دلالة الأزياء في العروض المسرحيّة الجزائريّة
"عرض الشّهداء يعودون هذا الأسبوع"، لـ"زياني الشريف عياد" نموذجا

نادية موات

– كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة 08 ماي 45– قالمة، Mouatsnadia21@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2016/09/14 **تاريخ المراجعة:** 2017/01/25 **تاريخ القبول:** 2017/01/31

ملخص

يعدّ الممثّل بؤرة العرض المسرحيّ ومركزه، تصدر عنه العديد من العلامات التي يتعلق بعضها بالكلام المنطوق، ويتعلق بعضها الآخر، بما يوفره الجسد المسرحيّ من طاقات تعبيريّة تتجلّي في الإيماءات والحركات، والمظهر الخارجيّ الذي يؤدّي فيه الزيّ دورا فعّالا ومكمّلا لباقي العلامات المشكّلة لمنظومة العرض. تستهدف هذه المقالة مساءلة الأزياء في عرض "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" من إخراج زياني الشريف عياد، ابتغاء رصد ما يحيل إليه هذا الوسيط البصريّ من دلالات تسهم في الكشف عن البنية العميقة للعرض موضوع الدراسة. كما تستهدف التّركيز على ما تؤديه الأزياء من وظائف تبرز ما يعتمل بين الذّوات المسرحيّة من صراعات، وتُظهر مضمرات خطابها.

الكلمات المفاتيح: دلالة، عرض، زي مسرحي، ممثل، شهداء يعودون هذا الأسبوع، إكسسوار.

Dress Connotations in Algerian Theatre:
Case Study of The Show of the Martyrs are Coming back this Week by Ziani Cherif Ayad

Abstract

The actor produces many images related to spoken words or to expressive energies manifested through the actor's external appearance in which costumes plays a significant role. The aim of this paper is to question the roles of costumes in 'the Martyrs are Coming Back this Week' to scrutinize their contribution in the structure of the show that is subject to this study. It also focuses on the tasks performed by the show costumes to reveal conflicts between performing selves, and to uncover their hidden discourse.

Keywords: Connotation, show, theater costume, actor, the Martyr Are Coming Back this Week, accessories.

Signification des costumes dans les spectacles théâtraux algériens
Cas du spectacle: «Les martyrs reviennent cette semaine», ~~réalisé~~ mis en scène par ZIANI CHERIF AYAD

Résumé

L'acteur est le noyau du spectacle théâtral, il est même le centre dont surgissent certains signes en relation avec la parole énoncée, et d'autres en relation avec les capacités expressives du corps théâtral incarnées par la mimique, les gestes et le look extérieur à travers lequel les costumes jouent un rôle effectif et complémentant les autres signes formant le système de show. Cet article vise à soulever la question des costumes dans «les Martyrs reviennent cette semaine» mis en scène par ZIANI CHERIF AYAD.

Mots-clés: Signification, spectacle, costume théâtral, acteur, Les martyrs reviennent cette semaine, accessoire.

المؤلف المرسِل: نادية موات، Mouatsnadia21@gmail.com

مقدمة

يتحوّل الممثّل، ما إن يدخل خشبة المسرح، إلى آلة سيبرطيقيّة تُصدِر العديد من العلامات الّتي يكون مركزها الجسد بما يتضمّن من إشارات مرئيّة، وطاقات تعبيريّة يجسّدها المظهر الخارجيّ المؤسَّس على كلّ ما يرتديه هذا الفاعل الحيويّ من لباس، وما يحمله من إكسسوار، وما يضعه على وجهه من ماكياج.

ويكتسب اللّباس أهمّية قصوى – ضمن هذه العلامات – باعتباره أوّل ما تقع عليه عين المتفرّج، وأوّل ما يحاوره ليستوحي منه دلالات عديدة قبل أن يشرع في تحليل شفرات الكلام المنطوق، فهو يزوّده بمعلومات حول الشّخصيّة المسرحيّة، ويجعله يكوّن فكرة أوّليّة عنها قبل مباشرتها الأداء، كما قد "تلعب الملابس دورا في تحديد طبيعة دور ما، بصفته متوارثا من مخزون الشّخصيّات المسرحيّة، والتي تتّسم بأدوار معيّنة في التّاريخ المسرحي/ ممّا يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد"[1].

وقد بدأ الاهتمام بالزيّ المسرحيّ مع بداية المسرح نفسه؛ فقد أُثِرَ عن الكتّاب المسرحيّين اليونانيّين، والرّومانيّين على حدٍّ سواء عنايتهم الفائقة بملابس الممثّلين، وماكيّاجهم، كما ولعوا بصقل الأقنعة، ومدى ملاءمتها للشّخصيّات المسرحيّة[2]، وعيا منهم بقدرة هذا الوسيط البصريّ على "الكشف عمّا يكمن في الواقع من مضامين تعبّر عن أشكال دينيّة، أو اجتماعيّة، أو سياسيّة، أو اقتصاديّة، وعن مختلف وظائف الحياة"[3]، كشفا يخدم أغراض المسرحيّة، ومضامينها، حتّى يغدو لغة تكاد تعادل اللّغة المنطوقة فاعليّة وتأثيرا.

