الجمهوريــة الجزائريــة الديمقراطيــة الشعبيــة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة د. مولاي طاهر – سعيدة –

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة ماستر أكاديمي في الفنون
تخصص: نقد العرض المسرحي

بعنــوان:

عناصر التركيب السينوغرافي وأبعادها الجمالية في عرض

مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لزيان شريف عياد نموذجًا

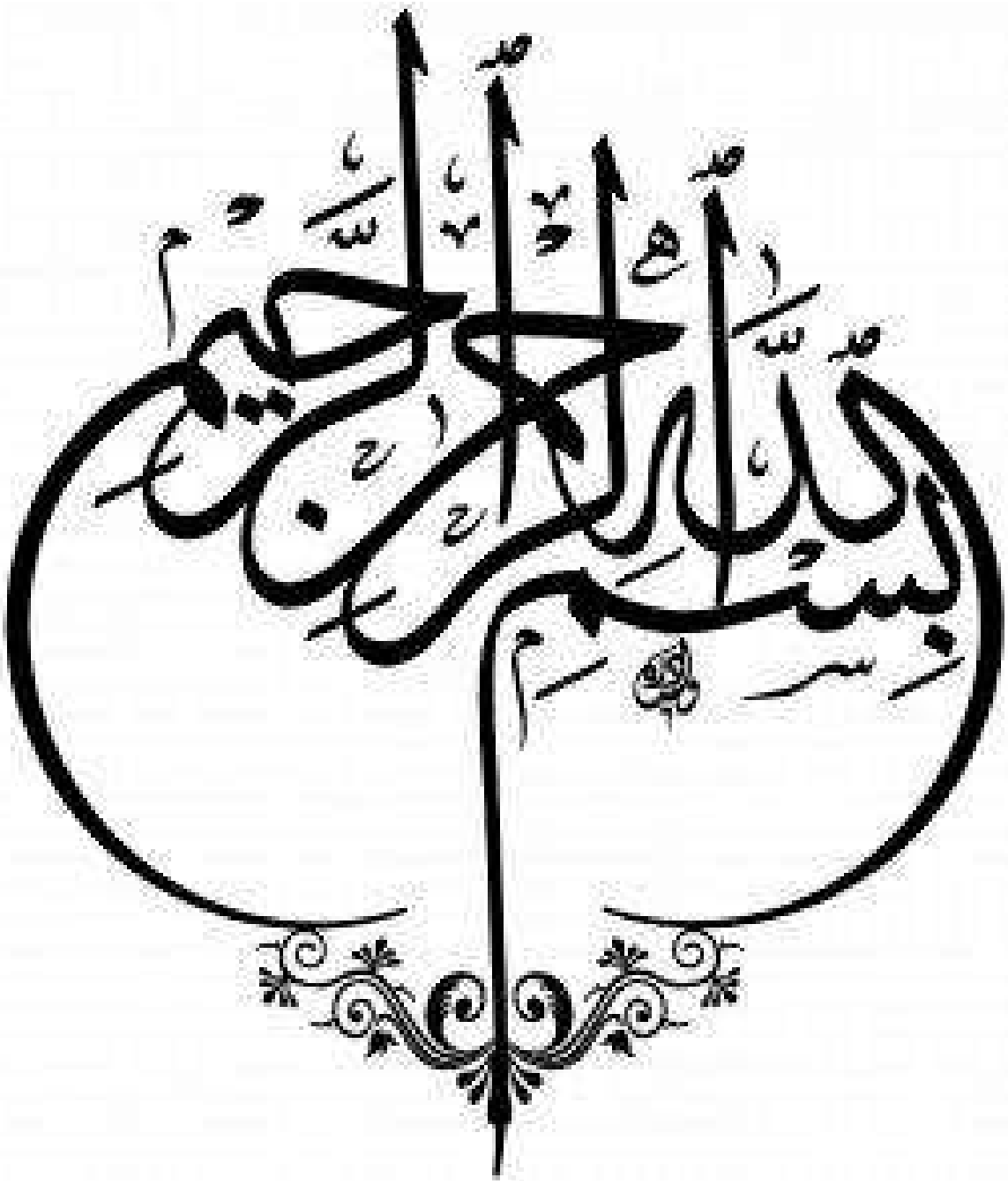
إعداد الطالبة:
❖ طالبي آمال

تحت إشراف الأستاذ:
❖برجي عبد الفتاح

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الجامعة	الصفة
		رئيسا
برجي عبد الفتاح	جامعة سعيدة	مشرفا ومقررا
		مناقشا

السنة الجامعية: 2021/ 2022


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

بدأنا بأكثر من يد وقاسينا أكثر من هم وعانينا الكثير من الصعوبات

وها نحن اليوم والحمد لله نطوي سهر الليالي وتعب الأيام وخلاصة مشوارنا بين دفتري هذا العمل المتواضع.

إلى منارة العلم والإمام المصطفى، إلى الأمي الذي علم المتعلمين إلى سيد الخلق إلى رسولنا الكريم سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم.

إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء إلى من حاكت سعادتي بخيوط منسوجة من قلبها إلى والدتي العزيزة وقرة عيني: خيرة...

إلى من حبه يجري في عروقي ويلهج بذكره فؤادي إلى أعز شخص أملكه في حياتي أبي الغالي عبد القادر حفظه الله،

وإلى من سعوا وشقوا لأنهم بالراحة والهناء الذين لم يبخلوا بشيء من أجل دفعي في طريق النجاح عائشة وأم كلثوم وإلى إخوتي وأخواتي وأبناء أخواتي حفظهما الله، وإلى زوجي وسندي محمد حفظه الله. وإلى الكتكوتتان الصغيرتان إيناس، نعيمة.

وإلى صديقاتي وزميلاتي وكل الأقارب والأهل وخاصة من تمنوا لي هذا النجاح ودعوا لي بالخير... أصدقائي.

إلى من علمونا حروفا من ذهب وكلمات من درر وعبارات من أسمى وأجلى العبارات في العالم

إلى من صاغوا لنا علمهم حروفا وفكرهم منارة تنير لنا سيرة العلم والنجاح أستاذي الكريم "برجي".

وإلى أساتذتي من أول مرحلة تعلمت فيها أول حرف بل علمتموني كل شيء، فلن أكون لكم إلا عبدا.

آمال

رسالة شكر

قال الله تعالى: "وسيجزي الله الشاكرين"

جدير بي في البداية أن أشكر المولى عز وجل على توفيقه لي لكتابة هاته الصفحات البحثية، وأن أحمده على ما أنعم به علي من صحة وسرار عقل.

ثم أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل برجي الذي كان له الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث من خلال إشرافه علي ونصائحه القيمة وتوجيهاته الصائبة

كما أتقدم بالشكر أيضا لكلمن علمني حرفا من لمرحلة الا بتدائية إلى المرحلة الجامعية وإلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل.

مقدمة

مقدمة

يعد المسرح من أكثر الفنون حاجة إلى نضج الملكة، وسعة التجربة والقدرة على الإحاطة بمشاكل الناس وهمومهم، وليس ذلك بسبب أنه يتعمق في جور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها، ويعكس ثقافة الشعوب وحسب، بل هو يمثل رسالة تحمل على عاتقها الارتقاء بالإنسان كما هو سطحي ومخاطبة عقله قبل أن يخاطب عواطفه، يعتبر المسرح بذلك الإنسان من خلال عقله وروحه، فالإنسان هو الذي يبدع ويفجر المخيلة كي يبهر ويثير الدهشة والسحر والجمال وكل هذا يتم ترجمته من خلال العرض المسرحي، والعرش هو في حقيقته وحدة عضوية تضم مجموعة م العناصر المترابطة، مشكلة مجموعة من العلاقات التي تحدد فاعلية كل عنصر، مما يجعل عملية استيعاب العرض وتذوقه عملية مركبة وواعية.

لذلك ارتأينا في هذا البحث أن نركز على العرض المسرحي، والحديث عن العرض يقودنا بصورة مباشرة إلى الحديث عن جملة من العناصر الأساسية التي يتشكل منها والمتمثلة في الفضاء والديكور والإضاءة والموسيقى والممثل...

وانطلاقا من هذا اخترنا هذا البحث وعنوناه ب "عناصر التركيب السينوغرافيا وأبعادها الجمالية في عرض مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع نموذجا".

وقد أردنا من خلاله أن نبين العناصر الجمالية التي يتكون منها العرض المسرحي ومدى توظيف تلك العناصر السينوغرافيات في المسرحية، ومن هنا أصبح السؤال الجوهري الذي يطرح نفسه كيف كلن تقديمها في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع؟ وقد انبثق عن هذه الإشكالية عدة تساؤلات ومن أهمها: ما المقصود بالسينوغرافيا؟ وما هي عناصرها؟ وما هي وظائفها وأبعادها الجمالية؟

ويرجع اختيارنا لهذا الموضوع المعنون بعناصر التركيب السينوغرافيا وأبعادها الجمالية في عرض مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع نموذجا، لإبراز أهمية جمالية العرض المسرحي، ومن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع أيضا هو أن النقد المسرحي الجزائري في عمومه اهتم بالنص وذلك بالتاريخ لنشأته وتطوره وجذوره، كما اهتم أيضا بالمضامين ودراسته المسرح دراسة فنية كما يدرس أي عمل فني ذو ارتباط أدبي، مما جنا على العرض وجمالياته.

أما اختيارنا لمسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لمحمد قطاف، لأن هذا العنوان يشد انتباه كل من يطرق سمعه بالإضافة إلى أهمية الموضوع المتناول الذي يتميز بالواقعية والجرأة، كما أن نص

"الشهداء يعودون هذا الأسبوع" يستحضر أسماء كبيرة بدء من الراحل "الطاهر وطار" في نصه القصصي إلى الراحل أيضا "محمد بن قطاف" في نصه المسرحي.

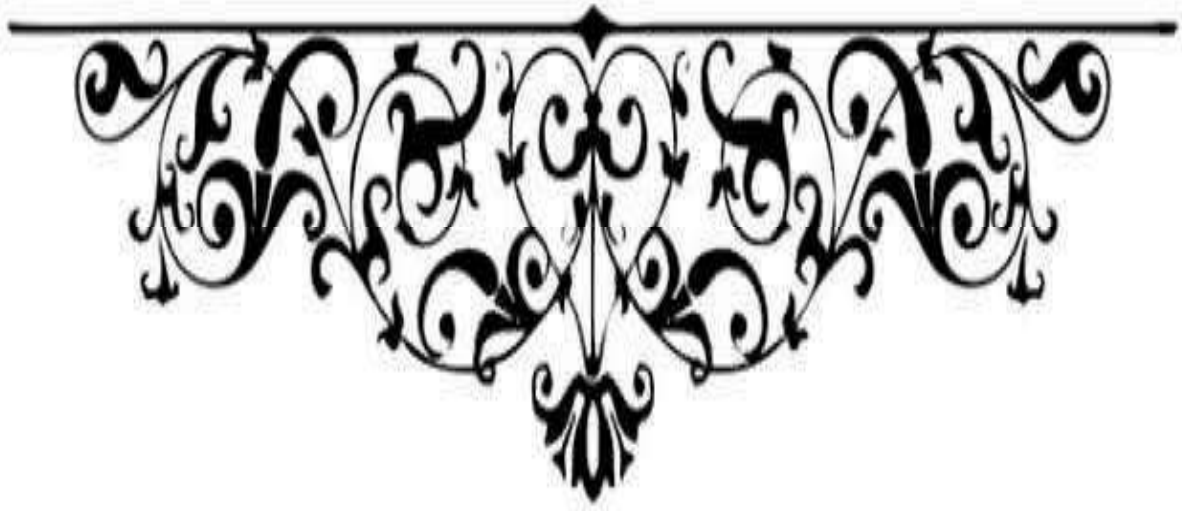
واستندنا في استصدار المادة العلمية لهذا البحث على عدد من "المصادر والمراجع" و"دراسات سابقة" ولعل من أهم هذه المصادر هي "مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع" نصا وعرضا أما المراجع فكان أهمها "كتاب مدخل لقراءة الفرجة المسرحية" "لمحمد التهامي العماري" فكان لها إسهام واضح في إثراء البحث بالإضافة إلى "عبد الرحمن بن زيدان " الشهداء يعودون هذا الأسبوع".

استعنا بالمنهجين التحليلي والوصفي في الفصل الأول، "تحديدا العناصر المكونة للعرض المسرحي"، أما الفصل الثاني اعتمدنا على فصل تطبيقي "التركيب السينوغرافي في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع".

وفي ضوء ما سبق تحددت معالم خطة البحث واشتملت على مدخل وفصلين فضلا عن المقدمة والخاتمة.

فالفصل الأول تحدثنا عن السينوغرافيا عناصرها وأبعادها الجمالية، المبحث الأول مفهوم السينوغرافيا والمبحث الثاني عناصرها وأبعادها الوظيفية، أما الفصل الثاني تطرقنا إلى التركيب السينوغرافي لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع نموذجا، فالمبحث الأول قراءة تحليلية للمسرحية، والفصل الثاني توظيف توظيف العناصر السينوغرافية في المسرحية من ناحية الديكور والأزياء، الإضاءة، الموسيقى، كذلك خاتمة وقائمة المصادر والمراجع.

الفصل الأول



المبحث الأول:مفهوم السينوغرافيا التاريخ والنشأة.

أ. التعريف الاصطلاحي:

تعد كلمة سينوغرافيا مصطلحا مسرحيا حديثا انتشر في العالم العربي في فترة التسعينات من القرن العشرين وأصبح الكثيرين يستخدمونها أحيانا كنوع من التباهي أو التأكيد على زيادة الاهتمام أو الثقافة. أصبح المصطلح ملتبسا استخدمه البعض كبديل لمصطلح الديكور بل ظهر البعض ليستخدمه ملازما للإخراج كأن يكتب على العمل المسرحي سينوغرافيا وإخراج. والحقيقة أن المصطلح قديم قدم المسرح فمنذ ظهر الشكل المسرحي الغربي عند الإغريق والمصطلح موجود حيث كلمة سينوغرافيا scenographia مشتقة من اللاتينية scenografia المشتقة بدورها من اليونانية scenographia والكلمة حرفيا تعني فن رسم graphien المشهد skéné[1]. إذن فالكلمة تعد اشتقاق من اندماج كلمتين لكل منهما معناها بحيث يصبح المعنى الاصطلاحي في ترجمته الحرفية فن رسم المشهد. وذلك يبقى المعنى غير واضح فهل يعني المشهد هو ذلك المنظر المرسوم أم هل يدخل فيه رسم المشهد المسرحي الكامل؟ أي ما يحتويه من ممثل وبالتالي حركة وهو ما يدخل في صميم عمل المخرج. والواضح أن هذه الدقة في المصطلح لم تكن موجودة في المسرح الإغريقي بشكل خاص بل وما تلاه من عصور، تطور مصطلح السينوغرافيا عبر العصور. أولا المسرح الإغريقي، المسرح القرون الوسطى، عصر النهضة، فالسينوغرافيا إنها توجه مجموعة الإشارات الصادرة عن الخشبة بحسب الجمهور فأفضل فرقة مسرح لا تستطع شيئا إذا كانت تعرض في مكان يخالف ما يفرضه الموقف الدرامي للمسرحية.*

وهذه الدقة في المصطلح لم تكن موجودة في المسرح الإغريقي بشكل خاص بل وما تلاه من عصور.

حتى بدايات عصر النهضة وذلك لسببين أولهما أن العرض المسرحي كان يقوم من خلال المؤلف الذي كان يقوم بكل شيء بداية من الدور الأساسي للبطل مرورا بكل عناصر العرض وهو ما

---

[1]– آن سورجير، سينوغرافيا المسرح الغربي، ترجمة نادية كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي القاهرة، 2006، ص6.

*– معجم المسرح لباتريس بافي، ص166.

جعله رجل مسرح يقوم بدور فناني عناصر العرض جميعا بما فيها السينوجراف والمخرج بمعناهما المعاصر.

وبالطبع ظل هذا الحال في العصر الروماني الذي كان يتمثل في تقليد المسرح الإغريقي وكذلك ظل الوضع نفسه في العصور الوسطى التي سيطرت فيها الكنيسة على مناحي الحياة بما فيها المسرح الذي عاد للخروج من الكنيسة ليعود للحياة مرة أخرى.

في عصر النهضة استخدمت الكلمة للإشارة فن تصوير المنظور أي فن تنظيم الفن التشكيلي والهندسي بالنسبة للمدينة أو فن ديكور المسرح عندما يقتضي الأمر[1]، ويشير هذا الاستخدام إلى أن المصطلح أصبح خاصا بالفنان التشكيلي أو الرسام أو مصمم المناظر المسرحية بمفهومنا المعاصر.

ومع ذلك فإن كلمة سينوغرافيا في القرنين السابع والثامن عشر لم تكن مستخدمة في فرنسا وكذلك في إيطاليا في لغة المسرح وذلك لأن مهنة معد السينوغرافيا لم تكن محددة فكل ما يتعلق بشؤون الفرقة كانت تحكمه قرارات جماعية.[2]

وقد ظل هذا الوضع أيضا في القرن الثامن عشر رغم أن هذا القرن شهد فصالا في مهام عناصر العرض خاصة حينما ظهر في انجلترا دوق **ساكسن ماينجن** بادئا فكرة عمل المخرج.

لكن مع بداية القرن التاسع عشر بدأت المهام المختلفة اللازمة لإعداد العرض المسرحي تتميز وتشكل كل منها خصوصية وإن كان لم يتحدث أحد عن معد السينوغرافيا[3]، ورغم ذلك أصبح هناك دور مختلف لمعد السينوغرافيا بدلا من المفهوم الملتبس في القرن السابع عشر الذي جمعه مع الميكانيست حيث اكتسب كلمة مصمم الديكور decorator معنى مختلفا عن المعنى الذي كانت تعنيه في القرن السابع عشر إذ أصبح معناها الآن مصمم الجزء المرئي من العرض باسم رسام Pinter وليس مصمم السينوغرافيا[4]، ويبدو أن ذلك يرجع أن الرسام كان يقوم بعمله بعيدا عن المسرح.

---

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع السابق، ص08.

[2]- باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع نفسه، ص09.

[3]- باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع نفسه، ص13.

[4]- باتريس بافي، معجم المسرح، المرجع نفسه، ص13.

وفي نهايات القرن التاسع عشر وتحديدا حينما ظهر **جوردون كريج وأدولف أبيا** اللذان نادا بالتغيير يرى أبيا أنه لابد من تحرير الصورة لا مسرحية (المشاهد) من ضرورة إعادة خلفيات الفعل. كان عليها أن تغير مظهرها حتى يجسد كل عنصر منها العواطف المراد إثارتها كجزء لا يتجزأ من شكلها ولونها وتصميمها العام. إن الزخم التعبيري أي(التعبيرية) هو واحد من مصطلحات أبيا وقد أصبح حجز الزاوية، الذي أنشأت عليه تعاليم التعبيرية المسرحية المتأخرة[1].

بينما طالب جوردون كريج بأن "الصورة يجب أن تتخطى الكلمة" وأن تتبلور في الذاكرة مثل تلك الصورة التي يمكن تصديقها التي تقترحها كبداية لهاملت. غلالة ذهبية كبيرة ينبغي أن تغطي كل الفناء في حين تبرز جميع الرؤوس الساكنة من خلال الفتحات. لقد كانت لديه طريقة مادية صارمة في التفكير في الصورة [2].

وعليه كانت التبعية لمفهوم جديد للسينوغرافيا حيث كانت الثورة الحقيقية على السائد من خلال رفض الرسم والمنظور وطالبوا بالعمل على الفضاء والجسد داخل إطار المكان وعلى الأبعاد. رفضوا كلمة وفكرة الديكور وتنسيق الديكور وهي كلمات مرتبطة بالسم لصالح السينوغرافيا التي اعتبرت تدخلا شاملا وكاملا داخل حيز العرض[3].

وهكذا دخلت مصطلحات جديدة أيضا لمصطلح الفضاء ليجعل من السينوغرافيا فنا كاملا يقوم على صياغة الفضاء المسرحي وليس خشبة المسرح فحسب وذلك على اعتبار أن الفضاء المسرحي هو المكان الذي يشمل مكان الجمهور ومكان التمثيل معا.

وقد أصبح مصطلح السينوغرافيا في القرن العشرين وحتى الآن يعتمد على كونها فنا لصناعة الصورة المسرحية[4]، وذلك الأمر الذي جعل من السينوغرافيا العرض المسرحي هو العديد من التكوينات الصورية المتتابعة، وهو ما جعل تفسيرات المصطلح تذهب إلى تحديد السينوغرافيا بأنها تشتمل على ما هو مرئي فهي مفهوم يشتمل على كل شيء موجود داخل إطار المنظر

---

[1]- إريك بنتلي، 1975، نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، ص18.

[2]- بياتريس بيكون فالان، 2004، المسرح والصورة المرئية، ج1، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ص91.

[3]- آن سورجير، سينوغرافيا المسرح المغربي، المرجع السابق، ص14.

[4]- بياتريس بيكون فالان، المسرح والصورة المرئية، المرجع السابق، ص24.

