الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجيلالي اليابس– سيدي بلعباس–

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل.م.د في تخصص: سينوغرافيا فنون العرض

الموسومة

سينوغرافيا الأقنعة في صنع الصورة البصرية مقاربة سيميائية لمسرحية ديوان الكراكوز للمخرج جيلالي بوجمعة أنموذجا

من إعداد الطالبة:

– خالد حفصة

تحت إشراف:

–د. دين الهناني أحمد

لجنة المناقشة:

د. براهيمي سماعين	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
د. دين الهناني أحمد	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د. بوخموشة إلياس	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	مساعدا مشرفا
د. بحري قادة	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. شرقي هاجر	أستاذ محاضر –أ–	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا
د. بلبشير عبد الرزاق	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2018-2019

الملخص :

تسعى السينوغرافيا إلى إنشاء لغة بصرية للعرض المسرحي، وذلك من خلال عناصرها المتنوعة التي تعمل في شكل متكامل مع بعضها البعض، دون الإنقاص من اهمية عنصر عن الآخر، ليعد القناع من أهم مصادر الإمتاع البصري الذي تمنحه الشخصية للمتلقي، من خلال إسهامها في إبراز القيم الجمالية لبقية عناصر الشخصية كوحدة متناغمة ومتكاملة، كون القناع يتضمن أبعادا رمزية أوسع عن باقي العناصر السينوغرافية الأخرى، وذلك لثبات الملامح وتعدد الوظائف والأشكال حسب النص والمخرج والسينوغراف.

الكلمات المفتاحية: السينوغرافيا، القناع، الصورة البصرية، السيميائية.

Le résumé :

La Sinography cherche à créer un langage visuel pour la représentation théâtrale, à travers ses divers éléments qui fonctionnent sous une forme intégrée les uns aux autres, sans pour autant diminuer l'importance d'un élément pour l'autre. Le masque est l'une des plus importantes sources d'attrait visuel que la personnalité donne au destinataire en contribuant aux valeurs esthétiques. Pour le reste des éléments du personnage en tant qu'unité harmonieuse et intégrée, le masque contient plus de dimensions symboliques que le reste des autres éléments cinématiques, pour la stabilité des fonctions et multifonctions et des formes selon le texte et le metteur et le Sinograph.

Mot clé: Sinography, masque, image visuelle, sémiotique.

Abstract:

The Sinography seeks to create a visual language for theatrical performance, through its various elements that work in an integrated form with each other, without diminishing the importance of one element to the other. The mask is one of the most important sources of visual appeal that the personality gives to the recipient by contributing to the aesthetic values For the rest of the elements of the character as a harmonious and integrated unit, the mask includes more symbolic dimensions than the rest of the other cinematic elements, for the stability of features and multi-function and shapes according to the text and the exit and the Sinograph.

Keywords : Sinography, mask, visual image, semiotics.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة:

يعتبر المسرح واحدا من أوائل الفنون المختلفة التي ظهرت، والتي أطلق عليها لقب أبو الفنون، ليعالج المسرح عدة قضايا راهنة، وذلك من خلال العرض المسرحي الذي يعمل على تجسيد وترجمة القصص، والنصوص الأدبية أمام المشاهدين، مع استخدام مزيج لمختلف عناصر العرض المسرحي من أجل اعطاء صورة كاملة عنه.

العرض المسرحي لا يتكامل خطابه بالدلالة اللغوية فقط، بل في تفاعله مع بقية العناصر المسرحية، وبين المتلقي الذي يتفاعل مع الحركية البصرية، واللغوية. وأي عمل مسرحي يحتاج إلى حركة مسرحية تنسجم وتتفاعل مع الألوان في تحليل الإبداعات التشكيلية وبناء الصورة المرئية. ولتعدد فروع الصورة المسرحية سوف أسلط الضوء في دراستي هذه على واحد من أهم تلك الصور الفرعية التي عرفت إشكالات كبيرة على المستويين النظري، والإجرائي ألا وهي الصورة السينوغرافية.

تعد السينوغرافيا واحدة من العناصر الأساسية التي تمتلك زمام نجاح العرض المسرحي، فهي تشمل جميع العناصر المطروحة على أرضية خشبة المسرح، فضلا عن العنصر السمعي. ومن بين العناصر التي تعالجها السينوغرافيا، هي القناع. يعتبر هذا الأخير بإسهاماته وتجلياته أحد تلك المفاهيم التي تمظهرت عبر رؤى، ومعالجات متنوعة على صعيدي النص والعرض منذ بدايات المسرح في القرن الخامس قبل الميلاد، أخذ مفهوم القناع أشكالا واسعة على مستوى التنظير، والاشتغال في العروض الموجهة للمتلقي. فلم يعد في لحظة الثبات الحقيقي للصورة، ولا خلق فضاء فوق خشبة المسرح ولا ذلك النشاط الابداعي الذي يرسم بالتقنيات الدرامية وصولا الى درجة الإيهام لدى المتفرج، ورغم ذلك بقي القناع بجذوره التاريخية الممتدة من عصر اليونان والرومان، وتنوع الشكل الوظائفي الذي

تشكله تلك الممارسة الفنية في تركيب العرض المسرحي. وعليه، يمكن القول بأن القناع هو انطباع مشهدي درامي على الخشبة وهذا لاكتسابه بعدا مفهوميا دالا على البناء النسبي للعالم.

تنوعت انظمة التجسيد في شمولية نظام العرض المسرحي، وتعدد مستويات خطابه على مستوى تنوع الدلالة ومفهوم التجسيد ومستوى الطرق والاساليب الفنية والجمالية. فأصبحت السيميائيات بنية فعلية في الكشف عن الدلالات والرموز الموظفة من قبل المخرج، وتعمل ايضا على الكشف عن ملامح القناع المشفرة في بنية توظيفه وتأصيله في العرض المسرح. لتأتي وظيفة القناع إلى جانب العناصر المشكلة لبنية الفضاء المسرحي والسينوغرافي في تنظيم، وتوجيه الانظمة الضمنية في تحقيق الانطباع البصري للمكان المسرحي، والذي يساهم في الكشف عن مستوى الاحداث، وبناء منظومة الدلالات الاخرى التي تشكل النسق العام لطبيعة الفضاء المسرحي من اضاءة، وزي، وديكور، وحركة الممثل والتي تبرهن عن وجودية القناع، وتشكيل شخصيات متعددة النظير، كل هذه العناصر إلى جانب تقنية القناع تعمل على ضبط وادارة تلك الانظمة الدالة على مستوى ايحاءاتها الحسية والبصرية في العرض المسرحي، وعليه نطرح الإشكال التالي:

كيف يمكن لسينوغرافيا الأقنعة من صنع الصورة البصرية في العرض المسرحي؟

وللإجابة عن الإشكال العام، قمت بصياغة بعض التساؤلات الفرعية منها:

1-ما مفهوم السينوغرافيا وماهي عناصرها.

2-كيف يمكن للسينوغرافيا من أن تشكل صورة بصرية للعرص المسرحي.

3-هل يلعب القناع دورا في صنع الصورة البصرية أو في صنع الشخصيات.

4-إلى أي مدى يمكن لمسرحية ديوان القراقوز من أن تعكس الدور الإيجابي للقناع.

لقد أفرزت هذه التساؤلات مشكلة بحثية تنبع من أهمية الموضوع، كون أن القناع يعد من مصادر الإمتاع البصري الذي تمنحه الشخصية للمتلقي، إضافة إلى إسهامها في إبراز القيم الجمالية لبقية عناصر الشخصية كوحدة متناغمة ومتكاملة، كون أن القناع يتضمن أبعادا رمزية أوسع عن باقي العناصر السينوغرافية الأخرى وذلك لثبات الملامح وتعدد الوظائف والأشكال حسب النص والمخرج والسينوغراف. وهذا ما جعلني أعنون بحثي ب: **سينوغرافيا الأقنعة في صنع الصورة البصرية مقاربة سيميائية لمسرحية ديوان القراقوز** للمخرج **جيلالي بوجمعة** والسينوغراف **بن عدو ميلود** أنموذجا.

من بين الأسباب التي دفعتني لاختيار موضوع سينوغرافيا الأقنعة في صنع الصورة البصرية – مقاربة سيميائية-، هو كون أن السينوغرافيا كمصطلح هو حديث النشأة، وله دور كبير في بناء وصناعة صورة العرض المسرحي، ولما يوظفه من تقنيات متطورة على مختلف عناصرها، من اضاءة وتقنيات الرقمنة وطرق حديثة في وضع الماكياج الذي لا يزول مع تأثيرات الإضاءة، إضافة إلى القناع الذي بدوره يحاول تقديم صورة مشهدية للعرض وذلك بتنوع أشكاله وألوانه التي توحي بالحيوية، وحتى لا يحس المتلقي بالملل. وعلى هذا الأساس تندرج هذه الدراسة .

لا يخلو أي بحث من الصعوبات، فقد واجهتني بعض الصعوبات في خوض غمار هذا البحث، من حيث قلة المراجع حول موضوع القناع، مع ندرة الدراسات والأبحاث حول موضوع السينوغرافيا والقناع المسرحي، ولكن على الصعيد العربي وجدت بعض الدراسات أفادتني كثيرا في بحثي هذا وأذكر منها على سبيل المثال :

1-كتاب المسرح والعلامات لإلين أستون وجورج سافونا.

2-كتاب جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي لسمير عبد المنعم القاسمي.

3- كتاب فن العرض المسرحي لنبيل راغب.

4- كتاب سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم لقدور عبد الله ثاني.

5- كتاب الوجه والقناع في المسرح لأحمد بلخيري.

6- كتاب سيميائيات المسرح لعمر الرويضي.

لمعالجة هذا الموضوع قسمة بحثي إلى ثلاث فصول ، فصلين نظريين وفصل تطبيقي مع مقدمة وخاتمة ، فبالنسبة للجزء النظري جاء الفصل الأول بعنوان **سينوغرافيا القناع في العرض المسرحي**، وقد احتوى على ثلاثة مباحث وهما: المبحث الأول جاء بعنوان السينوغرافيا في العرض المسرحي، والمبحث الثاني جاء بعنوان سينوغرافيا القناع المسرحي، أما المبحث الثالث جاء بعنوان القنـــاع الطقســـي الاحتفالـــي فـــي الوطن العربـــي.

أما الفصل الثاني فيبحث في **التشكيل البصري في العرض المسرحي**، وقد احتوى على ثلاثة مباحث وهي : المبحث الأول جاء بعنوان مـاهيـة التشكيـل البصري فـي العرض المسرحـي، اما المبحث الثاني جاء تحت عنوان الصورة وعلاقتها بالإخراج المسرحي، وجاء المبحث الثالث بعنوان القناع ومستويات الأداء، ودورهما في صنع الصورة المسرحية.

أما الفصل الثالث وهو فصل تطبيقي جاء تحت عنوان **مقاربة سيميائية لمسرحية ديوان القراقوز**، وقد احتوى بدوره على ثلاث مباحث فجاء المبحث الاول بعنوان السيمياء

والمسرح، والمبحث الثاني بعنوان التحليل السيميائي لنص مسرحية ديوان القراقوز، أما المبحث الثالث جاء بعنوان التحليل السيميائي لعرض مسرحية ديوان القراقوز.

كما أنهيت بحثي بخاتمة جاء فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال دراسة كل جوانب الموضوع.

أما المنهج المتبع في هذه الدراسة هما منهجين، المنهج الوصفي التحليلي والذي وظفته في الفصلين الأول والثاني من خلال وصف وتحليل لكل عناصر البحث من سينوغرافيا وقناع ودورهما في صناعة صورة بصرية كاملة متكاملة، أما المنهج الثاني فهو المنهج السيميائي والذي استعملته في الفصل الثالث عندما عملت على تحليل النص المسرحي مع العرض سيميائيا، مع التركيز على سينوغرافيا الأقنعة وما تحمله من رموز ودلالات جمالية تضفي قبول واعجاب المتلقي للعرض المسرحي.

أعتبر أن هذه النتائج التي توصلت إليها من خلال هذه الدراسة، ماهي إلا بداية في هذا الطريق، ليفتح آفاق جديدة من شأنها التوسع أكثر في هذا الموضوع، وحتى يتسنى اثراء الجامعة ببحوث متنوعة.

وفي الأخير، لا يسعني إلا أن أرجع هذا الفضل لأهله بتقديم الشكر والامتنان للدكتور الفاضل **دين الهناني أحمد**، الذي شرفني بقبول الإشراف على هذه الرسالة، ومتابعة البحث من بدايته حتى نهايته، بالإضافة إلى نصائحه وتوجيهاته التي انارت طريق البحث والاستمرار في العطاء، كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى كل من ساعدني في هذا البحث حتى ولو بالكلمة الطيبة في كلا من جامعة سيدي بلعباس وجامعة مستغانم.

في مستغانم يوم: 2019/06/01

الفصل الأول :

سينوغرافيا القناع في العرض المسرحي

* السينوغرافيا في العرض المسرحي.
* سينوغرافيا القناع المسرحي.
* القنـــاع الطقســـي الاحتفالـــي فـي الوطن العربـــي.

المبحث الأول: السينوغرافيا في العرض المسرحي

لا يمكن للمخرج بمفرده أن يترجم النص الدرامي إلى عرض مسرحي إلا إذا تكاثفت جهوده مع مجموعة من المساعدين كتقني الإضاءة وتقني الموسيقا وصانع المكياج والسينوغرافي، حيث أن عمل هذا الأخير يعد من أهم الأعمال التي تتحكم في العرض المسرحي، والتي يستند إليها الإخراج المعاصر بشكل إجباري.

سنتطرق في هذا المبحث إلى المفهوم العام والضرورة السينوغرافية، وإلى نقطة أخرى تتمثل في عناصر وأجزاء السينوغرافيا.

أولا : المفهوم العام للسينوغرافيا :

تعتبر السينوغرافيا من المصطلحات الأكثر رواجا وتداولا في الممارسات المسرحية الحديثة، ولإعطاء هذا المصطلح وجوده الحقيقي ضمن هذه الممارسة في ظل مفاهيمه المتعارضة أحيانا والمتقاربة أو المتطابقة أحيانا أخرى، فيجدر بنا وضعه ضمن إشكالية المسرح ذاته، كما لعب المعماريون والرسامون والمخرجون دورا هاما في إعطاء هذا المصطلح مفهوما قريبا للمفهوم الحديث.

مصطلح السينوغرافيا، هو مصطلح يصعب إعطاء معنى محدد له، وذلك لاصطدامه بمصطلحات منبثقة من معطيات معرفية وفنية وتاريخية: كزخرفة وديكور وسينوغرافيا، فماهي السينوغرافيا؟

فالسينوغرافيا « كلمة تستخدم اليوم في كل اللغات بلفظها المستمد من الكلمة اليونانية **skénographia** المنحوتة من **skéne** والتي تعني الخشبة، و**graphikos** تعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات. وفي اللغة الإنجليزية يستعمل إضافة إلى كلمة سينوغرافيا تعبير **set design** أي تصميم الخشبة، فالسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء

العرض والصورة المشهدية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيره من المجالات»،[1] بشرط أن يكون ذو معرفة بالرسم والعمارة وبالتقنيات المستخدمة في المسرح، إضافة إلى امكانية تحليل العمل وتجسيده على خشبة المسرح.

السينوغرافيا هي فن الفضاء المسرحي من خلال التحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي، فهو يهتم بالشكل الداخلي للبناء المسرحي وكذلك بالديكور القائم على خشبة المسرح، حيث أنه انتقل من فن الزخرفة المسرحية وتطور ليصل إلى فن الديكور. فإذا تسعى السينوغرافيا إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمسرح والمشاهد، وبالتالي فإنـــها « فن جامع إذ يضم في الواقع فنونا أخرى كالتصوير الزيتي والعمارة والنحت وفنون الزخرفة ورغم الاختلاف بين المصممين إلا أنهما يشتركان في نقطة واحدة وهي الكفاءة والخبرة.» [2]

الفضاء عند السينوغرافي هو فضاء مسرود أو محكي، فلا ينبغي أن يفوتنا الهدف الرئيسي لهذا الفن وهو منح المكان والمساحة للعوامل الإنسانية الكبرى، بمعنى البحث في علاقة الإنسان (الممثل، المتفرج) بالفضاء المسرحي، وعلاقة كل العناصر المسرحية ببعضها البعض بما فيها الخشبة والصالة. [3] وذلك بهدف تحقيق الفرجة بكل مقاييسها وأبعادها.

التطور الذي شهده العالم في كل مجالات الحياة، كان له انعكاسه الواضح على إبداعات السينوغرافيا حتى أصبحت « فنا وعلما معقدين، فهي فن لأنها تعتمد على التصوير والنحت والزخرفة والعمارة، وهي علم لأنها تستخدم التكنولوجيا والصوتيات والمرئيات في إحداث الأثر الفني المطلوب فهي تجمع بين الفن والتقنية.»[4]

فتشمل السينوغرفيا جميع العناصر البصرية والسمعية المكونة للبنية المشهدية في العرض المسرحي، فالقائم على السينوغرافيا هو قائم على خلق فضائية في ملأ المكان

---

[1]– ماري إلياس، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2006، ص .265

[2]– شكري عبد الوهاب، **تاريخ تطور العمارة المسرحية**، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، مصر، 2007، ص ص 20، 22 .

[3] - ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 266 .

4 - عبد العزيز صبري، **القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية**، الهيئة العرية العامة للكتابة، مصر،2001 ، ص 92.

المسرحي والتي يمكن من خلالها البوح للمتلقي على فتح أفق واسعة في ذهنه، ومن ثم فهمه لفكرة المسرحية، حتى أصبحت السينوغرافيا تحمل أطر العرض المسرحي وحيويته وتبلور فكرته وتعبر عن أحداثه في رؤيته الجمالية والوظيفية والإدراكية.

تعرف السينوغرافيا كذلك على أنها « تصميم مكان العرض المسرحي، وصياغته، وتنفيذه، ويعتمد على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء».[1] وذلك بهدف صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري، حيث يشير ويؤكد على ذلك القول **الجبوري** فيقول « بأن جوهر السينوغرافيا يتحدد من خلال عاملين أساسيين ومهمين هما : 1- العامل التشكيلي، 2- العامل المسرحي، فلا يمكن زوال أي منهما فهما مكملان لبعضهما البعض».[2]

أما **سامي عبد الحميد** يقول: « بأن لا يكتمل المنظر المسرحي أو الصورة المسرحية إلا بوضع جميع تلك العناصر وتشكيلها، حيث تقع تلك المهمة على عاتق المخرج بالدرجة الأولى، مستعينا بمهام الفنانين الآخرين العاملين معه بما فيهم السينوغراف».[3]

يقول **جميل حمداوي** بأن السينوغرافيا تقوم على المزج بين الصورة السمعية والصورة البصرية والصورة الشعورية، والتي تثير في المتفرجين أحاسيسهم وعواطفهم. فيقصد جميل حمداوي من هذا بأنه تجتمع ثلاثة أنواع من المسارح في مسرح واحد وهي المسرح السمعي والمسرح البصري والمسرح الحركي، ومن ثم فالسينوغرافيا تأخذ مكوناتها من هذه الأطراف الثلاثة لكي تشكل في الأخير العرض المسرحي النهائي، مازجة إياها في سياق وظيفي له علاقة بالنص، فلا قيمة للسينوغرافيا إلا في سياقها النصي والدرامي والحركي والذهني

1 - سمير عبد المنعم القاسمي، **جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي** ، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص 84.
2 – سمير عبد المنعم القاسمي، المرجع نفسه، ص 87.
3 - نفس المرجع السابق، ن ص .

والوجداني[1]. يوافق **الدسوقي** ما قاله جميل حمداوي فيرى بأن السينوغرافيا هي« عملية تشكيل بصري وصوتي لساحة الأداء التي يشارك المتلقي في تشكيلها بوجوده وخياله».[2]

الفضاء السينوغرافي يتسم بالتركيبية لأنه يشترك في تكوينه مجموعة من العناصر الفنية وتعبر عنه جماليا ودلاليا، وذلك من خلال تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمسرح والمتفرج والتي تتمثل في شكل بناء خشبة المسرح، الملابس، حركة الممثلين والراقصين الرأسية والأفقية، والموسيقى، والماكياج، والإكسسوار، بالإضافة إلى استثمار الفضاء المسرحي من خلال التعامل مع الصورة والأشكال والأحجام والمواد والمهمات والألوان والصوت والضوء، وذلك من أجل تحقيق الوحدة العضوية للإطار التشكيلي للعرض المسرحي.[3]

السينوغرافيا هي لغة جديدة للمسرح، فهي خداع البصر ليدخل الديكور والتشكيل في الفراغ المسرحي، والاعتماد على لغة الإيماء والإيحاء مختزلين الكلمات مبتعدين عن الحوارات، وصولا إلى مسرح السينوغرافيا مسرح الصورة والتشكيل البصري.

من خلال ما تقدم تظهر جماليات السينوغرافية فيما حققته عناصرها من خلق إبداعي للأشكال والرسوم والزخرفة والتزيين، وما تنشئه من تكوينات معتمدة على تطويع الخامات وابتكار التشكيلات فضلا عن كشفه لبيئة العرض بوصفها واقعا ينسجم مع حياة ذلك العرض، كما تراعي فيها طبيعة تلقي المشاهد للعمل المسرحي لما تحمله من دلالات وعلامات وإشارات رمزية، ومن خلال هذه المنظومة العلاماتية يمكن أن يفهم الموضوع عند الجمهور. لذا أصبحت السينوغرافيا ضرورة حتمية تسعى عناصرها بما تحمله من خطوط وألوان وأشكال بصرية متنوعة إلى خلق العرض المسرحي، وإثرائه بما يبهر أنظار المتلقي ويثير إعجابه من خلال الارتباط الوظيفي والجمالي لعناصره ومن خلال اتساق الشكل مع المضمون.

---

1 – ينظر: جميل حمداوي، **السينوغرافيا المسرحية**، إتحاد كتاب ديوان العرب،المنشور في 2008/04/14،على الموقع : http://www.diwanalarab.com.

2 - عبد الرحمان الدسوقي، **الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح**، أكادمية الفنون(دفاتر الأكاديمية)، بغداد، ب ط، 2005، ص 17.

3 – ينظر: نورة حمد عمران تريم، **تأثير إستخدام التكنولوجيا الحديثة في فضاء المسرح العربي**، إصدارات دائرة الثقافة والأحلام، الشارقة، ب ط، 2009, ص ص 128، 127.

- ثانيا :**عناصـــر السينوغرافيـــــا** :

يمكن تلخيص عناصر السينوغرافية في الديكور، الإضاءة، الملابس، الماكياج والقناع، الموسيقى والمؤثرات الصوتية، والإكسسوا رات .

2 -1 – *الديكـــــور :*

يلعب الديكور دورا مساعدا في العرض المسرحي، فهو المنطلق الأساسي والفكري والفني للعرض. ويعرف الديكور بأنه: « المساحات والسطوح والكتل والفضاء والأشكال الواقعية التي تسهم في تفكيك الرؤية الإخراجية أو توحي بها، والتي تخلق شكلا متجانسا لتوصيل مضمون العرض.»[1] بمعنى هو ترتيب للمساحات والكتل والأشكال ضمن فضاء العرض انطلاقا من الرؤية التي يخرج بها المخرج من خلال قراءته للنص المسرحي والتي يقوم بتنفيذها مصمم الديكور تحت إشراف السينوغراف.

الديكور على حسب **باتريس بافيس** هو:« كل ما هو موجود على الخشبة والذي يتكون منه إطار الحدث بواسطة أدوات صورية وهندسية».[2] فهو القطع المصنوعة من أطراف الخشب أو القماش، لكي تعطي للمنظر شكلا واقعيا أو خياليا أو كلاهما معا. ويظهر ذلك من خلال الديكور المستعمل وما يمليه من مدلولات حول المسرحية المعروضة. ومنه فالديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة.[3] فعلى الديكور أن يتناسب وأحداث المسرحية والموقف فيها وما تتضمنه من تأثيرات للبيئة، فالواقع أن الديكور يمثل عنصرا أساسيا في العمل المسرحي لأنه يساعد على الإيحاء للمشاهد وللممثل بمكان وزمان الأحداث سواء كانت تدور في قصر أو في الصحراء،

---

[1] - يحي سليم البشاوي، **منهجية الإخراج المسرحي**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2014، ص .57

2- باتريس بافيس، **المعجم المسرحي**، تر: ميشال ف – خطار، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 2009، ص 159.

3 – ينظر: عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2007، ص 124.

أو في الريف، أو في العصر الإسلامي، أو في العصر الحديث. كما من شأنه أيضا أن يحدد المساحة المكانية التي سيتم فيها التمثيل، مع إخفاء المنطقة الخلفية للمسرح والتي يقف فيها الممثلون تمهيدا لدخولهم إلى الخشبة، بالإضافة إلى أن الديكور يضيف عنصرا جماليا للعمل المسرحي.[1]

يستمد المخرج المسرحي أفكاره عن الديكور من خلال النص ومن خلال فكرته الأساسية، فلكل مسرحية ديكورها الخاص وأسلوبها فلذلك يجب أن يتناسب شكل الديكور مع فكرة المسرحية وأسلوبها وعصرها وعلى مصمم الديكور أن يترجم النص تصويريا وينقل ما يحتويه هذا الأخير من الجو الروحي أو التاريخي إلى شيء منظور.[2] لذلك يتوقف تصميم الديكور على فلسفة النص الدرامي وكذا العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي، ومن هنا غدا الديكور أداة لا وسيلة تزينية يتجاوب مع أنساق العرض الأخرى ويتكامل معها لأداء الدلالة المسرحية.

أصبح المصممون الجدد يهدفون إلى تكوين مناخ مسرحي يساهم في إدخال المشاهد في الحالة المزاجية التي يستهدفها العمل الدرامي، ولذلك انفتحت خشبة المسرح على عدد لا نهائي من الاحتمالات الفنية الجديدة المبتكرة، حيث أدخلت لفن الديكور عناصر لم تكن معروفة أو معتمدة من قبل كالاعتماد على الشاشات الرقمية والتي تعرف بتقنية D3 ، فساهمت هذه العناصر في تعميق الممارسة المسرحية« وأصبح الديكور أكثر قدرة على التعبير باستخدام وحدات الديكور مثل: المنصات متعددة الأشكال الهندسية، والمستويات والمنحدرات، ودرجات السلالم بتوزيعات هندسية مدهشة، وعناصر أخرى مبتكرة ساعدت مصمم الديكور على بناء لوحات تشكيلية كاملة، وتساهم أجساد الممثلين في بعث الحياة بها

1 - ينظر: عزو إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح** ، مرجع سابق، ص 125.
2 – ينظر: عثمان عبد المعطي عثمان، **عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي**، دار الغريب للطباعة والنشر، مصر، ب ط، 1996، ص 175.

وتلوينها»[1]. ومعنى هذا أنه يبقى الديكور مجرد جماد لا حياة فيه إلا بدخول الممثلين ليزرعو الحياة على الخشبة وليكملوا صورة العرض المسرحي النهائية حتى تتضح الفكرة لدى المتلقي.

وعليه فالديكور الناجح هو ذلك الديكور الذي يعمل على خلق صورة معبرة عن حقيقة الفكرة، وعن مواقف الشخصيات بصورة تعزز البنية الجمالية للعرض، من خلال قدرة الممثل على التعامل مع قطع الديكور المتواجدة على الخشبة بصورة تحقق التوازن والدلالة والتناسق في الألوان، وبذلك يكون الديكور قد حقق وظيفته في خدمة العرض المسرحي.

2-2- الإضاءة :

تلعب الإضاءة المسرحية دورا أساسيا في العرض المسرحي، فهي إنارة المشهد المسرحي للجمهور حتى يتمكن من إدراك مكوناته البصرية من الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج أو القناع، وعناصر الديكور الأخرى.

نشأت الحاجة للإضاءة المسرحية بعدما انتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المغلقة.[2] ففي بداية المسرح استفاد مصممون الإضاءة من الضوء الطبيعي وذلك لأن المسارح كانت مكشوفة وكانت الاحتفالات فيها تقام نهارا، ولذلك لم تكن الإضاءة عنصرا أساسيا. ومع مرور الوقت انتبه رجال المسرح إلى ما تملكه النار من قدرة على الإضاءة وما لها من تأثير على النفوس، فنقلوها إلى احتفالاتهم المسرحية وهكذا استعمل المشاعل والقناديل مما أدى إلى انتقال الفرجة من النهار إلى الليل، كما استخدموا أيضا الشموع ثم المصابيح الزيتية وبعدها مصابيح الغاز لإنارة المشهد المسرحي،[3] ونتيجة لهذا أدى إلى نشوء المسارح المغلقة.

1 - أحمد إبراهيم، **الدراما و الفرجة المسرحية**، دار الوفاء لنشر والطباعة، مصر، ب ط، 2005، ص 71.
2 – ينظر: أحمد إبراهيم، مرجع سابق، ص 79.
3 – نفس المرجع السابق ، ن ص.

بعدما اختراع **إديسون** [*] **Edison** المصباح الوهاج (ألياف الكربون) تم الانتقال من الإضاءة الطبيعية إلى الإضاءة الكهربائية بشكل أساسي. فأدى هذا التطور إلى إحداث ثورة في جغرافية المنصة، أي في مجال السينوغرافيا فأصبح من الممكن تدريج الإضاءة وتلوينها مع اختراع مخفض الإضاءة، فأصبحت الإضاءة أكثر مرونة ويسرا.[1] وعليه فالإضاءة هي: « تنوير خشبة المسرح بأضواء خاصة، وذلك عن طريق استخدام وسائل الإضاءة الصناعية، فالضوء يخاطب العين والعقل والوجدان كما يسهم في تشكيل الأجسام وإبرازها، ويهيئ لها الجو الصحيح.»[2] فبالإضاءة يمكننا التعرف على بيئة النص، وبالتأكيد على الصور والأحداث والأزياء والمناظر والماكياج، فهي تعمل على تجسيد العمل الدرامي وتأكيد نوعيته وفكرتيه الأساسية.

تعبر الإضاءة المسرحية عن الحالات السيكولوجية للشخصية المسرحية، حيث تعتبر المحور النفسي الذي بواسطته يتم تشكيل روح العمل المسرحي، إضافة إلى منحها العرض سحرا يعبر عن فكرة المخرج ومنطقه الجمالي، ويضفي على العرض قدرا كبيرا من الجمال البصري والذي من شأنه التأثير على المتلقي بشكل إيجابي. فبالإضاءة يمكننا أيضا معرفة نوعية المسرحية إن كانت تراجيدية أو كوميدية أو تاريخية، وعليه، فإن وظيفة الإضاءة هي:« خلق جو ساحر يعيش فيه الممثلون وتتأكد فيه شخصياتهم، فالإضاءة هي التي تحقق صفتي الزمان والمكان للنص المسرحي.»[3] وبما أن العرض المسرحي هو:« نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها دلالتها، ولا تحضر فيه تواترا الواحد تلوى الآخر مستقلا بذاته، وإنما تحضر فيه متفاعلة في شكل متناغم متداخل، وعندما يبلغ التركيب درجة عالية من الحيوية والإتقان فإن لغة الضوء تظل هي الغالبة باعتباره مركز الانطلاق باتجاهات متعددة.»[4] فالإضاءة المسرحية تعمل على

*إديسون هو: مخترع ورجل أعمال أمريكي، ولد في 1847 وتوفي في 1931، من الأجهزة التي اخترعها مثل تطوير جهاز الفونوغراف وآلة التصوير السينمائي بالإضافة إلى المصباح الكهربائي المتوهج ، فكلها لها أثر كبير على البشرية.

1 – ينظر: عبد الرحمان الدسوقي، **الوسائط الحديثة في سينوغرافية المسرح**، مرجع سابق، ص 53. .

2 – عزوز إسماعيل عفاسة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، مرجع سابق، ص 132.

3 – سمير عبد المنعم القاسمي، **جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي**،مرجع سابق، ص 109.

4- جلال جميل محمد، **مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتابة، مصر، ب ط، 2007، ص 130.

التنسيق بين مكونات العرض المسرحي من خلال الربط بين العوامل المحيطة به من ألوان وأشكال وديكورات وأزياء وماكياج، حيث توصل معانيها بفعل الضوء، وأي تغيير يحدث في الضوء تتغير العوامل الأخرى وتكتسب قيما جديدة أو تتخذ وضعا جديدا داخل العالم الدرامي.[1] فهي تقوم على رسم حركة الإيقاع الداخلي للدراما، والأجواء النفسية حسب نوعية الأفعال، كما يحفز خيال المشاهدين والممثلين، ويصبح ميزان الحرارة والبرودة التي تقوي دواخل الشخصيات، فينحت أشكال الأشياء ويحركها بتغير حجومها ليزيد من ترسيخها في الذاكرة ويزيد من فائض ثرائها الدلالي، حيث يحول الأشياء التي كانت تقدم كرموز في السابق لأشكال جلية وواضحة.

وعليه، تعمل الإضاءة كعلامة لتحدد المكان على خشبة المسرح « فالضوء المركز على قسم محدد من الخشبة يعني المكان الآتي للحدث، يمكن عزل ممثل أو إكسسوار بتسليط الضوء عليه، ليست الغاية تحديد المكان المادي، وإنما إبراز ممثل ما أو غرض ما بالنسبة لمحيطه»،[2] فبذلك تصبح الإضاءة علامة للأهمية المؤقتة أو المطلقة للشخصية أو الغرض المضاء.

تكتسب ألوان الإضاءة المستخدمة في كل جزء من أجزاء المسرحية دلالة جمالية ترتبط بطبيعة الحدث والشخصية، والتي تتحكم فيه رؤية المخرج أولا والسينوغراف وبمساعدة من طرف مصمم الإضاءة ثانيا، ومن شأنها ان تسهم في تعميق الرؤية الفلسفية والجمالية للعرض، مع تأكيد صفتي الزمان والمكان في المسرحية وذلك من خلال الإضاءة الملونة.[3] فتلعب ألوان الإضاءة على العامل النفسي للمتلقي وتكون كالحافز المشوق لمشاهدة العرض المسرحي بأكمله.

1 – ينظر: جلال جميل محمد، **مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي**، نفس المرجع السابق, ص 127.
2 - جلال جميل محمد، المرجع نفسه، ص 128.
3 – ينظر: سمير عبد المنعم القاسمي، **جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي**، مرجع سابق، 110.

2-3- ***الملابـــــس/ الأزياء :***

يقصد بالملابس ذلك الزي الذي يرتديه الممثلون أثناء تأديتهم لأدوارهم على خشبة المسرح، وتكمن أهمية الملابس في العرض المسرحي على أنها جزء لا يتجزأ من الشخصية المسرحية التي يؤديها الممثل ويساهم هذا الزي في التعبير عما يلي :

1- عمر الشخصية (السن).

2- وضع الشخصية الاجتماعية.

3- وضع الشخصية الاقتصادي.

4- الفترة الزمنية والتاريخية التي تعيش فيها الشخصية.

5- الرمز إلى ملامح الشخصية النفسية، والسلوكية في بعض الحالات.

6- طبيعة وأحداث المسرحية المقدمة. [1]

عرفها **العميدي**[*] على أنها :« دلالة ملبسيه قابلة للتأويل يحملها الممثل أثناء تجسيده لشخصية معينة على فضاء المسرح».[2] فللزي المسرحي أهمية فاعلة في العرض المسرحي لاسيما المعاصر منه، بوصفه بنية ذات بعد دلالي قابل لتأويلات وقراءات لا متناهية، كما أنه عنصرا مولدا ومشع خالق لسلسلة من الرموز والثيمات والصور والتجريدات الذهنية والحسية على مستوى تشكيله في الخطاب المسرحي، واستنطاق مستوياته الرمزية وكشف أبعاده السيميائية والدلالية المشتبكة بين عناصر البنائية، وبين عناصر العرض الأخرى من أداء تمثيلي، وإضاءة، وديكور، وماكياج، وملحقات ومؤثرات.[3]

يعتبر الزي عمل واعي يمتلك ضرورته، أو أرضيته الاجتماعية والتاريخية والايديولوجية، حيث يظهر ذلك في إطار خطاب مسرحي له سلسلة التأثير على المتلقي، وفي الوعي

---

1 – ينظر: عزوز أسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، مرجع سابق، ص 126.

* **حيدر جواد كاظم العميدي:** هو مؤلف وكاتب مسرحي، وأستاذ الأزياء والتقنيات المسرحية المساعد في قسم الفنون المسرحية بكلية الفنون الجميلة بجامعة بابل ومؤلف كتاب "تأويل الزي في العرض المسرحي".

2 – حيدر جواد كاظم العميدي، **تأويل الزي في العرض المسرحي**، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 2012، ص 23.

3 – ينظر: حيدر جواد كاظم العميدي، **جماليات الأزياء المسرحية**، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، 2014، ص 50.

الاجتماعي على مستوى البيئة (الخط، اللون، الملمس، الشكل، الفضاء،...) وعلى مستوى الحساسية الجمالية (الايقاع، توازن، وحدة، تنويع، سيادة...)، كما يتعلق كل زي من الأزياء بطقس من الطقوس الاجتماعية (فرح، حزن، رقص، حرب...)، وكلها تعبر عن حقيقة زمنية معينة وبيئة مكانية معينة.[1] كما يمكننا من خلال الأزياء ان نتعرف على الطابع المسرحي إذا كان كوميديا، أم تراجيديا، حيث أصبح يطلق على الزي المسرحي بمهمة "عبور المسافات " الى جانب مهام أخرى.

مما لا ريب فيه أن ما يؤثر في المتلقي بصورة أساسية، وما يجب على المخرج والسينوغراف مع مصمم الأزياء صقله هو الفكرة والمضمون، حتى يتم توصيلها للمتلقين داخل الصالة وادراكها لهم. وهذا ما يؤدي بالمخرج والمصمم إلى ضرورة تطوير وسائلهما في التعبير بما يتماشى مع القراءات النقدية المعاصرة ومتطلبات العرض المعاصر، بأن يكون أكثر مرونة وقدرة على توصيل ذلك الفكر إلى المتلقي .[2] بمعنى أن الزي أو الملابس هي كاللغة يمكن أن تنقل معلومات خطأ للمشاهد عن مكانة الشخصية الاجتماعية، والعصر الذي تعيش فيه، ووضعها الاقتصادي، وملامحها السلوكية، والنفسية، وعمرها الزمني، فعليه الحذر في ذلك لأنه يخاطب من خلاله جمهورا ذكيا وواعيا وقادرا على حل الرموز والدلالات المتواجدة في العرض المسرح.[3]

أهمية الملابس كعنصر حيوي من عناصر التصميم المسرحي تختلف وتتنوع طبقا للدور الذي يلعبه الممثل في المنظور المسرحي ككل، ففي المسرحيات التي تحتاج إلى تصميم متعدد الأبعاد، ودرجة عالية من الحركة الدرامية والجمالية، وعلاقة الجذب الحميمي بين الممثل والجمهور، تأخذ الملابس مكان الصدارة في التصميم، حيث تتوارى المناظر في الظل حتى لا تشوش على الملابس. وهذا الاتجاه السائد في عروض المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير

1 - ينظر: حيدر جواد كاظم العميدي، **جماليات الأزياء المسرحية**، مرجع سابق، ص 51.
2 - نفس المرجع السابق، ص 108.
3 - ينظر: عزوز أسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، مرجع سابق، ص127.

وموليير وغيرها،[1] فهي لا تحتاج إلى المناظر على المنصة بل تركز على الملابس وألوانها ودلالتها.

يضع الزي المسرحي نفسه أمام قراءة من طرف المتلقي بما يتلاءم مع الشخصية المقدمة أمامه وما يحيط بها من أوضاع سينوغرافية متمثلة بالعناصر البصرية والسمعية، فلأجل ذلك « يوظف المسرح أيضا دلالة لون الأزياء ومظهرها العام في الايحاء عن الجو النفسي والحالة الشعورية في مواقف معينة، فالأسود ينشئ بدلالة الحداد عادة»[2] عكس اللون الأبيض مثلا والذي يرمز إلى النور والنقاء والبراءة والحقيقة والسلام.

أما الماكياج فإنه يشكل مع الزي (الملابس) جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد، فالملابس المسرحية يمكن أن تكون جمادا لا روح له، لكنها ما أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته.

4-2 - ***الماكيـــاج و القنـــــــاع :***

يلعب الماكياج دورا حيويا في تصميم ملامح الوجه بما يتفق مع خصائص الشخصية، فهو« يغير مظهر الوجه للممثل أو أي جزء من جسمه عن طريق استعمال معاجين، وأصباغ، ومساحيق، وأشياء أخرى.»[3] والهدف منه هو خلق ملامح حية لتعبر عن الشخصية، أو الشيء المراد تقمصه على شرط أن يحس المتفرج بذلك، حيث يستعمل الماكياج في بعض الأحيان لا لتغيير ملامح الشخصية الأساسية للممثل ولكن لتأكيد هذه الملامح حتى تتماشى مع التأثيرات المسرحية كالإضاءة، أو تقريب المسافة بين الممثل والمشاهد.

يستخدم القناع في عملية الماكياج المسرحي، وذلك لإبراز الملامح الواضحة في مناطق التمثيل البعيدة عن الجمهور، فالقناع يتوسط المساحة الفاصلة بين الملابس المسرحية

1 – ينظر: نبيل راغب، **آفاق المسرح**، دار غريب للتوزيع، القاهرة، مصر، ب ط، 2001، ص 107.
2 - سمير عبد المنعم القاسمي، **جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي**، مرجع سابق، ص 107.
3 - عزوز أسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، مرجع سابق، ص129.

والماكياج المسرحي، وقد يكون ستارا خفيا يخلو من أي تعبير وقد يكون أحيانا صورة لآدمي أو حيوان أو مخلوق ما.[1] وسنفصل هذه النقطة في المبحث الثاني .

2-5- ***الموسيـــقى و المؤثـــرات الصوتيـــة :***

منذ العصر القديم استخدمت الموسيقى واتصلت بالمسرح اتصالا مباشرا ووثيقا، فهي تضفي مع الديكور في المسرح جوا ساحرا جميلا.[2]

عرفت الموسيقى في **الموسوعة الثقافية** « بأنها فن الألحان والنغم ما يحيط به من نواحي العلم والمعرفة، وتتكون الموسيقى من أربع عناصر أساسية هي: الإيقاع، ميلودي، هارموني، الطابع الصوتي».[3]

وقد عرف "**ابن سينا**"[*] الموسيقى بصورة علمية فقال: « إن الموسيقى علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من حيث التآلف، والتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها ليعلم كيف يؤلف اللحن».[4]

أما المعنى العلمي للموسيقى فهو كما يقول **ماك توسون:** « الموسيقى عبارة عن ذبذبات منتظمة في أزمنة موقوتة بصورة تستسيغها المشاعر وتلتذ بها عن طريق الاستماع».[5] بحيث تكون مكملة لصورة المشهد المسرحي وأحيانا تنوب عنه.

تلعب الموسيقى دورا بالغ الأهمية في العرض المسرحي، باعتباره عنصر تعبيري فائق الغنى، فهي تعمق الإحساس البصري وتأكد الحدث الدرامي، أو تساهم في تأويله دون أن تفسر الصورة ذلك، كما أنها تضفي على الحدث ديناميكية خارجية، وتدعم الأداء الجسماني والعاطفي

---

1 – ينظر: سمير عبد المنعم القاسمي، **جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي**، مرجع سابق، ص 108

2 - ينظر: حنان عبد الحميد العناني، **الفن والدراما والموسيقا في تعليم الطفل**، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، ط 1، 2002، ص 170.

3 – حسين سعيد، **الموسوعة الثقافية**، مؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر، نيويورك،1973، ص964.

(*) - **ابن سينا** : هو من مواليد في 980 مـ بخارى بأوزبكستان، وتوفي في 1037، مدينة همدان، وهو عالم وطبيب، اشتهر بالطب والفلسفة واشتغل بهما. من مؤلفاته كتاب الشفاء، القانون في الطب.

4 - ابن سينا، **الشفاء- جوامع علم الموسيقى-**، تق: زكريا يوسف، المطبعة الأميرية ،القاهرة، ط ،1956 ،ص17.

5 - يحي سليم البشاوي، **منهجية الإخراج المسرحي**، مرجع سابق، ص 71.

للممثل، كما يكمن الدور الرئيسي للموسيقى أيضا في إمكانيات السرد المسرحي إذ تجعل الحوار غير ضروري، حيث تسرد الحدث بالصورة والموسيقى معا، فهنا المخرج والممثل ومؤلف الموسيقى يساهمون معا في تقديم عرض سمعي وبصري للشخصية التي تتكلم دون أن تنطق[1].

الموسيقى هي لغة تترجم الأفكار والانفعالات الإنسانية، وهذا ما يفرض طابع الفرح، أو الحزن، على سامع مقطوعة موسيقية لها لغة خاصة، فالموسيقى التصويرية الخاصة لمسرحية تراجيدية تختلف عن موسيقى مسرحية كوميدية وذلك لأن إيقاع العرضين مختلفين، ونفس الشيء بالنسبة للمسرحية الراقصة " الباليه[*] " والمسرحية الغنائية " الأوبرا [**]" وعليه فإن الموسيقى تظل عملا ايضاحيا أو تفسيريا مليء بالرقة والجمال من أجل إيصال النص الأدبي إلى أعماق الجمهور.

لا تقل أهمية الموسيقى في العرض عن العناصر الأخرى، فهي تقدم الأحاسيس العاطفية، والذوقية، والجمالية، والتي من شأنها أن تحقق المتعة لدى جمهور العرض، وذلك من خلال الارتباط للنفس الانسانية حيث يقول **يحي سليم البشاوي** عن **مايرخولد** في حديثه عن الالقاء المصاحب للموسيقى بأنه:« يقوم على أساس ميل الإنسان إلى الموسيقى فإذا كنا نسمع ذلك نصا فحسب، فإننا قد نشعر بالملل أكثر مما لو كنا نسمع ذلك النص بمصاحبة عزف على البيانو، والأداء دون مصاحبة الموسيقى أسهل فعندما تأتي الموسيقى ينبغي علينا أن نجد لها مكانا ومن الذي سيجد لها هذا المكان هو الممثل.» [2] وعليه، فإن أداء الممثل وحركته لابد وأن تتوافق مع اللغة الموسيقية المستخدمة أثناء العرض، ومن ثم تتوافق الحركة مع الايقاع الموسيقي، فيطغى التنظيم والترتيب على لوحة العرض المسرحي.

---

1 – ينظر: أمين صالح، **الوجه و الظل في التمثيل السينمائي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ط 1، 2002، ص 303.

(*)– **الباليه:** هو نوع من الرقص الذي يكون على رأس أصابع القدمين، ترافقه الموسيقى والإيماء والمشاهد المسرحية.

(**)**الأوبرا:** هي جزء من الموسيقى الغربية الكلاسيكية، نشأة في ايطاليا 1600،تعرض الدراما بالموسيقى والغناء.

2 - يحي سليم البشاوي، **منهجية الإخراج المسرحي**، مرجع سابق، ص 72.

2-5-1- ***المؤثرات الصوتية :***

هي مجموعة من الأفعال والأصوات التي تحدث إداريا في الكواليس لمرافقة التمثيل ولتبرير بعض المقاطع من النص أمثال: انطلاق عربة، أو سيارة، ارتداد الأمواج عند اصطدامها بحاجز، رعد، طلقات نارية، صراخ الجمهور، حفيف الريح، كسر بعض الأشياء، صراخ حيوانات (ذئاب، كلاب، عصافير)، فالضجة المصطنعة التي يجرى إحداثها أحيانا بواسطة محدث الضجيج وبمساعدة أدوات مختلفة يحركها الاختصاصي بمهارة، وهي على العموم تنفذ مسبقا وتسجل على آلة تسجيل كالموسيقى.[1]

تعمل هذه المؤثرات على خلق الإيحاء بشيء يحدث بينما هو لا يحدث إطلاقا مثلا كصوت اطلاق النار، فالمشاهد يسمع هذا الصوت ولكن في الحقيقة هو غير موجود، ونفس الشيء بالنسبة لصوت الرعد مثلا فهذه الأمور لا يمكن تجسيدها على خشبة المسرح ولكن يقوم المخرج بتوظيفها بطريقة ذكية من خلال تسجيله لها في اسطوانات ويتم عرضها مصاحبة للحدث حتى تضفي نوعا من الواقعية على المشهد.[2] لذى يجدر بذل كل ما يمكن من وقت وجهد للوصول بالمؤثرات إلى أقرب ما يمكن من الحقيقة.

2-6- ***الإكسسـوارات و الملحقـات المسرحيـة*** :

تعتبر الاكسسوارات عنصرا كباقي العناصر المكونة للسينوغرافية، ولا تقل أهميتها عن العناصر الأخرى في العرض المسرحي خالقة قدرة تعبيرية ناطقة.[3] فهي عبارة عن« الأشياء التي يلجأ لها الممثل أثناء التمثيل ويحتاج إليها، وأيضا يلجأ إليها المخرج في تنظيم خشبة المسرح».[4] فهي تلك الادوات المسرحية أو الخامات التمثيلية التي تنتقل من مجرد الجماد المادي إلى الفعل الحيوي مثال: السيجارة، الساعة، المضرب، القلم,...الخ.

1- ينظر: فيليب فان تيغيم، **تقنية المسرح**، تر: بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت-لبنان، ط 1، 1973، ص 106.
2 - ينظر: حنان عبد الحميد العناني، **الفن والدراما والموسيقا في تعليم الطفل**، مرجع سابق، ص 171.
3 - ينظر: سمير عبد المنعم القاسمي، **جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي**، مرجع سابق، ص 103.
4 - عزوز أسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، مرجع سابق، ص135.

تنقسم الأكسسوارات أو المحلقات المسرحية إلى ثلاثة أنواع:

- **ملحقـــات يدويـــــة :** وهي مرتبطة بالممثل، حيث أنه يستخدمها أثناء تأديته لدوره على خشبة المسرح مثل: المنديل، القلم، الكتاب، الحقيبة، سماعة الطبيب، مسطرة المهندس، الفأس، البندقية ...إلخ.
- ***ملحقـات المنظـر أو المشهـد المسرحـــــــي:*** وهي الأشياء الثانوية التي يستعين بها المخرج وتكون مكملة للديكور، والتي توضع على خشبة المسرح ومن شأنها أن تضيف معلومات عن المسرحية المقدمة، ومن أهم هذه المكملات للمشهد المسرحي هي : الهاتف، التلفزيون، الراديو، ساعة الحائط ...إلخ.[1]

للملحقات المسرحية (الأكسسوارات) أهمية في العرض المسرحي لأنها :

- تساهم في توضيح نوعية المسرحية.
- تساهم في تحديد الشخصيات وتوضح الملابس، فالشخص الذي يرتدي سروالا وقميصا، إذا وضع مئزر مطبخ رجالي أصبح طباخا وإذا أضاف سماعة حول الرقبة أصبح طبيبا وهكذا.
- تساهم أيضا في توضيح الزمان والمكان والحالة الاجتماعية، فإذا وضع على جدران المنظر المسرحي –مصباح غاز– فإنها تعطي انطباعا معينا ونفس الشيء اذا تغير المصباح إلى ثريا مثلا .
- تساهم في خلق الايهام بالواقع بشكل عام .
- تساهم في جذب انتباه المشاهد وتشويقه لمتابعة العرض المسرحي.[2]

وعليه، نقول بأن السينوغرافيا تعتبر عنصرا مهما في بناء العرض المسرحي، وذلك من خلال عناصرها من ديكور أزياء ماكياج وقناع إضاءة موسيقى ومؤثرات صوتية وأكسسوارات،

1 – ينظر: عزوز أسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، مرجع سابق، ص135.
2 – ينظر: حنان عبد الحميد العناني، **الفن والدراما والموسيقا في تعليم الطفل**، مرجع سابق، ص 171.

حيث تعمل هذه العناصر مع أداء الممثل بشكل منسجم ومتناسق مما يزيد من جمالية المشهد في العرض المسرحي.

المبحث الثاني : سينوغرافيـــا القنـــاع المسرحـــــي .

أستخدم القناع في بادئ الأمر لأجل التنكر ومحاكاة الحيوانات حتى يتم اصطيادها. كما وجد القناع عند الأفارقة خاصة عند الإثنيات المتواجدة في افريقيا وافريقيا الوسطى، حيث يعد القناع الإفريقي ليس تسجيلا لتغيرات الإنسان ولكنه تجسيد لتلك الأرواح التي تسكنه. وعليه، تتمثل وظيفة القناع الرمزية في ما هو ديني واجتماعي، فيتم ارتدائه في الأعياد والجنازات والطقوس الدينية، كما يلعب دور الوسيط بين الآلهة والبشر، فتستحضر من خلاله سلطة الآلهة وأرواح الأجداد لنيل بركتهم واستجلاب الخير والحظ السعيد، لأن القناع حسب معتقداتهم حامي القبيلة الفعلي من الأمراض والأرواح الشريرة، وهو الوسيلة المثلى لإفزاعها وطردها أو استرضائها.

أما أول من استخدم الأقنعة هو الممثل **ثيسبس**، حيث كان يضعها في عربة ويقوم هو نفسه بتمثيل كل الأدوار من خلال الأقنعة، ثم استخدم بعد ذلك **اسخيلوس** القناع في بادئ الأمر، وكانت الأقنعة تحتوي على أبواق وذلك من اجل إيصال الصوت إلى ابعد مكان يجلس به الجمهور. وعليه، غدا القناع عنصرا جوهريا في العرض المسرحي وأصبح متعدد المظاهر ومختلف المعاني والوظائف.

سوف نتناول في هذا المبحث مفهوم القناع(الماكياج)، ووظائفه، بالإضافة إلى مكوناته وأنواعه، ثم نتناول ايضا القناع في العروض المسرحية العالمية .

أولا: – القناع بين المفهوم والوظيفة :

1 – 1) – مـفهـــوم القنـــاع :

يعرف القناع في **اللغة العربية** بأنه :« مأخوذ من الفعل قنع بمعنى غشى وغطى أي ألبس.» وبأنه: « ما تتقنع به المرأة من ثوب تغطي به رأسها ومحاسنها، وقال **الأزهري:** ولا فرق بين الثقات من أهل اللغة بين القناع والمقنعة، وهو مثل اللحاف والملحفة. وفي حديث أثاره رجل مقنع بالحديد، هو المغطى بالسلاح، وقيل هو الذي على رأسه بيضة، وهي الخوذة، لأن الرأس موضع القناع.»[1]

في **معجم لاروس العربي الحديث:** يعرف القناع بأنه هو« ما تغطي به المرأة رأسها، وكل ما يستر به الوجه، والقناع : السلاح جمعة قنع وأقنعة (قناع القلب) غشاؤه، كشف القناع عن الشيء خارجه.»[2]

يشير **رينيه جيرار René Girard** في تعريفه للقناع وعلاقته بالإنسان إلى وجود ثلاث ميزات لصيقة بالقناع منذ نشأته البدائية وهي :« بأنه طقس ديني يختص بأنماط العبادات والشعائر البدائية. وبأنه يحمل خاصية التحول من حيث الشكل، لكنه كظاهرة لصيقة بالإنسان، فهو تقليد موحد بين جميع البشر مهما تباعدوا جغرافيا وثقافيا، وهو ما يمنحه خاصية الثبات والوحدة بين البشر كظاهرة ذات بعد أسطوري. وأيضا بأنه لا يقدم القناع على الرغم من كونه محاكاة للطبيعة بعدا طبيعيا أو صورة طبيعية لإنسانه، بقدر ما يعتبر ملمحا ثقافيا يتوحد كطقس مع نظائره في كل ثقافات العالم.»[3]

---

1 – ابن منظور, **لسان العرب**، دار الكتب العربية، بيروت، ط 1، 2003، ج 8، مادة قنع، ص 357.

2 - جماعة من كبار اللغويين العرب، **المعجم العربي الأساسي لاروس**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988، ص1010.

3 - محمد الامين بحري، **سيمياء القناع في الخطاب الروائي (الدلالات و المؤولات في أعمال الطاهر وطار)**، الملتقى الدولي السادس – **السيمياء والنص الأدبي** -، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خضري، بسكرة، من 18-20 /2011/04 ، ص 404.

يعرف القناع أيضا عند العرب بمصطلح« **السَماجة** والتي تعني القناع الذي يلبسه الممثل».[1] فهي نوع من الأنواع التمثيلية التي يرتدي فيها الممثل القناع، وهي أقرب إلى الكوديديا ديلارتي الإيطالية.

وجاء في كتاب **فن الشعر لأرسطو** على ان السَماجة « يراد بها الأقنعة الهزلية والكوميدية، وهي وجه المسخرة»[2]، بمعنى أنه يتعلق الأمر بمحاكاة إنس أو جن أو حيوان معتمدين على التمثيل الإيمائي من قبح وتشويه.

أما كلمة «**Masque** و **Mask** فتنحدر من الايطالية **Mascha** والتي تعني الساحرة. وذلك لعلاقته بعادة تلطيخ الوجه باللون الاسود في طقوس السحر. أما القناع المستعمل في التراجيديا فكان باللاتينية اسم **Persona** ، وهي كلمة مأخوذة من التعبير **Pros–Opon**، الذي يعني ما يواجه الوجه، والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين، ومنها أتت الكلمة اليونانية **Prosopon** التي كانت تستخدم للدلالة على الوجه والقناع، وعلى الدور الذي يلعبه الممثل في التراجيديا حيث يضع القناع الخاص به، خاصة وأن الممثل كان يؤدي هذه الأدوار بتبديل الأقنعة.»[3]

أما الكلمة المستعملة للدلالة على الشخصية المسرحية في اللغات الاوروبية الإسبانية **Personaje** وفي الفرنسية **Perseonalite** وفي الانجليزية **Personality** لها نفس الأصل اللغوي، مما يدل على الدور الذي لعبه القناع في تكوين الشخصية المسرحية.

من خلال القناع نستطيع أن نحدد طبيعة الدور الذي يقومون به، سواء كان كوميدي، تراجيدي، إضافة إلى المكانة الاجتماعية، وبيان حالات الشخصية العاطفية والعقلية المختلفة

1 - علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 247، ط 02، 1999، ص 14.
2 - أرسطو ، **فن الشعر**، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953، ص166.
3 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص 355.

باعتبار أن أهم ما كان يهتم به المتفرج أثناء متابعته للخطاب المسرحي هو القناع الذي كان بمثابة المرآة العاكسة له.[1] وما كان يحمله من دلالات محفزة ومشوقة لمتابعة العرض.

القناع في المسرح يمكن أن يكون قطعة مستقلة توضع على الوجه فتخفيه كما في المسرح اليوناني القديم ومسرح النو الياباني، كما يمكن أن يكون نوعا من الماكياج الكثيف حيث يوضع على الوجه فيعطيه ملامح أو معالم جديدة كما في المسرح الصيني.[2] فالقناع هو:« عبارة عن غطاء مشكل مرسوم، يثبت على وجه الممثل ليخفي ملامحه الاساسية في سبيل اعطاء الاحساس بملامح أو هيئة أخرى للإنسان، أو الحيوان، أو نبات، أو طير، أو شيء ما. كما يحدد القناع الملامح الأساسية للشخصية المؤدات ويحدد أيضا عمرها والطبقة الاجتماعية ومزاجها ولكن على نحو ثابت.»[3] بمعنى أنه الممثل يؤدي دوره بقناع واحد ذي الملامح الثابتة والتي سرعان ما نتعرف عليه مباشرة عند رؤيتنا له. فالقناع هو الوجه الآخر للممثل، أو هو بمثابة الصورة الاصطناعية له حيث يعتبر أداة مساعدة لأداء مجموعة من الأدوار التمثيلية في سياقات درامية مختلفة. كما هو كذلك الغلاف الفني والجمالي الذي يحيط بالوجه الثابت للممثل المسرحي وبجسده التشخيصي الديناميكي، فيعبر هذا القناع عن طبيعة الممثل فوق خشبة الركح، هل هو يعبر عن شخصية خيرة أم شريرة، وهل هو يمثل طبقة أرستقراطية أو طبقة فقيرة، كما يعبر أيضا عن الحالة النفسية للممثل من هل هو إنسان سوي أم مجنون .

يقوم القناع على حسب **باتريس بافيس** **Patrice Pavis**[(*)] « بتشويه طوعي للمظهر البشري، فهو يرسم بكاريكاتورية ويعيد تركيب الوجه كليا، سواء كان تعبيرا مبتذلا أم أسبلة[(**)]،

1 – ينظر: رضا غالب، **الممثل و الدور المسرحي**، أكاديمية الفنون، مصر، 2006، ص 46.
2 – ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص 355.
3 - عزوز إسماعيل عفاسة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، مرجع سابق، ص131.
(*)– **باتريس بافيس:** هو أستاذٌ في الدراسات المسرحية، يركز في دراساته في البحث في مجال تعدد الثقافات في المسرح.
(**)**الأسْلَبة** في الفن هي تَوجّه نحو التجريد لأنها لا تظهر الموضوع كما يبدى بالإدراك المباشر، وإنما تستخلص منه الخطوط الأساسية بحيث لا تمثله هو، وإنما المضمون الذي يستنتج من ظاهرها، أما في المسرح هي ابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تَدل على هذا الواقع أو ترجِع إليه. لكنه من الممكن القول إنه حتى في العرض

فكل شيء يصبح متاحا صورة وفعلا من خلال استخدام المواد الحديثة ذات الأشكال والحركة المذهلة.»[1] ومعنى هذا أنه يأخذ القناع بعدا دلاليا مشفرا، حيث توحي إلى الموضوع بطريقة غير مباشرة مخاطبة المتلقي لتفسيرها وحل شيفرتها حتى يستوعب مضمون العمل الفني بصفة خاصة و العرض المسرحي بصفة عامة.

يقال بأن القناع يزيل القناع، ومعنى هذا أنه لا تخلو حياة الإنسان من دون ارتدائه للأقنعة، فمن خلالها يخلق الايهام في ترجمته لتصور معين، مخالفا من خلاله للنظام والأيديولوجية السائدة بارتدائه للقناع البشري من خلال الايماءة أي بواسطة تعابير الوجه والتي يعبر من خلالها عن موقف أو تصور ما. أو أن القناع يقوم ضد هذا الايهام فيمسخ حامله وذلك من خلال النفور من هذا القناع لملامحه الشيطانية المستهجنة وهي تمثيل استعاري للسخرية من تراتبية المجتمع, وضرب للصورة الموحدة للجسد الاجتماعي.[2]

يلجأ المخرج لاستخدام الأقنعة عندما لا يستطيع الماكياج تصوير ملامح الشخصية التي يريدها، كأن تكون الشخصيات المسرحية عبارة عن شخصيات خيالية أو غير بشرية كالحيوانات أو الطيور أو نباتات، فيصعب عليه تصويرها إلا من خلال الأقنعة. كما يستفيد مصمم الأقنعة من ايحاءات الألوان والعناصر التشكيلية الأخرى في التعبير عن هوية الشخصية الدرامية التي يشير لها القناع, فيتعاون مصمم الأقنعة مع مصمم الإضاءة للاستفادة من علاقة سطح القناع بالضوء, وذلك لتبديل التعبير المرسوم على القناع بتغير الإضاءة بشكل محسوب وذلك على حسب الحالة والموقف المراد تمثيله.[3] وعليه فالقناع يؤثر ويتأثر بعناصر العرض الأخرى.

المسرحي الذي يسعى إلى تصوير الواقع تصويرا دقيقا هناك نوع من الأسلبة في طريقة هذا التصوير لوجود الأعراف المسرحية التي تَتحكم في العرض المسرحي. أي إن المسرح قد لجأ عبر تاريخه إلى الأسلَبة بشكل أو بآخر .

1– Patrice Pavis, **Dictionnaire de théatre**, Edition revue et corrigée edition Dunod paris,2009,P 198.

2 – ينظر: باسم إبراهيم العراوي، **دلالات ومتغيرات في المسرح**، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2012، ص 95.

3 - ينظر: عزوز إسماعيل عفاسة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، مرجع سابق، ص131.

أصبحت اليوم الأقنعة المسرحية تختلف عن تلك المستخدمة في الماضي وذلك نتيجة لتطور تقنيات صناعتها، إذ أصبحت أخف وزنا وقوية بما يكفي لتحمل ظروف العمل المسرحي المختلفة، وتصنع بشكل مخصص لكي تطابق تكوين وجه الممثل الذي سيرتديها لتصبح مريحة أكثر في ارتدائها.[1] فلا يكتسب القناع معناه إلا ضمن عملية الإخراج بمجمله، حيث تكون له علاقة مع بقية عناصر العرض الأخرى من إضاءة، وديكور، وأزياء، فكلها مرتبطة مع بعضها البعض من أجل تحقيق وحدة العرض المسرحي، ولم يعد يقتصر القناع أيضا على الوجه فقط بل إنه يحافظ على علاقته الوطيدة مع الإيماء والمظهر الشامل للممثل، وذلك من خلال تعابير الوجه وحركة الجسد التعبيرية إلى جانب طواعية الخشبة، فعلى الممثل التنسيق بينهما ليحقق كمالية للعرض المسرحي وحتى لا يحس المتلقي بوجود خلل ما في العرض المسرحي .

عرفت الأقنعة منذ أقدم العصور أهمية عظمى في المسارح الرومانية والإغريقية للتعرف على الشخصيات، فلونت الأقنعة لتعبر للجمهور عن الشخصية التي يريد الممثل تصويرها. وبهذا كانت للأقنعة دورا كبيرا في مساعدة الممثل على تقمص الشخصية، كما استعمل الإفريقيون والصينيون واليابانيون والهنود وغيرهم الأقنعة في الحفلات والرقص الديني، واستعملوها أيضا لبث الذعر في قلوب أعدائهم وقت القتال وحتى العصر الإليزابيتي كانت تستخدم الأقنعة بمختلف أشكالها لأغراض التسلية المسرحية.[2] فكان يستخدم قناع خاص لتمثيل الشخصية، حيث كان الممثل يستطيع تحريك ملامح وجهه التعبيرية وذلك تبعا للأدوار التي يقوم بها، وبذلك أصبح الماكياج جزءا من جسد الممثل، ظلت طبقة الماكياج سميكة أشبه بالقناع حتى السنوات الأخيرة، حيث قام الكيميائيون بعمل الكثير من الأبحاث والتجارب للحصول على مواد ماكياج تعطي مظهرا طبيعيا أو أقرب من الطبيعي قدر المستطاع، وذلك

1 – ينظر: أحمد إبراهيم، **الدراما و الفرجة المسرحية**، مرجع سابق، ص 78.
2 – ينظر: عثمان عبد المعطي عثمان، **عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي**، مرجع سابق, ص 207.

بسبب تطور تقنيات التصوير مع الإضاءة [1]، فطرق الإضاءة الحديثة الباهرة ودقة عيون الآلات التصويرية الفاحصة في السينما والتلفزيون يعملان على ابراز كل العيوب على الممثل.

1- 2)- ***علاقـــــة القنـــاع بالماكيـــــــاج :***

معنى كلمة ماكياج أو مكيج في معجم اللغة العربية المعاصر فهو:« مكيج، يمكيج، مكيجة، فهو ممكيج، والمفعول ممكيج. فمكيج وجه الممثل: أي طلاه بالمساحيق الملونة، لتزينه وتجميله أو لتغييره حسب المراد تمثيله.»[2]

ترجم مصطلح ماكياج (Make up) إلى فنية التنكر وتعني التشكيل أو التخفي، فمعنى الماكياج هو « تغير مظهر الوجه الحقيقي للممثل أو أي جزء من جسمه عن طريق استعمال معاجين وأصباغ ومساحيق ملونة» [3]، وذلك بهدف خلق ملامح حية تعبر عن الشخصية أو الشيء المراد تقمصه شرط أن يحس المتفرج بذلك. فيعتبر الماكياج آخر عملية للتعبير عن جميع الأفكار وكل ما استنتجه الممثل أثناء دراسته لدوره، فيجب أن يتطابق مع مظهر الشخصية التي يقوم بتمثيلها. فالماكياج هو« تقنية وظيفية تساهم في إثراء العمل الدرامي »[4]. بشرط ان يستخدم بطريقة سليمة وإلا أثر سلبا على العمل المسرحي ككل.

الماكياج هو« تخطيط وجه الممثل بالألوان والمساحيق»[5]، حيث يعمل على إضاحة الشخصية تفصيليا من ناحية المظهر والجوهر من خلال السن، والشكل الذي تبدو عليه هيئة الشخصية الحقيقية، ومكانتها الاجتماعية، وميولها ومشاعرها وعلاقاتها، أي تعمل على إظهار الأبعاد الثلاثة للشخصية (البعد الجسماني، والاجتماعي، والنفسي). كما لا ننسى الجانب

1 – ينظر: عثمان عبد المعطي عثمان، **عناصر الرؤية عند المخرج**، مرجع سابق، ص 209.
2 – جماعة من كبار اللغويين العرب، **المعجم العربي الأساسي لاروس**، مرجع سابق، ص 1147.
3 – عايدة محمد علي، **المكياج وأثره على الدراما التلفزيونية السودانية في فترة من(2005-2010)**، مجلة العلوم الإنسانية، عمادة البحث العلمي، السودان، ع 15، 2014، ص 272.
4 – نفس المرجع السابق، ن ص .
5 - كمال الدين عيد، **أعلام و مصطلحات المسرح الأوروبي**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط 1،2006، ص 286.

الجمالي للماكياج من خلال الألوان وشفافية الإيحاء والتنوع والملمس، خصوصا وهي تؤدي رسالتها بالتصاقها بالممثل، باعتبارها علامات مصطنعة تولد علامات أيقونية، والتي من شأنها أن تعطي صورة جمالية للعرض المسرحي، حيث يقوم المتفرج بحل شيفرتها واستيعابه لها وتقبلها.[1]

يساعد الماكياج الممثل على تعميق طاقاته التعبيرية بخطوطه التشكيلية القوية. فهو ينطق وجهه بإيحاءات وعلامات تغنيه عن أي مبالغة في الأداء، فمن خلال تدرج الألوان أو الأصباغ أو الظلال يمكننا أن نتحكم في حجم الأنف، أو الدقن، أو الوجنتين، أو الشفتين، أو الجبين، كما أن طريقة تصفيف الشعر تتحكم أيضا في حجم الوجه وطوله. فللحية والشارب أيضا دور في التقليل من ضخامة الأنف وتغطية الدقن الكبير أو الهزيل، وتقوم بتصحيح الفم الفاقد للتناسق. وكل هذا من أجل الوصول إلى الشخصية المطلوبة للعرض المسرحي.[2] كما من شأنها أيضا أن تحدد أو ترمز إلى الفترة التاريخية للعرض وذلك من خلال مظهر الممثل.

في الغالب يتم الاتفاق بين المخرج ومصمم الأزياء والماكيير والسينوغراف على تنفيذ قناع كل شخصية على حد في إطار أحد الأساليب الثلاثة:[3]

أ-***ماكياج طبيعي بسيط*** : يقوم فيه مصمم الماكياج (الماكير) فقط بدعم الملامح الطبيعية للممثل، أو الممثلة بكريم الأساس، والظلال حتى تكون الملامح واضحة لعيون المتفرج في الصالة.

ب- **ماكياج الأنماط :** يقوم فيه مصمم الماكياج بإضافة ملامح جديدة للملامح الطبيعية للممثل أو الممثلة، كتكبير الأنف، أو الأذن، أو إضافة شعر لحية، أو حواجب،

1 – ينظر: بلقيس علي الدوسكي، **دور سينوغرافيا مسرح الطفل على الطفل الممثل و المتلقي**، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العراق، ع73، 2012، ص 577.
2 –ينظر: نبيل راغب، **آفاق المسرح**، مرجع سابق، ص 111.
3 – ينظر: أحمد إبراهيم، **الدراما و الفرجة المسرحية**، مرجع سابق، ص 76.

أو إضافة رموش اصطناعية، وأسنان. وإضافات أخرى لأجزاء بهدف توريم الجفون، أو الخدود وذلك من أجل صنع ملامح نمطية معينة للتعبير عن الأبعاد الدرامية للشخصية.

ج- ***ماكيـــاج خيالـــي*** : تكمن مهمة مصمم الماكياج في هذا النوع في صنع مظهر جديد للممثل أو الممثلة يغاير الهيئة الطبيعية ليبدو في شكل خيالي، أو لتحويله إلى شكل غير آدمي مثل: شخصية الأسد أو القرد أو مسرحية القطط.[1] كما يجب على مصمم الماكياج مراعات ظروف العرض بما فيهم الإضاءة والتي تلعب دورا كبيرا في التأثير على الماكياج.

تلعب الإضاءة دورا مهما في إظهار الماكياج وفي تأثيرها عليه، فإذا كانت الإضاءة سيئة تسبب ذلك في افساد الماكياج، أما الإضاءة الموظفة بطريقة علمية وفنية فتعتبر عاملا مساعدا لإظهار روعة ودقة وتناسب الماكياج مع الشخصية على خشبة المسرح، وعليه يجب على مصمم الإضاءة ومصمم الماكياج التعاون الكامل للحصول على أفضل النتائج.[2] فالإضاءة الصحيحة من شأنها ان تدعم وتقوي أحداث المسرحية، كما تقوم بنقل المعلومات مثل الوقت كالصباح الباكر أو المساء أو الليل فهنا يظهر أثر الإضاءة على الماكياج بشكل كبير لأن لها علاقة بالضوء والظل، ومعنى هذا اللون الأبيض لا يحتاج إلى إضاءة أكبر. أما اللون الأسود فهو يحتاج إلى إضاءة أكثر وكذلك إلى ماكياج أكثر، أما اللون الفاتح فيحتاج إلى إضاءة أقل لذا نجد أن خفوت الإضاءة يعد من أشد العناصر تأثيرا على الماكياج، لأنها تؤدي إلى طمس معالم الوجه، لذلك لا يمكن إبراز الماكياج مالم يتم التمكن من رؤية معالم الوجه،

1 – ينظر: أحمد إبراهيم، **الدراما و الفرجة المسرحية**، نفس المرجع السابق، ن ص.

2 - Ensemble Des Enseignants du cours EST1140, **Maquillage de théâtre** , d'Alberta Education,Canada,2014, P07.

ولهذا تعتبر الإضاءة لغة كاملة في العمل الدرامي.[1] وإذا قمنا بتوجيه ضوء ملون إلى لون الماكياج قد يؤدي هذا إلى تغيير كبير في كثافة لون الماكياج فمثلا : توجيه ضوء أخضر على وجه ممثل مغطى بلون أحمر فسوف يتحول وجه هذا الممثل إلى لون أسود. ومن هنا وجب على المخرج المسرحي والسينوغراف ضرورة اختيار ألوان الماكياج لتتناسب مع الإضاءات العامة والخاصة على خشبة المسرح. كما يجب عليه أن يقدم النصائح لمصمم الإضاءة المسرحية حتى يتفادى أية إضاءات لونية تؤثر على نوعية ماكياج الممثلين، ويعتبر اللون الكهرماني في الضوء هو أنسب الألوان التي تكسب الماكياج دفئا وتؤكد تفاصيله، والضوء الأحمر الفاتح يحول جميع الألوان الخاصة بالماكياج إلى رمادي ما عدا اللونين الأزرق والأخضر، فبينما اللون الأحمر القاتم يفسد ألوان الماكياج.[2] ولهذا فلألوان الإضاءة تأثير كبير على الماكياج وعلى المعنى العام للعرض المسرحي.

1 -3)- ***وظائـــف القنـــاع والماكيـــاج :***

يعتبر القناع بالإضافة إلى الماكياج جسرا يصل بين عناصر العرض الحسية وعناصره الأخرى من الجماد، فالمواد الأولية المصنوع منها القناع والماكياج لا تعدو أن تكون جمادا لا روح لها، ولكنها تكتسب تلك الروح بمجرد أن يضعها الممثل على وجهه وجسده فتصبح جزءا حيا من شخصيته، فيتحكم القناع في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة.

في التراجيديا اليونانية مع بدايات ظهور المسرح اكتسبت الأقنعة وظيفة عملية في الأماكن المسرحية الضخمة، حيث لعب القناع دور مكبر الصوت من خلال فتحة الفم التي تشبه البوق، وحتى يتسنى للمتفرجين في الصفوف الأخيرة أن يتابعوا النص بسهولة، بالإضافة

1 - ينظر: عايدة محمد علي، **الماكياج وأثره على الدراما التلفزيونية السودانية في فترة من(2005-2010)**، مرجع سابق، ص 276.

2- Paigit ,Ensemble Des Enseignants du cours EST1140,Idem,P08 .

إلى تكبير حجم الرأس مع حجم الجسد، لتزيده طولا بالقباقيب المرتفعة وكل هذا حتى يتناسب حجم الشخصية مع كبر حجم المسرح فتصبح مرئية للجميع.[1]

في بدايات فن المسرح كان للقناع وظائف متعددة يمكن حصرها في الوظائف اللاهوتية والروحية، والوظائف الأسطورية، والوظائف الطقوسية والشعائرية، بالإضافة إلى الوظائف الدراماتورجية. حيث يساعد القناع على تحديد الانتماء الاجتماعي أو الديني والطبقي بالإضافة إلى تحديد جنس الشخصية (رجل أو امرأة). فيعمل القناع على الاختفاء عن الناس داخل دور معين والتنكر في أزياء وأقنعة تخفي حقيقة الشخصية مثل "هاملت"، مما يؤدي هذا إلى إثارة الابهام والفضول لدى المتلقي. [2] ومعنى هذا أن القناع يؤدي وظيفة ماكياجية حيث نجد العلاقة الوطيدة بين القناع والماكياج والملابس، بل يمكن القول أن القناع جزء لا يتجزأ من الملابس، « ولا يمكن وصف العلاقة بين الماكياج والقناع بالعادية لأنها وثيقة إلى الحد الذي يصعب الفصل بينهما، فهناك من ينسب القناع إلى الملابس ولكن القناع يشغل تلك المساحة الفاصلة بين الماكياج والملابس، ولا يستطيع منصف تجاهل القناع وهو يتحدث عن الماكياج، سيما وأن مكان القناع ومجاله الحيوي كان وما زال الوجه، وهذا الأخير هو الذي يتقنع.»[3] بمعنى انه يوظف الماكياج المسرحي توظيفا دلاليا ليصبح معادلا للتقنع والتصنع والتعبير الزائف عن المشاعر، ويكون القناع ستارا خافيا للوجه يخلو من أي تعبير سواء كان أنسيا أو مؤنسنا (حيوان، نبات، جماد).

في عروض **الكوميديا ديلارتي** الايطالية التي كانت تقدم في النصف الثاني من القرن السادس عشر، كان للأقنعة وظيفة اجتماعية (كقناع السادة مثلا يختلف عن قناع الخدم)، ووظيفة فنية فيدل أو يفصح القناع عن طبيعة الشخصية وعمرها والمكان الذي جاءت منه أو تنتمي إليه، فيتحول القناع إلى بديل للشخصية الدرامية المتفردة. ويختزل الشخصيات المسرحية

1 – ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن،**المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص 356.
2 – ينظر: نديم معلا، **لغة العرض المسرحي**، دار المدى للنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص ص 85-86.
3 - نفس المرجع السابق، ص 91.

إلى مجموعة من الأنماط، والتي تتشكل في عدد ضئيل من الملامح الجسمانية والنفسية البارزة.[1] وبالرغم من ذلك فهي تملك طاقة اشارية هائلة، التي يتلقاها المتفرج بسرعة ويفك شفرتها، والتي تكون موضوعة على خلفية أو أرضية مألوفة لديه، ثقافيا واجتماعيا وسياسيا ودينيا.

يؤدي القناع أيضا وظيفة للتشويه الكاريكاتوري وتقبيح الشخصية، والحط من قيمتها وتسفيه مواقفها الفكرية والايديولوجية. ويؤكد **جيرار** على الوظيفة المسخية للقناع « التي لا تكتفي بنقل الشخصية دالا ومدلولا من الأصل إلى المسيخ، ولا من الإيجابي إلى السلبي، بل من المقدس إلى المدنس حينما يقرب الانسان من الحيوان، والإله من الجماد، كما لو كان القناع وسيطا سحريا، ينقل الذات المقنعة من عالمه الأصيل المقدس (عالم البشر والآلهة) إلى عالم مسيخ مدنس (عالم الحيوان والجماد).»[2] فلا نعود نتعامل في هذا الوضع مع الشخصية بل مع بديله، أو مسخه الذي يجسده القناع.

إضافة إلى الوظيفة الإيهامية التي يتميز بها القناع، والتي تتمثل في تأكيد نظرية اللااندماج البرشتي، أي أن الممثل لا يعيش في الحقيقة دوره فوق خشبة المسرح عن صدق وإيمان، حيث يفصل ذاته عن الدور فصلا تاما تغريبا وابعادا، ولا يعيشه إطلاقا لكي لا يساهم في اندماج المتفرج مع أحداث العرض حيث يشير إلى المكان دون الإفراط في التفصيلات الدقيقة لكي يظل هذا المكان مجرد رمز. وبالتالي فهذا الممثل ليس إلا مجرد ممثل لا ينقل الحياة كما هي في حقيقة الواقع، بل يقدم دورا دراميا يقوم على التمثيل والتشخيص ليس إلا.[3] وهكذا فقد أعاد المخرج الألماني **برشت** النظر في وظيفة القناع، « فكان القناع الأصم الذي استخدمه في إبعاد الشخصية وتغريبها عن راهنها. وقد عرف كيف يستفيد من مزايا القناع

1 –ينظر: فاتن جمعة سعدون، **حركة القناع وأهميتها في مسرح الطفل**، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، ع 72، 2011، ص 502.
2 - محمد الأمين بحري، **سيمياء القناع في الخطاب الروائي**، مرجع سابق، ص 405.
3 – ينظر: رانيا فتح الله، **التغريب عند بيرتولد بريخت**، الحوار المتمدن، ع 3744،، www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=309884 31/05/2012 ، إطلاع يوم 2017/05/06، على 10:30.

الأصم النمطية، ليغذي نزعته السياسية، فالفرد يذوب في الجماعة، ولا قيمة للفردية، أو الشخصية متعددة الأبعاد والملامح. فالقناع إذا يفرز الجمعية الطبقية(الفرد فان، لكن الوجود الجمعي البشري باق)».[1] فيعمل **برشت** من خلال ذلك على التركيز على النمطية الجمعوية أي النمطية التي تمثل الجماعة، وذلك لقناعته بأن الجماعة تؤثر على الفرد أي لا وجود للفرد في وسط الجماعة باحثا عن شخصية النمط الباقية التي لا تفنى مع مرور الزمن. فالقناع البرشتي يتقاطع إلى حد ما مع القناع في الكوميديا ديلارتي، فما أن يضع الممثل قناعه حتى يتحول إلى رمز لأحد الأنماط الاجتماعية.

نستنتج من كل هذا بأن للقناع وظائف عدة يصعب حصرها، فأهم وظيفة للقناع هي الوظيفة الإيهامية والتنكرية.

1 - 4)- ***مكونـــات القنـــاع و أنواعـــــه :***

كان القناع في مراحله الأولى إبان الفترة اليونانية يغطي الوجه فقط إلا أنه أصبح فيما بعد يغطي الجسد كله. فيصنع القناع من أدوات كالحديد، والجلد، والخشب، والورق، ومن المواد اللدنية والبلاستيكية، والأقمشة النسيجية. بالإضافة إلى ذلك قناع الماكياج والقناع الوبري.[2] ومن شروط صنع القناع أن يكون خاضعا لمعايير الجودة، وأن يكون القناع الطبيعي أو الصناعي محملا يعبر عن مجموعة من الدلالات السيميائية داخل فرجة مسرحية معينة، بالإضافة إلى دلالات سياقية وظيفية مناسبة في علاقة مع اللباس والماكياج، وذلك نظرا للتفاعلية الوطيدة بين القناع والملابس والماكياج داخل نسق دراماتورجي بنيوي وتصور ميزانسيني وظيفي. بالإضافة إلى علاقته بعناصر العرض المسرحي ككل أي بعناصر

1 - نديم معلا، **لغة العرض المسرحي**، مرجع سابق، ص 92.
2 – ينظر: قاسم محمد كوفحي، محمد يوسف نصار، **نظريات فنية في الفن و الفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة**، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان –الأردن، ط 1، 2008، ص 137.

السينوغرافيا فيما بينها وما يحدث من تأثير وتأثر بين كل العناصر في علاقة ديناميكية موحدة ومنسجمة محققة الشكل العام للعرض. يتجسد القناع في[1]:

- القناع الموضعي.
- القناع الموضعي النصفي.
- القناع الكامل (المتحرك).

