاكاة والتوهيم.

ب/ الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل:

1 – الإيماء:« يشكل الإيماء الوسيلة التواصلية الأكثر شيوعا وثراء بعد اللغة في كل الحـــضارات ويذهب دارسي الإيماء إلى أنه بالإمكان توليد ما يناهز ســـبعمائة علامـــة باليـــدين والـــذراعين فقط» [1]. والإيماء وسيلة تواصلية يلجأ الإنسان إليها عندما تعوزه اللغة أو تتعطل لديه، كما هو الشأن بالنسبة للصم البكم .

بينما يمثل الإيماء المشفر منطقة صعبة من حيث تحليل العرض، فقد كان تنظيم الأفكار الأولية باتجاه سيميوطيقا للإيماء المسرحي مستفيداً من الربط بين استخدام الإيماء الـــدرامي وتـــاريخ التمثيـــل ونظرياته [2]، فمثلا المسرح الذي يؤطر الممثل وعالمه الدرامي يكشف عن استخدام الإيماء الإشاري والإرشادات داخل الحوار ففي نص عرض مسرحية (الأجواد) مثلا توجد مؤشرات على الإيمـــاء الإشاري في المسرحية (مثلا يقول(القوال)واصفا" علال الزبال":« يحي الناس في طريقه يـــشالي مبسوط» [3].

هنا يستخدم الإيماء كوسيلة من وسائل جذب الانتباه إلى العالم الدرامي وشخصياته وفعله.

كما يقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة التقاطع بين التخييل والإنجاز ولعل هذا هو ما يجعلـــه مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه، فهو قد يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائناً متفردا جسديا و/ أو سيكولوجيا، وعندها يقوم الممثل بانتقاء بعـــض الأوضـــاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية ويكفي أن يغير الممثل إيماءاته ليدرك المتفرج أنه أنتقل إلى أداء شخصية أخرى [4]، وقد يستغل الممثل الإيماء للتعبير

---

[1] ينظر محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 36.

[2] إلين أستون: المسرح والعلامات، ص:164.

[3] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص:80

[4] ينظر محمد التهامي العماري، المرجع السابق ، ص:41.

عن الوضع الاجتماعي للشخصية فيوظف بذلك إيماءات محاكية دالة على العمل أو الوظيفة الاجتماعية...الخ.

وللإيماءات دور كبير في عملية السمطقة المسرحية، والتي تزيد من تصديق المشاهد والقصة الممثلة؛ إذ تستخدم الإيماءات لأغراض عدة مختلفة، وقد ميز"بنديتي **bendetti**"(**1976**) بين الإيماءات الإشارية **indicative**، كأن نقول مع الإشارة باليد عن أحد الأشخاص: لقد ذهب من هذا الطريق، وأيضا بالإيماءات التوكيدية **emphatic**، والتي لا يكون المقصود منها أبدا التواصل مع الآخرين، لكنها مع ذلك تكون معبرة عن الذات [1].

2 – حركة الممثل: إن التعبير الحركي هو الأساس في المسرح على اعتبار أن المسرح حضور متبادل بين المنصة والجمهور؛ فإن المسرح يمكنه أن يكون مسرحًا بالحركة الجسدية فحسب، ولقد كانت بدايات المسرح قديما راقصة وجسدية بحتة ففي اليونان كان الراقص الإيمائي يرقص رقصا رفيعا في الأسلوب وكان في العادة يصور قصة قريبة لأفكار التراجيديا أو الميثولوجيا اليونانية وتصوراتها [2].

وبالتالي تدخل حركة الممثل ضمن أشكال التعبير الجسدي، ويقصد بها تنقلات الممثل داخل مكان العرض – الذي يتجاوز الخشبة أحيانا – و/ أو نحو الخارج... [3]، وتنبغي الإشارة إلى أن الحركة تلعب دورا هاما في تشكيل الدلالة العامة للعرض.

3 – تعابير الوجه (la mimique): والمقصود بها مختلف هيئات الوجه ومظاهره ويمكن التمييز داخلها بين تلك التي تكون لا إرادية، أي تمليها ضرورات النطق واستجابات السلوك العضوي اللاإرادية، وتلك التي تكون إرادية، أي صادرة عن قصد وإرادة... [4]، والواقع يصعب الفصل بينهما.

---

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص: 105.

[2] أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، ص:208.

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:44.

[4] المرجع نفسه، ص:45.

ويؤدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في العرض المسرحي، فهو يؤشر على سن الشخصية وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية...، وقد يدل كذلك على انتمائها العرقي والاجتماعي والطبقي...، على أن أهم وظيفة دلالية ينهض بها وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية، إذ تنعكس عليه إحساسات الشخصية وانفعالاتها وردود أفعالها اتجاه تصرفات الآخرين وأقوالهم[1]. وتشتغل علامات تعبير الوجه بالتنسيق مع أنساق العرض الأخرى أو بالتقابل معها فهي شديدة الصلة بالنسق اللفظي – لاسيما وأنهما يشتركان في الفم –، إذ تعمل تعابير الوجه على تأكيد مضمون الكلام، أو على نفيه[2]، كأن يدل الوجه عما يرغب المتكلم في إخفائه، وترتبط تعابير الوجه كذلك بالماكياج والقناع، فإذا كان الماكياج يعمل على تضخيمها وإبرازها في الغالب، فإن القناع يخفيها ويعطلها .

4 – الماكياج: وهو مجموعة من المعالجات والطرائق التي تهيئ وجه الممثل وتساعده على التحول إلى شخصية مسرحية، وتلزم الإشارة إلى أن علامات الماكياج لا تصدر عن الوجه وحده، بل تصدر أيضا عن أعضاء جسد الممثل الأخرى كاليدين والساقين... وإذا كانت تعابير الوجه متحركة، فإن علامات الماكياج تكون ثابتة في الغالب[3].

ويلعب الماكياج أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع أساسية هي[4]:

– تفخيم قسمات الممثل وإبرازها: وهو أمر تفرضه الضرورات التقنية المرتبطة بملابسات إدراك العرض، ذلك بأن المسافة الفضائية الفاصلة بين الخشبة والجمهور كثيرا ما تضطر المخرج إلى توظيف الماكياج لإظهار ملامح الشخصية، حتى يتسنى للجمهور إدراكها، فإذا ما كانت أبعاد القاعة صغيرة، أو كان العرض معدا للتصوير السينمائي، أستغني عن هذا الضرب من الماكياج.

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:45.

[2] المرجع نفسه، ص: 46.

[3] المرجع نفسه، ص: 46.

[4] المرجع نفسه، ص:47.

- خدمة الإيهام: إذ يساعد الماكياج على اندماج الشخصية في التخييل فيقدم معلومات عن جنسها وسنها وعرقها ووضعها الاجتماعي وانتمائها السوسيوثقافي... وهو يشتغل هنا بناء على شفرة مستعارة من حياة المتفرج الواقعية، فيضطلع بذلك بوظيفة مرجعية، وقد يساعد الماكياج على خلق الغرائبي في العرض، مثلما هو الأمر في المسرحيات القائمة على الرمزية الحيوانية أو على الخوارق.

- الوظيفة الجمالية: قد يشتغل الماكياج في العرض المسرحي باعتباره نسقا مستقلا، يملك قواعده الخاصة، نجد مثاله في بعض المسارح الشرقية كالأوبرا الصينية ومسرح جزيرة بالي - حيث يحيل كل لون من الألوان على شعور أو نمط خلقي -، أو بعض اتجاهات المسرح الطليعي التي سعت إلى تخليص المسرح من الإيهام والمحاكاة.

وهذا ما أراده "علولة" من خلال مسرحه التجريبي (الحلقة) الذي لا يعتمد على الماكياج بقدر ما يعتمد على جسم الممثل ومدى تطابقه مع الشخصية، وكذلك لأن مسرح"علولة" يعتمد على عنصر الحكي - السرد - أكثر من المشاهدة.

5 - القناع: بين القناع والماكياج صلة وثيقة، فكلاهما يعمل على إخفاء قسمات الممثل، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تماما ويسمح بتحريك عضلاته، في حين يخفي القناع الوجه كاملا، أو جزء منه، فيحرم الممثل بذلك من نسقين تعبيريين هما: تعابير الوجه والماكياج، لكنه يقدم له بالمقابل ميزتين اثنتين، تتمثل أولاهما في تخليص الممثل مما يصدر عن الوجه من علامات لاإرادية؛ وتتجلى الثانية في إجباره على تعويض الخسارة الدلالية الناجمة عن تعطيل ذانيك النسقين باللجة الجسد، والانتصار للتمسرح على التخييل [1].

ويمكن أن يحيل القناع على نوع محدد من المسارح مثل المسارح الأسيوية أو مسرح الكوميديا الإيطالية... أو على نمط من الشخصيات، وقد يستعمل للتنكر أو لخلق التغريب، أو لسخرية والكاريكاتور وإضافة الأثر الملهاوي على العرض [2].

---

[1] ينظر محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:47 - 48.

[2] ينظر طامر أنوال:حفريات المسرح الجزائري، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007، ص:139.

ثانيا: المكان والفضاء في المسرح (المهاد اللغوي والاصطلاحي):

كثر استخدام مصطلح (المكان) في الدراسات النقدية والجمالية المرتبطة بالمسرح، إذ حرصت على تثوير هذا المفهوم واستحداث بنائية جديدة لخشبة المسرح لمغادرة ثوابتها المعمارية التقليدية [1].

وبالتالي سنعمل على توضيح مفهوم المكان والفضاء في المسرح، بدءًا من تعريفهما ووصولا إلى تحديدهما، وما هي الأماكن الجديدة غير التقليدية التي جاء بها معظم المخرجين الطليعيين؟.

1- المكان:

ذهب" ابن منظور"« إلى أنّ المكان في اللغة هو الموضع، والجمع أمكنة وأماكن» [2]، وهو الفضاء غير الفارغ والمحدود، أي المسكون فيزيائيا وجسديا [3]، كما أخذ (المنجد في اللغة والإعلام) بذلك محددا المكان بالموضع، إذ ذهب إلى أن المكان هو:«جمع أمكنة، وأمكن وأماكن: الموضع هو الموقع جمع مواقع، موضع الوقوع ومواقع القتال» [4].

وللمكان في اللغة مرادفات سائدة في دلالتها، واصفة لنظام العلاقات المكانية لغويا، وهي:« المحل، الآين، الملأ، الخلاء، والحيز» [5].

2- الفضاء:

الفضاء:« جمع أفضية: **1**- ما اتسع من الأرض، **2**- الخالي من الأرض، **3**- الساحة أمام البيت، **4**- المدى الواسع المحيط بالأرض، **5**- (مكان فضاء) واسع » [6].

---

[1] ينظر يحي البشتاوي: المخرج العربي والبحث عن فضاءلت مسرحية جديدة، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الأداء، ص:82.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج:06، ب م، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص:4225.

[3] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي ــ دراسة سيميائية ــ دار مشرق ــ مغرب، 1991، ص:28.

[4] المنجد في اللغة والإعلام: بيروت، دار المشرق، ط3، 1973، ص:771.

[5] يحي البشتاوي: المخرج العربي والبحث عن فضاءلت مسرحية جديدة، مداخلة في كتاب: السرديات وفنون الأداء، ص:83.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويؤكد "الزبيدي" أيضا أن كلمة(الفضاء) تأتي بمعنى الاتساع والخلاء كما يرد في النص التالي" والمفضي: المتسع، وأفضى بهم بلغ بهم مكانا واسعا، وترك الأمر فضًا أي غير محكم، ويقلون لا يفضي الله فاك... أي أنه يجعله فضاء واسعا خاليا" [1].

ونخلص إلى أن الفضاء هو ليس المكان ذاته بل هو صفة الاتساع أو الخلو أو الانتهاء للمكان، لذلك من غير اللائق استخدام كلمة (فضاء) بمعنى مكان لأنها لا تخرج من كونها صفة قد تكون ملازمة للمكان وقد لا تكون، فالمكان يتأسس بجغرافيته وبيئته نتيجة للفراغات والمسافات الفاصلة بين الكتل والأشياء، بنظم علاقاتها مجتمعة وما يصاحب ذلك دلاليا، أما الفضاء فهو يتأسس مع الكتلة والكتلة تتأسس معه، فهو وليد عمق محدد، ولا يمكن للامتدادات والأعماق أن تتمظهر بدون إدراكنا الحسي للفضاء الذي هو أوسع من المكان [2]، لأن المكان مكون له ويشكل جزئياته، فالمنزل والسوق والمقهى والشوارع والأزقة تشكل فضاء المدينة، فالفضاء واسع وهو قابل للملء بالكتل والأجسام ليشكل بذلك محيط للامتدادات الواسعة للحدود المكانية.

وفي ضوء ذلك يمكن وصف المكان بأنه : الحيز المسرحي العام متضمنا كل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناتجة عن كل من المعمار المسرحي والديكور المسرحي الواقعين ضمن تأثير جمالي موحد، ويضم المكان المسرحي العناصر الآتية: الحيز؛ أي المساحة والارتفاع، الكتلة بما في ذلك الممثل ككتلة بشرية متحركة، الضوء واللون كعنصرين يساهمان في صياغة التكوين، الفراغ كعنصر أساسي في جماليات التشكيل العام وتوزيع الكتل، والحركة، وكل تلك العناصر تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام [3]، وبذلك فإن المكان يعبر عن منظومة دلالية تعبر عن حقائق موضوعية ترتبط بالحياة الاجتماعية.

أما الفضاء المسرحي فهو يعد: مكان الفعل، يعرضه أناس لآخرين سواء كان هذا الفعل صامتا أو لفظيا أو راقصا. إنه مكان عرض ولكنه أيضا مكان تجمع: تجمع ممثلين وتجمع جمهور، أي خلق

---

[1] الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جوهر القاموس، بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة، المجلد 9، ب ت، ص: 348 ــ 349.

[2] يحي البشتاوي: المخرج العربي والبحث عن فضاءات مسرحية جديدة، المرجع السابق، ص: 84.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لمجتمع من الممثلين والمتفرجين الذي يجدون أنفسهم كلٌ في مواجهة الآخر لزمن محدد هو زمن تظاهرة يشتركون فيها كلٌ بطريقة مختلفة، إنه مكان تبادل.

أي أن الفضاء المسرحي يحتوي كل العناصر المتعلقة بمكان اللعب والتفرج إنه فضاء رحب يُدخل الجمهور في العمل الدرامي.

وعند الحديث عن وظيفة الفضاء في المسرح، فإنه لابد من دراسة تلك الفضاءات المتعددة التي لها دورها الواضح في العرض المسرحي، وهذه الفضاءات تفرضها مجموعة من العناصر كالنص والمخرج والممثل والمتفرج ومكان العرض، ويمكن من خلال استقراء الجوانب الوظيفية لها وهي[1]:

1- الفضاء المسرحي: وهو الفضاء الحقيقي للمسرح الذي يتحرك فيه الممثلون محددين بحصر المعنى في فضاء اللعب المسرحي وما يحدث وسط الجمهور.

2- الفضاء الدرامي: وهو فضاء لغة النص، فضاء مجرد، على القارئ أو المتفرج أن يبنيه بالمخيلة.

3- فضاء المناظر المسرحية (التمثيلي): وهو الفضاء الداخلي الذي يجمع الجمهور بالممثلين أثناء العرض، ليؤسس بذلك علاقة مسرحية بينهم في المكان المسرحي.

4- الفضاء اللعبي: ويتعلق باللعب أو الحركة أو الإشارة، وهو فضاء يخلقه الممثل بحضوره فوق المسرح .

5- الفضاء النصي: وهو الفضاء الذي يشتمل على إرشادات المؤلف للمخرج والممثلين.

6- الفضاء الداخلي: وهو الفضاء الذي يشتمل على الأحاسيس والمشاعر الخاصة بالمؤلف والمخرج والممثل والمتفرج، وهو يؤثر في تكوين الفضاء الذاتي للنفس الإنسانية عند الجميع .

[1] يحي البشتاوي: المخرج العربي والبحث عن فضاءات مسرحية جديدة، ص: 85.

غير أن الطابع التقليدي للفضاء المسرحي كان على المحك خاصة في القرن العشرين خاصة مع بروز المذهب الرمزي* إذ نجد الكثير من المخرجين المحدثين ذهبوا إلى البحث والتنقيب عن فضاءات عرض جديدة .

فكان الخروج على اختيار أماكن وفضاءات عرض جديدة، من ذلك أنهم أرادوا إقامة اتصال مباشر بين الممثل والمتفرج**عن طريق ربط مكان العرض بمكان جلوس المتفرجين وإشراكهم في التمثيل(الحلقة)، وهذا ما اهتم به المسرح التجريبي أو مسرح الطليعة في القرن العشرين، وذلك بتغيير العلاقة بين المشاهد والممثل، ومن ذلك أن استغنى"بريخت"و"ميرهولد" عن إطار خشبة المسرح كي يحدا من خداع واقعية الجدران الأربعة التقليدية [1].

ولا عجب أن نجد الكثير من الكتاب والمخرجين المحدثين تأثروا بالعمل الفني القائم على التغريب الذي جاء به "بريخت" ومن هؤلاء نجد الكاتب والمخرج الجزائري "عبد القادر علولة" الذي يعد من بين خرجي مدرسة بريخت بامتياز، إذ نلمس ذلك في جل أعماله المسرحية.

وقد أطلق "ريتشارد ششنر" **Schechner** على تلك المسارح التي تستخدم المساحات الواسعة مصطلح "المسرح البيئي"، ويستهدف تاريخ التجريبية البيئية توليد إشارات مسرحية بلا حدود، ومعاني لا متناهية ناتجة عن إمكانية إعادة تشكيل لا نهائية لمساحة المسرح [2]، أما "تيماثي وايلز **Timothy j. Wiles** " فقد نظر لمثل هذه المسرحيات على أنها مسرحيات أدائية معتمدا في نظريته هذه على العلاقة بين المشاهد والممثل من نظر الأسلوب التمثيل، ففي هذه المسرحيات يقف الممثلون موقف الشخصيات التقليدية ويخاطبون المشاهد مباشرة وذلك بدلاً من التحدث بلسان الشخصية كما في التمثيل الستانيسلافسكي أو التحرر من الشخصية كما في المسرح البريختي [3].

---

* المذهب الرمزي: ظهرت الرمزية كمدرسة في الأدب والفن على يد (ادجار الآن بو) الذي يعد المؤسس الحقيقي لها فيما قام به من وضع منهج أدبي على صعيد الشعر، قبل أن ينتقل إلى المسرح، والذي تميز على منهجه هذا كثير من الشعراء الأوروبيون، لكن الرمزية كاتجاه جمالي في الأدب والفن القائم بذاته لم يعرف في الأوساط الأدبية والاجتماعية إلا في عام 1886 على وجه التحديد.

** ينظر كتاب: الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، لعبد الرحمن دسوقي، دار الحريري، مصر، 2005، ص:27.

[1] جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، ترجمة: محمد السيد وآخرون، ط2، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 1996 ص:239.

[2] أوناشود هورى: المكان في المسرح، ترجمة: أمين حسين الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، 2001، ص: 30.

[3] جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، ص: 239

ومن مقاصد المسرح التجريبي [1]:

1- زيادة اندماج المشاهد في الحدث المسرحي اندماجا جسديا / عقليا / أو عاطفيا / أو نفسيا .

2- خلق خبرة مسرحية لا يكون فيها المشاهدون متفرجين على عالم وهمي منفصل ولكن مشاركون في خبرة مسرحية حالية تجري في المقام الأول في مكان ووقت حقيقيين، أكثر من كونهما المكان والوقت الخياليين للقصة.

3- إنعاش حيوية المسرح: ولذا حاول العاملون في المسرح التجريبي تحطيم الطبيعة التحضينية للمسرح التقليدي وذلك من أجل دفع أو حفز المشاهد لمشاركة أكثر حيوية في الحدث المسرحي، وقد أوحى لهم بهذا الرأي (أرتود) القائل ب"محو خشبة المسرح".

وكان للمخرج العربي دوره في البحث عن فضاءات عرض جديدة قصد من خلالها خلق عملية التفوق والتجديد الفني، فكان خروجه العقلاني من أسر المسرح التقليدي بحثا عن فضاءات تتوافق مع قضايا العصر، وبالتالي كان المؤلف والمخرج العربي الجزائري "عبد القادر علولة" من المخرجين العرب الذي كان له اشتغال على الفضاء المسرحي .

