الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم:اللغة العربية وآدابها
تخصص:دراسات نقدية

فنّيات المسرح الجزائري المعاصر بين النّص و العرض
مسرحية الجدار لعقباوي شيخ
-أنموذجا-

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي

إعداد :
- هجرسي نور الهدى

إشراف:
-د/ جبارة إسماعيل

لجنة المناقشة:

-أ/د- علوات كمال	جامعة البويرة	رئيســـــــــا
- أ/د -جبارة إسماعيل	جامعة البويرة	مقررا و مشرفا
- أ/د- جوادي إلياس	جامعة البويرة	عضوا مناقشـــا

السنة الجامعية :2016/2015

الإهداء:

أهدي عملي المتواضع هذا إلى:

* **كل عاشق للأدب.**
* **كل محب للمسرح.**
* **كل من يحترم الأدب الجزائري.**
* **أبي.**
* **أمي.**
* **كل من درسني.**
* **كل من ساعدني .**
* **كل من شاركني مسيرتي العلمية.**

الشكر:

الشكر لله وحده، ثم أتقدم إلى الأستاذ الدكتور " جبارة إسماعيل "بكل معاني التقدير و الاحترام نظير ما قدمه لي من مساعدة كي أخرج هذا العمل المتواضع .

وباحترام كبير واعتزاز أكبر أسجل شكري للمسرحي الجزائري"عقباوي شيخ"، على مساعداته القيمة، التي أثمرت بحثي بنصائحه وإرشاداته.

مقدمة

يُعدُّ المسرح و بإجماع الباحثين و الدارسين أنه أرقى و أقدم الفنون الإنسانية إذ قيل أنّه أبو الفنون كلها ، فهو فن مركب يتكون من العديد من العناصر التي يجب اجتماعها للحصول على عمل مسرحي واحد ، فنجد فيه الأدب و التصوير و الإضاءة و الموسيقى و الرقص و الغناء و الماكياج .

و المسرح يحوي أعلى صور التعبير الأدبي سواء أكان شعرا أم نثرا، فالكاتب المسرحي الحق شاعرٌ وقصّاصٌ في الوقت نفسه، يعرف كيفيّة نسج الكلمات وطريقة غزل الحروف، كما يتقن فن رسم الحوار، والنّصُ المسرحي ليس نصا عاديا إنّما هو نصّ أدبي بالغ الحساسية، تراعى فيه العديد من فنّيات النص الّتي ستتحوّل في وقت لاحق إلى فنّيات العرض، وبذلك ينتقل الدّور إلى المخرج المسرحي الّذي لا يقل أهميّة على المؤلف المسرحي، فهو الذي يستطيع تنظيم وتفجير الإبداعات والفنيات في العرض، حيث يبرز للجمهور الفكرة المستَتِرَة باعثا للحياة في النص المسرحي؛ فعند الحديث عن المسرح لا يمكننا فصل النص عن العرض لأنّهما كلٌ، وكل واحد منهما يخدم الآخر، فلا يوجد نص كتب لكي يبقى في الرفوف كما لا توجد عروض مسرحية لا نص فيها ، لكننا عندما نبحث في الدراسات النّقدية، وخاصة الجزائرية منها نجدها إما أن تهتم بالنّص فقط، وذلك في الدراسات النّقدية الأدبية، و إما أنها تهتم بالعرض فقط و ذلك في الدراسات النّقدية للفنون الدرامية، و هذا ما يمكن أن يكون خطأ في حق المسرح عامة وفي حق المسرح الجزائري خاصة فكلمة "**مسرح**" تجمعهما معا .

إذا السؤال المطروح هنا، كيف يمكن لنا دراسة المسرح من الجانبين؟ وما هي الفنيات المميزة لكل جانب ؟ وما هو الدور الذي تلعبه في زيادة الدلالات للأفعال الدرامية داخل العملية المسرحية؟ وهل هناك تكامل بينهما لإبراز الفكرة الأساسية للمسرحية؟

إن هذا هو الدافع الأساسي لإنجازي هذا العمل النقدي ، إضافة إلى رغبتي في التعمق في موضوع المسرح الجزائري الذي كان موضوعا للمذكرة التي قدمتها لنيل شهادة الليسانس ،التي كانت السبب الأول في عشقي للمسرح وتعلقي به ، كما زادت من شغفي في معرفة كل ما يمس المسرح بصلة ، وكان لدي هدف واحد سعيت إليه ،هو إبراز خصوصية المسرحية الجزائرية المعاصرة.

وقد اخترت لبحثي عنوانا هو :**فنّيات المسرح الجزائري المعاصر بين النّص و العرض**، مطبقة على مسرحية جزائرية معاصرة نالت العديد من الجوائز في المحافل الوطنية والعربية، وهي مسرحية "**الجدار**" **لعقباوي شيخ** تأليفاً وإخراجاً.

أمّا بالنسبة للمنهج الذي اتبعته في دراسة هذه الظاهرة الفنية، فإنه كان من الصعب اعتماد منهج واحد ومحدد، فطبيعة الموضوع اللينة والمرنة الحرة تحتم علينا اعتماد أكثر من منهج، لذا اعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المناهج، فكان للمنهج التاريخي حصته في المدخل ،الذي خصصته للتعريف بالمسرح و مظاهره ومراحل تطوره في الجزائر، كما كانت هناك حصة للمنهج البنائي في الفصل الأول ،أما الفصل الثاني فقد استعنت فيه بآليات المنهج السيميائي حيث استطعت بهما إبراز أهم فنّيات المسرح الجزائري المعاصر و التي كانت بين نّصه و عرضه.

قُسّمت البحثُ إلى فصلين و مدخل فحمل عنوان: **المسرح الجزائري**؛ تناولتُ فيه أدب المسرح المفهوم و النشأة، ثم تطورات الألوان المسرحية في الجزائر و مسار المسرح في الجزائر.

أما الفصل الأول فقد حمل عنوان:**فنّيات النّص المسرحي الجزائري المعاصر**، وتضمن تمهيدا يحوي مفهوما للنص و للمؤلف المسرحي، و مُلخص للمسرحية المدروسة وأربعة مباحث كانت كما يلي:

أولا–ثُنائية اللغة و الموضوع: تناولت فيه مفهوم اللغة المسرحية، وتعرضت إلى الدور الذي يلعبه الموضوع فيها.

ثانيا–ثنائية الحبكة و الصراع: درستهما من خلال أنّهما الفنّيتان المحركتان للأحداث الدرامية داخل النّص، من خلال دراسة كل من الاستهلال، الذروة، العقدة، النهاية، الحبكة و دور كل منها في خلق الصراع.

ثالثا– ثُنائية الشخصيات و الحوار: وفيه عرفتُ بهما و بينتُ أهم الأساليب و الأنواع المُمَثلة لهما في المسرح الجزائري المعاصر.

رابعا–ثُنائية الزمان والمكان: تناولت فيه مفهوم المكان المسرحي، و أنواع الزمان في المسرح، متبعة ذلك في المسرحية المدروسة.

أما الفصل الثاني فقد عنونته ب:**فنّيات العرض المسرحي الجزائري المعاصر**، ويحوي هو الأخر تمهيدا فيه مفهومٌ للعرض والمخرج و البرولوج المسرحي، و ملخصًّا للعرض المسرحي المدروس وأربعة مباحث كانت كما يلي :

أولا–التمثيل و ثنائية الصوت و الجسد: أبرزت فيه دور صوت و جسد الممثل في دلالات الحالة الدرامية.

ثانيا–ثنائية الإضاءة و الموسيقى: من خلاله بينت أنواع الإضاءة و دلالاتها، والدور الهام الّذي تلعبه الموسيقى في المسرح الجزائري المعاصر.

ثالثا–ثنائية الملابس و الماكياج: فيه تطرقت إلى مفهوم الزَّي المسرحي، ثم أبرزت أهم الدلالات الّتي يلعبها الماكياج في العروض المسرحية.

رابعا–ثنائية البناء و الديكور: عَّرفت في هذا المبحث كل من الديكور و البناء المسرحي، حيث ميزت بينهما من خلال الدراسة التطبيقية لعرض "**الجدار**".

كما بدأتُ بحثي بمقدمة لخصت فيها أهم ما يصب في البحث، و أنهيته بخاتمة أوجزت فيها أهم ما توصلت إليه من نتائج خلال الدراسة التطبيقية.

اعتمدتُ في عملي هذا على مجموعة من المراجع،التي كانت معظمها في الموضوع(**المسرح)** ومن أهمها ؛ المعجم المسرحي لماري إلياس و حنان قصاب ،و فن كتابة المسرحية لرشاد رشدي و التكنيك المسرحي لفليب فان تيجام ، والنص المسرحي في الأدب الجزائري لعزالدين جلاوجي و غيرهم.

وبحمدٍ من الله لم أواجه أي صعوبات تذكر، بل كان الموضوع غزير المراجع كثيف المجالات مما جعلني أتوسع فيه، و المشكلة الوحيدة التي واجهتها هي قلة التجارب السابقة التي خاضت في مثل هذا الموضوع.

و في الختام، لا بد من شكر الأستاذ الكريم **عزالدين جلاوجي** ، و المخرج **عقباوي شيخ** و الممثل المسرحي **نواري راجعي** .

و الحمد لله رب العالمين.

المسرح الجزائري.

* أدب المسرح، النشأة و المفهوم.
* تطورات الألوان المسرحية في الجزائر.
* مسار المسرح في الجزائر.

أولا: أدب المسرح : المفهوم والنّشأة.

عَرف القرن الخامس قبل الميلاد، بداية فن جديد لدى قدماء الإغريق عُرف باسم "**المسرح**"، وكان اليونانيون أول من عَـــــرف المسرح وعنهم أخذت البشرية قواعد هذا الفن وأصوله، فهم أول من وضع نماذج لدور المسرح وقاعات العرض، وأول من مارس التمثيل والإخراج المسرحي.... و هكذا نكون قد أدركنا عدة مفاهيم تندرج تحت مفهوم أول وهو المسرح، فما المقصود به، وما هي أهم المفاهيم التي قدمت له؟

1-المفهوم اللغوي:

لقد وردت في المعجم المسرحي كلمة" **دراما**" التي تعني في مفهومها على المسرحية التي تقدم للجمهور في المسرح، إنها كلمة اشتقت من الفعل DRAN والتي تعني الفعل، كما بالنسبة للصفة درامي Dramatique فهي موجودة في اللغة اليونانية باسم DramatiChos وفي اللاتينية Dramatieux للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر، وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي للدلالة على معنى الكتابة المسرحية[1].

المسرح هو الفن القائم على المشاهدة والرؤية، فكلمة مسرح Théâtre في حد ذاتها مأخوذة من الكلمة اليونانية Théatron والتي تعني حرفيا مكان الرؤية والمشاهدة[2].

---

[1]- ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط**2**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت،**1997**، ص**194**.

[2]– ينظر: شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي، ط**2**،دار فلور للنشر، **2001**، ص**09**.

لقد أخذت كلمة مسرح عدة دلالات عبر التاريخ، والمسرح بوصفه فن و شكلا من أشكال الكتابة، كما هو كذلك مكان عرض هذا الشكل من خلال شخصيات تقوم بالتمثيل. أما أصلها اللغوي في المعجم العربي، فهي لفظة مشتقة من كلمة "سرح" بإمعان أثناء حدوث العملية، وكانت تطلق على مكان رعي الغنم ومكان فناء الدار[1].

2- المفهوم الاصطلاحي:

لقد تعددت المفاهيم و الدلالات لهذا الفن (المسرح)، وتشبعت بين القديم والحديث وبين العربي والغربي.... ، إذ نجد شكري عبد الوهاب قد رصد في كتابه النص المسرحي عدة تعاريف للمسرح من مصادر مختلفة نورد منها:

2-1: تعريف حسين رامز:

الدراما شكل من أشكال الفن القائم على تصوير الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث هذه القصة، تحاكي نفسها عن طريق الحوار بين الشخصيات دون تدخل الفنان بالشرح أو برواية ما يحدث.

2-2: تعريف إدوار جور دون كريج:

إنّ فن المسرح لا هو تمثيل فقط ولا نّص مسرحي فقط، إنّه ليس مشاهد أو مناظر فقط ولا رقص فقط إنّه توليفة هذه العناصر، و هو جوهر التمثيل والكلمات والعبارات التي تشكل

[1]- ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص**423**.

قوام المسرحية و السطور والأسلوب واللون الذي يصبغ مشاهد المسرحية، والإيقاع هو جوهر فن الرقص[1]، هنا يمكننا أن نوجز الكلام ونقول أن المسرح يحمل مدلولين هامين الأول هو ذاك الفن الأدبي الذي يبدعه كاتب مسرحي، أما الثاني فهو متعلق بالمكان الذي تعرض فيه المسرحية المكتوبة والممثلة من طرف ممثلين.

3- مفهوم المسرحية:

المسرحية هي نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية يحاكون أدوارها، استنادا إلى حركتهم على المسرح وأيضا إلى حواراتهم فيما يبينهم فيها، والحادثة إنسانية وهي متحققة كلها أو بعضها متحقق، ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا أو ممكن الوقوع، وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية [2]، كما يرى" **وليام آرثر،Arthur William**" أن المسرحية:**" تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا، إنّها واحد منا مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضد القانون الاجتماعي، ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به وضد رغباتهم وأهوائهم"[3].**

[1]- ينظر: شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي، ص**9**.

[2]- ينظر: عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ط**01**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،**1996**، ص**55**.

[3]- وليد إخلاصي، لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح،ط**01** ،منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، **1997**، ص**187**.

أمّا "**ألاداس نيكول،Aliadas Nicol**" فيرى أن المسرحية هي : **".. فنٌّ التّعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة، في صورة تجعل هذا التّعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين"**[1].

مما سبق ذكره يمكن القول بأن المسرحية هي فن التعبير عن صورة من صور الحياة تعبيرا واضحا بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور محتشد يكون هذا التمثيل مثيرا، فهي تلك القطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح معبرة عن الحياة بوجهها المشرق أو العابس أو عنهما معا.

4-مفهوم النّص المسرحي والعرض المسرحي:

لعلنا لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا، إنّ فنّ المسرح كما هو معروف وسيلة من وسائل التبليغ القائم على وسائل جمالية لحمتها الخيال والإبداع، والتبليغ المسرحي يتخذ لنفسه عدة لغات فنّية من إبداع أدبي إلى إيقاع وحركة وأضواء ولغة وملابس وحوار وماكياج...الخ، من هذا نجد أن نقاد المسرح و المنظرين له قد فرقوا ببن مصطلحين لكل منهما دلالة تمييزه عن الأخر، ألا وهما ما يعرف بالنّص المسرحي والعرض المسرحي.

4-1: مفهوم النّص المسرحي:

إنّ التّأليف المسرحي لون من ألوان النشاط الفنّي، وهو نوع أدبي يتحقق فيه ما يتحقق في سائر الأنواع الأدبية من ارتباط بالحقيقة[2]، وهو نص المؤلف والمصمم خصيصا للأداء على الخشبة، والقائم على أسس وتقاليد وأعراف درامية متعارف عليها عادة ما يسبق النص

[1]– عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ص**57**.

[2]– رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص**28**.

المسرحي ثم يصاحبه مع بداية العرض، فهو مجرد مشروع حالته كأي رواية أو قصة نقرؤها مكتوبة بخط اليد أو مطبوعة، يكون حواره وإرشاداته بمثابة حوار الرواية ووصفها[1].

4-2: مفهوم العرض المسرحي:

إن المقصود بالعرض المسرحي، وهو تناقل النص الدرامي المكتوب من طرف المخرج والممثلين، وهو نقل لجماليات اللغة المكتوبة إلى جمالية الجسد والحركة، أي تجاوز لذة القراءة إلى لذة الفرجة والتلقي. وإن الدراما في مجملها هي كلمة تعني الفعل ومشتقة **"من الفعل اليوناني القديم بمعنى عمل، فهي تعني أي أعمال وأحداث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، فإذا نظرنا إلى كلمة دراما على أساس عمل أو حدث فهي محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على الفعل والحركة والحدث"**[2].

إنّ الأصل في المسرح يظل ثابتا، وهو أنّه أدب تمثيلي، أُلف لكي لا يحتفظ به بين دفتي كتاب، وفي رفوف المكتبات، بل ليمثل في المسرح ودور العرض وأمام جمهور من الناس، وفي سبيل تجسيده على الخشبة لابد من توافر عناصر أساسية أهمها: المخرج والذي يتحكم بدوره في تقنيات مختلفة كالإضاءة والملابس والموسيقى والديكور والممثل، والجمهور الذي يتذوق هذه الأعمال.

[1]– شكري عبد الوهاب ، النص المسرحي، ص**02**.

[2]– عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، ط**01**، مؤسسة الكريم بن عبد الله، **1987**، ص**09**.

و المخرج هو الذي يبعث الروح في النّص المسرحي فينقله من حالة إلى أخرى، أي من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح [1].

ثانيا: تطورات الألوان المسرحية في الجزائر:

تدور مجموعة من التساؤلات حول ملامح المسرح في الجزائر وكيفية و صوله، فقد كثر البحث عن الأوان القصصية والتمثيلية التي اعتبرت أصلا وتمهيدا للفن المسرحي، فقد عرفت الجزائر كغيرها من البلدان أنواع كثيرة لبدايات المسرح، التي كانت ثقافة رحلت إليها سواء من الحضارة الإسلامية (العثمانية) أو حضارات أخرى، جسدت بدورها ملامح المسرح في الجزائر القديمة من ذلك نذكر:

1-خيال الظل:

يُجمع معظم الباحثين في تاريخ ما يعرف ب"**خيال الظل**" على أنّ منبته هو بلاد الصين وما جاورها، وقام هذا الفن على الوعظ والتعليم بأدوات مثل الدمى وقصاصات الكرتون والجلد والخشب، التي يسقط عليها الضوء فينعكس ظلها على ما كان يشبه الشاشة مستمدا مواضيعه من الحكايات الشعبية، وتعتبر مسرحيات خيال الظل لونا من الفنون ازدهر وتطور وصارت له

[1]- ينظر: إسماعيل ابن صفية، النص المسرحي بين القراءة والتمثيل، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد السابع، جانفي **2005**، ص**09-10**.

شعبية كبيرة في الوطن العربي في ذلك الوقت[1]، وقد لقي هذا الشكل المسرحي قبولا من قبل الجمهور الجزائري وذلك لاحتوائه على الكثير من القصص الشعبية التي كانت محل سخرية للحياة اليومية، " **وبعد ظهوره في الجزائر حاربته السلطات الفرنسية ومنعت جميع عروضه لاحتوائه على رسائل موجهة ضد الوجود الاستعماري في الجزائر** " [2].

