



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحيى - جيجل -



قسم اللغة والأدب العربي

كلية الآداب واللغات

الرقم التسلسلي:.....

مذكرة بعنوان:

## المسرح الجزائري قراءة سيميائية في مسرحية اللعبة

مذكرة مكّملة لمتطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث و معاصر

إشراف الدكتورة

ليلي بوعكاز

إعداد الطالبتين:

- نبيهة بولصباح

- فاطمة مرغيت

لجنة المناقشة:

- 1- الدكتورة بوكيل أمينة..... رئيسا
- 2- الدكتورة ليلي بوعكاز..... مشرفا
- 3- الأستاذة كريمة تيسوكاي..... ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

The image displays the Basmala in a highly stylized, bold black calligraphic font. The text is oriented vertically, reading from right to left. Five long, parallel vertical arrows are positioned at the top of the page, pointing downwards, indicating the primary direction of the writing. The calligraphy includes several decorative elements: a large, ornate initial 'B' (Ba) on the right side, and various flourishes and dots throughout the text. Small numbers (1, 2, 3) and arrows are placed near the letters to indicate the correct stroke order and direction for writing each character. The overall style is clean and modern, suitable for educational or instructional purposes.

# دعاء

الحمد لله الذي علّمنا لسانا عربيا غير ذي عوج كشافا عن حقائق  
الإشارات ربّي أوليتني مالا أحيط بوصفه و من التّعّم ما يعجز لسان عن  
شكره، و يسّرت لي من العلم و العمل ما شرحت به صدري، أرجو أن  
تضع به عيني وزري و ترفع لي بين الصّالحين ذكري و تبارك لي أجر.  
اللهمّ افتح لي من الخير أبوابا و هيئ لنا في الأرض أسبابا، و أزل عنّا  
المصاعب و الحجاب و اجعلنا من أعمدة الاسلام و من خير الأنام،  
و اللهمّ إنّنا نسألك من الخيرات أتمّها و من العافية أكملها و من  
السعادة أعلاها و من الصّحة كمالها.

آمين.

# تشكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا  
على أداء هذا الواجب ووقفنا إلى إنجاز هذا العمل  
نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من  
ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز  
هذا العمل وفي تدليل ما واجهناه من صعوبات، ونخص  
بالذكر الأستاذة المشرفة "ليلي بوعكاز" التي لم  
تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها القيمة التي كانت عوننا  
لنا في إتمام هذا البحث

الباحثان.



# مقدمة

يعدّ المسرح أكثر الأجناس الأدبية حساسية تجاه المجتمع، فهو المرآة الصادقة لجميع الأمم و الشعوب، عبر هذه الخشبة تتجسد الحياة بأسرها لتضم تحت لوائها فنونا عدة كالغناء و الرقص و الموسيقى... و غيرها، فتحقق تأثيرا على عقول المشاهدين و قلوبهم. هذا الفن الذي احتضنته الحضارة الإغريقية مرورا بالحضارة الرومانية التي ارتأت منه المخرج الوحيد للتجسيد الفني و الثقافي لها.

فنسيجه الدرامي شبكة مؤلفة من الشخصيات و الأحداث و اللغة و الأمكنة و الأزمنة ، و بتعدد الأزمنة التي باتت مع العصر الحديث من أوسع وسائل التعبير انتشارا، فلا يخلو أدب أمة منه، إذ كان و ليزال الأدب المسرحي نصا و عرضا أعلى صور التعبير الأدبي لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع إلى يومنا الحاضر يجسد كل القيم التعبيرية و كل فنون الأدب.

في حين يمثل المسرح شرارة الانطلاق نحو الثقافة و التطور و مساعدة المجتمعات في الوصول إلى حال أفضل، و على مرّ الأزمان خضع للتحوير و التشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبته، أم في شكل العروض التي تمثّل داخله، بل إن دُور التمثيل نفسها كانت موضعا للتغيير و التبديل، يشمل المسرح جميع الميادين خارج المعابد و داخل الكنائس، ليمرّ بمراحل و أطوار حتى أقيمت له دور التمثيل الحالية.

و على غرار المسارح العالمية فإنّ المسرح الجزائري لازم الإنسان و حوى همومه ليحسّدها حسب المرحلة التي وجد فيها، فكانت كل مرحلة تتميز بصفات خاصة تعطيها طابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها، إذ تعد فترة الثلاثينيات و الأربعينيات من القرن العشرين فترة بروز المسرح في الجزائر بشكل كبير.

فقد كان المسرح من أهمّ الفنون و الأعمال الأدبية التي اهتمّ بها النقاد و الدارسون، من خلال ما أفرزته الساحة النقديّة من مناهج عديدة ساعدتهم في التحليل و التفسير بهدف الارتقاء بالظاهرة المسرحيّة، و حتى

الأدبية و ما يحمله المسرح من علامات و إشارات متعدّدة جعلته حقلا للسيمائية لتطبيق آلياتها و قواعدها عليها باعتبار هذه العلامات أهمّ ما تقوم عليه الدراسة السيميائية.

فالعروض المسرحية الجزائرية هي الأخرى لا تخلو من هذه العلامات التي أطلقت العنان للباحثين من أجل التطبيق و الدراسة، و نحن كباحثين وقع اختيارنا على إحدى هذه العروض المعنونة "باللّعبة" "لعنتر هلال" محاولين الغوص فيها لمعرفة مدى تجلي العلامات السيميائية فيها.

لينهال علينا وابل من الأسئلة و الاشكالات في خضم الدراسة شكّلت لنا زاوية الحجر في البحث، و من أبرز هذه الاشكالات:

- ✓ كيف برزت العلامات السيميائية في مسرحية "اللّعبة"؟.
- ✓ كيف تساهم الإيماءات و الإشارات في إبراز المعاني العديدة للكلمات على خشبة المسرح؟
- ✓ كيف تمثل كل من الملابس و الإكسسوارات و الديكور و الإضاءة و حتى الخشبة كعلامة من العلامات التي أعطت رمزية و واقعية للمشاهد في هذه المسرحية؟.

للإجابة عن هذه الإشكالات اعتمدنا على المنهج التاريخي و التحليلي الوصفي بما أننا فتحنا باب البحث عن تاريخ المسرح الجزائري، لنعتمد فيما بعد النقد السيميائي من خلال تحليلنا و تفكيكنا للعلامات الموجودة في المسرحية، لنقسم البحث إلى مدخل و فصلين لتكون الخاتمة عبارة عن نتائج مقدمة له.

إذ تناولنا في المدخل البدايات الأولى للمسرح، و تطوّره من مرحلة إلى أخرى، و كيف كان هذا الفن عند العرب، مع التعرّيج على مفهوم المسرح، و علاقة السيميائية بالمسرح.

أما الفصل الأول فجاء تفصيلا عن ملامح المسرح الجزائري، و نشأته و تأسيسه الذي تضمن كيفية ظهور المسرح الجزائري و ما هي العوامل التي أدت إلى ظهوره، مع المراحل التي مرّ بها و إعطاء بعض النماذج المسرحية.

و الفصل الثاني تناولنا فيه الدّراسة السيميائية لمسرحيّة جزائرية بعنوان "اللّعبة" و ذلك من خلال التّطرق و التفصيل في سيميائية كل من الديكور و الملابس و الإكسسوارات، الموسيقى، الحركة، و الخشبة و غيرهم.

و أخيراً الخاتمة التي كانت كحوصلة لأهم ما توصلنا إليه من هذه الدراسة.

كما ساعدتنا مجموعة من المصادر و المراجع كانت بمثابة الطريق الموجه نحو حقيقة المسرح و العلامة من أهمها:

✓ فن العرض المسرحي لنبيل راغب.

✓ الممثل و الدور المسرحي لرضا غالب.

✓ سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض لهاني أبو الحسن سلام.

أما عن اختيارنا لهذا الموضوع بالتحديد فيرجع إلى أسباب تمثلت في:

✓ شغفنا و رغبتنا في البحث في المسرح الجزائري.

✓ محاولتنا لتطبيق إحدى المناهج النقدية، و هو المنهج السيميائي، و المسرح هو الميدان الخصب لهذه الدراسة.

و كأني بحث عارضتنا بعض الصعوبات أهمها نقص المراجع التي تتناول المسرح الجزائري، خاصة صعوبة الحصول على المراجع التي نخدمنا في الجانب التطبيقي.

و أخيراً نشكر كل من قدّم لنا المساعدة من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث، و نخص بالذكر مشرفتنا

الدكتورة "ليلي بوعكاز" التي نشكرها جزيل الشكر على توجيهها لنا.

# مدخل:

## ماهية المسرح و علاقته بالسيمااء

- 1- بدايات الفن المسرح
- 1-1 المسرح الإغريقي
- 1-2 المسرح الروماني
- 1-3 مسرح في القرون الوسطى
- 1-4 المسرح في التاريخ العربي
- 2- المسرح بين المفهوم و الاصطلاح
- أ- المسرح في المفهوم المعجمي
- ب- صورة المسرح في المعنى الاصطلاحي
- 3- دخول المسرح تحت مجهر الدراسات النقدية



## 1- بدايات الفن المسرحي:

يقول بريخت المسرحي الألماني أعطني خبزا و مسرحا أعطيك شعبا متحضرا، بهذا المعنى يصبح المسرح مقياس لمعرفة درجة الثقافة في مجتمع، لذلك لقب بأبو الفنون لما له من قدرة على التنوع و التشكل و الاحتواء للنص/المتلقي، لذلك عرف اهتماما لدى الشعوب منذ الأزل فالبداية كانت مع الشعب الإغريقي الذي مهد لظهور هذا الفن، فكيف تبلورت مفاهيمه و تطورت في العصور؟

## 1-1 المسرح الإغريقي:

لا يختلف اثنان على أنّ الجذور التاريخية لهذا النوع من الفن تعود إلى الثقافة الإغريقية ( اليونانية) ويرجع أول عمل مسرحي إلى سنة «532 ق.م»<sup>(1)</sup>؛ بالعاصمة اليونانية أثينا حيث ارتبطت بالطقوس و الاحتفالات الدينية التي كانت تقام لتمجيد الآلهة و ما يتصل بها من أساطير و معتقدات دينية «فالشواهد المستمدة من دراسة أساطير هذا الشعب العريق و من آثاره الحضارية القديمة تشير إلى بدء خلق الدراما في أصولها الأولى، و من الشعائر و الطقوس الدينية البدائية التي كانت تمارسها العشائر اليونانية في مجتمعها القبلي الأول»<sup>(2)</sup>.

ليصل المسرح في هذه الحقبة التاريخية إلى مرتبة الكمال من ناحية الأسس و القواعد، وذلك من خلال ما قدمه الفيلسوف "أرسطو" في كتابه " فن الشعر"، و الذي يعد المنظر الأول لهذه القواعد؛ فنجده قد قسم المسرح إلى نوعين هما التراجيديا و الكوميديا ( المأساة و الملهة) التي عرفت « نشأة ارتجالية، فالتراجيديا

<sup>1</sup> - على صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، السنة الثانية، مجلة التراث الأدبي، ع 6، (دت)، ص 101.

<sup>2</sup> - إدوارد الخراط: فجر المسرح دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر و التوزيع، القاهرة، (دط)، 2003، ص 129.

ترجع في أصلها إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية\*، التي كانت تؤدي في عيد الآلهة ديونيوسوس، بينما ترجع نشأة الكوميديا إلى مرتجلات قادة الأغنيات و الرقصات الإحليلية ، التي كانت تؤدي في الاحتفالات التي تقام لنفس الآلهة»<sup>(1)</sup>.

و قد اعتاد اليونانيون أن يقيموا للآلهة حفلين: حفل في الشتاء بعد جني العنب و عصر الخمر فتكثر بذلك الأفراح و تعقد حفلات الرقص و تنشد الأغاني و من هنا نشأت الكوميديا التي هي محاكاة لفعل مشوه ومثير للضحك. لكن على عكس الاهتمام الواسع الذي حظيت به التراجيديات نجد أنّ الكوميديا لم تحظ بالاهتمام إلى في وقت متأخر و ذلك عندما « رضى حاكم أثينا أن يزود شعراء الكوميديا عام 487 ق.م بجوقة رسمية تشترك في العرض، و الفضل في معالجة الحكايات الكوميديية يرجع إلى شاعرين من صقلية هما: إبيخارموس و فوورميس»<sup>(2)</sup>.

و ربما يعود هذا الفرق من حيث الاهتمام إلى أنّ التراجيديات كونها ترتبط بالآلهة و الملوك، و أما الثانية فهي مرتبطة بعامّة الشعب ليؤكد هذا القول "جيرالدي": « تتفق التراجيديات مع الكوميديا في أنّ كليهما محاكاة إلا أنّهما تختلفان في أن أولاهما فعل الملوكي العظيم القدر، بينما تحاكي أخراهما الفعل المهذب المتعلق بعامّة الشعب»<sup>(3)</sup>.

« و بالعودة إلى بدايات التراجيديات يأتي تيسبيس الذي يعود إليه الفضل في اكتشاف التراجيديات الحقيقية، فهو الذي حول أغنية الجوقة الديثرامبية إلى مسرحية تمثيلية، و أوجد الممثل لأول مرة في

1- أرسطو: فن الشعر، ترجمة و تقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، (دط)، (دت)، ص 27.

2- المرجع نفسه، ص 28.

3- إبراهيم حمادة: من حصاد الدراما و النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1987، ص 10.

\* الديثرامب: أغنية جماعية تؤديها جوقة تقوم ببعض الحركات التعبيرية و الرقصات التي تشرح معاني الكلمات، أنظر: سمير سرحان: كتابات في المسرح، دار غريب، القاهرة، مصر، (دط)، 1997، ص 140.

مقابل المغني أو الراقص، و هذا التحول يعد الخطوة الأولى التي وضعت الأغنية الديثرامبية عن طريق الدراما<sup>(1)</sup> حيث كانت هذه المحاولة البداية الفعلية للآخرين لتطوير المسرح نحو جنس أدبي مستقل، ليظهر بذلك العديد من النصوص التراجيدية مع بعض الكتاب مثل "أسخليوس" و "سوفوكليس"، و تتفق هذه التراجيديات في بناء صام يتمثل في الصياغة الشعرية و تقسيم المتن إلى فصول و تناوب الحوار بين الشخصيات، و الجوقة التي تردد الأناشيد الشعرية و القصص المأخوذة من الأساطير القديمة<sup>(2)</sup>.

إضافة إلى نوع آخر من أنواع المسرحية التي عرفتها الدراما الإغريقية و هي المسرحية الساتيرية\*، التي أعطت قفزة نوعية نحو تطور الدراما الإغريقية، و ذلك انتقالاً من الإنشاء إلى التكوين الدرامي، علاوة على أنها همزة وصل بين الأناشيد الديثرامبية و التراجيديا انطلاقاً من المراحل التي عرفتها المسرحية الإغريقية و التي ارتبطت بأعياد الإله اليوناني ديونيسوس المعبود و المقدس عند الشعوب اليونانية الذين يعتبرونه رمزاً في حياتهم، « فمن الجانب الحزين الذي يتمثل في موت الإله و اختفائه ( الشتاء و الخريف ) ظهرت الأناشيد الحزينة، التي تطورت فيما بعد إلى التراجيديا لتمثل الجانب الجاد أو الحزين في حياة بني الإنسان و من الأناشيد المرحية التي تمثل بعث الإله و ظهوره ( الربيع و الصيف ) نشأت الكوميديا لتمثل الجانب المرح في حياة البشر، و لتصوّر قدرة الإنسان على قهر الصعاب و الانتصار على الطبيعة»<sup>(3)</sup>.

و إذا تأملنا معمارية المسرح اليوناني من خلال الصور المتاحة لنا، وجدنا أنّ العروض المسرحية تُقدم في الهواء الطلق في فضاء مسرحي دائري محاط بمقاعد متدرجة نحو الأعلى على سفح الهضبة في شكل نصف دائرة و هي الحلبة التي تقدم عليها العروض خلفها توجد أبواب متعددة لخروج و دخول الممثلين، و من أهم

<sup>1</sup> - فايز ترحيني: الدراما و مذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1408هـ/1988م، ص71.

<sup>2</sup> - أنظر: أرسطو: فن الشعر، المرجع السابق، ص27.

\* الساتيريون: متوحشون يسكنون الغابات، نصف الواحد منهم بشري الشكل و النصف الآخر حيواني، و المسرحيات الساتيرية هي مسرحيات تتسم بالجو المرح، أنظر: علي خليفة: مسرحية الفصل الواحد، الهيئة العربية للمسرح، مقالات، أنظر الموقع الإلكتروني: [www.atitheatre.ae](http://www.atitheatre.ae)

<sup>3</sup> - محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العامة للنشر لوخممان، القاهرة، (دط)، 2001، ص20.

المسارح في هذه الحقبة مسرح "ديونيسوس" و هو أكبر المسارح آنذاك، مع العلم أنّ الإغريق عرفت مسرحا آخر و هو المسرح المتنقل عبر الشوارع<sup>(1)</sup>.



- الشكل 01 -

<sup>1</sup> - أنظر: الشكل -1-

## 1-2 المسرح الروماني:

عرفت الثقافة الرومانية المسرح لكن لم يصل إلى مستوى المسرح اليوناني، « إذ بدأ طور المسرحية في روما كان المسرح الإغريقي قد بدأ أوج عظمته في الازدهار و خصوصا في فنون التمثيل»<sup>(1)</sup>.

لقد كانت إيطاليا و عاصمتها روما من أقوى دول أوروبا في القرن الثالث قبل الميلاد، ونتيجة ذلك « استفاد المسرح من شكل الحياة الإيطالية التي أصابها التقدم»<sup>(2)</sup>، مما أثر في ظهور المسرح و تطوره، لكن ليس التطور الذي عرفته الحضارة الرومانية كان سببا في وجود المسرح بل كان للتأثير الإغريقي أيضا دور من خلال انتقاله إليه، حين «قلدوا المسرحيات الإغريقية بنوعيتها الملهاة و المأساة، و لكنهم لم يهتموا بالمأساة كما اهتم بها اليونان... فنشأت المسرحية الرومانية معتمدة على المسرحية اليونانية في جميع خصائصها الفنية نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد»<sup>(3)</sup>.

ارتبط المسرح الروماني في نشأته كما المسرح اليوناني من خلال ارتباطه بالحفلات الدينية ، لكنه نحا منحأ آخر من خلال تركيزه على شكل معين و هي الكوميديا، حيث كانت وظيفتها الترفيه و التسلية.

فالكوميديا الذي يعتبر الشكل الشعبي الأكثر انتشارا في المسرح الروماني منذ القرن الثاني قبل الميلاد حيث « ساهم كل من كاسيليوس و تراتيوس في الإعداد للعصر الذهبي للكوميديا في إيطاليا، حتى هل عصر تيتوس ماكيوس بلاوتوس الذي حاول تطوير خشبة المسرح»<sup>(4)</sup>، و قد عرف تطورا كبيرا على يده من خلال ترجمة الدرامات الإغريقية و كذا تأليفه، حيث بدل جهدا خلال أربعين عاما لترقية المسرح.

<sup>1</sup> - كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1418هـ/ 1994م، ص 35.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 35.

<sup>3</sup> - علي صابري: المسرحية و نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، المرجع السابق ، ص 102.

<sup>4</sup> - كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، المرجع السابق، ص 35.

لكن و حتى و إنّ كانت الكوميديا هي الشكل الطاغى إلا أنّ المسرح في هذه الفترة عرف التراجيديا أيضا من خلال « مسرحيات سنيك إبان القرن الأول قبل الميلاد و تراجيديات سالون التي سارت على غرار التراجيديات الإغريقية»<sup>(1)</sup>.

و بما أنّ المسرحية تؤلف لتمثل على خشبة المسرح، فإننا نجد الحضارة الرومانية قد أولت اهتماما كبيرا لبناء المسارح، حيث اهتم بها العديد من المهندسين المعماريين، و أول مسرح بني على يد "اسكوروس"، ليلها العديد من المسارح مثل مسرح "مارسيلوس"، مسرح "بالوس"<sup>(2)</sup>.

لقد اختلف عرض المسرحيات عما كان عليه في اليونان، حيث أخذ المسرح في بنائه شكلا معيناً و أصبحت هناك ماكنة تقوم بتدوير خشبة المسرح حسب الحاجة إلى المناظر، حيث وجدت ثلاث مناظر و هو شيء جديد ظهر في المسرح الروماني.

فهناك « مناظر للدرامات التراجيدية و ثانية للكوميديات، و ثالثة للساتيريات ( نوع من مسرحيات الملهاة)، النوع الأول للتراجيديا تتكون مناظره من أعمدة و قصور و تماثيل ملكية، النوع الثاني للكوميديات عبارة عن منازل و شرفات و نوافذ كبيرة كالمعمار في المنازل آنذاك، و النوع الثالث للساتيريات و مناظره تمثل أشجارا و حدائق و كهوفا و مساحات ريفية»<sup>(3)</sup>، هذه المناظر تغطى بستائر و قد استعملت في القرن الثاني قبل الميلاد.

<sup>1</sup> - جميل حمداوي: تاريخ المسرح العالمي، الجمعة 14 يوليو 2006، أنظر: الموقع الإلكتروني: [www.diwanalarab.com](http://www.diwanalarab.com)

<sup>2</sup> - أنظر: كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، المرجع السابق، ص 36.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 36.



يظهر لنا مما سبق أن الحضارتين كانتا في أوج تقدمهما، حتى شملت ميدان الفن كالمسرح و السرد و الشعر

الغنائي و غيرها، فقد فتحت بابا موصدا رصعته بقية الحضارات التي جاءت بعدها بالتزواج مع البنية الأجناس

الأدبية الأخرى.

## 1-3 المسرح في القرون الوسطى:

عرفت أوروبا في الفترة الممتدة بين القرن العاشر و نهاية القرن السادس عشر ميلادي تحولا مغايرا في النشاط المسرحي عما كان عليه في الثقافتين اليونانية و الرومانية، فقد تم قطع الصلة بالموروثين و أصبح يحمل طابعا مختلفا « فطعت المسرحيات بطابع ديني حيث أخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس ( LA BIBLE ) و حياة المسيح، و حياة مريم العذراء»<sup>(1)</sup>.

ليكسب المسرح في هذه الفترة طابعا دينيا كاثوليكي (مسيحيا)، فكانت النصوص الدرامية تقام بالمناسبات الدينية و الفولكلورية و الوثنية، ففيها استثمرت « القصص الإنجيلية و أحداثها الطقوسية في توليد العروض المسرحية التي تجسد الصراع بين ما هو دنيوي و أخروي و صراع مريم و المسيح ضد الأهواء و الشياطين »<sup>(2)</sup> ، و أصبح القساوسة يكتبون و يمثلون لأغراض دينية قصد تنوير عقول المسحيين و إظهار الجوانب المضيفة للدين.

منذ القرن الثاني عشر الميلادي « استبدل المسرح بفـرق الأكروبات و القفز على الحبال و الحوأة. و ظهرت (دراما) شخص الواحد ثم (درامات) تقوم على الديالوج بين شخصين اثنين، و ظهر مسرح العرائس»<sup>(3)</sup>.

فالمسرح بشكله القديم قد زال نتيجة محاربتة من السلطة الكنائسية لأنه لا يتماشى مع ما تدعو إليه، مما اضطر إلى وجود هذه الأنواع التي كانت تجوب الشوارع و الطرقات.

<sup>1</sup> - علي صابري: المسرحية نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، المرجع السابق، ص 103.

<sup>2</sup> - جميل حمداوي: تاريخ المسرح العالمي، المرجع السابق.

<sup>3</sup> - كمال العيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، المرجع السابق، ص 37.

## 1-4 المسرح في التاريخ العربي:

تختلف نشأة المسرح في الوطن العربي اختلافا كبيرا عما هي عليه في أوروبا، الذي أخذ يتطوّر من مرحلة إلى أخرى حتى وصل إلى ما هو عليه الآن؛ فالمسرح الأوروبي اليوم هو استمرار للمسرح الأوروبي القديم، بينما المسرح العربي لم يعرف في العالم العربي القديم، وإنما هو وليد العصر الحديث حين اختلطت فيه الحضارة الشرقية بالغربية مولّدة المسرح العربي الحديث.

رغم هذا الطرح إلا أنّ هذه القضية في الوطن العربي تثير عدة تساؤلات و إشكالات أهمها: أين و متى عرف العرب المسرح؟ و هل يمكن التأريخ له مع مارون النقاش سنة "1847 م" و مجيء فترة صدمة الحداثة أم بالرجوع إلى التراث العربي و البحث عن الأشكال الدرامية و الطقوس الاحتفالية كما هو الحال مع الإغريق؟.

يذهب الكثير من الدارسين إلى أنّ « بداية المسرحية في العالم العربي كانت بيروت (لبنان) في منتصف القرن التاسع عشر على نطاق ضيق، و كان رائده الأول "مارون النقاش"، كان يقوم برحلات تجارية كثيرة زار في بعضها إيطاليا، و هناك شهد تمثيل بعض المسرحيات فشغف بهذا الفن، و لما عاد إلى بيروت شعر بدافع قوي يدفعه إليه فاتخذته هواية أدبية و ألف فرقة من بعض الشبان و في سنة 1847م مثل معهم في بيته أول مسرحية له «البخيل» دعا إليه وجوه المدينة و قدم لها بخطبة»<sup>(1)</sup>.

و هو بهذا يكون أول من استنبت فنا غربيا جديدا في الثقافة العربية، من ثم بدأ المسرح العربي يعتمد على عدة طرق لنقل المسرح الغربي إلينا، كالترجمة و الاقتباس و التعريب و التجريب.

و كان الظهور المسرحي في البلاد العربية نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغرب عبر حملة "نابوليون بوناپرت" إلى مصر و الشام، فعرف بالشام "أبو الخليل القباني"، "أفلاطون فرح"، "سليم النقاش"، "سليم الخياط"، ثم

<sup>1</sup> - محمد سراج الدين: فن المسرحية و سعته في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، (دط)، المجلد 3، 2006، ص26.

ظهرت فرق مسرحية بالقاهرة و هي فرقة "اسكندر فرح" و فرقة "سلامة حجازي"، و فرقة "فاطمة رشدي" و فرقة "جورج الأبيض".

وقد كانت البداية تحديدا بلبنان كون الظروف التي كانت سائدة فيه ساعدته على ذلك قبل أي قطر عربي آخر، فلبنان كبلد كانت له علاقات اقتصادية تجارية مع دول أوروبا منذ سنوات طويلة، فضلا على أنها كانت مستعدة لتقبل كل ما هو جديد و وافد من الثقافات الغربية علما أنه بلد يحتوي على ديانات و عروق مختلفة و متنوعة، كما كان الغربيون ذو اهتمام كبير بلبنان؛ حيث هناك من سافر و استقر بلبنان، إضافة إلى عودة البعثات من أوروبا أدى إلى فتح المدارس لتعليم اللغات الأوروبية و التاريخ و كان المسرح من ضمنها، مما ساعد على دخول المخترعات الحديثة كالمطبعة التي بدورها أدت إلى حملة الترجمة بحكم معرفتهم (اللبنانيين) ببعض اللغات الأوروبية ساعدت في نقل المسرح<sup>(1)</sup>.

لتكون المحطة القادمة للدراما المسرحية في كل من دمشق عام "1865م" مع "أحمد أبو الخليل القباني" من خلال مسرحياته المتنوعة أهمها مسرحية (مجنون ليلي) الخاضعة للتراث العربي الشعبي، و في مصر مع "يعقوب صنوع" الذي انكب في معالجته للواقع الاجتماعي في مصر في محاولة منه لتأصيل لمسرح عربي في مصر<sup>(2)</sup>.

