الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الدكتور "مولاي طاهر" سعيدة
كلية اللآداب و اللغات و الفنون
قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستير
تخصص: نقد العرض المسرحي

الموسومة بـ:

العلامة السيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي
مسرحية "شخصيات تبحث عن مؤلف" أنموذجا

من إعداد الطالب:
- عبدلي مصطفى الفتاح

تحت إشراف
أ. برجي عبد

الأستاذ:

السنة الجامعية:
2014/2013

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَۖ وَسَتُرَدُّونَ
إِلَىٰ عَٰلِمِ ٱلۡغَيۡبِ وَٱلشَّهَٰدَةِ فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمۡ تَعۡمَلُونَ ﴾التوبة: ١٠٥

الإهداء

*** الحمد لله بمنه و كرمه، الحمد لله بفضله العظيم العزيز القدير ذو الرحمة الواسعة الذي وفقني لإنجاز هذا العمل ليكون خير دليل الأجيال القادمة و الصلاة و السلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد عليه أزكى الصلاة و السلام ***

*** إلى الصدر الحنون الذي تثبت في أحضان آلامي و سكنت في أعماق أحلامي... إلى النفس الطيبة التي عبدت دروب العلم و المعرفة
فتهلهل وجهها و انبسطت أساريرها... إلى أغلى و أعز إنسانة في الدنيا... أمي...***

*** إلى الذي زرع في نفسي بذور حب العلم و أسقاها في بجهده حتى أتت أكلها فأشرقت شمسه في يوم قطافها... إلى من كان و لا يزال و سيبقى دوما
مثلي الأعلى... إلى الغالي... أبي...***

*** إلى أجمل باقة ورد... إلى الشموع التي تنير لي دربي
و دفئي إخواني و أختي... ***

*** إلى الكتاكيت الصغار " إكرام، خديجة، عبد الرحمن" ***

*** إلى الأستاذ المؤطر " برجي عبد الفتاح" و الأستاذ " مذكور برزوق"
و إلى كل أساتذة قسم الفنون بدون استثناء***

*** إلى كل طلبة قسم الفنون و أصدقائي و كل من ساعدني في إتمام هذا العمل
من قريب أو بعيد ***

عبدلي مصطفى

تشكرات

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله، ومن أسدى إليكم معروفا فكافئوه، فإن لم تستطيعوا فأدعو له"

نشكر الله ونحمده حمدا كثيرا مباركا على هذه النعمة الطيبة والنافعة، نعمة العلم والبصيرة.

يشرفني أن أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ الفاضل المشرف على هذا العمل الأستاذ "
برجي عبد الفتاح" على المجهودات التي بذلها والتوجيهات التي قدمها والثقة التي وضعها في لإتمام هذا العمل المتواضع.

إلى كافة أساتذة قسم الفنون كلية الأدب و اللغات و الفنون

بجامعة "د.مولاي طاهر " سعيدة

كما نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساهم من قريب أو بعيد إلى إنجاح هذه الدراسة،

وحفزنا على إتمام هذا العمل.

الفهرس

المقدمة..... أ

الفصل الأول: العلامة السيميائية

المبحث الأول: العلامة مفاهيم عامة..... 04

I العلامة عند الفلاسفة الإغريق..... 04

II العلامة عند علماء العصر الحديث 06

III سيميائيات المسرح..... 13

المبحث الثاني: العلامات المسرحية بين النص والعرض..... 15

I- العرض نظام علاماتي..... 15

II- النص نظام علاماتي..... 16

III- الممثل حامل العلامة 17

IV- آليات التواصل المسرحي ووظائفه..... 19

V- وظائف التواصل المسرحي..... 21

VI- العلامة في المسرح وتطبيقاتها..... 22

الفصل الثاني: السينوغرافيا في العرض المسرحي

المبحث الأول: السينوغرافيا مفهومها و نشأتها التاريخية..... 26

I- السينوغرافيا مفهومها..... 26

II- السينوغرافيا والإخراج(حدود الالتقاء والافتراق)..... 28

III- سينوغرافيا القرن العشرين..... 29

IV- مكونات السينوغرافيا..... 32

V- سيميائية السينوغرافيا..... 33

المبحث الثاني: تشكيل الفضاء السينوغرافي ودلالاته..... 35

I- أنواع السينوغرافيا المسرحية..... 36

الفصل الثالث: دراسة سيميائية لمسرحية "شخصيات تبحث عن مؤلف"

ملخص المسرحية..... 46

شخصيات المسرحية 46

مستويات اللغة المسرحية..... 47

أسلوب المسرحية في الطرح..... 48

بطاقة فنية للمسرحية..... 49

استهلالية المسرحية..... 50

سيمائية الماكياج..... 58

سيميائية اللباس والإكسسوارات..... 61

سيميائية للإضاءة..... 68

سيميائية الحركة 70

سيميائية الديكور..... 73

سيميائية المؤثرات الصوتية..... 75

الخاتمة..... 77

الملحق..... 78

المصادر و المراجع..... 105

على الرغم من تأخر ظهور النهج السيميائي في النقد المسرحي ، فإنه استطاع أن يخلق لنفسه زوايا متميزة للنظر إلى الظاهرة المسرحية و أن يصوغ أسئلة وقضاياه الخاصة ، متواصلة بجهاز مفهومي علمي دقيق.

وقد انصرف اهتمام هذا المنهج إلى تحليل النص و العرض ، مركزا على تنظيمهما الداخلي ، وعلى دينامية العمليات الدلالية التي يشارك فيها كل الممارسين المسرحيين و المتفرجين ومن هنا فإن معظم الدراسات السيميائية في مجال المسرح تنطلق من مقولة بيري فيتروسكي بأن كل شيء في العرض المسرحي يشكل علامة دالة ، وهي المقولة التي تتصل بمقولة بيتر بوحاتيريف الشهيرة بأن المسرح يحول كل ما يحتويه من أشياء وأجساد ويضفي عليها طائفة دلالية خاصة.

وإذا كان العرض المسرحي نظاما علاماتيا، فالسيميائيات إقتربت منه بغية ترتيب علاماته ، ووضع العلاقة السببية فيما بينهما بين المتلقي. وهذا لتحقيق مبدأ المشاركة بين العرض و المتلقي . وحسب آن أوبر سفيد تعتبر السيميائيات بمثابة الوسيط بين النص و العرض وجادت السيميائيات كي تكشف عن العلامات الموجودة داخل النص ليستفيد منها المخرج و الممثل ، كما أنها تكشف عن علامات العرض المسرحي و بالتالي تنظم علاقة النص بالعرض.

وضمن إطار تخصصي نقد العرض المسرحي وباعتبار العلامات السيميائية جزء من عملية العرض المسرحي لقد حركي بي أن يكون جانب دراستي هو مجال السيميائي في سينوغرافيا العرض المسرحي و الذي تبلورت تساؤلات إشكاليته على النحو الأتي

1- كيف يمكن للقارئ (المخرج المتلقي) أن يميز بين العلامات السيميائية في سيتوغرافيا العرض المسرحي؟

2- ماهي الظوابط التي تتحكم في تراكب العلامات الحركية و اللسانية و الديكورية في سينوغرافيا العرض المسرحي ؟

3- كيف يتم الكشف عن العلامات السيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي ؟

تشكل الإجابة عن هذه الأسئلة هدف هذا البحث الذي أرمي فيه إلى تحليل علامات سيميائية أو بناء المعنى في العرض المسرحي .

وكان المنهج المتبع في دراستي لهذا البحث هو المنهج التكاملي الذي يجمع بين المنهج التاريخي وتحليلي الوصفي و المنهج السيميائي.

وخصصت دراستي للجانب التطبيقي لمسرحية " شخصيات تبحث عن مؤلف " التي ألفها وأخرجها " مذكور برزوق " وأنتجتها فرقة أمال مسرح سعيدة . والتي عرضت في المسرح الجهوي سعيدة "سيراط بومدين" يوم 26 مارس 2014.

وعلى ضوء هذا ضبطت خطة بشكل نهائي وجعلتها موزعة على النحو الأتي :

- مقدمة
- الفصل الأول: العلامة السميائية
- الفصل الثاني : سينوغرافيا العرض المسرحي.
- الفصل الثالث: دراسة سيميائية في سينوغرافيا العرض" شخصيات تبحث عن مؤلف "
- خاتمة

وإتماما للبحث رأيت من المفيد أن أتبعه بملحق يتضمن المسرحية المعنية بالدراسة نصا و عرضا كمصدر يستفيد منه القارئ في ما بعد.

بالنسبة للفصل الأول فقد قسمته إلى مبحثين : المبحث الأول كان عبارة تقديم مفاهيم عامة حول العلامة و المبحث الثاني قد تطرقت فيه علامة بين النص والعرض المسرحي

أما الفصل الثاني : فقد قسمته كذلك إلى مبحثين : المبحث الأول خصصته لمفهوم السينوغرافيا ونشأتها التارخية والمبحث الثاني خصصته لتشكيل الفضاء السينوغرافي ودلالته.

و انصرف اهتمامي في الفصل الثالث إلى الدراسة السيميائية للعلامات في سينوغرافيا عرض المسرحي لمسرحية" شخصيات تبحث عن المؤلف".

وفي الخاتمة لخصت أهم النتائج التي توصلت إليها وهي نتائج تشجع على الاهتمام والمتابعة وما يمكن ملاحظته أن الموضوع مقترح للدراسة لم يشهد دراسات كافية على الرغم من مواكبة للعرض المسرحي طيلة مسيرته بكل ظروفها.

ولم يكن بوسعنا وجود بعض المواضيع التي تناولت العلامة السيميائية إلا في بعض المقالات و كانت في مجملها من جانب النص المسرحي لا العرض المسرحي و بطبيعة الحال فإن كل دراسة أو بحث أو عمل مهما كان حديثه ومهما تنوعت مواضيعه إلى أي مدى ارتقت أهدافه لابد أن تعترضه مشاكل ومعوقات ترقي من عزيمة الباحث الذي يحاول بكل جهد وإرادة لتخطيها لتحقيق ما يصبو إليه ولعل أكبر مشكل يمكن للباحث أن يواجهه هو قلة المراجع التي تتناول الموضوع الذي هو بصدد دراسته.

هذا هو المشكل الذي حال دون محافظتي على سرعة إيقاع البحث ليصبني الفتور أحيانا على الرغم من ذلك ، فلم أستسلم لليأس، وأنا بصدد الحديث عن المصادر و المراجع يجد ربي أن أنوه إلى تلك التي ساعدتني و اعتمدت عليها لإتمام بحثي.

- الفضاء المسرحي دراسته سيميائية_ أرم يوسف
- سيمياء المسرح والدراما كبير إيلام
- علامات في المسرح (إيلين أسنون وجورج ساقونا)

بالإضافة الى بعض المقالات على صفحات المجالات وبعض الكتب الخاصة بالسيميولوجيا، لأحمد يوسف، وفيصل الأحمر .

وفي الأخير أرجو من الله تعالى أن يكون قد وفقت في بحثي هذا وأن أكون قد وفيت للدراسة التي قمت بها ، وأن ينال عملي نصيب من إهتمام القراء و الباحثين.

والله ولي التوفيق.

المبحث الأول : يكتب في صفحة لوحده

العلامة مفاهيم عامة :

تعد العلامة تلك النواة المعرفية الذي يتمحور عليها الدرس السيميائي ، لأنها تستمد من أبعادها وخصائصها وأنواعها طريقتها التحليلية للنشاط الإنساني عموما ، بمختلف مستوياته ، فهي تعد - أي العلامة - مرجعية الفهم والتحليل تستمد عليها السيميائيات ، لذلك لا بد من تحديد المعنى المقصود بمفهوم العلامة ، وكذا العلاقة التي تربط أجزاء العلامة ببعضها البعض ، فضلا عن أصنافها ، ولكن بات هناك صراع قائم في الدراسات الغربية والعربية فالقارئ والدارس للآثار الغربية والعربية على حد سواء يجد أن المتقدمين قد اهتدو إلى السيميائية بقصد أو بغير قصد لكن دراستهم " ظلت حبيسة التجارب الذاتية ، بعيدة عن الدراسات العلمية والموضوعية "[1].

I. العلامة عند الفلاسفة الإغريق :

1/ العلامة عند أفلاطون :

أكد أفلاطون [*] أن الأشياء جوهرا ثابتا ، وأن الكلمة أداة تعبيرية عن حقيقة الشيء فـ"الحروف تمتاز بخواص تعبيرية أو علاقة طبيعية مع المدلول أو المعنى فكانت الحروف أدوات للتعبير عن المكان كثيرة كالحركة والخفة ، الطموح والعظمة ، الطول والقصر"[2].

ولعل أفلاطون يشير إلى نبرات الأصوات وحدتها ومدوناتها فالأصوات الإنفجارية توحي بالثورة وحروف السفير توحي بالحزن والضيق.

ويرى الدكتور عزمي طه السيد أحمد أن أفلاطون حدد غرضين للعلامة :

غرض بعيد ، وهو كما أوضح الفرابي الفحص عن مدى ما يكون أن تسهم به مثل هذه الدراسة في معرفة جوهر الأشياء وحقيقة الوجود ، وهل هو حق ما يظنه علماء اللغة من قدرتهم على الوصول إلى هذا الهدف (حقيقة الوجود) من خلال دراسة الأسماء "[3].

إن الباحث في تاريخ العالم والأفكار لا بد أن يتوقف عند النقلة المعرفية الكبيرة التي أحدثها أفلاطون حين تقاطع مع تصورات العالمية الشعبية التي عرفت قبله والتي تسعى إلى مطابقة الكلمة والشيء المطابق تامة

---

[1] - كارمن بوبيس نابليس : علامات العمل الدرامي ، تر، خالد سالم ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، 2002 ، ص22.

*- أفلاطون : فيلسوف يوناني (428 - 348 ق.م) تلميذ سقراط بنى فلسفته على الإبداع المنطقي محولا بعض المحققات العامة إلى محققات مثالية لها شرعيتها واستغلالها الذاتي .هذا الهامش يوضع قبل الهوامش الأخرى

[2] - عبد العزيز بن عبد الله : التعريب ومستقبل اللغة العربية، معهد الدراسات والبحوث العربية ، القاهرة 1975 ص75.

[3] - عبد الكريم جدري : نماذج من المدرج الأوربي الحديث ، دار المرمى ، الطبعة الأولى ، الجزائر ، 2002 ، ص 45.

"هذا ناتج عن اعتقادات السائدة التي تؤمن بقدرة (الدوال) على وصف المدلولات، المتضمنة صفاتها جميعا، حتى أن الكلمة في وعي الإنسان الأول كما يمكنها أن تحل محل الشيء وتأخذ وظائفه " [1]

2/ العلامة عند أرسطو :

أخذ أرسطو [*] على عاتقه البحث في (غاية اللغة) مجددا بذلك ثلاثة علاقات تربط بين (الدال - العلامة) والشيء الخارجي: "

- علاقة لسانية تربط بين اللفظ والمعنى (بين الكلمة ومحتواها) .
- علاقة تربط بين الاسم والمعنى (بين الكلمة والشيء الذي تدل عليه).
- علاقة منطقية تربط بين الفاعل والسند ن أي بين الشيء الذي تمثله الكلمة - الفاعل وما يقال عنه في القضية أو الجملة " [2].

ويحدد أرسطو في نص مهم له العلاقة بين (الدوال – العلامات) في الذهن وأشياء العلم الخارجي يقول فيه : " إن الأصوات اللغوية هي رموز لحالات نفسية ، والكلمات المكتوبة رموز لكلمات الصوتية ، وكما أن الكتابة ليست واحدة عند جميع البشر ، كذلك الكلمات المنطوقة ليست واحدة ، على الرغم من أن الحالات النفسية التي تعبر عنها هذه الإشارات المباشرة هي نفسها عند الجميع ، كما أن الأشياء التي تصورها هذه الحالات النفسية هي نفسها في جميع الحالات " [3].

وعرف أرسطو العلامة في كتابه فن الشعر على " أنها وسيلة شكلية للتعرف "[4].

II. العلامة عند علماء العصر الحديث :

1- العلامة عند ش. ف . دوسوسير:

تعد دراسات العالم اللساني ش. ف . دوسوسير ([*] هنا توضع نجمتين من أهم الالتفاتات التي مست علم اللسانيات، وكذا من أولى الالتفاتات إلى علم السيميائيات، و ذلك في العصر الحديث من خلال تأكيدات العميقة على الدراسة الآنية للغة و العلامة السيميائية. فقد حاول هذا العالم أن يبلور نظرية الإنسانية في نظام العلامات بأشكالها المختلفة وقد تميزت المحاولة الجادة التي قام بها دوسوسير من خلال إقراره بأن نظام العلامات هو نظام يتكون من وحدات متوافقة، وهذه الوحدات عبارة عن علامات غير أن هناك أنظمة تشبه النظام السيميائي مثل إشارة الصم البكم إشارة المرور، وإشارة الحربية، الطقوس والمجلات الملكية، إلا أن اللسان لا يختلف عن هذه الأنظمة في كونه يعد أهم مظهر من مظاهرها، ومن هنا خلص دوسوسير إلى أن "هناك قاسم مشترك بين

---

[1] - دقة بلقاسم : علم السيمياء في التراث العربي القديم ، مجلة ملتقى أهل الحديث ، ص 11.

*- أرسطو: فيلسوف يوناني (322/374 ق م) تلميذ أفلطون وهو موحد للمنطق العلمي ، وعلم الفلسفة(الميتافيزيقيا). ومنظم القواعد وأصول علم طبيعيات في عصره.

[2] - رئيف كرم : السيمياء والتجريب المسرحي ، مجلة علم الفكر ، ع 3 ، 2007 ن ص 245.

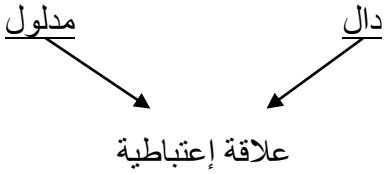
[3] - محمد السرغيني : محاضرات في السيسيولوجيا ، دار الثقافة ، دار البيضاء ، ص 85.

[4] - أرسطو : فن الشعر ، تر ابرهيم حمادة ، لأنجلو المصرية ، القاهرة ، ص 154.

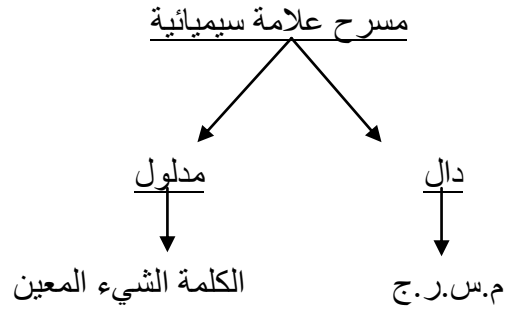
اللسان و الأنظمة الإنسانية الأخرى ألا وهو الدلالة "[1] و انطلاقا من هنا تنبأ دوسوسير بوجود علم يدرس نظام العلامات في صدر الحياة الاجتماعية و ذلك لأنه ذهب إلى اعتبار أن اللغة هي أساس العلامة وأن " هذه العلامة ما هي إلا ثمرة اجتماع دال ومدلول باعتبارهما مكونان لشكل لساني "[2]

ومن ثم فان تأسيس دوسوسير لعلم العلامة (السيميائيات) كان انطلاقا من النظرية الاجتماعية في مجال اللسانيات العامة .

وعليه فان العلامة عند دوسوسير هي :" يتوحد بين الطرفين الأساسيين هما دال ومدلول أي مفهوم الصورة السمعية ليس الشيء أو الاسم والعلاقة بينهما هي علاقة اعتباطية " [3] أي ليس هناك تقرير منطقي للارتباط الدال والمدلول لان دوسوسير حصر العلامة في نطاقها النفسي .



علاقة لسانية مثال: مسرح



وتتميز العلامة عند دوسوسير بطبيعتها المركبة ، فهي تتكون من جزئين مترابطين ارتباطا وثيقا ، لا يمكن إن يوجد جزءا مستقلا عن الآخر " احدهما هو المفهوم و الثاني أطلق عليه اسم الصورة السمعية با جتماعهما معا تشكل العلامة " [4]

ثم استبدل دوسوسير :"كلمة مفهوم بالمصطلح الدال و الصورة السمعية بمصطلح المدلول"([5]) وقد ميز الدال العلامة نفسها بين مستويين اثنين الأول وهو المستوى النفسي ،والثاني المستوى المادي هو المفهوم ,كما انه أقصى المرجع لأنه رأى أن :"العلامة لارتبط بين الشيء واسمه بل بين المفهوم والصورة السمعية أي بين الدال و المدلول الذين لا يرتبطان بعلامة التعليلية وإنما العلاقة بين الدال والمدلول علاقة اعتباطية "[6]

* - دوسوسير: سوسيري من مواليد 1857/11/26 و المتوفي 1913/02/22 يعتبر أب و مؤسس للمدرسة البنيوية في اللسانيات و علم اللغويات.
[1] - إلين أستون و جورج ساقونا، المسرح و العلامات: تر، محسن مصيلحي، دار الوفاء للطباعة و النشر، 1997، ص 17.
[2] - ن م: ص 19.
[3] - فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، مطابع الدار العربية للعلوم، بيروت ط1، 2010، ص 102.
[4] - سعيد بنكراد: سيميائيات النشأة و الموضوع، مجلة عالم الفكر، ع3، 2007، ص 30.
[5] - نديم محمد معلا: في المسرح، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2000، ص 17.
[6] - دانيال تشاندلر: أسس السيميائية، تر، طلال وهبة، ط1، 2008، ص 29.

ومفهوم الاعتباطية الذي يقصده دوسوسير هو غياب المنطق العقلي الذي يبرر الإحالة من الدال و المدلول ، والعلامة لا توجد إلا من خلال المتلقي الذي يقيم العلاقة بين الدال والمدلول ، و من الممكن أن نتصور وجود دال دون أن نستحضر له مدلولا ، وهذا عن طريق ترتيب متوالية صوتية نافيا ترتيب صوتي اعتباطي يحقق ذلك:" لكن مستحيل أن نتصور أي مدلول من دون وجود دال يحيل إليه فهذا هو العدم معناه اللامتصور و كل ما هو محال الإفصاح عنه "[1] ، أي علاقة لا يمكن تبريرها منطقيا و عقليا ، إنما الأمر يتعلق برابط عرفي هو حصيلة صيرورة أبلاغية طويلة قادت الإنسان في نهاية الأمر إلى اختراع أشكال ترميز موضوعي بدأت بتكوين الأفكار و انتهت بظهور اللغة ،باعتبارها أرقى الأشكال داخل هذه الحركة الترميزية على الانطلاق .

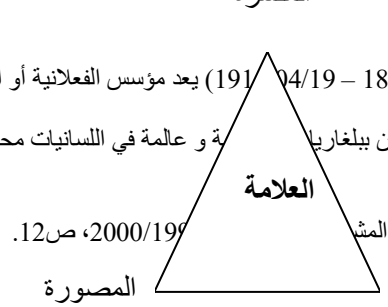
2/ العلامة عند شارل ساندرس بيرس *:

من جانب آخر وفي الفترة نفسها تقريبا وبعيدا عن القارة الأوروبية وبالضبط في الولايات المتحدة الامريكية ظهرت مجموعة من الدراسات لشاب أمريكي يدعى ش . س . بيرس تؤسس فلسفيا لعلم السيميائيات ، بل وتجدر قواعده المعرفية والإجرائية في التحليل ، لكن ليس انطلاقا من علم اللسانيات بعدما كانت نظرته شمولية مدعمة بالفلسفة وعلم المنطق ، فقد كانت أمريكا تيارا آخرا عمقا وغزارة ، هذا التيار يمثله الفيلسوف والرياضي وعالم النطق . ش .س .بيرس . فجاءت سيميائية مدعمة بهذين الجانبين حيث تقول جوليا كريستيفا** في هذا الشأن : " إن السيميائية باتت تجمع في إطار واحد كل اللغات والأدب والفنون مختزلة في النظام المنطقي" ([2]) يتضح لنا من خلال هذا القول أن السيميائية عند ش. س .بيرس . لم تكن لها نظرة قاصرة لأنها انطلقت من خلفية فلسفية ومنطقية في تصنيفها بأنظمة السيميائية (اللغات الأدب ، الفنون) ولاختزالها في خطاب منطقي ومن هنا أصبح المنطق عند .ش. . س. . بيرس يعلم كل الظواهر الأنظمة السيميائية الموجودة في الكون حيث يقول " ليس بإمكاني أن أدرس في هذا كاللغات ، الأدب ، الفنون ، الفيزياء ، الرياضيات ، الكيمياء ، الديناميكية الحركية ، رجال ، نساء ،.....إلا علم النظام السيميائي " ([3]).

إن فكرة النظام السيميائي عند . ش .س .بيرس عبارة عن نشاط معرفي شامل يهتم كل ما تنتجه التجربة الإنسانية عبر مجمل لغاتها ومن خلال كل أبعادها ، الممتدة بشكل عميق في الأوليات الخاصة بالإدراك الإنساني ، فهي نظرة للعالم تتجلى في النظر إلى الوجود الإنساني من خلال وضعه كعلامة الكون.

وانطلق . ش .س .بيرس في نظريته للعلامة من تصور ثلاثي وهذا التصور الثلاثي قسم فيه العلامة إلى ثلاث أقسام :

كما وضعها في مثلثه الشهير :



[1] - سعيد بنكراد: م س ، ص 23.

* ش س بيرس: سيميائي و فيلسوف أمريكي (1839/09/10 – 1914/04/19) يعد مؤسس الفعلانية أو العلاماتية مع ويليام جيمس و أحد مؤسسي السيميائيات المعاصرة من أهم أعماله كتابات عن العلامة.

** جوليا كرستيفا : من مواليد 1941/06/24 بمدينة سيلفن ببلغاريا [illegible] ة و عالمة في اللسانيات محللة نفسية فيلسوفة، مؤسسة و رئيسة لجنة جائزة سيمون دي بوفوار.

[2] - فيصل الاحمر: م س ، ص 105.

[3] - أكرم يوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، دار المش[illegible]2000/19، ص12.

القسم الأول العلامة المصورة : وهي علامة المجال المادي وتقابل الدال عند دوسوسير .

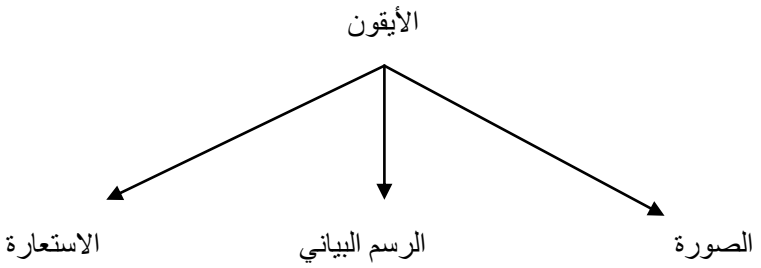
القسم الثاني : العلامة المفسرة وهي علامة تقابل المدلول عند دوسوسير ولكنها هي ما ينوب عن الشيء آخر من جهة ما وبصفة ما وهذا الشيء هو مدلولها .

القسم الثالث : علامة الموضوع : وهي تقابل مرجع الشيء المشار إليه كما قسم بيرس العلامة من حيث المطابقة مع موضوعها إلى ثلاثة أقسام :

1. علامة أيقونة .
2. علامة مؤشر .
3. علامة الرمز .

1/ **علامة أيقونية** :

وهي تحمل دلالة مطابقة مع مدلولها مثل صورة فوتوغرافية فهي ورقة مطبوعة (مصورة أو دال) تحيل إلى شخص ما (الموضوع أو المشار ‘ليه) على وفق مبدأ التشاور، وقد ميز ش .س .بيرس بين ثلاثة أنواع من الأيقونات : الصورة ، الرسم التوضيحي ، الاستعارة .



2/ **علامة مؤشر** :

هي علامة التي بينما بين السبب والمسبب ، معلول وغير معلوم ، ظاهرة وغير ظاهرة مثل الدخان مؤشر يدل على النار ، آثار أقدام مؤشر يدل على وجود المارة .

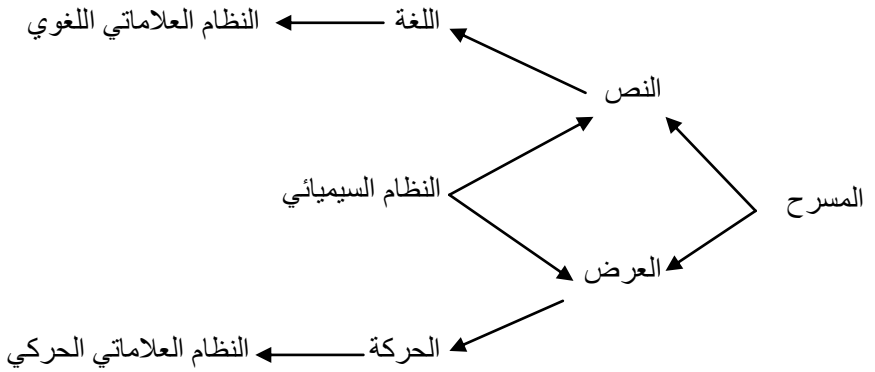
3/ **علامة الرمز** :

هي علامة وضعية الاصطلاحية مثل الميزان رمز للعدالة ، الحمامة رمز للسلام ، السلحفاة رمز للبطء .

