الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشاذلي بن جديد – الطارف–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

مذكّرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الموضوع:

عناصر الديكور التراثيّة ودورها في المسرح الجزائري المعاصر

إعداد الطالبة:

- رحامنيّة أماني
- بن سديرة خولة

إشراف الدّكتورة:

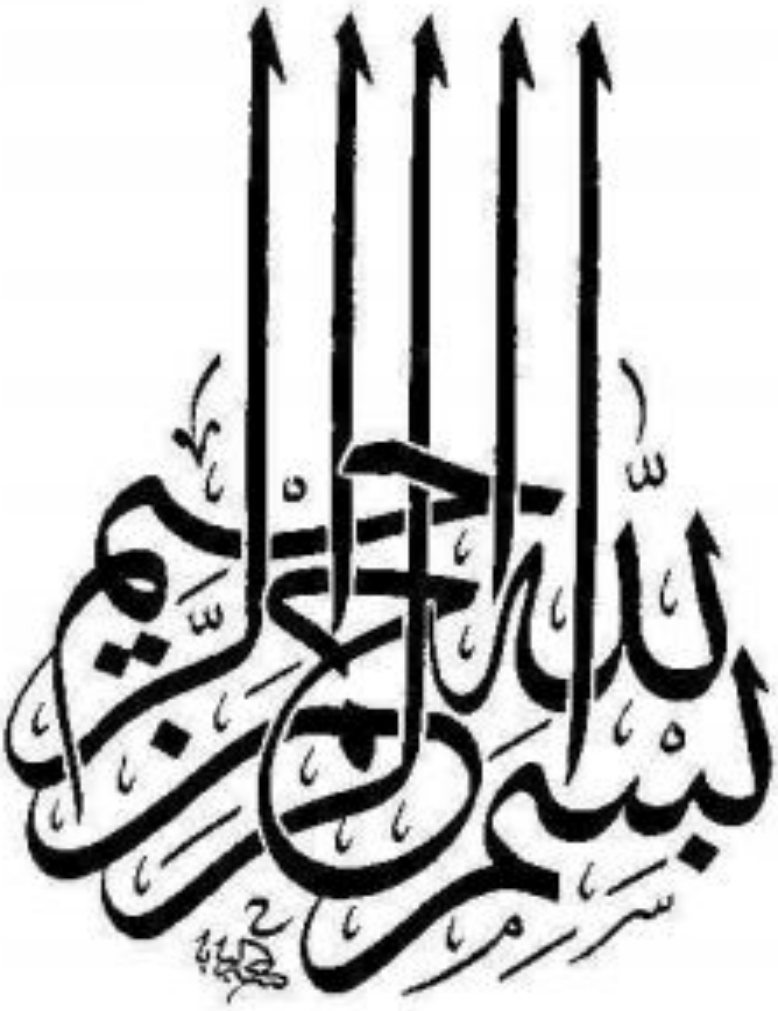
د. نوري إيمان

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة	الجامعة
فزاري أمينة	أستاذ محاضر-ب-	جامعة الشاذلي بن جديد- الطارف	رئيسا
إيمان نوري	أستاذ محاضر-أ-	جامعة الشاذلي بن جديد- الطارف	مشرفا ومقررا
آمال بشينيّة	أستاذ مساعد -أ-	جامعة الشاذلي بن جديد- الطارف	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية:

2022/2021


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أوّل من يُشكر ويحمد آلاء الليل وأطراف النهار هو العليّ القهّار، الواحد الجبّار، الذي أغرقنا بنعمه التي لا تُحصى، وأغدق علينا برزقه الذي لا يفنى، فله جزيل الحمد والثناء العظيم، هو وخير خلقه، رسوله الكريم، محمد بن عبد الله" عليه أفضل الصلاة وأتمّ التسليم.

لله الحمد كلّه والشكر كلّة أن وفقنا وألهمنا الصّبر على المشاق التي واجهناها لإنجاز هذا العمل المتواضع.

والشكر موصول للدّكتورة "**إيمان نوري**"، التي ساعدتنا على إنجاز بحثنا، فلولاها هذا العمل ما كان ليكتمل، وما كنّا لنفتح مغاليق ما جُهل.

كما نشكر كلّ من مدّ إلينا يد العون من قريب أو بعيد.

خولة وأماني

إهداء

اختلطت دموع الفرحة والحزن، فرحي بالتخرج ورفع قبعتي عاليًا وحزني لوداع أحبتي وفراق أساتذتي

في لمح البصر مرت أيامنا ولم تبق سوى الذكريات .. وها نحن اليوم نجني ثمار خمس سنوات من الجهد و التعب..

أهدي تخرجي وفرحتي للروح التي شاركتني بدعائها.. إلى بسمة الأمل والحياة.. ونبع الحنان وإلى كل ما هو جميل في حياتي.. أمي الغالية أطال الله في عمرها

إلى ينبوع الحياة وضياء دربي سندي وحبِّي الأول الذي بفضله بلغت التعليم العالي "والدي الحبيب".. أتمنى من الله أن يطيل عمره..

إلى جميع إخوتي بالدم وسندي ومشاطري أفراحي وأحزاني الذين كان لهم الفضل في إزالة الكثير من العراقيل عن طريقي "وليد" و زوجته، "ساسية" وزوجها..

إلى إخوتي الذين لم ترهم عيناي قط عصافير الجنة (حياة) و (مداني) رحمهم الله وأسكنهم فسيح جناته

إلى زينة الحياة الدنيا، أبناء إخوتي ومن ذقت معهم وشعرت بإحساس الأمومة فلذتا كبد أخي و زوجته (مرام، زين الدين) وبهو حياة أختي و زوجها (إياد عبد المعز)

إلى روح ابنة أختي عصفورة الجنة (إلين) رحمها الله وعوض والداها من رزقه

إلى أبناء وبنات أخوالي وخالاتي (أميرة، خليل، أيوب)

إلى صديقاتي المقربات العزيزات أوّلهم من ساهمت معي في هذا العمل "خولة"، إشراق، أميرة، رحمة، إحسان، بشرى، صفاء ...

إلى جميع أحبتي وأصدقائي وجيراني على مواقع التواصل الاجتماعي الكل باسمه ..

إلى كل الأحباب الذين هم تحت التراب..

إلى كل من علمنا حرفا أو دلّنا على طريق العلم والاجتهاد.. إلى عمي " قدور" الرجل الطيب عامل بمكتبة جامعتنا المركزية لم يبخل علينا بنصائحه و معاملته اللطيفة.. إلى كل أساتذة و دكاترة وعمّال جامعة الشاذلي بن جديد الطارف أهدي بحثي هذا.

أماني رحامنيّة

إهداء

الحمد لله الذي يفتح به الكلام وأفضل ما جرت به الأقلام سبحانه وتعالى

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة حبيبي ورسولي محمد صلى الله عليه وسلم..

إلى صاحب السيرة العطرة والفكر المستنير فلقد كان له الفضل الأول في بلوغي التعليم العالي (أبي الغالي) أطال الله في عمره..

إلى من بكت لأحزاني وسعدت لأفراحي وأخلصت الدعاء من قلبها للمولى بتوفيقي ....(أمي) العزيزة..

إلى إخوتي و أخواتي كل باسمه ...

ولأخر عنقود في العائلة ابن أختي "عبد الغفور" الصغير..

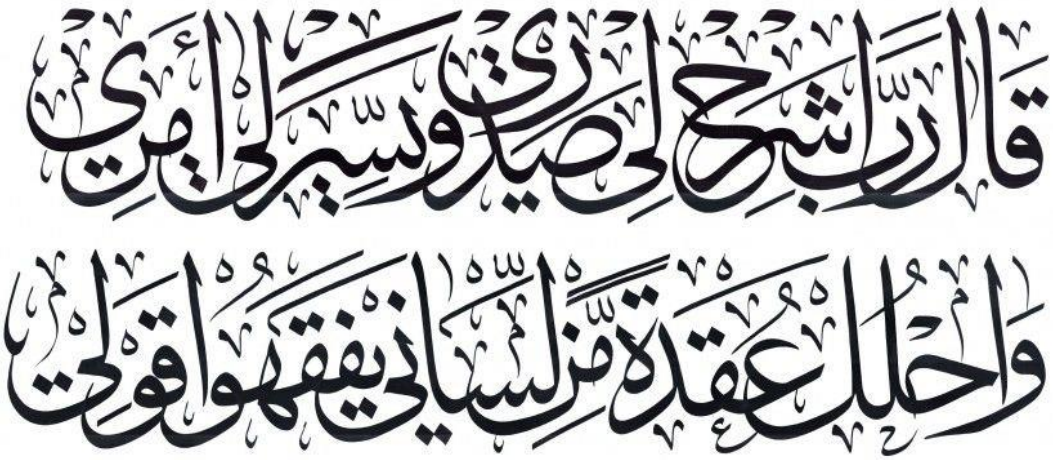
إلى الذي كان لي الدعم ولو من بعيد خطيبي "محمد "..

إلى الأحبة والأصدقاء "أماني، أميرة ، يسرى، إيناس، خولة، رحمة، إحسان"..

إلى جميع أساتذتي الكرام....

إليهم جميعا أهدى بحثي بعد تعب وعناء

بن سديرة خولة


قال رب اشرح لي صدري ويسر لي أمري
واحلل عقدة من لساني يفقهوا قولي

مقدّمة

يُعتبر المسرح فنًا من الفنون الأدبيّة التي لازمتنا منذ الصّغر حين كنّا ممثّلين دون دراية منّا، فكنّا نتشارك مع أصدقائنا وألعابنا أدوارًا وهميّة (الأم، الأب، الابن، البنت، العروس...الخ) حيثُ كنّا نجتمع في مكان خاص من أجل القيام بهذه الأدوار، هذا المكان أصبح يمثل الآن خشبة المسرح، مع تزيين المكان وترتيبه بديكورات وأواني بلاستيكيّة تراثيّة (قدر، صحن، كسكاس...)، فالمشهد ككلّ تجسيد حيّ لتُراثنا وتراث أجدادنا، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل:

*ما هي علاقة الدّيكور بالمسرح؟

*وما هي الإضافات التي تُقدّمها عناصر الدّيكور التراثيّة للعرض المسرحي؟

الديكور المسرحي من العوامل الأساسيّة التي لا تستطيع الاستغناء عليها في العرض المسرحي، حيث يُعطي الفكرة الأولى للمشاهد، وذلك من خلال تناسق المناظر والتصاميم مع أسلوب المسرحيّة، يهدف إلى مساعدة المشاهدين على فهم العمل المسرحي وكذلك التعبير عن خصائص المسرحيّة المميّزة.

وللإجابة على الإشكاليّة المطروحة، قُسِّم البحث إلى مدخل وفصلين وخاتمة.

المدخل فقد تناول، مفهوم المسرح وسينوغرافيا المسرح.

أمّا الفصل الأوّل فتناول:

أولا: "توظيف التراث في المسرح"، وفيه تمّ تبيان:

أ- مفهوم التراث لغة واصطلاحًا.

ب- مفهوم التراث الشّعبي.

ج- ميادين التراث.

د- أنواع التراث.

ثانيًا: تاريخ المسرح العالمي، وفيه تمّ تبين:

أ- المسرح الإغريقي.

ب- المسرح الإيطالي.

ج- المسرح الفرنسي.

د- المسرح الإنجليزي.

هـ- عناصر الدّيكور في المسرح العالمي (الإغريقي، الإيطالي، الفرنسي، الانجليزي).

ثالثًا: تاريخ المسرح العربي، وفيه تمّ بيان:

أ- المسرح عند العرب.

ب- تاريخ المسرح في العالم العربي.

ج- توظيف التراث في المسرح العربي.

د- مسرح "سعد الله ونّوس" أنموذجًا.

رابعًا: تاريخ المسرح الجزائري.

أ- المسرح الجزائري تاريخيًا.

ب- النشأة الفعليّة للمسرح الجزائري

- مرحلة النشاط: 1939-1942.
- الفترة الثانية: 1943-1964.
- مرحلة ما بعد الاستقلال.

ج- روّاد المسرح الجزائري.

د- توظيف التراث في المسرح الجزائري.

هـ-مصطلح المعاصرة.

ننتقل إلى الفصل الثاني من البحث، وفيه تطرّقنا إلى:

- تعريف وسائل السّمعي البصري (الأهميّة-الأهداف).
- تأثير وسائل السّمعي البصري على المسرح (المسرحيّة المتلفزة).
- المسرحيّة المتلفزة.

ثمّ تطرّقنا إلى:

1- تعريف الدّيكور (المفهوم، الأنواع، العناصر).

2- تحليل عنوان المسرحيّة.

3- شخصيّات المسرحيّة.

4- تعريف جمعيّة الستار الذّهبي.

5- عناصر الدّيكور الموجودة في مسرحيّة "مسيرة كفاح".

6- دور العناصر الديكوريّة في مسرحيّة (مسيرة كفاح).

7- العلاقة بين الحوار المسرحي واللباس التقليدي.

8- دور الدّيكور في المشهد المسرحي.

9- مكانة الدّيكور بين الممثّلين والمشاهدين.

10- نبذة عن الألوان.

ويخلُص البحث في الأخير من خلال الخاتمة ومجموعة من النتائج والاقتراحات.

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي التحليلي، وهو طريقة منهجيّة يقوم فيها الباحث بدراسة موضوع بهيئته الطبيعيّة ودعمه بجمع البيانات والمعلومات المناسبة.

ومن أسباب الولوج أو التطرّق إلى هذا الموضوع هو الرّغبة في التعرّف على المسرح بصفة عامّة والدّيكور بصفة خاصّة.

وقد اعتمدنا كذلك على بعض المصادر والمراجع ورسائل الماجستير والدّكتوراه، ومن بينها رسالة الماجستير الموسومة بـ: "طبيعة الحركة النقديّة ودورها في الممارسة المسرحيّة في الجزائر"، وكتاب "فنّ الشّعر لأرسطو"، و"لسان العرب" لابن منظور.

ومن جهة أخرى فقد اعترض البحث مجموعة من الصّعاب والعراقيل، وأكبر عائق هو صعوبة تحميل بعض الكُتُب التي تتعلّق "بعناصر الديكور" و "المسرحيّة المتلفزة"، وكذلك صعوبة التعامل مع "المسرحيّة المتلفزة"، زيادة على صعوبة حصولنا على الموضوع متأخرًا.

نتوجّه بالشّكر لكلّ من ساهم أو ساعد ولو بالقليل في هذا البحث مع جزيل الشّكر والعرفان للأستاذة المشرفة التي لم تبخل علينا بالمعلومة العلميّة وخاصّة المراجع.

حاولنا بقدر الإمكان أن لا نخرج على موضوع البحث، لا يسعنا إلاّ أن نحمد الله ونشكره على نعمة العلم، نشكر السادة أساتذة اللجنة على تعبهم وحرصهم على إخراج مذكّرات الماستر في أبهى صورها.

المدخل

مفهوم المسرح والسينوغرافيا المسرحية

تمهيد:

يُعدّ المسرح شكلاً من أشكال التعبير الأدبي وفنا من الفنون التي لها شعبيّة على مرّ العصور، بدءًا من العصر الروماني، لأنّه من أقرب الفنون إلى الواقع المعاش، فهو يُعبّر عن حياة الإنسان وتجاربه الحياتيّة والاجتماعيّة والسياسيّة ويُجسّدها عن طريق حركات وأفعال ينقُلُها بصورتها الحقيقيّة دون تزييف للواقع، عن طريق عرض إحساس وخيال واسع يستطيع من خلاله إيصال قضيّة ما من خلال مسرحيّة سواء كانت سياسيّة أو اجتماعيّة أو دينيّة أو ثقافيّة تجسّد لنا تلك القضيّة بصورة حيّة لها على خشبة المسرح تقوم بها مجموعة من الشّخوص يكون هدفها الضّحك أو الترفيه عن النّفس وكذلك إرسال رسالة ما أو حكمة أو قضيّة من قضايا أمّة من الأمم وتنقّلها، وكما يحمل هذا الفنّ في طيّاته العديد من الفنون كالرّقص، والموسيقى، والغناء.

تحتوي المسرحيّة على نصّ مكتوب وهو "النصّ الدرامي" الذي يُعتبر نصًا أدبيًا، كذلك تحتوي على النصّ المسرحي وهو نصّ درامي مكتوب، يقوم بكتابته المخرج ومساعديه من ممثّلين ومصمّمين الملابس والإضاءة، ثمّ يقومون بتحويل كلّ هذه المفردات إلى عناصر بصريّة محسوسة.

تحتوي المسرحية عمومًا على نوعين: المأساة (تراجيديا Tragidia)، واللهاة (كوميديا Comidia)، وقبل التعمّق في هذه الأنواع يجب أوّلاً معرفة معنى مصطلح مسرح ومسرحيّة.

أولا: مفهوم المسرح

أ. مدلوله اللغوي

جاء في لسان العرب "المسرح بفتح الميم مرعى السرح، وجمعه المسارح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرّعي"[1]، وفي تعريف آخر: "المسرح كلمة مأخوذة من فعل سَرَحَ، وكانت تستعمل في الأصل لدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدّار"[2]

نفهم من خلال التعريفات السابقة أن المسرح يعني من الناحية اللغوية المكان الفارغ الذي ترعى فيه الحيوانات.

ب.مدلوله الاصطلاحي:

يرى جوردن كريج أنّ "المسرح هو تمثيل فقط ولا هو نصّ مسرحي فقط، إنّه إدماج لكلّ العناصر، بداية من الفعل الذي يُعدُّ لُبّ التمثيل واللّغة والعبارات والحوار الذي يُشكّل قوام المسرحيّة والإيقاع الذي يعتبر جوهر فنّ الرّقص"[3]

كما يرى جرين وود أنّ المسرحيّة "هي نصّ يُمثّل على خشبة المسرح بواسطة شخصيّات إنسانيّة حقيقيّة"[4]

كما يجيب رولان بارت على سؤال ما المسرح؟ بقوله: "إنّه نوع من الآلة السيبرينيّة، تختبأ وقت الاستراحة، خلف الستار، وما إن ترتفع هذه الأخيرة حتّى تبدأ هذه الآلة ببثّ الرسائل إليك، ولهذه الرسائل إليك، ولهذه الرسائل الخصوصيّة التزامن رغم اختلاف إيقاعها"[5]

1- ابن منظور، لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، قدّمه عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف خيّاط، دار لسان العرب، بيروت-لبنان، (د.ط)، (د.ت)، مج2، ص: 128.

2- ماري الياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص: 424.

3- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقديّة ودورها في الممارسة المسرحيّة في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، قسم الفنون الدراميّة، 2011/2010، ص: 11.

4- المرجع نفسه، ص: 11.

5- نديم مُعلّى، لغة العرض المسرحي، المدى، (د.ط)، (د.ت)، ص: 06.

كما عرف العرب المسرح في فترة متأخرة عن الغرب، وقاموا بتعريفه تعريفات مختلفة؛ إذ يُعرّفه أبو الحسن سلاّم بقوله: "المسرح لون من ألوان النّشاط البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصّة أو لكلّ منها خصوصيّات متفاعلة فكرًا ومشاعرًا وقيما مع غيرها في حيّز زماني ومكاني، وحالة من التغيير والنموّ تعبيرًا حاضرًا في الرّسالة والتلقّي في الإرسال والاستقبال، عن طريق نصّ مترجم أو مقتبس أو مؤلّف أو مجسّد تجسيدًا مترجم بالصّورة الصوتيّة وبالصّورة الحركيّة البشريّة بمساعدة وسائل آليّة وتقنيّة أو مجسّدة تجسيدًا مفسّرًا بالصّورتين بقصد إضافة رؤيا المبدع الثّاني (المخرج) إلى الإبداع الأوّل (النصّ) تلك التي سيعقبها إبداع ثالث (الممثّل) بمساعدة إبداع الممثّلين وتقنيّات الحرفيين"[1]

من خلال هذا المفهوم نرى أنّ المسرح هو فكرة إبداعيّة جماعيّة يقوم بها المبدع المؤلف أو المترجم بمعيّة عدد من الممثّلين والحرفيين والمصمّمين بتنفيذ فكرة تتطلّب إبداعا تعبيريا يتم عرضه على خشبة المسرح وبحضور عدد من المشاهدين.

أمّا حمادة ابراهيم فيُعرّفه بأنّه "مصطلح له دلالات متعدّدة منها دلالاته على دار العرض وعلى النصّ التمثيلي وعلى كلّ ما له علاقة بالتمثيل والدّراما"[2]، ما يعني أن تعريفه يدل عليه كنوع أدبي كما يدل على المكان الذي يتم فيه العرض.