و هكذا فتحت هذه المحاولات الجادة في إدخال هذا النوع من الفن إلى الأدب العربي الذي عرف تطورا وازدهارا في مصر مع كوكبة من المؤلفين المسرحيين، ثم انتقل منها إلى العديد من البلاد العربية الأخرى في فترات

<sup>1</sup> - أنظر : مدحت الجيار: البحث عن النص المسرحي العربي، دار النشر للجامعات المصرية، الوفاء للطباعة و النشر، مصر، ط2، 1416هـ/1995م، ص77.

<sup>2</sup> - أنظر: المرجع نفسه، ص83.

متوالية بفعل الزيارات التي قامت بها بعض الفرق المسرحية، دون أن ننسى التأثير الثقافي للمستعمر الأوروبي على بعض البلدان العربية كبلدان المغرب العربي.

و لعلّ التساؤل الذي طرحناه بداية يجبرنا على العودة إلى بعض الدراسات التراثية التي تقرر بوجود ملامح هذا الفن في التراث العربي حتى و إن لم يكن كفن بمفهومه الحديث، فالباحث الدكتور "علي الراعي" المعروف بدراساته المتواصلة و المكثفة للمسرح العربي يرى « أنّ العرب و الشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح و النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر»<sup>(1)</sup>.

و هو هنا يعود إلى الطقوس الاجتماعية و الدينية التي سادت في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام لكنها لم ترق إلى مستوى فني كما حدث مع حضارات بعض دول العالم، ليستعرض بعض الأشكال الفنية التي عرفها العرب «ثمة إشارات واضحة على أنّ المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها و هو مسرح خيال الظل»<sup>(2)</sup>.

إلى جانب هذا النوع نجد بعض الظواهر التي تدلّ على وجود المسرح عند العرب مثل: التعازي الشعبية و الأعياد الدينية و أدب المقامات و القراقوز و مسرح العرائس و المسرح الشعري... الخ.

إذا فالعرب لم تعرف المسرح بمفهومه العام إلا عام "1847م" مع "مارون النقاش" الذي أخذه من الغرب، على الرغم من احتوائها أطياف لهذا الفن التي كانت قادرة على استغلاله و تطويره لتضع نفسها في صفوف الحضارات المنبئة للدراما المسرحية.

1- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط2، 1999، ص 92.

2- المرجع نفسه، ص 29.

\* خيال الظل: فن تمثيلي قدم يقوم على إظهار خيالات خلف ستار باستخدام دمي مصنوعة من الجلد الرقيق، و ستارة بيضاء رقيقة، تسلط عليها الأضواء، بعد إطفاء الأنوار، ثم تحرك بواسطة العصي و يلقي من خلالها صاحب الخيال حواراً مصحوباً بالغناء من خلف الستار و يسمعه المشاهدون، أنظر: علي صابري: المسرحية نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، المرجع السابق، ص 109.

## 2- المسرح بين المفهوم و الاصطلاح:

حظي المسرح منذ القديم باهتمام كبير، حيث استطاع مواكبة التغيرات المختلفة التي شهدتها و مازالت تشهدا الحياة الإنسانية، و الذي استطاع أن يحتلّ الحيز الكبير من اهتمامهم باعتباره مرآة عاكسة لواقعهم المعاش، و لهذا تميّز الفنّ المسرحي عن غيره من الفنون الأخرى متمثلاً بشئائفة النصّ/ العرض، حيث نجد أنّ معظم الأعمال الأدبية (الرواية، الحكاية) قد تُرجمت إلى عروض تُقام أمام الجمهور، معتمدا في ذلك على وسائل مختلفة كالكلمات و الإيماءات و الرموز.

ليتسع نطاق البحث فيه و التعرف إليه كمصطلح لذا تعددت المفاهيم حوله و تشعبت الدراسات المعجمية و النقدية.

## أ- المسرح في المفهوم المعجمي:

وردت لفظة "مسرح" في كثير من المعاجم اللغوية المختلفة، و ما نلاحظه أنه لا توجد فروق بين هذه التعريفات، فجاء في معجم "لسان العرب" "لابن منظور" كلمة "مسرح" مشتقة من الجذر اللغوي (س، ر، ح)، و المسرح المال السائم، الليث السارح، المال السائم سيام في المرعى من الأنعام. المسرح الموضوع الذي تسرح إليه الماشية الغداة للرعي، و السرح المال السارح، و لا يسمى من المال سرحًا إلا ما يتغذى به و يـراح و قيل: السرح من المال ما سرح عليك، و الجمع من كل ذلك سروح. المسرح بفتح الميم: مرعى السرح و جمعه المسارح، و منه قوله: إذا عاد المسارح كالسماح، و في حديث أم زرع: له إبـل قليلات المسارح، هو جمع مسرح [...].، و السّارح اسما للراعي الذي يسرح الإبل<sup>(1)</sup>.

<sup>1</sup> - جمال الدين أبي الفضل محمد ابن مكرم ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، ج2، مادة (س ر ح)، دار المعارف، القاهرة، (دط)، 1981، ص



و يذهب "محمد مرتضى الزبيدي" في معجمه " تاج العروس" إلى ما ذهب إليه "ابن منظور" حيث يشير إلى أنّ معنى المصطلح مسرح في مادة سرح بمعنى أنّ المسرح مأخوذ من لفظة السارح الذي هو اسم للراعي الذي يسرح الإبل، ومنه يقول الشاعر:

فَلَوْ أَنَّ حَقَّ الْيَوْمَ مِنْكُمْ \* \* \* وَ إِنْ كَانَ سَرَحًا قَدْ مَضَى فَتَسْرَعًا<sup>(1)</sup>

و عرفه "الفيروز أبادي" في معجمه القاموس "المحيط" كالتالي: « المسرح بالفتح المرعى»<sup>(2)</sup> و في "المعجم المسرحي" لـ "ماري إلياس" و "حنان قصاب حسن": « المسرح كلمة مأخوذة من الفعل سرح و كانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم و على فناء الدار»<sup>(3)</sup>. «و المسرح حديثا المكان الذي يسرح عليه العاملون بالتمثيل و المشاركون في أدوار القصة و المسرح كلمة مشتقة من كلمة سرح و هنا تطلق الكلمة على شيئين، أي أنّ الممثلين سرحوا فوق المسرح ثم إن الفكر يسرح عند مشاهدة التمثيلية»<sup>(4)</sup>.

إذا ما تتبعنا هذه المعاجم و الكتب العربية و ما ورد فيها من تعريفات حول مصطلح المسرح، نجدها تصب في قالب واحد و هو مكان الرعي، المأخوذة من مادة سرح، لنلاحظ أن أصحاب هذه المعاجم كان ينقل الأخير عن الأول دون إضافة.

<sup>1</sup> - محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ج2، دار صادر بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 162.

<sup>2</sup> - الفيروز أبادي: قاموس المحيط: جمع الميروبي، ج2، مكتبة النوري، دمشق، سوريا، دط، ص 228.

<sup>3</sup> - ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص 424.

<sup>4</sup> - هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (دط)، 1981، ص 25.

## ب- صورة المسرح في المعنى الاصطلاحي :

تباينت مفاهيم المسرح و تعددت عند المنظرين له، حيث نجدده قد اتسم بعناصر وأنواع كما هو الحال في "المعجم المسرحي" "لماري إلياس" و "حنان قصاب حسن" ، فقد حددا فيه جملة من التعاريف يمكن حصرها في النقاط التالية (1):

- ✓ المسرح شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل و المتفرج.
- ✓ المسرح هو مكان يقام فيه العرض المسرحي.
- ✓ المسرح عبارة على مجمل أعمال أو إنتاج كانت مسرحي، فيقال مسرح راسين و مسرح شكسبير.
- ✓ المسرح هو مجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر معين أو مدرسة محددة أو توجه ما، فيقال المسرح اليوناني، و المسرح الكلاسيكي و المسرح الشعبي.
- ✓ المسرح **théâtre** مأخوذة من اليونانية **théatron** التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة.

هذا التعريف الأخير ينطبق مع تعريف "إبراهيم أحمد" عندما ذكر أنّ « أصل كلمة المسرح **théâtre** يعود للكلمة اليونانية **théatron** التي تعني مكان الفرجة أو المشاهدة، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية الحوار، و الحركة عن خبرة إنسانية» (2).

فالمسرح تفاعل بين عناصره و هي: الممثلون و النص المسرحي و الخشبة و الجمهور.

<sup>1</sup> - ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، المرجع السابق، ص 424.

<sup>2</sup> - إبراهيم أحمد: الدراما و الفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص 37، 38.

يقوم المسرح على محاكاة الأفعال البشرية سواء عن طريق الحوار أو الحركة بالاعتماد على الجسد الذي يعتبر الأهم فوق الخشبة لحدوث التفاعل مع الجمهور، لأنّ هناك بعض العروض التي تُقدّم في جو صامت خالٍ من الحوار، وهذا ما ذهب إليه "فايز ترحيبي" بأنّها «شكلٌ من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورّط في أحداث معينة و هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات و يمكن عمليا تقديم قصة بهذا الشكل في عرض صامت خالٍ من الحوار»<sup>(1)</sup>.

أما "شكري عبد الوهاب" فقد نظّر للمسرح حين أورد مجموعة من التعريفات في كتابه "دليل أكسفورد للمسرح" و من أبرز مفاهيمه قوله: «مصطلح يطلق بشكل عام على ما يكتب في أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما (...).، فمصطلح يطلق على أي موقف مسرحي ينطوي على صراع ولأهداف مسرحية يتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات مسرحية»<sup>(2)</sup>.

بالوقوف عند هذه التعريفات "للمسرح" نلاحظ اختلافه من منظر إلى آخر و من مرحلة إلى أخرى حيث أنه من الصعب وضع تعريفا واحدا؛ وذلك بتغيير الظروف التاريخية من مرحلة إلى أخرى، رغم هذا إلا أننا يمكننا القول بأنّ المسرح فنّ دراميّ يراهن على تحويل النص المكتوب إلى عرض يجسده الممثلون على الخشبة بالاعتماد على أبرز وسائله و هي الحوار موجهها إلى جمهور قصد إحداث تفاعل معه و التأثير فيه.

<sup>1</sup> - فايز ترحيبي: الدراما و مذاهب الأدب، المرجع السابق، ص 67.

<sup>2</sup> - شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، (دت)، ص 9 ، 13.

## 3- دخول المسرح تحت مجهر الدراسات النقدية :

لقد عرفت العلوم الإنسانية في مطلع القرن العشرين تطوراً واضحاً في الممارسة الأدبية النقدية، و ذلك إثر ظهور الكثير من الاتجاهات و المدارس النقدية التي تتناول تحليل النصوص الأدبية بشكل عام و المسرحية بشكل خاص، و استمرت هذه الاتجاهات في النضج حتى تبلورت العديد من الاتجاهات و المدارس مثل الأسلوبية و البنيوية و التفكيكية وخاصة السيميائية التي أصبحت الأكثر شيوعاً في الدراسات النقدية و الأدبية الحديثة، و ذلك راجع إلى الاهتمام الذي حظيت به من طرف الباحثين من جهة، و تطور علم اللغة من جهة أخرى.

فالسيميائية أو السيميولوجيا كمنهج نقدي تطوّر مع دراسات "دوسوسير"، فهي العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات سواء أكانت لغوية أم غير لغوية - أيقونية أو حركية- التي تنشأ في حضان المجتمع.

وبما أنّ "المسرح" مجموعة من العلامات و الاشارات، فهو يعتبر مادة دسمة للدراسات السيميائية فلن يكون الاشتغال عليه «إلا من خلال اهتمام معرفي و منهجي موحد يأخذ بعين الاعتبار تلك المحاولات و الدراسات السيميائية و السردية التي أسست لدراسة شاملة و متكاملة للإبداع الفني ككل، و المسرح بخصوصيته بفرض مساراً يجمع فيه المدارس بين شقين: النصّ و العرض، حيث تتحول الشخصية من ورقية الإبداع الخيالي إلى جسد الممثل الذي يضيف عليها سمات لم تكن متواجدة في النصّ الأصلي مما يفتح أقواساً متعددة لدراسة الأداء و الصوت و الحركة و الايقاع التي تدخل ضمن مستوى آخر هو: سينوغرافية النصّ الدرامي»<sup>(1)</sup>.

<sup>1</sup> - طامر نوال: المسرح و المناهج النقدية الحديثة نماذج المسرح الجزائري و العالمي، دار القدس العربي، الجزائر، (دط)، 2011، ص169.

انطلاقاً من هذا القول نرى بأنّ السيمياء، قد وسعت المجال أكثر من خلال فتح آفاق التواصل بين النصّ المسرحي و المتلقي، و هذا من خلال تأويلاته للعلامات و الإيماءات و الوصول إلى الفكرة التي يتضمنها النصّ باعتباره متلقٍ لها.

و يعود الفضل إلى ظهور سيميوطيقا الدراما كما يعزو "إسلن" إلى التّقاد الشكليين الروس الذين عملوا على تطوير الأساليب و الوسائل التي تساعدهم على دراسة الأعمال الأدبية، إذ يقول "إسلن": «أنّ سيميوطيقا الدراما بشكلها الحالي تدين إلى عمل التّقاد الشكليين الروس الذين بدؤوا في تطوير الأساليب لدراسة الجوانب الشكلية للأعمال الأدبية، عن طريق تحليل دقيق للطريقة التي تنتج بواسطتها هذه الأعمال و تأثيراتها الفعلية، إذ شرع أنصار هذه النّزعة الخاصة في مدرسة "براغ" في الثلاثينيات من هذا القرن في تطبيق هذا المنهج على الدراما تأثراً برائدين هما: الفيلسوف الأمريكي "تشارلز بيرس" و السويسري "دي سوسير"»<sup>(1)</sup>.

و يعتبر الكثير من الدارسين المسرح ما هو إلاّ بنية سيميائية و أولهم "بيتر بوغاتيرف" الذي ذهب إلى «أنّ المسرح ما هو إلاّ بنية سيميائية تحول كل شيء إلى إشارة و هذه التحويلة هي الصّفة التي تميّز المسرح عن باقي الفنون»<sup>(2)</sup>.

و من هنا يتأكد لنا بأنّ المسرح يقوم على نسق متعدد من العلامات و المؤشرات، و هذا ما تقوم عليه السيميائية، لذلك وجدته حقل لتطبيق آلياتها التي توصلت إليها.

<sup>1</sup> - جاب الله أحمد: العلامة و العمل المسرحي، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، (دط)، 2002، ص 134.

<sup>2</sup> - أمبرتو ايكو: سيمياء براغ، تر: عدد من المؤلفين، منشورات الثقافة، (دط)، 1997، ص 18.

من جهة أخرى نرى بأنّ عملية التّواصل (بين النصّ المسرحي و الجمهور) لا تتمّ إلّا عن طريق إرسال معلومات التي تتمّ بواسطة رسالة معينة تبنى على شفرات محدّدة، وهذا ما نجدّه ينطبق أو يخضع له المسرح باعتباره نسق من العلامات تستخدم كوسيلة للتواصل سواء بين النصّ المسرحي و المخرج و المصمم، وكذلك بين الممثلين أنفسهم و بين العرض و الجمهور دون أن ننسى التّأقّد



## الفصل الأول:

### المسرح الجزائري البدايات و التطور

- I ملامح المسرح الجزائري
- II بدايات التأسيس للمسرح الجزائري
  - 1- بين النشأة و التطور
  - 2- تأسيس المسرح الجزائري
- III مراحل تطور المسرح الجزائري
  - 1- ما قبل الثورة
  - 2- مرحلة الثورة
  - 3- مرحلة ما بعد الإستقلال

## I- ملامح المسرح الجزائري:

إنّ الجزائر من الأقطار العربية الإسلامية التي عرفت التمثيل المسرحي متأخرة، و ذلك باعتباره فنا أدبيا له مقوماته الخاصة التي تميّزه عن غيره من الفنون، حتى أنّ شعبه لم يحس بذلك النقص إلاّ مع مطلع القرن العشرين<sup>(1)</sup>.

رغم هذا التأخر الذي عرفه المسرح الجزائري، إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من وجود أشكال مسرحية بدائية لو استغلّته جيدا لحققت انطلاقة حقيقية نحو خلق فن مسرحي له مقوماته؛ حيث كانت هذه الأشكال مرهونة بالممارسات البدائية الناتجة عن معتقدات دينية و عادات و تقاليد الشعب الجزائري ( مثلما كان الحال مع المسرح الإغريقي الذي كان وليد الاحتفالات الديونوسوسية)، و من أمثال ذلك خيال الظل و القراقوز هذا النوع من المسرح، أطلق عليه سعد الله « المسرح التقليدي»<sup>(2)</sup>، و التي عرفته الجزائر مع فترة دخول الأتراك و حكمهم لها<sup>(3)</sup>، لكنّه مُنع من طرف السلطات الفرنسية المحتلة للجزائر الذي اعتبرته كوسيلة تُستخدم ضدها، و اتخذها طريقة لتوعية الشعب بقضية وطنه لأنّه من الفنون الأكثر تأثيراً على النفس الإنسانية و التفكير، مع قدرته أكثر من غيره على إيصال الرسالة المرجوة.

تقول الكاتبة " آرليت روث" في كتابها " المسرح الجزائري الناطق بالعامية": « أنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835م، كما ذكر بوكليير موسكو أنّ هذا النوع من التمثيل قد مُنع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية، و كان ذلك عام 1843م لكون

<sup>1</sup> - أنظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص 164

<sup>2</sup> - المرجع نفسه: ص418

<sup>3</sup> - أنظر: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006، ص 61.

هذا الشكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للتورة عليهم»<sup>(1)</sup>.

و هذا ما أكده الكثير من الرحالة الأوروبيون الذين زاروا الجزائر تواليه، من أمثال "بوكلر موسكو" و "مالستان"، و كذلك «ما نقله لاندو وعن الرحالة دوشان أنه شاهد تمثيلات للقراقوز يظهر فيها الشيطان مرتدياً بزة جندي فرنسي، غير أن قرار منع القراقوز لم يقض تماما على هذا النوع من الترفيه الشعبي»<sup>(2)</sup>.

« و قد ظهرت لعبة القراقوز كشكل مسرحي في بعض الأحياء القريبة من الموانئ الجزائرية (ميناء الجزائر، عنابة)، و إلى جانب حفلات القراقوز كان المداحون يقومون بتشخيص أبطال قصص عنتره و رأس الغولة، و رواية بعض الأساطير و الخرافات الشعبية، و كانت رواية هذه القصص تتم بطريقتين إما في شكل مسرح الحلقة المعروفة في الأسواق الشعبية، حيث كان الراوي يستعين في بعض الأحيان يستعين بشخصيات أخرى تقوم بالردّ على الشخصية الرئيسية في الحلقة، و يُعتبر هذا شكلا مسرحيا بدائيا، إما بطريقة المدّاح الذي يقوم بدور المغني و يؤدي مدائح دينية للأنبياء و الرسل مثل قصة يوسف و سيدنا إسماعيل عليهما السلام»<sup>(3)</sup>.

و إذا ما غصنا أكثر في التراث الجزائري، فإننا سنجد أشكال و أنشطة شعبية مشاهمة للمسرح كالمداح و الرواية الشعبي و الحلقة و الزردة، و احتفالات الأعياد الدينية و المناسبات الفصلية الفلاحية التي كانت تقوم

1- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926 - 1986، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الأبحاث و الدراسات، الجزائر، (دط)، 1998، ص 12.

2- أحمد منور: مسرح الفرجة و النضال في الجزائر دراسة أعمال رضا حوحو، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص 205.

3- مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ع 5، 1982، ص 10.

على طول شهور السنة كالتسوية و بوعنجة و بوسعدية، إضافة إلى طائفة العيساوة و ما تقدمه من حركات و تمايلات موازية لإيقاعات الدف، و الإنشاد المشابهة للجوقة في المسرحية الإغريقية<sup>(1)</sup> .

و هناك الكثير من الدلائل التي تؤكد لنا على أنّ الجزائر قد عرفت المسرح مبكرا، فإذا نظرنا إلى الآثار القديمة الموجودة في عدة أماكن من الجزائر كباتنة ( تيمقاد ) و سطيف ( جميلة )، مثلا هذه كانت عبارة عن مسارح رومانية تدل على أن الجزائر كانت على إطلاع على المسرح بحكم احتكاكهم بالثقافة الرومانية، إثر احتلالها من طرف الرومان.

امتدادا لهذه البوادر ذات الطابع الشكلي البدائي للمسرح، كانت هناك محاولة جادة في الجزائر خلال القرن التاسع عشر متمثلة في مسرحية " نزهة المشتاق و غصة العشاق " في مدينة تريباق بالعراق لصاحبها إبراهيم دانيوس، « حيث يذكر الدكتور البريطاني فيليب سادجروف المحاضر بقسم الدراسات الغربية بجامعة اندنير باسكتلندا و المتخصص في الأدب العربي، أنّه عشر على خطوط المسرحية يقول أنّها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي و هذا بمدرسة اللغات الشرقية و المسرحية هي بعنوان نزهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة تريباق بالعراق لصاحبها الجزائري إبراهيم دانيوس»<sup>(2)</sup>.

و التي يعدها "ساجروف" نفسه ذات أهمية إن لم تكن الأولى في العالم العربي مقارنة بمسرحية "البخيل" "لمارون النقاش"، و تبعه في ذلك "أبو القاسم سعد الله" في قوله: « على أنها مسرحية في باب المسرحيات العربية، و لم نؤلف قبلها سوى البخيل لمارون النقاش، و ربما تكون نزهة المشتاق سابقة للبخيل»<sup>(3)</sup>.

1- أنظر: جروة علاوة وهي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (د ط)، 2004، ص 30.

2- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص 12.

3- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج8، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998 ص 125.

لذا يصعب تحديد التاريخ الذي عرفت فيه الجزائر المسرح على أراضيها، حيث يرجع "أحمد بيوض" ذلك إلى قلة المصادر و الوثائق الموجودة، لذلك ينطلق مما هو موجود و متاح، و مع ذلك شهد أواخر القرن التاسع عشر بناء أوبرا لكن من طرف السلطات الاستعمارية، و كانت متاحة للمستوطنين الفرنسيين فقط وهذا في عام "1882م".

كما شهدت بعض دول المغرب العربي و منها الجزائر في بداية القرن العشرين قدوم بعض الفرق المسرحية كفرقة "سليمان القرداحي" المصرية عام "1908م" محققة نجاحا كبيرا، بعدها كانت محاولات جزائرية لكن بأفلام أوروبية مشرقية و تمثيل جزائري<sup>(1)</sup>.

و لعل من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر و حاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية هو "الأمير خالد" و بحكم وجود الأمير خالد بفرنسا للدراسة فقد اطلع على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة، فطلب من الممثل المصري "جورج أبيض" حين التقى به في باريس سنة "1910م" أن يبعث له بعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات سنة "1911م"، منها مسرحية "ماكث" لـ "شكسبير" تعريب "محمد عفت المصري"، و مسرحية "المروعة و الوفاء" لـ "الخليل اليازجي"، و مسرحية "شهيد بيروت" للشاعر "حافظ إبراهيم"<sup>(2)</sup>.

فقد كان الفضل "للأمير خالد" بيزوغ المسرح على الخشبة، ففي نفس السنة أي عام "1911م" أسس ثلاث جمعيات أدبية فنية، جمعية بالمدينة و أخرى بالبليدة و الثالثة بالعاصمة، و لكل جمعية أسند لها رئيس معين ممثلة بذلك عروض مسرحية مختلفة بحضور نخبة من المثقفين. لتتوسع الحركة المسرحية لتشمل بعض العروض، لكن هذا لم يدم طويلا بسبب الحرب العالمية الأولى و لم يستعد نشاطه إلا بعد نهايتها.

<sup>1</sup> - أنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص 01.

<sup>2</sup> - صالح المباركية: المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 2007، ص 37.

لتنهض الجزائر من جديد بعد الحرب العالمية الأولى، فترة مزدهرة بالحركة الثقافية و المسرحية، فمنذ سنة "1919م" كانت تقدم استكشافات في المقاهي و الأحياء الشعبية، و في سنة "1921م" كانت المحاولة الأولى لإنشاء مسرح.

حيث قدّم الممثل "علالو"\* مشهداً هزلياً، تلتها محاولات عديدة قدمت من خلالها أعمال بسيطة في شكل هزلي، و رغم بساطة هذه الأعمال إلا أنّ الجمهور تقبلها بسرعة فائقة، و إلى جانب هذه المحاولة قامت مبادرة لإنشاء مسرح باللغة العربية الفصحى عام "1922م" عندما أقدمت بعض العناصر المثقفة من الشباب على تقديم أول تجربة مسرحية جزائرية تقدم بالفصحى، تبتعتها محاولات أخرى منها مسرحيات " في سبيل الوطن" ثم "فتح الأندلس"، إلا أنّ هذه التجربة لم يكن لها أثر، فسرعان ما توقفت بسبب عدم إقبال الجمهور على عروضها المقدمة بالفصحى من جهة و لضعفها من جهة أخرى<sup>(1)</sup>.

و انطلاقاً مما سبق نخلص إلى أنّ الجزائر عرفت المسرح حتى و إن لم يكن كفن له قواعده و أصوله و إنما في شكله البدائي، من خلال ما كان يُقدّم من عروض شعبية للفرجة في السّاحات العامة و المقاهي و الأسواق، إلا أنّه كان يهدف إلى بعث رسالة توعية للشعب الجزائري خاصة حول الحالة الصعبة التي كان يعيشها هذا الشعب الراض للاستعمار الفرنسي.

\* علالو « سلاي علي » (1902-1992): ممثل و مؤلف مسرحي جزائري، ولد بحي القصبة بالعاصمة، نال شهادة الدروس الابتدائية باللغة العربية واصل بعد ذلك تعلم اللغة العربية على يد الشيخ عمر قندوز، و اشتغل في بداية الأمر مساعد صيدلي فرنسي، كان له الفضل في اصطحابه إلى قاعة الأوبرا و مساعدته على مطالعة الكتب الدرامية، كون فرقة الزاهية للمسرح الجزائري في 1926، له عدة مسرحيات منها « جحا » و « زواج بوعقلين » و « الصياد و العفريت»، له مقالة عن بداية المسرح الجزائري يترجمها أحمد منور إلى العربية بعنوان (شروق المسرح الجزائري)، ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، نشأته و تطوره، ص 175، 176.

<sup>1</sup> - أنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص 08.

## II- بدايات التأسيس للمسرح الجزائري:

## 1- بين النشأة و التطور:

يؤكد الكثير من الدارسين على أنّ المسرح الجزائري لم ينشأ و يتأسس انطلاقا من تأثره المباشر بالمسرح الفرنسي الذي كان موجودا في الجزائر، حيث عمدت فرنسا إلى بناء مسارح و استقدام عدّة فرق مسرحية من أجل مشروعها الاستيطاني. هذا الشيء الجديد لم يُغرّ النخبة الجزائرية بل قاطعته بدافع المقاومة، لأنّ الاستعمار عند إنشائه أول مسرح ( دار الأوبرا) سنة "1850م" كان أول عرض احتضنته يدور حول موضوع احتلال فرنسا للجزائر.

انطلاقا من هذا الطرح يُرجع جلّ المهتمين بالمسرح الجزائري بدايات المسرح الجزائري و نشأته يعود إلى «أعقاب زيارة قامت بها فرقة مصرية للجزائر، بقيادة جورج أبيض، حيث قدّمت أثناءها مسرحيتين لنجيب الحداد هما شهامة العرب، و صلاح الدين الأيوبي في مسرح العاصمة و وهران و قسنطينة على التوالي»<sup>(1)</sup>.