وفي هذا تقول الكاتبة الفرنسية" **أرلينا روث**" في كتابها "**المسرح الجزائري**"، **"أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر سنة 1835م... ثم منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد احتلال الجزائر لأسباب سياسية، وكان ذلك عام 1843، حيث كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم "**[3].

3-2: القاراقوز:

يعتبر القاراقوز من أقدم الظواهر المسرحية التي عرفها العالم العربي مثل مصر وبلاد الشام، وهو من الفنون المسرحية القديمة فنّجد أحمد صقر يقول: "**إنّها كلمة تركية مركبة من لفظين، أولهما قرة ومعناها أسود وجوز معناها عين، وبذلك يكون معنى كلمة قراقوز هو**

[1]- ينظر: أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، د ط، مركز الإسكندرية للكتاب، د ت ، ص**54**.

[2]- حيزية عزوز هني ، الأثر الكوميدي في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب و اللغات والفنون، قسم الفنون، وهران، **2005**، ص**14**.

[3]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دط، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، **1998**، ص**12**.

العين السوداء، وقد فسر معنى الكلمة على أساس أن القاراقوز ينظر إلى الحياة بعين سوداء"[1].

انتقل القاراقوز إلى الجزائر عن طريق الدولة العثمانية في عهد السلطان **سليم الأول**، وانتشر في الجزائر أثناء الاحتلال ،إذ كان عاملا محفزا لمواجهة الوجود الاستعماري في الجزائر، فكان يقدم بواسطة الدمى الخشبية غالبا، فيقوم الراوي بتحريكها عن طريق خيوط وإصدار الأصوات في الوقت نفسه، ولما أدركت السلطات الفرنسية خطورة هذه العروض التي تحرض للتصدي لها، أصدرت تعليمات بمنع عروض القاراقوز فكان يميل إلى الضحك والتسلية، كما اعتمدت نصوصه على الارتجال والحفظ[2]، كما ورد عند الأستاذ **أحمد بيوض** شهادات لبعض الرحالة الأوروبيون الذين شهدوا القاراقوز في الجزائر حيث يتضح ذلك في قوله: **"... ويذكر الرحالة الألماني مالستان Malastain أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862، وأن دوشن Douchen هو الأخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القاراقوز عام 1847"** [3].

3-3: الفارس الشعبي:

هو نوع من أنواع الأعمال التمثيلية المعروفة عربيا، حيث كان يقام في مناسبات المولد النبوي الشريف ومواسم الحج والأعراس، **"وكان هذا اللون التمثيلي الجيد عبارة عن فصل**

[1]– أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص**54**.

[2]– حيزيه عزوز هني ، الأثر الكوميدي في المسرح الجزائري، ص**15**.

[3]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص**12**.

كوميدي قصير في مناسبات معينة ،ويعرض قصة هي في الغالب مستوحاة من واقع الطبقة الشعبية"[1].

3-4:المداح:

المداح هو شخصية من المجتمع تجوب الأسواق و تقوم بتشخيص أبطال القصص التراثية كالأساطير و الخرافات الشعبية، **"ويقوم بالتعبير عن آمال الشعب و طموحاته فهو يقدم عرضا شعبيا يحكي ملاحم بطولية أو تاريخية مستلهمة من الواقع الاجتماعي "** [1].

ويعود سبب نجاح مثل هذه العروض إلى ما تتوفر عليه الرواية الشعبية من عناصر درامية من ناحية، وما كان يبديه الراوي من موهبة فنية أثناء عملية الحكي، استخدمت هذه التسمية في الجزائر للدلالة على فئة من مؤدي المؤثرات الشعبية في الأماكن العامة و المناسبات الدورية ، مثل الأسواق و الأعياد الدينية و طقوس تقديس الأولياء الصالحين، كما تعود التسمية إلى كون

[1]– تمارا الكسندر و فيينا بوتينتسيقا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ط**2**،تر: توفيق المؤدن، دار الفارابي، بيروت، لبنان، **1990**، ص**75**.

[1]– أحمد ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، **2009–2010**، ص**194**.

المداحون يحملون مادة غزيرة في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم و الأنبياء وبعض الصحابة و الأولياء الصالحين.

ثالثا: مسار المسرح في الجزائر:

إن روح المسرح قديمة في الجزائر قدم الحضارات المتعاقبة عليها، حيث يجد المتتبع لمسار المسرح في الجزائر نفسه لا محالة يرتاد حقبا زمنية بعيدة ممتدة إلى أعماق التاريخ، فالمسرح الجزائري بدأت ملامحه في العهد الروماني وذلك واضح في المسارح التي بقيت إلى يومنا هذا كمسرح جميلة وتيمقاد . وبدخول العرب الفاتحين ظهرت ملامح مسرحية أخرى، كانت عبارة عن مشاهد تؤدي في قصور الدايات والبشوات، كما تؤدي في الساحات العامة للاستمتاع.

أمّا بداية المسرح الجزائري الفعلية – كنصوص جزائرية وعروض جزائرية– فقد أجمع معظم الباحثين أنّه بدأ سنة 1921، وذلك على أثر زيارة **جورج الأبيض***للجزائر فبدأت تتأسس الفرق المسرحية الجزائرية وفق مراحل مختلفة نُبرزها فيما يلي:

1-المسرح الجزائري في ظل الاستعمار:

1-1 المرحلة الأولى 1926-1932:

شهدت انطلاقة مع بعض الهواة الذين اعتمدوا على مواهبهم وإمكاناتهم المحدودة، محاولين معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية ومن أبرزهم **علالو** **، **بشطارزي** *** وقد صرح هذا الأخير **"موضحا الظروف التي نشأ فيها المسرح عندنا قائلا لقد خرج المسرح**

الجزائري من العدم في السنوات التي تلت حرب 1904- 1918، لأنه تظاهرة من تظاهرات الشعب الجزائري"[1].

عرفت هذه المرحلة أيضا تأسس فرق وجمعيات مسرحية مثل: جمعية المدية، جمعية العاصمة جمعية الشبيبة الإسلامية...الخ.

1-2: المرحلة الثانية: 1932- 1939:

وفيها نزلت الفرق المسرحية إلى أعماق الواقع الجزائري مستلهمة منه موضوعات لعروضها، فقدم **رشيد قسنطيني** عدة مسرحيات منها "بوسيسي، باب الشيخ، لونجا الأندلسية..."، وفي هذه المرحلة بالذات تأسست جمعية العلماء المسلمين فركزت على المواضيع الدينية بغية الحفاظ على الهوية الجزائرية، فعرض عدة مسرحيات نذكر منها "عمر بن الخطاب" و"بلال" ، **لمحمد العيد آل خليفة،"إن وظيفة المسرحية التاريخية كانت تسعى أساسا لتذكير المشاهد بتاريخه واستدعاء الشخصيات الخالدة، يتم تحت الرغبة في خلق جيل مماثل إلى القبة والمثل**

---

*- جورج الأبيض، لبناني، ولد في مايو **1880**، من مؤسسي المسرح العربي بالمشرق.

** - سلالو على، المدعو علالو ولد سنة **1902**، صاحب مسرحية جحا **1926**.

***- محي الدين بشطارزي، من مؤسسي المسرح الجزائري، **1897** -**1986**.

[1]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر ، دراسة في السياق والأفاق، دط ، دار الغرب للنشر والتوزيع، ، وهران ،**2005**، ص**28**.

السامية التي تتحلى بها تلك الشخصيات التاريخية، فمثل هذه الوظيفة تتطلب استعدادا ثقافيا وقدرة على تحمل مشاق البحث والتنقيب والاستقصاء"[1].

1-3: المرحلة الثانية 1939-1946:

شهدت هذه المرحلة اندلاع الحرب العالمية الثانية، فشددت فرنسا الخناق على الجزائريين، إلا أن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين حاولت كسر هذا الجمود، بتقديم بعض الأعمال ذات النزعة الإصلاحية لإحياء القيم الدينية والأخلاق و الثقافية[2].

1-4: المرحلة الرابعة 1947-1955:

شهد المسرح الجزائري استفاقة نسبية بعد سنة 1945، حيث تأسست فرق رسمية وظهرت مسرحيات فصيحة مثل: الناشئة المهاجرة **لمحمد صالح رمضان**، وحنبعل **لأحمد توفيق المدني** وغيرها.... كما خففت السلطات الفرنسية من الضغط على المسرحين الجزائريين، بغية استدراجهم إلى صفها لخدمة أغراضها [3].

1-5: المرحلة الخامسة 1956-1962

في هذه المرحلة حملت الفرق المسرحية لواء الرعاية للثورة خارج الجزائر بغية تدويلها ونقل الواقع الحقيقي للجزائريين، الذي كثيرا ما سترته فرنسا، فقامت فرقة جبهة التحرير

---

[1]- عبد الله البويصري ، حول فعالية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري،ط**01**، طرابلس، **1984**، ص**64**.

[2]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص**63**.

الوطني سنة 1960 بجولة فنية إلى كل من الصين والاتحاد السوفيتي دامت خمسا وأربعين يوما، تم خلالها تقديم عروض غنائية ومسرحية كمسرحية "الخالدون" للكاتب "**عبد الحليم رايس**" حضرها الوزير الأول الصيني آنذاك "**شوان لاي**"[1].

وظهرت مسرحيات أخرى مثل :"نحو النور" و "أولاد القصبة" **لحميد رايس**" و"دم الأحرار" **لمصطفى كاتب**، "دم الحب"، "الشبكة"، "الكوخ"، "القاراقوز" **لولد عبد الرحمان كاكي**، إن معظم هذه المسرحيات كانت تصب في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية، وتعريف بها وبالقضية الجزائرية وعدالتها، فمنها ما كتب بالعربية الفصحى ومنها ما كتب باللسان الدارج، ومنها ما كتب بالغة الفرنسية[2].

إن أهمية المسرح ودوره التنويري التحرري وتأثيره البالغ على عموم الجماهير الجزائرية، دفع جبهة التحرير الوطني في أحلك سنين الثورة بتوجيهها نداء إلى المسرحيين الجزائريين مبكرا مع نهاية سنة 1957، للانضمام إلى الفرقة المسرحية الوطنية التي تأسست مع شهر أفريل 1958 بتونس، التي كان على رأسها **مصطفى كاتب وأحمد وهبي وأحمد رايس**[3].

2-المسرح الجزائري بعد الاستقلال:

---

[1]- ينظر: عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري،ط**01**، دراسة نقدية، مطبعة هومة للنشر والتوزيع، **2001**، ص**47**.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص**86**.

3-ينظر:عزالدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري،ص**49**.

[3]-ينظر :إدريس قرقوة ،الظاهرة المسرحية في الجزائر،ص**75**.

خرجت فرنسا من الجزائر وتركت وراءها دمارا وخرابا مس جميع الجوانب، سوءا كانت الاقتصادية أم الثقافية، فدمرت جميع البُنى القاعدية للبلاد، فعملت الدولة الجزائرية على إعادة هيكلتها لبعث الحياة فيها من جديد، وكان من بين ما مسته هيكلة المسرح، وهذا عبر مراحل نوجزها كالأتي:

2-1: المرحلة الأولى: 1963- 1972:

في هذه المرحلة تم وبموجب مرسوم رقم 12-63 المؤرخ في 8 جانفي 1963 تأميم المسرح، فمن خلاله شهدت الحركة المسرحية الجزائرية قفزة نوعية، فطرحت القضايا الاجتماعية كالطلاق والزواج والشعوذة، **"و بقى المسرح يساير التحولات الجديدة التي شهدتها الجزائر مع بدايات مرحلة البناء والتشييد... إلا أنه في اعتقادنا دولة خرجت لتوها من مرحلة استعمارية حالكة كانت تسعى إلى التمسك بكل شيء ترى فيه إنعاش لكيانها وثقافتها فتسترجع به هويتها وتُحيي من خلاله تراثها"**[1]، وبهذه المرحلة ظهرت المسارح الجهوية في كل من عنابة، قسنطينة، وهران، سيدي بلعباس، فأثرت الساحة الفنية بعديد من الأنشطة المسرحية، وقد حضي الأديب **أحمد بودشيشة** بالنصيب الأول في كتابة المسرحية الاجتماعية فكان ما ألفه يقارب العشرين نص تضمها مجموعات بعناوين مختلفة منها: المغض واللعبة، وفاة الحي الميت، الصعود على السقيفة، البواب[2].

2-2: المرحلة الثانية: 1972- 1982.

[1]- المرجع نفسه، ص**85**.

[2]-ينظر: عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص **49**.

تعتبر هذه المرحلة امتداد للمرحلة السابقة، حيث تم تطبيق سياسة اللامركزية**"ففي سنة 1972 صدر قرار اللامركزية الذي نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران، عنابة، قسنطينة، سيدي بلعباس، وهذا بمقتضى الأمر رقم 70 -39 المؤرخ في جوان 1970 المتضمن القانون الأساسي للمسارح الجهوية"**[1].

فمالت معظم الأعمال إلى انتقاد الواقع الاجتماعي، وبرزت ظاهرة التأليف الجماعي والخوض في تجارب مسرحية موجهة للأطفال، فلوحظ انتعاش في العمل المسرحي.

2-3: المرحلة الثالثة: 1983-1989:

في هذه المرحلة وجد المسرح اهتماما بالغا من طرف الدولة، وذلك **"بإقامة ندوة أيام المسرح التي أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح تحت شعار (من أجل تطوير المسرح الجزائري)، والتي عالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي : النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج والتمثيل بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية، والتكوين المسرحي"**[2].

فانتعش المسرح وبرزت أقلام إبداعية أثرت على الساحة المسرحية، فكتب **محمد مرتاض** مسرحية "الانتهازية" التي عالج فيها واقع الإدارة، ونشر **زهير غلاف** مجموعة مسرحية سماها "مدرسة العجائب سنة 1983"، ومسرحية النار والنور" التي كتبها **صالح لمباركية** ،

[1]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، ص**96**.

[2]- مخلوف بوكروح ،المسرح الجزائري ثلاثين سنة مهام وأعباء، ط**01**، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، **1995**، ص**35**.

وعرفت الحركة المسرحية ما يعرف بمسرح الهواة الذي أمد المسرح المحترف بمعظم فنانيه الكبار، أمثال **صراط بومدين وبن مقدم عبد القادر، قندسي سليمان** وغيرهم،**"فكان هذا المسرح الذي يمثل اهتمامات الإنسان الجزائري وواقعه باعتباره وسيلة فعالة في التربية السياسية والإيديولوجية ودوره الهام في الثقافة الوطنية المتفتحة عن جمهور عريض قصد الرفع من مستوى وعيه"**[1].

[1]– أحسن رمضاني، التجربة المسرحية في الجزائر بين السالب والموجب، مجلة الوحدة، العدد **365**، من **23/ 29** جويلية، **1995**، ص**34**.

فنّيات النّص المسرحي الجزائري المعاصر.

* تمهيد.

أولا:ثنّائية اللّغة والموضوع.

ثانيا:ثنّائية الحبكة والصراع.

ثالثا:ثنّائية الشّخصيات والحوار.

رابعا:ثنّائية الزّمان والمكان.

تمهيد:

يعتبر الخطاب المسرحي من أعقد أنواع الخطاب، ومن أكثر النصوص تمازجا بين الوظائف المختلفة للّغة، فيجمع من الخصائص ما تحويه أجناس أدبية أخرى –ويزيد عنها–فيأخذ المؤلف المسرحي في حسبانه كل هذا ويضع صوب عينيه كل من القارئ والمتفرج في آن واحد، وفي هذا يقول إدريس بلمليح: **"إن الذات المنتجة للخطاب ذات معرفية، وهو ما يؤدي إلى القول الحتمي، أنه لا خطاب دون معرفة"**[1].

إن النص المسرحي هو الخيط الواصل بين ما يتصوره المؤلف وما يجب أن يتصور القارئ والمتفرج، فهو يمثل حلقة ربط الرموز بتصورات المؤلف، وهو النص المصمم خصيصا للتمثيل على المسرح. ولهذا فإن النص المسرحي يتكون من مجموعة من العناصر التي تتضافر معاً منتجة النص، إذ أن كل عنصر من تلك العناصر يساهم بقدر معين في تشكيل النص المسرحي وعند التعرض إلى النص المسرحي بالدراسة لا يمكن الاعتماد على عنصر من تلك العناصر دون الأخر، ولكن ما نقوم به من تقسيم النص المسرحي إلى عناصر بهدف تسهيل عملية دراسة مكونات النص المسرحي، ولكن عند التعامل معه لا بد أن ينظر له كعمل فني متكامل، **"فالمسرحية وحدة فنية تجتمع فيها وتجمعها مقومات فنية عدة، فلا يمكن والحالة**

[1]–.إدريس بلمليح، نماذج من الذات المنتجة للخطاب العربي الحديث،ط**01**، منشورات زاوية للفن و الثقافة ،الدار البيضاء ،**2005**،ص**79**.

هذه أن نجزئ عناصرها عن بعضها لنقول أنها كانت على مستوى عالي من حيث الشكل الفني الذي قدمت فيه"[1].

يعتبر هذا الفصل محاولة لدراسة الخصائص الفنية المميزة للنص المسرحي الجزائري المعاصر، مطبقة على نموذج مسرحي للكاتب **عقباوي الشيخ** "**الجدار**".

المؤلف والمسرحية:

المؤلف:

هو الشخص الذي يقوم بكتابة المسرحيات والتمثيليات ويقوم بتوزيع الأدوار بين ممثلين العمل الأدبي، إذ يعتبر الكاتب المسرحي مصلحا اجتماعيا ومعالجا نفسيا وفيلسوف ومؤرخا لمجتمعه وعصره كما أنه يعتبر ضميرا حيا لمجتمعه ولقيمه، **"فالكتابة وسيلة الفكر الرئيسية منذ عرفها الإنسان، وهي وسيلة للتفكير أيضا، فالكاتب يكتب ليصور فكرة أو ليعبر عن أفكاره النابعة من مجتمعه، متفاعلة مع فكر مجتمعه ومع تحصيله الفكري بكل تراكماته، والمجتمع يطور فكره بالكتابة أيضا"**[2].

دور المؤلف المسرحي:

[1]–يوسف العاني ،التجربة المسرحية معايشة و انعكاسات ،ط**01**، دار الفارابي ،بيروت،**1997**،ص**135**.

[2]– أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط**02**، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، **1993**، ص**95**.

يقتصر دور المؤلف المسرحي على الدفع بالفكرة الصراعية الأولى، والتخطيط المبدئي للشخصيات ،مع إمدادها بما يلزمها من أفعال وأقوال ومنطق ودوافع وأسباب وعلاقات مع التنسيق بين الشخصيات وإقامة توازن طبيعي أو منطقي أو فني بينهما، وكذلك الحفاظ على نظام صراعها، تحقيقا للتناقض داخل الوحدة، حيث أن ذلك ينتج الصراع[1].

