

## تمهيد:

المسرح فن تصويري يجمع بين بلاغتين في تكوينه الجمالي: بلاغة النص وخضوعه للنسق اللساني، نحو الكناية/ المجازات المرسله/ الاستعارة، وبلاغة الصورة وتشكلها من أنساق غير لسانية مثل ما هو عليه الحال في التشكيلات الجسدية/ المشاهد الشعرية/ والأيقونات التركيبية المختلفة ... ولأن المسرح فن جماهيري، تحضره مستويات ثقافية مختلفة، فإنه يسخر ابتداءً بلاغة الصورة في عمليات الاتصال والتواصل وتبليغ المحتوى الفني والأدبي، خاصة إذا علم أن اللغة البصرية هي سيدة الإعلام والتكنولوجيا المعاصرة... فكان لزاماً على المسرح أن يواكب التطور ويستثمر آلياته الجمالية للحاق بالركب الحضاري . ولعل لظهور السيميائية الفضل في توجه الفن المسرحي ناحية الخطاب البصري، وتأسس فضاءاته من ملامح جمالية تغازل العين والذوق، وتحدث الأثر في المتلقين .

### 01 بلاغة الصورة/ البصر: المفهوم والمصطلح

إن رواج استعمال مصطلح "بلاغة الصورة" هو نتيجة تجدد الثقافة المرئية، وتوسع مجالاتها بوصفها تقنيات حديثة أمكن إدماجها ضمن اللعبة المسرحية. فباتت مصدراً من مصادر الفصل القابلة للتمييز بين بيان اللفظ وبين شعرية المشهد، وأحد حصاد تلك الخصومة النقدية بين أولوية النص على العرض، وبين أسبقية بلاغة البصر على بلاغة السمع، ولأيّ منهما حدوث الأثر.

وهذا المصطلح على عمومه، وتعدد تداوله، أمكن الوصول إلى طبيعته السيميولوجية، عبر التحليل، والوقوف عليه بتصريح مدلوله في المعاجم الفنية، المسرحية والسيميائية. وكما يبدو فالمصطلح مكون من لفظتين، أضيفت أولاهما وهي (البلاغة) إلى الثانية وهي (الصورة) للدلالة على الاستعمال الجديد للمكون البصري للمسرح، وللدلالة على وظيفته الجمالية والتواصلية.

فليست بلاغة الصورة في معجم المصطلحات العربية في الفن والأدب إلا " كل حيلة لغوية يراد بها المعنى البعيد - لا القريب - للألفاظ، أو يتغير فيها الترتيب العادي لكلمات الجملة أو حروف الكلمة، أو يحل فيها

معنى مجازي محل معنى حقيقي (... ) وتتدرج هذه المعاني كلها في البلاغة العربية تحت علومها الثلاثة: المعاني/ البيان/ البديع" (1).

وليست هي في الاصطلاح المسرحي إلا " مجموعة من الصور البصرية التخيلية المجسمة وغير المجسمة فوق خشبة الركح. وتتكون هذه الصورة الميزانيسينية من الصورة اللغوية، وصورة الممثل، والصورة الكوريجرافية، والصورة الأيقونية، والصورة الحركية، والصورة الضوئية، والصورة السينوغرافية، والصورة التشكيلية، والصورة اللونية، والصورة الفضائية، والصورة الموسيقية أو الإيقاعية، والصورة الرصدية ... علاوة على ذلك، فالصورة المسرحية هي تقليص لصورة الواقع على مستوى الحجم والمساحة واللون والزوايا. ويعني هذا أن المسرح صورة مصغرة للواقع أو الحياة، وتتداخل في هذه الصورة المكونات الصوتية/ السمعية والمكونات البصرية غير اللفظية" (2)