فرقة "جورج أبيض" يرجع أغلب الدارسين المؤثر المباشر في البدايات الأولى للمسرح الجزائري سنة "1921م"، حيث و بعد رحيلها مباشرة أقدم مجموعة من الشبان المثقفين الجزائريين على تأسيس جمعية لتمثيل بتاريخ "05 أفريل 1921م"، أطلقوا عليها اسم "المهذّبة"، و التي ترأسها "طاهر علي الشريف"، و كان هو كاتب نصوصها المسرحية أهمها: "الخمر و عواقب الإدمان عليها"، "الشفاء بعد العناء" "1922م"

<sup>1</sup> - أحمد منور: مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، المرجع السابق، ص 12، 13.

" خديعة الغرام 1923م"، " بديع 1924 م"(1).

على الرغم مما لقيته - فرقة جورج أبيض - في الجزائر من فشل و على غرار الصدى الطيب الذي لقيته في بلاد الشمال الإفريقي، باعتبارها قادت جولة في شمال إفريقيا حتى وصلت إلى الجزائر، و كان مردّه إلى عدم اهتمام الجمهور باللغة الفصحى و عدم إيجاد متعة فيها، و صعوبتها و توجه النخبة الجزائرية بفكرهم نحو فرنسا، إلا أنّها تُعتبر من أهم العوامل التي جعلت المسرح الجزائري ينطلق.

بعد تأسيس جمعية "المهذبة" سنة "1921م" بتأثير من فرقة "جورج أبيض"، راح مجموعة من المثقفين الشبان يقلد خطابها و يحاول أن يخدم المجتمع و القضية الجزائرية أيضا تأثرا بها، منها جمعية "التمثيل العربي" جمعية "الموسيقى المطرية" و التي قدمت مسرحيات أهمها: " في سبيل الوطن"، " فتح الأندلس"(2).

لم يكتب الاستمرار لهذه الفرق المسرحية الجديدة التي راحت تقوم بمحاولات التأليف و التمثيل، و ذلك لعدم إقبال الجمهور عليها، وكما يعزو "محي الدين بشطارزي" هذا الفشل إلى لغة المسرحيات المعروضة و هي اللغة الفصحى التي لم يكن لهم عهد بها بخاصة في هذا الفن الذي اعتادوا فيه على عنصري الفرحة المسلية و اللهجة العامية الشعبية، و لأنّ المسرح يقوم على الجمهور و مدى القبول عليه فإن الجمهور الجزائري في هذه الفترة لم يعر اهتماما له لذلك زالت تلك الفرق المسرحية. كما أورد "أحمد منور" سببا آخر و هو ضعف مستوى التأليف المسرحي باللغة العربية لدى الكتاب المسرحيين نظرا لثقافتهم المحدودة بهذه اللغة(3).

<sup>1</sup> - أنظر: أحمد حمومي: المسرح في وهران خلال الفترة الإستعمارية، ج1، وزارة الثقافة، Editions RAFAR، الجزائر، (دط)، (دت) ص 89.

<sup>2</sup> - أنظر: أحمد منور: مسرح الفرحة و النضال في الجزائر، المرجع السابق، ص 14.

<sup>3</sup> - أحمد منور: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة و الثورة، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ع 10، 1983، ص 76.



## 2- تأسيس المسرح الجزائري:

أعطى الجمود و التوقف الذي عرفه المسرح الجزائري ما بين "1924 - 1926م"، الوقت الكافي للمسرحيين الجزائريين للتفكير مليًا في شأن الوضع المسرحي و محاولة بعثه و إعطائه نفسا جديدا.

فابتداء من سنة "1926م" عرف المسرح الجزائري «تحولا جذريا على مستوى الشكل و المضمون معا، و كان أبرز مظاهر ذلك التحول هو استعمال العربية الدارجة في الحوار بدل العربية الفصحى، و التحوّل من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا و كذلك الجمع بين التمثيل و الموسيقى و الغناء و الرقص أحيانا، و كان علّالو (علي سلالو) أوّل من فتح هذا الطريق عندما قدم يوم 12 أبريل 1926 م بمسرح الكورسال بباب الواد مسرحية «جحا»<sup>(1)</sup>.

تعتبر سنة "1926م" سنة عظيمة و بداية فعلية للمسرح الجزائري و الذي أصبح له خصائص تميزه فمسرحية "جحا" هي الشعلة الأولى التي أضاءت طريق المسرح الجزائري و البداية الحقيقية له، حيث لاقت المسرحية نجاحًا كبيرا و يعود ذلك إلى تناولها لموضوعات و لوحات يعرفها الجمهور و قريبة منه و كذلك الطابع الفكاهي و تكيفها مع عقلية و طبيعة الجزائريين، بالإضافة إلى استعمال اللغة العامية التي يفهمها عامة الشعب و يشير أحمد بيوض في كتابه المسرح الجزائري أنّ "علّالو" عرف كيف يخاطب الجمهور و يعالج قضايا المجتمع بلغة عصره، و كذلك لما يخدم الشخصية الوطنية، لهذا وظف اللغة العامية التي يتقبلها الجمهور الذي كان يتميز بالأمية<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - أحمد منور: مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، المرجع السابق، ص 18، 19.

<sup>2</sup>: أنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص 21.

هذا النجاح شجع الكتاب على تأليف مسرحيات أخرى، ففي العام نفسه ألف مسرحية "زواج بو عقلين" لقيت نجاحا لا يقل أهمية عن مسرحية «جحا» التي حررت المجال الإبداعي المسرحي، و الذي أصبح يتسم بالاستمرارية في الإنتاج و التأليف، إذ راح الكتاب يدعون في أعمالهم بعد أن وجدوا مفتاح الانطلاقة مثل "رشيد القسنطيني"\* و "محي الدين باشطارزي".\*

هذا الأخير الذي وضع بصمته في ميدان التأليف الغنائي حيث انضم إلى فرقة علالو سنة "1927م- 1932م"، لتتسم هذه المسرحيات فيما بعد بالطابع الواقعي الكوميدي معتمدا على اللغة العامية الشعبية و التي قرنته من العامة. و من أشهر مسرحياته: "سي قاسي"، "حسان طيرو"، "الخداعين"، "الأفيون و العصا" وغيرها<sup>(1)</sup>

\* رشيد القسنطيني ( 1887-1944) : ولد بحي القصبة بالجزائر العاصمة، دخل المدرسة الابتدائية ثم انقطع فيها ليعمل نجارا إلى جانب والده ثم هاجر إلى فرنسا ليشغل هناك عدة سنوات ثم عاد إلى الجزائر سنة 1925، و كان هذا تاريخ لقائه مع علالو الذي أعجب به فأقنعه بالاشتغال معه في فرقة الزاهية، كان قسنطيني شخصية مميزة له أسلوبه الخاص حيث له القدرة على خلق الجو المسرحي في العرض. كان يتجمل ، كما كان متعدد المواهب فهو ممثل و مؤلف و مخرج و مؤلف و مغن لذلك أطلق عليه الرجل الجوقة، له عدة مسرحيات منها: « العهد الوافي»، « بابا قدور»، «الطماع» : أنظر: محمد طاهر فضلاء: المسرح تاريخا و نضالا مذكرات عن المسرح في عهديه الاحتلالي و الاستقلالي، ج2،

horizon communication ، ط1، 2009، ص 23

\* محي الدين باشطارزي ( 1897-1986): مؤلف و ممثل مسرحي، ولد بحي القصبة بالجزائر العاصمة، تعلم القرآن ثم الغناء الأندلسي على يد اليهودي « ايدمون يافيل» رئيس جمعية المطرية التي بدأ باشطارزي نشاطه المسرحي فيها 1919، ليصبح مديرا لها و في 1947 عين مديرا لفرقة المسرح العربي بقلعة الأوبرا بالعاصمة، ألف و اقتبس مسرحيات منها: « الخداعين»، « جهلاء مدعين بالعلم»: ينظر: أحمد بيبوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، ص 172.

<sup>1</sup> - أنظر: أحمد منور: شروق المسرح الجزائري مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932، منشورات التبيين، الجاحظية، (دط)، 2000، ص 55.

## III - مراحل تطور المسرح الجزائري:

## 1- مرحلة ما قبل الثورة:

ترجع الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري مع مجموعة من الهواة أمثال: "علالو" و "باشطارزي" و "رشيد القسنطيني"، لتشهد الحركة المسرحية و بالضبط سنة "1932م" نشاطاً واسعاً مستلهمةً موضوعاتها من الواقع الجزائري المعاش و كان ذلك على يد كل من "القسنطيني" الذي قدّم عدة مسرحيات بين سنتي "1932م و "1933م" منها: "بوسيسي"، "تشرش"، "عائشة و باندو"، "بابا الشيخ"، "لونجا الأندلسية".

و بين سنتي "1934م و "1935م" جاء "باشطارزي" بأعمال مسرحية هو الآخر مثل: "فاقو"، "البوزريعي في العسكرية"، ليواصلان بعدها الإنتاج المسرحي رفقة العديد من رجال المسرح منهم "واضح محمد منصالي"، "محمد ولد الشيخ" و "محمد التوري" حتى سنة "1939م" لكن ما برز كان مع "باشطارزي" و "القسنطيني"<sup>(1)</sup>.

تكون هذه المرحلة بداية لميلاد جمعية السعادة بسطيف لإحياء فن التمثيل العربي، و كذلك جمعية العلماء المسلمين برئاسة الشيخ عبد الحميد بن باديس التي ركزت على المواضيع الدينية و ما يمكنها من الحفاظ على الهوية الوطنية التي حملت فرنسا على محورها، و هذا كان دافعا لبعض الشعراء لكتابة المسرحيات التي تحث الشعب الجزائري على الكفاح و الصبر لنيل حريته.

<sup>1</sup> - أنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص46.

و راحت فرنسا تعارض هذا المسرح معارضة قوية خاصة في سنة "1937م" مع مسرحيتي "فاقو" و "على النيف" لباشطارزي، حيث أحسّت بالخطر الذي أصبح يحدّق بها، خاصة بعدما رأت إقبال الجماهير عليه و الإعجاب به، كما أنّه بدأ يزحف حول مناطق عديدة من التراب الوطني.

ليمر المسرح الجزائري أثناء الحرب العالمية الثانية "1939م" بفترة حرجة بعد تضيق الخناق على مختلف النشاطات، و اعتقال العلماء و المثقفين و تجميد الحركة المسرحية في كامل التراب الوطني، رغم كل هذا إلا أنّ جمعية العلماء المسلمين حاولت كسر هذا الجمود من خلال تقديم بعض الأعمال ذات النزعة الإصلاحية. و مع ذلك عرف المسرح الجزائري فترة من النشاط حتى سنة "1942م" حيث ظهرت أعمال مسرحية عديدة « بعضها منتج وبعضها مقتبس إما عن طريق الأدب العربي مثل امرؤ القيس، و إما ريبوتوار المسرح الجزائري "كالهبال" و "الراقد" اللتين اقتبسهما باشطارزي عن أعمال رشيد القسنطيني و بعضها مقتبس عن أعمال مولير مثل "المشحاح الشرف سليمان اللوك" التي اقتبسها باشطارزي و "الدكتور علال" التي اقتبسها محمد الثوري»<sup>(1)</sup>.

ليتواصل الإنتاج المسرحي مع هذه الأسماء المذكورة سلفا حتى سنة "1942م"، ليدخل المسرح مرحلة ركود بعد نزول الحلفاء في الجزائر ليتوقف النشاط المسرحي بشكل تام عام "1943م"، لتُستأنف الحركة المسرحية و بالتحديد مع عرض مسرحية "ولد الليل"، في 23 فيفري 1945م تليها مسرحيات أخرى معدودة تدل على قلة الإنتاج المسرحي و هي أربعة "الأثرياء الجدد للسوق السوداء"، "شكشوك"، "سي مزيان"

<sup>1</sup> - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص57.

و "آخر وداع" التي عرضت في نفس السنة، و يحدث بعدها الإنقطاع عن الإنتاج "1946م" حيث لم تشهد أية مسرحية (1).

«و ابتداء من سنة 1947 إلى غاية 1955م مجيء مرحلة الازدهار و خاصة بعد تعيين باشطارزي مدير للمسرح العربي بقاعة الأوبرا» (2)، حيث سمح للجزائر بتقديم العروض المسرحية مرة في الأسبوع، كما تأسست عدة فرق مسرحية بعد اكتساب أول اعتراف من طرف الحكومة الفرنسية "كفرقة هواة المسرح العربي" للظاهر فضلاء" الذي اقتبس مسرحيته "الصحراء" من مسرحية "يوسف وهبي" و ظهر أيضا "شباح مكّي" الذي كتب مسرحيات عرضت ببسكرة و العاصمة، و فرقة "المسرح الجزائري" للمصطفى كاتب" و فرقة "المزهر القسنطيني للموسيقى و التمثيل" " لأحمد رضا حوحو" (3).

و مع بروز هذه الفرق انتعشت الساحة الأدبية بعدة مسرحيات منها مسرحية "الناشئة المهاجرة" و "حنبل" " لأحمد توفيق المدني"، مسرحية "آش صار في ليلي" لمؤلفها "أرزقي أبرقوق" المعروف بمصطفى بديع و غيرها. لكن و مع هذا الانتعاش المسرحي في هذه الفترة إلا أنه، قد عرف انحصارا و تراجعاً بسبب الرقابة الاستعمارية على النصوص المسرحية، حتى أنه كانت هناك إعادة في عرض بعض المسرحيات مثل "بابا قدور الطماع" "لرشيد القسنطيني" و "بوكريشة" "لمحمد الثوري"، مع ظهور بعض المؤلفين الشباب مثل "عبد الحليم رايس" الذي كتب مسرحية "مراد الوحيد" و "سيدي الحاج" و "مزارين" و كذا "عبد الله ناقلي" بمسرحية "الكاهنة" و "الكابران عطية" "لإبراهيم آدم" (4).

<sup>1</sup> - أنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص58.

<sup>2</sup> - أحسن ثيلاني: المسرح الجزائري و الثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د ط)، 2007، ص 57.

<sup>3</sup> - أنظر: عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (د ط)، 2007، ص 44.

<sup>4</sup> - أنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص70.

## 2- مرحلة الثورة:

يعد المسرح من بين الفنون التي استخدمتها الثورة الجزائرية لخدمتها، فلقد أثرت الثورة التحريرية في المسرح و أثر هو الآخر في الثورة من خلال المواضيع التي طرحها، «فلقد ألهمت ثورة نوفمبر 1954م شتى ألوان النشاط الفكري و الفني و دفعت بقرائح المبدعين و المسرحيين إلى التفاعل معها فألهبت مشاعرهم فتفاعلوا مع حوادثها ومواقفها، و انخرطوا بالنص و العرض منافحين عن تطوراتها و مستشرقين آفاقها فكانت هاجسهم المركزي الذي يستلهمون منه نبض القلب و ألق المشهد»<sup>(1)</sup>.

فالعلاقة بين المسرح و الثورة هي علاقة تفاعلية، حيث يعمل المسرح على تشخيص الثورة و امدادها بالقوة، كما عملت هي الأخرى (الثورة) على تشجيع و إنباء الحس الإبداعي للكتاب المسرحيين، حيث زودتهم بمشاهد عديدة و فتحت لهم رؤى عديدة ساعدتهم على خلق مسرحي أثر في نفوس الشعب الذي دفعهم إلى الالتحاق بالثورة للدفاع عن الهوية الوطنية و التحرر من الاستعمار. و كذلك عمل على جلب أنظار العالم حول ما يعرف بالقضية الجزائرية و الاستعمار الفرنسي بحيث «لعب المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية دورا هاما في شحذ الوعي الوطني و التعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام»<sup>(2)</sup>.

فالأحداث الثورية التي شهدتها الجزائر فرضت حضورها على مختلف الساحات السياسية و الفنية سواء في الجزائر أو خارجها، لكن المسرح الجزائري كان جزءا من الثورة و تفاعل معها في صورة جهادية من خلال العمل على إيصال رسالته و ليس راصدا لهذه الأحداث فقط. فقد «تحدد العمل المسرحي إبان الثورة التحريرية و هو المشاركة مع الثورة و العمل على إبرازها بأعمال فنية يكون المنطق فيها الكفاح و مقاومة الاستعمار إنَّ الإيمان بالثورة أعطى دفعا كبيرا لكل العاملين بالمسرح إلى التأليف و الكتابة في موضوعات نضالية

<sup>1</sup> - أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري و الثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 57.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه: ص 88.

تصور الشعب الجزائري البطل و كان العزوف عن الموضوعات الاجتماعية الهزلية منها و الجادة واضحا و أصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التفّ حوله الكتاب المسرحيين و قد ظهر فنانون كحسن الحسين المعروف "ببوقرة" و الطيب أو الحسن الذين أنشئوا فرقا مسرحية في المعتقلات فظل المسرح الجزائري يساير الظروف و المراحل الحرجة التي تسير بها البلاد و كان لكل ظرف عمل مسرحي يناسب تحدي الحواجز و العراقيل، و يعود الفضل في ذلك إلى أولئك الذين عرفوا كيف يحولون هذا الفن إلى سلاح له أهمية بجانب سلاح النار»<sup>(1)</sup>.

أثناء هذه المرحلة الثورية التي أحس الاستعمار الفرنسي بخطورة الوضع الذي أصبح يهدد كيانه، حيث «و مع اندلاع الثورة التحريرية بدأ ضغط الاستعمار يزداد على رجال الفن، بحيث أصبح يرى أن وجود فرقة مسرحية خطر يهدد وجوده. كما رأى في ذلك علامة من علامات الانذار بانتهاء حكمه في الجزائر لذلك جند كل طاقاته الجهنمية لمحاربة الفنانين، و لكن هؤلاء التحقوا بصفوف الثورة في الجبال على إثر النداء الذي وجهته لهم جبهة التحرير الوطني و بعد توقف نشاطهم في المدن و مطاردة البوليس الاستعماري لهم»<sup>(2)</sup>.

فالضغط الذي مارسه الاستعمار الفرنسي على رجال الفن حتم على المسرح الجزائري أن يواصل مهامه خارج الوطن و إتمام رسالته النضالية عن طريق استلهاهم قيم الثورة و مبادئها.

فظهرت عدة مسرحيات من خلال الفرق المسرحية القائمة على ذلك خاصة فرقة "جبهة التحرير الوطني" التي تكونت في تونس برئاسة "مصطفى كاتب"، حيث تعد سفيرة الثورة الجزائرية في الخارج، «وقد نالت نجاحا كبيرا في كل الدول التي قدمت فيها عروضها مسرحية و كانت مهمة هذه الفرقة مقتصرة على تعريف

<sup>1</sup> - صالح مباركية: المسرح في الجزائر، المرجع السابق، ص 61.

<sup>2</sup> - جروة علاوة وهي: ملامح المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 49.

الرأي العام العالمي بحق الشعب الجزائري في استقلال بلاده و تقرير مصيره بيده، و مع هذه الفرقة التابعة لجيش التحرير الوطني كان ميلاد جديد من كتاب المسرح، اللذين جندوا طاقاتهم الابداعية لخدمة الثورة بالكتابة و الكلمة الثائرة الملتزمة، و نذكر من هؤلاء الكتاب على سبيل المثال عبد الحليم رايس، الذي قدم للفرقة مسرحيات "أولاد القصة" و "دم الأحرار" و "الخالدون"، و قد أحرزت الفرقة بهذه المسرحيات نجاحا باهرا في كل الدول التي عرضت فيها<sup>(1)</sup>.

كما ظهرت في هذه المرحلة أعمالا مسرحية عديدة لاقت صيتا واسعا سواء في الجزائر أو في العالم العربي و الغربي، و من بين هذه المسرحيات "مسرحية الجثة المطوقة" "لكاتب ياسين" التي عرضت في بروكسل أولا ثم باريس، حاول من خلالها إبراز أو نقل الواقع المأساوي الذي تعيشه الجزائر، متغنيا بالدور الذي تقوم به في الثورة الجزائرية، و كذلك مسرحية "الباب الأخير" "للأشرف مصطفى" التي نشرت باللغة الفرنسية و ترجمت من طرف إحدى المجلات، بالإضافة إلى مسرحية "حنين الى الجبل" "لخرفي صالح" التي هي الاخرى عرضت بتونس ضمن النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين<sup>(2)</sup>.

معظم هذه المسرحيات كانت تصب في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية و تعريفاً بها و بالقضية الجزائرية و عدالتها، و معنى ذلك أنّ المسرحية التاريخية قد توقفت أثناء الثورة لظروف موضوعية تتصل بالواقع الجديد الذي فرض أسلوبا معيناً و مضمونا جديدا.

فالعامل المسرحي في هذه المرحلة و ما عرفته من أحداث ثورية، حتمت على الكتاب المسرحيين مواكبة الظروف السائدة آنذاك، مستغلة بذلك هذا الفن كسلاح لمواجهة العدو المضطهد. و نشير إلى أنّ المسرح

<sup>1</sup> - جروة علاوة وهي: ملامح المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 50.

<sup>2</sup> - أنظر: أحسن تلياني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص 51.



الجزائري قد لعب دوراً كبيراً في مقاومة الاستعمار باستعماله كوسيلة للنضال و المقاومة، لا تقل أهمية عن باقي الوسائل الأخرى كالصحيفة و النادي و غيرها.

## 3- مرحلة ما بعد الاستقلال:

خرجت فرنسا من الجزائر، مخلفة دمارًا و خرابًا في جميع البنى القاعدية للبلاد، لذلك عملت الدولة على إعادة هيكلتها، وبعث الحياة فيها من جديد، كما برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية و العمل عليها فكان المسرح من بين أهم الهياكل باعتباره أحد روافدها الاساسية و له أهمية كبرى في توعية و تعبئة الجماهير لمهام التنمية.

و أول قرار اتخذته الحكومة بعد الاستقلال هو تأميمه بمقتضى مرسوم مؤرخ في 08 جانفي 1963م جاء فيه: « أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، هو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، و لا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين أيدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدره»<sup>(1)</sup>.

من خلال القرار أيضا تم إنشاء أول منظمة للمسرح الجزائري للإشراف على تنظيم العمل و السير فيه و منذ ذلك التاريخ عرف المسرح في الجزائر باسم المسرح الوطني الجزائري.

بدأ المسرح بعد الاستقلال عهدا جديدا حيث عرف طفرة في الإنتاج فتنوعت مواضيعه و تعددت أشكاله، و أصبح هدفه هو النضال اجتماعيا و سياسيا من أجل تحقيق تطور و تنمية.

في الفترة الممتدة بين "1963م إلى 1972م" أنتج عدد كبير من المسرحيات بلغ عددها ثمانية و ثلاثون مسرحية تمحورت حول القضايا الراهنة بين اجتماعية و سياسية<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص 97.

<sup>2</sup> - أنظر: نور الدين عمرون: مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 163

وصفت الأربع سنوات الأولى بالفترة الذهبية، حيث عرف المسرح ازدهارا من حيث الكمّ و الكيف بلغ عددها عشرون مسرحية، و برزت خلالها أسماء مسرحية مميزة استطاعت أن تترك بصماتها في مسار حركية المسرح الجزائري من بينهم "أحمد عياد" الذي كان له أسلوب خاص قائم على معرفة حقيقية بطبع الجمهور و تركيبته النفثسية، فكانت الفكاهة الهادفة الجسر الذي أوصله إليه، حيث أصبح مدرسة في المسرح تقوم على البساطة و الجرأة، أهم مسرحياته "حسان طيرو" 196 م، "الغولة" 1966م<sup>(1)</sup>.

كما نجد "ولد كاكي عبد الرحمن" هو الآخر الذي كانت له بصمة مميزة في المسرح الجزائري، حيث كان له أسلوبه الخاص المتسم بالاعتماد على التراث الشعبي يقول عنه "مخلوف بوكرواح": « عمل على إثبات منهجه المبني على تأصيل المسرح القائم على أسس تراثية شعبية»<sup>(2)</sup>، من أهم مسرحياته "إفريقيا قبل سنة 1963م"، "ديوان القراقوز" 1966م.

و برز في هذه الفترة أيضا "كاتب ياسين" من أهم أعماله "الجنة المطوقة 1968م"، "دائرة الطباشير القوقازية 1969م"، "الرجل صاحب النعل المطاطي 1970م".

بعد الازدهار الذي عرفه المسرح في فترة الستينيات، سيطرت حالة من الركود في العشر سنوات الموالية من "1972م إلى 1982م"، و يرجع مرّده إلى العامل السياسي المتعلق بتطبيق قرار اللامركزية الذي صدر سنة 1972م، الذي نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة، عنابة، وهران، سيدي بلعباس و بإشراف وزارة الإعلام و الثقافة<sup>(3)</sup>.

<sup>1</sup> - أنظر: مخلوف بوكرواح: ملامح عن المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص 25.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 44.

<sup>3</sup> - أنظر: بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت)، ص 28.

ليكون له انعكاسات سلبية رغم الأهداف الجيدة التي جاء بها و هي محور الفوارق الجهوية في كافة الميادين الاجتماعية و الاقتصادية و الثقافية، و لأنه لم يعتمد على تخطيط مسبق لهذا المشروع و الذي لم يأخذ بعين الاعتبار إمكانيات الجزائر المادية و البشرية، و هو ما أكدّه "مصطفى كاتب" في قوله: « لا يشهد المسرح الجزائري انحسارا بقدر ما يعيش حالة من الجمود الانتقالي، فرضتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة و المتعلقة بأحداث اللامركزية على مستوى الدولة، مما جعل و يجعل الأنشطة الفنية و الميدانية و على رأسها المسرح في حالة استتباع ملحوظ لنتائج سياسية»<sup>(1)</sup>.

لقد كان الإنتاج المسرحي في معظمه اجترار لمسرحيات سبق عرضها في السنوات السابقة مثل "القراب و الصالحين" ل عبد الرحمن كاكي، "بوحدبة" و "سلاك الواعرين" "لمحمد توري"، "باب الفتوح" "لمحمد دياب"، "المولد" "لعبد الرحمن الجيلالي"<sup>(2)</sup>، و كذلك لتغطية العجز لجأت تلك المسارح الجهوية إلى الإقتباس سواء من المسارح العربية أو العالمية، كما اعتمدت على أسلوب التأليف الجماعي و الذي أفرز قلة نادرة من الأعمال منها: "هذا يجيب هذا 1976م"، "ريح السمسار 1977م"، "ناس الحومة 1980م"، "المائدة 1972م".

في صيف عام 1982م صدر مرسوم تشريعي و الذي يتضمن تنظيم الإدارة المركزية لوزارة الثقافة، حيث نص في مادته الخمسة على تولي مديرية الفنون مهمة إعداد سياسة وطنية هدفها تطوير الإبداع الثقافي و من بينها المسرح، و قد حددت مهام المديرية الفرعية للمسرح في «تشجيع الإنتاج المسرحي و تحسين نوعيته و التنسيق مع المسارح المحترفة في ضبط البرنامج السنوي و متابعة و تنفيذه، و مساعدة هذه المسارح

<sup>1</sup> - أحمد فرحات: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص178.

<sup>2</sup> - أنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص112، 113.

على اكتساب الوسائل الضرورية لنشاطاتها، الاهتمام بمسرح الهواة، و النظر في الاحتياجات الخاصة بتكوين الاطارات الفنية من أجل تحسين المستوى، و ترقية الفنانين و الممثلين الجديرين بذلك»<sup>(1)</sup>.

كان لهذا القرار الأثر الإيجابي في معاودة رجوع المسرح الجزائري إلى الاشتغال من جديد و الخروج من النكسة التي كان يتخبط فيها، كما كان للندوة التي انعقدت في بداية ديسمبر "1983م تحت عنوان "ندوة أيام المسرح" تحت شعار "تطوير المسرح الجزائري" الأهمية في إيجاد بعض الحلول لإخراج المسرح و النهوض به. من خلال هذه العوامل المتمثلة في المرسوم و الندوة عرف المسرح انطلاقة جديدة، و في الفترة الممتدة بين "1983م إلى 1989م" شهد انتعاشا في الإنتاج سواء كما أو كيفا، حيث أنتجت ما يقارب ثمانين مسرحية قدم منها عشرون، و قد كان أغلبها مقتبسا عن كتاب مسرحيين أوروبيين و عرب أهمها: مسرحية "الدهاليز" التي اقتبسها "علولة" عن "ماكسيم غوركي 1983م"، "جحا باع حماره" اقتبسها و أخرجها "مصطفى كاتب" عن "نبيل بدران 1984م"، "حافلة تسيير" التي اقتبسها "محمد بن قطاف" و "عز الدين مجوبي" عن "سارق الأوتوبيس" لإحسان عبد القدوس، "الأجواد" لعبد القادر علولة سنة 1985م، "غابو الأفكار" من اقتباس "عز الدين مجوبي" سنة "1987م"<sup>(2)</sup>.