وقد توصل بيرس إلى هذه النتيجة عند دراسته لطبيعة العلامة التي تربط بين الفكر والتفكير ومعنى الكلام أن " التفكير يفترض وجود حوارا بين شخصين أو حوار بين الشخصية ونفسها . أحد هاتين الشخصيتين متكلم والآخر مستمع ، ويحتاج هذا الحوار إلى علامات للتعبير عن أفكار وحاجته هذه تشبه حاجة لعبة الشطرنج إلى بيادق حتى تتم اللعبة " ([1]).

وبذلك يكون أصل كل تفكير هو العلامات ، لأن الإنسان يدرك العالم الخارجي من خلال مجموعة من الوسائط ، بمعنى أنه ليس " إدراكا عفويا أو بسيطا وإنما يمر باللحظات ثلاث أو بتعبير آخر بمقولات ثلاث"([2])

المخطط يوضح النظرية الشمولية عند بيرس.



3/ **العلامة عند رولان بارث** *:

يعد بارث من أكبر السيميائيين الفرنسيين الذين ذاع صيتهم من خلال الدراسات والبحوث التي استطاع الوصول إليها ، فكان باحثا جديرا ، باستطاعته تأسيس علن السيميائيات لدى بارث في مدى استيعابه لعطاءات " دوسوسير " وارتكازه على مفاهيمه المتمثلة عموما في النظرية المتعلقة بالدال والمدلول فضلا عن مفهومي اللغة والكلام كما استفاد من إسهامات اللساني هيلمسليف المتمثلة في مفهومي التعيين والتضمين ورغم ارتكازه على الإرث (السويسري) إلا أنه خالفه في مقولته " أن اللغة ليست إلا جزءا من علم العلامات العام " ([3]) ، مناديا بأن علم اللغة العام ، وقد تميز هذا الطرح البارثي عند باقي الاتجاهات الأخرى ، كونه رأى أن علم العلامة فرع

[1] - سعيد بنكراد: م س، ص 37.

[2] - عبد الرحمن بوعلي:" بيرس أوسوسير"، مجلة العرب و الفكر العالمي، مركز الانتماء القومي، بيروت لبنان، ع2، 1980، ص 111.

*- رولان بارث: فيلسوف فرنسي من مواليد، 1915/11/12 و توفي 1980/03/25، ناقد أدبي دلالي و منظر اجتماعي ،أثر في تطوير مدارس عدة بنيوية و المراكسية و ما بعد البنيوية و الوجودية، إضافة إلى تأثيره في نطوير علم الدلالة.

[3] - كير إيلام: سيمياء المسرح و الدراما، تر، رئيق كرم، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، 1992، ص 33.

وعلم اللغة هو العام لا الأصل وما يميز سيمياء الدلالة عند بارث هو إخلاصه للنموذج السوسري في الإقران بمبدأ الثنائية الدال والمدلول في تشكيل العلامة ، ثم توسع خارج هذا التصور ليمنح حقيقة الدال إلى عبارة وحقيقة المدلول إلى محتوى ينتج عن جمعهما نص العلامة دال ، ليجعل بارث علم العلامة جزءا من علم اللغة ، ليصبح بذلك النظام اللغوي المغلق نموذجا يجب أن يتعدى في دراسته جميع الأنظمة الدالة ولأنه " من غير الأكيد ، قطعا أن توجد الحياة المجتمعية المعاصرة أنظمة علامات غير اللغة البشرية لها لما لهذه الأخيرة من سعة وأهمية " ([1])وقد عرفنا الدل هو : كل صورة صوتية أو حركية أو إيمائية أ و إيشارية أو أيقونية وذلك أن " الدال هو الصورة الأصلية أو البديل التخطيطي " ([2])، يقول بارث في هذا المجال : " في علم العلامات نجد أننا سنتعامل مع أنظمة مختلطة تتكون من العديد من المواد (الصوت ، الصورة ، الأشياء والكتابة) وربما يمكن أن يكون من الأفضل أن نجمع هذه العلامات تحت مفهوم واحد وهو العلامة النمطية ** " ([3])

أما المدلول هو كل معنى أو مفهوم أو مغزى كما يقول رولان بارث " الكل يتفق على تأكيد حقيقة أن المدلول ليس شيئا ولكنه تمثيل عقلي للشيء " ([4]) ولقد رأينا في تعريف بارث للعلامة أن هذه الصفة التمثيلية هي صفات العلامة والرمز بخلاف الدليل والإشارة .

وعليه فإن الدال قائم في شكل أو أسلوب والمعنى الوسيلة أو الأداة ، والمدلول قائم في المحتوى أو المضمون أو الهدف أو النتيجة أو القيمة ، والتوصل إلى المدلول لا يتحقق بدون اكتشاف العلاقة بين الدال (العلامة) والمدلول (المعنى)الذي تشير إليه العلامة وتسعى لتحقيقه.

4/ **العلامة عند أمبيرتو إيكو** *:

يؤكد " إيكو " بأن إعادة استكشاف الفكرة الأصلية للعلامة لا يقوم على مبدأ المساواة الذي تسعى إلى إقامته بواسطة السنن – code - أو حتى التوافق بين التعبير والمحتوى وإنما على العكس بين ذلك فإنها قائمة على مبدأ الاستدلال والتأويل وديناميةالسيميوزيس **

وحدد إيكو على هذا الأساس العلامة وقسمها إلى تسعة أقسام " :

1. العلامة وفق مصدرها .
2. العلامة الطبيعية و الاصطناعية .
3. العلامة حسب درجة خصوصيتها السيميائية .

[1] - سعيد بن كراد: م س، ص 32.
[2] - كرمن بوديس نابيس: م س، ص 44.
** العلامة النمطية، هي علامة لغوية، تخطيطية، أيقونية، إشارية هذه كلها علامات نمطية
[3] - أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 74.
[4] - فيصل الأحمر: م س ، ص 45.

4. العلامة حسب قصد البات ودرجة وعيه.
5. العلامة حسب القناة الطبيعية وجهاز الاستقبال الإنساني المعني بذلك.
6. العلامة حسب علاقة الدال والمدلول .
7. العلامة حسب إمكانية إنتاج الدال .
8. العلامة حسب نمط الربط المفترض بين العلامة ومرجعها .
9. العلامة حسب سلوك العلامة التي يحملها المرسل إليه ." ([1])

المتأمل لهذه التقسيمات التسعة يجد أنها الأشمل والأوسع على اعتبارها جمعت بين الاتجاهات وعلوم مختلفة ، من نشأة اللغة إلى علاقة الدال بالمدلول ، إلى تواصلية العلامة والاعتبارات الثقافية واختلاف العلامة من نطاق إلى آخر ، وإلى الوسط الاجتماعي الذي نشأة فيه العلامة وتداولت بين الناس وأخيرا إلى جملة السلوكيات والإرشادات التي تتبع العلامة .

5/ العلامة عند أميل بن فيست:

العلامة عند بن فيست هي عبارة عن مفهوم أساسي في السيميوطيقا *** فلا توجد علامة تمثل شيئا آخر ستدعيه بوصفها بديلا لها ، والعلامة أو الممثل شيء معين يحيل إلى شيء ما بالنسبة إلى شخص ما بخصوص ما وبدرجة معينة ، ويمكن أن تكون العلامات طبيعية أو اصطلاحية (عرفية) ، اعتباطية أو معللة ، مشفرة أو غير مشفرة وتتألف من عنصرين : أحدهما محسوس (التعبير / الدال) والآخر غير محسوس (المضمون / المدلول) . فقد مثل ايمل بن فيست من خلال طرحه النظرة التوافقية الوسطية " بين الأنظمة السيميوطيقية ذات البعد الواحد السيميوطيقي والأنظمة ذات البعدين السيميوطيقي والدلالي أي بين الأنظمة التي تتجاوز نفسها وبين الأنظمة التي تتجاوز نفسها إلى ما هو خارجها ، وتعبر وسيطا أو بديلا لشيء غير نفسها"([2]).

ولا يمكن لأي علامة أن تشير إلى نفسها ، أو تدل على نفسها فالعلامة علامة هي ميتا علامة meta signe (أي علامة واصفة) .

كما قسم بارنال توسان العلامة إلى : علامات لسانية وعلامات غير لسانية والتي تنقسم إلى قسمين كبيرين " علامات الكلام وعلامات الكتابة ، فالوحدة الصوتية تسمى فونيم Phonème إنها الوحدة المكونة للكلام (الأصوات الدنيا التي تشركه لتعطي الكلمات) ، العلامات الدنيا الكتابة المحددة في القاعدة المعجمية للألف باء ... تسمى الحروف Gnaphème "([3]).

---

* أمبرتو إيكو: ولد في 1932/01/05 فيلسوف إيطالي و روائي و باحث القرون الوسطى و هو احد أهم نقاد الدلاليين في العالم.

** السيميوزيس: هي التدليل و يقصد بها كذلك الكثافة العلاماتية و تنظيمها لضمان التواصل مع مراعاة الجوانب النفسية، الاجتماعية، الثقافية و الدينية.

[1] - احمد يوسف: السيميائيات الواصفة، م س، ص 77.

*** السيميوطيقا: هو علم العلامات السيميائية إلا أن المدرستين الفرنسية و الامريكية إختلفتا في التسمية.

[2] - هاني أتو الحسن السلام، م س، ص 42.

[3] - كارمن بوبيس نابيس: م س، ص 43.

ومن المعروف أن العلامة اللسانية تعتمد على المادة اللغوية بمعنى أن العلامة اللسانية ذات الطبيعة الكلامية (اللفظية) أو الخطية ما هي إلا توحد بين شقيها الدال والمدلول ، أما العلامات غير اللسانية التي تعتمد على المادة اللغوية تركز اهتمامها على الجانب التواصلي وأشكال التعبير غير اللسانية والتي تظهر في المجالات الأقل استعمال ، كالعلامات الشمية واللمسية والذوقية ، بخلاف العلامات الأكثر استعمالا وأقربها من الدراسات السيميائية كالعلامة السمعية البصرية والأيقونية .

III. سيميائيات المسرح :

بعدما أوصلت السيميائيات جميع ترابطاتها المعرفية والتحليلية بكافة النشاطات الإنسانية ، خاصة الفنون التي اعتبرتها من أقل النشاطات اعتمادا على عمل الفكرة المدروسة في اللوحة الزيتية ، وجمالية العبير عنها ، انتقلت كذلك أي السيميائيات إلى المسرح ، وبحكم تركيبته المعقدة التي تنطلق من النص وتنتهي إلى العرض المسرحي وبمعية المتلقي فوجدت فيه وسطا ونظما علاماتيا أكثر تعقيدا لذا فقد توجهت جل الدراسات النقدية الدرامية إلى الاهتمام بالعلامة خاصة المسرحية منها ، والميل إلى الاهتمام الكبير بالعرض وكيفية ضمان التواصل بين العروض المسرحية والجمهور المختلف من حيث المستويات التعليمية والثقافية والاجتماعية ، والكيفية التي يتلقى بها المتفرجون هذه العروض ، لأن المسرح نموذج تواصلي أكثر تعقيدا من غيره من ألوان الأدب والفنون الأخرى ، إذ أن النص المسرحي على النقيض من النصوص الأخرى (الرواية ، القصة والشعر)

، يكون متاحا للجمهور لفترة زمنية محددة وفضلا عن ذلك فإن الحدث المسرحي ليس منتجا نهائيا كالرواية والقصة لأنه عملية تفاعلية تعتمد على حضور المتفرجين الذين من خلالهم فقط يؤدى الحدث المسرحي .

بالإضافة إلى أن العروض المسرحية بعلاماتها المتداخلة تختلف عن النصوص الخرى لأنها تدخل في جدل مباشر مع الجمهور (المتلقي) لتلك العلامات وتتخذ شكل القبول أو الرفض أو التعديل العرض إلى آخر ، وتجدر الإشارة هنا إلى أن المتفرج قد يوجه إشكالية في تلقي العروض والنصوص المسرحية ومن هنا فإن معظم الدراسات السيميائية في مجال المسرح تنطلق من مقولة (بيري فيلتروسكي) * " بأن كل شيء في العرض المسرحي يشكل علامة دالة " ([1])

وهذه المقولة تتصل بمقولة بيتر بوحاتيريف الشهيرة " بأن المسرح يحول كل ما يحتويه من أشياء وأجساد ويضفي عليها طائفة دلالية خاصة " ([2]) .

فتتوصل قنوات التواصل جراء كثافة العلامات وكثرة العلاقات المتداخلة بينها ، فهي قلما تنفصل أو تتباعد ، بل نراها متزامنة متداخلة فالكلمات عادة ما تصاحبها تعبيرات الوجه وإيماءات حركية وبذلك فالمتفرج يقع في عملية اختزال وتركيب لعدد لا نهائي من العلامات وفي هذا يقول باتر يس بافيس Patrice Pavis : " إن الأمر الجوهري بالنسبة لخشبة المسرح والذي يتجاوز مدلولات النص هو الصياغة الأيقونية (الإخراج المرئي) للكلمة . وهنا يتبدى النص بكامل هشاشته ، وضعفه فتهدده باستمرار ظاهرة الإيمائية المميزة لخشبة المسرح تلك الظاهرة التي قد تعترض عملية ارسال النص في أية لحظة " ([3]) ومنه ففي واقع الأمر إن عملية التواصل المسرحية تعتمد كلية على فك السنن التي يقوم بها المتفرج والتي بدورها تعتمد على التعبير الإيمائي ،والتعبير الجسدي الذي يقوم به الممثل إضافة إلى المرونة التي تتسم بها طبيعة العروض المسرحية التي تسمح بالتحول السريع للعلامات من أيقونية إلى مؤشرية وإلى رمزية .

والمسرح في نظر آن أوبير سفيلد هو علم التواصل حيث أن النص والعرض هما الرسالة والمؤلف والمخرج والممثلين هم المرسلين والمشاهد هو المستقبل وللمشاهد دور ايجابي في عملية التواصلية ، كما أن آن أوبير سفيلد قد اعتمدت في ذلك على ما تسميه بالنفي (dénégation) في المسرح ، منطلقة من معطيات فوريدية فبالنسبة (لفرويد) يعرف الحالم بأنه يحلم وبالنسبة ل آن أوبير سفيلد " تعرف المشاهد بأن ما يراه ليس حقيقيا ، وإنما الحقيقي هو ما يعيشه في حياته اليومية ، نافيا بذلك حقيقية ما يحدث فوق الخشبة ، وهذا بدون أن ينفي التواجد الواقعي للممثل والديكورات وباقي مستلزمات العرض " ([4]) .

وعليه فإن النفي عند آن أوبير سفيلد يرتبط بعملية المحاكاة فكلما كان العرض أكثر محاكاة ازداد نفيه ، ومن هنا في تناقض المحاكاة كما جاءت عند أرسطو " وتدعوا إلى عرض يبتعد عن المحاكاة الأرسطية وهو ما

* بيري فيلتروسكي: من مواليد رزيسوف في 1933 مخرج و مدير مسرحي بولندي تعلم فنون المسرح في كراكو ثم في موسكو.

[1] - فرحان بلبل: الفن المسرحي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص 119.

[2] - رئيف كرم: السيمياء و التجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر، ع3، 2007، ص 239.

[3] - PATRICE PAVIS : DICTIONNAIR DE THEATRE TERMEET CANCEPTS- P255.

[4] - A-Ubersfeld : lire le théâtre édition sociales paris, 1977, P07

يتجلى في الاتجاهات المسرحية الجديدة كما هو الحال في المسرح بريخت على سبيل المثال " ([1]) ، ويجدر بنا الإشارة إلى أن " التفي لا يطال كل العلامات ، فالعلامات المفقودة هنا هي العلامات الأيقونية " ([2]) ، أي أكثر محاكاة ، بمعنى أن النفي يطال العلامات ذات الطابع الأيقوني وليس لحضورها الواقعي مثل الممثل ، فهو موجود بالفعل في الواقع ولكن النفي يطال ممارسته التخيلية (التمثيل ، الخطاب ، الحركات ، الإيماءات ، التعبير الجسدي وغيرها ،...) .

المبحث الثاني: العلامات المسرحية بين النص والعرض

انطلاقا من الخصوصية التي يتمتع بها متلقي العرض المسرحي رأي بعض الباحثين مثل باتريس بافيس،وان أوبرسفيلد ،وغيرهما أن يركزوا على العرض المسرحي بإعتباره مركب علامات سمعية بصرية(إدراكية) موجهة إلى المشاهد في نهاية المطاف.

إن لدراسات هؤلاء الباحثين من اهتموا بالسيميولوجيا المسرح وجعتها تتجاوز كل من النص الدرامي والنص المصاغ عرضا فالعملية المسرحية أصبحت لم تعد علامات كثيفة كما يقول بارث"علامات المسرحية اصبحت موجهة بين العلامات سواء النصية أو تلك الموجودة في العرض المسرحي "[3]

[1] - سوزان بينيت: جمهور المسرح، تر: سامح فكري، أكاديمية الفنون، القاهرة1998، ص 120.
[2] - ن م: ص 122.
[3]- أكرم يوسف :الفضاء المسرحي دراسة سميائيةص09.

قد تولد نوعا من التسابق للوصول إلى المتلقي وهذا ما يجعله في موضوع اختيار أو انتقاء العلامات التي يستوعبها ،والتي قد تروق له ، أو قد تكون علامة سهلة التفكيك والفهم ولهذا قد يغفل المتلقي عن بعض "العلامات في عناصر العرض المسرحي التي لها أهمية في تحديد قراءة العض المسرحي "[1] وعليه فإن معظم الدراسات السيميولوجية في مجال المسرح قد تنطلق من مقولة (بيري فلتروسكي) " أن كل شيء في العرض المسرحي يشكل علامة دالة" [2]

يقول أيضا بيتر بوجاتيرف في هذا المجال " أن المسرح يحول كل ما يحتويه من أشياء وأجساد ويضفي عليها طائفة دلالية "[3] مما سبق يتضح أنه يرى المسرح محمول جذري لجميع الأشياء و الأجسام ، ومنحها قوة فائقة على الدل. كما كان يفتقر إليه المسرح، أو تكون أقل وضوحا في وظيفتها الاجتماعية العادية .

I -العرض نظام علاماتي

إذا كان العرض نظاما علاماتيا، فإن السيميولوجيا اقتربت منه بغية ترتيب علاماته تلك ووضع علاقة السببية بينها وبين متلقي العرض المسرحي ،وهذا المبدأ لايتحقق ألا بواسطة العرض والمتلقي .

وقيل هذا تعتبر السيمسولوجيا بمثابة الوسيط بين النص وبين العرض حسب أن أوبرسفيلد، إذ أن هناك جدل قائم بينهما ،حيث أن العرض هو قراءة ثانية للنص وقد تكون القراءة نفسها وقد تختلف عنها تبعا لما يقرره مخرج العرض المسرحي، وجاءت سيميولوجيا كي تكشف عن العلامات الموجودة داخل النص ليستفيد منها المخرج والممثل كما أنها تكشف عن علامات العرض المسرحي ،وبالتالي تنظم علاقة النص بالعرض من أجل خلق فضاء تجسيد العلاقات الثلاثية الأبعاد مابين الشخصيات والجمهور المتلقي . وقد أشار غروتوفسكي في نظرية عن المسرح عندما صرح " يعتبر الممثل حامل أنساق العلامات العرض المسرحي كلها"[4]

العلامة في الأدب لغوية حيث النص الأدبي مكون من علامات لغوية ، لكن العلامة في النص المسرحي الذي يحمل في طياته بذور عرضه هي مجموعة علامات سمعية بصرية إذ لا ينبغي " اعتبار علامات الفضاء المسرحي نص لسانيا"[5] لأنها تأخذ بعدا إدراكيا من ناحية التلقي و يتوزع مابين هو:

مرئي :ويخص كل ما يرى فوق خشبة المسرح من علامات (جسد الممثل حركة الممثلين الإضاءة ، الديكور الملابس) كما للسيمياء أهمية خاصة في المرح تتعلق بالممثل وصفاته المادية وذلك أنه على حد تعبير فيلتروسكي " الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات "[6] في العرض المسرحي التقليدي يكتسب الممثل قوة الميمائية و التمثيلية في تحوله إلى شيء ما فرد غير تقريبا.

[1]- بنذهيبة بن نكاع: الجمهور وطبيعة التلقي :مجلة فضاءات المسرح.ع.2012 ص58.
[2]- أحمد يوسف :السيميائييات الواصفة ص139.
[3]- أن أوبر سفيلد قراءة المسرح تر، منى التلمساني، أكاديمية الفنون 1982، ص 20.
[4]- أكرم يوسف م س ص 14.
[5]- حسن خمري: متخيل النص وعنف القراءة ،علامات في النقد الأدبي 2001 ص259.
[6]- كير إيلام م س ص17.

سمعي: وهو كل ما يسمع من فوق خشبة المسرح مثل علامات الموسيقية والمؤثرات الصوتية ، الكلام الشفوي" ينطبق هذا على كلام الممثل الذي يتولى الخطاب أي المدلول الكلي وكذالك ينطبق على الموسيقى المصاحبة للعرض.

هذه العلامات تنسجم مع بعضها البعض كي تشكل لنا فضاء الركحي الذي يحتوي على عالم مبتكر من طرف المخرج الذي لا يحاول تقليد العالم الخارجي.

" واللذة المسرحية في معناه الصحيح ليست إلا لذة العلامة "[1] فالعلامة تعتبر بمثابة حضور الغائب في شكل آخر والمسرح هو علامة لفجوة تملأه ، فهو عبارة عن مجموعة من علامات تجتمع و تتفاعل فيما بينها كي تكون العلامة للخطاب المسرحي ، وهذا بتكوين نظام علاماتي خاص لا يمكن للجمهور المتلقي إيستيعابها من الوهلة الأولى.

II-النص نظام علاماتي :

يعتبر النص المسرحي رسالة موجهة قصديا بهدف إجراء تواصل خلال إنتاج معنى وخبرة جمالية وفق مايراه ياوس الذي عرف الخبرة الجمالية على أنها " الوحدة الأساسية للاستمتاع بالفهم، وفهم المتعة المتعة"[2] إلا أن رسالة النص المسرحي موجه إلى ذات جماعية ، ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (نحن/الآن/هنا) أي علاقة الحية بين الممثلين والمتفرجين كما أن هذه الرسالة تنتج عموما بواسطة تعدد القنوات الإعلامية (موسيقى، حركة ، ديكور، الإضاءة ...الخ) وقد أشار كرستيان ميتز إلى أن " أنسلق شيء ومختلفة تتمثل في الرسالة ذاتها"[3] مع أن كثافة العلامات التي يبثها النص حسب ما قال رولان بارت " تجعل منه حقلا غنيا للاستقصاء السيميائي، لم يسبر بعد بشكل كامل وربما يعود إلى الدهن الغنى السيميائي لنص العرض والذي يحول جميع الأشياء و الأجسام والحركات التي تتعين فيه علامات ذات دلالات وظيفية لا تقبل التشويش"[4] وعليه فالعلامة المسرحية سواء كانت تمثاليه أو رمزية أو اتفاقية ، ودلالة الرسالة سواء كانت حقيقية أو بالتضمن جميع المسائل الأساسية السيميائية هذه موجودة في المسرح.

III- الممثل حامل العلامة :

إن نجاح العرض المسرحي رهين بتعبير الكاتب المسرحي عن نصه بأسلوب يساعد المخرج على التفوق في استخدام أدواته ويهيء للممثل " فرصة استخدام قدراته ومواهبه على أفضل وجه بحيث تتعادل حريته في الأداء مع مسؤوليته تجاه دوره بصفة خاصة والعرض المسرحي بصفة عامة " [5]

---

[1]- حسن خمري :نظريات القراءة وتلقي النص ،مجلة كلية الأداب جامعة قسنطينة ع12،1999،ص48.

[2]- إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح وعلامات، تر سباعي السيد، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر لأسكندرية 1991 ص28.

[3]- سعيد بنكراد: سيميائيات النشأة والموضوع، مجلة عالم النكر ع3 2007،ص 31.

[4]- رولان بارط :درس السيميولوجيا، تر ،عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1986 ص 75

[5]- عبد الرحمان بن زيدان: قضيا التنظيم للمسرح العربي من بداية إلى الإمتداد منشورات إتجاه الكاتب العربي دمشق 1992 ص 86.

كما أن الممثل ليس هو الشخصية التي يؤديها ولكن يقوم بدورها ويشرحها جيدا لدرجة الاعتقاد انه هو الشخصية التي يمثلها . ومن خصائص الممثل القدير إحساسه اليقظ والدائم بأنه يعمل مع فريق فمهما كان عظيما فهو عضو في كيان عضوي متسق يحتوي العرض المسرحي ككل ، ويمنحه المزيد من الحيوية ولهذا يقول " جون جاك روسو" * "إن الممثل الكوميدي الحقيقي والفنان الدراماتيكي البارع هو ذلك الشخص الذي يمتلك المقدرة على أن يشكل ويأخذ صفة أخرى غير صفته ويبدو مخالفا لما هو عليه..."[1]

ومن هنا ، يعتبر الممثل العصب الرئيسي للعمل المسرحي فهو أداة متحركة له خصوصيته المتفردة التي تجعله ضروريا في العرض المسرحي وما هذه الخصوصية غير سمة إنسانية تجعله محور العمل المسرحي وعليه يقع عبأ الربط بين المؤلف والمخرج والجمهور لأنه حلقة وصل حيوية تملك طاقات من التفجير الإبداعي عبر الإيماء والقول والفعل . لهذا لا يمكن الاستغناء عنه لأن أساس المسرح هو التواصل الإنساني والممثل " هو الذي يقوم بتغيير الإرسالية وعليه يتوقف نجاح أو فشل هذا التواصل"[2]

وعليه إن للسيميولوجيا أهمية خاصة في المسرح تتعلق بالممثل وصفاته المادية لأن الممثل له أولوية كبيرة في حمل العلامة، وهذا ما ذهب إليه فلتروسكي في تأكيده " الممثل هو الوحدة الدينامية كاملة من العلامات"[3] ومنها فإن العرض المسرحي يكتسب جسد الممثل قوة ميمائية** و التمثلية في تحوله إلى شيء ما فرد غيره تقريبا ويفهم المشاهد كذلك هذه المكونات غير المقصودة في أداء الممثل كأنها علامات.

بينما يعمل المسرح بوصفه نظام علامات من خلال استخدامه المتغير للمكونات المسرحية فإن الممثل خلال تاريخ المسرح الطويل ظل بصفة عامة مهيمنا ومسيطرا في هذا التدرج المتغير يقول فيلتروسكي في هذا الجانب " أن الحالة الأكثر شيوعا من حالات الذات في الدراما هي صورة الممثل ... فصورة الممثل هي وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من العلامات إنها تحمل ما يمكن أن يكون جسد الممثل وصوته، حركته وأيضا عدة أشياء من قطع الملابس حتى المنظر المسرحي ...وعموما فإن الممثل يجعل المعاني تتمركز حوله، وقد يفعل ذلك إلى حد أنه بأفعاله يمكن أن يحل محل كل حوامل العلامات "[4].

يمكن أن نفهم تعقيد الممثل كعلامة بأن نعزل بعض الأساليب التي تشكل بواسطتها علامة المؤدي وبتحليل الممثل كشخصية عامة باعتباره موصل النص وقاعدة انطلاق نظم العلامات ذات الصلة المتبادلة وبينما تسبغ

---

* جون جاك روسو: من مواليد جنيف، 1778/07/02 إيرمينو نفيل هو كاتب وفيلسوف يعد من اهم كتاب عصر العقل وهي فترة من تاريخ أوربي.

[1]- خالد أمين : مساحات الصمت غواية المابينية في المتخيل المسرحي ، منشورات إتجاه الكتاب العرب ط1 المغرب 2004 ص30.

[2]- نبيل راغب فن عرض المسرحي الشركة المصرية العالمية للنشر ط1 لبنان 1996 ص 133.

[3]- إلين أستون وجورج ساقونا: م س ص 144.

** الميميائية: هي جمع ميم (عرض الإيماء و الحركة المحاكتين).

[4]- كبير إيلام : م س ص25.

مدارس نظرية بعينها وظائف خاصة على الممثل كما بينت أن أوبر سفيلد دور الممثل حيث أنه " حامل علامة المسرحية صاحب الامتياز تجده من ناحية علاقة رمزية تجعله شفافا وتؤكد من ناحية ثانية على أهمية حضوره المادي و الاجتماعي "[1].

فإن الوظيفة البارزة للممثل هي التلفظ بالنص الدرامي ، يعمل الممثل كجسر بين النص الدرامي والنص المسرحي إن الإشكالية في الممثل هي الإشكالية مزدوجة زمنيا : الزمن الدراماتورجي والزمن السينوغرافي. خلال الكلمة المنطوقة التي يلفظها الممثل تتقدم الكتابة من موضوع إلى أخر كما يؤكد جورفيل " إن حرفة الممثل هي الشرح بيان الكتابة المخرج على خشبة المسرح وكتابة المؤلف للنص "[2] إن العلاقة المتبادلة بين نوعين من النص لا يحتمل أيهما أولوية على الأخر ولا يكون أيهما متأصلا في الآخر لأن كل نص يتغير تغيرا حادا بعلاقاته مع الأخر حسب كير إيلام الذي بين ذلك " النص المكتوب مثلا لا يبدو مكتوبا في إطار سيادة النص المكتوب لكنها تظل احتمالات"[3]، إن لسر التركيز على الممثل الذي يحول المسرحية من حالة جامدة إلى حالة تضج بالكلام والى حركات وأصوات و إيقاع ويترجم حركاتها الداخلية ويرهن دلالاتها الاحتمالية بتقنيات خاصة التي تمنح الفضاء أوجها متعددة هو ترك الحرية من المخرج للممثل كما أن الممثل لا يستطيع إن يرقى إلى أرجة الإبداع إلا إذا تخلص من القيود المخرج و أنصرف إلى طرق أخرى تعزز طاقته الإبداعية و تحول المكتوب إلى عرض شفوي متحرك فوق الخشبة و أمام الجمهور المتلقي.