إن هذا الاختلاف طبيعي لأنه يتماشى وينسجم مع خصوصية كل فن، وهو تطور ظهرت عليه المناهج المتباينة في مرجعيتها وتصورها، وتواليها من الشكلانية، البنائية، التفكيكية، السوسولوجية، السيكولوجية والسيميائية ... بل تعلق المصطلح في المسرح بفكر المخرج، وميدان اشتغاله وتجريبه الخاص، حيث " قام الإنجليزي غوردون كريغ بإلغاء الكلام في بعض عروضه لإبراز الصورة البصرية عن طريق الديكور، والإضاءة والحركة... كذلك المخرج الأمريكي روبيرت ويلسون المثال الأوضح على التحرر من استعمال الكلام لصالح الصورة" (3).

ومن أبرز العاملين على الصورة وشعرية المشهد: فيسفولد مايرخولد، أندريه أنطوان، أدولف آبيا، جاك كوبو، أنطوان آرتو...

إن تفاعل عناصر الصورة في تشكيل الدلالة البصرية أصبح هاما ومهما، بالقياس إلى التكنولوجيا المعاصرة والإعلام الرقمي الجديد. فمتفرج اليوم ليس بجمهور الأمس، حيث المعيارية في الأداء الدرامي كانت وقفا على الوظيفة الحوارية بين الممثلين.

فبلاغة الصورة القدرة على إثارة الحواس والانفعال، والقوة في التأثير وصياغة الرأي واستمالاته، وتصبح التشكيلات الفنية عبر الجسد لغة لا يستهان بها في التوصيل والتبليغ والإقناع والإقرار. وهذه اللغة دفعت كثيرين من محترفي الفن المسرحي، ومنظريه، إلى معاودة النظر في مقومات بناء المسرحية، مثلما سبق إلى ذلك أروين بيسكاتور حينما استرد الحياة مجددا في الدراما، أمام مغريات السينما، واستقطابها للجمهور المسرحي .

ومع ذلك فإن لحظة تأمل في التقاليد التواصلية يلقي الضوء على الأقل على فلسفة الصورة، ويبرز الخلفيات التي وقفت وراءها. ذلك بأن اللغة اللسانية قد استعصت على غير عارفيها، وكانت سببا مما يبدو في عدم بلوغ أكثر الفئات المجتمعية، وأضحى التواصل الإنساني عبر الكلمات المنطوقة أو المكتوبة مظهرا من مظاهر العجز، لاختلاف الأجناس وألسنتهم.

وأمام تسلط النسبة اللغوية على الخطاب، واستحواذها على المنتج الفني، لا شك في أنه قد فتح أبواب البحث عن لغة مشتركة بين الغرب والشرق، الشمال والجنوب، العوام والخواص... فكانت الصورة البصرية نقطة

اللقاء، ومركز التقاطع، وتطورت بين قرنين ليتقرر الإعلان عن ميلاد خطاب بصري يوحد أطلس العالم ككل، ويقترب " من لغة بعض الشعوب التي لم تبلغ درجة كافية من التجريد العقلي في التفكير " (4).

وأياً كان الشأن، فإن البلاغة البصرية أصبحت أوسع مجالاً، وأشد تأثيراً على مجتمعنا، ونحن نرى اليوم الأطفال والمراهقين والشباب قد كثرت عندهم المشاهدة المرئية، وقلّت لديهم المطالعة والمحادثة، وتدوهم الشعر والتمتع به، بل قد اعتقد بعض الجامعيين أن " البلاغة لم يعد لها على عهدنا هذا أي معنى، وأنها في سبيلها إلى الزوال والتلاشي حتماً، ذلك أن الذوق الأدبي العام قد تغير لدى الناس، فلم يعد يستهويهم الكلام الجميل، ولا الأسلوب الأنيق " (5).

إن بلاغة الصورة حافلة بالإيجاز، متوافرة على عناصر الإيضاح: السرعة/الحركة/العمق/الإيحاء/التأويل... متناسقة مع السياقات الوجدانية، الثقافية، الاجتماعية والفنية... وأثر ذلك في نقور في جمالية الدلالة على المعنى، وعلى ما تتشكل منه أنساق علاماتها.