ومنه نقول بأن الفرجة عند (علولة) تأخذ بعدا تاريخيا، وهي ترتبط بالواقع المعيش وبالسياق السياسي والاجتماعي، وفضاءات الفرجة عنده هي فضاءات فكرية وجمالية، فالفرجة عنده تستدعي الخروج من نطاق مسرح العلبة الإيطالية ومحدداته إلى نطاق يتجاوز الجدار الرابع ويمكن أن يتحقق ذلك من خلال مسرح (الحلقة) فهكذا نوع من المسارح يسمح بخلق عملية التحام حميمية بين الممثل وجمهوره المسرحي، من شأنه أن يحول المتفرج من متفرج سلبي إلى متفرج ايجابي يؤثر في مجرى الأحداث.

إن الفرجة تكتسب من الفضاءات الجديدة بعدا جماليا جديدا، كما يمكن للفرجة أن تتعامل مع الخشبة في العلبة الإيطالية وغيرها وفيه تفقد جزءا من حميمية العلاقة والشراكة مع المتلقي، الأمر الذي يستدعي توظيف كل إمكانية متوفرة في جغرافيا المكان لتعويض هذا الفقد، كتوظيف أماكن جديدة للعب والتشخيص خارج الخشبة .

---

[1] جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، ص: 240.

إن أغلب أشكال الفرجة التقليدية تختزن عناصر درامية غنية تشبه عناصر الإيهام المسرحي من شخصيات وملابس وحوار وتعبير جسدي ووسائل تنكر وألعاب وأقنعة، مما يجعلها بمثابة الأصول والمنابع البدائية للمسرح [1].

لقد ظل التراث حاضرا في مسرحيات (علولة) بكل تجلياته من شخصية القوال الشعبية وحلقات الفرجة في الساحات والأسواق العامة، تلك الفرجة القائمة على حضور البديهة، وارتجال المواقف المسرحية واعتماد الرقص والغناء والشعر الشعبي وسائر وسائل التعبير المختلفة، وعليه نقول بأن "علولة" كان حريصا على توظيف عناصر الفرجة في مسرحه أشد الحرص، فكانت مسرحياته (الأقوال، الأجواد، اللثام) تطبيقا واعيا لبناء مسرح فرجوي قائم على توظيف كل عناصر العرض المسرحي ابتدءا من النص وصولا إلى صياغة الشكل من خلال السينوغرافيا وتقنيات التمثيل.

هذا من ناحية العلامات الموجدة في العرض المسرحي والتي بدءناها بالممثل باعتباره علامة وتركنا الأجزاء الأخرى المرتبطة بالعرض إلى الفصل الثاني، لكن سنعمل في العنوان الموالي من دراستنا هذه على استقراء كل العناصر المتعلقة بنص مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة سيميائيا، لنرى البعد الرمزي الذي أعطاه علولة لعنوان نصه أولا ثم لشخصياته المسرحية ثانيا.

[1] ينظر يحي البشتاوي: المخرج العربي والبحث عن فضاءلت مسرحية جديدة، مداخلة في كتاب: السرديات وفنون الأداء، ص:101.

ثالثا: قراءة سيميائية لنص مسرحية الأجواد:

1- سيميائية العنوان:

يعد العنوان «نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة» [1].

والعنوان «يشكل حمولة دلالية، لكن قبل ذلك فهو علامة أو إشارة تواصلية لـــه وجـــود فيزيائي/ مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (النّاص) والمتلقي أو مستقبل النّص. ومن هنا يغدوا العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي» [2]، فـــالعنوان إذن ذو حمولـــة دلالية وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء مثله مثل النّص، بل هو «نص مواز، كمـــا عنـــد جيرار جينيت. وإذا كان النّص نظاما دلاليا وليس معاني مبلغة، فإن العنوان كذلك نظـــام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماما» [3].

وقد رأى "بارت" (**r.barthes**) أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طيّاتها قيما أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية، ودعم رؤيته للسيميولوجيا على أشياء كثيرة حيـــث يقول: «يبدو اللباس، السيارة، الطبق المهيأ، الإيماءة، الفيلم، الموسيقى، الصورة الإشهارية، الأثاث عنوان الجريدة... أشياء متنافرة جدا. ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل: كونها جميعـــا أدلة... هذه السيارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها، وهذا اللباس يطلعني بدقـــة علـــى مقدار امتثالية الإنسان أو شذوذه... وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنـــا، إنهـــا تتضمن قيما مجتمعية أخلاقية، أيديولوجية كثيرة، لابد للإحاطة بها من تفكير منظم، هذا الـــتفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا» [4]، إذا يرتبط العنوان أشد الارتباط بـــالنص الـــذي

---

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، عمان، الأردن، 2001، ص: 33.

[2] المرجع نفسه، ص: 36.

[3] المرجع نفسه، ص:37.

[4] رولان بارت نقلا عن بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص: 37.

يعنونه فهو نص مكثف، يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره، وأبعاده، فهو فكرة عامة تجمع الأفكار الأساسية في النص [1].

وعليه يعد العنوان« بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه، غير إنه إما أن يكون طويلا فيساعده على توضيح المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذٍ فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه » [2]، ومنه نقول بأن العنوان هو الموجه الرئيسي للنص، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية يتضمن غالبا أبعاد تناصية، فهو دال إشاري يوحي إلى قصدية الباث وأهدافه الأيديولوجية والفنية.

كما يعتبر العنوان مدخل جيد لقراءة النص وعتبة موجهة لفهمه وتلقيه، فإنه يلعب الدور نفسه بالنسبة للعرض المسرحي بل عليه أن يكون أكثر إثارة واستقطابا وجذبا للجمهور، خاصةً وأن العرض يحتاج إلى قدر كبير من المتفرجين لكي يستمر ويضمن النجاح والاستمرار، وهذا ما يختلف به الأدب المسرحي عن القصة والرواية، لأن المسؤولية الملقاة على عاتقه هي مسؤولية مزدوجة (النص والعرض) عكس الأجناس الأدبية الأخرى.

وصيغة العنوان تحقق على الأقل وظيفتين هامتين من وظائف العنونة حسب "جيرار جينيت" G.genette [3]:

1- الوظيفة الإيحائية function connotative: فالعنوان يوحي بأشياء تنتمي إلى منظومة عقدية وثقافية معروفة ومنسجمة مع المتلقيي، فالجود له دلالته العربية منذ القديم، منذ حاتم الطائي الذي مازال يضرب به المثل بالجود والكرم، وبالتالي ليس غريب على المجتمع الجزائري أن يتصف بهذه الصفة، فهو رمز التضحية والقناعة .

---

[1] ضياء غني لفته وعواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، ط1، دار الحامد، عمان، الأردن، 2011، ص: 110.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص أمحمد بن قطاف، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر، ص:165.

2- الوظيفة الإغرائية fonction séductive: إن العنوان الجيد هو الذي يحسن الدعاية للعمل ويمكن من تسويقه تسويقا نافذا بناء على الإغراء والإثارة والتشويق. فالغموض والتغريب والانزياح كلها وسائل للفت الانتباه وتحقيق الجذب المطلوب والمنوط بالعنوان.

وعنوان نص مسرحية(الأجواد)" لعبد القادر علولة" يتسم بالتشويق والإثارة للقارئ والمتفرج معا لمعرفة أسرار هذا العنوان القصير، وفي قصره قصد من المؤلف في عدم إفصاحه وهذا ما اشترطه ايمبرتو أيكو **u.eco**[1] في العنوان، أي عدم الإفصاح عن المحتوى وتشويش الرؤية لدى المتلقي، قصد صدم توقعاته وبالتالي جذب انتباهه ومتابعته للنص.

وعليه فالعنوان ينبني لغويا ودلاليا على النحو التالي:

مكونات العنوان

⇩

الأجواد

⇩

اسم

وبالتالي فالعنوان جاء عبارة عن اسم والاسم يتسم بالثبات واليقين في اللغة، وبالاستناد إلى لسان العرب نعّرف (الأجواد) لغويا: جاء في مادة «جود» الجيد:« نقيض الردِئ، والجمع جياد، وجيادات جمع الجمع، ويقال: هذا شيءٌ بيّنُ الجوُدةِ والجودة، ورجلٌ جَوادٌ: سخييٌّ، والجمع أجوادٌ، وجاد الرجل بماله يجودُ جوداً، بالضم فهو جواد » [2].

من خلال هذا التعريف اللغوي تضعنا لفظة"الأجواد" أمام تيمتين سيميائيتين هما:

- الجيّد
- الجود

عنون علولة مسرحيته بـ (الأجواد)، والملاحظ للوهلة الأولى أن الأصل في الكلمة شعبي دارج، جمعٌ مفرده (الجيّد) والتي تأخذ أكثر من معنى في أكثر من سياق، فاللفظ (الجيّد) بالمعنى

---

(1) حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص أمحمد بن قطاف، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر، ص: 166.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج1، باب الجيم، ج7، مادة (جود)، ص: 821.

الفصيح هو حكم يصدر لتقدير سلوكي لذات الإنسان، غير أن معناه في التداول الشعبي يتعـــداه بالكثير ف (الجيّد) هي صورة من صور مثالية الإنسان عندما يبلغ أعلى درجات التضحية من أجل الآخرين (الربوحي الحبيب الحداد)، الجيد هو من يحتوي أحلام الناس ويستوعب ما في صدورهم دون علمهم بعلمه، كما الجيد هو الذي يجود بما لا حصر له [1].

الأجواد رمز لكل من أعطى للحياة حبه الأبدي"الأجواد" ذلك الشيخ الذي امتدت إليـــه الأيدي لتملاء ذاكرته بشهادات الموت والحياة والحب والنضال، الأجواد هـــي القـــضية اليوميـــة لإبداعات إنسانية [2]، وبالتالي فالعنوان يحمل دلالتين الأولى الثورة على الواقع المعاش، أما الثانيـــة هي في حمل هذه الدلالة الرمزية الشعبية المثقل بها العنوان، هي شخصيات بسيطة إلى أبعد الحدود؛ زبّال، حارس، عامل، معلمة، ليظهر من العنوان بريق أمل للتغيير، ومنه نقول بأن علولة اســـتطاع أن يعبر عن فكرة التغيير، لكنه أدرك أن التغيير لا يتأتى إلا بمن يشعرون بصدق بمرارة الحياة.

2- سيميائية الشخصيات:

أ/ الشخصية العلامة المتصدرة في المسرح: تعد الشخصيات صاحبت الامتياز في تجسيد العلامات وظهورها في المسرح، لهذا جاءت شخصيات مسرحية الأجواد مجسدة للدلالـــة المخولـــة لهـــا فالمسرحية تتميز بميزة رئيسية وهي في استقلال لوحاتها أو مشاهدها عن بعضها البعض، بحيث أنّ كل مشهد قائم بذاته، ما نتج عنه عدم وجود شخصية رئيسية واحدة تدور حولها الأحداث، غير أن المتمعن في بنايتها الدرامية يوحي بنسق جديد في التعامل مع الشخصية المسرحية وهـــذا رغـــم بساطتها ومستواها الاجتماعي، فقد استلهمها علولة تأثرا بالواقع المعيشي، وفي هذا الصدد يقـــول علولة:« إني أستخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يـــوم، ... أمـــا بالنـــسبة لـــشخوصي فإنهم"يعملون" دون هوادة في المسرح على تقديم المعاش الاجتماعي والعميـــق للمتفـــرج » [3].

---

[1] ينظر عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة- أنموذجـــا- مـــذكرة ماجـــستير-، 2010- 2011 باتنة، ص: 157.

[2] ينظر مجلة الوحدة، العدد: 232، 1985.

[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ص: 243.

خلافا لتلك المسرحيات التي تعتمد على الشخصيات من الأساطير والخـــوارق، أو الشخـــصيات البرجوازية والمرموقة في المجتمع.

وعليه تتحرك الشخصيات في مسرحية الأجواد بحرية تامة لتتفاعل مع واقعهـــا المـــزري، فيظهر عبر هذا التفاعل معنى جديد للمسرحية ينطبق تماما مع مفهوم الحياة نفسه بمختلف جزئياته وأصنافه، إنها المعيار الأول الذي يفحص بواسطته تعقيد الواقع الاجتماعي، يقول علولة:« إنني لا أتخيل شخوصي ولا أصنعها من عدم» [1]، وحتى نتمكن من معرفة الشخصيات، ينبغـــي دائمـــا العودة إلى المحتويات التي تقدمها شخص القوال، إنها لسان حال الشخوص وأحلامهم وأفكارهم فهي متخيلة بناء على اختيارات مقصودة بأبعادها الإنسانية [2].

وعليه فمسرحية الأجواد احتوت على سبع شخصيات، ثلاثة منها رئيسية هي: (الربوحي الحبيب الحداد، والمنور، وجلول الفهايمي)، والأربعة منها ثانوية يذكرهم القوال في شكل أغـــاني حكائية وهي: (علال الزبّال، منصور، قدور وسكينة).

1- الربوحي الحبيب الحداد:

تعرض المسرحية شخصية الربوحي الحبيب بشكل نسبي يتلاءم مع طبيعة النمط المسرحي، لتكون كاشفة لخبايا اللامسؤلية والنفاق، وقد أعطى علولة هذه الشخصية معظم المبادئ التي يعتقد في صوابها والتي من شأنها أن تخدم تصوره للواقع، وأهم صفة شحنت بها الشخصية هي البـــساطة بالإضافة إلى أنها شخصية ذات مبادئ، لها من الشعور الوطني والإحساس بالمسؤولية ما يدفعها إلى نكران الفساد والتذمر منه.

2- المنّور:

أما شخصية المنور فهي شخصية نقية تفي بعهد قطعته، يصورها علولة بشحن نفسي عميق تحيا لحظتين متناقضتين في آن واحد، واقع موضوعي وماضي ماثل دفعة واحدة، فبالقـــدر الـــذي تأخذ فيه شخصية "المنور" وجودها الموضوعي في المشهد بالقدر الذي تذوب فيـــه في ومـــضات

---

[1] لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص:223.

[2] عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي والمسرح في الجزائر، ص:158.

حضور الغائب (العكلي)، والذي أعطاه علولة رغم غيابه الموضوعي وجودا تأثيريا على شـــخوص المشهد.

3- جلول الفهايمي:

لهذه الشخصية في المسرحية وجود متميز، نبع من الشحن النفسي الذي تعمده الكاتب في رسم بناها النفسية، وقد اختار لها المؤلف وحدة جلية ترتسم في كون شخصية جلـــول، ملتزمـــة حاملة لمبادئ إنسانية، مسؤولة، وضعت في تربة عفنة قذرة لا صلاح للحياة فيها، ولهذا اختلفـــت بعض الشيء عن بقية الشخصيات الأخرى أو بالأحرى مثلت اللحظة الحاسمـــة مـــن ملحميـــة الأجواد.

أما شخصيات (علال، ومنصور، قدور وسكينة) فقد أراد لها علولة أن تكون آهات وطن نزيف تحت جور غير الأسوياء، فيمثلون - كما في المسرح الأرسطي - التضحيات الجسيمة الـــتي يقدمها الوطن ليثور على الفساد.

يصنع علولة شخصياته بهدوء لافت يجعل منها بكل صدق تخوض في واقع لتتـــرف فيـــه ف(سكينة) تتأوه في صمت، و(قدور) يبكي الغربة وفراق عائلته، وتجتمع جميعها في ألم يسميه علولة ألم الوطن.

ب/ دلالة أسماء شخصيات المسرحية:

تحمل الشخصية المسرحية الخطاب وتوجهه، ولذا تبقى بأفعالها وصفاتها ماثلـــة في ذهـــن المتلقي بعد انتهاء فعل قراءة النص، أو بعد مشاهدة العرض[1]، فعلولة أعطى لشخصياته أسماء من الثقافة الشعبية ف "علال الزبال والربوحي الحبيب الحداد، وجلول الفهايمي" كلها أسماء توجـــد في القموس الشعبي للمجتمع الجزائري وليست غريبة عنه، إذا هي ليست بالأسماء الجديدة.

فتسمية(علال الزبال) هي شخصية منعوتة بالزبال وهي دلالة على المهنة التي تقـــوم بهـــا هـــذه الشخصية، أما دلالة اسم(الربوحي الحبيب الحداد) فاسم الشخصية مركب من ثلاثة كلمـــات- كلها تنحدر من الموروث الشعبي-، وهي: "الربوحي- الحبيب- الحداد"، فالربوحي آتيـــة مـــن

[1] حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص امحمد بن قطاف، ص: 171.

الربح، والحبيب؛ أي المحبوب عند الناس، ولذا نجد في النص ما يدل على هذا يقول "القوال": "الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق رائق محبوب، بالكثير عند الخدامين قراينه. عمال الميناء البلدية، والوحدات الصناعية... [1]، أما كلمة الحداد فهي دلالة على الحرفة والمهنة التي تقوم بها الشخصية.

وتعكس أسماء الشخصيات عند (علولة) صفات تتصف بها الشخصيات لتغدو الأسماء مدلولات كاشفة عن حالها، فكل شخصيات المسرحية جاءت دالة عن الحالة- النفسية والبيولوجية والاجتماعية- لها.

كما نجد علولة في مسرحه يتلطف بإعطاء صفات لشخصياته، وذلك راجع لثقافة الكاتب الواسعة، فمثلا الصفة المتعلقة بـ "الربوحي الحبيب الحداد" هي "مستشار البؤساء" ونستشف ذلك في وصف زوجته مريم في قولها:"... مولى خيمتي العزيز يا ناس مستشار البؤساء [2].

ج/شخصيات المسرحية وعلاقتها بالمكان:

ينهض المكان المسرحي بدور هام في بناء المسرحية، وقد اكتسى هذه الأهمية انطلاقاً من تحركات الشخصية وتنقلاتها فيه، وحين نعزل المكان عن الشخصية يفقد دلالته، ويتحول إلى حيّز جغرافي يفتقد لوظيفته كمكون أساسي في العمل السردي، ولعلّ أفضل ما يبرز العلاقة المتينة بين الشخصيات والمكان، هو ذلك التطابق الحاصل بينهما، في كثير من الأحيان من خلال التسمية أو الوصف، حيث نجد كثيرا من الشخوص ينسبون« سواء في العلم الواقعي أو العوالم التخيلية إلى فضاءات أخرى باسم الفضاء الذي ينتمون إليه » [3].

حيث يشكل المكان حيزا تستطيع الشخصيات أن تعتمد عليه في بناء علاقات(ثقافية سياسية، اجتماعية) مع شخصيات أخرى، وبذلك يصبح المكان وسيلة للكشف عن سلوكاتها الاجتماعية والنفسية وحتى أبعادها الفزيولوجية فهي؛ أي الشخصيات، لا ترى فيه مجرد محيط

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 82.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها

[3] نادية بوفنغور: رواية كراف الخطايا لـ" عبد الله عيسى لحيلح" – مقارنة سيميائية – (الشخصية- الزمن- الفضاء) مذكرة ماجستير، قسنطينة 2009- 2010، ص:412.

طبيعي تربطها به علاقة حميمية، ولكنه أيضا المحيط الحيوي الذي تتحقق فيه كل مطالبها ورغباتها ومن ثمّ يصبح تفاعل الشخصية مع المكان الذي تتحرك فيه دافعا لتطور الحدث الدرامي، وبالتالي تكون العلاقة بينهما علاقة وظيفية، حيث تظهر الشخصية تأثرها بالفضاء إيجابا أو سلباً، ويساهم هذا التأثر في البناء العام للمسرحية سواء من حيث الشكل أو المضمون [1].

وبإمعان النظر في المسرحية نلاحظ أن كل شخصية تحتل مكانا خاصاً يتوافق وطبيعة الوظائف التي تنهض بها داخل السياق السردي للنص، لذلك نلاحظ أن الكاتب حاول تمثيل كل فضاء بإسناد شخصيات تؤدي وظائف تساهم في تحريك وتيرة الأحداث؛ فالشارع تمثله شخصية "علال الزبال"، ومكان البلدية تمثله شخصية "الحارس"، أما المدرسة فتمثلها كل من هذه الشخصيات(المنور، عكلي، والمعلمة)، وعليه نقول بأن علولة وظف شخصيات مسرحيته لتتناسب مع الأماكن والفضاءات التي تتحرك فيها، والملاحظ كذلك فيما يتعلق بعلاقة الشخصيات بالمكان هو أن علولة أراد أن يصور لنا معانات شخصياته في أماكنها الطبيعية، لكن هذا التصوير من شأنه أن يرفع من معنويات الطبقة العاملة في الجزائر، فهي التفاتة من المؤلف لتكريم الطبقة العاملة و الشغيلة في الجزائر.

[1] نادية بوفنغور: رواية كراف الخطايا لـ" عبد الله عيسى لحيلح"، ص:413.

