



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي - تبسة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



سيمياء الأزياء في مسرحية "الأجواد" لـ "عبد القادر علولة"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر نظام (ل.م.د.)

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د/ رشيد منصر	أستاذ محاضر ب	جامعة تبسة	رئيسا
د/ جنات زراد	أستاذ محاضر ب	جامعة تبسة	مشرفا ومقررا
د/ قاسمية الهاشمي	أستاذ محاضر أ	جامعة تبسة	عضوا مناقشا

إشراف الأستاذة:

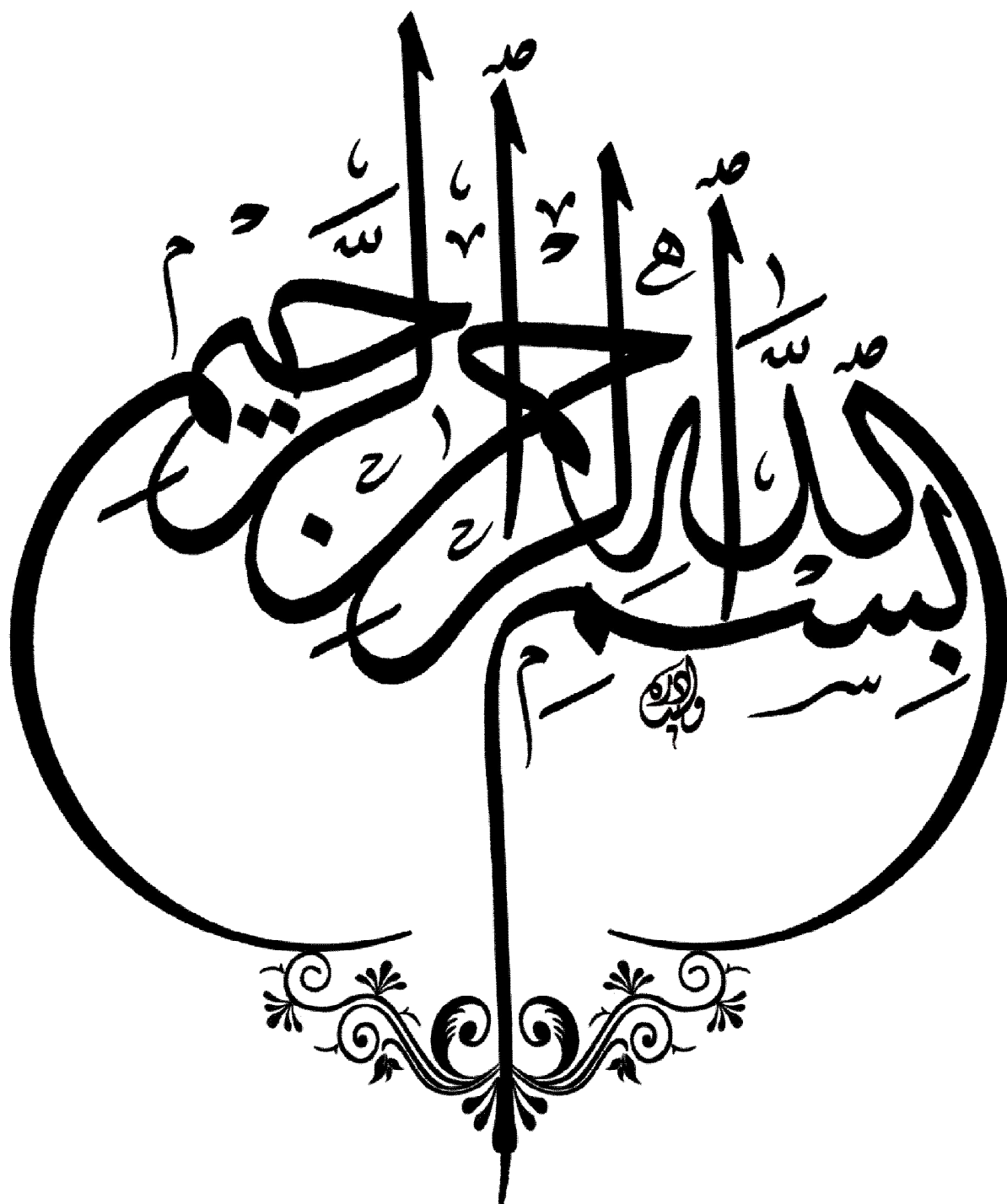
د/ زراد جنات

إعداد الطالبتان:

- رحمة جابري

- صفاء جابري

السنة الجامعية: 2019م - 2020م



وَقُلْ اِحْمِلُوْا وِزْرَتِيْ (الْحَبِيْبُ)

اِحْمِلِكُمْ وِزْرَتِيْ (الْحَبِيْبُ)

شكر وعرفان

إلى خالقي أتضرع شكرا لما منحنا من نعم كثيرة وسهل لنا سبلا عسيرة
وكان كلامه المنزل دائما منبع الحكمة والنيرة.

بالتقدير والعرفان نتقدم إلى الدكتور "زاد جنات" التي ذلت لنا الصعوبات بما
قدمته لنا من نصائح وإرشادات وكذا الإجابة عن كافة التساؤلات

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كافة أعضاء لجنة المناقشة لما تكبدوه من عناء قراءة

وتقييم هذه المذكرة

كما لا ننسى شكر كل من أمد لنا يد العون وساعدنا على إنجاز هذا

العمل

مَعْرِفَة

يعدّ المسرح أحد الفنون الأدبية الراقية التعبيرية يَمَكِّن الفرد من التعبير عن همومه وآلامه وآماله وطموحاته، يستمدّ موضوعاته من الواقع الاجتماعي، فهو ليس وسيلة للمتعة فحسب بل يتجاوزها إلى كونه يعد مؤسسة تربوية تهتم بجميع القضايا الاجتماعية، وهو من الفنون التي ترسخ في الأذهان لما يملكه من سلطة التأثير في النفوس، واعتبر شكلا من أشكال التعبير الثقافي ووسيلة من وسائل التواصل مع الجماهير.

ويعتبر المسرح فنا منتجا للعلامات السيميائية وهو من أكثر المحكيات الإيمائية متشعب ومتعدد الدلالة، إذ لا يمكن حصر دلالاته أو فهمه إلاّ بتجزئ العناصر المكونة له (الجسد، الإيماءات، خشبة المسرح، الهيكل العام للعرض، الممثل والجمهور، الديكور، الأزياء....)، وتتعامل السيمياء مع هذه العناصر على أنها دوال مكنتزة بالدلالة، وتنتفتح على آفاق القراءة والتأويل، إذ توجد علاقة وطيدة بين المسرح والسيميولوجيا، وبخاصة علاقة الأزياء بالعرض المسرحي، فالعروض والصور تنتج دلالات عن طريق الرموز والعلامات، حيث تعتبر الأزياء في المسرح حامل للعلامات والإشارات من خلال ألوانها وأشكالها، فهي جزء من الإطار البصري للمسرح، إذ يتحدد من خلالها عمر الشخصية، جنسها وجنسيتها، وظيفتها وطبقتها الاجتماعية، دون أن يغفل دور المتلقي والكيفية التي يتعامل بها مع المادة المسرحية.

وقد كان "عبد القادر علولة" أحد رواد المسرح في الجزائر تأليفا وإخراجا وتمثيلا، قدّم مسرحيات ارتبطت ارتباطا وثيقا بشخصياتها معتمدة على الممثل بالدرجة الأولى من خلال حركاته على الخشبة وإيماءاته، فعالج الواقع المرير بكل ما فيه من تناقضات ومتغيرات وانحرافات، قصد إمتاع الجمهور ومعالجة قضايا اجتماعية، وهذا الأخير يستمد أصالته من عمق التراث الشعبي.

وعليه فقد أردنا من خلال بحثنا هذا الموسوم بـ "سيمياء الأزياء في مسرحية"الأجواد" لعبد القادر علولة" أن ندرس الدلالة السيميائية للأزياء في المسرحية ومن هنا نبدأ التساؤل:

كيف يتحول الزيّ إلى خطاب يحمل دلالات سيميائية في العرض المسرحي؟ وهل عبّرت الأزياء في مسرحية "الأجواد عن هوية المجتمع الجزائري وواقعه؟ وكيف يمكن أن تؤثر الإضاءة على كل من الديكور والأزياء والماكياج والإكسسوار في العرض المسرحي؟ وهل يمكن تخيل عمل مسرحي دون إضاءة؟ وما هي مكونات السينوغرافيا في العرض المسرحي؟ وما هي أهم دلالاتها وأبعادها؟ وهل يمكن أن تكون الأزياء والملابس خطابا دلاليا مكثفا في العرض؟ وهل العلامة تأخذ مدلولها وفعلها من العرض المسرحي؟

وقد كان وراء اختيارنا لهذا الموضوع جملة من الأسباب ذاتية ومنها الموضوعية، فبالنسبة للأسباب الذاتية:

- الميل إلى الدراسات الدرامية من جهة، وتطبيق المناهج الحديثة على المسرح الجزائري من جهة أخرى.
- إيماننا بموهبة عبد القادر علولة الفذة في التأليف والإخراج المسرحي كونه استطاع أن يكون رائدا للمسرح الجزائري.
- ثراء المسرحية بالدلالات السيميائية مما يزيد الباحث تشجيعا على الغوص في غمار هذا الفن الأدبي.
- وأما الأسباب الموضوعية تمثلت في:
- التعرف على المسرح الجزائري الذي وجدنا فيه بغيتنا من خلال دراسة الأزياء في مسرحية "الأجواد".
- الاهتمام بالملابس والأزياء لطابعها الأنثوي، ولقدرتها الهائلة على نقل المتلقي لأجواء المسرحية، وبث الحياة في العرض.
- توجيه الاهتمام إلى الإبداعات الجزائرية خاصة في فن المسرح التي تعاني من التهميش والإقصاء في مجال الدراسات الأكاديمية، آمليين أن نضيف لبنة جديدة في صرح الدراسات النقدية الخاصة بالأدب الجزائري.

أما هيكل البحث فقد بدأته بالمقدمة: عرضت فيها طبيعة الموضوع وأهميته وعوامل اختياره ثم منهجي في دراسته لتنتهي بالمشاكل التي واجهتني في هذا الصدد.

الفصل الأول: وضحنا فيه بعض المفاهيم وتعرضنا فيه إلى علاقة السيمياء بالمسرح، ونشأة المسرح الجزائري، و تطور أزياء المسرح عبر العصور ومفهوم السينوغرافيا وعناصرها.

الفصل الثاني: قمنا بالتحليل السيميائي لأزياء مسرحية "الأجواد" من خلال الديكور والأزياء والإضاءة والماكياج والإكسسوار، وهذا بالاعتماد على عرض المسرحية.

وانتهى البحث بخاتمة لخصت فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

وقمنا بهذه الدراسة رغبة منا في إثراء مكتبتنا العربية التي تفتقر لمثل هذا النوع الدراسات السيميائية خاصة المتعلقة بالمسرح الجزائري بشكل عام، والأزياء خصوصا. فالمسرح أبو الفنون وأكثرها تأثيرا في نفوس الناس و ثاني أقدم أشكال الفن بعد الشعر. وسمي كذلك لأنه يختصر عدة أنشطة إنسانية، ويجمع أكثر من فن، فهناك فن الكتابة الأدبية التي تتمثل في كتابة النص المسرحي، وهناك فن التمثيل والإخراج، والفن التشكيلي المتمثل في تصميم وتنفيذ الديكور والملابس المسرحية وفن الإضاءة وتصميم الرقصات... وفن الموسيقى، وتجتمع كل هذه الفنون لتنتج في النهاية عرضا مسرحيا متناغما ومتناسقا ذا وحدة فنية واحدة تشكلها مجموعة أفكار لعدة عقول مبدعة كل على حسب تخصصه.

واستعنا في بحثنا هذا بمجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة نذكر من بينها: باتريس بافي، معجم المسرح، كمال عيد سينوغرافيا المسرح عبر العصور، جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، كير إيلام العلامات في المسرح، نديم معلا في المسرح في العرض المسرحي قضايا نقدية، رجب عبد الجواد ابراهيم المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث.

انتهجنا في دراسة هذا البحث المنهج السيميائي حيث قمنا بتطبيق مفاهيمه على المسرح الجزائري مستفيدين من علم المعاجم وعلم الاجتماع وعلم الدلالة.

وقد جهدنا في دراسة هذا اللون الأدبي الذي تفتقر له الدراسات الأدبية، وصعوبة التنسيق بين المعلومات لكثرتها وتكرارها في العديد من المصادر والمراجع.

وفي خاتمة المطاف لا يسعنا إلا أن نتقدم بشكرنا وتقديرنا للأستاذة: الدكتورة زراد جنات التي شجعت البحث وقدمت له رعاية خاصة، ونوجه الشكر إلى كل من قدم يد المساعدة بكلمة تشجيع أو دعم فكرة أو تطوير رؤية أو الإجابة على تساؤل.

والحمد لله الذي وفقنا لإنجاز هذا البحث، ويسر لنا سبل المعرفة. ونسأل المولى عز وجل أن يجعل هذا البحث نافعا خالصا لوجهه الكريم وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الفصل الأول

السيمياء والمسرح

- 1- مفهوم المسرح.
- 2- نشأة المسرح الجزائري.
- 3- مفهوم السيمياء.
- 4- مفهوم العلامة.
- 5- أنواع العلامة.
- 6- سيمياء المسرح.
- 7- أنواع العلامة في المسرح.
- 8- خصائص العلامة المسرحية.
- 9- السينوغرافيا وعناصرها.
- 10- مفهوم الألوان وعلاقتها بالمسرح.

1- مفهوم المسرح:

أ- لغة:

ورد في لسان العرب ل: "ابن منظور" في مادة (س، ر، ح) >> سرحت الماشية تسرح سرحاً و سروحاً: سامت... يقال سرحت الماشية. أي أخرجتها بالغداة إلى المرعى. وسرح المال نفسه إذا رعى بالغداة إلى الضحى... والمسرح بفتح الميم: مرعى السرح، وجمعه مسارح...>>⁽¹⁾، حيث اقتضرت كلمة مسرح في لسان العرب على تسريح الماشية ومرعى السرح.

وجاء في معجم الوسيط في مادة (س، ر، ح): >> - (سرح) - سرحاً و سروحاً. خرج بالغداة. والسيئل جرى جرياً سهلاً. والماشية سامت. و_الشيء، سرحاً: أرسله. المسرح: مرعى السرح. و. مكان تُمثّل عليه المسرحية. (مف). (ج) مسارح. (المسرح): المشط (ج)

مسارحُ المسرحة: (المسرح - (ج) مسارح - (المسرحية): قصة معدّة للتمثيل على المسرح>>⁽²⁾

يورد لنا هذا المفهوم اللغوي المعاني نفسها التي أوردها " ابن منظور " تقريباً ويضيف لنا معنى جديداً يخص المسرح والمسرحية، ويربطهما بالتمثيل والمسرح مكان تمثّل فيه المسرحية..

ب- اصطلاحاً:

(1)-جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج7، تح: عامر أحمد مرا: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت_لبنان_، مادة (س، ر، ح).

(2) - إبراهيم مصطفى و آخرون: المعجم، الوسيط، ج 1 المكتبة الإسلامية، اسطنبول- تركيا - ط2 مادة (مسرح)، ص 426.

يعتبر المسرح أبو الفنون جميعا ومنذ القديم حمل على عاتقه التغيرات الاجتماعية والتاريخية لمختلف الحضارات والثقافات فهو كان ولا زال منصة لرصد أوضاع المجتمع وآماله وآلامه وطموحاته وقد اختلفت تعريفات المسرح باختلاف النقّاد واختلاف وجهات نظرهم، بالرغم من اتّفاقهم جميعا على أنّه فنّ تمثيلي، وهو >> شكل من أشكال الفنون يؤدي أمام المشاهدين، يشمل كل أنواع التسلية من السيرك إلى المسرحيات <<⁽¹⁾، كما يعرف المسرح أيضا على أنّه: >> شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة لشخصيات ومواقف النص التي أبدعها المؤلف <<⁽²⁾، إذن فإن المسرح مكان مخصص للمشاهدة والفرجة، وهو فن يعتمد على تجسيد الممثلين الأدوار على خشبة أمام المشاهدين.

ويرى الباحثان "شيمت" و"فيالا" "Chimtt" و "Viala" >> أنّ المسرح شكل سردي ومحكي إيمائي" (Iecitmumetique) ولا معنى لأفعال الشخوص وأقوالها إلا بارتباطها بالجمهور، مما يجعل خطاب المسرح يبدو مزدوجا، فهو يحقق على خشبة، ويتوجه من هذا إلى القاعدة الجمهور <<⁽³⁾، فقد ربط "شميث" و"فيالا" المسرح بالخطاب المرئي أي أنه يرتبط بالعلامة أو الإشارة، فالمسرح يتحقق من خلال تواصل الممثلين والجمهور عن طريق الإيماءات، وحركات الجسد والحوار واللغة.

وتعرّف الموسوعة البريطانية المسرح على أنّه: >> فن من التمثيل المسرحي أو التمثيل المسرحي أو الاعتقالي، وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات. والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي لكنه يؤدي بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء الرقص

(1) - لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، دار الراية، ط1،

عمان- الأردن -2002، ص38.

(2) - المرجع نفسه، ص 38.

(3) - محمد سندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن - ، (د، ط)،

2003، ص 05.

والعرض وميّز المسرح أنه يتصل بالمجتمع ويجري العرض دائما بحضور الجمهور الذي يقدم له أشكال متعددة من السلوك والنماذج والعلاقات والأحداث الاجتماعية >>⁽¹⁾.

إن المسرح فن أدبي تمثيلي، يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع فهو يعبر عن روحه ويؤدي أمام الجمهور وهو يجمع بين عدة فنون تعبيرية كالرقص والغناء، إلى جانب العرض يحاكي الأحداث الواقعية ويعكس أنماط السلوك الممارسة داخل المجتمع وفي هذا يرى "جان لويس بارو" أن المسرح >> هو تكريس لواقع الحب... وهو أيضا نوع من النماذج الجماعية فالعرض المسرحي أشبه ما يكون باستقلال طقس يشغل فيه الممثل والرأي من تصادم إلى تلاقٍ روحي إلى تظهر جماعي >>⁽²⁾.

وهكذا يتضح لنا أن المسرح له علاقة بالوجدان والعاطفة فهو ينتقل من العاطفة الفردية إلى التأثير في الجماعة ويحقق الفرجة والمتعة، حيث يتجاوب معه الجمهور المتلقي فينفاعل ويتفاعل مع الأحداث المقدمة، ومن ثم تحدث عملية التطهير التي أشار إليها أرسطو في كتابه فن الشعر، وفي ضوء ما سلف يمكننا القول أن مفهوم المسرح يتغير من دارس إلى آخر لذا ليس من السهل تحديد مفهوم جامع مانعا له.

وتجدر بنا الإشارة إلى وجود فرق بين المسرح والمسرحية رغم اشتراك الكلمتين في الجذر اللغوي نفسه (س، ر، ح)، وغالبا ما تستخدمان كأنهما رديفان، ورغم وجود اختلاف واضح بينهما >> المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي النص ذاته، وعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص أو بمعنى آخر المسرح شكل فني عام أحد موضوعاته أو عناصره النص الأدبي (المسرحية)، ويعتقد بعض النقاد أن النص لا يصبح

(1) - لينا نبيل أبو مغلي و مصطفى قسيم هيلات: الدراما و المسرح في التعليم النظرية و التطبيق، ص38.

(2) - المرجع السابق، ص 39.

مسرحية إلاّ بعد تقديمه على خشبة المسرح وأمام الجمهور ويقول آخرون: أن النص ليس سوى مخطط يستخدمه المخرج والفنانون الآخرون كأسس العرض>>⁽¹⁾

وبناء عليه فإن كلمة مسرح هي شكل العام الذي يجمع بين النص المسرحي ومختلف العناصر الأخرى، لتكون بذلك العلاقة بينهما علاقة العام بالخاص، والمسرحية تعني العرض أو تقديم ما هو مكتوب على خشبة المسرح، أي النص في جانبه التمثيلي، وهي >> قصة مترجمة إلى حركة عن طريق الشخص والشخصيات والحوار ومقسمة تقسيمًا خاصًا يعطيها القدرة على التحرك وبمنحها الشكل الجميل في الوقت نفسه فالشخص بما تقول وما تفعل تنقل القصة المسرحية من بداية معينة إلى وسط، ثم إلى نهاية، وهذه المراحل الثلاث وجودها لازم للإحداث الحركة وأقسام المجال للتطور>>⁽²⁾

إذن تربط المسرحية بالحوار والشخصيات على اعتبار أنهما من العناصر المقومة لها، ولحركية الأحداث، وتعمل هذه الشخصيات على نقل القصة من البداية إلى النهاية من خلال الحوار وحركات الممثلين.

تعتبر المسرحية جنس أدبي مثلها مثل فن الرواية والقصة يعبر عن موقف إزاء الحياة يتم تصويره من خلال الأحداث والشخصيات إلا أنها تظل تحمل سمة خاصة تميزها عن باقي الأجناس، باعتبارها نص كتب ليتمثل على خشبة المسرح ولا يمكن حصره في مجال القراءة فقط، وعلى حد تعبير "لاديسن نيكول" فقد قال "كولودج" في إحدى محاضراته: >>المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وإنما هي محاكاة لها >>⁽³⁾.

-
- (1) - لینا نبیل أبو مغلی ومصطفی قسیم هیلات: الدراما والمسرح في التعليم النظرية والتطبيق، ص 39.
- (2) - محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، د ب، ط1، 1419هـ/2999، ص 20
- (3) - محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، د ت، ص 15.

وعلى هذا الأساس نقول بأن علاقة المسرحية بالمسرح هي علاقة الكل بالجزء بحيث لا تكون المسرحية تجسد على خشبة المسرح، كما لا يمكن للعرض المسرحي أن يكون له وجود دون وجود مسبق للنص المسرحي.

2- نشأة المسرح الجزائري:

تعود أصول المسرح في الجزائر إلى أحقاب زمنية متجذرة، في التاريخ، نتيجة الاحتكاك والتأثير والتأثر بالحضارات الأخرى، بداية مع الحضارة الرومانية، إلا أن ملامح المسرح الجزائري ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية.

يرجع العديد من الباحثين المهتمين بشؤون المسرح ظهوره ونشأته في المغرب العربي إلى الفترة الرومانية مستندين في ذلك بتلك الآثار التي تؤكد على وجود مسارح اشتهرت بها مدن رومانية في شمال إفريقيا إلا أنه للأسف لم يستدلوا على ذلك بنصوص مسرحية تؤيد دعواهم، مما يجعل هذا الرأي ضعيف الاستناد.⁽¹⁾

يذهب الباحث "محمد عبّازة" إلى أنّ البداية الأولى ظهرت في دول شمال إفريقيا كتونس والجزائر التي شهدت بدورها هذه البدايات لفن الفسرح وخير دليل على ذلك الآثار المتناثرة على طول الشريط الساحلي الجزائري وفي عة مدن التي ووجدت فيها آثارا للمسارح من الشرق إلى الغرب مثل: مدينة عنابة، سطيف، تبسة، باتنة (تيمقاد)، قسنطينة، >>أما بالنسبة للنصوص المسرحية فإننا نسجل مع الأسف عدم حصولنا على نص درامي واحد يمكن أن يعطينا صورة واضحة عن النصوص المقدمة في تلك الحقبة <<⁽²⁾

ومن هنا يتضح لنا أن نشأة المسرح الجزائري تعود إلى العهد الروماني، وقد ارتبطت بالآثار التي بينت وجود مسارح في بعض المدن الجزائرية، بالرغم من عدم وجود أي

(1) - ينظر: صالح المباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، دب، ط2، 2007 م، ص 10 .

(2) - المرجع نفسه، ص 11.

نصوص مسرحية تثبت صحة النظر في النشأة: ويذهب الأديب والناقد "عز الدين الجلاوي" إلى أن: >> السكان الأصليين البربر رفضوا ثقافة المستعمر الروماني ولم يندمجوا فيها <<⁽¹⁾، وبالرغم من وجود المباني المسرحية إلا أنها لم تعبر عن المجتمع الجزائري، فقد رفض البربر الثقافة الرومانية وكل مظاهرها بما في ذلك المسرح، باعتبارها ثقافة تُعبر عن روح استعمارية بالدرجة الأولى.

وأما بالنسبة للمسرح منذ بداية الفتح الإسلامي إلى غاية نهاية الحكم العثماني >> فإننا نلاحظ وجود أنشطة شعبية مشابهة للمسرح سواء منها الأشكال التراثية كالمدرج والرواية الشعبية والحلقة والزردة <<⁽²⁾

ومع انتقال الأتراك إلى الجزائر فقد حملوا عاداتهم وآدابهم وفنونهم، وحملوا معهم فن خيال الظل وفن القراقوز وكذلك الأشكال الفنية الشعبية كالمداحين والرواة والمهرجين والقوالين... وغيرهم، وظلت هذه التمثيليات تمارس من قبل الطبقات الشعبية وتلقى رواجاً، وتمثل أمام الأطفال، ومع مجيء الاستعمار الفرنسي حتى قضى على هذا النوع من التمثيليات وبنى على أنقاضه المسرح الفرنسي.⁽³⁾

للمسرح الجزائري ملامح خاصة، فلو تمعنا في التراث الجزائري لوقفنا على عدة ظواهر مسرحية، من بينها أنه نشأ مقاوماً ومسايراً لتحولات المجتمع كما وضحنا سالفاً فقد انتقل من الأتراك إلى الجزائر بعد أن حملوا ثقافتهم إلى المسرح الفرنسي بعد الاحتكاك بثقافة المستعمر الذي يفرض على الشعب الجزائري ثقافته بكل مضامينه وفكره، وفي سنة 1921م >> زادت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الأفريقي... غير أن الفرق لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال

(1) - المرجع السابق، ص 13.