يبدأ تأثير الزّيّ المسرحيّ منذ لحظة ارتدائه بأن "يتخلّى الممثّل عن ذاته كإنسان لصالح الشّخصية الّتي يؤدّيها، وله دور دراميٌّ هامٌّ، فهو يُعرِّف بزمان ومكان الحدث وبهويّة الشّخصيّات ووضعها الاجتماعيّ والنّفسيّ. كما أنّه يعتبر من العناصر الّتي تحدّد جمالية العرض بألوانه وخطوطه وحجمه، إضافة إلى دوره في تحديد حركة جسد الممثّل في الفضاء المسرحيّ"[4]. ولذلك فإنه من العبث اعتبار الأزياء بريئة، لأنّها تبعث بالعديد من الرّسائل؛ فقد توحي بسنّ صاحبها، وبثقافته، وبيئته، وبمستواه الطّبقي، أو مهنته، بل قد تتجاوز ذلك إلى التّعبير عن بنيته النّفسيّة أو العقديّة. ومن ثمّ لا تتعيّن قيمته بوظيفتها التّزيينيّة، ولا الشّكليّة فحسب، وإنّما تكون "منوطة بوظيفته الثّقافيّة، أو غايته الحجاجيّة، فالزّيّ يجب أن يكون حجّة، أو برهانا لأنّه لا يعرض نفسه فقط للمشاهدة وإمتاع النّظر"[5]، بل ليكون دليلا على طبيعة العصر، وما يتضمّن من صراعات اجتماعيّة، أو فكريّة، وهو ما يجعله مدعاة للتأمّل، وإعمال الفكر لأنّه تعبير عن فكرة، وتبليغ لمحتوى.

اعتمد المخرج "زياني الشريف عياد" في عرض "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع"*، على الأزياء لما لها من طاقات تعبيريّة باعتبارها وسيطا بصريّا يشكّل مع باقي عناصر العرض من ديكور، وإضاءة، وموسيقى... نظاما علاميّا فاعلا في التّأسيس لشعريّة الفرجة. فوظّفها– تحقيقا لذلك– توظيفا إبداعيّا، ينمّ عن وعيه بما توفّره من دلالات، لتتجاوز، بذلك، ملابس فريق التّمثيل وظيفتها النّفعيّة المعهودة، وتصبح لغة بصريّة تعضد اللّغة المنطوقة، وتفضح خبايا الشّخصيّات، ونوازعها، وتكشف عن البنى المتصارعة في الحكاية انطلاقا من هيئة الذوات الفاعلة الخارجيّة، وهو ما أجاز لنا التّساؤل عن طبيعة الأزياء في العرض–موضوع الدّراسة– ووظائفه.

لعلّ أوّل ملاحظة يمكن رصدها عن لباس الشّخصيّات في عرض "**الشّهداء يعودون هذا الأسبوع**" هو تنوّعها بين شخصيتي "**العابد**" و"**خديجة**" وتوحيدها بالنّسبة إلى باقي الممثّلين. أمّا شخصية "**ضارب الطبل**"–وهي شخصيّة حياديّة من بداية العرض إلى نهايته–فأوحت ملابسه بأجواء الكرنافالات، وضاربي الطّبول في حلقات الأسواق، في حين حملت أزياء باقي الشّخصيّات أبعادا رمزيّة تدعو المشاهد إلى الوقوف عندها.

وأمّا الملاحظة الثّانية الّتي ينبغي التّنويه بها، فهي أن المخرج اعتمد لباسا واحدا يرتديه الممثّلون، ولم يغيروه منذ بداية العرض إلى نهايته، ممّا يؤكّد اهتمامه بالموضوع المطروح أكثر من عنايته بالأزياء اقتداء بالمسرحيّ الملحميّ "بريخث" الذي يقرّ بأنّ "كلّ شيء رهن القصّة، فهي موضع القلب من المسرحيّة، فالناس يحصلون على مادة المناقشة أو النقد أو التغيير من خلال الأحداث التي تجري بينهم"[6]. على أنّ هذه الأهمّية لا تقلّل من دور اللّباس في تشكيل الدّلالة، ولا تقطع أواصر صلتها بالأفكار المعالجة بقدر ما تخضع لرؤية إستراتيجية، تنهض هذه الدّوال فيها بالعديد من الوظائف، وتفضي إلى دلالات متنوّعة تأرجحت بين الدّلالة الثّقافيّة، والدّلالة التّغريبيّة. فقد عوّل كلّ من "مصمّم الملابس" والمخرج على ما توحي به الملابس من معان ليعكسا موقفا من الحياة، ومن التّاريخ؛ فكان لكلّ شخصية مظهر خارجيّ يشي بسماتها الدّاخليّة، وبخصائصها النّفسيّة، وبما تمثّله من أبعاد سوسيوثقافيّة.

1- الدّلالة الثّقافيّة:

تتّضح الدّلالة الثقافيّة من خلال شخصيتين فاعلتين في المسرحيّة، تحملان برنامج الوطنيّين المخلصين لمبادئ الثّورة، هما شخصيّة "**العابد** " وشخصيّة "**خديجة**":

أ- شخصيّة العابد:

إن النّاظر إلى شخصية "**العابد**" يتراءى له البعد الثّقافيّ من اللّباس (جبّة بيضاء مع عمامة وبرنس) الّذي يدلّ على الأصالة، ويوحي بعبق التّاريخ؛ "فللبرنوس" حضور في الثّقافة الشّعبيّة باعتباره لباسا تقليديّا ينمّ عن وجاهة مرتديه، ومكانته الاجتماعيّة، فصاحبه إنسان محافظ حفاظ "عمّي العابد" نفسه على مبادئ الثّورة وقيمها؛ وهي الفكرة الّتي يثبتها النّص المنطوق سواء على لسانه هو، أم على لسان باقي الممثّلين.

