الجمهوريَّة الجزائريَّة الدِّيمقراطيَّة الشَّعبيَّة

وزارة التَّعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة

كلّية الآداب واللّغات الأجنبيَّة قسمُ اللّغة والأدب العربي

أطروحة محضرة لنيل شهادة دكتوراه (ل م د)

البِنَاءُ الدّرامَاتُورُجيّ للمَسرَحِيَّةِ في تَجرُبَةِ فَاطِمَة قَالِيّر

تخصّص:أدب معاصر: دراسات أدبيّة حديّثة ومعاصرة.

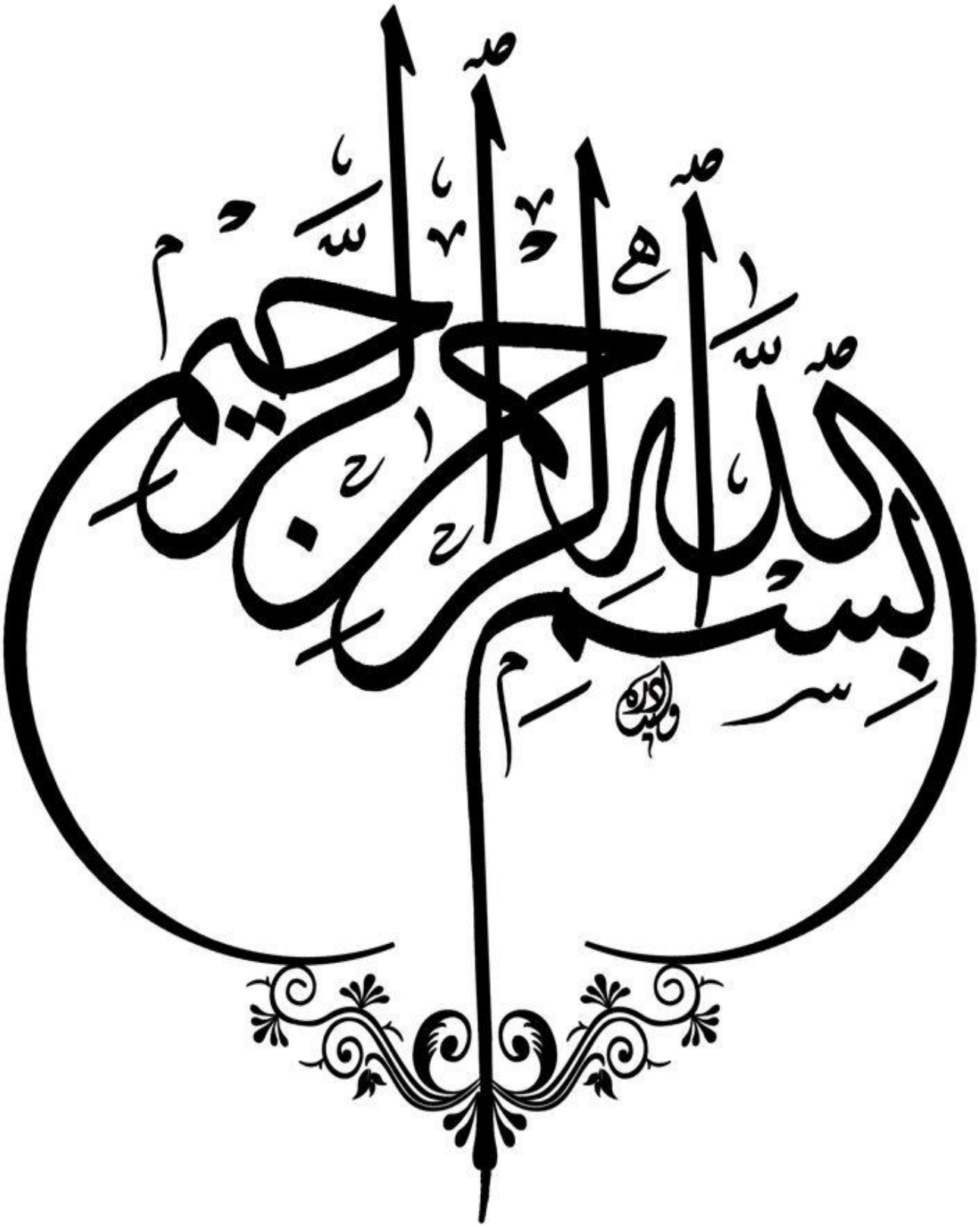
إعداد الطَّالبة: **قطر النَّدى بومعيزة** مدير الأطروحة: أ.د **أحسن ثليلاني**

أمام لجنة المناقشة:

الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
عزّوز قربوع	أستاذ التَّعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955سكيكدة	رئيسا
أحسن تليلاني	أستاذ التَّعليم العالي	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	مشرفًا ومقرّرًا
زهرة خفيف	أستاذة محاضر (أ)	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	ممتحنًا
نادية موات	أستاذة محاضر (أ)	جامعة 08ماي 1945قالمة	ممتحنًا
نظيرة الكنز	أستاذة التَّعليم العالي	جامعة باجي مختار عنابة	ممتحنًا
صبرينة بوسحابة	أستاذة محاضر (أ)	جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة	ممتحنًا

السّنة الجّامعية

2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"قُلْ إِنَّ صَلاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ" الأنعام(162)

"رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِين".[1] النّمل (19)



اللَّهم لكَ الحمّد والشّكر، كما ينبغي لجلالِ وجهكَ، وعظيمِ سُلطَانِكَ، الذي وفَقَنِي لإتمام هذه الأُطُرُوحَةِ، ويسر لي كلّ صعبٍ فلهُ الحمّد والمنة.

*كما أشكرُ والدي الغالي **"عبدُ النُّور بومعيزة"** الذي لم يتركني لحظةً؛ بدعمه المادي والمعنوي، وكذا والدتي الغالية **"حليمة عطاوة"** الّتي صنعتني في رحاب البحثِ العلمي وكلّ ما أنا عليه وإليه من أجلها.*

*أشّكُر الأستاذ المشرف **"أ.د أحسن تليلاني"** على كلّ ما قدمه لنا، وعلى سعة صدره في تّقويم وتّدقيق البحث، ومرافقته العلمية طيلة مشوارنا والّتي رافقتنا مُنذُ البِداية إلى النّهاية فله عظيم الشّكر وعظيم الثّناء ونسأل الله أن يُعَلِي ويرفع قدره ومقاما ونقدر تضحياتك وكلّ ما قدمته لنا.*

*كما نشكرُ الدّكتور **"أحسن دواس"** رئيس مشروع الدّكتوراه، دراسات أدبية حديثة ومعاصرة على كلّ ما قدمه لنا؛ من مساعداتٍ وتوجيهاتٍ، ونصائح، أفادتنا في مسيرتنا العلمية فله عظيم الشّكر والثّناءِ.*

*وشكر للمخرج **"محمَّد يبدري"** لمساعدته لي وتوفير العرض المسرحيّ، وكذا الدّكتورة **"جميلة مصطفى الزّقاي"**، والدّكتورة **"طامر أنوال"** على ما قدموه لي من مساعدات وتشجيعات.*

*ونشّكر كلّ من ساعدنا في عملنا ونخُصُ بالذِّكر الأستاذَ **"د.عزوز قربوع"** و**"د.عثمان رواق"** و**"د.فوزي بومنجل"** و**"حميد لعدايسية"** **والأستاذة "د.نسيمة علوي"** و**"د.زبيدة وشتاتي"** وكلَّ من ساعدني في بحثي.*

وكلّ من سعتهم قلوبنا ولمْ تَسّعهُم ورقتنا...

إهداء

إلى أمّي الحبّيبة "حليمة عطاوة"، وإلى أبي الغالي "عبد النّور"...

إلى أخي الصَّغير ***"محمَّد رستم زين الدِّين"...***

إلى أجّمل ما قدمته لي الحياة عائلتي الرَّائعة.

إلى أختي الغالية أميرة غزلان وأخي زكرياء والبرعم الغالي يحي إبنه.

إلى خالتي سعيدة وخالتي خديجة وصباح وخالي عبد الحق

إلى جدتي الغالية لويزة غازي

إلى أولاد خالتي شمس الأصيل عباسي و منة الله تسنيم وإدريس بهاء الدين وأولاد خالي أية وسارة وكل أعمامي وأولادهم كل باسمه.

إلى صديقتي الغالية حنان سالمة

وإلى صديقتي الحبيبة إلهام بوطغان

إلى كل الأصدقاء.

إلى رُوح كَاتِبَتِي المُبدِعَةُ ***"فاطمة قالير"***

إلى طَّلبتي الأوفياء ...

إلى كلِّ عُشَاقِ المَسرَحِ...

مُقَدِّمـــــــــة

مقدَّمة :

يُعَدُ **الفَنُ المسرحيّ**، من أبرز الأصناء الإبداعية، التي تشرئب من خلاصات التَّجارب الحياتيةِ ومن تلك الآفاقِ التّاريخية الضّخمة، بحيثُ يُصّورُ رحاقُ الحياة، في قالب عالمٍ فني أنيقٌ، إنَّهُ تّرجمانُ الثَّقافة والهويّة، من أكثر المنجزات الإبداعية القادرة؛ على رسم تفاصيل الحياة، في أبجدياتها العميقة، وصراعاتها المتضاربة، لينعكس في صورةٍ واقعيّةٍ، بتصميمٍ فني مسرحيّ، لمبدعي وصُناعِ **الدّراماتورجيا *Dramaturgy***، يمثل فنًا من أحدِ أكثر أنواع الأداءِ، قدرةً على التَّعبير والقادرة، على حملِ قضايا المجتمع الثّقيلة والمستعصية، على باقي الأصناءِ الإبداعية الأخرى.

تُشَكِلُ **الدّراماتورجيا** بشقيها النَّصي والمشهدي، صرحًا لقضايا الإنسان مُترجمةً؛ صراعاته المتباينة من خلال البناءِ **الدّرامي** لمكوناتِ المسرح، **فالبناءُ الدّراماتورجيّ**، يعمل على إبراز لكيفية صناعة **البنية الدراماتورجية** التي إشتغل عليها **الدّراماتورج** لبناء نّصّه، **فالبناءُ الدّراماتورجيّ** يعملُ على تحليل البُنيَّة الدّاخلية للمسرحيَّة والتركّيز على التّيماتِ المشتَغلِ عليها؛ من قبل **الدّراماتورج *Dramaturge*** الكاتب والمخرج.

كما عكس **المسرح *Theater*** صداه عالميًا، وأبرز قوته الذّاتية، على ربوع العالم لما لهُ من قدرة فنية تعبيرية تلامس حياة الفرد، وترنو به إلى خرق آفق التّوقع، تفتح طوابير معاركه، المضمرة، تتأنق بثوب الجمالية والذَّوق، فلا ريب أنَّهُ مس بشكلٍ دقيقٍ، العالمَ العربي؛ وبخصيصة المرأة؛ بحيثُ أنَّهُ لغة التّعبير الدَّقيقة، المشَكِلَةُ؛ لفحوى صراعات المرأة؛ في طواميرها الطويلة، والمتشابكة، وجذاذات أصنائها المتنوعة فهو القالبُ المحتوي؛ لماهية صراعاتها وكفاحها، ويلمس أبرز إنتصاراتها.

إنَّ ذكر الإبداع النّسوي، في ميدان المسرح بخصيصة العربي، ضربٌ من الإخفاق بعدم تسطير **الدّراماتورج "فاطمة قالير" *Fatima gallaire*"**؛ والتي وصلت بمنجزاتها، صوب العالمية؛ إلا أنَّ ما يبرزُ أهمية، موضوع دراستنا، هو نفسه، مكانة الكاتبة المبدعة؛ وبخصيصة ما رنت إليه من منحنى معاكس للتخليد الشخصي على ربوع عالم **الدّراماتورجيا**؛ فالقارئ لأيّ مبدعٍ لا ريب أنَّه يلحظُ إنطلقاته من رقعته

إلى رفع صدى إسمه عاليا إلا أنَّ **الدراماتورج "فاطمة قالير"**، على العكس فقد عُرفت خارجيا أولًا، ثمّ عاد صداها إلى وطنها **الجزائر** خصيصًا، والعربي عمومًا؛ وهذا من خلال ما قدمته النَّاقدة الأكاديمية **"جميلة مصطفى الزقاي"**، من ترجمة لخمسة مسرحيات للكاتبة عنونته بإسم الكاتبة ووجهها كغلاف، سعت به للتّعريف بكاتبتنا.

أهمية الدّراسة:

تبرزُ **أهميةُ** موضوعنا في أنَّهُ يقومُ على إبرازِ كيفية **الإشتغال الدّراماتورجيّ** للمسرحيّة في تجربة **الدّراماتورج فاطمة قالير –فاطمة بورقعة–** من خلال النَّص المقروء؛ من خلال أهم بنيات المسرحيّة من: عتباتٍ وغلاف وعنوانٍ وصراع وشخصيّات، وحوار، وزمان، ومكان.

وكذا من خلال النَّص المشهديّ، من خلال أهم بنيات علامات، الخطاب المسرحيّ المعروض، من علامات مرئيّة كالإضاءة والدّيكور والسّينوغرافيّة والجسد والصّوت.

بحيثُ يكشِفُ؛ عن أهم قضايا **الإشتغال الدّراماتورجيّ** في المدونات وكذا الكشف عن البنية العميقة الّتي سعت **الدّراماتورج "فاطمة قالير"**، لتّسطيرها وفق آلية بنائها للنَّص المسرحيّ، كما يبرزُ **البناءُ الدراماتورجيّ** للعرض المسرحيّ عن جماليّة **الاشتغال الدّرامي**، للعرض؛ فيأتي **التّحليل الدّراماتورجيّ** للكشف عن بنية العرض وأهم ما تم التَّركيزُ عليه، وتعريتهُ من قبل فريق **العملية الدّراماتورجيّة** المسرحيّة على الخشبة.

إشكاليّة الدّراسة:

وإنَّ دراستنا للموضوع جعلتنا نقف أمام **إشكالية** بارزة وهي: كيف إشتغلت **الدّراماتورج فاطمة قالير** على **البناء الدّراماتورجيّ** في تجربتها المسرحيّة؛ بإعتبار أنَّ التّجربة الإبداعية في المسرح من أصعب التّجارب؛ والتي قليلا ما يخوض ضمارها بعضُ الكتابِ؟

هذه **الإشكالية** الكبرى تفرعت، عنها بالضَّرورة **إشكاليات** فرعية عديدة:

أوَّلًا: في نصوص مسرحيّات "فاطمة قالير":

كيف بنت **الدّراماتورج فاطمة قالير** الصّراع، والشَّخصيات، والحوار، والمكان والزمان في نصوصها المسرحيّة؟ وكيف اشتغلت **الدّراماتورج،** في نصوصها على البنى العميقة؟ وكيف عالجت قضايا مستعصية، وكيف تناولتها؟

ثانيا: في عروض مسرحيات "فاطمة قالير":

كيف كان **البناءُ الدّراماتورجيّ** لسيميائيّة الخطاب المسرحيّ المعروض؛ في عروض مسرحيّات **فاطمة قالير؟** من خلال الصّورة الضوئيَّة، وكذا الصّورة الجسديَّة، والصّورة السّينوغرافية المرئيّة والسّمعية؟

فرضيات الدّراسة:

وإنَّ تطرقنا إلى هذه الدّراسة تجعلنا نغوص في مجموعة من **الفرضيات** المتباينة ومنها:

- الجرأة والقوة بناء الصّراع في مسرحيّات **الدّراماتورج "فاطمة قالير"**.
- تجاوز عتبة المسكوت عنه، وتسليط النّقد **الدّرامي** ضد السّائد، والمطبق على المرأة.
- سلطة الهوية الذّاتيّة والخصوصية البارزة في **بناء الدّرامي** للكاتبة.
- تعرية التّزييف؛ بالحقائق والتطرق إلى الإلتزام؛ بالقضايا تحت رايات الدّين، والعادات والمجتمع.
- تمادي سلطة الإبداع لدى الكاتبة**"فاطمة قالير"**، لعروض مسرحياتها، وإنعكاسه على جذاذات أجزاء العرض.
- الخصوصية الدّرامية الإبداعية، في المنجزات سواء في النَّص المشهديّ، أو النّصّ المكتوب.

دوافع وأسباب إختيار الموضوع:

لقد جمعت فينا جملة من الأسباب المتباينة لخلق هذا الإختيار ومن بين هذه الأسباب سنعرض نوعين:

الأسباب ذاتُ المنحنى الموضوعيّ التي دفعتنا لاختيار موضوع البحث:

-لا ريب أنَّ الطالب إبن أستاذه علميًا؛ وهو من يصنعه في رحاب الحقول المعرفية، ومن أهم **الأسباب الموضوعية**؛ التي رمت بي إلى إختيار موضوع البحث، هو إقتراح الأستاذ المشرف **أ.د أحسن ثليلاني** فهو الذي عرفني بالكاتبة، وبأعمالها وإبداعها، وزرع فيا حبّ المعرفة عنها، وتقصي مواضيعها، ومنجزاتها الإبداعية.

-كما أنَّ كون الكاتبة **"فاطمة قالير"**، جديرة بالبحث العلمي، والدّراسة لما تطرحه، من قضايا مستعصية، وكذا المكانة الثّقافية، والعلمية التي تحظى بها الكاتبة "**فاطيمة قالير**" إلا أنها في موطنها الجزائر لا توجد دراسات وبحوث عنها بقدر قيمتها ومكانتها.

إهتمامي العلمي، بميدان الثّقافة النّسوية وما تطرح من قضايا تمس المرأة، وقضايا الإنسان المغترب.

-ضعف الإنتاج النقدي، للمسرح النسوي الجزائري بصورة كبيرة ونأمل بأن تكون دراستنا كجزء بسيط في تدعيم هذا النّقد ذو الخصوصية.

- ضعف الإنتاج النّقدي المرتبط؛ بعلاقة **الدّراماتورجيّا**، وما تمتلكه، من قاعدة جوهرية، في بناء الفن المسرحيّ بشقيه المرئيّ والمكتوب.

-ضرورة توضيح ماهية **الدّراماتورجيا** أنواعها وظائفها جداول التحليل والتحويل من النَّص المكتوب إلى النَّص المشهدي.

-كما أنَّ إشكالية **البناء الدراماتورجي** لثنائية النص والعرض قضية جديرة بالاهتمام والدراسة والبحث والتقريض.

الأسباب ذات المنحنى الذاتي التي دفعتنا لاختيار موضوع هذا هذا البحث:

- كون الكاتبة "**فاطمة قالير**" بنت الجزائر؛ وبخصيصة إبنة مدينة سكيكدة، صورت قضايا المرأة بدقة عالية استحضرت الأماكن ومواضيع بيئتها بلسان الآخر.
- شغفي بالمسرح وبالكتابة، والإبداع المسرحيّ نصا وعرضا.
- إبداع الكاتبة، في تصوير، وطرح قضايا المرأة الجزائرية؛ بخصيصة وقوة الحبك وصنع الصراع الدّرامي والشّعرية المتضاربة، مع أحداث المسرحيّة، ما يخلق خصوصية جمالية.
- التطرق لقضايا المرأة الجزائرية بصورة خاصة وما تعيشه من صراعات يومية.
- جمالية **الاشتغال الدّراماتورجيّ** على البنى الجلية والعميقة وما ينتج عن تلك العلاقات بين تلك الثّنائيات التي تعتبر هيكلّ الفن المسرحيّ، وقوامه التّجارب، والمواضيع التي غاصت فيها الكاتبة من خلال كتاباتها المسرحيّة عايشت الواقع الجزائري، من جوانبه المتعددة وبخاصة الجانب النّسوي حيث رصدت قضايا المرأة وهمومها.

كلّ هذه الأسباب الموضوعية والشَّخصية كانت دافعا قويا لنا لاختيارنا هذا الموضوع

ولتحقيق أكبر قدر من التَّصويب إتبعنا الخطة التَّالية:

خطة البحث:

قد اتبعنا في دراستنا **خطة** متمثّلة في **مقدمة** تطرقنا فيها لأهم عملية البحث من ذكر لأهميته وفرضياته وأسباب إختياره والمنهج المتبع، ثمّ **مدخل** عنوناه بـ: **الدّراماتورجيا وأسئلة المصطلح** . ***Dramaturgy and Terminology Questions***: جاء لتوضيح ماهية **الدّراماتورجيا** وأهم خصائصها وأدواتها

تطرقنا فيه **المبحث الأول: الدراماتورجيا وأسئلة المصطلح:** تطرقنا فيه لماهية **الدّراماتورجيا،** أنواعها وظائفها، ثمّ تطرقنا في **المبحث الثاني** إلى **الدّراماتورج*Dramaturge*** : ماهيته، أنواعه، وظائفهُ. ثمّ **المبحث الثالث: التحليل الدراماتورجي *Dramaturgy analysis*:** ماهيته، وظائفه. ثمّ **المبحث الرَّابع: دراماتورجيا تحويل النَّص المسرحيّ إلى النَّص المشهدي: والذي تطرقنا فيه إلى:** ماهية العملية التّحويلية، وكذا دور **دراماتورجيا** في التَّحويل من النَّص المسرحيّ المقروء، إلى النص المرئيّ المشاهد.

ثمّ قسمنا الدّراسة التّطبيقية إلى بابين:

الباب الأوَّلُ بعنوان: البِنَاءُ الدّراماتُورُجِي للنَّصِ المسرحيّ فِي تَّجْرُبَة "فَاطِمَة قَالِيّر"

The dramatic construction of the theatrical text in the experience of "Fatima Galer."

وقد ضم خمسة فصول تطبيقية، في كلّ حول أربعة مسرحيات:

الفصل الأوَّلُ: البناء الدّراماتورجي للعتباب في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

الفصل الثَّاني: البناء الدّراماتورجيّ للصراع في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

الفصل الثالث: البناء الدّراماتورجيّ للشخصيات في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

الفصل الرّابع: البناء الدّراماتورجيّ للحوار في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

الفصل الخامس: البناء الدّراماتورجيّ للمكان والزمان في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

ثمّ الباب الثاني بعنوان: البِنَاءُ الدّرامَاتُورُجِي لسيميائية الخطابُ المسرحيّ المعروضُ في تَّجْرُبَة "فَاطِمَة قَالِيّر".

The dramatic construction of the semiotic theatrical discourse presented in the experience of "Fatima Galer".

والذي ضم ثلاثة فصول تطبيقية حول عرضين مسرحيين **"لفاطمة قالير"**:

الفصلُ الأوَّل: البناء الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئيَّةُ للصُّورة الضوئيَّة في مسرحيَّات فاطمة قالير.

الفصلُ الثَّاني: البناء الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئيَّةُ للصُّورة الجسديَّة في مسرحيَّات فاطمة قالير

الفصلُ الثَّالثُ: البناء الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئيَّةُ والسّمعيّة للصُّورة السّينوغرافية في مسرحيَّات فاطمة قالير.

وختمنا بحثنا **بخاتمة** ضمت فيها أهم النقاط المتوصل إليها من دراستنا **وملخّص** عن دراستنا، وقائمة لمصادر ومراجع البحث **وملحق** أخيرا.

المنهج المتبع في دراستنا:

لابد لكلّ دراسة علمية من منهج معين لتّسهيل الدّراسة، وقد اتبعنا في دراستنا في **الباب الأوّل المنهج البنيوي السّوسيولوجيّ؛** لما قد ساعدتنا في فك شفرات، البنى العميقة للنّصّوص المسرحيّات، ومعرفة أهم التيمات التي عالجتها الكاتبة في عملها.

أما في **الباب الثاني** وقد اتبعنا فيه **المنهج السيميائي؛** كونه المنهج المناسب، لدراسة مكونات العرض المسرحيّ.

ولقد إعتمدنا في دراستنا على عدة مصادر ومراجع من أهمها:

المدونة: جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات،** وعرض مسرحية ريم وعرض مسرحية الضرائر، وكذا الدراستان الممتازتان للباحثتين، خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ،** رسالة دكتوراه، ونادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النّسق اللفظي والنسق البصري الاقتباس وفاعلية التحويل – الشهداء يعودون هذا الأسبوع وعروضها أنموذجا،** رسالة دكتوراه.

كتاب **البنية الداخلية للمسرحية** لعبد الله الجبوري

ومعجم المسرح للنّاقد باتريس بافيس ترجمة ميشال ف خطار، مراجعة نبيل أبو مراد، الهيئة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

وكذا كتاب نظرية **العرض المسرحيّ** لجوليان هلتون وكتاب **المسرح في الجزائر** لصالح لمباركية .

صعوبات الدّراسة:

ولا ننكرر أننا واجهتنا صعوبات بخصيصة في الحصول على العرض المسرحيّ، وكذا الظّروف الصّحية الصّعبة والتي أثرت؛ على جو الدّراسة والعمل البحثي؛ بسبب وباء جائحة كرونا.

الدراسات السابقة: لا بد لكلّ دراسة نقدية من مرجعيات سابقة تطرقت في جانب من جوانب، وإنَّ من أبرز ما جعل **الدّراماتورج "فاطمة قالير"**، تصلُ للعالمية هو غزارة الدّراسات النّقدية حول أعمالها وبخصيصة في ميدان المسرح، إلا أنّها إمتازت بالدّراسات الأجنبية، وبلغات أخرى على عكس اللّغة العربية، التي لم تكن كثيرة، بشكل ملفت وحصرت في بعض المقالات والملتقيات الجد قليلة.

لاتمام معالم البحث في مسرح **فاطمة قالير** لابد من المواصلة في الغوص فيه، بكل تفرعاتها بخصيصة تشعبها في مواضيع عديدة رسمت نوعا من التشابك القابل للتفرع وفق دراسات نقدية كثيرة.

ونذكر من بين أبرز **الدّراسات السابقة** حولها:

- بولنوار مصطفى: **الكتابة المسرحيّة النّسائية العربية قراءة في مسرحيّة الأميرات لفاطمة قالير**، مجلة دراسات فنية، عدد3، مجلد5، 2020.
- خلفاوي خليدة: **حدود التأويل في ترجمة النَّص المسرحيّ نصا فاطمة قالير نموذجا**، رسالة ماجيستير، إشراف: زيناي جمال الدين، جامعة وهران، 2017/2016.
- *Jalabi-wellnitz BatoulLe**: Théâtre De Fatima Gallaire - Princesses Et Coepouses** ; Revue algérienne des lettres Volume 3, Numéro 2, 2019-12-30.*

لقد تقعد ورسم هذه البحث بفضل توجيهات الأستاذ المشرف **أ.د أحسن ثليلاني** الذي سعى جيدا للتدقيق في العنوان ورسم خطة مضبطة قعدت، وسهلت لنا البحث كثيرا بخصيصة تشعب بحثنا الذي تطلب خطة ذكية، فله عظيم الشكر والثناء على كل المجهزداتك التي تقدمها والتي أثمرت وزكت عملنا.

وكل الشكر والثناء إلى لجنة المناقشة التي تفحصت عملنا وكانت توجيهاتها مقوما جيدا لبحثنا فكل الشكر لها.

مدخَل

المدخل:

الدّراماتورجيا وأسئلة المصطلح. *Dramaturgy and Terminology Questions*

1. **المبحث الأول: الدّراماتورجيا .*Dramaturgy***

2. **المبحثُ الثَّاني: الدّراماتورج*Dramaturge***

3. **المبحثُ الثَّالثُ: التحليل الدراماتورجي *Dramaturgy analysis***

4. **المبحثُ الرَّابع: دراماتورجيا تحويل النَّص المسرحيّ إلى النَّص المشهديّ.**

تمهيد:

تَعرجُ **المصطلحات** على مفاهيم متنوعة، ومتباينة، قد تختلفُ مدّلولاتها وتضطرب؛ تبعًا للواحق التَّاريخية، والثَّقافية، الّتي تؤثر في هيئتها، فلا ريب أن نجدِ **مصطلحًا** متضارب، في مفاهيمه ومدّلولاته بإختلاف البلد، أو الثَّقافة، وإنْ كان نفس **المصطلح**، ونفس المرجع التَّاريخيّ الأوّلي، ومن بينها **مصطلح "الدّراماتورجيا"**؛ والّذي شَكلّ طرحًا مُتشعب الإتجاهات، والتَّوجهات المتنوعة، والمتضاربة للتأسيس لمفاهيمه، الّتي تنوعت بتنوع الأمكنة والأزّمنة.

1. الدّراماتُورُجيا وأسئلة المصطلح*Dramaturgy and Terminology Questions* :

يُشَكلّ مفهوم **الدّراماتورجيا*Dramaturgy*** أسئلةً كثيرةً، إنبثقت هذه الأسئلة، من التَّنوع الدَّلالي **للمصطلح**، والذي حافظ، على بنيته التَّركيبية؛ رغم التَّشعب التَّقابلي لدلالة **المصطلح**؛ ما جعل الإستفهامات حولهُ تزداد؛ بخصيصةٍ حول دلالته، ولا ريب أنَّ هذه الأسئلةُ، راجعةٌ لتَّعليلاتٍ ثقافيةٍ وتاريخيةٍ؛ مُتنوعة، تتأرجحُ مفاهيمها، وفق هذه المنطلقات، الّتي سبرت مدّلولتها، الّتي تنوعت بتنوع المكان، والزَّمان.

2.1 ماهية الدّراماتورجيا***DRAMATERGUE*** :

تُعَدُ **الدّراماتورجيا مُصطلحًا**، غير محددٍ تمامًا، ويمتد إلى مجالات عديدةٍ"[1] فينطلق **"باتريس بافيس*Pavis Patrice***"[*] في معجمه المسرحيّ ***Dictionnaire du théâtre***؛ معرفًا إياها من الجَّانب الكلّاسيكيّ على أنَّها **"فن تأليف المسرحيّاتِ"**[2]؛ وهذا التَّعريف يمكننا أنْ نُطبقه فقط على المرحلة الأوّلية من خلال المعنى الأوَّليّ لها، كما تُعرَفُ على أنَّها **"مُصطَلح أجنبي يدل على كلّ الأعمال المكتوبة في الفن المسرحيّ"**[3] فمدلوليتها واضحة، في معناها الأوّلي الملتصق بالكتابة.

نجدُ أنَّ **الدّراماتورجيا** في بدايتها، كانت موازيةً، للكتابة المسرحيّة، متمثّلة في النُّصّوص المسرحيّة، بإعتبارِ **"أنّ النَّص هو القاعدةُ الملموسة والأساسية للظاهرة المسرحيّة"**[4]

---

[1] ينظر: سعدية بن ستيتي: **الدّراماتورج بين النص والعرض المسرحيّ**، مجلة أبحاث، عدد 04، سبتمبر 2018، ص 181.

[*] **باتريس بافيس*Pavis Patrice***: (مواليد 1947) أستاذ للدراسات اللمسرحية قديمًا في جامعة **"كنت"** في مدينة **كانتربري** كان أستاذًا للدراسات المسرحيّة، في جامعة كنت في كانتربري (المملكة المتحدة) ومنها تقاعد، ركزت أبحاثه على علم الأحياء والتَّعددية الثَّقافية في المسرح وركز في دراسته على فن الأداء، حصل على جائزة جورج جماتي عام 1986 ينظر:***https://ae.ert.wiki/wiki/Patrice_Pavis***

[2] ينظر:باتريس بافيس: **معجم المسرح**، تر: ميشال فخطار، مر: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2015، ص 195.

[3] ينظر: زبيدة بوغواص: **الدراماتورجيا ودورها في صناعة العرض المسرحيّ**، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 2، المجلد31، جوان 2020، ص 597.

[4] ينظر:عباس عبد الغني: **الأيقوني والمتخيل في الفلسفة والأدب**، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ط1، 2016، ص 121.

ومن هنا يمكن إعتبار أنَّ **الدّراماتورجيا**، ليست جديدة؛ وقد تطورت مفاهيمُها، وأشكالُها مع تطورِ الفن المسرحيّ، بحيث أنَّها "**تتفق مع مفهوم أرسطو وتعريفه للدراما على أنها محاكاة للفعل**"[1].

وبإختصار يُمكننا؛ أن نقول أنَّ **مصطلح، الدّراماتورجيا** في بدايتها يُطلقُ على "**فن تركيب النّصوص وذلك لتميزه في هذا الفن بالذّات**"[2] فن كتابة النَّصوص المسرحيّة؛ كما يطلق هذا المصطلح بكاتبة النّصّوص، كونه يرتبطُ إرتباطًا مباشرًا بالنَّص" **أي أنّ المصطلح يطلق على مؤلف النُّصوص المسرحيّة**[3]" وقد ميز هذا **المصطلح**، وأعطى دلالةً، على الكاتب المسرحيّ؛ كون الكاتب **الدّراماتورجيّ**، يختلفُ عن كتابِ الأصناءِ الأخرى، من الفنون؛ **مما** يَسْتَمِيْزُ به، هذا الفَن تبعًا، لما يتبعهُ؛ من قواعدٍ وتعليمات في كتابته لمنجزه الإبداعي.

وبتعريف مقتضب هي: "**في أبسط معانيها حسب النَّاقد ""ليتري *littre*"" فن تركيب النَّصوص المسرحيّة؛ فهو مصطلح يطلق على كاتب النُّصوص الدّرامية والمسرحيّة**"[4]وعلى "**كلّ ما يشكلّ الفعل المسرحيّ**"[5]،كلّ التَّعريفات الأوّلية، لماهية **الدّراماتورجيا**؛ تَنطَلِقُ وفق، إلصاقٍ مفاهيميّ ومعرفيّ، بكينونة،

[1] ينظر:زبيدة بوغواص: **الدراماتورجيا ودورها في صناعة العرض المسرحيّ**، ص 243.

[2] ينظر: جمال شلباب: **دراماتورجيا الوسائط من الفرجة إلى مابعد الدراما مجلة العلوم الإنسانية**، العدد 4، المجلد4، الجزائر، أيلول 2020، ص 73.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] ينظر: خيرة بوعتو: **علاقة الدراماتورجيا الجديدة بالفنون، مجلة العلامة**، العدد2، 2016، ص385.

[5] ينظر: زبيدة بوغواص: **الدراماتورجيا ودوروها في صناعة العرض المسرحيّ**، ص 589.

المؤلف المسرحيّ، ونصوصه فهي **"عبارة عن هدف مشترك يجمع إنتاج مشترك غالبًا ما يشار إلى هذا الإنتاج على النّصوص المسرحيّة الدرامية"**[1] فهي"**مصطلح أجنبي، مكون من كلّمتين: دراما وتورجيا والدّراما هي كلّمة ذات أصول يونانية تعني الحدث أما الجزء الثاني من الكلّمة تورجيا فهي تعني الصانع أو العامل...**"[2] فهي تحمل دلالتان دلالة على الحدث المرتبطة بالصانع.

3.1 تطور مفهوم الدّراماتورجيا *Evolution of the concept dramaturgy:*

عرجت مفاهيم **الدّراماتورجيا،** عبر تطوراتٍ، سقلت مفاهيمها المتنوعة، وتفرعت هذه المفاهيم وفق التَّطورات، الّتي عرفتها، وأثرت في منحناها، لتقف عند المعنى الشُّمولي، لها، **"الدّراماتورجيا بمعناها الشمولي هي تلك التّقنية أو (الشّعرية) للفن الدرامي التي تعمل لإقامة مبادئ بناء على العمل..."**[3]

فمفهومها الشُّمولي مرتبط بالشِّعرية، الّتي ترتبط هذه الأخيرة؛ بسمة التَّميز، والتّفرد، في أي عمل.

---

[1] زبيدة بوغواص: **الدراماتورجيا ودوروها في صناعة العرض المسرحيّ**، ص 598.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 243.

[3] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، أطروحة دكتوراه، إشراف: صياد سيد أحمد، كلّية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2017/2016م، ص 14.

وظيفة الدّراماتورجيا *Dramaturgy function*:

إنتقل مسار وظيفة "**الدّراما تورجيا**"***Dramaturgy function*** وفق النّاقد "**باتريس بافيس*P.Pavic***"– لتقييم وظيفة **الدّراماتورجيّا–**، ومنهج **التّحليل الدّراماتورجيّ**؛ وفق حقباتٍ تاريخيةٍ من*__الشّعرية الكلّاسيكية__ الإغريقية إلى الكلّاسيكيّة الجديدة الأوروبية خلال القرنيين السّادس عشر، والسّابع عشر ثمّ إنتقلت إلى *__الدراماتورجيا النصية والبصرية، لديدور *Diderot*__ أو *__ليسينغ *Lessing*__ ثمّ إنتقلت إلى __الدراماتورجيا السياسية__ *لبريشت* *Brecht*

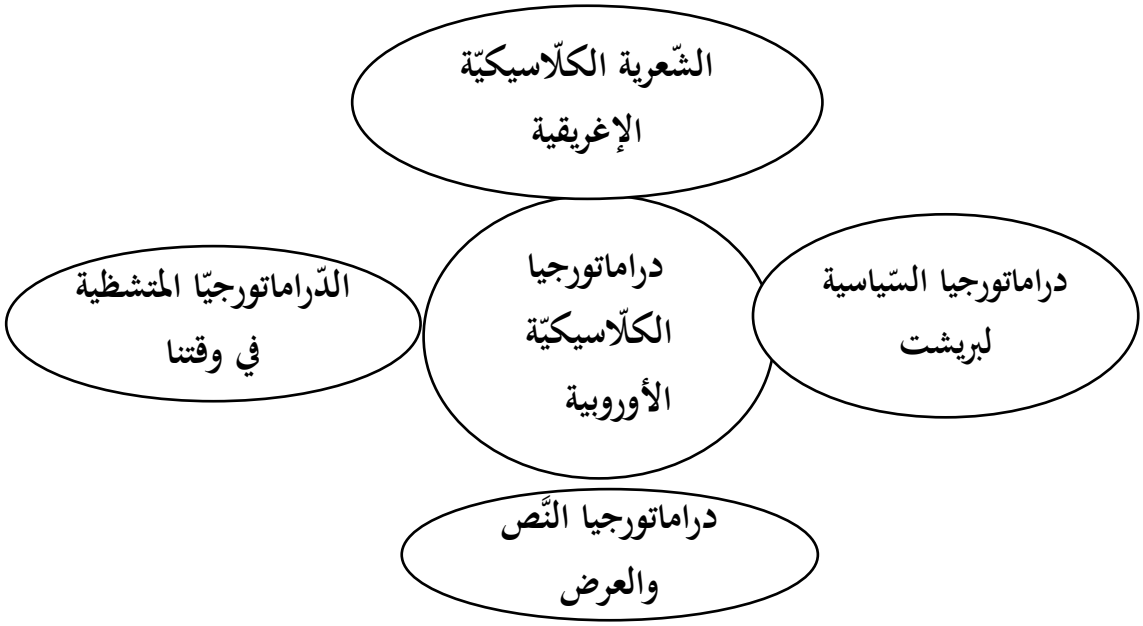
---

* **الدراماتورجيا الكلّاسيكية *Classical dramaturgy***: تدل الكلّمة على شعرية أرسطو، وتعتبر بالمعنى الإغريقي الأول للكلّمة نّصيّة بشكلّ قطعي ولا توجد إمكانية تغيير أو خلخلة للبناء الداخلي لها ينظر: باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، ص63. كما تطلق على الأشكال المسرحيّة المغلقة التي تقوم نصوصها على التماسك الداخلي، كما تعكس التوجه الأدبي والفكري والإنساني الذي إحتضنها ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص30.

* **الدّراماتورجيا الحديثة *Modern dramaturgy***: مع **دينيس ديدرو *Denis Diderot*** تعرف فيه القرن الثّامن عشر الفيلسوف **ديدرو** وبدراسة المعنونة: (عن الشعر الدرامي) للنوعيات في الأدب الدّراميّ حيث يعترف بالوجود الثّنائي للدّراما عند أرسطو، كمال الدين عيد: **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، مر: أ.د إبراهيم حماده، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر 2005، ص 66.

* **ليسينغ *Lessing***: **گوتهولد إفرايم لسنينغ *Gotthold Ephraim Lessing***(1729 –1781) كان كاتب، وفيلسوف وناقد مسرحيّ، وإعلامي ودراميّ مستميز، أثرت مسرحياته، وكتاباته النّظرية، بشكلّ كبير، على تطور الأدب الألماني، بصفة عامة والفن المسرحيّ بصفة خاصة. تحصل **ليسنج** على درجة الأستاذية، من جامعة "**قيتن برك**" عام 1752. فلما عاد إلى **برلين** شارك في دوريات شتى بمقالاته، ومع عام 1753 حتى كان قد اكتسب قراء بلغوا من الكثرة حداً يلتمس له معه، العذر في أنَّ ينشر وهو في الرّابعة والعشرين طبعة جمعت كلّ أعماله في ستة مجلدات. وقد اشتملت على تمثيلية جديدة اسمها "**الآنسة سارة سمامبسن**" كانت من معالم تاريخ المسرح الألماني. وكان المسرح الألماني إلى هذا التاريخ قد أخرج كوميديات وطنية، ولكن ندر أنّ أخرج مأساة وطنية. لذلك ناشد **ليسنج** زملاءه كتاب التّمثيليات أن يتحولوا عن النماذج الفرنسية إلى النماذج الإنجليزية ويكتبوا مآسيهم هم. وامتدح **ديدرو** لدفاعه عن الكوميديا العاطفية، ومأساة الطبقة الوسطى، ولكن تمثيلية "الآنسة سامبسن" استوحاه من إنجلترة–من "التاجر اللندني" لجورج ليللو (1731) و"كلّاريسا" لصموئيل رتشردسن.(1748) **ينظر: *https://www.marefa.org/***

أو *بيسكاتور***Piscator** لنصل إلى **الدّراماتورجيا المتشظية في وقتنا"**[1]



مخطط يوضّح مسار الدّراماتورجيا وفق حقب التَّاريخ لتقيم وظيفتها حسب "باتريس بافيسp.avic"

يوضّح لنا المخطط، مراحل تبلور **الدّراماتورجيا المتشظية**، والّتي تأرجحت؛ وفق حقبات تاريخية متفاوتة؛ فقد كانت في الحقبة الإغريقية، تَسْتَمِيزُ بالشّعرية لتنتقل إلى **الكلّاسيكيّة جديدة**؛ فقد عرفت هتان المرحلتان

* **بيسكاتور*Erwin Friedrich Maximilian Piscator***: يعد **إيرفين بيسكاتور** من مواليد أولم بألمانيا 1893- 1966م مخرج مسرحي ألماني، يعتبر مفجر المسرح السّياسيّ، من أجل خلق مسرح إشتراكي، في القرن العشرين، بدأ حياته ممثلا في مدينة **ميونيخ** لكن إنضم للحرب العالمية إلى أنَّ إنتهت، عاد وأسس مسرح ***das tribunal*** في كينجسبرج ***Königsberg***، ويقدم فيه دراما **استرندبرج وفيديكند**، وفي عام 1927 يفتتح **بيسكاتور** مسرحه الخاص، الذي أصبح يعرف بمسرح بيسكاتور ***piscatorbune***. في هذا المسرح توجه **بيسكاتور** إلى التعامل مع التّعبيريه التي أصبحت منهجه فيما بعد. ينظر: كمال الدين عيد: **أعلام وصطلحات المسرح الأوروبي**: ص ص 116- 117.

[1] ينظر: باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، تر: سعيد كريمي وخلد أمين، المركز الدولي لدراسة الفرجة، المغرب، 2015، ص25.

بدراماتورجيا الكلّاسيكية، لتنتقل إلى **الدّراماتورجيا الحديثة**، والتي عنت بثنائي النّصّ والعرض **"لديدرو"** أو **"ليسينغ"**

لتنتقل فيما بعد **الدّراماتورجيّا السّياسية**، مع **"بريشت"** أو **بسيكاتور** لتصل **للدّراماتورجيّا** المتفرعة في وقتنا الحالي.وإنَّ الحديث عن وظيفة **الدّراماتورجيا**، يحيل إلى العديد، من الإتجاهات بإعتبار أنّ **الدّراماتورجيا** في حد ذاتها متفرعة؛ وفق الأدوار الّتي تتقمصها "فالنّشاط **الدّراماتورجيّ** متفرع ومتنوع حسب مايضطلع به من أدوار هذه الأدوار التي تختلف من بلدٍ إلى أخر.

ففي ألمانيا يقوم **المخرج الدراماتورج** على ⟵ التأويل التاريخي والسياسي للنَّص المسرحيّ.

وفي بريطانيا ⟵ يساهم في تطوير الكتابة الدّراميّة، أو يشاركُ في الكتابة الجماعية للمسرح **التوليفي*** ***Theater devise***، وفي بلجيكا وهولندا، عادةً مايطلق على الرّقص، أو الأشكال التّعبرية وكلّ هذا يدل على البون الشَّاسع للممارسة **الدّراماتورجية"**[1]، إنَّ الإختلاف في وظائف **الدّراماتورجيا** وتباينها بإختلافات جد واسعة تجعل منها تحمل دلالاتٍ مختلفة كلّ وفق البلد الذي تنمي إليه، هذا ما يرجع بالضَّرورة إختلافات في التَّعريفات والتَّوجهات الممارسة المسرحيّة.

فتبرز أهمية **الدّراماتورجيا**، في كونها تُشكلّ العملية الدّراميّة **ككلّ " إذ تشتغل الدّراماتورجيا من بداية النَّصّ كتابةً إلى التَّمسرحِ وتبرز قيمتها في تلك التّقنيات الخاصة بالعرض واللّعب المُقدم من قبل**

* **المسرح التوليفي*** ***Theater devise***: لا يمكن أنّ يكون مسرحا للإبداع الجماعي، بقدر ماهو مسرح للتعاون بحيث لا يحظى فيه **الدراماتورج** نظريا بمنزلة معتبرة أكثر من زمانه، بإعتبار أنَّ كلّ وظائف الإبداع في العرض مفتوحة للجميع بخخصيصة في التدخل الاستراتيجي للدراماتورج، باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، ص 34.

[1] ينظر: باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، ص 26.

الممثلين والمُخرج فهي وسيلة تبرزُ طرق الاشتغال للممثل الذي يقترحه المخرج كما تظهر أهميتها في علاقة الشَّخصية بالممثّل كون الشَّخصية كائن ورقي والممثّل مجسد مشهدي"[1] يبرز هنا دور **الدّراماتورجيا؛** في عملية التَّحويل من النَّسق الورقي، لنَّسق المشهدي بخصيصة في **"مدى نجاح الممثل في تقمص الدور وتجسد الشَّخصية ويشكلّ ملامحها وأبعادها على تنوعها"**[2] نفسية أو إجتماعية كما هو مطلوب.

1.5أنواع الدّراماتورجيا *Types of dramaturgy:*

تنوعت **الدّراماتورجيا** بتنوع الأزمنة والأمكنة وتقمصت أدوار مُختلفة وفق ما سَّطرت به مفاهيم كلّ مرحلةٍ من مراحلها:

1_ الدّراماتورجيا الكلّاسيكية (الشّعرية)*Classical (poetic) dramaturgy* : نقصد بهذه المرحلة الإغريقية والكلّاسيكية الجَّديدة التي شملت القرنين السَّادس والسَّابع عشر **"وتشير هذه الدراماتورجيا الكلّاسيكية على ما قصد بها أرسطو –الشعرية– والتي نرمي بها إلى كلّ الأشكال المسرحيّة المغلقة التّي تقوم نّصوصها على التماسك الدَّاخلي فهي تعكس التوجه الأدبي والفكري؛ كما أنها لهل ثلاثة**

[1] ينظر: العمري بوطابع: **قراءة في دراماتورجيا النَّص المسرحيّ**، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد 2، المجلد 5، نوفمبر 2020، ص 110.

[2] ينظر: العمري بوطابع: **قراءة في دراماتورجيا النَّص المسرحيّ**، ص 110.

أسس هي (الحدث والزمان والمكان) مع البطل الذي يمثل المحرك للعملية والذي بوعيه بتحققالإلتزام بالقواعد والأعراف والأخلاق كما يرى *هيجل"[1]

فهنا حسب **الدّراماتورجيا الكلّاسيكية الشّعرية** هي الّتي تحقق النَّجاح **الدّراماتورجي** للعمل الدّرامي

"إنَّ قضية النَّص الّدرامي أساس الشعرية الكلّاسيكية وهذه هي الوظيفة المهمة في هذا النوع والقائمة على البحث عن العناصر المكونة للبناء الدرامي"[2]

هذا ما يجعلها تعطي الإهتمام الكلّي، إلى النَّص دون العرض، والشَّخصيات الورقية، والحوار الدّرامي والأحداث، والأزمنة، والأمكنة، الّتي يخلقها المؤلف، والتي تصنع تلك الشعرية، فهي **"تدل على النُّصوص المكتوبة للمسرح"[3]** ومنه **"فقد أرتبطت الدّراماتورجيا بكاتب النّصوص الدّرامية بخصيصة في هذه**

* **هيجل*Georg Wilhelm Friedrich Hegel***: من أبرز فلاسفة الألمان في العصر الحديث، هو **جورج هيجل** اسمه الكلّي **جورج فيلهلم فريدريش هيجل** 1770-1831م، له أثره البارز في بداية القرن التاسع عشر حيث قام بتأسيس مدرسته الخاصة به الهيلغلية كان يطلق عليه بأرسطو بخصيصة الأفكار التي أتى بها والتي أثرت بعد افكار كانط السابقة، كما استخدم نظام الديالكتيكي في شرحه للعلوم كتاريخ الفلسفة وعلوم الفن والسياسة والدين كلّ هذا جعل منه قامة من قامات الفكر الألماني الأوائل في القرن التاسع عشر ينظر: **https://e3arabi.com/?p=561025**

[1] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، رسالة دكتوراه إشراف: صياد سيد أحمد، قسم الفنون، كلّية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2017/2016، ص 30.

[2] مرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ينظر: خيرة بوعتو: **علاقة الدراماتورجيا الجديدة بالفنون**، ص 365.

الحقبة الكلّاسيكية"[1] كما إرتبطت بالنص بإعتباره مركز الشعرية التي ركزت عليها **الدراماتورجيا** الكلّاسيكية ومنه فهي تبحث عن العناصر المكونة للبناء الدرامي".[2]

2- الدّراماتورجيّا الحديثة *modern dramaturgy* :

تُعَدُ **الدّراماتورجيا الحديثة** مرحلة انتقالية، من **الدّراماتورجيا الكلّاسيكية "فقد عرفت هذه المرحلة من إبتكار لأجناس مركبة** * **كالدراما البرجوازية** والعائلية **والغنائية والشعرية*** وغيرها كلّها هدفت إلى تصوير عالم جديد، ساهمت على بناء **دراماتورجيا** واقعية متحررة من كلّ القيود جمعت بين ماهو مأساوي وكوميدي".[3]

سعت من خلال هذه الفترة **الدّراماتورجيا الحديثة** إلى دمج بين المأساة و**الدّراما** لتخلق نوعا من التفكك من ما هو منصوص من قبل **الدّراماتورجيا الكلّاسيكيّة** وقواعدها.

---

[1] ينظر: قطر الندى عبد النُّور بومعيزة وأحسن تليلاني: **البناء الدّراماتورجيّ للصّراع في مسرحية "ريم الغزالة" لفاطمة قالير**، مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم الإنسانية، العدد 2، المجلد2، 2021، ص57.

[2] باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 196.

* **الدّراما البرجوازي *BOURGEOIS DRAMA*** : أتت في القرن الثامن عشر من قبل ديدور الذي قام بربطٍ بين الكوميديا والتراجيديا التي تعني (البرجوازية) ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 200.

* **الدراما الغنائية *Musical* :** دلت في معجم باتريس على أنَّها نفسها الشّعرية قائلا أنَّها بلغت ذروتها مع نهاية القرن 19 مع مالارميه وريجينيه ***régnir*** وهي تتجدر من أحد أشكال الموسيقى الأوبرا والموشحات الدينية ينظر: باتريس بافيس : **معجم المسرح**، ص 201.

[3] خيرة وبوعتو: **الدرامالتورجيا وتقنيات الاخراج المسرحيّ**، ص 31.

كانت هذه المرحلة "**مع القرن الثامن عشر عرفت على أنها نقطة تحول في تاريخ الدراماتورجية الكلّاسيكية**"[1]

وقد برزت في هذه الفترة؛ التي عرفت نقلة نوعية، في تاريخ **الدّراماتورجيا** (ألمانيا) " **حيث ظهرت مقالا ورسائل وجهت إلى المسرح الألماني ثائرة على الكلّاسيكية وروادها أمثال (*راسين*Jean Racine*) وكورنيه ودعت للتوجه إلى النموذج الشكسبيري (الإتجاه الرومنسي تحديدا) وظهرت هذه المقالات تحت مسمى (*دراماتورجيا هامبورغ*Hamburg Dramaturgy*) لجون هولد إيفرام لسينج)**"[2]

وقد تنوعت وتمازجت **الدّراماتورجيا الحديثة**، لعدة أسباب ومن بينها ".. **تأثير التعبيرية الألمانية على المسرح الأروبي ككلّ بفضل تمردها القوي على الشكلّ المسرحيّ المقدس وإنحازت إلى الكتابة التركيبية التي عرفت بدراما المحطة *stationne Drama***"[3]

---

[1] ينظر: خيرة وبوعتو: **الدرامالتورجيا وتقنيات الاخراج المسرحيّ**، ص 31.

* **جان راسين*Jean Racine*** : من أهم كتاب الدراميين في فرنسا إمتاز في المذهب الكلّاسيكي محمد حمدي إبراهيم: **رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق،م حتى القرن العشرين**، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2007، ص 123.

* **دراماتورجيا هامبورغ *Hamburg Dramaturgy*** : (1767) هي إحالة غير مباشرة عن مجموعة من الأحكام والقواعد النقدية والنظرية وهي وهي في الأساس تقليد ألماني لنشاط نظري وتطبيقي ينسق ويحدد أثر فني أو أدبي ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 194.

[2] يوسف رشيد: **الوظيفة الدراماتورجية وتمفضلات العلاقة بين النص والعرض (مسرحية دزدمونه أنموذجا)**، مجلة كلّية التربية الأساسية، العدد 70، 2011، ص282.

[3] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 31.

كما قامت هذه **الدّراماتورجيا**، تبعًا لأسباب أخرى، كإكتشاف المسرح **البريشتي**، في بداية الخمسينيات" الذي أحدث تغييرا في الكلّاسيكية منحى **الدّراماتورجيا، "كما خرقت المعايير والقواعد التي أعلنت عنها شعرية أرسطو وكلّ الدراماتورجية الشعرية الكلّاسيكية قديما مما أدى إلى ظهور جنس مسرحي يسمى "*الغروستيك *Grotesque* قام برسمه *فيكتور هيجو على تحديد مواصفاته في كتابه عن *شكسبير"**[1]**

* **الغروتستيك *Grotesque***: إسم يدل على اللّوحات، المكتشفة في عصر النّهضة، والتي تضم على تصاميم رائعة ومتنوعة من حيوانات وكائنات خرافية ووجوه بشرية وتدل في المسرح على كلّ ماهو كوميدي من خلال تأثير كاريكتوري هزلي وغريب ويشمل على الغرابة الغروتستيك التي تدل على تشويه دلالي لما هو مألوف، ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص261.

فيكتور هيجو *Victor Hugo: وُلِدَ فيكتور هوجو في السّادس والعشرين من فبراير، عام 1802 بمدينة بيزانسون ***Besancon*** في فرنسا. وبرغم دراسته للحقوق وتدريبه على العمل في مجال المحاماة، إلا أنَّهُ اتخذ من كتابة الأعمال الأدبية مهنةً له، وأصبح أحد أبرز الشعراء والروائيين والكُتَّاب المسرحيّين الفرنسيين في الحقبة الرومانسية. أنتج جُلَّ أعماله أثناء تواجده في باريس وبروكسيل وجزر القنال الإنجليزي. تُوفِّيَ هوجو في 22 مايو، عام 1885، بباريس ينظر: ***https://www.arageek.com/bio/victor-hugo***

* **شكسبير *Shakespeare*** : ولد وليم شكسبير 1564 – 1616م، في مقاطعة آفون، وتلقى تعليمه الإبتدائي في قريته **سترت فورد**؛ حيث درس مبادئ اللغات اللاتينية، ثمّ تعمق في التاريخ والأدب قبل أن يضطر للعمل، دون أنَّ يكمل مراحل دراسته بسبب تدهور الحالة المادية لوالده، ثمّ انتقل إلى **لندن**، والتحق بأشهر الفرق المسرحيّة كاتبًا وممثلًا، وهناك نشر أول أعماله الشعرية بعنوان **"فينوس وأدونيس"** لتتوالى بعد ذلك إبداعاته في الشعر والمسرح؛ ينظر: ***https://sotor.com***

[1] خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 31.

3.الدراماتورجيا المسرح الملحمي (البريشتيه)(*Dramaturgy of epic theater (Britishti*) : نسبةً إلى [*] **برتولت بريخت*Bertolt Brecht*** وسميت هذه **الدّراماتورجيا بالدراماتورجيا البريشتية** للأثر البارز الذي قام به بأثر كبير فيها من خلال تنظيراته حول [*] **المسرح الملحمي** الذي عارض من خلاله المسرح التقليدي"[1] لدرجة أنَّهُ يسمى **بدراماتورجيا البريشتيه** حيث " **أعتبر أهم تغيير في قواعد الجمالية وإنفلات من قيود التقاليد الدرامية التي هيمن على المسرح الغربي ككلّ"**[2]

أحدث **برتولد بريخت*Bertolt Brecht*** ثورة على الأعراف الجمالية التقليدية، في الرّكن المسرحيّ الغربيّ وقام عليها لكنه إنطلق منها، في نفس الوقت حيث " **تعتبر إبتكاراته جزء لايتجزأ من التقاليد الدرامية رغم الثورة عليها"**[3]

---

[*] **برتولد بريخت *Bertolt Brecht***: ولد في أوغسنبوغ في العاشر من شهر شباط 1898م، إسمه الكلّي أوجين برتولد بريخت ينظر: فريدريك أوين: **برتولد بريخت حياته**، أعماله، عصره، تر: إبراهيم العريس، المركز القومي للترجمة، ط1، 2011 ، ص 9.

[*] **المسرح الملحمي *Epic theater*** : هو عبارة عن نظريات تدعو إلى إدماج عنصرين رئيسين العنصر الشكلّي والعنصر الإيديولوجي وكان يرى أنه لايمكن الفصل بينهما، تفترض هذه النظرية البرختية الملحمية وجودًا مسبقًا لنظرية عامة لرؤية العالم حيث تكون الماركسية أساس هذه النظرية مع مزجها مع باقي عناصر مسرحه المكون من الجمهور والممثلين وشكلّ المسرحيّة وحتواها والإخراج والموسيقى ينظر: فريدريك أوين: **برتولد بريخت، حياته أعماله، عصره**، ص ص 165، 166.

[1] يحي البشتاوي: **المسرح والقضايا المعاصرة**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011، ص 65.

[2] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 33.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

إتخذ **بريخت** منهجا جديدا ومواضع، وأساليب جديدة عرف من خلالها "**المسرح الأوروبي الجاد بمرحلة تجريبية وكانت تجارب متنوعة**"[1] سعى **بريخت في دراماتورجيا** مسرحه إلى الرَّغبة في إعادة هيكلّة لفن المسرح، وقد قام بهذا فعلا من خلال تجارب التي لم تقف عند قدر محدد من التجارب والأفكار بل أراد أن يصل إلى **دراماتورجيا** مغايرة تقف على **الدراماتورجيا الكلّاسيكية والحديثة** وتنطلق منها رافضة إياها وقائمة عليها فلقد دعا **بريشت** إلى إلزامية إعادة النظر في الوسائل المتبعة في الفن وهذا ما يعني إمكانية تحليل وتقييم لأعمال **بريشت** الفنية كونها عبارة عن مجموعة من التجارب الفنية"[2].

2.الدّراماتورج *Dramaturge*:

2.1 ماهية الدراماتورج *Dramaturge*:

يطلق هذا **المصطلح** على المؤلف، أي كاتب النَّص المسرحيّ، وهذا في المغنى التّقليدي للمصطلح؛ "**الدراماتورج هو المؤلف المسرحيّ**"[3] فهو في معناه الأوَّلي يحمل دلالة المؤلف.

والدراماتورج وهو مصطلح يدلُّ على مؤلف النصوص المسرحيّة وهو كلّمة مركبة من شقين **(دراما)** و**(تورج)**.

---

[1] ينظر: إريك بينتلي: **نظرية المسرح الحديث**، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1996، ص 89.

[2] برتولد بريشت: **درامية التغيير دراسات مختارة في المسرح الملحمي**، مر: قيس الزبيدي، دار كنعان، ط1، 2004، ص4.

[3] باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 194.

الدّراما ***Drama*** وهي في الأصل كلّمة يونانية تعني الحدث وتدل على كلّ الأعمال المكتوبة للمسرح"[1].

إلتصق مصطلح **الدراما** مع فن المسرح وتنوعت مفاهيمه وتباينت إلا أنه بقي ذا علاقة قوية مع المسرح **"حيث أصبحت ترادفه في معناه"** [2].

فيما تدل كلّمة **تورج** والتي إجتمعت مع كلّمة دراما لتعطي مدلولا عن المؤلف المسرحيّ في معناها الأولي فهي تعني الصانع أو العامل فهي تدل على من يقوم بالفعل الدّرامي"[3].

كما يعرف **الدّراماتورج " على أنه الضَّمير القائم على الممارسة والذي يرتبط بعدة مهام داخل الفرقة"**[4].

لقد تطور هذا المفهوم، وعرف تباينات في الرّؤى، والمفاهيم؛ لماهيته ودوره؛ إلا أنَّ الّذي لا إختلاف فيه هو أنَّ معناهُ، الأوّلي يَدُلُّ على المؤلف المسرحيّ" **ففي البداية كانت تطلق هذه التسمية على مؤلف الدراما وفيما بعد مع الإنتشار المدلولي لكلّمة دراما تورجيا تطور المعنى ليصطحب مدلولات عدة مع المعنى الأولي والشخصي الذي يهتم بالعرض المسرحيّ"**[5]؛ فقد عرف منعرجًا مفاهيميًا؛ تغير حسب

---

[1] ينظر: زبيدة بوغواص: **الدراماتورجيا ودورها في صناعة العرض المسرحيّ**، ص 597.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

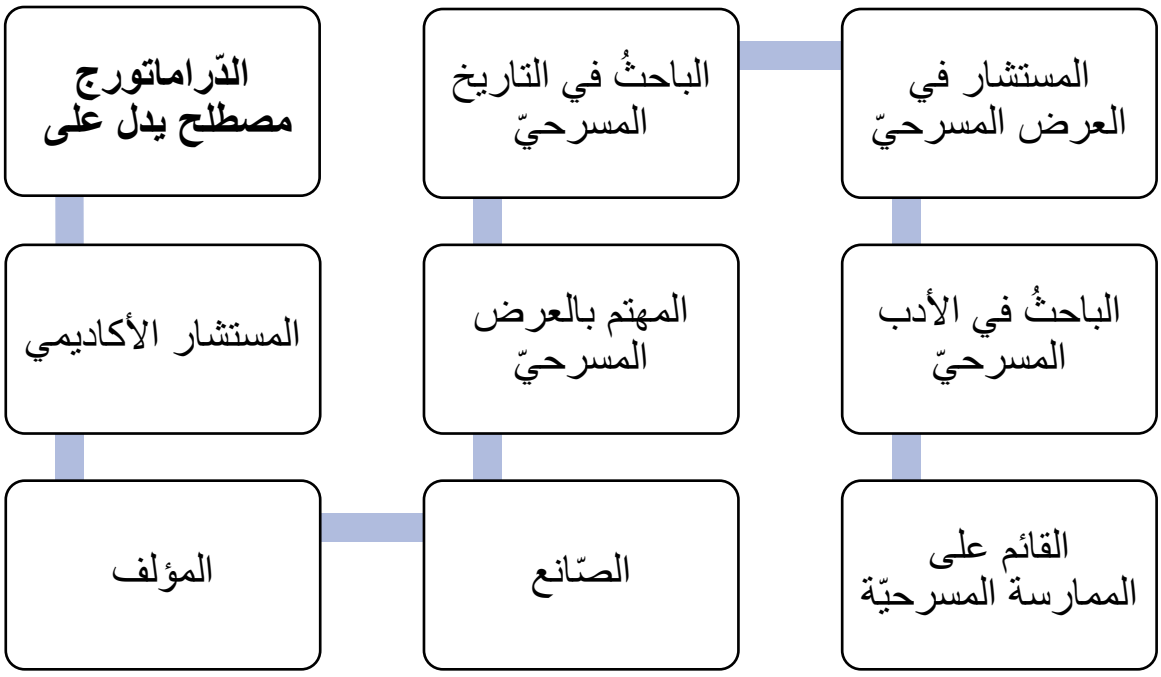
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] ينظر: يوسف رشيد ومثال غازي سلمان: **الوظيفة الدراماتورجية وتمفضلات العلاقة بين النص والعرض**، ص 286.

[5] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 20.

الظروف الزَّمكانية، كما، تأثر وتطور بتطور الدّراما في حدِ ذاتها، بإعتباره أنّه منطلق وركيزة العمليةِ الدّرامية ككلّ.

كما أصبح يطلق **الدّراماتورج** على **"نوع من المستشار الأكاديمي الداخلي لشركة مسرحية أو أوبرا يحاول أن يكون باحثًا في الأدب الدّرامي والتاريخ المسرحيّ ومع ذلك مستشار حادق وعملي"**[1]



مخطط يوضّح مدلولات مصطلح الدّراماتورج

[1]: *Michael evenden**: sarastra 's rpentance one dramaturg's advices on magic flute**, volume 43, issue byu studies ouarterly p163*

من الواضّح أنَّ مدلولات **الدّراماتورج** تباينت وتعددت وفقًا لتطورات المدلول بسبب عوامل تاريخية وفنية؛ وهذا التّعدد والإختلاف يرجع بالضرورة إلى تعدد **الدّراماتورجيا** وتباينها فقدوعرفت إختلافات وتطورات عديدة هذا ما ينعكس على مدلول **الدراماتورج** ووظيفته وأدواره.

2.2 وظيفة الدّراماتورج *Dramaturgy function:*

المهمة المناطة على **الدّراماتورج؛** يجمعهما النَّاقد "**باتريس بافيس *Patric pavis***" في معجمه محددًا إياها حسب فرنسا –بإعتبار أنَّ **الدّراماتورج** يختلف مدلوله، ووظيفته بإختلاف المكان – فيجمعهم فيما يلي: "**أن ينتقي المسرحيّات للبرنامج وتنسيق النُصوص المنتقاة لعملية الإخراج يقوم على المونتاج والحذف والإلصاق والترداد في بعض المقاطع المعنية كما يقوم بالإقتباس أو التَّعديل في النَّص المسرحيّ أو حتى التَّرجمة**

إبراز المعاني في النَّص وتدوين الأداء في المشروع ككلّ

التدخل من وقتٍ إلى أخر في عملية التمارين بصفته مراقب للعملية ككلّ بتجسيد الناقد لها"[1]، فهو يتماهى في أدوارٍ متنوعة؛ تحمل دلالاتٍ متباينة لمصطلح واحدٍ، وهذا إنّ رجع لشيء فهو يرجع بالدَّرجة الأولى إلى أهميته واحتضانه القَوي لهذا الفن لدرجة أنَّهُمَا يصبحان ثنائية ذاتُ صراطٍ واحد. وقد أبرز هنا "**باتريس بافيس**" دور **الدّراماتورج** من ناحيةِ النَّسق الورقي(النَّص)، من حيث تنقية المسرحيّات وتنسيقها

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص ص 194- 195.

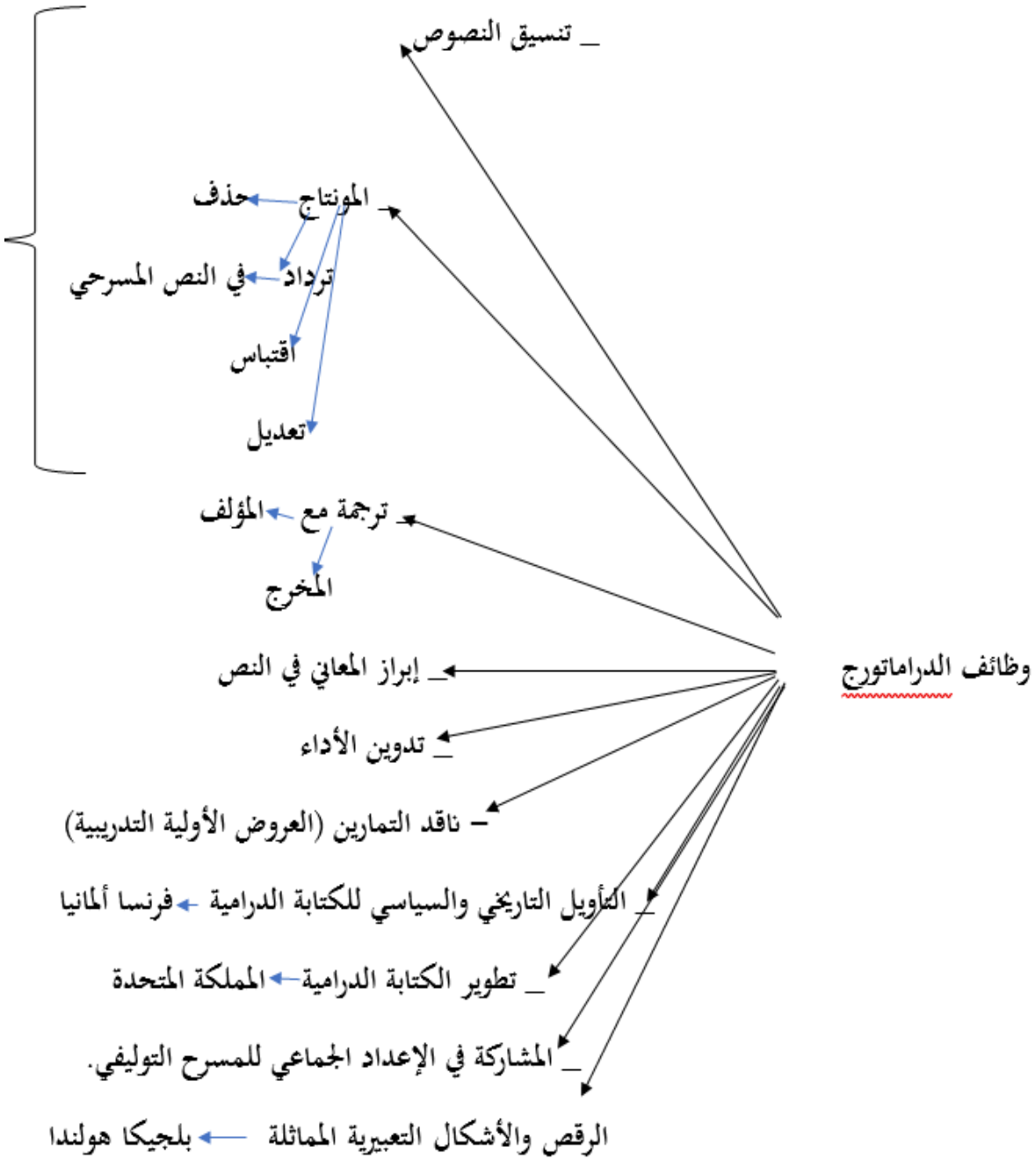
لعملية الإخراج المسرحيّ، كما يقُومُ على المونتاج من حذف ولصقٍ وترددٍ في بعضِ الأماكن المعينةِ كما يتدخل في عملية التمارين، لماقبل عملية الإخراج وفق عملية التَّحويل من المقرؤية إلى المشهدية، كما يقومُ على الإقتباسِ والتعديل في النَّصِ المسرحيّ.

- **فالدّراماتورج** يتقمص وظائف عديدة، تُشَكلّ ماهيته ودوره في العملية المسرحيّة، وهذه الوظائف حسب فرنسا، وتختلف وظيفته حسب البلدان وهذا راجعٌ بالضرورة، إلى اختلاف المفاهيم حول ماهية ما يرجع من مهام مختلفة ومتباية تنطوي عليه وعلى دوره فيقوم دور الدراماتورج في ألمانيا وفرنسا على التَّأويل التَّاريخي والسّياسي للنَّص المسرحيّ إلى جانب المخرج وفي المملكة المتحدة يساعد على تطوير الكتابة الدرامية أو يشارك في الإعداد الجماعي للمسرح التوليفي ***Devised theater*** أما في بلجيكا وهولندا فتقتصر وظيفته على الرقص والأشكال التعبيرية المماثلة"[1]

- وإنّ تنوع الوظائف المنوطة على الدراماتورج وهذا التّشاكلّ والتباين في وظائفه وأدواره راجع لتطور المفهوم وإلتباسه

[1] ينظر: باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، ص 26.

- وسنحاول بهذا المخطط البسيط جمع وظائف الدّراماتوج



مخطط توضيحي لماهية وظيفة الدراماتورج حسب "باتريس بافيس Patric pavis"

وتعود وظيفة **الدراماتورج** بمفهومها الحديث إلى **"جوتلد إبراهام ليسنغ"** الكاتب المسرحيّ الذي عاش بألمانيا في القرن الثامن عشر ظهرت محاولات على يد الألماني **جوهان إلياس سليجل** 1479-1519 لكن هذه الأخيرة لم تنل أي اهتمام إلا على يد **ليسنج** 1767 حيثُ يعد أول من قام بهذه الوظيفة ونظر لها في كتابة فن الكتابة المسرحيّة في هامبورغ كانت مهمة الدراماتورج تتمثلُ تصنيف التوعيات المختلفة من النصوص المسرحيّة"[1].

قام **جوتلد إبراهام ليسنغ** بمحاولات عديدة حاول من خلالها تطوير وظيفة **الدراماتورج** -وكذا قبله على يد **جوهان إلياس** سليجل كانت محاولات عديدة- إلا أنَّ كلّها لم تلقى نجاعةً واضحةً إلا مع ليسنج 1767م، وكان أوّل من قام بهذه الوظيفة بخصيصة في تصنيف الكتابة المتمثلة في التَّصنيفات والتَّوعيات المختلفة للنّصوص المسرحيّة.

"ومناقشتها ودراسة مايربط تلك العلاقة التي تربُط بين هذه النوعيات المختلفة، وكذا الأساليب المتنوعة لكتابتها وتختلف مهام الدراماتورج من فرقةٍ إلى أخرى، ومع ذلك فهي تتضمن على الأغلب اختيارا للممثلين إختيار النصوص المسرحيّة التي تقدم على مدار الموسم المسرحيّ بحيث يكون هناك إتساقٌ فيما بينهما مساعدة للكتاب في تحرير النصوص الجديدة وتصميم البرامج التدريبية والتعليمية"[2]

فوظيفة **الدّراماتورج** لا تقف فقط على التصنيفات للنصوص المسرحيّة، بل تتعداها إلى دراسة ومناقشة

[1] ينظر: زينب جاسم محمد: **مفهوم الدراماتورج في العرض المسرحيّ**، إشراف: حليم صادق، رسالة دكتوراه، كلّية الفنون جامعة القاديسية، العراق، 2018 ص ص 5- 6.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 6.