## 02- العلامات البصرية في الفضاء المسرحي :

- " الديكور

- الأزياء

- المنظر، ووظيفته المعلوماتية حول: المكان/ الزمان/ العلاقات/ المستوى الاجتماعي

-الملحقات ( أثاث/ آلات) ودورها في إنتاج هوية الشخصية، والمكان، العصر، الطبقة الاجتماعية، المراحل العمرية، والحالة المزاجية والثقافية.

-الضوء، الذي يؤدي وظيفة أيقونية ( رمزية) ومعلوماتية ( تصوير الليل والنهار/ لفت انتباهنا في شيء أو حالة

-التمثيل (الشخصية، توازن الأدوار، الإلقاء، التعبير، الإيماء، لغة الجسد، الملابس، الألوان" (6)

وإذا كان الأمر كذلك، فإن كيان البلاغة البصرية لا يغفل الرسالة في خطابه، ولا وضع المتلقي حوله، بل يتمظهره الشعري المتعدد والمتنوع، ينطوي شكله على توصيف ما هو جوهرى: القيمة، البديل، الحقيقة، الواقع، المنهج... وغير هذا.

والمظهر الآخر يكمن في آليات الاتصال، وفرضية دقتها ومنهجيتها، ولا حدوث للأثر إلا بتوافق الرؤى، وتقارب الثقافات، وتجاوب الفهم للإمكانات الوصفية للأشياء. لأن خيارات الاتصال في العملية التواصلية موقوف على قدرات المتفرج في تشفيره للغة البصرية.

فلا يمكن خلق قدرة تعبيرة عبر الصورة إلا إذا استطاع المضمون بأيقوناته المتنوعة أن يخترق ويعانق إدراك وفهم المتلقي، ما يعبر عنه بتوافق الخبرات بين ( الصورة/ المشاهد) وذلك طبقاً وتبعاً لمستويات الثقافة، الفن، التريية، والطقوس الرمزية المشتركة، وإلا حدثت القطيعة التواصلية أمام تفاوت العلامات، والعلاقات، التجارب والأحوال... فكل " صورة بلاغية تقتضي عملية في فك التشفير عند التلقي، وهي في خطوتين:

-الأولى تتمثل في الاستقبال

-والثانية في تصويبه عن طريق اكتشاف المجال الاستبدالي الذي يحفل بعلاقات التشابه والجوار وغيرها " (7)

فأساس العملية التواصلية هو في إيجاد نقاط تقاطع فيها الرؤى، وتتقارب فيها المسافات، وتتوضح فيها إلى حدّ ما اللغة البصرية، وهذه الكتابة للآخر هي القاعدة في التصوير، وبناء المناظر، والتحرر من الغموض، ومن التأويل السالب. بل أكثر من ذلك، فإنه على المخرج مراعاة هذا الاعتبار، وإعطائه الأهمية والأولوية لحصول التجاوب والتفاعل. والذين يستبعدون هذا الجسر، يدخلون ضمن المتاجرين بالفن المسرحي، أو ما ظل يعرف عندنا بالمتاجرة الفنية. وكما أشرنا فإن للتواصل ملامح يقوم وينهض عليها، وقد آن أوان ذكرها :

### 03- عناصر التواصل البصري:

- المرجع

- المرسل

- الرسالة البصرية أو الخطاب البصري (ولها أربع وظائف هي:

- الرسائل الوظيفية
- الرسائل الواقعية
- الرسائل العاطفية
- الرسائل الخيالية

-الرمز

-قناة الاتصال

-المستقبل أو المرسل عليه " (8).