كما يحيل هذا اللّباس على التّاريخ بما يحمل من عادات وتقاليد، فهو لباس الحرب، والأفراح تلتصق به كلّ المعاني الإيجابيّة ليكون مُرتديُه بطلا في زمن لا يعترف بالبطولة، فلا يجد لعمّي العابد مكانا فيه، رغم أنّه يحمل بذاكرته تاريخ القرية / الوطن، لأنّه "كتاب كبير في قرية في جبال الهيه"، على نحو ما وصفه النّص المسرحيّ. وقد تناسب سنّ "**العابد**" مع زيّ "البرنوس" فدلّ على عراقته، ومعرفته بتاريخ أهل القرية: الخائن منهم، والوفيّ، حتّى أضحى شاهدَ عيانٍ على ماضيهم، فكانت له سلطة عليهم باعتباره يعرف حقيقة كلّ واحد منهم. كما يوحي بالبساطة، وهو ما تؤكّده الشّخصيّة – موضوع الدّراسة – باعتبارها نموذجا يعكس فئة شعبيّة بسيطة تحاول فهم الذّهنيات المختلفة، والتّغيرات الحاصلة في مجتمعها، ومن ثمّة يمكن اعتبارها "رمزا للمجاهد المحبط، وبهذا يعكس حضوره صورة البطل المأساويّ، [الّذي] انفصل عن طموحاته، فداسه القهر بعجلات قطار بمحرك من صنع فرنسيّ، وقبل أن يرتدّ له طرف كان قد انتقل من عالم الشّهادة إلى عالم الغيب، فكان موته ركزا لموت تاريخيّ، بل موت مجتمع بأكمله"[7].

صورة رقم(1) توضّح زي "العابد".

وقد أدّت الألوان دورا كبيرا في تحديد معالم هذه الشّخصيّة، وجعلت المتفرّج يلحظ–من دون كثير عناء– ما يوحي به اللّون الأبيض من دلالات إيجابيّة مختلفة باعتباره "لونا مقدسا عند النصارى والمسيح كثيرا ما يمثّل هذا اللون الأبيض لأنّه في نظرهم مخلّص البشريّة"[8] وهو دليل الخير والبركة والسّعادة في الشّريعة الإسلاميّة ومن ثمّة فهو يعكس طهارة "**عمّي العابد**"، وصفاء روحه؛ إنّه لون الإخلاص والبراءة، فهو الّذي آمن بتضحيّات الشّهداء، وتاق إلى عودتهم، بغضّ النّظر عمّا يحقّقه استشهادهم من مكاسب ماديّة. وبالتّالي فقد تطابق دالّ اللّباس مع مدلول الشّخصيّة في العرض المسرحيّ.

ب– شخصيّة "خديجة":

لا يختلف زيّ هذه الشّخصيّة عن زيّ الشّخصيّة السابقة في دلالته التّراثيّة؛ فقد ظهرت بزيّ شاويّ مع عصبة الرّأس الشّاوية التّقليديّة، ترجمت أصالة المرأة الجزائريّة وعراقة نسبها، واستحضرت منطقة الأوراس باعتبارها مهد الثّورة المجيدة ومنطلقها. وعليه، كانت شخصيّة "**خديجة** "صورة للمرأة الجزائريّة الضّاربة ثقافتها في جذور التّاريخ، الثّائرة على واقعها المعيش ضدّ أشكال التواطؤ، والخيانة، والانتهازية، وكلّ الممارسات الّتي من شأنها أن تدين الجزائر، وتحطّ من قيمتها.

يعكس اللّباس الشّاوي الأصيل الجزائر المتمسّكة بهويّتها، والصّامدة –بكبرياء– في وجه كلّ المؤامرات المدبّرة ضدّها. إنها الجزائر بتاريخها ونضالها، وعراقتها الّتي تظهر في"**خديجة**" المجاهدة، الوفيّة لمبادئ الثّورة، والّتي تمتلك الجرأة للمواجهة وقول الحقيقة، لأنّها سجلّ الذّاكرة والتّاريخ.

صورة رقم(2) توضّح زي "خديجة".

ولعلّ اشتراك شّخصيتي "**العابد**"، و"**خديجة**" في اللّباس التّقليديّ الّذي يحيل على الدّلالة الثّقافيّة، هو تأكيد أنّ "الزّيّ المسرحي ليس مجرّد عنصر أو أداة أو تعبير عمّا هو كامن في اللّاوعي الجمعيّ بوصفه أنموذجا أوّليا بدئيّا، بل هو فعل واع يمتلك صيرورته أو أرضيته الاجتماعيّة والتّاريخيّة والإيديولوجية..."[9]، الّتي راهن المخرج عليها قصد التّأثير في المشاهد، وتوجيه عمليّة التّلقّي بوضعها في السّياق الفكريّ والأيديولوجيّ المقصود.

