سيميوزيس المسرح الثوري "قراءة في مسرحية النار والنور لصالح لمباركية "

الدكتـور: صالح قسيس
guessis11@gmail.com
جامعة محمد البشير الابراهيمي – برج بوعريريج - الجزائر

الملخص:

إنّ الدّارس للمسرح الجزائري ،يلحظ علاقته الوطيدة بكل مناحي الحياة ،السياسيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة ،وتفاعله مع مسارات الأحداث الوطنيّة عبر حقبها الزمنيّة ،متّخذا له فضاءات متعدّدة يعمل من خلالها على بث رسائله وفق أنظمة متعدّدة ،ولدوره البارز في مرافقة الثّورة والثوّار إبان حقبة الاستعمار،فقد أزعج المستعمر الغاشم الّذي عمل على محاصرة كل أنشطته لدحض مشروع المقاومة الفكريّة الّتي عمل على إذكائها وتفعيل مساراتها.

وبعد الاستقلال لم ينسلخ المسرح من مهامه الثّوريّة ،فبعد أن كان مقاوما أنتقل إلى مرحلة البناء، ومرحلة التسجيل لحفظ تاريخ هذه الأمة والتذكير بمقاومتها المشروعة للمستعمر،متخذا لبوسا ومستويات في العرض مسموعا ومقروءا ومرئيا ،وهو في كلّ مراحله مرتبط بأفكار الثّورة ومشروع الفعل او الحدث وقدرة الأداء و إنتاجية.

من هنا تأتي هذه الورقة البحثيّة طارحة إشكاليّة المسرح الثوري الجزائري من خلال ما كتب من نصوص وقدّم من عروض سجّل من خلالها مرحلة من مراحل الكفاح ،مستعينين بنص مشهدي سجّل وقائع ثوريّة من خلاله نتعرض للعلامات المسرحيّة وكيفيّة هندستها في هذه هكذا نصوص وعروض

الكلمات المفتاحيّة : السيموزيس، المسرح، الثورة، السينوغرافيا، العرض، التفاعل، التشويق

سيميوزيس المسرح الثوري :

1/ مفهوم السيميوزيس : مفهوم " تقوم عليه النظرية السيميائية أطلقه الناقد الإمريكي " تشارلز ساندري بيرس "، قصد به " السيرورة التدليليّة التي يشتغل من خلالها شيء ما بوصفه علامة ،أو سلسلة الإحالات التي تقوم بها العلامة السيميائية "[1]

والملاحظ للعروض المسرحية يدرك مدى تنوع العلامات المسرحيّة فيها، وهي كلها أقطاب إرسال يحاول من خلالها الفاعلون في المسرحيّة إيصال خطاباتهم للمتلقى، يعتمد متلقى المسرح على فك شفراتها المعتمدة على التعبير الإيمائي، وعلى العلامات السينوغرافيّة الموجّهة لتحقيق القوة الدافعة التي تقف خلف التواصل الإنساني، وبالتالي فالهدف يؤثر في إنتاج الملفوظات و تأويلها، وبالتالي يؤثر على المتلقي، فيتوجه إلى اختيار العلامات الخطابية من حيث أدواتها اللّغوية المناسبة التي تكفل له التحقق.

2/ ملخص المسرحية:

مسرحية" **النّار والنور**" دراما ثورية بفصل واحد وثلاث لوحات من تأليف صالح لمباركية تعالج ظاهرة التقتيل المسلّط على الجزائريين في عهد الاستعمار وبالمقابل اتحاد الجنود، ومساندة الشعب الجزائري للثورة والثوار.

تدور أحداثها في فضاءات متعددة (**الجبل، المنزل، المزرعة**) أولها الجبل صور في البداية المعركة الدامية التي انتصر فيها المجاهدون الذين أمرهم قائدهم بجمع الأسلحة والعتاد والالتحاق بالمركز.