إنّ أنساق الفضاء السينوغرافي، وسميائية كل نسق فيها: الديكور، الإضاءة، الألوان، الفضاء، المؤثرات... تعمل على تحديد خصوصية التعبير المرئي، وتستدعي المجازات الشعرية في المشهد المسرحي. فقد يكون القول/ الكلام/ الكتابة جزء من منظومتها، وطرفا فيها، ولكن دورها لا يتعدى مجرد التوضيح أو التفسير، تماما مثلما هو ظاهر على الرسوم اليدوية من حروف وكلمات، وما يصاحب الصور الفوتوغرافية، والصور الكاريكاتورية، والصور في الصحافة اليومية أو الأسبوعية... فكما أننا نقف في بلاغة النص على الاستعارات اللفظية، فإنه بات ممكنا الوقوف في البلاغة البصرية على الاستعارات غير اللفظية، وتشكلها من علامات أيقونية تنتشد القرى، المشابهة والمجاورة.

وبهذا أمكنها بالأحرى الجمع بين مستويات مختلفة في الخطاب البصري، وقد عرض لها جاكوبسون في

فرضية تفسيرية، تطرقت لجملة من الآليات الاشتغالية الرابطة بين المرسل والمتلقي، وهذا تبيان موجز لها :

-آلية الإنتاج

-آلية التبليغ

-آلية التلقي " (9).

وهنا تحيلنا الآليات الثلاث على سيمياء التواصل، وتكونها من أنماط لسانية، ووسائط غير لسانية، نحو :

الكتابة، السلوك، الآداب، الرموز، الإشارات، الألوان، الصور... ومعنى هذا أن كل علامة تنوب عن لغة من اللغات، وتؤدي دورها في وحدات متكاملة ومتناسقة.

أما ما ينبغي لفت الانتباه عليه، فيتمثل في أبجديات الاستخدام والتوظيف. فخرج بذلك الارتجال والعشوائية، وربط العلامات بعلاقات اعتباطية.

إنّ كوكبة من هؤلاء الباحثين ( جورج مونان، جان مارتيني، لويس برييطو، إريك بويسنس، أعضاء حلقة براغ) هي من أرست قواعد التواصل غير اللساني، وأوجدت المقاربة بين الدال والمدلول في خضم العملية التبادلية للخطاب البصري.

#### 04- سيمياء التواصل والدلالة :

-سيمياء التواصل تستلزم من مستعملها بالمقصدية، القصد من استعمال الدلالة (دال+مدلول+ قصد) ووظيفة السيمياء هي التواصل.

-سيمياء الدلالة تركز على آليات الدلالة داخل العلامات، وداخل أنساقها السيميائية، وهي غير مرتبطة بالوظيفة.

-الدلالة في الأنساق غير اللسانية (عند رولان بارث):

- " دلالة تعيينية ( دال ومدلول وعلاقة دلالية = الدلتالة مباشرة وواحدة)
- دلالية تضمينية ( يتخذ من الأول دالا لمدلول آخر، لتتولد عنهما معادلة أخرى غير مباشرة، أي إيحائية تضمينية)"(10).

#### 05 المسرحية الجزائرية/ الدراسة التطبيقية:

لما بدأ الفكر الدرامي يلج موروثاتنا الأدبية الجزائرية، استقرت صورة الدراما بشكل كبير مع طبيعة الفكر العربي القائم على الحوار، الكلام، السماع... حتى لقد استطاعت صورة العرض العربية أنذاك ( فرقة سليمان القرداحي، جورج أبيض، عز الدين ) من أن توحد من مبنى المسرحية، وتستخدم فيه أدوات المنهج الأدبي: النحو/ الوزن/ الصرف/ الدلالة، ومن أن تضي عليه صفة الجمالية، فتقيم العرض على أساس النص وبلاغته: الإيجاز/ التصوير باللغة اللفظية/ الحمولة/ الأسلوب/ الكناية/ المحسن/ الاستعارة ...