1-4-1) ***القنـــاع المـــوضعـــــي :***

يتمثل هذا القناع في قناعا جزئيا للوجه حيث يغطي الرأس والأجزاء العليا منه، أي الجزء العلوي من الوجه ويبقى الجزء الأسفل ظاهرا، أي فتحتي الفم والأنف، مما يسمح هذا النوع للممثل حرية في حركة الأداء من خلال التعبير بصوته وبكل طاقة. أو أن يغطي القناع الجبهة والرأس ويبقى الوجه ظاهرا مما يسمح بإضافة بعض القطع لهذا القناع : كالقرون، الريش، ...إلخ. فهذا النوع من الأقنعة يمتلك جمالية في الشكل والمضمون، كما له قدرة تعبيرية عالية كونه يجمع بين الجزء الظاهر من وجه الممثل وبين الشخصية التي يؤديها،[2] والتي من شأنها أن تخاطب خيال المتلقي لتثير تساؤلاته وفضوله.

1-4-2) القنـــاع الموضعـــي النصفـــي :

يعبر هذا النوع من الاقنعة على الجزء العلوي للجسم، أي الوجه والرأس أو الاثنين معا. فيرتدي الممثل لباسا كاملا ويكون القناع في الوجه، مما يجعل الممثل أكثر حرية في الحركة.[3] *ونجد هذا القناع في المسرحيات التي تؤدي أدوارا عن شخصيات شياطين مثلا.*

1 – ينظر: فاتن جمعة سعدون، **حركة الأقنعة وأهميتها في مسرح الطفل**، مرجع سابق، ص 507.
2 - نفس المرجع السابق، ص 508.
3 - نفس المرجع السابق، ن ص.

1-4-3) القنـــاع الكامـــل (الحركـــي):

يتمثل هذا النوع من الأقنعة بعزله للشخصية الدرامية في شكل قناع كامل في ذات الوقت، بمعنى أنه يتم إلغاء كامل لملامح شخصية الممثل وتكوين او خلق هيئة كاملة للشخصية المراد تقديمها وذلك من خلال ارتداء الممثل لباس كامل يغطي رأسه حتى قدميه، فتختفي شخصية الممثل بأكملها وتظهر الشخصية المقنعة بكل حيثياتها. فيعمل هذا الأخير على تقييد حركة الممثل من ناحية الرأس والأطراف. فيعتبر هذا من أضعف أنواع الأقنعة كونه لا يترك أدنى مساحة في حرية الحركة. ويظهر هذا النوع في الشخصيات المسرحية سواء كانت أنسنة أو مؤنسنة. كما يجب على هذه الأقنعة أن تبرز الخصائص النفسية والعاطفية، كقناع الأرنب الذي يتميز بالوداعة والطيبة والسرعة في الحركة.[1] يراعى في صنع الأقنعة عنصري الدقة والاتقان في العمل، حتى يكون متجانسا ومتوافقا مع متطلبات الشخصية وفعلها المسرحي.

فضلا عن القناع الاصطناعي الذي تطرقنا إليه هناك قناع طبيعي المتمثل في قناع المكياج (المرن)، والذي يلعب دورا مهما في المسرح، كونه يساعد الممثل في تأدية دوره. حيث قال مصمم الماكياج البحريني ياسر سيف: « أن الماكياج ليس تجميلا فقط بل هو إبراز لشخصية الدور الذي يقوم به الممثل على خشبة المسرح، بشكل مخالف لطبيعة هذه الشخصية الأصلية ويحول الممثل إلى عالم الخيال.»[2] حيث يكون بمثابة موجه الشخصية إلى المتلقي.

الماكياج المرن يعمل على البناء والهدم في وجه الممثل مباشرة، فقد يكون هذا الهدم جزئيا أو كليا. ففي ورشة الماكياج والقناع في مهرجان المسرح العربي بمستغانم قدم لنا

1 – ينظر: فاتن جمعة سعدون، مرجع سابق، ص 509.
2 - جلال مناد، **الماكياج ليس تجميلا والجيد يؤثث خشبة المسرح**، مجلة مهرجان المسرح العربي –دورة عزالدين مجوبي-، مستغانم، الجزائر، ع 06، 2017، ص 14.

المصمم الماكيير **ياسر سيف**[*] دروسا حول الماكياج والأقنعة باختلاف أنواعها، منها ماكياج بواسطة الضوء والظل وذلك باستخدام التجاعيد على الوجه من أجل تكبير الشخصية. بالإضافة إلى ماكياج المؤثرات الخاصة بواسطة تشكيل العجينة أو ما يسمى بشمع البشرة (the wax)، والذي نتحصل عليه من خلال مزج مادة الفازلين الطبيعي مع النشاء. ويستعمل هذا الماكياج في تشويه الوجه أو للجروح والحروق، ويكون هذا النوع من الماكياج موضعي أي في جزء من الوجه. بالإضافة إلى الماكياج من خلال العمل على الشعر واللحية أو البيروك، مراعين في ذلك أصل الشخصية وعصرها وعمرها، فكل شكل إلا وله وظيفته فتكون تسريحة الشعر أو اللحية موافقا له. أي أننا نقوم بمحاكات الشبه في المسرح انطلاقا من معرفة الشخصية من خلال النص المسرحي، مثل شخصية الجاحظ والتي لا توجد مادة مسبقة حوله فينطلق المصمم من خلال الوصف الموجود في النص. كما لا ننسى الماكياج الفنتازي والذي يستعمل من أجل محاكات الوحوش والخارج عن المألوف، فهذا النوع ليس له حدود ويعتمد على المخيلة مثلا شخصية العفريت، ليكون الماكياج يشمل الجسد كله فيصبح كالملابس إي يتعدى الوجه ليصل إلى الجسم.[1]

أما الأدوات التي تستعمل للماكياج أو الصبغات فهي تتمثل فيما يلي على حسب الماكير ياسر سيف :

- شمع البشرة (wax)
- كبسولات الدم
- الدم السائل (blad)

[*]– **ياسر سيف:** ممثل بحريني من مواليد 1968 حاصل على درجة البكالوريوس في التمثيل والإخراج من المعهد العالي للفنون المسرحية دولة الكويت 1990، حضر الكثير من الورش والدورات المتخصصة في فن الماكياج أهمها دبلوم في فن الماكياج والخدع والمؤثرات الخاصة من شركة ((Make Up For Ever)) باريس 1998 وضع مكياج للعديد من عمالقة الفن ومنهم الفنان عادل إمام وعبد الحسين عبد الرضا و داوود حسين وسمير غانم وشريهان والكثير من الفنانين والفنانات.

1 – ينظر: ياسر سيف، **دروس حول المكياج والأقنعة**، مهرجان المسرح العربي –دورة عز الدين ميجوبي-، مستغانم، الجزائر، 2017، تاريخ المحاضرة من: 2017/01/04 إلى 2017/01/17.

- الجبس
- كنتور بودر للشيب
- باودر بإختلاف ألوانها
- مشط بمختلف انواعه
- صلعة
- سائل مطاط
- صمغ كحولي أكثر من 70%
- قطن
- فرش زيتية

هذه الادوات التي يستعملها مصمم الماكياج أثناء صنعه للشخصية المطلوبة لتأدية دور معين، كما يؤكد الماكير **ياسر سيف** على ضرورة جودة هذه الأدوات حتى لا تؤثر على وجه الممثل، وبالتالي يؤثر ذلك على أداء الممثل من خلال تأثير الإضاءة على الماكياج الرديء وعلى العرض بصفة عامة.[1]

وعليه، فإن القناع واحد من العناصر المكونة للشخصية في العرض المسرحي، حيث يندمج مع الماكياج ليشكل الطابع التنكري الذي يغطي وجه ورأس الممثل. حيث يساهمان في توصيل فكرة المخرج، وترجمة عمله إلى مصطلحات بصرية ذات دلالات من شأنها أن تفهم من قبل المتلقي بحلها وتفكيكها حتى يستوعب في النهاية معنى العرض أو العمل الفني المقدم أمامه.

1 – ينظر: ياسر سيف، مرجع سابق.

ثانيا: – ***القنـــاع فـــي العـــروض المسرحيـــة العالميـــة :***

عرفت بعض الشعوب البدائية القناع كوسيلة لتأمين حياتهم وصد المخاطر عنهم، فحظي القناع بمكانة مقدسة في المجتمعات البدائية القديمة، حيث أصبح عنصرا مهما في طقوسهم وممارساتهم الدينية. بل اتخذوه أداة لتجسيد المقدس وذلك على حسب الشخصية التي يعبر عنها أو النوع الذي يمثله. فعرف الإغريق نوعين من الأقنعة هما القناع الطقسي والقناع المسرحي، حيث ارتبط الأول بالاحتفالات التي كانت تقام للآلهة، أما الثاني فيشكل أكسسوارا في المسرحيات التراجيدية والكوميدية.

القناع الطقسي عند الإغريق ليس سوى جزء من مسألة أشمل هي تجسيد الإله، فتمثال الطقس يجسد الإله عبر خصائص الجسد الانساني التي تعبر عن الحيوية، والإثارة، كالجمال والشباب والقوة، ولبعض القوى الإلهية صلات خصوصية بالقناع، حيث تجعل منه تعبيرا رمزيا عن مظاهر فوق الطبيعة. فلم ينحصر القناع في المسرح اليوناني فقط، بل شمل أيضا المسرح الروماني ومسرح الأسرار والمعجزات في القرون الوسطى، والكوميديا ديلارتي الإيطالية، والمسارح الآسيوية في الشرق. فجاء استخدام القناع في تلك المسارح عنصرا أساسيا في مظاهرها التمثيلية. أما الفترة التي عرفت غياب القناع عن خشبة المسرح هي الفترة التي سيطرت فيها سلطة المحاكاة الأرسطية خصوصا مع الاتجاه الواقعي الطبيعي في القرن التاسع عشر، لكن سرعان ما أعلن عن ميلاد جديد للقناع المسرحي في بداية القرن العشرين مع أسماء مشهورة أمثال كوردن كريج، مايرهولد، بريشت، وبيتربورك وغيرهم من أعلام المسرح الغربي المعاصر، متأثرين بقوة المسارح الشرقية منها المسرح الصيني، والياباني، والهندي،[1] وذلك بمعرفتهم العميقة بلغة الجسد ومختلف تعبيراته.

1 – ينظر: إحسان الخالدي, **مسرح القناع و تعدد الوجوه**، إيلاف للنشر والتوزيع، الموقع: http://elaph.com/Web/Culture/2016/9/483648.htm يوم: 2009/09/17، إطلاع يوم : 2017/03/01, 18:11.

1/2)- القنـــاع فـــي المســـرح الكلاسيكـــي :

1-1-2 عند الإغريق : عرف الإغريق الأقنعة، فكان يسمى ب(برسوبون) أي الوجه، وكان متعدد الأشكال والمهام حيث كان يغطي الرأس بكامله ليخفي شخصية الممثل الأصلي، محددا ملامح وانفعالات الشخصية التي سوف يؤديها. وصنعت الأقنعة من الخشب، والألياف النباتية، أو من الأنسجة القطنية، أو الكتانية، أو من الجبس، وأحيانا كان يصنع من خشب خفيف بعد حفر كافة الملامح، كما استخدموا أيضا الشمع لصناعة الأقنعة.[1] بالإضافة إلى أنه عرف اليونان القديمة والرومان تلوين الوجه بقاعدة لونية بيضاء يتم الرسم عليها بألوان صارخة[2].

عرف الإغريق ثلاثة أنواع من الأقنعة منها الأقنعة الدينية وأقنعة الحروب والقتال وأقنعة الأداء التمثيلي، بعدها تطورت سلسلة من أقنعة الشخصيات المسرحية، فأصبحت للمأساة الإغريقية ثمانية وعشرون قناعا موزعا إلى ستة منها للكهول والمسنين، وثمانية للشباب، وثلاثة للخدم، أما النساء فكان نصيبهم إحدى عشر قناعا. أما الملهاة الإغريقية فخصص لها أربعة وثلاثون قناعا لكلا من المسرحيات الهزلية والفكاهية، فكان تسع أقنعة من نصيب الكهول، وإحدى عشر للشباب، وسبعة للخدم، أما النساء فخصص لها سبعة عشر قناعا.[3]

فكانت دقة تعبيرات هذه الأقنعة من الأمور الصعبة والمستحيلة في المسارح اليونانية والرومانية لأنها كبيرة الحجم، حيث رسمت على الأقنعة ملامح مبالغ فيها وذلك لغرض تعريف الجمهور بنوع الشخصية التي تقدم، وكان على الممثل ان يلعب أدوارا كثيرة، إضافة

1 – ينظر: شكري عبد الوهاب، **المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح**، المكتب العربي الحديث للنشر، مصر، ط 1, 1987، ص 41.
2 – ينظر: أحمد إبراهيم، **الدراما و الفرجة المسرحية**، مرجع سابق، ص 77.
3 – ينظر: شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ص 42، 48.

إلى تمثيل الرجل لأدوار المرأة.[1]« فكانت الفرق المشاركة في الديونيزيات الكبرى (احتفالات تكريم **الإله ديونيسوس**) والتي كانت تقام في فصل الخريف أثناء تعصير العنب، ثم في فصل الربيع عندما يقبل الناس على تذوق الخمر الجديد وهم يهلهلون فرحين مرتدين القناع كطقس ديني، ملطخين وجوههم بسلافة الخمر وبأوراق الكرمة ليغيروا من ملامحهم».[2] وانطلاقا من هذا المثل الأول تم الانتقال إلى استخدام أقنعة حقيقية صنعت خصيصا لتأدية أدوار الرعب والضحك محافظين على الملامح البشرية للقناع.

كان **ثسبيس theszpisz** أول ممثل عرفه العالم، فكان يركب على عربته ويجوب بها كل أماكن اليونان القديمة ويقوم بإلقاء الأشعار من الذاكرة، وممثلا لكل شخصيات المسرحية الإغريقية. كما أدخل **أسخيليوس**askilouse[*] ممثلا ثانيا، وقام **سوفوكليس** بإدخال الممثل الثالث مرتدين أقنعة مختلفة للتنكر.[3] فطور"**فرينيكوس**"[**] القناع النسائي في المسرح ثم جاء "**اسخيليوس**" وأدخل عليه تغييرات طفيفة، وصار القناع يصنع في قوالب الجبس حيث يوضع فيها القماش تم يتم تفريغ الجبس في القالب حتى يأخذ شكله، ومن ثما يقوم الرسام بتبيين على هذه الطبقة ملامح الوجه ولون البشرة ويخطط الشفاه والحواجب، كما كان يوضع على هذه الأقنعة شعرا مستعارا مع لحية مستعارة على بعض الوجوه، وفتحة كبيرة للفم مع ثقبان ضيقان للعينين أما باقي العين فكان يرسم من قبل الرسام على القناع.[4] حيث كان يصنع هذا الأخير أكبر من حجم الوجه الطبيعي فكان يغطي

1 – ينظر: شكري عبد الوهاب، **المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح**، مرجع سابق، ص ص 42, 43.
2 – أحمد ضياء، **الأقنعة المسرحية عبر العصور**، مجلة الفرجة، موقع الفنون العربية، ع 37، 2014/07/27، http://www.alfurja.com/12/?p=8547, إطلاع ب:2017/06/16، على 21:37.
(*)- **إسخيلوس** (525 ق.م – 456 ق.م.) هو كاتب مسرحي يوناني ويعتبر من مؤسسي اللون التراجيدي في الأدب اليوناني. ويعتبر إسخيلوس من واحد من أقدم ثلاث كتاب مسرح يونانيين وهم سوفوكليس واوريبيدس، وفرينيكوس.
3 – ينظر: عباس عبد الغني، **الموجز في المسرح الإغريقي**، دار صفحات للنشر، العراق، ط 1، 2014، ص 58.
(**)– **فرينيكوس:** هو كاتب يوناني، يعتبر أول من أدخل القناع النسائي على المسرح الاغريقي.
4 – ينظر: محسن النصار، **الأقنعة في المسرح، مجلة الفنون المسرحية الموقع** الثاني، https://theaterars.blogspot.cam, إطلاع يوم: 2017/06/17، على 10.30.

الوجه ويصل إلى منتصف العنق مثبتا بواسطة أربطة تربط من أسفل الذقن، وكان الممثل يستطيع إزاحته إلى الخلف أثناء الاستراحة أو بين المشاهد.

ثم تطورت صناعة الأقنعة لتتجاوز الابتسامة الجامدة والملونة التي كانت سائدة إلى طريقة قريبة من الواقع من خلال إبراز بعض العواطف والانفعالات الهادئة على القناع، كإبراز تجاعيد أفقية على الجبهة، مع إبراز الشفتين. ثم قام "**فيدياس Phidias**"*، النحات المشهور بإحداث تغيرات طفيفة على الأقنعة في فتحة الفم وعلى تجاعيد الجبهة أو بين الحواجب وتجعيدة أو اثنتين مع بعض، وذلك لاعتقاده بأن أساس الفن الإغريقي كله يكمن في الملامح الهادئة والمتوازنة. كما تطور القناع في عصر **هيلينستي hellénistique** ** فأصبح شديد التأثير مخالفا للطبيعي، فبرزت الحواجب واضطربت وازدادت التجاعيد عمقا، وازدادت فتحتا العينين وبولغ في فتحة الفم. من خلال إبراز عمق التجاعيد مع كثافة الحواجب والمبالغة في فتح الفم والعينين بطريقة مخيفة تخرج عن المألوف.[1] ثم تطورت صناعة الأقنعة واختلفت مع مرور الوقت في القرون الوسطى ومع الكوميديا ديلارتي.

2-1-2/ مسرح الأسرار والمعجزات : فكلمة الأسرار هي مأخوذة من« الكلمة اللاتينية **Ministerium** والتي تعني الشعائر الدينية، فالأسرار هي عروض كانت تقدم في أوروبا خلال القرون الوسطى اعتبارا من القرن الرابع عشر وحتى السادس عشر. تستند إلى مواضيع دينية مأخوذة من الكتاب المقدس أو من حياة القدسين.»[2] فالوظيفة الأساسية للقناع في مسرح الأسرار والمعجزات يرتبط بطبيعة المجتمع الأوروبي أنذاك. وذلك من خلال توزيع الأزياء حسب الطبقات الاجتماعية، بحكم أنه مجتمع طبقي تراتبي. فكانت الأزياء مقننة بطريقة تفهم من خلال شكل اللباس ولونه نوع الطبقة التي ينتمي إليها، فللكهنة لباسهم

* **فيدياس** هو: نحات اثيني عاش بين عامي 490 - 430 تقريبا قبل الميلاد، فكان من صنع المفهوم العام لتماثيل زيوس.
** **هيلينستي** هي فترة الإغريقيين القدماء التي اعتبرت أوج عبقرية وعظمة الفكر والعلوم والفلسفة الإغريقية في ظل الامبراطورية الأثينية.
1 - ينظر: محسن النصار، **الأقنعة في المسرح**، مجلة الفنون المسرحية الموقع، مرجع سابق.
2 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 30.

الخاص بهم والذي يختلف عن أصحاب الحرف مثلا. وأي خرق لهذه القاعدة فيعتبر قلبا للتنظيم المجتمعي والتراتبية العامة التي يجسدها اللباس.[1] فيمكننا عن طريق القناع « أن نلعب ضد السنن المؤسسة أو بالعكس، يمكننا أن نعمقها أو نقدرها ونبجلها أكثر، وإن الكون المعروف على الخشبة سواء كان عالما اجتماعيا أو يمثل قوى فوق طبيعية يساهم في توظيف كائنات متشابهة لكائنات المجتمع الواقعي»[2] بمعنى اننا نستطيع من خلال القناع أن نلعب ضد القوانين التعسفية السائدة، وذلك بتمثيلها بطريقة هزلية أو وحشية على حسب الموقف المعالج وبارتداء أقنعة وملابس مشفرة يستطيع فهمها وحل شيفرتها المتلقي، فيمثل اللباس والقناع رمزين بصريين لتسنين خاص بالكائنات المسرحية، مما يجعل القناع كفضاء للعب المسرحي، حيث ارتبطت دلالة الأقنعة بطبيعة الفضاءات التي تحتويها.[3] أي بطبيعة العرض المسرحي ككل.

خشبة مسرح الأسرار قسمت إلى قسمين أو محورين، جهة الشرق وجهة الغرب أو اليمين واليسار. وهو أيضا نفس التقسيم المتواجد في الكنائس، فتأخذ الشخصيات أمكنتها ففي الجهة الشرقية أي اليمين يوجد الجنة وفيها شخصيات متنكرة في لباس وغير مقنعة، وهي شخصيات الألهة والملائكة فتظهر بزي البابا أو بزي الإمبراطور، فهو يوحي بمظهر انساني من خلال اللباس والوجه. أما في الوسط هناك رجال ونساء والخصائص الاجتماعية، فهما يشتركان مع اليمين في اللباس الاجتماعي والوجه العاري، أما الجهة الغربية أي اليسار فيوجد فيها الشياطين فتظهر عارية ومقنعة، حيث يكون لها جسد نسوي وجسد حيواني. فمكانها هـو الجحيم[4]، ويكون القناع هنا عبارة عن ديكور يمثل باب جهنم الذي ينفتح وينغلق.

1 – ينظر: حسن يوسفي، **المسرح والأنتربولوجيا**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 2000، ص ص 18,17.
2 - عقيل مهدي يوس، **أقنعة الحداثة دراسات تحليلية في تاريخ الفن المعاصر**، دار دجلة للنشر، عمان، ط 1، 2010، ص 74.
3 – ينظر: أحمد بلخيري، **الوجه والقناع في المسرح**، البوكيلي للطباعة والنشر، المغرب، ط 1، 2003، ص 71.
4 - ينظر: نفس المرجع السابق، ص ص 71،72.

وعليه، إن القناع في مسرح الأسرار هو عبارة عن ترجمة لتصور معين عن مجتمع ما تسوده السنن والقوانين، متخذين القناع كوسيلة لخرق وتجاوز للنظام السائد عن طريق الاستهام، والذي تمثل في المسخ المجسد في شخصيات الشياطين من خلال هجانة القناع بين الانسان والحيوان. وما هو في الحقيقة إلا تمثيل استعاري للسخرية من طبيعة النظام الطبقي الفاسد.

2-1-3/- *الكوميديا ديلارتي* : تعرف أيضا بالملهاة المرتجلة، وهي امتداد للمسرحيات الهزلية الصامتة سواء كانت إغريقية، أو رومانية، أو حتى بيزنطية. فبداية ظهور هذه الملهاة غير المكتوبة كانت مع بداية القرن السادس عشر، وازدهرت وانتشرت ما بين 1550-1575، فشكلة مجموعة من المؤدين، وحققت شهرتها في كل من فلورنسا وبولونيا والبندقية. ثم استضافتها بلاطات الأمراء، ورجال الدين، والكنيسة.

أطلق أهل المسرح على هذا اللون عدة تسميات منها الملهات المرتجلة أي الكوميديا ديلارتي، كوميديا الموضوع والفكرة، كوميديا غير المكتوبة، أو كوميديا الفن، وكوميديا الصنعة، أو كوميديا الشعبية، أما في فرنسا فأطلق عليها بالكوميديا الايطالية أو كوميديا الأقنعة.[1] فلم يأخذ هذا الشكل المسرحي تسمية **الكوميديا ديلارتي** إلا في القرن الثامن عشر، « فكلمة آرتي تعني في آن واحد الفن والمهارة وتقنية الكوميديين ومهنتهم وهم دائما محترفون المهنة». [2] فسمات هذه الكوميديا تتمثل في كون أنها لا تعتمد على حوار مكتوب فهي كوميديا بلا نص. فبعد اختيار الفكرة والاتفاق على كل الخطوط العريضة للحبكة وعناصرها، يتم اعداد نص تدون فيه هذه الخطوط بإيجاز، لتكون بمثابة الاطار الذي يتحرك فيه الممثلون والذي سمي فيما بعد **بالسيناريو Scenario** . تم يتخصص كل ممثل

1 – ينظر: شكري عبد الوهاب، **تاريخ تطور العمارة المسرحية**، مرجع سابق، ص 264.
2 – باتريس بافيس، **معجم المسرح**، مرجع سابق، ص 133.

في أداء إحدى الشخصيات النمطية*، والتي تكون بمثابة الدور الذي يؤديه طوال حياته. ولهذا يقدم الممثل أفضل ما عنده من ارتجالات، وخفة الظل، وبراعة في الأداء، أو ابتكار الايماءات الحركية واتخاذ الأسلوب المناسب لسرد الأحداث. كانت تعالج الكوميديا المرتجلة (الكوميديا ديلارتي) موضوعات مستمدة من واقع الحياة، بهدف تحرير المشاهد من انفعالاته المكبوتة، وذلك بطرح النقد الساخر والاستهزاء في عبارات تلميحية. كما أنها تعالج أيضا ما ساد المجتمع من أمراض اجتماعية مثل النفاق والكذب. بالإضافة إلى مواضيع الحب بين الشباب وكذلك مشاكل كبار السن المغفلين، والأغبياء، والنسوة المتزوجات اللاتي يقعن في الحب. فتدور الحبكة حول رجل عجوز وزوجته الشابة. فمن خلال الأداء الماهر والمتميز الذي يمتاز به الممثلون، يجعلهم يسيطرون على مشاهديهم من أهل ايطاليا وحتى خارج ايطاليا أيضا. [1] فالشيء الذي يميز مجموعة الممثلين في الكوميديا المرتجلة (ديلارتي) هو الانسجام والتوافق وكأنهم أسرة واحدة مؤتلفة، تتصف بالذكاء والمهارة.

تنقسم شخصيات هذه المسرحية إلى ثلاثة أقسام وهم المحبون، وأصحاب المهن والحرف، والخدم.[2]

- ***المحبـــون :***

ينتمي أشخاص هذه المجموعة إلى العائلات النبيلة والذين يتميزون بأنهم وسيمي الوجه، وخفيفو الظل، يلقون تعاطف ومحبة من قبل المشاهد. ففي أدائهم لأدوارهم لا يرتدون أقنعة، بل يرتدون الملابس الفاخرة التي تبرز طبقتهم الاجتماعية. فتشمل المسرحية على حب ومحبة هذا الدور بشاعرية لإضفاء الجو المناسب بين العاشقين، رغم أن طريقهم نحو الزواج سيكون مليء بالعقبات. فهذه الشخصيات ليست لهم الأهمية في العرض ولكن

*- **الشخصية النمطية**: وهي تلك الشخصية التي لها صفات محددة، يتكرر ظهورها في مسرحيات مختلفة وخصوصاً في الكوميديا. كانت شخصيات (الكوميديا دي لارتا) المثال الاوضح للشخصية النمطية.

1 – ينظر: شكري عبد الوهاب، **تاريخ تطور العمارة المسرحية**، مرجع سابق، ص ص 264،266.

2 - شكري عبد الوهاب، المكان – **دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح**-، مرجع سابق، ص 176.

أدوارهم تعطي عقدة المسرحية والتي تكون بمثابة المساعد للنماذج الأخرى في العرض، والتي تحكم على الأحداث وتعطي الرأي السديد.[1]

- ***أصحـــاب المهـــن والحـــرف*** : أهم هذه الشخصيات هي :

أ- بنطلون Pantalon: هو الرجل المسن، وتاجر بخيل، المريض والشاكي على الدوام من مرض الشيخوخة، غالبا ما يكون والد أو طالب يد امرأة من مجموعة المحبين تصغره سنا، أو أنه زوج مخدوع له لحية بيضاء طويلة وشعر شعث وشارب طويل، كما أنه لا يغير رداءه الأسود وطاقيته السوداء أبدا.[2]

ب- دكتور Le Docteur: هو «الطبيب وعادة ما يكون سكيرا وجشعا، يدعي العلم والثقافة والمعرفة»،[3] وهو في الحقيقة جاهل يسهل خداعه، وغالبا ما يكون والد لأحد الشباب، أو يتقدم لخطبة إحدى الجميلات مثل بنطلون، وإن قناعه لا يغطي سوى الجبين والأنف في وسط ردائه الأسود ولياقته البيضاء.

ج- ***الكابيتانو Le Capitaine*** : الجندي المغرور المتعالي، الجبان المدعي الشجاعة، يخشى المواجهة ويهرب عند شعوره بالخطر، وعادة ما يتكلم عن مغامراته وبطولاته الزائفة والوهمية سواء في مجال الحرب أو الحب، يتميز قناعه بالأنف الضخم.[4] ويرتدي طقم مزرقط باللونين الأصفر والأحمر فيه مجموعة من الأزرار الذهبية، مع رداء أحمر وقبعة ريش مع سيف طويل.

1 – ينظر: شكري عبد الوهاب، **المكان – دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح-**، مرجع سابق، ن ص.
2 – ينظر: كمال الدين عيد، **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، مرجع سابق، ص 527.
3 - الباحثون السوريون، **المسرح الايطالي في عصر النهضة- المسرح الكلاسيكي الحديث والكوميديا المرتجلة**، - www.syr-res.com?R8566 le sitte ، نشر ب: 2015/11/30, إطلاع يوم: 2017/03/04, 11:30.
4 – ينظر: شكري عبد الوهاب، **المكان – دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح-**، مرجع سابق، ص 177.

يتميز أصحاب المهن والحرف بأنهم لكل واحد منهم قناعه الخاص به وملابسه المميزة له والتي تختلف عن الآخر.

- ***الخـــــدم*** :

تعرف أيضا باسم **زاني Zanni** . وهي المجموعة الفكاهية الرئيسية وصاحبة الحيل والألاعيب، ومدبرة الخدع والمكائد. فهي تعمل لدى إحدى المجموعتين السابقتين، ينحصر دورهم في مساعدة العاشقين أو الافساد عليهم. يعملون مع أصحاب الحرف والمهن كرسل المحبة، فيحملون رسائلهم للمحبوبة الشابة وأثناء تأديتهم لهذا الدور يلجؤون إلى شتى المكائد والحيل. فهم يتميزون بالذكاء الحاد والمهارة والخبث والبعض الآخر يتسم بالغباء والبله.[1]

أ- ***آرليكـــان Arlequin :*** هو أكثر الشخصيات شهرة، يتميز بذكائه وقدرته الهائلة على الاحتيال، وبأنه وغد ومكر وهذا ما يوحي به قناعه الأسود. ويعرف كذلك بأنه أمير الشياطين، وبأنه كسول لا يحب العمل وهو خادم بنطلون.[2]

ب – بولتشينلو Polichinelle : هو عجوز يتميز بأنف معقوف، وبأنه ذكي يتغير مثل الحرباء حسب المواقف التي يكون فيها، وأحيانا يكون ساذجا وكسولا. يحب المكر والاحتيال بالإضافة إلى النساء، فهو قبيح المظهر ويسخر منه الجميع. وهو نابولي الأصل.[3] يتميز قناعه بعينين صغيرين وأنف معقوف، وبتورم في الجبهة، كما انه يتميز بخفة الحركة.

1 – ينظر: شكري عبد الوهاب، **المكان – دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح-**، مرجع سابق، ص 177.

2 -Paigit, GUSTAVE, Attincer **, L'esprit De La Commedia Dell 'Arte Dans Le Théatre Français**, Publication De La Société Du Théatre, Paris , P 175.

3- Paigit, Madeleine MOUGET-RENAULT **, Commedia Dell 'Arte**, l'Institut Coopératif De l'École Moderne, Paris, 2007, P13.

ج- بريجيلا Brighela : هو« الخادم المراوغ خبيث وذكي وصعب الميراث، يحب النساء والمال والخمر، يفعل المستحيل من أجل مصلحته حتى ولو اضطر إلى النصب والاحتيال والسرقة».[1] يتميز بريجيلا بأنه ثرثار يحب الكلام والكذب، أما قناعه فهو باللون الأخضر الزيتوني كما أنه يبدو كئيبا.

د- سكاراموش Scaramouche : هو ابن شقيق الكبيتان، يتميز بفطنته وباستعداده الدائم لمواجهة الخطر. فهو لا يرتدي قناعا ولكنه يضع على وجهه بودرة الماكياج الأبيض.

هـ- ترتقيليا Tartaglia: هو« ذلك الخادم الغاضب على الدوام وهو من أصل نابولي، كما أنه ثرثار».[2]

و-مونغينو Menghino : هو نوع من الفلاحين، وخادم بريغلا يتميز بالسذاجة والجبن، يختبئ وراء قناع من الغباء. كان يلقب" بعامل الأحد" لأنه كان يقوم بخدمة المواطنين والسيدات من ميلانو في كل يوم أحد، لذلك لقب بهذا اللقب.[3]

بالإضافة إلى شخصيات الخدم من الرجال هناك خادمتان أشهرهما **كولومبين** والتي تكون دائما خادمة البطل و**فيوريتا** و**سمر** وغيرها.

يتبين مما سبق بأن القناع في الكوميديا ديلارتي أخذ طابعا مغايرا معروف أو متفق عليه بأنه مجرد أكسسوار، ليصبح تعبيرا عن مظهر ثابت، أو عن خاصية دائمة لشخصية نمطية كما سبق وذكرنا منها(بانتلون، أرلوكان، الدكتور، ...وغيرهم) فارتبط القناع في الكوميديا ديلارتي بشخصيات تمتلك تقاليد وأدوار محددة، ولكل شخصية أسلوبا خاصا بها في العرض. وهذا التداخل بين القناع كأكسسوار وبين القناع كشخصية في الكوميديا

1 - كمال الدين عيد، **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، مرجع سابق، ص 528.
2 - Madeleine MOUGET-RENAULT , Idem,P14.
3 - Paigit, Ibidem, P11.

ديلارتي، ذلك من خلال ثنائية الداخل والخارج فلم يعد القناع كونه وجها آخر وإنما هو واجهة مفقودة كما عبر عنه **حسن يوسفي**. حيث يقول في ذلك« أنه نفي للوجه باعتباره فضاء جسديا يتمظهر عبره الداخل بشكل مرئي ومباشر. والفهم الحقيقي للقناع الديلارتي يتطلب النظر إليه عبر هذه الثنائية، حيث وجه الممثل يرتبط بدواخله وأعماقه النفسية وتاريخه الخاص، وواجهته المفقودة رغم تكرارها بوصفها نمطية تبقى مرتبطة بالخارج، أي بالصورة المعروضة على المتفرج.»[1]

2/2)- ***القنـــاع فـــي المسرح المعاصـــر :***

عرف القرن العشرين قفزة نوعية في مجال الإخراج المسرحي بصفة عامة وفي استعمالاتهم للأقنعة بصفة خاصة، حيث يشكل هذا الأخير ضرورة حتمية يتطلبها العصر. ومن بين أهم المخرجين هم: كوردن كريج، بيتربورك، مايرهولد، وبريشت وغيرهم.

2-2-1-إدوارد كوردن كريج (*) EDWARD GORDON CRAIG : يعتبر كريج من الاوائل الذين عادو إلى استعمال القناع في بداية القرن العشرين، واعتبره عنصرا أساسيا في مسرحياته التي أخرجها. ففي سنة 1900 استعمل كريج القناع في مسرحيته "**ديدون وإيني**"**Didon Et Enée**، وفي سنة 1908 خرج العدد الأول من مجلته تحت عنوان القناع The Mask، والتي تدل على مدى اهتمام كريج بالأقنعة السحرية والوجوه المقنعة في أعماله المسرحية، صدرت **بفلورينسا بايطاليا** واستمرت إلى غاية 1929.[2] والتي نشر فيها العديد من مقالات بعناوين مختلفة منها: (الممثل والدمية العجيبة)، بالإضافة إلى (فنون

1 - حسن يوسفي، **المسرح والأنثروبولوجيا**، مرجع سابق، ص 20.

(*) - **إدوارد كوردن كريج**: **Edward Gordon Craig** هو من مواليد 1872– 1966 هو ممثل ومخرج ورسام توضيحي، من المملكة المتحدة، توفي في فينس، عن عمر يناهز 94 عاماً. انشأ مجلة الماسك أي القناع فكانت اولى المجلات المسرحية، شهدت له اوروبا كلها و امريكا، و تسابقت مسارحها الى الانتفاع بفنه في الاخراج و بثقافته المسرحية، ولقب برائد الإصلاح المسرحي.

2 - ينظر: إدوارد كوردن كريج، **في الفن المسرحي**، تر: دريني خشبة، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط 1، 2000، ص ص 11،13.

المسرح في المستقبل)، و(بصدد الأقنعة) فمعظم تصوراته حول الأقنعة مرتبطة مباشرة بالممثل والدمية العجيبة. فيعتبر البعض أن كريج شخصية مقنعة، وذلك لأنه كان ينشر في مجلة القناع مواضيع تحت أسماء مستعارة، مثل (نقطة تحول القناع) والذي نشره تحت اسم **جون بلانص John Balance** . كما أنه زين كطالوكه بجمل **لنيتشه** سنة 1914 (كل من هو عميق يحب القناع) و(كل فكرة عميقة في حاجة إلى قناع).[1] وفي سنة 1913 أنشأ معهد التمثيل في فلورنسا، مزودا بالغرف والمخازن والورش وكان مركزا للمجلة، وكان بمثابة مخبر للأبحاث حول الدمى العجيبة. حيث أنه اخترع دمية بقناع افريقي، فيعتبر كريج الممثل بأنه دمية.[2]

يعتبر **كريج** القناع بأنه رمزا ووسيلة بل هو أداة لإزالة الطابع الشخصي عن الممثل، فيعتبر وجه الممثل نزق وليس بوسيلة صحيحة للتعبير، وبأنه فقير لا يقدر على أداء كل ما يطلب منه. وذلك لعدم قدرته على التحكم في انفعالاته الذاتية مما تؤثر سلبا على العمل المسرحي. لذا دعا كريج باستبدال ممثل النقل والاقتباس بممثل الخلق والابداع، فيفضل استخدام الأقنعة والعرائس والماريونات في مسرحياته بدلا من الممثل.[3] ولذلك فالقناع بالنسبة إليه هو «الرأس الميثالي في المسرح، وبأنه الوسيلة الوحيدة للتعبير بطريقة صحيحة عن الشكل الخارجي والمرئي لإبداعات الشاعر».[4]

في الواقع يرفض **كريج** نزقية وجه الممثل، لتغيراته اللانهائية وذلك لعدم استقراره النفسي. ولتجاوز هذه النزقية يقول كريج بأنه يجب أن نلتزم بمجموعة من الخصائص المحدودة على وجه الممثل وعلى استعمال جسده بطريقة أحسن، ويعتبر القناع أحسن وسيلة لذلك. ويقول **جميل حمداوي:** «إن غرض كريج من تحويل الممثل إلى دمية هو التحكم في

1 – ينظر: عقيل مهدي يوسف، **أقنعة الحداثة**، مرجع سابق، ص 75.

2 - Paigit, Christine Gassin, **Graig Et La Marionnette**, La Maison Jean Vilar, France, 2009, P08.

3 – ينظر: إدوارد جوردن كريج، **في الفن المسرحي**، مرجع سابق، ص 23.

4 - حسن يوسفي، **المسرح والأنثروبولوجيا**، مرجع سابق، ص 22.

دقة الممثل وتحريكه كما يريد المخرج ليوصل فكرته إلى الجمهور. تم تمثيل الروح الدينية والطقوسية التي تكون وراء استخدام الأقنعة والدمى التي توحي بفكرة العبادة والتقديس.»[1] فيؤكد جميل حمداوي أن غرض كريج في تحويله للممثل إلى دمية ذلك بهدف تحقيق نجاح للعمل المسرحي كما ينبغي، بالإضافة إلى تجسيد القناع باعتباره رمزا يمثل الطقوس والاحتفالات الدينية، فهو يعمل على الربط بين الماضي لما له من دلالات رمزية وقدسية لدي الشعوب القديمة، ومع الحاضر في طلة جديدة ومؤثرة وتكون امتداد للماضي العريق، مع المزيد من الإبداع والخلق والجمال.

يؤكد **كريج** على ضرورة الربط بين الطليعة المسرحية والفنون التشكيلية، فتربط **أوسكار شليمر** باعتباره فنان تشكيلي **وكريج** نقاط مشتركة منها: عوض الكلمة المنطوقة – الحركة، وعوض مظهر الوجه – القناع، وعوض هيئة الانسان –النحت، وعوض الموسيقى – الايقاع، وعوض الحركة أمام خلفية خشبة مسرحية – الكل في صورة. ويضيف كريج نقطة خاصة وهي استعمال المادة المتميزة والثابتة، ويطلب كريج بأن يكون القناع مبتكرا من قبل فنان، فهذا ما يتطلبه العصر. ويرد شليمر الوجوه المقنعة إلى السيرك والكرنفالات في الاحتفالات والتي تذكر في جوانب منها بالكوميديا ديلارتي.[2]

2-2-2- *فسفولد مايرهولد Vesfold Maerhold* [(*)] **:** اهتم المخرج الروسي فيسفولد مايرهولد بالقناع لما حظي به هذا الأخير من أهمية في الأدب الرمزي الروسي، والفن التشكيلي، خلال بدايات القرن العشرين. كما لا ننسى الاهتمام والجاذبية التي مارستها

1 - جميل حمداوي، **إدوارد كوردن كريج رائد الإصلاح المسرحي**، دنيا الوطن، https://pulpit.alwatanvoice.com ، نشر ب: 2009/03/08، إطلاع يوم: 2017/03/05، على 19:18.

2 –ينظر: أحمد بلخيري، **الوجه والقناع في المسرح**، مرجع سابق، ص 86.

(*) - **فسفولد مايرهولد:** ولد فسيفولد مايرهولد في 28 يناير 1874 روسي الأصل، وكان يهتم قضايا الزمان والمكان والموسيقى، وربط بين كل انواع الفنون وفن الممثل بالسياقات السياسية، جاء مايرهولد بالعناصر الاربعة الاساسية التي تعبر عن الملامح الرئيسية لإبداع، بما في ذلك النظام البيوميكانيكي في الحياة المسرحية هي: الفضاء المسرحي، الجمهور، لعب الممثل، والمادة الدراماتيكية، ويكملهم دور المخرج كعامل أساسي.

الكوميديا دي لارتي على الشعراء الرمزيين الروس بما فيهم مايرهولد، والذي تأثر بفضاء الكوميديا الايطالية والتي أصبحت محورا أساسيا لأعماله الفنية من أقنعة وارتجال (التعبير الحركي).

يعتبر مايرهولد القناع بأنه رمزا وأداة مسرحية، أو هو ضرورة حتمية، اي لازمة لا يمكن الاستغناء عنها، حيث ينظر إلى الحياة عبر الأقنعة. فهذه الأخيرة هي أشكال مصنوعة تخفي أو تكشف في الوقت ذاته عن التناقضات الوجدانية والجوهرية العميقة للكائنات والأفعال المحمولة إلى المسرح من حركات وإماءات .[1] بمعنى هو« رمز لشكل مسرحي أو أداة مسرحية للتحطيم النهائي للعرض المسرحي على الخشبة.»[2] أي تحطيم الرتابة التي كانت متعامل بها في السابق قبل هذه الثورة من الإصلاحات في مجال الإخراج المسرحي التي سادت خلال القرن العشرين.

في سنة 1913 فتح مايرهولد مكانا للبحث، والذي كان عبارة عن أستوديو مفتوح للممثلين والراقصين وهواة المسرح. واشتغل فيه إلى جانب مجموعة من العلماء والرسامين والموسيقيين، وكان لهذا الأستوديو مجلة تنشر فيها أخبارها والتي كانت بعنوان –**الليمونات الثلاث**– والتي تشبه إلى حد كبير مدرسة كريج في فلورنسا. وكانت الكوميديا ديلارتي هي الانطلاقة لانشغالات الأستوديو وليس العودة إليها فهي تشكل المحور الأساسي للبحث. بالإضافة أن مايرهولد كان يعطي دروس حول الحركة المسرحية باعتبارها العنصر الجوهري في المسرح، وكان يستعير فيها من الكوميديا المرتجلة حيث يقول : «...إذا لم تكن المسرحية المكتوبة متوافرة، فلنعتمد على الارتجال، ما الذي نخلص إليه من خبرة التأليف الحر... يمكن تطبيق طريقة الارتجال الأصيل التي تجمع في بؤرة واحد منجزات جميع العصور والشعوب وروائع الثقافات المسرحية الأصيلة.»[3] فيهدف مايرهولد من عملية

1 – ينظر: حسن يوسفي، **المسرح والأنثروبولوجيا**، مرجع سابق، ص .23
2- أحمد بلخيري، **الوجه والقناع في المسرح**، مرجع سابق، ص 87.
3 - فسفولد مايرهولد، **في الفن المسرحي**، الجزء الثاني، دار الفرابي، بيروت، ط 1، 1979، ص 08.

الارتجال إلى زيادة مهارة الممثل السلوكية وعلى قدرة التكيف من خلال رد الفعل المفاجئ لدى الممثل.

إضافة إلى الكوميديا ديلارتي استعان مايرهولد بالمسارح الشرقية أيضا. بهدف تطوير أساليب التعبير الحركي وذلك من خلال أحد التوجهات حول تقنيات التنفس من الهنود، « فهذا النوع من المسارح لا تعتمد على الايهام ولا تحاول أن تعطي المشاهد حسا دقيقا بالواقعية، حيث يكثر في عروضها الألوان الكثيفة والرسم الدقيق على وجوه الشخصيات، وما يملأ فراغات الفضاء هو حركات الممثل السريعة المتقنة والمتناسقة، وفي بعض الأحيان مفاجئة لا يتوقعها المشاهد، كما تقترب تقنياتها من الاتجاه البنائي في تصميم الديكور.»[1] ومعنى هذا أن مايرهولد يهتم بكل ماله من علاقة بالحركة والرموز الجسدية التي مهما كان تحقيقها صعبا إلا أنها تتصف بالإيحاءات القوية والتي تكون مفهومة وسهلة الترجمة للمتلقي.

فمن خلال كل هذه البحوث حول حركة الممثل، أسس مايرهولد أسلوبا جديدا والذي سماه **بمنهج البيوميكانيك** أو **ممثل المستقبل** كما وصفه مايرهولد.« فمعنى كلمة البيوميكانيك هو الميكانيكا الحيوية أو علم حركة الجسم، وهي مشتقة من كلمتين:

1- **Gio** : يعني حياة أو احياء العضو الحيوي.

2- **Mechanico**: وتعني البراعة اليدوية وقد تكون الميكانيكا ذات علاقة بالآلة أو العمل الماهر الذي يقوم بصناعة الآلات ».[2]واسقاطا على هذا المعنى فإن مايرهولد يعتبر الممثل وجسده كالآلة. حيث الممثل هو العامل الماهر الذي يعرف كيف يتحكم في جسده ويتكيف مع هذه الآلة في جميع الظروف. فيعتبر مايرهولد الممثل حر في تنفيذ وتجسيد دوره انطلاقا من فهمه للنص المطروح، إضافة إلى القناع الذي يكون أيضا بمثابة الموجه،

1 - فسفولد مايرهولد، **في الفن المسرحي**، مرجع سابق، ص 12.
2 - شكري عبد الوهاب، **الاخراج المسرحي**، ملتقى الفكر، الاسكندرية، مصر، ط 1، 2002، ص 140.

فانطلاقا منه يمنك أن يتخيل الممثل دوره ويرتجل، وذلك بصيغ فنية وجمالية ضمن سياقات درامية محكمة ووظيفية.

2-2-3- *برتولد بريشت Bertolt Brecht*(*) : تأثر برشت بمسرح الشرق الاقصى، وبوجه خاص المسرح الصيني والياباني، حيث أنه التقى بالممثل الصيني " **ماي لاي فانج** " في موسكو والذى يرى فيه النموذج للمثيل الملحمي الذى يبتعد فيه الممثل عن دوره. ولقد كتب بريخت دراسة بين فيها عن التحولات ومسخ الكائنات أي من المسخ إلى التقنيع، وذلك من خلال تحول القناع إلى مادة أساسية في الكتابة ووسيلة إلى إثارة المتخيل لدى المتفرج. فاستغل بريشت وظيفة القناع الجمالية وما تحققه من تغريب، إلى جعله فعلا سياسيا ليعبر من خلاله عن الوضع السياسي الذي يريد معالجته بطريقة غير مباشرة، باستخدامه للقناع كأسلوب جديد للتعبير وذلك لما يملكه من قدرة على كسر الإيهام والتغريب.[1] فيتجلى ذلك في عرض مسرحية (رجل برجل) 1926، والتي استخدم فيها الأقنعة، فعودة هذه الأخيرة في الفترة المعاصرة اتخذت دلالتها الحقيقية في المجتمعات المتأزمة التي تجرب فيها توجهات المنع، وكما يبدو فإن ألمانيا العشرينيات كانت نموذجا لهذه المجتمعات. فيهدف بريشت من ذلك إلى نشر الوعي بالأوضاع السياسية والاجتماعية السيئة السائدة والتمرد عليها، معبرا عنها بأقنعة مسخية حاملة لدلالات ومعاني حقيقية التي يعاني منها الشعب الألماني .[2]

حيث استبدل بريشت القناع الثابت بالتقنع لما له من دلالات أوسع وما يعطيه من صيغة تعبيرية تفوق الوظائف التي يقوم بها صانع القناع والمكلف بالماكياج. فبريشت لجأ

(*) - **برتولد بريشت** : ولد 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. كما أنه من الشعراء البارزين. ومن أعماله الرجل هو الرجل، الأم الشجاعة، طائرة الطباشير القوقازية.

1 – ينظر: رانيا فتح الله, **التغريب عند بيرتولد بريخت**, الحوار المتمدن, ع 3744, www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=309884, 2012/05/31, إطلاع يوم 2017/05/06, على 10:30.

2 – ينظر: عقيل مهدي يوسف، **أقنعة الحداثة**، مرجع سابق، ص 75.

إلى الجمالية الشرقية ليس لجوءا جماليا محض وإنما هو لجوء سياسي،[1]حيث اتخذ من التقنع أو التستر شكلا للتعبير عن أحلامه السياسية .

2-2-4- بيتربروك : يعتبر **بيتربروك Peter Brook**[*] القناع بأنه حالة أو صفة ملازمة للوجود اليومي للإنسان، فهو يؤكد بأن تعبيرات الوجه اليومية هي بمثابة أقنعة من حيث كونها قادرة على التنكر أو الكذب. وعليه يقول ما دام الوجه يشتغل كقناع فما الجدوى من وضع وجه كاذب؟، وانطلاقا من هذا التصور جعل بروك يرفض في البداية استعمال الأقنعة في مسرحياته لقناعته بأنها عملية عبثية ولا جدوى منها. ونظرا لتأثره بالمسارح الشرقية فهو مقتنع بأن وجه الممثل هو أداة أساسية لخلق أقنعة كثيرة ومتنوعة.[2]

لكن سرعان ما يغير بروك فكرته حول القناع إذ يستخدمه في مسرحيته **ندوة العصافير**، مبررا ذلك بأن هناك لحظات تصطدم خلالها ذاتية الممثل بحدودها الإنسانية، أي أن الممثل لا يستطيع التحكم في تصرفاته ومشاعره طوال الوقت لذلك يقول بروك لجأت إلى القناع لتفادي هذا الأمر. كما يعتبر القناع لديه إما نبيل وغير طبيعي ويمثل القناع التقليدي المقدس، أو منفرا ومثيرا للاشمئزاز كما هو متعارف عليه في المسارح الغربية، لذلك يستعمله بروك ولكن باستعادته لطابعه المقدس واعتباره أداة جمالية.[3] مثلما هو متعامل به في الشرق حيث يرمز القناع للعودة إلى الأصل المقدس للأشياء، وربطها بالإله والطبيعة بهدف تحقيق مصالح الكون.

2/3)- القنـــاع فـــي المســـارح الشرقيـــــة :

1 – ينظر: عقيل مهدي يوسف، **أقنعة الحداثة**، نفس المرجع السابق، ن ص.

(*) - **بروك بيتر Peter Brook** مخرج مسرحي وسينمائي انجليزي ولد سنة 1952 مجدد مسرح شكسبير عرف الجمهور الانجليزي بالأدباء الفرنسيين المعاصرين استقر في فرنسا، واهتم بالمسرح الجماعي من أعماله (الملك، لبير، تيمون الأثيني).

2 – ينظر: حسن يوسفي، **المسرح والأنثروبولوجيا**، مرجع سابق، ص 25.

3 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص 26.

كما هو متفق عليه بأن الغرب لم يهتم بالثقافة الشرقية (اليابانية، الصينية، والهندية) وأدار ظهرهم لها، معتبرين أن حدود الثقافة الانسانية تنتهي عند حدودهم. فلم ينتبه أولئك إلى وجودها إلا في أواخر القرن التاسع عشر. في حين أن فنون الهند والصين واليابان وإندونيسيا حافظت على نقاء فنها وانغلاقها في آن واحد.

في بداية القرن العشرين بدأ الانفتاح نحو هذه الثقافة الشرقية من كتاب وفنانون أوربيون إليها، ومن أبرزهم **آرتو، بريشت، غروتوفيسكس** وغيرهما من عشاق للشرق ولجمالياته.« فقد شكلت الجماليات المرتبطة بالقناع باعتباره ركيزة أساسية في المسارح الصينية، واليابانية، والهندية، والبالينية المنحدرة من الطقوس المقدسة، عنصرا هاما في هذه الاستمرارية التي صنعت قوة المسرح الشرقي في نظر الغربيين.»[1]

يعود المسرح الشرقي إلى الطقوس الدينية التي ظلت متمسكة به وما يزال يتوسل الروح، ويعرض عن الدنيوي، عبر نسق دلالي رمزي. فالمسارح المقنعة **كالنو NO الياباني، والتوينغ Topeng البالينى، والكاطاكالي Katakali الهندي** وغيرها، تكمن أصالتها في استعمالها للقناع باعتباره رمزا للعودة إلى المقدس واعادة ربط الصلة بالإله وبالطبيعة وتحقيق المصالحة مع الكون. وهذا ما افتقده الغربيون في فنهم وجاء إلى الشرق لاستحضاره والاستفادة منهم. وهذا ما لاحظناه عند بريشت مثلا.[2] والذي جعل القناع الشرقي حاضرا دائما في فضائه اليومي، لما يحمله من جماليات الشرق كما يتحدث **نيتشه** عن عمق القناع فيقول : « إن كل من هو عميق يعشق القناع »[3]، ويأكد ذلك **كوردن كريج** حيث يقول بأن « مترا مربعا من افريقيا يمثل مسرحا حقيقيا أكثر من المدن الأوروبية مجتمعة لاستحضارها للقناع بشكل مكثف في طقوسها واحتفالاتها».[4] فمن خلال قول كريج فهو يؤكد أن أفريقيا

1 – حسن يوسفي، **المسرح والانتروبولوجيا**، مرجع سابق، ص 27.
2 – ينظر، نفس المرجع السابق، ن ص.
3 - عقيل مهدي يوسف، **أقنعة الحداثة**، مرجع سابق، ص 75.
4 – نفس المرجع السابق، ن ص.

هي الأخرى تسخر بتاريخ عميق حول الأقنعة أثناء احتفالاتها الطقسية والدينية، أمثال : قناع الخصب والنبات وقناع جنائزي يوضع في القبور الملكية، فتعتبر إفريقيا مثلها مثل المناطق الشرقية تهتم بالأقنعة منذ القدم.

يلعب القناع دورا أساسيا في بناء الفرجة في المسارح الشرقية، وذلك بارتباطه بالطقوس الدينية والاحتفالات، فيختلف هنا عن ما اعتدنا عليه عند الاغريق والرومان وفي الكوميديا ديلارتي حيث كان القناع يصنع من الجلد أو الخشب أو المطاط. فالقناع في المسارح الشرقية يعتمد على الوجه كوسيلة لخلق أقنعة متعددة ومختلفة دون استعمال قناع ملموس، وذلك باستعمال لعب عضلات الوجه، أو استعمال أصباغ تتخذ ألوانا وأشكالا مضبوطة ورموزا مسننة وهذا ما نجده في المسرح الصيني، والفيتنامي، والياباني، والهندي.

2-3-1)- ***الأقنعة المصبوغة في المسرح الصيني والفيتنامي :***

عرفت بلدان آسيا تقريبا بما فيهم الصين والفيتنام بالمسرح المقنع الراقص، فهي لا تلجأ إلى القناع المادي الذي يرتديه الممثل في المسرح الغربي، بل تم تعويضها بطلاء الوجه ويكون الماكياج كالقناع والذي يبدو متعدد الأغراض.[1] فلكل رقصة قناعها الخاص بها والذي يأخذ شكلا ميتافيزيقيا أو شكل حيوان كالتنين. مثال لهذه الرقصات المقنعة كرقصة **شوجي** لها قناع رأسه رأس أسد، ورقصة **ساسوك** التي لها قناع أذناه أذنا أرنب، وغيرها.[2] فعرف المسرحين الصيني والفيتنامي القناع الثابت الذي يمتلك ملامح جامدة، والذي لا يتلاءم مع المنظور الجمالي حيث يكتسب لعب الوجه فيه أهمية قصوى، ولهذا يلجؤون إلى صباغة الوجه واستغلال عضلاته في تحريكها، كما يتطلب العرض وفق قواعد مضبوطة مستخدمين ألوانا وأشكال ذات دلالات رمزية متفق عليها، كما تتخذ أسماء

1– ينظر: نديم معلا، **وجوه واتجاهات في المسرح**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ديمشق، سلسلة الدراسات ع 06، 2009، ص 179.
2 – ينظر: أحمد بلخيري، **الوجه والقناع في المسرح**، مرجع سابق، ص 62.

ومصطلحات معينة يفقهها أصحاب القبيلة. فتتشابه دلالات ألوان الأصباغ المستعملة لدى الشعبين الصيني والفيتنامي، فهناك ألوان أساسية وأخرى مشتقة منها أي ثانوية :

الألـــوان الأساسيـــة ودلالاتهـــا :

«-***الأحمر:*** يدل على الطيبة

-***الأسود :*** يدل على البساطة والغلظة

-***الأزرق*** : يدل على القسوة والعنف

-***الأخضر :*** يدل على الشجاعة والعزيمة

- ***الأصفر :*** يدل على الغرائب والعجب والشياطين.

- ***الأبيض :*** يدل أو يستعمل لأدوار الخيانة والغدر» .[1]

الألـــوان الثانويـــة ودلالتهـــا :

«-***اللون الوردي المشتق من الأحمر :*** يدل على الأدوار الطيبة والتي تكون كبيرة في السن.

-***اللون الرمادي :*** والذي يكون خاص بالجنرالات والمحامين المسنين.

- ***اللون الاسود المختلط بالأحمر :*** يدل على الطيبوبة والفظاظة

-***اللون الأخضر الفاتح*** : يدل على الطبع العنيف وغير المستقر

-***اللون الأحمر زائد أزرق :*** يدل على الطبع الجاد والعنيف

أما اللون الذهبي والفضي فتخصص للأدوار ما فوق الطبيعية، والآلهة في المسرح الصيني ».[2]

1- أحمد بلخيري، **الوجه والقناع في المسرح** ، مرجع سابق، ص 63.
2- نفس المرجع السابق، ن ص.

الماكياج« يبرز الدور أو الشخصية التي يقدمها فإذا كان موضوعا بطريقة متناسقة فيسمى بـ**زنجليان Zhangalian**، وهو وجه سليم يدل على الطبع الطيب والجاد، أما الماكياج الموضوع بطريقة غير متناسقة فيسمى **بواليان Wailian** وهو وجه مشوه ويدل على الأدوار الشريرة».[1] لهذه الوجوه المصبوغة أهداف معينة والتي تتمثل في:

- إبراز من قيمة الشريرين أكثر من الاشادة بالطيبين، كما سبق وذكرنا بأن لكل شخصية ماكياجها الخاص بها سواء كانت شريرة أم طيبة.
- إبراز طبائع ومزايا الشخصيات.

- كسب رضا الرأي العام : وذلك بأن يعكس الماكياج طبيعة الشخصيات التي لا يستطيع الشعب انتقادها بشكل مفتوح ومباشر. فيعمل الماكياج على عكس طبائعهم المشينة والمستبدة والخائنة بقناع مشوه يعكس طبيعة الموظف الكبير غير الكفء، والمحارب القوي غير الطيب، والملك المستبد وغيرها من الشخصيات التي يتم تمثيلها عبر قناع دال عليها.[2]

يسعى المسرحيون الصينون والفيتناميون إلى ابتكار عالم غير عادي وسحري من خلال الماكياج المسنن، بالإضافة إلى الملابس والحركات والأغاني فكلاهما يساهمان في منح فرجة شاملة ومثيرة إلى المتفرجين. لذا فليس من المنطقي أن يكون الماكياج بمعزل عن التنظيم المادي للخشبة بكل عناصرها، من ملابس وأكسسوارات.[3] بالإضافة إلى الصوت باعتباره أداة تعكس طبيعة الصورة، فإذا كانت الشخصية المقدمة غير طبيعية فعلى الصوت أن يكون مقنعا هو الآخر، حتى يتلاءم مع الشخصية ليحقق مصداقية المشهد المعروض.

1 - أحمد بلخيري، **الوجه والقناع في المسرح**، مرجع سابق، ن ص .
2 - ينظر: حسن يوسفي، **المسرح والأنتروبولوجيا**، مرجع سابق، ص ص 30,29.
3 - ينظر: أحمد بلخيري، **الوجه والقناع في المسرح**، مرجع سابق، ص64.

2-3-2)- القناع في المسرح الياباني :

يعتبر المسرح الياباني كغيره من المسارح الشرقية القناع كوسيلة للتقرب من الآلهة واداة من ادوات العبادة، وذلك من خلال حضوره في كل الطقوس الدينية وفي مختلف الأساطير التي تفسر بدورها الظواهر الطبيعية. فبتعدد هذه الطقوس والاحتفالات تتعدد الأقنعة. ومن خلال هذا الأخير يتم تجسيد تماثيل الآلهة والأشباح والحيوانات والشياطين. لهذا يلعب القناع في المسرح الياباني دورا محوريا.

المسرح الياباني هو مسرح راقص مقنع، ولعل رقصة **البوجاكو**[*] المقنعة التي يحتفظ فيها القناع بملامح الوحش المخيفة كالتنين أو وحش آخر مخيف كأن يكون نصف أسد ونصف تنين، فمازال القناع يحتفظ بملامحه الجمالية. فأصبح يتلازم مع الفن، أو بعبارة أخرى صار ذا دلالة فنية أكثر منها طقسية أو دينية.[1] أي أنه تحول إلى أكسسوارا في بعده الجمالي. يسود في المسرح الياباني نوعين من المسارح هما :

- مسرح النو NO، و- مسرح الكابوكي Kabuki.

أ)- ***مسرح النو NO***: النو كلمة يابانية تعني : « الانجاز البارع، وهو مسرح غنائي شعري مؤسلب للغاية يندرج في إطار المسرح التقليدي الياباني».[2] فيعتبر مسرح النو مسرح خليط من الطقوس الدينية الاحتفالية التي كانت تقام في المعابد، ومن الاحتفالات التي تقام في البلاط الإمبراطوري إضافة إلى عناصر وسيمات شعبية كألعاب التنكر، والرقصات الشعبية. فهذا النوع من المسرح هو موجه إلى تسلية النخبة من المثقفين ومن طبقة الساموراي النبلاء أي الأرستقراطيين.[3] فهو يجمع بين الكلمة الجميلة من شعر ونثر بالإضافة إلى الموسيقى المرافقة له والرقصات وفن الإيماء. كما أنه يعتمد على التقنع كقاعدة أساسية، مما جعله

(*)- **رقصة البوجاكو المقنعة:** هي الرقصة التي يحتفظ فيها القناع بملامح الوحوش المخيفة كالتنين مثلا.
1- ينظر: نديم معلا، **وجوه واتجاهات في المسرح**، مرجع سابق، ص 180.
2- ماري إلياس، حنان فصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص .509
3- ينظر: نديم معلا، مرجع سابق، ص 181.

مسرحا مقنعا بامتياز. « إلا أن القناع في مسرح النو على الرغم من احتفاظه بطابعه السحري المقدس، تحول إلى أكسسوار مسرحي أو أداة جمالية تستعمل من أجل أغراض فنية بالأساس».[1] يبقى دائما تواجد القناع في مسرح النو بالطابع المقدس ويظهر جليا في المسرحية الاحتفالية المسماة **شيكيصامبا Shikisamba**، والتي تكون كافتتاح ليوم النو والتي تشكل جزءا من الربرتوار مع احتفاظها على قاعدة أصولها الدينية، والتي تعود إلى القرن الرابع عشر (14).[2]

تكون الأقنعة في مسرح النو منحوتة من الخشب، وتمثل وجوه الرجال والنساء في مختلف الأعمار. حيث تعمل هذه الأقنعة على تحقيق الواقعية من خلال ذلك، والتي تكون مستقلة عن حياة الممثل وهي إحدى المكونات التي تبرز مدى جمال النو، من خلال احتفاظه بطابعه المقدس في الاحتفالات القديمة. والتي تسمح للممثل بتجسيد الآلهة. فينتقل هذا الممثل الذي يرتدي ملابسه وحاملا لقناعه في الكواليس متجها إلى غرفة أخرى تسمى بغرفة المرآة. حيث تحتوي على مرآة كبيرة يجلس أمامها الممثل مدة طويلة للتأمل في شخصيته إلى أن يحس بالقوة الداخلية التي تدفعه إلى المطالبة برفع الستار، ثم يتقدم إلى جسر الخشبة.[3] فالقوة السحرية التي يمتلكها القناع هي التي تجعل من المسارح الشرقية مركز قوة، من خلال احتفاظها بصلتها القوية بالطقوس والاحتفالات المقدسة.

ب)- ***مسرح الكابوكي*** : عرف هذا الفن منذ ولادته في النصف الأول من القرن السابع عشر(17) بأنه ديمقراطي، أي هو مسرح للشعب. وانحدر من الرقص الطقسي، ثم تطور إلى عرض غنائي راقص، كما انه لا يهتم بالنص وبقيمته الأدبية بل يهتم بالحركة. ولهذا

1 - حسن يوسفي، **المسرح والأنتروبولوجيا**، مرجع سابق، ص 33.
2 – ينظر: نفس المرجع السابق، ن ص.
3 – ينظر: أحمد بلخيري، **الوجه والقناع في المسرح**، مرجع سابق، ص 61.

فعلى الممثل أن يمتاز بالمهارة الخارقة في أدائه.[1] وموضوعات الكابوكي متنوعة منها ما هو تاريخي أو عائلي أي اجتماعي، ومنها ما هو غرامي.

يعتمد القناع في مسرح الكابوكي على دراسة دقيقة للخطوط والألوان لتكون الخطوط ملونة على أرضية بيضاء، فتختلف أقنعة النساء عن أقنعة الرجال. فقناع النساء مثلا يكون مكونا من البياض الصافي مع خطوط حمراء حول العين. ويسمى هذا النوع من الماكياج **بالكومادوري** ويستخدم لإظهار الصفات الداخلية لطبيعة الشخصية. وللإبراز مظاهر القوة للشخصية تنحني الخطوط إلى الأعلى، وفي حالة إبراز الضعف تتجه الخطوط نحو الأسفل. كما أنه في مسرح الكابوكي يتعدى الماكياج الوجه ليشمل كامل الجسم، فعند الضرورة ترسم خطوط الكومادوري على الأذرع وعلى الأقدام بلون أحمر فاقع مثلا للدلالة على عظمة وقوة جسد المحارب في المعركة .[2] فدلالة الألوان في ماكياج الكومادوري في مسرح الكابوكي هي :

«-**الأحمر** : يدل على القوة.

-**الأزرق** : يدل على أن الشخصية ليست انسانا بل شبحا.

-**البني** : يدل على أن الشخصية مخلوق ذو سمات خاصة».[3]

أعطى القناع لممثل الكابوكي الكثير، علمه كيف يتعامل مع جسده باعتباره وسيلة تعبير، كما بإمكانه أن يفصح الجسد عن أشياء لا يقوى الوجه عن الإفصاح عنها. فمن الأقنعة الأكثر شهرة في مسرح الكابوكي هو **قناع الحصان**، يتكون هذا من ممثلين اثنين يمشيان بأرجلهم الأربعة مختبئين تحت قناع كامل يمس الجسد بكامله ليشكلا جسد حيوان،

1 – ينظر: نديم معلا، **وجوه واتجاهات في المسرح**، مرجع سابق، ص 182.
2 – ينظر: محسن النصار،**الأقنعة في المسرح الشرقي**، مجلة الفنون المسرحية نحو مسرح جديد ومتجدد، ع 06، نشر يوم:07/يوليو/2010، http://theatermaga.blogspot.com
3 – نفس المرجع السابق.

يجيد الرقص والوثب والركض. وهكذا « صار القناع ديكورا، أو جزءا من الديكور والأكسيسوار، وغدا إنتاج المعنى عبر الدلالات أسهل من الكلام المنطوق أو المكتوب».[1]

2-3-3)- القناع في مسرح التوينغ : يعتبر التوينغ من أهم المسارح المقنعة في بالي، تصنع الأقنعة فيه من الخشب، حيث تمثل الشجرة في بالي الأمل وتمثل الحياة ورمزا للخصوبة، لذلك فهي تخضع لطقوس مقدسة من أجل استخلاص الخشب لتصنع منه الأقنعة. ونظرا للمكانة التي تحظى بها الشجرة تجعل من النحات أيضا كائنا غير عاد، فصنعه للأقنعة الخشبية لا يجعله « مجرد حرفي عاد، وإنما خالق يترجم لغة الآلهة في المادة».[2] ولهذا تسند عملية صنع الأقنعة إلى شخص معروف بقدراته الكهنية وفي مجال العرافة، حتى يوجهه الإله في منامه نحو الشجرة التي يصنع منها القناع.

تتراوح الأقنعة المستعملة في توينغ من عشر(10) إلى عشرين (20) قناعا، تنقسم إلى ثلاث أنماط من الشخصيات هي : الأبطال، الأشباح المخيفون، والمهرجون. وتبقى أسماء الأقنعة ثابتة ولا تتغير في مختلف المسرحيات. أما الموضوعات التي تعالجها مسرحيات التوينغ فإنها تتشابه دائما، والتي تكون تتعلق بصراع بين السلطة الرسمية التي تسعى إلى الحفاظ على عقيدتها ودينها، وبين السحرة الذين يسعون إلى قلبها ونشر التمرد والفوضى على النظام الحاكم .[3] وبالتالي يعالج القناع قضايا السلطة والتي يتعرف عليها المتلقي أثناء مشاهدتها.

1 – نديم معلا، **وجوه واتجاهات في المسرح**، مرجع سابق، ص 182.
2 – حسن يوسفي، **المسرح والأنتروبولوجيا**، مرجع سابق، ص 30.
3 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص 31.

2-3-4)- القناع الكاطاكالي الهندي :

يعتبر مسرح الكاطاكالي مسرحا مقدسا ينحدر من الطقوس الدينية التي كانت تقام في المعابد الهندية منها معبد **كوتياطام Kootiytam** ، وظهر هذا النوع من المسرحيات في نهاية القرن 17. فلفظة الكاطاكالي تعني:« الحركة والتي تعني قصة»[1]

هي احدى المدارس الموجودة في الهند، والشيئ الذي يميز هذا النوع من المسرحيات بأنه يعتمد على وجه الممثل في صنعه للأقنعة، مستغلا شبكاته العضلية إلى أقصى حد ممكن مبتكرا من خلاله أقنعة غير محدودة وغير نهائية ثابتة أو متحركة، فيكون الممثل هو الصانع وفي نفس الوقت هو الوسيلة من خلال اشتغاله على وجهه كل يوم.[2] بمعنى أن ممثل الكاطاكالي يخلق عن طريق اللعب المتواصل لعواطفه والتي بدورها تحرك شبكات الأعصاب الأكثر دقة أقنعة غير منتهية، ولهذا فالممثل مطالب بالعمل الجاد وبالتمارين المستمرة من أجل التحكم في طاقاته وامكاناته التعبيرية الوجهية. والتي تعمل بدورها على مساعدة الممثل على خلق الأقنعة الملائمة لمختلف العروض مع الاستعانة باستعمال الماكياج من أجل إزالة الطابع الشخصي للممثل .

من خلال كل ما تقدم، يمكننا القول بأن قوة المسارح الشرقية ونجاحها يكمن في احتفاظها على صلتها القوية بالطقوس الدينية، والاحتفالات المقدسة، التي يبقى القناع شاهدا عليها.

1– فوبيون باوز، **المسرح في الشرق- دراسة في الرقص و المسرح في آسيا-**،تر: أحمد رضا محمد رضا، دار هلا للنشر والتوزيع، الشارقة، ب س، ص 68.
2 – ينظر: أحمد بلخيري ، **الوجه والقناع في المسرح** ، مرجع سابق، ص 68.

- المبحث الثالث: القنـــاع الطقســـي الاحتفالـــي فـــي الوطن العربـــي:

عرفت الشعوب القديمة الأجواء الاحتفالية المرتبطة بالطقوس والشعائر الدينية في الحضارة الفرعونية، وحضارة بلاد ما بين النهرين (بابل وأشور القديمة)، إلا أنها لم تأخذ الطابع المسرحي رغم أن الاحتفالات الفرعونية قديما كانت تتشابه مع المسرح إلى حد ما مثلها مثل الحضارة الإغريقية.

كانت الاحتفالات مقترنة بموعد الحصاد وجني العنب في جو مليء بالفرح والبهجة، مثلها مثل احتفالات للإله ديونيسوس وهو إلاه الخمر عند الإغريق، والذي كان يحتفلون به عن طريق الأغاني والرقصات مرتدين أزياء خاصة من جلد الماعز مع الأقنعة ومؤدين أدوار الآلهة.[1] ومن خلال هذا كانت بداية المسرح من الطقوس والشعائر الدينية إلى أن أصبح فنا قائما بذاته. كما أنها لا تقتصر الاحتفالية على الشعب اليوناني أو الفرعوني فحسب بل هي شأن إنساني، عرفته أيضا باقي الشعوب الأخرى وحتى الشعوب العربية، هي الأخرى عرفت الأجواء الاحتفالية والتي تطورت وانتقلت من مكان لآخر من البيئة العربية.[2]

قبل التوسع أكثر في مجال الطقوس الاحتفالية في الوطن العربي وكذلك في الجزائر سوف نقوم بتوضيح بعض المفاهيم بما فيها الطقس (الطقوس) والاحتفال (الاحتفالية).

1 – ينظر: كمال فهمي، **الفلسفة والمسرح**، إفريقيا للنشر والتوزيع، المغرب، ب ط، 2014، ص 14.
2 - ينظر: إدريس قرقوى, وآخرون، **الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري**، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر،ب ط، 2013، ص ص 12، 14.

أولا)- تحديد مفهوم كل من الطقس(طقوس)/ الاحتفال (الاحتفالية) :

1-1)- مفهوم الطقس (الطقوس):

معنى كلمة طقس في المعجم العربي الأساسي (لاروس) : « طقوس وهي مفرد لكلمة طقس، والتي تعني الشعائر الدينية لهذه الطائفة من الناس أي طقوسهم الخاصة.»[1]

وجاء عند **البستاني في قاموسه** "**محيط المحيط** بأنه « عند النصارى يطلق على شعائر الديانة واحتفالاتها، وهو معرب لكلمة "**تكسيس**" باليونانية، ومعناها نظام الترتيب، والجمع طقوس، والطقيساء، والطقيسة مكان صغير خارج دار الحريم، يستقبل فيه الأضياف»[2].

يعرف الطقس على أنه:« هو الحالة الانفعالية التي تصاحب الأسطورة حيث تولد الخبرة الدينية المباشرة حالة انفعالية، قد تصل في شدتها حدا يستدعي القيام بسلوك ما(...)، ولعل الإيقاع الموسيقين والرقص الحر، كان أول أشكال هذا السلوك الاندفاعي الذي تحول تدريجيا إلى طقس مقنن، ويترافق تقنين الطقس وتنظيمه في أطر محددة ثابتة مع تنظيم التجربة الدينية وضبطها في معتقدات واضحة يؤمن بها الجميع، ويرون فيها تعبيراً عن تجاربهم الفردية والخاصة»[3] وبذلك يتحول الطقس من أداء فردي حر إلى جمعي ذي قواعد وأصول مرسومة بدقة.

فالطقوس هي جمع لكلمة طقس والتي عرفت بأنها« نوع من أنواع السلوك الاجتماعي، لها صفة رمزية تنعكس في الشعائر والممارسات الدينية، ويعبر عنها في سياق العادات والتقاليد الاجتماعية. فهي إذا ليست نوعا من الحدث وإنما وسيلة إعلامية تعبر عن

1 – جماعة من كبار اللغويين العرب، مادة (طقس).، مرجع سابق، ص 795.
2 – البستاني بطرس معلم، **محيط المحيط**، مطبعة تيبويرس، لبنان، ط1987،2، ص533.
3 - فراس السواح، **دين الإنسان**، دار علاء، دمشق،1994، ص 53.

أنواع الأحداث والتصرفات الاجتماعية وذلك لخاصيتها الاعلامية».[1] فيقصد من هذا التعريف بأن الطقوس هي عبارة عن تأدية لعادات وتقاليد لجماعة من الناس أو قبيلة لممارسات دينية أو اجتماعية، للإعلان عن وجودها واستمرارها واحترامها لتلك العادات ومدى قدسيتها وأهميتها بالنسبة إليها. وذلك من خلال مجموعة من السلوكات والتصرفات المتفق عليها. « فالطقس يميل أساسا من خلال تكرار واستدامة القواعد التي تثبته إلى تكريس ديمومة الحدث الاجتماعي أو الأسطوري الذي أوجده. فهو استنادا إلى ذلك إعادة خلق وتحن لماض غامض غالبا، لكنه يأخذ معناه عند الذين يستخدمونه على أنه فعل ديني».[2]ومن هنا نشأت الطقوس الدينية التي كان الإنسان يحييها في مواسم معينة، «والأسطورة بمعناها المحدد وصف لهذه الطقوس، أو هي الحكاية التي ترتبط بها».[3] وبالتالي فإن الأسطورة تشمل في معناها العام للطقوس الدينية .

1-2) – مفهوم الاحتفال (الاحتفالية):

أما الاحتفال فجاء في لسان العرب لابن منظور أن : « احتفل وحفل القوم يحفلون حفلا واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا. وعنده حفل من الناس أي جمع. وهو في الأصل مصدر، والحفل الجمع. والمحفل: المجلس والمجتمع في غير مجلس أيضا. ومحفل القوم ومحتفلهم: مجتمعهم.»[4]

ومن خلال هذه الدلالات اللغوية يتبين أن كلمة – الاحتفال– يمكن أن تختزل في دلالتين : (الاجتماع والتزين)، فالأصل في الاحتفال هو التجمع والاجتماع، إذا لا يمكن أن نتصور احتفالا بدون جمع من الناس يقيمون هذا الاحتفال ويشاركون فيه، كما أن الاحتفال

1 - فراس الريموني، **الطقوس البدائية والمسرح**، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2014، ص 15.
2 - نور الدين طوالبي، **الدين والطقوس والتغيرات**، منشورات عويدات، بيروت،1988، ص34.
3 - نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبيرفي الأدب الشعبي**، دار النهضة، مصر، ط 2، ب ت، ص21 .
4 - ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، ج 04، ص ص 157,156.

عادة ما يكون مناسبة سارة يتزين من خلالها الناس المحتفلون فيكون عنصر الزينة ظاهرا عليهم وعلى ملابسهم والمكان الذي يقام فيه الحفل.

أما اصطلاحا يعرف **باتريس بافيس** Patrice Pavis الاحتفال بقوله:« قد ننسى في بعض الأوقات أن الاحتفال هو الشكل الوصفي للعيد، ففي أثينا كانت الاحتفالات بالإله دُيونيزوُس تقام كل عام في أيام معلومة ، حيث توجد التسلية والمرح، وقد حافظ الاحتفال في ذلك الوقت على الكثير من قدسيته وخاصيته الاستثنائية، عكس ما نراه اليوم حيث أفرغ من محتواه والمعنى القدسي للاحتفال».[1] فالاحتفال يكون مرتبطا بالمناسبات السعيدة.

أما كلمة احتفال فهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية**cérémonie** والتي تعني« الصفة المقدسة، فهو فعل على درجة من الوقار والجدية، يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقداس، أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج أو سياسية كالاجتماعات الانتخابية، أو وطنية كالأعياد القومية، أو رياضية كالألعاب الأولمبية».[2]

فمن خلال هذه التعريفات نجد بأنه يشترك الاحتفال مع الطقس. « فالطقس هو احتفال قوامه الأساسي التكرار وله صفة القدسية».[3] وهو أيضا عبارة عن استعادة لأحداث تحولت مع مرور الزمن إلى أسطورة، حيث تلعب هذه الأخيرة دورا رئيسيا في الحياة الاجتماعية والدينية للشعوب البدائية خاصة.

أطلق **عبد الكريم برشيد**[*] وجماعته على الاحتفالية كتسمية **للمسرح البديل** الذي تسعى إلى وضع قواعده الاساسية، حيث تسقط صفة الاحتفالية على جميع الإنتاجات الإبداعية والفنية. فهناك اختلاف بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي وذلك لأنها أعم وأشمل

1 - Patrice Parvis**, Dictionnaire du théâtre**, idem . P 139.

2- ماري إلياس، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص .03

3 – نفس المرجع السابق ، ص 04.

[*]– **عبد الكريم برشيد:** كاتب صحفي ومؤلف ومخرج مسرحي ولد سنة 1943 بمدينة بركان شرق المغرب، من اعماله عنترة في المرايا المكسرة، الحومات، السرجان والميزان

منه، « فالاحتفالية أو الاحتفال هو شكل من أشكال التعبير الإنساني. إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض، ومن هنا كان ديوانا ناطقا ومتحركا للوجدان الإنساني عبر التاريخ. إنه تعبير آني وتلقائي ومن هنا أمكن تعريف الاحتفال بأنه في حقيقته وجوهره – تعبير جماعي عن حس جماعي»،[1] إذا فهو تعبير يضطلع به لكل القضايا الحياتية.

أما المسرح الاحتفالي، فهو الفرع والتجلي، إذن «هو محاولة لإعادة تأسيس مسرح عربي متميز يدور في فلك الاحتفالية بما هي نتاج عام فكري وفلسفي، وأدبي، وإبداعي»[2]

يعتبر برشيد أن الاحتفالية ليست إلا التعبير النظري عن تجربة المسرحيين العرب أمثال الطيب الصديقي، وعز الدين المدني، ويوسف إدريس، وسعد الله ونوس، الذين عمل على تطوير مسرح عربي انطلاقا من التحرر من قوالب المسرح الغربي، ولهذا يقول بأن الاحتفالية « هي المسرح العربي الحالي، الذي يستمد اسسه من الذاكرة الشعبية والتراث ومن العودة إلى الماضي».[3]

تأخذ الطقوس الاحتفالية عدة أشكال منها الطقوس الجنائزية والدفن والتي تكون شبيهة للعرض المسرحي، وطقوس الحرب، والفأل والعرافة، والطقوس الدينية، وغيرها فتختلف ممارسات هذه الطقوس من مجتمع لآخر، حيث تشترك هذه الطقوس الاحتفالية مع العروض المسرحية في كونها تعتمد هي الأخرى على مقدمين أي ممثلين وعلى جمهور غفير، بالإضافة إلى الغناء والرقص وقرع الطبول، كما يكون لديهم مختصين في تصميم أزيائهم مع وضع الماكياج أو الأقنعة على حسب العرض المقدم، وكل هذه الأمور هي موجودة في المسرح بل هي قواعده الأساسية.[4] وعليه تتشابه الطقوس الاحتفالية إلى حد ما مع العرض

1 - سعيد كريمي، **المسرح الاحتفالي وأسس استلهامه لمسرح القسوة**، المغرب ، ب ت، ص 22.
2 – نفس المرجع السابق، ن ص.
3 - كمال فهمي، **الفلسفة والمسرح**، إفريقيا الشرق، المغرب، ب ط، 2014، ص 151.
4 – ينظر: حسن المنيعي، **المسرح المغربي- من التأصيل إلى صناعة الفرجة**، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، المغرب، ط01، 1994، ص ص 43، 44.

المسرحي. والسؤال الذي نطرحه هل للأقنعة مكان في الاحتفالات العربية مثلها مثل نظيراتها في المسارح الغربية والشرقية ؟

ثانيا)- ***الطقوس العربيـــة الدينيـــة والاجتماعيـــــــة :***

تتمثل الطقوس العربية الدينية والاجتماعية في مجموعة من الاحتفالات الطقوسية التي كانوا يمارسونها العرب قبل مجيء الإسلام وحتى بعد مجيئه. فمن بين بعض النماذج الاحتفالية التي كانت سائدة لدى معظم الدول العربية نجد : الاحتفالات الدينية قبل الإسلام كالزار مثلا، وبعد مجيء الإسلام كاحتفالات بيوم عاشوراء، فسوف نبحث في هذه الاحتفاليات عن وجود القناع فيها، كما أخذنا نموذج احتفالي في المغرب العربي والمتمثل في مسرح البساط الذي يعتبر نموذجا للمسرح المقنع في الوطن العربي.