المسرحي من قطع ديكور ثابتة أو معلقة أو طائرة في فضاء المسرح حتى جسد كممثل وحركته والذي يرتديه والإضاءة الساقطة عليه وعلى أجزاء الديكور الأخرى[1].

وإذا كان الأمر كذلك فإن المسرح كعمل جماعي يساهم في تكوين صوره العديد من الفنانين مصمم السينوغرافيا الثابتة وهي في الأساس المناظر ثم الملابس التي يرتديها الممثلون ثم تصور الإضاءة وتصميمها فيما يتلاءم مع حركة الممثل والرؤية العامة التي يتصورها المخرج كقائد للعمل. ولذلك فإن التصور المبدئي يأتي من خلال جلسات ثنائية ثم جماعية بين المخرج وكل فنان من فناني العرض مثل مصمم الديكور والملابس والإضاءة ومصمم الاستعراضات إن وجد ومع الفنانين والممثلين حتى يصبح هناك تناغم ووعي بما يريد المخرج توصيله. ومن هنا يسعى الجميع لتكون المشاهد مجموعة من الصور التي أصبحت السمة الأساسية التي يتسم بها المسرح المعاصر. فالمسرح المعاصر أصبح مسرح صورة اعتمادا على أن الصورة هي إحدى لغات العرض ويبدو أن ذلك جاء كرد فعل طبيعي باعتبار أن الشك في كون اللغة أداة للتواصل قد تم التعبير عنه بانحلال الحوار الجدلي وبانحلال البناء المستقيم للحدث لصالح البناء المنحرف ولقد كان لهذا أثره في المنظر المسرحي فقد كان لزاما أن تنشأ لغة تصويرية خاصة ومستقلة عن أي قصة معلنة وبهذا نال المنظر المسرحي حرية تكاد تكون كاملة ولكن صار مهددا بالرغبة والمزاج بغض النظر عما إذا كانت هذه اللغة التصويرية رمزية أو أن بها مسحة ما بعد الحداثة[2].

إن غياب اللغة المنطوقة بداية من الشك في قدرتها على التعبير وهو ما حدث بعد الحرب العالمية الثانية هو ما أتاح البحث عن لغة جديدة وبالتالي أتاح فرصة تصدر عنصر السينوغرافيا باعتباره أساس الصورة للغة العرض المسرحي. ولكنه في ذات الوقت ليس بمفرده أو بمعزل عن العناصر الأخرى لأن المنظر المسرحي سيحصل على صلاحيته الحقيقية وصورته الكاملة فقط من خلال ارتباطه بعلاقة وطيدة مع الفنون الأخرى ومن خلال حوار ناجح ودائم معها[3].

---

[1]- عايدة علام، مايو 2006، السينوغرافيا في المسرح بين ثبات المتخيل نصا وتغيير المتحقق عرضا، جريدة الفنون عدد 65، الكويت، ص49.

[2]- فوكلر فولر، 2005، المنظر المسرحي، ترجمة حامد أحمد غانم، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ص27.

[3]- فوكلر فولر، المنظر المسرحي، المرجع السابق، ص31.

ولعل أبرز ما يعبر عن تصدر السينوغرافيا لعناصر العرض هي فنون ما بعد الحداثة خاصة تلك الفنون التي قامت على مسرح الجسد والمسرح الراقص والتي كانت نتاج لسببين الأول هو عدم قدرة اللغة على التعبير والشكل فيها بعد أن أصابت الحرب العالمية الثانية الإنسان بالذهول ولم يجد الإنسانية إجابة لتساؤلاته وهو ما أدى إلى ظهور اتجاهات جديدة في المسرح وعلى رأسها العبث.

أما السبب الثاني فهو ما طرحته ما بعد الحداثة من العودة إلى الجذور الأولى حيث الاهتمام بالجسد الإنساني والعودة إلى البدائية حيث لغة الإشارة والتعبير بالجسد وهو ما أدى إلى مسرح الجسد والمسرح الطقسي وهو ما كان قد أشار إليه أنتونان أرتو بأنه مسرح المستقبل وهو ما اشترك معه مايرهولدا الذي رأى أن كل عمل درامي يحتوي على نوعين من الحوار أحدهما مهم خارجيا ويعني به الكلمات التي تصحب العمل والأخر داخليا وذلك هو ما يجب أن يدركه المشاهد ليس فقط من خلال الكلمات وإنما وقفات الصمت، ليس في الصرخات بل في السكون، ليس في الحديث الفردي، ولكن في موسيقى الحركات التشكيلية[1].

لقد كان الحلم هو أن تكون هنالك لغة تشكيلية تحمل دلالات ومعاني تقف جنبا إلى جنب مع اللغة المنطوقة وهو ما أراده أنتونان أرتو الذي انبهر بالرقص في جزيرة بالي وبقدرة الجسد على التعبير وعاد ليحلم بلغة مسرحية نقية، قد تكون التجسيد المرئي والتشكيلي[2].

ب- تاريخها:

بدخول القرن السابع عشر الميلادي كان لابد أن تتغير سينوغرافيا المسرح في عدة دول أوروبية كانت قد زاولت المسرح وتقدمت في طريق إحياء الثقافة المسرحية لم يكن هنالك بعد، بعد أن تطورت نوعيات عديدة من الأدب الدرامي غمرت خشبات المسرح نظرية تتوافق مع تقدم العصر إلى الأمام.

---

[1]- محمد زعيمه، السمات التجريبية للمشهد المسرحي العربي، رسالة دكتوراه غير منشورة المعهد العالي للفنون المسرحية، القاهرة، 2008.

[2]- بياتريس فيكون فالان، المسرح والصورة المرئية، م س، ص 25.

ففي بدايات سنوات 17م تأكد شكل خشبة المسرح المتزامنة المتوافقة (مرة أخرى بعد عصر القرون الوسطى لكن في تقنية عصرية آنذاك)... بمعنى ظهور أكثر محادثة في وقت واحد على الخشبة simultaneous.

1- كثر استعمال الستائر المسرحية بوظائف عديدة.

2- يزاح ستار داخلي ثان، ليكشف عن منظر آخر أو ميدان جديد لأحداث جديدة.

3- يسجل التاريخ تقدما تقنيا في خشبة المسرح في عام 1638، في مبنى للمسرح بمدينة (شوفورج) schouburg لسهولة تغيير وتتابع المناظر في المشاهد الدرامية المختلفة، وإبراز علم شعارات النبالة HER-ALDRY مثل الياقات، علامات العروش، الإكسسوارات الدالة على قيمة الشخصيات أو الأماكن الملكية أو النبيلة*.

وعلى خشبة المسرح وفي جانبيها عمودان مجسمان طريق أو شارع مرسوم بالمحافظة على المنظور.

وفي يمين ويسار الخشبة أبواب تؤدي وتقود إلى مقدمة خشبة مسرح داخلية(خلفية بعرض المسرح).

وفي وسط المسرح (بالعرض أيضا) أخفى ستار النصف الخلفي من الخشبة. وقد سمح ذلك التقسيم للخشبة بتغيير النصف الخلفي إلى مناظر متعددة عدة مرات، في أثناء التمثيل على النصف الأمامي للخشبة. وقد أعاد مسرح القرن 17 تقنية قديمة كنا قد درسناها في مسرح القرون الوسطى بفرق واحد مهم، وهو إضافة المنظور، واستقبال تقنية متقدمة وإنسانية.

لم يولد في الأوبرا(إيطاليا) بين ليلة أخرى، لكنه كان نتيجة طبيعة لتقدم وازدهار الفن المسرحي، فالأوبرا تصعد على خشبة المسرح أيضا بموسيقاها و كورالها ومناظرها، وهي تستعمل الدراما كذلك في مشاهدها. كما تلعب المناظر فيها دورا أساسيا في إعطاء الصورة المسرحية

* – المادريجال madrigal قصيدة غزلية كانت منتشرة قبل عصر النهضة تشارك الموسيقى في عرضها على المسرح صفحة 70.

الأوبرالية، حتى وإن كانت تقوم أساسا على الفن الموسيقي الراقي المستند تماما إلى السلم الموسيقي.

من المعروف على الأقل حاليا أن لكل أوبرا مقدمة موسيقية تعرف بالافتتاحية الموسيقية. وفي البداية لم تكن هنالك افتتاحيات بالمرة. كانت بدايتها تتحدد بفانفارfanfar (بروجي) وترمبيطة موسيقية تكتب الأوبرا بالشعر، وهو الفارق الهام بينها وبين فن الأوبريت الذي يستعمل نفس عناصر الأوبرا في الغالب، لكن الشعر فيه يستبدل بالنثر في الحوار والمشاهد المسرحية. ولد فن الأوبرا في مدينة فيرنزا الإيطالية. وأول أوبرا في العالم هي التي كتب كلماتها جاكوبوبيري بعنوان(دافني) daphne في عام 1594 م.

وفيها حرر بيري فن الأوبرا من قيود فن المادريجال[1] السابق، وأعطى مساحة واسعة للفناء الفردي(سولو) solo. وبالإقبال الجماهير على فن الأوبرا، جرب آخرون شعراء وموسيقيين من أشهرهم كلوديو مونتفردي (1567– 1643) وهو مؤلف موسيقى إيطالي أسهم في الثورة الموسيقية الإيطالية في مطلع القرن السابع عشر ميلادي.

يحتل فن الأوبرا مكانة في العاصمة روما بعد فيرنزا مكان الميلاد. ويقدم مسرح باربارياني barberin (3000 متفرج) فرص صعود فن الأوبرا وانتشاره على خشبة المسرح. (يذكر الدرامي الفرنسي رومان رولان ro-mainrolland أن البابا كلمن التاسع LX.KELMEN كتب عدة أوبرات وبعض السوناتات للمغنيات في الأوبرا). كما اشترك بعض الكاردينالات في تصميم الأزياء لفن الأوبرا.

استقبلت خشبات مسارح الأوبرا الفن الجديد في مدن أخرى أهمها فينيسيا. لم يكن التركيز الدرامي لا على البطل الدرامي، ولا على الموضوع أو العقدة، لكنه اهتم بالتاريخ الإيطالي.

مثلت الأوبرات على خشبة مسرحية (مثلها مثل الدراما). سيطر على خشبة المسرح الأوبرالي اتجاهان رئيسيان، خشبة مسرح سرليو SERLLO خشبة مربعة الشكل، مفتوحة من الأمام. وعلى الجانبين يمينا ويسارا نوعتن من المنظرية، الأول تشكيل بدائي مصنوع من مادة

[1]– المادريجال madrigal قصيدة غزلية كانت منتشرة قبل عصر النهضة تشارك الموسيقى في عرضها على المسرح، ص 71.

بلاستيكية طبقة PLASTIC والثاني من أجزاء من قطع الديكور المرسومة المدهونة، أما الخلفية BACK-GROUND فكانت لبقية المناظر المرسومة المدهونة أيضا، ثانيا خشبة مسرح "بالاديو PLLADIO" وكانت تتسم بكثرة الفتحات والمسارب على الخشبة، خامات بلاستيكية لدنة غاية في الفخامة، تنوع أكثر في إيراد وتتابع المناظر المسرحية على الخشبة. وبتوالي العروض الأوبيرالية اختلط الشكلان (الإتجاهان) وأصبحا شكلا واحد نتيجة تداخل عناصرهما واختلاط بعضهما البعض.

الكلاسيكية الفرنسية، حتى عام 1629م كان مسرح هوتي لدي بور جوني هو المسرح الفرنسي الوحيد العامل في استمرارية يومية، وانظم إلى هذا الاحتراف كثاني مسرح مستمر في باريس (مسرح المستنقع) THE ART EDUMARAIS الذي بدأ إشاعته في حي المستنقع بإدارة الممثل والمدير الفني غوليوم ديزيلبرت GUILAUME DESGILBRT مكان أحد الأديرة في عام 1629م، وسرعان ما احترق المسرح كاملا بأجهزته ومعداته التقنية في عام 1644م. لكن أعيد بناء المسرح من جديد وأدخلت عليه أعظم التقنيات العصرية آنذاك على يد الإيطالي المعماري جاكوبو توريللي JCAOPO TORELLI، وظل مسرح المستنقع هو المسرح الفرنسي المكتمل، حتى عام1673م ظلت فرقة الدرامي الفرنسي الشهير موليير MOLIERE تمثل مسرحياتها الفكاهية على الخشبة.

قويت في المسرح الإنجليزي في القرن الثامن عشر ميلادي درامات (الكوميديا الأخلاقية) COMEDY OF MANNER في ارتفاع لصوت الحرية، وشارك الدرامي الانجليزي وليم كونجريف (1729-1670) LIAM CONGREVE بكوميدياته في هذا النوع الجميل بمسرحياته (الشاب العجوز، ذو الوجهين، حب بحب) إلا أنه يكتب (في إحباط شديد) تراجيديته المعنوية (طريق العالم) THE WAY OF THE WORLD دون أن يمس أي خط أخلاقي فيها، ثم يعتزل فن كتابة المسرحية ويخبر صديقه الفرنسي فولتير عند الزيارة الأخيرة بترك الكتابة الدرامية وهجرها والعيش كمواطن جنتلمان (حسب تعبيره كونجريف).

المبحث الثاني:السينوغرافيا عناصرها وأبعادها الوظيفية.

أولا: جمالية الكتابة الدرامية

1- الكتابة الدرامية:

إذا كان النص الدرامي مفارقا ومختلفا عن النصوص اللغوية الإبداعية الأخرى، وذلك بجمعه خاصيتين أساسيتين هما الأدبية والتمسرح، فهو يعتبر نقطة انطلاق أساسية لتصوير استراتيجيات ومخطط العمل المسرحي، وما تشرطه من تحليل ودراسة من شأنهما أن يحققا مفهوم التمسرح لهذا النص والذي يعتبر السمة التي تميزه عن غيره من النصوص الفنية والإبداعية الأخرى "وتفتح أمام القارئ آفاقا قرآنية جديدة تتمثل في التركيز على خصوصية النص الدرامي في حركته وحيويته وتجسيده وتحقيقه"[1]، فلهذا عملية تذوق النص والتواصل معه تعتبر مسألة ليست بسيطة، ويقتضي تحليل وقراءة النص الدرامي الانطلاق من جهاز نقدي خاص قادر على استيعاب كل مكوناته وعناصره والإحاطة بأبعاده الفكرية والفنية والجمالية وذلك من خلال صهر مختلف هذه الممارسات ومواجهة بعضها ببعض ليصبح نصا متعدد الأصوات، متعدد اللغات "والشيء الذي يجعل له هذه القيمة الفنية والفكرة هو تعامله مع النصوص التراثية بواسطة إعادة قراءتها وتحريكها وتكثيفها وتحويلها"[2].

إن المفاهيم العلمية والنقدية استقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل أي يتقمص الممثلون شخصيات النص ثم يتناوبون على قراءة هذه الحوارات، ليصنعوا منها واقعا افتراضيا مبنيا على النص وما يميز النصوص الدراسية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره، فالمقصود بالنص الدرامي ليس نص المؤلف عن قصة قصيرة، ولا المقتبس عن نص آخر أو عن أية مادة أدبية، فالمقصود إذن "هو النص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف

---

[1]- ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة تحليلية، ص18.

[2]- ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، المرجع السابق، ص24.

المسرحي من تقيد بالحكاية، وبناء الشخصية والصراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى في قواعد التأليف المسرحي(الحبكة)"[1].

وهذا طبعا لا يعني على الإطلاق ألا يدخل الكاتب تغييرا على ترتيب وتصاعد هذه العناصر بوسيلة أو أكثر كالموسيقى والغناء والإضاءة، أو غير ذلك، فهذه الوسائل تدخل في أركان التأليف المسرحي "ولكن ما تفعله هو أنها تقدم هذه العناصر" بإطار جديد يكسر الإطار التقليدي للدراما[2]، وهذه الدراما تهدف إلى معالجة هذه الوسائل والعناصر لإدراك مظاهرها الفنية الجمالية والوقوف عن أبعادها الفكرية والمعرفية.

ويمكن القول إن الكتابة الدرامية محكومة بحياتين أو بوجودين خلافا للكتابات الأخرى، الكتابة المسرحية هي الوجود الأول والعرض المسرحي هو الوجود الثاني، والعرض المسرحي يمضي ويتلاشى خارج رحم الزمن، ولو حاولنا أن نحتفظ به شريطا مسجلا، لكنه رغم ذلك يتبخر محتفظا بالظل لأنه يفقد أنفاسه الحارة وحضوره الطازج أما الكلمات المسرحية هي التي تبقى والصورة التي ترسمها أطول عمرا[3].

فكل قارئ قد يضيف عمرا زمنيا للمسرحية المكتوبة، وكل ممثل يضيف عمرا زمنيا لهذه الشخصية، أو تلك والعرض المسرحي يكدس عمرا آخر للكلمات.

2- الحوار الدرامي:

كان الحوار الدرامي في كتابات النقاد يوصف بأنه أسلوب التعبير الدرامي المتميز، وكانت له هذه المكانة، لأن التأليف المسرحي نوع رفيع من أنواع الأدب، وظلت البشرية قرونا طويلة تتغنى بحوار المسرحيات ما بين تشدق الممثلين بتكلف وتصنع، وفي تأديته بواقعية لطيفة[4]. ولأن الكتاب المسرحيين كانوا عماد الحركات المسرحية المهمة، فقد احتلت النصوص المكانة الأولى في

---

[1]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2003، ص20.

[2]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، المرجع نفسه، ص20.

[3]- نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص219.

[4]- آن أوبر سفلد، قراءة المسرح، ص26.

العرض المسرحي، وكان ذلك دافعا إلى بذل المزيد من الاهتمام في إيصال الحوار بأبهى صورة إلى أذن المتلقي.

إن جوهر الكتابة الدرامية هو الحوار الدرامي أنه هو العنصر الذي يسمح بالوقوف عن كتب أدبية النص الدرامي، فالمسرح فن المتحدثين والمتخاطبين، والحوار الدرامي يتمظهر على شاكلة متواليات من المقاطع، تتحملها ذوات شخصيات متفاعلة، وإن الوقوف عند مظاهر التفاعل داخل النص الدرامي من خلال قراءة الحوار الذي من شأنه أن يساعدنا على إبراز المبادئ المتحكمة فيه والوقوف على آثاره في حركية النص، ومدى ترجمته لأشكال التوتر الدرامي داخله[1]، إلا أننا نعلم جيدا أن الحوار لا يقتصر وجوده على النص المسرحي، وإنما يتجاوزه نحو الشعر والرواية، بل ونحو الحياة اليومية نفسها، فما الذي يميز ذات الحوار الدرامي عن غيره؟

الحوار الدرامي في كتابات النقاد يوصف بأنه أسلوب التعبير الدرامي المتميز، وكانت له هذه المكانة لأن التأليف المسرحي، نوع رفيع من أنواع الأدب، وظلت البشرية قرونا تتغنى بحوار المسرحيات مابين تشدق الممثلين بتكلف وتصنع.

الحوار الدرامي هو مركز منتقى مهذب وله غاية محددة هي صنع الدراما، ولا شك أن الكتاب المسرحيين يعرفون ذلك ويفرقون تفريقا دقيقا بين الحوار الدرامي وبين الحديث العادي[2].

فالحوار الذي يكون دراميا هو الحوار الذي تخاطب فيه الشخصيات إحداها الأخرى، لكن حوارها يتوجه نحو الجمهور، هذا الجمهور الذي من الضروري إخباره، ومادام الموجه الأساسي لهذا الإخبار هو المؤلف فإن الحوار المسرحي بقدر ما هو حوار بين شخصيات فهو أيضا وأساسا حوار موجه من مؤلف إلى جمهور وهذه الخاصية هي التي جعلت منه خطابا مزدوجا، والحوار الدرامي ينمو ويتوالد، ففي الحياة قد يتوقف الحديث عند نقطة معينة لا يتجاوزها على غيرها، أما الحوار الدرامي فينتقل بمنطقية وتسلسل من نقطة إلى نقطة[3]، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية ويجب أن يتم هذا النمو بسرعة دون توقف حتى يستوفي

---

[1]– ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي، قراءة النص المسرحية دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص13.

[2]– فرحات بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، ص107.

[3]– فرحات بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، المرجع السابق، ص110.

الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية المتاحة له للحوار دور مهم يستطيع الكاتب من خلاله أن يضع الأمور في نصابها ويكشف عن الحقيقة، إذ لم تعد وظيفة الحوارات بلاغية أو إنشائية بل صارت لها وظيفة جمالية درامية أي تنقل الحياة اليومية ببساطتها وعفويتها وصراعاتها ومشاكلها وهمومها[1]، ومن هنا فإن الحوار الدرامي يصبح لا معنى له إذا لم يحمل الشحن العاطفية المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات، ومهما بلغت قوة الفعل من الدلالة بديلا عن الكلام فإن موضوع المسرحية وصراعها وشخصياتها لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار أي أن الحوار الدرامي هو حامل لواء المسرحية كلها.