يرى فاد ديجك مؤسس علم النص أن نظام الأشكال المجازية للأبنية البلاغية يعتمد المقاييس الآتية :

أ - المستوى: مثل الصوتي/ الصرفي/ المعجمي والنحوي والدلالي

ب ختمت العملية: الإضافة، الحذف، القلب، والإبدال

ت مجال العملية: وهو يتمثل في الوحدات اللغوية التي تتأثر بها

ث خواص العملية: مثل مكانها من النص، ومعدات تكرارها "(11).

والدراما الجزائرية آنذاك إنما هي محاكاة على نحو ما للشكل الأرسطي، ولكن وفق فلسفة وخطاب معين يتصل بالتغيير، الرسالة والمستقبل. بل يفهم من هذا أن الكلمة المكتوبة/ المنطوقة شهدت ذروتها هناك عندما عمل أصحابها على توليدها وتوظيفها توظيفا يتناسب مع الحال ومع الواقع، وهذا ما تدلنا عليه المحاولات الأولى على النحو الآتي:

" الشفاء بعد العناء/ 1921

خديعة الغرام / 1922

إننا إذا توقفنا قليلا مع هذه النصوص، نقف كثيرا على جماليات الخطاب اللفظي، وعلى عناصره الشعرية، بل إذا أردنا تلخيص التجربة في كلمات، قلنا بأن مهارات الاتصال مع المتلقي استخدمت - بحكم السائد- الأنساق اللسانية نظريةً وفعلاً للتواصل.

كذلك فإن بلاغة المسرح حينئذ كانت تتشكل من خصوصيات سلطوية لم يشهد الغرب تصحيحاً لها إلا لاحقاً، وهي: بلاغة الإقناع، جمالية الكلمة /الأسلوب/ المحسنات، الامتاع، الخطاب... معنى هذا أن الاتجاهات السياسية والاجتماعية في هذا الصدد قد أثرت وأثبتت أصولها، وجعلت من المسرحية فكراً تابعاً للمنظومة السائدة، وفي خدمة القضايا العامة. هذا الذي تغير بعد الاستقلال، إذ ساد التجريب ميدان المسرح، فتغير مضمونه وشكله، وتبدلت مصادر إنتاجه، حيث عرف ريبرتوار المسرح مسرحيات جزائرية محضة، وأخرى مقتبسة، ونوعاً آخر كان عبارة عن محاولات مجزأة (13) كما ظهرت تجليات التغريب في المسرح الجزائري، مع مؤلفين ومخرجين أمثال: كاتب ياسين، عبد الرحمن كافي، عبد القادر علولة (14).

-تمظهرات البلاغة البصرية في العروض المسرحية الجزائرية :

#### 1- تشكيلة المناظر والوظيفة الجمالية:

الجمعية الثقافية جيل الظهرة وجمعية النوارس للفنون الدرامية- غليزان

- اقتباس: فلاح حورية

- إخراج: فلاح حورية

- عنوان المسرحية: غدر امرأة(15).

تشكل العرض من عدة مناظر، كلها في تناسق هرموني لأجل تثبيت الفكرة الجوهرية المتضمنة في العرض، وكلها أدت دورها الطبيعي مما استوجب توظيف سمات واقعية أقل كلفة، وأبلغ طرحاً، وألصق بالحقيقة. فقد كان المنظر يتغير "بعد حدوث الإظلام الكلي، فتنبعث نغمات موسيقى كلاسيكية عالمية... حيث يشتمل الديكور على مجموعة من الأثاث الكلاسيكي الذي يوزع المكان ليحدث به الحميمية والدفاء" (16)



هذا التشكل المتناغم ملبسا، وإضاءة وموضوعا وإكسسوارا، مكن المتلقي من تذوق المنظر، ومعايشة الحدث، وكفاه مؤونة التشفير لمفرداته الغامضة أو المبهمة، أو النازحة نحو التأويل. فهي مناظر بالجملة، تطالع كلية، لتوحي بطبيعة جوّ كلاسيكي، يعكس حياة وعائلة ميسورة الحال في صراع بين الوفاء، الصدق، والحياة المستجدة.