مؤلف مسرحية الجدار:

قام بتأليف مسرحية الجدار المؤلف الأدراري عقباوي الشيخ ، وهو مخرج المسرحية.

المسرحية:

يُعتبر النص المسرحي العمل الأدبي الذي يبدعه صاحبه، بحيث يقيد شخصياته وحواراته وأحداثه في مجموعة من الأوراق، وعلى ضوء ذلك تتضح معالم المسرحية، إذ ينطلق الكاتب من فكرة تكون هي مشروع النص المسرحي.

ينطلق الكاتب المسرحي من فكرة ويطورها إلى حكاية أو قصة حتى تنتهي إلى مسرحية،**"لأن الفكرة تتفاعل مع العناصر الدرامية الأخرى من حبكة وشخصية وجو ليصوغ لنا المؤلف الدرامي العالم الذي يعالجه من زاوية وعي المؤلف ونظرته للحياة، فالفكرة هي خلاصة وعي خالق النص"**[2]، إذا الفكرة هي هدف المسرحية وعلى أساسها يكون النسيج والتصميم الدرامي، وفي الأخير يكون لدينا ما يعرف بالنص المسرحي.

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص **102–103**.

[2]– منصور الدليمي، إشكالية الحوار بين النص والعرض، ط**01**، دار الكندي، **1998**، ص**17**.

ملخص المسرحية:

الجدار مسرحية ذهنية تحاكي معاناة الإخوة في فلسطين من خلال تسليط الضوء على إحدى ملاحم هذا الشعب البطولية، وتدور أحداثها عند مدخل إحدى القرى الفلسطينية. والمسرحية تروي حكاية شابين فلسطينيين يغادران قسرا إلى الخارج للدراسة، وبعد عودتهما يكتشفان وجود جدار يمنعهما من دخول القرية، فيفكران في طريقة لتحطيمه أو خرقه لكن اختلافهما حول الطريقة المناسبة لذلك يُؤجل تحقيق هدفهم المشترك، فيدخلان في صراعات عديدة تكاد تقضي عليهما، إلى أن يتوصلا إلى نتيجة مفادها أنه لابد من الإتحاد والتعاون لإسقاط الجدار، فينزلان إلى الجمهور ويوزعان عليهم الحجارة وهما يصرخان "**أسقطوا الجدار**"، فيقوم الجميع برجم الجدار حتى ينهار وتظهر القرية خلفه[1].

وأُسدل الستار.

[1]– ينظر: عقباوي شيخ امحمد هادي، الجدار، الشبكة العربية العالمية سينما ومسرح، **2012**.

أولا-**ثنائية اللغة و الموضوع:**

1- اللغة، langue:

اللغة وعاء الفكر، وهي الوسيلة التي نعبر بها عن أفكارنا المختلفة، ومن المعروف أن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار و طرحها، و اللغة تلعب دورا أساسا في تجسيد الأفكار سواء أكانت أفكار المؤلف أم المخرج، انطلاقا من هذه الفكرة نستطيع أن نقول بأن اللغة المسرحية هي الخاصية التي تُميزُ المسرح عن باقي الفنون الأدبية الأخرى.

2-: اللغة في المسرح:

للغة في المسرح أهمية كبيرة لما لها من خصوصيات تميزها عن الوحدات اللغوية من الفنون والأجناس الأدبية الأخرى، حيث نجد **ابن سنان** قد أقر بأن: **"أهل كل علم وأهل كل**

صناعة لهم ألفاظ يختصون بها للتعبير عن مراداتهم ويختصروا بها معاني كثيرة"[1]، واللغة هي التي تميز النص المسرحي الجيد عن غيره، **" فالنص الدرامي الجيد يكون ثريا جدا لدرجة أن قرائه يمكن أن يتفاعلوا معه ويتحقق من خلال قراءاته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة"**[2].

لقد تنوعت طرق الكتابة في المسرح الجزائري ،إذ نجد اتجاهات مختلفة فمنها من اتخذ من الفصحى أداة للإبداع، خاصة وأن المعارك التي خاضها الجزائريين من أجل المحافظة على هويتهم العربية، تستوجب منهم الوقوف عند كل عميل يرونه محاولة لإضعاف اللغة العربية الفصحى، وهناك من استعمل اللغة الشعرية باعتبار أن العلاقة بين الشعر والمسرح جد وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى الشعر الدرامي، كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى بالشاعر، أما الاتجاه الثالث فقد استعمل اللغة العامية التي يراها الأنسب لمخاطبة عامة الناس.

إن هذا ما دفع كبار كتاب المسرحية في العالم كي يعتنوا بجانب اللغة في نصوصهم فتكون لجملهم المسرحية طابعها الصوتي وموسيقاها الخاصة، وحددوها من الطول والقصر حتى في المسرحيات النثرية، فالكاتب المسرحي ليس حرا في صياغة أي جملة في أي حوار.[3]

---

[1]– ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة ، تح :علي فودة ،ط**01**، مكتبة الخفاجي، القاهرة، **1994**، ص**160** .

[2]– سعد أبو رضا، في الدراما اللغة والوظيفة نصوص وقضايا، ص:**173**، نقلا عن: عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص**143**.

[3]– ينظر: محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي،ط**01**، دار العودة، بيروت، لبنان، **1975**، ص**50**.

أما "**شيخ عقباوي**" فقد استعمل اللغة العربية الفصحى في مسرحية "**الجدار**"، لأنها الأنسب إلى القضية التي يطرحها وهي القضية الفلسطينية، حيث تعتبر هذه القضية قضية الأمة العربية ككل فهو هنا يخاطب جميع الشعوب العربية وذلك لأهمية وعراقة القضية، فرأى أنه من الواجب عليه أن يطلع عليها جميع الشعب العربي باختلاف لهجاتهم، فرأى الكاتب أن الفصحى هي الأشمل والأنسب ،وهي اللغة التواصلية بين الأمة العربية.

*ومن ذلك نذكر بعض المقاطع:

***المشهد الأول:ص01:**

عندما يتخطى الحب الحدود ... يصبح عبادة.

وعندما تتخطى العبادة الحدود... تصبح جنونا.[1]

المشهد الثاني: ص06:

الفنان: يبدو أنك بطل خارق.

الباحث: شكرا لك، ولكن كيف عرفت؟

الفنان: سمعتك تكلم نفسك وتقول بأنك طرحت احدهم أرضا.

الباحث: أجل إنك على حق وكيف سمعتني وأنت بعيد هكذا[2].

[1]– عقباوي شيخ امحمد هادي، الجدار ، ص**01**.

[2]– المصدر السابق،ص**06**.

المشهد الثالث: ص15:

الطفل: قالت ماما: إن أبي سوف يعود عن قريب. قالت ماما: أنني سأذهب إلى المدرسة عن قريب. قالت ماما: أن الأطفال الجيدين لا يبكون أبدا.

قالت ماما: أن هناك ألوان أخرى أجمل من اللون الأحمر، يا ترى هل الماما محقة أم أنها قالت ذلك لأتوقف عن البكاء، لن أتوقف عن البكاء، لن أتوقف عن البكاء... [1]

المشهد الرابع: ص21:

العقرب: ربما إخوة في السم ولكننا أعداء جدا.

الحية: أنت من أعلنت الحرب ولا تنسى بأن سمي أقوى من سمك.

العقرب: لابد انك واهم أيها الثعبان العجوز.

الحية: سوف أكون أسرع منك لأنني ألسع برأسي وأنت بمؤخرتك. [2]

المشهد الخامس: ص22:

الحاخام: إن أخي هو مدير المعهد وسيوليك برعاية خاصة فقط كن شابا مطيعا.

الفنان: مفهوم، ولكن اسمح لي ...

هل بعد الدراسة يمكنني أن...

[1]– المصدر نفسه،ص**15**.

[2]– المصدر السابق ،ص**21**.

الحاخام: (مقاطعا) يمكنك أن تتزوج نرفين [1].

كما ظهرت في النص بعض المصطلحات باللغة الإنجليزية، التي تدل على ثقافة الفنان الإنجليزية، حيث استعملت في المشهد الثاني وكانت كالأتي:

الفنان: وأخيرا عدت إلى قريتي بعدما حققت حلمي وأصبحت نجما عالميا I m very happy.[2]

2: الموضوع: thèse :

من المقومات التي تقوم عليها المسرحية هي "الموضوع"، وهو الفكرة التي تبنى عليها المسرحية وتَعبر منها الحوادث وهي التي يقوم عليها العمل المسرحي،والموضوع لغة **هو"المادة التي يبنى عليها الكاتب أو الخطيب أو المحدث كلامه،"**[3] وهو ليس شيء مجرد بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، ينشأ عنه صراع يميز الحدث المسرحي عن باقي الأحداث، فتكون نتيجة ذلك تشكل بناء متكامل الأجزاء يبدأ بعرض الأحداث عرضا عاما، ثم تنمو وتتطور وتتأزم حتى تبلغ الذروة عند نقطة انعطاف معينة، آيلة إلى النزول حتى النهاية، التي يرى

[1]– المصدر نفسه ، ص**22**.

[2]– المصدر نفسه ،ص**07**.

[3]– جبران مسعود، رائد الطلاب،ط**01** ، دار المعلم للملايين، بيروت ، **1968**، ص**779**.

المؤلف أنها تصنع خاتمة لهذا البناء، حتى إذا اكتملت تلك العناصر معه، وتضافرت في نقل تصور كلي لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها وما تنطوي عليه من رموز ودلالات[1].

فنجد المؤلف المسرحي يختار لنصه ما يراه مناسبا لعمله الفني وما يمكنه أن يحرك المشاهد، **"وفي المسرح –كما في أي فن أخر– لكي يوجد العمل الفني الذي استوعب عناصره بحيث أصبح كائنا جديدا مستقلا عنها لا بد من وجود العقل الخالق... و لتكن المسرحية غريبة عن الحياة ولتقع أحداثها في الأرض أو في السماء ولتكن شديدة الواقعية ولتكن ممعنة في اللامعقول.... المُهم أنها لا تكون صورة طبق الأصل بل مستقلة عن الأصل"3** ، فالاختبار ضروري للعمل الفني فليس الهدف منه محاكاة الواقع،إذ نجد أن المؤلف المسرحي يعمل إلى عزل الحديث عما يناسبه، وينظر إليه من زاوية خاصة تلقي عليها الأضواء ما يؤكد تلك الدلالات والمعاني التي يقصدها المؤلف.

و هذا" **شيخ عقباوي**"، استقى موضوع حوادث مسرحية "**الجدار**" من الخلاف السياسي والتاريخي والمشكلة العربية الإنسانية "**فلسطين**"، والدارس للمسرح الجزائري يجد حضورا مكثفا لفلسطين، وفي مسرحية الجدار انتبه الكاتب إلى جانب من المخاطر التي لحقت ويكمن أن تلحق بالأراضي الفلسطينية من بعض المشاريع اليهودية التي كانت تتردد هنا وهناك.

[1]– ينظر: عبد القادر القط، فن المسرحية، ط**01**، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، **1998**، ص**206**.

[3]– رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، دط، الهيئة المسرحية العامة، **1998** ،ص**24**.

وهنا نلمح المأساة الفلسطينية وكيف تلاحم معها الأدباء وكشفوا المخاطر الصهيونية على الأمة العربية والإسلامية في وقت مبكر من هذا العصر، وكيف برهنوا على عروبتها وإسلامها، وأحقية الأمة العربية والإسلامية بفلسطين.

و الجدارُ نصٌ يهدف إلى كشف مدى ترابط وارتباط الشعب الجزائري مع قضاياه القومية ومدى انتمائه إلى أمته، ووقوفه بحزم وصدق وشجاعة مع الشعب الفلسطيني في محنته.

لقد دعا الكاتب إلى توحيد القوى العربية ضد الصهيونية، وذلك واضحٌ في خاتمة نصه إذ يقول: **"... ينزلان إلى الجمهور ويوزعان عليهم الحجارة وهما يصرخان: أسقطوا الجدار، أسقطوا الجدار، أسقطوا الجدار.... ويقوم الجميع برجم الجدار حتى ينهار وتظهر القرية خلفه"** [1].

ثانيا-ثنائية الحبكة والصراع:

1-: الحبكة،Trame :

يعتبر النص المسرحي مختلفا عن النصوص الأدبية الأخرى، حيث أنه كتب ليتم تجسيده على خشبة المسرح ، كما أن المؤلف عند كتابته للنص يأخذ بعين الاعتبار الجانب التطبيقي للمسرح، ومن مميزات النص المسرحي أنه يحتوي على عناصر مهمة تساعده على الابتكار المسرحي وتميزه عن المنتوج الأدبي ،وأهم هذه العناصر مسار الحبكة الدرامية التي تنظم وترتب الأجزاء المكونة للمسرحية. والحبكة مأخوذة من الفعل حبك حبكا أي أحكم صناعة

[1]- عقباوي شيخ، الجدار ، ص**27**.

الشيء وحبك الحبل شد فتله، أما في الفرنسية فتعني **intrigre** ومأخوذة من الفعل اللاتيني **intrication** الذي يعني الحيز، والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح، وهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها، بسبب تعارض رغبات الشخصيات التي تتحول إلى أفعال تحدد في مسار المسرحية من البداية إلى النهاية، ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعوائق في العمل[1].

و الحبكة شرط لازم للمسرحية أكثر من أي نمط آخر، لأن المسرحية في جوهرها تمثيل لفعل، فقد ذهب أرسطو **"إلى أن المسرحية تنطوي على عنصرين هما الشخصيات والحبكة وأن الحبكة هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرحية "**[2]، إذ تشير الحبكة إلى الطريقة التي ترتب فيها الأحداث لتحقيق تأثير مقصود، فهي تبنى كي تؤدي معنى معينا وكي تصل إلى ذروة تنتج نتيجة محددة وجميع الحبكات العظيمة تركز على النقطة التي تنتهي بها عند الذروة والحل النهائيين.

إذا الحبكة هي سلسلة من الأفعال المترابطة تسيرُ قدما عبر صراع بين قوى متضادة نحو ذروة وحل يحددان معنى العمل[3].

---

[1]– ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسحي، ص**17**.

[2]– فيردب ملبين و جبر بنتلي، فن المسرحية ،تر: صدقي حطاب، دط، دار الكتاب، بيروت، **1956**، ص**395**.

[3]– ينظر: ليندا ج كاوغيل، فن رسم الحبكة السينمائية، تر: محمد منير الأصبحي، ط**01**، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، سوريا، دمشق، **2013**، ص**25**، **27**.

ومن خلال هذا العرض نستنتج أن الحبكة الدرامية لها ثلاث أجزاء؛ تمهيد وعقدة وحل وفيما يلي عرض لكل واحدة على حِدى.

1-1 التمهيد:

هو الجزء الأول من المسرحية وفيه **"يمهد الكاتب للموضوع الأصلي، ويعرف بشخصياته وأعمالهم وصور البيئة المسرحية عن طريق الحوار، فغالبا ما تستند المسرحية بمقدمة أو بداية للدخول إلى عالم الأحداث لعرضها، أو بافتتاحية سردية... تمثل وحدة مستقلة بالرغم من ارتباطها بالعمل ككل، كما أنها تقدم بعض الثيمات التي تتطور فيما بعد"**[1].

وهكذا فالاستهلال يقوم بدور هام في بناء النص الدرامي وتحبيكه ، كما تزيد من التشويق والإثارة لدى المتلقي، فهو عبارة عن تقديم للأحدث وتمهيدا لها، إما تأطيرا وإما تبيانا للجو الذي ستتجر فيه الوظائف الدرامية، ولقد مهد "**عقباوي شيخ**" مسرحيته بشكل جيد إذ أنه قدم لنا صورة القرية الفلسطينية القديمة ، ويدور حوار بين طيفين على الركح بلباس أبيض بينهما حوار يصفان فيه حالة القرية.

2-1 العقدة:

[1]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ط**01**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، **1985**، ص**39**.

هي الجزء الذي أطلق عليه **أرسطو** اسم الجزء الوسط، وهو من أصعب أجزاء المسرحية وأكثرها تميزا وهي جزء أساسي في الحبكة؛ لأن العقدة تعني اللحظة التي توقف عملية النسيج وعملية الحبك، وتستخدم في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل الدرامي[1].

والعقدة كمصطلح قد وَرَدَ في المعجم المسرحي بمعنى: **"... المرحلة التي تتضافر فيها الصراعات، وتُعَقَّدُ إلى حد تشكيل نقطة الانعطاف في الفعل الدرامي من خلال إثارة أزمة"[2]** ،إذ يعتبر عنصر التعقيد هو العنصر الأساسي في بناء الحبكة، فهو يتألف في الأشكال البسيطة من المسرحيات من خلال إدخال أشخاص وأحداث تعيق البطل من الوصول إلى غايته، أي دخوله في صراع مع الخصم أو العائق[3].

إن العقدة الدرامية هي نقطة الذروة في المسرحية التي من خلالها يتطور الفعل الدرامي وينحى نحوا جديدا يسير إلى ما يعرف بالحل.

وتظهر العقدة في مسرحية "**الجدار**" بشكل متدرج، محدثة ارتباكا وتشويشا لدى القارئ والمتفرج، وقد هيأ لها المؤلف الجو المناسب من خلال عرض الأحداث متوالية ،لتصل إلى التعقد في لحظة وعي الباحث والفنان باستحالة تهديم الجدار لأنه أقوى وأضخم منهما، وتتأزم العقدة في معرفة مكونات الجدار التي هي في الأساس مكونات عربية، وذلك يظهر في الحوار بين الباحث والفنان.

---

[1]– ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص**312**.

[2]– المصدر نفسه، ص**312**.

[3]– ينظر: فيردب ميلت و جيرالدايس بتلي، فن المسرحية، ص**17**.

الباحث: يال العار ... يال العار.

الفنان: ماذا هناك؟

الباحث: أنظر انظر.

الفنان: ماذا، ماذا وجدت؟

الباحث: غير ممكن إنه مصنوع من اسمنت عربي خالص.

الفنان: إسمنت عربي، كيف عرفت ذلك؟

الباحث: وحتى الرمل عربي أيضا.

الفنان: معقول ؟

الباحث: والماء الذي يجمع المادتين عربي كذلك ماء نهر[1].

وتزداد العقدة في التأزم في المشهد الأخير، بعد تعرض الباحث لطلقات نارية من الجانب الصهيوني، وذلك يظهر في الحوار الأتي:

الباحث: (وهو مخصب بالدماء) أنظر يا صديقي إن الموت على هذه الأرض ليس بالسوء الذي تعتقد أنظر...