وتنتقل الأحداث إلى بيت المختار، وفيه برز صراع بين جندي يؤمن بالثورة، و بين سي عبد الله الذي يعتبر الثورة مغامرة صبيانية، فتتطور الأحداث وتنمو في تصاعد مستمر، لتظهر مطامع العميل سي عبد الله حينما أراد الزواج "بحورية" أخت الشهيد عمار وابنة المختار، وفي جو من الصراع يقتحم الجنود المنزل بحثا عن (المتمردين) لكن ونظرا لدهاء أهل المنزل وضعف العميل، انطلت الحيلة على الكبتان وجنوده، فاستغل سي عبد الله الموقف للضغط على المختار ليزوجه حورية، وفي جو درامي مكثف توالت الأحداث تباعا سالكة خطا تصاعديا لصالح "محمد" الذي تمكن من الكبتان الطامع في الجزائر، وأسر العميل "**سي عبد الله**" وانطلق رفقة "حورية" ووالدها المختار.

3/ ملخص إخراج:

انطلقت المسرحية بأصوات سردية عرفت بالماضي، وأهداف الثورة التحريرية وانطلقت الأحداث مترابطة سالكة خطا متواصلا للأحداث والشخصيات، أما السينوغرافيا فقد تلاءمت وأحداث المسرحية، بألبسة احترمت الزي العسكري، وزي المرأة في المنزل، فالعرض المسرحي استطاع نقل جزء من الجو الثوري والمعيشي بحقيقة واقعية أيام الثورة الجزائرية للمتفرج.

4/ سيميائية العنوان

يعد العنوان من أهم عناصر النّص نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي، ومن المعلوم أنّ العنوان هو عتبة النص، فهو العلامة التي يجيد القارئ فيها ما يدعوه للقراءة والتأمل فأصبح حلقة أساسية فمن حلقات البناء الاستراتيجي للنص[2].

والملاحظ على عنوان "**النّار والنور**" أنّه مركب إسنادي في تقدير حذفين أولهما قبلي والثاني بعدي فالأول نحو قولك: تشعل النّار ويرتقب النّور فيكون بذلك نائب فاعل للفعل المبني للمجهول شعل ويرتقب، فيعطي التركيب جملة فعلية لها دلالة التغيير والتحول.

وأما الثاني قولك: "**النّار مشتعلة والنّور مرتقب**"، فيكون لفظ النار والنور مبتدأ، وبعده خبر في صورة جملية اسمية، دالة حسب البلاغين على الثبات والاستقرار مع الاستمرارية في الوقت والحال هنا غير الحال هناك، لأن الجملة الفعلية تصور الحالة المماثلة، بينما الاسمية تصور الحالة الدائمة.

فالملاحظ على المعجم اللّغوي للمسرحية أنّ مؤلفها لم يعمد اصطناع لغة مقعرة ولا ألفاظ عربية عن وعي المتلقي، ولا أعنت نفسه البحث عن مجاهيل المعاجم ولا تفيقه في التركيب، وإنّما أنتج خطابا بلغة بسيطة أحسن بناءها وأتقن تراكيبها وأجاد توظيفها .

5/ تقنيات توظيف الرمز في المسرحية:

الوظيفة الجوهرية للغة هي الوظيفة الرمزية، فيها يستطيع الإنسان أن يحول العالم رمزيا بواسطة اللّسان دون عناء، وأن يحول التحارب الإنسانية إلى مفاهيم كما يتمكن بها من أن يرتب وسلسل القضايا عند الاستدلال، وعندها تحقق الملكة الرمزية وظيفتها التواصلية[3]، ويجب أن نشير إلى أنّ هذا الخطاب جامح لعدد غير قليل من الأنظمة العلاماتية ففيه "العلامة اللّغوية الخاضعة لنظام سيميولوجيا اللّغة، كما فيه أيضا نظام التعبير الإيمائي *Mine*، ونظام التعبير الحركي *Mise en scene* ونظام الملابس، ونظام الإضاءة ونظام

الموسيقى ونظام المؤشرات الصوتية" [4] وقد أكد ماريتني "**أنّ اللغة يمكن أن تكون لها وظائف أخرى كأن تكون حاملة للفكر، أو أن تسمح لشخص ما للتعبير عن نفسه، تحيل ما يحس به دون أن يهتم كثيرا بردود فعل مستمعين محتملين**"[5]، فالرّمز يولد معناه من وظيفته التواصلية والدلالية وغالبا ما يقترن بدلالات ثقافية لذا عده الباحث يالمسليف "**الوحدة السيميائية الأحادية الجانب التي يمكن أن تتلقى تفسيرا، أو تفسيرات متعددة**"[6].