ولا تؤدي هذه المناظر وظيفتها الجمالية إلا بتحقيق مسألتين هما:

- "أن يكون المنظر ذا علاقات تشكيلية جمالية، تبعث عن الذوق الفني السليم.
- أن يكون المنظر ذا قيمة جمالية مرتبطة بموضوع المسرحية، وإذا تحقق الجزء الجمالي الحسي، والجزء الجمالي المعبر عن الأحداث جماليا، كان النجاح للمناظر المسرحية." (17)



## 2 - التشكيل الحركي بين جماليات (كريج) و(آبيا):

- جمعية الأفرح الثقافية - المدينة
  - مسرحية: مدرسة الآباء (18)
  - اقتباس وإخراج: محمد هلاي
- التقديم للمسرحيات استهل بمشهد ميمي على طريقة (شارلي شابلن)، مصحوبا بإيقاعات موسيقية، لعلها وظفت لتدفع الملل عن المتلقين، أو لغاية فنية تعرف بالموسيقى التصويرية. فقد كانت الحركات ابتداء لملء الفضاء بقطع الديكور البسيطة (بطاولة وكرسيين)، وأيضا من جانب آخر، أسهمت الحركة وتشكلاتها النسقية على طراز الرؤية الإخراجية ل غروتوفسكي، على التعريف بموضوع المسرحية، ورسم الصراع المزدوج بين رجلين وامرأة.

إن التشكيلات الحركية قد تنوعت في العرض بين فرادية وثنائية وجماعية، وهذا التكوين أسعف على تركيبية المشاهد تركيبيا بصريا، مع باقي عناصر الدراما الأخرى: السينوغرافيا، الديكور، الإضاءة ... وهذه الجمالية في التكوين والتنسيق من الفنيات التي دعا إليها (أبيا)، بالإضافة إلى التوظيف الإيحائي والرمزي الذي تخلل المشهد<sup>(19)</sup> المؤدى عبر خيال الظل. ففيه اختصار للحدث، وإيجاز للواقعة الفاجعة، وتذوق هذا لم يكن مباشرا، وإنما أتى من خلال الاستخدام لتقنية الاسترجاع، وما صاحبها من رمزية وأداء قد نحا نحو توظيف التقنية جماليا عند ( كريج)<sup>(20)</sup>.



3

- الملابس بين سيميائية الدلالة والتواصل:

- فرقة الرسالة الفنية- سيدي بلعباس

- مسرحية: فجر إبليس<sup>(21)</sup>



- اقتباس: غنام غنام

- إخراج: بن سالم محمد بشير

لا مجال للتردد من أن الجمهور قد وقف بعد المشاهدة المتمعنة على دلالة اللباس، وعلاقته باللون والمرجعية. فقد استقر عرفا عند الغرب والعرب أن اللون الأسود دال على الضيق، وظلمة القلب، الشر، الحزن، اليأس والتشاؤم. ومصدر هذا في العرض توافق إلى حدّ ما مع:

- طبيعة الشخصية

- العمر

- المركز المالي والاجتماعي والذوق

- هل الشخص صاحب البيت أم غريب عنه

- حالة الشخص العاطفية " (22)



وعليه، فإن سيميائية الدلالة من خلال الزي، مرّرت خطابا توصليا إلى المتفرج، مفاده أن الخيانة كلها مرارة وبشاعة، وقتل للعفة والمروءة، وأنها ظلمة وسواد، حزن وضيق على الدوام.