خلاصة:

إن المسرح باعتباره فنا مركبا، حيا لا يجد متنفسا إلا على غـــير أرضـــيته الطبيعيـــة ألا وهي"الخشبة" أمام جمهور يتفاعل مع كل عناصره في جو إيحائي مليء بالرمزية، فالنص المـــسرحي وحده لا يشكل لنا فنا مسرحيا إن ظل في رفوف المكاتب شأنه شأن الرواية والقصة، لكن عندما يعرض هذا النص فإنه ينفتح على عدة آفاق تستحق الدراسة والتحليل مثـــل الـــديكور اللبـــاس الموسيقى و الأكسوسوارات ودلالة كل هذه الأنساق في العمل الدرامي المعروض.

وعليه سنحاول من خلال الفصل الموالي أن نسلط الضوء على الأنساق المتعلقة بعرض نص مسرحية (الأجواد) لعبد القادر علولة لتصبح دراستنا متكاملة نوعا ما كوننا ندرس الفن المسرحي دون سواه من الفنون الأدبية الأخرى.

الفصل الثاني:
الأنساق السمعية والبصرية المرتبطة بعرض مسرحية (الأجواد)

تمهيد:

ملخص المسرحية:

أولا: الأنساق السمعية والبصرية في العرض:

1- الديكور:

2- الديكور ودلالته في مسرحية الأجواد:

3- الأكسوسوار

4- الأكسوسوار ودلالته في المسرحية

5- الملابس (الأزياء):

6- الملابس ودلالتها في المسرحية

7- الإنارة(الضوء)

8- الإنارة ودلالتها في المسرحية

9- الموسيقى

10- الموسيقى ودلالتها في عرض مسرحية الأجواد

ثانيا: المسرح وجماليات التلقي:

1- القراءة الأفقية والقراءة العرضية

2- مستويات التفاعل في الدائرة الاتصالية للمسرح

تمهيد:

إن الدارس والمتتبع للفن المسرحي يرى أنه الفن الأدبي الوحيد المتكامل من كل الجوانب أي النص والعرض.

والنص المسرحي كما هو حال العرض يغري بالدراسة السيميائية بل يمكن القول بأن أنسب المداخل لفهم وتأويل النصوص والعروض المسرحية هو المدخل السيميائي .

أما فيما يخص هذا الفصل فسأتطرق فيه للحديث عن العرض المسرحي، وما يحتويه هذا الأخير من عـــدد لا متناهي من العلامات السيميائية الدالة، فالعرض المسرحي يتسم بما يسميه **"فالتروسكي"** بـ:« الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات» [1].كما عرف"موكارفسكي" العمل الفني (العرض المسرحي) أنـــه «وحـــدة سيميوطيقية» فالعرض دال ومدلوله هو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور [2].

إن العرض المسرحي« في كليته يتراءى للمتلقي وكأنه صورة مرئية، تحتوي صورة الممثلين وحركاتهم، وصورة سينوغرافيا المكان وكذلك أشكال وألوان الملابس والملحقات(أكسيسوار) » [3].

فالعلامات الملفوظية وما جاورها من العلامات السمعية والعلامات البصرية الساكنة والمتحركة تشكل جميعـــا محفلا سيميائيا يغري بدراسة الخطاب المسرحي وعلاماته السيميائة.

إن ما يميز العرض المسرحي هو عدم تجانس المواد السيميائية التي يوظفها فهو يوظـــف الـــسمعيات والبصريات والروائح... ويقيم داخل كل نوع من هذه الأنواع أنساقا وشفرات بحيث يتلقى المتفرج في كـــل لحظة من لحظات العرض رسائل متعددة ومتباينة ومتزامنة يحتاج إلى معالجتها والربط بينها ليتحصل لديه معنى المسرحية [4].

وبالتالي سأعتمد في قراءتي لعرض مسرحية (**الأجواد**) لعبد القادر علولة علـــى الأنـــساق الـــسمعية والبصرية المرتبطة بعرض المسرحية، كما أنني أدعم قراءتي هاته بقرص مضغوط ألخص فيـــه أهـــم الـــدلالات السمعية والبصرية الموجودة في العرض.

---

[1] فلتروسكي نقلا عن حميد علاوي: النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية وتأسيس فعل القراءة، مداخلة في كتاب: النقد المـــسرحي المعاصـــر ص: 160.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص: 103.

[3] بغداد أحمد بلية: سيميائات الصورة- مقلات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون- منـــشورات دار الأديـــب، 2008، وهـــران الجزائر، ص:60.

[4] ينظر محمد التهامي العماري:مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:34.

– ملخص المسرحية:

يتشكل (نص/عرض) الأجواد من ثلاث لوحات (مشاهد)* مسرحية لا يوحدها نظام أو تسلسل منطقي، سواء من حيث الفكرة أو الحدث، ولكنها تقوم على رؤية شاملة وواحدة في الوقت نفسه، وهي رؤية تريد للواقع أن يستقيم، فيضعك المؤلف أمام"راوي" أو"قوال"في قلب الحدث المسرحي ويصعد بك إلى ذروة المأساة – مأساة الإنسان البسيط – ليخترق بك اللوحات الثلاث معتمدا على عنصر الحكي وعلى التلوين الدرامي، فتشعر كأنك أحد أبطال النص (المشاركة في الحدث) فيقوم الرواة بإدخال القارئ في نكهة خاصة على الرغم من أن الفعل المسرحي مروي.

يبدأ الكاتب المسرحي كعادته بأغنية يسرد فيها يوميات أحد شخصياته المسرحية "علال الزبال" الذي يعمل بالبلدية كمنظف للشوارع فينتقل بنا من خلال هذا النص إلى أبسط الأشياء التي تقوم بها هذه الشخصية، بعد نهاية فترة عمله قاصدا بيته، ويعد هذا بمثابة استهلال «**Prologue**» للمشهد الأول ثم يليه دخول "القوالة" لتقديم الشخصية الرئيسية للمشهد الأول "الربوحي الحبيب"، فيقدمونه عن طريق كل أبعاد الشخصية (البيولوجية، النفسية، الاجتماعية).

– الربوحي الحبيب، شخص أراد الاعتناء بحيوانات الحديقة والتواصل مع الأخر خارج عمله،المليء بالفساد والنفاق والوشاية، لذلك يحاول القوالة أن يمنحوا للقارئ مسيرته في تخليص الحيوانات من الجوع الذي يعيشونه داخل الحديقة، ومن خلال هذا التقديم يعبر الكاتب عن طموح رجل عادي في تخطي الصعوبات البيروقراطية التي أحالت دون الاهتمام بحيوانات الحديقة داخل هذه الإدارة، ثم يدخلنا المؤلف في المشهد الأول حين يقوم "الربوحي الحبيب الحداد" بدخوله خفية لحديقة البلدية ليطعم الحيوانات ويوزع عليهم ما أستطاع هو وشباب الحي من جمعه في إطار حلقة تضامنية مع الحيوانات الجائعة، ولكن حارس الحديقة يفاجئه متهما إياه بتهم سياسية، هذا المشهد ينقل لنا بصدق نموذجا من أحاديث الناس عن بطولات "الربوحي الحبيب الحداد" بعد صراع معه حول هويته، لأن الربوحي يمثل في ذهنية حارس الحديقة أحد الأبطال الخارقين الذين أنتجتهم المخيلة الشعبية، وفي الأخير يتم الاتفاق على مساعدته في مهمته السرية، وينتهي المشهد بتحقيق الهدف المنشود لدى "الربوحي".

* إن النصوص والعروض المسرحية، عادة تقدم نفسها للقارئ أو المتفرج في إطار تقطيع معين. وهذا التقطيع قد يكتفي بالإشارة إلى المتواليات الكبرى كما تسميها "أوبرسفيلد" أو المقاطع كما يسميها "مونو"، وهي الفصول أو اللوحات، وهناك فرق بين هذه المتواليات الثلاثة: الفصول، اللوحات والمشاهد، فالفصول تعتمد على وحدتي الزمن والمكان واستمرارية الحدث وفق مبدأ التشويق، أما اللوحات تفترض وجود وقفات زمنية أو انقطاعا زمنيا يحقق لكل لوحة استقلاليتها، أما المشاهد فتعتمد على حضور الشخصيات وغيابها من مسرح الأحداث.

ينتقل بنا المؤلف بعد هذا المشهد إلى جو مليء بالشعر، في قصيدة تروي قصة "قدور" الذي يخرج من عمله –بناء في أحد الورشات– قاصدا عائلته التي عزت في خاطره، ويكشف لنا الكاتب الأبعاد النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية، عبر أبيات شعرية تصب في تراجيديا الواقع الاجتماعي، وبما أن علولة يكرم بهذا النص –بطريقة غير مباشرة– شريحة من المجتمع، وهي شريحة العمال الذين يعملون بعيدا عن عائلاتهم.

وينتقل بنا مرة أخرى إلى قصة جديدة من قصص التضحية الإنسانية فيحاول عبر "عكلي أمزغان" الغائب الحاضر، وشخصية "المنور" الحارس، ليضعنا في وضعية تعبر بصدق عن حب الوطن والعلم.

يتجمع أمام هذا الهيكل العظمي –هيكل عكلي– ويبدأ المؤلف المخرج رحلة ذكريات، ومن خلال حكايات "المنور" المثيرة التي تضيف للدرس البيداغوجي جانبا إنسانيا، خاصة وأنه يروي بكل عفوية عن بعض التصرفات التي عاشها مع صاحب الهيكل "عكلي أمزغان" فتارة تقوم المدرسة بشرح الدرس علميا، ويتدخل"المنور" بين الفينة والأخرى للحكي عن تلك اليد وذلك الرأس، وعن الذكريات التي علقت بذهنه طوال هذه السنوات فيلبس الروح لهذا الرجل الذي أفدى هيكله للمجتمع ككل، فتهب لحظات رقيقة وصادقة وحارة على سطح هيكل الإنسان الطيب في عالم الأشرار، الذي ما بقي منه إلا هذا الهيكل الذي يرمز إلى التضحية العظمى،ووجوده الصادق.

وبانتهاء الدرس البيداغوجي ينصرف "المنور" ناصحا الطلاب بالعلم والمعرفة وينتهي هذا المشهد.

ينتقل الكاتب عبر أغنية يسرد فيها يوميات عامل أحيل على التقاعد يدعى "المنصور" الذي تربطه علاقة طويلة مع آلته داخل ورشة المصنع فيتشكل النص عبر أبيات شعرية موزونة تروي يومياته وأحزانه وأفراحه مع هذه الآلة، التي أعطاها الكثير وصادقها إلى درجة أنه يتحدث إليها بكل عاطفة، وكأنها إنسان قريب إليه، حتى يوصيها بالشاب الذي سيخلفه بعد خروجه إلى التقاعد.

تعد هذه الأغنية بمثابة رسالة أمل للعمال الذين دافعوا عن القطاع العام في سبيل جيل المستقبل الذي سيحمل مشعل الثورة العمالية، وينهض بمستقبل البلاد الصناعي.

ثم بطريقته المعهودة في المشهد الأول والثاني، يدخل المؤلف مجموعة من الرواة "القوالة" لتقديم شخصية أخرى من شخصيات الأجواد "جلول الفهايمي" فيصفون أبعاده النفسية والاجتماعية،لكنه يجد نفسه مضطرا لأن يتعصب نظرا لعدة مشاكل يتخبط فيها المستشفى، فيقرر الجري حتى لا يقع في المشاكل، وحتى لا يطرد من المؤسسة، ويفقد الرواة "القوالة" هذه الشخصية في وسطها الاجتماعي من خلال تجسيد لأفعالها اليومية داخل المجتمع –داخل الإدارات العمومية، وسائل النقل (الحافلة) والأسواق...

أولا: الأنساق السمعية والبصرية في العرض:

1- الديكور: « ترتبط لفظة ديكور في أصلها اللغوي بتزيين المكان وتجميله، مما يشي بطبيعتها الأيقونية والتصويرية، وقد دلت الكلمة في المسرح في بادئ الأمر على أطر الخشب والقماش أو نحوهما لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي، أو منهما معا؛ على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة » [1].

يقال الكثير عن تجربة التيار الرمزي في تحويل وظيفة الديكور من إيهامية الديكور الواقعي إلى إيحائية ورمزية الصورة المشهدية[2]، وعليه فالديكور يتميز بالثبات في الغالب وذلك راجع لحجمه الكبير عكس الأكسوسوار، ومنه نقول أن الديكور قد تحرر في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية دينامية ينهض عليها العرض بكامله... وأصبح يتسم بالفاعلية والوظيفية والغائية[3]، بمعنى أنه أصبح أداة لا صورة تزينية أو تجميلية، يتفاعل مع أنسقة العرض الأخرى ويتكامل معها لأداء دلالة المسرحية.

وبالتالي يؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة فقد يفيد في إبراز معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وإظهار سيماته الجغرافية، بحر، جبل، غابة... وقد يفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي: العصر الإغريقي، العصر الروماني، .. والفصل: صيف شتاء... والجو: مطر، ثلج، وقد يوظف أيضا لإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها[4]، وتجدر الإشارة كذلك على أنه يندرج في نسق الديكور كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وإعلانات... وهي تلعب فيه أدوارا سيميائة كثيرة، إذ تقدم للمتفرج معلومات ثمينة، يمكن أن تكمل النص المنطوق، وقد تلعب أحيانا وظيفة تزيينية فتساهم في الجمالية التشكيلية للخشبة[5]، وكما تدل علامات الديكور بحضورها، فإنها قد تدل بغيابها ذلك بأن علامات الأنسقة الأخرى يمكن أن تعوضها وتقوم مقامها فالممثل مثلا -كما سبق أن ذكرنا- يمكن أن يخلق الديكور بكلامه أو بإيماءاته أو بهما معا كما كان الحال في المسرحين الإغريقي والإليزابيثي،« وقد نصت بعض التيارات الإخراجية المعاصرة -كالمسرح الفقير- على الاستغناء عن الديكور بنشاط الممثل الصوتي والجسدي » [6].

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 96.

[2] ينظر طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري- المسرح النوميدي في العهد الروماني-، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007، ص: 120.

[3] ينظر محمد التهامي العماري: المرجع السابق، ص: 96.

[4] المرجع نفسه، ص: 97.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 97.

يتوقف تصميم وتنفيذ الديكور للمشهد المسرحي« على المذهب الفني والأسلوب الذي يتبعه المخرج في إخراج المسرحية، استجابة للنص وفلسفته وحين نشير إلى الديكور والمشهد المسرحي، نقصد العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي الطبيعية مهما كان أسلوب مصمم المشهد » [1].

وعليه نقول بأن الديكور مهما كان نوعه فإنه يساهم في:

- تحديد المكان والزمان الذي تدور فيه الأحداث الدرامية.
- تحديد البيئة الطبيعية ومناخ الأحداث الدرامية.
- تحديد الظروف الاجتماعية ذات الصلة بالدراما.
- تعميق الأبعاد الدرامية للنص والعرض.
- إضافة البهجة والحيوية والجمال على العرض المسرحي.

2- الديكور ودلالته في مسرحية (الأجواد):

تتشكل مسرحية الأجواد من ثلاثة مشاهد -كما سبق أن ذكرنا آنفا- ويحتل الديكور في هذه المشاهد الثلاثة مكانته الخاصة به، إذ يعتبر ديكور المسرحية من بدايتها إلى نهايتها ديكور موحد، ومنه تشتمل العلامة الإطارية للمشهد الافتتاحي في العرض على وسائل تجسيد الحدث تجسيدا بصريا وذلك من خلال الأشكال الموجودة في العرض وهي عبارة عن أعمدة من حديد على جانبي الخشبة وفي الوسط يتموقع الشكل المجسد لكلمة (الأجواد) مكتوب بالخط العربي وفوق هذا الشكل شكل آخر ألا وهو شكل الشمس وهما باللون الأصفر (**ينظر الصورة:01**)* والشكل لا يدرك بمعزل عن اللون والمادة[2]، ومنه سنتناول الألوان من حيث دلالتها في العرض.

أ/ دلالة الألوان في العرض:

يكون إدراك الألوان من خلال« إطار مادي وهي تحضر في العرض المسرحي من خلال العديد من الأنساق البصرية كلباس الممثل والماكياج والحلاقة والأكسوسوار والديكور والإنارة... » [3]، ومنه يدل الديكور للوهلة الأولى وذلك قبل دخول الممثلين على طابعه البسيط لكن فيه الكثير من الإيحائية والرمزية التي أرادها المؤلف المخرج أن يصبغها على الديكور فكانت اللمسة الإخراجية تتماشى مع النص المسرحي وذلك

---

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

* ينظر للصور في الملحق رقم : (02).

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:118.

[3] المرجع نفسه، ص: 113.

من خلال تجسيد عنوان المسرحية في الخشبة فهي عبارة عن رسالة بصرية من المؤلف المخرج للمتفرج على عنوان المسرحية وكأني بالمؤلف المخرج يريد أن يعطي مدلولا ظاهرا وباطنا للمتفرج على عنوان المسرحية، ولكن هنا تتوقف دلالة الشكل على نوع المتفرج -مثقفا كان أم متفرجا عاديا- فالمثقف يرجع الشكل الذي جاءت به المسرحية على أنه إحالة على عنوان المسرحية بل يذهب إلى أكثر من ذلك لأن الشكل جاء مكتوبا ومجسدا على الخشبة وما زاده رمزية أكثر هو اللون الذي جاء به وهو اللون الأصفر الذهبي وفوقه شكل الشمس، وعليه راحت السيميائيات تعالج الألوان من جانب الكيفية التي تدل بها« ذلك بأن اللون لا يكتسب دلالة إلا بناء على شفرة » [1]، وعليه نقول بأن الألوان تكتسب رمزية تخضع لمحددات ثقافية وذاتية، لذلك كان اللون محل الاهتمام منذ القديم فكانت ألفاظ الألوان ودلالتها من الناحية السوسيو ثقافية؛ ونقصد بذلك ما ورد إلينا في التراث الشعبي القديم، إذ يعكس التراث الشعبي كثيرا من الدلالات الاجتماعية للألوان، ونظرة الشعوب إليها، وقد ظهر كثير من هذه الدلالات الاجتماعية بتأثير الخرافات أو المعتقدات، ومن أمثلة ذلك: اللون الأخضر: يعد اللون الأخضر من أكثر الألوان في التراث الشعبي استقرارا في دلالته وهو من الألوان المحبوبة ذات الإيحاءات المبهجة كاللون الأبيض، ويبدو أنه استمد معانيه المحبوبة من ارتباطه بأشياء مبهجة في الطبيعة كالنبات وبعض الأحجار الكريمة كالزمرد[2]، أما اللون الأحمر فتعددت دلالاته في التراث الشعبي وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لونا مميزا، وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشراح وبعضها يثير الألم والانقباض، فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر واشتعال الحروب، أما فيما يخص اللون الأصفر فليس له إيحاءات ثابتة، فهو تارة يستمد دلالته من لون الذهب وتارة من لون النحاس، كما يستمدها أحيانا من صفرة الشمس عند المغيب، وأحيانا من لون بعض الثمار مثل الليمون والتفاح، والطيب والزعفران[3].

هذا من الناحية السوسيو ثقافية، أما من الناحية النفسية « فعلماء النفس يعتقدون أن الألوان لها تأثير مباشر في الإنسان، على أن اللون الأحمر يحرك الطاقة، ويجددها البرتقالي واللون الأصفر يدل على الذكاء، والحكمة، واللون الأخضر يحفظ ضبط الذهن ويبعث على الراحة والاسترخاء، والأزرق يعين على المواجهة الفكرية... » [4].

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:51.

[2] ينظر عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009، ص:39.

[3] المرجع نفسه، ص:41.

[4] ينظر عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم ــ في التراث العربي القديم ــ ط1، دار جرير، عمان، الأردن، 2011، ص:170.

واللون قد يكون له أكثر من دلالة يتبنها الناظر، أو المتلقي، أو الناقد على وفق ما يحيط به من أمور لها وشيج به فضلا عما في المجتمع من أعراف، وتقاليد، ومعتقدات، وثقافته، وثقافة مجتمعه، وقد تكون له دلالة رمزية متعارضة[1]، وبعد هذه الإطلالة الوجيزة عن دلالات الألوان عبر التاريخ نقول بأن الألوان تكتسب رمزية تخضع لمحددات ثقافية وذاتية، كأن يحيل الأحمر على الخطر والعنف، والأزرق على الهدوء، والأخضر على الخصب، والأصفر على التفاؤل.

وبالعودة إلى اللون الأصفر الذي وظفه المخرج في الشكل السابق فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن موضوع المسرحية فيه نوع من الأمل والتفاؤل، فالشمس هي رمز الحياة وبروز نهار جديد، فهي عبارة عن حافز من المؤلف المخرج للتعبير عن الواقع المعاش، وعن الوضعية التي يتخبط فيها المواطن الجزائري في تلك الفترة – فترة الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي – ومحاولة تغيره وهذا العمل الدرامي مستوحى من عند المسرحي العظيم " برتولد بريخت " الذي تأثر به "علولة" كثيرا.

