الجمهـورية الجزائـرية الديمقـراطية الشعبية
وزارة التعلـــيم العالي والبحث العلمي
جامعة– سعيدة – د. الطـــاهر مولاي
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم :الفنون

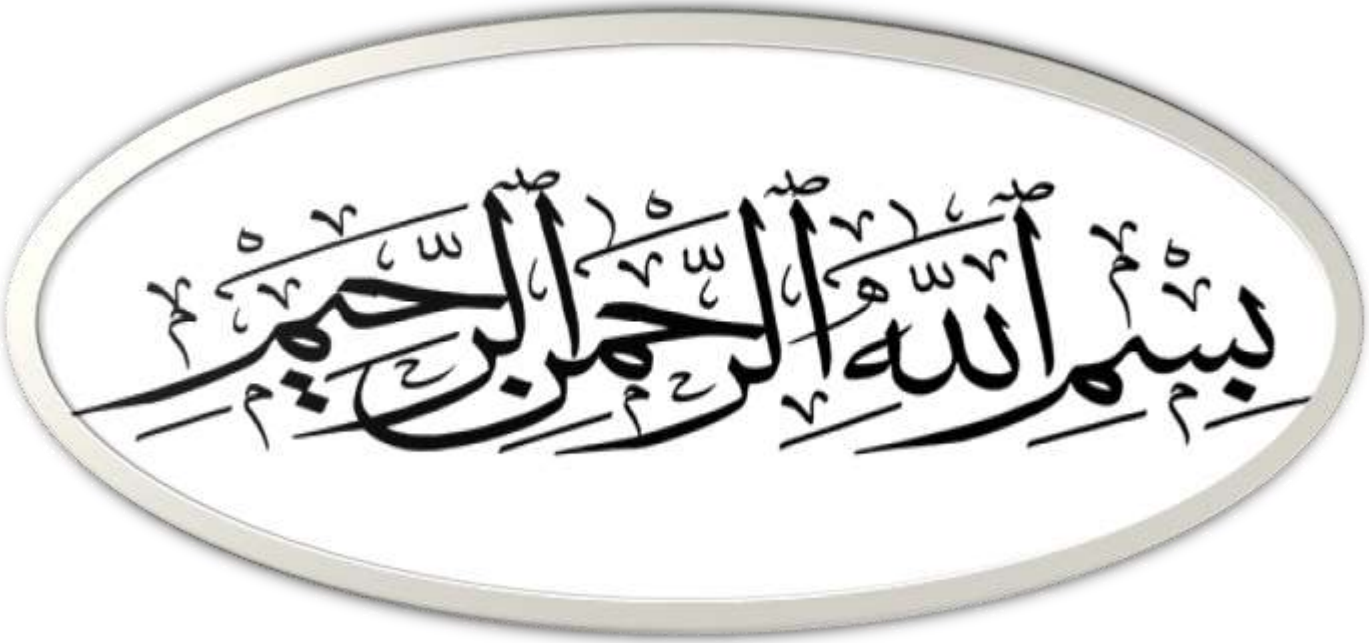
مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر ،قسم الفنون التخصص : نقد العرض المسرحي
الموسومة بـــــــ

تجليات العمل السينوغرافي عند ولد عبد الرحمن كاكي "القراب والصالحين أنموذجا "

إعداد الـــــــطالبة:
هواري امينة

إشـــــــراف الدكتورة:
د. عزوز هني حيزية

السنة الجامعية : 1441هـ/ 1440هـ*** 2020م/2019م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا والحمد لله

من قبل ومن بعد على نعمه

علينا أتوجه بالشكر الخالص و فائق الامتنان إلى

الأستاذ ة المشرفة الدكتورة : " **عزوز هني حيزية** " صاحبة الفضل في توجيهي ونصحي.

و أشكر شكرا خالصا جميع أساتذة

خصوصا أستاذ ربعي

هواري أمينة

إهداء

إلى من باع راحة شبابه ليشق لي الطريق وأشعل
سنين عمره ليضيئ لي الطريق إليك

"أبـــــي"الغالي حفظك الله ورعاك

إلى من وضعت تحت قدميها الجنة فكانت نبع الحنان ومنبع الأمان وسر السعادة إليك

"أمـــــي"حفظك الله ورعاك.

إلى أخي الكبير إسماعيل وزوجته وأبنائه "ياسين، يحي، عبد الحي"

إلى أخي عمر وزوجته وأبنائه "شهد،إسماعيل".

إلى أخي سفيان وزوجته وأبنائه "محمد، أمير".

إلى أخي عبد القادر وخطيبته.

إلى صديقاتي العزيزات: سهام، دنيا، إكرام.

إلى كل الأحبة والأقارب والأصدقاء.

إلى كل من إلتقيت بهم في دروب الحياة من بينهم "عز الدين"

إلى كل من فارقوا الحياة "جدتي فاطمة، خاتي زانة" أسكنهم الله فسيح جناته.

إلى أساتذتي الكرام الذين ساعدوني في إتمام هذا العمل.

الأستاذ "ربعي احمد" والأستاذة "عزوز حيزية"حفظهما الله.

مقدمة

مقـــــدمة :

تعـــد الســـينوغرافيا مـــن العوامـــل المســـاهمة في تحريـــات المســـرح وحملـــه نحـــو الإزدهـــار، لأنهـــا تمـــد للمخـــرج والممثـــل دعمـــا لتقـــديم العـــرض المســـرحي وليســـتطيع المخـــرج جعـــل المتلقـــي ينـــدمج جســـديا وعقليـــا في عرضـــه، لـــذلك عليـــه الاســـتعانة بالســـينوغرافيا، لأنهـــا تحـــدد الأبعـــاد المشـــهدية، فالســـينوغرافيا إذن هـــي مجمـــوع المكونـــات الماديـــة والســـمعية والبصـــرية الـــتي تمثـــل البيئـــة المحيطـــة بالشخصـــيات وســـلوكها وأفعالهـــا، ويمكـــن أن نقـــول أن المكانـــة الـــتي احتلتهـــا الســـينوغرافيا في المســـرح نتيجـــة للتفكـــير الـــذي طبـــع مســـيرة المســـرح منـــذ نشـــأته، ونتيجـــة للتجـــارب المســـرحية والتطـــور في مجـــال الـــدراما، إلا أن الضـــرورة الجماليـــة هـــي الـــتي وضـــعت الســـينوغرافيا كأولويـــة جـــديرة يتصـــدر المشـــهد المســـرحي لأن أول مـــا يشـــاهد علـــى الخشـــبة هـــي تفاصـــيل المكان.

كمـــا اســـتمر الجـــدل القـــائم حـــول المخـــرج وعلاقتـــه يالســـينوغراف إلى أن توضـــحت الرؤيـــة بـــأن كلاهمـــا يكمـــل الآخـــر في إخـــراج العمـــل المســـرحي، كمـــا قـــام بعـــض فنـــاني الســـينوغرافيا بوظيفـــة الإخـــراج لـــذلك يحتـــاج فـــن الســـينوغرافيا إلى الالتفـــات والاهتمـــام البـــالغ تماشـــيا مـــع التطـــور الحاصـــل وتوســـع نطـــاق اســـتغلال هـــذا الفن في المسرح.

لهـــذا وقـــع اختيـــاري علـــى دراســـة موضـــوع الســـينوغرافيا، ومـــن ثم كشـــف الغبـــار عن تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" لسينوغرافيا.

ومنـــه يمكننـــا طـــرح الإشـــكال الآتي: مـــا مـــدى قـــدرة ولـــد عبـــد الـــرحمن كـــاكي في جذب انتباه الجمهور من خلال السينوغرافيا في مسرحية "القراب والصالحين"؟.

هل تحققت السينوغرافيا في المسرح الجزائري؟

وعليــه جــاءت خطــة البحــث كالتــالي محــاولين الإجابــة علــى التســاؤلات والــتي تتمثل تقسيم البحث إلى فصلين نظري وتطبيقي.

الفصــل الأول والــذي هــو بعنــوان: دلالــة الســينوغرافيا في العــرض المســرحي انقســم إلى بحثــين: المبحــث الأول: ماهيــة الســينوغرافيا وعناصــرها الجماليــة والــتي تمثلــت في "الــديكور، الممثــل، الإضــاءة، الموســيقى، الإكسســوار، الأزيــاء، الماكيــاج" أمــا المبحــث الثــاني المعنــون بــ نشــأة المســرح الجزائــري مــبرزة أهــم المراحــل الــتي مــر بهــا المسرح الجزائري.

أمــا الفصــل الثــاني والــذي كــان تطبيقــا حيــث خصــص لدراســة نقديــة لعــرض مســرحية القــراب والصــالحين لولــد عبــد الــرحمن كــاكي، المبحــث الأول: لمحــة عــن ولــد عبــد الــرحمن كــاكي، خصــائص مســرحية، أمــا المبحــث الثــاني فهــو عبــارة عــن ملخــص لمســرحية "القــراب والصــالحين"، وبعــد ذلــك أســلوب المســرحية، ثم ســينوغرافيا عــرض مسرحية "القراب والصالحين".

متبعة المنهج التحليلي النقدي حسب ما تقتضيه طبيعة الدراسة.

وقــد اســتعنت في هــذا البحــث بالعديــد مــن المراجــع والدراســات الهامــة، وأذكــر على سبيل المثال:

1- كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور.
2- عبد الحميد برايو، الأدب الشعبي الجزائري.
3- جميل حمداوي، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية.

ولعــل الصــعوبات الــتي واجهتهــا في دراســة هــذا الموضــوع هــي الحصــول علــى المادة العلمية.

في الأخير انتهى بحثي هذا على جملة من النتائج والتي جمعتها في خاتمة.

المدخل

الســـينوغرافيا مـــن الأمـــور المهمـــة في العـــرض المســـرحي مـــن المعـــروف أن الإنســـان يمـــارس بشـــكل عـــام الســـينوغرافيا في حياتـــه اليوميـــة بوســـائلها البســـيطة وتفـــاوت تلـــك الممارســـة مـــن فـــرد لآخـــر وتتمثـــل في الـــديكورات وتوزيـــع الإكسســـوارات بمجمـــل الأنحـــاء كفضـــاء المنـــزل مـــثلا، حـــتى مـــن خـــلال ارتـــداء الملابـــس، فـــنحن عنـــدما تقـــرر أي مـــن تلـــك الملابـــس ســـنرتدي حيـــث تتشـــكل لـــدينا صـــورة ذهنيـــة تلقائيـــا تحـــدد بهـــا نوعيـــة المكـــان الـــذي ســـتوجد فيـــه محيطـــه ونوعيـــة النشـــاط الـــذي نمارســـه هنـــاك فالفضـــاء المســـرحي تتفاعـــل فيـــه الأدلـــة اللغويـــة وغـــير اللغويـــة، أي أدلـــة نصـــت المؤلـــف وأدلـــة العـــرض المســـرحي كمـــا أفرزهـــا تـــاديوش كـــاوزان (khaosan) الكـــلام، النـــبرة، إيمـــاءات الوجـــه، الحركـــة الموضـــوعية، المكيـــاج، الحركـــة الانتقاليـــة، اللبـــاس، التســـريحة، اللـــوازم، الإضـــاءة، الديكور، المؤثرات الصوتية"

[1] فكـل هـذه العناصـر تتنـاغم فيهـا سـينوغرافيا العـرض المسـرحي وتعـد كلمـة السـينوغرافيا مصـطلحا مسـرحيا حـديثا انتشـر في العـالم العـربي فـترة التسـعينات مـن القـرن العشـرين وأصـبح الكثـير يسـتخدمونها أحيانـا كنـوع مـن التبـاهي أو التأكيـد على زيادة الإهتمام او الثقافة واستخدمها البعض كبديل لمصطلح الديكور.[2]

وأسـاس مقرئـة السـينوغرافيا (scenographie) هـي (سـيكوغرافين) (skenegraphin) كمـا تعـني باليونانيـة "تصـميم ديكـور أو تـزيين واجهـة المسـرح بـالألواح الخشـبية المطليـة بالرسـوم"[3] حيـث ان هاتـه الألـواح المرسـومة كانـت في القـرن الخـامس قبـل المـيلاد تمثـل في المكـان الـذي تجـري فيـه الأحـداث، فكلمـة سـينوغرافيا (scenagraphia)مشـتقة مـن اللاتينيـة (scenagrafia) ومشـتقة بـدورها مـن اليونانيـة والكلمـة حرفيـا تعـني فـن الرسـم (graphions) المشـهد (skene) [4]، فالسـينوغرافيا متكونـة مـن كلمتـين أساسـيتين همـا السـينو (sceno) بمعنى الصورة المشهدية وكلمة غرافيا (graphie) والتي تعني التصوير.

فالسـينوغرافيا تعـني فـن الزخرفـة وتـزيين واجهـة المسـرح (skene) بـألواح مرسـومة عنـد اليونـان ففـي مفهومهـا الحـديث هـي اكتشـاف ولـيس اختراعـا وذلـك لامتـداد رحلـة التصـميم المتـأطر وإعـداد الخلفيـات، كمـا تعـني السـينوغرافيا كـل المفـردات الـتي نراهـا أو نسـمعها علـى خشـبة المسـرح سـواء أكانـت ثابتـة أو متحركـة، وتتحقـق مـن خلالهـا بيئـة تـوهم الملتقـى بأنـه يشـاهد غابـة أو صـحراء أو كهفـا أو

[1] أنواع السينوغرافيا، الاتجاهات الفنية، موسوعة البحوث الشاملة، 2011-2012.

[2] حيدر حواء، كاظم العسيدي، تأويل الزي في العرض المسرحي، نشر وتوزيع مؤسسة دار الصادق الثقافية، ط1، 2013م، ص131.

[3] أكرم يوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سيمائية، دار المشرق، مغرب، دمشق، دط، 1994، ص89.

[4] آن سوجير، سينوغرافيا المسرح العربي، ص06.

منظـرا قـد ينقـل مـن يشـاهده إلى القطـب الشـمالي[1] حيـث أن العناصـر الـتي تسـاعد المصـمم علـى تحقيـق ذلـك متمثلـة في الإكسسـوارات والإضـاءة والصـوت والمكيـاج وأخـيرا الممثـل، وهـي تكـون لنـا صـورة مسـرحية، فهـي علـم وفـن يهـتم بتأثيـث خشـبة المسـرح ولهـذا تعتـبر السـينوغرافيا فـن تنسـيق الفضـاء المسـرحي وتحكـم في شـكله بهـدف تحقيـق العـرض المسـرحي الـذي يشـكل الإطـار الـذي تجـرى فيـه الأحـداث[2] فـالعرض المسـرحي لا يكـون مكـتملا إلا في ضـوء تنسـيق الألـوان والأضـواء وفـق مـا يخـدم صـياغة الـدلالات الـتي يعمـل بهـا المؤلـف والمخـرج، فالـدلالات تتمثـل في تقنيات الديكور، الأزياء، الإكسسوارات.