3- الإرشادات المسرحية:

يتميز النص الروائي السردي عن النص الدرامي في قدرة مؤلف النص الروائي على أن يشير إلى نفسه من خلال الأشياء التي يصطدم بها، وبوسعه أيضا أن يضع نفسه داخل الشخوص أو خارجها، أو أن يجمع بين الأمرين معا حتى في الجملة الواحدة، أما في النص الدرامي فإن المؤلف غائب منذ اللحظة التي تظهر فيها الشخصيات الدرامية في أي مشهد، إن مجرد حضورهم ينسحب المؤلف إلى الصف الأخير[2]، ومع ذلك فإن بقايا تدخل المؤلف الدرامي في فضاء النص الدرامي يكمن في قائمة الإرشادات والمعلومات والملاحظات التي يقدمها عن الفضاء والحركة والحالات الشعورية للشخصيات، والتي اصطلح على تسميتها اسم النص الثانوي أو ما وراء النص، أو النص الموازي أو النص الفرعي، غير أن المصطلح الأكثر شيوعا الإرشادات المسرحية.

إن أغلب النقاد يستخدمون مصطلحي النص الرئيسي والإرشادات المسرحية للتمييز بين حوار الشخصيات، وبين قائمة المعلومات والملاحظات التي تضع إطار لهذا الحوار، فالكاتب المسرحي يضع ملاحظاته الإرشادية غالبا بين قوسين كبيرين، ليتوجه بها القارئ لمساعدته على تصور وتخيل الفضاء الدرامي، لذلك ينبغي عليه تحليل هذه الإرشادات باعتبارها تؤثر على الشخصيات وعلى دلالتها الاجتماعية ومواقفها النفسية وعلى تموضعها وحركاتها فوق الخشبة، كما

---

[1]- نديم معلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، قضايا نقدية، ص116.

[2]- أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص78.

تؤثر في الآن ذاته على الزمان والمكان، وعلى العلامات البصرية والسمعية والتقنية والمشهدية التي تهتم اللعب والأداء التمثيلي، كالإضاءة والملابس والماكياج[1].

وكل ما يتعلق بالفضاء السينوغرافي، إنما هذه الإرشادات هي التي تقدم لنا الشروط والظروف المتخيلة لكلام الشخصيات.

وباختصار الإرشادات المسرحية تتضمن العناصر التالية:

1- العناوين الرئيسية أو المتخللة فصول، مشاهد...

2- لائحة الشخصيات بالإضافة إلى أسمائها المكتوبة أمام كل سطر حواري.

3- إشارات زمنية وقضائية.

4- تحديدات مختلفة تتعلق بوضعية الشخصيات وحركاتها وطريقة كلامها ودخولها وخروجها والديكور والأزياء...[2]

فهذه الإرشادات تساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي من العناوين والتقطيعات فصل، مشهد.. وكذلك قائمة الشخصيات والملاحظات التي تتعلق بحركتها وألقابها ووظائفها، مع ما تشير إليه من أمكنة جغرافية وتاريخية وأسطورية، وملاحظات وصفية، كوصف الأبعاد الهندسية مثل الفرق، المداخل، المخارج، الأغراض...كذلك وصف حالة الشخصية النفسية وطريقة حديثها ببرودة، بلطف، بحماس، بغضب...وكذلك إرشادات تتعلق بالتقنيات مثل الإنارة أو مجموعة من النصائح ذات البعد العام التي تقدم إلى المخرج[3].

إن النص الرئيسي فقط ما يتاح للمتفرجين على العرض باعتباره منتجا للمعنى، أما النص الإرشادي الذي يتعرض للتفسير على يد المخرج والمصمم والممثلين والتقنيين، فإنه يتعرض لدرجات مختلفة من الفهم والالتزام والتجاهل، وقد يبقى وقد يختفي، إن الإرشادات المسرحية مكملة

---

[1]- ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصميدي، دراسة المسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية، ص20.

[2]- حسن يوسفي، قراءة النص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق حكيم، ص14.

[3]- أكرم يوسف، الفضاء الدرامي دراسة سيمائية، ص79.

للبنية الأدبية للمسرحية، وأنها توحي بوظائف هامة جدا في بنيتها الدلالية لكنها تحتل مكانة ثانوية بالنسبة إلى الحوار، فالإرشادات المسرحية.

ثانيا: الإخراج المسرحي:

لقد عبر المسرح حقبا ومر بحضارات كان السلوك الإنساني فيها بسيطا ويكاد أن يكون موحدا، الأزياء واحدة في الحضارة الواحدة، وإذا اختلفت ففي القطع أو اللون والتقاليد والعادات واحدة في الحضارة الواحدة بحيث "يصبح تجسيد نص مسرحي أو إدارته أو توجيهه أو تنفيذه لا قاصرا بالدرجة الأولى على تجسيد الكلمات صوتا وأداء وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار أو تنفيذ لملاحظات المؤلف، ولهذا كانت وظيفة التنفيذ من أبسط الأمور وغالبا ما كان يقوم بها المؤلف نفسه، كما في المسرح الإغريقي"[1]. وكانت جماهير المسرح أيضا بسيطة ومتواضعة، راضية بأقل القليل من تلك الجهود المشتركة بين المؤلف والمنفذين، ولكن سرعان ما تغيرت الأوضاع واتسعت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف بل تعداه إلى المنتج والفنان التشكيلي وحتى الممثل أحيانا.

وشهدت العصور الوسطى وعصر النهضة ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين من العرض المسرحي، وأطلق عليه المدير أو الرئيس أو القائد، إلا أن التقدير والاهتمام الأكبر بقي حكرا على الكاتب الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور، واستمر الوضع حتى القرن السابع عشر، الذي ازدهر فيه النشاط المسرحي، بأعمال شكسبير الإنجليزي وموليير الفرنسي والتي فرضت أعمالها طبيعة جديدة للعرض المسرحي، ومع ذلك بقي الممثل يواجه الجمهور بأسلوب أدبي، فكان العرض المسرحي حالة أدبية شبه خالصة، وهذا طبعا لا يحتاج إلا القليل من الخبرة الإخراجية، وجاء القرن الثامن عشر حاملا معه اهتمامات جديدة حول تفسير الشخصية الدرامية وتقنيات التمثيل والتحولات التقنية، مما أثر على العرض المسرحي الذي بدأ يهتم ببناء المشهد تقنيا ليمنع حالة بصرية تجذب المشاهدين.

[1]– سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، د.ط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص21.

ومع قدوم القرن التاسع عشر كانت التراكمات الفنية والتقنية قد وفرت البيئة الخصبة للمسرح بالمفهوم الحديث، وبدأت ترسم معالم الإخراج والسينوغرافيا برؤية جديدة وبأدوات مغايرة لما كان سائدا من قبل انجاز العرض المسرحي، ومن أهم ما أفرزته تشكيلات الوعي في هذا النوع من الممارسة إعادة النظر في العلاقة بين نص المؤلف وإبداع المخرج ومحاولة الانفعالات الهادئة من سلطة المؤلف بعد أن كان نصه أساس البناء العرض وركيزة تبليغ ما يريد للمتلقي سواء كان هذا المتلقي قارئا أو متفرجا[1] ولم يكن التخفيف من هذه السلطة الأدبية وليد الصدفة، بل عملت خيارات عديدة على الدفع بالمخرج إلى إعادة النظر في العملية الإنتاجية المسرحية، وعلى توجيه اهتمام الثقافة الإخراجية نحو البحث عن اللغات المسرحية الممكنة التي تجعل المجتمع يفكر بها وينتج بها وعيه، ويدرك دور التقنية في مسائلة الذات والمجتمع والعالم أثناء كتابة هذا الفكر في فضاء العرض وزمانياته[2].

وفي القرن العشرين تمكن المخرج من التحكم في كافة عناصر العرض المسرحي بحيث تحول المخرج إلى لاعب عرائس يسيطر على العرض والممثلين سيطرة تامة[3]. وبهذا تنامى دور المخرج باعتباره مصدر الإبداع الرئيسي للعرض المسرحي.

وكما أشرفنا سابقا أن النص المسرحي كان حاضرا في المسرح القديم بقوة، وكانت أدبيته وأسطوريته هي التي تعزز وترسخ هذا الحضور، ولكن الواقع فنا جماعيا كالمسرح ما كان ليتألف ويلتئم ويستقيم إلا بوجود شخص يأخذ على عاتقه مهمة التنسيق تمهيدا لتوحيد العمل.

لا شك أن الإخراج المسرحي شأنه شأن كل نشاط إنساني يتقوى بالعلم، ويتحصن بمصداقيته، فالعملية الإخراجية ليست مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية، وإنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى الترجمة إذن فالإخراج "هو فهم النص واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من

---

[1]– عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، د.ط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص269.

[2]– عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، المرجع نفسه، ص269.

[3]– أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ص61.

الحياة المثالية للكتاب إلى الحياة المادية على خشبة المسرح"[1]. والتحقق من هذا الهدف يجب التنسيق بين العلامات الفنية وبين عناصر العرض المسرحي السمعية والبصرية والإشراف عليها، حتى اكتمال إنتاج العرض وتتضمن إعداد الممثلين، وتدريبهم على الأداء الصوتي والانفعالي وتصميم وتخطيط حركتهم كما أن الإخراج يتضمن تحديد العناصر المستخدمة في العرض من ديكور ومكملات وملابس والإشراف على التصميم وتنفيذ هندسة الصوت والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية والعمل وراء الكواليس وصياغة كل هذا بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه.

كما أن الإخراج يتضمن تحديد العناصر المستخدمة في العرض من ديكور ومكملات وملابس والإشراف على التصميم وتنفيذ هندسة الصوت والموسيقى التصويرية والمؤثرات الصوتية، والعمل وراء الكواليس وصياغة كل هذا بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه.

"إن الإخراج بالمعنى العميق لهذه الكلمة يبدأ تماما عندما تنشأ أركان فنية من صور عدة تتحد في سيمفونية العرض المسرحي"[2]. وعملية الإخراج تقتضي بدء التمرس بدراسات لغوية وأدبية واسعة وبالأخص "دراسة عيون الأدب المسرحي عبر تاريخ المسرح في العالم دراسة أدبية ونقدية"[3] وهذا يعني أن الممارسة الإخراجية تحتاج إلى دراسة عميقة نظريا وتطبيقيا لكافة عناصر العرض المسرحي وبوجه خاص خشبة المسرح بكل موضوعاتها وإمكانياتها."لأن على خشبة المسرح سيجد المخرج نفسه كل ما يمكن أن يلجأ إليه لتكييف الفراغ المسرحي بما يناسب رؤياه في إخراج الأعمال المسرحية المختلفة"[4].

1- المخرج:

---

[1]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص15.

[2]- ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، د.ط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976، ص24.

[3]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص16.

[4]- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المرجع السابق، ص17.

إذن يأتي المخرج في مركز عملية الإنتاج المسرحي وهو المسؤول عن كافة القرارات الإبداعية، ويبدأ عمله باقتراح النص الدرامي، ثم ترشيح ممثلي الشخصيات الرئيسية، واختيار معاونيه الرئيسيين من مساعدي الإخراج ومهندسي الصوت، ومصممي المناظر والإضاءة والصوت والأداء الحركي...

ورغم أن المخرج في مركز عملية الإنتاج المسرحي وهو المسؤول عن كافة القرارات الإبداعية، إلا أنه لا يظهر على خشبة المسرح في الغالب لأن المخرج المتميز يبدو موجودا بوضوح في العرض، "وتظهر بصمته واضحة على أداء الممثلين وإيقاع العرض وألوان الديكور والإضاءة والملابس واتزان العلاقة بين مختلف العناصر وتناسقها"[1] وهذه العناصر هي التي تحدد مدى نجاح العرض من فشله، ويعتمد نجاح المخرج على شخصيته وكفاءته العلمية وقدراته الفنية تجربته، هذا من جهة وقوة العناصر المساعدة له والظروف الاقتصادية للإنتاج من جهة، "فالمخرج هو ذلك الساحر الخفي والمفكر في المسرح إنه ذلك الكيان الخفي عن المتفرج، الممسك بيده خيوط المسرح المعقدة كلها والموجه للإدارة الإبداعية الخلاقة للفرقة المسرحية"[2]. وإذا ما فقد هذا الكيان أو أهملت تلك القوة الفنية الموحدة للكل، فإن العمل المسرحي يكون نقل تماسكا، لذلك بدأ الإخراج في المسرح بشكل جذري إذ لم يكتف مهندسو الديكور والملحنون ومهندسو الإضاءة والصوت بالاحتكاك الدائم والعملي مع المسرح بل أصبحوا يحتاجون أيضا للدراسة الأكاديمية والتدريب[3].

ولأن المؤلف كان هو القوة الفاعلة التي تسيطر على المسرح، ففي العصر الحديث قد تغير الأمر كثيرا حتى أنه أصبح المخرج هو القوة الخلاقة المسيطرة على مسرح اليوم، ولم يعد مجرد منظم وإنما هو فنان بحكم حقه الشخصي بوصفه مبدعا[4]. لذلك أصبح دور المخرج في عصرنا أكثر تعقيدا وأن عليه أن يبني عمله الفني، بحيث يثير لدى المتفرج الأفكار الملحة في الوقت

---

[1]- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ص57.

[2]- ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ص21.

[3]- تمارا ألكسندروفينا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤدن، ط2، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1990، ص23.

[4]- حفناوي يعلى، أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، ط1، دار هومة، الجزائر، 2002، ص366،367 .

الراهن، ولكي يصل إلى هذا الوفاء لهذا الالتزام الثقيل وبهذه المستويات الجسمية لابد أن تتوفر في جملة من الصفات.

2- صفات المخرج المسرحي:

1- أن يكون ذا ثقافة واسعة ومتعددة الجوانب لأنه ليس المخرج من يمتلك القدرة على التعمق في المسرحية أو من يستطيع أن يشير إلى الممثلين بكيفية أدائهم، ويقوم بتوزيعهم على خشبة المسرح وحسب، بل أن المخرج هو الذي يراقب الحياة ويتطلع لمعرفة كبرى في جميع الميادين فضلا عن معرفة في الحرفية المسرحية.

2- المخرج هو الذي يختار النص الدرامي أو يوافق عليه على الأقل لأنه إن لم تتضح له الفكرة، فهو غير قادر على أن يوصل كلمة ما للجمهور وإذا توصل المخرج في دراسته المبدئية إلى هذه الفكرة ورصد إليها أسانيد في نص المؤلف استطاع في سير أن يوجه الممثلين بحيث تلتقي جهودهم كلها حول هذا التفسير الذي يشارك في توضيحه أيضا كل عناصر الإخراج الأخرى من إضاءة وموسيقى وديكور[1].

رغم أن سطور أية مسرحية ليست سوى توجيهات التي يحتاجها غالبا المخرج عندما يقرأ مسرحية ما، ولكن هذا لا يعني من السهل قراءة وإخراج أي مسرحية، لأن المخرج يضطر إلى الإجابة على أسئلة غير متناهية يقتضيها إخراج العمل، ولذا فإن المخرج مطالب أن يضع في حسبانه كل الإجابات على تساؤلات المشاهد أو القارئ وهنا تصبح عملية الإخراج أكثر من عملية تركيب بل عملية إبداعية[2].

3- دور المخرج المسرحي:

1- المخرج في المسرح هو المخطط للإنتاج المسرحي، رغم أن سطور أية مسرحية ليست سوى توجيهات التي يحتاجها غالبا المخرج عندما يقرأ مسرحية ما، ولكن هذا لا يعني من السهل قراءة

---

[1]- حفناوي يعلى، أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، المرجع نفسه، ص367.

[2]- سعد أردتش، المخرج في المسرح المعاصر، ص14.

وإخراج أي مسرحية لأن المخرج يضطر إلى الإجابة على أسئلة غير متناهية يقتضيها إخراج العمل، ولذا فإن المخرج مطالب أن يضع في حسبانه كل الإجابات على تساؤلات المشاهد أو القارئ، وهنا تصبح عملية الإخراج أكثر من عملية تركيب بل عملية إبداعية.

2- لكن الدور الأساسي الذي يقتضي المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي هو اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد دور الشخصيات المسرحية، بحيث تتوافر لكل منها المقومات الفيزيقية والفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها[1]. فالمخرج يقوم بتوجيه الممثلين لضبط الصورة الصوتية للعرض، من خلال صوت الممثل والكلمة "كائن حي"، لا يكتسب الحياة إلا إذا انتقلت من الصفحة البيضاء إلى الحياة الإنسانية الحقيقية بكل مقوماتها[2].

وإذا انضبطت الصورة الصوتية وأخذت هيأتها النهائية كمعزوفة جمالية تهوج بالأحداث الدرامية، انتقل المخرج والممثلون إلى خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية وأساسها جسم الممثل أو أجسام الممثلين عندما تتقابل وتتفرق.

ثالثا: جمالية الممثل:

1- الشخصية والممثل:

من المعروف في العرض المسرحي أنه من الصعب الاستغناء عن الممثل لكونه عنصرا جماليا فاعلا في الفرجة الدرامية، ومكونا أساسيا وجوهريا في عملية التواصل بين الخشبة والجمهور، فالمسرح لا تقوم له قائمة إلا بحضور الممثل "فقد نجد مسرحا دون ديكور لكننا لا نجد أبدا مسرحا دون ممثل فحتى مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه، فإن الدمية ليست غير نائب عن الممثل"[3].

---

[1]- سعد أردتش، المخرج في المسرح المعاصر، ص14.

[2]- سعد أردتش، المخرج في المسرح المعاصر، المرجع نفسه، ص14.

[3]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص34.

وكانت للممثل غير مسار تاريخ المسرح أهمية كبرى في منظور الجمهور، أهميته لا يمكن تجاهلها أو الانتقاص منها في تحريك العرض وبنائه بل يكاد أن يكون المسؤول الأول عن نجاح العرض أو فشله، حتى أنه يصبح في بعض الأحيان الجمهور يقدم إلى قاعة العرض من أجل أن يرى ممثلا معينا يتحرك فوق خشبة المسرح، ومن هنا أصبح فن المسرح فن الممثل ولهذا يمكن الاستغناء عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية، كالديكور والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى والتقنيات الآلية، ولكن لا يمكن الاستغناء عن مقومين أساسين وهما الممثل والمتفرج، فيهما يكون المسرح ويحيا، إذا غاب عنصر من هذين العنصرين يستحيل الحديث عن المسرح لأنه إذا غابت الإمكانيات المادية وانعدمت الوسائل البصرية وافتقدت المؤثرات الصوتية والموسيقية، فإن الممثل لابد أن يجند كل إمكانياته وطاقته وموهبته ليعوض هذا النقص التقني والبصري عن طريق حركاته وجسده، وملفوظاته اللغوية والحوارية ولكن لابد أن يكون الممثل في هذه الحالة عنصرا مؤهلا بشكل كبير وفاعلا متمكنا ومتدربا أحسن تدريب صوتي وبصري[1].

فالكاتب المسرحي يهدف إلى صنع فرجة مبتكرة في مسرح يعفي الثرثرة ويستنطق الدلالات والرموز والأجساد الحية المتحررة[2].

قد ذهبت الدراسات الحديثة إلى التمييز بين الشخصية كمجموعة من الصفات وبين الشخصية كفعل فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة التي توضح في بنية النص (الممثل)، فالمسرح كلمة وحركة وإشارة ولمسة وإيماءة وموقف وعلاقات وأحاسيس وهدف، والممثل أم أحاسيس الشخصية؟ وهل مهمة الممثل المسرحي التصوير أو التعبير عن الموقف المسرحي؟

يقع الممثل في نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومرتبطين، عالم الخشبة الواقعي المادي وعالم الحكاية الذي تعرضه الشخصية أي عالم التخيل الغائب فالممثل هو الذي يخلق شروط استحضار هذا العالم التخيلي بزمانه ومكانه، وهو الذي يستطلع بتلاوة كلام الشخصيات

[1]– أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2004، ص143.

[2]– طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص275.

وتشخيص الأحداث، إنه الوسط بين المتفرج والحكاية بل مكوناتها وتيسر له ذلك عبر إعارة صوته وجسده للشخصية[1].

الحقيقة أن الممثل لا يتمثل الشخصية بصورة صماء ولا يبنيها بناءا متكاملا، بل هو يحصل على بنائها وتشكيلها موظفا في ذلك إمكاناته البدنية والنفسية والصوتية وخبراته الاجتماعية والثقافية.

ثمة ترابط قائم ما بين عالم الممثل الداخلي وعالمه الخارجي ومن خلال تفاعلهما يخلق كيانا جديدا، ولخلق هذه الصورة يتوجب على الممثل تطوير حواسه الخمسة وصقلها وتهذيبها في عملية إبداعية مبتكرة لأن التحكم بالعالم الخارجي للممثل والسيطرة على رسم وصياغة الجسم الداخلي.

إذن الممثل في تاريخ المسرح العالمي هو أساس فن المسرح دون منازع فلقد بدأ المسرح بالتمثيل، ثم كان المؤلف والنص، أما المخرج فلم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث[2].