العلاقة الرابطة بين هذه النصوص، ودراسة الأساليب الكتابة المناطة على **الدراماتورج**، وكذا تتضمن إختيار الممثلين للنصوص وغيرها.

"كما أن المهام والوظائف التي يقوم بها الدراماتورج وعديدة ومتنوعة تشمل تعامله مع النص وتتعداه إلى الدعاية حيث يكلّف بكتابة نبذة عن المسرحيّة في برنامج العرض فضلا عن دوره في تنظيم ندوات للجمهور عن العرض المسرحيّ"[1].

فالمهمة المناطة **بالدّراماتورج** لا تتوقف فقط، عند التّعامل مع النّصّوص المسرحيّة، بل تتعداه للدعاية لها، كندوات للعروض المسرحيّة، وإعطاء معلومات عامةً، حول برنامج العرض المسرحيّ.

ويعرف الدّراماتورج بالمدير الأدبي إذا كان دراماتورجيا مقيما مع الفرقة، ومن أمثلة كينث تينن الذي يتولى هذه المهمة في الستينات في المسرح القومي البريطاني بقيادة لوراسن أوليفيه[2]، كما بالمدير إذا كان العمل مع فريقٍ متكاملٍ؛ ويعد"[*]**كينث تينن**" أبرز ممثل لهذه الوظيفة في ستينيات القرن الماضي، في

[1] ينظر: ضحى محمد أحمد موسى: **الدراماتورجيا مصطلحات الدراماتورجيا المراوغة وأشكالها المتعددة**، ص5.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 5-6.

[*] **كينيث تين كين هونغ بينيين :هونج تيانج**: أمريكي ذو الأصل الصيني، حاصل على ليسانس في الآداب من **سان فرانسيسكو**، تعد أعماله عبارة عن مجمعات رقمية، للثقافة تم تسمية هونغ بـ" جون هارتفيلد العصر الرقمي ينظر: ***"Prix Ars Electronica" https://ar.wiki2.wiki/wiki/Kenneth_Tin-Kin_Hung***

المسرح القومي ببريطانيا الذي كان بقيادة *لوراسن أوليفيه، فيما يخص عمل **الدّراماتورج** مع النَّص فإن تكيفه وتجهيزه للعرض هو عمله الرئيسي وهذا ما أشارت إليه نهاد صليحة بتقسيمها مهامه إلى العمل مع بعض الأعمال الأدبية غير المسرحيّة، والعمل مع النصوص المسرحيّة، والعمل مع الورش الإبداعية [1].

ومنه تعدت وظائف **الدّراماتورجيا** إلى ما وراء النَّص ونقلةً ما بينهما، وجعلت من كلّ شيء دلالة معينة. **"فشملت الدراماتورجيا العرض وليس النص فقط بل وكانت عبارة عن نظام بحيث لكلّ شيء دلالة فهي ليست مقصورة على النص فقط بل لدمج العرض كذلك إنطلاقا من تصور بنائه وعلاقته بالمشاهد بالإخراج لتأخذ الدراماتورجيا بعدًا أخر لتصبح حالة روحية جمالية فنية"[2]**

فشكلّت بناء منظم ورابط علائقي بين النّصّ والإخراج والجمهور، وكلّ العملية المسرحيّة ولهذا تعذر تعدد مفاهيم **الدراماتورجيا**، ومدلولاتها ووظائفها المتنوعة."**من الطبيعي أن يقوم الدّراماتورج على**

* **لورانس أوليفيه *Lawrence olivier***: يعد لورانس كير أوليفيه، البارون أوليفيه ***Laurence leur olivier, baron*** 22 ماي 1907-11 جويلية 1989 ممثل ومخرج ومنتج إنجليزي من أحد أهم الممثلين في القرن العشرين، جسد العديد من الأدوار على المسرح والتلفزيون كالتراجيديا اليونانية وشكسبير وكوميديا عصر الإحياء ووصولا إلى الدراما الأمريكية والبريطانية، كما أنه يعد أول مخرج فني للمسرح الوطني في بريطانيا كما قد سمي المسرح الرئيسي على اسم أوليفييه تكريما له، يراه البعض أعظم ممثل في القرن العشرين ينظر: ***https://www.noor-book.com/tag/***

[1] ينظر: ضحى محمد أحمد موسى: **الدراماتورجيا مصطلحات الدراماتورجيا المراوغة وأشكالها المتعددة**، ص 6.

[2] خيرة بوعتو: **علاقة الدراماتورجيا الجديدة بالفنون**، ص 388.

إستغلال كلّ الأساليب الفنية أو أساليب *الأداء التمثيلي يضمن له إيصال أفكاره بشكلّ أكبر تأثيرا الأمر الذي أجاز له التدخل في شؤون الأداء التمثيلي والإخراج كذلك فهو بمثابة المايسترو لمجموع عناصر العرض المشهدي وهو الضامن لإيصال الأفكار بشكلّ فني بعيد عن المباشرة بحيث يدفع بالجمهور ويثير فيهم الرغبة في التغيير"[1]

فوظيفة **الدّراماتورج**؛ هي إستغلال، الأدوات الفنية، على إختلافاتها، وتباينها؛ لخدمة العرض المسرحيّ، ويخدم الأداء التَّمثيلي، بحيثُ يضمن توصيل الرَّسائل المرغوب توصيلها والدَّلالات والمعاني، فهو عليه التَّكفل بجمع العناصر المكونة للعرض الدّرامي والمحققة على حسابِ ضمانه، التأثير المرجو في المشاهدين.

* **الأداء التمثيلي *acting performance*:** هو تصوير هموم الانسان ورغباته وامانيه فيترجم أفكار المجتمع وينساق مع كلّ تطور يعيشه الانسان فهو ينزاح إلى ما هو معاصر، والأداء التمثيلي المسرحيّ خصيصا يهدف الى مسقبل ثائر في عالم المسرح حيث ولقف دوما موقف عداء على التقاليد الفنية لما سبق ومنه هنا أصبح عبارة عن تشكيلة بالغة التنوع معبرة عن التقدم المحقق من قبل العالم، وفق التحليل النفسي وغيرها من الاستقطابات المتنوعة بحيث أصبح الأداء في العرض مرهون بظروف تلقيه وقابل للتزييف والتغير.ينظر: راسل كاظم عودة: **جماليات الأداء التمثيلي في الاتجاهات الإخراجية المعاصرة –مسرح االصورة نموذجا–**، مجلة الأكاديمي، العدد57، 2011، ص ص 185- 186.

[1] ينظر: مؤيد حمزة: **تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي**، مجلة دراسات، العدد 3، المجلد 38، سنة 2011، ص 871.

" ويستلزم لعمل **الدّراماتورج** أن يرتبط بالريبرتوار المسرحيّ حيث أنَّهُ السّلسة المتدفقة لمجموعة المسرحيّات الجاهزة للعرض وبالتالي فهو السلسلة المتواصلة للرسائل الأيديولوجية التي يرغب الدراماتورج والمؤسسة التي تقف من ورائه في زرعها في تفكير الجمهور من أجل تحقيق الهدف المرجو الذي يؤمن به "[1].

3.التَّحليل الدّراماتورجي*Dramaturgy analysis* :

1.3ماهية التَّحليل الدّراماتورجي:

"يقوم التّحليل الدراماتورجي على *تأويل حركة أو حكاية أو حبكة أو القيام بصياغة النص وفق دراماتورجيا تأويلية تتجسد هذه التأوليه حقيقة عندما يتجسد النَص على خشبة المسرح"[2]

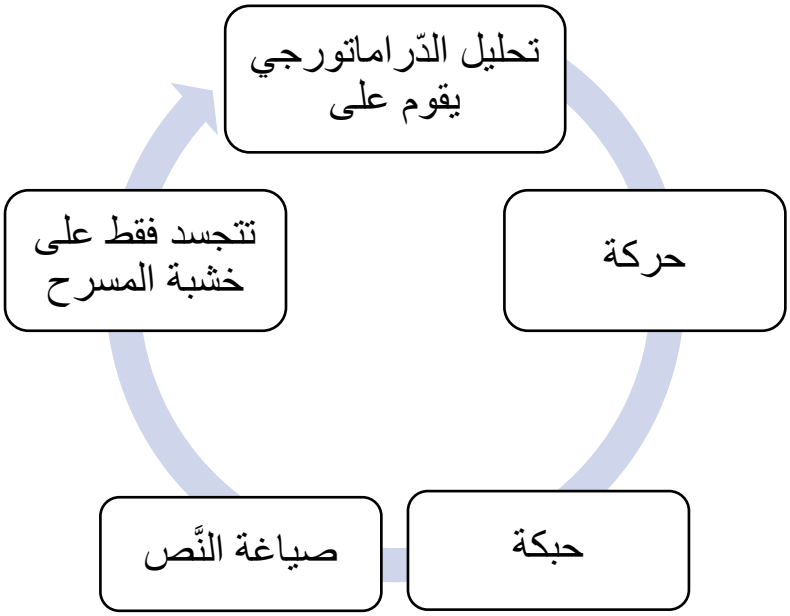
فالعملية **التأويلية لدراماتورج** تقوم على مستويات تأويلية لا تتحقق إلا من خلال تجسيد العرض المسرحيّوعلى الخشبة ما يعطي تلك والتأويلات والفرضيات أحقيتها.

---

[1] مؤيد حمزة: **تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي، ص 866**.

*__تأويلinterpretation__: يقوم التّأويل على خمس مستويات متداخلة فيما بينهما وتبرز على المستوى السطحي النصية المتعلقة بمادية اللغة حيث تتجسد هذه النّصية وضعية التلفظ النص للتداول وهذه المستويات يمكن جمعها في العميق والخفي للحبكة السطحية، والحركات العميقة والبنيات الإيديولوجية، واللاواعية ينظر: باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، ص ص 29-30.

[2] ينظر: باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، ص 30.



مخطط موضّح لعملية التَّحليل الدّراماتورجيّ

"فالتّحليل الدّراماتورجيّ يقوم على تسليط الإضاءة على عملية التحول من الكتابة الدّرامية إلى الكتابة المشهدية"[1]

فهو عملية لا تتوقف عند النَّص، أو العرض فقط، بل تتعداه الى دراسة عملية التّحويل، من النص االورقي إلى النص المرئي، وعلى عملية التَّأويل المجسدة على خشبة المسرح.

وهنا تبرز أهمية **الدراماتورجيا**، ودورها في توجيه العرض إلى الجمهور، المفترض الذي في الأساس، هو يقدم مادة إنسانية ويبقى افتراضيا وخياليا، يندرج أساسًا تحت مسمى الكتابة ومنطلقا من عالم النص[2] في العملية التي تنطوي على **التّحليل الدّراماتورجيّ**؛ تكون مع بدايةِ النَّص المسرحيّ إلى نهاية العرض، وهنا تكمن

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص199.

[2] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 34.

قيمة وأهمية **الدّراماتورجيا** وتدرج مفاهيمها وتتداخل، وتتشابك وظائفها؛ نتيجة المسؤولية الكبيرة الّتي على عاتقها فهي تكون مع جذاذات النَّص الأولي إلى أبجديات العرض المشهدية.

وهنا تبرز فائدة **الدّراماتورجيا في إيجاد أحسن الحلول السِّينوغرافية في تلك اللحظة ليس تمامًا ولكن بحسب وضعية ومنطلق الإخراج المسرحيّ المرتقب للعملية التي في طور المعالجة بحسب الفنانين ورؤية الجمهور والتأطير المساعد للدراماتورج**[1].

فهي تعمل على تخريج أبرز الوسائل، والطّرق الناجعة، لتحقيق عرضٍ، مسرحيّ قوي، منطلقة من بداية الإخراج الى باقي العناصر الأخرى.

فقيمة العمل الدراماتورجي كونه نقد فني لعملية الانتقال من المكون الأدبي وتحوله إلى مكون مسرحي[2].

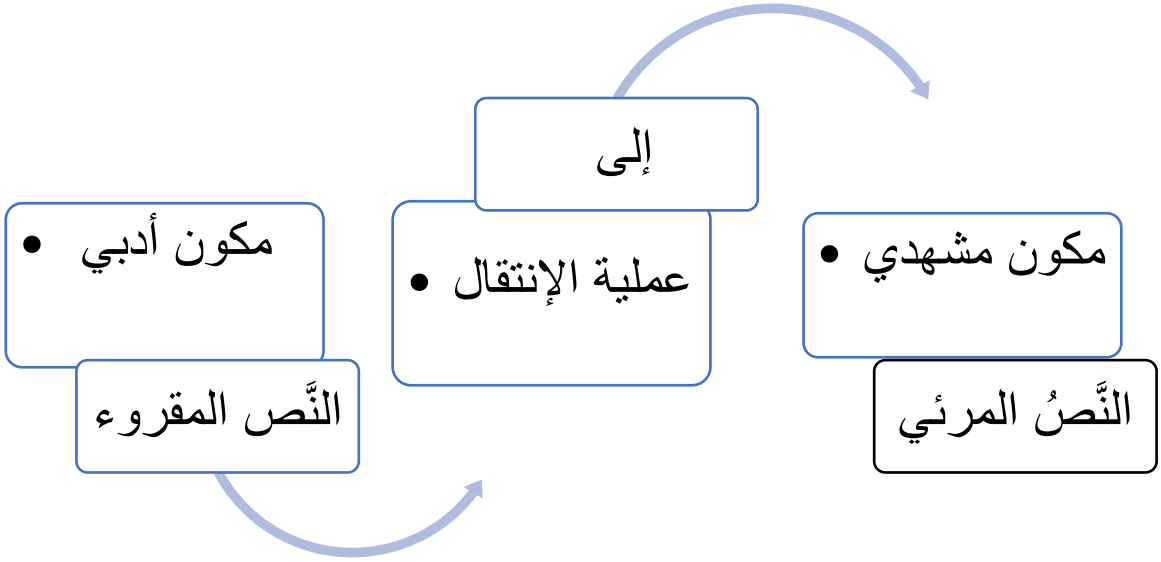
ومن هنا تنتقل عملية **العمل الدراماتورجي**، من الوظائف المناطة بها من كتابة وعرض وادارة الى نقد فني، لعملية التحويل ككلّ من النَّص اللساني الى النَّص البصري.

فالتّحليل الدّراماتورجيّ، يبرز في إنجاح العملية المسرحيّة، من البداية إلى النّهاية فتكون " **فتكون عملية التّحليل الدّراماتورجيّ حاضرة قبل الإخراج من قبل المؤلف المسرحيّ والمخرج وفي الوقت نفسه نقد**

[1] ينظر: باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، ص ص 30-31.

[2] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 199.

العرض عند تحليل المشاهد خيارات الإخراج"[1]



عملية التَّحلِيلِ الدّراماتورجيّ ← عملية حاضرة قبل الإخراج

حاضرة بعد الإخراج

مخطط توضيحي لعملية التّحليل الدّراماتورُجي من بداية الإنتقال إلى ما بعد العملية الإخراجية.

2.3وظيفة التحليل الدراماتورجي*Dramaturgy Analysis Function*:

يقوم **التّحليل الدّراماتورجي** ***Dramaturgy analysis*** على عمل مزدوج على ثنائيتي النص والعرض فهو

يتفحص الواقع الممثل في المسرحيّة ويطرح أسئلة عن الزمان والمكان والشخصيات وتداخل

[1] ينظر: المرجع السابق، ص نفسها.

الحقائق التاريخانية وغيرها[1]

والتَّحليل هنا أعطى بعدًا لما بعد النَّصية وتعداه لتحليل معطيات الإخراج **فالمعنى الجديد للتحليل الدّراماتورجي يلزم مسؤولية كبيرة وهذا ينطبق على تحليل كلّ من النَّص الأصلي وموارده المسرحيّة المتعالقة بالإخراج ودراسة الدّراماتورجية في العرض ثمّ وصف الحكاية وإبراز معالمها أي في تمثيلها المادي والملموس**[2].

فعملية **التّحليل** تشتمل على كلّ العملية المسرحيّة من نص وعرض وتحويل من وإلى وكلّ ما يرتبط بعملية الإخراج ووصف الحكاية على خشبة المسرح وفق إبراز **دراماتورجيّ** لمعالمها عبر التمثيل المادي والملموس.

إن عملية التحليل الدراماتورجي تتخطى الوصف السيميولوجي للأنظمة المسرحيّة طالما أنها تتساءل وبطريقة براغماتية، سيضيئ المشاهد جراء العرض وهذا ما يرمي إليه المسرح كي يمتد للواقع الأيديولوجي والجمالي للجمهور[3].

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 199.

[2] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 34.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

فهي عملية تتخطى حدود التّحليل السيميولوجيّ، الذي يعتمد على نظام العلامات، فهن ذا منحى نفعي ممتدا للواقع الحي للجمهور إيديولوجيا وجماليا.

إنَّ عملية كهذه توفق وتدمج في منظور شامل لرؤية سيميولوجيا جمالية لإشارات العرض واستقصاء سوسيولوجيا متعلقًا بالإنتاج وتلقي الإشارات الناقدة الاجتماعية لنفسها[1]

فهي تحقق كلّ ما تنحو إليه السيميولوجيا في العرض المسرحيّ، **تبرز الفائدة من الدراماتورجيا في إيجاد أحسن الحلول السينوغرافيا في اللحظة الراهنة ليس في المطلق ولكن بحسب وضعية منطلق الإخراج المسرحيّ المرتقب أو الذي في طور الإنجاز في الآن نفسه بحسب الفنانين أو الآفاق الإنتظارية للجمهور لنؤطر أنفسنا باستحضار الخطاطة التي تساعد الدراماتورج على تهيء مجال اللعب**[2]

وكما يرى "**باتريس بافيس**" عن **الدّراماتورجيا الجديدة** أنَّهُ يصبح **التحليل الدرماتورجي** ضروريا بمجرد الاستيعاب الجيد لقوة ونجاعة العرض المسرحيّ في علاقته بشكلّ خاص بالقراءة البسيطة ونجاعة العرض منه ليست اكتشافا جديدة فقد كانت بديهية منذ زمن بعيد مع مؤلفين رجالات مسرح من أمثال شكسبير أو موليير لكنها لم تحظى بالصياغة النظرية قبل النصف الثاني من القرن الثامن عشر مع ديدور وليسينغ وبريخت[3]

[1] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 34.

[2] ينظر: باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، ص ص 30- 31.

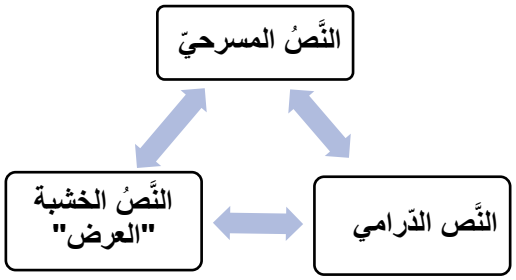
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 33.

وقد ترسخت نجاعة **التّحليل الدّراماتورجيّ**، هذه في نهاية القرن التّاسعُ عشر مع التّأسيس لعملية الإخراج المسرحيّ، وإعادة قراءة الكلّاسيكيات وإمتدت لتترسخ في دول متعددة خارج ألمانيا بعد الحرب العالمية الثّانية لتصل، إلى الأوج في السيتينيات تحت تأثير المنهج البريشتي ومع ظهور الأفكار مابعد الحداثية ومابعد الدرامية في التسعينيات"[1]

4دراماتورجيا تحويل النّص المسرحيّ إلى النّص المشهدي:

1.4 ماهية دراماتورجيا تحويل النّص المسرحيّ إلى النّص المشهدي:

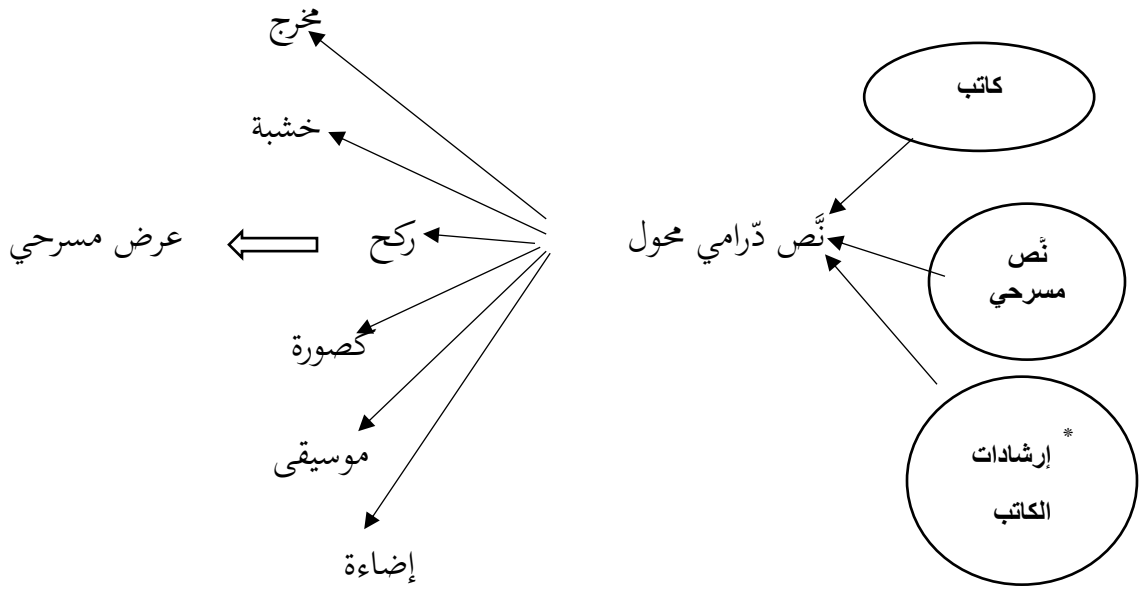
إنَّ عملية **التّحويل** من **النّص المسرحيّ** إلى **النّص المشهدي**؛ التي تمثل طريقة نقل النّص المكتوب؛ ليتم تحويله إلى عرضٍ مسرحي؛ يتم وفق ألية **دراماتورجيا تحويلية** مركبة يشترك فيها فريق متكامل يمكننا أن نطلق عليه إسم فريق (**دراماتورج التحويل**) ويتم هذا الأمر وفق عملية تواصلية يمكن تجسيدها وفق **المخطط التالي:**



تواصل وفق الفريق الدّراماتورجي

[1] ينظر: المرجع السابق، ص ص 33-34.

وتتم عملية التَّحويل من خلال مرسل مزدوج الوظائف وهذا المرسل في حد ذاته عبارة عن شبكة معقدة من المرسلين. هذه الشبكة الّتي لا يمكنها إعتماد مرسل واحد وفق العملية التركيبية للتواصل المسرحيّ للتحويل، كما أنَّ عملية التَّحويل في ذاته عبارة عن شبكةٍ جماعية لأفراد متلقين لهذه العملية التَّحويلية فهي عبارة عن رسالة موزعة بين الكاتب والممثل والمخرج وغيرهم إضافة إلى اللغة المسرحيّة الواجب توفرها على أجناس متعددة للعلامة اللسانية وغير اللسانية لتشكلّ في مجموعها بنية متجانسة[1]؛ فهذه العملية لا تتحقق؛ إلّا عبر هذا التّركيب، المتزاحم من الفريق المتمثّل في المرسل المزدوج الوظائف، تخلق تلك العملية التَّحويلية المعقدة، مماثلة؛ لعملية الإرسال المعقدة ما ينتج عن هذه العملية إلزامية وجود شبكة متلقية، يمكن أنَّ نطلق عليها بإسم المتلقين، تمثّل هذه العناصر مقومات عملية التَّحويل.



مخطط يوضّح عملية التَّحويل من الدّراماتورجيا النّصيّة إلى الدّراماتورجيا البصرية*

[1] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج**، ص 90.

* **الدراماتورجيا البصرية *visual drama*** : مفهوم قام بإطلاقه أرنتزين ***arntzen*** في بداية التسعينيات للإشارة إلى عرض بدون نّص. والمبني على سلسلة من الصور المتلاحقة جمال شلباب: **دراماتورجيا الوسائط من الفرجة إلى مابعد الدراما**، ص 73.

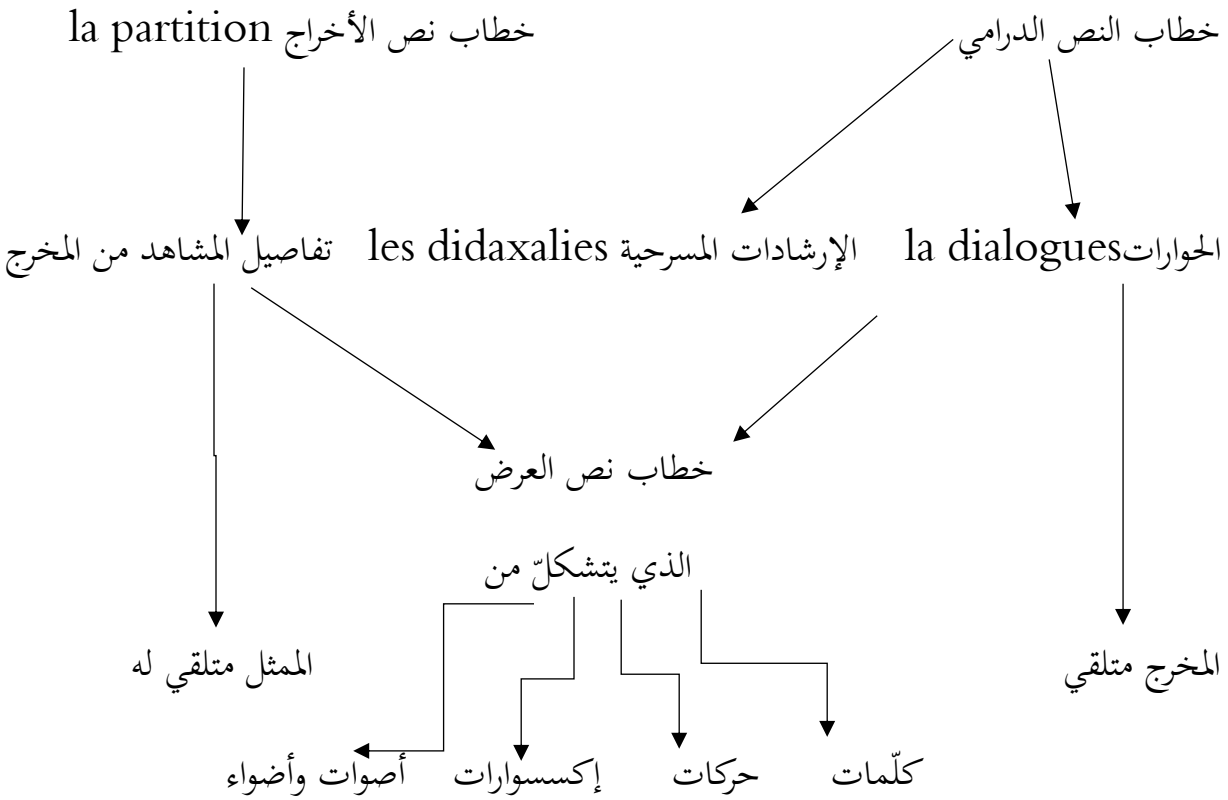
فالعملية التَّحويلية عملية معقدة ومركبة *composée* وذات تعدد إرسالي وإستقبالي متفاوت، فنجد المرسل الأول (الكاتب الذي يمكن أن يكون عدة مؤلفين) والمرسل الثاني الذي هو المخرج الذي تكون له القرارات في اللعب الركحي وكلّ تمظهرات العرض التقنية[1]

فعملية **التَّواصل المسرحيّ** عبارة عن عملية مركبة المصدر والإرسال وتتم وفق تقنية معقدة شطر العديد من الأمور؛ لتنتقل إلى الرّكح المرئي فتتم العملية من المؤلف الدّرامي إلى المخرج إلى الممثل.

بإعتباره مرسلًا مرئيا ***enetteur visible*** ومقابل هذا نجد ثلاث إرساليات خطابية: خطاب النّص الدّرامي حيث الحوارات***les dialogues*** والإرشادات المسرحيّة ***les didaxales*** ثمّ خطاب نص الإخراج ***la partition*** حيث تسجل تفاصيل اللعب المشهدي ***scénique***، ثمّ خطاب نّص العرض الذي يتشكلّ من تقنيات العرض...[2]

[1] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 90.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.



العملية التّواصلية المسرحيّ

2.4 دور الدّراماتورجيا في الدّراماتورجية التحويل من النَّص المسرحيّ إلى النَّص الدّرامي:

تقف **العملية الدّراماتورجية** بين عملية **التَّحويل** من الكاتب إلى المخرج، وتعد الدكتورة **"خيرة بوعتو"** أنساق تواصلية لهذه العملية معددة ثلاثة أنساق تواصلية أساسية.

في مقدماتها النسق التَّواصلي الأول بين المؤلف والمخرج الذي تظهر أهمية الدّراماتورجيا تقف في هذه النقطة التي يمر فيها النّص من الأدبية إلى التّمسرح والنسق التواصلي الثاني هو الذي يشكلّه علاقة المخرج بالممثل[1]

الأنساق التَّواصلية الأساسية لهذه العملية

نسق تواصلي بين المؤلف والمخرج — نسق تواصلي تشكلّه علاقة المخرج والمؤلف — نسق الممثل وعلاقته بالشَّخصية

عملية تعمل على إبراز دور الممثل في اللعب المقترحة من طرف المخرج.

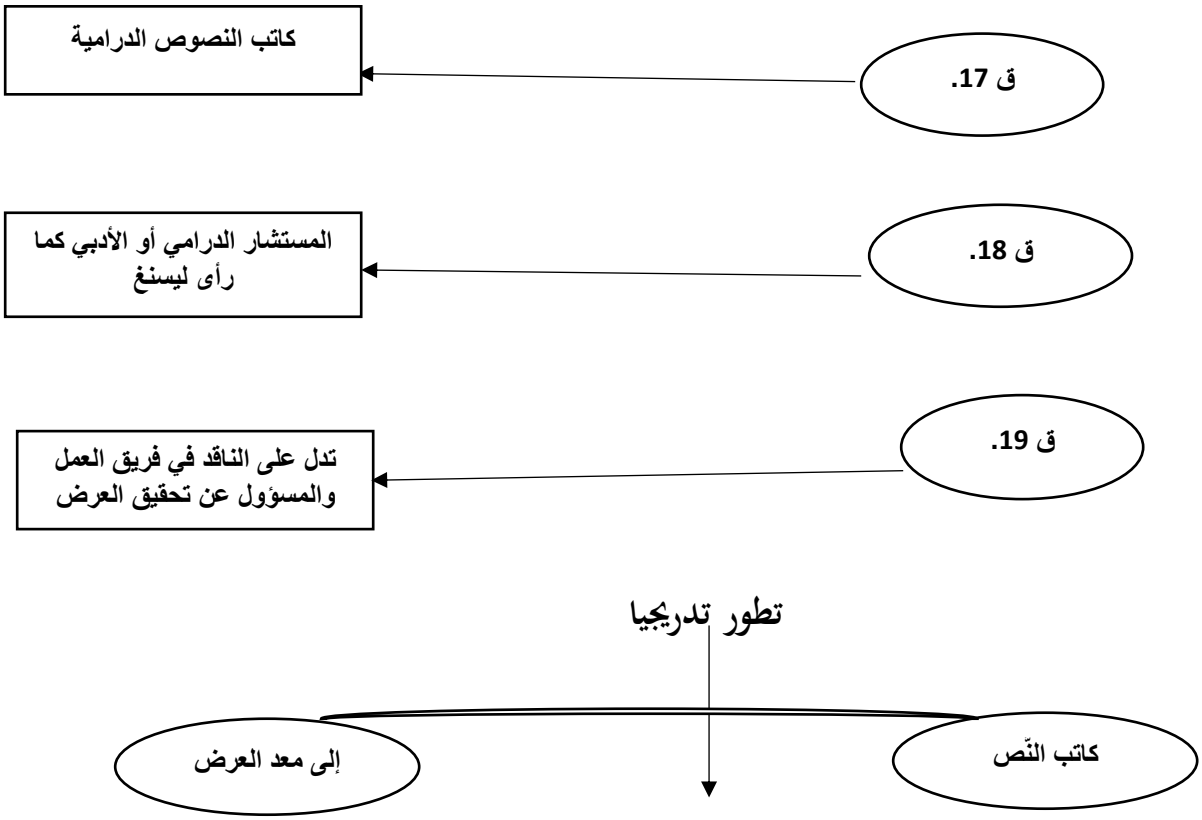
مخطط توضّيحي لعملية الدّراماتورجيا للتّحويل المسرحيّ وفق أنساق تواصليّة متعددة.

[1] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 91.

والنسق الأول هو أهم الأنساق التّواصلية فهو البداية الفعلية للعملية المسرحيّة ككلّ حيث **يكون الخطاب فيها بسيطا باعتباره كمرسل**[1]

وهنا تظهر أهمية **الدراماتورجيا** في النسق الأول **بين الكاتب والمخرج الذي تظهر أهمية الدراماتورجيا في تشكيله من حيث كون الإخراج إعدادا دراميا_ دراماتورجيا_ للنص الدرامي**[2]

تحولت **الدراماتورجيا** كمصطلح إلى عديد من الأدوار التي تمثلتها



إنتقال الدّراماتورجيا من النَّصّ إلى العرض.

[1] ينظر: العمري بوطابع: **قراءة في دراماتورجيا النص المسرحيّ، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية**، العدد (2)، المجلد، نوفمبر 2020، ص 109.

[2] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، 91.

الدّراماتورجيا تتأرجح بين النَّص والعرض وتقف على عملية التنقل من النَّص إلى العرض والعكس أيضا.

الدّراماتورجيا النص ⟷ العرض ⟵ نحو التَّمسرح[1]

العرض ⟷ النَّص

خلاصة:

تشكلّ **الدّراماتورجيا** مصطلحا، غير محدد؛ فقد عرفت في بدايتها؛ بالكتابة المسرحيّة، فهي فن تركيب النَّصّوص، حسب **ليتري**، وبعدها مرت إلى حقبات، تاريخية، تطور مفهومها، ووظيفتها فيها، ومرت بتطورات عديدة، من الشّعرية الكلّاسيكية الإغريقية، ثمّ **الدّراماتورجيا** المتشظية ثمّ **دراماتورجيا** النّصّ والعرض، و بعدها **دراماتورجيا** السّياسية **لبريشت**، ثمّ الكلّاسيكية الأروبية أخيرًا، بحيثُ شكلّت العملية **الدّراماتورجيا** ككلّ.

كما عرفت كأنواع عديدة منها، **الدّراماتورجيا** الكلّاسيكية (الشّعرية)، **والدّراماتورجيا** الحديثة، و**دراماتورجيا** المسرح الملحمي (**البريشتية**).

الدراماتورج يتربع، على عدة مفاهيم ووظائف؛ جعلت منه محور العملية، **الدّراماتورجية** ككلّ فهو المؤلف، والصانع، والعامل؛ القائم على الممارسة المسرحيّة، والمهتم بالعرض، والمستشار الأكاديمي، والباحث في الأدب، والتَّاريخي المسرحيّ، والمستشار في العرض المسرحيّ؛ تتشكلّ **وظيفته** وتقوم على تنسيق النّصّوص والمونتاج وإبراز المعاني في النّص وتدوين الأداء، وناقد التمارين (العروض الأولية التدريبية)، والتَّأويل التاريخي، والسّياسي والرقص والأشكال التعبيرية المماثلة وغيرها.

[1] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 32.

التحليل الدّراماتورجي يقوم على تأويل حركة أو حبكة أو صياغة النصوص التي تتجسد على خشبة المسرح.

كما أنَّ عملية **التَّحويل** النَّص المسرحيّ إلى النَّص المشهدي، تتحق وفق تكاثف أدوار الفريق **الدّراماتورجي** ككلّ.

البَابُ الأَوَّلُ

البَابُ الأوَّلُ

البِنَاءُ الدّراماتُورجِي للنَّصِ المسرحيّ فِي تَّجْرُبَة "فَاطِمَة قَالِيّر"

The dramatic construction of the theatrical text in the experience of "Fatima Galer."

الفصل الأوّل: البناء الدّراماتورجيّ للعتبات في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

الفصل الثّاني: البناء الدّراماتورجيّ للصراع في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

الفصل الثالث: البناء الدّراماتورجيّ للحوار في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

الفصل الرّابع: البناء الدّراماتورجيّ للشخصيات في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

الفصل الخامس: البناء الدّراماتورجيّ للزمان والمكان في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

الفَصْلُ الأَوَّلُ:

البنَاءُ الدّراماتورجي للعَتَبَاتِ في نصوصِ مَسرَحِيَات "فَاطِمَة قَالِير"

The dramatic construction of the thresholds in the texts of the plays "Fatima Kalir."

البناء الدّراماتورجيّ للعتبات في نصوص مسرحيات فاطمة قالير:

1. المبحثُ الأوَّلُ: البناء الدّراماتورجي للعتبات في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير.
2. المبحثُ الثَّاني: البناء الدّراماتورجي للعتبات في مسرحية "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.
3. المبحثُ الثَّالثُ: البناء الدّراماتورجي للعتبات في مسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير.
4. المبحثُ الرَّابع: البناء الدّراماتورجي للعتبات في مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.

1. البناء الدّراماتورجي للعتبات في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير. *The dramatic construction of the thresholds in the play The Princesses by Fatima Galer*

تمهيد:

تشكلّ **العتبات** من عنوان، وصور وألوان دلالات عديدة؛ تعد الجسر، الرابط بين المتلقي والكاتب، ومن خلال جاذبيته، والأثر الذي يتركه؛ تبدأ علاقة الإتصال، أو على العكس الإنفصال فالعلامات، التي يخلقها عند أول عملية إتصال يشكلّها، وقد تعمدت الدّراماتورج **"فاطمة قالير"** بتنويع في عناوين مسرحياتها بحيثُ جعلت من كلّ عنوان جسرًا، مغايرًا لا يمكننا جعلها ملتزمة، في دلالاتٍ عناوينها بل على العكس، أحبّت التَّغير فيها، فمنها المبهم والواضح والغزير والمختصر، إلا أنَّ كلّ مسرحياتها، عرفت بعدًا شعريًا.

1.البناء الدّراماتورجي للغلاف في مسرحيات فاطمة قالير *The dramatic structure of the cover in the play The Princesses by Fatima Galer:*

يوقعنا **غلاف** المدونة؛ والذي جمع خمس مسرحيات، مترجمة، للكاتبة **""فاطمة قالير""** والذي حمل إسمها ظاهرًا، بقوةٍ على غلاف الكتاب؛ بحيثُ عمدت النَّاقدة *__جميلة مصطفى الزقاي__**، إلى إبراز إسم

* **جميلة مصطفى الزقاي**: ناقدة أكاديمية مواليد 1961-04-11 بالمغرب متخصصة، في المسرح الموجه للأطفال، عملت كأستاذة بجامعة وهران، في قسم الفنون الدرامية، إلى غاية 2003م، ثمّ انتقلت الى مدينة تيبازة، لتلتحق بمعهد اللغة والأدب العربي، الى الآن، من أهم الأعمال لديها كتب منشورة: كتاب نقدي حول مسرح الهواة بعنوان. كتاب جماعي؛ **المرأة في المسرح، التجربة العربية**من الواقع إلى المستقبل. تأليف جماعي لكتاب''التهميش في المجتمعات العربية، كبحا وإطلاقا، كتاب متخصص يصدر عن تجمع الباحثات اللبنانيات، الكتاب الخامس عشر، بيروت لبنان 2012/2011. –كتاب في النقد السينمائي من دائرة الثقافة والإعلام بالشارقة/ دولة الإمارات، بعنوان: سينما الطفل، الإبداع السينمائي للطفل، الجزائر نموذجا.2014(تأليف فردي) –كتاب في ترجمة خمس مسرحيات للكاتبة الجزائرية الفرنسية **فاطمة قالير** من فكرتي ومساهمتي بأكبر قسط في الترجمة والمراجعة والتقديم وهو بعنوان: فاطمة قالير 5 مسرحيات عن الهيئة العربية للمسرح بالشارقة/ دولة الإمارات 2015. ***https://alantologia.com/page/21641/*** .

الدراماتورج على غلاف المدونة، مع صورة تغطي، أكبر نسبة من الكتاب، وهذا لغرض توضيحي وتعريفي بالكاتبة، فللأسف تعتبر شبه مغيبة وطنيًا وعربيًا.



[1]

رغم ما تحضى به من تألق عالمي بخصيصة في المسرح العالم، إلا أنه موقعها التعريفي لم يلق في [*] المسرح الجزائري والمسرح العربي ما لقته عالميًا بخصيصة في أروبا وأمريكا

[1] صورة مأخذة عن موقع، ***https://www.raya.com/2015/08/28/***

[*] **المسرح الجزائري *Algerian theater*:** ترجع إرهاصات الحديث، عن البداية الأولى مع ظهور مسرح الظل والقراقوز" وتترأى لنا حفريات نشوء المسرح الجزائري في كونه بدء بأشكال شعبية فلكلّورية وهذا ما يؤكده أحمد منور حيث يرى أن الجزائر لم تعرف سوى الأشكال البدائية للمسرح وكانت تشبه فن الدراما مثل لعبة القراقوز التي نقلت من الأتراك، ينظر: أحمد بيوض: **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، منشورات البنين الجاحظية الجزائر، 1998م، ص 11.









مجموعة صور لأغلفة مسرحيات "فاطمة قالير"

تعد الكتابات المسرحيّة، للكاتبة "**فاطمة قالير**" ضمن الأدب المسرحيّ المكتوب باللّغة الفرنسية –المسرح اختلفت أغلفت الكاتبة، ويرجع فنجدُ غلاف مسرحيّة "**الحلقة الذكورية**" ***la féte virile*** معنون بالحفلة الرجولية مع العنوان باللغة العربية وهو مزخرف دلالة على المرجعية الثقافية لما تحمله الكتابة والزخرفة، أيضا.

[1] ***https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/1797839/Gallaire-Fatima-Princesses-Livre.html***

أما غلاف "**الأميرات**" فقد حمل صورة إمرأة، ونسوة يضربن دلالة على صراع مرأة ضد مجموعة من النّسوة، وغلاف آخر "**للأميرات**" يحمل صورة إمرأة تزغد فرحة وكذلك تحمل دلالة على إنتصار "**الأميرة**".

أما مسرحيّة "**الضرائر**"، فقد حملت صورت إمرأة تقف على الباب وألم الوجع على هيئتها، فكلّ المسرحيّة تصور قهر المرأة من طرف الرّجل.

2 البناء الدّراماتورجي للعنوان في مسرحيّات فاطمة قالير *The dramatic construction of the title in the play The Princesses by Fatima Galer*:

1.2 ماهية العنوان*Title concept* :

يعد **العنوان*the title*** في الكتاب المدونة، نقطة الوصل الأوّلى بين القارئ والكتاب ومضمونه ويشكلّ بجاذبيته، وصل التقرب، وهو ما يحركُ في شفراته فصول المعرفة.

العتبة العنوان:

يشكلّ **العنوان**، العتبة الأولى التي يقف أمامها، المتلقي، والجسر الناقل، له لعملية تلقي مجموعات الاشارات والدلالات داخل المدون، وتعمل هذه العتبة على الأثير الفعلي والروحي في المتلقي وعمية التواصل البصري الأولى ميزته تشبعه بالدلالات وقصر حجمه مايسهل تناقله وترويجها عبر مختلفة الوسائل كما "... **هو عبارة عن علامات لسانية تدرج على هرم النصوص لتحدد ماهيتها؛ كما تحمل مدلوليتها وتغري المتلقي المقصود بالقراءة....**"[1]

[1] ينظر: ملكة علي كاظم الحداد: **العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (دراسة نقدية)**، مجلة جامعة كركوك للدراسات الانسانية، العدد2، المجلد 4، 2009.ص 99.

فهو العَلامة اللسانية الأولى المشكّلة لعملية المدلولية وتقف على هرمها، وتعمل على عملية الإغراء والتأثير في وقع المتلقي.

كما تندرج عتبة العنوان تحت أفق" **إعتبار العنوان يتبدى في الأساس كعرض عار متموقع خارج نسيج الجمل النصية ويحمل مكانة ذات قمة معتبرة من خلال موقعه الاعتباري الذي يشغل الصفحة الأولى والغلاف على وجه التحديد...**"[1]

وهذا ما يجعل **العنوان** نَّصا مستقيلاً بذاته عن كلّ النُّصوص ماوراءه وعلى عكس محتوى المدونة فلا يمكنها أن تكون بدون عنوان، وهذه الاستقلالية التي يستميز بها العنوان كونه مستحوذ على الواجهة للصفحة الأولى والمهمة وهي صورة الغلاف، وكثيرا ما يعطي العنوان صدى أكبر من المضمون أو قد يكون يكون مقصرًا في حقه، في تلك الصورة الدَّلالية الّتي يُعطيها لها.

فهو يشكلّ "... **نقطة الالتقاء الأولى التي تصطدم فيها عين المتلقي بالعنوان يكون العالم النصي في حكم المجهول وهو بمثابة بداية لقاء التعارف الأول ولحظة التجسير الأساسية بين القارئ والنص...**"[2]

فالعنوان يشكلّ الصورة الأولية والتي تعطي إختصارا عاما حول ما وراء هذه العتبة. ويعد نافذة تطل على آفاق نص يسحب قارئه بشوق إلى معانقة أسطر وجذاذات الورقات ورقة ورقة.

ومن هنا يمكن التأسيس لماهية العنوان ولموقعه المستميز من خلال بنيته التركيبية والسيميائية. كما يعلن عن كينونته بصفته "نصا مصغرا" *Micro texte*[3]

---

[1] ينظر: عبد المالك أشبهون: **العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع**، ط1، 2011، ص13.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

[3] ينظر: المرجع نفسه، نفسها.

هذه البُنية التَّركيبة ذات الدّلالات الغزيرة تشكلّه كنَّصٍ مصغر مُستقل بذاته وخصوصياته عن مايشبهه من النصوص المصغرة معطيا دلالةً فرديةً عنه حتى وإنّ وجد **عنوان** مثله فهو يكون اقتباسًا صريحًا له فخصوصية التي تُخلقُ له تجعل اعادته في عنوان آخر اقتباس حتى وإن تم التغير وهذا على سبيل المثال رواية في قلبي أنثى عبرية للدكتوره خولة حمدي والاقتباس الصريح لها في للكاتب العربي بوزيان والكثير على سبيل الأمثلة الكثيرة.

أما **العنوان** بالنسبة للناقد **"باتريس بافيس"** يقول في معجمه "... **عنوان المسرحيّة *titre de la piéce***

...وهو عبارة عن نَّصٍ خارج عن النص الدّرامي بحد ذاته ويعد عنصرا مهما توجيهيا يكون فوق النص أو بجانبه إلا أنَّ معرفته واجبة اجباريا فنحن مازلنا نعرف المسرحيّات ونذهب لقراءتها ومشاهدتها لاسمها...."[1]

تكمن أهميته في كونه نصًا مستقلًا يهدف إلى توجيه ويرتبط لزامًا بمدلولية محتواها ويشترط عليه قواعد عديدة؛ من أهمها أن يعكس المحتوى، بحرفية متقنة بخصيصة أن لا يجعل المتلقي يحس بالخذلان بعدما تلقي ماوراء **العنوان**، وأن يكون ذو حجم معين من حيث الكلّمات ويجب أنّ تكون قصيرة ومحدودة وكثيفة الدلالات.

وبخصيصة **العنوان** في المسرحيّة، فهو ما يدفع بالمتلقي إلى الذهاب لمشاهدتها فالدور مزدوج على العنوان المسرحيّ.

كما "... يحظى **العنوان** بقيمة كبيرة بين الدارسين كونه عتبة قوائية، دالة وتركيبية وإشارية بارزة لذا أعطاها الباحثون أهمية بالغة لهذه العامة نظراً لقيمتها الدّلالية الإيحائية ذلك أنّ العناوين لم تعد مجرد علامات

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 571.

نصية بكماء خالية من التّسويق بل غدت عناوين توهميه تمارس مكرها اللغوي والدلالي وتستخدم سلطتها الاعتبارية في الإغراء ومن ثمّة يكون العنوان خادعاً، مغرياً، عندما يبني على قصدية إغراء المتلقين ... تعد كتابة العنوان ممارسة إبداعية جوهرها العدول وخرق المألوف..." [1]

إستخدمت الكاتبة، والباحثة الأكاديمية **"جميلة مصطفى الزقاي"** عنواناً للمسرحيات التي ترجمتها فنجد العنوان الكبير على الغلاف والذي يغطي واجهة الكتاب وكان إختيارها **لعنوان** باسم الكاتبة الأصلية للمسرحيات وهو **"فاطمية ڤالير "** مرفقاً بصورتها.

ويرجع إختيار الكاتبة والباحثة الأكاديمية **جميلة مصطفى الزقاي "" لـ«فاطيمة ڤالير»** وفاطيمة هو اسم الكاتبة ولقب زوجها **" ڤالير"** تعمدت إختيار «**فاطيمة ڤالير**» لقب زوجها ليكون مرافقاً لها في كلّ أعمالها الأدبية، وهذا إعترافاً منها لوقوفه معها في كلّ المحن التي مرت بها وهي اسمها الحقيقي **""فاطيمة بورڤعة""** وهو لقبها ولقب عائلتها الأصلي.

وباعتبار أنّ **العنوان** هو المنطلق الأول، للولوج إلى النّص فإنّ أسماء الشّخوص في أي عمل فني له صعوبة كبيرة ولا تقل عن صعوبة اختيار **عنوان** لعمل فني معين كما نجد العلاقة الكبيرة بين اسم الكاتبة مرفق بـ ""5 مسرحيات نجد تلك الدلالة قوية بملكية «**فاطيمة ڤالير**» للمسرحيات الخمس مرفقاً بصورتها.

2.2 دلالة العنوان لغة:

وعنوان الكتاب يحمل العديد؛ من الدّلالات و**"فاطيمة"** إسم مبتدأ وخبره **""ڤالير""** مبتدأ مرفوع بالضّمة، وكذا خبر مرفوع منع من ظهوره التّعذر، **و"ڤالير"** إسم مسند وخبر مسند لمبتدأ **"فاطيمة"** الذي

[1] ينظر: فكرون شهرزاد: **استراتيجية العنوان في الرواية المغاربية المعاصرة**، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، العدد الثالث، سنة 2015، ص376.

هو مبتدأ، أو مسند إليه و"**فاطيمة**" هو إسم و"**قالير**" دلالة على لقب زوج "**قالير**" والتي اختارته أن يكون اسماً مرافقاً لها في مسيرتها **الدّراماتورجية** لاعتبارات شخصية كثيرة تمثلها.

3.2 البناء الدّراماتورجي لدلالة العنوان:

1. البناء الدراماتورجي لعنوان مسرحية الأميرات:

تعمدت **الدراماتورج "فاطمة قالير"**؛ لإستخدام إسم **"الأميرات"** كعنوان لمسرحياتها تبعا لاعوامل متعددة:

2.1 البناء الدّراماتورجيّ للمعنى الإيديولوجيّ للعنوان في مسرحية الأميرات:

تميل **الدراماتورج** إلى نوعٍ، من الكتابات المسرحيّة الموظفة بالدّرجة الأوّلى؛ لما يسمى **بالسّيرة الذاتية** " الأدبية.أي السّيرة؛ التي لا تتطابق تماما مع الواقع في أحداثها بل تحمل في ثناياها الكثير من التحوير مما يضعف إمكانية الإحالة الكاملة إلى الواقع وقد تكون هذه السيرة قصة حياة بأكملها أو جزء معينا منها ...لا تعني أن يقوم شخص بكتابة حياته بتسلسل زمني منطقي بقدر قيامه بكتابة ذاته"[1]

وقد عمدت **الدّراماتورج**؛ لتَّوظيفها لإسم **"الأميرات"**، وفقا لكونها تريد إبراز تلك المرحلة التّاريخية العشائرية إبان الإستعمار، والّتي كانت تمثّل فيها مجموعة؛ من النّاس التَّابعين للسلطة الفرنسية، من أبناء الشّعب الجزائري؛ لخدمتهم لفرنسا، نوعًا من الحياة الكريمة والمستميزة، عن باقي الشَّعبُ المضطهد، فنلحظ أنَّ إسم **"الأميرات"** يضع سطورا كبيرةً، تحت هذا النوع، لتعرية قيمته الإجتماعية إبان تلك الفترة.

[1] ينظر: شيرين أبو النجا: **السيرة الذاتية النسوية**، مجلة نزوى، العدد12، 1أكتوبر 1997، ص 79.

كما قد عمدت **الدّراماتورج**، لما يعزز من تأكيدها؛ على الهوية النسوية الجزائرية، والتي تسعى بجمعها، إلى توصيل فكرة أن النساء الجزائريات بكلّ ما يمررن به من تأثيرات على مختلف الأصعدة الإجتماعية، والثقافية، إلا أنّهن أميرات، فنلحظ في المسرحيّة؛ أنَّ **"الأميرة"** شخصية واحدة إلا أنَّها تعمدت جعل الجمع ليدل على مجموعة من الأميرات.

2.2 البناء الدّراماتورجي للمعنى الإغرائي للعنوان في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير:

تعمدت **الدرماتورج "فاطمة قالير"** إسم **"الأميرات" كعنوان** لمسرحياتها رغبة في إغراء المتلقي، فنجد إسم **العنوان**، في حد ذاته، في الغالب يحملُ دلالة المفرد، على عكس الجمع فذلك الإغراء الدَّخيل لما هو ليس بمؤلوف لدى المتلقي، ما يدفعه إلى الرَّغبة في معرفته من هن **"الأميرات"** وما تكتنزه المسرحيّةُ، من صراع لهن، وهذا ما ترنو إليه العناونين، عادة من ترويج.

البناء الدراماتورجي لمعنى الإيديولوجي للعنوان مسرحية "الحلقة الذكورية":

نجدُ عنوان المسرحيّة، مركبًا بشكلّ مبهم، لا يمكن للمتلقي معرفته دون تلقي المسرحيّة ويرجع إختيار عنوان المسرحيّة **"الحلقة الذكورية"** من قبل **الدراماتورج "فاطمة قالير"** منبعث من هوية ثقافية تراثية دينية، فقد عرفت قديمًا حلقات الختان الجماعي؛ للأطفال ومازالت لليوم بخصيصة في ليالي رمضان، أو في الإحتفالات العائلية الجماعية، بختان مجموعة من الأطفال إلا أنَّ الكاتبة غيرت من كلّمة ختان إلى كلّمة حلقة، وهذا إن دل فإنما يدل على نوع من التأكيد بالإيديولوجية الدينية والعقائدية والتقاليد المتعارفة بحيث أبرزت كيف تتم هذه المناسبات الدينية.

كما نجدُ كلّمة **"الذكورية"** والتي أتت مكان كلّمة أطفال عادة فالختان عبارة عن سنة تتبعها ديانات عديدة أبرزها الإسلام واليهودية وتقام للأطفال عادة في سن صغيرة؛ إلا أنَّ **الدراماتورج** عمدت بضرب من الترميز إلى جعل حلقة الختان الخاصة بالأطفال بتسميتها بالذكورية نسبة لأنَّ هنالك فئة من كبار

شباب، وكهول وغيرها من الفئات العمرية المختلفة بخصيصة فئة الداخلين في الديانات التي تجعل من الختان سنةً مؤكدة، ولهذا عمدت الكاتبة تسميتها بالذكورية تميزا وتخصيصا تبعا لموضوع المسرحيّة أيضا والتي تحكي قصة رجل فرنسي دخل للإسلام من أجل حبيبته وذهب لبلدتها ليختن، وقد إختار موعد ختان الأطفال ليختن فيه.

المعنى الإيديولوجي للمترجمة طامر أنوال لعنوان مسرحيّة "الحلقة الذّكورية":

كما نجدُ الترجمة الحرفية للمسرحية***la féte virile*** تعني **الحفلة الرجولية** إلا أنَّ المترجمة [1]**طامر أنوال** تعمدت تغير المعنى الدلاليّ **للعنوان،** وإنصرفت عن المعنى الترجمة الحرفيّة، لأنّ كلمة ***VIRILE*** على أنّها صفة ذكورية طبيعية يولد، بها أي إنسان من جنس الذّكور؛ إلا أنّ الرّجوليّة صفة مرتبطة بالآداب والمواقف، والحلقة هي عبارة عن دائرة وهو بمثابة التصرف الذكوري الدائري التكرر وليس فعلا مبنيا على الخيار، فقد جاء العنوان لفرض تصور معين و الفكر الطقسي اللامطلق.

هنا نلحظ إيديولوجية ذات خصوصية مغايرة فقد رمت به **الدّراماتورج** إلى أنه حفل مميز يقام على أساس إنطلاق لماهية الرجولة وخصت بهذا وفاء **"بيار"** لزوجته **"صادقة"** وذهابه إلى قريتها وختانه من أجل حبه لها.

إلا أنّ إيديولوجية الدكتوره **"طامر أنوال"**، فقد سعت به لفرض رؤيتها الخاصة على العنوان بحيث يعتبر فعل الختان فعل لا إرادي متكرر مفروض على فئة الأطفال دون وعي منهم لماهية أو قبول أو رفض هذا الأمر.

[1] مقابلة شفوية أجريت مع: المترجمة **"طامر أنوال"، حول: ترجمة عنوان مسرحية "الحلقة الذكورية"**، سكيكدة، **يوم 20 ماي 2022م**.

1.3البناء الدّراماتورجي للمعنى الإغرائي في مسرحية "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير:

عمدت **الدراماتورج** في بناء عنوان مسرحيتها "**الحلقة الذكورية**"؛ بجعل **العنوان** مبهم ما يستفز القارئ **للعنوان**، ويجعله يريد فض، فضوله بمعرفة، ما تكتنزه المسرحيّة وما علاقة **العنوان** بمضمون المسرحيّة ودلالته؛ وإنَّ المتلقي **للعنوان** لا يمكنه، بأي شكلّ من الأشكلّ فهم التّركيبة الدلالية لمصطلحي **–الحلقة والذكورية–** إلا بعد الإطلاع، ومعرفة أنَّ **الدراماتورج** قصدت **بالحلقة** تلك الدائرة، الّتي تصنع في مناسبات الختان بالأطفال الذين سيختنون، كما دلت **الذكورية** على ختان الكبار، وليس الأطفال.

فنجد **العنوان** المسرحيّة، قام بدور إغرائي، عامل على تلك الإستفزازية؛ الملفتة التي تدفع بحفيظة الفضول للإنطلاق.

2.3البناءُ الدّراماتورجيّ للمعنى الإيديولوجيّ لمسرحيّة "الضّرائر" لفاطمة قالير:

يدور **عنوان** مسرحية "**فاطمة قالير**" حول قضية إجتماعية دينية، تعود إيديولوجيته لثقافة وهوية الكاتبة؛ حيثُ تعرف الفئة المسلمة عادةً، هذا الأمر؛ وهو تعدد الزوجات، فالمتصفح لعنوان المسرحيّة، يعرفُ فحوى المسرحيّة تقريبيا، كما يجعله يعرف أنَّهُ يطرح قضية دينية إجتماعية، تمس العلاقة الزوجية، بين الرجل والمرأة؛ والّتي تجعلها تتحول إلى مشاركة في الرجل الواحد بين إمرأتين.

1.4 البناء الدّراماتورجي للمعنى الإغرائي لمسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير:

عمدت **الدّراماتورج "فاطمة قالير"**، إلى تسمية المسرحيّة **"الضرائر"**؛ لتغري المتلقي كون **العنوان** يجذب بالنسبة، لمرجعياته الثّقافية، والدّينية، والإيديولوجية، **فعنوان** المسرحيّة مغري حسب مرجعياته فهو يحمل قضية نسوية بالدرجو الأولى، متطرق لموضوع ديني، صراع مع الرجل المعدد وكثير من البنيات العميقة لماهية العنوان.

البناء الدّراماتورجي للمعنى الإيديولوجي لعنوان مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير:

يرجع توظيف الكاتبة **لعنوان "وتبدو أشجار الخروب من بعيد"** يرتبط بتلك العلاقة التي تربط الإنسان بالغربة، وعشقه للمكان، والمطلع على **عنوان** المسرحيّة؛ لا يمكنه معرفة معناه **الإيديولوجي** إلا بمعرفة جذاذات المسرحيّة وتفاصيلها، فهي تتطرق إلى صراع سياسي متشابك تعرض فيه تلك العلاقات الإنسانية الجد محظورة حتى على المتلقي فهي تتكلّم عن أولئك المستوطنين الذين عاشوا في الجزائر وتصورهم بصورةٍ جيدة، وتعكس تلك الفترة على أنها من أجمل الفترات بخصيصة أين كانت أشجار الخروب وهو مكان واقع بين مدينة سكيكدة والحروش، وكما تعمدت الدّراماتورج لتوظيف سيرتها الذاتية، فهي من أولئك المقربين من الفرنسيين والذين عاشوا حياة كريمة وقت الإستعمار تبعًا لعلاقاتهم الوطيدة معهم.

2.4 البناء الدّراماتورجي للمعنى الإغرائي لعنوان مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير:

يطرح **عنوان** المسرحيّة في حد ذاته، بعدًا جماليًا وإبداعيا، يعانق ذوق المتطلع للعنوان فهو في ذاته يكن شعرية إبداعية ملفتة؛ فالأشجار ترمز للحياة والإخضرار، والخروب يرمز للذوق الحلو والبعد يدل على عناق المكان المتشوق له المغترب.

خلاصة:

شكلّت **العناوين**، في مسرحيات "**فاطمة قالير**" دلالات، عديدة، تنوعت، منابعها من رؤيتها الإيديولوجية؛ فنجد الرؤيَّة النَّابعة، من الهوية الثَّقافيَّة، والدّينية، بارزةً؛ في **عناوين** المسرحيّات، كما لها أهداف إغرائية الّتي تؤثر بالضرورة الحتميّة في المتلقي؛ ما يحدث تواصلا جديا بينه وبين فحوى المسرحيّة، لقد أبدعت **الدرماتورج** في بناءِ **عناوين** مسرحيتها بشكلّ إيديولوجي ملفت، وشعرية إبداعية، خارقة للمألوف، وبعدٍ ثقافي، وفني جعلها تستميزُ في **دراماتورجيا عناوين** مسرحياتها.

الفَصْلُ الثَّانِي

الفَصْلُ الثَّانِي:

البِنَاءُ الدّرامَاتُورجِي للصِّراع في نُّصُوصِ مَسْرَحِيَّات "فَاطِمَة قَالِيْر"

The dramatic construction of the conflict in the texts of the plays "Fatima Galer".

البناء الدّراماتورجي للصراع في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

1. المبحث الأوَّلُ: البناء الدّراماتورجي للصراع في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير.
2. المبحثُ الثَّاني: البناء الدّراماتورجي للصراع في مسرحية "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.
3. المبحثُ الثَّالثُ: البناء الدّراماتورجي للصراع في مسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير.
4. المبحثُ الرَّابعُ: البناء الدّراماتورجي للصراع في مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.

تمهيد:

يشكلّ **الصراع** في فن المسرح أساسًا، وجزء متين فيه لا يمكن أنّ يكون إلا من خلاله، وقد عرف إبداع **الدّراماتورج "فاطمة قالير"**، في منجزاتها المسرحيّة تنوعا وإبداعا جليا من خلال ضم وكشف، وطريقة تعريقة الصراع بأسلوب جمالي ملفت جعلت من كتاباتها تفردا، وخصوصية ذاتية.

1. **ماهية الصراع في النص المسرحيّ *conflilict in theatrical text*:**

يُعد **الصّراع** قوام فن المسرح والعمود الفقري له؛ بخِصِيصَة فيّ النَّسقي النَّصي له، حيثُ يستلزمُ حبكةً قوية تُثري النَّص هو **"فهو فيما هو متدول نقديًا هو عبارةٌ عن نسيجٍ قوي ومتماسك في عناصره ومكوناته التي تشكلّ بنيان مرصوصًا لايقبل الانهزام (وحسب الأنسكلّوبيديا البريطانية الحديثة) يعرف على أنّه بناء ذو علاقةٍ تبادُلية بين الأفعال باختيار مقصودٍ ومرتب يقومُ به المؤلف"**[1]

لا يمكن تخيل فن المسرح بدون وجود صراع مؤثثٍ لهذا الفن بحيثُ؛ يعتبر روح المسرحيّة؛ هذا ما يجعل المسرح أبًا الفنون **فالصّراع** في المسرح يصور صراعات الإنسان الّتي يعيشها كلّ يوم على تشعب أنواعها وتجلياتها؛ كما يجسدُ تحديًا من تحديات الإنسان، في حياته حيث يمثل صراع الإنسان مع الإنسان وصراعه مع الإرادة الالهية.

ويتطلب ضمنيًا مستوى عالٍ من السَّردية يكون أكثر تنظيمًا من الذي يظهر في باقي الأصناء كما تعرف بأنها تعاقب للأحداث في سيرها نحو نتيجة قدمًا نحو النهاية بتأمل منطقي للقصة المتخيلة وهي في الدّراما عبارة عن مخطط للفعل في المسرحيّة والحبكة لا تتخذ شكلّها إلا عندما وتنتظم بسلسلةٍ

[1] ينظر: عبد المجيد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 23.

متتاليةٍ من مجموعة من الأحداث المؤكدة المختارة والمرتبة على مبدأ السبب والأثر والعلاقة الوثيقة والارتباط[1]

فالصّراع في الفن المسرحيّ، يكون أكثر تنظيمًا وإعتدالًا في السَّردية، عن باقي الأصناء الأخرى والّتي تكون أكثر مرونة وأقل قواعد وصراعًا، بحيث يظهر **الصّراع** في المسرحيّة واضحًا أو متماهيًا داخل الحوارات، وباختلاف أنواعه يكون أساسًا للمسرحيّة ككلّ، وتتعاقب الأحداث وفق مخطط هذا الصّراع وفق رؤية الدّراماتورج نحو نهاية معينة.

ويأتي **الصّراع** بعد معرفة **الدّراماتورج** بشخصيات مسرحه حسب اختياره لها في الموضوع الذي يعالجه، والفكرة الأساسية الّتي يدور عليها بحيث تكون هذه الشّخوص متباينة ومتناقضة ليخلق هذا نوعًا من أنواع الصّراع الّذي لاتنهضُ المسرحيّة إلا به، على أنّ ينشأ من هذا التّناقض تناغمٌ في النّهاية يُحقق تلك الوحدة المنشودة في الكتابة الفنية"[2]

تعد **الحبكة** قوام المسرحيّة وأساس الدّراما لها فتاريخيًا نجد أنَّ **أرسطو يرى أنّ الصّراع هو روح الدراما وأساسها الأوّل، فهي الّتي تشد أجزاء العملِ الدّرامي وتجعلُها تتأزم فيما بينها لتكون كلّا واحدًا بحيث تنظم مكوناته انتظامًا محكما وتنظم هذه الأجزاء بما يستلزمه الوضع والرجحان، فلا يبدأ المؤلف عمله كما انتهى ولاينتهي منه كيفما بدأ بل يلزمه أن يبدأ بداية مجددة وينتقل إلى وسط تقتضيه تلك البداية لينتهي نهاية أملتها البداية وأفضى إليها الوسط**[3]، **الصّراع** في المسرحيّة هو الأساس الذي تقوم عليه ومبدؤها الأوّل وهو الرّكيزة؛ الّتي تكون العمل الدّرامي وتجعلُه ملتحم من بدايته إلى نهايته إلى أوسطه.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 24.

[2] ينظر أحمد باكثير: **فن المسرحيّة من خلال تجاربي الشخصية**، مكتبة مفسر الفجالة، مصر، ط1، 1984، ص 75.

[3] ينظر: عبد المجيد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 25.

ـ وفي هذا الصدد نجدُ أرسطو يقدم نصيحةً ثمّينةً **هي اقتراحه على المؤلف المسرحيّ سواء كان يقدم موضوع قديم او مبتدع فعليه أن يبدأ بتخطيط عام له، ثمّ يفصل قطعه ويمد أطرافه" هذا يعني أنّ على المؤلف أنّ يبدأ برسم هيكلّةٍ عامةٍ لعمله أو أنّ يكون لديه مخطط أوّلي، أو ما يسمى حديثا سيناريو المسرحيّة**[1].

يقدم لنا "**أرسطو**" نصيحة جوهرية، مركزًا على قيمة **الصّراع** في قيمة العمل مركزًا على المؤلف المسرحيّ باعتباره بداية العمل المسرحيّ فينصحه بدراسة عمله عامًا كاملًا ثمّ المواصلة بالتتبع والقطع سواء كان قديمًا أو حديثًا.

2. البناء الدّراماتورجيّ للصراع في مسرحيّة "الأميّرات" لفاطمة قاليّر *The dramatic construction of the conflict in the play "The Princesses" by Fatima Kalir :*

يبدأ **الصّراع** في مسرحيّة "**الأميرات**" متخفيًا بحيثُ يجعل المتلقيّ في قَلقٍ مما سيحدثُ، كما يبدأ بحضور سيداتٍ يثرن القلق والخوف ويقمن بإشارات ذات دلالةٍ مرعبةٍ تنبأ بحدوث شيء ما.

" الجوقة : كلّ ما في الأمر هو أنها مزعجة في بعض الأحيان.

الأميرة: لاتزعجني أنا فأنا لست غريبة أو عدوة لا تخجلوا بها أما هي أحبها مثلما أحبكم تمامًا.

الجوقة: فلنتركها تصرخ قليلًا، سيحررها ذلك...

الأميرة: هل تعرفت علي؟..."[2].

تظهر **الدّراماتورج** دلالةً على أنَّ حدوث شيء سيء سيحدث، باستعمال شخصية "**المجنونة**" والتي تقوم بتصرفات غريبة، يرجعُ هذا الاستدلال بتنبأ "**المجنونة**" بما سيحدث ويرجع الايمان والتَّصديق

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 26.

[2] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات، الهيئة العربية للمسرح**، الإمارات، ط1، 2015، ص 52.

بتصرفات الإنسان فاقد لعقله؛ لمعتقدات سائدة بايمان بمايقوله المجانين وأنَّ أحاديثهم وتنبأتهم وأدعيتهم كلّها صادقة.

"بادية: أكيد، تعلم بقدومك. سهرت البارحة كما أنها كانت مضطربة، ولم تنم حتى سمعت بوصولك.

الأميرة: سمعت صراخها.

بادية: أجل، لكنها كانت مستاءة جدًا لمجيئك تخاف وقوع مكروه كعادتها..."[1]

تتحدث **"بادية"** عن حب **"المجنونة" "للأميرة"**؛ وإنتظارها الطويل لها، وأنَّها تعلم، بقدومها وتنتظرها؛ بشغفٍ كبير، لدرجة؛ أنَّها لم تنم؛ حتى سمعت بقدوم **"الأميرة"**، لكن تخبرها بتخوف **"المجنونة"** من قدوم **"الأميرة"** لإحساسها بمكروهٍ سيحدُثُ لها، يبدأ **الصراع** في إشارات شخصية **"المجنونة"** المتخوفة من حدوث مكروه ما، سيحدث بمجيء **"الأميرة"** ما يربط بداية **الصراع "بالأميرة"** والّتي عمدت **الدّراماتورج** الإشارة إليه إلى حيثُ بدأ **الصراع** متنبأ به.

ويبدأ **الصّراعُ** في التَّجلي بالظُهورِ فيّ حديث **"العبدتان"** الذي أعلن حضورهما باستفساراتٍ كثيرة

"....العبدتان: مستحيل، لا نستطيع الوقوف ولا الشرب ولا الأكلّ في حضورك، نحن خلوقاتك.

الأميرة: (بمزاجٍ جيد) أعذراني لطرحي سؤال غير منطقي، لكن ...لما أتيتن إذن؟

العبدتان: لحمايتك بأجسامنا وأرواحنا.

الأميرة: حمايتي من ماذا يا أمهاتي العجائز؟..."[2].

[1] المرجع السابق، ص 52.

[2] المرجع نفسه، ص 54.

ترفض **"العبدتان"** الأكلّ أو الشرب وأرجعا السبب لرفضهما هو وجود **"الأميرة"** التي استغربت تصرفهما وطلبت منهما تفسير لسبب قدومها اذا لم يريدوا لا الأكلّ ولا الشرب، والغريب في الأمر هو رد **"العبدتان"**؛ بأنهما يريدان حمايتها بأجسادهم وأرواحهم.

يظهر **الصّراع** متخفيًا، ومبتدأ في حوار **"العبدتان"** الّتي عمدت الكاتبة تسميتهم **"بالعبدتان"** دلالةً على العبودية وكأنهما جاءتا لتقديم عمل مطلوبٍ منهما ولم تفصح عن اسمهما.

"العبدتان: من كلّ ما هو عدائي في هذا اليوم المشؤوم!

الأميرة: هل أستطيع رؤية وجهيكما على الأقل؟

العبدتان: تعرفينها، فهما في ذاكرة طفولتك"[1].

يظهر تخوف **"الأميرة"** من **"العبدتان"** ومن تصرفاتهما التي تحمل دلالةً غير مبشرة بالخير، فعدم الشّرب والأكلّ يعتبر عدم إحترام لأهل لبيت؛ وإهانةً كبيرةً لهم برفض طعامهم وشرابهم؛ فتتعجب **"الأميرة"** بتصرفاتهم الغير طبيعية والعدائية فتتعجب لما كلّ هذا العداء في هذا اليوم الذي عدته مشؤوما بتصرفاتهما.

"العبدتان : أوه ! إرحمينا يا أميرة.

الأميرة: أزيحا النقاب! (بعد لحظة صمت، العبدتان متحجرتان بلباس أسود تنهضان معًا تكتم الحاضرات أنفاسهن بينما تنهض العجوزتان ببطء، أمام الأميرة، وتأمرهما مشيرة بإصبعها) استديرا أمام هذا الحضور المشرف قبل أن تظهروا وجهيكما..."[2]

[1] المرجع السابق ، ص ص 54- 55.

[2] المرجع نفسه ، ص 55.

تُظْهِرُ الكاتبة في شخصية **"العبدتان"** دلالةً على الشَّر والسوء، وفي المقابل تحملنان دلالة الحماية والدفاع المبهم لمكا هو سيحدث والمبهم كذلك، كما تعطي دلالة إسمهما وهيئتهما، على الخضوع والركوع لشخصية **"الأميرة"** الّتي تعتبر سيدة في قومها، وعلى **"العبدتان"** أن يحيمنها بأرواحهما

كما تظهر الكاتبة، سلطة **"الأميرة"** وتظهر قيمتها المجتمعية، من خلال الأوامر؛ الّتي تعطيها بإشارة الأصبع، حيثُ تطلبُ منهما الإفصاح عن وجهيهما.