وتعـد السـينوغرافيا فـن يرسـم التصـورات مـن أجـل إضـفاء معـين علـى الفضـاء[3] فالفصـل بالمسـرحية هـو المكـان الـذي يشـمل مكـان الجمهـور ومكـان التمثيـل معـا، فهـي تشـمل كـل مـا هـو مرئـي حيـث أنهـا تشـمل كـل شـيء موجـود داخـل إطـار المنظـر المسـرحي مـن قطـع ديكـور ثابتـة، معلقـة أو طـائرة في فضـاء المسـرح حيـث جسـد الممثـل وحركـة والـزي الـذي يرتديـه والإضـاءة السـاقطة عليـه وعلـى أجـزاء الديكور الأخرى[4].

تسـتخلص بـأن السـينوغرافيا فـن شـامل يحكـم أنهـا تسـري في الخشـبة والعـرض المسـرحي، لأجـل تحقيـق الفرجـة والإبهـار للمسـرح كمـا أنهـا تهـتم بالـديكور وتنظـيم الخشـبة الدراميـة وتقنيـا وتعمـل علـى تأثيـث الـركح وتـدويره وزخرفتـه مـن خـلال رؤيـة سمعيـة وبصـرية منسـجمة لتشـكيل رؤيـا المخـرج ورؤيـا العمـل الـدرامي المعـروض فـوق المكـان المسـرحي، فهـي تصـوير للفضـاء المسـرحي وتشـكيله مـن خـلال تأثيثـه

[1] ألكسندر دين، العناصر الأساسية فإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة، ص173.
[2] مارسيلي فريدفون، فن السينوغرافيا، مجلة اليوم، تر: حمادة إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، 1993، ص13.
[3] المرجع السابق، ص08.
[4] أكرم يوسف الفضاء المسرحي دراسة سيميائية،دار المشرق مغرب،دمشق،1994،ص39 .

بمجموعـــة مـــن العلامـــات البصـــرية والســـمعية قصـــد معـــاني الـــنص الـــدرامي وتفســـير مؤشـــراته الســـيميوطيقية والمرجعيـــة ككـــواليس الـــركح وجوانبـــه، والجزئيـــات الثابتـــة أو المتحركـــة فـــوق الخشـــبة مـــن قطـــع وأثـــاث وإكسســـوارات....كمـــا تعتـــبر فـــن تصـــميم المكان المخصص للعرض تقوم بصياغتها وتنفيذه.

الفصل الأول

المبحث الأول: ماهية السينوغرافيا وعناصرها الجمالية

ظهرت السينوغرافيا كممارسة مسرحية،وتم الاعتماد عليها من طرف المسرحيون،فهي تخصص فني شامل،لاغنى عنه في إثراء الصورة المسرحية بعناصر جمالية ذات طبيعة بصرية وسمعية وهذا لتحفيز خيال المتلقى،فتجعله يستقبل العمل المسرحي باستمتاع .

1- ماهية السينوغرافيا عبر العصور.

السينوغرافيا كما نعرفها اليوم في آخر تعريفاتها على أنها "فن تنسيق الفضاء" أي فضاء العرض بكل ما فيه من موجودات مادية حركية، صوتية، ومرئية، والتحكم في شكله من أجل تحقيق العرض المسرحي، وهذا تعريف لاحق لسابق قدم السينوغرافيا باعتبارها "فن المنظر" المتصل بالمفهوم الضيق للديكور[1]،يعني بفضل السينوغرافيا نستطيع معرفة المظهر الخارجي للعرض المسرحي والفكرة.

يرى الدكتور عبد الرحمن الدسوقي في دراسته التي عنونها بـ: الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، أن السينوغرافيا تضم بالإضافة العمارة والديكور والإضاءة، عنصرين آخرين هما الصوت والحركة وهما فاعلان في تشكيل الرؤية الكلية للعرض المسرحي، وبهذا المعنى تصبح السينوغرافيا عملية تشكيل سمعي، بصري في نفس الآن معا، حيث يشارك المتلقي بحضوره وبخياله في هذا التشكيل والسينوغرافيا هي جزء أصيل من فن المسرح، لأنها نشاط تصوري خيالي في مجال الحركة والنظرة إلى الفضاء المسرود المحكي دراميا، حيث هدفها هو منح المساحة والمكان عواطف إنسانية كبرى.[2]نستطيع القول ان السينوغرافيا تضم جميع العناصر الصوتية والحركية لإكمال الصورة المسرحية .

[1] د.خليل فاضل، السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى، مقالة مجلة المدى الثقافي، العدد 1077، 3 أكتوبر 2007.

[2] الدسوقي، عبد الرحمن، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، القاهرة، أكاديمية الفنون، دار الحريري للطباعة والنشر، مصر، 2005، ص17.

كما يرى مارسيل نريدفون أن السينوغرافيا تتجاوز الدلالة الحقيقية للظواهر والأشياء إلى دلالات خفية، تتمظهر بواسطة الديكور، الإضاءة، الملابس و الإكسسوارات في شكل إيحاءات لها أبعاد ثقافية واجتماعية واقتصادية ودينية، أي أن السينوغرافيا هي "الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء".[1]

تطور مفهوم السينوغرافيا:

تطور مفهوم السينوغرافيا عبر مرور الزمن، وتنوع بتنوع الحضارات والعصور، فكان يكتسب من كل ميزات جديدة ويتخلى عن أخرى قديمة، وذلك حسب ما تحتاجه أدوات الفن المسرحي من أجل تقديم عرض الى الجمهور.

- **مفهوم السينوغرافيا في الحضارة الإغريقية:**

"فن السينوغرافيا" كما هو بنفس الاسم ولد في آثينا مع ظهور المسرح حوالي القرن الخامس قبل الميلاد.

المسرح الإغريقي (إبيدور) الأثري يأتينا قام بتصميمه بوليسايوتوس إبيدورس عام 350 ق.م وكانت الاوركسترا فيه عبارة عن دائرة كاملة وأقدم عنصر في العروض المسرحية الإغريقية هي الجوقة التي كانت تقوم بارقص والغناء وتمكنت من أخذ أدور فعالة باعتبارها ممثلا استطاع الكشف عن الأحداث والتعريف بالشخصيات لذلك ربط الإيطاليون بين السينوغرافيا والمنظور حيث لم يكن

[1] مارسيل نريدفون، فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر: حمادة ابراهيم وآخرون، القاهرة، منشورات وزارة الثقافة، مصر، 1993، ص8.

للكلمة الأولى معنى او استخدام مسرحي، غير أن المنظور أصبح المنهج العلمي لتنفيذ المسارح المستخدمة والزخارف المختلفة".[1]

- **مفهوم السينوغرافيا في الحضارة الرومانية:**

اتخذت الإمبراطورية الرومانية المسيحية ديانة لها وكذا للدويلات التابعة لها، لذلك وقفت الكنيسة بشدة ضد التمثيل والممثلين، إلا أن ما تبقى من الممارسة المسرحية كان تحت رعاية الكنيسة نفسها، وقد كان المسرح الروماني امتدادا للمسرح الإغريقي من حيث المعمار، لكن ما استجد كان إدخال الأقواس والأروقة حيث اتسم المسرح الروماني بزيادة في حجم واجهة المناظر ذات الأبواب الثلاثة التي ارتفعت إلى أقصى ارتفاع تصل إليه وكذلك زيادة في الزخرفة والمكان في البناء".[2]يعني أن المسرح الروماني كان له دور في إعادة تطوير مكان المسرح وذلك من خلال الزخرفة وزيادة البناء

يعد كل من كاسيلوس (caecilius) وترانتيوس (terentius) أكبر رجال المسرح الروماني اللذان مهدا لظهور العصر الذهبي للكوميديا في روما، إلى أن جاء تيتوس ماكيوس بلاوتوس (titus maccius plautus) 254-184 ق.م إذا حاول تطوير خشبة المسرح، فكان ارتفاع الخشبة بين 1 متر 1.5 في أي مكان، وذلك لتسهيل نقل المسرح من مكان إلى آخر حيث كانت الخشبة نائمة وبدون ألوان.[3]كما عمل رجال المسرح الروماني،على تسهيل تنقل المسرح

[1] م س ص56.

[2] م س ص59.

[3] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، 1997، ص35.

الـــذي يبـــدو أن المســـرح في الحضـــارة الرومانيـــة قـــد شـــهد الاهتمـــام الكبـــير بالبنـــاء، إذ لا تكـــاد مدينـــة رومانيـــة تخلـــو مـــن بنايـــة المســـرح، حيـــث لم تكـــن توجـــد هنـــاك حـــدود تفصـــل بـــين الأوركســـترا ومســـاحة أداء الممثلـــين وعـــادة كانـــت الخيمـــة أو (Skene) تحتـــل الخلفيـــة النهائيـــة للمســـرح أو منظـــرا لأحـــد الكهـــوف وهـــو مـــا قـــد يغطـــي الممثلـــين في الأســـفل أثنـــاء أدائهـــم لقـــد اســـتعملت الرافعـــات الخشـــبية بشـــكلها البـــدائي علـــى عربـــة حيـــث يحمـــل الممثلـــون بواســـطة حبـــال ليظهـــروا طـــائرين في الجـــو، واســـتمرت هـــذه التقنيـــة إلى نهايـــة القـــرن الخـــامس ق.م حيـــث كانـــت تـــنظم المســـابقات الشـــعرية ســـنويا في عيـــدي ديـــوتيزوس والليناييـــا.[1] وجـــود تقنيـــات جديـــدة في المســـرح الروماني من بينها الرافعات لخشبية

لم يكـــن هنـــاك مـــن تغيـــير، حـــتى تم بنـــاء مســـرح الـــ "الأوديـــون" في فـــترة بـــركليس أيـــن اســـتغلت العمـــارة في مســـرحيات يوريبيـــدوس وبعـــدها حـــوالي ســـنة 400 ق.م في كوميـــديا أرســـطو فـــانيس، حيـــث جلـــس رجـــال دولـــة أثينـــا ورهبائهـــا وكبـــار القـــوم في مكـــان الجمهـــور علـــى مـــدرجات حجريـــة مغاطـــاة بالرخـــام، "....أمـــا أفـــراد الشـــعب فقـــد شملهـــم المســـرح الـــذي يتســـع ل10000 متفـــرج وبعـــض المســـارح اســـتوعب 14000 متفرجـــا"[2]، وقـــد كانـــت العـــروض تقـــام مـــن الصـــباح إلى آخـــر النهـــار فكـــان بعـــض الجمهـــور يغـــادر لفـــترة ثم يعـــود والـــبعض الآخـــر يتنـــاول طعامـــه وشـــرابه في مكانه.

[1] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، 1997، ص29.

[2] م ن ص29.

- **مفهوم السينوغرافيا في بداية القرن الواحد والعشرين:**

يرى السينوغراف الكويتي سليمان حيان أن السينوغرافيا الحالية هي: "فن تجسيد خيال النص اعتمادا على أبعاده ومتطلباته من أجل تحويله الى عناصر ملموسة على الخشبة وتقديم رموز تعطي معاني تعوض ما لا يمكن أن يقدمه الممثل مع أهمية أن تكون متواجدة لتوظيفها في الأداء التمثيلي بين معد العمل المسرحي".[1]

لقد حققت السينوغرافيا كفن وكتقنية غزوا شاملا لمجالات الحياة الإنسانية فلا يكاد يخلو من وجود بصماتها انطلاقا من كيفية ترتيب طاولة الأكل في البيت العائلي إلى تنسيق أكبر الفضاءات المستقبلية للنشاطات المختلفة والموجهة إلى الجمهور الواسع.

2- عناصر السينوغرافيا:

تتكون السينوغرافيا على العديد من العناصر، هذه الأخير التي تتكامل فيما بينها، فهي تعمل لخدمة العرض المسرحي بشكل عام، حيث يكون لكل عنصر وظيفته الخاصة.

- **الديكور:**

إن أول من استعمل الديكور في المسرح هو الشاعر اليوناني سرفوكليس، وكان عبارة عن منظر مرسوم، لأن كلمة ديكور (décor) هي لفظة فرنسية حديثة من أصل لاتيني أدخلت لتعبر عن الموجودات المادية الجامدة فوق خشبة

[1] منى كريم ،سليمان حيان: هناك فهم خاطئ للسينوغرافيا لدى الفنانين، صحيفة الرأي، صفحة فنون، العدد 11600، الكويت 05 أفريل 2011.

المسرح، وثم تداولها بنفس اللفظ في المسرح العربي حيث يفهم من مصطلح الديكور انه: "القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معا، على أن ترتبط إيحاءات المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة، ولهذا فغن الديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه".[1]

وقد تطور استعمال المنظر المسرحي المرسوم إلى مفهوم الديكور الحديث عبر العصور، حتى وصل في أيامنا ليكون أحد عناصر السينوغرافيا المعاصرة.

يقول مهندس الديكور السوري حسام سودة: "إن المسرح يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي، والديكور المسرحي من بعض أهم هذه العناصر، حيث يعبر عما يحتويه النص، فكما هي المقولة المعروفة أن الصورة تساوي ألف كلمة في كل الأساليب المرئية.[2]ومن هنا يمكن القول أن الصورة يمكنها التعبير وبطريقة واضحة والتعبير عن الفكرة .

- **الممثل:**

يعد الممثل من أكثر العناصر الفاعلة في تشكيل العرض باعتباره روح ومحرك هذا العرض "فالحركات التي يؤديها هي قراءات حقيقية تتم عنها ما يحاول في دواخل الشخصية من أفكار في العرض[3]، وتفهم من هذا أن الحركة التي يقوم بها الممثل تعر عن أفكار الشخصية المكنونة التي يقوم بتمثيلها وفق رؤى المخرج،

[1] ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار المعارف، مصر 1985.

[2] أغيد شيخو، أهمية الديكور في العرض المسرحي، http://www.noulworld.com/article.

[3] القاسمي سمير عبد المنعم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، م.س، ص98.

الممثل هو الذي يشغل الفضاء، ويتحرك فيه ويملأه "فالممثل يعد أقوى عنصر حي في الفراغ"[1] يسعى الممثل بطاقته الجسدية والفكرية لخدمة العرض المسرحي، ويحقق بذلك تنويعا في المشاهدة ويساهم في تفعيل الأحداث تفعيلا ديناميكيا فأسرار الطاقة الحيوية الكونية المقدسة وإمكانيات التعبير المكتنزة في الجسد الإنساني ومع غياب اللغة المنطوقة، ومكانية تقديم العرض في فضاء عار تماما، أصبح الجسد الإنساني يختزن المكان والزمان والموضوع وصار بإمكان المتفرج الغير العادي أن يستمع إلى همس الجسد.[2]

فالجسد أصبح أكثر اللغات إقناعا وتبريرا وهذا بواسطة الحركات والإيماءات تتمكن من التعرف على مجريات الأحداث وباستطاعة الممثل التغيير في مجرى الحدث إذا استعان بحركة جسده.