(2) - المرجع نفسه، ص 21.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

الإفريقي وخاصة تونس، وذلك لان صفوة المثقفين الجزائريين كانوا أن ذاك يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل >>⁽¹⁾

ولقد لاقى المسرح المقدم باللغة العربية الفصحى اعتراضا عند الجمهور الجزائري، وذلك لعدم احتواءه على عنصر الفرجة في نظرهم، والقصد من المسرح الترفيه والامتعاف، وفي هذا يقول ابن حزم الأندلسي: >>أريحوا النفوس فإنها تصدأ كما يصدأ الحديد>>⁽²⁾

وفي أوائل العشرينات وعقب فشل المحاولات في الكتابة المسرحية باللغة الفصحى، تحول المؤلفون إلى الكتابة باللهجة العامية، ف>> شرع الممثل "علالو"، و"داهمون" في إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة خشبة الاتجاه مكتوبة بالعامية، وقدمت لأول مرة على مسرح الكورستال في 1926 وأحرزت نجاحاً طيباً>>⁽³⁾، ولعل ما ينبغي الإشارة إليه هنا أن بدايات المسرح الجزائري عبارة عن محاولات مكتوبة بالعامية لاقت قبولا بين المتلقين.

أما في الثلاثينيات عرف المسرح الجزائري عصراً ذهنياً على يد "رشيد قسنطيني" (1887-1944) الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، مثلما أشارت إلى ذلك "ارليثروث" في كتابها "المسرح الجزائري" أن "محي الدين باشطارزي" الذي زاول الإنشاد الديني في شبابه ثم تحول إلى الغناء، اشتغل مدرسا للموسيقى، واتجه بعد ذلك إلى المسرح ومن أشهر مسرحياته فاقوا من أجل الشرف، ما ينفع غير الصح... الخ.⁽⁴⁾

ثم يقول الأستاذ "مصطفى كاتب": >>إنَّ التجربة الثانية المهمّة في المسرح الجزائري هي تجربة كاتب ياسين، الذي اجتذبتة ثورة الجزائر... بعد أن كان يكتب مسرحياته

(1) - على الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، د ب، ط2، 1999م، ص 459.

(2) - ابن حزم الأندلسي: طوق الحمام، تر: عفيف نايف، دار صادر، بيروت، ط1، 1424 / 2003م، ص14.

(3) - المرجع السابق، ص461.

(4) - علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص461.

بالفرنسية مثل مسرحية " نجمة " و"الخشب المطروقة "... الخ>>⁽¹⁾، وبالتالي تعتبر تجربة "كاتب ياسين" تجربة مهمة في المسرح الجزائري، ملتزما ومهتماً في مسرحياته بقضايا الثورة الجزائرية.

وقد تأثر مجموعة من الشباب بأسلوب وطريقة "كاتب ياسين" في التأليف، وحاولوا أن يسيروا على هديه ولكنهم واجهوا مشكلة تمثلت في ندرة النصوص الموجهة للتمثيل المسرحي، وقلة عدد المؤلفين، فحاولوا الخروج من هذا المأزق وإيجاد حل باقتحامهم مجال التأليف لكن بطريقة جماعية، ذلك >> أن فائدة التأليف الجماعي هي الحيلولة، دون أن يكون الممثلون ببغوات وقردة وقرافوزات وروبوتات، ذلك أن اشتراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يكونوا فنانيين واعين ومسؤولين ونشطين >>⁽²⁾، ومن بين الفرق التي ذاع صيتها فرقة البحر الجزائرية التي تعتمد على الروح الجماعية في التأليف، وتخرج الفنانين من التقليد إلى المشاركة الفعلية في الإنتاج الفني، وقد اعتمدت "فرقة البحر" بشكل أساسي على مسرح الحلقة، وقصدت بذلك الخروج من طريقة تمثيل المسرح الإيطالي القديم بغية منح المتفرجين زوايا مشاهدة العرض، وبهذا يحدث التواصل الفعلي بين الممثل والمتفرج الذي يتفاعل مع ما يقدم من مشاهد ويندغم في أحداث المسرحية، وتعتمد هذه الفرقة على الديكور الذي يجسد الأفكار وينقل المتفرج إلى العوالم الداخلية للمسرحية عن طريق الخيال، ويصبح الجمهور عنصراً مشاركاً في العرض، وتترك لخيال المتفرج إكمال ما هو ناقص، وبهذا يشارك الجمهور في العرض.

أما بالنسبة للمسرح الحديث فقد ظهر عدد من الكتاب المسرحيين الذين اتبعوا أساليب جديدة في الكتابة المسرحية أمثال>> "كاكي ولد عبد الرحمان" الذي كتب مجموعة من المسرحيات القيمة منها "افريقيا قبل السنة الأولى" و"بني كليون" وكذلك قدم الكاتب "علولة"

(1) - المرجع السابق، ص 462.

(2) - علي الراعي: المسرح في الوطن، ص 463 .

مجموعة من المسرحيات مثل " الخبزة و المائدة". ومن الإنتاج المسرحي الحديث الذي يستحق التنويه " مسرحية: "بوعلام زايد القدم " كتبها " سليمان عيسى" ... هذا، وهناك حركة مسرحية نشيطة يقوم بها الشباب ويتلاقون معا في مهرجان المسرح الذي يعقد بمدينة مستغانم، لتبادل التجارب والإفادة من بعضهم <<⁽¹⁾، وعليه فإنّ للمسرح الجزائري ملامح خاصة وتعددت أشكاله (الحقة القراقوز، القوالة، خيال الظل وغيرها، والملاحظ أنّ هذه الأشكال حتى وإن كانت تصنع الفرجة الشعبية إلا أنّها لم تتطور كي تصبح مسرحا له أصوله وقواعده، وعلى الرغم من الاستعمار إلا أنّه كان جزائريا بامتياز يعبر عن آلام وطموحات آمال الشعب الجزائري باللهجة العامية.

3- مفهوم السيمياء:

أ- لغة:

ورد مفهوم السيمياء في العديد من المعاجم العربية، ونذكر منها ما ورد في "لسان العرب" لـ"ابن منظور" في مادة (س، و، م): >> السُومَة والسِّمَة والسِّمَاءُ العلامة. وسومَ الفرس: جعل عليه السِّمة... وسومَ فلان فرسه إذا أعلّم عليه بحريره أو بشيء يعرف به، وقال: والسّمَايا في الأصل واوا، وهي العلامة التي يعرف بها الخير والشر... وقال ابن الأعرابي: السِّيمُ العلامة على الصوف والغنم...<<⁽²⁾.

وورد في "مقاييس اللغة" لـ"ابن فارس" في مادة (س، و، م) >>السين والواو والميم أصل يدلّ على طلب الشيء يقال سمت الشيء أسومه سوما في الثراء والبيع، ومن باب سامت الرّاعية تسوم، وأسمتها، قال الله تعالى: ﴿فِيهِ تُسَمُّونَ﴾ سورة النحل/الآية 10، أي ترعون... ومما فسر عن الباب السومة وهي العلامة تجعل في الشيء والسِّمي مقصور

(1) - المرجع السابق، ص465-466.

(2) - ابن منظور: لسان العرب، ج7، مادة (س، و، م).

من ذلك... >> (1) والسيمياء من مادة "سوم" فالعرب في القديم كانت تختلط عليهم الإبل، فيضعون عليها سمة لتمييزها عن بعضها البعض والسمة أي (العلامة).

وقد ورد هذا المعنى في التنزيل العزيز في عدة مواضع، ستة منها بصيغة (سيما)، وهي في قوله سبحانه وتعالى: ﴿تَعْرِفُهُمْ بِسِيمَتِهِمْ لَا يَسْأَلُونَ النَّاسَ إِلْحَافًا﴾ سورة البقرة/ آية 76، وفي قوله عز وجل: ﴿وَعَلَى الْأَعْرَافِ رِجَالٌ يَعْرِفُونَ كُلًّا بِسِيمَتِهِمْ﴾ سورة الأعراف/ آية 46، وقوله: ﴿وَنَادَى أَصْحَابُ الْأَعْرَافِ رِجَالًا يَعْرِفُونَهُمْ بِسِيمَتِهِمْ﴾ سورة الأعراف / آية 48.

وفي قوله تعالى: ﴿سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ﴾ سورة الفتح/ الآية 29، وفي قوله تعالى: ﴿يُعْرِفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَتِهِمْ﴾ سورة الروم/ الآية 41، وقوله أيضا: ﴿وَلَوْ نَشَاءُ لَأَرَيْنَاكَهُمْ فَلَعَرَفْتَهُمْ بِسِيمَتِهِمْ﴾ سورة محمد/ الآية 30.

تحمل كلمة سيمياء معنى (العلامة، الأمانة، الإشارة) بها الشيء ووردت في القرآن الكريم كذلك بصيغة مسومة في موضعين ومنه السائمة وذلك في قوله تعالى: ﴿مُسَوَّمَةٌ عِنْدَ رَبِّكَ وَمَا هِيَ مِنَ الظَّالِمِينَ بِبَعِيدٍ﴾ سورة هود/ الآية 83. وقوله أيضا: ﴿مُسَوَّمَةٌ عِنْدَ رَبِّكَ لِلْمُسْرِفِينَ﴾ سورة الذاريات/ الآية 34.

وعليه فإن الدلالة التي حملتها لفظة السيمياء سواء في المعاجم اللغوية أو القرآن الكريم هي العلامة والسمة.

ب - اصطلاحا:

اختلف الباحثون والنقاد في تعريف السيمياء، فكل واحد منهم يقدم لها تعريفا من منظوره الخاص، وتجدر بنا الإشارة إلى أن السيمياء استكملت تطورها منذ بداية القرن

(1) - ابن فارس(الحسين): مقاييس اللغة، م2، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، دب، 2001، مادة(س، و، م).

العشرين في مجال الألسنية البنيوية عند "دي سوسير" "ferdinande de saussure" (1857-1913) وفي ميدان المنطق والفلسفة عند "تشارلز بيرس" "charles peirce" (1857-1914)، حيث تعنى السيمياء >> بدراسة الظواهر الإشارية، من حيث طبيعتها، وخواصها، وأنساقها، وأشكالها. ومنذ الخمسينات صار المنهج السيميائي سائدا في ميادين علم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والميثولوجيا، والفن، والأدب، والمسرح، الأمر الذي أدى إلى انتشار مزيج غير متجانس من المصطلحات المتسمة بالغموض والتجريد >>⁽¹⁾ وعليه فالسيمياء موضوعها دراسة أنظمة العلامة اللغوية والإشارية وتتداخل مع كل الميادين وتهتم بها كالأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع والمسرح.

عرّف "دي سوسير" السيمياء أو (السيمولوجيا) >> بأنها علم يدرس حياة الإشارات ضمن المجتمع... وستظهر السيمولوجيا ما ينشئ الإشارات، وما القوانين المتحركة بها... والألسنية هي فقط جزء من العلم العام للسيمولوجيا، والقوانين المكتشفة من قبل السيمولوجيا التي سيتم تطبيقها على الألسنية >>⁽²⁾، ومن هنا يتّضح لنا أنّ السيمياء تعني بدراسة العلامة وأنساقها اللسانية وغير اللسانية مما تمكن الكائنات البرية من فهم الأحداث والوحدات من خلال أنساقها الثقافية والاجتماعية. إذ تعرف السيمياء على >> أنها علم دراسة الإشارات وهي مشتقة من الجذر اليوناني semeion الذي يعني: العلامة، ودراسة الشفرات، أي الأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها علامات تحمل معنى.

وهذه الأنظمة هي نفسها أجزاء أو نواح من الثقافة الإنسانية، برغم كونها عرضة لتغيرات ذات طبيعة بيولوجية أو فيزيائية (الكلام البشري محدود بقدرات السمع والنطق عند الإنسان، وبسلوك الأصوات في الهواء، غير أن كل لغة بشرية تختص بثقافة تاريخية

(1) - مجموعة من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح - دراسات سيميائية - ترجمة وتقديم: أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 1997. ص 03.

(2) - المرجع نفسه، ص 03-04.

معينة>>⁽¹⁾. إذن تعتبر السيميائية علماً حديثاً بالمقارنة مع غيره من العلوم، إذ ظهرت مع بدايات القرن العشرين، وقد كانت ولادة هذا العلم مزدوجة على يد "دي سوسير" و"شارلز ساندرس بيرس".

وباعتبارها حقلاً أو موضوعاً ناشئاً بين موضوعات الدراسات العقلية فإنّ السيميائية تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، حيث غالباً ما يعتقد علماء الإنسانيات أنها صارمة جداً في حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية⁽²⁾، وأما "أمبرتو إيكو" "Umberto Eco" فإنّ السيميائية عنده>> تُعنى بكل ما يمكن اعتباره إشارة.⁽³⁾

وأقصر تعريف للسيميائية هو: >>علم دراسة الإشارات>>⁽⁴⁾ و خلاصة التعريفات السابقة فالسيميائية موضوعها دراسة العلامات اللغوية والإشارية وما الألسنية إلا جزء منه، فهي علم يبحث في المعاني والدلالة، وعلى وجه الخصوص المعاني المتداولة في المجتمع.

4- مفهوم العلامة:

يتفق معظم الباحثين والسيميائيين على أن السيميائيات علم مستمد لمبادئه من مجموعة كبيرة من الحقول المعرفية كاللغويات والفلسفة والمنطق وعلم النفس والأنثروبولوجيا، رغم أنها علم حديث النشأة إذ بشر بميلادها عالم اللسانيات "فرديناند دو سوسير" وأطلق عليها اسم السيميولوجيا وقال:>> أن مهمتها "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية وأطلق عليه

(1) - روبرت شولز: السيميائية والتأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس، بيروت، ط1، 1994، ص13-14.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص14.

(3) - دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال زكريا، مركز (دراسات) الوحدة العربية، بيروت، -لبنان-، ط01، 2008، ص28.

(4) - المرجع نفسه، ص27.

"شارل سندرس بيرس" اسم "السيميوطيقا" فالأكيد أن النشاط الإنساني مرتبط بظهور الإنسان على وجه الأرض>>(1).

ولا يخفى على كل ذي بصيرة أن الإنسان يختلف عن باقي الكائنات في طريقة التواصل مع غيره، وذلك عن طريق أشكال رمزية وإشارات وإيماءات يتفقون على وضعها تنتمي إلى ثقافتهم الخاصة، وبعد هذا ننتقل إلى مرحلة مهمة في دراسة الإشارات السيميائية القديمة، وهي مرحلة المفكر الجزائري "أوغسطين" الذي أعطى تعريفات للعلامة ضمن أبحاثه في التأويل قد اعتمد فيها على كثير مما قاله الفلاسفة قبله ولعل أهمية أوغسطين وحدائته تبدو في تأكيده على إطار الاتصال و التواصل، والتوصيل عند معالجته لموضوع العلامة.(2)

وقد عرف علم الطب العلامة أيضا من خلال أعراض المرض التي يكتشفها الطبيب في معالجة مريضه حيث قام الطبيب "جالينوس" galenus بالتمييز بين العلامات العامة، التي تدل على أكثر من شيء والعلامات الخاصة التي تدل على شيء محدد وبناء عليه أصبحت العلامة تعني >>علم البحث عن أعراض الأمراض>>.(3)

وعليه فقد كان لعلم العلامات بدايات وإرهاصات فكانت في بداياتها عامة فكانت علامة واحدة تدل على عدة معاني ومداليل، ثم أصبحت تجنح إلى الخصوص لتدل على معنى واحد وقد ظهرت ككل العلوم مع الأطباء.

وتعزى أول محاولة ممنهجة وجادة وأصيلة التي ارتبطت بالبحث اللساني والسيميائي إلى كل من "دي سوسير" و"شارلز ساندريس بيرس"، اللذان تمكنا من إرساء قواعد وأسس خاصة بالعلامة، >>وقد استطاعت مقاربتهم إحداث تحول جريء وعميق في الفكر اللساني

(1) - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة-الجزائر - ط1، 1431هـ/2010م، ص 20-21.

(2) - المرجع نفسه، ص24.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، ص22.

والسيميائي قاطبة، وهي المقاربات التي أخذت شرعيتها في مجال تحرير العلامة من ركائز كانت متوطنة في تلك الحقبة، فقد ركز سوسير على الوظيفة الاجتماعية للعلامة، بينما ركز بيرس على لوظيفة المنطقية>>.⁽¹⁾

وقد أرسى دعائمها كل من اللساني واللغوي "دي سوسير" و"تشارلز ساندرس بيرس" فظهرت بالشكل الذي عرفت به الآن فأعطتها تلك المقاربات شرعيتها، فقد سوسير على علاقة العلامة بالمجتمع أي أن العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اصطلاحية تواضعية، وبيرس على المنطق فقد قام بإضافة الرمز والأيقونة (الصورة المشهد الخرائط...) فهي تقوم على العلاقة العقلية أو السببية (علاقة النتيجة بالسبب).

يعتبر "دي سوسير" العلامة: >> كيانا ثنائي المبنى، يتألف من صورة سمعية image acoustique ومفهوم concept، والمقصود بالصورة السمعية ليس الصوت المسموع أي الجانب المادي البحث منه، وإنما الأثر النفسي الذي يتركه الصوت فينا>>⁽²⁾.

يهتم "دي سوسير" بالعلامة باعتبارها ثنائية المبنى تتكون من الجانب الصوتي والمعنوي، ويعنى بماهية العلامة وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات التي تدل عليها. وبفعاليتها ونقصد بذلك مدى تأثيرها في المتلقي الذي يفسرها عل حسب ثقافته.

ولقد امتدت الدراسات بعد "فردينان دي سوسير" مع تلامذته منهم: "بييرتو" "pierito" بدراسة الأرقام الخاصة بالحافلات والفنادق والبلدان التي تأخذ دلالتها من المجتمع الذي تتواجد فيه، ويشترط فيها تحديد النظام ومثال ذلك الرقم المفتاحي لدولة لبنان 961 والرقم المفتاحي لدولة الجزائر 213.⁽³⁾

(1) - درقاوي مختار: من العلامة إلى المعنى دراسة لسانية ودلالية لدى علماء الأصول، إشراف مطهري صفية، كلية الآداب واللغات و الفنون، جامعة وهران-الجزائر - (رسالة دكتوراه) ص31.

(2) - المرجع نفسه، ص31.

(3)- مدقن كلثوم: العلامة وأنماط الخطاب، مجلة مقاليد، العدد الأول، جامعة ورقلة-الجزائر-جوان 2011، ص97.

واهتم "بيرتو" بدراسة العلامة والعلاقة القائمة على تفسيرها عامة، وبالأرقام على وجه الخصوص وخاصة التي تتعلق باصطلاحية العلامة وتوضعها، فهي تأخذ معانيها من المجتمع.

وكذلك الشأن بالنسبة للشرطي الذي يحيلنا إلى الأمن والوطن والطمأنينة والحماية ويؤكد "أمبرتو إيكو" "Umberto Eco" >> بأن إعادة استكشاف الفكرة الأصلية للعلامة لا يقوم على مبدأ المساواة أو التضايق الذي تسعى إلى إقامته بواسطة السنن أو حتى التوافق بين التعبير والمعنى، وإنما على العكس من ذلك بأنها قائمة على مبدأ الاستدلال والتأويل، وقد حدد "إيكو" تسعة أقسام للعلامة هي: العلامة وفق مصدرها والعلامة الطبيعية والاصطناعية و العلامة حسب درجة خصوصيتها السيميائية، والعلامة حسب قصد إثبات وعيه والعلامة حسب القناة الطبيعية وجهاز الاستقبال الإنساني المعني بذلك والعلامة حسب علاقة الدال والمدلول والعلامة حسب إمكانية إنتاج الدال، والعلامة حسب نمط الربط المفترض بين العلامة ومرجعها والعلامة حسب سلوك العلامة التي يحملها المرسل إليه>>⁽¹⁾

الجدير بالاهتمام أن العلامة في بداية ظهورها كانت مرتبطة بالطب بشكل عام وبظهور أعراض المرض بصفة خاصة وكانت في بداياتها عامة مثلاً: اصفرار الوجه علامة على المرض الخوف الضعف... وبعدها اكتسبت سمات خاصة، وقد قسمها إيكو إلى تسعة أقسام و أضاف المرجع، واهتم بالمتلقي كونه المفسر للعلامة كل على حسب ثقافته(المرجع).

تحضى العلامة بأهمية بالغة - بمختلف أنواعها - يختلف اثنان ي أضحت تحظى بها في الدراسات السيميائية المعاصرة. وإذا كانت هذه الدراسات ترى في العلامة مفهوماً أساسياً في السيميوطيقا (السيميولوجيا)، وبأن هذه الأخيرة (أي العلامة)>> تمثل شيئاً آخر تستدعيه بوصفها بديلاً له، كما يرى (بنفست)، وبالتالي فهي شيء معين يحل محل شيء معين

(1) - مدقن كلثوم: العلامة وأنماط الخطاب، ص98.

لشخص ما وبخصوص ما وبدرجة ما، وبأنها -العلامة- يمكن أن تكون طبيعية أو اصطلاحية (عرفية) اعتباطية أو معللة، مشفرة أو غير مشفرة، وتتألف من عنصرين: أحدهما محسوس (التعبير/الدال) والآخر غير محسوس المضمون/المدلول>>⁽¹⁾. أو هي بعبارة أخرى كما يرى (بيرس): >> شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما من وجهة ما وبصفة ما، وأن هذا الشيء الذي تتوب عنها هو موضوعها (object) وهي لا تتوب عن تلك الموضوعية من كل الوجاهات، بل تتوب عنها بالرجوع إلى نوع من الفكرة التي يسميها بيرس بالركيزة (ركيزة الصورة)>>⁽²⁾.

يتضح أن العلامة هي العلاقة بين الدال وهو الصورة السمعية والمدلول وهو الصورة الذهنية و قد اختلف العلماء في طبيعة هذه العلاقة فمنهم من يعتبرها طبيعية ومنهم من يعتبرها تواضعية اصطلاحية مثلاً: كلمة أخت لها معنى واحد وتختلف بتعدد اللغات. أما اللين مقرون بطبيعة العلاقة بين الدال و المدلول مثلاً: كلمة أخت: هذا التآلف الصوتي بين الألف والخاء والتاء وهي حروف تتسم بصفة اللين وهذا دليل على العلاقة الحميمية، (صفة القرابة).

يقول "دي سوسير" : >>العلامة لسيت غلافا تسنده الصدفة إلى الفكر، بل هي عضوه الضروري والأساس. فهي لا تستخدم من أجل إبلاغ فكر مغطى بشكل جاهز، بل هي الأداة التي من خلالها يتخذ الفكر شكلاً ويخرج للوجود، ومن خلالها فقط يكتسب كامل معناه>>⁽³⁾. وعليه يقرّ "دي سوسير" بطبيعة العلاقة بين الدال (الصورة الصوتية) والمدلول الصورة الذهنية. فعبر وحدات اللسان تتضح الأفكار.

(1) - قادة عقاق: في السيميائيات العربية (قراءة مقارنة بين منجزات تراثية وطروحات غربية محدثة)، مركز الكتب الأكاديمي، عمان، ط2018، ص23.

(2) - المرجع نفسه، ص23.

(3) - سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012، ص69.

5- أنواع العلامة:

أ- تقسيم "سان ساندريس بيرس" للعلامة:

يرى "ساندريس بيرس" أنّ العلامة الحسية أو غير حسية تنقسم إلى دوال ومداليل، والبنية الدلالية العلاماتية تحتوي على أربعة عناصر هي:

- 1- العلامة بوصفها ممثلاً ينوب أو يحل محل شيء آخر.
- 2- المادة المشار إليها أو الموضوع.
- 3- المحلل، أي الشخص الذي يدرك ويعي الإشارة.
- 4- الطريقة المحددة التي تكتمل بها العملية الإشارية (وهي التي يسميها "بيرس": الأرضية أو الأساس)⁽¹⁾.

يقسم "بيرس" العلامة اللغوية إلى الموضوع (مضمون العلامة)، والمتلقي الذي يفسر العلامة وأطلق عليه اسم المحلل، والوسيلة التي تكون بها العلامة وأطلق عليها (الأرضية).

كما حاول "بيرس" تصنيف العلامات وذلك بغية الوصول إلى وضع نظرية طبيعية تشمل جل العلامات الموجودة في الواقع، >>حيث ميّز بين ثلاثة أنواع من العلامات: الرمز بالمعنى العام، و العلامة المشهدية أو الأيقونة، والدليل أو القرينة، كما أنه يعرف كلا منها استناداً إلى مفهوم المفسر، أي الأثر الذي تحدثه في السامع، فالرمز لدى "بيرس" هو المعادل الحقيقي للعلامة عند "دي سوسير"<<⁽²⁾.

إذ يرى "بيرس" أنّ: >> علاقة الرمز بمدلوله هي علاقة اعتبارية عرفية فقط، إضافة إلى أنّ بيرس يعتبر الرمز بالمعنى العام (symbole) إشارة (signe) أو علامة اصطلاح عليها ويقوم على الطابع التحكمي بين الدال والمدلول، ولذلك يقابله بالأيقونة أو العلامة،

(1) - كعوان محمد: الرمز و العلامة و الإشارة المفاهيم و المجالات، المدرسة العليا للأساتذة بقسنطينة، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي"، ص 02.