كما عرفت هذه الفترة مشاركة المسرح الجزائري في مهرجانات دولية تكللت بالتتويجات؛ كان أول تنويج عرفه المسرح الجزائري من خلال مهرجان قرطاج المسرحي الدولي الأول بتونس سنة "1983م" من خلال مسرحية "قالو لعرب قالو" من ناحية الاخراج التي اقتبسها الثنائي "زياني الشريف عياد" و"عز الدين مجوبي". كما

<sup>1</sup> - مخلوف بوكروخ: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام و أعباء، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، (دط)، 1995، ص 39، 38.

<sup>2</sup> - أنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص 143، 146.

شهدت أول تجربة إخراج نسوي في تاريخ المسرح الجزائري، كانت رائدتها "حميدة آيت الحاج" بمسرحية "أغنية الغابة 1987م" المقتبسة عن الكاتبة السوفياتية "ليسا أوكراينكا"<sup>(1)</sup>.

لتأتي فترة التسعينيات و يعرف المسرح الجزائري أصعب مرحلة، حيث يمكن القول أن المسرح المحترف لم يعد موجودا إلا بعض محاولات الهواة، الذين كانت لهم نشاطات حاولوا من خلالها سد الفراغ الذي خلفه المسرح المحترف، و قد دامت هذه الأزمة عشر سنوات، و كان أهم ما عرفته بداية قبل حدوث الأزمة هو الفراغ الذي خلفه رحيل مجموعة من الرواد و الشخصيات البارزة في أواخر الثمانينيات منهم "محي الدين باشطارزي" في 06 فيفري 1986م، "كاتب ياسين" 28 أكتوبر 1989م، "عبد المالك بومقروح" 10 نوفمبر 1989م<sup>(2)</sup>.

لما لعبت الأوضاع التي عاشتها الجزائر - الأزمة السياسية- خلال هذه السنوات في تراجع المسرح و انقطاعه خاصة بعض ظهور جرائم الاغتيال التي استهدفت الفنانين، حيث أعتيل "عبد القادر علولة" في سنة "1994م"، و كذا "عز الدين مجوبي" في سنة "1995م"، هذا ما دفع بالمسرحيين الآخرين إلى الصمت أو الرحيل عن البلد أو تغيير النشاط أو الاهتمام بالإدارة و التسيير، كما فعل "محمد بن قطاف" الذي انزوى في مكتبته بالمسرح الوطني، كما خضع المسرح الوطني لترميم من "1995م حتى 2000م"، هذه الأسباب جعلت النصوص المسرحية تتراجع، ففي سنة "1995م" سجلت خمس نصوص فقط<sup>(3)</sup>.

بعد انفراج الأزمة و عودة الاستقرار إلى البلاد، عاود المسرح الجزائري انطلاقته من جديد، فعرف انتعاشًا واضحًا تجلّى ذلك من خلال مظاهر الإبداع المسرحي من تأليف والإخراج و كذا إقامة مهرجانات و ملتقيات و أيام دراسية و تظاهرات ثقافية، هذه المظاهر خلقت حركية في المسرح الجزائري.

<sup>1</sup> - أنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، المرجع السابق، ص 146.

<sup>2</sup> - أنظر: المرجع نفسه، ص 147.

<sup>3</sup> - أنظر: نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، المرجع السابق، ص 141.

ومن أهم النشاطات التي تدل على الانتعاش: إقامة تظاهرة سنة الجزائر بفرنسا سنة "2003م"، و التي بدأ العمل عليها في نفس السنة ، لعب المسرح دورا هاما في التعريف بالثقافة الجزائرية، حيث أنتج من خلالها حوالي عشر مسرحيات: "ميموز الجزائر"، "نجمة و جزائر الشاعر"، "المنعرج"، "القراقوز قادمون"...<sup>(1)</sup>

✓ تنقل المسرح الجزائري إلى البلاد العربية و الأجنبية ففي سنة "2004م" تنقل إلى كل من كندا و سوريا و شارك بمسرحية "التمرين"، و التي تركت انطباعا جيدا في مهرجان المسرح المحترف بدمشق، و كرم من خلاله المسرح الجزائري ككل<sup>(2)</sup>.

✓ انعقاد مهرجان المسرح الوطني المحترف في دورات سنة "2006م"، "2008م"، "2011م"، انتج من خلاله عدة مسرحيات و عرضت فيه أيضا.

✓ كما عقد بالجزائر سنة "2007م" تظاهرة الجزائر العاصمة الثقافة العربية أنتج خلالها ما يقارب خمسين (50) عملاً مسرحياً.

✓ انعقاد المهرجان الثقافي الإفريقي سنة "2009م".

✓ احتفالات تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية سنة "2011م" وكذا قسنطينة عاصمة الثقافة العربية سنة "2015م".

يتضح مما سبق أن المسرح الجزائري مر بمراحل عصيبة حين وصل إلى ما هو عليه الآن، فلم يبق المسرح حبيسا مقتصرنا على الخشبة بل تجاوزها عبر النص ليصبح مادة دسمة للدراسات النقدية كالبنيوية و التفكيكية و خاصة السيميائية، بما أنه خزانة مليئة بالرموز و العلامات.

<sup>1</sup> - فاطمة سعادة، و آخرون: مسيرة المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، ع6، 7، 2005، ص 177.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه: ص 177.

و هذا ما ينطبق على المسرحية الجزائرية "اللعبة" التي اقترحناها لتكون محطة دراسة سيميائية، ننبش فيها عن العلامة و دورها في تفعيل النص/الأداء الحركي و قوة تأثيرها على المتلقي/المشاهد



## الفصل الثاني:

### سيمائية مسرحية "اللّعبة"

#### 1- تمهيد

أولاً- تلخيص عام لنص مسرحية "اللّعبة"

ثانياً- كواليس مسرحية "اللّعبة"

ثالثاً- استهلاكية مسرحية "اللّعبة"

#### 2- سيمائية النص المسرحي

2-1- سيمائية العنوان

2-2- وظيفة العنوان

2-3- سيمائية البنية النصية لمسرحية "اللّعبة"

2-4- سيمائية المكان (الخشبة)

2-5- سيمائية الحوار

2-6- سيمائية اللّغة و دور التكرار في تفاعل المشاهد مع نص

#### المسرحية

3- سيمائية العرض السينوغرافي في مسرحية اللّعبة

3-1- سيمائية الديكور

3-2- سيمائية الموسيقى

3-3- سيمائية الإضاءة

3-4- سيمائية الملابس و الإكسسوار

3-5- سيمائية الحركة

## 1 - تمهيد:

المسرح عبارة عن لوحات متناغمة متدفقة تحقق اللغة البصرية التي تضمن استمرارية العرض بكامله، فمن خلال الترابط بين السينوغرافيا و جسد الممثل يتكون الهدف و المعنى، و يعتبر مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات المسرحية المستحدثة بديلاً عن مصطلح الديكور و أشمل منه، و بل الأول يتضمن الثاني فالسينوغرافيا هي «فن تنسيق الفضاء المسرحي، و التحكم في شكله بهدف تحقيق العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث»<sup>(1)</sup>.

فالعرض المسرحي لا يتحقق إلا من خلال تناسق و انسجام مكونات العرض من الإضاءة و الألوان و الملابس و الأداء و الموسيقى و الفراغات و الأماكن... وكل ما يخدم صياغة الدلالات، و تختلف سينوغرافيا العرض باختلاف الموضوع المعالج.

تتحد داخل هذا العرض المسرحي جميع هذه العناصر مكونة مشاهد منسجمة مع إيقاعات متباينة و متفاوتة في الطول و القصر، نستخلص منها رسالة بصرية و سمعية موجهة نحو المتفرج لتصب في هدف واحد هو إنتاج لغة الصورة، فديناميكية الصورة في تواصل مستمر و هي تشكل سلسلة من الصور تشير إلى أفكار و معانٍ تقرأ بالمستوى الفكري و النفسي، و بالتالي فإن محاولة هذه القراءة هي الوقوف على مكونات الصور ودلالاتها.

و هدف السينوغرافيا هو تجاوز الدلالة الحقيقية الظاهرة للأشياء إلى دلالات خفية، تكون بمثابة إجابات تحمل أبعاداً ثقافية و دينية، اجتماعية، اقتصادية، هذه الدلالات التي تتمظهر في تقنيات الديكور.

<sup>1</sup> - مارسيل نريدفون: فن السينوغرافيا، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، مجلة السينوغرافيا اليوم، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، (دط)، 1993، ص 08.

و تتجلى دلالة العناصر السينوغرافية سيميائيا على خشبة المسرح حسب طريقة وضعها و شكلها و لونها، و علاقتها بالعناصر الأخرى، ففي البداية قد تكون خشبة المسرح أو الفضاء المسرحي خاليًا من هذه العناصر، لتظهر بعدها في حالة استعمال مسرحي تزداد دلالاته عندما يسَلط عليه ضوء معين.

و بذلك تصبح هذه العلامات كشفرات تدفع المتلقي للوقوف عندها و محاولة قراءتها، و لا يتم ذلك إلا بالاعتماد على علم السيمياء الذي يركز على دراسة العلامة بالاعتماد على ما جاء به كل من "دوسوسير" و "بيرس" بحكم أنهما المؤسّسان الفعليان لعلم العلامات، لكن نجد أنّ كل واحد منهما قد نظر إلى العلامة حسب توجهه.

فكما هو معروف عن "سوسير" أنّ انطلاقتها كانت لغوية و هذا ما يؤكده قوله: «إنّ اللّسان نسق من العلامات المعبرة عن أفكار، و هو بذلك شبيه بأبجدية الصم و البكم (...).»، إلا أنّه يعدّ أرقى هذه الأنساق، و من هنا تأتي إمكانية البحث عن علم يقوم بدراسة هذه العلامات داخل الحياة الاجتماعية (...). و يمكن أن نطلق على هذا العلم السيميولوجيا و ستكون مهمته هي التعرف على كُنه هذه العلامات و على القوانين التي تحكمها (...). و لن تكون اللّسانيات سوى جزء من هذا العلم العام و ستُطبّق قوانينه التي سيتم الكشف عنها على اللّسانيات»<sup>(1)</sup>.

أما السيمياء عند "بيرس" عنده تكمن في «كونها تستند على المنطق و الرياضيات و الظاهرية و في كونها تصدر عن ذات انشغلت بالعلوم البحتة و العلوم الإنسانية. فقد سبق لبيرس أن درس الرياضيات

<sup>1</sup> - سعيد بنكراد: السيميائيات... مفاهيمها و تطبيقاتها، مجلة عالم المعرفة، ع3، مجلد 53، يناير- مارس، 2007، ص86.

و الكيمياء و المنطق و الفلسفة الشيء الذي يرجع القول بأن السيميائيات كانت نتيجة انشغاله بهذه العلوم المختلفة و ملاحظته للآليات المشاركة التي تحركها»<sup>(1)</sup>.

يتّضح لنا أنّ طبيعة و ثقافة كل واحد منهما تحكمت في صياغة نظريته حول العلامة، " فيبرس " ينطلق من أفكاره الفلسفية و الرياضية و المنطقية، في حين نجد "سوسير" ينطلق من أفكاره اللغوية اللسانية.

تتميّز العلامة عند "دوسوسير" باعتبارها وحدة ثنائية المبنى، حيث تتكون من جزئين هما الدال (الصورة السمعية) و المدلول (الصورة الذهنية)<sup>(2)</sup>:

1- الدال: عند سوسير هو الصورة السمعية التي تولدها في الذهن مجموعة الأصوات التي يسمعها المتلقّي (...) و في الدراسات اللغوية هو سلسلة الأصوات المادية الموجودة في الواقع.

2- المدلول: عند سوسير هو التصوير الذهني الذي تثيره الصورة السمعية في ذهن المستمع، وهذا المحسوس يستدعي في ذهن المتلقي حقيقة أخرى غير محسوسة هي المدلول.

في حين نجد بيرس قد جعل العلامة في ثلاثة أقسام هي<sup>(3)</sup>:

1- **العلامة الأيقونية: Inoc sign** : و هي العلامة التي تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، أي هي العلامة التي تبين مدلولها عن طريق المحاكاة.

2- **العلامة الاشارية: Indexical sign** : و هذا النوع من العلامات يكثر في العروض المسرحية و هي العنصر الفعال و المجسم للفكرة التي يريد المخرج أن يظهرها للمتفرجين.

<sup>1</sup> - عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008، ص 31.

<sup>2</sup> - هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص 47.

<sup>3</sup> - أنظر: تشارلز سندررس بيرس: تصنيف العلامات في أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة، تحرير: سيزا القاسم، نصر أبو حامد، دار إلياس العصرية، القاهرة، (دط)، 1986، ص139.

3- العلامة الرّمزية: **Symol**: و يعرف "بيوس" الرمز على أنه علامة تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر

عرف غالبا ما يقتنن بالأفكار العامة، التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه، أي العلامة التي تفيد مدلولها بناء

على اصطلاح بين جماعة من الناس.

و عليه نقول أنّ علم العلامات هو علم يعني بدراسة و تصنيف جميع أنواع العلامات و الإشارات بما فيها

العلامات اللغوية.

## أولاً - تلخيص عام لنص مسرحية "اللعبة":

تروي أحداث نص المسرحية حكاية أحد الحكّام الذي كان من أفقر الناس ببلده، ليقع في مستنقع المؤامرة التي حيكت خيوطها من طرف خصّار أقحمه في مجال السياسة الذي لا يفقه فيها شيئاً، فنُصّب للبلاد حاكماً و لكن بطريقة شكلية، حيث كان كاللعبة في أيدي الآخرين الذين يتحكمون في قراراته بمن فيهم زوجته، كل هذا كان نتيجة ضعف في شخصية "الحاكم" التي سببت في انتشار الفوضى العارمة و عصيان الرعيّة و انفلات زمام الأمور من بين يديه، لكن الأمور تتغير بعد ظهور "المقنع" (أحد الشخصيات الرئيسية في المسرحية) و محاولته التحكم في الفساد الجاري داخل المملكة و زعزعت حكم الحاكم و أخذ السلطة منه، حين يستغل الفرصة و يتسلل إلى القصر و قيامه بمهاجمة البلاط و وضعه تحت سيطرته بتجريد الحاكم من سرواله و ختم الدولة و تركه في ذهول لينتشر الخبر في أرجاء البلاد.

ليخيم الاستقرار و تنفج الأحداث و يُزال الغموض و يُعرف مسبب هذا الانقلاب و يتم كشف المستور بظهور "المهرج" و نزع القناع وإخبارهم بأنه هو من خطط لكل شيء من أجل تغيير الأوضاع.

ثانيا- كواليس مسرحية "اللعبة":

تعتبر مسرحية "اللعبة" من إنتاجات " 2008م-2009م"، و قد عُرضت في صيف " 2008م"، خلال شهر رمضان على ركح مسرح قسنطينة الجهوي، و كان ذلك أول مرّة باعتبار أنّ المسرح القسنطيني هو من قام بإنتاجها، حيث جابت العديد من مسارح الوطن و قد لاقت استحسان الجمهور.

ساهم في نجاح هذا النص المسرحي تضافر جهود جنود الخفاء وراء الستار إلى جانب تفاعل الشخصيات مع الأدوار المسندة إليها، و هنا سنتوقف لتزليل الستار عنه لندرج أسماءهم كما يلي:

✓ كاتب النص المسرحي: عيسى رداڤ.

✓ الإخراج العام للمسرحية: عنتر علال .

✓ سينوغرافيا المسرحية: فريد غانم .

✓ موسيقية المسرحية: سليم سوهالي.

أما الممثلين الذين حملوا على عاتقهم مهمة توصيل الخطاب فيمكن رصدتهم في الجدول التالي حسب

الاسم الحقيقي و الدور المسند إليهم:

اسم الشخصية في المسرحية	الاسم الحقيقي للممثل	اسم الشخصية في المسرحية	الاسم الحقيقي للممثل
الحاكم	عنتر هلال	الشيطانة (الجانب المظلم لزوجة الحاكم "بتول")	عتيقة بلازمة
خادم الحاكم "ميمون"	محمد دلوم	الوزير	مرواني نور الدين
المهرج	كمال فراد	قائد الأمن	عيسى رداڤ
زوجة الحاكم "بتول"	موني بوعلام	القاضي	زبير إيزم
الخادمة	نجلة تري	الخادمة	شهيناز نقواش

بما أنّ الشخصية المسرحية في النصّ المسرحي يقع على عاتقها مهمّة توصيل الخطاب المسرحي الذي يعتبر مجموعة من العلامات اللّغوية التي ينتجها العمل المسرحي، فإنّ هذا الخطاب يكون من مرسل إلى متلقٍ فيُصبح الممثل بهذا هو المرسل بتقمّصه للشّخصية يقوم ببث دوره إلى متلق الذي هو المشاهد لذلك يصبح الممثل هو الفاعل أو العلامه في توصيل الخطاب عبر شفرات و رموز.



## ثالثاً- استهلاكية مسرحية "اللعبة":

إنّ لكل عمل في مقدّمة تساعده على تهيئة الجو للمشاهد فتقلبه من الجو العام للعرض إلى الجو الخاص فالاستهلال بمثابة تلميح لما سيأتي بعده، فلا يمكن الولوج إلى أحداث المسرحية مباشرة و الجمهور يجهل الموضوع فمسألة التشويق و استثارة عواطف و مشاعر الجمهور ليست مسألة هيّنة، و إنّما هي عمل جبار يقوم به المخرج مع السينوغرافي، لتحقيق نوع من السلام الروحي و تلائم الوعي بين موضوع العرض و الجمهور و بناء أفق توقع لديه.

لقد اختلف الاستهلال أو التمهيد من مرحلة إلى أخرى عبر مراحل تطور العرض المسرحي على مرّ العصور، «فقد كان الإغريق على سبيل المثال يكتفون أحياناً باستهلال مسرحياتهم بمونولوج مسرحي كتلخيص عابر للأحداث، التي سبقت بداية الفعل الممثل»<sup>(1)</sup>، فهو بهذا الشكل يكشف الخطوط التي يمر عليها العرض المسرحي.

كما يمكن أن يبدأ الاستهلال بسؤال محيّر أو بحادثة قتل، أو قد يكون من خلال إيماءة إلى عنصر من عناصر الديكور ذات الدلالة السيمائية، هي بمثابة زرع الظروف الملائمة للنمو الدرامي، هذه الظروف التي يلجأ إليها المشاهد عندما يحتاج إليها و التي تصنع الحلّ المعقول.

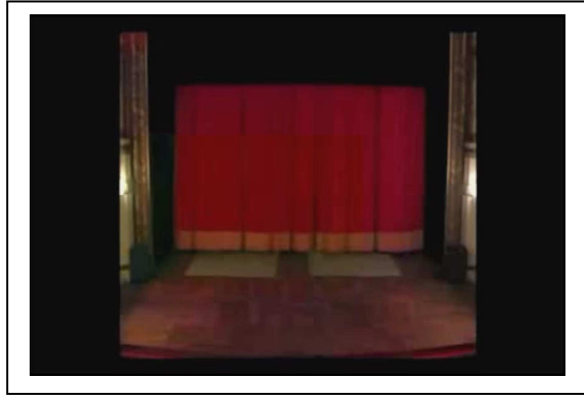
عند استهلالنا مباشرة إلى عرض المسرحية يتكشف لنا منظر خشبة العرض و التي يظهر جزء منها، فنصف منها ظاهر و نصفها الآخر محجوب بستار أحمر مرفوعاً قليلاً عن خشبة المسرح و العادة في المسارح أن يكون الستار متدلّياً على الخشبة حتى لا يظهر شيئاً، فيعتري المشاهد الغموض و يتشوق لما سيشاهد، فيتهدأ ذهنه بالتأويلات لاستقبال العلامات و كشفها قبل عرض المسرحية.

<sup>1</sup> - سامية أحمد أسعد: الدلالة المسرحية، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 4، مجلد 10، 1980، ص 400.

ليصبح الستار الأحمر حاجزا بين الجمهور و ما يوجد ورائه، فوجوده ضاربا في القدم و هو علامة متجلية في العرض المسرحي له دلالات كثيرة وأهمها جعل المشاهد مترقبا لما هو مخفي، فهذا الستار يمارس سلطة على الجمهور في حتمية الترقب و المتابعة.

يصتبع هذا الستار<sup>(1)</sup> باللون الأحمر اللافت للانتباه و ذلك لشد الجمهور، و هو لون الحب و العاطفة و الطاقة و الإثارة، كما يعتبر اللون الأحمر من الألوان الفخمة التي يتزين بها البساط عند استقبال شخصيات دبلوماسية رفيعة المقام، كما ييسط لكبار الشخصيات الفنية و هذه دلالة على مكانته لدى المستقبل و كذلك يمكن إسقاط هذا على ستار المسرح و كأنّ المخرج قبل عرض مسرحيته يستقبل الجمهور و يبين له

مكانته المرموقة.



الصورة رقم (01): الستار ذو اللون الأحمر يظهر جزء من خشبة العرض

يبدأ عرض مسرحية "اللعبة" بفتح الستار لتظهر خشبة المسرح، و طريقة فتح الستار كانت من خلال المنتصف حيث سُحب جزء إلى اليمين و جزء إلى اليسار بطريقة مستقيمة عكس الطريقة الكلاسيكية الذي يفتح من جهة واحدة، و دلالة هذا الفتح هو الانفتاح على الأحداث مباشرة في ذهن المشاهد و تصاعد الأحداث تدريجيا حتى النهاية.

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم ( 01).

قبل فتح الستار وتجلي عرض المسرحية فإن الطبل يدق و هو إعلان عن بداية العرض و هو محاولة للفت انتباه المشاهد و تهيئته نفسياً، وعادة دق الطبول موجودة منذ القدم عند العرب كإيقاظ الناس للسحور مثلاً، كما نجد دق الطبل أو قرعه عند نقل خادم الحاكم أو السلطان خبيراً إلى عامة الناس للفت انتباههم و شدّ أسماعهم لما سيُقال.

و بما أنّ العرض التمهيدي مرتبط مباشرة بمشكلة المسرحية أو جوهر الصراع فيها لإثارة حب الاستطلاع لدى الجمهور، و حتى تسير الإثارة في نسق العرض و التطور الدرامي، و لجأ المخرج "عنتر هلال" إلى جعل الافتتاحية مزودة بالإيماءة و الإشارة، بدأ من الديكور الذي حوى التمثال<sup>(1)</sup> في وسطه، فبمجرد انفتاح الستار يسلم الضوء عليه فيما بقية الخشبة مظلمة، دارت الإضاءة عليه حوالي دقيقة ونصف أنارت جوانبه لإعطاء تفاصيل حوله، حيث يجسد التمثال شخصية عربية ترتدي بنوسا و عمامة توحى بأنها شخصية تاريخية عربية جزائرية، هذه الإيماءة هي إشارة لتهيئة المشاهد و إعطائه تلميحا على أنّ أحداث ستكون مبنية على أحداث تاريخية جزائرية فيه بدأ العرض و به انتهى.



الصورة (02): التمثال مسلط عليه الضوء بعد فتح الستار

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم ( 02).

بعد إبراز التمثال و إعطاء التفاصيل حوله تم إضاءة المسرح، بدأ دخول الممثلين إلى خشبة المسرح، حيث كان الولوج من خلف المسرح بينما الحاكم دخل من وسط الجمهور أي من الجهة الأمامية للمسرح، و هو إيجاء على أن هذا الحاكم من عامة الشعب، لقد كان دخول الممثلين في شكل لوحة استعراضية تحت أهازيج التصفيق و الزغاريد حاملين أعلام سوداء و صفراء، يرقصون على وقع أغنية شعبية فلكلورية ذات الطابع الشاوي، توحى هذه الطقوس في استقبال الحاكم و الاحتفال به أنّ الأحداث تجري في منطقة الشرق الجزائري<sup>(1)</sup>.



الصورة (03): مشهد لدخول الممثلين و احتفالهم بختان

كما تلعب علامة اللباس في إبراز المسرحية بأثما جزائرية، و يتضح ذلك من خلال لباس الحاكم و الممثل في قندورة الختان.

لوحة ختان الحاكم و ما تجري فيها من أحداث تعطي للمشاهد ملامح ما سيأتي عرضه في المسرحية و بداية انكشاف خيوط الأحداث، فختانه في سنّ الأربعين و الضحك عليه و جعله سخرية أمام الناس و هو دليل على ضعف شخصية الحاكم و تحكم الآخرين فيه.

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم (03).

ليخرج الممثلين من خشبة المسرح و تسلط الأضواء مرّة أخرى على التمثال حيث يتم سرقة و يستبدل بشخصية أخرى آدمية في بلاط القصر و هذا علامة الجوسسة التي أراد المخرج أن يضعها كعلامة للمتفرج ليدفعه للتفاعل مع أجواء المسرحية من البداية إلى النهاية.

## 2- سيمائية النص المسرحي:

## 2-1- سيمائية العنوان:

يحمل العنوان في مضمونه العام مكونات أساسية تهيئ نفسية القارئ لاستقبال النص و هضم محتواه، فهو العتبة التي «تحدّد نوعية القراءة بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية و أدبية يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراء و التأثير عليهم؛ بمعنى مفهوم تصورًا مسبقًا للنص يكون له تأثير على نوعية إدراكهم له»<sup>(1)</sup>.

لذا يلجأ كاتب النص المسرحي لاختيار العنوان المناسب لأحداثه و أشخاصه (الممثلين) هذا من جهة و من جهة أخرى فهو يشدّ المتفرج أو القارئ فيرسخ له انطبعا أوليًا و نظرة مبدئية حول محتواه كونه المرآة العاكسة لحياته و مجتمعه.

و كذلك باعتباره علامة سيمائية تمارس التّديل و تتموقع على الحدّ الفاصل بين النص و العالم، و بما أنّه (العنوان) بنية لغوية مستقلة بذاتها، يتم دراسته من خلال أبعاده التركيبية و النّحوية و المعجمية للقبض على المعاني المستترة و الكامنة خلف لغة البنية الظاهرة، و هكذا يصبح العنوان بهذا المعنى نقطة تقاطع استراتيجية يعبر منها النص إلى العالم و العالم إلى النص<sup>(2)</sup>.

و هكذا فالعنوان تسمية للنص و تعريف به و كشف له حتى يغدو علامة سيمائية، و بما أنّه كذلك فالذي يضمن له الدّلالة ليست نصيئته المستقلة تمام الاستقلال، و إنّما تلك التي يبينها من علاقة بالمتن الذي

<sup>1</sup> - حميد حميداني: عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، ع 46، مجلد 12، جدة، 2002، ص 23.

<sup>2</sup> - أنظر: علي أحمد محمد العبيدي: العنوان في قصص الوجدان الخشاب، دراسة سيمائية، دراسات موصلية، ع 23، 2009، ص 61.

يَظُورُه، فهو ينقل الدلالة من وجودها المعجمي في اللّغة الساكنة الهادئة إلى وجودها السيميائي ليمنحها شرعية الدّخول في نطاق العلامة السيميائية.