فهو غالبا ما ينشأ من عرف المجتمع، والنّص المسرحي وعرضه مما في الغالب بنيتان رمزيتان ،فيكون عرف الجمهور هو المعيار في قبوله أو رفضه ويعد كاسير *Kassir* من بين المهتمين بالرمز المسرحي، إذ تقوم رمزيته على مجموعة المنطلقات الفلسفية الخاصة بطبيعة النوع الإنساني الذي من شأنه أن يغير مجموع الحياة الإنسانية، لأنه يحي في بعد جديد للواقع[7]، كمعالجة بعض الموضوعات التي يعطي لها المجتمع معنى معينا، ثم يتلاشى ذلك المعنى بتلاشي ثقافة المجتمع، وتغير تفكيرهم، وقد يتعدى الرمز في المسرحية المعاني، ليكون رمزا مجسدا من خلال ارتداء لباس ما يرمز إلى ثقافة شعب ما أو استعمال لغة معينة لترمز لطبقة اجتماعية ما.

وقد اصطنع المؤلف في نصه رموزا، مما أعطانا حرية تأويل لها انطلاقا من عرفنا، ومن تصورنا نحن لما حول النّص، أي انطلاقا لمكامن العطاء فيه، وأول ما نلاحظه أن النص هنا يتناول في موضوعه "**النار**" و"**النور**" وهما لفظتان تحملان دلالتين مختلفتين، فالأول رمز الثورة، والثاني رمز الحرية، لذا أمكننا إدراجهما ضمن حقل كبير أولا هو الحقل الطبيعي* ، يضاف إليهما ما يلي:

الغابة الكبيرة ⟵ ترمز إلى أرض الجزائريين ⟵ ط

الفجر ⟵ يرمز إلى الاستقلال ⟵ ط

الليل ⟵ يرمز إلى الاستعمار

الأسود ⟵ رمز الثوار

البركان ⟵ رمز للمجاهد "عمر"

النجمة والهلال ⟵ رمز للعمل الوطني.

كما نجد حقلا آخر يظهر في شخص "**حورية**" و"**عمار**" إذ أنّ المؤلف وظف إستراتيجية انتقاء اللّفظ ودلالته، فحورية رمز لشبكة من القيم والمعاني والمثل تتجسد أساسا في الحرية، وحب "**محمد**" لشخص حورية هو دلالة لتعلقه بالحرية وطلبه لها، والسياق التاريخي هو ما جعلنا نميل إلى هذا التأويل، فهذه الحرية ظل ينشدها الجزائريون ما يربوا عن القرن ونصف القرن، ودليل اصطناع الكتاب لدوالي توحي بجماعية الأمل، وتعددية الحب وهو في كل ذلك يعكس ثقافة وعرف المجتمع الجزائري ومن مثل ذلك قول:

الشبح الثاني: "**أخته حورية والمنديل الأخضر على رأسها تنظر ناحية الشرق وكأن الشمس لم تشرق بعد الضياء الذي يملأ البسيطة ضياء زائف، الضياء الحقيق في كف عمار، عمار الشهيد**"[8].

وفي موقف آخر يقول:

الشبح الثالث: " **سجل ... سجل من الذي سيلبس البرنوس الحريري الذي نسجته حورية؟ ومن الذي يركب الفرس الأبيض ويحضر العروس؟ من؟ من؟ من الذي سيحضر النجمة والهلال؟ من؟**"[9].

أما الرمز الثاني فهو عمار، وهو رمز للشهداء، هذا الذي وإن استشهد في ساحة الوغى، إلاّ أنّه بقي حيا، مخلدا، لن ينضب عطاءه ولا يخفت صوته سيدخل كل بيت ويجلس فوق كل شبر ليروي أخباره، وأخبار أترابه، إنّه بحق صوت الحق.