(2) - المرجع نفسه، ص 2.

والتي هي علامة غير تحكمية الاصطلاح فالعلاقة في العلامة الأيقونة (icon)، أو ما اصطلح عليه البعض بالعلامة المشهدية، أو المثل هي علاقة مشابهة، كما هو الحال في الخرائط والصور الفوتوغرافية >>⁽¹⁾.

أطلق "بيرس" على العلاقة التحكمية بين الدال والمدلول بالأيقونة أي الصورة المشابهة وتشمل (المشهد، المطابقة، مثل: الخرائط، الصور الفوتوغرافية)، أما الدال فقد استبدله بالرمز.

>> أما بالنسبة للدليل والذي له بدائل مصطلحية أخرى كالقرينة فإن العلاقة التي تحكمه هي علاقة سبب بنتيجة، كما في علاقة الدخان بالنار، أو سماع صوت من وراء جدار للدلالة على حياة صاحبه، أما الرمز باعتباره علامة فتتحمك في طرفيه علاقة عشوائية عرفية، كما هي حال العلامة لدى "سوسير" >>⁽²⁾.

ويرى "بيرس" أن طبيعة العلاقة بين الدال وأطلق عليه اسم الرمز والمدلول، والمدلول علاقة اصطلاحية تواضعية شأنه شأن "دي سوسير"، وأطلق على العلامة اسم الأيقونة أي الصورة المشابهة، وأضاف الدليل (المرجع) الذي يتصل بقرينة تدل عليه وتكون سبب لنتيجة.

وقد استبدل "بيرس" مصطلحي (الدال والمدلول) ب(الممثل والتأويل)، ولم يكتف بذلك فوسّع من دائرة العلامة لتصبح تقسيماً ثلاثياً، ووجد صده عند "أودجن" و"ريتشارد" في مثلثهما الدلالي لتصبح العلامة متكونة من (رمز، فكرة، مرجع).

فالرمز يقابل الدال.

الفكرة تقابل المدلول.

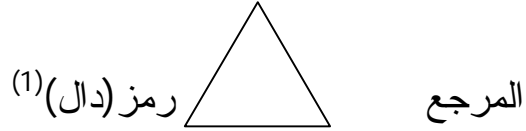
المرجع وهذا لا وجود له عند "دي سوسير".

(1) - المرجع السابق، ص2.

(2) - المرجع نفسه، ص02.

ويمكن تمثيل ذلك المثلث الآتي:

الفكرة (الصورة الذهنية)



ب- خصائص العلامة عند "دي سوسير":

أ - اعتباطية العلامة:

يقر "عبد القاهر الجرجاني" باصطلاحية العلامة ويستدل على ذلك بأنه لا يوجد تلازم بين الإشارة والمعنى وإنما تقوم الصلة على أساس الاصطلاح والتواضع. فلا يوجد تفاضل بين اللغات فكل لغة قواعدها وخصائصها التي تميزها عن بقية اللغات.

وقد أورد "عبد القاهر الجرجاني" عبارة دقيقة في هذا المجال عندما قال في دلائل الإعجاز >>مما يجب إحكامه أن نظم الحروف هو تواليها في النطق فقط وليس نظمها بمقتضى عن معنى ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى في نظمه لها ما تحرّاه. فلو أن واضع اللغة كان قد قال (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد). ويرى في موضع آخر أن الدلالة تغدو متداولة في كل لغة بهذا الترابط الذهني القائم على العرف بين الدال والمدلول، عندها لا تفاضل بين دلالة لفظ (رجل) على

(1) - هدى صلاح رشيد: ملامح فكرة العلامة اللغوية (الدال والمدلول) في التراث الغوي العربي الإسلامي، مجلة العلوم الإسلامية، العدد 24، السنة 8، ص 138.

الآدمي في اللغة العربية والكلمة الدالة عليه في الفارسية مثلاً، لأنّ كلا منها تؤدي وظيفتها ولها شرعيتها اللغوية في مجتمعها اللغوي>>.⁽¹⁾

يرى "دي سوسير" أن العلاقة بين الدال والمدلول اصطلاحية تواضعية، ويستدل على ذلك بموقف العرب، فذكر مقولة "عبد القادر الجرجاني" ويتفق معه في تداول العلاقة بين الصورة الصوتية والصورة الذهنية.

ب- ثبوت العلامة:

إنّ وصف العلامة اللغوية بالتغيير والثبوت في آن واحد من قبل "دي سوسير" قد يبدو أمراً متناقضاً، ولكنّه بمقابلة هذين النقيضين أراد أن يؤكد على أنّ اللغة تتغير على الرغم من عدم مقدرة الناطقين بها على تغييرها وعادة ما تميل العلامات إلى الثبوت، لأنّ ثمة قوى تعمل على صنع التغيير اللغوي وتقاوم التبدل الاعتباري.⁽²⁾

اللغة ثابتة و متغيرة في آن واحد هذا التناقض يؤكد على عجز اللغة عن مقاومة التغيير الذي تقضه عليها عوامل تؤدي إلى تغييرها أو حتى موتها وانقراضها أحياناً إذا كانت الأسباب طبيعية أو سياسية.

تتغير اللغة بصورة تدريجية عبر الزمن يمس هذا التغيير أشكال المفردات ومعانيها يقول "دي سوسير": >>إن اللغة عاجزة جذرياً عن الدفاع عن نفسها ضد القوى التي تغير من حين لآخر العلاقة بين الدال والمدلول، وإن هذه لإحدى عواقب الطبيعة الاعتبارية للعلامة>>.⁽³⁾

(1) - فايز الداية: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر المعاصر، بيروت، -لبنان- ط2، 1417هـ/1996، ص18.

(2) - ينظر: أحمد مومن عمر: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر - ط2، 2005، ص128.

(3) - ينظر: أحمد مومن عمر: اللسانيات النشأة والتطور، ص128.

ولا يخفى على كل ذي بصيرة أن أسباب التغير اللغوي عديدة ومتنوعة من بينها: الأسباب السياسية كالحروب والطبيعية كالكوارث والاجتماعية وغيرها.

ج-خطية العلامة:

اللغة تمر عبر خط معين، فاللغة ليست مجموعة وحدات وإنما بنية على الأقل تشكل خطأ، وكل تركيب يشكل خطأ من الخطوط فالسلسلة الخطية مهمة وعلينا أن نستغلها في تركيب أفكارنا⁽¹⁾.

عبر عن هذا "أندري مارتيني" بقوله أن >> اللغة تمتلك خاصية خاصة التفصل التي تسمح بتجزئة المتوالية اللغوية إلى وحدات ذات محتوى دلالي وصورة صوتية المونيمات les "doubles articulation"<<⁽²⁾

فهي تنقسم إلى جمل ، والجمل تنقسم إلى كلمات والكلمات إلى حروف. مثلاً:

التقسيم الأول: كتب/ الطالب/ الدرس. وهي وحدات لغوية دالة

التقسيم الثاني: ك/ت/ال/ط/ا/ل/ب/ال/د/ر/س. وهي وحدات غير دالة.

6- سيمياء المسرح:

لقد تعددت الأجناس الأدبية وغير الأدبية التي تهتم بها السيمياء، واتسعت الرقعة الجغرافية لمجالات دراساتها ، حيث يعد المسرح أحد هذه المجالات التي أبحرت السيمياء في أعماقه لتستخرج خصائصه السيميائية على اعتبار أن المسرح علامة.

(1) - ينظر: الموقع الإلكتروني <https://ustansiriyah.edu.iq> ، 04/06/2020 ، 10 : 45.

(2) - موسى الأعرور: قراءة جديدة لظاهرة التفصل المزدوج عند أندري مارتينيز، مجلة آفاق علمية، العدد2، 2019، ص522.

يعرّف باتريس بافي "سيمياء المسرح": >> وهي منهج ينصب على تحليل النص الدرامي أو العرض، ويهتم ببناءها الشكلي، وكذا بالتنظيم الداخلي للأنساق الدالة التي يتألف منها، كما يعني بدينامية سيرورة الدلالة، وبالكيفية التي ينتج بها الممارسون والجمهور المعني <<(1).

وبهذا فإنّ الدراسات السيميائية تشمل كل عناصر المسرحية النص (لغة المسرح) ولغة الجسد و الإيماءات الكينزياء والعرض (خشبة المسرح) الهيكل العام للعرض والممثل والجمهور (المتلقي) الذي يترجم العمل المسرحي على حسب خلفيته المعرفية (ثقافته) وتتعامل السيمياء مع هذه العناصر على أنها دوال لتصورات ذهنية (مدلول).

ويعتبر "أرسطو" أول من أرسى قواعد المسرح والدراما في كتابه "فن الشعر"، وقد ظلت كما هي ولم تلق اهتمامًا بالغًا، ولم يتجاوز العرض المسرحي اهتمام نقاد غير منهجيين ومؤرخين أو هوات مولعين به، وسنة 1931 ظهرت دراستان مهمتان في "تشيكو سلفاكيا" وهما جماليات فن المسرح لـ "أوخارزيخ" Jan makarakisky " واستفادوا في ذلك من آراء ودراسات مدرسة براغ وتأثر بهما السيميائيين فيما بعد (2).

>> أكد "زيغ" في دراسته على العلاقة المتشابهة التي تربط بالضرورة بين نظم متغايرة، وإن كان يعتمد على بعضها البعض <<(3) وبهذا فالدراسات السيميائية تتطرق بداية مع أرسطو إلى حين مجيء زيخ" و موكاروفسكي باستفادة من آراء مدرسة براغ >>بينما يمثل التحليل البنائي ل "موكاروفسكي" الخطوة الأولى نحو سيميوطيقا العرض في حد ذاته، فيقدم فيه تصنيف قائمة العلامات الإيمائية ووظيفتها في التمثيل الصامت لشارلي شابلن <<(4).

(1) - ثريا بنت علي بن صالح اليزيدية: مسرحية البئر امنة الربيع " دراسة سيميائية، اشراف صلاح الدين بوجاه، قسم

اللغة العربية و آدابها، كلية العلوم والآداب جامعة نزوي، عمان، ص 06 (مذكرة ماجستير)

(2) - ينظر: فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص102-103.

(3) - المرجع نفسه، ص103.

(4) - كير إيلام: العلامات في المسرح، تر: سيزا قاسم، مقال ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم

ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس المصرية، القاهرة، (د ط)، (د ت)، ص 240.

وفي ضوء ما سلف يتضح لنا أنَّ نشأة سيمياء المسرح تأخرت عن مسارها انطلاقاً من أرسطو في كتابه " فن الشعر إلى حين ظهور دراسة "زيخ" و"موكاروفسكي" وشكّلت هذه الدراسات الخطوة الأولى للتعمق في سيميوطيقا العرض.

كان لمدرسة براغ دور في تطوير الدراسات التفكيكية الخاصة بالمسرح، من خلال مجموعة من الدراسات متأثرين بالألسنية البنيوية لـ"دي سوسير"، خاصة في تعريفه للعلامة >> "أنّها عملة ذات وجهين دال ودلول، لهذا عرف "موكاروفسكي"، العمل الفني (العرض المسرحي) أنّه "وحدة سيميوطيقية" فالعرض دال، ومدلوله هو الموضوع الجمالي الكامن في الوعي الجماعي عند الجمهور >> (1).

وبذلك فقد تأثر "موكاروفسكي" بآراء "دي سوسير" في اعطاء مفهوم العرض المسرحي وخاصة في مفهوم العلامة وتقسيمها إلى دال ومدلول، وهو بذلك قسم العرض المسرحي إلى دال ومدلول، فالدال عنده هو العرض والمدلول هو مستوى الوعي الجماعي عند الجمهور.

>> وإذا تساءلنا عن كيفية تحليل العرض المسرحي، يكون الجواب بتفكيك عناصره وتجزئتها فما المسرح إلا محاكاة للواقع والدلالة التصويرية للمحاكاة دلالة واضحة، فهي تساعد على نحو كبير في تمثّلنا للأنماط السلوكية الثقافية وتساهم بدرجة كبيرة أيضاً في التخاطب مع الأعضاء الآخرين من النوع نفسه >> (2). وعلى هذا الأساس يكون تحليل العرض المسرحي عن طريق البحث عن عناصره الجزئية المكونة للكل، باعتباره أولاً وقبل كل شيء محاكاة للأنماط السلوكية الثقافية بين أنماط النوع الواحد.

يعتبر المسرح منتجا للعلامات من خلال النص - هذه العلامات التي يتم استقبالها من طرف المتلقي، فيقوم بالتعامل معها وفق ما يحمله من مخزون ثقافي واجتماعي

(1) - فيصل الأحمر: معجم السميائيات، ص 103.

(2) - المرجع نفسه، ص 104.

وسياسي، والمسرح بخصوصيته يفرض مسارا يجمع فيه الدارس بين شقين وهما النص والعرض، حيث >> تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضيف عليها سمات لم تكن متواجدة في النص الأصلي، مما يفتح أقواسا متعددة لدراسة الأداء والصوت والحركة والإيقاع التي تدخل ضمن مستوى آخر هو: سينوغرافية النص الدرامي <<(1).

فالأشياء الواقعية تتحوّل على خشبة المسرح علامة على حدّ تعبير "بيري فلتروسكي" وهذا يعني أنّ كل ما هو موجود على الخشبة من ديكور وأزياء وأشياء، وحتى الممثلين أنفسهم وأدوارهم وحركاتهم وإيماءاتهم وملامح يدخل ضمن ما أطلق عليه "السمطقة المسرحية" أي العلامات التي تحمل الدلالة كالمائدة أو الكرسي إلى غير ذلك، وهذه الأشياء العادية ما أن توضع على خشبة المسرح تصبح جزءاً من العرض، وتعتبر وحدة سيميائية يستطيع الجمهور من خلالها استخلاص العناصر الأخرى (2).

وقد ذهب الكثير من النقاد إلى تطبيق المنهج السيميائي على المسرح، إذ يرى "إسلن": >> أن سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل النقاد الشكلايين الروس الذين بدأوا في تطوير الأساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية، عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال وتأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النزعة خاصة في "مدرسة براغ" في الثلاثينات من هذا القرن في تطبيق هذا المنهج على الدراما تأثيرا برائدين هما: الفيلسوف الأمريكي "تشارلز بيرس" و "دي سوسير" <<(3)، وهناك من اعتبر المسرح ما هو إلا بنية سيميائية، وعلى رأسهم "بيتر بوغاتيرف" الذي ذهب >>إلى أنّ

(1) - معمري فواز: قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد الغميري، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة- الجزائر -2013/2014، ص24 (مذكرة ماجستير).

(2) - فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص 105.

(3) - معمري فواز: قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد الغميري، ص24.

المسرح، ما هو إلا بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة، وهذه التحويلة هي الصفة التي تميز المسرح عن باقي الفنون>>⁽¹⁾.

يحول الممثل مظهره، لباسه، صوته، وحتى خواص شخصيته إلى مظهر زي صوت وشخصية الشخصية التي يمثل دورها، فالتحويلة في المسرح لا تلغي الواقع بل تمسرحه، وبهذا تعطي الفرصة لما يطلق عليه بالفرجة في المسرح، وبهذا يتجلى دور المتلقي في فهم علاماته. فتصبح الإشارات وسيلة لإحداث التواصل بين المخرج والممثل وبين الممثل والمتلقي، وبين المخرج والمصمم، وبين العرض والجمهور.

>>... وللإيماءات دور كبير في عملية السمطقة المسرحية والتي تزيد من تصديق المشاهد و القصة الممثلة>>⁽²⁾.

وبهذا فالإيماءات تعطي الكثير من الدلالات، فهي تساهم في مدى تصديق وفهم العرض لدى المتلقي. وفي الأخير يمكن القول أن المسرح متعدد ومتشعب الدلالة، إذا لا يمكن حصر دلالاته أو فهم بالعرض المسرحي إلا بتجزئ عناصره من خلال المنهج السيميائي.

7- أنواع العلامة في المسرح:

يمكننا القول أن كل شيء في المسرح يعتبر علامة: (نص الكاتب المسرحي، تمثيل الممثل والإضاءة المسرحية كل هذه الأشياء وفي جميع الحالات ترمز إلى أشياء أخرى العرض المسرحي هو مجموعة علامات (SIGNE)⁽³⁾).

(1) - عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح، ص18.

(2) - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص105.

(3) - ينظر: عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، ص98.

أ- العلامة المسرحية ذات الدلالة التواصلية:

لا يمكن أن تتجسد لنا اللغة في المسرح إلا إذا مورست وذلك عن طريق الكلام أو الحركة لينتج حالة معينة يقرأها المتلقي، وفي كلتا الحالتين تتم الوظيفة التواصلية.

ومن هنا نجد أن دورة التخاطب في عنصرها الأول وهو المرسل وعنصرها الثاني القناة وعنصرها الثالث المرسل إليه، إذ تتجسد في هذه الحالة، ويعبر عنها عن طريق الصمت، الانتباه، الضحك، أو تغير حركة الوجه، حركات العيون.

ب- العلامة الثانوية:

كل ما وجد في المسرح علامة دالة، والدلالة الأولية للعلامة الأصلية تصحبها دلالات ملحقة بها حتى من دون حركة الجسم مثلا: المعلم بعدما يدرك اصطلاحيا، تضاف: إليه علامات الوقار التبجيل، التبرية، التعليم، أو علامات السيطرة والكبت، وكل هذه الصفات تتدرج ضمن الدلالات الثانوية. (1)

ج- الكينزياء (علم حركة الجسد):

ويتمثل في لغة الجسد وإيماءاته ويعمل على لفت انتباه المتلقي وتقول "سوزي سوتون" <<تستطيع الإيماءات أن تلمح أو تضمن، تقترح أو تؤكد تقلل أو تبالغ، تعكس صورة إيجابية أو سلبية" فالعلامات الإيمائية تنقل رسائل جديدة، فالإيماء بالرأس يدل على الموافقة والتشجيع بينما النقر على الأصابع يوحي إلى أن الشخص الذي تخاطبه لا يعيرك اهتماما، كل هذه العلامات أثبتت الدراسات أنها تستعمل في المسرح بنسبة عالية من خلال الإيماءات وحركات الجسد ومقام الأصوات...>>. (2)، وبذلك تلعب الكينزيا دورا كبيرا على خشبة

(1) - ينظر: كلثوم مدقن، أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية، الدلالية الثقافية، مجلة الأثر جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، -الجزائر- العدد السادس، ماي 2007، ص 266.

(2) - المرجع نفسه، ص 266.

المسرح من خلال حركة الممثل وإيماءاته، مستخدمين أيديهم وتعبيرات الوجه أو أقدامهم ليفهم الجمهور بشكل أفضل المعلومة التي يريد أن تصل إليهم.

وتعرّف الكينزياء بأنها علم (Kinesics) اقترحه بشكل خاص الأنثروبولوجي الأمريكي رأي "بيردوستل" وقوامه >> أن كل ثقافة تختار من مخزون هائل لمادة ممكنة عددا محددا بشكل صارم من وحدات الحركة الملائمة" وقد سمي " بيردويستل" هذه الوحدات المميزة "الأحاريك". وأكد أن عدد الأحاريك المستخدمة عند الشعوب يختلف من مكان لآخر. إلا أن هذه الأحاريك لا توجد مستقلة عن مدلولاتها>>.⁽¹⁾ وهكذا يعتمد هذا المفهوم على حركة الجسد في علاقته مع الحالة الاتصالية للآخرين.

>>إن لغة الممثل -على الخشبة - هي نظام معقد من الإشارات. إن لغة الممثل -في المسرح- لها تقريبا جميع إشارات اللغة البشرية. فضلا عن ذلك، هي إحدى مقومات الفصل الدرامي، فيما بعد سأعني بإشارات لغة الممثل التي تقوم بوظيفة رسم الشخص في المسرحية.>>⁽²⁾ إذن فالكينزياء تعتمد على إشارات وحركات الممثل وهي أداة فعالة و مهمة في التواصل بين الممثلين والجمهور.

8- خصائص العلامة المسرحية:

أ- قابلية التحول:

وتعتبر من أهم خواص السيمياء في المسرح، ففي العرض يمكن لعلامة معينة أن تنتمي إلى أكثر من نسق واحد، ثم تتغير مدلولاتها في المعنى والفكر بالارتباط بسياق الحدث ويتم التحكم بالعلامة من طرف الممثل من خلال الحركات والإيماءات.

(1) - ينظر: أكرم يوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي و الاقتصاد الدرامي، دار رسلان، د ب، (د، ط)،

(د، س)، ص.30

(2) - عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، ص67.

>>... فالعلامة على المسرح دينامية حركية يمكنها التحول أو أن تحل علامات محل أخرى، وهو ما يسمى بـ "القدرة التوليدية" وأغلب التحولات، أو حلول العلامات مكان بعضها البعض فتتمثل في الإيماءات والشفرات، ونجدها خصوصاً في المسرح الصامت...<<⁽¹⁾. وبهذا فالعلامة يمكن أن تتحول في المسرح وتحل محلها علامة أخرى، وهذا ما يطلق عليه القدرة التوليدية، وهذا التحول في العلامة رافقه تنوع في التأويل والتحليل والتغير عند المتلقي.

ب - التصدير:

ويعرّف " كير إيلام" التصدير بقوله: >>هو استخدام الوسائل اللغوية استخداماً الوسائل اللغوية استخداماً يجعل هذا استخدام محط الاهتمام، فيدرك على أنه خال من الآلية مثل الاستعارة الشعرية الحية<<⁽²⁾ >> ومثاله تغيرات الإضاءة المفاجئة أو مؤثرات الحركة البطيئة أو السريعة أو غيرها ممّا يضعه في إطار أو في صدار العرض <<⁽³⁾. إذن فالتصدير هو العنصر الظاهر في العرض يعمل على استخدام اللفظ استخداماً غير متوقع جاذب للاهتمام >>... ويمكن القول أيضاً استناداً إلى كلّ هذا أنّ العرض المسرحي عبارة عن تدرج هرمكي حركي للعناصر المشكلة له، إذا أنّ أغلب عناصر تتخلّق حول ما يمكن أن تسميته بؤرة العرض أو ما اصطح عليه " كبير إيلام " التصدير" <<⁽⁴⁾. يمتلك التصدير القدرة على تحريك العرض، فهو يعمل على شد المشاهد وبشكل غير متوقع وهذا يحدث تغييراً غير متوقع في الأحداث و المتلقي.

ج - التضمين:

يعتبر التضمين أحد خصائص العلامة المسرحية تتمثل في علامة العلامة أو ما يطلق عليها المعاني المصاحبة.

(1) - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص106.

(2) - كير إيلام: > العلامات في المسرح<، ص249.

(3) - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص 106.

(4) - المرجع نفسه، ص106.

>>في أكثر التمثيليات الدرامية واقعية يكون دور حامل العلامة القيام مقام صنف من المواضيع لا تستنفد مطلقا مدى عمله السيميائي، فمن وراء الدلالة الحقيقية تكتسب العلامة المسرحية حتما معاني ثانية لدى الحضور الذي يردّها بدوره إلى القيم الاجتماعية و الأخلاقية والأيدولوجية المعمول بها داخل الجماعة التي ينتمي إليها المؤدون والمشاهدون>>⁽¹⁾

أي بمعنى طغيان الدلالات الثانوية للعلامة المصاحبة على دلالتها الكبرى أو المزوجة لأكثر من دلالة في وقت واحد أحدهما ثانوية والأخرى رئيسية "فقد يدلّ على زي حربي مثلا بالإضافة إلى صنف (الدرع) الذي يدلّ عليه حقيقة على (الشجاعة) أو الرجولة... وقد يدلّ كذلك على ما في داخل المنزل البرجوازي من (ثروة) و(تفاخر) أو ذوق سيئ.⁽²⁾

>>علامات العلامات التي أشار إليها "بوغاتيريف"، يشار إليها عادة باسم الدلالات بالتضمنين... فالدلالة بالتضمنين تابع سيميائي طفيلي ولذلك، يوفرّ لواسطته حامل - علاقة العلاقة - العلامة الواحدة الأساس لترتيب - ثانوي للعلاقة - العلامة (حامل علامة العلامة المسرحية...>>⁽³⁾ وعليه فالتضمنين تابع سيميائي طفيلي يسهم في انتاج الشيفرات وهي موجهة للمتلقّي و هو المعني بحلّها وهي تشكل الجانب الأصعب فكيف تتطلي عليه البساطة بمفهوم طغيان الدلالة المصاحبة.

9 - السينوغرافيا: Sengraphy

السينوغرافيا مصطلح حديث شاع في نهاية خمسينيات القرن العشرين إثر استقرار حركة المسارح، وتطورت بتطور التكنولوجيا، وتعد أهم عناصر نجاح العرض المسرحي، من خلال ما تحقّقه من علامات ودلالات وإشارات وعليه >>فالسينوغرافيا في المسرح تعني الخط البياني للمنظر المسرحي حرفيا، أما تعبيراً فهو فلسفة علم النظرية الذي يبحث في

(1) كير إيلام: سيميائية المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص18.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص19.

(3) المرجع نفسه، ص19.

ماهية كل ماهو على خشبة المسرح و ما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا كاملا، متناسقا ومبهرًا أمام الجماهير>>⁽¹⁾ بمعنى أن السينوغرافيا جميع الموجودات على خشبة المسرح من ديكور وأزياء، إضاءة، ستائر ومكياج وكل ما يساعد الممثل في إنجاح العرض المسرحي أمام الجمهور.