لهذا فالمقاربة السيميائية تتعامل مع العناوين على أساس أنّها علامات و إشارات و رموز و أيقونات، لهذا تقوم بدراستها دراسة تحليلية و تأويلية من خلال مستويات منهجية سيميوطبقية وفقاً: للبنية و الدلالة و السّياق و الوظيفة.

### أ- البنية النصية و التركيبة للعنوان:

بما أنّ العنوان علامة لغوية تعلق النصّ فهو خطاب أو نص مستقل، منفصل خطياً عن النصّ «و لغة العنوان غير مشروطة تركيبياً بشرط مسبق، و بالتالي فإنّ إمكانية التركيب التي تقدمها اللّغة كافية و قابلة لتشكيل العنوان دون أي محظورات فيكون كلمة و مركبا وصفية، كما يكون جملة فعلية أو جملة اسمية و أيضا قد يكون أكثر من جملة»<sup>(1)</sup>.

فالكاتب غير مقيّد في وضع العنوان لعمله الإبداعي، لهذا فالمستوى التركيبي لبنية العنوان يشدنا و يغرينا للولوج إلى عالم النصّ، كما يجعل القارئ مختاراً في تأويله.

يتركب عنوان المسرحية التي نتناولها بالدراسة من وحدة لغوية هي: "اللعبة"، فهي جملة اسمية حذف أحد ركنيها، حيث نلاحظ أنّ المبتدأ مصرح به أمّا الخبر فجاء محذوفاً، و هذا ما أدّى إلى غموض و لبس على مستوى الجملة المعنونة، وهذا ما جعلنا نطرح السؤال أين هو الخبر؟ و هل هو متضمن في المتن أو النص؟.

<sup>1</sup> - محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989، ص39.

أمّا من ناحية التعريف و التّكبير، فنلاحظ بأنّ لفظة "اللّعبة" جاءت معرفة بالألف و اللّام، و هو تعريف من شأنه أن يقلل من ضبايته و غموضه لأنّ التعريف يخصص عامّاً و يقيّد مطلقاً.

### ب- الدّلالة المعجمية للعنوان:

يقودنا المستوى المعجمي إلى معرفة الكلمة في ذاتها، و في إطار أيديولوجي خارج عن نطاقها المحيط سواء كان العنوان كلمة أو جملة أو جملتين، فإنّ التّقصي الدلالي للألفاظ يعتبر خطوة لا بد منها، و ذلك بالعودة إلى المعاجم و التّعريف على المعاني المختلفة.

و بالعودة إلى معجم "لسان العرب" لابن منظور، فنجد لفظة اللّعبة من الفعل الثلاثي لَعِبَ و معنى « لَعِبَ: اللَّعِبُ و اللَّعْبُ: ضِدُّ الْجَدِّ. و اللَّعْبَةُ: الْأَحْمَقُ الَّذِي يُسْخَرُ بِهِ، و يُلْعَبُ. و اللَّعْبَةُ: جَرْمٌ مَا يَلْعَبُ بِهِ كَالشَّطْرَنْجِ و نَحْوِ، و اللَّعْبَةُ: التَّمَثَالُ»<sup>(1)</sup>.

أمّا في معجم "الوسيط" مأخوذة من الفعل الثلاثي لَعِبَ، و معنى « لَعِبَ: اتَّخَذَهُ لُعْبَةً و سَخِرِيَّةً و اللَّعْبَةُ: كُلُّ مَا يُلْعَبُ بِهِ مِثْلَ الشَّطْرَنْجِ و التَّرْدِ، و الدِّمِيَّةِ و نَحْوِهَا يُلْعَبُ بِهَا. و اللَّعْبَةُ: الْأَحْمَقُ الَّذِي يُسْخَرُ بِهِ و يُلْعَبُ، و يُقَالُ رَجُلٌ لُعْبَةٌ: يُلْعَبُ بِهِ»<sup>(2)</sup>.

من خلال رصدنا لمعنى لفظة "اللّعبة" في المعاجم يمكننا أن نستخلص الدلالات التالية:

✓ الأحق الذي يلعب به و يُسخر به.

✓ الشيء الملعوب به كالدّميمة، الشطرنج، الترد.

<sup>1</sup> - ابن منظور: لسان العرب، ج1، مادة (ل.ع.ب)، المصدر السابق، ص 678، 679.

<sup>2</sup> - مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، إخراج إبراهيم مصطفى: أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، اسطنبول، تركيا، ط2، (دت)، ص 827.



✓ التمثال.

كما نجد بأنّ المعاجم المعاصرة قد اتفقت على نفس هذه المعاني الدلالية للفظة اللعبة، و لم تخرج عن إطار ما ذكر في المعاجم القديمة.

### ج- القراءة السياقية للعنوان:

من خلال القراءة السياقية نحاول البحث عن الإشارة النسقية داخل المسرحية، باعتبار العنوان علامة سيميائية تمارس التّديل فهو مفتاح الدخول للنّص، و من خلاله نستنتق البنية الدلالية للنّص و نقبض على بعض الدلالات المسرحية.

إنّ العلاقة بين العنوان و النّص هي علاقة المولود الفعلي «فالنّص هو المولود، و العنوان هو المولود الفعلي لتشابكات النّص و أبعاده الفكرية و الأيديولوجية»<sup>(1)</sup>، لهذا فالعنوان مرتبط بالنّص كما النّص مرتبط بالعنوان كأنّها علاقة جدلية فكل طرف يؤدي إلى الآخر و لا يمكن الاستغناء عنه.

فالقارئ ينطلق من العنوان إلى النّص و من النّص إلى العنوان مع ضرورة مراعاة السياقين الداخلي و الخارجي و مبدأ التّأويل و معرفة مقاصد النّص و نوايا الكاتب، فإذا كان العنوان البنية السطحية فإنّ النّص هو البنية العميقة.

إذا ما ربطنا العنوان بالنّص أو النّص بالعنوان فإنّ كلمة "اللعبة" تتجلى لنا في نصّ العرض من خلال مجموعة علامات و إشارات، و كذلك إذا ما ربطناها بمعناها الدلالي. نستبين تلك المعاني من خلال إظهار تجلياتها أو البحث عن الإشارة النسقية.

<sup>1</sup> - جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، مجلد 25، يناير-مارس، 2007، ص107.

فكلمة "اللعبة" مرتبطة بالحاكم إذا ما ولجنا إلى العرض المسرحي و تتبعنا مساره، لهذا سنظهر تجلي هذه اللعبة عليه و كيفيتها:

(1) – لعبة أعيان الدولة أو الحاشية عليه من خلال الكذب و السخرية و إخفاء ما يدور حول الرعية جاعليه كالأحمق، كما يمكننا ملاحظة الحاكم و هو يتحرك بين وزرائه أو أعيانه في مجلسه الذي يناقشون فيه أحوال الرعية، فهو كقطعة لعبة تتحرك على رقعة المسرح يحاول أن يأخذ من كل وزير الحقيقة، فالبائن و المعتاد أو الصورة النمطية هي أنّ الحاكم متربع على الكرسي و الأعيان هم من يتحركون بين يديه للمناقشة.

(2) – لعبة في يد زوجته و كأنه دمية تحركه كيفما تشاء، فقد أمرت بأن يُطهر أو يُختن و هو في سن الأربعين و بأن يتلق التهاني على ذلك، كما جعلته لعبة حين قامت بخيانتها مع المقنع.

(3) – لعبة المهرج عليه، فقد جعله كحجر في يده، أو كتمثال جامد لا يعرف كيف يتصرف حول ما جرى في القصر من سرقة، فهو جعله يظهر كالأحمق و يسخر منه حين نزع عنه ملابسه، و كذا حين سرق تمثال السلطان.

من خلال هذا التجلي العلامتي للعنوان في النص المسرحي المعروض، نجد قد ارتبط بالحاكم أو الملك. و الذي في الأصل يرمز إلى الملك بالقوة و السلطة و الهيبة و العدل. إلا أنّ هنا في العرض المسرحي ارتبطت بالضعف و هو الضعف و التحريك من طرف أشخاص آخرين.

أمّا حينما نربط العنوان بالديكور فإننا نجد بأنّ المخرج قد أعطى إشارة إلى اللعبة و هي لعبة الترد التي تتشكل من مكعبات ذات ستة أوجه مرقمة من واحد إلى ستة، فهذه اللعبة تقوم على الخطأ، و الحاكم كان محظوظا عندما اعتلى كرسي الحكم باعتبار زوجته ابنة أخت السلطان.

2-2 - وظيفة العنوان:

باعتبار العنوان علامة أساسية تحمل طاقة جوهرية مشقّرة قابلة لعدّة تفسيرات و تأويلات قادرة على إنتاج المعنى. لذلك لا بد له «أن ينطوي على كفاءة التفاعل على عدد من النصوص و الخطابات بما يكفل له قدرة على الإطلاع على وظائفه»<sup>(1)</sup>.

و على هذا الأساس، فإنّه لا يمكن القبض على وظائف محددة لكل عنوان، لأجل ذلك تباينت عند مختلف المهتمين و المشتغلين عليه، و قد وضع "جبرار جنيت" نماذج لهذه الوظائف و هي: الوظيفة التعينية الوظيفة الوصفية، الوظيفة الإيحائية، الوظيفة الإغرائية<sup>(2)</sup>.

فالتعينية تعين اسم الكاتب و تعرف به للقراء، أمّا الوصفية و هي التي يقول العنوان عن طريقها شيئاً عن النص، فهي كمفتاح تأويلي للعنوان، و الإيحائية و هي مرتبطة بالوصفية نوعاً ما و هي أنّ كل ملفوظ لها طريقتها في الوجود أو أسلوبها الخاص، بينما الإغرائية فهي تعمل على جذب القارئ و تشويق.

و هناك من يستخلص وظائف العنوان من خلال الربط بين الثلاثي: النص، القارئ، الكاتب فتننتج:

- ✓ الوظيفة القصدية عند الربط بين الكاتب ← العنوان، فالكاتب قصد صياغة عنوانه.
- ✓ الوظيفة التأثيرية عند الربط بين العنوان ← القارئ حيث يؤثر العنوان على القارئ ممّا يؤدي إلى إغرائه و جذبه.

- ✓ الوظيفة التفكيكية عند الربط بين القارئ ← العنوان، فالقارئ يفك شفرات العنوان للوصول للدلالة.

<sup>1</sup> - حلومة التيجاني: البنية السردية في قصة النبي إبراهيم عليه السلام، دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014/2013، ص73.

<sup>2</sup> - أنظر: عبد الحق بلعابد: عتبات لجبرار جنيت (من النص إلى المناص)، تحقيق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص86، 87، 88.

✓ الوظيفة الإيحائية عند الربط بين العنوان ← النص، فالعنوان جسر للوصول للنص.

✓ الوظيفة الشعرية عند الربط بين العنوان ← العنوان، فالعنوان يوحي بجماليات إبداعية<sup>(1)</sup>.

و وظيفة العنوان في هذه المسرحية (اللعبة) هي تعيينية، وكذلك وصفية ايحائية لأننا نجد فيه - العنوان - ما يقال في النص، أي أنه موحى إلى ما يدور داخل النص، فكلمة اللعبة لها وجودها في نصّ العرض.

أمّا من ناحية الوظائف المرتبطة بالثلاثي: النص، القارئ، الكاتب فإننا نجدها كلها: قصديّة، تأثريّة تفكيكية، إيحائية، شعرية.

<sup>1</sup> - خالد حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية)، دار التكوين لتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص 98.

## 3-2 - سيمائية البنية النصية لمسرحية "اللعبة":

المسرح من أهم المجالات الذي تعتمد عليه السيميوطيقا التي وجدت ملاذا لتطبيق آلياتها بحكم ثراءه بالعلامات و الاشارات، من خلال تصويره و معالجته للأنساق الثقافية المختلفة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو دينية مع إعطاء حلول و فتح أبواب نظر مغايرة، لعلها تكون فعّالة في التغيير نحو الأفضل، و غالبا ما يعتمد المخرج على تقديم النص المسرحي في عرض فكاهي يسعى من خلاله إلى لفت أنظار و انتباه الجمهور لخلق غصن الوعي لديهم لما يدور في مجتمعهم من أمور مختلفة تمس نمط حياتهم.

كما هو معروف عند "أرسطو" الكوميديا مقتصرة على تمثيل العامة من الناس، إلا أننا نجدها اليوم غير ذلك و هو ما يتضح في مسرحيتنا التي تعمل على نقل الأوضاع التي تعيشها الطبقة الحاكمة في شكل كوميدي و ما يتبين لنا حول القضية التي تعالجها هذه المسرحية هي قضية سياسية بالدرجة الأولى، فهي تتحدث عن الحكم و سياسة التعامل مع الشعب، تتجلى من خلال الأدوار المتقمصة و مجرى الأحداث فيها.

و من خلال تتبعنا للمسرحية سواء من حيث شكلها أو مضمونها، يتأكد لنا بأن موضوعها سياسي محض، فشكل العرض الذي قدّمت فيه و الجسد فوق الحشبة المتمثلة في بلاط الحاكم و كرسي الحكم تحيلنا إلى الحكم و السلطة و ما يجري داخل حدوده، كما يتجلى لنا من خلال عبارات موجودة في نص العرض توحى لنا بأبعادها السياسية ف "مبعوث السلطان" نجده في إحدى اللقطات عند تقديمه التهاني للحاكم يخبره بأن مكانه في السلطة مهدد و هذا بتريده ما يلي: «مَنْحَيْشْ عَلَيْكَ يَا حَاكِم، مَنْصِبِكَ عِنْدَ السُّلْطَانِ رَأَهُ عَلَى خَمَادٍ، وَ الْمُنَافِسِينَ عَلَى الْكُرْسِيِّ رَأَهُمْ هُنَا، وَ مُسْتَعِدِينَ يَأْتُرُونَ عَلَى السُّلْطَانِ» فما نفهمه من هذا الكلام أنّ الصراع قائم على كرسي الحكم و الكل طامعون فيه.

و اجتماع الحاكم و مناقشة حالة البلاد الأمنية، و أحوال الرعيّة و القضايا الاقتصادية توحى لنا سياسة الحاكم حول تسيير البلاد و كيفية طرحها، ما يجزّنا للحديث أكثر هنا هو الدور الذي قام به شخصية "المقنع" الذي حاول التغيير من خلال التخطيط لإزاحة الحاكم من مكانه، وهذا ما نجده يحدث داخل أسوار السلطة عادة.

عالج المخرج هذه القضية السياسية في زمن الأمراء و السلاطين ، بحيث أراد أن ينقل لنا الواقع الحالي الذي نعيشه من خلال تصوير ما آلت إليه سلطة الحكم في البلاد العربية بصفة عامة و الجزائر بصفة خاصة، فإذا ما أردنا إسقاط أحداث هذه المسرحيّة على واقعنا السياسي نجد تشابها بينها.

## 4-2 - سيمائية المكان (الخشبة):

من المستحيل أن نتصوّر وقوع حدث ما دون مكان لأنّه المسرح الذي تُجرى فيه الأحداث، سواء أكان هذا المكان حقيقيا أم خياليا فهو يعتبر عنصر أساسيا لما له من أهمية في إيصال الأحداث إلى المشاهد و إحداث انطباع لديه، كما يعد وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي الفني.

هذه المرتبة و الأهمية التي يحظى بها المكان في أي عمل فني، جعلت الكثير من الدارسين يسعون نحو تعريفه إذ نجده قد اختلف من باحث إلى آخر، فمثلا "غاستون باشلار" يعرف المكان الفني و الأدبي بأنه «المكان الملموس بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا، خاضعا لقياسات و تقسيم مساح الأراضي، لقد عيش فيه بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيّر، و هو شكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم و ذلك لأنّه يركز الوجود في حدود تحميه»<sup>(1)</sup>.

في حين يرى "ياسين النصير" أن المكان شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس بناء خارجيا مرثيا لا حيزا محدود المساحة و لا تركيبا من غرف و أسيجة و نوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير و المحتوي على تاريخ ما<sup>(2)</sup>.

فالمكان في أي عمل فني أدبي يتجاوز بكونه مجرد خلفية تقع عليها أحداث هذا العمل ، فهو العنصر الغالب فيها و لا يمكن الاستغناء عنه، باعتباره محورا أساسيا من المحاور التي تدور حولها الأحداث، فالمسرحية من الفنون الأدبية التي تعتبر المكان عنصر أوليا لكي تجسد فوقه عرضها، و هذا لكي تنمو و تتطور مجرياتها.

<sup>1</sup> - غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1984، 2، ص 60.

<sup>2</sup> - حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية و بنية الشعر المعاصر أحمد المعطى أنموذجا، عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2006، ص17.

و إذا ما نظرنا إلى الأمكنة نجدها تنقسم إلى أمكنة مغلقة و مفتوحة:

#### أ- المكان المفتوح:

كثيرا ما تستعمل الأماكن المفتوحة في الروايات لتؤطر الأحداث و يعرف المكان المفتوح على أنه «حيز مكاني خارجي لا تحدّه حدود ضيقة يشكل فضاء رحبا و غالبا ما يكون لوحة طبيعية للهواء الطلق»<sup>(1)</sup>

فمن الأماكن المفتوحة نجد القرية التي تطلق العنان لدلالات مختلفة مثل الحرية و القوة، و كذلك الوطن الذي يشعر فيه بالأمن و الاستقرار، و غيرها مما يدل على دلالات متعددة و خاصة عن طريق إقامة علاقات مع الشخصيات التي تعد هذه الأماكن مسرح لتحرك الشخصيات.

#### ب- المكان المغلق:

لهذه الأماكن أهمية في الأعمال الفنية خاصة المسرح، حيث عمد المخرج لوضعها كإشارة إلى أبعاد يكتشفها المتلقي، و المكان المغلق «يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدود إمكانية تعتزله عن العالم الخارجي و يكون محيطه أضيف بكثير من المكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج و قد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ و الحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»<sup>(2)</sup>.

و الأماكن المغلقة لها دلالات متعددة بتعدد كالمسرح الذي يرمز إلى الدفء و الاستقرار النفسي و الجسدي و السجن الذي يرمز إلى الخوف و الرهبة و غيرها.

<sup>1</sup> - أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية: دراسة بنيوية لنفوس نائرة، دار الأمل، الجزائر، (دط)، (دت)، ص51.

<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص59.



يكتسب المكان أهمية كبيرة في المسرح حيث لا يمكننا أن نتصور مسرحية بدونها، فهو الوعاء الذي يحوي العرض المسرحي، ففيه تولد الشخصوس و تتحرك و تنمو لتتقدم الأحداث، فهل يمكننا أن نتصور أشخاصا يولدون و يتحركون مع أحداث تتطور في اللامكان طبعا لا، فمن هنا يمكننا تصور ما يمثله المكان من أهمية.

و من ثم صار المكان عنصرا ضروريا لحيوية النص المسرحي فبدونه لا وجود لعرض، إذ فيه يفهم المتلقي تقسيمات الشخصيات و أنماط سلوكها و طرق تفكيرها «فالسيميائيون اهتموا بدراسة المكان اهتماما شديدا و جعلوه من العلامات التي ينبغي أن ينظر إليها و إلى تفاعلها بالأركان السردية الأخرى من زمن و أشخاص»<sup>(1)</sup>.

إذا فالشخصيات هي التي تصنع الأحداث و تنشئها مثلما أرادها الكاتب، و المكان هو المجال الطبيعي الذي يحتضن هذه الأحداث و يعطيها أبعادها و يمنحها دلالتها، لذلك يلجأ المخرج و السينوغرافي إلى خلق مكان خيالي يكون مرتبط بنص المسرحية المراد تقديمها.

فالمكان الخيالي الي رسمه المخرج لاحتضان العرض المسرحي "اللعبة" قد صمم وفقا لأحداث و مضمون العرض ، إذ جعلها المصمم غرفة ذات شكل مستطيل و كأثما صندوق لعبة زهرة الترد التي تمثل في نفس الوقت بلاط الحاكم، و هذا مدروسا قبل التصميم ليعطي انطبعا على العنوان مباشرة.

و هذه الصورة<sup>(2)</sup> تخيلنا إلى أنّ المخرج قد حدد مكانا مغلقا لإدارة شخصياته وفق ما تتطلبه الأحداث، في نفس الوقت يحاول جعل المشاهد ضمن الأحداث و لا يريد أن يشتت نظره و ذهنه إلى ما هو خارج العرض بل ما يريده هو العكس تماما للتّحسيس بواقعية الأحداث التي تدور حوله و كأنّه ضمنها.

<sup>1</sup> - إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، قسم اللغة العربية و آدابها الجامعة الأردنية، (دط)، (دت)، ص 176.

<sup>2</sup> - أنظر الصورة رقم ( 04).

كما يوحي المكان في هذا العرض الذي قلنا بأنه مجسد لبلاط الحاكم، بمرتبته في البلاد الذي يترأس إحدى

المقاطع، و عدم تجاوز القوانين التي تحكمها حسب ما تنصه المسرحية.



الصورة رقم (04): تكبير لبلاط الحاكم

## 2-5 - سيمائية الحوار:

يعتمد التّأليف المسرحي اعتماداً كلياً على الحوار، فهو الخُصِيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث أنّ المسرحيّة لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار و خشبة المسرح.

لا يوجد تعريف محدد للحوار، بل توجد مميزات و خصائص يميّز بها و يتخصص عن باقي ألوان الأدب الأخرى، لذلك اختلف النّقاد و الدّارسون في صياغة تعريفهم للحوار لكنّهم يعتبرونه بأنّه أوضح جزء في العمل الدرامي، فيه يعبر الكاتب عن فكرته و يكشف به عن الأحداث الجارية و المقبلة و عن الشخصيات و مراحل تطورها.

فالحوار هو الوسيلة الأدبية للتفاهم و التخاطب بين الممثلين و بالتالي نقل الأفكار و سرد الحوادث للجمهور و الذي يظل الناظم لمضامين الصيغة المسرحيّة بشقّي أجزائها العرض و التّأزم و الموقف و الحل...<sup>(1)</sup> فهو بهذا وسيلة التواصل و التخاطب بين الممثلين و الجمهور أو بين الممثلين أنفسهم، هذا التخاطب الذي يكون من خلال الكلام لأنّ الحوار يتموضع في لغة مكتوبة تتكون من كلمات، تحمل داخلها مواقفاً و أفكاراً تأتي على لسان الشخص و قد حدّد "مورغان" وظائف الحوار في ثلاث، و هي: تطوير الأحداث، تطوير الشخصية تقديم الجوّ أو الحالة<sup>(2)</sup>.

و للحوار نوعان و هما الداخلي و الخارجي، و يندرج تحت كل واحد منهما فروع، و سنحاول تحديدها في

مسرحيّة "اللعبة".

<sup>1</sup> - أنظر: عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، (دط)، 1996، ص 96.

<sup>2</sup> - أنظر: تشارلس مورغان: الكاتب و عالمه، تر: شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب (500)، القاهرة، (دط)، 1977، ص 268.

2-5-1 - الحوار الخارجي:

هو الحوار الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة و تطلق عليه تسمية الحوار التناوبي؛ أي الذي يتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة إذ أنّ التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه<sup>(1)</sup>.

و في الجمل لا توجد مسرحيّة لا تحتوي على الحوار الخارجي، و نجدّه متجسدا بأنواعه الثلاثة في مسرحيّة "اللّعبة" فهو المسيطر و الجلي، و سنحاول إبرازه فيما يلي:

أ- الحوار المركب:

هو الحوار الذي تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء و الحالات، كما تملك هذه العين على الوصف العميق، و إبداء الرّأي، فضلا عن تحديد وجهة نظرها و موقفها و التزامها أو معارضتها و بذلك تمتاز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصف و التحليل<sup>(2)</sup>.

و مثال هذا الحوار، الحوار الذي دار بين الحاكم و أعوانه:

- الحاكم: أعطوني أحوال البلاد و الرّعية، يا الله ما عندناش وقت.

- الوزير: باختصار كي العادة، في هذا الشهر و مثل كل الشهور أحوال العباد و البلاد حماه الله من عيون الحساد في أحسن حال.

- قائد السوق: و الحالة الاقتصادية يا مولاي راه مستقرة، بالنسبة للتجارة و الصناعة و الحالة الزراعيّة و الفلاحية راه كي العادة، الرّعية و الأعيان في أحسن حال.

<sup>1</sup> - أنظر: فاتح عبد السلام: الحوار القصصي تقنياته و علاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1999، ص 21.

<sup>2</sup> - أنظر: فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، المرجع نفسه، ص 22.

- قائد الأمن: الحالة الأمنية يا مولاي الظاهرة و المخفية، جهد جهيد في الليل و النهار، رجال السرّ الخفية في كل مكان يراقبون الداخل و الخارج، توصلنا و نظفنا البلاد و أصحاب السوابق العدلية و أهل النفاق و الانشقاق، رانا في أحسن الأحوال.

- الحاكم: مالا يا سادة كل شيء على أحسن ما يرام، أغلظو أغلظو، أغلظو مرّة في حياتكم و قولولي الحقيقة.

- الوزير: واش من حقيقة يا مولاي؟

- الحاكم: اسكت، و أنت يا قائد السوق البلاد هلكها الجفاف سنين و أعوام، و أنت الزّراعة في أحسن حال.

و أنت يا قاضي، أحوال الناس في أحسن حال.

و أنت يا قائد الحرس البلاد في أحسن حال و المكان مراقب.

مالا هكذا يا سادة و لا حاجة صارت.

عيب عليكم يا سادة عيب، عيب عليكم كل مرّة تجبدو تقارير قديمة من القجر و تجيو تتفاخروا.

فمن خلال هذا الحوار نجد أنّ الحاكم و الأعوان يتحاورون كل حسب وجهة نظره، فالأعوان يحاولون وصف حالة البلاد و العباد كل حسب رأيه ، و قد أجمعوا على أنّ البلاد و العباد في أحسن حال، و يعددون للحاكم مظاهر حالة الاستقرار لكن وجهات النظر هذه لم تقنع الحاكم و كان له رأي آخر و هو كذبهم و تزويرهم للحقائق، فهم لا يبذلون جهدا في معرفة أحوال الناس و يلجئون إلى تقارير قديمة.

و من أمثلة الحوار المركب أيضا حوار بتول و الحاكم:

- بتول: شاك فيّ نتجسس عليكم.

- الحاكم: لا هذا ما يتسماش تجسس هذا اهتمام.
- بتول: اللّي عمل هذا العملة مغامر، يزدم و يا لكان يموت، نظن فعل هذا من أجل امرأة يجبهها و يفكر يجيب منها ولد.
- الحاكم: راه تسرق تمثال السلطان، و السلطان خالك، أنت ما انزعجتني ما... ما... ما.
- بتول: و علاه تتعلق، السبب باين، راجل حبّ امرأة حتى لعظم و حب يهديها السلطان كادو.
- من خلال هذا الحوار نجد بأنّ المتحاورين يتحدثان كل حسب وجهة نظره، فالحاكم خائف على تمثال السلطان و يرى بأنّ من عمل هذا العمل يشكل خطرًا عليه و هو في قلق و حيرة، بينما بتول فلها رأي آخر فهي ترى بأنّ من قام بهذا العمل يعتبر بطلا و هي تنظر إليه نظرة اعجابٍ.

#### ب- الحوار الترميزي:

- و هو الحوار الذي يميل إلى التلميح و الايحاء بعيدا عن التقريرية المباشرة الظاهرة و الطرحات الزائدة فالترميز هو توظيف الرّمز و جعله طاقة تعبيرية في النص<sup>(1)</sup>، و له مستويين هما:
- مستوى اللفظة / التركيب: من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق الايحاء و التعبير فيصبح الترميز باللفظة التي هي ذات إيحاء خاص.
- مستوى الموقف / الحدث: من حيث تأويل الموقف و الحدث و البحث عن الايحاء الشمولي، فهو إيحاء عام يحقق الترميز للحوار.
- و نجد في مسرحية "اللعبة" الحوار الترميزي على مستوى الموقف و الحدث من خلال الحوار الذي دار بين الحاكم و المهترج:

<sup>1</sup> - أنظر فاتح عبد السلام: الحوار القصصي، المرجع السابق، ص 31.

