مد الزي في المسرح الجزائري وثورة أول نوفمبر 1954

زهية عبد العزيز جامعة وهران1

مقدمة:

تشكلت المقاومة الجزائرية للاستعمار بعدة طرق دافع بها الجزائريون عن وطنهم كل بسلاحه الذي اختلفت أشكاله ، لكن عموما هناك من صنفها إلى 3 أشكال كبرى للمقاومة:[1]

1- المقاومة النشطة وهي التي كانت في البدايات الأولى للاستعمار ممثلة في المقاومات الشعبية ثم الثورة المسلحة لاحقا وقد أخذت طابع الثورة والتمرد والعصيان على القوات الاستعمارية.

2- المقاومة الهادئة وتمثلت في المقاومة السياسية والثقافية ومختلف أشكال المعارضة أو الردود والتحركات الثقافية التي حاربت مشاريع الفرنسة والتطبيع الثقافي بمختلف ألوانه.

3- المقاومة الرمزية: وقد شملت مختلف أشكال التعبير لمكافحة الاستعمار بكل أساليبه وتجسدت في القصة، الرواية، مقالات صحفية وأشعار، وتنطوي تحت رايتها أشكال أخرى يمكن تسميتها بالثقافات الهامشية أو السفلى [2]مثل النكتة والتعليق...الخ.

والمهم في ذلك هو أن المقاومة كانت حاضرة رغم تعدد فلسفاتها وأدواتها، وما المسرح إلا أحد أشكال هذه المقاومة ، فتبنى القضية باسم المسرحيين الذي نشطوا في حضن المقاومة والاحتلال، و سرعان ما أدركوا قيمة القضية الوطنية وأخذوها على محمل الجد، ودخل المسرح مع بدايات القرن العشرين إلى صرح البناء الثقافي الجزائري الجديد كما عبر عنه البعض، وذلك مع الثلاثي الذي حمل شعلة المسرح الجزائري : سلالي علي المعروف ب علالو*، ورشيد القسنطيني+ ومحي الدين باشطارزي# ومخرجون آخرون أمثال عبد الحليم رايس ومصطفى كاتب وغيرهم، فعمل الكل على تجسيد كيان المسرح الجزائري الذي لازالت تشهد عليه الأعمال الخالدة التي تركها هؤلاء لحد اليوم ، وكنموذج للدراسة فقد وقع اختيارنا على أحد أهم جواهر المسرح الثوري الذي حمل مشعل الثورة والمقاومة ونقلها الى جيل الاستقلال الذي لم يعش الثورة لكنه تشبع بمبادئها وقيمها من خلال الرسالة التي تلقاها عبر مختلف وسائل الاعلام والاتصال، وقد كان النموذج المختار(" أبناء القصبة" نموذجا) حافلا بالخطابات اللفظية والرمزية التي عكست خطاب الثورة والمقاومة، وارتأينا أن التركيز على أحد الروافد المادية للثقافة الجزائرية وهو اللباس أو الزي الذي طالما تغنى به الجزائريون عبر التاريخ، فحاولنا تقصي المعنى الذي شكله هذا الزي في العرض وقوفا على بعض النماذج المختارة، منطلقين من التساؤل التالي:

كيف وظفت مسرحية "أولاد القصبة"هذا الموروث المادي–الزي – لعكس مقاومة الشعب الجزائري أثناء الثورة ومناهضته للاستعمار باسم الحرية و المطالبة بالاستقلال وكيف ساهم هذا النظام العلاماتي بالعرض في التعبير ونقل القيم التي تبنتها الثورة الجزائرية و تشبع بها قادة الثورة ؟

- **<u>مقاربة مفاهيمية</u>:**

- **المسرح:**

المسرح في اللغة كلمة اقترنت في المعاجم اللغوية واللسانيات بنشاط رعي الغنم وورد ذلك في لسان العرب لابن منظور:"المسرح بفتح الميم مرعى السرح ،وجمعه المسارح ، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي"[3]

المسرح مستمد كلمة يونانية Theatron والتي تعني مكان الفرجة او المشاهدة، حيث يحضر المشاهدون لمناظرة ممثلين يتحركون في الفضاء المسرحي لتقديم حكاية بالحوار و الحركة عن خبرة إنسانية[4]،

ولو حللنا هذا التعريف بأكثر بعد نظر نجد أن هذا المكان للفرجة سيضم عناصر أخرى نجد أولا المكان، الممثل، المشاهد والنص أو العرض المقدم مع باقي الإكسسوارات طبعا التي يحملها الفضاء العام.

ثم إن الخطاب المسرحي خطاب قصدي ودلالي لا يحتمل الاعتباطية أو الثرثرة[5]، فكل شيء مدروس ومقصود من طرف الكاتب المسرحي والمخرج والممثل الذي يؤدي العرض، وكذلك فهو خطاب تواصلي يجمع بين عدة عمليات مثل التواصل بين الكاتب والمخرج والممثل تارة، وبين المرسل الذي هو الكاتب بالنسبة للنص والمخرج بالنسبة للعرض وبين المتلقي الذي يكون قارئا للنص ومشاهدا للعرض تارة أخرى، كما قد يحتمل الخطاب في المسرح الكلام من حيث هو خطاب يؤديه الممثلوقد يغيب فيه لتعوضه الايماءة أو كل ماهو غير لفظي كالحركة والموسيقى وما إلى غير ذلك لأنه ، بل حتى إن الصمت هو أحد اشكال الخطاب المسرحي لأنه فعل دلالي[6] .

إن المسرح لطالما لقب بأبي الفنون رغم الاختلاف الكبير الذي يدور حول عده فنا لأنه عرض، أو لونا أدبيا بحكم النص، وفي كلتا الحالتين فهو مرآة عاكسة للمجتمع والأمة سواء باعتباره فنا أو ضربا من الأدب، يحمل تاريخه وبطولاته وتراثه، ويعتبر كذلك الذاكرة الحية التي لا تموت بل تحيى مع كل جيل صاعد يغول ويجول في البحث عن ماضيه الذي سيبني حاضره ويكون متكأ لمستقبله، ولا أحد ينكر أن المسرح لطالما كان أحد عوامل النهضة الوطنية باعتباره ساهم بشكل كبير في المقاومة الوطنية ضد الاستعمار الغاشم أثناء وبعد الثورة، ومازال لحد اليوم أسلوبا للمقاومة الثقافية، يبرز قيمة الثورة التي قادها

الشعب أثناء الاحتلال سواء عن طريق النص أو الحوار وحتى عن طريق الأزياء التي يرتديها الممثلون والإكسسوارات التي تكمل العرض المسرحي.

الزي المسرحي:

الأزياء هي الوحدة الشكلية أو البصرية التي ندركها بالحواس، تتكون من وحدات لونية و شكلية، أما الزي المسرحي فهو منظومة من منظومات خطاب العرض تتكون من إشارات بصرية مطابقة لبنية منتظمة، ويمثل كذلك المظهر الخارجي الذي يحمل الدلالات السيكولوجية ومعاني وصفات الشخصيات،
ويعرف كذلك على أنه علامة أو دلالة ملبسية قابلة للتأويل يحملها الممثل أثناء تجسيده لشخصية معينة على فضاء المسرح[7] .

فالزي المسرحي إذن هو اللباس الذي يرتديه الممثل في العرض أثناء أدائه للدور، ويلعب دورا أساسيا في تحول الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها[8] أي أنه الحد الفاصل بين كون الممثل شخصا عاديا وبين كونه جزءا من العرض المقدم ويرتبط الزي بباقي عناصر العرض الأخرى كالقناع، والماكياج والديكور والاكسسوارات ، كما أن الزي المسرحي هو عنصرا من عناصر العرض ، يمثل قيمة بصرية لا غنى عنها ، إذ أن الزي المسرحي شأنه شأن دلالات العرض الأخرى ليس نسقاً مغلقاً من الرموز والإشارات والدلالات[9]

ويدخل الزي المسرحي كذلك في إطار ما اسماه Brecht ب الاماءة الاجتماعية Gestus social و التعبير الداخلي الذي لابد أن يتوفر في اي عمل درامي،ويشكل المرسل أثناء العرض،بحيث يرسل الزي معاني ومعلومات في شكل غير لفظي يلتمسه المتفرج أثناء العرض.

أما رولان بارت R.Barthes فعبر عنها –الاماءة الاجتماعية–وأجملها في مختلف التقنيات المسرحية من لعب الدور، الحركة، اللقطة، الديكور الإضاءة وبأكثر تخصيص الزي [10] (costume)، وما الزي بنظر بارت إلا تكملة ثانية أو لفظا ثانيا يتبع المعنى الحقيقي للعمل الفني في إطاره الخارجي، وبالنظر إلى أن الزي المسرحي جزء من الاماءة الاجتماعية فقد جسده في فكر moralite أو منطق لباسي بمنحه دورا وظيفيا أكثر منه حسيا [11]يخص المشاعر، كلما كان هذا الزي اللباسي في المسرح واضحا لا يحتمل التناقض أو التشوش.

كما يشترط في الزي المسرحي أن يكون بميزات بسيطة يسهل إيصالها للمتلقي ، بحيث لا بد أن "يكون بصياغات وأشكال فنية ذات دلالات تساعد على الجمالية مع الحفاظ على المضمون في العرض المسرحي

وذلك من خلال البساطة في التراكيب الفنية المستخدمة... ويتوجب على المختصين الرجوع إلى دراسة النص المسرحي وفهم زمن ومكان وقوع الأحداث لمعرفة لباس الشخصيات..."[12]

وينتهي الباحثون كذلك إلى أن الزي هو انتاج وتصميم دلالة تعين الممثل في عملية الأداء وهو كذلك عملية تجسيد المعنى الذي يرتبط بباقي عناصر العرض المسرحي الأخرى ولا يمكن فصلها لأنها كلها تمثل وحدة متماسكة تقدم رسالة للمشاهد أو المتلقي عليه أن يفهمها ويفكك شفراتها حسب درجات فهمه ومستويات إدراكه التي تختلف من فرد لآخر ومن حقل لآخر.