وتعرف السينوغرافيا كذلك بأنها: >>علم وفن لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحي وتعني أيضا مجازيا أو كناية الديكور بحد ذاته، ونتاج عمل مصمم المشهد المسرحي >>⁽²⁾ وتندرج السينوغرافيا ضمن فن التشكيل الفضاء العرض والصورة المشهدية للمسرح، وما ينتجه المصمم من ديكور يشاهد أثناء العرض المسرحي. وتعرف السينوغرافيا أيضا على أنها >>مجموعة من المدركات الشكلية والموضوعية والجمالية هدفها تفعيل الحواس البصرية والسمعية والحركية هي كتابة البصرية التي تشكل من الديكور والإضاءة والأزياء والموسيقى والماكياج >>⁽³⁾. إذن السينوغرافيا تمزج بين الصورة البصرية والصورة السمعية وتأثر في المتلقي من خلال عناصرها الديكور، الإضاءة، الأزياء، الموسيقى والماكياج.

أ-الديكور DECOR (المنظر المسرحي) :

الديكور هو كل ما هو موجود على خشبة المسرح، وأصل الكلمة (رسم، زخرف، تجميل) يدل على التصوّر المحاكى و المقصود من بنية التحتية للتزيين فكان الديكور في القرن التاسع عشر خيارا فنيا ضيقا، فمن هنا كانت محاولات النقاد تتجاوز هذه العبارات فحل محلها السينوغرافيا أي جماليات معينة، فالديكور وسيلة قبل أن يكون صورة أو أداة و

(1) - كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، دار الثقافة، مصر، القاهرة، ط1، 1418هـ /1998م، ص5.

(2) - باتريس بافي: معجم المسرح، ص479.

(3) - شادية زيتون دوجان: >مفهوم السينوغرافيا <، جريدة اسهى الوطن، (د، ع)، الأحد 14أفريل 2013م، عمان - الأردن -، ص4.

ليس زينة، كما تتنوع الديكور إلى ما يلي: ديكور المبنى والديكور المتزامن والديكور السمعي والديكور الكلامي⁽¹⁾.

و يعرف الديكور بأنه: <<صورة ناطقة فصيحة تقنع المتفرج يصدقها من خلال دقة تفاصيل البصرية و الصدق في تصوير البيئة >>⁽²⁾ أي أنّ الديكور من أهم عناصر المسرحية الفاعلة تشترك في الأداء من خلال دقتها في تجسيد الواقع والصدق في محاكاة البيئة وتعمل على خلق عالم افتراضي تقنع المشاهد، كما >> يمنح المنظر (الديكور) المسرحي العرض شكلا معينا فوحدة الشكل المنظري مع نظام الصور الفنية للمسرحية ككل هو شرط للتكامل الفني في العرض المسرحي>>⁽³⁾.

ويعتبر المنظر المسرحي عنصرا أساسا في تشكيل العرض، ويعد خطابا مرئيا يتميز بالصدق وذلك من خلال دقة التفاصيل المرئية في العرض المسرحي، <<وهو العنصر الأساسي في السينوغرافيا حيث تتأسس عليه وتتطلق منه القيم الجمالية التعبيرية عن الضوء واللون والخط والفراغ والمساحة والحركة، وهو الذي يحدد الإطار المكاني الذي تجرى فيه الأحداث المتلازمة بإطار زمن يلخص بيئة معينة >>⁽⁴⁾.

إذن الديكور يعطي قيم جمالية تعبيرية ويرتبط باللون والخط والمساحة والحركة وكذلك يساهم في تحديد الإطار المكاني للأحداث حتى يتم عمل متكامل في العمل الفني المقدم.

(1) - ينظر: باتريس بافي: معجم المسرح، ص159

(2) - جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص127.

(3) - علي محمد هادي الربيعي: الخيال في الفلسفة و الأدب و المسرح، دار الصفاء، _عمان_ ط1، 1433هـ/2012م، ص201.

(4) - شادية زيتون دوجان: جريدة أسهى الوطن، ص4.

ب- مفهوم الأزياء

أ_ لغة: ذهب العديد من اللغويين إلى تناول مصطلح الأزياء في معجم الوسيط في مادة (ز)، (ل): <<زياهُ تزِيَّة: هِيأه ولبسَه، و به جَعَله له زِيًّا، والحرفُ قرأه بالزاي، أو كتَبَه زِيًّا (تَزِيًّا) بكذا: تَهِيأ وتلبَس. يقال: تَزِيّ بزي غيره: لبس كما يلبس الزي (الزيّ) الهيئة و المنظر و اللباس. ويقال: أقبل بزي العرب (ج) أزياء >>⁽¹⁾ يتضح من هذا المفهوم المعجمي أنّ الزي عند العرب مرتبط بمعاني الهيئة والمنظر واللباس والزينة وكلها لا تخرج عن إطار المظهر الخارجي والشكلي.

ومن ما جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (زوي): <<الزيّ: الهيئة من الناس و الجمع أزياء ...، والزيّ: اللباس و الهيئة ... الزيّ الشارة و الهيئة... وزياً فالزيّ الهيئة والمنظر، والعرب تقول قد زينتُ الجارية أي زينتها وهيأتها >>⁽²⁾ نجد أنّ المفاهيم اللغوية السابقة يوضح مصطلح الأزياء يعني الهيئة والمنظر والزينة، واللباس، حتى يتحدد المعنى العام للأزياء وجب علينا التطرق إلى ما جاء في المفاهيم الاصطلاحية.

ب_ إصطلاحاً:

الزي (اللباس): بالإنجليزية (COSTUME)

اهتم المسرح منذ نشأته بالزيّ (الملابس) وذلك لأهميته البالغة و تأثيره على المتلقي، وهو وما يحمله من دلالات وأفكار. وقد ذكرت عدّة تعريفات للأزياء ونذكر منها: << لغة بصرية (مرئية) يتلقى منها المتفرج معلومة ما أو فكرة أو انطباعاً يساعده على تفهم العرض المسرحي ويمكن أن نقول الملابس ترسل علامات أو إشارات تستخدم _من قبل المتفرج _في التعريف على هذه الشخصية أو تلك وجنسها وجنسياتها وقوميتها وفي بعض الأحيان

(1) - إبراهيم مصطفى و آخرون: المعجم الوسيط، ص410.

(2) - ابن منظور: لسان العرب، ج، مادة (زوي) .

ديننا>>⁽¹⁾ ويربط هذا التعريف الزي بنظام العلامات البصرية وهو ما يجعله نظام تواصل بين المتفرج والعرض المسرحي كما أنه يستخدم بمثابة أداة تعريف للشخصية بمختلف إنتماءاتها. ويعرف الزي المسرحي على أنه >>الجلد الآخر للممثل الذي تكلم عليه "تايروف" TAIROV " في بدايى القرن العشرين. وذلك لأنّ الزي (اللباس) الموجود دائماً في العمل المسرحي كعلامة حتى للشخصية والتكر >>⁽²⁾ وهكذا فإنّ "تايروف" يرى أن الأزياء هي الصورة الأخرى للممثل وتختلف باختلاف الأدوار وهي أيضاً علامة يحملها الممثل في أثناء تجسيده للشخصية.

والملابس >>هي التي تقدم الشخصية تقديمًا صامتًا، والمتفرج يلتقط الإشارة التي ترسلها الملابس الممثل ويعيد تركيبها في ذهنه مباشرة >>⁽³⁾.

إنّ فالأزياء خطاب مرئي متعدد الدلالات تثير ذهن المتفرج، ويفهم من خلاله الجمهور الشخصية وانتماءاتها، فهي لا تتفصل أيضاً عن نسيج الثقافات والمعطيات الاجتماعية للمجتمع، فلا يمكن للعلامة أن تتحقق مدلولاتها ما دام المتفرج لا يجد تفسيراً لها حسب مرجعيتها أو أنّ مدلولاتها تختلف في هذا المجتمع عن ذلك.

ج- دلالة الأزياء ووظيفتها:

تؤدي الملابس والأزياء المسرحية جملة من الوظائف والدلالات العديدة فلا يقتصر دور الملابس على تغطية الممثل بل يساهم في نقل معلومات مهمّة ووظائف محددة إلى المتلقين عن الشخصيات التي المسرحية، ف>>من البديهي أن الملابس المسرحية لا تحمل

(1) - رجب عبد الجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، مرا: عبد الهادي التازي و تق: محمود فهمي حجازي، دار الأفاق العربية، القاهرة -مصر- ، 1423هـ/2002م، مركز الإسكندرية للكتاب، ، - مصر - ط1، 2000م، ص12.

(2) - باتريس بافي: معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، مرا: نبيل ابو مراد، مكتبة الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2015 م، ص149.

(3) المرجع السابق، ص11.

الدلالات الكثيرة والمتنوعة التي تحملها الملابس الحقيقية فالملابس المسرحية تكثف العلامات والإشارات لأنه مهما قيل عن علاقة الفن بالواقع، فالأول تكثيف للثاني، وللملابس المسرحية هدف وظيفي قبل كل شيء هو تحديد المشاركة في الحدث الدرامي إلا أن الهدف الوصفي أي تحديد صفات الشخصية صفات الشخصية وتوصيفها من الخارج... <<⁽¹⁾. إذا فالملابس المسرحية تختلف عن الملابس في الواقع لاختلاف الفن عن الواقع فهي تساهم مساهمة حيوية في العرض المسرحي، وتلعب دوراً رئيساً في عملية الإيهام الفني.

فالملابس في العرض المسرحي ليست مجرد مظهر محسوس بل تؤدي العديد من الدلالات النفسية وتؤثر على نفسية المتلقي فلا يمكن المبالغة في إبرازها في العرض المسرحي قصد الإبهار والتباهي، فهو يحرفها عن وظيفتها العضوية و بمعنى آخر ف>> إنَّ الملابس في هذا السياق تشكل جزءاً من نسيج درامي، والعرض الذي يحتفي بها، إنّما يظل المتفرج الباحث عن قيمة لما يراه>>⁽²⁾. ويتضح من خلال ما تقدم أنّ الملابس لم تعد غاية في حدّ ذاتها وإنّما هي وسيلة لأداء وظيفة أو مجموعة وظائف تتحدد ضمن العرض المسرحي في دلالات وقيم تغري المتفرج بالبحث عنها وعن معانيها.

وتعتبر الملابس من أهم الوسائل البصرية التي توضح وتبلور العلاقات بين الشخصيات، وكذلك التطورات التي تمر بها، >>... فهي تحدد الطبقة والثقافة، والبيئة التي تنتمي إليها الشخصية، احتمالات نسلها تجاه الآخرين، ونوعية الصراع والتفاؤل التي يمكن أن يحدث فيما بينها. <<⁽³⁾ وعلى ضوء ما سلف يتضح أنّ الملابس تعتبر لغة بصرية تعمل على توطيد العلاقات بين الشخصيات من حيث من حيث الطبقة والثقافة والبيئة التي تنتمي إليها، وكذلك تبين الملابس نوعية الصراع القائم في العرض المسرحي.

(1) - نديم معلّا محمد : في المسرح. في العرض المسرحي. في النص المسرحي. قضايا نقدية، ص13.

(2) - المرجع نفسه، ص13.

(3) - نبيل راغب: آفاق المسرح، سلسلة دار غريب، القاهرة، (د.ط)، 2001م، ص98.

وتقوم الملابس المسرحية بالربط بين عناصر العرض المختلفة، فتصل العناصر الحية الفاعلة بالعناصر الجامدة الثابتة، >> فالملابس المسرحية المشجب أو في خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لا روح له، لكنها ما أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته فهي تتحكم في حركته وتعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس أيضا وظيفة جمالية تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات ... <<⁽¹⁾.

ومما سبق يمكن القول بأن الملابس أضحت في العرض المسرحي خطابا دلاليا وجماليا مكثفا، يقوم المتفرج بتفكيك شيفراته ليكشف عن الأطر المتعلقة بالشخصيات ومنها إلى معنى العرض ككل، وهذه الشخصيات يسعى إلى رسمها كاتب النص المسرحي ثم ينجزها المخرج.

د - تطور الأزياء عبر العصور في المسرح:

من المؤكد أن الأزياء ظهرت مع ظهور المسرح، وتطورت بحسب عادات وتقاليد الأمم، حيث عبّرت على ثقافات الشعوب بما يتلاءم مع بيئتها الواقعية والمتمثل، وكانت البداية مع المسرحيات الموثقة والناضجة في تاريخ الأدب والفن المسرحي، والمتمثل في مسرح الإغريقي >> أزياء الدراما التراجيدية كانت شبيهة بملابس الآتين آنذاك، ملابس طويلة تصل إلى الأسفل، فراء عباءة على الملابس. أمّا أزياء الكوميديات فكانت تتحوا إلى المبالغة والسخرية لإثارة الضحك من شخصياتها<<⁽²⁾.

أي أن الأزياء في المسرح الإغريقي كانت ملابس مثيرة ومبالغة لا تعبر عن الشخصية بل تعبر عن بلاط أسيادهم وكهّان المعابد، وتبعد كل البعد على الواقع من ارتداء الأقنعة وبعض من أجنحة مصنوعة من الريش أو رؤوس الخيل أو الذبول لإثارة الضحك.

(1) - جوليا هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: جهاد صليحة، دار هلا، دب، ط1، 1420هـ/2001م، ص167.

(2) - كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص31.

أما في العصور الوسطى دخل المسرح في مرحلة الضعف بتأثير من الكنيسة ورجال الدين فشهد اختيار الأزياء المسرحية نوع من الدقة حسب ما يتلاءم مع العصر، >> وجاء تصميم الملابس مناسبا لحركة وتحرك الأدوار والشخصيات، خاصة في أدوار الشياطين لقفزاتهم وفق طبيعة الأدوار <<(1)

إذن فالأزياء تأثرت بالكنيسة وشخصيات الشيطان الذي يعدّ شخصية كوميدية وحافز لاستخدام الخيال في تصميم الأزياء والابتعاد عن الواقع، ألا أنهم لم يتخلّوا عن التزيّن والملابس الفاخرة.

وأما في عصر النهضة شهد المسرح تقليدًا عن أزياء العصور الوسطى بالرغم من أنّ الخشبة كانت خالية من المناظر و الديكورات إلا أنّ اهتمام الإطار المادي كان منصّبًا على تأثير الأزياء المسرحية وساعدت على تكوين الشخصيات في استعمال الأقنعة و الملابس الفاخرة خاصة في المسرح الإنجليزي(2).

أي أنّ الأزياء حافظت على مستواها البرجوازي من فخامة وأناقة وزخرف إلا أنها تساعد على تكوين الشخصيات المسرحية.

ومع بدايات عصر التنوير في القرن 18 بدأت الأزياء تأخذ مسارها الصحيح من حيث الدلالة >>كما في فرنسا أمّن مصلحون للمسرح أمثال كليرون (Clairon) أوفافار (Favard)، أوليوكين (Lokain)، وكليرون، العبور إلى جمالية أكثر واقعية حيث يحاك الزي الشخصية الممثلة واستمر مستعملا فقط من حيث قيمته لتحديد الشخصية، وكان أحيانا مقتصرًا على تجميع الإشارات الأكثر تميّزا ومعروفة من الجميع وكانت وظيفة الجمالية

(1) - المرجع السابق ، ص43.

(2) - ينظر: المرجع نفسه، ص60.

المستقلة ضعيفة جداً>>¹ فقد بدأت في هذا القرن عملية استقلال الأزياء عن وظيفتها الجمالية البحتة لتنتقل إلى وظيفة جمالية تتناسب مع الحوار ودور الممثل في المسرحية.

وأما في القرن العشرين >>كان على اللباس أن ينتظر ثوران القرن العشرين كي يعرف كيف يحدّد موقعه بالنسبة إلى عملية الإفراج وإلى جانب هذا التبدّل لمدلول الزي أنشأ المسرح أنظمة محدّدة تخيل الألوان والأشكال على الرمز ثابت معروف من الاختصاصيين (المسرح الصيني، كوميديا آرني ... إلخ) >>⁽²⁾.

انتقل الزي في القرن العشرين إلى حامل لإشارات وعلامات من خلال الألوان والأشكال والرموز محدّداً مكانته في عملية الإخراج حيث بدأ ينظر إليها في العصر الحديث على أنها >>... الإطار البصري للمسرحية الحديثة تقريباً... لذلك تكفل المؤلفون المسرحيون وصف ملابس وزينة الشخصيات وبقي فقط على المصممين تصميم ما ورد في المسرحيات المكتوبة>>⁽³⁾

وعلى هذا الأساس نجد أن الأزياء في المسرح تطورت تناسيباً مع المسرح، إذ كانت في البداية تتحوا منحى المبالغة، لتصبح فيما بعد ذات بعد دلالي ووظيفي يتناسب مع الممثل ودوره وحواره في المسرحية.

(1) - باتريس بافي: معجم المسرح، ص149.

(2) - المرجع نفسه، ص149 .

(3) - عبد العزيز شويط ونادية كتاف: المسرح وفن الأزياء (تصميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر دراسة في حوارية) التمثيل و الملابس والأقنعة وتداخلها مجلة العلامة، عدد2، جامعة جيجل _الجزائر_ 2016م، ص147- 148.

ه- أهمية الأزياء المسرحية:

للملابس المسرحية أهمية بالغة تكمن في الربط بين مختلف عناصر العرض فهي نقطة التقاء بين النص والممثل والمؤثرات الصوتية والإضاءة كل هذه العوامل تتعكس على الملابس وتنتشر معها فالموسيقى والإضاءة إن كانت تدل على أن المسرحية مسرحية إسلامية نرى هذا بأعيننا في الملابس ونربطه بالحوار والنص المسرحي ومن ثم بالعرض بصفة عامة فالملابس تصنف الشخصيات المسرحية على حسب أنواع الأزياء.

وبما أن المسرح مزيج من عناصر مختلفة يوالف بينها ليكون العرض ناجحا فالأزياء: إحدى تلك العناصر المحددة للطراز من خلال التصميم والألوان والأقمشة وتفصيلها وخطوطها البنائية، وتكشف عن هوية الشخصية، وتحمل رموزا سياسية أو دينية أو اجتماعية أو نفسية، وتحدد المكانة والمناخ والثقافة، وتبعا للسياق الدرامي، فإن الطراز الرئيسي المسيطر على تصميم المنظر المسرحي لعرض أوبرا عايدة ككل هو طراز الفن المصري القديم، ذلك الذي تجب الاستفادة من عناصره الزخرفية في تصميم طباعة المنسوجات الخاص بأزياء معظم الشخصيات، بالإضافة إلى الدور الثانوي للطراز الأفريقي الذي يظهر فقط في شخصيتين رئيسيتين هما "ملك الحبشة" وابنته "عايدة" وبعض الجنود الأسرى⁽¹⁾

لا تقل أهمية الأزياء عن باقي المكونات فبعد إهمال هذا العنصر سابقا فإن الدراسات الحديثة أثبتت مدى أهمية الأزياء في نجاح العرض ذلك أنها أحد عناصر السينوغرافيا، وتؤدي دورا هاما في التشكيل لا يقل أهمية عن المنظر المسرحي، بل تعد في مضمونها جزءا لا يتجزأ منه ، بالإضافة إلى كونها وسيلة تعبير قوية، إذ إنها تسهم في تحديد الزمان والمكان، والتعبير عن الحالة الاجتماعية والمعنوية وتحديد طبيعة الشخصية وارتباطها بواقع

(1)- سهير محمود عثمان وآخرون: دور تصميم طباعة المنسوجات في الأزياء المسرحية، مجلة العمارة والفنون العدد الثالث عشر، ص108-109.

المكان الذي تدور فيه الأحداث. وهي تعد عنصرا حيويا من عناصر العرض، وتجب معالجتها بطريقة مناسبة تدخلها في انسجام مع باقي عناصره، إلى وإذا كان المطلوب من المخرج ومصمم الأزياء السعي إلى إظهار التناسب مع المركز الاجتماعي في الزي، فيبقى عليه السعي إلى الذوق في اختيار الألوان، وكذلك في طريقة التفصيل والتنفيذ، ويجب أن تتماشى الألوان العامة للملابس مع مكونات المنظر المسرحي وتصميماته وألوانه وتظل الأزياء العنصر الوحيد الدائم في كل أشكال وفترات المسرح، لأن الدليل يوحي بأن اختيار الزي كان قرارا فنيا واعيا في كل نمط في الدراما، حتى عندما كان المسرح منصة عادية أو فضاء على الأرض، ذلك أن المؤدي في الحدث الدرامي هو مركز الانتباه، ولذا يجب أن نولي التأثير البصري للجسم اهتماما خاصا، كما تحتاج تصميمات الأزياء إلى أن تكون أكثر جرأة وعلى نطاق أوسع وتحاكي تفاصيل دقيقة بأساليب فنية ومواد بديلة، وللأقمشة في ذلك دور هام، حيث تنتج الأقمشة المختلفة عن تلك المستخدمة للزي الرسمي نتائج أفضل تحت إضاءة مسرحية قوية، و تكتسب المواد المنسوجة بشكل مرتخ مثل البفطة أو الخيش أو تلك التي لها سطح متكسر مثل المخمل والقطيفة والصوف الخشن ثراء وعمقا عندما يصنع منها الزي المسرحي، مثل هذه الأقمشة قد تصبغ أو تصاغ أو تقص أو تلصق أو تشكل في طبقات عددا لا نهائيا من الأشكال والتأثيرات، ويقوم مصمم المسرح باستمرار بإجراء تجارب بمواد غير عادية وغير متوقعة لكي يعززوا بها الجسم البشري⁽¹⁾

وعليه فإن الأزياء تلعب دورا كبيرا ومهما في العرض المسرحي، فهو يساعد الجمهور على فهم العرض كما تساعد على في التعرف على الفترة الزمنية والمكان الذي مثلت فيه المسرحية، كما تمكن المشاهد من معرفة الوقت من اليوم وتحديد الفصل والمناسبة وتقديم الشخصيات مثل العمر والمهنة والسمات الشخصية...

(1) - سهير محمود عثمان وآخرون: دور تصميم طباعة المنسوجات في الأزياء المسرحية، مجلة العمارة والفنون العدد الثالث عشر، ص 108-109.

ج-الإضاءة في المسرح:

تعتبر الإضاءة عنصرا مكملاً لفنيات العرض المسرحي لها دور فعّال في المسرحية، فهي تساهم في تحريك المشاهد والتأثير على المتلقي وتضفي جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج.

وتعرّف الإضاءة على أنّها: >> قيمة لونية لها دلالتها التعبيرية وحركتها الجمالية في الفضاء المسرحي وتمكن خصائصها في المناخ المشهدي من خلال تحديد المكان وإيجاد الظل بتشكيل المساحة بين العتمة المظلمة والضوء الساطع وفي تركيز التلقي على الحدث وعلى الشخصية المعينة وفي اللون الذي يسهم في تحقيق المناخات التي يتطلبها المشهد وأيضاً تحديد زمن الحدث وفي نسبة الأبعاد بين الأجساد الكتل وفي حركتها مع لغة الجسد ... <<⁽¹⁾. والملاحظ هنا ارتباط الإضاءة باللون وتعتبر عنصراً مكوناً له، يغتني العرض بوجودها الفاعل وتؤثر على نجاح المشاهد في العرض المسرحي.

وكذلك تعتبر الإضاءة >>من العناصر التقنية المهمة في تنفيذ الفضاء المسرحي وتحديد رقعته أمام المتلقين. فهي تسهم إسهاماً كبيراً وبشكل أساسي في تشكيل البعد السينوغرافي لفضاء العرض (بيت، شارع، ساحة، غابة ...) وزمانه (ليل، نهار، جو الفصول الأربعة، ضوء الشمس والقمر...) وإيقاع العرض (إبراز تواتر مراحل الحدث أو التركيز على لحظات معينة أو واقعة ما) وتحديد مفاصل العرض الأساسية <<⁽²⁾ أي أنّ الإضاءة تعتبر عنصراً مهماً في العرض المسرحي، ولها دور أساسي في تشكيل البعد السينوغرافي، وكذلك تحديد زمان ومكان العرض المسرحي.

(1) - شادية زيتون دوجان: جريدة أسهى الوطن، ص4.

(2) - على محمد هادي الربيع: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، ص190.

د - الماكياج في المسرح:

يعتبر الماكياج من العناصر المكملّة للعرض المسرحي، فهو جزء لا يتجزأ من العناصر الأخرى من ممثلين، وأزياء وإضاءة لهذا كان من الضروري أن نولي به الاهتمام الكافي، الذي يجعلنا نستوعب العرض المسرحي وندرك معانيه.

فيعرّف الماكياج بأنه: >> هو مجموعة من المعالجات والطرائق التي تهَيءُ وجه الممثل، ويعتبر الماكياج تقنية وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحي وإثراءه وظيفيا وفرجويا ويستخدم في المسرح لأغراض عملية وأخرى جمالية، فعلى المستوى العملي يمثل الماكياج أداة هامة في تشكيل الشخصية المسرحية، وإمدادها بالملاحم المميزة وإضفاء صيغة الواقعية عليها>> (1).

وبهذا فالماكياج يعكس طبيعة الشخصية وقناعها الدرامي ووظيفتها فالماكياج يعكس طبيعة الشخصية و يلخص كل الأبعاد الرمزية و المرجعية التي يحيل عليها العمل المسرحي.