- المهرج: في وسط الغابة يا مولاي نسمع صاحبي يصرخ بأعلى صوته أْتُوَلَهْ، أْتُوَلَهْ راه جاك من الخلف دُورْت ورايا هوبا هوبا.
- الحاكم: هوبا ، هزبا ، هيه.
- المهرج: تمّ حكمني الخوف يا مولاي، رجليّ و لاو يرحفوا و سنائيّ يسطكو في بعضاهم، و عينيّ خرجوا و مناخر خشمي يزفروا و يديّ تكتفوا .
- الحاكم: يا لطيف، وش بيك؟
- المهرج: الدّب يا مولاي.
- الحاكم: الدّب ، الدّب.
- الحاكم: قولي الدّب هذا ما... ما بلعكش؟
- المهرج: حتى يقدر يا مولاي.
- الحاكم: واش عملت، ما لا هربت.
- المهرج: لا لا يا مولاي، ما هربتش صاحبي لي هرب، هرب و طلع فوق الشجرة.
- الحاكم: و أنت واش عملت معاه.
- المهرج: أنا يا مولاي الحيلة يا مولاي الحيلة.
- الحاكم: عظيم كفاه.
- المهرج: طحت على الأرض، رخيت أعصابي قطعت النفس و بقيت جثة هامدة، قدّم ليّ جسني برجلو، لحسني بلسانو، كركرني برجليه قلبي يمين و شمال، حسبني ما زلت حي.
- الحاكم: و أنت ميت.
- المهرج: جيفة يا مولاي جيفة، تعرف يا مولاي خلاني و مشى.

- الحاكم: كيفاه هذا الدّب ما بلعك ما كلاك.

- المهرج: أوه يا مولاي، مولاي الدّب عمرو ما يَكُل لحم الجيفة.

يجلنا هذا المشهد الحوارى المرمز على مستوى الكلام الذى تلفظه المهرج إلى تصوير الحالة التى آلت إليها البلاد بسبب حاكمها و قراراته الرعناء، فذلك الدّب هو اسقاط على الحاكم، فالمهرج فى حوارهِ يشير إلى أنّ هذه الحالة ستتغيّر.

### ج- الحوار المجرد:

هو الحوار الذى ينشأ بفعل الموقف الذى يضع المتحاورين فى موضع معين داخل المشهد ليقترب فى تكوينه إلى حدّ كبير من المحادثة اليومية بين الناس، فهو حدث إجرائى متأسس على رد فعل سريع و إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتاج التأويل المتعدد لأنّها إجابات متوقّعة عن أسئلة عادية فيها رؤية خاصة<sup>(1)</sup>.

و من أمثلة الحوار المجرد الموجود فى مسرحية "اللعبة"، الحوار الذى نشب بين الحاكم و قائد الحرس:

- الحاكم: ما قبضتوش على سراقين؟

- قائد الحرس: لا يا مولاي.

- الحاكم: لا حول و لا قوّة إلا بالله، شحال شحال؟ الحراس و بين كانوا؟

- قائد الحرس: الحراس شبعناهم ضرب و حبسناهم فى السّجن.

- الحاكم: شحال كان عدد السراقين؟

- قائد الحارس: واحد فريد.

<sup>1</sup> - فاتح عبد السلام: الحوار القصصى، المرجع السابق، ص 44.



فالحوار الجاري بينهما مجرد من الوصف و التحليل و الترميز، فهو يُعبر عن موقف محادثة، عبارة عن سؤال و جواب، حيث كانت ردّة الفعل سريعة، فالإجابات لا تحتاج إلى تأويلات.

كما نجد الحوار المجرد بين الحاكم و خادمه ميمون:

- الحاكم: قولي يا ميمون جيت نسألك.

- ميمون: تفضل يا مولاي.

- الحاكم: تقدر تفسر لي الحلم.

- ميمون: ما نعرفش نفسر يا مولاي.

- الحاكم: تقدر تقولي واش معناه.

- ميمون: كيفاه نقولك يا مولاي و أنا ما نعرفش.

- الحاكم: كيفاه ما تعرفش؟.

- ميمون: أو خاطيني يا مولاي.

فهذا الحوار عاديا يقترب إلى المحادثة العادية، لكونه عبارة عن أسئلة و أجوبة، لا تحمل في طياتها وصفا و تحليلا و ترميزا، فالحاكم يسأل عن حلم و الخادم إجاباته كانت متوقعة إمّا بالمعرفة أو النفي، حيث ردّ بعدم المعرفة حيث كان ردّه سريعاً.

## 2-5-2 - الحوار الداخلي:

هذا النمط من الحوار يتحوّل من التناوب بين شخصين أو أكثر إلى حوار فردي يعبر عن باطن الشخصية إذ يوظف للتعبير عمّا تحسّ به الشخصية و عمّا تريد الإفصاح عنه إزاء المواقف، إذ يعمل هذا النمط من الحوار

على تكثيف الأحداث و الزّمان و يعطي الفوريّة للعمل و ما يميّزه أنّه صامت و مكتوم في ذهن الشخصية، كما أنّه غير طليق و لكنه تلقائي بالنسبة للقارئ<sup>(1)</sup>.

و للحوار الداخلي أيضا أنواع تندرج تحته و هي: المونولوج، مناجاة النفس حوار تيار الوعي، الارتجاع الفني التخيل، و في مسرحيّة اللعبة نجد الحوار الداخلي متمثلا في المونولوج.

### أ- المونولوج:

و هو كلام غير مسموع و غير ملفوظ تُعبّر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي، و يعرف على أنّه «ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصيّة و العمليّة النفسيّة لديها دون التكلّم على نحو كلي أو جزئي في اللّحظة التي توجد فيها هذه العمليات على المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود»<sup>(2)</sup>.

فهذا المونولوج أداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل فضلا عن الحالة الشعورية التي تنطوي عليها كما أنّه دليل على وئام الشخصية و انسجامها مع الواقع الخارجي، فتسعى إلى عرض همومها و أمانيها و تصوراتها عبر حديث داخلي يتصل بالعالم.

لا تكشف مسرحيّة "اللعبة" إلا عن حوار واحد داخلي على شكل مونولوج و الذي دار في ذهن الحاكم بقوله: «مستحيل، مستحيل يكون هو و لا واحد منهم، إذا شكّون، ربما لي عمل هذا العملة يكون قريب ليّ و يعرفني مليح، و يمكن يعلم حتى أسراري الشخصية».

<sup>1</sup> -أنظر:ليون سرمليان: تيار الفكر و الحديث الفردي الداخلي، ترجمة: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع3، 1982، ص 85.

<sup>2</sup> - روبرت هغري: تيار الوعي الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، (دط)، 1975، ص 44.

فهذا المونولوج عبارة عن أسئلة و أجوبة موجّهة من النفس إلى ذاتها، يحاول من خلالها معرفة الشخص المشتبه فيه و الذي قام بسرقة تمثال السلطان ليتعمق أكثر في حوارهِ الداخلي، و يذكر الأسباب التي جعلت هذا الشخص هو الأكثر شبهة في قوله: «إيه صحّ، من بعد صوتي، هو الوحيد لي أقرب الناس ليّ، ممكن سكنو الغرور و طمع يوصل راه بشر، نعم بشر، و النفس البشرية يسكنها الخير و الشر. على بيها ما يعني طاعة عمياء و بإخلاص و وفاء، باه ما يجلب حتى شبهات ليه، و يفوت قدّامي كأنّه خيال أو سراب، يتبخّر و يتلاشى باه ما يخليش حتى أثر ها ها ها ها ها»، يعطي علامة للمشاهد بوجود دليل في قوله: «كاين دليل، تغيّرت تصرفاتك، و تدخل فيما لا يعينك، نعم، ما لا زمش يحس بلي كشفتو، حتى نقبض عليه متلبس بالجريمة، هوب احكمتك في قرونديلي يا ميمون هيه ها ها ها ها ها».

فالمونولوج في مسرحيّة "اللعبة" كشف عن الحالة النفسية للحاكم، حيث عمل على تصويرها و إبرازها للمشاهد، و إظهار حالة الحيرة و القلق التي يعيشها جرّاء سرقة تمثال السلطان.

## 2-6 - سيمائية اللّغة و دور التكرار في تفاعل المشاهد مع نص المسرحيّة:

## أ- لغة الحوار:

اعتمد كاتب مسرحية "اللّعبة" على المزج بين اللغة العامية و اللغة الفصحى بالإضافة إلى اللغة المهجينة (بين العربية و الفرنسية)، و هذا راجع إلى كون أنّ المسرح الجزائري أصبح يعتمد على هذا المزج اللغوي؛ إذ أنّ المسرح و في اعتماده على اللغة الفصحى لم يلق رواجاً إلا بعد استعماله اللغة العامية، باعتبارها اللغة التي يجذبها الجمهور الجزائري و يفهمها كل طبقاته، ليدرج اللغة الفصحى تماشياً مع فكرة المسرحية، باعتبار جوّها هو جوّ قديم يتناسب مع زمن السلاطين.

بينما العامية فيرجع توظيفها بعض الدارسين و النقاد عموماً إلى وجود علاقة بين السياق العام للحدث و بين الواقع المعاش، من خلال تفاعل و تحاور الشخصيات داخل مجتمع ما<sup>(1)</sup>.

و نسرد أمثلة عن المواقف أو الحوار التي استعمل فيها اللغة الفصحى و العامية:

المثال 1:

- مبعوث الحاكم: آه يا حاكم، بيّناتنا كاشنّ جديد.
- الحاكم: آه كايّن كايّن، جمعنا الضرائب و الهبات في الصناديق و زأهّم فوق ظهور البعير و الحمير. و كالعادة ما نسيّناش نصيبك.

<sup>1</sup> - أنظر: يوسف نوفل: قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، (دط)، 1977، ص 34.

-بتول: فَهَمَنِي عِنْدَكَ مَرَّةً وَ أَنْتِ تَتَهَرَّبُ مِنِّي وَ مَا تَجِيشِ، عِنْدَكَ شَهْرٌ وَ أَنْتِ بَعِيدٌ عَنِ فِرَاشِكَ مَدَّةً طَوِيلَةً وَ أَنَا وَحْدَانِيَةٌ فَهَمَنِي.

- الحاكم: بتول و ما أدراك، خالها سلطان أنا تنهرب منها، لا يا عزيزتي لا، المشاكل و هموم الدنيا هذا ما كان، هذا النهار مننساهاش طول حياتي.

- بتول: وَ أَنَا يُجِئُ مَا نَنْسَاهُومَشْ فِي حَيَاتِي مَا نَنْسَاهُومَشْ أَبَدًا.

أما عن الأمثلة الحوارية التي تبرز توظيف اللغة العامية فقط فهي:

- الحاكم: تشفى يا ميمون تشفى كي كُنَّا صَعَّارٌ وَ كَانُوا يُحَاجُّونَا نَفْسَ الْحِكَايَاتِ نُخَوِّفُ بُؤُلُوكُو، الغولا راس الغول، بعو، أو كنت نوض ديمًا مَشْمَخ.

- ميمون: أو من العرق يا مولايا.

- الحاكم: أي و الله والو أو حتى الفراش كنشمخو.

- المهرج: صار أنت تآني كنت دايرها يا مولاي.

- الحاكم: هذي ظُخَّاسَة وَ لَا خَلِينِي.

- المهرج: أنا تآني كنت نَزَّلَهَا دَائِمًا فِي الْفِرَاشِ.

- الحاكم: ماغليش ماغليش مثل الأولاد الصغار.

بالإضافة إلى مزجه بين الفصحى و العامية، لجأ إلى توظيف بعض المفردات من اللغة الفرنسية في سياق

الحديث مثل: ... comme d'habitude. complexé. cadeaux

## ب- التكرار:

لقد اهتم علماء الدلالة و اللسانيات و النقاد بمفهوم التكرار و الأثر الذي يلعبه على مستوى النصوص الأدبية المختلفة سواء الروائية أو القصصية أو المسرحية. و يقصد بالتكرار إعادة العنصر المعجمي نفسه أو إعادته باستخدام كلمة عامة أو ترادف أو مشابهة<sup>(1)</sup>.

و قد وظّف الخطاب المسرحي ظاهرة التكرار إذ تطلّبه الأمر و هو يدخل ضمن بنيته لأنّ له دلالة خاصة و وظيفة معينة على مستوى النصّ و مقاطع الحوار.

يعمد أحد المتحاورين عن قصد إلى تكرار بعض الكلمات دون غيرها، و من أهمّ وظائفه أنّه يهدف إلى التنبيه و لفت النظر إلى شيء معيّن، أو التأكيد على أمر معيّن، و هذا ما يؤكده أحد الدارسين و يرى بأنّ التكرار يتعلّق «بمعامل التأكيد، و هناك من الألفاظ المكررة في مواضع متباعدة بشكل دوري في كل مرّة إنّما تمّ ذلك بهدف لفت الانتباه إلى أهميتها السردية، بما توحى به من دلالات هامة في نمو الحدث و تطوره»<sup>(2)</sup>

و من أمثلة التكرار ما جاء على لسان المهرج: « في وسط الغابة يا مولاي، في وسط الغابة يا مولاي، في وسط الغابة يا مولاي، في وسط الغابة يا مولاي نسمع صاحبي يصرخ بأعلى صوت، أتولّه أتولّه».

فهذا التكرار يعمل على لفت الانتباه و التنبيه إلى بداية المشهد و التأكيد على مكان الحادث، فالمهرج بتكراره للكلمات يحاول تهيئة المتفرج و لفت انتباهه لما سيأتي من حديث.

<sup>1</sup> - أنظر: جمعان بن عبد الكريم: اشكاليات النصّ، النادي العربي و المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص 359.

<sup>2</sup> - سعيد خليفي: بنية الخطاب الروائي عند محمد مفلح عائلة من فخار. نموذجاً: رسالة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف بن يشو الجليلي، جامعة تلمسان، 2012/2011، ص 184.

و نجد التكرار يعمل على التأكيد في مواضع حديث الشخصيات أيضا مثل أمثلته قول الحاكم: « ما

عليش ما عليش مثل الأولاد الصغار». و قول المهرج: «جيفة يا مولاي، جيفة».

## 3- سيمائية العرض السينوغرافي في مسرحية اللعبة:

## 3-1 - سيمائية الديكور:

يعدّ الديكور المسرحي واحداً من أهم العناصر على خشبة المسرح، و الذي يتشكل انطلاقاً من الموجودات كأثاث و المناظر أو ما إلى ذلك من العناصر التي تشكل المنظر العام للعرض المسرحي، يمكننا القول أنّ الديكور هو كيفية تشكيل و توزيع تلك الموجودات التي يتكون منها العرض المسرحي بحيث تكون خاضعة لنوعية الدراما المراد تقديمها.

فالمناظر المسرحية تلعب دوراً هاماً في العروض، فهي بلا شك من العناصر الأساسية لبناء العرض المسرحي لما تتضمنه من خطوط و ألوان و أحجام تُمتّع البصر و تشير في المتفرج فرحة نفسية تحرك فيه الخيال المبدع فضلاً عن إيجائها بالمكان و الزمان الذي تجري فيه أحداث المسرحية.

فكلما كانت قدرة المصمم في ضبط الديكور عالية و متقنة كان تأثيره أعمق و أقوى و أكثر ثراءً و يتغير الديكور تبعاً لنوع المسرحية و موضوعها، فديكور مسرحية تاريخية غير ديكور مسرحية اجتماعية، وهما غير ديكور مسرحية سياسية.

و تساهم عناصر و وحدات الديكور باعتبارها علامات سيمائية، على الدخول و الاندماج في صلب الموضوع، فكل عنصر من هذه العناصر و الوحدات يعد إضافة إلى رواسب التأويل لدى المتفرج، لينسج حولها من خياله ما يحيط بالحدث، فإذا كان الحدث مثلاً يجري داخل غرفة نوم يكفي أن يكون هناك سرير و خزانة أو ما ينسب إليها لمعرفة ذلك.



و لقد عرف الديكور المسرحي تطورا بارزا منذ البدايات الأولى للمسرح، فذلك الديكور لم يكن كالشكل المؤلف لنا الآن؛ إلا أنّ هذا يدل على الأهمية التي كان يحظى بها الديكور و المناظر الخلفية لخشبة المسرح في العروض المسرحية منذ القدم، رغم أنّه كان بسيطا للغاية و يوحي إلى مكان الأحداث لا غير، «حيث ظلت المناظر حوالي عشرين قرنا من الزمن تستخدم للإيحاء بالمكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية»<sup>(1)</sup>.

و تكمن براعة مصمم الديكور في تصميم عناصره، من خلال استطاعته و قدرته على ترجمة النص المسرحي إلى أشكال و مجسمات و كتل تعكس و بصورة احترافية هذا المضمون، و هذا لا يكون إلا عن طريق قراءته المتعددة للنص و درايته التامة بالموضوع الذي تعالجه المسرحية، و هذا يساعد المتفرج على الربط بين النص المرئي و النص المسموع، و بذلك يستطيع تأويل العمق المسرحي من خلال تشكل أفق التوقعات لديه، لذلك نرى أنّ الديكور هو الذي يعطينا تصورا مبدئيا سواء للنص الأدبي أو الفكري للمسرحية.

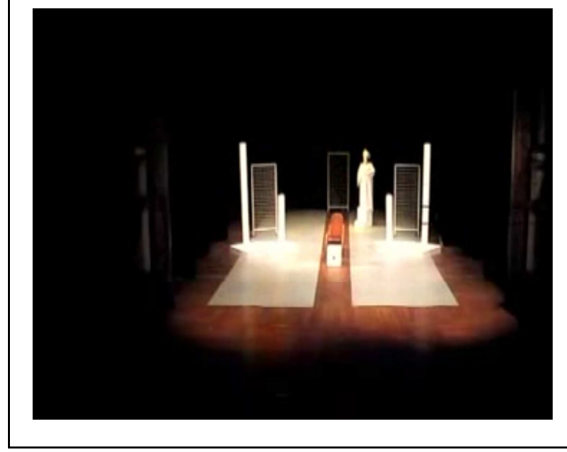
يضع المسرح كل من المصمم و المخرج في إطار محدود، مما يجعلهما أمام تحد كبير لتصوير مضمون الموضوع و كأنّه على حقيقته الواقعية، أي أن يجعل الخشبة ترمز إلى شيء أكبر منها، و عليه يجب على المصمم أن يكون ذو حنكة تجعله ينظم و يرتب تلك العناصر و الكتل - ما تقع عليه عين المتفرج - بدقة و بشكل متناسق و منسجم، آخذا بعين الاعتبار كل الظروف المحيطة بالعمل الدرامي و «يقدمها و يصورها بعناية فائقة حيث أن هذا المكان المحدود بسيط، و في الوقت نفسه هو عالم خيالي واسع»<sup>(2)</sup>.

يتشكل ديكور مسرحية "اللعبة" لمخرجها "عنتر هلال" من هندسة بسيطة واضحة و ثابتة طيلة مدّة العرض التي دامت ساعة و نصف، و التي من شأنها أن تجذب أنظار و اهتمام المتفرجين، و تثبت تركيزه حول ما يدور فوق الخشبة، التي تجسّدت فيه فكرة النص و لم يكن مبالغا فيه، بحيث يتحوّل إلى هدف في حدّ ذاته لا

<sup>1</sup> - نبيل راغب: فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996، ص 183.

<sup>2</sup> - جيمس ميردون: الفضاء المسرحي: ترجمة: محمد سيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 1996، ص124.

وسيلة لإنتاج الدلالة، فقد اختار كل من المخرج و المصمم خشبة المسرح<sup>(1)</sup> مستطيلة الشكل من النوع الثابت مزووجة باللون البني و الأبيض، إذ لكل منهما دلالاته الخاصة في هذا السياق.



الصورة رقم (05): مظهر عام لديكور المسرحية

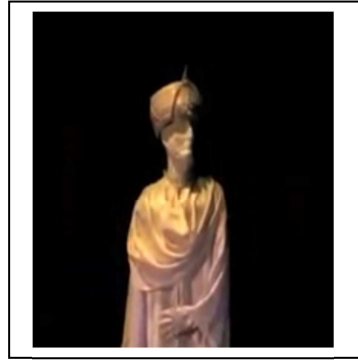
فاللون البني يدل على الصلابة و الثبات و كذلك التراب و لون الرّمل عندما تغيب عليه الشمس، و هنا كآتنا نتكلم عن مكان شاسع كالصحراء، الذي يوحي لنا إلى صورة المكان الذي أراد أن ينقلها لنا المخرج رغم ضيقه و محدوديته، فاختيار اللون البني لأرضية الخشبة كان متعمدًا من طرف المخرج لتعكس لنا حياة اجتماعية بأسرها.

في حين نجد أنّ اللون الأبيض يرمز إلى النقاء و الصّفاء و السلام، و كأن الأرضية و رغم شساعتها و وجود تناقضات حياتية، إلا أنّها تبحث عن النقاء و الأمان و تبحث عن السلام الذي سيسود الرّوح البشرية و يعم المجتمع بصفة عامة.

أما شكل الخشبة (مستطيل) فهو من الأشكال التي تدلّ على أساس البناء و ركائز الحياة و اختياره هنا كان للإيجاء بأن القاعدة المتمثلة في بلاط الحكم هي أساس و ركيزة للأمن و استقرار البلاد.

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم ( 05).

بعد فتح الستار نتفاجئ بتمثال يتوسط المكان (الخشبة) بين جانبيه أربعة أعمدة اثنان منها قصيرة مضيئة و اثنان طويلة غير مشتعلة، و كما نلاحظ أن التمثال سُلطت عليه إضاءة خفيفة بينما بقية أجزاء المسرح فتعمه ظلمة كاشفة عن أنياب أو خفايا و أشياء مستترة لا يمكن تحليلها و تفسيرها إلا بمرور أحداث المسرحية، فهذا التمثال يوحي لنا إلى ملامح عربية<sup>(1)</sup> أصيلة بارزة (مثل شخصية الأمير عبد القادر أو بن باديس)، حيث يرتدي برنوساً أبيض و عمامة مبرزان رمزيتهما التراثية العربية الأصلية، و هذا أيضا دليل<sup>1</sup> إلى أن أحداث المسرحية ستكون تاريخية عربية جزائرية.



الصورة رقم (06): تبرز ملامح التمثال العربية

بعد إضاءة المكان المظلم يظهر الديكور في صورته المكتملة، بوجود بساطين أبيضين يفصلهما شريط من نفس لون أرضية الخشبة، ليظهر عليها كرسي مهتز خاص بالحاكم، و في الأصل هو كرسي خاص بالكتاب و الطبقة الأرستقراطية لأنه جالب للراحة و النوم، لكن اسقاطه في هذا السياق المسرحي يدل على أنّ العرش سيهتز و غير ثابت رغم أن أرضية الخشبة ثابتة و صلبة إلا أنه قابل للتغيير و الزوال (و كرسي الحاكم لم يكن أبداً بهذه الصورة).

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم ( 06).

بالإضافة إلى هذا يوجد ثلاثة لوحات شبكية لعبت أدوارا في الديكور و كأثما فاصلا بين مدخل القصر و بقية الغرف الأخرى، هذا إذا ما سلمنا إلى أنّ الذي يواجهنا هو بلاط الحاكم الذي يعتلي العرش، كما يمكن أن يكون هذا البلاط قصر الحاكم الذي يرمز إلى سجن كبير، و هذه اللوحات كدلالة على اتخاذها منفذا منه.

كما اتخذت مكعبات لعبة "الترد"<sup>(1)</sup> حصتها من الديكور الذي قدّمه المخرج، و التي استعملت ككرسي لجلوس الحاكم و حاشيته، هذه الوضعية ترمز إلى أن الحاكم يتولى الحكم و لا يتولى -خضرة فوق عشا- و شبّه بلاط الحاكم بالصندوق الذي تلعب فيه لعبة "الترد"، إذ أننا نعرف بأثما لعبة تبادل الأدوار و التي تكون محدودة بقوانين خاصة هذا التحسيد في شكل لعبة "الترد" يدل على أن أحدهم (من داخل البلاط) يمارس بهم لعبة إضافة إلى أنّها لعبة حظ التي يمكننا أن نربطها بحظ الحاكم في علو كرسي الحكم بإيعاز من السلطان الذي هو قريب زوجته.



الصورة رقم (07): توضح استعمال كل من الحاكم و حاشيته لزهرة الترد ككرسي للجلوس

و الواضح أنّ الخشبة استوعبت هذه القطع، و بقيت فراغات أكبر للتّمثيل و كان هذا مقصودًا من المخرج لأنّ المسرحية كثيرة الحركة؛ إذ أنّ هذه القطع استطاعت أن تعطي لخشبة المسرح طابعها المحسوس، و أنّها لعبت دور الوسيط بين مكان العرض و الممثل من جهة، و بين العالم المتخيل و المتفرّج من جهة أخرى، فالمخرج وضع

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم (07).

أو وظّف الأشياء فوق الخشبة كرموز في سياق المكان المسرحي، ليفتح المجال للمتفرج من أجل التأويل بما أنّها تحمل أكبر قدر من الدلالة و التعبير.

في حين نجد أنّ الوحدات الديكورية لها دور كبير في جذب انتباه المتفرج قبل كل شيء، حيث تزيده تشويقاً لمعرفة المشاهد في أية لحظة من المسرحية، ثم يركز اهتمامه على الممثل الذي مركز لبناء الدلالات و المعاني خاصة بتحركه في الفضاء المسرحي الذي يولّد بذلك دلالات سواء كانت سمعية أم بصرية، و سواء باعتباره ممثلاً في حدّ ذاته أو في علاقته بما تحتويه الخشبة.

و عموماً فإنّ كافة العناصر المرئية التي يحتويها فضاء العرض تمثل جزء هام بالنسبة للممثل الذي يساعده على تقمص شخصيته بصفة عامة و حركاته بصفة خاصة، و باتحاد دلالات شخصية الممثل مع دلالات العرض فوق الخشبة التي تنتج لنا دلالات كثيرة، حيث تسمح للمتفرج و تفسح المجال للإبحار عبر خياله في إنتاج كمّ هائلاً من التأويلات، الخاصة بحياة الممثل في زمن العرض، و منه فإنّ حياة الانسان بغض النظر إلى شخصيته (مثلاً أو عادياً) مرتبطة بالمكان الذي يحتويه، على اعتبار أنّ «كل جسم أيّاً كان وضعه يجب أن يكون موجوداً داخل مكان ما، و هذا المكان هو بالضرورة و قبل كل شيء جسم موضوع»<sup>(1)</sup>.