ويختص الزي بدور مهم في المسرح أولا لأنه يشكل وظيفة ارجاعية مباشرة لزمان ومكان العرض أو الحدث، وبهوية الشخصيات ووضعها الاجتماعي والنفسي، الثقافي وحتى الجمالي السائد، لأن ما يلبسه الأمير ليس كما يلبسه القائد أو الخادم، ويرتبط كثيرا بكشف المعنى الخفي الذي قد لا يحتمله الخطاب المؤدى(اللفظي) أو يكون تدعيما وتكملة لما يقدمه الممثل في العرض.

و تكمن وظيفة الأزياءالمسرحية والاهتمام بها في تعميق المستوى التعبيري وإبراز هوية العرض المسرحي، فمن خلال الزي والملبس ممكن أن نتعرف على نوعية العرض المسرحي، هل هو ثوري، ام تراجيدي أم اسطوري الخ ، وهذا طبعا يرجع لقدرة المخرج والمصمم والسينوغرافي في توظيفه المحكم لعنصر العلامة الملبسية في العرض وحسن اختيارها. وبالتالي فإن دراسة الزي يسهم بشكل أو بآخر في معرفة الخصائص البصرية وتعميق قدرتها التأويلية مما سيستثمر بالتأكيد في عملية البناء الدرامي والعرض المسرحي بأنواعه وأشكاله.

كما أن الممثل حين يرتدي الزي،" تصبح الملابس امتدادا له في الفراغ "[13]، اي ان انها تكمل دوره وتمثيله من حيث أنه جزء مادي في العرض .

<u>سيميولوجيا الزي المسرحي :</u>

أ- <u>سيميوطيقا المسرح:</u>

إن الحياة مليئة بالعلامات، مهما اختلفت وتعددت هذه العلامات، ووجب على الإنسان أن يحاول الكشف عنها وفهم كنهها تماما كما اقر بذلك منذ قرابة قرن **دي سوسير** ان علم العلامات او ما اسماه بالسيميولوجيا علم يكتنف الحياة الاجتماعية ويحاول فهم وفك شفراتها.

وما المسرح إلا جانب تمثيلي لما يحدث في هذه الحياة يحمل من التجارب الإنسانية ويضفي عليها الجانب الإبداعي والدرامي الذي يضيفه عليه كاتب النص ومصمم السينوغرافيا والممثل بأدائه ، وبالتالي فإن كل ما يقدم بالمسرح علامة ، وكل عرض هو في حد ذاته علامة تحتاج لقراءة وتفكيك،

وسيميولوجيا المسرح كونها اتجاه حديث النشأة فهي تمثل " جزءا من السيميولوجيا العامة التي طرحت منهجا نقديا جديدا ... بحيث تقدم منهجا متكاملا لتحليل العمل المسرحي نصا وعرضا باعتبار أن كلاهما يشكل لغة، فتبحث في المنظومات الدلالية التي تكون هذه اللغة وفي وسائل إنتاج المعنى خلافا للعلوم النقدية التقليدية التي تركز على البحث عن المعنى في حد ذاته. [14] ومن هذا التعريف المختصر يظهر لنا جليا أن سيميولوجيا المسرح هي منهج نقدي قائم على تفكيك الدلالات ومعرفة تشكل المعنى في العمل المسرحي بشقيه نصا وعرضا مقدما، ثم إن ما يميز هذا المنهج هو أنه يبحث في كيفية تشكل المعنى في العلامة المسرحية لا عن معناها الدقيق، لأن المعنى شيء يخص الكاتب والمخرج والمشاهد ، لكن كيفية بناء البناء هي عملية يقوم بها الناقد للعمل بهدف تطويره واستغلال كل ما يمكن أن يساعد على تقديم الأفضل سواء للكاتب من حيث إشرافه على تحرير النص أو ألمخرج والمهتم بالسينوغرافيا وحتى الممثل كونهم مشرفون على نجاح تقديم العرض.

وقد كانت البدايات الأولى لمثل هذه الدراسات السيميولوجية للمسرح تهتم بالنص أكثر من العرض، باعتبار النص لون أدبي فركزت على قراءة النص وكل ما يلزم لذلك مثل إقامة العلاقات النصية بين وحدات النص، الكفاءة النصية والشفرات الإيديولوجية التي تحدث عنها **امبرتو ايكو Umberto Eco**[15]، ثم بدأ الاهتمام فيما بعد بسيميوطيقا المشاهدة –إن صح القول– وذلك بإشراك الجمهور في الإنتاج الدرامي والمسرحي خاصة مع دراسات كل من **ايلام Elam. K وبافيس Pavis** ومسألة مستويات الكفاءة الثقافية وآفاق التوقعات[16] التي تتحكم بها الشفرات الموظفة في العرض، وعموما يمكن المرور على ثلاث محطات كبرى ميزت تاريخ سيميولوجيا المسرح وهي : [17]

المرحلة الاولى: منذ الثلاثينات من القرن 20 ؛اين أدركت مدرسة براغ هذا الاتجاه الجديد منذ أن وجهت اهتمامها حول ما أسمته بسيميوطيقا المسرح والعرض،وقد وضعت بذلك الأسس الأولى ضمن حلقة براغ التي اعتمدت على أعمال دي سوسير D.Saussureاللغوية والبنوية ل فلاديمير بروب F prob.وآخرون، وعلى أعمال الشكلانيين الروس، وقد أقرت أن" كل ما في المسرح هو علامة تتجاوز وظيفتها النفعية لتكتسب وظيفة رمزية ودلالية وبأن قراءة العلامات هي الطريقة التي نتمكن بها من فهم العالم"[18]، ثم إنه في مجال المسرح فإن مهمة إنشاء الدوال اللغوية يقع على كاتب النص أما المخرج فهو من يتحكم في وضع النظم الدالة غير اللغوية كالإضاءة والإكسسوار ومختلف الأعمال السينوغرافية، وبتطور المجال أصبح هناك مصمم للملابس أو الأزياء، ومختص بالإضاءة ، وآخر بالديكور...وإذا فشل أي منهم في أداء مهامه فإن ذلك سيضفي نوعا من اللا معنى كما يسميه بعض الباحثين، وهناك عدة هفوات لابد من

الحذر الوقوع فيها وهي ملاءمة العلامة الموضوعة مع الحقل الثقافي والسياق الموجه له العرض أو العمل الفني سواء من حيث التشفير اللباسي، أو شفرات الطعام أو حتى التحية وكل شفرات الممارسة الدرامية باعتبارها انعكاسا للحياة الاجتماعية، وربما بذلك تبرز ضرورة الاعتماد على السيميولوجيا او سيميوطيقا المسرح كما أسست لها مدرسة براغ، لتكون الأداة النقدية التي توجه بناء المعنى وتجاوز الوقوع في حالة اللا معنى بعدم اتساق و تراتب العلامات المسرحية المعتمدة مع حقيقة الرسالة التي وضعت من أجلها.

وقد نشط بهذا المجال عدة باحثين وعلماء حاولوا تقديم مقترحات من أجل التأسيس لسيميولوجيا المسرح سنذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

Honzl الذي كتب مقالة بعنوان"ديناميات العلامة في المسرح"[19] وقد كانت لها تأثير فيما بعد بتطوير لغة المسرح ، وحاول من خلال ذلك أن يقدم كيف أنه يمكن استخدام الوسائل والأدوات المسرحية في صنع نفس العلامة ، فالممثل يشكل نظاما للعلامات لأنه ظل يمثل موضوعا هاما في تاريخ المسرح وهو كذلك حامل للعديد من العلامات المسرحية المتبقية Sign[20] carries سواء النص الحركة اللباس أو الزي المسرحي...الخ.

المرحلة الثانية:الستينات والسبعينات من القرن 20 ؛ وقد نشط بها الغرب الأوروبي و أمريكا بعد اطلاعهم على أعمال الشكلانيين الروس وأعمال حلقة براغ ، وقد كانت لمؤلفات البولوني T.Kowzan محاضرة بعنوان" العلامة والمسرح" وكتاب آخر بعنوان" الأدب والفرجة في علاقاتهما بالجمالية والثيماتية والسيميولوجية" فضلا في التعريف بأعمال حلقة براغ، ونجده من المحدثين في هذا المجال في هذه المرحلة ، قد أولى اهتماما بتقسيم العلامات في المسرح كغيره من الحقول التي تمثل الحياة الإنسانية باعتبار ان السيميولوجيا تدرس العلامة في حضن الحياة الاجتماعية، ومنهما مثلا: العلامة الطبيعية naturel (رد فعل طبيعي غير واعي)، الاصطناعية artifitiel (بوعي من مصدرها)[21]،وقد تؤدي كل منهما دور الأخرى، العلامة المبررة والاعتباطية motivée et arbitraire بحيث يرتبط الأمر بالدال والمدلول وعلاقتهما بالمرجع(درس الألوان والماكياج في المسرح)[22] ، العلامة الاتفاقية conventionnel[23]التي ترتكز على عقد أو رابطة مبرمة بين أفراد المجموعة والتي تبنى في المسرح بناءا على القيمة الدلالية المعروفة من قبل الجمهور(الألوان، الماكياج والأقنعة، الاكسسوار والأزياء)، الايقونية mimetisme iconisme ou كل ما هو بصري (مثلا الحركات اثناء التمثيل) .