أما فيما يخص الأنساق البصرية الأخرى الموجودة في المشهد الأول نذكر أعمدة الحديد التي تتموقع على طرفي الخشبة والتي سيتضح مدلولها فيما بعد، فتبدأ المسرحية بدخول الممثلين الذين نعتبرهم "قوالة" جميعهم فقد ركز "علولة" على "القوال" كشخصية مركزية في أعماله، فلقد أعطاها سرد الحكايات عن طريق الغناء وكان ذلك في مسرحيته (الخبزة)* لكن كان أقوى ظهور لها في مسرحية (الأقوال)** ، أي بعد عشر سنوات من البحث والتنقيب في أسرار هذه الشخصية التراثية التي شغلت بال المؤلف وجعلته يتجول بين الأسواق والمدن الداخلية حتى يتمكن من حضور ومعاينة بعض الحلقات التي كانت تقام في الأسواق الشعبية، فلاحظ دورها في السرد الحكائي وكيفية تعاملها مع الجمهور وحاول بذلك نقل هذا النموذج البدائي، إلى منصة المسرح برؤية درامية جديدة جعلت من "القوال" نموذج مسرحي جديد يتابعه المشاهد الجزائري باهتمام ليظهر عن طريق سرد أحداث وحكايات مشوقة يرويها عن شخصيات المسرحية.

لكن اللمسة الإخراجية تظهر مرة أخرى وذلك عندما نرى ممثل يذهب مباشرة لارتداء البزة المعلقة على أعمدة الحديد وهي دلالة من المخرج على شخصية "القوال" التي نعتبرها هنا الشخصية الرئيسية، فيبدأ "القوال" كعادته ليعطي لنا ملخص عن أحد الشخصيات وهي "علال الزبال" ويبدأ يصور لنا هذه الشخصية حتى في أبسط الأشياء التي تقوم بها.

---

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

* مسرحية الخبزة، ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة:1970.

** مسرحية الأقوال، ألفها وأخرجها عبد القادر علولة سنة:1980.

أما فيما يخص الممثلين فيجسدون دور كل شخصية بامتياز، إذ نرى أربعة ممثلين لكن كلهم يؤدون دور واحد ألا وهو دور شخصية "علال الزبال"، ومنه نقول بأن المخرج نجح في اختيار أسلوب مناسب وموحد ومتسق في الأداء التمثيلي، فجاء التمثيل في مجموعة ملحمية بريختية فكان الممثلون بدرجات مختلفة يحملون أدوارهم ويشخصونها دون أن يتقمصوها أو يندمجوا فيها اندماجا كاملاً فنجحوا جميعا، دون استثناء، في تحقيق المعادلة الصعبة:« معادلة الاستثارة والإقناع الفكري والتأثير العاطفي»[1] . وهنا يدخل دور الإيماءات التي يعتمد عليها الممثلون، وبالتالي يقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة التقاطع بين التخييل والإنجاز، ولعل هذا هو ما يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه، فهو قد يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا متفردا جسديا أو سيكولوجيا، وعندها يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية، ويكفي أن يغير الممثل إيماءاته ليدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى[2]، وهذا ما نجح فيه الممثلون حينما قاموا بأداء دور "علال الزبال" فنجد "القوال" يسرد لنا أفعال الشخصية لكن الممثلون يجسدون لنا أفعلها وذلك من خلال الحركات والإيماءات التي يقومون بها فهذا ممثل يكنس الأرض وأخر يساعده على رفع القمامة التي يجمعونها (**ينظر الصورة 02**)، والشيء اللافت للنظر أن الوسائل التي يستعملونها هي وسائل بسيطة سنتكلم عنها فيما بعد لأنها تدخل في الأكسوسوارات التي وظفها المخرج في مسرحيته، كما نرى الإيماءة مثلا التي يقوم بها أحد الممثلين وهي التلويح بيديه الاثنتين وذلك بعد سماع القوال يقول في وصفه لعلال الزبال:« يحي الناس في طريقو» . وكذلك الإيماءة التي تظهر جليا على أحد الممثلين وهي شد أنفه واستعمال يديه لتلطيف الجو أمامه وذلك بعد سماع القوال يقول:« الناس راهبا منه أو خايفة ألي يشد نيفو ويقول فيه ريحت الجيفة» ، (**ينظر الصورة 03**).

وبعد هذا الاستهلال للمشهد الأول يدخل القوالة لتقديم الشخصية الرئيسية وهي" الربوحي الحبيب الحداد" فيقدمونه عن طريق وصف كل أبعاد الشخصية(البيولوجية، والنفسية والاجتماعية)، وبالتالي هنا سنتناول هذه الشخصية بأبعادها المذكورة لكن من ناحية دلالة حركة الممثلين.

- دلالة حركة الممثلين في مشهد" الربوحي الحبيب الحداد":

---

[1] نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، مصر، 1999، ص: 186.

[2] ينظر محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 41.

يبدأ القوالة في تقديم شخصية "الربوحي الحبيب الحداد"إذ يقولون:« الربوحي الحبيب في المهنة حداد يخـــدم في أحد ورشات البلدية، في السن يعتبر كبير يبان يحوط على الستين في القامة قصير شوية السندان والمطرقة خلاو فيه المارة» .

وبالتالي بعد هذا المقطع "للقوالة" في وصف الحالة الاجتماعية والبيولوجية لشخصية "الربوحي" نفهم بأنه كان يعمل حداد في أحد الورشات بالبلدية، لكن ما يؤكد ذلك أكثر هو حركة الممثلين المصاحبة للسرد في وصف هذه الشخصية، فمثلا نرى ممثل يؤدي حركة الضرب بالمطرقة ودلالة ذلك هي المهنة التي يقوم بهـــا الربوحي (**ينظر الصورة 04**)، كما نرى بعد ذلك مباشرة حركة أخرى وهي حركة أحد الممثلين في التعـــبير للجمهور على قصر قامة الربوحي الحبيب وذلك بانحنائه قليلا إلى الأسفل وهذه دلالة أيضا بالحركـــة علـــى وصف القامة، ثم يبدأ "القوالة" بوصف الحالة النفسية لربوحي الحبيب وبذكر المحاسن والأمور الايجابية الـــتي يتمتع بها فيقولون:« الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق رائق محبوب كثير عند الخدامين قراينـــه. عمـــال الميناء، البلدية، والوحدات الصناعية... الربوحي الأسمر حديثه معطر كأنه ماء زهر مقطر. والكلمة تخرج من فمه منقوشة تلمع موزونة في الثقل. وحلوة في النغمة من خلال المصائب التي تعافر معاها. والتجارب المرويـــة اللي شرب منها حجر في داخله فوائد ومعلومات كثيرة، المبادئ اللي يقودوه والمواقف اللي يأخذها معروفـــة لدى الجميع، وجه واحد في الوسع وفي الشدة، الخطة اللي يمشي عليها واللا. اللي يقترحها مهمـــا كانـــت الظروف، فتنه حول النقابة، إضراب من أجل الخلصة، أو جيران متخاصمين على الماء صالحة مفيدة، تحليلـــه يوضح ويرمي للبعد يدقق كأنه رافد معاه مراية الهند » [1]، ومن خلال هذا التقديم نفهم بأن الربوحي يحمـــل على عاتقه مشاكل كل الناس وهذا ما تؤكد عليه زوجته وذلك حينما يسأل أحد الجيران مريم زوجته علـــى أخبار السي الحبيب الربوحي ترد عليه:« تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصائبنا. وبمشاكل المغبنا... إذا جمع مع أصحابه يشدوه. وإذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه لدار ويخرجوه. الليل وما طوله وهو يسبح في الهمـــوم ويوزن في الحلول، مولى خيمتي ياناس مستشار البؤساء» [2]، وبالرجوع إلى العرض نرى ممثلة تؤدي دور مريم زوجة الحبيب الحداد بكل مهارة وإتقان، وبالانتقال إلى حركة أخرى وهي حركة الربوحي الحبيـــب وهـــو يرتدي ثيابه البسيطة البالية نرى أحد القوالة يؤدي هذه الحركة وكأن الربوحي أمامنا يرتدي ثيابه، في الحقيقة هذا تصوير رائع من الممثلين لأداء الشخصيات والمحرج كان حريصا على الحركات التي يقوم بهـــا الممـــثلين

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 82.

[2] المصدر نفسه، ص: 82.

لدرجة كبيرة وهذا واضح وجلي في العرض إذ أن اللباس لا يوجد حقيقة وإنما هو مفهوم من دلالة الحركة التي يقوم بها الممثل.

وبالرجوع إلى الديكور وخاصة أعمدة الحديد المذكورة آنفا إذ تعتبر هذه الأعمدة عبارة عن حديقة حيوانات البلدية التي سوف يعتني بهم الربوحي الحبيب، وهي دلالة من المؤلف المخرج على الوظيفة القصدية من وضع هذه الأعمدة ويتأكد ذلك بعد دخول أحد الممثلين يرتدي ثياب بالية رمادية مباشرة يفهم الجمهور أو المتفرج بأنه الربوحي الحبيب الذي سبق للقوالة أن قدموه للجمهور(**ينظر الصورة 05**)، لكن هنا ونحن نتتبع الدلالات الموحية في العرض ننتقل إلى دلالات أخرى وهي دلالات صوتية، وفي الحقيقة العرض المسرحي هو الذي يفرض علينا ذلك.

ب/ دلالات الأصوات في مشهد الممثلين وهم يؤدون دور الحيوانات:

وبعد شد وجذب بين الربوحي وسكان الحي على حديقة المدينة والمشاكل التي تتخبط فيها من تخلي مسؤلي البلدية عنها وإهمالها، تحمل الربوحي القضية وقال لهم:« من أجلكم وفي خدمتكم ولو بقطيع الراس نتجند ونلتزم بالقضية » [1]، وبعد زيارته للحديقة درس القضية بدقة وقرر خطة في أولها قصد المكاتب والتكلم مع بعض الإداريين لكن اصطدم بالبيروقراطية الموجودة في الإدارة، وبالتالي علولة هنا أراد أن يصور لنا الواقع المعاش للشعب الجزائري لكن عن طريق التغريب* وما حديقة الحيوانات سوى رمز منه على المجتمع الجزائري وما يتخبط فيه من مشاكل عديدة أهمها البيروقراطية، وبالرجوع إلى الربوحي الحبيب الذي لم يصغى إليه من طرف المسؤولين الثلاث عشر الذين ذهب إليهم، قرر الربوحي الحبيب الحداد بتنظيم حلقة تضامنية ودخل معه شباب الحي في العملية، وهذا ما يؤكده هذا المقطع « عادو كل يوم وقت المغرب يلمو أكل ما يحصلوا عليه من مأكولات. لحم. دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة » [2]، وهنا تدخل دلالات الأصوات التي يقوم بها الممثلين وهي أصوات القطط والكلاب الذين يتبعون الربوحي الذي يحمل الأكل لحيوانات الحديقة لكن المتفرج لا يرى هذه القطط والكلاب لكن بفضل دلالة الأصوات التي وظفها الممثلين استطاع الجمهور أن يفهم بأن هناك كلاب وقطط يتتبعون الربوحي

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة المصدر ، ص: 83.

* يعتمد هذا الأسلوب على عدم استغراق الجمهور في الإيهام الذي يصنعه العرض المسرحي التقليدي بأنهم يشاهدون شريحة من الحياة، أو الواقع، وبلور الألماني "برتولد بريخت" Bertolt Brecht هذا الأسلوب مستهدفا تشجيع الجمهور على مشاهدة الأعمال المسرحية دون اندماج انفعالي مع الأحداث المسرحية، أو التوحد مع شخصياتها

[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، ص: 85.

الحبيب وكذلك دور الممثل الذي يؤدي دور الربوحي الحبيب وهو يتحدث مع هــذه الحيوانــات إذ يقــول لهم:« سكتونا شويا نلها بيكم من بعد الأسبقية للمسجونين نتوما ما كلتكم برا» ، وعليه نقول بأن المــشهد الأول كان حافلا بالدلالات الحركية والصوتية، فالمشاهد لعرض مسرحية الأجواد يدرك جيدا هذه الدلالات، فمثلا في مشهد الربوحي وهو يقدم الأكل للحيوانات ويبدأ بالقرد الذي يصفه بالأقرب للإنسان في الــصفة، فالمشاهد يرى ممثل يؤدي دور القرد وذلك عن طريق الحركة التي يقوم بها القرد وهي التسلق والمشاهد يــرى هذا بالفعل فالممثل يتسلق فوق أعمدة الحديد التي توجد فوق الخشبة (**ينظر الصورة 06**)، وكأننا نرى أن ما يحدث أمامنا هو حقيقة، وكذلك حركة ممثلة وهي تؤدي دور البطــة وذلــك برفــع يــديها إلى الأســفل والأعلى(**ينظر الصورة 07**)، بالفعل نجح عبد القادر علولة في جعل الجمهور يدرك أن ما يشاهده حقيقة ولو لفترة قصيرة، وعرض مسرحية الأجواد جاء حافلا بالحركات والإيماءات وذلك راجع لمسرح علولــة الــذي يعتمد على الممثل أكثر من أي شيء أخر؛ أي من العناصر المكونة للعرض المسرحي من ديكور وغيرهــا، إذا فمسرح علولة يعتمد على السمع أكثر من المشاهدة، وهذا ما أكده الممثلون وهم يؤدون دور الحيوانات وذلك من خلال الأصوات المصاحبة للسرد.

وفي ختام المشهد الأول نقول بأنه جاء حافلا بالدلالات الحركية والصوتية وذلك راجع لطبيعة مسرح علولة وهو مسرح يعتمد على الممثل والسمع بالدرجة الأولى.

3- الأكسوسوار:

ويقصد به كل الأشياء التي يوظفها الممثل في العرض، ويقوم بمعالجتها، باستثناء اللباس والديكورات والأكسوسوار يتميز بالخفة عكس الديكور الذي يتميز بالثقل والثبات، ويدخل ضمن الأكسوسوار في المسرح كل الأشياء المحمولة من مفاتيح وعلب سجائر وولاعات وخناجر وسيوف...

يعرف" باتريس بافيس" الأكسوسوارات: بأنها المادة التي يستعملها الممثل أثناء العرض وتحولــت في مسرح العبث (على يد أوجين يونسكو) إلى أدوات ذات دلالات مجردة مجازية في حياة البشر، حتى يتحــول الأكسيسوار بدوره إلى فاعل (شخصية) في الحديث المسرحي [1]. وبالتالي توظف الأكسوسوارات طاقــات تعبيرية جد هامة في حقل التواصل، ضمن الخطاب المسرحي يستعملها الممثلون ويستعين بها المخرج للكشف والتعريف بأبعاد العرض المسرحي في زمانه ومكانه[2].

---

[1] لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة، ص: 187.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وبالتالي عندما تدخل الأكسوسوارات إلى الخشبة تعطى وظيفتها النفعية المعهودة في الحيـــاة اليوميـــة خلف الوظيفة الدلالية التي تمنحها الخشبة إياها، بمعنى أنها تتحول إلى علامات. وهي تؤدي وظيفتها بناء على يشبه مرجعه في كل شيء، بل يحاكيه في بعـــض علاقة المشابهة[1]؛ لكن تنبغي الإشارة إلى أن الأكسوسوار لا ملامحه فقط، أي في سماته المميزة. يقول"أمبرتو إيكو" بهذا الصدد:" عندما نجعل من شيء ما علامة، فإننا نفعل ذلك بناء على بعض خصائصه، وعلى بعضها فقط. وهو يصبح حينئذ – في مجال المواضعة التمثيلية – تجريـــدا ونموذجا مختزلا وبناء سيميائيا[2]. ومما يميز الأكسوسوار باعتباره علامة هـــو قيـــام دلالتـــه علـــى الإبانـــة (**L'ostension**) في الغالب، إذ تكون مادة التعبير فيه هي ذاتها مادة التعبير في مرجعه[3].

وبالتالي فالأكسوسوار يمكن أن يقوم بوظائف متعددة في العرض المسرحي، نذكر منها[4]:

1– محاكاة الواقع ورسم إطار واقعي للحدث: وهو يقوم هنا بوظيفة مرجعية تستهدف بناء ضعف للواقـــع، وتكون العلاقة بين الأكسوسوار والشيء الواقعي في هذه الحالة هي المشابهة.

2– الأكسوسوار باعتباره أداة للعب: لا يعوض الأكسوسوار شيئا غائبا في العرض فحسب، بل يتمتع بوجوده الخاص في الآن/هنا، إنه أداة تساعد الممثل على اللعب وملىء فضاء الخشبة.

3– عندما يقوم العرض أساسا على لعب الممثل، تتراجع وظيفة الأكـــسوسوار المحاكيـــة، وتخفـــت قيمتـــها الإستعمالية والتداولية لتصبح دلالته بذلك (**Auto-Référence**). وعندها يتحول إلى مادة تشكيلية تساهم في إثراء شعرية الخشبة[5].

4– الأكسوسوار ودلالته في المسرحية:

سأتناول الأكسوسوار ودلالته في مسرحية الأجواد كل مشهد على حدا.

أ/ المشهد الأول: يوجد في هذا المشهد اثنان من الأكسوسوارات ألا وهي الصناديق الثلاثة الخضراء التي وظفها المخرج في هذا المشهد، ودلالة هذه الصناديق جاءت مؤكدة على دور "علال الزبال" الذي كان يعمل زبال في البلدية، وهنا دلالة الصناديق هي دلالة مشابهة على دورها في الواقع، لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو لماذا جاءت هذه الصناديق بالون الأخضر، واللون الأخضر كما سبق أن ذكرنا (ينظر الصفحة: **66**) يستمد لونـــه من أشياء موجودة في الطبيعة كالنبات، وهنا إقحام اللون الأخضر كان مقصودا من المخرج لأن اللون الأخضر

---

(1) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 85.

(2) أمبرتو إيكو نقلا عن محمد التهامي العماري: المرجع نفسه، ص: 85.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص:91.

(5) المرجع نفسه، ص:92.

يدل على البيئة وبما أن علال الزبال يعمل في البلدية كمنظف فيها لابد هنا من دمج هذا اللون ليتماشى مع الغرض المنشود وهو إبراز هذه الشخصية وما تقوم به.

ومنه نقول بأن المسرح هو المجال الخصب لتجسيد الأيقوني، المبني على علاقات التشابه حسب "بيرس" **Pierce**، لكن التشابه في المسرح يبلغ ذروته حتى يصل إلى أعلى مراتب التماثل أو ما يسمى بـ "التطابق الأيقوني **Iconic Identity** [1].

أما فيما يخص الأكسوسوار الثاني، نحن قلنا في تعريف الأكسوسوار أنه يشمل كل الأشياء المحمولة، وفي الحقيقة الأشياء المحمولة في هذا المشهد هي قليلة إن لم نقل تكاد تنعدم لأن مسرح علولة مسرح فقير لا يعتمد على العناصر المكونة للعرض المسرحي بقدر ما يعتمد على الممثل، الذي بفضل قدراته يستطيع أن يوظف هذه العناصر، ومسرح علولة هو مسرح يعتمد على القوال والحلقة كمادة له، وفي هذا الصدد قد يسأل سائل إذا لماذا وظف علولة هذا النموذج من المسرح في الخشبة، وعلية نقول بأن علولة أراد بهذا التوظيف هو نقل هذا النموذج البدائي(القوال والحلقة) إلى منصة الخشبة ليرى الجمهور دور القوال الذي كان أداؤه يشبه العرض المسرحي تماما، ينقصه فقط التجهيزات وفي هذا الصدد يقول البروفيسور "بولس مطر": في شهر رمضان من **1969** تعرفت لأول مرة على الحكواتي المحترف، كنت أرافق يومها ضيفي المؤلف والمخرج المسرحي الكوبي إدوارد مانيه (**Eduardo Manet**) الذي كان يزور لبنان ذلك الوقت. إنه صديق من مدينة صيدا في جنوب لبنان دعانا إلى تلك الأمسية الرمضانية في "قهوة القزاز"الواقعة في الحي الشعبي للمدينة قرب مرفأ الصيادين...إن العرض الذي حضرناه لهذا الحكواتي كان مثيرا للغاية... لم تكن الحكاية التي رواها هي التي أثارت فينا الإعجاب بقدر ما كان شكل العرض الذي حضرناه مدهشا إلى أقصى حد. كان يستعين في سرده بثلاث أدوات لا تفارقه أبدا: الطربوش والحطة أو الكفية والعصا، كان استعماله لهذه الأدوات الثلاث يضيف مسرحة ما على سرده فكانت عصاه مثلا تتحول إلى فرس أو سيف عند الحاجة..." [2].