[1]– عقباوي شيخ امحمد هادي، الجدار، ص**19**.

[2]– المصدر نفسه،ص**27**.

الفنان: لا.. لا .. تتفوه بكلمة واحدة إنك تنزف.

الباحث: على هذه الأرض ما يستحق الحياة والموت وكذلك.

الفنان: بالله عليك لا تمت وتدعي وحيدا.

الباحث: أترى تلك الحمامات البيض أنها تنادي اتركني سوف أطير معها سوف أطير في السماء و أحلق بجناحي اتركني، انك تمنعني حتى من الطيران أمرك غريب.

الفنان: انك تضحك يا صديقي وأنت تحتضر[2].

1-3: الحل:

إن لكل عنصر من عناصر الحبكة وظيفة معينة خاصة يتميز بها عن غيره من العناصر والحل هو الجزء الأخير من الحبكة، ووظيفته تتمثل في حل المشكلة التي بدأتها الحبكة وتطورت بنوع من الظلم عاكسة موقفا من المواقف متأزمة في مرحلة من المراحل لتصل في الأخير إلى حل، ففي كل **"التراجيديا عقدة وحل، فالأمور التي تقع خارج التراجيدية وبعض الأمور التي تقع داخلها هذه العقدة وسائرها هو الحل، واعني بالحل ما يمكن من بدء الحلول إلى النهاية"[1]**. فيكون حل الصراع في نهاية المسرحية كجواب عن التساؤلات المطروحة في الصراع فارضا بعض الواقف لتحقق الشخصيات أغراضها، فلكل عقدة حل ولكل بداية نهاية و قد امتاز الحل في مسرحية" **الجدار**" بالوضوح والبروز، حيث ختمها "**عقباوي**" بطريقة واضحة

[1]– أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: شكري عياد ، دط، دار الكُتاب العرب للطباعة، القاهرة، **1976**، ص**18**.

وهي اقتناع الباحث بعدم إمكانية إسقاط الجدار لوحده، وإنما يتمكن من ذلك بمساعدة الآخرين، ويظهر ذلك متجليا في المشهد الختامي للمسرحية إذ ينزل كل من الباحث والفنان إلى الجمهور ويوزعان عليهم مجموعة من الحجارة ليطلبا منهما إسقاط الجدار، فيقوم الجميع برجم الجدار حتى الانهيار.

وتظهر القرية خلف الجدار، وفي هذه الخاتمة خلاصة أكيدة أنه باتحاد العرب يمكن للقضية الفلسطينية أن تحل كما تحل جميع مشاكل الشعب الفلسطيني.

2: الصراع،conflit:

إن الشخصية المسرحية مرتبطة برغبات المؤلف، بمعنى أن الشخصية تحمل من الدلالات والرغبات ما يريد لها المؤلف أن تحمل، فلابد أن يقوم بينهما وبين أقرانها صراع حول أمر ما سواء أكان مبدأ خلقي أو قضية اجتماعية قومية أو ذاتية أو دينية... حاملة بداخلها مجموعة من الرغبات التي تهدف في الأصل إلى إبلاغها للشخصيات المعارضة أو إلى الجمهور، إن أصل كلمة **COMFL** من الفعل اللاتيني **comffiere** الذي يعني: يصطدم وهو مفهوم عام وقف علامة تصادمية حسية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقة بين الأفراد والمجتمعات ضمن الذات الاجتماعية.[1] ويعتبر الصراع من أحد العناصر الأساسية للبناء الدرامي، فهو يظهر من خلال تعارض الرغبات وتصادم الشخصيات مع بعض القوى، في

[1]– ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص**289**.

جو نضالي مادي أو روحي قصد الفرض الذاتي، وفي هذا يقول هيجل: **"إن الدراما الكلاسيكية تقدم لمشاهدها صراع بسيط بينما نحن اليوم نواجه فيض متنوع من الشخصيات، ونشاهد مفاجئات غير متوقعة خلال مرحلة التعقيد والتطوير"**[1]، و ينتهي الصراع إلى أحد النهايات فإما تسوية بين المتصارعين أحدهما صاحب حق والأخر لا، أو أحدهما خير والأخر شر، أو انتصار أحد الطرفين على الأخر، وقد يبقى للمتلقي الحق في ولوج عالم الخيال والتأويل لتغليب طرف على أخر.

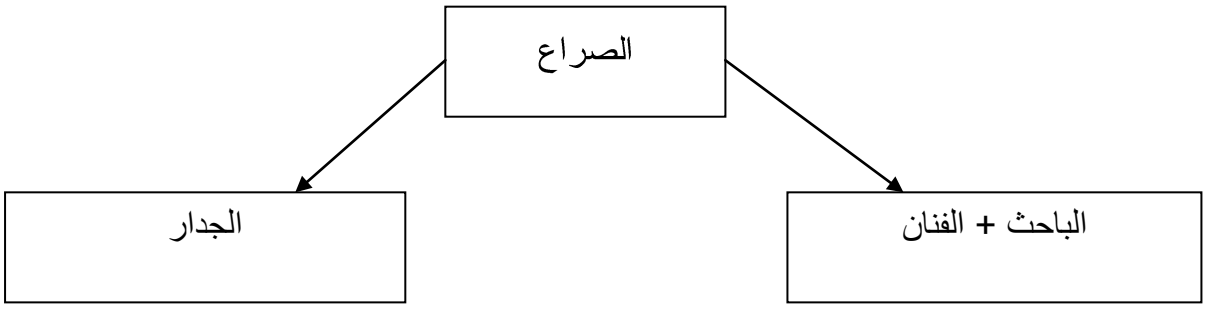
و يتجسد الصراع في مسرحية "**الجدار**"، في نمو الرغبات الكبيرة لشخصيات المسرحية وهجومها على العقبات التي تعترض هذه الرغبات، إنها الرغبة في التحرر وكسر القيود وهدم كل أشكال الطغيان والظلم والاضطهاد.

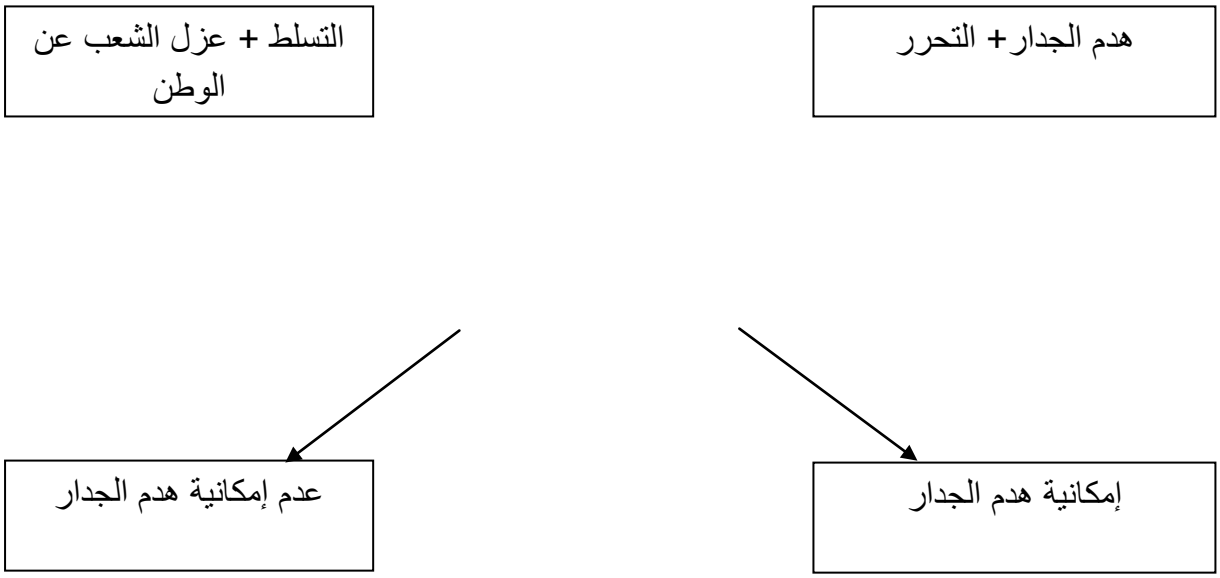
إننا نجد شخصيات المسرحية الرئيسية (الفنان والباحث) يسعيان إلى تحطيم الجدار ويدخلان في صراع ذهني معه، فيرغبان في تحطيمه لكنه يكون أقوى منهما، وهو ما يعارض رغبتهما في التحرر وهدم الجدار.

نلمس في هذه المسرحية صراع قومي، صراع أكبر من أن يكون بين شابين وجدار، إنه صراع أمة.. صراعُ قوم.. صراعُ وطن سرق.. وطن اُغتصب، وهو يدافع بكل ما بقى له من قوى وهي الحجارة الصغيرة، وقد جرت الأحداث وفق المخطط التالي:

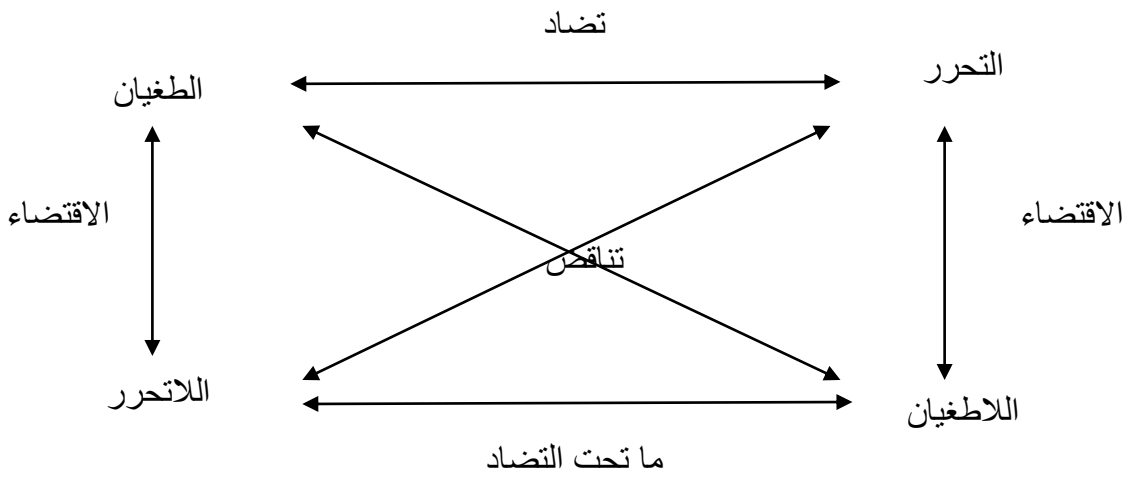
[1]– عبد الوهاب شكري ، النص المسرحي،ص**89**.

***محور الصراع و الرغبة و الإبلاغ في الجدار:**





فالمعنى هنا يقوم على علاقة حددها غريماس في مربعة السيميائي الذي يقوم فيه المعنى على عدة علاقات: وهي علاقة التضاد وعلاقة التناقض وعلاقة الاقتضاء، والتخطيط التالي يوضح هذه العلاقات في" **الجدار**" :



ومن هنا نستنتج أن الخطاب في مسرحية "**الجدار**" قد بني على ثنائية التحرر والطغيان، وليكون محور التضاد وهو مضمون النص الدلالي يتعلقان بالتناقض توسطا، واعتدالا فيما يخص التضاد وما تحت التضاد، بينما محور التحرر اللاطغيان ومحور الطغيان اللاتحرر يتعلقان بالاقتضاء، والطرفان هما ركنا الخطاب يبديان للقارئ اتصالا ثنائيا، وعلى ضوئهما تتبادل العلاقة الدلالية في النص المسرحي المتناول، إذا الصراع هو قوام البناء الدرامي للمسرحية ومن أهم العناصر فيها، ويستمد قوته من مقدار التباعد بين موقفين أو فكرتين أو قوتين متعارضتين، وكلما كانت القوتان المتصارعتان متقاربتان كان الصراع أقوى وهكذا تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام بواسطة الصراع الذي تخلقه الشخصيات مدفوعة برغبتها في الوصول إلى الهدف العام.

ثالثا: ثنائية الشخصيات والحوار:

1- الشخصيات، personnalité:

تعد الشخصية إحدى العناصر الدرامية المهمة في تكوين النص المسرحي، وثمة خصائص وكيفيات تتحقق بها فعالية هذه الأهمية وتتجلى بوضوح في بنية النص الدرامية، لتثير لدى المتلقي لذة المتابعة والترقب، وأولى هذه الخصائص نلمسها من خلال المفاصل التي تكونها فمنها ما هو طبقي كالمهنة والمزاج والطباع و العلاقات، ومنها ما يتعلق بوضعها المادي

كالجنس والطول والسن واللون، حيث يعتمد الكاتب على هذه الأسس لإظهار طبيعة الشخصية وتصرفاتها وسلوكها ضمن أحداث النص فتعرف عليها وعلى الظروف التي تحيط بها، والشخصية هي أبرز السمات الفنية بها يعبر الكاتب عن أفكاره فتقوم الشخصية بتجسيد وبلورة هذه الأفكار في أحداث ومشاهد[1].

ودراسة طريقة خلق الشخصية الدرامية في النص تأتي من إعادة المؤلف رسم واقعها المعاش بسعته وتنوعه، كما يرسم ببيئتها باختلاف ثقافتها وأنشطتها الاجتماعية والسياسية للوصول إلى أهدافها، فتتقاطع الطرق وتنبني شبكة من العلاقات والصراعات والتصالحات المتعددة لتتحدد مسيرة الشخصية ومكانتها في نسج النص الدرامي المعقد، إذ نجد أن معظم الدارسين يجمع على أن الشخصية هي التي تختلق العقدة أو الحبكة أو حتى الموضوع فهو العنصر المحرك والمقوم الأساسي للعمل المسرحي[2].

1-1:مصطلحات الشخصيات:

يُصادفُ الدارس للبناء المسرحي، مجموعة من المصطلحات المختلفة التي تتعلق بالشخصية المسرحية أو تتصل بها، فهي تختلف باختلاف وظيفتها وحوارها فنجد:

أ:الشخص، personne:

[1]- ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية،ج**2** ،ط**01**، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، **2005**، ص**114**.

[2]- ينظر: الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دط، دار الجنوب للنشر، دت، ص**98**.

جَمعهُ شخوص وهو لفظ يطلق على المنتسب للجنس البشري، يكون ذا هوية يعيش في حيز زماني وأخر مكاني، فهو من عالم الواقع الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي.[1] ويظهر هذا النوع في مسرحية الجدار كالأتي:

***نموذج الشخص في الجدار:**

الشخصية.	المشهد.	الدور.
الباحث .	الثاني+الثالث+الخامس.	*شاب في مقبل العمر يعود من الغربة إلى وطنه.
الفنان.	الثاني+الثالث+الخامس.	*فنان يعود من أمريكا وهو نجم عالمي، ليخبر أسرته بما وصل إليه.
الطفل.	الثالث.	*عودة ذاكرة الباحث إلى أيام الطفولة.
الحاخام.	الخامس.	والد نرفين التي كان يريد الزواج منها الفنان.

ب: الشخصية، personnage:

[1]– ينظر: عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر **1931-1954**، ط**01**، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر، **1983**، ص**126.**

تعددت لها التعريفات لكم نجد الصادق قسومة يقول بأنها: **"أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع إلى رسمها فيجعل منها كائنا حيا له بصماته في العمل الإبداعي"**[1] ، فالخيول مثلا شخصية في النص يقصد واقع عالمه و الطفيليات خاصة في عالمها والريح خاصة في عالمها والضوء خاص في عالمه.

ومثل هذا النوع وجد في مسرحية "**الجدار**" في المشهد الأول كالأتي:

***نموذج الشخصية في الجدار:**

الشخصية	الدور
الطيف الأول.	شخصية خيالية، يقوم بالحوار مع الطيف الثاني، بصدد التمهيد للمسرحية، ووصف المعاناة الفلسطينية.
الطيف الثاني.	شخصية خيالية، ابتدعها المؤلف لكي يضع تمهيدا مناسبا لمسرحيته.

ج: الممثل، acteur:

[1]– الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص**98**.

هو الشخصية والعنصر البارز المضطلع بحديث أو أكثر، ذو طبيعة ووظيفة علمية، وقد بين **غريماس** أن لكل دورا في مستوى تقديم أحداث القصة ودورا في مستوى بناء المعنى الذي تؤديه[1].

إن هذا النوع من الشخصية قد تجسد في الباحث والفنان، وذلك بظهورهم في معظم المسرحية وأغلب مشاهدها، فأخذ كل منهما حصته من الحوار في المسرحية، وبعد تأملنا للدراسة السابقة نجد مسرحية الجدار تتسع بتنويع في الشخصيات ،حيث توجه أحداث القصة وبناءها الدرامي وفقا لأبعادها الثلاثة: الجسمية والنفسية والاجتماعية.

2: الحوار ،dialogue:

تقوم المسرحية في أساسها على الحوار وهو الذي يعطيها قيمتها الأدبية ،فسواء كانت المسرحية ممثلة أم مقروءة، فإن الحوار هو الأداة الوحيدة للتصوير و يقول **توفيق الحكيم** * في هذا: **"إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار ..... ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية"**[2].

والحوار في اللغة يعني مراجعة الكلام بين طرفين متخاطبين، فأصل كلمة الحوار عند **ابن منظور** (ت 711م) في لسان العرب: **"من الحوار، وهو الرجوع عن الشيء وإلى الشيء،**

---

[1]– ينظر: عبد الوهاب شكري، النص المسرحي، ص**65**.

*– كاتب وأديب مصري، **1898–1987**، من رواد الرواية والكتابة المسرحية العربية، من أشهر أعماله أهل الكهف، شهرزاد، عودة الروح، بجماليون.

[2] – توفيق الحكيم، فن الأدب، دط، دار مصر للطباعة، دت،**150**.

فيقال حار إلى الشيء، وعنه حوار ومحاورا ومحاورة وحؤورا: رجع عنه وإليه، والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة"[1]، وجاء في مفردات القرآن **للراغب الأصفهاني ".. والمحاورة والحوار والمراد في الكلام ومنه التحاور"**[2] ؛ ويتضح من ذلك أن الحوار يعني مراجعة النطق والكلام بين طرفين اثنين، أي أن المتكلمين يتداولان الحوار في موضوع ما، فيسأل أحدهما الأخر والأخر يجيبه ولا يكون الحوار المتداول أسئلة وأجوبة فحسب، بل يكون إخبارا وتوسعا في الكلام.