واهتم Kowzan بعدة أمور أخرى(في كتابه الموسوم ب Sémiologie du théâtre الذي ترجم للفرنسية) بالاتصال في المسرح وكيف تتكون العلامة المسرحية من مرسل ، مبدع ومتلقي، تناول كذلك

مفهوم السيميوز المسرحي semiose theatrale الذي يعرفه على أنه" عملية اشتغال العلامة في المسرح من منتجها الى مستهلكها"[24]، تناول كذلك في نفس الكتاب قضية استعارية العلامة عبر المسرح أين يتعدد الدال لنفس المدلول بالانتقال من علامة لأخرى وكيف ترتبط ذلك مع عملية الترميز symbolisme التي تنتقل من مستوى لآخر أثناء التدليل.

وصيغت بشكل أكثر في هذه المرحلة تحديد ماهية السيميولوجيا المسرحية مع K.Ilam "سيميولوجيا المسرح والدراما" الذي اهتم كثيرا بتصنيف العلامات والشفرات في المسرح وقد قسمها الى علامات خاصة بالعرض، وأخرى بالسينوغرافيا(المعمار والأمكنة و الامائية والديكور ، الالوان)، واخرى خاصة بالإضاءة والملحقات المسرحية ثم الملابس في قسم خاص كذلك وكيف تؤدي وظيفتها، ثم آداء الممثلين الموسيقى والمؤثرات الصوتية والنص المعروض وغير ذلك الخ...

وكان الاهتمام في هذه المرحلة بإشكالية العلاقة بين النص والعرض، ومشكلة القراءة تماما مثل النص ، ثم علاقة سيميولوجيا العرض بالمرجع اي العالم الخارجي(امبرتو ايكو وغيره) وطبيعة التواصل في المسرح إذ أن المشاهد او المتفرج لقي اهتماما بالدراسة السيميوطيقية ، اين انتقل الاهتمام من الممثل الى المتفرج، ونلاحظ ذلك مع بافيس1988 [25] الذي اهتم بما اسمي ب mise en sceneالتي تجمع الممثل بالمتفرج واعمال المدرسة الألمانية E.Constance

أما المرحلة الثالثة فكان فيها تخطي الإشكالات الكلاسيكية والانفتاح على علوم ومناهج أخرى تكملها مثل الأنثروبولوجيا وعلم النفس والبراغماتية ، وأدى ذلك الى إيجاد اتجاهات جديدة في البحث السيميولوجي المسرحي مثل: دراسة الخطاب[26] بمثابة الفعل المتأثرة بأعمال بيرس ، و الانفتاح على اتجاه بسيكولوجيا التلقي والإدراك.

ب-سيميولوجيا الزي المسرحي

رغم أن الزي المسرحي قد عرف تاريخا طويلا كما سنذكره لاحقا ، إلا انه لم يلق دراسة علمية منهجية إلا مع اتجاه السيميولوجيا التي لا تكتفي بالدال الظاهر بل تتخطى الأسوار لتصل للمضامين الكامنة والمعاني الضمنية التي يخفيها ذلك الدال، وربما كانت أهم الدراسات في المجال المقال الذي أورده R.Barthes والموسوم ب أمراض الزي المسرحي Les Maladies des costumes de théâtre يبدأ بالتأويل أو الفهم بوصفه إنجازاً لا يتحقق دون جهد متابعة المعنى الذي يسعى العرض المسرحي بكل عناصره إيصاله إلى المتلقي كأنه شيء معطى ويتجاوز تلك العفوية أو اللامبالاة التي قد تبعدنا عن الدلالات الضمنية التي يخفيها الزي المسرحي باعتباره لوحة بصرية متحركة على خشبة العرض لا تقل أهمية هن باقي عناصر السينوغرافيا، ولا تتم هذه العملية إلا بعبور المسافة الفاصلة بين المفسر ومادة

التفسير[27]، أي الربط بين المعاني و الأفكار المستقاة من تأويل وفهم وتفسير الحامل الذي هو القطعة الملبسية التي يرتديها الممثل في العرض.

هذا فضلا عن رأي **رولان بارت** R.Barthes الذي يرى أن فهم الزي لا يعني مجرد تتبع معنى الزي في التطور الحدثي للعرض بل يعني كذلك "التعرف على طبقات المعنى التي تتداخل فيما بينها لتشكيل هذا المعنى وتنظيم العلاقات بين عناصر تصميم الزي الواحد[28]. ثم إن المدلولات المتضمنة في الزي والتي يقصدها الباحث و المؤولة من قبل المتلقي المشاهد للعرض ليست مستقلة ومعطيات مطلقة وإنما هي تأويلات وقراءات متشكلة في الحاضر ومؤسسة في الماضي.تمثل ذاكرة تاريخية بكل معانيها الدلالية والرمزية والتأويلية التي تفهم بعد التفسير والتأويل ، لتصبح قراءة الزي قراءة وتأويلا و الزي ما هو بذلك إلا نسيج علاقات تأويلية مشكلة ومثبتة في التاريخ يربط الماضي بالحاضر ويقدم رؤية للمستقبل لأنه يحتضن الذاكرة التاريخية ويخزنها للأجيال القادمة .

و أورد كذلك حيدر جواد كاظم العميدي على غلاف كتابه الذي خصه بالزي في العرض المسرحي بأنه : "نسق سيميولوجي يشتمل على مجموعة أنظمة متعددة ، نسق دلالي معقد يضم طبقات دالة متعددة ، تبدأ حركته من الخلق الإبداعي لتصميمه إلى عرضه على فضاء المسرح ومن ثم استقباله من قبل المتلقي ، لكل مدلول فيه علاقة مع مدلولات تنتمي إلى أنظمة مختلفة (اللغة ، الحركة ، الديكور ، السياق ، الفضاء ..."[29] ثم إن المشكل السيميولوجي الحقيقي حسبه دائما هو ذلك البحث في الكيفية التي يتم بها الإنتقال بالزي من مجرد خامة وملمس ولون وخط ... إلى شكل ذي تعبير بصري يتمثل في صور وحامل لتاريخ ومزاج و عصر، ومن ثم البحث عن منظومات المعنى وعلائقه داخل منظومة الدلالة العامة. بمعنى المنظومة العامة التي تسمح بتتبع المعنى والبحث عن معان أخر إلى حدّ اللا تحديد ؛ اللا غلق بين الأدلة الكامنة فيها.

ومن خلال هذا الطرح نستشف أن البحث السيميائي في الزي المسرحي لابد أن أن يبحث في الكيفية التي ننقل بها هذه العلامة اللباسية من مجرد قماش وشكل بصري وألوان إلى معنى يرتبط في علاقات متشابكة تختزن تاريخا وحضارة ومعرفة وثقافة تقدمها عبر رموز وشفرات متعاقد عليها أو مبتدعة لكن عموما لا تخرج عن إطارها الذي استمدت منه.

- **<u>مقاربة تاريخية:</u>**

- المسرح الجزائري

إن تاريخ المسرح بالجزائر لا يخرج عن تاريخ المسرح العربي ، وكونه جاء متأخرا مقارنة بالمسرح الغربي الذي ولد في حضارة اليونان في مدينة أثينا التي تعد مصدر الفن المسرحي على الإطلاق، ويعتبر المسرح فنا مستحدثا بالجزائر مقارنة بباقي الفنون والألوان الأدبية والثقافية الأخرى، رغم تواجد بعض الأشكال

الفنية التي قد اعتبرها البعض ألوانا وأنماط مسرحية شفهية كالقاراقوز، الذي ساد بعض المناطق الساحلية (عنابة، ميناء الجزائر)[30]،لكن سرعان ما منعت تلك الأشكال من العرض بقرار فرنسي.

وتعد الانطلاقة الفعلية لفن مسرحي بالجزائر حسب بعض الدراسات الأكاديمية إلى الاحتلال الفرنسي ومحاولات التحرر والمقاومة التي حملها المثقفون آنذاك، إلا أنه بالتواجد الفرنسي عرفت الجزائر فن المسرح أي منذ القرن التاسع عشر إلا انه ما كان سائدا هو النموذج الأوروبي سواء عرضا، تمثيلا أو نصوصا مسرحية فقد كانت كانطلاقة في ممارسة هذا الفن بقالب مسرحي مؤسس على القواعد الأساسية للعرض المسرحي[31]، لكن مع مطلع القرن العشرين كان لشخصية الأمير خالد دور في نشوء قالب مسرحي جزائري الأصل، ويعد حفيد الأمير عبد القادر، بحيث انه وحسب بعض المصادر التاريخية كان واعيا بمكانة المسرح في توعية الأمة بعد اطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية[32] فأرسل طلبا لأحد الممثلين المصريين بإرسال بعض المسرحيات لتمثيلها بالجزائر.

ورغم أنه كان منبوذا إلا أن هذا لم يمنع من أن يتلون هذا الفن بثقافة البادية والاعتماد على العنصر الشفهي الذي عرف كلون أدبي ثقافي في المجتمع الجزائري باعتباره مجتمع شفهي كغيره من مجتمعات البحر الأبيض المتوسط والشمال الإفريقي بشكل عام، وعرفت شخصيات ليست بالكثيرة لكنها قدمت الكثير للمسرح الجزائري وكان لها الفضل في تأسيس فن مسرحي جزائري خالص وتركت بعدها أعمالا خالدة مازال الجزائريون يتغنون بها لحد الساعة ويرددون بعضا من مقاطع العروض التي قدمت آنذاك وتحت ظروفها القاسية كغيرها من الفنون.

كل تلك تعد البدايات الأولى فقط للفن المسرحي الجزائري لكن الانطلاقة الفعلية كانت انطلاقتها مع انطلاق فجر ثورة نوفمبر 1954، حين أصدرت جبهة التحرير الوطني تصريحات تنص على أهمية الثقافة الوطنية ونددت بجعلها في خدمة الانسان باعتبارها احد مهام ونضال الجبهة[33]، ولهذا فقد نشط إبان الثورة في المنفى وعلى مرحلتين[34]:

1-1955 حتى 1958 نشط بفرنسا و تحت ضغوط سياسية قاسية.