2– الدّلالة التّغريبيّة:

وتستمدّ أصولها من المسرح الملحميّ، وفيها يسعى "زياني الشريف عياد" بمعيّة مصمّم الملابس إلى تغريب الصّورة الخارجيّة للممثّل، بتوظيف أزياء لا تمتّ بصلة للواقع المعيش، وهو نهج انتهجه "بريخت" في العديد من مسرحيّاته[10]. وأساسه أنّ الزّيّ لا يعوّض مرجعا ما في الواقع – بالضّرورة – ولا يحيل على دلالة بعينها، وإنّما يرتبط برؤية المخرج لهذا الواقع، فيدخل في علاقة جدليّة مع ما يحيل عليه، ويعتمد على مدى قدرة المتفرّج على

تأويل ما هو ظاهر على الخشبة، وردّه إلى ما هو مضمر في ذهن المخرج، ومترجم في شكل اللّباس وألوانه، وعلاقة كلّ ذلك بموضوع المسرحيّة.

وبناء على هذه الرّؤية، جاءت أزياء جميع الممثّلين –ما عدا "**العابد، وخديجة**"– موحّدة، وهي ملابس توحي بالغرابة، والبعد عن الواقع، سعى المخرج بواسطتها إلى كسر المألوف؛ فلم ترتبط بوظائفها المعهودة كالإيحاء بالسّن، أو المكانة الاجتماعيّة، أو غيرها من المعاني الّتي تحيل عليها الملابس عادة، بل عملت على إثارة الدّهشة، وبعث الغرابة، باستدعاء الدّلالة الرمزيّة، الّتي تتجسّد في تصميم الملابس المرفوعة الكتفين، إشارة إلى نزعة اللّامبالاة الّتي تسيطر على جموع الشّخوص، حرصا منهم على مصالحهم الخاصّة دون الاكتراث بمصلحة البلاد، أو بمبادئ الثّورة ومقدّساتها. كما تدلّ على تلك الرّغبة في التّباهي بالقدرة والتّمكّن، والسّيطرة، سواء أكانت سيطرة سياسيّة، أم اجتماعيّة، أم فكريّة.

وقد شكّل اللّون الغالب على اللّباس لغة بصريّة تكشف خبايا الشّخوص وموقف المخرج منهم. فاللّون الرّماديّ هو لون خال من الإثارة، وهو لون الحياد (بالنّسبة إلى الكورس) وبرودة المشاعر على نحو ما تظهر شخوص: **المانع–المسعي–السّبتي–خليفة** ...الّتي لا تبدي أي انفعالات إيجابيّة تجاه عودة الشّهيد: سواء أكان أبا، أم ابنا، أم أخا، لأنّ المصلحة المادّية أعمت بصيرتهم، وتحكّمت بمصيرهم.

كما أنّ اللّون الرّماديّ يوحي بالضّبابيّة، وعدم وضوح المواقف الّتي تسعى بعض الفئات الاجتماعيّة إلى إخفائها رغبة في تغطية الزّيف والنّفاق، حيث يدفن – بعض الشّخوص – مع جثث الشّهداء ماض مخز ملؤه الخيانة، والأنانيّة، والغدر، ويظهرون للملأ عكس ما يضمرون.

وهكذا، أبانت الأزياء في عرض" **الشّهداء يعودون هذا الأسبوع**" عن دلالات متنوّعة، وكشفت عن طاقات تعبيريّة هائلة، يتيحها جسد الممثّل دون اللّجوء إلى الكلام. غير أنّ هذه الطّاقات التّعبيريّة تبقى قاصرة إذا ما عزلت عمّا يوفّره الإكسسوار من دلالات تكمّل الصّورة المشهديّة الّتي ترسمها الأزياء.

ثانيا– نصّ الإكسسوار:

يعني هذا اللّفظ في اصطلاح فنّ المسرح "أشياء محسوسة موضوعة على الرّكح، يستعملها الممثّلون، أو يحرّكونها في أثناء تمثيل المسرحيّة، ويستثنى منها الديكور والملابس"[(11)]. وقد يشمل عند بعض النّقاد كلّ ما على الخشبة وجميع "مكوّنات الدّيكور من أغراض وقطع أثاث سواء كانت مرسومة بطريقة خداع البصر على اللّوحة الخلفيّة أو موجودة فعليّا على الخشبة. كما تطلق على كلّ مكوّنات الزّيّ المسرحيّ"[(12)]. وتزداد قيمة هذه الأغراض انطلاقا من مدى ملاءمتها للّباس وقدرتها على التّعبير عن أفكار المخرج، فهي لا توضع –شأنها في ذلك شأن الملابس– عبثا، وإنّما تكون مقصودة، تهدف إلى تحقيق معان تكمّل معاني الأزياء، أو الديكور.