و في الاصطلاح الحوار هو تلك المهارة اللغوية التي فُطر عليها الإنسان، ولا يستطيع أن يمارس حياته من دونها، وهو شكل من أشكال التواصل بين جميع البشر، لأنه كلام واع حيث يحمل كل متحاور مجموعة من الأفكار يسعى لإيصالها للطرف الثاني.

تعددت التعريفات لهذا المصطلح، حيث تختلف ألفاظها لكنها تتشابه في مضامينها ومن ذلك نجد أن الحوار هو: **"طريقة من طرائق التعبير المختلفة...، وهو من أهم الأساليب التي نعتمدها في حياتنا اليومية... لكونه وسيلة أساسية للتخاطب و التواصل"**[3]، ويشترط في الحوار شخصان فأكثر أحدهما يتكلم ويسأل والأخر يجيب على أن يتكلما بالتداول، ويسمى الطرف الأول المتكلم أما الطرف الثاني الذي يوجه به الكلام فيسمى المخاطب أو المتلقي أو السامع.

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ج**2**، دط، دار صادر، بيروت، **1997**، ص**182**.

[2]– الراغب الأصفهاني،معجم ألفاظ القرآن، تح: صفوان عدنان ذودي، ط**02**،دار القلم دمشق، **1433**ه،ص**241**.

[3]– علي أيت أوشان، ديداكتيك التعبير والتواصل (التقنيات والمجالات)،دط، دار أبي قراقر للطباعة والنشر، الرباط، **2010**، ص**61**.

ويعرفه عبد المالك مرتاض بأنه:**"اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة و اللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية"**[1].

والحوار في المسرح هو الأداة التي تتشكل بواسطتها مواقفه وتتفاعل أحادثه وشخصياته، فهو وسيلة للتفاعل والأداة التي تتشكل بواسطتها مواقفه وتتفاعل أحداثه وشخصياته، و به تتواصل شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في الرواية، في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات، وهو الذي يبرز فنية المسرحية ويميزها عن غيرها من الأعمال الفنية كالرواية والقصة[2].

*** أنواعه في المسرحية الجزائرية:**

أ- الحوار الخارجي:

هو ذاك التبادل الكلامي الكائن بين شخصين أو أكثر، يمثل وسيلة اتصال بينهم وبين المتلقين، بواسطة مقطع وكلمات يحددها المؤلف، تكون حاملة أفكاره وأرائه في شكل أقوال، لا يأتي له ذلك الاختيار مضامين العبارات التي تؤديها الشخصيات[3].

إننا نجد هذا النوع من الحوار متواجد بكثرة في المسرحية "**الجدار**"، وكان في معظم مشاهدها.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، د ط، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، **2005**، ص**176**.

[2]- ينظر: عبد القادر القط، فن المسرحية، ص**28**.

[3]- ينظر: روجر مرسلفيلد، فن الكتاب المسرحي، تر: دريني خشبة،ط**01**، مكتبة النهضة، مصر، **1964**، ص**25**.

المشهد الأول: في الحوار القائم بين الطيف الأول والطيف الثاني.

مثال01:

الطيف الأول: وطني... علمني الرحيل الطويل أن أعشقك.

الطيف الثاني: وطني علمني الصمت الطويل أنّ لي لسانا وشفتين.

الطيف الأول: وطني.. أخشى على أغصان الزيتون أن تُدنس.

الطيف الثاني: وطني علمتني الطبيعة الهدوء والسكينة ولكنها علمتني كذلك كيف أكون إعصارا وبركانا[1].

المشهد الثاني: في الحوار القائم بين الباحث والفنان .

مثال02:

الفنان: من هناك؟ من؟

الباحث: إنه أنا.

الفنان: يبدو أنك بطل خارق.

الباحث: شكرا ولكن كيف عرفت.

الفنان: سمعتك تكلم نفسك وتقول بأنك طرحت أحدهم أرضا[1].

[1]– عقباوي شيخ، الجدار، ص**02**.

المشهد الثالث: في الحوار القائم بين الباحث والطفل.

مثال 03:

الطفل: أريد الذهاب إلى المدرسة.

الباحث: ولماذا لا تذهب إلى المدرسة؟ أذهب من منعك؟

الطفل: مدرستي انهارت.

الباحث: كيف حدث ذلك؟

الطفل : لقد رأيت آلات كبيرة تهدم المدرسة، غير أن أمي قالت أن السبب هو زلزال ضرب المكان،قلت لها: وماذا عن تلك الآلات الضخمة؟ قالت لي لا زلت صغيرا عندما تكبر سأخبرك[2].

المشهد الرابع: في الحوار القائم بين العقرب والثعبان.

مثال04:

الحية: سوف أكون أسرع منك فانا ألسع برأسي وأنت بمؤخرتك.

---

[1]– المصدر السابق ص**07**.

[2]– المصدر السابق، ص**15**.

[2]– المصدر نفسه، ص**21**.

العقرب: لن تنال مني أيها الثعبان الأخرق لأنني الأسرع والأكثر مرونة.

الحية: إن لسعتك وقتلتك لا تقل بأنني مخادع[2].

المشهد الخامس: في الحوار القائم بين الباحث والفنان والحاخام.

مثال05:

الفنان: ثمان سنوات أخرى؟

الحاخام: ستكون كافية لإقامة الجدار.

الفنان: جدار؟ عن أي جدار تتحدث؟

الحاخام: من قال جدار؟ أنا قلت جدار؟

الفنان: نعم أنت قلت جدار.

الحاخام: لا تحمل هما أنه جدار سأقيمه في بيتي لمنع اللصوص من الاقتراب من حبيبتك نرفين[1].

مثال 06: الحوار القائم بين الفنان والباحث.

[1]– المصدر السابق، ص**24** .

[2]– المصدر نفسه، ص **26**.

الفنان: إني أمنعك من المغادرة.

الباحث: إذن عليك أن تقتلني أولا.

الفنان: لا ترغمني على الصراع معك.

الباحث: لا أريد منك شيئا سوى أن تفسح لي الطريق[2].

ب-حوار داخلي:

هو الحديث مع النفس بصوت مسموع أي التفكير بصوت مرتفع، أو ما يعرف بالمونولوج في النصوص المسرحية وهو **"مصطلح يستعمل بمعان عدة بيد أن المعنى الأساسي له هو الحديث المنفرد الذي يقوم به شخص واحد - في وجود أو غياب مستمعين- و نجد مثالا لذلك في معظم الابتهالات والقصائد الغنائية والمرثيات"**[1] ، وهو أن يتحدث الإنسان إلى نفسه بصوت مسموع إلا في عبارات مقتضبة تعبيرا موجزا عن فكره أو انفعاله[2].

ونجد إبراهيم حمادة في كتابه معجم المصطلحات الدرامية قد قدم تعريفا له كما يلي: **"المونولوج هو تكوين كلامي فردي للروح يلقى و يكتب، ولهذا فهو يشمل كلام متحدث واحد،**

[1]- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **1997**، ص**23**.

[2]ينظر: عبد القادر القط، فن المسرحية، ص**29**.

وقد يشير المونولوج التخبية- المحادثة الداخلية للشخصية- دراما الممثل الواحد والمناجاة الفردية..."[1]

أما "**عقباوي شيخ**" فإنه استعمل هذا النوع من الحوار في مسرحيته "**الجدار**" ونجد ذلك في موضعين؛الأول في بداية المشهد الثاني وهو حوار الباحث مع نفسه، والثاني كان عبارة تأنيب الفنان لنفسه في خاتمة المشهد الرابع.

1-مونولوج الباحث:

الباحث: ياالل... استغفر الله، أيّْ قدمي، رباه إنه جرح بليغ... ما هذا .. أو لا ... دم، أين أنت يا أمي، لتري أبنك المسكين الجريح... اللعنة على هذا لا... دم، أين أنت لترى أبنك المسكين الجريح...اللعنة على هذا الظلام الدامس. إنني لا أكاد أرى شيئا لقد تبعثرت أغراضي في كل مكان... الثامنة صباحا غير ممكن ساعتي توقفت منذ دخلت رفح لأنني عندما كنت هناك كانت الثامنة وبقتُ منتظرا ساعات وساعات[2].

2-مونولوج الفنان:

[1]-إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، **1985**، نقلا عن أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، ص**23**.

[2]- عقباوي شيخ، الجدار، ص**06**.

الفنان: سامحني.... الله لقد خدعته. وقلت له بأنني كنت أدرس في أمريكا وأنا كنت في تل الربيع. أدرس الموسيقى ثم قصدت أمريكا بعدها كم كانت أياما سعيدة تلك التي عشتها هناك مع نرفين، لقد كنت أحبها بشدة. كانت جميلة جدا وسعيدة ومرحة وكانت الأفضل في القسم...[1]

نستنتج مما سبق دراسته أن مسرحية الجدار كجميع المسرحيات تقوم في أساسها على الحوار، الذي أعطاها قيمتها الأدبية وهو مظهرها الحسي فلا مسرح بلا حوار،وتكمن وظيفة الحوار في تصوير الحدث والكشف عن أفكار الشخصيات وتجسيد الفكرة ،إلى جانب الدور الجمالي الذي يقوم به.

لقد كان الحوار مناسبا للشخصيات فعبر عن مستواه العقلي والثقافي كما صنع الحدث والشخصيات والموقف المسرحي بصفة عامة.

رابعا: ثنائية الزمان والمكان:

1: الزمن، temps:

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي، لأنه في القديم كان مجرد توقيت للأحداث ولكن اليوم تغيرت هذه الفكرة كل التغيير، وصار حلقة مهمة في فهم الأعمال الأدبية ودراستها وفي هذا الصدد يقول **مصطفى توالي: " لم يكن الزمن يشكل قضية صعبة قديما، ولكن حديثا أصبح مشكلة عويصة وذلك أنه لم يكن توقيتا للأحداث فأصبح عنصرا معقدا**

[1]– المصدر نفسه، ص**22**.

وشريانا من شرايين العمل الأدبي"[1] ، فكل مادة حكائية ذات بداية وذات نهاية تجري في زمن، سواء كان الزمن ظاهرا أم لا، مسجلا أو غير مسجل يكتشف القارئ بنفسه. إن الزمن هو عبارة عن وسيلة للتعبير و**"يصر الزمن إنسانا بقدر ما يتم التعبير عنه من خلال طريقة سردية، ويتوفر السرد على معناه الكامل حيث يصير شرطا للوجود الزمني"**[2].

وكون دراسة الزمن في المسرحية تبدو صعبة نظرا لصعوبة المسرح فهو ثنائي الشكل بين النص و العرض، فكان الإجماع على وجود زمنين مختلفين في أي عمل مسرحي وهما زمن أحداث القصة وزمن عرضها ولكل منها قوانينه الخاصة[3].

تحتوي المسرحية على القرائن الإشارية الزمنية التي عملت على تأطير عملية التواصل داخل نطاقها الزمني، كما عبرت عن اندماج المتكلم والمخاطب معا داخل الزمن التلفظي والنصي والتواصلي، وقد ظهرت عدة قرائن زمنية في مسرحية **"الجدار"** وهي كما يلي:

***القرائن الزمنية الواردة في الجدار:**

الصيغة الزمنية .	الصفحة.
- يوم.	02

[1]- عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص**178**.

[2]- بول ريكور، الزمان والسرد، تر: فلاح رصيم، مر:جور زيناني، ج**02**، ط**01**، دار الكتب الجديدة المتحدة،**2006**، ص**95**.

[3]- ينظر: عمر بلخيري، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، دط، منشورات الاختلاف، دت، ص**83**.

- ليلتين.	02
- أسبوع.	04-03
- أشهر.	03
- ليلة.	04
- بعد وقت.	04
- فصل الثلوج.	04
- لحظة دفئ.	04
- الشتاء.	04
- الساعة.	06
- الثامنة صباحا.	06
- ساعات. ساعات.	06
- خمسة عشر سنة.	09
- السنوات الثمان.	10
- سبع سنوات.	10
- صوت الأذان.	11
- أيام الطفولة.	14
- العمر.	14

2: المكان، l'espace:

عالم هندسي له أبعاده المحسوسة والثابتة، ارتبط به الإنسان منذ أن وجد على الأرض واستشعر أهميته وانحاز بعاطفته له وأقام أركان حياته الجسدية و الروحية، فارتبط الإنسان بالمكان واعتبره وطنا وانتماءا وأصالة، فلا يمكن فهم العلاقة- ومهما حاولنا- بين الإنسان والمكان،**" لقد خاض المكان رحلة طويلة في متاهة التاريخ، وتعرض لفعاليات الصيرورة وتحولاتها، لكي ينتقل من الفضاء الوحشي إلى الفضاء الثقافي... و الجمالي والفني"**[1].

يعتبر المكان من أهم العناصر والأكثر وضوحا في المسرح، لأنها تعتبر صانعة الحدث فبمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث[2]، و المكان هو أول ما نتلقاه من علامات تشير إليه، فالنص المسرحي يكون أكثر وضوحا ومعنى عند إدراكنا للمكان، و إدراك المكان في المسرح يتم بالملاحظات التي يصوغها المؤلف، التي تحتوي على معلومات لمختلف الأماكن التي تتطور فيها المسرحية.

*** أنواعه في المسرحية الجزائرية:**

أ- المكان المفتوح:

[1]- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، د ط، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، **2000**، ص**62**.

[2]- ينظر: حسن بحراوي ، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط**01**، الدار البيضاء، المغرب، **1999**، ص**30**.

يتمثل في الأماكن العامة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم، رغم اختلافهم وهي التي لا تقيد الفرد تقييدا مطلقا، بل يكون فيها حرا في ممارسة أفعاله، والتعبير عن أفكاره، فلا يخضع لتقيد ولا سلطة، ويصفها الطاهر روانية قائلا: **"المكان المنفتح... يزخر بالحركة والحياة، ومنها يقضي على الإحساس بالعزلة والوحدة، ويمنح الانطلاق والانسجام مع الذات"**[1]، وعند دراستنا للنص الدرامي "**الجدار**" أمكن لنا رصد بعض النماذج للأمكنة المفتوحة الواردة فيه:

***القرائن المكانية المفتوحة الواردة في الجدار:**

الصيغة المكانية	الصفحة
- مدخل القرية.	01
- العالم.	01
- الوطن.	02
- الركح.	06
- القرية	06
- رفح	09
- فلسطين	09
- لندن.	09
- أمريكا.	10

[1]- الطاهر روانية، الرواية وفعاليات النص، مجلة التبيين، العدد التاسع، د ت ، ص**44**.

- الضفة الأخرى.	10
- مشارف القرية.	10

ب- المكان المغلق:

تتمثل في الأماكن المحدودة والتي تحدد للفرد المجالات التي يتحرك فيها، حيث يصفها الطاهر روانية قائلا: **" تمثل الأماكن التي ترمز إلى النفي والعزلة والكبت، إذ أن الانغلاق في المكان الواحد تعبير عن العجز وعدم القدرة على العمل والفعل والفشل في التعامل مع العالم الخارجي"**[1].

وقد كانت أغلب الاستعمالات للمكان المغلق في نص "**الجدار**" كما هو موضح في الجدول الأتي:

***القرائن المكانية المغلقة الواردة في الجدار:**

الصيغة المكانية .	الصفحة.
- الدار	05-04-03-02

[1]- المرجع السابق، ص**43-44.**

- غرفة الانتظار	50
- المدرسة	06
- معهد الفنون التعبيرية.	10
- البيوت.	10
- دكان عمي.	11
- مدرسة الشهداء.	11
- الكنيسة.	11
- المسجد.	11

نستنتج مما سبق، أن كل من الأماكن والأزمنة المذكورة في المسرحية قد ساهمت وبشكل كبير في بناء الأحداث وأضفت حركية و حيوية لها، كما عكست أفعال الشخصيات ومواقفهم حتى أنها عبرت عنهم في بعض الأحيان فتجاوزت وظيفتها الأساسية في كونها إطارا زماني وأخر مكاني لتصبح عنصرا للحدث والبناء المسرحي.

فنّيات العرض المسرحي الجزائري المعاصر.

* تمهيد.

أولا: التمثيل وثنائية الجسد و الصوت.

ثانيا: ثنائية الإضاءة والموسيقى.

ثالثا: ثنائية الملابس والماكياج.

رابعا: ثنائية البناء والديكور.

تمهيد:

المسرحية هي فنٌّ التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة، التي يمكن تجسيدها على الخشبة بواسطة ممثلين يحاكون حادثة إنسانية تسند إلى حركاتهم و أصواتهم على المسرح[1]، معتمدين على مجموعة من الفنيات و الأساسيات المسرحية التي تساعدهم في إيصال أفكارهم و توضيحها للجمهور.

إذا العرض المسرحي هو صورة من صور الحياة المعبر عنها بواسطة ممثلين يؤدون أدوارهم أمام جمهور،فهي قطعة من الحياة ينقلها لنا المخرج لنراها ممثلة على المسرح معبرة عن الحياة بوجهها المشرق أو العابس أو عنهما معا.

و المسرح فن يتصف بشموليته لكل الفنون تقريبا، و أحد الأشكال المؤسسة للوعي الاجتماعي الذي يربط كل المنجزات الحضارية معبرا عن القيمة الجمالية، و هو فن دلالي ينهض على نظام تعددي لأنه يخاطب المتلقي، و يعني أولا و قبل كل شيء الحياة، فالمسرح هو الحياة و في الوقت نفسه لا نستطيع أن نقول لا وجود للفرق بين الحياة و المسرح، لأن المسرح عالم منتظم إلى أقصى الحدود فهو انعكاس للحياة[2].

تحوي العروض المسرحية مجموعة من التركيبات البصرية المفعمة بالدلالات و المعاني الفكرية و الجمالية من خلال اشتغالها في مجالات: المنظر، الملابس، الماكياج، الإضاءة، الموسيقى،

[1]-ينظر: عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ص **57**.

[2]-ينظر: ألكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، تر:سعدية غنيم ، ط**01**،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة **1982** ، ص**13**.

الممثلين و إيماءاتهم الصوتية و الحركية...، كل هذا يشكل نسيجا من شفرات لغوية و رموز دلالية خلال العرض، ويعتبر هذا الفصل محاولة لدراسة الخصائص الفنية المميزة للعرض المسرحي الجزائري المعاصر، مطبقة على نموذج مسرحي للمخرج **عقباوي الشيخ** "**الجدار**".

العرض المسرحي للجدار:

الجدار كعرض مسرحي أول، كان يوم 12 أفريل 2013، في المهرجان الدولي للمسرح الدورة الأولى بمدينة فكيك المغربية، و هي دورة الأستاذ المرحوم أحمد الطيب لعلج، تحت شعار: المسرح و الفن رافعة للتنمية المستدامة.

الجدار:

*إخراج: عقباوي الشيخ.

*إعداد و تقديم: فرسان الركح للفنون المسرحية، أدرار، الجزائر.