2- 1958 حتى 1962 واصل نشاطه بتونس وكانت أهم مرحلة لأنها تركت بصماتها في تاريخ المسرح الجزائري اين انتجت و قدمت العديد من العروض كانت سببا في التعريف بالثورة وتمثيلها عبر مختلف دول العالم.

وليس هذا فحسب، بل إن المسرح الجزائري كذلك لطالما عد سلاحا فنيا حاربت به الجزائر العدوان الاستعماري الذي طال بطشه وانتشر طغيانه في كل البلاد العربية والجزائرية بالأخص، خاصة لما ذاع

صيته باللهجة الجزائرية وأصبح يمرر رسائل لا تقل أهميتها عن تلك الأقلام المتفجرة ، وعلى أيدي الكتاب والسينوغرافيين الذين عايشوا الأوضاع في تلك الفترة وشهدوا ما كان يجري لأبناء شعبهم، فحاربوا هم بعروضهم المقدمة والتي كانت تحمل الرسالة ذاتها التي يحارب من أجلها الشعب وكان على رأسهم الر **احل علالو** الذي لقب بأبو المسرح بعد تمثيله لمسرحية جحا ذات الطابع الشعبي ، **ومحي الدين باشطارزي والقسنطيني** ، وهؤلاء امتلكوا خاصية المزج بين القالب الاوروبي بحكم انه يعد الحجر الأساس في تواجد لون مسرحي جزائري، وبين العمق الدرامي الشعبي المستوحى من المخيال الشعبي ، وربما خير دليل على ذلك هو البنية الحكائية في النصوص المسرحية مثل أساطير جحا وألف ليلة ولية وغيرها ، كما أن الشعر الذي كان حاضرا في الفضاءات الشعبية كثيرا ما تخلل النصوص [35] ، فحضرت الكلمة ونالت سلطتها لدى الممثلين وحضورها القوي لدى المشاهدين، وحضر المداح أو ما ما كان يسمى بالقوال، وطغى الارتجال على التمثيل الذي يميز نخبة الممثلين في البدايات الأولى للمسرح الجزائري، وربما قد يعود هذا – كما أسلفنا سابقا– لطبيعة المجتمع الجزائري الشفهية التي كانت تعتمد على الأقوال المنطوقة أكثر من غيرها.

و قد عد ذلك لدى بعض الباحثين الذين عالجوا المسرح الجزائري فيما بعد بالدراسة على أن ذلك يعد تقصيرا من الممثلين وعدم كفاءتهم الدرامية هي التي جعلتهم يلجؤون لاعتناق الشعر والكلمة في تقديم العروض.

– الزي المسرحي وتطور أدواره عبر التاريخ

اذا حاولنا تتبع المسار التاريخي للزي المسرحي وكيف استطاعت هذه الأزياء الوصول إلى هذه التشكيلات المختلفة اليوم ، فحتما لابد أن نسترجع كيف جاء الزي الملبسي للوجود، وحسب ما تذكره لنا بعض المصادر التاريخية إن المسرح ارتبط بالأعراف والتقاليد القديمة التي سادت بعض الحضارات القديمة، فارتبط الزي بوظيفة دينية تتعلق بالطقس وشكل جزءا من عملية تنكرية في اشكال خارقة يحتفل بها وتتم عبادتها اتقاءا لشرها .....خاصة لدى اليونان القديمة[36]، أي ان الزي لم يكن يشغل الوظأئف التي نعرفها اليوم بل كان يلبس في مناسبات خاصة ولأغراض خاصة بها كذلك.

وقبل أن يرتبط بالمسرح، فإنه قطع أشواطا كبيرة عبر تاريخ البشرية ليصل إلى ما هو عليه، وقد وصلت إلينا الأزياء التي ارتدتها البشرية عبر التاريخ كقيمة معرفية عبر الرسوم التي وجدت الكهوف والمغارات قديما وقد ارتبط بعاملين اثنين:

1) أولهما الأسطورة الدينية التي اختلفت من معتقد لآخر، ففي الإسلام ينسب اللباس لأبونا آدم وأمنا حواء، وعند اليونانيين نسبت الملابس إلى الإله زيوس، وقدماء المصريين للإله راع ، وأهل العراق القديم

عملوا بوصاية الإله مردوخ من عدم الإباحية، كما أن هناك اعتقاد قديم لامرأة اسمها برتا كانت أول من غزلت ونسجت أول ثوب في العالم بيدها[37]

2) والعامل الثاني هو التطور الإنساني والتقدم العلمي، فحين أدرك الإنسان ضرورة حماية جسده من عامل الطقس ، وبتطوره في ممارسة النشاطات من زراعة وصيد ونسيج تفنن في استغلال ما لديه من مواد أولية بدأت بأوراق الشجر والنباتات، ثم بجلود الحيوانات واو بارها وأصوافها وصولا إلى مختلف أنواع النسيج التي نعرفها اليوم من طبيعية وكيميائية.

ثم ما فتئ في مراحل أخرى وفي حضارات أخرى أن يشغل الزي وظائف أخرى منها دينية وجمالية واجتماعية تتعلق بالخير والشر، المقبول والقبيح والمرفوض وما إلى ذلك عن طريق رمزية لونية أو شكلية ومنه استمد الزي المسرحي رمزيته الذي تنوعت وظائفه التي شغلها من حضارة لأخرى كالآتي [38]:

1) المسرح الشرقي التقليدي: كان الزي المسرحي غنيا بالألوان ومعقدا التفاصيل يشكل جزءا أساسيا في جمالية العرض والتعريف بالشخصيات.
2) التراجيديا الإغريقية: كان الزي وسيلة تميز البطل عن غيره من الشخصيات والجوقة وكان يجهز بحشوات على الصدر والظهر وانتعال قباقيب مرتفعة تزيد من قامته، مع وضع قناع لتكبير الصوت، وتعرف باقي الشخصيات من خلال لون الملابس.
3) الكوميديا الرومانية: كان اللون يلعب دورا أساسا في تحديد بالشخصيات(الأبيض دال على العجائز، والأصفر على البغايا...الخ)
4) القرون الوسطى :

أ- وأثناء عروض الأخلاقيات اين كانت تجسد الشخصيات المجازية صفات ومفاهيم مجردة، كان اللون الأبيض يستخدم للرحمة، والأخضر للرحمة، و الأحمر للشهوة والغرائز.

ب- عروض الأسرار كانت أشكال وألوان الملابس تستقى من القصص الدينية، وكانت كلها فخمة غالية، مع إضافة بعض التفاصيل كالأجنحة للملائكة، وقرون وأظلاف حيوانية للشياطين، ويرتدى الثوب الأبيض لمن يمثل دور الرب، والأزرق للسيدة العذراء والأحمر للخطاة.

5) كوميديا ديلارتيه: كانت تشكل ألوان الأزياء مع القناع رموزا تحدد الشخصيات ويتعرف المتفرج عليها مباشرة

إلا إنه وبتطور الفن المسرحي في القرن 18 ابتعد الزي عن تلك الوظائف والأدوار التي كان يشغلها سابقا، وأصبح مسايرا أكثر للواقع يحاكي الحياة الإنسانية ، خاصة وأن مفهوم الشخصية تطور وصار اقرب

لمحاكاة الحياة الإنسانية ككل، وصار هناك تطابق نوعا ما بين طراز الملابس في العصر التي يقام فيه العمل المسرحي.

كما أن تطور الأزياء المسرحية يرجع كثيرا لدور الممثلين لأنهم أصبحوا يرفضون الملابس الثقيلة التي تعيق آدائهم للدور، كما يرجع الفضل كذلك في تبسيط الأزياء المسرحية إلى ظهور المدارس الفكرية الكبرى كالواقعية والطبيعية [39]. ومع القرن 19 عرف الزي المسرحي مرحلة جديدة من تاريخه ، ابتعد نوعا ما عن الواقع، خاصة مع ظهور المدارس الرمزية كالتكعيبية والسريالية والتعبيرية والرمزية التي أعطت أبعادا أخرى للزي، ورفضت أن يكون مجرد تصوير للواقع، بل لابد أن يرسم رؤية جديدة للإنسان الذي أصبح ميكانيكيا مثل الآلة، ومع مسرح الالماني B.Brecht شغل الزي المسرحي وظيفة أخرى دلالية ونفعية لها كذلك بعد رمزي وطرح علاقة جديدة بين الزي والواقع بحيث لا يكتفي بالتعريف بالشخصية بل يكون له علامة دالة اسماها ب الغستوس الاجتماعي Gestus social(تحدثنا عنها سابقا) .

وهكذا فإن تاريخانية الزي في المسرح سايرت تتابع الأحداث التاريخية والفكرية واصطبغت بأفكار المخرجين والمفكرين ، مازالت لحد الساعة تعرف تطورات حسب العصر الذي توجد فيه ، وصار تصميم الملابس والأزياء المسرحية تخصص خاص يتم في هياكل كبرى وعلى أيدي مصممين كبار ، مع مراعاة الدور والممثل الذي سيشغل الدور، وحتى إن كانت العروض كلاسيكية أو تاريخية تجرى عليها بعض التعديلات العصرية حتى توافق زمن العرض وتساير العصر.