ولقد استطاع المؤلف أن يجعل من هاتين الشخصيتين رمزا شاملا لما ينبغي أن يكون عليه البطل المعاصر في كل تجلياته، وهذه دلالة على الكفاءة التداولية للكاتب في توظيف الجانب الفاعل من الرمز، وهو الموت باعتباره يؤدي إلى الخلود استنادا إلى قوله تعالى: { ***وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَتاً بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ*** }[10]، فقد رمز الكاتب على الخلود كوحدة دلالية انطلقت منها وجسدها في معادلة دلالية فنية.

كما وظف حقلا رمزيا أسطوريا تمثل في: عنترة/ جحا/ الغول، وهذا في قوله "**نسوا البهجة والسرور والأبطال الذين عادوا يتكلمون لا يقصون عن الماضي وعن عنترة وجحا ولا حتى الغول**"[11].

فهي هنا رموز ضاربة في الماضي تحمل دلالات متباينة، فعنترة يحمل معنى القوة والبسالة مع الحب والنبيل والمشاعر الطيبة، أما جحا فهي شخصية كوميدية تحمل على التفكه، فتحدث الغبطة والسرور، والبهار عكسها الغول، فهو شخصية أسطورية شريرة تحمل دلالات الخوف والفزع واللاأمن، كل هذه الرموز كثيرا ما توظف بشكل لافت في المسرح وهذا بسبب نشأته في أحضان الأسطورة[12].

بالإضافة إلى حقل آخر تمثل في الرمز التاريخي ويظهر في لفظتي "**هيروشيما**" و"**الايليزي**" وذلك في قول "**عمار**":" **بكت أختي يومها كثيرا ... حدثتها حديثا سمعته من الأصدقاء، رويت لها قصة الحرية، تحدثنا كثيرا، تحدثنا عن "هيروشيما" وكل ما يجري في قصر الايليزي ... بنظرة عميقة ثم انطلق**"[13].

فالرمز هنا ارتبط براهن المأساة الوطنية (الاستعمار) وفي هذا ارتباط بالموقف وإصدار على إبراز مدى بشاعة الاستعمار الذي تغيب إنسانيته حينما يبرر وجوده بمصالحه فقد دمرت "**هيروشيما**" باليابان بقنبلة ذرية حتى يرغم اليابان عن الاستسلام، وفي "**الإيليزي**" بفرنسا تحاك الخطط لتلاعب بمصالح الشعوب والعمل على نهب ثرواتها، فهما يحق رمزان للجريمة. يؤكد "إسلن" على أهمية دراسة النصوص غير الكلامية دراسة لا تقل أهمية عن دراسة النّص الحواري[14] فالدارس المتخصص في المسرح لا يستطيع أن يصف ما يراه على خشبة المسرح مالم يمتلك كفاءة تأويلية لعلاماته، فهو بواسطة ذلك التأويل يربط "**بين العلامات وما تشير إليه دون أن يؤدي ذلك إلى جعل المسرح مجرد محاكاة أيقونية للواقع أو يجعل الأيقونة هي محك تقدير العلامة المسرحية**"[15].

فمؤلف المسرحية لا يكتفي بالمنطوق من الألفاظ لتمرير الرسائل بل يوظف إشارات ** وأضواء وملابس وديكور وأصوات لصورة مختلفة تلعب دورا هاما للدلالة على المغزى العام للمسرحية " **فالكلمة في المسرح تعتمد في تعزيز دورها على لغة أخرى مرئية وغير منطوقة على سبيل المثال الصوت بنوعيه، ثم الإضاءة التي تعبر عن الحالات النفسية والأهداف والمغزى والمفهوم ثم أخيرا المعنى ويرى البعض أن اللغة المسرحية تجد أساسها أيضا في الإيماء**"[16] فالمسرحية لا تعبر عن أفكار الشخصيات ومواقفها وأهدافها وحسب، بل تتعداه إلى التعبير عن أشكال الوجود الإنساني في هذا العالم، فالمشاهد عندما يذهب إلى المسرح فهو ينصت