لأنه أصبح يمتلك وسائل فنية وتقنية مختلفة ومتنوعة تؤهله ليخلق ويخرج عرضا نابضا بالحياة، وحتى تتحقق هذه الغاية يجب أن تكون الشخصيات مقنعة مليئة بالحيوية منطقية وموحية بوجود حقيقي لها على كافة المستويات، الموجود المادي والمعنوي على حد سواء وأضحى يعتمد بناء الكثير من المسرحيات على بنية شخصية أساسية تشكل محور العمل الدرامي لذلك نجد الكثير من المسرحيات تحمل أسماء أبطالها مثل مسرحيات شكسبير هاملت، ماكبث، عطيل، الملك ليسر...

إن الشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع إلى رسمها، فيجعل منها كائنا حيا له أثره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي فهي من ابتكار الخيال، يكون لها دور

---

[1]– محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص3.

[2]– أبو الحسن عبد الحميد سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2004، ص143.

أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة[1]. لذلك نجد الكاتب المسرحي يعب للشخصية العظيمة الحياة بفضل الملاحظة والخيال والإبداع، فتكون نابضة بالحياة وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي العظيم ومعجزاته الكبرى فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه معروفين معرفة وثيقة ويعمرون أكثر منه[2].

فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي، وبناء هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات مستقلة بوجودها، ولكن مرتبطة في أفعالها وسلوكياتها بشخصيات أخرى وهذا ما ينعكس على اللغة والحوار لذا فالنص يعتبر أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد (ممثل) حتى لا يكون موضوعا مباشرا له، فالنص مسكن تخيلي للجسد فيه يتجسد وجوده المتخيل ويستعير النص من الجسد حساسيته وخصوصيته الإيمائية والرمزية ويتخذ منه نموذجا لتناغمه الداخلي وانسجامه الدلالي والفني[3].

2- عناصر الإخراج المسرحي:

أ. العناصر السمعية:

تبدأ مهمة المخرج بفهم وتفسير واستيعاب التصورات الفكرية والوجدانية في النص، ثم نقل هذه التطورات للممثلين وتدريبهم عليها من خلال تحديد الأبعاد الصوتية والانفعالية، وإيقاع الأداء لكل شخصية درامية على حدى، وبين الشخصيات ببعضها البعض وتحديد المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية المناسبة للأحداث ومواقع استخدامها ومدة استخدامها في العرض المسرحي.

ب. العناصر البصرية:

---

[1]- عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص102.

[2]- عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، المرجع نفسه، ص104.

[3]- طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحديثة، نماذج من المسرح الجزائري والعائلي، ص275.

المخرج يخلق لغة بصرية مقروءة بمفردات الخطوط والكتل والأحجام والمسافات وفق وجهة نظر فلسفية جمالية منفردة تتحاور بمنطقها مع تطور تقنيات تأليف النص وإستراتيجية ونظم استقباله من قبل المتفرج، فللمخرج حرية استخدام المكونات البصرية للعرض المسرحي لتأسيس البيئة المرئية للعرض وإضافة الشكل على النص الدرامي، حيث يقوم بتحويل فهمه للتصورات الوجدانية والفكرية للنص من عناصر أدبية صوتية إلى حالة بصرية تعبيرية. وبدأ عمله بتخيل الأماكن والأشخاص والأحداث كوحدات بصرية، ثم تسجيل هذا التخيل تكنيكيا من حيث بناء الشكل المسرحي للفصول والمشاهد كوحدات بصرية تعكس تصوره المبدئي لكافة العناصر للعرض المسرحي[1]، وبعد المخرج أشكال العناصر البصرية السابقة بصياغة العلاقة بينهما لتكوين العرض المسرحي في أسلوب يخضع للمعايير الجمالية وذلك يترتب كافة العناصر المرئية البشرية والغير بشرية وإقامة العلاقة بينهما، أي بين عناصر الديكور وبين العناصر البشرية. والتي هي كتل أجساد الممثلين وحركتها في الفراغ المسرحي مع الإضاءة واستخدام جماليات تشكيل الخط واللون والكتلة والفراغ[2]. والربط بين هذه العناصر لتحقيق حالة بصرية جميلة تروق المتلقي(المتفرج) وتنقل له المفاهيم الدرامية حسب تفسير ورؤية المخرج للنص.

السينوغرافيا من المصطلحات الأكثر رواجا والأكثر تداولا في الممارسة المسرحية الحديثة مصطلح السينوغرافيا، ولإعطاء هذا المصطلح وجوده الحقيقي ضمن هذه الممارسة في ظل مفاهيمه المتعارضة أحيانا والمتقاربة أو المتطابقة أحيانا أخرى، يستمد تعريف السينوغرافيا دلالته من انفتاحه على مهن فنية وتقنية مختلفة، أصبح لها صلة وطيدة بالفضاء والعرض المسرحي، فمرجعيات فنون السينوغرافيا متعددة ومتنوعة، إما من الفنون التشكيلية وإما من الفوتوغرافيا وإما من فنون الإضاءة، وإما من هندسة الصوت، وإما من الديكور والأزياء...

وهذه المرجعيات الحقيقية تشكل كلها مكونات أساسية تتحف السينوغرافيا بتلك الرؤية المنسجمة والمتكاملة التي تعطيها وظيفتها ووحدتها رغم اختلاف المرجعيات التي تستمد منها

[1]– أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ص69.

[2]– أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، المرجع نفسه، ص67.

ممارستها[1].وبما أن كل المساعي والجهود تهدف إلى نجاح العرض المسرحي، لذلك يجب تهيئة كل الظروف لتحقيق ذلك، من إعداد مكان العرض وصياغته وتنفيذه وهذا يتطلب استثمار الصور والأشكال والأحجام وإعداد الألوان والضوء، وهذا ما يقوم به فن السينوغرافيا.

إن وظيفة فن السينوغرافيا حديثا هي إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وإخفاء الحدود بين الركح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية بصرية بين الدراما والمتلقي وهدفها منح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى. فهي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض[2].

ب.1. الفضاء المسرحي:

حين الحديث عن الفضاء المسرحي تعرضنا لجملة من المصطلحات والمسميات والتي خلقت جدلا نقديا كبيرا، فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تأرجح استعمالها للمصطلح ما بين المكان والفضاء والحيز والفراغ..

لكن الملاحظ أن أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات النقدية هما مصطلحا المكان والفضاء، وقد ظل مصطلح الفضاء مرادفا للمكان في الكثير من الكتابات النقدية، لكن الواقع مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان فهو أعم منه لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد المكاني، وبصفة عامة الفضاء المسرحي يشمل البناء المعماري للمسرح وما يضم هذا الصرح من الصالة إلى الجمهور والخشبة والديكور والممثلين والإضاءة والمؤثرات الصوتية والسمعية...

والهدف من دراسة الفضاء هو الوعي بالشفرات الفضائية العامة المتداولة في واقع المتفرج، والتي تساعده في إبراز العلاقات القائمة بين الشخصيات الدرامية فوق الخشبة وترجمتها إلى أوضاع جديدة ومسافات بينهم وهي أوضاع ومسافات تتغير بتغير الجمهور، كما نجد مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي أهمه النسق المعماري يملك الصرح المسرحي كبناء مجموعة من

[1]– عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، ص100.

[2]– عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر، ط1، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص197.

الخصائص المادية التي تسمح بإنجاز الفرجة المسرحية، لكون المسرح يقدم نشاطا إنسانيا يصبح هذا الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط، ذلك المكان الذي يرتبط بالضرورة بتقاليد الشعوب وثقافتها ومن دون هذا المكان لا يجد النص مكانا ولا صيغة ملموسة لوجوده[1]، والعرض المسرحي يختلف من ثقافة إلى أخرى.

ب.2. المكان الركحي والمكان الدرامي:

يقصد بالمكان الركحي المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور أثناء العرض أي هو الموضع أو الحظ كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وتقصد به الخشبة. والخشبة من العناصر الأساسية المكونة للمسرح، لأنها شرط ضروري لتحقيق العرض المسرحي، يمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلول يحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي، وإذا كان المكان الركحي يتميز بحضوره الواقعي المادي المجسد فإن المكان الدرامي هو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي، ومن هنا فهو لا يختلف عن المكان القصصي أو الروائي. إذ يكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية المكان الركحي.

ب.3. الديكور والمشهد المسرحي:

يكون الديكور مع الإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المتطور من العرض، ففي القديم كان الديكور لا يحظى بالعناية والاهتمام الكبيرين، ولكن في العصر الحديث كثر الاهتمام به، وأصبح أحد العوامل التي تجذب الجمهور للمسرح، فالمشهد المسرحي قبل القرن التاسع عشر كان بسيطا لا يتجاوز في الغالب لوحة بانورامية وبعض الإضافات التي توحي بمكان وزمان وقوع الحديث الدرامي لتزويد الممثل بأداة إضافية تساعده على تعميق الإبهام[2]، ومع نهاية القرن التاسع

[1]- آن أوبوسفلد، قراءة المسرح، ص177

[2]- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ص69.

عشر استقرت القواعد الفنية والجمالية للعرض المسرحي ويصبح مفهوم المشهد المسرحي وخاصة مع تنامي وازدهار المذهب الواقعي، ولقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية ديناميكية، ينهض عليها العرض بكامله[1]، وإذا كان مصمم الديكور له الحرية في صنع الديكور فإنه لا يستطيع مع ذلك أن يستسلم إلى خياله الخاص فلا يجب فقط أن يتسلل إلى جو الموضوع، بل يعرف أيضا ترجمة هذا الموضوع الذي يريد المخرج إظهاره[2]، لذلك يتوقف تصميم الديكور على فلسفة النص الدرامي وكذا العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي ومن هنا غدا الديكور أداة لا وسيلة تزيينية، يتجاوب مع أنساق العرض الأخرى ويتكامل معها لأداة الدلالة المسرحية. أصبح هدف المصممين الجدد تكوين مناخ مسرحي يساهم في إدخال المشاهد في الحالة التعبيرية التي يهدف إليها العمل الدرامي ونتيجة لذلك انفتحت خشبة المسرح على عدد لا نهائي من الاحتمالات الفنية الجديدة المبتكرة، وأدخلت لفن الديكور عناصر لم تكن معروفة أو معتمدة من قبل، ساهمت هذه العناصر في تعميق الممارسة المسرحية، وأصبح الديكور أكثر قدرة على التعبير باستخدام وحدات ديكور، مثل المنصات متعددة الأشكال الهندسية والمستويات والمنحدرات ودرجات السلالم بتوزيعات هندسية مدهشة.

ب.4. الإضاءة المسرحية:

تلعب الإضاءة المسرحية دورا أساسيا في العرض المسرحي، فهي التي تسمح لإدراك مكونات البصرية، الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج، عناصر الديكور...

ولقد نشأت الحاجة للإضاءة المسرحية بعدما انتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المختلفة.

إذ استفاد المسرح في بداياته الأولى من الضوء الطبيعي لأن المسارح كانت مكشوفة، وكانت الاحتفالات فيها تقام نهارا.لذلك لم تكن الإضاءة مكونا وعنصرا أساسيا معتمدا.

---

[1]– محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص96.

[2]– فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدوي، د.ط، مؤسسة بورسعيد للطباعة، مصر، د.ت، ص50.

إذ كانت فقط تحس بإدراك مكونات العرض، بوضوح تام. ومع مرور الزمن انتبه رجال المسرح ما للنار من قدرة الإضاءة والتأثير في النفوس فنقلوها إلى احتفالاتهم المسرحية. وما كاد يصل القرن التاسع عشر حتى هجر رجال المسرح تلك الوسائل البدائية في الإضاءة إلى استعمال تقنيات أكثر حداثة تتزامن والتطور التكنولوجي الكبير الحاصل في عالم التكنولوجيا في جميع الميادين والمجالات ومن بينها طبعا المسرح، أصبحت قادرة على خلق تغيرات درامية وانفعالية متنوعة، وغدت بذلك لها مكانة راسخة في مسرح اليوم وأصبح استخدامها ينطوي على معادن درامية وجمالية لا يمكن للعرض المسرحي أن يستقيم أيا كان اتجاه مخرجه دونها[1].

ب.5. الموسيقى:

إن العلاقة بين المسرح والموسيقى علاقة قديمة جدا، فهما ينحدران من أصل واحد الطقوس الدينية البدائية، حيث الموسيقى تمتزج بالكلام والرقص والحكي، وهذا الارتباط الأزلي بين المسرح والموسيقى ليس حكرا على المسارح الإغريقية القديمة أو المسارح الغربية الحديثة، بل نجده في مختلف التقاليد المسرحية، في أصقاع مختلفة من أنحاء العالم وإذا كانت هذه المسارح تتفق في توظيف الموسيقى غير أنها تختلف في أسلوب وطريقة توظيفها حسب ثقافتها واتجاهاتها الفكرية والإيديولوجية وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن بعهد الموسيقى يختلف موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل[2]، وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل، كي تختلف الأصوات أجواء ذلك الفصل أو حينما يقطع المنظر، أو بين مشهد ومشهد، أو فصل وفصل، ولكن استخدام الموسيقى أو اختيارها يتم بالاتفاق مع المخرج وحسي تعليماته،وخاصة عندما يكون الموسيقى معين لخلق جو نفسي خاص، قبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت مسؤوليته[3].

---

[1]- نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي قضايا نقدية، ص14.

[2]- فيليب فان تيجام، تكنيك المسرح، ص100.

[3]- فيليب فان تيجام، تكنيك المسرح، المرجع نفسه، ص50.

تعمل المؤثرات الصوتية إلى جانب الموسيقى في ربط العالم الواقعي للمتفرجين مع العالم الخيالي للمسرحية والمؤثرات الصوتية هي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية التي تؤدي اختيارا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور بعض فقرات النص[1].

4- أشكال التعبير الجسدي للممثل:

1.حركة الممثل:

تعتبر حركة الممثل من أهم أشكال التعبير الجسدي، وتقصد بحركة الممثل تنقلاته فوق خشبة المسرح، والتي يتجاوزها أحيانا والواقع أن موقع الممثل داخل مكان العرض وكذا حركاته وتنقلاته تحدد حسب مواقع الممثلين الآخرين، وكذا مواقع المتفرجين بل حتى مواقع قطع الديكور.

وتتمثل حركة الممثل أثناء العرض كل الأمكنة والديكورات ومختلف الأشياء والأدوات والإكسسوارات الحاضرة فوق الخشبة، كما أن طريقة دخول الممثل إلى الخشبة ومغادرتها وأساليب التنقل (ببطء، بسرعة...) كلها دلالات تساهم في العرض المسرحي.

2- الإيماء والإشارة:

يعتبر الإيماء الوسيلة التواصلية الثانية بعد اللغة يلجأ إليها الإنسان عندما تعطل اللغة وتعجز عن أداء وظيفتها التواصلية والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة جدا، وهذا العقب والتنوع في العلامات باستعمال الإيماء له دور فعال في العرض المسرحي لأنه يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء الدور حتى

[1]- فيليب فان تيجام،تكنيك المسرح، ص101.

تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه انتقل لأداء شخصية أخرى[1].

وفي أغلب الأحيان يلجأ الممثل إلى الإيماء للتعبير عن انفعالات الشخصية وعواطفها من فرح وحزن وألم وبأس، أي يعرف المتفرج على العمق النفسي للشخصية.

3- تعابير الوجه:

إن تعابير الوجه جزء من التشكيل الجسدي العام فيكون "لهذا الوجه علاقة عضوية من أعضاء الجسد الأخرى لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض المسرحي "[2].

ونقصد بتعابير الوجه مختلف هيئات الوجه ومظاهره، فهو يؤدي وظائف دلالية هامة " فهو يؤشر على سن الشخصية وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية وقد يدل كذلك على انتمائها العرقي والاجتماعي والطبقي"[3].

غير أن وظيفة دلالية يفهم بها وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية، إذ يعكس إحساسات الشخصية وانفعالاتها وردود أفعالها، والنسق اللفظي شديد الصلة بتعابير الوجه إذ تعمل هذه الأخيرة على تأكيد الكلام أو نفيه، كأن يفصح الوجه عما يرغب المتكلم في إخفائه.

5 – الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل:

1- الملابس:

لعل الملابس المسرحية من أقدم الجوانب البصرية في المسرح بل أنها تكاد تطغى على العرض المسرحي كله، فهي تشكل جسرا بين عناصر العرض الحية وعناصره الجامدة. فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزانة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لا روح له، لكنها ما إن

[1]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص40.

[2]- عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات، ص62.

[3]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص45.

تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته"[1]، ويمكن القول أن الملابس لغة بصرية (مرئية) يتلقى منها المتفرج معلوماتها، أو فكرة ترسل علامات أو إشارات تستخدم من قبل المتفرج للتعرف على هذه الشخصية[2].

فالملابس تلعب دورا رئيسيا في عملية الإبهام الفني من خلال:

- الإحالة على المكان والموقع الجغرافي.

- الإحالة إلى عمر الشخصية وجنسها.

- الإحالة على تاريخ وزمن وقوع الأحداث.

- الإحالة على تحديد المناخ الطبيعي لبيئة الأحداث.

- الإحالة إلى الطبقة الاجتماعية والاقتصادية.

-كما أن الملابس في الأنماط الموروثة عادة في تفسير المتفرج لشفرة الملابس المسرحية، فالمتفرج يدرك من خلال هذه الأنماط الموروثة أن التيجان هي إشارة للملوك وأن الشحاذين يتكئون عادة على عصى ويحملون آنية صغيرة لتلقي فيها الهبات والصدقات، وإن الجنود والبحارة يتميزون بزي معين ولهذا فحين يخالف العرض المسرحي هذه الدلالات الموروثة أو يقلبها رأسا على عقب، يكتسب هذا الانقلاب الدلالي قوة درامية بالغة، فإذا رأينا على سبيل المثال ملكا عاريا يتبختر على خشبة المسرح وقد توهم أنه يرتدي أجمل الثياب أو شاهدنا ملكا يمزق ملابسه في العاصفة ليتمشى عاريا فوق الوادي والسهول فسوف يداهمنا إحساس بالصدمة، وسوف تمتزج في نفوسنا أحاسيس السخرية العارمة، والدهشة والغرابة بمشاعر الحزن والأسى بل والغضب أيضا[3].

---

[1] – جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص 45.

[2] – نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي، في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص 2.

[3] – جليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص 167- 168

2- الماكياج:

وهو مجموعة من الطرق والمعالجات التي تهيئ الممثل، ويعتبر الماكياج تقنية وظيفة تساهم في إغناء العرض المسرحي وإثرائه وظيفيا وفرجويا، ويستخدم في المسرح لأغراض عملية وأخرى جمالية "فعلى المستوى العملي يمثل الماكياج أداة هامة في تشكيل الشخصية المسرحية، وإمدادها بالملامح وإضفاء صيغة واقعية عليها[1]. أي أن الماكياج يعكس طبيعة الشخصية وقناعها الدرامي ووظيفتها داخل المسرحية يستغرق كل الأبعاد الرمزية والمرجعية التي يحيل عليها العرض المسرحي.

فعن طريق الماكياج "يستطيع الممثل أن يضيف شيئا إلى عمره أو أن يبدو في منتهى الصبا كما يستطيع أن يختلق ندوبا وجروحا وعاهات خيالية وأن يبدوا أصلعا دون أسنان"[2].

وعلى المستوى الجمالي يستخدم الماكياج في تجميل صورة الممثل مثل الماكياج العادي أو كجزء من التشكيل الجمالي العام للعرض وفي بعض العروض الدرامية مثل أفلام مسرحيات أو مسلسلات رعاة البقر مثلا يلعب الماكياج دورا هاما في الإشارة إلى الأصول العرقية للشخصيات وثقافاتها المختلفة. ويساهم الماكياج في تحديد:

- عمر الشخصية.
- الخلفية العرقية.
- الحالة الصحية.
- تأثير البيئة.
- المستويات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للشخصية الدرامية.

---

[1] – جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص 177.

[2] – جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، المرجع نفسه، ص, 178.

ويتم في الغالب الاتفاق بين المخرج ومصمم الأزياء والمسؤول على تنفيذ الماكياج لكل شخصية على حدة في إطار أحد الأسلوبين التاليين:

أ- ماكياج طبيعي بسيط: ويقوم الماكير فقط بدعم الملامح الطبيعية للممثل بكريمات ومساحيق والظلال التي تكون الملامح واضحة لعيون المتفرج في القاعة. وقد يضيف الماكير ملامح جديدة للملامح الطبيعية للمثل مثل تكبير الأنف أو الأذنان وإضافة شعر لحية أو حواجب أو شوارب الوجه وتركيب رموش صناعية وإضافات الأسنان أو أجزاء لتوريم الجفون أو الخدود وإذا اقتضى الدور عمر اكبر من عمر الممثل أضاف إليه الماكياج خطوطا وتجاعيد إلى جانب الشعر الأبيض، أما إذا اقتضى الدور عمرا أصغر فقد يلجأ الممثل إلى طبقات كثيفة من الأصباغ ليخفي آثار الشيب وتضفي على وجهه رونق الشباب وكل هذا بهدف صنع ملامح نمطية معينة للتعبير عند الأبعاد الدرامية للشخصية.