- **<u>مقاربة سيميولوجية</u>:**

إن البحث في المعنى هو بحث في الثقافة التي يحاول الإنسان حمايتها و الحفاظ عليها من كل خطر، مستمدا قوة مقاومته من لبها وروحها، ويعتبر أن النظام اللباسي أحد الأشكال المادية لهذه الثقافة، خاصة وأنه يزودنا بكثير من الدلائل والمضامين منها جنس اللابس، ومكانته الاجتماعية وانتماؤه الجغرافي،وحتى المناخي. إضافة الى ذلك كله فاللباس أو الزي يوحي ويدل على الانتماء الحضاري والثقافي المستمد من الحقب التاريخية والزمانية التي تعيشها المنطقة، وهذا هو حال البرنوس أو الحايك، العمامة وغيرها من القطع الملبسية التي تتميزبها البلدان المغاربية خاصة منها الجزائر، فقد أخذت مكانة الايقونة اللباسية أو الصورة المرئية التي تحيل الى الانتماء الحضاري المغاربي، والمتوسطي المستلهم من حضارات وروافد سابقة تركت بصماتها في المعيش اليومي .

إن عرض مسرحية (أولاد القصبة) جاء بشكل إعادة قراءة لتاريخ الثورة التحريرية بحيث صورت لنا السياق الذي عاشت به مختلف العائلات الجزائرية في بيئة ساد بها الظلم والتعسف الذي مارسه الاستعمار

عليها سالبا منها كل شيء الحرية والأرض والمال والنفس، كما حاول سلبها حتى هويتها وشخصيتها، وكيف أن الجزائريين آنذاك رفضوا ذلك وقاوموه بمختلف الأشكال بالسلاح، والقلم ، بل وبأشكال رمزية أخرى يأخذ اللباس أو الزي الذي تمسك به الجزائريون جزءا كبيرا منها، وقد حملت الكثير من المضامين و الصور البصرية والدلالات القابلة للتأويل وجسدت ذلك بنظام إشاري غير لفظي عمق من معنى النص (الخطاب اللفظي). ألبس فيها المخرج شخصيات المسرحية أزياءا شعبية وملابس جزائرية الأصل والمتمثلة في (البرنوس، السروال العربي الرجالي والسروال المدور النسائي، الحايك ، العمامة والمحرمة للنساء...إلخ) يسميها الاستاذ عشراتي[40] بطاقات بريدية وطنية تتكلم وترسم معالم الشخصية الجزائرية مرئيا ، وكان توظيفها عاكسا صورة الذات الجزائرية التي تتحلى بروح المقاومة، وتتصف بالشجاعة والقوة وتحمل المصاعب، ومضمونا فكريا يتجلى في فكرة البحث عن الحرية والتمسك بالأصل الذي لن يذود، هذا الزي الذي اكتسبه الجزائريون والمغاربة عموما (خاصة بالنسبة للبرنوس والحايك والعمامة) من خلال حضارات وثقافات قد توافدت على شمال افريقيا، وأصبح يمثل هوية لهم، من خلال استنطاق الزي بشكله ولونه وقماشه ، وقد اعتمد المخرج على مرجعيات البيئة التي تحكي عنها المسرحية –ابناء القصبة– وتقاليدها وأعرافها الاجتماعية والتي مثلها اللباس أحسن تمثيل

فمن خلال الزي المسرحي استطاع العرض أن يختصر المسافة الزمنية للمشاهد ويخلق له إطارا حيويا يسترجع به ما تسلح به الجزائريون في وقت مضى كان اللباس يشكل قوة ضد المعارضة بل وخلق له فهما لتلك الرمزيات التي تركت في وقتنا هذا في حين تشبع بها الجزائريون وحملوا مشعل الثورة عبرها، كما خلق الزي مساحة تجمع فيها المؤول بموضوعه (الزي وقضية التمسك بالأصل)بحيث لا وجود في التاريخ انفصال بين الأزمنة التي تمثل بسلسلة حلقات متتالية ومتداخلة فالماضي هو من بنى الحاضرالذي سيبني بدوره المستقبل.

<u>أولا البرنوس:</u>

في العرض يلبس الاب حمدان عباءة في شكل برنوس، هذا دال على عدة وظائف أولا مكانته الاجتماعية كرب للأسرة أولا، وثانيا المدنية كمواطن من الطبقة الشعبية المحافظة على زيه الذي يمثل المقاومة الرمزية التي اعتنقها الشعب تعبيرا عن غضبه من الاستعمار ورفضه لسياساته المتتابعة منذ وصوله،وثالثا الثقافية التي تقتضي الحفاظ على الانتماء الوطني والجغرافي المغاربي الاصل وكل ذلك وظف كقوة رمزية تناهض الاستعمار وترفض ما طرحه من قوانين وإجراءات لمسخ الهوية والانتماء خاصة وأن البرنوس يرمز للأصالة والعراقة، والبرنوس لباس يستعمله الرجال والنساء للخروج وفي المناسبات يطلق عليه

الجلابة أو البرنوس، وقد تميز به الفرد الجزائري منذ زمن وقبل دخول الاستعمار[41]، وتشترك كثير من الدول المغاربية في هذه القطعة من حيث مادتها وتسميتها، حتى أن الأدبيات الفرنسية اعتبرته لباسا نمطيا خاصا بالعرب[42] ويلبس اشهارا عن المكانة الاجتماعية والوجاهة،وحين يتقادم استعماله يسمى الجرد وكان يميز طبقة الفقراء والمساكين ولبسه الفدائيون في حرب التحريرتأهبا للاعمال الفدائية.

حتى أن الشرطة في العهد التركي كانت ترتديه ،ولبسه حكام البايلك بالجزائر، وفي عهد الرئيس بومدين كان لبس البرنوس بروتوكولا رئاسيا بحكم أنه يمثل علامة الوجاهة خاصة مع استرداد السيادة الوطنية اين كان يعبر مظهر البرنوس عن الهمة[43].

كذلك تنقل لنا الصور التاريخية أنه كان يمثل لباسا لأهم الرموز الوطنية الجزائرية كالأمير عبد القادر، مصالي الحاج وابن باديس وغيرهم، الشاذلي بن جديد، بحيث يجعل اللباس أو الزي بصفة عامة المتفرج أو المشاهد يستحضر شخصيات دينية أو أسطورية [44] احتضنها التاريخ.ولازال البرنوس يحظى بأهميته الاجتماعية إذ أن العرسان يلبسونه اثناء العرس، لانه فعلا يعبر عن انتماء جزائري ويوظف كقوة رمزية في الثقافة الجزائرية والمغاربية على العموم.

الحايك

تظهر يمينة ربة البيت، الأم و زوجة سي حمدان، عائدة من الخارج وهي تلف حولها قطعة الحايك، ويظهر الفدائي عمر وهو يستتر تحت الحايك حتى لا تظهر كنيته، لدى رجال المستعمر، وهو نوع من الأوشحة أو الأكسية التي كانت المرأة المغاربية عموما تلتحف به وهو من الثياب غير المخيطة كما يسميه ابن منظور لأنه عبارة عن ستار او إزار واسع؛ فعكس بذلك منظرا أو لوحة بصرية متجولة عبرت عن دلالات ومضامين كثيرة منها التمييز الاجتماعي بين الجزائريات من غيرهن، كما مثل رمزا دينيا لا يجب المساس به كان قد تمسك به الجزائريون خاصة أثناء فترة الاستعمار الغاشم؛ إبرازا أن هذه القطعة جزء لا يتجزأ من معالم الدولة الجزائرية التي تحكمها فرنسا بالقوة خاصة مع صدور المرسوم الذي وقّع عام1830 [45] والتي يقر بعدم المساس بالرموز الدينية للجزائريين وأماكن ثقافتهم. وبتكاثف المقاومة الوطنية مع سنوات الثلاثينات من القرن 20 بسبب العنف المتصاعد الذي مارسته السلطات الاستعمارية ضد الشعب الجزائري ارتقى الحايك ليعبر عن هوية مقاومة دائمة ورفض للاستعمار؛ فأصبح وسيلة رمزية استعملتها المرأة آنذاك لتحارب عن وطنها، واستعملته الفدائيات لتسهيل العديد من العمليات الثورية وتزويد الثوار بالعدة والعتاد مخبأة تحت هذا الإزار الذي تحول من مجرد قطعة للستر والتلحف إلى مساهمته الكبرى في العديد من

الأعمال الفدائية والحربية خاصة وأن المجاهدين كانوا يختبؤون يه ويستترون به للتنقل خلسة من العدو وقد كان لبسه من طرف الفدائي "عمر" في العرض المسرحي دليل على ذلك.

ورغم أنه بعد الاستقلال بدا الحايك يعرف تراجعا كبيرا في الاستعمال لكنه أصبح يعبر عن الذاكرة لدى الأجيال التي عاشت الثورة وأصبح صورة عاكسة للبؤس الذي عاشه الجزائريون في تلك الفترة وبقي فقط عند النساء المسنات اللواتي احتفظن به كزي قديم وصنف اليوم في خانة الأزياء التقليدية، أو محفوظا في الدواليب تلف به العروس ليلة زفافها كتقليد اجتماعي؛ ونرى أن وسائل الإعلام والاتصال كالسينما الجزائرية، التلفزيون قد عرضت من ذلك عدة نماذج لا تعد ولا تحصى(دار السبيطار، الحريق، معركة الجزائر ...) .