- **الإضاءة:**

من أدوات التعبير الكامل عن الحياة، وفي الحياة المسرحية تحدد الإضاءة فيما إذ كانت قوية او ضعيفة أو جزئية أو كلية لتحديد قيمة الحدث وحجم التأثير.

[1] باميلا هارود، ماهي السينوغرافيا، تر: محمود كامل، معرجات القاهرة الدولي، المسرح التجريبي، وزارة التربية، القاهرة، 2004، ص145.

[2] القاسمي سمير عبدالمنعم، م.س، ص98.

فوظيفة التركيز والتكثيف للحدث أو الممثل هو إيجادها الجو الدرامي بمعناه المؤثر أو إقناعها للمتلقي بالزمن ليتصور فيما إذا هو الآن في النهار أو في فصل الليل.[1] فالضوء يستطيع تعريف الإنسان على واقعه ومكانه والحالة التي يعيشها .

إن هذه العملية لا تتم بمعزل عن اللون احد مشتقات الضوء الذي يفعل في الفضاء وتتم بطرقتين متميزتين.

أولا: أن يستولي الضوء على اللون ويتحد معه لكي ينتشر ويتمدد في الفضاء، وفي هذه الحالة يشارك اللون الضوء في وجود ذاته.

ثانيا: أن يكتفي الضوء بإضاءة سطح ملون لشيء ما، وفي هذه الحالة يظل الضوء مرتبطا بهذا الشيء، مستمدا حياته فقط بفضل هذا الشيء ومن خلال التنويعات الضوئية التي تجعل هذا الشيء مرئيا ومنظورا.[2]،نستطيع القول أن الضوء واللون يعبران عن الوقت الذي تتكلم عنه المسرحية وذلك باستعمال الضوء والألوان .

تساعد الإضاءة المخرج في الكشف عن ماليات السينوغرافيا وتساعد الممثل أيضا على تأدية دوره على أكمل وجه كما يستخدمها المخرج للتعبير عن أفكاره فهي الجسر الذي يحمل أفكار المخرج لتلتقطها عين المتلقي، لقد قدمت الإضاءة للحركة المسرحية دعائم ساعدتها على التطور وبذلك اكتسبتها تقنيات جديدة ومبتكرة غزت كل عروض العصر الحديث وهذا لحاجة كل عرض مسرحية إلى أضواء تعبر عن مجرى الأحداث بلغة سحرية "فالضوء هو المصدر

[1] ينظر: علي عبد الغني عباس، توظيف التقنيات السينمائية في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2006، ص73.

[2] آبيا آدولف، وظيفة الفن الحي ومقالات أخرى، تر: أمين حسين، الرباط، وزارة الثقافة، القاهرة، 2005، ص89.

الأساسي للحياة البصرية هو يشكل عاما سحريا، يفرض وجوده على واقع الإنسان، وجوهرهم لتترجم بذلك ترجمة حقيقية للحالة النفسية للإنسان".[1]

باستطاعة الإضاءة الكشف عن الزمن الذي تدور فيه الأحداث، لأنها تمتلك عنصري الجمال مع التقنية وعليها أن تتخذ مع باقي العناصر الأخرى، المكونة للعرض المسرحي الذي لا يستغني على عنصر من عناصره لان كل شيء يوضع فوق خشبة المسرح عليه تأدية دوره على أكمل وجه لذلك من مهمات الإضاءة الأساسية تحقيق هذه العلاقة بالربط والتنسيق بين عناصر السينوغرافيا.[2]

- **الموسيقى:**

من أولوياتها التدخل في مسار الحدث الدرامي، وكذلك مصاحبة أداء الممثل، "تعد لتصاحب بعض الحوار أو تفصل بين المشاهد مع بعضها البعض، وهدف هذه الموسيقى هو خدمة التأثير بالوقوف إلى جانب فن التمثيل وفن الممثل وهي أحيانا ما تكون خلف الحوار التمثيلي وأحيانا ما تكون قبل إسدال ستائر الفصل للحظات، في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامي إلى الأعلى".[3]باستطاعتنا القول أن الموسيقى هي التي تنظم بين المشاهد والوقوف إلى الجانب الممثل .

المؤثرات الصوتية تنوعت بتنوع الأجهزة الحديثة "التي تتيح تسجيل الأصوات ومزاجها فالعرض قد يتضمن أصوات العربات والقطارات، عربات

[1] يحي سليم البشتاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع، الطبعة 1، 2012، ص29.
[2] جوليات هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة الشارقة الإبداع الفكري، 2001، ص150.
[3] كمال الدين عيد، إعلام ومصطلحات المسرح الاوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة قاموس منهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي، دار الوفاء لدنيا، الطباعة والنشر، الإسكندرية الطبعة1، 2006، ص694.

البوليس، ويعتمد توظيف المؤثرات الصوتية في المسرح على مبدأ الإشارة بالجزء إلى الكل".[1]

أي بإمكان المؤثرات الصوتية الإيحاء والتعبير على موقف ما من خلال مختلف الملامح الصوتية.

"والموسيقى بدورها تساهم في إيقاع العرض وتنوعه وتحديد مساره فالموسيقى واللغة التعبيرية للجسد يحددان إيقاع المشهد".[2]ومنه نقول أن الموسيقى هي التي تعطى للعرض تنويع وتجديد .

ويرى جميل حمداوي بأن "الموسيقى تحضر في شكل مؤثرات ملحنة على ضوء قواعد موسيقية مدروسة أو أغان بلغات مختلفة وحركات ورقصات معبرة ويلاحظ كذلك أن الموسيقى قد تكون من أداء الممثلين مباشرة أو تكون صدى خلفيا من وراء شاشة الكواليس".[3]

بإمكان الموسيقى تحضير المتلقي نفسيا وإعداده لتقبل الأحداث فنغماتها وإيقاعاتها المصاحبة تخلق تواصل بين المتلقي والعرض.

كما يسعى المخرج وراء توظيف موسيقى إيحائية رمزية تتمكن من التأثير في المتلقي وجعله يربط كل لحن بأحداث العرض.

[1] جوليات هلتون، نظرية العرض المسرحي، م.س، ص236.

[2] جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، م.س، ص74.

[3] جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، مكتبة المعارف، الطبعة1، 2010، المغرب، ص15.

- **الإكسسوار:**

كلمة فرنسية Accessoireتعني ما يكمل ويرافق الشيء الرئيسي وقد انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي، تستخدم كلمة إكسسوار في عالم المسرح للدلالة على مكونات الديكور من أغراض وقطع أثاث سواء كانت مرسومة أو موجودة فعليا على الخشبة".[1] الاكسسوار له دور كبير في معرفة الفكرة وذلك من خلال القطع الموجودة على خشبة المسرح .

يعد الإكسسوار جزءا لا يتجزأ من عناصر السينوغرافيا المكونة للعرض المسرحي ومكانته "لا تقل أهمية عن العناصر الأخرى في العرض المسرحي خالقا قدرة تعبيرية ناطقة، فضلا على أنها تكتسب مع الممثل معان تتفرد بإيحائها حينما تعمل كأيقونة تعطي صورتين لفكرتين مختلفتين".[2]ومنه يمكن القول أن باستطاعته الأكسسوار مساعدة الممثل على إضاح الفكرة وإيصالها إلى المتلقي .

- **الماكياج:**

يتميز الماكياج عن بقية عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي حيث يأتي مرتبطا بالممثل مباشرة من خلال وجهه وظهوره على خشبة المسرح ويأخذ حيويته وقدرته على التعبير من تقاطيع وقسمات ذلك الوجه".[3]

حيث باستطاعة الماكياج التعبير عن مزاج الشخصية وتحديد ملامحها وأبعادها ويمكن له إظهار نوع الشخصية من خلال التشوهات والعاهات في

[1] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض مكتبة لبنان، ناشرون، الطبعة الثانية، 2006، ص57.

[2] سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الألماني، م.س، ص103.

[3] جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي.

الوجه، كما يشكل الماكياج مع الملابس جسر يميل بين عناصر العرض الحية، وعناصره من الجماد فالملابس المسرحية في خزانة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لأرواح لكنها تعتلي جسم الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصية".[1]، فالماكياج حاله حال الأزياء، لا يكتسب أهميته ودوره ما لم يستعمله الممثل يوظفه في العرض المسرحي.

وترى الباحثة أن القناع استخدم أيضا كبديل للماكياج وهذا لقدراته على إيضاح الملامح أو توضيح معالم الشخصية التي تكون بعيدة عن عين المتلقي فوق الخشبة وهذا ما أكدت عليه جوليات هلتون قائلة "القناع يتوسط المساحة الفاصلة بين الملابس المسرحية والمكياج المسرحي وقد يكون ستارا خفيفا للوجه يخلو من أي تعبير وقد يكون أحيانا صورة لأدمية أو حيوان أو مخلوق[2] قد يوظف القناع لإيقاع عيوب الممثل وهذا لامتلاكه التعابير وجه غير مقنعة ويستعمل أيضا لتمثيل دور حيواني فالقناع هنا مهمته تنحصر في كونه ستارا حاجبا للعيوب.

ويعبر جبار الجودي بسياق آخر عن الماكياج قائلا: "لابد أن يكون متماسكا لأنه يعكس عوامل عديدة تؤثر على المعنى والدلالات المتضمنة فيه والتي تعبر عن الشخصية، وأبعادها ففي العروض الواقعية ينبغي أن يلتزم مصمم الماكياج بالدقة التاريخية للشخصية وطبيعة أدائها اعتمادا على تصميم ماكياج الوجه".[3]،يجب على السينوغراف استعمال المكياج بدقة وهذا لتعبير الشخصية عن ادائها في أكمل وجه .

[1] جوليا هلتون، نظرية العرض المسرحي، م.س، ص167.

[2] جوليات هلتون، نظرية العرض المسرحي، م.س، ص172.

[3] جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، م.س، ص65.

- **الأزياء:**

الأزياء المسرحية تعني في الماضي الملابس التاريخية التي يرتديها الممثلون منذ انبثاق المسرحية الإغريقي، لم تأخذ الملابس معناها الكامل الذي نعترف به حاليا بمعنى أنها تصل في تفصيلها أو دلالاتها إلى الانتماء المسرحي الكامل".[1]

يعتبر الزي من أكثر الأنساق تداولا في المسرح لأنه يبقى وفيا للممثل وعليه أن يتعاون كل منهما مع السينوغرافيا لإظهار كل ما يتعلق بالشخصية وطبيعتها الدرامية.

لعل الملابس المسرحية من أقدم الجوانب البصرية في المسرح بل أنها تكاد تطغى على العرض المسرحي كله[2]، فميلاد الزي المسرحي ارتبط بميلاد المسرح فحاله حال العناصر الأخرى طرأت عليه مختلف التجديدات ليتجسد في مفهومه وشكله الحالي، استطاع الزي المسرحي خلق تأويلات وإيحاءات متعددة للعرض المسرحي وعليه "فإن للزي في العرض وظيفتين وظيفة رمزية ووظيفة تعبيرية للرمز هنا مستويات فهو أثر ودلالة أثر أو إنتاج لشيء آخر كامن وخفي ودلالة لشيء آخر كما هو كامن وخفي أيضا.[3]يعبر لنا الزي عن الشخصية،كما يستطيع حمل بعض الرموز التي تبين لنا محتوي الشخصية .

ونظرا لأهمية هذا العنصر اتضح استعماله اللافت للانتباه من طرف المخرجين امثال "ساكس مينقن، وستانيسلا فسكس" اللذان مثلا الواقعية والطبيعية عملا عل اعتماد الدقة التاريخية في اختيار الملابس والاكسسوارات

[1] كمال الدين عبد، إعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة قاموس منهجية لدراسة الفنون في الوطن العربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، الطبعة1، 2006، ص762.

[2] نديم معلا محمد، في العرض المسرحي في النص المسرحي قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2000، ص06.

[3] حيدر جواد كاظم العميدي، تأويل الزي في العرض المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص132-133.

إضافة أن الزي يشكل عندهما عنصرا مهما من عناصر العرض المسرحي في تفسير الفكرة الأساسية للمسرحية.[1]

كما لا يمكن النظر إلى الزي في العرض المسرحي بمعزل عن عناصر الشكل الأخرى، فهو يشكل تناغما معها[2]، وعليه أن يوظف مع بقية العناصر فلا يمكن تخيل ممثل بدون زي فكل عنصر هو مكمل للآخر يدفع بالحدث الدرامي إلى التطور والاستمرار ويدخل لمتلقي في جوهر الصورة البصرية لذلك اعتبر الزي في الدراسات المسرحية الحديثة لغة وسيلة للتمييز وقراءة الشخصية المرتدية له وأفكارها....وباستخدامه للغته الخاصة ليصل الى المتلقي في صورة اختبارات يقدمها له.[3]عن طريق الزي نستطيع قرأءة الشخصية المرتدي له وذلك لما يحمله من تفاصيل .

وظيفة السينوغراف في المسرح:

الوظيفة الحالية لفنان السينوغرافيا في المسرح لم تعد مجرد وصف لشخص يشتغل كعامل مكلف بالديكورات، لكنها صارت تدل على مجموعة من المعارف والمهارات الفنية يمتلكها فنان مثقف يساهم بشكل فعال في بناء العرض المسرحية، وتبرز هذه الوظيفة من خلال التعريف الذي قدمه الدكتور جميل حمداوي للسينوغرافيا حيث يقول: "إذا كان الديكور مفهوما جزئيا فإن السينوغرافيا مفهوم عام يجمع بين الديكور وكل المكونات البصرية والسينمائية التي تعرض على خشبة العرض، ويعكس لنا المكون السينوغرافي نوع الرؤية الإخراجية

[1]حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحية المضمونة والدلالة في العرض المسرحي التاريخي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص50-51.

م.ن، ص70.

[3]حيدر جواد كاظم العميدي، م.ن، ص70.

وطبيعتها، كما يبين لنا الفضاء المؤنث ومكوناته ودوله اللغوية المحملة برؤيته في علاقتها التفاعلية والتواصلية مع الجمهور[1].يمكننا القول أن السينوغرافيا تعمل بجميع المكونات البصرية التي تلقى على خشبة المسرح .

أما الفرنسيون فقد تعرفوا على كلمة "السينوغرافي" سنة 1545 عند صدور كتاب سيباستيانو سيريليو perspective) de liver (second في باريس لكن هؤلاء الباحثين الفرنسيين فهموا أيضا أن معنى الكلمة هو "الشخص الذي يصمم الديكور بطريقة المنظور".[2]من هنا نستطيع قول أن السينوغرا في هو الذي يقوم بتحرير مكونات البصرية والتي تعرفنا على فكرة العرض .