كما يُعرّفه شُكري عبد الوهاب على أنه ذلك العمل الإبداعي الذي ينتقل من النص المكتوب إلى العمل المعروض بفضل جهود "المخرج ومجموعة العمل، ومن مصمّمي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحيّة وغيرهم لتأتي المعالجة النهائيّة تحويلا، لكلّ المفردات المكتوبة إلى عناصر بصريّة محسوسة".[3]

1- أبو الحسن سلام، حيرة النصّ المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندريّة للكتاب، مصر، ط2، 1993، ص: 19.

2- حمادة ابراهيم، معجم المصطلحات المسرحيّة والدراميّة، منشورات الإنجلو المصريّة، القاهرة، مصر، ط3، 1993، ص: 208.

3- شكري عبد الوهاب، النصّ المسرحي، مؤسسة حورس الدوليّة، الاسكندريّة، ط2، 2001، ص: 02.

ثانيا: سينوغرافيا المسرح:

يُعرّفها "باتريس بافيس": "فنّ تزيين المسرح الديكور والتصوير"[1]، كما يُعرّفها "مارسيل فريدفون": "فنّ ضارب بجذوره في تاريخ المسرح وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض والفضاء المسرحي وما يظهر عليه من صور وأشكال وأحجام ومواد وألوان وإضاءات وصوت"[2]

من خلال هذه التعاريف نقول بأنّ "السينوغرافيا" مصطلح حديث في هذا العصر شامل للدّيكور ومكوّنات المسرح من تزيين وتصوير...الخ

عرّفها "كمال عيد": "تعبير السينوغرافيا في المسرح يعني الخطّ البياني للمنظر المسرحي حرفيا Scénographie، أمّا تعبيرًا فهو فلسفة علم النظريّة الذي يبحث في ماهية كلّ ما على خشبة المسرح، وما يرافق فنّ التمثيل المسرحي من متطلّبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا، كاملاً، متناسقًا ومبهرًا أمام الجماهير".[3]

1- Patric Pavis, Dictionnaire du Theater, P: 347.

2- مارسيل فريدفون، السينوغرافيا اليوم معالم كلّ الطريق، ترجمة: ابراهيم حمّادة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ص: 08.

3- كمال عبد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدّار الثقافيّة للنّشر، القاهرة، ص:07.

الفصل الأوّل

التراث الشعبي وعلاقته بالمسرح الجزائري

تمهيد

كانت البدايات الأولى للمسرحيّة حين احتاج لها الإنسان كي يتواصل مع غيره، وينقل إليهم ما يحدث في مغامراته التي كان يقوم بها، ويحكي لهم ما فعل وذلك عن طريق حركاته وأفعاله عن طريق الوقوف أمامهم وتمثيل كل ما حدث معه؛ حيث كانت البداية الحقيقيّة للمسرح عند الإغريق القدماء في القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد، وذلك حينما ازدهرت الحضاريّة اليونانيّة في كلّ المجالات فكان المسرح آنذاك مرتبط ارتباطا وثيقا بالدّين والعبادات، وقد مرّت المسرحيّة بعدّة مراحل بدءا بالكلاسيكيّة الإغريقيّة القديمة والرومانيّة مرورًا بالرومانسيّة والواقعيّة وبعدها ظهرت العديد من الأنواع للمسرح، فظهر المسرح الحيّ والمسرح السياسي والمسرح الشّعبي، كما ظهر المسرح التسجيلي والوثائقي، وكذلك المسرحيّات الأخلاقيّة والدراما الدينيّة دراما الأفكار.

أوّلا- توظيف التراث في المسرح:

إنّ العلاقة بين الموروث الشعبي وفنّ المسرح علاقة جذريّة تمتد إلى أقدم العصور، فكلّ ما في المسرح من علم هو حقيقة جزء من التراث، "وما يزال أسلوبًا من أساليب الإنسان ومحاولته الدؤوبة في كشف المشكلات ومعرفة المخاطر التي تواجه المجتمع بأنّ حقيقة الوجود عبر دراسة النّفس الإنسانيّة والتعمّق في دواخله، فمنذ الحضارة الإغريقيّة ارتبط فنّ المسرح ارتباطًا وثيقًا ببنية النصّ المسرحي الذي اعتمد بالأساس على الأساطير القديمة، وحكايا الموروث الشعبي المعبّرة عن القيم والمثُل العُليا التي كانت تهدف إليها عروض المسرح الإغريقي بوصفها فنًا توجيهيًا يعدّه الإغريق طقسًا من الطقوس الدينيّة وأصولها"[1]

ومنه نقول أنّ المسرح ارتبط بالتراث منذ نشأته الأولى حيث كان عبارة عن احتفالات دينيّة وطقوس يمجّدها الشّعب اليوناني، فالتراث الشّعبي يُحقّق للمسرح أهدافه من خلال التعبير عن الواقع المعيشي للشّعوب.

كما اتّخذ المسرحيّون المحدثون في العصر الحديث "موقفًا إيجابيًا من توظيف التراث واستلهامه بناءً على رغبة فنيّة في إيجاد شكل حرّ قابل للإضافة والتطوير في استيعاب روح العصر، فظهرت أعمال مسرحيّة انطلقت من تراث الأمم القديمة، وجاءت أغلب أعمال المسرح الحديث مستنبطة من موضوعات من التراث فكانت معظم مسرحيّات (بريخت) صورًا ناطقة بالدّور الإيجابي الذي يمكن أن يلعبه التراث الشّعبي في المسرح، وجاءت مسرحيّة (الذُباب) لسارتر معتمدة على أسطورة إغريقيّة قديمة".[2]

وبهذا نقول أنّ كثيرا من المسرحيّات في العصر الحديث قد ركّزت على تُراث الأمم السّابقة منها مسرحيّات (بريخت)، حيث اتّخذ فيها التراث دورًا هاما، ومسرحيّات "سارتر" التي أخذ منها الأسطورة الإغريقيّة.

1- علي عبد الله: واقع التراث الشعبي في المسرح العربي –المسرح العراقي أنموذجًا-، كليّة العمارة والتصميم، جامعة عمّان الأهليّة، عمّان-الأردن، البلقاء للبحوث والدراسات، مج 17، ع1، 2004، ص: 61.

2- المرجع نفسه، ص: 63.

1- مفهوم التراث:

أ. لغة:

لفظ التراث في اللغة العربيّة مشتقٌ من مادّة "ورث" قال ابن الأعرابي: "الورث، الورث، والإرث، والوارث والارث والتراث واحد". قال الجوهري: الميراث أصله موارث انقلبت الواو ياءً، لكسرة ما قبلها. والتراث أصل التاء واو، ونقول أورث الشيء أبوه وهم ورثة فلان، وورثة توريثا أي أدخله في ماله على ورثته، وأورثه ماله أي تركه له"[1].

"الإرث بالكسر: الميراث والأصل الأمر القديم توارثه الآخر عن الأوّل"[2]، بينما لفظة تراث في المعاجم مشتقّة من مادّة "ورث" فجاء في الصحاح "ورث أباه، ورث الشيء عن أبيه يرثه بكسر الرّاء، فيهما ورث بكسر الواو، إرثا بكسر الهمزة وأورثه أبوه الشيء".[3]

ب. اصطلاحًا:

"تراث كلّ أمّة هو كلّ ما خلّفه السّابقون للاحقين، ومن أبناء الأمّة ويوزّع تراث الأمّة على أفراد الأمّة حسب قدرات كلّ من الفهم والاستيعاب، والممارسات والحفظ وبالتالي لدى كلّ أمّة تراث هؤلاء الأفراد متجادلا مع نفسه مرّة ومتجادلا مع هؤلاء مرّة أخرى".[4]

"التراث في الحقيقة مخزون نفسي عند الجماهير، فالتراث إذن ليس له وجود مستقلّ عن الواقع حيث يتغيّر ويتبدّل ويعبّر عن روح العصر وموجّهًا لسلوك الجماهير في حياتنا اليوميّة"[5]

1- ابن منظور، لسان العرب، مجلّد 2، جار صادر، بيروت، لبنان، 1997، ج2.

2- الفيروز ابادي: الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ج1، 1999، مادّة (ورث).

3- الرازي، مختار الصحّاح، تحقيق يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصريّة، بيروت، لبنان، ط1، 1996، مادّة (ورث).

4- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة المغاربيّة، الرباط، المغرب، ط1، ص: 24.

5- حسن حنفي، التراث والتجديد موقفنا من التراث القديم المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، ص: 15.

2- تعريف التراث الشعبي:

إنّ التراث الشعبي أو الفلكلور هو: "الثقافة أو العناصر الثقافيّة التي تلقاها جيل عن جيل أو التي انتقلت من جيل إلى جيل آخر"[1]

فالتراث الشعبي إذن هو كلّ ما يشمل العادات والتقاليد والفنون الشعبيّة والمعتقدات التي نتوارثها من أجدادنا مع مرور الزّمن.

وهناك من يرى التراث الشّعبي أنّه "علم يختصّ بدراسة الثقافة الشعبيّة من منظور جمالي لا اجتماعي"[2]

فالتراث الشعبي يهدف لدراسة كلّ الجوانب المتعلّقة بالتقاليد الشعبيّة والثقافيّة للمجتمعات الإنسانيّة.

"الفولكلور هو الأدب الشعبي الذي ينتقل شفويًا أساسًا ولقد كان علماء الإثنولوجيا الأمريكيون هم الذين حدّدوا موضوع هذا الميدان على هذا النّحو، إذ أنّهم صنّفوا المواد الثقافيّة تبعًا لعلاقاتها داخل الثقافة".[3]

فينقسم التراث الشّعبي إلى أربع عناصر استقرّ عليها الباحثون،[4] ومن هنا يمكننا تحديد هذه العناصر التي يقوم عليها التراث الشعبي، وهي:

أولا- المعتقدات الشعبيّة.

ثانيًا- العادات الشعبيّة.

ثالثًا- الفنون الشعبيّة.

رابعًا- الأدب الشعبي.

1- فوزي العتيل، ما هو الفلكلور؟، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط2، 1981، ص: 77.

2- محمد رجب النجّار، من فنون الأدب الشّعبي في التراث العربي، مكتبة الدراسات الشعبيّة، القاهرة، ج1، اكتوبر 2003، ص: 28.

3- محمد الجوهري، مقدّمة في دراسة التراث الشعبي المصري، ط1، 2006، ص: 22.

4- العجلة هذلي، مقدّمة في دراسة التراث الشّعبي في المسرح الحقوي في الجزائر، مذكّرة ماجستير، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة المسيلة، 2009، ص: 55.

أ. المعتقدات الشعبيّة:

يرى "إدريس قرقوة" أنّ المعتقدات الشعبيّة هي مجموعة المعلومات والمعارف المتراكمة في أذهان النّاس عن حياتهم والبيئة المحيطة بهم وعلاقاتهم ببعضهم البعض"[1]

يعد إدريس قرقورة –من خلال القول السابق– المعتقدات الشعبيّة هي تلك الأفكار والمعارف الخبيئة في صدور وعقول أفراد المجتمع والتي يعبرون بها عما يعيشونه ويعتقدونه داخل مجتمعهم، كما أنّ المعتقدات الشعبيّة موجودة في كلّ مكان فهي تكتب وتنطق ويجب أن يتوفّر فيها شريك يقاسمك تلك المعتقدات ومحيط يفهم تلك الرّموز. هناك العديد من المعتقدات الشعبيّة نذكر منها ما يلي: الأولياء الصّالحون، الزردة، الطبّ الشعبي، الخمسة على العين...الخ.

ب. العادات الشعبيّة:

حسب "إدريس قرقورة" العادات الشعبيّة هي: "نمط السّلوك الذي يعتاده الفرد أو الجماعة ويميل إلى الثّبات بمرور الوقت، بل والانفعال الورائي، وهي ذات قوّة معياريّة وتتنوّع بتنوّع ظروف المجتمع والجنس والمهنة"[2]

كما تحمل العادات الشعبيّة ثقافة مجتمع من المجتمعات وتعبّر عن حياة أفراده وشخصيّاتهم عن طريق تلك العادات، ومن تلك العادات نذكر:

- عادات دورة الحياة كالولاة، الزواج، الوفاة.
- عادات الأعياد والمناسبات.

ج. الفنون الشعبيّة:

تُعدّ الفنون الشعبيّة متجذّرة وتعكس الحياة الثقافيّة للمجتمع، تشمل أيضًا مجموعة من الثقافة التعبيريّة المرتبطة بمجالات الفنون الشعبيّة والتراث الثقافي، يشمل الفنّ الشّعبي المادّي أشياء

1– إدريس قرقورة، التراث في المسرح الجزائري –دراسة في الأشكال والمضامين–، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط1، ج1، 1430هـ، 2009، ص: 44.

2– إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري –دراسة في الأشكال والمضامين–، مرجع سابق، ص: 44.

صيغت واستُخدمت داخل المجتمع التقليدي، يشمل التراث الثقافي غير المادّي أشكالاً، مثل: الموسيقى والرّقص والهياكل السرديّة.[1]

أ. الأدب الشّعبي:

إن الأدب الشّعبي هو تلك "العبارات والجمل والأمثال والأشعار والخطب والقصص والأساطير التي تنعكس في ضمير الشّعب وقلبه انعكاسًا مطبوعا...، ويدخل في هذا المفهوم الكتابات والأمثال والتعليقات والأشعار والقصص حتّى الخيال منها"[2]، ومنه فالأدب الشّعبي إذن هو أدب متداول مشافهة ينتقل جيلا بعد ديل، مرتبط بالعادات والتقاليد الشعبيّة.

وتحدد الدّكتورة "نبيلة ابراهيم"[3]، أنواع الأدب الشّعبي كالآتي:

- الحكاية الشعبيّة.
- الحكاية الخرافيّة.
- الأسطورة.
- المثل.
- اللّغز.
- النكتة.

3- أنواع التراث:

التراث الشّعبي أو الفلكلور هو ما خلّفه الإنسان عبر العصور، أو هو تلك السلوكات والممارسات المتوارثة جيلا عن جيل، له أنواع مختلفة نذكر منها:

- **التراث الحضاري:** هو نتاج الحضارات من فترة ما قبل التاريخ مرورًا بالحضارات المختلفة في مختلف المناطق وصولاً إلى ما يُسمّى اليوم فترة التراث الشّعبي.[4]

1- https://ar.m.wikipidia.ong

2- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري -دراسة في الأشكال والمضامين-، مرجع سابق، ص: 45.

3- نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشّعبي، مكتبة غريب، دار النهضة، مصر، ط3، دت، ص: 13.

4- المدرسة الوطنيّة للحفاظ على الآثار والتراث المصري، 26 مارس 2022، السّاعة، 21:50 https://m.facebook.Egyption.schoolpreservetionan/posts1454628744795893 1

- **التراث المادّي**: عبارة عن آثار منقولة، وهي ما خلّفه الأجداد، من منشآت كالمعابد والمساجد، ومباني حربيّة كالحصون والقلاع... الخ.
- **التراث اللامادّي**: يتمثّل في الموارد الثقافيّة والمعارف والابتكارات وممارسات المجتمعات، وللتراث اللامادّي أهميّة كبيرة للاهتمام به في ظلّ العولمة والتحوّل الاجتماعي، فهو تعبير صادق عن عادات وتقاليد وثقافة الشّعوب وهويّتها وانتمائها الحضاري.[1]
- **التراث القومي**: وهو التراث الذي يشمل الفترة الزمنيّة التي ظهرت فيها القوميّات بأشكالها المختلفة من بينها الرومانيّة، الفارسيّة والإغريقيّة والعربيّة.
- **التراث الشّعبي**: هو مكمّل للتراث الحضاري والقومي، حيث أصبح لكلّ مجموعة أو بيئة صفاتها التي تتميّز بها من عادات وتقاليد وصناعات وملابس...الخ، ولكن علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا كانوا أكثر دقّة وعلميّة، حيث قسّموا التراث إلى فروع وأقسام لتأخذ حصّتها من الدّراسة.[2]

1- عبد الكريم عزوق، التراث الأثري: مفهومه، أنواعه، أهميّته، حمايته، استغلاله كثروة اقتصاديّة، جامعة الجزائر2، معهد الآثار للحماية القانونيّة للموروث المادّي وأثرها في ترقية الاستثمار السياحي في الجزائر، ص: 03.

2- المدرسة الوطنيّة للحفاظ على الآثار والتراث المصري، 26 مارس 2022، السّاعة، 21:50 https://m.facebook.Egyption.schoolpreservetionan/posts1454628744795893 1

ثانيًا– تاريخ المسرح العالمي:

1– المسرح الإغريقي:

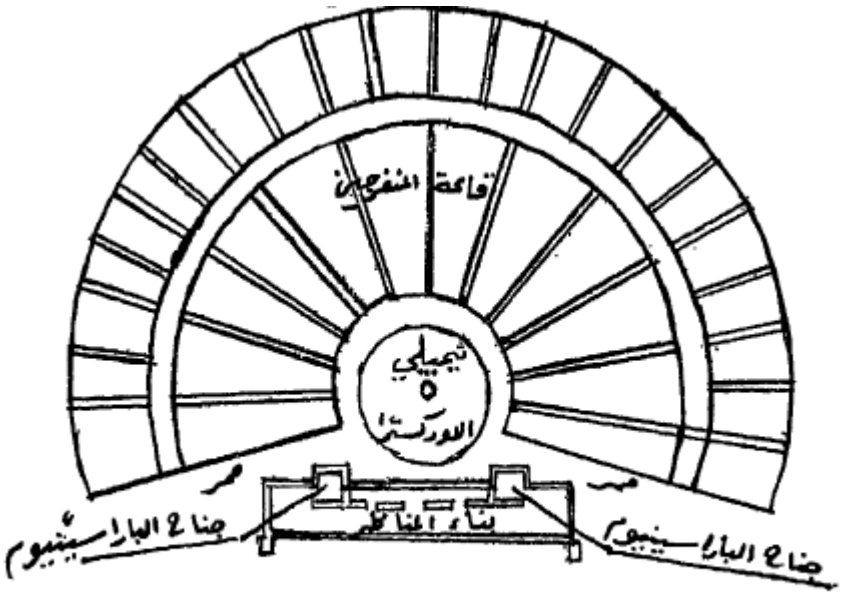
خضع تطوّر بناء المسرح الإغريقي لتطوّر الدراما الإغريقيّة نفسها، فإنّ أبسط أنموذج يمكننا أن نتصوّره للدراما الإغريقيّة في مراحلها الأولى لا بدّ وأن يتألّف من الأغاني والرّقص ولقد قدّمت الأغاني المصحوبة بالرّقص خلال الأعياد الديونيسيّة على مساحة من الأرض أطلق عليها الإغريق اسم الأوركسترا، وهي داخلة ضمن المنطقة المقدّسة الخاصة بالإله "ديونيسيوس" مشتملة على بناء مستطيل يرتفع وسطها، يرمز إلى مذبح الإله المذكور.

كانت هذه العروض "تُقدّم أمام أتباع ديونيسيوس من بين الإغريق الذين توزّعوا على سفوح التلال المطلّة على هذه المساحة من الأرض ليتمكّنوا من مشاهدة العروض، ذات الطّابع الطقسي، ومن هنا إنّ أيّ حديث عن تطوّر بناء المسرح الإغريقي يجب أن يأخذ بعين الاعتبار أنّ عروض المسرح في بلاد اليونان كانت تُشكّل ظاهرة فريدة من نوعها، يقبل المجتمع بأسره على الإسهام فيها، كما يجب على المرء في مثل هذه الحالة أن يتذكّر أيضًا أنّ تجربة هذا المسرح لم تماثلها تجربة مسرحيّة في بلد آخر ولا في أيّ حقبة تاريخيّة أخرى، إنّها تجربة استطاعت للأسباب المذكورة أن تنقل في الحياة الإغريقيّة يعمّق كما أولت عنايتها واهتمامها لأهمّ المشكلات الأساسيّة في الحياة واضطلع بها أهمّ رجالها ومفكّريها وشارك فيها الشّعب كلّه، واستعدّ هذا الشّعب بكامل فئاته للمناسبات المسرحيّة، فتوقّفت جميع الأعمال والنشاطات بما في ذلك السياسيّة والحربيّة"[1]

هذه هي أهمّ الخواص التي يذكرها الباحثون عند الحديث عن المسرح الإغريقي، ولعلل المخطط التالي "يُضفي مزيدًا من الوضوح على معالم الصّورة التي حاولنا أن نساعد القارئ على تكوينها عن هذا المسرح العريق، وسيلاحظ القارئ، أنّ صالة العرض مكشوفة، وهي عبارة عن مدرّج

1– جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأمّلات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهوريّة العراقيّة (سلسلة دراسات)، 1985، ص: 337.