2-1)- احتفـالات الـــــزار :

الزار هو إحدى الطقوس العربية القديمة والتي مازالت تمارس حتى الآن في مصر والسودان، فالزار هو:« حفل ذو مقومات خاصة يستهدف طرد الأرواح أو استرضائها، ويتم ذلك من خلال تقديم الأضاحي والقرابين، وأداء بعض الرقصات ذات الايقاع الساخن السريع».[1] وهو كذلك مجموعة من الطقوس الشعبية، لها رقصات وعبارات خاصة وتصاحبها دقات صاخبة على الدفوف وإطلاق البخور. فتختلف احتفالات الزار من منطقة إلى أخرى.

« قيل زارا نسبة إلى بلدة زارا إحدى بلدان شمال إيران، وقيل أنها منسوبة إلى زارا إحدى قرى جزيرة العرب الشرقي اليمامة، كما قيل أنها :مشتقة من الزيارة ،أي قدوم الأسياد في الحضرة لتحل مكان الشياطين التي تلبس أجساد المصابين»[2] وتتنوع هذه الطقوس على حسب الأسياد الذين سوف تقام لهم، فهناك زار يقام في الجبل لأسياد الجبل، وزار يقام في البحر (النيل) لأسياد البحر، وهناك زار البيوت لأصحاب البيوت. فتهدف احتفالات الزار

1 - فيراس الريموني، **الطقوس البدائية والمسرح**، مرجع سابق، ص 37.
2 - عبد المنعم شميس، **الجن و العفاريت في الأدب الشعبي المصري** ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة،1976، ص 16.

إلى طرد الأرواح الخبيثة التي تسكن أجسام بعض الناس، ويطلق أهل النوبة بالسودان على الأفراد الذين أصيبوا بمثل تلك الحالات المرضية بأنهم تعرضوا لإصابة بلمسة أرضية. وذلك لاعتقاد لدى النوبيين بأن الأرواح الشريرة تسكن الأرض وخصوصا الأماكن المهجورة والمنعزلة.[1]

الزار هو :« عبارة عن ممارسة طقسية شعبية اجتماعية ذات طابع علاجي نفسي في مقامها الأول»[2]، تقام طقوس احتفالات الزار في كل مصر والسودان، بمحاكات الجان وذكر للأولياء الصالحين وبالأغاني وبالمواويل مع المدائح الدينية، بالإضافة إلى الموسيقى الشعبية من الدق على الطبول مع إطلاق البخور في كل مكان، وبالإضافة إلى ذلك يرتدي كل من الشيخ أو والمريض وعائلته المشاركة في الاحتفال أزياء خاصة به والتي تكون ذات ألوان مزركشة. مع ارتداء الحلي ووضع ماكياج شعبي من كحل وحناء. مع إقامة الأطعمة والمشروبات للمدعوين المشاركين في حفلة الرقص، والتي غالبا ما يكونوا من الأفراد الذين أصيبوا من قبل بمثل تلك الحالة المرضية وتم شفاؤهم. تتم هذه الاحتفالات سنويا لأي مريض يتم شفاءه من مثل تلك الحالات، حتى لا تعود إليهم الحالة مرة أخرى وذلك بهدف إرضاء تلك الأرواح المسببة للحالة المرضية[3].

تبدأ حفلات الزار عادة بدقات الطبول والدفوف مصحوبة بتمتمات غير مفهومة، ثم تبدأ طقوس حركات الأجسام واهتزازها مع دخان البخور المنتشر في المكان المفعم بالضجيج والحركة. تستمر هذه الأعمال حتى يسقط المريض على الأرض، وتبدأ الكاهنة أو الكاهن أو العراف أو الشيخ بممارسة طقوس لإخراج الزار بالصراخ بصوت مرتفع على الجن والشياطين طالبة منه الخروج من جسم المريض، واعدة للجان المتلبس بالمريض بتلبية

1 - ينظر: محمد عباس إبراهيم، **الثقافة الشعبية الثبات والتغير**، دار المعرفة الجامعية للنشر، الإسكندرية، ب ط، 2009، ص 124.
2 - صالح محمد عبد القادر، **الطقس و الأسطورة تشكيل الصورة المسرحية**، مطبعة جامعة النيلين، سودان،2016 ، ص82.
3 - ينظر: محمد عباس إبراهيم، مرجع سابق، ص 126.

طلباته والتي عادة ما تكون ديكا أو خروفا بمواصفات معينة يلتزم أهل المريض بإحضارها. فبمجرد تقديم الأضحيات والقرابين للجان والأرواح الشريرة تخرج من جسد المريض، ثم يدخل في فترة نقاهة يستوجب عناية خاصة من طرف عائلته.[1] ولذلك الزار هو علاج جماعي يقوم على أساس إثارة الانفعالات المكبوتة، أي تفريغ انفعالي ونفسي وعاطفي وجنسي، وإطلاق العنان لها تحت عنف دقات الزار والاناشيد المفعمة برائحة البخور وماء الورد بهدف الوصول إلى حالة من التوازن النفسي والطمأنينة والراحة .

الزار هو ممارسة طقوسية لها نظامها وترتيبها وشعائرها وأدواتها الطقوسية الخاصة والبعد الطقوسي في الزار الذي يقترب من الفعل المسرحي في :

- الطابع السحري الميتافيزيقي (عالم الجن والأرواح).
- أغاني وتراتيل تقام بأصوات صاخبة من أجل الإثارة النفسية.
- استعمال بعض الأدوات والأكسسوارات كالشموع والمشاعل لإضفاء الجو السحري.
- الغاية من الزار هو العلاج الجماعي والتطهير النفسي.
- استخدام ماكياج شعبي المتمثل في الكحل والحناء.
- يعتمد على استحضار شخصيات غير موجودة كالجان وإقصاء الذات.
- اللجوء إلى مساعدين في ترتيل الأغاني وراء العرافة ومع الموسيقى .[2]

وعليه، إن استعمال القناع في إحتفالات الزار عند العرب هو استعمال شبه منعدم، لاكتفائهم بوضع ماكياج طبيعي والمتمثل في الكحل والحناء بدلا من القناع الاصطناعي.

1 – ينظر: محمد عباس إبراهيم، **الثقافة الشعبية الثبات والتغير**، مرجع سابق، ص ص 128,126.
2 – ينظر: فراس الريموني، **الطقوس البدائية والمسرح**، م س، ص 39.

2-2)- ***احتفـــالات يـــوم عاشوراء:***

هو أحد الاحتفالات الدينية الطقوسية، التي تقام كل عام لإحياء ذكرى **آلام الحسين علي بن أبي طالب رضي الله عنه.** وتعتبر من أكبر الاحتفالات الدينية الاسلامية ذات الطابع الطقسي والأقرب من المسرح شكلا ومضمونا.

تستمر الاحتفالات الطقوسية مدة عشر أيام، فتصل قافلة الحسين الصغرى إلى كربلاء في اليوم الأول من شهر محرم، حيث بنت خيامها وهم محرومون من الماء، عشرة أيام من الصيام والعويل والبكاء، حيث كانت تتلى عليهم قصة فاجعة الحسين في كل يوم وفي كل بلدة وقرية، وكان الرجال يطوفون الشوارع وقد نزعوا ملابسهم حتى الخصر يسوطون انفسهم بالسياط والأغلال باكين على الحسين، وتتكرر هذه العملية لمدة عشر أيام الأولى من محرم. وفي اليوم الأخير يعاد تمثيل المعركة خارج كل مدينة وقرية. فيمثل جماعة من الرجال في مخيم وهم يمثلون جماعة الحسين، بالمقابل يمثل جيش كبير من الأمويين، حيث يقوم أحد الرجال بقتل الحسين رضي الله عنه، ثم يسير الموكب إلى المدينة حاملين رأس الحسين، وكان معهم أطفال صغار ممثلين دور الجثث وتصور الرؤوس المقطوعة على شكل رؤوس مصنوعة من الخشب والمطلية باللون الأصفر الشاحب حتى تدل على صورة الموت فيجتمعون في وسط المدينة مع ارتفاع صوت البكاء. [1]

إن عاشوراء هي احتفالات قائمة على التعاطف مع آلام الحسين رضي الله عنه، والتي لها قدرة كبيرة على التطهير النفسي، كما تحمل هذه الطقوس الشكل المسرحي، إذ جماعة من الناس يأخذون أدوار لشخصيات تاريخية في الملابس والادوات والمواكب والماكياج الذي يوضع للرؤوس المقطوعة وفي زي الأطفال الذين يمثلون الجثث.[2] وتختلف

1 – ينظر: فراس الريموني، **الطقوس البدائية والمسرح**، مرجع سابق، ص 41.
2 - ينظر: علي عقيل عرسان، **الظواهر المسرحية عند العرب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ديمشق، ب ط، 1981، ص224.

هذه الطقوس الاحتفالية من منطقة إلى أخرى، ففي دمشق مثلا يحتفلون بهذه المناسبة الدينية باتجاههم نحو قبر السيدة زينب حاملين ثبوت بلون أبيض يرمز إلى الشهداء مع أصوات البكاء والصراخ التي تملأ الموكب، وتقام بعض المراسيم والأدعية والأذكار عند قبر السيدة زينب. وتستمر هذه المراسيم ثلاثة أيام. وعليه، يتمثل استعمال للأقنعة في هذه الاحتفالية الدينية بيوم عاشوراء، من خلال تمثيل رأس الحسين المقطوع والمصنوع من الخشب بعد طلائه بماكياج دال على جثة ميتة، إضافة إلى وجوه الأطفال.

2-3)- ***مسرح البساط :***

يستند المسرح الاحتفالي على الربط بين الماضي والحاضر، وذلك من خلال الدمج بين الطابع اليومي المعاش وبين الطابع الاحتفالي محاولا إدهاش المتفرج والتعامل معه كمتفرج عربي من خلال ربط المسرح بالوجدان الشعبي، متبنين هيكلة الاحتفال اليومي واستعادة اشكال شبه مسرحية قديمة مثل مسرحية البساط بشخصياته النمطية لمدينة مراكش المغربية.[1]

فمسرح البساط هو مسرح شعبي مغربي يتشابه كثيرا مع المسارح الشعبية التي عرفت في كثير من بلدان العالم الغربي والعربي، أمثال مسرح النو والكابوكي في اليابان ومسرح المحبطين في مصر. فالشيء الذي يميز هذه المسارح هي البساطة في تركيبتها الفنية والتعقيد في المضمون والتي توجهها لنقد أوضاع ما في المجتمع.

عرفت المغرب هذا النوع من المسارح منذ القرن الثامن عشر ميلادي (18)، حيث يتكون هذا المسرح من فرق مسرحية تشبه إلى حد ما فرق السيرك الجوالة. لتقوم بتقديم

1 – ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص 06.

حفلاتها في الأسواق وفي ساحات القرى والمدن، يبدأ الحفل بدعوة من منادي للحضور جالسين على الأرض مشكلين حلقات، ثم يقوم الفنان بمد البساط على الأرض.[1]

يشكل مسرح البساط رسالة يطلع من خلالها الملوك والأمراء على شكواهم التي يشكون منها، وذلك من خلال تمثيلها أمامهم. فهو مسرح انتقادي وفي نفس الوقت ترفيهي، وله شخصيات ثابتة اي شخصيات نمطية[2]:

- ***البساط*** : هي شخصية تمثل القوة والشجاعة والمغامرة .
- ***الياهو*** : هي شخصية تمثل اليهودي الذي يرمز إلى النفاق والخداع والجشع والذكاء.
- ***حديدان*** : هي شخصية طاهرة النفس وتحب الغير.
- ***الغول*** : هي شخصية شريرة تلاحق دائما حديدان.

إضافة إلى الشخصيات النمطية التي ذكرناها فيتميز مسرح البساط أيضا بتعدد موضوعاته المعالجة والتي تلقى صدى كبير بين الممثلين والمتفرجين لتمثيلياتهم والتي تعبر عن أوضاعهم المعاشة.[3]

كان ممثل البساط الرئيسي يرتدي قناعا، فيذكرنا هذا الاخير بالممثلين في المسرح اليوناني، حيث كان يضعون أقنعة على وجوههم والتي تساعدهم على توصيل انتقاداتهم دون خوف أو انزعاج من المشاهدين للعرض. فكان الهدف من وضع القناع هو ليتمكن الممثل من التلفظ بما يشاء من فكاهات دون خجل أو خوف من السلطان، معتمدين أيضا على

1 - ينظر: أحمد صقر، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ب ط، 1998، ص 51.

2 - ينظر: محمد أديب السلاوي، **الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث الموسوعة الصغيرة**، منشورات دار المؤون الثقافية للنشر ودار الحرية للطباعة، العراق، 1983، ص 62.

3 - ينظر: نفس المرجع السابق، 63

حركات إيمائية تشبه مهرج السيرك أو البهلوان، وعلى المواقف الطريفة الأخرى ذات الطابع الاجتماعي الانتقادي الذي يقدمه فن المسرح.[1]

يتضح مما تقدم بأن تواجد الأقنعة في الاحتفالات الطقسية في الوطن العربي قليلة جدا إذا ما قارناها بالاحتفاليات في الدول الشرقية والغربية، والتي تمثلت في احتفالات الزار من خلال الماكياج الطبيعي المتمثل في الكحل، وفي احتفالات بيوم عاشوراء ويتمثل تواجد القناع من خلال الرؤوس المقطوعة والملونة بماكياج باللون الأصفر بالإضافة إلى جثث الأطفال، أما مسرح البساط فهنا يوجد أقنعة نمطية مثل ما هو في الكوميديا ديلارتي.

1 - ينظر: أحمد صقر، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، نفس المرجع السابق، ص 52.

ثالثا)-استعمال القناع في الطقوس الاحتفاليـــة فـــي الجزئـر :

ظهر مفهوم الاحتفال والاحتفالية في المسرح العربي في مرحلة الستينات، وبالتحديد مع جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب بزعامة **عبد الكريم برشيد**، والذي أسس هذه الجماعة في 1978، عمل من خلال هذا المسرح الاحتفالي إلى الربط بين الاحتفال والحلقة أو العيد وذلك من اجل كسر روتين الحياة اليومية، متمردين على كل الضوابط والقيود الاجتماعية والسياسية المفروضة عليهم.

مارست الجزائر مثلها مثل باقي الدول العربية والاسلامية أشكالا من المسرح قبل أن ينتقل إلينا من الغرب مع نهاية القرن التاسع عشر، والذي تطور مع منتصف القرن العشرين. فالمسرح كظاهرة طقسية احتفالية تمتاز بالحيويـــة ونشر الفرحة والسرور لدى المشاهدين من خلال ترسيخ ثقافتهم وعاداتهم الاجتماعية، ومن بين هذه الأشكال الاحتفالية: كالقوال، والحلقة، طقوس الزهد عند الصوفية، وطقوس الزواج، واحتفالية المواسم.[1] فمن بين هذه الاحتفالات الموسمية التي تحتفل بها الجزائر في كل مناطقها والتي تختلف طقوس احتفالاتها من منطقة إلى أخرى، هي احتفالات **الآيرد** بتلمسان.

يعرف **الآيرد** على أنه:« عرض شامل لا يعتمد على النص الدرامي، وفي الغرب يتمثل ذلك في الكوميديا دي لارتي، والتمثيل الصامت، والمسرح الطليعي الحديث، وهذه الأشكال لا تعتمد على دراما مكتوبة، فدائما تعتمد على **كراسة canevas**[*] أو نص منطوق في حالة التمثيل الصامت».[2] فهي تعتمد على التمثيل الارتجالي.

---

1 – ينظر: إدريس قرقوى، وآخرون، **الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري**، مرجع سابق، ص 20.

(*)– **كراسة:** تعرف أيضا بالإضبارة وهي عبارة عن مجموعة من النقاط التي تدون على كراس، يكون فيها الاتفاق على الفكرة العامة للعرض الذي سوف تعالجه جماعة التمثيل، حيث يحدد فيها دور كل شخصية على حدى مثلما كان متعامل به في العروض المسرحية للكوميديا ديلارتي، وتعلق هذه الكراسة في الكواليس حتى يقرأها الممثلين، فهي بمثابة خطة عمل للعرض الذي سوف يقام أمام الجمهور ويكون التمثيل فيها ارتجاليا..

2 - عبد الكريم بن عيسى، **الملامح المسرحية في احتفالية الآيرد بمنطقة بني سنوس**، مذكرة لنيل شهادة الماجستار، جامعة ابي بكر بلقايد، 2003، ص 19.

تعد ظاهرة الآيرد من الظواهر الفريدة التي تمثل أقدم العادات وأبرزها، ولا نجدها إلا في منطقة الخميس ببني سنوس بتلمسان، تمكنت هذه الظاهرة من بناء علاقات وطيدة كان من شئنها خدمة الممارسات السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، إلى جانب ممارسات الفرجة الفنية والتمثيلية. حيث تجاوزت ظاهرة الآيرد كونها كرنفالا يحتفل به في رأس السنة الأمازيغية، إلى كونها منبرا لترقية وتطوير الفنون التمثيلية والدرامية.

نشأة الظاهرة الآيرادية« من الاحتفالات والأعياد الدينية والعادات الاجتماعية، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كان ينشدونها، ومن المواكب التي كان يقيمونها وهم يضربون بالصنوج النحاسية ويحملون المشاعل ويلبسون الأقنعة».[1] فكانت تقام هذه الاحتفالات في الأماكن التي يتجمع فيها الناس، مرتدين أزياء خاصة وأقنعة مع أصناف الشعر الطويلة من الصوف المصبوغ والدوم المنسوج، مع الماكياج الذي يستعمل للشخصيات من قبيل الشياطين والقرود والماعز والأسود، وكانت الشخصيات المؤدية للعروض كلها شخصيات رجالية تتراوح بين 5إلى 7 شخصيات، كما يوجد شخصيات أخرى مرافقة، إضافة إلى تأديتهم لأدوار نسائية كذلك، ومن أكثر الشخصيات التي كان يؤدوها على اعتقاد منهم أنها أكثر قوة لمطاردة الأرواح الشريرة هو الأسد مرتدين قناعا ولباسا له.[2]

حيث يجسد هناك عرضا مسرحيا في الهواء الطلق ليتنكر شباب المنطقة في هيئة أسد، مجتمعون في ساحة صغيرة، حيث تتوسط الأشخاص المقنعين امرأة بقناع "**لبوة**" لترقص وسط المشاركين. لتكون وجهة هذه القافلة إلى ضريح الولي الصالح "**سيدي أحمد**" كمحطة أولى قبل التجوال عبر أزقة القرية، في أجواء احتفالية حماسية مليئة بالفرح والبهجة وهم يرددون الأغاني ويرقصون على إيقاعات البندير، معبرين عن فرحتهم وتطلعهم لسنة

1 – ينظر: عبد الكريم بن عيسى، **الملامح المسرحية في احتفالية الآيرد بمنطقة بني سنوس**، مذكرة لنيل شهادة الماجستار، جامعة ابي بكر بلقايد، 2003، ص 07 ،08.
2 – نفس المرجع السابق، ص 08.

جديدة وموسم فلاحي خصب. مرددين بعض الأقوال منها "**حنا أصحاب الدارة**" أو "**شبلالك**" أو "**ربلالك**" ذات الأصل الأمازيغي من المنطقة، حيث يقوم المتنكرون بالتجوال في الأزقة والشوارع يطرقون الأبواب لطلب المؤونة من السكان حتى توزع بعد ذلك على الفقراء والمحتاجين.[1]

إضافة إلى ذلك يحضر التلمسانيون احتفالا بالناير أطباق خاصة بالمنطقة كالشخشوخة والبركوكس والتشيشة بالبزلوف، كما يقتنون طبق الحلفاء ويملؤونها بالمكسرات والفواكه الجافة بالإضافة إلى الشاي مع المسمن والمبسس. كما يتم تقديم خبيزات صغيرة للأطفال وتوضع وسط كل واحدة حبة بيض، حيث يلتف أفراد العائلة حول طبق الحلفاء الكبير الذي زين بمختلف المواد، كما تقدم النصائح للأطفال ليبقوا هادئين خلال أيام "الناير" وإلا فإن "**عجوز الناير**" ستزورهم ليلا وتحرمهم من محتوى السليلات الصغيرة.[2]

إضافة إلى احتفالية الآيرد (الناير) يوجد احتفالات أخرى، يتميز بها المجتمع الجزائري عن غيره من المجتمعات العربية **كاحتفالية الديوان**، فاحتفالية الديوان « هي فرجة إبداعية جماعية، قائمة على الموروث التعبيري الشفوي والمعاش، تتكامل نصوصها بالممارسة الاحتفالية وتجري في الفضاء المفتوح، تعتمد الاتصال الحر المباشر بين الممثل والجمهور»[3] وعليه، فهي فن درامي طقسي يجسد أحداثا دينية، وقصصا تاريخية وأسطورية، وكذا حكايات شعبية، آخذت الطابع المسرحي الاستعراضي من رقص، غناء، شعر، سينوغرافيا، ماكياج، لباس، وأكسسوار.

1 – ينظر: فاطمة الزهراء قوال، أجواء الاحتفال في الناير بتلمسان، https://www.youtube.com/watch?v=cf72ezM3RzQ، يوم: 2016/01/11، تاريخ الاطلاع يوم : 2017/03/17. على الساعة : 17:30.

2 - فاطمة الزهراء قوال، نفس المرجع السابق.

3 - عبد الكريم برشيد، **الأزمة في المسرح المغربي أساسية أم انعكاسية**، مجلة البحث الثقافي ، بغداد ،العدد الثاني ،1980، ص 12.

تعتبر المواسم أو المواعيد التي يقوم عليها "الديوان" بمثابة منطلقات أساسية له، وملكية خاصة للتخليد والتقديس يقام الديوان في مناسبات عديدة، والروح علاقات اعتباطية وأخرى غامضة، تصاحبها طقوس ثانوية كإشعال البخور والشموع والجاوي والحناء والروائح، كما يقام "الديوان" أيضا في مواعيد غير دينية ولا موسمية كحفل الزواج أو الختان إذاً يتم استغلال قداسة الاحتفال وقابليتها لتبرير اختيار المواعيد، أو المواضيع الطقسية (بركة ، فأل ...كما كان يفعل الأجداد).

أما في هذه الاحتفالية يقومون قبلها بطقس غريب يلونون وجوههم برماد النار، وتلوين الوجه هو نوع من الأقنعة ويتم إزالته بعد انتهاء هذه الأهازيج، حيث عرفت كل الشعوب البدائية القناع كوسيلة لتأمين حياتهم، وصد المخاطر عنهم، فحظي القناع بمكانة مقدسة في المجتمعات البدائية القديمة، ومعنى هذا أنه يأخذ القناع بعدا دلاليا مشفرا، حيث توحي إلى الموضوع بطريقة غير مباشرة مخاطبة المتلقي لتفسيرها وحل شيفرتها حتى يستوعب مضمون الرسالة بصفة خاصة والاحتفالية بصفة عامة.

تعرف هذه الاحتفالية بالديوان في الجزائر، القناوة في المغرب، الزار في مصر والسودان، وحضرة السطنبالي والسطنبولي في تونس وليبيا، هي مرادفات متماثلة لأجواء وطقوس النغم الذي يحمل الروح ويسمو بها إلى مراكز النشوة والخلاص. ظهرت هذه الاحتفالية من جراء تجارة العبيد التي كانت سائدة في شمال افريقيا متجهين إلى أمريكة، ليظهروا أول مرة في الجزائر في بسكرة الواقعة شمال الصحراء، منحدرين من أصول مالية، انتقلوا منها إلى ورقلة فتزاوجوا بها ثم انتقلوا إلى بسكرة. قبل هذه الاحتفالية يجتمعون أكثر من 20 فرقة لاحتفال بهذا الديوان، يحضرون الثور ويضعون له الحناء وفي اليوم الموالي يذبحونه مع طقوس معينة بارتدائهم لأزياء خاصة، مع البخور والحناء.

بوسعدية أو مجنون سعدية، شخصية يتقمصها الرجل الأسود في الديوان ليكون محور الاحتفال الراقص، لاستحضار رقصات الزنوج الأفارقة، وهو أحد ملوك افريقية هذا في المدى البعيد، بحثا عن ابنته سعدية، التي اختطفت وصارت آمة في أسواق الرق. فكان له أزياء خاصة به، من ارتدائه لقبعة طويلة وملابس وقناع مصنوع من أصداف وعظام الحيوانات، لأنه مثلها كان محروما من المأوى، ترميزا لرحلة بحثه عن هويته لتتحول رقصته من آلام على ماضيه إلى رقصة من الخضوع والاقصاء والعبودية.[1]

ان موسيقى الديوان تعتبر وسيلة للشفاء، لأن لهذه الموسيقى وظيفة شفائية تظهر من حالات التخمر نتيجة الجذب التي تمارسه آلات القنبري والقراقب، أين يحدث تفاعل بين الإنسان والأرواح الذي تتلبسه عبر وساطة الإيقاعية. فالإنسان الأسود تحدى الطبيعة وعبر الزمن قاوم باستمراره آلامه وصيحاته بكلمات وغناء ورقص وآداء كلها أوتار تعزف لحن الألم على أمل البقاء.[2]

وعليه، أصبح القناع عنصرا مهما في طقوسهم، وممارساتهم الدينية، بل اتخذوه أداة لتجسيد المقدس، وهي تحمي حاملها من أن تحل بداخله الروح التي يتقمصها، ولكنها في نفس الوقت يمكنها من الإمساك بقوة هذه الروح، وارتداء القناع هو محاولة لاستمرار الحياة من خلال الموت ثم إعادة الروح لظهور من جديد فيرتبط الراقص بالروح الخفية متحدا مع قواها، لتتشكل لديه قوى روحية تسمح له بالتخلي عن جسده الفاني ودخول الحياة الأبدية، تشكل الأقنعة إحدى الدعامات الأساسية لعملية التقمص، التي يتوارى خلفها الشخص الذي سيركب الشخصية الرمزية، فهي « أقنعة تجسد بأعلى درجة من التشويه وجوه بشرية إلى أقنعة تحيل بمهارة عالية على وجوه مختلف الحيوانات»،[3] لذا يجب أن نعلم أن القناع ليس صورة رجل ولكنه تجسيد للروح لا يمكن تغييره و شكل لا يمكن للزمن أن يبدله،

1 – إيمان هلال ، **فيلم وثائقي بعنوان لحن الألم**، الموقع : https://vimeo.com
2 – نفس المرجع السابق.
3 - جامع بن يذير، **مهرجان يمعشار بتزنيت**، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ،المغرب،2007،ص 66.

« فالقناع الإفريقي ليس تسجيلا لتغيرات الإنسان ولكنه تجسيد لتلك الأرواح التي تسكنه»[1]، فالقناع الطقسي ليس سوى جزء من مسألة أشمل، وهي تجسيد الإله، وذلك عبر خصائص الجسد الإنساني التي تعبر عن الحيوية، والإثارة كالجمال، والقوة، كما لبعض القوى الإلهية صلات خصوصية بالقناع حيث تجعل منه تعبيرا رمزيا عن مظاهر فوق الطبيعة.

فمن خلال ما تقدم يتبين لنا بأن الاحتفالية تقوم بالحفر في الذاكرة الشعبية والتراث، والعودة إلى الأشكال المسماة ما قبل المسرحية في الثقافة العربية، وهذا ما لاحظناه في الاحتفالات الطقوسية، التي مازالت تمارس حتى اليوم والتي لها مكانة في نفوس المجتمع العربي لمدى قدسيتها وأهميتها لهم. حيث تعمل هذه الاحتفاليات على كسر الحواجز الموجودة في المسرح بين الخشبة والصالة، وتعتمد على الفضاءات المفتوحة، كما تتبنى نصوصا مفتوحة تلقائية تسمح للمشاهدين بالمشاركة فيها، مما يؤدي إلى تغيرات في النص الشبيهة بالمسرح، مرتدين أزياء تقليدية خاصة بكل احتفال بما فيهم القناع.

وعليه، يتضح لنا بأن الوطن العربي عرف القناع في ممارساته الاحتفالية الشبه المسرحية، ولكن بنسبة قليلة إذا ما قارناها مع نظيراتها بالمسارح الغربية والشرقية، حيث يعتمد المسرح العربي والمسرح الاحتفالي في أغلب ممارساته على استعمال القناع الوهمي، وذلك من خلال الاستعانة بتعابير الوجه الإيمائية مشكلة أقنعة متعددة تتغير على حسب المواقف المراد التعبير عنها.

1- سعاد علي شعبان، **الأنثروبولوجيا الثقافية لإفريقيا**، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، القاهرة، 2004، ص 145.

المبحث الأول : ماهية التشكيل البصري في العرض المسرحي:

يعتبر التشكيل البصري على تباين طبيعته، بصفته قيمة تعبيرية عالية المستوى، لا يمكن التعامل معه تعاملا سطحيا يتوقف عند واقعه المشهد المجرد، بل يجب التوغل في متاهاته ومجاهيله وطبقاته وكشف طياته وظلاله وخلفياته وعلاماته الخفية وإشاراته الرمزية.

فالتشكيل البصري أو الصورة هي جوهر الفنون البصرية، حيث خلقت لنفسها لغة جديدة استحوذت على حاسة البصر، وأصبحت على إثرها ملتقى الفنون. والتي من خلالها أصبح بإمكان المتلقي من استيعاب ما يدور من حوله. كما تعتبر الصورة من الاكتشافات التي عرفها العصر الحديث، والتي أحدثت تغيرا جذريا على مستوى المفاهيم كلا على حسب مجالات استعمالها. وعلى إثر ذلك فسوف نتطرق في هذا المبحث إلى المفهوم العام للصورة، وإلى مفهوم الصورة المسرحية، وكذلك إلى عناصر تكوين الصورة وخصائصها، بالإضافة إلى أنواع الصورة في العرض المسرحي.

1)- مفهوم الصورة وأنواعها:

1 -1)- مفهوم الصورة :

جاء مدلول ومعنى كلمة الصورة في معاجم اللغة العربية بالخيال والوهم والصفة والحقيقة، فقد ورد في **معجم لسان العرب** معنى كلمة الصورة فهي« صور: ففي أسماء الله تعالى: المصور: وهو الذي صور جميع الموجودات و رتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها.» وهي أيضا تعني « تصورت الشيء، توهمت صورته فتصور لي، فالتصاوير: بمعنى التماثيل.»[1]

1 – ابن منظور، **لسان العرب**، مرجع سابق، ج 04 ، مادة (صور)، ص 546.

أما في **معجم المصطلحات الثقافية** فعرفت الصورة على أنها: محاكاة، نسخة، وجه شبه، تمثال، فكرة مشابهة، ظل. »[1] فتشير هذه الاختلافات إلى المعاني التي كانت تمثلها الصورة منذ مطلع القرن السادس عشر والتي امتازت بغموض أساسي في دلالتها الموازية على التخيل البصري، والكتابي، والادراكي، والنفسي، واللفظي.

أما في **معجم الفن السينمائي** فيعتبر الصورة الضوئية أو الفوتوغرافية الثابتة، والتي تأخذ المناظر والأشخاص والأشياء ومختلف المواقف والممارسات الاجتماعية من أجل الاحتفاظ بها ومشاهدتها والرجوع إليها من الوقت إلى آخر.[2]

يعتبر الفيلسوف اليوناني **أفلاطون** هو أول من لفت النظر إلى الصورة أو إلى التشكيل البصري حيث يقول:« بأن المظاهر المحسوسة هي صورة للمثل.»[3] بمعنى كل ما تراه العين المجردة يكون صورة للمثل أي صورة مطابقا للشيء المحسوس والموجود على أرض الواقع.

أما **اصطلاحا** فقد عرفت الصورة عدة تعريفات متباينة حيث : « تمتد كلمة image (صورة) إلى الكلمة اليونانية القديمة أيقونة icon، والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى imago في اللاتينية، و image في الإنجليزية، ولقد مثلت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل represntation للأفكار والنشاطات في الغرب.»[4]

1 – طوني بينيت، وآخرون، **مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)**، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط 01 ،بيروت، 2010، ص 441.
2 – ينظر: قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة – مغامرات سيمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**-، دار الغرب للنشر والتوزيع، ب ط، الجزائر، 2005، ص 207.
3 - السيد نجم، **الصورة وواقع الادب الافتراضي**، مقال من كتاب ثقافة الصورة في الادب والنقد، مؤتمر فيلاديفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلاديفيا، 2008، ص 308.
4 – ريجيس دوبري، **حياة الصورة وموتها** تر: فريد الزاهي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002، ص 22.

كما يعرفها **رجيس دوبري** على أنها عبارة على فن رفيع المستوى، فهو فن النحت، وفن الرسم، وهو أيضا فن اسمه الرمز، واسمه الصورة. كما أشار دوبري أيضا على أن قبل أن يكون تسميته كذلك، حيث مرة الكلمة بحد ذاتها إلى عدة مراحل عكست تطور الفعل الإنساني والتي تدل على تواصله المستمر، وكأول مفهوم نجد : الشبح، الأيقونة، التمثل.[1] ومعنى هذا أنه انتقل مفهوم الصورة من مفهوم الصنم إلى شيء اسمه الفن كمرحلة متطورة في الصورة.

كلمة الصورة تحيلنا إلى معنى التصوير والتمثيل والمحاكات في بدايات استعمالاتها، ومن ثم فالصورة هي التي تنقل العالم لنا إما بطريقة حرفية مباشرة، وإما بطريقة غير مباشرة وذلك بأساليب فنية وجمالية.[2] فيتجلى هذا النقل أو التمثيل من جهة بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخييل والتحويل، كما يتميز من جهة أخرى بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة، وعليه، تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكات مباشرة، أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة.

قد تكون الصورة لغوية بيانية كما هو الحال مع الصورة البلاغية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، وكناية، كما قد تكون صورة حسية بصرية أيقونية، أو تكون عبارة عن أنساق سيميائية غير لفظية تتجسد بشكل جلي في الجسد والسينما والمسرح والفوتوغرافيا والحاسوب... وغير ذلك من الأنساق المتعلقة بالموضة والطعام والعمران والأزياء.[3]

الصورة هي لغة بالغة التعقيد والتركيب، فهي تقوم على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى. حيث تحكي أو تنقل الفكرة بلغة الشكل، والخط، واللون، والظل،

1 – ينظر: سعاد عالمي، **مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري**، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004، ص ص 32,30.
2 – ينظر: جاك أمون، **الصورة**، تر: ريتا الخوري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، 2013، ص 14.
3 – ينظر: جمال حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، سلسلة المعارف الأدبية للنشر، الدار البيضاء، 2013، ص 90.

والملامح، والتنوع وذلك بهدف فهمها وإدراكها من قبل المتلقي.[1] ومن المعلوم والمتعارف عليه بأن الصورة خير من ألف كلمة.

فمن الناحية السيميائية تكون العلامة اللغوية في التصور اللساني ثابتة الطابع تجمع بين الدال الصوتي والمدلول المفهومي المجرد، «أما العلامة البصرية فهي تقوم على عناصر ثلاثية : الدال والمدلول والمرجع، ليقوم هذا الأخير بتسنين الصورة وتشفيرها بصريا وحسيا».[2] وعلى المتلقي فهمها واستيعابها بحل شيفرتها.

1-2- أنـــــواع الصـــــورة:

تعتبر الصورة من أكبر وسائل الاتصال تعبيرا عن الإنسان وعن الواقع، حيث اننا نعيش في عصر ثقافة ما بعد المكتوب، عصر الصورة، والمجتمع الفرجوي، وتتساوى في هذا الصورة الثابتة والمتحركة. إذ هناك عدة تنوعات وتباينات في استخدامات الصورة، فمنها ما هو مرتبط بالإدراك الخارجي أمثال التلفزيون، والمسرح، والسينما، والحاسوب، والفتوغرافيا، والفنون التشكيلية...إلخ، كما يتعلق البعض الآخر بما هو عقلي داخلي أمثال صور الذاكرة والخيال، والصورة الذهنية، أو ما يتعلق بالتقنية والآلة وحتى الرقمنة مثل العالم الافتراضي.

يتم إدراك الصورة بداية على مستوى العقل الداخلي وذلك من خلال الذاكرة، أو الخيال، أو الصورة الذهنية.[3]

صورة الذاكرة هي صورة موجودة ومألوفة في حياتنا اليومية، وهي إعادة استحضار الأحداث والمواقف من الماضي إلى الحاضر مع قدرة التنبؤ بها. كما يلجأ المرء إلى الذاكرة

1 – ينظر: قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة**، مرجع سبق ذكره، ص 22.
2 – نفس المرجع السابق، ص 23.
3 - شاكر عبد الوهاب، **عصر الصورة- الإيجابيات والسلبيات-**، مرجع سبق ذكره، ص 14.

من أجل إعادة التفاصيل المنسية والتي يمكن أن تكون الصورة خافتة وباهتة، وكما يمكن أن تكون واضحة وقوية.[1]

أما **صورة الخيال** فهي تلك الصورة القادرة على تشكيل تصورات جديدة، والتي تقوم على الدمج والتركيب وإعادة التركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية، كما يمكن تشكيل الصورة وتركيبها أيضا من خلال تركيبات جديدة. فالخيال يمكن أن يستعين بالماضي كما يمكن أن يركز على الحاضر فقط أو يستعين بالمستقبل، فهو نشاط إبداعي ذو مجال مفتوح، وهذا ما أكده **ميلتون روكيتش M. Rokeach** حيث يقول:« بأنه خلال النشاط الخيالي تمتزج صور وخبرا وتوقعات الأزمنة الثلاث (الماضي والحاضر والمستقبل) فينتج ذلك المركب الجديد، الذي هو المنتج الخيالي الإبداعي المتميز.» [2]

أما **الصورة الذهنية** « فهي بناء يتسم بالتخطيط، أو هي تمثيل عقلي يتميز بحسية سابقة، ويكون هذا التمثيل بمنزلة النسخة الأخرى لهذه الخبرة.»[3] بمعنى أنها تمثيل الأشياء في الذاكرة والوعي، كما يمكن أن تتمثل في الحلم ويتم استحضارها انطلاقا من ذلك. فالصورة الذهنية أيضا ليست صورة حرفية من الخبرة الأساسية، بمعنى أنها ليست مجرد إعادة إنتاج لواقعة أو حادثة، بل تضمنت عمليات بناء وتركيب، وبهذا المعنى لم يعد ينظر إليها على أنها نسخة مكررة، مثلا يمكنك أن تتصور وحيد القرن وهو يقود دراجة بخارية، فهي صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة، أو صورة لخبرة واقعية تم رؤيتها من قبل. كما أن الصورة الذهنية ليست بالضرورة أن تكون مقتصرة على التمثيلات الابصارية، بل يمكن

1 – ينظر: شاكر عبد الوهاب، **عصر الصورة- الإيجابيات والسلبيات-**، نفس المرجع السابق، ن ص.
2 – نفس المرجع السابق، ص 12.
3 - حراث سعاد، **الصورة في العرض المسرحي وأنساق التواصل**، مذكرة الدكتوراه في المسرح، تحت إشراف الأستاذ عزوز بن عمر، جامعة وهران، 2016، ص 31.

أن تقوم على تفصيل أو تنويع محدد في صورة سمعية،[1] مثلا كأن تكوين صورة لنغمة معروفة أو لشكل هندسي أو أشياء أخرى متعلقة بالحواس الخمس كالذوق والشم مثلا.

أما استخدامات الصورة المرتبطة بالإدراك الخارجي، حيث حدد جميل حمداوي أنواع الصورة المسرحية في العرض الدرامي في كتابه سيميوطيقا الصورة المسرحية على أنها:[2]

1-2-1- الصورة اللغوية :

تحمل الصورة اللغوية في طياتها تجليات الصورة الأيقونية، باعتبار أن لغة الممثل عبارة عن رموز أيقونية ذات دلالات معينة. حيث يقول **باتريس بافيس:** « إن لغة الممثل تعمل كأيقونة حاملا يتلفظ بها الممثل، أي إن ما يتلفظ به الممثل يصبح تمثيلا لشيء ما مساق له فرضا.»[3] بمعنى أنه كل ما يتلفظ به الممثل ويقوله يكون دالا على شيء ما مخطط إليه مسبقا من قبل المخرج، فيكون هناك تشابه بين الدال والمدلول على خشبة المسرح، أي بين ما هو ملفوظ من قبل الممثل وما هو مجسد في المشهد .

1-2-2- الصورة السينوغرافية:

تعمل الصورة السينوغرافية على تأثيث خشبة المسرح سيميائيا وأيقونيا، أي تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، وذلك من خلال الاهتمام بالتكوينات البصرية والعلاقات المكانية الناشئة بين عناصرها مشكلين صورة تشكيلية جذابة تكون نتيجة لإبداع مجموعة من المصممين، مقدمة للجمهور مستهدفين لحواسه سمعيا (الحوار، والموسيقى، والأغاني، والأشعار) وبصريا (أداء الممثل، الأزياء،

1 - ينظر: عادل عوض، **تركيب الصورة الإبصارية في العقل والمخ**، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، ب ط، 2011، ص ص 15، 16.
2 - جميل حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سبق ذكره، ص .98
3 - نفس المرجع السابق، ن ص.

والديكور، والأكسيسوارات، والإضاءة)،[1] ومختلف التقنيات الحديثة التي يتخذها المسرح كعوامل مساعدة كالسينما واستخدام تقنيات الفيديو وامتزاج الصورتين المسرحية والسينمائية في العرض المسرحي.

تتكون الصورة السينوغرافية من مجموعة من الصور المسرحية الفرعية « كالصورة اللونية(الأزياء، والمكياج، والتشكيل)، والصورة الضوئية، والصورة الايقاعية الزمنية (الموسيقى)، والصورة الجسدية(الرقص والكولريغرافيا وحركات الجسد)، والصورة الفضائية (تقسيم الخشبة وتوزيعها...) »[2] .هادفة من خلالها إلى خلق وابتكار متعة فكرية وفنية بأسلوب جمالي تتناغم فيها الدلالات والرموز التي تعبر عنها مختلف عناصر العرض، حتى تنال إعجاب المتلقي واستجابته للعرض ككل .

تقوم الصورة السينوغرافية على إعادة تشكيل الفضاء المسرحي، مع إخفاء الحدود بين خشبة المسرح والجمهور، كما تسعى أيضا إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي، فالفضاء المسرحي لا يقوم على علامات تمثيلية ثابتة بواسطة وسائل فضائية ومعمارية أو تصويرية، بل يشار إليها بإيماءات كما في الميم والبانتوميم، أو إشارات لفظية أو وسائل صوتية أخرى. فيصبح الديكور علامات تابعة لعلامات أساسية كالممثل مثلا.[3] لذي تندرج ضمن الصورة السينوغرافية مجموعة من الصور السميائية الفرعية وتتمثل في :

1-2-2-1-الصورة الفضائية[*] أو الركحية: الفضاء هو الواجهة الأولى أو هو الصورة الأولى التي تواجه الراصد، وتكون ملفتة للنظر. فقد تكون قبل الحوار وقبل أي شخصية من الشخصيات، بل وقبل الحدث أو الفعل الدرامي، فهي تعرف بالفتح أو التوطئة. تاركة

1 - صورية غجاتي، **الصورة في المسرح**، ملتقى واقع الجماليات البصرية في الجزائر، مجلة جماليات، الجزائر، ع 01، 2014، ص 85.

2 - جميل حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سابق، ص 99.

3 – ينظر: سمير عبد المنعم القاسمي، **جماليات السينوغرافية في العرض المسرحي الإيمائي**، مرجع سبق ذكره، ص 89.

[*]– **الفضائية (الفضاء):** وهو الحيز أو المكان أو المساحة المخصص للعب ،والذي يعرف بالركح المسرحي.

انطباعا لدى المتلقي ورغم ما يصاحبها من موسيقى أو مؤثرات تبقى الصورة غير كاملة إلا بدخول الممثل وبداية حركته، فتذهب الغموض الذي كان سائدا وتتضح الصورة ويستوعب المتلقي مغزى العرض المسرحي.[1] وعليه يعتبر الفضاء وسيطا لخلق البيئة التفاعلية بين الصالة والمنصة.

الفضاء المسرحي على حسب مجددو المسرح أمثال **فاجنر وأبيا وكوبو وكريج** هو« صندوق متعدد الأغراض لخدمة الفن المسرحي».[2] بمعنى أنه أصبح الفضاء المسرحي يمثل الصورة أو الشكل الخارجي للعرض المسرحي، حيث يتماشى ذلك مع تطورات العصر ليلقى قبولا من طرف المتلقي، كما أنه لم يعد مجرد مساحة مملوءة بالديكور المبهر والمعقد في تفاصيله، وإنما هو مساحة مسرحية ذات أبعاد ثلاثة لفظية وإيمائية وحركية، كما يحتوي الفضاء أيضا على الأثاث، والعمارة، والستائر، والأيقونات والأكسسوارات، وأدوات الإضاءة والموسيقى، إضافة إلى الكتل البشرية والجامدة. لينتقل الفضاء المسرحي من حالة الفراغ إلى حالة الامتلاء وينتهي بعدها إلى القبول.

تشتمل الصورة الفضائية على عدة أنواع منها «صورة الفضاء الفراغ، وصورة الفضاء الصامت، وصورة الفضاء المتحرك، وصورة الفضاء التجريبي، وصورة الفضاء السيميائي، وصورة الفضاء الباروكي، وصورة الفضاء الاحتفالي». [3]

1-2-2-2 - الصورة الإيقاعية: فهو تنظيم حركة العناصر السينوغرافية مما يعمل على خلق حالة من التنوع الفكري والفني من خلال وسائله السمعية والبصرية للعرض، كما هي أيضا« إدراك قيمة كل شيء في الوجود بقياس جملة الروابط التي يتقيد بها مع غيره من

1 - ينظر: أحمد أمل، **فن الإخراج المسرحي من الرؤيا إلى التطبيق**، الدنيا للدراسات والنشر والتوزيع، ديمشق، سورية، ط 01، 2011، ص ص 246، 247.
2 - عبد الرحمان الدسوقي، **الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص 24..
3 - ينظر: جميل حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سابق، ص ص 116، 118.

الأشياء المتوافقة، والمتعارضة أو المتناقضة»[1]، بمعني أنه يتم تشكيل الصورة الإيقاعية للعرض المسرحي من خلال الروابط الموجودة بين مكونات العرض المختلفة، فللإيقاع تجسيد حسي صوري وسمعي، يوصف بالجرس الموسيقي الذي يؤثر تأثيرا مباشرا على الإنسان، وذلك من خلال تحريك مشاعره ومخيلته ولحسه الوجداني.

يتكون الإيقاع من قسمين هما إيقاع سمعي ويتمثل في الموسيقى والغناء والكلام، وفي إيقاع بصري ويتمثل في الضوء والظلام والحركة والرقص، حيث يعتبر الإيقاع عنصرا مهما في عملية تكوين البناء الموسيقي.[2] فالموسيقى تتكلم عن المأساة والفرح، فهي انتقال من الواقع والتعبير عنه من خلال دلالات خاصة وتكون لصيقة بالمعنى الواقعي وتوحي إليه.

1-2-2-3- الصورة الضوئية: بالإضافة إلى ما تطرقنا إليه سابقا فتعتبر الصورة الضوئية من أهم العناصر السيميائية الفاعلة في تقديم الفرجة المسرحية، فمن خلالها يمكننا إبراز عناصر العرض ومدى انسجامها مع العناصر التقنية الأخرى من مناظر، وأزياء، وماكياج، بالإضافة إلى الممثل، لتعمل الإضاءة على إظهار شخصيته من خلال تعبيراته الجسدية وانفعالاته النفسية التي تظهر جليا على الوجه مباشرة، ويؤكد ذلك آبيا من خلال بحث قام به سنة 1899 تحت عنوان " الموسيقى والميزانسين " مؤكدا على ضرورة المزج بين الإضاءة والمناظر والممثلين في وحدة واحدة. وذلك للتعبير عن فكرة العرض بطريقة رمزية سيميائية من أجل شد انتباه المشاهد او الراصد، وعليه لم تعد الإضاءة مجرد وسيلة للرؤية، بل هي أكثر من ذلك، فهي وسيلة تعبيرية تستبعد الإضاءة المرسومة.[3] يؤكد ذلك **يانيس كوكوس Yanis Kokos** حيث يرى أنه تعتبر الصورة الضوئية أهم عنصر في مجال السينوغرافيا، وأن لها تأثير كبير على الصورة المسرحية من المساحة المرسومة، بمعنى أنه المسرح مثله

1 - أبو الحسن سلام، **الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج (ج1)**، الحوار المتمدن، ع 3684، نشر يوم 2012/03/31، على 03: 16، إطلاع يوم2017/08/12، على 22: 17،على الموقع:
www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30146
2 – ينظر: نفس المرجع السابق.
3 - عبد الرحمان الدسوقي، **الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص 53.

مثل الرسم ولذلك عليه أن يجذب انتباه المتلقي عن طريق الإضاءة. كما أشار أيضا **شارلز دولين Charles Dullin** إلى أن « الإضاءة تتميز بالقوة بخلاف الموسيقى، فهي عنصر حي وفيض من الخيال».[1] من خلال إثارة المشاهد إمتاعا وإفادة وإقناعا.

1-2-2-4- الصورة الفوتوغرافية : هي تلك الصورة التي يتم التقاطها بواسطة آلات التصوير المعروفة، وقد تكون هذه الصور لأشخاص، أو مناظر طبيعية، أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته اليومية، فهي تعتبر تسجيلا للواقع المعاش والحقائق والسندات والتي يتم الرجوع إليها عند الضرورة، كما أنها ليست بالضرورة أن تكون صورا صادقة في تمثيلها للواقع، فيمكن التلاعب بها بهدف تزييفها، وبالتالي فهي تعتبر وسيلة اتصال لها مكانتها وتأثيرها على الفرد والمجتمع. [2]

يستخدم الفنان التشكيلي الفرشاة ليبرز عناصره الفنية في لوحاته، أما المصور الفوتوغرافي يتخذ من الضوء عاملا أساسيا ليناظر عملها، وعليه تعني« كلمة فوتوغرافيا **Photography** التي هي مشتقة من كلمتين فالأولي تعني فوتو وهي الضوء، أما الثانية جرافي ومعناها الرسم ،وبجمع الكلمة فتعني الرسم بالضوء. » [3]

تعتبر الصورة الفوتوغرافية وسيطا جماهيريا وتقول **سوزان سونتاج S.Sontay** في كتابها عن الصورة الفوتوغرافية بأنها« عبارة عن خبرات جرى التقاطها وتجسيدها في صورة الكاميرا.»[4] بمعنى أنها تقوم بالتقاط صور من الواقع كما هو عن طريق الكاميرا. فالفوتوغرافيا أسهمت في خلط الزمان والمكان، وإضاءة وتنظيم التاريخ والجغرافيا، وذلك من خلال تصوير الناس والأشياء والموضوعات والأماكن كما تظهر على عدسة الكاميرا. فهناك

1 - عبد الرحمان الدسوقي، **الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح**، نفس المرجع السابق، ص 54.
2 –ينظر: شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة السلبيات والايجابيات**، مرجع سابق، ص 15.
3 - أحمد رجب منصور **صقر، الصورة الفوتوغرافية وفاعليتها في الفنون**، مؤتمر فيلاديفيا الثاني عشر بعنوان ثقافة الصورة في الفنون، عمان، ط 1، 2008، ص 141.
4 – نفس المرجع السابق، ن ص.

من يسمي هذه الميزة للفوتوغرافيا بالإنتاج الآلي للشبه، لتكون الصورة الملتقطة طبق الأصل للواقع. [1]

فتتشكل الصورة الفوتوغرافية من الدال والمدلول والعلاقة التي تجمع بينهما، وأكد **رولانت بارث** «على أن الصورة الفوتوغرافية تعتبر آلة إعادة إنتاج الواقع حيث تحمل بعدين، **بعد تعييني** وهو وصف ما هو موجود في الصورة، **وبعد تضميني** ويعني ما نقوله عن الموجود في الصورة أي تأويلنا لهذه الصورة وفهم معناها»[2]. فالبعد الثاني لا يفهم بدون البعد الأول. كما تتكون أيضا من العلامات الأيقونية أو البعد الأيقوني المتمثل في وجوه، اجسام، حيوانات، أشياء أخرى من الطبيعة...إلخ، و من علامات أو بعد تشكيلي ويتمثل في الأشكال، الخطوط، الألوان، التركيب...الخ. فالبعد التضميني والدلالي يكون نتاج تركيب يجمع بين البعد الأيقوني والبعد التشكيلي، ليعمل الأول على إنتاج دلالة ما، أما الثاني فلا يعمل على ذلك إلا في حدود تأويله ككيان حامل لدلالات.[3] وعليه، فالصورة الفوتوغرافية موجودة بقوة في المسرح، يلجأ إليها السينوغراف في تأثيث خشبة المسرح وتزينها.

1-2-2-5- الصورة التشكيلية: فيقصد بها اللوحة او الأعمال الفنية التشكيلية، وغير ذلك من الأعمال الفنية التي هي في جوهرها صورة. والتي تتكون من الشكل والمضمون والمادة، كما أنها ليست مجرد نسخة أو محاكاة للعالم، بل يقصد بها الصورة المنظمة أو المتشكلة، حيث تكون ناشئة عن طريق الرسم والتعبير بالألوان، وتمثيل الشيء وتشكيله، بواسطة الخطوط، والألوان، والأبعاد، والأحجام، وغيرها. ويتم قراءتها وانتاجها عن طريق مجموعة من الرموز والدلالات، والتي تمثل لغة التشكيل الفني. [4]

1 – ينظر: ماهر عبد المحسن، **جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2015، ص 243.
2 - نصر الدين لعياضي، **جماليات الصورة**، الإذاعات العربية، ع 2، 2003، ص 36.
3 – ينظر: قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة**، مرجع سبق ذكره، ص ص 34، 35.
4 – ينظر: طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، مرجع سبق ذكره، ص 107.

للصورة التشكيلية مظاهر مختلفة تتفق وتختلف مع ما جاءت به بعض المدارس الفنية الحديثة، والتي تبرز أهمية التشكيل في الأعمال الفنية بصفة عامة وفي مجال المسرح بصفة خاصة منها:[1]

- تسجيل الواقع كما نراه، بالإضافة إلى اختزاله وبعث إشارات لحقائق أخرى.
- استخلاص الجوهر من الأشياء وصياغته صياغة تجريدية، أي أخذ لب الفكرة وتجسيدها في عمل فني.
- التعبير عن حال الشيء بتحريف الأشكال الأساسية عن أوضاعها، وذلك من خلال الخطوط المنحنية أو المنكسرة والتي تعبر عن عدم الاستقرار مثلا.
- الاعتماد على التضمين والتصريح والإيحاء في الصورة، بالإضافة إلى التعبير بالرموز والدلالات.
- البحث عن الحقيقة والجمال وتقبل التحليل والتأويل.
- الإحساس بالتوافق مع العالم الخارجي.
- الاهتمام بتحليل اللون بالتركيز على تسجيل الإحساس البصري للضوء والظل.
- إبراز البعد الزماني والمكاني والروحي من خلال التركيز على الشكل والفكرة.[2]

وعليه، نستنتج بأنه تحتل الصورة التشكيلية مكانة جوهرية لذى المتلقي، وذلك من خلال استثارة أحاسيسه وتفجير طاقاته لما تحمله الصورة من معلومات ومعاني كثيرة، سواء كانت سلبية أم ايجابية. أما عن عناصر بناء الصورة التشكيلية هي نفسها عناصر بناء أو

1 – ينظر: طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، نفس المرجع السابق، ص 109.

2 - نفس المرجع السابق، ص 110.

تكوين الصورة بصفة عامة والتي تطرقنا إليها في المطلب السابق. فيلجأ إليها المخرج المسرحي بالإضافة إلى السينوغراف من أجل رسم وتكوين صورة تشكيلية جذابة ومعبرة عن الموضوع، بكل رمزية كالإيحاء عن الأشياء برموزها لا بتمثيلها كلية، مثلا رسم مناظر حول الطبيعة أو الغابة بدل من تجسيدها.

1-2-2-6- الصورة الأيقونية: عرف مفهوم الأيقنة Iconism الكثير من المشكلات في تحديده، حيث قام **أمبرتو إيكو** بنقد كامل لهذا المفهوم انطلاقا من الأفكار البسيطة التي كانت موجودة في كل تعريفات العلامة الأيقونية المتمثلة في المشابهة، والتماثل، والمثير، وذلك بتركيز كل المتشابهات التشكيلة الموجودة بين العلامة والموضوع الذي تمثله. ومن خلال هذا يقول **بيرس** »**CH.S.Peirce** أن العلامة تكون ايقونة عندما نستطيع تمثل الموضوع أساسيا، عن طريق مشابهته.»[1] فهي أيضا «التي تربط بين الشيء المشار إليه وشبيهه في الواقع»[2] ومثال على ذلك الصورة الفوتوغرافية فهي تمثل علامة أيقونية للشبه بينها وبين موضوع الشخص، ففي العرض المسرحي مثلا صور الديكور هي ملحقات دالة على بيئة العرض الجغرافية، وزمن وقوعه، وعاداته، والحالة الاجتماعية، والثقافية السائدة.

تعبر الأيقونة عند **بيرس** عن الصورة القائمة على تماثل الدال والمدلول، كما تتضمن على الرسم التشكيلي والتخطيط والصور الفوتوغرافية والعلامات البصرية. فقسم بيرس الأيقونة إلى ثلاث أصناف هي الصورة والتخطيط والاستعارة. مثلا من خلال التمثيل المسرحي الإيهام فإنه يقوم بدفع المتلقي إلى رؤية العرض المسرحي كأنه صورة مباشرة للعالم الدرامي، كما هناك طرق أخرى للتعبير عن الأشياء كأيقونات، فهناك من يستبدل التمثيل الايهام بالتصوير التخطيطي أو الاستعاري، حيث يكون الشبه بين العلامة والموضوع بنائيا عاما. وهكذا يستطيع ممثل البانتوميم أن يشخص شكل الطاولة مثلا من

1 - ماهر عبد المحسن، **جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا**، مرجع سابق، ص 138.
2 - بغداد أحمد بلية، **سيميائيات الصورة(مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون)**، منشورات دار الأدب، الجزائر، 2007، ص 63.

خلال التخطيط، أو ان يكون الشبه مفترضا عوض من أن يكون ظاهرا، كأن يتحول مسرح فارغ إلى ساحة قتال أو إلى سجن من ناحية استعارية.[1] وعليه فالأيقونة تكون قابلة لتحول العلامة إلى حد بعيد .

يتكون العرض المسرحي من مجموعة من العلامات الأيقونية البصرية في كل عناصر العرض من إضاءة، وديكور، وموسيقى، وخاصة ما يتعلق بجسد الممثل وأزيائه المختلفة، وتسريحات شعره، وماكياجه، وإكسسواراته، فكلها عبارة عن علامات دالة على شيء والتي يقوم المتلقي بحلها وفهمها وبالتالي استيعابه لمغزى العرض ككل.

1-2-2-7- الصورة الرقمية: أصبحنا اليوم نعيش في عصر الصورة، عصر التطور التكنولوجي، عصر الصورة الرقمية والتي أصبحت ضرورة حتمية في مجال العمل المسرحي بصفة عامة وفي تشكيل الصورة المسرحية بصفة خاصة. فيلجأ إليها المخرج لوضع التصور السينوغرافي وذلك من خلال رسم مخططات وتصاميم رقمية لهندسة الإخراج، مع تحديد شكل السينوغرافية المشهدية، فباستخدام الحاسوب يتم رسم الخشبة وملئها بمختلف المكونات والعناصر الضرورية للعرض المملوءة بالعلامات الأيقونية. وعليه انتشرت بواسطته أدوات التصميم وأصبحت أكثر سهولة مما كانت عليه، فبدلا من أن يقوم مصممي الديكورات والمناظر المسرحية بتصميمها في ورشات المسرح ثم يتم تركيبها يوم العرض، أصبحت أكثر سهولة ومرونة لجميع التصاميم والرسومات التفصيلية للملابس وغيرها، فتصمم باستخدام الرسام وبرنامج معالجة الصور الفوتوشوب. أو خلق نماذج جديدة من خلال تصميمها على الكمبيوتر لإعطاء العرض المسرحي واقعية أكثر، وجمالية تجذب المتلقي وتثير انتباهه.[2] وعليه، فالصورة المسرحية أصبحت مرهونة بالصورة الرقمية في مجال الإخراج، وفي التشكيل

1 – ينظر: كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1992، ص 41.
2 – ينظر: جمال حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سبق ذكره، ص 136.

السينوغرافي. وما ساعد ذلك على اعطاء العرض علامات سيميائية والتي تزيد من قوة العمل المسرحي.

1-2-2-8- الصورة السينمائية : إن المسرح اليوم أصبح يستعين بالسينما في بناء فرجته الدرامية على مستوي التصوير والتأطير والتمثيل. أي أننا أصبحنا نتحدث عن سينما المسرح، وذلك من خلال توظيف المسرح لمختلف الصور السينمائية المتحركة والبصرية.

الصورة السينمائية هي صورة متحركة تخضع لتسلسل البناء الفيلمي، أي تخضع لتعاقب الصور بطريقة خطية متسلسلة، مما يخلق لذا المتفرج الإحساس بالاستمرارية لدرجة أنه لا يمكن له أن يدرك أحداثها المتقطعة. وهذا ما يجعل لها قوي تعبيرية غير عادية فعالة ومؤثرة سواء من الناحية الفنية ومن الناحية السيكولوجية أيضا، وبذلك « تكون الصورة في السينما هي التمثيل العيني المحسوس أو المجرد للمادة المصورة فيلميا، كما تبدو على الشاشة وبشكل عام تعد الصورة السينمائية هي كذلك الأثر الكلي لأي مادة مصورة ومشتملة على تجليات فنية ورمزية»[1]، وعليه فالصورة السينمائية تعتمد في ذلك على وسائل تقنية كسلم اللقطات، وحركات الكاميرا، والتركيب (المونتاج)...، ووسائل فنية كالموسيقى، والإضاءة، والألوان، والملابس، والمؤثرات السمعية والبصرية، فكلها تساهم في بناء الدلالة الرمزية.

لجأ الكثير من المخرجين المسرحيين إلى توظيف الصورة السينمائية في أعمالهم المسرحية أمثال **بيسكاتور**[*] **وبرتولد بريشت** حيث وصف بنجامين« بأن المسرح الملحمي يسير بطريقة متقطعة تشبه الصورة على شريط فيلم.»[2] يتجلى استخدام بريشت للسينما

1 - جمال شعبان شاوش، **قراءة في سيميولوجيا الصورة** ، الملتقى الدولي السلدس السيمياء والنص الأدبي، جامعة الجزائر، 2011، ص 577.

[*]– **بيسكاتور:** هو من مواليد 1893 وتوفي في 1966 ، هو من أهم المخرجين الألمان، الذين التزموا بقضايا المجتمع والسياسة. وقد كان السباق إلى توظيف المسرح الملحمي.

2 - إلين أستون ،وجورج ساقونا، **المسرح والعلامات**، تر: محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات المسرح، ب ط، 1996، ص 216.

بتحويل ستارة الفوندو إلى شاشة سينما، بحيث يعرض عليها مقاطع مصورة التي توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة، وتكون ملازمة للعرض المسرحي حتى تدعم فكرته وتؤثر تلقائيا على المتلقي .

وعليه، يمكننا القول بأن المسرح يمكنه الاستعانة فنيا وجماليا بالصورة السينمائية، والتي اصبحت عنصرا مهما في تشكيل الصورة المسرحية بطريقة جذابة وخارقة من شأنها جذب انتباه المتلقي والسيطرة على احاسيسه وذلك من خلال الصورة.

1-3- الصورة الكوريغرافية:

هي تلك الصورة التي تقوم على مقومات الممثل الجسدية من حركات وإشارات وإيماءات وتحركات تموقعية. والتي تكون بمثابة أنساق وشيفرات والرموز من شأنها أن تولد مجموعة من الدلالات، فتتمثل في نسق الوجه، ونسق اليدين، ونسق الجسم، ونسق الرجلين، فلكل نسق منها قواعده الخاصة به من حركات وإيماءات وإشارات. فمثلا نتحدث عن إيماءات الوجه والتي تتكون من إيماءات الرأس، وإيماءات الشعر، وإيماءات الجبهة، والحاجبين، والعينين، والأنف، والذقن، إيماءات الوجنتين. ولهذا يعتبر جسد الممثل وتعبيراته المختلفة نقطة أساسية في جماليات العرض، حيث **يقول باتريس بافيس** « إن جسد الممثل هو جسدا ناقلا يتوق إليه المتفرج ويرغب فيه، بل يستلهمه ويندمج فيه.» [1]

يقول **حسن المنيعي** عن **باتريس بافيس** بأن جسد الممثل يتموضع في نطاق أسلوبين للعب، فيتمثل في التلقائية والمراقبة المطلقة، أي يكون اللعب بين جسد طبيعي تلقائي وجسد دمية يقوده ويحركه منتجه الروحي وهو المخرج المسرحي. ومن خلال هذا يتمحور استعمال الجسد في المسرح بين مفهومين،[2] يتمثل الأول في أنه يكون الجسد مجرد محطة أو سند للإبداع المسرحي، والذي يكون مستوحى من النص المسرحي أو من الحكاية، ليكون الجسد

1 - باتريس بافيس، **معجم المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص 148.
2 – ينظر: حسن المنيعي، **الجسد في المسرح**، المركز الدولي لدراسة الفرجة، المغرب، ط 2، 2010، ص 15.

خاضعا لمعنى سيكلوجي ثقافي أو أخلاقي، ويكون دوره كوسيط في الاحتفال المسرحي، ومعنى هذا بأنها حركة مجسدة لتضاعف الكلام وتعززه وتقويه. لتعتبر مجرد حركات مساعدة للعرض. أما المفهوم الثاني يتمثل في أن يكون الجسد كمادة يحيل بها على مرجعيته الخاصة أي على ذاته، فهو لا يعبر عن فكرة أو عن سيكلوجية بل هو يعبر عن ذاته من خلال أحادية الإنتاج الجسدي أو كما **يقول غروتوفسكي:**« إن على الممثل أن لا يستعمل جسده ليبلور حركة روحية أو نفسية، بل عليه أن ينجز هذه الحركة بجسده، وهذا ما يجعل الحركات مبدعة وأصيلة.»[1] بمعنى أنه على الممثل أن يحسن استغلال جسده، على حسب الحركة ونوعيتها ويجب عليه أن يطوع جسده وليس العكس.

تقوم الصورة الكوريغرافية على جسد الممثل، فيعتبر هذا الأخير حاملا للعلامة، وذلك من خلال مجموعة من العلامات اللفظية والإيمائية والتمثيلية. فهناك عدة أنواع من الصور المسرحية التي تحتويها الصورة الكوريغرافية وتتمثل في: صورة الجسد العادية، وصورة الجسد العارية، وصورة الجسد المحجبة، وصورة الجسد الموشومة، وصورة الجسد الاحتفالية، وصورة الجسد السيميائية، وصورة الجسد المقنعة، وصورة الجسد الآلية، وصورة الجسد الرياضية، وصورة الجسد المكثفة نفسيا أي الرومانسية والعاطفية.

1-2-4- الصورة الميزانسينية:

هي تلك الصورة الركحية الشاملة التي تؤطر كل جوانب العرض المسرحي، والتي يعمل المخرج على تشكيلها بمساعدة السينوغراف والمؤلف وطاقمه التقني بالإضافة إلى الممثل. فالصورة الميزانسينية هي« صورة مركبة وشاملة، تقوم على اللغة والشعر والموسيقى والغناء والتشكيل والسينما. وتتبني على مشاهد ولقطات متتالية سمعية وبصرية، في إيقاعات متنوعة سريعة متصاعدة تارة، وبطيئة هابطة تارة أخرى، أو تكون بشكل تقاطعي».[2]

1 - حسن المنيعي، **الجسد في المسرح**، مرجع سابق، ص 15.
2 - جمال حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سابق، ص 113.

وبالتالي فالصورة الميزانسينية هي كل ما هو موجود على خشبة المسرح وما تراه العين سواء كانت أشياء مادية او معنوية.

1-2-5- الصورة التواصلية:

أثبتت الدراسات المختلفة حول الصورة بأن لها دور وأهمية اتصالية وتواصلية، ولهذا فالصورة هي « وسيلة اتصالية، وبأنها عامل أساسي في تمتين العلاقات الإنسانية، وتنمية الحس الجماعي بواسطة إحساس المتلقي بما تقدمه هذه الصورة».[1] وإذا حاولنا تعريف الاتصال فهو « عملية يتم بواسطتها نقل المعلومات، أو المهارات، أو القيم، أو الميول من فرد لآخر، أو من فرد إلى جماعة، أو من مجموعة إلى مجموعة»،[2] فهو إذا عملية إرادية، وهو مظهر من مظاهر إدراك الإنسان لفرديته والمجتمع الذي يعيش فيه، مستخدما جميع حواسه ومداركه وقدراته الذهنية والجسمية، فهو يرسل ويستقبل معا. ومن أركان الاتصال نجد :

أ- **المرسل:** هو المصدر في العملية الاتصالية، وقد يكون المرسل فردا أو جماعة، فالمرسل أو المصدر يشكل رسالة يحملها شخص معين ليقوم ببثها لجمهور متلقي .

ب- الرسالة: هي الموضوع أو المحتوى الذي يريد المرسل ارساله إلى متلقي، أو هو الهدف المرجو إبلاغه إلى جماعة معينة، ونعرف مدى تحقق هذه الرسالة من خلال ردة فعل المتلقي.

ج- المستقبل: هو المتلقي أو مستقبل للرسالة الاتصالية والذي يعمل على حل شيفرتها واستيعابها وفهم معناها، فلا تقاس نجاح العملية الاتصالية بما يقدمه المرسل، وإنما بما يقوم به المستقبل سلوكيا من ردود أفعال واستجابات إرادية.[3] وعليه تكون هذه العناصر الثلاثة

1 - قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة**، مرجع سبق ذكره، ص 190.
2 - صالح خليل أبو اصبع، **الاتصال الجماهيري**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص 133.
3 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص 134.

مكملة لبعضها البعض ولا تتم العملية الاتصالية إذا ما فقدت أحد عناصرها، وبالتالي لا يقوم المتلقي بفك رموز وقراءة الصورة الموجهة إليه.

أما التواصل فهو عملية تبادل معلومة معينة والتي تتمثل في الرسالة التي يتناقلها طرفان هما المرسل والمستقبل ويكون ذلك من خلال قناة،[1] وتتحقق العملية التواصلية بفهم المتلقي لرموز الرسالة ويعمل على فكها.

يمثل المسرح بصفة عامة مجالا من مجالات التواصل الإنساني، فالشيء الذي يميز المسرح عن غيره من وسائل الاتصال الأخرى في عرضه لموضوع التواصل الإنساني، أي تواصل شخصياته فيما بينها، ففي العرض المسرحي نلتمس عدة أنواع من الصور التواصلية فيه، حيث يصبح المرسل متلقيا والمتلقي مرسلا، فالممثل في المسرح يتواصل مع ذاته ويسمى بالتواصل الفردي، أو يتواصل مع آخر حاضر معه، أي مع شخصية حاضرة فوق خشبة المسرح، أو يتواصل مع شخصية غائبة على خشبة المسرح ويسمى هذا بالتواصل الثنائي، أو يتواصل مع مجموعة من المشاهدين الحاضرين ويسمى بالتواصل الجماعي، كما أنه هناك تواصل مباشر وتواصل غير مباشر، وتواصل رسمي وتواصل غير رسمي، وتواصل حواري وتواصل بصري. [2] وبالتالي تتعدد أنواع التواصل التي يستعينها الممثل لتبليغ رسالته لدى المتلقي.

من المتعارف عليه بأن التواصل المسرحي يختلف عن التواصل الإنساني والأدبي، لأنه لا يكون بين ذاتين (كاتب /قارئ) وإنما هو تواصل بين جماعتين من المبدعين من جهة، ومن المتفرجين من جهة أخرى أي بين(المؤلف، المخرج، السينوغراف، مهندس الإضاءة، مهندس الديكور...إلخ)، وبين (جمهور متلقي مختلف ثقافيا واجتماعيا وعمريا) وعليه، يصبح المسرح فعلا اداة لتحقيق التواصل ويؤكد ذلك **آن أوبر سفيلد** بأن وظيفة

1 – ينظر: ماري إلياس، وحنان قصاب، **المعجم المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 185.
2 – ينظر: جميل حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سابق، ص 108.

التواصل في المسرح معقدة للغاية، وذلك لأن التبادلات الشخصية التي تكون بين الشخصيات الدرامية ليست وحدها هي المقصودة في هذه الوظيفة، فهناك الحوار المسرحي الذي يعد تبادلا مزدوجا بحيث يوجد متكلم واحد (01) مع متكلم ثاني (02) أو آخرون، وفي الوقت نفسه يوجد مستقبل ويتمثل في المتفرج. ولتوضيح ما قلناه يوجد عدة صور تواصلية في المسرح والتي نأخذ منها ما يلي : [1]

- المصدر: والذي يكون المؤلف/ المخرج/ السينوغراف/ التلفزيون/ المسرح...
- الناقل أو المرسل: والذي يتمثل في جسد/ممثل/صوت/لوازم/ديكور/أضواء...
- الإشارة: وتتمثل في حركات/ وإشارات/وإيماءات/وروائح/وأصوات/ونبضات...
- القناة: موجات صوتية/ موجات ضوئية/ قنوات لمس...
- تشويش: أصوات خارجية غير مرغوب فيها.
- متلقي: عيون/آذان/ أنف/ لمس...
- رسالة: تصفيق/صفير/احتجاج...
- مقصودية
- السنن أو الكود.[2] بمعنى أن العملية التواصلية في العرض المسرحي والتي تبدأ من منتجين للعرض المسرحي بكل طاقمه من مؤلف ومخرج وسينوغراف وغيرهم، والذي يقوم بنقل هذه الصورة للعرض المسرحي من خلال المرسل الذي هو الممثل وجسده وصوته بالإضافة إلى الديكور والازياء وكل مستلزمات العرض ومكملاته والتي تعمل على نقل رسالة، مستخدما لمختلف الإشارات والإماءات والحركات المساعدة على التعبير عن الفكرة

1 – ينظر: جميل حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سابق، ص 109.
2 – نفس المرجع السابق، ن ص.

الرئيسية، ويكون كل هذا من خلال قناة وهي خشبة المسرح بالإضافة إلى الموجات الضوئية والصوتية التي توحي بقول وفعل الشخصيات المسرحية، وفي المقابل هناك جمهور متلقي يتفرج ويستوعب الرسالة المعروضة أمامه ويفكك رموزها وكوداتها، وفي الأخير يصدر هذا المتلقي لردود افعال والتي تكون بالتصفيق لرضاه وإعجابه بالعرض أو استيائه منه بالتعبير عن ذلك بالصراخ. وعليه نقول بأن العرض المسرحي يحقق صورة تواصلية متكاملة.

ثانيا)- الصورة المسرحية عناصرها وخصائصها :

2-1- ماهية الصورة المسرحية :

إذا كانت الصورة في مفهومها العام هي :« تمثيل الواقع العام ذهنيا أو بصريا، أو هي إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي تجسيدا وحسا ورؤية.»[1] وعليه فالصورة المسرحية لا تخرج عن نطاقه فهي : تقليص لصورة الواقع، بمعنى هي صورة مصغرة للواقع أو الحياة المعاشة، وذلك على مستوى الحجم والمساحة واللون والزاوية، كما تشمل أيضا المكونات السمعية والبصرية معا.[2] فمن خلال هذا يصبح كل من نص المؤلف والديكور والممثلين يمثلون الواقع المعاش على خشبة المسرح، وذلك من خلال مجموعة من الإشارات والدلالات التي تبين ذلك.

كما أن الصورة المسرحية هي « تلك الصورة المشهدية المرئية التي يتلقاها المشاهد ذهنيا، وحسيا، وشعوريا، وحركيا، والتي تكون ركحية وميزونسانية، تتشكل هذه الصورة من مجموعة من الصور البصرية التخيلية المجسمة وغير المجسمة فوق خشبة المسرح. وتتكون من الصورة اللغوية، وصورة الممثل، والصورة الكوليغرافية، والصورة

1 - قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة**، مرجع سبق ذكره، ص 24.
2 – ينظر: جمال حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سابق، ص 93.

الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية واللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية أو الإيقاعية. ومن هنا فإن: الصورة المسرحية ليست هي الشكل البصري فقط، بل هي تلك العلاقة البصرية التي تكون بين مكونات العرض المسرحي فيما بينها، وبين العلاقة الحوارية التي تكون بين هذه المكونات وبين الممثلين والجمهور المتلقي».[1] بمعنى أن الصورة المسرحية تجمع بين كل ما هو بصري وما هو مسموع أي تجمع بين الشكل والمضمون.

ففي هذا السياق أثبت **تاديوز كاوزان** (T. KOWZAN) بأن« هناك ثلاثة عشر نسقا أو شيفرة تتواجد في العمل الدرامي وهي: الكلمة، النغمة، تعبيرات الوجه، الإيماءة، الحركة، الماكياج، تسريحة الشعر، اللوازم، الملابس، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية. كما لاحظ **كاوزان** بأنه تشكل العلامات البصرية أكثر حضورا في العرض المسرحي بالمقارنة بالعلامات اللسانية واللغوية واللفظية، حيث تشكل العلامات البصرية تسعة أنساق من أصل ثلاثة عشر، بينما تشكل العلامات السمعية ثلاثة أنساق، بينما تشكل العلامات اللغوية نسق واحد من أصل ثلاثة عشر، والتي تتمثل في كل ما يقال من حوار وتعليق»[2] . فمن خلال هذا يؤكد كذلك **كاوزان** بأن العرض المسرحي هو نتاج لتضافر مجموعة من الأنساق والشيفرات البصرية والسمعية واللغوية.

2-2)- عناصر تكوين الصورة المسرحية :

تمثل العناصر التشكيلية للفنون البصرية المفردات الأساسية التي يستخدمها الفنان ليبني أيا من أعماله، لكن الطريقة التي ينظم بها هذه العناصر هي التي تميز العمل الفني الواحد عن الآخر. حيث يلعب التكوين دورا مهما في التعبير عن فكرة المسرحية، فهو تنسيق

1 - شاكر عبد الحميد، **عصر الصورة- سلبيات وإيجابيات-**، سلسلة عالم المعرفة، ع 311، جانفي، 2005، ص 306.
2 - جمال حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سابق، ص 94.

الأشكال المختلفة من أجل الجمع بين عناصر العرض المسرحي، والتي تفرز دلالات فكرية وجمالية، حيث يعمل المخرج من خلال هذه العناصر بتشكيل تكوينات بصرية معبرة عن روح المشهد وجماليته. فالمعنى التكنيكي للتكوين يعني بأنه: « تجميع عناصر الصورة أو تفاصيل المنظر ووضعها كلها في علاقة متآلفة، بحيث تشكل توازنا يشعر المشاهد بالراحة والقبول والاستحسان.»[1] بمعنى ترتيب عناصر العرض المسرحي في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق، حاملة لإشارات وعلامات تشعر المتلقي بإعجاب واستجابة لتوزيع الخطوط والظلال والإيقاع.

يقترب التكوين المسرحي من الفن التشكيلي باعتبار أن هذا الأخير يقوم أيضا على أسس التكوين. ولكنه يختلف فيهما التكوين حيث أنه في الفن التشكيلي يكون يعتمد على الصورة الثابتة وعلى إطار محدد، على عكس التكوين في المسرح والذي يعتمد على التغير لأنه يسير وفق متغيرات النص وحسب البناء الدرامي للمسرحية.

يتكون العمل الفني الذي يتمثل في الصورة من عناصر اختلف العلماء والفنانون والنقاد في تحديدها، والتي تتمثل في النقاط التالية : الضوء، الأحجام، الأشكال، اللون، الملمس، الفراغ (الفضاء)، الحركة، والصوت. فكل هذه العناصر تعمل على تكوين أو تشكيل صورة العرض المسرحي بطريقة جذابة وملفتة للنظر لدى المتلقي.

2-2-1-الضوء: ينطوي مفهوم الضوء على حدين أحدهما مجرد والآخر مادي، يتمثل المجرد في الفكر والفلسفة، وهو إدراك مباشر للأمور دون براهين تجريبية للمعاني العقلية، مثل إدراك المكان والزمان على أنهما لا نهائيان في وجود الضوء بعناصره المكونة له. أما المفهوم المادي يتمثل في وجوده للعيان، وهو الإدراك المباشر للمحسوسات مثل إدراك اللون والضوء المنعكس عن الأشياء، وإن حاصل جمع المجرد والمادي يؤدي إلى

1 – رستم أبو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2008، ص39.

الرؤية التي نتعرف من خلالها على الأشياء التي تتخذ الحركة عاملا مساعدا لتأخذ معاني جديدة.[1]

الضوء« ما هو إلا صورة من صور الطاقة، التي ترسلها الشمس إلى الأرض، على هيئة إشعاعات مرئية و غير مرئية.»[2] « فهي الطاقة الكهرومغناطيسية المشعة في سلسلة الطول الموجي، التي تحتوي على الأشعة الحمراء، والأشعة المرئية، والأشعة فوق البنفسجية، وأشعة x، والذي ينتقل في الفضاء بسرعة تصل إلى 186ألف ميل في الثانية.»[3]

يعتبر الضوء عنصرا من عناصر الطبيعة، فتدركه أبصارنا ويصبح سببا رئيسيا للرؤية إذا ما سقط على الأشياء. فتدرك العين خصائص وملامح هذه الأشياء بل حتى أسرار مكوناتها وتفاصيلها وأبعادها. حيث أن الهيئة الفيزيائية للضوء نستطيع من خلالها معرفة صفات السطوح هل هي منحنية أو كروية، وهل هي مسطحة أو بارزة، بل أكثر من ذلك فهي تفصح عن مادة الأشياء إن كانت من الحديد الصلب أو من الخشب، كما نستطيع من خلال العين ان نحس ملامس السطوح وهي على بعد، مثلا عندما يكون ملمس السطح رطب فإن الضوء ينعكس عليها ويعطي نوعا من اللمعان على سطح الشيء.[4] وللضوء مصدران رئيسيان هما مصادر طبيعية وأخرى صناعية:

- **المصادر الطبيعية** : تتمثل في الشمس، النجوم، القمر.

- **المصادر الاصطناعية**: تتمثل في الشمعة، النار، المشاعل، المصابيح بكل أنواعها (كهربائية أو بالغاز). وكلا من النوعين يسلط على الجسم فيشكل بذلك الحجم الطبيعي للشيء أو جزءا منه على حسب ما يريد إبرازه المخرج في صورة العرض المسرحي، والتي

1 – ينظر: جلال جميل محمود، **مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 19.
2 – شكري عبد الوهاب، **القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء**، مؤسسة حورس الدولية للنشر، مصر، ب ط، 2008، ص 15.
3 – جلال جميل محمود، مرجع سابق، ص 26.
4 – ينظر: شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 32.

تتغير معانيها ودلالاتها بتغيير نوعية الإضاءة وقدرة تسليطها على نفس الجسم، وما يخلفه من ظلال.[1]

2-2-2 *فالظـــل* :«هو تلك المنطقة التي لا تصلها أي كمية من الضوء، أو يصلها قدر غير كاف من ضوء متسرب.»[2] ومن خلال هذا فالظل ما هو إلا نتيجة لاعتراض الأجسام المعتمة للأشعة الضوئية المنتشرة في خطوط مستقيمة. وعليه فالظل والنور يعتبران عاملان هامان من عناصر بناء الصورة المسرحية، حيث يقومان على خلق جو من الصراعات وذلك من خلال القيم اللونية التي تكون بين الحارة والباردة، بهدف التأثير على أحاسيس المشاهد والاستحواذ على مشاعره وجذبه نحو التكوين المقدم له في العرض المسرحي، وهذا ما يعمل على تأكيد صفتي الزمان والمكان والحدث الدرامي انطلاقا من الظلمة والنور.[3]

2-2-3 – الأحجام والكتل : تلعب الكتلة دورا مهما في تشكيل الصورة المسرحية، حيث يعمل المخرج مع السينوغراف على وضعها بدقة شديدة، فالكتلة «هي كل ما يشغل فراغا وله طول وعرض وارتفاع»،[4] وتأخذ الكتلة شكلا كالأسطوانة أو المكعب وغيرها، وهنا يظهر الحجم على شكل كتلة، ويزداد تأثيرها وقوتها في التكوين كلما تكونت من عناصر مختلفة ارتبطت وتوحدت مع بعضها البعض في مجموعة متكاملة ومتناسقة. كما يمكن أن تكون هذه الكتل عبارة عن أشخاص أي ممثلين، ويكون لهم وزن وثقل على خشبة المسرح حيث كلما كان عدد الممثلين كبير على خشبة المسرح كلما ينتج بحكم تكوينها تأثيرا بالثقل، وبالمقابل عندما يكون عدد الممثلين قليل ينتج ذلك تأثيرا بالخفة. ومعنى كل هذا بأن عدد الممثلين على خشبة المسرح له تأثيرا مزاجيا لا ثقلا أو خفة، وذلك على حسب اختيار

1 – ينظر: شكري عبد الوهاب، **الإضاءة المسرحية**، ملتقى الفكر، مصر، ط 2، 2001، ص 380.
2 – شكري عبد الوهاب، نفس المرجع السابق، ن ص.
3 – نفس المرجع السابق، ن ص.
4 – ينظر: يحي سليم البشاوي، **منهجية الإخراج المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 102.