السينوغراف هو شخص يساهم في تطوير أداء الممثلين باستعمال الأحجام، تخطيط المشاهد، المساحات، الإشارات التصويرية، قطع الديكور والأخذ بعين الاعتبار اللغة البصرية، الأشكال، الألوان، الضوء وهذا يهدف تكييف الأجواء المسرحية في إطار علاقتها بالجمهور.

قد يوفر المخرج السينوغراف على نفسه نصائح تقنى الإضاءة والموسيقى، والنحت[3]، تفهم من هذا على المخرج السينوغراف أن يكون ملما وجامعا لهذه الفنون وان يتحمل تفاصيل عرضه من كل الجوانب من إضاءة وموسيقى وديكور وأزياء.

[1] د.كمال يونس، السينوغرافيا، فن تشكيل الصورة المسرحية، موقع رابطة أدباء الشام بتاريخ 24-11-2007.

[2] زيد سالم سليمان، السينوغرافيين النظرية والتطبيق، مجلة كلية الآداب، العدد 95.

[3] جميل حمداوي، مدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، م.س، ص73.

المبحث الثاني :نشأة المسرح الجزائري وتطوره

إن نشأة الفن المسرحي الجزائري ليست وليدة العصر الحديث، بل انه حسب بعض المختصين ضارب جذوره في عمق التاريخ الجزائري كما يرى عز الدين جلاوجي "المجتمع الجزائري اعرف بكثير من هذه الفترة، والنشاط المسرحي نصا وتمثيلا هو نشاط ارتبط بكل المجتمعات الإنسانية على اختلاف مستويات الرقي فيها وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها ولو خالف الشكل الذي تألفه البشرية عندنا شيوع الأشكال الغربية في مناحي الحياة".[1]،كما أن الجزائر عرفت المسرح منذ العهد الروماني ثم في العهد المحتل الفرنسي .

لقد بدأ المسرح عندنا شعبيا في الساحات العمومية في الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم والمداحين لأشعارهم فالمديح النبوي يعد تعبيرا شفويا وحركيا إيمائيا (جسمانيا) والذي عدا على مسارحنا في شخص القوال (المداح)، وليس هنا فحسب بل تعداه إلى مسرح البايات (مسرح الظل)، وفي العهد الروماني كان للملك البربري (يوبا الثاني) الفضل في رعاية الآداب والفنون في عهده وكان شديد الاهتمام بالمسرح فأقام مسرحا بمدينة شرشال التي كانت تعرف بـ(كيساريا).[2]،نقول أن بناء المسارح في الجزائر،أدى إلى اهتمام الشعب الجزائري به .

[1] عز الدين جلاوجي، الفن المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، دار هومة، 2000، ص19.

[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء للنشر والتوزيع، ط2، 2007، ص12.

تطور المسرح الجزائري: مر المسرح الجزائري بعديد المراحل أثناء تطوره:

1- قبل الاستقلال: ويمكن تقسيمها إلى خمسة مراحل.

المرحلة الأولى: 1926/1932:

عرفت هذه المرحلة انطلاقة مسرحيين هواة، عمدوا الى تنشيط الحركة المسرحية بما يوافق المجتمع الجزائري، والعمل على تبليغ رسالة مقاومات الامة الجزائرية، وخلق فضاءات فكرية "فقد عالج رجال المسرح (علالو) (قسنطيني)، (باشطارزي)، قضايا مكافحة الأمراض الاجتماعية وتعاطي الخمر والمخدرات وكذا توعية المرأة".[1] عن طريق كتابة هذه المسرحيات من طرف الذين ساهموا وبدور كبير في نشأة المسرح الجزائري.

كما شكل الديكور والإخراج عائقا آخر هام تقديم العروض المسرحية فاستعان المخرجون الجزائريون برجال المسرح الفرنسي يقول (علالو): "كنا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح وكانوا ينفذون ناكل الديكورات والحيل المسرحية تطلبها منهم ولم يخلقوا لنا أية مصاعب لأننا كنا نعرف كيف نتعامل معهم".وهذا ماساهم في إنشاء عدة مسارح في الجزائر والاهتمام بالكتابة المسرحية .

[1] أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،دار هوما للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر دون طبعة 2011 ،ص 39 .

المرحلة الثانية:1932-1939:

وهي من أهم المراحل التي مرى بها المسرح الجزائري، فمع ظهور الوعي الاجتماعي الناتج عن الحركة الوطنية والإصلاحية، شكل المسرح الجزائري قاعدة انطلاق متينة وذلك بغرض تحقيق ما يصبو إليه الجمهور الجزائري.

وتطورت هذه المرحلة مع أعمال الكاتب المسرحي رشيد قسنطيني الذي أنتج مسرحيات منها: "بوسبسي" "عائشة وبادو" "المورسطان" "باب الشيخ" "تأخير الزامن" "لونجا الأندلسية" وكذا الكاتب محي الدين باشطارزي في مسرحية فاقو والبوزريعية في العسكرية.

فأصبح للمسرح الجزائري جمهور عريض في كل أرجاء الوطن، إلى أن حدثت له انتكاسة بعد عرض مسرحية "الخداعين" لباشطارزي، حيث أصدر الحاكم العام (لوبوlebeau) قرار بحظر النشاط الدرامي والغنائي وإيقاف الجولات التي كانت تقوم بها فرقة محي الدين باشطارزي، وفي هذه الفترة أيضا ظهرت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين والذي غلب على نشاطاتها المسرحية الطابع الديني يعرض النماذج التاريخية التي لعبت دورا كبيرا في مسيرة الأمة الإسلامية مثل: "عمر بن الخطاب"، "بلال بن رباح"، "محمد العيد آل خليفة".[1]فمن العوامل التي أدت إلى ظهور ممثلين ومسرحيين وإعجاب بهم من طرف الجمهور هو أسلوبهم التوعوي .

[1]مفتاح خلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي، الدالية أنموذجا، مخطوط ماجيستار 2008/2007، ص41-42.

المرحلة الثالثة 1946/1939:

في هذه المرحلة كانت قد اندلعت الحرب العالمية الثانية، وحدت نوع من التضارب بين مختلف الأحزاب السياسية، فلم تكن الجزائر بعيدة عن المواجهات، بيد أن المسرح الجزائري وقف في صف الإدارة الفرنسية بقيادة المسرحية محي الدين باشطارزي، فازداد المسرح الإذاعي بغرض الدعاية ضد النازية الألمانية، وتميزت هذه المرحلة بإعادة عرض الأعمال الناجحة كأعمال باشطارزي "ماينفع غير الصح" ومحمد لثوري "اعلاش رأيك تالف" في القهوة كي الكيلو ومسرحية "الثلاثة" للبشير الإبراهيمية.[1]،رغم تلك الظر وف بقي المسرح المعبر الحقيقي عن اوضاع الوضع فكان في مستوى تلك الاحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني

المرحلة الرابعة 1956/1947:

شهدت هذه المرحلة ازدهارا ملحوظا والتحق بها عدد كبير من الممثلين والكتاب، وقد أصبح الجمهور الجزائري في هذه الفترة أكثر التصاقا بمسرحه، أثر تطور الوعي السياسي والاجتماعي وفي 30 سبتمبر 1947 ثم تعيين "محي الدين باشطارزي" "مدير للمسرح العربي بقاعة الأوبرا. كما ثم تعيين مصطفى كاتب مساعدا إداريا له".[2]وقد لعبت الفرق المسرحية في هذه الفترة دورا مهما في التوعية السياسية

ومن بين المسرحيين، معولين على مدى وعي الجمهور الجزائري في فهم وفك الشفرات فكتب "محمد العيد مسرحية بلال الشعرية، وعبد الرحمن الجيلالي مسرحيتي "المولد، المعجزة النبوية" وفي سنة 1951 اصدر توقيف المدني مسرحية

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص45.
[2] المرجع نفسه، ص63.

"حنبل" التاريخية النثرية.[1] فكانت هذه العروض سبب في وعي المجتمع الجزائري من الناحية التاريخية والإسلامية .

المرحلة الخامسة 1962/1956:

عرف النشاط المسرحي في هذه الفترة تطورا هائلا من أجل دعم الثورة التحريرية، نظرا للدور التنويري الذي قام يلعبه المسرح في بلورة لغة التحرر من المستعمر الفرنسي حيث قامت جبهة التحرير الوطني بتوجيه نداء إلى المسرحيين الجزائريين مبكرا مع نهاية 1957 للانضمام إلى الفرقة المسرحية الوطنية أو الفرقة الوطنية التي تأسست مع نهاية شهر أفريل سنة 1958 بتونس.

2- بعد الاستقلال:

ويمكن تقسيمها إلى 3 مراحل:

المرحلة الأولى: 1972/1962:

في هذه الفترة ظهر الكاتب ولد عبد الرحمن (كاكي) الذي أسهم بشكل كبير في الأعمال التي قدمها المسرح الوطني في هذه المرحلة ومن أهم أعماله "كل واحد وحكمه" "القراب والصالحين" "ديوان القاراقوز" "إفريقيا مثل الواحة" 132 سنة، وبهذا يمكن القول إن كاكي قد لعب دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص والمتميز باستلهامه للأساطير الشعبية ليعالج من خلالها القضية الاجتماعية.[2] ويمكن القول ان النشاط المسرحي لم يتوقف بسبب انشغال الشعب بالثورة وإنما بسبب الضغط الذي تعرض له.

[1] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في الآفاق والسياق، دار الغرب، وهران، 2005، ص74.
[2] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص92.

المرحلة الثانية: 1982/1972.

في هذه الفترة لم يعرف المسرح ركودا وإنما خف الإنتاج مصطفى كاتب تنحى عن إدارة المسرح وتتالى على الإدارة في تلك الفترة مدراء كثر وفي هذه الفترة أنتجت مسرحية أو مسرحيتين في السنة.[1]،تطور المسرح الجزائري في هذه الفترة راجع إلى إنتشار الوعي السياسي والاجتماعي في مواضيع العروض المسرحية.

المرحلة الثالثة:

وكان فيها المسرح الجزائري قويا كما ونوعا من حيث الإخراج والمواضيع فكانت مسرحية موت بائع متجول، العيطة، فاطمة....من المسرحيات القوية جدا، بالإضافة إلى وجود أسماء مهمة كعلولة وكاتب ياسين...إلى أن نصل 1993 حيث يعرف الجميع ما الذي وقع فمنهم من قتل ومنهم من هاجر، بالإضافة إلى إغلاق المسرح للترميم 1996 فكانت الحركة الثقافية هادئة ومع ذلك وبفضل رجال ونساء استطاع أن يطل على الجمهور ليقول "لا زلت موجودا، مازلت حيا وأتنفس".[2]

[1] عصمت كامل إسماعيل، المسرح بين المنجز والممكن، مجلة الثقافة، العدد 17 سبتمبر 2008، ص68.
[2] م.ن، ص68.

الفصل الثاني

لمحة عن ولد عبد الرحمن كاكي:

هو من مواليد 18 فيفري 1934 بولاية مستغانم "التحق بالكشافة الجزائرية منذ نعومة أظافره، مما جعله يهتم بالنشاط الثقافي وبالمسرح خاصة[1] وقد انظم كاكي الى جمعية (السعيدية) لينتقل بعدها بفرقة (الصائم الحاج) بسيدي بلعباس وهناك تعرف على عبد القادر علولة، "وفي سنة 1956 أسس كاكي فرقة القارقوز.[2]

لقد فرض كاكي نفسه بتوفيره للجزائر المستقلة ثلاثة مسرحيات ظريفة وهي 132 سنة، شعب الليل، وإفريقيا قبل واحد.

قد كان حبه للمسرح الشعبي وإبداعه نابع من عاملين، العامل الأول فهو ابن عائلة فنية تتقن الشعر الشعبي.

أما العامل الثاني هو الحيد (تيجديت) هذا الحيد الذي ازدهر فيه الشعر الملحون، والمداح، القرقابوا.

بدأ كاكي الكتابة والإخراج في سن 17، وفي سن 21 جرب المسرح التجريبي والعبث، وعمل بطرق "ستانسلافكي"، "كريج"، "بسيكاتور" "بريخت" "مايرخولد".

تعرض لحادث سير خطير أثر على مستواه الفني، وفي سنة1990، أعطى له (المعهد الدولي للمسرح) جائزة المسرح التي قدمت من قبله لكل من كروتوفسكي وبيتربروك، توفي سنة (14-02-1995).

[1] صلاح مباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، 2007، ص73.
[2] المرجع نفسه، ص73.

خصائص مسرح ولد عبد الرحمن كاكي:

عرف كاكي بغوصه في بحر التراث حيث نجده يكشف ويصف الشخصيات التراثية والحكايات الشعبية وكذا الأساطير وبهذا الأسلوب تمكن كاكي من تحقيق التضامن الذي استمد من تراث الأجداد، في شكل مسرحي يواكب المسرح المعاصر، يتخذ من هذا الأسلوب سبيلا لتمرير خطابه الواعي، قصد التوجيه ونشر الوعي[1] ولعل ذلك يعود إلى تكوينه الثقافي والفكري فه ابن تجدين الحي الشعبي بمستغانم، حيث يمثل الشعر الملحون بمستغانم وقصص المداحين والقوالين الوسيلة المفضلة للترفيه والوسيلة الأكثر تعبيرا عن نفسية الغالية، ووعي كاكي بواقع أهله دفعه إلى أن يؤدي دوره في دفع هذا الواقع عن طريق إدراكه جماليا، وتعد تجربة كاكي "التجربة الأكثر نجاحا في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري شعبي الجوهر، إذ يستخلص كاكي إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزتها من التراث الثقافي الذي يستلهمه، وتهذب الوسيط الفني الملائم والمدروس الذي يوحي به".[2]

مما لا شك فيه أن مظاهر التطوير التي تميزت بها مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي، مست بالدرجة الأولى الجانب الشكلي، أي أنه اهتم باستلهام أشكال المسرح الشعبي البدائي وتطورها، ودمجا بالحرقة المسرحية المتطورة في المسرح العالمي، فجاءت أعماله المسرحية تحمل تأثيرا من كتاب عالميين أمثال بريخت.

ومن أهم خصائص مسرح كاكي أنه يتخذ من المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع ووجد كاكي في أداء المداح الجواب الأمثل عن رغبته في التغريب البرختي "فالممثل عند كاكي يؤدي عدة أدوار مختلفة، فهو يصور شخصيات

[1] عبد الحميد بورايو، الأدب الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص180.
[2] المرجع نفسه، ص180.

الحكايات، كما يتحول في الوقت نفسه الى راوي ومعلق على الأحداث[1] كتوظيفه المداح حيث يسرد هذا الأخير الحكاية بشكل متقطع، أشبه باللوحات كما يعلق على الأحداث ويخاطب الجمهور قصد إثارته كما حدث في مسرحية (افريقيا قبل واحد).