من صفوف مقاعد حجريّة تبدأ من مستوى الأوركسترا، وترتفع مستندة على سفح تلّ ليوفّرها ركيزة ثابتة وآمنة وهي على شكل حذوة حصان.[1]



مخطط المسرح اليوناني

2- المسرح الإيطالي:

"اختلف المسرح الإيطالي عن كلّ مسارح أوربا في سرعة إيقاعه ناحية التطوّر والنهضة الجديدة التي اجتاحت القارّة الأوروبيّة، إذ لم يكن مسرحًا محليًا أو قوميًا أو وطنيًا بقدر ما كان مسرحًا أوروبيًا، وهو ما تقدّره كل المؤرّخات الأوروبيّة مؤخّرا في القرن 18 ميلادي، بفضل ما قدّمه هذا المسرح من نظام الفصول في المسرحيّات، تيّار كوميديا الفنّ (الكوميديا لارتي (Commedia D'ellarie)

إنّ أهمّ ما قدّمه هذا العصر في قوميّة الفنّ الإيطالي في المسرح، أنّه عكس عالميًا على الدراميين في الخارج (شكسبير في إنجلترا، موليير في فرنسا...) وسرعان ما ظهر المسرح الإيطالي بدراما لامعة وتقدّم لأوّل مرّة في تاريخ المعمار المسرحي".[2]

1- المرجع السّابق، ص: 341.

2- كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدّار الثقافيّة للنّشر، القاهرة، ط1، 1998 ص: 47.

3- المسرح الفرنسي:

"أدّت الحروب الإيطاليّة إلى فتح الباب أمام الفنّانين الإيطاليين إلى الانتقال إلى فرنسا، عمل "ليوناردو دافينشي" في بلاط الملك "فرانس الأوّل"، كما خطّط لعديد من احتفالات الأعياد، حتّى توفّي 1519 في قصر Claux الفرنسي، كما نقل الإيطالي المعماري المسرحي "سيبيستيانو سرليو"، براعته في الهندسة المعماريّة ما بين عاميّ 1541-1547م، إلى قصر النافورة الزرقاء ثمّ عمل ما بين أعوام 1547-1553 في مدينة ليون الفرنسيّة Lyow عند الكاردينال Ippolito D'este. نقل الإيطاليون الكبار الهندسة المتقدّمة والمعمار المسرحي إلى قلب فرنسا وإلى قصورها".[1]

من خلال هذا يمكننا القول أنّ الفرنسيين تأثّروا بالدّراما الإيطاليّة فقد ترجموا العديد من المسرحيّات الإيطاليّة العصريّة آنذاك.

4- المسرح الإنجليزي:

- قبل شكسبير:

تبلورت الدراما الانجليزيّة بشخصيّاتها المنفردة نتيجة لابتعادها عن الدّين والكنيسة (كما حدث في أوربا كلّها)، وامتزاجها بالتراث الأدبي الكلاسيكي من ناحية وبالتراث الأدبي الشّعبي من ناحية أخرى.

بدأ الانفصال عن الكنيسة عام 1210م عندما صدر قانون يُحرّم العروض المسرحيّة داخل الكنائس، ونتيجة لهذا انتقلت العروض المسرحيّة من الكنيسة إلى السّاحات الشعبيّة أثناء المهرجانات والمناسبات الدينيّة. وامتزج العرض المسرحي الدّيني بالشّارع وبدأت عناصر جديدة تزحف إليه، مثل دخول بعض الشخصيّات الواقعيّة والمشاهد الهزليّة والتعليقات الساخرة على الأحداث الجارية إلى العرض.

تحقّق انفصال الدّراما التّام عن الدّين في القرن 15 على أيدي مجموعة من كُتّاب المسرح، مثل هنري مدوول، وجون هيود، وبعض المهتمّين بالعلوم الإنسانيّة، مثل: توماس مور، جون راشيل،

1- كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، مرجع سابق، ص: 64.

وساهم هؤلاء أيضًا في ربط الدّراما الانجليزيّة بالتيّار الفكري الذي ساد في عصر النهضة بحيث بدى واضحًا في موضوعاته ومصادره.[1]

- **عصر شكسبير:**

إذا نظر القارئ نظرة سريعة إلى نتاج المسرح في عصر الملكة إيليزابيث الأولى أي إلى المسرح في إنجلترا في الفترة من منتصف القرن 16 حتّى بدايات القرن 17، سوف يدهش لكم التنوّع والتجريب الذي احتوته هاته الفترة، فإلى جانب عدد التراجيديّات المتنوّعة سيجد الكوميديا الرومنسيّة الشعبيّة وكوميديا الأمزجة التي تأثّرت بنظريّات علم النّفس التي سادت ذلك العصر والتي برع فيها بنجونسن، والمسرحيّة السياسيّة السّاخرة التي كانت عادة تنتهي بإلقاء كاتبها في السّجن وسيجد القارئ أيضًا الكوميديا الواقعيّة النقديّة التي تهدف إلى إصلاح المجتمع، ولكن إلى جانب هذا وذاك، ظهر في المسرح الإليزابيثي نوع من الكوميديا التي يمكن وصفها بأنّها كوميديا واقعيّة حياديّة.[2]

ارتبط ازدهار الاقتصاد بازدهار المسرح وكان الصنّاع والحرفيون والتجّار وربّات البيوت والأثرياء وعلية القوم يعبرون النّهر ويتدفّقون إلى الشاطئ الآخر كلّما ارتفعت الأعلام فوق المسارح على الضفّة المقابلة للمدينة لتعلن عن قيام الفرق بتقديم العروض، وكانت العروض تبدأ عادة في الثانية والثالثة ظهر أيّ في ضوء النّهار.

حاول صاحب كلّ فرقة استقطاب الكتاب المسرحيّين المحبوبين لإمداد الفرقة بنصوص مسرحيّة طول العام بين تأليف وإعداد. هكذا كان الحال مع شكسبير، الذي عمل كاتبًا وممثّلا مع فرقة (الجلوب) وهكذا كان الحال أيضًا مع "بن جنسون" أعظم معاصر "لشكسبير".

وإلى جانب العامل الاقتصادي كان هناك عامل آخر ساهم على ازدهار المسرح في ذلك العصر عامل السيولة والطبقيّة.[3]

1- نهاد صليحة، أضواء على المسرح الجزائري، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، ماي 2005، ص: 11-12.
2- المرجع نفسه، ص: 25.
3- المرجع نفسه، ص: 27.

5- عناصر الديكور في المسرح العالمي:

5-1- عند الإغريق:

- **أسخيلوس (من 525ق.م إلى 456 ق.م)**: كان أوّل من أدخل المناظر المزخرفة والمرسومة والآلات المسرحيّة.
- سوفوكليس (495-406ق.م): وضع الموسيقى المطلوبة للمسرحيّة، كما أضاف المناظر المسرحيّة كذلك يعتبر "سوفوكليس" أوّل من رفع عدد الممثّلين إلى ثلاث، وأدخل المناظر المرسومة.[1]

5-2- العصور الوسطى (القرن 10):

كانت معظم العروض المسرحيّة الدينيّة، مستوحاة من قصص الكتاب المقدّس، كانت مناظر الدّيكور عبارة عن "تجسيد منظر الجنّة يوضعها في المكان مرتفع نسبيًا ... الشّاعر وعلق المعلّقات الحريريّة، بحيث يرى المشاهد، أكتاف منهم في الجنّة، وضع الزّهور والبيانات ذات الروائح الزكيّة، أكثر من استجار الفواكه المثمرة"[2].

5-3- الديكور في إيطاليا:

"يُعدّ سيباستيانو سرليو أوّل من أظهر على خشبة المسرح تغيّرات وحلولا رائعة بالنّسبة لتغيّر الدّيكور أو تثبيته على خشبة المسرح ثمّ أضاف مناشته في تلوين المناظر والديكورات البلاستيكيّة، مستعملا الإيهام ومواد من الكرتون للإيحاء (كلاسيكيا)، بتمثال أو برج أو مرتفع شاهق.[3]

- **الديكور في إنجلترا:**

أمّا بالنّسبة للدّيكور "لم تستعمل المسارح الانجليزيّة الدّيكورات إلاّ في النّادر الذي يوحي إلى المكان فقط، إذ كانت الكلمة في الدراما أهمّ الأهميّات لأنّه يعتبر عصر شكسبير أعظم عصور الدراما الانجليزيّة، كما كان يمتاز بالعبقريّة المسرحيّة في أعماله .... إعطاء الكلمة، أهميّة بالغة دون

1- أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة أنجلو المصريّة، مصر، دط، دت، ص: 81.
2- شكري عبد الوهاب، النصّ المسرحي، مؤسسة حورس الدوليّة، الاسكندريّة، ط2، 2001، ص: 15-16.
3- كمال عبد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، مرجع سابق، ص: 50.

الاهتمام بالمناظر المسرحيّة، أي أنّ الدّيكور شبه منعدم لأنّ الخشبة كانت (صلعاء) من المناظر والديكورات إلى أن اهتمام الإطار المادّي، كان منصبًا على تأثير الأزياء المسرحيّة للاعتماد على الاكسسوار أكثر من المناظر الديكوريّة.[1]

- **الديكور في المسرح الفرنسي:**

بالنّسبة للدّيكور في المسرح الفرنسي فقد تميز بالاعتماد على "ديكورات خفيفة وغير مكلّفة تتغيّر ببساطة من مكان لآخر، أمّا ستار المقدّمة الذي كان يفصل الخشبة عن الجماهير في المسارح العامّة فلم يكن له وجود البتة في عروض مسارح الكولوسيوم ولا في عروض الفرق المسرحيّة الجوّالة"[2]

1- المرجع السابق، ص: 60.

2- المرجع نفسه، ص: 67-68.

ثالثًا– تاريخ المسرح العربي

شهد المسرح العربي "في المرحلة الممتدّة بين التسعينات ويومنا هذا تحوّلات نوعيّة وكيفيّة متعدّدة نظرًا لما مرّ به العالم العربي من تغيّرات اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة واقتصاديّة انعكست بدورها على الخطاب المسرحي Le discours du théâtre وطرحت مسائلات كثير يعني بها واقع المسرح في العالم العربي أهمّها: علاقة هذا المسرح بالثقافة العربيّة وبمطلقيه وبإمكانيّة تخطّي إشكال البُنى الفنيّة التي كانت سائدة في المسرح منذ معرفة العرب به، أي منذ منتصف القرن 19، مرورًا بمرحلة الستينيّات وصولا للمرحلة الحاليّة، حيث خضعت هذه البُنى لتحوّلات بنائيّة وفكريّة متغيّرة في زمنيّ الحداثة وما بعد الحداثة".[1]

1– المسرح عند العرب:

اهتم النقاد والمبدعون العرب بتعريف المسرح انطلاقا من قناعاتهم الشخصية، وبناء على تجربتهم المسرحية، يقول توفيق الحكيم في تعريفه للمسرح: "للمسرحيّة عندي اعتبار آخر، ذلك أنّ الحوار بما فيه إيجاز وتركيز هو القالب الأدبي القريب إلى سليقتي المحبّة للنّظام، فالفنّ عندي نظام، والنظام عندي هو الاقتصاد أي البيان بلا زيادة أو نقصان ".[2]

أمّا فتحي عثمان فإنه يربط المسرح بالواقع معرفا إياه على أنه: "هو الفنّ الذي يُعبّر عن الأفكار التي لها علاقة بالحياة بطريقة تجعل هذا التعبير يكسب وضوحه عن طريق الممثّل وتجعله قادرا على إثارة الاهتمام بالجمهور".[3]

1– وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2007، ص: 07.

2– توفيق الحكيم، في الأدب، مكتبة مصر، سعيد جودة السحّار وشركاؤه، 1988، ص: 43

3– الوردي بورمادة، مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الكفاءات العليا في سلك مربّي الشباب، دار الشباب، خنشلة، 1987، ص: 19.

ويُعرّفه آخرون بأنّه "فنّ من فنون القول وإن اشترك مع الكلمة والحركة والتعبير بالصّورة وملامح الوجه إلى جانب الإطار، وهو البناء المسرحي ذو الجدران الثلاثة بما يشمل من مناظر وديكور وشارة وإضاءة وما إلى ذلك.[1]

2- تاريخ المسرح العربي

كان مارون النقّاش أوّل من خطر له إدخال فنّ التمثيل المسرحي ودرّب الممثلين على تمثيل "رواية هارون الرّشيد المعروفة باسم أبي الحسن المغفّل؛ حيث كان حاضروها نخبة من الوجهاء وأهل الفضل من الوطنيين والأجانب، فشجّعه الجميع، فرأى أن ينشئ مسرحا خاصًا به إلى جانب بيته حسب رأي مارون النقاش أنّ وجود هذا الفنّ في العالم قديم جدًا، حيث قال بعض المؤرّخين إنّه من زمن أبينا ابراهيم، وإن ظننا ذلك مبالغة فلا نقدر أن نشكّ بما أجمعت عليه آراء المؤرّخين بأنّه من زمن الرومانيين وقبل مجيئ سيدنا المسيح بأجيال عديدة، وكانت المسرحيّة الثالثة والأخيرة التي كتبها النقاش، عبارة عن معالجة جديدة لمسرحيّة "طرطوف" لموليير أيضًا وقدّمها بعنوان " السليط الحسود" حيث وصف عمله ابن أخية سليم النقّاش قائلا: "وقد جعل هذا الفنّ تغييرا غير قليل، أدخله إلى بلاد الشرق في اللغة العربيّة، وهو المرحوم عمّي "مارون النقّاش".

كان النقّاش من المسرحيين المتأثرين بالمسرحيّات الفرنسيّة، فكان فضله عظيما فريدًا للمسرح العربي، سواء في النصّ الدرامي، أو في مبادئ الإخراج، وأصبح التوجّه نحو الأدب المسرحي والمصادر الأدبيّة للبلاد الأخرى أمرا معتادا بالنّسبة لأغلب الأشخاص الذين جاؤوا بعده، فلم يقم هؤلاء بتعريب الموضوع ونقل مكان الأحداث إلى البلاد العربيّة فقط بل كتبوا على أساسها أعمالا جديدة تماما تستجيب لأهداف وذوق المؤلف والجمهور العربي.[2]

المقصود هنا أنّ بداية المسرح العربي انطلقت من لبنان؛ حيث شهد ميلاد الفنّ المسرحي في العالم العربي.

1- محمد زغلول سلاّم، المسرح والمجتمع، منشأ معارف، الاسكندرية، دط، دت، ص: 03

2- سيد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي ق19، مؤسّسة هنداوي، مصر، دط، دت، ص: 21، 22.

ثمّ انطلقت شرارة المسرح العربي بعد ذلك، "فكان "أحمد أبو الخليل القباني" في سوريا و"يعقوب صنّوع" في مصر، وكانت زيارة الفنّانين العرب إلى مصر أو هجرتهم إليها جدّيتها إليهم تلك الظّروف التاريخيّة نفسها التي رشّحت مصر لتلعب دورها في قيام عصر النهضة العربيّة، فتشكّلت فيها الفرق المسرحيّة وأنشأت دور العرض المسرحي ومنذ ذلك الحين وأبناء العروبة في مختلف أقطارهم يزدادون قناعة بأهميّة الدّور الحضاري والتنموي للمسرح، فدخل هذا الفنّ الحياة الثقافيّة والروحيّة في جميع العواصم العربيّة، وأصبح في بعض منها زادًا ثقافيًا يوميًا، وكانت مهرجانات العربيّة للمسرح التي أصبح لها في عدد من الأقطار العربيّة تقاليدها السنوية الثّابتة ينتظرونها المعنيون بالحركة المسرحيّة بفارغ الصّبر، ويتتبّع أمرها من يعنيهم أمر الثّقافة العربيّة، ومع ذلك فمازال المسرح العربيّ إذا —ما قورن بغيره من النشاطات الثقافيّة والفنيّة الأخرى التي وفدت إلينا مع عصر نهضتنا الحديثة– متأخرًا، حتّى قد لاحظ المعنيون بالمسرح العربي مؤشّرًا خلال العقد الأخير على انحصار في زخم المسرح الدّرامي ومستواه الفنّي، الأمر الذي كان وراء الدّعوة المتكرّرة لدراسة هذه الظّاهرة.

وبينما يتّفق الجميع على أنّ الوقت حان لتكوين المسرح العربي هويّته الوطنيّة والقوميّة المميّزة، فإنّ المعنيين يختلفون اختلافا كبيرا وهم يقترحون الحلول كلا من جانبه، ومن خلال منظور خاص به، فبينما تقترح فئة منهم العودة أو بكلمة أدقّ الالتفات إلى التقاليد الاحتفاليّة التي تزخر حياتنا الشعبيّة بأشكال متنوّعة منها، متوزّعة على الرّقعة الجغرافيّة للوطن العربي الكبير، وذلك بحثًا على الأشكال وإلى التراث القومي، بحثًا عن المضامين الأصليّة، ترى فئة أخرى ضرورة رسم خُطى المسرح العالمي من خلال مراحل ازدهاره التاريخيّة المعروفة، معتقدة أنّ ذلك كفيل لتأمين وسائل النهوض للمسرح العربي ودفع عجلة تطوّره للأمام"[1]

3- توظيف التراث في المسرح العربي:

عندما عاد المبدع المسرحي العربي إلى التراث وفكّر في استعادته واستلهامه، وضع التراث الشّعبي نصب عينيه، لأنّه وجده أقرب إلى روح الشّعب، وأكثر ارتباطًا به وتمثيلاً له، وقد أشار إلى

1- جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأمّلات في المسرح الإغريقي، مرجع سابق، ص: 7-8.

ذلك د. "محمد يوسف نجم" قائلاً: "أمّا كُتّاب المسرحيّة فكما استوحوا تاريخ العرب والتاريخ العام وقصص الكتب المقدّسة لم يستكفوا عن استحياء القصص الشّعبي، وبخاصّة ما ذرّ منه حول موضوعات تلذّ العامّة، وتجد عندهم حسن القبول، كموضوعات الحبّ والبطولة والشهامة، وهكذا رأينا هذا التراث يمدّ أصابع تأثيره منذ بداية النهضة المسرحيّة عندنا، "فمارون النقّاش" في لبنان يستمدّ من "ألف ليلة وليلة" موضوع مسرحيّة من مسرحيّاته، و أيضًا في سوريا "أبو الخليل القبّاني" يعتمد على القصص الشّعبي اعتمادًا يكاد يكون كليًا، ويستمرّ هذا التقليد على مسرحنا في القرن الماضي، وفي هذا القرن نجد أنّ مسرحيّة من أروع ما ألّف أدبنا وهي مسرحيّة "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، تعتمد على "ألف ليلة وليلة" في موضوعها"[1]

وبناءً على هذا "فإنّ الأديب الذي يتعامل مع التراث الشّعبي منه على وجه الخصوص لا يتعامل معه كمادّة خام جامدة، بل إنّ من حقّه أن يغيّر ما يشاء في هذا التراث، وأن يطوّره ويُنمّيه وينقّيه، ولكن في حدود ما تقتضيه الضّرورة، وفي إطار المتعلّق الخاص به لا بالاستفادة الإسميّة منه دون تعميق دلالته الخاصّة"[2]

وقد كان التراث الشعبي منذ بداية الكتابة المسرحيّة عند العرب "رافدًا أساسيًا من الرّوافد التي استمدّ منها المسرحيّون العرب موضوعات مسرحيّاتهم متمثلاً في القصص الشّعبي العربي وحكايات "ألف ليلة وليلة"، والسير الشعبيّة؛ فقد استوحى "مارون النقّاش" رائد المسرح العربي موضوع مسرحيّته "أبو الحسن المغفّل" 1849م، من إحدى حكايات الليالي، وهي الحكاية الثالثة

1- محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، دار صادر، بيروت، ط1، 1956، ص: 366 وما بعدها.