بكل وجدانه إلى ما يسمعه ويستوعب ما يشاهده، ويتابع اللغة المسرحية والحوار ولحظات الصمت التي تحتاله، ويشاهد الصورة المسرحية التي ترسم أمامه إنه يعيش الوهم بعقله ووجدانه ويتابعه وكأنه حدث وقع أثناء الحياة [17] فجميع العلامات في المسرح باختلافاتها الديكور، الممثلون والحركات أيقونات لعلامات حقيقية تجسدها علامات غير حقيقية باستخدام وسائل معينة كالصورة الحائطية التي تعكس حديقة معينة أو حركات أو إيماءات خاصة بشخصية تكون معروفة يتقمصها الممثل[18] ولقد احتوت مسرحية النار والنور كما لا بأس به من اللغة غير المنطوقة نذكر منها :

أ/ لغة المناظر المسرحية: يحتاج العرض المسرحي إلى بيئة مكانية موحية تخاطب العين وتحمل لجمهور النظارة أفكارا لها مدلولات متنوعة ذات معالم متعددة المعاني، فإعداد الفضاء المسرحي يعتمد إلى حد ما على النص الدرامي الغني بالدلالات المصورة للبيئة أو الحادثة، فيقدمها بأشكال متنوعة حتى يكسب اهتمام المشاهد، فتنوعت مناظر المسرحية بين فضاء مفتوح تمثل في : ساحة المعركة، البحر، الجبال، المزرعة، و فضاء مغلق تمثل في : المركز، المنزل .

ب / لغة المهمات: ظهرت فيما استخدمه الممثلون من وسائل مادية ساعدتهم على الأداء الفني الدقيق للعرض المسرحي ومن ذلك المسدسات، الخناجر... ومن ذلك خذ رجالك وحاول أن تقترب من المكان الذي كان فيه العدو وأجمعوا ما ترك من أسلحة وعتاد وإياكم أن تشتبكوا معهم ظروفنا لا تسمح بذلك علينا أن نتوجه إلى المركز[19].

ج/ لغة الملابس "الزي المسرحي": وهو اللباس الذي يرتديه الممثل في العرض أثناء آدائه الدور، بما عاكسا به الأعراف الاجتماعية والثقافية كما يعرفنا بزمان ومكان الحدث وبهوية الشخصيات ووضعها الاجتماعي والنفسي أو الحسي ومعتقداته الدينية والوطنية كما انه علامة للمناخ أو لمرحلة تاريخية ما [20] فيحيلنا إلى عدة مواضع مرة واحدة فهو بذلك بنية لين متعددة والملاحظ على ملابس شخصيات المسرحية أنها علامات إشارية لكل شخصية ومن ذلك :

الشبح الثاني: "سجل ... أين السجل يدخل شبح يحمل السجل ويسجل) سجل الشهيد عمار مات وفي يده بندقية صيد مات بسرواله الحوكي، وشاشه الأبيض...سجل الشهيد عمار مات وأبوه عند الباب واقفا ينتظر عودته كل صباح ومع غروب كل شمس"[21]

د/ لغة الصوت: إلى جانب ما يتلفظه الممثلون من ألفاظ أثناء الأداء المسرحي نجد بنيتين صوتيتين في النّص الدرامي تهدف إلى إعطاء دلالات إضافية تؤدي بها اللغة وهي :

- **الأصوات الموسيقية** *la musique* فهي لغة لها دلالاتها في ثقل المعاني إلى المتلقي، فعندما يدخل الجمهور قاعة العرض وتطفأ الأنوار وتصدر أصوات موسيقية تنبئ عن بداية المسرحية، كما أن الأصوات تجعل الحديث يتدفق بسلاسة، مما يساعد على توليد المعاني أو تناقص العلامات الأخرى الموظفة في العرض، لذا فللموسيقى دلالات مختلفة تتنوع المشاهد مبينة عن حالة من الحالات أو موقف من المواقف مجسدة لظاهرة معينة تجعل المشاهد يتفاعل معها.