ملخص مسرحية القراب والصالحين:

تعتبر مسرحية (القراب والصالحين) لولد عبد الرحمن كاكي من أهم أعماله المسرحية يعود تاريخها إلى 1965. وقد فازت المسرحية بعدة جوائز أهمها الجائزة الكبرى لمهرجان صفاقس بتونس.

تدور أحداث المسرحية في قرية (دحان) التي حل بها القحط والجفاف حيث ينزل إلى هاته القرية ثلاثة أولياء صالحين يطلبون استضافة أهل القرية فيرفضون ضيافتهم إلى أن يصلوا عند (حليمة) العجوز الكفيفة، الفقيرة التي لا تملك إلا عنزة تتقوت بحليبها هي وابن جارها الرضيع، ووسط كل ظروفها المزرية تقبل حليمة استضافة الأولياء الثلاثة وليس هذا فحسب بل تذبح لهم عنزتها الوحيدة لتقوم بواجب الضيافة، فلما رأى الأولياء الثلاثة حسن ضيع حليمة وكرم ضيافتها قرروا مكافئتها على ذلك فدعوا الله لها أن يعيد بصرها ويرزقها من خير المال والرزق وكذلك دعوا لها أن يعود ابن عمها (الصافي) المغترب منذ سنتين، لكن كان لهم شرط أن تقيم وليمة لجميع أهل القرية، وبعد استجابة الله لدعاء الأولياء، وعودت بصر (حليمة) ورجوع الصافي ابن عمها، وكذا الرزق الوفير، قررت حليمة بناء ثلاث قباب للأولياء وهو (سيدي عبد القادر الشرقي، وسيدي عبد الرحمن الوسطي، وسيدي بومدين الغربي).

[1] العلجة هذيلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير جامعة المسيلة، 2009، ص72.

وتبدأ حكاية (القراب وصالحين) كما عودنا كاكي باستهلال مطول بين (سليمان القراب والجماعة) بذكر أهمية الماء ومنافعه.

سليمان: ها الماء ها الماء.

الجماعة (أ): ماء سيدي ربي.

سليمان: جايبه جايبه.

الجماعة (**ب**): من عين سيدي عقبي.[1]

ويحاول الكاتب من خلال هذا الاستهلال أن يمهد للحدث الرئيس، يحث يدخل (الدرويش) في الحوار مع (سليمان القراب) وينقل خبر زيارة الأولياء الثلاثة.

الدويش: سمعت الناس أهل العلم والعقلية يقولوا.

الجماعة (**ب**): واش قالو هذا الناس.

الدرويش: قلنا يا هذا الناس، ياسيدي أهل العلم مخلطين مع أهل العقلية مجمعين، رسائلهم جامدين وما ينطقوا بالكلام حتى يكون دواء تقول موزون في ميزان كلامهم متنوع ويسوى.[2]

ويعد الاستهلال يبدأ المشهد الاول، حيث يبدأ المداح في رواية قصة الأولياء الثلاثة، ويقدمهم إلى الجمهور.

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، المهرجان الوطنية لمسرح الهواة لمستغانم، الدورة 40، 2007، ص01.
[2] المصدر نفسه، ص05.

المـــداح: نهـــار مـــن النهـــارات ونهـــارات ربي كثـــيرة في جنـــة الرضـــوان وجنـــة ربي كبـــيرة تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة.

ثلاثة من أهل التسريف وسيرتهم سيرة.

اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة.

واللي يذكرهم في ثلاثة ما تركبه غيرة.

ما يفوت قبلهم لابو هاليه ولا هو باليد ولادر باليد.

لا شريف هم ذكار الجنات متين يكون ملات خريف.

سيدي عبد القادر الشرقي.

وسيدي بومدين الغربي.

وســـيدي عبـــد الـــرحمن فبقضـــوا المريـــرة وخرجـــوا مـــن جنـــة الرضـــوان ورايحـــين يـــزوروا العباد يشين في المدينة.[1]

وتســـتمر مشـــاهد المســـرحية إلى أن نصـــل إلى مشـــهد ســـليمان القـــراب وكيـــف التقى بالأولياء الثلاثة.

الوليد الصالح الأول: الليل راه قريب يطيح.

الوليد الصالح الثاني: وزيد بزيادة منين سمعناك تعيط جرينا وفالحق عيينا.

الولي الصالح الثالث: نطلب منك الضيافة اليوم وغدوى ربي يرحمنا برحمته.

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، ص05.

الولي الصالح الأول: بيت ضياف ربي بإقراب.

الولي الصالح الثاني: حكمت عليهم وعليك تتسماو ضياف ربي.

سليمان: وين نبيتكم؟ معنديش شي دار أنا لاقراب.[1]

وبهذا يدور بهم (سليمان) قرية (بني دحان) فيرفض الجميع لضيافة، وينتهي به الأمر عند (حليمة العمياء) الفقيرة، ورغم ظروفها الصعبة قبلت الضيافة.

المداح:

في قرن أربعة عشر، جبرو ولية صالحة ولكن عند اللي قرا حروف البالي وهذا وين بدا الحديث.

بلاما نكثر الكلام بلاما تشالي ونزيدوا في الحكاية ونشوفوا التالي[2] ويدخل الأولياء دار حليمة ويحضون بواجب الضيافة وتطلب منهم البحث عن أبن عمها الصافي الذي اختفى منذ سنين ولم يظهر له أثر.

سيدي عبد القادر: شوفي ياولية ويت زمان قصد القرية ضياف ربي ولو كان نطلبوا ربي في ثلاثة أنت ولية مؤمنة وحنا الاولياء الصالحين.

سيدي عبد الرحمن: لوكان نطلبوا ربي الجميع والصافي يولي، ويولولك عينيك ويعطيك ربي الرزق، ماشي رزق الإيمان.

رزق الدنيا من الكثير واش اتديري؟.

---

[1] المصدر نفسه، ص13.

[2] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص25..

حليمة: نأمل ندير الخير.

سيدي عبد الرحمن: امالة ياولية بسم الله نرفدو الفاتحة انت حليمة العمياء واحنا الاولياء الصالحين.[1]

بعد مغادرة الأولياء عاد (لحليمة) بصرها ويقينها الله من رزق الدنيا ويعود ابن عمها (الصافي) ، وبهذا تدخل المسرحية في منحى آخر وهو طرح القضايا التي يعيشها أهل القرية، وكذلك قضية المعتقدات والجو الثقافي الريفي، وتوفي حليمة بوعدها للأولياء وتبدأ بإقامة الولائم في القرية حيث يتحول سليمان من قراب إلى براح ينشر خبر الولائم في القرية.

المجموعة (أ): يا ناس القرية أيا فرحو ما بقى زمان.

المجموعة (ب): الخير جا بشوية...أسيدي الخير جا بشوية.

المجموعة: هاراه بان الطعام.

سليمان: (يغني) الطعام والحم والسكر.

العسل من الشهد يتقطر.

الطعام من الدهونات معكر.

تسقيه على حساب الخاطر.

كل الناس تلحق عليه.

[1] المصدر نفسه، ص30.

الثقيل واللي شاطر.

كل الناس تشبع.

ما كانش اللي ينحقر.[1]

استمر القرية على هذا الحال من ولائم وحفلات فنس الناس العمل وسكن المول أجسادهم، وكثر الفساد والنفاق فقد أصبح (سليمان) يتاجر بسيرة الأولياء، ووسط كل هاته الآفات التي أصابت القرية تفطن (الصافي) للوضع، فطلب من حليمة أن تغير معاملتها لأهل القرية لأنها لا تزيدهم إلا خمولا، فيقترح عليها أن تكلفة بمالها، فيبني ورشات عمل لأهل القرية يدر المال على الجميع.

في آخر فصل من المسرحية تعود الحركة للقريو والعمل بعد ركن أهلها خمولا دام ثلاثة سنوات، فيظهر القاضي والمقضي لأنهما انتبها أن هناك فساد ويجب إعادة النظام والاهم من هذا محاكمة (الخديم) رأس الفساد وفصح أعماله الدنيئة.

القائد: أرتب ما عنك وين تروح....تجي معايا.

الخديم: وين ياسيدي القايد.

القائد: للحبس وتعلمك بدلة العساس الي كان شريكك، تحيره الداخل مشي قدام الباب.[2]

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحي القراب والصالحين، ص38.

[2] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، ص45.

وإضافة إلى كل القضايا المذكورة يثير كاكي قضية المرأة، ويتجسد ذلك في شخصية مريم زوجة عمار وكيف بادرت بالذهاب للعمل مثلها مثل الرجل، محاولة إقناع زوجها أنه ليس بالأمر الغريب.

عمار: ماشي راني شاك فيك مريم، راني خايف من هدرة الناس.

مريم: كل هذه الحياة راهي مبنية على الخوف عمار، المرأة خايفة من الراجل والراجل خايف من هدرة الناس.

يليق النهار اللي كلشي يتبدل.[1]

وتنتهي مسرحية (كاكي) بحكمة ترددها الجماعة كما عودنا في آخر المسرحية.

"العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح، وعمل الخير يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه، بكده واجتهاده لان المستقبل هو العمل والاجتهاد".[2]

من خلال هذا الملخص يمكن أن نستخلص من هذه الأحداث البسيطة عمد على إظهار واقع المجتمع ومعتقداته خلال السنوات الأولى من الاستقلال حيث يعكس المستوى الفكري والمعيشي الريفي. الفكرة التي يطرحها (كاكي) في المسرحية هي البحث عن الطيبة.

[1] المصدر نفسه، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص56.

الشخصيات:

في المسرحية كانت هناك شخصيات كثيرة لكل منها دوره، لكن الجميع كانوا في خدمة فكرة المسرحية لان الجميع يشتركون في ميزة واحدة والتي تتمثل في أنها شخصيات شعبية تلائم ما يتصف به المجتمع الجزائري.

- **شخصية حليمة العمياء:** رمز للخير والطيبة والكرم فبفضلها نعرف البطل الرئيسي، فاستقبالها للأولياء وذبحها معزتها الوحيدة، وهذا ما جعلها تتحلى بصفة الطيبة، وهذه الصفة هي الفكرة الرئيسية للمسرحية.

- **سيدي بومدين:** إذا كان في هذا الدار صليح ولا صليحة، راجل ولا ولية راهم قصدوكم الأولياء ضياف ربي.

- **حليمة:** في هذا الدار ساكنة ولية عمياء، غير راسها ومعزتها وعلى كلمة ضياف ربي، راهي تقول مرحبا.[1]

ومن خلال هذا نرى كرم الضيافة في شخصية حليمة.

- **شخصية سليمان القراب:** سمي القراب نسبة إلى حافظة الماء (القربة) التي يسقي منها وفي المسرحية كان شخصية مرحة يطرب بصوته أهل القرية وهو يغني أثناء بيعه الماء وقد كان اول شخصية تظهر على الخشبة وعمله حرقة شعبية.

سليمان القراب: أوي....أوي.

ها الماء....ها الماء.

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص24.

الجماعة (ب): ماء سيدي ربي.

الجماعة(أ): ماء عين سيدي عقبة.

ماء سيدي ربي.

جايبه.....جايبه.

من عين سيدي العقبي.[1]

خروج القراب من وسط الجمهور هذا التوظيف التقني والفني، ما هو في الحقيقة إلا محاولة لكسر الإبهام لدى الجمهور من البداية الأولى للمسرحية واشتراكه في العملية المسرحية وشد انتباهه حتى يكون مشاهدا إيجابيا يتفاعل مع العرض، لا مشاهدا صامتا خاملا.[2]

تحمل شخصية سليمان صفات كثيرة واهم الصفات هي الدروشة فهو يؤمن بالأولياء ويعتبر ماء الوالي الصالح شفاء واستمرارية للخير.

- **شخصية الأولياء الثلاثة:**

تعد شخصيات الأولياء الثلاثة من المحركين الرئيسيين للمسرحية، حيث أن ظهورهم كان للبحث عن مضيف أن البحث عن الكرم، وكانوا يحملون صفات حميدة كثيرة، كطهارة والإيمان.

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص07.

[2] ادريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري والمضامين، رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2004، ص72.

- **شخصية المداح:**

تعتبر شخصية المداح من الشخصيات الرئيسية، فهو يسرد الأحداث بلغة شعرية تغري المشاهد على المتابعة فهي هذه المسرحية كراوي، يقدم الأحداث تارة ويقدم الشخوص تارة أخرى.

المداح: نهار من النهارات ونهارات ربي كثيرة، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة، تلاقاو ثلاثة من الأولياء الصالحين قدام المريرة.[1]

- **شخصية الخديم:**

شخصية شريرة وخبيثة، لا يعرف الخير طريقا الى قلبه، فهو رغم انه خديم الوالي الصالح سيدي دحان غلا أنه رفض ضيافة الأولياء الصالحين.

سليمان: ياسيدي ما تقطعوش ليـاس، جاتني فكرة خديم سيدي دحان ألي عايش بزيارات الوالي، ما يسكنش بعيد، يسكن لهيه، أيا نروحوا نقصدوه ونشوفوا.

سليمان: الخديم....الخديم.

الخديم: أشتى حبيت سيدي سليمان؟.

سليمان: جبتلك حباب سيدي دحان.

الحكيم: جابولي الزيارة....اللي جا وجاب يستاهل الهدرة والوجاب، واللي ايجي وما جاب ما يسلك من الانساب.

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص05.

سليمان: هذوا حباب سيدي دحان.

الخديم: وانا خديمة راك تعرفني هازورني.[1]

من خلال هذا الحوار تبرز شخصية الخديم وحبه للمال ولا شيء عنده دون مقابل.

- **شخصية الدرويش:**

هو شخصية يمكن القول غنها مضطرة غريبة الأفكار فتارة يبدوا مدرى للأشياء وتارة غريبة للأطوار، وقد وظف كاكي شخصية الدرويش الذي يعتبر من الشخصيات التراثية المحبوبة.

الدرويش: قلنا هذا الناس اسيدي اهل العلم مخلطين.

مع أهل العقلية مجمعين رسانهم جامدين.

وما ينطقوا بكلام حتى يكون دوا تقول موزون في ميزان

كلامهم مسموع ويسوى ولكن عند اللي قرا الحروف البالي

هذا وين بدا الحديث بلا نثر وبلا ما نشالي

نزيدوا في الحكاية ونشوفوا التالي.[2]

- **شخصية الصافي ابن عم حليمة:**

تتميز شخصية الصافي بالنزاهة وحب الخير للناس، فهو من خلص القرية من الأشكال وعلمهم حياة العمل لجني المال وهو يعتبر من الشخصيات المكملة.

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص19.

[2] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص01.