وأطلق عليه أيضا مسمى التخضيب في معجم المسرح حيث يتخذ الماكياج أهمية خاصة لأنه اللّمسة الأخيرة التي يضعها المعدون على وجه الممثل، حيث >>يتم التعاطي مع الماكياج كما لو كان ممارسة طقسية أما في مسرح الشمس (theatre duSOLEI) فإنه يضحى هو أيضا من أجل هذا الطقس عارضا للجمهور الممثلين، وهم يتبرجون لجعلنا نشعر بالاكْتفاء الذاتي >> (2). وخلاصة القول يعتبر الماكياج أحد الأجزاء المكملّة للعرض

(1) - صورية بختي: عناصر التركيب الجمالية في العرض المسرحي مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع _أنموذجا_ إشراف عبد المالك قسم اللغة و الأدب العربي، كلية الآداب و اللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة _الجزائر_، ص67. (مذكرة ماجستير).

(2) - باتريس بافي: معجم المسرح، 316.

المسرحي، فهو يستعمل للزينة ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح، ويساهم في إظهار ملامح و وجوه الممثلين ويتفاعل معها كل من الممثل والمشاهد في آن واحد.

***وظائف المكياج:**

للمكياج دور أساسي في تحديد عمر الشخصية وجنسها وديانته ومكانتها الاجتماعية و ذوقها العام وشخصيتها المتفردة ومزاجها الخاص وملامحها المتميزة، وانتماءاتها الاجتماعية لتخلص لنا طابع وطبيعة الشخصية، وهي بارتباطها بالفترة التاريخية تتجاوز تحديدا طبيعة الشخصية إلى تحديد نسقها العام⁽¹⁾.

يعمل المكياج في المسرح على تجميل الوجه وتحسين لون البشرة وإبراز ملامح ووجوه الممثلين و>>هذا الإستعمال العادي للمكياج لا يزال مرغوبا في المسرح إذ أنّ الفن في المكياج ليس في إبراز الشخص على أنّه مثلا متقدم في السن، بل في رده إلى الشباب. إذ إنّ دور التأليف يرغب منفذ المكياج على اختراع العجائب من خلال الترميم و التحسين: نزع الحبوب، و محو الذقن المزدوج، وتغطية البثور، حتى إنّ طبيب البشرة لا يستطيع التغلب عليه <<⁽²⁾ وهكذا فللمكياج دور وظيفي هام في رسم ملامح الشخصية حسب الحاجة من تجميل أو تحسين أو تغطية البثور، وفق الدور الذي تؤديه الشخصية.

والملاحظ هنا أنّ الأمر لا يتوقف في حدود التحسين والتجميل وإنما يتجاوزها إلى أنّها رمز تعبر عن طبيعة الشخصية ومكانتها الاجتماعية من خلال المزج بين الألوان.

يعمل على مسرحة المظهر ليحوّل الوجه المعبر من وضع لآخر ليحوّل المكياج الممثل من شخصيته الطبيعية إلى الشخصية المسرحية لتأدية الدور بنجاح

(1) - ينظر: جوليا هلتون: نظرية العرض المسرحي، ص167.

(2) - باتريس بافي: معجم المسرح، ص317.

يعمل الماكياج على بناء مظهر الشخصية المقدمة في العمل المسرحي، لكي يفصل بين شخصية الممثل وملامحه في الواقع، فالماكياج لتأدية الدور بنجاح>> والممثل يعمل على تحويل الوجه المعبر من وضع لآخر ليحوّل الماكياج إلى قناع غير شفاف ولين ليطاوع حركة الوجه، والممثل يظهر في بعض الأحيان كثيرا ويحاول الحفاظ عليه، وفن الوجه يساعد الماكياج على التشديد على طابع المسرحي، فهو يعمل على التحويل من المظهر الطبيعي إلى المظهر المسرحي <<(1). إذن يعمل الماكياج على التأكيد على الملامح التي تلائم الشخصية وإخفاء تناقضاتها.

وتتوسع مهمة المكياج متجاوزا زينة الوجه إلى الجسد بأكمله، وليساهم في إعداد أشكال المسرحية كالقناع، فهو عنصر فعال مكثف الدلالة. ف>>لم يكن الماكياج مقتصرًا في الوقت الحاضر على الوجه، فالجسد بأكمله يمكن تمويهه في إخراج، أقدم فيتنيز على دهن الشعر، و رسم منحني ساقي الممثل، ومحا مظهر الواقع عن الوجه من غير أن يحوله إلى كاريكاتير <<(2) إذا فقد توسعت مهام المكياج في المسرح في محاولة منه إلى تغيير ملامح الوجه وتغيير واقعة دون الاستعانة بالكاريكاتير، و>>الماكياج أصبح زينة متنقلة ذات رمزية مذهلة، ولم يعد يعكس النفسية بل يساهم في إعداد الأشكال المسرحية مثل الأغراض الأخرى في العرض (القناع، الإضاءة، الزي ... الخ)، فبعد أن تنازل عن مفاعيله النفسية، بات يحمل صفة الدال الذي هو عنصر جمالي كامل في الإخراج <<(3) وخلاصة القول أنّ وظيفة الماكياج لا تقتصر على التجميل والتحسين بل تتجاوز ذلك إلى وظائف أخرى رمزية، لم تتوقف على الوجه وإنما تجاوزه إلى الجسد بأكمله لتأدية أغراض أخرى في العرض المسرحي.

(1) - المرجع السابق، ص317.

(2) - المرجع نفسه، ص317.

(3) - المرجع نفسه، ص317.

هـ-الإكسسوارات (الملحقات):

تعتبر الإكسسوارات من المكملات التي لا يمكن الاستغناء عنها في المسرح، وتساعد على إبراز شخصية الممثل والديكور، وتتناسب مع المكان والزمان، وهي >> الشيء المتواجد فوق خشبة المسرح من مستلزمات مساعدة لتحديد ماهية المسرح وتنقسم إلى ثلاثة أنواع:

-الملحقات اليدوية (المنديل، السجائر، الكتب، عصا اليد ...).

_الملحقات المنظر (طفاية السجائر، فاز الورد، الورد، التلفون ...).

_الملحقات التزيين (الصور المعلقة، الستائر...) (1).

وتعد الإكسسوارات عنصر من عناصر السينوغرافيا توضع على خشبة المسرح، وتحمل أبعادا وعلامات تساعد المتلقي على فهم الشخصية المسرحية، وتبين نوعية المكان والزمان. وأطلق عليه "باتريس بافي" مسمى لوازم وأغراض مسرحية وعرفها بأنها >>اللوازم في المسرح الواقعي التي تعيد تشكيل بيئة معينة بكل خصائصها <<(2)، ومنه نرى أن الإكسسوار هي اللوازم والأدوات التي يستعملها الممثل ليرصد واقع بيئته بكل دقة، وهي تؤدي مجموعة وظائف أهمها:

>>1_ محاكاة الواقع ورسم إطار واقعي للحدث. و هو يقوم هنا بوظيفة مرجعية تستهدف بناء ضعف للواقع، وتكون العلاقة بين الإكسسوار والشيء والواقع في هذه الحالة هي المشابهة.

2_ الإكسسوار باعتباره أداة للعب: لا يعوض الإكسسوار شيئا غائبا في العرض فحسب، بل يتمتع بوجوده الخاص في الآن هنا.

(1) - صادق إبراهيم صادق: عناصر العرض المسرحي،

الموقع الإلكتروني: www.wata.cclfgurms/shonthread الإثنين -02 مارس 2020 ساعة 11: 41

(2) - باتريس بافي: معجم المسرح، ص55.

3_ عندما يقوم العرض أساساً على لعب الممثل، تتراجع وظيفة الإكسسوار المحاكية، وتخفت قيمتها الإستعمالية والتداولية لتصبح دلالاته بذلك <<⁽¹⁾.

إذن الإكسسوارات ليست سوى مكملات للعرض فقط، بل تساهم في إثراء العرض المسرحي لما تحمله من تصوير للواقع بتفاصيله.

10- مفهوم الألوان وعلاقتها بالمسرح:

يعتبر اللون بنية أساسية في العمل المسرحي، وركيزة مهمة يقوم عليها العرض المسرحي، فاللون يحمل قدراً كبيراً من الدلالات المكثفة، و لما يحمل من وظيفة جمالية تعطي بعداً فنياً في العرض المسرحي عموماً.

ويعرف اللون على أنه: <<الضوء المنبعث من الشمس "قلولاً هذا الضوء ما رأينا لونا" واجمع أنت ما تشاء من أزهى المواد ألوانا، وتتمتع بمراها بالشمس ثم أدخل بها جميعاً إلى حجرة مظلمة، وانظر إلى ألوانها، وعندئذ لن تجد فيها إلا السواد >>⁽²⁾ أي أن الألوان ترتبط بالضوء، فلا وجود للألوان دون إضاءة.

أما من الناحية العلمية فإن الفيزياء ترى أن << اللون عبارة عن موجات ضوئية اهتزازية تدركها العين، وهذه الموجات قد تقصر أو تطول، وعليه فإن اللون هو أكثر من مجرد زخرفة أو زينة للعين، إنه النور وقد تجزأ إلى موجات متباينة الطول والاهتزاز >>⁽³⁾. أي ما تراه شبكية العين من انعكاسات الضوء عن أي جسم، ويتجاوز الزينة إلى كونه نورا ينعكس للدماغ ليقوم بتحليله.

(1) - بليصق عبد النور: مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد، ص75.

(2) - ظاهر محمد هزاع الزواهرية: اللون ودلالاته في الشعر، دار حامد، عمان _الأردن _، ط1، 2008م، ص13.

(3) - كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيته، ودلالاتها) مراجعة وتقديم: محمد حمود، دار المؤسسة الجامعية، بيروت _لبنان _ ط1، 1434هـ/2013م، ص12.

>> فاللون يوقظ الأحاسيس وينمي الشعور، ويبهز النظر، وهو إما أن يكون مثيرا للعاطفة أو مهدئا للنفس، ويظهر ذلك من خلال ما نتفصل من ألوان، عندما نقوم بتزيين مسكننا أو اختيار ملابسنا >>⁽¹⁾ وهذا يعني أنّ الألوان تعمل على التأثير في النفوس وإبهار العيون وإثارة الإعجاب، و يتجلى ذلك في المفاضلة بين الألوان عند الناس.

ويعتبر اللون سرّ عميق، يرتبط بالبصر الذي يميز القبيح من الحسن، بالإضافة إلى ارتباط البصر بالأحاسيس والمشاعر، >> ذلك لارتباط الحس بالذوق، وبين الإمتاع، والاستحسان فتستجيب الأحاسيس للعين بالحسن أو القبح، وهنا تولد انعكاس أفعال القبول أو الرفض، وبهذا فحاسة البصر تكون مجال حركتنا لتتبع ظواهر الأشياء كما هي في الواقع، ثمّ انعكاس هذه الظواهر على شبكة العين ومن هذا الانعكاس إلى الأحاسيس للكشف عن صلته بعلم الألوان >>⁽²⁾. وهكذا فللون القدرة على تغيير نفسية الإنسان والتأثير فيه ، ذلك أنّ لكل لون دلالات خاصة به.

وتتملك الألوان دلالاتها الخاصة في المسرح حسب بيئة وثقافة شعب من الشعوب فنذكر المسرح الصيني على سبيل المثال بعض التقاليد المسرح الصيني >> بعض التقاليد المسرحية مثل المسرح الصيني، تركز على نظام رمزي كامل في الانسجام بين الألوان والخصائص الاجتماعية: الأبيض للمفكرين، والأحمر للأبطال المخلصين، والأزرق الغامق للشخصيات المتكبرة والفضي للآلهة ... الخ >>⁽³⁾

لا يخفى على كل ذي بصيرة أن هناك إضاءة لونية مناسبة لأنواع معينة من العروض المسرحية >> فاللون الأصفر الشفاف (اللون القشي) واللون الأحمر (قرنفلي) لإضاءة العروض الكوميديّة، أما الضوء الملون المناسب للمسرحيات الرومانتيكية فانه اللون الأحمر الذي يدفيء الخشبة ويحقق هذا الجو الرومانتيكي، أما اللون الأزرق القاتم فانه

(1) - ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون و الدلالة في الشعر، ص14.

(2) - المرجع نفسه، ص15.

(3) - باتريس بافي: معجم المسرح، ص317.

يستخدم في المناظر الخلوية الخارجية. و كثيرا ما تستعمل كشافات بالألوان الخضراء، والزرقاء مع كشافات بألوان دافئة لتعطي الاتزان المناسب لإضاءة الممثلين على خشبة المسرح، إذ من المعروف أن الألوان الزرقاء والخضراء كثيرا ما تستخدم في المسرحيات التراجيدية، أما الألوان الرمادية في الضوء فإنها تستخدم لتقليل كثافة الضوء الملون على المسرح >>⁽¹⁾

يمكننا القول أن الألوان تؤثر في وجدان البشرية تأثيرات معينة تختلف من إنسان لآخر، وبذلك تؤثر في المشاهد تأثيرا قويا. ومن العلاقة بين شكل اللون وما يتركه من انطباعات نفسية وما يمكن أن يعبر عنه اللون من خصائص نفسية.

>>وقد ثبت أن لون ضوء الشمس يعتمد على الضوء المتوسط أو الأحمر، أما لون ضوء القمر فيمكن تحقيقه باستعمال الأزرق القاتم أو الأزرق متوسط الدرجة ويفضل استخدام الأخضر الأزرق الفاتح أما عن تأثير النار فإنه بصفة عامة يستعمل اللون الأحمر لتحقيق ذلك >>⁽²⁾

وأما الألوان الغير مشبعة بالضوء تكون أكثر صلاحية في الاستعمال على الأزياء المسرحية ذات الألوان المتعددة، ويفضل في ألوان الأزياء أن تكون فاتحة تحت الإضاءة ذات الألوان الزرقاء والكهرماني في مناطق التمثيل.⁽³⁾

وهكذا فالألوان ترتبط بالمسرح من خلال: >> إطار مادي وهي تحضر في العرض المسرحي من خلال العديد من الأنساق البصرية كلباس الممثل والماكياج والحلاقة

(1) - محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، (د، ط)، 1985، ص240.

(2) - المرجع نفسه، ص240.

(3) - ينظر: المرجع نفسه، 243.

والإكسسوار والديكور والإنارة... >>⁽¹⁾ وبهذا فالألوان ترتبط بالمسرح من خلال عناصره البصرية المكونة له.

***علاقة الإضاءة بالألوان:**

ترتبط الإضاءة المسرحية بالألوان ارتباطاً وثيقاً، فلا يمكن الحصول على ألوان إلا من خلال تسليط الضوء عليها، فإنّ الضوء يحيا في اللون فالضوء يتحلل إلى ألوان، وهذا يحدد طبيعة العلاقة بين الضوء والألوان >> الضوء الأبيض الشعاع الذي تسربه الشمس في الظهيرة يتحلل إلى ألوان منها: البنفسجي، الأزرق، الأخضر، الأصفر، البرتقالي، الأحمر، هذا ناهيك عن الألوان المتوالدة، أي تلك التي تتوالد من لونين متجاورين >>⁽²⁾ و نستنتج مما تقدم أنّ الألوان ترتبط بالإضاءة ارتباطاً وثيقاً، فلا يمكن وجود ألوان دون إضاءة، فالألوان تنشأ نتيجة تسليط الضوء عليها ليتحلل إلى ألوان >>... والألوان في الإضاءة عنصر مهم جداً لتحديد نوع المسرحية سواء كانت دراما أو فكاهة أو تراجيديا، فكل موقف من المواقف التمثيلية إسقاطات ضوئية معينة لها لونها ومدلولها الذي تحدده دراسات خاصة للإضاءة >>⁽³⁾ وهذه العلاقة تحدد طبيعة العمل الدرامي من خلال اختيار الألوان عناصر المسرحية من ازياء وديكور ومكياج وإكسسوارات وإضاءة، وكذلك اختيار ألوان الإضاءة المناسبة التي يريد المخرج تسليطها على عناصر العرض المسرحي، وهذه الألوان بالضرورة مكتنزة الدلالة.

(1) - بليصق عبد النور: مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد، ص 68

(2) - نديم معلّا محمد: في المسرح . في العرض المسرحي، في النص المسرحي، . قضايا نقدية، ص 16.

(3) - لوزة مليكة: الديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، _مصر_، ط3، 1990م، ص 190.

خلاصة الفصل:

لكي يكون العمل المسرحي عملاً ناجحاً لا بدّ أن تتضافر مجموعة من الآليات والأدوات كالركح بكل مكوناته والسينوغرافيا بكل عناصرها (الديكور والإضاءة، الأزياء، الإكسسوارات والماكياج...) كل ذلك يضيف بعداً جمالياً على العمل الإبداعي وتحقق وظيفة التواصل مع الجماهير.

الفصل الثاني

تحليل سيميائي للأزياء وعلاقتها بعناصر السينوغرافيا في مسرحية

"الأجواد" لعبد القادر علولة

- 1- قراءة سيميائية في العنوان.
- 2- سيميائية العلامة في مسرحية الأجواد.
- 3- سيميائية الديكور في مسرحية الأجواد.
- 4- الدلالة السيميائية للأزياء في مسرحية الأجواد.
- 5- الدلالة السيميائية للإضاءة في مسرحية الأجواد.
- 6- الدلالة السيميائية للميكياج في مسرحية الأجواد.
- 7- الدلالة السيميائية للإكسسوار في مسرحية الأجواد.
- 8- الدلالة السيميائية للألوان في مسرحية الأجواد.

1- قراءة سيميائية في العنوان:

إنّ أول شيء يصادف المتلقي ويشدّ انتباهه هو العنوان فهو أول لقاء بين المتلقي والنص والعنوان: >> يمثل مجموعة من علامات لسانية تتموقع في واجهة النص للإشارة إليه والتعبير عن المحتوى العام للنص <<⁽¹⁾ فالعنوان إذا يمثل حمولة دلالية مكثفة ومتنوعة تعبّر بنوع ما عن محتوى النص وتحيل عليه، والعنوان كذلك >> بوح بنوع ما عن قصد المؤلف، الذي قد يحيل إلى مرجع ذهني أو سياسي أو إيديولوجي <<⁽²⁾

والعنوان يمثل ثاني عتبات النص، ومن خلالها يعلن عن قصديته ويكشف بنيته، ولهذا الأمر أهمية كبيرة في الكشف عن الخصوصية النصية >> خاصة عند تلقي النص عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه <<⁽³⁾، فالعنوان إذا ثاني عتبات النص فيه إichاء وبوح عن محتوى النص يربط النص بالعنوان ويحمل الكثير من الدلالات تمكّن الباحث من قراءته سيميائياً.

جاء عنوان مسرحية "الأجود" لعبد القادر علولة عبارة عن اسم، والاسم يتّسم بالثبات والديمومة واليقين، فهو مبتدأ لخبر محذوف تقديره (هذه مسرحية الأجود) ما يطرح حيرة وتساؤل عن الخبر الذي تمّ حذفه ليتابع المتلقي بذلك أحداث المسرحية لمعرفة خبر المبتدأ الأجود فتميّز العنوان بالقصر ممّا جعله يخفي الكثير من الدلالات ويحمل صفة الغموض والتشويق وجذب الانتباه. وهذا يستوقفنا لطرح للعديد من التساؤلات من هؤلاء الأجود؟ وهل هم موجودون حقاً أم أنّ عبد القادر علولة أراد بهذا العنوان معالجة صفة البخل الموجدة في المجتمع الجزائري آنذاك؟

(1) - يوسف العايب: التناص في قصيدة "غواء" لإلياس أبي شبكة بحث في المصادر والدلالات، مديرية الثقافة لولاية

الوادي، الوادي، _الجزائر_، ط1، 2013، ص82.

(2) - المرجع نفسه، ص82.

(3) - يوسف العايب: دلالة العنوان ووظيفته في ديوان "اللهب المقدّس" لمفدي زكريا، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها،

ع5، 2013، كلية الآداب و اللغات، جامعة الوادي، _الجزائر_ ص25.

وبالاعتماد على لسان العرب نعرّف "الأجواد" لغويا فقد ورد في مادة "جود" >> نقيض الرديء، والجمع جياذ وجياذات جمع الجمع ... ورجل جواد، سخي والجمع أجواد ... وجاودت فلانا فجذته أي غلبته بالجود، وجاء الرجل بما له وجود جودا بالضمّ فهو جواد ... <<(1)

ومن خلال هذا التعريف اللغوي فإنّ لفظة الأجواد تضعنا أمام دالتين سيميائيتين هما الجود والجيد.

الملاحظ منذ النظرة الأولى أنّ الأصل في الكلمة شعبي وهي جمع مفرد لها جود وجيد يفتح على دلالات ثابتة حسب السياق الوارد فيه، فالجود من الصفات الواجب أن يتحلّى بها المجتمع الجزائري، حيث انتشر البخل والافتقار والنقص فعالجت المسرحية البخل الموجود في المجتمع الجزائري آنذاك فوجب وجود رجال أجواد يضحون بما يمتلكون للتخلص من هذه الصفة القبيحة، ووقوف أفراد الشعب البسيط يدا واحدة لمساعدة الفقراء والمحتاجين، فكلمة الأجواد دارجة شعبية تأخذ الكثير من المعاني في المدلول الشعبي، فالجود ميزة للإنسان المثالي الذي يعطي تضحيات جسام لأجل الآخرين (علالو الزبال، الربوحي الحبيب الحداد) فالشخص الجيد من يحمل هموم الناس ويحس بهم وبما يختلج في صدورهم، وذكر الجود في القرآن الكريم في عدة مواضع نذكر منها قوله عزّ وجلّ: ﴿هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ ضَيْفِ إِبْرَاهِيمَ الْمُكْرَمِينَ﴾ ٢٤ إِذْ دَخَلُوا عَلَيْهِ فَقَالُوا سَلَامًا قَالَ سَلَامٌ قَوْمٌ مُنْكَرُونَ ٢٥ فَرَاغَ إِلَى أَهْلِهِ فَجَاءَ بِعِجْلٍ سَمِينٍ ٢٦ سورة الذاريات/ الآية 24-25-26 وقوله أيضا: ﴿الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ سِرًّا وَعَلَانِيَةً فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾ ٢٧ سورة البقرة: الآية 274. وتفسير هذه الآية >يحتمل أن يراد بـ ﴿أَمْوَالَهُمْ﴾ هنا كل الأموال ﴿سِرًّا وَعَلَانِيَةً﴾ فيه عموم الأحوال، أي في كل حال وفي عموم الزمان خفاء وجهرا، لأنه يشبه عقد

(1) - ابن منظور: لسان العرب، مادة "جود".

الإجارة التي يعوّض فيه العامل على عمله ولا يحزنون على ما سبق ولا يخافون من المستقبل، لأنّهم يرجو ثواب الله عزّ وجلّ ولا يحزنون على ما مضى لأنّهم أنفقوه عن طيب نفس⁽¹⁾ وهذا ما حاول عبد القادر علولة غرسه في المجتمع الجزائري من صفات الكرم والجود لوجهه تعالى والانفاق عن طيب نفس، وهذه صفات الأنبياء والرسل.

والعنوان متكوّن من كلمة واحدة متشعب بالمعاني والدلالات والرموز وعلى الرغم من بساطته فهو يبعث صدى القصائد الملحمية الغابرة، ويمدح أبطال الظل المتواضعين الغافلين عن عظمتهم، فالعنوان إذا ثورة على الواقع المعاش ووجب أن يبدأ بالجود كل إنسان يعرف معنى المعاناة ويشعر بها وهكذا فإنّ علولة استطاع من خلال المسرحية أن يعبر عن فكرة التغيير في المجتمع، والثورة ضدّ صفة البخل والتطلع لغد أفضل.

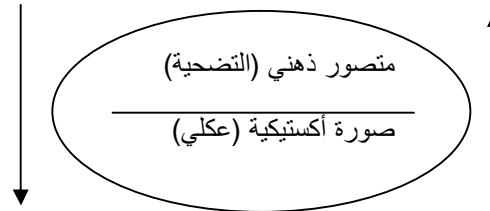
2- سيميائية العلامة من خلال مسرحية الأجواد:

احتلت العلامة اللغوية أو الدليل اللغوي بما تشتمل عليه من دال ومدلول مكان الصدارة ضمن المفاهيم اللسانية والسيميائية، ولا سيما أنّ القرآن الكريم ذكر العلامات وأرشد إلى التدبر فيها في العديد من المواضع من بينها قوله تعالى في التنزيل العزيز ﴿وَعَلَّمَتْهُمُ الرَّحْمَٰنُ حَقَّ الْحِسَابِ﴾ سورة النحل / الآية 16. فدعا إلى البحث في البنية الدلالية للألفاظ من أجل اكتشاف معناها ومفهومها.

أما في مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة فلم تكن بمعزل عن مناقشة هذه الفكرة، ولا سيما أنّنا نبحت في مسألة علاقة الدال بالمدلول، نستعرض موقف دي سوسير الذي يعتبر أن العلاقة بين الدال و المدلول علاقة اعتباطية وهما وجهان لعملة واحدة نستشهد بنموذج من المسرحية وهو قصة "عكلي ومنور" على اعتبار أنها من القصص الرئيسية في المدونة

(1) - محمد بن صالح العثيمين: تفسير القرآن الكريم، دار ابن الجوزي، د ب، (د،ط)، (د ت)، ص372.