وبالفعل هذا ما وظفه علولة حينما اعتمد على القوال والوسائل التي يعتمد عليها، فمثلا نرى القوالة في هذا المشهد كل واحد منهم يحمل عصا(**ينظر الصورة 08**) تعرف في الجستوس الاجتماعي الجزائري (بالعكازة)، لكن هذه العصا ليست ثابتة في دلالتها، وفي هذا الصدد نقول بأن الأداة المسرحية هي إشارة إلى ما هو متخيل، فتستطيع مثلا أن تكون نموذجا أو عينة لكل ما لا يمكن عرضه على المسرح ولكل ما حكم

---

[1] ينظر حميد علاوي: النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية وتأسيس فعل القراءة، مداخلة في كتاب : النقد المسرحي المعاصر، ص:176.

[2] ينظر بولس مطر: من الحكواتي إلى الممثل، قصص الحياة اليومية، مصدر للمسرح والمسرح كشكل لقصص الحياة اليومية، مداخلة في كتاب: السرديات وفنون الأداء، ص: من 123 إلى 129.

عليه بالمكوث خارج الخشبة المسرحية[1]، وهذا ما أراده علولة بتوظيفه لأداة العصا، فتارة تدل على أنهـــا أداة لرفع القمامة من الأرض وذلك في مشهد الممثلين وهم يؤدون دور علال الزبال، وتارة تدل على أنها زرافـــة وذلك في مشهد أحد الممثلات وهي تؤدي دور الزرافة(**ينظر الصورة 09**)، وتارة تدل على دورها المعهـــود وهو الضرب وذلك في مشهد حارس البلدية وهو يحاول ضرب الربوحي الحبيب (**ينظر الصورة 10**).

ب/المشهد الثاني: تدور أحداث هذا المشهد حول عكلي ومنور وهما صديقان منذ الطفولة عكلي يعمل طباخ في ثانوية ومنور حارس في هذه الثانوية، وبالتالي أراد المخرج أن يوظف هذا الفضاء ليظهر أمام الجمهور على أن الأحداث حقا تدور في مدرسة، وهنا تأتي الأكسوسوارات التي وظفها، وهي كالتالي:

يرى الجمهور أو المتفرج في هذا المشهد مكتب فوقه بعض الكتب وكرسي في وسط الخشبة (**ينظـــر الصورة 11**)، وهي دلالة واضحة من المؤلف المخرج إلى الجمهور على أن مجريات أحداث هذا المشهد سوف تدور في مدرسة، وبالفعل تتأكد هذه الدلالة عندما نرى دخول ممثلة ترتدي مئزرا أبيضا، كما ترتدي نظارات مما يشي هذا للمتفرج على أنها أستاذة .

وبالتالي يعد الممثل صاحب الامتياز في تجسيد العلامات وظهورها في المسرح، فضلا على أن الممثـــل علامة بصرية تعكس الكثير من الدلالات الإيحائية أو الضمنية **Connotation**، وكذا الدلالات الصريحة أو الحقيقية **Dénotion**[2].

وعليه فالكثير من العلامات على الخشبة أنشئت من أجل الممثل، فالطاولة على الركح مثلا توضـــع ليجلس أمامها الممثل ويكتب أو يضع مرفقه عليها ويفكر، وامتزاج العلامتين (الممثل والطاولة) يعطي معـــنى إضافيا للمشهد المسرحي، فالطاولة هنا توشي بمنزلة الشخصية، كما توحي بالطبقة الثقافية التي ينتمي إليهـــا، وكذلك من بين الأكسوسوارات الموجودة في هذا المشهد نجد ثلاثة صناديق غير أن هذه الصناديق ليست لرفع القمامة كما كان دلالتها في المشهد الأول بل تتحول دلالتها في هذا المشهد لتؤدي دور الطاولات التي يدرس فيها التلاميذ (**ينظر الصورة 12**) وعليه نقول بأن دلالة الصناديق ليست دلالة ثابتة، وذلك راجع لتوظيفهـــا عدة مرات بوظائف مختلفة من قبل المخرج وهذا أمر بديهي لأن المخرج المؤلف يريـــد أن يوصـــل أفكـــاره للجمهور وهذا عن طريق لفت انتباه الجمهور بأن الأشياء التي وظفها تبدو وكأنها حقيقية، وبالفعل هذا مـــا نجح فيه، فالمتفرج يدرك تماما أن ما يشاهده وكأنه حقيقة.

---

[1] ينظر آن أوبرسفيلد :مدرسة المتفرج، ترجمة:حماده إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر،1991، ص: 127.

[2] ينظر حميد علاوي: النقد المسرحي العربي بين المناهج الغربية وتأسيس فعل القراءة، ص:167.

ت/المشهد الثالث: من بين الأكسوسوارات في هذا المشهد نرى بعض الأشياء الموجودة في المستشفيات الـــتي وظفها المخرج لأن أحداث هذا المشهد تدور حول جلول الفهايمي الذي يعمل في المستشفى، ومن بين هـــذه الأشياء نذكر طاولة الطعام التي يقدم بها الطعام للمرضى (**ينظر الصورة 13**)، لكن الملفت للانتباه حول هذه الطاولة هي طاولة حقيقية, وهنا راجع توظيفها بالشكل الحقيقي لخفة وزنها أولا ودورها الدلالي المعبر ثانيـــا، وكذلك نرى من بين الأشياء التي توجد في هذا المشهد السرير الذي يحمل فيه المرضى وبالتالي نقول بأن كل هذه الأكسوسوارات في هذا المشهد هي حقيقية، وتوحي على ما يدور في مستشفيات الجزائر.

هذا فيما يخص الأكسوسوارات ودلالتها في هذا المشهد، لكن نعود بما بدأنا به سابقا وهي دلالة الحركات التي يقوم بها الممثلين ومدى تطابقها مع العمل الدرامي لهذا المشهد أو بالأحرى علامات العرض من حيـــث الأداء التمثيلي في تعبيره الحركي، فالحركة الأكثر جذب لانتباه في هذا المشهد هي حركة جلول الفهايمي وهي الجري فوق الخشبة، والمؤلف المخرج أراد أن يظهر هذه الحركة للدلالة على الحالة التي آلت إليها هـــذه الشخـــصية العصبية وهي الجري لكي لا تقع في المشاكل مرة أخرى، لأن شخصية جلول الفهايمي شخصية سوية وتؤمن بالعدالة الاجتماعية. وهذا وضح وجلي على الممثل الذي يؤدي دور جلول الفهايمي، هذا بالإضافة إلى التصوير الرائع من طرف الممثلين وذلك بالحركة فقط على الأوضاع المزرية التي تتخبط فيها المستشفيات في الجزائـــر، فالمشاهد لهذا المشهد يرى مثلاً ممثل يؤدي دور رجل مكسور وبيديه عصا يتكأ عليها، ممثلة أخرى تؤدي دور امرأة حامل وهي تجري وتلتصق بالممرض وهذا أكبر دليل على الواقع المزري الذي يعيشه الشعب الجزائـــري، لكن علولة أراد من خلال مسرحه الثورة على الواقع المعاش وذلك عن طريق تحريض الجمهور للتغيير وإعادة البناء

5- الملابس (الأزياء):

تشكل الملابس المسرحية جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد، فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لا روح فيه، لكنها ما أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشـــرة، وللملابس أيضا وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض هـــذا بالإضـــافة إلى طاقتـــها الإشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات [1].

وعليه تعد الملابس من أقدم الجوانب البصرية في المسرح، بل أقدم من العرض المسرحي نفسه، فأثنـــاء الاحتفالات والطقوس الدينية التي كانت تقام تبركا وتعبدا للآلهة، كان يرتدي أصحاب هذه الاحتفالات أبهى

[1] جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ترجمة: لهادى صليحة، ط1، هلا للنشر، القاهرة، 2000، ص: 167.

وأزهى الملابس[1]، ويذهب الكثير من الدارسين إلى القول بأن الكاتب التراجيدي« اسخيلوس» كـــان وراء تحديد ملابس كل ممثل "القناع، الرداء ذو الأكمام الطويلة، الحذاء العالي" [2].

وعليه نقول بأن الملابس في المسرح تساهم مساهمة حيوية في العرض المسرحي وتلعب دورا رئيسيا في عملية الإيهام الفني من خلال [3]:

- تحديد الطبقة الاجتماعية للشخصية .
- تحديد الحالة الاقتصادية للشخصية .
- تحديد وظيفة أو عمل الشخصية والمساهمة في تحديد العلاقات الوظيفية (رئيس ومرؤوس، سيد وخادم) .
- المساهمة في تحديد عمر الشخصية.
- المساهمة في إخفاء، أو إظهار النوع الاجتماعي (جنس) الشخصية.
- تعميق الأبعاد الدرامية للشخصية.
- إضافة البهجة والحيوية والجمال على المشهد المسرحي.

ولهذا تعد الملابس كما وصفها "جوليان هلتون" كأنها فهرس كامل يلخص على مستوى الصورة طبع الشخصية وطبيعتها[4]، ومنذ الإغريق وحتى أواسط القرن التاسع عشر كان الممثلون في المسرح الغربي يمثلون المسرحيات بملابسهم العادية، وكان الممثل والمخرج يولون اهتماما محدودا للأهمية البصرية للأزياء، وتأثيرها في تكوين المشهد المسرحي، ومع تطور عملية الإنتاج المسرحي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايـــة القرن العشرين ظهرت أهمية الملابس والأزياء في التكوين البصري للمشهد المسرحي وتأثيرها علـــى العناصـــر الأخرى المرئية في المشهد مما أفرز وظيفة مصمم الأزياء المسرحية من بين أصحاب الخبرة والذوق الفني، ليكون مسؤلا عن اختيار الأزياء وتصميمها وتنفيذها في إطار العملية الفنية الشاملة لإنتاج العرض المـــسرحي والـــتي تندمج فيها كل عناصر العرض[5].

---

[1] لخضر منصوري : التجربة الإخراجية في مسرح علول، صح: 172.

[2] نديم محمد معلا: في المسرح –في العرض المسرحي– في النص المسرحي– قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، مـــصر، 2000، ص: 06.

[3] ينظر أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 72.

[4] ينظر جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص:167.

[5] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص :73.

6- دلالة الملابس في مسرحية الأجواد:

نقول إذا كانت الملابس تهب دلالة عن الوضع الاجتماعي والمهني ويتمكن المتفرج من خلالها اكتشاف المرحلة التاريخية والحيز الجغرافي التي تتحرك فيه الشخصيات، فإن الملابس في هذا العمل لم تتجاوز الدلالات التي صممت لأجلها، وعليه جاءت دلالة الملابس كالتالي:

أ / دلالة الملابس في المشهد الأول:

في الحقيقة الملابس التي استعملت في هذا العمل هي ملابس تقليدية، والدور الذي تلعبه في العرض هو دور حساس، ومقصود من المخرج، وهذا تأكيد على الرجوع إلى التراث الشعبي والاستلهام منه ليس فقط على مستوى القصص والعبر بل كذلك على مستوى اللباس الأصيل الذي يدل على أصالة كل مجتمع، وهذا الشيء الذي دفع عبد القادر علولة بأن يفكر على الأقل

بالعودة إلى التراث وفي هذا الصدد يقول:« أنا أضطلع بكل الموروث بصفة واعية ونقدية على ضوء المستقبل خاصة والتقدم والحرية والاشتراكية. ولهذا السبب أكن مودة خاصة جدا للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة، وفي هذا الميدان بالذات تهتز مشاعري أكثر وأكون أشد التحاما»[1].

ولهذا نجد التراث مجسدا وبقوة في هذا العمل وخاصة من ناحية الملابس، فالمخرج أعطى للملابس هنا دورها الحقيقي، فأراد التأكيد على دور القوال في المسرحية من خلال اللباس التقليدي الذي يلبسه وهو البرنوس، ونلاحظ ذلك بعد دخول الممثلين إلى الخشبة ذهاب أحدهم مباشرة إلى ارتداء البرنوس المعلق في أعمدة الحديد، (**ينظر الصورة 14**)، وهنا دلالة من المؤلف المخرج على دور هذه الشخصية في مسرحه، والبرنوس في العرف الجزائري يدل على العزة والوقار وثبات الجأش، أما اللون الذي جاء به البرنوس هو اللون الأصفر، لأن أغلب ألوان البرنوس في الجزائر تكون إما بالون البني أو اللون الأبيض أو الأصفر.

هذا فيما يخص لباس القوال، لكن السؤال الذي يفرض نفسه في هذا الصدد هو: أنه نعلم أن الممثلين في الخشبة جميعهم قوالة لكن ممثل واحد فقط يرتدي البرنوس والآخرون يرتدون لباس تقليدي آخر، فما كان القصد من وراء ذلك؟.

هنا نقول بأن القوال الذي يرتدي البرنوس هو الشخصية الرئيسية التي تروي أحداث المسرحية، أما القوالة الآخرون فهم مساعدوه، وهم الذين يقومون بأداء الأدوار حسب سرد القوال الرئيسي للأحداث، وبالفعل ساهمت هذه الإضافة البصرية في توسيع دلالة العرض وفي ربط الوعي الإيجابي الحقيقي في المسرحية بالوعي الشعبي المتمثل في أشكال الفرجة الشعبية.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص:246.

– **دلالة الألوان واللباس في مشهد الربوحي الحبيب الحداد:** توحي ملابس الربوحي الحبيب الحداد بالوضعية الاجتماعية والاقتصادية لهذه الشخصية البسيطة، فجاء لباسه كما وصفها القوالة:« ... حتى في اللبسة ظاهر على الحبيب البساطة، ساتر جلده، بثياب في أغلب الأحيان بالية، في الألوان زرقاء. رمادية والا قرفية، فــوق الثياب للتغلاف يدير "برتسو" كان صيف أو شتاء... » [1].

والمتتبع لأعمال علولة المسرحية يرى مدى تطابق النص الدرامي مع العرض المسرحي، فعرض مسرحية الأجواد لم ينقص شيء من النص الدرامي، وهذا ظاهر وجلي في هذا العمل، لأن مسرح علولة يعتمد على السرد الذي أعطاه للشخصية المركزية في عمله هذا، وبالتالي فحضور القوال هنا حضور رئيسي لخلق عمليــة التغريــب المسرحي.

وبالرجوع إلى دلالة اللون واللباس في العرض نرى التطابق الموجود بين النص والعرض وبالتالي اللباس يظهر عليه الرثة والقدم من كثرة استعماله، وهذه دلالة على الفقر والحاجة، وما يؤكد ذلك لونه الرمــادي، واللون الرمادي خال تماما من التعبير، وهو لون غامض[2]، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على بساطة هذه الشخصية، فالمخرج أراد بتوظيفه لهذا اللباس بهذا اللون إنما لتقرير دور هذه الشخصية في العرض .

ب/ دلالة اللباس في المشهد الثاني:

الملابس في هذا المشهد توحي بالدلالة التي وظفت من أجلها، إذ تعبر عن أن أحداث هذا المشهد–كما كان الحال بالنسبة للأكسوسوارات – وهذه الأحداث تدور في مدرسة، فكان من الطبيعي أن ترتدي الممثلــة التي تؤدي دور أستاذة العلوم مئزرا أبيضا للدلالة على أنها أستاذة (**ينظر الصور 15**) وبالتالي فدلالة اللباس هنا دلالة مطابقة للواقع، غير أن اللافت للانتباه فيما يتعلق باللباس، هو لباس الهيكل العظمي الذي هو لـ"عكلي"، فالهيكل العظمي ألبسه المخرج لباس يغطي الأجزاء السفلية منه وهذه دلالة من المؤلف المخرج علــى العمــل الذي كان يعمله هذا الهيكل لما كان على قيد الحياة (**ينظر الصورة 16**)، وهذا تصوير في قمة الدلالة وذلك عن طريق اللباس فقط.

ج/ دلالة اللباس في المشهد الثالث:

يعبر هذا المشهد من خلال الألبسة المستعملة فيه على الفضاء الذي تدور فيه أحداث هذا المــشهد، فمن خلال مشاهدة الملابس التي يرتديها الممثلون يدرك المتفرج أن أحداث هذا المشهد تدور في مستــشفى، ويظهر ذلك عند دخول ممثلين يرتدون مآزر وقبعات بيضاء وهذه دلالة على أنهم يعملون ممرضين في المستشفى

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص:83.

[2] عبيدة صبطي: الدلالة والمعنى في الصورة، ص:53.

(**ينظر الصورة 17**)، أما إذا انتقلنا إلى لباس آخر وهو لباس عمال النظافة والذين يقدمون الطعام للمرضى فنراه لباس أزرق يختلف عن اللباس السابق فيدرك المتفرج أن الوظيفة تختلف وذلك من ناحية اللباس فقط (**ينظر الصورة 18**)، وعليه نقول بأن علولة كان ملما بكل الجوانب المتعلقة بالمجتمع الجزائري، ولا نعجب في تأثر علولة بمسرح بريخت التعليمي، وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة: « ... أعتبر أن "برتولد بريشت" كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي. وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي... »[1].

ويمكن القول إن الملابس في هذا العمل كانت ذات صبغة تقليدية عربية جزائرية، وقد جسدت الهدف الوظيفي بصفة نسبية من حيث مشاركتها في الحدث الدرامي، ذلك أن الهدف الوصفي لا يحول دون تحقيق الهدف الوصفي أو بالأحرى تحديد صفات كل شخصية على حدا ناهيك عن الوظيفة الجمالية التي أسهمت في تشكيل الصورة النهائية للعرض المسرحي.

7- الإنارة (الضوء) :

تلعب الإنارة دورا أساسيا في العرض المسرحي. فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية: الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج، السينوغرافيا...[2]، بل هي التي تتحكم في جلاء الصورة المسرحية وغموضها بحيث الإضاءة هي التي تضفي على الممثلين والمكان والأشياء العتمة أو النور وبالتالي تهيئ الجو النفسي للمتلقي لتقبل الصورة أو رفضها،[3] وقد مرت الإنارة المسرحية في تاريخها بعدة مراحل نختصرها فيما يلي:

أ/ المرحلة الطبيعية: إذ استفاد المسرح في بداياته الأولى من الضوء الطبيعي، لأن المسارح الأولى كانت مكشوفة، وكانت الاحتفالات تقام فيها نهارا. هذا بالإضافة إلى أن المسارح في اليونان كانت تنحت مكشوفة في بطن الجبل، الأمر الذي يسمح لأشعة الشمس بالوصول إلى المكان الذي يجري فيه التمثيل[4]، كما تجدر الإشارة إلى أن الإنارة في هذه الفترة أو المرحلة لم تكن قد أصبحت بعد نسقا علاماتيا يتحكم فيه معدو الفرجة المسرحية؛ بل كانت مجرد شرط بصري لإدراك العرض، أي علامة طبيعية غير مقصودة[5].وبالتالي ظلت الشمس حتى القرن السادس عشر هي مصدر الإضاءة المسرحية الوحيد[6].

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 247.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 97.

[3] بغداد أحمد بلية: سيميائيات الصورة، ص: 60-61.

[4] ينظر نديم محمد معلا: في المسرح ــ في العرض المسرحي .في النص المسرحي، ص: 14.

[5] ينظر محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 98.

[6] ينظر عبد الرحمن دسوقي: الوسائط الحديثة في سينوجرافيا المسرح، دار الحريري، مصر، ص: 52.

ب/ المرحلة الصناعية: نشأت الحاجة للإضاءة المسرحية بعدما انتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المغلقة، وكانت تستخدم الشموع والمشاعل في بدايتها، ثم المصابيح الزيتية، وبعدها مصابيح الغاز لإنارة المشهد المسرحي[1]، وبالتالي تبين للمسرحيين مع اختراع المصابيح الكهربائية في نهاية القرن التاسع عشر الطاقات الكامنة في هذا الاختراع، وإمكانية الاستفادة منه كوسيط فني، يثري المشهد المسرحي[2].

غير أن التغير الجوهري الذي طرأ على الإنارة هو أنها أصبحت نسقا علاماتيا يؤدي دلالات -وإن كانت محدودة- داخل العرض المسرحي، إذ أصبحت قادرة على خلق تعبيرات درامية وانفعالية متنوعة[3].

لقد باتت الإنارة إذا نسقا سيميائيا قائما بذاته، قادرا على أداء دلالات عديدة ومتنوعة، فلم تعد مجرد نسقا بصريا لإدراك الفرجة فقط، وإنما أصبحت "لغة مميزة"[4]، لها قواعدها وقوانينها الخاصة.