2- محمود أمين العالم، الإخراج يصنع الدّراما، ملحق مسرحيّة (ياسين وبهيّة) لنجيب سرور، سلسلة مسرحيّات عربيّة، مجلّة المسرح القاهريّة، مصر، يوليو 1965، ص: 115.

والخمسون بعد المائة التي ترويها "شهرزاد"، ويُطلق عليها قصّة "النائم واليقظان"[1]، وتعدّ هذه المسرحيّة في نظر "يعقوب لاندوا" أوّل بناء درامي عربي أصيل في العصر الحديث.[2]

وقد استمر تأثير حكايات ألف ليلة وليلة في المسرحيين العرب؛ فكانت "مصدرًا رئيسيًا اعتمد عليه "أبو خليل القبّاني" في مسرحيّتين له كانتا –كما يقول محمد يوسف نجم– في موضوعيهما نقلاً صادقًا لحكايتين من الليالي دون تحريف أو انحراف، الأولى هي: "هارون الرّشيد مع الأمير غانم بن أيّوب وقوت القلب"، وقد أخذ حوادثها من الحكاية التي رويت في الليلة الثانية والخمسين عن جارية في قصر "هارون الرّشيد" مع "أنس الجليس"، وقد أخذ حوادثها عن القصّة التي رويت في الليلة الخامسة والأربعين"[3]

كما ركز الكاتب المسرحي العربي على التراث الأدبي الشّعبي فراح "ينهل من نبعه الفيّاض الذي لا ينفذ على مرّ العصور، فبالإضافة لاحتواء هذا التراث الكثير من القيم الدينيّة والحضاريّة والتاريخيّة والشعبيّة، فإنّ معطيات التراث لها من التقديس والتبجيل في ضمير الأمّة ما يجعلها خليقة بالمكانة الرّفيعة والشّعور بالانتماء القومي، وهذا الاتّكاء على التراث من جانب الفنّانين ينمّ عن وعيه بمعطياته وإدراكه للقيمة الفنيّة والإيحائيّة والطّاقة الفكريّة التي يُمدّه بها التراث، والتي تكسب تجربته الإبداعيّة الأصالة والتجدّد، ولا تجعله أسيرًا للمباشرة التي تقتل الإبداع في كثير من الأحيان، ومن ثمّ كان لجوؤه للتراث لا ليمارس حنينه نحو ذلك الإرث التليد، ولكن ليفرز معاناته ويُسقطها على مُعطيات التراث، وبهذا يمتدّ خيط التاريخ ليصل إلى الحاضر عبر أدوات فنيّة، فهو إذن يتجاوز التصوّر السكوني للتراث، لأنّه يأخذ منه، ويصيف إليه أبعادًا جديدة من خلال رؤيته للمعاصرة، وهذا يعني أنّ المبدع المسرحي الذي يعي دور التراث وعيًا نقديًا هو الذي يُفجّر ما في هذا التراث من دلالات

1- محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، مرجع سابق، ص: 267.

2- يعقوب لاندوا، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، ترجمة أحمد المغازي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1972، ص: 119، نقلا عن: محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، مرجع سابق، ص: 371-373.

3- محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربي الحديث (1847-1914)، مرجع سابق، ص: 371-373.

إيحائيّة، لذلك ينبغي أن تكون الدّلالة الإيحائيّة نابعة من قُدرة المصدر التراثي على الإيحاء والتعبير"[1]، ومن هذا المنطلق فإنّ التراث في هذه الحالة "يكون وسيلة وليس غاية في ذاته، وهو بمثابة الأداة في يد المبدع يُشكّل بها عمله كيفما يشاء وليس موضوعًا، وظيفة وليس جوهرًا، يتّسم بالمرونة والتغيّر، ومن ثمّ فإنّه لا يوجد شيء اسمه التراث بعيدًا عن طُرُق توظيفه واستخدامه"[2].

كما أن هناك عوامل كثيرة ساهمت في عودة المسرحيين العرب في مسرحياتهم إلى قراءة التراث واستلهامه، "وهي عوامل متشابكة يصعُب الفصل بينها، يأتي في مقدّمتها العامل الفنّي والمتمثّل في إحساس الكاتب المسرحي بثراء وغنى تراثه بالمفاهيم والأشكال المسرحيّة التي تمنح مسرحه طاقات تعبيريّة قُصوى، ومن ثمّ كان توظيفه للتراث كي يُحقّق تواصلا بين القديم والحديث، ويكسب تجربته نوعًا من الأصالة الفنيّة وبُعدًا تاريخيًا وحضاريًا وشموليّة تتخطّى حواجز الزّمن بالمزج بين الماضي والحاضر في وحدة كاملة، أمّا العال الثّاني فهو عامل ثقافي، ويتمثّل في الكشف عن الظواهر والأشكال المسرحيّة عند العرب، وتوجيه الأنظار إلى استلهام هذه الأشكال والتقنيات المسرحيّة العربيّة، أمّا العامل الثالث فهو سياسي ويتجلّى في الإجابة عن السؤال التالي: إذا كنّا نحارب الاستعمار فلماذا نأخذ ثقافته؟ وإذا كان قد فرض علينا ثقافته بقوّة السلاح فلماذا نظلّ متعلّقين بها بعد رحيله؟. إنّ أخطر ما يواجه الأمم والشّعوب هو فقدان الهويّة القوميّة بعد أن عمل المستعمر على تمزيقها ومحوها"[3]؛ لذلك كان التراث عاملا من عوامل ترسيخ الهوية الوطنية العربية.

4- مسرح سعد الله ونّوس:

تُعدّ تجربة الأديب السوري "سعد الله ونّوس" (1941م-1997م) من أهم التجارب التي المسرحية العربية؛ فقد كانت نصوصه المسرحية تتميز بكونها "تجمع بين قابليّة العرض وأدبيّة النصّ الذي يستطيع أن يعيش بمعل عن خشبة المسرح بوصفه عملاً أدبيًا يُقرأ بمتعة كما تُقرأ سائر الأعمال

1- مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكاليّة التأصيل في المسرح العربي، الكويت، مجلّة عالم الفكر، المجلّد السّابع عشر، 1987، ص: 87-88.

2- حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، مكتبة أنجلو المصريّة، مصر، ط3، 1987، ص: 344.

3- محمّد عزّام، توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر، مجلّة واحدة، عدد94، 95، 1992، ص: 67-68.

الأدبيّة السرديّة. وهذا الكاتب هو "سعد الله ونّوس" الذي تعامل مع التراث الشّعبي الشفوي والمكتوب –على حدّ سواء– تعاملاً مبدعًا تجلّى في كثير من مسرحيّاته، مثل: (مغامرة رأس المملوك جابر، سهرة مع أبي الخليل القبّاني، الملك هو الملك)، وقد أولع بالتراث الشّعبي ووظّفه توظيفًا واعيًا فأخذ من التراث الشّعبي الشّكل والمضمون معًا ليبثّ في ثنايا الماضي أفكاره، حيث استطاع أن ينقلنا إلى عالم خياليّ شعر من خلاله أنّنا نعيش في عالم "ألف ليلة وليلة" بخوارقه وعجائبه ومواد التراث الشّعبي التي وظّفها ونّوس في مسرحه متنوّعة وشاملة تتضمّن المعتقدات والمعارف والأدب الشّعبي، فتطالعنا في مسرحه الأغنية الشّعبيّة، والمثل الش{عبي، والنكتة، إلى جانب الألغاز الشعبيّة، وكان توظيفه للحادثة من "ألف ليلة وليلة" الدّور الأكثر وضوحًا وعُمقًا في مسرحه"[1]؛ فقد دعا إلى مسرح عربي طلائعي جديد تتجاوز التجارب الغربية الجاهزة، وتؤسس لمسرح عربي يعبر عن الإنسان العربي وتبرز ثقافته وانتماءاته وهويته المميزة.

رابعًا– تاريخ المسرح الجزائري

1– المسرح الجزائري تاريخيًا

إن نحن حاولنا تتبع نشأة المسرح في الجزائر فإننا لا محالة سوف نرجع بالزمن إلى الوراء "حقبًا زمنيّة بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التاريخ الذي بقيت آثاره قائمة إلى اليوم شاهدة على رسوخ وتأصيل هذا الفنّ في الجزائر، ولتردّ على مزاعم أولئك الذين يرجعون ظهور هذا الفنّ إلى عهود متأخرة نتيجة الاحتكاك والتأثير والتأثّر والحقيقة أنّ ملامح المسرح في الجزائر الحقّة بدأت تظهر بعد الحرب العالميّة الثانية، حيث لعب هذا الفنّ دورًا هامًا في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعيّة والخرافات التي علقت بحياة الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا"[2]

1– خالد سعسع، ملخّص بحث، مجلّة إشكالات، معهد الأدب واللّغات بالمركز الجامعي تمنراست، الجزائر، عدد 11، فبراير 2017، ص: 09.

2– صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر دار بهاء الدّين للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007، ص: 09.

2- النشأة الفعليّة للمسرح الجزائري:

لقد كان لكلّ من "علالو" و"باش تارزي" و"القسنطيني" دورًا في نشأة المسرح الجزائري، "نذكر علالو الذي قدّم سنة 1923م بعض السكاتشات الفكاهيّة مثل: "نسيبي هامك" و"المشحاح" و"الخادم"، ورغم كلّ هذا لم يُحقّق النّجاح المطلوب سوى ابتداءً من يوم 26 أبريل 1926، حيث قدّم مسرحيّة "جحا" التي كانت السّبب بنهوض المسرح الجزائري، ذلك لأنّها بالعاميّة وحضرها أوّل مرّة 1500 مشاهد".[1]

"وهذا ما حدث مع زميله القسنطيني إذ أنّه لقي بعض الفشل في بدايته، حيث كانت بدايته الأولى عام 1927م، قدّم "العهد الوفي" التي لاقت فشلاً ذريعًا، كونه لم يسبقها ببرنامج موسيقي وغنائي كما جرت العادة، إلاّ أنّه حقّق مبتغاه المرجوّ في مارس 1928م، حيث قدّم مسرحيّة "زواج بوبرمة"".[2]

أمّا "محي الذّين باش تارزي" فكانت بدايته قبل زميله حيث قدّم 1919م، مسرحيّة "جهلاء مدّعون بالعلم" ولكن وجدت فشلا، وحقّ نجاحه عام 1932م بمسرحيّة "البوزرّيعي في العسكريّة" بالعاميّة".[3]

ومنه نقول بأنّ المسرح الجزائري قبل القرن التّاسع عشر كان مرتبطا بظهور مسرح القاراقوز والسكاتشات الهزليّة بأسلوب ترفيهي في الأماكن الشعبيّة.

عرف المسرح الجزائري تغيّرًا منذ سنة 1926م من حيث مضمونه ولغته، و"كان أبرز ذلك التحوّل هو استعمال الدّارجة في الحوار بدل اللّغة الفصحى، وتحوّل من الدراما الاجتماعيّة الجادّة إلى الكوميديا، وأيضًا الجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء".[4]

1- أحمد بيّوض، المسرح الجزائري: نشأته وتطوّره، غرناطة للنّشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2013، ص: 39.

2- المرجع نفسه، ص: 39.

3- المرجع نفسه، ص: 39.

4- العمري بوطابع، المسرح الجزائري: النشأة والتطوّر، مجلّة الثقافة، يناير-فبراير، الجزائر، 1980، ص: 11.

حيث يؤكّد الكاتب "غابريال أوديزيو" بقوله: "إنّ .... المسرح في الجزائر في العشرينيّات دليل على أنّ الجزائريين بدأوا يُعبّرون علنيّة عن وجود شخصّيتهم بلُغتهم ويثبتون هويّتهم عن طريق المسرح الذي بدأ يعي قدره وقدراته".[1]

وهذه هي البدايات الأولى للمسرح الجزائري التي تحلّت بالسّمات المحليّة والاعتماد على التراث الشّعبي.

ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى ما يلي:

أ. مرحلة النشاط (1939–1942م): حيث شجّعت السلطات الفرنسيّة المسرح الإذاعي كردّ فعل على النازيّة الألمانيّة، وتميّزت هذه المرحلة بإعادة عرض بعض الأعمال الناجحة كأعمال "باش تارزي" مثل: "ما ينفع كان الصحّ"، ومحمد تومري "علاش رايك تالف في القهوة"، "كيل كيلو"، ومسرحيّة "الثلاثة" للبشير الإبراهيمي.

ب. فترة ثانية (1943–1964م): تُصنّف هذه المرحلة دخول الحلفاء من إنجليز وأمريكان إلى الجزائر لذا فقد شُلّ العمل المسرحي، كما شهد المسرح في هذه الفترة فقدان العديد من رجالاته الأوائل الذين كان لهم الفضل في إرساء أسسه الأولى، وخلال عام 1964م لم يُسجّل أيّ إنتاج مسرحيّ، حيث اتّسمت هذه الفترة بالرّكود الكبير.[2] "كما شهد المسرح الجزائري في هذه الفترة (1947-1956م) ازدهارًا كبيرًا ولعلّ من أسباب هذا الازدهار هو استمالة السلطات الفرنسيّة لبعض أقطاب المسرح حيث في 30 سبتمبر 1947 تمّ تعيين "محي الدّين باش تارزي" مديرًا للمسرح العربي بقاعة الأوبرا، كما تمّ تعيين "مصطفى كاتب" مساعدًا إداريًا له.[3]

1- أحمد دوغار، الثورة الجزائريّة في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص: 30.

2- عفاف نتاري، توظيف التراث الشّعبي في المسرح الجزائري المعاصر، مسرحيّة غنائيّة "أولاد عامر" لعز الدّين جلاوجي، رسالة ماستر، تخصص أدب مسرحي ونقدي، جامعة ورقلة، 2014/2013، ص: 13.

3- – أحمد بيّوض، المسرح الجزائري: نشأته وتطوّره، غرناطة للنّشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2013، ص: 104-105..

ج. مرحلة ما بعد الاستقلال: في هذه المرحلة انقضت أيّام الاستعمار الغاشم، فبرزت أهميّة النهوض بالثّقافة الوطنيّة خاصّة المسرح، بناءً على الدّور الذي لعبه في نوعيّة الشّعب وهذا ما جعل الحكومة الجزائريّة تقرّر تأميمه بمقتضى المرسوم رقم: 36.12 المؤرّخ في 1963/01/08م، والذي وضع المسرح في خدمة الشّعب ولم يسمح أن يكون في المؤسّسات الخاصّة ونصّ أيضًا على تكوين فرق وطنيّة وإنشاء مركز وطني للمسرح.[1]

بعد أن أسّست الحكومة الجزائريّة المسرح عام 1963م، وأقبلت على تأميمه كان "مصطفى كاتب" مديرًا له، وبذل مجهودًا قويًا في تطويره وتمّ تقديم فيه مسرحيّات "ولد عبد الرّحمن كاكي" "كلّ واحد وحكموا"، "الراب والصّالحين" ديوان القراقوز"، و"رويشد" في هذه الفترة مسرحيّة: "الغولة، حسان طيرو، البوابون.[2]

عرف المسرح في الجزائر ثلاث فترات متتابعة، فاتّسمت المرحلة الأولى بالعديد من العروض المسرحيّة والفرق المسرحيّة التي زارت الجزائر إلاّ أنّها باءت جميعها بالفشل، ولكن لم يستسلم روّاد المسرح الجزائري وواصلوا أعمالهم إلى أن جاء "علالو" بمسرحيّة "جحى" التي لاقت رواجًا كبيرًا في المجتمع الشّعبي الجزائري لأنّها عالجت قضايا سياسيّة بأسلوب ترفيهي. أمّا (بعد الاستقلال) بزغ فجر المسرح الجزائري من جديد وأصبح هناك مسارح وطنيّة تخدم المجتمع الشّعبي الجزائري.

3- روّاد المسرح الجزائري:

3-1- علالو: سلالي علي أو علال، علالو الاسم الفنّي الذي عُرف به، ولد في العاصمة يوم 02 مارس 1902، زاول دراسته الأولى بمدرسة "ساروي" بالعاصمة، وتحصّل على شهادة الدّروس الابتدائيّة، وبعد وفاة والده اشتغل مساعدًا بمخبر في صيدليّة وكان بقربه حتّى الأوربيين يُشاركهم أفراحهم في الحفلات ولشغفه بالغناء غنّى أغنيات هزليّة وبعد ح.ع.1 انظمّ لجمعيّة المطربين التي كان يترأسها "أدمون بافييل" وناب عنه "محي الدّين باشتارزي". وفي سنة 1921م بدأت الجمعيّة تنظّم

1- المرجع السابق، ص: 177.

2- أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة والمسرحيّة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، مصر، ط1، 2006، ص: 316.

حفلات موسيقيّة بمناسبة شهر رمضان، ويقول "علالو" في مذكّرته "وخلال هذه السّهرات خطرت لي فكرة أن أبثّ في تلك الحفلات الموسيقيّة شيئا من المرح، بتقديم نوع من المهازل العسكريّة عن فريق الرُماة الجزائريين، غناء مونولوجات، كما ألّفت مسرحيّات ذات فصل واحد كنت أمثّلها مع صديقي "عزيز لكحل" و"ابراهيم دحمون" وكانت هذه المسرحيّات تعالج موضوعات هزليّة ذات طابع شعبي أو مستقاة من الواقع اليومي، فكانت تلقى نجحًا عظيمًا".[1]

3-2- رشيد القسنطيني: أو الرّشيد القسنطيني، ولد يوم 11 نوفمبر 1887. في مدينة الجزائر، كان أبوه إسكافيًا، درس في الكتاتيب القرآنيّة في زنقة البوعكاشة، في سنة 1926 تعرّف على "علاّلو" إذ كان يعمل في ورشة لصنع الموبيليا (الأثاث الخشبي)، انضمّ رشيد القسنطيني لفرقة (الزاهية) التمثيليّة التي أنشأها "علالو" ومثّل أوّل مرّة في مسرحيّة (زواج بوعقلين)، وقام بتمثيل دوره ببراعة وأصبح نجمًا ساطعًا في زمانه وأدّى أدوارًا عديدة قبل أن يؤلّف مسرحيّات لفرقته "الهلال الجزائري" التي أسّسها سنة 1927م مع "جلّول باش جرّاح" وبعدها أسّس القسنطيني فرقته مع "ماري سوزان" الفرقة التي قدّمت أوّل عرض لها وهي مسرحيّة "العهد الوفي" والتي فشلت فشلاً ذريعًا، كما كتب رشيد كوميديا (زواج بوبرمة 1958) وحقّق بها نجاحًا كبيرًا، وبعدها ألّف مسرحيّات وسكاتشات وأغاني ابتداءً من سنة 1927، ولم يكن ممثلاً فقط بل مُخرجًا كذلك ومؤلف مسرحيّات أو بالأصحّ (تصميمات ينطلق منها خياله المبدع الذي لا ينضب ليبدع في كلّ عرض إبداعات جديدة)، كما كان قوّالا ومؤلفًا للكلمات ومغنّي في آن واحد، وقدّ سجّل للإذاعة أغاني وأسطوانات وشارك في فلم سينمائي عنوانه (سرفاتي الرهيبة) سنة 1973م، وقد ساعدته "ماري سوزان" وهي ممثلة من أصل يهودي كما امتاز رشيد بموضوعات مسرحيّات الوطنيّة الشعبيّة وهذا ما جعله فنّان الشّعب.[2]

1- صالح المباركيّة، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنّشر والتوزيع، قسنطينة، 2007، ص: 62.

2- المرجع نفسه، ص: 62-36-64-65.

3-3- محي الدّين باش تارزي: ولد سنة 1887م بدأ حياته كحاجب بالجامع الحنفي في العاصمة ثمّ إنضمّ للمجالس الغنائيّة للفنّ الأندلسي فلمع نجمه بين مطرب زمانه فأكسبه صوته السّاحر شهرة واسعة، وقد طال إلى سنة 1932م، منشغلا بالغناء وحده لا سيما الغناء الأندلسي منه، كان باشتارزي يُغنّي ضمن فرقته المغربيّة ثمّ التحق بفرقة "رشيد القسنطيني" المسرحيّة وأسندت له أدوار خاصّة بوصلات غنائيّة وحقّق بذلك نجاحًا كبيرًا ولم يباشر باشترزي .... التأليف المسرحي إلاّ بعد سنة 1932م، كانت بدايته الأولى في التأليف المسرحي مع صديق له فرنسي الجنسيّة، وهو (لويس شابر) فألّف معه ثلاث مسرحيّات.[1]

وفي سنة 1939 اندلاع الحرب الكونيّة الثانية، "نجم محي الدّين" المسرحي وصعب الحياة الفنيّة المسرحيّة في البلاد، وصل به الأمر إلى عجزه عن إيجاد قوّته وقوّة عياله مع أفراد فرقته ومن الملاحظ أنّه أوفر حظًا من علالو والقسنطيني في العثور على مخطّطات المسرحيّات وذلك لأنّ باش تارزي كتب مؤلّفاته بنفسه.