وتحمل مغزى وقيمة أخلاقية واجتماعية. فالدليل إذا كيان نفسي ذو وجهين يمكن تمثيله بالشكل الآتي:



مخطط يوضح العلامة عند دي سوسير في مسرحية الأجواد

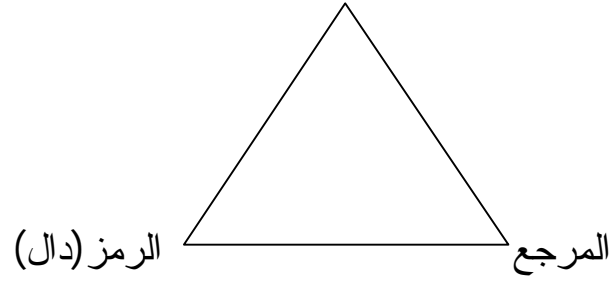
وقد استبدل بيرس مصطلح (الدال و المدلول) بالمثل و التأويل، و الممثل في هذه القصة هو عكلي لأنه الصورة السمعية ويمثل الدال (الرمز)، والتأويل يمثل الصورة الذهنية وتصور التضحية التي قام بها في سبيل الوطن، >> ناض عكلي وقال لصديقه: نثبت في مخي فكرة في صالح المدرسة نخليها تخمر في راسي هذا الليلة وغدوا نديرو جلسة ثقافية نتكلمو علاها... الغد من ذاك عكلي ومنور جمعوا كيما هو محدد على الفكرة اللي باينة تخمر. مولاها قال لرفيقه: نهدي جسدي: يعني هيكل العظمي للمدرسة ونديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية... << (1)

وتتمثل الصورة الذهنية في التضحية الجسيمة التي قام بها "عكلي" في سبيل الوطن وتتمثل في الهيكل العظمي، فهناك علاقة بين السبب و هو نقص الوسائل التعليمية في المدرسة الجزائرية في فترة الثمانينات و التسعينات وبهذا النموذج جسّد عبد القادر علولة واقع المدرسة الجزائرية آنذاك والنتيجة (المسبب) التضحية بالهيكل العظمي ليستفيد منه الطلاب. وهذا ما أطلق عليه سان ساندرس بيرس بالمرجع.

(1)- عبد القادر علولة: الاجواد، منشورات دار الثقافة ، دط، دت، ص196.

الفكرة (الصورة الذهنية)

(التضحية)



(الهيكل العظمي كوسيلة تعليمية) الممثل (عكلي ومنور)

مخطط يمثل العلامة في مسرحية "الأجواد" عند بيرس

وأطلق بيرس على العلامة اسم الأيقونة أو الصورة المشابهة يمكننا التمثيل لها بهذه الصورة في هذه القصة من مسرحية "الأجواد".



صورة توضّح تضحية "عكلي" بالهيكل العظمي

3 - سيميائية الديكور في مسرحية "الأجواد":

يعد الديكور من أهم عناصر السينوغرافيا لإثرائه للفرجة الجمالية ولفت انتباه المتلقي للشخصيات والأحداث بأبعادها الزمكانية ومستوياتها الاجتماعية، وكذا الحوار المتبادل بينها بلغته وفكره، وإذا كان الديكور لغة صامتة فإننا سنسعى إلى استنطاقه للكشف على دلالاته المكثفة في مسرحية الأجواد.

تنقسم مسرحية "الأجواد" إلى ثلاثة مشاهد ويحتل الديكور مكانة خاصة في العرض المسرحي و هو موحد منذ بداية العرض المسرحي إلى نهايته ويتجسد الديكور في أعمدة حديدية صفراء اللون على جانبي الخشبة، و كلمة الأجواد تتوسط الأعمدة بالخط العربي البارز بطريقة منفصلة، (اللا) مكتوبة في الأعلى و جواد مكتوبة تحتها، و تعلو على كلمة الأجواد شكل الشمس، و كذلك وجود صناديق خضراء تمثلت للمتلقى على أنها سلّات مهملات من خلال حركة الممثلين وإيماءاتهم، وتتوسط خشبة المسرح منصة سداسية الشكل صفراء اللون ومنه سندرس الشكل وعلاقته باللون الأصفر من حيث الدلالة في العرض.

فالديكور في مسرحية "الأجواد" اتسم منذ بدايته بالبساطة إلا أنه يحمل الكثير من الإيحاءات و الرموز التي أراد المخرج أن يضيفها على الديكور مما جعل هذا الأخير يتماشى مع النص المسرحي. وذلك من خلال تجسيد العنوان في الخشبة وهذا عبارة عن رسالة بصرية من المخرج إلى المتفرج على عنوان المسرحية و كأنّ المخرج أراد بذلك أن يعطي مدلول للمتفرج على عنوان المسرحية، هذا بالنسبة للمتفرج العادي أما المتفرج المثقف فإنه يذهب إلى أبعد من ذلك خاصة أنه جاء باللون الأصفر الذهبي الذي يحمل الكثير من العلامات السيميائية ولما يحمله اللون من دلالات سيميائية فإنّ >> اللون من أهم الأشياء التي استعملت كرموز إذ يمكن للون أن يتحرّك على شاكلة تعبيرية رمزية أو تكوين جمالي... << (1)

(1) - كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزياتها ودلالاتها)، ص 40.

فقد توحى كتابة الأجواد باللون الأصفر إلى الكثير من الدلالات التي ترتبط بالمرحلية فهو يدل على التفاؤل والأمل رغبة من المخرج في تغيير الواقع المعاش المتمثل في صفة البخل الموجودة آنذاك ومحاولة التخلص من هذه الصفة وكذلك يوحى إلى دلالة الخصب التي ترتبط بالمرحلية من خلال انعكاس الجود على المجتمع من مساعدة الفقراء والمحتاجين وفوق هذا العنوان شكل الشمس الذهبية التي توحى إلى التطلع إلى نهار جديد وواقع أفضل والدفع والحياة والإشراق والنور، وهذه الشمس هي شمس الجزائر التي يصطع عليها النور طالما يتحلى شعبها بصفة الجود والكرم ومساعدة المحتاجين والوقوف يدا واحدة لأجل جزائر أفضل

أما من ناحية الأنساق البصرية الأخرى الموجودة في المشهد الأول أن المسرح في بدايته كان فارغا من الممثلين كما هو موضح في الصورة.



صورة توضح الديكور وهو خال من الممثلين في المسرحية

ونجد الأعمدة الحديدية التي سنحدد دلالتها فيما بعد ومع دخول الممثلين الذين حاول المخرج جعلهم قوالة في هذا العمل المسرحي وهذا يعتبر نموذج جديد يتابعه المشاهد الجزائري بكل اهتمام ليظهر عن طريق سرد أحداث وحكايات مشوقة يرويها من خلالها شخصيات المسرحية وبالعودة إلى الأعمدة الحديدية فقد اعتبرت مزبلة لرمي القمامة من خلال دور "علاو الزبال" وهذا إن دلّ فإنّما يدلّ على نظافة الجزائر وطهارتها وطنا وشعبا، ثمّ استعملت هذه الأعمدة كسجن للحيوانات الموجودة في حديقة حيوانات الحي التي سوف يعتمدها " الربوحي الحبيب" وهذه دلالة من المخرج على الوظيفة القصصية لهذه الأعمدة الحديدية وهذه الصورة توضح ذلك.



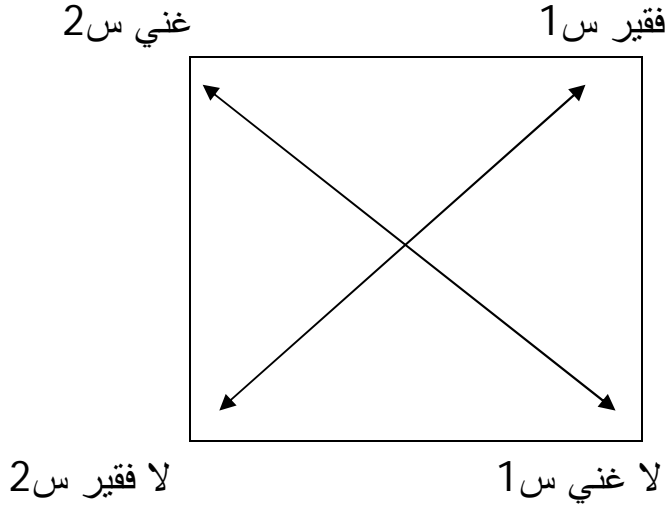
صورة توضح استغلال الأعمدة من المخرج وطريقة تمثيل القوالة دور حيوانات الحديقة

وفي ختام المشهد الأول نقول بأنّ الديكور يكشف عن علامات متنوعة بالتنسيق مع الممثلين و حركاتهم وإيماءاتهم وأصواتهم و قوة إيقاعهم فوق الخشبة.

وأما في المشهد الثاني نلاحظ وجود نفس قطع الديكور الذي يتسم بالبساطة كما ذكرنا سابقا. وهذا الأخير يعتبر علامات سيميائية لها أبعاد دلالية متناسقة مع النص المسرحي وهذه العلامات تتحول في كل مشهد من خلال حركة الممثلين وأصواتهم وإيماءاتهم وحركاتهم، ولا يخفى على كل ذي بصيرة أنه يوجد ديكور وهمي وذلك من خلال الحوار القائم بين قدور وزوجته >>قالت سقم السقف لا يطيح علينا>>⁽¹⁾

وهذه الصورة تعكس لنا حالة الفقير الجزائري وما يعانيه من حرمان وحاجته لأدنى ضروريات الحياة التي تتمثل في سكن يتناسب مع حاجيات الإنسان فالصورة توضح أن السكن الذي يعيش فيه هش فكان الديكور ترجمان لكثير من الحالات النفسية والاجتماعية التي تعيشها الشخصية في خضم هذه الصراعات الثقافية والفكرية من أجل الحفاظ على النفس، وذلك من أجل البقاء والاستمرار والعيش الأفضل فالشخصية تعاني من صراع نفسي واجتماعي وفي هذا يقول الامام علي كرم الله وجهه ((لو كان الفقر رجلا لقتلته)) هذه المقولة الفائقة الدلالة والقوة المضمون تعبّر عن القهر الذي يعيشه الانسان الفقير، فالفقر والعوز فهو يدفع بالفرد اتجاه السرقة والتسول أي ما يقود نحو المهانة والانحراف والمسكنة واندثار القيم الاجتماعية مما يجرّ إلى الفساد والنفاق وانتشار أمراض الاجتماعية المختلفة كالسرقة والرشوة والكسب غير المشروع والسكوت على الظلم وهذا ما دفع عبد لقادر علولة إلى الثورة ضدّ هذا الوضع من خلال مسرحية "الأجود" وهذه الثورة ضد الحكام وأصحاب السلطة باعتبار السبب الرئيسي وراء هذا الفقر والعوز واستحواذهم على الثروة ومصادر انتاجها وتكاثرها إلا أن "المنصور" في هذا المشهد لم يسلك طرق غير شرعية في الكسب بل يعمل بجد وكد للحصول على اللقمة الحلال بكل قناعة وصبر وأناة ينعكس وهو مايمثله قوله عزّ وجلّ: >>إن يكونوا فقراء يغنيهم الله من فضله والله واسع عليم >> سورة النور: الآية/32. ويمثله مربع "جوليان قريماس" « Algirdas grimas »

(1) - عبد القادر علولة: الأجود، ص191.



س1 و س2 علاقة ضدية فقير ← غني

س1 و س1 علاقة تقابلية فقير ← لا فقير

س2 و س2 علاقة إقتضائية لا فقير ← غني

س2 و س1 علاقة إقتضائية لا غني ← فقير.

ثمّ تنتقل بنا المسرحية إلى جزء آخر من هذا المشهد إلى قضية "عكلي" و"منور" فتنحوّل دلالة الديكور إلى تجسيده للمشاهد على أنّه قسم بالاستعانة بالصناديق والخشبة وإضافة مكتب للاستاذة و جلوس التلاميذ في أماكنهم، فعملية تبرع "منور" لهيكله العظمي للمدرسة دلالة على فقر المدرسة الجزائرية وإفتقارها إلى إمكانيات التعليم وعلامة على الأوضاع المزرية للمدرسة الجزائرية آنذاك.

وبالانتقال إلى المشهد الثالث نلاحظ نفس قطع الديكور التي عهدناها في المشهدين السابقين إلا أنّ الدلالة تتغير بتغير الأحداث الواردة في كل مشهد وفي هذا المشهد نلاحظ وجود ديكور وهمي كذلك يتجسد من خلال الأغنية <<وقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة تنهد و عنقها تقول بيناتهم ذمّة >>. (1)

(1) - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص232.

وحزن المنصور على مفارقة المصنع و الآلة دلالة على تفانيه في حب العمل والتعلق والشغف والرغبة في العمل مما يمنحه دافعا قويا للابداع فيه وإتقانه، فحب العمل بمثابة الطريق الحتمي للوصول إلى الغايات وتحقيق الأهداف المهنية التي من شأنها أن ترفع من قيمة الشخص ويكتسب من خلالها احترام الآخرين وكذا حبه لخدمة المجتمع دون انتظار مقابل لذلك فبهذا يكون عنصرا فعالا في المجتمع، وأن يكون مؤثرا في المحيط الذي يعيش فيه ومعيل لا عالة عليه، فالمنصور هنا في حالة نفسية مضطربة لمفارقته عمله لأنه سيعاني مع فراغ الوقت والبقاء دون عمل أو تأدية واجب ونفع المجتمع الذي صار مدمنا على تقديم النفع له، وكذلك تسليم المشعل للشباب من طرف المنصور للأن الشباب ذو طاقة عالية على عكس المنصور الذي وصل إلى سن التقاعد فيكون العمل أكثر سرعة وتميزا وابداعا وهذا اختصار للوقت والجهد .

ومع تغير أحداث المسرحية يضعنا الممثلون من خلال حركاتهم وإيماءاتهم في أحداث "جلول الفهايمي" العامل في المستشفى أمام ديكور وهمي يتمثل في مستشفى المدينة>>جلول الفهايمي خدام في مستشفى المدينة في صيان خدمتو في صيانة خدمتو ينظف ويسقم الأجهزة الطبية>>(1)

(1) - المصدر السابق، ص244.



صورة توضح ديكور المستشفى

ومن خلال هذه الأحداث التي تجري داخل المستشفى يعطي المخرج علامات دالة على الحالة التي يعيشها المستشفى في الجزائر آنذاك وكذلك نقص المعدات والأجهزة الطبية من خلال حركات الممثلين وأجسادهم وأصواتهم، وذلك بالاستعانة بقطع الديكور نفسها في المشاهد الثلاثة.

4- الدلالة السيميائية للأزياء في مسرحية الأجواد:

ومما يبدو واضحا أنّ لدراسة سيمياء الملابس أهمية كبيرة في المسرح، فهي تسلط الضوء على الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية للشعوب، فالملابس من أهم العناصر المشكلة للعرض المسرحي، فهي الأداة البصرية المحددة لشخصية يسعى من خلالها المخرج إلى تجسيد الدور المطلوب في العرض، لإيصال الدلالات إلى المتلقي لتساهم بشكل فعال في فهم العرض.

-وبالإضافة إلى توفير الدلائل النفسية، توفر الأزياء مجموعة متنوعة من المعلومات الموضوعية المهمة في العرض المسرحي فهي تساعد في التعرف على الفترة الزمنية والمكان الذي حدثت فيه المسرحية.

-تقدم معلومات عن الشخصية مثل العمر والمهنة والسمات الشخصية والمكانة الاجتماعية والاقتصادية.

-توضح العلاقة بين الأشخاص.

تعبّر عن الجو العام للمسرحية وأسلوبها والجو العاطفي السائد في كل مشهد.

-يعتبر التعبير بالجسد هو المعبر الوحيد عن موضوع العرض المسرحي الذي لا يقوم على السرد القصصي كما في الدراما التقليدية بل يعتمد على ثراء الصورة ورمزيتها ويستغل الطبقة التحتية لجسد الممثل وقدرتها على التأثير في أعماق المتفرّج. وهذا ما يعرف بتأثير الأزياء في التكوين المسرحي.⁽¹⁾

وبالعودة إلى الأزياء في مسرحية "الأجواد" فقد وظّف عبد القادر علولة التراث في الملابس في المشاهد الثلاثة من المسرحية. ولعلّ " العودة إلى التراث، تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية وإحياء تراث الأجداد والآباء والإفتخار بآثارهم، ومجده التليد"⁽²⁾ هذا من جهة ومن جهة أخرى التأكيد على التمسك بالهوية الوطنية، وكذلك حددت الملابس الوضع الاجتماعي والمهني للشخصيات، وكذلك الحيز الجغرافي الذي تتحرك فيه الشخصيات.

(1) - ينظر: ليلى عبد الرحيم المغربي: المعالجة الفنية المعاصرة في استخدام تكنولوجيا الهولجرام في تصميم أزياء المسرح، مجلّة العمارة والفنون، العدد العاشر، ص 462.
(2) - صالح المباركية: المسرح في الجزائر، ص 224.

أ- دلالة الملابس في المشهد الأول:

والجدير بالاهتمام أنّ الملابس التي استعملت في هذه المسرحية هي ملابس تقليدية تلعب دوراً جد حساس، واستعمال الملابس التقليدية مقصودة من المخرج والمصمم لتدل على أصالة هذا المجتمع، وتمسكه بالتراث فهو جزء من الهوية.

ونلاحظ تجسيد التراث بقوة في هذا العمل المسرحي وخاصة الملابس، ومع دخول الممثلين بالزّي التقليدي فيحمل أحد الممثلين البرنوس المعلق على الأعمدة الحديدية ويرتديه ليتميز بهذا عن باقي الممثلين، >> والبرنس كلمة يونانية معربة، أصلها في اليونانية: Burros، وعرفت في الفرنسية من العربية، وهي في الفرنسية: Burnous وهي تعني الرداء أو ثوب رأسه ملتصق به، أو رداء رأسه منه، معطف طفل ثوب طويل بقلنسوة، أو غطاء للرأس والعنق. والبرنس في العربية يعني قلنسوة طويلة كان الناس يلبسونها في صدر الإسلام، وهو كل ثوب رأسه منه ملتزق به دراعة كان أو جبة أو ممطرا >> (1).

وللبرنوس وظيفة قصدية قصدها المخرج فالبرنوس هنا يحمل البعد التاريخي والحضاري والثقافي والوطني والأيدولوجي والاجتماعي، ولتدل على تمسك علولة بعادات وتقاليد والانتماء، فالبرنوس لباس شاوي جزائري، يميّز الشعب الجزائري عن باقي الشعوب هذا من جهة ومن جهة أخرى للفخر بآثر الآباء عربا وأمازيغا. وهو رمز الشهامة والوقار والعزة والشموخ على اختلاف ألوانه (الأبيض، الأصفر و البني)، فالبرنوس هنا يرمز للأمان والحماية والعناية وكأنّ هذه رسالة للشعب الجزائري بحماية الوطن والعمل على تطويره والاعتناء به، والوطن في نفس الوقت يحمي أفراد شعبه على أن يكونوا يدا واحدة ومتآزرة، وبالعودة إلى المسرحية فإنّ اللون الذي استعمل هو اللون الأصفر، فنلاحظ أنّ

(1) - رجب عبد الجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم و النصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، مرا: عبد الهادي التازي و تق: محمود فهمي حجازي، دار الأفاق العربية، القاهرة - مصر - ، ط1، 1423هـ / 2002م، ص61.

البرنوس ارتداه احد القوالة ولم يرتديه الآخرون هذا لنتميز هذه الشخصية والتي هي القوال الرئيسي عن القوالة المساعدون في العرض المسرحي، وبارتداء البرنوس من طرف القوال الرئيسي فقط دون الآخرين ليذل على وحدة الوطن.

ولكن لماذا اختار اللون الأصفر بالذات؟ وفضله عن بقية الألوان؟ >> فالون الأصفر في الموروث العربي الإسلامي، قد يمثل الأصفر الذهبي العقل والحكمة والنصيحة الجيدة>> (1) واللون الأصفر هو لون الخصب والتجديد والأمل هذا للدلالة على النصائح التي يقدمها عبد القادر علولة للمجتمع من خلال هذه النماذج من القصص ومحاولة التغيير في المجتمع وغرس الصفات النبيلة فيه. ودلّ اللون الأصفر كذلك على أرض الجزائر الخصبة المنتجة والبلد الغني بالثروات.

أما الآخرون فهم القوالة المساعدون له وهم بدورهم يقومون بأدوارهم وفق ما يرويه القوال الرئيسي من خلال حركاتهم وإيماءاتهم، وهذا الأخير يعتبر إضافة بصرية ساهمت في توسيع الدلالة في العرض المسرحي واعطاء العرض جمالية وتناسقا وتناغما.

وبالعودة إلى الملابس التي يرتديها باقي الممثلين فهي موحدة الشكل واللون مثل ارتداء السراويل الواسعة الخضراء، >>ومن يرتدون ملابس خضرا باستمرار يرغبون في العيش في الريف، أو يعيشون فيه على أنهم يوسمون بالصراحة والفخر والمسؤولية... >> (2) والسروال الأخضر يدل على جزائر خضراء غنيذة بأراضيها وثرواتها وأريافها وشعبها فقد عبّر هذا اللون عن الجزائر أرضا وشعبا. و السروال الواسع الفضفاض يعطي راحة للشخصية ذلك أن >>الملابس الفضفاضة التي يرتديها العرب خاصة بالخليج دلالة على الراحة والبرودة >> (3) وعليه فالسروال الواسع يبعث على الراحة والبرودة، بالإضافة إلى ارتدائها القميص الأبيض: >>القميص بفتح القاف: ثوب مخيط بكمين غير مفرج يلبس تحت

(1) - كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزياتها، ودلالاتها)، ص114.

(2) - عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ص174.

(3) - ينظر: عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، ص171.

الثياب، ولا يكون إلا من قطن أو كتان أو صوف، والقميص: الدرع والجمع أقمصَة وقمص وقمصان. <⁽¹⁾ في الجزء العلوي من جسد الممثلين مرتدين فوقها جليّة حمراء دون أكمام مصنوعة من الفتلة الجزائرية التقليدية بقماش القطيفة، فـ>>ليس هناك لون عاطفي كاللون الأحمر المشرق، فإنّ اللون القرمزي وهي (لفظة فارسية معربة) يرفع من ضغط الدم، ويضاعف معدّل التنفس... وهو محبب <<⁽²⁾ وارتبط اللون الأحمر منذ القدم بدلالة غلبت عليه وهي الايماء إلى لون الدم، وما يعني الصراع والقتل والموت، والثورة والحرب وغيرها... الخ <<⁽³⁾ وهكذا فالجلية الحمراء تدل على الحرب والثورة وخاصة أنّ اللون الأحمر من ألوان العلم الجزائري فهو يعبر عن بلد الشهداء والثورة والحرية والإنسان الأبى الراض للاستعمار، وكذلك عبّر بقوة عن العاطفة الجياشة للشعب الجزائري المحب للخير والمتعاون المتآزر فيما بينه رغم كل الظروف والمحن، والملاحظ أنّ جميع الممثلين رجالاً ونساء يرتدون البسة موحدة من حيث اللون والشكل والزخرف، وحتى الأحذية وهذا إن دلّ فإنما يدل على تشابه أوضاعهم الاجتماعية والتشابه في الطموحات والآمال والأحلام، وهذا التناسق والانتظام والانسجام يعطي جمالية في العمل المسرحي وكذلك يشكل وحدة فنية متكاملة شكلاً ومضموناً.

(1) - رجب عبد الجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص404.

(2) - عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل و التفاهم في التراث العربي القديم، ص172.

(3) - طاهر محمد عزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر، ص43.



صورة توضح أزياء القوالة في المسرحية

أمّا من ناحية الألوان نجد أنّ المصمم اختار ألوان العلم الجزائري (الأبيض، الأخضر والأحمر) وعليه تعطي إشارة منذ الوهلة الأولى أنّ المسرحية جزائرية، والشخصيات مأخوذة من الواقع الجزائري.

ومع سرد قصة "علال الزبّال" من قبل القوالة في العرض >>باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس يحبس مرات باش يريح من ثقل البوط...<< والبوط هو كما ذكر في معجم الملابس مكتوب بالتاء هو >>البوت: في معجم webster: boot في الفرنسية اسم من الانجليزية الوسطى والفرنسية القديمة ، ومعناه غطاء واقى من الجلد أو المطاط أو القماش للقدم وجزء أو كل الساق، مثل: حذاء ركوب الخيل. حذاء طويل مطاطي. حذاء الرجل الذي يصل إلى رسغ القدم<<⁽¹⁾. والبوط ذكر هنا للدلالة على التعب وثقل البوط قد يوحي لتقل الهموم على كاهل "علال الزبّال" والبوط يرمز إلى العمل والجد والحزم والصرامة.

وكذلك أشير في نص المسرحية على ارتداء علال الزبّال للحزام في المقطع التالي>>...الصبايعات على الحزام والخطوة خفيفة زايد يضحك والناس منو خايقة اللي يسد

(1) - رجب عبد الجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص82.

نيفه ويقول فيه ريحة الجيفة واللي يحسن عونو ويدعيلو بالشفاء>>⁽¹⁾ وعرف الحزام في معجم الملابس بأنه >>شريط من الجلد أو غيره يلتف حول الوسط، وهو أنواع: هناك الحزام الشرقي ذو الصدر والجيوب، الذي كان يرتديه الحاج الأوربي عند عودته من فلسطين وحزام المرأة المصرية يلف حول الوسط ، ويكون من الحرير أو من أي قماش آخر تكون قيمته حسب ثراء المرأة>>⁽²⁾

والجدير بالذكر أن كلمة حزام مأخوذة من الجذر "حزم" و هي التآلف الصوتي المتكون من (الحاء، الزاي، الميم)، الحاء حلقي/ صامت مهموس/ رخو/ احتكاكي، من حروف الانخفاض. الزاي: أسناني لثوي/ صامت مجهور/ احتكاكي، وهو أيضا من حروف الانخفاض. فتشابه الحروف وتقارب مخارجها جعلها تدل على القوة و العنف و الشدة و الضغط. وتحمل معاني العزم والحزم الصرامة القوة، والشدة الصلابة، الجدية، العمل، الإصرار العزيمة، الإرادة، الثقة، الحسم، الضبط، الربط، الشد، رابطة الجأش، الحكمة، الحنكة، الرزانة، والتعقل، الوثاقة، الاستعداد، التشمير، التشجيع، الرجولة، ويظهر ذلك من خلال قول عبد القادر علولة >> حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس يمر على الشارع الكبير زاهي حواس>>³ فهو بمثابة حزام الأمان الذي يطوق علال من كل سائح أو عابر ويضفي عليها كل الصفات التي ذكرناها من ثقة وطمأنينة في وطن يسوده الأمان والقوة برجاله الأقوياء الأشداء إنه وطن العزة والكرامة "الجزائر".