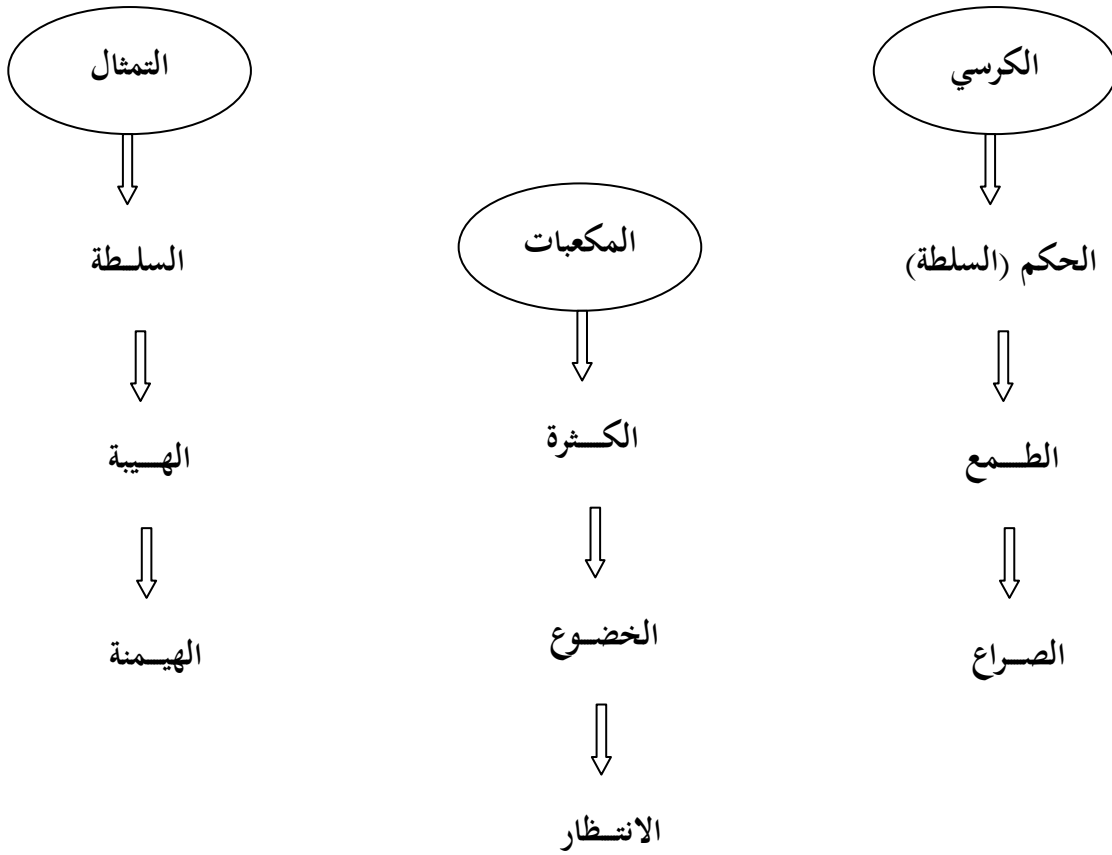
و من هنا نستنتج أن المكان المسرحي يظلّ فارغاً أو بعبارة أدقّ تظلّ دلالاته غير مضبوطة، حتى يدخل فيه جسد حيّ بحركاته و إيماءاته و إشاراته، مستخدماً موجودات الخشبة ليدخل في علاقة دلالية معها وفق ما تتطلبه الدراما المسرحية المعروضة.

فالممثل إذا هو الذي يكسب للعناصر الديكورية أهمية و دوراً و دلالات جديدة، و التي بدورها تلعب دوراً هاماً في بناء الدلالات بعد إدخال الممثل شعورياً في زمان و مكان العرض المسرحي.

<sup>1</sup> - جان دوفينيو: فضاءات العرض المسرحي، ترجمة: حمادة ابراهيم، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة للمسرح، (دط)، 1998، ص 3.

إنّ طريقة تنظيم الديكور في العرض المسرحي "اللعبة" مرتبط بموضوع المسرحية و صراعها الدرامي، فوضع الكرسي المهتز في وسط خشبة العرض رمز إلى عدم الاستقرار داخل بلاط الحكم و المشاكل و الصراعات التي يعانيتها، كما أنّ استعمال مجسم زهرة الترد و مكانها الذي تلعب فيه كدليل على التلاعب و التآمر من أجل زعزعة الحكم.

و في الأخير نقول و نؤكد على أنّ الديكور من أهم و أبرز و أدلّ العناصر المسرحية التي تلفت انتباه المتفرّج على الخشبة و تساعده على فهم مضمون العرض و الاندماج معه، حتى أنّ هذه العناصر تحاكي بعضها البعض من خلال الواقع الممثل، و يمكننا أن نضع مخطط استعاري لأبرز المجسمات أو العناصر الديكورية بوصفها دوالاً، و ما تحويه في ذهن المتفرّج (المدلولات):



## 3-2 - سيمائية الموسيقى:

تعتبر الموسيقى من أهمّ الأدوات و الوسائل التي تفكّ رموز المسرح و قد اعتمد عليها منذ القدم، أي منذ بدايات المسرح، فهما ينحدران من أصل واحد و هو الطقوس الدينية، و قد استخدم اليونانيون الجوقة للتعبير عن بعض المواقف و الانفعالات.

و قد اعتبر "غراهم والن" أنّ الموسيقى تعمل على إنجاح العرض و هي «إمّا مؤلفة خصيصا للمسرحية أو مختارة من التسجيلات الجاهزة و قد تشير إلى جغرافيا الأحداث أو زمانها أو تقوم بوظيفة ربط الأحداث أو تقوم بإثارة الأحداث»<sup>(1)</sup>.

فالموسيقى إذاً أحد أهمّ المكونات في تفعيل العرض المسرحي، إذ أنّ المسرحية غالباً ما تُفتتح بموسيقى تكون بمثابة جنريك تمهيدي جمالي يؤثر على بداية العرض، أو قد تتخلل الموسيقى مشاهد المسرحية و فصولها و قد تكون خاتمة لها.

و قد اختلف الدّور الذي تلعبه الموسيقى في العرض المسرحي باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ و بتطوّر الذائقة العامة، فتارة تكون عنصراً عضويّاً يعطي العرض إيقاعه، و تارة عنصراً مرافقاً له و وظيفة جمالية و تارة عنصراً درامياً يلعب دوراً في تشكيل المعنى<sup>(2)</sup>.

للسق الموسيقى وظائف سيمائية تؤدّيها في العرض المسرحي<sup>(3)</sup>:

<sup>1</sup> - عصام الدّين أبو العلا: آليات التلقي في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1970، ص 188.

<sup>2</sup> - أنظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، (دط)، 1997، ص 490.

<sup>3</sup> - أنظر: محمد التهامي العمري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، المغرب، (دط)، 2006، ص 105، 106.

✓ وظيفة إعدادية: تلعب فيها الموسيقى دور الوسيط بنقل المتفرج من العالم اليومي إلى العالم التخيلي في بداية العرض.

✓ وظيفة تأشيرية: الإحالة إلى مكان جغرافي أو عصر من العصور أو بلد معين أو انتماء جغرافي.

✓ وظيفة تعبيرية: و تكون عند الإيحاء بشعور أو انفعال أو مزاج، كما تستطيع تصوير حالة الشخصيات النفسية.

✓ وظيفة تركيبية: عندما تستعمل الموسيقى للتركيز على موقف من المواقف، أو تملأ الفراغات و تشد الأواصر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور أو الملابس، أو بين الفصول و اللوحات.

✓ وظيفة شعرية: بالإضافة لمصاحبتها للحدث في العرض المسرحي، تسعى إلى خلق أثرها الخاص، و التأثير في حس المتفرج و وجدانه.

و مسرحية "اللعبة"<sup>(1)</sup> وظفت الموسيقى سواء كمقاطع موسيقية أو كأغاني، و قد تنوع هذا التوظيف بين البداية و خلال المشاهد و الفصول و كذا في النهاية.

و الوظائف التي أوضحناها سابقاً نجدها مجسدة في مسرحية اللعبة، فنجد الوظيفة الإعدادية التي نقلت المشاهد من العالم العادي إلى العالم التخيلي في بداية العرض حين استعمل مقطع موسيقي كان بمثابة جنريك تمهيدي يدخل و يهيئ المشاهد للدخول في أجواء المسرحية، كما نجد الأغنية الفولكلورية التي رافقت لوحة الطهور تلعب وظيفة تأشيرية من خلال إحالتها إلى البلد و المكان و الانتماء الجغرافي و هي الشرق الجزائري الشاوي.

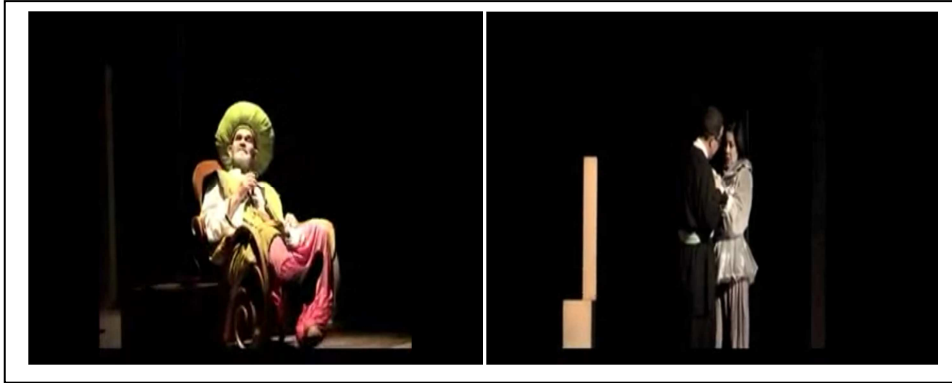
<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم ( 08).





الصورة رقم (08): استهلالية العرض بإحدى الأغاني الشاوية

بالإضافة إلى هذه الوظيفتين نجد الوظيفة التعبيرية متجسدة في اللوحة الاستعراضية الراقصة (لقاء بتول بالمتنّع) فقد أوضحت لنا حالتهم النفسية الموحية بالجوّ الشعري، كما نجد هذه الوظيفة مجسدة من خلال مشهد الحاكم و هو يحاور نفسه فتلك الموسيقى أبرزت لنا حالته النفسية المضطربة<sup>(1)</sup>.



الصورة رقم (09): تبين الحالة النفسية لكل من المتنّع و بتول من جهة

و الحاكم من جهة أخرى

أما الوظيفة التركيبية فنجدها بارزة من خلال استعمال الموسيقى للانتقال بين الفصول و كذا تغيير الديكور، في حين الوظيفة الشعرية نجدها متجسدة في الموسيقى الموظفة في العرض المسرحي جميعها، فهي قد خلقت أثراً خاصاً، و أثرت في حسن المتفرج و وجدانه أي خلقت له جوّاً نفسياً مناسباً للفرجة.

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم (09).

## 3-3 - سيمائية الإضاءة:

تعتبر الإضاءة من العلامات البارزة في المسرح، فهي تلعب دوراً في القراءة و التأويل و إعطاء دلالات سيمائية. و بالحديث عن الإضاءة المسرحية قد يتداخل مصطلح آخر مما يشكل التباساً و غموضاً و هو الإنارة المسرحية، فالمصطلحين مختلفين عن بعضهما البعض حيث تعتبر الإنارة هي «إزالة الظلام من مكان ما»<sup>(1)</sup>.

لذا فهي عامة تكون شاملة لجميع قاعة المسرح سواء تعلق الأمر بالمكان الذي يجلس فيه الجمهور ، أو الأروقة أو خشبة المسرح، أمّا الإضاءة المسرحية فهي «توجيه ضوء خاص على مكان معين، و ذلك باستخدام الضوء الاصطناعي»<sup>(2)</sup>.

لهذا فهي خاصة بخشبة المسرح، أي أنّها تبدأ عندما تنخفض الإنارة، و تركز على ما يوجد في خشبة المسرح من ديكور و شخصيات و ذلك تماشياً مع ما يراه المخرج، إضافة إلى أنّ الإنارة تكون بلون واحد و هو الضوء الأبيض عادة، بينما الإضاءة فتتعدد الألوان فيها و كذا شدة السطوع.

فالإضاءة المسرحية كما قلنا هي علامة من نظام العلامات التي تشكل سينوغرافية الصورة المسرحية، تلعب دوراً في خلق «المناخ النفسي للموقف المسرحي، و تُعدُّ المتفرج له تلقائياً دون تصنع»<sup>(3)</sup>، أي أنّ الجمهور يتجاوب مع الموقف بدون عناء، كما تلعب طبيعة اللون في عكس طبيعة المشهد، فمثلاً المشهد المسلط عليه إضاءة ذات لون أحمر توحى أو تعكس بأنّ المشهد دموي فيه قتال و عراق.

<sup>1</sup> - محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، (دط)، 1975، ص 8.

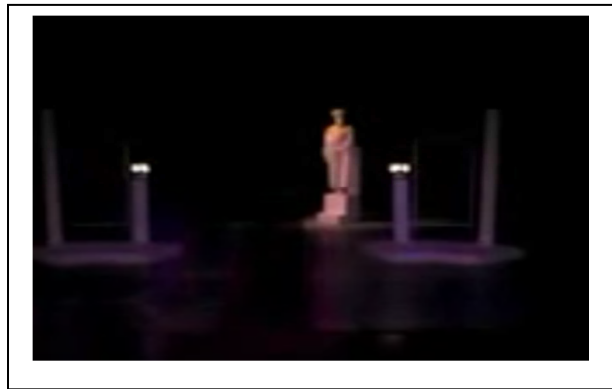
<sup>2</sup> - المرجع نفسه، ص 8.

<sup>3</sup> - رضا غالب: الممثل و الدور المسرحي، أكاديمية الفنون الدرامية، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 85.

و بهذا فالإضاءة تأخذ سمات المؤشر و الأيقونة و الرمز، إذ يُلجأ إليها كوسيلة حيادية في توجيه الجمهور إلى وضعية ما أو إلى ممثل من بين الممثلين المؤدين، و استخدام الإضاءة بمنحى دلالي يؤدي للنظم البصرية أثناء العملية التشخيصية - العرض - وظيفة أيقونة واضحة كما يوضح جوانب رمزية، لكن الوظيفة الأهم التي تلعبها الإضاءة في العرض الدرامي هي وظيفة تأشيرية، فهي التي توجّهنا و تلفت انتباهنا إلى النقاط البؤرية للحدث.

لقد لعبت الإضاءة<sup>(1)</sup> في مسرحية "اللعبة" على إظهار النقاط الجوهرية لكل حدث يحاول المخرج أن يشد انتباه الجمهور إليه، و الإشارة إلى أنّ لكل تسليط ضوء على نقطة معينة مهمة في بناء الأحداث، و انطلاقة الحدث منها.

ففي بداية العرض و مع انفتاح الستار نجد المخرج يسلط الضوء على عنصر من عناصر الديكور و هو التمثال مهما بقية عناصر الخشبة المسرحية أو بالأحرى عازلا بقية عناصر الديكور، مع تحريك الإضاءة على جوانبه، و ذلك تأشيراً منه بأنّه في هذه اللحظة هو العنصر الأهم، فقد جعله نقطة مهمّة في شد الجمهور و جعله مدرّكاً لجوانبه، أمّا تلك الإضاءة المتحركة عليه و الغير ثابتة فهي إيعاز من المخرج في محاولة إعطاء التمثال حمولة من الدلالات التأويلية قبل انطلاق العرض المسرحي.



الصورة رقم (10): تسليط الإضاءة على التمثال

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم (10).

هذا الكلام ينطبق أيضا على مشهد الحاكم في نهاية الفصل الأول حين سلط المخرج الضوء<sup>(1)</sup> على الحاكم و هو مستلقيا على كرسيه حاجبا بقية خشبة المسرح، فالمخرج من خلال تلك الإضاءة ذات اللون الأبيض كأنه هيا له جوًّا نفسيا مريحا يستطيع فيه الاسترخاء و مناجاة نفسه و إظهار الصراع النفسي الذي يعيشه نتيجة عدم ثقته في الأشخاص المحيطين به، فهو يحدث نفسه بصوت صامت أو منخفض و هو ما يطلق عليه "مونولوج"، فهذا المشهد جعل المشاهد يعيش ذلك الجو النفسي للحاكم.



الصورة رقم (11): تسليط الإضاءة على الحاكم و هو يحدث نفسه

كما لعبت الإضاءة دورا في تعريف المشاهد على شخصيات العرض، فالمخرج أضاء خشبة المسرح كلها عند دخول الممثلين و جعلهم يخرجون دفعة واحدة و هذا إيجاء منه بتقديم الشخصيات للمشاهد منذ البداية حتى يعتاد عليها و إعطاء انطبعا عليها و الدور الذي ستلعبه.

و ما نلاحظه عموما على الإضاءة أنّها تبدأ في كل فصل من فصول العرض المتعددة على تسليط الضوء في جزء أو عنصر من عناصر الخشبة بما فيها الممثل (الشخصية)، لينفتح بعدها على كل أجزاء الخشبة مبرزا حوار الشخصيات فيما بينها مع تغيير ألوان الإضاءة في بعض الأحيان و هكذا الحال حتى نهاية كل فصل.

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم ( 11).

كما لعب اللون الضوئي<sup>(1)</sup> دور الإيحاءات و الدلالات لمشاهد العرض، فقد جاءت ألوان مسرحية "اللعبة" متعددة بين الأبيض و البنفسجي و الأسود المظلم خلقت جوًّا نفسيا لدى المشاهد و جعلته يعيشها فاللون الأبيض و البنفسجي يوحيان بالهدوء و عدم الانفعال على مستواها، وهذا ما تحتاجه أجواء اللعب فالمخرج يوضح من خلالها أن لعب المهرج و أعوان الحاكم كان في هدوء و كذا في أريحية، كما يوحي اللون البنفسجي في العروض المسرحية على أنّ أجواءها يعتريها نوع من الكوميديا و الضحك.

كما نجد بأن الإضاءة ذات اللون الأحمر قد ظهرت مرّة واحدة، و قد جمعها المخرج مع الإضاءة ذات اللون البنفسجي في اللوحة الراقصة لمشهد لقاء "بتول" و "المقنع" فهو لون للدلالة على الرومانسية و الحب، أمّا اللون البنفسجي فهو لون يبعث على الهدوء و السكينة للقاء و الانغماس في الخيال حيث اتخذ العشق رمزا لهم.



الصورة رقم (12): مشهد يجمع بين اللونين الأحمر و البنفسجي في الإضاءة

ليتغير في نهاية العرض لون الإضاءة من الأبيض إلى اللون المناقض و هو الأسود و الذي يتخذ دلالة التخفي و الصراع و الخداع لتصبح اللعبة على أعلى مستواها، إذ تصاعدت و أصبحت على المكشوف فكأنّ الأبيض و الأسود أصبحا متناقضين في دلالتهما. ليعود اللون الأبيض في الإضاءة إلى البروز في نهاية العرض

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم (12).

و انفراج الأحداث و معرفة هوية المقنع و حل الصراع و هو دلالة على أنّ الهدوء عاد إلى المكان و بأنّ هناك تغيير.

## 3-4 - سيمائية الملابس و الاكسسوار:

## أ- سيمائية الملابس:

إنّ الاهتمام بالفعل المسرحي و خاصة التجسيد الفعلي للنص، لا يتم بمعزل عن هيئة الممثل أو لباسه و إلا سيظل النص الدرامي مقروء لا ممثلًا، بل إنّ جوهر التمثيل هو الفعل. و لكي تصل رسالة التمثيل إلى المشاهد بنجاح، على المخرج أن يراعي لباس الممثل و ما يتلاءم مع دوره المسرحي.

و لأنّ النصّ هو المادة الخام للتمثيل و لكن ليس إنجازه الأخير، و ليتمّ هذا الانجاز على المخرج أن يعرف كيف يفاعل النص بعلاقات العرض المسرحي. فالنظام العلاماتي للملابس يساعد المشاهد على تحديد ملامح الشخصية من جنس و عمر و ديانة، و انتماء جغرافي و حالة نفسية ...

و تلعب طريقة ارتداء الملابس و هندامها و عرضها إضافة إلى ألوانها، دورًا كبيرًا في طرح الكثير من الدلالات و الرموز للكشف عن الحالات التي تعترى الممثل.

و لباس ممثلي مسرحية "اللعبة" جاءت متنوعة، كل ممثل يختلف عن الآخر، لتدل على شخصيته و الدور الذي يعبر عنه.

## 1- شخصية الحاكم:

يرتدي الحاكم خلال مسرحية اللعبة ثوبين، ففي بداية العرض يظهر مرتديا قميصا طويلا (قندورة) بيضاء فضفاضة و شال أحمر معقود على رقبته بالإضافة إلى قبعة دائرية، هذه الملابس توحى أو ترمز إلى عادات و تقاليد الشعب الجزائري أثناء القيام بحفل الختان، فعادة المختون يلبس الأبيض الدال على الفرح و البهجة و الاحتفال و الطهارة من الدنس.

مع انتهاء استعراض لوحة الختان و بداية عرض الفصل الأول من المسرحية يظهر الحاكم<sup>(1)</sup> بزى مغاير حيث يرتدي سروالا فضفاضا وردي اللون، و قميصا أبيضاً فوقه برنوسا بلا أكمام أخضر، غير أنّ القبعة الدائرية الشكل الكبيرة الحجم ذات اللون الأخضر والأسود فبقيت و لم تتغير؛ هذا اللباس يرمز و يشير إلى حقبة زمنية و هي زمن الدايات و الباشاوات.



الصورة رقم (14): الحاكم بلباس الحكم



الصورة رقم (13): الحاكم بلباس الطهارة

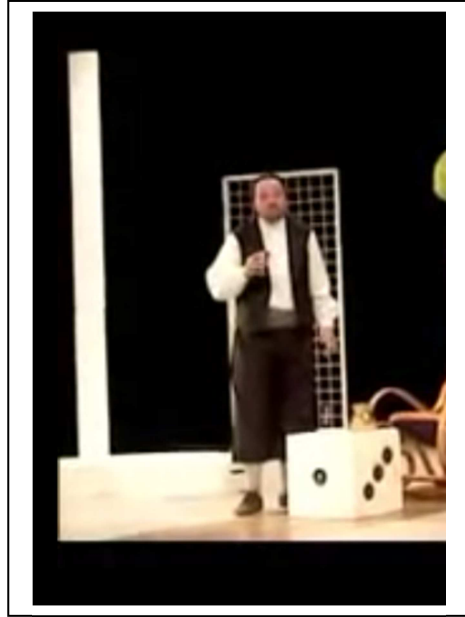
## 2- شخصية ميمون:

يرتدي بدلة سوداء، متكونة من سروال قصير فضفاض، و قميص أبيض فوقه سترة قصيرة من الأمام و طويلة من الخلف، هذه الملابس تدل على المرتبة الاجتماعية التي ينتمي إليها و هي طبقة الخدم، و المعروف عليها منذ القدم طغيان اللون الأبيض و الأسود في لباسها لتمييزها عن البقية<sup>(2)</sup>.

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم (13)، (14).

<sup>2</sup> - أنظر الصورة رقم (15).





الصورة رقم (15): تبرز لباس ميمون.

### 3- شخصية بتول (زوجة الحاكم):

ترتدي زوجة<sup>(1)</sup> الحاكم زيًّا مكوّنًا من سروال و سترة، تتميز من الأعلى بياقة مرتفعة أمّا من الأسفل فجاءت على شكل دائري مرفوع يشبه المظلة، يبرز شكل جسمها المتناسق و الرّشيق، ذو اللون البنفسجي المضي على شخصيتها الهدوء و السكينة و أيضا الخيل إلى الشّهرة و المكانة العليا، بالإضافة إلى ارتدائها قبعة ذات اللونين الأسود و البنفسجي، فالأسود يدل على الغموض و الشر.



الصورة رقم (16): تبرز لباس بتول.

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم ( 16).

#### 4- شخصية المهرج:

ما يميّز لباس المهرج<sup>(1)</sup> هو زيّه الموحد الذي يتكون من قميص عليه تقطيعات على مستوى بداية اليدين، و سروال أيضا عليه تقطيعات على مستوى أسفل الرجلين، و قبعة مخروطية الشكل متدلّية، هذا اللباس عكس صورة الشخصية و بيّن مكانتها، جمع بين اللونين الأصفر و الأبيض، لكن اللون الأصفر هو الطاغى الدال على الذكاء و الفطنة و الخيال و المقدرة على التصرّف.



الصورة رقم (17): تبرز لباس المهرج

ليتغير لباس المهرج في الفصل الأخير من العرض المسرحي بلباس مغاير و هو لباس المقنع، متكون من سروال و قميص أسودين و حزام أخضر يشدّ وسطه، و هذا دلالة على تعدد أدواره الدرامية، أمّا السواد فيرمز إلى التخفي و الخداع، و لكنّ الحزام الأخضر يكسر لنا تلك الصورة السوداء عنه و يعطينا دلالة أنّ المقنع يطمح إلى التغيير نحو الأحسن باعتبار أنّ الأخضر هو رمز للخير و النماء.



الصورة رقم (18): المهرج بلباس المقنع

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم (17)، (18).

5- شخصية الوزير:

يظهر الوزير <sup>(1)</sup> مرتدياً سروالاً و قميصاً باللون الأبيض عليه حزام بّي، فوقهم برنوس طويل أخضر اللون بدون أكمام، و قبعة ممزوجة باللون الأبيض و الأخضر، فمظهره هذا يبرز مكانته الاجتماعية و بأنه ينتمي إلى طبقة عالية، كما أنّ هذه الألوان تبعث الراحة للمشاهد و عدم نفوره منه و لفت انتباهه، كما تعكس شخصيته التي يتقمصها و المتميّزة بالهدوء.



صورة رقم (19): الوزير بلباسه الرسمي

6- شخصية القاضي:

يظهر القاضي <sup>(2)</sup> بلباس ممزوج الألوان، سروال فضفاض بنفسجي و قميص أبيض يتخللها حزام بني، و برنوس أحمر مع ربطة عنق مسدولة بذات اللون، و قبعة سوداء مزينة بشريط أحمر تشبه الطربوش. و قد عمل على إبراز شخصيته و مكانتها و انتمائها الاجتماعي، الموحية بالصرامة و القوّة.

<sup>1</sup> - أنظر الصورة رقم ( 19).

<sup>2</sup> - أنظر الصورة رقم ( 20).



الصورة رقم (20): القاضي بلباسه الرسمي

## 7- شخصية قائد السوق:

يظهر بلباس في شكل قشابية (لباس تقليدي جزائري) بّي اللّون، يظهر تحتها قميص و سروال باللّون الأبيض، على رأسه قبعة على شكل عمامة يطغى عليها اللّون البني، حيث توحى هذه الألوان إلى المجال الذي تنتمي إليه هذه الشّخصية<sup>(1)</sup> و هو الزراعة و الفلاحة. ورمزية اللّون البني تحيل إلى التّراب و الأرض، مثلما يرتبط أيضا بقيم اجتماعية متمثلة في الهدوء و الراحة و الاستقرار.



الصورة رقم (21): تبرز لباس قائد السوق

<sup>1</sup>- أنظر الصورة رقم ( 21).

8- شخصية قائد الحرس:

و قد تَمَّص الشخصية<sup>(1)</sup> بلباس يلفت التّظر؛ برونوس أسود تحته قميص بنفسجي بياقة و حزام باللّون البرتقالي و سروال رمادي مع قبعة بشكل خرطومي. هذا اللباس ميّزه عن غيره من الشّخصيات و أعطته صورة حامي البلاد القائم على تسيير أمنها و حمايتها.



الصورة رقم (22): قائد الحرس بلباسه الرسمي

9- شخصية مبعوث السلطان:

ظهر مبعوث السلطان<sup>(2)</sup> مرتديا سروالاً أبيضاً و قميصاً أخضر فاتح اللون عليه برونوس بنفسجي ، مع قبعة سوداء مزينة بطرز رمادي اللون تبرز مكانته التي يتمتع بها فهو من حاشيته.



الصورة رقم (23): السلطان بلباسه الرسمي

<sup>1</sup>- أنظر الصورة رقم (22).

<sup>2</sup>- أنظر الصورة رقم (23).

## 10- شخصية الشيطانة (بتول):

نفس لباس شخصية بتول<sup>(1)</sup> مع تغير اللون إلى الأسود، هذا السواد قادنا إلى معرفة أنّ هذه الشخصية هي الجانب الشيطاني لبتول، حيث لا تظهر أمام الممثلين، وكأَنَّها مخفية وراء ذلك السواد كالشبح.



الصورة رقم (24): تبرز لباس الشيطانة بتول

من خلال إبرازنا لأزياء و ملابس الشخصيات نجد بأنّ عرض "اللعبة" قد جمع بين أصناف متنوعة، حيث استطاع من خلالها أن يخلق تعددا في الطرح و التشخيص و الانتقال من مهمة إغراء العين إلى مهمة إثارتها و إقناعها.