المخرج للممثلين وعلى حسب فكرة العرض المسرحي التي على أساسها يختار الإحساس أو المزاج النفسي الذي يحتاجه هذا العرض.[1]

2-2-4 – الأشكـــــال : قبل أن نتطرق إلى الأشكال باعتبارها أحد عناصر تكوين الصورة، سوف نبدأ بالنقطة ثم الخط، باعتبار أن النقطة هي أبسط جزء في أي تكوين فني ومنها ينطلق أي عمل فني مهما كان نوعه أو شكله.

أ) – النقطة : من الناحية الهندسية تعرف على أنها: « شكل هندسي مجرد من الأبعاد، وهي من أبسط العناصر التي تدخل في العمل الفني.»[2] وتعرف أيضا بأنها مركز دائرة أو مركز تقاطع الخطوط والزوايا، حيث لها أهمية كبيرة أمام الناظر وذلك على حسب موقعها وحسب حجمها، كما أنها تعبر عن نفسها من خلال أشكال مختلفة إما صاعدة أو هابطة أو متحركة، وهذا ما يجعل منها أكثر تأثيرا وأكثر جمالا.[3] ويمنحها هذا التغير تغيرا في الأرضية، فتبدو متأرجحة وغير متزنة أو تبدو مندفعة أو منجذبة إلى جانب من الجوانب التي تغلب فيها مساحة هذه النقطة. وقد تبدو النقطة الصغيرة بازغة وكأنها كبيرة، كما تبدو الدوائر وكأنها تطارد بعضها البعض، أو يحمل بعضها البعض في تدحرج، فكل هذه التغيرات من شأنها أن تعطي للصورة المسرحية بناء جذابا ملفة للنظر.

تأخذ النقطة عدة اتجاهات لتكوين الصورة كأن تأخذ النقطة أحجاما مختلفة، أو تقسم النقاط إلى تقسيمات داخلية، أو من خلال تشكيل النقاط بتظليل جزء منها، أو أن نقوم بتقسيم مساحة النقطة بتلوين نصفها بقيم لونية معكوسة، أو بمزج النقاط مع بعضها البعض وذلك باستخدام الألوان الشفافة، أو من خلال جمع النقاط على شكل عناقيد لإدراك الجاذبية

1 – ينظر: إيمان عز الدين محمود، **جماليات التكوين في العرض المسرحي**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستار في الفنون المسرحية – إخراج-، جامعة بغداد، 1998، ص 17.
2 – عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، فلسطين، ط 1، 2006، ص 56.
3 – ينظر: نفس المرجع السابق، ن ص.

والدفع بين الأشكال.[1] ويقاس هذا على الفنون البصرية بما فيها المسرح، حيث تلعب النقطة مركزا مهما في إبراز الصورة المسرحية كإدراج أو تتبع حركة الممثل في شكل دائرة ضوئية مثلا، كأن تبرز أيضا أهمية الحدث الدرامي وإحداث المزيد من التشويق وإبراز جمالية الصورة، وذلك من خلال التلاعب بالنقاط وغيرها من العناصر الأخرى كالخطوط أيضا.

ب) - ***الخـــط :*** هو « مجموعة من النقاط متصلة مع بعضها البعض»،[2] ويعتبر الخط عنصرا هاما في بناء الصورة، كما له وظائف متعددة في تقسيم الفراغ، وتحديد الأشكال وتنشئ الحركات. فهو الهيكل البنائي للتكوين، ومن خلاله يمكننا الحصول على أشكال متنوعة ومختلفة باختلاف أنواع الخطوط الموجودة في الشكل. حيث يمكننا الحصول على الخطوط المهيمنة في التكوين المسرحي وذلك من خلال أوضاع أجسام الأشخاص الموجودين على خشبة المسرح وحسب أوضاع الممثلين، فتكون مختلفة منها ما هو منحني على سبيل المثال : كالجلوس والتساوي العام في الرؤوس، فيلجأ المخرج إلى ذلك من أجل الحصول على الخط الأفقي المسيطر.[3]

للخطوط تأثيرات نفسية تثير لدى المشاهد أحاسيس مختلفة، كالخطوط التي تمتد رأسا من الاسفل إلى الأعلى حيث تبدو ثابتة، لأن حدود الخشبة توقف حركتها إلى كلا الاتجاهين، تتبع العين الخط صاعدة إلى حافة إطار الخشبة تم تتحرك أفقيا حوله حتى يلاقيها آخر، فهي بمثابة دليل يقود العين دائما إلى مراكز الانتباه.[4] تختلف دلالة الخطوط على حسب نوعه واتجاهه، فالخطوط **الرأسية** مثلا تعطي إحساسا بالصراحة والقوة

1 – ينظر: رامي محمود الجبالي، عامر محمد خطاب، **التصميم**، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2006، ص ص 43، 45، 46.
2 – فداء حسن أبودبسة، **التصميم أسس ومبادئ**، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 20012، ص 62.
3 – ينظر: إيمان عز الدين محمود، **جماليات التكوين في العرض المسرحي**، مرجع سابق، ص 15.
4 – ينظر: فداء حسن أبودبسة، مرجع سابق، ص 63.

والصلابة، وإلى العزة والشموخ أيضا، كما يختلف معناها على حسب ارتفاعات الخط. أما الخطوط **الأفقية** الموازية لخط الأفق تعطي إحساسا بالهدوء والراحة والاستقرار.[1]

أما الخطوط **المنحنية** هي خطوط مقوسة مع استقام أحد طرفيها، فلها أقوى تأثير عندما تكون محاذية لخط مستقيم، فتستطيع العين حينئذ امتداد المنحنى ومداه، حيث تعطي إحساسا بالرشاقة والمرونة والليونة. وهذا التنوع في الخطوط يجعلنا نستمتع بالتباين الموجود بينهم، مثل الخطوط المقوسة والمستقيمة وبين الخطوط الرفيعة والخطوط السميكة.[2]

أما الخط **المائل** يفقد للاتزان ويعطي إحساسا بالتوتر والسقوط. أما الخط **المنكسر** فيثير انتباها حادا، فهو عنيف ويعبر عن القسوة وعن القلق، كما يعبر أيضا عن الجفاف والجفاء. أما الخط **الدائري** فله إحساس بالتواصل، فهو بلا بداية ولا نهاية، ولا يشير إلى اتجاه معين. أما **الحلزوني** فهي من مشتقات الخطوط المنحنية والدائرية، وذلك في اتجاهات داخلية أو خارجية حيث تعطي إحساسا بالضيق والحصار والضغط تارة وبالانفراج تارة أخرى.[3] وعليه فعلى مصمم المناظر أو القائم على الصورة المسرحية بالإلمام بكل هذه الخطوط لما لها من أهمية في رسم ملامح الصور بطريقة ملفتة للانتباه، وذلك من خلال التنويع في الخطوط بشرط أن لا يؤثر على وحدة تكوين صورة العرض المسرحي، حيث تكون مرتبطة بوضعية الممثل وبتشكيله الحركي على الخشبة، فيعمل المخرج من خلال هذه الخطوط المتنوعة، والتي تتحد مع بعضها البعض مكونة أشكالا مختلفة لنتحصل على تركيبات تشكل لنا التكوينات البصرية وجمالياتها ودلالاتها.

تعتبر الأشكال أكثر تعقيدا من النقطة أو الخط المنفرد، كما تعتبر أكثر العناصر التشكيلية إمتاعا وأهمية، وتحديا لقدرة الفنان فتعتبر الوحدات أو الهيئات في الرسم والتلوين

1 –ينظر: عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مرجع سابق، ص 59.
2 – ينظر: رامي محمود الجبالي، عامر محمد خطاب، **التصميم**، مرجع سابق، ص 47.
3 – ينظر: عدلي محمد عبد الهادي، مرجع سابق، ص 66.

أشكالا ذات بعدين، أما الأثاث والخزف والنحت فهي أشكال ذات ثلاث أبعاد والتي من شأنها أن تستعمل بكثرة على خشبة المسرح.[1]

تحمل أشكل العمل الفني طبيعة رمزية، لأنه يتكون من ألوان وخطوط، التي تكون نتيجة امتزاج ذاتية الفنان وخياله ومشاعره، حيث يتم استيعابها أو تناولها إما من خلال اكتشاف عناصرها المثيرة للوجدان وللخيال، انطلاقا من المستوى التعبيري وما تتضمنه من أبعاد خفية. وإما بتناولها شكليا وذلك بتتبع أشكالها الأساسية، وحركاتها المتكررة والكشف أيضا عن أسلوب ربط عناصرها وتركيبها، وكيفية معالجة سطوحها.[2] ومعنى هذا أنه هناك طريقتان لاستيعاب معنى الشكل وما يحمله من دلالات لتبرر وجوده على خشبة المسرح، ذلك من خلال الشكل وعلاقتها بالأشكال الاخرى، ومن خلال المضمون أي من خلال التعبير عن ما يرمز إليه هذا الشكل، حيث يعمل المتلقي بحل شيفراتها واستيعاب معانيها حتى يتسنى له فهم فكرة العرض المسرحي.

يعمل كل من المخرج والسينوغراف بمساعدة التقنيين على خلق تشكيلات بصرية متسقة ومتوازنة مع بعضها البعض، وذلك من خلال التلاعب بالخطوط والألوان ومدى تأثيرها على تشكيل وإبراز الشكل بطريقة فريدة ومعبرة عن فكرة العرض، من أجل جلب انتباه المتلقي.

1 – ينظر: رامي محمود الجبالي، عامر محمد خطاب، **التصميم**، مرجع سابق، ص 48.
2 – ينظر: طارق عابد إبراهيم عبد الوهاب، **قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء**، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، جامع السودان، ع 01، 2012، ص 113.

2-2-5- اللـــون : يعتبر اللون كعنصر من عناصر الصورة أو العرض، ليتصل بالعديد من العناصر الأخرى، فيؤثر فيها ويتأثر بها، حيث يدخل في علاقة مع المسطحات سواء كانت مناظر أو خلفيات، كما تدخل أيضا في علاقة مع الضوء والملابس والماكياج.

إن لكل الأشياء لون خاص بها، رغم أن العلم يقول أن هذه الأشياء لا لون لها، ولكنها تمتص بعض إشعاعات الطيف وتعكس البعض الآخر فيكسب كل شيء لون الإشعاع الذي يعكسه. ومن خلاله يمكننا تعريف اللون على أنه« تلك المواد التي تستعمل للتلوين، كما تبدو على سطوح الأشياء.»[1]

يتألف الضوء الأبيض نتيجة لامتزاج الألوان المختلفة التي تشكل الطيف الشمسي، ويظهر ذلك من خلال تجربة **إسحاق نيوتن**« أن الضوء الأبيض عند نفاذه من منشور زجاجي يتفكك إلى سبعة ألوان هي الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي، والبنفسجي، وهي ألوان قوس قزح. أما الألوان التي نراها على الأجسام فهي إحساس أعيننا بالأشعة التي تعكسها هذه الأجسام. فعندما تلتقي الضوء تمتص أجزاء منه وتعكس الباقي».[2]

اللون بمعنى الكلمة هو:« ذلك التأثير الفيزولوجي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج عن شبكية العين، سواء كان نتاجا عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون. فاللون إذا هو إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية»[3] فهو مثل الموسيقى له تأثير كبير على المتفرج، كما هو الحال عند سماعنا الموسيقى تأثر فينا إما بالفرح أو بالحزن.

1 – فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، **التصميم أسس ومبادئ**، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2012، ص 13.
2 – نفس المرجع السابق، ن ص.
3 – عبدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مرجع سبق ذكره، ص 13.

للون خواص منها:

أ)- ***صفة اللون (كنه اللون):*** هي الصفة اللونية التي من خلالها نميز لون عن لون أخر، فنقول هذا الون أحمر وهذا أزرق. ففي العرض المسرحي يمكننا أن نقوم بصبغ المشهد بلون معين على حسب فكرة العرض وذلك بهدف إيصال الإحساس بالعواطف أو بالمكان والزمان للمتفرج. تعطي الألوان الباردة إحساس مغاير للألوان الحارة، وهذا التغير في الألوان يساعد المتفرج على استقبال المتغيرات التي سوف تحدث.[1]

ب)- ***وحدة اللون (تشبع):*** ويقصد بها مقدار شدة اللون أي نقاؤه أو تشبعه، فالألوان النقية هي أكثر صفاء من الألوان المخلوطة، والشدة تصف درجة تشبع اللون وتدلنا إلى أن كيف اللون يقترب أو يبتعد من درجة النقاء، وهذا له تأثير على العامل النفسي للمتلقي.[2]

ج)- ***درجة اللون (القيمة):*** وهي الصفة التي من خلالها نقول على اللون بأنه لون ساطع أو لون قاتم. فاللون الساطع يعكس كمية كبيرة من الأشعة على عكس اللون القاتم، وعليه فإن قيمة اللون تدل على درجة نصوعه. ويلجأ إليه للتأكيد على عنصر في صورة العرض.[3]

فعلى المصمم أن تكون له دراية كافية بالألوان وكيفية مزجها ليتحصل على اللون المطلوب، عند تركيبه لألوان الإضاءة مثلا ومدى تأثيرها على ألوان الملابس والماكياج، فلذا عليه أن يتقن لغة الألوان انطلاقا من :

الألوان الأساسية أو الأولية: تتمثل في الأحمر، الأصفر، الأزرق، فمن خلال مزج هذه الألوان نتحصل على الألوان الثانوية.

1 – ينظر: رستم أبو رستم، **جماليات التصوير التلفزيوني**، مرجع سبق ذكره، ص 119.
2 – ينظر: فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، **التصميم أسس ومبادئ**، مرجع سابق، ص 16.
3 – ينظر: رامي محمود الجبالي، عامر محمد خطاب، مرجع سابق، ص 63.

1-اللون الأصفر: يمتاز بقوة انعكاس عظيمة ينتج عنها عدد لا نهائي من الدرجات اللونية والظلال.

2-اللون الأحمر: يتدرج بين أصفر وأزرق من حيث قوة الانعكاس، وإذا أضيف لأي لون آخر أكسبه درجة معينة من التوهج.

3-اللون الأزرق: يمتاز بالقوة في الضوء الشديد، وكلما قلت درجة قوة النور كلما أصبح له تأثير أفتح وذلك لامتصاص الضوء، بالإضافة إلى صلته الوثيقة بالظلال.

أما الألوان الثانوية : فهي نتحصل عليها من خلال مزج لونين أساسيين.

1-البرتقالي: نتحصل عليه بمزج الأصفر مع الأحمر، وهو أقل امتصاصا للضوء.

2-الأخضر: نتحصل عليه بمزج الأصفر مع الأزرق، وهو متوسط الامتصاص.

3-البنفسجي: نتحصل عليه بمزج الأحمر والأزرق، وهو أقرب الألوان ظلا من الأسود، لأنه يعكس قدرا من النور.

زيادة إلى هذا هناك الوان مكملة والتي تكون نتيجة تكملة الألوان الثانوية للألوان الأساسية، مثلا: - اللون الأخضر هو مكمل للون الأحمر.

- اللون البرتقالي مكمل للون الأزرق.

- اللون البنفسجي هو مكمل للون الأصفر.[1]

كما هناك **ألوان محايدة** والتي تتمثل في الأبيض والأسود، وما بينهما من درجات مختلفة مثل الألوان الرمادية، فإذا دخلت هذه الألوان على لون أساسي أو ثانوي تعمل على تغيير من حدته، حيث نتحصل على درجة لونية قاتمة إذا أضفنا اللون الأسود مع الألوان

1 – ينظر: عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مرجع سابق، ص ص 24، 25.

المختلفة، ونفس الشيء بالنسبة إلى اللون الأبيض فنتحصل على درجات لونية فاتحة إذا ما مزجنا اللون الأبيض مع الألوان المختلفة.

هناك ألوان حارة وألوان باردة، **فالألوان الحارة** تعرف أيضا بالألوان الدافئة سمية بذلك لقربها من ألوان النار والشمس والدم، والتي تعطي إحساسا بالحرارة والدفء والضوء والإشراق، كما لها ميزة الانتشار البصري ومعنى ذلك بأنها تظهر الأشكال أكبر من حجمها أو مساحتها الطبيعية. والتي تتمثل في الأخضر المصفر، الأصفر، البرتقالي المصفر، البرتقالي، البرتقالي المحمر، الأحمر، البنفسجي المحمر. أما الألوان الباردة سمية بذلك نسبة إلى مصادر البرودة في الطبيعة كالسماء والماء، حيث تعطي إحساسا بالبرودة والسكينة والحزن، فهي قليلة الانتشار البصري فتتمثل في الأخضر، أخضر مزرق، أزرق، بنفسجي مزرق، بنفسجي.[1]

وعليه، للألوان مدلولات تعمل على رسم التكوين والتعبير عن جانبه النفسي والمعنوي للعرض المسرحي، لذا فعلى السينوغراف وطاقمه التقني من مصممي الأزياء والديكور ومصممي ومنفذي الإضاءة أن يعتمدون على الألوان للتعبير عن بناء وتفاقم الفكرة، فتتغير ألوان المناظر والأزياء والإكسسوارات بتغير ألوان الإضاءة. ويعتبر اللون العنصر الرئيسي الذي يعتمد عليه المخرج في بناء التكوينات البصرية، والتي تعبر عن الحالة الفكرية أو الجمالية للعرض المسرحي، كما يعبر أيضا عن أفكار الشخصية وعن حالتها النفسية وعن الأحداث، كما يمكن للون أن يخاطب مخيلة المتلقي ويجعله يتنبأ باللون الموالي. فيكون نتيجة استخلاص المخارج لفكرة المسرحية، وبناء عليها يتم التكهن لنوعية الألوان ودرجتها والتي من شأنها أن تجلب انتباه المتلقي، وفي نفس الوقت تخدم فكرة العرض بشكل بسيط ومتسق.

1 – ينظر: عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مرجع سابق، ص 26.

2-2-6-الملمس: فهو «المظهر الخارجي للمادة أو هي الصفات الواضحة الخارجية لأجسام الطبيعة على اختلافها، وكذلك الصناعية حيث تغلف جميع المجسمات، والأحياء، والنباتات، والسماء، والمياه، والصخور.[1] ومعنى هذا انه كل ما نلاحظه بأعيننا على خشبة المسرح سواء كانت من مادة طبيعية او صناعية يتمثل بالمظهر الخارجي هذا ما يسمى بالملمس. كما للملمس أبعاد تتمثل في الطول والعرض والارتفاع، ويمكن أن تكون أيضا عبارة عن مجسمات بسيطة كسطوح هندسية أو معقدة كالأجسام الحية والنباتات، بما فيهم الممثل فهو أيضا يعتبر من الكائنات الحية التي لها ملمسه وأبعاده على العرض المسرحي. حيث يقول **فرج عبو**:« أن الملمس له مقوماته في التكوين من خشونة ونعومة وليونة وصلابة أو شفافية، وهذه الحالة هي التي تجعلنا نحس ونرى المواد المجسمة ذات الأبعاد الثلاثة.»[2] كما يساعد الملمس على الإحساس بالحركة من خلال الاختلاف والتنوع فيها، ومعنى هذا الاحساس ليس هو ما نحسه من خلال اللمس بل هو ملمس الشكل كما يدركه العقل.

2-2-7- *الفراغ والفضاء:* هو أو سطح ذو بعدين الطول والعرض أو حيز فارغ، وعلى الفنان أن يخطط ويقرر الطريقة التي يستطيع بواسطتها الإيحاء بالعمق،[3] حيث يعتبر هذا الأخير أهم عنصر وهو الذي يميزه عن الفنون الجميلة الأخرى والذي يعتبرونه مجرد وهم كما نراه في الفنون التشكيلية وفي السينما، بينما الركح المسرحي فإنه جزء هام واساسي، ونستخلص من هذا إلى أن فضاء الركح « عبارة عن صندوق كبير الذي يتكون بداخله الصورة، والتي تعتمد بشكل متوالي على الحركة والسكون والصمت والصوت، وتتشكل تارة

1 – ينظر: إيمان عز الدين محمود، **جماليات التكوين في العرض المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 18.

2 – نفس المرجع السابق، ن ص.

3- ينظر: رامي الجبالي، **التصميم**، مرجع سابق، ص 58.

بإيقاع عالي أو منخفض أو سريع أو بطيء».[1] وعليه فالفضاء أو الفراغ في المسرح هو المساحة التي تتشكل بداخلها الصورة الكلية للعرض من سينوغرافيا وممثليين.

2-2-8-الحركة : تعتبر الحركة من العناصر الحيوية والضرورية للتكوين لأي عمل فني مهما كان نوعه. كما تعد من أهم خصائص الإخراج المسرحي، حيث يكمن أبداعه في تشكيل الصورة وذلك من خلال الحركة التي تكون مثيرة للمتلقي وجاذبة لانتباهه. فالحركة في «جوهرها عملية ديناميكية، كما تعتبر لغة بصرية تملك قدرات تعبيرية غير محدودة.»[2] فهي تجعل الحياة تصب في الصورة البصرية.

الحركة بصفة عامة هي نتيجة لتناوب منتظم للخطوط أو الأشكال أو الألوان وهذا التناوب الذي يجمع بين الوحدة والتغيير يولد الحركة في الصورة مبعدا عنها الجمود. كما يكون كخلاصة جهود الممثل على خشبة المسرح مصحوبا بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات المعبرة عن فكرة النص المسرحي، فتعرف الحركة بأنها: « صورة المسرح في حالة الفعل.»[3] بمعنى أنه ما دام هناك فعل على خشبة المسرح فهذا يعني بأنه توجد حركة.

للحركة خصائص أساسية والتي تتمثل في الاتجاه، والقوة، والسرعة، والاستمرار، والتوقيت، والكمية، انطلاقا من هذه الخصائص يمكننا تحديد معنى الحركة من خلال المعنى الخاص لكل منها.

1-الاتجاه: يكون اتجاه الحركة مرتبطا دائما بالشخصية أو بشيء آخر، حيث يتم تحديده انطلاقا من اقترابه أو ابتعاده من النقطة المثيرة لاهتمام المتفرج. ويكون اتجاه الحركة مرتبط بأجزاء المنصة، مثل التحرك يمينا أو يسارا أو أعلى المنصة أو أدناها.

1 - أحمد أمل، **نظرية فن الإخراج (دراسة في إشكالية المفهوم)**، دار البيضاء للنشر والتوزيع، مصر، ج1، ط1، 2009، ص 13.
2- نفس المرجع السابق، ص 114.
3 – يحي سليم البشاوي، **منهجية الإخراج المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 91.

ومادام للحركة اتجاه فهذا يعني بأنه لها قوة دافعة لها، والتي يمكن تحديدها في الطاقة الفكرية والنفسية والروحية والمادية.[1] ومعنى هذا أن قوة الحركة تتغير على حسب الموقف الدرامي، فكلما كانت الحركات قوية تكون نتيجة انفعالات قوية وتتمثل في خطوط حادة ومتدفقة بالحيوية. بمعن أنه يشترك كل من الخط وكثافته ومدى انتشاره في تحديد قوة هذه الحركة.

2- السرعة: تساعد سرعة الحركة على ادراك كنه الموقف، حيث تثير حيوية المتلقي، فالإيقاع السريع للحركة قادر على توليد إيقاع مماثل داخل المتفرج، على عكس الإيقاع البطيء للحركة والذي توحي بالوقار والجمود.

3-الاستمرارية: تتمثل في طول واستمرار الحركة سواء في الزمان والمكان، كما انها مرتبطة أيضا بطول الجملة. ولهذا علينا أن نراعي بأن يكون طول الحركة المرئية موازيا لطول الجملة المنطوقة. فعلى معظم المخرجين أن يلجأ إلى أن تكون جل الحركات المسرحية قصيرة وحادة حتى يتسنى للمتلقي فرصة التأمل المتأني لبعض الدلالات التي يريد ترسيخها في دهنه.

4- ***التوقيت*** : فهو مرتبط بتوقيت الجملة وذلك بهدف التأكيد، فإذا سيقت الحركة الجملة فإن التأكيد يقع على الجملة، والعكس صحيح.

5-الكمية: تكمن أهميتها في الشحنة الانفعالية التي يتلقاها المتلقي، وذلك من خلال عدد الحركات الموجودة في كل تتابع زمني على حدة. ومعنى هذا أنه إذا أردنا أن نصل إلى تشكيل صورة مسرحية جذابة ومثيرة فعلينا أن نراعي عدم الإفراط أو التفريط في عدد الحركات، لأنه يمكن أن ينقلب ذلك سلبا على جودة العرض ككل.[2]

1 - ينظر: نبيل راغب، **آفاق المسرح**، مرجع سابق، ص ص 119، 120.
2 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص ص 121، 123.

2-3)-خصائص أو قواعد تركيب الصورة المسرحية:

الصورة مهما كان نوعها سواء كانت تشكيلية أو فتوغرافية فهي تقول شيئا أو تحكي قصة، ينطبق هذا أيضا على الصورة المسرحية، والتي بدورها تتكلم من خلال أسلوب تكوينها وطرق ترتيب عناصرها.

يتحدد نجاح أي تكوين بصري للعرض المسرحي على قواعد تعمل على تركيب الصورة بشكل جميل ومتكامل متمثلة في الوحدة، والتنوع، والاتساق، والتضاد، والتوازن، والتأكيد، والإيقاع.

1- الوحدة: هي « ذلك الإحساس الذي ينتاب المتلقي بوحدة العمل الفني أي بوحدة الصورة»،[1] وذلك من خلال وحدة الشكل، والأسلوب، والفكرة، والهدف، أو وحدة الغرض المنشود من الصورة.

كما تعني أيضا:« التفرد أو الاكتمال، إذ يجب أن يبدو التكوين كوحدة متكاملة لها ملامحها المتميزة.»[2] تكون الوحدة في الصورة المسرحية مرهونة بنجاح المصمم في خلق علاقة بين أجزاء التصميم فيما بينها وإقامة علاقة بين كل جزء منها بالكل.[3] فعلاقة الجزء بالجزء يقصد بها من الأشكال والألوان والخطوط، فهي تعني الأسلوب الذي يتآلف فيه كل جزء من التصميم بالآخر، وذلك بهدف خلق إحساس بالاستمرارية بين هذه الأجزاء. أما علاقة الجزء بالكل معناه ذلك الأسلوب الذي يصل بين كل جزء على حدا والشكل العام، فلهذه العلاقة أهمية كبيرة في رصد وحدة الصورة واعطاء المتلقي صورة متكاملة ومفهومة حاملة لدلالات ومعاني تخدم فكرة العرض. تغيب قيمة العلاقة بين الأجزاء مالم تتوافق مع المساحة الكلية التي تشغلها، لذى على المصمم أو المخرج أن يستبعد كل جزء من هذه

1 – عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مرجع سابق، ص 91.
2 – نبيل راغب، **فن العرض المسرحي**، مرجع سابق، ص 108.
3 – ينظر: رامي محمود الجبالي، عامر محمد خطاب، **التصميم**، مرجع سبق ذكره، ص 26.

الأجزاء التي يراها غير متسقة والشكل العام للعرض المسرحي، والتي من شأنها أن تسيء من جمالية العرض ووحدته واتساقه.[1] مثلا من خلال الخطوط الأساسية المكونة للمساحة يستطيع المصمم أو المخرج أن يشكل السمة الفنية بحيث تبدو وكأنها جزء من هذه المساحة. حتى يبدو التكوين موحدا فلابد أن يكون هناك تبرير منطقي وواضح لسبب تواجد كل هذه العناصر، بشرط أن تؤدي هذه الأخيرة المعنى المطلوب لصورة العرض ككل، والتي تحتم على المخرج أن يرتب شخصياته أيضا بأسلوب يجعلها في علاقة متسقة مع الأجزاء الأخرى. « فالوحدة تعد القيمة النهائية التي يسعى إليها المخرج.»[2] والإحساس بالوحدة يعتمد أساسا على التفاعل الايجابي بين التنوع، والاتساق، والتضاد، والتوزيع، والتأكيد، والايقاع.

2- *التنـــوع:* إن الإنسان بطبعه يمل من الرتابة ويحب التنويع، « فالتنويع بجب أن يكون بقدر يكفل لنا أن نتخلص من الملل الناشئ عن تكرار أو تماثل الوحدات البصرية، ودون أن يؤثر ذلك في وحدة الشكل».[3] فالوحدة من دون تنويع سرعان ما تفقد صورة العرض قدرتها على التأثير في المتلقي.

إن تباين عناصر التكوين وعدم تنافرها في الصورة، يخلق تنويعا في التكوين لأن التغيير في الأبعاد، والأحجام، والفراغات، والكتل، والألوان، والإشارات، والأجسام، كلها تشكل خاصية التنوع والذي بدوره يعمل على خلق قيمة جمالية للعمل الفني والذي من شأنه أن يؤثر على المتفرج بالإيجاب والقبول للعرض المسرحي.[4]

3- *الاتســاق :* يعتبر الاتساق من العناصر الرئيسية في ترسيخ الإحساس بالوحدة، فبالاتساق تتداخل العناصر وتتفاعل فيما بينها لتمنح التكوين شخصيته المتميزة، وعلى مستوى الصورة فإن الاتساق في جوهره وهو« توظيف العلاقات بين العناصر التي تشغل

1 – ينظر: رامي محمود الجبالي، عامر محمد خطاب، **التصميم**، مرجع سابق، ص 28.
2 – نبيل راغب، **فن العرض المسرحي**، مرجع سابق، ص 109.
3 – عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مرجع سابق، ص 96.
4 – ينظر: أبو الحسن سلام، **جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية**، جامعة الاسكندرية، مصر، ب ت، ص 209.

فراغ المنصة.»[1] بمعنى يجب أن يكون هناك علاقة بين كل الأجزاء من أشكال وخطوط وكتل وبين الممثلين في شكل منتظم ومتسق مشكلا وحدة في العرض المسرحي.

4- *التضـــاد :* يعتبر مصدر الحيوية في تكوين صورة العرض المسرحي، يعرف التضاد بأنه « علاقة بين شيئين متعاكسين، فهو تعبير عن الاختلاف.»[2] الطبيعة والحياة تجمعان بين الشيء وضده، نجد الضوء والظلام، النهار والليل، القصير والطويل، والخير والشر، والحياة والموت، والخشن والناعم...إلخ. فالتباين والتضاد لا غنى عنه فهو « في الواقع انتقال مفاجئ سريع من حالة إلى حالة عكسها تماما، فمن الهدوء إلى الفزع ومن الرتابة إلى الإثارة.»[3] وهذا من شأنه أن يساعد على جذب الانتباه، للتضاد أهمية كبيرة في كونه يبعث الرغبة في التنويع المانع للملل البصري الذي ينجم عن الرتابة، كما يعد أيضا عنصر ضروري للحركة، فقانون الحركة الثالث عند **نيوتن** الذي ينص على « أن كل فعل له رد مساو له في المقدار ومضاد في الاتجاه.»[4] فينطبق هذا القانون على الحركة المسرحية وعلى الصراع الدرامي بصفة عامة، ليظهر التضاد مثلا من خلال الألوان ليأتي لون معاكس للون الذي سبقه وفي نفس الوقت يكون ردا عليه.

5-التوازن : يعتبر التوازن لا غنى عنه في الصورة المسرحية، « فالاتزان هو الحالة التي تتعادل فيها القوى المضادة.»[5] فهو أحد الأسس التي انبنت عليها الحياة، فيعتبر التوازن أو الاتزان من الخصائص الأساسية التي تلعب دورا مهما في الإحساس بالراحة النفسية للناظر إلى الصورة، وذلك من خلال انسجام عناصرها. للألوان مثلا ثقل سواء كانت فاتحة أو قاتمة لأن التوازن يكون من خلال ثقل اللون المتواجد في كلتا الجانبين، وليس على أساس مساحته الملونة.

1 - نبيل راغب، **آفاق المسرح**، مرجع سابق، ص 110.
2 – طارق مراد، **الفن والتعبير-موسوعة المدارس الفنية للرسم-**، دار الراتب الجامعية، لبنان، ط 1، 2006، ص 59.
3 – عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مرجع سابق، ص 123.
4 – نبيل راغب، مرجع سابق، ص 111.
5 – أبو الحسن سلام، **جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية**، مرجع سابق، ص 207.

هناك نوعان من التوازن أحدهما مادي والآخر نفسي.[1]

التوازن المادي يتمثل في التوزيع المتماثل لكتل التكوين، ويتجلى ذلك في الصورة حيث يكون في منتصفها محور ارتكاز، وتوضع القوى المادية على طرفيها في حالة تعادل وتماثل ويطلق على هذا النوع بالتوزيع المتماثل. أما التوزيع غير المتماثل فيعتبر أداة تعبيرية في يد المصمم أو المخرج، حيث بإمكانه أن يتلاعب بالأحجام والألوان والمسافات كي يبلغ أقصى طاقاته التعبيرية. مثلا كأن يضع كتلة ثقيلة بالقرب من محور الارتكاز تتوازن مع كتلة أخف بعيدة عن هذا المحور، أو كأن يضع كتلة ثقيلة من الأثاث على مسافة معينة من محور الارتكاز ولكي يحقق التوازن في هذه الحالة يعمل المخرج على ترتيب شخصياته مثلا على الطرف الآخر في تكوينات غير متماثلة حتى يشعر المتلقي براحة وتوازن في الصورة المسرحية.[2]

أما **التوازن النفسي** فهو عكس المادي الذي ينهض على القوى والأوزان والكتل الملموسة والتي تكون موزعة على طرفي المحور، أما التوزيع النفسي يقوم على قوى غير محددة بدقة وغير ملموسة، ورغم ذلك فله أهمية كبيرة من التوازن المادي. فالقوى والطاقات النفسية تمنح الإحساس نوعا من الوزن أو الكتلة، بالرغم من أنه يصعب قياسها وتحديدها خاصة عندما يتجسد في الحركة، والحديث، والصوت، والضوء، واللون، مثلا يمكن لشخصية قوية مسيطرة من أن توحي بثقل يزيد في وزنه على مجموعة أخرى من الشخصيات المستسلمة أو السلبية، ونفس الشيء بالنسبة للضوء واللون حيث يلعب الضوء واللون دورا سيكولوجيا فعالا في منح المساحات أو الشخصيات ذات الإضاءة الساطعة، أو التي ترتدي ألوانا مشرقة أو متضادة ثقلا أكثر في التكوين من خلال الإحساس بكتلتها المسيطرة. ولذلك يعتمد هذا التوزيع على خبرة المخرج أو المصمم وقدرته على التخيل إلى حد كبير.[3]

1 – نبيل راغب، **آفاق المسرح**، مرجع سابق، ص 111.
2 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص ص 111، 112.
3 – ينظر: ن م س، ص ص 112، 113.

6-التأكيـــد: يعد التأكيد العامل الأساسي في تكوين الصورة المرئية، يلجأ إليه المخرج للتأكيد على عنصر أو أكثر من تكوين الصورة التي يريد التركيز عليها ويراها تستحق الاهتمام بهدف جلب انتباه المشاهد إليها.[1] كما يستعمل عنصر التأكيد من خلال استخدام أوضاع جسم الممثل كأن يوضع في مواجهة كاملة لصالة العرض، أو التأكيد باستخدام الفراغ للعزل أو الانفراد من خلال استخدام التركيز البصري على بؤرة المسرح، كأن تجعل مجموعة تنظر في اتجاه وشخص واحد ينظر في اتجاه معاكس، فهنا يؤكد المخرج على أهمية النظر وكأنه يقول للمشاهد أنظر معي. كما يستخدم التأكيد أيضا من خلال الخطوط والأشكال الهندسية، وأيضا من خلال الألوان. فالخطوط بمختلف أنواعها تقود العين نحو الأهداف المطلوب تأكيدها والتركيز عليها. والتنوع في الخطوط يزيد عملية التأكيد. أما الألوان يظهر التأكيد عليها من خلال التباين في اللون، أما التأكيد بواسطة البقع الضوئية وذلك من خلال التحكم في كمية الإضاءة والتي تعتبر من أهم وسائل التأكيد على خشبة المسرح. لهذا فإن التأكيد يلعب دورا مهما في تركيب الصورة البصرية، باعتبارها أداة مساعدة أو موجهة للمشاهد حول هدف العمل الفني أو العمل المسرحي ككل.[2]

7-الايقاع: هو سلسلة تتخذ من الوحدة والتنوع والاتساق والتضاد والتوازن والتأكيد حلقات متتابعة ومتنوعة لها. ومنه فالإيقاع هو« التكرار المنتظم الذي يحافظ على وحدة التكوين داخل حدود الصورة من خلال الخطوط أو الأشكال أو الألوان ...»[3] وهو أيضا « مجموعة من المفردات المتسقة تتكرر في تواتر زمني في الايقاع السمعي، أو حيز مكاني في الايقاع البصري.»[4] يتمثل الايقاع السمعي في الحديث مثلا أو في الموسيقى التي تكون خالقة لجو شاعري ومؤثر متسقة مع الحالة التي يكون عليها الممثل، أما الايقاع

1 – ينظر: شكري عبد الوهاب، **الإخراج المسرحي – دراسة في إبداع الصورة المرئية**-، مرجع سبق ذكره، ص 334.
2 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص ص 334، 341.
3 – نبيل راغب، **آفاق المسرح**، مرجع سابق، ص 114.
4 – أحمد إبراهيم، **الدراما والفرجة المسرحية**، مرجع سبق ذكره، ص 66.

البصري والذي يتمثل في الجو الذي يصنعه كل من الخطوط والاشكال والكتل من ديكورات والتي من شأنها ان تبرز مكان العرض والفترة التي يدور فيها العمل الفني.

للإيقاع عدة أشكال منها ايقاع رشيق، وناعم، سلس، أو خشن، ومتوتر، والذي من شأنه إثارة القلق داخل المتفرج. ليكون الايقاع على حسب الموقف الذي يتطلبه العرض المسرحي. كما له أيضا جرعات لابد من أن يتحكم فيها المخرج حتى يسيطر على مشاعر المتفرجين.

وعليه، فمن أجل تشكيل صورة للعرض المسرحي يجد المخرج نفسه مجبرا على مراعات تواجد كل عناصرها، من ضوء وأحجام وأشكال وألوان ومن حركة، وصوت، وذلك على حسب ما يتطلبه العرض في كل مشهد، مع مراعات أيضا لقواعد تركيب هذه الصورة من أن تحقق هذه الأخيرة التنوع والتوازن والاتساق والوحدة والتأكيد والإيقاع. حتى تكتمل صورة العرض ككل وتحقق القبول لدى المتلقي.

المبحث الثاني: الصورة وعلاقتها بالإخراج المسرحي:

مع بدايات فن المسرح كانت توكل عملية تقديم العرض والإشراف عليه من قبل الشاعر أو المؤلف باعتباره صاحب النص وهو الأقرب له، وله كل الصلاحيات لتحقيق ما يقصده منه. اقتصرت مهمته على التنظيم لا الإبداع، فلم تكن عملية التنظيم تستوجب الخبرة او كونها حرفة، بل هي عملية تستوجب على المؤلف أن يتقنها ويشرف عليها. لهذا لم يكن هناك اهتمام كبير بالحرف المرئية من قبل الباحثين الأوائل أمثال أرسطو، حيث يعتبرها هذا الأخير نوعا من الحرف اليدوية الخاصة بالعاملين وليس بالمبدعين.

ومع مرور الوقت، ازداد الضغط على المؤلف وتراكمت عليه المهام التنظيمية، مما جعل هذا الأخير يتخلى عن بعض من مهامه، وبتوزيعها على مجموعة من المتخصصين، فأدى هذا بالعودة إلى الحرف المرئية، والتي من شأنها أن تقوم بالعرض وتقدمه بشكل مبهر وجذاب، معتمدين على الزخرفة والألوان والأزياء وعلى الحركات التعبيرية المختلفة وغيرها من المرئيات. فأصبح من الضروري أن يتولى كل هذه التنظيمات شخصا آخر أكثر حرفية ومعرفة بكل الجوانب، حيث يقوم بالإشراف على الفنيين والحرفيين لتوحيد فنهم في قالب واحد وصياغتها في صورة موحدة ومتسقة للعرض المسرحي العام، فسمي بالمخرج. فمن هو المخرج؟ وما هو دوره في تشكيل الصورة البصرية؟

أولا- الإخراج ودوره في تشكيل صورة العرض المسرحي:

1-1) - مفهوم الإخراج المسرحي:

يعتبر مصطلح الإخراج مصطلحا حديثا، تبلور كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبالتحديد في سنة 1820 بإنكلترا [1]، فإذا عدنا إلى الوراء قليلا في

1 – ينظر: باتريس بافيس، **معجم المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص210. .

كتاب **فن الشعر لأرسطو** فلم يذكر مفهوم الإخراج في مسرحيات **سوفوكليس**، والتي قدمها شعراء اليونان أمثال: **أسخيلوس سوفوكلس ويوربديس وأرستوفانيس**. إلا لبعض العموميات فقط متعلقة بالعرض والمشاهدين وكان المؤلف أو الممثل الأول هو المسؤول عن عملية التنظيم. تم جاء بعد ذلك مجموعة من الكتاب مارس مهمة الإخراج بطريقة مخالفة على التي هي متعارف عليها اليوم، أمثال **شكسبير ومولير وراسين** وغيرهم حيث اهتم بتدريب الممثل في مسرحياتهم، فكان يقود كل عناصر الإنتاج بوحده، ويعمل على تفسير النص ووضعه في صورة تشكيلية مواتية له مستثمرين كل الأساليب الإخراجية.

وعليه، تحولت هذه الممارسات الإخراجية من يد قائد الفرقة أو المجموعة المسرحية إلى مهمة موكلة لشخص واحد يتولى إخراج كل المسرحيات بمفرده، والتي كانت تقتصر على تدريب الممثلين وإعدادهم وتثبيتهم في مكانهم على خشبة المسرح، بالإضافة إلى تقديم الإرشادات لهم من إلقاء وأداء. ومع تطور الحركات المسرحية المعاصرة تغيرت معها طرق الإخراج، التي أوجدت لنفسها مناهج ومدارس خاصة بها، وأدى هذا إلى خروج كل المخرجين من قيد المؤلف إلى الإبحار في عالم الإبداع، فأصبح المخرج هو المؤلف الثاني للنص.[1]

الإخراج بمفهومه الواسع هو: تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور، وموسيقى، وإضاءة، وأسلوب الأداء، والحركة، والأزياء، وغيرها من مكونات العرض المسرحي الأخرى، حيث يعمل على صياغتها في قالب مشهدي متناسق يبرز الشكل العام للعرض أو الرؤية المتكاملة للمسرحية.[2] وانطلاقا من هذا فالإخراج هو: « عملية لتحقيق التصور الكامل لنص ما على الركح تبعا لرؤية تستوجب إتباع خطة واضحة لإبراز فكرة وبلوغ قصد.»[3]

1 – ينظر: ثائر هادي ناجي جبارة، **الرؤى الإخراجية في العروض المسرحية**، لمديرية النشاط المدرسي، دراسات تربوية، المديرية العامة للتربية في محافظة بابل، ع 10، 2010، ص 170، 172.
2 – ينظر: مارس إلياس، حنان قصاب علي، **المعجم المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 07.
3 – أحمد أمل، **فن الإخراج المسرحي- من الرؤيا إلى التطبيق-**، مرجع سبق ذكره، ص 28.

الإخراج يمثل العنصر الثالث من عناصر العرض المسرحي، فبعد تحضير المكان، وتحضير النص الجيد، فإنه من الضروري العثور على فنان يحول كلمات هذا النص المكتوب إلى صورة بصرية، وهو المخرج المسرحي. وعليه فالعملية الإخراجية تعمل على «تجسيد الكلمة المكتوبة بمساعدة العناصر البصرية المرئية، والصوتية المسموعة، والحركية المحسوسة».[1] بمعنى أنه على المخرج أن يعمل على خلق صورة سمعية وبصرية من خلال التنسيق بين عناصر العرض المسرحي المختلفة. بعد قراءته للنص المسرحي جيدا، يستخلص لغة النص والحوار، ويعمل على إعداد الممثلين وتدريبهم على الاداء والإلقاء مع تحديد حركاتهم وانفعالاتهم، ومعرفة البيئة والظروف الاجتماعية التي تدور فيها أحداث المسرحية، وذلك بتحديد الديكور، والأزياء، وأكسيسوارات، مع تحديد الإضاءة، والمؤثرات البصرية، بالإضافة إلى تصميم هندسة الصوت، والموسيقى. وكل هذا يعمل على خلق صورة بصرية وسمعية جذابة للعرض المسرحي.

الإخراج هو تنسيق كل العناصر الفنية للعرض المسرحي وتنظيمها في قالب واحد، فتعني كلمة إخراج في اللغة الفرنسية **بالميزانسين Mise en scène** حرفيا التوضيح على الخشبة، وأول مرة أستخدم فيها هذا المصطلح كان سنة 1820، حيت كان يقصد بالإخراج وقتها بالتنظيم والتشكيل الحركي للممثلين. ومع الوقت أصبح يدل على مجمل العملية الإخراجية،.[2] ومع ذلك ظلت الكلمة مستخدمة بهذا المعنى مع بقية اللغات الأخرى.

يعرف **سيلفيو داميكو** الإخراج فيقول بأنه هو :« فهم النص المسرحي، واستنباط المحتوى المسرحي منه، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح.»[3] ولتحقيق ذلك يجب على المخرج أن تكون له القدرة على تحريك وتوجيه كل من الممثلين والفنيين الذين من شأنهم الاهتمام بالمناظر والديكور والأزياء والأضواء، بالإضافة

1 - شكري عبد الوهاب، **الأسس النظرية والعلمية للإخراج المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 09.
2 – ينظر: مارس إلياس، حنان قصاب علي، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص 07.
3 – سعد أردش، **المخرج في المسرح المعاصر**، مطبوعات عالم المعرفة، الكويت، 1979، ص 15.

إلى الموسيقى والرقص. وعليه فالمخرج هو العقل المدبر لكافة عمليات الإنتاج، وذلك انطلاقا من اختيار النص المسرحي وانتهاء بالعرض المسرحي الذي تتضافر فيه كل العناصر المكونة له سواء السمعية أو البصرية، وتتمثل في(الديكور، الملابس، الأقنعة، الأكسيسوارات، الإضاءة...) بالإضافة إلى الجمهور، وصالة العرض.[1]

يعرف **سعد أردش** المخرج بأنه هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو المسؤول عن القيادة الفكرية والفنية والإدارية والمالية للعملية المسرحية. والمخرج هو الذي يختار النص المسرحي أو يوافق عليه، كما يحدد متطلبات العرض من مكان للعرض وفنيين وتقنيين، ويختار مؤلف الموسيقى ومصمم الرقص حيث يوكل لهم المخرج مهمة تدريب العازفين على اللحن المطلوب مع تدريب المغنين، وعلى مصمم الرقص أن يقوم بتدريب الراقصين على الرقصات المطلوبة والمتفق عليها مع المخرج، كما يحدد أيضا الفنان التشكيلي الذي يوكل له مهمة تصميم المناظر والديكورات والأزياء وذلك على حسب الرئية التي استقر عليها المخرج في إخراجه للنص المسرحي. فأصعب مهمة توكل للمخرج هي اختياره للممثلين الذين يراهم صالحين لتجسيد الشخصيات المسرحية، والذين تتوفر فيهم كل الشروط البدنية والفنية، كما يتولى مهمة تدريبهم انطلاقا من مرحلتين تتمثل الأولى في التدريبات الصوتية والتي تكون على المائدة أو في اجتماع المخرج مع الممثلين، أما المرحلة الثانية تتمثل في التدريب الحركي على الخشبة بوجود الديكور، وذلك من أجل اكتمال صورة العرض ككل.[2] يمكن استخلاص عملية الإخراج في النقاط التالية :

- قراءة النص قراءة جيدة بحيث يتم استخلاص التعبيرات والمعاني الكامنة فيه وذلك من خلال تحديد أدوات وأسلوب يتبناه العرض.
- إعداد الممثل والعمل على تدريبات الأداء، سواء كانت صوتية او حركية.

1 – ينظر: سعد أردش، **المخرج في المسرح المعاصر**، مرجع سابق، ص 11.
2 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص 13 ، 14.

- ترجمة معطيات النص إلى أشكال وأحجام وكتل ملموسة في فضاء العرض، والعمل على التنسيق بين مختلف عناصرها.
- العمل على التنسيق بين مجمل العاملين والفنيين والتقنيين من أجل تشكيل صورة موحدة ومتسقة للعرض المسرحي بأكمله.[1]

1-2) – المخرج صانع العرض المسرحي:

إن العرض المسرحي هو شكل متسلسل يتسم بالديناميكية والحركة المستمرة في الزمن، حيث يختلف العرض المسرحي عن السينمائي في كونه منفتحا على المشاركة الحية للجمهور. كما يعد أيضا عالما مختلفا بأبعاده وتصميماته وألوانه، ليقوم المخرج فيه بالتجريب والمغامرة من خلال أدواته وخبراته.« فالعرض المسرحي في جوهره هو صورة مرئية وصوتية، حيث يتكون من سلسلة من الصور المتتابعة ذات المغزى المتسق الذى يحكي قصة من خلال تكوينه المحدد بإطار معين»،[2] بمعنى أن الصورة تحمل معنى وذات شكل متميز وتكوين مقصود فكريا وجماليا ترتاح له العين وتستوعب معانيه.

يعمل المخرج على خلق تلك الصورة السمعية والبصرية، من خلال التنسيق بين عناصر العرض المختلفة، فبعد قراءته المتمعنة للنص، يعمل على استخراج مجموعة من الصور لتكون في الأخير الصورة النهائية للعرض المسرحي من خلال تنسيقها مع بعضها البعض في قالب واحد، فيقوم المخرج باستخراج الصورة اللغوية وذلك بتحديد اللغة المناسبة للعرض، والصورة السينوغرافية بمختلف عناصرها(من ديكور، أزياء، أكسيسوارات، إضاءة، مؤثرات صوتية...)، إضافة إلى الصورة الميزانسانية والصورة التواصلية. ومن خلال هذا يعمل المخرج على صناعته لصورة العرض المسرحي في شكل متسق ومتناغم.

1 – ينظر: مارس إلياس، حنان قصاب علي، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص 07.
2 - نبيل راغب، **فن العرض المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 104.

بعدما يختار المخرج النص المسرحي الذي يريد إخراجه فكخطوة أولية يقوم بها وهي القراءة الأولى، ويكون هذا كمفتاح أولي بيد المخرج، حيث يعمل على تحليله لها وتفسيره واستخراج العلاقات بين الشخصيات، وبناء على ذلك يعمل على إعادة صياغتها بشكل ملموس على خشبة المسرح. ويتطلب هذا من المخرج أن يستثمر كل قدراته وخبرته وثقافته حتى يتمكن من فهم النص وقراءة ما وراء السطور وحل كل شيفراته التي من شأنها أن تساعد في بناء وتشكيل صورة العرض المسرحي. فلا يستطيع المخرج انطلاقا من هذه القراءة الاولى للنص من أن يترجمها مباشرة إلى لغة العرض، بل عليه بالقراءة المتمعنة والدقيقة مع تسجيل كل الملاحظات والأفكار التي تأتيه أثناء القراءة على دفتر الملاحظات، والتي سوف تساعده في إبداع صورة العرض المسرحي.

بما أن المخرج هو المفسر الأول والمسؤول عن تحويل لغة النص المكتوبة إلى لغة العرض البصرية، كما هو المسؤول أيضا على تدريبات الممثلين، لذا استوجب عليه أولا الفهم الدقيق للنص حتى يتمكن من ترجمتها إلى صورة بصرية وذلك من خلال تحديد لغة الحوار وعناصر السينوغرافيا. ولكي يتمكن المخرج من الوصول إلى كل هذه التشكيلات يجب عليه أولا فهم بيئة النص التاريخية والسوسيوثقافية، وبناء عليه يقوم باللعب على النص من خلال قراءة ما وراء السطور ومعرفة معانيها. بشرط أن لا يتجاوز في ذلك إلى تحريف نص المؤلف، بل عليه أن يفسر النص المسرحي من جديد محققا في ذلك المتعة المراد الوصول إليها، مراعيا الانسجام بين النص والإخراج لأنهما وجهان لعملة واحدة والمتمثلة في العرض المسرحي الكلي. وإذا فشل المخرج في فهم النص فهما دقيقا فسوف يؤثر ذلك سلبا على العرض المسرحي وعلى أداء الممثلين.[1] ولهذا فإن قراءة النص المسرحي من قبل المخرج تساعده على الفهم المتكامل للنص، فالقراءة تعني كما يـــقول **سعد أردش:** « فك

1 – ينظر: جمعة أحمد قاجة، **المدارس المسرحية وطرق إخراجها**، منشورات العصرية صيدا، ط 1، بيروت، 2009، ص ص 181، 182..

شيفرة النص المكتوب أو المنسوخ أو المقروء لغويا وجماليا وفكريا»[1]، وعليه فأن المخرج يعمل من خلال قراءته للنص على استخراج مجموعة من الصور والتي من شأنها أن تخلق الشكل العام أو الصورة النهائية للعرض المسرحي، فتتمثل هذه الصور في :

الصورة اللغوية يحدد المخرج فيها اللغة المناسبة للعرض، حيث أن« اللغة هي الصورة التي تتشكل بها فنون الأدب جميعا، باعتبارها مستودع عواطفنا وافكارنا ووسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الاحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبي»[2]، تكون اللغة على حسب طبيعة النص المسرحي، كأن يكون نصا تاريخيا أو كوميديا أو تراجيديا، فهناك لغة خاصة لكل نوع مسرحي، لهذا يجد المخرج نفسه مجبرا على مراعات طبيعة النص حتى لا يكون هناك خلل، مثلا كأن يكون نص مسرحي موجه للأطفال فيجب أن تكون اللغة موائمة ومفهومة حتى تلقى القبول من طرفهم. إضافة إلى ذلك يقوم المخرج أيضا انطلاقا من طبيعة النص المسرحي، باختيار اللغة المتداولة بين ثنائية اللغة الفصحى واللغة العامية(دارجة، محلية، محكية)، التي يراها مناسبة للعرض أكثر وأكثر. فاللغة العامية هي:« لغة إشارية، والمقصود بهذا أنها لغة مشفرة، فهي لا تخضع إلى قوانين وضوابط تحكمها لأنها تلقائية تتغير تبعا لتغير الأجيال والظروف المحيطة بها».[3]فقد تكون كردة فعل على الاستلاب والقهر والغبن، الذي مورس على فئة من الناس، وعليه فلغة الممثل تكون لها دلالة على خشبة المسرح، أي يكون هناك تشابه بين الدال والمدلول، بين ما هو ملفوظ وما هو مجسد في المشهد، هذا ما يعطي توافق أكثر بين لغة حوار الشخصيات وبين أداءهم، وبالتالي يعطي ذلك صورة متناغمة ومتناسقة لعناصر العرض الأخرى.

معظم العروض المسرحية تكون مبنية على الحوار بين شخصيتين أو أكثر، فيستغل المخرج هذا الحوار في مخاطبة ذاكرة المتلقي، محاولا اعطائه صورة ذهنية ينشط بها مخيلة

1 - بن دهيبة بن نكاع، **النص المسرحي المخرج والقراءة الخلاقة-كتابات معاصرة-**، ع77، بيروت، 2010، ص .
2 - محمد زكي العشماوي، **المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة**، دار النهضة العربية، بيروت، ب ط، 1977، ص 26.
3 – أنيس فريحة، **اللهجات وأسلوب دراستها**، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989، ص 98.

المتلقي، فالممثل هو المرسل والمتلقي هو المستقبل، والباث يرسل إشارات والمستقبل يترجمها، وعليه فإن الحديث الحواري بين المتلقين بعد انتهاء العرض هو ما يعرف بالحوار الذهني المتحول إلى اللفظ، فالإشارات التي يقوم بها الممثل، وإن كانت غير لفظية، هي صور ذهنية يحولها المتلقي إلى صورة لفظية، وهو يحاول معرفة مدى انسجامه أو تعاطفه وإدراكه ومدى تواصله مع للعرض المسرحي، وينشأ عن ذلك حوار متبادل بين المتلقين، وهو حوار لغوي بامتياز، ومن هنا ندرك أن العرض المسرحي، وإن كان قائما على الصورة والأصوات والموسيقى والإضاءة والسينوغرافيا بشكل عام هو حوار لفظي، وعليه فالحوار هو« الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها الصراع»[1]. وعلى سبيل المثال أن العرض المسرحي المونودرامي عرض حواري، فكلام الشخصية الذي يكون موجها للمتلقي فكانه هنا تتحاور الشخصية المونودرامية مع المتلقي بعبارات ودلالات اشارية من شأنها أن تعطي رسائل يعمل المتلقي على فهمها وتجاوبه مع العرض بصفة عامة، ولهذا نقول بأن العرض المونودرامي هو عرض حواري يستعمل لغة مناسبة لموضوعاته.

المخرج لا يستطيع تبني رؤية نصية جديدة للعرض المسرحي، إلا من خلال تشارك جزئيات تقنية أخرى في العرض، مثل السينوغرافيا بشكل عام، فهذه الصورة السينوغرافيا أيضا تتشكل من لغات ومن صور تساهم ببناء العرض المسرحي إلى جانب الرؤية الإخراجية، ليكون العرض المسرحي أكثر انضباطا.

يقوم المخرج في هذه المرحلة بترجمة الكلمة إلى تصوير تخيلي، أي تحويل النص المكتوب إلى صورة مرئية نابضة بالحياة، فبعد قيام المخرج بدراسة النص وقراءته وتفسيره، وبعد وضعه لخطة إخراج هذا النص، وبعد توزيع الأدوار على الممثلين، يقوم مباشرة بالاهتمام بالشكل الظاهري أي بظاهر الصورة، وتعرف أيضا بكلية الصورة أي هي تضم

1 – لاجوس أجرى، **فن الكتابة المسرحية**، تر: دريني خشنة، دار السعادة الصباح، الكويت، ط 1، 1993، ص 410.

الشكل العام للصورة من بدايتها حتى نهايتها بحركتها والوانها وديكورها وأزيائها وموسيقاها وكل ما يكملها من لوازم وأشياء أخرى، فهي تشمل كل ما يراه المتلقي. [1]

تتحقق هذه الصورة الكلية مع المخرج السينوغراف، حيث يعمل على تشكيل الديكور والإضاءة والأزياء والماكياج والموسيقى وغيرها من عناصر التي تدخل في تشكيل العرض المسرحي، والتي يقوم باستخراجها من خلال النص المسرحي. فأثناء القراءات المتعددة للنص يقوم المخرج بوضع مخطط للشكل العام او لصورة العرض ككل وما يحتاجه من لوازم حتى تكتمل الصورة وتكتمل معها فكرة العرض، وفي هذه النقطة يعمل المخرج مع مصممين ومهندسين ليشرح لهم ما يريد الوصول إليه من أجل تحقيق الهدف.

يعمل المصمم على تحويل الصورة النصية إلى شكل فني أي صورة مرئية، والتي يستقبلها المتلقي في اللحظة الأولى التي يرفع فيها الستار. لا تقتصر الصورة المسرحية على ذلك فحسب، بل تذهب إلى أبعد من ذلك لتشمل الصورة التشكيلية والسينمائية والفوتوغرافية وحتى الرقمية، حيث أصبحت المسارح اليوم تهتم بمشهدية الصورة أو السينوغرافيا، مع تداخل بين فني الرسم والتصوير مما يعطي هذا صورة للعرض على أنه لوحة فنية مازجا بين ما هو لغوي وما هو بصري.

على سبيل المثال اتخذ المخرج **غسان مسعود** في اخراجه لمسرحية« **كسور**»[*]، المأخوذة من مسرحية « **الشقيقات الثلاث**» للمخرج **تشيخوف**، بصياغة جديدة تناسب البيئة المحلية. فاعتمد المخرج مع مهندس الديكور على تأثيث الفضاء المسرحي، اتفقا على أن يكون الديكور على شكل بيت للشقيقات الثلاث، فقسم المخرج الخشبة إلى قسمين أمامي وخلفي، تفصل بينهما واجهة شفافة أنيقة ومؤطرة، يمكن من خلالها رؤية

1 - ينظر: أحمد أمل، **فن الإخراج المسرحي –من الرؤيا إلى التطبيق-**، مرجع سبق ذكره، ص 245.

[*]– **مسرحية كسور** : تدور أحداث المسرحية حول حياة أسرة ديمشقية، انتقلت إلى احدى البلديات بسبب ظروف عمل الأب الذي توفي قبل سنوات، حيث يعيش الأخ الوحيد رامي مع شقيقاته الثلاثة حالة من الملل والسكون القاتل والخواء الروحي ورتابة الأيام التي تمضي.

العالم الخارجي الذي يمثله عمق الخشبة، مع وضع آلة البيانو الذي تعزف عليه الأخت الصغرى، وطاولة في منتصف الصالون، ومجموعة من الكراسي المتحركة التي تأخذ أوضاع مختلفة، مع مقعد على يسار المتفرج يجلس عليه العم، اعتمد المخرج هنا على وضع ديكور واقعي حتي ينقل لنا الواقع على خشبة المسرح. فمن خلال هذا الديكور حاول المخرج اعطاء صورة أولية للمتلقي عن موضوع أو فكرة العرض المسرحي وعن الحالة النفسية والفوضوية التي تعيشها الشخصيات التي عبر عنها من خلال الكراسي المتحركة والموزعة في كل مكان.[1] وعليه، قدم المخرج صورة فضائية للركح المسرحي من خلال الديكور الذي انتقاه حتى يعبر عن فكرة العرض العامة

استغل المخرج الإضاءة إلى جانب الديكور حتى يكمل فكرة العرض بتدعيمها للحلم الجميل الذي ينتظره أفراد تلك العائلة، مع اضاءة الداخل القوية التي تنذر بالحريق الذي أوشك أن يبتلع العائلة كلها، مع مزامنة للموسيقى الحية بآلة البيانو التي تعزف عليه الأخت الصغرى، والتي تعبر عن الروح المتصدعة، وعن حلم الشخصيات وأملهم في لقاء الحب الحقيقي الذي بات مكسورا، والذي تطمح للوصول إليه قبل فوات الاوان، كما اختار المخرج أن تكون ايقاعات العرض بطيئة تعبر عن مدى يأس الشخصيات وكرههم من الوضع الذي يعشونه ومن روتين الحياة.[2] فكل هذا جاء متناسقا مع بعضه البعض من أجل اعطاء صورة بصرية أكثر جمالا للعرض المسرحي، والتي تكون متناسقة بين حوار الشخصيات وحركاتهم والديكور والاضاءة في شكل وحدة متناغمة تلقى القبول والاعجاب من طرف المتلقي.

1 – ينظر: عبد الناصر حسو، **مفردات العرض المسرحي –عروض مسرحية-**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص 39.
2 - نفس المرجع السابق، ن ص .

أما في مسرحية **تخاريف**[*] التي أنتجها المخرج **ماهر صليبي**[**]، والتي استفاد من تقنيات فنية جديدة، فأخذ من تقنيات التلفزيون ووظفها في عرضه المسرحي، وهذا ما هو متداول في الآونة الأخيرة مثل تزامن مشهدين معا، أو تقطيع المشاهد واللعب بالإضاءة، فبهذه التقنيات وبهذه الصورة تناول المخرج ماهر صليبي عرضه المسرحي، فتناول المظاهر الزائفة للمجتمع كظاهرة المطربين، وتريف المدينة، والصراعات الوافدة من الخارج، وليطرح لنا بالمقابل الدفء الإنساني والحب الضائع من خلال قصة شاب وفتاة يحتفلان كل سنة مرة واحدة بعيد تعارفهما.[1] وبالتالي فالمخرج يسعى إلى التنوع في الصور المسرحية، وذلك باستعماله لتقنيات جديدة، سواء كانت تلفزيونية أو سينمائية، من شأنها أن تعطي صورة بصرية أكثر جمالية، حتى لا يشعر المتلقي بالملل وبرتابة العمل المسرحي.

إذا تحدثنا عن الصورة الضوئية التي يعتبرها المخرج محرك للعرض، فهي لها تأثير مباشر على الصورة الجمالية للعرض، ولاسيما الإضاءة الملونة التي تكون لها علاقة مباشرة بما هو موجود على الخشبة من جهة، ومع المتلقي من جهة أخرى، فيسعى المخرج إلى راحة المتلقي نفسيا وبصريا لأن الضوء ليس رؤية فقط بل إنه شعور أيضا، ويتحقق ذلك من خلال التنسيق والتناغم اللوني. فالعيون هي التي تعطي الاحساس بالضوء والظلام، لأن لها قابلية على مقاومة واستمرارية التغيير وامتدادات الصور والألوان والأشكال.[2] ففي مسرحية تخاريف عمل المخرج مع مهندس الإضاءة على أن تعمل الإضاءة على تحديد أماكن، وخلق أماكن أخرى، وبهذا فكانت مكملة لعناصر السينوغرافيا، فبنيت الإضاءة على التقطيع

(*)– **مسرحية تخاريف:** هي قصة تدور حول جميل وسلمي، اللذان يعيشان في دار العجزة، وكانا يحتفلان كل سنة بيوم لقائهما، ويتحدثان حول أحلامهما غير المحققة وعن همومهم، ليجدا شبابهما الضائع في اشارة إلى معنى الحب الحقيقي.

(**)– **ماهر صليبي:** هو فنان ومخرج سوري، تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية –ديمشق سنة 1986، عمل كأستاذ في المعهد، شارك في عدة مهرجانات سينمائية، ومن أشهر أعماله حدوة حدوته المطر.

1 - عبد الناصر حسو، **مفردات العرض المسرحي –عروض مسرحية**، نفس المرجع السابق، ص 39.

2 - شكري عبد الوهاب، **الإضاءة المسرحية**، مرجع سبق ذكره، ص 356.

الذي اعتمده المخرج من خلال أسلوب المونتاج وترتيب المشاهد، والذي استمده مهندس الإضاءة من قراءته للنص.

كان الهدف الأساسي الذي اعتمده المخرج مع مهندس الإضاءة هو كيفية تحويل الجو القاسي أحيانا والذي فرضه الديكور، إلى جو حالم وشاعري في مشاهد الحب والرومانسية، وانطلاقا من هذا، جاءت الإضاءة جمالية في وظيفتها بالدرجة الأولى، والتي تمثلت في اختيار اللون المناسب والزاوية المناسبة حتى يتم عزل الخطوط القاسية التي يوحي لها للديكور، على عكس الإضاءة التي كانت في عرض **كونشيرتو**، التي لم تحمل في مضمونها أية دلالات درامية بل اكتفت بوظيفتها الأساسية، في تهيئة الجو المناسب والواقعي للوحات العرض.[1] وعليه يهدف المخرج من خلال الصورة الضوئية إلى اعطاء تناسق وتناغم وجمالية أكثر للعرض المسرحي.

بعد تحديد اللغة المناسبة للحوار، وبعد الاتفاق مع مهندسي الطاقم التقني على أهم النقاط التي يتطلبها العرض المسرحي، ومن أجل الوصول إلى الصورة المطلوبة لكل عنصر من عناصر السينوغرافية، يأتي دور المخرج في العمل على أهم عنصر في العرض ألا وهو الممثل. فيعتبر هذا الأخير محور العمل المسرحي ككل حيث يقول **غروتفسكي** في إحدى كتاباته بأنه « يستطيع المسرح أن يعيش بدون استعمال ملابس أو مشاهد بدون موسيقى أو تأثيرات ضوئية وحتى بدون نص مسرحي، وفي نمو الفن المسرحي كان النص أحد العناصر المضافة، وثمة عنصر واحد لا يمكن الاستغناء عنه وهو الممثل.»[2] وعليه بعدما يقوم المخرج بدراسة النص وقراءته له، يتم فهمه لأبعاد كل شخصية من شخصيات المسرحية، معتمدا على مناقشته مع المؤلف، ومع مصمم الملابس فيما بعد ليتم تحديد دقيق لمعالم الشخصية وتحديد صفاتها. فهنا يعمل المخرج

1 - ينظر: عبد الناصر حسو ، **مفردات العرض المسرحي**، ص ص 43، 44.
2 - مشهور مصطفى، **إعداد الممثل أم إعداد المتفرج؟**، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط 1، 2006، ص 11.

على اختيار الممثل الأنسب لكل شخصية، ويكون ذلك على أساس قدرته التمثيلية ومرونة جسده وصوته وقدراته الإبداعية وذكائه ومدى تطابقه مع الشخصية المطلوبة.

بعدها يقوم المخرج بتحديد طريقة وأسلوب الأداء المطلوب لكل شخصية، مع إعطاء أدق التفاصيل عن كل الشخصيات حتى تكتمل الصورة لدي الممثلين، وحتى يتمكن من اعطاء صورة كوريغرافية واضحة ومفهومة ليعمل كل ممثل على لغة جسده من حركات وايماءات.

فالممثل هو « تلك الطاقة التي يتم تشغيلها من قبل المخرج حتى يعمل على ايصال محتوى الرسالة المسرحية، وذلك من خلال شكل أداءه الجسماني والحركي والصوتي، ومن أجل تحقيق رؤية المخرج وفكرة النص».[1] وعليه، فمن أجل تحقيق تلك الصورة الكوريغرافية، يعمل المخرج بالتركيز على جسد الممثل، من خلال أولا جانبه البصري ويتمثل ذلك في تحديد شكل الممثل الجسماني، بأبعادها الفيزيولوجية، والطبيعية، حيث يحدد فيها أزياء الممثل وماكياجه وألوانها، مع تحديد علاقتها بالإضاءة في مدى قدرتها على رسم حركة الممثلين وايقاعاتهم، وعلى مدى قدرتها على اعطاء جمالية أكثر للعرض المسرحي، مع ايصاله لفكرة العرض إلى المتلقي في صورة موحدة ومطابقة بين الشكل والمضمون.[2] إضافة إلى الجانب الحركي للممثل من ايماءات واشارات تعبيرية، والتي تكون بمثابة أنساق وشيفرات ورموز من شأنها أن تولد مجموعة من الدلالات، فيهتم المخرج بنسق وجه الممثل، ويديه، وبجسمه، وبرجليه، فلكل نسق منها قواعده الخاصة به من حركات وإيماءات وإشارات. فمثلا في مسرحية ديوان القراقوز التي بين أيدينا، اهتم المخرج بجسد ممثليه، من خلال الرقصات التي قدموها في العرض، إضافة إلى مجموعة من الإيماءات للوجه من إيماءات الرأس، وإيماءات الشعر، وإيماءات الجبهة، والحاجبين، والعينين، والأنف، التي كان

1 - مشهور مصطفى، **إعداد الممثل أم إعداد المتفرج؟**، نفس المرجع السابق، ص 10.
2 - ينظر: شكري عبد الوهاب، **الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 310.

لها دورا مهما في مساعدة الممثل في ايصال فكرته للجمهور المتلقي، مع مراعات المخرج أيضا من تناسق هذه الإيماءات والحركات لحوار الشخصية وطريقة إلقائها حتى يكون تناسق بين ما هو مرئي وما هو مسموع. وعليه، تقوم الصورة الكوريغرافية على جسد الممثل، باعتباره حاملا للعلامة وذلك من خلال مجموعة من العلامات اللفظية والإيمائية والتمثيلية.

بعدما يتم تجهيز كل العناصر الضرورية للعرض على خشبة المسرح، يقوم المخرج بتركيب كل العناصر السينوغرافية، من ديكور، إضاءة، أكسيسوار، موسيقى، والممثل بأزيائه وماكياجه، ومع حوار الممثلين، في شكل متكامل مما يعطي ذلك صورة ميزونسانية متكاملة العناصر في قالب جمالي يشد أنظار المتلقيين. وعليه، يتحقق التواصل بين الممثل ومختلف عناصر العرض، وبين المتلقي من خلال تجاوبهم مع العرض بالهتافات أو الضحك أو الصراخ، وهنا يتأكد المخرج بأن عمله المسرحي لقي القبول والنجاح.

ثانيا: الممثل حامل الصورة المسرحية :

يقوم العرض المسرحي على مجموعة من المهارات كالعمارة والتصوير والموسيقى والرقص والتمثيل وغيرها، حيث تشكل لنا هذه المهارات الوجه الأخير للعرض المسرحي، ولا يكتمل هذا العرض إلا بوجود من يبعث الروح فيه وهو الممثل. فيعمل هذا الأخير على تجسيد دوره من خلال إدراكه لطبيعة الدور الذي سوف يؤديه، وطبيعة الشخصية المقدمة. وهذا ما سوف نتعرف عليه في هذا المبحث.

2-1)- الشخصية والممثل :

عرف **المعجم المسرحي** كلمة **الشخصية** بأنها: « أخذت من كلمة الشخص التي تعني سواد الإنسان »[1]. بمعنى أنها تعني السمات العامة فقط. كما تستخدم في المسرح في أغلب الأحيان كلمة «**كاراكتر character**» الإنجليزية والتي تعني الطبع أو الصفة بمعناها العام. أما الكلمة الفرنسية **personnage** والتي يعود أصلها إلى اللاتينية « **persona**» وتعني القناع، وهي ترجمة لكلمة يونانية وتعني الدور، والمقصود بها الدور الذي يؤديه الممثل عندما يضع القناع على وجهه، ويقوم بتغييره أكثر من مرة في المسرحية.

فمن خلال التعريفين السابقين يمكننا القول بأنهما يحيلان إلى مفهوم واحد ويتمثل في العلامة، وذلك بمعنى أن الشخصية تشكل علامة، وتحيل إلى شخص بعينه. وأكثر مثال على ذلك هو معنى الكلمة بالفرنسية والتي هي من اصول لاتينية (القناع)، يؤكدان استقلالية الشخصية بوصفها علامة، ضمن مجموعة العلامات.[2]

فالشخصية هي كائن من صنع الخيال له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما

1 – ماري إلياس، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 269.
2 – ينظر: أحمد شرجي، **سيميولوجيا الممثل-الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات-**، أفكار للدراسات والنشر، بغداد، ط1، 2013، ص 88.

التلفزيونية وغيرها.[1]وعليه، يمكننا القول بأن« الشخصية المسرحية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام، وأنها بهذا –دون انفصال عن غيره من العناصر بالطبع– أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد.»[2]

ومن زاوية أخرى يمكن اعتبار الشخصية الشكل الذي يرسمه المؤلف لإنسان ما ليتبناه الممثل على الركح، وبالتالي ينقلها (أي الشخصية الحية) إلى عالم العرض المسرحي.

يعرف **الدكتور ابراهيم حمادة** الشخصية المسرحية بأنها: « هي الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المرشح في صورة الممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل، فقد يكون كذلك رمز مجسد يلعب حوارا في القصة كمنزل أو بستان أو نحوهما...»[3]، وعليه فالشخصية هي المحرك الأساسي للأحداث والمواقف، وهي التي ينتج عنها الصراع بينها وبين الشخصيات الأخرى، وبدونها لا يمكن انتاج عمل مسرحي، فهي صانعة الحدث.

أما **الممثل** فيعرفه **المعجم المسرحي** بأنه: « هو ذلك الإنسان الذي يجسد شخصية غير شخصيته الحقيقية أمام جمهور ما، ويقوم بذلك عن قصد. ويقال في مثل هذه الحالة: مثل شخص، أدى دورا، لعب دورا»[4] ويكون ذلك من أجل تقديم رؤية مشهدية لحدث ما فهو الوسيط بين العرض والمتفرج.

1 – ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، مرجع سابق، ص 270.
2 – عبد القادر قط، **فن المسرحية**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، لبنان، ط1، 1998، ص 15.
3 - يحيى البشتاوي، **بناء الشخصية في العرض المسرحي**، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 15.
4 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، مرجع سابق، ص 478.

عرفه **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** بأنه:« الشخص الذي يؤدي دورا في عرض تمثيلي بمفرده، أو مع غيره، ومهنة التمثيل عريقة عراقة الإنسان، فقد ظهر الممثل في بادئ الأمر كعضو في مجموعة من الراقصين والمنشدين في طقس ديني»[1].

يعتبر الممثل أحد قنوات توصيل رسالة العرض، فهو حامل للخطاب المسرحي، وبالتالي فالممثل هو« علامة تحمل مجموعة من العلامات داخل العرض المسرحي، ويشتغل بنظام الإنابة عن الشخصية تارة، وتارة أخرى يشتغل منتجا للعلامات، ولا يمكن لتلك العلامات أن تنمو وتتطور من دون شخصيته الفاعلة»[2] وبالتالي هو علامة تعمل على تفكيك شيفرة الدور من خلاله، وليس صحيحا أن الممثل مجرد وعاء يملأ بأفكار الكاتب المسرحي، أو أنه يعمل على تقليد أو محاكاة لشخصيات كما هي في الواقع، بل إنه ناقل للخطاب المسرحي، ولكن ليس أداة نقل صماء اي تقليد أعمى بل إنه يعمل على أعادة إنتاج ما ينقله، بتحسسه لدوره والتفكير فيه بل يصل إلى درجة التأمل كما يفعل الممثلون المبدعون.[3]

يحاول الممثل دائما للاستجابة طوعا إلى ما يقره كاتب النص والمخرج، فهو مثله مثل باقي الحرفيين يخضع لهدف ما مرسوم يعمل على تحقيقه خطوة بخطوة، حيث يقوم بالسيطرة على عالم الشخصية التي سيمثلها وذلك بكشفه عن أبعادها الداخلية، التي سعى كل من المؤلف بكلماته والمخرج بتركيباته وتكويناته الصورية، وذلك من أجل تعزيز أطرها الخارجية، أو تهيئة الرموز والعلامات للإشارة والايحاء بأعماقها، والتي يعمل الممثل على إبرازها وإظهارها لجمهوره مستفيدا من كل الإمكانيات المتاحة له من (كلمات وصور وأضواء وأنغام وديكورات...)، فيكون الممثل بمثابة الوسيط الذي يصل بين كل هذه العناصر، ويبعث فيها الروح والحياة للعرض المسرحي بأكمله. وبالتالي فالممثل الخلاق

1 - إبراهيم حمادة، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، مرجع سبق ذكره، ص 262, 263.
2 - أحمد شرجي، **سيميولوجيا الممثل-الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات**، مرجع سابق، ص 106
3 – ينظر: نديم معلا، **لغة العرض المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 27.

والمبدع هو الذي يعرف كيف يستغل قدراته وخبراته على حسب الدور الموكل له، وعلى حسب العرض المسرحي برمته.[1]

فالمسرح هو: « كلمة وحركة وإشارة ولمسة وإيماءة وموقف وعلاقات وأحاسيس وهدف، والممثل هو الذي يسيطر على الكلمة والحركة والإشارة واللمسة والإيماء ليحقق موقفا وهدفا محددا»[2] ، ومعنى هذا أن الممثل ما يعمل به سوى صوته وجسده وعواطف، فهو الفنان والوسيلة معا، فهو يفكر فيما يصنعه بصوته وجسمه ومشاعره. ولهذا يجب على الممثل الحفاظ على ليونة جسمه ومرونتها قدر الإمكان. إذن فالجانب الجسدي والفكري والروحي هما عماد الممثل الناجح إذا عرف كيف يستغلهما جيدا لصالح الدور وعلى حسب ما تتطلبه الشخصية المؤدات.

ونظرا للأهمية التي يمثلها الممثل على خشبة المسرح باعتباره المحرك الرئيسي لكل عناصر العرض، أو انه الجزء الذي يبعث الروح والحياة في العرض المسرحي. قام مجمل المخرجين بدراسات حوله وأنتج مجموعة من النظريات بخصوصه، « فيعتبر **ستانسلافيسكي** الممثل هو الذي يأخذ بمبدأ التقمص والاندماج والمعايشة السيكولوجية، ويعتبر الممثل آلة ميكانيكية حية عند **مايرهولد**، أما **بريخت** فيعتبر الممثل هو الذي يأخذ بمبدأ التغريب والتباعد، ويعتبر **غروتوفيسكي** الممثل بأنه الممثل الشامل، وعند **أندري أنطوان** يعتبر الممثل هو ذلك الذي يحاكي الطبيعة، أما **ماكس مينينجن** فيعتبر الممثل هو الذي يمثل في ضوء الواقعية التاريخية، أما الممثل عند **كريك** يعتبره بمثابة دمية أو لعبة الماريونيت الخارقة للعادة، أما عند **السيمائيين** فهو عاملا من العوامل وهو حامل للعلامة».[3] وبالتالي يختلف دور الممثل في العرض المسرحي من مخرج لآخر.

1 – ينظر: عقيل مهدي يوسف، **متعة المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص 79.
2 - أبو الحسن سلام، **جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية**، مرجع سابق، ص 104.
3 - جميل حمداوي، **سيميوطيقا الصورة المسرحية**، مرجع سبق ذكره، ص 200.

2/2)- أشكال التعبير الجسدي للممثل :

يمكن حصر أشكال التعبير الجسدي للممثل في النقاط التالية : حركة الممثل والإيماء والإشارة وفي تعابير الوجه.

أ - حركة الممثل :

الحركة في المسرح لها معانيها المعروفة والمدروسة لدى الممثل والمتلقي، فهي شفرة اتصال بينهما حيث يلعب الممثل دور المرسل، والمتلقي دور المستقبل لتلك الشيفرة الذي يستمتع باكتشاف معناها وجماليتها. فتعتبر حركة الممثل من أهم أشكال التعبير الجسدي، فهي إحدى مظاهر التعبير المرئي، فيقول **سعد أردش:** « الممثل لا يؤدي الكلمة وإنما يؤدي ما وراء الكلمة».[1] وفي هذا السياق يمكننا القول بأن الممثل في التعبير الحركي لا يؤدي الحركة وإنما يؤدي ما وراء الحركة، وبما أن الحركة هي لغة مرئية فلها مستويات مثلها مثل اللغة المسموعة. فالممثل هو معني بهذه اللغة، وكما قال المخرج الروسي **ألكسندر تاييروف** صاحب مسرح الحجرة بأن العازف على الآلة الموسيقية، يستخدم في نفس الوقت جسده ليعبر عن نفسه من خلال صوته وإيمائه وأدائه.[2]

يقول **إدوارد جوردن كريج:** « إذا كان الفضاء هو تلك السموات التي تسبح فيها الحركة، فالحركة هي تلك السموات التي تسبح فيها الموسيقى،... وأن جميع الأشياء إنما تصدر عن الحركة، وحتى الموسيقى، وبودي ألا يغيب عن بالنا أن الله سبحانه قد عقد لنا مناط الشرف حينما جعل إلينا مناط القوة العليا- ألا وهو الحركة».[3]وبأن كل المسارح ترتبط ارتباطا وثيقا بهذه القوة، بل نشأت عن طريقها (الحركة). وإن الممثل ليس لسان ينطق الشعر أو النثر فحسب، بل هو رأس وعينان وساقان، وعليه أن يتقن استعماله على خشبة

1 - أبو الحسن سلام، **جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية**، مرجع سابق، ص 212.
2 – ينظر: نبيل معلا، **لغة العرض المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 47.
3 - إدوارد جوردن كريج، **في الفن المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 80.

المسرح، بتوظيف حركات مختلفة على حسب ما خطط له المخرج وما على الممثل سوى التنفيذ بأحسن صورة.

تعبر حركة الممثلين على خشبة المسرح الفعل الدرامي، وتنقله إلى المتفرجين، ولهذا يستلزم على المخرج أن يصمم ويخطط حركة كل ممثل على حدى، وحركة الممثلين كلهم على مدى مستوى العرض المسرحي الكلي. بشرط أن تكون كل حركة جزئية مدروسة جيدا وذات مغزى ومبرر ودلالة تحكي تفسيرا انفعاليا أو جماليا. فالبعد الجسدي بوصفه مسؤولا أوليا عن التعبير عن المعاني والدلالات في العرض المسرحي إلى جانب عناصر أخرى، بعضها يرتبط بالممثل نفسه من حركة، وإيماء وكلمة ونغمة وماكياج وملابس، والبعض الآخر يكون خارجه مثل الديكور والإكسسوار والمناظر والإضاءة، هذا فضلاً على المتلقي باعتباره عنصراً أساسياً في العرض المسرحي، حيث يشارك بدوره في بناء وتوليد الدلالات والمعاني التي يبثها العرض في سياقه العام.[1]

بالإضافة إلى طريقة دخول الممثل إلى الخشبة ومغادرتها وأساليب تنقله،(ببطء، بسرعة، أو تكون الحركة ما بين القوة والضعف...) كلها دلالات تساهم في تشكيل العرض المسرحي.