ويبقى "الحايك" رمزا من رموز الثقافة الجزائرية حاول العرض المسرحي –اولاد القصبة–ان يبرزه ويوظفه كعلامة بصرية لطالما شكل جزءا من مورثونا الشعبي الذي تفتخر به المرأة الجزائرية عبر الزمن، و دالا يحمل عدة مدلولات فلطالما أضفى عليها سحرا و جمالا ينبع من بياضه الذي استمدت منه تسمية الجزائر البيضاء، ويستمد خاصية أخرى كونه دال ثقافي بصري يعبر بقماشه الذي يعكس نمط حياة الشعب الجزائري قديما وبيئته الرعوية البدوية، وباسمه الذي يحيل إلى أهم نشاط اشتهر به الجزائريون والمغاربة مما يعكس كذلك الحياة التقليدية التي ميزته لعدة قرون دون اللجوء للآلة التي ألغت عدة مناصب شغل لعدة أفراد لأنه لطالما اتخذ العمل بالخياطة مصدر عيش ورزق العديد من العائلات، وحتى بشكله الذي يمتد لأصول ومرجعيات الجزائريين على مر العصور، وحتى لونه مستمد من البيئة الدينية الإسلامية لأن للأبيض بصمات دالة في الإسلام تشكل فخرا لكل المسلمين؛ وخصوصا عندما أرفق بقطعة "العجار" التي استعملت في العرض لتغطية وجه الفدائي عمر وللتعتيم على كنيته وهويته فهو يضفي سحرا خاصا بحيث يطبع جمالا على وجه المرأة خاصة انه بقدر إخفائه للوجه فإنه يكشف عن سحر العيون التي تغزل بها الكثير من الشعراء والفنانين، فهو الآخر أيقونة بصرية للثقافة الجزائرية والمغاربية استندت عليها المسرحية لتؤكد أن الجزائر خالدة بأفرادها وبثقافتها وبزيها.

السروال المدور(رجالي ونسائي):

يظهر سي حمدان يلبس الزي العربي الرجالي الذي عرف منذ القديم لدى المغاربة هو السروال المدور أو ما يعرف ب "السروال العربي"، إضافة الى النسوة من سكان القصبة أمثال يمينة ومريم اللواتي ارتدين طيلة العرض السروال المدور المعروف ب" سروال الشلقة" المرفوق بمحرمة فوق الشعر على شكل منديل ملفوف بطريقة خاصة تميز زي النساء الجزائريات؛ إذ يروى أن هذا النوع من السراويل جاء عبر موجة أسيوية، وكان لباسا أساسيا لدى القبائل الرحل في شمال إفريقيا، كان النوميديون كذلك يرتدون بدلات قصيرة

وسراويل تصل عند الركبتين بسبب الجو المتوسطي الدافئ وتأثرا منهم بالإغريق كذلك.لكن ادخله لأول مرة عبد الرحمن آخر سلاطين الدولة العثمانية [46]، إذ لبسه الملوك والسلاطين الأندلسيين في بداياته لكن سرعان ما أصبح قطعة أساسية لدى عامة الشعب وبسبب توحيد المغرب العربي وتكاثر سلالات الحماديين بالجزائر فتحت أبواب التبادل والاتصالات المباشرة وغير المباشرة مع الأندلس ومجيء المرافدين الإسبان كل ذلك ساهم في جعله كقطعة أساسية في الزي الجزائري سواءا الرجالي أو النسائي مع العلم أنه عرف عدة تطورات وتغييرات في الاحجام والأشكال. وأخذ تسميات مختلفة بالنسبة للسروال النسائي حسب تطوراته من سروال دزيري(ليكون مختلفا عن السروال الاوروبي الذي بقي كإحدى المخلفات الثقافية)، الشلقة(نسبة الى فتحتي الساق) والسروال المدور، وصولا الى تسميته بالبدرون بعد إلحاقه بجزء علوي يصل إلى تحت الإبط .bustier

وبالفعل هو زي مغاربي أصيل يلخص تاريخ الجزائر ويحمل ذاكرتها التاريخية لأنه مستمد من جذور لطالما شكلت تكيبة الشعب الجزائري الذي يتغنى بهذا الزي لأنه بنظره زي العروبة الذي يختلف عن الزي الافرنجي كما كان يدعى في وقت سابق، اين كان التمسك بالزي والملبوس المحلي يشكل عماد الثقافة وروح الشخصية الجزائرية التي كان يتغنى بها اجدادنا، وعليه جاء زي السروال العربي دالا ومحيلا على العروبة والأصالة التي حاول الاستعمار طمسها .

الشاشية، العمامة :

يقال قديما رواية عن عمر بن الخطاب أن العمائم تيجان العرب ، وقد استعملت العمامة منذ القديم كناية عن العرب الذين توارثوها ابا عن جد،كما انها تدعى العمرة [47] وإذا ما ارفقت بوشاح يدعى العمامة المصنوعة من القماش العربي يلف فوق الرأس والجبهة ويتدلى جزء منه على الرقبة، وفعلا استعملت في هذا العرض للدلالة ذاتها التمييز بين الجزائريين من الافرنجيين كما كان يدعوهم أجدادنا سابقا؛ بحيث وانه رغم محاولات فرنسا التي استوطنت الجزائر لأكثر من قرن ونصف إلا أن الجزائريين تمسكوا بعاداتهم اللباسية وبل استعملوها سلاحا للمقاومة الرمزية التي المقاومة الثقافية التي اختلفت وتلونت حسب اتساع مناطق الجزائر ، وحافظ كل منهم على نظامهم اللباسي سواءا بالجنوب ام الشمال، الشرق أو الغرب، ويرتدي الأب حمدان الشاشية من نوع الدزيري إحالة على أنه رجل حضري اي من سكان المدن وكذلك هذا النوع من الشاشيية ميز طبقة الموظفين والمثقفين ، دلالة على أنه مواطن واعي بما يجري تأكيديا على أنه مواطن مثقف خاصة وأنه يظهر في العرض يسمع الراديو ومهتم بالجريدة ...الخ، أما ابن عمه الذي ظهر يرتدي العمامة العربية دلالة على أن من سكان البادية، الذين كانوا أكثر تمسكا وبالتالي أحال الزي في العرض على

أن القضية كانت تخص كل الجزائريين بدون استثناء سكان المدن والبوادي، كما أنها لطالما ميزت بين الجزائريين من غيرهم .

ونلاحظ مما سبق عرضه من قطع لباسية كانت قد وظفت في العرض أن السينوغرافي، ومصمم الأزياء المسرحي كان على دراية تاريخية واجتماعية وثقافية تامة بالمنطقة فأحسن توظيفها ، خاصة وأن المناطق الجزائرية تختلف من حيث الموروث الثقافي وتتميز كل منها بخصوصيات، كما نستمد من التحليل كيف تم التركيز على محوري الزمان(عصر مجريات أحداث المسرحية) والمكان(الجزائر بالأخص منطقة القصبة) مما عمق وقوى من الطاقة التعبيرية والدلالية لهذا العنصر الهام من العرض، وقد ظهرت الأزياء عادية ومستعملة غير جديدة ولم تسقط في فخ جدة الملابس كما يعبر عنه الكثيرون، فتلاءمت مع الدور الموظف ودلالتها السيميائية التي حملتها، بحيث أن ارتداء الشخصيات للزي العربي المذكور(باختلافه الرجالي والنسائي) جاء نكرانا وعصيانا لسياسة المستعمر،وتأكيدا على أنها أزمة وستزول ، وعبر عن الصمود والالتزام الذي قطعه الجزائريون واعتبروه وعدا نفذوه وبجدارة بكل ما يملكون أرواحهم وأولادهم وثقافتهم ودينهم.

ويمكن نربط كل ذلك مع العلامات الاستعارية التي تحدث عنها **كوزن**، وكيف أن اللباس جاء بطاقة دلالية استعارية للمقاومة والرفض الذي مارسه الجزائريون ومارسوه من تمرد وعصيان اتجاه السياسة الاستعمارية التي عملت على التغييب والمسخ للشخصية الجزائرية ، وربما يوافق هذا ذلك المبدأ الذي تحدث عنه أوبسفيلد هو اللذة المسرحية [48] والذي يؤكد فيه على أن الحضور قد يمثل الغياب بحكم أن العلامة تمثل البديل عن الشئ وثمة تكمن اللذة في المسرح، فهو لا يصرح المعنى بشكل مباشر بقدر ما يحمل علامات بديلة عن المعاني التي توحي إليها، إذ حمل الزي دلالة تعبيرية بصرية وايحائية مدعمة للخطاب اللفظي الذي يؤديه الممثلون بل والذي لم يلفظ في العرض عبر عنه الزي الذي حمل معاني الدوال الثقافية .

وذلك بإعادة تشغيل الخامات الموجودة في الأقمشة بالبحث في الجذور والأصول لأشكال الزي وألوانه، بعيدا عن توظيف زي خيالي لا يوافق البيئة التي تحكي [49] ، ونلتمس هذه القاعدة التي وظفت في مسرحية أبناء القصبة، فوظف البرنوس، الحايك والسروال المدور، العمامة وغيرها في محاولة لتعميق الجذور والانتماءات لشخصيات المسرحية وحتى بالنسبة لمشاهديها مما يحي روح الانتماء ويعززه ، خاصة وأن الزي كما يقال هو عتبة الباب المؤدي للشخصية. وكما شكلت تلك العلامات الملبسية شاهدا حيا ومثلت بشكل معنوي روحية تلك الحقبة التي عاشتها الجزائر ، وجاءت كتعبير عن ذلك الالتزام الذي عقده الجزائريين–نساء

ورجال–بالتمسك بأصلهم ولبسهم حتى وهم في أصعب الظروف ، بل ووظف ذلك قصدا لتصوير كيف كانت المقاومة الرمزية للجزائريين والجزائريات إبان الثورة التحريرية.