وبالتالي تعتبر الإنارة اليوم أداة دينامية في الفرجة المسرحية، تؤدي دلالات كثيرة، إما منفردة، أو بالتعاون مع أنسقة العرض الأخرى. فهي تستطيع الإيحاء بحالة الجو: صحو / غيوم... أو استحضار مكان محدد أو زمان، كالفصل من السنة: صيف/شتاء... واللحظة من اليوم: صباح/ظهيرة/مساء/ليل... [5] وعموما فإن الإنارة تلعب دورا هاما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي، والربط بين الأنساق التي تشتغل فيه، أو الفصل بينهما، وعزل بعضها عن بعض.

ومنه سنتناول تفاعلها مع تلك الأنسقة:

- **الإنارة والفضاء:** تستطيع الإنارة أن تخلق الفضاء وذلك عن طريق تحديدها لحيز من أحياز الخشبة، كما أنها قادرة توسيع الفضاء الركحي، أو تقليصه، أو محو حدوده[6]، كما تلعب دورا حاسما في إبراز بعض الأشياء على الخشبة أو إخفائها.
- **الإنارة والممثل:** تشكل الإنارة شرطا جوهريا بالنسبة للممثل، فهي التي تسمح للجمهور بإدراكه، أو عدمه. وهي تفيد كذلك في إبرازه وتميزه عن سواه، وفي تفخيم ملامحه وحركاته وإيماءاته، أو تخفيها.

---

(1) ينظر أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 79.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر محمد التهامي العماري:المرجع السابق ، ص:98- 99.

(4) المرجع نفسه، ص:100.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:101.

فكلما كانت الإنارة ضعيفة إلا ومال الممثل إلى تعويض الخسارة الإعلامية الناتجة عن ذلك بالتفخيم والمبالغة[1].

- **الإنارة واللون:** الواقع أن الإنارة هي التي تخلق اللون، ولعل هذا هو ما يفرض تنسيقا بين تقنيي الإنارة وصانعي الديكور ومصممي الأزياء والمسؤولين عن الماكياج ... حتى لا تتناقض الاختيارات اللونية، فينفي بعضها بعضا، وينشأ بينها التشويش في الرسائل الصادرة عن الخشبة[2].

8- الإنارة ودلالتها في المسرحية:

كانت الإنارة بمثابة المرافق والمسير للأحداث وأضفت على فراغ الخشبة حركية وحياة تفاعل معها الجمهور، وكانت بمثابة المعين بالنسبة للخشبة، فهي تساعد على التلقي والتواصل مع ما يعرض على الركح، الأمر الذي يسر متابعة المتلقي لحركة الممثلين وردود أفعالهم وملابسهم كما تبين في الوقت نفسه الأكسوسوارات مثل العصا والصناديق وغيرها من الأكسوسوارات لتمنحهم الدلالة والإيحاء، وما يمكن الإشارة إليه في إضاءة هذا العمل أنه لم تسهم في تحديد الزمن نهارا كان أو ليلا من خلال الكشافات المسلطة، ذلك أن الزمن يشار إليه من خلال حركة الضوء بينما يؤكد الحوار فعل الإضاءة ويشرح الزمن فنأخذ مثلا مقطعا من المسرحية يؤكد دور الحوار في خلق الإضاءة:« ... حين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة... » [3].

وعليه نقول بأن الإضاءة في شكلها العام في هذا العمل لم تتعدى الجانب التقني التي وظفت من أجله، وهو كشف كل العناصر الموجودة في العرض.

9- الموسيقى:

إن الموسيقى من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، وتطورت عبر السنين لتصبح عنصرا أساسيا في حياة البشر... كما مارست الموسيقى دورا سياسيا واجتماعيا منذ آلاف السنين، فقد اعتبر الفيلسوف والحكيم الصيني "كونفوشيوس" منذ القرن السادس عشر قبل الميلاد أنه لابد من استخدام الموسيقى في التعليم، كما رأى أن الموسيقى المستحبة هي التي تعلم الناس تنظيم المجتمع[4]. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف كانت العلاقة بين الموسيقى والمسرح منذ القديم؟..

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 101.

[2] المرجع نفسه، ص: 102.

[3] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص:85.

[4] ينظر بشير خلف: الفنون لغة الوجدان، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص:64 -65.

وعليه نقول بأن الصلة بين المسرح والموسيقى قديمة جدا. فهما ينحدران من أصل واحد هو الطقوس الدينية البدائية، حيث كانت تمزج الموسيقى بالكلام والرقص والحكي. ولا يقتصر هذا الاقتران بين المسرح والموسيقى على المسرح الغربي، بل نجده في الكثير من التقاليد المسرحية في أصقاع مختلفة من العالم، مثل المسارح الأسيوية والمسارح الإفريقية...[1]. ولعل السؤال الذي يفرض نفسه في هذا المقام هو: كيف تدل علامات النسق الموسيقي؟، هل تشتغل بالكيفية نفسها التي تشتغل بها العلامات اللسانية؟.

يقول "بنفنيست"**(E.Benveniste)**:« تبدو أهم الاختلافات بين اللغة والموسيقى في طبيعة علاماتهما، وطريقة اشتغال كل منهما. فمادة الموسيقى هي الصوت، الذي يتخذ طابعا موسيقيا عندما يعين ويصنف باعتباره "نوطات". وليس في الموسيقى علامات شبيهة بعلامات اللغة مباشرة... » [2].

وأهم فرق بين علامات اللغة وعلامات الموسيقى هو أن علامات النسق الأول تملك دالا ومدلولا، أي تحكمها شفرة؛ في حين أن علامات النسق الثاني تتألف من الدال فقط، ولا مدلول لها؛ ومن ثم فهي لا تشكل سوى نسق. وهي حقيقة يكاد يتفق عليها كل المهتمين. فهذا "سترافينسكي" يقول: "لا تستطيع الموسيقى بطبيعتها التعبير عن أي شيء [...] فالتعبير لم يكن أبدا خاصية من خصائصها الداخلية...[3]، ويقول "بوليز **Boulez**" :« الموسيقى فن غير دال[4]، كما يصعب عن الموسيقى أن تعبر عن صور معروفة، لكن قد تحيل إليها » [5].

بيد أنه إذا كانت العلامات الموسيقية غير دالة، فإن الملفوظ الموسيقي لا يعدم الدلالة. وهي دلالة رمزية يستشفها المتلقي من الملفوظ بكامله. وما دام الأمر كذلك، فإن النسق الموسيقي يمكن أن يؤدي وظائف سيميائية كثيرة في العرض المسرحي، من قبيل[6]:

- **وظيفة إعدادية:** وتكون حين تلعب الموسيقى دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخييلي في بداية العرض .

---

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:103.

[2] إميل بنفنيست نقلا عن محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص: 104.

[3] سترافينسكي نقلا عن محمد التهامي العماري، المرجع نفسه، ص: 105.

[4] المرجع نفسه، ص: 105.

[5] أحمد أمل: نظرية فن الإخراج المسرحي- دراسة في إشكالية المفهوم-، ج1، ط1، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص: 112.

[6] محمد التهامي العماري: المرجع السابق، ص: من 105 إلى 107.

- **ووظيفة تعبيرية**: إذ تستطيع الموسيقى الإيحاء بشعور أو انفعال أو مزاج؛ فيوحي مقطع موسيقي بالحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية... كما أنها تستطيع تصوير حالة للشخصيات النفسية، وإبراز تطورها خلال العرض.

- **وظيفة تأشيرية**: تتمثل في الإحالة على مكان جغرافي أو عصر من العصور. وهكذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية على بلد محدد أو ثقافة معينة: عربية/هندية/صينية... أو على انتماء اجتماعي: موسيقى العامة/موسيقى النخبة...

- **وظيفة حكائية**: وذلك حين تستعمل لتمييز شخصية من الشخصيات، بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه. فتصبح بذلك علامة دالة عليها، تساعد المتفرج على تعرفها وتمييزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى، وقد تشكل الموسيقى أيضا إطارا إيقاعيا يصاحب حركات الممثلين واماءاتهم، لاسيما في المقاطع الراقصة في العرض .

- **وظيفة تركيبية**: وتكون عندما تستعمل الموسيقى للتشديد على موقف من المواقف الدرامية... كما أنها قد تصبح صلة وصل بين مكونات العرض ومقاطعه، تملأ الفراغات، وتشد الأواصر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور أو الملابس بين الفصول واللوحات...

- **وظيفة شعرية**: فالموسيقى لا تكتفي بمصاحبة الحدث في العرض المسرحي، وخدمة التخييل، بل تميل أحيانا إلى خلق أثرها الخاص، والتأثير في حس المتفرج ووجدانه .

والحقيقة أن دلالة الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل صارم، بل تتوقف على التوظيف الذي يورده بها المخرج، وعلى علاقتها بالأنساق الأخرى. وعموما فهي إما أن تدعم تلك الأنساق، فتقيم معها علاقة تكاملية، وإما أن تتعارض معها. وقد كان "بروتولد بريخت" يميل إلى هذا الاختيار الثاني، إذ كان يقابل بين نسق الموسيقى ونسق الكلام، حتى يتسنى له خلق التغريب، ومساعدة الممثل على المحافظة على مسافة بينه وبين الشخصية التي يقوم بأدائها.

فالتحليل السيميائي يتناول النسق الموسيقي من خلال مصدرها وتوزيعها في الفضاء، وبذلك يمكن التمييز بين[1]:

- الموسيقى التي ألفت خصيصا للعرض، وتلك التي استعيرت بشكل عرضي، وأدمجت فيه لتعبر عن دلالات محددة .

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص:107.

- الموسيقى التي تنبع من التخييل، بحيث تعزفها شخصية، أو مجموعة من الشخصيات، وتلك التي تكون خارجة عن نطاق التخييل، تضطلع بعزفها جوقة ظاهرة أو خفية، أو هي موسيقى مسجلة.

10- الموسيقى ودلالتها في عرض مسرحية الأجواد:

لقد وظف عبد القادر علولة الموسيقى في جل أعماله المسرحية أحسن توظيف، على مستوى العرض المسرحي. استعان المؤلف المخرج في الكثير من الأحيان بالموسيقى للتعبير وللتوضيح عن مكنونات نصوصه، من خلال مصاحبته لها بالموسيقى والغناء، فاستعان بالجوقة وكان يوكل أحد الممثلين بالغناء على خشبة المسرح، مستفيدا من نظريات "بروتولد بريخت" المسرحية في عملية التغريب، وكانت هذه الأغاني بمثابة أناشيد، يطرح فيها علولة ما تعجز عنه حركة ممثليه عن أدائها، فكانت أغاني القوال مرفقة بموسيقى تنبع من ألحان التراث الشعبي.

وبالعودة إلى عرض مسرحية الأجواد نرى أن المخرج استعمل الموسيقى في الفصل بين المشاهد المسرحية حتى يكسر الإيهام لدى المشاهد فكانت الموسيقى توضح أبعاد وأهمية معاني النص، لأن مسرح علولة يعتمد على جذب القدرات السمعية لدى المشاهد، فعنصر السمع هو الأساس في مسرحه .

ثانيا: المسرح وجماليات التلقي:

إن المسرح بوصفه عملا فنيا موجه إلى العرض والتمثيل، فإنه لابد أن يجد جمهور يتلقى ويتفاعل مع هذا العمل، والجمهور هو العنصر الفعال في المسرح لأن هذا الأخير وجد من أجله وبالتالي هو الذي يحكم على اكتمال العمل المسرحي من عدمه.

إن الاهتمامات المعاصرة بالتلقي المسرحي بدأت في النصف الثاني من سبعينات القرن الماضي، وقد نتج عنها ظهور آفاق جديدة في النقد المسرحي ركز بعضها على الحاجة إلى تقديم نظرية متطورة حول المتلقي في المسرح[1]، وهذه النظرية هي نظرية التلقي المسرحي، وتأخذ هذه النظرية على عاتقها مهمة ترجيح كفة هذا التلقي وهو تيار جديد في النقد الأدبي والمسرحي، ومن أشهر ممثليه في ألمانيا الناقد"هانزيوس"، وفحوى هذا الاتجاه هو أنه لا ينظر إلى المسألة النقدية من وجهة نظر العمل الأدبي أو مؤلفه بالدرجة الأولى، وإنما من وجهة نظر متلقيه أو مستقبليه[2] واختار بعضها الآخر قراءات متعددة المشارب منها قراءات فلسفية، أو علمية أو جمالية، غير أننا لابد أن نحدد طبيعة المسرح التي بتأكيد تختلف عن طبيعة الفنون الأخرى، إذ تتفق الخبرة المسرحية من خلال العلاقة التي تقوم بين الممثل والمتفرج عبر اللقاء الحي؛ حيث يرى كلاهما الآخر، ويشعر به، وهذه العلاقة هي أميز ما يميز المسرح عن الأشكال الدرامية الأخرى... اللقاء الحي التفاعلي المباشر. لذلك فإن المكونات الأساسية التي لا تتحقق حالة المسرح إلاّ بوجودها هي المثلث الشهير: (الجمهور- الممثلون- الفراغ المسرحي) [3].

لكن سنتناول الجمهور في عملية التلقي لأن نظرية التلقي سلطت الضوء عليه، وبالتالي أصبح السؤال الذي يطرح مخالف لما كان عليه في السابق من مثل: ما معنى هذا العمل الأدبي؟ أو ماذا أراد المؤلف أن يقول؟ وماذا أراد المخرج أن يقول؟، وإنما كيف فهمه المتلقي؟ ما رأيه فيه. أي أنه؛ أي المتفرج، القارئ الفعلي الحاضر أثناء العرض [4].

1- القراءة الأفقية والقراءة العرضية:

يميز "دومارسي" في كتابه (مبادئ سوسيولوجيا الفرجة) بين نموذجين لتلقي العرض المسرحي، يسمي أولاهما بالقراءة الأفقية، وثانيهما بالقراءة العرضية، تتميز الأولى بكونها نموذجا تقليديا للتلقي تعتمد أساسا،

---

[1] ينظر عواد علي: نظريات التلقي المسرحي: المنطلقات والأهداف، مداخلة في كتاب النقد المسرحي المعاصر، ص: 105.

[2] ينظر طامر أنوال: المناهج النقدية الحداثية، ص: 281.

[3] ينظر أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص: 38.

[4] ينظر طامر أنوال: المتلقي الجزائري وفضاء العرض، مداخلة في كتاب: المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 25 ماي إلى 02جوان دورة 2006. محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، ص: 69.

على الانتظار المتلهف للنهاية السعيدة...، أما القراءة العرضية فهي تقترب، في طابعها العام، إلى مفهوم القراءة الناقدة كما حددها عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الأدب والغرابة)، إذ لا يتطور المتلقي من خلالها داخل الحكاية، بل يتحول إلى ملاحظ يثير الأسئلة حول كل العناصر الدالة التي تظهر في العرض، حول ماهيتها، ومعناها، ومصدر هذا المعنى[1].

في ضوء هذا التحديد تتحول القراءة العرضية إلى تفكيك وتحليل للعلامات البصرية والسمعية للعرض المسرحي، وهذا الاشتغال على العلامة هو الذي يجعل منها قراءة منتجة للتغريب، على عكس القراءة الأولى التي هي قراءة اندماجية[2]، من هنا تتم عملية التفاعل بين صانع الفرجة ومتلقيها بأن يصبح متلقي إيجابي وذلك من خلال المسرح البريختي، لذلك كان الكاتب والمخرج الألماني "بروتولد بريخت"(**1898- 1956**) من الرواد المحدثين الذين حاولوا تحديد العلاقة بين المسرح والمتلقي من خلال أبحاثهم النظرية، كما سعى إلى تجسيد أفكاره من خلال أعماله المسرحية[3].

لقد حاول بريخت تحديد العلاقة التي تتحكم في العملية التواصلية التي يبنى عليها العمل الدرامي، كما ركز على علاقة العمل الدرامي بالممثل ثم بالمتفرج، إذ يميز برتولد بريخت بين طبيعة المسرح القديم ويدعوه بالأرسطي وبين مسرحه إذ يدعوه المسرح الملحمي، أما المسرح الأرسطي فيرتكز على الاندماج التام للممثلين مع الشخصية الممثلة، وكذلك اندماج المتفرج مع الممثل ولذلك يبدو من الطبيعي أن يحدث التطهير عند المتفرج بفعل تأثره بالعرض، ومعاناته بعذاب الشخصيات الممثلة أمامه [4].

إن بريخت يمقت بدرجة كبيرة موقف المتفرج السلبي، المطاوع والمتأثر بأحداث العرض مع أنه يعلم أنها تمثيل، وكان يحرص على إبقاء المتفرج في حالة وعي ويقظة عقلية تامة لتهيئته للمناقشة والجدل[5]، إذ يرى بريخت أن جمهور المسرح في زمنه يعيش حالة من السلبية المقيتة، فهو ينوم مغنطيسيا أثناء العرض، مما يجعله مستسلما يتقبل ما يعرض عليه دون نقاش أو جدال، وحتى في حالة التطهير المزعومة التي يعيشها لمتفرج، فهي حالة من التطهير الوهمي والآني في حقيقتها،وبالتالي تهدر طاقة إنسانية فعالة يمكن استغلالها لتغيير الواقع والتاريخ[6].

---

[1] ينظر عواد علي: نظريات التلقي المسرحي، مداخلة في كتاب: النقد المسرحي المعاصر، ص: 106.

[2] المرجع نفسه، ص: من 106إلى 107.

[3] ينظر بغداد أحمد بلية: سيميائيات الصورة، ص: 25..

[4] بغداد أحمد بلية:سيميائية الصورة، ص:25.

[5] المرجع نفسه، ص: 26.

[6] المرجع نفسه، ص: ص 26 إلى 27.

لذلك يدعو "بريخت" إلى إشراك المتفرج في العملية الدرامية، والذي يقوم بدوره بفهم وتحليل ما يعرض عليه.

2- مستويات التفاعل في الدائرة الاتصالية للمسرح:

يركز "ويلفريد باسوفي" في دراسته(تحليل العرض المسرحي) على المستويات المختلفة من التفاعـــل في إطار الدائرة الاتصالية للمسرح، ذاهبا إلى أن التفاعل المسرحي يمثل أهمية محورية بالنسبة للمسرح، ويقسم هذا التفاعل إلى خمسة مستويات[1]:

1- التفاعل بين المشاهد، والذي يجري في إطار العالم المتخيل(ويسميه التفاعل المشهدي المتخيّل).

2- التفاعل بين المتلقين وهذا العالم المتخيّل(ويسميه التفاعل بين المتلقين والخشبة في حيز عالم الخيال).

3- التفاعل الذي يحدث بين أعضاء الفرقة المسرحية(ويسميه التفاعل الحقيقي على الخشبة).

4- التفاعل بين المتلقين والممثلين(وهو التفاعل الحقيقي بين المتلقين والخشبة)، لذلك يمكن تصور العلاقة القائمة بين الممثلين والجمهور من زاويتين[2]:

- إما فضاء منفتح وفيه إشراك للطرف الآخر، وهو ما أصطلح على تسميته بزوال الجدار الرابع.
- إما فضاء منغلق، ويعطي الممثل انطباعا بأن لا أحد يشاهده أو يسمعه سوى الشخصيات المتواجدة معه على الركح.

أما إذا كان الفضاء مسقوفا أو عاري، إذا كان في الساحة العامة أو ساحة مدرسة، فالأهم من ذلك هـــو إحداث ذاك التجاذب السحري الذي لا يعيشه المتلقي إلا أمام الفرجة المسرحية[3].

5- التفاعل بين المتلقين أنفسهم، أو بين متلقي وآخر.

إن العلاقة بين الممثلين والجمهور حظيت باهتمام متباين طوال المرحلة التاريخية، وركزت الدراســـات السيميائية على عمليات توليد المعنى عن علامات الخشبة المسرحية لإلقاء الضوء على العلاقة ين المتلفين والعالم المتخيل، مقررة أن الجمهور هو كلي الوجود في بنية العرض المسرحي...، وأنه العمل الأساســـي في المـــسرح كالفضاء الدرامي والممثل، لأن كل ما يحدث على الخشبة موجه، بطريقة أو بأخرى إليه، إضافة إلى أن فعـــل الخشبة ليس وحده الذي يؤثر في الجمهور، بل الجمهور أيضا يؤثر في فعل الخشبة... [4]، ولهذا نجد الكثير من العاملين في المسرح يدعون إلى إشراك الجمهور في العمل الدرامي وكسر الجدار الرابع، وهذا مـــا حـــدث في

---

[1] ينظر عواد علي: نظريات التلقي المسرحي، ص:107.

[2] ينظر طامر أنوال: المناهج النقدية الحداثية، ص: 289.

[3] المرجع نفسه، ص: 290.

[4] ينظر عواد علي: نظريات التلقي المسرحي، ص: 108.

فرنسا حينما ارتفعت أصوات رواد "مسرح الشارع"، تدعو إلى تجاوز الصالة، أو الفضاء المكـــاني التقليـــدي المقيد، وكسر كلية الجدار الرابع والنزول إلى الساحات العامة، مكان تجمهر عامة الناس، وتقديم العروض بدون عقد، فالتواصل الحقيقي هو الهدف[1].