"يستدير الجسمان المحجبان بالأسود أمام الحاضرات المصطفات بصمت في شكلّ نصف دائرة وأمام الملأ تزحن النقاب

الحاضرات: آآآآه!

وجههم ملطخة بالرماد رمزًا منهم إلى الحزن والحداد .تبث المجنونة صراخا وتقف لتؤدي رقصتها من الأمام إلى الخلف..."[1]

يصرخ الحضور لما رأينه، من هول المنظر **"فالعبدتان"**، يلبسن نقاب أسود، مغطيات لوجهيهما ثمّ يعلن الإفصاح عن وهجهيهما؛ الذي كان ملطخا بالدّماء، وهذا الأمر يرمز إلى الحزن والحداد، كما حمل صراخ **"الأميرة"** الذي أعلن في الأوّل على تصرفها والذي أفصح عن تنبأتٍ غير مبشرة بالخير مع رقص من الأمام للخلف.

عمدت **الدّراماتورج**، بتحميل دلالاتٍ متفاوتِ الوضوحِ للإفصاح، **بالصِّراع**؛ وهذا للفت المتلقي لها وزرع الحيرة، والتَّشويق لمعرفة ماهيته.

[1] المرجع نفسه، ص نفسها.

تظهر شخصية "**المقعد**" الّذي أتى بصفته مدافعًا عن "**الأميرة**"؛ والذي طلب الحديث معها.

"الأميرة: وليحفظك الله أيها الرجل الطيب! لقد حييتنا فلتتكلّم الأن.

المقعد: هذه حياتي ليست لها قيمة ولاتهم أحدًا. لكن هذا أغلى ما أملك في وجودي المتواضع جدًا. أهبك إياه أيتها الأميرة

لأقول لك إذهبي!

الأميرة: يارجل الخير ألم تشرب الخمر؟

المقعد: لا!..."[1]

يأتي الرَّجل "**المقعد**" يدخل في حوار النّسوة، فتصفه "**الأميرةّ**" بالرجل الطيب، وتطلب منه الحديث بعدما ألقى عليهم التَّحية، فيخبرها الرَّجل "**المقعد**" بضرورة الفرار؛ وأنَّه حياته لاقيمة لها؛ وأنَّه يهبها إياها، على أنّ تنجو هي من ما سيحدث لها فتتعجب "**الأميرة**" من تصرفه وتسأله إذا كان ثمّلًا فينفي هذا ويترجاها للهرب."**المقعد: ليس هناك ما يستحق الفهم عدا احترامك أيتها الأميرة، خطر كبير جدا يتهددك والمارق عرف ذلك على التو مثلي. سيأتي...**

هل ستصدقينه هو؟

الأميرة: (تتجه صوب الحضور) أخواتي ...ما رأيكن في ذلك...

يقولون أنه لا يكذب أبدًا..."[2].

[1] مرجع السابق، ص 56.

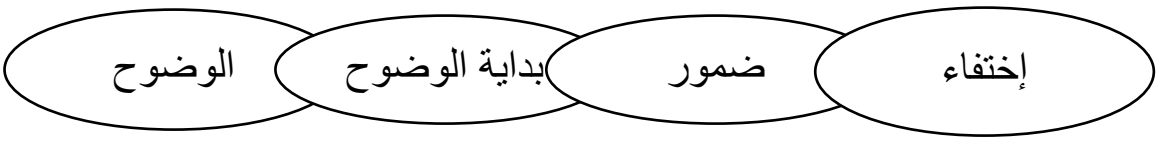
[2] المرجع نفسه، ص 57.

يستشهد **"المقعد"**، بكلّامه على المارق الّذي عرف بالسّوء الذي سيحدث لها، وأنَّه يعرف كما يعرف هو بالخطر الكبير الذي يهددها، فتذهب **"الأميرة"** إلى الحضور وتسألهن عن رأيهن فيؤكدن كلّام الرجل **"المقعد"**.

"الأميرة: الوداع!(يخرج نصف رجل مدبرًا وينزل السلم هكذا ينبعث صوت غريب يثير الانزعاج نفسه الذي أثاره فيما قبل...) يمتلئ قلبي مؤقتا حزنًا وتساؤلات لأجل هذه المصيبة التي يتنبأ لي بها الجميع قالوا لي لقد غادر الطيور وهذا لربما ينبئ عن حدوث زلزال؟..."[1].

تتعجب **"الأميرة"** وتتخوف من القادم، وتتسأل عن هذا المكروه الذي تنبأ لها به كلّ النَّاس لها لدرجة أنَّها تشُك بأنَّ هناك زلزال سيحدث.

عمدت **الدّراماتورج "فاطمة قالير"** في تدريج الصّراع وفق مستوياتٍ عديدة متصاعدة تدريجًا من الاختفاء إلى الضمور إلى بداية الوضوح إلى الوضوح الكلّي.



مخطط يوضّح سير الصّراع في المسرحيّة

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

" الأميرة : لكنني فعلت ! لقد رأيت رجل الكنيسة كما تعلمين، الكاهن هل تذكرينه؟

نونو: ابنتي. لم تحلمي لعله كلّمك عبر الأرضي والزمن

الأميرة: هو أيضًا كان يريد إقناعي حتمًا بالذهاب!

نونو: لاشك في ذلك!..."[1].

يظهر الحوار الحميمي بين **"نونو"** و**"الأميرة"** وتظهر تلك العلاقة الجميلة الّتي تظهرها **"نونو" للأميرة"** ومحبتها الكبيرة لها، وتعمد الكاتبة لاستدراج المدّلول الدّيني على إختلافاته فنجدها في حوارها هذا تبرز رجل الدّين في الكنيسة؛ تعمدُ الكاتبة لإحضار هذا المدلول الديني، تقريبًا لماهية **الصّراع** وموضوعه، وتضع المتلقي في لغم، فكيف تكون البطلة مسلمة، والشّخصيات تتحاور، في طابع ديني إسلامي، **والدراماتورج** ترسل إيحاءات توضّحية، لماهية **الصراع** الذي بدأ ملغمًا.

"يطرق الباب بعنف

نونو: لقد فات الأوان!

الأميرة: لاتقلقي إنهن العجائز المدعوات يومك لم ينته بعد!..."[2].

يأتي طرق قوي في الباب، وتَستَسلِمُ **"نونو"** لهذا الأمر وتقول أنه قد فات الأوان، وبأنَّ الأمر السَّيء المتنبئ بِه لامفر منه، وتطمئنها **"الأميرة"** بأنَّهن العجائز المدعوات ولا يوجد شيء يدعو للقلق.

[1] المرجع السابق ، ص ص 63- 64.

[2] المرجع نفسه، ص 66.

عمدت **الدّراماتورج "فاطمة قالير"** إلى إظهار الشَّخصِيَةُ البطلة **"الأميرة"** في حالةٍ من عدم المعرفة والوعي بما سيحدث وهذا تركيزا على الحالة الشعورية للبطلة ما يجعل المتلقي في تشوق لمعرفة حالة البطلة وانتقالها من حالة عدم الوعي إلى حالة الوعي بما هو سيحدث لها.

وتساعدُ هذه العمليةَ، في وضع البطلِ في مركز العملية المسرحيّة الّتي دور كلّها حول **صراع** أساسه هو وتبين حالته الشّعورية إذا كانت حالةً حالة نفسية ضد القدر أو الإرادة الالهية أو مع المجتمع ومنه يتحدد نوع **الصراع** وماهيته.

" تستقبل الزائرات بكثير من اللطف وبمزاج رائق قبلات وسلام وعناق وفيض من المشاعر وتعجب. والعجائز بلباسهن الصارم يشبهن النائحات. عدا اللثام الذي يغطي وجههن فهن يرتدين أثوابًا بألوان قاتمة لارونق فيها، فهي إما سوداء أو زرقاء قاتمة أو بنية أونيلية..."[1].

تعمدت الكاتبة لإبراز الموروث الثقافي؛ من خلال اللباس التَّقليدي المتوارث والمعروف باسم **"[*]الملاية"** فنجدها تصفه؛ بأنّ لباس صارم فيه نوع من السّتر كما أدلت بدلوها بوصفه انّه يشبه النائحات لكثرة سواده وهذا اللون يشير إلى الحزن الشَّديد؛ كما أنَّه لارونق فيه وقد أفرزت الكاتبة بتدليها على هذا اللباس بألوانه المعينة إما سوداء أو زرقاء قاتمة أو بنية أو نيلية.

[1] المرجع نفسه، ص نفسها.

[*] **الملاية:** لباس تقليدي جزائري معروف في الجزائر ودول العربية يستميز بلون الأسود القاتم أو الأزرق القاتن أو البني أو النيلي وكلّها ألوان قاتمة طريقة لفه وهي لباس مميز للمرأة في الشرق الجزائري وظل لوقت قريب جزءا مهما من الحياة اليومية والمعاشة في حياتهن وتستمد الملاية حضورها الآن كجزء من التراث رغم أنها تتعرض لتهديد بالزوال نظرا لعزوف الجيل الجديد عن ارتدائها بل وتحولت كلّباس للكبيرات في السن فقط. وحتى بعض الخياطين قد عزفوا عن حياكتها نظرا لنقص الطلب عليها وصعوبة الحصول على القماش الذي تصنع منه ينظر: ***https://www.djazairess.com/akhbarelyoum/179618***..

"ويغصبن أنفسهن على الأدب واللياقة والأجواء الطقسية ووجوههن قاتمة وتجلس المدعوات في شكلّ نصف دائري بمجرد وصولهن الواحدة بعد الأخرى ...ولاعجوز كانت تريد أن تأكلّ أو تشرب. وهذه إشارة لا تبشر بخير..."[1].

وتبقى **الدّراماتورج** تعطي دلالات معنوية على هؤلاء النّسوة؛ بأنَّهن يغصبن أنفسهن على تقديم الأدب واللباقة في ضيافتهن، ويقمن بتصرفات طقسية، وتصفهن بكبر السّن بأنَّهن عجائز لا تريد أيّ واحدة منهن الأكلّ أو الشّرب، توحي الأحداث بدلالاتٍ على قوة " **الكثافة الدّرامية الّتي يستميز بها الصراعُ في هذه المسرحيّة بحيث وضعية الصراع تتكاثف تدريجيا"[2]** .

بحيثُ يبنى **الصّراع**؛ في المسرحيّة تدريجيًا، ويتضح نوعه، فهو يفصح بداية عن **الصّراع الأفقي**، المتمثّل **صراع** الإنسان ضد المجتمع.

" أوه، أوه، أوه ! هدهديها! هدهديها!

ألا نستطيع أن نسكتها

لا! ينبغي ضربها على رأسها

العميدة:إذن فلنضربها!..."[3].

يظهر حوار النّسوة، في قلقهن من **"المجنونة"** الّتي تزعج عملهن، بحركاتها، وإشاراتها الّتي تدل على قلقها ومعرفتها بما سيصيبُ **"الأميرة"**؛ وتقف أمام دورهن، الّذي أتين ليقمن به، فتطلب منهن واحدة

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير5 مسرحيات**، ص 66.

[2] ينظر: مجيد حميد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 203.

[3] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 67.

إسكاتها وتطلبُ أخرى ضربها على رأسها -ليغمى عليها- وتطلب **"العميدة"** والّتي تظهر شخصيتها الصَّعبة جدًا، والقوية وهذا ما جعل منها سيدة عليهن.

" نونو: لا، دعها وشأنها، إنها مشوشة جدا منذ مساء الأمس، فصارت أكثر تشوشا مذ رأتكن، أنتن أيتها العجائز الشريفات، أيتها العميدة لقد عشت طويلًا جدا بما أنني أكبر منك، تكلّمي! ماذا تريدين بهذا اليوم المبارك؟ ترفضين تذوق ملح هذا البيت، وهذا عار كبير جدًا إذا لم تشرحي الأسباب!..."[1]

ترفض **"نونو"** ضرب **"المجنونة"**، وتطلب منهن، أن يتركوها، وشأنها، وأنَّها في حالة صعبةٍ ويجبُ تركُها فهي منذ قدوم **"الأميرة"**، وهي في حالة قلقٍ كبيرٍ؛ وأنَّه قد زاد قلقها منذ رأتهن.

ثمّ تطلب منهن الحديث وتصفها **"العميدة"** بأنَّها الأكبر سنًا، وأنَّهُ عليها الحديث، بخصيصةٍ أنَّها ترفض أكلّ ملح البيت، وهذا ما يُعد إهانةً كبيرةً؛ لدرجة أنَّها تصفه بأنَّهُ عارٌ كبيرٌ جدًا.

نجد أنَّ **الصراع** "ينطلق بإندفاع كبير ومفاجئ مع سير الأحداث معجلا بدخول الحبكة إلى أزمة الذروة"[2]

"لن أنحني لا أمام حقدك ولا أمام وقاحتك...

نونو: ألعنك!

العميدة: لدينا أمور كثيرة لنتعلمها هنا.

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 67.

[2] عبد المجيد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 203.

سنتكفل بقلة أدبك في الوقت المناسب، أيها الطيف العلماني!..."[1].

يبدأ **الصراع** في تصاعدٍ ملفت بين **"نونو"** و**"العميدة"** ويبدأ اللعن والشَّتمُ بينهما؛ ما يرمي بتصاعدٍ قوي **للصراع الأفقي** فنجد الرد القوي من **"نونو"** بلعنها **"للعميدة"**، وتخبرها بأنَّها ستتحملُ قلة أدبها لاحقًا كما تصفها **"بالطيف العلماني"**، يفصح هذا الكلّام على **صراعٍ عمودي**، متماهي داخل **الصراعِ الأفقي**، في المسرحيّة، ويبدأ **الصراع** في الوضوح أكثر.

" العميدة: مع ذلك...

الأميرة: نعم؟

العميدة: سأترك الكلّمة لزهرة بلسانها السليط حين يتعلق الأمر بالحديث عن هذه الأشياء

زهور: وصلت إلى آذاننا...بعض الأخبار...شائعات...

صوت: لم نصدق شيئا!..."[2].

يتنقل الحديثُ إلى **"الأميرة"** وينتقل محور **الصراع** من الشخصيات الثانوية إلى الشَّخصية الرئيسية؛ وهذا **"نظرًا لكثرة الشخصيات ونشاطها داخل المسرحيّة، وهذا مايخلق نوعا من العسر في تمييز حركة الشخصية المحورية"**[3] وهذا مايعمد له الكاتب بابراز باقي الشخصيات؛ لإظهار الشخصية البطلة في حبكتها ظهورًا جليًا.

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص ص 67-68.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

[3] عبد المجيد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 297.

تطلبُ "**العميدة**" من شخصية "**زهور**" الحديث مع "**الأميرة**" في هذا الجانب والذي يفصح هذا عن بداية إفصاحٍ عن **الصراع**.

" **صوت آخر : لايسمح الله بذلك !**

صوت آخر: هذا ضد الطبيعة!

الأميرة: أيتها الأم زهور التي يدل إسمها على الوردة والتي ربما أدركت الحول، ماذا لديك من أمر مروع لتفصحي عنه؟ يبدو لي أن لسانك السليط دافع عن أكثر من قضية هامة..."[1].

يظهر حوار باقي الشخصيات؛ وهي تتدخل في حوار "**الأميرة**" مع "**زهور**" وهن يؤيدن "**زهور**" بشكلّ ملفت، ويظهر **الصراعُ العمودي** بقوةٍ بقول إحدى الشَّخصيات المتماهية داخل الشخصيات المتباينة بصوتٍ فقط أن الله لا يسمحُ بهذا وهذا ما يفصحُ جليًا؛ بأنَّهُ أساس **الصراع الأفقي**، هو **صراع عمودي** في الأساسِ وهذا ما يؤكده الصَّوت الآخر الذي يقول بأنَّ هذا مخالف للطبيعة.

"**زهور : ستكون هذه القضية الأخيرة أؤدي هنا واجبا من أجل العشيرة.**

الأميرة: بالتأكيد

زهور: لكن لم يكن بامكاني أن أكون أمك . وإن كنت كذلك لكنت ابنتي

ولكنت خنقتك باكرا جدا، لدى أولى علامات خزيك..."[2].

ثمّ يختفي **الصراع العمودي**؛ ليعود **الصراع الأفقي**، بقوة في حديث "**الزُهرة**" حيثُ تخبرُ بأنّ هذا سيكون أخر واجبٍ تقوم به في عشيرتهم، ومن أجل عشيرتهم فهنا يظهر **الصراعُ الأفقي**، **صراع** فردٍ مع

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير5 مسرحيات**، ص 69.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص ص 69- 70.

جماعة ما، وتظهرُ علامات مقدمة حوار **"الزهرة" و"الأميرة"**، على قوة ما فعلته **"الأميرة"** من خطأ كبيرٍ حيثُ تصفُ **"زهور"** فعل **"الأميرة"**، وهي تحدثها بمحبة نوعًا ما، حيثُ تخبرها أنَّها لو كانت إبنتها لقتلها من بدايات علامات خزيها وفعلتها المشؤومة والتي لاتتوافق مع قانون العشيرة وقانون الله الذي لا يسمح بهذا وحتى الطبيعة لاتسمحُ بهذا.

"زهور : آه ! يا له من عار!

الجوقة: خزي ! أوه ! يا له من خجل! ياله من عار !أوه يا له من يأس كآبة ! كآبة! يا له من هوان ! يا له من إنحطاط ! أوه ! دناءة ! نذالة!..."[1].

"زهور" تصرخ بقوة بأنَّ هذا عار، وعار كبير، ويأتي صوت **"الجوقة"**، مؤكدًا على قمة **الصراع الأفقي**، بين **"الأميرة"** وعشيرتها الّتي تريد محاسبتها، على إختراقها لقانون، وقواعد عشيرتها، والّذي إعتبروه عارًا وأكدته الجوقه، بوصفهم أنَّهُ أمر مخجلٌ وعارٌ كبيرٌ يولد الكآبة والهوان وإنحطاط في عشيرتهم.

"زهور : أسكتي أيتها الملحدة.

نونو: لاينبغي قتلي من أجل ذلك!

الأميرة: من فضلك دعينا نواصل. أريد معرفة نهاية القصة...

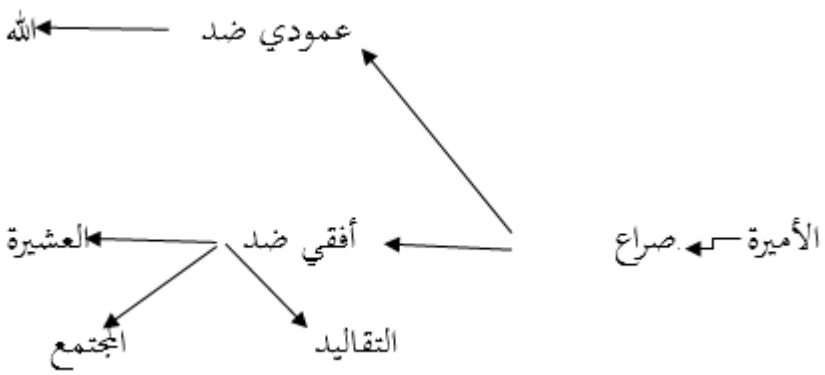
نونو: ينبغي أن تدوس كلّ هؤلاء الحمقى على جسدي قبل أن يلمسنك

تقترب وتجلس عند قدمي الأميرة..."[2].

[1] المرجع السابق، ص 70.

[2] المرجع نفسه، ص 72.

يظهر النسوة رفضا كبيرًا لدفاع **"نونو"** عن **"الأميرة"** ويأمرنها بالسكوت ويصفوها بالملحدة لدعمها **"للأميرة"** وتطلب منها أنّ تدعهم ليكملوا حديثهم لتعرف ماذا يردن منها ولتفهم القصة؛ وترفض **"نونو"** وتقول لهم أنَّ عليهن أن يدوسوا على جسدها قبل أن يفكرن في لمس **"الأميرة"** وتذهب وتجلس عند قدميها حمايةً لها.



تكمل **"الأميرة"** حديثها مع **"زهور"** بشأن زوجها حيثُ تفصح **"الأميرة** عن أنه أبو أولادها ورفيقُ دربها ويظهر كلّامها عنه محبتها الكبيرة له.

" أميرة: أيتها الأم العجوز زهور، كانت الكلّمة لك.

زهور: كنت أقول! أي رجل

أميرة: أب أولادي.."[1].

تظهر حديث **"الأميرة"** إبرازًا لقيمة زوجها على عكس حوار **"زهور"** التي تعمد التقليل من قيمته بقولها الفرنسي وتضيف وصفًا له على أنه غير مختن، وهنا تفصح شخصية **"زهور"** سبب **الصراع** في المسرحيّة وهو زواج **"الأميرة"** برجل غير مسلم وغير مختن أي رجل مسيحي، فرنسي.

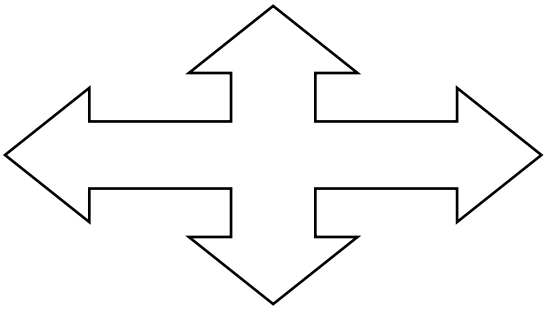
[1] المرجع السابق، ص نفسها.

" زهور: تقصدين الفرنسي ؟ الغير مختن؟

الجوقة: لقد قالتها، لقد قالتها، لأنه غير مختن، ليس رجلا لقد قالتها إنه غير مختن ، إنه غير مختن!

العميدة: (منزعجة) هيا هيا. لنعد إلى حيث كنا!..."[1].

صراع عمودي



صراع أفقي **صراع ضد قوانين المجتمع والعشيرة**

ضد القوانين الإلهية

مخطط يوضح تقاطع الصراع العمودي والصراع الأفقي في مسرحية الأميرات.

يوضّح تفاعل الأحداث، وتصاعد **الصراع العودي والأفقي** وتداخلهما مع بعضهما إلى ذروة الأزمة، ويعكس قوة **الصراع** في المسرحيّة الذي جمع بين مختلف أنواع **الصراعات**.

"زهور: إذن أنت متزوجة يا أميرة؟ هذا صحيح؟

الأميرة: إنه زواج برضا الله بما أنه أتى بثماره.

زهور: تزوجت به؟

الأميرة: مع رجل بسيط وطيب

[1] المرجع السابق، ص 72.

زهور: هل يوجد رجال خارج عشيرتنا ودِيننا؟..."[1]

تسأل **"زهور" "الأميرة"** مستفسرةً بتعجب بمعرفة مسبقة، عن زواجها؛ وترد عليها **"الأميرة"** بثقة كبيرة أنه زواج تم برضا الله، وتثني على أخلاقه وطيبته وأنه رجل حنون وبسيط، فتردُ **"زهور"** متعجبة بقولها مستبعدة أي رجال خارجين عن دينهم وعشيرتهم، وتقول لها هل يوجد رجال خارج هذا.

يجمع حوار **"زهور" الصراع العمودي والأفقي** حيث نفت وجود رجال خارج عشيرتهم أي خارج قانون الجماعة؛ وهذا مايجعل البطلة في **صراع أفقي** ضد قوة الجماعة وقوانينها، التي تفرضها على الأفراد.

ورفض رجال خارجين عن دينهم ونفي أن يكون هنالك رجال خارج دينهم، وهذا مايجعل الشّخصية البطلة في **صراع عمودي** ضد القوانين الإلهية؛ وهذا ما يدفع بتفاعل الأحداث وإندفاع حركة **الصراع** المتداخل.

"الأميرة: ليست هذه أول مرة أسمع فيها الشتم بهذه الطريقة هذا لايحزنني. حين نتميز بأصالة ما ينبغي توقع مثل ردود الأفعال هاته. كنت أقول إن الله قد خلق الكثيير من الأجناس بحضارات وعقائد مختلفة بعضها بعيدة جدا عن جغرافيا وبطريقة عيشها..."[2]، ترد **"الأميرة"** بتفهم وتقبل لهذا الأمر، وتقول أنها ليست المرة التي تسمعُ فيها الشَّتم، وأن هذا الأمر لم يصبح يحزنها؛ تتمع بأصالة مميزة تجعلها تتوقع ردود أفعالٍ ممن لايقبلون الاختلاف بخصيصة؛ أن الله خلق العديد من الأجناس والثقافات.

" المجنونة : أنت يازهور ياساحرة الليل؟ كم قبرا فتحته في حياتك الطويلة؟ كم حياة شوهتها بشعوذتك؟

[1] المرجع السابق، ص 73.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

نونو: ليست مجنونة جدا على مايبدو وهاهي في لحظة من لحظات العقلانية..."[1]

يوضّح رد شخصية **"المجنونة"** بوصف زهور بأنها مشعوذة تقوم بأعمال السحر ليلًا، كما تصف هذه الأعمال بفتح القبور وتشويه وإفساد وتدمير حياة الناس.

يتجلى هنا **الصّراع الأفقي** العكسي، حيث نجد الشَّخصية البطلة **تصارع**، الجهل والتخلف الفكري المتجلي؛ ويظهر هنا **الصراع المهمش**، وهذا نوع من أنواع **الصراعات** التي يبثها **الدراماتورج** كرسائل مفخخة ومعالجة، لأمر سلبي، **"ويكون هذا النمط من الصراع يبدأ بوضعية إستهلالية قصيرة نسبيًا كما تعطي لمحة واقعية ومنطقية نوعًا ما إلا أن تتضمحل داخل الوضعية الأساسية للصراع العامة التي تكةن أكثر تماسك الأطراف عصية على الاحتراق"[2]**

ويعمد الكاتب لبث هذه **الصّراعات المهمشة** لمعالجة أفكار ومعتقدات خاطئة، كما يعمد لوصف سلبيتها ودونيتها وتكون هذه الرسائل أكثر قوة للتلقي بحيث لاتكون أكثر وضوح لكنها أكثر تأثيرًا.

"حين نهضت إمرأة من بين الحاضرات لتلقي بالقلة على الأرض بحركة عنيفة تنكسر القلة ويتناثر الماء على المجنونة المسكينة التي تختنق من فرط الدهشة.

المؤدبات: لن نشرب إلاحين نتفق..."[3]

توحي الدّلالات الدّرامية، في أحداث المسرحيّة؛ على بث الرُّعب في نفس المتلقي الذّي عرف أنَّ **صراع** البطل محور المسرحيّة **صراع** متفككك المصادر ينصب عليه، وأنَّ الشَّخصية البطلة محاصرة بشتى

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] ينظر: عبد المجيد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 160.

[3] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 74.

العقد الدّرامية الواجب تفكيكُها، ويدل كسر وخلع واختناق **"المجنونة"** من دهشتها من رد فعل إحدى الحاضرات.

" **الجوقة: أيتها الحاضنة الساخطة العجوز هل فكرت على الأقل في محاكمة هذه المذنبة التي هي أيضا ابنتك عبر الزمن؟**

نونو :إذا كانت مذنبة، هي التي قدمت الكثير من الخير فإن ذلك يعني أنكن مذنبات كبيرات أيضا"[1].

يعود صوت **"الجوقة"** بترديد لعناتهم على **"نونو"**، التي لم تعاقب **"الأميرة"** على فعلتها السيئة؛ ويتحدثون معها بصوت غاضب بوصفها بالحاضنة السَّاخطة الكبيرة في السّن الّتي سكتت عن فعلت من ربتها وقامت برعايتها؛ فترد عليهن **"نونو"** برد قوي تجمع أفعالهم السَّيئة وذنوبهم الكبيرة، وأنَّها أكبر من ذنوبها.

"...إمرأة: غاضبة: (تشير إلى نونو) تلك هي المذنبة الأولى بما أنها سمحت وحافظت على كلّ هذا الفجور هي الأولى التي ينبغي أن تعاقب.

الأميرة: (واقفة) أوه، أنتن الموجودات هنا جميعكن الأمهات والجدات والجدات الكبريات، اسمعن لي، لنصل إلى نهاية هذه المناقشة بهذه الطريقة"[2].

يزداد غضب الحاضرات وترى إحداهن أنَّ **"نونو"** هي المذنبة الكبرى لأنَّها سمحت بزواج **"الأميرة"** التي ربتها من رجل غير مسلم مسيحي، على غير دينهم وعقيدتم، وتقاليدهم، المتعارف عليها.

[1] المرجع نفسه، ص نفسها.

[2] مرجع السابق، ص 74.

"...زهور: إليك أنت ياشريفة!

شريفة: تزوجت إذن يا أميرة.

الأميرة: بالطبع. أمام الله وأمام الرجال.

شريفة: هل نستطيع الحديث عن الزواج في هذه الحالة المزرية؟

الأميرة: أنا مندهشة لسماعي منك لمثل كلّام...أنت التي رفضتك العشيرتان زمنًا طويلًا..."[1].

تعطي "**زهور**" الحديث للشَّخصية أخرى "**شريفة**" حيث تعيد سؤال "**زهور**" أنت تزوجت يا "**أميرة**" وترد عليها بقوة وثقة كما ردت على "**زهور**" أنَّها تزوجته أمام الله وأمام كلّ الناس، وبخصيصة الرّجال، فترد ترد "**شريفة**" بطريقةٍ ساخرة عن حالة هذا الزواج الّذي وصفته بالمزري.

"... شريفة: هذه المقارنة لاتطاق. أسلمت أنا! وأنت هل أسلمت هذا الزوج الذي تتكلّمين عنه. هذا الذي اخترته؟

الأميرة: المنتقي؟

شريفة: نعم أم لا ؟..."[2]

تضع "**الأميرة**" مقارنةً "**بشريفة**" وتشبهها بزوجها؛ فترفض بشدة وتخبرها بأنها مقارنة غير صالحة، فهي أسلمت وتسألها إذا أسلم زوجها فتتعجب "**الأميرة**" من طلايقفة الحديث السّيئة معها.

"شريفة: هل أسلمته؟

[1] المرجع السابق، ص 75.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

الأميرة: (عنفيه قليلًا) لا!

شريفة: إذن هذا ليس لا من قانوننا ولا من إلهنا...

شريفة: لماذا لم يرد هذا الأجنبي من الضفة الأخرى أن يعتنق ديننا..."[1].

تبقى "**شريفة**" تستدرج "**الأميرة**" بأسئلتها بطريقة غير مؤدبة وبنوع كبير من الاتهام وتعيد أسئلتها حول أنَّها أسلمته، فترد "**الأميرة**" برد غاضب وعنفٍ أنَّها لم تفعل ذلك؛ فتؤكد "**شريفة**" على أنَّ هذا خارج عن قانونهم وعن إرادة الله؛ وتتسأل "**شريفة**" عن سبب رفض زوج "**الأميرة**" الأجنبي إعتناق الإسلام عند زواجه من "**الأميرة**".

" شريفة: هذا خطأ كبير. وأنت مثله وأكثر. متى تنوين أسلمته.

الأميرة: أبدًا!

شريفة: لماذا؟

الأميرة: لأنه الإله نفسه في كلّ مكان على الاطلاق. وهو بصميم قلبنا وأنا وهو، ونتفاهم جيدًا هكذا..."[2]

تستفسر "**شريفة**" من هذا الأمر، وتسأل "**الأميرة**" عن متى تنوي أن يسلم هذا الرجل الأجنبي؛ فترد "**الأميرة**" بردٍ قاطع أبدًا فتستغرب شريفة من هكذا رد نابعٍ من إمرأة مسلمة؛ وتستدلُ "**الأميرة**" في رأيها على أنَّهُ الله في كلّ مكان وزمان وهو في القلوب وهكذا هي متفقة مع زوجها.

"شريفة: تؤكدين لنا بالضبط هذه الدناءة التي سقطت فيها!

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

الأميرة: لنسمعك ونحكم عليك!

الأميرة: للحكم علي؟

شريفة: شريفة مثلما أراد والدك. لقد تمنى ذلك طويلا قبل وفاته لمسني ومسنات القرية... لقد منحنا شرف محاكمتك ولدى عودتك وإذا ثبتت إدانتك نحكم عليك..."[1]

يستغرب الحضور من رد **"أميرة"** ويرونها مصممة على ذنبها؛ وترى **"شريفة"** أنَّ هذا يُعَد تأكيدًا دناءتها الّتي وقعت فيها ويطلبن سماعها أكثر للحكم عليها، فتتعجبُ من قول الحكم عليها فتؤكدُ لها **"شريفة"** أنَّ هذه رغبة والدها؛ وأنَّه تمنى هذا لكبار وكبيرات القرية، وأنَّه منهم شرف محاكمتها لدى عوتها من فرنسا؛ بخصيصة إذا ثبتت إدانتها فيتم الحكم عليها وفقًا لذلك.

" تتعانق الخادمات ونونو والمجنونة حول أميرة التي ترتسم على شفتيها ضحكة شكاكة يخيم الصمت.

الأميرة: وصية إنبثق عنها. ميراث أليس كذلك؟ لذلك ينبغي أن تنفدوا إذا أردتم الاستفادة من ثروات الشيخ الحاج.

العميدة: لايبتي لم تصيبي...لقد خلف لنا الشيخ ثرواته لدى موته..."[2]

تظهر الشَّخصيات المناصرة **"للأمير" "الخادمات"** و**"نونو" و"المجنونة"** دفاعًا عنها ويظهر؛ هذا الحدث دلالةً دّرامية لمركز الشَّخصية البطلة؛ الّتي تجعل باقي الشَّخصيات الثَّانوية، أقل مكانةً من البطلة وتجعل من الأحداث تتموقع في مركز الشَّخصية البطلة الأساسية للحدث.

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص ص 76-77.

"المرأة الشريرة: لايهم. أتيت إلى هذه القرية بعد ذهابك والآن أنتمي إليها! أنا عجوز قبيحة مهتمة وشريرة ليس لك أي حظ معي ليس لنا ذكريات مشتركة، لم أعرفك وأنت صغيرة ولا أريد لك أي خير.

أنا هنا لأنفذ رغبة الفقيد وأقبل الأرض التي تحوي جسده الطاهرة..."[1]

تحضر شخصية **"المرأة الشريرة"**؛ والّتي إكتفت **الدّراماتورج** بدلالتها من خلال إسمها الّذي يحمل معنى الشَّر، ومن خلالها جسدت دور الجَّلاد الذّي حضرَ لينفذ العقاب على **"الأميرة"**، وتصف نفسها بعنف، بأنَّها أتت لهذه القرية ولايهم أصلحها؛ وقد أصبحت تنتمي إليها، وأنَّها عجوز قبيحة وشريرة، وأنَّ **"الأميرة"** ليس لها أيّ حظٍ؛ إذ وقعت في يدها،ى بخصيصةٍ أنَّها هنا لتنفذ رغبةَ الفقيد وتقبل أرض، الّتي دفن فيها جسده.

"... المرأة الشريرة: ألا تخافين من الله؟

الأميرة: لا أخاف منه بما أنني لا أقترف ما يستوجب اللوم؟...

المرأة الشريرة: لا اعتناق للإسلام. ولا ختان. هذا ما تقصدين؟

الأميرة: نعم هذا ما أقصد!

المرأة الشريرة: كنت تنوين قضاء حياتك كلّها مع هذه القلفة الإضافية"[2]

تتعجب **"الشريرة"** من تصرف **"الأميرة"** وعدم خوفها من الله لزواج برجل أجنبي غير مسلم، وترد **"الأميرة"** بقوة أنَّها لاتخاف من شيءٍ مادامت لم تفعل شيء يستوجب القلق، تتعجبُ **"الشّريرة"** وتدلي

[1] المرجع السابق، ص 79.

[2] المرجع نفسه، ص 80.

بإستشهادٍ بأنَّ زوج "**الأميرة**" لا ختان ولا إسلام، وتتعجب من تقبل "**الأميرة**" من قبول هذا الأمر ببساطة، فتردُ بقوة وثقة، أنَّ هذا ماتقصده، زواجها برجلٍ غير مسلم وغير مختن وهي سعيدة بهذا ولاتحس بأي ذنب مقترف في هذا الأمر.

" المقعد: ليس هنا وقت للحديث. أسرعي بالذهاب الآن؟

الأميرة: تبدو مرعوبا!

المقعد: أنا كذلك ! أنت محكوم عليك مسبقًا! أيا قلت سيقتلونك لقد وعدوا بذلك على التو، صديقيني! اذهبي![1]".

يعود "**المقعد**" مرةً أخرى وهو يطلبُ منها الهروب، ويطلب منها السرعة بالهروب لأنه لايوجد وقت للكلّام، فتندهشُ "**الأميرة**" من تصرفه وتتعجب من الرّعب الذي يبدو عليه وتسأله لما يبدو مرعوبًا هكذا.

" المرأة الشريرة: ادفعن به في السلم!

المقعد: باسم حبك للأجنبي ، اذهبي بسرعة!

تقف ثلاث نساء تبدين مصممات، فتأخذ ثلاثتهن المقعد ويرمين به في السلم دون تردد يصرخ بـ:"الأميرة" وهو يتدحرج بالسلم الصلب ليسكت بالأسفل"[2].

يثير "**المقعد**" غضب النّسوة بخصيصةٍ؛ "**المرأة الشريرة**" الّتي تطلب منهن قتله ودفعه في السّلم وهو رجل مريض لايستطيعُ إنقاض نفسه، فيصرخ لأخرة مرةٍ باسم حبّها للأجنبي زوجها الذي أحبّته، حبًّا كبيرًا

[1] المرجع السابق، ص 81.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

لدرجة أنَّه أقسم عليها بحبّها له، بعدها تتفاقم الأحداثُ وتقوم ثلاثةُ نساءٍ؛ بحمله ورميه في السُّلم دون ترددٍ، فيتدحرج وهو ينادي باسم **"الأميرة"** ويختفي مع صوته وهو في الأسفل.

" المتمرد: انتظرن أيتها النساء اسمحن لي بقول ...

المرأة الشريرة: ماذا بإمكان عاشق سوقي للخمر أن يقول؟

المتمرد: استمعن لي من فضلكن!

بإشارة من المرأة الشريرة تنتصف ثلة من النساء ويضربن الخائن على رأسه فيسقطنه ليجلسن فوقه..."[1].

يحاول **"المتمرد"** تهدأت الوضع، ومسح غضب النَّسوة، الّذي أشعلته **"الأميرة"** بتمردها وإعترافها القوي والواثق بما فعلته مخالفًا لقانون العشيرة وقانون الله، فتطلب **"المرأة الشّريرة"** من النّسوة بإشارةٍ منها إلى ضربه؛ فيقمن بضربه إلى أنّ بسقُط أرضًا، فيجلسن فوقه لكي لايزعجهن.

" العميدة: أسرعن، ولننه الأمر!

تتعانق المجنونه ونونو من جديد حول سيدتهن، وأميرة هادئة.

نونو: (تتكلّم بصوت خافت) لن تفعل شيئا آخر اليوم. وإلا ينبغي أن تمررن على جسدي...."[2]

يتتابع **الصّراع** في هذه المسرحيّة متصاعدًا؛ وقد تميزت هذه المسرحيّة بتداخل وتتعاقبُ الأحداث بنوعي **الصّراع الأفقي** مع المجتمع والعشيرة والتّقاليد والسُّلطة الأبوية، **والصّراع العمودي** ضد القوانين الإلهية السَّماوية؛ الّتي ترفُضُ زواج المرأة المسلمةِ برجلٍ أجنبي غير مسلم وغير مُخَتن، يصلُ **الصّراع** إلى ذروته،

[1] المرجع السابق، ص83.

[2] المرجع نفسه، ص 83.

عند محاولة عقابِ **"الأميرة"** فيتجسد في المسرحيّة **صراع** البطل مع المجتمع –**صراعُ** الفرد ضد الجماعة– **وصراع** البطل ضد القوانين الإلهية.

إلّا أنَّه ورغم قوة وتنوع **الصراع** داخل أحداث المسرحيّة؛ إلا أنَّه لا يتحقق أيّ **صراعٍ**؛ فالبطل ينتصر عندما يكتشف أنَّ كلّ هذا مجرد تمثيلية أراد والد **"الأميرة"** تحقيقه والبطلة تنتصر في الأخير بما وثقت به وأرادته.

"تقف كلّ النساء ليشكلّن جماعةً عنيفة جدان وتخرج كلّ واحدة عصا من تحت حجابهن، فيضربن نونو بكلّ همة فتنهار تعاين أميرة بصمتٍ جدير ومنكر، وهكذا كانت المحاكمة مزورة..."[1].

يبدأ النّسوة بتنفيذ عقاب **"الأميرة"** وفقًا لوصية والدها؛ ويقمن بتشكيل غضبٍ جماعي، وأخرجن من تحت حجابهن عصي ويقمن بدايةً بضرب **"نونو"** التي دافعت بقوةٍ عن **"الأميرة"** فتسقُطُ منهارةً وهكذا يبدأن النّسوة في عقابها ومن معها تجسيدًا لمحاكمةٍ لها.

3.البناء الدّراماتورجي للصّراع في مسرحية الضَّرائر:

ملخص مسرحية الضرائر *"Les coépouses":*

تدور أحداثها حول «**طاووس**» الزَّوجة العقيم، التي لا تنجب أطفال، وتنصدم مع عادات وتقاليد المجتمع الرَّافضة لعقم المرأة، وأنَّها تلوث سمعة العائلة وشرفها ويجب على الزوج أنَّ يتزوج عليها، ونجد سيطرة وتسلط الأم على كنتها وأنَّها يجب عليها البقاء لخدمة العائلة، وقد صبرت عليها وعلى عقمها الذي ألحق بالعائلة سوء السمعة.

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

وهنا يتضح **الصراع** ويبدأ في التصاعد وهو نوعين من **الصراع، الصراع العمودي** وهو **صراع «طاووس»** مع الرغبة الإلاهية في كونها امرأة عقيم وزواج زوجها «**إدريس**» عليها، **وصراع أفقي** والذي يتمثل في **الصّراع** مع العادات والتَّقاليد الاجتماعية البالية والتي لا معنى لها أتت نتيجة الجهل ونقص الوعي.

إنَّ غوصنا في نَّص مسرحية ""**الضرائر**"" جعلنا ندرك أنَّها كلّها تقوم على **صراع** منذ بدايتها ولا ننكر أنّنا وجدنا نوعين من **الصراع، الصراع العمودي والصراع الأفقي** في هذا النّص:

"...**التطرق لهذا الموضوع أمام وجهك الشريف شاهداً... إذن... قال لي عنده، لا ينجم عن علاقةٍ زوجيةٍ أولاد فإنّ رأي العامة يجزم على الفور أنّ المرأة هي السبب في هذه المأساة. يقولون أنّ لها بطن جاف، بطن ميت وأنّها ملعونة، عقيم كلّمة واحدة. ينسون أنّ الزوج قد يكون مريضاً أيضاً أو ضعيفاً... إجمالاً لا درة له على الغرس والإثمار...**""[1].

نجد هنا بداية **الصراع وهو الصراع الأفقي، صراع** الإنسان مع العادات والتقاليد الاجتماعية والّتي تتمثل في رفض امرأة عقيم من قبل مجتمعنا وأنّها السبب في هذا العقم بدون أية حجة وأنَّه لا دليل غير ذلك وهو السبب أولاً وأخيراً.

""...«**نهنوهة**» : **رجال لا يغرسون؟ لم يرد ذلك أبداً؟ إنّما شتيمة بلا معادل! المرأة وحدها تستطيع أن تكون ولوداً أو عقيماً، ومن هذا وحده ينجم الشرف أو المأساة...**""[2].

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص132.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

نجد هما «**نهنوهة**» أم «**إدريس**» وهو يحاورها تؤكد له أنَّهُ من العار أن لا يكون الرجل ينجب وأنَّها شتيمة اجتماعية هي الوحيدة من لا تنجب وتستطيع تحمل هذا العار لأنَّه يأتي بمأساة كبيرة على الرجل ويمس شرفه وشرف العائلة واسمها.

نجدُ «**نهنوهة**» هنا تعد على أصحابها الثَّلاثة أعوام وكم هي طويلة وإنَّها بلا أولاد وأنَّهم قد كانوا ملائكة معها بصبرهم عليها وعلى عقمها.

"... «نهنوهة»: **إذن أعد على أصابعي: أنت متزوج منذ ثلاثة أعوام، وماذا بعد ! وكان من المفروض أن تنجب منذ عامين لقد كنا ملائكة بصبرنا عليها، وها ما قاله الناس الآخرون... نعم رأي العامة، وتعرف أنَّ رأي العامة يبني أو يهدم سمعة وتتهدد السمعة أحياناً بسببٍ واه عن أجل جرعة إضافية عن الصبر مثلاً ! ...**""[1].

وتؤكد «**نهنوهة**» على أنَّها صبرت وكلّ الناس شهدوا بصبرهم على «**طاووس**» كنتها العقيم وهذا يعد رأي العامة ونجد تقديس المجتمع لرأي العامة، فنجد خوف نهنومة من رأي العامة الّتي يصدم سمعة وشرف العائلة نتيجة صبرهم على امرأة عقيم.

"...**إذن هذه الوضعية لا يعقل أن تستمر لأنّها ربما تسقطنا في الوحل! تذكر هذا بعد وفاتي بعدها لن يكون من ينصحك، تذكر هذا الضياع سمعة يعني عدم استرجاعها مجدداً أبداً ضياعها مثل عذرية المرأة، لا تستعاد أبداً...**" [2].

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص ص 134-135.

[2] المرجع نفسه، ص135.

ترى «**نهنوهة**» أنّ هذا الأمر يضعها في الوحل، وأنَّ «**إدريس**» لن يجد من ينصحه بعد وفاتها وأنّ سمعتهم إذا ضاعت لا يمكن استرجاعها وأنّه يجب عليه أن يتزوج ليحمي العائلة من الوحل والسمعة السيئة الّتي هي مثل عذرية المرأة لا يمكن استرجاعه إذا فقدته المرأة.

""...«نهنوهة»: هذا غير معقول ! جب أن تسرع لتصبح زوجتك الأوّلى في مضاف الأثاث ولن تنال من سمعتك بعقمها، لم طلب قطط من أثاثٍ أن ينجب صغاراً، مفهوم؟..."""[1]

كما يشتد **الصراع** على «**طاووس**» عندما تمر نهنومة على زواج ابنها وأنَّ تبقى زوجته الأوّلى مثل الأثاث المضاف إلى البيت ولن تضر «**إدريس**» بعقمها شيء وتصبح مثل الأثاث في البيت الذي لا فائدة منّه ولا ينتظر منه أن يأتي بأطفال.

"... «نهنوهة»: زوجتك لا قيمة لها هي جزء من منزلك ومن أملاكك، وتستطيع بيعها كلّ يوم من أيام السنة ولا أحد له الحق في التفوه بكلّمة!

–«إدريس»: عادة ظالمة، هناك قوانين الآن!.

–«نهنوهة»: لم أعيش ألم رؤيتك تحت الأرض لمعايشة ألم معارضتك لي، هذا ما أريده؟ !.

...من سيهتم لإمرة لم تستطع ملء البيت بضحك وبكاء الأطفال..."[2]

نجد احتدام **الصراع** ضد «**طاووس**» التي وصفتها كنتها بأنَّها مجرد من منزل «**إدريس**» ومن أملاكه، ويستطيع بيعها كلّ يوم من أيام السَّنة ومتى أراد ذلك، ولا يستطيع أحد التَّفوه بكلّمة نجد رد «**إدريس**» عليها أنَّ هذه عادات ظالمة وأنَّهُ تُوجدُ قوانين الآن فتأخذ «**نهنوهة**» بالتألم والتَّحسر لأنَّ ابنها يعارضها

---

[1] المرجع السابق، ص136.

[2] المرجع نفسه، ص137.

وتتمنى رؤيته تحت الأرض أهون من ألمها واحتارت من اهتمامه بزوجته العقيم وكيف يعقل الإنسان؛ أنَّ يهتم بامرأة لم تستطيع ملء البيت بضحك وبكاء الأطفال.

نجد حوار «**إدريس**» مع والدته محتاراً من صعوبتها ضد المرأة؛ وأنَّهُ لا ذنب لها في هذا، فترد عليه أنَّها امرأة عقيم رغم جمالها واحترامها الكبير لها.

–""... «إدريس» : أنت صعبة جداً مع المرأة...

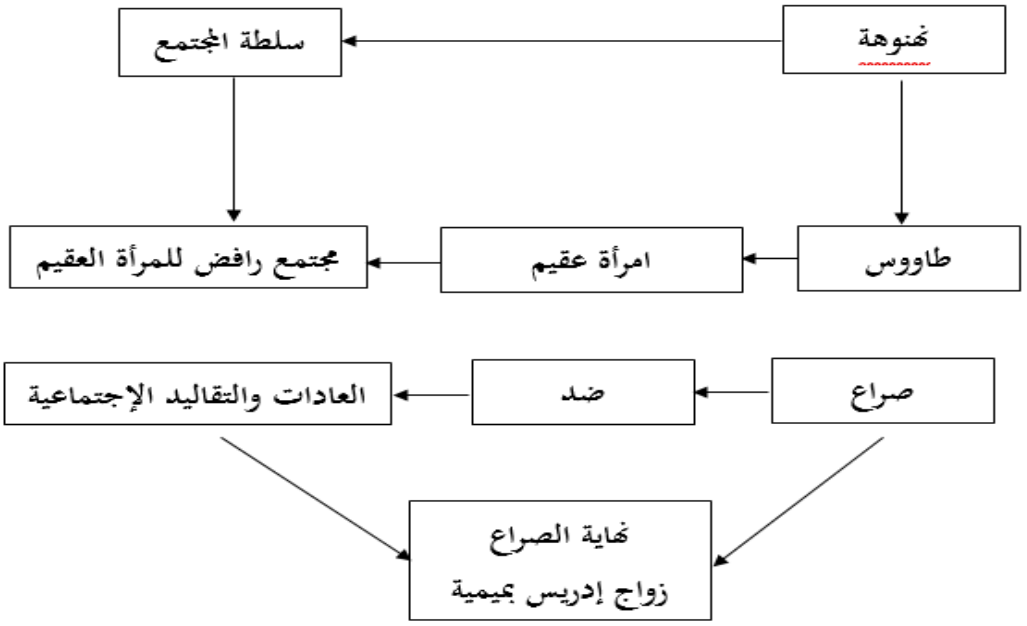
–«نهنوهة»: عقيم :!

–«إدريس» : المرأة التي تحبك وتنبهر بك وتحترمك.

–«نهنوهة»: من طبيعة الأشياء.

–«إدريس» : أرى لي الحق في التحدث إليها..."[1]"

ويمكن تجسيد صراع طاووس ضد العادات والتقاليد في المخطط التالي:



[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص136.

كما يتجسد لنا حوار «**نهنوهة**» مع كنتها وهي تفتخر على كنتها «**طاووس**» وتقول لها أنَّها أنجبت الكثير من الأطفال؛ وأنَّهُ مهما فعلت أو تفعل فلن تصل إلى مؤخرة قدمها لأنَّها امرأة عقيم تتجلى هنا قساوة العادات والتَّقاليد الاجتماعية، لرفض امرأة بسبب صحي لا ذنب لها فيه.

–«نهنوهة»: (تتبختر) تذكري جيداً أنّني أنجبت الكثير من الأطفال ومهما فعلت أو تفعلين فلن تصلي إلى مؤخرة قدمي (صمت) هل سمعت؟

–«طاووس»: نعم.

–«نهنوهة»: وما رأيك؟

–«طاووس»: إنّها إرادة الله...""[1].

نجد رفض «**طاووس**» لما تقوله «**نهنوهة**» عنّها وردها بأدب؛ وبأنَّهُ لا ذنب لها في هذا الأمر وأنَّها إرادة الله ليس أكثر ولا اقل وأنَّ هذا الأمر طبيعي يحدث لكلّ إنسان إلاّ أنَّ «**نهنوهة**» تبقى متسلطةً ورافضة ومصرة على رأيها.

"..."«نهنوهة»:(متوجسة) هل اقترفت ذنباً ليعاقبك الله بحرمانك من الخلفة لتصبحي أرضاً قاحلة؟ (تبكي «طاووس» في صمت وتستمر في العمل دون أن تجيب) أجيبي !.

«طاووس»: الله رحيم كريم وأثق بقضائه وحلمه سأصبر أكثر...

«نهنوهة»: أنا لن أصبر، لقد منحناك اسمنا لكنك خدعتنا !!اخترتك...""[2].

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص ص142-143.

[2] المرجع نفسه، ص143.

تسأل هنا «**نهنوهة**» «**طاووس**» عن سبب حرمان الله لها هذا الأمر وأنَّه كيف يمكن أنّ لا تنجب، وأنَّهُ هذا سبب ذنب اقترفته.

ترفض «**نهنوهة**» التَّحاور مع كنتها «**طاووس**» وتقول لها أنّها لن تنصت لامرأة عقيم فترد عليها «**طاووس**» بأن تكف عن الكلّام عنّها بهذه الطريقة خاصة وأنَّها لا تعلم إذا كانت هي العقيم أو زوجها «إدريس» وأنّ كلّامها سوف ينعكس سلباً على خلفتها بلعناتها وشياطين وادعاءات «**نهنوهة**» فترد عليها بكلّ قسوة أنّه لا يوجد خلف أصلاً منها.

""...«نهنوهة»: لا ! لن أنصت لامرأة عقيم!

–«طاووس»: ماذا تقولين؟ ماذا تقولين هنا؟ دعك من قدفي شياطينك وادعاءاتك ولعناتك ! ربما انعكس ذلك على خلفك سلباً !

–«نهنوهة»: ليس هناك خلف ! أتحدث عن العقم !

–«طاووس»: إنّها إرادة الله لا أكثر ولا أقل.""[1].

تبقى «**نهنوهة**» تصرخ وتهين كنتها «**طاووس**» لأنَّها بلا أولاد وتذكرها كذلك بوالدها الّذي تركها وهي رضيعة الذي ذهب لجمع لقمة العيش فترد عليها «**نهنوهة**» بأنَّهُ رجل فاشل ترك زوجته وابنته بدون مأوى ولا زاد فهو عار على أن يكون رجل وتبقى «**نهنوهة**» تذكر «**طاووس**» بيتمها وعقمها طوال الوقت.

–""«نهنوهة»: أنصتي إلى جيداً، أنصتي إلى جيداً ! أنت بدون أب ولا ولد !

–«طاووس»: تواصل يداي العمل لأنّهما لا يعرفان غير ذلك لكنّني أصغي إليك...

–«نهنوهة»: أيتها ا المرأة بدون صراخ أطفال، اصمتي !

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص143.

–«طاووس»: أكملت فقط ما كنت تقوليه...""[1].

«**نهنوهة**» ← **صراع اجتماعي ضد** ← «**طاووس**» ← **عقيم** ←**زواج** «**إدريس**» يوضّح لنا هذا المخطط البسيط العلاقة بين الأطراف **المتصارعة** في المسرحيّة.

يبقى **الصراع الأفقي** في احتدام مع العادات والتقاليد الاجتماعية البالية؛ ويزيد هذا **الصراع** مع الجهل ونقص الوعي المعرفي والعلمي.

"... أترك للأشخاص مثلي فرصة الحكم على العالم يا ابني! كيف يمكننا أن ننعت رجلاً يهتم بأبناء غيره؟ بطريقة أو بأخرى إنّه زوج مخدوع!

–«إدريس»: إذن... يبدو لي كان ينبغي أن نتحدث بشأنّنا وإذا بدأت بمعاكستك فلن تذهب بعيداً!

–«نهنوهة»: أرى أنّك متفهم أحياناً! ...""[2].

تبقى «**نهنوهة**» تحاور ابنها «**إدريس**» وتحاول إقناعه بالزواج سريعاً ورافضة لأي كلّام منه أو رفض في قضية الزواج على زوجته «**طاووس**» وأنّه السرعة في الزواج هي التي تسعد سمعة العائلة.

"...«نهنوهة»: آه! تفكر في الطبيب؟!

–«إدريس»: نعم.

–«نهنوهة»: وماذا تفعل بنصائح أمك.

–«إدريس»: سأستمع إليها.

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص ص143-144.

[2] المرجع نفسه، ص 130.

–«نهنوهة»: إذن لن تقتلني كمدا وهماً مثلما حاول أن يفعل أبوك الحقير في زمانه؟ طبيب من أجل ماذا؟ ..."[1]

تثور «**نهنوهة**» على ابنها الذي يريد أن يزور طبيب وتقول له، أنَّ هذا لا يجوز أن يذهب رجل إلى طبيب رغم نصائحها الكثيرة وهي خائفة أن يكون سبب في قتلها هماً وكمدًا وحصرةً لأنَّهُ لم يتزوج على زوجته «**طاووس**» ويفكر في الذهاب إلى الطبيب وأنه يشبه والده الذي وصفته بالحقير.

"... احتفظ بهذه الحماريات لإغراء زوجتك المستقبلية الزوجة الثانية إن شاء الله تصدق ! هيا ولنكن واضحين! لم يتبق على السنة الجديدة غير خمسة عشر يوماً... و سيهل علينا رمضان وآنذاك لا أحد يتزوج، حق الرجال الذين تأخروا عن الإنجاب مثلك خمسة عشر زائد ثلاثين تصبح خمسة وأربعين يوماً، وسيتوج شهر الصيام بالأقطار والحفل الذي يرافقه.

خمسون يوماً إجمالاً، لنكن أكثر تفتحاً ولنقل شهرين، إذا أسرعنا وطلبنا يد الزوجة القادمة الآن هذا المساء أو غداً... ستكون متزوجاً بعد شهرين..."[2]

تطلب «**نهنوهة**» ابنها عندما وقف يستعرض في رجولته أن يحتفظ بهذا لزوجته الثانية وطلبت منه أنَّ السَّنة الجديدة لم يتبقى لها الكثير غير خمسة عشر يوماً خاصة وأنَّ رمضان على أبواب القدوم ولهذا يجب الإسراع وخطبة الفتاة واليوم أو الغد ليكون متزوجاً بعد شهرين.

"... «إدريس»: تقصدين، سأكون قد أعددت للزواج.

–«نهنوهة»: هذا ما أريد قوله.

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص135.

–«إدريس»: أماه، شهرين ! مدة قليلة لتحضير الزفاف.

–«نهنوهة»: هل أنت بحاجة لزفاف لتقوم بعملك الرجولي... "[1].

يحتار «**إدريس**» من عجلة والدته ويقول لها أنَّه في شهرين سيكون قد أعد نفسه للزواج ويرى أنَّها مدة قليلة للتحضير للزفاف فتختار منه وتقول له هل أنت بحاجة لزفاف لتقوم بعملك الرجولي، فكلّ ما تريد منه هو إنجاب أطفال ولا تهتم بتحضيرات العرس أو مشاعر كنتها وأهم ماتركز عليه هو سمعته وسط كلّام الناس والمجتمع.

4.البناء الدّراماتورجيّ للصراع في مسرحيّة "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير:

ملخص مسرحية الحلقة الذكورية لفاطمة قالير:

تتحدث المسرحيّة، عن شخصية "**صادقة**" مسلمة جزائرية؛ الّتي تحبُّ وتتزوج "**بيار**" أجنبي، فرنسي، مسيحي، يدخل الإسلام؛ من أجل حبيبته، ويختار أنَّ يذهبَ؛ إلى قريتها ليختن، ويصبح رجلا متبعًا للدّين والسُّنة الإسلامية، وهنا يبدأ الصراع الأفقي؛ بين عشيرة "**صادقة**" التي ترفضه رفضا قاطعًا، وهنا يبدأ صراعه ولتنتهي المسرحيّة بتقبل العشيرة "**لبيار**"، بنهاية سعيدة في حفل ختان جماعي للأطفال.

يَسْتَمِيزُ **البِنَاءُ الدّراماتورجي للصراع** في مسرحيّة "**الحلقة الذكورية" للدراماتورج ""فاطمة قالير**"" بكونه **صراع أفقي** بالدرجة الأولى يتقاطع مع **الصراعات العمودية** المتماهية داخل **الصراع الأفقي**؛ والتي في بعض الأحيان تعلو لتصبح في المقام الأوّل، قامت بترجمة نص مسرحية الدّكتوره **طامر أنوال**، مراجعة **جميلة مصطفى الزقاي**.

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

ويَسْتَمِيْزُ **الصّراع** في المسرحيّة، كونه يبدأ مع بدايتها في الظهور وهذا ما لم تعتمده الكاتبة في باقي مسرحياتها، حيثُ فدومًا تعمد **الدراماتورج** إلى تضليل المتلقي وجعله يعيش حالة من الرَّاحة بانعدام **الصراع** ثمّ يجد نفسه في **الصراع** أيّ كان نوعه وصيغته ضمن الأحداث الدراميةَ، أما في مسرحية **الحلقة الذكورية؛** فنجد العكس تناما فنجده مع بداية الحديث بين **""صادقة"" و""بيار""**.

""صادقة: لا، لن تفعل شيئا!

بيار: أوه، نعم منذ وقتٍ. وأنا أرغب فيه!

صادقة: سيضحكون عليك ثمّ يقتلونك!

بيار: حنونة أنت تهذين؟

صادقة: لا، أقول الحقيقة، لكن الحقيقة جامعة!!!""[1].

يظهر مع بداية الحوار في المسرحيّة ظهور **الصراع الدرامي** واضحًا من خلال حديث الشَّخصيتان البطلتان **""بيار وصادقة""**؛ حيث بدأ نقاش ضدي ملغم أقحم المتلقي فيه فورًا بدون مقدمات إستهلالية ولا حتى شرح للشخصيات وأدوارها وهيئتها العمرية، والثَّقافية والعرقية وغيرها من المعلومات المعتمة الواجب توافرها، والتَّوضيحات الّتي قد تسبق النص الدّرامي فنجد قصد الكاتبة الدخول فورًا في **الصّراع** من خلال الحوار بين الشّخصيات.

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 89.

يتابع حديث ""**صادقة**"" مع "**بيار**" الذي بين حوارهما على رفض لأمر يلح ""**بيار**"" على فعله وترفضه صادقة رفضا قاطعا ثمّ يبدأ **الصراع** في الاتضاح مع حديثهماةحيث تقول ""**صادقة**""

""...الإقتران أمام الرجال وأمام الله، ولكن ... هل أنت مختن ،أم لا، أريدك! امرأة تقليدية لن تقبل بك حتى في وضع خادم ، ولكنني أنا أريدك كما أنت ! بزيك الأوروبي المضحك على الموضة لأقول لك سعة حبي ماذا تريد أكثر؟""[1]

يتضح **الصّراع** جليا في المشهد الاستهلالي للمسرحيّة مع حديث ""**صادقة**"" وزوجها ""**بيار**"" حيث يتضح أنَّ ""**صادقة**"" إمرأة مسلمة متزوجة من رجل أوربي غير مسلم وغير مختن، حيث توضّح ""**صادقة**"" لزوجها أنَّها تقبلهُ كما هو ولا تريد منه أنّ يتغيير من أجلها؛ وأنَّها تقبله كما هي بزيه الأوروبي المضحك ولاتريد منه أن يغييره.

كما توضّح ""**صادقة**""سبب رفضها أنَّها لا تريده أنّ يزعج ذكرياتها الجميلة **"أمنعك ! بقى لي هناك بعض الجذور، قديمة ربما ولكنها هشة وناعمة وأتمسك بها كثييرا"**[2]

ترفض ""**صادقة**"" بأي شكلّ من الأشكال أن يزعج ذكرياتها الّتي تركتها في وطنها أن يحركها أو يبث فيها أشكالًا قد يزعجها بأي طريقة كانت **"وبكبرياء لن يعجبني أن تذهب لإزعاجها"**[3]

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 89.

[2] المرجع نفسه، ص 89.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

ترفض ""**صادقة**"" أمر تدخل ""**بيار**"" في حياتها أو إزعاج ذكرياتها العبقة وترى أنَّها نقية ولا تسمح لأحد العبث بها أو إزعاجها.

"يدخل المهرج إنه قزم كبير السن متنكر بفظاظة بزي بنت، يؤدي بعض الحركات البهلوانية وبعض الدسائس معلنا عن مصيبة كبيرة، ينهض الآباء الكبار وآباء الآباء مصدومين، يحمي الآباء أطفالهم بأجسادهم وتتوقف الزغاريد والجوقة أيضا"[1]

تنقل **الدّراماتورج** المتلقي فورا لأحداث مغايرة ونلحظ محو تام **للصراع** والنقاش بين الشّخصيتين الّتي غيبًا، وتظهر شخصيات أخرى تتحدث فيما بينها حول حفل طقسي يخص الأطفال بالحديث، يتتابع بناء **الصراع** في التخفي ويظهر مع حضور شخصية ""**المهرج**"" الذي عمدت الكاتبة جعله نقطة وصل بين الحبكة الاستهلالية **للصّراع** وبين بداية **الصّراع** أو إعادة احيائه مرة أخرى.

"...سيدي: بأي حق؟ تأتي لتقاطع بداية هذا الحفل لتروي حماقات غير مفهومة."[2] يثور ""**سيدي**"" غاضبًا من ""**المهرج**"" الذي يقوم بحركات تشير إلى الأمور السيئة التي ستحدث والدّسائس المعلنة عن المصائب نلحظ هنا بداية الصراع مع الشخصية والتي تعتبر المحرك للحبة داخل المسرحيّة، هذا ما يجعلنا نلحظ أنّ **الدراماتورج** تعمد في كلّ مسرحياتها بتحريك **الصراع** باستعمال شخصية تكون إما ذات أعاقة

[1] المرجع السابق، ص 93.

[2] المرجع نفسه، ص 93.

جسدية أو إعاقة عقلية، ما يبرز لنا اشتغال الكاتبة على **الموروث الثقافي** الذي يعطي قيمة لما يصدر عن هذه الحالات من كلّام أو أفعال سواء كانت قصدية أو عفوية.

كما تسعى لتصوير هذه الحالات، وتصور وضعيتها الاجتماعية، وسط مجتمعها؛ وكذا الانتقادات والتّساهلات والتعنيفات التي يتعرض لها وفق العقلية المجتمعية، وكذا تصور العتو عن الانسانية في التعامل معها.

"سيد علي: ضف إلى أنه وليغفر لي الله على هذه الفكرة، أنت هنا لأجل تسليتنا!.."[1] .

يغضب الحضور بشدة من تصرفات ""**المهرج**"" التي تحمل دلالات بحدوث، أمر سيء للغاية؛ فجسمه الصغير وحركات جسده البهلوانية التي يقوم بها، بخصيصة بدخوله المتنكر وحركاته المعلنة عن مصيبة، ما جعل شخصية """**سيدي**"" و""**سيدي علي**"" يثوران فيه، ولافساده لحفلهم مع بدايته، وأنَّهُ دوره فقط تسليتهم لا غير.

"صغير: (وهو يحدث حركات طافرة) أجل أسيادي، عليكم إحلالي، جئت بالفعل لأكسر فرحتكم."[2].

[1] المرجع السابق، ، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه ص 93.

يؤكد ""**المهرج الصغير**"" على تصرفاته التي قام بها، حيث يقول أنَّه جاء ليكسر فرحتهم ويمكنهم قتله بدون ذنب، يبدأ هنا **الصراع** مبنيا وفق خطة الضمور عمدت **الدّراماتورج** لوضع المتلقي بين نوعين من **الصراعات، صراع استهلالي** واضح، و**صراع** ملغم غير واضح.

"جئت بالفعل لأكسر فرحتكم ...وصل غريب، لتوه أتى مرتديًا زي الناس الذين هم في الجهة المغايرة للبحر الأبيض المتوسط يتحدث لغة أفهمها قليلا وهو يريد أن يختن!!""[1].

بعد إستجواب كبير من الشخصيات، يفصح "**الصغير**" عن المصيبة التي يعرفها، حيث أنَّه أتى رجل أجنبي، بزي مغاير في جهة الأخرى –ويقصد بها أروبا– وصف لباسه ومن أين أتى ولغته التي فهمها قليلا–اللغة الفرنسية– وأنَّه يريد أنّ يختن.

""غريب؟

راشد؟

غير مختن؟

رجل قادم من الشمال؟

هل هي مرة أخرى بلاء؟..."[2].

يتعجب الجميع ويحتارون كيف لشخص غريب وكبير في السن يريد أنَّ يختن وماغايته من هذا الأمر.

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 94.

"... هل هو مسبب للمتاعب؟

....مزعزع جدا.

مبعوث من طرف أعدائنا؟

هل كلّ هذا حقيقي؟

سيدي: (بحركة للتهدئة) أطلب القليل من الصمت. أريد مثلكم فهم كلّ مايجري..."[1].

يتخوف الجميع من هذا الرجل؛ ومن مطلبه العجيب، ويتخوفون من أنّ يكون مبعوث من قبلِ أعدائهم أو ستأتي أتعاب لهم منه، ويستغربون من هذا الأمر الذي يُعدُ غريبًا جدًا عليهم.

يطلبُ الجميع بضرورة إكمال الحفل وعدم توقيف الاحتفال لسبب كهذا، وأن لا يتركوا هذا الأمر يؤثر في فرحتهم المنشودة بأطفالهم الذين سيصبحوا رجالا في المستقبل.

" يجب أن تستمر السهرة فإذا كان هناك شر في الأفق، لن يكون أكبر ولا أرفع من فرحتنا..."[2]

" سيدي: لتتخذ القرارات التي تفرض نفسها.

سيدي علي: نترككم في سلام...

سيدي: لتكن ليلتكم عذبة..."[3].

ويستندون في أنَّ فرحتهم أكبر من كلّ أمرٍ سيء، أو شر في الأفق فانه رفحتهم ستكسر هذا الشر وتغلبهُ.

---

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 95.

ويقترح ""**سيدي**"" بضرورة أخذ القرارات الصائبة، واللازمة، ويودعهم "**سيد علي**".

يظهر حوار "**شرق**" مع ""**الصغير**"" والذي يطلبُ منه أنّ يكُف عن تهريجه، ويستمرُ ""**الصغير**"" في تهريجه ويسأل مازحًا هل ستقطعون رأسي فيرد ""**غرب**"" بعنفٍ بأنَّه يرغب في هذا الأمر وأنَّه تنتابهُ الرغبة أحيانًا في قتله. وعلى عكس ""**شرق**"" الذي يطمئنه بأنَّه لن يحدث له مكروه.

"شرق: أيها النصف رجل الذي وهبه الله قدرات غريبة، كف عن تهريجك.

صغير: (وهو ينهض بثوبه القصير): هل تقطعون رأسي؟

غرب: إعترف أن الرغبة إنتابتني أحيانًا

شرق: لن نمسك بسوء تكلّم"[1]

يتضح في بناء **الصّراع** في مسرحيّة أن تخلق شخصيات متضادة شخصية تفعل **الصراع**؛ مثل شخصية ""**غرب**"" وعلى العكس شخصيات تهدأ الصراع وتدفع للوراء مثل شخصية ""**شرق**"".

يساعد هذا البناء المتضاد في خلق نوعٍ من التأرجح في تصاعد وتنازل وتيرة **الصراع** من خلال الحوار المتفاقم بين الشَّخصيات التي تبني هذه الأحداث وفق أحاديثها.

يبدأ **الصراع** في تفسير شخصية ""**الصغير**"" لما جرى بينه وبين ""**الرجل الغريب**"" الذي وجده أمام المسجد

" صغير: إليكم إليكم كنت داخلًا بهدوء لأجهز لهاته السهرة إلى أن لمحت رجلًا جالسًا مستندًا لحائط سور المسجد أدركت مباشرة أنه غريب.

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

اقتربت فبادرني بالتحية.

غريب مهذب جدًا. سألني إنّ كنت أعرف ختانًا، السؤال الغريب ما الذي يفعله مسيحي بختان؟..."[1]

يصف الرجل "**الصغير**" تلك العلاقة التي نشأت بينه وبين "**الرجل الغريب**"، والذي أعطت سمات عديدة عن تلك اللحظات التعرفية عليه وما يريده.

"... الجميع ! مسيحي؟

صغير: أفترض !...

لمين: يهودي ربما؟

عبيد: اليهودي لايحتاج للتختين؟"[2].

يظهر هنا **الاشتغال** على تيمة الأديان السماوية؛ والتي تنص إحداها على شروط وأخرى لا فقضية الختان؛ وهنا عمدت **الدراماتورج** لتوضيح ماهية الشخصية البطلة وماذا تريد وهويتها الثقافية والدينية وهي المسيحية.

" وهذا مايراه ملتون ماركس أنَّ مهمة الصّراع في المسرحيّة هي توضيح موضوعها؛ وهذا لجعلها مقنعة فيجب أنّ يتحقق فيها انسجام كامل بين الموضوع الأساسي ولب صراعها وهنا يظهر الدراماتورج كخبير"[3]

وهذا ما تحاول **الدراماتورج** خلقه من **حوار** الشّخصيات؛ لتوضيح بنية الموضوع الأساسية للمسرحية.

---

[1] المرجع السابق، ص 95.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ينظر: مجيد حميد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 41.

" غرب: بهذه الحساسية المتفاقمة التي يحتويها جسمك المسكين... ألم تشعر بداخله نية غير سوية، ألم تستبين فيه عزائم حالكة؟

صغير: لا، سيدي. أغلقت عيني قليلا حينما كان يحدثني..."[1]

يصف ""**غرب**"" جسم ""**الصغير**"" ويعطي دلالات عليه؛ كما نجد في حوارهما الاستعلاء الطبقي على الإنسان الضعيف جسميًا وهنا نلحظ اهتمام **الدراماتورج** بالتَّفاصيل الدَّقيقة يدل على قوة المسرحيّة و"**وأنّ صراع المسرحيّة جيد الصنع لأنه يهتم بالجزئيات الخاصة"[2]**

"... إذن: هذا الرجل بتواضع كبير يريد أن يختن ورأي هو أن نحقق له هذا الطلب السامي الشجاع..."[3]

نلحظ سير للأحداث، وتصاعد، **للصراع الأفقي** فهي تتضمن مجموعة من العلاقات والتناقضات بين الشخوص والأحداث تسير حبكة المسرحيّة تتابع نمو وتنظيم العلاقات؛ فهي لا تعمل على التنظيم فحسب[4]

"ظريف: سعداء لأن الختان لن يهرع ليجري العملية على التو، على مهلكم ! نحن تحت تصرف أي غريب. بلا إيمان ولاقانون. ولا ننتظر إلا تلبية خجولة لرغباته لتحقيق شذوذه، كنت أعتقد أنني حضرت إلى سهرة حفلة، إلا أنني متواجد بفخ. وأنا لا أحب هذا"[5]

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: فاطمة قالير 5مسرحيات، ص96

[2] ينظر: مجيد حميد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 41.

[3] جميلة مصطفى الزقاي:**فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 97.

[4] ينظر: مجيد حميد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 46.

[5] المرجع نفسه، ص نفسها.

يظهر **الاشتغال الدراماتورجي** على تيمة الدين من خلال الاشتغال على قضية الختان للإنسان الجديد على الدّين الاسلامي.

"...أنا أرغب في سحب إبني من حفل التنكر هذا !