ولا يمكن أن نستغني عن الممثل إذ بيه يقوم العرض، حيث يكون سيد الحركة والكلمة فوق الخشبة المسرح ، فينقل كل شيء من عالم ذاتي إلى عالم خارجي ركحي بواسطة لعب المسرحي، الذي يتكئ على الجانب الجسدي والفكري والنفسي، كما أن الممثل ينتج علامة متميزة " تجمع وتدمج مجموع الأوضاع داخل الفضاء في ذاكرتنا وفي مخطط الجسد المتحرك "[4]، وتسطر مرور إرساليات متعددة تحيل إلى واقع خارج الخشبة المسرح.

وعليه يجد الممثل نفسه أمام أنظمة ركحية تتحاور فيها العلامات وتنتج دلالات متعددة يجب أن يتكيف معها،لتطوير اشتغالها وخلق مجموعة من الاتصالات.

IV- آليات التواصل المسرحي ووظائفه:

تتحول العلامة أثناء العملية التواصلية إلى كيان سلوكي ذي وجهين يستدعي أحدهما الأخر أثناء العملية التواصلية والحال أن العلامة تصبح في هذه الحالة عبارة عن ناتج بين طرفي التواصل .

[1]- آن أوبر سفيلد،مدرسة المتفرج، تر، حمادة إبراهيم ،مركز اللغات والترجمة أكادمية الفنون ص 144

[2]- نوال بنبراهم : دينمية التلقي لدى المخرج و الممثل مجلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب الكويت ع1 سبتمبر 1997 ص 82.

[3]- نم ص 86.

[4]- رئيف كرم، السيمياء و التجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر ،المجلس الوطني الأعلى للثقافة والفنون الأدبية كويت ع1 1991. ص239

ولقد أكد أمبرتو إيكو " أن التواصل الإنساني يمتاز بالمجال الرحب وتنوع السنن بين التواصلين، وغالبا ما تصبح السنن بعينه محل نقاش بين المرسل والمرسل إليه، وبذلك تتحول الشبكة التواصلية إلى صيرورة تواصلية دلالية"[1].

وتتبدل نوعية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه ، فلا تقف عند حدود النقل المباشر ، بل تتعداه إلى إطار البنية العامة للتواصل إلى نماذج متباينة تختلف باختلاف طبيعة التواصل وكذا غايته، السيميائيات مقابل ذلك لا تهتم سوى بآثار المعنى الناتج عن انتظام الرسائل، أي بشكل الرسالة وبآلية اشتغالها التي تستطيع أن تظهر الإستراتجية التواصلية ولقد اختصت السيميائيات الواصفة بتتبع السمات العامة للسنن وعلاقتها بالصيرورة العامة للتواصل.

ومن منطلق أهمية التواصل في عملية الدراسة السيميائية ، أبى رومان ياكبسون إلا أن " يضع الخطاطة العامة للتواصل الإنسان في شتى النشاطات المختلفة التي يمارسها البشر فيما بينهم ، سواء ارتقت هذه النشاطات التواصلية إلى مستوى الفن ، أم لم ترتق "[2] .

الخطاطة العامة للتواصل:

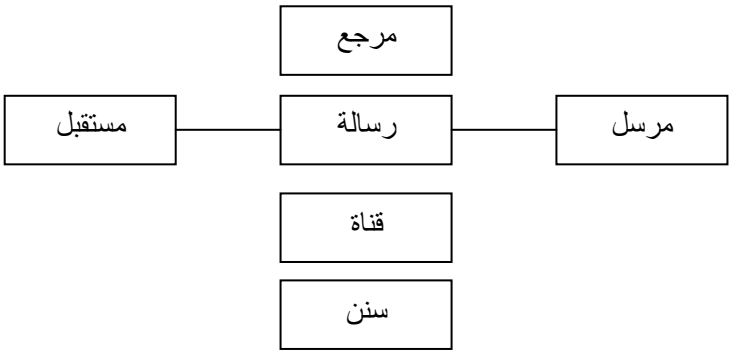
يرى أحد الباحثين أن " الخطاب يتأسس اعتمادا على عملية التلفظ، التي تعتبر في حد ذاتها عملية تواصلية، تستعمل اللغة وسيلة أولية للتعبير، ويرتبط تحقق عملية التواصل أساسا بالعناصر البنائية التي من دون أي أحد منها، لا يكون لعملية التواصل أي معنى "[3] ، ذلك لأنها تحقق في اجتماعها هذه العملية

[1]- سعيد بنكراد مس ص36.

[2]- أكرم يوسف : م س ص46 .

[3] - dominique, maigueneau ;paramatique pour le discours littèraire ; bordas, paris 1990 p 85

* رومان جاكبسون: ناقد أدبي روسي (1896/09/11. 1982/10/18) من رواد المدرسة الشكلية الروسية وأحد أهم علماء اللغة في القرن 20 رائد في تطوير التحليل التركيبي للغة و الشعر و الفن



ولقد حدد " ر. جاكبسون" * "R.Jakobson" هذه العناصر فيما يلي :

1 المرسل: وهو الذي يقوم ببث الرسالة نحو متلق معين ، ويكون المرسل فردا أو جماعة أو جهاز مذياع أو تلفزيون ...

2 المستقبل: وهو الفرد المعين الذي يستقبل الرسالة حينما يبثها المرسل بحيث توجه قصديا إليه دون غيره.

3 الرسالة: إنها الملفوظ الذي يحوي المعلومات التي قام المرسل ببثها، وفيها تصنف المعلومات بحسب نوعها إذ قد تكون شفوية أو كتابية أو مرئية ...

4 السنن: يخضع السنن الرسالة إلى الإطار الإتفاقي التواصلي الذي يجمع بين المرسل ، المرسل إليه أو المستقبل حيث إنهما متواطئان مسبقا على إدراكية الرسالة ومفهوميتها

5 المرجع: يتم الاعتماد على المرجع من قبل المرسل من أجل إعداد الرسالة ، أما المرسل إليه فإنه يقوم بالرجوع إليه لفهم مضمون الرسالة ، ومن هذا المنطلق يكون المرجع هو العالم الذي يخضع معلومات الرسالة في تجليها الحقيقي.

6 القناة: تعتبر القناة الرابط الذي يشكل عليه المرسل والمرسل إليه من أجل إنجاح العملية التواصلية وتأمينها.

V- وظائف التواصل المسرحي:

اعتمادا على العناصر التواصلية السابقة ألحق "ر.ياكبسون" ستة وظائف تواصلية أخرى تعمل على إبراز وظيفة كل عنصر من هذه العناصر حسب الغرض الخطابي الذي أسست عليه العملية التواصلية ومجمل هذه الوظائف هي:

1 الوظيفة المرجعية :

تتمحور الوظيفة المرجعية حول المرجع حيث يكون موضوع الرسالة أو يكون هو نفسه معلومة معطاة إنه يسمح بالحديث عن موضوعات العالم مهما كانت طبيعتها إدراكية أو معنوية أو خيالية

ولهده الوظيفة دور في المسرح بحيث لا تترك للمرسل إليه فرصة نسيان سياق الاتصال (التاريخي، الاجتماعي ، سياسي) فهي دائما تحيل غلى واقع ما .

2 **الوظيفة التعبيرية :**

تتمحور هذه الوظيفة حول المرسل إيه الذي يقوم ببث الرسالة ، إنها التعبير المباشر الذي يحقق موضوع الرسالة . وبما أن المرسل هو محور هذه الوظيفة فإنه يعتبر ضمير المتكلم الذي هو ارتكازها الخطابي ، لغلبة الطابع الإنشائي على ملفوظا ته ،وعليه تتمثل هذه الوظيفة في حد ذاتها بيانا مؤكدا لذاتية المرسل وذلك حيث يصدر من خلال ملفوظا ته أحكاما. أو يعبر أحاسيس.

3 **الوظيفة الإفهامية :**

توفر الوظيفة الإفهامية إلى مستقبل الرسالة إذ أنها تسعى إلى استصدار سلوك من قبل المرسل إليه ،ليبين من خلاله أنه استجاب إلى الرسالة المراد توجيهها إليه ، وبذالك فإن الوظيفة تترجم إرادة التأثير التي أحدثها المرسل في المتلقي. وتعمل على إشراكه في العملية الخطابية ذات البعد التواصلي.

4 الوظيفة الإنتباهية :

تتولد هذه الوظيفة عن القناة ، من خلال الحرص على إبقاء التواصل بين الطرفي الجهاز أثناء عملية التخاطب بينهما ، وفي مراقبة عملية الإبداع و توجه هذه الوظيفة في الاتصالات الهاتفية خاصة ، كما أن هذه العملية تلعب دورا هما في أغلب طرق الإشتراك التي تحدث بين طرفي عملية التواصل.

5 الوظيفة المعجمية (ما وراء اللغوية):

تتولد هذه الوظيفة عن السنن ، بمعنى أن هذه اللغة تكون هي العامل المشترك بين المرسل والمستقبل أثناء العملية التواصلية ومهمتها تكمن في إعطاء توضيحات معلومات دقيقة عن السند اللغوي و استعماله، وهي في ذلك تستند على الكلمات و باقي الإشارات.

6 الوظيفة الشعرية :

تتموقع الوظيفة الشعرية في الرسالة من حيث انتظامها ، إذ يتم الحصول على تأثيرات في المعنى عن طريق التلاعب بالسنن ، أو تظهر الرسالة منتظمة وفق ترتيب غير عادي لعناصر السند ، وتظهر هذه الوظيفة عندما يكون هدف المرسل من خلال بثه الرسالة هو جذب المتلقي ، أو تحليل مضمون الرسالة أو مفاجأتهن أو إظهار المحاسن البديعية و البيانية للملفوظات. بما أن حضور هذه الوظيفة يتجلى في النصوص من خلال الشعارات، و الرسائل الإشهارية و القصائد الشعرية...

VI- العلامة في المسرح وتطبيقاتها:

فن العرض نمط يتوسط كل الفنون ويجمع فيما بينها، ويمكن أن يكون وسطا في كل مجالات النشاطات الإنسانية حيث العلامة في العرض تتجلى بثراء ، بتنوع وبكثافة ، إن كوفزان(*) يحيلنا بالتنبيه إلى " اكتشاف عدة مستويات تعبير في العرض المسرحي ، تتكشف عند خمسة أصناف دلالية تعد أكثر من نظام عملي على المستوى السيميولوجي "[1].

أ/ **الكلمة المنطوقة من طرف الممثل :** في البدء لها دلالتها اللسانية ، فهي علامة تنوب عن ذلك الذي ينطقها الممثل (نبرة، صوت الممثل ، طريق نطق الكلمة يمكنها أن تغير معناها).

ب/ **التعبير الجسدي :** يتمثل في إيماءات الوجه ، كحركة الانتقال فوق الخشبة.

ج/ **المظهر الخارجي للممثل :** أي الماكياج، تصفيف الشعر والذي المسرحي (الملابس) .

د/**منظر المكان ألمشهدي :** وتتعلق ببصريات العرض نظم الملحقات، ديكور و إضاءة.

هـ/ **المؤثرات الصوتية غير المنطوقة : (لفظية):** في هذا المستوى من نظم عرض المسرحي يشير إلى الموسيقى و المؤثرات الصوتية(.....)

إن محولة كوفزن الأولى لتصنيف علامات المسرح وعزله للممثل باعتباره الدال المركزي والمحوري ربما يوضحه مثال عملي " فقد اختارت سارة بارنار الفصل الثاني من مسرحية فيدرا في أول عرض لها في لندن عام 1879 وكان المشهد الخامس من الفصل هو ما أثار معظم تعليقات نقاد الدراما : وهو المواجهة الفاصلة بين فيدرا و هيبوليتوس "[2] ، ويمكننا بواسطة المجالات التي كتبت عن عرض أن تعبير بناء العلامات السمعية و البصرية ونقى لنسق كوفزان إلا أن هذه المستويات من الوسائط العلاماتية تنتظر حسبه إلى ثلاثة عشر نظاما من العلامات العملية في العرض المسرحي : وهذا ما يضح في الجدول التالي :

* تاديوز كوفزان: ناقد ألماني اهتم بالبحث في ميدان المسرح والتمثيل ركز في دراسته على الفنون الأداء وربطها الجوانب النفسية الاجتماعية كما بحث عند النسان البيدائي

[1]- أكرم يوسف : م س ، ص62.

[2]- إلين أستون وجورج ساقونا : م س: ص 158.

الكلام	النص المنطوق		علامات سمعية	زمن	علامات سمعية (ممثل)
إيماء حركة تحرك خبرة	التعبير الجسدي	الممثل	علامات بصرية	فظاء/زمان	علامات صوتية (ممثل)
ماكياج، تسريحة لباس	المظهر الخارجي للممثل			فضاء	
أغراض ، ديكور إضاءة	مظهر المكان الحركي	خارجا عن الممثل		فضاء وزمان	علامات بصرية خارجا عن الممثل
موسيقى مؤثرات الصوتية	مؤثرات سمعية غير منطوقة		علامات سمعية	زمان	علامات سمعية خارجا عن الممثل

يضيف تصنيف إسلن في كتابه (مجال الدراما) سبعة نظام علامات إلى نظم الثلاثة عشر التي قدمها كوفزان ، كما يقدم عشر نظم تخص الوسائل السينمائية فحسب. ويؤسس إسلن بشكل مفيد عدة فئات ترتبط " بالنظم التأطيرية خارج الدراما الحق (مثل العمارة و الإعلان) التي لا يلقى نظام كوفزان إعتبارا لها ومع ذلك فإن تصنيف كوفزان للعلامات وخصائصه السمعية و البصرية هو أداة تأطيرية مفيدة جدا بالمقارنة بتصنيف إسلن الخاطئ . الذي يقوم بتصنيف الموسيقى و الأصوات غير الموسيقية تصنيفا عميقا تحت فئة لعلامات السمعية ,بينما يقوم بتعريف إلقاء النص ,وهو أيضا علامة سمعية) تحث فئة نظم العلامات المتاحة للممثل 'وعلاوة على دلك لا يوجد مكان في النظام يسمح لوضع دور المتفرج في العملية إنتاج المعنى في الاعتبار"[1]

[1]- رئيف كرم : م س ، ص 240.

يمكن القول إن الممثل هو الذي يمكنه تطوير إبداعه الفني ' حيث يستطيع إن يضفي خصائص حسية على تصوره التخيلي تجعله يمر من التجريد إلى التشخيص , متنقلا من واقعة الفردي الداخلي إلى خلق علامات مرئية تعطي حضورا واقعيا ومميزا للعرض.

ونستنتج أن الحركة الممثل هي علامة مميزة (تجمع وتدمج مجموع الأوضاع داخل الفضاء في ذاكرتنا وفي مخطط الجسد المتحرك)[1] وتسطر إرساليات متعددة تحيل إلى الواقع خارج الخشبة.

ولكن الإشكاليات التي تطرح في العرض المسرحي ' هي أن العلامات قلما تثبت على نوعها , فتبقى مؤشرا محضا أو أيقونة محضة , فهده العلامات كثيرا ما يتحول بعضها إلى بعض الأخر , خاصة عندما تتفاعل انساق العرض المسرحي وعناصره , وتتمايز العلامات في ما بينها , إذ يحتاج القارئ إلى التأويل والتفسير على مستويات مختلفة ولهدا فإننا نجد في التيارات المسرحية والأشكال الدرامية

ما مال في العرض إلى النسق عالماتي واحد كان " يعتمد الممثل فقط كوسيط لخطابه المسرحي, عندما يعمل في الفراغ من أي مكملات للعرض"[2] .

مثلما نجد في "المسرح الفقير" * أو في " مسرح الشارع" ** حيث يتخلى الممثل عن كل المكالمات الديكورية السمعية و البصرية ، فيجد نفسه داخل هذا الفراغ، معتمدا على علاماته الأدائية النابعة من بنائه الجسدي و الصوتي ، ولإيصال معنى إلى المشاهد.

نستخلص مما سبق أن الممثل وما يتبعه من لباس ، إكسسوارات صوت، وجسد هو نسق من العلامات وهو نقطة انطلاق العلامات السمعية البصرية، المرتبطة بالنص والعرض، سواء كانت مرتبطة "بذات الممثل كوحدة سينوغرافية متحركة في فضاء المنصة ، أو مرتبطة بالسينوغرافيا الثابتة فوقها "[3]، و بالتفاعل كل هذه العلامات المتعلقة بالممثل ، وبما يحيط به تنتج الدلالة الكلية للعرض أو الدور المسرحي.

---

[1]- رضا غالب : الممثل و الدور المسرحي ، أكادمية الفنون القاهرة ، مصر ط 2006 ص212.

[2]- إلين أستون، وجورج ساقونا : م س ، ص 151.

* المسرح الفقير: مسرح شاع في ألمانيا وروسيا. يعتمد في الاقتصاد في الوسائل المسرحية.

** مسرح الشارع ، نوع من المسرح إعتمد على التقرب من الجمهور يؤدى على أرصفة الطرقات و الشوارع يعتمد على كثرة الحركة وقلة الوسائل المسرحية.

[3]- نوال بن براهيم: م س ، ص 85.

المبحث الأول: السينوغرافيا مفهومها و نشأتها التاريخية

عرف المسرح تطورا وازدهارا كبيرين بداية من القرن التاسع عشر حيث ظهر إلى الوجود ما يسمى اليوم بالمخرج، وتبعه في ذلك مجموعة من الوظائف التي تساعد المخرج في مهامه ومن بين هذه المهام الأساسية والتي احتلت مكانة مهمة في العرض المسرحي هي السينوغرافيا.

I- السينوغرافيا مفهومها:

1- السينوغرافيا لغة:

أساس مفردة السينوغرافيا Scénographie هي (سكينوغرافين) Skenegraphein ، وتعني باليونانية « تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح الخشبية المطلية بالرسوم، وهذه الألواح المرسومة، كانت في القرن الخامس قبل الميلاد، تمثل في المكان الذي تجري فيه الأحداث » [1].

وتتكون السينوغرافيا من كلمتين مركبتين أساسيتين هما السينو Scéno بمعنى الصورة المشهدية وكلمة غرافيا graphie والتي تعني التصوير.

ولم يظهر مصطلح السينوغرافيا بإعتباره علما وفنا يهتم بتنظيم المشاهد المسرحية والفضاء المسرحي إلى حديثا في الخمسينيات من القرن الماضي، وذلك في مجموعة من الدول الغربية لينتقل هذا الاهتمام إلى الشرق وبالضبط إلى العالم الثالث. " أما المسرحيون و النقاد العرب فقد نظروا إليه على أنه يندرج ضمن نطاق التغريب في العمل المسرحي ولا تزال الدراسات التي تتناوله قليلة وضحلة، وتحتاج إلى مزيد من الدقة والوضوح."[2]

2- السينوغرافيا : اصطلاحا:

انطلاقا مما سبق تبين لي أن السينوغرافيا علم و فن يهتم به بتأثيث خشبة المسرح، ويعرفه أحدهم بأنه: " فن تنسيق الفضاء المسرحي و التحكم في شكله، بهدف تحقيق العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه فيه الأحداث " [3] ولا يتحقق هذا العرض المسرحي إلا في ضوء تنسيق الأضواء والألوان، الفرغات، لأماكن وفق ما يخدم صياغة الدلالات التي يعمل المخرج والمؤلف من قبل على إبرازها، وبذلك تختلف سينوغرافيا العرض باختلاف الموضوع المعالج، والمدرسة أو التيار الإخراجي الذي ينتمي إليه كل من الكاتب والمخرج.

إن هدف السينوغرافيا هو تجاوز الدلالة الحقيقية للظواهر والأشياء إلى دلالات خفية تكون بمثابة إيحاءات تحمل أبعاد ، ثقافية، دينية، اجتماعية واقتصادية. هذه الدلالات تتمظهر في تقنيات الديكور، الإضاءة،

[1] - أكرم يوسف: م س، ص 89.
[2] - علي عواد: غواية المتخيل المسرحي، المركز الثقافي العربي ط1 1997 ص87.
[3] - مارسيل فريد فون: فن السينوغرافيا، مجلة اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون. منشورات وزارة الثقافة. القاهرة 1993، ص8.

الأزياء والإكسسوارات، تعد السينوغرافيا بذلك " الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء" [1]

ومن المعلوم أن المخرج لا يمكن بمفرده أن يترجم النص الدرامي إلى عرض مسرحي إلا إذا تكاثفت جهوده مع مجموعة من المساعدين الأساسيين كتقني الإضاءة، وتقني الموسيقى، وصانع الماكياج وكذا السينوغرافي أساسا الذي يعد عاملا مهما في تشكيل المعادلة المسرحية، ولهذا تعد مهام السينوغرافي من أهم المهام، التي يتحكم من خلالها في العرض المسرحي. ويستند إليه الإخراج المسرحي المعاصر بشكل إلزامي. وتستعين السينوغرافيا بعديد من الفنون الأخرى التي نذكر منها، فن الزخرفة، الديكور، هندسة المعمار لتصبح فن إبداع الصور والرؤى، من خلال تفعيل الإضاءة والألوان والتشكيل والآليات الرقمية.

ومن ثم تحيل السينوغرافيا على ما هو " بصري ومشهدي من جسد وديكور والإكسسوارات وماكياج وأزياء وتشكيل وإضاءة" [2].

وعليه تعتمد السينوغرافيا على عدة علوم وفنون متداخلة كفن التشكيل وفن الماكياج وفن الخياطة والنجارة والحدادة والموسيقى والكهرباء والفوتوغرافيا والتمثيل ويعني هذا أن السينوغرافيا " فن شامل ومركب يقوم بدور هام في ثراة الخشبة وإغناء العرض المسرحي والسعي من أجل تحقيق الفرجة وإبهار المتفرج" [3] يمكن قول أن السينوغرافيا فن شامل في عناصره يقوم على نقل المجرد وتحويله إلى واقع عن طريق تجسيد وإعادة الإبداع. ومن ثم فالسينوغرافيا في المسرح تعتمد " على تحقيق رؤية متكاملة في عناصر الإضاءة والصوت والديكور والملابس بالقدر نفسه لتكامل وتداخل جهود مصمميها مع المخرج والمؤلف وحتى الممثلين أحيانا لخلق فضاء خاص بالعرض ينقله من المجرد تجسيد النص إلى إعادة خلقه من جديد داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية" [4] وعليه فإن السينوغرافيا تحمل فن التنسيق التشكيلي وتتناغم العلاقات السمعية البصرية بين أجزاء العمل المسرحي.

[1] - مارسيل فريد فون: فن السينوغرافيا م س، ص 08.
[2] - أكرم يوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سميائية، م س، ص 80.
[3] - محمد الحافظ: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي ط1، 1996، ص 52.
[4] - شاكر عبد الحميد:عصر الصورة ، مجلة عالم المعرفة الكويت ص 311، ص 312.

II- السينوغرافيا والإخراج(حدود الالتقاء والافتراق):

قد يختلط مفهوم السينوغرافيا بالإخراج المسرحي، كما يختلط بمفهوم الديكور، وبالمفاهيم الأخرى كالإضاءة والموسيقى والصوت والماكياج ...إلخ، ولكن يمكن إزالة اللبس إذا قلنا بأن السينوغرافيا فن شامل يحوي كل المكونات الأخرى أي السينوغرافيا " علم وفن يحوي جميع المكونات الجزئية الأخرى التي تعرض على خشبة المسرح من ديكور وإكسسوارات وإضاءة وتشكيل وموسيقى وصوت" [1] يمكن القول أن السينوغرافيا هي كل باقي أجزاء. أما الإخراج فهو أشمل لكل المكونات السابقة من سينوغرافيا ، ديكور، تمثيل وهندسة الضوء والموسيقى.

فالسينوغرافيا هو ذلك الشخص الذي يتقن علم وفن السينوغرافيا، ضف إلى ذلك أن السينوغرافي شخص " يهتم ويعني بدرامية الصورة المسرحية لتحتل مكانة تشكيلية درامية جمالية حيوية تثير إعجاب الجمهور. يستطيع السينوغرافي التلاعب بانتباه الجمهور من خلال التقنيات الحديثة، وذلك بمزج الصوت والصورة والحركة والإضاءة، فالحركة في المسرح من أهم تلك المكونات، كما يمكن من خلال التقنيات الفنية الحديثة أن يقدم للمشاهد صورا مركبة بحيث يمكن مشاهدة صورتين في الوقت نفسه ، وإن كانت هذه الصورتان لا تنتميان إلى فترة زمنية واحدة. الغاية من هذا المزج هو المقاربة النفسية أو الفكرية بين الحدثين أو بين الشخصين التاريخيين أو غير ذلك. وإلما تكون الغاية من المزج الإيحاء بالتكامل الضمني أو الزمني بينهما. على الرغم مما قد يكون بينهما من اختلاف ظاهري. هذه التقنيات غالبا ما تستخدم في المشاهد المتعلقة بالأحلام وحالات الإضاءة الخلفية الخطف خلفا معروفة في فنون الآداب والسينما والمسرح والتلفزيون عندما يجري الجمع بين الماضي والحاضر" [2].

ومن جهة أخرى تعتمد السينوغرافيا على " مجموعة من التقنيات الأساسية لتقديم الفرجة الدرامية كالتزيين والزخرفة والتأثيث والمونتاج والتقطيع والكولاج والإيهام والتنوير اللوني والتبئير البصري والتشكيل الجسدي"[3]

ومن المعرف لدى الدارسي ونقاد المسرح، أن المخرج كانت بداية وجوده قبل السينوغرافي. فالمخرج ظهر في أواخر القرن التاسع عشر بينما السينوغرافي حديث النشأة والتخصص، ويتولى تأثيث الخشبة وهندستها سميائيا وسينوغرافيا ومشهديا ، المخرج وفي كثير من الأحيان " تتداخل مهمة المخرج مع مهمة السينوغرافي فيتحول المخرج إلى سينوغرافي. ويحول السينوغرافي إلى مخرج أيضا" [4]، نظرا لتداخل مهمات الإطارين معا. لذا أصبحت كلمة السينوغرافيا مرادفة لكلمة الإخراج ما دامتا تقومان بتحويل النص الدرامي من طابعه القرائي إلى طابع العرض و التحقق المشهدي والبصري. فهذا يعطي تعريفا للإخراج يشبه دلالة السينوغرافيا : " مجموع وسائل التشخيص المسرحية : التزيين والإضاءة والموسيقى وأداء الممثلين

[1] - نهاد صليحة: المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، الإسكندرية 1999، ص80.
[2] - محمد ابراهيم : المسرح والصورة والديكتاتورية المخرج، جريدة الفنون الكويت السنة2008، العدد 85 ص85.
[3] - أكرم يوسف:م س، ص85.
[4] - أحمد زكي:عبقرية الإخراج المسرحي مدارس ومناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1989،1،ص196.

ويعني بالمفهوم الضيق للكلمة الحركة التي ترتكز في زمن ما، وفي فضاء تمثيلي ما، على تنسيق مختلف عناصر التشخيص المسرحي للعمل الدرامي" [1]

إن المتأمل لهذا التعريف، سيلاحظ مدى تداخل المفهومين وتقاطعهما على المستوى الاختصاص والوظيفة التي تتمثل في فن التأثيث وتقديم العرض وتزيين الديكور والتحكم في حركة الجسد ولإضاءة المشهد وموسيقى العرض الدرامي.

III- سينوغرافيا القرن العشرين:

حقق مجموعة من السينوغرافيين أعمالا مسرحية رائعة بفضل إهتمامهم الكبير بتجويد العرض المسرحي وتزيين السينوغرافيا ومن أهم هؤلاء نذكر فسفولد أميليافش مايرخولد * الذي اهتم بالسينوغرافي البيوميكانيكية** أو اليكانيك الحيوية ودراسته جسم الإنسان وقد أقام مسرحه على تدريب الممثل تدريبا شكلانيا آليا روبوتيا وبنيويا. وجيرزي غروتوفسكي*** Grotowski الذي اهتم بالسينوغرافيا الشاملة وخاصة التي تجمع بين الكلمة والحركة والحوار والجسد. كما أنه بلور نظرية المسرح الفقير**** الذي يعتمد على البحث وكفاءة الممثل وتشغيل الحركة والصوت لتعويض قلة الإمكانيات التقنية البصرية والسمعية الصوتية.

[1] - نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط1 1986، ص107.

* فسفولد أميليافتش مايرهولد: فرج سوفياتي، وصاحب نظرية هامة في المسرح العالمي.درس القانةن، ثم درس فن التمثيل في مدرسة دانتشنكو.

** البيوميكانيكية: الآلية الحيوية ودراسة الإنسان وقوانين الحركة والفراغ .

***جيرزي غروتو فسكي: مخرج مسرحي بولندي من مواليد رزيسوف في 1933/08/11 تعلم فنون المسرح في كراكو ثم في موسكو أخرج لأول مرة في حفل الإخراج دراما يوفيسكو(الكراسي les chaisses) في عام 1957م.