#### 4-الإضاءة بين الرمز والإيحاء، المباشرة والاستمتاع

- جمعية تاويريرت أمقران- إيمانين- تيزي وزو

- مسرحية: **تكنا**(23)

- تأليف وإخراج: إلياس مكرب

تم استخدام الإضاءة اطلاقا وتضييقا في مسارات عدة من المسرحية، ولعل أبرزها تلك المواقف المتعلقة بالحزن والحسرة، المفاجأة والهستيريا. فقد دلت بقعة الضوء على كيان الممثلة على حالها التعيس، ونفسياتها المفعمة بالهموم، خاصة لما توجهت البطلة ناحية الجمهور، وعانقت أيديهم في حركة تعرف بإشراك المتلقي في صناعة الفرجة المسرحية، بدلا من أن يترك بعيدا عن الحدث، مسلوب الإرادة، أو أنها تعرف ببساطة بتقنية كسر الجدار الرابع... والبقعة البيضاء صورت رمزية الالتقاء، وأبرزت سماحة البطلة ونقاوتها.



وليس هذا فحسب، بل استعار المخرج بنور الشمعة الدال على الأمل والتفاؤل بالمستقبل، وشرح أكثر حال الفتاة وسيكولوجيتها عبر توظيف البقعة الحمراء الخافتة، والتي سقطت على المؤدى، فدلّت على : القسوة، الهيام، الدوامة...



## 5- الفضاء المسرحي، ونسقية المكونات:

- جمعية المسرح الجديد- يسر - بومرداس
- مسرحية: حب البقاء<sup>(24)</sup>
- اقتباس: تامرت
- إخراج: عبد الغني شنتوف

أنساق السينوغرافيا امتلأت بمكونات: قارب صغير، الإضاءة، ومقاطع قماشية يمر بها الهواء، في دلالة إيحائية على تحرك البحر وارتجاجه، بالإضافة إلى أزياء الممثلين، وأدائهم المتناسج مع الحركة التي ملأت الفضاء، واستطاعت توصيف الحدث.



هـ

هذا فضلا عن مقاطع الحوار التي جاءت " لتكثل ذلك التعبير البصري المحكم " ( 25 ) وتزيد في صنع جماليته. ونسقية المكون مع باقي الأنساق شكلت مشهدا شاعريا، قد يأخذ طريق المباشرة فتدل حدوده الواضحة: على شبان ثلاثة تاهوا في محيط البحر، كما قد يأخذ منعطفا آخر، ضمنى في دلالاته، يشير إلى الوضعية الصعبة، والخطورة بمكان، حين اختيار الشباب لطريق الهجرة السري.



## - الخاتمة :

عروض المسرح الجزائري قد اتجهت في الآونة الأخيرة ناحية الجمالية المشهدية والبلاغة البصرية، مما علمت أنه موضة للعصر، وطبيعة للأداء المواقب لحضارة اليوم. فأمام الثورة الرقمية بات الاعتماد على بلاغة الكلمة/ الأسلوب/ فن السماع ... أمرا شبه مستحيل.

فالمترجم العصري مشاهد متعجل، قد يحكم على كلاسيكية العرض مباشرة من استهلاله، وقد يترك مكانه إذا مضى العرض بأبجديات أدب المسرحية، الشعر، الكلمة الرنانة، الأسلوب الحسن... وغير هذا.

فالدوق تشرب الصورة، واستهوى أفانينها الباهرة، وتناغم مع التكنولوجيا الجديدة، والإعلام الرقمي: الفايبر بوك/ اليوتيوب/ التويتتر/ الفيديو... الأنترنت بصفة عامة. والعروض المسرحية أمام هذا التدفق التقني ملزمة باستثمار الرقمنة، وتجريبها على الدراما الجزائرية، غير أن الملاحظ على البلاغة البصرية للعروض أنها :

- تلتزم بتقنية واحدة طوال العرض، فإما الاعتماد كلية على الحركة/ السينوغرافيا/ الإخراج ... مهمل الجوانب الأخرى الداعمة، نحو: الحوار بمعناه الاصطلاحي، وخصائصه الآتية :

1 - التركيز

2 - المطابقة

3 - الاقتصاد

4 - الحيوية

5 - عدم التطويل أو الاقتضاب

- غلبة المحادثة (الكلام اليومي) على الأداء، وفن الاستماع على فن المشاهدة
- قلة الإمكانيات، وفتوة التجربة المسرحية
- عدم استشارة المختصين في الميدان، وارتجالية الصنعة المسرحية
- التركيز على مردودية الأداء في المنافسة الموسمية، مما ينفي صفة الموهبة.