3-4- عبد القادر ولد عبد الرّحمن كاكي: (1934-1995) من مواليد 18 فيفري 1934م بمستغانم بالغرب الجزائري التحق بالنشأة الجزائريّة منذ نعومة أظافره، ممّا جعله يهتمّ بالنّشاط الثقافي وبالمسرح خاصة، انضمّ إلى جمعيّة (سعيديّة) التي كانت تجمع عددا من الفنّانين مثل "عبد الرّحمن الجيلالي" وفي سنة 1956 أسّس كاكي فرقة القاراقوز وبعد الاستقلاق اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران وكاكي يجمع بين التأليف والتمثيل والإخراج، ويبدو عليه ضعف واشح في النطق بالعربيّة الفصحى ويُصرّح بأنّه يكتب مسرحيّاته عن طريق رسم الكلمات العاميّة الجزائريّة بأحرف لاتينيّة. توفي يوم 14 نوفمبر 1995.[2]

1- المرجع السّابق، ص: 66-67.

2- المرجع نفسه، ص: 73-74.

4- توظيف التراث في المسرح الجزائري:

يُعتبر المسرح ظاهرة حياتيّة نُجسّدها بكلّ ما فيها من أفعال وتقاليد وعادات عن طريق التراث الغنيّ بهذه الأشياء كالنّكت وقصص الجدّات والألغاز؛ إذ "بدأ المسرح عندنا شعبيًا في السّاحات العموميّة في الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم، والمدّاحين لأشعار المديح النبوي، أداءً له تعبير شفهيا وحركيا وإيمائيا (جسمانيًا)، والذي غدا على مسارحنا في شخص القول (المدّاح) وليس من هنا فحسب، بل تعدّاه إلى مسرح البايات (مسرح الظلّ) ومسرح القراقوز".[1]

فمن الطبيعي أن تمتلك أيّ أمّة من الأمم تراثا شعبيا يُمثّلها ويُمثّل هويّتها ويُجسّدها عن طريق تلك العادات والتقاليد.

يمتلك المسرح الجزائري الكثير من الموروثات الشعبيّة الثقافيّة التي تبيّن هويّة الشّعب الجزائري وشخصيّته ودنيته وعروبته؛ إذ سعى إلى توظيف كلّ أشكال التراث من مدّاح وقوّال وحكايات في المسرح. يقول الدّكتور الرّشيد بوشعير في مداخلته المعنونة بـ: "توظيف التراث الشعبي في المسرح المغاربي": "إنّ ولد عبد الرّحمن كاكي في هذا العمل (الغراب والصالحين) يدخل شخصيّة المدّاح ويوظّفه في تقديم الأحداث إضافة إلى وظيفته التغريبيّة التي تحول دون اندماج المتلقّي في العرض المسرحي على نحو ما يحدث في المسرح الدرامي الأرسطي".[2]

كما يظيف الدّكتور "بوشعير": "لعلّ كاكي... هو أوّل من أدخل شخصيّة المدّاح في المسرح الجزائري، وإذا كانت شخصيّة المدّاح في التراث الشّعبي الجزائري تجوب الأسواق وتسرد الحكايات الطريفة والقصص الديني التاريخي بواسطة الرباب، فإنّها تدخل المسرح في "العراب والصالحين" بوصفها رواية معلّقة حريصة استخلاص العبر من المواقف والأحداث".[3]

1- قرقوة إدريس، الظاهر المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص: 13.

2- وقائع الملتقى العلمي الذي انعقد في إطار المهرجان الوطني للمسرح ، ط 2010، الذي نظمّه محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف تحت إشراف وزارة الثقافة في الجزائر بعنوان، "توظيف التراث في المسرح المغاربي، ص: 73.

3- وقائع الملتقى العلمي الذي انعقد في إطار المهرجان الوطني للمسرح، طبعة 2010، بعنوان "توظيف التراث في المسرح المغاربي"، مرجع سابق، ص: 73.

"وأهمّ خصائص المدّاح والقوّال عند (ولد كاكي) أنّهما يمثّلان الامتداد الصّوري لشخصيّتي شيخ الحضرة ومنشد الحضرة في الزوايا خاصّة في المغرب العربي"[1]، فيكمن هدفه في توعية العقول وتفتيحها وتوجيه الشّعب ممّا جعل الاستعمار الفرنسي يُحارب كلّ هذه الأشكال من تمثيل وحركات وأفعال وأقوال ومنعها في كلّ الأماكن الخاصة والعامّة وذلك لعدم معرفة الشّعب العامّي ببشاعة هذا المستعمر الغاصب ومحاولة طمس هويته ولغته ودينه وبالرّغم من كلّ هذه لم يتأثّر المسرح الجزائري بل قام بالعديد من المسرحيّات التي لقيت نجاحًا كبيرًا، فكانت مسرحيّة حنبعل التي قام بتمثيلها رائد المسرح الجزائري "محي الدّين بشطرزي" بمسرح الأبرا بالجزائر العاصمة، يوم 09 أفريل 1948م، حيث عرضت نهارا للنّساء، وليلا للرجال، ووتناولتها حسب المؤلّف إذاعة لندن، ومثّلت بالجزائر وتونس أكثر من 200 مرّة".[2]

هناك من النقاد من يؤكد بأنّ "أوّل فرقة مسرحيّة بالجزائر تأسّست مع مطلع العشرينات بالجزائر سنة 1921م، تحت اسم (جمعيّة الآداب والتمثيل العربي) وقد يكون لهذه الجمعيّة بدايات سابقة لأفرادها الذين ما جمعتهم فرقتهم هاته إلاّ بعدما مارسوا التمثيل كأفراد بنواد جزائريّة أو فرق أخرى سبقت ذلك بأعوام وهناك من يرجع النشأة الأولى إلى زيارة فرقة (جورج الأبيض) المصريّة إلى الجزائر حيث قدّمت هذه الفرقة عرضين مسرحيين للمؤلف "نجيب حدّاد" هما مسرحيّة "صلاح الدّين الأيوبي" ومسرحيّة "ثارات العرب".[3]

1- مجموعة من الباحثين، قراءات في المسرح الجزائري/ مكتبة الرشيد للطباعة والنّشر، الجزائر، ط1، 2014، ص: 48.

2- حليفي عبد القادر، أحمد توفيق المدني، دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص: 202.

3- قرقورة إدريس، الظّاهرة المسرحيّة في الجزائر، مصدر سابق، ص: 27.

الفصل الثّاني

توظيف التراث الشعبي في المسرحية الجزائرية المعاصرة وتأثيراته الجمالية في عناصر الديكور من خلال مسرحيّة "مسيرة كفاح"

تمهيد:

يُعدّ المسرح من الظواهر الفنيّة القائمة في أساسها على لقاء واع بين الممثّل والمشاهد في زمان ومكان، يُحقّق هذا اللّقاء تجسيد نصّ أدبي ما من قبل ممثّل للمشاهد، باستخدام الكلام والحركة، فهو وسيلة للترفيه والمتعة والتعبير، وقد تعدّدت تعريفات المسرح وتنوعت عبر العصور، منذ العهد الروماني إلى عصرنا هذا، لكن هناك اتفاق على أن المسرح هو أبو الفنون، كما أنه مرآة المجتمع والأمّة وعصارة الجمال لديها، أما التراث فهو روح الأمّة ونبض وجودها وهويّتها وهو المخزون الحضاري والثقافي الذي يرثه الخلف عن السلف، والتراث بمعناه الشّامل الفكري أو الأدبي أو الأنثروبولوجي يكون أحد دعائم المسرح عامّة والجزائري خاصّة.

والعناصر الأساسيّة للمسرح هي:

1- **الممثّلون:** هم الذين يؤدّون الأدوار ويمتّعون الجمهور من خلال التمثيل والغناء والرّقص.

2- **الجمهور**: هو الذي توفّر له المسارح مساحة أو مدرّجات من أجل مشاهدة المسرحيّة والاستماع بها.

3- **مساحة المسرح**: هي عنصر ضروري فهو المكان الذي يجتمع فيه الجمهور ويمكن الممثّلين والممثّلات من الآداء.

4- **جوانب التصميم**: الأزياء، الإضاءة، الصّوت.

5- **النصّ المسرحي**: هو النصّ الأدبي المؤدّي من قبل الممثّلين.[1]

1- آية لحوامدة: ماهي العناصر الأساسيّة للمسرح،

الرّابط، E.3anabi.com حقوق النّشر 2022، تاريخ التصفّح 10 ماي 2022، pm14:13.

أوّلا– الوسائل السمعية البصرية وتأثيراتها في المسرحية المتلفزة

1. تعريف الوسائل السمعية البصرية

إن وسائل الإعلام البصريّة يمكن تعريفها على أنها "منصّات تستخدم في إيصال الأخبار بمصداقيّة وشفافيّة للجمهور عن طريق الأدوات البصريّة، مثل: التلفاز أو البثّ المباشر عبر الإنترنت. أما وسائل الإعلام السمعيّة هي المنصّات والأدوات التي تعمل على إيصال الأخبار بمصداقيّة وشفافيّة للجمهور عن طريق الأدوات السمعيّة، مثل: الرّاديو أو البثّ المباشر الصّوتي عن طريق الإنترنت.[1]

هناك نوعان من وسائل الإعلام منها السمعيّة ومنها البصريّة السمعيّة؛ فالسمعية هي كلّ وسيلة تَستَخدم حاسّة السّمع لتوصيل فكرة أو معلومة، ومن الأمثلة على ذلك الراديو، أما السمعية البصرية فهي تلك التي تعتمد على حاستي السمع والبصر معا مثل التلفاز والفيديوهات المحملة على مواقع التواصل الاجتماعيّ.

2. أهميّتها

تكمن أهميّتها في تنوّعها ومجالات استعمالها وأهميّتها الحقيقيّة في مضامينها التي تحملها والتي تبرزها في أشكال فنيّة وجماليّة تعبيريّة مختلفة، حيث لا يخلو أيّ مكان في العالم من وسيلة من الوسائل السمعيّة البصريّة، ويمكن حصر هذه الوسائل من اللافتة أو الملصقة إلى الكمبيوتر والسينما والتلفزيون، كما أن هذه الوسائل تستقطب كلّ فئات المجتمع وتنافس وسائل الاتّصال التقليديّة وتزاحمها كالكتب والمجلاّت...الخ

3. أهدافها

- نشر وزيادة المعرفة.
- رفع المستوى العلمي والثقافي لدى الملتقى وهذا من خلال البرامج والحصص العلميّة والثقافيّة.

1- أحمد أبو موسى مهندس برمجيات 15 ديسمبر 2018. https://www.ujeeb.com تاريخ التصفّح: 2022/05/17، pm16:05.

- القضاء على الجهل والأميّة.
- توفير الوقت والجهد.[1]

4. تأثير وسائل السمعي البصري على المسرح: (المسرحيّة المتلفزة)

أدى التطوّر التقني الكبير الذي حدث في القرن العشرين بفضل الوسائل السمعيّة البصريّة إلى مساعدة الفن المسرحي على الانتشار بين أكبر فئة ممكنة من المشاهدين؛ إذ كان لظهور السينما والتلفزيون وحتّى الإذاعة تأثير كبير على المسرح مما ساعده في تطوير وسائله وآلياته لمواكبة هذه الفنون الحديثة وضمان استمراريته بينها.

إن لكل من المسرح والتلفزيون قواعد وطرق مختلفة في الإخراج كما أنّها قد تتباين في بعض المواضع، وهذا حسب علاقة المتلقّي بكليهما أي علاقة مباشرة بخشبة العرض المسرحي أو بشاشة العرض التلفزيوني مع الوضع في الحسبان الفاصل الموجود بين الإخراج المسرحي بإضافة عامل وجود الكاميرا، ولا شكّ في أنّ المتلقّي في العرض المسرحي حرّ في اختيار ما يراه أي أنّ له إمكانيّة انتقاء المشاهد أو حركات الممثّلين، عكس المتلقّي في التلفزيون فهو محدّد ومقيّد بما ترى الكاميرا، أي المخرج التلفزيوني، إلا أنهما يشتركان في فكرة وجود رؤيا إخراجيّة في كلّ منهما، و "هذه الرؤيا عبارة عن مزج بين موضوعيّة وذاتيّة المخرج، موضوعيّة من الوسائل والإمكانيّات والمادّة المتوفرة من نصّ وممثّلين ووسائل سينوغرافيا وتكنولوجيا، وذاتيّة من حيث توظيف الخبرة الخاصّة بالمخرج للتنسيق بين العناصر الموضوعيّة للعمل.

نحن نعرف أنّ المسرح هو فنّ جماعي، يشارك فيه مجموعة من المبدعين الممثّلين ويتلقّاه مجموعة متفرّجين، فاللجوء إلى الوسائل السمعيّة البصريّة في تلقّي العرض سوف يؤدّي لا محالة إلى

1- المهرجان الوطني للفيلم القصير-برشيد 2022/07/27 تاريخ التصفّح 2022/05/17، pm16:15.

تلقّيه بطريقة فرديّة وبالتّالي تنعدم الشبكة التواصليّة المتواجدة بين جمهور المتلقّين فيما بينهم، وحتّى تلك المتواجدة بين المتلقّين وخشبة العرض المسرحي".[1]

5. المسرحيّة المتلفزة

نقصد بها المسرحيّة التي كتبت للتلفزيون، و"التي تعتمد في إخراجها على بناء ديكورات خاصّة داخل الاستديو تناسب عمل الإخراج الفنّي لها"[2]، ولا تختلف المسرحيّة المعدّة للعرض على شاشة التلفزيون "في بنائها الفنّي عن أيّ مسرحيّة أخرى تعرض على خشبة المسرح، بل إنّ أغلب المسرحيّات يتمّ تصويرها للتلفزيون والفيديو، ولكن هنا تدخل تقنيات العمل التلفزيوني في التصوير والمونتاج، وتصوير المسرحيّة وتقطيعها بطريقة تناسب العرض التلفزيوني، كما يعتمد إخراجها على حركة الكاميرا، وصناعة اللّقطات، حيث أنّ طبيعة المشاهد في المسرح تختلف عنها في التلفزيون، ففي المسرح يستطيع المشاهد أن يرى كلّ ما يدور على المسرح بصورة جماليّة في حين أنّ مشاهد التلفزيون من خلال الكاميرا يستطيع أن يرى أجزاء معيّنة فقط، فالمسرحيّة المتلفزة، يمكن في أيّ لحظة أن يتمّ فيها وقوع أحد الممثّلين في الخطأ من إعادة ذلك المشهد مرّة أخرى وتسجيلها، فتتّسم هذه الأخيرة بالاقتصاد في الحركة السريعة، والحركات المبالغ فيها".[3]

1- اسماعيل ابراهيم، التلقّي بين العرض المسرحي والوسائط السمعيّة البصريّة، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعبّاس- الجزائر، مجلّة آفاق سيميائيّة، المجلّد: 01، العدد: 01، السنة: 2021م، ص: 142.

2- عزّ الدّين عطيّة المصري، الدراما التلفزيونيّة مقوّماتها وضوابطها الفنيّة، رسالة ماجستير، جامعة غزّة الإسلاميّة، قسم اللّغة العربيّة، 2010م، ص: 118.

3- المرجع نفسه، ص: 119.

ثانيًا: توظيف التراث الشعبي في المسرحية الجزائرية المعاصرة وتأثيراته الجمالية في عناصر الديكور

1. مفهوم الدّيكور

تأصّلت كلمة ديكور في القاموس المسرحي الشفاهي العربي وهي "كلمة فرنسيّة المصدر ولكنّها لاتينيّة الأصل Décot، ولأنّ كلمة منظر العربيّة متخمة بكثرة الدّلالات الدراميّة والمسرحيّة والمقصود بالدّيكور المسرحي، القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوهما والمقامة في الغالب فوق المسرح لكي تعطي شكلاً لمنظر واقعي أو خيالي أو كلاهما معًا، ولهذا فإنّ الدّيكور المسرحي ليس فنًا منفردًا بذاته ولكنّه فنّ يتعايش مسرحيًا مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النصّ المسرحي والمساعدة في تأدية مضامين، ويُعدّ الشّاعر والأديب اليوناني "سوفوكليس" أوّل من أدخل المنظر المسرحي المرسوم إلى المسرح اليوناني، ولا شكّ أنّ الدّيكور المسرحي آنذاك لم يكن كالشّكل الحديث المتعارف عليه عندنا الآن ولكنّه كان بسيطا للغاية، ويرمز إلى الإشارة إلى مكانيّة الأحداث فقط ولا علاقة لها بالطّقس الدّرامي أو نفسيّة الشخصيّات أمّا المسرح الروماني قد عرف ثلاثة أنواع الديكورات كانت ثابتة الشّكل تقريبًا.

أ- منظر شارع به منازل للمسرحيّات المأساويّة.

ب- منظر شارع به منازل خاصّة للملاهي.

ج- منظر ريفي للهزليّات.

والمنظر المسرحي في تمثيلات العصور الوسطى كان يتمثّل في جانب من الكنيسة"[1]

1- ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص: 130.

أما التطوّر الحقيقي للديكور المسرحي كما نفهمه الآن "فقد حدث لأوّل مرّة في إيطاليا في عصر النهضة مع ظهور مصورين أكفّاء عاهد إليهم الأمراء الإيطاليون يرسم مناظر خارجيّة من الناحية المظوريّة[1]

ومنه نقول أن الدّيكور أو التصميم هو ما يضفي عناصر جماليّة للمساحات والأماكن بالاعتماد على تقنيّات الإبداع التي تقوم بتزيين ما هو موجود على الأرضيّات من بينها خشبة المسرح، كما أن الديكور يساعد المشاهد في التعرّف على البيئة التي وقعت فيها الأحداث من خلال ما يراه من تصاميم على أرضيّة المسرح قد تكون ثابتة أو متحرّكة مكوّنة بذلك مشهدًا مسرحيًا متكاملا ومتماشيًا مع النّفس المسرحي.

كما عرف فنّ الدّيكور في عصر النّهضة طريقة البداية الاحترافيّة: "واستفاد من المراحل السّابقة فأصبحت له قيمة فنيّة وتشكيلة خاصّة على يدّ كلّ من "أندري بالاديو" (1518-1580) الذي ساهم في بناية المسرح الأولمبي في مدينة "فيسترا" بين عاميّ 1552-1616م، ومع نهاية القرن 17 وبداية القرن 18، أصبح الدّيكور المسرحي من الفنون المسرحيّة التي يتخصّص فيها الفنّانون وأصبح لكلّ مسرحيّة ديكورها الخاص".[2]

وبذلك أصبح للديكور قيمة فنيّة تتمثّل في أنّ لكلّ مسرحيّة ديكور خاص بها وحرفيون متخصّصون بهذا الغرض.

تطوّر الدّيكور بعد ذلك بفضل التكنولوجيا الحديثة في الدّول الأوروبيّة في العصر الحديث تطوّرًا تجاوز كلّ ما شهدناه على مرّ العصور، فلم يبق محصورا في ما هو موجود فوق خشبة المسرح من رسومات وأدوات الزّينة فقط بل أصبح يحمل بين طيّاته رموزًا ودلالات تعبيريّة فكريّة يكمن دورها في إلهام المتلقّي أو المشاهد من خلال وسائل العرض السمعية البصرية.

1- المرجع السّابق، ص: 130.

2- سوالمي الحبيب، طبيعة الحكة النقديّة ودورها في الممارسة المسرحيّة في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة وهران قسم الفنون الدراميّة، 2010-2011، ص: 106.

2. أنواع الدّيكور:

هناك عدّة أنواع، وهي:

أ. الديكور الإيحائي: يتكوّن من بعض الاشياء الرمزيّة وتلعب فيه الإثارة دورًا مهمًا.

ب. الديكور المبني (التقليدي): "يقوم هذا النّوع على التقليد كما أنّه غنيّ بعناصره وتستخدم دائمًا في معظم العروض المسرحيّة، ويسمّي وضع هذه المواد في مواضعها بالغرس وقبل وضع هذه المواد يجب أن يهيئ الميكانيكيون الدّيكور ويجعلونه صالحًا للعمل".[1]

ج. الديكور الآني أو التحوّلي: هي تلك الديكورات الموزّعة في الرّكح المسرحي، حيث يقوم الممثّل بآداء أدواره بطريقة آنيّة وتداوليّة.