غرب: إبنك هو حفيدي وعليك أن تنتظر أن أشيخ أكثر لكي تقرر مكاني"[1].

"مليك: لماذا هذه النبرة الشرسة في حين نحن في العمق متفقين؟

ظريف: "لختان غريب راشد؟

مليك: لم أقل هذا. نحن متفقون على مناقشة موضوع شائك. حساس وربما بلا حل، في كلّ الأحوال. سننهي هذه القضية بكثيير من الحذر.."[2].

يظهر كلّام **"مليك"** تقبل للأمر ومناقشته بأريحية تامة فيتعجب **"ظريف"** من كلّامه حول تقبله للأمر بأريحية أمر ختان رجل كبير في العمر غير مسلم فيرد عليه مليك محاولا ترقيع كلّامه بأن الموضوع يحتاج فقط مناقشة جماعية لاتخاذ القرار الصائب.

"...ظريف: كنت متأكدًا !عدو!

لمين: كنت متأكدًا !يهودي!

عبيد: أنت، لايلزمك الكثيير لتذهب للبحث في هلاك القسم الأكبر من شعوب الأديان والألوان المغايرة..."[3].

[1] المرجع السابق، ص 97.

[2] المرجع نفسه، 98.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

تشتغل الدراماتورج على قضية **الصراع** بين الأديان؛ من خلال أحاديث الشَّخصيات الذي تناوب في درجات حدته فنجد **"ظريف"** المتوجس من كون **"الغريب"** عدوا ويذهب لمين إلى أنه ذو أصل يهودي ونلحظ أنه في الثقافة الشعبية الجزائرية سمة **"اليهودية"** مقترنة بدلالة الظلم والشر بسبب أعمال اليهود فنجد نكران لهذه الفئة، ويأتي **"عبيد"** كوسيط إيجابي في الحوار المتضارب بالتَّطرق إلى تيمة الصراع بين الأديان والألوان نلحظ هنا **الاشتغال** على البنية العميقة للتميز العنصري بين االفئات المجتمعية.

"...هؤلاء الذين لايعرفوننا ولسوء الحظ إلتقوا بك. سيفكرون مباشرة أن كلّ العرب هم بشعوا القلب، غير متساويين. بلا ذكاء ولارحمة.

لمين: سأقتلك

عبيد: هذا ماقلته. كلّما ظهر ! إختلاف. تظن أنه يمكن حله عن طريق المذابح والحروب والغزوات..."[1].

تتطرق على الصّورة النّمطية؛ الّتي يمكن أنَّ تجسد على العرب؛ بسبب الأفكار النَّاتجة عن هذا التنكر **"للغريب"** فهذا الكلّام يعطي صورة عنهم بأنهم بشعوا القلب وليست فيهم رأفة أو رحمة وغير متساويين فيرد **"لمين"** بعنفٍ أقوى برغبته في قتله فتساهله في هذا الأمر فيرد **"عبيد"** معطيا نتيجة ومؤكدًا على رأيه بعدم تقبلهم للاختلاف كما تظهر لمحة الاشتغال على العنف المجتمعي الذي يذهب للذبح والقتل والحروب والغزوات؛ ونلحظ من توظيف الكاتبة للغزوات كبعد ديني وتاريخي للتاريخ الاسلامي الذي عرف بغزواته والصّورة التّقليدية عن المسلمين.

"لمين: سأقتلك. لا بنبل النَّار ولا بحدة الشّفرة، سأقتلك بيدي. وأتمنى أنّ يكون قتلك طويلا

[1] المرجع نفسه، ص 98.

ومؤلما... لك أنت ولي أنا وسيبقى حديثا لاينسى..."[1]

يبقى **"لمين"** مصرا على رأيه برغبته في قتل **"عبيد"** الذي جاء عاكسًا لرأي الجماعة ومتقبلا بصورة غريبة لأمر **"الغريب"**.

" لمين:(لا يزال غاضبا هذا المسن الشيخ الذي لم يرزق إلا بالبنات. هذا الخصي الأسود..."[2]

يظهر اشتغال **الدراماتورج** على الحضور العامل الديني بقوة ما يعكس مرادها من هذا التوظيف الذي يستلزم عليها **"ضرورة التوفيق بين الوعي بالتاريخ الإسلامي وشخصياته، ووعيه بالواقع المعاش، لأن ما يهم الكاتب في توظيفه للشخصية الدينية أو للموقف التاريخي ليس هذا بل دلالة الشخصية التاريخية بما تحمله من قابلية للتأويل والتفسير، فهنا يظهر استغلاله للتعبير عن واقعه وواقع عصره مايجعل المتلقي داخل جدل بين لحظة آنية بكلّ عناصرها الجديدة وبين لحظة ماضية في حضورها المستعاد."**[3] وهذا ما نجده فيس حوار **"عبيد"** و **"لمين"**.

"... مليك: هيا،...هيا. لما النزول إلى هذا المستوى؟ أعتقد أنه علينا أن نترفع بالعكس نحو الصفاء والتسامح لفهم مايريده فعلا هذا الرجل عابر السبيل، هذا الغريب الكيس الذي ربما يرغب في الدخول في عشيرتنا"[4]

يضع **"مليك"** حلاً افتراضيًا لفك هذا النزاع ويطلب منهم التّرفع وعدم النزوال لهذا المستوى وحثهم على المحبة والتسامح، ويدعوهم إلى التريث وفهم أمر هذا الرجل كم يعطي حلًا آخر بامكانية دخوله لعشيرتهم؛ نلحظ هنا الاشتغال على قانون العشيرة الذي يرفض **"الغريب"**.

---

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ينظر: أحسن ثليلاني: **توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري**، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 32، المجلد ب، ديسمبر 2009، ص174.

[4] المرجع نفسه، ص 99.

وقد يقبله إذا أصبح منهم.

"ظريف: مستحيل

شرق: لماذا؟ لنفترض أننا وصلنا إلى هذه النتيجة المفعمة بالكرامة والشجاعة سيكون لنا أبناء إضافيا. مع كلّ الأعداء الذين كنا سببًا في وجودهم على الأرض، لن يكون فائضًا..."[1]

يرفض **"ظريف"** الاقتراح بشكلّ قاطع إلا أنّ **"شرق"** يؤيد الفكرة بشدة ويرى بأنّ هذا الأمر إيجابي جدًا مليء بالكرامة والشَّجاعة وسيكون **"الغريب"** كابن إضافي لعشيرتهم من الأعداء

"صغير: (مازحًا) يالغرابة الحساب !

ظريف: أخرجوا هذا القزم الدنئ! وإلا سأنزع لأطرافه الأربعة. بإعتباره لايملك الخامس !..."[2]

يسخر **" الصغير"** من حديثهم مازحًا فيغضب **"ظريف"** منه بشدة ويطلب إخراجه مع إهانته لفظيا وغعتباره ناقصا في رجولته.

"... كلّما ظهر نزاع؟ صغير؟ فنسعى جاهدين لتحطيم سلم هش جدا في حين يواصل أعداؤنا الذين نعرف قدراتهم في غزو العالم، في إعادة بنائه وعيشت المستقبل في قوة شبابهم؟ هل نحن منطقيون؟ كما ندري؟ هل نحن أحياء فقط..."[3]

5.البناء الدّراماتورجي للصّراع في مسرحيّة "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير

The dramatic construction of conflict in the play "The Carob Trees :Look from afar" by Fatima Galer

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات،** ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع انفسه، ص 100.

ملخص مسرحيّة "وتبدو أشجار الخروب من بعيد":

تتحدثُ المسرحيّة عن عائلتين – فرنسية وجزائرية- تجمعهما علاقات طيبة؛ حيث عاشوا في فترة الإستعمار وكانت علاقاتهم جد وطيدة، تجمعها المحبة والذكريات اللطيفة، يبدأ الصراع بقدوم شخصية "**فرد**" الذي أتى لينتقم من "**محافظ**"، ليظهر في الأخير أن "**فرد**" مذنب وليس مضحية وخائن للقضية الوطنية، تحاول **الدّراماتورج** الاشتغال على تيمات عديدة في قالب سياسي، بالدرجة الأولى فهي تركزُ على العلاقات بين الجزائريين والفرنسيين المستوطنين، تسطر على خونة القضية الوطنية والذين كانوا يبلغون عن العملية التحريرية.

إختارت **الدراماتورج "فاطمة قالير"** في بنائها **للصراع** في مسرحية **"وتبدو أشجار الخروب"** من بعيد أن يكون **الصراع**؛ غير ظاهر مع بداية المسرحيّة؛ بخصيصةٍ في تركيزها على اللقاء الحميمي بين العائلتين.

"...طاما: النصارى أولئك الذين أحببناهم كثيرا؛ إلى درجة أنهم أحذوا قلوبنا معهم حينما غادروا. أولئك الذين قاسمونا الخبز وحتى اللحم "الحلال"، وتركوا الخمر تفاديا لخدش شعورنا، أولئك الذين إعتادوا على تناول اللبن أثناء الوجبات وحتى خارجها"[1]

تبرز **الدراماتورج**؛ تلك العلاقة الجميلة التي كانت تجمع الجزائريين والفرنسيين وتصفهم بالأصدقاء والذين أحبوهم كثييرا لدرجة لا توصفن فقد أخذوا قلوبهم معهم حينما غادروا.

تركز الكاتبة على وصف تلك العلاقة المتينة المبنية على الحب والإحترام، التي كانت تجمع الجزائريين والفرنسيين غداة الاستعمار؛ وكيف تقاسموا معهم الخبز واللحم الحلال وكانوا يراعوا مشاعرهم بترك الخمر مراعاة لمشاعرهم الدينية الإسلامية التي تحرم اللحم المحرم، والخمر وقد كان الفرنسسيون يحترمون هذا الأمر ويمتنعون عن الخمر إحتراما لهم، ويأكلّون معهم اللحم المذبوح بالطريقة الاسلامية.

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير5 مسرحيات**، ص 218..

"...لعزيزة: لو كان زوجي يعلم بالأمر؟

طاما: من سخبره؟

لعزيزة: سأخيط وأقطع وأنتظر

طاما: أخرجي قماشك ونسيجك، هيا إفعلي

لعزيزة: (اتجهت نحو أمها وقبلتها) أمي، سأموت"[1].

يظهر نوع من **الصراع المتماهي** حول حبّ قديم جمع **"لعزيزة"** و**"كريس"** قديمًا، ويظهر الحوار بين **"لعزيزة"** ووالدتها **"طاما"** بعد حوارهما عن حبّها القديم، وكيف أنَّ أمها كانت تعرف بكلّ هذا وتطلب منها والدتها أنّ تخيط شيئا لتشغل نفسها بالخياطة ريثما يأتوا. كما تخبر **"طاما"** والدتها بتخوفها من أنّ يعرف زوجها بحبّها القديم وتطمئنها أمها وتطلب منها بأنّ لا تخاف من زوجها، لأنَّه لا أحد سوف يعلمه بهذا الحديث.

يبدأ **صراع** المسرحيّة بحضور شخصية **"فرد"** الذي يأتي غاضبا غير موضح سبب قدومه سوى أنه يريد الحديث مع الضيف الذي جاء

"...فرد: (بعيدا) لا، لا أريد الدخول، أفضل البقاء في الدهليز. لقد جاء محافظ الشرطة على حسب علمي؟

طاما: نعم إنه هنا، كيف حالك أنت؟

فرد: لا تزعجيني أيتها العجوز، أريد رؤية الفرنسي"[2].

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 222.

[2] المرجع نفسه، ص 232.

يظهر حوار **"فرد"** عنيفا جدًا مع **"طاما"** الّتي دعته إلى الدخول إلا أنَّه يرفض ويرد بإحتقار لها وبوصف لها أنه لا يريد ويطلب منها أنَّ لا تزعجه وأنه يريد رؤية الفرنسي كما يصفها بالعجوز، فتتعجب **"طاما"** من طريقة كلّامه وتساله إذا كان سكران.

"...طاما: ما هذا، هل أنت سكران؟

الحاج: حسنا، سأذهب لتقصي الأمر. لاتتحركوا أيها الأصدقاء.إنتظروني هنا، عندما يفرط "فرد" في الشرب، يتحول إلى شخص غير لائق يقضي على حنيته بهذه الطريقة"[1].

_ تتعجب **"طاما"** من رد **"فرد"** بشدة وتسأله عن فقدانه لوعيه بالسكر من هذا الرد غير المحترم، ثمّ يتدخل الحاج زوجها.

كما يصفها موضحا للضيوف حالة فرد عندما يكون سكران طالبا منهم عدم التحرك لتقصي الأمر لمعرفة إذا كان **"فرد"** سكران لأنه عندما يكون هكذا يصبح غير لائق أبدا.

"... يخرج الحاج (بعيدًا) سمع بداية شجار بين فرد الذي سكرانا وطاما التي تحاول تهدئته.

جانيت: حقيقة، يبدو أنه عديم التأثر.

كريس: لا تتدخلي يا أمي..."[2].

تعمل شخصية **"فرد"** على أنَّها المحرك **للصراع** الأفقي في المسرحيّة، وينتهي به كذلك يعمل على أنّهُ شخصية مرت بظروف قاسية من قبل المستعمر الفرنسي.

"... الحاج: كيف حالك يافرد؟

[1] المرجع السابق، ص 232.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها

فرد: لست في أحسن حال... أريد رؤية محافظ، لدينا حسابات لابد من تصفيتها..."[1].

يطلب "**فرد**" مقابلة "**محافظ**"، ليتحدث معه، هذا الحوار الذي يعمل على قلب أحداث **الصراع**؛ بحيثُ جعل **المُصَّارِعْ هو المُتَصَّارِعْ**، يشتد الحوار ويتصاعد؛ إلى غاية ويبقى "**فرد**" يحاسب "**المحافظ**" على العملية التي بسببها تم قتل العشرات من الأبرياء، إلا أنّ تصاعد **الصراع** يكشف في الأخير أنَّ "**فرد**" هو من بلغ عن المجموعة، وتسبب في قتلهم، ويتضح لنا عمل **الدراماتورج**، على قضية الخونة من أبناء الشعب، والّذين كانوا يبلغون عن العمليات الثورية ضد المستعمر، ويتضح "**المحافظ**"، على أنه بريء من هذا الإتهام الخطير ضده.

تركزُ **الدّراماتورج** "**فاطمة قالير**" دوما على توظيفة سيرتها الذّاتية، إلا أنّ النّاقدة [2]**جميلة مصطفى الزقاي** أقرت بإبتعاد الكاتبة عن ذاتيتها في هذه المسرحيّة وتركيزها على المنحى السّياسي، قد أعطتنا رؤيتها التحليلة حول **بنية الصراع** في المسرحيّة، وأنّ "**فرد**" هو من الأقدام السوداء التي رفضت العودة إلى فرنسا ما المرحلة الكولونياليةن وهو من بين من ساهموا في سياسة فرنسا الاستعمارية كما أنه من بلغ عن العملية وتسبب في موت العديد ظلما.

خلاصة:

شكلّ **الصراع**، في مسرحيَّات "**فاطمة قالير**"، أرضيةً خصبة للإبداع الفني؛ فقد زكى تنوع وتشابك الصراعات فيما بينها ذلك الصنو الجمالي، فنجد في مسرحية "**الأميرات**" نوعين من الصراع وهما الصّراع الأفقي؛ المتمثل في **صراع** البطلة "**الأميرة**"، ضد مجتمعها وعشيرتها، وهذا النوع من الصراعات منبثق من **الصراع العمودي**؛ والمتمثل في **صراع** الإنسان مع الله بحيثُ قامت "**الأميرة**" بالزواج من رجل أجنبي غير مسلم –مسيحي– ما شكلّ إنبثاق طبيعي **للصراع الأفقي** المتمثل في **صراع** الفرد مع مجتمعه.

---

[1] المرجع نفسه، ص 233.

[2] مقابلة شفوية مع المترجمة "**جميلة مصطفى الزقاي**"، **حول مسرحيات فاطمة قالير**، سكيكدة، يوم 30 ماي 2022م.

كما نجد في مسرحيّة "**الحلقة الذكورية**"، نوعين من **الصراع**؛ وهما **صراع العمودي، والصراع الأفقي**؛ بحيثُ نجد تخطي، وتجاوز من **الصراع العمودي، صراع** الإنسان مع الله بحيثُ أنَّ "**صادقة**" التي تجوزت برجل من غير دينها؛ قد غير دينه من أجلها وأتى لبلدتها ليتم سنة الختان، ويصبح مسلما ليرضيها، إلا أنَّ **الصراع** الحقيقي في المسرحيّة؛ هو **صراع "بيار"** مع عشيرة وقرية وأهل **"صادقة"** في تقبله، والسَّماحُ له بأنّ يكون من عشيرتهم، لينتهي **الصّراع** هنا بإنتصار الفرد على الجماعة بتقبل **"بيار"** ضمنهم وقبول ختانه بعد صدامات جدلية عديدة.

أما في مسرحيّة "**الضرائر**"، فقد تنوع صراع **"الطاووس"** الزَّوجة العقيم كشخصية بطلة بين **صراع** ضد الله –عدم تقبل قدر الله بكونها زوجة عقيم– **صراع** ضد المجتمع، المتمثل في **صراع "الطاووس"** مع أم زوجها **"نهنوهة"** التي تجبر إبنها على زواجه من زوجة ثانية، كما نلحظ تطور، في الأحداث بحيث ينتقل **الصراع** من **"طاووس"** إلى إبنتها الّتي ربتها بعد وفاة والدتها والتي تصبح في **صراع** ضد السلطة الأبوية، **وصراعها** ضد الجهل والتخلف؛ نلحظ في المسرحيّة تنوعا وتبادلا في أطراف وأنواع وأشكال **الصراعات** كلّها تعالج مواضيعًا حساسةً.

نجد **الصراع** في مسرحية **"وتبدو أشجار الخروب من بعيد" صراع** من نوع واحد وهو **صراع فرد** ضد المجتمع والمتمثل في **صراع** بين **"فرد"** الذي يتهم **"المحافظ"** بأنَّه بلغ وقتل العديد من الأبرياء.

ونجد في جل مسرحيَّات الكاتبة إشتغالها على ذوي القدرات العقلية، والجسدية، الخاصة لتحريك **الصراع**، إلا في هذه المسرحيّة فالمحرك هو نفسه **"فرد"** الذي يبدأ بكونه دور ضحية، يلوم ما فعله صديق الأسرة منذ عقود، ليتحول إلى مذنب خائن للقضية الوطنية، نلحظ أنَّ **الصراع الدراماتورجي** ذو البعد السّياسي مغاير لما هو مألوف فهنا نجد المغتصب هو الخائن لوطنه هو **"فرد"** على عكس المستوطنين الذين يمثلون تلك العلاقة الودية بين الجزائريين والفرنسيين.

أبدعت **الدّراماتورج** في **البناء الدّراماتورجيّ للصّراع** فنجد **الصّراع العمودي، والأفقي،** والنفسي ما زكى رسم الإبداع والخصوصية في كتاباتها.

الفَصْلُ الثَّالِثُ

الفصل الثالث: البِنَاءُ الدّراماتورجيّ للحوار في مسرحيَّات "فاطمة قالير"

The Dramatic Structur of Dialogue in Fatima Galer's Plays:

1. المبحثُ الأوَّل: البناء الدراماتورجي للحوار في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير.
2. المبحث الثَّاني: البناء الدراماتورجي للحوار في مسرحية "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.
3. المبحث الثَّالثُ: البناء الدراماتورجي للحوار في مسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير.
4. المبحثُ الرَّابعُ: البناء الدراماتورجي للحوار في مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.

3.البِنَاءُ الدّراماتورجيّ للحوار في مسرحيَّات "فاطمة قالير"

The Dramatic Structur of Dialogue in Fatima Galer's Plays

تمهيد:

يعد **الحوار** نقطة التفاعل بين الشخصيات و الصراع والأحداث ولا يمكن أن يكون هناك نص درامي بدون **حوار** خاصة وأنَّ الفن المسرحيّ يقوم على مشاهد وفصول كلّها عبارة عن **حوارات** بين الشَّخصيات تظهر من خلالها الأحداث والتصاعد التدريجي للصراع.

1.3.ماهية الحوار في النّص المسرحيّ:

" ...**الحوار المسرحيّ** هو اجمالاّ تبادل كلّامي، بين الشّخصيات وثمّة تواصلات **حوارية** أخرى ممكنة أيضاً بين شخص وإله، وأرواح بين كائن حي وآخر غير حي والمعيار الأساسي في الحوار هو ذلك التّبادل وإزدواجية التواصل.

الحوار والشكلّ الدرامي: الحوار بين الشخصيات يعتبر غالبا كشكلّ أساسي ومثالي للدراما عندما نتخيل المسرح؛ كعرض لشخصيات متحركة يصبح الحوار طبيعياً، الشّكلّ التّعبيري المفصل في المقال يقصر المونولوج كزينة تعسفية ومزعجة لا تتناسب مع الافتراض الحقيقي في العلاقات الإنسانية ويبدوا **الحوار** الأكثر قدرة على كيفية التواصل مع المتكلّمين أثر الواقعية هو إذن الأكثر قوة بما أنّ المشاهد له لديه شعور بمشاهدة شكلّ مألوف التواصل بين الأشخاص... فإنّ الحوار يتماشى مع الخطاب اليومي للإنسان بكلّ ما فيه من العنف والاضمار والمتعذر التعبير عنه، ويعطي تاليا الإحساس بالعفوي وعدم التنظيم، فيصبح تبادلاً للصراخ أو الصمت

والعلاقة مع الفعل في المسرح يكون **الحوار** هو كلّ خطاب لأي من الشخصيات ""فعلاً مكتملاً ويكفي أن يكون لدى الأبطال؛ نشاط كلّامي لغوي ليتخيل المشاهد تحول الفضاء الدّرامي وتعديل المخطط العواملي وحيوية الفعل، فالعلاقة بين الحوار والفعل هي دائماً متغيرة بحسب الأشكال المسرحيّة والحوار يقلق رمزياً في مأساة الكلّاسيكية إنّه السبب والنتيجة في الوقت نفسه...[1].

2.3البِنَاءُ الدّرَاماتورجي للحوار في مسرحيّة "الأميرات" لفاطمة قالير:

The dramatic construction of dialogue in the play "The Princesses" by Fatima Galer:

يبدأ **الحوار** في مسرحية "**الأميرات**" بأصوات دون توضيح للشخصية؛ ثمّ يتم التعرف على الشخصيات من خلال **الحوار**

"...صوت رجالي: (مسن، يلهث) هذه فكرة سخيفة... فكرة المجيء ليلا من أجل التحضير لمفاجأة... مفاجأة من؟ الأميرة المسكينة ألم تسمع بجحود العالم من قبل؟ لكن... ما الشيء الثقيل الذي تحمله هنا بالداخل؟ صوت نسائي (شابة ضاحكة) هدايا..."[2].

إعتمدت **الدّراماتورج ""فاطمة قالير""** في بنائها **للحوار** الدرامي في مسرحية "**الأميرات**" على جعل الحوار بارزا بقوة من خلال إظهاره أولا قبل كلّ شيء، وقد عمدت بإبرازه قبل كلّ عناصر المسرحيّة من مكان وزمان وأحداث لجعله بشكلّ أساسي المحرك الفعلي للعملية المسرحيّة والأحداث والشخصيات، كون المسرحيّة كلّها تقوم على حوار بين الشخصياتِ.

فيظهر في بداية المسرحيّة **حوار** بين الشخصيتين؛ رجل مسن إستنكر على تصرف الحضور في الليل ويعتبر هذا فكرة سخيفة فكرة إحضار مفاجأة للعائلة، وتعمد الكاتبة وصف الشّخصية البطلة من خلال

---

(1) ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص ص 170-173.

2 جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 23.

وصفها بالطيبة التي لا تدري بقسوة هذا العالم السيء من **حوار** الصوت الرجالي، ويتسأل الرجل المسن عن ما تحمله في الحقائب.

يرد **"الصوت النسائي"** بضحكة لطيفة أنها هدايا، عمدت **الدّراماتورج** حجب، الشخصيات وإبراز الحوار وكلّ هذا لإدخال المتلقي في خضم الأحداث، وكسر طابو الغرابة عند المتلقي للعمل الابداعي.

"... مع مواصلة الحوار يصبح صوت الرجل تعيسا أكثر وصوت المرأة سعيدا أكثر فأكثر.

صوت رجالي: هدايا؟ يا أيتها الأميرة لم تتغيري كثيرا إذن لا تزاليين كريمة جدا ومجنونة أيضا...

صوت نسائي: والدي المسن..."[1].

يتواصل **حوار** الشخصيتين ويذبل صوت الرجل حزنا على عكس صوت المرأة المنتعش سعادة وحبا، ويثني الرَّجل المسن على كرمها الذي مازلت عليه ولم تتغير.

" صوت نسائي: آه نعم لأن نونو لم تعد تعيش هنا بعد الآن لذلك قطع الكهرباء.

صوت رجالي: إبنتي الساذجة لطفك مريح جدا ينعم قلبي المتجعد منذ مايقارب الجيل ونحن نعيش في ظلام الليل. وجود مصابيح في هذا البلد اللعين..."[2].

يبدو في **الحوار** أن الشخصيتان تتحدثان حول إنقطاع الكهرباء عن البلد بدون توضيح من **الدراماتورج** من تكون الشخصيات في البداية.

"... لكن ما الذي تحمليه في الحقيبة الأخرى؟ فهي أثقل من كلّ خطاياي مجتمعة !

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

صوت نسائي: كتب.

صوت رجالي: لاينقصنا سوى هذا كتب هل تمزحين؟ أنت تبحثين عن المشاكلّ إذن. هل أتيت من أجل بكاء وفاة أبيك أم من أجل التحضيير لثروة..."[1]

وترجع الكاتبة في شخصياتها للحديث عن الكتب وتبين الشّخصية المثقفة، مقابل الشخصية المترددة والخائفة من خلال الكتب فالصوت الرجل يظهر أنه خائف من الكتب مستغربا منها لإحضارها ومتسائلا إن كانت لتقوم بثورة.

"...صوت رجالي: لا تناديني هكذا ! لست سيدك ولست سيدا قط لست سوى عبد فقير مسرف ووحيد... هذه الكتب...

صوت نسائي: نعم

صوت رجالي: هل عرضت هذه الكتب على مصالح الجمارك..."[2]

تتحاور **"الأميرة"** مع الشيخ حول **"نونو"** الذي يصدمها بأخبار سيئة بخصيصة وأن هذه المرأة قد ربت **"الأميرة"** منذ نعومة أظافرها.

"... تعودت نونو وضع الشموع ههنا بدون شك هذا شمعدان الطين الذي وقع.

صوت رجالي: نونو ...الشمعدان...، نمسيت يا ابنة قلبي أن نونو التي تتكلّمين عنها لم تبق لديها عادات ههنا؟ حتى أنه يقال أنها ليست بكامل قواها العقلية. المرأة المسكينة..."[3]

---

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع السابق، ص 24.

تبقى **"الأميرة"** تتحاور مع **"الرجل المسن"** وفق أحداث وصولها للمنزل وصعودها السلم ويطول **الحوار** عن الأحوال والشخصيات التي تبدو تعريفية خاصة للشخصيات الرئيسية في المسرحيّة

ثمّ يتحاور الرجل مع المرأة ونلحظ تغيرات في النَّص **فالدراماتورج** فتحدث تغيير في مبنى **الحوار**، لكن لم تحدث تغيير لحد الأن في تعريف بمن هي هذه الأصوات لكن الحوار يفصح عنها إلا أننا نلحظ تغيير، طفيف هو تحويل من صوت رجالي ←رجل، وصوت نسائي إلى ← إمرأة.

"... رجل: اللصوص يا ابنتي اللصوص !

امرأة: أي لصوص تتحدث؟ !

رجل: أكيد ! لصوص الطريق الكبير !

أمرأة: يا إلهي !

رجل: لا

إمرأة: يا إلهي ! هل أنت متأكد من كونك لا تبالغ... مبالغة؟ هل أنت متأكد من عدم شربك لكؤوس من الهوس قبل المجيء..."[1]

كمت يصف العجوز **"نونو"** بأنَّها ساحرة ويظهر رفض **"الأميرة"** لمناداتها بهذه الصفة.

"... سأبقى هنا في انتظار العجوز الساحرة. ستأتي لنا بالماء في الصباح الباكر.

إمرأة: ألا زالت تنادي مرضعتي بالعجوز الساحرة؟

[1] المرجع نفسه، ص 28.

رجل أية مرضعة؟ لم ترضع أحدا بحسب علمي !..."[1]

كما يظهر الاشتغال **الدّراماتورجيّ** على تيمة الدين بقوة في مسرحيات **"الأميرات"**

"... رجل: حتى أنا حاولت أن أكون مسلما تقيا عندما كنت شابا لكن الآن أنظري إلى حال، هل تريدين هذا المسلم؟

إمرأة: نعم أرى مسلما تقيا فقيرا..."[2]

يبرز **الحوار** الدين بكثرة وخصيصة في **حوار** الرّجل الذي يشبه نفسه بأنّه عاصٍ، تنقل **الدراماتورج** المتلقي؛ من دائرة العلم بحديثها عن الكتب إلى دائرة الدين بحديثها عن العصيان والتقوى.

"... رجل: عندما أكون صائما هل ترينني صافيا تقسا يا ابنتي ونحن نتحادث بهدوء هكذا، في هدوء الليل. لكن صداقنتك هي التي تهدئ من روعي. عودتك هي التي تجعلني سعيدا إلى هذه الدرجة حتى وإن لم أضحك لأنني لم أعد أعرف الضحك. ماتبقى من الوقت أنا شخص مزعج جدا وصارخ كثيرا. ولا أتحمل شيئا فيمتلئ قلبي غيما وحقدا وحسدا... فكيف لي أن أدخل جنة الله؟..."[3]

يعكس لنا **الحوار** إستياء العجوز من حاله وكم هو خائف من مصيره في الأخرة وقلق بشأن عدم دخوله للجنة.

كما تقضي حالتها بأنَّها إمرأة عادية حيث كانت لهم جاه وسلطة قبل الثورة التحريرية.

" ... إمرأة: ها نحن أصبحنا من الفصيلة نفسها

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

رجل: منذ الأزل. من البيت نفسه. أنت الأميرة الصغيرة ثمّ بعد ذلك الأميرة الكبيرة وأنا دائما خادمك الهرم.

إمرأة: تعد خادمي أيها العجوز تستطيع مناداتي باسمي. خاض هذا البلد ثوراته..."[1].

كما نجد أستحضار أثار الثورة الجزائرية التحريرية وحتى تبعاتها ببعد الإستقلال من خلال **الحوار** الذي دار بينهما.

"... رجل: أبدا، أنت أميرة وستبقين كذلك الثورة أستطيع أن أظهر لك قسوتها على جسمي الهرم. قسوتها في الماضي والحاضر، تهب الثورة ثمارها لمن يستطيع قطفها وليس لمن هم مثلي؟..."[2]

يبدو واضحا من خلال هذا **الحوار** عكس رؤية الكاتبة للثورة التحريرية من جانب القسوة منذ بدايتها حتى نهايتها، خاصة وأنَّ **الدراماتورج** تركز في شخصيتها البطلة على أنّها شخصية ذات سلطة وجاه أيام الاستعمار الفرنسي ومن الأغنياء زمن الاستعمار المستبد.

كما تصف **"الأميرة"** نفسها أنَّها حتى في الغربة يعتبرونها إمرأة عادية ولايعرفون أنها أميرة.

"... أتستطيع التخيل أيها العجوز أنه في العاصمة الفرنسية أين عشت لسنوات الكلّ يعتبرني إمرأة عادية؟

رجل: إمرأة عادية أنت..."[3].

[1] المرجع السابق، ص 30.

[2] المرجع نفسه، ص 30.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

وفي **الحوار** يتضح أنّ **الدّراماتورج**؛ تفصح عن الشَّخصيات بعدما كانت تحتجبها تحت أسماء تصنيف الصوتي المذكر والمؤنث مع دلالةٍ بسيطة كالصوت الرجالي بالمسن المتعب إضافة الحزن والفرح عليهم.

"... الأميرة: وجدتك !

نونو: جئت ! جئت ! أستجاب الله لدعواتي عدت !

تتقاطع الأصداء بالعربية والفرنسية.

الأميرة: [1]هاوجيت ! جئت !

نونو: هاو جيتك ! جئت أليك !..."[2].

يظهر من **حوار "نونو"** و**"الأميرة"** علاقة الحبّ الكبيرة بينهما وتبرزُ تيمة الفرح والاشتياق عند اللقاء عندما تتقاطع الكلّمات بين الدارجة الجزائرية والفرنسية، تظهر لنا مدى حبّ **"الأميرة"** لشخصية **"نونو"** التي ربتها وإعتنت بها طيلة طفولتها.

"...نونو: الحمد لله ! الذي سمع دعائي أنا العجوز أنا العجوز ! الساحرة ! عشت طويلا لأرى وجهك العزيز مرة أخرى ! يا قلب قلبي يادمي، هل عدت لدفئي؟

الأميرة: أزلية أنت، صلبة كالحجر، صلبة كالصخر، لا، لا أريد دفنك بمشيئة الإله !..."[3].

---

[1] **هاوجيتك**: كلّمة جزائرية دارجة ترادف معنى ها أنا قد أتيت.

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] المرجع السابق، ص55.

3.3 البناء الدراماتورجي للحوار في مسرحيّة "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير

Dramatic construction of Fatima Galer's "masculine party:"

يبدأ **الحوار** في مسرحية **الحلقة الذكورية** عنيفًا يرمي لشيء ما تخاف إحدى الشخصيات أنّ يحدث وعلى العكس يظهر إندفاعًا قويا من الشخصية المقابلة لفعل هذا الأمر المبهم وغير المصرح به.

"...صادقة: لا، لن تفعل شيئا !...

بيار: أو نعم منذ وقت وأنا أرغب فيه !...

بيار: لا ألزمك بشيء ! سأذهب لوحدي لن أنطق حتى إسمك..."[1]

عمدت **الدرماتورج** إلى توظيف تقنية الاستباق **"هو أسلوب فريد يتبناه الملحن بتقنيات لا شعورية لكسر الخطية والمسرحيّة، أو انحراف الأحداث عن تسلسلها الطبيعي. يأخذ الشكلّ النمطي الترقب في النصوص المسرحيّة في مشهد قصير، حيث يرتفع بالقول فيه شخصيات حريصة على ما سيأتي بها إلى الاضطرابات الخارقة التي تعجل بالمشاهد القادمة من الأحداث، كما هو الحال مع نافين في المسرح اليوناني. بشكلّ عام للكهنة والعراة تيريسياس في الدور الذي تلعبه سوفوكلّي على سبيل المثال. أوديبي، ملك سوفوكلّيس**[2]

يتجلى لنا في **حوار ""صادقة"" و""بيار""**، رفضها القطعي لما يريد أن يفعله **"بيار"** كونه يمسها بشكلّ كبير ويبقى **الحوار** في تصاعد إلى تجلي ماهية الموضوع وهو رغبة **"بيار"** في الختان ليرضى زوجته **"صادقة"** ويتزوجها.

---

[1] المرجع نفسه، ص 89.

[2] ينظر: التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري: **معجم اللغة المسرحيّة**، ص 35.

ثمّ ينتقل **الحوار** إلى أحداثٍ مغايرة تمامًا؛ فنجدُ شخصيات أخرى ظهرت وليست الشخصيات الأولى متحاورة في الجزء الأول.

"... مليك: لنأتي بهم...

ظريف: ولندعو آباءنا...

مليكوآباء آباءنا..."[1]

يتجلى **الحوار** بين شخصيتين **"مليك وظريف"** يتحاور حول الحفل الذي أعدوه وأنهم ينتظرون فقط الأطفال الذين سيصبحوا رجالًا كبارًا في المستقبل الواعد.

أرادت **الدراماتورج "فاطمة قالير"** وضع **حوار** متباين في المواقف والأحداث والشخصيات بحيثُ وضعت حوار أستهلالي لفتت به ظن المتلقي بحيث وضعته **حوارًا** في خضم **الحوار** المتارن بين شخصيتن وبدون أي إيضاح لماهية هذا **الصراع** أو **الحوار** أو الشّخصيات بدون أي مقدمات توضيحيةٍ، ثمّ نقلت **الدراماتورج** من **حوار** يشبه الشجار إلى **حوار** حول حفل وتحضيرات كبيرة لمناسبة تخصُ الأطفال.

ثمّ يظهر حوار شخصيتين **"مليك"** و**"ظريف" حوار** حول حفلة ستقام .

"...مليك: كلّ شيء جيد. لا ينقصنا إلى رجالنا الصغار.

ظريف: سيكونون رجالا كبارا غدا..

مليك لنأتي بهم..."[2]

[1] المرجع نفسه، ص 90

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

4.3 البناء الدّراماتورجيّ للحوار في مسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير *The dramatic construction of dialogue in the Play "Al-Dara'ir" by Fatima Kalir*:

يتحاور «**إدريس**» مع جدته عندما سأل عن والدته «**نهنوهة**» أين ذهبت فترد عليه الجدة بالدعاء عليها بأن يحفظها الله وكأنّها تريد اخباره بشيء فيسألها متعجباً من دعاءها عن ماذا تريد اخباره. فيقول لها أنّه لم يعد يحق لها الكلّام.

"... «إدريس»: ذهبت!.

–«الجدة الكبرى»: وليحفظها لنا المولى طويلاً.

–«إدريس»: هل تحاولين أن تقولي لي شيئاً ينبغي أن أفهمه؟

–«الجدة الكبرى»: لم يعد لي الحق في ذلك، تجاوزني منذ أمد بعيد أمك هنا لتقول: هي التي تعيش الضوء...

–«إدريس»: ستأتي، ينبغي أن نتحدث على ما يبدو.

–«الجدة الكبرى»: لو كنت تعرف ما يراه أصحاب العيون الميتة لأصابك الرعب أنت الذي تكتفي بمظاهر الأشياء هل تحس أحياناً..." [1]

ونجد حوار «**إدريس**» مع والدته «**نهنوهة**» لأن هذا الأمر عار كبير عليه أن يذهب ويزور طبيب ولا داعي لذلك أبداً

"... طبيب من أجل هذا.

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص128.

«نهنوهة»: آه ! تفكر في الطبيب؟ !

«إدريس»: نعم.

«نهنوهة»: وماذا تفعل بنصائح أمك؟

«إدريس»: أستمع إليها.

«نهنوهة»: إذن لن تقتلني كمدا مثلما حاول أن يفعل أبوك الحقير في زمانه؟ طبيب من أجل ماذا؟ (1) .

تدعي «**نهنوهة**» فضلها الكبير على "**الطاووس**" والّتي تركتها في المنزل ولم يطردوها لأنَّها إمرة عقيم وعلى الرغم من أنّها لا ذنب لها في الأمر، وأنّها إنسانة طيبة وعاملة مجدة في النَّسيج في المنزل وتخيط أنواع وأشكال الزرابي، إلاّ أنّ كلّ هذا لم يشفع ولم يرحمها مجتمع لا يعطي المرأة حقها.

"... عوض أنّ تتخلى عنها تمنحها حق الاختيار...

–«إدريس»: أي اختيار؟

–«نهنوهة»: اختيار الذهاب أو البقاء؟

–«إدريس»: لكنها ستختار البقاء وأن نمنحها فرصة أخرى!

–«نهنوهة»: ماذا تقصد؟

–«إدريس»: أقصد عاما آخر...

(1) المرجع السابق، ص131.

–«نهنوهة»: أبداً قل إذن ... تحبها حقاً؟ ...""[1].

يتعجب «**إدريس**» من حوار والدته معه على عقم زوجته «**طاووس**»، والتي لا ذنب لها في الأمر خاصة وأنَّ "**نهنوهة**" قالت له أنّ كنتها جزء من منزله وأملاكه الخاصة ويستطيع بيعها ورميها متى تشاء ذلك، فتعجب! «**إدريس**» من هذه العادات الظالمة.

–"..."«إدريس»: زوجتي!

–«نهنوهة»: زوجتك لا قيمة لها هي جزء من منزلك ومن أملاكك وتستطيع بيعها كلّ يوم من أيام السنة ولا أحد له الحق في التفوه بكلّمة!

–«إدريس»: عادة ظالمة، هناك قوانين الآن !...""[2].

نجد **حوار** «**إدريس**» مع والدته التي كانت جد قاسية مع كنتها التي تَكن لها كلّ الاحترام والتقدير وتحبها مثل والدتها فتؤكد «**نهنوهة**» أنَّها تترفع عن الجميع وتستطيع تقييم الجميع وأنّه من الطبيعي أن تحب «**طاووس**» حماتها «**نهنوهة**» وتحترمها وكأنّه واجب وفرض عليها.

"... «إدريس»: وأنت أماه من تكونين إذن؟

–«نهنوهة»: أنا أترفع عن الجميع وأستطيع تقييم الجميع.

–«إدريس»: أنت صعبة جداً مع المرأة...

–«نهنوهة»: عقيم !!!

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص136.

[2] المرجع نفسه، ص137.

–«إدريس»: المرأة التي تحبك وتنبهر بك وتحترمك.

–«نهنوهة»: هذا من طبيعة الأشياء.

–«إدريس»: أرى أنّ لي الحق في التحدث إليها وسأفعل هذا المساء...""[1].

ترى «**نهنوهة**» أنَّ زوجته عقيم والمرأة التي تحبك عقيم أي مذنبة ولا يحق أن يكون لها حقوق في مجتمعنا

"... تنكرين به !

–«نهنوهة»: بدون قلة أدب !إليك عني، أخرج !

–«إدريس»: هيا أماه: الجيران مستيقظون.

–«نهنوهة»: آه، صحيح ! اذهب نحو الباب ليسمعني الجميع وأنا أسلم عليك.

–إدريس: إلى اللقاء...""[2].

تطرد «**نهنوهة**» ابنها «**إدريس**» بعدما أزعجها بتفكيره الذي تراه غبي ولا يراعي العادات والتقاليد الاجتماعية.

نجد **حوار** شخصية «**طاووس**» مع صديقتها سيرينا الإنسانة المثقفة التي تدعوها لشرب الشاي فترفض لأنّه طفح الكيل من شرب الشاي كلّ دقيقة في العمل وفي المنزل وعند زيارتها لصديقتها «**طاووس**» أيضاً وتطلب منها أن يتحدثوا.

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص138.

[2] المرجع نفسه، ص141.

"... ضروري أزعجك؟

–«طاووس»: لا، لا تقولي كذلك! هل تريدين شرب الشاي؟

–«سيرينا»: آه لا ! لقد طفح كيلي من شرب الشاي ! شربته بالمنزل وبالعمل، أريد فقط أن أتحدث قليلاً.

–«طاووس»: سأفتح لك.

–«سيرينا»: لديك أمورك الصغيرة الآن؟

–«سيرينا»: أمورك، أمور الدم طبعاً؟ ..."[1].

يبقى **حوار «طاووس»** مع سيرينا وتعد شخصية **"سيرينا"** وهي امرأة مثقفة وعاملة تأتي لتتحدث وتتحاور مع **«طاووس»** وتوعيها في أمور كثيرة ومتنوعة وتحاول أن تثقفها كونها شابة غير متعلمة وكلّ حياتها تقضيها في المنزل.

–«طاووس»: أنا قلقة من أجل أمي.

«سيرينا»: ألا تكوني حبلى أحياناً.

«الجدة الكبرى»: وليسمعك المولى ! إن الله يسمع للأفواه الطيبة..."[2].

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص152.

[2] المرجع نفسه، ص138.

نجد **حوار** «**طاووس**» و"**سيرينا**" و"**الجدة الكبرى**"، غير تبدو الجدة الكبرى هادئة في حوارها أما «**طاووس**» فهي محتارة وقلقة بشأن والدتها المريضة؛ وهذا ما جعلها تبدو حيرة في حديثها، فتخبرها "**سيرينا**" أنّ قلقها يمكن يرجع لسبب حملها.

يلعب **الحوار** مع مضمون المسرحيّة دوراً رئيسياً، فبدونه لا يمكن لشخصيات المسرحيّة أن تتحرك، وبدونه لا يمكن للصراع الذي هو العمود الفقري للمسرحي أن يتصاعد بدونه.

""... ربح الوقت.

«طاووس»: نعم.

سيرينا: آه !يبدو أنّك فكرتي في الأمر على الأقل؟

–«طاووس»: نعم.

–«سيرينا»: لا تولي لي أنّك فكرت في الشعوذة؟

–«طاووس»: ينبغي أن أصبح حبلى!..."""[1]

يظهر لنا من خلال **حوار** «**سيرينا**» وطاووس تقارب كبير بين إنسان مثقف وإنسان لا دور له في الحياة سوى أن ينتظر أن يكون حامل لدرجة التفكير في الشعوذة من أجل هذا الأمر.

""–«طاووس»: لم يقل لي شيئاً.

–«سيرينا»: هل أمه هي التي كلّمتك؟

[1] المرجع السابق، ص157.

–«طاووس»: وهي التي قررت ويعود لها القرار في كلّ شيء!

–«سيرينا»: إذن لم نخسر شيئاً!

–«طاووس»: أرى أنك لا تعرفينها مثلما أعرفها! حين تصدر أمراً يكون لا محالة مقضي!

–«سيرينا»: ولا تقاومين؟ ...""[1].

تتحاور «**طاووس**» و«**سيرينا**» شأن حماة «**طاووس**» المتسلطة وكيف تعطي أوامرها دون أن يناقشها أحد ويكون الأمر مقضي.

ونجد التباعد والتماسك بين **الحوارات** في نفس مسرحية ""**الضرائر**"" لأن التباعد والتماسك بين **الحوارات** هو ما يعطي ما يسمى بالانطباع الحقيقي بين الشخصيات والأحداث في النص المسرحيّ ويقنع القارئ بواقعية النّص المسرحيّ.

""... «طاووس»: الجارة الشابة، تأتي لزيارتي أحياناً.

–«نهنوهة»: من تكون؟

–«طاووس»: تلك التي تعمل بالبريد؟

–«نهنوهة»: هذا فرس الجامح؟ لا أريد رؤيتها! أخرجي واعملي على طردها...""[2].

---

[1] المرجع السابق ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص146.

تتحاور الكنة «**طاووس**» مع حماتها «**نهنوهة**» بشأن زيارة «**سيرينا**» إليها وتخبرها «**طاووس**» أنّها جارتهم الشابة والتي تأتي لزيارتها أحياناً، وأنها تعمل في البريد فترفض «**نهنوهة**» زيارتها وتطلب منها طردها واصفت إياها بأنّها كالفرس الجامع.

""–«نهنوهة»: غريب كما لو أن هذه الفتاة تبهرك، لا تردي لك قفصاً غير لائقة على الأقل؟

–«طاووس»: تعود لعملها ماذا ؟ تلك القصص التي ينبذها لإله ؟ إذ – لا تروي لي قصصاً تغضب الله...""[1].

تسأل «**نهنوهة**» عن صديقة «**طاووس**» المثقفة وعن مضمون القصص التي تحكيها الله والتي هي في الغالب ضد الإرادة الإلاهية وينبذها الله وهي كلّها قصص عبارة عن مضامين تغضب الله ولا ضرورة منها سوى التمرد والسخط.يتضح لنا في **حوار** «**إدريس**»، مع والدته فاعلية **الحوار** ودوره في نّص مسرحية ""**الضرائر**"" وكيف له دور في تصاعد أحداث المسرحيّة.

"...«نهنوهة»: أسكت السماء سوف تسقط فوق رؤوسنا، ... وأفرغ رأسك من هذه الأفكار التافهة.

–«إدريس»: أتحدث عن العجلاتي أماه! لأنّ بالنسبة إليه هناك مأساتين كانا بإمكانهما أن يوصلاه إلى اليأس! هل تعلمين أنّه في بعض البلدان ينتحر الناس حين يدركهم إليأس؟!

–«نهنوهة»: هل تريد مماتي اليوم؟ ! ... "[2].

---

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص133.

تطلب «**نهنوهة**» من ابنها الصمت والانفلات وأن يفرغ رأسه من هذه الأفكار التافهة عندما ذكر لها العجلاتي الذي تعالج من العقم وأصبح عندها أطفال كثيرون.

""... «نهنوهة»: بالتأكيد إنك ابن سيء بالفعل ! تثير غضبي، والغضب معاناة كبيرة!

–«إدريس»: لهذا سامحيني، هل سامحتني؟

–«نهنوهة»: لا؟

–«إدريس»: أماه.

–«نهنوهة»: لا إذا تابعت في قدحك....""[1].

تتحاور «نهنوهة» مع ابنها «**إدريس**» والذي أثار غضبها كثيراً وسبب لها معاناة كبيرة، فيطلب منها السماح فترفض طلبه السماح إلاّ إذا اتبع كلّامها وتزوج على زوجته «**طاووس**» دون فلسفته التي يحاول إقناع أمه بها.

"... «إدريس»: أجدك هنا يقيناً!

–«نهنوهة»: لا حق للأولاد في الذهب، هناك أشياء جميلة جداً بالفضة والحجارة التي يمكنك أن لترضيهم بها، هل فهمت؟!

–«إدريس»: طبعاً! لا أريد أن أراك مريضة أبداً، ومن هذه اللحظة سأده لأجلب ثلاثة أو أربعة نساءٍ، سأجلب حريماً، وكأننا بمزرعة. أليس كذلك؟ من الأفضل حيازة الكثيرات لضمان المستقبل؟"[2].

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص134.

[2] المرجع نفسه، ص139.

يتحاور «إدريس» مع والدته ويخبرها بأنّه سوف يحضر الكثير من النساء ليس واحدة فقط وهذا أفضل كثيراً لحيازة النساء وكأنّه بمزرعة لضمان المستقبل وأن لا تكون منهم واحدة عقيم فتنجب الأخرى بدلاً عنها مستقبلاً.

""... «نهنوهة»: من قال محنة؟ ظننت أنّنا كنّا نتحدث عن الشرف؟

–«إدريس»: هل أستطيع تركك؟ لا تقبل الإدارة التأخيرات، يقبل «إدريس» أمه ويتجه نحو الباي.

–«نهنوهة»: (ليعود أدراجه مندهشاً قليلاً)، نعم أماه؟ ...

هذه! نعم؟ !! نسيت هذه نحنيه حين نعصي أمنا! [1].

تبقى «**نهنوهة**» تحاور ابنها «**إدريس**» وتحاول إقناعه أنّ مسألة الإنجاب مسألة شرف، وأنّها تمس سمعة واسم العائلة وأنّه لا يوجد رجل لا يستطيع الإنجاب وهذا أمر جد سيء ولا يمكن للعائلة تحمله. فيأتي إدريس وينحني ليقبل والدته طالباً منها السماح وموافقاً على كلّ أوامرها التي طلبت منه تنفيذها.

هي العقيم أو زوجها «**إدريس**» وأنّ كلّامها سوف ينعكس سلباً على خلفتها بلعناتها وشياطين وادعاءات «**نهنوهة**» فترد عليها بكلّ قسوة أنّه لا يوجد خلف أصلاً منها.

"..."...«نهنوهة»: لا ! لن أنصت لامرأة عقيم!

–«طاووس»: ماذا تقولين؟ ماذا تقولين هنا؟ دعك من قدفي شياطينك وادعاءاتك ولعناتك ! ربما انعكس ذلك على خلفك سلباً !

–«نهنوهة»: ليس هناك خلف ! أتحدث عن العقم !

---

[1] المرجع السابق، ص141.

–«طاووس»: إنّها إرادة الله لا أكثر ولا أقل.""[1].

تبقى «**نهنوهة**» تصرخ وتهين كنتها «**طاووس**» لأنّها بلا أولاد وتذكرها كذلك بوالدها الذي تركها وهي رضيعة الذي ذهب لجمع لقمة العيش فترد عليها «**نهنوهة**» بأنّه رجل فاشل ترك زوجته وابنته بدون مأوى ولا زاد فهو عار على أن يكون رجل وتبقى «**نهنوهة**» تذكر «**طاووس**» بيتمها وعقمها طوال الوقت.

–""«نهنوهة»: أنصتي إلى جيداً، أنصتي إلى جيداً ! أنت بدون أب ولا ولد !

–«طاووس»: تواصل يداي العمل لأنّهما لا يعرفان غير ذلك لكنّني أصغي إليك...

–«نهنوهة»: أيتها ا المرأة بدون صراخ أطفال، اصمتي !

–«طاووس»: أكملت فقط ما كنت تقوليه..."[2].

5.3البناء الدّراماتورجيّ للحوار في مسرحيّة " وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير

The dramatic construction of dialogue in the play "The Carob Trees Look from afar" by Fatima Galer:

يشكلّ **الحوار** في مسرحية "**وتبدو أشجار الخروب من بعيد**"؛ على أنَّهُ **حوار** يوضّح بنية العلاقات الأسرية، بين عائلتين مختلفتين، عالشتا مع بعضهما، فترة الإستعمار، وتحدث تلك العلاقة شرخا؛ في مبنى تلك العلاقة بين المستوطنين بإعتبارهم غزاة للأرض، فتحدث **الدرماتورج** إختلال في دلالات العلاقات وهذا ما يكشف عنه الحوار بين العائلتين من محبة وإشتياقٍ كبير.

---

(1) جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص143.

(2) المرجع نفسه، ص ص143-144.

"...لعزيزة: هل قلت حب، يا أمي هل قلت حب؟ لقد كنا صغارا جدا لك لا تتحدثين إلي كأم لك لا تكلّمينني كأم جزائرية هل قلت لكننا كنا صغارا جدا

طاما: أتمزحين أتظنين أني لم أكن أرى ما كان يحدث عندما كنا نضعكم في سرير واحد في كلّ المرات نذهب فيها إلى الأعراس. وكان علينا إيجاد مكان يقضي فيه الأطفال ليلتهم؟..."[1]

يظهر **حوار "لعزيزة"** و**"طاما"** مع أمها التي تذكرها في علاقة الحبّ؛ الّتي عاشتها قديمًا وهي طفلة صغيرة فتنكر **"لعزيزة"**، خجلًا علاقة الحبّ؛ الّتي أكدتها، والدتها لها؛ ما دفع بها، إلا قولها أنَّهُ مجرد حبّ طفولي عاشته، وهي صغيرة مع إبن العائلة الفرنسية، فتؤكد والدتها كلّامها؛ بأنَّها كانت تعلم تلك العلاقة من الحبّ؛ بخصيصة عندما كانوا يتركونهم، في السرير، مع بعضهما؛ خاصة في فترات الأعراس أين كانوا يبحثون، عن مكان ليضعوا فيه الأطفال.

"طاما: فعلا، وطفولته هي نحن !

لعزيزة: طمنيني يا أمي، قولي لي بأنه سيعرفني ! أشعر بأن جسدي مترهل ومرتخي جدا ومشوه بسبب الولادات ! هل لا يزال لدي الوجه نفسه على الأقل؟

طاما: إنك لازلت طفلة، وإبنة طفلة: فنحن النساء نلد في سن مبكر جدا ! إنك طفلة، وإبنة طفلة. ما الذي يخيفك؟ ألا يعرفك؟ سيفعل ذلك وهو مغمض العينين"[2]

يتداخلُ **الحوار** بين **"طاما"** وإبنتها **"لعزيزة"** إلى خوفها من أنَّ لا يعرفها بسبب تغير جسدها ترهل وإرتخاء جسدها، وتغيره بسبب إنجاب الأطفال، فتطمئنها والدتها، بأنْ لا تقلقَ وأنَّها لا تزال جميلة ورائعة، وكما

[1] المرجع السابق، ص 217.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

أنَّها لا تزال طفلة صغيرة، وتعلمها بأنَّ كلّ النّساء ينجبن في سن صغيرة ولا داعي للقلق بشأن هذا الأمر وأنَّه ليس عليها القلق بشأن هذا الأمر.

خلاصة:

شكلّ **الحوار** في مسرحيات الكاتبة "**فاطمة قالير**" عمودا قويا ومرنا، لسير الأحداث، وتصاعد الصراع وتماهيه، فقد كان حلقة الوصل بين أطراف النص لمسرحي ككلّ، بخصيصة أنَّ مسرحيات الكاتبة إعتمدت على **الحوار** أكثر من تبنيها للوصف والشرح، فقد برز **الحوار** في مسرحية "**الأميرة**"؛ على أنَّه جلسة نسوية من خلاله تم التعرف على الشخصيات، وبنية وماهية الصراع، وتطور الأحداث؛ على لسان الشخصيات **المتحاورة**.

أما **الحوار** في مسرحية "**الحلقة الذكورية**" فقد إخترته **الدراماتورج** كبداية فورية دون أدنى مقدمات، فقد وزضعت المتلقي فورا داخل **حوار** محتدم بين زوجين "**بيار**" و"**صادقة**"، ثمّ نقلت **الحوار** إلى مكان وشخصيات أخرى ليتم التعرف على أبنية المسرحيّة؛ من شخصياتٍ وصراع وأحداث ومكان وزمان من خلال **الحوار**.

أما **الحوار** في مسرحية "**الضرائر**"، فقد كان غزيرا لأنَّ المسرحيّة ككلّ في مكان مغلق –بيت إدريس– ما يجعلُ الركيزة في تسير الأحداث، وتعجيل عجلة الصراع والتعريف بالشخصيات ومكاناتها داخل المسرحيّة هو الحوار؛ فنجده قد شكلّ بنية أساسية ومحورية في المسرحيّة.

أما في مسرحية "**وتبدو أشجار الخروب من بعيد**"، فقد كان **الحوار** المسير والفاعل الحقيقي داخل المسرحيّة، وقد مثل بنية الصراع، بين "**فرد**" و"**المحافظ**"؛ كما لعب **الحوار** دورا بارزا في تعرية مكانة الشخصيات وحقيقتها، مثلما كشف عن "**فرد**" الذي وضعه **الحوار** أولا في مكان الضحية ليفصح في الأخير عن أنَّه الخائن لوطنهِ.

كان **الحوار** هو نقطة بداية تفاعل مكونات البنية المسرحية من شخصيات وصراع وزمان ومكان وهذا يرجع بالطبيعة إلى نوعية المسرحية فهي ذات طابع نسوي من وإلى المرأة ومن أجلها والمسرحية النسوية لا يمكن أنّ تكون فيها أحداث قتالية أو حربية فهي ترتكز على **الحوار** بشكل دائم .

الفَصْلُ الرَّابِعُ

الفَصْلُ الرَّابِعُ

البناءُ الدّراماتورُجيّ للشَّخصيات في نصوص مسرحيات "فاطمة قالير"

The dramatic structure of the characters in the texts of the plays of ""Fatima Kalir

4.البناء الدّراماتورجي للشخصيات في النصوص "فاطمة قالير"

"The dramatic construction of the characters in the texts "Fatima Galer

1. **المبحث الأول: البناء الدّراماتورجيّ للشّخصيات في مسرحيّة "الأميرات" لفاطمة قالير**
2. **المبحث الثاني: البناء الدّراماتورجيّ للشّخصيات في مسرحيّة "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير**
3. **المبحث الثالث: البناء الدراماتورجيّ للشخصيات في مسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير**
4. **المبحث الرابع: البناء الدراماتورجي للشخصيات في مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيدا" لفاطمة قالير**

تمهيد:

تعد **الشَّخصيات** المناطة بتقديم النَّص المسرحيّ، وكلّما علت **شخصية** من **الشخصيات** في درجتها التَّرتيبية في المسرحيّة كثرت عليها، الوظائف من عرض للأحداثِ والأفكار، وهي الّتي تخلق نوع الصراع وماهيته، وتُبرِزُ أهم تطوراته وتنهي تعقيده وتكلّيفاته، ونجاح دور **الشخصية** مربوط ومقترن بنجاح المسرحيّة بحد ذاتها، وتتنوع **الشخصية** في مسرح **"فاطمة قالير"** فنجدها وظفت أنواعا عديدة من **الشخصيات**.

1.4 ماهية الشخصيات في النّص المسرحيّ:

تشكلّ **الشخصيات** محور العلاقات المتباينة، داخل النَّصّ المسرحيّ، وتتراوح حسب درجة شخصياتها، وهيمنتها داخله.

و"... يدلي مصطلح *(character)* في الغالب ليعطي معنى الشخصية وبرؤية مدلولية لمعنى هذا المصطلح فهو لا يدل على الشخصية فقط للدلالة على شخص ما ؛ بل يرمي إلى ما هو أكثر وهو (مضمون الشخصية) ويفترض أن يمثل المضمون مايعطي الشخصية تفردا وتميزا عن باقي الشخصيات..."[1].

فهي المحرك الفعلي للحوار والأحداث وتنامي الصراع "... **وهذا يدل على أن الأهم في الشخصية، هو علاقاتها المتبادلة بين الشخصيات الأخرى، أي حركتها داخل مجتمع المسرحيّة الدرامية التي تتجسد عبر سلسلة من الأحداث الخارجية توضّح سلوك الشخصية وردود أفعالها وتصوراتها فالدراما تسعى إلى تصوير الشخصية وهيب في حركة دائمة..."[2].**

[1] ينظر: عبد المجيد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص100.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

"... يمكن أن نجد ثلاثة عناصر أساسية **لحركة الشخصية** عموما هي:

الدافعية الموجهة: وهي السمة التي تضم جميع السمات الفاعلية للشخصية. والتي تخلق دافعية وطاقة لدفع مسار الفعل الدرامي قدما.

التنظيمية: وهي السمة التي تخضع فيها حركة الشخصية؛ للتنظيم العام لحبكة المسرحيّة.

اللاواعي النفسي: وهو سمة تتعلقُ بالخواص النفسية والعوامل الغريزية والوراثية اللاواعية..."[1].

2.4البناء الدّراماتورجي للشَّخصيات في مسرحيَّة "الأميرات" لفاطمة قالير.

The dramatic structure of the characters in the play "The Princesses" by Fatima Kalir:

تبدأ المسرحيّة بعرض **الشخصيات** حيث توجد شخصيات ذكرتها في البداية لتبرز لنا أنها **الشخصية** البطلة والبقية **شخصيات ثانوية.**

يبدأ حضور **شخصية "الأميرة"** بصوت نسائي بدون توضيح أنَها هي وصوت أقدامها وهي صاعدة على السّلم مع أقدام أخرى ويبدأ إبراز **الشخصية م**ن خلال وصف وقع الأقدام أولا.

"... صوت أقدام في السلم. عندما ننصت جيدا يتضح أنها أصوات أقدام من نوعين: واحدة خفيفة ومنتظمة والثانية متثاقلة ومتعبة..."[2]

كما تظهر **الأميرة** على أنها في قمة شبابها وسعادتها

"... صوت نسائي (شابة ضاحكة) هدايا !

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 103.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

مع مع مواصلة الحوار يصبح صوت الرجل تعيسا أكثر فأكثر وصوت المرأة سعيد أكثر فأكثر..."[1]

كما تبرز صفات **"الأميرة"** عندما يحاورها الرجل ويصفها بأنَّها ما زالت كريمة ومجنونة كما كانت.

"...صوت رجالي: هدايا؟ أيتها الأميرة لم تتغيري كثيرا إذن؟ لا تزالين كريمة جدا ومجنونة جدا أيضا؟ أخبريني قليلا..."[2]

يصفها **"الصوت الرجالي"** بالساذجة، واللطيفة لأنَّها لم تدرك ما ألت إليه ظروف البلاد.

"...صوت رجالي: ابنتي الساذجة ! لطفك مريح جدا. ينعم قلبي المتجعد"[3].

كما يبرز في بناء **الدراماتورج لشخصية "الأميرة"** على وصفها بأنها إنسانة مثقفة في حوارها مع الرجل العجوز؛ حول الكتب حيثُ أحضرت حقيبة مليئة بالكتب.

"...لكن ما الذي تحملينه في الحقيبة الأخرى؟

فهي أثقل من كلّ خطاياي مجتمعة

صوت نسائي: كتب.

صوت رجالي: لا ينقصنا سوى هذا كتب. هل تمزحين أنت تبحثين عن مشاكلّ إذن هل أتيت من أجل بكاء وفاة أبيك أم من أجل التحضير لثورة..."[4].

وتبدو شخصية **"الأميرة"** في بداية المسرحيّة على أنّها إنسانة لطيفة، وشابة مرحة كريمة ومجنونة وجد مثقفة.

---

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 24.

[4] المرجع نفسه، ص نفسها.

كما يبرز حضور **شخصية "الأميرة"** على أنَّها عادت من الغربة من أجل حضور جنازة والدها.

كما يبرز موقف الرجل من هذه الكتب ةبخصيصة عندما يظهر تخوفه، من رفض الدولة لهذه لها.

- **"... صوت رجالي: لا تناديني هكذا لست سيدك ولست سيدا قط لست سوى عبد فقير مسرف ووحيد...هذه الكتب.**
- **صوت نسائي: نعم...**
- **صوت رجالي: هل عرضت هذه الكتب على مصالح الجمارك**
- **صوت نسائي: نعم**
- **صوت رجالي: ولم يقدموا على حجزها؟**
- **صوت نسائي: نعم.**
- **صوت رجالي: ما الذي قدمته لهم بالمقابل..."**[1]

تعجب **"الصوت الرجالي"** من عدم حجر الكتب من قبل الجمارك.

تظهر **شخصية "الشيخ"** في بداية المسرحيّة وتكون أول **شخصية** في أحداث المسرحيّة تظهر مع **الشخصية** البطلة **"الأميرة"** ويظهر على أنه **شيخ** مسن يلهث كما يظهر وقع أقدامه على أنها ذات صدى متثاقل ومتعب ومرهق.

"... والثانية متثاقلة ومتعبة ومترنحة تقريبا.

وتنهيدتان ترافقان أصوات الأقدام. تتعالى هذه الأصوات لتملأ الظلام.

[1] المرجع السابق، ص ص 24-25.

صوت رجالي: (مسن، يلهث) هذه فكرة سخيفة...، فكرة المجيء ليلا..."[1].

كما تصفه "**الأميرة**" "**بالعجوز**" دلالة على أنه متقدم في السن بقولها.

"... المكان الذي أنا ذاهب إليه قريبا ثقيل مثل جهنم...

صوت نسائي: والدي المسن..."[2] .

تصفه "**الأميرة**" على أنه والدها تقديرا وتبجيلا به.

"... صوت نسائي: يا سيدي

صوت رجالي: لا تناديني هكذا لست سيدا قط لست سوى عبد فقير مسرف ووحيد... هذه الكتب"[3].

يصف نفسه على أنه رجل فقير وعبد يرفض مناداته بالسيد، كما تبرز شخصيته بأنه ليس رجل مثقف يخاف العلم ويخاف من الدولة، وليس له موقف إيجابي من الكتب.

"... صوت رجالي: لا ينقصنا سوى هذا كتب. هل تمزحين؟ أنت تبحثين عن المشاكلّ إذن، هل أتيت من أجل بكاء وفاة أبيك أم من أجل التحضيير للثورة..."[4]

يبدو أنَّ موقفه من الكتب راجع لأسباب كثيرة خاصة، وأنَّ الثورة التحريرية كانت بقيادة مثقفين، كما يبرز تخوفه خلال إبراز موقف الدولة من المثقفين.

---

[1] المرجع السابق، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 24.

[4] المرجع نفسه، ص 24.

- **"...صوت رجالي: هل عرضت هذه الكتب على مصالح الجمارك؟**
- **صوت نسائي: نعم**
- **صوت رجالي: ولم يقدموا على حجزها؟**
- **صوت نسائي:نعم..."**[1]

–شخصية نونو في مسرحية "الأميرات":

تبدو **شخصية "نونو"** وهي عجوز قامت بتربية **"الأميرة"** منذ الصغر؛ وتظهر **شخصيتها** في بداية المسرحيّة من خلال حديث **"الأميرة"** مع الشيخ العجوز والتي تعتبرها مثل والدتها.

"... صوت نسائي: آه ! نعم ! لأن نون لم تعد تعيش هنا بعد الآن لذلك قطع الكهرباء"[2].

تبرز أن **"نونو"** كانت تهتم بالمنزل قبل أن تغادر المكان كما يظهر ذكريات الأميرات كيف كانت **"نونو"** تهتم بالمنزل، وأنها تتذكر تفاصيل الدقيقة في حديثها مع الرجل الذي يأتيها بأحاديث عن حالة **"نونو"** الحالية.

"صوت رجالي: فلنتوقف. (يتوقف صوت الأقدام)

صوت نسائي: تعودت نونو وضع شموع ههنا. بدون شك هذا شمعدان الطين الذي وقع.

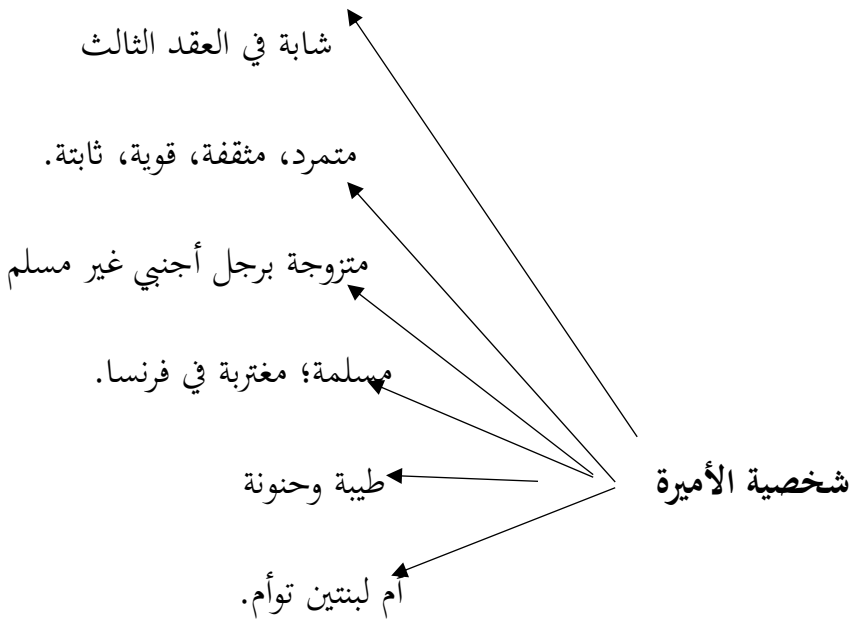
صوت رجالي: نونو... الشمعدان... نسيت، يا ابنة قلبي أن نونو التي تتكلّمين عنها لم تبق لديها عادات ههنا؟ حتى أنه يقال أنها ليست بكامل قواها العقلاية. المرأة المسكينة..."[3].

[1] المرجع السابق، ص ص 24- 25.
[2] المرجع نفسه، ص 23.
[3] المرجع نفسه، ص 25.

يتحدث "**الشيخ**" عن "**نونو**" ويخبر "**الأميرة**" أنها لم تعد هنا كما يصفها بأنها إمرأة مسكينة. ويضيف على كلّامه أخبارها.

"...**صوت رجالي: كنت أريد فقط أن أخبرك أنها عادت إلى كوخها الحقير في نهاية القرية منذ زمن طويل. وهناك من كان ليفعل المستحيل من أجل الحصول على هذا البيت؛ لكن هي لم تكن ترد النوم مع الأشباح كبرت وذبل عقلها. هيا لنذهب يا أميرة؟...**"[1]

وهذا ما تركز له دراما **الشخصية** فهي أساس بناء المسرحيّة من خلال دورها البارز في النّص المسرحيّ. وهذا مايبين تجسيد كلّ العملية **الدّراماتورجية** على أداء وأفعال وحركات.**باقي شخصيات** :



[1] المرجع نفسه، ص نفسها.

شخصية الشيخ

- عجوز مرهق ومتعب
- أطلقت عليه الدراماتورج صوت رجالي، رجل، شيخ، متمرد
- يظهر عصيانه وخوفه من أفعاله وذنوبه.
- يَحْذرُ من الكتب، وتبعاتها.

شخصية نونو

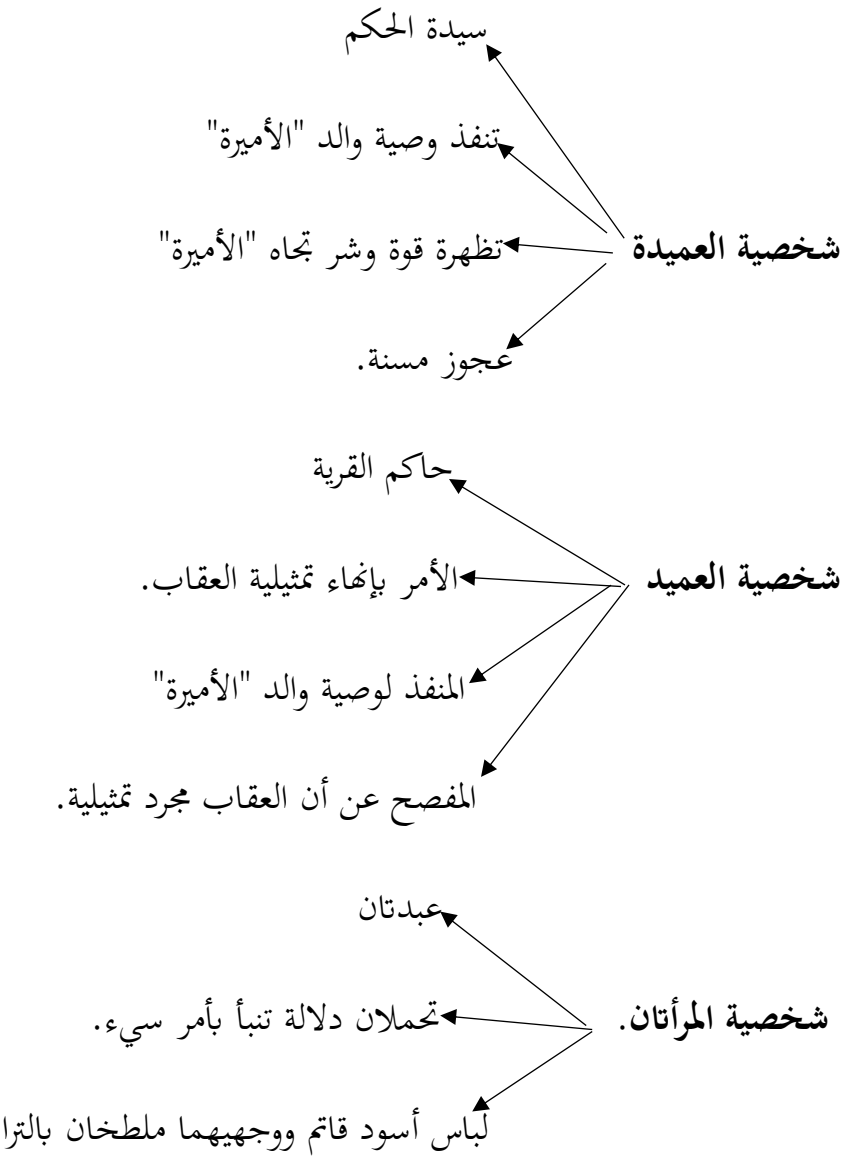
- عجوز مسنة.
- مربية وحاضنة الأميرة قديما.
- مؤيدة للأميرة ومدافعة عنها بقوة،يدعونها بالساحرة، والعلمانية.