**** المسرح الفقير: مسرح شاع في ألمانيا وروسيا، يعتمد الإقتصاد في الوسائل المسرحية.

و ركز ساكس مينجن(*) على الدقة التاريخية و تمسك بالأصالة التاريخية و خاصة في مجال السينوغرافيا وتصميم المناظر والأزياء. ويعني هذا أن المخرج مينجن كان يربط جدليا بين الماضي والحاضر فمن " سينوغرافيا تاريخية دقيقة وأصيلة وموضوعية وواقعية بعيدا عن الزيف التاريخي والمبالغة في الزخرفة الباروكية التي طفت على مسرح العصور الوسطى ومسرح الكنيسة المنتشر كثيرا في ايطاليا"[1]

من جهة أخرى نجد السويسري أبيا(**) الذي ركز على سينوغرافيا الإضاءة النموذجية، واعترض على الفضاءات المسطحة المتعادلة الناتجة عن الاستخدام الإضاءة الأرضية وتعويضها بالإضاءة المتموجة ذات الظلال الشاعرية غير مركزة أو الإضاءة العامة. وقد اهتم "بالسينوغرافيا التجريدية كما ظهر ذلك في مسرحية "فاوست" لجدته، وبالإيقاع البصري و الجسدي الوظيفي المتناغم على كل مكونات العرض المسرحي "[2] أي أنه لم يستسلم للإغراءات الطبيعية التي كانت تسود المسارح العالمية في وقت ارتباطه بالمسرح، ومع أن نظرياته القيمة لم تجد طريقها إلى التطبيق في المسرح إلا أنها انتشرت في كل المسرح الأوربي كأساس فني جمالي للإضاءة وللون في المسرح وفوق خشبة المسرح.

في انجلترا ظهر المنظر ادوارد كوردن كريك(***) الذي قدم لأول مرة في القرن العشرين سينوغرافيا شاملة موحية ودالة تتجاوز ما هو زخرفي إلى ما هو فني و جمالي تركيبي. بحيث اعتبر الممثل بأنه دمية يتحكم فيه المخرج كما يشاء كما اعتبره رمزا دالا " أي إن الممثل يصبح رمزا وقناعا يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية ... وإنه بالنسبة لكريج عبأ و صعوبة،إذا استخدم الممثلون فيجب أن يكفوا عن الكلام ويتحركوا فقط ... إذا أرادوا أن يرجعوا إلى الفن في صورته الأصلية فالتمثيل هو الفعل والرقص هو الشعر في الفعل"([3]).

تقوم نظرية كريج في المسرح، على أن الكلمة تخنق المسرح باعتباره أن المسرح فن بصري. وانطلق في فكر الممثل من فلسفة فريدريش ذيتشه المعروفة بالإنسان الكامل، التي تقول " بأنه ينبغي على القيم التي نضيفها إلى الحياة، أن تعمل على السمو بمستوى الإنسانية للوصول إلى خلق نوع جديد"[4] وهذا ما أراد كريج تحقيقه في المؤسسة المسرحية.

كما اهتم الفرنسي جان كوكتو(****) بالفضاء السينوغرافي من خلال العودة إلى المسرح المكشفون الذي يقترن بالممثل وحركيته ويستبعد الآلية والتقنيات الميكانيكية.بينما الفرنسي آندريه أنطون(*****) يرى في: "السنوغرافيا

---

* - ساكس مينجن : يعد أول مخرج في تاريخ العالمي، وهو من ألمانيا اسمه جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس مينجن اقترن به الإخراج المسرحي منذ 1874

[1] - حمادة ابراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1 ،2002 ، مصر، القاهرة، ص 120

** - أدولف أبيا : من مواليد جنيف في 1-9-1862 والمتوفي في نيون في 29-2-1927 مهمدس سويسري و منظر مسرحي في الإضاءة والألوان

[2] - عيد الرحمان بن زيدان : التجريب في النقد و الدراما، منشورات الزمن ، ط1، 2001، ص 97

*** - ادواردو كوردن كريج : 17-01-1872 / 29-07-1966 مصمم ديكور ومخرج مسرحي ومنظر انجليزي بنا الممثلة ايلين تيري بدأ اشتغاله في الفن المسرحي ممثلا في عام 1897 ثم تحول إلى الإخراج المسرحي.

[3] - أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، المدراس و المناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط1 ، 1989 ، ص 196

[4] - حمادة ابراهيم: م س ، ص 118

**** - جان كوكتو: من مواليد ميزون لافيت في 5-7-1889 و المتوفي في باريس في 9-10-1963 شاعر ودرامي ومخرج سينيمائي فرنسي

***** - أندري أنطوان: ممثل ومخرج ومدير مسرحي فني فرنسي من مواليد 31-01-1858 والمتوفي في 19-10-1943 نشأ في أسرة عملية فقيرة وأخرج أول عرض مسرحي عام 1887 كما أنه درس فن التمثيل في مدرسة للتمثيل

الطبيعية أنها هي التي تحدد حركات الشخصيات وليس العكس" ([1])كما أنه يقترن بنظرية الجدار الرابع حيث كان يدعو إلى تصميم الحركة حسب الجدران الأربعة عل الرغم من فتحة الستار الوهمي الذي يشرف على الجمهور المتفرج ... والمقصود بهذه النظرية أن يحترم العرض علاقة الممثل بالجمهور، وهو أحد مؤسسي المدرسة الطبيعية. هذا بالإضافة إلى مجموعة من السينوغرافيين الروس الذي ذكر منهم اكسندر تايروف [(*)] الذي اقترن بالسينوغرافيا التجريدية و هي اتجاه فني يعني فن غير الأشخاص، وهو ما يطلق على تيارات الفنون التشكيلية التي تعبر عن الحالات الخارجية لأحوال الإنسان، بواسطة حركات و بواعث، أو فيما تحله مكانها من قوانين مساحية ولونية وحسابية و رياضية، وفيما يكمن في تكوينات الخطوط.

إذا جعل تايروف ممثليه يستخدمون ماكياجا غريبا لا يشبهون فيه أحدا في الواقع. وبهذا يصبحون أشخاصا منفردين في عيون المتفرجين في أزيائهم الغريبة، وباعتباره سينوغرافيا تجريبيا متميزا في أعماله التي أخرجها للجمهور فكان يلتجئ في عرض خرجته الدرامية إلى الاقتصاد في السينوغرافيا نظرا لحاجته إلى الإمكانيات المادية والمالية. مما يدفعه الأمر إلى تشغيل الديكور الفقير، ولاستخدام السينوغرافيا المقتصدة واستعمال أساليب مبتكرة في الإخراج المسرحي. وفي اليونان ظهر يانيس كوكوس الذي أرسى السينوغرافيا المعاصرة على فن التشكيل والرسم حيث يقول: " إنني أوجد بالرسم، ولا أعني هنا الرسم بوصفه فنا، لكن الرسم يساعدني على التفكير، و على التكوين، فالرسم هو الأصل في كل شيء .

و على سبيل المثال: بعض الأحيان أقوم برسم لوحة درامية أجمع فيها جميع الحركات التي يمكن أن نراها مجتمعة، ولكن هذه الحركات في مجموعها تختلف مناخ اللوحة، وبفضل هذه الرسوم البسيطة أستطيع في بعض الأحيان أن أعدل من وضع الجسم، والاستمتاع بالرسم هو طريقتي لشغل المساحة والفضاء بالأجسام. و في الواقع الأمر بالنسبة إلى أن كل شيء قائم على الرسم مما يسمح لي بعدم تجمد أفكاري، ويساعد أيضا على وقاية الحركة السينوغرافية، ويجعل دمجها في فكر العرض مستمر."[2]

نجد أن يانيس كوكس في تعريفه للسينوغرافيا أنه كان يرتكز على الرسم حيث يجده و جعله هو كل شيء في حياته الفنية خاصة في وقاية الحركة السينوغرانية، و دمجها في الفكر العرصي المسرحي.

و في فترة المعاصرة أيضا برز أنطوان أرطو**و بيتربروك*** فقد ركز بيتربروك على تكوين الممثل و تقديم الفرجة السينوغرافية المتكاملة و كان يشتغل كثيرا على التوفيق بين صورة القسوة في مسرح أرتو كما وظف جميع التقنيات المسرحية الصوتية و البصرية و الكوليغرافية و خاصة الميم و التكوينت بالأقنعة و الماكياج، أما أنطوان أرتو فقد ركز على "السينوغرافيا الشرقية ذات الطابع الاحتفالي الطقوسي الديني

---

[1] - أحمد زكي : عبقرية الإخراج المسرحي، م س، ص 213

* - ألكسندر باكوفلافتش تايروف من مواليد روفنو في 6-7-1885 والمتوفي في موسكو في 25-9-1950 مخرج مسرحي و منظر سوفياتي بدأ حياته الفنية في كييف عام 1905 عين مديرا للمسرح ناراداجانوف سنة 1913

[2] - يانيس كوكس: السينوغرافيا والرفقة الجميلة: تر: سمير حمودة، القاهرة الحديمة الفنون وحدة الإصدارات 19 سنة 1994 ، ص 22.

** - أنطوان أرتو: ولد بمرسيليا الفرنسية في عام 1896، و قد جمع في مسيرته الحياتية بين الشعر و التمثيل و التنظير و الاخراج و توفي في 1948/09/04.

***- بيتربروك: مخرج مسرحي انجليزي من مواليد 1925 تلقى علومه الأولى بجامعة أوكسفورد، و بدأ في مهنة الاخراج عام 1945.

و السحري"[1] أي تأثر في حياته المسرحية بالمسرح الشرقي قادم من آسيا عند مشاهدته لفرقة بالي BALI الراقصة و المسرح وجهة نظره، لا يجب أن يشغل نفسه بالمشكلات اليومية التافهة، بل الأجدى له أن يلتفت إلى الطقوس الكبرى في العصر ليرفعها إلى خشبة المسرح و يعبر عنها بالصورة الطقسية اللائقة بها أي في صورة شعائرية دينية، كما تخلى عن مكانته للمخرج الذي ارتقى إلى درجة الساحر و صانع المعجزات.

وعليه، فإذا كان الديكور مفهوم جزئي، فإن السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور و كل المكونات البصرية التي تعرض على خشبة العرض المسرحي. كما يعكس لنا الفضاء المؤثث ومكوناته، ودواله اللغوية والرؤيوية في علاقتها التفاعلية و التواصلية مع الجمهور. و قد تكون السيونوغرافيا إما جادة ساكنة لا حركة فيما و بدون حرارة ولا حياة ." أي سينوغرافيا التي تقتل شاعرية العرض بسبب الروتين و التكرار و الفعل الدائري "[2] وإما تكون سينوغرافيا متحركة ديناميكية شخوصيا أو آليا أو كوليغرافيا" مرا منها خلق فرجة فنية دهرية وسمعية و حركية دالة و ممتعة.

IV- مكونات السينوغرافيا:

تتكئ السينوغرافيا على المخرج بيت الصورة السمعية والصورة البصرية و الصورة الشعورية التي "تثير المتفرجين وتجلب أحاسيسهم وعواطفهم وتثير ألبابهم وتستقر رؤاهم وتشحن قلوبهم وتحرك فيهم الوجدان والعواطف الحساسة تطهيرا وتغريبا" ([3]).

وهناك ثلاث أنواع من المسرح:

1. المسرح السمعي مثل المسرح الإذاعي
2. المسرح البصري مثل مسرح النوكابوكي
3. المسرح الحركي مثل المسرح الكلاسيكي.

ومن ثم بالسينوغرافيا تأخذ مكوناتها من هذه الأطراف الثلاثة والتي وجدت أصلا من المسرح عموما في شكله الأولي، وانبثقت عنه، ومن ثم فإن السينوغرافيا تأخذ مكوناتها وتمزج في سياق وظيفي له علاقة بالنص. فلا قيمة للسينوغرافيا إلا في سياقها النصي و الحركي و الذهني و الوجداني. وتأبى السينوغرافيا إقحام التكلف والتصنع والحشو و إضافة لوحات بدون أن تكون سياقية ووظيفية.

ومن هنا نستنتج أن السينوغرافيا ذات أبعاد سمعية وبصرية وحركية "أي ترتبط بفن الرسم والتشكيل والعمارة والنحت و الكرافيك والحفر والإضاءة و الموسيقى والديكور و الجداريات والستائر والملصقات واللافتات والعاكس الضوئي والشاشة السمعية والبصرية كالفيديو، والحاسوب والإكسسوارات وجسد الممثل

[1] - حمادة ابراهيم: بانوراما المسرح الفرنسي، م س ، ص 128.
[2] - أحمد زكي : عبقرية الإخراج المسرحي، م س، ص 132
[3] - لويز مليكة: الديكور المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3 1990، ص 35.

أثناء لحظات الرقص والاستعراض والتمثيل الكوليغرافي"([1])، فهي تواكب التطور الحاصل بالفنون الأخرى بما فيها السينما كذلك.

V- سيميائية السينوغرافيا:

تحضر السينوغرافيا فوق الخشبة الركحية باعتبارها علامات سيميائية تتكون من دال ومدلول في انفصال تام عن المرجع الحسي. وبالتالي تأتي هذه العلامات في شكل أيقونات قائمة على المماثلة ورموز قائمة على التدلال الاعتباطي الاصطلاحي، والإشارات التي ترتكز على مفهوم السببية والمؤشر الاستنتاجي ويمكن الحديث عن أربع شفرات سنانية سيميائية تنطبق على المسرح كشفرة كنائية "أن يحل الديكور المترف دراميا وسيميائيا وبلاغيا وسياقيا، على البرجوازية، والشفرة التناظرية قائمة على عدد من المقارنات العقلية والإدراكية المتناظرة، والشفرة الاستبدالية كتحويل أو استبدال مجموعة من البنادق و المسدسات إلى عدد من الرموز الجنسية و الشفرة المكثفة وهي مجموعة العلامات المختلفة والمتعددة التي يتم الربط بينها لتكون علامة مركبة جديدة"([2]).

ويمكن تجميع الشفرات السيميائية الموظفة في العرض المسرحي في الشفرة اللسانية التلفظية والسمعية، والشفرة البصرية والشفرة الحركية، كما يمكن الحديث أيضا في العرض السينوغرافي عن الشفرة مكانية وشفرة زمانية وشفرة شخوصية، وشفرة حديثة وشفرة لغوية وشفرة أيقونية.

وظهر المسرح باعتباره نظاما سيميائيا و عالما مكثفا من العلامات مع الشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية وسيميوطيقا الثقافة مع سيموطيقا بيرس وكريماكس و رولان بارث وكير ايلام في كتابه " سيمياء المسرح والدراما" وتادوز كوفزان في كتابه عن العلامات في المسرح، " وقد نشأت مقولة المسرح كنظام من العلامات وراءها خلفية من الفكر الشكلاني الروسي، خاصة في بداية القرن العشرين ثم ظهرت بقوة من خلال العمل الرائد لمدرسة براغ في الثلاثينيات و الأربعينيات القرن العشرين، فقد طبق أعضاء مدرسة براغ منهجا سيميائيا على كل الفعاليات الفنية. وكان اهتمام بأشكال متعددة من المسرح مثل: (المسرح الشعبي و المسرح الصيني) في محاولة لرصد الأسئلة و مناطق الاهتمام الجوهرية بالنسبة لهذه الطريقة الجديدة في الرؤيا وكان نقاد مدرسة براغ مؤمنين بسيمياء النص و العرض معا وعلاقات بين الاثنين " ([3]).

ومن ثم فالعلامات المسرحية المتنوعة مادة مفتوحة ومتعددة الأطراف والسياقات يمكن إخضاعها في منهجين نقديين هما: المنهج اللساني الذي يتكلف بدراسة المؤشرات اللغوية واللفظية، والمنهج السيميائي الذي يعني بالصورة البصرية والرموز الأيقونية والحركية.

[1] - نهاد صليحة، المسرح بين الفن و الحياة، مكتبة الأسرة الاسكندرية، 2000، ص 105.
[2] - كير إيلام: م س ، ص 71.
[3] - أكرم يوسف: م س ، ص 87.

وتتجلى دلالة السينوغرافيا سيميائيا على خشبة المسرح حسب طريقة وضعها وشكلها ولونها وعلاقتها بالعناصر الأخرى. ففي بداية قد يكون فضاء الخشبة المسرحي حاليا من العناصر المسرحية و السينوغرافية وعندما نضع كرسيا مثلا، فهو في حالة استعمال مسرحي، تزداد دلالته عندما يسلط عليه الضوء معين، ويتغير اللون بتغير الدلالة و العكس بالعكس. كما ترتكز السينوغرافيا على مجموعة من العلامات السيميائية كالصورة الجسدية والصورة الضوئية والصورة التشكيلية والصورة اللفظية والصورة الرقمية والصورة السمعية الموسيقية والصورة الأيقونية، ومن ثم السينوغرافيا " هي عملية تطويع لحركة فن المعمار والمناظر والأزياء والماكياج والألوان والسمعيا ت، كما دخلت على تشكيلات جسد الممثل"[1] وهي تعمل على فن التنسيق التشكيلي وتناغم العلاقات السمعية البصرية بين أجزاء العمل المسرحي.

[1] - كير إيلام: م س ، ص 61.

المبحث الثاني: تشكيل الفضاء السينوغرافي ودلالاته

الفضاء المسرحي هو ذلك الفضاء الذي يجمع بين المجال المخصص للعب الممثلين، والمجال المخصص للجمهور، فالفضاء السينوغرافي هو تلك الآلية التي تؤسس للمكان المسرحي والذي يجدب علاقة تواصلية بين مرسلي العرض المسرحي ومتلقيه وبالتالي فهو " فضاء ملئ لأنه يبني على الأشياء مادية، موضوع أو متحركة على الخشبة كما أن هذا الفضاء يشمل فضاء الخشبة وهندستها بما هي تقسيمها لمواقع تنقل الممثلين أو تحريك الديكور بوضعها أدوات أولا ثم علاقات دالة وواصلة، وضمن تضاعف هذا الفضاء يندرج فضاء الخشبة حيزاً ومسافة" [1]

وعلى هذا فالفضاء السينوغرافي يعد الأشمل اذا ما قورن بالفضاء الركحي والفضاء المسرحي، ويتميز هذا الفضاء بالتعدد والتنوع إلا انه يحدد بحسب التشكيل الثلاثي الأبعاد لخشبة المسرح، بل حتى إنه عرف تطور هذا الأخير عبر العصور بحسب المذاهب الفنية التي ظهرت حتى الآن وعليه فإنه حري بنا أن نذكر بعض أنواع الفضاء السينوغرافي تشكلاته من خلال أهم خشبات المسرح العالمية.

أ- فضاء الخشبة الإيطالية :

يعتبر هذا الفضاء" فضاءاً تقليدياً يتشكل أساسا على تقابل بين الصالة حيث يوجد الجمهور والخشبة أي مكان اللعب"[2]. وينقسم إلى قسمين يفصل بينهما إطار يجعل خشبة تدور وكأنها لوحة حية.

ب- الفضاء الدائري:

هذا الفضاء له جذور تاريخية و تراثية عند العديد من الشعوب والمجتمعات بما في ذلك سكان المغرب العربي فيحيلنا هذا الفضاء مباشرة إلى "فضاء الحلقة حيث يحيط من كل جوانب بمكان الفرجة فهو من أقدم الفضاءات نصادفه في الحلقة السيرك".[3]

ت- الفضاء المفتوح:

هو فضاء لا يضع أي حدود من الممثلين والمشاهدين فالكل في مكان واحد حيث" أن الممثلين يتجولون وسط الجمهور والجميع ينتقل عبر الأماكن المخصصة للعب"[4]

ث- الفضاء المدرج ونصف دائري:

فنجد الممثلين في الأسفل والجمهور في مكان مرتفع أما بالنسبة للفضاء النصف الدائري هو قريب جدا من فضاء الخشبة اليونانية " حيث يجلس الجمهور في مكان مرتفع وتظم الخشبة على شكل نف دائري من العلى"[5].

ويعد مصطلح سينوغرافيا من المصطلحات الحديثة كما أشرنا إليه سابقا . "وقد بدأ المعنيون بالمسرح تداوله الثمانينات من القرن الماضي،ولعل أول من استخدمه من المسرحيون في المغرب العربي بحكم اتصالهم

1- أبو الحسن السلام: المخرج والقراءة المتعددة للنص. دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندراية.2003. ص301

2 -Mavie-claude hubert. Le théatre-edition milan-paris-1998 P29

3- علي عواد : م س، ص87

4- خديجة بومسلوك: الفضاء السينوغرافي في المسرح الجزائر، رسالة تخرج ماجيستر قسم الفنون الدرامية وهران، 2006 ص19

5- ن م: ص20.

أخرى من الوثيق بالثقافة الفرنسية، ثم أخذ يشيع استخدامه في أنحاء أخرى من العالم العربي بديلا عن مصطلح الديكور ولإضاءة:معا بينهما ينسبان إلى مصمم وائد يكملها رؤية واحدة "[1]

I- أنواع السينوغرافيا المسرحية:

كل من يدرس السينوغرافيا فإنه سيلا خط أنها تتنوع بتنوع المدارس ولاتجاهات الفنية وسنتطرق إلى أهم أنواع هذه المدارس وتشكيلات الفنية والجمالية والدلالية .

1- السينوغرافيا الكلاسيكية :

تستند السينوغرافيا الكلاسيكية إلى الشعرية الأرسطية عبر احترام الوحدات الثلاث، ومراعاة الفصل بين الأجناس الأدبية، وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وتوظيف نظرية التطهير الأرسطي والفصل بين جمهور الصالة وممثلي داخل العلبة الإيطالية ، استخدام الديكورات ومناظر الكلاسيكية القريبة من الإيهام الواقعي بعيدا عن كثرة التخيل والترميز والتجريد ، ويعني هذا أن المسرح الكلاسيكي الأرسطي كان يعتمد على سينوغرافيا الوضوح والحقيقة المطابقة للمنطق والعقل، أي سينوغرافيا التأثيث وبناء المناظر والديكورات المناسبة للنص الدرامي إيحاءا وسياقا وتوضيحا وشرقا .

وعلى العموم ، فقد " كانت وظيفة السينوغرافيا في الشعرية الكلاسيكية قائمة على مفهوم الزخرفة المسرحية الثابتة التي تومئ إلى مكان الحدث ، وتشير في الوقت ذاته إلى فضاءات النص كأمكنة تجري فيها الأحداث ويقوم فيها الأشخاص بمحاكاة إلى الأفعال النبيلة في الترجيديا ، وأفعال الأشخاص الأثرياء في الكوميديا ومن المحاكاة هذه الأفعال كان لإخراج يحاكي الحجم والفرع ولأماكن مما كان عاملا مهما في ميلا المفهوم الأول للسينوغرفيا قائم على فن الزخرفة"[2]

ويعني هذا أن السينوغرافيا الكلاسيكية هي تنفيذ للإرشادات المسرحية التي يكتبها المؤلف الممثل والمخرج والمتلقي السينوغرافي على حد سواء.

وكانت تعتمد هذه الإرشادات والتوجيهات إلى تحديد الفضاء الزمكاني للمسرحية، وطريقة تشخيص الأدوار، ونوع المؤشرات الضوئية والموسيقية التي ينبغي استخدامها في العرض مع احترام قواعد الشعرية الأرسطية، أي" لقد كانت الوظيفة المتاحة للسينوغرافيا في الشعرية الكلاسيكية مهمة جمالية ترسم بالزخرفة دلالات الأحداث التي يمليها النص على الإخراج، وكانت المسرحية وما تقدمه من وصف للشخوص وللمكان وللزمان، ومثل هذه الوظيفة تبرز اضطلاع الشعراء المسرحين بإخراج مسرحياتهم بهدف إلغاء الحدود بين مفهوم النص الدرامي والنص العرض"[3]

ومن أمثلة هذه السينوغرافيا نذكر كل العروض التي تندرج ضمن المسرح الكلاسيكي ولا سيما عروض موليير وكور ناي و راسين.

1- علي عواد : م س، ص87.
2- لويز مليكة: الديكور المسرحي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر ط3، 1990، ص16.
3- ن م : ص17

2- السينوغرافيا الرومانسية:

اقترنت السينوغرافيا الرومانسية بالمذهب الرومانسي الذي اهتم كثيرا بالذات والوجدان والعاطفة ، لذا كان الديكور التاريخي حاضرا في هذه السينوغرافيا إلى جانب أجواء الطبيعة من خلال احترام الدقة التاريخية في سرد لأحداث ولاستعمال الأزياء وتوظيف مناظر الماضي، ولم يقتصر الرومانسيون على الواقع فقط بل "أضافوا إليه نوعا من الجمال والفخامة والمبالغة والخيال "[1]

وقد جسدت الرومانسية كثيرا النظرة التشاؤمية إلى الحياة، وصورت الكآبة الإنسانية والحزن البشري.

3- السينوغرافيا الواقعية :

اعتمد المذهب الواقعي الذي ظهر مع بلزاك وستندال على استعمال سينوغرافيا واقعية تنتقل بطريقة غير مباشرة، فيها نوع من الفنية والجمالية، الإيهام الواقعي.

وفي المذهب الواقعي نهتم " بالتكوين وعمارة المنظر وعلاقات الخطوط والشكل واللون، وذلك لتمثيل فكرة لها طابع متكامل بدلا من مجرد تسجيل المظهر الخارجي للأشياء الطبيعية"[2]

ومن الضروري أن نميز بين المذهب الطبيعي الذي ينقل فيه الواقع على المسرح نقلا فوتوغرافيا وبين المذهب....الواقعي الذي يختار ما يقدمه من الواقع، بقصد إعطائه شكلا توضيحيا على المسرح.

4- السينوغرافيا الطبيعية :

تهدف السينوغرافيا الطبيعية إلى محاكاة الواقع بطريقة حرفيه طبيعية بدون تغير أو استبدال وتختار المناظر والأزياء بما يوافق الطبيعة وتاريخها الحقيقي الأصيل.

كما استعمل المسرح الطبيعي في القرن التاسع عشر كل ما هو طبيعي للحفاظ على حقيقته الواقعية، فقد كان " يستحضر مثلا لحم الجزار كما في الطبيعة، ويشعل الحرائق كما في الطبيعة، ويصب الماء كما يحدث في الطبيعة"[3]

ومن أشهر المسارح التي كانت تهتم بالسينوغرافيا الطبيعية، المسرح الحر الذي أنشأه في فرنسا أندريه أنطوان 1887، ومسرح لندن المستقل الذي شكله جاك توماس كرين، ومسرح الفن بموسكو الذي أنشأه ستانسلافسكي.

5- السينوغرافيا الرمزية :

تعتمد السينوغرافيا الرمزية على الرمز والإيحاء والتلويح واستخدام العلامات المجرد السمعية والبصرية (الرموز، الإشارات، والأيقونات) في الإيصال الرسالة الدرامية دون استعمال المرجع المادي والديكور الواقعي

1- ن م : م س، ص28
2- لويز مليكة: الديكور المسرحي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر ط3، 1990، ص13 وص14
3- احمد زكي: م س،ص145

الحسي المباشر وتستبعد هذه السينوغرافيا " التفاصيل الواقعية والطبيعية وتستبدلها بالسنن الرمزي مثل... يرمز إكسسوار الكرسي إلى العرش والخيمة إلى الحرب وتحيل الشجرة على الغابة"[1].

وتحضر مكونات المسرح فوق الركع باعتبارها علامات رمزية أحالية مجردة بسيطة ومركبة على مستوى، الألوان والخطوط ، الأشكال، والكتل والأزياء و الإضاءة.....

6- السينوغرافيا السريالية:

تتكئ السينوغرافيا السريالية على استخدام العصبية الجنونية ولأحلام واللاشعور، وبما أن هذه السينوغرافيا مرتبطة بالمذهب السريالي الذي ظهر بعد الحرب العالمية الأول كرد فعل على العقلانية والرأسمالية المتوحشة والفلسفة الرقمية التي استلبت الإنسان ذهنيا ووجدانيا واستبعدته آليا وإنتاجيا، فقد " لجأت إلى السخرية من الأفكار الجدية واستعملت الخيال والشخصيات المضحكة والمناظر المخيفة بعد أن اقتلعت الإنسان من واقعه المألوف لتدخله في قوالب غربية كاريكاتورية مشينة لم تتعودها العين البشرية"[2]

واستعملت هذه السينوغرافيا المناظر البسيطة والأجواء الحلمية التي تتخطى الواقع إلى ما وراء الواقع والتصوير اللاشعور الفردي قصد التنفيس عن المكبوتات الباطنية و الغرائزية،

وتتميز" المناظر أيضا بألوان كثيرة تعتمد على الإيقاع والتكوين وذلك باستخدام الرسم الحديث بحرية مطلقة تشكيل خطوط والألوان بطريقة زخرفيه تعبر عن التشكيلات الجمالية".[3]

وكانت هذه النزعة مرآة للقلق والتوتر الذي يسود مجتمعنا، كما كانت هذا المذهب بعيداً كل البعد عن الصدق البصري مؤكدا الانفعال التراجيدي، وكان الاهتمام مصممي الديكور منصبا على ما تحدثه المناظر في نفوس المتفرجين من إحساسات مترجمين بذلك العالم الداخلي للاشعور.