- **المؤثرات السمعية** *le bruitage* : أصوات قد تستمد من الطبيعة لتجسيد ظاهرة طبيعية كالإعصار أو موج البحر أو هزيم الرعد، وقد تستمد من أعضاء الإنسان كدقات قلب رجل يحتضر، أو دقات ساعة فالموسيقى في العرض تعتبر مؤشراً* رفهي تارة عنصر عضوا يعطي إيقاعا للعرض، وتارة عنصر مرافقا له وظيفة جمالية وتارة عنصر درامي يشكل المعنى.[22]
- **لغة الضوء** *l'éclairage* : للإضاءة دور فعال في نقل الأفكار والأحاسيس وخلق الجو النفسي المطلوب للاداء المسرحي من جهة والتأثير على المشاهد من جهة أخرى وإذا كانت " **العلامة هي ذلك الشيء القابل للإدراك الدال على معنى لا يتحقق إلا به**"[23] والعلامة المسرحية بشكل عام والضوئية بشكل خاص تلعب دور المكافئ لشيء، كما إنها تضمر علاقة دائمة بالشيء الذي تحل مكانه، فانتقل الضوء من مشهد إلى آخر ومن موضع لآخر، ومن بنية إلى بنية يحقق نظاما تستوعب فيه الأفعال والحركات والأحداث والصراعات والتحولات في عناصر العرض وتحولها إلى خطاب مسرحي"[24] فالعلامة الضوئية تقوم تنظيم التركيب الداخلي للأنساق الدلالية للعرض من حيث الشكل وحركة تطور المعنى وهذا بالانفتاح على الواقع الذي أتت منه فتربط الدال بالمدلول، فالضوء الساطع يوحي بالنهار أما الخافت فيحيلنا إلى الليل، وهو الضوء، بذلك يوهم أنه يعيد تأليف واقع مرئي على خشبة المسرح ومن ذلك:

القائد: (**محمد**) احملوا الشهيد (**يحمل الشهيد**) ساعدوا موسى على السير... محمد عليك أن تتصل الليلة بأهل الشهيد عما، وتخبرهم باستشهاده، حاول أن تحمل لنا بعض الدواء، اتصل بالمسؤولين هناك[25]

وفي مشهد آخر برز لغة الضوء مبرزة لحظة اشتباك المجاهدين مع العدو: "**المشهد مظلم قصف المدافع وطلقات الرصاص تبدوا مجموعة من الرجال في ساحة المعركة جنود في مواجهة العدو، ينتقلون من مكان إلى آخر**"[26]

- **لغة الماكياج:** وهو احد المعالم الدلالية التي تساعد الممثل على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال " فإلى جانب وظيفته العالية لتوضيح معالم وجه الممثل وتحديد قسماته ليراها المتفرجون من بعيد، فهو وسيلة للإعطاء ملامح وجه الشخصية ضمن الرغبة في تحقيق الإبهام [27].
- **لغة الحركة:** ***le gaste*** **:** تشكل بعد الكلمة الوسيلة الأكثر شراء والأكثر ليونة للتعبير عن الأفكار. فقد تتمثل في نظرة الممثل للساعة وهذا يوحي بالقلق أو انتظار شخص ما فالحركة من بين المكونات البصري التي ترسم جماليات العرض المسرحي من خلال التشكيلات الحركية التي تخلفها لها دور في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات[28] فهي استراتيجية مقصودة تتبع من عملية اختيارية في إنتاج علامات العرض المسرحي.

وقد تمثلت هذه اللغة في ما صدر من حورية من حركات تبحث عن الأمان بين معترك المطامع فهي متشتتة بالمجاهد والشهيد والوطن رافضة كل المغريات حورية: عمار.... النار من أمامك لا تذهب.

عمار: حورية ... الصمت كصمت أبي يبعد الفجر ويزيد اللّيل طولا الملام لا يجدي يا حورية تكلموا تكلوا حتى أصابكم البكم، أبي نفذت كلماته ألا ترين أنّه أبكم أخرص إنّه قد انتهى من زمان.

حورية: وأنت ماذا تفعل؟

عمار: الشيء الكثير.

حورية: تموت

عمار: لتحين سعيدة، ليجي ابني ليعيش حرا في هذا البيت عروستي وابني يكبر في هذا البيت وهو محاط بالأشواك أين يلعب. أيلعب في ؤهذا الحيز الضيق الذي أجبرنا أن نقيم فيه أترضين بهذا الذل بهذا السجن حورية، عمار.....

عمار: نعم

حورية: تندفع نحوه باكية [29].