شخصية المجنونة

- فتاة فاقدة لعقلها
- تحب الأميرة بشدة.
- تتنبأ للأميرة بحدوث مكروه.
- تنتابها نوبات صرع وإغماء.

شخصية المقعد

- رجل متعب جسديا.
- مدافع بشراسة عن "الأميرة".
- يلقى مصرعه –التمثيلي– مدافعًا عنها.



2.4البناء الدراماتورجي للشخصيات في مسرحية "الحلقة الذّكورية" لفاطمة قالير.

The dramatic structure of the characters in the play of the male episode "Fatima Kalir":

في **شخصيات** مسرحية **"الحلقة الذكورية"** نجد أنَّ المسرحيّة تبدأ في مشهد إستهلالي بين **شخصيتين** يدور بينهما شجار متصاعد بحيث أدخلت الكاتبة الشخصيتين فورا في جدال.

فتظهر في المسرحيّة **شخصية "بيار" وشخصية "صادقة"** يدل إسم **"بيار"** على أنَّهُ إسم أجنبي وليس عربيا وعلى العكس **الشَّخصية** الأخرى **"صادقة"** فهو إسم عربي ويوضّح الحديث بين **الشخصيتين** حيث يوضّح الحديث بين **الشخصيتين** أنَّهُ رجل أروبي فرنسي في علاقة مع **"صادقة"** عربية جزائرية ومسلمة، ولم توضّح **الدّراماتورج** نوع هذه العلاقة زواج أو حبّ؛ المهم أنَّهُ العلاقة بينهما تقوم على المحبة.

_ ثمّ تختفي هذين **الشخصيتين** وتأتي **شخصيات** أخرى مغايرة.

"... أربعة رجال وشابان سيدان وشيخان، أبيض وأسود منشغلان على الخشبة يضع نصب. الظاهر أنه كرسيان كبيران. يشعر بأجواء الحفلة بفضل أستجوابات فرحة الرجال الأربعة. والغذاء العذب للنساء..."[1].

_ تظهر الشخصيات الرئيسية والثانوية في الجزء الأول من المسرحيّة فنجد من الشخصيات الثانوية.

أربعة رجال

شابان

سيدان

شيخان **داخل أجواء الحفل.**

خادمان مع الصفة أبيض

أسود

نساء

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص90.

- **وصف شخصية ماليك:**

"... تحمل إسم الملك عن جدارة ولكنني لن أمدحك هنا. أنت معروف بعظمة قلبك وجمال وجهك. إليك إذن بطلب: يطلب هذا الرجل بتواضع كبير أن يختن ورأي هو أن نحقق له هذا الطلب السامي الشجاع..."[1]

- **شخصية " الصغير"** في مسرحية **"الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير:**

تعد **شخصية "الصغير"** محو الأحداث فبحضوره تفاعلت الأحداث وتنامى الصّراع معه؛ وتداخل الحوار بين **الشخصيات** وبدأ الاختلاف فيمنا بينهم، كما أنَّ الحضور المميز لشخصية **" الصغير"** أعطى بعدًا كوميديا بحضوره فهو **شخصية** محركة مضحكة مستميزة شكلاًّ وفعلاً عن باقي **الشَّخصيات** الأخرى أعطت **الدّراماتورج** في بناء **شخصيته** ضعفا لجسده، وقوة لأفعاله وحضوره وربطته بقوة الصراع الذي كان نقطة وصلٍ بينه وبين أصناء المسرحيّة ككلّ.

"... ظريف: من طلب رأيك أيها القزم البشع؟ من طلب منك شيئا أيها الرجل العقيم؟..."[2]

تظهر **شخصية "الصغير"** والتي أعطت **الدّراماتورج** اسم **"الصغير"** دلالةً على قصر حجمه، ونجد في حواره مع **"ظريف"** واصفا إياه بغضبٍ محتقرا له ووصفه **"بالقزم البشع"** كما وصفه بعدم قدرته على الإنجاب وأنه رجل عقيم.

تظهر **الشَّخصية** نوعا من التَّذليل **للشخصية "الصغير"** على حساب باقي **الشخصيات** التي تحظى بقيمة معنوية معتبرة على إختلافاتهم.

[1] المرجع السابق، ص 97.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

كما تصفه **الدراماتورج** في وصفه على أنه مهرج وقزم كبير في السن.

"... يدخل المهرج أنه قزم كبير السن متنكر بفظاظة بزي بنت يؤدي بعض الحركات البهلوانية وبعض الدسائس معلنا عن مصيبة كبيرة..."

نجد **الدّراماتورج "فاطمة قالير"** قد عمدت إلى وصف **شخصية "الصغير"** على عكس باقي **الشخصيات** الّتي لم تضم بتعريف أي منها وحتى **الشخصيات** البطلة في المسرحيّة.

وقد رمت بهذا التعريف لمركزية **شخصية "الصغير"** باعتباره **شخصية** محورية هي من حركت **الشخصيات** والصراع. فقد عمدت إلى تحريك أحداث المسرحيّات ونقلها من الاحتفال إلى الصراع بواسطة **شخصية "الصغير"**.

حوار درامي بين بيار وصلاحة نُقِلَ إلى إحتفال جماعي صراع درامي بواسطة الصغير.

تقوم **شخصية "الصغير"** بتصرفات؛ رامية إلى الإعلان عن مصيبة كبيرة"... **ينهض الآباء الكبار وآباء الآباء. مصدومين يحمي الآباء أطفالهم بأجسادهم. وتتوقف الزغاريد والجوقة أيضا..."**[1].

_ تعمدت **الدّراماتورج** لنقل المتلقي فجأة إلى الصراع بكلّام وحركات الصغير.

"...سيد علي:.. أنت هنا لأجل تسليتنا

صغير: (وهو يحدث حركات طافرة) أجل أسيادي، عليكم إحلالي جئت بالفعل لأكسر فرحتكم.."[2].

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 93.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

تظهر **شخصية "الصغير"** والتي تُعد **شخصيةً** ثانوية محورية، في مسار المسرحيّة هي من حركة كلّ العملية المسرحيّة بكلّ إتجاهاتها. حيثُ جسدت دورها بشكلّ كوميدب إعتبرت مفتاح بداية الصراع الذي أخفت **الدّراماتورج** ليظهر فجأة في خضم الحفل الكبير وبقوة مع **شخصية "الصغير"**.

- **شخصية "بيار" والغريب:**

عمدت **الدّراماتورج "فاطمة قالير"** إلى إخفاء **شخصية "بيار"** تحت إسم **"الغريب"** ويوضّح الاختلاف الجلي في المشهد الاستهلالي الذي كان مصرحًا، باسمه ثمّ اختفت **الشخصية** تمامًا لتظهر باسم مكنى عنه بالغريب دلالة على غربته عن المكان والثقافة والدين والمجتمع وغيره، مايجعله **شخصية** مستنكرة من باقي **الشخصيات** الأخرى.

"...صغير:... وجهه جميل نزعا ما قد يضلل. بامكاننا أن نقع تحت سحره. ليس صوتا. شعرت بأخ في هذا الرجل ذي الحياء..."[1]

تظهر صفات **شخصية "الغريب"** من خلال وصف **"الصغير"** فشكلّيًا وصفهُ بأنَّهُ جميلُ الوجه نوعًا ما جماله قد يضلل أي كان أو يجعلك تقع في سحره، كما يصف **شخصيته** كالأخ من طيبته الواضحة عليه.

"... صغير: إنه ليس عدوًا إذا كانتم تخشوه هذا هو شعوري.."[2]

ونجدُ وصف **شخصية "صادقة"**، في المشهد الاستهلالي من المسرحيّة الذي كان فيه اسمه واضحًا ومقحمة المتلقي في حوارهما.

[1] المرجع السابق، ص 96.

[2] المرجع نفسه، ص 96.

"... صادقة: أريدك كما أنت بزيك الأروبي المضحك على الموضة لأقول لك سعة حبي ماذا تريد أكثر؟..."[1].

تظهر **شخصية "بيار"** الذي يكنى به لاحقا **"بالغريب"** وقد وصفته بأنه أروبي بزي مضحك على الموضة. كما وصفت حبها الكبير له وهذا ما جعلها تحبه رغمم أنه ليس مختن.

يظهر في حوار **"الطبيب"** مع **"الغريب"** تعريفه بنفسه والذي عمدت الكاتبة إلى إضماره وجعله غريب عن المكان الذي ذهب له، فيبقى مكنى عنه "بالغريب" إلى غاية إقتراب نهاية المسرحيّة حيثُ يفصحُ على نفسه في حواره مع الطبيب.

"...الطبيب: سيدي

الغريب: لوغران بيار لوغران.

الطبيب: السيد لوغران. لا يمكنني... الجلوس. قد يتعذر علي الوقوف ..."[2].

شخصية **"بيار"** ⟵ **إخفاء للشخصية على مدار المسرحيّة والكنية بالغريب**

إظهار قوي **للشخصية "لوغران بيار لوغران"**

تقاطع اسم **الشخصية "الغريب"** مع اسم **شخصية "بيار"**

"... إن عملية التطور التي تحدث للشخصية. أثناء الأحداث المتتابة، هي بمثابة كشف مستمر لما خفي من معلومات عن الشخصية..."[3].

---

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 114.

[3] عبد المجيد الجبوري: **البنية الداخلية للمسرحية**، ص 102.

فالدّراماتورج فاطمة قالير، اختارت **الشَّخصية** البطل **"بيار"** عرضته بشكلّ استفزازي بحيث تفحم المتلقي في نّص المسرحيّة حيث تدخل **الشخصية** البطل ثمّ تختفي لتظهر باسم **"الغريب"** ثمّ تظهر بقوة في تعريفه لنفسه، **"لوغران بيار لوغران"** في حديثه مع الطبيب الذي طلب منه تعريفا لنفسه، وقد عمدت الكاتبة تحوير **الشخصية** وإخفاءها وإظهارها لاستفزاز المتلقي. وحيرته فيظن في الأول أنها اختفت إلى أن تظهر قليلا ثمّ تفصح عنها بقوة بتعريفه لنفسه في حواره مع الطبيب.

شخصية البطل بيار ←إخفاء تام ←ظهور مخفي ←ظهور قوي.

شخصية "صادقة" تظهر **الشخصية** في مشهد العرض وتختار **الدّراماتورج** أن تبدأ بها نَّصها دون مقدمات وتضع المتلقي يندج في حوارها مع **"بيار"**، ثمّ تختفي تماما ولا تظهر مرة أخرى إلا في مقطع صغير ولا تفصح الكاتبة عنها.

"... بيار: حنونة، أنت تهذين؟..."[1]

يصف **"بيار" شخصية "صادقة"** بالحنونة كما يُعبر عن ولعه بها بقوله:

"... بيار: اقتربي، ياشمس قلبي...

صادقة:لا

بيار: هيا، يا غزالة الثلوج..."[2]

ـ يظهر من حوار **الشخصيتين** الحبّ الكبير، كما يظهر إختلاف كبير، وهو ما يعكس جدال حوارها فصادقة إسم عربي و**"بيار"** إسم أجنبي.

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 89

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

_ تدور المسرحيّة كلّها حول شخصية **"صادقة"** التي بنت الكاتبة موضوع المسرحيّة عليها وعلى حبّ **"بيار"** لها.

فالصراع حول شخصية **"صادقة"** ⟵ التي يريد زوجها الختان من أجلها .

حوار الشخصيات حول **"صادقة"** ⟵ التي يريد زوجها الختان من أجلها.

المكان⟵قرية صادقة.

الزمان⟵مربوط بأحدث شخصية حول صادقة.

تختفي **الشَّخصية** إلى أنّ تظهر في نهاية الصّراع ولا تظهر بقوة بل بشكلّ مضمر بقوة.

"... صمت، زغرودة وحيدة ثاقبة وفرحة تمزق الليل..."[1].

صادقة شخصية واضحة ⟵إخفاء تام للشخصية ⟵حضور مضمر على شكلّ زغرودة ثاقبة.

- **شخصية "مليك" في مسرحيّة الحلقة الذكورية :**

تظهر **شخصية "مليك"** مع بداية الجزء الأول من مسرحيّة **الحلقة الذكورية** وهو يتحدث عن تحفيزات لحفل الختان.

"...مليك: كلّ شيء جيد. لا ينقصنا إلى رجالنا الصغار..."[2].

_ تظهر **شخصية "مليك"** على أنَّها **شخصية** ذات عقلٍ وحكمة وطيبة.

[1] المرجع السابق، ص 120.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

-شخصية شرق والد ماليك في مسرحيات الحلقة الذكورية:

تظهر **شخصية "شرق"** وهو والد **"ماليك"**، وتنعكس صفات الأب على الابن فيظهر في المسرحيّة على أنه شخص عاقل ذو حكمة وعقل راجح.

"...شرق: لن نمسك بسوء. تكلّم

صغير: إليكم كنت داخلا بهدوء..."[1].

يظهر من حواره مع **"الصغير"** الذي لا يلقى إحتراما من أحد على عكس **"شرق"** ووالده وهذا ما يتجسد في حواره المهدئ للنقاش المحتدم بين **الشَّخصيات.**

"... شرق: تعيدنا نساؤنا وأخواتنا وجاراتنا وبناتنا لعذوبة واقعية الأشياء. إنه يوم احتفال... هل نحن إلى هذه الدرجة غير مقتدرين ومثيرين للشفقة لنتشاجر كأطفال أشقياء..."[2].

كما يظهر من مديح باقي **الشخصيات** له وخاصة شكر عبيد له ووصفه بأنه الحي وسطهم

"...عبيد: نحن أحياء، سيدي ما علي إلا أنّ أنظر إليك لأومن بذلك. أنت حي ولا تتبدل..."[3].

كما تظهر حكمة **شخصية "شرق"**؛ في حله للصراع وتهدأة الوضع، كما أنّه هو من يجدُ حل الانتخاب بالاجماع لاتخاذ القرار الصحيح.

"... شرق: بالفعل، ربما علينا أن نحتكم إلى دقيقة للتفكير. بعد ذلك يمكننا ربما الانتخاب..."[4].

---

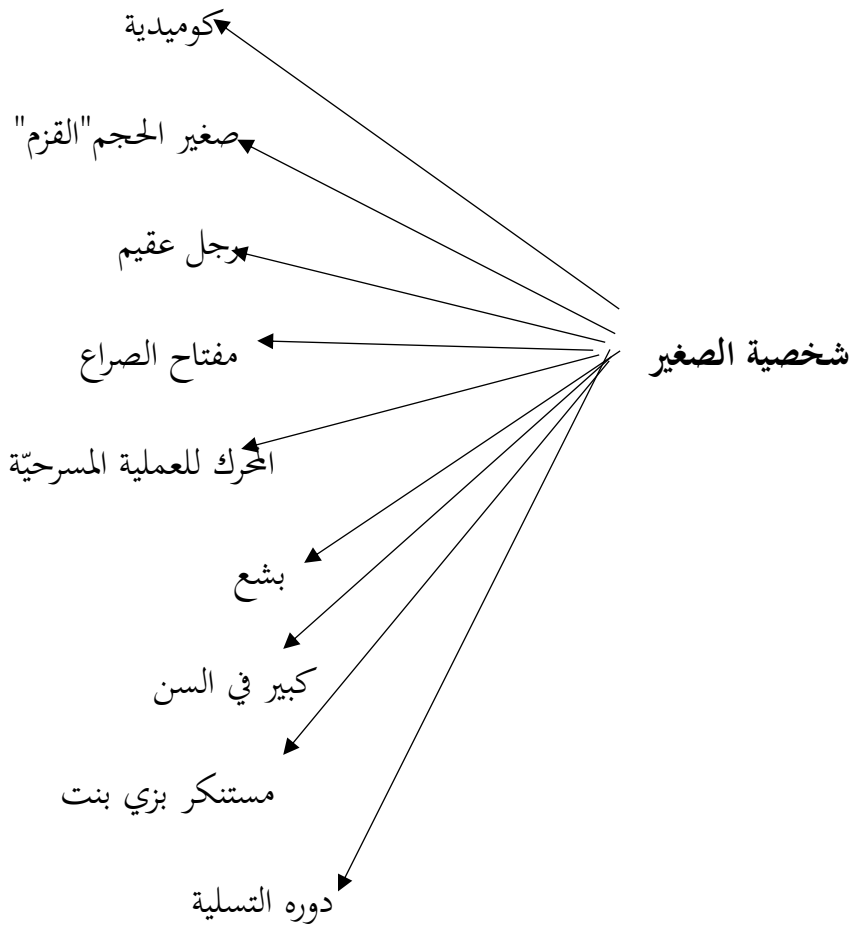
[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 95.

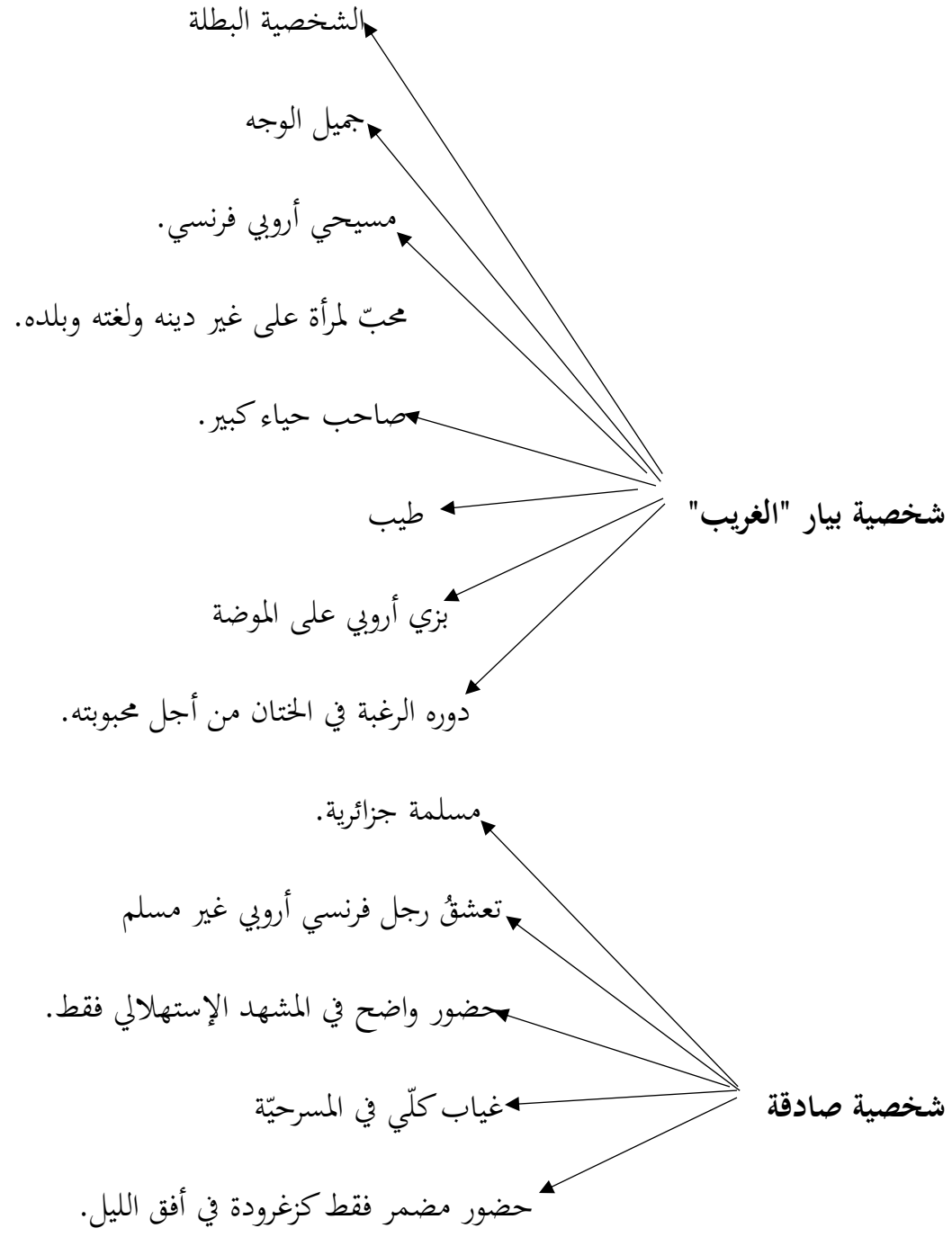
[2] المرجع نفسه، ص ص 99- 100.

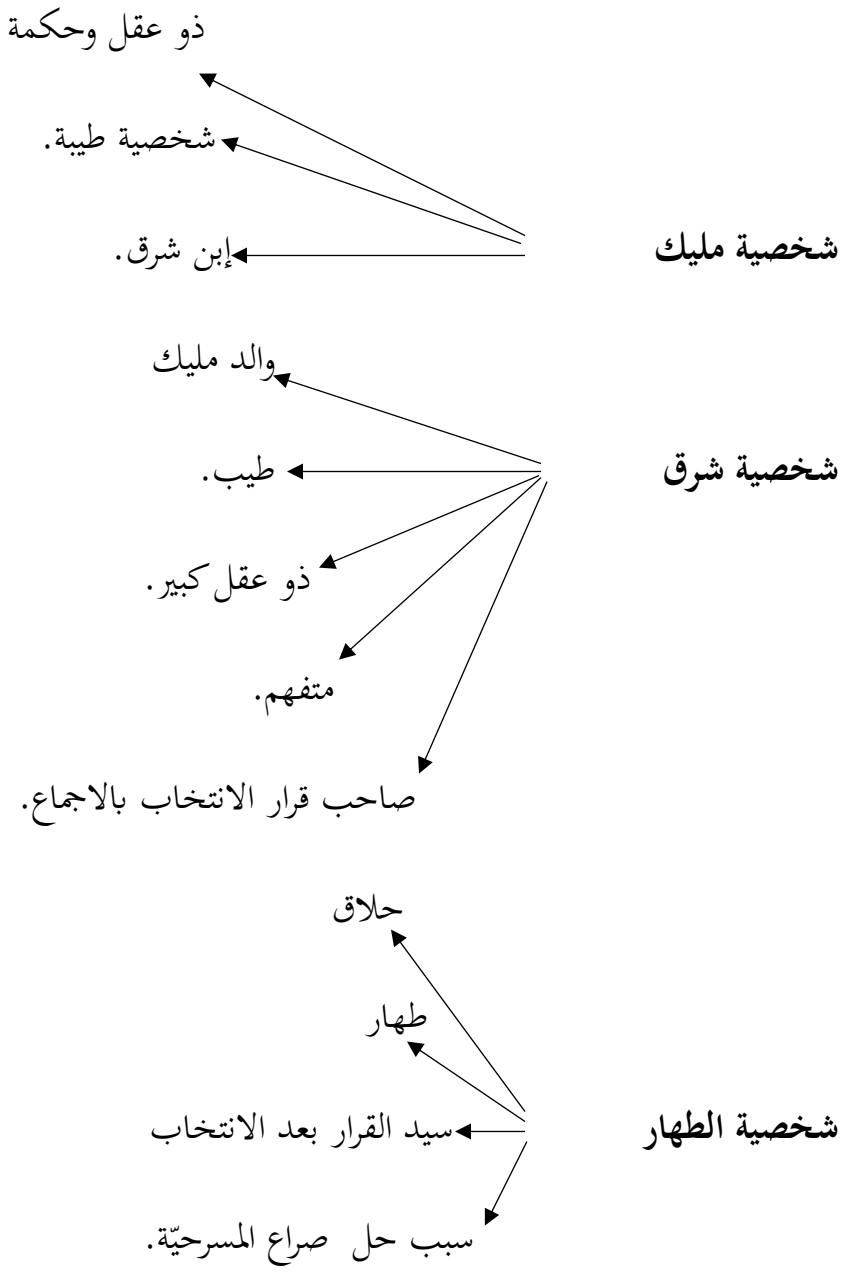
[3] المرجع نفسه، ص 100

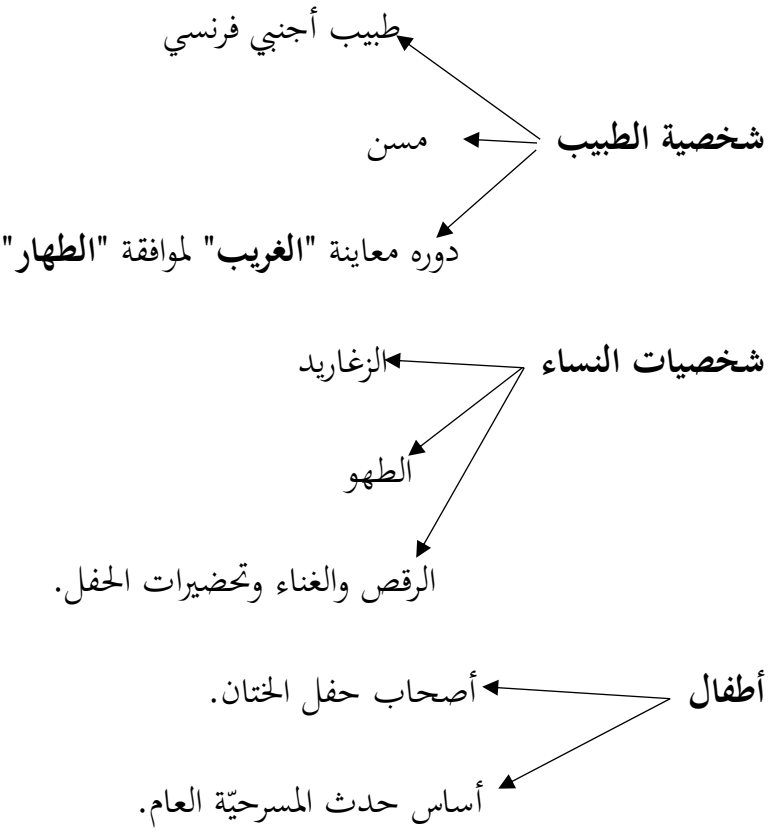
[4] المرجع نفسه، ص نفسها.

ويوافق الجميعُ على رأي **"شرق"** الذي إعتلاه التعقل والتحكمُ.




الشخصية البطلة
جميل الوجه
مسيحي أروبي فرنسي.
محبّ لمرأة على غير دينه ولغته وبلده.
صاحب حياء كبير.
طيب
بزي أروبي على الموضة
دوره الرغبة في الختان من أجل محبوبته.
شخصية بيار "الغريب"
مسلمة جزائرية.
تعشقُ رجل فرنسي أروبي غير مسلم
حضور واضح في المشهد الإستهلالي فقط.
غياب كلّي في المسرحيّة
حضور مضمر فقط كزغرودة في أفق الليل.
شخصية صادقة


ذو عقل وحكمة
شخصية طيبة.
شخصية مليك
إبن شرق.
والد مليك
شخصية شرق
طيب.
ذو عقل كبير.
متفهم.
صاحب قرار الانتخاب بالاجماع.
حلاق
طهار
شخصية الطهار
سيد القرار بعد الانتخاب
سبب حل صراع المسرحيّة.


طبيب أجنبي فرنسي
شخصية الطبيب
مسن
دوره معاينة "الغريب" لموافقة "الطهار"
شخصيات النساء
الزغاريد
الطهو
الرقص والغناء وتحضيرات الحفل.
أطفال
أصحاب حفل الختان.
أساس حدث المسرحيّة العام.

3.4. البناء الدّراماتورجي للشّخصيات في مسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير *The dramatic construction of the characters in the play "House of Wives" by Fatima Galer*:

" تعّد **الشّخصية** إحدى عناصر الدّرامية المهمة في تكوين النّصّ المسرحيّ، وثمّة خصائص وكيفيات تتحقق بها فعالية هذه الأهمية، وتتجلى بوضوح في **بنية النّص الدرامي** لذة المتابعة والترقب والتجسس وأولى هذه المميزات التي نلمسها من خلال المسرحيّة كالبيئة والهوية والمهنة والمزاج والطباع والعلاقات- ومنها ما يتعلق بوضعها المادي كالجنس والطول والسن واللون، ويعتقد الكاتب على هذه الأسس لإظهار طبيعة الشخصية وتصرفاتها... "[1]

لا يمكننا تخيل نص مسرحي دون **شخصيات،** أو **شخصية** واحدة إذا كان مونودرامي أي كانت هذه **الشخصيات،** المهم أن تكون هنالك **شخصيات** من خلالها يكون الحوار و تصاعد الصراع من خلال الأحداث التي تجري بين ثنايا هذا النص حيث تعد **الشخصية** أهم العناصر في النّص الدرامي ولا يمكن أن تكون بدونه .

"... ونجد كذلك تقاطع مفهوم الشّخصية من وجهة نظر مسرحية مع مفهوم الشخصية الكاريزمية في العلوم الإنسانية والاجتماعية إلا أنّ، كما دلت الأبحاث والدراسات على ارتباط المفهومين بدلالات مشتركة بين مجموعة من المدارس المختلفة التي تناولت الشخصية بالدراسة والنقد والتحليل ودرامياً، تعد الشخصية جوهر الصراع وما اختلاف المذاهب والاتجاهات إلاّ اختلاف في آلية التناول والمعالجة الدرامية... "[2]

---

[1] ينظر: نشأت مبارك صليو: **الشخصية في النّص المسرحيّ**، رسالة دكتوراه، جامعة نبوي، سنة 2000، ص212.

[2] ينظر: عمر نقرش: **الشخصية الكاريزمية في النص المسرحيّ**، المجلة الأردنية للفنون، عدد2، مجلد9، ص123.

تختلف **الشخصيات** في النّص المسرحيّ، وتبقى **الشخصية** المحورية هي مركز المسرحيّة وكلّه تدور حولها ونجد في مسرحية الضرائر العديد من الشخصيات ونجد الشخصية المحورية هي شخصية «**طاووس**» ثمّ «**نهنوهة**» و«**إدريس**» و«**ميمية**» وكلّ كان له دوره في المسرحيّة وبدوره لم تكتمل المسرحيّة.

توجد عديد من **الشخصيات** في مسرحية الضرائر نجد منهم شخصية «**إدريس**» وهو الزوج تظهر **شخصية** الزوج المحب لزوجته العقيم وطاعته لأمه «**نهنوهة**».

""«إدريس»: سامحيني إذ حركت بقلبك آلاماً لا حصر لها، ولم يكن هذا قصدي، حرارة الصيف أقفرت الفناء والجيران... أنا زوج تعيس لكنني لست مغفلا أنت التي أتيت من جبل آخر يفقه الكثير من الأشياء، اشرحي لي كيرة الكبائر هذه، أن يسمح الله للرجال بالعيش دون نسل؟ ! ..."[1]

كما تظهر **شخصية** «**نهنوهة**» وهي **شخصية** مسيطرة في نّص المسرحيّة تظهر العجوز المستقلة في بيتها على ولدها وكنتها وتقديسها للعادات والتقاليد الاجتماعية، وتخاف من النظرات الاجتماعية والتخلف العلمي.

"... «نهنوهة»: رجال لا يغرسون لم يرد ذلك أبداً! إنّها شتيمة بلا معادل! المرأة وحدها تستطيع أن تكون ولوداً أو عقيماً، ومن هذا وحده ينجم الشرف أو المأساة...""[2]

وكما يظهر تعصبها وتسلطها في قضية عقم زوجة ابنها «**طاووس**»:

---

(1) جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص132.

(2) المرجع نفسه، ص نفسها.

"... «نهنوهة»: هذا شيء أفهمه أفضل، العقم والعمل هي مسائل خاصة بالنساء! وماذا يستطيع الرجال أن يعرفوا هم الذين تغرس بطونهم ولا يجنون شيئاً؟ ..."[1]

«**الجدة الكبرى**» عجوز كبيرة في السن وهي جدة "**إدريس**" يظهر على **شخصيتها** الوقار والكبر.

"... «الجدة الكبرى»: أعرف الكثير لأنّني لم أحرف نفسي أبداً من التفكير والملاحظة والانصات... كذلك هذا الشاي لذة تلتقي هدية حرارته تبعث الدفء بأصابع رجلي وحلاوته تعيديني إلى الحياة، لماذا ينخفض الضوء هكذا؟..."[2] كما نجد **شخصية** «**طاووس**» وهي **شخصية** البطلة المحورية في كلّ المسرحيّة حيث أنّ المسرحيّة كلّها تدور حولها وحول عقمها وهي إنسانة يتيمة طيبة تحب زوجها وأمه كما تحب والدتها المريضة كثيراً.

"... تدخل الكنة «طاووس» عائدة من هند أمها وهي شخصية عفيفة متسامحة لكنها ناجعة تنحني لتقبل

حماتها وتنزع لثامها بسرعة لتطويه وتضعه بركن ما قبل أن تباشر عمل النسيج تشتغل بخنق وفي صمت..."[3]

ونجد حوارها مع حماتها «**نهنوهة**» وهي تحاول إهانتها لأنها لا تنجب الأطفال وترد عليها بكلّ طيبة وهي تتألم لهذا الأمر.

"... إنّها إرادة الله لا أكثر ولا أقل، أنت شاهد في هذه الأرض وعانيت مآسي تشبه مآسي ومعاناتي، حلت الكثير من الويلات لأنّها وجد لها أشخاصاً حكماء تحلوا بالصبر بينما القلق وتسرع

---

(1) المرجع السابق، ص133.

(2) المرجع نفسه، 129.

(3) المرجع نفسه، ص ص141-142.

الجميع! نساء عقيمات منحوهن فرصة أخيرة، فرصة الوقت وأنجبن في الأخير حافظن على الثقة فأنجبن...""[1]

كما نجد في المسرحيّةُ **شخصية** معينة وهي الزَّوجة الثَّانية "**لإدريس**" والتي تزوجها بعد ما طلبت منه والدته «**نهنوهة**» ذلك لأنّ زوجته «**الطاووس**» امرأة عقيم وقد مر على زواجها مع "**إدريس**" ثلاث سنواتٍ زواج وتحمل من «**إدريس**» لكنها تتوفى عندما تنجب ابنتها وتربيها "**للطاووس**".

"... «ميمية»: طاووس إنّي أتألم، سأموت على ما أظن قلبي يخفق.

–«الطاووس»: إذا كان من اللازم أن نموت كلّما أنجبنا لن يكون ال للعالم الكثير من الخلق.

–«ميمية»: أمام الله وأمام الجدة الكبرى أهبك ما ببطني يا أختي طاووس اعتني به جيداً.

–«نهنوهة»: ما ببطنك ملك لي سواء عشتي أم متي...""[2]

ونجد كذلك **شخصية** «**سيرينا**» وهي الزوجة الثالثة "**لإدريس**"، وهي صديقة «**الطاووس**» إنسانة مثقفة جداً تزور «**الطاووس**» لكي تروي لها حكايات وقصص ترشدها وتوعيها وهي امرأة عاملة.

"... تنهض «سيرينا» ويسقط الكتاب فتخرج وقد نسته ، تأخذه الجدة وتمسكه بكلّتا يديها وكأنّها ستصلي ثمّ تخبؤه...""[3]

وكما تبدو وهي تنصح "**طاووس**" لحبها الكبير لها وتتحاور معها حوار يغذي عقلها ووعيها ونجد "**طاووس**" تتمتع بحديثها واستماعها لصديقتها سيرينا وثقتها الكبيرة فيها كونها انسانة متعلمة.

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات** ، ص143.

[2] المرجع نفسه، ص181.

[3] المرجع نفسه، ص190.

""... «سيرينا»: أحبك كثيراً لذلك لا أستطيع ألا أترك لديك بعض الأفكار الوهمية على أي فإنّ الأفكار الوهمية تصنع حلاوة الحياة، أظن أنّ كلّ الرجال من هذا الطراز ربما هناك استثناء يقتصر على زوجك وهذا يفرحني...""[1].

كما ظهرت شخصيات عديدة في المسرحيّة لكنها شخصيات ثانوية وهي «**شمس**» وهي البنت الكبرى «**لإدريس**» و«**ميمية**» وهي التي توفت عنها أمها وهي تلدها وأوصت «**طاووس**» ضرتها بأن تربي لها ابنتها وتكون أمانة لها، وهكذا ربتها «**طاووس**» وكأنها ابنتها من صلبها وكذلك شمس أحبتها حبّاً كبيراً وأنّها ابنتها حقيقية وتظهر **شخصيتها** على أنّها ابنة واعية ومثقفة وثائرة على العادات الاجتماعية.

"... «شمس»: لا ليس لديك كلّ الحقوق، ليس لديك حق العنف والتحكم التعسفي لديك حقوق العاطفة التي لم تتمتع بها أبداً، أنت أب لسبع بنات، أين هنَّ؟ وماذا يفعلنَ؟ وفيما يفكرنَ؟ كيف يرونكَ؟ وكيف يحببنك؟ كيف يكرهنك؟ في أي سن سيقترفنَ أوّل حماقة يأتين على شرفك بصفة نهائية؟..""[2].

كما تظهر **شخصيتها** القوية الثائرة في حوارها مع والدها «**إدريس**» هذا الذي يردد العادات والتقاليد الاجتماعية.

"«شمس»: هذا كلّام صحيح، وإن كان بدائيا فلأنه ينقل بداءه حياتنا الحياة التي تجعلنا نحياها.

إدريس: سأهتم بك فيما بعد سأخرج الآن مثلما قلت: سآتي بالزوجة الرابعة وستكون الأفضل.

شمس: أبداً.

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي : **فاطيمة قالير 5 مسرحيات**، ص196.

[2] المرجع نفسه ، ص نفسها.

–«إدريس»: لو كنت ابنا أكبر لاستمعت ربما لكلّامك ! لكن هنا...

–«شمس»: نعم لست إلاّ بنتاً! تلك التي سيكون ثمّنها غالياً بالنسبة للعمر ولن تذر شيئاً أبداً...""[1].

كما نجد **شخصيتا** الخادمتان التوأمان **"ظريفة وظريفة"** والقابلة «**عزوزة**» و«**أم الطاووس**» و«**أم ميمية**».

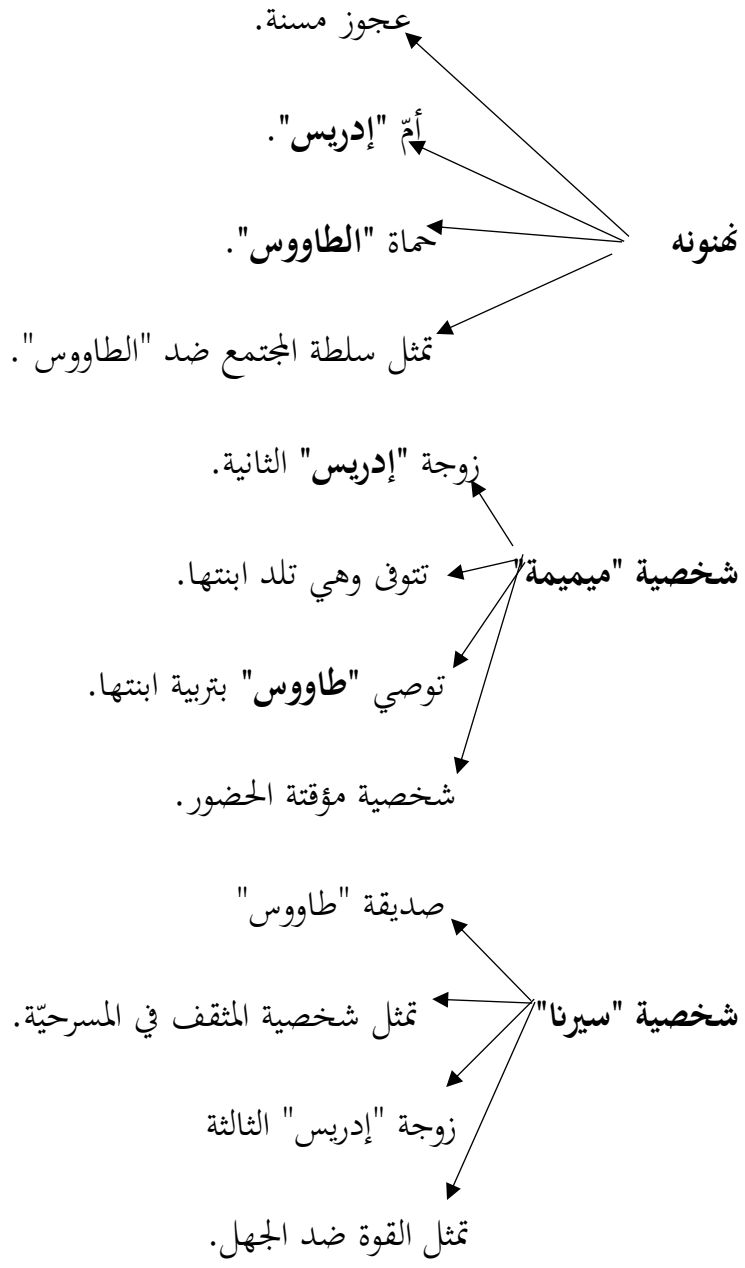
شخصية الطاووس

- الشخصية البطلة في المسرحيّة.
- تصارع العادات والتقاليد، والمجتمع.
- تصارع الإرادة الألهية.
- يتيمة وعقيمة تحارب لتبقى في بيتها.
- شخصية طيبة وتعيسة.

شخصية إدريس

- يمثل شخصية البطل في المسرحيّة
- محب لزوجته
- مطيع لوالدته.
- منفذ رغبة والدته بزواجه على زوجته.
- يمثل المجتمع والصراع الأبوي ضد ابنته **"شمس"**.

[1] المرجع نفسه، ص نفسها.


نهنونه
عجوز مسنة.
أمّ "إدريس".
حماة "الطاووس".
تمثل سلطة المجتمع ضد "الطاووس".
شخصية "ميميمة"
زوجة "إدريس" الثانية.
تتوفى وهي تلد ابنتها.
توصي "طاووس" بتربية ابنتها.
شخصية مؤقتة الحضور.
شخصية "سيرنا"
صديقة "طاووس"
تمثل شخصية المثقف في المسرحيّة.
زوجة "إدريس" الثالثة
تمثل القوة ضد الجهل.

البنت الكبرى **"لإدريس" و"ميمة"**

شخصية شمس يبتها **"طاووس"**.

تمثل القوة ضد السّلطة الأبوية.

في صراع ضد الجهل والعادات والتقاليد.

4.4البناء الدّراماتورجيّ للشخصيات في مسرحيّة "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير:

شكل **البناءُ الدّراماتورجيّ** للشّخصيات في مسرحيّة **"وتبدو أشجار الخروب من بعيد"**، على بناء ذو خصوصيّة، بحيث أنَّ المسرحيّة تتناول قضية سياسية، ما بعد كولونيالية، تطرح قضية الأقدام السوداء من نوعيها التي ذهبت والتي بقت، حيثُ شخصية **"فرد"** عبارة عن مستوطن من بين أصحاب **الأقدام السّوداء** لم يذهب، من الجزائر.

صفات شخصية "فرد": متمرد، سكير، مبلغ عن عملية ثورية تحريرية، متهم للمحافظ بما إرتكبه، شخصية إزدواجية من ضحية إلى مرتكب الجّرم.

"... أتريد أن أحكي لك كيف تم تعذيب أختي المجاهدة من قبل المظللين بقسنطينة؟

فالأولاد كبار ويمكنهم سماع كل شيء.أتريد أن أحكي لك ماذا كان يفعل بالفتيات هنا في *سجن بربروس؟ هل تريد سماع ذلك؟..."[1]

يتحدث **"فرد"** وهو في حالة المظلوم الذي تأذى بأفعال **"محافظ الشرطة"**،ويحكي تفاصيل،

صفات شخصية المحافظ:

شخصية قوية، محافظ شرطة في الجزائر من قبل السّلطة الفرنسية قديما، صديق عائلة جزائرية، متهم بأنّه سبب موت العديد من الشباب، شخصية إزدواجية من شخصية متهمة إلى شخصية ضحية. "... **محافظ الشرطة: يمكن القول بأن محاولة تسلل رجال الشرطة في أوساط الشباب الجزائري كانت عملية جد ناجحة لأنها كانت محصورة في حي بلكور..."[2]**

شخصية أنريكو صديق العائلة يحمل قيتارة ويعزف له ذكريات الطفولة في الجزائر مع عائلة الحاج

"...أنريكو: (عازفا) تسير الأمور دائما على هذا الشكل بالنسبة لنا سكان سواحل البحر المتوسط نخلط كل شيء، بين الضحك والبكاء والحداد والفرح والشجار والصداقة..."[3]

ثم تتدرج الشخصيات الثانوية والمهمشة: أنريكو، طاما، لعزيزة، الحاج، كريس..

---

* **سجن بربروس:** يعتبر سجن سركاجي (بربروس سابقا) الواقع بأعالي المدينة القديمة للجزائر العاصمة، شاهدا على جرائم فرنسا الاستعمارية في محاولة منها لضرب نضال الشعب الجزائري و وأد ثورته التحريرية, و معقلا من معاقل كفاح أبناء الجزائر ضد الاستعمار. ففي هذا السجن, الذي قررت السلطات العمومية تحويله إلى متحف وطني للذاكرة, نفذت فرنسا أولى عمليات الإعدام بالمقصلة في حق الشهيد أحمد زبانة و فيه أيضا كتب شاعر الثورة مفدي زكريا من زنزانته رقم 69 أروع قصائد المقاومة و منها النشيد الوطني "قسما***3-06-2020-88550/regions/ar/dz.aps.www//:https"***

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، 245.

[2] المرجع نفسه، 246.

[3] المرجع نفسه، ص 243.

خلاصة:

شكلّ توظيف **الدّراماتورج "فاطمة قالير" للشَّخصيات** إبداعا؛ حيثُ وظفت جل أنواع الشخصيات، فقد رسمت **الشخصيات** البطلة رسما متقنا من حيث التَّصرفات الصفات، الهيئة بحيثُ تجعل المتلقي يراها من خلال هذا الرَّسم.

نجد كذلك الإلتزام في توظيف التوازن الوظيفي، للشّخصيات الثانوية، بحيثُ جعلت من كلّ **شخصيةٍ**، لها دور بارز في تعجيل وتثبيت وتغير حركة الأحداث بشكلّ شكلّ تكاملًا فيما بينهم.

عمدت **الدّراماتورج** إلى جعل **الشَّخصيات** ذات الإحتياجات الخاصة –العقلية والجسدية– المحرك لعملية الصراع الذي يمثل العمود الفقري للمسرحية، مثل **شخصية** المجنونة في مسرحية **"الأميرات"**؛ حيث كانت المتنبأ بحدوث أمر خطير **"للأميرة"**، ونجد كذا **شخصية "الصغير"** في مسرحية **"الحلقة الذكورية"**، والذي كان ذو جسم قصير جدا، ولم يحظى بمكانة إجتماعية سوية بسبب بنية جسده، فنجد **الدّراماتورج** وظفته كمحرك للصراع؛ فهو أوَّل من تحدثَ مع **"بيار"**.

أما في مسرحيّة **"الضرائر" و"تبدو أشجار الخروب من بعيد"**، فنجدُ تنوعًا وتكثيف إشتغالي **للشخصيات** مثّلَ تنوع في **الشخصيات** الرَّئيسية، وكذا **الشخصيات** الثانوية.

الفَصْلُ الخَامِسُ

الفَصْلُ الخَامِسُ:

5. البناء الدّراماتورجي للمكان والزمان في مسرحيات فاطمة قالير *The dramatic construction of space and time in the plays of Fatima Galer*

المبحثُ الأوَّلُ: البناء الدراماتورجي للمكان في مسرحيات فاطمة قالير *The dramatic construction of the place in the plays of Fatima Galer:*

1. البناء الدراماتورجي للمكان في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير.
2. البناء الدراماتورجي للمكان في مسرحية "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.
3. البناء الدراماتورجي للمكان في مسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير.
4. البناء الدراماتورجي للمكان في مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.

تمهيد:

يشكلّ **المكان والزّمان** في النَّص المسرحيّ؛ القاعدة الحركية للأحداث، والشخصيات، والحاملين لكينونة الهوية؛ التي تمثل الأبطال، وباقي الشخصيات، فهما يمثّلان هوية الكاتب؛ قبل أنَّ يمثّلان هوية الشّخصيات فالإنسان علاقة روحية، **بالمكان والزمان** تمثّل القرب والحنين وقارب الذكريات، هو قبره وعيشته سعادته وحزنه، وقد إشتغلت **الدّراماتورج** كثيرا على تيمة **المكان والزمان؛** بإعتباره أفضل مصور للوعة الإغتراب التي كان جل أبطال مسرحياتها كذلك، كما يعكس **المكان** بإختلافاته إختلافا طبيعيا للهوية والذاكرة للتاريخ الثقافي والسياسي.

1.5ماهية المكان في النّص المسرحيّ:

يعد **المكان** أو الفضاء أو الحيز في المسرح الرقعة الجغرافية الحقيقة والمجازية التي تجري فيها أحداث المسرحيّة.

ويبرز **المكان** المسرحيّ في تحقيقه لعلاماتٍ مدلولية حيث يعتبر المكان من أهم عناصر المسرح.

"... وقد كانت الرؤية السيميائية الأولية لمدلولية هذا الفن مع بداية الثلاثينيات بحيث صدرت دراستين مهمتين، اعتبرتا بدايةً للدراسات السيميائية في الفن المسرحيّ وهما "علم جمال الفن والدّراما" للناقد (أوتا كارزيش *o/ziche* من خلال محاولته وضع تحليل بنيوي للظاهرة "[1]

وإنَّ المسرح من أكثر الفنون التعبيرية القادرة على وصف **المكان** حيثُ؛ يكون التمثيل والسرد عنه وتحضر **المدينة** بقوة في الفن المسرحيّ، **و"...إن الحديث عن علاقة المسرح بالمكان والمدينة خاصة يؤدي بنا**

[1] ينظر: اسماعيل بن اصفية: **سيمياء الفضاء المسرحيّ**، مجلة التواصل الأدبي، العدد الأول، مجلد جوان 2007، ص 197.

إلى الحديث عن قرب الفن المسرحيّ من الواقعية ومحاكاة الواقع..."[1]

فالعلاقة إذن بين المسرح **والمكان** علاقة محاكاة كون المسرح يحاكي المكان والبلد والمدينة وإن كانت هذه المحاكاة ناقصة باعتبار أنَّ الأماكن.

"... عندما يدخل الفن المسرحيّ ويتفاعل مع المكان ويدخل ضمن أنسجته، فإنه يمزج بين العناصر الواقعية والعناصر المتخيلة ويخلق تأثيرا متبادلا بينهما. بالجانب الواقعي في العمل المسرحيّ هو الذي ينقل إلينا مانراه حقيقة في المكان المعين وفق هذه الأنسجة..."[2]

العلاقة التي يخلقها المسرح و**المكان** هي علاقة إمتزاج الواقع والمتخيل بخصيصةٍ في الفن المسرحيّ.

"... ويساعد الجانب المتخيل في المسرح في فتح أفق الواقعية، فهو ما يساهم في فهم ما نراه ونحسه ونفكر فيه في المكان وهذا ما يرمي له الكاتب المسرحيّ "أرتور ميلير *arthir miller*" بحيث كان يتحدث عن يتحدث عن أعماله المسرحيّة ويقول أنها تقول للمتلقي بأنه هذا ماتشاهده كلّ يوم، وما تفكر فيه وتحس به..."[3]

المكان هو تلك الرقعة الجغرافية التي فيها تتحقق العملية الدّراماتورجية ككلّ فالمكان والمسرح تجمعهما علاقة تبادلية لا يمكن أن تنتفض بأي شكلّ، فهو في النَّص المسرحيّ ضرورة سواء كان مغلقا أو مفتوح، حقيقي أو مجازي.

"لقد تم إشتقاق كلّمة الفضاء من قبل الفرنسيون والإنجليز وهو مقابل لمصطلحي *(Espace)* و*(Speace)* من لفظة *(Spatuim)* اللاتينية التي تعني في الأصل الامتداد واللامحدود الذي يحوي كلّ

---

[1] ينظر: يونس لوليدي: **المسرح والمدينة**، مطابع دار الشرق، قطر، 2006، ص 6.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

الإمدادات الجزئية المحددة في حين لم يعرف الإغريق لفظة (الفضاء) إذ لم تظهر في لغتهم كلّمة تدل على (المكان) عرفوا لفظة *(Topos)* وتعني (الموقع).

الفضاء هو العالم الفسيح الذي تنظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال وبقدر ما يتعامل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء بل يمكننا القول: إنّ تاريخ الإنسان ويحس بكينونة أيضًا حل ويلقي بظلاله عليه أيضا وله وجهه إنّه يعيش فيه ومعه ولا شيء في هذا الكون منفصل عنه ومتحرر من رقبته ولا يعود لأي كائن دون فناء.. "[1]

المكان في أصله يعني الفضاء الممتد وهو العالم الفسيح الواسع والذي تعيش فيه وتتأقلم فيه الكائنات مع بعضها البعض، وامكان موجود قبل وجود الانسان، ولا يمكن للإنسان ان يعيش خارج الفضاء أو الحيز المكاني.

"وإن حديثنا عن المكان يستلزم الحديث عنه وعن علاقته بالمؤلف حيث ينطوي على اقتراح ثلاثة مستويات مكانية فهو إما أن يكون موقعاً محدداً أو طرازاً بعينه لارتباط هذا المكان بالشرط التاريخي وما يعكسه من قيم معرفية وجمالية على النّص أو أن يكون المكان المقترح مجرد فعالية جمالية ترتبط بالفكرة الدرامية وذلك بحسب مخيلة المؤلف ومعرفته بشروط اللّغة المسرحيّة أما في الحالة التي يحاول فيها المؤلف أن يترك نصه مفتوحاً على حركة الزمن إلى إلغاء المكان... "[2]

بالنسبة **للمكان** الذي يخلقه المؤلف في عمله الإبداعي، خاصة وأنَّ العمل الفني يستلزم فضاء تجري فيه الأحداث، حتى وان كان العمل الابداعي خيالي فيجب أن يكون هنالك فضاء، وهذا يكون من خلال

---

[1] ينظر: زوزو نصيرة: **إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، مجلة كلّية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السادس سنة 2010، ص ص 2-3.

[2] ينظر: بوطوبة أمينة: جمالية **المكان الدرامي في النّص المسرحيّ الجزائري**، رسالة دكتوراه، جامعة وهران1، سنة2016، ص ص 23-25.

ثلاث مستويات أما موقع محدد أو طرزا مرتبط بالجمالية الدرامية والتاريخ، وتوجد حالة وضع الزمن وحركته مثال النص يدور في حقبة زمنية معينة ويلغي المكان من خلال الزمن المحدد.

2.5 البناء الدّراماتورجيّ للمكان في مسرحيَّة "الأميرات" لفاطمة قالير:

The dramatic construction of the place in the play "The Princesses" :by Fatima Kalir

تستميز مسرحيّة "**الأميرات**" كونها ترتبط بشكلّ قوي **بالمكان**، وتتعدد زوايا تلك **الأمكنة** في المسرحيّة فنجدها تتطرق **لمكان** الهوية **ومكان** الثقافة، **ومكان** الغربة **ومكان** الوطن وتتعدد دلالات وسيمات كلّ **مكان** وفق وظيفته.

"...في مكان ما وفي قرية من قرى الجزائر، الظلام الدامس. سكوت ثمّ... صوت أقدام. عندما ننصت جيدا يتضح أنها أصوات أقدام نوعين: واحدة خفيفة ومنتظمة والثانية متثاقلة ومتعبة ومترنحة تقريبا..."[1]

يبدأ **المكان** مرتبط بهوية الكاتبة، أين نلحظ حضورة للسّيرة الذَّاتية بقوة، تعكس صورة **المكان** المحدد بالجزائر وبالتَّحديد قرية من هذا الوطن، تحديد **مكاني** يهدف إلى الهوية الثَّقافية والوطنية، ويرتبط صوت الأقدام بدلالة العودة والرجوع.

"...صوت رجالي: هدايا يا أيتها الأميرة لم تتغيري كثيرا إذن؟ لا تزالين كريمة جدا، ومجنونة جدا أيضا؟ أخبريني قليلا. هل المكان الذي أنا ذاهب إليه قريبا ثقيل مثل جهنم..."[2]

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

كما نجد **المكان** في ذكر العجوز "**نونو**" التي لم تعد تعيش هنا وغيرت **مكان** إقامتها، تشكلّ شخصية "**نونو**" إرتباطا قويا بذاكرة الشخصية البطلة التي إغتربت عن مكانها الأصلي وأهلها .

"... صوت نسائي: آه ! نعم ! لأن نونو لم تعد تعيش هنا بعد الآن لذلك قطع الكهرباء

صوت رجالي: ابنتي الساذجة لطفك مريح جدا. ينعم قلبي المتجعد منذ ما يقارب الجيل ونحن تعيش في ظلام الليل. لعد وجود مصابيح في هذا اللبلد اللعين..."[1]

يصف "**الرجل العجوز**" البلاد على أنَّها لم تعد فيها كهرباء وأنَّها بلد لعين تتطرق هنا **الدّراماتورج** إلى تيمة الأوضاع الإجتماعية الإقتصادية التي تعيشها البلاد وقد ركزت على إنقطاع الكهرباء كنوع من وصف للأوضاع المعيشية.

إنَّ حضور البلد يعتبر **مكان** مفتوح مجازي، يقع صداه في ذهنه المتلقي بخصيصةٍ بوصف حالته التي تبين أنَّهُ بلد ضعيف، تتسأل "**الأميرة**" على **الأماكن** مختلفة يمكن توافر الكهرباء فيها.

"...صوت نسائي: ليس حتى في السوق السوداء

صوت رجالي: لا.

صوت نسائي: حتى في المتاجر

صوت رجالي: ولا مصباح واحد، لا للبيع ولا حتى للشراء هذا ما أوله لك ولا حتى مصباح واحد في كلّ تراب الوطن، حتى الأدراة نفتقر لذك..."[2]

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص ص 23-24.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

يذكر الرجل أنَّ **البلاد** كلّها لا تحتوي على مصابيح وتتعجب **"الأميرة"** محتارة حتى في المتاجر وحتى في السوق السوداء.*

ثمّ تواصل **"الأميرة"** حديثها مع الرجل العجوز حول **"نونو"** التي تصنع الشمعدان في المنزل **مكان** مغلق به درج.

صوت نسائي: تعودت نونو وضع شموع ههنا بدون شك هذا شمعدان الطين الذي وقع..."[1]

كما نجد ظهور ذكر **مكان** إقامة **"نونو"** حيث نجد الكوخ **مكان** مغلق وتحديدا في نهاية القرية مكان مفتوح، كما وصف الرجل الكوخ بالحقير دلالةً على إفتقاره لأبسط الأمور اللازمة.

"... صوت رجالي: كنت أريد فقط أن أخبرك أنها عادت إلى كونها الحقير في نهاية القرية منذ زمن طويل. وهناك من كان ليفعل المستحيل من أجل الحصول على هذا البيت لكن هي لم تكن ترد النوم مع الأشباح ! كبرت وذبل عقلها. هيا لنذهب يا أميرة؟..."[2]

كما نجد الحوار بين **"الأميرة" و "الشيخ"** على أنه **البيت** فيه سلم فكلّ الأحداث بينهما في بداية المسرحيّة كانت على هذا **الدرج**.

تنقلت الكاتبة من **الأماكن** المغلقة فالمفتوحة فالمغلقة.

مكان مفتوح ⟵ البادية، المد القرية.

مكان مغلق ⟵ السلم.

---

* **السوق السوداء:** عبارة عن سوق غير قانونية.

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 25.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

مكان مفتوح ⟵ الغرفة آخر الرواق

مكان مفتوح ⟵ البلد.

3.5.البناء الدّراماتورجي للمكان في مسرحيّة "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير:

The dramatic structure in the play "masculine party" by Fatima Galer:

يظهر الحوار في مسرحيّة "**الحلقة الذكورية**" في المقطع الاستهلالي من حوار "**بيار**" مع "**صادقة**" وهما يتحاوران حيث يريد "**بيار**" الذهاب لبلادها من أجلها وهي ترفض بشكلّ قطعي ذهابه.

"... الأقتران. أمام الرجال وأمام الله، ولكن... هل أنت مختن. أم لا أريدك إمرأة تقليدية لن تقبل بك حتى في وضع خادم، ولكنني أنا أريدك كما أ،ت بزيك الأوربي المضحك على الموضة لأقول لك سعة حبي ماذا تريد أكثر؟

بيار: الذهاب إلى قريتك، لأختن وأعود لأتزوجك..."[1]

يظهر **المكان** في بداية المسرحيّة والذي هو "**القرية**" وهو **مكان مفتوح** يدل على إرتباط بهوية شخصية "**صادقة**" الذي يريد "**بيار**" أن يذهب إليها، ومن خلال المسرحيّة يتضح لنا أنَّهُ توجد مجموعة من **الأماكن** المضمرة، **وأماكن** معلن عنها بحيث تظهر **الأماكن** المضمرة والتي هي **~~بلد "بيار"~~ فرنسا.**

وهذا يتضح في حديث "**صادقة**" معه.

"... أحبك كثيرا، أحبك بافراط. أيها الفرنسي. لا أريدك أن تعطيني أسباب حتى أرتاب منك..."[2]

[1] المرجع السابق، ص 89.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

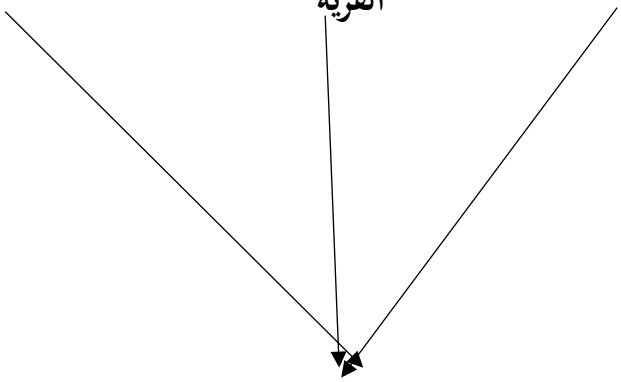
كما يوضّح حديث **"صادقة"** عن بلدها الأصلي وأنها أجنبية في فرنسا.

"...صادقة: أمنعك بقي لي هناك بعض الجذور. قديمة ربما، ولكنها هشة وناعمة وأتمسك بها كثيرا. وبكبرياء لن يعجبني، أن تذهب لإزعاجها ...يمكنها أن تخاف وتهزك في غياب كلّ شرح..."[1]

يظهر **المكان** مرة أخرى مغايرا، فيظهر من حوار الشخصيات في المشهد الأول على أنها مراسيم لحفلة مع ظهور شخصيات مختلفة "... **منشغلان على الخشبة بصنع نصب. الظاهر أنه كرسيان كبيران. يشعر بأجواء الحفلة بفضل أستجوابات فرحة الرجال الأربعة ... إنها السهرة..."[2]**

يدل **المكان** في الجزء الأول من مسرحيّ مغايرا لما جاء في المقطع الاستهلالي بحيث نجد أن **المكان** كان مفتوح في المشهد الاستهلالي حيث نجد:

بلد فرنسا **القرية** **بلد أخر غير مفصح عنه.**



أماكن مفتوحة

مخطط يوضّح الأماكن المفتوحة في المشهد الاستهلالي.

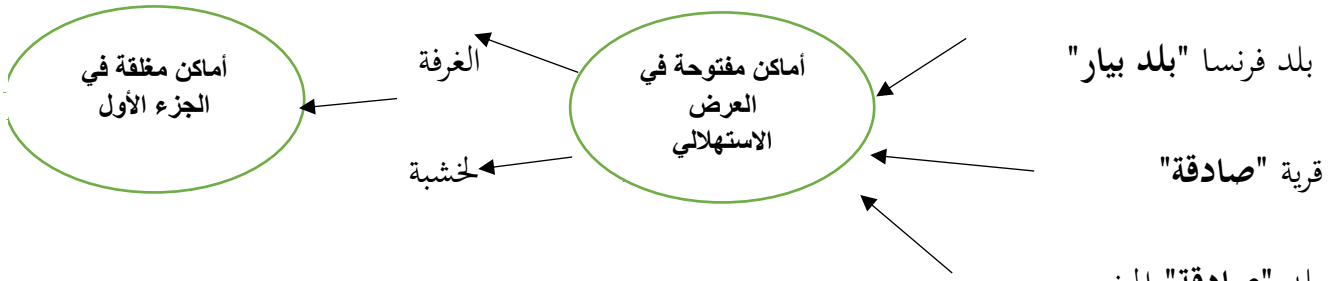
[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

ثمّ نجد في المسرحيّة حوار حول حفلةٍ وتحضيراتٍ للعشاء وكلّ هذه التحضيرات تقع في غرفة.

"...حينما ينتهي الرجال من ترتيب الكراسي العالية. يقفون للحديث. قد تكون الغرفة صالونا شرقيا مرفها..."[1]

يظهر الحديث **الدرماتورج** وهي تشرح أجواء الحفل على لسان الشّخصيات ويبين شكلّ الغرفة التي تحتوي على مقاعد للجلوس مخصصة للأطفال والصغار . ومنها نقلت **الدرماتورج فاطمة قالير** هذا المقطع الاستهلالي الذي شكلّت به عرض أولي لنَّص المسرحيّة إلى جزء المسرحيّة الأول من الأماكن المفتوحة إلى الأماكن المغلقة.



مخطط يوضح الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة في بداية المسرحيّة –المشهد الاستهلالي والجزء الأول.

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

"...هناك في ساحة القرية وصل غريب لتوه. أتى مرتديا زي الناس الذين هم في الجهة المغايرة للبحر الأبيض المتوسط... يتحدث لغة أفهمها قليلا وهو يريد أن يختن !!

جلبة عامة أين نتهور بعض الشذرات من الجمل..."[1]

4.5 البناء الدّراماتورجيّ للمكان في مسرحيَّة "الضَّرائر" لفاطمة قالير

The dramatic construction of the place in the play "The House of Wives" by Fatima Galer:

المكان في مسرحية «**الضرائر**» عبارة عن مكان مغلق في منزل جرت كلّ الأحداث فنجد في داية المسرحيّة.

".. الديكور عبارة عن غرفة جلوس شرقية، يبدو كلّ أثاثها متواضعاً لكنه مريح أريكة وآنية ومدفأة في ركن مظلم شاهد لا لا حراك له أعمى عن كلّ الأفعال المخجلة وكلّ الأفراح، الجدة الكرى عاجزة، لربما تمثل صغير الشخصية القوية، نهنومة حاليا تداعب الجدة الكبرى مسبحتها في صلاة صامتة الصمت مطب وليس هناك غير ضجيج ساعة حائط عتيقة ربما ليعبر عن صمت، أحسن تغيير في ركن من الأركان هناك حرفة نسيج تقليدية..."[(2)]

هذا مقتطف من مسرحية الضرائر يوضّح لنا المكان العام للمسرحية والذي هو منزل الذي تعيش فيه «**نهنوهة**» الأم و«**طاووس**» الكنة و«**إدريس**» الزوج، وكلّ أحداث المسرحيّة بقت تدور في هذا المكان المغلق الذي هو منزل العائلة.

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة قالير 5 مسرحيات**، ص 93.

[(2)] المرجع نفسه، ص128.

5.5البناء الدّراماتورجي للمكان في مسرحيّة و"تبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.

The dramatic construction of the place in a play, and the carob trees :appear from afar

يتميز **المكان** في مسرحيّة **"وتبدو أشجار الخروب من بعيد"** بحضور قوي وقد ركزت **الدراماتورج** في نَّصها على أماكن متعددة واستحضرت أماكن متنوعة في الجزائر وفي فرنسا مع أماكنة مختلفة الأزمنة والأسماء والأحداث.

"...إنه مكان متعدد، مغلق ومفتوح في الوقت نفسه، غرفة جلوس فاتحة جدا تطل مباشرة على شرفة، ثمّ على سطح. غرفة جلوس؟ أرائك شبه شرقية عليها وسادات ومزينة بنباتات خضراء؟ قاعة للأكلّ بها طاولات عادية وأخرى للقهوة..."[1]

إخترت **الدّراماتورج** وصفها الدَّقيق **للمكان** بكلّ حيثياته، وقد عمدت لهذا الأمر باعتبار أنها سوف تقوم باستحضار أماكن متنوعة في ذكريات الشّخصيات.

"... مكان متميز للقيام بقيلولة عندما تكون الستائر مسحوبة. ومكان ظلل للعيش عندما تكون الحرارة مرتفعة بالخارج هذا المكان مزيج من كلّ هذا، حميمي في آن واحد إنها شقة جميلة بالجزائر العاصمة..."[2]

_ تعمدت الكاتبة في وصفها **للمكان** بابراز حيثياته قبل أن تفصح عن **مكانه** فعمدت لوصف غرفة الجلوس المطلة على شرفة ووصف الأرائك الشبه شرقية والتي عليها وسادات مزينة بنباتات خضراء، كما وصف قاعة الأكلّ التي بها طاولات عادية وأخرى مخصصة للقهوة.

[1] المرجع السابق، ص 217.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

كما مدحته بأنه **مكان** جد مميز للنوم القيلولة بخصيصة عندما تكون درجو الحرارة مرتفعة ووصفت جمال هذا **المكان** بأنه مزيج رائع لكلّ ماسبق ذو حميمية وإمتاع رائع في الوقت ذاته، اختارت **الدراماتورج** هذا الوصف الابداع **للمكان** لتدفع المتلقي في خضم جمال جمال هذه الشقة التي في العاصمة الجزائرية التي لم تبرأ من هويتها وثقافتها كباقي الشقق في عواصم العالم.

يبرز **البناء الدراماتورجي للمكان** بأنه بناء جمالي مركز على جماليات **المكان** ومركزة على إبراز الثقافة الشعبية والهوية الجزاائرية المنعكسة في **المكان** بخصيصة ظان البيوت والأحياء الجزائرية مستميزة ببناءها

المبحثُ الثاني : البناءُ الدّراماتورجيّ للزمان في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.

1. البناء الدّراماتورجيّ للزمان في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير.
2. البناء الدّراماتورجيّ للزمان في مسرحية "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.
3. البناء الدّراماتورجيّ للزمان في مسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير.
4. البناء الدّراماتورجيّ للزمان في مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.

2.5البناء الدّراماتورجي للزمان في مسرح فاطمة قالير:

1.2ماهية الزمان في النّص المسرحيّ:

يشكلّ **الزمان** في النّص المسرحيّ آلية مرتبطة بكل عناصر المسرحيّة من أحداث وشخصيات ومكان بدونه لا تكتمل الصورة الحقيقة للمسرحية حتى ومع نقله إلى صرح الخشبة يبقى القائم على سير وتطور العملية **الدّراماتورجية** المسرحيّة.

"... إنّ الإنسان الذي يتفاعل داخل زمان ومكان محددين يتحرك ويفكر في ومن سابقاً على زمانه الشخصي وعلى تجربته وليس الحاضر أي الزمن الواقعي إلاّ مناسبة عابرة للتذكير بالأبدية ومن هنا تكون علاقة الإنسان بالماضي القريب أو القديم، ولكن الماضي يجب أن يضل في عذرية كاملةٍ وفكرة زمنية هذه كانت أساساً متيناً لأدونيس الذي راح يبرر وجوده أو رسوخه محاولاً الإلمام بعصور بكاملها لإثبات الفكرة في المقولات المختلفة ... غير أنّ هذه الفكرة يصلح تطبيقها لا من زاوية الدين المطلق بل على عصور الضعف حينما سادت عوامل متشعبة..."[1]

"... إن الحديث عن الماضي يعني الحديث عن ثلاث مستويات يستميز بها هي الماضي الحاضر والمستقبل وهي فترات زمنية غير ثابتة ومحكوم بالتغير والحركة ويجعل هذه المستويات في حالة تغير فالحاضر يصبح ماضيا والمستقبل يصبح حاضرا..."[2]

إنّ **للزّمن** دور بارز في النّص المسرحيّ ولا استغناء به فهو ساعة المسرحيّة وحاضرها ومستقبلها ومضيها.

---

[1] ينظر: بلخير عقاب: **الموافقة والمخالفة –دراسة نقدية–** ، دار الأوطان ، الجزائر، 2012م، ط1ص89.

[2] ينظر: إتين كلّايين: **هل الزمن موجود**، تر: فريد الزاهي، أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع كلّمة، ط1، 2012، ص 12.

ويعتبر **الزمان** من العناصر الأساسية للدراما فهو يميزها عن غيرها في أنّها تعطي المشاهد إحساساً بأنّه يشاهد شيئاً في الحاضر يحدث أمامه في نطاق ساعات العرض الثلاث. عكس الرواية تعطيه إحساساً أنّه يقرأ شيء حدث في الماضي، أما في المسرح العكس فهناك كما يقول الناقد ""بروكس"" عملية متطورة لفعل من خلال الصراع الدرامي إلى معنى، ورغم أنّ هذا الصراع لابد أن يتجسد أمامنا على خشبة في الحاضر وفي نطاق **الزمان المسرحيّ** إلاّ أنّ جدوره تبقى في الماضي فالفعل الحاضر هو حتمية الأفعال السابقة والتي وصلت إلى نقطة التأزم ولهذا فالكاتب يعرفنا بالأحداث –السابقة– حتى نستطيع تتبع العملية المتغواة التي تحوي الصراع في الزمن الحاضر.[1]

2.2البناء الدراماتورجي للزمان في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير:

تبدأ مسرحية "**الأميرات**" بعلاقة وطيدة بالزمن حيث عادت "**الأميرة**" على وطنها بعد غربة طويلة هذه الأخيرة التي تتجسد بنيتها وفق ما يمر من زمن ليصبح الإنسان مغتربا عن وطنه، ويحس باشتياق له.

"... الظلام الدامس. سكوت. ثمّ ...صوت أقدام في السلم. عندما ننصت جيدا يتضح أنه صوت أقدام....تتعالى الأصوات لتملأ الظلام..."[2]

يبين الظلام في بداية المسرحيّة قدوم "**الأميرة**" في الليل كما يكشف حوار بين شخصيتين تعمدت الدّراماتورج عدم الإفصاح عنهما.

"... صوت رجالي: (مسن، يلهث) هذه فكرة سخيفة ...فكرة المجيبء ليلا. من أجل التحضير لمفاجأة ... مفاجأة من؟ الأميرة المسكينة ! ألم تسمع بجحود العالم من قبل؟ لكن.. ما الشيء الثقيل

---

[1] ينظر: جبار نورة: **آليات الصراع الدرامي في النص المسرحيّ الجزائري**، ص ص12-13.

[2] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 23.

الذي تحمليه هنا بالداخل؟..."[1]

يتذمر **"الصوت الرجالي"** من فكرة القدوم ليلا لتحضير مفاجأة، ويتعجب من هذه الشّخصية التي تحملها **"الأميرة"** حيث تحمل الحنين والمودة إلى أهلها وأحبّابها.