- **الحبكة:**

في المسرحية تظهر سمات الحدث الرئيسي منذ ظهور شخصية سليمان القراب، فالحكاية تبدأ بين سليمان والجماعة، حيث يدور بينهم حوار حول الماء ومنافعه، ثم يدخل درويش في حوار آخر ليخبرهم بزيارة الأولياء الثلاثة.

الجماعة ب: واش قالوا ذا الناس.

الدرويش: قلنا ذا الناس أسيدي أهل العلم من أهل العقلية، مجمعين ريسانهم عامدين وما ينطقوا بالكلام حتى يكون موزون في ميزان كلامهم متنوع ويسوى.[1]

تقوم شخصيات الأولياء على سرد الأحداث ضمنيا إذ تساعد أيضا على رد جميل حليمة وضمان التنبؤ بالخير وكل هذه الأمور شكلت مسارا معينا لتطوير الحبكة فقد اشتمل على موضوعين أساسيين هما، الخمول والعمل، فقد أشار الأول على عقد الحبكة وأشار الثاني (العمل) على حل الحبكة كلاهما يشكلان الموضوع الرئيسي للمسرحية وهو الطيبة.

- **الصراع:**

يظهر الصراع في مسرحية ولد عبد الرحمن كاكي بين الخير والشر ويظهر ذلك من خلال نزول الأولياء الثلاثة إلى القرية وبحثهم عن الاستضافة، ويتجلى الصراع في التحدي النفسي لحليمة مع نفسها حيث بإمكانها أن تكون طيبة في مكان ليس في الطيب، وذبح حليمة لعنزتها الوحيدة نشب عنه صراع بين حليمة وعويشة جارتها التي تتخذ من حليب العنزة طعاما لطفلها الرضيع.

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص01.

- **اللغة والحوار:**

1- **اللغـــة:** إن اللغـــة المســـتعملة في المســـرحية في اللغـــة العاميـــة الثالثـــة وهـــي نتـــاج اســـتلهام مـــن الـــتراث الشـــعبي ومـــا قبـــل المســـرح كلفـــة المـــداح والقـــوال، إذ أن كـــاكي اســـتخدم اللغـــة الـــتي يفهمهـــا الجمهـــور وينفعـــل معهـــا المتلقـــي فهـــي لغـــة محكيـــة خاضـــعة لمنطقة السرد لأنها لغة تراثية مشحونة بالإيحاءات والرموز، ولغة ملحونة.

فكانـــت مســـرحيات كـــاكي مكتوبـــة باللغـــة العاميـــة المفهومـــة مـــن عامـــة الشـــعب قـــد خلقـــت جـــوا عاطفيـــا مألوفـــا عنـــد محـــبي الحفـــلات العائليـــة، لهـــذا كـــان إقبال الجماهير كبيرا عليها وكانت بعض المسرحيات تعرض لأكثر من شهر.[1]

2- **الحـــوار:** الحـــوار في مســـرحية القـــراب والصـــالحين هـــو مثـــل اللغـــة ملـــيء بالإيحـــاءات والمعـــاني المتعـــددة واللغـــة التراثيـــة الـــتي تســـاعد علـــى تصـــوير المعـــاني والأفكـــار المقصودة.

- **الزمكنة:**

1- **المكـــان:** ثم ذكـــر مكـــانين في المســـرحية المكـــان الأول هـــو قريـــة (بـــني دحـــان) وهـــي الـــتي تجـــرى فيهـــا أحـــداث المســـرحية، القريـــة الـــتي تعـــاني القحـــط والفقـــر، والمكـــان الثـــاني هـــو (عـــين ســـيدي عقـــبي)، وهـــو المكـــان الـــذي يســـقي منـــه ســـليمان أهـــل القريـــة وهو المكان ذاته الذي إلتقى فيه الأولياء الثلاثة.

سليمان: ها الماء....ها الماء.

الجماعة (أ): ماسيدي ربي.

سليمان: جايبه جايبه.

[1] Bouziane ben abour, le théâtre Algérien une histoire d étages, édition dar el gharb ,p166.

الجماعة (ب): من عين سيدي العقبي.[1]

2- الزمان:

الزمان نستخلصه من الحوار الذي بين سليمان القراب والأولياء الصالحين.

الولي الصالح الأول: الليل راه قريب يطيح.

الولي الصالح الثاني: وزيد منين سمعناك جرينا وفي الحق عيينا.

الولي الصالح الثالث: نطلبوا منك الضيافة اليوم وغدوى ربي يرحمنا برحمته.[2]

وكذلك:

سيدي عبد القادر: في القرن الرابع عشر، فنهار القحط والزمان أقصدنا قرية....[3].

أسلوب ميسرحية القراب والصالحين:

هو رمزي تعبيري فالعرض يحمل في أحقانه طروحات لنماذج من الفئات الجزائرية التي عانت من الفقر والقحط وقلة الإمكانيات لتحقيق هذه الرؤية الرمزية وحب التعامل أو بالأحرى استحضار الحركة الممزوجة بالإشارة والإيحاء لتبليغ الرسالة فطبيعة اللغة والحوار المتداولة لكاكي قدرة خاصة في توظيف لغته النابعة عن أصالة وتقاليد مجتمعه وهذا ما جعله يوظف اغاني شعبية محاولا مسرحتها مع

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق، ص12.
[2] المصدر نفسه، ص13.
[3] المصدر نفسه، ص30.

أحداث العرض المسرحي "سمعت شي ناس يقولو....واش يقولو ذو الناس...."[1] هذه الأغاني أكسبت الحكاية شعبية وحببتها للمتلقي.

ويقول عن هذا الصدد بوعلام مباركي "لقد أصبحت البسمة الغالية على مسرحيات كاكي عي إيجاد الوسط الفني الذي يجول لغة المأثر المفتوحة على عدة دلالات إلى صورة المجسد بالحركة والصوت على خشبة المسرح اقتناعا منه بأن المسرح هدفه العرض بالدرجة الأولى"[2].

فحاول كاكي "الاعتماد على الحركات والإيحاءات وإبراز مواقف الشخصيات بمواقف محكمة على الطريق باستعماله اللغة التعبيرية والدرامية تجمع بين الأصالة والمعاصرة يتجه بها إلى الأوساط الشعبية ليدرس عاداتها وتقاليدها".[3]

سينوغرافيا عرض مسرحية القراب والصالحين:

1- الديكور:

لقد اختار المخرج محمد بن محمد من خشبة ذات ديكور ثابت حيث تجري أحداث مسرحية القراب والصالحين بمنظر ثابت طوال العرض المسرحي فترمز حدوده للعالم الخيالي، كما أن خشبة العرض لم تتغير من بداية العرض حتى نهايته فكلن الديكور اختزاليا يفتقر للمبالغة والإصرار فهو بؤرة تنبثق منها العلامات والرموز بحيث فيه بساطة تامة، وبعيدا كل البعد عن التعقيد، والإسراف

[1] أنظر عرض مسرحية القراب والصالحين، م.س.

[2] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائي بين الهوية والغبرية، مجلة حوليات التراث العدد 06.2006 (مستغانم)، ص51.

[3] المصدر نفسه، ص139.

والتضخيم التي تجذب أنظار المتلقين، وتشتت بذلك من تركيزه وتجعله يفوت ما يدور بخشبة العرض.[1]

"فديكور مسرحية القراب والصالحين اتسم بالرمزية التعبيرية رغم قلة مكوناته لأنه استطاع ملأ الفراغ بتناسق مقبول، استطاع بلورة المكان الذي تؤدى فيه شخصيات مختلف المواقف".[2]

لم يكن التعامل مع هذا النوع من الديكورات تعاملا عشوائيا بل لقدرته على صياغة مكان وزمان العرض.

لهذا اكتفى المخرج بوضع شجرتين بخلفية زرقاء تميل إلى اللون الرمادي تتوسطها دائرة ذات اللون الأصفر الداكن تدل على غروب الشمس في سماء رمادية أي بداية حلول الظلام ولتأكيد هذه الفكرة قام بتوظيف شموع لخلق جو لطيف يحيل إلى حلول الظلام، وعلى الجهة اليسرى من الخشبة نجد مقعدا.[3]

استعمل للراحة وبذلك اكتسب وحدة دلالية معبرة فهو مثل نقطة التوقف لهذا العالم، الذي تغطيه حياة ممتلئة بالفساد، هذا الديكور بالخلفية الرمادية يسعى من أجل خلق علامات تصاحب وتساند الممثل بحركاته، فالديكور الذي اختاره المخرج لا تكتمل شروطه الجمالية الإيحائية إلا من خلال الممثل وهذا ما نراه في عرض مسرحية القراب والصالحين مثلا سليمان القراب هو الذي حرك القيم الجمالية، المتكاملة في الديكور، فعامله مع هذه القطع الديكورية اكسبها قيمة جمالية تستفز المتلقي للاندماج والنظر إليها بتركيز دقيق وجلوس الأولياء

[1] ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية القراب والصالحين، مصدر سابق.

[2] انظر عرض مسرحية القراب والصالحين، م.س.

[3] انظر عرض مسرحية القراب والصالحين، م.س.[3]

الصالحين على الكرسي، أخرجه من جماده، كمادة وضعت للتزيين بل أصبح للراحة والانتظار.

قطع الديكور المتناثرة بانتظام وانسجام على خشبة المسرح والذي يعبر عن الساحة العامة.

يعمل كاكي على تخليص الخشبة المسرحية من الديكورات المكثفة وحاول اختزالها وتحميلها بدلالات وإشارات تخدم الهدف الأسمى للعمل المسرحي هذا ما جعله يخلص إلى تصوير ديكور واقعي ولكن بأسلوب رمزي إيحائي لأنه يخاطب عقول عانت من الشتات والتهميش والحرمان.

2- الإضاءة:

تم الاعتماد في مسرحية القراب والصالحين على إضاءة خافتة تميل إلى العتمة لكن سرعان ما تبدأ بالبروز مع ظهور الممثلين واستعانة تقني الإضاءة بالشموع، لإدراك وظيفتها الجمالية، التزينية ودلالاتها أيضا على صنع الجو الدافئ وعند تصور لفظ أولياء الصالحين مع سليمان القراب ودلالاتها مع تجلي الإنارة في قول أحد الأولياء "شوفنا وين نرقدو وناكلو شويا"[1].

فالإضاءة الخاصة بالعرض المسرحي جاءت في معظمها شاملة، كما تدل بعض الملفوظات على حلول الظلام في كلام قدور العالمي: "ما طقتش على فراشي ومعاشي والعشية عيان"[2] هذا الحوار دليل على استدلال الظلام لستره ومحاولة أهل القرية الاستسلام للنوم.

[1] انظر عرض مسرحية القراب والصالحين، م.س.

[2] انظر عرض المسرحية القراب والصالحين، م.س.

"واللون السائد هو اللون الأبيض....فهو يحمل دلالات ومعاني كثيرة"[1] فهو يرمز إلى عالم المستقبل المجهول.

لقد تخلص المخرج من الإضاءة الأمامية.

إضاءة عرض مسرحية القراب والصالحين جاءت كاشفة لأسرار المكان مبرزة بذلك الزمان.

3- الموسيقى:

إن الأغنية الشعبية عبارة عن قصيدة شعرية ملحنة تعتمد موسيقاه على السماع وليس على نوتة موسيقية مكتوبة، وهي مجهولة النشأة، وترتبط بالشعب وتنتشر بين الأميين والعامة من الناس، من ساكني الأحياء الشعبية[2].

بما أن الحوار كان حاضرا والذي جاء على شكل شعر ملحون، مقفى بإحكام ودقة، ما جعل الموسيقى غائبة وبذلك أصبحت الحوارات الغنائية معادل موضوعي لها.

" قلناها لناس بيا سيادي أهل العلم المخلصين مع أهل العقلية مجمعين رصانهم محمدين أو ماينطقو بكلام حي دواء وموزون في ميزان كلام مشنوع ويسوى"[3]، هذه الحوارات الغنائية المقتبسة من حكاية شعبية تراثية مغربية، تعتمد على الكلام مدروس، ولغة محكمة القافية، هذه الحوارات توافر على الممثل وعمله

[1] انظر مسرحية القراب والصالحين، م.س.

[2] حسن عبد الحميد رشوان،الفلكلور والفنون الشعبية، المكتب الجامعي الحديث 1993، دون طبعة، ص20.

[3] المصر نفسه، ص20.

على الخشبة، مقطوعات تراثية، تخلق جو سحري وأداء متجانس ومدعم للعناصر السينوغرافية.

جاءت هذه الأصوات ممزوجة بحركات وإيماءات تكشف عن حالة النفسية، حيث بإمكان الممثل وحواراته الغنائية "ينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات ويمتلك أولى وسائل لتأثير في الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات".[1]

إن أهم ما يميز الحوارث الغنائية للشخصيات أن شخصية القراب سليمان والدرويش شحنت حواراتها الغنائية بإحكام، ومواقفهما بعواطف جعلتها صامدة طيلة العرض المسرحي، وهذا ما دعى إليه ستانسيلافيسكي قال: " يجب على الكلمات على خشبة المسرح أن تستشير الممثل".[2]

لقد وظف كاكي مثل هذه الأغاني الشعبية لكونها "تخدم مضمون النص وتساعد على كشف طبيعة شخصياته لكون الأغنية تمثيلا صادقا لشريحة كبرى من شرائح المجتمع العربي سواء المتعلم او الأمي".[3] فتوظيفها يقرب المتلقي للموضوع ويوضح له أمورا قد يجهلها عن المسرحية.

فالرسائل الصوتية الإيقاعية لعرض القراب والصالحين، زاوجت بين الإيقاع والجسد فتحول العرض في بدايته الى أغاني وحوارات وتبادل الأداء والمفاهيم بأصوات شغلت الفضاء المسرحي، لقد حاول كاكي في عرض القراب والصالحين

[1] فرحان بليل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996، دط، ص14.

[2] قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل ج2 في التجسيد الإبداعي، تر: شريف شاكر، المعهد العالي للفنون المسرحة، دمشق، 1985، ص102.

[3] جلين ولسون، سيكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، يونيو 2000، دط، ص291.

حشو لغته بمقاطع غنائية "فإنه يلجأ إلى الربط بين الصوت والموسيقى والانفعال الذي يستشيره هذا الصوت فتنشأ حالة من الترميز الموسيقي للحظة الانفعالية".[1]

وللجرس حضورا واضح في خلق الإيقاع الموسيقي فاستعمال سليمان القراب له بصفة متتالية مصحوبة بغنائه للأغنية التراثية "ها الماء ها الماء ياسيدي ربي، جايبوا من عند سيد العقبي"[2] هذا التمازج التلويني في الإيقاع تكشف لنا عن شغف سليمان للعمل وانشراحه النفسي له وحمله الدائم له دليل على تنبيه الناس محاولا ايقاضهم من عقلتهم والسعي وراء العمل من اجل كسب العيش فتحول الجرس من مجرد وسيلة رنين في يد ساقي البسيط سيدي دحان إلى وسيلة لإيقاظ الناس من غفلتهم.