د. الديكور السّمعي: هو وسيلة مهمّة تكون داخل المشهد أو خارجه تعبّر عن حالة واقعيّة، تكون بواسطة مؤشّرات صوتيّة مسرحيّة، كالصّراخ والفوضى.

هـ. الديكور الكلامي: لا يقترح من خلال الوسائل البصريّة، فهو متعلّق بالمشاهد ويتعلّق بالشخصيّة.

3. عناصر الدّيكور

يتكوّن الدّيكور من أربعة عناصر هي:

"العنصر الأوّل: يتمثّل في الخلفيّة التشكيليّة التي عادة ما تكون بناء ثابتا أو منظرا مرسومًا.

العنصر الثّاني: يتشكّل من خلال الكواليس أو الجوانب، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيّرة من أجل الإيحاء بالعمق.

1- فيليب فان نيجام، التكتيك المسرحي، ترجمة يوسف بدوي، كتاب pdf، https://www.dopdfwn.com/cacnretra/scgdfnya/pdf-books-org-KC737.pdf ، ص: 75.

العنصر الثّالث: يشمل العنصرين السّابقين فهو يكمل الأجزاء الثّابتة والمتحرّكة والمتمثّلة في الخلفيّة وقطع الأثاث أو الصّخور وغيرها.

العنصر الرّابع: يمثّل مقدّمة منصّة المسرح.[1]

4. عناصر الديكور ودورها في بناء المسرحية

أ.الملابس

يقول ارسطو عن الملابس: "بأنّ لها في الحقيقيّة جاذبيّة انفعاليّة خاصّة بها، غير أنّها أقلّ الأجزاء كلّها من الناحية الفنيّة، وأوّلها اتصالا بفنّ الشّعر"[2]، كما يعتبر أرسطو أنّ هذه العناصر المرئيّة مهمّة في العرض المسرحي لأنّها هي التي يُبنى عليها العرض.

كما تعد الملابس من الأجزاء الأساسيّة في العرض المسرحي فمنذ القديم كان الإغريق يستخدمونها مع القناع ليوضّحوا أبعاد شخصيّاتهم، فالملابس في الحياة الواقعيّة تعطينا صورة وانطباع عن الإنسان وتوضّح لنا طبقات النّاس من خلال لباسهم، ففي القديم اهتمّ الإغريق كثيرًا بالقناع في مسرحيّاتهم وفي اختيار ممثّليهم وأدوارهم وقد كان ذلك نتيجة لاهتمامهم بالخطابات السمعيّة فكانوا لا يعيرون اهتماما للأشياء المرئيّة.

ازدهر المسرح بعد ذلك في عصر النّهضة فانتقلت المسرحيّات من العرض في الأماكن والحدائق العامّة والسّاحات إلى قاعات مخصّصة للمسرح، كما تمّ فصل المشاهدين في الشخصيّات الرئيسيّة فأصبح صُنّاع المسرح يهتمّون بمكوّنات المسرحيّة المرئيّة كالأزياء والملابس، لاحتوائها على رموز ودلالات تجعلك تميّز بين مختلف الطّبقات الاجتماعيّة.

1- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركيّة النقديّة ودورها في الممارسة المسرحيّة في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة وهران، قسم الفنون الدراميّة، 2010-2011، ص: 106.

2- أرسطو، فنّ الشّعر، ترجمة: ابراهيم حمادة (م.س.)، ص: 99.

كم يجب أن تكون الأزياء التي يرتديها الممثلون مناسبة لأدوارهم "وترافق وضعيّات الجسد مشيًا ووقوفًا وجلوسًا، أي تسمح لهم بالقدر الكافي من الحركة والمرونة، فالزيّ يقوم بتعريف الدّور الذي يؤدّيه الممثّل أمام الجماهير، بحيث يلهمنا العمر أو المهنة أو الجنس فيساهم في إعطاء مغزى المسرحيّة.

كذلك مزاج الشخصيّة له أهميّة من ناحية الأزياء، فزيّ الشخصيّة المرحة يختلف عن زيّ الشخصيّة الحزينة فهو عمرمًا يتغيّر كل ما تطوّرت الأحداث في المسرحيّة من مشهد إلى آخر. وقد حدّدها "نبيل راغب" في ملامح الملابس في ثلاثة أنواع: الأسلوب-الحركة-الممثّل"[1]

ب. الإضاءة

تعدّ الإضاءة من مكوّنات المسرح الأساسيّة، حيث تكوّن الأضواء مسلّطة في كلّ زوايا الرّكح المسرحي، وهي تساهم في نجاح المشهد المسرحي، وتعطي جاذبيّة خاصّة للصّورة المسرحيّة التي يراها المشاهد من خلال تغيير تركيز المشاهد كل مرة على ممثل أو مشهد معين عن طريق تغيير بقعة الضوء المسلطة.

اعتمد المسرحيون في البداية الأولى للمسرح على الضّوء الطّبيعي؛ حيث استعانوا بضوء الشّمس "وترتب على ذلك تصميم مسارح مكشوفة في بطن الجبل لضمان وصول أشعّة الشّمس إلى منطقة التمثيل وكان لهذه المرحلة عيوبها، حيث كانت العروض تخضع لتقلّبات الجوّ ومرهونة بسطوع الشّمس أو اختفائها وكانت جميع العروض صباحيّة[2]، ثم استغلوا المصابيح الكهربائية في عروضهم المسرحية التي أصبحت تعرض في مسارح مغلقة عادة.

1- نبيل راغب، فنّ العرض المسرحي، مرجع سابق، ص: 220-230.

2- http://st.go.pk.get.forum.net، تاريخ التصفّح: الأحد: 24 أفريل 2022، 17: 23 pm.

ج. الموسيقى

ارتبطت الموسيقى بالمسرح وتلازمت معه "تلازمًا تاريخيًا في الشرق والغرب خاصّة وأنّ المسرح منذ نشأته ارتبط بالموسيقى والغناء والضربات الإيقاعيّة وقد اختلف الدّور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليّات السائدة عبر التاريخ وبتطوّر الذائقة العامّة فكانت تارة عنصُرًا عضويًا يُعطي العرض إيقاعه وتارة عنصرا دراميًا يلعب دورًا في تشكيل المعنى"[1]

عادة ما تستخدم الموسيقى في العرض المسرحي "قبل بداية أي فصل من فصول المسرحيّة كي تخلق بالأصوات جوا لذلك الفصل، ويتمّ هذا الاختبار بالاتّفاق مع المخرج وحسب تعليماته حتّى يستطيع أن يوظّف الموسيقى والمؤثّرات الصوتيّة مع الآداء لكلّ ممثّل أو في بعض المواقف المهمّة في المسرحيّة"[2]؛ إذ تساهم الموسيقى بشكل كبير في خلق الجوّ العام للمسرحيّة وإعطائها طابعها المميز، وإدخال المشاهد في الجو العام لها، كما يجب أن لا تكون الموسيقى متناقضة مع الحوار المسرحي وأدوار الشخصيّات على ركح المسرح مثلا كاعتماد موسيقى هادئة أو رومنسيّة مع مشهد هادئ درامي ويرجع ذلك إلى رؤية المخرجين مع التجانس الموسيقي وسيناريو المسرحيّة.

د. الإكسسوار

إن كلمة إكسسوار تستخدم عادة في عالم المسرح للدّلالة على "مكوّنات الدّيكور من أغراض وقطع وأثاث سواءً أكانت مرسومة بطريقة خداع البصر على اللّوحة الخلفيّة أم مجرّدة فعليًا على الخشبة".[3]

وفي كتاب "عالم المسرح L'univers du théâtre" وضع الإكسسوار في مرتبة وسطى بين الدّيكور والملابس، نظرًا لمرونته وقابليّته للتحوّل إلى حدّ الالتباس من خلال سياق اللّعب

1- ماري إلياس، حنان قصّاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ص: 490.

2- عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1996، ص: 188.

3- إلياس ماري، حنان القصّاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ص: 57.

والاندماج في وضعيّة مغايرة لوضعيّته الأصليّة التي وضع لها"[1]، فالإكسسوارات إذن من العناصر التي تساعد الممثّل في التعبير وذلك من خلال استخدامها كعنصر مكمل من عناصر الديكور، أو كأداة ماديّة يلبسها الممثّل كالسّاعة والخاتم ما يجعلها عنصرا داعما للممثّل؛ فهي تعرف عن شخصيّته وتكشف عن الأحداث من خلال ما تحمله من دلالات.

وحسب "كمال عيد" فإن عمّال المناظر والإكسسوار "منوط بهم الواجبات التالية: تجهيز المناظر والإكسسوار في أماكنها تمامًا على المسرح (حجرة، منزل، غابة، قصر، جبال، حدائق، أشجار...) وكلّ ما يمتّ بصلة إلى تعامل الشخصيّات المسرحيّة بصلة، ويشرف على العمّال رئيس منوط به تحريك عُماله وفق نظام دقيق مكتوب في كلّ عرض مسرحي وهو المسؤول عن الأخطاء الفنيّة التي يمكن أن تظهر أو تُرتكب على المسرح"[2]

كما أنه من ضمن المسؤوليّات التي يختصّ بها المسؤول عن الإكسسوار هي الاهتمام بالمواد "التي يستعملها الممثّلون في كلّ مشهد مسرحي (سيجارة-سيجار-صور-زهور...الخ)، وكذلك ضرورة الإعداد اليومي للسوائل (ماء-عصير-شراب) وكلّ ما يستهلك يوميًا أثناء العرض كما تقع ضمن مسؤوليّته إعداد الحيوانات والطّيور التي قد تحتاج إليها بعض مشاهد التمثيل، ومكمّلات الزينة في الأزياء (بروش، خاتم، عصا، قلادة)"[3]

هـ. الماكياج

الماكياج المسرحي هو أحد العناصر المكمّلة للعرض المسرحي ويساهم في تأكيد وإبراز ملامح وجوه الممثّلين حتّى يتفاعل معها الممثّل والمشاهد في آن واحد ويكون لها التأثير المناسب على المتلقّي وإذا كانت الصّالة واسعة أو بعيدة عن الخشبة يساهم المكياج في إظهار الملامح وإبراز ملامح

1- صوريّة غجاتي، الصّورة في المسرح، مداخلة قدّمت في الملتقة الدّولي "واقع الجماليّات البصريّة في الجزائر" المنعقد بكليّة الفنون، مستغانم، 11-12 نوفمبر 2014.

2- كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، منتدى سور الأزبكيّة، الدّار الثقافيّة للنّشر، القاهرة، ص: 20.

3- المرجع نفسه، ص: 20.

الوجه التعبيريّة، والتأكيد على هذه الملامح التي تلائم الشخصيّة أو إخفاء ملامح الوجه تمامًا إذا كانت لا تتلاءم مع مفهوم الشخصيّة إذا كان المثل يقوم بدور شرّير، شيطان مثلاً، أو الممثّل وسيم[1]

1- محسن النصّار، المكياج المسرحي، https://theaterarts.yoo7.com السبت 20 نوفمبر 2020، pm09:00، تاريخ التصفّح: الأحد 24 أفريل 2022، pm.18:10

ثالثًا: توظيف التراث الشعبي في المسرحية الجزائرية المعاصرة وتأثيراته الجمالية في عناصر الديكور من خلال مسرحيّة "مسيرة كفاح"

أ. التعريف بجمعيّة "الستار الذّهبي"

جمعيّة الستار الذّهبي للفنون والثقافة تأسّست 08 أوت 2016. هي جمعيّة ثقافيّة اجتماعيّة يترأسها "ناصري سامي" قامت بعدّة نشاطات ثقافيّة مثل: المسرح والتلفزيون، والعديد من الدّورات في مجال التمثيل والموسيقى والتنشيط.

من بين المسرحيّات الناجحة:

- مسرحيّة مسيرة كفاح.
- مسرحيّة أخي سنة 2017 بالمسرح الجهوي.
- مسرحيّة المؤلّف سنة 2019 بالمسرح الجهوي.

والكثير من مسرحيّات الأطفال، منها:

- مسرحيّة البئر الملعون.
- مسرحيّة مكيدة الشيطان.
- مسرحيّة صراع الغدر.
- مسرحيّة الغابة الساحرة.
- مسرحيّة أصدقاء العطلة.[1]

ب.عناصر التراث الشعبي وجمالياتها الفنية في مسرحية "حكاية كفاح'

1- جمعيّة الستار الذهبي للفنون والثّقافة، التاريخ: 2022/05/18، am22:24.

1. تحليل عنوان المسرحيّة "مسيرة كفاح":

إن العنوان عموما هو العتبة الأولى التي يلج من خلالها المتلقي إلى عوالم العمل الأدبي، أي أنه همزة الوصل بين المتلقّي والنصّ، وعند قراءتنا عنوان المسرحيّة "مسيرة كفاح" يتبيّن لنا أنّ هذا العنوان مرتبط بنضال الشّعب الجزائري من أجل الاستقلال؛ لذلك أتى عنوان المسرحيّة معبرًا عن كفاح وصمود أبناء الوطن من أجل نيل الحريّة والاستقلال؛ فقد أتى عرضها في إطار احتفالات الذّكرى 63 لاندلاع ثورة الفاتح نوفمبر.

هي إذن مسيرة شعب أبى عيشة الذلّ والهوان وأنكر على نفسه سياسة التعذيب والتنكيل الممارسة من قبل المحتلّ، هي مسيرة رجل تخلّى عن مسؤوليّته كأب وكزوج وكابن وحمل على عاتقه مشروع ثورة، هي مسيرة امرأة لم تكن بين المحاربين تحمل السلاح إنّما كانت بين الجرحى تداوي وتطبّب، وهي مسيرة طفل تخلّى عن مقاعد الدّراسة واختار الصّعود إلى الجبل مع والده ليكون محاربًا إمّا بالسّلاح، أو بالحجر ينهال على العدوّ بالضّرب فيه، وهي مسيرة شيخ لم يثنه وهن جسمه وهشاشة عظامه وإنّما سار على الجهاد طمعًا في نيل لقب شّهيد.

إنها باختصار مسيرة شعب فضّل نزع شوك المحتلّ من أرضه لينبت في تربته زهور الحرية، بخُطى راسخة وعزيمة ثابتة انطلقت "مسيرة كفاح" بأمل يدفعها نحو النّجاح وحبّ الوطن والتضحية من أجله، مسيرة خلّفت آلاف اليتامى وكلّ هذا لنحيا نحن الجيل القادم بكرامة وسعادة.

- إنّها "مسيرة كفاح" دامت 32 سنة لتُكلَّلَ عام 1962م بالاستقلال والحريّة...".[1]

2. ملخّص المسرحيّة:

الفصل الأوّل:

تبدأ أحداث المسرحيّة بحوار الأمّ مع ابنتها (زينب)، عندما تجلس الأمّ من أجل "فتل الطّعام" فتنادي ابنتها لتعلّمها كيفيّة الفتل وتنصحها نصائحا حول شؤون البيت حتّى إذا تزوّجت تجد نفسها قادرة على تحمّل المسؤوليّة، وبينما هما تتبادلان أطراف الحديث، تتنهّد الأمّ متذكّرة ابنها (مختار) المناضل في صفوف الثورة المجيدة بأغنية شعبيّة، ثمّ تعبّر لابنتها عن مدى اشتياقها لفلذة كبدها.

1- سامي ناصري، جمعيّة الستار الذهبي، الرواية: أسماء، 5 أفريل 2022، 13:45

بينما هما جالستان، يُطرَق الباب فجأة فتفتح الابنة (زينب) الباب لتجد أخاها (مختار)، فتفرح بيه كثيرًا وتستقبله بفرحة وتهرول لتخبر أمّها أنّ الذي اشتاقت إليه قد أتى، تعانق الأمّ ابنها فرحة والأرض لا تكاد تسعها، تسأله عن أخباره وأحواله فيجيبها بأن لا تقلق عليه وأن تدعو له ولزملائه المناضلين بالخير والقوّة، ثمّ يترك لها رسالة لتقدّمها للمناضلين (الخاوة) إذا قدموا لها مع كلمة السرّ (الجزائر حرّة)، ثمّ يذهب (مختار) راحلا بسرعة...

الفصل الثّاني:

تتحسّر الأمّ على الذّهاب السريع لابنها وهي لا تزال مشتاقة إليه، ثمّ تبدأ في الدّعاء له وللخاوة المناضلين، ثمّ فجأة يدخل الكابتن الفرنسي مع الحركي (القومي)، ويحاول تهديدها هي وابنتها حتى تخبرانه بمكان (مختار) وباقي المناضلين، لكنّ الأمّ تأبى أن تقول لهم، وترفض وتطردهم من منزلها، (– يا ولاد فرونسا.. يا لعداوة... يا القومي... يا الحركي... يا الكلب...) فيأخذون ابنتها (زينب) كرهينة، وتنهار الأمّ بالبكاء الشّديد.

الفصل الثّالث:

رجع المناضلون إلى القرية (الدّشرة) فدخل أحدهم إلى منزل أمّ مختار فطلب منها تغطية الأمانة التي تركها (مختار) عندها (الرسالة)، فأنكرت كلّ شيء لعدم تعرّفها عليهم، وعندما نطق بكلمة السرّ (الجزائر حرّة) تذكّرت وصيّة ابنها (مختار) فأعطته الرّسالة، وذهب مسرعا مع رفاقه لترفع يدها للسماء وتدعوا للوطن ولأبنائه بالنّصر القريب.

الفصل الرّابع:

إخبار العسكري الفرنسي قائده بالقبض على المناضلين الجزائريين (مختار والخاوة)، فحاولوا التحقيق معهم لإخبارهم بمكان باقي المناضلين (بحضور القومي)، فصمد مختار والمناضلون أمام تعذيبهم، لكنّهم قُتلوا، وهدّدوا (مختار) بقتل أخته الرّهينة (زينب) لم يرضخ لهم مختار فقام الكولونال الفرنسي بقتله أمام أخته...

الفصل الخامس:

حسرة الأمّ على فقدان أبنائها وتحسّرها لعدم معرفتها برجوع الابنة (زينب) للدّشرة ويديها ملطّخة بدماء (مختار) فدخلت وهي تبكي على ابنها، لكنّها تتذكّر وصيّته (كي نموت أمّا ما تبكيش – زغرتي أمّا... زغرتي...) وهي أن تزغرد بدلا عن البكاء والنواح.

زغردت الأمّ بكلّ شجاعة وروح أليمة ومجروحة وعينان تملؤهما الدّموع والحسرة على استشهاد ابنها الذي هو قطعة من روحها والتضحية بنفسه من أجل حريّة وطنه الجزائر.

3. شخصيّات المسرحيّة:

أ. الشخصيّات الرئيسيّة:

- دور الأمّ: حليمة تواتي.
- دور الإبن (مختار): سيف الدّين عتيق.
- دور الإبنة (زينب): لبنة.
- الكابتان: جهيد.
- المؤلّف: سامي ناصري.
- دار الثقافة: مالك حدّاد – قسنطينة.

ب. الشخصيّات الثانويّة:

- مجاهد 01: جهودي.
- مجاهد 02: اسكندر.
- رئيس الجمعيّة (أحد المناضلين): سامي ناصري. ى
- الحركي (القومي): رضوان حاجي.
- الرواية: أسماء.
- إخراج: سيمود عمّار.

4. عناصر الدّيكور الموجودة في مسرحيّة (مسيرة كفاح):

(1) **العلم الوطني الجزائري**: وقوف العلم الوطن الجزائري على خشبة المسرح دليل على عنوان القضيّة والبلد التي ستقوم عليها الثورة وسيكافح من أجله ذلك الشّعب، العلم الوطني الجزائري رمز العروبة والإسلام، شرف الشهداء الجزائريين.

(2) **خشبة المسرح (الأرضيّة الخشبيّة)**: المعروف لدى جلّ المسارح، أن تكون الأرضيّة خشبيّة لأنّ الأرضيّة تلعب دورًا مهمًا لتظهر شكل الدّيكور، وتوضّح المساحات والفراغات خاصّة الأثاث والمفروشات الموجودة فوقها (الزربيّة وقطع الأثاث في مسرحية "مسيرة كفاح"). فمن المعقول أن تكون الأرضيّة خشبيّة رخاميّة مثلاً، فهي مناسبة لزمن أحداث المسرحيّة (اندلاع الثّورة) قديمًا ومعاناة الشّعب الجزائري مع المحتلّ الفرنسي.