"... صوت رجالي: في الظلام منذ زمن طويل جدا؟

صوت نسائي: آه نعم ! لأن نونو لم تعد تعيش هنا بعد الآن لذلك قطع الكهرباء !

صوت رجالي: ابنتي الساذجة ! لطفك، مريح جدا ينعم قلبي المتجعد منذ ما يقارب الجيل ونحن نعيش في ظلام الليل. لعدم وجود مصابيح في هذا البلد اللعين..."[2]

يركز الزمن على فترة عاشت فيها مربية "الأميرة"، ويسطر حديث "الصوت الرجالي" على أنّه قطعت الكهرباء من المنزل لأن "نونو"، لم تعد تعش هنا.

تعمد **الدّراماتورج** وصف حال البلد من خلال **"الصوت الرجالي"**، ما يقارب جيلا كاملا وحال البلاد بلا كهرباء.

"... نونو: ... يجب أن أحضر صينية جديدة من الحلويات، كما أن وقت الغداء اقترب !

الأميرة: لكن يا نونو، نأكلّ من دون توقف. فلماذا تقلقين بشأن الغذاء؟..."[3]

تلتقي النسوة وتجتمع في بيت **"الأميرة"** وقت الغداء، ولكن الأميرة تحتار من تعجب **"نونو"** لتركيزها على وقت الغداء لأنهم طيلة اليوم وهن يأكلن.

---

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 46.

تنوع **الزمان** في مسرحية **"الأميرات"**، من الماضي إلى الحاضر إلى مستقبل **"الأميرة"** بعد **الصراع** الذي تنتظره من قبل النسوة.

3.2البناء الدّراماتورجي للزمان في مسرحيّة "الضرائر" لفاطمة قالير:

يرى «**إدريس**» أنّه حان الوقت للتحدث مع زوجته في موضوع الطبيب واختار أن يكون **الزّمان** في الليل مساء ذلك اليوم ليفصل في قضية الزواج والطبيب.

""... «إدريس»: أرى لي الحق في التحدث إليها وسأفعل هذا مساء.

–«نهنوهة»: منذ متى؟ منذ متى وأنت تعتقد أنّ لديك حقوقاً أنت الذي لا تستطيع أن نميز بين وجه جميل وآخر قبيح.""[1]

وإنّ دراستنا **للزمن** تستلزم منا ضرورة دراستها من جوانب عدةٍ هذا ما يستدعي البحث التي تصل فيها العقليات إلى نوع من التحجر والتشدد والانغلاق بمرور **زمن** معين عليها.

"".ومن هذه اللحظة سأذهب لأجلب ثلاثة أو أربعة نساء، سأجلب حريماً وكأنّنا بمزرعة، أليس كذلك؟ ! من الأفضل حيازة الكثيرات لضمان المستقبل؟

–«نهنوهة»: الآن فقط أسمع إني يتحدث !

–«إدريس»: لكن الوقت يمر ووقت القيلولة مر وانقضى، ينبغي أن أعود إلى العمل... إذا كنت في حال أفضل..."[2]

---

[1] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص138.

[2] المرجع نفسه، ص ص139-140.

يظهر لنا رد «**إدريس**» على والدته التي تفكر في مستقبله خاصة وأنّه قد مضى زمن طويل على زواجه ولم تنجب زوجته "**طاووس**" أولاد فقال لها أنّه سيتزوج أربعة نساءٍ لضمان المستقبل، هذا ما جعل والدته ترضى.

ونجد كذلك تيمة **الزمن** تستحضرها «**إدريس**» من خلال طلب الوقت للقيلولة وأنّه يجب أن يأخذ قيلولة ليعود سريعاً لعمله.

نجد حوار «**إدريس**» مع جدته عن فصل الشتاء البارد.

""... «الجدّة»: تقريباً، ابني تقريبا، بعض الغيوم الطفيفة...

–«إدريس»: لن تشعري بالبرد هذا الشتاء لقد قطعت الخشب، وإن كنت لا أجيد هذا العبء لكنه عمل الرجال.

–«الجدّة الكبرى»: عمل لرجال...(صمت) لم أعد أسمع زوجتك قالت لي أنّها كانت ذاهبة.

–«إدريس»: ذهبت ! ..."")[1]

نجد هنا دلالة على أن أحداث المسرحيّة في **الخريف** حيث «**إدريس**» أخذ يجمع في الحطب لكي ترتاح جدّته من برودة **الشتاء** بدفء الحطب الذي جمعه وقطعه لها ذاكراً أنّ هذا عمل الرجال مع أنّه عمل صعب ومتعب جداً.

""... «إدريس»: وهذا التعب الذي يتملكني بعد...

(1) المرجع نفسه، ص128.

–«الجدة الكبرى»: هذا لأنك خائف... من هذه المضايقة التي ربما سيفرضونها عليك. إرادتك معلة لأنّها لا تستطيع أن تفعل ما تشاء. عاداتنا صعبة بالنسبة للنساء والرجال.

–«إدريس»: (مستسلم) كيف تعرفين ذلك؟ أنت التي لم يكن لديك حقوق مثل بقرة أو أدنى من ذلك منزلة؟ كيف تعرفين ذلك، أنت التي لم يكن لديك حق التفكير؟...""[1]

نجد حوار «**إدريس**» مع جدّته التي تخبره أن التعب الذي يتملكه بسبب ما ينتظره من ما ستعرضه أمه عليه من الزواج خاصة وأنّ مجتمعنا، وعادات صعبة على النساء والرجال فيجيبها محتاراً عن كيفية معرفتنا وهي عاشت زمناً لم يكن لها رأي للنساء فيه أبداً.

وبما أنّ الإنسان يتفاعل مع حياته داخلياً وخارجياً وعن طريق **الزمان** والمكان ويجب أن يكونا محددين في إطار أحداث وأمكنة وديكور المسرحيّة.

"...«طاووس»: إنما إرادة الله لا أكثر ولا أقل، أنت تشاهد في هذه الأرض وعانيت مآسي تشبه مآسي ومعاناتي، حلت الكثير من الويلات لأنّها وجدت لها أشخاص حكماء تحلوا بالصبر – قلق وتسرع الجميع !! نساء عقيمات منحوهن فرصة أخيرة، فرضة الوقت وأنجبت في الأخير لأنّها حافظت على الثقة فأنجبت! ..."[2]

نجد «**طاووس**» هنا تحاول أن تقنع حماتها بأنّها إرادة الله وأنّها عاشت زمناً في هذه الأرض وعانت معاناة كثيرة حلت على النساء استطعن تجاوزها خاصة العقم بعد ما عالجوا وأكثروا الدعاء والتقرب إلى الله.

(1) جميلة مصطفى الزقاي: **فاطيمة ڤالير 5 مسرحيات**، ص128.

(2) المرجع نفسه، ص143.

""«نهنوهة»: أنا لن أصبر لقد منحناك اسما لكنك خدعتنا! اخترتك أنا لأنّك بصحةٍ مثل فرس جاهزة للركوب والتكاثر، ماذا تبقى منك ومنا بعد ثلاث سنوات من الزواج؟ إننّا على شفا الخزي...""[1]

نجد «**نهنوهة**» ترد غاضبة على «**طاووس**» والتي مر زمن طويل ولم تنجب لهم أطفالاً وقد مر وقت طويل ولم تنجب وعلى الرغم من أنّها مثل الفرس جاهزة للزواج والعمل وعلى هذا الأساس اختاروها إلاّ أنّه قد مر زمن ولم تنجب.

وقد مر ثلاث سنوات على زواج «**إدريس**» و«**طاووس**» وكان من المفروض أن ترزق بأطفال منذ مرةٍ طويلة وهذا يعتبر برأي «**نهنوهة**» خزي وعار على سمعة العائلة لطول **الزمن** بدون أطفال.

4.2البناء الدراماتورجي للزمن في مسرحية الحلقة الذكورية لفاطمة قالير:

تشكل الزمان في مسرحية "**الحلقة الذكورية**" لم يبرز الزمان بدقةٍ عالية وما تم تسيطره بقوة هو الليل.

"... (ظلام: يستأنف غناء النساء بلطف في الليل. صوت خطوات "الغريب" و "صغير دق الباب)

طهار: من هنا؟..."[2]

عمدت **الدّرماتورج** توظيف الليل بدقة في مسرحيّة "**الحلقة الذكورية**" كون المسرحيّة تركز على قضية ختان رجل راشد، وكذا محاولة دخوله لعشيرة ومجتمع، على غير مجتمعه فنجد الليل تكسيرا لهذا الاحتشام المفروض.

([1]) المرجع نفسه، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص 120.

"طهار: النساء نائمات. سيدي النبيل، لا أحد سيأتي لازعاجنا. استلق قليلا إلى الوراء... اسمح لي بسحب سروالك...هنا...

صمت زغرودة وحيدة ثاقبة تمزق الليل..."[1]

دلالة على الصباح وظف النهار هنا على أنّه النور الذي يخرج له **"بيار"** وكأنه دخل في عالم آخر خرج به من الظلمة إلى النّور، نلحظُ هنا الدّماتورج تشتغل على البنية العميقة للتيمة الدّين وتقارن بصورة مضمرة بين الأديان وتجعل تضحية **"بيار"** من أجل زوجته **"صادقة"** تضحية تخرجه من الظلام –الليل– إلى النّور –النهار–.

فهنا الزمان يقوم بدور دلالي أكثر منه حقيقي، فهو يحمل دلالة الدين القوية وقوة المرأة في تغير من يحبّها وإخراجه من الظلمة إلى النور.

5.2 البناء الدّراماتورجي للزمن في مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد":

تقوم مسرحية **"وتبدو أشجار الخروب من بعيد"** كلّها على الزمن فهي تقوم على علاقة أسرية بين عائلتين تجمعهم علاقات جيدة وذكريات طيبة وفيها تشتغل الدّراماتورج على بنية معمقة متمثلة في العلاقات الأسرية، بين المستوطنين –أصحاب الأقدام السوداء– وبين أبناءُ نلحظ في هذا الطرح جرأة على غير المعتاد

"... الحاج: ها نحن نجتمع في هذا اليوم المبارك. لطالما انتظرنا هذا اليوم. كم من يوم وليلة وسنة انتظرناه؟ إنه عيد الاستقلال الخامس عشر. أنا سعيد لكني أتذكر المليون والنصف مليون شهيد، أتذكر كل أولئك الذين قاسوا الحرمان والتعذيب. ومع ذلك فإنني أحس بالسعادة. إن الاحتفال بهذه الذكرى هو رد اعتبار لهم، كأننا نقول لهم: تضحياتهم لم تذهب في مهب الريح رحمكم الله.

فرد:أنا لا ! (هدوء) لن أنسى الماضي أبدا..."[2]

[1] المرجع السابق، ص نفسها.

[2] المرجع نفسه، ص238.

كما يطرح صراعا قائما على فترة ماضية من **الزمن** وهي فترة الكلونيالية، وتحديد الحسابات بين **"فرد"** الذي جاء ليفزد اللقاء على العائلتين ويثأر من **"محافظ الشرطة"**.

يركز حوار **"محافظ الشرطة" و"فرد"** المحتدم، حول قضية ثورية مرت عليها عقود، إلا أنّها بقت مغروسة في الذّهن،

"... محافظ الشرطة: لا وجود للبلد الأم اليوم، فالجزائر مستقلة منذ خمسة عشر سنة، ولهذا السبب بالذات نحن اليوم نتواجدين هنا. لكن دعنا من هذا، أسمعت هذه الأقاويل في الجزائر العاصمة؟

الحاج: كلا، كان يسكن بعنابة آنذاك..."[1] نلحظ من خلال حوار **و"فرد"** عملية التاريخ للأحداث تاريخية حدثت في زمن ما التاريخ

هذا المصطلح عبارة عن قصة مرتبطة ببعض الأحداث والحقائق مع تواريخها، فهي في مجال الكتابة المسرحيّة. معنى مختلف تماماهذه الخطوة في الكتابة أو صنع التاريخ هي طريقة فعالة للذهاب. بمعنى آخر،إذا قرر الكاتب تكريس ذلكعند التقاط الشخصيات ، يمكنك الوصول إلى سماتهم وسلوكياتهم البناءة من خلال منحهم منطقة جغرافية محددة ، كما في حالة المسرح الواقعي والطبيعي والملحمي والتاريخي على سبيل المثال[2]

[1] المرجع نفسه، ص 241.

[2] ينظر: التيجاني ورمضان العموري: **معجم اللغة المسرحيّة**، ص 64.

خلاصة:

شكل المكان والزمان قاعدة جوهرية **لبناء الدّماتورجيّ** للمسرحيات بحبيثُ إشتغل الصراع على قضية ذات بعد مكاني المتمثل في الإغتراب بخصيصة بين فرنسا والجزائر، وهذا ما نجده في مسرحية "الأميرات" المغتربة عن وطنها، وكذا مسرحية "**الحلقة الذكورية**" التي تسطر على قضية "**صادقة**" وزوجها "**بيار**" الذي جاء لقريتها ليسلم، وكذا مسرحية "**الضرائر**" التي تلقي الضوء على والد "**الطاووس**" التي يتركها والدها صغيرة ويغترب، وهذا أيضا مانجده بقوة في مسرحية "**وتبدو أشجار الخروب من بعيد**" حيث تسيطر قضية المكان وذكرياته وتفاصيله بدقة من ذكر للمدن والعواصم والسجون.

وتنوع الإشتغال على الأمكنة من أماكن مغلقة ومفتوحة حقيقية ومجازية.

أما **الزّمان** في مسرحيّات "**فاطمة قالير**" فقد كان البناء مرتبط بحالة الشّخصيات بخصيصة البطلة وهذا ما نجده في مسرحية **الأميرات** التي أتت بعد مدة طويلة ليتم محاسبتها على ما قامت به زمانا من زواج بأجنبي، وكذا مسرحية "**الحلقة الذكورية**" التي وضعت الليل كصورة للإحتشام، من قضية ختان "بيار" وزواجه من "**صادقة**" التي تزغرد مع الفجر لكسر ظلمة الليل، ما جعل المسرحيّة من جانب الزمن تحمل دلالتين هما، دلالة حقيقة ودلالة معنوية.

نجدث الزمان في مسرحية "**الضرائر**" نقطة الانطلاقة الفعلية لتطور الأحداث وتصاعد الصراع؛ حيثُ نجد "**طاووس**" التي مرت فترة زمانية ولم تنجنب تبدأ في صراع مع حماتها "**نهنوهة**" التي ترفض الصبر على هذا الأمر.

تقوم مسرحية "**وتبدو أشجار الخروب من بعيد**"، كلّها تقوم على الزمان من بداية زيارة العائلة الأجنبية إلى العائلة الجزائلرية، التي مرت خمسة عشرة سنة لم يلتقوا، وكذا صراعلا المسرحيّة وتطور أحداثها يقوم على صراع قديم، حول حادثة إبان مقاومة الاستعمار.

البَابُ الثَّاني

البَابُ الثَّاني:

البِنَاءُ الدّرامَاتُورُجِي لسيميائية الخطابُ المسرحيّ المعروضُ في تَّجرُبَة "فَاطِمَة قَاليّر".

The dramatic construction of the semiotic theatrical discourse presented in the experience of 'Fatima Galer".

الفَصْلُ الأوَّل

الفصل الأوَّل:

البِنَاءُ الدّرَامَاتُورُجِيّ لسِيْميائية العَلامَاتُ المرئيَّة للصّورة الضَّوئِيَّة في عُرُوضِ مَسْرَحِيَّات "فَاطِمَة قَالِيّر".

The dramatic construction of the semiotics of the visual signs of the optical image in the performances of the plays of "Fatima Kalir."

المبحث الأوَّل: دراماتورجيا الإضاءة.

المبحثُ الثَّاني: البناءُ الدّراماتورجي لسيميائية العلامات المرئيّة للصُّورة الضَّوئيّة في عرض *Rim la gazelle* لفاطمة قالير.

المبحث الثَّالثُ: البناءُ الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئيَّة للصُّورة الضوئيَّة في عرض *house of wifes* لفاطمة قالير.

تمهيد:

تشكلّ **الإضاءة** في المسرح، علامة بصرية مستميزة بكونها تخلق لغات عديدة، ولا يمكن تخيلُ عرض مسرحي بدون **إضاءة**، ومن شدة العلاقةِ الوطيدة بينهما أصبحت مرتبطة إسميا بها فنجدهم يقولوا **الإضاءة المسرحيّة**، لما إستمازت به هذه العملية بخصوصية فنجد **الإضاءة** المسرحيّة لها أجهزتها وأدواتها الخاصة المستعملة فيها.

1.1 دراماتورجيا الإضاءة *éclairage*:

تستحوذ [*] **الإضاءة** على مكانة بارزة في حياة الناس، بحيّث أصبحت تعد أساسيّة من أساسيات الحياة ومن الصَّعب الإستغناء عنها فلا يمكن أن نعيش اليوم من دونها، لا في المنازل ولا المؤسسات سواء كانت للعمل أو التَّعليم فقد أصبحت ضرورة، حياتية لا غنى عنها؛ وإن كانت قد مرت بتطورات تقنية عبر التَّاريخ شكلّت كينونتها، وقيمتها الذَّاتية اليوم ما جعلها تغزو بما تكتسبه من قيمة عوالم المسرح والسّينما بأولوية منقطعة النَّظير.

فنجدها في العملية المسرحيّة فهي ذات مكان أقوى كونها تؤثث العرضَ المسرحيّ وتعطي مدلولاته وتبرزها.

"فهي ليّست مجرد وسيلة جماليّة بل تشترك بتدخلها في إنتاج معنى العرض"[1] فهي جزء لا يتجزأ من العملية المشهدية مقترنة بكلّ حيثيات العرض المشهدي المنوط بدلالات وإشارات تستلزم الإضاءة.

---

[*] **الإضاءة*éclairage***: أثار هذا المصطلح جدلا قبل أن يستقر مفهومه على هذا فقط أستعمل في الأوّل لفظ "الإنارة" ثمّ **"بالإضاءة"** في العصر الحديث لقوته دلاليًا وقد مرت **الإضاءة** بتاريخ هام ومراحلٍ قعدت لماهيتها؛ من خلال تصورات وأساليب ووظائف مختلفة. ينظر: التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري، **معجم اللغة المسرحيّة**، ص 41.

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 203.

"...فهي مقوم أساسيّ في عمليّة التّصميّم الرّكحي والعرض وهو عمل يقوم به مصمم الأضواء..."[1]

كما يمكن إعتبارها **"نّصا مصغرا ينتجه *مصمم الإضاءة بالاشتراك مع المخرج تعد خطابا بصريا متوازي مع الخطابات المشهديّة الأخرى الّتي تساهم في خلق لغة فرجوية منسجمة فنيا ودلاليا بخصيصة وأنَّها المؤثر البصري الفاعل والمحرك والمبرز للعلامات على الخشبة.فهو نّص بصري موازي للعمليّة المسرحيّة ككلّ ولا يمكن أنّ تنجح بدونه [2]**

فهي تشتركُ بصنع دلالات لا حصر لها متمثله في ما تعطيه من أثر للمتلقي وتبرز صناعة هذه النّصّوص **الإضائية** المستقلة المستميزة بذاتها كونها تخلق نوعًا الإلتفات حولها بما تتميز به من كونها تعري عن مداخل العرض ومكنوناته وتكشف وتسلط وتزكي ما يريده مخرج العرض و***مصمم الإضاءة.**

"كما وضع آبيا في بداية القرن أهمية الضوء في خدمة العرض والممثل فهو الشيء ذو المرونة العجائبي الممتلك لجميع مراحل الانتاج الضوئي بألوانه الواضحة وقدراته الحركية كافة كما يخلق الظلال ويبث التناغم في *الحيز المسرحيّ بالاضافة إلى القدرة التعبيرية الهائلة في الفضاء الركحي..."[3]

---

[1] ينظر: التيجاني الصلعاوي و رمضان العوري: **معجم اللغة المسرحيّة**، ص ص 40-41.

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النّسق اللفظي والنسق البصري الاقتباس وفاعلية التحويل – الشهداء يعودون هذا الأسبوع وعروضها أنموذجا**، ص ص 127-128.

* **مصمم الإضاءة*lighting designer*** : السيد المتحكم المطلق في تقنيات الضوء والذي في الأغلب يصبح الدور الأساسي في عملية العرض المسرحيّ ككلّ ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 203.

* **الحيز المسرحيّ*theatrical space*** : هو الحيز الحقيقي للخشبة غير المجازي والذي يعتبر المنصة الحقيقة التي يتحرك فيها الممثلون وينحصرون فيها فعليًا ويتحركون فيها أمام الجمهور ينظر: المرجع نفسه، ص 213.

[3] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 203.

فقد برزت قيمة **الضوء** منذ القديم ولا يمكن بأيّ شكلّ التخلي عنه وترجع قيمته في الدلائل **الدراماتورجيا** التي يعطيها في العرض المسرحيّ

"... وتحدد في المسرحيّة إذا ما كانت قوية أو ضعيفة أو جزئية أو كلّية..."[1].

وتربط **الإضاءة** والمسرح علاقةً جوهرية **وهي " علاقة بين الفن والأجهزة التقنية التي يقوم عليها، وهذه الإضاءة والوسائل الجديدة هي من أحدثت التمييز في ذاكرة المتفرجين..."[2].**

البناء الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئيَّة للصُّورة الضوئيَّة في مسرحيَّة "ريم الغزالة" *Rim la gazelle*

:The dramatic construction of the semiotics of the signs of visible illumination in a play Rim la gazelle:

[1] ينظر: كاظم حسين: **عناصر سينوغرافيا العرض المسرحيّ**، مجلة الأكاديميّ، العدد 56، 2010، ص 213.

[2] voir : *sabine chaouche/ jean yves vialleton ;* ***léclairge au téàtre (x vlle- xxle siécleà theater lighting*** *revue d'histoire du théatre , sht p 05*

يبدأ مع تلاشي الظلام، وظهور **الإضاءة** باللون الأزرق مع ظهور الإطار العام للخشبة، ظهور ستائر بيضاء طويلة تمتد إلى أسفل وتعطي خشبة العرض هذه الخشبة التي تظهر فيها حقيبة كبيرة مليئة بالكتب.



صورة توضّح تلاشي الظلام وظهور العرض.[1]

تعمد هذه التقنية لإبراز ماهية العرض، والشّخصيات لأول مرة للجمهور، من خلال توضّيح صورة الشّخصيّات والدّيكور العام للعرض المسرحيّ؛ بحيّث تدخل الإضاءة كعامل مرادف لبناء العرض مع مقتضيات الحدث.

ما يعطي للمتفرج صورة عامة عن ماهية العرض فعملية إنكسار الظلام تجعل المتفرج مركز عن ماهية ما سيكشف عنه الضوء.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة 2009، المسرح مسرح الدرّاجة، وهران، الوحدة الاستهلالية (بداية حديث ريم) 00:09 ث



صورة توضّح الصُّورة العامة للعرض.[1]

تعطي الصّورة العامة للعرض المسرحيّ مادة تعريفية عن ماهيته، وماهية مكوناته وأدواته؛ فعملية التّحدث قبل العرض والكشف من خلال **الإضاءة** تخلق نوعا من "**إمتزاج عناصر الأدب بالفنون البصرية الحية؛ ما يشكلّ تضافر للنّصّ الدّرامي والأداء التَّمثيّليّ وتشكيل الفراغ والموسيقى والضّوء بشكلّ معتمد إداريا بهدف إنتاج مجموعةٍ من الدّلالات والرّموز والصّورة البصريّة والصّوتيّة، الّتيّ يعتنقها المتفرج**"[2] هذه العناصر المادية التي تحتاج إلى روح تبعثُ فيها الحياة كما تمثل شخصيّة ريّم "**من خلالها ما يناط تنظيّم هذه المكونات اللازم إمتزاجها ويصيغ التّكوين العام لعملية العرض المسرحيّ**"[3] فشكلّت الصورة العامة للعرض رسالة كلّية عن ماهية العرض مكوناته ومميزاته العامة التي قعدت لمدلوليته.

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، المسرح مسرح الدرّاجة، وهران، الوحدة الاستهلالية (بداية حديث ريم) 00:09 ث

[2] ينظر: محمود أبو دومة: **تحولات المشهد المسرحيّ الممثل والمخرج**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005م، ص 13.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.



صورة توضّح تجلي الضَّوء على شخصية "ريم"[1]

تعمد هذه الصورة إلى إبراز الإطار العام للديكور والشَّخصية؛ من خلال الإنارة الكلّية التَّدريجية الّتي تظهر الممثلة، وهي تتحدث فيظهر الصّوت قبل الشّخصية، ثمّ تظهر البطلة والدّيكور الكلّي على خشبة المسرح. وقد أعطى تجلي **الضّوء** وتضاؤل الظلام بعدًا فنيًا جماليًا قويًا للحدث الشخصية **"ريم"** وهي تتحدث وقد **"إستفاد المخرج تقنية تقابل الظلام والاضاءة"**[2]. لجعل الممثلة **"[*]طاووس كلّير خازم"** تتوسط مركز الإضاءة بحيثُ يعملا لإبرازها.

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، الوحدة الاستهلالية (بداية حديث ريم) 54 02: د

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري الاقتباس وفاعلية التحويل**، ص 134.

[*] **طاووس كلّار خزام *Taous Claire Khazem*** ممثلة كوميدية جزائرية–أمريكية ولدت بولاية مينيسوتا بالولايات المتحدة من أب جزائري وأم أمريكية، تؤدي دور ماريا بمسلسل عاشور العاشر وهي زوجة الفنان **محمد يبدري** الذي يؤدي دور الجنرال فارس لهما مع بعض عدة مشاريع مسرحية بولاية وهران كما أنها تدرس الانجليزية بنفس المدينة ..عملت كلّير خازم كفنانة مسرحية في عدة دول ينظر: ***https://www.facebook.com/chaines.alg/posts/938872689489450***/ .



تظهر الصورة الإضاءة الكلّية للعرض المسرحيّ.[1]

تعمل **الإضاءة الكلّية؛** على الكشف الكلّي لماهية العرض؛ بصورة واضحة، ما يجعلها جلية الأركان **"بوصفها علامة بصرية خارجة عن إطار الشّخصية من خلال عملية توظيفها للكشف عن مناطق الفعل الدرامي، كما ساهمت في توضيح وظيفتها الدّرامية"**[2].

وهذا ما تجلى في المقطع المقتطف الّذي يوضّح عملية توصيل العرض **للمتلقي*** من خلال **الإضاءة** الكلّية للعرض المسرحيّ.

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض مسرحية **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 05:50 د

[2] ينظر: علي الحمداني: **التواصلية في أداء الممثل المسرحيّ**، ص 315.

* **المتلقي*receiver*** : لا يمكن إعتباره شخصًا واحدا لأنه مجموعة من الأشخاص المتمثلين في الجمهور المتنوعيين أيديولوجيا واجتماعيا واقتصاديا وثقافيا، وقد يؤثر بعضهم في الآخر تحت ما يسمى بالشعور الجمعي في عملية تلقي العرض لكنه الشّخص المرسل إليه جميع الإشارات الّتي لا تعمل إل به ينظر: علي حمداني: **التواصلية في أداء الممثل المسرحيّ**، ص 85.



صورة توضّح عملية الإضاءة الكلّية على العرض المسرحيّ[1].

تظهر الصُّورة المقتطعة من عرض مسرحيّة ***Rim la gazelle*** بعدا متمثل في تجلي **الإضاءة العامة** على شخصية "**ريم**" وهي تحمل كتابًا وتتحدث عن حفلتها وهي مبتسمة أعطت **الإضاءة الكلّية** رؤية شاملة للعرض الاستهلالي للمسرحية ".. **أبرزت الإضاءة العامة على تنويعات جمالية ودلالية كثيرة انسجمت مع باقي أنساق العرض المسرحيّ**"[2]، فهذه الأنساق الدّلالية التي تشكلّ بعدًا جماليا تنصهر مع بعضها وفق تقنيات **الإضاءة العامة** لتتضح للمتلقي وفق ما تريده **دراماتورجيا** التلقين وما المخرج إيصاله أيضا. كما توضّح الشخصية البطلة، وتكشف عن ملابسها وهيئتها وماتحمله من دلالات متنوعة ومتداخلة فيما بينها.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، الوحدة الاستهلالية (بداية حديث ريم) 02:31 د.

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري الاقتباس وفاعلية التحويل**، ص 133.



صورة توضّح الإضاءة العملية للعرض المسرحيّ. [1]

توضّح الصُّورة **الإضاءة الكلّية** والتي تهدف لإبراز العرض الكلّي للنَّص المسرحيّ من البطلة والديكور والإكسسوارات؛ بحيثُ تحقق وظيفة عملية و"**من وظائف الإضاءة إضاءة مكان العرض؛ والممثلين وكلّ ما هو في العرض المسرحيّ...**"[2] وبحسب **جوليان هلتون "هي الوظيفة الأوّلية لها؛ وهي إضاءة الممثلين ومساحة العرض المسرحيّ...**"[3] عمد المخرج "**محمد يبدري**" إلى توضيح **الإضاءة العملية** وبهذا تسليط

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض ***مسرحية Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، الوحدة الاستهلالية (بداية حديث ريم) 08:00د

[2] ينظر: نديم معلا: **لغة العرض المسرحيّ**، ص 120.

[3] ينظر: جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحيّ**، ص 127.

الضوء على العرض ككلّ، وتوجيه تركيز المتفرج (المتلقي) له وإبراز حديث الممثلة وشكلّها والإكسسوارات والدّيكور الكلّي للعملية.

تبرز **الإضاءة** في إبراز حديث **"ريم"** عن حفلة وهنا تبرز وظيفة **الإضاءة الجمالية** التّعبيرية "وهي الوظيفة الثانية؛ التي تعبر عن الخيالي أو المجازي لتتدخل في بنيات الأحداث، والشّخصيات توضّح وتعلق وتشير مبرزة حزن أو فرج أو خوف أو تحول"[1]وهذا ما يظهر في *الصورة، حيث تبدو شخصية ريم سعيدة وهي تتحدث عن حدث ماضي وتتناغم **الإضاءة الكاشفة** مع ملامح الشخصية وضحكتها.

[1] ينظر: نديم معلا: **لغة العرض المسرحيّ**، ص 119.

* **الصورة*theatrical picture*** : تؤدي الدّور الأكبر في الممارسة المسرحيّة المعاصرة لأنَّها التغيير والفكرة التي تناقض النص وذات طبيعة بصرية كعرض ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 280.



صورة توضّح إبراز موقف الشخصية من خلال الإضاءة[1]

تعمل **الإضاءة** كمبرز لماهية موقف الشَّخصيات، وتعطي توضيح للدلالات التي تتعمد إبرازها الشَّخصية لتبين ماتريد إيصاله للمتلقي؛ فهي تبرز العديد من الدّلالات. وتسلط بشكلّ قوي على الشخصية وتبرز حالتها الانفعالية الفرح والمتعة ويديها تعانقان كتابا كبيرا، هذا الكتاب الذي يحمل دلالة مختلفة عن حوار الشَّخصية فهي تتحدث عن حفلة وتحمل كتاب [*] **رسالة مسرحية** هذه الرّسالة تختلف رؤيتها وتأويلها بحسب وقتها في العرض. فكأنما المخرج أراد إعطاء صورة كلّية عن شخصية وحالة البطلة "**ريم**".

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، الوحدة الاستهلالية (بداية حديث ريم) 00:20ث

[*] **رسالة مسرحية *message théâtral***: هي بمنزلة أطروحة وهي تحمل المعنى الذي يرغب المبتكرون في نقله أو تحمل خلاصة نظرياتهم أو فلسفتهم أو رؤيتهم ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 325.



صورة توضّح دراماتورجيا التَّعتيم في العرض المسرحيّ[1].

بما أنَّ **الإضاءة** تعمل كعامل موازي للنّصّ المشهديّ؛ فكذلك بنيتها العملية تتدخل في هذا النّصّ فنجدها تؤثر في المتلقي؛ وفق وتيرتها من قوة أو تخفيف لدرجة التَّعتيم الذي يعد **تستخدم هذه الطريقة لغاية هدم الصورة الضوئية ويكون ذلك حين يستعمل الظَّلام لتهميش عنصر أو مشهد أو عزل مساحة من الخشبة لعدم ضرورتها**[2] هذا ما يجعل تسليط النظر على تعبير الشخصية أو التركيز على كلّامها أو على الموسيقى وتعمل هذه التقنية بدرجة كبيرة؛ على لفت الإنتباه، لدى المتلقي،"**فحين يكتسح الظلام باقي أنحاء الخشبة يهمش الباقي ما يجعل ركيزة المتفرج**[3]وهنا تبرز أهمية **الإضاءة** في أنَّها **تضيء** المراد على

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، الوحدة الاستهلالية (بداية حديث ريم) 02:04 د.

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري الاقتباس وفاعلية التحويل**، ص136

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

المتفرج رؤيته ومشاهدته يعد **التَّعتيم*blackout*** حركة **دراماتورجيا** تتبع متطلبات علم الدراما مكانها النَّموذجي هو الخشبة ويعمد استخدامها لتكثيف تأثير معين أو استعمالها كستار للمقدمة[1] وهذا ما عدم إلى استخدامه المخرج في وضع **التَّعتيم** كمقدمة.

إذ بالإمكان بعد **الظلام الدراماتورجي** نجد تغير في أشكال خشبة المسرح أو وضع ديكور وإكسسوارات مغايرة، بمرور زمن نتيجة وضعها أثناء زمن **التَّعتيم** [2]

[1] ينظر: كمال الدين عيد: **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، ص 69.

[2] ينظر:المرجع نفسه، ص نفسها.



صورة توضّح التَّعتيم الشبه تام[1]

إلا أنَّهُ تبقى ألوان ملابس الشّخصية شبه، واضحة على عكس **التَّعتيم** الأولي الذي أخفى معالم الشَّخصيةُ فيبقى سوى خيالها تعمل الإضاءة المنخفضة بظهور ظوء خافت "لإبراز شخصية الممثلين ومن هنا يخلق الإحساس بالجو الدّرامي لذا يجب على **مصمم الإضاءة** أن يلعب بتصميماته الفنية للاستحواذ على أنظار المتفرجين من بداية العرض إلى نهايته لأن هذا الأخير ياتي ليشاهد عرضا فنيا ذو سحر مؤثر للاستمتاع بكلّ لحظة"[2] وهنا تبرز " **الإضاءة** هي الموسيقى المرئية للحالة النّفسية تستوجب التّنفيد بمهارة تمكن من الحصول على أروع النّتائج فهو عالم لا يتوقف عند حدود عمله بل له لغة تكمن في جمل ضوئية تخاطب احساس وعقل المشاهد من خلال إدراكه البصري وقدرته على الاضاءة على التأثير السريع في نفس الإنسان"[3]

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 05:19 د

[2] ينظر: هند أحمد منصور الهلباوي: **محاضرات في تكنولوجيا الاضاءة المسرحيّة**، جامعة المنوفية، الناشر كلّية التربية النوعية قسم الاعلام التربوي، ص 23

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.



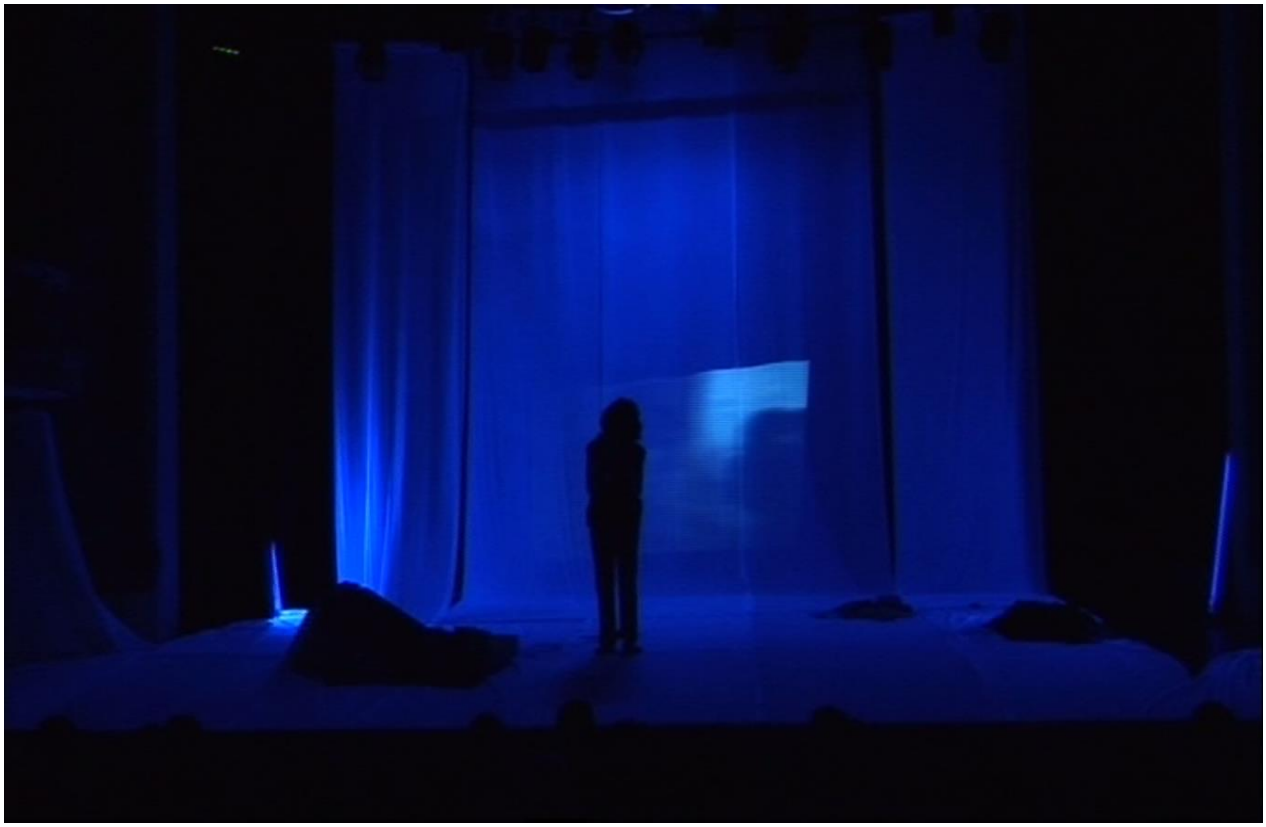
التأثيث للعرض المسرحيّ من خلال *الاضاءة وأنواعها[1].

توضّح الصَّورة **الإضاءة الخافتة؛** طويلة وقليلة نوعا ما، على اليمين، وقصيرة قوية، نوعا ما على اليسار مع اطفاء كلّي **للاضاءة الكاشفة،** وهنا يظهر دور المجتزءات التي تقوم على خفت شدة الاضاءة. ***Modules***، ويظهر التَّأثيث لبنية العرض المسرحيّ من خلال أنواع شدة **الإضاءة** وتناسق الألوان فيما بينها مع **الإضاءة** كما تلعب حركاتها وتحركاتها وفق مايتناسب مع مونودراما العرض.

نلحظ أنّ **الإضاءة الدَّائرية** المسلطة على الممثّلة لم تتحرك على الرَّغم من تحرك الممثلة إلى الجانب الأيمن .

* **تاريخ الاضاءة*lighting history*** : مرت عبر التاريخ بمرحلتين ففي البداية أقيمت العروض في الأماكن المفتوحة من الساحات والأسواق وغيرها أو في المسارح اليونانية والرومانية قديما وكان ضوء النهار هو **الاضاءة** ويستخدم عند الحاجة المشاعل ولم تذهب الحاجة إلى **الاضاءة** إلا بتغيير الحيز المكاني وكان ذلك مع القرن السابع عشر حيث أقيمت العروض ليلا استعملت في البداية ثريات تحوي على مصابيح ثمّ استعمل الغاز في بداية القرن 19م وفي آخر هذا القرن استعمل النور الكهربائي في مؤسسات عريقة كاكوميديا الفرنسية والأوبرا ينظر: التيجاني ورمضاني عموري: **معجم اللغة المسرحيّة،** ص 41.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 03:49د.



صورة توضّح الإخفاء الشبه تام للإضاءة مع توظيف إضاءة خافتة على جنب[1]

عمد المخرج **"محمد يبدري"** إلى الإخفاء شبه التّام **للإضاءة**، في المسرحيّة، مع ترك **ضوء خافت** ينعكس ليعطي تناغم مع السَّتائر البيضاء المتمثلُ في لون أزرق خافت، تظهر **الإضاءة** من الجانبين خافتة جدًا بخصيصة على الجانب الأيمن، وقوية وقصيرة قليلا، على الجانب الأيسر؛ بحيث عمدت هذه **الاضاءة**، إلى خلق نوع من اللّمة الفرجوية المنسجمة فنيا وذات دلائليلية[2]" مبهمة المعالم شكلّت "المؤثر البصري الفاعل والمحرك لعملية العلامات الدّلائلية على الخشبة المسرحيّة[3] فهذا التناسق بين التَّعتيم **والإضاءة** هو ما يخلق تلك الصورة المعبرة عن فحوى العرض بدرجات متفاوتة وفق دلائلية مراد **الدراماتورج** المحرج وكذا

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، صورة مقتطعة 02:21 د

[2] نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللساني والنسق البصري**، ص ص 127- 128.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

الكاتب.وقد عمد تناغم **الضوء الخافت**؛ الذي أعطى ثلاث ألوان، أزرق غامق، أزرق خافت، أسود، أبيض خافت، ما أعطى مرونة للعرض، بتجانس الألوان؛ وهذا ما أكده "**آبيا**" في حديثه عن أهمية **الضوء** في خدمة العرض المسرحيّ باعطاء "المرونة الرائعة لعملية العرض ككلّ بألوانه وقدراته الحركية والظلال التي يخلقها، بحيث يبث تناغم على الخشبة المسرحيّة مع القدرة التعبيرية في الفضاء الركحي"[1]

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 203.



صورة توضّح نوع الإضاءة[1]

توضّح الصُّورة المقتطعة نوع **الاضاءة –الأضواء الكاشفة–** التي علت الخشبة؛ بحيث يظهر نوعين من **الإضاءة، إضاءة** عالية، على خشبة العرض **وإضاءة** جانبية، تحت مقاعد جلوس الجمهور الأمامية، كما تظهر هذه **الاضاءة** القوية، المخرج وهو يعطي معلومات عامة، عن عرض المسرحيّة، كما توضّح الصورة الجمهور ومقاعد جلوسهم ذات اللون الأحمر، والديكور العام للمسرحية واضحا، بدون **إضاءة خافتة** وتظهر الصُّورة أنَّ **الاضاءة** القوية، لم تظهر إلا مع بداية العرض المسرحيّ.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، الوحدة الإستهلالية، 00:12 ث.



صورة توضّح تجلي الإضاءة القوية نوعا ما[1]

نلحظ في الصُّورة المقتطفة *__توزيع الإضاءة__* بدرجات عالية؛ ما يمنح الممثلة والديكور، وضوحا كبيرًا بخصيصة على الممثّلة، التي نلحظ تركيز **الإضاءة** القوية عليها، وعلى حركتها في مسك السَّتائر. كما تظهر **الإضاءة** مركزة على الممثلة لإنارة موقعها.

[1]صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 17:01 د

* **التوزيع *distribution*** : هو كيفية **توزيع الاضاءة** على الخشبة وعلى المناظر والاكسسوار والبانوراما **توزيعا** سليما متجانسا معتمدا على طول الاشعاع **الضوئي** للكاشافات وزوايا **الضوء** والظلال الناتجة عنه، مع عدم التاكثير من كثافته ينظر: هند أحمد منصور الهلباوي: **محاضرات في تكنولوجيا الاضاءة المسرحيّة**، ص 25.

* **توزيع الإضاءة*lighting distribution*** : تعمل هذه العملية على أساسيات حسب الوظيفة المنوطة بها وهم الضوء الأساسي والذي يلعب دورا مهما في تحديد جماليات الموضوع وخصوصا في اللقطات المقربة للوجوه للتعابير، والضوء العالي للظلال وظيفته تشبه ضوء السماء فهو يصدر الضوء المنتشر التي يتميز ضوءها بالنعومة وقلة الظلال وتستخدم للتقليل من شدة الظلال المتكونة من الضوء الأساسي، **الضوء الخلفي**: يوضع خلف المصور ليبرز الاحساس بالتجسيم واستدارة الاجسام، **ضوء الاساس**: وهو ضوء منتشر زظيفته وضع الأساس الذي بني عليه الاضاءات المختلفة... ينظر: هند أحمد منصور الهلباوي: **محاضرات في تكنولوجيا الاضاءة المسرحيّة**، ص ص 64_65.



تجلي الإضاءة وكشف عن ريم وهي تحمل الملابس[1]

توضّح الصُّورة علاقة الممثلة "**ريم**" بالملابس والدّيكور، وتكشف عن العلاقة التي بينهما **فالملابس تمثل الهيئة العامة للشخصية بصريا وهي حوار الحالة قبل التعريف بنفسها من خلال الكلام والحوار**،يتضح لنا من خلال تغيير الديكور، على خشبة المسرح، ومن خلال حضور الحقيبة؛ الّتي تحمل دلالات كثيرة منها دلالة السفر، وما تحمله من كتب كثيرة كما أنَّ للكتب دلالات كثيرة هي الأخرى، كما نجد الكتب الموضوعة على الأرض، وكذا التي تحملها الممثلة "**طاووس خزام**" اجعل من الحقيبة، الكتب السَّتائر الطويلة البيضاء، تكون لنا العناصر الأساسية المكونة للصورة البصرية الديكورية، في العرض المسرحيّ وكلّهم ساهموا بشكلّ من الأشكال في رسم و تكوين وتقعيد الصورة المشهدية كما نجد تشاكلّ بين ألوان الديكور بين الألوان الباردة، والساخنة؛ التي أدت عديدا من الوظائف الدّلالية، والفنية في عملية العرض المسرحيّ.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 17:53 د



الإضاءة العامة وحديث ريم[1]

تعمل **الإضاءة العامة** على إنارة مواقع التمثيل لذا هناك ما يطلق عليه باضاءات الخاصة على قطع الأثاث والممثلين في حالات ومشاهد معينة لتبرز أبعادهم وتحديد معالمهم على المسرح باستخدام الاضاءة الخاصة يمكن ايجاد تعادل ما بين الضوء والظل، فالضوء يحمل مكان والزمان عن طريق الظل والتظليل واللون والشكلّ ويحوله عبر دلالت ومعاينة لما تركه من تأثير نفسي على المتلقي وهذا ما أكد عليه أدولف آبيا بان درجة الضوء تعادل درجة الظل في اضاءة الشخصيات المسرحيّة وحتى عند إبراز الممثل من خلال الضوء يجب مراعاة البعد مابين الممثل والأرضية الخلفيه حتى تتلاقى وقوع ظلاله على الأرضية[2] نلحظ في الصورة نوعين من **الإضاءة، الاضاءة الرئيسية وإضاءة على جنب،** باللون الأزرق عبر فتحتة صغيرة، أدت وظيفة دلاليةً وجماليةً أضفت للعرض المسرحيّ إنارة نوعية منبثقة من منحيين.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 21:11 د

[2] ينظر: هند أحمد منصور الهلباوي: **محاضرات في تكنولوجيا الاضاءة المسرحيّة**، ص32.



إرجاع التَّعتيم مع ارجاع الفيديو[1]

نلحظ في الصُّورة عملية **التَّعتيم** العام، مع إرجاع الفيديو، الذي يدمج الأحداث فيما بينها، مع وضع *__إضاءة الفتحة__؛ والّتي تنبعث **بلون أزرق** كتعويضٍ عن **الإضاءة الرّئيسيّة**؛ ما يجعل العرض المسرحيّ ينتقل من عرض مونودرامي، على الخشبة عادي، إلى عرض مونودرامي لخيال الظل، وقد عمدوا مع **التَّعتيم**، وضع **فتحة الاضاءة** من الإتجاه الأيسر؛ حيث يطغى اللون الأزرق، وتعد هذه التقنية "بتوضيح اللون أو قتامته خاصية في نظام مينسل وتعرف بأنها العلاقة بين اللون **المضئ** واللون **المعتم** حسب نوع اللون وتعتمد درجة الوضوع **والتَّعتيم** على كمية **الضوء** التي يعكسها اللون"[2]

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 20:49د

* **إضاءة الفتحات*Hole lighting*** : لابد لأي عرض مسرحي من فتحات لكلّ منها وظيفة معينة ولا ريب أن هذه الفتحات تحتاج إلى أجهزة ومعدات خاصة لإنارتها بما يتفق وطبيعتها وماتفرضه طبيعة المشهد المرئي وقتها ويراعي انه يتناسب الضوء المستخدم مع مخرج الفتحة. ينظر: هند أحمد منصور الهلباوي، **محاضرات في تكنولوجيا الاضاءة المسرحيّة**، ص 40.

[2] ينظر: هند أحمد منصور الهلباوي: **محاضرات في تكنولوجيا الاضاءة المسرحيّة**، ص 217.



دخول الممثلة إلى الجهة الأخرى يمينا مع الاضاءة العامة[1]

نجد في بداية عرض مسرحية ***" Rimm La Gazelle "*** تجلي **الضوء** وإنصهار الظلام ليكشف عن العرض الديكور والزي والممثلة فقد مثل لنا الكشف عن طريق **الإضاءة العامة** عن خشبة المسرح حيث تمثل بشكلّ عام.

و قد أدت في نص العرض عدة وظائف مستجيبة في ذلك لذائقة المخرج الفنية ومحققة الأثر المنشود على المتلقي، فلم يكن استعمالها بسيطا ومحددا، و إنما كشف عن تنويعات جمالية ودلالية كثيرة وانسجمت في أغلب الأحيان، مع باقي أنساق العرض ومع جملة من الأفكار المطروقة[2] فقد عملت على:

- قطع الحدث و الفصل بين المشاهد...

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 02:34د

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي و النسق البصري**، ص 133.



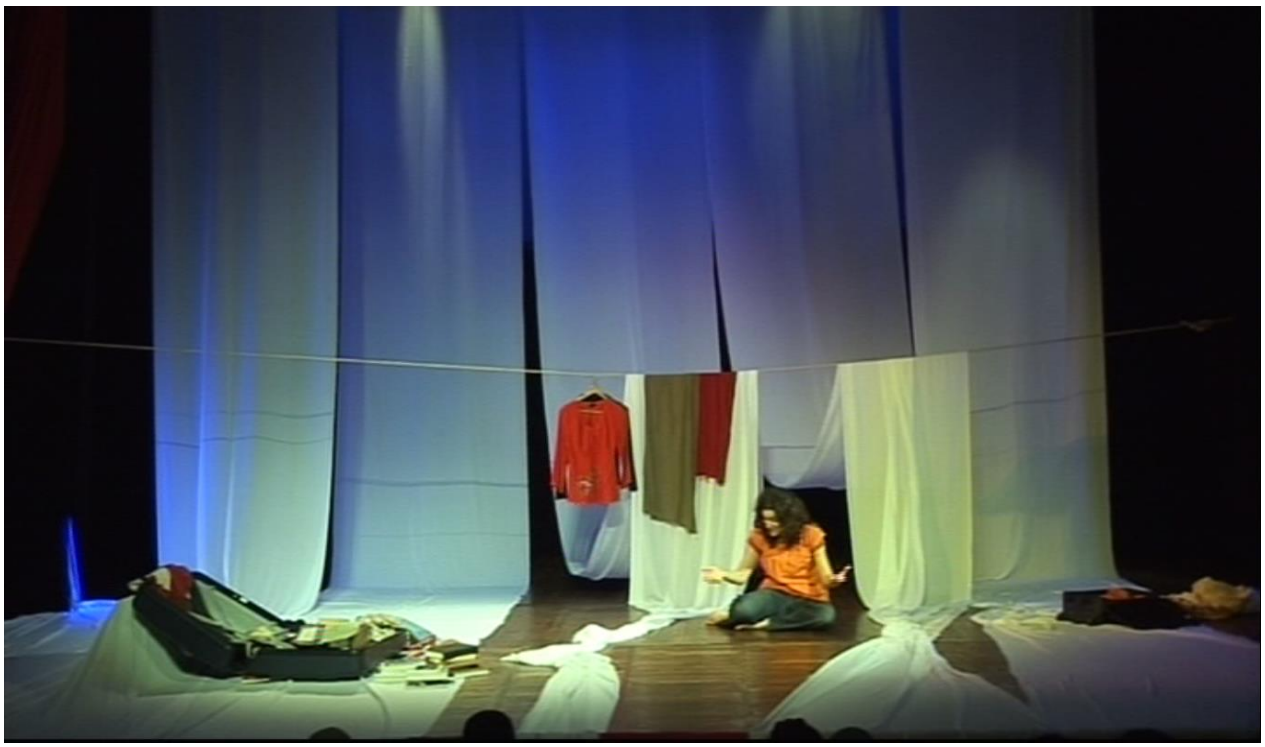
ظهور الاضاءة المتوسطة على الممثلة مع الإضاءة الخافتة على الجانب الأيسر باللون الأزرق[1]

عمل هذا النَّوع من **الإضاءة** متوسطة الشّدة، على خلق الصُّورة العادية، لدى المتلقي ما يرسمُ في ذهنه الصُّورة النمطية، [*]**والخداع المتجاوب**؛ بين العرض المسرحيّ، والمتلقيّ؛ حيث يبحث المتلقيّ، على الصُّورة الأكثر تقريبا للواقع المعاش، ففكرة **الضَّوء** في حد ذاتها وفي تجلياتها المنوعة عبر فصول السَّنة أحد المصادر الرَّئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحيّة، فهي أشبه ما تكون المقولات النَّظرية من تجنب خصيتين قيمتين من خصائص **الإضاءة المسرحيّة**، ألّا وهي طريق التَّقابل بين المناطق **المضاءة** من ناحية التقابل بين النور والظل من ناحية أخرى...[2]

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 22:34 د

[*] **الخداع المتجاوب للمتلقي**: يعمد المتلقي أو المشاهد إلى التجاوب، مع ما يشاهده، على أنَّه حقيقي ليحقق أكبر قدر ممكن من المتعة في المشاهدة، وتلقي العرض ويتفق المخرج وفريق الإعداد، مع المتلقي في هذا الأمر، وينجحُ هذا الأمر، من التجاوب، مع الخداع كلّما كانت المشاهد أكثر واقعية وروعة وإتقان عملي وفني.

[2] جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحيّ**، ص 158.



تقنية تقابل الظلام والاضاءة[1]

يمكن أنّ نطلق على هذه التقنية، **تقابل الظلام والاضاءة** بتقنية **توازي مستويات الإضاءة**؛ بين الشدة والتخيف؛ بحيث تحقق **الإضاءة القوية، والإضاءة الخافتة**، نوعًا من الإنسجام؛ هذا ما يجعل المتلقي يركز على كلّ العرض بصورة شاملة، دون أن تلعب **الإضاءة** دور مبرز لحدث أو موقف أو ديكور...، وتعمل هذه التقنية على العمل على الإيضاح الكلّي للعرض المسرحيّ مع تناسق بين ماهو مركزي وماهو هامشي فنجد الممثلة تتوسط العرض وتتلقى الإضاءة كجزء مركزي والجانبين يتلقيان التَّعتيم تبعا لكونهما هامش في العرض."**يعمل التقابل بين الضوء والظلام على زعزعة موازين الصورة البصرية و مثلما تقضي الإضاءة إلى دلالات بنائية يعمل الظلام على هدم الرؤية و فتح آفاق التأويل"**[2] كما يجسد الضوء

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 31:34 د

[2] نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري**، ص 131.

تأويلات يترجمها العقل برزخا يأخذ المشاهد إلى عوامل مختلفة عن طريق الخيال و العقل كما أنه يمثل العقل أو القلم –كما أشرنا– في ذاته برزخا بين عالم الخيال المطلق و عالم المعقولات الكلّية...".[1]



تجلي الاضاءة الصَّفراء على الممثلة وثوبها[2]

نلحظ في الصُّورة نوعين من **الاضاءة؛** وهما **إضاءة زرقاء خافتة، واضاءة صفراء قوية،** مع غياب تام للاضاءة الفوقية، ويرجع إستخدام الألوان إلى أنَّها تعمل على " **التأثير في نفس المتلقي لإيصال رسالة أو جعله يتفاعل لذا يتم اختيار الألوان ودمجها بعناية ودراسة في الفن المسرحيّ وكافة مجالات الفنون**

[1] نصر حامد أبو زيد: **فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي**، دار الوحدة للطباعة و النشر، الطبعة الأولى، 1983 ص 99.

[2] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 24:41 د

البصرية"[1] إنَّ الحركة الجسدية التي قامت بها الممثلة **"طاووس الخزام"** حيث مالت مرتدية ستار العرض الأبيض، والذي غطى تقريبا كلّ زيها الأصلي، إلا القليل منه، كما أدت يدها المائلة دلالة، على محاولة الحفاظ، على توازنها أو على أنَّها مبحرةٌ أو طائرةٌ، في خضم دورها التَّمثيلي، كما خلق الجيلاتين الأصفر المنعكس على جسد الممثلة، وعلى الستار الذي ارتدته هو والستار الذي خلفها نوعا من التّناسق مع الحركة الجسديّة؛ التي قامت بها **فالإضاءة** في تلك المرحلة قامت بتركيز المشاهد على رداء الممثلة وكسر اللون البارد للستائر و جعله لونا غاضبا بعدما كان لونا باردا وهادئا مما خلق نوعا من التجانس مع حركة جسد الممثلة بين الألوان وكأنه شكلّ هندسي رائع.

[1] ينظر: هند أحمد هند أحمد منصور الهلباوي: **محاضرات في تكنولوجيا الاضاءة المسرحيّة**، جامعة المنوفية، الناشر كلّية التربية النوعية قسم الاعلام التربوي، ص 199.



إرتباط صوت الممثلة وحديثها بالاضاءة[1]

يتضح لنا من خلال الصورة تسليط **الإضاءة** على الممثلة **"طاووس خزام"** كما تكون هذه **الإضاءة** المسلطة على الممثلة مساعدا لها دورها؛ لتطلق حوارها مع الإكسسوار؛ الذي في يدها بأريحية وتؤدي دورها بكلّ ثقة باعتبار أنَّ **الضوء** مسلط عليها، وتعلم إنتباه المتلقيّ إلى العرض على كما برزت الألوان بروزا هائلا بتسليط **الضوء**؛ حيث ظهر اللون البرتقالي، في لباس المتمثلة ولون بشرتها، وشعرها الأسود والإكسسوار النَّاصع البياض الذي تحمله بين يديها كما برز الديكور قهرا واضحا في العرض مما يجعل المشاهد يتلقى العرض المسرحيّ بكلّ أريحية.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 27:37 د



تقنية التَّعتيم مع الفيديو فيه كلّ ما عرض بسرعة[1]

يتضح لنا في الصورة من مسرحية **ريم الغزالة** تقنية التَّعتيم أو ما يسمى بهدم الصورة **الضوئية** ويكون ذلك حين يستعمل الظلام لتهميش عنصر أو مشهد أو عزل مساحة من الخشبة لعدم أهميتها، فحين تسلط **الإضاءة**... يكتسح الظلام باقي أنحاء الخشبة تهميشا لها حتى لا يتشتت النظر إليها صفر لما يكون مرتبطا بمشاهد أخرى و خادما لها وليس عازلا خشبيا.[2]

يتضح لنا شدة الظلام على الصورة المقتطفة من العرض **والإضاءة** التي تكاد منعدمة كلّ هذا يعمل على تشتيت النَّظر كما يبرز الظلام الكادح في الصُّورة مع خفتات للسَّتائر بلون أبيض إكتسحه الظَّلام.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 29:48 د

[2] نادية **موات: العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري**، ص 136.



ظهور إكسسوارات العرض المسرحيّ مع الإضاءة العامة[1]

يعمل أي عرض مسرحيّ على علاقة تواصلية بين الممثل والدّيكور والاكسسوارات **والاضاءة** لخلق جو مع المتلقي؛ الذي تنعكس عليه هذه العلاقة التواصلية كما يرى **كافزان** في تقسيمه للعلامات المسرحيّة على أساس اشتغالها في العرض المسرحيّ والعلاقة التي تبنيها مع الممثل المسرحيّ كما يظهر دور الاضاءة في التأكيد على هته العلاقة وتوضيح العلاقة فيما بين العلامات البصرية فمن خلالها يكون التمايز باستخدام البقع الضوئية كما تقع هذه الاضاءة على قطع الإكسسوار التي تعد أدوات استعمالية التي يستخدمها الممثل ولا يمكن اعتبارها ديكور بل ترتبط مع الممثل"[2] يكمن توظيف الاكسسوارات بغية الوصول إلى ما يسمى بانتاجية الدلالة والتي تكون أبعد من الدلالة "فالقطع الاكسسوارية تدل على قيمة دلالية تأخذ

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 30:35 د

[2] ينظر: علي الحمداني: **التواصلية في أداء الممثل المسرحيّ**، ص ص 188_191.

أهميتها من خلال اشتغالها ضمن نسيج الفعل الدرامي والتي تأخذ دلالتها الدرامية من خلال تواصلية الممثل مع القطع وطريقة استخدامهمأو تعامله معها.."[1]

تعد **الإضاءة** عند **"جوليان هلتون"** أنَّها ليست مجرد شيء للزينة؛ بل تشترك بتدخلها، في إنتاج معنى العرض ولذلك نجد أنَّ وظائفها **الدراماتورجية** والسيمائية غير محددة مثل **الإضاءة** أو التعلق على فعل ما أو عزل ممثل، أو عنصر من عناصر المشهد المسرحيّ، وقد أثبتت تقنيات الإضاءة فعالياتها وقدرتها في كونها الوسيلة الوحيدة الخارجية التي يمكنها التأثير في خيال المشاهد وتحريكه..

يرى "**جوليان هلتون**" أنَّ **الإضاءة** لها دور مهم، في العرض المسرحيّ، وليست مجرد زينة، كما أنها لها **وظائف دراماتورجية**، غير محددة، مثل تسليط **الضوء** على فعل أو شخصية ما .

ويرى **"باتريس بافيس"** أنَّ **الإضاءة *Eclairage*** تتكاثف مع العملية المسرحيّة؛ والأرجح للدّلالة على أنّ العامل الفني–التقني المسؤول الأول عن **الإضاءة** لا يقتصر على إنارة مكان معتم ولكن بابتكاره... الدور **المركزي للإضاءة** في عملية الإخراج المسرحيّ، فبعد دور الممثل– والمخرج ومصمم الإضاءة –السيد المتحكم المطلق في تقنيات **الضّوء**– والذي غالباً ما يصبح صاحب الدّور الأساسي في العرض المسرحيّ فقد لاحظ – بالفعل في بداية القرن أهمية وضع إبتكارات **الضّوء** في خدمة الممثل فالضوء هو الشيء ذو المرونة الذي يمتلك مراحل الإنتاج **الضّوئي** بجميعها وبألوان الواضحة والممكنة كلّوحة الرسم والقدرات الركية كافة كما يمكنه إبداع الموسيقى وبث التَّناغُم تماماً كما تفعل الموسيقى بالإضافة إلى أنّنا نملك من خلاله كلّ القوة التّعبيرية ..."[(2)]

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 191.

[(2)] ينظر: باتريس بافيس، **معجم المسرح**، ص203.



ظهور الإضاءة الصَّفراء وإحداث إكسار في نظام الألوان[1].

فقد كان سائد اللون الأزرق، الأبيض الأسود، فظهور اللون الأصفر، أحدث إكسار لوضعية العرض بكسر قاعدة الألوان؛ التي تعلقت في ذهن المتلقي وتعمد هذه التّقنية، إلى إلفات النَّظر، وتشويه الصُّورة الأوّلية في ذهن المتلقي المائل للملل. يرى **باتريس** أنَّ **للإضاءة** دور مهم لا يقتصر فقط على إنارة مكان بل **بالإضاءة** نبتكر مكان، ومنه تحظى **الإضاءة** بالدور المركزي، في عملية الإخراج، فنجد حتى المخرج ومصمم **الإضاءة** يكادان يقومان بنفس الشيء، وكلّ هذا لإعتبار القيمة الّتي يحظى بها **الضَّوء** في العملية الإخراجية.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 08:07ئ

3.البناء الدراماتورجي لسيميائيَّة الصُّورة الضَّوئيَّة في مسرحيَّة *House of wives*:

The dramatic construction of the semiotics of the signs of visible illumination in a play House of wives:

ونجد كذلك في عرض ***House of wives*** **الإضاءة** القوية على الجانب حيثُ نجد تقابل بين **الإضاءة** والظَّلام، في العرض ففي الجهة اليمنى كلّه ظلام، وتقابله في الجهة اليسرى **إضاءة** القوية .

"كما يعمل التقابل بين الضوء والظلام على زعزعة موازين الصورة البصرية ومثلما تقضي الإضاءة إلى دلالات بنائية يعمل الظلام على هدم الرؤية وفتح آفاق التأويل""[1]

[1] نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري**، ص 131.



صورة توضّح التّقابل بين الإضاءة والظلام.[1]

كما نجد أنَّ **الضوء** يعمل، ويجسد تأويلات، يترجمها العقل برزخاً، يأخذ المشاهد لعوامل مختلفة عن طريق الخيال والعقل كما أنّه يمثل العقل والقلم –كما أشرنا– في ذاته برزخاُ بين عالم الخيال المطلق وعالم المعقولات الكلّية... ""[2]

كما يتضح لنا في الصّورة من عرض مسرحية **الضرائر** ***House of wives*** "فنلاحظ أن الصورة لا نجد فيها إلا الظلام **والإضاءة**، وبشكلّ متقابل فأقصى اليسر، نجد **الاضاءة** القوية وفي اليمين نجده كلّه مكتسح بالظلام.

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج Kidder سنة 2007، مسرح الجامعة ***Massachusetts***الوحدة الأولى 00:50 د.

[2] ينظر: نصر حامد أو زيد: **فلسفة التأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، دار الوحدة للطباعة والنشر**، الطبعة الأولى، 1993، ص99.



صورة توضّح الإضاءة القوية.[1]

تركيز المخرجة على عملية **والإضاءة** بإعتبار نوعية المسرحية تتطلب **إضاءة** نوعية **إن أوّل ما يلفت النظر في نص الإضاءة هو أنّ المخرج لعب ثنائية الضوء –الظلام فأخضع الخشبة إلى حسابات دقيقة حيث يكون للضوء مساحات فيها ويكون للظلام مثل ذلك.** [2]

وإنَّ التَّجانس بينهما، أو طغيان أحدهما، على الآخر مثال طغيان الظلام، على العرض المسرحيّ، أو العكس سيعطي بعدا دلالياً له، ويفتح أفقاً متعددة تخلق ذلك التقابل الفني بين الظلام والنور متجانساً.

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts* الوحدة الأولى 09: 00 د .

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري**، ص130.



صورة توضّح طغيان الظلام على العرض.[1]

يستعمل المخرج عادة **الظَّلام** للدلالات عديدة، كالفصل بين المشاهد أو التركّيز على حوار سري بين شخصيات العرض، أو وضع الشَّخصية موضع الحصرة أو الحزن أو الوحدة، أو حتى عندما تكون شخصية من شخصيات العمل الدرامي تقوم بالتفكير لوحدها أو التخطيط لأمر ما.

فللظلام دلالات كثيرة، ومتنوعة، يستخدمها المخرج، في عديد من الحالات، في عرضه المسرحيّ، ولا يمكن أن يستغنى العرض عن تقنية **الظلام والتظليم** في العرض المسرحيّ. مع وجود العديد، من **تقنيات الإضاءة**، نجد **تقنية الإضاءة**، إلا أنَّهُ تبقى تقنية **الإضاءة** العامة المهيمنة في عملية العرض المسرحيّ؛ والتي

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى الوحدة الأولى الاستهلال20: 03د.

لا يمكن الاستغناء عنها، فكما ذكرنا سابقا عن قيمة الإضاءة ودورها الأساسي في العمل المسرحيّ، وبتنوع أدوارها نجد تنوع تقنياتها وأولها تقنية **الإضاءة العامة**.

دراماتورجيا الإضاءة العامة:

تعد **الإضاءة العامة** والتي تؤدي في النّص والعرض عدة وظائف مستجيبة في ذلك لرؤية المخرج الفنية ومحققة الأثر المنشود على المتلقيّ، فلم يكن إستعمالها مجرد وإنما كشف عن تنويعات جمالية ودلالية كثيرة وإنسجمت في أغلب الأحيان مع باقي أنساق العرض ومع جملة الأفكار المطروحة التي تعكس دورها وتبرز العرض عامة. [1]



صورة توضّح تقنية الإضاءة العامة.[2]

كما يذكر **جوليان هلتون** عن علاقة **الضوء** والصّورة وأثرهما في المسرح، وكيف يؤثر **الضَّوء** في أنَّ تكون الصورة المسرحيّة أكثر شعرية حيثُ ""**تمثل فكرة الضوء في حد ذاتها وفي تجلياتها المنوعة عبر فصول السنة أحد مصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحيّة فهي أشبه ما تكون المقولات النظرية**

---

[1] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري**، ص133.

[2]صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة، *Massachusetts*الوحدة الأولى الوحدة الأولى 01 :04 د.

من تجنب خاصيتين قيمتين من خصائص الإضاءة المسرحيّة. ألا وهي طريق التقابل بين المناطق المضاءة من ناحية التقابل بين النور والظل من ناحية أخرى...""[1]

ويتضح لنا من الصّورة المقتطعة من مسرحيّة " ***House of wives*** "، ذلك التّقابل بين **الإضاءة والظلام**؛ ما يخلق لنا تناسقاً أخاذاً، كما يعكس إنسجام، وتناسق **الضوء والظلام**، التناسق والانسجام بين الألوان وأنّ **الإضاءة** عملت على إنارة جوانب على غرار غيرها بإخفاء البعض.



صورة توضّح التقابل بين المناطق المضاءة والمظلمة.[2]

نجد التَّعتيم في عرض مسرحية" ***House of wives*** "كثيراً، ويتضح لنا في الصّورة عن مسرحيّة تقنية التَّعتيم أو ما يسمى بهدم الصّورة الضّوئية ويكون ذلك حين يستعمل الظلام لتهميش عنصر أو مشهد أو عزل

[1] جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحيّ**، ص138.

[2]صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى الوحدة الأولى 03:53 د.

مساحة من الخشبة لعد أهميتها، فحين تسلط **الإضاءة** يكتسح الظلام في باقي أنحاء الخشبة تهميشاً لها حتى لا يتشتت النَّظر إليها صغر لما يكون مرتبطاً بمشاهد أخرى وخادماً لها وليس عازلاً خشبياً.[1]

ونجد شدة **الظلام** طاغية في كلّ العرض ما عدا الجهة العلوية، من اليَّسار، ويرجع شدة **الظلام** على صورة المتقطعة من العرض و**الإضاءة** التي تكاد منعدمة لشدة **الظلام** كلّ هذا يعمل على تشتيت النظر كما يبرز الظلام الكادح في صورة خافتات للسّتائر بلون أبيض اكتسح الظلام



صورة توضّح طريقة التَّعتيم في العرض.[(2)]

(1) ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري**، ص136.

(2) صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى الوحدة الأولى 49 :02 د.



صورة توضّح تسليط الإضاءة على أقصى يسار العرض.[1]

يتضح لنا من خلال الصُّورة المتقطعة، من عرض **بيت الزوجات**، كما تعد هذه **الإضاءة** المسلطة، على هذه الممثلة مساعداً، لها دورها خاصة؛ وأنّ الممثلين عبارة عن عرائس لا يبدو منها شيء سوى شكلّها العام، وكذلك ليستطيع الشخص الذي يمسك بالعرائس، أن يتحكم فيهما براحةٍ تامة فنجد خيال العرائس لونها أسود مع **الإضاءة** القوية، على أقصى اليسار، وخلفهم **إضاءة** رمادية خافتة، تبرز شكلّهم. لتؤدي دورها بأريحية، وبكلّ ثقة، بإعتبار أنّ **الضوء** مسلط عليها وعلى شد انتباه المشاهد إلى العرض وعلى الحوار وكما برزت الألوان بروزاً هائلاً بتسليط الضوء على أقصى اليسار حيث ظهر شكلّ خيال العرائس بوضوح تام.

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*، الوحدة الأولى 59 :02 د.

خلاصة:

نلحظ أنَّ **الإضاءة** المسرحيّة أخذت في كلّا عرضيّ "**فاطمة قالير**" حصة الأسد؛ بحيثُ كون عرض "**ريم الغزالة*Rim la gazelle***" عبارة عن عرض مونودرامي يشترط فيه كون الممثل وحيدا يقوم بأدوار عدة في الوقت نفسه، كما مطلوب بتحقيق تجانس، مع الخشبة والدّيكور وغيرها، وهنا أتت **الإضاءة** بما تكتسبه من نصية وجمالية وضرورة إلزامية في العمل كجزء مهم في العملية **الدّراماتورجيّة** ككلّ.

أما في عرض بيت الزوجات***House of wives*** فنجد أنّ العرض خليط متجانس بين مسرح الظل ومسشح العرائس، ولا ريب أنَّ مسرح الظل تحتلُ فيه **الإضاءة** المسرحيّةُ جزءا كبيرا.

الفَصْلُ الثَّانِي

الفصل الثَّاني:

البناء الدّراماتورجيّ لسيميائيّة العلامات المرئيَّةُ للصُّورة الجسديَّة في مسرحيَّات فاطمة قالير

The dramatic construction of the semiotics of the visual signs of the body image in the plays of Fatima Galer

المبحث الأوّل: دراماتورجيا الصُّورة الجسديَّة.

المبحثُ الثَّاني: البناءُ الدّراماتورجيّ لسيميائيّة العلامات المرئيَّةُ للصُّورة الجسديَّة في مسرحيَّة *Rim la gazelle* "لفاطمة قالير".

المبحثُ الثَّالث: البِنَاءُ الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئيَّةُ للصُّورة الجسديَّة في مسرحية *"House of wives"* لفاطمة قالير.

تمهيد:

تشكلُ **الصُّورة الجسديَّةُ** للممثل؛ مجموعةً من العلامات البصرية التي يبنيها أداء الممثل وترتبط قوة المسرحيّة بقوة وإبداع الممثلين من خلال بوابة **الجسد** التي تعد روح المسرحيّة ككلّ، فإشارات وإيماءات الوجه والعيون وحركات الجسم واليد والأرجل كلّها تساهم في هذه الصُّورة البصرية، كما يساهم الماكياج على **جسد** الممثل في خلق الشَّخصيات؛ يستميزُ هذا الماكياج المسرحيّ على **جسد** الممثل عن باقي أنواع الماكياج بحيث يدخل في صناعة الممثل على شخصية ما.