أدّى الإكسسوار في نصّ العرض –موضوع الدّراسة– دورا مهماّ في التّشكيل الدّلاليّ حيث كان بمثابة بطاقة هوية لحاملها، يعمل على تحديد ملامح الشّخصيّة، ويكون همزة وصل بينها، وبين الجمهور، إذ يعمل المتفرّج على فكّ شفراتها واستخلاص معان مختلفة يتعلّق بعضها بالزّمان، أو بالسّن، أو بالمهنة... الخ. وقد تنوّعت في نص العرض تنوعا ملحوظا فكان لكلّ شخصية أغراض تميّزت بها، وعكست محتواها، وأبانت عن دلالات مختلفة منها:

أ– **البرنوس:** يعدّ البرنوس الأبيض أحد أهمّ الإكسسوارات المصاحبة للباس شخصيتين بارزتين من شخصيّات العرض المسرحيّ، موضوع الدّراسة، هما: شخصيّة العابد"، وشخصيّة "مصطفى بن العابد" الّذين دلّ

ارتداؤهما له على ارتباطهما ارتباطا يتجاوز صلة القرابة المعلن عنها في النصّ المسرحيّ (باعتبار الشّهيد مصطفى بن العابد بن مسعود الشّاوي") إلى صلات ووشائج وطنيّة وروحيّة تتعلّق بالنّزاهة، والتّضحية، وحبّ الوطن؛ فارتداء هتين الشّخصيّتين لهذا الإكسسوار يدلّ على تمسّكهما بالمبادئ، ووفائهما للثّورة، ولشهدائها الأبرار، فالبرنوس "رمز الدفء والأمان ولذا نجد "خديجة" تتحدّث عن برنوس "مصطفى" الّذي غطاها به، وتتحدّث عنه أيضا لما أصيب وأخذت تمسح دماءه به فاختلط اللّون الأبيض، لون البرنوس باللّون الأحمر لون الدم"[13]. لقد عمل البرنوس ضمنيّا على ربط الشّخصيّات الأصيلة والفاعلة في العرض المسرحيّ، موضوع الدّراسة، وهي "العابد"، و"خديجة"، و"مصطفى" لاشتراكها في مبدأ واحد، وهدف واحد، ومصير واحد هو حب الجزائر، والتّمسّك بمقدّسات الثّورة. وممّا ساعد في تحقيق هذه الدّلالات هو توظيف اللّون الأبيض لونا للبرنوس لما يوحي به من معاني الخلاص من ظلم الوصوليّين[14]، وبطش انتهازيتهم، فهو لون يجمع بين المتناقضات على نحو يستجيب لرؤية المخرج لواقع جزائر ما بعد الاستقلال، وفهمه لأوضاعها.

ب- العصا:

وهي من لواحق الزّيّ التّقليديّ، وقد وظّفت لتكمّل زيّ شخصيتين في المسرحيّة (شخصية **العابد** وشخصيّة **المانع**) ودلّت على الوجاهة والمكانة الاجتماعيّة الرفيعة، يتمتع حاملها بالسّلطة والنّفوذ الاجتماعيّ.

صورة رقم (3)توضّح إكسسوار العصا المكمّل لزي العابد

وهو ما تتّصف به الشّخصيتان اللّتان لهما حظوة عند أهل القرية بحكم سنّهما. وللعصا حضور في الثّقافة الدّينيّة؛ إذ ورد ذكرها في القرآن الكريم، وهي من لوازم الخطيب المفوّه، كما لها مكانة في الثّقافة الشّعبيّة يحملها "**القوّال**" ليستعين بها على تأدية بعض الأدوار، وهو ما أدّى إلى صبغ الشّخوص بصبغة فلكلوريّة.

إنّ الجامع بين "**العابد**" و"**المسعي**" ليس العصا فحسب، وإنّما يشتركان في كونهما والدي شهيد يتمتّعان بكلّ الامتيازات النّاتجة عن هذا اللّقب. لكنّ الفرق بينهما يكمن في أنّ الشّخصيّة الأولى ظلّت متمسّكة بمبادئها، لا تخضع للإغراءات المادّية، أو المعنويّة، أمّا الثّانية فوجدت في الامتيازات المادّية تعويضا لها عن فقدان ابنها.

صورة رقم (4) توضّح إكسسوار العصا المكمّل لزي "المسعي".

ج- البندير:

وهو وسيلة طرب تقليديّة، يعدّ من لوازم "**القوال**" أو "**المداح**"، وقد أضفى حضوره جوّا فرجويّا يتّسم بالبساطة والشّعبيّة، كما ساعد على خلق إيقاع كسر أحاديّة الخطاب، فامتزج الكلام بالغناء.

والملاحظ أنّ استعمال هذه الوسيلة الموسيقيّة يتلازم مع وظيفة الحكي؛ إذ أنّ حاملها يتحكّم بظروف القصّ وملابساته، أينما انتقل فعل الحكي انتقل البندير. فتارة نراه في يد "**القوّال**"(عز الدين مجوبي) وتارة في يد "**خديجة**" (صونيا). غير أنّ توظيف "البندير" قد يخرج عن الدّلالة العمليّة إلى الدّلالة الرّمزيّة الّتي تعمّق الفرجة وترسّخ شعريّة العرض، وتؤكّد أنّ الشّيء (سواء ارتبط بالديكور أو بالأزياء) على نحو ما أقرّ بإرث متعدّد الدّلالات[15] يقبل قراءات شتّى، ويحيل على معان متعدّدة بتعدّد السياقات الوارد فيها، لاسيّما أن هذه

صورة رقم (4) توضّح إكسسوار "البندير" في يد القوال.