## قائمة المصادر والمراجع:

- 1 - مجدي وهيب، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط:02، بيروت، مكتبة لبنان، 1984، ص. 226.
- 2 - جميل حمداوي، بلاغة السرد ..أو الصورة البلاغية الموسعة [http://www.alukah.net/literature\\_language/0/64349](http://www.alukah.net/literature_language/0/64349)
- 3 - ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي-إنجليزي-فرنسي، ط: 02، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2006، ص.292.
- 4 - مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: سعد مكاي، مرا: فريد المزاوي، سوريا، منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما، 2009، ص.24.
- 5 - عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة، ط. 2، وهران- الجزائر، دار القدس العربي، 2010، ص. 273.
- 6 - هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ط. 1، الإسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، 2006، ص. 28-29.
- 7 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، د.ط، الكويت، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992، ص. 153.
- 8 - عبيدة صبطي، نجيب بخوش، الدلالة والمعنى في الصورة، ط. 1، الجزائر، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، 2009، ص. 93-94.
- 9 - فايزة يخلف، مناهج التحليل السيميائي، د.ط، الجزائر، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، 2012، ص.138.
- 10 - المرجع نفسه، ص. 49/44.
- 11 - صلاح فضل، م س، ص. 192 .
- 12 - ميراث العيد، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ط: 01، سيدي بلعباس- الجزائر، مكتبة رشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 2012، ص. 86-85 .
- 13 - مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، الجزائر، مقامات للنشر والتوزيع، 2013، ص. 15-22.
- 14 - حجازية فرقاني، تجليات التغريب في المسرح العربي، ط: 01، سيدي بلعباس- الجزائر، مكتبة رشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 2012، ص.273.
- 15 - ينظر : ملحق الصور، فلاح حورية، مسرحية غدر امرأة، غليزان، ص.13.
- 16 - جميلة مصطفى الزقاي، وتيرة السينوغرافيا في مسرح الهواة بين الهواية والاحتراف، الدورة الخامسة والأربعون، ط. 1، سيدي بلعباس- الجزائر، مكتبة رشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 2013، ص. 22.
- 17 - مصطفى سلطان، تشكيل المناظر في مسرح الهواة، د.ط، مصر، مطابع الأهرام التجارية - قلوب، د.ت، ص. 42.
- 18 - ينظر: ملحق الصور، محمد هلاي، مسرحية مدرسة الآباء، ص. 14.
- 19 - عبده الصاحب نعمة مرعي، التشكيل الحركي- الميزانين في العرض المسرحي، ط. 1، الشارقة، دار الثقافة والإعلام، 2002، ص. 35.
- 20 - المرجع نفسه، ص.37.
- 21 - ينظر: ملحق الصور، بن سالم محمد بشير، مسرحية فجر إبليس، ص. 14.
- 22 - هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، تر: أمين سلامة، القاهرة، مطبعة مصر، 1961، ص. 353، عن : يحيى سليم البشتاوي، منهجية الإخراج المسرحي، ط. 1، عمان- الأردن، الأكاديميون للنشر والتوزيع، 2012.
- 23 - ينظر: ملحق الصور، إلياس مكرب، تيزي وزو، مسرحية تكنا، ص. 15 .
- 24 - ينظر: ملحق الصور، عبد الغني شنتوف، بومرداس، مسرحية حب البقاء، ص. 15 .
- 25 - إلياس بوخموشة، قراءة نقدية لمسرحيات المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم، ط. 1، سيدي بلعباس- الجزائر، مكتبة رشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 2013، ص. 75.