ب – الإيماء والإشارة :

يستخدم التعبير بالإيماء والإشارة كوسيلة للتواصل المسرحي، حيث يشكل التعبير الجسدي بالإيماء والإشارات أهمية كبيرة للعرض المسرحي، فمن خلالها يمكننا معرفة علاقة الممثل بخشبة المسرح، وبكونه الوسيلة الأولى التي يتحدد بها مظهر الجسد واتجاهاته المكانية في العرض.

1 –ينظر: أحمد إبراهيم، **الدراما والفرجة المسرحية**، مرجع سبق ذكره، ص 65.

ففي أغلب العروض المسرحية الناطقة يكون الحوار فيها مطابقا للتعبير بالإيماء والإشارة، فإن الممثل عندما ينطق بالحوار فهو يستخدم في نفس الوقت جسده أيضا للإشارة إلى علاقته بالعمل الدرامي فوق خشبة المسرح. بمعنى أنه يتضمن النطق بالنص النطق بالجسد كذلك، فعندما نبدأ بالحديث فإننا نوظف تعبيرات الوجه والإيماءات باليد أيضا، وعليه فإن تعبيرات الإيماء والإشارات تعمل على تدعيم وتثبيت معنى اللفظ، مثلا كلمة نعم والتي تكون مصحوبة بإيماءة هز الرأس فهي تؤكد على دلالة القبول. كما يمكن أن تكون دلالة الإيماءات والإشارات كبديل للكلام في العروض الصامتة مثلا، فمن خلال إيماءة هز الرأس نفهم مباشرة بأنها تدل على القبول أي(نعم).[1]

إن فن الإشارة هو« فن التعبير الحركي باليد وتتنوع طرق الإشارة باليد حسب الدلالة المراد التعبير عنها.»[2] ومن بين هذه الإشارات مثلا: تقديم اليد اليمنى أو رفعها قليلا للأعلى دلالة على إلقاء التحية عند العرب، أو إشارة رفع اليد وإغلاق الأنف دلالة على وجود رائحة غير مرغوب بيها، أو إيماءة تحريك الرأس من اليمين إلى اليسار تدل على الرفض وعدم القبول، أو مثلا إشارة مد الشفاه تدل على تحديد اتجاه معين في دول إفريقيا وأمريكا الجنوبية والإشارة بالأصبع تدل على إظهار الشيء مثلا.[3]

من خلال الإيماء والإشارات يمكننا توليد علامات كثيرة جدا، وهذا التنوع في العلامات باستعمال الإيماء والإشارات له دور فعال في العرض المسرحي لأنه يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه « فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا منفردا جسديا، وعندما يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدي

1 – ينظر: إلين أستون ،وجورج ساقونا، **المسرح والعلامات**، مرجع سبق ذكره، ص 164.
2 – أبو الحسن سلام، **جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية**، مرجع سابق، ص 216.
3 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص217.

والإيماءات، فيكررها أثناء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى».[1]

يلجأ الممثل أحيانا إلى التعبير بلغة الجسد من خلال الإيماء والإشارات ليظهر حالته الذهنية أو النفسية من فرح وحزن وألم ويأس وكما تدل حركات جسده أيضا على مستواه الثقافي والاجتماعي، فيدرك المتفرج من خلال تصرفات الممثل وحركاته المختلفة عن عمق الشخصية ومدى ملائمتها مع تركيب العرض المسرحي العام.

ج – تعابير الوجه :

مع بداية ظهور فن المسرح عند الإغريق كان الممثل يرتدي قناعا مما يؤدي إلى عدم بروز تعابير الوجه الايحائية عند الاداء، وهذا ما جعل من الممثل يعتمد بشكل اكثر على حركاته الجسدية المعبرة التي تتطلب مهارات وامكانيات تدريبيه تعزز التعبير الذاتي للممثل في نقل الصورة المسرحية ذات الطبيعة القدسية.

ولهذا تعتبر تعابير الوجه بمثابة لغة تخاطب المشاعر بغرض التعبير عن الأفكار والآراء من خلال الحركة الإيحائية لجسم الممثل وتعبيرات وجهه، فيمثل هذا الأخير« علاقة عضوية مع أعضاء الجسد الأخرى لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض المسرحي، بحيث يعير وجهه لدوره ويخلق من أعضائه التشريحية كيانا جسميا آخر.»[2] كأننا نرى امامنا شخصية مكبث، أو عطيل، او هاملت...إلخ.

تكون تعابير الوجه كذلك شديدة الصلة بالنسق اللفظي، إذ تعمل على تأكيد الكلام أو نفيه من خلال تعبيرات الوجه، كأن يفصح الوجه عما يرغب المتكلم في إخفائه، كما

1 - محمد التهامي العماري، **مدخل لقراءة الفرجة المسرحية**، منشورات دار الأمان، الرباط، ط 1، 2006، ص 40.
2 – عقيل مهدي يوسف، **متعة المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص 62.

يمكننا أيضا من خلاله معرفة سن الشخصية وجنسها وحالتها الذهنية وكذلك معرفة انتمائها الطبقي والاجتماعي.

(3/2 – القناع ودوره في تكوين الممثل:

يقول **إدوارد جوردن كريج** بأنه لا يمكننا أن نسيطر بشكل كبير على طبيعتنا ونحن نعبر عنها بوجهنا وشخصنا، وبانه هناك شيء آخر غير وجهنا وشخصنا يمكننا الاستعانة به، من أجل التعبير عن بعض الأدوار التي يصعب التحكم فيها على تعابير الوجه إلا من خلال القناع، « والذي هو الأداة الصحيحة الوحيدة لتصوير تعبيرات النفس، كما تتجلى في تعبيرات الوجه.»[1]

من أشكال التعبير الجسدي للممثل هو التمثيل الصامت مع استعمال القناع، ويعرف هذا الأخير باسم القناع النبيل، وهو قناع بلا تعبير ومقطوع عند مستوى الفم، حتى يتسنى لحامله بالكلام. كما يعمل هذا القناع الجامد العاطل عن التعبير باتباع التعبير الجسدي الخاص بالممثل الذي يحمله، فيعطينا تارة وجها يضحك، وتارة أخرى وجها خائف، كما يمكن له أن يصبح وجه عجوز طاعن في السن، أو وجه صعلوك حقير، أو وجه نبيل من أخيار القوم. وهكذا عن طريق هذه القطعة المصنوعة من القماش، أو من الكرتون، أو من الخشب، أو الجلد، أبدع أداء كبار ممثلي العصور القديمة والعصور الوسطى وكوميديا الفن، وفي جميع البلدان في الغرب والشرق الأقصى، حيث حقق القناع قوة تعبيرية خاصة به.[2]

وهكذا ينبغي أن تكون تدريبات الممثل على استعمال القناع، من أن تظل الترجمة التي يقوم بها الجسم للشخوص والاحاسيس والمشاعر التي يتطلبها العمل الدرامي، وهذه الترجمة يجب أن تتسم بأقصى درجة من الوضوح والدقة الممكنة. بمعنى أنه عند تمثيل إحدى

1 - إدوارد جوردن كريج، **في الفن المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 51.
2 – ينظر: جان دوت، **التعبير الجسدي للممثل**، تر: حمادة إبراهيم، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح، ط 2، مصر، 1995، ص 55.

الشخصيات كشخصية السكير أو العجوز، فسيلبس الممثل قناعا لهذه الشخصية، ولكن بعد ملاحظة طويلة لملامح وتصرفات وحركات تلك الشخصية حتى يتوافق الأداء الجسدي مع القناع الذي يحمله الممثل.

يقول **جاك ليكوك Jacques Lecoq** بأن : «للأقنعة وظيفتان، الأولى مسرحية في خدمة العرض، والثانية بيداغوجية تنمي مستوى من اللعب حين يكون الممثل بلا قناع».[1]وهذا ما أكدته اللبنانية **رويدا الغالي**[*] بأن ليكوك كان يعمل على تحضير وتمرين الممثل من خلال الحركات وأنها كانت أول تجربة له في استعمال القناع بهدف تمرير المعلومة وتشكيل الممثل، تم تعرف على النحات **سانتوري** وعملا على تطوير الأقنعة، وأكد رويدا الغالي بان لكل قناع له وظيفة بيداغوجية أو تعليمية. وبأن جسد الممثل هو أداته الأساسية بالإضافة إلى صوته والذي له علاقة مباشرة مع الجسد.

وتقول **رويدا** بان الأقنعة التي صنفها ليكوك ببيداغوجيا، منها القناع الصامت والقناع اليرقي والقناع المعبر والقناع المحايد، كما أكدت بأنه يهدف هذا الاخير(القناع المحايد) ليس لتطوير الجسد وإنما لإيجاد النفس وهو أساس الصوت والحركة، وبأن العلاقة العضوية بين النفس(الاحساس بالقناع وتقبله) والحركة(ترجمة لأحاسيس ذلك القناع) تعطي فعليا منحى دراميا للجسد.[2] بمعنى تكتمل الصورة من مشاعر وحركات متناسقة ومعبرة لتعطي للجسد معنى وبالتالي تأكيدا للفعل الدامي في صورة بصرية جذابة وموحية بدلالات معبرة.

يعتبر **جاك ليكوك** القناع بأنه قاعدة التعليم في مدرسته، وبأنه يشكل واحدة من النقط الثابتة لديه فهو الأساس، وبأن اللعب تحت القناع المحايد لا يعني عدم المشاركة في الوضعيات التي يوجد فيها، بحيث يكون مظهر هذا القناع الذي لا يبكي ولا يضحك في

1 - أحمد بلخير، **الوجه والقناع في المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص 109.

(*) **- رويدا الغالي**: هي فنانة وممثلة ومصممة رقص لبنانية، خريجة من معهد الفنون بلبنان ودرسة بالمدرسة العالمية التي أنشأها ليكوك بفرنسا وتخرجت منها.

2 – ينظر: دليلة مالك، **حركة لبنانية فلسطسنية بتوابل أوروبية (رويدا الغالي تجربة ليكوك أساسها الجسد)**، مجلة مهرجان المسرح العربي مستغانم، ع06، 2017، ص 10.

حالة سكون بدون صراعات مسبقة وبدون أفكار قبلية، ولكنه قادر على أن يكون مسرورا جدا أو حزينا جدا مثله مثل كل البشر.

ويقول أيضا فيما يخص تكوين الممثل بأنه من الضروري تعميق وتطوير بيداغوجية القناع المحايد، لأن هذا الأخير يعمل على تطوير القبض على القاسم المشترك للكائنات والأشياء، فهو يمثل الجماعة وليس الجزء، فإنه بهذا المعنى قناع جماعي.[1]

ويصرح ليكوك بأنه حين قيامه بتهيئة ممثلين تابعين **للكوميدي فرانسيز** على حمل القناع من أجل Létourdi de Moliére يقول: « بدأت بالقناع المحايد لم يكن الممثلون قد حملوه من أبدا، ولذلك فقد نما ادراكهم بالتتابع للعرض الذي أقوم به لفائدتهم. إثر ذلك نهض ميشيل آمون ووضع القناع، إنه شيئا ما قويا يحدث. استمر اللعب بعض الوقت. لقد كان آمون متعبا. لقد عرف كيف يحمل القناع دون تطبيق سابق. إنه اعتقد واحد من المعايير التي تحدد الممثل الناجح.»[2] وعليه يعتبر ليكوك بأن القناع ليس علما حقيقيا ولكنه فن حقيقي.

وبالتالي فهو أداة أساسية في تكوين الممثل الناجح، كما يعمل هذا الأخير على خلق صورة موحية وجذابة مليئة بالإثارة والتشويق، ومعبرة أكثر عن مشاعر واحاسيس الممثل المتمكن، فيمنح القناع مع تناسقه مع عناصر العرض الأخرى من أشكال وألوان وإضاءة وديكورات جوا مثيرا خارقا للمألوف وكاسرا للروتين، وحتى لا يشعر المتفرج بالملل من كثرة التغيير في الوجوه، مع التعبير الإيمائي للجسد الذي يزيد من جمالية صورة العرض المسرحي.

1 - ينظر: أحمد بلخير، **الوجه والقناع في المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص 109.
2 – نفس المرجع السابق، ص 110.

المبحث الثالث – ***القناع ومستويات الأداء ودورهما في صنع الصورة المسرحية:***

يعتبر العرض المسرحي منظومة سمعية بصرية، أسست له مجموعة التصورات الذهنية التي أنتجها الخيال عبر المراحل الإبداعية السابقة لمرحلة التعبير، وما تلك التصورات إلا صور مرئية يستعين بها المخرج لرسم عناصره البنائية الساكنة والمتحركة، ليأتي الممثل ويبعث الروح فيها بتعبيراته الجسدية وإيماءات وجهه، مستعينا بالقناع لما يحمله من رموز ايحائية ليدعم اداءه من جهة، وليكون في تناسق مع بقية عناصر السينوغرافية من جهة أخرى، والذي من شأنه أيضا(القناع) أن يقدم لنا دلالة اجتماعية أو فكرية حتى يتمكن من صنع نسقا بصريا. كما لا يمكن تجاوز مساحة اشتغاله، كونها تشكل نقطة تواصل كل الفضاءات الأخرى للعرض المسرحي، وذلك على حسب فرضية **إلين ستون** بأن الصورة ومن ضمنها جسد الممثل تعمل في مستويات مختلفة. وهذا ما سوف نتعرف عليه في هذا المبحث.

أولا- الصورة المسرحية ومستويات الأداء:

تعتبر الصورة أحد أهم وسائل اتصال المرئية وغير المرئية، فهي وحدة كاملة تعمل على تكوين أو تنظيم عشرات من الرموز والإشارات، فهي قادرة على انتاج مجموعة من المعاني، ومستويات من التأويلات اللامتناهية ويعني هذا بأن الصورة تنتج معانيها من خلال السياق الذي تكون فيه، وكلما تغيرت السياقات تتغير معها معاني الصورة، وهذا ما يجعل منها إرسالية رمزية ومنظومة كاملة من الرموز لقدرتها على الاندماج داخل بنى وسياقات معينة.

كما تعمل الصورة أيضا على اختراق لتلك الانساق التي تكون فيها، بمعنى أنها تعمل على تعديل موقعها وإعادة النظر في نظامها. وهذا أمر طبيعي، فتكوين المعنى يكون نتيجة

اختراق الإنسان لعالم الأشياء، فالاستعمالات الرمزية والإيحائية وربما الوظيفية هي أيضا تحدد العمق الدلالي للشيء. وعليه فالصورة ماهي إلا سوى قراءة وتأويل لذلك العالم.[1]

فالصورة بصفة عامة والصورة المسرحية بصفة خاصة تقوم على بناء مزدوج، يتمثل البناء الأول في عين المصور وأداته سواء كان هذا المصور مصورا فوتوغرافيا أو سينمائيا أو مسرحيا، حيث يعمل على إعداد الصورة وذلك من خلال تنظيمها وترتيب عناصرها حسب الشكل والحجم واللون وتقديمها من خلال نمط خاص في التمثيل، وعلى سبيل المثال يعمل المخرج المسرحي على بناء صورة العرض المسرحي بدقة متناهية حتى يوصل فكرته وفكرة المؤلف للمتفرج(المتلقي)، أما البناء الثاني فيتمثل في المتلقي فكل قارئ للصورة يبحث عن ذاته حيث يقرأ فيها تاريخه وأحلامه وأوهامه، بمعنى أن المتلقي مهما كان نوعه فهو يبحث عن نفسه وعن ذاته الضائعة من حوله، وهذا ما يحدد أولوياته في المشاهدة سواء للصورة أو للعرض المسرحي ككل. فالمتلقي بطبعه يحب مشاهدة العروض المسرحية المثيرة والمليئة بالغموض والإثارة والتي تكون مبنية على الرموز والدلالات، وتكون فيها حركة وتناغم بين عناصرها، وذلك حتى يبحث هو عن الحل أو انه يتوقع نهاية العرض كيف تكون مع حل شيفراتها. فيعنى هذا بأن تحتوي الصورة المسرحية على كل جوانبها ومستوياتها ليكتمل العرض العام وينال القبول والاستحسان.[2]

يفترض **إلين أستون وجورج ساقونا** في كتابهما **المسرح والعلامة** بأنه تعمل الصورة المسرحية على أربع مستويات متميزة، فتتمثل مستويات الاداء في المستوى الوظيفي، والمستوى السوسيومتري، ووظيفة خلق الجو العام، والوظيفة الرمزية.[3]

1 – ينظر: سعد بنكراد، **سيميائيات الصورة الاشهارية**، افريقيا الشرق للنشر والتوزيع، المغرب، 2006، ص 34.
2 – ينظر: نفس المرجع السابق، ن ص.
3 - إلين أستون، جورج ساقونا، **المسرح والعلامة**، مرجع سبق ذكره، ص203.

1-1) المستوى الوظيفي :

نقصد بالمستوى الوظيفي هو توظيف الأشياء على خشبة المسرح توظيفا عمليا بالدرجة الأولى، حيث يعمل كل من المخرج والمصمم على تصميم الديكورات المسرحية بشكل حرفي ورمزي، أي توظيف الديكورات أو الأكسيسوارات بطريقة اقتصادية بحيث يمكن استعمالها لأغراض متعددة، ولهذا يعتبر المسرح وسيلة للتعبير الرمزي.

يوظف المخرج الموضوع المسرحي نفسه حتى يقوم مقام مدلولات مختلفة، وذلك على حسب السياق الذي يظهر فيه، فيرى كل موضوع ان علاماته قد تحولت بأسرع طريقة وأكثرها تنوعا، ويظهر هنا موهبة المخرج مع السينوغراف في تسخير الأشياء بمعاني ودلالات متعدد، فعلى سبيل المثال تظهر قبضة سيف في مشهد ما كما يمكن أن ينقلب إلى صليب في المشهد التالي، وذلك بتعديل بسيط في وضعه. ونفس الشيء بالنسبة للديكور الذي يكون على شكل شباك، في سياق واحد ويتحول مباشرة ومن غير تعديل إلى حائط أو سياج حديقة.[1] وكمثال آخر يمكن لغصن شجرة في مشهد ما أن يدل أو يعبر عن الغابة، ويوظف كعكاز في مشهد أخر، أو كأداة مساعدة لحمل الأشياء...إلخ. فهذه الوظائف المتعددة للموضوع الواحد هي التي يسعى كل من المخرج والمصمم إلى توظيفها بذكاء وحذر شديد، وذلك بهدف عدم تكثيف الديكورات على خشبة المسرح مما يؤدي إلى إعاقة حركة الممثل من جهة، وتشتيت انتباه المتفرج من جهة أخرى، وبالتالي يؤثر ذلك سلبا على العرض المسرحي.

1-2) المستوى السوسيومتري : (القياس الإجتماعي)

يمثل هذا المستوى تحديد الوضع الاجتماعي أو الطبقة التي يتم تمثيلها في العرض المسرحي، فتختلف تقاليد التمثيل بشكل كبير ما بين النصوص الكلاسيكية والبورجوازية

1 – ينظر: كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، مرجع سبق ذكره، ص 22.

والراديكالية، حيث أنها تقدم نسخة خاصة من تاريخ الذات في الدراما، ممثلة مسارا هابطا اجتماعيا من نبل النص الكلاسيكي مرورا بالطبقة المتوسطة في النص البورجوازي وانتهاء بالناس في النص الراديكالي.[1]

بعد قراءة المخرج للنص المسرحي سيعرف الفكرة التي يدور حولها العرض، فانطلاقا من ذلك يعمل على اختيار الديكورات المناسبة والأكسيسوارات مع الأزياء والماكياج المناسبين لتلك المرحلة أو الحقبة التي سيعمل على تحقيقها على خشبة المسرح، بالإضافة إلى تحديد الإضاءة والألوان المناسبين للعرض، فإذا كانت الفكرة تدور في العصر اليوناني فبطبيعة الحال سوف تكون الإضاءة طبيعية في النهار أو يعتمدون على اشعال النيران، ويختلف الأمر إذا كان موضوع المسرحية يدور في القرن العشرين مثلا حيث تكون الإضاءة الاصطناعية المتطورة مع الألوان التي تعكس الحالة النفسية للممثل أو للعرض ككل.

تعمل عناصر العرض بمجملها على تشكيل صورة بصرية عامة للمسرحية، مبرزة من خلالها طبقتها الاجتماعية، فعند رفع السيتار وللوهلة الأولى سوف يأخذ المتفرج لمحة عن العرض الذي سيشاهده وذلك من خلال الديكور. ففي المسرحيات الإغريقية مثلا كانت تعتمد على رسم المناظر المسرحية على الستائر كرسم واجهة المعبد، وفي الوسط باب المعبد الكبير وعلى جوانبه رسمات للزخارف والتماثيل، أما الأزياء فكان في تلك المرحلة يرتدون ملابس غريبة ومزركشة وبألوان باهية معتقدين بأن الآلهة كانت ترتديها، إضافة إلى ذلك كان يصبغون وجوههم ببقايا العنب مع ارتداء الأقنعة في وجوههم، والتي كانت مصنوعة من اوراق الأشجار بهدف التخفي. فتختلف الرسومات والأزياء والاكسيسوارات على حسب الموضوع والفكرة المعالجة، فكل حقبة إلا ولها مميزاتها تفصلها عن مرحلة أخرى.[2]

1 – ينظر: إلين أستون، جورج ساقونا، **المسرح والعلامات**، مرجع سابق، ص 204.
2 - ينظر: السيد الشامي، **الموسوعة المسرحية العالمية**، الدار المصرية اللبنانية للنشر، مصر، 2013، ص ص 101، 105.

أما مسرحيات العصور الوسطى مثلا، فكانت تعالج مواضيع الاختلافات الطبقية بين الطبقة النبيلة والطبقة العاملة (الخدم)، والتي كانت تميزها من خلال الأزياء التي يرتديها الممثلون والأقنعة التي يضعونها على وجوههم، والتي أطلق عليها باسم الكوميديا دلارتي، وهذا ما رأيناه في الفصل الأول في موضوع القناع.

وعليه، نقول بأن العناصر التي تبين الطبقة الاجتماعية للعرض هي نفسها عناصر العرض المسرحي، فكل عنصر هو مرتبط ومكمل للعناصر الأخرى، فإذا كان العرض المسرحي يدور حول الطبقة الغنية أو الطبقة الفقيرة فإننا سوف نتدارك ذلك الأمر من خلال عناصر العرض التي ترسم لنا صورة العرض على خشبة المسرح.

1-3) مستوى وظيفة خلق الجو العام:

نقصد بالجو العام هو البيئة المسرحية أي بيئة العرض الذي نشاهده، والذي من خلاله يمكننا أن نتوقع جو العرض المسرحي الذي نحن بصدد مشاهدته. فالديكور مع الأزياء والممثل والإضاءة والألوان والأكسيسوارت كلها عناصر دالة على بناء الجو العام للعرض المسرحي.

يهتم المخرج المسرحي بإيقاع العرض من خلال اهتمامه بالإيقاع الحركي والصوتي، وذلك من أجل خلق جو يجذب انتباه المتلقي عند مشاهدته للعرض المسرحي، وبالتالي يعتبر الإيقاع المسرحي « عنصرا جماليا يمنحه المخرج لعرضه وذلك من خلال خلقه للتناغم العناصر البصرية والسمعية، فهو يمثل دور الرقيب الضابط لعناصر العرض المسرحي حتى لا يحس المتلقي بالرتابة والملل».[1] بمعنى أنه يمكننا معرفة إيقاع العرض وحركته من خلال حركة الممثلين المتسارعة والمعتمدة على الرقص والركض من مكان لآخر، فهنا نقول بأن إيقاع حركة الممثل هي حركة سريعة، بالإضافة إلى الإيقاع الصوتي

1 - عقيل مهدي يوسف، **متعة المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص 97.

والذي يتمثل في الحوار بين الممثلين فكلما كان الحوار هادئ ومتأني كان الإيقاع إيقاعا بطيء، أما اذا كان الحوار سريع وبصوت مرتفع فالإيقاع هنا إيقاعا سريعا.

يرتبط أيضا خلق الجو العام للعرض المسرحي من خلال الإيقاع الموسيقي، إذ أنه يجعل من« الموسيقى لغة معبرة منظمة ويؤكد فيها الوضوح ويعطيها الطابع الخاص بها.»[1] فعلى سبيل المثال الموسيقى الحزينة تعطينا انطباعا كئيبا مملوء بالحزن، والعكس صحيح إذا كانت الموسيقى مفعمة بالحيوية والنشاط فهي تعطي للجو المسرحي حيوية وطاقة إيجابية، ويؤكد على ذلك إميل جاك ديلاكروز في نظرياته على أنه من خلال الموسيقى يمكننا أن نسيطر على جسد الإنسان، وهذا ما نراه في عروضه القائمة على الرقصات الإيقاعية.

ولعل أهم إيقاع يمكن أن تتداركه عين المتفرج هو الإيقاع البصري والذي يتمثل في التلاعب بالإضاءة وبالألوان المستخدمة، فألوان الإضاءة تلعب على العامل النفسي حيث الألوان الفاتحة تبعث الروح والسلام والاطمئنان، على عكس الألوان الداكنة التي تبعث الحزن والكآبة، وبالتالي تعكس بيئة العرض المسرحي كأن تمثل بيئة مكان مهجور أو سجن أو قلعة مخيفة، فكل هذه الامور تصنع الصورة المسرحية وتحدد الجوها العام.[2]

1-4) الوظيفة الرمزية :

تعكس الصورة المسرحية تكثيفا استعاريا للأفكار والإيديولوجية التي يطرحها النص، والتي يعمل المخرج على حل تلك الرموز الموجودة فيه ليعيد ترميزها وتشفيرها في عرضه المسرحي، بمعنى أن الرمز يقود بدوره إلى غموض العمل الفني مما يضفي عليه طابعا جماليا، وهذا الغموض يعد عنصرا جماليا إذا ما قاد المتلقي نحو التعمق بالعمل الفني حتى

1 - يحي سليم البشاوي، **منهجية الإخراج المسرحي**، مرجع سابق، ص 97.
2 – ينظر: إلين أستون، جورج ساقونا، **المسرح والعلامات**، مرجع سابق، ص 204.

يتمكن من حل تلك الرموز في الاخير، ولكن الإكثار من استخدام الرموز قد يحدث العكس، فمن شأنه تضليل فهم المتلقي للمعنى العام للعرض. وعليه فإن « الرمز يوحي بالأشياء ويوسع من معانيها ويعمق من دلالة الكلمات وموقعه يتوسط بين العلامات المجردة والعلامات الحسية وفهمه يرتبط بوظيفته الدلالية في سياق العمل الفني».[1]

فيعمل المخرج على تقديم العرض المسرحي بلغة إيحائية وتجريدية، مهتما بالدلالات العامة التي من شأنها تعمل على تفعيل وتوزيع التشكيلي البصري وذلك بتعميق دوره في بناء الصورة التعبيرية الحية، « حيث يعمل على ايصال فكرة العرض بطرق غير مباشرة، من خلال تقديم الفرجة المسرحية عن طريق الإيماءات والإشارات والحركات، وترويض الجسد سيميولوجيا ودراميا، أي عن طريق ذلك الفن الدرامي الذي يحقق التواصل غير اللفظي، عبر مجموعة من العلامات السيميولوجية المعبرة برموزها ودلالاتها وإيحاءاتها غير المباشرة. وكل ما يتعلق بتعابير الوجه والنظر، والتي هي ترجمة للانفعالات مثل: الحزن والخوف والفرح...إلخ».[2] كما يلجأ المخرج أيضا إلى استعمال القناع باعتباره بعدا رمزيا أوسع من الماكياج وذلك لثبات الملامح، فقد استخدمت الأقنعة منذ نشأت المسرح ولحد ألان.

تكمن الوظيفة الرمزية من خلال الأزياء التي تكون مصممة خصيصا لشخصية دون غيرها، مع اختيار ألوان لها. فالزي يرمز إلى الشخصية من خلال اقترانه العرفي بها ، أو من خلال سياق العرض، فالوظيفة التي تقوم بها الأزياء تتضمن بعدا رمزيا فضلا عن البعد الجمالي، ذلك لأن الأزياء المسرحية تقوم بإخفاء معالم جسد الممثل، ومنحه معالم الشخصية المسرحية، وإعطاءه هوية جديدة تدل على انتماء الشخصية إلى حضارة معينة ومستوى ثقافي واجتماعي واضح. وبذلك تظهر الصورة على درجة من التناغم بين الخطوط والألوان

1 - ريتشارد كورسون، **فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون**، تر: أمين سلامة ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، 1986، ص 03.

2 - محمد خير يوسف الرفاعي، **التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية مسرحية (هاش تاج) أنموذجا**، المجلة الأردنية للفنون، مجلد09، العدد 02، 2016، ص 114.

والملامس، وعليه، فالأزياء تعد واحدة من العلامات التي تربط بين شكل العرض المسرحي وبين مضمونه لذا يجب أن تتسم هذه العلامة بوضوح الدلالة وانفتاحها على التفاعل مع العلامات الأخرى لتعزيز البعد الرمزي للعرض المسرحي.[1]

إن التعبير المسرحي يتشكل من علامات تشغل الفضاء والتي يكون لها دلالات، ويفترض أن يكون ثمة تناسق بين العلامات وتناغم بين الدلالات في التوجه نحو الفكرة الرئيسية للعرض المسرحي، لذا ينبغي تنسيق ألوان الإضاءة مع الألوان المستخدمة في عمل الماكياج والأزياء والمناظر، وكذلك الحال مع تنسيق البعد الرمزي مع جميع التقنيات والتصميمات المنفذة، مثلا : وجود السيف ، والتاج، والكرسي الفخم ،والشخصية التي ترتدي زيا لامعا وإضاءة حمراء ، إذا ما اجتمعت هذه التقنيات وتضامنت فإنها تنتج بعدا ترميزيا إذا ما استخدمتها الشخصيات. فعلى سبيل المثال المنضدة على خشبة المسرح فهي لا تعني كما تعودنا عليها في واقعنا اليومي، بل هي تكتسب وظيفتها حين تمارس عليها الأفعال والأشغال الدرامية من قبل الشخصيات المسرحية، وهذا يعني أنها تكتسب عدد من الدلالات التي تبعدها عن أيقونيتها، فقد تكون منضدة طعام أو كتابة أو مناقشات واجتماعات أو تشريح أو مرتفع للصعود أو مقعد سيارة أو قارب وغيرها مما يمكن أن ينسجم ويعبر عن مضمون العرض المسرحي.[2]

ومن الأشكال الرمزية المتعارف عليها مثلا كالميزان الذي يعتبر رمزا للعدالة، والأسد رمز للقوة والشجاعة، والفرس رمزا للأصالة وما تضعه الدول في أعلامها هي رموز تأتلف ليكون العلم نفسه رمزا وطنيا وغيرها من الرموز. فالراية نموذجا لوجود جيش ما ، والكأس يرمز إلى الوليمة، فوجود السيف مثلا على خشبة المسرح يرمز به على وجود الفارس نفسه أو على الأقل يشعر المتلقي بوجود قوة ما من خلال اقترانه بشخصية ما. ويتضافر مع

1 – ينظر: حبيب ظاهر حبيب، فاتن جمعة سعدون، **الرمز والترميز في العرض المسرحي**، مجلة نابو للبحوث والدراسات، العراق، ب ت، ص 130.
2 - ينظر: نفس المرجع السابق، ص 132، 133.

المنظر كل من الأثاث والملحقات والأزياء والماكياج والإضاءة كل بأبعاده التشكيلية في التعبير عن المضمون.[1]

ثانيا)- القناع وصنع الصورة البصرية للعرض المسرحي :

يعد المسرح فنا شاملا لجميع الفنون السمعية والبصرية والتشكيلية، وتكمن الحاجة إليه حينها عن طريق التساؤلات التي يطرحها المتلقي. حيث يستعمل المسرح نظاما للتعبير الفني والجمالي، وهذا النظام يخضع لقوانين العقل والحركات الغريزية للتقليد القديم، ليصبح القناع المسرحي ذات طابع سحري أصيل في المنجزات الإبداعية للعرض، وباعتباره عنصرا ملازما للعروض المسرحية الحديثة، وذلك لما يحتويه القناع من قيم جمالية وفنية في تشكيل الصورة المرئية، فالتركيب الصوري للعنصر المسرحي من حيث الشكل والمضمون تشكل صورة جمالية للقناع في عمليته التواصلية، وليعطي دلالة بصرية وفكرية تكمل شخصية الممثل. وعلى هذا الأساس، يعطي التحول والتطور الكبير على مستوى التمثيل وتوظيف القناع في تعدد الشخوص داخل العرض، وبهذا تتحدد معالم تشكيل الصورة البصرية للمتلقي في الكشف عن ظل قناع الشخصية والتي تكون متلازمة لوجه الممثل وإيماءاته وإشاراته اللفظية، فهو العلامة الأكثر حضورا داخل المسرحية والتي تميز الشخصية في استخدام القدرات التعبيرية. فلا يكتسب القناع معناه إلا ضمن عملية الإخراج بمجمله، حيث تكون له علاقة مع بقية عناصر العرض الأخرى من إضاءة، وديكور، وأزياء، فكلها مرتبطة مع بعضها البعض من أجل اعطاء صورة بصرية موحدة للعرض المسرحي، « ولم يعد يقتصر القناع أيضا على الوجه فقط بل إنه يحافظ على علاقته الوطيدة مع الإيماء والمظهر الشامل للممثل، وذلك من خلال تعابير الوجه وحركة الجسد التعبيرية إلى جانب طواعية

1 – ينظر: حبيب ظاهر حبيب، فاتن جمعة سعدون، مرجع سابق ، ص 131.

الخشبة»[1]، فعلى الممثل التنسيق بينهما ليحقق كمالية للعرض المسرحي ويعطي ذلك صورة جذابة له، وحتى لا يحس المتلقي بوجود خلل ما على العرض.

أمام المنظومة التشكيلية لملامح القناع وتوظيفه، يسودها التشابه في الملبس وفي الحركة والأداء، مما جعل هذا التشابه معادلا بصريا لتحديد مضمون القناع، وهي رؤية إخراجية لإنتاج صور تجعل المتلقي بين تقبل لأداء الدور وتركيبه الصوري الذهني الخاص به وبين صورة المخرج على خشبة المسرح. وعليه، فإن توظيف الصورة البصرية التي تدخل كافة العناصر السينوغرافية في بنائها ضمن المنظومة الفنية للفضاء المسرحي، تتوضح معالمها في رؤية المخرج البصرية للعمل وكيف يمكن أن يشكل أفقا استثنائيا من الصور، والتي تعطي دلالة للعمل المسرحي إطارا ومضمونا تشكيليين تساهمان في إعلاء قيمته الجمالية.

يعتبر القناع وسيلة تواصل في العرض المسرحي، حيث يحقق هدفه التواصلي من خلال الشكل واللون باعتبار أن اللون في المسرح هو:« هو مجموعة من العلاقات التي تملك رموزا ومضامين، فالتعبير عن الأفكار الكامنة في الشخصية ترتبط بلون القناع ارتباطا وثيقا لكونه يخلق التشويق والإثارة النفسية، فضلا عن كونه عنصرا لجذب الذوقية الجمالية عند المتلقي، مع خلق تأثير للشعور الايجابي والسلبي نحو المشهد المسرحي.»[2]

تلعب الألوان في الفنون التشكيلة دورا مهما في كونها تحمل رموزا ومضامين تعبر عن فكرة الفنان، ونفس الشيء بالنسبة للمسرح باعتبار أن العنصر المرئي الملون يلجأ إليه المخرج المسرحي ليكون فيه الإطار العام للعرض المسرحي، فمن خلال الألوان المستعملة في الأقنعة التي تعمل على توضيح الجو العام للمسرحية فيما إذا كانت تراجيدية، وذلك من

1 - أحمد إبراهيم، **الدراما و الفرجة المسرحية**، مرجع سابق، ص 77.
2 - إيناس عبد علي ناجي، **دلالات اللون للزي في العرض المسرحي العراقي**، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ج3، العدد 33، جامعة بغداد، 01-01-2019، ص 287.

خلال الأقنعة التي توحي إلى الحزن والكآبة، أو أن تكون كوميدية من خلال ما توحيه اقنعتها إلى الفرح أو إلى السخرية، أو اقنعة فنتازية مسخية والتي سرعان ما يتعرف عليها المتلقي عند رؤيتها، ويؤكد ذلك **باتريس بافيس** في قوله« بأن القناع يعمل على تشويه طوعي للمظهر البشري، فهو يرسم بكاريكاتورية ويعيد تركيب الوجه كليا، سواء كان تعبيرا مبتذلا أم أسبلة، فكل شيء يصبح متاحا صورة وفعلا من خلال استخدام المواد الحديثة ذات الأشكال والحركة المذهلة».[1] فأشكال وألوان هذه الأقنعة تزيد من الانفعالات العصبية والنفسية وذلك بانسجامه مع الإضاءة. حيث يلجأ المصممين إلى استخدام الألوان الفاتحة على الأقنعة التي تكون تحت تأثيرات الإضاءة، بحكم أن هذا الأخير يعمل على التأثير على لون القناع مما يؤدي هذا إلى احداث تغييرات على مستوى لون الإضاءة المبرمجة، حيث تعمل الإضاءة الملونة إلى جانب الأقنعة إلى إثراء التكوين المسرحي بما فيه المناظر المسرحية[2].

الأقنعة بأشكالها وألوانها وأنواعها تعمل على إبراز نوعية الطبقة الاجتماعية، حيث يظهر ذلك جليا في المسرحيات الاغريقية التي كانت تستعين باللون الأبيض لطلاء وجوه الممثلين مشكلين قناعا يختبؤون وراءه لأداء شخصية معينة، إضافة إلى الملابس والتي لا يمكن فصلها عن القناع باعتباره يتوسطها، فكان اللون الأبيض يوحي إلى الكهنة والشباب، إضافة إلى اللون الأرجواني الذي يرمز إلى الطبقة البرجوازية مع رجال الدين.

من بين وظائف القناع هي الوظيفة الإيهامية والتي تعتبر كآلية لمعالجة تصميم القناع، فبواسطة خطوط القناع المسرحي وألوانه التي تسيطر على معظم أجزاء الشكل الخارجي لقناع الشخصية، نستطيع إيصال الأفعال الدرامية للمتلقي بالشكل السليم والممتع والدقيق، فضلاً عن تحقيق مبدأ الإيهام الذي يسود في معظم أجزاء المسرحية والذي يعد كركيزة

1 - Patrice Pavis, **Dictionnaire de théatre**. Idem,P198.

2 – ينظر: عزوز إسماعيل عفاسة، أحمد حسن اللوح، مرجع سبق ذكره، ص131.

أساسية في البناء الدرامي للمشهد المسرحي، وهذا بدوره يخلق صورة بصرية جذابة وموحية ومدعمة لما يعبر عنه الممثل من كلام وحركات. لهذا يتم تطبيق آلية في تصميم القناع المسرحي عموما مرتكزة على مبدأ الإيهام البصري، والتي تستطيع تغير المظهر الخارجي للممثل وتكون كأداة فاعلة تساعد في تنفيذ دوره المسرحي بالشكل الايجابي. وهذا ما يؤكد عليه **براشت** على اهمية الوظيفة الإيهامية للقناع، وذلك من خلال نظرية اللااندماج، حيث أن الممثل لا يعيش في الحقيقة دوره فوق خشبة المسرح عن صدق وإيمان، إنما يقدم هذا الممثل دورا دراميا يقوم على التمثيل والتشخيص ليس إلا. [1]

وعليه، فالقناع يعمل على جذب انتباه المتلقي لأنه يعمل على خلق جوا انفعاليا ووجدانيا، فمن خلال وظيفة القناع الإيهامية التي يعطيها للمتلقي مع الدلالة الرمزية للأوان فكلاهما يعتبران وسيلة اتصال أساسية لما يحملانه من دلالة رمزية معينة، فتحمل أفكارا عن الشخصية المؤدات، وإن التفاعل الحاصل بين الأقنعة وألوانها يؤدي هذا إلى تقبل فكرة ما، والتي تكون نتاج لجذور ومرجعيات اجتماعية وذهنية، يمكن أن يكون مدلولها في الذاكرة يؤخذ به، كأن يكون القناع ضاحك والذي يرمز إلى الشخصية السعيدة أو العكس، أو القناع ذو تجاعيد مع شارب يعرف مباشرة بأنه قناع لشيخ، أو قناع ذو أشكال منقوشة على الوجه يوحي إلى شخصية مضطربة أو ماكرة...إلخ، وكذلك المرجعية الذهنية للألوان كاللون الأبيض الذي يرمز للطهارة والنقاء، والأسود للشر أو الجريمة، والأصفر للغيرة والأحمر للحب أو الجريمة.

ليتضح من كل هذا، بأن القناع يعمل على خلق صورة بصرية للعرض المسرحي، وذلك من خلال أشكاله المختلفة مع الألوان التي تجعل من المتلقي موضع المحلل أو الناقد للعرض، فيعمل على قراءة أو تحليل رمزية هذه الألوان ليتمكن من التقرب أكثر فأكثر من الشخصية المسرحية، إلى جانب ذلك العلاقة التي يخلقها القناع مع العناصر السينوغرافية

1 – ينظر: رانيا فتح الله، **التغريب عند بيرتولد بريخت**، مرجع سبق ذكره.

الأخرى من ديكور وإضاءة وأزياء أكسيسوارات، إضافة إلى حركة الممثل وإيماءاته وكلامه، فكل هذا يعمل في قالب متكامل متجانس من شئنه أن يعطي الروح والحيوية على الصورة المشهدية للعرض المسرحي.

المبحث الأول : السيمياء والمسرح

أولا)- السيميائيات وإشكالية المصطلح:

هناك اختلاف بين الدارسين والباحثين المختصين في تحديد اسم هذا المصطلح، فهناك من يسميها بالسيميولوجيا، وهناك من يسميها سيميوطيقا، وهناك من يطلق عليها بالسميائيات. غير أنها كلها يقصد بها علم العلامات.

كلا المصطلحين السيميولوجيا **sémiologie** والسيميوطيقا **sémiotique** مأخوذان من الأصل اليوناني **sémion** والتي تعني الإشارة والعلامة. « و **logos** الذي يعني خطاب والذي نجده مستعملا في كلمات مثل **sociologie** علم الاجتماع، و **théologi**علم الأديان... إلخ. وبامتداد أكبر للكلمة **logos** وتعني العلم وهكذا أصبحت تعرف السيميولوجيا بعلم العلامة»[1]

عرفت السيمياء في **معاجم اللغة** بأنها: « السومةُ والسيمة والسيماء والسيمياء هي العلامة، والاشارة والرمز الدال على معنى مقصود.»[2]

كما وردت أيضا في **القران الكريم** بالقصر في **قوله تعالى** :« سيماهم في وجوههم من أثر السجود»[3]، وكذلك في **قوله تعالى:** « تعرفهم بسيماهم»[4]، فهي دالة ومرتبطة بالعلامة وبالتعرف على الانسان في الدنيا والاخرة.

كما ترجم المصطلح إلى العربية أحيانا بعلم الإشارة وأحيانا بعلم العلامات. معظم الباحثين احتفظ بأصل التسمية كما هي في الفرنسية والإنجليزية، فاستعمل **دي سوسير**

1- برنار توسان، **ماهية السيميولوجيا**, تر: محمد مظيف، أفريقيا الشرق، لبنان، ط1، 2000، ص 09.
2- لسان العرب، مرجع سبق ذكره، مادة (سوم)،ج 12، ص 312.
3- سورة الفتح، الآية (29).
4- سورة البقرة، الآية (273).

مصطلح السيميولوجيا أما **بيرس** فاستعمل مصطلح السيميوطيقا، كما يترجمها البعض بالسيمياء والسيميائية والرموزية.[1]

تعددت مجالات السيميائيات وتنوعت فيعرفها **دي سوسير** بأنها « العلم الذي يدرس العلامات داخل الحياة الاجتماعية»[2] أما **بيرس** فيعرفها بأنها « العلم الذي يدرس كل شيء حتى الأكل واللباس، والرياضيات وغيرها»[3] وانطلاقا من هذين المفهومين أخذ الباحثون اللاحقون ذلك بعين الاعتبار في دراساتهم، فتناولوا كل مظاهر الحياة الإنسانية بوصفها علامات دالة، شملة اللغة اللسانية وغير اللسانية .

كما حدد **غريماس** الفرق بين المصطلحين، جعل **السيميوطيقا** تميل إلى دراسة العلامات المختلفة كنظام اللغة والصورة والألوان وغيرها، أما **السيميولوجيا** فهي بصفة عامة الهيكل النظري لعلم العلامات. كما فرق أيضا **جميل حمداوي** بين **السيميوطيقا** التي جعلها دراسة شكلانية للمضمون، وبين **السيميولوجيا** التي جعلها العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات لغوية كانت أو أيقونية أو حركية.[4]

ويعرفها **الين استون وجورج سافونا** بأنها: « العلم الذي يبحث عن الطريقة التي يخلق بها المعنى ويتم توصيله عبر نظام من العلامات التي يمكن تشفيرها وحل شيفرتها.»[5]

الشيء الذي نستنتجه من مجمل هذه التعريفات هو انه السيميائيات هي علم للعلامات، وتعني هذه الأخيرة بأنها تعمل بوجهين كونها تربط حامل المادة أو **الدال Signifiant** بالتصور الذهني او **المدلولSignifie** . درست السيمياء كل المجلات بما فيهم الفن بوصفه نظام للعلامات، حيث كانت الانطلاقة من الادب والفن ليصل إلى باقي

1- عمر الرويضي، **سيميائيات المسرح- امكانيات المقاربة وحدود الاقتحام-**، كلمات للنشر والتوزيع، ب ت، ص 26.
2- فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 102.
3- نفس المرجع السابق، ن ص.
4- ينظر: عمر الرويضي، **سيميائيات المسرح**، مرجع سابق، ص 27.
5- الين استون ،وجورج سافونا، **المسرح والعلامات**، مرجع سبق ذكره، ص 13.

الفنون بما فيهم المسرح، حيث يعتبر المسرح ظاهرة علاماتية تتكون من دال ومدلول فكيف تم تصنيف هذه العلامة؟.

1-1)- تصنيف العلامات في المسرح :

مهدت مدرسة براغ البنائية من دراسة الفن سيميولوجيا، حيث تمكنت من تحقيق أول طريقة منهجية بنيوية والتي تمثلت في دراسة الفن بوصفه نظام للعلامة وذلك ما بين عام (1928- 1948)، فقد تطورت دراسة المسرح سيميائيا من خلال عدد من الدراسات التي أكدت على أن الظاهرة المسرحية ظاهرة علاماتية حيث يتحدد العرض المسرحي من خلالها.

تنتج جمالية الصورة المسرحية من خلال تنوع العلامات، لأن الفن المسرحي نص وعرض، فهو يكون نتيجة جهد مبدول من طرف مجموعة من التخصصات من إخراج، وسينوغرافيا، وموسيقى، وكوريغرافيا...إلخ. وكل هذا يسمح بتعدد العلامة داخل المنظومة التعبيرية المسرحية، فالعرض المسرحي هو« وحدة سيميائية تعتمد على التعبير المسرحي، ويعتمد المسرح على إغناء الإشارات والبواعث والمحفزات التي تحمل قيما مرمزة اجتماعيا.»[1]

لقد صنفت أنساق العلامات في العرض المسرحي من خلال عدد من التنظيرات السيميائية والتي تختلف من باحث إلى آخر، فهناك التصنيف الثنائي والذي يقوم على أساس العلاقة بين الدال والمدلول، وتصنيف آخر وضعه **بيرس** والذي قسم العلاقة بين الدال والمدلول إلى ثلاث أقسام (الأيقونة، المؤشر، الرمز)، وتصنيف وضعه **تاديوس كوفزان Tadueuz Kawzan**والذي قسم العرض المسرحي إلى علامات بصرية وعلامات سمعية.[2]

1 – محمد كريم الساعدي، **المسرح والتلقي البصري**، منشورات ضفاف، العراق، ط 1، 2013، ص 50.
2 –ينظر: نفس المرجع السابق، ص 51.

1-1-1) – <u>التصنيف الثنائي</u>: يعمل هذا التصنيف على مبدأ التعليل بين الدال والمدلول، وينقسم هذا التصنيف إلى علامات طبيعية وعلامات اصطناعية.

أ-)-**<u>علامات طبيعية</u>:** وهي العلامات التي تكون العلاقة بين الدال والمدلول علاقة سببية مباشرة، كأن« تتعين قطعا بواسطة قوانين مادية تقتصر معا العلاقة بين الدال والمدلول على علاقة العلة والمعلول مباشرة، كما هو الحال في العوارض التي تدل على المرض أو الدخان الذي يدل على النار».[1] وعند اسقاط ذلك في مجال المسرح على سبيل المثال، ممثل يقوم بحركة رفع يده وبها ملعقة فتوحي دلالة هذه الحركة إلى عامل فيزيقي ألا وهو الجوع، فبرفع الدال المتمثل في رفع الملعقة والمدلول المتمثل في الجوع، فتتكون فكرة لدى المشاهد بأن الممثل يعبر عن فكرة الحاجة إلى الأكل، ونفس الشيء بالنسبة إلى حركة رفع إيناء الماء فهي حركة دالة على وجود مدلول هو العطش.

ب-)-**<u>علامات مصطنعة:</u>** وهي «العلامات التي يرتبط فيها الدال بالمدلول ارتباطا إراديا تكون نتيجة لفعل اختياري، فالإنسان يخترع الظروف لكي يشير إلى أغراضه ويختلف ذلك من شخص لآخر».[2] ففي المسرح توجد هذه العلامات بشكل كبير حيث يصنع الممثل دوره على حسب الشخصية التي سيؤديها، وتعبر حركات جسده عن كل العلامات التي يريد ايصالها إلى المتلقي من تأدب، وارهاق، وخوف، وسعادة، ورقص...إلخ، فكل هذه الحركات هي حركات إرادية يؤديها الممثل لتدعيم المشهد واعطائه اكثر مصداقية.

1-1-2) – <u>تصنيف س. بيرس:</u> قسم بيرس العلاقة بين الدال والمدلول إلى ثلاثة أقسام تتمثل في:

أ-**الأيقونة** : فهي العلامة التي تقوم على مبدأ الشبه، أي شيء يكون أيقونة لشيء آخر سواء كان هذا الأخير صفة أو كائنا فردا أو قانونا، فالدلائل الأيقونية ترتكز على

1 – كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، مرجع سبق ذكره، ص 34.
2- المرجع نفسه، ن ص.

التشابه بين الدال والمدلول، كالشبه البصري مثل الصورة الفوتوغرافية والرسم، أو كالشبه السمعي كإنتاج صوت ما. بمعنى انه الأيقونة تربط خلال علاقة بين الشيء وشبهه أي بين حامل العلامة ومدلولها، ففي المسرح يعتبر الممثل أفضل أيقونة.[1]

ب)-**المؤشر** : يقوم المؤشر على وجود علاقة سببية فعلية بين الدال والمدلول، فهي علاقة ملموسة وواقعية ذات الطابع التعاقبي، لتكون موصولة عرضا بمواضيعها.

ج)-**الرمز** : « تكمن العلاقة هنا بين الدال والمدلول علاقة عرفية غير معلل لها».[2] فالرمز هو علامة يشير من خلالها إلى الموضوع المعبر عنه عرفيا، وغالبا ما يكون نتيجة لارتباطه بأفكار عامة من شأنها أن تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه.[3] من بين الرموز التي يمكن أن نجدها في العرض المسرحي كالتاج الذي يضعه الممثل ويوحي ذلك إلى كعلامة على الملكة، أو الكرسي الفخم الذي يرمز إلى السلطة.

1-1-3) – تصنيف تاديوس كوفزان : يقسم كوفزان العلامة في العرض المسرحي إلى علامات بصرية وعلامات سمعية، منها ماله علاقة بالممثل وجسده وتعابير وجهه، ومنها ماله علاقة بالمظهر الخارجي للعرض المسرحي (عناصر السينوغرافية). وهذا ما سنبينه من خلال الجدول التالي:[4]

1 – ينظر: قدور عبد الله ثاني، **سيميائية الصورة في أشهر الإرساليات البصرية في العالم**، مرجع سبق ذكره، ص 71.
2 – جازية فرقاني، **حركية العرض المسرحي بين الثابت والمتحول-دراسة سيميائية-**، بحوث سيميائية، جامعة وهران الجزائر، ب س، ص 08.
3 – ينظر: أحمد شرجي، **سيميولوجيا الممثل- الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات-**، مرجع سبق ذكره، ص 101.
4 –ينظر: إلين أستون، جورج سافونا، **المسرح والعلامات**، مرجع سبق ذكره، 148.

1-الكلمة 2-النغمة Tone	النص المنطوق	الممثل	علامات سمعية	الزمان	علامات سمعية (الممثل)
3-المحاكاة 4-الإيماءة 5- الحركة	تعبير الجسد		علامات بصرية	المكان والزمان	علامات بصرية (الممثل)
6-المكياج 7-تصفيف الشعر 8-الملابس	مظهر الممثل الخارجي			المكان	
9-الإكسسوار 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

سوف نتوسع أكثر في هذه التصنيفات لكوفزان في المبحث اللاحق.

1- ***2) – سيميائية النص والعرض المسرحي :***

تعتبر السيمياء منهجا لدراسة النص والعرض المسرحي، حيث تحرص على نظامها الشكلي مع سيرورة وديناميكية بناء المعنى، وذلك باعتبارها منهجا نسقيا يعتمد على التحليل المطبق في المسرح. ويعد هذا الأخير نظاما علاماتيا مستقلا متعدد الدلالات. يشمل النص الدرامي والعرض المسرحي الذي يحتوي على مجموعة من العلامات البارزة على خشبة المسرح، دون تجاهل فكرة أن النص الدرامي هو المحور الأساسي للعرض المسرحي.[1]

1 – ينظر: أحمد بلخيري، **سيميائيات المسرح**، مطبعة النجاح الجديدة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص 30، 33.

المسرح فن يجمع بين طياته لمجموعة من المفارقات، فهو قائم على الإبداع الأدبي وعلى العرض المجسد المحسوس، وما يميز هذا الفن هو الخلود لبعض الأعمال التي تكون قابلة لأن يعاد إنتاجها بشكل متجدد، ويكون ذلك على حسب قراءة المخرج والتي تختلف من شخص لآخر. كما يمتاز المسرح أيضا بالآنية ليقدم العمل الفني بصيغ مختلفة وبممثلين مختلفين وفي أزمنة مختلفة ليتلقاها جمهور مختلف.

تكمن المسافة بين النص الذي يمكن أن يكون موضوع قراءة أدبية لا منتهية، وبين العرض الذي يكون مواجها بقراءة ظرفية وآنية قوامها التفاعل الحقيقي للجمهور المتلقي للعرض.« فلا يمكن فهم نص العرض وعملية الإخراج إلا في ضوء الآليات المختلفة للتلقي سواء كانت هذه الآليات إدراكية أو عاطفية أو إديولوجية».[1]

النص هو يعبر عن الحياة بأفكار عن طريق اللغة، يقبل الكثيرون لقراءته في زمان ومكان مختلفين، وفضاءه المطلق هو الخيال. أما العرض يكون بلغة لفظية وغير لفظية ومكانه هو خشبة المسرح، معتمدا على لغة معقدة يعمل من خلالها على تحويل العلاقات في النص إلى نظام سيميائي مملوء بالدلالات من الصورة والصوت.[2] وسمى ستانيسلافيسكس العلاقة بين النص والعرض بأنها «علاقة استكشاف العقل واستكشاف الفعل»[3] ويعني هذا يكون الأول تحليلي أما الثاني فيكون تطبيقي ممارس على أرض الواقع.

اجمع نقاد الأدب عامة على أولوية الدراما المكتوبة بالنسبة للعرض، فالنص المكتوب يقيد العرض المسرحي من جوانب مختلفة، ليس فقط من الجانب اللفظي الذي يقوله الممثل أثناء أدائه لدوره، بل يعمل على ابراز الحركة والديكورات التي يحددها المؤلف في الإرشادات

1 – جوليان هيلتون، **اتجاهات جديدة في المسرح**، تر: أمين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 1995، ص 31.
2 – ينظر: مصطفى صمودي، **قراءات مسرحية**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ديمشق، ب ط، 2000، ص 69.
3 – نفس المرجع السابق، ن ص.

أو من خلال بعض الكودات والرموز المسرحية والتي يعمل المخرج مع الدراماتورج بفكها وترجمتها إلى صورة بصرية. « النص الدرامي لا يفترض أن ينظر إليه على أنه وحدات النص اللساني التي يمكن ترجمتها إلى ممارسة مسرحية، بل على أنه تدوين لساني لإمكانية المسرح التي تشكل القوة المحرضة للنص المكتوب.»[1] وعليه، فإن علاقة النص المكتوب بنص العرض ليست علاقة أولية بسيطة بل هي علاقة مركبة في ضوابط متبادلة. فكل عرض مقدم يتقيد بإشارات النص المكتوب إلى حد ما فقط، وفي المقابل فإن هذا الأخير لا يحمل آثار أي عرض فعلي، إنما علاقة لا يمكن تفسيرها في حدود حتمية مبسطة.[2]

ومن بين الأمور التي تخلق إشكالا بين النص والعرض المسرحي هي ترجمة هذا النص المكتوب إلى عرض بصري، فكأول خطوة يقوم بها المؤلف بصفة خاصة، والقارء بصفة عامة، هي تخيله للأحداث والشخصيات والأماكن وذلك من خلال قراءته للنص، فتتمثل هذه الأخيرة في أنها « عرض يصيغه القارء وهو عرض متقطع جزئي وبشكل عام لا يستخدم سوى أشتات نصية، فإن العرض الخيالي يتضمن ما سبق تسجيله في ذاكرة القارئ».[3] وتختلف هذه القراءة من شخص لآخر وذلك على حسب مرجعيته الثقافية والاجتماعية. أما في العرض المسرحي فلا حاجة للتخيل لأن كل ما يشاهده المتلقي هو مجسد أمامه من أداء وحركة وحوار، ولأن صورة العرض واحدة لكل المشاهدين فهي ثابتة ومتكررة وغير قابلة للتخيل.

عند تحول النص الدرامي إلى عرض مسرحي يتم فيه تحويل جذري أو تعديل لملاحظات المؤلف أو إعادة ترتيب الحوارات أو حذف أحد الشخصيات، أو زيادة من أهمية شخصية على أخرى. ويعني هذا أن التحول يمس تركيبة العمل السيميائي من خلال تضخيم

---

[1] – كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، مرجع سبق ذكره، ص 314.

2 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص 315.

3 – دحو محمد أمين، **ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري –مقاربة سيميائية لمونودراما المتمرد لدين الهناني جهيد**، رسالة الدكتوراه، تحت اشراف: دين الهناني أحمد، جامعة سيدي بلعباس، 2017، ص 219.

علامات النص أو تقليصها على حسب رؤية المخرج، « فالبنية السيميائية (المعنوية) للعمل برمتها قد أعيدت صياغتها، ويتوقف مدى التحول بشكل رئيسي على عدد وأهمية ملاحظات المؤلف في النص، أي يتوقف على أهمية الفجوات التي تحصل نتيجة حذف تلك الملاحظات»[1]. ولذلك نعتبر ملاحظات المؤلف ذات أهمية كبيرة في تشكيل العرض المسرحي، مثلا كتحديده لأعمار الشخصيات وصفاتهم أو الأماكن التي يعيشون فيها، كما لا ننسى بقاء صفة الحوار في النص ثابتة حتى نتمكن من التمييز بين الشخصيات.

للحوار دور أساسي في تحديد معالم الشخصية وذلك من خلال أن « دور الحوار في النصوص الدرامية عموما هو تحديد الشخصية والمكان والفعل »[2]. على العكس في العرض المسرحي فلا نعتمد على الحوار بل على الصورة المرئية لصاحب هذا الحوار، فاختلاف النص المقروء عن نص العرض من خلال تأسيس نص فرعي يكون مخالفا للنص الأصلي، وهذا ما قام به ستانسلافيسكي في إخراجه لمسرحية (تشخيوف)، « أذ أن فريق العرض أو المخرج الحديث مضطرون إلى أن يخلفوا نصا فرعيا خاص، ومن الواضح أن هذا السبيل مفتوح أمام المخرج أو لفريق العرض.»[3]

عليه، ينتقل النص الدرامي إلى عرض مسرحي برؤى جديدة وتقنيات مستحدثة من ديكورات محاطة بالممثلين، وإضاءة، وسماع المؤثرات الصوتية، والموسيقى، فالعلامة هنا تعمل على تحويل النص المقروء المتخيل إلى عرض بصري مشاهد. لأن الطاقة المحدودة للتخيل لا تسمح بظهور عشرات المختبئة، ولكنها تبرز في العرض بين ثنايا الأكسسوار والديكور والملابس والإضاءة والموسيقى وحركة الممثل وصوته.[4] ومنه يمكن القول بأن

1 – سامي الحصناوي، **سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2014، ص 94، 95.
2 - إلين أستون، جورج سافونا، **المسرح والعلامات**، مرجع سبق ذكره، ص .80
3 - نفس المرجع السابق، ص110.
4 –ينظر، سامي الحصناوي، مرجع سابق، ص 96.

عناصر العرض وسينوغرافيا تعلن عن علامات جديدة، وتضخمها، وتبرزها في تحولاتها من حالة لأخرى.

إن انتشار العلامة وكثافتها في العرض المسرحي قد يؤدي إلى احتمالية الوقوع في التكرار، ولكن « إذا كان كل مظهر في العرض يحتمل السميأة فذلك يعني أن المسرح لا يحتمل التكرار إلا نادرا، التكرار اختزال لأعلام الرسالة بواسطة الإعادة وإدخال إشارات ليست ضرورة في صلب إرسال الإعلام.»[1] فالخوف من الوقوع في هذا التكرار حتم التدقيق في وقت وزمان ومكان ظهور هذه العلامة، على العكس في النص الدرامي لا نشعر بالتكرار لأنه غير مرئي. « فالكاتب هو سيد الكلمة المكتوبة فقط أما الممثل فهو سيد مجموعة وافرة من الوسائل التي تتضمن صوته وتعابير وجهه... ،نحن نرى دائما إنسانا برمته على الخشبة وليس فقط ما يرينا الكاتب منه.»[2] وعليه فالممثل هو سيد العرض المسرحي.

1 – كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، مرجع سابق، ص 68.
2 – سامي الحصناوي، **سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، مرجع سابق، ص.97

المبحث الثاني : التحليل السيميائي لنص مسرحية ديوان القراقوز :

تسند السيميائيات للنص الدرامي إلى كونها تتميز بالازدواجية التواصلية، والتي تكون بين مرسل واحد ومخاطبين اثنين، بمعنى مرسل واحد (ممثل) يوجه خطابه إلى متلقي مباشر (ممثل ثاني) فيتبادلون الأدوار الحوارية، ومع متلقي آخر ضمني (الجمهور المشاهد للعرض) والذي يتمثل في تواصل أحادي في غياب تبادل الأدوار.

تكمن الغاية من النص الدرامي إلى احداث التواصل من خلال إنتاج معاني في قوالب جمالية، وذلك من خلال ترجمة النص لما يحتويه من مضامين إلى صورة مشهدية على الخشبة. بمعنى أن العلامات الموظفة على الخشبة تعود بالضرورة إلى الأصل وهو النص الدرامي، إذ يشكل حقلا غنيا للاستقصاء السيميائي، والذي ينعكس على العرض بتحويل جميع الأشياء والأجسام والحركات إلى علامات ذات دلالات وظيفية ذات قوة على أرض الواقع (على الخشبة).[1]

ومن خلال النص المسرحي الذي بين أيدينا المتمثل في **مسرحية ديوان القراقوز** من تأليف **عبد الرحمان كاكي** استلهم كاكي حكاية المسرحية من قصص **ألف ليلة وليلة** والتي جاءت فكرتها مقتبسة من مسرحية **الطائر الأخضر** للكاتب **الإيطالي كارلو قوزي**. حيث **يقول كاكي** في هذا الصدد:« لقد خلقت ديوان القراقوز خلقا إي أن المسرحية ليست مترجمة ولكنها مستوحاة من الطائر الأخضر، لأنني عمدت إلى تحويل الشخصيات إلى **قراقيز** يندمجون مع مسرح القراقوز ليقدمون شيئا جديدا مناسبا للبيئة التي أفرزت هذا العمل الفني، والذي أعتز به من حيث أصالته وعلاقته بالمجتمع الجزائري بثقافته وعاداته وتقاليده العامة.»[2] فحاول كاكي من خلال هذا الاقتباس إلى اعادة شرعية الموضوع ومكانته في التراث الشعبي العربي، وذلك بتحويله من فكرته الفلسفية إلى الواقعية بطريقة هزلية حسب ما يلهمه خياله ليوصل فكرته ورؤيته الإبداعية إلى المتلقي. حيث تندرج هذه المسرحية ضمن مسرح الحلقة،

1 – ينظر: عمر الرويضي، **سيميائيات المسرح**، مرجع سابق، ص 123.
2 - لمباركية صالح، **دراسات في الجزائر**، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 106.

التي تمتاز بطابع الفرجة الشعبية وبهندستها الدائرية، كما تحتوي على عناصر أساسية في صورة القصة التي يرويها، والتي لها بداية وسط ونهاية، وتتخللها مقاطع غنائية وآلات موسيقية تقليدية، كما يحكمها منطق حواري يهدف إلى التسلية.[1]

1)- سيميائية النص (ديوان القراقوز):

انطلق غريماس المؤسس الفعلي للسيميائيات السردية، وزعيم مدرسة باريس بدون منازع، من حيث انتهى فلادمير بروب، إذ لم يكترث بالمستوى السطحي للنص السردي بل تجاوزه إلى المستوى العميق. وحاول مقاربة الشخصية من خلال ما سماه بالمسار التوليدي، وهو مسار تحكمه بنيتان أساسيتان: بنية سطحية وبنية عميقة.[2]

1-1- البنية السطحية للنص المسرحي :

في البنية السطحية تحدث غريماس عن ما سماه المستوى التركيبي الخطابي، ويقصد به ما نقرأه مكتوبا بعد أن يتم تزمين وتفضية القيم المجردة، وتوزيع الأدوار العاملية على الشخصيات، تنقسم هذه البنية إلى ثلاث وحدات والتي تتمثل في:[3]

أ- **المهمة التأهيلية:** جاءت افتتاحية النص في شكل قالب غنائي محمل بالكلام الموزون، لما ختم به الشاعر المغربي عبد العزيز المغراوي، وبتعريفه للقراقوز وبمكان وجودهم وعن أصولهم، وبالتعريف أيضا بشخصيات فرقة الديوان، والذي جاء على شكل حوار موزع على مجموعة من الشخصيات في:

«**الجماعة:** ها القراقوز يا سيدي ها القراقوز يا بابا.

المعلم : الله الله

الجماعة: ها القراقوز ها القراقوز

1 – ينظر: بحري قادة، **الشخصية التراثية في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي**، مذكرة لنيل شهادة الماجستار، تحت اشراف : بن ذهيبة بن نكاع، جامعة وهران، 2012. ص104.
2 - حسين أوعسري، **سيمائية الشخصيات الروائية**، مجلة عود الند، المغرب، ع 94، 2019، ص 02.
3 – نفس المرجع السابق، ن ص.

الممثل1: يلعبوا

الممثل 2: يمثلوا

الممثل3: ويفرحو

الممثل4 : الصبي، الشاب، الشايب والعجوز

المعلم: آسيدي

الجماعة: ها القراقوز ها القراقوز

الممثل 5: في صناديقهم كنوز

الممثل 6: أو ريسانهم دبوز».[1]

وبعد الانتهاء من هذا الكلام الموزون المليء بالمعاني والرسائل الموجهة للقارء أو المستمع ليأخذ العبرة منها، ثم مباشرة يعطي المعلم وهو قائد فرقة القراقوز(فرقة الديوان) إشارة البدأ، فيقول **الممثل الأول**«: فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم

الممثل 2: فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم

الممثل 3: فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم

ليقول المعلم: أشتى تقدم

الممثل4: تقدم

الممثل 5: تقدم

الممثل 6: تقدم

المعلم: واش تقدم المقدم هاه

الممثل7: سيداتي وسادتي، فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم .....(صمت)

المعلم : اوتما حصلت البغلى ما بغاتش تدخل للكوري.... ولي لبلاصتك..... »[2]

1 - ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية ديوان القراقوز**، الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة في مستغانم، مطبعة الفنون والثقافة لولاية الجزائر، 2002، ص 04.

2 – نفس المرجع السابق، ص 07.

ومباشرة يستنجد المعلم بقدور والذي هو يقوم بمراقبة تسلسل القصة، ليعطينا تفاصيل عن هذه المسرحية وعن أصلها وفصلها. ثم يطلب منه المعلم أن يتبع في حالة وجود خلل، ليجيبه المعلم بكل ثقة ما تخافش معلمي راني هنا. وبعدها تبدأ اللوحة الأولى بحوار بين بريغلة وسروال بلا قاع، حيث يدعي بريغلة التبصر ويقول بأنه أصبح يشوف ويدري أي انه يعلم الغيب، فيقول بأنه ملك الملكة السوطة المسخوطة سينتهي، وبأن ابنها الاقراط راه جاي على عوده يجري وراه من الحرب مولي، وبأن زوجته ننات زينة العوينات مازالت حية في قبرها، وبأن الطائر الأخضر راه يقوت فيها، وبأن السوطة وضعت أولاد الملك القراط في سندوق ورماتهم في الواد، ليلقى سروال بلا قاع لكل ما قاله بريغلة بالاستعجاب والسخرية منه.

في اللوحة الثانية يأتي دور شخصيتين هما شينة العينين وزوجها قليل الدين، فهنا يطرح المؤلف ولد عبد الرحمان كاكي قضية اجتماعية، وهي المشاكل العائلية التي تكون بين أي زوجين، ففي النص الذي بين ايدينا اعطانا المؤلف نموذج الزوج قليل الدين، وهو الزوج المتسلط الماكر والناكر للجميل والسكير، والزوجة شينة العينين الماكثة في البيت، والتي تبنت طفلان وجدتهما في صندوق يأخذهما الواد لمدة 18 سنة، ليقول قليل الدين بأنه سوف يخبر كل من سعدي وسعدية بأنهم ليسوا بأبنائها الحققيان وبأنه وجدهما في صندوق دايهم الواد، لينتهي هذا الشجار بسماع حديثهم كل من سعدي وسعدية.

ب – المهمة الحاسمة: وهي العقدة أو الصراع، الذي تمثل في الصدمة التي اكتشفها سعدي وسعدية فتقول سعدية:« سعدي راك تسمع

سعدي: راني نسمع

سعدية: صابونا في صندوق داينا الواد هو مشي بابانا وهي مشي امنا»[1] وبعدها قررا أخذ مشقة البحث عن عائلتهم الحقيقية، وبتخليهم عن قليل الدين وشينة العينين والديهما. ليصلو

1 - ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية ديوان القراقوز**، مرجع سابق، ص 11.

إلى مكان مظلم ومخيف اذا بحجر يتحدث معهم على شخصية الري، ويخبرهم بانهم أبناء ملوك، كما دلهم عن مكان الذي يرمون فيه الحرج ليخرج قصر لهم بجوار قصر الملكة السوطة جدتهم، وبعدها يعود الملك القراط من الحرب إلى القصر ليتفاجأ بنبأ وفات زوجته ننات زينة العوينات، وبخسارتها لطفليه، ليرجع كل اللوم على والدته السوطة التي لم تحبها يوما، والذي قرر أن يبقى حزينا عليها وعلى فراقها. ثم يأتي دور سعدي وسعدية وبوصولهم إلى قصر الملكة السوطة وهناك قاما برمي الحجر إذا بها يخرج قصر لهم ويصبح بين ليلة وضحاها أغنياء. وبعد سماع والدهم قليل الدين بذلك يقرر العودة إليهم ليكون كخادم لهم مع زوجته شينة العينين. ثم تبدأ المشاكل مع الملكة السوطة بغيرتها منهم ومن القصر الكبير الذي يعيشان فيه، لتحاول أن تتصب لهم فخا بقولها لسعدية بأنها لا تملك الماء اللي يغني والتفاح لي يهدر، ليذهب سعدي ليحضر لها ما تريد مضحيا بنفسه من أجل أخته سعدية إلى جنان المسخوطين وهو مكان خطر جدا.

ج – المهمة التمجيدية: وهنا يعود سعدي من جنان المسخوطين سالما وهو محملا بالماء اللي يغني والتفاح لي يهدر، وتسقط السوطة منهزمة، وينتهي حكمها لتعود ننات زينة العوينات إلى زوجها القراط، ويتم لم شمل العائلة مجددا ويعيشا في سعادة وهناء.

1-2- البنية العميقة/ البنية التحتية : فهي مستوى مورفولوجي عميق يرصد البعد الدلالي والمنطقي للنص السردي، ويشمل قيما دلالية مجردة قابلة للتفجير، لكنها غير قابلة للإدراك في ذاتها لإنتاج دلالة ما، إلا إذا دخلت في شبكة من العلاقات تعطيها بعدا ماديا إظهاريا « لأن الحدود المجردة تملك بشكل ضمني القدرة على التحول من العلاقات إلى العمليات بفعل الطابع الموجه للعلاقات التي تربط بينها».[1]

إن هذا التحول هو ما يشكل المستوى التركيبي داخل البنية العميقة حيث يتم نقل البنية من وضع مجرد إلى وضع آخر محسوس. إلا أن هذا القلب الذي يحدث في هذا

1 - سعيد بنكراد، **المصطلح السميائي**، الأصل والامتداد، مجلة علامات، المغرب، ع 14، 2000، ص15.

المستوى، يقتضي بدوره طرح سلسلة من العلاقات يجمعها غريماس في التناقض والتضاد والتقابل والاقتضاء، وهي علاقات قابلة لأن تجسد على حدود مربع سماه بالمربع السيميائي، ويقصد به « التمثيل البصري للتمفصل المنطقي لمقولة دلالية معينة».[1]

ميز **غريماس** بين العامل والممثل، فالعامل في تصوره يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصا ممثلا. فقد يكون مجرد فكرة، كفكرة الدهر، أو التاريخ وقد يكون جمادا أو حيوانا...الخ، وهكذا تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عن من يؤديه.[2]

أ-مستوى ممثلي : نسبة إلى التمثيل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد، يقوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل يشارك في تحديد دور عاملي أو عدة أدوار عاملية، والممثل هو عنصر الربط بين الوظيفة والمواصفة، ومن هنا يتحدد الممثل كجمع بين دورين على الأقل: دور قيمي ودور عاملي، فالممثل من هذه الزاوية هو نقطة الربط الأساسية بين البنيات السردية والبنيات الخطابية.

ب-مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة له.[3]

وعليه، إن عدد العوامل في كل حكى محدود على الدوام في ستة هي المرسل، المرسل إليه، الذات، الموضوع، المساعد، المعارض، أما عدد الممثلين لا حدود له. وهكذا يستخلص غريماس عوامل أساسية يقوم عليهما الملفوظ البسيط، يضعها في شكل متعارض كالآتي[4] :

-الذات ≠ الموضوع ← محور الرغبة

-المرسل ≠ المرسل إليه ← محور الإبلاغ

1 - حسين أوعسري، **سيمائية الشخصيات الروائية**، مرجع سابق، ص 02.
2 – ينظر، حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص 52 .
3 – نفس المرجع السابق، ن ص.
4 - فيليب هامون، **سيمولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، الرباط، ب ط، 1990، ص 09.

-المساعد ≠ المعارض ← محور الصراع. إذن، استخلص غريماس نموذج يقوم على ستة عوامل تتألف في ثلاث علاقات، وهي الرغبة، وعلاقة الإبلاغ، وعلاقة الصراع.

1-الذات: وهي ما تعرف بالبطل، وهو الشخصية التي تمنح الحركة في القصة للمرة الأولى، هذه الحركة تكون وليدة رغبة أو احتياج أو خوف.

2-الموضوع: وهو يمثل الهدف المقصود أو الشيء المرغوب فيه، يكون هذا الموضوع ماديا كإعادة شخص أو ذهب مفقودا معنويا عندما يمثل قيمة من القيم[1] .

3 -المرسل: وهي الجهة التي تمارس تأثيرها على سيرورة الحدث، أي على اتجاه الحركة السردية، فوضعية التنازع والاختلاف، يمكن أن تولد وتتطور، ويحدث حلا بفضل وساطة المرسل وهو الذي يوجه الحركة ويحكم عليها.

4-المرسل إليه: هو المستفيد من الحركة السردية، هو المالك المحتمل للشيء المتنازع عليه، وليس بالضرورة هو الفاعل نفسه، إذ أننا يمكن أن نرغب في شيء أو نريد إبعاده من أجل الآخرين كما نفعل بالنسبة لأنفسنا.

5- المعارض: ولكي توجد حلقة الصراع، فهو معرقل للأحداث، حيث يعمل المعارض على إعاقة البطل من الوصول إلى الذات ومنعه من تحقيق ما يسعى إليه.

6- المساعد: يضم كل العناصر السابقة الذكر ما عدا المعارض، قد تحتاج إلى الدعم من طرف الآخرين، وهو دعم خارجي، وهؤلاء الآخرون هم الذين يشكلون منصب المساعد، كما قد يكون المساعد ذاتيا أي موجود ونابع من الذات، أي ذات الفاعل القيم الأخلاقية والمعارف العلمية التي يملكها.[2]

إذا اسقطنا هذا التحليل على النص الذي بين أيدينا، والمتمثل في نص مسرحية ديوان القراقوز، لاستخراج الفاعل والقيمة من النص السردي المسرحي.

1 – ينظر: جميلة قيسمون، **الشخصية في القصة**، مجلة العلوم الإنسانية، ع1، 2000، ص204.
2 – ينظر: نفس المرجع السابق، ص205، 206.

يبدو في بداية النص المسرحي بأنه لا توجد علاقة بين الذات والموضوع، بين البطل (سعدي وسعدية) والعثور على العائلة الحقيقية ولم شمل العائلة، مع نهاية حكم الملكة السوطة المتسلطة، بل جاءت افتتاحية النص المسرحي عبارة عن حوارات بين مجموعة من الممثلين في حالة اتصال مباشر معبرين عن القراقوز وعن مكان وجودها وعن أصولها، بكلمات موزونة ومعبرة. فإذا طبقنا المخطط السردي الذي يتكون من :

المرسل	**الموضوع**	**المرسل إليه**
-فرقة القراقوز (جماعة الديوان)	-التعريف بالمسرحية وبأصولها	-الجمهور المتلقي

فكانت الشخصيات تعيش حالة اتصال فيما بينهم من خلال تسلسل الأدوار، فيقول:«

الممثل 1: سيداتي

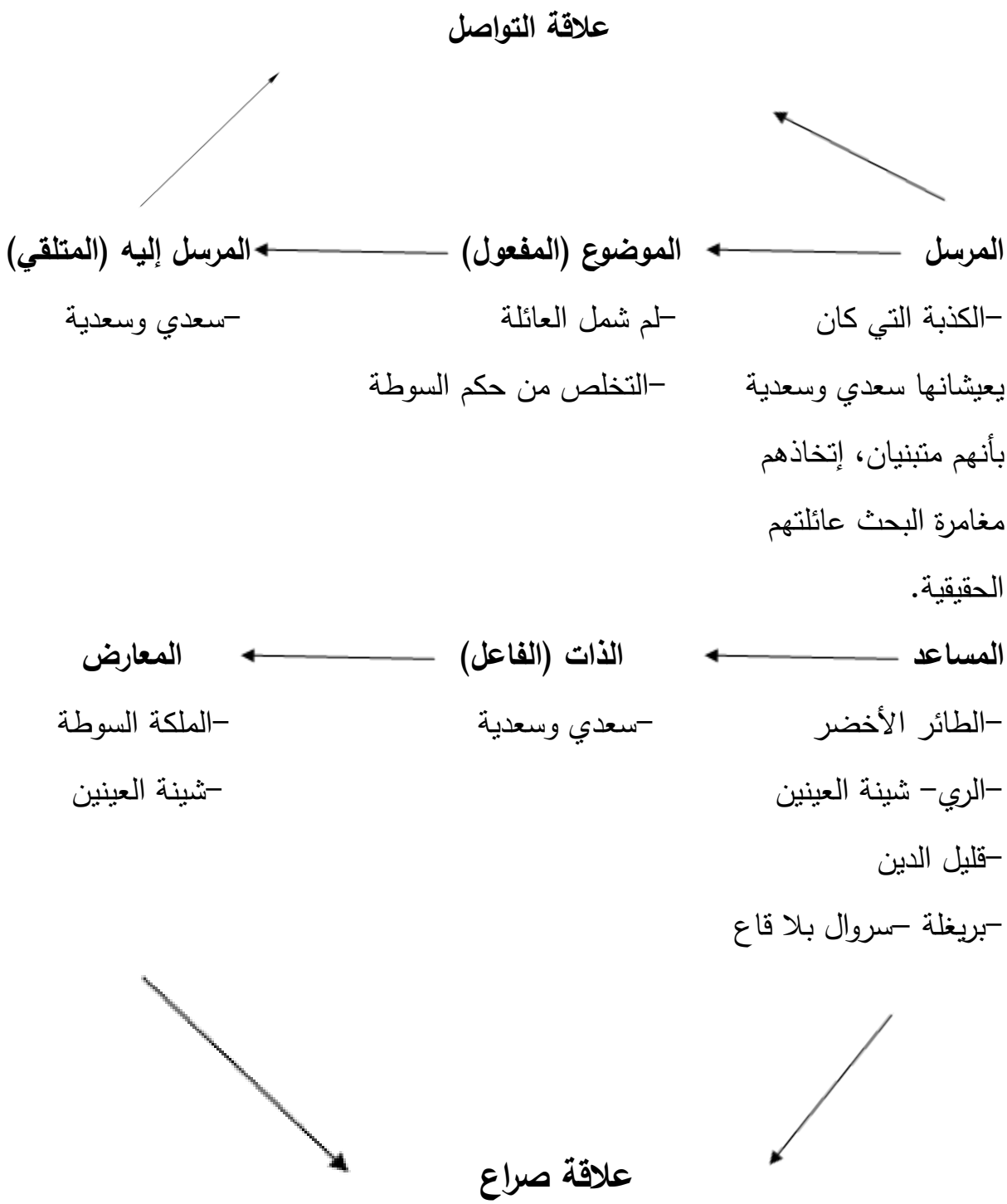
الممثل 2: وآنساتي

الممثل 3: فرقة القراقوز

الممثل 4: تقدم لكم اليوم

قدور : رواية الطائر الأخضر لأنجيلينو بيلفريدا الازو فير تاع الشهير المسرحي الطلياني كارلوفوزي رواية التي كتبها الممثلين هذي ثلاث قرون كيما القراقوز في الجزائر.»[1] ثم تتحول هذه الحالة إلى حالة أخرى، من الاستقرار إلى الاضطراب ويتضح ذلك من خلال الترسيمة العاملية لغريماس والمتمثلة في[2]:

1 – ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية ديوان القراقوز**، مرجع سبق ذكره، ص 08.
2 - حميد لحميداني، **بنية النص السردي**، مرج سابق، ص 36.



تتكون هذه الترسيمة العاملية من ثلاثة مزدوجات متباينة من حيث الطبيعة والدور العاملي التي تقوم به، على حسب غريماس ب:

أ-ثنائية المرسل – المرسل إليه :

تعتبر الاكذوبة التي عاشها كل من سعدي وسعدية طوال ثمانية عشر (18) سنة بأن شينة العينين وقليل الدين ليسا بوالديهما الحقيقيان، هذا ما دفع كل من سعدي وسعدية (الفاعل) بأخذ قرار التخلي عن العائلة التي ربتهما وكذبت عليهما، وبالذهاب للبحث عن عائلتهما الحقيقية، في قول« سعدية : راك تسمع

سعدي: راني نسمع

سعدية : صابونا في صندوق داينا الواد، هو ماشي بابانا وهي ماشي أمنا.»[1]

فنجد خانة المرسل إليه (المتلقي) هو المستفيد من موضوع القيمة والمتمثل في العثور على عائلتهم الحقيقية إضافة إلى انهاء حكم الملكة السوطة الشريرة، هو سعدي وسعدية.

تربط علاقة تواصل (اتصال) بين المرسل والمرسل إليه (المتلقي).

ب-ثنائية الذات – الموضوع :

على مستوى الذات يوجد ممثلان يؤديان دورا عامليا، وهما البطلان سعدي وسعدية، فهما شخصيتان يشتركان في عنصر الرغبة والموضوع.