الدّلالة الرّمزيّة تستمدّ شرعيّتها انطلاقا ممّا تبيحه الصّور المجازيّة من علاقات مشابهة بين شيئين ينصهران في سياق فكريّ واحد، لينتجا صورة حيّة يتفاعل فيها الغرض (البندير) مع حركة الممثّل وأقواله، فينفتح أفق التّأويل، ويحثّ المشاهد على إعمال فكره للوصول إلى المعنى المقصود. إنّ "البندير" يتحوّل من آلة موسيقيّة إلى رمز للشّمس ما إن تقم "**خديجة**" بحركة دائريّة تشير بها إلى عمليّة الشّروق والغروب، لتخلق صورة بصريّة تكون حجّة وبرهانا على صحّة الملفوظ الوارد على لسان "**المجموعة**".

صورة رقم(5) توضّح تنوّع استعمال خديجة لـ"البندير" .

د- الفانوس

ويستعمل في حلقات الأسواق الشّعبيّة، يوحي بالأجواء السّحريّة حيث توضع بداخله أنواع البخور. وقد جاء مكمّلا لزيّ "**خديجة**" الأوراسيّ، وهو دليل أصالة الشّعب الجزائريّ، وتمسّكه بعاداته وتقاليده. وظّف هذا الغرض عند بداية العرض، ورافق حضوره إيقاعا موسيقيّا، ممّا أفضى إلى شعور بالرّهبة والسّكون، إيذانا بجلالة موضوع المسرحيّة، وقداسة فعل التّمثيل، وترسيخا للطّابع الفرجويّ البسيط والشّعبي.

صورة رقم (6) توضّح إكسسوار الفانوس في يد "خديجة".

هـ- النّظارات الشّمسيّة السّوداء:

ينفتح هذا الإكسسوار على العديد من الدّلالات؛ إذ يوحي بزمن الحدث على اعتبار أنّ النّظارات الشّمسيّة لا توضع إلاّ في نهار مشمس، كما توحي بالرّفاهية والرّخاء المادّيّ، وهو ما يعكس حال "**خليفة**" أحد المسؤولين بالبلديّة، الّذي خوّله منصبه لأن يكون الآمر النّاهي في القرية، فتحوّل إلى شخصيّة مستبدّة (على **العمّال**) تحبّ التّفاخر، والتّباهي.

صورة رقم (7) توضّح ارتداء "خليفة" لإكسسوار النّظارة الشّمسيّة.

ولا تتوقّف دلالة النّظارات عند الإحالة على الوضع الماديّ فحسب، بل تتجاوزه إلى معان نفسيّة تتعلّق بباطن الشّخصيّة عندما توحي بالتّخفّي والتّمويه (ولتكثيف هذه الدّلالة تستعمل معها القفّازات)، وتعكس ما يضمره "**سي خليفة**" من زيف ونفاق؛ فهو في الحاضر أحد المسؤولين البارزين في القرية، ولكنه كان نكرة في زمن الثّورة. ولهذا كان سعيه دائبا إلى عدم ذكر ماضيه غير المشرّف؛ كون والده كان عميلا لفرنسا، واختار خذلان أبناء جلدته، وعدم الدّفاع عن البلاد. ثمّ إنّه لا يحبّذ أيّ ذكر لهذا الماضي، وعودة الشّهداء بمثابة الحجّة الدّامغة على زوال ما اصطنعه لشخصه من نفوذ وعلوّ مكانة.

ولذلك كان استعماله لنّظّارات سوداء بمثابة حجب لماضٍ مخزٍ، وهروب من مواجهة من يعرفون حقيقته وعلى رأسهم "**العابد**"، و"**خديجة**".

صورة رقم (8) توضّح احتدام الصّراع بين "خديجة" و"خليفة".

وما يقال عن "**خليفة**" يقال عن "المانع" الّذي يخفي –هو الآخر– وراء نظّاراته السّوداء ماضيا أسودَ يسعى إلى طمسه؛ ماضٍ عنوانه الخيانة والعمالة، حين كان منزله مركزا لاجتماع المجاهدين (ومن بينهم **مصطفى**).

استغلّ "**المانع**" أوّل فرصة للتواطؤ مع العدوّ ضدّهم بأن أخبر عنهم، وهو ما جعل عودة الشّهداء تمثّل هاجسا بالنّسبة إليه، لطالما حاول تجنّبه، لأنه سيكشف المستور: "–**العابد** : وليدي ...وليدي قال لي راه مولّي...

المانع: ما قالش حاجة أخرى؟ ...

العابد: ذكرلي وحد الأمور ووحد الأسامي...

المانع: ما. ذكرش اسمي؟"[16]

صورة رقم(9) توضّح ارتداء "المانع"لإكسسوار النّظارات الشّمسيّة.

و- المحفظة:

تعدّ المحفظة رمز الثّقافة والعلم، ينتمي حاملها للنّخبة الّتي يعزى إليها مصير البلاد والعباد، وتوحي المحفظة بروح المسؤوليّة الملقاة على عاتق حاملها تجاه الفرد والمجتمع. ولهذا جاءت مكمّلة لشخصيّة كلّ من "**الحسين**" (مسؤول الفرع النّقابي لعمّال سكّة الحديد) و"**عمارة**" المثقّف الّذي يشغل منصب رئيس القبّاضة. غير أنّ هذا الإكسسوار يدخل في علاقة تضاد مع الشّخصيّة، لأنّ حامله سرعان ما يتنكّر للمسؤوليّة الملقاة على عاتقه، باعتباره نموذجا للفرد النّاجح القادر على التّغيير، ليتحوّل إلى تجسيد للبيروقراطيّة. وهو ما يؤكّده موقفه

صورة رقم (10) توضّح إكسسوار المحفظة المكمّلة لزي "عمارة".