## ب- سيمائية الإكسسوارات:

مثلما توحى الملابس بمجموعة من الشفرات و الدلالات عن الشخصية، فكذلك دور الإكسسوارات لا يقل أهمية عن دور الملابس، التي تلعب دوراً في تعريف الشخصية.

للإكسسوارات معانٍ في نظامها الحياتي، لكن طريقة ارتدائها و توظيفها في العرض المسرحي يجعلها تكسب معانٍ و دلالات جديدة.

<sup>1</sup>- أنظر الصورة رقم (24).

1- القلادة:

زيّنت القلادة<sup>(1)</sup> عنق الحاكم، فجاءت بحجم كبير متدلّية متوسطة بطنه، هذه الوضعية أوحّت لنا أنّ الحاكم يتميز بضعف في الشخصية إذ يحاول إبرازها من خلال وضع هذه الأشياء الكبيرة و المبهرجة حتى يثبت وجوده، فعادة ما نجد أنّ الشخص الذي يتميز بالقوّة و الثّقة في النّفس يميل إلى الأشياء الرّمزية الصغيرة وتكون متوسطة الصدر تبرز رجولته و ثباته.



الصورة رقم (25): القلادة تتوسط بطن الحاكم

2- العصا:

و هي من الإكسسوارات التي لعبت دورا بارزا على خشبة المسرح، استعملها مبعوث الحاكم في عدّة مواضع<sup>(2)</sup>، إذ لكل موضع دلالة خاصة؛ ففي الموضع الأوّل نجده متكئًا عليها، كما يستعملها الإمام داخل المسجد و كأنه يتخذ نفسه واعظًا للحاكم، لتنتقل و تصبح دلالة للاستناد حيث يرى نفسه طاعنًا في السن و حكيماً استنادًا لسيدنا سليمان الذي يستعملها (العصا) للارتكاز عليها و هو نفسه كان حكيماً.

أما الموضع الآخر فكانت كوسيلة للسيطرة على الحاكم، فهي ترمز للقوّة و التّهديد عندما وجهها نحو

الحاكم.

<sup>1</sup>- أنظر الصورة رقم (25).

<sup>2</sup>- أنظر الصورة رقم (26)، (27).



الصورة رقم (27): مبعوث السلطان و هو يهدد  
الحاكم مستعملا العصا



الصورة رقم (26): مبعوث السلطان و هو يستعمل العصا  
للارتكاز عليها

### 3- القطة:

و هي هدية بعثها السلطان لابنة أخته بتول، حيث اتخذت في هذا السياق كدلالة عن تعويضها للحنان الذي فقدته من خلال عدم انجابتها للأولاد، و حتى يبرز لها مدى اهتمامه بها، و هذا من خلال الدلالات السياقية التي تحملها الحيوانات الأليفة<sup>(1)</sup>، و حتى نفسياً تبعث بالراحة و الطاقة الإيجابية من خلال لمسها.



الصورة رقم (28): بتول حاملة للقطة

<sup>1</sup>- أنظر الصورة رقم (28).



## 4- القناع:

عادة ما يستعمل في الحفلات التّنكرية، كما تستعمل من أجل إخفاء الملامح الحقيقية للشخصية<sup>(1)</sup>، و هذا ما نجده في العرض المسرحي "اللعبة"؛ وضعه المهرج لإخفاء ملامحه داخل القصر للخداع و المراوغة، كما كان كوسيلة للتجسس حين استبدل التمثال بتمثال آدمي و كانت زوجة "ميمون" الذي أخفى ملامحها.



الصورة رقم (30): المهرج يرتدي القناع



الصورة رقم (29): زوجة ميمون و هي مقنعة

<sup>1</sup>- أنظر الصورة رقم (29)، (30).

## 3-5 - سيمائية الحركة:

يعد الجسد كلغة للتعبير عما يختلج الإنسان من مشاعر الفرح و الحزن عن طريق الاشارات و الایماءات أي عن طريق الحركة التي يستعمل فيها أعضاء معينة من الجسد، لتصبح لغة للتواصل غير اللفظية توحى إلى أشياء معينة و تعكس معطيات فكرية و جمالية تكون الأساس في مدّ الجسر بين العرض و المتلقي.

و المسرح هو من أهم هذه الفنون التي تبنى أساسا - إلى جانب الحوار- على الإشارات و الإیماءات الجسدية، إذ أنّ الحركة هي ركن أساسي على خشبة المسرح، لأنّ الحركة ما هي إلا ترجمة للأفكار و الدوافع الخاضعة لمتغيرات يستطيع الممثل تبريرها طيلة العرض المسرحي، ذلك «أنّ الجسد البشري في كل حركاته و سكناته التمثيلية للجمهور من دون استخدام الحوار، و يمكن أن يوظف الرقص و الحركات الإيقاعية التي تخدم مسعاه»<sup>(1)</sup>.

فالهدف من الحركة يرتبط بمعطيات الشخصية المرسومة بما يتلاءم و مرجعياتها داخل العرض إذ «ليس هناك من يكشف عن دخيلة بوضوح و حتمية أكثر من الحركة و الإیماءة فمن الممكن للمرء إذا أراد أن يختفي أو يرائي خلف الكلمات و اللوحات أو التمثيل أو غيرها من أنواع التعبير الإنساني، و لكن في اللحظة التي يتحرك فيها ينكشف المرء و تبدو حقيقته خبيثة كانت أم نبيلة»<sup>(2)</sup>.

و الحركة المسرحية بصفة خاصة لا تأتي اعتباطية أو عفوية بدون تدخل أو توجيه، بل وفق خطة يرسمها المخرج بعد الانتهاء من عملية تأسيس المراحل الأولية من رؤيته الإخراجية، و وفق الموضوع المطروح أمامه و لتغيرات البيئة و مصادر استنباطها.

<sup>1</sup> - يوسف عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، دار الكتب للطباعة و النشر، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، (دط)، 1988، ص 25.

<sup>2</sup> - كرومي عوني: الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، مطابع وزارة الثقافة، ع 40، دمشق، 1994، ص 16.

و على هذا جاءت الحركة في عرض مسرحية " اللعبة " ملائمة لطبيعة الشخصية و طبيعة الفعل الذي

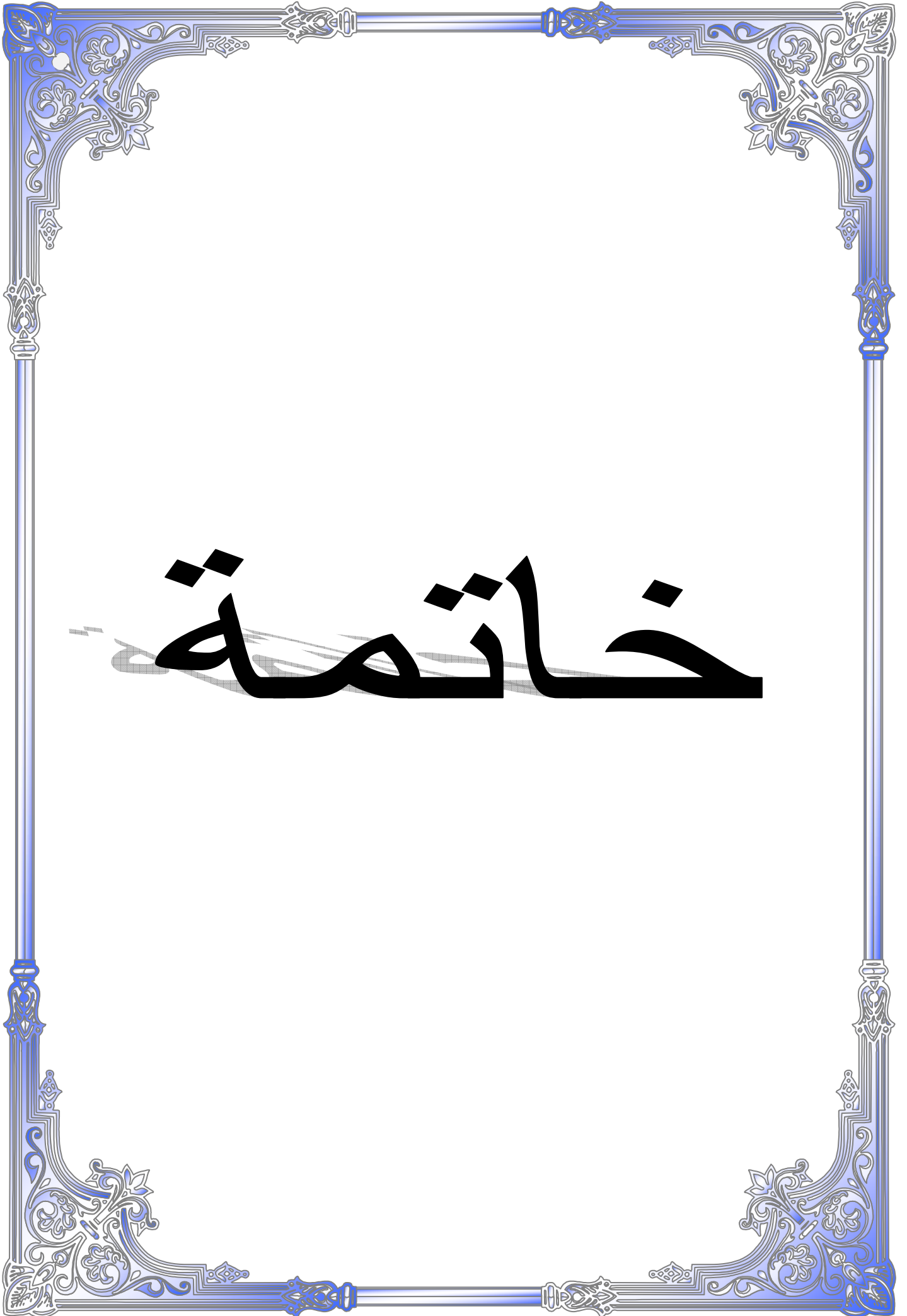
تؤديه، و هذا جدول نصف فيه حركات الممثلين الرئيسيين:

صورة الحركة	وصف الحركة	الممثل
	امتازت حركاته بالامتداد و الإنحناء إلى الأمام، مع تحريك اليدين بكثرة تنم عن قلقه و فقدان الثقة في نفسه، مع التمايل يمينا و شمالا كتفاخر بالمكانة التي يحتلها.	الحاكم
	كان هادئا و كل حركاته مستقيمة و متوازية كدليل على رجاحة عقله مع السير و الاقتراب إلى الأمام أبرزت ثقته التامة بنفسه، مع الإتكاء على عصاه كصورة للحكمة التي يتميز بها.	مبعوث الحاكم
	حركاتها رتيبة تمتاز بالامتداد و التناول مع رفع الرأس تعبيرا عن استعلائها و تدميرها من أفعال زوجها اتجاهها.	بتول
	لم يكن كثير الحركة، و يمكننا أن نقول أنّ حركاته كانت مقاسة على الخشبة. تبين تبعيته للحاكم.	ميمون

	<p>حركاته كثيرة و متنوعة، استعمل معظم أطراف جسده حيث لاءمت دور الشخصية التي تقمصها و أعطت نوع من الصفة التي يتميز بها و هي الخيلة و الذكاء.</p>	<p>المقنع (المهرج)</p>
	<p>كانت حركة كل واحد منهم (من قاض و قائد الحرس...) متشابهة، يعتمدون على حركة الأيدي بكثرة و تحريك الرأس و ذلك للدور الذي يقومون به و هو شرح أوضاع البلاد الاجتماعية و الاقتصادية للحاكم.</p>	<p>حاشية الحاكم</p>

خضعت الحركة في مسرحية " اللعبة " لطبيعة العرض الكوميدي - بأسلوب فكا هي تهكمي - الذي عالج قضية مثيرة تمثلت في الصراع السياسي الذي تعاني منه البلاد، هذا ما تطلب حركة كثيرة تزيد من هزّ مشاعر الجمهور من جهة، و من جهة أخرى نجد أنّ كل شخصية قد حملت رمزا سياسيا من الرموز التي تجسدت في طرح من الطروحات السياسية الجزائرية الضيقة، عبّرت عنها بإيماءات و حركات مختلفة خاصة حركة اليدين اقتداء لطبيعة الحوار المعتمد.

جاءت مسرحية " اللعبة " معتمدة على الحوار و الحركة في نفس الوقت، على الرغم من أنّ الحركة كثيرا ما يعتمد عليها كعلامة دالة في المسرح الصامت الذي تنوب فيه الحركة عن الحوار مانحة دلالات و أفكار منها محورا أساسيا فيه.



خاتمة

في ختام رحلة بحثنا هذا الذي خصصناه تنظيرا و تطبيقا للمسرح الجزائري نصّا و عرضا، نريد أن نتوقف عند بعض النقاط التي توضح أهمّ ما توصلت إليه هذه الدراسة لعلها تكون إضافة لموضوع قابل للقراءة و التوليد لاحقا، و هذا لا يعني أننا ندّعي تقديم حقائق نهائية و لا يقينا مطلقا و لا آراء ثابتة، و إنّما هي مجموعة من المواقف و الآراء النسبية و من مجمل ما يمكن أن نستنتجه ما يلي:

✓ عرفت الجزائر الفن المسرحي متأخّرة في القرن العشرين حيث كانت البداية الفعلية عام "1926م" حيث على يد "علالو".

✓ تطور المسرح الجزائري على يد نخبة مثقفة أبرزت الدور الفعّال الذي يلعبه في توعية الأفراد، فكان لزامًا عليهم الاهتمام به و التّظر فيه فتراوحت العروض المقدمة بين مترجمة و مقتبسة و محلية.

✓ إنّ التعامل مع النّص المسرحي ليس كغيره من النصوص الأدبية الأخرى، فله خصوصيته التي تجعله متميّزا لاحتوائه على النّص المكتوب من جهة و على النّص المعروض من جهة أخرى.

✓ النّص المسرحي في مادته الأولى يختلف عن النّص المسرحي المعروض لتدخل أطراف إنتاجية أخرى فيه تعمل على إخراجه فوق رؤية أخرى تتماشى و جو الخشبة و الجمهور (المتفرّج).

✓ إنّّه لا يوجد منهج بإمكانه الإلمام الشامل بكل جوانب النص المسرحي (نصا و عرضا).

✓ المنهج السيميائي هو أعمق المناهج و قدرة على تحليل النصوص الدرامية و العروض المسرحية في التحليل، باعتبار المسرح علامات لغوية و صوتية و سمعية، و صوتية إشارية و أيقونية و رمزية مختلفة و متنوعة. و يعد عرض مسرحية "اللّعبة" نظاما علامائيا يتيح دراسته من الجانب السيميائي.

✓ إنّ النصوص الجزائرية عادة ما تمزج بين اللغة العامية و الفصحى، مما يجعل الممثل يخاطب فئات المجتمع و هو ما يطلق عليه باللّغة الثالثة و هذا ما اشتملت عليه مسرحية "اللّعبة".

✓ لعبت عناصر سينوغرافية مسرحية "اللّعبة" من ديكور و ملابس و إكسسوارات و إضاءة و موسيقى دورا  
علاماتيا في توجيه رؤية المتفرّج.

✓ جمعت مسرحية "اللّعبة" بين الطابعين الكوميدي و التراجيدي حاولت من خلالهما تمرير رسالة، هذه  
الأخيرة مملوءة بالشفرات و الرموز مما تجعل ذهن المتفرّج منفتحا عليها بالتأويلات و القراءات.

ليبقى المسرح بابا مفتوحا على مصراعيه، يبحث عن قارئ/مشاهد مجازف، يقرأ كل ما هو مشقّر ويرمز  
كل ما هو مقروء، ليبقى المسرح مهما تطوّرت الحضارات حكاية شعب و تاريخ حضارة.

# قائمة المصادر والمراجع



أولاً: المصادر

- 1) ألفيروز أبادي: قاموس المحيط، ج2، جمع: الهيرويني، مكتبة النوري دمشق، سوريا، (دط)،(دت).
- 2) جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، ج1، ج2، حققه: عامر أحمد حيدر، راجعه: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ، ط1، 2005.
- 3) عنتر هلال: مسرحية اللّعبة، مسرح قسنطينة الجهوي، الجزائر، 2009/2008.
- 4) ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997.
- 5) مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، إخراج إبراهيم مصطفى: أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المكتبة الاسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، اسطنبول، تركيا، ط2،(دت).
- 6) محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ج2، دار صادر بيروت، لبنان، (دط)،(دت).

ثانياً: المراجع

- 1) إبراهيم أحمد: الدراما و الفرجة المسرحية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.
- 2) إبراهيم حمادة: من حصاد الدراما و النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1987.
- 3) إبراهيم محمود خليل: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، قسم اللغة العربية و آدابها الجامعة الأردنية،(دط)،(دت).
- 4) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ج8، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998.
- 5) أحسن ثليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر،(دط)،(دت).
- 6) أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري و الثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر،
- 7) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926 – 1986، منشورات التبيين، الجاحظية، سلسلة الأبحاث و الدراسات، الجزائر،(دط)، 1998.
- 8) أحمد حمومي: المسرح في وهران خلال الفترة الإستعمارية، ج1، وزارة الثقافة، Editions RAFAR، الجزائر،(دط)،(دت).
- 9) أحمد فرحات: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

- 10) أحمد منور: شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو عن فترة نشاطه المسرحي ما بين 1926-1932، منشورات التبيين، الجاحظية، (دط)، 2000.
- 11) أحمد منور: مسرح الفرجة و النضال في الجزائر، دراسة أعمال رضا حوحو، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2005.
- 12) إدوارد الخراط: فجر المسرح، دراسات في نشأة المسرح، دار البستاني للنشر و التوزيع، القاهرة، (دط)، 2003.
- 13) أرسطو: فن الشعر، ترجمة و تقديم و تعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأجلو المصرية، (دط)، (دت).
- 14) أمبرتوايكو: سيمياء براغ، ترجمة: عدد من المؤلفين، منشورات الثقافة، (دط)، 1997.
- 15) أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية: دراسة بنيوية لنفوس نائرة، دار الأمل، الجزائر، (دط)، (دت).
- 16) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (دط)، (دت).
- 17) تشارلز سنדרس بيرس: تصنيف العلامات في أنظمة العلامات في اللغة و الأدب و الثقافة، تحرير: سيزا القاسم، نصر أبو حامد، دار إلياس العصرية، القاهرة، (دط)، 1986.
- 18) تشارلس مورغان: الكاتب و عامله، ترجمة: شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب (500)، القاهرة، (دط)، 1977.
- 19) جاب الله أحمد: العلامة و العمل المسرحي، الملتقى الثالث، منشورات الجامعة بسكرة، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، (دط)، 2002.
- 20) جان دوفينييو: فضاءات العرض المسرحي، ترجمة: حمادة ابراهيم، وزارة الثقافة، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح، (دط)، 1998.
- 21) جروة علاوة وهي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، (دط)، 2004.
- 22) جمعان بن عبد الكريم: اشكاليات النص، النادي العربي و المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009.
- 23) جيمس ميردون: الفضاء المسرحي، ترجمة: محمد سيد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ط2، 1996.

- 24) حلومة التيجاني: البنية السردية في قصة النبي إبراهيم عليه السلام دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014/2013.
- 25) حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية و بنية الشعر المعاصر أحمد المعطى أنموذجا، عالم الكتب الحديثة للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2006.
- 26) خالد حسين: في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصّية)، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.
- 27) رضا غالب: الممثل و الدور المسرحي، أكاديمية الفنون الدرامية، القاهرة، (دط)، (دت).
- 28) روبرت همغري: تيار الوعي الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، (دط)، 1975.
- 29) شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، (دت).
- 30) صالح مباركية: المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 2007.
- 31) طارق جمال الدين عطية و محمد السيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، القاهرة، (دط)، 2004.
- 32) طامر نوال: المسرح و المناهج النقدية الحديثة نماذج المسرح الجزائري و العالمي، دار القدس العربي، الجزائر، (دط)، 2011.
- 33) عبد الحق بلعابد: عتبات لخيرار جنيت (من النص إلى المناص)، تحقيق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
- 34) عبد اللطيف محفوظ: آليات إنتاج النص الروائي نحو تصور سيميائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2008.
- 35) عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، (دط)، 1996.
- 36) عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، (دط)، 2007.
- 37) عصام الدّين أبو العلا: آليات التلقي في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (دط)، 1970.

- 38) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، ط2، 1999.
- 39) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 1984.
- 40) فاتح عبد السلام: الحوار القصصي: تقنياته و علاقته السردية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1999.
- 41) فايز ترحيني: الدراما و مذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1408هـ/1988م.
- 42) كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1418هـ/1994م.
- 43) محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، المغرب، (دط)، 2006.
- 44) محمد حامد علي: الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، (دط)، 1975.
- 45) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العامة للنشر، لوجمان، القاهرة، (دط)، 2001.
- 46) محمد سراج الدين: فن المسرحية و سعتة في الأدب العربي، دراسات الجامعة الإسلامية العالمية شيتاغونغ، المجلد 3، (دط)، 2006.
- 47) محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1989.
- 48) مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهام و أعباء، منشورات التبين، الجاحظية، الجزائر، (دط)، 1995.
- 49) مدحت الجيار: البحث عن النص المسرحي العربي، دار النشر للجامعات المصرية، الوفاء للطباعة و النشر، مصر، ط2، 1416هـ/1995م.
- 50) نبيل راغب: فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 1996.
- 51) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006.
- 52) هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، دار الوفاء لندنيا للطباعة و النشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2006.

- 53) هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، (دط)، 1981.
- 54) يوسف عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل، دار الكتب للطباعة و النشر، دط، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، (دط)، 1988.
- 55) يوسف نوفل: قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، (دط)، 1977.

### ثالثا: المجالات

- 1) أحمد منور: مدخل إلى المسرح الجزائري، مجلة الثقافة و الثورة، وزارة التعليم العالي و البحث العلمي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ع 10، 1983.
- 2) جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، مجلد 25، يناير-مارس، 2007.
- 3) حميد لحميداني: عتبات النص الأدبي، مجلة علامات في النقد، ع 46، مجلد 12، جدة، 2002.
- 4) سعيد بنكراد: السيميائيات... مفاهيمها و تطبيقاتها، مجلة عالم المعرفة، ع3، مجلد 53، يناير-مارس، 2007.
- 5) على صابري: المسرحية نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، مجلة التراث الأدبي ، السنة الثانية، ع 6.
- 6) علي أحمد محمد العبيدي: العنوان في قصص الوجدان الخشاب دراسة سيميائية، مجلة دراسات موصلية، ع23، 2009.
- 7) فاطمة سعادة، و آخرون : مسيرة المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، ع6-7، 2005.
- 8) كرومي عوبي: الحركة لغة الممثل، مجلة الحياة المسرحية، مطابع وزارة الثقافة، ع 40، دمشق، 1994.
- 9) ليون سرمليان: تيار الفكر و الحديث الفردي الداخلي، ترجمة: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع3، 1982.
- 10) مارسيل نريدفون: فن السينوغرافيا، ترجمة: الدكتور حمادة إبراهيم وآخرون، مجلة السينوغرافيا اليوم، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، 1993.

11) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ع 5، 1982.

رابعاً : المواقع الإلكترونية

- 1) جميل حمداوي: تاريخ المسرح العالمي، الجمعة 14 يوليو 2006: [www.diwanalarab.com](http://www.diwanalarab.com).
- 2) علي خليفة: مسرحية الفصل الواحد، الهيئة العربية للمسرح، مقالات: [www.atitheatre.ae](http://www.atitheatre.ae)

خامساً: الرسائل الجامعية

- 1) سعيد خليفي : بنية الخطاب الروائي عند محمد مفلح عائلة من فخار نموذجاً: رسالة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف بن يشو الجليلي، جامعة تلمسان، 2012/2011

# فهرس المحتويات

الصفحة	العنوان
أ	مقدمة
مدخل: ماهية المسرح و علاقته بالسيمياء	
5	1- بدايات الفن المسرح
5	1-1 المسرح الإغريقي
9	2-1 المسرح الروماني
12	3-1 مسرح في القرون الوسطى
13	4-1 المسرح في التاريخ العربي
16	2- المسرح بين المفهوم و الاصطلاح
16	أ- المسرح في المفهوم المعجمي
18	ب- صورة المسرح في المعنى الاصطلاحي
20	3- دخول المسرح تحت مجهر الدراسات النقدية
الفصل الأول: المسرح الجزائري البدايات و التطور	
24	I. ملامح المسرح الجزائري
29	II. بدايات التأسيس للمسرح الجزائري
29	1- بين النشأة و التطور
31	2- تأسيس المسرح الجزائري
33	III. مراحل تطور المسرح الجزائري
33	1- ما قبل الثورة
36	2- مرحلة الثورة
40	3- مرحلة ما بعد الإستقلال
الفصل الثاني: سيميائية مسرحية "اللّعبة"	
48	1- تمهيد
52	أولاً- تلخيص عام لنص مسرحية "اللّعبة"
53	ثانياً- كواليس مسرحية "اللّعبة"



55	ثالثا- استهلاكية مسرحية "اللعبة"
60	2- سيميائية النص المسرحي
60	2-1- سيميائية العنوان
61	أ- البنية النصية و التركيبية للعنوان
62	ب- الدلالة المعجمية للعنوان
63	ج- القراءة السياقية العنوان
65	2-2- وظيفة العنوان
67	2-3- سيميائية البنية النصية لمسرحية "اللعبة"
69	2-4- سيميائية المكان (الخشبة)
70	أ- المكان المفتوح
70	ب- المكان المغلق
73	2-5- سيميائية الحوار
74	2-5-1- الحوار الخارجي
74	أ- الحوار المركب
76	ب- الحوار الترميزي
78	ج- الحوار المجرد
79	2-5-2 الحوار الداخلي
80	أ- المونولوج
82	2-6 سيميائية اللغة و دور التكرار في تفاعل المشاهد مع نص المسرحية
82	أ- لغة الحوار
84	ب- التكرار
86	3- سيميائية العرض السينوغرافي في مسرحية اللعبة
86	3-1- سيميائية الديكور
93	3-2- سيميائية الموسيقى
96	3-3- سيميائية الإضاءة

101	3-4- سيميائية الملابس و الإكسسوار
101	أ- سيميائية الملابس
101	1. شخصية الحاكم
102	2. شخصية ميمون
103	3. شخصية بتول
104	4. شخصية المهرج
105	5. شخصية الوزير
105	6. شخصية القاضي
106	7. شخصية قائد السوق
107	8. شخصية قائد الحرس
107	9. شخصية مبعوث السلطان
108	10. شخصية الشيطانة (بتول)
108	ب- سيميائية الاكسسوارات
109	1 (القلادة
109	2 (العصا
110	3 (القطعة
111	4 (القناع
112	3-5- سيميائية الحركة
116	خاتمة
124-119	قائمة المصادر والمراجع
128-126	فهرس المحتويات

## الملخص:

يقول هاملت: « يتجسد الواقع عبر المسرحية ليعكس هذا الواقع النص ». إذا فالمسرحية هي المرآة العاكسة للحياة الاجتماعية التي يبحث أفرادها عن حياة أفضل حين يقدمون عروضاً ينقضون من وراءها عيوب المجتمع محاولة منهم إيجاد حلول جذرية لها. انطلاقاً من هنا كان هذا البحث عبارة عن نقطة ضوء تسلط على الفن السابع، لما له القدرة على التشكل و الاحتواء.

## Résumé :

Hamlet dit:« La réalité se traduit dans la pièce de théâtre pour qu'elle reflète le texte.» , Donc la pièce théâtrale est le miroir de la vie sociale dont ses individus cherchent une vie meilleur lorsqu'ils présentent des scènes à travers lesquelles ils dénoncent les défauts de la société dont le but final et de trouver des solutions radicales. A cet effet, notre travail presente un petit éclaircissement visant le septième art .comme il a la capacité d'être conçu et inclu.