ج-ازدواجية المساعد – المعارض :

بما أن الذات ليست وحيدة في مسعاها الهادف إلى تحقيق موضوع الرغبة (العثور على عائلتهم الحقيقية) فلم تخلوا من المساندين من الممثلين الذين يساعدونهم في تحقيق الرغبة، إضافة إلى مجموعة من المعارضين الساعين إلى عرقلة وتوقيف تحقيق الرغبة والموضوع.

إن عنصر المعارضة، فهو ثري بعدد من الممثلين والمتمثل في صاحبة كل هذه المكائد، وهي الملكة السوطة المسخوطة العقل المدبر، التي قامت بدفن امهم ننات زينة

1 - ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية ديوان القراقوز**، مرجع سبق ذكره، ص 13.

العوينات وهي حية، بوضع الطفلين في صندوق ورمتهم في الواد، حيث يقول سروال بلا قاع«: ... الستوتة المسخوطة راهي تحكم بحكامها... كانت تكره كنتها ننات زينة العوينات، التي كان يحبها القراط وخلها بالحمل، مين ننات مسكينة ولدت زوج توام زوج غروز أنثى وذكر.... السوطة رفدتهم ودارت في بلاصتهم في الدوح زوج كلاب، وراحت تنادي في كل القصر وقالت الستوتة بلي عروستها ما شي كنة اوولدت زوج اجراو وحكمت باش يدفنوها حية.»[1] اضافة إلى ذلك قامت الملكة السوطة بتوريط وتظليل سعدية وذلك لغيرتها من جمالها ومن القصر الذي أصبحا يعيشان فيه، طالبة منها احضار الماء ليغني والتفاح لي يهدر.

إلى جانب شخصية السوطة المعرقلة في تحقيق الهدف، يوجد شخصية أخرى عملت على نفس الشيء وهي شينة العينين، التي قامت بنكر كل ما سمعاه عند شجارها مع زوجها قليل الدين في قولها:« ما ديروش على باباكم الكيف والشراب قرقع له راسوا راه قريب يهبل ... ربيتكم كلي وليداتي وتهليت فيكم.»[2] فدافع الأمومة هو الذي أجبرها على الكذب عليهم خوفا من تخليهم عنها. حاولت الذات (البطلان) إنجاح برنامجهما السردي إلا أن وجود معارضين له كان السبب في فشل هذه الذات من تحقيق رغبتها، ورغم ذلك إلا أنها كانت مدعومة من طرف مساعدين قاموا بمساعدتها للوصول إلى حقيقة عائلتها.

اما عنصر المساعدين، فهو ثري أيضا بمن قدموا يد العون إليهم، أمثال شخصية الري والتي هي شخصية مصنوعة من الحجر، والتي قالت لهم بأنهم أبناء ملوك، وبأنهم سيجيدونهم عندما يرمون هذه الحجر أمام قصر السلطان، أما المساعد الثاني فتمثل في الطائر الأخضر، الذي كان يرعاهم دائما ويقيهم من كل شر، مع رعاية أمهم ننات زينة

1 - ولد عبد الرحمان كاكي، **مسرحية ديوان القراقوز**، مرجع سبق ذكره، ص 09.
2 – نفس المرجع السابق، ص 13.

العوينات في قبرها والتي كان يقوتها ويطمئنها على أولادها، في قوله: « الطير ينطق مين يليق، بجناحي الايمن راني نحافظ علي بتنك سعدية وبجناحي الايسر على ولدك سعدي»[1]

تعتبر أيضا شخصية قليل الدين شخصية مساعدة، وذلك من خلال شجارها مع شينة العينين، وتأكيد على قوله« لسعدي وسعدية بأنهم ليسوا بأبنائه، في قوله سعدي سعدية ربيتكم كبرتكم حتى صرت تعرف شي صوالح انا بشطارتي وما نعرفهمش، ...هذي ما يماكم وأنا ما باباكم أيا عفط عفطوا عفط عفطوا »[2]. على الرغم من ذلك فيعتبر قليل الدين هو المحرك الرئيسي للموضوع، فلولا نكرانه لهم لما تمكنا من معرفة بأنهم يعيشان مع عائلة ليست بعائلتهم الحقيقية، زد إلى ذلك ساعد قليل الدين أيضا سعدي في احضاره للماء لي يغني والتفاح لي يهدر، بمرافقته له إلى جنان المسخوطين. أما شخصية شينة العينين التي كانت معارضة في البداية لكنها رجعت للوقوف مع أبنائها ولم تتركهم وحدهم، من خلال تقديمها النصائح والعون لي سعدية.

إذا بحثنا عن طبيعة العلاقة التي تكون بين المساعد والمعارض، فهي علاقة صراع دائم، وعلى الرغم من ذلك إلا أن الذات (سعدي وسعدية) تمكنا من تحقيق القيمة والموضوع في عثورهم على والديهم وبأنهم اولاد سلاطين، وبأن كل هذه المشاكل كان سببها كره جدتهم لأمهم ولهم. وعليه نقول بأن الذات حققت الاتصال مع قيمة الموضوع.

2)- سيميائية العنوان : (ديوان القراقوز)

2-1)- مفهوم العنوان :

ورد مفهوم العنوان في **معجم لسان العرب** بأنه :« العنوان والعنوان، سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنوانا وعناه، كلاهما: وسمة بالعنوان، وقالو أيضا العنيان سمة الكتاب، وقد

1 – ولد عبد الرحمان كاكي، مرجع سابق، ص 15.
2 – نفس المرجع السابق، ص 13.

عناه وأعناه، وعنونت الكتاب وعنونته، قال إبن السيد في جبهته، عنوان من كثرة السجود، أي الأثر».[1]

أما اصطلاحا فالعنوان هو المؤشر الأساسي الذي يفترض الوقوف عنده حين دراسة أي نص، فهو يعتبر البوابة الرئيسية التي تسمح لنا بدخول إلى عوالم النص، وفي بوابته يمدنا بكثير من المعاني الدالة التي سنصادفها داخل أحشاء النص. لذلك فالعنوان« هو مفتاح سحري للولوج في عالم النص».[2]

يعمل العنوان على كشف خبايا النص من أسرار وعناصر خفية، أي لما يحمله من إشارات دالة مباشرة وغير مباشرة والتي من شأنها أن تساعد المتلقي في تكوينه لفكرة موجزة حول موضوع النص.[3]

ومن خلال هذه المفاهيم يمكننا أن نسقطها على عنوان مسرحيتنا التي نحن بصدد دراستها(ديوان القراقوز)، لنعرف هل فعلا يعتبر العنوان بوابة لفهم مضمون هذه المسرحية؟ وهل بإمكان لعنوان ديوان القراقوز أن يعطي فكرة مسبقة على موضوع المسرحية قيل أن يشاهدها المتلقي؟.

2-2)- <u>اسقاطات سيميائية لعنوان ديوان القراقوز :</u>

إن عنوان النص الذي بين أيدينا " **ديوان القراقوز** " ليس بريئا مما قلناه، فهو يمثل مؤشرا قويا على ما يمكن أن نصادفه في النص، فتعني لفظة القراقوز هي من أصل تركي والتي تعني " **أسود العينين**" ويضن البعض أن أصلها استلهم من **قرقوش** المحارب الجسور في جيش **صلاح الدين الأيوبي**، وقيل عنه أنه كان يقول كلاما لا معنى له مما جعلهم

1 - ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سبق ذكره، مادة (عنا)، مج 04، ص 3147.
2 - الطيب بودربالة، **قراءة في كتاب سيمياء العنوان**، الملتقى الثاني، منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2002، ص 23.
3 - ينظر: عمر الرويضي، **سيميائيات المسرح**، مرجع سابق، ص 123.

ينعتونه بالبلادة، كما أنه يمكن اعتبار أن القراقوز من سلالة خيال الظل الذي أشتهر في أسواق المشرق.[1]

أشتهر القراقوز بصورة كبيرة في أسواق المغرب العربي، وكانت شخصياته الرئيسية هي **القراقوز** وتابعه **حاجي فاد** وشخصية القراقوز تضع نفسها دائما في متاعب ومقالب على صاحبه ورفيق دربه، والمسرحية في فن القراقوز تعرف **باللعية** مثل "**لعبة الحمام**" و" **لعبة الليمون**".[2]

عرفت الجزائر هذا المسرح حتى خلال المرحلة الأولى من الاحتلال الفرنسي لها حيث ورثته من الاحتلال العثماني، في سنة 1843 أصدرت السلطات الفرنسية قرارا بمنع ممارسة هذه العروض، وذلك نتيجة مواضيعها الاجتماعية التي تكون بروح نقدية للأوضاع السياسية السائدة كما كانت تهدف إلى ايقاظ الوعي الطبقات المحرومة والمظلومة من قبل الاستعمار.[3]

يحتوي هذا الشكل المسرحي على مجموعة من النقاط التي تميزه عن غيره من الأشكال المسرحية الأخرى:

- يعتبر القراقوز ظاهرة فرجوية شعبية لاعتماده على المحاكاة والتقليد وعلى الإرتجال.
- لا يعتمد هذا النوع من المسارح على نصوص مكتوبة، بل يكتفي بفكرة عامة ويقوموا بتطويرها حسب الوضع المعاش.
- تكون لغة مسرح القراقوز باللغة العامية أو اللغة الشعبية حتى تخاطب وجدان المتلقي.
- أكثر شيء تعتمد عليه هذه العروض هي طاقة الممثل وعلى قدرته على تقمص شخوص مسرحياته أداءا وصوتا وإلهاما، حيث يشكل كل من الممثل والمتلقي الدور الأساسي في حركة العمل المسرحي.

1 - ينظر: أحمد حمودي، **كاكي والكوميديا ديلارتي**، فضاءات المسرح، جامعة وهران الجزائر، ع 06، 2015، ص 224.
2 - ينظر: نفس المرجع السابق، ص 226.
3 - ينظر:تمارا ألكسندروفنا، **ألف عام وعام على المسرح العربي**، تر: توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت، 1981، ص 30.

– يعالج هذا المسرح قضايا المجتمع وأحاسيسه بحثا عن ما يرضي الجمهور العام.[1]

ولهذا كان اختيار كاكي لهاذا النوع من المسارح وهذا العنوان لمسرحيته اختيار صائب، لما له من مكانة وأهمية في أوساط المجتمع باعتباره وسيلة تعبيرية مؤثرة فيهم، ولهذا لم يتردد في اعطاء اسم القراقوز على فرقة المسرحية التي أسسها في نهاية الخمسينيات. جاء عنوان المسرحية " ديوان القراقوز" يعكس لنا مضمون المسرحية، فعند قراءتنا لنص المسرحية نلتمس تلك الروح الفكاهية التي تتميز بها القراقوز من خفة الدم والسلاسة في الحوار، بالإضافة إلى أغاني الديوان الطريفة التي تبعث الحيوية والنشاط في المسرحية.

إن الغاية من هذه المسرحية هي ايصال وابلاغ رسالة معينة إلى الجمهور المتلقي، فمسرحية ديوان القراقوز تعالج موضوعا جد شائع وهو الصراع بين الخير والشر، والذي رسمها لنا المؤلف كاكي في قالب جمالي وفكاهي مملوء بالدلالات والرموز، جاعلا منها رسالة موجهة للمجتمع والمتمثلة في مدى قوة الكره الذي تكنه العجوز للكنة، وذلك بكره السوطة والدة ملك القراط لزوجته نانات زينة العوينات، والتي قامت بالمستحيل من أجل التفريق بينهما ولكن رغم ذلك فإنه الخير من ينتصر في الأخير من خلال الصورة التي اعطانا إياها كاكي في النص بعودة جمع شمل العائلة من الزوجين والأبناء سعدي وسعدية، فعمل كاكي على تقديم مسرحيته بطريقة تجعل من المتلقي(القارء) يحس بوجوده وبالتالي تتولد لديه مقدرة على تخيل وعيش القصة أثناء قراءتها. وبالتالي فالعنوان هو« عبارة عن رسالة يبثها المرسل إلى مرسل إليه، وهي مزودة بشيفرة لغوية، يحللها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة»[2]

1 - ينظر: إدريس قرقوى، **التراث في المسرح الجزائري- دراسة في الأشكال والمضامين-**، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ج 01، 2009، ص 250، 251.

2 - بلقاسم دفة، **علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي**، الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الادبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ب سنة، ص 40.

فمن خلال كل هذا أصبح هناك رصيد معرفي أو ثقافة شعبية عن معنى القراقوز والطابع الذي تكون عليه عروضه، وبالتالي أصبح المتلقي يعي جيدا معنى هذا العنوان فأثناء قراءته يستطيع أن يتوقع ما سيقرأه أو ما سيشاهده في العرض المسرحي، بمعنى أن المتلقي يلجأ إلى ما يعرف بالوظيفة المرجعية وذلك من أجل فهم المعنى من العنوان وبالتالي يحقق التواصل المطلوب بين المؤلف والقارء، يقول **رومان جاكبسون (R.Jackobson)** في هذا الصدد « إن الطرح اللساني يقوم على ستة عناصر أساسها التواصل الكلامي، وأهم هذه الوظائف نجد الوظيفة المرجعية، فهي أساس كل تواصل وهي تحدد العلاقات بين الرسالة (الخطاب) والشيء أو الغرض التي ترجع إليه, وهي أكثر الوظائف اللسانية أهمية في عملية التواصل».[1] وعليه فعنوان القراقوز يحقق فعلا التواصل الفعال بين المرسل والمتلقي وذلك من خلال تجاوبه لمثل هذه النصوص.

3)- سيمياء الشخصيات في مسرحية ديوان القراقوز :

لقد تعرضنا في الفصل السابق إلى مفهوم الشخصية والتي نقول فيها أيضا بأنها:« مجموعة ردود الفعل النفسية والاجتماعية التي يواجه بها الفرد بيئته، أو من أنماط السلوك التي تعنيه على تكييف نفسه وفقا ببيئته الطبيعية والاجتماعية».[2] بمعنى أنها مجموعة العادات السلوكية للفرد التي يمارسها في أوجه النشاط المختلفة أمثال الفرح، الحزن، الخوف، الغضب فهي تصرفات يعيشها الفرد في صور متباينة.

تطور مفهوم الشخصية خلال الدراسات المعاصرة، فهي « لا تتعامل الشخصية باعتبارها جوهرا سيكلوجيا، ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتباره علامة يتشكل مدلولها مكان وحدة الأفعال، التي ينجزها في سياق السرد وليس خارجه».[3] ويؤكد ذلك **تدوروف** بأن اللفظ

1 – بلقاسم دفة، **بنية الخطاب السردي في " سورة يوسف" دراسة سيميائية**، الملتقى الرابع السيمياء والنص الادبي، منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة، الجزائر، 2006، ص 252.
2- جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1982، ص 692.
3- حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009، ص 208.

له الأثر في الوصول إلى المعنى الشامل المقصود، وبالتالي فلا حضور للشخصيات خارج نطاق الألفاظ والنص.

يقول **فليب هامون:** « بأن الشخصية ليست كائنا عاقلا فقط، بل هي أيضا علامات ورموز لسانية تجسد النص وتجعله نابضا بالحياة، فهي تنمو إلا في وحدات المعنى، أي من الجمل التي تنطقها هي، أو ينطقها الآخرون عنها».[1]فيقدس هامون قيمة النص، ولا يجب على الشخصيات الخروج عن اطار المتن المعطى لها.

تشع الشخصية ببناء متكامل من الصفات الجسدية والخلقية المميزة لفرد ما، وما يبرزه الكاتب في النص المسرحي، لابد وأن يكون مطابقا مع متطلبات الشخصية ويكشف عن سيماتها، ومشاعرها، ودرجة تطورها، في أحداث النص نسبة إلى مستواها منذ الانطباع الأول الذي تظهر فيه في بداية المسرحية، ويعتمد بناء النص على قدرة الكاتب في جعلها مستوفية شروط البناء الدرامي وذلك بوضوح معالمها وطباعها ومميزاتها وتمثيلها لأبعاد المسرحية، ومن اهم هذه الأبعاد نجد:[2]

1-البعد الجسماني (الفيزيولوجي): والذي يظهر الصفات الظاهرية للشخصية المسرحية مثل الطول، القصر، اللون، العمر، الجنس والعديد من الصفات والمميزات المتعلقة بالجانب الفسيولوجي للشخصية.

2- البعد الاجتماعي : والذي يظهر فيه الوضع الاجتماعي (الوظيفة أو العمل) للشخصية والاقتصادي كما بعبر عن علاقاتها المتبادلة في المجتمع عموما والعائلة خصوصا.

1 - عبد العالي بوطيب، **الشخصية الروائية بين الأمس واليوم**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي, السعودية، ع 54، 2004، ص 367.

2 – ينظر: نشأت مبارك صليوا، **الشخصية في النص المسرحي**، الأكاديمي للنشر، العراق، 2005، ص 216.

3- البعد النفسي: يتمثل في كل ما ينتاب الشخصية من رغبات ومشاعر ودوافع متأصلة لديها، ويبين كل ما يتعلق بالجانب السيكلوجي للشخصية ومزاجها بشكل خاص.[1]

فمن خلال هذه الأبعاد التي يعمل المؤلف على ابرازها بعمق أثناء بنائه لشخصياته في نصه حتى يتمكن القارئ من فهم أحداث النص ومجرياته، والتي تكون منطقية وأكثر واقعية وكلما استطاع القارئ التماس أغلب الجوانب وبيئتها، استطاع أن يتعمق من فهم وإدراك لبنية النص الكلية.

تعد الشخصية عنصرا مهما في العمل الأدبي الإبداعي سواء كانت قصة أو مسرحية أو رواية، فمثلا نجد هامون أعطى لها صفة العلامة اللسانية رغم اختلافها، « فالشخصية الحكائية بمثابة دليل Signe له وجهان أحدهما دال Signifiant والآخر مدلول Signalé من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول في مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[2]، أي أن الشخصية هي دال بما يقدمه لها الراوي من معطيات لا نجدها عند غيرها، ومدلول من خلال ما تحاول هي أن تظهره لنا في النص المسرحي.

لا يكون اختيار أسماء الشخصيات المسرحية عشوائيا أو بالصدفة وإنما يحمل في طياته أبعادا سيميائية، فيها معاني ودلالات لها علاقة بتكوين الشخصية النفسي، ومستواها الاجتماعي، وانتمائها الجغرافي، والديني. لهذا يهتم كتاب النصوص الدرامية باختيار أسماء الشخصيات التي تمد المتلقي إلى جانب العنوان بدلالات كثيرة، إذ يعتبر الاسم امتداد للأحداث وتطورا لها. وهذا ما يجعل منه امكانية البحث في التقاطعات الممكنة بين عنوان النص وشخصياته، وإذا رجعنا إلى نص مسرحية ديوان القراقوز الذي بين أيدينا فإن شخصياتها تتكون من: (بريغلة، سروال بلاقاع، قليل الدين، شينة العينين، سعدين سعدية،

1 - ينظر: نشأت مبارك صليوا، **الشخصية في النص المسرحي**، نفس المرجع السابق، ص 216، 217.
2 - جلاوجي عزالدين، **سلطان النص (دراسات في روايات)**، دار المعرفة، الجزائر، د ط ، 2008 ، ص 173.

ننات زينة العوينات، الطائر الأخضر، الري، القراط، السوطة، الجماعة الأولى، جماعة التمثيل، التمثال، المعلم، قدور).[1]

3-1 - الشخصيات الرئيسية (الشخصيات الفاعلة/ البطلة) :

3-1-1-شخصية سعدي وسعدية : تحتل كل من شخصية سعدي وسعدية الصدارة في النص المسرحي، فكانت كل الأحداث تدور حولهم،

اما شخصية سعدي وسعدية فهما بطلا المسرحية، توأمان أبناء قليل الدين وشينة العينين, استوحى كاتب النص أسمائهم من وسط المجتمع الجزائري وحافظ المخرج عليها، فاسم سعدي: « هو اسم علم مذكر عربي، منسوب إلى السعد وهو الحظ السعيد، والميمون المبارك»[2] ونفس الشيء بالنسبة إلى اسم سعدية والذي هو اسم علم مؤنث والذي يدل على الحظ السعيد والمستقبل الزاهر، فلهذا الخلفية الدلالية التي وظفها كاتب النص(كاكي) في اختياره لهذه الأسماء لتكون كمؤشر لدى القارء لفك دلالاتها عند قراءته للنص، وعليه فتعطي أسماء الشخصيات دلالات هامة تكون كمفتاح مساعد للقارء على استيعابه للنص .

يكتشفان سعدي وسعدية من خلال شجار والديهما بأنهم ليسا أبويهما الحقيقيان وبانهم وجداهما في صندوق جره النهر إليهما، وأن والديهما الحقيقيان مجهولان. فيقول :

«**سعدي** : سعدية

سعدية : سعدي

سعدي: راك تسمعي

سعدية: راني نسمع

1 - لولد عبد الرحمان كاكي ،**مسرحية ديوان القراقوز**، مرجع سبق ذكره.
2 – محمد بن يعقوب الفيروزابادي، **قاموس المحيط**، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط 02، 2010، باب (الدال)، ص 256.

سعدي: صابونا في صندوق داينا الواد هو ماشي بابانا وهي ماشي أمنا ».[1]

وبعد سماعهم لهذا الخبر قررا ترك المنزل تلبية لرغبة والدهما قليل الدين، ناكرين جميل المرأة التي ربتهما والتي حاولت نكر ما سمعا حيث تقول:« ما ديروش على باباكم الكيف والشراب قرقع له راسوا راه قريب يهبل...ربيتكم كلي وليداتي وتهليت فيكم.

سعدية : على هديك نستنكروا خيرك.

سعدي: نردولك خيرك غير ماتخافيش.

شينة العينين: تردولي خيري؟

سعدية: غير قدام ما يفتح علينا ربي

شينة العينين: أشتاه

سعدية: قلنالك نردوه لك غير ماتتهوليش

شينة العينين: صار هاك عنده الصح قليل الدين من اليوم ماندير خير وانتما روحو عفطوا... كون كنت عارفة نوصل لهدا النهار كون خليت الواد اداكم».[2] ومن هنا يخرج سعدي وسعدية من البيت تائهين، ضالين الطريق، يتشردان في الأزقة والشوارع إلى أن يلتقيا بالري الذي يكشف لهما عن حقيقة أمرهما.

إضافة إلى الشخصية البطلة سعدي وسعدية، فإن الملك القراط وزوجته ننات زينة العوينات يعتبران أيضا من الشخصيات البطلة، باعتبارهما المغدوران في القصة.

3-1-2- شخصية الملك القراط : هي شخصية استوحاها كاكي من اللعبة الورقية الاسبانية (الروندة). فالقراط يعني الوزير في أوراق اللعب، اما في مسرحية ديوان القراقوز

1 – ولد عبر الرحمان كاكي، نفس المرجع السابق، ص 12.
2 – نفس المرجع السابق، ص 13.

يمثل الملك الذي ترك زوجته ننات العوينات حاملا وذهب للمشاركة في الحرب لمدة ثمانية عشر سنة، وبعدها عاد ليتفاجأ بأن زوجته توفية وأصبح وحيدا يعاني من فراقها في قوله: « ما تزهنيش أعلم بلي راني حازن على ننات زوجتي مسكينة كون راهي أهنا كون أنخلعت في هذا الشيء ولكن ماراهيش أهنا اهنا...هــ هــ ».[1]

2-3-1-3-شخصية نينات زينة العوينات: هي زوجة الملك القراط، ووالدة التوأمين سعدي وسعدية،

3-2-الشخصيات الثانوية (الشخصيات المساعدة / المعارضة):

3-2-1- الشخصيات المساعدة:

1- شخصية بريغلة Brighella : هو شخصية ثرثارة تحب الكلام والكذب، يتميز قناعه بالكآبة ذا اللون الأخضر الزيتي، وهي مستوحاة من الكوميديا ديلارتي، أما في نص مسرحية ديوان القراقوز نلتمس هذه الشخصية بأنها شخصية مشاغبة يدعي التبصر ومعرفته لما سوف يقع، وذلك في قوله:« راني نشوف ... راني ندري، راني نشوف راني ندري,

ويقول أيضا :القراط راه جاي على عوده جاي يجري من الحرب راه مولي.

وكذلك : راني نشوف في ننات زينة العوينات, والطائر الأخضر يفوت فيها ومازالت في قبرها حية...»[2]

2-شخصية سروال بلا قاع Pantalone: هي شخصية في الكوميديا دي لارتي فهي تتميز بأنها شخصية الرجل البخيل مريض شاكي على الدوام، ويتميز بشعر شعث وشارب طويل ورداءه الأسود وطاقيته السوداء، من خلال النص يقدم لنا كاكي هذه شخصية بأنها الشخصية العاقلة التي تعلق على كل شيء يقوله بريغلة من توقعاته بالمستقبل القريب والذي

1 – ولد عبر الرحمان كاكي، **نص مسرحية ديوان القراقوز**، نفس المرجع السابق، ص 18.
2 – نفس المرجع السابق، ص 09.

يعمل على مراوغته في قوله : شوف شوف وحكي لي شراك تدري وأتشوف، وفي متابعة الحوار بين سروال بلا قاع وبريغلة نلتمس أن سروال بلا قاع يقوم بالسخرية عن ما يقوله بريغلة والاستهزاء به في قوله:« اتشك...اتشك...اتشك بركا ما تخر يا بريغلة كيما الناس تخر وين شفت امرأة ثمانية عشرة سنة في قبر حية ويقوت فيها الطائر الأخضر أتشك أتشك أتشك بريغلة بركا ما تخر».[1] فيعتبر كل من بريغلة وسروال بلا قاع بمثابة شخصيتان مساعدتان، حيث قاما بتحريك الأحداث ليعلما الجمهور المتلقي بمجريات الأحداث.

3-شخصية قليل الدين: وهي شخصية capitan في الكوميديا دي لارتي والذي يتميز بأنه رجل مغرور ومتعالي وجبان يدعي الشجاعة ويخشى المواجهة ويهرب كلما يشعر بالخطر، نلتمس هذه الصفات في شخصية قليل الدين التي وظفها كاكي في نصه بأنه الزوج الجبان المتسلط الذي يتقاوى على زوجته بصرف المال الذي يتقاضاه على الخمر وعدم مبالاته بها وبأبنائه سعدي وسعدية، وذلك في قوله : « مانيش حاب أنشوفك

شينة العينين: اعمي عينيك

قليل الدين: ولا نسمعك

شينة العينين: طرش ودنيك

قليل الدين: ما نعمي عيني ما نطرش ودني ما زلت نمشي قبالة انطلق ونتزوج

شينة العينين: أتشك».[2]

يحاول كاكي من خلال هذا الحوار بين قليل الدين وزوجته شينة العينين أن يسلط الضوء على فئة من المجتمع التي يكون فيها الزوج منحرفا وعدم احترامه ومبالاته بعائلته كيف يكون الاتصال بينهم مستحيلا والذي سيدفع ثمنه الأولاد، فيما يقوله : اردمي فمك تشوفي

1 – ولد عبد الرحمان كاكي، نفس المرجع السابق، ص 09.
2 – المرجع نفسه، ص 10.

شينة العينين: ردم نت ولا درك تشوف

قليل الدين: بركاني بركاني لا ما نردمش بركاني مع عاقرة الولادة وما تولدش...زوج توام جبرتيهم دايهم الواد في صندوق صيدتيهم وقاعدا تعيشي فيهم ثمانية عشر سنة على ظهري تقري فيهم والطرف المخير تعطيه ليهم

شينة العينين: قليل الدين ازعف عليا اشحال ما تحب بصح سعدي وسعدية اشتى دارولك مساكين.[1]

نستخلص من هذا أن شخصية قليل الدين الأب الطماع الحقود الذي لا وجود للرحمة في قلبه، والذي لا يحب الخير إلا لنفسه حتى ولو كان ذلك على حساب أولاده الذين اعتنى بهما ثمانية عشر سنة. وعلى الرغم من ذلك إلا أنه كان سببا في اكتشاف سعدي وسعدية حقيقة والديهما وبأنهم أبناء سلاطين.

4- شخصية شينة العينين : فهي شخصية الأم الحنونة التي تحب أطفالها حتى ولو ليس من صلبها، عاملة المستحيل من أجلهم حتى ولو كان ذلك على حساب زوجها وسعادتها، حيت تقول: «ها سكت ...ها سكت.

قليل الدين: (الزوج) لا ما نسكتش ومين يجو نقول لهم بلا قلق وبلا زعاف...أنقول لهم سعدي وسعدية وكلتكم، شربتكم، كسيتكم، قريتكم لراهي في عمركم 18 سنة قد ما تصور عيشتكم وراكم كبار وتعرفو عيطا صوالح ...أيا عفطوا عفطوا عليا... أنا ماشي باباكم وهادي ماشي يماكم صبناكم في صندوق دايكم الواد أيا عفطوا عفطي عفطي.

شينة العينين: كون تقول لهم نقتل روحي

1 – ولد عبد الرحمان كاكي، مرجع سابق، ص 11.

قليل الدين : ها ها ها نريح منك ومنهم غير أقتلي روحك من درك لاخطرش غير يجو نتفاهم معاهم».(1)

رسم لنا كاتب النص صورة لشخصية الأم المثابرة التي تستغني عن حياتها حتى لا يتشتت شمل عائلتها، وهي نموذج الام الجزائرية التي تضحي بنفسها مقابل أولادها وعائلتها، فهي شخصية معارضة للشخصية البطلة من خلال خوفها من تخليهما عليها، ولكن سرعان ما أصبحت شخصية مساعدة للشخصية البطلة، بوقوفها معهم وحمايتهم واعطائهم النصائح.

5- شخصية الري: في النص المسرحي هي شخصية فنتازية خيالية مصنوعة من الحجر، حيث وظف المخرج الخيال في شخصية حجرية تتحدث وهذا الخارج عن المألوف، والتي يكمن دوره في مساعدة سعدي وسعدية للعثور على والديهما الحقيقيان ولكن بشرط ان يعيدوا له أنفه المكسور، فيقول «الري: تردولي نيفي

سعدية: نردوه لك

سعدي: غير قلنا شكون والدينا

الري: انتوما يا وليداتي أولاد الملوك... وأمكم وباباكم كانوا سلاطين...والسر راهي عند الطائر الأخضر حوسوا عليه وقولوله يهدر قدام ما تصيبوه رقد وحجرة من الحجر قسوها في سويقة من السويقات اوراه قدامكم بيناتنا قصر...سكنوه اوقارعوا الطائر الأخضر... اسكنوه وخلو المكتوب يقدر ومين يزوركم الطائر الأخضر ما تنساش أنا الري راني بلا نيف. وينصحهم الري بان يرموا الحجرة أمام قصر السلطان حتى يجاوروا الملوك، »[1] وهذا مفعلوه كل من سعدي وسعدية.

1 – ولد عبد الرحمان كاكي، مرجع سابق، ص 15.

6- شخصية الطائر الأخضر: هي أيضا شخصية فنتازية خيالية وظفها المخرج في العرض المسرحي لأنها في الأصل مقتبسة من مسرحية الطائر الأخضر الإيطالية، فهي الشخصية التي ترمز إلى الخير والفضيلة من خلال حمايته لننات العوينات الملكة في القبر، وانقاذ طفليها سعدي وسعدية من الهلاك بعد ما رمتهم السوطة في صندوق خشبي في النهر.

3-2-2- الشخصيات المعارضة:

1- شخصية الملكة السوطة: تعني الملكة في أوراق اللعب. فإذا تحدثنا عن مسرحية ديوان القراقوز فإن مؤلف المسرحية وظفها لما لها من دلالات قوية إضافة إلى تطابق وظيفتها في اللعبة الورقية مع وقائع وأحداث المسرحية، هي شخصية قوية وعنيدة وصاحبة كل الأشرار، هي من دفعت بابنها القراط بالذهاب إلى الحرب، حتى تتمكن من اخلاء الجو لها وذلك بتبديل أحفادها بجروين، وبرميهم في النهر مع دفن أمهم وهي حية في القبر.

أما شخصيات كل من المعلم وقدور فهي **شخصيات مرجعية**، وظفها كاكي حتى يعطي طابع الثقافة العربية الجزائرية للنص المسرحي.

فشخصية **المعلم** تجسدت في شخصية **المداح (الراوي)** التي وظفها كاكي في بناء النص والحكاية الشعبية التي تضمنتها المسرحية في سرد أحداثها والانتقال عبر الزمان والمكان، فالمداح يعمل على روي أحداث المسرحية مع تقديم شخوصها ويعلق على أفعالها وانفعالاتها، فيعتبر كوسيط بين المؤلف وشخوص المسرحية من جهة والجمهور من جهة أخرى[1].« يوظف الراوي المسرحي نوعا من الأصالة، وتشابهت استخدامات الراوي في

1 - ينظر: عزوز هني حايزية، **التقنيات التراثية والحداثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي**، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والادبية والفنية، المركز الديمقراطي العربي ، ألمانيا، العدد 03، 2018.

المسرح البريختي والمسرح العربي فعملت على محو المسافة بين الممثل والمتفرج».[1] وتكمن وظيفة الراوي في ما يلي: *تحقيق التغريب وكسر الإيهام.

- تحقيق الربط بين الماضي والحاضر والمستقبل.
- تقديم افكار المؤلف ورؤاه.
- ابداء الرأي في القضايا المهمة وأحداث المسرحية.
- سرد حوادث طويلة لا يمكن تجسيدها في المسرح لأن المسرح مقيد بزمن عرض المسرحية.
- نقد ما يجري وتقديم الحلول للمشاكل العالقة.[2]

فشخصية المعلم في المسرحية هي الموجهة لفرقة العرض، وتهتم برسم المناظر وتوجه وترشد الشخصيات المسرحية الأخرى أثناء التمثيل، كما يعمل أيضا على سرد الأحداث ومتابعة سيرها مع تلخيصها والتعليق على كل المواقف، ويظهر ذلك من خلال ما قالة: « أيا نبدوا

الممثل 1: فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم. ويكرر نفس العبارة الممثل 2 و3.

المعلم: أشتا تقدم، يجيبه الممثل 4و5و6 ب تقدم؟

المعلم : أشتا تقدم المقدم ها

الممثل7: سيداتي وسادتي فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم....(صمت)

المعلم: أوتما حصلت البغلة...ما بغاتش تدخل للكوري...ولي لبلاصتك...وين راه قدور

قدور: راني هنا معلمي

1 - ألكسندرو فناتمارا، **ألف عام على المسرح العربي**، مرجع سبق ذكره، ص247.
2 – نفس المرجع السابق، ن ص.

المعلم : كي سموها هذي الرواية»،[1] فمن خلال هذا الحوار يتضح لنا ما قلناه بأن المعلم له دور الموجه والقائد لفريق العرض، حيث تتشابه شخصية المعلم إلى حد كبير بدور رئيس الجوقة (الكورس) في المسرح اليوناني، وهذا لتأكيد بان مسرحية ديوان القراقوز هي متأثرة بالاتجاه البراختي. تتطور شخصية المعلم في نهاية المسرحية إلى تبيان مصدر الحكاية وعلى أنها مستوحاة من قصة ألف ليلة وليلة, وكذلك من الكوميديا دي لارتي لكارلوقوز تحت اسم الطائر الأخضر.

جاءت **شخصية قدور** في نص المسرحية تمثل دور الراوي مقابل شخصية المعلم، فكان قدور يروي أحداث وجزئيات المسرحية كما يقوم كذلك بتذكير فرقة القراقوز بسير الأحداث وكيف يجب أن تكون في قوله :« معلمي رواية كارلوقوزي اقتبسها من الف ليلة قصة، تبتسم الورود والبلبل الهدار ولي ولات في رواية الطائر الأخضر.

المعلم: رواية أنتاع طلياني والقصة عربية روح سلمات...بصح مين ننساو فكرنا بالكلام.

قدور: ماتخافش معلمي راني هنا

المعلم: وتبع ما تنساش»،[2] فهنا يؤكد المؤلف على لسان المعلم الدور الذي يمثله قدور في متابعة أحداث المسرحية والتدخل عند أي خطأ يحدث, في قوله : « لا لا حبسوا ما زال...ما زال جلسوا...ما زال.

المعلم: أشتى مازال.

قدور: هذا الفصل ما زال، الري حتى من بعد ويبان.

المعلم: رانا نلعبوا في رواية ولا روندة، هذي ماشي رواية هذي روندة رانا نلعبوا فيها السوطة، والقراط، والري.

1 - ولد عبد الرحمان كاكي، مرجع سابق ، ص 07.
2 - نفس المرجع السابق، ص08.

قدور: دروك معلمي ننات في قبرها والطائر الأخضر.

المعلم: صحا ...صحا... ولي لبلاصتك أوما تسهاش ما شي حتى تطفر تجي تقولناو أيا سيدي ننات في قبرها والطائر الأخضر. يقوم قدور بوصف ما ستقوله ننات في قبرها فتقول: أشتا يليقلي ندير دروك؟

قدور: بلي راكي مغبونة في هذا القبر وتعيطي لطائر الأخضر

المعلم : ولي لبلاصتك

قدور: معليش معلمي كنت نبه فيها برك»،[1] ويظهر كذلك دور قدور في سرد أحداث المسرحية ومتابعة شخصياتها وارشادهم في حديثه مع المعلم في قوله: « معلمي دروك سعدي وسعدية والري. فيرد عليه المعلم بأنه مخلط شعبان مع رمضان فيجيبه قدور : لا معلمي رانا على التاويل هذي هي».[2] تم يأتي دور سعدي وسعدية في رمي الحجرة ليظهر قصر فخم لهما أمام قصر السلطان، فهنا يلجأ الكاتب إلى ايهام المتفرج بوجود قصر فخم لسعدي وسعدية ومقابله قصر أخر للسلطان، حيت تجسد دلالة الديكور في صندوق صغير يمثل قصر السلطان وصندوقين هما قصر سعدي وسعدية، وهذا ما جاء على لسان قدور مع المعلم.

وفي قول **قدور**: « الفنان يليق له يكون مدير وما شي حق عليه يبني قصر...., في المسرح الممثل يمثل والجمهور يتأمل، وادا الممثل قدام الجمهور ياكل الطعام أو يتقهوى وشي خطرات يكمي قارو وين راه التمثيل وين راه التأمل وين راه الفن».[3] فهنا يقدم لنا كاتب النص (كاكي) رسالة قوية يوجهها إلى الجمهور المتلقي والممثل بمدى أهمية المسرح في نشر الوعي، ومعالجة المشاكل المختلفة التي تعاني منها مختلف المجتمعات بصفة

1 - ولد عبد الرحمن كاكي، نفس المرجع السابق، ص 13.
2 – نفس المرجع السابق، ص 14.
3 – نفس المرجع ال سابق، ص29.

عامة وما يعانيها المجتمع الجزائري بصفة خاصة، بالإضافة إلى تحقيق الايهام من خلال كسر الجدار الرابع وذلك بإقحام المتفرج للمشاركة في العرض.

ويبرز كذلك دور **الراوي أو القوال** في المسرحية مع أمر فرقة الديوان أن تستجيب لأوامره في قول **قدور**: « أيا ننات ، سعدي، سعدية قليل الدين، شينة العينين، الطائر الأخضر، من جهة، ومن الجهة الأخرى السوطة، القراط، بريغلة، سروال بلا قاع، والري يقعد في الوسط، أيا لعبو شي لعبات وحنا كملنا».[1]

اما عن **جماعة الديوان** والتي أخذت مهمة وصف أحداث المسرحية والتعليق على تطورات الأحداث والمساهمة في تقنية المسرح داخل المسرح، بالإضافة إلى الأغاني الشعبية المفعمة بالأمثال والحكم والكلام الموزون التي كانت تتخلل النص من الحين للآخر.

فمن خلال أسماء هذه الشخصيات التي لكل واحد منها مدلولا سيميائيا، والتي جاءت من أجل وظيفة معينة اختارها لها كاتب النص، فكانت ممزوجة بين شخصيات خيالية فنتازية مستوحاة من خيال الكاتب وشخصيات أخرى هي مستوحاة من وسط المجتمع والتي تعاني من حقد وكره الناس لبعضهم البعض، وهي ظاهرة اجتماعية أصبحت تعاني منها كل المجتمعات العربية، ليقول لنا كاتب بأن الحياة هي صراعات بين الخير والشر وبأن الخير هو من ينتصر دائما ولكن بالصبر.

1 – ولد عبد الرحمان كاكي، مرجع سابق، ص 35.

4)- سيميائية الزمان والمكان في العرض المسرحي:

4-1) سيميائية الزمان في العرض المسرحي:

يعرف إبن منظور الزمان بأنه: « اسم لقليل من الوقت أو كثير... الزمان زمان الرطب والفاكهة، وزمان الحر والبرد، ويكون الزمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على فصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبه، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان أقام به زمنا»[1]

أما **معجم الوسيط فعرف الزمن** على أنه: « الزمان قليل الوقت وكثيره، ويقال السنة أربعة أزمنة، أقسام وفصول»[2] فيعني هذا بأن الزمن مطلق الوقت، والزمن هو فصل من فصول السنة.

حضي مصطلح الزمان اهتمام الكثير من الباحثين والنقاد، فيعتبره البعض على أنه: « عامل محرك، إذ هو التواصل نفسه المرتبط بوجود المخلوقات، والأزمنة هي أشكال الفعل المعبرة عن مختلف علاقات الوجود في مختلف العصور، والتي نستطيع النظر إليها من خلال الزمن».[3] فالزمن يعتبر علامة تنطوي تحتها مجموعة من الدلالات السيميائية والإشارات المتنوعة، وعليه صار للزمن أبعاد تختلف من مكان لآخر ومن بيئة لأخرى.

ويؤكد ذلك **سيزا أحمد قاسم** فيقول بأن الزمن هو : « محور تترتب عليه كل عناصر التشويق والايقاع والاستمرار، ويحدد دوافع السببية والتتابع واختيار الحدث».[4]

تكمن سيميائية الزمان في مسرحية ديوان القراقوز بأن الأحداث وقعت في زمن الماضي، وهذا ما بينه لنا كاكي من خلال سير أحداث المسرحية التي اقتبسها من قصة

1 - ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سبق ذكره، مادة (زمن)، ص 1867.
2 - مجمع اللغة العربية بالقاهرة، **معجم الوسيط**، ج 1، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط 2، ب ت، ص 401.
3 - ذهيبة حمو الحاج، **لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب**، دار الأمال للطباعة والنشر، الجزائر، ب ط، 2005، ص 109.
4 - بوقرومة حكيمة، **منطق السرد في صورة الكهف**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ب ط، 2011، ص 100.

اسطورية وحولها إلى طابع عربي جزائري. إضافة إلى هذا فإنه عمل أيضا على المزاوجة بين الماضي والحاضر، أي بين احداث اسطورية وقعت في الماضي مثل ما جاء على لسان قدور والطائر الاخضر والري وسعدي وسعدية، **فيقول قدور**: « رواية الطائر الأخضر لأن جيلينو بيلفريدا الأزوفير تاع الشهير المسرحي الطلياني كارلوقوزي رواية اللي كتبوها الممثلين هذي ثلاث قرون كيما القراقوز في الجزائر».[1] لنفهم بأن هذه الرواية هي قديمة وتعود إلى ثلاث قرون مضت. أما **الطير لخضر يقول:** « تمناي الخير وراكي تنجحي، مادام راهم عندي جناحين ما تتمنايش الموت، ... وبعد الغيام لازم الشمس تجي، وبعد الشتاء يجي الربيع يغني».[2] فهو هنا يشير إلى عامل الزمن من خلال الغيام والشمس، ومن الشتاء يأتي الربيع. كما يظهر عامل الزمن أيضا من خلال حوار سعدي وسعدية **فيقول سعدي:** « طاح الليل، والبرد، الجوع راهم قريب يزعفولي الركابي واش هذا المضرب لا حي ينادي تقول الثلث الخالي».[3]

وبين الأحداث التي اضافها كاكي في طابع عربي والتي جسدها عبر مجموعة من الرموز والدلالات التي قدمتها لنا شخصيات أخرى امثال بريغلة وسروال بلا قاع وشخصية السوطة، والتي تعالج قضية الصراعات الموجودة في المجتمع الجزائري كالكره والغيرة وعدم التضامن في أوقات الشدة. ويتمثل ذلك في **قول سروال بلا قاع** : « هذي الهدرة نتخذوها فال للملكة السوطة انسخطت نربحو من الهموم ملي القراط ولدها راه يحارب هذي ثمانية عشرة سنة هذي السوطة كي الستوتة راهي غابنتنا..».[4] فيتمظهر عامل الزمن هنا في غياب الملك القراط لمدة 18 ثمانية عشر سنة عن القصر وعن عائلته.

1 - ولد عبد الرحمان كاكي، نفس المرجع السابق، ص 05.
2 - ولد عبد الرحمان كاكي، نفس المرجع السابق، ص 11.
3 - نفس المرجع السابق، ص 10.
4 - نفس المرجع السابق، ص 05.

4-2) سيميائية المكان في العرض المسرحي:

يعرف ابن منظور المكان بأنه: « الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن. قال ثعلبة: يبطل أن يكون مكانا فعالا، لأن العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مكانك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان موضعه منه»[1]

تعددت مفاهيم المكان واختلفت حسب التعريفات فمنهم من يعرف الفضاء المسرحي بأنه:« المحتوى الواسع والشامل الامتداد في جميع الاتجاهات بامتلاك الأبعاد الثلاثة، بحسب هندسة اقليدس وهذا الامتداد لا يتحقق إلا من خلال الأبعاد المعروفة: الطول، العرض، العمق، كما يجب التمييز بين ثلاث مستويات من الأمكنة:

- **الفضاء** وهو كلي، -**المكان** وهو الجزئي، -الموضع وهو الأكثر جزئية والأكثر تحديدا. أما في المسرح يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من الفضاءات:

-**الفضاء المرجعي:** الذي يشير إليه الكاتب، والذي يجسد بفضل الديكور.

-**الفضاء الركحي أو المادي:** أين يلعب الممثلين، وهي خاصة بحدود الخشبة.

-**حيز خارج الخشبة:** قد يقع في الكواليس، أو كما هو الحال في مشاهد المسرحيات الكلاسيكية، مكان الجريمة، الذي يوصف احتراما لمبدأ آداب اللياقة، للقرن السابع عشر بفرنسا، ويتعرف على المكان من خلال ملاحظات مسهبة توضع في حيز الإرشادات الركحية، تساعد القارئ ومصمم الديكور من رسم معالم واضحة للفضاء التمثيلي»[2]

1 - ابن منظور، **لسان العرب**، مصدر سبق ذكره، مادة (م ك ن) ، ص 4250.
2 - طامر أنوال، **المسرح والمناهج النقدية الحداثية - نماذج من المسرح الجزائري والعالمي-**، دار القدس العربي، فلسطين، ب ط، ب ت، ص 233.

وعليه يعتبر المكان ذلك الحيز الذي تجرى فيه أحداث المسرحية، والتي تلعب دورا كبيرا في توجيه سلوك وأفعال الشخصيات، كما يعمل على تحديد الجو العام للمسرحية، حيث لا يمكن تصور عرض مسرحي أو حكاية بدون مكان، فهو إذا مكونا أساسيا في البناء السردي للأحداث وحبكها، ولـه قدرة أيضا على التأثير في تصوير الأشخاص، وبالتالي فلا وجود لأحداث خارج المكان.[1]

وإذا بحثنا عن المكان الحقيقي التي تدور حوله أحداث مسرحية ديوان القراقوز فلا نجد مكانا واضحا يدل على ذلك، سوى أنه حدث في مكان ما وفي مجتمع ما، ليعطينا المؤلف صورة عن معاناة وتخلف المجتمع الجزائري، وعن ظواهر الانحلال الخلقي المتفشية بين أفراده.

يتجلى لنا المكان على لسان احدى الشخصيات كبريغلة والذي يقول:« مونتروند، بلاد العجب لي فيها الانسان يستعجب بالمحاجيات يندب»[2] فالمكان هنا هو مونتروند، ليؤكد على اقتباس المؤلف لهذه الرواية، ونفهم من هذا بأن مكان الأحداث هو عبارة عن رواية تروى على لسان مجموعة من الشخصيات.

ومن بين الأمكنة التي وظفها كاكي في نصه، تتمثل في المكان الحقيقي لمجرى احداث القصة المستوحاة من قصة ألف ليلة وليلة، اضافة إلى المكان الدرامي الذي بدأت به احداث القصة المسرحية، والذي كان في قصر الملك القراط ليبين مكان تواجد كل من الملك القراط وزوجته نانات زينة العوينات، وليظهر ذلك من خلال حوار بريغلة مع سروال بلا قاع اللذان يبرزان مكان وزمان بداية الحدث الدرامي في قولهم:

بريغلة:« راني نشوف راني ندري، راني نشوف راني ندري.

1 – ينظر: محمد بوعزة، **تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم-**، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الامان، المغرب، ط 1، 2010، 99.
2 - ولد عبد الرجمان كاكي، **مسرحية ديوان القراقوز**، م س، ص 09.

سروال بلا قاع: شوف شوف، واحكيلي واش راك تشوف وتدري.

بريغلة: راني نشوف القراط على عوده راه جاي يجري من الحرب راه مولي».[1]

فمن خلال كلام بريغلة يتبين لنا المكان الذي كان فيه الملك القراط وهو ساحة الحرب، وبأنه عائد إلى القصر وهو المكان الثاني.

ويقول **بريغلة** ايضا : « راني نشوف في ننات زينة العوينات في القبر، والطير الأخضر يقوت فيها ومازالت في قبرها حية ومازالو ولادها حيين، راح يصرا ما يصرا خالوطة شكوشة قدام ما تكمل الرواية».[2] فيظهر لنا كذلك مكان نانات زينة العوينات بأنه مدفونة في القبر وهي على قيد الحياة.

لهذا يعد عاملي زمان ومكان القصة مؤشرا دلاليا لتوجيه القارئ نحو زمن حدوث القصة ومكانها.

1 - ولد عبد الرحمن كاكي، نفس المرجع السابق، ص 10.
2 - ولد عبد الرحمن كاكي، مرجع سابق، ن ص.

المبحث الثالث: التحليل السيميائي لعرض مسرحية ديوان القراقوز.

يتشكل العرض المسرحي سيميائياً من عناصر مادية دالة تحمل في طياتها مضمون رسالة العرض المسرحي، فالعرض المسرحي هو وحدة سيميائية تعتمد على التعبير المسرحي، ببث اشارات وبواعث ومحفزات دلالية التي تحمل قيما ورسائل اجتماعية.

يمكن تحليل العرض المسرحي لمسرحية ديوان القراقوز سيميائيا من خلال عناصرها السينوغرافية (ديكور، إضاءة، أزياء، أكسيسوارات، ماكياج/قناع...إلخ) بما فيهم الممثل باعتباره حاملا للعلامة، فمجموع هذه العناصر تشكل لنا صورة العرض المسرحي في صيغة متناسقة ومتكاملة.

3-1- استهلالية مسرحية ديوان القراقوز:

من المتعارف عليه أنه لأي عمل فني بداية لتكون كتمهيد له بهدف تهيئة الجو العام، وحتى يتسنى لدى المتلقي تحضير نفسه لمتابعة هذا العمل. ففي العروض المسرحية لا يجدر بنا الدخول مباشرة في أحداثها دون أن نضع المتفرج في الحسبان وبأنه يجهل موضوع المسرحية، ولهذا يجب ان تبدأ أي مسرحية كانت بفصل تمهيدي لتعريف المشاهد موضوع العرض لشد انتباهه من الوهلة الأولى مستخدمين أسلوب التشويق والإغراء، ومن أجل هذا يجب على كل من المخرج والسينوغراف العمل على تحقيق ذلك. كما هو الحال في مسرحية ديوان القراقوز والتي عمل المخرج **جيلالي بوجمعة**(*) على وضع فصل تمهيدي استهلالي للتعرف أكثر على موضوع المسرحية وعلى القراقوز وأصولها، فكانت البداية عبارة عن التعريف بشخصيات فرقة القراقوز وكان ذلك في غضون 14د و21ثا، حيث استهل المخرج عرضه المسرحي بمشهد مظلم للدلالة على الليل وبخضوع الممثلين للنوم، فهذه البداية جريئة

(*)– **الجيلالي بوجمعة**: هو مخرج جزائري من مواليد 1950 بمزغران/ مستغانم، هو ممثل مسرحي ومخرج ، له مجموعة من الأعمال من بينها 132 سنة ودم الحب لولد عبد الرحمان كاكي، بالإضافة إلى مجموعة من الأعمال السينمائية أهمها إلى آخر الزمن.

من طرف المخرج ليطرح تساؤلات في أذهان المتلقين من خلال هذه البداية التي تبدو نوعا ما غريبة لم يتعود عليها المتلقي، ومع طلوع الصباح استيقظ الممثلين في جوي حماسي معبرين عن ذلك بحركات تختلف من ممثل لآخر، وبعدها مباشرة يتجمعون في وسط الخشبة فوق صناديق خشبية موضوعة على شكل درج لينزل منها الواحد تلوى الآخر بمشية كالدمى متوزعون على كامل الخشبة في صورة جمالية متناسقة برقصات جماعية، ليتقدم كل ثنائي أمام الجمهور بحركات مختلفة بهدف التعريف بأنفسهم. ثم مباشرة يطلب رئيس الفرقة الذي يعرف بالمعلم من الممثل معزوز ليقدم ما ختم به الشاعر المغربي **عبد العزيز المغراوي**، ليكون ذلك على شكل أغنية تؤديها فرقة القراقوز مع رقصات وحركات دالة على خفة وحيوية الممثلين. ثم يؤدون أغنية أخرى حول القراقوز بعدما عبروا عن تعبهم لمعلمهم والذي رفض ذلك وأمرهم بمتابعة الغناء، وللتعريف بالقراقوز **تقول الفرقة:**

« **الجماعة:** ها القراقوز ياسيدي ها القراقوز يا بابا.

الممثل7: شي خطرات فرططو، وشي خطرات أدروز.

الجماعة: شي خطرات فرططو، وشي خطرات أدروز.

الممثل8: خطرة جميلة، وخطرات ملكة على العرش

الممثل1: معرفة الرجال كنوز. / **الممثل2:** ومحبة الرجال فوز.

الممثل3: القدر والحياء حروز. /**الممثل4:** كون زوجتك وسمها فيروز.

الجماعة: ها القراقوز يا سيدي وها القراقوز يا بابا.

المعلم: جايين من قرون الجبال من الثلث الخالي تجبرنا هنا أو غادي، احنا ناس سايحة، سايحين يعقلوا علينا الجدود والوالدين تسقسي في الترك وفي إيران ولا الصين يقولك معروفين».[1] فكانت هذه الاستهلالة من أجل تعريف المشاهد بفريق العرض وبالقراقوز وذلك في قالب متناسق ومتنوع من حركات ورقصات وإيماءات زادت العرض جمالية، وهذا

1 – **عرض مسرحية ديوان القراقوز مصور**، قرص ملحق، من 12:14د إلى 13:07د.

ما زاد من تشويق المشاهد وشد انتباهه لمتابعة بقية العرض والتعرف أكثر على القراقوز. وعليه فالعرض التمهيدي أو الاستهلالي يكون هدفه هو فسح المجال أمام المتلقي لفهم القراقوز ومواضيعها.

3-2- سيميائية الممثل في العرض المسرحي :

يتكون المسرح من مجموعة من العلامات، ومن أهمها الممثل، فيعتبر علامة وحاملا لها، حيث يعد المصدر الأساسي لكل علامات العرض. وهذا ما جعل منه موضوعا للدراسة لدى العديد من الباحثين في مجال السيميولوجيا، فهناك من الدارسين من يقللون من أهمية الممثل ويعوضونه بعلامات أخرى ولو لمدة قصيرة، فيقولون بأنه يمكن للممثل أن يعوض بعنصر آخر كالضوء مثلا، ليعطون اهمية أكبر لعناصر العرض على حساب دور الممثل،« فتقليص دور الممثل إلى دور متحرك لصورة المسرح بإخراج المسرحية ايقاعيا، كان اهتمامه الرئيسي منصبا على الموسيقى والمسرح الغنائي»[1]، وعليه تتداخل كل علامات العرض فيما بينها لتعطي للمتلقي المؤشرات والدلالات المناسبة لفهم العرض، وهذا بالمزاوجة بين كل عنصر مع علامة الممثل.

وهناك جزء آخر من الدارسين يقولون بأن الممثل هو أساس العرض المسرحي، وبأن العناصر الأخرى هي مجرد عناصر مكملة له مع إمكانية التخلي عنها، وبالتالي فإن الممثل هو المسرح ومحركه والجامع لعناصره ومحفزها، وهو مجسد لفكرة المؤلف وتوجيهات المخرج، كما أنه أيضا يشكل علامة مستقلة عن كونه صانعها وحاملها وباعثها، « فالممثل هو كائن بشري يتلخص دوره داخل عمله في صنع العلامات وتحويل ذاته إلى علامة»[2].ويعني هذا بأن يعتبر الممثل مصدر أساسي للعلامات، حيث يقوم بتكوين علاقات حركية مع الموجودات على الخشبة مما يؤدي هذا إلى إنشاء

1 – تيلر جون رسل، **الموسوعة المسرحية**، تر: سمير عبد الرحيم، دار المامون ج1، بغداد، 1990، ص 32.
2 - سامي الحصناوي، **سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، مرجع سبق ذكره، ص 107.

علامات جديدة، وعليه الممثل هو علامة لكل العلامات، فيكون « دور الممثل هو بنية من إشارات غاية في التعدد، إشارات يعبر عنها بالكلام بالإيماءات بالحركات بالوقفات بالمحاكاة بالثياب»،[1] ومعنى هذا بأن أداء الممثل لا يكون إلا عبر مجموعة من الإشارات، تجسد الشخصية المؤدات من خلال طريقة النطق واللباس، والماكياج، والسلوك.

الممثل يهتم بجسده باعتباره من أهم وسائل التعبير عن التكوين الفكري والجمالي للعرض المسرحي، وبأنه المكون الأكثر تجسيدا من خلال حركاته التعبيرية، وذلك في بنائه لشخصياته المتخيلة أو بث العلامات ودلالاتها عبر تكويناته المختلفة. وعليه فإن الجسد هو علامة مستقلة بوصفه مكونا يشكل كيان الممثل نفسه.[2] مسخرا لذلك التعبير بالحركة حيث تكون« الحركة من أغنى وسائل التعبير عن الأفكار وأكثرها مرونة، بمعنى أنها تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعا وتطورا، وقد تكون الحركة حركة اليد، أو الذراع، أو الساق، أو الرأس، او الجسد كله، وتسعى الحركة إلى خلق بعض الدلالات وتوصيلها»[3]. بمعنى أنه يتم الاعتماد على لغة الجسد من أجل تحليل وتشفير الإيماء في العرض المسرحي، وبالإضافة إلى حركية الجسد فإن سكونيته تعبر عن ايصال الفكرة والمعنى الدلالي. وعليه فالجسد هو خزان للدلالات حيث يدل من خلال حركته ومن خلال سكونه أيضا، فهذا الأخير لا يكون سكونا ماديا وإنما يكون السكون وضع أصلي في الجسد، فإنه الصفة التي تطل منها الذات الفاعلة في السكون على ما سيصدر عنها، أي هو مجموعة من الدلالات والإشارات والايماءات الحسية والفكرية والحركية التي تعبر عن شكل الممثل أو الشخصية الرئيسية في العرض المسرحي.[4]

1 – بوغاتيريف بيتر، **السيمياء في المسرح الشعبي**، تر: أدمير موريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح، منشورات وزارة الثقافة، ديمشق، 1997، ص 77.
2 – ينظر: سامي الحصناوي، **سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي**، مرجع سابق، ص .109
3 –أسعد سامية، **الدلالة المسرحية**، مجلة عالم الفكر، المجلد 10، العدد 04، الكويت، 1980، ص 87.
4 – ينظر: بنكراد سعيد، **السيميائيات- مفاهيمها- وتطبيقاتها**، دار حوار، اللاذقية، ط 02، 2005، ص 210.

وعليه، فالممثل هو حامل للعلامة الرئيسية في العروض المسرحية بدون استثناء، وبالتالي فإن حركاته هي التي توحي بالفضاءات، وذلك من خلال الاستبدال الاستعاري الرمزي لأنساق العلامات الأخرى التي تكون مكملة له.

وبالرجوع إلى العرض المسرحي الذي بين أيدينا، موضوع الدراسة، نجد أنفسنا أمام مجموعة من الممثلين يؤدون أدوارا لمجموعة من الشخصيات، في قالب جماعي متكامل يتغير بتغير اللوحات المسرحية. وفي تحليلنا السيميائي للممثل ولغاته الجسدية، التي عبرنا عنها في تحليلنا للنص المسرحي، سنحاول هنا البحث عن مدى تطابق النص مع العرض المسرحي وذلك من خلال التعبيرات الجسدية للممثلين.

منذ بداية العرض المسرحي نلتمس القدرة التعبيرية الهائلة للممثلين في حركاتهم وتعبيرات جسدهم، ففي المشهد الأول نجد الممثلين يتمتعون بطاقة جسدية تختلف من ممثل لآخر، والتي نلتمسها في رقصاتهم وحركاتهم كالدمى في قالب جماعي متناسق. من أكثر الأشكال التعبيرية للجسد بلاغة في التأثير هو الوجه، ولكن العرض الذي بين أيدينا اغلبية شخصياته ترتدي أقنعة منها ما يغطي الوجه كاملا، وبالتالي يؤدي ذلك إلى اخفاء كل قسمات الوجه، ومنها ما يغطي الجزء العلوي فقط من الوجه حتى الأنف، ففي هذا النوع من القناع يسمح نوعا ما بإعطاء بعض التعبيرات المختلفة للفم والتي تكون على حسب الكلام. بالإضافة إلى مجموعة من الإشارات التي تدل على الحالة النفسية للشخصيات، والتي كانت ممتزجة بين الحزن والغضب والعبوس والقلق، وبين الفرح والبهجة والسرور.

فمن خلال الحالة الشعورية للشخصيات فإننا نكشف عن مواقف المواجهة والصراعات التي كانت مثلا بين بريغلة وسروال بلا قاع في اللوحة الأولى، في مناقشتهم لموضوع التبصر لما سوف يقع والذي واجهه سروال بلا قاع بالرفض وبالاستعجاب، معبرين عن ذلك بالسب والشتم المتبادل بينهما مستخدمين مجموعة من الحركات للفم التي تدل على السب

بالشد على عضلة الشفاه، مع حركات لليدين والرجلين لتكمل الصورة المشهدية وتأكد ما يقال على لسان الشخصيتان. بالإضافة إلى صراع قليل الدين مع زوجته شينة العينين.

أما المشهد الذي يتضح فيه جليا **تعبيرات الوجه** هو المشهد الذي يظهر فيه بطلا المسرحية واللذان يكونان بدون أقنعة، فبعد ان عرفا بأن والديهما اللذان رباهما ليس بوالديهما الحقيقيان، فهنا نلمس ملامح الحزن والأسى والاندهاش في وجوه كل من سعدي وسعدية حول ما سمعاه. ففي المحاولة الأولى لسعدي وسعدية في مباشرة البحث عن والديهما الحقيقيان، نلاحظ قدرة سعدية الهائلة في التعبير بملامح وجهها عن الغضب الشديد بوجه حجري جامد أكثر من سعدي، وذلك بشد عضلات الوجه بقوة لترسم لنا ملامح الحزن والغضب من الوضع الذي اصبحا فيه وكان ذلك في التوقيت من 33:53د إلى 34:14د. إضافة إلى ملامح الضعف والخوف والقلق والتردد التي توحي إلى الحالة النفسية لكل من سعدي وسعدية، إلى جانب حركاتهم ونبرات صوتهم التي توحي لدى المتلقي بأنه أمام شخصيتان متأزمتان من غدر الزمن لهما وبان والداهما اللذان ربياهما 18 سنة ليس بوالديهما الحقيقيين.

(صور مقتطفة من العرض المسرحي –مسرحية ديوان القراقوز)

ومن أشكال التعبير الجسدي أيضا نجد **حركات الممثلين** وسلوكاتهم الجسدية التي قاموا بها، والتي هي عبارة عن شيفرات حركية دالة على السلطة والسيطرة والخضوع، وأخرى دالة على الاستجابة والطاعة والخنوع، متمثلة في عدد مألوف من الحركات، مثل رفع اليدين وثني الركبة، وانحناء الظهر، والوقوف، مع فسح الطريق أثناء دخول الملكة السوطة والدة الملك القراط، والصراخ، وغيرها من الحركات التي تدل على الطاعة، والاحترام، للملك ووالدته السوطة مع نظرات قوية مباشرة من العينين لتأكيد على مكانتهم، بالإضافة إلى حركات أخرى تدل على الخضوع، والاستسلام، كهز الكتفين، والاشارة بالأصبع، والركوع على الركبتين، والانحناء، والجلوس على الأرض، والمشي السريع، والفرار، فكلها حركات تدل على الخوف والرهبة. وتكون هذه الحركات بالمزاوجة مع الكلمة لتأكيدها وتزيد من تأثيرها لدى المتلقي.

(صورة مقتطفة من العرض المسرحي)

الحركة تمثل أكبر مجموعات الدلالات اتساعا وتطورا، فيتم ادراكها بناء على حركة الشخصيات، والتي يتسع نطاقها لتشمل حركة اليد أو الذراع أو الساق أو الرأس أو الجسد كله. نلتمس هذا الأخير في الرقصات المختلفة التي صاحبت العرض المسرحي باختلاف طبوعها، والتي استخدم فيها الممثلون كل طاقاتهم الجسدية للدلالة على ليونتها وقدرتهم الهائلة على التحكم فيها، وكل حركة منه تبعث الحياة في كل الأشياء الأخرى التي تقع خارج نطاق جسده، وهذا ما يجعل المتلقي يدرك جيدا فعالية الممثل على الخشبة وبأنه يتقن جميع اللغات الجسدية، بمعنى أنها لغة عملية متعددة الإشارات ولا حدود ولا قيود لدلالاتها، فهي أكثر بلاغة وتعبيرا من الكلام.

يشكل التعبير الجسدي **بالإيماء والإشارات** أهمية كبيرة للعرض المسرحي، فهو وسيلة تواصل مسرحي، ويكون الإيماء دائما مطابقا للكلام في العروض المسرحية، بمعنى أن تعبيرات الإيماء والإشارات تعمل على تدعيم وتثبيت معنى اللفظ، مثلا كلمة نعم والتي تكون مصحوبة بإيماءة هز الرأس فهي تؤكد على دلالة القبول.

فالتعبير بلغة الجسد يلجأ إليه الممثل من خلال الإيماء والإشارات ليظهر مستواه الثقافي والاجتماعي أو حالتها النفسية من فرح وحزن وألم ويأس، حتى يتمكن المتفرج من استيعاب تصرفاته وحركاته المختلفة التي تعبر من خلالها عن عمق الشخصية ومدى ملائمتها مع تركيب العرض المسرحي العام. حين الحديث عن الإيماءات الموظفة في العرض الذي بين ايدينا، نجد هناك مجموعة من الإيماءات التي تكون بالمزاوجة مع الحوار وذلك بهدف التأكيد على الشيء، حيث نميز بين ثلاث أنواع من الإيماءات منها[1]:

أ- **إيماءات التمديد** : «هي التي تعمل على اتمام لفظا لغويا».[2] بمعنى يكون الإيماء مكملا للحوار، ونلتمس هذا مثلا في العرض المسرحي في قول بريغلة لي سروال بلا قاع راني نشوف القراط على عوده جاي يجري، مع تدعيم كلامه بإيماءة حركية بركوبه على صندوق خشبي وكأنه فوق حصان، فكان ذلك في الدقيقة 23 و24 ثانية حتى 23د و15ثا.

(مأخوذة من العرض المسرحي)

ب- **إيماءات التعويض:** فهي الإيماءة التي تنوب عن الكلام لتعوضه، ويظهر ذلك في العرض المسرحي عندما قال المعلم ما يخص حتى واحد، فأجابته الجماعة في الوهلة

1 – ينظر: محمد التهامي العماري، **مدخل لقراءة الفرجة المسرحية**، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط (المغرب)، ط 01، 2006، ص .38

2 – نفس المرجع السابق، ن ص.

الأولى بإيماءات هز الرأس لمحاولة البحث عن الشخص الناقص دون كلام، ثم اجابه ممثلين بأنه ينقص سعدي وسعدية، ليسألهم المعلم عن مكان وجودهم ويجيبه الجماعة بإيماءة رفع اليدين للأعلى مع إيماءة مد الشاربين لبعض الممثلين، ليدل ذلك على عدم علمهم بمكانهم، وكان ذلك في الدقيقة 14و 40 ثانية حتى 14د و53ثانية.

(صورة ماخوذة من العرض المسرحي)

ج- **الإيماءات المصاحبة** : وهي «الإيماءات التي تهدف إلى تدعيم وتقوية الكلام»[1]، بمعنى تكون مصاحبة للحوار لتأكيده وتدعيمه. ويظهر ذلك في العرض المسرحي من خلال قول قليل الدين لزوجته بأنه سوف يخبر سعدي وسعدية بأن هذه (شينة العينين) وأشار إليها بإصبعه بأنها ليست أمهم، وأشار إلى نفسه كذلك بأنه ليس بوالدهم واستخدم أيضا إيماء حركي مصاحب لكلامه برفع يديه ورجليه الواحد تلوى الأخرى بخطوة كبيرة وكررها أربع مرات على حسب لفظه للكلمات عفط عفطي عفط عفطي، وكان ذلك في الدقيقة 31و 31 ثانية حتى 31 د و40 ثانية.

1 - محمد التهامي العماري، المرجع نفسه، ن ص.

(صور مأخوذة من العرض المسرحي)

وفي إيماءة أخرى لسعدية وهي تقول بأنها أكثر واحدة محقورة على وجه الأرض مع إيماءة البكاء لتكون مصاحبة لكلامها، وذلك للتأكيد على الحوار وعلى حزنها وزعلها لأنها لا تملك التفاح لي يهدر والماء لي يغني، كما نجد أيضا سعدي يعبر عن حزنه هو الآخر لأنه أحب امرأة من حجر بتوظيفه لإيماءات على وجهه بطأطأة رأسه وإذبال عينيه مع إرخاء كتفيه،[1] فكل هذه الإيماءات كانت مصاحبة للكلام لتدعيم ما يقوله الممثلين وذلك بهدف إعطاء صورة جمالية للمشهد وحتى يتمكن من إقناع المتلقي من صدق ما يراه.

يتضح من كل هذا بأن العرض المسرحي يتكون من مجموعة من المواقف والتي يمكن تفسيرها بناء على إيماءات الشخصيات المحركة لأحداث المسرحية، ويعني هذا بان الإيماء هو عنصر مهم وأساسي في تحليل العرض المسرحي. حيث تكمن أهميته على مستويين هما الكلمة والحركة، وذلك من خلال تحقيق التكامل بين الصوت والتعبير الجسدي.

وعليه، فشخصيات العرض لعبت دورا كبيرا للتعبير عن ما جاء به النص المسرحي من خلال جسدها، لتعبر عن الدلالات التي عجز النص عن الإفصاح عنها، وبأن الممثلين كانوا كالألة المتعددة الخدمات أي الإشارات، كإشارات يعبر عنها بالكلام، بالإيماء، بالحركة،

1 – **عرض مسرحية ديوان القراقوز**، قرص مصور، من 1سا: 26د : ث33 حتى 1سا: 26د: 52ثا.

بالوقفات، بالمحاكات، حتى يتمكن من إيصال الفكرة للمتلقي فعبر كل واحد من الشخصيات بإشارات مختلفة في آن واحد، ليحقق التنوع والاختلاف وحتى لا يشعر المتلقي بالملل.

3-3 - سيميائية القناع والماكياج:

تعودنا في العروض المسرحية على رؤية الممثلين بالماكياج الطبيعي، حيث كان يغطون وجوههم بمجموعة من الاصباغ للتغير من ملامحهم، ويكون ذلك على حسب الشخصية التي يريد تقديمها للجمهور، ولكن يلجأ أغلبية المخرجين إلى القناع الاصطناعي عندما يرون بأن الماكياج لا يستطيع تقديم الملامح المرغوب فيها والتي تصور لنا الشخصية كما يراها المخرج، لذا يلجأ إلى القناع والذي « يعتبر قطعة مستقلة مشكلة ومرسومة توضع على الوجه لتخفي ملامحه»[1]، فالجمهور المتلقي يهتم بالقناع أثناء متابعته للخطاب المسرحي لما يعطيه من دلالات توحي بالمكانة الاجتماعية، والحالة العاطفية والعقلية المختلفة وحالتها النفسية. ولهذا كانت للأقنعة دورا كبيرا في مساعدة الممثل على تقمص الشخصية المطلوبة. كما يعمل القناع أيضا على تأطير الشخصية وتشكيلها بصريا وسيميائيا ليعبر عن الشخصية وعن جنسها، وسنها، ونفسيتها، وحتى يتسنى للمتلقي فهمها وتحليل شيفراتها.

إذا تأملنا جليا أقنعة الشخصيات التي جاءت في العرض المسرحي « لمسرحية ديوان القراقوز»، كانت كلها مستوحاة من عروض الكوميديا دي لارتي والتي تعرفنا عليها في الفصل النظري. وعليه، سوف نبحث عن المقاربة بين أقنعة الكوميديا ديلارتي وبين الأقنية التي اختارها المخرج **جيلالي بوجمة** مع السينوغراف **بن داني ميلود** لتكون في العرض الذي بين أيدينا.

1 - عزوز إسماعيل عفاسة، أحمد حسن اللوح، **التدريس الممسرح**، مرجع سبق ذكره، ص131.

القناع يعد من أهم التقنيات المسرحية التي استعملها المسرح منذ القديم إلى يومنا هذا، بهدف التعبير عن القيم الإنسانية المتناقضة والمشاكل الاجتماعية والأوضاع السياسية التي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة، ليكون القناع الوسيط للتعبير عن الأمور المحضورة والممنوعة بكل حرية، وعليه يعد القناع هو الذي يعكس لنا الشخصية فوق خشبة الركح المسرحي من الداخل والخارج، ويعكس أيضا مجموعة الدلالات السيميائية التي يعبر عنها هذا القناع. فأقنعة الكوميديا دي لارتي هي أقنعة لشخصيات ثابتة تحمل كل واحدة منها دلالات توحي إلى طبيعة الشخصية والتي سرعان ما يتعرف عليها المشاهد حين رؤيتها، وظف المخرج جيلالي بوجمعة شخصيات الكوميديا دي لارتي في عرضه المسرحي، والتي تتمثل في كل من **بريغلة وبانتلون** في شخصية **سروال بلا قاع** و**كابيتان** في شخصية **قليل الدين**.

-جاء **قناع بريغلة** باللون الأبيض يخفي الجبين والأنف فقط ليبقى الجزء السفلي من الوجه ظاهرا، يساعد هذا القناع في رؤية المشاهد لإيماءات الممثل لمعرفة مدى قدرته وتحكمه في أداء شخصيته كما ينبغي، إذا أسقطنا شخصية العرض مع الشخصية الأصلية للكوميديا ديلارتي والتي قلنا عنها سابقا بأنها شخصية ثرثارة تحب الكلام وتدعي التبصر، وترتدي قناعا أخضر زيتي، فهنا نجد توافق بين الشخصيتين من خلال ان شخصية بريغلة هي شخصية ثرثارة ويدعي التبصر وبأنه يعلم كل شيء، لكن نلمس الاختلاف في لون القناع والذي جاء في العرض باللون الأبيض يرمز للقناع المحايد الذي يستطيع الممثل أن يلعب عليه عدة أدوار مختلفة.

(صورة مأخوذة من العرض المسرحي)

-كما جاء **قناع بنتلون** في الكوميديا ديلارتي باللون البني الفاتح أو بالأبيض مع أنف طويل، وشارب رمادي رقيق، لينتهي ذقنه بلحية، ويمثل هذا القناع شخصية رجل بخيل مريض يشتكي من كل شيء على الدوام. أما شخصية بانتلون والتي هي شخصية **سروال بلا قاع** في المسرحية جاءت بقناع أحمر فاتح والذي يرمز إلى الاستفزاز والإثارة والغضب والصرامة[1]مع أنف طويل ولحية، وهذا ما نلمسه من خلال الشخصية بأنها سريعة الغضب، ويتجلى ذلك من خلال حواره مع بريغلة في قوله:« ...أنا مشتاق ياوحد البقاق أنا ناكل السيحكا ونشرب السحاق، أنا ناكل السفيرية والبوراك ونشرب القهوة والتشاراك ياوحد الدربوكة مدرتقة ياوحد تشاتشاي».[2]

1 - عبد المنعم عثمان، **الديكور المسرحي والتشكيل**، سان بيتر للطباعة, القاهرة ،ط1 ،2001، صـ171.
2 – عرض مسرحية ديوان القراقوز، المدة من 24:50دإلى 25:10د.

(صورة مقتطفة من العرض المسرحي)

– جاء **قناع كابيتان** في شخصية قليل الدين بقناع نصفي ذا اللون البني، وتدل سيميائية اللون البني على أنه« خليط متكافئ بين الألوان الأساسية في الفن البصري والتشكيلي»[1] ، والذي يرمز في أغلبه إلى الخبث والقذارة وعدم الاستقرار، فجاءت شخصية قليل الدين مطابقة تماما لشخصية كابيتان في الكوميديا ديلارتي بأنه شخصية متعالية مغرورة وجبانة وهذا ما رمز إليه قناعه الذي يدل على قذارته، وهذا ما شاهدناه من خلال العرض كيف تخلى على أولاده الذين رباهم بمدة 18سنة بكل بساطة، وكيف توسل للملك القراط ليعود لخدمته بعدما تخلى عليه، ورجوعه لخدمة ابنه سعدي بعد علمه بأنهما أولاد ملوك، فهنا نلمس قذارة سروال بلاقاع وانتهازيته للمواقف لصالحه.

1 – عياض عبد الرحمن أمين، **مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2009، 147.

(صورة مقتطفة من العرض المسرحي)

-جاء **قناع شينة العينين** كباقي الأقنعة بقناع نصفي للوجه وجاء باللون الرمادي والذي هو« تدرج لوني بين الأبيض والأسود»[1] ، ويرمز «هذا اللون بالبروده وإلى الوداعة والخضوع ويبعث أحيانا على الكأبة والحزن والانقباض والتصميم والعزم والرزانة والشيخوخة وهو هادئ ومحايد»[2] . وفي تحليلنا لشخصية شينة العينين نجد بأن هذا اللون يناسب شخصيتها كأم حنونة تخاف على أبنائها، كما نلتمس فيها الكآبة والحزن والانقباض من خلال الجو العائلي غير المستقر بسبب الزوج قليل الدين وتصرفاته المشينة، ونلتمس أيضا العزم والرزانة في توسلها للبقاء مع ابنتها سعدية حتى ولو كخادمة فهمها هو حمايتها وعدم التخلي عنها.

1 - عدلي محمد عبد الهادي, **مبادئ التصميم واللون**, مرجع سبق ذكره, ص 25.
2 - عبد الناصر حسو، **مفردات العرض المسرحي-عروض مسرحية-**، مرجع سبق ذكره، ص 115.

(صورة مقتطفة من العرض)

-جاء **قناع السوطة** باللون البني الفاتح مع بعض التشكيلات التي ترشم الحاجبين بطريقة مخيفة والتي تأكد على شخصيتها القوية والمتغطرسة والجبارة، بالإضافة إلى وجود تشكيل يشبه الشارب الرقيق والطويل وهنا تعمد المخرج جيلالي بوجمعة مع السينوغراف بتصميم القناع بهذه الطريقة وكأنها شخصية لرجل، والحقيقة هي شخصية إمرأة في صفات وسلوكات رجل. فبعد رحيل الملك القراط للحرب أصبحت هي الملكة التي تسيطر على كل الأمور وتحكم في القصر بكل قصوة وبدون شفقة ورحمة.

(صورة مقتطفة من العرض)

-جاء **قناع الملك القراط** النصفي باللون الأخضر المصفر وهو من الألوان الحارة التي تعطي الإحساس بالحرارة والدفء والاشراق كما له ميزة الانتشار البصري، مع بعض الرسوم التي جاءت على الخدين وبين الحاجبين باللون الأخضر وهو« من الألوان الباردة كما يعبر عن التسامح ويدعو للثقة وفيه خصب وأمل، ويرتبط كذلك اللون الأخضر بمعاني النعيم والجنة»[1] ، فإذا أسقطنا رمزية هذه الألوان على شخصية القراط لوجدناها تتوافق معه، فهو الشخص المحب والمخلص لزوجته كما لا يحب الظلم والشر والمكائد التي تقوم بها أمه السوطة، ولهذا جاء قناعه ممزوجا بين اللون الحار الأخضر المصفر والذي يدل على حرقة قلبه على وفات زوجته وتشتت عائلته في غيابه، وبين اللون البارد الأخضر الذي يدل على السكينة والحزن الذي أصبح يعيشه لعدم تقبل فكرة مغادرة زوجته للحياة في قوله:« ... ما باغيش نفرح ما باغيش نزهى ما بقاتش عيشة بلا مرتي زينة العوينات...»[2]

(صورة مقتطفة من العرض)

1 - فيليب سيرنج، **الرموز في الفن –الأديان –الحياة**، تر: عبد الهادي عباس، دار ديمشق للنشر، سورية، ط01، 1992، ص 420.

2- عرض مسرحية ديوان القراقوز، المدة من 45:42د إلى 56: 45د.

-جاء قناع كل من **سعدي وسعدية** باللون الاحمر، وبما انهما توأمين ارتأى المخرج جيلالي بوجمعة على أن يكون لهما نفس القناع، وبالرغم من تأثيرات الإضاءة على وجه الممثلين والتي كانت تعمل على تغيير لون القناع، إلا أنه جاء قناع سعدي وسعدية باللون الأحمر « والذي يرمز إلى النار، وهو رمز الحمية، والحدة والكثافة، ويرمز أيضا إلى الحياة، فهو مرتبط بالدم، كما رمز للقوة أيضا»[1]، إذا ما أسقطنا رمزية هذا الون على شخصية سعدي وسعدية فسنجده يتناسب معهما، فبعد تغير حياة التوأمين(سعدي وسعدية) وأصبحا يعيشان في قصر كبير وفخم، أعطا هذا نوعا من القوة والحدة وتمسكا بالحياة أكثر فأكثر، ويظهر ذلك عند مجيء شينة العينين عند سعدية طالبة منها الصفح عنها وبالسماح لها بالعيش معها في القصر، لترد عليها سعدية بنبرة قوية ونظرات قاتلة تدل على مكانتها المرموقة فتقول:«...شكون لي راه منوض هذا الزقا ونتوما خدامتي تخلو يدخلو حتى لبيتي الطلالبة والقلاليل...»[2] . ونفس الشيء مع سعدي الذي رفض استقبال والده قليل الدين بعد أن طردهما من بيته، ليتوسل له قليل الدين بان يكون طباخا له ولا يتدخل في اي شيء آخر، ليقول له سعدي بكل قوة وتكبر بصفته أنه أصبح مالكا للقصر فيقول:« ...صحا زين طبايع وقولي سيدي كل ماتشوفني وكي تشوف منام أرواح قولهلي في الحين وراك عايش هنا كي بغيت»[3] فنلمس هنا ميزة الحب والتعاطف لدى سعدي وسعدية من خلال سماح لوالديهما اللذان ربياهما بالبقاء معهم في القصر. ويدل كذلك اللون الأحمر إلى« العشق الإلهي والحب البشري المستعد لإعطاء دمه وحياته من اجل المحبوب».[4] فنلمس هذه الميزة لدى سعدي الذي اراد أن يضحي بنفسه من اجل ان تكون اخته سعدية سعيدة، بقرار ذهابه إلى جنان المسخوطين لجلب التفاح لي يهدر والماء لي يغني. فيقول سعدي: « تهناي

1 - فيليب سيرنج، **الرموز في الفن –الأديان –الحياة**، مرجع سابق، ص 420.
2 - عرض مسرحية ديوان القراقوز، مدة 1: 14: 21ثا حتى 1: 14: 40ثا.
3 - ن م س، مدة 1: 18: 47ثا حتى 1: 18: 58ثا.
4 - - فيليب سيرنج، م س، ص 425.

ياختي إذا كاين واحد يموت فينا، أنا ماشي أنت (...) ياسعدية ختي هاكي هذا الخدمي ما دامه يلمع راني سالم، وإذا شفتيه صدى وفيه نقطة دم عرفي بلي مت وخرجي معروف»[1]

(صورة مقتطفة من العرض)

-جاء قناع **ننات زينة العوينات** زوجة الملك القراط أيضا بقناع نصفي، مكان باللون الرمادي مع اللون الابيض على حافة القناع، ليرمز لون هذا القناع إلى الكأبة والحزن والانقباض بحكم أن هذه الشخصية هي شخصية موجودة في القبر، ليكون اللون الرمادي مواتيا لها ليعكس حالتها النفسية والصحية المتدهورة داخل القبر، مع حزنها وقلقها الشديد على طفليها التي حرمت منهما. أما اللون الأبيض الموجود على حافة القناع تدل على طهارة نفسها وغدر الزمن لها، كما يوجد قطعة قماش على رأس الشخصية باللون الأبيض

1 - عرض مسرحية ديوان القراقوز، المدة من 1:32:33 حتى 1:33:20

والذي هو مكمل للقناع، ليدل على انها تنحدر من طبقة الملوك ومن جهة اخرى يرمز إلى الكفن الأبيض الذي يلبسه الميت.