*تمثيل: إدريس بن شرنين، عبد الربي بلقاسم، حمزة بوقير، خابر جمال.

*تصميم سينوغرافيا العرض: بوقير حمزة.

*الإضاءة و الصوت:سلامي عبد الكريم.

ملخص العرض المسرحي "الجدار":

مسرحية ذهنية، من خمسة مشاهد و استهلال تمهيدي،مدتها الزمنية ساعة، تناولت القضية الفلسطينية كموضوع لها.

الإخراج:

هو إدارة للعمل الفني أيا كان نوعه، يمثله شخص مسؤول مسؤولية شبه مطلقة عن المنتج النهائي، حيث يتوقع المخرج كيف سيبدو و كيف سيظهر الشكل النهائي له من واقع خبرته المسبقة، أو خياله و إبداعه الخصب و دراسته لهذا المجال.

يقوم المخرج بإخراج العمل الفني الدرامي بمساعدة طاقم العمل، الذين هم في الأصل يشرفون على أدوات المخرج الفنية ليخرج العمل المكتوب نصا إلى صورة تنبض بالحياة.

المخرج:

هو ذاك الشخص المسؤول عن بث الحياة في المسرح، و هو فقط من يقوده و يحدد معالم طريقه، و هو المخطط الأول للإنتاج المسرحي و هو في الوقت ذاته العقل المفكر و المبدع لتفاصيل و كليات العرض المسرحي، و هو من يختار النص، و من يحدد متطلبات العرض المسرحي، من مكان و فنانين و راقصين و موسيقيين كل بما يتفق و رؤياه،[1] و**"للمخرج مطلق الحرية على كل العمليات التي تؤدي إلى عرض المسرحية على الجمهور، انه هو المختص بالمناظر من كل وجهات النظر، الديكورات بمعناها الشامل و التمثيل و الإضاءة و تناسق و**

[1]–ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، دط،الكويت ،**1998** ،ص**13-14**.

انسجام الفصول و الاتجاه العام للمسرحية"[1]، فالمخرج إذا هو المسؤول الأعلى و الأخير على الفنيات المسرحية.

مخرج مسرحية الجدار:

قام بإخراج مسرحية الجدار المخرج الأدراري عقباوي الشيخ ، وهو مؤلف المسرحية .

استهلالية الجدار:

غالبا ما تستهل المسرحية بمقدمة أو استهلال أو ما يعرف بالبرولوج* للدخول إلى عالم الأحداث لعرضها، وهي مستلهمة من افتتاحية الأوبرا لأنها تمثل وحدة فنية مستقلة بالرغم من ارتباطها بالعمل ككل، كما أنها تقدم بعض الثيمات التي ستتطور في أحداث المسرحية و مشاهدها[2].

و البرولوج: **" طريقة للقفز على حدود العمل المسرحي و التهكم على تأليفه،و هكذا يمكن اعتبار الاستهلال طريقة لكسر الإبهام ما دام أنه يقدم بنية الكشف عن بعض ثيمات المسرحية و كذلك الإعلان عن بداية اللعب و إعطاء بعض التوضيحات للجمهور التي من الممكن أن تفيده في فهم المسرحية"**[3] ،فليس من المنطقي الدخول مباشرة في عرض أحداث المسرحية و الجمهور يجهلها كل الجهل، بالإضافة إلى أن البرولوج يزيد من خلق عنصر التشويق بين العرض و الجمهور،و

[1]–فليب فان تيجام، التكنيك المسرحي ، تر:يونس البدري ،دط، مكتبة الإسكندرية،دت ،ص **45**.

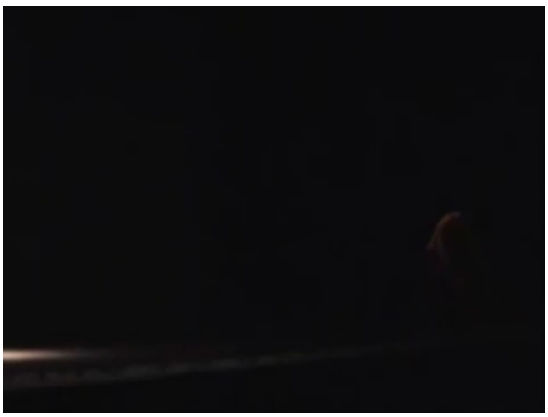
*البرولوج prologue:الكلمة الاستهلالية أو الختامية و التي تكون قبل أو بعد العرض المسرحي.

[2]–ينظر:سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير للطباعة و النشر،ط**01**، بيروت، لبنان ،**1985**، ص**39**.

[3]–جمال الدين الخضيري، المسرح المغربي و تقنية البرولوج ،**29.11.2009**، من: libya–almostaqbel–.org,

هذا ما كان في مسرحية الجدار، فقد لجأ المخرج الشيخ عقباوي إلى إضافة نص استهلالي غير الذي في النص الدرامي، الذي اعتبره المشهد الأول بين الطيفين و الحوار القائم بينهما، محولا إياه إلى قصيدة "**على هذه الأرض**" للشاعر الفلسطيني" **محمود درويش**"، بصوت الراوي في المسرحية مع سحب الأضواء في الخشبة و الصالة لإثارة حب الاستطلاع لدى الجمهور، و حتى تسير الإثارة في نسق العرض و التطور الدرامي، فالقصيدة كانت ملخصا لمضمون المسرحية المتناولة للقضية الفلسطينية،فمزج المخرج بين الظلام على الخشبة والصوت الرقيق اللين للراوي في إلقاء القصيدة .

والصورة التالية توضح انعدام الإضاءة خلال إلقاء البرولوج:



في حين أن الراوي ردد قصيدة **محمود درويش** "**على هذه الأرض** ":

على هذه الأرض ما يستحق الحياة .

على هذه الأرض سيدة الأرض .

أم البدايات ،أم النهايات.

كانت تسمى فلسطين .

صارت تسمى فلسطين .

سيدتي استحق ...

لأنك سيدتي ،استحق الحياة .

وهكذا نرى أن العرض التمهيدي قد ارتبط مباشرة بمشكلة المسرحية مبرزا الصراع فيها.

أولا:التمثيل وثنائية الجسد و الصوت :

تمهيد:

عرف الإنسان منذ القدم التمثيل في أبسط صوره، عن طريق المحاكاة وخاصة محاكاته للطبيعة في محاولة منه لفهمها، فساعدته قدرته الحركية والصوتية و موهبة الخيال في ذلك، فقد تعلم الإنسان منذ القديم أن يعبر عن رغباته بالرقص والتمثيل الصامت[1]، فمارسه في احتفالاته التي عبر من خلالها عن مظاهر الحياة بشكل فردي وجماعي من خلال لغة شاملة متعارف عليها تتضمن الرقص والأغاني.

1- الممثل المسرحي :

هو الشخص الذي يقوم بنقل تفاصيل الشخصية المسرحية من النص (الورقة) إلى العرض (الخشبة) ،فيعتبر نفسه السارد لأفعال الشخصية ،فيدل على أعمالها ويقربها إلى الجمهور فيقلد حركاتها ونبرة صوتها وتعبيراتها . إن مهمة الممثل **" هي تحقيق هدف محدد ، و يجب أن تكون**

[1]- ينظر : سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، دط، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، دت، ص **07** .

أدوات التعبير لديه مقتصدة ،كي يتأكد أن دقة الحركة سوف تسير الوصول إلى أسرع إنجاز ممكن لهذا الهدف " [1]، فالأداء التمثيلي في المسرح عبارة عن انتقالات عديدة بهدف خلق جدل متواصل وفاعل بين الممثل والجمهور.

وفي الجدول التالي توضيح لتوزيع الأدوار التي لعبها الممثلون في مسرحية الجدار.

***توزيع الأدوار التمثيلية في الجدار.**

الشخصية	المشهد	الممثل
الطيف الأول .	الأول .	بوقير حمزة .
الطيف الثاني.	الأول .	إدريس بن شرنين.
الباحث .	الثاني،الثالث، الخامس .	عبد ربي بلقاسم .
الفنان .	الثاني،الثالث، الخامس .	جمال خابز.
الطفل .	الثالث .	إدريس بن شرنين.
العقرب .	الرابع .	بوقير حمزة .
الثعبان .	الرابع .	إدريس بن شرنين.
الحاخام .	الخامس .	بوقير حمزة .

[1]– جون ستان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، تر : محمد جمول ،ط**01** ،دمشق ، مطابع وزارة الثقافة ، **1990** ، ص**108** .

من خلال الجدول ، نلاحظ أن المخرج قد وزع الأدوار على الممثلين حسب قدرة كل ممثل على تجسيد ملامح وصفات تلك الشخصية ،وأبعادها المتباينة في المسرحية المكتوبة .

1-1:الحركة الجسدية للممثل:

يعتبر الجسد مادة تعبيرية تشخيصية، إذ تتيح اللغة الجسدية صورة بصرية أقرب للدلالة، التي يريد الإنسان التعبير عنها للآخرين، فكثيرا ما يلجأ لشرح موقف أو فكرة ما إلى الاستعانة بحركات اليدين أو الرأس و الوجه و حتى الإيماءات و الإشارات المعبر بها.

إن اللغة الجسدية هي من أقدم اللغات التي يستعملها الإنسان بعفوية، فيعبر من خلالها عما يجيش عن مشاعره، إنها لغة و مظهر ثقافي **" يتفق عليها أفراد المجتمع، يتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي يستقر في وعي المجتمع بدلالات رمزية"**[1].

و بهذا تكون حركة الممثل بوصفه جزءا من الخشبة، و عنصرا من عناصر الدلالة المسرحية المقصودة، فتكون الحركة الجسدية للممثل جزءا لا يتجزء من الديكور حيث لا مجال للعفوية و عدم القصدية، لذا فإن حركته و إيقاعها يتغيران حسب الفعل الدرامي، كما ترتبط هذه الحركات بالزمن: زمن العرض، المشهد، الفصل، و زمن الدخول و الخروج من و إلى الخشبة، فيكون مرتبطا بعلاقة الحركة بالزمن، فإذا حسبنا بدقة حركة الممثل، فسنحدد زمن عرض الفعل، و بما أن صورة الفعل المجسد هي حركة الجسم، فإن الزمن مقدار متغير بتغير حركة الجسم[2].

[1]–مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، ط**01**، أكاديمية الفنون ، مطابع الأهرام التجارية، مصر، **2006**، ص **25**.

[2]–ينظر:المرجع نفسه، ص**27**.

من هنا نستنتج أن كل حركات الفعل المسرحي محسوبة و مدروسة و قصدية و على حركات الممثل أن تكون مفعمة بأحاسيسه محملة بتفكيره، سواء كانت متعلقة بتغيرات الوجه أو الحركات الإيمائية الإشارية، إن من واجب الممثل**" تحديد أوضاع جسمه من فراغ المنصة، و في علاقته بالممثل الأخر قربا في حميمية العلاقة أو عدوانيتها في التلاحم الجسدي، أو بعدا في برودة العلاقة، أو هروبا بالانسحاب حسب مقتضيات الموقف"**[1].

نظرا للأهمية القصوى لدلالات الجسد في العروض المسرحية، و انطلاقا من اعتبار أن الممثل ملتقى العلامات البصرية السّمعية، فإن جسده مصدر كل دلالات العرض المسرحي، و هذا ما وجدناه في مسرحية "**الجدار**" من خلال داستنا للنماذج التمثيلية التالية: الطيف الأول، الطيف الثاني، الحيّة و العقرب؛ و ذلك للتعرف على الإمكانيات الفعلية لجسد الممثّل الجزائري المعاصر و لغته في المسرح، و الإطّلاع على الكيفية التي يتم بها إنتاج الدلالات على خشبات المسارح الجزائرية ، من خلال لغة الجسد في ضوء علاقتها بعناصر العرض المسرحي الأخرى، و يمكن تلخيص الحركات الجسدية البارزة في العرض " **الجدار**" في الجدول التالي:

أهم الحركات الجسدية في الجدار:

الدور	الحركة	تفسيرها

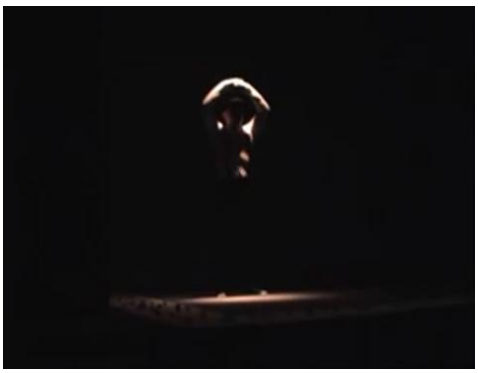
[1]–رضا غالب، الممثل و الدور المسرحي، ط**01**، أكاديمية الفنون الدرامية ،**2006** ،القاهرة ، ص**142**.

الطيف الأول:	*الوقوف مع ضم الذراعين فوق الرأس. *الوقوف مع ضم الذراعين خلف الظهر و رفع الصدر إلى الأعلى. *التمرغ و لمس الأرض. *الوقوف و وضع اليدين و ضمهما للأذنين . *تحريك الذراعان و اليدين على أنه يعزف كمان.	*حماية الذّات. *الثّقة بالّنفس. *حب الوطن. *الخوف و الرهبة. *تذكر الذكريات الأليمة.
الطيف الثاني:	*الجلوس على الأرض، مع انكماش الذراعان و اليدين و الساقان. *الوقوف و رفع الذراع اليمنى نحو السماء و النظر إلى مصدر الضوء. *جمع كفي اليد،والنّظر إليهما.	*الخوف من الحياة. *الأمل في الغد. *الرجوع إلى الذكريات.
العقرب:	*التمدد و رفع الرجل اليسرى بغية إيصالها إلى الرأس. *التحرك الهادئ و الراتب.	*تجسيد دور العقرب و التأهب للسع الحيّة. *التأهب للسع بطريقة مفاجئة.

الحية:	*التمدد على الأرض و تمايل الجذع و رفع اليد و الرأس في نفس المستوى. *تقليص اليد و انكماشها. *حركات بطيئة للجسد.	*تجسيد دور الحية. *التأهب للسع العقرب. *الخِداع.

نرى من الجدول أن أهم ما يلاحظ على الحركة في عرض"**الجدار**"، أنها خضعت لطبيعة العرض و موضوعه التراجيدي، فمثل هذه العروض تتطلب حركات تراجيديّة لها تأويلات عميقة تزيد من دلالات العرض و تشويق الجمهور كما هو مبين في الصور التالية:

*حركة من حركات الطيف الأول:



*حركة من حركات الطيف الثاني:

*** حركات كل من العقرب و الحية:**

2-1:صوت الممثل:

يحتاج الممثل لأداء دوره المسرحي إلى صوته، فيكيّفه علاماتيا حسب المعنى الّذي يريده، ففي حدث يستعمل كلمات و في حدث آخر قد يستعمل أصوات نابعة عن حالاته العاطفية و النفسية، و التي يكون عليها الممثل فنجده مثلا ينوح مرة و يزغرد مرة أخرى، و هنا نلمس مزجا بين

الصوت و الحالة النفسية **" فينقل القدرة التعبيرية إلى كلمات، و يمتلك وسائل التأثير في الآخرين، و هي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات "**[1].

يمزج الممثل في حديثه على خشبة المسرح بين أكثر من مستوى أو نوع، فمهمّته أن يوصل المعاني، و أن يحقق بصوته نمو و توالد الأحداث المسرحية، فيهمس مرة و يرفع صوته مرة أخرى و هذا حسب اتفاقه لأساليب الإلقاء المسرحي، إذ يجب **"أن يعي أن لكل علامة ترقيم يتوقف عنده الكلام، بإيقاع نبري خاص بها، فعند النقطة ينخفض الصوت لانتهاء المعنى، و عند الفاصلة يتوقف النغم في وسط السُّلم الموسيقي، لأن المعنى لم ينته بعد، و عند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشبه النقيق"**[2]، فإذا تقيّد بها أصبح مضمونه عميقا واقعيا يؤثر به على المتفرج، و إن حدث العكس فأصبح الأداء أقرب إلى القراءة و السّرد.

و بهذا يستطيع الممثل بفعله الصوتي و تلويناته المختلفة و مزجها بحالاته النفسية المختلفة، أن ينقل المتفرج إلى مستويات متعددة، فتختلف عنده سبل الإدراك و تتوسع لديه المعاني و المفاهيم حتى التي لم يقلها الممثل فيكسب الممثل كلامه علامات ظاهرة و أخرى خفية، تجعل من المتلقي في محاولة دائمة لتفكيك و حل هذه الشفرات اللغوية و الصوتية.

فتختلف الأصوات باختلاف الشخصيات، و باختلاف الممثلين، و باختلاف اللّحظات الدرامية، و هذا ما وجدناه في عرض " **الجدار**"، فقد اختلف الفضاء الصوتي و تعدد من ممثل لآخر و من لحظة درامية إلى أخرى.

---

[1]–فرحان بلبل،أصول الإلقاء و الإلقاء المسرحي،ط**01**، مكتبة مدبولي،القاهرة،**1996**،ص**14**.

[2]–المرجع نفسه، ص **180** .

و الجدول التالي يلخص دراستنا الصوتية للشخصيات في " **الجدار**" :

التّوزيع الصّوتي لشخصيّات الجدار:

الشخصية	درجة الصوت	معدل السرعة	الإيقاع
الطيف الأول.	مرتفعة.	معتدل و سريع أحيانا.	غير منتظم.
الطيف الثاني.	مرتفعة.	معتدل.	غير منتظم.
الباحث.	مرتفعة.	بطيء.	منتظم.
الفنان.	منخفضة.	سريع.	غير منتظم.
الطفل.	متوسطة.	سريع.	غير منتظم.
الحاخام.	مرتفعة.	معتدل.	شبه منتظم.
العقرب.	متوسطة.	معتدل.	منتظم.
الحية.	متوسطة.	معتدل.	منتظم.

والقارئ للجدول، يرى من الوهلة الأولى أن درجة الصوت و معدل سرعته و إيقاعه تابعة لدور الشخصية و حالتها النفسية و الجسدية، خاصة الإيقاع التابع للموقف الدرامي، فهو غير منتظم عند الشخصية الغير منتظم حوارها و نفسيتها، و منتظم عند الشخصية المنتظم حوارها و نفسيتها.