ب- ماكياج جمالي: وتتمثل مهمة الماكير في هذا النوع من الماكياج في صنع مظهر جديد للممثل حيث يغادر هيئة الطبيعة ليبدو في شكل خيالي أو لتحويله لشكل آخر غير آدمي.

"وقد عرف اليونانيون القدامى والرومان دهان الوجه بقاعدة لونية بيضاء يتم الرسم عليها بألوان صارخة، والأسلوب الفانتازي في الماكياج في المسرح الآسيوي، ومازال متبعا حتى اليوم، حيث تلون وجوه الممثلات بلون أبيض صريح تحاط فيه العينان بظلال حمراء و وردية"[1]

ويلعب الماكياج أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع أساسية هي:

1- تفخيم قسمات الممثل وإبرازها: وهو أمر تفرضه الضرورات التقنية المرتبطة بملابسات إدراك العرض، وذلك من المسافة الفضائية الفاصلة بين الخشبة والجمهور، كثيرا ما يضطر

[1] – أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، ص 77.

إلى توظيف الماكياج لإظهار ملامح الشخصية، حتى يتسنى للجمهور إدراكها، فإذا كانت أبعاد القاعة أو مكان العرض صغير يمكن الاستغناء عن هذا الضرب من الماكياج.

2- خدمة الإبهام: إذ يساعد الماكياج على اندماج الشخصية في التخيل، فيقدم معلومات عن جنسها وسنها وعرقها ووضعها الاجتماعي "وقد يساعد الماكياج على خلق الغرائب في العرض مثلما الأمر في المسرحيات القائمة على الرمزية الحيوانية أم على الخوارق"[1].

3- الوظيفة الجمالية: يشغل الماكياج من الناحية الجمالية جزءا واسعا في العرض المسرحي يهدف إلى تجميل صورة الممثل باعتباره جزءا من التشكيل الجمالي العام للعرض.

ورغم أهمية وقيمة عنصر الماكياج في العرض المسرحي إلا أن المبالغة في إبرازه قد تحوله إلى سلاح ذو حدين تماما مثل الملابس المسرحية، فإذا به يتحول إلى مركز الانتباه، وقد يسرق الأضواء من الممثل ويصرف الأنظار عنه، ولكن الممثل المتمكن يستطيع الاستغناء عن الماكياج "لأنه يستطيع أن يقدم شخصية تكبره أو تصغره في العمر معتمدا على قدراته الإيحائية والتعبيرية دون الحاجة إلى تلطيخ وجهه بالأصباغ"[2].

4- **القناع:** يعتبر القناع أحد العناصر المكونة للشخصية الدرامية، وقد عرفه الإنسان منذ الحضارات النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق خشبة المسرح حيث شكل القناع جزءا رئيسيا من التراث المسرحي الإغريقي والروماني القديمين، ولم يقتصر استخدامه مسرحيا على مكان بعينه إذ كان ومازال عنصرا هاما في التراث المسرحي العالمي في مختلف الثقافات.

القناع يتوسط المساحة الفاصلة بين الملابس المسرحية والماكياج المسرحي وقد يكون في بعض الأحيان ستارا خافيا للوجه، يخلو من أي تعبير، قد يكون أحيانا صورة لآدمي أو حيوان أو مخلوقا ما، ولقد لجأ إليه الكثير من المخرجين المسرحيين ووظفوه كأحد وسائل التغريب بل ويحدث

[1] – محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 47.

[2] – محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، المرجع نفسه، ص 47.

أثرا عكسيا في بعض المسرحيات حيث يتحول القناع إلى فضاء يموج بالإيحاءات والاحتمالات الغامضة تماما مثل المسرح الشكسبيري العاري، ينتقد خيال المتفرج أمامها فينشط إلى ملء فراغاتها وتشكيل ملامحها وتعابيرها جوليان[1].

6- دور ومهمة الممثل:

منذ أن ابتكر اليونانيون فن المسرح جعلوا مهام الممثل محصورة بعرض المعاناة البشرية، ومحاكاة النماذج بكلمات متوازنة[2]. فدور الممثل يتمثل في أن يخلق على المنصة الشخصية تصورها المؤلف ووضعها في حوار المسرحية وأحداثها وأفعالها، وترجمتها المخرج أو فسرها بالتجسيد الحاضر بحيث يقدم صورة مقنعة في مواقف درامية[3].

إن الإنسان العادي لا يزال يصر على القول بأن الممثل هو ذلك الإنسان الذي يقوى على التقليد والمعايشة وعلى أن يتكلم ويعبر بشغف وهو يلعب دوره، وهكذا كانت مهمة الممثل حافلة بالتجديد والتطور تبعا للمشارب والأهواء والتوجهات في كل عصر من العصور.

وتبقى للممثل أهمية كبيرة لأنه يتصدى لتجسيد الدور، وكل ما كان إدراكه لطبيعة الدور ولحقيقة الشخصية التي سيمثلها من حيث بنائها العصري والذهني والاجتماعي واللغوي والسلوكي مظهرا ودافعا، فعلى ذلك كله تمكنه من النهوض تجاه الدور المسرحي إذ يعرف أين يكون نبره عاليا ولماذا، وأين يكون نبره مختلفا ولماذا وأين يشده انفعاله، وأين تخفت حركته دون أن ينطفئ بريق أدائه وارتقاء مشاعره، وأين يعايش، وأين يتصنع ولماذا هذا وذاك.

فمهمة الممثل أن يتوصل إلى حقيقة الكلمة ووظيفتها وطبيعتها واستقبالها، وذلك لوقت التجريب والعرض وحينما يأتي الجمهور، كما أن الممثل أشد النصوص واقعية فهو يتقمصه

[1] – هلتون، نظرية، نظرية العرض المسرحي، ص 173.

[2] – عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ص61.

[3] – عقيل مهدي يوسف، متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، المرجع نفسه، ص 88.

للشخصية، يعرف قبل ذلك أكثر مما تعرفه الشخصية، وكذلك يعرف مكمن سقطاتها ويراقبها من مسافة، في هذه الحالة سيجد الممثل نفسه مطالبا بالاستدعاء، والمعالجات المختلفة، وخلقها لأن المسرح يكتشف لا يعيد ولا يكرر.

الفصل الثاني

المبحث الأول: قراءة تحليلية للمسرحية

1- مقاربة تأويلية لنص الرواية المسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع:

سنحاول تلخيص الرواية اعتمادا على تراتيب مشاهدها التي جاءت على شكل حوارات:

المشهد الأول:

يتلقى سي لعابد برقية من خارج الوطن جاهلا مصدرها يحملها وهو في حيرة من أمرها كونها تخبره بمقدم ابنه الشهيد غدا أو بعد غد يحاول سي العابد التحقق من أمر الرسالة ماضيا في دربه ذاكر بينه وبين نفسه أن هذه العودة جاءت متأخرة وستنجر عنها مشاكل كبيرة.

المشهد الثاني:

يلج عمي العابد إحدى حانات سي قدور والتي لم يدخلها منذ سنة أربعين طلبه القائد ليسلبه حصانه الوحيد ليرسله إلى الحرب ثم يطلب منه أن يقص عليه حادثة استشهاد ابنه مصطفى الذي كان سي قدور شاهدا عليها لكن سي قدور حاول أن يتهرب من سردها لما فيها من حرج وإحراج لكن العابد ألح عليه في ذلك وبعدما ينتهي سي قدور من سرد الحكاية يتظاهر العابد بتصديقه ثم يجزم له أن ابنه مصطفى وقف على رأسه هذا الصباح وصرح له بنجاته من اللغم.

المشهد الثالث:

بعد مغادرة عمي العابد الحانة يلتقي شيخ بلدية التربة ومدير مدرستها سي عبد الحميد الذي يمتعض امتعاضا شديدا بمجرد سماعه اسم مصطفى الذي كان قد اغتال أباه أيام الثورة بينما يحدق عمي العابد على رد فعل عبد الحميد البارد الذي يقول عنه "ابن الخائن" سكان القرية كلهم يعرفون ذلك لكنهم انتخبوه، انتخبوه بالإجماع أنه يدور لقائدته[1].

المشهد الرابع:

1- ملحق رقم 02، رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار، ص 244.

بينما العابد يمشي في الشارع حياة منسق قسمة الحزب سي المانع الذي كان قد وشى بالشهيد "المنتظر عودته" إلى الاستعمار حيث نصب له كمينا في دار المنسق الحالي للقسمة. لكن مصطفى كشف الخديعة وبعث برسالة إلى المانع يعده بالاستقلال إن عاجلا أو آجلا، لكن الشهيد يموت بعد شهر من هذه الحادثة وفي صدره سر خيانة منسق القسمة الراهن غير أن سي المانع يعتذر للعابد بالانصراف بحجة أن لديه اجتماعا مهما مع منسق الاتحادية بيد أن العابد يأبى إلا أن يحدد له موقفه من عودة شهداء القرية.

فيطمئنه أنه في حالة ما اذا عادوا فسيتم اطلاعهم على كل منحدرات الاستقلال ثم تتم دعوتهم للانخراط في الحزب وبعد تجريدهم في القاعدة كمشتركي يرقون إلى مناضلين.

المشهد الخامس

لا يكاد يفترق مع منسق القسمة حتى يصادق منسق قدماء المجاهدين الذي ارتبك وانتابه الشكوك من حديث العابد عن عودة ابنه الشهيد وأن قدور منسق قدماء المجاهدين ربما لم يدفن الشهيد مصطفى كما ادعى لكن المنسق لا يلبث أن تعود إليه الطمأنينة ويسترجع أنفاسه حيث يعتبر أن سي العابد فقد عقله وغدا يخرف فيجاريه في كلامه قائلا إن تمكنت من الاتصال به (أي مصطفى) انصحه بعدم العودة إلى القرية أرض الله فسيحة[1].

المشهد السادس

يترك سي العابد منسق قدماء المجاهدين فهو يردد في نفسه كلام المنسق حتى يقابله رئيس وحدة الدرك الذي يفاجئه هو يدوره واعتبره مريض أو أصابه مكروه الأمر الذي ترك انطباعا لدى العابد بالمرارة والحسرة لأن الضابط رأى في عودة بعض من يعرف ماضيه مشكلة فهو استسلم للعدو في أول المعركة تاركا أصحابه المجاهدين بدون تغطية المهمة التي كانت مكلفا بها.

المشهد السابع

[1]– ملحق رقم 01، الطاهر وطار، رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 231.

لا يكاد يترك سي العابد الضابط الدركي حتى يلتقي بقابض الخزينة الذي يستفيض في كيفية استرداد الأموال التي منحت لذوي الحقوق إلى الخزينة وكيفية إسقاطها عنهم بتقديم تقارير صريحة وواضحة ويفهم العابد أن عودتهم تطرح مشكلة قانونية ولكن سيبقى لهم الحق كقدماء المجاهدين وليس كشهداء.

الفرع النقابي صديقه في الكفاح والنضال والسجن والتعذيب حيث يشكو له من تصرف مسؤول القسمة الذي قرر إبعاده من الحزب والنقابة وبعد استفساره عن رأيه في عودة الشهداء لم يجبه ولم يعبر عن رأيه بصراحة مكتفيا بالقول أن عودتهم تساهم في ارتفاع عدد السكان وتراكم المشاكل الاجتماعية لكنه فضل الاحتفاظ برأيه لنفسه لأن الأمور متداخلة ومختلطة يصعب اتخاذ موقف ارتجالي كهذا.

المشهد التاسع

يبدو أن سي العابد لم يقتنع تمام الاقتناع برأي وموقف هذا النضال الثوري الوحيد المخلص ممن التقى بهم في طريقه حتى الآن وربما لم يقتنع به لما يعرف عن ايدولوجيته. بدليل انه يناديه الكومينست أي (الشيوعي).

المشهد العاشر

لا يكاد يصل مفترق الطرق حتى يخاطبه ابنه الذي يصل يبحث عنه فطرح عليه الأسئلة نفسها التي طرحها على كل من التقى بهم منذ الصباح فيجيبه الابن "ماذا تقول أنت يا أبي؟" فصرخ الأب في وجهه، أغرب عن وجهي الذنب ليس ذنبك، إنه ذنبي أنا ذنبنا جميعا"[1].

المشهد الحادي عشر

لم يبق له بعد كل ما سمعه من ابنه وما جرى بينهما إلا الاتجاه صوب المسجد لينتظر الإمام ويحدثه في هذا الشأن بعد صلاة العصر ثم استفتائه في معضلة تزويج زوجة الشهيد الذي سيعد هذا الأسبوع لأخيه الأصغر الذي أنجب منها أربة أطفال، فيكفر الإمام الشيخ العابد ويعتبر

[1]– ملحق رقم 2، الطاهر وطار، رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص240.

ما وقع حراما منكرا وكفرا وزنى لأنه زوجها إياه من غير أن تكون مطلقة تطليقا صريحا من زوجها الأصلي الذي يعتبر ميتا بل هو حي عند ربه يرزق بصريح الآية... ثم يطرده من المسجد.

المشهد الثاني عشر

يمثل هذا المشهد نهاية الرواية حيث تتطور الأحداث لتصل إلى مرحلة انعقاد جلسة برئاسة منسق القسمة الذي بذل جهدا معتبرا في سعيه لجميع أعضاء مكتب التنسيق البلدي الموسع المحاكمة الشيخ العابد بتهمة التشويش والتحريض بدعوى الإدعاء من أن سبب عودة الشهداء في ظرف غريب من الآخرة هو إصلاح الأمور التي يزعم العابد أن المسؤولين عجزوا عن إصلاحها أو هم السبب في فسادها....

وكلام العابد لا يعني أن عصيانا مسلحا يشترك فيه ونصف من خيرة أبناء الجزائر قد يقلب الأوضاع رأسا على عقب إلى غير ذلك من الاتهامات الملفقة التي لا تصعب على محترفي السياسة، ولكن تنقص هذه الاتهامات الدلائل المادية اللازمة، ماعدا تلك الرسالة التي وصلت لدى الشيخ العابد من الخارج والتي تكلف الضابط الدركي باستدعاء صاحبها للتحقيق في محتواها ولكنه لما خرج من المكتب رأى جمعا ضخما من الناس يحيط بجثة هامدة على سكة القطار انه الشيخ العابد انتحر وهو يلوم برسالته التي ضلت مجهولة من بداية الرواية حتى نهايتها، بدليل كلام الضابط الذي يوحي بأنها فعلا تحمل سرا حيث أراد الروائي أن يترك النهاية مفتوحة على جميع التكهنات حيث قال أنها فعلا... سبحان الله العلي العظيم"[1].

يعد العنوان مطلبا أساسيا لا يستقيم دونه بناء النص العام، إذا يعتبر العنوان "بمثابة الرأس داخل الجسد والأساس الذي بين عليه غير أنه إما أن يكون طويلا يساعد في توضيح المضمون الذي يتلوه، وإما قصيرا وحين إذن فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يبتغيه"[2], فالعنوان يعتبر أداة إجرائية للولوج إلى أي نص "فيعد العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية

[1]– ملحق رقم 2، الطاهر وطار، رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص247.

[2]– ضياء غني لفتة وعواظ كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، ص 110.

يتتبع دلالته، ومحاولة فك شفرة الرامزة"[1], فالقارئ والمتلقي من خلال العنوان يحاول معرفة خبايا النص، فالعنوان "يتعامل مع نص كبير يعكس كل أغواره وأفكاره وأبعاده، فهو فكرة عامة تجمع الأفكار الأساسية في النص" يمكننا القول أن العنوان مدخل لفهم النص.

عنوان "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" هو جملة اسمية جاءت بأسلوب خبر مكونة من اسم ثم فعل ثم اسم إشارة ثم اسم. عنوان يطرح وحده جملة من التساؤلات التي تفرض نفسها حال قراءته.

حدد جيرار جنيت عدة وظائف للعنونة نجد أن عنوان "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" حقق على الأقل وظيفتين أساسيتين هما الوظيفة الإيحائية والوظيفة الإغرائية.

أ- الوظيفة الإيحائية:

العنوان يوحي بأشياء تنتمي إلى منظومة عقائدية وثائقية معروفة ومقدسة لدى المتلقي فالشهيد له دلالة إسلامية، فالمتلقي يرى الشهيد رمزا من رموز الوطنية والوطن فهو رمز التضحية فكانت لفظة الشهداء اللفظة المحورية في العنوان.

ب- الوظيفة الإغرائية:

إن العنوان الجيد هو الذي يعرف كيف يلفت انتباه المتلقي فيمكن التسويق له بناء على ما يحمله من إغراء وإثارة وتشويق[2]، فالغموض وسيلة من وسائل لفت الانتباه وتحقيق الجذب، فعنوان الشهداء يعودون هذا الأسبوع يحمل الكثير من الإغراء والغموض والاستفهام. كيف سيعود الشهداء وهم أموات قال تعالى من الآية الكريمة: "**وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**"[3].

---

[1]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص 33.

[2]- ينظر: بليصف عبد النور، مداخلة بعنوان سيميائية النص الروائي في الأدب الجزائري قراءة سيميائية لرواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار، نموذجا، بليصق عبد النور، جامعة محمد بوضياف، المسيلة.

[3]- آل عمران، الآية 169.

يمكننا القول أن عنوان الشهداء يعودون هذا الأسبوع إنه عنوان مليء بالغموض وكذا الإغراء فهو يلفت انتباه أي قارئ له وهذا ما يجعلنا نحاول استقراءه ومعرفة خباياه وأغواه.

2- الشخصيات بين رواية الطاهر وطار ومسرحية محمد بن قطاف:

الطاهر وطار	محمد بن قطاف
- موظف مركز البريد رسالة العابد - الشيخ المسعي - سي قدور - الشاب عبد الحميد - رئيس وحدة الدرك - موظف القابضة - منسق الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية - إمام المسجد - الاجتماع مع منسق القسمة - موت العابد	- ساعي البريد يناول العابد الرسالة - الشيخ المسعي - عمارة موظف القابضة - خليفة ولد عيسى - خديجة - سي المانع - سي رئيس وحدة الدرك - علي منسق قسمة قدماء المجاهدين - الحسين مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية - قدور - الاجتمهع مع منسق القسمة - موت العابد

3- الشخصيات :

العابد:

شخصية العابد بن مسعود الشاوي كانت الشخصية البطلة والمحورية في المسرحية، كونه العنصر الأساسي المحرك للأحداث الذي تتلاقى عنده وتفترق جميع الشخصيات.

هو الشخصية المخضرمة المحبوبة لدى سكان القرية التي عايشت حرب التحرير، ومرحلة ما بعد الاستقلال، شيخ طاعن في السن يحمل في ذاكرته الكثير عن أحداث الجزائر، وبين لنا من خلال هذا المقطع:

"عمي العابد شيخ كبير في القرية... قرية في جبال الهية شاف اللي حفر البير، وشاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة. عمي العابد شيخ كبير في القرية، قرية في جبال الهية... شاف اللي نزاد فيها واللي عليها مات...

شاف اللي قال كلمة وشاف اللي تخبى وراء الكلمة...

عمي العابد كتاب كبير في القرية... في قرية في جبال الهية. عمي العابد سكت سبعين سنة...

وبقى في مسافة الطريق يقول قيس سبعين سنة..."[1]

كما أنه متمسك بزيه العربي الأصيل وهو رجل متدين وطيب لكن حادثة الرسالة التي تلقاها من ساعي البريد غيرت أحواله ما جعله يدخل في صراع داخلي وخارجي خصوصا بعد ما رفض الآخرون فكرة عودة الشهداء من جديد، وهذا المقطع يوضح لحظة تسلمه الرسالة:

ساعي البريد: يا عمي العابد! آتيا نحو

العابد: آه هذا أنت الربعي؟ صباح الخير.

العابد: واش هذا؟

ساعي البريد: برية... برية جاتك البارح، وكيف مالقيتكش قلت نمدهالك في الجامع هذا الصباح... يناولها إياه.

العابد: يشدها برية؟... ومن أين تجيني البرية؟

ساعي البريد: جاتك من الخارج من الخارج يا عمي العابد... من بلاد بعيدة ياسر..."[1] بعد قراءته، تفاجئ بأن ابنه الشهيد مصطفى هو من أرسلها له، يخبره فيها بعودته وبعض الشهداء،

[1]– ملحق رقم 1، أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون، ص 3.

من هنا بدأ عمي العابد العمل على كشف سبب عودتهم ومعرفة موقف أهل القرية من عودتهم من خلال العديد من المشاهد والمحادثات التي قام بها مع مختلف سكان القرية، وهذا المقطع الحواري يوضح إحدى تلك المحادثات والذي دار بينه وبين المسعي يخبره عن رأيه إذا ما عاد ابنه الشهيد:

العابد: أتصور المسعي برية جاتك... برية تخبرك برجوعه غدوة وإلا بعد غدوة؟ المسعي: تفرح ونفرح ونقيم الأعراس و...

العابد: المسعي... خمم مليح...