و أما في مشهد " الربوحي الحبيب" فإنّ ملابسه توحى للبساطة و انتماءه إلى الطبقة الاجتماعية الفقيرة كما هو موجود في نص المسرحية: >>...حتى في اللبسة ظهرة على الحبيب البساطة، ساتر جلده في غالب الأحيان بثياب بالية في الألوان زرقاء رمادية و لا

(1) - عبد القادر علولة: الأجواد، ص148.

(2) - رجب عبد الجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص132.

(3) - عبد القادر علولة: الأجواد، ص148

قرفية فوق الثياب للتغلاف يدير برتسو صيف كان ولا شتاء، البرتسو مخيط في قفاه في البطان جيوبا سرية ... <<⁽¹⁾. نلاحظ أن هناك تطابق بين المدونة والعرض على خشبة المسرح، ويتضح ذلك من خلال قراءتنا لنص المسرحية ومشاهدتها.



صورة توضح أزياء" الربوحي الحبيب الحداد"

وبالعودة إلى ما توحى إليه ملابس "الحبيب الحداد" البالية الرثة التي يظهر عليها القدم فهي تدل على الفقر المدقع، والحاجة، فاختيار المصمم اللون الرمادي الذي يحمل الكثير من الدلالات <<لون الرماد والضباب ... وهو تعبير عن الهم العميق وفي الغرب الرمادي هو نصف حداد>>⁽²⁾، وهذا اللون مختار بعناية ليعبر عن شخصية الحداد فهذا يدل على الهم والفقر الذي تعيشه الشخصية وكذلك بساطتها وأما القبعة الحمراء أو ما أطلق عليها في المسرحية "الشاشية" << التي تعني التعبير عن الانفعالات والمشاعر والحدس والتخمين >>³ فارتداء الحبيب الحداد القبعة الحمراء دلالة على أنه من الرجال التنفيذيين الكبار في الحي رغم بساطته وفقره. واختيار هذه الملابس وألوانها والقبعة إنما هو تقرير الدور الفعال لهذه

(1) - المرجع السابق، ص152.

(2) - كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزياتها، ودلالاتها)، ص115.

(2) - ادوارد دو بونو: تحسين الفكر بطريقة القبعات الست، تر: عبد اللطيف الخياط، دار الأعلام _ الاردن _ عمان، ط2، 2011/1432م، ص18.

الشخصية في العرض، ووجب التطرق إلى شخصية الحارس الذي أطلق عليه العساس في المسرحية، وهذا الأخير يرتدي ملابس قديمة رثة توحى إلى الفقر والبساطة والحرمان، بالإضافة إلى العمامة الصفراء الموضوعة فوق رأسه والعمامة هي <<من لباس الرأس المعروفة ... وفي المخصص: والعمامة ما يلاث على الرأس تكويرا... >>⁽¹⁾ وقد توحى العمامة إلى أنها حماية للرأس من الحرّ والبرد وهي من الزي التقليدي الشعبي الجزائري أما في ما يخص ألوان ملابس شخصية العساس فإنها تحمل دلالة الشعور بالمسؤولية والواجب والالتزام. وكذلك تدل ملابس كل من الحبيب الحداد و"الحارس" على برودة الطقس وفصل الشتاء لارتداء الحبيب معطفا طويلا، وكذلك ملابس الحارس توحى بذلك.



صورة توضح ملابس حارس الحديقة (العساس)

ب- دلالة الملابس في المشهد الثاني:

أما في المشهد الثاني نلاحظ بداية الملابس نفسها التي دخل بها الممثلون في المشهد الأول، وهذا مع قصة "قدور"، أما مع "عكلي ومنور" فإنّ الملابس هنا توحى بالدلالة التي وظفت لأجلها، إذ تعبّر عن أحداث هذا المشهد، فهذه الأحداث التي تدور في المدرسة وفي القسم

(1) - رجب عبد الجواد ابراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص 333- 334 .

على وجه الخصوص، ويتضح من الوهلة الأولى وجود أستاذة العلوم والتلاميذ فكان من الطبيعي أن ترتدي الأستاذة مئزرا أبيضاً وهذا يوحي إلى المهمة النبيلة للمعلم، وكذلك تلبس حذاء ذو كعب عالي ليعطيها طولاً وثقة في النفس ويزيد من أنوثتها وجمالها وبالتالي فإنّ دلالة الملابس هنا دلالة مرتبطة بالواقع وأدت وظيفتها الطبيعية.



صورة توضح أزياء أستاذة العلوم وتلاميذ المدرسة

ومن اللافت للانتباه عند إدخال الهيكل العظمي لـ "عكلي" القسم أن الهيكل مغطى بقطعة قماش بيضاء اللون في الجزء السفلي للهيكل العظمي وهذا مقصود من المخرج والمصمم فاللون الأبيض... تارة يعني الضباب وتارة هو حصيلة الألوان، يرتكز أحيانا عند بداية أو نهاية الحياة النهارية والعالم المعلن وهي لحظة عبور عند نقطة الاتصال بين المرئي وغير المرئي...⁽¹⁾ وهذا الغطاء يعطي دلالة للمتفرج على موت وفناء هذه الشخصية وانتقالها لعالم آخر وأنّ ما بقي منها إلا هذا الهيكل العظمي الذي تبرّع به للمدرسة قبل وفاته >> وهذا اللون يبعث على الأمل والتفاؤل، والصفاء والتسامح ويدل على النقاء كما يدل على الودّ والمحبة...⁽²⁾. وكذلك يدل على مدى صفاء ونقاء وتسامح وحب الوطن من طرف "عكلي" الذي قمّ تضحية جسيمة. وقد يدل كذلك على الوظيفة التي كان يشغلها "عكلي" عندما كان

(1) - كلود عبيد: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، و دلالتها)، ص 107.

(2) - ينظر: ظاهر محمد هزاع الزواهرة : اللون ودلالته في الشعر، ص 77.

على قيد الحياة، وهي مهنة طبّاح المدرسة، واختيار اللون الأبيض يدلّ على نقاء وصفاء هذه الشخصية ذات المهمة النبيلة، وليبيّن تضحية "عكلي" في سبيل الوطن ليقوم بترك بصمة الخير ويكون نافعا حتى بعد وفاته، وهذه الصورة توضح ذلك:



صورة توضح الهيكل العظمي في القسم

وهذا التصوير ساهم في توسيع الدلالة عند المتفرج وإعطاء العرض جمالية وتناسقا وتناعما وهذا من خلال اللباس فقط. وأما زي "منور" صديق "عكلي" الذي يعمل بواب المدرسة فنجد أنه يرتدي ملابس قديمة ذات ألوان قاتمة تدلّ على الفقر الذي يعيشه وبساطته وكذلك وضعه و مكانته الاجتماعية. وأما القبعة الصفراء التي يضعها على رأسه قبعة و>> القبعة تبرز الجوانب الايجابية على أنّها أمل بالمستقبل <<⁽¹⁾ وهذا يعني أنّها ترمز إلى التفكير الايجابي والرغبة في رؤية الأشياء تتحقق والتفاؤل الذي يشعر به "منور".

ج- دلالة الملابس في المشهد الثالث:

تنتقل المسرحية في المشهد الثالث عبر أغنية يسرد فيها القوال يوميات عامل أُحيل على التقاعد يدعى "المنصور" الذي تربطه علاقة طويلة مع آلة داخل ورشة المصنع، وبالعودة

(1) - ادوارد دوبونو: تحسين التفكير بطريقة القبعات الست، ص19.

إلى الملابس فإننا نلاحظ نفس الملابس التي استعملت في بداية المسرحية، وهذه الأخيرة قمنا بتحليلها سابقا.

وتنتقل بنا المسرحية لتقديم شخصية أخرى من شخصيات "الأجواد" وهي شخصية "جلول الفهايمي" من خلال القوالة حيث يقومون بوصف أبعادها النفسية والاجتماعية والبيولوجية، فيعبر هذا المشهد من خلال ألبسة الممثلين عن الفضاء الذي تدور فيه الأحداث، فمن خلال مشاهدة الملابس التي يرتديها الممثلون فقط يدرك المتفرج أنّ أحداث هذا المشهد تدور في المستشفى، مرتديا بدلة زرقاء اللون وقبعة زرقاء متناسقة مع البذلة كما هو ملاحظ في الصورة فاللون الأزرق يجعل المتفرج يميز عمال المستشفى عن غيرهم وكذا نجد "جلول الفهايمي" يشمر إحدى ساقيه ويجري وهذا راجع للتشويش الذهني والقلق النفسي الذي يعيشه وأما القبعة الزرقاء فهي توحى لرغبته لتوجيه فكره للوصول إلى أحسن نتيجة وهي التحكم في غضبه، وأما الحذاء الرياضي فهو يؤدي وظيفته الطبيعية التي جاء من أجلها ليساعده على عملية الجري.



صورة توضح أزياء "جلول الفهايمي"

ومن خلال ملابس شخصية "جلول الفهايمي" يحاول علولة تصوير معاناة الطبقة الكادحة في المجتمع، والمتمثلة في فئة عمال المستشفى حيث كشف لنا السليبيات والمشاكل التي يعاني منها عمال المستشفى، في فترة من المفروض أن تكون فترة التنمية والتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بالنسبة لدولة كالجزائر.

وبالانتقال إلى لباس آخر وهو لباس عمّال النظافة والذين يقدمون الطعام للمرضى فنجد لباس أزرق يختلف عن لباس "جلول افهايمي" من ناحية الشكل.

فنلاحظ العامل يرتدي قبعة زرقاء وقميص ومريول أو مئزرا أزرق هذه تمنع تساقط الشعر فيه، وأما المئزر الذي يغطي منطقة من الخصر إلى أسفل الركبتين وهي تمكن العامل من الحفاظ على ملابسه نظيفة عند توزيع الطعام على المرضى، كذلك الملابس بالنسبة للمرأة العاملة، فهي ترتدي قبعة زرقاء للدلالة على النظافة فهو تبعث الراحة للمرضى، بهذه الملابس فقط يدرك المتفرج أنّ وظيفة العمال هي النظافة وتقديم الطعام وننتقل إلى لباس آخر نجد ممرضين يرتديان ملابس خضراء وفوقها مئزرا أبيض وقبعة بيضاء.

ونلاحظ كذلك دخول ممثلة ترتدي السفساري الجزائري أو ما يطلق عليه الملحفة وهي >>عند العرب كل ما يلتحف به فهو ملحفة ولحاف...والملحفة كل ما يعرف الآن بالجونلة أو التنورة ، وفي شعر عمر بن أبي ربيعة :

أسيلاتُ أبدانٍ دِقَاقُ خُصُورِها وثيراتُ ما التفت عليه الملاحف>>⁽¹⁾

وتحيلنا هيئة هذه المرأة أنّها مرافقة لأحد المرضى لتعطي دلالة قوية على حشمة المرأة الجزائرية الإسلامية فالسفساري زي تقليدي إسلامي يعبر عن الحياء والحشمة لأنّه يستر

(1) - رجب عبد الجواد ابراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص453.

كامل الجسد وكذلك يزيدها قيمة أخلاقية وجمالا حيث يضيف على الجسم الطهارة والأخلاق هذه.



صورة توضح زي الحايك للمرأة الجزائرية

وتعبّر هذه الملابس على الفضاء الذي تدور فيه الأحداث وهو المستشفى فبمجرد دخول الممثلين يدرك المتفرج الفضاء الذي تدور حوله الأحداث وكذلك وظيفة كل منهم. وأخيرا مع دخول "سكينة" وهي شخصية جديدة في هذا المشهد "سكينة" العاملة بمصنع الأحذية وهي ترتدي (قندورة) >>والقندورة: بفتح القاف وسكون النون وضم الدال: كلمة شاع استعمالها في مصر في العصر المملوكي قال عنها صاحب التاج في مستدركااته والقندورة من ملابس النساء وقد وردت عند ابن إياس في بائع الزهور ويقول عن شجرة الدر لما تولت السلطنة، وهي قندورة مخمل مرقومة بالذهب وجمعت عنده على قنادير وعدّة قنادير من حرير ملّون بتراكيب ذهب <<⁽¹⁾ وبالعودة إلى القندورة التي ارتدتها سكينة فهي بسيطة زرقاء فاتحة تدل على بساطة وضعها، وهي ممددة لتعطي دلالة على مرضها وعدم قدرتها على المشي

(1) - رجب عبد الجواد ابراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، ص406.

والعمل، وكذلك لتبين انتهاكات لحقوق العمال وعدم ضمان حقوقهم، مع محافظة الممثلين الآخرين على الملابس نفسها.



صورة توضح زي سكينه المرأة العاملة

وعليه يمكن القول أنّ الملابس في هذا العرض ذات صبغة تقليدية عربية جزائرية، مما يعطي شعورا بالانتماء لكل قوم زي يميزه عن غيرهم من الشعوب، وقد أدت الوظيفة الوصفية، أو بالأحرى تحديد صفات ووظيفة كل شخصية على حدا ناهيك عن الوظيفة الجمالية التي أسهمت في تشكيل الصورة النهائية للعرض المسرحي.

5- الدلالة السيميائية للإضاءة في مسرحية "الأجواد":

تعدّ الإضاءة فنّ يحتاج تطبيقه إلى وعي وإحساس، وذلك لإبراز الجوانب الجمالية لأي عرض مسرحي، وفن الإضاءة المسرحية يعتمد كلية على ثلاث ركائز أساسية: اللون بون الإضاءة وكيفية توزيعها بما يتناسب مع العرض المسرحي ⁽¹⁾ وعلى مصمم الإضاءة أن يولي اهتماما بالغاً إلى جو المسرحية فالإضاءة تعمل على تلف الفرجة الدرامية وكذا لفت انتباه الجمهور للأحداث المركزية في المسرحية، وهذا ما ركّز عليه علولة بمساعدة مصمم

(1) - ينظر: محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، ص9.

الإضاءة الذي عمد إلى تركيب الإضاءة على الشخصيات بنفس النسبة والتركيب على كل من "ربوحي الحبيب الحداد" و "عكلي و منور" و "جلول الفهايمي" .

وعليه فإنّ الإضاءة في هذا العرض تؤدي الدور الفعّال، فنلاحظ اعتماد مصمم الإضاءة على لون واحد في الإضاءة وهو اللون الأبيض، واختيار "علولة" للون الأبيض لمنع التناقض في الاختيارات اللونية وحتى لا تتفي بعضها بعضاً، ولا ينشأ بينها تشويشاً في الرسائل الصادرة من خشبة، وكذلك هو دلالة على طبيعة المشهد فاللون الأبيض لون النقاء والصفاء، هذا وشخصيات المسرحية تتميز بالجود والكرم، فاللون الأبيض هو اللون المناسب لها ليدل على نقاء وبياض قلوب الشخصيات في المسرحية.



صورة توضح لون الإضاءة المستعملة في المسرحية

والملاحظ كذلك تركيز الضوء على القوال المرتدي البرنوس الأصفر وهذا يحمل دلالات سيميائية رمزية راجعة لكونها الشخصية أو القوال الرئيسي والمحرك لأحداث المسرحية. والصورة التالية توضح ذلك.



صورة توضح طريقة تركيز الإضاءة على القوالة الرئيسي

فكانت الإضاءة بمثابة المسير للأحداث فبينت حركت الممثلين وملابسهم وإكسسواراتهم وردود أفعالهم لتعطيهم الدلالة والإيحاء والملاحظ في هذا العرض أنّ الإضاءة لم تسهم في تحديد الزمن ليلاً أو نهاراً وذلك لاعتماد المسرحية على ما يسرده القوالة ونستدل على ذلك بنصّ من المسرحية >>...عادو كل يوم وقت المغرب يلمّو كل ما يقدرّو ويحطّو عليه مأكولات... وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سرياً للحديقة ... << (1)

وأما في نهاية المسرحية يتحوّل لون الإضاءة إلى اللون الأسود للدلالة على نهاية أحداث المسرحية.

(1) - عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، مصدر سابق، ص157_158.



صورة توضح تحول الإضاءة إلى اللون الأسود عند نهاية المسرحية

وهكذا فالإضاءة في هذا العرض المسرحي لم تتجاوز الجانب التقني الذي وضعت لأجله، وهو كشف كل العناصر الموجودة في العرض.

6- الدلالة السيميائية للماكياج في مسرحية "الأجواد":

للماكياج الدور المهم في العمل المسرحي، فهو الأكثر وجدانية وصدقاً في التعبير، ذلك أن الملامح تفصح عن العديد من الدوال والانفعالات، فهو يساعد الوجه في التعبير عن الكلام والانفعالات وهو شديد الدلالة، ويجعل من الدور أكثر واقعية. فهو يحدد عمر الشخصية وجنسها وجنسيته ومكانتها الاجتماعية وبالعودة إلى مسرحية "الأجواد" نلاحظ عدة دلالات في وجه الممثل من خلال شخصيات المسرحية.

وبالبحث منا متى أمعن النظر في طبيعة ماكياج شخصية كل من "عكلي" و"منور" و"الربوحي الحبيب الحداد" فقد أعان الماكياج "عبد القادر" "علولة" على إعطاء العمر المناسب للدور. فالماكياج يعطي المتفرج مصداقية في لتعبير عن ملامح وتعابير الأبطال في المسرحية.

ومما يجدر الإشارة إليه أن الإضاءة تلعب دورا مهما في التأثير على الماكياج إلا أن "علولة" في مسرحية "الأجود" اعتمد البساطة في كل شيء، فإنه وكما ذكرنا سابقا الإضاءة كانت بيضاء اللون لم تتجاوز الوظيفة التقنية، وتوضيح حركات الممثلين وأجسادهم وأوجهم ... الخ، وبالعودة إلى الماكياج فقد كانت الإضاءة من أشد المؤثرات فيه فكان الماكياج واقعا ومبسطا، لإظهار الشخصيات كما هي.

وبالانتقال إلى دور "سكينة" فقد لعب الماكياج دورا علاماتي مهما، ليدل على المرأة الجزائرية البسيطة، فقد كانت ملامح "سكينة" توحى بالعجز وكبر السن والمرض والقلق فقد أعطاه الماكياج صبغة واقعية تتناسب وعمرها، وبين حالتها النفسية المضطربة، وكذلك حدد مكانتها الاجتماعية وجعلها تتقمص الدور المطلوب منها وساعد على أداء دورها بإتقان، وأخيرا يمكن القول أن الماكياج الذي استعمل في "الأجود" يسهم في إبراز القيم الجمالية لبقية عناصر الممثلين، من حركات وملابس وإضاءة كوحدة متكاملة ومتناسقة، إذ أن الماكياج يرتبط جماليا وبصفة غير مباشرة من مكونات الشخصية.

7- الدلالة السيميائية للإكسسوار في مسرحية الأجود

تعتبر الإكسسوارات أو ما يطلق عليه الملحقات المسرحية أشياء خارج الديكور والملابس يستعملها الممثلون أثناء تأدية أدوارهم في المسرحية، وتكتسب الإكسسوارات دورها الايجابي بفضل شكلها ومدى تناسقها مع العناصر الأخرى، وتعدّ مادة أساسية وركيزة من ركائز المسرح وكمادة تشكيلية يستعملها مصمم الديكور في عملية الإقناع بالمشهد وجعله واقعا أكثر فلا يمكن الاستغناء عنه في المسرح وبالعودة إلى مسرحية "الأجود" فإن المخرج لم يعتمد على الإكسسوار كثيرا إلا أننا نجد بعض الإكسسوارات سنعمل على تحليلها سيميائيا في كل مشهد على حدة.

أ_ دلالة الإكسسوارات في المشهد الأول:

نلاحظ بداية في المشهد الأول من المسرحية حمل القوالة الرئيسي الذي يرتدي "البرنوس" العصا للتناسق مع "البرنوس" لتوحي للأصالة والعراقة والموروث الثقافي العربي الجزائري الأصل وكذلك نجد أن كل القوالة حاملين العصا فقد دلّت مع مشهد "علال" الزبال وكأنها مكنسة وأداة لرفع القمامة من الأرض وهذا من خلال حركة الممثلين.



صورة توضح تحول دلالة العصا إلى مكنسة في العرض المسرحي من خلال حركة الممثلين.

وتحولت دلالتها مع مشهد "الربوحي الحبيب الحداد" فقد استعملت العصا من قبل احد القوالة لتبئين كرم الربوحي الحبيب الحداد فقد جسدت دور الطفل الصغير الذي أعطاه الحلوى.



صورة توضح تحول دلالة العصا إلى دور طفل صغير يعطيه الربوحي الحبيب الحداد

الحلوى

وتحولت دلالة العصا كذلك لتشكل لنا دور الزرافة لتدل على طول رقيبتها عليه فإن دلالة العصا متحولة غير ثابتة فهي إشارة إلى ما هو متخيل لتقريب الصورة في ذهن المتفرج فجسدت ما لا يمكن عرضه على المسرح. نلاحظ كذلك استعمال الصناديق الثلاثة الخضراء التي وظفها المخرج في هذا المشهد لجعل دور "علال" الزبال العامل بالبلدية أكثر واقعية وتقريب المشهد للمتفرج، وأما دلالة هذه الصناديق فهي مشابهة لدلالاتها في الواقع وإقحام اللون الأخضر من قبل المخرج مقصودا فهو رمز الطبيعة والخضرة و البيئة، وهذا ليتماشى مع دور "علال" الذي يعمل على نظافة هذه البيئة، وليحقق ما أراده "علولة" وهو إبراز دور "علال" الزبال.



صورة توضح استعمال الصناديق الخضراء كسلات مهملات

ومن الإكسسوارات المستعملة في هذا المشهد أيضاً الحقيبتان اللتان يحملهما "الحبيب الحداد" الأولى لما تحمله من أطعمة يجمعها من بقايا طعام الناس لحيوانات حديقة الحي التي جعلها "الحبيب" هدفاً لإحياء وإنعاش حيواناتها وجعلها شغله الشاغل على اعتبار أنها المتنفس الوحيد للأطفال الحي الذي يستمتعون فيها بمشاهدة الحيوانات ولعبهم من قردة وزرافة وطيور... ترمز للكرم والجود الذي يتميز به "الحبيب الحداد" وأما الحقيبة الثانية فهي مخصصة لإدخال الفرحة في قلوب الأطفال وهذا إن دلّ فإنما يدل على مدى شجاعة ورقة وطيبته وأخلاقه النبيلة وكرمه ورحمته بالحيوانات كما وصى سيدنا وحبيبنا محمد صلى الله عليه وسلم فقد جاء في الحديث الذي رواه البخاري ومسلم عن أبي هريرة عن رسول الله قال ((بينما رجل يمشي فاشتد عليه العطش فنزل بئراً فشرب منها، ثم خرج فإذا هو بكلب يلهث، يأكل الثرى من شدة العطش قال: لقد بلغ هذا الكلب مثل الذي بلغ بي، فملاً خفه ثم أمسكه بفيه ثم رقى فسقى الكلب فشكر الله له فغفر له)) قالوا يا رسول الله وإن لنا في كل البهائم أجر قال: ((في كل كبد رطبة أجر))⁽¹⁾ وهذا يدل على أن الحبيب الحداد شخصية مسؤولة

(1) - الامام ابي علي عبد الله محمد بن اسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1،

1423هـ/2002م، ص1507.

محبة لفعل الخير فهو الرجل المثال الأعلى في الحي فهو بطل الحي باختصار. وبهذا أراد عبد القادر علولة زرع قيمة إنسانية نبيلة في المجتمع ألا وهي الرأفة بالحيوانات.



صورة توضح كرم الربوحي الحبيب الحداد مع حيوانات الحديقة

ب_ دلالة الإكسسوارات في المشهد الثاني:

وبالانتقال إلى المشهد الثاني مع "عكلي" و"منور" أصدقاء الطفولة فإن الإكسسوارات المستعملة في هذا المشهد هي المكتب والكتب وكروسي وسط الخشبة فمذ الوهلة الأولى يدرك المشاهد أن الأحداث تدور في مدرسة وقسم على وجه الخصوص وتأكد ذلك دخول الأستاذة ترتدي منئرا أبيضاً ونظارات لتوحي أنها أستاذة وهذا جعل المشهد أثر واقعية ودل على دور الممثل وحركاته في تجسيد العلامات وظهورها في المسرح وبالتالي فالإكسسوارات المستعملة هنا أنشأت لأجل الممثل فالمكتب الموضوع على الركح مثلا يوضع ليجلس أمامها الممثل ويكتب ويضع مرفقه عليها ويفكر والمكتب والممثل معا يعطيان معنى إضافيا لهذا المشهد المسرحي فالمكتب يوضح علو منزلة المعلم ومكانته المميزة كما ترمز الطبقة الثقافية التي تنتمي إليها الشخصية، وكذلك استعملت الصناديق الثلاثة نفسها التي استعملت في المشهد الأول ولكن تتغير دلالتها فتمثل دلالتها هنا الطاولات التي يدرس فيها التلاميذ وبالتالي فإن دلالة الصناديق ليست ثابتة بل منقولة من مشهد لآخر وفق ما تقتضيه

الأحداث وما أراد المخرج إيصاله إلى الجمهور عن طريق لفت الانتباه لتبدو هذه الأدوات التي وظفها كأنها حقيقية أي جعل المشهد أكثر واقعية وقد لاحظنا أنّ الأشياء المحمولة تكاد تنعدم في هذه المسرحية بسبب اعتماد علولة على الممثل وحركاته وإيماءاته وسرد القولة.