ثانيا: ثنائية الإضاءة و الموسيقى المسرحية:

1-الإضاءة المسرحية:

تعتبر الإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى، وهي عنصر مكمل لفنيات العرض المسرحي ،حيث تضفي على العرض جاذبية خاصة وتؤثر على نجاح المشهد،وتكتسب الإضاءة أهميتها من التعامل الواعي والمدروس مع كل مفتاح حتى لو اكتفى العرض كاملا بقليل من النقلات . و الإضاءة المسرحية " **توجيه ضوء خاص على مكان معين وذلك باستخدام الضوء الاصطناعي**"[1]، وهي مؤشر أو علامة من نظام العلامات الذي يشكل سينوغرافيا الصورة المسرحية، فطبيعة اللون تعكس طبيعة المشهد لأنها " **تخلق المناخ النفس للموقف المسرحي وتعد المتفرج تلقائيا له دون تصنع،بمعني أن يتجاوب مع الموقف**"[2]، ومن البديهي أن وظيفة الإضاءة هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين بين الظل والضوء، حيث " **تستطيع الإضاءة إذا بتركيزها على شخص أو على ركن من الديكور أن تلعب دورا نفيسا، ويكون ضبط الإضاءة عندئذٍ من أهم ما يشغل المخرج، مادامت تساهم في شرح النص المسرحي وطبيعة الجو النفسي**"[3] .

وللإضاءة مجموعة من الوظائف نذكرها كالأتي : الرؤية ،التأكيد والتركيز ،التكوين الفني، خلق الجو الدرامي، الإيهام بالطبيعة ، الدلالة على الزمان والمكان . فالإضاءة المسرحية مؤشر وعلامة من نظام العلامات الذي يشكل سينوغرافية الصورة المسرحية، فطبيعة اللون تعكس طبيعة المشهد. وهذا ما تجسد في مشهد "**العقرب والحية**"، حيث سلط مسؤول الإضاءة الضوء الأحمر على الخشبة،

---

[1]– محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، أكاديمية الفنون الجميلة ، بغداد ، **1975** ، ص**08** .

[2]– جون لينا رد وماري لوكهارتس ، المرجع في فن الدراما ، تر : رفعت يونس، ط**01** ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، **2006** ، ص **157** .

[3]– فيليب فان تيجام، التكنيك المسرحي ، تر: يونس البدري ، دط ، مكتبة الإسكندرية ، دت ، ص **107** .

الذي يوحي بدموية الموقف، وقسوة الشخصية التي تحركه ،بالإضافة إلى تشابه الأطماع والغرائز للشخصيتين.

***صورة توضيحية:**

وتجسد أيضا في مشهد " **الطفل**"، حيث نرى و بوضوح تسليطا للون الأزرق الخفيف على الممثل و الكرسي الذي يجلس عليه ، و اللون الأزرق هنا يدل على حزن الطفل الذي داخله درجة من التفاؤل.

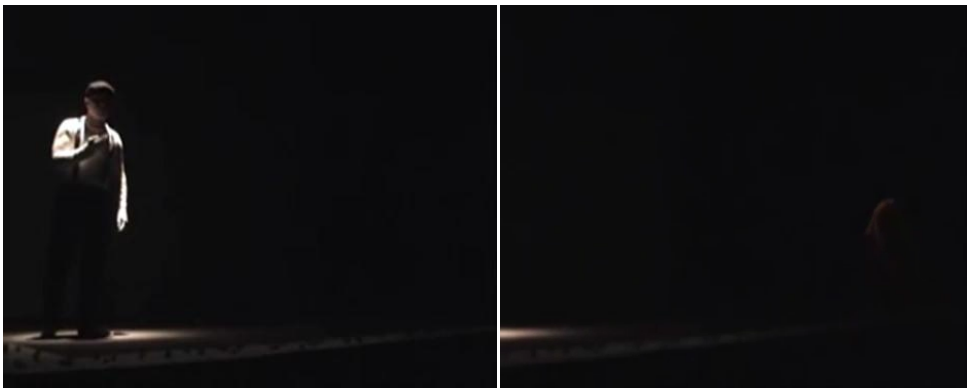
***صورة توضيحية:**

من هنا نلاحظ أن الإضاءة حقا تخلق المناخ النفسي للموقف المسرحي، و تعد المتفرج تلقائيا له دون تصنع.

و تلعب الإضاءة دورا فعالا في إبراز الشخصية، فالضوء وجود و الظلام انعدام، فوجوده "**يشكل حضورا متميزا للزاوية البصرية بالسهولة و السرعة المطلوبة**"[1]، و انعدامها ينفي عليها ذلك.

أما في " **الجدار**" فوجدنا حضورا واضحا لهذه العملية و هي تعاقب الضوء و الظلام، و ذلك في عدة مشاهد أهمها المشهد الأول.

*صور توضيحية:



و هنا يدل على الحضور مرة و الغياب مرة أخرى، كما أنه دليل على تعاقب الحوار بين الشخصيات،

[1]–جلال جميل محمد ، مفهوم الضوء و الظلام في العرض المسرحي، مرا: نهاد صليحة ، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **2002**،ص**82**.

فيأتي الحضور مرة و يصير غيابا في المقطع الذي بعده و العكس.

2-الموسيقى المسرحية:

إن للموسيقى أهمية كبيرة في المسرح، فلا يخلو المسرح من الموسيقى أبدا لأنها تساعد على إيصال الأفكار إلى الجمهور، فتنتج لديه تأثيرات حسية و نفسية و تضفي جوا روحيا للعرض المسرحي، بالإضافة إلى أنها توصل إلى المتفرج بعض المعاني التي يعجز المنطوق اللفظي على أدائها، فالمخرج هنا يستعين بالموسيقى لوصف مشهد ما، فإذا احتاج إلى وضع المتفرج في جو شتوي عاصف قد عبر عنه باللفظ مسبقا، فإنه يحتاج إلى موسيقى قوية عاصفة، مملوءة بأصوات الرعد و هبوب الرياح و تخابُط الأشجار، **" ولخلق الحالة النفسية المُرادة أو المقصودة في لحظة دراسية معينة، فإنه يلجأ إلى الربط بين الصوت و الموسيقى، و الانفعال الذي يستثيره هذا الصوت، فتنشأ حالة من الترميز الموسيقي للحظة الانفعالية المعتمدة على الفهم المشترك بين المؤلف الموسيقي و الجمهور"**[1]، والموسيقى التي يتم وضعها للدراما المسرحية لا تتم اعتباطيا، بل إنها فنية هامة و مؤكدة و أهميتها من أهمية التمثيل و الديكور و الإضاءة، وتعتبر الموسيقى لغة تعبيرية لها علاقة وطيدة بالوجود المادي، فهي تثير و تحفز و تحرض، تبني و تهدم المشاعر، تحيلنا من عالم إلى أخر، إن الموسيقى المسرحية لا تقول شيء واحد، بل تقول كل شيء[2]. كما قد تقوم ترابُطات بين المقاطع الموسيقية و الأغاني و بين الحالات النفسية، و الأحداث السابقة عايشناها في عرض مسرحي سابق. و لقد ألفت المسارح الجزائرية بث نوع من المعزوفات

[1]-جلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، تر: شاكر عبد الحميد، ط**01**، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، **2000**،ص**291**.

[2]-بنظر:محمد جمال الدين، الموسيقى كمكون مسرحي، جريدة مسرحنا، العدد **20**،**167-09-2010**.

الموسيقية قبل بداية العروض، إيذانا بالاستعداد للعرض و رفع الستار، و إيذانا بنهاية فصل و بداية فصل أخر، و لهذه المقاطع الموسيقية تأثير على المتفرجين، خاصة عندما تتحول إلى عادات مألوفة في العرض، و هي مأخوذة من افتتاحية الأوبرا في القرن الثامن عشر، تتم بمقطوعات مستقلة عن العروض و منفصلة عنها، تقوم بعزفها الأوركسترا المسرحية، فكانت بمنزلة أداء لرفع الستار، أو إرشادات تقول للناس أنهم ينبغي عليهم أن يختاروا مقاعدهم لأن العرض يوشك على البدء[1].

و تدل الأصوات كذلك على بيئة الفعل الدرامي ما إن كانت مدينة أو ريفا،وذلك إما بوضع ضجيج السيارات أو أصوات الحيوانات، كما تحدد الزمان المسرحي مثلا الصباح أو المساء، كوضع صوت صياح الديك أو الأذان، أما بالنسبة لتحديد المناخ فهو يستعمل أصوات البواخر للمنطقة الساحلية أو توظيف رغاء الإبل للمناخ الصحراوي، إذ أن هذه الأصوات تصنع خيالا لدى المتفرج، وهنا يجدر الإشارة إلى أن المخرج " **عقباوي الشيخ**" قد اختار مجموعة موسيقية لعرضه " **الجدار**" التي زادت من دلالة المسرحية، و نبينها في الجدول الأتي عرضه:

التوظيف الموسيقي في عرض "الجدار":

الموسيقى	نوعها	دلالتها
*عزف على العود.	*مقطوعة موسيقية.	*بداية المسرحية. *مكان المسرحية(فلسطين)

[1]-ينظر: جلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء،ص**294**.

*قرع الطّبول.	*صوت.	*بداية الحرب.
*موسيقى صاخبة.	*مقطوعة موسيقية.	*فضاعة الموقف.
*العزف على النّاي.	*مقطوعة موسيقية.	*الحزن الشّديد. *المأساة. *المكان،(فلسطين).
* إطلاق النار.	* صوت.	*مقتل الباحث.
*عزف على العود.	* مقطوعة موسيقية.	*نهاية المسرحية.

من خلال الجدول نستنتج أن الموسيقى فاعل درامي عميق، يضيف للعمل المسرحي بعدا لا يتحقق إلا بها، ذلك مع وعي المتفرج لقوانين الموسيقى المسرحية، ومدى فهمه لها.

ثالثا: ثنائية الملابس و الماكياج:

1-الملابس المسرحية:

تعتبر الملابس المسرحية من العناصر الأساسية في فن الدراما، لما لها من تأثير بصري في العرض، لما تحمله من**" دلالات نفعية و جمالية و اجتماعية و وظيفية، و للمنصب ملابسه إذ يتجرد صاحب المنصب من ملابس منصبه،يعود إلى طبيعته و يتخلى عن تنكره و يبقى عاريا أمام مرآة الذات"**[1]، فالعلاقة بين الثياب و الشخصية أعمق مما يتصور الشخص العادي، فهي لا تصنعه و إنما من خلالها يستطيع الممثل أن يؤثر في المتفرج كما أنها تساعده في التعبير عن ذاتيته.

و الزيُّ المسرحي هو:**" ليس أكثر من وجه ثان ضمن علامة ينبغي لها في كل لحظة أن ترتبط بمعنى الأثر في مظهره الخارجي، و أنه في القيم التشكيلية له دلالة على الذوق و الرخاء و التوازن و غياب الابتذال و بحث عن الفُرادة، فهو بذلك دلالة قوية، فلا يعرض علينا لنشاهده، بل يعرض علينا لنقرأه"**، إذا الملابس المسرحية هي مجموعة الأدوات البصرية المحددة و الراسمة للشخصية، فهي التي تغير الإنسان الممثل إلى الشخصية المسرحية.

[1]-نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي.. في النص المسرحي .. قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، ط**01**، دت، ص**161**.

و للأزياء المسرحية عدة وظائف منها: نقل المعلومات الهامة عن الشخصية و العصر الذي تعيش فيه، و عمرها و مركزها الاجتماعي و مهنتها...، كما أنها تنقلنا إلى زمن الأحداث و مكانها، كما تحوي دور جمالي واضح و ذلك باشتراكها في صياغة الصورة المسرحية و خاصة بألوانها و دلالاتها، فقد تحمل **" ألوان الأزياء مجموعة من الدلالات و الرموز القابلة للقراءات المتعددة في سياق العرض"**[1]، و بهذا يتمكن المشاهد من اكتساب طابع أوّلي عن الشخصية التي يمثّلها الممثّل، و يكون الطابع الأول هو الطابع الصحيح الذي يرغب المخرج حقا نقله إلى الجمهور، والصور التالية تبين لباس كل شخصية من شخصيات العرض المسرحي الجدار:

***الطيف الأول و الثاني:**

***الباحث و الفنان:**

[1]–حيدر جواد كاضم العميدي ،تأويل الزي في العرض المسرحي ،مؤسسة الصادق الثقافية ،دار الرضوان للنشر و التوزيع، ط**01** ،**2013**،ص**23**.

[2]–المرجع نفسه ،ص**178**.

*الحية و العقرب:

*الحاخام:

*الطفل:

إن هذه الصور توضح لنا بساطة الأزياء المستعملة في العرض المسرحي "**الجدار**"، و هذا يدل على واقعية المسرحية وذلك من خلال مناسبة كل زيٍّ للشخصية التي تلبسه.

2-الماكياج المسرحي:

تتمثل أهمية الماكياج الرئيسية في بنية أي عرض مسرحي، في تجسيد الشخصيات المسرحية و بما يؤديه من دور فعال في إعطاء الممثل أبعادا تتفاعل مع أبعاد الشخصية المسرحية و التعبير عن مكبوتاتها الداخلية العاملة في داخل الفعل الدرامي.

فالماكياج المسرحي هو بمثابة مفتاح الدور، فتكشف من خلاله مضامين النص و العرض المسرحيين فكريا و جماليا، إضافة إلى ذلك فإن الماكياج يخلق نوعا من التقارب و التشابه بين الممثل و الشخصية التي يلعبها، **" فلا يستطيع أي ممثل الظهور على مسرح بدون أن يلبس ملابس خاصة أو يصنع ماكياج، حتى و لو كانت المسرحية معاصرة"**[1].

[1]-فليب فان تيجام، التكنيك المسرحي ،ص**30**.

و للماكياج دور وظيفي هام في رسم ملامح الشخصية، حسب الحاجة من تقبيح أو تجميل أو استحسان، لتحقيق مقارنة بالدور عمرا و مركزا أو تشويها[1]، كما أنه يجب مراعاة السن و الحالة النفسية و الوضع الاجتماعي للشخصية قبل وضع الماكياج لها، و لكن **" هذه العملية دقيقة لدرجة أن الماكياج لا يجب أن نراه في الصفوف الأمامية،كما يجب أن يكون جيدا لينتج الأثر المطلوب أمام أعين النظارة الجالسين في الصفوف الخلفية"**[2].

إن الماكياج عمل مكرس لإنتاج المعنى الدلالي الظاهري و العميق، فهو يساعد و بدرجة كبيرة في إظهار درامية الموقف المسرحي. إن الماكياج في المسرح يزيد من الدور الوظيفي للشخصية على الخشبة، و هذا ما فعله مع شخصية الطيف الأول و الطيف الثاني في " **الجدار**"، فقد زاد من شحوبة الوجه و غياب ملامحه، فكان الممثل أقرب إلى الطيف و ذلك واضح في الصورة التالية:

[1]–ينظر: رضا غالب، الممثل و الدور المسرحي، ص**178**.

[2]–فليب فان تيجام، التكتيك المسرحي ،ص**30**.

أما في مشهد العقرب و الحية فنجد أن الماكياج كان له دلالة، فاللون الأحمر البارد المدهون على أجسام الممثلين، أعطاهما صبغة واقعية تتواءم مع الدور الدرامي، و هذا ما توضحه لنا الصورة التالية:

و من خلال هذا نرى أن الماكياج في عرض مسرحية " **الجدار**" لم يكن مبالغا فيه، و إنما روعي فيه واقعية الشخصيات و واقعية الموقف الدرامي، وكان موجودا بنسبة قليلة في المشاهد التي استدعت وجوده.

رابعا:ثنائية الديكور و البناء المسرحي:

1-البناء المسرحي:

إن المقصود بالبناء المسرحي، هو ذاك المكان المخصص لتقديم العروض المسرحية**" ، و كل قاعة مسرح تبنى وفقا لبعض مقتضيات السمع و إمكانية الرؤية لأكبر عدد من المتفرجين بالنسبة إلى فسحة معينة، و الوقاية ضد الحريق، و تغيرات الديكور، وتعطى الأفضلية لهذا أو لذاك من المقتضيات على حساب المقتضيات الأخرى وفقا لعصور البناء، و وفقا للجمهور الذي**

تخصص له تلك القاعات و وفقا لنوع التمثيل المتوقع"[1]؛ فكل صالة تبنى و ترتب هندستها و ديكورها، حسب الصوت و الرُّؤية ، و أقصى عدد من المشاهدين.

إن البناء الذي سمِّيَ بالمسرح يتكون عادة من ثلاثة أجزاء تختلف من حيث الأهمية و الحجم و هي كالآتي[2]:

1-المسرح.

2-الصالة.

3-أماكن الإدارة و مخازن الملابس و الديكور و غرف الممثلين.

1-1-المسرح:

هو مكان التمثيل و الجزء المرئي للجمهور و هو جزء صغير من خشبة المسرح، فمكان التمثيل سمِّيَ "**المسرح**" و الجهة الأمامية تسمى **صدر المسرح**، و تفصل أرض المسرح عن الحوائط الجِدارية بواسطة فراغ يحميه سياج، هذا الفراغ لحركة الانتقال التي تسمح بنزول و صعود الديكور، أما الحائط الخلفي للمسرح فيحتوي على فتحة صغيرة تقود إلى خلف المسرح وتسمح بزيادة عمق مكان التمثيل.

[1]-فليب فان تيجام، التكنيك المسرحي، ص **55**.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص**55**.

1- 2-الصالة:

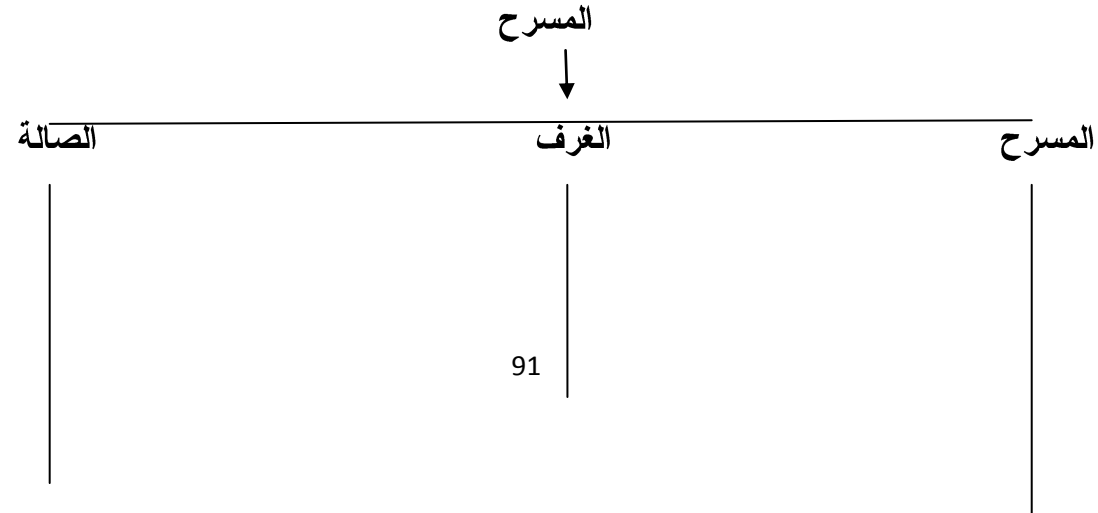
صالة المسرح، هي المكان الذي يجمع فيه المتفرجين و الممثلين معا، بمعنى أن تحوي أماكن الجلوس للمتفرجين و الخشبة المسرحية، بما فيها من عرض و ممثلين و مخرج.