فتعامل سليمان القراب مع الجرس، جعل من المتلقي يستحسنه ويستلطفه لأنه وظف بطابع جمالي وفني وساعد سليمان على خلق إيقاع ليفصل بين حواراته الدرامية، من جهة ويكسر الروتين من جهة ثانية فهذا الاستعمال جاء منطقيا داعما لعمله الدرامي فوق خشبة المسرح.

توفر العرض المسرحي على عنصر الجوقة بممثلين تمركزوا في أعلى الخشبة يرددون المقاطع الغنائية، التي تفصح وتعبر وتدعم أقوال الشخصيات الأخرى "واش قالوا ذو الناس آه سيدي الى راك تشكر فيهم واش قالوا ذو الناس ه سيدي الى راك تخاف من كلامهم".[3]

[1] المصدر نفسه، ص291.

[2] انظر عرض مسرحية القراب والصالحين، م.س.

[3] انظر علرض مسرحية القراب والصالحين، م.س.

لقد جاءت حوارات هذه الشخوص عبارة عن مناضرات غنائية لحكايات وأساطير وقصائد في جل أعماله المسرحية وارتباط مسرحيته بالتراث الشعبي جعل منها عبارة عن لوحات تاريخية او أسطورية.[1]

4- الأزياء:

في مسرحية القراب والصالحين، نرى أن الشخصيات مكسوة بملابس بسيطة لها دلالتها، وخصوصيتها التعبيرية والرمزية والتي اكتسبت قراءات وتأويلات متعددة، ولهذا قدم لن ملابس بألوان صاحبتها بشكل ملفت للانتباه هي الأبيض والأسود.

في المسرحية تتأكد القيمة الدلالية النفسية للباس، ومكملاته عندما يرتدي الكل سراويل باستثناء عويشة وزوجها، وقدور والأولياء الصالحين هذه السراويل اتخذت لونين: الأبيض والأسود.

فا لمخرج ألبس ثلاث شخصيات سروال مع قميص وحذاء أبيض بينما الثلاث الشخصيات الأخرى تلبس نفس اللباس ولكن بلون أسود.

فالممثلين الذين يرتدون الأبيض هذا دليل عن باطن الإنسان الطيب والذي يسعى إلى الخير، أما الممثلين الذين يرتدون اللون الأسود فهذا يعبر عن طمع الإنسان.

في بداية العرض ودخول الممثلين لم يكتف مصمم الأزياء بالملابس فقط بل كذلك الأحذية السوداء والبيضاء التي ترمز إلى التناقض التي تعيشه الشخصيات جراء القحط والزمان إضافة إلى توظيف اللون الأحمر والأبيض الذي

[1] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغربية، مجلة حوليات التراث، العدد 06.2006 (مستغانم)، ص52.

هو رمز الانفعال والغضب، أما السروال فقد اختار اللون الأبيض الذي يرمز إلى السلام الذي غاب بسبب الغضب من واقع المعيشة.

الدرويش:

كان يرتدي اللون الأخضر والرمادي بالإضافة إلى قبعة حمراء.

فاللون الرمادي يشبه لون الرصاص وهو لون محايد أما القبعة الحمراء ما هي إلا تعبير عن غضبه وقلقه من المجتمع الذي كثر فيه التلاعب والخداع وغابت فيه الطيبة، فجمع كاكي هذه الألوان على شخصية درويش لاكتشاف المتلقي انه شخصية صالحة وحيادية.

عويشة وزوجها:

ترتدي لباسا بلون أحمر، كما يتخلله اللون الأسود، والأصفر، وترتدي تحت عباءتها ملابس بلون رمادي، كما تصنع شالا فوق رأسها بنفس اللون، هذا التمازج في الألوان هو تعبير عن المرأة الجزائرية المناضلة التي تسعى لحماية عائلتها، فهي تجمع مختلف المواقف التي تعبر عن المرأة الجزائرية التي تحاول أن تتعايش مع كل أمر طارئ، أما زوجها يرتدي عباءة صفراء تكاد تتمزق ويدل اللون الأصفر على الغيرة، وتقلب المزاج لذا نجده دائم الشكوى من زوجته ومن الحالة التي وصلوا إليها.

حليمة العمياء: كان زي حليمة ممزوج بين اللونين الأبيض والأصفر كما نعرف أن اللون الأبيض دلالة عن النقاء والطيبة اما اللون الأصفر هو لون الشمس أي لون النور والتجديد وهذا لمعرفتنا عما تحمله هذه الشخصية من معاني فهذه الألوان تحيلنا إلى أن حليمة هي رمز للطيبة.

قـــدور العـــالمي: يرتـــدي عبـــاءة رماديـــة اللـــون وهـــذا دليـــل علـــى دور قـــدور الحيـــادي وكذا المحتشم.

الأوليـــاء الثلاثـــة: ارتـــدوا أزيـــاء أحاديـــة اللـــون الأبـــيض فهـــو دليـــل علـــى لنظافـــة والنقـــاء، وحـــب الخـــير، كمـــا نلاحـــظ ارتـــداهم للبرانـــيس ذات اللـــون الأبـــيض وهـــذا يعـــبر عـــن التشـــابه في المبـــادئ والأهـــداف الخيريـــة، فمرتديـــه لـــه مكانـــة اجتماعيـــة ودينيـــة راقيـــة، نســـتطيع أن نقـــول لقـــد تفـــوق كـــاكي في اختيـــاره اللـــون الأبـــيض، وتوظيفـــه في ملابـــس الأولياء الصالحين. ليعكس لنا مكانتهم الدينية الرفيعة.

الصـــافي: اختـــير لـــه برنـــوس وقبعـــة بـــاللون الأحمـــر فهـــذا يـــدل ويعـــبر عـــن مرتديـــه فـــالبرنوس يحيـــل إلى الرقـــي والمكانـــة الاجتماعيـــة الهامـــة وســـبب اختـــار هـــذا اللـــون لتعبـــير عن الثورة والغضب من الواقع المرير.

القايـــد: ارتـــدى القايـــد برنـــوس بـــني الـــذي يحيـــل إلى المرتبـــة الرفيعـــة في المجتمـــع ولكـــن يمتـــاز بالـــدناءة والقـــذارة والخبـــث وعبـــاءة برتقاليـــة الـــتي تكشـــف عـــن قســـوته، في التعامـــل مع سكان القرية أما العمامة الصفراء القاتمة تحل الى الإنحطاط الذي يتميز به.

المفتـــي: يرتـــدي برنـــوس وعمامـــة بلـــون أصـــفر داكـــن ولحيـــة ســـوداء فهـــو رمـــز عـــن الشخصية الدينية الخبيثة التي تستغل الدين لخدمة صالحها.

القاضـــي: كـــان يرتـــدي زي بـــالونين البـــني والأحمـــر وهـــذا دليـــل علـــى مـــدى شـــر هـــذه الشخصية وحكمها المتسلط والظالم.

مـــريم: كانـــت ملابســـها مرتبـــة ولائقـــة وهـــي مثـــال حـــي عـــن المـــرأة الجزائريـــة المتحـــررة فزيها الأخضر يعبر عن التجديد، والتفاؤل والأمل.

عمار: زيه يحيل على انه شخص متردد ضعيف يصغي لكلام الناس.

كما نلاحظ أن كاكي وظف هذه الملابس التي تتسم بالتشابه في نوعيتها تعبر عن مدى تشابه الإنسان بالحقوق، والعيش الكريم.

5- الماكياج:

لقد لعب الماكياج دور كبير وفعال في أداء عويشة للكشف عن مكانة المرأة الجزائرية، فكان ملائما لسنها ووضعها الاجتماعي، فلقد تم الاستغناء عن المساحيق، لأن طبيعة الحكاية لا تسمح بالإكثار من الماكياج، وهذا لتصوير المرأة الجزائرية المكافحة لكل الظروف القاهرة، أما بخصوص زوجها تم تصويره شاحبا، مريضا مهموما، وهذا التعبير الماكياج عن مواقف عجزت باقي العناصر الإفصاح عنها.

العرض المسرحي لم يعتمد على الماكياج بشكل مبالغ فيه باستثناء المساحيق التي وظفت من أجل إظهار شحوب الممثلين وهذا للتعبير عن الفقر والبؤس والحياة المزرية.

إن الماكياج بوجه الممثل يجعل منه عنصرا حساسا إذ عليه إيصال فكرة وموقف بدون لغة.

6- الإكسسوارات:

إن الإكسسوارات تكشف عن العمر والمهنة، زادت الإكسسوارات القربة الكؤوس، السبحة، الشموع، العصا، الجرس، الكرسي....من قوة لمعنى.

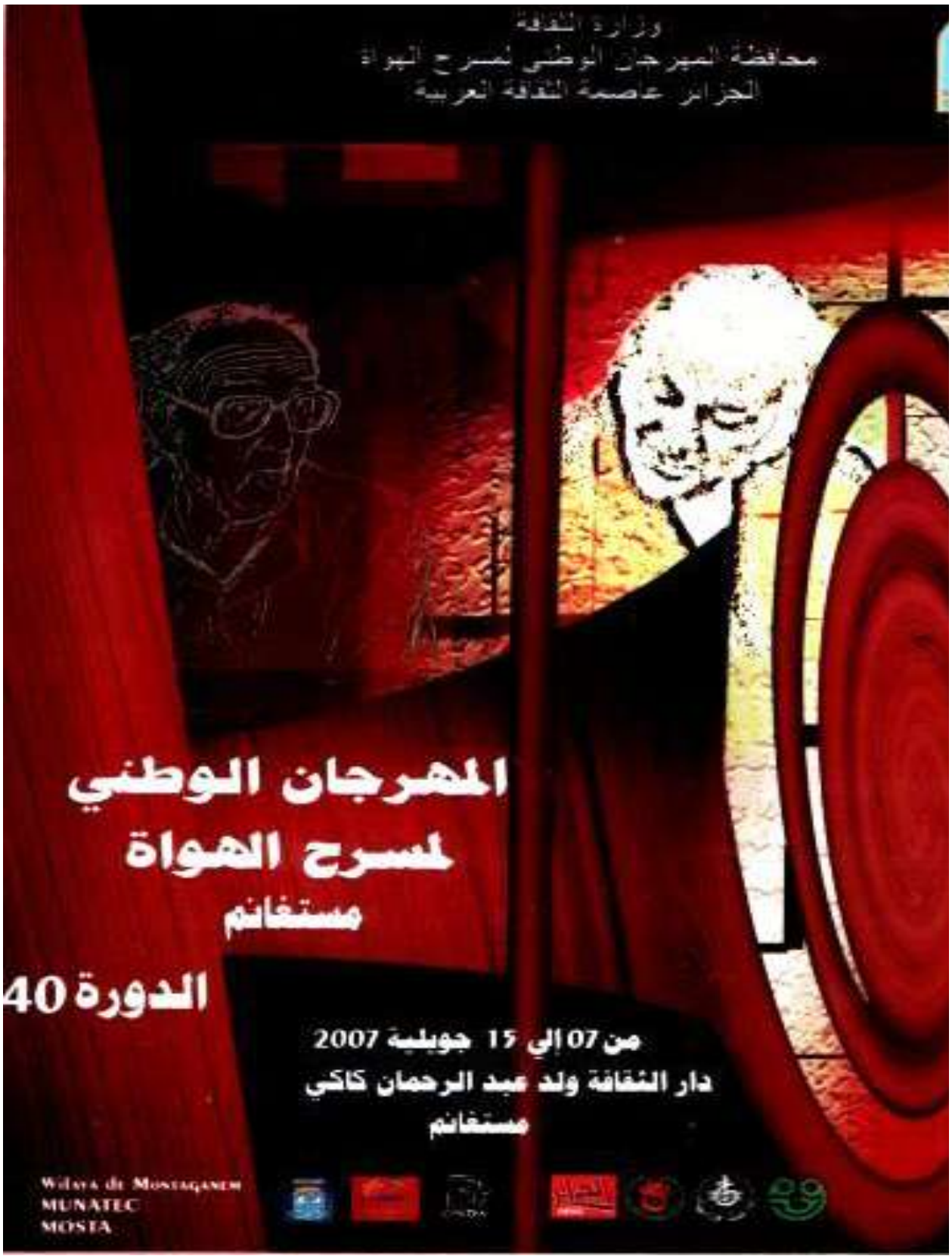
وعند التمعن في دلالاتها نجد:

أن الكؤوس النحاسية تدل على أن حاملها يمتهن مهنة بائع الماء، ونلاحظ كذلك الجرس والذي يستخدمه القراب وهذا ليعلن ناس القرية بوجوده.

أما السبحة فهي تعبر على أن مستخدميها من رجال الدين الذين يخشون الله ويسعون لخدمته.

والمقعد الخشبي لم يكن إكسسوار جامدا فقط، بل وظف للدلالة على المكان لذي تدور فيه الأحداث وهي الساحة العامة، كما اشتغل هذا الكرسي للجلوس والانتظار فهو بمثابة نقطة التي تفصل بين الحاضر والمستقبل،أما الشموع اكسب الخشبة جمالية ودفئ دعم الجو.

فوحدة الإكسسوار هي القلب النابض للسينوغرافيا، والمحرك لجميع عناصرها لأنها تسهم في تصعيد الحدث الدرامي، فلقد دعم كاكي عمله والذي يحمل مفهوم الطيبة، بمجموعة من المقومات والدعائم لبناء عرضه الذي يهدف إلى الكمال، والإكسسوارات حاضرا بجميع مقوماته.


وزارة الثقافة
محافظة المهرجان الوطني لمسرح الهواة
الجزائر عاصمة الثقافة العربية
المهرجان الوطني
لمسرح الهواة
مستغانم
الدورة 40
من 07 إلى 15 جويلية 2007
دار الثقافة ولد عبد الرحمان كاكي
مستغانم
Wilaya de Mostaganem
MUNATEC
MOSTA

الخاتمة

الخـــاتمة :

ومـــن هنـــا يمكـــن القـــول أن الســـينوغرافيا هـــي العامـــل الأساســـي الـــذي يحـــرك العـــرض المسرحي، ويجسد العناصر على خشبة المسرح.

وفي ختام هذه الدراسة تقف عند أهم النتائج التي استخلصناها ولعل من جملتها:

1- تقـــديم موضـــوع الســـينوغرافيا والتعريـــف بمفهومهـــا، وأن الســـينوغرافيا هـــي الـــتي تقوم بتلبيس العرض المسرحي.

2- ظهـــور خدمـــة جديـــدة يقـــوم بهـــا فنـــان آلا وهـــو الســـينوغراف وهـــو المســـؤول عـــن تصـــميم الشـــكل الخـــارجي للعـــرض، والـــتي صـــارت مكانتـــه تســـاوي مكانـــة المخرج.