المسعي: في الحق رجوع متوفر كيف هذا تترتب عليه مشاكل

العابد: واش من مشاكل؟

المسعي: مشاكل كبيرة... مشاكل صعيبة... لوكان هاذ الشي وقع في العامين الأولين نتع الاستقلال كان يقدر يصبر... تصبح درك... وبعد هذه المدة الطويلة... المسألة يلزمها تفكير نتاع الصح كما قلت لك..."[2]

من هذا الحوار الذي دار بينهم يتبين لنا رفض المسعي لعودتهم، ولكن دون استسلام منه، يواصل العابد سؤال كل ما يصادفه في طريقه عمارة، خليفة، المانع... وغيرهم لكنه يتلقى نفس الجواب، الكل رافض للفكرة والكل متخوف من رجوعهم والقول بأن العابد أصيب بالجنون، هاته الحقيقة التي توصل إليها كانت حقيقة قاسية عليه لم يستطع تحملها فتوفي متجرعا مرارته وحسرته، وهذا المقطع يوضح حادثة موته:

العامل: داخل يقرع... عمي العابد... عمي العابد مسكين...

حسين: يقفز نحوه في هلع... واش به... واش به عمي العابد؟

العامل: وقف في وسط السكة ورفع يده للقطار... بصح القطار ما حبسش... كمل الطريق والدي عمي العابد...

---

[1]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 5.

[2]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 7، 8.

خليفة: كيفاش ما يحبسش؟... علاش ما يحبسش؟ في المسؤولين اللي يزورو القرية...

السبتي: يجبد التيليكس من جيبه ويقراه... قريتنا مالشي اليوم... غدوة

حسين: غير مصدق عمي العابد مات... للجماعة روحو رفدوا الزرابة وخبو العلامات... خبو الأمواس وخلو النعجة تولد... خلو ضرعها مليان حليب... خلو صوفها لوليد غدوة... يخرج "[1]

مصطفى:

تمثل هاته الشخصية الشهيد ابن العابد الابن المنتظر عودته مع بقية الشهداء من طرف العابد، وقد احتلت هاته الشخصية مساحة كبيرة في النص الدرامي، هاته الشخصية الحاضرة الغائبة شخصية نموذجية لخصت صورة الشهداء، فهي مليئة بالعزيمة والتصميم، لا يشبه عن إرادته شيء كما أنه رمز الإرادة والشجاعة التي استمرت وواصلت طريق النضال والجهاد في سبيل الله والوطن، وهذا المقطع الذي دار بين قدور وخديجة يوضح حادثة استشهاد مصطفى.

"خديجة: في اليوم السابع، طحنا في العسكر ناصب كمين لجماعة مجاهدين ماشيين في الواد... الطاهر والبشير ما عرفوش واش يديرو... أنا ثاني ما عرفتش... بصح هو طلع الحساب في لحظة واحدة... المهمة اللي خرجنا فيها ما بقالنا ما نخسروا... وبلا ما نزيد كلمة انبطح وبدا يقوص...

قدور: أنا غير انبطحت وهو اللغم الأول والثاني... ارمى مصطفى روحه في وحدة الحفرة.

خديجة: اللي طاح الأول البشير، أنا انجرحت، الطاهر يجري يساعدني نقاس في نصف الطريق، وبقى وحده يضرب ...

قدور: بصح ما عندوش الزهر، حتى الحفرة اللي رمى روحه فيها كان فيها لغم آخر، جريت ليه... لقيت صدره مفتوح...

---

[1]--أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 54.

خديجة: رفد عينه لجهتي وقالي: خديجة شوفي كيفاه توصلي للجماعة، أنا هنا تحبس طريقي... قعدت وراه ربع ساعة... خدمت هاذ العصا... ولما جيت نقوم سمعته يشهد والدم خارج من فمه... طاح على جنبه.

قدور: كان النور خارج من وجهه كلي يتبسم..."[1]

من خلال هذا المقطع أراد المؤلف أن يضرب لنا مثلا يقتدى به من خلال شخصية الشهيد مصطفى، فهو المنفذ والمخلص لبلادي، ونموذج عن الشهيد الجزائري المناضل المدافع عن وطنه من أجل الحرية والسيادة الوطنية ولو كان ذلك على حساب شبابه وحياته

خديجة:

على الرغم من إقصاء الطاهر وطار للعنصر النسوي في نصه الأصلي إلا أن محمد بن قطاف أضاف هذا العنصر في عرضه ممثلا في شخصية خديجة والتي كانت لها حضور قوي في العرض بلباسها الشاوي أضافها المخرج لتكون همزة وصل بين الماضي والحاضر وليؤكد حضور المرأة في الثورة الجزائرية.

كانت خديجة الصوت المعبر عن الحقيقة المفقودة لأحداث حدثت في الماضي ولم تصل إلى الحاضر فهي العجوزة الحاضرة لكشف المزور وإعطاء الحقائق الصحيحة.

ونجد فرق كبير بين الماضي والحاضر خديجة الماضي المليء بالبطولات وبين الحاضر المؤلم هذا ما يدفعها دائما للبكاء عند ذلك النص التذكاري بمقام الشهداء ماسحة بمنديلها تلك الأسماء المسجلة على رخامه وكأنها تنفض غبار النسيان عنهم، فهي الوحيدة التي تؤمن بعودة الشهداء وهذا ما جعلها مجنونة في نظر الآخرين وهذا ما نلاحظه من خلال هذا المقطع .

"خليفة: شوفي مضرب آخر حتى يروحوا...

خديجة: تمسح غير مبالية مضربي وين يكونوا هما...

---

[1]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 47، 48.

خديحة حبيتي تعملي معامهم معرفة بالسيف؟ الناس هاذوا أول مرة يزورونا، يلزم يشوفوا غير الحاجة ويبانلهم غير اللي يشعل .

خديجة: ديما ملاح ويشعلو

خليفة: ولكن إذا شافوك تكسرينا الخدمة وبالاك ما يزيدوش يولو ماشي في صالح القرية أملا كيف نرجع مادني ما نلقاش هنا...

خديجة: تلقاني هنا.

خليفة: نشوفو... إذا واحد ما قدر يسكتك هذه الأعوام... اليوم ماشي كيف كيف اليوم تغيرت الأحوال وما بقيتو تخلعوا حتى واحد...

خديجة: عمره ما قدر واحد يمنعني نقول واش في راسي... وأنت أقل من واحد أخويا... خليفة ولد عي ال...

خليفة يرفع كفه فجأة "تكمليها أن... يجمد الموقف برمته مليان بشحنة درامية وبدون أن تقلع عينها من عينه ترفع عكازها وتوريله كأنه فانيير... ثم تقوم ببطء متكئة عليه.

خديجة: مشيرة إلى السماء... باباك ماشي معاهم... باباك ماشي مكتوب هنا... حوس عليه وراهم... تدفعه بعكازها هذا وين مسحت... ما تحل نعاود... تدفعه بالعكاز فيسقط... قبل ما ترفع يدك ارفع راسك... تنظر فيه بشدة ثم تعود كأنها وهي تتمتم أغنيتها

ادفنتهم وبكيت وعلى قبورهم انحنيت

رفدت دمعي وجريت الخ..."[1]

ساعي البريد:

[1]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 14، 15.

هي شخصية الموظف الحكومي يعمل في البريد، شخصية عادية مهامها واضحة، يقوم بتسليم الرسائل سواء الداخلية أو الخارجية إلى أصحابها في مقر إقامتهم وهو من سلم الرسالة إلى العابد كما جاء في هذا المقطع:

"ساعي البريد يا عمي العابد آتيا نحوه

العابد: آه انت الربيعي؟ صباح الخير

العابد: واش هذا

ساعي البريد: برية... برية جاتك البارح، وكيف مالقيتكش قلت نمدهالك في الجامع هذا الصباح..."[1]

المسعي:

شيخ كبير في السن والد الشهيد أيضا مثل العابد كان متشوق لرؤية ابنه مرة أخرى كل يوم. لكن وبفضل امتيازات المنحة التي تقدم له كونه والد الشهيد، غيرت نظرته للأمر، ورغم تعلقه بذكرى ابنه الشهيد إلا أنه ظل يائسا من فكرة عودته على عكس العابد وهذا المقطع يوضح وجهة نظر المسعي:

"العابد: وصلني بللي راهم راجعين الكل... في الأمان!

المسعي: يتوقف مستدير برأسه نحوه... خفاف عقله

المجموعة: قائلة ما يفكر فيه المسعي... في طريقه للهبال... الناس ماشية للقدام وهو مشدود للماضي يتحصر على وليده... لوكان رجع كما رجعت الباقية كان شي ما يخصه... يعطوه تبرئة والد رخصة سياقة ولا بصح... ما ولاش أنا ثاني وليدي ماولاش... بصح الله جاب حقه وأكثر..."[2]

شخصية الحسين:

---

[1]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 5.

[2]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 8، 10.

شخصية لها مواقف ثابتة، يشغل منصب مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدية، شخصية لم تؤيد عودة الشهداء ولم ترفض، لكنه غير متحمس لعودتهم ودليل ذلك ما جاء في هذا المقطع على لسان المجموعة:

"المجموعة هذا إنسان ثوري مخلص أنا شاهد على صموده أمام العذاب علاه ماهوش متحمس للرجوع نتاعهم؟ هو ما صرحش بالمعارضة ولكن في كلامه متحفظ يا درى خايف ما يكونوش في الصف الصحيح كما يتوقع منهم[1] رغم أنه لم يؤيد العابد الرأي في عودة الشهداء إلا أنه ظل يحن إلى زمن الثورة ويتأسف على الحالة التي صار عليها زملاءه.

خليفة:

خليفة ولد عيسى، شخصية تبعث بالاشمئزاز إلى حد كبير لدى المتفرج كونه لم يعايش أحداث الثورة التحريرية عمله كمسؤول جعله يشغل منصبه ليكون شخصية مستبدة قليلة الإحترام من حيث تعاملها مع عمال البلدية فهو يقسو عليهم وكذلك خديحة هي الأخرى لم تسلم من حبروته واستفزازه المتواصل لها، وهذا المقطع يعبر عن سلوك خليفة

"يدخل خليفة شاد عامل من وذنه ويجر فيه"

"خليفة أنا ما عنديش الوقت دير واش قلت لك... ولوكان نوللي ونلقى الحالة ماهيش تشعل راك تخلص، أنت وسليمان... هيا ما بقاش الوقت...

يخرج العامل وما تنساش كيف تكملو ترحو تجيبو زربية الحمراء وتوصلوها لمحطة القطار وهو مار بخديحة... اه أنت... ما تقعديش هنا اليوم ما تفسديش عليها حفلة الاستقبال يرحم والديك، اليوم ماشي كيف ساير الأيام وماذا بينا بهذه المناسبة السعيدة نمدوا صورة تشرف القرية وسكانها[2]

فهو من الشخصيات التي تحاول أن تجعل لنفسها مكانا لذلك تتبع أسلوب القسوة في التعامل مع العمال.

---

[1]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 44.

[2]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 144.

شخصية عمارة:

شاب صغير يشغل منصب مسؤول قباضة لم يعايش الثورة بدليل ما جاء على لسان المجموعة:

"عمارة صغير ماشاف، عمارة صغير ما عرف.

عمارة قاري هذا مكان

عنده الحق يهدر واش قرى"[1]

لا يرحب بعودة الشهداء فهو يرى بأن رجوعهم يتسبب في مشكلة حقيقية فهو ينظر إلى المسألة نظرة قانونية وهذا المقطع يوضح ذلك.

عمارة: من وجهة النظر القانونية يا عمي العابد.... المسألة واضحة... هذا يتسمى الخزينة خرجت منها الأموال ما كانش لازم تخرج... وأقل شيء تواسيه الخزينة هو تطالب الورثة انتاع الشهداء يرجعوا ذلك المال... وعلى ما يظهر لي شخصيا المسألة ولو كانت قانونية... تبقى ديما خاضعة لمسؤول القباضة... يقدر يقدم تقرير وهذا التقرير يقدر يكون واضح وصريح... كما يقدر يكون غامض وماشي مفهوم... يقدر ما يقوم حتى تقرير... يعلم برك العمال انتاعه بللي المنحة سقطت قانونيا من صاحبها... ويقدر كذلك يقدم بنفسه قضية أمام العدالة... والله... العدالة ولو واضحة قانونيا...فيها دخلات وخرجات كثيرة"[2]

شخصية المانع:

شخصية تشغل منصب مسؤول في البلدية لا يؤيد عودة الشداء لأن في رجوعهم كشف أسرار الماضي وفضح وقائع ما حدث خاصة وأنه عمل على خيانة صديقه الشهيد مصطفى إبان الثورة فهو ممن خانوا عهد الشهداء ومن يتباهون بكونهم مجاهدين، وهذا المقطع يوضح ذلك:

---

[1]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 13.

[2]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 12.

"المانع: أسمع أنت ما مايهديكش ربي تخليهم في عقولهم غير أنت اللي تجيبهم ولا واش... الثورة الكل درتها بصح ماناش الكل نزغردوا..

خديجة: واش من ثورة درت...

المانع: أحشمي يامخلوقة ماتطوليش لسانك أعرفي مع من راكي تهدري.

خديجة: مع واحد دار الثورة...

المانع: ونص وخمسة وعشرين... داري أنا كنت مركز.. مركز سمعتي... بشهادة الكل... أحنا تعذبنا.. أحنا تمرمدنا.. وقاسينا المر.

خديجة: اليوم؟...

المانع: اليوم رانا الحمد لله!

خديجة: كما حنا! ...[1]

شخصية السبتي:

يعمل رئيس وحدة الدرك من الشخصيات الذين يرفضون عودة الشهداء أيضا: فهو في رأيه إذا عادوا سوف تكون مشكلة فهي من الشخصيات التي تفكر في مصالحها الخاصة وفقط وهذا ما يوضحه هذا المقطع.

" السبتي: لا حول ولا قوة إلا بالله... وحد الله عمي لعابد الشهداء علاه يولوا؟... واش يولوا يديروا؟ وشكون يرضى بهم يولوا؟... ترضى أنت وليدك مصطفى يولي، ينحي عليك كل ماتتمتع به من هبة وتقدير؟... كل ما عطالك هذا الشرف من احترام السلطات والشعب؟ ياعمي لعابد كاين اللي يرضى يرد واش أدى؟ حبيت تنوض القيامة وتلطمها في بعضها؟ يرحم والديك لو كان يرجع وليد عمي الله يرحمه يرحم الشهداء نطيش اللي عندي وإلا نقسموا معاه؟ فكر مليح يا الشيخ لعابد، كان لازم عليهم ينظمو لينا في يوم الاستقلال أما الآن فات الوقت... القافلة مشات.

[1]– أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 22.

لعابد: ولكن إذا والاو صح على الأقل البعض منهم برك؟

السبتي: الشي ساهل يا الشيخ العابد... تكثر القضايا وتعمر المحاكم"[1]

على:

أحد المجاهدين القدماء طيب القلب يعمل عساس في مزرعة، عُرف بصفاء سيرته، وهذا المقطع يوضح ذلك:

"لعايد: في هذه القرية أنت الوحيد اللي نثيق فيه... الماشي نتاعك صافي على الحليب مجاهد بسلاحك من الأول... ما طلقت أم أولادك باه تأخذ بنت مرفه... ما ستنيت يكافيك حتى واحد... عساس في الضيعة من يوم تكوينها... عمرك ما شهدت شهادة زور مع واحد باه يدي الورقة، أنت الملايكة انتاع هذه القرية..."[2]

علي عرف بتذمره لما آلت إليه الأمور من بعد الشهداء، فهو لم يعارض عودتهم، ولطم من وجهة نظره يوافق من يرفض عودتهم. كما جاء في هذا المقطع.

"علي عمي لعابد إذا قدرت تتصل بوليدك أنصحه ما يوليش للقرية، أرض ربي واسعة... قوله يتدرب، يروح يتدرب على الحياة في مضرب آخر..."[3].

4- الممثل ودوره:

يعد الممثل عصب المسرح وعنصرا فعالا في الفرجة الدرامية إذ يصعب الحديث عن المسرح في غياب الممثل، لكونه أساس العملية المسرحية بكل مقوماتها، إذ لا يمكن لأي عرض أن يقوم بدون وجود الممثلين فوق الخشبة، حيث.. يمكن لأي عرض مسرحي أن يقام بدون ديكور وإضاءة وموسيقى وغيرها من العناصر، لكن لا يمكن أن يقوم بدون وجود الممثلين فنلاحظ من خلال المسرحية بأن كل ممثل تقمص شخصية معينة في أفعالها وأقوالها وحركاتها موظفا في ذلك

---

[1]- أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 31، 32.

[2]- أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق، ص 33.

[3]- أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق،ص 37.

إمكاناته البدنية والصوتية والنفسية فاستطاعوا بذلك أن ينقلون إلى المتفرج الأفكار التي يحملها دوره وأن يولد في المتفرج نفس التأثيرات العاطفية التي يشعربها.

ومن خلال مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع نلاحظ أن ملامح الممثلين الحزينة والقلقة والمتوترة غلبت على الجو العام للعرض المسرحي تتناسب مع حالة الحزن التي يعيشها لعابد على فقدان ابنه مصطفى وأمله في العودة إليه فكانت ملامح لعابد حزينة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها وهذا ما نلاحظه في أغلب مشاهد المسرحية، كما نجد أيضا هاته التعابير الحزينة قد غلبت على ملامح خديجة حيت تظهر بعض لقطات المسرحية ذلك الحزن والحسرة حيث تذكر أصدقاء دربها الذين استشهدوا إبان الثورة منهم صديقها البشير ومصطفى، أيضا ملامح وجوههم القلق والارتباك خوفا من انكشاف أمر خيانتهم للثورة والشهداء إذا ما كانت هاته العودة حقيقة فمنهم من كشف أسرار الثورة ومنهم من باع أصدقاء السلاح للعدو.

ينظر الصورة رقم 1.

الصورة: 01

5- اللغة:

نجد أن اللغة المسرحية تتجلى في عنصرين أساسين هما النص والعرض، فمن النص يأخذ المتلقي أفكارها ومعانيها ويجسدها الحوار"فمن العرض تتداخل المستويات الأدائية فيما يرتبط بالممثل والخشبة فيكون المتلقي بين معطيات كثيرة ودلالات شتى تتشكل منها هذه اللغة، لذلك تختلف لغة المسرح عن لغة الفنون الأخرى أنها مكثفة ومتعددة"[1].

يمكننا القول أن "لغة المسرح تكون مليئة بالشحنات العاطفية والفكرية أكثر من لغة الحياة اليومية، توحي بالواقع كأنها صورة محكية عنه لكنها أكثر مثالية منه وقادرة على نقل الحدث وانتقاله من مرحلة إلى أخرى بواسطة الشخصية في تناسب مركز يكون إما رموز يقوم بحلها أو فك طلاسمها لكثافة الخطاب المسرحي"[2]

في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع نجد أن محمد بن قطاف قد استعمل مزيج بين اللغة الفصحى والدراجة وكذلك الشعر الملحون، وأيضا اعتمد على الإيحاءات ومقاطع صمت وغيرها فاللغة في المسرحية راعت المستوى الثقافي للشخوص أولا والمتلقى ثانيا فمثلا نجد العابد يتكلم بالعامية وهنا هي إشارة إلى مخلفات الاستعمار وأن العابد مثله مثل الكثيرين هم ضحايا الجهل والأمية التي فرضها الاستعمار الفرنسي، فنجد أن لغة المسرحية تختلف عن لغة النص الأصلي للطاهر فنجد اختلافا في اللغة المستخدمة في الكتابة واللغة المستخدمة للتخاطب.

"لعابد: واش بيه علامك مرخوف؟ أنت ماكش موالف تفشل، شفتك وهوما يعذبو فيك عمرك مارجعت اللور عمرك مارفدت يديك.

الحسين: ذاك الوقت كان عدوك واحد وإحنا واحد اعمي لعابد.

لعابد: واليوم واش خداكم.

الحسين: اليوم كل واحد وين أصبح...

---

[1]– ينظر تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض المسرحي د،ع العزيز بوشلاق جامعة المسيلة، ص197.

[2]– د،ع العزيز بوشلاق، تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض المسرحي، المرجع نفسه، ص 199.

لعابد: ماشي حق عليك يا وليدي... يلزم تقوي الصف"[1]

كما تخللت المسرحية بعض المقاطع باللغة العربية الفصحى في قوله:

"يظهر لي شخصيا المسألة ولو كانت قانونية... تبقى ديما خاضعة لمسؤول القباضة يقدر يقدم تقرير وهذا التقرير يقدر يكون واضح وصريح.."[2]

وأيضا في المقطع: "وهذه مسألة تتطلب إجراءات تدوم سنوات وسنوات... تتوقف المنحة"[3].

كما نجد في هذا المقطع أيضا:

"الحسين: اتفضل ياعمي لعابد... خير إنشاء الله.

الحسين: مفاجئا وكأنه يشك في سلامة لعابد... تقصد جميع الشهداء...؟

لعابد: نعم...

الحسين: يزيد عدد السكان أكثر... وتتراكم المشاكل الاجتماعية..."[4]

بما أن الحسين يشغل منصب مسؤول لذلك نجد أن أغلب حواراته بالفصحى.