من عودة الشّهداء: " يظهر لي شخصيّا ...المسألة ولو كانت قانونيّة ...تبقى ديما خاضعة لمسؤول القبّاضة كما يقدر يكون غامض وماشي مفهوم... يقدر ما يقدم حتّى تقرير... يعلم برك العمال أنتاعه بللي المنحة سقطت قانونيا من صاحبها ...ويقدر كذلك يقدم بنفسه قضية أمام العدالة...واللّه ..العدالة ولو واضحة قانونيا ...فيها دخلات وخرجات كثيرة."[17] وهو موقف سلبيّ يعكس النّظرة الضّيقة لبعض المثقّفين لقضايا مجتمعاتهم.

ز- القبّعة

وهي ذات وظيفة إخباريّة تعكس حال صاحبها في المجتمع، وتدلّ على مهنته، وقد استعملت عمدا لتمييز **العامل** عن باقي الممثّلين؛ فهي تشي بطبقة مغلوبة على أمرها تتعرّض لألوان القهر والاستبداد.

صورة رقم (11) توضّح إكسسوار القبعة المكمّل لزي العامل.

ح . الأقنعة:

ارتبط استعمال هذا الإكسسوار بظهور المسرح نفسه، فقد عرف في المسرحيّة اليونانيّة، وكان الممثّلون الرومانيون يضعون الأقنعة على وجوههم عند أدائهم لبعض الأدوار[18]. وقد وظّف في العرض–موضوع الدّراسة– لعدّة اعتبارات: منها ما يتعلّق بكونه خيارا جماليّا يهدف إلى التّغريب، ويستجيب للذّائقة البريختية الّتي تسعى لكسر المألوف وخرق السّائد، إذ المعروف عن المسرح الملحميّ كثرة توظيفه للأقنعة الغريبة، والأزياء اللّافتة للنّظر. إنّ "الأقنعة –مثلا– تستطيع أن تخلق جوّ "اللّامألوف" الّذي يؤدّي إلى التّأمّل، وكذلك الأمر بالنّسبة للمساحيق الفاقعة الألوان أو الموسيقى ..."[19]. ومنها ما يتعلّق بإضفاء الطّابع الاحتفالي على العرض، كونه

صورة رقم(28) توضّح إكسسوار الأقنعة المكمّلة لزي المجموعة.

يعدّمن التّقاليد الموروثة عن الأشكال المسرحيّة القديمة وبخاصّة اليونانيّة والرّومانيّة[20]، ومنها ما يتعلّق بتمييز بعض الشّخوص عن أخرى، كتمييز عناصر الجوقة عن الشّخوص الفاعلة في المسرحيّة.

غير أنّ اللّافت للنّظر أنّ **المجموعة (الجوقة)** تستعمل في المسرحيّة بكثرة للتّعبير عن النّوايا السّيئة، والخبايا الدّنيئة الّتي تحتدم في باطن الشّخصيّات الانتهازيّة، والّتي تعبّر عنها–عادة– بسلوك سلبيّ مثل السّخرية والتّهكّم. فهي لا تعدو أن تكون صوت المؤلّف نفسه، وبالتّالي لا تتدخّل مباشرة في سير الأحداث، وإنّما تلتزم الحياد، ولا تمارس تأثيرها إلاّ من بعيد، ولذلك كان الخفاء والتّستر، بواسطة الأقنعة، أحد أبرز سماتها.

صورة رقم(12) توضّح استخدامات الإكسسوار المتنوّعة.

خاتمة

وهكذا تتبيّن لنا أهمّية الإكسسوار بخاصّةٍ، واللّباس بعامّة، في تجسيد دلالات بصريّة متنوّعة، ومعان تتجاوز اللّغة المنطوقة، وهو ما جعلها تسهم،بشكل جليّ، في اشتغال الجهاز السّيميائيّ المؤسّس لشعريّة الفرجة، وتنهض بوظائف تكمّل وتتفاعل مع غيرها من العناصر المكوّنة لمنظومة الدّيكور البصريّ الّتي تزداد ثراء، وعمقا عندما تتعاضد مع وسائل تعبير أخرى يصدرها الممثّل، ويتأثّر بها المتفرّج.

الهوامش

1- رضا غالب، الممثّل والدّور المسرحيّ، أكاديميّة الفنون، القاهرة، 2006، ط1، ص 181.

2- يعزى لـ "إسخيلوس" (Aischylos) (حوالي 525–456 ق. م) فضل تطوير المسرح اليوناني، حيث أدخل تعديلات وتغييرات كبيرة على الفن الدرامي وطور الأقنعة والملابس ينظر: محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصريّة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، 1993، ص 13.

3- حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحيّة، المضمون والدّلالة في الغرض المسرحيّ التاريخي، تموز طباعة. نشر. توزيع، 2012، ط1، ص 9796.

4- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحيّ، المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان، 2006، ط 2، ص 241.

5- عبد المجيد البحيري، مغامرة العلامة المسرحيّة في "مغامرة رأس المملوك جابر"لسعد اللّه ونوس، قرطاج للنّشر والتّوزيع، صفاقس تونس، 2009 ، ط 1، ص 210.