(3) **الحيطان المستعارة**: لما لها هي أيضًا من أهميّة، فهي تجذب انتباه المتفرّجين، خاصّة وأنّها تحوي أبواب دخول الممثّلين وخروجهم من وراء الكواليس، وباب بيت "سي المختار"، حيث كانت مغطّاة برداء أسود، تعطي لنا صورة البيت الجزائري قديمًا إبّان الثورة المجيدة وحتّى قبل التطوّر الحاصل الآن (عاكسة صورة السّكن المدني آنذاك)، فلا هي بمرتفعة ولا هي مدهونة بألوان فاخرة، هي حيطان قصيرة لبيوت هشّة وحتّى إن كانت لا بأس بها، مرآة عاكسة للتراث المدني الجزائري آنذاك.

(4) **حبل لنشر الغسيل والمفروشات**: هي عادات وتقاليد كلّ العائلات الجزائريّة وجزء من تراثها، تجد في كلّ بيت أو على سطح البيت حبل، تعلّق فيه النّسوة مفروشاتهم في الشمس أو الغسيل لكي يخفّ، حتّى هذا الجزء من التراث كان حاضرًا مع العناصر الديكوريّة ليكتمل بذلك صورة البيت الجزائري إبّان فترة الاستعمار وإعطاء المنظر الشامل له.

(5) **قطع الأثاث**:

يعكس لنا الدّيكور في مسرحيّة "مسيرة كفاح" الجوّ العام للأحداث ويسهل علينا فهم النصّ الأدبي من خلال الألوان والصّور، كما يجعل العرض الدّرامي غنيًا بالفرجة، ومن جهة أخرى يعكس لنا المغزى والفكرة التي تقدّمها المسرحيّة من خلال تصوير البيئة الماديّة التي ينبُع منها الحدث الدّرامي ومنه نذكر كلّ تلك العناصر الديكوريّة:

- العلم الوطني الجزائري.
- خشبة المسرح.

- الحيطان المستعارة الواقفة على خشبة المسرح وما حوله من أبواب ونوافذ (باب دخول وخروج الممثّلين، باب سي المختار).
- حبل لنشر الغسيل والمفروشات المعلّق على الجدران المستعارة.
- قطع الأثاث:

***الصناعات التقليديّة:**

تأخذ الصناعات التقليديّة العديد من الأشكال والرّسومات أو الزخارف أو الأخشاب أو الجلود أو الأحجار أو المعادن وغيرها التي يتمّ الحصول عليها طبيعة المكان وتاريخه وسلوكه وثقافته وابتكاراته ومواهبه المميّزة.

والعمل على ابتكار كلّ الصناعات من خلال المواد الخام التي توجد في طبيعة البلد الذي يعيش فيها المبتكر، وتكون هذه الصّناعات متنوّعة ومختلفة.

(6) المفروشات التقليديّة:

تلجأ العديد من العائلات والأسر إلى استعمال الأفرشة التقليديّة المصنوعة يدويًا إلى خدمات النجّاد لصنعها بالرّغم من توفّر الأفرشة العصريّة من شتّى الأشكال والأنواع...

حيث تأتي الأفرشة الصوفيّة ضمن المفروشات الرئيسيّة المكوّنة لجهاز العروس في جميع الولايات الجزائريّة، خاصّة المناطق الشرقيّة الأمر الذي يفسّر استمرار هذه المهنة عبر الزّمن ولا يحتاج النجّاد إلى محل لممارسته فهو يمارسها في البيت، إلاّ أنّها ومع مواكبة العصرنة آلت للزوال واستبدلت بالمفارش الاصطناعيّة.[1]

- **الزربية الأمازيغيّة (زرقاتي):**

الزربيّة الأمازيغيّة، أو سجّاد البربر كما يسمّيه العرب هو نوع من المنسوجات اشتهرت به منطقة شمال إفريقيا قديمًا وحديثًا، يسمّى في المغرب "الحنبل" أمّا في الجزائر فيطلق عليه زربيّة القبائل نسبة إلى القبائل الأمازيغيّة، وكلّ منطقة جزائريّة متخصّصة في صناعة الزرابي على سبيل المثال: زربيّة

1- الرابط: elmaouid.dz 2016/09/18 (الموعد). تاريخ التصفّح: 2022/05/17، pm22:19.

القرقور من مدينة سطيف/زربيّة بابار الأمازيغيّة الخنشليّة/زربيّة "جبل العمور" التي تشتهر بها مدينة الأغواط/ زربيّة (الحنبل) في الشّرق ومدينة سيدي بلعبّاس...[1]

زربيّة مفروشة على خشبة المسرح أو (زرقاتي): وهو من المفروشات التقليديّة التراثيّة الجزائريّة، وبالتّالي ليكتمل الواقع المعاش آنذاك لم يتخلّ الكاتب المسرحي عن إحياء العادات والتقاليد بعدم التخلّي على أدقّ التفاصيل، فالزربيّة أو (الزرقاتي) مادّة تراثيّة تلعب دورًا هي الأخرى في تعريف تراث البيت الجزائري الأصيل.

(7) الأواني التقليديّة:

إنّ صناعة الأواني التقليديّة تعتمد على العديد من المواد من بينها الأواني النحاسيّة مثل: الصّحون والأطباق والأكواب وغيرها من الأشياء الأخرى. أيضًا الأطباق والأواني الفخاريّة، وهي عبارة عن نوع من أنواع الطّين يُنقّى جيّدًا من الشوائب، ويتمّ استعماله فيه ماكينة يدويّة تعتمد على حركة الأرجل واليدين يشكّل بها الكثير من الأواني المميّزة".[2]

أ- القصعة:

معنى "القصعة" في معجم المعاني الجامع.

1- الرابط: wikipidia.com تاريخ التصفّح: 2022/05/13، 18:39pm.

2- الرابط: mafahen.com (مفاهيم)، تاريخ التصفّح: 2022/05/17، 19:52 am.

القصعة (اسم). الجمع قِصاعٌ، وقَصِعَ، وقَصَعَاتٌ.

القَصعَةُ: وِعاءٌ يؤكل فيه ويُثرد، وكان يُتَّخذُ من الخشب غالبًا، وغالبًا من الخزف.[1]

بالنّسبة للمائدة تأتي مستديرة لا تكاد البيوت الجزائريّة تخلو منها، وهي من تراث وعادات الجزائريين الجلوس وراءها وتناول الوجبات الغذائيّة، حيث كانت اللمّة العائليّة آنذاك عكس العصرنة الآن التي تمّ استبدالها بالطّاولات المرتفعة، توضع في منتصف غرفة الضيافة، أمّا (القصعة) تكون مصنوعة من الخشب عادة، يؤكل فيها أو يعجن بها الخبز أو الكسرة، (كما رأينا في الفصل الأوّل، مشهد الأمّ وهي تعلّم ابنتها فتل الطّعام، حيث أخذت 'القصعة' بها سميد...) وهي أيضًا جزء من العادات التي تتمسّك بها العائلات الجزائريّة، وأضفى حضورها الإحساس بالهويّة نعم عندما نشاهد ونتبع هذه العادات العائليّة لا نشعر بضياع تراثنا وإنّما نكتشفه ونعتزّ به.

ب.**الغربال** أو السيار

التعريف في المعجم المعاني الجامع:

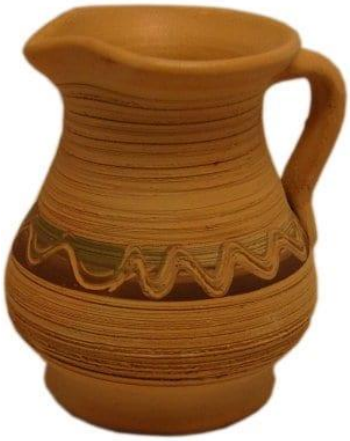
الجمع: غَرَابيلُ. (سيّار) غَربَلَ، يُغربِلُ، غَرْبَلَةً، فهو مُغربِلٌ.

1- الرابط: www.almaany.com (المعاني لكلّ رسم معنى)، تاريخ التصفّح: 2022/05/10، 15:56 am.

الغِرْبَالُ: أداة دائريّة يُغربَل بها الطّحين وما إلى ذلك تُشبِهُ الدُفّ، أي يشدُّ محيطها جِلدُ أو معدن به ثقوب صغيرة تنفي المادّة المغربلة.[1]

له عدّة أنواع، منها: السيّار، الغربال، الرفّاد، الخرّاد، والمرأة الريفيّة تميّزها وتعرف استخدام كلّ واحد منها، ولا تزال بعض النسوة الجزائريّات تحافظ على هذا الموروث المادي، وحضوره في المسرحيّة معبّرًا عن تقاليد وعادات العائلة الجزائريّة وماضي الأمّة وطقوسها وتعبيرًا لمعاناتها بتلك الإمكانيّات البسيطة، وتوظيفها إلى جانب العناصر التراثيّة الأخرى تجعل التراث القديم مكوّنًا رئيسيًا لعقليّتنا المعاصرة.

ج. كأس (بوقال الماء):



جمع بواقيل، يذكره ابن عبّاد في المحيط في اللّغة: "والبَاقُول كُوزٌ لا عُروَة له، وجمعُه بَوَاقِيل، ويذكره الزمخشري بمعنى كوب.

والكُوز: إناء بعروة من فخّار أو غيره له أذن يشرب فيه أو يصُبُّ منه فيكون معنى الباقول هو معنى بوقال الماء الجزائري التقليدي وهي جرّة صغيرة بلا غطاء، وقد يشرب منها كما لها طرف يصبّ منه.

1- الرابط السابق، تاريخ التصفّح: 2022/05/12، 19:52 am.

وهي في اللّهجات المغاربيّة المعاصرة يقصد بها إناء كوعاء الماء أو حديثًا وعاء تقديم العصير وغيره، وعادة ما يفرغ منه إلى الكؤوس وقد يشرب منه مباشرة.[1]

- **الكأس (بوقال الماء) وقفّة الزعف (قفّة الخيشة)**: بوقال الماء هو وعاء يفرغ منه الكؤوس أو يشرب منه مباشرة ويسمّى أيضًا في كثير من المناطق بالطّاس، من الأواني التراثيّة وتوظيفه يوحي أيضًا بالتراث المادّي الجزائري، فكلّ تلك العناصر التراثيّة الحاضرة مكمّلة لبعضها البعض لتظلّ بشهادة على ذلك العصر وحاضرة في أذهان الجيل الجديد ولا تطوى في صفحة النسيان.

د- قفّة الزعف (قفّة الخيشة):

قُفّات، قُفَف، هي سَلَّة من ورق النّخل أو نحوه لحمل الخضر والقُفّة: شبه زبيل صغير من خوص يُجتنَى فيه الرّطب وتضع فيه النّساء غزلهنّ ويُشبه به الشّيخ والعجوز.

والقُفّة: الرَّجُل القصير القليل اللّحم، وقيل: القفّة الشيخ الكبير القصير القليل اللّحم، ويُقال شيخ كالقفّة وعجوز كالقفّة.[2]

أمّا قفّة الزعف أو (قفّة الخيشة): هي قفّة تقليديّة مصنوعة من سعف النخيل، تستخدم إمّا لحمل المستلزمات الشرائيّة أو للمناسبات، البعض يقول أنّ أصلها تونسي، وهي تراث مادّي لا تزال

1- الرابط: amsebrid.wordpress.com، 10 يناير 2015، نبيل الوغليسي.

2- لسان العرب "جزء 12 (قفف) library.islamweb.net اطّلع عليه بتاريخ 2018/06/14، مؤرشف من 2019/06/23، تاريخ التصفّح 2022/05/12، 21:35am

بعض العائلات الجزائريّة محافظة عليها وتوضع بها "الكسرة أو الخبز" (كما في الفصل الأوّل من المسرحيّة) عندما أعطتها الأمّ لسي مختار أخذ فيها الكسرة له ولإخوته المناضلين.

(8) الإكسسوارات الجماليّة:

تعدّ الإكسسوارات واحدًا من العناصر الفعّالة في إنتاج سينوغرافيا العرض المسرحي لما تحقّقه من أهداف جماليّة وفلسفيّة وفنيّة مهمّة في إسناد عمل الممثّل وتطوير أدائه وذلك من خلال التعبير عن الزّمان والمكان وحتّى البيئة التي يجري فيها الحدث المسرحي، وكذلك العمل على إيصال المعنى الفكري والجمالي للمشهد.[1]

- **البُندُقيّة:**

البُندُقيّة: بُندُقيّة (اسم)، الجمع بُندُقيّات وبنادق البُندُقيّة: قناة جوفاء كانوا يرمون بها البُندُق في صيد الطّيور.

اسم منسوب إلى بُندُق: حرب: بُندُقيّة، باستعمال: البنادق.

1- الرابط: lark.uowasit.edu.iq تاريخ التصفّح: 2022/05/17، 22:46.

بارودة: سلاح ناري للصّيد أو الحرب ويرمي به الرّصاص أو الخردق قِوامه قناة حديديّة مركّزة على حاضن خشبي (بنادق الصّيد).[1]

الإكسسوارات الجماليّة (البنادق التي حملها المناضلين والعساكر الفرنسيين): تبرز أهميّتها في التأثير الجمالي الذي تتركه بتكاملها مع عناصر الدّيكور الأخرى، فهي تعبّر عن الزّمان والمكان وحتّى البيئة التي يجري فيها الحدث المسرحي، وبالتّالي ساعدت الممثّلين على تطوير أدائهم وعملهم مع إيصال المعنى الفكري والجمالي للمشهد.

5. العلاقة بين الحوار المسرحي واللّباس التقليدي:

نرى أنّ هناك علاقة بين عناصر الدّيكور والحوار الذي دار بين الأمّ والبنت في المشهد الأوّل من المسرحيّة، حيث نرى أمّ وابنتها على خشبة المسرح يقومان بأشغال البيت، فهما من الشخصيّات الرئيسيّة التي تلعب دورًا جديًا في هذه المسرحيّة، حيث نرى الممثّلة التي تؤدّي دور الأمّ ترتدي (قندورة)، على رأسها لفّة (تعصيبة) توضّح لنا صورة كلّ مرأة جزائريّة في بيتها آنذاك، وفي الجانب الآخر نرى ابنتها (زينب) هي الأخرى مرتدية (قندورة) محترمة تبيّن لنا حياء البنات الجزائريّات من آباءهم وإخوانهم في تلك الفترة، فالحوار الذي دار بينها في هذا المشهد يوضّح لنا تاريخ وهويّة العائلات الجزائريّة (النسوة) وما يقومون به من أشغال البيت إبّان الثورة التحريريّة، فجاء الحوار بلغة عاميّة شعبيّة بسيطة يفهمها عامّة المتفرّجين (مثقّفين وغير مثقّفين).

ففي **المشهد الأوّل** كانت الإبنة (زينب) تقوم بنشر المفروشات على حبل الغسيل، وهي تبادل أطراف الحديث مع أمّها، فتقوم الأمّ بوضع (القصعة) فوق (الزرقاني) بها سميد، ممّا يبيّن لنا نيّة الأمّ في فتل (الكسكسي) والدّليل على ذلك إحضار ابنتها باقي الأواني اللازمة من (سيّار، بوقال ماء...الخ)، فتقف الإبنة لتكملة باقي الأشغال فتناديها الأمّ، تقول لها تعالي شاهدي ما أقوم به (فتل الكسكسي بالسيّار) وبينما هي تقوم بفتلة تقدّم لها بعض النصائح حول المسؤوليّة الأسريّة ثمّ يعلو

1- الرابط: www.almany.com (المعاني لكلّ رسم معنى) تاريخ التصفّح: 2022/05/13 pm18:53.

صوت الأمّ بالغناء وبيدها (السيّار)، ونذكرها لابنها (مختار) المناضل، وعند قدوم ابنها قدّمت له قفّة بها كسرة (قفّة الزعف) له وللمناضلين الذي قال بأنّ الجوع يراودهم أسبوع بأكمله.

وبذلك نجد أنّ هناك علاقة حسيّة في هذا المشهد جماليّة أيضًا حيث رأينا الممثّلين قد تفاعلوا مع الدّيكور وخلقوا أجواءً نفسيّة ساعدتهم على تجسيد أدوارهم وإضفاء الجوّ العام للعرض المسرحي.

في **المشهد الثّاني**، الدخول المفاجئ للعساكر الفرنسيين بيت (سي المختار) وهم مرتدين البذلة العسكريّة الفرنسيّة ويحملون البنادق بوجوه جديّة وشرّيرة تحمل البغض والكره تجاه الشّعب الجزائري، ومعهم الحركي الذي يرتدي اللباس التقليدي الجزائري الذي يرتديه الفحل الجزائري يعكس شخصيّته هو التي ترمز إلى الخيانة والذلّ من قبل كلّ الجزائريين، فدخلوا غاصبين بأسلحتهم يسألون الأمّ عن مكان ابنها المناضل فكانت لهجتهم فرنسيّة حادّة، والحركي يترجم لها بلهجة الشّعب الجزائري.

هناك علاقة بين عناصر ديكور هذا المشهد والحوار، تمثّلت في بعثرة العساكر لكلّ ما هو موجود في البيت من (أثاث، وزرابي، أواني...) وأصبح منزل (سي المختار) مقلوبًا رأسًا على عقب، مع صراخ العسكري وغضبه الشديد وأسئلته الكثيرة للأمّ عن مكان ابنها ممّا جعله يكسر ديكور البيت البسيط.

وفي **المشهد الثالث** في المسرحيّة، لا توجد علاقة بين الدّيكور الحوار المسرحي، لأنّ الدّيكور في حالة هدوء، والبيت موحش بغياب الأبناء وحزن الأمّ إضافة أنّ الدّيكور لم يلعب دورًا في هذا المشهد.

في **المشهد الرّابع**، هناك علاقة بين الدّيكور ونصّ الحوار، حيث تغيّر الدّيكور من منزل (سي المختار) إلى مكتب الكابتان الفرنسي على المناضلين، فعبّر على فرحته بضرب يده على طاولة المكتب بقوّة فتحرّكت الطاولة والكرسي.

في المشهد الخامس والأخير، رجوع ديكور بيت (سي المختار) وبقائه في حالته، (الإبقاء على حبل الغسيل والمائدة، الصحَن، البوقال، الزرقاتي) ولكن لا توجد علاقة بينه وبين الحوار في هذا المشهد.

6. دور الدّيكور في المشهد المسرحي:

بدأ المشهد الأوّل بحوار بين أمّ وابنتها في منزل في منزل بسيط حيث كانتا ترتديان اللباس التقليدي للمرأة الجزائريّة المتمثّلة في (قندورة كتّان مربوطة بحزام، وشال فوق كتفيها وتعصيبة)فتقوم الإبنة بنشر الملابس من (قنادر كتّان) على (الحبل) وعلى الأرض زرقاتي يحتوي على الألواني الآتية (الأحمر، البرتقالي، الزهري، الأبيض) وكذلك توجد مائدة مصنوعة من الخشب فوقها أواني مصنوعة من الخشب والفخّار والفلّين (سيابر، طيس، قصعة...) و(بوقال ماء: طاس) من الألمنيوم، وكذلك في الجانب الآخر توجد (قفّة الزعف) المصنوعة من زعف النّخيل توجد فيها كسرة إضافة إلى ذلك اللّباس التقليدي الذي يرتديه (السي مختار) وهو (قشابيّة ذات لون بنّي، شاش فوق رأسه، وحذاء عسكري).

اعتمد هذا النصّ التمثيلي على مجموعة عناصر الديكور التراثيّة التي كان لها دور في تبيان التراث الجزائري من خلال هذه المشاهد المقدّمة وأدوار الممثّلين فكلّ هذه العناصر مرتبطة ببعضها البعض مشكّلة لنا منظرًا للبيت الجزائري إبّان فترة الاستعمار الفرنسي.

أمّا مظهر كلّ هذه العناصر الديكوريّة التراثيّة (فكرة تخريب الديكور) إضافة إلى بنادق العساكر وبذلتهم التي توحي بالرّعب، خاصّة الحركي الذي كان معهم الذي يرتدي (سروال جزائري وشاش فوق رأسه)، فشخصيّته التي توحي بالخِزي في نفوس الجزائريين من الدمّ الجزائري الذي يسري في خائن مثله، فكان مشهد حزين لما احتواه من قلب ذلك الدّيكور البسيط المرتّب إلى ضوضاء عارمة في ذلك البيت البسيط.