ونستحضر هنا ما جاء به T.Kawzan وكيف أن العلامة في المسرح قد تنزلق من العلامة المبررة (التي تستند الى مرجع) الى الاعتباطية (المتفق عليها وقد تفتقد لمرجع) يعود الى الحقل السيميائي لتلك العلامة من ارسالها الى استقبالها، وبالتالي نقول انه هناك مرور من العلامة الطبيعية الى العلامة الاجتماعية ، من اللباس باعتباره قطعة قماش تستر الجسد وتقيه من مخاطر الطبيعة، الى كونه قطع تحيل الى ثقافة كانت قد تشكلت عبر التاريخ واتفق مجموعة الأفراد المنتمين لنفس المنطقة والذين مروا بنفس الظروف على تشكل تلك القطع نفسها ايقونات بصرية تحمل وتخزن ثقافة ينتمون اليها وينحدرون من روافدها، من فضاء حضاري الى أخر ومن فترة تاريخية لأخرى، وعليه فلعلامة المسرحية متغيرات و يرتكز مدى اعتباطيتها من تبريرها بعدة محاور كالتطور التاريخي، والجغرافي والسوسيوثقافي[50] واللباس أو الزي الموظف في المسرح يعمل على ذلك باعتباره علامة مادية تمثل جزءا هاما من هذا التراث المادي للأمة كما يتفق عى ذلك الكثير، بحيث يشتغل العرض على إحياء ذاكرة الأمة وتاريخها المجيد كما يذكر أحد الكتاب المهتمين بتوظيف التراث في المسرح، أن هناك عدة أسباب[51] تؤدي بالكاتب المسرحي لتوظيف التراث بالمسرح أهمها الفخر بمآثر العرب وتاريخهم، تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، والوقوف أمام المستعمر والتمسك بالشخصية الوطنية التي يسعى المستعمر لطمسها ولعل ذلك سبب في اتخاذ المسرحيات الثورية من الزي الشعبي والوطني علامة مرئية تمثل ثورة نوفمبر وتحيل على مبادئها التي التحريرية والتي حملها قادة الثورة آنذاك، فتحاول دائما رسم صورة المجاهد الذي يحمل رشاشه مقاوما طغيان المستعمر الذي نهب أرضه وماله وأهله، وهو يرتدي عباءة وعمامة، ويضع برنوسه الذي خاطته له الأم أو الزوجة أو الجدة، وصورة تلك المرأة المحتشمة التي كانت تخرج في الشارع وهي تلف حايكها فوق ملابسها كسلاح للمقاومة من نوع آخر، وقد تشارك حتى في أعمال فدائية وهي بزيها ذاك حتى لا يشك فيها أحد.

حوصلة عامة:

إن عملية قراءة العلامات في المسرح لا تعد تفكيكا فقط أو إدراكا لما تخفيه من مضامين بل هي عملية إعادة بناء للمعنى الحقيقي أو المقارب نوعا ما للعمل المسرحي المقدم. و قراءة العلامة الملبسية في المسرح سيميولوجيا ما هي إلا ربط بين الزي المقدم في العرض وبين المرجع أو الزي القديم الذي شاع في فترة ما في الوسط الذي تدور حوله الأحداث، وذلك لكي يكون المرجع جسرا تعبر منه العلامة من دالها إلى

مؤولها بالتعبير البيرسي، ومن دالها الى مدلولها بالتعبير السوسيري ومن شكلها التعبيري إلى صورتها الضمنية من المنظور البارتي في علاقة إنتاج لدلالات ليست خفية لدى المشاهد لكنها تعمل على إحياء ما داس عنه الزمن من تراث وقيم قد اعتلتها هجمات خارجية حالت دون تشبع الجزائريين بها، بل وأصبحت المسرحية وكأنها تروي عبر النظام اللباسي المجسد مرئيا للمشاهد الجزائري حكاية الشعب الجزائري الذي ناضل بالنفس والنفيس لاستقلال وطنه.

ويعتبر تقمص الزي الوطني والمحلي في العرض المسرحي جزءا من المقاومة الثقافية التي ترفض التبعية والانصياع للغرب ، ومحاربة الأفكار المستوردة بحكم أن الزي يمثل لوحة بصرية وفنية متحركة على الخشبة، فيحافظ بذلك الجزائري على برنوسه عباءته وسرواله العربي والجزائرية على حايكها و سروالها المدور(الشلقة) والمحرمة او المنديل فوق رأسها الذي يعد رمزا للهوية والانتماء المغاربي، الإفريقي والجزائري المتوسطي، كما أن تلك الأزياء الشعبية قد لعبت دورا هاما في الثورة والمقاومة، إذ أنه لطالما تغنى الفرد الجزائري بها كان قد شارك به في العديد من المقاومات المسلحة وغير المسلحة محافظا على العادات والتقاليد رافضا ذلك التغيير والطمس الذي أراد المستعمر أن يفرضه بالقوة على الشعب، خاصة وأن المعاني والدلالات الرمزية التي تنقلها الألبسة الشعبية كانت تشكل شفرات تميز بين القبائل منذ القديم حيث تنقش عليها رموز طوطمية تختص بها تلك القبائل تماما كما كانت توشم على الجسم وتزين بها الخيام والدروع....وتحول بعد ذلك الرمز الطوطمي بعد أن كان يميز عنصرية القبائل الى علامة تمييز أرباب الحرف والمهن والطوائف الدينية [52].

وعلى ضوء ما سبق من ملاحظات يمكن أن نقول أن المخرج والسينوغرافي يقتبس ويتخيل الزي المسرحي انطلاقا من السياق العام الذي يحيط بالعرض والذي انشأ في اطاره النص اللفظي، هذا اضافة الى أنه يكون ذلك ناجحا كلما كان السينوغرافي جزءا من مجتمع المسرحية فيتشارك ذلك السياق الثقافي المشترط في عملية التواصل كونه يعد مرسلا مع المشاهد متلقي العرض؛ فيتميز ويبرع في تصويره وتشكيله للعلامات البصرية، ويتفنن بمهارات معرفية تجعله يقدم العرض متوافقا في نصه اللفظي مع عرضه غير اللفظي(العلامات البصرية) التي يشكل الزي جزءا كبيرا ومهما منها. كما أن الزي يمثل أحد المداخل الكبرى لقراءة التاريخ ويطرح احد الباحثين العراقيين[53] مقولة يقول فيها أن تأويل الزي المسرحي يتم كمنتج–بالفتح– ومنتج–بالكسر– كما أنه غاية ومصدر في الوقت ذاته للتاريخ، وفي رأينا أنه يمكن قراءة التاريخ عبر هذه القطع الملبسية التي لا يمكن فهم خطابها إلا وفقا للذاكرة التاريخية التي تقوم على مقولات ثلاث(التراثية، الأعراف والتقاليد)[54]، والتي تمثل جزءا من الجانب البصري للعرض المسرحي الذي لا يمثل مصدرا للمعرفة المرجعية والثقافية فحسب، بل يمثل إحياء لمراحل وحقب زمنية يكون قد عايشها المتلقي أو سمع عنها

فيستحضر ذلك لحظة بلحظة، وهكذا الأمر مع ثورة التحرير فقد يمكن للمشاهد وهو يشاهد مسرحية ثورية مثل أبناء القصبة أن يستحضر روح المقاومة من مجرد مشاهدته لإحياء لبس الحايك والبرنوس ويعود إليه ذلك الشغف الذي انتاب الجزائريين في مناهضة الاستعمار بكل الوسائل التي أتيحت له ماديا ومعنويا أو رمزيا،لأن روح المقاومة كانت متأصلة في أنفسهم.

وقد مثل المسرح معركة حقيقية لاسترجاع ملامح الذات الجزائرية التي عمل المستعمر في محاولاته المتكررة على اجتثاثها من جذورها منتهجا سياسات المسخ و الاستئصال و فرض ثقافة المحو والغياب، وإحداث القطيعة بين الجزائر وشخصيتها الوطنية وهويتها الحضارية؛ فتناول الموضوعات التي تعبر عن وقائع الثورة والجهاد، وعمل على توظيف التراث الجزائري الذي يتنوع حسب الامتداد الجغرافي الذي تعرفه الجزائر، و على تعميق الثقافة الشعبية بكل تجلياتها ممتزجة فيها قوة الرمز مع قوة الخطاب؛ فكانت مسرحية" ابناء القصبة" نموذجا مثل وبصدق قضية الثورة والمسرح الثوري الذي صور وقارب الحقيقة التي عاشتها مختلف العائلات الجزائرية، وكانت عائلة سي حمدان القاطنة بالقصبة ممثلة لكل الشعب الجزائري الذي دافع لأجل استقلال وطنه ، لكن لا يمكننا إنكار أن ما يتم عرضه بصريا في العرض والذي يمثل الخطاب غير اللفظي أو الرمزي لا يمكنه أن يبلغ الرسالة على أكمل وجه لولا مساعدة الخطاب اللفظي الذي يؤديه الممثلون ويبرعون في تقديمه للمشاهد خاصة في العروض المسرحية الثورية التي تتطلب حماسا وجرأة أكثر أو ارتجالية في الآداء كما يسميها نقاد المسرح.

وفي الأخير يمكن القول أن الزي في العرض يمثل جزءا لا يستهان به في عكس القضية أو الرسالة التي أعد العرض من أجلها، لكنه ليس كافيا لوحده ، لايصال المعنى بل هو الجزء المدعم لمعنى العرض الذي يجب أن يتنوع محتواه بين الخطاب اللفظي والبصري.لكن يبقى السؤال المطروح ماذا سيحل بالزي الجزائري في إطار هجمات العولمة التي تغلغلت لبيوتنا وعقولنا واكتسحت منطق تفكيرنا أطفالا وكبارا، وكيف يا ترى سينقل الزي المسرحي التاريخ لاحقا للأجيال القادمة ويروي لهم عبره هذا المستقبل الذي يتم فيه انتقال الحياة الخاصة للعامة من جراء عملية التثاقف والعولمة وانتشار وسائل الاتصال الإعلام الجديد؟

بيبليوغرفيا :

قائمة المصادر :

- ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1 1997
- ماري الياس، د. حنان قصاب حسين،المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح) عربي انجليزي فرنسي، مكتبة لبنان .
- ابو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء 5، لبنان 1998.