*– مسرحيّة مقتبسة عن قصّة للروائي "طاهر وطار" تحمل العنوان نفسه، وتعالج زيف التّاريخ، وآفات البيروقراطيّة والانتهازيّة الّتي يكشف عنها سؤال الشخصيّة الرّئيسة "الشّيخ العابد" لفئات اجتماعيّة بعينها عن مواقفها من عودة الشّهداء، ليصدم برفضها وتنكّرها لتضحيّات الشّهداء خدمة لمصالحهم الخاصّة.

6- برثولد بريخث، المنطق الصغير في المسرح، تر: أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق، سوريا، 1975، ص 126.

7- صوريا بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا، مذكّرة ماجستير، إشراف عبد المالك ضيف الله، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2015/2014، ص 100.

8- أحمد مختار عمر، الألوان واللّغة، دار البحوث العلميّة، الكويت، 1992، ط 1، ص 124.

9- حيدر جواد كاظم العميدي، التّاريخانية في أزياء العرض المسرحي العراقي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية السنة: ع3، جامعة بابل، 235.

*)– يعدّ هذا المصطلح ركيزة المسرح الملحميّ وهو، على نحو ما أقرّ بريخث(1898–1906): "جعل المألوف غريبا، والتّوصّل إلى تغريب الحادثة والشّخصيّة يعني فقدانها لكلّ ما هو بديهيّ ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدّهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها". برتولد بريخث، نظريّة المسرح الملحميّ، تر: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت، ص 124. وينظر أيضا: الرشيد بوالشعير، أثر بريخث في مسرح الشرق العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف: حسام الخطيب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة دمشق . سوريا، 1983، ص 13.

10- الرشيد بوالشعير، أثر بريخث في مسرح الشرق العربي، ص 23.

11- Patrice Pavice, dictionnaire du théâtre, Edition sociales, Paris,1980, p. 18.

12- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 57 58.

13- صوريا بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا، ص 100.

14- المرجع نفسه، ص 108.

15- BARTHES Roland, L'aventure sémiologique, Editions du Seuil, 1985, Paris, p.257. (voir aussi Anne Ubersfeld, l'école du spectateur-lire le théâtre 2édition sociale, Paris, 1979, p329, p. 143.

16- محمد بن قطاف، الشهداء يعودون هذا الأسبوع (مسرحيّة)المسرح الوطني الجزائري، وزارة الثقافة والسّياحة (مخطوط)، ص 10.

17- المرجع نفسه، ص 5.

18- للتّوسّع في هذه النّقطة ينظر: محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1956، د. ط، ص 96.

19- برتولد بريخث، ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية ، تر. صافي ناز كاظم، مجلّة المسرح والسينما، عدد 58، القاهرة 1968، د. ط، ص 2.

20- محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، ص 96_97.

ببليوغرافيا المقال

1- أحمد مختار عمر، الألوان واللّغة، دار البحوث العلميّة، الكويت، 1992، ط1.

2- برتولد بريخث، نظريّة المسرح الملحميّ، تر: جميل نصيف ، عالم المعرفة ، بيروت – لبنان، د.ط ، د.ت.

3- برتولد بريخث، ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية، تر: صافي ناز كاظم، مجلّة المسرح والسينما، ع58، القاهرة، مصر، 1968.

4- برثولد بريخث، المنطق الصغير في المسرح، تر: أحمد الحمو، مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق، سوريا، 1975.

5- حيدر جواد كاظم العميدي، الأزياء المسرحيّة، المضمون والدّلالة في الغرض المسرحيّ التاريخي، تموز طباعة. نشر. توزيع، ط1، 2012.

6- حيدر جواد كاظم العميدي، التاريخانية في أزياء العرض المسرحي العراقي. مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية السنة2013: العدد 3/248-228: جامعة بابل.

7- الرشيد بو الشعير، أثر بريخث في مسرح الشرق العربي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه، إشراف حسام الخطيب، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة دمشق . سوريا، 1983.

8- رضا غالب، الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

9- زياني الشريف عياد، فيديو عرض مسرحيّة "الشّهداء يعودون هذا الأسبوع"، المسرح الوطنيّ الجزائريّ، وزارة الثقافة والسياحة، سنة (1987).

10- صوريا بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع أنموذجا، مذكّرة ماجستير، إشراف عبد المالك ضيف الله، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، 2015/2014.

11- عبد المجيد البحيري، مغامرة العلامة المسرحيّة في "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد اللّه ونوس، قرطاج للنّشر والتّوزيع، صفاقس تونس ط 1، 2009.

12- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحيّ – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 2، 2006.

13- محمد بن قطاف، الشهداء يعودون هذا الأسبوع (مسرحية)، المسرح الوطني الجزائري، وزارة الثقافة والسياحة (مخطوط).

14- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصريّة العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، 1993.

15- محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، 1956، د ط.

16- Anne Ubersfeld, l'école du spectateur-lire le théâtre, édition sociale, Paris, 1979.

17- BARTHES, Roland, L'aventure sémiologique, Editions du Seuil, Paris, 1985.

18 -Patrice Pavice, dictionnaire du théâtre, Edition sociales, Paris, 1980.