7- السينوغرافيا التكعيبة :

تستخدم السينوغرافيا التكعيبة المنظور المسطح، ولأشكال الهندسية المتداخلة واستعمال العقل والمنطق وتحليل التجربة المحسوسة تحليلا علمياً معتمداً على العلوم الطبيعية والرياضيات، كما تقوم السينوغرافيا التكعيبة على تعدد المستويات والمنظورات وتعدد الرؤى والنظرية النسبية، ويعني هذا أن الفنان التكعيبي لابد أن يعتمد "على عقله في البحث عن الحقيقة الأشياء إن الحواس فارغة وقاصرة ،وضرورة رؤية الشيء من منظورات مختلفة حتى يتضح له أكبر قدر من مستويات الواقع، وضرورة تصوير أي شيء في كليته و شموليته " [4]

1- زريم محمد معلا :م س،ص102
2- لويز مليكة: م س، ص47
3- لويز مليكة: م س، ص48
4- عبد المجيد شكير: الجمليات المسرحية، دار الفليعة الجديدة، سوريا. ط1 2005.ص62

وتتسم السينوغرافيا التكعبية بخصوصها للتحليل الهندسي واستعمال الكولاج، أي خلط اللوحة الفنية بقصاصات الصحف والصوف والقماش وورق الحائط ،وعدم اكتمال اللوحة التشكيلية في مسارها الجمالي. ومن النماذج الممثلة لهذه السينوغرافيا على مستوى الدرامي نستحضر مسرحيةً " ست شخصيات تبحث عن مؤلف " للويجي بيراند للو التي استخدمت فيها نسبية المنظورات وتعدد الرواة والشخصيات وتقابل المستويات، مستوى الفن ,مستوى الواقع، ومن الأمثلة المسرحية عن سينوغرافيا التكعبية ما قام به السويسري أدولف أبيا الذي كان يوظف مجموعة من الأشكال الهندسية التكعيبية في إخراج العروض الدراسية وإثارة المتفرجين العاشقين للمسرح، لذا كان الديكور عنده حسب سعد أرش: "تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيلين: النور والظل من ناحية (تصوير)، والكتل التكعبية التي لتكون مستويات رأسية في الفراغ (نحت)، فلكي يعطي حركة الممثل (الشخصية فرصة أكبر للتطور يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة، بل داخل تركيب من السلالم والمنحدرات، وهو ما يمكن أن يعبر عنه بتقديم البعد الرئيسي في الفراغ المسرحي

وهو بذلك يلجأ إلى التصوير، ولكن من خلال درجات اللون الواحد دون أن يتجاوز ذلك تصوير وحدات زخرفية أي ما كانت وهو عبر عنه باللعب بالظل والنور "[1]

8- السينوغرافيا التجريدية

تقوم السينوغرافيا التجريدية على تحويل المحسوسات والمرئيات المادية والمرجعية إلى مفاهيم وتصورات مجردة عن طريق استخدام الأشكال الهندسية والألوان والخطوط بعيدا عن سياقها الحسي الواقعي المرتبط بالعالم الخارجي .

أي تعتمد السينوغرافيا التجريدية على "العرض وتحويله إلى علامات سينمائية غامضة بعيدة عما هو حسي وملموس، و ترتكز كذلك على خلق المفارقات بين السؤال التي يصعب تفكيكها، أو تأويليها إلا بمشقة الأنفس، وتصبح تشكيلا بصرياً يذكرنا بالتجريد السريالي أو التجريد التكعيبي" [2]

ومن ثم تتسم بالتغريب والانزياح اللامحدود وتجاوز نطاق العقل والحس إلى ما هو خيالي وما هو غير عقلاني .

9- السينوغرافيا الباروكية :

تعتمد السينوغرافية البار وكية على تزيين الخشبة وتأثيثها بديكورات فخمة في غاية الجمال والعظمة والفخامة إلى درجة المبالغة في زخرفتها، مع تنميقها بالصور المثيرة والزخارف الباهرة، ومن أمثلة هذه السينوغرافيا مسرحيات عصر النهضة (الميلودراميات الإيطالية / الأغاني الدرامية) التي كانت تتسم بالترف وكثرة التنميق البار وكي ، حتى إن الممثلين كانوا مشدودين إلى هذه الزخارف أكثر مما هم مرتبطون وجدانيا وذهنيا بالمسرحية .

1- سعد أردش، في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، عدد 19جويلية1979،ص81
2- لويز مليكة: م س، ص50

وفي هذا السياق نقول مليكة لويز (لكن ضخامة المناظر، وفخامة العرض تميز بها الديكور المسرحية في عصر الميلودراما كانت تجذب الجزء الأكبر من انتباه المشاهدين، وبالتالي تصرفهم عن تتبع الأدواء المسرحي و الموسيقى التصويرية، مما كان يسيء إلى التمثلية نفسها إساءة بالغة."[1]

ومن هنا ظهرت النزعة الباروكية في إيطاليا في القرن سابع عشر، ومن الجانب الأدبي و المعماري والتشكيلي والموسيقي، وبعد ذلك انتقلت إلى باقي المناطق الكاثوليكية بأوربا وأمريكا اللاتينية .

تستعمل السينوغرافيا الباروكية الزخرفة المفخمة والتأثيث المبرجز والصيغ الفسيفسائية ،والمنمنمات الجميلة والأرابيسك والديكور الفخم المنمق، والديكورات الممتلئة بالأشياء والقطع الأثرية المترفة كما هو الحال في العروض العصور الوسطى .

10- السينوغرافيا الارتجالية :

ظهرت هذه السينوغرافيا الارتجالية مع كوميديا دي لارتي في القرن السادس عشر ب إيطاليا، وكان قالبها المسرحي شعبيا قائما على الكوميديا والسخرية والهزل والفكاهة والتنكيت الاجتماعي والاعتماد على فن الارتجال و التمسرح في الفضاءات العامة والشوارع والأصوات العامة .

ومن ثم " فشخصيات هذا المسرح شخصيا منمطة ومقنعة اجتماعيا ، تقدم فرجة شعبية مفتوحة فيها تواصل حميمي مع الجمهور، وتستعمل الكوميديا دي لارتي الكرنفال وملابسه المهلهلة واللعب الكروتسيكي المقنع، وتلتجئ كذلك إلى المسرح الصامت كالميم والبانتوميم والرقصات البهلوانية المضحكة ".[2] ومن أمثلة هذا النوع من السينوغرافيا حديثا مرتجلا محمد الكغاط .

11- السينوغرافيا الملحمية :

تستند المسرحيات التي عرضها بريفت إلى استخدام سينوغرافيا ملحمية قائمة على الصراع الجدلي وتكسير الجدار الرابع، واستخدام خاصية اندماج ولإبعاد والتغريب، والتسلح الوثائقي والتسجيلي من أجل تقديم أطروحات تعليمية لتوعية المتفرجين عن طريق الحوار ومخاطبة وعي الراصدين لتغير الواقع، وقد استخدم بريفت من أجل ذلك للافتات والسينيما والشعارات والرواية والسرد والغناء والرقص والدراما تدرجيا.

وعلى أي حال ، فقد نظمت الجمالية البرختية "الفضاء السينوغرافي وقف مبادئ جديد ة للفرجة المسرحية السينوغرافيا الملحمية غير جامدة أو ثابتة، بل متحركة على امتداد العرض المسرحي، تتشكل من الديكور وأشياء عبارة عن قطع متحولة يتم تركيبها وتفكيكها وبتالي يحركها الممثل ويتبع حركاتها المتلقي، فتحريك الممثل لها يجعلها تلعب وظيفة سردية إذا تتابع أحداث العرض، وهي بذلك تقدم عالما يحيل على الحياة ويشير إلى الواقع، ولكن بعلامات خالية ، من المباشر أو التعيين حتى تحقق أثر التغريب عند المتلقي "[3].

1- لويز مليكة: م س، ص50.
2- أحمد زكي : م س، ص215
3- نهاد صليحة: المدارس مسرحية معاصرة.ص96

12- السينوغرافيا الشاعرية :

تعتمد السينوغرافيا الشاعرية على الإيحاءات الشعرية والتضمين الأدبي والصور الفنية الشعرية الموحية في علاقاتها مع المسرح الصور التي تتشابك فيها العلامات اللغوية الإنزياحية والعلامات البصرية الأيقونية. والمقصود بكل هذا أن السينوغرافيا الشعرية تقوم على الإيجاد الشاعري والصور البصرية الموحية والظلال البلاغية والصور الشعرية مشابهة ومجاورة ، وتستخدم السينوغرافيا أيضاً جداريات شاعرية رمزية مليئة بالانطباعية و الذاتية التعبيرية والتضمين والوظيفة الشعرية استخدام اللغة الشعرية والخطاب الشاعري مع تجاوز التقرير والتعيين :" [1]

وهنا تحضر الإضاءة بتموجاتها الشاعرية وبرناتها الإيقاعية المعبرة لتخلق لنا عالما يتقاطع فيه ما هو بصري تشكيلي وما هو وجداني الشعري، ويلاحظ أن هذا النوع من السينوغرافيا يحضر كثيراً في المسرح الشعري .

13- السينوغرافيا البيوميكانيكية :

تتركز السينوغرافيا البيوميكانيكية على استخدام البشر كآليات ميكانيكية كما فعل ما يرخولد من أجل التأشير على انحطاط الإنسان وانبطاحه أخلاقيا.

ومن المعلوم أن ما ييرخولد الروسي قد تبين توجيها شكلانيا وطريقة ميكانيكية في تحريك الممثل عضويا وآليا وميكانيكيا، وتأهيله حركيا وتقنيا لاغيا حصانة المؤلف، وتتميز معاملة ماييرخولد في إعداد الممثل وتكوينه بشدة الصرامة وقسوة التدريب، لأنه كان ينظر إلى الممثل على أنه عبارة عن دمية ينبغي التحكم فيها لكي تلتزم بتوجيهات المخرج وخطط السينوغرافي المحكمة.

وترتكز السينوغرافيا البيوميكانيكية على" الجمع بين الحيوية العضوية والتمارين الجسدية، وتشغيل الحركة والإيماءة، والنظرات، والصمت، والوضعيات الجسدية ولإيقاع، وخلق العلامات بين كافة العناصر الفنية التي تدخل في عمل وفن الممثل باعتباره مشاركاً حقيقيا في إبداع العرض المسرحي".[2]

ومن المسرحيات التي جسدت السينوغرافيا البيوميكانيكية مسرحية ماييرخولد التي عرضت بروسيا سنة 1922. اعتبرت المسرحية "علامة بارزة في المسرح الروسي في القرن العشرين، والتي تركت أثارها البديع على طريقة التمثيل في تلك الفترة وبالرغم من توظيف كل ماجاءت به البيوميكانيكا في هذا العرض وبشكل مباشر إلا أن ماييرخولد، قد أكدوا في أكثر من موقع في كتاباته و أحادثيه، على أنها ليست عبارة من منهج في طريقة التمثيل."[3]

1- سعد أدرش: في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، عدد 19جوان 1979 ص121
2- نهاد صليحة، المدرس السرحية معاصرص112
3- لويز مليكة م س ص58

و في أحدى لقاءاته مع تلامذة المسرح في موسكو سنة 1938 أوضح قائلا،" إن البيوميكانيك هي عبارة عن تمارين لا يمكن نقلها مباشرة في داخل المشهد ولكنها تدريبات خاصة قمت بصياغتها، على أساس تجربتي الطويلة وشغلي مع الممثلين"[1].

وقد استعانت مجموعة من المسرحيات الغربية والعربية الحديثة والمعاصرة بمنهجية مايبرخولد البيوميكانيكية، لتقديم تصورات آلية حول الإنسان المعاصر، في ظل العولمة والنظام الرأسمالي المتوحش البشع.

14-السينوغرافيا الأسطورية أو الميتولوجية:

كثير من المسرحيات ذات المضامين الأسطورية تشغل السينوغرافيا الميتولوجية القائمة على الخرافات والخوارق غير الممكنة والملاحم التجريدية لتبليغ مجموعة من العبر والدروس الأخلاقية وإيصال التجارب الإنسانية.

وتنظيم هذه السينوغرافيا في " مسرحة المخرجين لمجموعة من النصوص الميتولوجية اليونانية لأسخيلوس ،سوفكليس، ويوربيديس، ومن النماذج المعاصرة بعد مسرحية" أساطير معاصرة" لمحمد الكغاط"[2]

15- السينوعرافيا الدينية أو الطقوسية:

توظف السينوغرافيا الطقوسية الشعائر الدينية والعقائدية والتجارب الروحانية والحضرة الصوفية والممارسة الوجدانية العرفانية والموسيقي الروحانية كموسيقى كناوية في المغرب، ومن نماذج هذه السينوغرافيا المسرح الشرقي بكل أنواعه الدراسية، والمسرح الأفريقي، ومسرح الهنود الحمر بأمريكا الشمالية اللاتينية .

هذا ويقدم فن الكطاكالي الهندي مثلا" جمالية مسرحية منسجمة العناصر، تقدم على المبدأ الشعائري الطقوسي الذي يطبع هذا الفن بمادته النصية الأسطورية والتمثيل المؤسلب القائم على رمزية الجسد والإشارات اليدوية، إضافة إلى عناصر كماكياج والملابس والفضاء التي تخضع لهذه النسقية، وتمد عرض الكطاكالي بما يحتاجه عناصر الفرجة الروحانية الصوفية"[3].

إن الكطاكالي شكل مسرحي يستثمر موروثاً أسطورياً وتقنيات عديدة ومرمزة للتمثيل وهي إبراز لثقافات يمتزج فيها الأسطوري بالتاريخي، والديني بالدنيوي، ولأصيل بالمعاصر، هذا ما يفسر كون الكطاكالي استطاع أن يستجيب بسهولة لجهود التشبيب ورد الاعتبار إبان النهضة الثقافية الهندية الأولى خلال الثلاثينيات من القرن العشرين.

ونجد هذا النوع من السينوغرفيا عند أنطوان أرثو في المسرح القسوة والمسرح الثالث أو المسرح الأنترو بولوجي عند المخرج الإيطالي أو جينيو باربا.

1- عبد الرحمان بن زيدان: م س ص95
2- لويز مليكة: م س، ص180
3- أحمد زكي: م س، ص118

16- السينوغرافيا الكروتسكية:

تعتمد السينوغرافيا الكروتسكية على الفانطازيا وغرابة الأشكال والدمى،" وتوظيف أقنعة رمزية مخيفة سواء كانت حيوانية أم جنية، ولاستعانة بالأشكال الكاريكاتورية والحيوانية لإيصال رسائل درامية معينة لراصدي صالة المسرح."[1]

وتظهر السينوغرافيا الكروتسكية جلية في العروض المسرحية بمظهرها الكاريكاتوري الغريب والمهول، وتتخذ صور نباتية وحيوانية وشكل تزيينات.

17- السينوغرافيا التراثية:

تستند هذه السينوغرافيا على تجسيد كل مكونات التراث وتجلياته الفطرية والواعية من خلال استلهام التراث العربي الأصيل وتوظيفه في سياقات معاصرة رمزية أو حرفية لتأكيد أصالة لإنسان العربي والتأشير على هويته وخصوصياته الحضارية والثقافية.

وترتكز السينوغرافيا التراثية على" تشغيل الحلقة والبساط وسلطان الطلبة والمقامات والشعر العربي ولأشكال الفطرية، والحكاية، والسرد والأمثال والموسيقى الأندلسية و الحكوتي و المقلداتي والمداح ولأعراس لاحتفالية".[2]

ومن أهم النماذج التمثيلية لهذا النوع من السينوغرافيا التراثية لاحتفالي بكل اتجاهاته الفرعية (المسرح التسيس لسعد الله ونوس، المسرح الثراثي لدى عز الدين المدني، والمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم بر ست، ومسرح القوال لعبد القادر علولة.....).

18- السينوغرافيا الوثائقية:

استعملت مجموعة من العروض المسرحية كمسرحيات بريفت وبيسكاتور السينوغرافيا التوثيقية أو التسجيلية كالاستعانة بالسينما لتقديم مجموعة من الوثائق، ولاسيما الوثائق التاريخية والسياسية لتقديم أطروحاته التي كان يؤمن بها عقائديا وإيديولوجيا وقد بدأت " تجارب بسكاتور بأحداث إربتاك مسرحي تام حين حول خشبة المسرح إلى غرفة آلية باستخدام آلات حدية ومعتقدة، وما ميز مسرحه هو الجانب التقني الذي كان معقدا3 كل التعقيد."[3]

بما قدم ساكس مينجين المخرج الألماني مسرحية يوليوس قيصر، فحافظ فيها على دقة المعلومات وصدق الحيثيات ولأصالة التاريخية لكن يحافظ على الطابع التاريخي الصحيح للمسرحية في جانبها ألتوثيقي ولمعلوماتي.

1- لويز مليكة م س، ص181
2- علي عواد: م س، ص88
3- عبد المجيد شكير: م س، ص62

19- السينوغرافيا الفانطاستيكية:

تشغل هذه السينوغرافيا على الفانطاستيكية العجيب والغريب، وتقوم على تشخيص فكرة التحول الإمتساخ حيث تتحول الشخصيات المسرحية إلى كائنات حيوانية أو جنية أو جمادات والعكس صحيح، والهدف هو تمسيخ الشخصيات الدرامية هو إدانة التصرفات الإنسانية المنحطة التي أصبحت مثل سلوكيات الحيوانات والكائنات الممسوخة المتردية، وتستعين هذه السينوغرافيا" بالفانطازيا، والواقعية السحرية،ولأشكال المقنعة، ولانتقال من عالم العقل إلى عالم اللاعقال، والثورة على قواعد المنطق وبديهيات الوعي".[1]

وتدين هذه السينوغرافيا فوضى الواقع وغرابته ومواضعاته المتردية وأعرافه المهترئة البائسة.

20- السينوغرافيا العابثة :

توظف السينوغرافيا العابثة التي رافقت مذهب اللامعقول على يونسكو، وصمو يل بيكيت من حيث الديكور الفارغ، فوضى الأشياء، والحركات الصامتة التي تتسم بالصراخ والهذيان والعبث والجنون، كما استخدم كتاب هذا النوع من المسرح المجرد العابث الكوميديا السوداء والسخرية والنزعة التهكمية.

" واستطاع مسرح العبث أن يعبر عن موضوعات كونية بأساليب مسرحية منطقها هو اللامنطق، لا تهدف إلى شيء، تراهن على اللامألوف، وهي أساليب تنسجم مع فوضى العالم وعدم تجانس مكونات الواقع، وقلق الإنسان وصراعه مع نفسه ومع العالم ولأشياء، حيث يحس ذاته في الفراغ والنهاية."[2]

فمسرح العبث لا ينتقد الواقع الاجتماعي، كما قد يتبادر إلى الذهن من خلال السخرية اللاذعة والأسلوب التهكمي بل يهتم بأساسيات مركز وجود الإنسان بعيداً عن انتمائه الطبقي أو محيطه التاريخي أو تفاصيل حياته اليومية حيث تناول تعامل الإنسان مع الزمان وما صاحب ذلك من صبره وكلف وانتظار.

وتمتاز السينوغرافيا العابثة" بتجربة الجداريات واستخدام الألوان المأساوية ولاسيما اللون الأسود للتأثير على الكوميديا السوداء، وتصبح الكوليغرافيا في هذا المسرح اللاعقلاني عبارة عن حركات غامضة صامتة وصرخات مبهمة لا معنى لها."[3]

21- السينوغرافيا العارية أو الفارغة أو الصامتة:

قدمت مجموعة من العروض المسرحية بدون ديكور ولا منظور ولا موسيقى ولا إضاءة، حيث تتحول الخشبة المسرحية إلى فضاء فارغ صامت، ليس فيها إلا الحوار الفظي والكوليغرلفيا والتشكيل الجسدي كما حال المسرح الفقير لكروتوفسكي ومسرح اللامعقول.

ومن الذين اهتموا بالسينوغرافيا الفارغة نجد المخرج الإنجليزي كوردون كريك الذي كانت له اجتهادات سينوغرافية متنوعة، فقد انشغل كثيراً بتقسيم الخشبة" وذلك بتوزيعها إلى مساحات مستقلة ومطواعة قابلة للقولبة المتعددة، لقد بحث عن سبيل لخلق آلف خشبة في واحدة حسب تعبيره، لذلك رفض امتلاء الفضاء المسرحي

1-لويز مليكة : م س، ص151
2- لويز مليكة: م س ص115
3- عبد المجيد شكير: م س، ص121

بقطع الديكور الكبير والملحقات الكثيرة، وعرضه باقتصاد وأحيانا بالفراغ فكان الجهاز السينوغرافي لديه يقوم على لعب القطع ولأحجام، وتحريكها وتركيبها لخلق أشكال متعددة، أدرج، أرضيات ،سياج ، فضاءات واسعة..."[1].

ويعد بيتربروك من أهم المنظرين للفضاء الفارغ و السينوغرافيا الصامتة ولاسيما في كتابة المساحة الفارغة، حيث تعرض إلى الفضاء المفرغ من الإكسسوارات وكل اللوازم المتعلقة بالديكور، و السينوغرافيا المؤثثة إلى جانب المخرجين، أنطوان أرطو وكوردن كريك

1- عبدالمجيد شكير: م س، ص95

تتجلى دلالة العناصر السينوغرافية سيميائيا على الخشبة المسرح حسب طريقة وضعها وشكلها ولونها، وعلاقتها بالعناصر المسرحية الأخرى، ففي البداية يكون الفضاء الخشبة المسرحي خاليا من العناصر من المسرحية السينوغرافية، ولا يتحقق العرض المسرحي إلا في ضوء تنسيق بين العناصر السينوغرافية والمسرحية ولمتمثلى في الأضواء، والألوان ، الفراغات وكذا الأماكن، وفق ما يخدم صياغة الدلالات، وهدف السينوغرافيا هو تجاوز الدلالة الحقيقية للظواهر والأشياء، إلى دلالات خفية تكون بمثابة إيحاءات تحمل أبعاد ثقافية، ودينية، واجتماعية، فكل هذه الدلالات تظهر في تقنيات الديكور، الإضاءة، الملابس، الإكسسوارات والمؤثرات الصوتية .

وحير بنا أن نقدم المسرحية التي نحن بصدد دراستها، لكي يفهم الدارس حكايتها وحيثياتها.

I. ملخص المسرحية:

"شخصيات تبحث عن مؤلف"، تبحث عن الحقيقة، تبحث عن النص، تبحث عن سر وجودها، توجه جمهورها بعد طول غياب عن خشبة المسرح، وهي شخصيات: جلول الفهايمي، برهوم الحشام، وأرلوكان خادم السيدين، سحر الحلقة يستند عليهم ويضعهم فوق الخشبة وذلك بالاستعانة بشخصية سي علي، وذلك بغية إثارة جدل أصبح هاجسها يتمثل في غياب النص والعرض المسرحي في المسرح الجزائري تلك هي الإشكاليات التي يطرحها العرض للمساءلة .

II. شخصيات المسرحية :

هناك ثلاثة أنواع من الشخصيات حسب العرض المسرحي للمسرحية شخصيات تبحث عن مؤلف وسنتطرق إليها حسب التصنيف التالي:

1)- شخصيات الحلقة، وهي في حقيقة الأمر كانت عبارة شخصيات ثانوية تؤدي دورها في شكل تقديم للعرض كانت حاضرة في بداية العرض قدمت اللوحة فنية رائعة مستلهمة من الثرات الجزائري وخاصة منطق سعيدة.

2)-شخصيات مجسدة كانت تسهم في دفع الأحداث إلى الأمام والمتمثلة في جلول الفهايمي، برهوم الحشام وأغلو كان خادم السيدتي وقدمت هذه الشخصيات لوحات فنية رائعة من خلال بعض التسؤولات حول حال المسرح الجزائري الذي فقد الكثير من هيبته بعد فقدان رجالاته من أمثال علولة، كاكي وهذا ماد علهم إلى البوح بإهمال الكلي للمسرح وقلة الإنتاج النصوص المسايرة الأحداث الإجتماعية السائدة في البلاد.

3) شخصية متنقلة بين الحلقة والشخصيات الدافعة للحدث والمتمثلة في شخصية سي علي والذي أدى دور كبير في التنسيق بين الأعضاء المكونة للفرقة وشخصيات المجسدة المسرحية وكان بمثابة همزة الوصل بينهما.

III. فكرة المسرحية:

لقد حاول الكاتب المسرحية مذكور برزوق أن يبين لنا من خلال المسرحية "شخصيات تبحث عن مؤلف"عن وجود أفكار ومواهب في بال المسرح لكنها لم تجد من يصقلها وبهتم بها وكانت هذه المسرحية مقتبسة من عدة مسرحية للكاتب المسرحي عبد القادر علولة.

شخصية:جلول الفهايمي: مأخوذة من مسرحية الأجواد فشخصية جلول الفهايمي عند عبد القادر علولة كان محب لفعل الخير ومساعدة الفقراء في المستشفى ومعانته مع محيطه الخارجي أي مع المسؤولين عن المستشفى الذي يعمل فيه فنراهم يعاقبونه عقب كل عمل خيري يفعله.

لكن في مرحبة شخصيات تبحث عن مؤلف فنجد جلول الفهايمي يحاول أن يؤلف ويكتب نص، ونجد هذا من خلال قوله" أعطوني أنا نكتب النص "[1]

شخصية أرلوكان:

مأخوذة من مسرحية أغلو كان خادم السيدين لعبد القادر علولة: تحكي قصة حب التي وقع فيها أغلو كان مع السيدة كلا ريس وسمير الدين " لكن في مسرحية "شخصيات تبحث عن مؤلف" نجد أغلو كان يطرح قضية النسيان للنص مع أن عمر المسرح خمسين سنة ونجد، هذا المسرح نصف قرن تأمم باش فايدته تعمم".[2]شخصية برهوم: مأخوذة من اللثام

شخصية سي علي:

مأخوذة من مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة، نجد مؤلف مذكور برزوق لم يغير شيء على الشخصية وتركها كما هي فكان في مسرحية الخبزة يحاول أن يكتب نص مسرحي وطرح خلال كتابة "الخبزة" عيانات من مجتمعه الذي يعيش فيه كما يبرز عدة مشاكل كالتسول، لإختلاص ولاشتراكية: لكن في مسرحية شخصيات نبحث عن مؤلف كان يحب سي علي هو يكون مؤلف النص.

مستويات اللغة المسرحية:

استعمل كاتب النص* في مسرحيته المقتبسة اللهجة العامية القريبة من الغة الفصحى، وهو بذلك استعمل لغة بسيطة متداولة في المجتمع الجزائري، وقد هدف من وراء تبسيط اللغة إلى إبلاغ المعنى لجميع الناس بمختلف المستويات .

لكن ما يمكن ملاحظة هو عدم مراعاة الفوارق الطبقية في لغة الشخصيات فالجميع يتحدثون لغة واحدة، فنجد مثلاً،: نجد الحوار الذي دار بين جلول الفهايمي وسي علي عندما قال جلول :" إسمحلي ياسي الشيخ باغي نسألك سؤال بصح طالب منك تجاوبني بكل صراحة".[3]

* كاتب النص هو الأستاذ مذكور برزوق

[1]-مذكور برزوق، شخصيات تبحث عن مؤلف، الملحق،ص.17

[2]-مذكور برزوق : م س. :ص14

[3]-مذكور برزوق: م س. : 12

والشيخ يقول : "اتفضل ياسي الفهايمي"[1]

تستخدم هذه الألفاظ عادة في المسرحيات الجزائرية الإثارة الضحك وسط الجمهور والتقريب المعاني والألفاظ السهلة المتداولة لدى الجميع دون مراعاة المستويات الاجتماعية للشخصيات.

أسلوب المسرحية في الطرح:

المسرحية ذات بعد ملحمي، حيث استعمل الكاتب" مذكور برزوق" مقاطع سردية طويلة، تحكي الوقائع التي أصبح يعيشها المسرح الجزائري لأن اللغة المسرحية بما فيها من إيحاءات وتفجرات كوامنها تقدم غرضا أساسياً من أغراض المسرحية، وتضيف إضافات فعالة في تكوين الشخصية الإنسانية، الإشاعة هو العام السائد في المسرحية وإبراز المغزى أو الدلالة التي تتوفر في مسرحية دون أخرى، تساعد المخرج أو الناقد على إدراك المفهوم العام للمسرحية، ونحن نعلم كل العلم أن لغة المسرح هي لغة السلوك، لا لغة السرد في حقيقة الأمر وهذا إذا كان الغرض منها أن تمثل على خشبة المسرح.

وقد حاول الكاتب مذكور برزوق تبسيط الأسلوب، والاقتراب من مستوى التعبير اللغوي الذي تتخذه المسرحية مصدراً لها، فأسلوب الحرارة فيها قوي، يمتاز بالفصاحة ولا البلاغة.

لأن الأسلوب عملية متغيرة كما عرفه (صالح ولعة) ": الأسلوب عملية متغيرة وغير ثابتة لأن الحياة متغيرة بتغير المكان والزمان والشخص ".[2]

وهذا يستدعي تغير الأسلوب ليتلائم مع البيئة والشخصية ولأن مذكور برزوق عرض بأسلوبه السهل الممتنع، كانت لغته في هذه المسرحية بسيطة مفهومة قريبة من فكر القارئ حيث لا يجد صعوبة في فهمها.

[1]-مذكور برزوق: م س.:12ص

[2]- صالح ولعة : المكان ودلالته في رواية "مدن الملح" لعبد الرحمان منيف، ط و عالم الكتب الحديث، لأردن، 2010 ص180.

بطاقة فنية للمسرحية

1- استهلالية المسرحية:

لكل عمل فني تمهيدا يعد مقدمة له، ونقلا للجو النفسي للقارئ والمشاهد من الجو الخاص إلى الجو العام للعمل. والعمل المسرحي أحوج الأعمال الفنية لهذا. فليس من المنطق الدخول مباشرة في عرض أحداث المسرحية والجمهور (المتلقي) يجهل الموضوع تمام الجهل ، والمسألة التشويق واستثارة عواطف ومشاعر الجمهور، ليست مسألة هينة، وإنما هي عمل جبار يقوم به المخرج مع السينوغرافي لتحقيق نوع من الدخول النفسي وتلاؤم الواعي بين الموضوعي والجمهور المشاهد، وبناء أفق التوقعات لديه، ويتم بنوع من التضام بين الجمهور و المسرحية ، ويختلف هذا التشويق من مسرحية إلى أخرى. حسب موضوع ووقت العرض، ومكان العرض، بل هناك الكثير من العروض المسرحية التي تغير الاستهلال أو ما يسمى العرض التمهيدي وتكييفه حسب طبيعة الجمهور أو مستواه أو نوعه، أو مكان وزمان عرض المسرحية.