6/تقنية تصميم الحركة المسرحية :إذا هي لا تعدوا أن تكون أجد المبادئ الرئيسية في التمثيل الفني فبمساعدة المخرج، وعلى نمط خاص بالتدريبات ينبغي أن تحدث كل حركة وكل إيماءه بل وتنطق كل كلمة وفق تسلسل مخطط يدرب عليها المتمثل على نحو حتى يضمن الأداء الأمثل للعرض المسرحي[30].وفي ذلك ما قاله يوسف العاني في كتابه التجربة معايشة وانعكاسات " **حين تجمهر الناس في المسرح ووصلت همها تهم وأطفئت الأنوار نسينا كل شيء ووضعنا أمامنا أن ينجح العرض وأن يكون كل واحد منا رقيباعلى الآخر يساعده إذا ما وقع في خطأ ما فنحول العرض إلى فرجة لنا ثم تنقلها إلى الجمهور فتؤكد نجاح التجربة حينما تعالى التصفيق في أكثر من مشهد وحين دوت الضحكات في أكثر من مقطع ومقطع وحين انتهى العرض ووقف الجمهور يحينا كنا نحن نضحك ودموع باردة كالثلج تتألق في عيوننا فقد مر مسرحنا بتجربة جديدة ونجح فيها**" [31]

هذا النجاح سببه التخطيط المسبق للحركة وتوقيفها، مما جعله يسهم ويشكل فعال في تحرير الممثلين، فأكسبهم التركيز على الجوانب المتعددة في الأداء ،كصوت كل شخصية وتعبيرات الوجه وفي الترابطات الوثيقة بين الألوان وفي التنقل من مكان لآخر تزامنا مع الإيقاعات. بذلك اتخذ نجد العلامات المسرحية كما يلي :

***إيماءات الوجه:** تستعمل الإيضاح لفظ في تركيب معقد فهي تجاوز نقاط التعبير باللّفظ عن حالة من الحالات أو مظهر من المظاهر، وقد تكون بالرأس أو بجفن العين، ولها دور فعال في بناء لغة العرض خاصة وأنّ الجمهور يتتبع بتركيز كل ما يصدر عن الشخصيات من على الخشبة، وهذا الجانب من اللغة يبرز جلبا في العرض حيث تنوعت إيماءات محمد، حورية، سي عبد الله، والقائد فرانك.

*** لغة الديكور*le décours*** : الديكور عنصر مشيد يساهم في تكوين الصورة المشهدية للبيئة، فيحدد زمان ومكان الحدث ومن خلاله تبرز الفنون الأخرى كالرسم والنحت.

والديكور فن ينقل للمشاهد بصمت معاني المسرحية بطريقة غير مباشرة مما يجعله يربط علاقات مختلفة، بين ما يصدره الممثل وما هو موجود من حوله من ديكور لتتكون لديه فكرة تجريدية ذات معان مختلفة.

من هذا كله تتضح لنا كثرة أشكال المعايير الموظفة في الخطاب المسرحي، التي تساهم في إنتاجه وتضمن له الديمومة والاستمرارية لتحقيق الغاية المنوطة به

الخاتمة :

إن الحديث عن المسرح، يقتضي بالضرورة التعرض لمقتضيات القول على مستوى الخطاب الموجه إلى المتلقي لأغراض مسرحية، حيث يعمد المؤلف إلى جذب المتلقي بصياغة مسرحية تحمل في فحواها الواقع الحياتي المهترئ والمتميز بالغليان فهذا التغيير الحتمي لإستراتيجية بنية النسيج الدرامي في طريقة كتابة الدراما الحديثة لا ينتج فقط عن الشعور بالإرهاق والقلق نتيجة الصراع الدائر بين أطراف القوى الفاعلة بل هو نتيجة حتمية للتغيير في الوعي الاجتماعي داخل بنى المجتمع.

ولذا فالمسرح هو شاهد ومشاهد ومشهد، يعيد صياغة الواقع ناطقا بلغات عدة [**بصرية، شفهية**] يعلن بها العودة إلى الطبيعة فينوع في جمالياته وفي أشكاله الفنية، ينتج المرسل فيه خطابا بوعي استنادا على درايته بتقنيات اللّعبة المسرحية إضافة إلى علم اللّغة النفسي وعلم اللّغة الاجتماعي قاصدا بذلك سبر أغوار الدلالات التي تحمل في ثناياها إشارات لمحتويات ثقافية وسياسية ونفسية وفلسفية واجتماعية وجمالية يرغب المؤلف إيصالها للمتلقي، وهذا ما يلزمه التنويع في قوالبه الدلالية ليحقق قصده.