1.1دراماتورجيا الصُّورة الجسديّة:

يعد **الجسد** في المسرح محور العملية المسرحيّة، ككلّ، فهو نقطة إلتقاء، بين المنجز الإبداعي، "**عرض المسرحيّ**" والمتلقي"**الجمهور**"، ومن خلاله تتم العملية المسرحيّة؛ فكلّ ما هو معمول به ومعد، من طرف الفريق **الدّراماتورجي** مناط بتحقيقه، على هيكلّة **الجسد** الخاصة بالممثل، من حركات، وتعابير، وتصرفات وإيماءات وغيرها فهو "**يعد أداةً من أهم الأدوات التعبيرية في العملية المعرفية...**"[1] المقدمة للمتلقي، فهو إذن نقطة الوصل بينهما، بإعتباره لغة، من لغات التَّعبير، تأتي مباشرة بعد لغة الأصوات، بخصيصة وقعها المرئي.

"... **تتفق المصطلحات على أنَّ ما يظهر من الإنسان من كيان محسوس ولا سيما المرئي هو البدن الذي يعرف على أنه الجسم أو الجسد، أي المادة المحسوسة التي يتجسد من خلالها الكائن الحي**

[1] ينظر: الزاوي فتيحة: **بين العرض الأنثربولوجي وصناعة الفرجة. عبد الرحمان كاكي– عبد القادر علولة: قراءات في المسرح الجزائري**، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط1، 2014، ص44.

على شكلّه الذي ينعكس في رؤية الأخر ومن خلاله يعيش ويحس ويلمس وهو النقيض المكمل للروح..."[1]

يعد **الجسد** الإطار العام للإنسان ذو أبعادٍ محدودة وهو ما يميزه عن غيره، ويجعله مرئيا للغير وهو مقابل للروح والذي بواسطة الكائن يعيش وينمو. ويعرفه "**باتريس بافيس**" **الجسد** في المسرح على أنَّهُ:" **يقع الجسد في كامل نطاق أساليب الأداء التمثيلي، بين العفوية والسيطرة وبين الجسد الطبيعي والجسد العفوي أو حتى جسد دمية مربوطة بكاملها برسن ومحركة باليد من قبل صانعها أو مبدعها الروحي المخرج..."[2]**

فالجسد في المسرح؛ محكومٌ بالأداء العفوي، وبالسَّيطرة المحكمة، أي التَّحكمُ فيه، من خلال المخرج المسرحيّ؛ فهو بالنّسبة للمخرج كالدمية الّتي بين يديه، يحركها كما يشاء، فهو مبدعها الرُّوحي في عرضه المسرحيّ.

دراماتورجيا الجسد الأنثوي:

يعد **الجسد** ذو أبعاد ورؤى مختلفة وتختلف الرَّؤية لإختلاف النوع"...**هذا وقد كشف عالم الاجتماع الفرنسي في دراساته للجسد في منظور الفكر الغربي بيار بورديو عن الرؤية المجنسة لماهية الجسد والتي عملت على استدماج للإدراك يشتمل (على كلّ الأشياء في العالم، وفي المقام الأول على الجسد نفسه في حقيقته البيولوجية..."[3]**

---

[1] ينظر: محمد عباس حنتوش عمران: **دلالات الجسد المسرحيّ**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص18.

[2] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 147.

[3] ينظر: مفيد نجم: **الجسد في السرد النسوي إستعادة القيمة الغائبة للذات علوية صبح نموذجا**، مجلة نزوى، العدد 72، 1 أكتوبر 2012، ص 80.

إنَّ التَّجنيس الذي يخلقه العالم الإجتماعي لم يقصي **الجسد** من هذا الأمر، فهو على خلق فوارق ومميزات بإعتبار النَّوع الجنسي للجسد "... **وهذا رغبة في وضع مبرارات لإخضاع المرأة لهيمنة عبر بناء الجسد الأنثوي بناء مجنسا مستمدا من بنيته وحقائقه البيلةوجية التي تميزه...**"[1]

فالتفريق بين **الجسد** الذكوري **والجسد** الأنثوي لم يكن سببه روحي وجعل المرأة **كالجسد** الذي تحكم الروح التي هي رجل كما قال أرسطو بل حتى جاء هذا الإخضاعلا من البنية البيولوجية للأنثى.

لكن هذه النظرة تغيرت مع ظهور الفكر الحداثي الذي يسعى إلى "... **يرجع إشهار جسد المرأة إلى حضوره القوي، وأن يتحول إلى مصدر ثري لتوليد وصياغة مجموع الصور البيانية وتحويلها إلى بؤرة لشبكة من علامات جد واسعة بعد أن ظلت علاماته طوال تاريخها ممنوعة من التداول، وممنوعة من الدلالة فلم تمتلك بالتالي سيميوطيقاتها المستميزة بها...**"[2]

فقد أصبح **الجسد** ذو رؤية مغايرة في الفكر الحداثي.

دور الجسد:

للجسد دور بارز في المسرح ولغة يصنعها ومن هذا الاتجاه قد "**اتجه النقد النسوي إلى لغة الجسد على أنه يمكن قراءتها باعتبار منظومة كاملة من العلامات كلّ علامة هي عرض وكلّ عرض يتخذ صورتين صورة الدال وصورة المدلول وعندما يجتمعان يصبحان صورة أيديولوجية (أيديوم) ويمكننا أن نميز في عرض الجسد وإشهاره كفاءتين الطكفاءة السردية والكفاءة الخطابية...**"[3]

[1] ينظر: المرجع السابق، ص نفسها.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ينظر: ينظر المرجع نفسه، ص 81.

فالنقد النّسوي رأى أن **الجسد** مجموعة من العلامات والدلالة الفائضة بالمعاني وكلّ صورة أو جزء منه يرمز لشيء معين.

وهو ما يعكس صورة الدال والمدلول ذو كفاءة سردية وأخرى خطابية.

وللجسد لغة في التمثيل "**فالممثل يرث، ويتصرف بجسد ما معبأ مكتنزن بالثقافة المحيطة ويتوسع وفق تأثير وجود الأخرين ونظرهم...**"[1]

فالتَّمثيل يقع تحت ثقافة مجتمع وإرث فكري يتصرف في إطاره ومنه الممثل بواسطة جسده "... **لا يمكن إعتبار الجسد ككتلة فهو دائما مقطع بشكلّ دقيق ومترتب وكلّ تنظيم يتناسب مع أسلوب أداء أو جمالية معينة مثلا تمحو المأساة حركة الأعضاء والجذع بينما تستخدم الدراما النسقية الوجه واليدين خصوصا وتبرز الأشكال الشعبية حركية الجسد بأكمله...**"[2]

وإنَّ التَّعبير الذي ينتجه **الجسد** واللّغة التي يصورها الفن المسرحيّ هو ما يجعله مميزًا ومنفردًا عن باقي الفنون التَّعبيرية "... **وإذا كانت تلك لغة الجسد في تجلياتها الحيائية، أو في أبعادها الإستعمالية، فإنَّها تدخل الفن المسرحيّ، وتكتسب البلاغة الجَّسدية، ولطالما سعى المسرحيّون يتميزهم إلى فنٍ لا يشبه باقي الفنون الأخرى ولا يتكئ عليها رغم أنه أبوها...**"[3]

إذا كانت **للجسد** في الحياة العادية لغة تسمى الإشارات، والحركات فإنَّ هذه اللّغة تكون أكثر إتساعا في المسرح وتعطي بلاغة قصوى بخصيصة وأن هذا ما يسعى له المسرحيّون منذ القدم هو بلاغة للغة **الجسد** من خلال العروض المسرحيّة.وترتبط اللغة الجسدية بما تؤديه"... **فهي ميل الجسد والأداء الذي**

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 148.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ينظر: نديم معلا: **لغة العرض المسرحيّ**، ص 47.

يسود وقتنا اليوم في التطبيق العام لعملية الإخراج، بتحديد في المسرح التجريبي ولهذا أصبح المخرجون الطليعيون المتحررون من قيود تأثير سلطة النص والمؤثرات النفسية ومنه ذهب تحديد لغة الجسد للمثل على أساس الإشارات لا الكلّمات..."[1]، والمحرك الأساسي لهذه اللغة هو الممثل المسرحيّ فمن خلاله تكون لغات الجسد وبلاغته و"...**هذا يخص الممثل بالذات قبل غيره فارتباطه قوي بهذه اللغة وكما قال المخرج الروسي ألكسندر تايبروف مؤسس مسرح الحجرة أن الممثل هو العازف على الآلة الموسيقية وفي الوقت نفسه إنه يستخدم جسده (آلته) يعبر عن نفسه من خلال صوته وإيمائه وأدائه..."**[2]

فالجسد هو الآلة التي يستخدها الممثل للتعبير والعزف بلغاته المتنوعة.

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 148.

[2] ينظر: نديم معلا: **لغة العرض المسرحيّ**، ص 47.

البِنَاءُ الدّراماتورجيّ لسيميائية العلاماتِ المرئيَّة للصُّورةِ الجسَدِيَّة في مسرحيَّة *Rim la gazelle*

The dramatic construction of the semiotics of the visual signs of the body image in the play Rim la gazelle



صورة توضّح حركة الإصبع وهي تحكي أحداث المسرحيّة[1]

تعمل هذه **الحركة** عملية تواصل، مباشر بين **الممثل والمتلقي**؛ بحيث تخلق نوعا، من التأسيس الفعلي للتواصل الحي بينهما، وفق ما يقدمه، **الاشتغال الدراماتورجي** لطاقة الممثل الأدائية المتمثلة في قدراته

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 02:40 د

الجسدية والصوتية هذه القدرات التي تستميز العلامات المركبة والتي تعمل كمرسل فاعل لتحقيق غاية العرض التواصلية بطابع إرسالي فكري جمالي[1]

تظهر حركة الممثلة وهي تحكي بإصبعها إلى بعث حالةٍ من الوصف والشرح الأدائي والاستدلال بالكتاب وكأنها في وضعية توضيحية للمشاهد **"وهذا ما يجعل الممثل في العرض المسرحيّ يتسق مع منظومة من الشفرات أو العلامات منها ما ينبعث من ذاتيته ومنها ما يتعلق ببقية عناصر العرض المسرحيّ التي تؤدي في النهاية إلى إقامة علاقة تواصلية مع المتلقي"**[2]

[1] ينظر: علي الحمداني: **التواصلية في أداء الممثل المسرحيّ**، ص 141.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 143.



صورة توضّح تفاعل ريم بحركة اليد على اليمين[1]

تحاول "**ريم**" [*] خلق و حواري في عرض مونودرامي من خلال حركة اليد التي تظهرها، على أنَّها تشير لشيء ما بيدها فالممثلة منوطة عليها قواعد التي وضعها "[*]**ستانسلافسكي**" المتمثلة في حركة السَّد والنطق والصوت واللياقة البدنية والقدرة على التَّركيز والتَّفاعل مع الجمهور فهي مهارات تمثل أبجدية العمل وبدونهم لا يستطيع الممثل أنّ يصوغ أيّ عملٍ كما يؤكد بقوله: لكي تعبر عن حياة باطنية لا شعورية بدقة عالية لابد أن يعد

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 02:50د

[*] **قدرة الممثل*Actor's creativity*** : يرى ستانسلافسكي أن لدى الممثل الخلاق، قدرة تمثيلية إبداعية، متعلقة بدوره في العرض المسرحيّ، الذي يؤديه، ويبعث الحياة، والروح الإنسانية، في الشَّخصية المصورة، على خشبة العرض المسرحيّ، بمعنى أن يهب **الممثل** الحياة والحركة ينظر: محمود أبو دومة: **تحولات المشهد المسرحيّ للمثل والمخرج**، ص 29.

[*] **ستانسلافسكي**: ***Константин Сергеевич Станиславский Constantin Sergeyevich Stanislavski*** :عاش 17 يناير 7- 1863 أغسطس(1938 هو مخرج وممثل مسرحي روسي شهير . يعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث , حاول ابتكار أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخوص كما لو كانوا أناسا حقيقيين. وتعرف محاولة الممثل أن يعيش حياة الشخصية بنظرية ستانيسلافسكي***www.marefa.org*** ./**كونستانتين_ستانيسلافسكي**



صورة توضّح حركة تشابك اليدين[1]

تتوسط البطلة الخشبة، مع تسليط مركز **الإضاءة** عليها، وتوضّح الحالة الحوارية، للممثلة، وهي تسرد الأحداث، ونلحظ تشابك لليدين، دلالة على الحيرة، والخوف، والانفعال، ودلالةً على طلب الدعم توضّح لنا، العلاقة بين الممثل والمتلقي، كعلاقة تحاورية ترابطية بحيث يطرح "إشكالية متعلقة بالأداء التمثيلي التواصلي من خلال شخصية البطلة التي جسدتها للتواصل مع المتلقي بوصفه الآخر، والغير الذي يروم إقامة العلاقة التواصلية، معه مع الأبعاد الشخصية نجد المعادل الموضوعي الصوتي والحركي للتواصل من خلال إضفاء بعض سماته الشّخصية باعتباره الواسطة التي يتحول بها المرموز اللغوي الساكن في النص المكتوب إلى مرموز صوتي مسموع، يتمتع بدلالات فكرية وجمالية متنوعة منسجمة مع الركيزة التي هي متمثلة في أداء الممثل لتكوين صورة مرئية..."[2]

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 03:14 د

[2] ينظر: علي الحمداني: **التواصلية في أداء الممثل المسرحيّ**، ص 305.



حركة قلب اليدين لإبراز تفاعل الأحداث[1]

لعل إتصاف **الجسد** المسرحيّ بالمرونة والقدرة على التَّحويل جعلته مركزا للعديد من علامات العرض، انطلاقا مما يصدر عنه من إيماءات وحركات تكون بمثابة لغة موازية للّغة المنطوقة إنَّ لم تتجاوزها على إعتبار أن المتلقي في العرض المسرحيّ يشتغل على ما هو بصري أكثر من اشتغاله على ما هو سمعي مما يعطي لحركات الممثل وإعاداته دورا رئيسيا، في تشكيل خطاب الشخصية لان هذه الأخيرة لا تقول فقط على خشبة المسرح و إنما تقول و تفعل، تتفاعل وتنفعل، معبرة عن انفعالاتها بالرأس، واليدين وأوضاع **الجسد** المختلفة توكلّ ما من شأنه أن يوضّح الرّسالة و يجعلها في متناول المشاهد.[2]

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 03:16 د

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي و النسق البصري**، ص ص 237-238.



صورة توضّح حركة رفع اليدين للوصف[1]

توضّح **حركة "ريم"** الممثلة، وهي تصف روعة الحفلة التي حضرتها وأنها حفلة لا تقيمها إلا العائلات الكبيرة وظائف حركية ونص الحركة في هذا العرض كثيرة باعتبار أنَّ الممثلة "**طاووس خزام**" بشخصية "**ريم**" الكثيرة الحركة، والتعبيرات الجسدية المتنوعة، من إيماءات الوجه، وحركات اليدين، والرجلين، وميل **جسدها**، في مختلف المواقف الجسدية ولعل وظائف هذا النَّص كثيرة، ففضلا عما يؤديه من الكشف عن باطن الشخصية وما تخفيه من أفكار، كانت الحركات في مواقع كثيرة، صوت المخرج نفسه وطريقة يعبر بها عن مواقفه الإيديولوجية وعن أرائه اتجاه بعض القضايا المتعلقة بالوطن...[2]، وقد اتسم النسق الحركي في عرض مسرحية "**ريم الغزالة**" بمرونة الممثلة، في تقديمها لدور المسرحيّة حيث تنوعت حركاتها **الجسدية** وإيماءاته

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 03:13 د

[2] نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري**، ص 239.

العشوائية تارة والمتنوعة كذلك تارة أخرى فحركات يديها وتغييراتها المفاجئة حملت عديدا من الدلالات المبينة لمواقف الشّخصية.



حركة الوقوف المتوسطة السرعة والتي تبين حالة وهيئة البطلة[1]

شخصية ريم: يتراءى للناظر إلى شخصية "**ريم**" في مسرحية "**ريم الغزالة**" ذاك البعد الثقافي والقومي للشخصية الموحى بعنف الحنين إلى الوطن الحبيب واللوعة والشوق له ويتضح من خلال الصورة العامة للشخصية على أنَّها إمرأة في عمر الشباب صاحبة ملامح متوسطية ذات شعر أسود متوسط الطول ومتوسطة القامة والوزن كذلك ذا لباس،كما نجد لباس شخصية "**ريم**" لباسا عاديا يحمل دلالات البساطة والواقعية التي عكست لنا العديد من الترجمات عن شخصيتها الدرامية.ونجد لون البشرة المتوسط البيوضة ذات عينين سوداء و حاجبين أسودين كذلك.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 09:22 د



حركة كوميدية بميل الفم والعينين[1]

عكس لنا شكلّ الممثلة، عندما وضعت يديها على خصرها، وبرزت إيماءات وجهها، الغاضبة والمنزعجة، نوعا من الفكاهة والطفولية؛ حيث أعطى نوعا من الفكاهة والمرح، على شخصية **"ريم"** وعلى عرض المسرحيّة ككلّ وكسر طابوا البساطة والواقعية، التي طغت على المسرحيّة، حيثُ أعطى الموقف الجسدي وخلق هذا الفعل من قبل الممثلة **"طاووس خزام"** ذلك التمازج بين الأحاسيس والفعل، حيث أصبح العرض المسرحيّة في شخصية **"ريم"** يقوم بمجموعة من الحركات ذات النظام الإشاري تحمل عديد الدلالات المتنوعة المنبثقة من إحساس **"ريم"** والمنعكسة على أفعالها الجسدية وأقوالها الكلّامية.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية Rim la gazelle**، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 09:32 د



الحركة الطفولية للممثلة بوضع اليدين على الركبتين[1]

إنَّ الجلسات التي اتخذتها الممثلة "**طاووس خزام**" عديدة ومتنوعة وكلّها كانت عبارة عن **حركات جسدية** تحمل دلالات المرح، الحيرة، الهدوء، وكلّ هذه **الحركات الجسدية**، كانت كعلامات رمزية مبتكرة. و على أساس هذه **الحركات الجسدية** المتنوعة، والمختلفة، تركز الممثلة على خشبة المسرح، تحمل كلّها دلالات، وعلامات، الإيمائية والإيحائية ونجد طريقة جلوس شخصية "**ريم**" تنوعت، بتنوع تعابير وجهها فأحاسيسها؛ فقد عكست الكثير من التعابير؛ من خلال طريقة جلوسها؛ فهنالك جلسة بينت هيئتها الفرحة وجلسة بينت هيئتها المضطربة.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية Rim la gazelle**، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 08:55 د



تعابير وجه الممثلة وتناقضها[1]

بإعتبار أنَّ شخصية "**ريم**" هي الشخصية الوحيدة، في عرض المسرحيّة؛ فإنَّ أهم ما يكون، ويبرز فيها هو تعابير **جسدها**، بصفة عامة، وتعابير وملامح وجهها، بصفة خاصة؛ لما يؤديه من وظائف **لغوية جسدية** تصل للمشاهد، عن طريقها، ويعد الوجه، أهم جزء من جسم المؤدي، وخاصة الفم، والعينين، فالوجه يتفرد دون سائر الأعضاء، بقدرة هائلة على التَّعبير، المنوع الحركي، الرهيب، فهو يرسل إشارات واعية، أو غير واعية، تدلنا على حالة صعبة صاحبة الشعورية وحالته الصحية، ودرجة إنتباهه وموقفه العام وأرائه الخاصة.وأهم إشارات الوجه هي الابتسامات والضحكات التي تعبر عن الاهتمام والترحيب أو البهجة واللذة والمتعة وتوازيها في الأهمية الدموع وعلامات العبوس التي قد تعبر عن الحزن والغضب أو عدم الرضى

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 06:36 د

والقلق ولا يحتاج المؤدون عادة إلى التدرب على إرسال هذه الإشارات، لكن عليهم إقناع المتفرجين بصدقها و هو ما يتطلب مهارة كبيرة.[1]

إنَّ مرونة الشَّخصية، وإنسجامها مع العرض المسرحيّ؛ يبرز قوة الدور "وتحدد قوة الشخصية أو ضعفها وكذلك درجة تحكمها في سير الأحداث أو خضوعها لها وفق المكانة التي تشتغلها في مجتمعها وقد تتبوأ الشخصية مركز الصدارة عن طريق الجاه والرتب أو القوة أو الذكاء والحيلة أو من خلال علاقة عاطفية، وتفرض كلّ حالة شفرة حركية خاصة بها، لكن في كلّ الأحوال تحدد الشخصية المهيمنة النسق الحركي للشخصيات الخاضعة التي تكيف لغتها الجسدية لتشحين الإشارات الصادرة إليها من الشخصية المهيمنة و في بعض الأحيان تتحدد الشخصية المهيمنة منذ البداية..."[2].

كما نجد شخصية ريم تلك المرونة في أداء العرض وحريتها في حركتها و أفعالها و أقوالها المتنوعة.

[1] جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحيّ**، ص 186.

[2] المرجع نفسه ص 200.



حركة ريم الانفعالية وتعابير وجهها[1]

– يجسد لنا عرض مسرحية *Rim La Gazelle* العديد من الإيحاءات ومنها:

التراجيديا بالخصوص فهي من الدلالات التي يقوم بها النص، والعرض، على حدٍ السواء، في إبراز العديد من المواقف، في العرض ومنها إبراز مواقف التراجيديا، كما يتضح لنا في الصورة المقتطفة من عرض مسرحية **فاطيمة قالير** حيث ألقى الضوء أشعته على ملامح الممثلة "**طاووس خزام**"، تكسيه حيث القي الضّوء على الممثلة؛ فكانت كلّ الملامح واضحة خاصة في تغييرات وجهها الواضحة وحركات جسدها التي لا يصعب على المشاهد ملاحظتها بل وحتى عكسها للمعنى التراجيدي الواضح فلو لم يكن للضَّوء دور هام في إبراز هذا لكان وجود الظلام محط ظل في وضوح الرؤية التراجيديا.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية Rim la gazelle**، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 06:26 د



حركة توضّح الجلوس على الركبتين[1]

تظهر الصُّورة **حركة** الممثلة وهي تنزل للجلوس على ركبتيها وقد بقت الاضاءة الدائرية على وسط الخشبة المسرح ولم تمل مع ميل الممثلة

دراماتورجيّا الجسد والدّيكور:

إنَّ علاقة الجسد بالديكور، علاقة ترابطية؛ فمن خلال **الجسد**، تكمن تعريفات، عديدة للدّيكور بإعتباره أنَّ الدِّيكور، يكون أشياء فقط، نظرًا لمكان خشبة المسرح الصغير" فارتباط الجسد بالدّيكور يكون إرتباطًا دلاليًا متبادلًا، وبامكان **الجسد** من تغير الرّؤية المسارية للدلالة الأيقونية للديكور إلى رمز، وهذا يكون من

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle*،** إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 03:24 د

خلال خلق علاقة دلالية تستهدف تحفيز خيال المتلقي وإستلهام موروثه الدّلالي في ترقب عملية التحول الدلالي بقطعة الدّيكور التي ألف دلالتها الأيقونية وقام بايجاد مقاربة بين القطعة الدّيكورية وما أحيلت إليه من رموز..."[1]

فالعلاقة بين االدّيكور **والجَّسد** تنتقل إلى الجمهور المتلقي، وفق موروثه الدلالي عبر إشارات وحركات الجَّسد، والقطع الدّيكورية.

"... وكلّ هذا لأن للعرض خطاب يهدف نحو تقليص الديكور بالاستعانة بقطع الديكور التي ترمز لمدلوليات معينة وتحمل مدلوليات مكانية معبرة عن زمان وحدث وحالة نفسية وجمالية فكلّ هذا لايتحقق إلا بعلاقة الجسد وهذه القطع الرمزية التي تسهم في تعزيز الدلالة الرمزية بما يساهم في تحقيق عناصر الخفة في الحركة، ومنه تشكيل الفضاء المسرحيّ جمايا ومنح الجسد حركية أكبر للتحرك..."[2]

[1] ينظر: محمد عباس حنتوش عمران: **دلالات الجسد المسرحيّ**، ص 97.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.



الحركة السردية وتشكيل السّتار على أنه طفل صغير محمول[1]

شكلّت الحركات التّعبيرية، مع السّتائر، علاقة تفاعلية، بخصيصة في تجسيد السّتار، لدور الطفل الصغير على أنَّهُ شخصية "**ريم**"، وهي رضيعة، وهنا نَلحَظُ تقلبًا في الأدوار، ولعب على منطقة، الشَّخصية البطلة والرئيسية؛ الّتي تحولت لناطقٍ، على لسان شخصيات أخرى؛ مما أدى إلى تشتيت ذهن المتلقي، لعملية معرفة الشخصية المونودرامية، التي تلاعب بمركزها الصراع **الدّراماتورجي** في أدوار الشّخصيات، كما "**تعددت مستويات الأداء التّعبيري للمثلة مع قنوات التّعبير الحسية المتمثلة في الخبال والانتباه والإصغاء والتّركيز والذّكريات العاطفية والتّكيف مع المعطيات العلمية والعملية فضلا عن معطياته التكوينية**[2]

[11] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 07:27 د

[2] علي حمدان: **التواصلية في أداء الممثل المسرحيّ**، ص 317.

شخصية ريم ← تجسيد الطفل الرضيع من خلال الستار ← تعدد التعابير وفق تحركات الشخصية كما تظهر قدرت الممثلة على "استحضار الشّخصيات المتخيلة والتكيف معى معطياتها الدّرامية وتنتقل إلى تجسيد شخصيات مسرحية أخرى تختلف معطياتها بحيث تؤكد على تواصلية الممثلة التعبيرية الحسية بخصيصة في الخيال والتركيز على الذاكرة الانفعالية؛ حيث لم يغادر الممثل شخصيته وإنما خلق نوعا من عملية التفاعل"[1] وهذا ما حدث بين شخصتي **"ريم" "البطلة" و"الرضيعة" _ المجسدة_.**



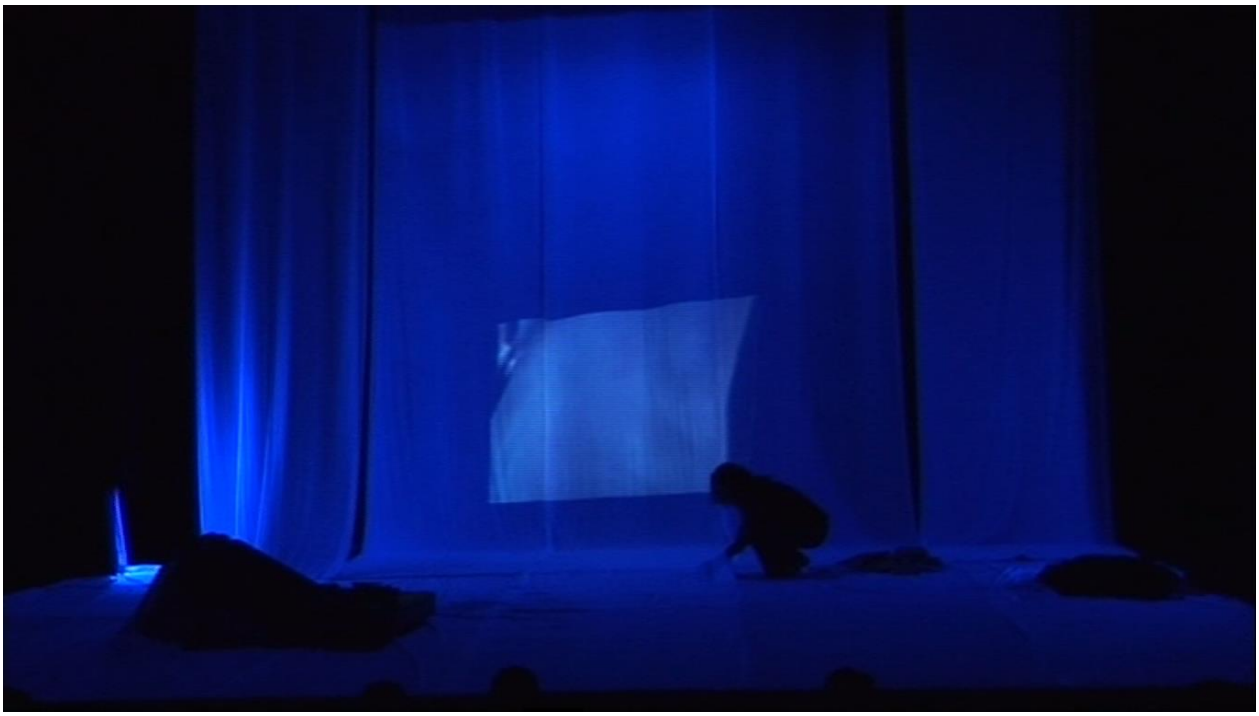
تظهر حركة رفع ريم للستارة التي تغطي خشبة المسرح[2]

[1] ينظر: علي الحمداني: **التواصلية في أداء الممثل المسرحيّ**، ص 314.

[2] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 05:49د

لتسهيل دراسة العرض العرض المسرحيّ ***rim la gazzal*** إخراج **محمد يبدري** سنة 2009، مسرح الدّراجة وهران قمنا بتقسيم العرض إلى وحدات رئيسية، هما وحدتين إستهلالية، ووحدة العرض العام، كلّ وحدة تحمل تطورات في مسار المسرحيّة المونودرامية، والتقسيم البسيط راجع لطبيعة العرض الذي لم يغير في بنية الدّيكور وإعتمدة فقط؛ على الممثلة، والإضاءة والتعتيم، ومن المميز في العرض أنَّ

تظهر الصورة المقتطعة إخفاء للذبيحة في الفيديو مع حركة الممثلة، وهي تنزل لترفع ببطء، غطاء خشبة المسرح، الذي يمتد من أعلى سقف خشبة ويشكلّ ستائر وغطاء لكامل الخشبة.



تظهر الصُّورة في الفيديو على السَّتائر الكبش المسلوخ والمعلق للوليمة[1]

يعود المخرج إلى توظيف الفيلم في عرض المسرحيّ مع تقنية التَّعتيم،**البناء الدراماتورجي لدمج الفيلم مع العرض المسرحيّ**،وتدل الذبيحة المعلقة على وليمة جماعية، وتبقى الممثلة **طاووس كلّار خازم** تظهر فن اللامبالاة على الفيلم الذي وراءها

الدّيكور لم يتغير طول المدة الزمانية للعرض المسرحيّ، وقد تم التغيير في الدّيكور وفقط من قبل الممثّلة "**ريم**" ومنه الحفاظ على ديكورية الوحدات المقسمة في العرض .يقوم عرض مسرحيّة ***rim la gazzel*** على أحادية المونودرامية للعرض التي تفرض البطل الوحيد الموضوع الوحيد الصراع والمكان والزمان الوحيد.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 05:35 د

البناء الدّراماتورجيّ للأزياء في عروض فاطمة قالير *The dramatic construction of costumes at Fatma Galer Theater*

ماهية الأزياء في المسرح:

تلعب **الأزياء** دورًا مهما في العرض المسرحيّ فهي التي تعطي صورة عامة عن الشخصية وإنَّ"...**للأزياء المسرحيّة دلالات عديدة منها دلالة المكانة الإجتماعية للجسد وإضافة إى جنسيته وجنسه وعمره ونفسيته ومكان تواجده وزمانه...كما يساهم في تميز طوله الجسد أو تقليصه، ويتعاون الزي واللون في التعبير عن إنفعالات الجسد النفسية أحيانًا...**"[1]

فإنَّ **الزي المسرحيّ** يمنح دلالات، معينة للشخصيات، ويعطيها مكانتها الاجتماعية فالزي الغني يكون بلباس مرموق وأنيق عكس الفقير الذي يكون لباسه مهترئ وممزق...

"...**يعد فن المسرح من أكثر الفنون إلتزاما وانضباطا وتنظيما من الواقعي عندما يتعلق الأمر بدور الملابس (الأزياء) في العرض المسرحيّ، وهذا مايستند عليه الفرنسيون بقولهم أن الملابس لا تصنع كاهنا أو الهيئة التي تبدو فيها أي شخصية من الخارج وهذا راجع لتأثير الأزياء في إعطاء مدلولاتها وقدرتها الكبيرة في التضليل أو التنكر...**"[2]، ويرجع هذا الإعتماد، والاهتمام الزائد؛ كون"...**الأزياء المسرحيّة تمثل المظهر الخارجي الذي يحمل الدلالت السايكولوجية ومعاني وصفات الشخصية المسرحيّة ويعتمد الاحساس بها، على استجابة المتلقي، من خلال وعيه وإدراكه وحكمه الجمالي الذاتي...**"[3]

---

[1] ينظر: محمد عباس حنتوش عمران: **دلالت الجسد المسرحيّ**، ص 101.

[2] ينظر: نديم معلا: **لغة العرض المسرحيّ**، ص 65.

[3] ينظر: روعة بهنام شعاوي: **الزي المسرحيّ بين الإدراك الحسي والحكم الجمالي، مجلة الأكاديمي**، العدد44، ص 89



الزّي الّذي إعتمدته الممثلة طيلة العرض مع إكسسوارات الأزياء [1]

نجد في المسرحيّة توظيفين **للأزياء** وهما ملابس "**ريم**" وهي ملابس بسيطة حملة دلالة الرقة والعفوية رمت إلى البراءة، وقد ساهمت **الأزياء** بشكل كبير في صناعة محتوى المسرحيّة؛ بحيث توافقت مع شخصية البطلة.

أما الوظيفة الثّانية **للأزياء**، فقد إرتبطت بقضية الإغتراب والهوية، وصورت كيف يعيش الإنسان المغترب حالة وفاة إنسان قريب له، وصورت صراع "**ريم**" في رفضها لوفاة والدتها.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 30:35 د

البناء الدراماتورجي للماكياج في عرض مسرحيات "فاطمة قالير" *Dramatic makeup construction at Fatima Galer Theater:*

الماكياج في العرض المسرحيّ:

يلعب **الماكياج** دورا مهما في العرض المسرحيّ فمن خلاله يتم رسم سمة الشخصية فهو لبيبسش للإضاءة فقط أو للتزين بل هو يلعب دورا مهما في التعبير عن حالة الشخصية فمن خلاله يتم رسم الشخصية المريضة والشخصية التي تعرضت للضرب.

"... يستخدم المكياج في المسرح لعاملين مهين هما، عملية وأخرى جمالية فعلى المستوى العملي يمثل المكياج أداة هامة في تشكيل الشخصية المسرحيّة وإمدادها بالملامح المميزة وإضفاء صبغة الواقعية عليها..."[1]

فلماكياج دورين مهمين في عملية العرض المسرحيّ، دور جمالي فهو ما يعطي طابع الجمال على الشخصية ودور عملي ما يعطي دلالة لملامح وهيكلّت الشخصية وهو يلعب دورا مهما في توضيح معالم شخصية الممثل للجمهور.

ويركز **"جوليان هلتون"** على دور **الماكياج** في عملية العرض المسرحيّ وفاعليته في التجاوب مع بناء الشخصية وتحقيق التحولات التي تطرأ عليها "...فمن خلال الماكياج يتمكن الممثل من أن يضيف ستين عاما إلى عمر الممثل، كما يمكنه الماكياج من إختلاق ندوب وجروح بليغة أو بسيطة لإظهار حالة الشخصية، وكلّها تكون خيالية من خلال الماكياج، كما يجعل الماكياج الممثل أصلعا أو من دون أسنان وغيرها..."[2]

[1] ينظر: جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحيّ**، ص 152.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

ولهذا يلعب **الماكياج** دورًا بارزًا، فمن خلاله يتم رسم ملامح الشَّخصية وحتى في تطور الأحداث كشخصية تكون صغيرة ثمّ تصبح عجوزة قفلا يمكن للدور من أن يتحقق وأن ينجح دون الماكياج، الذي يخلق بعدًا حقيقيًا للأحداث والتطوارات التي تقعُ على الشَّخصيات.

الدور الجمالي للماكياج:

يلعب **الماكياج** دورًا مهمًا في تجميل الشخصيات خاصة وأن الجمهور يميل للجمال بطبيعة الحال وبخاصة الشخصية البطلة.

"...فالاستخدام المنهج للماكياج المسرحيّ هو تجميل صورة الممثل كالماكياج العادي الذي يؤدي نفس الوظيفة، أو يمكن إعتباره جزء مكون من عملية التشكيل الجمالي العامة للعرض المسرحيّ..."[1]

فإن الدور الجمالي للمسرحية يلعب دورا مهما من خلاله أنه يعطي صورة أنيقة خاصة في الصورة العامة للعرض المسرحيّ.

"... يلعب الماكياج دورًا مهما في إعطاء دلالةٍ على وضع الإشارات إلى الأصول العرقية للشَّخصيات وثقافاتها المتنوعة..."[2]

فمن خلال **الماكياج** نستطيع أن نعرف هوية الشخصية مثال الهنود الحمر ومثال الأمازيغ والأوشام التي يضعونها وكذا الهنود فنجد كمثال بسيط البقعة الحمراء على الجبهة أو على بداية مقدمة الجبهة.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 152.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.

"... فاستخدامات الماكياج تعمد بدرجات كبيرة، إلى تدعيم الصورة السائدة للأنماط المسرحيّة المختلفة فلتزم عادة بكلّ التوقعات المعتادة للمتفرج لكنه قد يخالفه في بعض الأحيان بل وينكن أن يتحداه إلى وضع صور مناقضة لها. فإذا إلتزم العرض المسرحيّ مثلا بصورة السائدة عن الكهولة والشباب فسيسعى الماكياج إلى تعديل مظهر الممثلين بما يتفقر مع أعمارهم وأدوارهم..."[1]

فكلّ شخصية نمط **ماكياج** خاص به وفق توقعات المتفرج والتي يجب الألتزام بها خاصة وأن المتفرج كثير الانتقاء عندما لا تتوافق الشخصية ومظهرها مع الدور مثل مريض وهو في حالة جمالية لا تتطابق مع حالة المرض.

يشكلّ **الماكياج** علاقة قوية مع فن المسرح باعتبار أن هذا الأخير مربوط بالمكان محدد؛ بحيث تكون العلاقة بين المتلقي والعرض أقرب، من خلال رؤيته للعرض المسرحيّ فيساعد **الماكياج** في تحقيق، توافق رؤية المخرج والمؤلف وتقريبها للمشاهد في البناء **الدراماتورجيّ** للشخصيات التي يؤديها ممثلون يساهم المكياج، كثيرا في تحقيق صورة الشخصية الحقيقة وإطراء مشاعرها وحالتها النفسية والاجتماعية على السواء

"... المكياج المسرحيّ **make-up for Theater** كانت أول عملية تطويل للماكياج المسرحيّ مع منتصف القرن التاسع عشر على يد لودفيج ليشنز (مغني الأوربرا الألماني)، واليوم أصبح يعتقد بأن المسرح شبيه بمواد الرسم الزيتية. بحيث يمكن أن يكون سميكا أو خفيفا، هذا ما جعل منه موضة قديمة...

وإن الدور الحقيقي للماكياج المسرحيّ يرتبط في الأساس بتلك اللمسات النهائية في بناء الشخصية

[1] ينظر: جوليان هلتون، **نظرية العرض المسرحيّ**، ص 152.

المسرحيّة. ويحدد سماتها المميزة حسب حالتها..."[1]

كما أن " ... **يرتبط الماكياج بالجسد برابطة تحتم عليه مسؤولية كبيرة تقع على رأس مصصم الماكياج وضرورة إلمامه بالعوامل المؤثرة على الأداء الدلالي لجسد الممثل بمساعدة الماكياج الذي يضعه...."[2]**

"...يعد الماكياج في فن المسرح ذو أهمية كبيرة لأنه اللمسة الأخيرة في العمل قبل العرض يضعها المصممون على وجه الممثل أو جسده ككلّ متضمنا مجموعة كبيرة من المعلومات ودلالات..."[3]

وظيفة الماكياج:

إن أول ما يمكن الحديث عنه في وظائف المسرح هو تلك الأبعاد التي يخلقها الماكياج

"... التجميل: هذا مايتسعمل عادة للمكياج ولا يزال هذا الاستعمال واردا في المسرح إذ أن الماكياج لا يقوم فقط بإبراز الشخص على أنه كبير في رده للشباب أيضا. وغن دور التأليف يضع على عاتق المكياج إحتراما العجائب من ترميم وتحسين وغيرها...."

هذا ما يجعل استعماله غير مقصور على التجميل فقط بل يتعداه في رسم معالم الشخصية ودلالتها العمريةة وتحولاتها. وكلّ هذا يضعه المؤلف توجيبا على عاتق مصمم الماكياج الذي يجب أن يتبع خيال

---

[1] ينظر: أكرم اليوسف: **تقنيات المكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع**، ط1، سوريا 2011، ص 53.

[2] ينظر : محمد عباس حنتوش عمران: **دلالات الجسد**، ص106.

[33] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 316.

المؤلف في صنع شخصياته الورقية ليجسدها على جسد الممثل وفقا لما يريده المؤلف ومايطبقه المخرج والمؤلف..."[1]

كما نجد الوظيفة الثانية **للماكياج** حسب الناقد "**باتريس بافيس**" وهي ترميز الوجه وتعد من أهم وظائف **الماكياج**، والتي تميز فن المسرح عن باقي الفنون الأخرى وتستميز هذه الوظيفة بحضور قوي في بعض البلدان بكثرة على حساب بلدان أخرى.

"... وتعد التقاليد المسرحيّة الفرنسية أهم مركز على نظام الماكياج الرمزي المتكامل في تجانس الألوان والخصائص الأجتماعية ويمكن تميز دلالتها الأبيض تعطى للمفكرين والأحمر للأبطال المخلصين والأزرق الغامق للشخصيات المتكبرة والفضي للآلهة..."[2]

وهذا التصنيف يندرج وفق ثقافة مسرحيّة شعبية لبلدٍ ما.

"بخاصة أن الممثلون يقومون بالأداء وفق مظهرهم والشخصية الدرامية التي يتم بناءها..."[3]

فالماكياج يعمل على تسهيل إعطاء دلالة لخاصية الشخصية وكما يعمل الماكياج في المسرح على "... **مسرحة المظهر أي تحويل الوجه من التعبير عن وضعٍ إلى وضع أخر، مداعبا القناع الذي سيصبح شفاف ولين ليطاوع حركة الوجه..."[4]**

فهو يعمل على التحويل حالة الوجه من حالة الوجه إلى حالات عديدة ومختلفة، تبعا لوضعية تحول حالته داخل المسرحيّة التي تنقل حالة الممثل من حالةٍ إلى أخرى.

---

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح** ص 317.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 317.

[3] ينظر: أكرم اليوسف: **تقنيات الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون**، ص 143.

[4] ينظر المرجع، ص نفسها.

"... لم تعد وظيفة الماكياج مقتصرة على الوجه فقط فالجسد بكلّه يمكن تمويهه... بحيث انتقلت عملية الماكياج إلى وظيفة متنقلة برمزياتها ودلالتها، فلم يعد دوره يقتصر على النفسية بل يمتد إلى المساعة في إعداد الأشكال المسرحيّة، كالقناع والإضاءة والزي... فبعد أن تنازل عن مفاعيله النفسية أصبح يحمل الدال هو عنصر الجمالي كامل في الإخراج..."[1]

تقنيات الماكياج في العرض المسرحيّ:

تقنية التظليل والتفتيح *shading and highlighting* في العرض المسرحيّ:

يعتمد **الماكياج** في العرض المسرحيّ تقنية التظليل والتفتيح باعتبارها أهم تقنية يمكن إعتمادها و"... **من الضروري جدا أن نفهم القواعد الرئيسية للتظليل والتفتيح *shading and highlighting* من خلالها تمكننا من وضع التعدلات والتحسينات اللازمة على وجه الممثل المسرحيّ كما تستلزم معرفة تامة بآلية الإضاءة عليها...."[2]**

"...ويهدف التضليل إلى إخفاء بعض الملامح عن المشاهدين وإبراز أخرى أو نعمد إلى إضاءتها لابرازها للمشاهدين للفت الانتباه إليها..."[3]

تعتمد هذه التقنية على عاملين أساسين هما الإضاءة **والماكياج** ومنه "... **فالماكياج عبارة عن مكون من مواد كيميائية أو مواد صناعية مطاطية تستخدم معها عوامل كيميائية أثناء وضعها أو إزالتها**

[1] ينظر: أكرم اليوسف: **تقنيات المكياج في المسرح والسينما والتلفزيون**، ص 2.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص31.

[3] ينظر المرجع نفسه، ص نفسها.

إضافة لوضع عامل التأثير الذي هو الإضاءة أو المتفاعل مع عملية الماكياج من حيث اللون والحرارة والشدة وغيرها من التأثيرات التي تندمج مع الماكياج..."[1]

فالماكياج مكون معد من مواد صناعية تستخدم مؤقتا لغاية معينة فهنالك من يستخدمه دلالة للتزيين أو التخويف أو دلالة للنعرض للضرب وتعمل تقنية التظليل والتفتيسح على إبراز وإخفاء ملامح معينة حسب ما يراد حيث"... **أن سوء استخدام الماكياج أو نوعية الماكياج غير الملائم لبشرة الممثل يؤدي بضرورة إلى فشل عملية الأداء الدلالي بسبب تشوه الصورة الماكياجية المرسومة للمثل الوارد أن يؤديها..."**[2]

إن **الماكياج** بالنسبة للمرأة يلغب دورا مهما من حيث كون المرأة محل استقطاب الجمهور جماليا فهي تؤثر من ناحية الجمال الخاص والمبتدع في العرض المسرحيّ، كما أن **الماكياج** عند النساء يختلف مع إختلاف المسارح فنجد أن علاقة المسرح مع المرأة علاقة وطية بحيث أن المرأة تمثل الجمال أفضل تمثيل وعلى **الماكياج** إبراز هذا الجمال بتعدد وظائفه، هذا وقد عرفت هذه العلاقة على اختلافات المسارح أيضا فمنه نجد:

"... ماكياج المرأة في الماسارح الصغيرة *Make for women- small stage*

وفي هذه المسارح نجد أستخدام **الماكياج** الصريح والحميمي بخصيصة عندما يكون المشاهدون قريبون جدا من الممثلات...

[1] ينظر: محمد عباس حنتوش عمران: **دلالات الجسد المسرحيّ**، ص ص 106-107.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص 107.

مكياج المرأة في المسارح المتوسط*Medium stages* يعد استخدام هذا النوع تبعا لوظيفة الماكياج الأساسية التي تضفي جمالية شبه غير محسوسة، ويستخدم هذا للنساء فوق السادسة عشر ووظيفته الأساسية هي التعديل البسيط للهيئة الممثلة دون حتى أن يشعر الممثل بهذا الأمر بخصيصة أنه لا يغير من شكلّ الوجه.

يستخدم هذا النوع من **الماكياج** في صالات المسارح الكبيرة، ويعمد استخدامه إلى تمكين الجمهور من رؤية الممثل عبر مسافات طويلة، لذلك نجده مناسبا للأولرا والباليه والتزلج على الجليد..."[1]

فالماكياج يختلف بإختلاف المسارح نوعها وحجمها وهذا إعتبارا للجمهور وهو "... **يبين الغموض البناء في العرض المسرحيّ**..."[2]



صورة توضّح ماكياج الممثلة عن قرب بعد إنتهاء العرض المسرحيّ[3]

[1] ينظر: أكرم يوسف: **تقنيات الماكياج في المسرح والسينما والتلفزيون**، ص ص 55- 63.

[2] باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 317.

[3] صورة مقتطعة من فيديو عرض مسرحية ***Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة 2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 56:37د

البناء الدّراماتورجيّ لسيميائيَّة العلامات المرئيَّة للصُّورة الجسديَّة في مسرحيَّة ***House of wives*** لفاطمة قالير:

يرى"**باتريس بافيس**" الفن **الجسدي** *Art Corporel*، هو حركة أقل مما هو سلوك أو رؤية للعالم ورؤية للدور الذي على الممثل تأديته تركز على استعمال الممثل **لجسده** كي يفرض عليه العنف بطريقة تطرق الحدود بين الواقع والتشبيه سبق أن استعمل هذا الفن شكلّ الأداء *(Performance)* أو الهاينينغ في العشرينات مع ماربنتي أو دونشا *(Duchamp)* أو دادا *(Dada)* .[1]

لا تختلف **الصورة الجسدية** إن كانت من ممثلة أو من دمية مثل العرض الذي بين يدينا وهذا يرجع لأن الشخصية مهما كانت فهي يتحكم فيها ممثل أو مخرج ويتحكم في تصرفاتها ويتكلّم على لسانها.

تبرز تمظهرات **الجسد** ووسائل التَّعبيرية التي تخدم الموضوع والعرض المسرحيّ فهو متشاكلّ مع عدة عناصر مع الذي والأفعال ويجب أن يتجسد مع باقي الصور العرض المسرحيّ من إيقاع وحركة وصوت وضوءٍ ويتجانس الصورة الجسدية مع كلّ هذه الأشكال في العرض يعطي لنا لغة.

ويختلف **الجسد** عندما يكون التمثيل خيال الظل.

وخيال الظل المستعمل في عرض مسرحية ""**الضرائر** ***House of wives***"" هي العصي والتي تعد نوعاً من أنواع المسرح وأسهلها صناعة حيث يتم تحريكها بعصا مثبتة تجسدها، وعادة ما تسمى هذه العرائس بدمى القضبان أو العصي ومهما اختلفت تسميتها إلاّ أنّها أحد أشكال العرائس التي يعتمد المؤدي في تحريكها على عصا واحدة يدخلها داخل جسم الدمية أو ربما يثبتها في ظهرها، كما أنّ شكلّها يمتاز بجمال جذاب ورشاقة مما يجعلها محل اهتمام... ولذلك تعتبر عرائس العصي ذات شعبية كبيرة بين سائر

---

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص147.

دول العالم ولذلك يتفق معظم الدارسين على أنّ شكلّ هذه الدمية يتكون من رأس أجوف مثبت على عصى تقوم بتحريك الرأس وكف اليد متصل بعصا من حديد لتحريكها وتكسى العصا بالقماش ويقوم الممثل بالقبض عليها وتحريكها بما يتناسب وأحداث القصة...[1]



صورة توضّح عرائس العصى لشخصية «زوجة إدريس» و«الطاووس». [2]

توضّح الصّورة الهيئة **الجسديّة** لشخصية **"نهنوهة" زوجة إدريس"**؛ حيثُ تبدو شخصيّة **"نهنوهة"** أم **"إدريس"** قصيرة وسمينة قليلا مقارنة بشخصية **"زوجة إدريس"**؛ التي يبين خيالها طولها، وخصرها الضّعيف وطولها وتسريحة شعرها الشبابية، وأنفها الطويل لتحديد سمات الوجه بإعتبار أنّ **خيال الظل** لايظهر سوى حدود **الجسد**.

---

[1] ينظر: علوش عبد الرحمان: **المسرح التعليمي في دراما الطفل –مسرحية هاري وفاري والألوان لعبد القادر بلكروي أنموذجاً–**، رسالة ماجستير، إشراف: العمري بوطابع، قسم الفنون الدرامية، كلّية الآداب واللّغات والفنون، 2014، ص20-31.

[2] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى 01: 38 د.



صورة توضّح «نهنوهة» تضرب كنتها «الطاووس».[1]



صورة توضّح شخصية «زوجة إدريس الثانية » وهي تفكر.[2]

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة، *Massachusetts* الوحدة الأولى 24 :01 د.

[2] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*، الوحدة الأولى 30 :01 د.



صورة توضّح «طاووس» وصديقتها «زوجة إدريس».[1]

توضّح الصورة الهيئة الجسدية لجسد **"الطاووس"** و **"زوجة إدريس"**، إعتماد المخرجة جعل الخصر نحيف جدا للتوضيح على أنّ الهيئة **الجسديّة** هي **جسد** إمرأة، كما تشير ربطة الشعر المستديرة بشكل متقن على أنهن في مرحلة الشباب ترسيمة فتحت الفم تدل على أنّه هناك حديث يدور بينهن.

كما تفصح هيئة اليدين المفتوحة على حديث محتدم بينهما، بخصيصة **"الطاووس"** التي تزوج عليها **"إدريس" بزوجة ثانية**، وتفصح الهيئة **الجسديّة** لزوجة **"إدريس"** على عدم إهتمامها وتقبلها **"للطاووس"**.

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى 38 :02د.

الفَصْلُ الثَّالِثُ

الفصلُ الثَّالثُ:

البناءُ الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئية والسمعية للصورة السينوغرافية في للخطابُ المسرحيّ المعروض في تجربة "فاطمة قالير"

The dramatic construction of the semiotics of the visual and auditory signs of the scenographic image in the theatrical discourse presented in the experience of "Fatima Kalir

الفصلُ الثَّالثُ: البناءُ الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئية والسمعية للصورة السينوغرافية في للخطابُ المسرحيّ المعروض في تجربة "فاطمة قالير"

The dramatic construction of the semiotics of the visual and auditory signs of the scenographic image in the theatrical discourse presented in the experience of "Fatima Kalir"

المبحثُ الأوَّلُ: دراماتورجيا السينوغرافيا*Sénographie*

المبحثُ الثَّاني: البناءُ الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئيَّة للصّورة السّينوغرافية في مسرحية *Rim la gazelle* لفاطمة قالير"

المبحثُ الثَّالثُ: البناءُ الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئيَّة للصّورة السّينوغرافية في مسرحية *House of wives*" لفاطمة قالير"

المبحث الرّابع: البناء الدّراماتورجيّ لسيميائيّة العلامات السّمعية للصورة السّينوغرافيّة في مسرحيّة فاطمة قالير.

1.دراماتورجيا السينوغرافيا ***Sénographie***:

تتعدُ مفاهيمُ **السّينوغرافيا** وتتباين وتختلف تعريفاتها بحسب وظيفتها وتعرف من النَّاحية **"الإجرائيّة على أنها مفهوم بصري سمعي يختص بتكوين صورة مشهدية تتلاقح مع العرض المسرحيّ"**[1]

كما أنَّه يطلق على كلّ **"ماهو موجود داحل المنظر المسرحيّ في إطاره العام من ديكور على إختلاف قطعه وحتى جسد الممثل وحركاته والذي يرتديه والإضاءة المسلطة عليه وعلى كلّ أجزاء الديكور"**[2]

يعود مصطلح **السّينوغرافيا** حسب إلتقاء والدارسين إلى اليوناسسن قديما **"ترجع إلى سكينغرافين *skenegraphein*، وتعني هي كلّمة يونانية تعني تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح** *بالألواح **الخشبية المطلية بالرسوم..."**[3]

فالكلّمة في الأساس كلّمة يونانية قديمة تدل على التزيين ويقيم الديكورات كما قال عنها **"باتريس بافيس" أنها حسب اليونانين فن تزيين المسرح والديكور بالرسم..."**[4]

---

[1] ينظر: جاسم كاظم عبد وأسيل ليث أحمد: **تداخل الرؤى بيم مصمم السينوغرافيا والمخرج في العرض المسرحيّ**، مجلة أكاديمي، العدد 90، سنة 2018، ص 140.

[2] ينظر: كاظم عمران موسى: **سينوغرافيا المكان وتحولاته في العرض المسرحيّ المعاصر**، المؤتمر الأكاديمي الدولي الثامن عشر، اسطنبول 25-26 _ أكتوبر 2017 جامعة بغداد كلّية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحيّة، ص 270.

* **الألواح الخشبية:** تمثل المكان الذي تجري فيه الأحداث في مسرحيات سوفوكلّيس التراجيدية في القرن الخامس قبل الميلاد. نديم معلا **لغة العرض المسرحيّ**، ص 97.

[3] ينظر: نديم معلا: **لغة العرض المسرحيّ**، ص 27.

[4] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 477.

وقد تطور مصطلح **السينوغرافيا** عبر التاريخ لتتطور وتصبح في وقتنا ذات مفهوم أوسع "فتعدّ السينوغرافيا علمًا وفنًا لتنظيم الخشبة والفضاء المسرحيّ وتعني وفق مفهوم متماهي مجازي الديكور بحد ذاته وكلّ ما ينتتجه عمل مصمم المسرح المشهدي"[1]

2.البناءُ الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئيَّة للصّورة السّينوغرافية في مسرحية *Rim la gazelle* لفاطمة قالير"

The dramatic construction of the semiotics of the visual signs of the scenographic image in the play Rim la gazelle by Fatima Galer.

1.2البناء الدراماتورجي للخشبة:

تعد **الخشبة** الدَّعامة الأساسية لفن العرض المسرحيّ تتميز بكونها ذات علاقة وحيدة مع فن المسرح عند باقي الفنون الأخرى.

"... *خشبة المسرح مصطلح يدل على السطح الذي يقوم فيه الممثلون بأداءٍ أدوارهم."[2]

فتشكلّ **الخشبة** الحيز الفعلي لعملية العرض تجتمع فيه كلّ مكونات العرض المسرحيّ **"وقد تطور مصطلح الخشبة مع مرور التاريخ توسعا وتطويرا في المعنى فمن الديكور التزييني إلى حيز التمثيل ثمّ المكان الفعل المسرحيّ. وأخيرا المعنى المجاز للحدث المفاجئ الاستعراضي..."[3]**

---

[1] ينظر، المرجع نفسه، ص نفسها.

* **الخشبة:** كانت الخشبة في بداية المسرح اليوناني، المساحة المستطيلة التي كانت تبنى خلف الأوركسترا، وتؤلف العناصر السينوغرافية: الخشبة والأوركسترا ومقاعد المشاهدين وتمتد عموديا متضمنة "التيولوجسين" أي مساحة أداء الآلهة والأبطال ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 476.

[2] ينظر: باتريس بافيس: **ممعجم المسرح**، ص 93.

[3] ينظر: خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، ص 37.

فإنطلق مصطلح **الخشبة** من المعنى الفعلي، الذي يحمله من مكان عرض فيه ديكور للمسرح، إلى مسرح التمثيل فأصبح مكان الفعل المسرحيّ ككلّ ثمّ انتقل إلى المعنى المجازي باعتباره يشكلّ الاطار المكاني المعين –حسب المسرحيّة– وفق عقل المتلقي.

فن الخشبة"،ينطلق "**باتريس بافيس**" في وصفه لفنون الخشبة*arts de la scéne* بربطها بالعرض المباشر وعلاقتها بالعرض علاقة ذاتية ليست مؤجلة أو متلقية من وسائل إعلامية فهي مفسرة لفكرة جوهرية للعروض المسرحيّة فهي ذات أداء عال مبتكرة مباشرة هنا والآن فهي ذات علاقة تواصلية مباشرة مع الجمهور المتلقي للعرض المسرحيّ"[1]



توسط الممثلة على خشبة المسرح[2]

[1] ينظر: ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 476.

[2] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 07:00د

2.2البناء الدّراماتورجيّ للدّيكور في عرض مسرحيّة "ريم الغزالة"***Rim la gazelle*** :



صورة عامة توضّح الديكور العام للمسرحيّة[1]

يظهر **الدّيكور** واضحا في بداية العرض حيث يظهر المخرج **"محمد يبدري"** مقابلا للجمهور وهو يعطي معلومات عامة حول العرض المسرحيّ وتظهر الإضاءة الدّيكورية بصفة واضحة حيث تظهر الستائر الطويلة جدا والتي تبدأ مع بداية السقف وتنتهي مغطية **الخشبة** بشكلّ عامتظهر الستائر في المسرحيّة على شكلّ سبعة قطع بيضاء اللون وبين الجانبين تظهر الستائر كبيرة حمراء اللون، وتظهر مجموعة ملابس ملامية على الخشبة بشكلّ فوضوي، وتظهر حقيبة كبيرة مفتوحة بشكلّ كلّي. وتظهر الستائر ملتصقة على بجانب الحقيبة.

[11] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 00:50 ث



صورة توضّح بساطة الديكور[1]

تظهر الصّورة الأوّلية لقدوم الشّخصية، وقد عمد المخرج إخفاء صورتها في ظلام العرض مع إ- ضاءة زرقاء اللون تبرز الستائر يوحي الديكور الأولي في بداية العرض المسرحيّ تطغى عليه البساطة إلا أنه ظهرت بكثرة الدلالات الكثيرة رمى بها المخرج وفق ما أرادته **الدراماتورج "فاطمة قالير"** فقد حملت أفكارا عميقة رمزية تحمل دلالات وفق رؤية الدراماتورج ورؤية المخرج للنص المسرحيّ والتي أفضت إلى معاني عديدة ضمنية عمّقت الفرجة ورسخت شعرية العرض...."[2]

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة 2009، مسرح الدرّاجة، وهران، صورة 01:11د

[2] نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللساني والنسق البصري**، ص ص 137- 138.



صورة توضّح تفاعل الشخصية البطلة "ريم" مع الديكور[1]

تظهر الصورة بداية أو حركة للمثلة **"طاووس كلّار خزام"** وهي تقترب من الحقيبة وتحمل كتاب بيدها. لا يظهر من **الديكور** سوى الاضاءة الخاصة والتي عمد المخرج إبرازها فتأثيثه **للديكور** في الفضاء العرض المسرحيّ يتوقف على مدى معرفته بموضوع المسرحيّن وقدرته على إيجاد تمثلات ديكورية لها متمثلة في أشكال ومجسمات تتوزع بطريقة مدروسة على الخشبة التي وجب عليه رسمها بعناية بخصيصة أن المكان محدد وبسيط"[2]، عمد المخرج **"محمد يبدري"** إلى إبراز الديكور كما ركز على تعامل حركة الشخصية مع الديكور قبل الحديث أو حتى قبل ظهورها بشكلّ واضح.

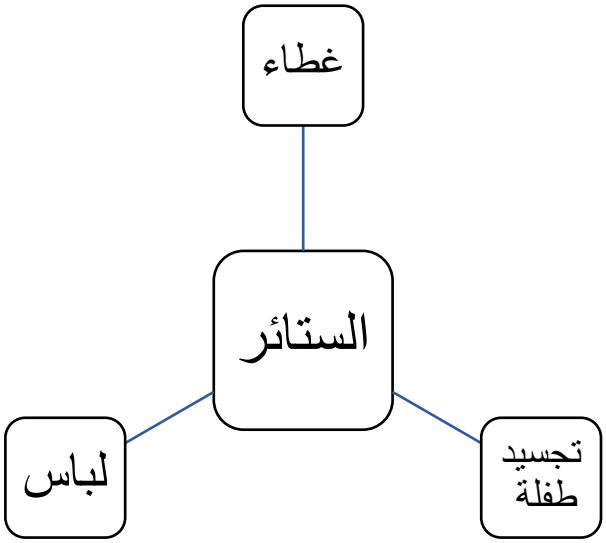
[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 01:20د

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللساني والنسق البصري**، ص 140.



تغطية الوجه والجسم بالستار[1]

تحويل **الستار** من غطاء للخشبة إلى حفلة طفلة صغيرة فقد قامت الستائر بوظائف عديدة



[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 13:47د



صورة توضّح تصفيق الجمهور[1]

توضّح الصورة المقتطعة من عرض مسرحيّة "**ريم**" تفاعل الجُمهور مع المخرج "**محمّد يبدري**" وهو يقدم معلوماتٍ عن عرض المسرحيّة وتقديمه شكره للمساهدين وتمنيه مشاهدة ممتعة للجمهور الجمهور"وبدون المشاهديّن لا يمكن لأي عرض مسرحيّ أنّ ينجح بأي صورة فهو ركن من أركان العرض يؤسس المؤلف كلّمات نَصه المسرحيّ وفقًا له كناقدٍ لجودة وجماليّة المسرحيّة .ومن هذا يشكلّ الجُمهور قطبًا تفاعليًا مع العرض المسرحيّ وكلّ مكونات العرض وأجهزته ونقطة التأثير منذ أول دقيّقة من دقائق العرض المسرحيّ

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 00:37ث



صورة توضّح دخول الممثلة بحركات بطيئة[1]

توضّح الصُّورة تقدم الممثّلة _ دخولها على سرح الخشبة_ ببطء وهذا الدّخول يحمل دلالاتٍ واشاراتٍ كثيرة بخصيّصة وأنَّ الشَّخصيّة لا تظهر منها سوى ظلام ووحركات دخول متثاقلة الأقدام ؛ هذا البطء يحمل دلالة الصَّدمة في الانسان فتنعكس في الصُورة حالةُ الانسان المصدوم وهذا ما تعمدته **الدّراماتورج "فاطمة قالير"** في بنائها لمسرحيّاتها؛ فدومًا ما تضع المتلقي في حالةٍ من الدّهشة الّتي تقع بقوةٍ في ذهن المتلقي وتصنع من خلالها بنية **دراماتورجية** للصراع المتماهية غير المفصح عنه، وهنا تقع شعرية الأداء عند الممثّلة **–طاووس كلّار خازم–** مع دخولها بحيثُ وشكلّت صورة نمطية عن الانسان المصدوم والمفجوع الذي تلقى صدمة أثرت في حركات قدميّه مع ما أضفته الاضاءة الخافتة من تراجيديا وتقابل اللون الأبيض والأسود و صراعهما **الدّراماتورجي** الذي أعطى دلالة السَّلام والحزن فالأبيض يرمز والأسود يرمز للحزن .

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 01:12د



صورة توضّح المسافة بين الدّيكور الخلفيّ والجُّمهور[1].

"يمتلك الممثّل مع دخوله إلى خشبة المسرح سلطة تعبيرية ذات قيمة عالية. فكلّ حركة من حركات أعضاء جسده قادرة على إنتاج دلالة من خلال الايماءات، أو حركات أو من خلال الوضعيات التي يتخذها وطريقة تحركه في الفضاء المسرحيّ فكلّ ما يصدر عنه هو فعل قصدي ومحسوب ولا مجالوللعفوية فيه..."[2] يرجع اختيار المخرج [3]**محمد يبدري** إلى مسرحيّة ***Rim la gazelle*** كونها توافقت مع وفاة والده وقد اختار المسرحيّة لأنَّها لا مست قلبه وهذا مايتوافق مع أحداث المسرحيّة، وأكدّ على أنّ السّتائر البيضاء دلالة على الكفن، الأبيض.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 03:08 د

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللساني والنسق البصري**، ص 185

[3] مقابلة شفوية أجريت مع المخرج "**محمد يبدري**"، حول عرض مسرحية***Rim la gazelle*** ، يوم 2022/06/02.



صور توضّح التقسيم الدّراماتورجي للعرض المسرحيّ[1]

.

توضّح الصّور عملية تقسيم العرض وتجزئته إلى وحدات مشهديه باعتبار أنَّ خصوصيّة المسرحيّة المونودرامية القائم على حدث وشخصيّة واحدة تضغط على باقي العناصر لتكثيف دلالتها واشاراتها لتعويض العمليّة المسرحيّة الّتي قد ينتابها نقصٌ.ما يستلزم تعويضًا وصعوبة مغادرة الشخصية أو لفت النَّظر لشي آخر فهذه العملية " عملية تجزئة العرض المسرحيّ وتقسيمه تقسيمًا **دّرماتورجيًا** حسب وحدات دّرامية تُعدُ من أكثر العمليات إرضاء كونها تركز على الاشارات ضمن المساحات، أي المكان الزماني وبحسب الأماكن في النَّص التي يستغلها المخرج وهذا لتوزيع الأدوار وفقًا لمكان وزمان نَّص المسرحيّة"[2].

وهذا التوزيع أو التَّعتيم يكون وفق أحداث المسرحيّة التي تؤكدها وحدة الحركة من العرض الكلّي وتطورا لحركة الذروة التدهور الكارثة..."[3]

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 21:58 د

[2] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 162.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.



صورة توضّح تكثيف المدلولات على خشبة المسرح[1]

تظهر الصورة كثافة الدلالات من الحقائب التي تحمل مدلولية السفر والكتب تحمل مدلولية العلم والستائر البيضاء؛ التي تغطي الخشبة ببياضها الحامل لدلالات السلام والملابس التي تحمل مدلولية الهوية الثقافية الشعبية وتعمل هذه الدلالات المكثفة بحكم هذه التركيبة المميزة لها –التكثيفية– ما تجعله غير قابله للغرق "وتجعل عملية التلقي متعلقة بتحضير الخيال واثارته، وهذا ما يهيمن على خشبة المسرح باكسسوارات حقيقية"[2] .تهميش: المسرح فن قائم على الدلائلية يقوم على نظام تعددي كأنه يخاطب المتلقي بأصوات متعددة تتناغم هذه الدلالات وإنّ كانت وفيرة وهذا ما ينطلق له بارت برأيه أن العرض المسرحيّ فعل دلالي شديد الكشافة يفوق نظام اللغة الذي يتقوقع على رموزه ويمشي على مسار أحادي أفقي...[3]

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 22:52 د

[2] ينظر: نديم معلا: **لغة العرض المسرحيّ**، ص 10.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 13.



صورة توضّح الديكور مع الظلام[1].

تظهر الصورة الدّيكور مع الاضاءة الجد خافتة، والتي تظهر فقط خيال الشّخصية والدّيكور، يظهر تحجيب كلّي للدّيكور بحيث يظهر للمشاهد أنه توجد أشياء على الخشبة إلّا أنّه يصعب رؤيتها أو معرفة ماهيتها ما يجعل المسرحيّة تميل إلى خيال الظّل.



مخطط يوضح عميلة التحول المضمر للعرض المسرحيّ

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 27:06 د



كثافة تقنية [*]الدييكيس *DEIXS* على خشبة المسرح[1].

توضّح الصُّورة المقتطعة بلاغة **الدييكييس** –فعل الدّلالة– المكثفة والّتي برزت في العرض ككلّ بصورة فائقة وكانت الخشبة الحاضنة الفعلية لهذه العملية بحيث يعتبر –الدييكييس– " مؤديا دورًا أساسيًا في المسرح لدرجة أنَّه يُشكلّ احدى خصائصه المميزة له، كما له علاقة وطيدة بكلّ ما يحدثُ على خشبة العرض العلني[2] " فقد أحدث عرض مسرحيّة **"ريم"** كثافة مدلولية بحضورها كمتكلّم حاضر وشخصيتها المهترئة وتصرفاتها وايماءاتها الّتي تجسدت على خشبة تجسدًا قويًا .كما نجد كثافة دلالة العلم من خلال حقيبة الكتب ذات الحجم الكبير والكتب الكبيرة ودلالة الملابس الكثيرة الدّالة على الهوية السفر المناسبات التقليدية الذات.

---

[*] **الدييكييس *DEXIS*** : كلّمة يونانية للدلالة أو الاشارة وهي تأخذ معناها الفعلي على خشبة العرض مكانا وزمانا سمعا وكلّاما فكلّ مدلوليه تنعكس على **الدييكييس** كضمائر والأفعال وظروف الزمان والمكان وأسماء العلم مع كلّ الأساليب الايمائية والحركية، ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص ص 164-165.

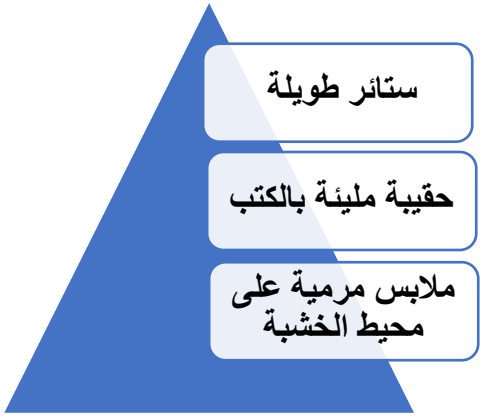
[1]صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة 2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 53:37د

[2] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 165.



صورة توضّح تنوع أماكن ومحيط الخشبة[1]

.توضّح الصورة أماكن الخشبة وحدودها التي حددت باكسسوارات معينة أبرزت دلالتها الفعلية.



مخطط يوضّح محيط ومكونات الخشبة.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 27:49 د



صورة توضّح الستائر على خشبة المسرح المغطية[1]

أعطت الستائر البيضاء الكبيرة دلالةً قويةً فهي تغطي كلّ جدرانِ الخَشبة وأرضها " وأفضت إلى مجموعة من المعاني الضمنيّة الّتي عمّقت الفرجة ورسّخت شعرية العرض بحيث أنَّ السَّتائر المغطية لكلّ جدران الخشبة "[2] حدوث المكان الدّرامي للعرض المسرحيّ . كما " تناسبت مع كلّ مقاطع العرض المسرحيّ. [3] "

هذه الستائر التي تربعت على جملة من العلامات منها الكفن السلام، الستار الطفل الصغير اللباس...

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 09:03 د

[2] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللساني والنسق البصري**، ص 143.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص نفسها.



صورة توضّح إشارات العرض المسرحيّ وتعدداته الدلالية على الخشبة.[1]

توضّح الصُّورة المقتطعة الاشارة في عرض المسرحيّة، ويوضّح العلاقة المتناغمة بين حركات الشَّخصيّة طاووس كلّار خازم وديكور الخشبة والأجهزة التقنية والاضاءة والموسيقى تعدد هذه الاشارات واختلافاتها وقد تحدث نوعًا ما اختلالا بينهما وبين علاقاتها فيما بينهما ما يعطي السّمة المميزة للعرض باعتبار أنّ المشاهد دومًا يبحث عن – المغاير- المختلفة الذي يلمس ابداعه في تناقضاته، وهذا التَّعدد في الاشارات لا يهتم في المسرح المعاصر بغياب الحواجز والفواصل والحدود بين الممثّل وباقي العناصر من موسيقى وغناء وصور وإضاءة وحتى الاشارات الصوتية كلّ هذا يختصر في طريقة الاخراج الرامية إلى أسلوب غير عادل لتصبح الاشارات مجموعة صادرة معبرة وكأنها نظام ميكانيكي او آلي[2]..

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 11:20د

[2] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 162.



صورة توضّح النَّموذج العواميّ في عرض مسرحيّة[1] .

توضّح الصّورة **النموذج العواملي** القائم على الصراع في المسرحيّة والذي يعرفه باتريس بافيس في معجمه أنَّه فرض نفسه على الدلالات والدراماتورجيا (علم المسرحة) لابراز القوى الأساسية للمأساة ودورها في جري الأحداث ما يبرز دور فصل عدم فصل الشَّخصيات عن الحدث ما يعطي حيوية للمواقف الشَّخصية وابراز نزاعاتها والحالة الدّرامية لها ولمشاكلّها باعتبار أنها تؤلف عملا دراماتورجيا مفروضا في أية عملية اخراجية[2] "فتظهر لنا الصورة مدى نجاح النموذج العاملي دراماتورجيا في مسرحية ريم وهذا بتفاعل الشخصية مع كلّ أحداث المسرحيّة من خلال موقفها المأساوي وتفاعلها مع حدث المسرحيّة.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 50:07د.

[2] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 55.