وبطبيعة الحال هذا ما نجده في مسرحية شخصيات تبحث عن مؤلف حيث يلجأ مخرج المسرحية "مذكور برزوق" إلى الاستعمال الجوقة والتي كانت مكونة من شخصيات تحمل في أيديها عصي، والمغني وأحدها يحمل طبل.

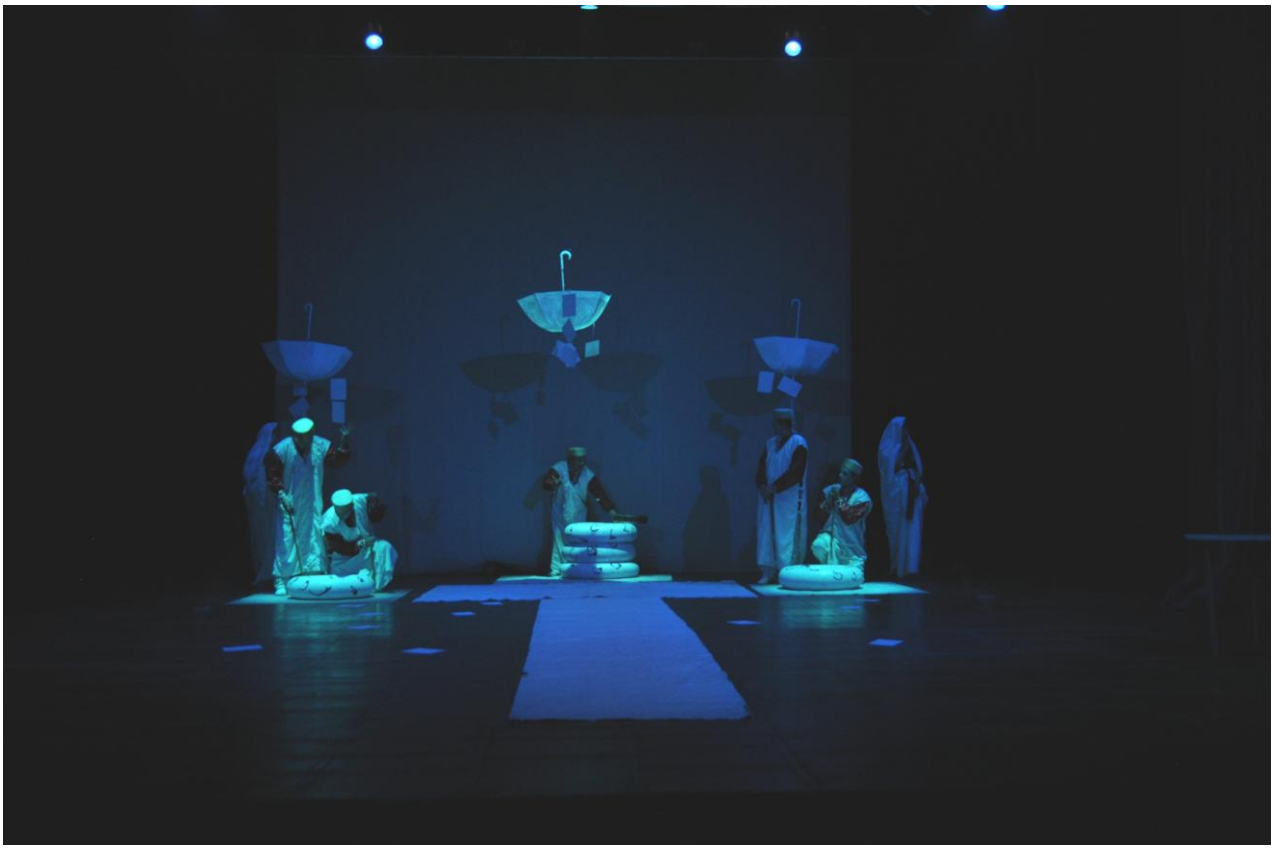
ونظرا لأهمية التشويق في خلق جو من التفاعل بين العرض والجمهور فإن هناك من ذهب إلى التفاصيل فيه والاهتمام به.

فدور العرض التمهيدي لا يقل عن أهمية الصراع، بل جعلوه يتشكل من أربعة عناصر متباينة ومختلفة في مقدارها:" الإصغاء بأوسع معاينة وأكثرها إبهاما، وحب الاستطلاع والتقرب والإحساس بالعطف أو النفور"[1].
فإذا تحققت هذه الرباعية كاملة استحوذ العرض على حب الجمهور منذ مطلعه، فعلى المخرج أن يعرف كيف يلج باب حب الاستطلاع لدى الجمهور.

ويجب أن يرتبط العرض التمهيدي أو الاستهلال مباشرة بمشكلة المسرحية أو جوهر الصراع فيها، الإثارة حب الاستطلاع لدى الجمهور، وحتى تسير الإثارة في نسق العرض والتطور الدرامي، وذلك ما ذهب إليه المخرج المسرحية "مذكور برزوق" عندما جعل الافتتاحية أغنية تلخص مضمون المسرحية ويتبين ذلك في الصورة التالية.

صورة تبين دخول أعضاء الفرقة على نغمات الأغنية الاستهلالية.

[1] - فردب ميليت: جير الداسي بنتلي:فن المسرحية، تر ،صديقي حطاب دار الثقافة، بيروت، لبنان،1986، ص408.



صورة توضح دخول أعضاء الفرقة أثناء تأديتها للاستهلال

وقد اختلف الاستهلال والعرض التمهيدي من مرحلة إلى أخرى عبر مراحل تطور العروض المسرحية، من الإغريق إلى العصر الحديث والمعاصر:"فقد كان الإغريق يكتفون أحيانا باستهلال مسرحياتهم بمنولوج مسرحي كتلخيص عابر للحوادث، التي سبقت بداية الفعل الممثل" [1] فالتمهيد والاستهلال بهذا الشكل يكشف الخيوط التي يسير عليها الصراع أو العرض الدرامي، ومن أروع الأمثلة التي وصلتنا عن الإغريق القدامى نجد"مناجاة " أفروديت" لنفسها في مطلع مسرحية "هيبوليت" ليوربيديس" [2] ، فقد عملت هذه البداية الشاعرية المؤثرة والجذابة، على إدخال وضم الجمهور إلى الجو العام للمسرحية. وأكبر مشكلة تواجه العرض التمهيدي هي كيف يستطيع المخرج أن يؤثر في المتلقي مع الحفاظ على الأفكار الرئيسية للمسرحية. كما قد يبدأ الاستهلال بسؤال محير، أو بحادثة قتل، أو بظهور شخصية حيوية أو ساحرة أو شبح، وفي مطلع العصر الحديث نال الإستهلال العرض المسرحي جهدا كبيرا من النقاد والمؤلفين والمخرجين، فمنهم من بالغ فيه ، وجعله أهم حدث في المسرحية، وراح يتصنع ويتكلف به ، ومنه منن اعتبره جزءا كماليا يكون بوسائل أقل بهرجة وزخرفا ، لأن مهمته نقل معلومات بسيطة إلى الجمهور . ومن هناك من تخلى عنه مثلما نجده عند التعبيريين حيث اتجهوا إلى " إلقاء عبء التأويل على الجمهور، وذلك بوضعه في قلب الموقف وتركه يتصرف فيه كما يشاء" [3].

وهذا في نظرهم لترك هامش من الحرية للتأويل، دون أسلبت العرض أو توجيهه إلى واجهة معينة. وقد يتم التمهيد أو الإستهلال بالإيماء أو بالإشارة إلى عنصر من عناصر الديكور. ذات دلالة سيميائية وتسمى هذه العملية: "زرع الظروف الملائمة للنمو الدرامي" [4]. هذه الظروف التي يلجأ إليها المتلقي والمشاهد عندما يحتاج إليها، والتي تصنع الحقل المعقول أو المقبول، ويمكن تلخيص أهم طرق الإستهلالية للعرض المسرحي بما يلي:

أ- إقامة حوار بين الشخصيات المساعدة على أن يتضمن هذا الحوار بعض سمات وخصائص الشخصيات البطلة.

ب- كما قد يقوم المخرج بمنولوج تمهيدي يلخص فيه أحداث إجمالا حيث يتصرف المؤلف المخرج فيما يقدمه للجمهور.

ت- قد يلجأ المؤلف المخرج إلى إحداث مكالمة هاتفية، على لسان خادم أو خادمة تحادث البطل مثلا.

[1] - م س: ص400.
[2] - م س: ص400.
[3] - م س: ص401.
[4] - م س: ص401.

ومهما تعددت الطرق واختلفت في العرض التمهيدي(الإستهلال) فإن هدفه واحد، حيث يقدم فيه المؤلف المخرج نبذة عن موضوعه الذي يريد تناوله، وحالات شخصياته النفسية كما يحدد فيه البيئة المكانية والزمانية التي تدور فيها هذه الأحداث الدرامية وقد اختار المخرج "مذكور برزوق" لعرض المسرحية " شخصيات تبحث عن مؤلف"، مقدمة استهلالية تمهيدية متميزة كما ورد في النص المسرحي لـ "شخصيات تبحث عن مؤلف".

وذلك بدخول جميع أعضاء الفرقة بلباس موحد: قمصان حمراء، عباءات بيضاء، وعمامات صفراء وحاملي عصي بأيديهم وكان إلى جانبهم امرأتين ترتديان الحايك وكان دخولهم على الجانبين. وبدأ رئيس الجوقة يدق على الطبل الذي كان تحمله والبقية يرددون أغنية والتي دامت حوالي سبع دقائق.

تصطف الجوقة ويتقدم الذي راح يعرف فيها الجمهور في مضمون المسرحية، والذي كان يتحدث عن سحر الحلقة وهذا تتميز به الحلقة في الجهة الغربية بصفة عامة، والحلقة في ولاية سعيدة بصفة خاصة قائلا:

" هاهو الجمهور حاب يشوفكم واعتابرونا حنا واحد منكم .

جمهوركم اللي يحبكم ويقدركم واللي حاير في مصيركم.

وينظر إلى قدركم ... رانا حالفين وحاسين ومقدرين وحشكم.

لتصفيق الجمهور اللي من خلاله تحيا كل الأحاسيس وشعور الفنان.

يحب يحظر ويكون حاضر يا حضار ويقيس فيكم بالنظرة نظرة الأبرار رغم كل ما أصابكم من أضرار.

الجمهور الجمهور وفي كالعادة بيكم مسرار.

قعدتوا اليوم بيكم راه محتار يلاقيكم في هذه الحضرة فيها راه محتار.

سر الحلقة يكمل مديار اليوم في هذا الحظر ناداكم تكونوا حضار.

مشكلكم اليوم سمعت بيه الحلقة في هذا الحضرة مين كثرت عليه الهدرة " [1]

وهذه بعض الصور التي تجلت من خلالها الاستهلالية:

[1] - مذكور برزوق: مسرحية شخصيات تبحث عن مؤلف ،ص 02.

صورة توضح شخصية الشبح أثناء تأدية دوره مع الجوقة و هو يدق على الطبل و هذا دائما في العرض الاستهلالي.

صورة توضح رئيسة الجوقة و هي تحيي و ترحب بالجمهور أثناء العرض التمهيدي

صورة توضح عضو من الجوقة و هو يردد في أغنية العرض التمهيدي

صورة توضح شخصية الشبح أثناء تأديته لدوره و هو يرحب و يحيي الجمهور

سيمائية الماكياج:

إن أهم ما يهدف إليه الممثل التأثير في المتخرج أو المتلقي، وشد انتباهه إلى عبر لحظات تناسي الدور، سواء كان ذلك على مستوى الملفوظ الكلامي، أو الإيماءة الحركية أو الهيئة العامة له، إذ أن لهيئة الممثل وماكياجه دور الكبير في الكشف عن مضمون النص المسراحي فكرياً وجماليا.

ودور الماكياج في رسم شخصية لا يستهان به، إذ هو علامة أيقونية شديدة الدلالة، وهو عامل مساعد للممثل على خشبة المسرح يمنح للدورة قوة من حيث إعطاؤه صيفة واقعية أكثر، لأن الماكياج يعطي للشخصية عمرها، نسبها، جنسها وطبقتها الاجتماعية .

و للماكياج دور وظيفي هام في رسم ملامح الشخصية حسب الحاجة، من تقبيح أو التجميل أو استحسان، "لتحقيق مقاربة بالدور عمراً ومركزا، أو تشويها "[1]

لذا يجب على مصمم الماكياج قبل أن يقوم بعمله أن يكون على علم بسط الشخصية وحركتها، وطبيعة إيماءاتها، فتقدم له معلومات مسبقة عنها، حيت يكون هذا الماكياج يخدم الدور المسرحي: "وأداة فعالة لتحويل معنى المسرحية للجمهور "[2]

ولضمان التحول الناجح من الشخصية الحقيقية للممثل إلى الشخصية المؤداة، على الممثل أن يزاوج بين البعد الظاهري الجسماني، من سلوك وهيئته، وبين البعد التقايس وتقمص صفات وأحاسيس الشخصية الجديدة، التي يخلقها في نفس، حتى يمكنه ترجمتها في تعبير الخارجي.

ويتجلى ذلك في الصور الآتية:

[1]- رضا غالب: الممثل والدور المسرحي ص178

[2]- سامي صلاح: الممثل والحرباء، دراسات ودور من في التمثيل، ألا ديمية الفنون دار الحريري للطابعة، القاهرة، 2005 ص124

صورة توضح الماكياج الذي وضعته المرأتان أثناء نهاية العرض و هذا ما أسهم في إظهار الوجه الحقيقي للمرأة السعيدية أثناء المحافل

صورة توضح ماكياج رئيسة الجوقة و هو دلالة توضح صورة المرأة في ولاية سعيدة

سيميائية اللباس والإكسسوارات:

إذا أردنا أن نبحث عن ماهية التمثيل،فإننا نجدها بأنها صدق، تركيز، معايشة، ووعي، ومتطلبات الرباعية كثيرة ومتعددة، ومن بينها " اللّباس"، إذ كان قديما من أهم ما يميز المسرحيات اليونانية، التي لجأ أصحابها إلى ارتداء جلود الماعز للتقرب من الآلهة، وارتداء بعض الأقنعة حفظا للنفس، من أي مكروه وأذى.

وإن مالت الكثير من الدراسات، وعادت الكثير من الصيحات إلى الاهتمام بالنص المسرحي، فإنه ومما لاشك فيه، قد بدأ الاهتمام ظاهراً أكثر بالفعل المسرحي، خاصة وأن تجسيد هذا النص لا يهتم بعزل عن هيئة الممثل أو لباسه.

وإلا وسيظل النص المسرحي مقروءاً لا ممثلا، بل إن جوهر التمثيل الفعل، ولكي تصل رسالة التمثيل للقارئ والمتفرج بنجاح، على المخرج أن يراعي لباس الممثل مما يتلائم ودور المسرحي، وفي هذا الصدد يقول باركر barker (1870- 1450) "إن النص هو المادة الخام للتمثيل وليس إنجاز الأخير "[1]

وليتم هذا الإنجاز على المخرج أن يعرف كيف يتفاعل النص بعلامات العرض المسرحي، التي تخدم النظام التواصلي والتلقي بين الممثل والمتفرج.

فالنظام العلاماتي للملابس، يساعد القارئ والمتفرج على تحديد جنس الشخصية إمرأة، رجل، فملابس المرأة غير ملابس الرجل، وعمر الشخصية طفل، طفلة، شاب، شابة، شيخ، عجوز، فملابس الأطفال غير ملابس الشباب، وغير ملابس الشيوخ، أضف إلى ذلك الملابس تحدد الديانة، فالملابس إمام عند المسلمين، غير ملابس الحاخام في اليهودية، وغير ملابس القس عند المسيحيين.

كما أن الملابس تحدد إنتماء الجغرافي للشخصية، فملابس رجل الصحراء الجزائرية غير ملابس الجزائري الذي يسكن في الشمال وملابس المرأة التي تعيش في الغرب الجزائري غير الملابس التي تعيش في القبائل أو الشرق الجزائري.

كما أن الملبس يدل على المكانة الاجتماعية للشخصية، فملابس المحامي غير ملابس الطبيب، وملابس العامل في المصنع غير ملابس الطبيب، وأكثر من هذا فإن الملابس تدل على نوع المناخ الطبيعي الذي تعيشه

[1] - سامي صلاح، الممثل والحر باد – دراسات ودروس في التمثيل، أكديمية الفنون دار الحراري للطباعة، القاهرة، 2005 ص310.

الشخصية، فملابس الإنسان الذي يعيش في الباردة غير الذي يعيش في المناطق الحارة، وغير الملابس الخاصة بالمناطق الاستوائية .

إذ اختيار اللون يتعلق بالثقافة الاجتماعية التي تحملها الشخصية، فاللون الأسود عندنا في الجزائر رمز للحزن بينما اللون الأبيض في السودان يشير إلى الحزن، وفي مسرحية " شخصيات تبحث عن مؤلف " يتأكد الدور النفسي للملابس ومكملاتها، عندما يرتدي كل عناصر الفرقة لباس موحد والمتمثلة في قميص أحمر، عباءة بيضاء وعمامة صفراء لدى الرجال، و الحايك لدى النساء، فهذه الملابس موحدة اللون والشكل والتفاصيل، وهذا التشابه في الألوان وشكل الملابس يدل على الانسجام.

وتلعب طريقة ارتداء الملابس، وضيقها أو عرضها، إضافة إلى ألوانها، دوراً كبيراً في الطرح الكثير من الدلالات والرموز، للكشف عن الحالة النفسية للممثل إن كان يعيش اضطراب أو هدوء أو قلقا ... وما إلى ذلك فعند بداية العرض دخول أعضاء الفرقة المسرحية، يدخل الجميع في غناء مرتدين عباءات بيضاء بالنسبة للرجال و"حايك"بالنسبة للنساء، وهذا ما يشكله العرض الحلقوي في المنطقة الغربية من البلاد وخاصة من منطقة سعيدة .

وبعد نهاية الإستهلال يخرجون بالأغنية ويبقى إثنان يواصلون في ترديد أغنية وفي اللوحة الثانية، وتغير الملابس بالنسبة لكل من جلول الفهايمي وأو لو كان وبرهوم والشيخ، وقد أدت هذه الملابس التي أرتديت في اللوحة الثابتة دوراً هاما في تحديد العلاقات بين الشخصيات، ومدى صراعها من أجل وجود مؤلف المسرحية.

وفيما يلي وصف تفصيلي للباس كل شخصية:

صورة توضح الملابس التي كانت ترتديها الشخصيات،

فشخصية جلول الفهايمي كانت ترتدي بدلة زرقاء و هذا اللون يدل على تفاؤله و هدوءه و تركيزه كما كان يوحي على الخفة و الخيال.

و شخصية السي على كانت ترتدي لباس كلاسيكي و هذا اللباس يدل على المرتبة الاجتماعية لسي علي.

شخصية آغلوكان كان يرتدي لباس كوميدي يثير الضحك.

شخصية برهوم كان يرتدي معطف و قبعة يدل على الوقار الذي لا يفارقه.

إن لملابس علاقة وطيدة بالإنتاج الدلالي في العروض المسرحية، بل تجعل من المتخرج يستحضر في ذهنه شخصيات ودور الذي ستلعبه لمجرد رؤيته شخصيات العرض وفي هذا يقول رضا غالب:" وقد تلعب الملابس دوراً في تحديد طبيعة دور ما، بصفته متوارثاً من مخزون الشخصيات المسرحية، والتي تنقسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي، مما يتنبأ بدورها في العمل الدراسي الجديد"[1].

فملابس الشيخ في بداية العرض" البرنوس"والعمامة"، تستدعي إلى الذاكرة صورة"القوال"أو الحكواتي الذي عرفته الأسواق الجزائرية، خاصة في المنطقة الغربية، وبالخصوص منطقة سعيدة المعروفة بتراثها القديم.

ومثلما تمدنا الملابس بمجموعة من الشفرات والدلالات عن الشخصية، فإن دور الإكسسوارات لا يقل أهمية عن الملابس ، فهي تلعب دوراً مهما وفعلا في نفس الوقت، لتعريف بالشخصية وعمرها ومهنتها، فالعجلة التي كان يدور فيها جلول ترمز إلى الجري وهذا ما نستنتجه من خلال النص المسرحي" أجري، أجري على عقايبك وشوف وين يوصلوا الفهايم"[(2)].

فالإبريق الذي كان يحمله الشيخ، يرمز إلى الفهامة وهذا من قوله" مانجم ندير والوابلا غلاية وهذه هي الجائزة اللي عليها كانت نحدثكم يرفع الغلايا في يده هذه جائزتي غلايا الغالية غلاية القهوة".[3]

وكأن به يقول أن القهوة ترمز إلى تنشيط الذاكرة.

والورقة الصغيرة المكتوب عليها كاتب عمومي فوق المكتب الشبح التي تعبر عن وجود مكان عمومي خاص بالكتابة خاصة لما احضر الآلة الراقنة.

[1]- رضا غالب الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون (مسرح القاهرة مصر 2006ص181)
[2]-مذكرر برزوق: ن م، ص04
[3]- ن م: ص20

صورة توضح إكسسوار البطاقة المكتوب عليها " كاتب عمومي" و هي تعبر عن وجود كاتب

صورة توضح الإكسسوار المتمثلة في الإبريق و هو يرمز إلى وجود القهوة و أصبح للقهوة تأثير كبير في المجتمع الجزائري في تأدية مهامه

وعقدة عنق حمراء ونظرات سوداء تدلان على مسؤولية وكان سي علي يبين منها أنه مزال شابا.

وتتخذ أهمية هذه الوحدات الأكسيسوارية عندما تدخل في سياق العرض، ونوع الدور الذي تلعبه وطاقتها السينمائية، وفي خضم الحديث عن ديناميكية العنصر المسرحي يقول فلتروسكي :" لأن وظيفة العنصر قد تقررت بواسطة التناقض القائم بين قوتين متعارضتين في داخله، القوة الديناميكية للفعل، والقوى السكونية للتصوير (الديكور) وعلاقتها غير مستقرة لأنه في مواقف معينة تسيطر إحداهما وفي مواقف أخرى تسيطر الأخرى، وأحيانا كلتاهما تكونان في حالة من التوازن".

ولتوضيح ذلك نضرب المثل التالي: إبرايق الذي يحمله الشبح وحدة الإكسيسوارية يمكن توضيحها في ما يلي

يمكن توضيحها في ما يلي ، يرفع الغلايا في يده هذه جائزتي غلايا الغالية غلاية القهوة وكأن يشير إلى أن القهوة غالية وحتى في مجتمعنا أصبح للقهوة شيء مميزة لدى جميع أطراف فأصبحت القهوة بنسبة لهم وكأنها شيء يفتح الرأس للعمل.

وتبقى هذه الوحدات لإكسيسوارية، والملابس هي التي تعطي للعرض بعده الثقافي و تصيغه في سياق التاريخي فملابس اليوم لست ملابس التسعينات وغير ملابس الثمانينات وغير ملابس القرون الوسطى.

لذا فصمم الأزياء يضع في حسابته هذه الاعتبارات لتؤدي دلالتها السيميائية بدقة، وكل هذا لتحقق الإدماج بين البعدين والشكلي والفكري، فإذا مثل عرض المسرحي أحداثا قديمة، فعليه أن بين البعد التاريخي والبعد الحركي للشخصيات.

وعلى مصصم الأزياء أن تكون له دراية تاريخية واجتماعية وثقافية بالملابس التي سادت في كل منطقة من المناطق أم في زمن من الأزمنة، فهو يعمل على محوري الزمان والمكان أو بالأحرى أن يكون على دراية تامة "بالموضات" التي تعاقبت حتى تكون العروض المسرحية التي يصمم لها أكثر دقة وأكثر صدقا وواقعية،وأكثر دلالة فيزيد بالتالي من الطاقة السيميائية التعبيرية لهذا العنصر الهام، إضافة إلى تكيفيها وفق وضعة الشخص الاجتماعية، وهنا تجدر الإشارة إلى أن على المصصم ألا يقع في فخ جدة الملابس، إذا يجب عليه أن يظهر الوضع العادي،أي وكأنها مستعملة أو أنها تداولت عدة مرات، حتى تبدو أكثر طبيعية، أكثر ملائمة للدور وللدلالة السيميائية، وفي هذا يقول" فإن تيغيم" قد رأينا في إحدى المسرحيات التي يمثل فيها الجمهور كبير من العمال دوراً كبيراً للعمل، أن جميع العمال ظهرو بالملابس الزرقاء، البادية للعين أنها مستترا في العشية، وليست عليها أية علامة تدل على عملهم اليومي[1]، وهكذا تفقد الوحدة العلاماتية للباس قيمتها السيميائية فيضعف تسميؤها ولا تندمج كليا في النظام العلاماتي العام للشخصية.

[1]- فليب فان تيغيم: تقنية المسرح، ترجمة شعبان، منرارات عويدات بيروت لبنان ط3 ، 1985 ص99

وخلاصة القول أن عرض المسرحية " شخصيات تبحث عن مؤلف قد جمع بين أصناف مختلفة من الزي فاستطاع أن يخلق تعدداً في الطرح والتشخيص ، بين النص المسرحية وبنية عرض، ولانتقال بالقارئ والمتخرج من مهمة إغراء العين، إلى مهمة إثارتها وإقناعها، وهكذا استطاع العرض أن يحقق ما يعرف بـ: "سياسة العلامة" بنقل القارئ من النظر والمشاهدة إلى القراءة والنقد.

سيميائية للإضاءة:

قبل الخوض في دلالة الضوء في عرض المسرحية شخصيات تبحث عن المؤلف علينا أن نزيل بعض الغموض أو الإبهام أو بالأحرى بعض التداخل بين مفهومي "الإنارة المسرحية" والإضاءة المسرحية.

فالإنارة المسرحية هي " إزالة الظلام من مكان ما "[1].

صورة توضح الإنارة العامة على خشبة المسرح

[1]- محمد حامد علي، افضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة بغداد، 1975.ص08

أما الإضاءة المسرحية فهي "توجيه ضوء خاص على مكان معين وذلك باستخدام الضوء الاصطناعي"[1].

صورة توضح تركيز الإضاءة على شخصية السي علي أثناء تأديتها لدورها

[1]- م س: ص08

من هذين التعريفين يتضح لنا أن الإنارة المسرحية عامة، تكون شاملة لجميع قاعة المسرح، سواء ما تعلق بالمكان الذي يجلس فيه الجمهور، أو الأروقة أو الخشبة العرض، أما الإضاءة المسرحية فهي خاصة بخشبة العرض أي أنها تبدأ عندما تنخفض الإنارة المسرحية وتركز على خشبة المسرح، لتأكيد شخصيات الممثلين، أضف إلى ذلك أن الإنارة المسرحية عادة ما تكون بالضوء الأبيض العادي.

بينما الإضاءة المسرحية فمتعددة ومختلفة التلوين والسطح، كما أنها ومن خلالها نستطيع أن نتعرف على نوعية العرض، وطبيعة الشخصية وكذالك نستطيع تطبيق التركيز المسرحي على شخصية ما.

ويتصرف تقني الإضاءة في نوعية الضوء، ودرجة تركيزه حسب ما يحتاج إليه المشاهد المسرحي، فخلق الجو المسرحي لعرض معين يتوقف على مقدرة تقني الإضاءة على التحكم في تركيز الضوء وكميته، وتوزيعه على خشبة العرض وبعده عن التناظر اللوني في الإضاءة إذا بها نستطيع أن نحدد جو العرض أهو الليل أم النهار والمساء أم الصباح.....إلخ.

ولهذا فقد أعطى الكتاب المسرحيون المحدثون في أعمالهم المسرحية، دوراً هاما للإضاءة المسرحية، لا يقل أهميته عن النص المنطوق، بل إنهم" عمقوا دورها للتأثير في كل التوقعات الدرامية".[1]

فالإضاءة المسرحية مؤشر أو علامة، من نظام العلامات الذي يشكل سينوغرافية الصورة المسرحية، فطبيعة اللون تعكس طبيعة المشهد المسرحي فيوحي اللون الأحمر بدموية الموقف، ودموية الشخصية التي تحركه كما يوحي اللون الأزرق بتفاؤلية الشخصية التي يسطع عليها، ومنه فإن الإضاءة:" تخلق المناخ النفسي للموقف المسرحي، وتعد المتفرج تلقائيا له دون تصنع، بمعنى أن يتجاوب مع الموقف".

وفي مسرحية" شخصيات تبحث عن مؤلف" تصور ملفوظات: جلول ، برهوم، أرلوكان، السبح، الصورة الزمنية للمنظر، وأثرها على تجليات الإضاءة، في قول الشبح"ياخاوتي نعلوا الشيطان بركاكم من الزقا والفوضى ما يخفاكش بلي راه الحال ليل...."[2]

سيميائية الحركة (إنسان التعبير الجسدي):

استخدام الإنسان على مر مراحل التاريخ لغتين مختلفتين:

أولهما: لغة الكلام المنطوقة، أو اللغة الصوتية التي تختلف من جماعة لغوية إلى الأخرى.