قائمة المراجع:

أ- العربية:

- عمار يزلي، انطولوجيا الثقافة والمقاومة،منشورات البيت(وزارة الثقافة)، الجزائر، ب. ط.
- الين استون و جورج ساقويا، تر: سباعي السيد، المسرح والعلامات، اكاديمية الفنون 1996 .
- منال نجيب العزاوي، ابجدية فن الأزياء في المسرح، الاكاديميون للنشر والتوزيع، ط1 2012 عمان.
- سوزان بينيت، تر: سامح فكري، جمهور المسرح، اكاديمية الفنون 1998.
- سمير عبد المنعم، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الايمائي، الرضوان للنشر والتوزيع، ط1 ،2013.
- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة ثقافية/ وزارة الثقافة، الجزائر 1982.
- عقيل جعفر مسلم، تأثيرات استخدام الكتلة واللون في تصميم الزي في العروض المسرحية العراقية، بحث مستل من اطرتحى دكتوراه فليفة في الفنون المسرحية جامعة بغداد
- روعة بهنام شعاوي، الزي المسرحي بين الإدراك الحسي والحكم الجمالي، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد. 2001 .
- عشراتي سليمان، الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي بالجزائر(مدارسة لسيمونتيك القول والفعل والحال)، دار الغرب، وهران الجزائر.
- عوف مخالفة، تاريخ الألبسة التقليدية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ENAG، وحدة الرغاية 2007.
- عصام زكي، الفولكلور، دراسة في الأزياء الشعبية عبر التاريخ، دار الكتاب، القاهرة، الكويت، الجزائر، 2008
- مفتاح خلوف،الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، اطروحة ماجستير منشورة، جامعة باتنة، 2007
- – أحسن ثيلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009– 2010
- حيدر جواد كاظم العميدي، التاريخانية في الزي المسرحي العراقي،كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون، بغداد (منشور الكتروني)

- حيدر جواد كاظم العميدي، تأويل الزي في العرض المسرحي (262 صفحة)، دار تموز للطباعة والنشر بدمشق، (ص 10 و11) المنشور في موقع بغداد المحروسة – http://www.ithaqafa.com/31242014/9/16
- حيدرجواد ألعميدي، تأويل الزي المسرحي بين الحدث التاريخي "الماضي"والحاضر"الآني"، كلية الفنون، بغداد، مقال منشور بجريدة الاتحاد الوطني الكردستاني الالكترونية.
- احمد شنيقي، مواطن الاستعارة في المسرح وترسيخ الثقافة الشعبية في المسرح، مقال الكتروني.

ب- بالفرنسية

- Tadeuz Kowzan, Sémiologie du théâtre, ed. Nthan 1992
- A.pignol, N.bouajina et J.bouhalfaya, Costume et parure dans le monde arabe étude sous la direction de la bibliothèque de recherche IMA Edifra, 1987.
- Leyla Belkaid, Algéroises histoire d'un costume méditerranéen, édition Edisud 1998, Provence.
- R.Barthes, les maladies du costumes de théâtre, Article paru dans la revue "Théâtre populaire" – 1955 http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm.

---

[1] عمار يزلي، انطولوجيا الثقافة والمقاومة،منشورات البيت(وزارة الثقافة)، الجزائر، ب. ط، ص 16.

[2] عمار يزلي، نفس المرجع.، ص17

[*] سلالي علي خريج المدرسة الابتدائية من مواليد.1902 بالقصبة، كان عاملا و هاويا لعالم الفرجة والموسيقى الاندلسية.

[+] ورشيد القسنطيني اسمه الحقيقي رشيد بلخضر من مواليد 1887، درس بالايتدائية ثم سافر لفرنسا ، وعاد في سنة 1925 ليلتقي مع علالو واشتغل معه .

[#] ومحي الدين باشطارزي من مواليد 1887 بالقصبة، ختم القران في سن جد مبكرة، التحق بفرقة إنشاد المدائح الدينية قبل التحاقه بالمسرح.

[3] ابن منظور ، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط1 1997ص 128.

[4] أحسن ثيلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، قسم اللغة العربية وآدابها، 2009- 2010، ص 15.

[5] ماري الياس ،حنان قصاب حسين ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح، مكتبة لبنان، ص186.

[6] ماري الياس ،حنان قصاب حسين ، المعجم المسرحي، نفس المصدر، ص187.

[7] حيدر جواد كاظم العميدي، التاريخانية في الزي المسرحي العراقي،كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون، بغداد (منشور الكتروني)، ص 4.

[8] ماري الياس ،حنان قصاب حسين ، المعجم المسرحي، مصدر سابق، ص241.

[9] حيدر جواد كاظم العميدي، تأويل الزي في العرض المسرحي (262 صفحة)، دار تموز للطباعة والنشر بدمشق، (ص 10 و11) المنشور في موقع بغداد المحروسة – http://www.ithaqafa.com/31242014/9/16

[10] R.Barthes, les maladies du costumes de théâtre, Article paru dans la revue "Théâtre populaire" - 1955 http://www.julie-d.levillage.org/roland_barthes.htm
[11] R.Barthes, Ibid.
[12]منال، نجيب العزاوي، أبجدية فن الأزياء في المسرح، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، 2011، ص 13.
[13] سمير عبد المنعم القاسمي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي الإيمائي، الرضوان للنشر والتوزيع، ط2013، ص105.
[14] ماري الياس وأخرون، مصدر سابق، ص 254.
[15]سوزان بينيت، تر سامح فكري، جمهور المسرح، اكاديمية الفنون، 1998، ص ص92-93.
[16]سوزان بينيت، نفس المرجع، ص 98.
[17] ماري الياس وآخرون، نفس المصدر ص 254 - 255- 256.
[18] الين استون و جورج ساقوبا، المسرح والعلامات، تر سباعي السيد، اكاديمية الفنون، 1996، ص141.
[19] الين استون و جورج ساقوبا، مرجع سابق، ص 144.
[20]الين استون و جورج ساقوبا، ،نفس المرجع، ص 144
[21] T.Kawzan, semiologie du theatre, ed 1992, Nattan, p 25 26.
[22] T.Kawzan, Ibid. pp 34 40.
[23] T.Kawzan, Ibid. p 41.
[24] T.Kawzan, Ibid. p 53.
[25] الين استون و جورج ساقوبا، مرجع سابق، ص148.
[26] ماري الياس ،حنان قصاب حسين، مصدر سابق، ص 256.
[27]حيدرجواد ألعميدي، تأويل الزي المسرحي بين الحدث التاريخي "الماضي"والحاضر"الآني"، كلية الفنون، بغداد، مقال منشور بجريدة الاتحاد الوطني الكردستاني الالكترونية.
[28] حيدرجواد ألعميدي، مرجع نفسه.
[29]حيدر جواد كاظم العميدي"، تأويل الزي المسرحي بين الحدث التاريخي "الماضي"والحاضر"الآني" مرجع سابق.
[30]مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة صادرة عن وزارة الثقافة، ع5، الجزائر ،1982، ص 10.
[31]أبو القاسم سعد الله.تاريخ الجزائر الثقافي، جزء 5، لبنان 1998.
[32]أحسن ثيلاني، مرجع سابق، ص 26.
[33] مخلوف بوكروح، نفس المرجع، ص17.
[34]مخلوف بوكروح، نفس المرجع ونفس الصفحة.
[35]احمد شنيقي، مواطن الاستعارة في المسرح وترسيخ الثقافة الشعبية في المسرح، مقال الكتروني.
[36]ماري الياس ،حنان قصاب حسين، مصدر سابق، ص 241- 243.
[37] منال العزاوي، مرجع سابق، ص15.
[38] ماري الياس ،حنان قصاب حسين، نفس المصدر ونفس الصفحة- بتصرف-
[39] ماري الياس ،حنان قصاب حسين، المصدر نفسه، ص243.
[40] عشراتي سليمان، الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي بالجزائر(مدارسة لسيمونتيك القول والفعل والحال)، دار الغرب، وهران الجزائر، ص152.
[41] عوف مخالفة،تاريخ الألبسة التقليدية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ENAG، وحدة الرغاية 2007، ص 15.
[42] A.pignol, N.bouajina et J.bouhalfaya, costume et parure dans le monde arabe étude sous la direction de la bibliothèque de recherche IMA Edifra, 1987, p 28.
[43] عشراتي سليمان، مرجع سابق، ص 140.
[44]مفتاح خلوف،الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي الجزائري، اطروحة ماجستير منشورة، جامعة باتنة، 2007 ،ص 149.
[45]Leyla Belkaid, Algéroises histoire d'un costume méditerranéen, édition Edisud 1998, Provence, P 156.
[46] Leyla Belkaid, Algéroises histoire d'un costume méditerranéen, Op.cit., P40.
[47] عوف مخالفة، مرجع سابق ص 17.
[48] سوزان بينيت، مرجع سابق، ص104.
[49] جعفر عقيل مسلم ، الكتلة واللون في تصميم الزي المسرحي، بحث مستمد من أطروحة دكتوراه(الأزياء بين الشكل والمضمون في العروض المسرحية العراقية)، منشور إلكتروني ، ص 11.
[50] T.Kawzan, Op.Cit, p 40.
[51] إسماعيل سيد علي، توظيف التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 40-42 المذكور في أحسن ثيلاني، توظيف التراث في المسرح، مرجع سابق، ص 20.
[52]عصام زكي، الفولكلور، دراسة في الأزياء الشعبية عبر التاريخ، دار الكتاب، القاهرة، الكويت، الجزائر، 2008، ص 74.
[53] الدكتور حيدر جواد كاظم العديدي - جامعة بغداد للفنون المسرحية
[54] جواد كاظم العميدي، تاريخانية الزي المسرحي العراقي،مرجع سابق، ص10.