أما في الجزائر فقد حاول "كاكي" و"علولة" توظيف الحلقة والقوال لأيمانهم الراسخ بأن الجمهور هو صـــانع الفرجة الحقيقي، وأيضا الاستفادة من الموروث اللغوي من حكم وأمثال، يقول "علولة":« إننا لا ننطلق أبـــدا من العدم. كل إنسان يختزن حصيلة علاقاته الاجتماعية ولا أجعل الموروث حـــروزا، ثم إن هنـــاك تـــراث حي » [2]، فمحاولة علولة هذه تدخل في إطار نقل الموروث الشعبي من بيئته الأصلية وهي الأسواق الـــشعبية إلى بيئة مغايرة تماما وهي البناية الحديثة للمسرح لكن دون خدش العلاقة القائمة بـــين المـــسرح الجزائـــري وجمهوره.

[1] ينظر طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص: 291.

[2] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص:245.

خلاصة:

إن مسرح عبد القادر علولة يندرج في دائرة التجارب العربية التي أرادت ارتياد أشكال تعبير جديدة في الكتابة والإخراج والتمثيل، وتحطيم بناء المسرح التقليدي، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور ولتسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج، وغيرها من الأهداف.

والفرجة عنده تتميز باستلهام أشكال كثيرة من المسرح العالمي إلى جانب التراث الثقافي الوطني في تجربته حيث يقول: «إن الأمر يتعلق هنا بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص الحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من عشرينات إلى يومنا هذا، فهو إذن مسرح ينهل من حيث الشكل من التراث الثقافي الشعبي والتراث العالمي» [1].

ومعظم أعماله تؤكد ذلك، فقد استخدم أشكالا تراثية في مسرحياته، كاستعمال(المداح) في «العلق » 1969، و(الراوي) في «الخبزة» 1970.

على أن الثلاثية الشهيرة «الأقوال » 1980، «الأجواد »1985، «اللثام »1987 ، هي التي تعكس النضج الفني الذي أراده صاحبها. إذ وجد أنه من الواجب البحث عن شكل مسرحي يقوم على أشكال تعبيرية شعبية، ولهذا تبنى أسلوب الحلقة في كتابة المسرحية، ووظف التقنية الحديثة في معظم أعماله المسرحية.

وقد أخذت تجربته عشريتان من الزمن ضمن عملية البحث والتساؤل، لتكون «الأقوال» أولا التي أكد بها صاحبها القطيعة مع الأعمال السابقة حين وصفها بأنها:" عمل يمكنه أن يساهم في بروز مسرح جزائري يرتبط بعمق التراث الثقافي الشعبي" [2].

وتأتي بعدها مسرحية «الأجواد» التي يقر عبد القادر علولة بأنها تتمة لمسرحية «الأقوال» وقد كانت في مستوى طموحاته وتطلعاته،ولقد وجدت صدى واسعا ليس على المستوى الوطني فحسب وإنما خارج الحدود؛ إذ ترجمت الأجواد إلى الإسبانية وذلك خلال المهرجان الدولي للمسرح سنة 2009،« djelloul il di abdelkader alloula les genereux « da rifflessivo .

ونجده مرة ثالثة يفعّل تجربته مع «اللثام » ، ويَعتبر عبد القادر علولة مسرحية «أرلو كان خادم السيدين »1993. المترجمة عن جولدوني ضمن هذا التوجه أيضا لأنها مواصلة لتعميل تجربة مسرح الحلقة.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 233.

[2] رجاء علولة: ذكرى اغتيال عبد القادر علولة: (أن تكون فنانا فذلك العمر كله)، ترجمة أحمد زياد، جريدة اليوم ع/35،س1، دار الصحافة الجزائر، 10 مارس 1999، ص: 19.

وتعتبر مسرحية «التفاح» 1992-1993، أخر عمل قام به ضمن تجربته، وذلك قبل اغتياله بأشهر، فأثناء هذا العطاء الفني و تعميل تجربته وإنضاجها أكثر، كانت الفاجعة بأن يتم اغتيال عبد القادر علولة في 10 مارس 1994 ليتم وأد كل مشاريعه، حيث لم تكتمل صناعة إحدى إبداعاته وهي «العملاق» .

وبالنسبة للتراث العالمي فإنّ منبعه الأساسي هو الألماني "برتولد بريخت"الذي يقول عنه عبد القادر علولة: «أعتبر أن (برتولد بريخت) كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي، وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني اعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص »[1]، وإن لمحة ولو بسيطة على أعماله تؤكد أثر المسرح البريختي البارز فيها.

ومن خلال الجمع بين هذين التراثين سميت تجربة عبد القادر علولة بـ (المسرح الشعبي الملحمي)، إذ كان هاجسه الأكبر هو توظيف شكل(الحلقة) في المسرح إلى جانب تأثيرات المسرح الملحمي، وهذا لما بينهما من خطوط تشابه، سواء من خلال استعمال الأدوات المسرحية(السرد هو الأساس مع خصوصية التنظيم المسرحي للحكاية) أو من خلال طبيعة المشاركة بالنسبة للسامع/ المشاهد في الفعل المسرحي، وغيرها من أوجه الارتباط التي تتجمع في هذا النوع المسرحي الذي كان هدفه الأساسي التأثير الأكبر على جمهورنا.

وفكرة هذه التجربة أي الطريق التي جعلت عبد القادر علولة يكتشف مسرح الحلقة- مع العلم أنه كان دائما يبحث عن الخصوصية في مسرحه وكسر كل ما هو مألوف- كان قد تحدث عنها من خلال محاضرة له ألقاها في برلين سنة 1987، في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح بعنوان:"الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري"، إذ أنه في فترة السبعينات(1972-1975)، استطاع مسرح وهران أن يخرج إلى الجماهير المختلفة ضمن مسرح متنقل يتم من خلاله ربط علاقات مع المؤسسات المختلفة من شركات، إدارات، بلديات، ثانويات، مصانع... هذا المسرح لم يقف عند حدود المدن وإنما وصل إلى القرى النائية ليُعرض على الفلاحين في الحقول، وفي هذا الصدد يقول عبد القادر علولة «وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي حدوده، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي(disposition sceneque)[2].

الشيء الذي جعل عبد القادر علولة يرد الاعتبار للفاعلية المسرحية ولمواقف وسلوكات المتفرجين.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 247

[2] المصدر نفسه، ص: 17.

هذا إضافة إلى أن علولة اهتم بالكلمة وبالجانب السماعي لها، أي ما يعرف بفاعلية الكلمة، وهـــذا مرده إلى وجود بعض المتفرجين يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع أثناء النقاشـــات التي تتبع العروض كما كان لأولئك المتفرجين طاقة إنصات وحفظ خارقة للعادة. لقد كان بمقدورهم إعـــادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها في هذا الظرف الجديد[1]" وبذلك سمحت هذه التجربة لعبد القادر علولة أن يستوعب أن الذاكرة السمعية تفوق قوة البصر.

وهذا ما جعله يعيد النظر في الفن المسرحي ككل: في الـــديكور، الإكســـسوارات، أداء الممثـــل، الكواليس، النص، الخشبة، المتفرج...، وكان أن تم اكتشاف-من جديد- العرض الشعبي المتمثل في الحلقـــة*، وإنه من خلال أعمال عبد القادر علولة وحتى من خلال محاوراته يظهر أنه على دراية مهمة بالتراث الـــشعبي وما يحتويه من طاقات إشارية تجعلنا نقدره ونستفيد منه.

وفي الأخير نقول بأن عبد القادر علولة لم يهمل الجمهور في عمله بل أراده أن يكون جزءا من اللعبة وليس منعزلا عنها، حيث كوّن-عفويا- بوتقة واحدة مع الممثلين ليصنعوا معا الفرجة.

---

[1] عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 18.

* ينظر عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، ص: 18.

الخاتمة

الخاتمة :

ختاما نقول بأن الهاجس الأساس والأكبر الذي كان محرك موضوع بحثنا، هو الكشف عن آليات اشتغال الفرجة الشعبية عند عبد القادر علولة، وخاصة تسليط الضوء على الأنساق السمعية والبصرية المرتبطة بعرض نص مسرحية(الأجواد) ومحاولة فهم طريقة اشتغالها داخل النسق العام للعمل المسرحي وإدراك العلاقات التي تنشأ بينها.

وانطلاقا من مناقشتنا لعناصر الفرجة الشعبية في مسرح علولة، وتبنينا لإجراءات المنهج السيميائي، خاصة في الفصل الأول والثاني أفصحت دراستنا عن جملة من النتائج نلخصها في ما يلي:

- مكنتنا دراسة سيميائية العنوان والشخصيات من الكشف عن جوانب عديدة متعلقة بهاذين الأخيرين، إذ كان العنوان بمثابة أيقونة دالة، حيث أجمل مضمون (النص/العرض) دون أن يفصل، ونوّه بمكنوناته دون أن يفصح وشكل جسرا إلى ثنايا (النص/العرض)، فاتحا أمام القارئ/ المتلقي باب التأويل.
- كما اكتشفنا الجوانب المختلفة لشخصيات مسرحية (الأجواد) بدءا بسماتها وخصائصها الفزيولوجية، وانتهاء بالدلالة التي أوحت بها وأسفرت عنها وهي:
- لم تختلف أنماط الشخصيات الواردة في نص/عرض (الأجواد) إذ لم تتراوح بين فقير وغني، بقدر ما اقتصرت على فئة العمال؛ أي الطبقة الكادحة من المجتمع الجزائري الذي أراد علولة أن يكرمهم من خلال هذا العمل.
- اهتم الكاتب والمخرج بتحديد الأوصاف الخارجية(الجانب الفزيولوجي) للشخصيات، كما ركز على أفعالها ومواقفها التي توحي بدعوة الكاتب القارئ/ المتلقي إلى ضرورة تغير الواقع المعيش، والابتعاد عن كل ماله علاقة بالمصالح الشخصية مقابل المصلحة العامة.
- إن حالة ألا استقرار التي تعانيها الشخصيات الرئيسية توحي في مداها البعيد بحالة ألا استقرار التي عاشها المجتمع الجزائري في فترة الثمانينات والتسعينات حيث أصيبت- هذه الأخيرة- بالخيبة والإحباط نتيجة ما لاحظته من غياب القيم والمبادئ، وتفشي الفقر والأنانية، بالإضافة إلى البيروقراطية.
- التسميات التي أسندها الكاتب المخرج لشخصياته كلها مستقاة من الواقع.
- كما وظف الكاتب اللغة الثالثة في مسرحيته،على غرار توظيفها في جل أعماله المسرحية.
- يكشف لنا تعامل الكاتب مع الفضاء المكاني لتحركات شخصياته بالعلاقة الحميمية بين الشخصية ومكان تحركها، فمن خلال تحديد حركة الشخصيات داخل الفضاء المكاني استطعنا الاستنتاج أن العلاقة بين الشخصيات والمكان تعدت الحدود الشكلية، حيث لم يعد المكان إطارا خارجيا لتنقلاتها وإقامتها، بل يتجاوز ذلك ليصبح معادلا موضوعيا لنفسيتها واتجاهاتها وسلوكاتها.

- كثرة المواد السيميائية الدالة في العرض من أنساق سمعية وبصرية(ديكور، أكسوسوارات ملابس، إنارة، ضوء، موسيقى) والتي تناولناها بالشرح والتفصيل، ومهما يكن من أمر فقد أثبت المنهج السيميائي نجاعته وفاعليته في مقاربة النصوص والعروض المسرحية، لأنه أزاح الستار على الكثير من معالمها، ولا نزعم أننا قلنا كل ما يتعلق بموضوع بحثنا، لأن نص وعرض مسرحية الأجواد سيضل عرضة لتعدد القراءات واختلافها.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

❖ **المصادر:**

1- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1981.

2- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية.

3- الزبيدي محمد مرتضى: تاج العروس من جوهر القاموس، منشورات دار مكتبة الحياة، المجلد 9، ب ت .

4- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر، الجزائر 1997.

❖ المعاجم:

5- المنجد في اللغة والإعلام: ط3، دار المشرق، بيروت، 1973.

6- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

❖ المراجع العربية:

7- أبو الحسن سلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، 2004.

8- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر 2005.

9- أحمد أمل: نظرية الإخراج المسرحي-دراسة في إشكالية المفهوم-، ج1، ط1، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، 2009.

10- أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 2010.

11- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هومه، الجزائر، 2011.

12- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي-دراسة سيميائية-،ط1، دار مشرق.مغرب، دمشق،سوريا 1994.

13- بسام قطوس: سيمياء العنوان، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001.

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

15- بغداد أحمد بلية: سيميائيات الصورة-مقلات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر،2008.

16- جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2004.

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

18- حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط1، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومه، الجزائر، 2002.

19- سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب.

20- سهام مادن: الفصحى والعامية وعلاقاتها في استعمالات الناطقين الجزائريين، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، 2011.

21- ضياء غني لفتة و عواد كاظم لفتة: سردية النص الأدبي، ط1، دار الحامد، عمان، الأردن 2010.

22- طامر أنوال: حفريات المسرح الجزائري- المسرح النوميدي في العهد الروماني-، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2007.

23- طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية- نماذج من المسرح الجزائري والعالمي-، دار القدس، وهران، الجزائر، 2011.

24- عبد الجليل مرتاض: دراسة سيميائية ودلالية في الرواية والتراث، منشورات ثالة، الجزائر 2005.

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

26- عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ط1، دار جرير عمان، الأردن، 2011.

27- عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي- المسرح النثري- المسرح الشعري- الإعلام والمسرح-، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011.

28- عبد الملك مرتاض:نظرية النص الأدبي، ط2، دار هومه، الجزائر، 2010.

29- عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2009.

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

31- عصام محفوظ: المسرح مستقبل العربية، ط1، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1991.

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

33- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2001.

34- نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر- مرايا الوهن للشاعر محمود الديدموني دراسة تطبيقية-، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2012.

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

36- نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، مصر، 1999.

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

38- الفرجة بين المسرح والأنثربولوجيا: كتاب جماعي، ط1، مطبعة ألطوبريس، طنجة، المغرب 2002.

❖ المراجع المترجمة:

39-إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1991.

40-آن أوبرسفيلد: مدرسة المتفرج، ترجمة: حماده إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة مصر 1981.

41- أوناشود هورى: المكان في المسرح، ترجمة: أمين حسين الرباط، مطابع المجلس الأعلى للآثار القاهرة، مصر، 2001.

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

43- جيمس ميردوند: الفضاء المسرحي، ترجمة: محمد سيد و آخرون، ط1، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، مصر، 1996.

44- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، ترجمة: طلال وهبه، ط1، بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، 2008.

45-كارمن بوبيس نابيس: علامات العمل الدرامي: ترجمة: خالد سالم، ط1، مركز الحضارة العربية، القاهرة، مصر، 2002.

❖ **المجلات والدوريات:**

- المجلات:

46- مجلة حوليات التراث، ع- 6/ 2006، المركز الجامعي سعيدة.

47- مجلة الوحدة، ع- 232، 1985.

48- مجلة سيميائيات، ع- 02/ 2006، جامعة وهران، الجزائر.

49- جريدة اليوم، ع- 35، دار الصحافة، الجزائر، 10 مارس 1999.

- الدوريات:

50- النقد المسرحي المعاصر الإشكاليات والممارسات والتحديات، المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 24 ماي إلى 07 جوان 2011، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف – وزارة الثقافة- الجزائر.

51- السرديات وفنون الأداء، وقائع الملتقى العلمي: 18- 19- 20- 21- أكتوبر 2010 محافظة المهرجان الدولي للمسرح المحترف- الجزائر.

52- المهرجان الوطني للمسرح المحترف من 25 ماي إلى 02 جوان دورة 2006.

❖ **المذكرات:**

53- العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي الحلقوي في الجزائري مسرحية القراب والصلحين لولد عبد الرحمان كاكي-أنموذجا- مذكرة ماجستير، المسيلة، 2009.

54- عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي والمسرح في الجزائر مسرحية الأجواد لعلولة- أنموذجا- مذكرة ماجستير، باتنة، 2010- 2011.

55- لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة- دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد- مذكرة ماجستير، وهران، 2002/2001.

56- نادية بوفنغور: رواية كراف الخطايا ل"عبد الله عيسى لحيلح" – مقارنة سيميائية- (الشخصية- الزمن- الفضاء) مذكرة ماجستير، قسنطينة، 2009- 2010.

❖ **المواقع الإلكترونية:**

57- ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

الملاحق والمرفقات

ولد عميد المسرح الجزائري عبد القادر علولة في **08** جويلية **1939** في مدينة غزوات، وتابع دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد غرب وهران، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس ثم انتقل إلى وهران، توقف عن الدراسة سنة **1956** وبدأ يمارس المسرح كهاوي مع فرقة الشباب بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة **1960**، شارك في عدة دورات تكوينية ومثل في مسرحية- خضر اليدين- التي كتبها- محمد كرشاي-، وفي سنة **1962** أخرج في إطار المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية- الاسرى- للمؤلف الروماني- بلوت **plaute**- .

وعند انشاء المسرح الوطني الجزائري وظف الفقيد كممثل.

كما مثل أدوار عديدة في مسرحيات:

- أولاد القصبة لعبد الحليم رايس ومصطفى كاتب **1963**.
- حسن طيرو لرويشد ومصطفى كاتب **1963**.
- الحياة حلم لمصطفى كاتب **1963**.
- دون جوان اقتباس وإخراج مصطفى كاتب **1963**.
- وردة حمراء لي لعلال المحب **1964**.
- ترويض نمرة إخراج علال المحب **1964**.
- الكلاب لحاج عمار **1965**.

أخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:

- الغولة كتبها رويشد **1964**.
- السلطان الحائر لتوفيق الحكيم **1965**.
- نقود من ذهب اقتباس من التراث الصيني القديم **1967**
- نوماس اقتباس حيمود ومحبوب اسطنبولي **1968**.
- الدهاليز مكسيم جوركي، ترجمة محمد بوحابسي **1982**.

ألف وأخرج المسرحيات التالية:

- العلف **1969**.
- الخبزة **1970**.
- حمق سليم مقتبسة عن يوميات أحمق لجوجول **1972**.

- حمام ربي.
- حوت يأكل حوت **1975**، ألفها مع بن محمد.
- الأقوال **1980**.
- الأجواد **1985**.
- اللثام **1989**.
- أرلوكان حادم السيدين ترجمة لمسرحية جولودوني **1993**.
- التفاح ألفها لفرقة المثلث المفتوح، وأخرجها زروقي بوخاري **1992/1993**.

كتب سيناريوهات عديدة نذكر منها:

1- جورين إخراج للتلفزيون محمد أفتسان **1972**.

2- جلطي إخراج للتلفزيون محمد أفتسان **1980**.

3- اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون **1990**، وهي:

- ليلة مع مسجون.
- السلطان والغربان.
- الوسام.
- الشعب فاق.
- الواجب الوطني.

أخرجها للتلفزيون بشير بريشي سنة 1990.

كما عمل ممثل في الأفلام التالية:

- الكلاب للمخرج هاشمي شريف **1969**.
- الطارفة أي الحبل للمخرج هاشمي شريف **1971**.
- تلمسان للمخرج محمد بوعماري **1989**.
- حسن النية للمخرج عبد الكريم بابا عيسى **1990**.

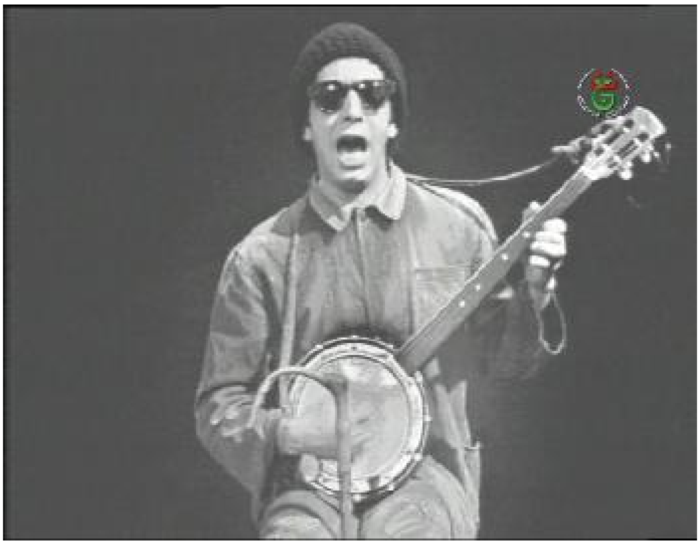
شارك في صياغة وقراءة تعاليق الأفلام التالية:

- بوزيان القلعي للمخرج حجاج **1983**.
- كم احبكم للمخرج عز الدين مدور **1985**.