3- الســـينوغرافيا تســـتطيع خلـــق شـــاعرية ولهـــا القـــدرة علـــى التعبـــير عـــن الظـــواهر المخفية.

4- بإمكانها جعل العرض المسرحي، مكان من الدلالات والرموز الأيقونية.

5- السينوغرافيا تستطيع تقريب الواقع ومسرحته بأسلوب رمزي.

6- ســـعى كـــاكي للعـــودة إلى الأســـاطير والخرافـــات والرجـــوع إلى كـــل مـــا هـــو تقليدي.

7- اعتماده على اللغة الشعرية.

8- العمل على صياغة صورة بصرية ناطقة.

9- توظيف المداح في العرض المسرحي وهذا الشد انتباه الجمهور.

10- توظيف السينوغرافيا توظيفا صحيحا وهذا الجذب انتباه المتلقي.

11- استعماله لغة شعبية محلية وهذا لتجاوب الجمهور معه.

الخـــاتمة :

وأخـــيرا يمكننـــا القـــول أن تجربـــة ولـــد عبـــد الـــرحمن كـــاكي تبقـــى مـــن الأعمـــال المميزة في المسرح الجزائري.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر:

1- كمـــال الـــدين عيـــد، إعـــلام ومصـــطلحات المســـرح الأوروبي، مراجعـــة إبـــراهيم حمـــادة قـــاموس منهجـــي لدراســـة الفنـــون في الـــوطن العـــربي، دار الوفـــاء لـــدنيا الطباعـــة والنشر، الإسكندرية، الطبعة1، 2006.

2- مـــاري إليـــاس وحنـــان قصـــاب، المعجـــم المســـرحي، مفـــاهيم ومصـــطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الثانية، 2006.

3- ولـــد عبـــد الـــرحمن كـــاكي، مســـرحية القـــراب والصـــالحين، المهرجـــان الـــوطني لمسرح الهواة لمستغانم، الدورة الأربعين، 2007.

قائمة المراجع العربية:

1- أحمـــد بيـــوض، المســـرح الجزائـــري نشـــأته وتطـــوره (1926-1989)، منشورات التيس الجاحظية، الجزائر، 1989.

2- جبـــار الجـــودي، جبـــار عبـــودي، جماليـــات الســـينوغرافيا في العـــرض المســـرحي الزاويـــة للتصـــميم والطباعـــة، الطبعـــة1، مهرجـــان بغـــداد لمســـرح الشـــباب العـــربي، الـــدورة الأولى، بغداد، 2012.

3- جميـــل حمـــداوي، مـــدخل الى الســـينوغرافيا المســـرحية، مكتبـــة المعـــارف، الطبعة1، 2010، المغرب.

4- حســـن عبـــد الحميـــد رشـــوان، الفلكلـــور والفنـــون الشـــعبية المكتـــب الجامعيـــة الحديث، دط، 1993.

5- الدســـوقي عبـــد الـــرحمن، الوســـائط الحديثـــة في ســـينوغرافيا المســـرح، القـــاهرة، أكاديمية الفنون، دار الحريري للطباعة والنشر، مصر، 2005.

6- صـــلاح مباركيـــة، المســـرح في الجزائـــر، دار بهـــاء الـــدين للنشـــر والتوزيـــع، الجزائـــر، ط2، 2007.

7- عبـــد الحميـــد بورايـــو، الأدب الشـــعبي الجزائـــري، دار القصـــبة للنشـــر، الجزائـــر، دط، 1007.

8- عـــز الـــدين لاوجـــي، الـــنص المســـرحي في الأدب الجزائـــري، ط1، دار هومـــة، 2000.

9- فرحـــان بلبـــل، أصـــول الإلقـــاء وإلقـــاء المســـرح مكتبـــة مديوليـــه، القـــاهرة، دط، 1996.

10- القـــاسمي سمـــير عبـــد المـــنعم، جماليـــات الســـينوغرافيا في العـــرض المســـرحي الإيمائي، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

11- كمـــا عيـــد، ســـينوغرافيا المســـرح عـــبر العصـــور، القـــاهرة، الـــدار الثقافيـــة للنشـــر، دط، 1997.

12- نـــديم معـــلا محمـــد، في العـــرض المســـرحي في الـــنص المســـرحي قضـــايا نقديـــة، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2000.

13- يحـــي ســـليم البشـــتاوي، مـــدارات الرؤيـــة، وقفـــات في الفـــن المســـرحي، دار الحامد للنشر –والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012.

المراجع الأجنبية:

1- Bouziane ben Achour , le théare Algerien un histoire d étapes éducation dar elcharb.

قائمة المراجع المترجمة:

1- باميلا هارود، ماهي السينوغرافيا، ترجمة محمود كامل، مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي وزارة التربية، القاهرة، 2004.

2- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي ترجمة نهاد صليحة، الشارقة الابداع الفكري، 2001.

3- قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ج2 في التجسيد الإبداعي، ر: شريف شاكر المعهد العالي لفنون المسرحة، دمشق، 1985.

4- مارسيل تريدفون، فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة، منشورات وزارة الثقافة، مصر 1993.

قائمة المجلات والدوريات:

1- بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والفيرية، مجلة حوليات التراث العدد 06 سنة 2006 (مستغانم، الجزائر).

2- حيدر جواد العميدي، المنتج الدلالي للزي المسرحية كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، مقالة منشورة على الرابط:

http ://www.facebook.com/art.babylon/posts/6501 81584997144بتاريخ2013/05/12.

3- د.خليل فاضل، السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى، مقالة:مجلة المدى الثقافي، العدد1077، 3أكتوبر 2007.

4- زيد سالم سلمان، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مجلة كلية الآداب، العدد 95، دون تاريخ.

5- منى كريم سليمان، حياة: هناك فهم خاطئ للسينوغرافيا لدى الفنانين صحفة الرأي، صفحة فنون العدد 11600، الكويت 05 أفريل 2011.

قائمة المذكرات والرسائل الجامعية:

1- إدريـــس قرقـــوة، الـــتراث في المســـرح الجزائـــري الأشـــكال والمضـــامين، رســـالة دكتوراه 2004، جامعة سيدي بلعباس.

2- لعلجـــة هـــذلي توظيـــف الـــتراث الشـــعبي في المســـرح الحلقـــوي في الجزائـــر مســـرحية القـــراب والصـــالحين لولـــد عبـــد الـــرحمن كـــاكي أنموذجـــا، بحـــث مقـــدم لنيـــل شـــهادة الماجســـتير مـــن إشـــراف الأســـتاذة العمـــري بوطـــابع كليـــة قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابها ، جامعة المسيلة، 2008-2009.

3- مفتـــاح خلـــوف، الإنتـــاج الـــدلالي في العـــرض المســـرحي الجزائـــري الدراســـة ســـيمائية لمســـرحية "الداليـــة" لعـــز الـــدين ميهـــوبي، بحـــث مقـــدم لنيـــل شـــهادة الماجســـتير مـــن إشـــراف الـــدكتور يوســـف الأطـــرش، كليـــة الآداب والعلـــوم الإنســـانية قســـم اللغـــة العربية، 2007-2008.

مواقع الانترنت:

1- أعيـــد شـــيخو، أهميـــة الـــديكور في العـــرض المســـرحي، مقابلـــة صـــحفية علـــى الموقـــع http://www.noubworld.com/article تـــــاريخ الإطلاع 2020/08/20.

2- كمـــال يـــونس، الســـينوغرافيا فـــن تشـــكيل الصـــورة المســـرحية، موقـــع رابطـــة أدباء الشام، منشور بتاريخ 24-22-2007.

قائمة المعاجم:

1- إبـــراهيم حمـــادة، معجـــم المصـــطلحات الدراميـــة والمســـرحية، القـــاهرة، دار المعارف، مصر 1985.

قائمة المراجع :

14- أحمـــد بيـــوض، المســـرح الجزائـــري نشـــأته وتطـــوره (1926-1989)، منشورات التيس الجاحظية، الجزائر، 1989.

15- جبـــار الجـــودي، جبـــار عبـــودي، جماليـــات الســـينوغرافيا في العـــرض المســـرحي الزاويـــة للتصـــميم والطباعـــة، الطبعـــة1، مهرجـــان بغـــداد لمســـرح الشـــباب العربي، الدورة الأولى، بغداد، 2012.

16- جميـــل حمـــداوي، مـــدخل الى الســـينوغرافيا المســـرحية، مكتبـــة المعـــارف، الطبعة1، 2010، المغرب.

17- حســـن عبـــد الحميـــد رشـــوان، الفلكلـــور والفنـــون الشـــعبية المكتـــب الجامعية الحديث، دط، 1993.

18- الدســـوقي عبـــد الـــرحمن، الوســـائط الحديثـــة في ســـينوغرافيا المســـرح، القاهرة، أكاديمية الفنون، دار الحريري للطباعة والنشر، مصر، 2005.

19- صـــلاح مباركيـــة، المســـرح في الجزائـــر، دار بهـــاء الـــدين للنشـــر والتوزيـــع، الجزائر، ط2، 2007.

20- عبـــد الحميـــد بورايـــو، الأدب الشـــعبي الجزائـــري، دار القصـــبة للنشـــر، الجزائر، دط، 1007.

21- عـــز الـــدين لاوجـــي، الـــنص المســـرحي في الأدب الجزائـــري، ط1، دار هومة، 2000.

22- فرحـــان بلبـــل، أصـــول الإلقـــاء وإلقـــاء المســـرح مكتبـــة مديوليـــه، القـــاهرة، دط، 1996.

23- القـــاسمي سمـــير عبـــد المـــنعم، جماليـــات الســـينوغرافيا في العـــرض المســـرحي الإيمائي، عمان، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2013.

قائمة المراجع العربية:

24- كمـــا عيـــد، ســـينوغرافيا المســـرح عـــبر العصـــور، القـــاهرة، الـــدار الثقافيـــة للنشـــر، دط، 1997.

4- كمـــال الـــدين عيـــد، إعـــلام ومصـــطلحات المســـرح الأوروبي، مراجعـــة إبـــراهيم حمـــادة قـــاموس منهجـــي لدراســـة الفنـــون في الـــوطن العـــربي، دار الوفـــاء لـــدنيا الطباعـــة والنشر، الإسكندرية، الطبعة1، 2006.

5- مـــاري إليـــاس وحنـــان قصـــاب، المعجـــم المســـرحي، مفـــاهيم ومصـــطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، الطبعة الثانية، 2006.

25- نـــديم معـــلا محمـــد، في العـــرض المســـرحي في الـــنص المســـرحي قضـــايا نقديـــة، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2000.

6- ولـــد عبـــد الـــرحمن كـــاكي، مســـرحية القـــراب والصـــالحين، المهرجـــان الـــوطني لمسرح الهواة لمستغانم، الدورة الأربعين، 2007.

26- يحـــي ســـليم البشـــتاوي، مـــدارات الرؤيـــة، وقفـــات في الفـــن المســـرحي، دار الحامد للنشر –والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012.

المراجع الأجنبية:

2- Bouziane ben Achour , le théare Algerien un histoire d étapes éducation dar elcharb.

قائمة المراجع المترجمة:

5- باميلا هارود، ماهي السينوغرافيا، ترجمة محمود كامل، مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجريبي وزارة التربية، القاهرة، 2004.

6- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي ترجمة نهاد صليحة، الشارقة الابداع الفكري، 2001.

7- قسطنطين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ج2 في التجسيد الإبداعي، ر: شريف شاكر المعهد العالي لفنون المسرحة، دمشق، 1985.

8- مارسيل تريدفون، فن السينوغرافيا، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، القاهرة، منشورات وزارة الثقافة، مصر 1993.

قائمة المجلات والدوريات:

6- بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والفيرية، مجلة حوليات التراث العدد 06 سنة 2006 (مستغانم، الجزائر).

7- حيدر جواد العميدي، المنتج الدلالي للزي المسرحية كلية الفنون الجميلة، جامعة بابل، مقالة منشورة على الرابط:

http ://www.facebook.com/art.babylon/posts/6501 81584997144بتاريخ2013/05/12.

8- د.خليل فاضل، السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى، مقالة:مجلة المدى الثقافي، العدد1077، 3أكتوبر 2007.

9- زيد سالم سلمان، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مجلة كلية الآداب، العدد 95، دون تاريخ.

10- منى كريم سليمان، حياة: هناك فهم خاطئ للسينوغرافيا لدى الفنانين صحفة الرأي، صفحة فنون العدد 11600، الكويت 05 أفريل 2011.

قائمة المذكرات والرسائل الجامعية:

4- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري الأشكال والمضامين، رسالة دكتوراه 2004، جامعة سيدي بلعباس.

5- لعلجة هذلي توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكي أنموذجا، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير من إشراف الأستاذة العمري بوطابع كلية قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة المسيلة، 2008-2009.

6- مفتاح خلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري الدراسة سيمائية لمسرحية "الدالية" لعز الدين ميهوبي، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير من إشراف الدكتور يوسف الأطرش، كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية، 2007-2008.

مواقع الانترنت:

3- أعيد شيخو، أهمية الديكور في العرض المسرحي، مقابلة صحفية على الموقع http://www.noubworld.com/article تاريخ الإطلاع 2020/08/20.

4- كمال يونس، السينوغرافيا فن تشكيل الصورة المسرحية، موقع رابطة أدباء الشام، منشور بتاريخ 24-22-2007.

قائمة المعاجم:

2- إبـــراهيم حمـــادة، معجـــم المصـــطلحات الدراميـــة والمســـرحية، القـــاهرة، دار المعارف، مصر 1985.

الفهرس

إهداء	
مقدمة	أ
مدخل	06
الفصل الأول: دلالة السينوغرافيا في العرض المسرحي	
المبحث الأول :ماهية السينوغرافيا وعناصرها الجمالية	10
ماهية السينوغرافيا	10
تطور السينوغرافيا عبر العصور	11
عناصر السينوغرافيا	14
وظيفة السينوغراف في المسرح	23
المبحث الثاني :نشأة المسرح الجزائري وتطوره	25
نشأة المسرح الجزائري	25
تطور المسرح الجزائري	26
قبل الإستقلال	26
بعد الاستقلال	29
الفصل الثاني: دراسة تحليلية لمسرحية "القراب والصالحين" لولد عبد الرحمن كاكي	
لمحة عن ولد عبد الرحمن كاكي	32
خصائص مسرح ولد عبد الرحمن كاكي	33
ملخص مسرحية القراب والصالحين	34
شخصيات المسرحية	41
أسلوب مسرحية "القراب والصالحين"	47
سينوغرافيا عرض مسرحية القراب والصالحين	48
خاتمة	60
قائمة المصادر والمراجع	71
الفهرس	