دخل أحد المناضلين لبيت (سي المختار) بزي مواطن بسيط لكي لا يلفت الانتباه فكان يرتدي لباس تقليدي (قشابيّة، وعمامة، حذاء عسكري...)، فكان الدّيكور من لباس... يخدم فكرة هذا المشهد.

ففي المشهد الموالي احتوى على ديكور (مكتب الكابتان وهو طاولة وكرسي، وكذلك اللباس العسكري والبنادق وكذلك لباس المناضلين التقليدي الجزائري الذي وضّح لنا بطريقة ما محتوى النصّ التمثيلي.

أمّا في المشهد الأخير، رجع ديكور منزل (سي المختار) رجعت الحيطان المستعارة التي تعلّق فيها حبل الغسيل، والزرقاتي، والمائدة والأواني الفخاريّة التي بها)، حيث ساهمت كلّ هذه العناصر الديكوريّة التراثيّة في توضيح الأمر لنا وكشف كلّ مظاهر الإهانة والتنكيل التي قام بها المستعمر الغاصب من جهة ومن جهة أخرى وضّحت لنا صمود الشّعب الجزائري المناضل أمام وجه العدوّ للظّفر بالحريّة والاستقلال.

وفي آخر المسرحيّة تأتي الراوية وهي مرتدية العالم الوطني الجزائري والبرنوس الأبيض التقليدي المعروف في تراثنا الجزائري.

نحن نعلم جيدًا أنّ الدّيكور هو أوّل ما يلفت انتباه المشاهد أو المتلقّي أو المتفرّج وهو من الأمور التي يجب الاهتمام بها، فهو يؤثّر سواء على مزاج الممثّلين أو المتفرّجين، فيحتوي على (الأشكال، الأحجام، الألوان، الأثاث...الخ)، إمّا يوفّر سبل الرّاحة النفسيّة والهدوء والسكينة والفرح وإمّا يوحي بالتشاؤم وعدم الطمأنينة.

7. مكانة الدّيكور بين الممثّلين والمشاهدين:

من ناحية الممثّلين طبعًا كان مفيدًا لأنّه خلق جوًا مناسبًا لهم من أجل تقمّص الشخصيّة وعيش دورهم على أكمل وجه مثلا دور الأمّ في المشهد الأوّل عندما كانت تقول لابنتها بأن تساعدها في فتل (الكسكسي) وجلب الأواني المناسبة (فكانت عناصر الدّيكور التراثيّة المتمثّلة في (المائدة، القصعة، السيّار، بوقال الماء...) لها دور مفيد لها ومساعدة لشخصيّتها، أيضًا في المشهد

الثاني كان الدّيكور مفيدًا لشخصيّة العسكري الجديّة الشريرة الحادّة فالبنادق ساعدته على تقمّص دوره على أكمل وجه.

كما برز دور الحيطان المستعارة في إفادة المسرحيّة وأدوار الممثّلين، فكانت تغيّر مكانها بتغيّر كلّ مشهد، "كحبل الغسيل" الذي كان معلّقا عليه في بيت (سي المختار).

الستائر (الجانبيّة، النصفيّة، الخلفيّة) أفادت المسرحيّة إفادة سطحيّة فقط فهي كانت خافية لبعض العناصر الديكوريّة كالإضاءة والميكروفونات تمنع المشاهدين من رؤية الممثّلين خلف الكواليس.

أمّا بالنّسبة للمشاهدين كان مفيدًا من ناحية الفرجة، والاستمتاع بتلك المشاهد والترفيه، خاصّة التعرّف على مثلا عادات البيت الجزائري وعيشهم بتلك الأواني البسيطة، والتعرّف على الوسائل التي كان يستخدمها الاستعمار الفرنسي في حقّ الشّعب الجزائري المضطهد (كأداة التعذيب) التعرّف على لباس المرأة الجزائريّة آنذاك والرّجل الجزائري المناضل.

أخذ فكرة عامّة عن أحداث المسرحيّة (أي تصوّر البيئة الماديّة التي ينبع منها الحدث الدرامي، لتنشيط ذهنيّة وإشراكه في الفاعليّة المسرحيّة).

8. نبذة عن الألوان:

تعتبر الألوان خادمة للنصّ التمثيلي فمن الألوان الأساسيّة التي كانت حاضرة في مسرحيّتنا، نذكر: الأحمر، الأسود، الأبيض، الأخضر، البرتقالي. ومن الألوان الثانويّة نذكر: الزهري، البنّي، الرمادي.

- اللّون الأحمر: من الألوان الحارّة المستمدّة من الدمّ والنّار التي تدلّ على مشاهد القتل والثورة، والجنون، والحبّ، حيث كانت حاضرة في العَلَم الوطني الجزائري الذي كان واقفًا فوق خشبة المسرح، وكذلك اللّون الأخضر الذي يعتبر من الألوان الباردة فهو مستمدّ من الهدوء والسّكون النبات والسّماء، والأبيض الذي يرمز إلى الطمأنينة والسّلام.

- اللون الأسود: من الألوان الحارّة القائمة التي توحي بالجديّة والرّصانة وأحيانًا بالتهديد والتشاؤم والخطر، ومثال ذلك الحيطان المستعارة في المسرحيّة.
- اللون البنّي: من الألوان الباردة القائمة كان حاضرًا في لباس الممثّلين (القشابيّة، الأواني المنزليّة)
- اللّون الزهري: من الألوان الفاتحة الزاهية والباردة، توحي بالسطحيّة وعدم الجديّة مثال ذلك: لباس الأمّ والإبنة (قندورة كتّان) باللّون الزّهري.
- اللون الرّمادي: من الألوان الباردة الباهتة أحيانًا توحي بالحدّة وأحيانًا بالهدوء الذي وراء العاصفة كآلة التعذيب الموجودة على خشبة مسرحيّة "مسيرة كفاح".

الخاتمة

بعد المرور بعدة محطات مختلفة تحمل معلومات وأفكار شتّى في المسرح والديكور وتوظيف التراث في بعض المسارح سواء عالمية أو عربية أو جزائرية... وبعد ولوجنا إلى عالم توظيف التراث في المسرح الجزائري خاصة، تبيّن لنا حمل الكاتب المسرحي التراث المخبئ في نفوس الأمة والتي تعتز وتفتخر به ونشره على خشبة المسرح وترجمته إلى نص أدبي ليبقى راسخا في ذهن الشعب الجزائري.

وبعد عناء البحث ومشقة التقصي بلغنا في بحثنا هذا إلى حملة من النتائج و الاستنتاجات هي:

- احتوت مسرحية "مسيرة كفاح" لجمعية "الستار الذهبي للفنون والثقافة" على ديكورات تراثية عكست لنا النص الأدبي والحدث الدرامي وبينت حالة البيت الجزائري في تلك الفترة.

- وهذه العناصر التراثية من (ديكور، لباس، قطع الأثاث، اكسسوارات، موسيقى، إضاءة..) مكملة لبعضها البعض وخادمة للمشاهد وأضفى حضورها تميزا للمسرح الجزائري.

- بيّن لنا الكاتب من خلال مشاهد مسرحيته ديكورات بسيطة تراثية كالمائدة و القصعة والسيّار... في مشهد جلوس الأم مع الإبنة في البيت ،التي جسدت لنا صورة حية للمرأة الجزائرية في بيتها.

- كان اللباس التقليدي الجزائري حاضرا بقوة في مسرحية "مسيرة كفاح" (القشبية، والشاش، القندورة الكتان، السروال الجزائري) أين كان جزءا من الديكور، حيث كان يعبر عن شخصية الرجل و المرأة الجزائرية آنذاك ، إضافة إلى بعض الديكورات البسيطة طبعا التي ساهمت في إبراز معالم البيت الجزائري كحبل نشر الغسيل والحيطان المستعارة التي تتغير بتغير المشاهد.

- إن الديكور جزء من المسرحية يساعد الممثلين على أداء أدوارهم و تقمص الشخصيات على أكمل وجه مثال ذلك شخصية المناضل (سي المختار) الذي يرتدي اللباس التقليدي التراثي ألا وهو (القشبية والشاش).

- يجذب الديكور المتفرجين ويعطيهم فكرة مسبقة حول المسرحية وأحداثها وتصوير المكان الذي ينطلق منه الحدث الدرامي وبالتالي التفاعل معها والاستمتاع بمشاهدتها.

- غلب على مسرحية "مسيرة كفاح" الطابع التراثي حيث تجلى بكل تفاصيله في أغلب مشاهد المسرحية من ديكور ولباس ومفروشات ...الخ.

- ركز كاتب المسرحية على توظيف عناصر ديكورية تراثية تعكس التراث الجزائري وصورة البيت الجزائري الأصيل وتبرز العادات والتقاليد التي تتمسك بها الأمة الجزائرية فهي تجسد هويتها وذلك للاعتزاز بالتراث والمحافظة عليه من الضياع والتشتت.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

❖ **المصادر:**

- مسرحيّة "مسيرة كفاح" لجمعيّة الستّار الذهبي للفنون والثقافة، رئيسها سامي ناصري، إخراج: عمّار سيمور.

❖ **المعاجم والقواميس:**

1. ابن منظور، لسان العرب المحيط، تقديم: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خيّاط، دار – لسان العرب، بيروت– لبنان، دط، 1997.
2. أرسطو، فنّ الشّعر، تر: ابراهيم حمادة، دار أنجلو المصريّة، القاهرة–مصر، ط3، 1993.
3. حمادة ابراهيم، معجم المصطلحات المسرحيّة والدراميّة، منشورات الإنجلو المصريّة، القاهرة– مصر، ط3، 1993.
4. ماري إلياس، وحنان قصّاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997.
5. الفيروز أبادي، الشيراز الشافعي، القاموس المحيط، دار الكتب العلميّة، بيروت – لبنان، ج1، د.ط، 1999.

❖ **المراجع:**

- **الكتب العربيّة:**

6. أبو الحسن سلام، حيرة النصّ المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، مركز الاسكندريّة للكتاب، مصر، ط2، 1993.
7. إدريس قرقورة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مكتبة الرشاد، الجزائر، ط1، 2009م.

8. أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة والمسرحيّة، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنشر، مصر، ط1، 2006.

9. أحمد بيوض، المسرح الجزائري: نشأته وتطوّره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2003.

10. أحمد دوغار، الثورة الجزائريّة في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2008.

11. مختار الرازي، دار الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصريّة، بيروت- لبنان، ط1، 1996.

12. توفيق الحكيم، فنّ الأدب، مكتبة الآداب ومطبعتها، الحمامين، الطبعة النموذجيّة، 1966.

13. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأمّلات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دط، دت.

14. حسن حنفي، التراث والتجديد: موقفنا من التراث القديم، مكتبة أنجلو المصريّة، مصر، ط3، 1987.

15. حسن حنفي، التراث والتجديد: موقفنا من التراث القديم، مكتبة أنجلو المصريّة، مصر، ط3، 1987.

16. حسن حنفي، التراث والتجديد: موقفنا من التراث القديم، المؤسّ ة الجامعيّة للدراسات والنضر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط4، دت.

17. حليفي عبد القادر، أحمد توفيق المدني، دار عالم المعرفة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013.

18. سيّد علي اسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي في ق 19، مؤسسة هنداوي للتعليم، مصر، د.ط، د.ت.

19. شكري عبد الوهاب، النصّ المسرحي، مؤسسة حورس الدوليّة، الاسكندريّة، ط2، 2001.

20. صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنسر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007.

21. عبد المعطي عثمان، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، د.ط، 1996.

22. عبد المالك مرتاض، الألغاز الشعبيّة الجزائريّة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د.ط، 2007.

23. فوزية العنتيل، ما هو الفولكلور؟، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1987.

24. كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدّار الثقافيّة للنشر، القاهرة، ط2، 2000.

25. محمد الجوهري، مقدّمة في دراسة التراث الشعبي المصري، دار النشر غير معروفة، ط1، 2006.

26. محمد رجب النجار، من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، ج1، مكتبة الدراسات الشعبيّة، القاهرة، دط، 2003.

27. محمد يوسف نجم، المسرحيّة في الأدب العربي الحديث (187-1914)، دار صادر، بيروت ط1، 1956.

28. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز الدراسات الوحدة المغاربيّة، الرباط-المغرب، ط1، د.ت.

29. نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير الشعبي، مكتبة غريب، دار النهضة، القاهرة، مصر، ط3، د.ت.

30. نبيل راغب، فنّ العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، د.ط، د.ت.

31. نديم مُعلي، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، 2004/11/11..

32. نهاد صليحة، أضواء على المسرح الجزائري، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ماي 2005.

33. وطفاء حمادي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990-2006)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2007.

- **الكتب المترجمة:**

34. أرسطو، فنّ الشّعر، تر: ابراهيم حمادة، دار أنجلو المصريّة، مصر، د.ط، د.ت.

35. فيليب فان نيجام، التكتيك المسرحي، تر: يوسف بدوي، دار النشر غير معروفة، د.ط، د.ت.

36. مارسيل فريدفون، السينوغرافيا اليوم معالم على الطريق، تر: ابراهيم حمادة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، د.ت.

37. يعقوب لاندوا، دراسات في المسرح والسينما عند العرب، تر: أحمد المغازي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، مصر، د.ط، 1972.

- **الكتب الأجنبيّة:**

38. Patric Pavis, Dictionnaire du théâtre, Edition social, paris, 1978.

- **الرسائل والأطروحات الجامعيّة:**

39. رابحي بن عليّة، جماليّات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحيّة (نون) للمخرج عزّ الدّين عيّار أنموذجًا، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتوراه، الطور الثالث، تخصص، الإخراج المسرحي، جامعة وهران1، أحمد بن بلّة، 2017-2018.

40. سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقديّة ودورها في الممارسة المسرحيّة في الجزائر، رسالة ماجيستير، قسم الفنون الدراميّة، جامعة وهران، 2010-2011.

41. العجلة هذيلي، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة المسيلة، 2009.

42. عفاف نتاري، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر مسرحيّة غنائيّة (أولاد عامر) لعزّ الدّين جلاوجي أنموذجًا، رسالة ماستر تخصص أدب مسرحي ونقده، جامعة ورقلة، 2013-2014.

43. عزّ الدّين عطيّة المصري، الدراما التلفزيونيّة مقوّماتها وضوابطها الفنيّة، رسالة ماجستير، جامعة غزّة الإسلاميّة، قسم اللغة العربيّة، 2010.

- **المجلاّت:**

44. اسماعيل ابراهيم، التلقّي بين العرض المسرحي والوسائط السمعيّة البصريّة، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعبّاس، الجزائر، مجلّة آفاق السينيمائيّة، المجلّد 1، العدد 1، 2021 (1949).

45. خالد سعسع، ملخّص بحث، مجلّة إشكالات، معهد الأدب واللّغة، يناير، فبراير، الجزائر، 1980.

46. علي عبد الله، واقع التراث الشعبي في المسرح العربي، المسرح العراقي أنموذجًا، كليّة العمارة والتصميم، جامعة عمان الأهلية، عمان، الأردن، البلقاء للبحوث والدراسات، مجلّة (17)، عدد 1، 2004.

47. محمّد عزّام، توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر، مجلّة واحدة، عدد 94-95، 1992.

48. محمد أمين العالم، الإخراج يصنع الدراما، ملحق مسرحيّة (ياسين وبهيّة) لنجيب سرور، سلسلة مسرحيّات عربيّة صادرة عن مجلّة المسرح القاهريّة، يوليو 1965.

49. مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكاليّة التأصيل في المسرح العربي، الكويت مجلّة عالم الفكر، المجلّد 17، 1987.

- **الملتقيات الندوات:**

50. صوريّة غجاتي، الصورة في المسرح، مداخلة قُدّمت في الملتقى الدّولي "واقع الجماليّات البصريّة في الجزائر، المنعقد بكليّة الفنون بمستغانم.

51. عبد الكريم عزّوق، التراث الأثري مفهومه، أنواعه، أهميّته، حمايته واستغلاله كثروة اقتصاديّة، معهد الآثار، جامعة الجزائر.

52. وقائع الملتقى العلمي الذي انعقد في إيطار المهرجان الوطني للمسرح، ط2010، بعنوان توظيف التراث في المسرح المغاربي.

- **المواقع الإلكترونيّة:**

53. المدرسة الوطنيّة للحفاظ على الآثار والتراث المصري، 26 مارس 2022

https// :m.facebook.Egyptian.schoolpreservetion/pests1454 62874795893.

54. أحمد أبو موسى مهندس برمجيّات 15 ديسمبر 2018 https// :www.ujeeb.com.

55. أحمد وليج مدرّب انجليزيّة مدرّب لغة انجليزيّة 15 ديسمبر 2018 https// :www.ujeeb.com.

56. جمعيّة الستار الذهبي للفنون والثقافة (صفحة فايسبوكيّة).

57. موقع عربي e.3arabi.comحقوق النّشر 2022.

58. لسان العربة جزء 12 (قفف)library.islamweb.net: // https .

59. المهرجان الوطني للفيلم القصير برشيد 2022/07/27 (صفحة فايسبوكيّة).

60. المعاني (لكلّ رسم معنى) www.almaany.com: //https.

61. مفاهيم www.mafahem.com: //http

62. الموعد www.elmaouid.com: //http

63. نبيل الوغليسي amsebtid.wordpress.com : //http.

64. الرابط uowasit.edu.iq: //https.

65. الرابط st-go-pk.get-forum.net: //https.

66. الرابط theaterart.yoo7.com: //https

67. الرابط arwikipidia.ong: //https .

الفهرس

الفهرس:

العنوان	الصّفحة
مقدّمة.....	أ–د
مدخل: مفهوم المسرح والسينوغرافيا	
أولاً: مفهوم المسرح	03
1. المفهوم اللغوي	03
2. المفهوم الاصطلاحي	03
ثانيًا: سينوغرافيا المسرح	04
الفصل الأوّل: توظيف التراث في المسرح	
تمهيد.....	07
أولاً: توظيف التراث في المسرح	08
1. مفهوم التراث	09
2. تعريف التراث الشعبي	10
3. أنواع التراث الشعبي	12
ثانيًا: تاريخ المسرح العالمي	14
1. المسرح الإغريقي	14
2. المسرح الإيطالي	15
3. المسرح الفرنسي	16
4. المسرح الانجليزي	16
5. عناصر الدّيكور في المسرح العالمي	18
ثالثًا: تاريخ المسرح العربي	20
1. المسرح عند العرب	21
2. تاريخ المسرح العربي	23
3. توظيف التراث في المسرح العربي	24
4. مسرح سعد الله ونّوس	27

رابعًا: تاريخ المسرح الجزائري	28
1. المسرح الجزائري تاريخيًا	28
2. النشأة الفعليّة للمسرح الجزائري	29
3. روّاد المسرح الجزائري	31
4. توظيف التراث في المسرح الجزائري	34
الفصل الثاني: توظيف التراث الشعبي في المسرحية الجزائرية المعاصرة وتأثيراته الجمالية في عناصر الديكور من خلال مسرحيّة "مسيرة كفاح"	
تمهيد.....	37
أولا: الوسائل السمعيّة البصريّة وتأثيرها في المسرحيّة	38
1. تعريف وسائل السمعي البصري	38
2. أهميّتها	38
3. أهدافها	38
4. تأثير وسائل السمعي البصري على المسرح	39
5. المسرحيّة المتلفزة	40
ثانيًا: تعريف الدّيكور	42
1. مفهوم الدّيكور	42
2. أنواع الدّيكور	43
3. عناصر الدّيكور	43
ثالثًا: توظيف التراث الشعبي في المسرحيّة المعاصرة وتأثيراته الجماليّة في عناصر الدّيكور من خلال مسرحيّة "مسيرة كفاح"	48
أ. التعريف بجمعيّة "الستار الذهبي"	48
1. تحليل عنوان المسرحيّة "مسيرة كفاح"	49
2. ملخّص المسرحيّة	50
3. شخصيّات المسرحيّة	54

الفهرس:

4. عناصر الدّيكور الموجودة في المسرحيّة	54
5. العلاقة بين الحوار المسرحي واللباس التقليدي	63
6. دور الديكور في هد المسرحي	65
7. مكانة الدّيكور بين الممثلين والمشاهدين	66
8. نبذة عن الألوان	67
خاتمة.....	70
قائمة المصادر والمراجع.....	73
الفهرس.....	81

الحمد لله