ثانيتها: اللغة الجسدية، وهي أقدم اللغات يستعملها الإنسان بعفوية للتعبير عما يحرك مشاعره، تضم إيماءات، تعد جميعها قنوات لفظية، فهي إذا" مظاهرة ثقافية اجتماعية، يتفق عليها أفراد المجتمع، يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية، ذات بعد ثقافي تاريخي، تستقر في وعي الجماعة بدلالات رمزية"[3]

[1]-جون لينارد، ماري لوكهارتس: المرجع في فن الدراما: رفعت يونس المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 2006 ص157

[2]- مذكرر برزوق: ن م، ص06

[3]-مدحت الكاشف: اللغة الجسدية للممثل، أكديمية الفنون مطابع الأهرام التجارية، قليون، مصر،2006، ص25

كثيراً ما ظل الجسد مادة تعبيرية تشخيصية، حيث اللغة الجسدية صورة بصرية أقرب للدلالة، التي يريد الإنسان التعبير عنها الآخرين، إذ كثيراً ما يلجأ لشرح موقف أو فكرة ما إلى الاستعانة بحركات اليدين أو الرأس أو الالتفات أو الانسحاب أو التقدم.

وهذه بعض الصور تبين حركات الممثل فوق الخشبة المسرح:

صورة توضح حركة الممثلين فوق الخشبة

فشخصية برهوم تبدو من خلال حركتها متوترة

و شخصية جلول يظهر عليها التعب.

صورة توضح أحد أعضاء الفرقة و هو باسط يديه للجمهور و تدل على التفاؤل

سيميائية الديكور:

تعتبر مهمة الديكور في أي عرض مسرحي الإيحاء بمكان عرض الأحداث المسرحية ، وإعانة القارئ و المتفرج على تصورهما للحقيقة الواقعية ، فكلما كان الديكور متقنا ومدروسا بدقة ، كان أقوى وأعمق ، وأكثر ثراء . ويتغير الديكور تبعا لنوع المسرحية وموضوعها.

فالديكور مسرحية تاريخية، غير ديكور مسرحية إجتماعية وغير ديكور مسرحية سياسية.

قد تخطى اليونان القدامى إلى أهمية الديكور، والمناظر الخلفية لخشبة المسرح ، في عروضهم المسرحية ، إن في المعابد أو في الأسواق أو في الساحات العامة " حيث ظلت المناظر حوالي عشرين قرنا من الزمن تستخدم للإيحاء بالمكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية "[1].

وتعد وحدات الديكور عناصر وعلامات وإشارات سيميائية، على الموضوع المعالج ، أو الطريقة معالجته. فكل واحد من عناصر السابقة يعد إضافة إلى رواسب التأويل التي يقوم بها المتخرج.

وقد إختار مصر الديكور " منور أحمد" والمخرج " مذكور برزوق" خشبة المسرح من نوع الثابت. حيث تجري أحداث مسرحية " شخصيات تبحث عن مؤلف " في إطار مغلق ، طوال العرض المسرحي ، و ترمز وحدها إلى حدود العالم الخيالي ، كما أن خشبة العرض لا تتغير من بداية المسرحية إلى نهايتها فظل الديكور فيها ثابت، نمت فيه فكرة النص بفكرة التجسيد.

ولم يكن مبالغا فيه ، بحيث يتحول إلى هدف في حد ذاته ،لا وسيلة لإنتاج الدلالة . بل أكتفي فيه بالبساطة والبعد عن التعقيد. والكثافة التي من شأنها أن تجذب أنظار المتفرجين، تشتت اهتمام المتلقي ، وتبدد تركيزه على ما يدور فوق خشبة العرض المتكون من ثلاثة مظليات محاطة بالأوراق، عجلات، طاولة و كرسي والصورة التالية تبيين عناصر الديكور سالفة الذكر.

[1] - نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، الشركة المصرية العامة، القاهرة ط1 1996. ص 183.

صورة توضح الديكور العام للمسرحية و رغم بساطته إلا انه كان معبرا

سيميائية المؤثرات الصوتية :

1 سيميائية الأصوات المنطوقة :

الصوت أثر مسموع . ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية . يمتاز بالارتفاع و الانخفاض . وعلى التضييق و الاتساع ،تابع للحالات النفسية والعاطفية ، التي يكون عليها المتحدث ، فنجد الإنسان ينوح أو يزغرد وعندما يمزج المتحدث عموما أو الممثل على وجه الخصوص بين صوته و حالته النفسية " فإنه سوف ينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات"[1] ولا يمكن دراسة صوت الممثل بمعزل عن إيماءاته، إذ أنهما معا يشكلان نسقا علاماتيا هاما، في صياغة الفضاء المسرحي الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام. وقد أوجد العلماء مستويات مختلفة من الأصوات*.

صورة توضح انتباه الشخصيات لشخصية جلول و هي تؤدي في دورها

[1] - فرحان بليل: أصول الإلقاء المسرحي مكتبة مديولي القاهرة 1996 ص9.

* أوجدوا خمسة أنواع من الأصوات :

الباص يصدر عن الحبال الصوتية الغليظة.

الباريتون: يشترك مع الباص في منطقة ولكنه أكثر منه تأثيرا.

التينور : أوسط الأصوات وأكثرها شيوعا وأقدرها على التلوين.

الآلتو: أرق أصوات الرجال وأغلظ أصوات النساء

السوبرانو: أرق أصوات النساء.

2 سيميائية الأصوات الغير المنطوقة :

تتمـازج فـي الفضـاء المسـرحي السـماعي الأصـوات المنطوقـة بغيـر المنطوقـة حسـب حاجـة الفصـل المسرحي لكل منها ، ففي حدث معين يحتاج الممثل إلى صوت منطوق يكفيه علاماتيا حسب المعنى الذي يريده وفي حدث الأخر قد يحتاج إلى صوت غير منطوق ليؤدي به الدلالة التي يريدها. وقد تكون هذه الأصوات غير المنطوقة أصوات حيوانات أو زمزمة رياح، أو خرير مياه أو موسيقى... لتجسيد اللحظة الدرامية على خشبة المسرح.

صورة توضح انزعاج الشخصيات من الصوت الصادر من الخفاء

في ختام بحثي هذا الذي خصصته لدراسة العلامات السيميائية في سينوغرافيا العرض المسرحي، و طبقت على مسرحية "شخصيات تبحث عن مؤلف" فإنني قدمت مجموعة من الآراء النسبية التي توصلت إليها و يمكن تلخيصها في ما يلي:

- إن العروض المسرحية الجزائرية تميل دوما إلى المزج بين مختلف الألوان المسرحية: كالعلبة الإيطالية، المسرح الملحمي (البريختي) و المسرح الحلقوي الجزائري و هذا ما كان في مسرحية "شخصيات نبحث عن مؤلف".
- لا يوجد منهج بإمكانه الإلمام الشامل و النهائي بكل الجوانب المسرحية (نصا و عرضا)
- لا يمكن تحقيق الفرجة بدون أي عنصر من عناصر السينوغرافيا.
- العرض المسرحي لمسرحية " شخصيات تبحث عن مؤلف" امتزجت فيه اللغة العامية بالفصحى، مما يجعل الممثل يخطب كل فئات المجتمع و هذا ما يصطلح عليه بالغة الثالثة.
- العرض المسرحي للمسرحية " شخصيات تبحث عن مؤلف" يعكس و بصدق واقع المسرح الجزائري من عدة جوانب منها (غياب النصوص، غياب المؤلف،.....).

كما يمكننا أن نشير إلى صعوبة الحصول على بعض الكتب الخاصة بالسيميائيات في المجال المسرحي و كذلك العرض المسرحي الخاص بمسرحية " شخصيات تبحث عن مؤلف" إلا بصعوبة كبيرة و كانت بداية العرض غير واضحة لأننا نعلم علم اليقين أنه لو توفرت لدينا هذه المصادر و المراجع لأضافت إلى دراستنا الشيء الكثير .

و خير ما نختم به أن ظواهرنا تكشف و تقول الكثير عنا، فالمعاني تتجسد في حركاتنا و إيماءاتنا، و لكن مهما أولنا أو اكتشفنا أو استقرأنا المعاني فإن النفس البشرية تبقى كالبئر العميق، كلما أدلوت بدلوك كان الورد أكثر و أوفر، و تبقى وسيلتنا الوحيدة أن نستدل بالظاهر على ما تخفي الأعماق.

يقول الغزالي: "العلم شجرة و العمل ثمرتها، و لو قرأت العلم مئة سنة و جمعت ألف كتاب لأكون مستعدا لرحمة الله تعالى إلا بالعمل لأن ليس للإنسان إلا ما يسعى فمن كان يرجو لقاء ربه فليعمل عملا صالحا لأن من عمل صالحا فأولاء هم يدخلون الجمة لا يظلمون شيئا".

1- المصادر :

1- مذكور برزوق: مسرحية " شخصيات تبحث عن مؤلف "، نص + عرضvcd

2- المراجع :

1- ميشال أرفيه: البحث عن خردينان دوسوسير ، تر: محمد خير محمود البقاعي، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 ، 2009

2- فيصل الأحمر :معجم السيميائيات، منشورات الإختلاف . الجزائر ،ط1، 2010

3- إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر : محسن مصيلحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، اسكندرية، 1991

4- كارمن بوبيسى نابيسى : علامات العمل الدرامي ، تر ، خالد سالم مركز الحضارة العربية القاهرة ، ط1 .2003

5- أرسطو طاليس : فن شعر ، إبراهيم حمادة . الناشر مكتبة الأجلو المصرية

6- أكريم يوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، دار مشرق. مغرب ط1 2000/1994

7- كيير إيلام : سيمياء المسرح و الدراما : تر : رئيف كرم . المركز الثقافي العربي ط1 1992

8- آن أوبر سفبلد: مدرسة المتخرجن تر : حمادة إبراهيم ، المنشورات الإجتماعية

9- أمبرتوايكو: العلامة ، تر : سعيد بنكراد المركز الثقافي العربي دار البيضاء، المغرب ط2 2010

10- رولان بارط : درس السيميولوجيا : تر ، عبد السلام بنعبد العالي دار توبقال للنشر، دار البيضاء المغرب ط2 ، 1986

11- دنيال تشاندلر: أسس السيميائية تر ، حلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة ، لبنان ط1 2008

12 -أحمد يوسف: السيميائيات الواظعة المنطقة السيميائي وجبر العلامات، منشورات الإختلاف، الجزائر ط1 2005

13- محمد الحافظ المسرح وفضائته، دار البوكيلي ط1 1996

14- علي عواد : غواية المتخبل المسرحي المركز الثقافي العربي ط1 1997

15 -أحمد زكي : عبقرية الإخراج المسرحي المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط1 1989

16- نهاد صليحة المدارس المسرحية معاصرة، الهيئة المصرية للكتاب ط1 .1986

17 -عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما منشورات الزمة الرباط: ط1 2001

18 -يانيلس كوكس : السينوغرافيا والرفقة الجميلة : تر ، سمير حمودة القاهرة ، أكدمية الفنون وحدة الإصدارات 19ن 1994

19 - لويز مليكة : الديكور المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط3، 1990

20- كمال عيد: سيدنوغرافيا المسرح عبد العصر.ر. الدار الثقافية للنشر القاهرة ، ط1، 1998

21- أبو الحسن السلام ، المخرج المسرحي و القراءة المتعددة للنص ، دار الوفاء لدينا الطباعة و النشر ، الإسكندرية .2003

22-محمد حامد علي : الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب بغداد 1985

23- جان دوقينيو: فضاءات العرض المسرحي ، تر حمادة إبراهيم مطابع المجلس الأعلى للآثار القاهرة 1977

24- وناشو هوري: المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة ، تر أمين حسين الرباط، مركز اللغات و الترجمة أكاديمية الفنون، القاهرة 1997

25 -خردب ميليت ، جير الدايدس بنتلي فن المسرحية تر. صديقي حطاب دار الثقافة ، بيروت لبنان .1986

26- رضا غالب : الممثل والدور المسرحي ، أكاديمية الفنون ، القاهرة . مصر .2006

27- سامي صلاح : الممثل والحرباء . دراسات و دروس في التمثيل ، أكاديمية الفنون . دار الحريري للطباعة ، القاهرة : 2005.

28- فليب فان تيغيم، تقنية المسرح ، تر بهيج شعبان ، منشورات عويدان، بيروت لبنان ، ط3 .1985
29- نبيل راغب . فن العرض المسرحي ، الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة ط1 .1996
30- محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته ، دار البوكيلي للطباعة و النشر ط1 1996.
31 -فرحان بلبل. أصول الإلقاء المسرحي و مكتبة مدبولي، القاهرة .1996
32- نديم محمد معلا: في المسرح ، مركز الإسكندرية للكتاب ط1 2000
33- محمد الكريم جدري، نماذج من المسرح الأوربي الحديث، دار الهومة الجزائر ط1 2002
35- عبد العزيز بن عبد الله : التعريب و مستقبل اللغة العربية ، معهد الدراسات والبحوث العربية القاهرة،1975.

3 - المراجع الأجنبية

1 - A. Ubersfeld ; lire le Theater éditer sociale Paris, 1977
2 - Dominique Maigueneau ; pragmatique pour le discours littéraire bordas Paris 1990.
3 – Mavie _Claude Hubert : le théâtre _ édition Milan Paris 1998.
4 - Patrice Pavis; dictionnaire de théâtre, terme et concepts.

4- المجلات

1 -سعيد بنكراد: السيميائيات النشأة والموضوع ، مجلة عالم الفكر ع3، المجلد 35 يناير ، مارس 2007
2 -أحمد يوسف: السيميائيات التأويلية وفلسفة الأسلوب مجلة عالم الفكر ع3 المجلد 35 يناير ، مارس 2007
3- نوال بنبراهم: دينامية التلقي لدى المخرج والممثل مجلة عالم الفكر ع1، المجلد 25 سبتمبر .1997
4- رئيف كرم. السيمياء والتجريب المسرحي . مجلة عالم الفكر ع1 المجلد 25 سبتمبر.
5- حسن خمري : نظرية القراءة و التلقي ، مجلة كلية الآداب جامعة قسنطينة ع12، .1999
6 -حسن خمري متخيل النص وعنف القراءة ، علامات في النقد ن مجلة النادي الأدبي قسنطينة .2001
7 -بن دهيبة بن نكاع : الجمهور و طبيعة التلقي مجلة فضاءات المسرح جامعة وهران ع1 ،2012
8- مارسيل فريد فون: : فن سينوغرافيا، مجلة اليوم ترجمة جمادة إبراهيم و أفرون، منشورات ذراة الثقافة القاهرة د..1993
9- شاكر عبد الحميد عصر الصورة، مجلة عالم المعرفة الكويت ع311
10- محمد إبراهيم : المسرح والصورة و دكتاتورته المخرج جريدة الفنون الكويت السنة 2008 العدد.85
11- نهاد صليحة المسرح بين الفن والحياة ، مكتبة الأسرة الأسكندرية .2000
12- نهاد صليحة ، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة الأسكندرية .1999
13- دقة بلقاسم: علم السيمياء في التراث العربي القديم مجلة ملتقى أهل الحديث.

رسائل التخرج

1 - خديجة بومسلوك: الفضاء السينوغرافي في المسرح الجزائر رسالة تخرج لنيل شهادة الماجستر ، جامعة وهران 2006.

شخصيات تبحث عن مؤلف

اللوحة الأولى

تدخل الجوقة مؤلفة من 6 شخصيات تحمل عصي في أيديها

(المغني)

جلول خويا شاقي حلموا مسجون
جلول خويا مشطون قلبه ممحون
داخله هايج من واقعه هو مذمون
هاز رأسه فوق كتافه ممحون
فوق رأسه المصايب تتحوط كالساف العجلان
في عقله ما لقات ميزان
يجر في رجليه متالبينه المحاين يهم دبلان
جلول الفهايمي صار اليوم بالغرايب المجنون
أصبح اليوم بالبلية مهموم
و مصيروا في الغيب ما هو معلوم
قلبه بركان هايج حيران
ما عارف كيعمل مع صحابه ولا جيران
كبير البسمة و صغير الغمزة ماهو عارف علاه راه حيران

2: برهوم خويا حشوم , برهوم لونوا بلوطي من نبلوا حمر كالتمرة في العرجون
اتزوج بالغبينة الممحون , أصبح رهينة المشطون
من القضية للقضية طريق يقطع في أمل يتطلع, مطالب فيه تصنع من صحابه و رفاقه

3: اغلوكان حب يفهم في الانسانية يعانق في كل ما عندوا نية
يحب يستفسر على معنى الانسانية يطرح الأسئلة بالنية

4: الشبح كاتب خويا قلبه مفتون حقه مسلوب يضن فيه ما هو مجلوب
يأمن بالانسانية
5: قالوا من هذا الناس كاين الناشط و كاين الماهر حتى في المكناس
اللي يرفد قسيمتوا و يصلح وسخ الناس يضن في راسه سيد الناس
لما يمر في الشارع زاهي حواس
ضنوه زعيم بالحاشية رأسه تحت الشاشية
على حسابوا وزير و معاه الحاشية

6: يرفد وسخ الناس يخدم عند الناس , المهم هو زاهي حواس
عندوا آلتوا هي المكناس يرفد وسخ الناس, خدمتوا عند الناس
هو مهارتوا ماهوبزناس , خدمتوا يرفد وسخ الناس
مع روحوا في أحيان يقسح الخزرة و يعطي لروحوا ثقة
يضحك بجهد و لا يشالي مقبح الخزرة
لما يكمل شغالوا يرفد معاه آمالوا و يزرب لداروا و كأنوا راه درى بحالوا

و آن و هنا يا حضار في هذا المجلس الوقار (تصطف الجوقةو تبدأ بالتصفيق)
نطلبوا منكم تستقبلوا معانا هذ أنصار الحلقة اللي مصنوعة بيهم الفرجة كيما
تروي هذ الحضرة

يدخل أغلوكان ثم يليه برهوم الحشام و يأتي جلول العبطي الفوضوي

رئيس الجوقة : ها هو الجمهور حاب يشوفكم و أعتابرونا احنا واحد منكم
جمهوركم اللي يحبكم و يقدركم و اللي حاير في مصيركم
و ينظر الى قدركم .....رانا عارفين و حاسين و مقدرين و حشكم
لتصفيق الجمهور اللي من خلاله تحيا كل الأحاسيس و شعور فنان
يحب يحضر و يكون حاضر و يقادر في حضر التصفيق
و هذه سنوات جمهوركم حاضر يا حضار و يقيس فيكم بنضرة
الأبرار رغم كل ما صابكم من أضرار
الجمهور , الجمهور و في كالعادة بيكم مسرار
قعدتوا اليوم بيكم راه محتار يلاقيكم في هده الحضرة فيها راه محتار
سحر الحلقة يكمل مديار اليوم في هذا الحضر ندالكم تكونوا حضار

مشكلكم اليوم سمعت بيه الحلقة في هذه الحضرة مين كثرة عليه الهدرة

(يتوجه للجمهور)

ليعليه قلوبكم راها مضرار نطلب منكم يا حضار يا أنتم يا أهل الدار
باش بعقولكم و قلوبكم تستقبلوا هذا المنضار
اللي جمع ثلاثة في سحر الحلقة اللي تعود بهد الشخصيات المقلقة
اللي تحوس تلقى على حلقة جديدة تبحث و على معنى و حقيقة تلهث
أختارينا نستدعوا بلاك بيه راكم سمعتم في مسرحية سموها عليه
مسرحية شبح الأوبيرا.

رئيسة المرأة: قالوا شخصية غامضة سكنت جدران المسرح ولي قالوا
ما بغاتش تفارقه و حبت تسكنه , هكذا يا حضار منا ليكم
الوقار سمحونا بسحر الحلقة يحضر و يبعث هذا اللقاء بعد اللقاء
هنا و الآن كيما في هذ المكان تتلاقى الأصدقاء و الروفقاء في هذ اللقاء
اللي تبحث عن النقاء و اللي هي تبحث عن البقاء
بين اللي غادين نسموه شخصية الشبح و الشخصيات المختارة لهذ أكثر
من 25 سنة تبحث عن سر مؤلفها شخصية هذه روحها موجودة في هذا
المسرح من الليل الى الليل تخرج تتنزه فيه بلا ما تخرج منه صبحت
سجينة ما قدرت تفلت منه , تسأل عن سر وجودها من مين جات
و لوين هي رايحة.
كانت و مزالت وين سبب وجودها شخصية وهمية وربما حقيقة ولكن
تبحث عن حقيقة وين هي تلك هي المشكلة .

رئيس الجوقة :هذا سؤال مطروح عليكم يا حضار كان و مزال يقارع لجواب
منكم , في الأنتضار كاين اللي قال و جاوب بكلام , قال وكاين
اللي قال جاوب بكلام قال المهم نقصر الكلام عليكم يا حضار اللي
نتوما راكم هنا و الآن و نخلوكم تشوفوا واش صار بعدما اسمعتوا
بوح الأسرار .

(أربعة منهم يخرجون بالأغنية يرددون جلول خويا .....
و يبقى اثنان يواصلون في ترديد الأغنية)

اللوحة الثانية

دخول جلول في وسط دراجة كبيرة يدفعها أغلوكان

الجوقة 1 : الفهايمي , الفهايمي آفة اجتماعية , عدوى اجتماعية

الجوقة 2 : عدوى اجتماعية

الجوقة1: اقتلوه علاه مخلينه حي

الجوقة 2: جلاله مالح و كلامه قاسح متبليته مصيبة خطوة بخطوة

(تدور الدراجة و هو في وسطها)
أجري , أجري على عقايبك و شوف و ين يوصلوا الفهايم
يالي مراك دايم حاسب روحك قايم و أنت ما راك فاهم
فهايمي صحيح و كلايمي صحيح و أنت ماراك فاهم

(جلول و هو يجري في وسط الدراجة)

جلول : تاني أنا خيطولي فمي ولا قطعولي نيفي هكا باش تنجحوا
ولا نقولكم الصوط , الصوط , الصوط سوطوني

(ويستمر جلول في الدوران)

أغلوكان : كنت تجري يا جلول و اليوم راك دور, دوري 2 , أجري 2

جلول : ديلارتي دور يا ولد الديلارتي خادم السيدين , خادم المنافقين
يا ولد الزونقا الدهاء و الحموقية و الفهامة منها وقية .

الجوقة 1 و 2 : برهوم النية المتردد للي ختار القبر يكون داره , قبر
القاوري و مصلب بالرخام وراكز على أرض صلبة
مزينينها شجور طوال محادي البحر كأنه في خلوة , أخرج اليوم
من قبر سحر الحلقة يستدعيك تحضر.

فريق الحلقة يتبادلون الأماكن و تدور حول القبر
تخرج الجوقة 1 و 2 تتغير الانارة حسب الرؤية الاخراجية

يقف برهوم النية الخشبة مظلمة و الضوء فوق رأسه صوة نباح
الكلاب في الليل موسيقى تأثيرية .

برهوم : آه راك هنا جلول و أغلوكان حسك راه من سبع قبريات ينسمع
زعجني وقلقني في راحتي وزاد هذا أغلوكان بحس تدوار الدراجة
صبحت نسمع في أصوات طالعة و ها بطى .
يا جماعة مشكلتنا باينة وواضخة قالوا جلول الفهايمي آفة اجتماعية أمالا
مين هاك ربطوله فمه و قطعوله نيفه و لا قتلوه علاش مخلينه حي .

(يظهر باللثام)

أغلوكان : أنت يا جلول جلالك مالح و متابعاتك المصيبة خطوة بخطوة , أجري
على عقايبك هذا ما بقالك شفت وين توصل الفهايم و الزعايم الفاسدة

(ينظر الى جلول وهو في العجلة يلف)

صار أصبحت تجري و مصايب لوين صبحت تجري هيا جري يا جلول جري , جري ,جري

(يزيد في السرعة جلول ثم يبدأ بتخفيضها كأنه يأس)

جلول : (يتكلم مع نفسه) عيت يه عيت يالفهايمي .....ياه حاسب روحك غير أنت ليتجري و الغسال الموتى حتى هو يجري..... علاش تجري ها كيفك كي الشعب , الشعب كله راه يجري أنت خير منهم .

برهوم : أنت جهنم و قليلة عليك يا جلول أنت يقطعولك رأسك مرتين قليلة عليك يا جلول أجري , أجري , أجري ماه .

(يدخل الشبح كالمتشرد)

الشبح : يا خاوتي نعلوا الشيطان ركاكم من الزقا و الفوضى ما يخفاكمش بلي راه الحال ليل و هذا المسرح راه فارغ لوكان يسمعوا الزقا , راكم غادي تديروا مشكلة و يفيقونا بالعفسى اللي نضن خبروكم بيها القوالة و بسحر الحلقة مكني يكم نتلاقى .

(يجري أغلوكان نحوى برهوم)

أغلوكان : لابوليس , لا بوليس هذا بوليس ولا مخبر بوليس , أسمع يا برهوم خويا أنا كينسمع كلمة بوليس كرعيا يبدوا يرجفوا و تحكمني الرعدة .

برهوم : ما تخافش يا أغلوكان خويا الليلة الخشبة راها محصنة و الحلقة راها حارسة ما تنساش حنا رانا في ضيافتها , ما تخافش راها عاسى .

(الشبح يحمل فتر من على الأرض)

الشبح : هذا كتاب ؟ راني لقيته مرمي هنا ولا دفتر تع واحد من الممثلين راه نساه

(ينطلق فجأة جلول بالكلام و كأنه لا يشعر بوجود الخطر)

جلول : أنا فهايمي ما نسواش قالوا أنا متالبني الهم .....عندهم الجق اللي يسبوني عندهم الحق اللي يسموني جلول العجاجبي .....لوكان راني عايش في بلاد أخرى نضن لوكان راهم سجنوني على طول العمر , لوكان راهم حكموا عليا بالاعدام .....ما نسواش أنا يلزمني السوط .....السوط .....اللكوط .

الشبح : اسكت شد علينا فمك راه قرب وقت الدورية ليديرها الحارس نتع المسرح

جلول : شكون أنت اللي تسمح لنفسك و تقولي أغلق فمك أنا جلول الفهايمي الكريم و اللي يحب وطنه بجهد و اخلاص و متمني بلاده تتنمى بسرعه راك عارف ما تزيدنيش نتقلق و تتغلب علي النرفزة و نتقلق و نخسرها.

أغلوكان : ما تقلقش يا جلول سيد هذا ضيف علينا ستدعاته الحلقة يحضر معانا يساعدنا باش نلقوا المبغى نتاعناو أنت بطبعك فهايمي و في التالي تخسرها .

برهوم : أنت تستاهل الضرب , أنت تستاهل يحرشوا فيك سيانيس لا مارينس متحزمين و متسلحين كما ينبغي و الصوط , الصوط .....و مبعد ما يعيوا يطلقوا عليك الكلاب و يبشوك وين ما بقات الهبرة يعظوا .

الشبح : حبسوا ياجماعة من هذا الكلام و خلونا في قضيتنا اللي بيها درك نبدأ الكلام , أسمع يا سي برهوم أنت هو برهوم الأصرم ؟
و هذا ليراه مقابلني خادم السيدين و صاحبكم ليراه من صباح يأكل في روحه هو العصبي و أنتما شحصيات المسرحيةراكم عارفين بلي أنتما ابتكار من الخيال و اللي بالمعنى تاعها الوجه المستعار اللي يديره الممثل تعني القناع المسرحي باش تقولوا الكلام و تعطوا معنى لهدا الكلام.
من المفروض راكم موجودين غير على الورق أسماء مكتوبة بحروف تتلاسق تعطينا اسم كبرهوم , أغلوكان , جلول و تولتوا لما نفصلتوا على الجوقة و صبح كل واحد يعبر على رأيو. جوقتنا حنا هذ المرة حلقة و ناس لجواد استعملوا سحر الحلقة و يوضعونا نتحدث على خشبة مسرح كيما هذا تعرفوا ما عدنا حتى وجود خارج هذه الخشبة و تاني مكانش نص بدون شخصيات ولا مسرح بدون جمهور.

برهوم : الجمهور ليراه فيه يكفيه

أغلوكان : الجمهور بروحه راه مسرحية فيها ألف و ألف مشهد و بعض منه أهجر المسرح.

الشبح: في حقيقة ماشي هو اللي هجر هما ليهجروه

جلول : مسرحية بعد مسرحية رجعنا نشوفوا في رواحنا غراب حتى على نفوسنا كالخريف كالربيع ناس تخرج من خريف و تدخل للربيع تثمر فيه و تزهر نصوص, الكلام المزين تنشرح ليه القلوب واحنا عدنا و صبحنا بلا بلا نصوص لا تزهر ولا تثمر, كخريفنا كربيعنا

برهوم : النص يا سي الشبح النص رجعنا نقولوا كلام ماهوش كلامنا هذه هي حالة النصوص و اللي زاد و غطى عليها النصوص المستوردة.

الشبح: واش حبيت تقول بالنصوص المستوردة .

برهوم : ها النصوص المترجمة و النصوص المنزلة و النصوص المعدلة و المتممة و المقتبسة وراك تعرف .

الشبح: شوف يا برهوم المسرح عنده لغة و اللغة عندها دلالات تتجاوز الكلام, لغة مركبة و على هذا لازم نعرفوا النص اللي هو معد للعب و النص للقراءة و النص المقتبس عن رواية و تصبح هنا في تأليف تاني و النص المركب من مجموعة نصوص ولا قصايد و حتى النص المترجل بادي من فكرة سابقة على هذا كله لازم نعرفوا ما نوع النص اللي عليه تبحوا و جوهر المسرح يقوم على زوج الممثل و المشاهد و اليا فرقنا بيناتهم ما يصبح كاين شيء .