أخرج ثلاث تمثيليات للإذاعة ومثل فيها عن مسرحيات من التراث العلمي وهي:

سوفوكليس، أرسطو فان، وشكسبير، وكان ذلك عام **1967**.

عبد القادر علولة في مسرحية: " **حمق سليم**"



ديكور مسرحية: "**الخبزة**"

الصورة رقم: (**01**)

الصورة رقم: (**02**)

الصورة رقم: (**03**)

الصورة رقم: (**04**)

الصورة رقم: (**05**)

الصورة رقم: (**06**)

الصورة رقم: (**07**)

الصورة رقم: (**08**)

الصورة رقم: (09)

الصورة رقم: (10)

الصورة رقم: (11)

الصورة رقم: (12)

الصورة رقم: (**13**)

الصورة رقم: (**14**)

الصورة رقم: (**15**)

الصورة رقم: (**16**)

الصورة رقم: (17)

الصورة رقم: (18)

1- برتولد بريشت:

- برتولد بريشت **bertolt brecht** (ولد في أوجسبورج في **10** فبراير **1898**- مات في برلين في **14** أوغسطس **1956**)، هو شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني. يعد من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين*.

- **حياته:**

ولد برتولد بريشت في **10** فيبراير **1898** في مدينة أوجسبورج. درس الطب في ميونيخ، وهناك تعرف على لودفيج فويشتنفانجر، وعمل في مسرح كارل فالنتين. وفي عام **1922** حصل بريشت على جائزة كلاسيت عن أول أعماله المسرحية. وفي عام **1924** ذهب إلى برلين، حيث عمل مخرجا مسرحيا. وهناك أخرج العديد من مسرحياته، وتزوج عام **1929** من الممثلة هلينا فايجل **helene weigel**.

وفي عام **1933** بعد استيلاء هتلر على السلطة في ألمانيا، هرب إلى الدانمرك عام، ثم هرب عام **1941** من الدانمرك من القوات الألمانية التي كانت تتوغل في أوروبا، وتحتل كل يوم بلد جديد، فهرب إلى سانتا مونيكا في كليفورنيا، وهناك قابل العديد من المهاجرين الألمان الذين فروا من الدولة الهتلرية، التي بدأت تمارس القهر والاغتيالات ضد المعارضين، وتحرق كتب الأدباء التي لا ترضى عنهم. والتي كانت كتب بريشت من الكتب التي أحرقت.

وهناك في أمريكا لم يكن بريشت راضيا عن الأوضاع الاجتماعية والأخلاقية في أمريكا، وفي عام **1947** حوكم برتولد بريشت في واشنطن، بسبب قيامه بتصرفات غير أمريكية.

وفي عام **1948** عاد إلى الوطن (ألمانيا)، ولكن لم يسمح له بدخول ألمانيا الغربية، فذهب إلى ألمانيا الشرقية، حيث تولى هناك في برلين الشرقية إدارة المسرح الألماني. ثم أسس في عام **1949** "مسرح برلينر إنسامبل" (فرقة برلين). وتولى عام **1953** رئاسة نادي القلم الألماني. وحصل عام **1954** على جائزة ستالين للسلام، وقد أثر مسرح"برلينر إنسامبل" على المسرح الألماني في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وضل بريشت يعمل في المسرح حتى وفاته في عام **1956**.

* ينظر: وكيبيديا الموسوعة الحرة.

- **أدبه:**

يعتبر بريشت من أهم كتاب المسرح في القرن العشرين، ويقوم مذهبه في المسرح على فكرة أن المشاهد هو العنصر الأهم في تكوين العمل المسرحي، فمن أجله تكتب المسرحية، حتى لديه التأمل والتفكير في الواقع، واتخاذ موقف ورأي من القضية المتناولة في العمل المسرحي، ومن أهم أساليبه في الكتابة المسرحية:

1- **هدم الجدار الرابع:** ويقصد به جعل المشاهد مشاركا في العمل المسرحي، واعتباره العنصر الأهم في كتابة المسرحية، والجدار الرابع معناه أن خشبة المسرح التي يقف عليها الممثلون، ويقومون بأدوارهم، هي تشبه من ثلاث جدران، والجدار الرابع هو جدار وهمي وهو الذي يقابل الجمهور.

2- **التغريب:** ويقصد به تغريب الأحداث اليومية لعادية، أي جعلها غريبة ومثيرة للدهشة، وباعثة على التأمل والتفكير.

3- **المزج بين الوعظ والتسلية:** أو بين التحريض السياسي وبين السخرية الكوميدية.

4- **استخدام مشاهد متفرقة:** فبعض مسرحياته تتكون من مشاهد متفرقة، تقع أحداثها في أزمنة مختلفة، ولا يربط بينه غير الخيط العام للمسرحية، كما في مسرحية"الخوف والبؤس في الرايخ"**1938**. فقد كتبها في مشاهد متفرق تصب كلها في وصف الوضع العام لألمانيا في عهد هتلر، وما فيه من القمع والطغيان والسوداوية التي ينبأ بحدوث كارثة ما.

5- **استخدام أغنيات بين المشاهد:** وذلك كنوع من المزج بين التحريض والتسلية.

كتب بريشت أولى أعماله المسرحية وهي "بعل"**BAAL** **وكان** متأثرا فيها بفترة التعبيرية. أما في مسرحية"أوبرا الثلاثة قروش" **1928** التي حققت له نجاحا عالميا، فقد كانت تصور بطريقة عفوية مبدأ: "في البداية الطعام، ثم الأخلاق". وكان بريشت من أهم كتاب المسرح في ألمانيا.

ونجد في أعمال بريشت حيرته إزاء العالم وقضاياه، ففي نهاية مسرحيته "الإنسان الطيب في ستشوان" يقول بريشت: "نقف هنا مصدومين، نشاهد بتأثر الستارة وهي تغلق ومازالت كل الأسئلة مطروحة للإجابات".

وفي مسرحية"حياة جاليلو" التي كتبها عام **1943** في المهجر في الدانمرك، تدور الأحداث حول عالم الفيزياء الإيطالي جاليلو، الذي يتراجع أمام سلطة الكنيسة، ويتخلى عن إنجازاته وأعماله العظيمة خوفا من التعذيب والحرق. وترمز هذه المسرحية إلى وضع العلماء الألمان بعد تولي هتلر السلطة في ألمانيا.

- **أعماله المسرحية:**

1- بعل

2- طبول في الليل

3- حياة إدوارد الثاني ملك إنجلترا

4- الرجل هو الرجل

5- أوبرا الثلاثة قروش

6- صعود وسقوط مدينة مهاجوني

7- حياة جليلو

8- البؤس والخوف في الرايخ الثالث

9- الاستثناء والقاعدة

10- الأم

11- الأم الشجاعة وأبنائها

12- الإنسان الطيب من ستشوان

13- دائرة الطباشير القوقازية

مسرحيات من فصل واحد:

1- الزفاف

2- الشحاذ، أو اليد الميتة

3- كم يكلف الحديد

4- الخطايا السبع المهلكة

- **كلماته:**

" حقا أنني أعيش في زمن أسود.. الكلمة الطيبة لا تجد من يسمعها.. الجبهة الصافية تفضح الخيانة.. والذي مازال يضحك.. لم يسمع بعد بالنبأ الرهيب..أي زمن هذا؟"

2- أومبرتو إيكو:

- أومبرتو إيكو **umberto eco**، فيلسوف إيطالي، وروائي وبااحث، ولد في **5** يناير **1932**، ويعرف بروايته الشهيرة "اسم الوردة".

- **حياته:**

ولد إيكو في مدينة ألساندريا بإقليم بييمونتي، وكان أبوه جليو محاسبا قبل أن تستدعيه الحكومة للخدمة في ثلاث حروب. خلال الحرب العالمية الثانية، انتقلت أم أومبرتو، جيوفانا، مع ابنها إلى قرية صغيرة في حيد بييومتي الجبلي.

أخذ اسم عائلته إيكو(**eco**) من الحروف الأولى للعبارة اللاتينية **coelis oblatus ex** (هبة السماء).

كان أبوه ابنا لعائلة فيها ثلاثة عشر ابنا آخرين، وحاول دفعه لأن يصبح محاميا، غير أنه انتسب إلى جامعة تورينو لدارسة فلسفة القرون الوسطى والأدب، كتب أطروحته حول توما الأكويني، وحصل على دكتوراه في الفلسفة في **1954**، وخلال هذا الوقت هجر إيكو الكنيسة الكاثوليكية الرومانية بعد أزمة إيمان.

عمل إيكو محررا ثقافيا للتلفزيون والإذاعة الفرنسية، وحاضر في جامعة تورينو، كما صادق مجموعة من الرسامين والموسيقيين والكتاب في الإذاعة والتلفزيون الفرنسيين الأمر الذي أثر على مهنته ككاتب فيما بعد، خصوصا بعد نشر كتابه الأول مشكلة الجمال عند توما الأكويني**ii problema estetico di san tommaso** الذي كان تتمة للأطروحة الدكتوراه خاصته، وفي سبتمبر **1962** تزوج ريناتي رامج، رسامة ألمانية.

3- شارل ساندرز بيرس:

- شارل ساندرز بيرس **charles sanders peirce** سيميائياتي وفيلسوف أمريكـــي، يعد مؤسس الفعلانية أو العملانية مع وليم جيمس، كما يعتبر إلى جانب فريديناند دي سوسير أحد مؤسسي السيميائيات المعاصرة.
- **حياته:**

- ولد شارل ساندرز بيرس في كامبريج بولاية مساسوشتس عام **1839**. كان أبوه أستاذ في علم الفلك والرياضيات بجامعة هارفارد، وعلى الرغم من أنه حـــصل علـــى شـــهادة في الكيمياء، فإنه لم يفلح قط في امتلاك مكانة علمية بناء على لقبه الأكاديمي، خصوصا أنـــه كان شخصية صعبة المراس، اشتغل محاضرا في المنطق بين **1879 و 1884** بجامعـــة جـــون هوبكتر، وفي عام**1887** انتقل مع زوجته الثانية إلى بنسلفانيا حيث بقي إلى أن توفي عـــام **1914** بسبب سرطان بعد **26** سنة من الاشتغال الغزير بالكتابة، نـــشر كتابـــا واحـــدا بعنوان"بحوث في القياس الضوئي" في **1878**، وأشرف على نشر مجموعة أعمـــال بعنـــوان دراسات في المنطق **عام1883**، كما نشر مجموعة كبيرة من الدراسات في عدة صحف تهم عددا من مجالات البحث، وتضم مخطوطاته التي بقي جزء كبير منها غير منشور، أكثر من **80000** صفحة. وبين **1931و1958** اختيرت نخبة من مكتوباته فنشرت مرتبة على مباحث بعنوان أوراق مختارة لشارل سندرز بيرس.

4- أوجين يونسكو:

- أوجين يونسكو **eugéne ionesco** ولد في **26** نوفمبر **1909** وتفـــي في **29** مـــارس **1994**، هو مؤلف مسرحي روماني فرنسي، يعد من أبرز مسرحيي مسرح اللامعقول، بالإضافة إلى السخرية من عبثية أوضاع الحياة فإن مسرحيات يونسكو تصف وحـــدة لإنسان وانعدام الغاية في لوجود الإنساني.

- **حياته:**

ولد يزنسكو في رومانيا لأب روماني وأم فرنسية وتنقل بحياته بين رومانيا وفرنسا، وفي عام **1970** أصبح عضوا في أكاديمية اللغة الفرنسية.

- **من أعماله:**

- الكرسي **1952**
- الخراتيت أو وحيد القرن **11960**
- الملك يحتضر **1962**
- **مكبث1960**

5- رولان بارت:

رولان بارت **roland barhes** فيلسوف فرنسي وناقد أدبي، دلالي، ومنظر اجتماعي، ولد في **12**نوفمبر **1915** وتوفي في **5** مارس **1980**، واتسعت أعماله لتشمل حقولا فكرية عديدة. أثر في تطور مدارس عدة كالبنيوية والماركسي وما بعد البنيوية والوجودية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.

6- فسيفولود إميليفيتش ما يرخولد:

- فسيفولود إميليفيتش ما يرخولد ولد عام **1874** وتوفي عام **1940**، ممثل ومخرج ومدير ومنظر مسرحي روسي- سوفيتي، وأحد رواد فن الإخراج المسرحي الحديث عالميا. اسمه الحقيقي كارل تيو دور مايركولد **meyergold theodor karl**،

- **حياته:**

ولد في مدينة بنزا **penza** ومات في المعتقل في موسكو، درس الحقوق في جامعة موسكو مدة عامين**(1895- 1896)**، ثم انتسب إلى قسم المسرح في المعهد الفيلهارموني بإدارة رجل المسرح الشهير نميروفيتش دانتشنكو الذي أسس مع ستانيسلافسكي « مسرح الفن في موسكو » كما أسس مايرخولد عام **1903** فرقته الخاصة باسم "جمعية المسرح الجديد" وقدم عروضها في عدة مدن روسية، إلى أن عاد عام **1905** إلى موسكو حيث أسس "المحترف التجريبي الأول" في إطار "مسرح الفن"، لكنه اختلف مع ستانيسلافيسكي في وجهات النظر

الفنية، فلبى دعوة الممثلة الشهيرة كوميسار شفسكايا في عام **1906** ليخرج أعمـال فرقتـها المسرحية في سانت بطرسبوك، وبسبب خلافات مشابهة تركها مايرخولد عام **1908** وبـدأ العمل في المسرحين الامبراطوريين ألكسندر ينسكي ومارينسكي حيث أخـرج مـسرحيات كلاسيكية وأعمال أوبرالية، وشرع في الوقت نفسه بدراسات معمقة حول تقاليد المـسرح العالمي كالصيني والياباني، والفرنسي الإسباني في القرن السابع عشر، ونشر نتيجة دراساته هذه عدة مقلات في فن المسر.

ملخص البحث:

تدور موضوعات البحث حول مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، لأن هذا الأخير من خلال مسرحه التجريبي أراد ارتياد أشكال تعبير جديدة في الكتابة والإخراج والتمثيل وتحطيم بناء المسرح التقليدي، لأجل الوصول إلى نوع مختلف من الجمهور ولتسهيل انتقال العرض المسرحي وتبسيط الإنتاج، فنحن أردنا من خلال هذا البحث أن نبين عناصر الفرجة الشعبية في مسرح علولة.

وانطلاقا من مناقشتنا لعناصر الفرجة الشعبية في مسرح علولة، وتبنينا لإجراءات المنهج السيميائي، خاصة في الفصل الأول والثاني لأنهما مثلا الجانب التطبيقي، الأول كان لتطبيق آليات المنهج السيميائي على نص مسرحية (الأجواد)، والثاني على عرض نص مسرحية (الأجواد)، لتكون دراستنا متكاملة نوعا ما لأننا ندرس الفن المسرحي دون سواه من الفنون الأدبية الأخرى.

كلمات المفاتيح: الفرجة، السيميائية، النص، العرض.

Résumé de l'étude.

Les sujets de cette étude tournent autour des constituants de ***la délivrance*** *populaire dans le théâtre de* ***Abdelkader ALLOULA*** *car ce dernier, et à travers son théâtre expérimental, a voulu créer de nouvelles formes d'expression d'écrit, de réalisation et de mise en scène et éradiquer la structure du théâtre traditionnel afin de saisir un genre de public différent, de faciliter le déplacement de l'exposition théâtrale et simplifier la production , Nous avons voulu , à travers cette étude, montrer les éléments de la délivrance populaire dans le théâtre de ALLOULA .*

A partir de la discussion des éléments de la délivrance dans le théâtre de ALLOULA ; on a adopté les procédures de la méthode ***sémiotique*** *, notamment dans l'acte premier et deuxième car ils représentent l'aspect pratique ; le premier représentait la pratique des mécanismes de la méthode sémiotique sur* ***la pièce théâtrale*** *de* ***(EL AJOUAD)*** *et le deuxième sur* ***l'exposition*** *de cette dernière pour qu'ainsi notre étude soit plus ou moins complète car nous étudions seulement l'art théâtral aux autres arts littéraires .*

Mots clés*:la délivrance, sémiotique, la pièce théâtrale, l'exposition*

The study summary

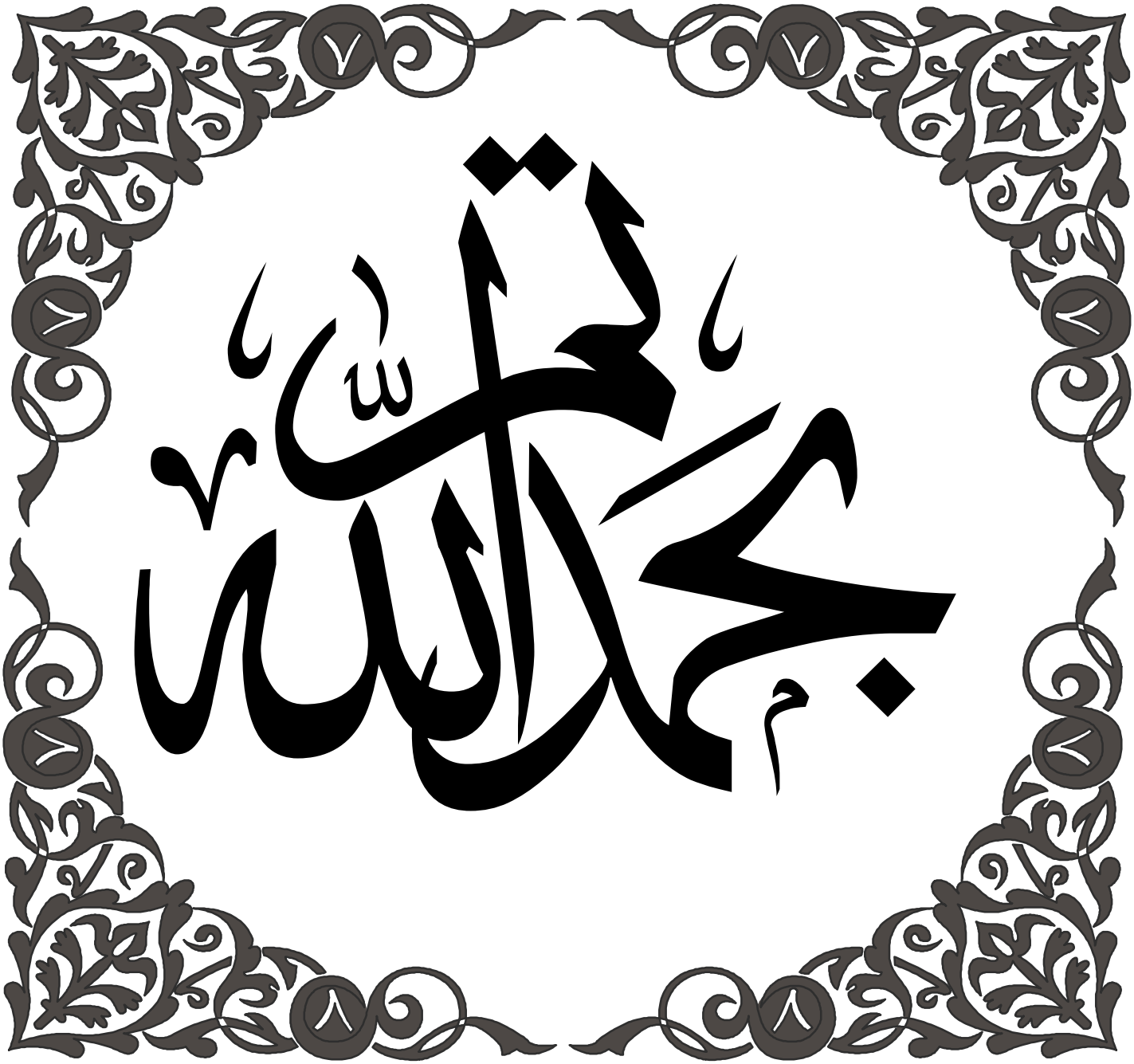
This study is about a basics of the public ***showing*** *at (Abdlkader Alloula's theatre) , because through his experimental theater, he pursued a new ways of expression in writing , directing and acting, this means that he destroyed a constriction of a traditional theatre for profiting another kind from the crowd , faciliting the theatrical presentation and sampling the comprehensions . SO this research traits the public showing elements at Alloul's theatre.*

The ***semiotic*** *method was adopted in the application of the first and second chapiter.*

The application in the first chapiter was about practicing of the principles on the ***script of the play*** *(El -Adjwad) and the second was based on it* ***showing****.*

Finally, this study touched some parts from the theatrical art, because it was our aim.

Key words*: showing, semiotic, script of the play*


تم بحمد الله