وقد استعمل الشعر الملحون أيضا، حيث نلاحظ أن لغة المداح على الحاكي كانت في غالبيتها شعرا ملحونا كقوله:

"أدفنتهم وبكيت وعلى قبورهم انحنيت

رفعت دمعي وجريت قالت بلادي حييت

وهما غابو

---

[1]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 3.

[2]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 13.

[3]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 17.

[4]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 43.

حب بلادي هويت وفي الجبال صليت

وهما غابو"[1].

وكذلك في قوله:

قدام لحيوط الرايبة

شفت القمح مزربع

وجرات الزيت فمها مكبوب...

والنساء شعرها محلول...

والصبان تحبي...

في الحناجر الصديد..."[2]

ونجد مقاطع أخرى قد جمعت بين العامية والفصحى معا مثل ما يوضحه المقطع التالي:

"المانع: يا عمي العابد أنا سقسيتني جاوبتك على حسابي... السلطات مانيش عارف واش يكون موقفها...

العابد: بالاك ما يطلبوا منهم الو...

المانع: صار اللي حي على كرعيه طلبوها منه، واللي جاي من الآخرة يدخل هكذاك

العابد: بصح الشهداء...

المانع: الشهداء الله يرحمهم ويخليهم لنا للبركة. ما يا لعابد وحضر عقلك. أيا أبقى على خير.

وهو خارج يتلقى بالعامل

المانع: وأنت واش راك تدير هنا"[1]

---

[1]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص 6.

[2]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 15، 16، 32.

من خلال هذا يمكننا القول بأن لغة النص المسرحي كانت لغة بسيطة يفهمها الجميع استطاعت تصوير الواقع والكشف عن زيف بعض فئات المجتمع.

6- الحوار:

الحوار أداة فنية في المسرحية فالفن المسرحي يقوم بالأساس على الحوار الذي هو نمط التخاطب بين الشخصيات وهذه السمة جعلته يختلف عن الفنون الأخرى فالكاتب يعمل على كشف أحداث المسرحية عن طريق الحوار.

ساهم الحوار في المسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع في بيان وتوطيد العلاقة بين الشخصيات الرئيسية وكذا الشخصيات الثانوية ونجد ذلك من مختلف الحوارات الثنائية والموجزة التي جرت بين الشخصيات.

"علي: السلام عليكم... الا يجيبه أحد

المانع: هيا السبتي الساحة بدات تتعمر.

السبتي: ومترفدناش الكل.

المانع: وهذا واش خرجه من المزرعة في هذا الوقت ومقابلة الشيخ العابد.

السبتي: بعد سكتة قصيرة... عندك الحق هذي حكاية الشهداء متدخلش فالراس"[2] المانع "اسمع أنت ما يهديكش ربي تخليهم في عقولهم، غير أنت اللي تجيبهم ولا واش... الثورة الكل درناها بصح ماناش الكل نزغردوا...

خديجة: واش من ثورة درت...

المانع: احشمي يا مخلوقة ما تطوليش لسانك، أعرفي مع من راكي تهدري...

خديجة: مع واحد دار الثورة...

---

[1]- محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 27.

[2]- محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص 27.

المانع: ونصة وخمسة وعشرين... داري أنا كانت مركزا... مركز سمعتي... بشهادة الناس الكل... أحنا تعذبنا

... أحنا تمرمدنا... وقاسينا المر...

خديجة: واليوم؟

المانع: رانا الحمد لله

خديجة: كما أحنا...

المانع: وأنت شكون؟ اسمك ما نعرفوهش؟

خديجة: يا سي... كيفاش اسمك؟

المانع: المانع

خديجة: في الثورة في الثورة

المانع: كيف كيف

العابد: يا المانع أربح تربح...

7- الزمان:

يعد الزمان من المكونات الرئيسية للنص وكذا العرض على السواء كما أنه من أبرز الأدوات الفنية التي يبنى عليها العمل الدرامي، حيث يدلنا الزمان في مسرحية الشهداء، إلى موضوع تاريخي ألا وهو تضحيات الشهداء الأبرار ضد الاستعمار الظالم، حيث نلاحظ في هذه المسرحية تداخل الزمن الحاضر مع الماضي، فقد كتب النص في الحاضر ليفسر الزمن الماضي وتوقع ما سيحدث في المستقبل لو عاد الشهداء اليوم.

ومن خلال النص المسرحي نلاحظ توفر تقنيات الزمن والمتمثلة في الاسترجاع والاستشراف.

أ- الزمن الاسترجاعي:

يعد من أهم الوظائف التي يتم من خلالها استرجاع واستنكار حوادث ماضية فهو يقوم على أساس الاسترجاع القائم على تقنية الفلاش باك، وهذا ما قام به محمد بن قطاف من خلال استحضاره لشخصية خديجة واعتبارها همزة وصل بين الماضي والحاضر فهي التي غالبا ما تسرد على المتفرج مآسي الثورة التحريرية والأمثلة عديدة في النص المسرحي على الزمن الاسترجاعي منها هذا المقطع الذي دار بين العابد وقدور والذي طلب منه أن يعيد عليه سرد قصة استشهاد ابنه مصطفى ونلاحظ تدخل خديجة فيما بعد معهم وتشارك في سرد الأحداث.

قدور: واش نقولك يا عمي العابد راني حكيتهالك شحال من مرة

العابد: هذه وخلاص.

قدور: كما قلت لك للآخرين، كنا جايين من الأوراس في طريقنا للحدود ومعانا برية للولاية كنا ماشيين حذا بعضانا مانيش عارف كيفاه حتى سبقني كان باقيلنا يجي مشية ساعة ونصف ونلحقو للسيلات ساعة ونصف يا عمي العابد نقطعو السلك ونخرجوا الأمان كانت ليلة قمرها منادي تقول نهار كان منادي.

خديجة وصلت السلاح وين كان لازم يوصل خمسطاش يوم ماشية ريحنا ليلتين وجينا موليين خرجنا مع المغرب في شهر شتاء في ليلة ظلمتها زيت على خطوتين ما يبانلك والو كنا ربعة.

قدور فجأة نشوف فيه جمد في مكنه وهو يعيط الله أكبر قلتله واش كاين مصطفى؟ قالي ما تتحركش تحت كراعي كاين لغم جيت متقدم نساعده أمرني ما نتحركش قالي ارقد يا قدور بالاك تناقش خديجة في اليوم السابع طحنا في العسكر ناصب كمين لجماعة مجاهدين ماشيين في الواد قدور أنا غير انبطحت وهو اللغم الأول والثاني أرمى مصطفى روحو في وحدة الحفرة بصح ما عندوش الزهر حتى الحفرة اللي رمى فيها روحه كان فيها لغم آخر جريت ليه لقيت صدره مفتح دفنته ثمى يا عمي العابد وكملت طريقي..."[1]

من الأمثلة عليه أيضا نجد ذلك المقطع لخديجة التي تسرد مآسي الثورة التحريرية التي تسبب فيها الاستعمار.

[1]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص 47.

خديجة تعاصر في ليلة قمرها تناصق النيران حمائها يغلق الحجر شفت الناس طايحة قدام الحيوط الرايبة شفت القمح مبزع وجرات الزيت نصها مكبوب النساء شعرها مخبول والسبيان تحيي في الحناجر الصديد قطعت الواد وردت الجبل ومشيت انكمل القمر كلما ندور وراي نتصور دخان طالع طالع ما يحبسش طالع ما عنده نهاية وفي ليلة قمرها ثم كنت مكمشة وبردانة وغفاتني عيني في الجبل"[1]

ب- الزمن الاستشرافي:

أما الاستشراف فهو مغاير للاسترجاع والذي يعد عملية تقوم بتوقع ما سيحدث في المستقبل أو يعتبر أيضا بمثابة الأحداث اللاحقة كتكهن بمستقبل إحدى الشخصيات كما حدث في النص المسرحي والسؤال الذي يتكرر في كل مرة وهو ما سيحدث لو عاد الشهداء في هذا الأسبوع؟ فذهب كل من المانع والمسعي وعمارة وغيرهم يتوقع ما سيحدث.

بالعودة إلى المسرحية نلاحظ بأنه أخذ مساحة كبيرة في النص من بدايته إلى نهايته ومن الأمثلة الواردة في المسرحية التي تدل عليه نجد هذا المقطع:

قال في ضرن بعطاش الجاهل والا لأصلة

بمقص أعمى يفصل لباس الباطن

يكادر في الشمس بأحجار كحلة

خايف الضوء يعميه

خايف الليل يقصار ويرتب عرشه"[2]

8- المكان:

[1]- محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 15، 16، 17.

[2]- محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص 3.

يعد المكان أحد أهم العناصر المهمة لأي عمل مسرحي إذ يعتبر الحيز الذي يحتضن أي عمل درامي والذي تتحرك فيه مختلف شخصياته إذ يلعب دورا كبيرا في بناء الشخصية فلا يمكن أن توجد شخصية بدون مكان ولا يمكن لقارئ مسرحية أيا كان أن يتخيل أحداثها دون ربطها بالمكان الذي جرت فيه ضف إلى أنه أول ما يلفت نظر المتفرج حيث يرفع السن.

ومن خلال النص الدرامي يتضح أن محمد بن قطاف وقد وظف أنواعا عدة من الأمكنة لأجمل أحداث التأثير المناسب في المتلقي.

ومن هذه الأمكنة نجد مكان السوق حيث تبدأ حلة السوق أين يدخل الحاكي وتحلق الناس حوله، كما ورد على لسان المجموعة.

دخل الحاكي للسوق على جلد البندير، تلايمت ودارت حلقة"[1]

أما المكان الثاني الذي تدور فيه أحداث المسرحية ألا وهو قيمته التي تعكس الروح الثورية إذ كانت مهد الثورة ومصدر انشعاعها ودليل ذلك كما جاء في هذا المقطع على لسان الحاكي.

عمي العابد شيخ كبير في قرية قرية في جبال الهية

شاف اللي بناها وثار على اللي بغى يهدم

شاف اللي حفر البير وشاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة

عمي العابد شيخ كبير في قرية قرية في جبال الهية

شاف اللي انزاد فيها واللي عليها مات

شاف اللي قال كلمة وشاف اللي تخبى وراء الكلمة"[2]

يبرز مكان آخر لا يقل أهمية عن القرية والذي ركز عليه المخرج وجسده في ديكور المسرحية وهو مقام الشهيد الذي يحمل نصبا تذكاريا يخلد أسماء على رخامه والذي حمل بدوره

---

[1]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 1.

[2]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص 4.

دلالات مجازة لذلك المكان المنسي الذي يملأه التراب والغبار المتناثر هنا وهناك وهو المكان الذي تدور حوله معظم الأحداث.

كما تمت الإشارة إلى أماكن أخرى لا تقل أهمية عن غيرها مثل الجامع المسجد محطة القطار، القباضة جبال الأوراس، هاته الأماكن تمت الإشارة إليها إما بالوصف عن طريق عملية السرد أو في بعض المقاطع الحوارية.

ففي المقاطع الحوارية التي تدل على الجامع المسجد نجد هنا المقطع ساعي البريد قائلا:

برية برية جاتك البارح وكيف ما لقيتكش قلت نمدهالك في الجامع هذا الصباح"[1] كما تم الإشارة إلى المسجد في مقطع حواري آخر دار بين العابد والمسعي

العابد صباح خير يا المسعي

المسعي متوقف وناظر إلى مصدر الصوت اه العابد؟ ما شفتكش في الجامع"[2]

أما المقطع الذي يشير إلى تغيير المكان وأنه أمام القباضة فقد دار بين العابد وعمارة نجد:

العابد استنى يا وليدي عندي معاك كلمة:

عمارة يا عمي العابد إذا ما وصلاتكش المنحة انتاعك فوت للقابضة هذا الصباح نعطوهالك"[3]

كما تم الإشارة إلى محطة القطار من خلال هذا المقطع يمر القطار في صوت حديدي قوي وهو يصفر وكأنه يمر على خشبة المسرح فينظر الجميع متسائلين"[4]، أما المقطع الذي يدل

---

[1]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 5.

[2]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 6

[3]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص 11.

[4]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 15.

على الإشارة إلى الجبل نجد إلى جامد مصطفى في حوار مع كل من المجاهدين عميروش والحراس وبين بولعيد والعربي كيفاش راه الجبل بعدهم؟ كيفاش راهي الثورة بعدهم"[1]

احتل الجبل صورة مقاما متميزا، وقف عائقا في وجه الأعداء.

نلاحظ من كل ما سبق بأن المكان في العرض المسرحي ما هو إلا ديكور وجثام الشهيد تدور حركة الممثلين حوله دون أن نرى لمكان القطار والقباضة والجبل والجامع، لأنها ما هي إلا عبارة عن أماكن تمت الإشارة إليها إما بالوصف عن طريق فن الحوار أو بمقاطع حوارية.

[1]– محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع نفسه، ص 28.

المبحث الثاني: توظيف العناصر السينوغرافية في المسرحية

1- الديكور:

يكشف الديكور في أي عرض مسرحي عن المكان الذي ستجري فيه الأحداث ويحاول من خلاله المخرج رسم صورة أولية لدى المتفرج حول نوع المشاهد التي ستعرض أمامه فمن خلال الديكور يمكن أخذ فكرة أولية عن العرض فالديكور قيمة جمالية وفنية في العرض المسرحي فهو من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح في المسرحية نجد الديكور متواضع وبسيط ولكنه جميل فلقد اختار المخرج ديكور ثابت طول المسرحية إذ أن خشبة المسرح بقيت ثابتة المعالم من بدايته حتى نهايته فالديكور المستخدم يتكون بالأساس من مقام الشهداء والذي تم استغلاله كفضاء لدخول الشخصيات وخروجها إذ أن النصب التذكاري ساهم في توزيع الحركة على الخشبة كونه يكون من طابق لذلك تم استغلاله جميع مناطق المسرح ينظر الصورتين 3 و2، وكما احتوى الديكور أيضا على سلم خشبي وضح في أعلى خشبة المسرح الخلف وكراسي سوداء وبيضاء والكرسي الذي يجلس فيه لعابد وهي موزعة على الخشبة هنا وهنالك وأيضا مصباح يضيء الخشبة[1].

وبهذا نلاحظ أن ديكور المسرحية وعلى الرغم من بساطته فقد توافق مع رؤية المخرج وأضاف على العرض دلالات رمزية عميقة.

[1]- محمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مرجع سابق ص4، 5.

الصورتين: 02 و03

2- الإكسسوارات:

تطلق كلمة الإكسسوارات على كل ما تستخدمه الشخصية سواء في المسرح أو في الحياة العادية وهي كلمة فرنسية تعني ما يكمل ويرافق الشيء الرئيسي وقد انتقلت اللغة العربية بلفظة الفرنسي، تستخدم كلمة إكسسوار في عالم المسرح للدلالة على مكونات الديكور من أغراض وقطع أثاث سواء كانت مرسومة أو موجودة فعليا على الخشبة[1] وبعبارة أخرى تعتبر الإكسسوارات مستلزمات رئيسية يستعملها الممثلون خلال العرض المسرحي فمنذ بداية المسرح وحتى الوقت الحاضر كان للإكسسوار أهمية في العرض المسرحي بحيث لم نجد عرضا مسرحيا قدم بدونه فطالما هنالك شخصية على الخشبة إذن ترافقها إكسسوارات ويحدد دورها في العرض المسرحي في أنها:

- تعطي للعمل معنا.
- تطوير الأحداث.

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب المعجم المسرحي، ص 50.

– تحديد جانب معين من الفضاء أو مكان الحدث.

– التمييز بين الشخصيات.

ومن بين الإكسسوارات التي نجدها في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع نجد:

إكسسوار النظارات السوداء التي كانت تضعها بعض الشخصيات لتخفي العيون التي من خلالها يمكن قراءة الشخص في بعض الأحيان ما إن كان شرير أو خيرا أو للدلالة على الخبايا البيئية للشخصية.

إكسسوار العصا التي كان يتكئ عليها الشيخ العابد وأيضا خديجة حيث استخدمها في إحدى اللوحات لتمثيل شخصية الشهيد مصطفى لحظات استشهاد كما تم توظيفها إكسسوار المحفظة وذلك في زي الحسين والذي يدل على أنه صاحب مكتب باعتباره عضو في البلدية.

وأيضا إكسسوار الأقنعة التي تشاهد بعض الشخصيات ترتديها لربما لتختفي النوايا السيئة التي تكتمها في نفسها.

نلاحظ بأن معظم هذه الإكسسوارات لم تكن موجودة في النص المسرحي ل محمد بن قطاف لكن عندما قام زياني شريف عياد بإخراج المسرحية أضافها من وحي خياله ينظر الصور4 و5 و6 و7.

الصورتين: 04، 05

الصورتين: 06، 07

3- الأزياء:

تشكل الملابس في المسرحية وكذلك المكياج جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد فالملابس المسرحية على الخشبة أو في خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لا روح له لكنا ما أن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته[1] فهي تساهم مساهمة حيوية في العرض المسرحي وتلعب دورا أساسيا فيه حيث تسهم في تكوين الصورة على الخشبة وفي التعبير عن أبعاد الشخصية المجسدة كما أنها تعبر عن الفترة الزمنية والمكانية التي تقع فيها الأحداث وحتى أنها تحدد الفترة العمرية للشخصيات.

فمن خلال المسرحية التي نحن بصدد دراستها نلاحظ بأن المخرج محمد بن قطاف قد اعتمد على التراث الشعبي بشكل واضح في بعض لباس الشخصيات تعتبر هاته السمة من السمات الغالية التي ميزت معظم الأعمال المسرحية الجزائرية والتي تدل على الحفاظ على الهوية القومية والعربية وكذلك العادات والتقاليد في المجتمع الجزائري حيث كانت الملابس موحدة بين جميع الشخصيات باستثناء شخصية لعابد وشخصية خديجة.

[1]- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي،تر، نهاد طليعة، هلا للنشر والتوزيع القاهرة مصر ط 2000، 1 ص167.

شخصية لعابد: فقد ظهرت وهي ترتدي اللباس التقليدي والذي هو عبارة عن عباءة بيضاء أو كما تسمى بالبرنوس وكذا شاش أبيض فوق رأسه وهذا يدل على أنه إنسان أصيل متمسك بمختلف عادات وتقاليد مجتمعه وهو لباس يدل أيضا على الطهارة والوقار كما هو معروف فإن لباس البرنوس هو لباس يميزه الشعب الجزائري عن بقية الشعوب الأخرى ينظر الصور 10،9،8.

الصور: 08، 09

الصورة: 10

أما خديجة فقد ظهرت وهي ترتدي لباس المرأة الشاوية وهو لباس يميز المرأة الجزائرية المحافظة على تقاليد وتراث هذه المنطقة الشاوية الأوراس فوقه برنوس أبيض ملطخ بدماء الشهداء أصدقاء ربما وهذا يدل ويوحي على الاحترام الذي تكنه لهم وكذلك الحنين للماضي مسترجعة بذلك ذكرياتها.

أما باقي الشخصيات الأخرى فنجد بأن معظم الممثلين كانوا يرتدون نفس اللباس الموحد والذي هو عبارة عن جلاليب لونها مائل إلى البني بالإضافة إلى قبعات منها ذات اللون الأسود وأيضا اللون الأصفر والمخرج يهدف من ذلك إحداث التوافق بين شخصيات المسرحية التي تراوحت أدوارهم وتنوعت بين التمثيل والغناء والرقص أحيانا أخرى.

4- الإضاءة:

تعتبر الإضاءة من أهم العناصر السيميائية الفاعلة في إثراء وتحقيق العرض المسرحي إذ لا يمكن الاستغناء عنها بشكل من الأشكال لما لها من أهمية كبيرة في إنارة مساحة العرض ولفت انتباه المشاهد لما يعرض أمامه من أحداث داخل المسرح.

وقد لعبت الإضاءة في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع دورا جماليا حيث ساهمت في خلق الجو الدرامي للعرض وذلك من خلال تأثير الضوء بألوانه المختلفة وانعكاسها على الديكور وملابس الممثلين وملامحهم، كما ساهمت أيضا في تكوين الحالة المزاجية عند المتفرج والذي يتفاعل معها على حسب ما كانت عليه.

وتلاحظ من خلال المسرحية بأن الإضاءة كانت مسلطة في وسط الخشبة بشكل دائري وهو المكان الذي تدور فيه الأحداث أو بعبارة أدق الذي يتحرك فيه الممثلين، كما أنها كانت في عدة مرات تأتي واضحة وذلك كلما كان الحدث مهم وذا قوة وفي مرات أخرى تأتي بشكل أخف لتدل بذلك على الحزن والحسرة.

استعملت أيضا اللون الأحمر في بعض المشاهد والذي يدل على العدوانية ويعبر عن الذي هدر إبان الثورة التحريرية ودل أيضا على النوايا الشريرة التي تكنها بعض الشخصيات في نفسها للعابد الذي التفت به إضافة إلى اللون الأصفر والأحمر فنلاحظ أيضا استعمال البقع الضوئية على بعض الشخصيات خاصة لعابد وخديجة وذلك خلال إجراء بعض الحوارات الداخلية.