أغلوكان : قبل هذا كنت تتحدث يا سي الشبح على الجمهور تعرف شحال من عيد ميلاد مثلث فيه وشحال من حفل لعبة فيه ما نقدرش نعدهم أكثر من ربعين عام و أنا نحي في أعياد الميلاد , وربعين عام نقعد وحدي في كل عيد نشعل الشمع و نطفيه و حدي .
هذا الجمهور ليراك تحكي عليه أناني عمره ما جاء عندي وسقساني مبعد عرفت ماراني غير لعبة شخصية مسرحية يتلاه عليها ساعة و ممبعد ينساها .

برهوم : ما تحزنش يا أغلوكان عمره هذا الجمهور ما نساك ولا تخلى عليك ولا حتى أنت عليك يا سي الشبح أوبيرا دائما يطل عليك من مرة لمرة في ذكرياته يسلم ويرحم عليك .

الشبح : سمحلي نتوجه ليك يا جلول الملاعبي راني عارفك .
مكانش واحد أحسن مني يعرفك تتقلق و تتغلب عليك النرفزة تزعف و تخصرها ومن سيماتكدكي في الخطة و دقيق في السيرة و تأمن بحكم

الاغلبية و لكن كيما قلتلك فيك ضعف .

تدخل الجوقة جلول الفهايمي يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف و يخصرها و تدخل معها هيكل عظمي ملفوف بسترة تسحبه نحوى الشبح .

جلول , برهوم , أغلوكان يدرون حوله ينما الجوقة تؤدي في استعراضها ثم تخرج الجوقة (المخرج يختار مقاطع مناسبة موجودة في التقديم) .

الشبح: الهيكل العظمي هذا إنسان حقيقي

رهوم: إنسان حقيقي ؟

جلول: ليا كان ماشي حرام عليكم تدفنوه خير ما تخلوه عاري و فرجة للحين ولا يا سي الشبح راك هنا غاير حتى من هيكل عظمي ليهو موجود على الأقل كهيكل و أحسن منك أنت ليشبح موجود و غير موجود .

الشبح: خلوني نكمل , لاحظوا هذه المجموعة تع لعظام المتراسى و المتلاسقى باش بيها ينشد اللحم و باش فيه يسيل الدم و تنبعت فيه الحياة و تصبح روح منه تتكلم على ذاتها .....شحال في عمره هذا الهيكل العظمي في مشيرتكم ؟ .

أغلوكان : بصح مزال ما قلتناش علاش راك تقدمنا في هذا الهيكل و ميهمناش سوى كان بنادم ولا مصنوع مصمم .

الشبح: شوفوا يا جماعة الشيء الوحيد الحقيقي و الملموس هو ذا الهيكل و ليتبرع

بيه مولاه من أجل العلم و التدريس هكذا حتى يضن باش يبقى هيكله أطول مدة ممكنة حيث أصبح أدات التعليم فهي أحسن حيلة يلقاها مولاها باش يحتافظ بذكرى ليه عند لوخرين .

برهوم: هذه أحسن فكرة انتهازية ربما نبيلة فكر فيها انسان (ينزع السترة).

أغلوكان : يا برهوم تعرف بلي الوقت الحالي ناس راهي تعرض أجسامها عارية بلا ما تفكر في أنها تدوم برك , تحتافظ بصورة ولا صورتين لذاكرة العين.

جلول: قولي , قولي يا سي الشبح هذا الهيكل مولاه لما كان جثة غسلوه ولا

ما غسلوهش شهد ولا ما شهدش (يرجع السترة) .

الشبح : راكم خرجتولي عن الموضوع .

أغلوكان : سمحلي يا سي الشبح وما نزيش أنسقسيك الهيكل العظمي رمز الموت و أنت واش راك تقصد .

الشبح: كل الدراسات و الأبحاث تقول و حتى الديانات و المعتقدات تتفق على أن الهيكل هو أساس الجسم و هذا الهيكل يختلف عن الهياكل العظمية الأخرى لأن مولاه هذ المرة ما هداهش من أجل التعليم و التدريس بل أهداه باش يستعمل عند ما كل يحتاج ليه العرض المسرحي للفرجة و المتعة على خاطرش مولاه كان مقتنع أن دور الهيكل سيصبح يوم يعطي مردوده على خشبة المسرح أكثر مما يعطي في قسم تع مدرسة ولا كلية , تبرع بيه هدية للجمهور .

أغوكان : للجمهور؟

جلول : اسمحلي يا سي الشبح باغي نسألك سؤال بصح طالب منك تجاوبني بكل صراحة .

الشبح: اتفضل يا سي الفهايمي .

جلول : ياك ....ياك.... ياك هذا الهيكل ماهوش .....هيكل عظمي تع كاتب ولا مؤلف؟

(تبدوا على وجوههم الحيرة)

الشبح : هههههههه.....هههههههه جبتلي على المؤلف ذكرتني بوحد الزميل ليا كان لما يكتب مسرحية يكتبها على ثلاث مسودات و كانت تتباين في الشخصيات كان يقولي.
في المسودة الأولى نشعر و كأني نعرف على شخصياتي ما يعرفه راجل على جماعة غريبة يتلاقاها.
و في المسودة الثانية نبدأ نعرفهم كيراجل قضى معاهم و عاشرهم أسابيع قليلة .
و في المسودة الأخيرة نصبح نعرفهم كلي بيناتنا عشرة طويلة .

أغلوكان : و هذا المؤلف لما كان يألف و يكتب كانت مشكلته شخصيات و لا قصتهم ألي يرويها بهم علا خاطرش أحنا في ديلارتي شخصيات موجودة من قبل لا يوجد النص في أصلوا يتقمصونا ممثلين و يعرضونا على ناس حاضرين .

الشبح: و أنا نقولكم و متأكد من كلامي هذا كل المسرحيات اللي عاشت و خلدت و هي اللي كانت شخصياتها كبيرة ذات أبعاد دقيقة و اللي بدعوا كتابها في رسمها شخصيات كثيرة و نحفرة في ذاكرة الأفراد و الجماعات في مختلف

الأزمان وغيرها من الشخصيات اللي بعض الأحيان معرفتنا تكون بيهم أفضل من معرفتنا للأشخاص لقراب منا .
و هذه أحسن جائزة يمكن يتحصل عليها المؤلف و ينحمد عليها .
آآآآآه تفكرت الجائزة .....و ما تقلقش يا جلول تقلاقك هو اللي يخليك تخسرها ما تقلقش يا برهوم و يا ولد الديلارتي غادي نخليكم مهلة تخلوا مع بعضكم ربما وجودي راه مأثر مراهش مخلي راسكم يفكر .
سمحولي عندي موعدى رايحله في الحين و غير ما نكمل ونعود هيا نخليكم بصح نوعدكم نعود.

(يقفون حائرين وهو يخرج)

الأغلوكان : الجائزة جائزة ماله هذا مقلقو في ميزكم هذا وين راح ؟
غريب , غريب هذا الشبح يحكي في حياته و على صحابه و ما خلالناش حتى فرصة باش نعرفوا منه سره.

جلول : يا جماعة هذا الشبح الوقت راه منعدم عنده وكل ما حاولنا نتقربوله كاش ما ندوا من عنده يهرب منا .
نديروها يا جماعة (يرتفع صوة الموسيقى)نديروها , نديروا لوكان غير مديرة صغيرة يا جماعة فتحولي عقولكم نديروها و لو مديرة صغيرة كتبة صغيرة.

أغلوكان و برهوم : قلنا كيفاش

جلول : يتجه نحوى العجلة وهو يقول أنا كنت عندما نتمنى ندير تنبت فيا الإرادة و تتقوى عند ما ندير و ننتفش دربة وحدة و نوخر كلي بنادم وحداخر ساكن فيا.
و الآن قررت باش نكون موجود بهذا الكتبة الصغيرة.

برهوم : يا جماعة تأملتوا في كلام الشبح كاش ما فهمتوا شوية .
وجودنا في النص و العرض ودورنا ووظيفتنا فيهم سألتوا نفوسكم علاش و كيفاش ؟

أغلوكان : نضن على حساب فهامتي عندنا حنا كلامنا نعطوه و أمام الجمهور نأدوه و ساعفني درك يا جلول أطلع في برمتك وجري , أجري , أجري يا جلول أجري , أنت بغيت حد ما رغم عليك .

برهوم: في ذ المسرح راها محوطى علينا جدران غليظة قضيتنا بدات في ثلاثة و ستين في ولاد القصبة في مسرحية الكلاب و الغولة و العلاق و الخبزة , حنق سليم , حمام ربي نتع السبعين حوت ياكل حوت لقوال , لجواد , اللثام و اليك ياخادم السيدين .

جلول : واش باغي تقول, الديماغوجية تاعك نعرفها يغيروا بيك و يغيروا فيك

الأغلوكان : جلول , برهوم مسرح محتاج ليكم , كيما نتوما محتاجين للنص فيه لازم نكافحوا في هذ المسرح ليضحينا من أجله سمعت يا جلول المسرح ما تبناش في نهار هذا المسرح هذه نص قرن تأمم باش فايدته تتعمم.

برهوم : حنا في مرحلة التجارب فيها الربح و الخسارة ....و كيما رانا درك الخسارة لبد منها كيما يقول القوال .

جلول: يا برهوم في قصتك قلعولك نيفك بصح يا صاحبي نساو يقطعولك لسانك قاع الليل وأنت تهدر هذه ألف ليلة و مزال ما عيتش ولا حسيت

روحك مليت .

الأغلوكان : يا جماعة حتى درك و مزال ندوروا في بلاصتنا رانا نضيعوا في الوقت من ألف ليلة و في كل ليلة كنا نخرجوا ما لقيناش لينبحثوا عليه بلاك الليلة راه عندنا أمل لما حضرتنا الحلقة حنا و ذاك الشبح اللي مسمينه شبح الأوبيرا و راكم شفتوا تمسخيرة ليداها و كملها يضحك علينا.
شوفوا , شوفوا هذه الكتب اللي طاحت من جيبوا بلاما يعلم شوف يا برهوم السعر ليراهم دايرينه عليه 10 دنانير شوف ها العنوان تا غتوف , تاغتوف ب10 دنانير ؟ شوف , شوف هاملت شكسبير ب 15 دينار.

جلول: و هذا طرطوف يتكلم على العدالة الإجتماعية و الطب المجاني ؟

أغلوكان : سي تاغتوف دومولياغ يا واحد الجاهل هو ثاني مسكين شخصية مسرحية كيفنا .

جلول: أو .....أو ريح و قعد في بلاستك مسرحنا مسرح شعبي وما عندوا واش يخبي .

أغلوكان : وحنا ثاني مسرحنا مسرح ديلارتي و فيف لا سيتي الله غالب كل حب و دقيقه .

برهوم: يا جماعة , يا جماعة خفضوا صوتكم قرب الوقت الدورية ليديرها الحارس نتع المسرح و خلونا نلقوا الحل للمشكلة اللي هي سبب

وجودنا على هذا المسرح.

جلول: فهموني يا جماعة باغي نفهم واش رانا نديروا هنا نسألوا هذا الجمهور واش رانا نديروا هنا ؟

برهوم و أغلوكان : رانا نمثلوا .....رانا نمثلوا

برهوم: احنا ممثلين و لا رانا شخصيات تبحث عن مؤلف ها فهمونا يا جماعة أنا أنا ما صبحتش نفرق هذ الهم يضحك ولي يبكي الشخصية معادتش الشخصية اللي ضحك ولا ليتبكي و الممثل عاد مجرد مؤدي و يتقاضى أجر و معادش يسعد الناس كيما زمان .

أغلوكان : وعلاش

جلول : لخاطر كره , كره , كره كلشي

برهوم: في الحقيقة ماشي هو اللي كره هما ليكرهوه تاني رجع يشوف في روحوا غريب حتى على نفسه و الشخصيات اللي يتقمصها صبحت تقول كلام غريب عليه و على ليتفرج عليه و هذه هي النصوص الجديدة فيها يجي من قديم و حتى القديم ماهوش فيه لا ريحة ولا لبسة ولا ماكلة ولا لغة أصلية.

أغلوكان : آه لا,لا,لا ما نتافقش معاك كاين نصوص اللي هي عالمية وإنسانية المعروفة هاملات مثلا .

جلول : حملات , راجل خيرة الشوربة

برهوم : يا جماعة بركونا من الخلاط وإدا سمعت الجوقة بكلامكم هذا راها تقطع علينا هذ الفرصة و نعودوا سوباتنا و منعرفوش لغز هذاك الشبح .

جلول : صح يا جماعة , صح دروك واش نديروا

برهوم : كيما قلت يا جلول نديروها و يا لوكان مديرة صغيرة

(يعود صوة الموسيقى)

تدخل الجوقة مهاجمة

الجوقة : ما عندك ما دير يا لمحوج (3)
مصيرك تصرفوا فيه لوخرين
واش باغي دير أنت بروحك مديرة لوخرين
مديروا عليك و مديروا فيك
وبعدكم ماهو سبة
و نقولوهالكم بلهجة جميلة

(تخرج الجوقة)

برهوم : ها زعاف الحلقة بدى يخرج و تخرجه فينا أنا قلتلكم بركونا من ثرثير يا أغلوكان ومن الفهايم يا جلول .

جلول: أعطوني أنا نكتب النص

برهوم : مستحيل يا جلول أنت عصبي و ما تصلحش باش تكتب .

جلول : يا سيدي باطل ومن عندي

أغلوكان : شوف يا جلول أنت فهايمي وعصبي وناس ملاح ما تخلينيش نزيدلك جلول المجنون .

جلول : أعطوني قلم و أعطوني ورقة نكتب لكم حرفة المسرح

برهوم : منام , منام ,منام يا جلول

أغلوكان : بغيت دير بصح كيفاش ديرها وزيد معامن دير

جلول: أكتب ها كيندير برهوم الأصرم الملقب بالخجول ابن أيوب الأصرم ولدتك مك الفارزية في الفجر في غابة كثيفة و قالت مك الفارزية و تمنت إذا زدت طفل تسميك بسام و قطعها بوك الله يرحمه و قال نسميه عامر الرجولي اللشهم .....نسموه دحام .

برهوم: حبس , حبس ما نيش مستحق تعرفني أنا نعرف روحي شكون منين جيت , وين كنت , و وين راني رايح وأنت يا جلول فهايمي حبيت تفهم ودير مديرة و تكتب النص بالسيرة.

أغلوكان : برهوم راك عارف يتقلق جلول تتغلب عليه النرفزة يزعف و يخسرها

جلول : أنا دايما ماد يدي لقرايني واقف بحزم خاصة في وقت الشدة
و نساهم بكل ما نقدر عليه و هذوا الكل شاهدلي عليه .

أغلوكان: هاو علاه سماوك الفهايمي , الفهايمي , فهايمي ياخويا

جلول : أنا فهايمي و نص , أنا فهايمي ما نسواش , أنا متالبني الهم
عندك الحق راك سميتني جلول الفضولي .
و هذا ليخليني نوجد من جديد الثقة في نفسي و نشبط مرة
ثانية في الحياة ونتلسق و نتغلب على الإهانة اللي ساكنتني
و نوجد كرامتي من جديد .

برهوم: هذا الملاقي معاكم يا الخاوى بينتلي بلي الإنسان حامل معاه
محيط بحر واسع من الطاقات مهما كانت الضروف و لو هبط
إلى أسفل الوجود قادر يوجد فتحة ويوجد حل و يعود من جديد.

أغلوكان : هذا الكلام خليني نفكر فيه .....هذه فلسفة أنا هنا مرانيش
نحس روحي غاي هذا الحلم و حقيقة

(سيران صوة شرطة , ضوء الشرطة واحد يتكلم بالميقافون)

برهوم: صحيح راها محوطى علينا جدران غليظة و موضوعين فوق خشبة
مبسوطة مزينينها وملبسينها ليزارات وهذا هو المسرح اللي صبح
علينا سجن يفكرني بمشهد الأخير وين وضعني المؤلف عد ما كنت
ملاحق و عطاوني ثلاث دقائق مهلة قدام لا يطلقوا عليا الكلاب
راك تعرف وين يا جلول ....في مقبرة النصارة خافوا لا يسببلهم حادثة

دبلوماسية مع دولة أجنبية .

جلول: حنا النص هجرنا و الؤلف هجرنا و بلا بيهم رانا حايرين كيف نعمل واش نعمل قولي تحولنا على التقاعد شخصيات مسرحية متقاعدة هههههههه و تحال للمتحف .

برهوم: لا يا جلول قلتلك مسرح محتاج ليك و القوال يا سامع فيها قوال كثيرة فيها اللي تزرع الهول و تفشل العقول .

جلول: قلبي مليان وبغيت نخرج كل ما فيه شحال وأنا مستني في هذا الوقت تمنيت نلحق لهذ الوقت و نطلب منكم تسمعولي مليح و ما تقاطعونيش و تخلوني نتكلم , نتكلم و نتكلم وليا خرجت عن الموضوع ما تلومونيش و ما تقولوليش علاش .

أغلوكان : يا حنا مراناش نقولولك علاش راك تخرج ولا ما تخرجش من الموضوع , أحنا الموضوع الحقيقي اللي رانا عليه هنا هو النص كيندیروا نوجدوا النص هذا هو التفكير اللي نركزوا عليه .

(يدخل الشبح مباغتا يحمل في يده غلاية قهوة قديمة و بعض الفناجيل و تحت إبطه بعض الأشياء ملفوفة في كيس).

الشبح : سمحولي إذا تأخرت عليكم على بالكم أنا ما نجم ندير والوا بلا غلاية وهذ هي الجائزة اللي عليها كنت نحدثكم (يرفع الغلايا في يده هذه جائزتي غلايا الغالية غلاية القهوة).
تفصلوا تشربوا شوية قهوة سمعوني مليح ,سمعوني مليح النص اللي راه مخليكم موجودين و اللي راني موجود معاكم , آآآآآآآه على أساس أنكم

شخصيات ورقية , شخصيات معروفة في أوساط المسرح أغلوكان خادم السيدين , و أنت يا برهوم اللثام في نص اللثام و أنت يا جلول نصك راه معروف الفكرة اللي نقترحها عليكم تساعدوني باش نخرجوا بنص جديد .

(يفتح الكيس و يخرج آلة راقنة قديمة)

أغلوكان : شوفتوا , شوفتوا قلتلكم كنت شاك فيه من الأول هو المؤلف .

جلول: يا جماعة أنا هذا سي الشبح أطواره راها غريبة عليا وراه يقلقني

أغلوكان شوت , شوت , شوت يا جلول راه يسمع شوف واش راه يدير

(يجبد برهوم كتاب و يوريه لاغلوكان و جلول)

أغلوكان : شبح الأوبيرا هذا عنوان رواية و ممبعد صبح عنوان مسرحية

جلول : ما هوش من جماعة لجواد ؟

برهوم : أنا مرانيش فاهم سحر الحلقة ولا حضرة لجواد ولا هو فعلا شبح

أغلوكان : تعرفوا قصة الشبح الأوبيرا هي هذه الرواية و تعرضت في أفلام
و مسرحيات هذا الشبح يا سيدي كان يسكن في كواليس الأوبيرا
كانت شخصية غامضة , غير متفق عليه هذا الشبح
كان مؤلف عبقري و .....

الشبح : قول يا ولد الديلارتي يا خادم السيدين علاقة الحب الموجودة و اللي تعرفها أنت مليح سيد مع السيدة و أنتحال الشخصية من طرف سيدة و التآمر اللي راك تقوم بيه بكل ذكاء و عبقرية يخليك اليوم تعاوني باش ننجزوا الإنجاز الكبير

جلول: أنا مرانيش فاهم يا سي الشبح

أغلوكان : خادمك المطيع يا سيدي

الشبح : اسمع يا جلول هذا مسرح ديلارتي مسرح من الشارع و إلى الشارع و الحلقة بفضل الجواد تفضلت اليوم تبعتكم و تستدعيني أنا باش نوجهكم و نحضركم للقاء اللي هذه أكثر من خمسة و عشرين قرن فاتنى كل من عرفها و حاول عليها ينضر و بكل اللغات يعبر يحلل و يفسر ويعاود ينضر غير باش يفهمها ويبسطها وتصبح في منضر

برهوم: أسكت خلينا نفهموا واش راه باغي يعمل بهذاالآلة الراقنة

جلول: شوف يا سي الشبح أنا النص اللي حياني وبعث فيا الحياة و صبحت بيه معروف راني حافظه على ظهر قلب راك تعرف جلول الفهايمي

برهوم: وأنا كذلك روح المؤلف ساكنة فيا ونص راه طالعلي من الصبع الصغير حتى للرأس

أغلوكان : فكرة جهنمية يا سي الشبح أعتبرني خادمك أغلوكان الوفي .

الشبح : ما تقلقوش و تحمسوا بزاف بديتوا تلقوا رأس الخيط ، و هكذا إذا خيطتوا تخيطوا خياطة صحيحة .

(يخرج لوحة صغيرة مكتوب عليها كاتب عمومي)

جلول يقرأ ما هو مكتوب على اللوحة

جلول: كاتب عمومي

برهوم و أغلوكان : كاتب عمومي ، كاتب عمومي

الشبح: نعم واش فيها كاتب ونكتب بهذه الآلة و صبقلي و كتبت بيها و تحصلت على جوائز كثيرة

جلول: كتبت شكايات ولا طلابيات ؟

برهوم: ولا ربما أكتبت تقريرات ولا تسجيلات بصح هذا واش علاقته بمشكلتنا

أغلوكان : آآآآه يا سي الشبح فهمنا ، راها تخلطت علينا أنت كاتب عمومي ولا كاتب مسرحي ؟ أنت شخصية ولا شبح؟

الشبح : الشبح أنا عمري ما كنت شبح تلقبت بالشبح هكذا حتى نحدث لكم المفاجأة أنا أسمي الحقيقي سي علي راجل عائشة في مسرحية مسرحية الخبزة اللي سبقتكم بسنين قبل ولادتكم .

برهوم: الخبزة مسرحية سموها الخبزة آآآآآه سمعنا بيها مدة ونقاطعت الأخبار عليها .

جلول: الخبزة عنوان مسرحية أنا ثاني عندي ذكرى على الخبزة .
سنين في ذ سنين كانت الأمية و الفقر يعم ومنتشر في كل الأحياء الشعبية بصح، صح نقاطعت الأخبار على هذه القضية .

سي علي: نعم أنا سي علي اللي كان يتكلم مع الحيطان ليقهره الجوع وزاده الحرمان، كنت كاتب عمومي نكتب للناس رسائلهم لما يبغوا يبلغوها ومطالبهم لما يبغوا يسجلوها ، كنت نكتب في كثير من أحيان بالكريدي الفقر ، الجهل و الحرمان اللي كان سايد في ذاك الزمان جعل مني ناطق بإسم ذاك الحال وكان لي نصيب في صراع كان على الفقروالجهل و الحمد لله في الأخير أنجحت وتحولت من كاتب عمومي إلى مؤلف و هذا عند ما كنت كاتب الخبزة و اللي بيه صورة الخبزة الجائزة .

أغلوكان: إذن أنت سي علي شخصية كيفنا ، شخصية من شخصيات أنكتبت الفرق الوحيد اللي بيناتنا هي أن شخصيتك كانت شخصية مؤلف يكتب .

برهوم: درك بديت نفهم في سبب إختيار الحلقة لشخصك ونفهم ثقتك في نفسك

جلول: سمحلي سي علي نكون معا ك صريح نسقسيك و سمحلي إذا كان سؤال شخصي

سي علي : تفضل ، قول

جلول : المدام ، المدام عائشة نقصد سامحتك مبعد كيرهنت حدايدها باش تشارك في المسابقة .

سي علي : تعرف يا جلول بلي مكانش عندي اختيار و كان مطاردني الهم و العوز ومكان قدامي سوى نستثمركتبتي نكتبها و ندلها عنوان كنت صادق فيه الخبزة و نضن اليوم نتوما راكم تشاركوني فيه راكم تبحتوا على مول الخبزة وأنتما تاني مستحقين الخبزة طائرة ونتوما وراها .

أغلوكان : دروك أتاضحت الأمور أنت المأهل فينا باش دير مديرة وتكتنا نص نجعلوا فيه سيرة .

برهوم : ظاهرلي راك نسيت الحلقة اللي عملت باش تلاقينا و تعيلنا لأمجادنا قبل هذا قلنا يا سي علي على الكتاب اللي كتبته و هديته للعمال و الفلاحين و المستضعفين، ياك هذه كانت نهايته كتاب عنوانه الخبزة .

جلول : و الله أنت يا سي علي لا مجنون تكتب كتاب وأنت عارف مكان حتى واحد غادي يقراه و قت ليكانت الأمية و الفقر و الجهل ظاربين و قليل اللي كانوا منها سالكين المهم أنت كتبته و عجبت الحاكمين .

سي علي : راك تحكم عليا يا جلول أنت ما عشتش فترة الستين و بداية السبعين في داك الحين كنا عاد خارجين و بادين نبنوا و نأسوا في اللي خرجوا اللي هربوا و اللي عملوا باش يجعلوا الأغلبية جاهلين وقليل ،قليل القرين .

أغلوكان : قول يا سيد الفاهمين وخليك من ليمراهمش عارفين أنت شخصية مسرحية و كانت ليك تجربة في الكتابة من خلال المسرحية فهمنا ودل علينا راي يه تحكمنا .

سي علي : الشخصية هي الركيزة الأساسية تلعب دور كبير بين المكتوب المعروض الوساطة ياسي الفهايمي لأن هذا العرض تع اليوم و كل العروض و المسرحيات اللي تقوم عندها سيد واحد ووحيد هو سيد العرض سيد المسرحية و إدا كنت أنا في يوم ما مؤلف

وكتبت بمجرد أني نهيت الكتبة ما تصبح ليا عليها سلطة ولا حتى اللي يجي من بعدي اللي يمثلها و يخرجها سيد الأسياد و اللي ينتج المعنى هو الجمهور اللي يتلاقى ويكم يا شخصيات اللي نتوما يعود دوركم يكمل في الوساطة بين القايل و القوال و اللي يعطي مبنى و ينتج معنى هو سيد الحلقة و سيدنا و سيد هذ الحضرة .

(تدخل الجوقة وتحمل ورود على عزف موسيقى و أغنية من المقطع الأول تتوقف عن الغناء).

رئيس الجوقة: حتى لهذ الحد نضن توصلتوا لفهم سبب وجودكم و حضوركم هنا و الآن نصكم ليتبحتوا عليه انكتب بمجرد بديتوا تبحتوا و قمتوانا بهذا العرض الممتع ليكنا باغين نوصلوهلكم نضن راه وصل ، راه تفضل سي علي وفهم المغزى للي يفهم لا وجود لتبعتوا عليه بلا وجود العلا .

الجوقة 2: سيدكم و سيدنا نضن راه مأيدنا درناله الدعوة هو حاكمنا و بينا يصنع المعنى اللي بلاك كثير فيها شحال منا ما تمعنها ناس لجواد كثيرة موجودة في هذا الجمهور و ليصبروا راه صبر علينا و اللي في وقتوا راه يحتافل بينا .

سي علي : هذ اللحظة كنت نستنى فيها هذا زمان طويل كنت نلاقيها غيرفي منامي بعد ما نستيقظ نعجل ونخف ونحكم قلم ونكتب ، ونكتب حتى نحافظ على الحلم قبل لا يتلاشى اللي مكان يبقالي منه إلا بعض الصورات لما نستيقظ .....كنت نكتب و نملي في الفرغات ليخلتهالي الذاكرة .

جلول: أنا بعد هذا نطلب السماح من الحلقة أنا حتى لهنا بديت نفهم و تبينلي خيوط اللعبة سمحولي ولو أنا تخوني الذاكرة بصح أنا جلول راكم تعرفوني

فهايمي بصح مرانيش فضولي جيت برك نقول قبل ما تختموا أنا راني ستفدت من حضوري .

رئيسة المرأة : عود يا جلول للبرمة وأجري ، جري ، جري
جري يا جلول جري ما تحشمشي و أنت يا برهوم
يا مول النية أخرج للنور و ما تعود ترقد في القبر مصنوع فيه
مدني وخلع على وجهك ذاك اللثام الملثم و ما تحشمشي .

أغلوكان : ما عندي كلام نقوله مبعد هذا الكلام مبعد ما فهمت أنه كاين سيد لسياد لبحضوروا وبدونوا ما كانت تكون لعياد سيد الحفل سيد الأسياد

سي علي : نبيل يا أغلوكان نبيل حنا كلنا خدامين لسيد هذا العرض النبيل .

الجوقة 3: هذي حضرة من الحاضرين
و اللي الآن راهم متواجدين
هذي حضرة من اللولين
ليفيها شخصيلت موجودين
مهدية ليكم يا الحاضرين
ليراها أمامكم منحيين
(تطلب الجوقة من الشخصيات تحية الجمهور بالانحناء)
مروية عليكم ياسامعين
أنتما أسياد العرض الدايمين

الجوقة 4: لا تنسوا القوال المتكلمين
من ناس الجواد والناس العالمين
(يبدؤوا برمي الورود على الجمهور مع التصفيق)
مهدية ليكم و للغا يبين
ذكرى لجواد الطيبين النهاية

المقدمة

الفصل الأول

العلامة السيميائية

الفصل الثاني

السينوغرافيا في العرض المسرحي

الفصل الثالث

دراسة سيميائية لمسرحية

"شخصيات تبحث عن مؤلف"

الخاتمة

الملحق

المصادر و المراجع

الفهرس