فيسعى جاهدا من خلال خطابه للسيطرة على المرسل إليه وفق شروط مناسبة الأداء للحديث يصبوا من خلاله إلى تغير العالم وفق ما يراه مناسبا لذلك.

هوامش البحث :

-[1] u.eco .le signe .trd .jean marie kilin kembreg .ed .1988.p.251.

[2]–ينظر محمد ينيس، الشعر العربي الحديث، بنية ودلالاتها في الشعر الغربي المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، *1990*، ص *66*

[3]– ينظر: محمد سبيلا، وعبد السلام بن عبد العلي، اللغة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1998، ص 56–58.

[4]– مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة، تر/ حميد الحميداني وآخرون، مكتبة إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1981 ص 46.

[5]– المرجع نفسه ، ص 47.

[6]– حنون مبارك: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، ط 1، 1987، ص 83.

[7]– ينظر: رئيف كرم، السيماء والتجريب المسرحي، مجلة عالم الفكر، مجلة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دولة الكويت، مجلة 24 العدد 3 يناير مارس 1996، ص 245.

[*] ينقسم الرمز إلى أقسام ثلاثة، رمز طبيعي مأخوذ من الطبيعة، رمز ديني مصدره الكتب السماوية، رمز تاريخي مصدره التاريخ كالشخصيات والأحداث.

[8]– صالح لمبارطية : النار والنور، شركة التضامن باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1، 2006 ،ص 11.

[9]– المصدر نفسه، ص 11.

[10]– سورة آل عمران الآية 169.

[11]– صالح لمباركية : النار والنور، ص 06.

[12]– ينظر: د/عصام بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005 ص 15.

[13]– صالح لمباركية :النار والنور ص 15–16.

[14] – *esslin the filed of drama london, methuen , 1987, p 80- 83*

[15]– عصام الدين أبو العلا، مدخل إلى علم العلامة في اللغة و المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2005 ص 14.

[**]– الإشارة واقع حسي على علاقة بواقع آخر يفترض بالإشارة إشارته، ينظر معجم كنز اللغة، ص 386.

[16]– شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، مصر، ط2، 2001 ص 97.

[17]– ينظر، المرجع نفسه، ص 97.

[18] – ينظر سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيموطوقيا، ج2، منشورات عيون، ط2، الدار البيضاء (د–ت)، ص 94.

[19]– صالح لمباركية : النار والنور، ص 10.

[20]– ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، ص 111.

[21]– صالح لمباركية : النار والنور ، ص 10.

[*]– المؤشر *index*: علامة طبيعية تستعير اسمها من أصبع السبابة أو المشار إليه والمؤشر يمكن أن يكون إيماءة نستخدمها في حياتنا العادية، فارتفاع صوت الإنسان مؤشر لحالة هيجان وانبعاث دخان مؤشرات لوجود نار.

[22]– ينظر ماري إياس وحنان قصاب المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، بيروت ،لبنان، ط1، 1997 ،ص 492.

[23]– محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، 1987، ص 35.

[24]– جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي،، الهيئة المسرية العامة للكتاب ط1، 2007 ، ص 209.

[25]– صالح لمباركية : النار والنور، ص 12.

[26]– المصدر نفسه، ص 07.

[27]– شكري عبد الوهاب النص المسرحي ص 114

[28]– ينظر : ماري الياس وحنان قصاب المعجم المسرحي ص 169

[29]– صالح لمباركية : النار والنور، ص 15

[30]– جيمس مير دودوند الفضاء المسرحي محمد سيد حسين علي يحي حسين البدري مركز اللغات المترجمة، أكاديمية الفنون مصر، ط1، 1996، ص 37/36

[31]–يوسف العاني: تجربة المسرحية معايشة وانعكاسات، دار الفرابي للنشر، بيروت، لبنان، 1979 ،ص: 79.