ج- دلالة الإكسسوارات في المشهد الثالث:

وأما في المشهد الثالث فقد وظف المخرج الإكسسوار وفق ما يقتضيه المشهد الذي تدور أحداثه في المستشفى فنلاحظ وجود الطاولة التي تحمل الطعام الذي يقدم للمرضى وفوق هذه الطاولة قدرا كبيرة للدلالة على الطعام الكثير أي أنها تحمل وجبات العديد من المرضى وهي طاولة حقيقية وأدت وظيفتها الحقيقية وهذا لخفة وزنها وسهولة حملها على الخشبة.



صورة توضح الطاولة التي يحمل عليها الطعام في المستشفى

وكذلك من بين الإكسسوارات الموجودة في هذا المشهد السرير الذي يحمل المرضى وهو كذلك يؤدي دوره الحقيقي. وبالتالي فإنّ الإكسسوارات الموجودة في هذا المشهد حقيقية، تدلّ على أنّ الأحداث تجري في المستشفى فهي تعبر عن واقع المستشفيات الجزائرية وقد استعملت العصا في هذا المشهد أيضا وقد لاحظنا انه استعملها أحد المرضى ذو كسر في إحدى ساقيه ليتوكأ عليها فقد حاول عبد القادر "علولة" من خلال مسرحيته جذب انتباه

الجمهور للعديد من القضايا المجتمع وهي فئة العمال البسطاء وكذلك الأوضاع المزرية للمستشفى الجزائري ومحاولة التغيير وإعادة البناء على أفكار جديدة مبنية على التعاون والتآزر والتآخي بين الأفراد للنهوض بالمستوى الاقتصادي والاجتماعي والمعيشي للجزائر.

8- الدلالة السيميائية للألوان في مسرحية الأجواد:

يعدّ اللون بنية أساسية مهمة في العمل المسرحي ولا يمكن الاستغناء عنه، ولكل مسرحية ألوانها الخاصة بها، ولارتباط الألوان بطبيعة الإضاءة فإنّه يجدر بنا الإشارة إلى لون الإضاءة المستخدمة في مسرحية "الأجواد"، فالإضاءة في هذه المسرحية بيضاء لم تتجاوز الوظيفة التقنية ليس لها أي تأثير على الألوان المستخدمة في هذه المسرحية، وهكذا فإنّ الألوان المستخدمة هي ألوان حقيقية لم تؤثر فيها الإضاءة من ملابس وإكسسوار وماكياج وديكور... وبالعودة إلى عرض المسرحية نلاحظ أنّ اللون الأصفر يطغى على خشبة وخاصة الشمس الذهبية الساطعة، وهذا للدلالة على رغبة علولة في التغيير والنهوض بالبلد من النواحي الاجتماعية والاقتصادية والتطلع لغد أفضل، ومحاولة منه للقضاء على صفة البخل الطاغية على المجتمع آنذاك وجعل أفراد المجتمع الجزائري أسرة واحدة متآزرة متضامنة، فاللون الأصفر لون الخصب والتجديد والحرية والدفع والأمل في تغيير المستقبل.

وأما ألوان الملابس فجاءت في البداية في ملابس القوالة بألوان العلم الجزائري لتوحي منذ النظرة الأولى بأنّ المسرحية جزائرية، وأما ملابس الشخصيات فكانت ألوانها باهتة رمادية وبنية لتوحي إلى الفقر فاللون الرمادي لون النصف حداد ليعبر بشدة عن آلام وهموم ومشاكل المجتمع الجزائري، في فترة الثمانينات والتسعينات وهي الحاجة لأبسط متطلبات العيش الكريم، في دولة من المفترض أنّها تواكب التطور الاقتصادي والاجتماعي في العالم لولا هذه الظروف القاسية التي مرّت بها البلاد وكذلك عبّرت هذه الألوان عن شعور المجتمع بالمسؤولية وحب الوطن والتضحية في سبيل تطويره والقضاء على الآفات الاجتماعية، فيه

هذا مع قصة "الربوحي الحبيب" وأما عليّ و"منور" فقد دلت ألوان هذه الملابس عن أنّ الأحداث تدور في قسم (التلاميذ والمئزر للأستاذة) وتغطية الهيكل العظمي لـ"عليّ" برداء باللون الأبيض للدلالة على موت هذه الشخصية، وكذلك يحمل الدلالة العكسية للون الأبيض الذي يعبر عن شخصية عليّ وتضحيته ونقاء قلبه وحبّه للوطن، والمهمة النبيلة التي قام بها "عليّ" فاللون الأبيض لون الود والمحبة ونستطيع أن نسقطها على حب عليّ لوطنه. ونأخذ نموذجا آخر من ألوان الملابس وهو شخصية "سكينة" التي ترتدي قندورة رمادية، واللون الرمادي لون الضباب والنصف حداد، ليعبر هنا عن حالة سكينة العاملة التي لم تعد تستطيع العمل بسبب المرض والعجز وعدم قدرة الأطباء على علاجها، فاخترت هذا اللون من طرف علولة ليعلن حداد هذه المرأة وحزنها، وأما بالنسبة فاستخدم علولة اللون الأصفر للعصا ليحدث تناسقا بين العصا والبرنوس، وكذلك استخدم الصناديق ذات اللون الأخضر ليذل على النظافة والبيئة النباتية، فالصناديق إستخدمت في المسرحية لتوحي إلى سلات المهملات ليتماشى ودور "علال الزبال" عامل النظافة بالبلدية وهكذا جاءت الألوان معبرة عن بيئة المجتمع الجزائري وآلامه وآماله وتطلعاته.

خلاصة الفصل الثاني:

ومن خلال ذلك الانسجام والتكامل بين عناصر العرض المختلفة لمسرحية "الأجواد"، والأزياء بصفة خاصة والديكور والألوان المستخدمة في ديكور وملابس الشخصيات استطاع "عبد القادر علولة" أن يشكل عالما متميزا من خلال لغة الشخصيات وحركتها وإيماءاتها صرحا إبداعيا منقطع النظير، وبهذا العمل الإبداعي يحق لعبد القادر علولة أن يكون رائدا من رواد العمل المسرحي الجزائري.

الختامة

الحمد لله الذي وفقنا لانجاز هذا البحث، وهامي القطرات الأخيرة في مشوار هذا البحث وقد كان تحت عنوان: سيميائية الأزياء في مسرحية "الأجود" لعبد القادر علولة، وهو من الموضوعات المهمة التي تفتقر لها مكتبتنا العربية.

أما ما عسى أن يكون قد تحقق نتيجة لذلك فأهمه:

1- الزيّ في العرض المسرحي خطابا مرئيا متعدد الدلالة، وهو تقديم صامت للشخصية بأبعادها النفسية والاجتماعية والثقافية.

2- لا يمكن دراسة الملابس أو الأزياء دون التطرق إلى الديكور والماكياج والإضاءة والإكسسوار بسبب التناسق والتناغم بينها، فلا يمكن الاستغناء عن أي عنصر من عناصر العرض الحية.

3- الملابس التي استخدمت في العرض هي نفسها التي تمّ وصفها في نص المسرحية، أي أنّ هناك تطابق بين النص والعرض على خشبة المسرح.

4- الأزياء التي استخدمها عبد القادر علولة في المسرحية مأخوذة من التراث العربي الجزائري من (عمامة وبرنوس والحايك...) للتعبير بقوة عن هوية الشعب الجزائري وروحه للحفاظ على موروته، مما يعطي شعورا بالانتماء، بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي ساهمت في تشكيل الصورة النهائية للعرض المسرحي.

5- تتميز شخصيات مسرحية "عبد القادر علولة" بالبساطة والوعي فتعبر عن معاناة الطبقة الكادحة والواقع المعيش لهذه الشخصيات التي تتطلع إلى غد أفضل تتحقق فيها طموحاتها وأمانيتها وحياة يشملها العدل والمساواة.

6- الإضاءة التي استخدمت في هذه المسرحية لم تتجاوز الوظيفة التقنية، فكشفت العناصر الموجودة في العرض من أزياء وديكور ومكياج وإكسسوار.

7- لم يعتمد "عبد القادر علولة" كثيرا على المبالغة في استخدام الإكسسوارات والملحقات التي بدت في غاية البساطة تقترب من حياة الشعب البسيط وركز على الممثل بالدرجة الأولى من خلال حركاته وإيماءاته.

8- وظف عبد القادر علولة التراث حيث يتماشى وروح العصر، حيث عبّرت المسرحية عن واقع الشخصيات وأحلامها وآمالها وكشفت الممارسات اللاقانونية التي تنخر مؤسسات الدولة.

9- شهدت الشخصيات المسرحية حالة الاستقرار النفسي، فقد سعت إلى محاربة الطبقة البيروقراطية، ونتيجة لما عايشته هذه الفئة في مرحلة الاضطراب في فترة الثمانينات والتسعينات، حيث أصيبت هذه الأخيرة بحالة من الإحباط والخيبة وغياب للقيم والمبادئ وتفشي الفقر والحرمان والحاجة لأبسط الإمكانيات للعيش الكريم.

ونذكر في هذا الصدد أنه على الرغم من الجهد المبذول في إعطاء الأزياء خطابا دلاليا سيميائيا في مسرحية "الأجود" لعبد القادر علولة تبقى جهد المقل، ولا تدعي مع ذلك الكمال والعصمة، فإن لاقت قبولا فذلك ما كنا نبغ وهو من فضل الله وتوفيقه، وإلا فحسب الطالبان ككل من اجتهد وأخطأ، وحسبه المحاولة وحسن القصد ذلكم كان بعض ما عسى أن يكون حقق نتيجة، وعسى أن يقيض الله عزو جلّ في غد لهذا الدرب من يواصل السير فيه من أولى العزم، فتصير الأحلام حقائق، والآمال أفعالا، ومن سار على الدرب وصل.

وفي الأخير نصل إلى القول بأن مقاربتنا لهذا الخطاب (مسرحية الأجود) دلاليا وسيميائية لنصل في الأخير إلى القول بأننا حاولنا جاهدين الوصول إلى دراسة ممنهجة ترقى إلى مصاف الدراسات الأكاديمية ولا تدعي مع ذلك الكمال والعصمة، فلكل عمل إذا ما تم نقصان ورائدنا في ذلك الروح العلمية والأمانة العلمية وحسبنا أننا اجتهدنا فأخلصنا النية والله من وراء القصد إنه نعم المولى ونعم النصير.

الملحق

الملحق:

ملخص المسرحية:

تتقسم مسرحية الأجواد إلى ثلاثة مشاهد تروي سبعة قصص ثلاث قصص منها رئيسية (الربوحي الحبيب، وعكلي ومنور، جلول الفهايمي) وأخرى ثانوية أراد منها عبد القادر علولة أن تكون آهات المجتمع الجزائري (علال الزبال، منصور، قدور وسكينة) تروي قصصا اجتماعية مقتبسة من واقع اجتماعي لا يوجد بها نظام أو تسلسل من ناحية الأحداث والمضمون.

استهل "عبد القادر علولة" المسرحية في المشهد الأول بأغنية يسرد فيها القوال قصة "علال الزبال" العامل بالبلدية كعامل نظافة للأحياء والشوارع يصفه القوال مدى تفانيه في أداء عمله وهو يجوب الشوارع بعد نهاية دوال العمل متجها إلى بيته وهو يصف غلاء الأسعار بالنسبة للطبقة الفقيرة في المجتمع، ثم يليه دخول القوال لتقديم الشخصية الرئيسة وهي شخصية "الربوحي الحبيب الحداد" فيقدمونه من خلال سرد أبعاده الاجتماعية والنفسية والبيولوجية، الحبيب الحداد شخصية أرادت الاعتناء بحيوانات الحديقة حيث يقوم الحبيب الحداد بجمع بقايا طعام سكان الحي محاولا تخلص حيوانات حديقة الحي من الجوع وبهذا يحاول الحبيب الحداد تخطي الصعوبات البيروقراطية التي أحالت دون الاهتمام بحيوانات الحديقة من قبل الإدارة الحديقة، حيث يقوم الحبيب بالتسلل للحديقة بعد غروب الشمس ليطعم الحيوانات ويهتم بها ويوزع ما استطاع جمعه من بقايا الطعام هو وشباب الحي، وفجأة يدخل حارس الحديقة ويتهم الربوحي الحبيب بتهم سياسية، وبهذا المشهد ينقل لنا بصدق نموذجا من أحاديث الناس عن شخصية "الربوحي الحداد" وبطولاته بهو بمثابة أحد الأبطال الذين أنتجتهم المخيلة الشعبية وفي الأخير يتفق مع الحارس على مساعدته في مهمة إطعام الحيوانات وينتهي المشهد بتحقيق غاية الربوحي الحبيب الحداد.

وأما في المشهد الثاني يسرد لنا القوال الرئيسي من خلال أغنية بجو من الشعر قصة "قدور" البناء في إحدى الورشات يصف لنا الأبعاد النفسية والحالة الاجتماعية عند خروجه من عمله بعد غياب أسبوع، قاصدا عائلته التي عزّت في خاطره، متمنيا لها الأفضل والاستقرار والتغيير، ومن خلال قصّة "قدور" عبر "عبد القادر علولة" عن الطبقة الكادحة التي تعمل بجد للحصول على لقمة العيش بعيدا عن أجواء العائلة.

وينتقل بنا المشهد إلى قصة جديدة تروي لنا قصة "عكلي" و"منور" أصدقاء تربطهم مودة ومحبة كبيرة يعملان في الثانوية فكان "عكلي" طبّاخ و"منور" بواب، فقد حاول كل من "عكلي" و"منور" تغيير الواقع الذي تعيشه المدرسة الجزائرية من إهمال والوقوف في وجه البرجوازية والبيروقراطية التي تحاول تحطيم كل ما هو ملك للشعب، حيث اجتمع "عكلي" و"منور" في شخصيتان محبتان للوطن من خلال تضحية "عكلي" بهيكله العظمي بعد وفاته ليستفيد منها تلاميذ المدرسة في درس العلوم وهذه الغاية النبيلة التي أراد "عكلي" تحقيقها، أما منور فقد بقي صديقه حيا في قلبه بذكرياته التي لم تفارقه، فشرع منور يحكي هذه الذكريات للتلاميذ بكل حب ومودة واحترام عن صديقه "عكلي" الرجل البطل الحاضر الغائب يروي بكل عفوية لحظات عاشها مع "عكلي" لم ينسها فتارة تشرح المعلم درسا علميا حتى يقاطعها "عكلي" ليذكر محاسن صاحب الهيكل وأخيرا ينصح منور التلاميذ بطلب العلم ومدى أهميته للبلاد.

وأما في المشهد الثالث يسرد لنا القوال الرئيسي قصة "منصور" استهلها المخرج بموسيقى ويصف حالة المنصور العامل بالمصنع ويصف لنا مدى حزنه عند سماعه خبر تسريحه للتقاعد من عمله، وهو يعانق الآلة بكل حب كما يعانق الإنسان صاحبه، يروي فيه ماضيه وذكرياته معها ويودعها ليعطي المشعل للشباب. وتعد هذه الأغنية بمثابة رسالة أمل للعمال الذين دافعوا عن القطاع العام في سبيل جيل المستقبل الذي سيعمل المشعل، وينهض بمستقبل البلاد.

ثم ينتقل بنا المشهد إلى قصة جديدة يسرد فيها القوالة قصة "جلول الفهايمي" عامل الصيانة بالمستشفى ويصفون أبعادها النفسية والاجتماعية، ولهذه الشخصية وجود مميز لكونه حامل لمبادئ إنسانية، فهو نظرا للمشاكل التي يواجهها يستمر بالجري للتغلب على غضبه و نرفزته، حتى لا يطرد من المؤسسة. فهو شخصية تعيش لا استقرار وتحاول التغلب على المشاكل.

ثم يختتم "عبد القادر علولة" مسرحية بأغنية يسرد فيها قصة "سكينة" العاملة في مصنع الأحذية بموسيقى مؤثرة تصف حالتها النفسية واجتماعية وعدم قدرتها على مواصلة العمل والمحاربة لأجل لقمة العيش في هذه القصة يبين "عبد القادر علولة" ضياع حقوق العمال ومعاناتهم من التهميش.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع.

1-المصادر:

1-عبد القادر علولة: الأجواد، منشورات دار الثقافة، -الجزائر - (د-ط)، (د-ت).

2- المراجع:

أ- المراجع العربية:

1- ابن حزم الأندلسي: طوق الحمام، تر: عفيف نايف، دار صادر، بيروت، ط1، 1424/2003 م.

2- أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري: صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1423هـ/2002م، ص1507.

3-أحمد مومن عمر: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون -الجزائر - ، ط2، 2005.

4-أكرم يوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دار رسلان، د ب، (د، ط)، (د، س).

5-سعيد بنكراد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، ط3، سوريا، 2012.

6-سهير محمود عثمان وآخرون: دور تصميم طباعة المنسوجات في الأزياء المسرحية، مجلة العمارة والفنون، العدد الثالث عشر.

7-صالح المباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، د ب، ط2، 2007م.

- 8-ظاهر محمد هزاع الزواهره: اللون ودلالاته في الشعر، دار حامد، عمان- الأردن- ط1، 2008م.
- 9-عبد الفتاح الحموز: سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم، دار جرير، عمان_الأردن_، 1432هـ/2001م.
- 10-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، دب، ط2، 1424هـ/2003م.
- 11-علي محمد هادي الربيع: الخيال في الفلسفة والأدب والمسرح، دار الصفاء، عمان، ط1، 1433هـ/2012م.
- 12-فايز الداية: علم الدلالة العربي النظرية والتطبيق دراسة تاريخية، تأصيلية، نقدية، دار الفكر المعاصر، بيروت، -لبنان- ، ط2، 1417هـ/1996.
- 13-قادة عقاق: في السيميائيات العربية(قراءة مقارنة بين منجزات تراثية وطروحات غربية محدثة)، مركز الكتب الأكاديمي، عمان، ط1، 2018.
- 14-كلود عبيد: الألوان(دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزياتها ودلالاتها)، مر وتق: محمد حمود، دار المؤسسة الجامعية، بيروت-لبنان-، ط1، 1434هـ/2013م.
- 15-كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، دار الثقافة، القاهرة-مصر- ط، 1418هـ/1998م.
- 16-لوييزة مليكة: الديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1990م.
- 17-لينا نبيل أبو مغلي و مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم النظرية التطبيق، دار الراية، عمان، _الأردن_، ط1، 2002م.
- 18-محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله و اتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت.
- 19-محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، دب، ط1، 1419هـ/1999م.

20- محمد سندباد: الخطاب النهضوي في المسرح العربي الحديث، عالم الحديث، اربد، الأردن، 2003.

21- نبيل راغب: آفاق المسرح، سلسلة دار غريب، القاهرة، دط، 2001.

22- نديم معلا: في المسرح. في العرض المسرحي. قضايا نقدية، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر- ط1، 2000.

23- يوسف العايب: التناص في قصيدة "غلواء" لإلياس أبي شبكة بحث في المصادر و الدلالات، مديرية الثقافة لولاية الوادي، الوادي، -الجزائر-، ط1، 2013.

ب- المراجع المترجمة:

1- ادوارد دو بونو: تحسين الفكر بطريقة القبعات الست، تر: عبد اللطيف الخياط، دار الأعلام، عمان-الأردن-، ط2، 2011/1432م.

2- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: جهاد صليحة، دار هلا، (د. ب)، ط1، 1420 هـ/ 2001.

3- دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر: طلال وهبة، مر: ميشال، زكريا مركز دراسات، بيروت -لبنان-، ط1، 2008.

4- روبلت شولز: السيمياء و التأويل، تر: سعيد الغانمي، دار الفارس، بيروت، ط1، 1994.

5- كير إيلام: السيمياء المسرح والدراما، تر: رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

6- كير إيلام: العلامات في المسرح، تر: سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس المصرية، القاهرة، (د. ط)، (د. ت).

7- مجموعة من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، ترو تق: أدمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة، (د، ط)، دمشق، 1997.

3- المعاجم والقواميس:

- 1- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا_ ط2،
- 2- رجب عبد الجواد إبراهيم: المعجم العربي لأسماء الملابس في ضوء المعاجم والنصوص الموثقة من الجاهلية حتى العصر الحديث، مرا: عبد الهادي التازي وتق: : محمود فهمي حجازي، دار الأفاق العربية، القاهرة -مصر - ، ط1، 1423هـ/2002م.
- 3- محمود فهمي حجازي، دار الأفاق العربية، ط1، القاهرة -مصر -، 1423هـ/2002م.
- 4- ابن فارس(الحسين): مقاييس اللغة، م2، ت: عبد السلام هارون، دار الفكر، د ب، 2001.
- 5- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، _الجزائر_، ط1، 1431هـ/2010م.
- 6- جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج2، تح: عامر أحمد مرا: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، _ لبنان_، (د - ت).

4-المجلات و الجرائد والدوريات:

- 1- جريدة أسهى الوطن، (د،ع)، الأحد 14أفريل عمان -الأردن -، 2013.
- 2- عبد العزيز شويط ونادية كتاف: المسرح وفن الأزياء (تصميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر دراسة في حوارية) التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلها، مجلة العلامة، عدد2، جامعة جيجل -الجزائر - 2016م.
- 3-مدقن كلثوم: العلامة وأنماط الخطاب، مجلة مقاليد، العدد الأول، جامعة ورقلة-الجزائر - جوان 2011.
- 4-كلثوم مدقن: أصناف العلامات في المسرح ودلالاتها التواصلية، الدلالية الثقافية، مجلّة الأثر جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، -الجزائر - العدد السادس، ماي 2007.

- 5- هدى صلاح رشيد: ملامح فكرة العلامة اللغوية (الدال والمدلول) في التراث الغوي العربي الإسلامي، مجلة العلوم (الإسلامية، العدد 24، السنة 8.
- 6- يوسف العايب: دلالة العنوان ووظيفته في ديوان "اللهب المقدس" لمفدي زكريا، مجلة علوم اللغة العربية و آدابها، ع5، 2013، كلية الآداب و اللغات، جامعة الوادي، _الجزائر_.

5-المذكرات والرسائل الجامعية:

- 1- بلصيق عبد النور: مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة مسرحية "الأجواد" أنموذجا. مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، -الجزائر - 2013-2014.
- 2- ثريا بنت على بن صالح اليزيدية: مسرحية البئر آمنة الربيع " دراسة سيميائية"، إشراف صلاح الدين بوجاه، مذكرة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم والآداب، جامعة نزوي، -عمان - .
- 3- درقاوي مختار: من العلامة إلى المعنى دراسة لسانية ودلالية لدى علماء الأصول، إشراف مطهري صفية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران- الجزائر -.
- 4- صورية بختي: عناصر التركيب الجمالية في العرض المسرحي مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" -أنموذجا-، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة -الجزائر -
- 5- معمري فواز: قراءة سيميائية في مسرحية "الطاغية" لمحمد الغميري، مذكرة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة-الجزائر -2013/2014.

6- الملتقيات:

- 1- كعوان محمد: الرمز والعلامة والإشارة المفاهيم والمجالات، المدرسة العليا للأساتذة بقسنطينة، الملتقى الوطني الرابع "السيمياء والنص الأدبي، جامعة قسنطينة، 2014.

7- المواقع الالكترونية:

1- <http://www.wata.cclfqgrums/shonthread>

2- <https://ustansiriyah.edu.iq>

فہرست المحتویات

أ-د	مقدمة
	الفصل الأول: السيمياء والمسرح
06	1- مفهوم المسرح
10	2- نشأة المسرح
14	3- مفهوم السيمياء
17	4- مفهوم العلامة
22	5- أنواع العلامة
26	6- سيمياء المسرح
30	7- أنواع العلامة في المسرح
32	8- خصائص العلامة المسرحية
34	9- السينوغرافيا
35	أ- الديكور
37	ب- مفهوم الأزياء
37	أ- لغة
37	ب- اصطلاحا
38	ج- دلالة الأزياء ووظيفتها

40	د- تطور الأزياء عبر العصور في المسرح.
43	هـ- أهمية الأزياء المسرحية
45	ج- الإضاءة في المسرح
46	د- المكياج في المسرح
49	هـ- الأكسسوارات (الملحقات)
50	10- مفهوم الألوان وعلاقتها بالمسرح
	الفصل الثاني: تحليل سيميائي للأزياء وعلاقتها بعناصر السينوغرافيا في مسرحية "الأجود" لعبد القادر علولة.
56	1- قراءة سيميائية في العنوان
58	2- سيميائية العلامة من خلال مسرحية الأجود
61	3- سيميائية الديكور في مسرحية الأجود
67	4- الدلالة السيميائية للأزياء في مسرحية الأجود
81	5- الدلالة السيميائية للإضاءة في مسرحية الأجود
84	6- الدلالة السيميائية للمكياج في مسرحية الأجود
85	7- الدلالة السيميائية للأكسسوارات في مسرحية الأجود
91	8- الدلالة السيميائية للألوان في مسرحية الأجود

94	خاتمة
97	ملحق
101	قائمة المصادر والمراجع
108	فهرس المحتويات