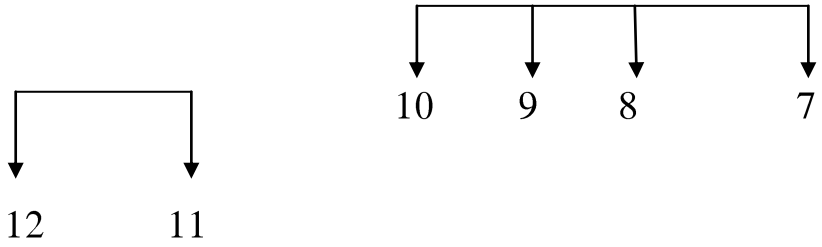
فالصالة تحوي على مكان للأوركسترا، و يكون أحيانا متقدما للخلف و مكان مخصص للمخرج، و الخشبة المسرحية، و مقاعد الجلوس للمتفرجين.

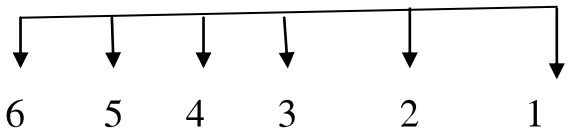
1-3-أماكن الإدارة و مخازن الملابس و الديكور و غرف الممثلين:

هي المكان الغير مرئي للجمهور، أو ما يعرف بالكواليس، و تشمل غرف مكاتب المسؤُولين عن المسرح، مثل المدير، و مسؤول الإضاءة...، أما الغرف الثانية فهي معدة للممثلين و هي مرتبة على طول الممشى على ارتفاع معين لكي تصل إلى مستوى المسرح،في هذه الغرف يرتدي الممثلون زيُ التمثيل و يضعون الماكياج، و التي يستقبلون فيها أيضا المعجبين، أما غرف المخازن فهي الأكبر مساحة لما تحويه من معدات و ديكورات للعديد من المسرحيات، و إكسسوارات و ملابس و زخارف صناعية، و مكان آخر تصلح في الملابس، و أماكن لتنفيذ الديكور، و صالة البروفات....، و من هذا الإحصاء نستطيع أن نتحقق من أن المتفرج الذي يجلس في مكانه في الصالة يجهل الجزء الأكبر من هذا البناء الذي يكمن وراء هذه الخشبة الصغيرة.

***مخطط توضيحي لمبنى المسرح الذي عرض فيه " الجدار":**







1- البلاتوه.

2- المقصورة.

3- الممرَّات.

4- مشاجب الفنانون.

5- خلفية المسرح.

6- خشبة المسرح.

7- المدخل+البهو.

8- غرف العمال.

9- المخازن.

10- غرف الممثلون.

11- صالة الجمهور.

12- صالة التجمع.

2-الديكور المسرحي:

يعد الديكور المسرحي، واحدا من أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح، إذ أن ذاك العنصر يقوم بتشكيل الموجودات على خشبة المسرح التي تمثل عناصر التشكيل البصري المكونة للمسرحية.

هناك هدفان لتصميم الديكور: الأول مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي و الثاني التعبير عن خصائص المسرحية المميزة، فالديكور يستطيع أن يوجد الجو المناسب و يعبر عن روح العناصر البارزة في المسرحية من خلال الصور و الألوان، حيث تعد مهمة الديكور في أي عرض مسرحي هي الإيحاء بمكان عرض الأحداث المسرحية ، فكلما كان متقنا و مدروسا بدقة، كان أقوى و أعمق و أكثر قرابة للواقع، فلطالما كان الديكور وسيلة لإيجاد المكان الذي تجري فيه المسرحية و تسير فيه أحداثها[1].

يعتبر فن الديكور المسرحي فن قائم على أسس علمية و دراسات منهجية، إذ يمثل علم مستقل بذاته نابع من تعدد مجالات الفنون المشتركة في إنتاج العرض المسرحي، و يقوم بوضع الديكور شخص مسؤول عليه يصطلح عليه اسم "**المزخرف**"، و **" أول دور يتحكم على المزخرف القيام به، هو أن يتعاون تعاونا و وثيقا مع المخرج أثناء العمل و هو الدور الرئيسي،و إذا كان المخرج مسؤولا عن ترجمة النص إلى مشاهد تمثيلية و إذا كانت من مهمة الممثل أن يجعلنا نشعر بالحقيقة الإنسانية و النفسية، فإن على المزخرف أن يترجم النص إلى لدائن، ناقلا المحتوى و الجو الأخلاقي أو التاريخي بشكل منظور"[2].**

و المقصود بالديكور المسرحي و بكل بساطة، هو تلك القطع المصنوعة من الخشب و القماش أو نحوهما، أو الكراسي و القمامة و بقايا الطعام ....، تكون في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معا، بشرط أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية

[1]–ينظر: نبيل راغب، فن العرض المسرحي، الشركة المسرحية العالمية للنشر، القاهرة ، **1996**،ص**183**.
[2]–فليب فان تيجام، التكنيك المسرحي**92**.

المعروضة،**" فتوظف الأشياء في الخشبة لاستنفاذ أكبر قدر من دلالتها، و استخدامها رموزا في سياق المكان المسرحي، فهي تفيض بالدلالة و التعبير"**[1]، فتزيد من تشويق القارئ كما تكسب الوحدات الديكورية دلالات جمالية غزيرة.

و قد تفطن " **الشيخ عقباوي**" إلى أهمية الديكور، و المنظر الخلفي لخشبة المسرح في عرضه "**الجدار**"، فنجده قد استعمل ستارا أبيض اللون في خلفية الخشبة كفكرة منه لتجسيد الجدار، الذي تقام أمامه أحداث المسرحية كلها و الصورة التالية توضح ذالك:

***مشهد الفنان و الحاخام:**

[1]–طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة و المكان (التعبير– التأويل–النقد)، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن، **2002**، ص**138**.

***مشهد الباحث و الفنان:**

أما بالنسبة للديكور، فلم يستعمل مصمم سينوغرافيا العرض " **بوقير حمزة**"، سوى كرسي طويل وسط الخشبة، و الذي تجري أمامه معظم مشاهد العرض و ذاك يظهر جليا في الصور الآتية:

***مشهد الطيف الاول و الطيف الثاني:**

***مشهد الطفل:**

***مشهد الباحث و الفنان :**

من هنا نرى أن الديكور المسرحي في "**الجدار**" كان من النوع الثابت، حيث تجري أحداث المسرحية في إطار مغلق طوال العرض المسرحي، و ترمز حدودها إلى حدود العالم الخيالي، كما أن ديكور العرض لا يتغير من بداية المسرحية إلى نهايتها، فظل ثابتا و لم يكن مبالغا فيه،حيث اتصف بالبساطة و كان بعيدا عن التعقيد و الكثافة الدلالية التي من شأنها جذب أنظار المتفرجين و تشتيت أفكارهم عن مضمون العرض نفسه ،فألقى بستار أبيض خالي من الزخارف وكرسي بسيط طويل.

خاتمة

قائمة الجداول

الملحق الأول:

السيرة الذاتية ل"عقباوي شيخ".

الحالة المدنيّة:

الاسم واللقب: **شيخ عقباوي** .

Okbaoui Cheikh

الجنسية: جزائرية.

رقم الهاتف الجوّال: 00213669975354/00213666055424

البريد الإلكتروني: okbaouicheikh@yahoo.fr/ cheikholojya@hotmail.com

العنوان : حي الشهيد عدوي رقم الباب 105 بلدية أدرار – ولاية أدرار – الجزائر(ص.ب/ 1001).

المراحل الدراسية :

- بكالوريا : آداب وعلوم إنسانية.
- المرحلة الجامعية : ليسانس العلوم السياسية والعلاقات الدولية من جامعة وهران
- شهادة دراسات عليا من المعهد العالي لفنون العرض تخصص تمثيل/ إخراج مسرحي – الجزائر .
- ماستر تحليل السياسة الخارجية جامعة خميس مليانة – الجزائر.

المناصب والتقديرات :

- الرئيس القطري للهيئة العالمية للمسرح بالجزائرITI.
- رئيس جمعية فرسان الركح المسرحية .
- عضو منظمة العفو الدولية .
- عضو اليونسكو .
- عضو اللجنة الدولية لترقية حقوق الفنانين .
- عضو الديوان الوطني لحقوق المؤلف.

الأعمال الفنية :

- **التمثيل :**

- ممثل في مسرحية الأستاذ كلينوف 2012.
- في فيلم " رجال الينابيع " مع المخرج هيكل قاسمي 2011 التلفزيون الجزائري.
- ممثل في مسرحية توبة غراب 2010 .

- ممثل في مسرحية الجدار 2009.
- ممثل في مسرحية صرخة فنان 2008 .
- ممثل في مسرحية : الاسكندر الأكبر 2006 .
- ممثل في مسرحية التائه 2005 .
- ممثل في مسرحية الرحيل مع المخرج بطرس حايك – جامعة مدينة ليل /فرنسا 2004.

- **التأليف و الاقتباس:**

- تأليف مسرحية توبة غراب.
- تأليف مسرحية أزوزن.
- تأليف مسرحية الجدار .
- تأليف مسرحية هدوء .
- تأليف مسرحية حب وحال .
- اقتباس مسرحية الاسكندر الأكبر لمصطفى محمود .
- اقتباس مسرحية صرخة فنان عن الكاتب الروسي أنطوان تشيخوف.
- تأليف مسرحية رحلة إلى ....
- تأليف مونودراما ميلاد.

- **الإخراج :**

- مسرحية الاسكندر الأكبر 2006 .

- مسرحية صرخة فنان 2007.
- مسرحية الحب الممنوع 2008.
- مسرحية توبة غراب 2010.
- مساعد مخرج في فيلم طويل "رجال الينابيع " 2011 .
- مسرحية المصباح السحري للأطفال 2012.
- مسرحية الجدار 2013.
- مسرحية أزوزن 2014.
- مسرحية رحلة إلى ... 2015.
- مسرحية المحقور قسنطينة عاصمة للثقافة العربية 2015.
- مسرحية ميلاد 2016.

المشاركة في مهرجانات وطنية ودولية :

- **وطنيا :**

- مهرجان مستغانم لمسرح الهواة دورات 44/42/40/38/37/36.
- مهرجان مكرة للمسرح سيدي بلعباس 2009/2006.
- مهرجان حسن الحسني المدية 2005.
- المهرجان الوطني للمسرح الجامعي تلمسان 2008.
- المهرجان الثقافي الإفريقي الثاني الجزائر 2009.
- أيام سكيكدة المسرحية 2010.
- مهرجان المسرح التجريبي ميلة 2010.

- تلمسان عاصمة للثقافة الإسلامية 2011.
- المهرجان المحلي للمسرح المحترف بلعباس 2012.
- المهرجان الوطني للمسرح المحترف الجزائر 2012 .
- المهرجان الوطني للمعاهد والمدارس الفنية 2013.
- مهرجان المسرح الأمازيغي باتنة 2014.
- مهرجان ميلة للمسرح التجريبي 2014.
- المهرجان الوطني لمسرح الهواة 2015.
- المهرجان الوطني لمسرح الطفل 2015.

- **دوليا :**

- مهرجان عشيات طقسية الأردن 2011.
- مهرجان البقعة الدولي السودان 2012.
- مهرجان النكور المتوسطي للمسرح المغرب 2012.
- مهرجان قربة لمسرح الهواة تونس 2012.
- مهرجان البقعة الخرطوم 2013.
- ملتقى ارفود الدولي للمسرح بالمغرب 2013.
- مهرجان فجيج الدولي للمسرح المغرب 2013.
- مهرجان الحسيمة للمسرح الأورومتوسطي 2013.
- مهرجان بجاية الدولي للمسرح 2013.
- مهرجان ماسا للمسرح الإفريقي بساحل العاج 2014.

- مهرجان المسرح الأكاديمي بالكويت 2014.
- المؤتمر العالمي للمسرح بأرمينيا 2014.
- مهرجان الكويت المسرحي 2014.
- مهرجان المسرح الكرواتي بزاغرب 2015.
- مهرجان شانغهاي الدولي للمسرح التجريبي بالصين 2015.
- مهرجان تبيليسي الدولي للمسرح بجورجيا 2015.
- مهرجان المسرح العربي بالكويت 2016.
- مهرجان الفجيرة للفنون بالإمارات 2016.
- مهرجان فجر الدولي للمسرح بإيران 2016.

- **الحصول على العديد من الجوائز داخل وخارج الجزائر .**

- جائزة أحسن نص " الجدار" أيام مسرح الطليعة بومرداس 2011 .
- جائزة أحسن عرض متكامل مسرحية الحب الممنوع في العاصمة 2008/
- أحسن عرض طقسي الأردن 2011.
- أحسن عرض متكامل مسرحية صرخة فنان المهرجان الوطني الأول للمسرح الجامعي تلمسان 2008.
- الجائزة الثانية في المهرجان المحلي للمسرح المحترف سيدي بلعباس 2012 " حب وحال".
- جائزة رئيس المهرجان بالخرطوم 2012.
- جائزة أحسن إخراج وأحسن توزيع موسيقي بمهرجان البقعة الدولي 2013.

- جائزة لجنة التحكيم في ملتقى ارفود الدولي 2013.
- جائزة أحسن ممثل(الجدار) في مهرجان فجيج الدولي 2013.
- جائزة أحسن ممثل(الجدار) في الأردن 2014
- جائزة أحسن ممثلة وجائزة العرض المتكامل(ازوزن) بميلة 2014

- **<u>المشاركة في الملتقيات العلمية ولجان التحكيم .</u>**

- الندوة الوطنية حول المسرح الجامعي تلمسان 2008.
- اللقاء العلمي حول مسرح الهواة مستغانم 2011.
- الملتقى العلمي للمهرجان الوطني للمسرح المحترف الجزائر 2012.
- ملتقى بجاية الدولي للمسرح 2013.
- عضو لجنة تحكيم الأيام الوطنية للموندراما بورقلة 2014.
- الندوة الفكرية لمهرجان الكويت المسرحي 2014.
- الملتقى العلمي لمهرجان الكويت المسرحي 2014.
- عضو لجنة تحكيم بالمغرب 2015.
- عضو لجنة تحكيم بالمهرجان الوطني لمسرح الطفل 2015.
- عضو تحكيم مهرجان المسرح الحر بالسودان.
- مؤتمر الهيئة العالمية للمسرح بأرمينيا 2014[1].

[1] - houdanourissrejdah@yahoo.fr، السيرة الذاتية، 12-12-2015، okbaouicheikh@yahoo.fr

الملحق الثاني:

معجم المصطلحات الواردة في البحث " عربي–فرنسي".

المصطلح بالعربية	المصطلح بالفرنسية
الإخراج	Mise en scène
الاستهلال	Prologos
الإضاءة	ECLAIRAGE
البطل	Héros
التشويق	SUSPENSE
الجمهور	PUBLIC
الحبكة	INTRIGUE
الحدث	Evénement
الحركة	GESTURE
الحوار	DIALOGUE
الخاتمة	L’épilogue
الخشبة	Scène
الخطاب المسرحي	Discours théàtral

OMBERES CHINOISES	خيال الظل
DRAME	الدراما
PAROXYSME	الذروة
TEMPS	الزمان
SCENOGRAPHIE	السينوغرافيا
CONFILT	الصراع
CONFILT INTERNE	الصراع الخارجي
CONFILT IXTERNE	الصراع الداخلي
SILENSE	الصمت
NOEUD	العقدة
KINESIQUE	علم الحركة
ESPACE DRAMATIQUE	الفضاء الدرامي
ESPACE THEATRALE	الفضاء المسرحي
ACTE	الفعل المسرحي
ALKERKOZ	القاراقوز
SPECTATEUR	المتفرج
L'EXODOS	المخرج
THEATER	المسرح
PICE THEATRE	المسرحية

SPECTATEUR	المشاهد
SCENE	المشهد
L’ESPACE	المكان
Acteur	الممثل
MONOLOGUE	المونولوج

العنـــــــــــــوان	الصفـــــــحة
مقدمـــــــة	01
مدخـــــل	07
أدب المسرح المفهوم و النشأة	08
المفهوم اللغوي	08
المفهوم الاصطلاحي	09
مفهوم النص المسرحي	11
مفهوم العرض المسرحي	12
تطورات الألوان المسرحية في الجزائر	13
خيال الظل	13
القاراقوز	14
الفارس الشعبي	15
المداح	16
مسار المسرح في الجزائر	16
المسرح الجزائري في ظل الاستعمار	17
المسرح الجزائري بعد الاستقلال	20
الفصل الأول:فنيات النص المسرحي الجزائري المعاصر.	24
تمـــــــــــهيد	25
المؤلف	26

دور المؤلف المسرحي	26
ملخص المسرحية	27
ثنائية اللغة و الموضوع	29
اللغة في المسرحية	29
الموضوع في المسرحية	32
ثنائية الحبكة و الصراع	35
الحبكة	35
التمهيد	36
العقدة	37
الحل	39
الصراع	40
ثنائية الشخصيات و الحوار	44
الشخصيات	44
الشخص	45
الشخصية	46
الحوار	47
الحوار الخارجي	49
الحوار الداخلي	53
ثنائية الزمان و المكان	55

الزمن	55
المكان	57
المكان المفتوح	58
المكان المغلق	59
الفصل الثاني:فنيات العرض المسرحي الجزائري المعاصر.	61
تمـــــــــــــهيد	63
ملخص العرض المسرحي للجدار	64
الإخراج	65
المخرج	66
الاستهلال	67
التمثيل و ثنائية الجسد و الصوت	68
الممثل المسرحي	68
الحركة الجسدية للممثل	69
صوت الممثل	74
ثنائية الإضاءة و الموسيقى	76
الإضاءة المسرحية	76
الموسيقى المسرحية	79
ثنائية الملابس و الماكياج	82
الملابس المسرحية	82

الماكياج المسرحي	85
ثنائية الديكور و البناء المسرحي	87
البناء المسرحي	87
الديكور المسرحي	91
خاتمـــــــــــة البحث	96
ملخـــــــــــــــص	101
ملحـــــــــــــــق	105
الملحق الأول: السيرة الذاتية ل"عقباوي شيخ"	107
الملحق الثاني: معجم المصطلحات	114
قائمة الجـــــــــــداول	115
قائمة المصادر و المراجع	117
فهرس الموضـــــــــــــوعات	119

ملـــــــخص