استعملت الإنارة الكاشفة أيضا والتي وضحت خشبة المسرح بالكامل حتى التي وسط الجمهور وعلى ما يبدو فإن السبب من وراء ذلك خلال إجراء بعض الحوارات الداخلية.

استعملت الإنارة الكاشفة أيضا والتي وضحت خشبة المسرح بالكامل حتى وسط الجمهور وعلى ما يبدو فإن السبب من وراء ذلك هو نقل المشاهد والمتفرج من جو الداخل ومحاولة إخراجه من الضيق الذي تعرضه بعض المشاهد والأحداث.

مكان أخر كانت الإضاءة مركزة عليه ألا وهو نصب الشهداء مبرزة لونها لتعكس احترما وتقديرا لتاريخ الجزائر ينظر الصورتين 11 و12.

الصورتين: 11، 12

5- الموسيقى التصويرية:

هنالك صلة بين المسرح والموسيقى هاته الصلة موجودة منذ القدم حيث نجدها في المسرح العالمي عموما وأيضا في المسرح الجزائري فالموسيقى تعد من العناصر المهمة التي يرتكز عليها العرض المسرحي فقد احتلت مكانا هاما في العملية المسرحية على مستوى العرض فهي من العناصر الفنية التي تساهم في جذب التلقي إليها وفي انسجامه مع العرض إذ استعملت ضمن

نسق الأحداث والمواقف من أجل المساعدة على إبراز الجو العام للمسرحية حيث تضيف على المسرح جانب جمالي وهذا ما يزيده تنوعا[1].

أهمية الموسيقى كبيرة في الكشف والتعبير عن رؤية المخرج وهذا ما نجده من خلال النص المسرحي الشهداء يعودون هذا الأسبوع أن المخرج قد وظف في عرضه المسرحي مقاطع ألحان توظيفا مناسبا حيث صاحبت الموسيقى المشهد المسرحي منذ بداية العرض من خلال تلك الألحان التي قامت خديجة تشدو بها.

ومن الموسيقى التي اعتمدت عليها أثناء العرض أيضا نجد العزف والغناء بأدوات موسيقية تنتمي إلى التراث المحلي من بندير وطبلة.

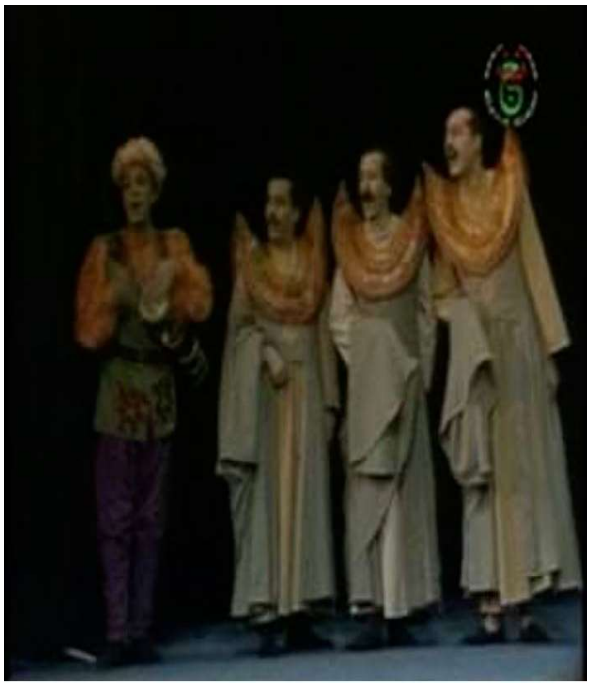
مع استخدام الأيدي والطرق بالعصا بهذا نلاحظ بأن المخرج قد نجح في الحفاظ على الشكل الفن الذي اشتعل عليه.

أما بالنسبة لمؤثرات الصوتية التي هي عبارة عن مجموعة من الأصوات.

فلا يظهر استخدامها في العرض المسرحي إلا من خلال المقطع الصوتي الذي يتم عند قدوم القطار في نهاية المسرحية حيث مر وأحدث صوتا دون أن يتوقف.

أخيرا يمكن القول أن الموسيقى كانت حاضرة خلال العرض الموسيقي كانت حاضرة خلال العرض المسرحي من بدايته حتى نهايته معبرة عما يحتويه النص المسرحي، فساهمت هاته الألحان والموسيقى في إعطاء بعدا جمالية ودلالات للعرض المسرحي. ينظر الصورتين 13 و14.

[1]– ينظر: محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 105.



الصورتين: 13، 14

6- المتفرج:

يعتبر المتفرج عنصرا أساسيا في المسرح بالإضافة إلى الممثل فلا مسرح بدون متفرج حيث لا يمكن التنازل عنه في أيه مسرحية فالمتفرج الحقيقي هو ذلك المتفرج الذواق الذي يتذوق كل ما يقدم له على خشبة المسرح ويتفهم لما يتضمنه العرض فيكون متفرجا وناقدا في آن واحد فهو عامل أساسي في أي عرض مسرحي لأنه هو المتلقي بل المقياس الذي يتحكم في نجاح العرض وإخفاقه[1].

فلكل متفرج درجة معينة من التفاعل مع العرض المقدم له على خشبة المسرح فهنالك متفرج فقط للمتعة والتسلية وهنالك متفرج يحلل ويفسر كل حركة وكل كلمة تقال على الخشبة ولكل متفرج آية حول الفرض المقدم أمامه.

يخصص المتفرج في قاعة العرض مكانا يسمى المكان الركحي وهو مكان مادي محسوس يجلس فيه المتفرج ويتابع العرض المسرحي هذا المكان يكون مقابل الخشبة مباشرة وفيه أماكن

[1]- إسماعيل ابن طفية، النص المسرحي بين القراءة والتمثيل، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 7، جامعة محمد خضر بسكرة قسم اللغة العربية، ص3 .

أمامية أخرى خلفية هذا ما يمكنه من إبراز تفاعلاته مع الشخصيات والممثلين. فمن خلال المسرحية ما يشاهده المتفرج من خلال العرض هو الأداء المسرحي للمثلين الذي حاولوا بث رسالة خاصة لإحياء روح الواجب الوطني وقد كان منتبه لأحداث مسرحية بكل دقة يتابع أحداثها بكل تفاصيلها من حركة الممثلين ولباسهم وحواراتهم ومتشوقا لما سيحدث وما يقال في كل مشهد من مشاهد المسرحية فيتفاعل معهم أحيانا بالتصفيق عليهم ويحزن أحيانا أخرى يكون ذلك التفاعل حسب ما يتطلبه المشهد وحسب تذوق كل متفرج للمشهد. ينظر الصورتين15، 16.

الصورتين 15، 16

خاتمة

خاتمة

1- يعتبر النص الدرامي عنصرا أساسيا في العمل الدرامي بما يتضمنه من عناصر هامة منتجة للمعنى المعجمي والدلالي سياسيا واجتماعيا وثقافيا، فكلمات الحوار وسيط اتصالي إحساني ناقل للحقائق والمعلومات العاطفية، كما تتميز بواسطته الشخصيات، إذ لكل شخصية مفرداتها ولهجتها، والحوار ينتج المعنى في الدراما على مستويات مختلفة.

2- إن للعنوان قدرة على استفزاز المتلقي وتوجيهه لما له من إغراء ومعاني تثير ضجيجا فكريا في ذهن المتلقي، لأنه علامة دالة، تختزل عالما من الدلالات تتفجر فعالة، بقراءة جريئة، فلهذا استطاع العنوان أن يثبت أنه علامة سيميائية وبالتالي كان المنهج السيميائي المناسب لقراءة هذه العلامة.

3- المخرج يشكل أهمية كبيرة في إدارة العرض المسرحي، بل يعتبر العمود والركن الأساسي فيه والكثير من النقاد يرجع نجاح العرض إلى قدرة المخرج في إدارة وخلق عرضي جمالي متكامل متناغم، تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة.

4- يعتبر الديكور عنصرا أساسيا وهو الذي يحاول من خلاله المصمم أن يطابق ما بين الفعل والشكل وما بين الدلالة والصورة وما بين الفضاء ومحتواه، ويدخل الديكور ضمن تفسيرات وفلسفة وجمالية العرض المسرحي، فهو يلعب دورا كبيرا في إنتاج المعلومات والمعنى في العرض، فهو نظام من العلامات التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم لذلك على مصمم الديكور أن يحلل النص تحليلا عميقا ليجسد معطياته في أشكال معبرة تساهم في خدمة العرض المسرحي وجماليته.

5- تعتبر الإضاءة من بين النظم الدرامية البصرية والتقنية التي تلعب دورا مهما في تفسير نص العرض المسرحي وهي عامل مساعد مهم للمخرج في إظهار نقاط القوة والضعف لرؤيته في العرض، فهي تشترك مع كل العناصر الأخرى من الديكور والأزياء والموسيقى في تطور العرض المسرحي ونجاحه، وذلك بالتعاون المثمر بين المخرج ومصمم الإضاءة حيث يكون توافق الرؤى في التحليل والتفسير، وتركيز الضوء على بقعة معينة يعني محاولة إظهار والتركيز على الشخصية وانفعالاتها من خلال الضوء.

6- من ناحية الموسيقى والتي هي عنصر أساسي من السينوغرافيا التي يؤلفها المخرج، ويدخلها في العرض بطريقة منسجمة وملائمة ومتوافقة مع الحدث، فتبدع تناسقا هرمونيا متصلا بين

العرض والمتلقي، فالموسيقى تمنح العرض جمالية أكثر فهي تضيف له قوة أكثر، ليس فقط من أجل سد الفراغ بل من أجل ربط هذه الروح الحية ما بين اللغة والإيقاع الموسيقي والحدث أيضا.

7- الممثل: هو من أهم الأدوات والعناصر الناجعة في تطور العرض المسرحي وتفسير الدلالة المراد توصيلها إلى المتلقي، فهو المحرك الأساسي والإبداعي للمخرج، الذي يحرك حواس الممثل، ويعكس الممثل المبدع أهم العناصر الجمالية للعرض بل سر نجاح العرض المسرحي.

8- يشكل الاسم إحدى السيمات المميزة للشخصية المسرحية، ففي كثير من الأحيان تلخص لنا بعض الأسماء بإيجاز حقيقة شخصية الممثل وتعطيها لمحة عنها عنه.

9- الملابس لها أهميتها في تكوين جماليات العرض المسرحي، فهي المظهر الخارجي الذي يحمل الدلالات الساكولوجية ومعاني وصفات الشخصيات المسرحية، فتصيف دلالة رمزية إلى المكان والزمان، فهي تعطي الخصوصية التي تحدد السلوك والانطباع وروح ذلك العصر، لأن لكل عصر روحه، فكثير من المخرجين يحرصون على التأكيد على الخصوصية في الشكل واللون والتصميم لكي تزيد من قوة الحدث والواقعة التي يريد تجسيدها ويعتمد الإحساس بها على استجابة المتلقي من خلال وعيه وإدراكه وحكمه الجمالي وفق متغيرات العلاقة الجمالية لعناصر وأسس تصميم الزي المسرحي بناء على المعطيات الكلية للعرض المسرحي.

10- إن كل عناصر العرض، لغة الحوار والمنظر والإيماءات والملابس والإضاءة والممثلين كلها علامات تساهم كل واحدة منها بطريقتها في خلق معنى العرض المسرحي.

وفي الأخير لا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار هذه النتائج بأنها قطعية أو إنما هي من أجل طرح تساؤلات تمثل نواة إشكالية أخرى.

الملاحق

على الرغم من كونه غنيا عن التعريف إلا أنه من اللباقة تقديمه في تعريف موجز مع بعض محطات حياته الإبداعية قبل الشروع في عملية التطبيق على النص الأدبي.

الطاهر وطار: أديب جزائري معروف ولد عام 1934 في عائلة محافظة التحق بمدرسة جمعية العلماء المسلمين التي انشئت في عام 1950 فكان من ضمن تلامذتها النجباء راسل مدارس من مصر فتعلم الصحافة والسينما سافر إلى تونس وفي مغامرة شخصية عام 1954 حيث درس قليلا في جامع الزيتونة في عام 1956 انظم التحرير الوطني وظل يعمل في صفوفها حتى عام 1984، تعرف عام 1955 على أدب جديد هو أدب السر الملحمي فالتهم الروايات والقصص والمسرحيات العربية والعالمية والمترجمة فنشر القصص في جريدة الصباح وجريدة العمل وفي أسبوعية النداء ومجلة الفكر التونسية، ستهواه الفكر الماركسي فاعتنقه وظل يخفيه عند جبهة التحرير الوطني رغم أنه يكتب في إطاره.

عمل في الصحافة التونسية:لواء البرلمان التونسي والنداء التي شارك في تأسيسها وعمل في يومية الصباح، حيث تعلم فن الطباعة أسس في عام 1962 أسبوعية الأحرار بمدينة قسنطينة وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة.

أسس في عام 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة أوقفتها السلطة بدورها، وفي عام 1973 أسس أسبوعية الشعب الثقافي وهي تابعة لجريدة الشعب أوقفتها السلطات في عام 1974 لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين اليساريين.

وفي عام 1990 أسس مجلتي التبيين والقصيدة تصدران حتى اليوم.

من مؤلفاته:

المجموعات القصصية:

1- دخان من قلبي، تونس 1961 الجزائر.

2- الطعنات، الجزائر 1971.

3- الشهداء يعودون هذا الأسبوع، العراق 1974.

المسرحيات:

1- على الضفة الأخرى، مجلة الفكر التونسي أواخر الخمسينات.

2- الهارب، مجلة الفكر التونسي أواخر الخمسينات، الجزائر 1971- 2005.

الملاحق

الروايات:

1- اللاز، الجزائر .1974

2- الزلزال، بيروت .1974

3- الحراث والقصر، الجزائر .1974

4- عرس البغل، بيروت .1983

5- العشق والموت في الزمن الحراشي، بيروت .1982

6- تجربة في العشق، بيروت .1898

7- رمانة، الجزائر .1971

8- الشمعة والدهاليز، الجزائر .1995

9- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الجزائر .1999

10- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، الجزائر 2005.

الترجمات:

1- ترجمة ديوان للشاعر الفرنسي فرنسيس كومب بعنوان الربيع الأزرق، الجزائر 1986 Appentice du printemps.

السيناريوهات:

مساهمة في عدة سيناريوهات لأفلام جزائرية حيث حولت

1- قصة نوة من مجموعة دخان من قلبي إلى فيلم من إنتاج التلفزة الجزائرية نال عدة جوائز.

2- حولت قصة الشهداء يعودن هذا الأسبوع إلى مسرحية نالت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج.

محمد بن قطاف ممثل وكاتب مسرحي من مواليد عام 1939 بحسين داي الجزائر شغل منصب مدير المسرح الوطني ومحافظا للمهرجان الوطني للمسرح المحترف، كاتب جزائري بارز وممثل موهوب من مسرحياته حسناء وحسان 1974 وقف جحا والناس، ويا ستار وارفع الستار وعقد الجوهر 1984 وجيلالي زين الهدات الشهداء يعودون هذا الأسبوع والحيطة التي حصلت على الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج 1983 مسرحية فاطمة، كما عرف بغزارة الإنتاج في التأليف، تحديدا لتأليف المسرحي موهبته في التأليف المسرحي مرتبطة أساسا بتجربته الطويلة على الخشبة كممثل ومخرج إضافة إلى رصيده ضمن المسرح الإذاعي.

عمر فطموش فنان جزائري من مواليد عام 1955 بمدينة برج منايل الجزائرية مارس المسرح كما ومنذ فترة السبعينات كتب العديد من الأعمال المسرحية في مرحلة الثورات الثلاث الزراعية والاقتصادية والثقافية في إطار ما يسمى بالمسرح الملتزم مثل شكون قال 1985 وحزام الغولة سنة 1988، رجال حلالف مقتبسة من مسرحية الخرتيت لأجين يونيسكو، مسرحية عويشة والحراز سنة 1991 ثم عالم البعوش ومسرحية المدرس ومسرحية النهر المحول عن رواية الأديب المرحوم رشيد ميموني ومسرحية الحوات والقصر أخذ ما قدمه المسرح بمناسبة سنة الثقافة العربية بالجزائر وهو يشرف على إدارة المسرح الجهوي بمدينة بجاية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم (رواية ورش عن نافع).

2- آن سورجير: 2006 سينوغرافيا المسرح الغربي، ترجمة: نادية كامل، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة.

3- آن سورجير: سينوغرافيا المسرح الغربي، م س،.

4- إيريك بنتلي: 1975 نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،.

5- بياتريس بيكون غالان: المسرح والصورة المرئية م.س.

6- بياتريس بيكون فالان: 2004 المسرح والصورة المرئية، ج1، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة.

7- بياتريس فيكون فالان: المسرح والصورة المرئية، م س.

8- زكي طليمات، التمثيل-التمثيلية- فن التمثيل العربي، مطبعة حكومة الكويت.

9- عايدة علام: مايو2006، السينوغرافيا في المسرح بين ثبات المتخير نصا وتغير المتحقق عرضا، جريدة الفنون، عدد 65، الكويت.

10- فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، د ط منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2003.

11- فوكلروفورلر: 2005، المنظر المسرحي، ترجمة حامد أحمد غانم، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة.

12- كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس- ليبيا، ط1، 1948م.

13- محمد زعيمه 2008، السمات التجريبية للمشهد المسرحي العربي رسالة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للفنون المسرحية القاهرة.

14- ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصيدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية ط2. المغرب 2006، .2007

15- نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي... في النص المسرحي... قضايا نقدية، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب مصر .200

16-آن أوبر سفيلد: قراءة المسرح، والعلامات، ترجمة سباعي السيد، د.ط، مطابع المجلس الأعلى لآثار، القاهرة، مصر 1996.

- المراجع الأجنبية:

1- CARLSON, MARVIN PERFORMANCE, LONDONANDNEW YORK, ROUTL EDGE, 1996.

2- FERENC, HONT, CEZA, STAUDT, GYOROY, SZEKELY, ASZINHAZ VILAGTORTENETE, GONODOLAIT KIADO, BUDAPEST, 1986.

3- GYORGY, SZEKELY.

4- VASIZOLV - V- KOLPINSZKIJ, J-D A MODERNIMUS, MOCKBA, 1973, KOSS UTH KIADO , 1975.

ASZINJAIT EKVILAGA, GONDOLAT, BUDAPEST, 1986.

المصادر:

1- السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مجلة كلية الآداب، العدد .95

2- الطاهر وطار، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، قصص، موقع للنشر والتوزيع الجزائر ط2، 2004.

3- بسام موسى قطوس، سيماء العنوان، مكتبة الإسكندرية، عمان ط1، 2001 م.

4- جلال شرقاوي. الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط 1، .2012

5- جوليان هلتون، العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2000.

6- حسين عمراني، المسرح المدرسي دار الهدى الجزائر، د ط، 2006م.

7- حسين يوسفي، قراءة في النص المسرحي، دراسة في مسرحية شهر زاد التوفيق الحكيم.

8- رضا عبد الفتي الكساسة، التشكيل الدرامي في مسرح شوقي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية ط1، 2004م.

9- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1998.

10- سلام أبو الحسن، المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر د.ط، د.س.

11- شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، د. ط، 2007.

12- صبحي إبراهيم الفقهي، علم اللغة النص بين النظرية والتطبيق دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2000 م.

13- ضياء غني لفتة وعواظ كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار عمان الأردن ط1، 2011.

14- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 1987م.

15- عامر صباح المرزوق، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط 1، 2013.

16- عثمان أبو زيد، نحو النص إطار نظري ودراسات تطبيقية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2010.

17- عناصر السينوغرافيا العرض المسرحي، العدد 56، 2010.

18- عيد كمال، سينوغرافيا المسرح في العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط 1، 1998.

19- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2003م.

20- فؤاد الطالحي، علم المسرحية وفن كتابتها، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2016م.

21- فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، تر: يوسف الدوي، مؤسسة بور سعيد للطباعة، د.ط، د.ت.

22- كلاوس برينفر، التحليل اللغوي للنص، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج تر: سعيد حسين البحري كلية الألسن عين الشمس، ط 2، 2010.

23- لينا أبومغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، ط 1، 2008م.

24- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، 1997م.

25- محمد بن قطان، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع 1987 مخطوطة.

26- محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، الفنية للطباعة والنشر، مصر، الإسكندرية، د ط، د. س

فهرس البحث

المقدمة.....أ

الفصل الأول: السينوغرافيا عناصرها وأبعادها الجمالية

المبحث الأول: مفهوم السينوغرافيا.....02

المبحث الثاني: السينوغرافيا عناصرها وأبعادها الوظيفية.....10

الفصل الثاني: التركيب السينوغرافي لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع

المبحث الأول: قراءة تحليلية للمسرحية.....36

المبحث الثاني: توظيف العناصر السينوغرافية في المسرحية.....65

1- الديكور.....65

2- الإكسسوارات.....66

3- الأزياء.....68

4- الإضاءة.....70

5- الموسيقى التصويرية.....71

الخاتمة.....76

قائمة المصادر والمراجع.....75

الملاحق