(صورة مقتطفة من العرض)

-جاءت شخصية **الطائر الأخضر** والتي هي شخصية حيوان بقناع نصفي مع منقار طويل باللون أبيض وشعر مجعد كشعر الريش مع وضعه لقطعة قماش باللون الأخضر لتمثل الجناحين، اعطى هذا القناع صورة مقربة لصورة الطائر حيث يستطيع المتلقي من معرفته عند رؤيته للوهلة الأولى، ليدل اللون الأخضر على النقاء والطهارة والخصب وهذا ما يمتاز به الطائر الأخضر من خلال حمايته لننات زينة العوينات وهي القبر وإنقاضها لطفليها من الغرق في الواد وتأمين لهم عائلة تأويهما لمدة ثمانية عشر سنة (18).

(صورة مقتطفة من العرض)

-جاء **قناع المعلم** باللون الأزرق الغامق والذي يدل «على الثقة والكرامة والذكاء والسلطة والسيطرة».[1] فعند اسقاط هذه الميزات التي يتصف بها اللون الازرق الداكن على شخصية المعلم فسنجدها مناسبة له، فهو يمتاز بالثقة والذكاء وبالسلطة والسيطرة على كل فريق العرض المسرحي باعتباره هو القائد وهو الآمر الناهي والمرشد والموجه لهم، وعليه يتناسب لون قناعه مع الشخصية التي يؤديها. كما جاء قناعه بأنف طويل مع رسومات لتجاعيد على الجبين ومع ارتفاع للخدود، فهذه الملامح التي يمتاز بها قناعه توحي إلى شخصية قوية وصارمة.

1 - فيليب سيرنج، **الرموز في الفن –الأديان –الحياة**، م س، ص 424.

(صورة مقتطفة من العرض)

–وجاء **قناع قدور** الذي يغطي نصف الوجه باللون الأبيض يرمز هذا اللون إلى« الطهارة والنقاء، وإلى العدالة والاستقامة ويرمز للخير أيضا».[2] فإسقاط هذا اللون على شخصية قدور فنجده جاء مواتيا له، باعتباره شخصية محايدة تعمل فقط على توجيه الفرقة بالمشاهد وما تحتويه، وفي حالة حدوث خطأ يقوم هو بتذكيرهم وتصحيح المشهد، بالإضافة إلى وظيفة التوجيه لفريق العرض، وعمل أيضا على اعطاء نصيحة بأهمية المسرح وأهمية التغريب فيها وبإعطاء مجال للمتلقي بتنشيط مخيلته مع الديكورات التي يصعب تجسيدها داخل الخشبة كظهور قصر سعدي وسعدية، والذي أشار إليه فقط بصناديق خشبية.

2 – نفس المرجع السابق، ص 428.

(صورة مقتطفة من العرض)

-كما جاء **قناع الجماعة (الجوقة/ فرقة الديوان)** بمجموعة من الأقنعة تختلف كل واحد على الآخر تارة في اللون وتارة أخر في وضع لقناع يغطي الوجه كاملا. أعطت هذه التشكيلة من الأقنعة صورة جمالية للعرض المسرحي، إذ يعتبر كعامل محفز لخلق جو عام للعرض من خلال خلقها لصورة بصرية، مع تلاحم هذه الأقنعة بألوانها وأشكالها مع بقية عناصر العرض المسرحي من إضاءة وأزياء وديكورات وأكسيسوارات لتشكل في الاخير المشهد العام والكلي للعرض المسرحي، وبالتالي يعتبر القناع أداة محفزة وجاذبة للمتلقي، فمن خلال هذه التشكيلة الجميلة والمستوحات من أصول مسرحية وهي أصول الكوميديا ديلارتي والتي تمتاز بروح الخفة والحيوية، فهذا ما عهدناه طوال عروضها الرائعة. استوحي المخرج جيلالي بوجمعة هذه الأقنعة من الكوميديا ديلارتي والتي وظفها بطريقة ذكية تتوائم مع شخصيات مسرحية ديوان القراقوز، والتي هي أيضا طغا عليها روح الخفة والحركة في الاداء، مما يجعل المتلقي يحبذ لمثل هذه العروض الهادفة من خلال معالجتها لمواضيع اجتماعية بطريقة سلسة في الأداء والإلقاء.

وعليه، يعتبر القناع اداة ورمزا يلجأ إليه المخرج ليكسر الرتابة والملل على العروض المسرحية في الوقت الحالي، مع تشكيلها لصورة بصرية من شأنها خلق جو جذاب مفعم بالحيوية.

(صورة من العرض المسرحي)

3-4 – سيميائية اللباس/ الأزياء والأكسيسوارات :

تغطي الملابس المساحة الأوسع من الشخصيات إلى جانب الماكياج (القناع)، والأكسيسوارات، وتصمم جميعها وفق أبعاد محددة بحسب المعالجة الإخراجية للشخصية والنص المسرحي، ليبرز كل من المخرج ومصمم الملابس من خلال الأزياء دلالات واضحة عن طبيعة الشخصية، ولما تتضمنه الأزياء من قيم وإمكانات تعبيرية وجمالية فضلا عن

الأبعاد الرمزية الواسعة. وهذا ما يجعل الأزياء المسرحية تفترق عن الأزياء/ الملابس في الحياة اليومية.

الأزياء واحدة من العلامات التي تربط بين شكل العرض المسرحي وبين مضمونه، لذا يجب أن تتسم هذه العلامة بوضوح الدلالة وانفتاحها على التفاعل مع العلامات الأخرى لتعزيز البعد الرمزي للعرض المسرحي. حيث يقوم الزي المسرحي بإرسال أفكار للمتلقي حتى يتسنى له فهم الشخصية المسرحية، وليساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات دون الاستعانة بالكلمات[1]، الأزياء «فهي تلعب دورا في تحديد طبيعة دور ما، بصفته متوارثا في مخزون الشخصيات المسرحية, والتي تتسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي, مما يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد»[2] وهذا ما عهدناه في عروض الكوميديا دي لارتي التي سرعان ما كان يتعرف عليها المشاهد حين رؤية عروضهم، وذلك من خلال أزيائهم التي تختلف من شخصية لأخرى. كما يمكننا أيضا أن نعرف جنس الشخصية وسنها وحتى البيئة الجغرافية ومستواها الثقافي، وكما لا ننسى وظيفته الجمالية التي تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض.

ومن خلال العرض المسرحي لمسرحية ديوان القراقوز تتأكد الدلالة الوظيفية للأزياء ولونها، فاعتمد المخرج جيلالي بوجمعة مع مصمم الأزياء على أن تكون الأزياء ذات طابع واحد وهو الزي العربي التقليدي، المتمثل في سروال العربي أو بسروال اللوبية مع الجيلي، وذلك بهدف استنساخ المسرحية من جذورها وإعطاءها الطابع العربي الجزائري الأصيل، ولكي توحي إلى ثقافة وبيئة الجزائري البدوي، حيث يعبر هذا الزي عن عمق أصالتنا والذي يعود إلى سنوات خلت، وهو لباس رجالي محض انفرد بلبسه رجال البادية الذين لازال البعض منهم متمسكا به إلى الوقت الحالي، فوظف هذا الزي حتى يشعر المتلقي بوجود

1 – ينظر: جوليان هلتون، **نظرية العرض المسرحي**، تر: نهاد صليحة، دار هلا للنشر والتوزيع، ط1 ، مصر ، 2000 ، ص.16

2 – رضا غالب، **الممثل والدور المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 181.

تناسق بين الفكرة المعالجة وبين أزياء الممثلين. حيث جاءت الأزياء مواتية لفكرة المسرحية والتي تدور حول الحقد الذي تكنه العجوز للكنة في مختلف المجتمعات وخاصة في المجتمع الجزائري، والذي أصبح من الطابوهات التي يجب التحدث عنها لأخذ العبرة منها في الأخير، وبأن الخير هو من ينتصر دائما.

(صورة من العرض المسرحي)

للون الأزياء دلالة سيميائية والتي تختلف من لون للآخر، فالأزياء في العرض المسرحي جاءت كلها بالمزاوجة بين لونين وهما اللون الرمادي مع اللون الأسود، وإذا بحثنا في دلالة الألوان لوجدنا بأن اللون الأسود ينحدر من أصول أنثروبولوجيا من قبائل التوارق في الصحراء الجزائرية، وكذلك نجده عند البدو الرحل في الجنوب الغربي للجزائر. كما يرمز أيضا اللون الأسود إلى المكر والخبث والشر والجريمة، فيتناسب هذا اللون مع شخصية السوطة التي تمتاز بالخبث، والمكر، والجريمة، بتدبير مكيدة لزوجة ابنها ورمي بطفليها في صندوق خشبي في الواد بلا رحمة ولا شفقة، كما يدل اللون الأسود أيضا على الخوف، والحزن، والظلام، والفزع، وهذا ما نلتمسه مع باقي الشخصيات التي كانت تعيش

حياة مضطربة مثل شخصية قليل الدين وزوجته شينة العينين اللذان يعيشان حياة تتخللها شجارات وخلافات، وشخصية سعدي وسعدية اللذان كانا يعيشان في كذبة طوال 18 سنة بأن والديهما ليس الحقيقيان، بالإضافة إلى العراقيل التي واجهتهم في الحياة للوصول إلى حقيقة والديهما الأصليان. أما دلالة اللون الرمادي في الملابس فهو« أقل شدة من اللون الأسود ويوحى بالبروده ويرمز إلى الوداعة والخضوع ويبعث أحيانا على الكأبة والحزن والانقباض والتصميم والعزم والرزانة»[1] . وعليه، فالزي المسرحي يعطي للعرض دلالات والتي تعرف بأنها« هي حالات لمرجعيات البيئة المنبثقة منها، والتي تضفي عليه الأصالة، فضلا عن تعميق إدراكها من خلا الصلة القائمة بين الزي والمتلقي»[2] وفي مرجعية العرض المكثفة بذاتها، والتي هي مرجعية عربية عريقة.

إضافة إلى هذا الزي الذي ذكرناه فإن شخصية بريغلة ترتدي معطف طويل نوعا ما والذي جاء ممزوج باللون الأخضر والبني، ليدل على كل ما هو معاصر فالعلامة السيميائية لهذا الممثل تتمثل في كونه يعد كصورة للشاب الجزائري المشتت الذهن، والذي يكون في صراع دائم بين حاضره وتوقعاته مثل شخصية بريغلة الذي يدعي التبصر وتنبأه بالمستقبل.

أما شخصية سروال بلا قاع فكان يرتدي كذلك للزي العربي التقليدي إضافة إلى الرداء الطويل الذي يشبه البرنوس، فلهذا الأخير دلالة والتي تتمثل في أنه كالقاضي الذي ينهى عن كل اعوجاج يراه غير مناسب، والذي يقول كلام معقولا ومنطقيا ومفاده هو رفضه لأوضاع التي يعيشونها من خلال حكم الملكة السوطة وأسلوبها المستبد. وجاء لون هذا البرنوس باللون الأحمر والذي يدل على الحياة والسلطة.

1 - فيليب سيرنج، **الرموز في الفن –الأديان –الحياة**، نفس المرجع السابق، ص429.
2 - حكيم راضي، **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 10.

أما شخصية كل من قليل الدين وعائلته بما فيها شينة العينين وابنيها سعدي وسعدية، فجاء زيهما كذلك بالطابع العربي وزيادة على ذلك كانوا يضعون مريلة لتبين بأنه طباخ الملك وتلك هي عائلته.

أما شخصية الملك القراط إضافة لزيه التقليدي كان يرتدي معطفا مغايرا ليدل على انه الملك، وجاء هذا المعطف كرمز للباس الملوك وليدل ايضا على مستواه الراقي وطبقته البرجوازية، مع تاج الملك لتكون الصورة كاملة لدى المتلقي. ونفس الشيء بالنسبة للملكة السوطة بوضعها لتاج مع إكسسوارات في الرقبة للدلالة على مكانتها المرموقة مع عصى الملك.

وإذا تحدثنا عن الإكسيسوارات في العرض المسرحي فهي تعمل على خلق صورة جمالية ذات طابع تشكيلي، التي تتداخل وتتفاعل وتتنوع مع عناصر العرض المسرحي الاخرى، وتكون ايضا كمكملة له، كما يتم استخدامها من أجل تحقيق الأحداث المسرحية والتي تكون خارج السياقات المادية لباقي العناصر الفنية في العرض المسرحي.

جاءت الإكسسوار في مسرحية ديوان القراقوز تعبيرية مدعمة للخطاب المسرحي، والذي يبرز جليا من خلال اتصاله المباشر بالممثل، واشتراكه الفعلي والحيوي بأدائه فوق خشبة المسرح ومع امتزاجها مع باقي عناصر العرض المسرحي الأخرى، فلا يستطيع الممثل التحرك على خشبة المسرح من دون الاستعانة بالإكسسوار، والتي هي تكون كعنصر مساعد ومدعم ومكمل للفعل الدرامي. كما يمكن للأكسسوارات من أن تؤدي وظيفة التغريب حيث يقول **ألفريد جاري** : « العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقا، إنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية.»[1] ومعنى هذا أنه في المسرح عندما لا نستطيع تصويرة أو تجسيد

1 – نهاد صليحة، **التيارات المسرحية المعاصرة**، مرجع سبق ذكره، ص 115.

ديكورا، أو إكسسوارا، أو ملحقات مسرحية، فإننا نلجأ إلى الحلول الخيالية التي تكون بالتقريب للشيء المراد تجسيده والتي يتمكن المتلقي من فهمها وفك شيفرتها بسرعة.

فأكسسوار كالقفة مثلا تعدى وجودها كديكور إلى أن تكون إكسسوار يستعمله الممثل أثناء حلول دوره، فالقفة لها دلالات كثيرة كأن ترمز إلى العائلة والأسرة، وإلى الخبزة أي التي يحمل فيها أو يقتات بها رب البيت من سلع وخضر لعائلته، فهي ترمز أيضا إلى الترابط الأسري وشمل العائلة، فلاحظنا في المشهد الأول حين قام أحد الممثلين بإسقاطها فهذا يدل على عدم الاستقرار، وهذا ما كان مع عائلة قليل الدين وعائلة الملكة السوطة وابنها القراط.

(صورة مقتطفة من العرض)

أما بالنسبة للإكسسوارات التي وظفها المخرج جيلالي بوجمعة لتدعيم المشاهد والاداء التمثيلي نجد: الحبال والتي تدل على العلاقات بين الأفراد، فهي كحبل الصلة الوثيق بين أفراد المجتمع الواحد وخاصة المجتمع الجزائري، والذي يربطه من دين وعادات وتقاليد. كما نجد ايضا السيف، الخنجر، التاج، السينية والتي فيها القارورات، الدفتر، الوشاح، العصا،

بالإضافة إلى السلم والذي يرمز في العرض على الارتفاع على الحياة الدنيا إلى الحياة الآخرة، والذي تمثل في الجنة التي تسكنها ننات زينة العوينات، والمكان الذي يكون في الطاير الأخضر. فكل هذه العناصر تلعب دورا مهما في صياغة الحدث وفي جذب انتباه المتفرج، من خلال تحويلها من مجرد جزء من الديكور إلى إكسسوارات فعالة تهدف إلى بناء الفعل الدرامي للعرض المسرحي، فتكمن جمالية الإكسسوارات في تداخلها الفكري والفني والفلسفي والخيالي مع كل عناصر العرض المسرحي.

3-5 - سيميائية الديكور:

يعتبر الديكور من أهم العلامات البصرية في المسرح، وذلك من خلال قدرته على التأثير على العناصر الأخرى للعرض المسرحي. تكمن أهميته في وظيفته وفي جماليته، إذ «يعتبر الدال المباشر على الزمان والمكان، والمترجم للحالة النفسية التي يجري عليها الحدث والموقف، وينسجم ذلك مع جميع العروض المسرحية»[1]. بمعنى انه يعمل على الإيحاء بمكان العرض، حتى يتمكن المتلقي من التخيل والاندماج مع مجريات العرض والتفاعل معه، كما يأخذ بعين الاعتبار الظروف المحيطة بالعمل الدرامي « ويقدمها ويصورها بعناية فائقة، حيث أن المكان محدود بسيط، وفي الوقت نفسه هو عالم خيالي واسع»[2].

اهتم **بريشت** بالبعد الجمالي وذلك من خلال الرسومات التوضيحية التي قام بتصميمها، فلم « يقصد اعطاء تصور خادع لمكان محدد، ولكنه يأخذ موقفا في الأحداث: يثير، يحكي، ويعلن، ويذكر، مكتفيا بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث والأبواب ...، وفي حدود العناصر التي تشارك في اللعب، وبمعنى آخر، العناصر التي يدونها تتوقف الأحداث أو تتواصل بشكل مختلف»[3] ويظهر ذلك جليا في العرض المسرحي لمسرحية ديوان القراقوز

1 – عمر الرويضي، **سميائيات المسرح**، مرجع سبق ذكره، ص 84.
2 – جيمس ميردوند، **الفضاء المسرحي**، تر: محمد سيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط 2، 1996، 124.
3 - سعد اردش، **المخرج في المسرح المعاصر**، مرجع سبق ذكره، ص 153.

من خلال الديكورات الإيحائية التي وظفها المخرج جيلالي بوجمعة والتي جاءت في الفضاء المفتوح ، متمثلة في صناديق مستطيلة الشكل مختلفة الأحجام وبنية اللون توسطة الركح المسرحي، والتي شكل بها منزل قليل الدين وزوجته شينة العينين، ليتحول في نفس المشهد إلى جنة تفتح أبوابها في وجه قليل الدين، تم إلى قرية سكنية ويتجلى ذلك في قول شينة العينين: « يا ناس يالي ساكنين هذي المدينة شوفو راجلي جاي سكران»[1] كانت تعبر عن قصر واحد لقصر السلطانة السوطة، وبعدها لتنقسم هذه الصناديق إلى قسمين العدد الأكبر منهم يمثل قصر سعدي وسعدية والجزء القليل يصبح قصر الملكة السوطة. وتمثلت خلفية هذه المشاهد في مجموعة من الدمى التي وظفة اعتباطا لأجل حمل ازياء لشخصيات اخرى لم يحن دورها بعد.

(صورة مقتطفة من العرض)

1 - عرض مسرحية ديوان القراقوز مصور، من 30.36د إلى 30.48د.

فوظف المخرج عنصر التغريب والإيحاء بالفضاء المسرحي، لكي يقوم المتفرج بفهم المعنى والغرض الذي وظفت من اجله هذه الصناديق. كما وظف أيضا من خلال الإيحاء بالإشارات كأن يكون ممثلين يعبران عن فتح أو إغلاق الباب ونفس الشيء بالنسبة للنوافذ، فأسلوب التغريب يعتبر من أنجح الأساليب الإيحائية للديكور، ولأن المسرح لا يعتمد على توفير كل ما يحتاجه العرض المسرحي من مستلزمات بل يكتفي بالإيحاء إليها بواسطة مجموعة من الرموز والتي يوظفها المخرج بذكاء، لتعطي صورة جمالية للعرض.

فإذا تحدثنا عن جمالية الديكور في العرض المسرحي فهو مرتبط بأزياء الممثل وماكياجه، حيث لا يمكن الفصل بين الديكور والأزياء والماكياج فهما مرتبطان ومكملان لبعضهما البعض، فمن خلالهما (الديكور والازياء) يمكننا أن نتعرف على المكان الذي تدور حوله الاحداث، وطبقتها الاجتماعية، وحتى الحالة النفسية كذلك، فهما يدلان على الواقع المعاش أكثر من ان يعيبا عليه وهذا ما أكد عليه رولان بارث.[1]

وتظهر جمالية الديكور كذلك في العرض المسرحي من خلال الصورة البصرية التي تعطيها حالة التوافق والانسجام والتناسق بين الكتل والمساحة، وفي طريقة توزيعها على فضاء خشبة المسرح، وفي كيفية تعامل الممثل والتواصل مع هذا الديكور، من اجل إكمال الصورة المرئية التي تدل على اتساق جمالي من شأنه إعطاء صورة كاملة للمتلقي.

3-6 - **سيميائية الإضاءة:**

تعتبر الإضاءة من بين الخطابات البصرية التي تعمل على ترميز خشبة المسرح بما فيها من ديكور وأزياء وممثلين، إضافة إلى متابعة مجريات الأحداث الدرامية، إذا فللإضاءة دور كبير في تأكيد تواصلية الممثل المسرحي مع علامات العرض البصرية. فمن خلالها نستطيع التميز بين الممثلين، وذلك من خلال تقنية البقع الضوئية والتي لها وظيفة التركيز

1 –ينظر: باربارا لاسونسكا-بشونياك، **المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق**، تر: هناء عبد الفتاح، المشرع القومي للطرجمة، القاهرة، مصر، 1999، ص 94.

والتأكيد على الشيء، كإبراز تعبيرات الوجه أو التأكيد على جزء من ديكور معين[2]، وذلك على حسب الحالة الدرامية المراد إيصالها للمتلقي. يتعامل الممثل مع الإضاءة على مستويين او وظيفتين هما:

* **الوظيفة العملية (الاستعمالية):** والتي تتمثل في إضاءة مكان العرض وجسد الممثل وكل ما يجري داخل الفضاء المسرحي.

* **الوظيفة الجمالية:** والتي تتمثل في متابعتها لأحداث العرض المسرحي، مع تعميق الحالات النفسية والشعورية، والانفعالات الدرامية للشخصيات المسرحية، إضافة إلى إبراز البعد الزماني والمكاني للأحداث الدرامية.[1]

تكمن أهمية الإضاءة المسرحية في كونها تركز فقط على ما هو موجود في خشبة المسرح من ديكور وممثلين، كما يمكن أن تكون هذه الإضاءة ملونة لتعطي أبعاد متعددة، ورموز متنوعة كعلامات ذات دلالات محددة، « فهي تخلق المناخ النفسي للموقف المسرحي وتعد المتفرج تلقائيا له دون تصنع، بمعنى أنه يتجاوب مع الموقف»[2]. ويعني هذا أنه يمكننا من خلال الإضاءة أن نستدرك دورها النفسي والوظيفي من خلال نفسية المتلقي.

الضوء يخاطب العين والعقل والوجدان، ويسهم في تشكيل الأجسام وابرازها، كما يهيء لها الجو الصحيح وعليه فالضوء هو «موسيقى العيون وترجمة حقيقية لحالة البشر النفسية»[3]

ففي العرض المسرحي لديوان القراقوز جاءت الإضاءة متنوعة من إضاءة كلية للمكان، إلى إضاءة جزء منها فقط، ومن خلال البؤر الضوئية، والظلام للدلالة على الزمن (الليل). وبالتالي فالإضاءة تعمل على تأسيس وبناء صورة العرض المسرحي. بدأت المسرحية بمشهد

2 – ينظر: علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، **التواصلية في أداء الممثل المسرحي**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2014، ص 155.
1 –ينظر: نفس المرجع السابق، ن ص.
2 - رضا غالب، **الممثل ودوره المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 85.
3 - شكري عبد الوهاب، **القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء**، مرجع سبق ذكره، ص 24.

مظلم للدلالة على الليل ويبين فيه خلود الممثلين للنوم، لتأتي الإضاءة تدريجية لتدل على طلوع النهار ليستيقظ الممثلون، مع موسيقى مدعمة ومساعدة للمشهد، ليبدأ استعراض الممثلين بتقديم أنفسهم وذلك برقصات وحركات معبرة تختلف من شخصية لأخرى.[4] أما في الدقيقة 06 و10ثا زادت في درجة حدة الإضاءة لتضيء كل المكان وتظهر الممثلين بشكل جيد مع عناصر الديكور المختلفة وذلك حتى 26.00 د، وهنا يقول بيتر بروك:« أريد إضاءة ساطعة جدا، أريد أن يكون كل شيء واقفا في مكانه بوضوح دون أقل ظل ممكن» [1]وهذا ما عمل عليه جيلالي بوجمعة من أجل إثارة اهتمام الجمهور حتى يتسنى له الاهتمام بكل عناصر العرض المسرحي، وحتى يستطيع من أن يميز الفروقات التي تكون بين مشهد لآخر.

استعمل المخرج في انتقاله من مشهد لآخر تقنية الظلام وذلك للتأكيد على تغيير المشهد والفكرة، كما نلتمس أيضا تقنية الظلام (تحديد الزمن) في مشهد لسعدي وسعدية وهما في الليل خارجا يبحثون عن والديهما وذلك في 39:10د إلى 41:22د في العرض المسرحي. بعدها ندخل في مشهد آخر تتغير فيه الإضاءة لتصبح متوهجة معرفة بالمكان. كما استعمل المخرج أيضا تقنية التبئير والتي لها وظيفة التأكيد والتركيز على الشيء، وهذا ما وجدناه في المشهد الذي يصور لنا حديث نانات زينة العوينات في قبرها مع الطائر الأخضر، لتكون الإضاءة مركزة عليهما في شكل بؤرة أو بقع ضوئية (اسقاطات ضوئية) مع ظلام دامس وتجاهل لباقي الفضاء المسرحي للعرض.[2] وفي مشهد لي سعدي وسعدية وهما في رحلة البحث عن والديهما استعمل المخرج أيضا هنا تقنية البؤر الضوئية وذلك من 38:32د إلى 39:08د لتأكيد على أهمية المشهد والفكرة باعتبارها الفكرة الرئيسية للعرض المسرحي، وفي 39:30د إلى 41:22د استعمل تقنية البؤرة على مشهد الري والذي هو رجل

4 - عرض مسرحية ديوان القراقوز مصور، قرص ملحق، من 00.10ثا إلى 06.10د.

1 - بيتر بروك، **النقطة المتحولة – أربعون عاما من استكشاف المسرح**-، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، مصر، 1991، ص 24.

2 - نفس المرجع السابق، من 35:28د حتى 36:56د.

مصنوع من الحجر وبدون أنف، وهو من دلاهما عن مكان والديهما وبأنه بمجرد رميهما للحجر أمام قصر السلطان سيكون لهما قصر هناك ويكونان ابنا سلاطين. أما بقية المشاهد فجاءت بإضاءة عادية تظهر المكان.

وإذا تحدثنا عن الألوان فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالإضاءة، التي هي إحدى الأنساق المشكلة للفضاء المسرحي، إذ تلعب هذه الأخيرة دورا جماليا وفنيا بربطها بين كل عناصر العرض المسرحي وشخصياته، فاختيار ألوان الإضاءة يكون على حسب نظرة ومخيلة كل من المخرج ومصمم الإضاءة لما يحتاجه المشهد المسرحي من ألوان. فاللون هو عامل مهم في خلق الجو المناسب لما يضفيه من قيم جمالية، لذا تسهم الإضاءة الملونة في ابراز الأبعاد النفسية للعرض المسرحي وتعمل ايضا على نقل المتلقي إلى حالة نفسية أو عاطفية، والتحليق به من عالمه الواقعي إلى آفاق العالم الخيالي الكامن في نفسه.[1]

فلم يستعمل المخرج جيلالي بوجمة الألوان في عرض مسرحي، فجاءت الألوان في العرض باللون الأبيض والتي كانت وظيفتها إظهار المكان بما فيه من ممثلين وديكور، بالإضافة إلى ابراز عامل الزمن من ليل ونهار. ولكن استخدم اللون الازرق في البؤر الضوئية، ويظهر ذلك جليا في المشهد الذي تتحدث فيه نانات زينة العوينات وهي في القبر مع الطائر الأخضر، الذي كان يطمئنها على سلامة ولديها. جاء المشهد مظلما ليؤكد فكرة أنها في القبر ومن جهة اخرى ليعطي طابع الليل، ليوجه عليها إضاءة أو بؤرة ضوئية تعمل على اظهار ملامح كل الشخصية مع الطائر الاخضر، مما اعطى ذلك جوا جماليا على المشهد من خلال عامل الايحاء بالمكان واعطاء نوعا من المصداقية.

1 –ينظر: شكري عبد الوهاب، **القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء**، مرجع سابق، ص 29.

(صور مقتطفة من العرض)

ومما سبق يمكننا ان نقول بأن الإضاءة في عرض مسرحية ديوان القراقوز أدت دورا مهما وفعالا، وذلك من خلال تلاحمها وتلاقحها مع باقي العناصر السيميائية الأخرى في العرض المسرحي، فالإضاءة هي وسيلة فنية تستعمل لإبراز وسائل التعبير الأخرى، بالإضافة إلى الدور السيميائي لها ويظهر في القيمة الرمزية والدلالية لحركة الممثل وللديكور وكل العناصر السينوغرافية الموجودة على الركح المسرحي، أو أن يجعل من الشخصية جزءا من الديكور، وتجعل منها قيمة سيميائية جديدة. وعليه أصبحت الإضاءة هي الوسيلة الفنية المثلى لإيصال الدلالات المترتبة عن مختلف عناصر العرض المسرحي.

7-3 - **سيميائية الموسيقى والمؤثرات الصوتية :**

تعتبر الموسيقى مع المؤثرات الصوتية من أبرز العلامات السمعية التي يتواصل معها الممثل في العرض المسرحي، فتلعب الموسيقى دورا بالغ الأهمية على الركح باعتبارها عنصر تعبيري فائق الغنى، فهي تعمق الإحساس البصري وتأكد الحدث الدرامي، أو تساهم

في تأويله دون أن تفسر الصورة ذلك، كما أنها تضفي على الحدث ديناميكية خارجية، وتدعم الأداء الجسماني والعاطفي للممثل حيث تعمل الموسيقى على خلق الحميمية وتجسيد المشاعر مع الحالة النفسية للشخصيات، كما تعمل أيضا على خلق الجو العام للعرض المسرحي وتطوير أحداثه، وتعمل على نسج التلاحم بين الخشبة والصالة. وعليه فالموسيقى:« تظل عملا ايضاحيا أو تفسيريا مليء بالرقة والجمال من أجل إيصال النص الأدبي إلى أعماق الجمهور»[1] . كما يقول **إدريس الذهبي** أيضا :« الموسيقى تستعمل في الاخراج لعرض مسرحي وتكون موضوعة خصيصا له أو مأخوذة من وضع سابق»[2]

لا تقل أهمية الموسيقى في العرض عن العناصر السينوغرافية الأخرى، فهي تقدم الأحاسيس العاطفية والذوقية والجمالية والتي من شأنها أن تحقق المتعة لدى جمهور العرض، كما توجه أداء الممثل وحركاته ولابد من أن تتوافق مع اللغة الموسيقية المستخدمة أثناء العرض ومن ثم تتوافق الحركة مع الايقاع الموسيقي فيطغى التنظيم والترتيب على لوحة أو صورة العرض المسرحي العام. فكيف جاءت موسيقى عرض مسرحية ديوان القراقوز؟

وظف المخرج جيلالي بوجمعة مع الموسيقي **صوفي عبد القادر** مجموعة من الطبوع الموسيقية المتنوعة في عرضه المسرحي والذي كان توظيفا اعتباطيا نوعا ما، والتي حاولت أن تعكس البيئة التي تجرى فيها الأحداث، والتي تمثلت في البيئة العربية الأصيلة وبتراثها الموسيقي العريق من علاوي، حمداوي، قناوي (الديوان)، مع موسيقى التوارق، إضافة إلى الشعر الملحون حيث قام بمزج بين التراث البدوي مثل قصيدة " بيا داق المور .... بيا داق المور" مع موسيقى غربية باستعماله لآلة البيانو، إضافة إلى آلات أخرى مثل الأكورديون وآلة القيطار، كما وظف مجموعة من الآلات التقليدية أمثال الغايطة والقلال (القلوز) وآلة

1 – يحي سليم البشاوي، **منهجية الإخراج المسرحي**، مرجع سبق ذكره، ص 72.
2 – إدريس الذهبي، **التأصيل الاحتفالي في المسرح- مقاربة دراماتورجية لتجربة عبد الكريم برشيد-**، منشورات مقاربات، المغرب، ط01، 2013، 43.

الدف الكبير (البندير) مع آلة القونبري. فلكل موسيقى كانت تحكي حكاية مع مصاحبتها لرقصات وحركات فلكلورية جميلة في قالب جماعي متناسق. كما استخدم أيضا الموسيقى للفصل بين المشاهد ولتكون تمهيدا للفصل الموالي.

طغت الموسيقى في العرض على حساب المؤثرات الصوتية والتي كانت قليلة جدا، وعليه فالمؤثرات الصوتية أو الصوت الذي يعتبر قيمة قصوى في خلق الجو المناسب للمسرحية، وتتمثل هذه القيمة في قدرتها على تكييف قاعة العرض مع أحداث المسرحية وخلقها للطقوس المناسبة لها، فالمؤثرات الصوتية هي:« مجموعة من الأفعال والأصوات التي تحدث إداريا في الكواليس لمرافقة التمثيل»[1]، والتي تعمل على تعميق الدلالات الانفعالية للشخصية، أو تعمل على رفع الأجواء النفسية التي تعيشها الشخصية، كما تعمل أيضا على إثارة المتلقي من خلال تفاقم وتسلسل مجريات الأحداث.

من بين المؤثرات الصوتية المستعملة في العرض المسرحي لمسرحية ديوان القراقوز نجد أصوات غلق لأبواب، غلق قجر المخبئة فيه الأموال، أصوات مخيفة وغريبة لدلالة على عسعسة الليل مع أصوات حفيف الرياح، التي تعطي دلالة أو ايحاء بالوصول إلى المكان المطلوب كالشارع أو إلى جنان المسخوطين، وهذا من أجل إضفاء طابع الواقعية على المشهد المسرحي، وحتى يساعد ذلك المتلقي في تصور وتخيل المكان الذي يريد كل من الممثلين سعدي وسعدية الذهاب إليه. وبالتالي شكل الصوت علامة قوية بنى عليها الجمهور افتراضاته هذه، مهدت الطريق أمام الشخصيات وسهلت عليها مأمورية تحقيق التواصل مع الجمهور وتفاعله معهم.

وبناء على ما سبق، يمكن القول بأن الموسيقى والمؤثرات الصوتية عملت أو ساهمت في خلق ظروف مناسبة لعرض الاحداث، فكانت الموسيقى مصاحبة لأغلب المشاهد في

1 - فيليب فان تيغيم، **تقنية المسرح**، تر: بهيج شعبان، مرجع سبق ذكره، ص 106.

العرض المسرحي، والتي زادت من جمالية العرض وفخامته من خلال التنوع في الطبوع الموسيقية، مع مواكبتها لمجريات الأحداث الدرامية فكانت كالمدعم لها وفي بعض الأحيان كالمفسر لبعض المواقف والمشاهد. ونفس الشيء بالنسبة للمؤثر الصوتي الذي كان عاملا اساسيا في توضيح الاحداث وتدعيمها أيضا.

وعليه، فإن المقاربة السيميائي لأي عرض مسرحي يكون بتحليل عناصره السينوغرافية من إضاءة، ديكور، أزياء، قناع/ ماكياج، أكسيسوار، موسيقى ومؤثرات صوتية، والتي يختلف تحليلها من شخص لآخر، باعتبار أن مجال السيميائيات هو مجال واسع قابل لعدة تأويلات كل على حسب نظرته وقراءته للعرض المسرحي.

خاتمـــة

وكحصيلة لهذا العمل فسوف ألخص أهم التنائج التي تحيل إليها هذه الدراسة في النقاط التالية وذلك بان :

* السينوغرافيا تعتبر من المصطلحات الأكثر رواجا وتداولا في الممارسات المسرحية الحديثة، وبانها فن جامع للفنون أخرى كالتصوير الزيتي والعمارة والنحت وفنون الزخرفة، ورغم الاختلاف بين المصممين إلا أنهما يشتركان في نقطة واحدة وهي الكفاءة والخبرة.

* السينوغرافيا تقوم على المزج بين ثلاث صور وهي الصورة السمعية والصورة البصرية والصورة الشعورية، والتي تعمل على اثارة عواطف واحاسيس المتلقي.

* السينوغرافيا هي لغة جديدة للمسرح، فهي خداع البصر ليدخل الديكور والتشكيل في الفراغ المسرحي، والاعتماد على لغة الإيماء والإيحاء مختزلين الكلمات مبتعدين عن الحوارات، وصولا إلى مسرح السينوغرافيا مسرح الصورة والتشكيل البصري.

* السينوغرافيا تشمل كل عناصر العرض المسرحي، من ديكور، إضاءة، ملابس، والإكسسوا رات، ماكياج وقناع، موسيقى ومؤثرات صوتية.

* أما القناع كأحد عناصر السينوغرافيا، يعتبر غطاء يضعه الممثل على وجهه فيغطي ويخفي ملامحه الأساسية، ويعطي في المقابل ملامح أو هيئة أخرى لإنسان أو حيوان أو نبات، كما يعطينا عمر الشخصية وجنسها وطبقتها الاجتماعية وحالتها النفسية. ونفس الشيء بالنسبة للماكياج الذي يعمل هو الآخر على تغيير ملامح الوجه أو جزء من الجسم وذلك باستعمال مساحيق وأصباغ ملونة. وعليه، فالقناع والماكياج يكملان بعضهما البعض فكلاهما يعملان على تغيير ملامح الوجه الاساسية واعطائها شكلا جديدا للممثل وذلك على حسب الدور الذي يقدمه.

* القناع يعتبر منذ البداية كأداة أو وسيلة للصيد والصد المخاطر ونشر الذعر بين الناس، وذلك من خلال تجسيد الموتى والآلهة في احتفالاتهم الدينية المقدسة، ثم أصبح كأداة مسرحية ذات أهمية كبيرة يستعين بها الممثل ليختبئ ورائها ويقدم أدوارا يصعب عليه تقديمها بلا أقنعة مساعدة، حيث أن وجه الممثل غير قادر على أن يعبر عن أي دور أو موقف لمدة طويلة لذلك يلجأ الممثل إلى القناع ليسهل عليه تقمص تلك الشخصية.

* يمكن أن يكون القناع كأكسسوار مسرحي يساعد الممثل في أداء دوره، كما يمكن ان يكون أيضا يعبر عن شخصية نمطية كشخصيات الكوميديا ديلارتي.

* يربط كل من القناع والماكياج علاقة وثيقة لدرجة أنه يصعب الفصل بينهما، فهناك من ينسب القناع إلى الملابس، ولكنه يشغل تلك المساحة الفاصلة بين الماكياج وبين الملابس، ولا يمكن تجاهل القناع عند الحديث عن الماكياج لاسيما وأن مكان القناع هو الوجه، وهذا الأخير هو الذي يتقنع.

* القناع يحتوي على مجموعة من العلامات والشيفرات والرموز، التي يعمل المتلقي على حلها. مما يساعد هذا على رسم وتشكيل صورة جذابة في علاقة ديناميكية مع الممثلين ومع عناصر العرض الأخرى (السينوغرافيا)، والتي من شأنها أن تؤثر على المتلقي انطلاقا من القناع الذي يضعه، ومن خلال الملابس وتغييرات في ألوان الإضاءة والديكور فكل هذا يعمل على التغيير في الإيقاع العام للعرض سواء كان ذلك على مستوى الممثل أو على مستوى العرض بصفة عامة. وعليه يعتبر القناع أداة أساسية لخلق صورة بصرية جذابة ومثيرة للعرض المسرحي.

* القناع يعتبر عنصرا أساسيا في المسارح العالمية، إذ لم ينحصر وجوده في المسرح اليوناني فقط، بل شمل أيضا المسرح الروماني ومسرح الأسرار والمعجزات في القرون الوسطى, والكوميديا ديلارتي الإيطالية, والمسارح الآسيوية في الشرق. وجاء استخدام القناع

في مختلف مظاهرها التمثيلية. ومع بداية القرن العشرين سرعان ما أعلن عن ميلاد جديد للقناع المسرحي، مع أسماء مشهورة أمثال كوردن كريج, مايرهولد, بريشت, وبيتربورك وغيرهم من أعلام المسرح الغربي المعاصر.

* عرف الوطن العربي أيضا القناع في ممارساته الاحتفالية الشبه المسرحية ولكن بنسبة قليلة إذا ما قارناها مع نظيراتها بالمسارح الغربية والشرقية، حيث يعتمد المسرح العربي والمسرح الاحتفالي في أغلب ممارساته على استعمال القناع الوهمي وذلك من خلال الاستعانة بتعابير الوجه الإيمائية مشكلة أقنعة متعددة تتغير على حسب المواقف المراد التعبير عنها.

* تمثل الصورة المسرحية جوهر التشكيل البصري والحركي، وذلك من خلال الوجود الحي للممثل باعتباره العنصر الأساسي في التكوين المشهدي.

* أما النتائج المترتبة من خلال تحليل العرض المسرحي لمسرحية ديوان القراقوز والذي جاء في الفصل الثالث تتمثل في أن :

* الهدف الرئيسي من كل عمل مسرحي هو تحليل النص المكتوب إلى عرض مرئي يشاهده الجمهور، حيث تكمن مهمة العرض المسرحي في تعرية كل الأحداث وكشفها إلى الجمهور.

* كتب النص المسرحي خصيصا ليجسد فوق خشبة المسرح، وبالتالي يعتبر عنصرا ضروريا في عملية الإبداع المسرحي، ليأتي المخرج ويعمل على اعادة تصوره للنص ووضع خطة لكيفية استخدام كافة العناصر المسرحية التي سوف يستخدمها في تناغم مع بعضها البعض ليشكل في الاخير عرضه المسرحي انطلاقا من رؤيته الإخراجية.

* نجد أنه هناك علاقة بين نص المؤلف ولد عبد الرحمان كاكي وبين العرض الذي اخرجه جيلالي بوجمعة، حيث احتفظ جيلالي بوجمعة بالحوار كاملا مع بعض الإضافات التي رأى

بأنها ضرورية، ولكن يظهر جهد المخرج جليا من خلال السينوغرافيا التي وظفها من إضاءة وأزياء وأكسيسوارات وديكور وأقنية، حيث عملة هذه الاخيرة على اعطاء صورة جمالية للعرض المسرحي.

* يحمل كل عنصر من عناصر السينوغرافيا دلالته في العرض المسرحي، إضافة إلى الممثل كعلامة ذات دلالات متعددة لا تنفصل عن الفضاء العام للعرض، وبالتالي فبتضافر وتناسق كل هذه العناصر السينوغرافية تسعى إلى تقديم قيمة حقيقية وجمالية للعرض المسرحي وتجلى ذلك في عرض مسرحية ديوان القراقوز، حيث لمسنا ذلك التضافر والتناسق الذي كان بين كل العناصر، من بساطة الديكور الذي قدم الفضاء بأسلوب ايهامي، إلى التلاعب بالإضاءة وعلاقتها بحركة الممثلين، وبعلاقة الأزياء والأكسيسوارات في اعطائها صورة عن موضوع العرض وبالقناع الذي أضفى عنصرا جوهريا في العرض المسرحي المستوحى من أصول المسارح العالمية الإيطالية كالكوميديا ديلارتي، والتي أعطت قيمة وجمالا للمشهد العام للعرض.

* وفي الأخير نختم بأننا نلبس يوميا الاقنعة في حياتنا اليومية من قناع الفرح والحزن وقناع النفاق، الذي عبر عنه المسرح من خلال الإيماءات وتعابير الوجه الغير محدودة مشكلا قناعات متعددة ومتنوعة، وبالرغم من ذلك أكد بعض المخرجين بأنه لا يستطيع الممثل التحكم اكثر بتعابير الوجه لمدة طويلة لذى من الأفضل اللجوء إلى القناع الاصطناعي كحل افضل وكنتيجة مضمونة لنجاح العروض المسرحية ورقيها للعالمية، باعتبار أن القناع أصبح جوهر العروض المسرحية المعاصرة.

الملحق رقم 01 :

السيرة الذاتية لجيلالي بوجمعة

الاسم : جيلالي

اللقب : بوجمعة

تاريخ و مكان الازدياد : 22-01- 1950 مزغران – مستغانم

الحالة العائلية : متزوج

العنوان : رقم 02 صلامندر – مستغانم

رقم الهاتف : 0552595359

البريد الالكتروني: nadjib-elmouja@hotmail.fr

اللغـــات:

-اللغة العربية (متوسط)

-اللغة الفرنسية (ممتاز)

التربصـــات:

- فن التمثيل (بوركينافاسو 1975)

-الإخراج (موسكو 1987)

-الإخراج (افينيو 1988)

-الإخراج (يوغسلافيا 1990)

-الإخراج (تونس 1986)

-الإخراج (المغرب 1986)

-بالإضافة إلى عدة تربصات على مستوى الوطن.

الخبرة الفنيـــة:

-عضو في جمعية فن الخشبة 1969 – 1975 مستغانم

-عضو مؤسس لجمعية الإشارة مع المسرحي الراحل ولد عبد الرحمان كاكي 1975-1978 مستغانم.

-مؤسس مدرسة الموجة للتمثيل سنة 1978

-التمثيل في الأعمال التالية : من سنة 1969 إلى 1980:

"132سنة" (ولد عبد الرحمان كاكي)

" -دم الحب" (ولد عبد الرحمان كاكي)

" -ديوان القراقوز" (ولد عبد الرحمان كاكي)

" -إفريقيا قبل واحد" (ولد عبد الرحمان كاكي)

" -القراب و الصالحين" (ولد عبد الرحمان كاكي)

" -الملك يموت" (يونسكو)

" –نهاية لعبة" (بيكيت)

" –عيشة و سعيد" (اربال)

" –كنوك" (جيل غومال)

" –سيدي عبد الرحمان المجدوب" (ولد عبد الرحمان معزوز)

" –إرادة شعب" (بلحمري تواتي)

" –الهجرة" (بداني الجيلالي)

" –الطاير لابد ينزل" (محمد زيتوني)

" –تدريبات" (بوجمعة عبد القادر)

"10/19"(بركاني الشارف)

" –الخدمة" (جمال بن صابر)

" –كل واحد و حكمو" (ولد عبد الرحمان كاكي)

–المنبع (مصطفى كساسي)

–<u>إخراج الأعمـال التاليـــة</u>:

" –إفريقيا قبل واحد" (ولد عبد الرحمان كاكي) سنة 1977

" –دم الحب" (ولد عبد الرحمان كاكي) سنة 1979

" –حسبونا مهابيل" (جيلالي بوجمعة) 1981

"132سنة" (ولد عبد الرحمان كاكي) سنة 1982

" -يلا طاحت راحت" (هارون احمد) سنة 1984

-(مصطفى حساين) سنة 1985 "-A quoi bon fixer le soleil"

" -الهول" (العيدي فليسي) 1986

" -قف" (جيلالي بوجمعة) سنة 1987

" -الخدمة" (بن زيدان العربي) سنة 1988

" -عيشة و سعيد" (جيلالي بوجمعة) سنة 1989

" -كل واحد و حكمو" (ولد عبد الرحمان كاكي) سنة 1990

" -ديوان القراقوز" (ولد عبد الرحمان كاكي) سنة 1992

-أوبرا "علي معاشي" سنة 1994

" -الانحراف" (جيلالي بوجمعة) سنة 1996

" -الانحراف 2" (جيلالي بوجمعة) سنة 1996

- stop(جيلالي بوجمعة) سنة 2000

" -الكانكي والنحاس" (الطيب صديقي) سنة 2004

" -جزيرة العبيد" (ماريفو) سنة 2005

" -العبد" (اميري بركة) سنة 2007

" -سفر" سنة 2008

" -حب عن بعد" (امين معلوف) سنة 2009

" –شعبان الشب الطرطار والصباغة الهندية" (جيلالي بوجمعة) 2011

–الورشات التـــي اشرف عليـــها:

–فن التمثيل لممثلين فرنسيين سنة 2001

–تربص لمنشطين تابعين لوزارة التربية والتعليم سنة 2001

– تربص لطلاب عرب وأوروبيين تحت إشراف المعهد السويدي2009

–عدة ورشات في مختلف المهرجانات الوطنية

–الأعمـــال السينمائيـــة:

"–محمد شويخ "(embouchure)

– ولد عبد الرحمان معزوز " Belkhir le Rebelle"

الى اخر الزمان (ياسمين شويخ)

–مشاريـــع فـــي طريق الانجـــاز:

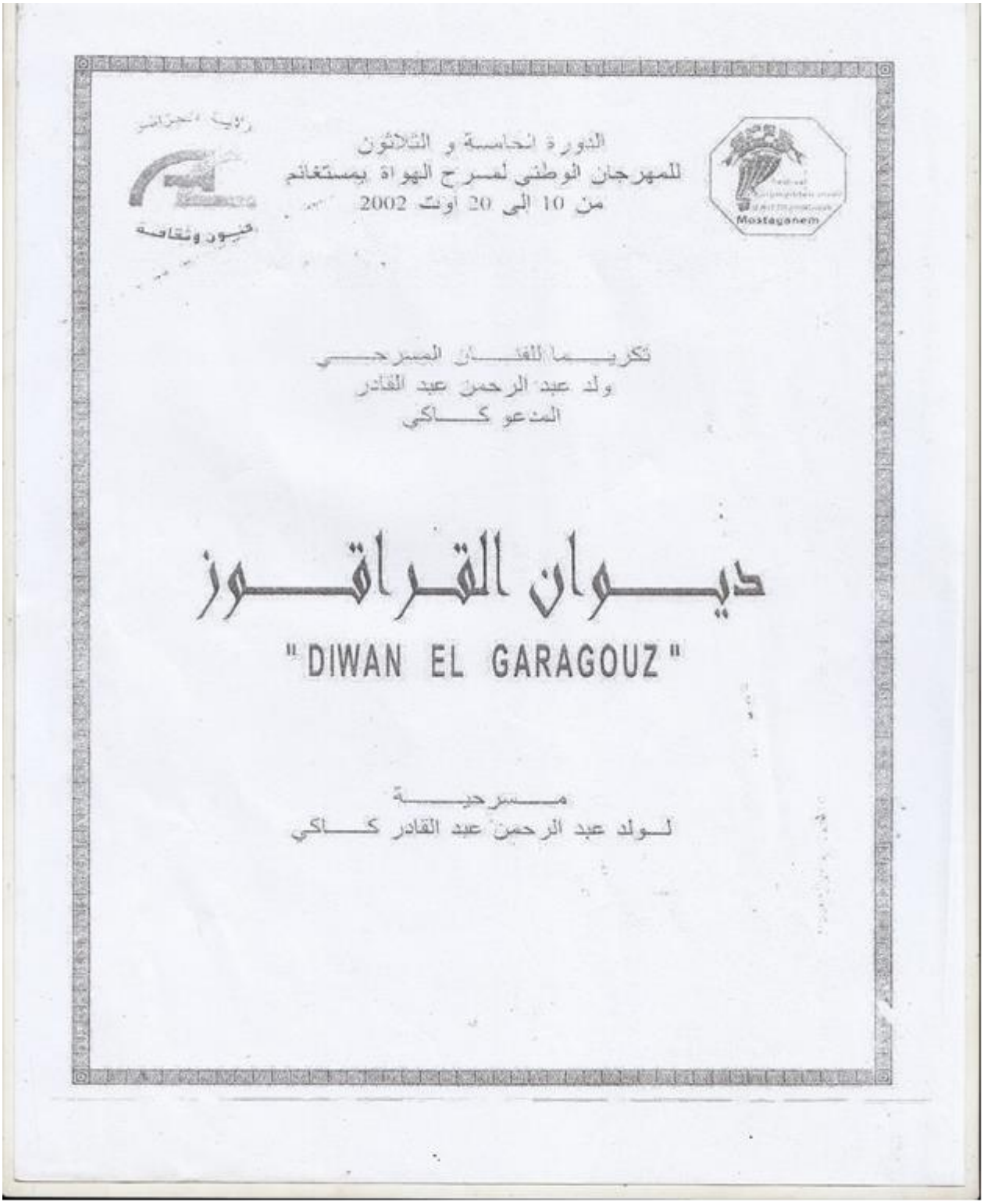
" –العاصفة" (شكسبير)

" –النقمارية" (عمر بلخوجة)

– "علي معاشي " (عمر بلخوجة)

المرحق 02:

نص مسرحية ديوان القراقوز


الدورة الخامسة و الثلاثون
للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم
من 10 الى 20 أوت 2002

Mostaganem

تكريـــما للفنـــان المسرحـــي
ولد عبد الرحمن عبد القادر
المدعو كـــاكي

ديـــوان القـــراقـــوز

"DIWAN EL GARAGOUZ"

مـــسرحيـــة
لـــولد عبد الرحمن عبد القادر كـــاكي

أشخاص الروايـــة

- بريغـــــــلة
- قـــــــليل الدين
- سعـــــــدي
- ننات زينة العويـنات
- الـــــــــري
- السوطـــــــة
- جمـــــاعة التمثيل
- المعلـــــــم

سروال بلا قـــــــاع

شبنة العينـــــــين

سعـــــــدية

الطـــــــائر الأخضر

القـــــــراط

الجمـــــاعة الأولى

التمـــــــثال

قـــــــدور

3

المعلم: قـــــــــــدام ما نبـــــــداو و ابـــــــدى أنت باش إختم
الشـــــــــــاعر المغـــــــربي عبد العزيز المغراوي
الممثل 1: خد نضم المطروز ، بالغ و الرموز ، يامن تحفض الكنوز ، خد تبر الكنيز .
الجماعة: خد تـــــــــبر الكنيز
المعلم: الله ... الله
الممثل 1: لفظي عربي مطروز ، به غني اوفوز به اهل الفن تجوز
الجماعة: من طبعة عزيز
المعلم: الله الله
الممثل1: و الجهاد اليوم يجوز يركب للبروز ، صدره يكويه الكوز ،قال عبد العزيز
الجماعة: قال عبد العزيز
المعلم: الله الله ، كلام المغربي خلاه يرحم عليه المغراوي عبد العزيز
و الجهاد اليوم يجوز ، يركب للبروز ،صدره يكويه الكوز
الجماعة: قال عبد العزيز
المعلم: اياء اياء، يا ناس القراقوز ، اسيدي
الجماعة: ها القراقوز ،ها القراقوز
المعلم: الله .... الله
الجماعة: ها القرارقوز ، ها القراقوز
الممثل1: يلعبوا
الممثل 2: يمثلوا
الممثل 3: و يفرحوا
الممثل4: الصبي ، الشاب ، الشايب و العجوز
المعلم: اسيدي
الكل: ها القراقوز ، ها القراقوز
المعلم: لا لـــــــــــه
الجماعة: ها القرتاقوز ، ها القراقوز
الممثل5: في صناديقهـــــــــم كنوز
الممثل6: اوريســـــــــــانهم دبوز
الجماعة: ها القراقوز ، ها القراقوز
المعلـــم: سيدي اولا له ، لا له او سيدي
الممثل 1: خدمتهم بروز
الممثل2: و حياتهم حروز
الممثل 3: او كلمتهم تجوزذ
الممثل 4: الماء يردوه قروز
الممثل 5: قدام الجيلالي عثمان او معزوز
الممثل 6: حليمة ، فاطمة ، اعوالي أو عزوز
الجماعة: ها القراقوز
المعلم: سيدي و لا له ، لا له و سيدي

4

الممثل7: شي خطرات فرطوا ، شي خطرات ادروز
الجماعة: شي خطرات فرطوا ، شي خطرات ادروز
الممثل8: خطرة جميلة ، خطرات مليكة على عرش
الجماعة: شي خطرات عجوز ، ها القـــــــراقوز
المعلم: سيدي او لا له ، لا له و سيدي
الممثل 1: معـــــــرفة الرجال كنوز
الممثل2: و محبة الرجال فـــــــروز
الممثل3: القدر و الحياء حـــــــروز
الممثل4: كون زوجـــــــتك و سمها فيروز
الجماعة: ها القراقوز ، سيدي و لا له ، لا له و سيدي ، ها القراقوز
المعلم: جايين من قرون الجبال من الثلث الخالي تجبرنا هنا اوغادي ، احنا ناس سياحة سياحين يعقلو علينا الجدود و الوالدين تسقسي على القرقوز في القريقي ، في الترك ، في الأيران و الا في الصين ، يقولك معروفين راكم الكل هنا
الجماعة: رانا هنا للملعب واجدين
المعلم: ما يخص حتى واحد ، او ما لكم تتخالاو
المعلم: انتم اللي تفحصوا الاسرار
الجماعة: يخص سعدي و سعدية
المعلم: و يـــــــن راهـــــم
الجماعة: ها هـــــــما جايـــــين ،او ين كنتوياسيادي في الصين ، يا قلالين الدين ، بالشينة و الشين ، الشمس تضـــــوي و انتما عميين
المعلم: ركبتوا في راسي قـــــــرون
الجماعة: بالشينة و الشين ،الشمس تضوي و انتما ساهيين ،يا وحد العميين
المعلـــم: يا قلاليـــــــــــن الدين ،منين جيتو كنتوفين
سعدي و سعدية: معلمي النعاس بينا
المعلم: الله يجيب لكم دفينـــــــــا
الجماعة: و نكونوا مـــــــن المعروضين
سعدي و سعدية: مكـــــــــناش درايـــــين،مكناش ضانيين هذا الشيء يصرى فينا
المعلم: و علاه كنتـــــــو سايحيـــــين ،يا قلالين الدين بالتينـــة و التين
الجماعة: يا قليل الدين بالشينة و الشينين
المعلم: يكفي أيـــــــا نبدوا سيداتي
الممثل1: و ســـــــادتي
الممثل2: انـــــــساتي
الممثل3: فرقة الـــــــقراقوز
الممثل4: تقدم لكـــــــــم
الممثل5: تمـــــــــثل لكم
الممثل 6: تلعـــــــــب لكم

الممثل7: الـــــــــــــــــــــيوم
الممثل 8: روايـــــــــــــــة فكاهية
الممثل 10: من طبـــــــــع القراقوز
الممثل11: نبـــــــداو كيما مضاري
الممثل 12: بشـــــــــــــي حكمات
الممثل 13: يفـــــــيدوا الكبار و الدراري
المعلم: اللي شـــــــاف العجب و استعجب
الجماعة: في العـــــــــقل صبني اسيدي
المعلم: اللي شاف العجب او ما استعجب
الجماعة: في العقـــــــــــــل دوي ابابا
المعلم: الي شـــــــاف العجب و استعجب
الجماعة: حتى يشفي روحه اسيدي
المعلم: الي شاف العجـــــــب و استعجب
الجماعة: حتى ينـــــــــــجي روحه ابابا ،بابا او سيدي ، سيدي او بابا
المعلم: خطيك من العجب ما تستعجب
الجماعة: سيدي
المعلم: خطيك من العجب ما تستعجب
الجماعة: اسيدي
المعلم: اخطيك من العجب ما تستعجب
الجماعة: ابابا
الممثل1: انا الفقير نوصيك ، بالعقل نداويك، في الخير نخليك
الجماعة: في الخير يخليك ، اسيدي ... في الخير يخليك....ابابا
الممثل2: اخطيك في العجب ... ما تستعجب ابابا ... اخطيك في العجب ، ما تستعجب اسيدي
الجماعة: الله ينجيك ... اسيدي الله ينجيك ، ابابا
المعلم: تبـــــــت عقلك بالعقول الجامدين
الممثل3: واخطـــــــــيك من الناس الحسادين
الممثل 4: اخطـــــيك من حلف بثلاث و الدين
الممثل5: من جـــــــال ما شاف ثلث الخالي
الممثل 6: زمـــــــن عصى مولاه ما يشغل لي بالي
الممثل7: ما تشـــتغل بللي لباس خوخي ، اصفر و اللاحلحالي
الممثل8: لا بغى قفطان جديد و الا دربال بالي
الممثل9: ما نـــــــــــــــدوي بكلام بهالي
الجماعة: هدا حالي يا بابا ، هدا حالي ، يا سيدي أ سيدي يالبدالي ، يالبهالي زور مولا بغداد داوي حالي
المعلم: في العجب ما تستعجب
الممثل10: و في فعـــــــــــال ينادم ما نشغل بالي

الممثل11: عيـــــــــطي ناس تداوي بالهوا و الريح
الممثل 12: دواهـــــــــم الجوز سكينجبير و الشيح
الممثل13: الهـــــــــوا
الممثل14: يليـــــــــق له المال، الحكم و القوة
الممثل1: باللي سكرت بالقهوة الله يشـــــــــفيك
الجماعة: الله يشفيك أسيدي الله يشفيك ابابا الله يشفيك اسيدي راك في الفلاس ، الله يشفيك ابابا راك في الدواس
المعلم: الهواء مجمر صحيح ، ماشي فيك حكمته ما يتهول بريح ما يعيد في ندامته
الممثل1: في العجـــــــــب ما تستعجب
الممثل2: ما تدعـــــــــي بلا طب
الممثل3: ادا نجرحت تتعطب
الممثل4: و لا عمدت للصيد تتقدب
الممثل5: لا ما في بذك قوة العجب
الممثل 6: و عمدت للهوا غير تتعدب
الممثل7: ما تحوس على حق و لا عدل غير اغصب
الجماعة: شحال من شاب شاب ، اسيدي بابا
المعلم: ادخل لموج البحور ، بغير ترياس و ابنا في رمل الصحور ، قصور بلا ساس
الجماعة: هدا ما يهمنا اسيدي راه في الدواس ، هدا ما يفيدنا ابابا راه في الفلاس
المعلم: اشتغل بالهوا و الريح صاط
الجماعة: و حساب بساط اسيدي و الحساب ساط ابابا
المعلم: أيا نبسطوا بركانا من الحكمات و اللي قالهم و لا كتابهم مات و شحال في دا الوقت حاسب روحه شاعر و هو لا سفلات
الجماعة: و هو اللاسفلات
المعلم: ايا نبدوا
الممثل 1: فرقة القرقوز تقدم لكم اليوم
الممثل2: فرقة القرقوز تقدم لكم اليوم
الممثل 3: فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم
المعلم: اشتى تقدم
الممثل 4: تقدم
الممثل5: تقدم
الممثل 6: تقدم
المعلم: اشتى تقدم المقدم هاه
الممثل 7: سيداتي و سادتي و انساتي ، فرقة القرقوز تقدم لكم اليوم .....(صمت).
المعلم: اوتما حصلت البغلة ...ما بغاش تدخل للكوري ... و اللي لبلاصتك .....
وين راه قدور
قدور: راني اهنا معلمي
المعلم: كي سمها هدا الرواية

قدور: الطائر ، الطائر ، الطائر
المعلم: سيداتي و سادتي و انساتي فرقة القراقوز تقدم لكم اليوم رواية الطائر
قدور: الطائر الاخضر معلمي
المعلم: ايه..... سيداتي
الممثل 1: و سادتي
الممثل2: و انساتي
الممثل3: فرقة القراقوز
الممثل 4: تقدم لكم اليوم
قدور: رواية الطائر الأخضر لان جيلينو بيلفريدا الازوفيرتاع الشهير المسرحي الطلياني كارلوقوزي روايه اللي كتبوها الممثلين هده ثلاث قرون كيما القراقوز في الجزائر .
المعلم: قاع قلوا الشعراء العرب باش جبت لنا رواية انتاع طلياني
قدور: معلمي رواية كارلوقوزى ، اقتبسها من الف ليلة و ليلة قصة فريزاد ، تبتسم الوردى و البلبل الهدار اللي ولات في روايـــــة الطائر الاخضر
المعلم: رواية انتاع طلياني و القصة عربية روح سلمات ... بالصح منين ننساو فكرنا بالكلام ما تنسا
قدور: ما تخافش معلمي راني اهنا
المعلم: و تبع ما تنساش

اللوحة الأولـــــــــــــــى

بريغلة: يتقدم أمام سروال ليلاحظ
يا شمس اللي سقيتنا ... و احنا بظلول الشجر مدرقين للشاعر مثلي توري عيطي مسائل
سروال: ها مهبول اللي هبلني ، يفكر الدرويش لكان داوي و يشعر كيما انا مللي نوض من النعاس
بريغلة: مونتريويد بلاد العجب اللي الانسان فيها يستعجب بمحاجيات ندب
سروال: ياللي تصبر الشمس بالغربال و عند المهابل تبان عالم فاش بغيتنا نستعجبوا مونتيرويد بلاد العجب و جيتنا نستعجبوا فنا في هدا البلاد تشينا تولي رمام و الغيام يولي بنادم و النساء بولوا حمامات احنا عندنا هدا القاعدة الهايشة تهدر و العالم مبلع فمه باش حبيت تخلعنا يا الشاعر الشهير
بريغلة: الشهير و الصبيان
و انت يا ملكة الصوطة ... يا الصفة المسخوطة في باطل فنيت شبابك راني نشوف التاج رايب من راسك
سروال: هدا الهمدة نتخدوها فال للملكة السوطة انسخطت نربحو من الهموم مللي القراط و لدها راه يحارب هده ثمانية عشرة سنة هدا السوطة كي الستوتة راهي غابنتنا السوطة المسخوطة الستوتة راهي رايحة تموت ، شوف و دري واراكي لي شراه رايح يصري

بريغلة: راني نشوف ... راني ندري
راني ندري ... راني نشوف
سروال: شوف شوف و احكي لي شراك ندري و انشوف
بريغلة: لقراط على فودة راه جاي يجري من الحرب راه مولي
سروال: تشك هات اللي القراط على عودة جاي يجري من الحرب مولي لو كان كل الناس تنجم تدري لا الملك القراط من الحرب راه مولي اشتد ريت هده ثمانية عشرة اللي الملك راه يحارب ادا ماما تش بلاشك للبلاد و ايولي القراط ايولي لبلاده يحكم بحكامه و بهنينا من الصوطة امه .
سروال: يتعمم بالتاج و يقعد على العرش بركانا من حكم امراة من اللي راها الصوطة شيبة النار ، الستوتة المسخوطة راهي تحكم بحكامها ... لا مكتن تكره كنتها ننات زينة العوينات اللي كان يحبها القراط و خلها بالحمل مين ننات مسكينة ولدت زوج توام زوج غروز انثى و دكر .... اللي وصفهم في التاريخ يتذكروا بضواو البيت بلا ضوء ... السوطة رفدتهم و دارت في بلاصتهم في الدواح زوج كلاب و راحت في تناد في كل القصر و قالت الستوتة بللي عروستها ما شي كنة اوولدت زوج اجراو و حكمت باش يدفنوها حية
بريغلة: راني نشوف في ننات زينة العوينات ، الطائر الأخضر ايقوت فيها و ما زالت في قبرها حية و اولاد ها ما زالوا حيين راه رايح يصري ما يصري خلوطة تشك تشوكة قدام ما تكمل الرواية
سروال: انشك .... انشك ... انشك برك ما تخر يا بريغلة كيما الناس اتخر و ين شفت امراة ثمانية عشرة سنة في قبر حية و يقوت فيها الطائر الاخضر انشك انشك ، انشك بريغلة برك ما تخر ، و ين شفت زوج توام شيرة و طفل حيين ... السوطة الستوتة المسخوطة شيبة النار عطاتهم لي اوارت بين خدمي نتاع الجزار باش نقتلهم ... ما قتلهمش شفوني مساكين درتهم في صندوق و قستهم للواد كي ابغيتهم يكونوا حيين لهدا الشيء سنين انشك ... انشك و برك من التخير يا بريغلة راسك الشمس ضرباته و اصري له ما صري للعجين مين الطبخ فيه الخميرة
بريغلة: اسكت يا سروال بلا قاع ، خليني انشوف انا اللي طايع للنجوم ، للقمر و الجنون ... انا شاعر اللي نشوف راه رايح يصري اليوم غدوة من غد و اللي عليه
سروال: شوف اسيدي شوف لي اشتى شفت
بريغلة: راني نشوف ... راني نشوف ... راني انشوف مارانى نشوف والوا ... الحكمة خسرت اه ... اه اتخدت ما بقى لي و لا شعر لعيشة .. لا تشيشة هدا الشيء جوعني و نروح نتقوت ناكل شوية ملفوف انفرش في المعدة شوية .

قف **********

بريغلة: شوية سفوف ... ادا راسي خوي نعمر كرشي و الله يقبل
سروال: هكدا اعدرت مليح اخطيك من الشكل في طوع ما تدري كول طعمية بفول مبري ارجاني انجي معاك ...

بريغلة: روح و سعني يا وحد المتلوف في الصح ما نغيبش ترافقني و في الاكل تبعني روح و سعني الي حبيت تاكل كل الرهج و اشرب السيحقة و تلبس السحاف يا وحد المشتاق

سروال: انا مشتاق يا وحد البقاق ... انا ناكل الرهج و نشرب السيحقة و نلبس السحاق انا ناكل السفية و البوراك و نشرب القهوة بالحليب بتشراك يا واحد بريغلة يا واحد الرتيلة يا واحد الدليلة يا وحد الدربوكة مدربكة يا وحد اتشاك ... اتشاك ... اتشاك .

يرجع بريغلة

بريغلة: اشتى راك تقول

سروال: ماراني نقول و الوراني اتشاك اتسالني اتشاك اتشاك اتشاك -يخرجان-

اللوحـــــــــــة الثـــــــــــانية

قليل الدين: ما شي حاب انشوفك

شينة العينين: اعمى عينيك

قليل: لا نسمعك

شينة: طري ودنيك

قليل: ما نعمي عيني ما نطرش ودني ما زلت نمشي قبالة انطلق و نتزوج

شينة: اتشك

قليل: اتشاه

شينة: اتشك

قليل: اتشاه اتشاه

شينة: اتشك اتشك

قليل: دروك ندير عمر على رقبتي روحي و سعيني يا شينة الطبايع يا شينة العينين اشتى راكي حابه

شينة: انت اشتى راك حاب

قليل: ايه

شينة: ربي يعطيك مصيبة تنهي منك

قليل: و انت يعطيك مصيبتين تهنيني و تنهناي و المومنين

شينة: اشتى راكي حابة

قليل: اشتى راني حاب اشتى راني حاب

شينة: ايه اشتى راك حاب

قليل: اشتى راني اشتى راني حاب القجر ما فيهاش قرش فرنك ريال لا دينار ، و اشتى راني حاب الدوارة ما بقاش منها واش حبيت ... كل اللي يجوع تشبعيه باطل واش راني حاب

شينة: اللي يصدق ماشي حرام

قليل: لا ماشي حرام ... لا ماشي حرا ....بالصح ادا حابه تصدقي ... صدقيي رزق والديك ماشي رزقي انا ... ما خليتيليش حتى راس المال ... كل شي صديقتيه و خليتيني من نهاري شاد في الهوا و الريح تطلب ... تعريت ... الدورات ماشي راهم يصدقوهم عليا نربهم بالميات و الميتات و انتى تصدقيهم عاى الطلاب اللي فات درتك اهنا باش دخلي لي الفائدة و راس المال يبيع الملقوف ، اصبح قجري يزفوا فيه الارباح ما فيه لا ريال لا صولدي احمر .

شينة: و نلايم لك المال باش تشربه كيف .. تخمر ... و تقمر بيه .

قليل: سكتينا اهدري بالسياسة راكي حابة تباصبني

شينة: اعلاه نروح نخمر

قليل: شينة ما تشهديش في الغيب و همدي خير ما يفوت شري يديني ايغولني

شينة: لا ما نهمدش

قليل: و على من راكي تتهدي اختي

شينة: عليك

قليل: شوفي شريعة النبي يثني وبينك تزبدي خطوة نقتلك بهدا الشفرة

شينة: راني زدت خطوتين ها جربت

قليل: ردمي فمك تشوفي

شينة: ردمه انت

قليل: الشريعة تقول الرجل يحكم في الدار سكتينا

شينة: أنا نحكم في الدار بلا شريعة

قليل: راكي تكفري و اخرجتي من القانون يا عظم جهنمة

شينة: و انت عظام الجنة راني نشوف يا وح الحشايشي ، خمارجي ،

قليل: ربي غفور رحيم شوفي انتي كي ديري اللي عوجتي القانون و على زوجك تتهدي

شينة: ربي يسمحلك و يعاقبني انا

قليل: كون قاع ربي يسم لك رضوان مين يشوفك يهرب بالمفتاح و بيبان الجنة ينعدو بالعين في وجهك.....و نا داخل في وسط الحروبات ، سيدي ، نسمح فيك ، قليل الدين أنا زوجتك شينة العينين و يكون زكروم انديروا زوج كيما اليوم ما ستعرفتيه بيا زوجك و يليق لك الطيعيني

شينة: يا عباد اللي ساكينين هدا المدينة اروحوا تشوفوا راجلي لي راه سكران

قليل: ردمي فمك تشوفي

شينة: ردمه انت و اللا دروك تشوف

قليل: بركاني بركاني لا ما نردموش بركاني ما عاي مع عاقرة الولادة و ما تولدش .. زوج توام جرتيهم داهم الواد في صندوق صيدتيهم او قاعدة تعيشي فيهم هده ثمانية عشرة سنة على ظهري تفرسي فيهم و الطرف المخير تعطيه ليهم

شينة: شوف قليل الدين ازعف عليا اشحال ما تحب بالصح سعدي و سعدسة اشتى دارولك مساكين

قليل: اشتى دارولي ... ما نحملش باش يفهموا خير مني انا اللي كنت طباخ الملك القراط ... يفوتوا و قتهم قدام الكتب و يحوسوا يفلسفوا على كلي غدوة رايحين يولوا ملوك ووزراء -يدخل سعدي و سعدية -

سعدي: سعدية

سعدية: سعدي

سعدي: والدينا راهم مدابزين

سعدية: اسكت واقعد اهنا نشوفوا علاش راهم مداوسين

شينة: ها سكت ... ها اسكت

قليل الدين: لا منسكتش و مين يجوا نقوللهم بلا قلق و بلا زعاف لبلا نربيل ، برباسة و العقل و انشوفو الكتب اللي قراوهم ادا ينجموا يردوا عليا واشتى فلسفتهم اتقولهم انقول لهم سعدي و سعدية و كلتكم ، شربتكم ، كسيتكم، و قربتكم، لراهي في عمركم 18 سنة قد ما تصوروا عيشتكم راكم كبار و تعرفوا عيطة صوالح اللي انا واشطارتي و ما نعرفهمش ايا عفطوا ، عفطوا عليا ... انا ماشي باباكم و هادي مشي امكم صبناكم في صندوق دايكم الواد ايا عفطوا عفطي ، عفطي

شينة: كون تقول لهم نقتل روحي

قليل: ها ها ها نريح منك و منهم غير اقتلي روحك من دروك خاطر غير يجو نتفاهم معاهم - يخرج-

سعدية: سعدي

سعدي: سعدية

سعدية: راك تسمع

سعدي: راني نسمع

سعدية: صابونا في صندوق داينا الواد هو مشي بابانا و هي ما شي امنا

سعدية: شينة

شينة: ولدائي جيتو

سعدي: علاش راكي تبكي

شينة: اداوست مع باباكم كيما مداري على طبايعوا الشينين .... و انتما وليدائي وين كنتوا

سعدي: ولدالتك احنا

سعدية: و الاجبرتونا في صندوق داينا الواد

شينة: وين كنتوا باش سمعتوا هذا الصوت

سعدي: كنا هنا و انتما مداوسين

شينة: اسمعتوا كل شي

سعدية: كل شيء

شينة: ما ديروش على باباكم الكيف و الشراب قرقع له راسوا راه قريب يهبل ... ربيتكم كلي وليدائي و تهليت فيكم

سعدية: على هدبك نستنكروا خيرك

سعدي: نردولك خيرك غير ما تخافيش
شينة: نردولي خيري
سعدية: ايه غير قدالما يفتح علينا ربي
شينة أشتاه
سعدي: نردوا لك خيرك
شينة: ما كان ما ترداوالي انتما ولادي و لا شكر على واجب
سعدية: اولادك ... اولادك
سعدي: ربيتنا صحيح و لكم ما شي اولادك
شينة: صار هدا هو الخير
سعدية قلنا لك ردوه لك
سعدي: غير ما تتهوليش
شينة: صار هاك عنده الصح قليل الدين من اليوم ما انديرخير و انتما روحوا عفطوا دهبوا من اهنا كون كنت عارفة نوصل لهدا النهار كون خليت الواد الدايكم .

اللـــــــــــــــوحة الثـــــــــــــــالثة

سعدي: سعدية
سعدية: سعدي
سعدي: طاح الليل ، البرد ، الجوع راهم قريب يزحفوا لي الركابي واش هدا المضرب لا حي ينادي تقول التلث الخالي
سعدية: ما تخافش خويا راني معاك انمشي و ربي يشفع فينا
سعدي: كي حبيت يشفع فينا احنا اللي نكرنا الخير انتاع الوالدين اللي رباونا
سعدية: يليق لنا نصيبوا ولدينا الصحاح
ضجيج ، فوضى، الزي
قدور: لا لا حبسوا ما زال ..... ما زال جلسوا ... ما زال
المعلم: اشتى ما زال
قدور: هدا الفصل مزال الري حتى من بعد و بيان
المعلم: رانا نلعبوا في رواية و اللاروندة ، هده ما شي رواية هده روندة رانا نلعبوا فيها السوطة ، القراط ، الري
قدور: دروك معلمي ننات في قبرها و الطائر الاخضر
المعلم: صحة .....صحة ... و اللي لبيصتك ... او ما تسهاش ما شي حتى منين تطفر تحي اتقول لنا اشتى انديروا ، ايا سيدي ننات في قبرها و الطائر الأخضر

اللـــــــــــــــــــــوحـــــــــــــــــــــة الرابعـــــــــــــــــــــة

نبات: اشنى يليق لي الندير دروك ؟

قدور: يللي راكي مغبونة في هدا القمر و تعطي لطائر الأخضر

المعلم: قدور بلاستك

قدور: معاليهش معلمي كنت نبه فيها برك

نبات: ها راني مغبونة .....ها راني مغبونة الطائر الأخضر .
...الطائر الاخضر

المعلم: الله يخليك هدا ما صابني

قدور: هدا الحاضر معلمي

المعلم: انا معلمك الله يعميك فستي شوية و اللا .... و الله تخلصيها ... هيا ..هيا ..

نبات: اعلاه ما زلتت تنهت انا نبات اللي فوت ثمانية عشرة سنة في قبر و ما كان اللي جاب لي اخبر انا نبات المغبونة ، كون قعدت في كرش اما و لا هدا العيشة بالقدر ثمانية عشرة سنة في القبر ، ها هو الطائر الأخضر جاب لي مسكين باتر نتقوت ، كون غير خليتني نموت بالشر يا الطائر الاخضر باش السوطة ى عجووني نفرح ،

الطائر الأخضر: تمناي ، تمناي ، ما بقاش بزاف و تخرجي من هدا القبر

نبات: الكائر راه يهدر معايا

الطائر: ايه الطيور ينطقوا مين يليق بجناحي الايمن راني نحافظ على بنتك سعدية و بجناحي الايسر على ولدك سعدي
تمناي الخير و راكي تنجحي ما دام راهم عندي جناي ما تتمنايش الموت ، حرام و ربي ما يبغيش في الدنيا ما زلت تفرحي الغبينة ما لومش و بعد الغيام لازم الشمس تجي ، و بعد الشتاء يجس الربيع يغني

نبات: طيري ... طيري .... رحت و خليتيني ارواح بكلامك هنيني ، فرحني طيري طيري طيري رحت و خليتيني .... يري طيري

المعلم: نوصي الله يخليك طيري طيري هدا ما جبرني ، درقي عند وسك على طيري ... طيري ... قدور اشنى نديروا دروك

قدور: معلمي دروك سعدي و سعدية و الري

المعلم: يا ماشي راك تبع ، يا ماشي رواية راك مخلط شعبان مع رمضان

قدور: لا معلمي لرانا على التاويل هدي هي

المعلم: هيا سعدي و سعدية

اللـــــــــــــــــــــوحة الخامســـــــــــــــــــــة

سعدي: راني هنا انا الري ، من بعدي ما بقات كرطة ... انا الملك منب بالحجرة ... فيلسوف منجر شحال فرا ... في راسي كاين ميات قجر ... اللي يشوف صيفتي يا ولدي حتى يتقدر يرحمني و يزيد الوقر ... و صلاته يا ولدي حتى عند الجار

سعدية: جار ... جار من
سعدي: وْجل مخدوم بالحجر يخمم و يهدر
الري: من هدا الشيء ما تستهزاش كاين في الارض حبر بعقلهم و بنادم بلاش
سعدي: تعرو الدنيا
الري: ايه يا ولادي
سعدية: قول لنا شكون أنا شكون امنا و شكون بابانا
سعدي: هدا سر يا بنتي ... نفضحولكم كون تركبولي نيف ... الري كيما انا فيلسوف بلا نيف ما تجيش كان عند واحد مصنوع بالرخام الحرزلا جي ابيض ، و الدراري بحجرة طيروه لي و خلاوني بلا بيه ، حلفو تركبولي نيف و نقول لكم كفاه نصيبوا واليكم
سعدية: سعدي رانا النوموا و اللا رانا في اليقظة
سعدي: فرصيني نقول لك
الري: تردولي نيفي
سعدية: نردوه لك
سعدي: غير قول لنا شكون والدينا
الري: انتما يا وليداتي اولاد ملوك ... و أمكم و باباكم كانوا سلطنا ... و السر راهي عند الطائر الأخضر حوسوا عليه و قولوا له يهدر

الري: قدام ما تصيبوه رقد و حجرة من الحجر قسوها في سويقة من السويقات اوراه قدامكم بيناتنا قصر .. سكنوه اوقارعوا الطائر الاخضر ... سكنوه اوخلوا المكتوب يقدر و مين يزوركم الطائر الاخضر ما تنساش انا الري راني بلا نيف
سعدية: هاي هي الحجرة و نشوفوا اذا كنا في اليقظة و اللا كنا نوموا
سعدي: قيسها و انشوفوا
سعدية: لا ماشي هنا نروحوا حتى لقصر السلطان و نقيسوها قدامه .. اذا والدينا كانوا ملوط في الجورة .. انجاوروا سلطانا
سعدي: ايه (يخرجـــــــــــان)

اللـــــــــــوحة الســـــــادســـــــة

بريغلة: ما كليت لا ملفون لا سوق قليل الدين الدواس مع شينة العينين ... طردوا لتوام و انا قعدت صايم لا لحم لا طعام ، نروح لقصر السلطان نشعر للشوطة المسخوطة شيبة النار

تستر يا سيد الملك ... ماشي ثابت انا طباخك كنت تسارني و تسارك اومين تشغب نضحك ها ها ها كنا احباب بكري

القراط: يا قليل الدين راني فرحان بيك و مادبي نضحك معاك بالصح طباخ الملوك اللي يخطر الملك و يروح يطبخ لمن و الا ما بقي لي ما انا من فيه

قليل الدين: سيد الملك كاش ما راك تقول

القراط: كي راك داير

قليل: كي البندا يسر من تضرب فيه الشمس يا سيد الملك و لا خير كي الطمبور و لا احسن كي الطبل القناوي نهار الدردبة يا سيد الملك نا كل ثلث خطرات في النهار و نشرب ما يشربوا عشرة انتاع الناس مبتين بالعيش كل يوم حشاك ندها بيت الماء اوثم تجيبني الفهامة سيد الملك كون تجي تشوف راني في سلامة

القراط: ما زال تحب زوجتك

قليل: ثم الحكمة خهسرت يا سيد الملك حياتها كيما بقولواغ خماس عشرة يوم و من بعد بانوا العيوب و الذنوب المرأة لي فاتها لاموضة الخشينة ، قبيحة ، و برهوشة زوجة الطباخ الملك باش ماتوجدش الفطور و العشاء ما سماوهاش شينة العينين حتى صحيح يا سيد الكلك عين مشرق رايحة تحج و عين مغربة دقول رايحة لسوق الأربعاء الخدود طاحوا راهم على الأرض برقبوا الأسنان تفارقوا كل سنة مقابلها غار تفهم فهامة الفار و تعالجني في الراي امرأة ما تصلح لا الداء لا للدواء او خاسبة من زينها ما كاش .