صورة توضّح تجسد فني [*]الأبولوني وديونيزي[1]

أظهر عرض مسرحية "**ريم**" المونودرامي تأسيس لفني [*]**أبولوني*Apollinien*** القائم على قياس التناغم ومعرفة النفس وحدودها ونحت صورة الشَّخصية يشكلّ مادي مصور للواقعية مأخوذة من كشكلّ فني لحد الحلم ومبدأ التغرب "وهذا ما تحقق في عرض مسرحيّة "**ريم**" حيث نلحظ التناغم والقرب النفسي والخيوط الّتي يخلقها حديث "**ريم**" الّتي أثرت في ذهن المتلقي بمعرفته لنفسية "**ريم**" وحدودها الّتي نحث شخصيتها وصورتها

---

[*] **أبولوني وديونيزي*Apollinen et Dionysiaque***:نزعتين للفن ذو أصول يونانية ذكرهما نيتشيه في كتابه ولادة التراجيديا(la *naissance de la tragédie*1872بحيث جعل منهما في متناقضين في كلّ منهما قوى دافعة ومشكلّة للابداع الفني ويدفعان بالفن للتطور ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 86.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 51:21د

[*] **الأبولوني*Apollinen***: كما يعرفه رمضان العوري والتيجاني الصلعاوي في معجمهما أن الفن الأبولوني مميز بوسطيته وانسجامهةودقته وله ضوابط محددة تحكمه أما الفن الديونيزي فهو فن صخب اللاوعي والمبالغة في المشاعر وقوة اللذة المفرطة والتعبيرعن أحاسيس الألم والرّعب الّتي يخلقها عند المشاهد ينظر التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري: **معجم اللغة المسرحيّة**، ص 20

على أنَّها واقعيّة بخصيّة حالمة لمراد مستحيل هو أن والدتها حية وتفردها في نزاعاتها مع نفسها ومع القدر. ونجد تحقيق *الدّيونيزي القائم على. **" تكريس نشوة قوى الانسان المتجددة ويدمج الانسان نفسه بالإله بتخطيه كلّ الحواجز وهدمه القيم التقليدية[1] "**

*الديونيزي***Dionysiaque** : فن بربري مكرس للاحتفالات بأعياد السَّنة إلى ديونيزوس إله الخمر. وطقوس العربدة الوثنية ومكرس لقوة الانسان المتجددة في الربيع ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص.86

[1] ينظر: باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص 86.



صورة توضّح تقنية دمج الفيلم مع أحداث المسرحيّة.[1]

تظهر الصورة المقتطعة من عرض المسرحيّة دمج الفيديو مع مسرحية مونودرامية وهي تقنية تعمدها المخرج كاضافة نوع من التوضيح ومساهمة في تسريع مفاهيم الأحداث ومسار عرض المسرحيّة فنجد خاصة في لب الموضوع فقبل أن تبدأ البطلة في حديثها، تم وضع شريط فيديو يوضّح مجموعة من النساء تلبسن لباسا تقليدي ويطهون مع التَّعتيم الشبه تام للعرض المسرحيّ، وتظهر حركات البطلة المائلة يمينا ويسارا وهي تتصفح الكتاب ولا تلقي اهتماما بالعرض الذي يجري وراءها وبهذه الطريقة يضع المخرج الممثلة ضمن هذه الأحداث وتعد هذه التقنية تقنية ذكية بخصيصة أنها تضع المشاهد في أوليات العرض المسرحيّ.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 01:43د.

3.2البناء الدراماتورجي للاكسسوارات *The dramatic construction of accessories at Fatma Galer Theater:*



صورة توضّح الإكسسوارات المرمية على خشبة المسرح.[1]

توضّح الصورة **الإكسسوارات** وهي كل الأشياء "الموضوعة على خشبة العرض الأشياء الملموسة الموضوعة على خشب المسرح، والتي يستخدمها الممثلون، أو تحركها أثناء أداء المسرحيّة، ويستثنى منها الزّخرفة والملابس". قد يشمل، وفقًا لبعض النقاد، كل شيء على المسرح بطريقة تخدع العين على اللوحة الخلفية أو تكون حاضرة بالفعل على المسرح. كما يطلق عليه جميع مكونات الزي المسرحي، وتزداد قيمة الأعراض من مدى ملاءمتها للفستان وقدرته على التعبير عن أفكار المخرج"[2].

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 02:32 د

[2] ينظر : نادية موات: **العلامة المسرحية بين النسق اللفظي و النسق البصري**، ص ص 162-163.



صورة توضّح وضع الكتاب على وسط جانبها[1]



توضّح حركة وضع الكتاب بسرعة[2]

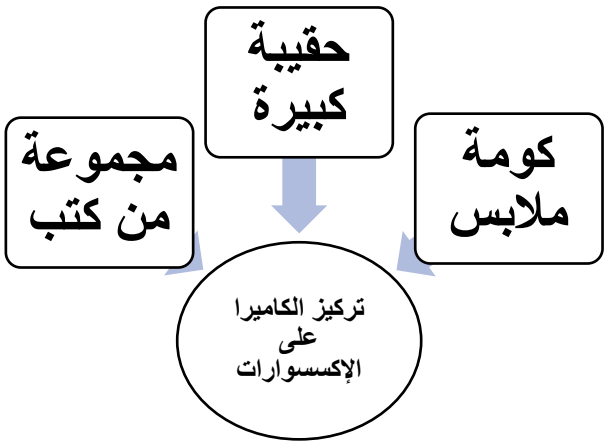
[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 03:02 د

[2] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران03:04د



تقريب زوايا الكاميرا بحيث أدى إلى إتضاح كيان الإكسسوارات[1]

إكسسورات الكتب المرمية وإكسسوارات جنب إكسسوار الملابس وإكسسوار الحقيبة اللئية بالكتب وفوقها بعض الملابس



مخطط يوضّح إكسسوارات العرض المسرحيّ

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 07:48 د



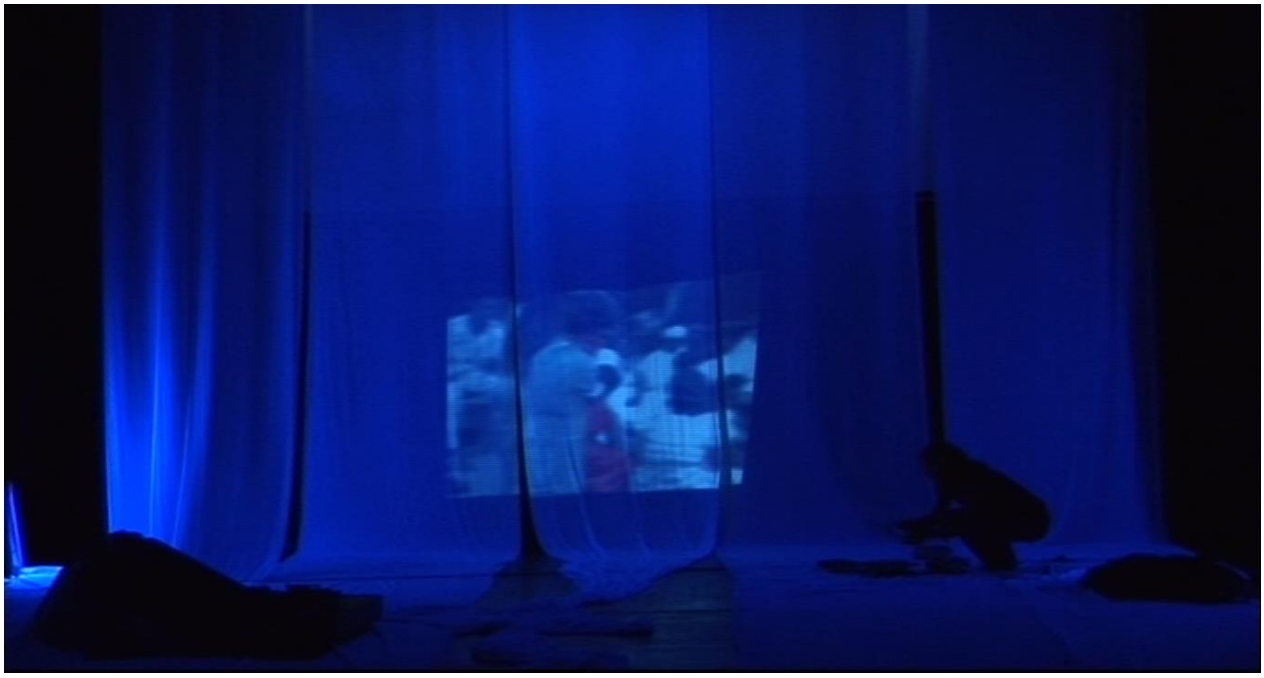
تقريب زاوية الكاميرا على الممثلة[1]

تظهر الصورة تقريب الكاميرا بشكلّ يغطي الجمهور الذي كان يظهر قليلا بالنسبة للمقاعد الأولى وتغطية مقدمة الخشبة مع إبراز قوي للممثلة والديكور العام.

يعمل تقريب زوايا الكاميرا على عدة أشياء:

- ✓ توضيح حالة الشخصية وتوضيح ملابسها.
- ✓ التركيز على حدث أو موقف معين.
- ✓ توضيح بنية الديكور.

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 12:10 د



إقتراب عرض المسرحيّة من توظيف تقنية *الهولجرام[1]

يشكلّ المسرح "بناء حى متكامل يحوى جميع أنواع الفنون، بدءًا من النص الأدبى الذي يشكلّ جوهر النص المسرحيّ، ويليه الديكور والخلفيات والموسيقى والتمثيل والغناء.، ومن أهم العناصر المرئية على خشبة المسرح هى الخلفيات فهى تشكلّ العنصر الذي يبرز جميع الموجودات على خشبة المسرح طبقا للحتمية الدرامية من أثاث أو مناظر أو أزياء أو ما إلى ذلك من كلّ عناصر التشكيل البصرى للكتل الموجودة على خشبة المسرح[2].وقد عمل توظيفه في عرض مسرحية **"ريم"** على إنشاء خصوصية متفردة للعرض المسرحيّ.

*ظهرت تقنية **الهولوجرام"** التى انتشرت مؤخراً بكثافة من خلال عدد من الحفلات العالمية الكبرى، ونجحت في إعادة إحياء النجوم الراحلين عن عالمنا، وزيادة الإبهار في الحفلات والعروض التي يتم تقديمها حاليا***https://arabradio us/art*** ./الهولوجرام. –تقنية–إحياء–الماضي–وإعادة/ أحمد الغر

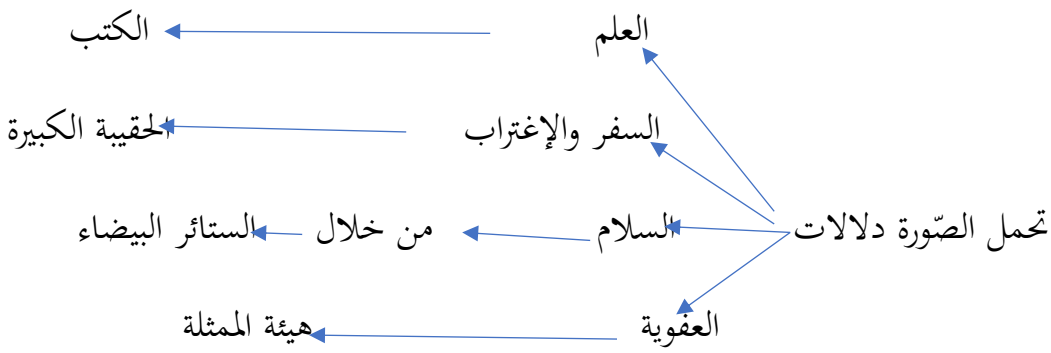
[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران،19:58د

[2] الهولوجرام–تقنية–إحياء–الماضي–وإعادة/ أحمد الغر***https://arabradio.us/art***



حمل الكتب والوقوف والحديث بها[1]

تحاول **دراماتورجيا عرض المسرحيّة** " العمل على إنتاج دلالات مكثفة وقوية تتراوح هذه الدلالات بين الهوية بالنسبة للملابس وعلى الهوية الثقافية من خلال الكتب ودلالة السفر والإغتراب من خلال الحقيبة الكبيرة والتي تحمل في فحوى هيئتها على السفر والترحل والستائر البيضاء التي تدل على بعد السلام الداخلي تشابكت هته الكلّمات فيما بيها لتُقَعِدَ.



[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 20:22د



تشابك يدي الممثلة مع إكسسوار الحبل[1].

تشكلّ الصّورة تلاحم بين الموقف والتّعبيّرات الجسديّة وتوضّح لحظة تعانق يدي الممثلة مع الإكسسوار الحبل الذي حمل عمق دلالي متشعب فنجده حمل الشّخصية البطلة وحمل الملابس، تشتغل الصورة على قيمة الأداء التمثيلي ليتم تعميق المعنى الدّلالي بواسطة تواصل الممثل مع العلامات البصرية الخارج عنه والمتمثلة في الديكور والإضاءة والإكسسوار ويكون هذا وفق مستويين وظيفي يتحدد من إشتعمالية هذه العناصر وجمالي الذي يسهم في تفعيل الفعل الدّرامي من خلال قدرة الممثل في التّواصل معها وإعطائها معنى دلاليا يعزز تواصله مع المتلقي[2]

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 32:57د

[2] ينظر:علي حمداني: **التواصلية في أداء الممثل المسرحيّ**، ص 203.

ومن بين هذه العناصر في الصورة نجد الستائر الملوية والكتب المنثورة والحقيبة الكبيرة والملابس والممثلة كلّها عملت على تشكيل عملية تواصلية مع العلامات البصرية المتعلقة بالممثل تتسق مع المبررات الدّرامية والتي تعمل في رسم الشّخصيات المسرحيّة ومن خلالها تتم تجسيد للبعد الفكري والجمالي الذي يراه المتلقي في صورة العرض المسرحيّ[1]

4.2البناء الدّراماتورجي لسيميائية العلامات المرئية للصورة السينوغرافية في مسرحية *House of wives*

The dramatic construction of the semiotics of the visual signs of the scenographic image in the play House of wives

دراماتورجيا الفضاء المسرحيّ:

كما يرى **جوليان هلتون** أن الديكور والمكان المسرحيّ له وظيفة تقليدية سائدة ألاّ وهي تحديد موقع الأحداث وقد يحدث هذا عن طريق وسائل محايدة مثل: استخدام الستائر السوداء أو الملونة في الخلفية أو على كلّ جوانب المسرح وهو ما يعرف باسم ""السيكو دراما"" أو استخدام الحواجز المسطحة لإخفاء الكواليس (أي المنطقة خلف المسرح وعلى جانبيه) عن عيون المتفرجين وتكتفي هذه الوسائل المحايدة بتحديد منطقة الأداء فقط دون أن تضيف دلالات أخرى لكن الديكور يستطيع أيضاً تحديد الموقع عن طريق المناظر والتشكيلات المرئية..."[(2)]

للديكور وظيفة مهمة تكمن في تحديد موقع الأحداث، وتختلف الوسائل المحددة بالديكور فقد يكون أثاث أو قد يكون ستائر أو حواجز مسطحة للفصل بين العرض وبين الكواليس التي لا يمكن لكلّ

[1] ينظر: السابق، ص نفسها.

[(2)] ينظر: جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحيّ**، ترجمة: ص ص 127-128.

أعضاء العرض المسرحيّ الاستغناء عنه، والديكور والمكان المسرحيّ له وظيفة تقليدية متعارف عليها، وهي تحديد الموقع الجغرافي لأحداث المسرحيّة.

لا يمكن للعرض المسرحيّ أن يستغني عن الديكور الذي هو من أهم العناصر المكونة للصورة المسرحيّة حيث أن الديكور هو الذي يوضّح بيئة المسرحيّة وحالة العرض بأغراضه ووسائله المتنوعة ولقد شهد العالم مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية الفن التشكيلي والتصويري الحديثين بفضل جهود المدارس الحديثة (الانطباعية والسريالية والرمزية...) في استخدام المناظر المعبرة والمسرح من أكثر الفنون التي استفادت من هذا التحول لأنّها تساعد على تطور السينوغرافيا الحديثة على النهوض بالإخراج المسرحيّ إذ تسابق المخرجون في إبداع المناظر المتنوعة وتنويع الوسائل التصميمية واختراع الحيل المسرحيّة أثناء العرض كما تساعد تلاحم المسرح بمجموعة من الفنون الأخرى..."""[1]

للديكور مكانة مهمة في العرض المسرحيّ يجعله لازمة لا يمكن الاستغناء عنها فبدونه لا يمكن أن توجد صورة مسرحية خاصة وأن الديكور يمثل العناصر المكونة للصورة المسرحيّة، وقد ساهمت التطورات والمدارس في الفن التشكيلي والتصويري في تطوير الديكور في الفن المسرحيّ واستفاد المسرح من كلّ هذا للنهوض بالإخراج المسرحيّ.

دراماتورجيا الديكور المسرحيّ:

تتسم بالصورة الديكورية هو الديكور الذي يعطي للعرض المسرحيّ هيكلاً يدخل به ذهن المتفرج صلب الموضوع وصلب الرؤى الإخراجية المراد إيصالها وتعد الصورة الديكورية من العناصر الأساسية المكونة للصورة البصرية في العرض المسرحيّ، الديكور وهو تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكلّ

[1] ينظر: برنامة سامية: **العلاقة المسرحيّة وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحيّ الجزائري –مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع– أنموذجاً**، إشراف: فرقاني جازية، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، كلّية الآداب واللّغات والفنون وهران، 2008-200ç، ص270.

ما يدعم في تكوين الصورة المشهدية، مثل الإكسسوارت والغرض... وغيرها من العناصر التي تشكلّ انساقا علامية ودوالاً تفسيرية تؤدي وظائف فنية وبنائية ودلالية متنوعة ويستمد الديكور جماليته انطلاقا من طبيعة مكوناته التي تتغير حسب موضوع المسرحيّة... والأجهزة المتمكنة في اشتغال العرض المسرحيّ ككلّ. ولعل أهم وظيفة للديكور هي تنظيم الفضاء الركحي وتشكيله هندسياً ومعمارياً في ضوء رؤية المخرج التأويلية للنّص الأدبي..."[1]



الصورة توضّح الديكور العام للعرض المسرحيّ.[2]

نجد في الفن المسرحيّ مصطلح الإكسسوار، وكثيرا مايصادفنا هذا المصطلح والمقصود به بالذات في العرض المسرحيّ هو تلك الأشياء المحسوسة الموضوعة عادة على الركح، وهي تلك الأشياء التي يستعملها

[1] ينظر: نادية موات: **العلامة المسرحيّة بين النسق اللفظي والنسق البصري**، ص ص139-140.

[2] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى ،الإستهلال 10: 00د.

ويحركها الممثلون ماعدا الديكور والملابس وهنالك من النقاد من يرى أن كلّ ما فوق الخشبة هو إكسسوار وهنالك من يستثني منه الملابس والديكور.

يتضح لنا من خلال عرض مسرحية ***"House of wives"*** ويؤكد لنا... أنّ ديكور المسرحيّة ينفي التخمة السيمولوجية للعرض المشهدي، لأنّه يتوافق مع رؤية كلّ من المخرج والمؤلف المسرحيّ. وهذا إن دل على شيء إنّما يدل على أن ديكور المسرحيّة يحمل دلالات رمزية عميقة أدت وظائف جمالية متنوعة، كما أنّه يتجاوز تعدد الأمكنة والأزمنة إلى رؤية تدل على ثوابت يركز عليها مضمون المسرحيّة لذلك، وهو ما يعمل على اتضاح مكونات العرض.



صورة توضّح ديكور العرض المسرحيّ والجانب السينوغرافي للعرض.[1]

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* ،سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى 10 :04 د.



صورة توضّح ديكور مشاهد المسرحيّة وأغراض الديكور.[1]

يتضح لنا من خلال تغيير شكلّ العرائس دلالة على تغيير الشخصيات على خشبة المسرح من خلال الإضاءة الساطعة على أنّها يسار العرض والعرائس باللون الأسود فكلّ هذه الأغراض تحمل دلالات كثيرة منّها دلالة الغموض والسكوت الاجتماعي وكلّ ذلكَّ الظلام في صورة العرائس يدل على الصمت المعاش على المرأة أما كلّ هذه الأغراض الديكورية تكون لنا العناصر الأساسية المكونة للصورة البصرية الديكورية في العرض المسرحيّ وكلّهم ساهموا بشكلّ من الأشكال في رسم وتكوين وتقعيد الصورة المشهدية كما نجد تشاكلّ بين ألوان الديكور بين الألوان والساخنة التي أدت عديداً من الوظائف الدلالية والفنية في عملية العرض المسرحيّ.

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder*، سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى 05: 07 د.



صورة توضّح الديكور وأغراضه وخيال العرائس والإضاءة.[1]

بساطة الدّيكور "*House of wives*" :

""..إنّ جمالية المسرح الفقير (غروتوفسكي. بروك) والرغبة في التجريد، يقودان المخرج أحياناً إلى استعاد للديكور قدر المستطاع لأنّ الخشبة وإن كانت فارغة تبدو دائماً ""متأهبة"" وفراغها جميل. كلّ شيء يوحي بعدم وجوده، غياب عرش الملك مثلاً أو تصوير القصر كمكان معين للأسطورة... لسبب هناك وجود للديكور إلاّ من خلال ""ديكور كلّامي"" أو من خلال حركة الممثلين وطريقتهم في الأداء، أو بكلّ بساطة من خلال الإشارة إلى العنصر التزييني غير المنظور. ونفضل اليوم على ""ديكور"" مبادئ أجهزة وآلية مسرحية

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى 43 : 04د.

ولوازم. وذلك لعدم الحد من الديكور ليكون علبة مجوهرات جامدة تحبس اللعبة ولكنّهم يحولون الخشبة إلى مكان للممارسة بفضل حركة المخرج.""[1]



صورة توضّح اللاديكور كديكور في عرض المسرحيّة.[2]

[1] باتريس بافيس: **معجم المسرح**، ص ص159-160.

[2] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* ،سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى 40 : 05د.



صورة توضّح إنسجام شكلّ العرائس مع ديكور المسرحيّة.[1]

يحقق شكلّ العرائس في عرض مسرحية ***"House of wives"*** للشخصيتين شخصية «نهنونة» وكنتها انسجاما مع الديكور العام للعرض المسرحيّ حيث نجد تحقق الانسجام مع كلّ عناصر الديكور وخيال العرائس، رغم أنّ الألوان متناقصة نوعاً ما أو الإضاءة القوية الأبيض القوي الذي جعل العرض يبدو رمادي مع تجانسه مع سواد لون العرائس الكامل وكلّ هذا حمل دلالات عديدة منها شد انتباه المخرج وتوليد قلقه وفضوله ناحية الشخصيات.

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى 55 : 06د.

4.البناء الدّراماتورجيّ لسّيميائيَّة العلامات السَّمعية للصُّورة الصَّوتية في تجربة فاطمة قالير:

The dramatic construction of sound semiology in the plays of Fatima Galer

1.4 دراماتورجيا الصُّورة الصَّوتيَّة:

يعد الكلّام والحديث في العرض المسرحيّ ضرورة فيه فهو نقطة الوصل بين الشخصيات والأحداث وتصاعد الصراع الذي يصل إلى حد الإصطدام ثمّ الإنفراج الكليّ، وهذا عن طريق لغة الحوار في العرض، حيث تعد اللّغة كائن حي مثل الكائنات الحية الأخرى وهي تتأرجح بين الحياة والموت، وتعيش قوية أو ضعيفة أو مصدر تصارع من أجل البقاء والفاعلية الوظيفية والابتعاد عن التقهقر والانكماش والانقراض وأكثر النماذج انتشار..."""[1]،

فاللحوار في **دراماتورجيا** العرض المسرحيّ ضرورة لابد منها، بحيثُ هو نقطة الاتصال بين الشَّخصيات والأحداث ومسار الصراع، الذي يصل إلى حد الانغلاق ثمّ الوصول إلى نهاية معينة من خلال الكلّام والتحاور في العرض.

والصورة الصوتية هي "الصورة الكلّامية وهي تشكيل لغوي من الألفاظ والمعاني العقلية والعاطفية والخيال وهي مظهر خارجي جلبه الشاعر أو الكاتب ليعبر عن دوافعه وانفعالاته وتأتي الصورة الكلّامية على أنواع منها كالصورة الذهنية والتي هي الصورة الوصفية وهي حضور صورةٍ في الزمن للأشياء التي سبق إدراكها بحاسة من الحواس، وهذا النوع من الصور كثير الاعتماد على الخيال والوصف وتعمل على خلق

(1) ينظر: عبد القادر النامي الفهري: **اللّغة والبيئة**، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، 2003، ص24.

المشاهد، وتشكيل العالم الخارجي وإخراجه في صورة إيحائية، تصل بطريقة مباشرة إلى نفس المتلقي وترسم في ذهنه صورة لهذا المشهد..."[1]

ويقصد **بالصورة الصوتية؛** الصورة الكلّامية وهو التشكيل الحواري؛ الذي يتحدث به الممثل المغني،"...وينقسم الصوت في العرض المسرحيّ إلى نوعين: الصمت المحايد والصمت المعبر، فصوت الجمهور عند إطفاء الأنوار قبل رفع الستار صمت محايد لا يحمل دلالة خاصة، ويختلف تماماً عن فقرات الصمت المشحونة التي قد تتخلل العرض والتي بأثر فريد في قوته وتتجلى قوة الصمت التعبيرية الفريدة في أروع صورها في الموسيقى ورغم ذلك فالعرض المسرحيّ يتميز عن الموسيقى بقدرته على توظيف قوة الصمت في أشكال عديدة."[2]



صورة توضّح لغة الصمت مع بدية العرض المسرحيّ[3]

---

(1) ينظر: سماح شاطري: **جدلية اللون والصورة في رواية ""بيض الرماد "" لمصطفى غزلاني**، إشراف: علي رحماني، كلّية الآداب واللّغات، رسالة ماجستير، 2014-2015، ص7.

(2) ينظر: جوليان هلتون: **نظرية العرض المسرحيّ**، ص214.

3 صورة مقتطعة من فيديو عرض مسرحية ***Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 01:27د



صورة توضّح حديث "ريم" حول الحفلة التي أقيمت –جنازة والدتها–[1].

نجد **الحوار** في عرض مسرحيّة ***Rim la gazelle*** هنا في مقطع **من** [*] **"ريم: أوه، لقد كانت حفلة جميلة، حفلة رائعة كل هؤلاء الناس كل هذا الضجيج الذاهبون، الراجعون حفلة لا تقيمها إلا العائلات النبيلة تلك التي تصلح لأن تكون مرجعا و ترسخ في الذاكرات**

لكن أبقي على كل هذه الحوائج القديمة: لقد نحل جسمي كثيرا إذا كنت تلاحظين يجب علي أن أمنح هذه الفساتين العريضة لكن هل تسمعي إلي و تنصتي؟".[2]

تبدأ **"ريم"** الحديث عن حفلة مع بداية العرض، وكيف كانت راقية لا تقيمها إلا العائلات الراقية، تبدع في وصف حفلتها، مع تعابير وحركات يديها.

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض مسرحية ***Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران،03:15 د

[*] مقابلة شفوية أجريت مع المخرج "محمد يبدري" حول عرض ***Rim la gazelle*** ، في سكيدة، 2018/03/17 الساعة 05:00 صباحا.

[2] ينظر: جميلة مصطفى الزقاوي: **فاطيمة قالير 5 مسرحيات**، ص 257.

*«**Rim :** oh, c'était une fête merveilleuse. Tous ces gens, tous ce bruit qui remonte à une fête que seules les familles nobles qui la regardent font pour être uréférence et enracinée dans les souvenirs ...».*[1]

تطرقنا في حديثنا مع المخرج "**محمد يبدري**" حول صعوبة تمثيل "**طاووس كلار خازم**"، باللغة الفرنسية وهي أمريكية ذات أصل جزائري فرد علينا بأنَّها لم تجد أي صعوبة في إستعمال اللغة الفرنسية كونها دارسة في الجامعة للغة؛ فهي متحصلة على شهادة ليسانس في اللّغة الفرنسية ولم تواجه أي إشكال في هذا الأمر وكان التوجه إلى المدقق اللغوي ليكون العرض أكثر اتقانا فقط.[2]

ملخص مسرحية *Rim la gazelle* :

مسرحية للكاتبة الجزائرية من ولاية سكيكدة (الحروش) مغتربة وقد "تم إيداع ريم الغزالة في شهر ديسمبر من سنة 1992 في مسرح الرأس السوداء "***Théâtre de la tête noire***" بمدينة **ساران** من طرف الفرقة المسرحية المسماة "***Trait pour trait***" و قد أعيد إنتاجها في شهر جويلية من عام 1993 في مهرجان أفينون أوف "***Avignon off au tremplin***" وقام بالدور الرئيسي الممثلة **فراسونواز تكسييه** "***Françoise Tixier***".[3]

تتحدث مسرحيّة***Rim la gazelle*** عن فتاة و هي "**ريم**" إمرأة شابة ذات الملامح البسيطة، مغتربة تعود لوطنها بسبب وفاة والدتها، تظهر لنا الكاتبة **فاطيمة قالير** أن شخصية "**ريم**" تحضر نفسها لحضور حفلة رائعة تقيمها إلّا العائلات الرّاقية، إلا أنّهُ يتضح فيما بعد من خلال تتبع أحداث المسرحية وحوار الشخصية أنها جنازة والدتها.

يتكون صراع المسرحية من رفض "**ريم**"؛ لوفاة والدتها مجسدة صراع الإنسان مع القدر ومع الله.

---

[1] *. Fatima gallaire :**theatre 1** ,edidition1, ouatre, vent, 2004 p257.*

[2] مقابلة شفوية أجريت مع المخرج: "محمد بيدري" حول عرض مسرحية ***Rim la gazelle*** يوم 2022/06/02.

[3] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير 5 مسرحيات**، ص 256.



صورة توضّح حديث الخالة بريزة مع "ريم" ومناداتها بإسمها عندما كانت صغيرة[1]

تتحاور **"الخالة بريزة"** مع **"ريم"** بشكل غير مؤدب حاملة حقدا؛ لرفض **"ريم"** زواجها من إبنها بالرغم من زواجه وحبّه لزوجته وسعادته معها، إلا أنّ **"الخالة بريزة"** لا تزال تكن غضب الرفض في قلبها، لتحاول **"ريم"** كسر هذا الحاجز وتتجاهل تعابيرها ونحت نحوها بدافع المصالحة والتّجاوز فلم تستطع مقاومة الحنين والشوق **"لريم"**، وتنهال بالبكاء وهي تناديها بإسمها المعتاد.الصغير الودود و الذي كان اسم ريم عندما كانت صغيرة **"غُزيلي، روزيلي، غزالة صغيرة... ريم، ريم الغزالة البيضاء".**[2]

[1] صورة مقتطعة من فيديو عرض مسرحية ***Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران، 07:37د

[2] جميلة مصطفى الزقاوي: **فاطيمة قالير 5 مسرحيات**، ص 259 .

نجد حوار الممثلة ""**كارولين تشريد**"" في مسرحية "***House of wives"***، وهي تقوم بدور من أدوار المسرحيّة بصوتها على شكلّ عرائس لا يظهر منّها سوى الشكلّ العام.



صورة توضّح العرائس التي تتكلّم بصوتها الممثلة ""كارولين تشريد"".[1]

نجد هنا حديث "**نهنوهة**" مع كنتها "**طاووس**" وهي تذكرها بكم عندها أطفال وكم عندها بنات، وأنّه مهما فعلت "**طاووس**" لن تستطيع أن تصل إلى قدم حماتها لأنّها لا تنجب، وحماتها قد أنجبت الكثير من الأطفال.

نهنوهة: (تتبختر) تذكري جيدا أنني أنجبت الكثير من الأطفال و مهما فعلت أو تفعلين فلن تصلي إلى مؤخرة قدمي (صمت) هل سمعت؟....".[2]

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى 06: 46 د.

[2] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير5 مسرحيات**، ص 142.



صورة توضّح حديث نهنوهة مع طاووس.[1]

تتحاور **"نهنوهة"** بشأن قضية زواج إبنها وتخبرها بأنه تواضع منهم تركهم لها تعيشوا معهم، ورغم رفض "الطاووس" لهذا الأمر إلا أنها لا تستطيع فعل شيء.

"... نضجت وصرت جميلة إلى أن شخت لتأتي لقيطة صغيرة و حقيرة اليوم لتقلل احترامها لي!

طاووس: ما هذا الكلام الذي تتفوهين به و أنت الأم الثانية التي وهبني الله إياها؟

نهنوهة: ماذا بعد! لم يكن لك أب قط!

طاووس: لقد ذهب منذ ولادتي لجلب لقمة العيش، لكن الغربة أخذته إلى الأبد. [2]

- وتبرز كذلك لغة الاحتقار و الاستنكار للكنة لأنها لا تنجب.

---

[1] صورة مقتطعة من فيديو ***House of wives***، إخراج ،*Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*الوحدة الأولى 50 : 00د.

[2] جميلة مصطفى الزقاي: **فاطمة قالير5 مسرحيات**، ص 142.

خلاصة:

تفرع **البنية الدّراماتورجية** للعلامات المرئية السينوغرافية في **عروض فاطمة** قالير فقد تنوعت الوظائف المسرحيّة المستخدمة فيها؛ فنجد في عرض ***"ريم" RIM LA GAZELL*** ، فقد عمد المخرج **"محمد يبدري"** إلى توظيف نصوص مشهدية مرافقة للعرض المونودرامي ساهمت كلّها في تشكيل الصورة الكلّية للعرض المسرحيّ، فقد إعتمد على الستائر البيضاء الكبيرة والطويلة جدا كقاسم مشترك في بنية العرض بحيث الستائر تبدأ من فوق العرض وتغطي كامل الخشبة، كما إستخدم الإضاءة كمحرك لعملية العرض المسرحيّ ككلّ ومتوافقة مع أحداث وحوار وحركات ومواقف الممثلة **"طاووس كلار خازم"**، **من** تعتيم متناوب مع عملية الإضاءة التي هي الأخيرة تتراوح درجات قوتها من كونها تكون ساطعة أو متوسطة أو خافة، توظيف الفيديو ما يجعل العرض يخرج عن نطاق المونودرامية المسرحيّة حيث عمد المخرج إلى توظيف فيديو على الستائر البيضاء، يصور فيه شخصيات وأحداث تظهر مراسيم الجنازة.

التركيز على الصورة الجسدية بإعتبار أنّ العرض المسرحيّ قائم على شخصية واحدة مطلوبة بتجسيد كل العرض والتحدث على لسان الشخصيات أحيانا.

تركيز **الدّراماتورج فاطمة قالير** على الإشتغال على **البنية العميقة** لتيمة العلم من خلال حقائب الكتب، وتيمة السفر والإغتراب من خلال الحقائب الكبيرة، التركيز على بنية الهوية والإنتماء من خلال الملابس.

كما تميز الإبداع الدرامي للعلامات المسرحيّة لصورة السمعية في مسرحيّة ***House of wives***، لتوظيف للإضاءة القوية على الجانب الأيسر وهو ما كان القاسم المشترك في المكونات السينوغرافية تبعا لطبيعة العرض **"خيال الظل"**.

خَاتِمَةٌ

خاتمة :

في **ختام** رحلتنا الاستكشافية، في عمق أغوار قضيتنا البحثية، وبعد وقتٍ تعانقَ مع جذاذات تفاصيل حياتنا البحثية، من درس وإطلاع وتنقيب وغوص؛ في ضمار الإشكالية المتمثّلة في **"البناء الدّراماتورجيّ للمسرحيّة في تجربة فاطمة قالير"**، كان من المبرَرِ، وقُوفنا أمام كتلة نتائجية نلقي بها قلم توقيع **الختام** لأهم ما توصلنا لهُ:

لقد شكل **مصطلح الدّراماتورجيا *Dramaturgy*** إشكاليّة؛ نابعة من تشّعب تاريخها الدّلاليّ **والاصطلاحيّ**، فقد عرفت تغيرات، هذه التّغيرات نفسها عرفت؛ وفق البلدان الّتي تطورت وفق مفاهيمها، فتباينت فيما بينها من خلال الزّمان والمكان، وكذا **الدّراماتورج** الذي حمل دلالات كثيرة بتنوع وظائفه وصفاته والبلد والزمان والمكان الذي ينتمي له، كما تنوعت مصطلحات **الدّراماتورجيا والدّراماتورج** تنوع كذلك التّحليلُ الدّراماتورجيّ وآلياته، كلّ هذا من أجل تحقيق عملية تحويلية **دراماتورجية؛** هذه الأخيرة التي تحقق فقط بتكامل عمل **الفريق الدّراماتورجيّ**.

إنَّ الإبداع **الدّراماتورجيّ** عند الكاتبة **"فاطمة قالير"** إمتاز بخصوصيّة ملفتة؛ بحيث خَلَقَ نوعًا من الذّاتية الكتابية، الّتي تفردت بها؛ فهي ذات إلتزام مستميز؛ بخصائص الهويّة الجزائريّة النّسويّة، المعتزة بالثّقافة الذّاتية، والموروث الأصلي لها، ذات رسالة واضحة؛ لخلق ثقافة التّعايشِ، والتّسامح، والخروجِ من ثوب الجهل.

عالجت قضايا مستعصية؛ في نصوصها، وعروضها تراوحت مواضيعها بين الجديد، والعميق المشفر تناولت مواضيع دينية؛ كزواج المرأة بغير المسلم، وقضية الختان للرجل الكبير، قضية صراع الإنسان، مع الآخر المختلف، وتطرقها إلى مواضيع الاجتماعية؛ كالعلم والعلاقات الإنسانية، وفكرة التّعايش مع الآخر المختلف، وتطرقها إلى مواضيع سياسية ذات خصوصية مغايرة؛ في كتابتها عنها خاصة، في تاريخ الجزائر حيثُ تظهر الفئة الخائنة، من المواطنين، وتظهر صورة المستوطنين الفرنسيين، بصورة مغايرة، وتظهر التَّعايش والتّسامح الذي كان بينهم.

- لقد أبرز **البناء الدّراماتورجيّ** للنص والعرض المسرحيّ **الدّراماتورج "فاطمة قالير"** البنية **الدّراماتورجيّة** للنص المقروءِ؛ من خلال **البناء الدّراماتورجيّ** للعتبات، والغلاف، والعنوان.

- **البناء الدّراماتورجيّ الصراع**، والذي تنوع هذا الصراع بين العمودي، والذي تجلى في مسرحيّة **الأميرات والضرائر والأفقي** الذي تجلى في مسرحيّة "**الأميرات**" "**الحلقة الذكورية**" و"**الضرائر**" و"**تبدو أشجار الخروب من بعيد**"

-**البناء الدّراماتورجيّ للشّخصيات**؛ التي تنوعت في النّصوص المسرحيّة بين الرئيسية والثَّانوية والمهمشة والعابرة والتي كانت الفاعل الحقيقي، في تناسق الحوار وتماشي الأحداث والمتحدث بإسم الصراع المحتدم والمتماهي.

– **البناء الدراماتورجي للحوار** الذي تنوع هذا الآخر بين الحوار الخارجي، والدّاخلي، الذي كشف **البناء الدّراماتورجيّ** عن البنى العميقة، الّتي حملها، بقضايا وموضوعات متشعبة ومتباينة؛ بحيثُ كان **الحوار** هو السلاح، وهو المحرك للأحداث، والمتحكم في وتيرة الصراع.

– **البناء الدراماتورجي الزمان؛** بحيثُ شكل في مسرحيّات الكاتبة نقطة محورية، حيثُ أنّ جلها رسمت في رقعة زمانية مرتبطة برقعة زمانية مضت فمسرحيّة "**الأميرات**" تحكي قصة "**أميرة**" سافرت وتزّوج بأجنبي، وعادت بعد عقود؛ لتصارع ما فعلته من تجاوز على مقاسات الدين، والمجتمع والبيئة في زمنٍ مضى.

وكذا **المكان** حمل دلالات، الهوية بقوة؛ بحيثُ صور الإنسان المغيب، عن مكانه الأمّ الذي يحكملُ ذاته وشخصيته، رمت في نصوصها الكاتبة، إلى تصوير أمكنة بدقة؛ فنجدها في مسرحية "**الأميرات**" تتطرقُ إلى أماكن في الجزائر وتحددها بوصفٍ دقيق لدوائر من مدينةِ سُكَيكدة "**كعزابة**" و"**القل**" **والحروش**" كما ركزت في مسرحية الحلقة الذّكورية على جعل المكان هو نقطة المسرحيّة؛ حيثُ يصر "**بيار**" إلى الذهاب إلى قرية "**صادقة**"؛ ليُخَتَنَ ويصبحَ من أهلها.

أما مسرحية "**وتبدو أشجار الخروب من بعيد**"؛ فقد كانت كلّها مرتبطة بالمكان، منذ بداية العنوان حيثُ وصفت أشجار الخروب التي تبدو من المطار ولا ريب أنّ مدينة سكيكدة مكان يمتاز بالخضار والأشجار المثمّرة ورائحة الطيبة هذا ما دفع الكاتبة للتّسطير على المكان بدقةٍ عاليةٍ.

نقلنا الإبداع **البنائي الدّراماتورجيّ**، لسيميائية العلامات البصرية، والسّمعية في عروض "**فاطمة قالير**" إلى نقلة مغايرة تكاثفت فيها الأدوار بصناعة ملفتة.

لقد رسم **البناءُ الدّراماتورجيّ** لسيمائية العلامات المرئية للصورة الضوئية إلى الكشف عن أحداث المسرية ورسم تطوراتها ومستجداتها، فنجدُ في عرض ***rim lagazelle*** بإعتبار أنَّه عرض مونودرامي فهو قائم على شخصية واحدة، كما عزز إستخدام الّيكور البسيط في المسرحيّة إلى ضرورة تعاون الإضاءة كنص بنائي في المسرحيّة.

أما عرض ***house of wifes*** فهو عبارة عن عرض مسرحيّ "**خيال الظل**" قائم على نوع مهم من الإضاءة الخافتة التي تعمل على بناء النص المشهدي.

إمتاز **البناءُ الدّراماتورجيّ**، لدى الكاتبة ببراعة بنية العلامات السيميائية **للصورة الجسدية**، حيث تربعت الحركات والمواقف الجسدية كنص مستقل له لغته ومعطياته وأبجدياته الحوارية بخصيصة في عرض "**ريم الغزالة**"، **أما عرض *house of wifes***، فقد كانت الشخصيات عبارة عن خيال فقط فقد تجسد الخيال في صورة جسدية، بحيثُ نقل المهمة إلى العمليات الحركية والهيئة العامة للشكل.

شكل **البناء الدّراماتورجيّ** لسميائية العلامات البصرية للصّورة **السّينوغرافية**، تأنقا بحيثُ أبدع الفريقُ **الدّراماتورجيّ** في رسم بنية العرض من ديكور وخشبة، وستائر كلّها ساهمت في رسم صورة **السينوغرافية** الحاملة لكتلة من العلامات كل منها لغة وترجمان خاص.

وصلنا من خلال دراسة **البنية الدّراماتورجية، للسيميائية العلامات السمعية للصورة الصوتية**، أنّه بإعتبار أن العرضين عبارة عن عرض مونودرامي وخيال الظل فكلاهما يعتمد بالضرورة على الحوار، والموسيقى، وصوت الحركات.

كلّ ما توصلنا إليه يوصلنا إلى نتيجة حتمية وهي أنّ **الدّراماتورج "فاطمة قالير"**، كاتبة مبدعة متألقة تميزت وعرفت بقوة في ميدان المسرح، كتبت بلسان أجنبي بروح وطنية جزائرية متأصلة، إشتغلت على مختلف القضايا النّسوية بدرجة عالية، فنجد إشتغالها على البنية العميقة للبناء الدّرامي لإشغالات المرأة وما تعانيه، صورت الصراع الإنساني بدقة عالية، عمدت لكسر الطابوهات الدين الجنس والسّياسة؛ وقد ركزت كأولويات على الدّين ثمّ السياسة، ثمّ الجنس لكن ليس بصورة معتبرة ويرجعُ هذا الإحتشامُ في توظيفه إلى القواعد التي وضعتها الهيئة العربية للمسرح على الناقدة المترجمة **جميلة مصطفى الزقاي**.

قائمة المصادر والمراجع

المدوّنات:

1) جميلة مصطفى الزقاي : **فاطيمة قالير 5 مسرحيات**، الهيئة العربية للمسرح، ط1، سنة 2015م

2) فيديو عرض مسرحيّة ***House of wives***، إخراج *Kidder* سنة 2007، مسرح الجامعة *Massachusetts*.

3) فيديو عرض **مسرحية *Rim la gazelle***، إخراج: محمد يبدري، ربيع سنة2009، مسرح الدرّاجة، وهران.

الكتب باللّغة العربيّة:

1) أحمد باكثير: **فن المسرحيّة من خلال تجاربي الشخصية**، مكتبة مفسر الفجالة، مصر، ط1، 1984.

2) أحمد بيوض: **المسرح الجزائري نشأته وتطوره**، منشورات البنين الجاحظية الجزائر، 1998م.

3) أكرم اليوسف: **تقنيات المكياج في المسرح والسينما والتلفزيون، دار أرسلان للطباعة والنشر والتوزيع**، سوريا ط1، 2011.

4) بلخير عقاب: **الموافقة والمخالفة –دراسة نقدية–** ، دار الأوطان ، الجزائر ط1، 2012.

5) بلخير عقاب: **الموافقة والمخالفة –دراسة نقدية–** ، دار الأوطان ، الجزائر، ط1، 2012.

6) عباس عبد الغني: **الأيقوني والمتخيل في الفلسفة والأدب**، الهيئة العربية للمسرح، الإمارات، ط1، 2016، ص 121.

7) عبد القادر النامي الفهري: **اللّغة والبيئة**، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، 2003.

8) عبد المالك أشبهون: **العنوان في الرواية العربية**، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

9) علي الحمداني: **التواصلية في أداء الممثل المسرحيّ**، منشورات الضفاف، لبنان، ط1، 2014.

10) فتيحة الزاوي: **بين العرض الأنثربولوجي وصناعة الفرجة. عبد الرحمان كاكي– عبد القادر علولة: قراءات في المسرح الجزائري**، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط1، 2014.

11) كمال الدين عيد: **أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، مر: أ.د إبراهيم حماده، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر 2005.

12) محمد حمدي إبراهيم: **رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق،م حتى القرن العشرين**، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، مصر، ط1، 2007.

13) محمد عباس حنتوش عمران: **دلالات الجسد المسرحيّ**، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.

14) محمود أبو دومة: **تحولات المشهد المسرحيّ الممثل والمخرج**، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

15) نديم معلا: **لغة العرض المسرحي**، دار المدى للنشر والتوزيع،ط1، 2004.

16) نصر حامد أبو زيد: **فلسفة التأويل دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي**، دار الوحدة للطباعة و النشر، الطبعة الأولى، 1983.

17) يحي البشتاوي: **المسرح والقضايا المعاصرة**، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2011.

18) يونس لوليدي: **المسرح والمدينة**، مطابع دار الشرق، قطر، 2006.

الكتب المترجمة:

1) إتين كلّايين: **هل الزمن موجود**، تر: فريد الزاهي، أبو ظبي للسياحة والثقافة، مشروع كلّمة، ط1، 2012.

2) إريك بينتلي: **نظرية المسرح الحديث**، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ..,.1996

3) باتريس بافيس: **الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا**، تر: سعيد كريمي وخلد أمين، المركز الدولي لدراسة الفرجة، المغرب، 2015.

4) برتولد بريشت: **درامية التغيير دراسات مختارة في المسرح الملحمي**، مر: قيس الزبيدي، دار كنعان، ط1، 2004.

5) جوليان هلتون: جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : نهاد صليحة ، هلا للنشر والتوزيع،ط1، الجزائر،2008.

6) فريدريك أوين: **برتولد بريخت حياته**، أعماله، عصره، تر: إبراهيم العريس، المركز القومي للترجمة، ط1، 2011.

الكتب باللّغة الأجنبيّة:

1) *Fatima gallaire :**theatre 1** ,edidition1, ouatre, vent, 2004 p257.*

2) ***sarastra 's rpentance one dramaturg's advices on magic :****Michael evenden* ***flute****, volume 43, issue byu studies ouarterly*

*3) sabine chaouche/ jean yves vialleton ; **léclairge au téàtre (x vlle- xxle siécleà theater lighting** revue d'histoire du théatre , sht p 05*

المجلات:

1) أحسن ثليلاني: **توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري**، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 32، المجلد ب، ديسمبر 2009.

2) اسماعيل بن اصفية: **سيمياء الفضاء المسرحيّ**، مجلة التواصل الأدبي، العدد الأول، مجلد جوان 2007.

3) جاسم كاظم عبد وأسيل ليث أحمد: **تداخل الرؤى بيم مصمم السينوغرافيا والمخرج في العرض المسرحيّ**، مجلة أكاديمي، العدد 90، سنة 2018.

4) جمال شلباب: **دراماتورجيا الوسائط من الفرجة إلى مابعد الدراما مجلة العلوم الإنسانية**، العدد 4، المجلد4، الجزائر، أيلول 2020.

5) خيرة بوعتو: **علاقة الدراماتورجيا الجديدة بالفنون، مجلة العلامة**، العدد2، 2016.

6) روعة بهنام شعاوي: **الزي المسرحيّ بين الإدراك الحسي والحكم الجمالي، مجلة الأكاديمي**، العدد44.

7) زبيدة بوغواص: **الدراماتورجيا ودورها في صناعة العرض المسرحيّ**، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 2، المجلد31، جوان 2020.

8) زوزو نصيرة: **إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر**، مجلة كلّية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد السادس سنة 2010.

9) سعدية بن ستيتي: **الدّراماتورج بين النص والعرض المسرحيّ**، مجلة أبحاث، عدد 04، سبتمبر 2018.

10) شيرين أبو النجا: **السيرة الذاتية النسوية**، مجلة نزوى، العدد12، 1أكتوبر 1997.

11) عمر نقرش: **الشخصية الكاريزمية في النص المسرحيّ**، المجلة الأردنية للفنون، عدد2، مجلد9.

12) العمري بوطابع: **قراءة في دراماتورجيا النَّص المسرحيّ**، مجلة دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، العدد 2، المجلد 5، نوفمبر 2020،

13) فكرون شهرزاد: **استراتيجية العنوان في الرواية المغاربية المعاصرة**، مجلة النقد والدراسات الأدبية واللغوية، العدد الثالث، سنة 2015.

14) قطر الندى عبد النور بومعيزة وأحسن تليلاني: **البناء الدراماتورجي للصّراع في مسرحية "ريم الغزالة" لفاطمة قالير**، مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم الإنسانية، العدد 2، المجلد2، 2021،

15) كاظم عودة: **جماليات الأداء التمثيلي في الاتجاهات الإخراجية المعاصرة –مسرح االصورة نموذجا–**، مجلة الأكاديمي، العدد57، 2011.

16) ملكة علي كاظم الحداد: **العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (دراسة نقدية)**، مجلة جامعة كركوك للدراسات الانسانية، العدد2، المجلد 4، 2009.

17) مؤيد حمزة: **تطور مفهوم الدراماتورجيا ووظائفها في المسرح الأوروبي**، مجلة دراسات، العدد 3، المجلد 38، سنة 2011.

18) يوسف رشيد: **الوظيفة الدراماتورجية وتمفضلات العلاقة بين النص والعرض (مسرحية دزدمونه أنموذجا)**، مجلة كلّية التربية الأساسية، العدد 70، 2011.

الملتقيات والمؤتمرات:

1) كاظم عمران موسى: **سينوغرافيا المكان وتحولاته في العرض المسرحيّ المعاصر**، المؤتمر الأكاديمي الدّولي الثّامن عشر، اسطنبول 25-26 _ أكتوبر 2017 جامعة بغداد كلّية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحيّة.

الرّسائل الأكاديميّة:

1) برنامة سامية: **العلاقة المسرحيّة وجمالية التلقي لدى الجمهور المسرحيّ الجزائري –مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع– أنموذجاً**، إشراف: فرقاني جازية، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، كلّية الآداب واللّغات والفنون وهران، 2008-2009.

2) بوطوبة أمينة: جمالية **المكان الدرامي في النّص المسرحيّ الجزائري**، رسالة دكتوراه، جامعة وهران1، سنة2016.

3) خيرة بوعتو: **الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحيّ**، أطروحة دكتوراه، إشراف: صياد سيد أحمد، كلّية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2017/2016م.

4) زينب جاسم محمد: **مفهوم الدراماتورج في العرض المسرحيّ**، إشراف: حليم صادق، رسالة دكتوراه، كلّية الفنون جامعة القاديسية، العراق، 2018.

5) سماح شاطري: **جدلية اللون والصورة في رواية ""بيض الرماد "" لمصطفى غزلاني**، إشراف: علي رحماني، كلّية الآداب واللّغات، رسالة ماجستير، 2014-2015.

6) ضحى محمد أحمد موسى: **الدراماتورجيا مصطلحات الدراماتورجيا المراوغة وأشكالها المتعددة**، رسالة ماجيستير، إشراف: عصام السيد، قسم الدراما والنقد المسرحيّ، جامعة عين شمس.

7) علوش عبد الرحمان: **المسرح التعليمي في دراما الطفل –مسرحية هاري وفاري والألوان لعبد القادر بلكروي أنموذجاً–**، رسالة ماجستير، إشراف: العمري بوطابع، قسم الفنون الدرامية، كلّية الآداب واللّغات والفنون، 2014.

8) نادية موات : العلامة المسرحية بين النسق اللفظي و النسق االبصري مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا، رسالة دكتوراه إشراف: الطاهر رواينية ، جامعة باجي مختار ،2016-2017م.

9) نشأت مبارك صليو: **الشخصية في النّص المسرحيّ**، رسالة دكتوراه، جامعة نبوي، سنة 2000.

المعاجم:

1) التيجاني الصلعاوي ورمضان العوري: **معجم اللّغة المسرحيّة**، مركز عبد الله بن عبد العزيز، السعودية، ط1، 2017.

2) باتريس بافيس: **معجم المسرح**، تر: ميشال فخطار، مر: نبيل أبو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2015.

المحاضرات:

1) هند أحمد منصور الهلباوي: **محاضرات في تكنولوجيا الاضاءة المسرحيّة**، جامعة المنوفية، الناشر كلّية التربية النوعية قسم الاعلام التربوي.

المواقع الإلكترونيّة:

1) ***https://ae.ert.wiki/wiki/Patrice_Pavis***
2) ***https://www.marefa.org/***
3) ***https://e3arabi.com/?p=561025***
4) ***https://www.araqeek.com/bio/victor-hugo***
5) ***https://sotor.com/***
6) ***" - Prix Ars Electronica" https://ar.wiki2.wiki/wiki/Kenneth_Tin-Kin_Hung***
7) ***https://www.noor-book.com/tag***
8) ***https://alantologia.com/page/21641/.***
9) ***https://www.djazairess.com/akhbarelyoum/179618..***
10) ***https://www.facebook.com/chaines.alg/posts/938872689489450./***
11) ***https://www.raya.com/2015/08/28***
12) ***https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/1797839/Gallaire-Fatima-Princesses-Livre.html***
13) **https://www.aps.dz/ar/regions/88550-2020-06-3**
14) ***https://arabradio.us/art***

المقابلات:

1) مقابلة شفوية أجريت مع: المترجمة أ.د"**طامر أنوال**"، **حول: ترجمة عنوان مسرحية "الحلقة الذكورية"**، سكيكدة، يوم 20 ماي 2022م.

2) مقابلة شفوية أجريت مع المترجمة أ.د"**جميلة مصطفى الزقاي**"، **حول مسرحيات فاطمة قالير**، سكيكدة، يوم 30 ماي 2022م.

3) مقابلة شفوية أجريت مع المخرج "**محمد يبدري**"، حول عرض مسرحية ***RIM LA GAZELLE*** سكيكدة ***2022/06/02***

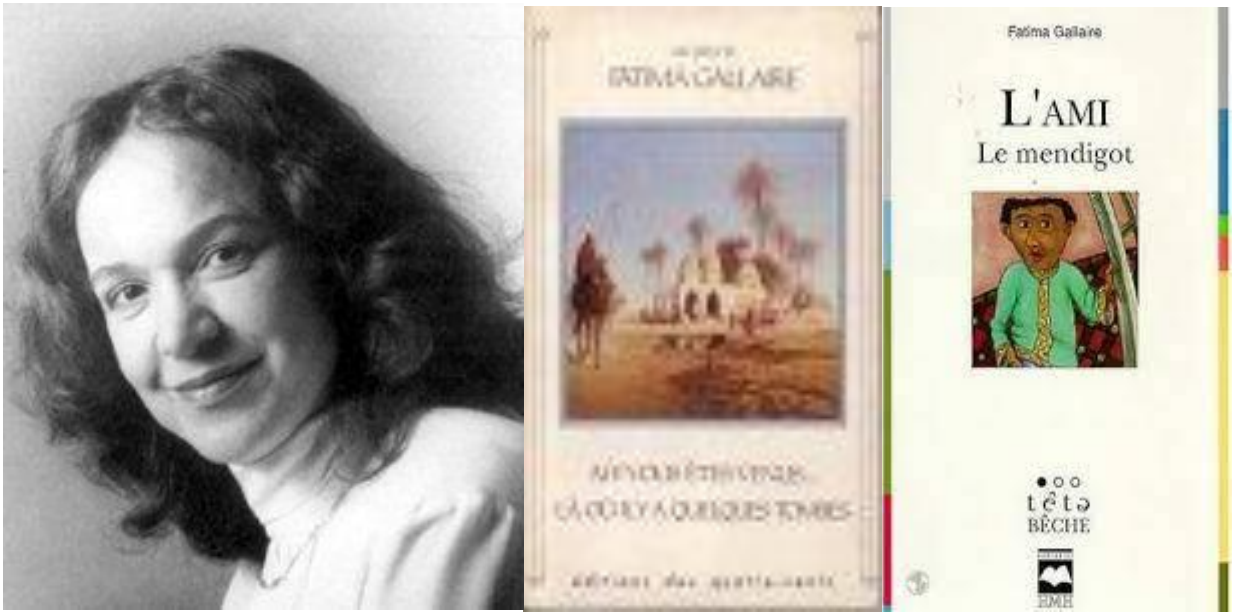
الملحق

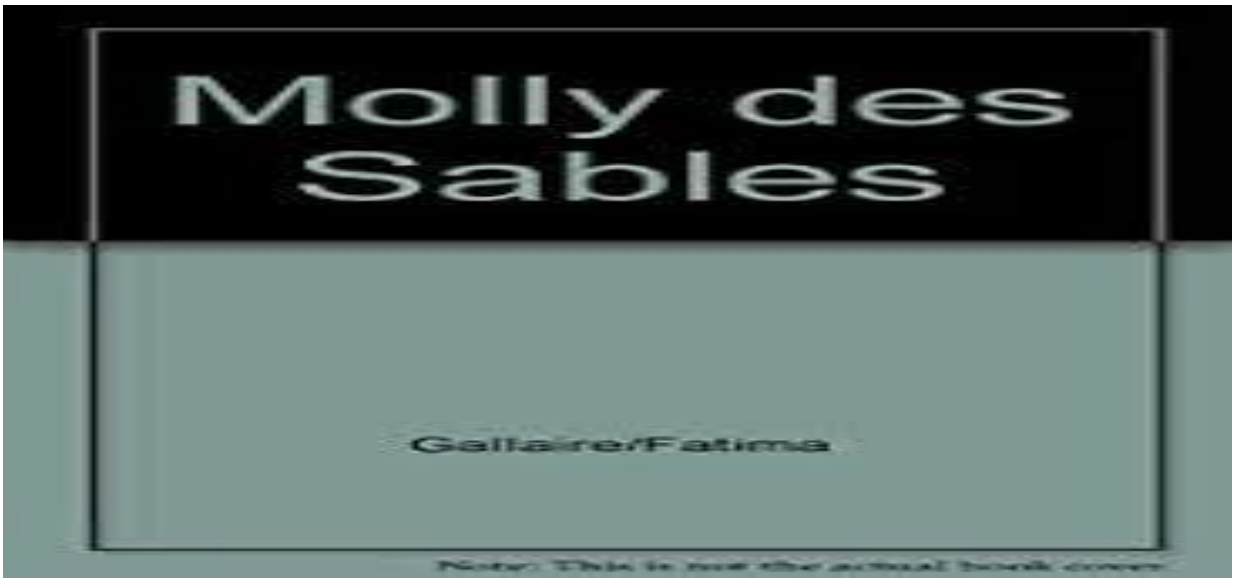






صور من عروض مسرحيات فاطمة قالير "الأميرات" و"الضرائر"





مجموعة أغلفة لكتب مسرحيات فاطمة قالير

كارلون شريد

ممثلة ومترجمة أمريكية قامت بترجمة مسرحية **الضرائر** لفاطيمة قالير وكانت من بين الممثلين الذين كانوا يتحكمون في العرائس الخشبية ويتكلّمون بلسانها وقد قامت كارلون شريد بترجمة مسرحية الضرائر إلى ***house of wives*** أي بيت الزوجات عام **2007**.

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات:

العنوان	الصّفحة
مقدّمة	(أ–ط)
المدخل: الدّراماتورجيا وأسئلة المصطلح	12
تمهيد	13
1. الدّراماتورجيا وأسئلة المصطلح	13
2. ماهية الدّراماتورجيا	13
3. تطور مفهوم الدّراماتورجيا	15
4. وظيفة الدّراماتورجيا	15
5. أنواع الدّراماتورجيا	19
1.الدّراماتورجيا الكلّاسيكية (الشّعرية)	19
الدّراماتورجيّا الحديثة	21
الدراماتورجيا المسرح الملحمي (البريشتيه)	24
الدّراماتورج	25
2.1 ماهية الدراماتورج*Dramaturge*	25
وظيفتة الدّراماتورج	28
التَّحليل الدّراماتورجي	35

ماهية التَّحليل الدّراماتورجي..... 35

وظيفة التحليل الدّراماتورجي.....38

دراماتورجيا تحويل النّص المسرحيّ إلى النص المشهديّ.....41

ماهية دراماتورجيا تحويل النّص المسرحيّ إلى النص المشهديّ.....41

دور دراماتورجيا تحويل النّص المسرحيّ إلى النص المشهديّ.....45

خلاصة.....47

الباب الأول.....49

الباب الأول: البناء الدّراماتورجي للنّص المسرحيّ في تجربة فاطمة قالير.....50

الفصل الأول: البناء الدّراماتورجي للعتباب في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.....52

تمهيد.....53

البناء الدّراماتورجي للغلاف في مسرحيات فاطمة قالير.....53

البناء الدّراماتورجي لدلالة العنوان.....56

البناء الدراماتورجي لدلالة العنوان.....59

البناء الدّراماتورجي لعنوان مسرحيّة الأميرات لفاطمة قالير 60

البناء الدّراماتورجي المعنى الإيدلوجي للعنوان في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير.....60

البناء الدّراماتورجي المعنى الإغرائي للعنوان في مسرحية "الأميرات" لفاطمة قالير.....60

البناء الدّراماتورجي المعنى الإيدلوجي للعنوان في مسرحية "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.....61

البناء الدّراماتورجي المعنى الإيدلوجي للمترجمة "طامر أنوال" للعنوان في مسرحية "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.....62

البناء الدّراماتورجي المعنى الإغرائي للعنوان في مسرحية "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.....62

البناء الدّراماتورجي المعنى الإيدلوجي للعنوان في مسرحية " الضرائر" لفاطمة قالير.....63

البناء الدّراماتورجي المعنى الإغرائي للعنوان في مسرحية "الضرائر" لفاطمة قالير.....63

البناء الدّراماتورجي المعنى الإيدلوجي للعنوان في مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.....64

البناء الدّراماتورجي المعنى الإغرائي للعنوان في مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.....64

خلاصة.....65

الفصل الثاني.....66

الفصل الثاني البناء الدّراماتورجي للصراع في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.....67

تمهيد.....69

ماهية الصراع في النّص المسرحيّ.....71

البناء الدّراماتورجي للصراع في مسرحيّة "الأميرات" لفاطمة قالير.....71

البناء الدّراماتورجي للصراع في مسرحيّة "الضرائر" لفاطمة قالير.....95

ملخص مسرحية "الضرائر".....95

البناء الدّراماتورجي للصراع في مسرحيّة "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.....104

ملخص مسرحية "الحلقة الذكورية".....104

البناء الدّراماتورجي للصراع في مسرحيّة " وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.....117

ملخص مسرحية "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" 118

خلاصة.....121

الفصل الثالث: البناء الدّراماتورجيّ للحوار في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.....124

تمهيد.....126

ماهية الحوار في النّص المسرحيّ.....126

البناء الدّراماتورجي للحوار في مسرحيّة "الأميرات" لفاطمة قالير.....127

البناء الدّراماتورجي للحوار في مسرحيّة "الحلقة الذّكورية" لفاطمة قالير.....134

البناء الدّراماتورجي للحوار في مسرحيّة "الضرائر" لفاطمة قالير.....136

البناء الدّراماتورجي للحوار في مسرحيّة "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.....146

خلاصة.....148

الفصل الرابع.....150

البناء الدّراماتورجي للشخصيات في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.....151

تمهيد.....153

ماهية الشخصيات في النّص المسرحيّ.....153

البناء الدّراماتورجيّ للشخصيات في مسرحيّة "الأميرات" لفاطمة قالير 158

وصف شخصية ماليك.....163

وصف شخصية الصغير في مسرحية "الحلقة الذكورية".....163

وصف شخصية "بيار و والغريب".....165

البناء الدّراماتورجيّ للشخصيات في مسرحيّة "الضرائر" لفاطمة قالير.....174

البناء الدّراماتورجيّ للشخصيات في مسرحيّة "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.....181

صفات شخصية "فرد".....182

صفات شخصية المحافظ.....182

خلاصة.....183

الفصل الخامس: البناء الدّراماتورجيّ للمكان والزمان في مسرحيّة فاطمة قالير.....184

تمهيد.....187

المبحث الأول: البناء الدراماتورجي للمكان في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.....187

ماهية المكان في النص المسرحيّ.....187

البناء الدّراماتورجيّ للمكان في مسرحيّة "الأميرات" لفاطمة قالير.....190

البناء الدّراماتورجيّ للمكان في مسرحيّة "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.....193

البناء الدّراماتورجيّ للمكان في مسرحيّة "الضرائر" لفاطمة قالير.....196

البناء الدّراماتورجيّ للمكان في مسرحيّة "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.....197

المبحث الثاني: البناء الدّراماتورجيّ للزمان في نصوص مسرحيات فاطمة قالير.....199

ماهية الزمان في النّص المسرحيّ.....200

البناء الدّراماتورجيّ للزمان في مسرحيّة "الأميرات" لفاطمة قالير.....201

البناء الدّراماتورجيّ للزمان في مسرحيّة "الضرائر" لفاطمة قالير.....203

البناء الدّراماتورجيّ للزمان في مسرحيّة "الحلقة الذكورية" لفاطمة قالير.....206

البناء الدّراماتورجيّ للزمان في مسرحيّة "وتبدو أشجار الخروب من بعيد" لفاطمة قالير.....207

خلاصة.....209

الباب الثاني.....210

الباب الثاني: البناء الدّراماتورجيّ لسيميائية الخطاب المسرحيّ المعروض في تجربة فاطمة قالير.....212

الفصل الأول.....213

البناء الدّراماتورجي لسيميائية العلامات المرئية للصورة الضوئية في عروض مسرحيات فاطمة قالير.....214

تمهيد.....**214**

دراماتورجيا الإضاءة.....**214**

البناء الدّراماتورجي لسيميائية العلامات المرئية للصورة الضوئية في مسرحية "ريم الغزالة rim la gazelle".....**216**

البناء الدّراماتورجي لسيميائية العلامات المرئية للصورة الضوئية في مسرحية *house of wives*".....**246**

دراماتورجيا الإضاءة العامة.....**250**

خلاصة.....**254**

الفصل الثاني.....**255**

البناء الدّراماتورجي لسيميائية العلامات المرئية للصورة الجسدية في مسرحيات فاطمة قالير.....**256**

تمهيد.....**257**

دراماتورجيا الصورة الجسدية.....**257**

دراماتورجيا الجسد الأنثوي.....**258**

دور الجسد.....**259**

البناء الدّراماتورجيّ لسيميائية العلامات المرئية للصورة الجسديّة في مسرحيّة *Rim la gazelle*.....**262**

دراماتورجيا الجسد والدّيكور.....**279**

البناء الدّراماتورجي للأزياء في عروض فاطمة قالير.....279

ماهية الأزياء في المسرح..... 279

البناء الدّراماتورجي للماكياج في عروض مسرحيات فاطمة قالير..... 281

الماكياج في العرض المسرحيّ.....281

الدور الجمالي للماكياج.....282

وظيفة الماكياج.....284

تقنيات الماكياج في العرض المسرحيّ.....286

تقنية التظليل والتفتيح في العرض المسرحيّ.....286

البناء الدّراماتورجي لسيميائية العلامات المرئية للصورة الجسديّة في مسرحية *House of wifes* 256

الفصل الثالث البناء الدّراماتورجي لسيميائية الصورة السينوغرافية في الخطاب المسرحي المعروض في تجربة فاطمة قالير.....292

دراماتورجيا السينوغرافيا..... 296

البناء الدراماتورجي لسيميائية العلامات المرئية للصورة السينوغرافية في مسرحية*rim la gazelle*لفاطمةقالير 297

البناء الدراماتورجي للخشبة في مسرحية *rim la gazelle*لفاطمة قالير..... 297

البناء الدراماتورجي للديكور في عرض مسرحية *rim la gazelle*لفاطمة قالير.....299

البناء الدراماتورجي للإكسسوارات 317

البناء الدراماتورجي لسيميائية العلامات المرئية للصورة السينوغرافية في مسرحية *House of wives*.....324

دراماتورجيا الفضاء المسرحي..... 324

دراماتولاجيا الديكور المسرحيّ 325

البناء الدراماتورجي لسيميائية العلامات السمعية للصورة الصوتية في تجربة فاطمة قالير..... 332

دراماتورجيا الصورة الصوتية.....332

خلاصة 339

خاتمة..... 340

قائمة المصادر والمراجع 346

الملحق 354

فهرس الموضوعات..... 359

مُلخَّص الدّراسة

ملخَّص الدّراسة باللغة العربية:

تدّرس هذه الأطروحة الموسومة بـ: "**البِنَاءُ الدّرَامَاتُورجِي للمَسْرَحِيّة في تَّجربة فاطمة قالير**"، التَّجربة الإبداعية للكاتبة؛ حيثُ رصدت هذه الدّراسة **البُنية الدّراماتورجية** للنَّص، والعرض المسرحيّ عند **الدّراماتورج ""فاطمة قالير""** مهتمة بالجانب المسرحيّ الجزائريّ، للكاتبات الجزائريّات للمسرح.

بخصيصة ما يشوب هذه المنجزات الإبداعيَّة، من الدّراسات النّقدية، وما خُصَت به الكاتبة، من حفوٍ عالمي وتغييب، وطني وعربي؛ فسعت دراستنا؛ لإبراز أعمالها الّتي عرفت وتميزت بها.

وقد تطرقنا في دراستنا إلى مقدّمة؛ كعرضٍ تقديمي؛ لأهم ما قدّمناه من ذكر لماهيّة بحثنا وتذكير بأهميّة وأسباب إختياره وذكر ما تتبعناه من مناهجٍ إستعنا بها في دراستنا، وأهم المصادر والمراجع المعتمدة في بحثنا.

أما **المدخل** فقد عنوناه بـ: **الدّراماتورجيا وأسئلة المصطلح**؛ جاء لتوضيح ماهيّة **الدّراماتورجيا** وأهم خصائصها **وتوضّيح لدّراماتورج والتّحليل الدّراماتورجيّ، وعملية التّحويل الدّراماتورجية**، وأدواتها ثمّ دُرس في **الباب الأول: البناء الدّراماتورجيّ للنّصّ المسرحيّ عند ""فاطمة قالير""** والذي ضم خمسة فصول؛ تناولنا في كلّ فصلٍ **البناء الدراماتورجي** لـ: العتبات، الصّراع، الشَّخصيات، الزَّمان والمكان.

أما **الباب الثّاني** والذي عُنون بـ: "**البناء الدّراماتورجي لسيميائية الخطاب المسرحيّ المعروض في تجربة ""فاطمة قالير""** والذي ضم أربعة فصول؛ **البناء الدّراماتورجي لسيميائية العلامات المرئية للصورة**: الضوئيَّة، الجسديَّة، السينوغرافيَّة، الإيقاعيَّة.

وبعد **تمام الأبواب والفصول**، توصلنا إلى أهم النَّتائج الآتية:

أنَّ **البناء الدّراماتورجي** في تجربة ""**فاطمة قالير**"" كان جليا في إبداع الكاتبة؛ حيثُ تجلى من خلال قوة الصّراع؛ في مسرحياتها، والإبداع في رسم الشَّخصيات، والبعد الدّلالي للهويّة، والعلم والنّسوية والعادات والتَّقاليد؛ كما رسم هذا الإبداع في عروض مسرحيَّاتها، تَّصوير الصّراع النَّفسي في صراعها العمودي، كما تجلى الإبداع في الصّراع الأفقي والعمودي أيضًا في الصورة النَّصية، وكذا الصورة الجسديَّة.

ملخَّص الدّراسة باللّغة الإنجليزية: :

This thesis, entitled: "The dramatic construction of the play in the experience of Fatima Gallaire "*, studies the creative experience of the writer; Where this study monitored the dramatic structure of the text and theatrical performance of the dramaturge ""**Fatima Gallaire** "" we were interested in the Algerian theatrical aspect of the Algerian writers of the theater. In particular, what taints these creative achievements, from critical studies, and the writer's specialization, of global and national and Arab celebration; Our study expanded; to highlight her distinguished works.*

In our study we touched on an introduction; *As a presentation of the most important of what we have presented of mentioning the nature of our research and a reminder of the importance and reasons for choosing it, and mentioning the methods we followed in our study and the most important sources and references approved in our research.*

As for the entrance, it was entitled: Dramaturgy and the questions of the term. *It came to clarify the nature of* ***dramaturgy*** *and its most important characteristics and tools. Then, the section chapter studied the dramatic construction of the theatrical text at* ***"Fatima Gallaire",*** *which included five chapters; In each chapter, we dealt with* ***the dramatic*** *structure of: thresholds, conflict, characters, time and place.*

As for the second chapter, which is entitled: *"**The dramatic construction of the semiotics of the theatrical discourse presented in the experience of "Fatima Gallaire**", which included four chapters:* ***the dramatic*** *construction of the semiotics of the visual signs of the image: visual, physical, scenographic, and rhythmic.*

After completing the section and chapters, we reached the following important conclusions: *that the* ***dramatic*** *construction in the experience of ""**Fatima Gallaire** "" was evident in the writer's creativity; where it manifested itself through the power of the struggle; In her plays, creativity in drawing characters, the semantic dimension of identity, science, feminism, customs and traditions; this creativity was also painted in the performances of her plays, depicting the psychological struggle in her vertical struggle, and creativity in the horizontal and vertical conflict was also manifested in the textual image, as well as the physical image.*