القراط: و التدجارة

قليل الدين: كانت تفاحة من كانت هي عروسة نهارات الأولين و بدات تسلف و تصدق كلات الي الفايدة و اس المال يا سيد الملك

القراط: يا الحرامي راني نشوف فيك تزقاط عليك اعلاه جاي

القليل الدين: قلت شي حاجة يا السيد الملك

القراط: ك لا ...لا غير زيد في الحديث او ما دنبك قل الصح ما تكدبش خاطر كون فيق بلي راك تكدب عليا تشوف ما تشوف

قليل: الكدب ماشي مليح يا سيد الملك كثير دارتوا شينة العينين و القليل كمله الدين .. شوية للنفخة و شوية للشفعة جيت مرقب على الكاف

القراط: كفاش ، كفاش

قليل: راك تعرفني و انسارك خطرات نلعب ري ري و الري ما يخبرش اوشي خطرات نروح نشرب كاس انحمي في الفلاس كيما قالت شينة العينين خمار و قمار يا سيد الملك

القراط: ايه... ايه ... ايه

قليل: ايه ايه ها ها ها

القراط: دروك يا طبنخ الباخ انخرج مصارينك واندبرلهم عصبانة ياوحد الثعبان كون ماشي درت فايت زوجت مع امراة شينة العينين ما تجري تشوفني ماتحوس فين انا قول الصح و لادروك تشوف ما تشوف يا وحد الحلوف

قليل: خليني في هدا الكلام نخمم المزعوف و انرد عليك يا سيد الملك

القراط: رد عليا في حين و لادروك تشوف يا قليل الدين

قليل: نقول الصح يا سيد الملك اورب يبغيه كون ماشي كرشي اخوات و المراة شينة ما ترفد مناقلي ما نجي اهنا

القراط: يا وحد الخداع ، ياوحد الخاين ، ياوحد البياع اخرج اطبق انتلف عليا

قليل: نتلف ... نتلف .في الحين اونتهني شاجابني الهنى

السوطة: هده وين سرات راك حاب تبهدلنا قبال التاريخ يقعدوا الناس اللي يجوا مورانا يمعن وا بنا و اشكون من الملك درها في طوع من الحرب تجي تجري اتسلم على يد ل يماك اللي كل يوم تطلب في ربي يحفضك اودعوه الخير انتاعي اوراك

قليل الدين: غير نعت لي وين نكثروله من سيدي سيدي اونفطروا

الخادم: تبعني -يخرجان-

(قصر سعدي و سعدية ينظرون اليه الملك القراط و سروال بلا قاع)

القراط: كيفاش دا العلالي طلعوفي ليلة يا راني نوم يا هده خدمة جنون سروال بلا قاع رد لي

سروال: اشتى رد عليك القصر راه قدامك يا سيد الملك كيما راه قدامي البارح في الليل داخل للقصر حتى نطحت الحيطان ما زال في بلاصته قلت أنا نصبح بلا بيه

القراط: كنت سكران و اللامكيف باش دخلت في الحيط

سروال: الظلمة يا سيدي السلطان بالبارح في الليل الظلام ما كاين لا نجوم لا قمر

القراط: البارح ما كاينش كاين القمر

السروال: اللا كانت كاينة ما شافتهاش يا سيد الملك

القراط: او هدا النقش اسيدي ، او هدا الصنعة لقواس بالرخام الخوخي و الارض بالرخام الابيض و هدا البيان مصمرين بالدبلون و هدا التواقي مخدومين بالوح الجوز و ماروزين بالزدف

المعلم: ما تزيدش من عندك راك قدام زوج صناديق

القراط: بالتمثيل معمي بالتمثيل

المعلم: مثل أنت و برك ما تخر

القراط: قولي سروال شكون ساكن اهنا جن و لا أنس قولي لي احكي لي

سروال: اشتى نحكي لك انطحت حيط و شفت الزين تقول زوج توام الطفل تقول شمس و اسمه سعدي والطفلة تقول بدار واسمها سعدية اشتى نحكي لك تقول راني نحاجي فيك من حجيات الف ليلة و ليلة

القراط: ما نحاجيني ما نحاجيك راني نشوف يعيني و ما رانيش نوم

السروال: لا لا ماراناش النوموا رانا نشوفو بعينينا بودنينا بيدينا و بكرعينا

القراط: برك من الشكيل سروال بلا قاع رانا نشوفوا بعينينا برك اشتى جاب ودنينا ، بدينا

القراط: و كرعينا في الحديث

السروال: حبيت نضحك يا سيد الملك

القراط: ما تزهنيش اعلم بللي راني حازن على نتات زوجي مسكينة كون راهي اهنا كون انخلعتن في هدا الشيء و لكن ما راهيش اهنا اهنا ... هـــ هـــــ

السروال: شوف شكون اللي حل التاقة باش يلقط الهبوب و بدل الحال

القراط: ما رانيش نشوف و الو وين

السروال: قدامك هاك منديل امسح عينيك و شوف قدامك بدر البدور

القراط: هـــ ..هـــ .. هـــ هها ها ها

السروال: شفت سيدي و انت هـــ هـــ هـــ ها ها ها

كاين شي عباد اخلقهم ربي مين تشوف فيهم بترفع الحزن و تنزل الرحمة

القراط: هده جنيه و لا الانسة

السروال: فكون قادب في الشباك تنسى ... هده هي سلطانة الولعات كنزة

القرواط: الزين الكامل و الجمال العامل اللي كسب بدر البدور ما يمل

السروال: راني في داك الحديث مشتغل

القراط: راني نحس نيران في داتي شاعلة و صيفتها في قلبي تخيلات خيالة بركاني من الهدرة و البسالة شوفلي نظم عربي صم صم مفترز و مطروز يشعل في قلبها شعالة

السروال: قول لها ربتك ما ربات الغزالة زينك و شبابك ما هوش من لوالة ..... وفي داتي شعلتي شعالة يا ملكة الأريام .... و هنا خاصني حاجة بلا باش نكمل

القراط: هدا شعر و اللا شقلالة كلام شكيل و مغيم ما بقدي حاله

في الشرفة الثانية من القصر سعدية و شينة العينين

شينة: سعدية الملك راه يشوف فيك

سعدية: خليه يوف

شينة: سعدية أنا راني عليك ادخلي و بلعي التاقة هو الملوك ماشي مليح و لا تهول

سعدية: خليه يتهول و أنا علاش ندخل ... نخرج نلقط الهبوب .. اوراني في داري

شينة: أنا علمتك أو دروك يصري ما يصرى و اللي حبيتي ديري

سعدية: ادا السلطان تهول انا علاش انا ... و اعلى ما حكاولي انا تاني بنت مالك

شينة: يا بنتي يهديك الله ، بنات الملوك ما ينصبوش في الواد و الي راه مقابلك ويشوف فيك سلطان بالتاج ، عرش، حكم، أداوهمه.

سعدية: بركاي من البسالة الله يهنيك قدام ما تنفضح سلالة و انبان بنت ملك ، ها قصرى راه قبال قصره و الناس ما شي يقولوا المال يشرف النسب

شينة: يدير حتى الطريق في البحر تيهي تيهي بيه و انشوفوا شكون يندم

القراط: هي سروال بلا قاع شوف لي شي كلمات

سروال: ادا ما عطيتيني كلام عطيتيني فكرة نبدأ نتحدث معاها ... ضاع لي الكلام قدام صفتك

سعدية: كفاش يا سيد الملك

شينة: سعدية قلبي راه يعلم في اخطيك

سعدية: سكتينا ... سيد الملك كلامك داه الريح و ما سمعتش مليح .. ارفع صوتك اسمعت من كلامك غير شفتك القراط: اشتي راكي تقولي

سعدية: حبيت نسمع ما قلت

(تدخل السوطة و البريغلة)

السوطة: دروك تسمعيني مليح ... و خر من تم سروال بلا قاع باش تسمعني مليح

السراط: اشتى راكي حابة تديري

السوطة: انت ادخل للقصر حار مني و لا سكتي

سعدية: اشتى قلت يا يما ما سمعتكش

شينة: هده السوطة ماشي القراط احرزي روحك و بركان من ما سمعتكش دروك يحسبوك طرشة

السوطة: قلت يا بنتي ... يا كاملة من جمال تزيدي جمال على جمال ... كون التفاحة اللي في يدك تغني ... ياكملة في الجمال تزيدي جمال على جمال ... كون الماء اللي تشربيه يرقص و زعي اومين تشربيه يغني .

القراط: اشتى راكي تخرجي

السوطة: انت اسكت وادخل للقصر ادا حاب تبكي

القراط: قتلت ننات وحبات تزيد هده هـــ هـــ هـــ هـــ يخرج و يتبعه سروال

السروال: سيد الملك ، سيد الملك

شينة: شفتي السوطة المسخوطة

سعدية: أنا قليلة و مغبونة ما عندي التفاح الهدار و الماء الي يغني

(تغيير المنظر)

الجماعة: اسيدي الرزق اللي يهبل

الممثل 1: القصر مبني و قالت قليلة

الجماعة: اسيدي ابابا ... الا لا

الممثل2: ما عندهاش التفاح الهضار و الماء اللي يغني

الجماعة: اللا الا أباب سيدي البلاغجي في البلاد أنا حفيان ... يا درى الرزباجي الطباخ في البلاد و انا جيعان .. يا درى الطعام يجي .. القدوس و الشرشارة في البلاد و انا عطشان مهما يغني .... ابابا اسيدي الرزق يهبل ابابا اسيدي الرزق يشغل

الممثل1: بنادم في هنا يتهول

الممثل2: بنادم ضعف يتغول

الممثل3: بنادم في سعاه يتمريل

الممثل 4: بنادم في العدل ما يتول

الجماعة: الاله ، ابابا أسيدي التويل مليح .. أبابا ألالة .. اسيدي وتاش جاب لحلو للشيخ .. اسيدي ... اسيدي .. اسيدي اسيدي

سعدي: قولي قليل الدين من اللي راك في دا الدنيا من اللي عينيك نحلو .. من اللي عقلك اجمد و ارجعت تفرز بين الدين و الغين و تمهم في الجمال صفة زينها كامل كيما هده و تعاندها في البراز

قليل الدين: لا لا يا سيدي و لكن هدا الصفة من الحجر ما تشعل ما تهول الاحساس

سعدي: من اللي شفتها و انا عليها عساس هده سباب شغالي و هوالي
الممثل: يا ليلي يا ليلي يا سيدي بلا ما نمكن احساسك و لا الشيء هدا ايالك تعصب مني القاع قاع قلو عليك البنات باش سيدي رحت تهدي قلبك لحجرة .. صحيح قلب النساء حجر و عقلهم كيام و لكن المرأة امراة ماشي كيما دا الحجرة
سعدي: اسمعت اشتي قال لي الطائر الاخضر
قليل: واش من طائر
سعدي: ما شفتش مين نبكي على سعدي المسود قدام هوالي الطاءر الاخضر حادكثفي او جاء ينوح معايا و قال اصبر
الممثل: سيدي مين ناض اليوم صباح ما دارش راسه تحت الماء البارد
سعدي: مين نسالك ما تتمسخرش شفته و اللاما شفتوش
الممثل: يا سيدي كون ماشي نخاف طردني نقول هبلت و الارجعت بوهالي من الساعة انا و معاك ما شفت والو
قدور: ما شفتش الطائر الاخضر
الممثل: الودنين اللي سمعوه يطرشوا الي شافوه ينعماوا . ما شفت لا طائر اخضر و لا طائر اصفر ما نكدبش و الكدب مشي مليح البارح كليت دجاجة معمرة في العشاء و اللاحاب سيدي الدجاجة ثاني تسمى طائر
سعدي: ثاني دا الخدمي تقول خنجر اللي خلاهلي الطائر الاخضر ماراكش تشوف فيه
الممثل: راني نشوف في خدمي حقه يكون في يد جزار اشتى جابه في يدك... و درت عقلك و تتسمى بخدمي في يدك هدا الشيء ماشي مليح
سعدي: هدا الخدمي مسحور او فيه حكمة باش صفة الحجرة ترجع امراة و تهدر و لكن لغة الطائر رالأخضر ما فهمتهاش كون جيت نفهم لغة الطيور كون ....
قليل: السيد ماراهش بوهالي اهبل أوراح له العقل و الخدمي في يده الله يستر
(تدخـــــــــل سعدية مع شينة العينين)
سعدية: شينة العينين أجبري عقلك ما نجمش نعيش ، ما نجمش نحمل انا اللي عندي كل خير يخصني تفاح الهدار و الماء اللي يغني
شينة: انا عقلي راه عندي و انتي ودرتيه ، سعدية شحال من رقبة و شحال من فارس تعداو على جنان السخطة ما ولاوش شكون يعمد على هدا الشيء مين ماشي مضمون يولي شكون يعمد يروح للأخرة
سعدي: مالها اختي تغلي غير روحها
سعدية: ماله خويا راه في ديك الحالة
قليل: انت حبيت حجرة ما تحصي هي حبت الطائر
شينة: انتي حبيتي التفاح الهدار و الماء اللي يغني و قيلا هو حب القمر يجي ونسه في البيت
سعدية: سعدي خويا ماكانش فوق الارض مغبون كيما انا
سعدي: سعدية اختي في دا الحديث انكدبك كاش في الدنيا اللي محلروم من السعادة كيما انا .
سعدية: الغبينة غير غبينتي انا واه... هدا القصر هدا الرزق لاش يصلح مين ما عنديش التفاح الهدار و الماء اللي يغني ... ادا حبيتي النعيش و ما تمرارش عيشتي ادا

قليـــل: بالرزانة تتباع الصوف سيدي و أنا لا ما رانيش نخف حتى راه ركبني الخوف

سعـــدي: شفت شي جنان

قليـــل: ما راني نشوف والو

سعـــدي: راك تسمع في شي غناء ؟

قليـــل: وين راهم الودنين باش نسمع ، ما سمعت تفاح لا ماء يغني ، أوكون تساعفني و ديرني في الراي شربك منا نولو .

سعـــدي: واك اتكلنا على الله باش نوصلوا لجنان السخطة .

قليـــل: تكلنا على الله و لكن الله ما قالش لنا روحو تتسخطو .

سعـــدي: ما كان سخطة ، نوصلوا ندوا التفاح الهدار و الماء اللي يغني ، قالوه غير باش يخوفوا الدراري .

قليـــل: يخوفوا الداري و أنا خديمك أسيدي .

سعـــدي: أيا خف .

قليـــل: هذا مجهودي أوفي الحقيقة ما بقى لي جهد .

سعـــدي: قلت لك ما تخافش .

قليـــل: حتى جات تقول لي أسيدي أنا من بكري خواف على هذا الشئ خدمة طباخ .

سعـــدي: واك راني نقول لك محاجيات باش يخوفوا بهم الصبيان .

قليـــل: يا سيدي ما كاين دخان بلانار ، أو موسيقى بلا ميزان دربوكة و لا طار ، وين كاين مسكن تجبر فيه الفار أرواه رايح يصرى ما صرى ننسخطوا ما ننسخطو الاخرين .

قليـــل: الاخرين هذا الحجر و هذا الرمل اللي رانا نعفطوا عليهم ما تحصي كانوا بنيادم كيما سيدي و اخديمه .

سعـــدي: هارانا وصلنا هالجنان هالشجرة اوها الخصة .

قليـــل: هاك القفة و القلة يا سيدي أنا علمتك نقعد احدى الباب .

سعـــدي: ما كان باب

قليـــل: نعطي البعد و نشوفها اذا كاين حاجة من ثم انزيد عليه و اذا وليت نجبر رجلين باش نولو نجربوا .

سعـــدي: قليل الدين ولي .

قليـــل: وين نولي يا سيدي باش ننسخط و انموت .

سعـــدي: راني نقول لك ولي .

قليـــل: قلت لسيدي منين جينا رايحين ، نتبعوا ما قلتوش نتحاما معاه .

سعـــدي: مان محامية محامية ولي .

قليـــل: اذا ماشي المحامية الحمان راه بقدى مين اوصلت نشلي العرق ،

سعـــدي: راني نأمرك ولـــــي .

قليـــل: صحة سيدي هاه –يتقدم بخطوات قليلة – راني معاك .

سعـــدي: قلت لك ارواح أهنا .

قليـــل: يا سيدي اشتى جابني الغادي ، فيرما اوراني نشوف .

سعـــدي: راني نقول لك أرواح اقضب معايا السلة و اللالقلة عاوني .

سعـــــــدى . صحه بعد صلاة الضهر نتكلو على اللـــــه.
قليـــــــــل. نتكلو على ا للـــه وعليك انا غير ما تتكلش عليى انا من بكرى طباخ ماقلعت تفاح من شجرته ما بماء من حاسي انت ادخل لجنان السخطة وانا نقعد برا نقارع حتى لطلوع الشمس ادا ما جيتش انجيبى نعلم باش ندبرو لك الجنازة على تويل.
سعدى: هدا وقت الفلور ايا ادخل تنضر.
قليـــل: الطور ماعندك مانورى لى فيه بالصح الوضوء ادا رانى ثابت كل شي ثلاثة مرات والراس الروح والرواح.
سعدى: :لاحبيت
قليـــــل: كفاه لا حبيت راني طامع فيى الجنة وربلى كيفا ش اووحفضليى ايا ت الكرسى قدام ما نقلعوا ادا كاثر جنون بما انحاربهم.
(يتغير المنضر) تنـــا ت مع الطائر الاخضر)
المعلم: دروك يخصنا شجرة او حاسى املان ماء اقدور اوخدتى مين نجيبلهم زيد قول بوسبع ريسان او باب مزكرم أو نحلف بللي هذا الشاعر ايخصه الفهامة
قدور: ما تخافش معلمي ماتخافش
المعلم: ما حبيتني نخاف ياربان كانش ثعبان راه قدامي ؟؟ ولكن أقدور كون شكلنا شكلة من الشكلات انتا وحنا ولاباس أشتى الدانا نحاجو الغاشي دروك يحسبوا رانا حاسبينهم درار ي ، اوصولدي ، ما يعطويوهناش
قدور: معلمي كي تشكل كي تحاجي شي خطرات المال الروح شي خطرات ايجي
المعلم: نهار اللي خدمتك بنت لي شاطر أو ساجي وانت ساهي رايح فيها للعالمين زدت حتى بروبات الناس فرقتنا ، شكون الي يخرجنا من هذا البير سالمين ؟ خطرة أخرى تخرجلي رواية اللي تشفنا تولى لحرفتك الاولى .. قدام ما تولي قرقوز شاكنت الدير
قدور: كنت سنايجي معلمي
المعلم: الدوم غلب على القصب ... اعلاه مينت اسيدي نكلموا خلينا هنا في سعدي و قليل الدين
قدور: ما تتنواش معلمي مكملين مكملين
سعـــدي: راك راك اتبع في قليل من الدين .
قليـــــل: راني نتبع فيك أسيدي مذابيا مانتبعكش بالصح راني نتبع فيك
سعـــدى: قليـــــــل الديـــــن
قليـــــل: عندك الصح أسيدي قليل الدين ، قليل الايمان، قليل الآمال ، قليل العمل قليل الشجاعة ، قليل الصفة ، أو تقيل في الخفة مابقاولي رجليـــن.
سعـــدي: عيا أمشي
قليـــــل: اومن الساع اشتى راني ندير أسيدي ، راني قاعد على الزربى و انقلط في برد الحال
سعـــدي: بركى من التهجريس أوخف

قليـــل: يا سيدي شكون اللي يعاون الاخر في الموت .
سعـدي: يا اوصل اوبرك من البسالة و الخوف .
قليـــل: الي خاف اسلم اسيدي اوش خطرات الخوف يلجي .
سعـدي: راني نأمرك توصل .
قليـــل: أرواح وصلني ما بقالي كرعين .
سعـدي: أوذروك اشتى الدير نروح تجمد الماء و اللاتنتر التفاح
قليـــل: يا سيدي هارزن عقلك جيت نونسك و اللا ننسخط معاك .
سعـدي: انت رزن روحك ابرك ما تستفق اشتى خطاريت القلة و اللا السلة .
قليـــل: ندى السلة و نروح للتفاح .
سعـدي: هاك .
قليـــل: وين راك رايح سيدي .
سعـدي: نعمر القلة و انت السلة ، هاهي الشجرة روح انتر التفاح .
قليـــل: صحة صحة سيدي .
سعـدي: اشتى كلين ثاني .
قليـــل: نسيت اية الكرسي .
سعـدي: اصنت كون قرت بكري ذروك روح انتر التفاح (يخرج سعدي)
قليـــل: قالك سقسي على دينك حتى يقولولك يا حمار ، اطلبو العلم كون في الصين ما بقى دين ما بقى صين ، نفرط اورايح ننسخط كون عير نتفكر اية الكرسي (يتقدم أمام الشجرة)
الجماعة: اعلاش ما تخطيكش من البلا ، جيت تحوس عليه ، واش جيت الدير حتى لهنا بالسلة ، كون تساعفنا أخطيك .
قليـــل: يا سيادي أمروا علي أنا خا يني ..
الجماعة: اعلاه اعلاه أخطيك أخطيك ، على البلا ما تتصل أخطيك أخطيك .
قليـــل: يا سيادي انا خاطيني ما نيش ابلاوي عمري ما ستبليت .
الجماعة: ذروك تتسخط تولي شجرة ، أخطيك ذروك تتسخط تولي حجرة أخطيك .
سعـدي: (يلمس التفاحة) قليل الدين .
قليـــل: أي ... أي.... أي ....
سعـدي: و مالك حصلت .
قليـــل: يا سيدي نسخطت ارجعت شجرة ماراكش تشوف .
سعـدي: برك ما تتمسخرش راك تتحدث امعايا و مازالت ابنيادم .
قليـــل: التفاح في الشجرة ماشي ثاني يهدر و اشتى راه يقول ، واش حار يقول و الشاعر يقول .
المعلـم: التفاح في الشجرة ما لحقوهش اليدين هذا الكلمة ما تناسبش اشتى راك تمثل هيا كمل .
قليـــل: التفاح في الشجرة يهدر ما لحقوهش يدين .
سعـدي: قليل الدين شوية شجاعة .
قليـــل: وين نروح نجيبها عند المسبلين واك أنا سماوى قليل الدين يا ضؤ ، توضيت يا آية الكرسي نسيتها أورضوان كالقمارجي على الباب غير يشوف كمارتي يرسلها

الري: ها هي يدي اليمنى مفتاح الخير و الصلاح .
الجماعة: احنا مسلمين لصحاح .
الري: ذروك سعدي تنجم تدي التفاح و الشجرة و اواهل لجنان ما يطيحوش عليك .
(سعدي يقطف التفاح)

سعدي: التفاح جبته باقي المساء .
الري: ارتب ماتقلقش وين درت فلسفتك و الكتب اللي قريتهم .
قليل: أنا قلت له سيدي راه مهبول .
سعدي: قليل الدين اسكت خليلي الري يعينا .
قليل: و انا هدرت أسيدي قلت بلم بلم يقطع لسان اللي يتكلم .
سعدي: هاك السلة و ارى القلة .
قليل: خاك أسيدي ها ، يا سيدي الري هذا التفاح مايهلكش ؟
الري: ما تخافش غير اقضب السلة .
قليل: في الحين سيدي في الحين راني دايراك ، مانة او أمان رانا في حماك أسيدي غير ما تنساش .
سعدي: و الماء كيفاش .

يدخل وماتنساش بللي ملك القراط وامك السوطة والري كان يقول ما يتبلغ باب حتى ينحلو عشرة واللي دعيتله مرة حتى يتصلو عليه عشرة ذروك نعطيك للشيوخ بدوو القصر بالموسيقى والفرع والزهو علاه تتغنن واعلاه تبكي .
ماشي راني حاب نزهى ..نفرغ ..أو نتنزه حاب نبكي ..هههه ه ه ه ه دموع الحب دموع الدم ه ه ه ونطلب نفرغ من قلبي الهموم وانشاء الله الغبينة تخرج من عيني دموع ه ه ه ه ه .
دفق دموع ، بلا دواس ، بلا ازقي ، ابلا هراج ، دروك يسمعوك الغاشي ويقولو الملك القراط راه بيكي أو مايبقى لكك لا قوة لا أقد رويتصلو عليك وتموت كيما باباك بالغدر .
خليني نبكي ه ه ه خليني نبكي غبينتي ه ه ه .
ايا عيطولي للقرقوز يكثروا الصراخ ويدبرو ديوان خير من البكاء انتاع ولدي القراط في الشا يتسمع .

ايا نبنو ديوان
ونكثروا الهراج
نتسلو على الأحزان كي الثعبان
واللي يعرضنا حتى يكون الفرج
ايا نبنو ديوان
ايا نبنو ديوان

ايا
نكثرو العراج ، نكثرو الهراج
ايا

:..... رب يجيب الفراج ،رب يجيب الفراج
:..... أيا
:..... هيا هيا هي هيا هياي
:..... أيا برك برك مستباج بركاو مسطباج
:..... رفدوني أو ساروبي ،، هابابا
:..... رفدوني آ، ساروبي ،، هابابا ،، مولاي عبد القادر
:..... ظلموني وارجعت شفي.
:..... نا بابا
مولاي عبد القادر
:..... خدعوني ف قفيايا .
:..... واك شراولي شرية .
:..... يا بيا يا ،، مولاي عبد القادر
:..... أنا صشاحبي واتقدرات بي .
:..... ها بابا ،، مولاي عبد القادر
:..... مني الفقير ندى وصية
:..... اذا غبت ما تقولوش اخفى
:..... ها بابا ،، نولاى عبد القادر
:..... ولا احدرت نا بقولش امحامية
:..... ها بابا ،، نولاى عبد القادر ،، رفدوني وساربوني ،، ها بابا مولاي عبد القادر
:..... هابابا ،، مولاي عبد القادر
:..... ها بابا ،، مولاي عبد القادر
:..... عبطي ناس مسلسلين
:..... ويجرو في الكور،، بي ذاق المور
:..... بي ذاق المور
:..... بالحق ابنادم ينمزم ويزبده الدور
:..... بي ذاق المور
:..... مللي جال وادهم ،، يتبحر تبحرو.
:..... بي ذاق المور
:..... يتبحر وينغبن ،، ويطيح من صورين ولاصور
:..... بي ذاق المور
:..... يمرض ينشطن،، يتعذب ويذوق الزور
:..... بي ذاق المور
:..... ايه ايه ايه
:..... عبطي نا س مسلسلين ،، ويجروقي الكور بي ذاق المور
:..... اشتى هي هذا العبينة المخوطة وذا شعر البكور واشتى هي ذا الكلمة ما شي مفهوممة المور؟

.....: اشتاه المور ، ولدى بالهوى مضرور وانتم تغنو في المور ما تذكروش الهوى جيبو شغل علاوى ، حمداوى ، واللا عيساوي باش مذن قلبه يخرجوا الغول والجنون

.....: افهمنا افهمنا ، أى انتما بدلو السيغة جيبو لنا سيغة اقناوية على مولى بغداد

.....: هو سيدي عبد القادر الجيلالي يداوي حالك وحالي

.....: بالجيلالي بالجيلالي بالناصر مولى بغداد داوي حالي

المعلم: وذروك أشتى نديروا؟

قدور: ذروك معلمي سعدي وسعدية في السويقة قبال قصر السلطان .

المعلم: ايا سعدى وسعدية بركاو ما ساهيين أيا .

سعدية: سعدي

سعدي: سسعدية

سعدية: ها هي السويقة هاو هو قصر السلطان اهنا قيس الحجرة ولا مكانش نومو " الرى" اللي مصنوع بالحجر اضمن لنا هنا في الحين يطلع القصر .

سعدي: لاأختي ماكانش نومو والرجل اللي مصنوع بالحجر ليك ولي أهدر أوكون انقيسوا الحجرة اهنا في الحين يتبنا قصر .

سعدية: مين راك متحقق قيس الحجرة وانشوفوا اللي الناس تشوفو غير في المنام وفي الحجيات في الحين المنام يتقضى ،،، حنا ماقرونا الفلاسفة الكبار ونا علمونا في الكتب اشحال من خطرة الزرق يغدر مولاه ويندم عقلو يخسر أو ايمانه يضعاف ويولي يتمنى أكثر من الحاضر.

سعدية: أننت سحيح عقلك أخسر شكون بامطروش يخلي الرزق والهناء ويتبع الشر والغبينة والجوع ، راه اقرضنا وانت راك لتخمم في الفلسفة والكتب اللي قرينا هم ، الجوع راه فرضنا والبرد أسكن ذاتنا وانت راك تخمم اذا ماشي خير نقعدوا مغبنا أو ما عندناش حتى دار بسترنا .

سعدي: ولكن هذه ماشي دار مليحة تتبنى اقصر

سعدية: وانت من دخلك دار ،،، راك رتايح تشري بالمال الثقيل ولا تبني بالحجر الصم والرخام الغالي جيب الحجرة نقيسها

سعدى: خمي شوية سعدية

سعدية: هذه فيها شي تخمام قيس الحجرة ومولاها ربي واخديمها بوعلام واللي رايح يصري يصير .

سعدي: كون نقعدوا هاك ماشي خير .

سعدية: كفاش خبر راك مطروش تخلي الرزق وتعيش فقير .

سعدي: راكي مقلقة يا أختي سعدية ، رتبي وخمي اشتى يصلح ليك أولي .

سعدية: خممت مليح احنا أولاد ملوك وعشنا كي الفقراء تربينا في اقلاقة واذلالة واليوم اللي رباونا يسمحو فينا وخلاونا ، قيس الحجرة واحنا نهنينا برك ما تمني علينا

سعدي: ين راكي متحقة وخممتي قيسيها أنت

سعدية: يا نقيسوا الحجرة واللي يصر يصير

يرميان الحجرة وينتظران ولم يحدث أي شيء)

المعلم: دور وذروك اشتى يصرى؟

قدور: علمي الشاعر أكتب وين ما تنقاس الحجرة يطلع قصر خير من قصر السلطان اللي مقابل .
المعلم: الحجرة نقاست وما طلع قصر ماكاين قصر مقابل .
قدور: علمي الشاعر أتمنى
المعلم: اسه يطبخ بالمنام أو حبنا نتبعوه اذا هو تمنى احنا خدمنا قسنا الحجرة وشفنا ماطلع والوراه يحاجي فينا واللا أشتى ايا نرسلو الجمهور يتقهوى واحنا عيينا نروحو نريحوا شوية وانشوفوا كي نديروا قصرنا وقصر من لهيه المنتلون يخرجون بأغنية .)
قصر منا وقصر من الهيه
احنا القراقوز سيدي
احنا القراقوز ابابا
المعلم: اك قلتو الماء ترجعوه فزوز
الجميع: حنا القرقوز سيدي ،،،
حنا القرقوز الاله

- الجـــــــزء الثـــــــاني -

الجميع: ها الشاعر بركاك ما تخر ،، ركاك ماتخر
الممثل 1: احنا القرقوز مين نجيبو قصر
الجميع: مين نجيبو قصر
المعلم: حبيبنا اللي يحب يكركر .
الجماعة: اللي يحب يكركر،،، ها ها ها ،، احنا القرقوز يالاله ياسيدي ،، ياحبيبي احنا القرقوز أسيدي .
الممثل 2: منين نجيبو قصر
الجماعة: منين نجيبو قصر
الممثل 3: رانا عايشين بفول مصبر
الجماعة: منين النجيبوا قصر
الممثل 4: احنا داوين أوراس مالنا الخير
الجماعة: مين انجيبوا قصر
الممثل 5: يالشاعر نكافوك بالغدر
الجماعة: مين انجيبوا قصر
احنا القرقوز أسيدي ،، احنا القراقوز أبابا
المعلم: عايشين راس مالنا الهوى والريح
الجماعة: ونقضبوا الصحيح ،، احنا القرقوز أسيدي ،، احنا القرقوز أبابا
قدور: معلمي الصندوق الصغير قصر السلطان وهذوا زوج صناديق أكبار قصر سعدي وسعدية .....

المعلم: كون اللي يدبر يدبر كيما أنت كون ماكانش تبنات ، درت صندوق منا وصندوق من الهيه او حبيت الجمهور يشوف قصور ومين درت صناديق الله يشافيك ويرد بيك ايما كيما الحال نكملوا الديوان .

قدور: معلمي أهل العقول تقول: الفنان يليق له يكون مدير أو ماشي حق عليه يبني قصر في بر اللي الناس ما عندهمش حتى بيت ، القصر انتاعه مسن يكمل الرواية يتكسر واعلاه ذا الخسارة مين المال ماشي أنتاعه وتبحر به الملك ، في المسرح الممثل يمثل والجمهور يتأمل ، اذا الممثل قدام الجمهور ياكل الطعام أو يتقهوى وشي خطرات يكني قاروا وين راه التمثيل ، وين راه التأميل أوين راه الفن اذا هاك يزيد ويكملوا مين ماحبوش الجمهور يتأمل ، لا قرصو على واحد بالصح يموت واذا جرحوا واحد يصح الدم يزرق تحقيقهم ناقص أو تمثيلهم خاوي أو فنهم عند أهل العقول مايفوت

الجماعة: ياجمال بلا جميل ،، ياشمس الضحى ،، ياللي تضوي بلا قنديل

البريغلة: برغلة قولي كفاش هذا القصرخير من القصر اللي ساكنين فيه ، اتبنا في ليلة بين الكاف والنون يكون ما يكون أوفي هذا الشيء مستعجب

أنا اللي راني مستعجبة ، احكي لي كفاش هذا الشيء يكون ؟

: لساني ماشي مديور باش يفضح الاسرار

: اذا شاعر وتدي بالتحقيق خبرني في الحين .

: راني نشوف وندري ،، اللي بنا هذا القصر ،، راه يبني في قبر .

: فالك في جلالك ،، بريغلة ماتخليبش أ، ماتخليبش في المغمومتي فسر فسر وانكا فيك شكون راه يبني في قبر

: قدام مانفسر ، بالجمال بلا جميل ياشمس الضحى ياللي تضوي بلا قنديل قدام ما تصرى لك مصيبة أكتبين بلليانا الشاعر بريغلة نورتك وبكلامي تقعدي حية في قلوب اللحافظين .

: اشتى جابنا للورث ، والقبر ، أوما زلت حية بريغلة برك ما تخلع في .

: محبتش شيبة النار دريني في الجريدة باش نورث .

: اذا في يذك شي قوة نجيني من هذه الليلة ماتّ تحوسليش نموت ونكافيك .

: كس نجيك تحسبي الدعوة ساهلة بالصح اتسنتي لي مليح ، اسنتلي مليح ،، مليح وما تخصي ،، ساكنين هذا القصور زوج توام حوا واختوا الجمال فيهم صاب

البريغلة: كلمته كاكنو يسماو جمال وجميلة أ، منصابش واحد يعكس ، ولكن اسمهم الصحيح سعدي وسعدية والسعد أنتاعهم في ليلة دركوا ما دركوا الملوك في سنين توالي كانو مزلوطين رجعو مرفحين، الزرق مين يسقى يسقى بسواقي مولاه يهلل العقل يروح له وبحسب ما كانش حاجة اللي ما ينجمش عليها وذروك ابني لهم باسة وتشوفي كي يطيحو فيها .

السوطة: احكي واندير ما تقول لي .

البريغلة: لالا الملكة تعرف بللي كاين جنان السخطة ساكنينه الجنون ، واللي يدخل له ينسخط يدخل بنادم يولي شجرة واللا حجرة .

السوطة: نعرف جنان السخطة ثم كاين التفاح الهدار والماء اللي يغني عاسه البلبل الهدار أ، ريشه اخضر عيطى ناس مسميينه الطائر الاخضر

البريغلة: مين الطفلة اللي وسمها سعدية تخرج تلقط الهبوب أو تحدر البرد الحال انتاع العسبة قولي لها .
يا كاملة في الجمال ،، تزيدي جمال على جمال ،، كون التفاحة اللي في يدك تنطق ياكاملة في الجمال تزيدي على جمال ،، كون الماء الي تشربيه يرقص ويزهى في يدك أومين تشربيه يغني ،، ما تنسايش ماقلت لك

السوطة: ياكاملة في الجمال تزيدي جمال على جمال كون التفاح اللي في يدك تنطق ياكاملة ف الجمال تزيدي جمال على جمال ،، كون الماء اللي تشربيه يرقص ويزعي في يدك أومين تشربيه يعغني .

البريغلة: راكي جبتيها ردي بالك غير تنساي ، بهدا الكلام اذا دارت عله تهدميهم أو ما يبقى قصر ما يبقى قير، لالا مولاتي كون غير تتفكر بللي أنا يورثك .

السوطة: بركك من الهدرة سكت هليني نحفض الكلام الي بيه يربيوا ،، ياكاملة في الجمال تزيدي جمال على جمال (تخرج)

البريغلة: دبرت علها وراحت ، الورث وفيلة ما كانش السوطة المسخوطة ستوتة دايري كي رمضان مين تكون الناس صايمة وانا غنيتها كاملة في الزين ، درتها شمس الحي ، ابهى دردوش ، زينة عطوش شمس العشية وفي الليل تضوى بلا قنديل اذا كل هذا الشيء

البريغلة: وما تكافينيش نهار اللي تموت نهار اللي تموت نروح نخدم صداع في الأسواق ياحسراه على الرزق اللي مايفناش وكلامي مطبوع ، وكرمي مطبوع في الكتب ما يتنساش راني قعدت بلاش ،،، قال لك الشاعر اذا جاع يولي مداح .
نرجع مداح في الاسواق ،، شوف هذاك المكتوب ،، كون غير نتوب كون غي ر نتوب

-(في قصر سعدية وسعدي)-

سعدية: اشتاه هذا اللباس وشكون فصله وين شاف ال1هب تتركب عله كالفضة واشكون اللي طرزه هذا الطريز سوداني شوفولي لباس واحد أخر هذا مانلبسوش شوقولي لباس حر يرصيني وتاج الياقوت

العينين: خلوني نفوت .. اشتاع لمنعوا علي ندخل هذا القصر ، راهي ساكنته بنتي سعدية وولدي سعدي .

سعدية: شكون اللي راه منوض هذا الهراج ؟

العنين: الله يجيبلكم سخطة

سعدية: وانتما خدامتي وين راكم رايحين ،،، هذا ما ابقى تخلو يدخلوا حتى لبيتي الطلابية والقلاليل قلت لكم كافوهم من الباب وخوجوا على هذه في العين .

سعدية: أومالكي تتهدي علي ،، شدي لسانك وقعدي وين راكي ،،، صحيح نعرفك مليح أوراني عاقلة عليك، أو مكتن راني عاقلة هذا ماذبي تنساك وذروك ماذا ابيك اخرجي من باب هذا البيت أوزيدي خرجت من باب قصر أوزيدي اخرجي منباب البلاد وانفي روحك بيدك باش مانسمعش بك اكثر خير اما انت وراجلك يصيبو كم مقيوسين ولحمكم مجزر أو خفي ما تصعنليش خير ما نعيط لاخدامة .

سعدية: خدامتك واشتى راكي حاسبة روحك وقيلة راكي حاسبة تخوفيني باللي نا عييت انصفق فيك واليوم نخاف منك ماطلبت منك والو ، مين اسمعت بك القلب واالكبدتي عيطوا انت ابنيتي وانا امك ، مين سمت بك ماشي الرزق جرني والله بعميلي العيوينا اذا طمعت الوحش جابني الوحش برك سلمي على سعدية ونقعد هنا خديمتك عير بعطيك نشوفك صباح وعشية .

سعدية: بركاي من الهراج ايا خرجوها علي

الشينة: سعدية راكي تزعفي هذا الشيء ماشي صحيح غير راكي تلعبي معيا ماشي جاية طردتيني .

سعدية: اديها كافيها من الذهب والد بلون ووتذهب منا

الشينة: يابنتي ما جيتش باش تغنيني وانهار اللي صبتك دايك الواد كافيتني باذهب والدبلون باش ربيتك ، عينيكك غناوني خير من رزق الملوك ومين تتبسمي كاللي اعطاوني مال الدنيا انتي سعدية اوخوك سعدي كمنو رزقي أوراس مالي أو مانبد لكمش بهذا القصر واليوم راكي تعطي للخدامة يطردوني حمليني ونقعد أهنا اخديمت خدامك ، ناكل اللي شاط على العمال ونرقد في ركنة من اليوم ما تسمغتيش ، غير يعطيك نقعد أهنا مين نشوفك ساعدة ياسعدية ومين يشوفك فرحانة تنهني.

سعدية: طمعتها بالذهب أو ما حبتش وقيلة أحبني صحيح أو زيد بازيادة كاين ثمانية عشرة سنة بيني وبينها ... صحة بيتي تقعدي راكي قاعدة ولكن اللي فات مات ، وعلى الماضي ماتاتيناك انشاى الهم والقلالة أوراكي هنا في دارك .

(تخرج سعدية)

الشينة: البارح خطابة واليوم من الناس الصابة حبيت نعقد راني قعدت يليق لي نكشف هذا السر كلي دارت باش في ليلة صبحت ملكة وقصرها خير من قصر فمي مدير له لجام خير أما يحاوزوني وانعمل وذني أو عيني غير اذا حصيت ما حبيت نحصى

الخدام: ما تنسايش راكي في قصر سعدية وسعدي

الشينة: انت ما تنسايش مع من راكي تهدري ،،، انا يما هم .

الخادم: سامحيني سامحيني الف سماح انا خديم خديمك من الحين ..

الشينة: فوت قدامي أوربلي الحمام وين (يخرج الخادم وشينة العينين)

(موسيقى ثم يدخل سعدي)

قليل الدين: (من الخارج) ها ، ها سعدي ياوحد بقة الدوالي يامخصوص من الراي مخصوص من الراي مخلي باباك يعيط في الاسواق وانت في العلالي .

سعدي: قلبي اتهول ، شفت بعيني الريم الكاملة الزين مصنوعة الرخام ، اللي يقشها في الحجر اتمنى الكاملين اوفي الزين اوسكنها في جناتي بين المسك ، السيسان ، واليا سمين ،،، هو لتقلبي أكثر من مياة ولعنة . (يدخل قليل الدين)

قليل الدين: ايوي هاكك تلقاني انا باباك يانكار الخير يامفصل الطامعين،،، من الساع وانا نعيط لك واش هو هذا ،،، شكون اللي خلاك تدخل ،،، شكون اللي قال لك تدخل واشتى جيت تدير ؟

الممثل: اشتى جيت ندير ، هذه هي واه ،،، جيت ناكل ونشرب ونرقد ، والنوض نتكسل وانزيد ناكل ونتفحشش .

سعدي: ملشي راك عاقل كي طردتني

قليل الدين: راني عاقل وما ودرتشي عقلي هذا مابقالي لي علاش جيت

سعدي: واعلاش طردتني اذا راك ثابات ؟

قليل الدين: الحاجة معهومة أو ما فيها حتى تخمام نهار اللي طرتك كنت قليل نفلي القط بصوردي وما دخلنيش قرش ، كنت مهموم همي يكيفيني

سعدي: طردتني من دارك وةاليوم بلا حشمة جيت لداري

قليل الدين: ودرت عقلك واللامازلت دري ، الحشمة علاش وهذا سؤال قاع راك بياع ولا شراي أسألك رد علي

قليل الدين: ها ما كان جواب للسؤال انتاعك ،، أسمعت ترفحت جيت نعيش ونتمولك ناكل ونشرب نرقد والنوصي نتكسل ،،، لا خدمة لا زدمة لاتخمام اللي عنده قصر كيمن هذا ما يتغدى بالجراد ما يتعشى بالقول ، وانا مارانيش مهبول باش نخليها تفوتني

سعدي: راه يخصك بالزاف ماشي شوية واصحيح راك مهبول اللي جيت الهنى طامع بعد اما طردني

قليل الدين: أنا راني مهبول وأنت ما بقاتلك عقلية سقسي الفلاسفة والكتب اللي قريتهم واهل العقول يقولو لك ، للسائل الناس تقول الله ينوب والغاني يحوسوا يسترو له المكتوب .

سعدي: اذا راه بقر بالحق هاك حتى راه يحوس على أصلاحي ،ما جاش يتبيلس ...اخرج منا واللا ذروك تشبع اعصى

قليل الدين: تشك يا ،، تشك يا ،، تشك يا ،، وانا اللي حبيت تكون صديق ، ما يعيش في ذا الدنيا غير ابليس

سعدي: ايا انتلف منا

قليل الدين: ارجي دقيقة حبيت البروسة نعطيك ، ياسعدي ما سميتك سعدي حتى سعد صحيح اسعدت أو تسعد وفي ذا ترجع ملك على هذيك غير اسمعت اجريت ،،، انا اللي كنت طباخ الملك نرجع طباخ ، ذروك مين يدخلو من الصيد عيانين وانت سيدي أو سيد سيدي بابا وانا خديم خديمك نهار للي طردتك درت منا أو بان لي في ذاك المنام انسان لحيته بيضاء كالثلج واصلة حتى للأرض اسيدي ،،، وقال لي قليل الدين خلي سعدي يسعد واسعد معاه خليه حتى يسعد وروح اقصده ما يبخلوكش ،، ما يفرطش فيك ،، ما يطردكش ،، وانا راني انشوف أنا اللي طردتك على منفعتك راك تبخل في واتعفط في ماشي حق عليك ياسعدي ياسعدي يالملك

سعدي: يكفي الشيء اللي قلته صحيح ؟

قليل الدين: هاوزاني نكذب على سيدي

سعدي: واعلاش ما علمتنيس ؟

قليل الدين: اللي وقف علي في المنار قال لي الدعوة سرية
سعدي: صحة زين طبايعك وقول لي سيدي كل ما تسوفني وكل مدير منام أرواح في الحين عيده لي ، أوراك عايش هنا كي حبيت
سعدي: ايا قليل الدين نفوتوا الدنيا التفاح الهدار والماء اللي يغني (سعدي يخرج)
قليل الدين: ما تخافش سعدي نفكره بنيفك ،، أو روح مين سلكتنا اذا حبيت هاك نيفي
الري: روح هاني ، غير فكره برك ،، يليق لي نيف اللي يحمر لي وبهي
قليل الدين: كل ذا المعلومات في راسك وابلانيف ماشي حق
الري: الحق ما عنده ما يدير في هذا الحالة ،،حكايتي طويلة ولكن محكيها لك قصيرى ،،، أمنت في الدراري أو خليتهم يلعبو به كون ما شفوني الدراري كون راني فلان الفلاني
سعدي: هيا قليل الدين
قليل الدين: ادى الماء اللي يغني والتفاح الهدار حرجته سالم من جنان السخطة وانساك في الحين
الري: ياولدي المهبول اللي يطمع الخير يردوه له الدراري اذا كاش ربي يكون سباب أما هما ينساو
سعدي: ايا ليل الدين تجي واللا نروح عليك
قليل الدين: تسمح لي سيدي نروح لأهلي
الري: روح في ذا الدنيا يليق لك كيما الاخرين تبع طريق الطمعة ولا تقعد قليل بالصح نعطيك كلمة قالها الشاعر المعربي (صحيح قوي الري يختفي)
الممثل 1: جابوا الماء اللي يغني ،، والتفاح اللي ينطق ،، هذا شغل فاني كاللوز والبندق
الجماعة: هو لابس نيني ،، وحبيبو الازرق ،، أشتى جاء يدير المدني ،، كون ما جاش يسوق
الممثل 1: أهل الفن والشيوخة عيون
الممثل 2: يرووا العطشان ويعينوا المغبون
الممثل 3: مايشتغلوا بالسارق
الجماعة: اللي حب شي لوز يليق له يجور
اللي حب شي يندق يليق له ينطق ،، جابو الماء يغني ،، والتفاح اللي ينطق
الممثل 4: اذا كاش صحفي راه في الصالة
الممثل 5: ما يحبناش وهذا الشيء يبان له بسالة
الممثل 6: يروح عند امه ياكل البسطيلة
الممثل 7: احنا بهدا الشيء رانا منوضين داله
(الجماعة تكرر الأبيات الاولة)
الممثل 8: اللي يحب يلوم يلوم السراق
الممثل 9: احنا جبنا جديد أورانا في حالة
الممثل 1: إذا حبيت تفلح صحيح بالي
الممثل 2: ولكن اللي حكاه ما هوش بوهالي

(لجماعة تكرر الابيات اللازمة)

الممثل 3: حبوا السراقه اللي ما في يدهم شيء

الممثل 4: برزق الناس يجروا موالين الشي

الجماعة: احنا من العين جبنا الماء اللي يغني ، حنا من الشجرة نترنا التفاح اللي ينطق

المعلم: حنا القراقوز ، وكلامنا يجوز
ونبانوا دراري ، ولكن قاريين على الشايب والعجوز

الجماعة: ما تهمنا حالا ،، ها سرنا ها المسألة

الممثل 5: اللي حار في طولة خياله

الممثل 6: مايكون لن سلالة

الجماعة: عيطي ناس الهداري ،، عيطي ناس خصاري ،، عيطي ناس بسالى

الجماعة: ما جاوعرب ما جاو نصارى ،، رادو الفن في حالى ..

الجماعة: هذا الناس خصارى

سعدي: الرى قال لي كاين الحجر يهدر ويفكر وابنادم ما يفكروش قريب وانا نموت رحت لجنان المسخوطين أوشفت بعيني التفاح ينطق والماء يغني وانتي اهوالي اقعدتي حجرة ما حبيتيش تنطقي

الممثل: يهوالك هولتني ،، انا اللي صبت راحة فس صفة حيرة

سعدي: اهوالي هدرتي ربي غناني عندك مور هدا الصفة لسان وفكر اوتنجمي تردي علي نجم نسا لك

الممثل: خطيك من السؤال ياسعدي ، ياهولك وصلني للهول خلي الصفة مثل ما راهي ما تحوسش تعري ما ربي وصانا سترو المرأة بلسانها أو فكرها تنجم تكسي الحبال اعصا ما يكونش متساوى اذا حبيت تتخيل خير ماتطلب الكشفة ماربحت ماكانت في الكون تساعفني خليلي كل حال سير علي حالو أو ما تهول ما تتهول وخلي نسيوان سلالا

السعدي: اللي حب الكشفى ينكشف ولكن اللي يتهول يسقسي والناس سباب أهواله حبيت نسقسيك أشتى وصلك لهذا الحالة

الممثل: هذا ما سؤال ما مسألة،، عشت في قرن الكشفة والناس الختالة حبيت وتمنيت ذا الحالة واللا عيشة من ناس من والا

سعدي: كون الرى والطائر الاخضر يعينوني وتولي ما كنتي يادري تحييني

التمثال: الحب ما جاش سؤال ،،، واللي سال يكشف الحلة ،، يخلي ديوان الهول ويجرب المسألة

سعدي: كل شي يتأمر والقلب ذا قلبك ما هزوه رياح ماحب هولي ما عجباته الحالة قولي لي ...

التمثال: القلب مين يهرب ماتسوى الهدرة والعقل اذا ماينخطفش مايرد على سؤال ك ،، هدرة كون من هوالك ما هولني هول كون قعدت حجرة ،، أوما تتحدتش معاك ،، ما نرد عليكك هدرة

حواء وآدم تتهولي ونشوف خدودك يفتحوا كي ورد بنعمان أو عينيك ينحطوا للارض بالحشمة

التمثال: الي تمنى شيء أوربني وفا ومن بعد يندم كي ولي اروﻻ ، واش من لسان ينجم يطلب ويتكلم ، اهربت على عرضي وقت ما لاناس قلال عرضها وتمنيت نرجع حجرة من الرخام والمرأة بلا صدق بلا عرض بلا ايمان والسرارة في يد الطائر الأخضر

سعدي: وين راه الطائر الأخضر ، حاب نخبر الطائر الأخضر

(تدخل سعدية وسروال بلا قاع)

سعدية: نتلف منا

سروال: يابنتي ما جيتش خدام عندك ما دخلت لدارك زدام الناس من امشى يخطب النساء وانا السوطة رسرتني نطلب النسب...

سعدية: اللي يطلب النسب ما يحوسش الآخر اشتى يكسب

السروال: في رزقك ما هيش طامعة حبت باش توفي الفال سلة التفاح وقلة الماء

سعدي: أشتى هو هذا الهراج

سعدية: آه سعدي خويا ،، ليك تكك هذا البوهالي ..

سعدي: اشتى حب أشتى بغى

سروال: يا سيدي كيما قال الشاعر انا نسمي مرسول أو حبيت نطلب من أختك الحسب والنسب

سعدية: شوف نيك الحالة وتشفي لمن لجارنا الملك ما ينجمش يتمشى عشرين خطوة على رجليه فوت غير حرب ما عشت أنا ويماه عجوز نقراشة أوراه زاد شرط بللي صداقي التفاح الهدار والماء اللي يغني

سعدي: أو هذا الصواح يأختي أنا جبتهم لك

سعدية: راهم عندي واعلاه أنا نحطهم شرط في الصداق

السروال: على سلة التفاح ، بأو قلة ماء هذا الصوالح ما يغنوا قليل أو في السوق ما يجيبوا سومة

سعدية: أنت برك من الهدرة واللاخر منا ، راني نتحدث مع خوية ما رانيش نتحدث معاك

سروال: قاد رينا شوية ما رناش ناس من والا سولين ندبروا الخير نطلبوا النسب ماش الفراق لانسان أو كان لسيد الملك

سعدية: روح روح للملك وليما ، العجوز الصوطة بللي سعدية عندها التفاح الهدار والماء اللي يغني وحابة تتزوج مع الطائر الاخضر كون يولي ينادم

سعدي: وأنا مع التمثال كون تولي امرأة

سروال: هي حابة الطائر الاخضر ايولي ينادم وهو حاب الرخام ايوالي امنا حواء ، هذا الناس حبوملكهم الهواء وانا في يدي ما عنجي قوة نروح ونخليهم في شكيلهم في الحين قط قط قط حبت هي بم بم بم حب هو الله يسترنا يا ربي يسترنا يا ربي

(يخرج سروال تدخل شينة العينين)

شينة العينين: أو ما لكم في هذا الحالة ، سعدي أوليد او مالك وانت سعدية لا التفاح والماء راهم عندك

سعدية: حبيت الطائر الاخضر بلا بيه ما نجمش نعيش (يدخل قليل الدين)

قليل الدين: أشتى كاين ثاني ، رانا ما جيناش من جنان المسخوطين راني غير كي فطرت أوراني نشوف فيها تبكي

سعدية: قليل الدين ما نجمش تعيش

قليل الدين: اذا ما تنجميش تعيشي خلينا نعيشوا سويعة بركانا ما دفعتنا للموت أنا خوك

سعدي: ذا الخطرة انا راني حاب نروح ، السر باش تولي امرأة راه قاضبة الطائر الاخضر

شينة العينين: ايا نسهلو قليل الدين

قليل الدين: قول ايا نصعبوا هذا الشيء مافيه سهالة أسيدي لا الخطرة اللي فاتت ولينا ولينا ذا الخطرة نموتوا ، آلالة هاك ترايلي أو ما تحوس على الموت

سعدية: راني نشوف الكلام الظلام شدوني ذروك نطيح ذروك نموت (تسقط في ذراعي شينة العينين)

قليل الدين: نوصي يا لا لة مولاتي احنا رانا رايحسن نموتوا غير عيشي

سعدي: قليل الدين هيا

قليل الدين: علي حبيبي الخير ، راني جاي سعدي راني جاي ، راني ندير في جنازتي ما كانش اللي يديرها مورايا وذروك اشتى نديروا معلمي

المعلم: أوذ روك أشتى نديروا قدور ..

قدور: قريب كالخطرة اللي فاتت ، ذا الخطرة في طوع ما يرحوا الجنان المسخوطين يروحوات لجبال الشواطين ، ثم كاين الغول بوشلاغم أوثلث رجلين ، الغول راه قابيض الطائر الاخضر من الكرعين غير يوصلوا الغول ينسف عليهم نسفة يرجعوا مسخوطين ، في ذاك الوقت سعدية قلبها يخبرها تشوف الخدمي تصيبه مصدي تروح تحوس عليه مع سينة العينين مين يجو طالعين للجبال ايبان لهم الري شينة العينين تنخلع يعينهم ، يزحف الغول ويرد سعدي وقليل الدين كيما كانوا

سعدية: خويا

سعدي: اختي

شينة العينين: راجلي

قليل الدين: زوجتي

قدور: يجيبوا معاهم الطائر الاخضر وفي ذيك العشية التمثال ترجع أمرأة أو تهدر ... الطائر الاخضر يوري لهم قبر ننات زينة العوينات ننات تولي معاهم حتى للقصر

المعلم: هنا أحبس خبر ما تولى خالوطة كيما كان الحال كملوها لابغي تشكشوكة

قدور: أيا ننات ، سعدي ، سعدية ، قليل الدين ، شينة العينين ، الطائر الاخضر من جهة من الجهة الاخرى ،السوطة والقراط بريغلة مسروال بلاقاع ، الرى يقعد في الوسط ، ايا لعبوا شي لعبات واحنا كملنا

القراط: قولي سروال بلاقاع راني النوم واللا هذه مرتي ننات

سروال: هي ياسيدي هي

القراط: ننات
النتات: القراط
القراط: تم اشتى راكي الديري ؟
النتات: راني مع أودي يسماو ولادك
السوطة: بريغلة أشتى هي ذا الحالة
بريغلة: انتخذت ، دريت واعلمتك على المسألة
الري: ابلا قلق نكملو الحالة ، سعدي يتزوج مع بنت الملك كانت في حالة ، الطائر الاخضر ثاني ملك اقلع ريشك اواللي ما كنت أو مع سعدية تزوج ، القراط صاب ننات سعدي تزوج أو سعدية ثاني شينة العينين راه عندها قليل الدين السوطة دروك يجيها قلبها وتموت في يد ابريغلة بلا ما يورثها بلا ما تخلي له شي سروال بلا قاع اللي يجيبه النهار يديه الليل راه موالغف بهذا العشية
الري: في هذا الحكاية كل شيء يكمل مليح وخسارة ما جبرتش نيفي ..
المعلم: قدور
قدور: أشتى كاين معلمي ؟
معلم: كملت ؟
قدور: الحكاية هذا حديثها
المعلم: سيداتي وسادتي وانساتي اذا الريح مليح وسونا شي شي نضمن لكم " الري " ذيروله نيف ، اذا الحكاية باتت لكم لعبة للدراري ماكان تتنغشوا أو هدوها أهدوها لوليداتكم مين يكبروا أ وكون تساعفوني فكروا أشتى لاف وقت باش ذا الحكاية تتحكى في الف ليلة وليلة أشتى لاق باش الشاعر مسرحي الطلياني"الرو ياديلارتي " في فونير ، واشتى لاق وقت باش ولات رواية قرقوزية واذا لحكاية ما عجبتكمش نغنوا لكم كيما بدينا ..
هالقرقوز آ سيدي ها لقرقوز أسيدي

النهـــــــــاية

الملحق 03

البطاقة الفنية للمسرحية

الملحق 04

صور لشخصيات الكوميديا ديلارتي

Madeleine MOUGET-RENAULT, Commedia Dell 'Arte, Ibbdi.

ARLEQUIN (p06)

BRIGHELLA (p09)

PANTALON(p12)

SCARAMOUCHE(p13)

POLICHINELLE(p13)

LE CAPITAINE (p10)

قائمــة المصادر والمراجــع

أولا – القرآن الكريم:

1. سورة البقرة، الآية (273).
2. سورة الفتح، الآية (29).

ثانيا – المصادر والمراجع باللغة العربية :

1– المصادر:

1. أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1953.
2. ابن سينا، الشفاء– جوامع علم الموسيقى–، تح: زكريا يوسف، المطبعة الأميرية ،القاهرة، 1956.
3. ولد عبد الرحمان كاكي، مسرحية ديوان القراقوز، الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة في مستغانم، مطبعة الفنون والثقافة لولاية الجزائر، 2002.
4. جيلالي بوجمعة، عرض مسرحية ديوان القراقوز، 2014.

1. المراجع:

1. أبو الحسن سلام، جماليات فنون المسرح بين اللقطة الزمانية واللقطة المكانية، جامعة الاسكندرية، مصر، ب س ن.
2. أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لنشر والطباعة، مصر، ب ط، 2005.
3. أحمد أمل، فن الإخراج المسرحي من الرؤيا إلى التطبيق، الدنيا للدراسات والنشر والتوزيع، ديمشق، سورية، ط 01، 2011.

4. أحمد أمل، نظرية فن الإخراج (دراسة في إشكالية المفهوم)، دار البيضاء للنشر والتوزيع، مصر، ج1، ط1، 2009.
5. أحمد بلخيري، الوجه والقناع في المسرح، البوكيلي للطباعة والنشر، المغرب، ط 1، 2003.
6. أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة النجاح الجديدة للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2010.
7. أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل-الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات-، أفكار للدراسات والنشر، بغداد، ط1، 2013.
8. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ب ط، 1998.
9. أمين صالح، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، البحرين، ط 1، 2002.
10. أنيس فريحة، اللهجات وأسلوب دراستها، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989.
11. إدريس قرقوى، التراث في المسرح الجزائري- دراسة في الأشكال والمضامين-، مكتبة الرشاد للطباعة، الجزائر، ج 01، 2009.
12. إدريس قرقوى، وآخرون، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ب ط، 2013.
13. إدريس الذهبي، التأصيل الاحتفالي في المسرح- مقاربة دراماتورجية لتجربة عبد الكريم برشيد-، منشورات مقاربات، المغرب، ط01، 2013.
14. باسم إبراهيم العراوي، دلالات ومتغيرات في المسرح، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2012.

15. بن ذهيبة بن نكاع، النص المسرحي المخرج والقراءة الخلاقة–كتابات معاصرة–، ع77، بيروت، 2010.

16. بغداد أحمد بلية، سيميائيات الصورة(مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما والتلفزيون)، منشورات دار الأدب، الجزائر، 2007.

17. بوقرومة حكيمة، منطق السرد في صورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ب ط، 2011.

18. ثائر هادي ناجي جبارة، الرؤى الإخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المدرسي، دراسات تربوية، المديرية العامة للتربية في محافظة بابل، ع 10، 2010.

19. جازية فرقاني، حركية العرض المسرحي بين الثابت والمتحول–دراسة سيميائية–، بحوث سيميائية، وهران، الجزائر، ب ت.

20. جامع بن يذير، مهرجان يمعشار بتزنيت، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ،المغرب،2007.

21. جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتابة، مصر، ب ط، 2007.

22. جلاوجي عز الدين، سلطان النص (دراسات في روايات)، دار المعرفة، الجزائر، د ط ، 2008.

23. جميل حمداوي، سيميوطيقا الصورة المسرحية، سلسلة المعارف الأدبية للنشر، الدار البيضاء، 2013.

24. جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، منشورات العصرية صيدا، بيروت، 2009.

25. حسن المنيعي، الجسد في المسرح، المركز الدولي لدراسة الفرجة، المغرب، ط 2، 2010.

26. حسن المنيعي، المسرح المغربي– من التأصيل إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، المغرب، ط01، 1994.

27. حسن يوسفي، المسرح والأنتربولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2000.

28. حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009.

29. حكيم راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

30. حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

31. حنان عبد الحميد العناني، الفن والدراما والموسيقا في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، ط 1، 2002.

32. حيدر جواد كاظم العميدي، تأويل الزي في العرض المسرحي، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 2012.

33. حيدر جواد كاظم العميدي، جماليات الأزياء المسرحية، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ب ط، 2014.

34. ذهيبة حمو الحاج، لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب، دار الأمال للطباعة والنشر، الجزائر، ب ط، 2005.

35. رامي محمود الجبالي، عامر محمد خطاب، التصميم، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2006.

36. رستم أبو رستم، جماليات التصوير التلفزيوني، المعتز للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2008.

37. رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، مصر، 2006.

38. سامي الحصناوي، سيمياء أداء الممثل في العرض المسرحي المونودرامي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2014.

39. سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2004.

40. سعاد علي شعبان، الأنثروبولوجيا الثقافية لإفريقيا، معهد البحوث والدراسات الإفريقية، القاهرة، 2004.

41. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مطبوعات عالم المعرفة، الكويت، 1979.

42. سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الاشهارية، افريقيا الشرق للنشر والتوزيع، المغرب، 2006.

43. سعيد بنكراد ، السيميائيات- مفاهيمها- وتطبيقاتها، دار حوار، اللاذقية، ط 02، 2005.

44. سعيد كريمي، المسرح الاحتفالي وأسس استلهامه لمسرح القسوة، المغرب ، ب ت.

45. سمير سرحان، مبادئ علم الدراما، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000.

46. سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.

47. شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، عالم المعرفة، مصر، 2005.

48. شكري عبد الوهاب، الاخراج المسرحي، ملتقى الفكر، الاسكندرية، مصر، ط 1، 2002.

49. شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، ملتقى الفكر، مصر، ط 2، 2001.

50. شكري عبد الوهاب، القيم التشكيلية والدرامية للون والضوء، مؤسسة حورس الدولية للنشر، مصر، ب ط، 2008 .

51. شكري عبد الوهاب، المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح، المكتب العربي الحديث للنشر، مصر، ط 1، 1987.

52. شكري عبد الوهاب، تاريخ تطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، مصر، 2007

53. صالح خليل أبو اصبع، الاتصال الجماهيري، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999.

54. صالح محمد عبد القادر، الطقس و الأسطورة تشكيل الصورة المسرحية، مطبعة جامعة النيلين، سودان، 2016

55. طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية – نماذج من المسرح الجزائري والعالمي–، دار القدس العربي، فلسطين، ب ط، ب ت.

56. عادل عوض، تركيب الصورة الإبصارية في العقل والمخ، دار الجامعة الجديدة، الإسكندرية، ب ط، 2011.

57. عباس عبد الغني، الموجز في المسرح الإغريقي، دار صفحات للنشر، العراق، ط 1، 2014.

58. عبد الرحمان الدسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، أكادمية الفنون(دفاتر الأكاديمية)، بغداد، ب ط، 2005.

59. عبد العزيز صبري، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة العرية العامة للكتابة، مصر، 2001.

60. عبد القادر قط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، لبنان، ط1، 1998.

61. عبد المنعم شمس، الجن والعفاريت في الأدب الشعبي المصري ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1976.

62. عبد المنعم عثمان، الديكور المسرحي والتشكيل، سان بيتر للطباعة، القاهرة، ط1 ،2001.

63. عبد الناصر حسو، مفردات العرض المسرحي–عروض مسرحية–، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010.

64. عثمان عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دار الغريب للطباعة والنشر، مصر، ب ط, 1996.

65. عدلي محمد عبد الهادي، مبادئ التصميم واللون، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، فلسطين، ط 1، 2006.

66. عزوز إسماعيل عفانة، أحمد حسن اللوح، التدريس الممسرح، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2007.

67. عقيل مهدي يوسف، أقنعة الحداثة دراسات تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار دجلة للنشر، عمان، ط 1، 2010.

68. علي عبد الحسين الحمداني، عبود حسن المهنا، التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2014.

69. علي عقيل عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ديمشق، ب ط، 1981.

70. عمر الرويضي، سيميائيات المسرح- امكانيات المقاربة وحدود الاقتحام-، كلمات للنشر والتوزيع، ب ت، ب س.

71. عياض عبد الرحمن أمين، مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2009.

72. فداء حسن أبو دبسة، خلود بدر غيث، التصميم أسس و مبادئ، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2012.

73. فراس الريموني، الطقوس البدائية والمسرح، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع, الأردن، ط 1، 2014.

74. فراس السواح، دين الإنسان، دار علاء، دمشق،1994.

75. فسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، الجزء الثاني، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1979.

76. قاسم محمد كوفحي، محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط 1، 2008.

77. قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة – مغامرات سيمائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم-، دار الغرب للنشر والتوزيع، ب ط، الجزائر، 2005.

78. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر، ط 1، 2006.

79. كمال فهمي، الفلسفة والمسرح، إفريقيا للنشر والتوزيع، المغرب، ب ط، 2014.

80. لمباركية صالح، دراسات في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

81. ماهر عبد المحسن، جماليات الصورة في السيميوطيقا والفينومينولوجيا، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 1، 2015.

82. محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث الموسوعة الصغيرة، منشورات دار المؤون الثقافية للنشر ودار الحرية للطباعة، العراق، 1983.

83. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، منشورات دار الأمان، الرباط، ط 1، 2006.

84. محمد بوعزة، تحليل النص السردي– تقنيات ومفاهيم–، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الامان، المغرب، ط 1، 2010.

85. محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، ب ط، 1977.

86. محمد عباس إبراهيم، الثقافة الشعبية الثبات والتغير، دار المعرفة الجامعية للنشر، الإسكندرية، ب ط، 2009.

87. محمد كريم الساعدي، المسرح والتلقي البصري، منشورات ضفاف، العراق، ط1، 2013.

88. مشهور مصطفى، إعداد الممثل أم إعداد المتفرج؟، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.

89. مصطفى صمودي، قراءات مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ديمشق، ب ط، 2000.

90. نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للتوزيع، القاهرة، مصر، ب ط،2001.

91. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، ط2،ب ت.

92. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للنشر، بيروت، ط 1، 2004.

93. نديم معلا، وجوه واتجاهات في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ديمشق، سلسلة الدراسات، ع 06، 2009.

94. نشأت مبارك صليوا، الشخصية في النص المسرحي، الأكاديمي للنشر، العراق، 2005.

95. نورة حمد عمران تريم، تأثير استخدام التكنولوجيا الحديثة في فضاء المسرح العربي، إصدارات دائرة الثقافة والأحلام، الشارقة، ب ط، 2009.

96. يحي سليم البشاوي، منهجية الإخراج المسرحي، الأكاديميون للنشر والتوزيع, الأردن، ط 1، 2014.

97. يحي سليم البشاوي، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.

ثالثا – المراجع المترجمة :

1. إدوارد كوردن كريج، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، الدار المصرية اللبنانية، مصر,، ط 1، 2000.

2. إلين أستون، و جورج ساقونا، المسرح والعلامات، تر: تر: محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون وحدة الاصدارات المسرح، ب ت، 1996.

3. باربارا لاسونسكا–بشونياك، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، المشروع القومي للطرجمة، مصر، 1999.

4. برنار توسان، ماهية السيميولوجيا، تر: محمد مظيف، أفريقيا الشرق، لبنان، ط1، 2000.

5. بوغاتيريف بيتر، السيمياء في المسرح الشعبي، تر: أدمير موريه، في كتاب سيمياء براغ للمسرح، منشورات وزارة الثقافة، ديمشق، 1997.

6. بيتر بروك، النقطة المتحولة – أربعون عاما من استكشاف المسرح–، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، مصر، 1991.
7. تمارا ألكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت، 1981.
8. جاك أمون، الصورة، تر: ريتا الخوري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت، 2013.
9. جان دوت، التعبير الجسدي للممثل، تر: حمادة إبراهيم, أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح 2، مصر، 1995.
10. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة ، دار هلا للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2000.
11. جوليان هيلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 1995.
12. جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، تر: محمد سيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط 2، 1996.
13. ريتشارد كورسون، فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون، تر: أمين سلامة، المركز العربي للثقافة والعلوم ، بيروت ، 1986.
14. ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2002.
15. فوبيون باوز، المسرح في الشرق– دراسة في الرقص والمسرح في آسيا–، تر: أحمد رضا محمد رضا، دار هلا للنشر والتوزيع، الشارقة،– ب س.
16. فيليب سيرنج، الرموز في الفن –الأديان –الحياة، تر: عبد الهادي عباس، دار ديمشق للنشر، سورية، ط01، 1992.

17. فيليب فان تيغيم، تقنية المسرح، تر: بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1973.
18. فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوا، الرباط، ب ط، 1990 .
19. كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، تر: رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1992.
20. لاجوس أجرى، فن الكتابة المسرحية، تر: دريني خشنة، دار السعادة الصباح، الكويت، ط 1، 1993.
21. نور الدين طوالبي، الدين والطقوس والتغيرات، تر وجيه البعيني، منشورات عويدات، بيروت،1988.

رابعا – المراجع باللغة الأجنبية :

1. Christine Gassin, Graig Et La Marionnette, La Maison Jean Vilar, France, 2009.
2. Ensemble Des Enseignants du cours EST1140, Maquillage de théâtre , d'Alberta Education,Canada,2014.
3. Greimas(A. J.) et Courtés(Joseph). Sémiotique: Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage, Tome 1, Hachette Université, Paris, 1979.
4. GUSTAVE, Attincer , L'esprit De La Commedia Dell 'Arte Dans Le Théatre Français, Publication De La Société Du Théatre, Paris, SD.

5. Madeleine MOUGET-RENAULT , Commedia Dell 'Arte, l'Institut Coopératif De l'École Moderne, Paris, 2007.

خامسا – المعاجم والقواميس :

*** المعاجم العربية :**

1. ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العربية، بيروت، ط 1، 2003، ج 8، مادة قنع.
2. البستاني بطرس معلم، معجم المحيط، مطبعة تيبويرس، لبنان، ط2،1987.
3. جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي لاروس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988.
4. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج1، 1982.
5. حسين سعيد، الموسوعة الثقافية، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، نيويورك،1973.
6. السيد الشامي، الموسوعة المسرحية العالمية، الدار المصرية اللبنانية للنشر، مصر، 2013.
7. طارق مراد، الفن والتعبير-موسوعة المدارس الفنية للرسم-، دار الراتب الجامعية، لبنان، ط 1، 2006.
8. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
9. ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2006.

10. مجمع اللغة العربية بالقاهرة، معجم الوسيط، ج 1، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط 2، ب ت.
11. محمد بن يعقوب الفيروزابادي، قاموس المحيط، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، مصر، ط 02، 2010.

***المعاجم المترجمة:**

1. باتريس بافيس، المعجم المسرحي، تر: ميشال ف – خطار، مركز دراسات الوحدة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 2009.
2. تيلر جون رسل، الموسوعة المسرحية، ج1، تر: سمير عبد الرحيم، دار المامون، بغداد، 1990.
3. طوني بينيت، وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، ط 01، بيروت، 2010.

*** المعاجم باللغة الأجنبية :**

1. Patrice Pavis, Dictionnaire de théatre, Edition revue et corrigée edition Dunod. paris,2009.

سادسا – الرسائل الجامعية :

1. إيمان عز الدين محمود، جماليات التكوين في العرض المسرحي، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستار في الفنون المسرحية – إخراج–، جامعة بغداد، 1998.
2. بحري قادة، الشخصية التراثية في مسرح ولد عبد الرحمان كاكي، مذكرة لنيل شهادة الماجستار، تحت اشراف : بن ذهيبة بن نكاع، جامعة وهران، 2012.

3. حراث سعاد، الصورة في العرض المسرحي وأنساق التواصل، مذكرة الدكتوراه في المسرح، تحت إشراف الأستاذ عزوز بن عمر، جامعة وهران، 2016.
4. دحو محمد أمين، ظاهرة المونودراما في المسرح الجزائري –مقاربة سيميائية لمونودراما المتمرد لدين الهناني جهيد، رسالة الدكتوراه، تحت اشراف: دين الهناني أحمد، جامعة سيدي بلعباس، 2017.
5. عبد الكريم بن عيسى، الملامح المسرحية في احتفالية الآيرد بمنطقة بني سنوس، مذكرة لنيل شهادة الماجستار، جامعة ابي بكر بلقايد، 2003 .

سابعا – الجرائد والمجلات :

1. أحمد حمودي، كاكي والكوميديا ديلارتي، فضاءات المسرح، جامعة وهران الجزائر، ع 06، 2015.
2. أحمد رجب منصور صقر، الصورة الفوتوغرافية وفاعليتها في الفنون، مؤتمر فيلاديفيا الثاني عشر بعنوان ثقافة الصورة في الفنون، عمان، ط 1، 2008.
3. أسعد سامية، الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، المجلد 10، العدد 04، الكويت، 1980.
4. إيناس عبد علي ناجي، دلالات اللون للزي في العرض المسرحي العراقي، مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، ج3، العدد 33، جامعة بغداد، 2019.
5. بلقاسم دفة، بنية الخطاب السردي في " سورة يوسف" دراسة سيميائية، الملتقي الرابع السيمياء والنص الادبي، منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة، الجزائر، 2006.
6. بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الادبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ب سنة.

7. بلقيس علي الدوسكي، دور سينوغرافيا مسرح الطفل على الطفل الممثل والمتلقي، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، العراق، ع73، 2012.
8. جلال مناد، الماكياج ليس تجميلا والجيد يؤثث خشبة المسرح، مجلة مهرجان المسرح العربي –دورة عزالدين مجوبي–، مستغانم، الجزائر، ع 06، 2017.
9. جمال شعبان شاوش، قراءة في سيميولوجيا الصورة السيميولوجية، الملتقى الدولي السادس السيمياء والنص الأدبي، جامعة الجزائر، 2011.
10. جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، ع1، 2000.
11. حبيب ظاهر حبيب، فاتن جمعة سعدون، الرمز والترميز في العرض المسرحي، مجلة نابو للبحوث والدراسات، العراق، ب ت.
12. حسين أوعسري، سيمائية الشخصيات الروائية، مجلة عود الند، المغرب، ع 94، 2019.
13. دليلة مالك، حركة لبنانية فلسطسنية بتوابل أوروبية (رويدا الغالي تجربة ليكوك أساسها الجسد)، مجلة مهرجان المسرح العربي مستغانم، ع06، 2017.
14. السيد نجم، الصورة وواقع الادب الافتراضي، مقال من كتاب ثقافة الصورة في الادب والنقد، مؤتمر فيلاديفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلاديفيا، 2008.
15. صورية غجاتي، الصورة في المسرح، ملتقى واقع الجماليات البصرية في الجزائر، مجلة جماليات، الجزائر، ع 01، 2014.
16. طارق عابد إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء, مجلة العلوم الإنسانية والإقتصادية، جامع السودان، ع 01، 2012.
17. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، الملتقى الثاني، منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، 2002.

18. عايدة محمد علي، المكياج وأثره على الدراما التلفزيونية السودانية في فترة من(2005–2010)، مجلة العلوم الإنسانية، عمادة البحث العلمي، السودان، ع 15، 2014.

19. عبد العالي بوطيب، الشخصية الروائية بين الأمس واليوم، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، السعودية، ع 54، 2004.

20. عبد الكريم برشيد، الأزمة في المسرح المغربي أسياسية أم انعكاسية، مجلة البحث الثقافي ، بغداد ،العدد الثاني ،1980.

21. عزوز هني حايزية، التقنيات التراثية والحداثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والادبية والفنية، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا، العدد 03، 2018.

22. فاتن جمعة سعدون، حركة القناع وأهميتها في مسرح الطفل، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، ع 72، 2011.

23. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 247، ط 02، 1999.

24. محسن النصار، الأقنعة في المسرح الشرقي، مجلة الفنون المسرحية نحو مسرح جديد ومتجدد، ع 06، 2010.

25. محمد الامين بحري، سيمياء القناع في الخطاب الروائي (الدلالات والمؤولات في أعمال الطاهر وطار)، الملتقى الدولي السادس – السيمياء والنص الأدبي –، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خضري، بسكرة، من 18–2011/04/20.

26. محمد خير يوسف الرفاعي، التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية مسرحية (هاش تاج) أنموذجا، المجلة الأردنية للفنون، مجلد09، العدد 02، 2016.

27. نصر الدين لعياضي، جماليات الصورة، الإذاعات العربية، ع 2، 2003.

28. سعيد بنكراد، المصطلح السميائي، الأصل والامتداد، مجلة علامات، المغرب، ع14، 2000.

ثامنا – محاضرات :

1- ياسر سيف، دروس حول المكياج والأقنعة، مهرجان المسرح العربي –دورة عز الدين ميجوبي–، مستغانم، الجزائر، 2017، تاريخ المحاضرة من: 2017/01/04 إلى 2017/01/17.

تاسعا – مواقع الأنترنت :

1. www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=30146
2. http://elaph.com/Web/Culture/2016/9/483648.htm
3. http://www.alfurja.com/12/?p=8547
4. www.syr-res.com?R8566
5. https://pulpit.alwatanvoice.com
6. http://www.diwanalarab.com
7. www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid
8. www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=309884
9. https://theaterars.blogspot.cam
10. http://theatermaga.blogspot.com
11. https://www.youtube.com/watch?v=cf72ezM3RzQ
12. https://vimeo.com

الفهرس

كلمة شكر

إهداء

مقدمـة..... أ

الفصل الأول: سينوغرافيا القناع في العرض المسرحي

المبحث الاول: السينوغرافيا في العرض المسرحي.....**7**

1- المفهوم العام والظرورة السينوغرافية **7**

2- عناصـر و أجــزاء السينوغرافيــا.....**11**

2-1- الديكور **11**

2-2- الإضاءة **13**

2-3- الملابس **16**

2-4- الماكياج والقناع **18**

2-5- الموسيقى والمؤثرات الصوتية **19**

2-6- الأكسيسوارات والملحقات المسرحية **21**

الفهرس

المبحث الثاني: سينوغرافيا القناع المسرحي..... 24

1- فضاء القناع بين المفهوم والوظيفة **25**

1-1- مـفهــوم القنــاع.....**25**

1-2- علاقـــة القنــاع بالماكيـــاج.....**30**

1-3- وظائــف القنــاع والماكيــاج.....**33**

1-4- مكونــات القنــاع و أنواعـــه.....**36**

2 - القنــاع فــي العــروض المسرحيــة العالميــة.....**41**

2-1- القنــاع فــي المســرح الكلاسيكــي.....**42**

2-1-1 - عند الإغريق.....**42**

2-1-2- مسرح الأسرار والمعجزات.....**44**

2-1-3- الكوميديــا ديلارتــي.....**46**

2-2- القنــاع فـــي المسرح المعاصــر.....**51**

2-2-1-إدوارد كوردن كريج **51**

2-2-2- فسفولد مايرهولد.....**53**

2-2-3- برتولد بريشت **56**

2-2-4- بيتر بروك.....**57**

3- القنــاع فــي المســارح الشرقيـــة.....**57**

3-1- الأقنعــة المصبوغــة فــي المسرح الصينــي والفيتنامــي.....**59**

3-2- القناع في المسرح الياباني **62**

3-3- القناع في مسرح التوينغ.....**65**

3-4- القناع الكاطاكالي الهندي.....**66**

المبحث الثالث: القنـــاع الطقســـي الاحتفالـــي فــي الوطن العربـــي..67

1-تحديد مفهوم كل من الطقس(طقوس)/ الاحتفال (الاحتفالية) **68**

2-الطقوس الاحتفالية العربيــة الدينيــة والاجتماعية **73**

2-1- احتفــالات الــزار.....**73**

2-2- احتفــالات يــوم عاشوراء.....**76**

2-3- مسرح البساط **77**

3-استعمال القناع في الطقوس الاحتفاليــة فــي الجزئر.....**80**

الفصل الثاني : التشكيل البصري في العرض المسرحي

المبحث الأول :ماهية التشكيل البصري في العرض المسرحي 87

1 – مفهوم الصورة وأنواعها.....87

1 –1– مفهوم الصورة :.....87

1–2– أنـــــواع الصـــــورة 90

1–2–1– الصورة اللغوية **92**

1 –2–2 – الصورة السينوغرافية **92**

1 –2–3– الصورة الكوريغرافية **102**

1–2–4– الصورة الميزانسانية.....**103**

1 –2–5– الصورة التواصلية.....**104**

2– الصورة المسرحية عناصرها وخصائصها 107

2–1– ماهية الصورة المسرحية **107**

2–2– عناصر تكوين الصورة المسرحية **108**

2–3–خصائص أو قواعد تركيب الصورة المسرحية.....**123**

المبحث الثاني: الصورة وعلاقتها بالإخراج المسرحي.....129

الفهرس

1- الإخراج ودوره في تشكيل صورة العرض المسرحي.....**129**

1-1- مفهوم الإخراج المسرحي.....**129**

1-2- المخرج صانع العرض المسرحي.....**133**

2 - الممثل حامل الصورة المسرحية.....**143**

2-1- الشخصية والممثل **143**

2-2- أشكال التعبير الجسدي للممثل.....**147**

2-3- القناع ودوره في تكوين الممثل.....**151**

المبحث الثالث: القناع ومستويات الأداء ودورهما في صنع الصورة المسرحية.....154

1- الصورة المسرحية ومستويات الأداء.....**154**

1-1-المستوى الوظيفي **156**

1-2-المستوى السوسيو متري **156**

1-3-مستوى خلق الجو العام **157**

1-4-مستوى الوظيفة الرمزية **159**

2 - القناع وصنع الصورة البصرية للعرض المسرحي **161**

الفصل الثالث: مقاربة سيميائية لمسرحية ديوان القراقوز

الفهرس

المبحث الأول : السيمياء والمسرح.....168

1-السيميائيات وإشكالية المصطلح.....**168**

1-1-تصنيف العلامات في المسرح.....**170**

2-سيميائية النص والعرض المسرحي.....**173**

المبحث الثاني : التحليل السيميائي لنص ديوان القراقوز ..... 178.

1- سيميائية النص (ديوان القراقوز).....**179**

1-1- البنية السطحية للنص المسرحي.....**179**

1-2- البنية العميقة/ البنية التحتية.....**181**

2- سيميائية العنوان.....**189**

3-سيمياء الشخصيات في مسرحية ديوان القراقوز **193**

4- سيميائية الزمان والمكان في العرض المسرحي **207**

المبحث الثالث: التحليل السيميائي لعرض مسرحية ديوان القراقوز.....212

1-استهلالية مسرحية ديوان القراقوز.....**212**

2-سيميائية الممثل في العرض المسرحي.....**214**

3-سيميائية القناع والماكياج.....**223**

4 -سيميائية اللباس/ الأزياء والأكسيسوارات.....**236**

5- سيميائية الديكور.....**242**

6- سيميائية الإضاءة.....**244**

الفهرس

7- سيميائية الموسيقى والمؤثرات الصوتية.....248
خاتمة 253
الملاحق 258
قائمة المصادر والمراجع.....302
الفهرس 321