الجـــــــمهـــــــورية الجـــــزائـــــرية الـــــــديمقراطية الشعبية

وزارة التـــــــــعليم العـــــــــالي والبـــــــحث العـــــــــلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر *سعيدة*

كلية اللغات والآداب والفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر

آليات الخطاب في العرض المسرحي الصامت

(عرض الدلاطنة لسفيان عاهد)

تخصص : نقد العرض المسرحي

من إعداد الطالب :

إشـــــــراف الأستاذ:

- عريش عبد الرزاق

د. مذكور برزوق

-

لجنة المناقشة

د. مولاي أحمد

.....رئيسا

د. عزوز

.....مناقشا

السنة الجامعية
2019-2020م/1441-1442ه

إهداء

إلى أمي رحمها الله

و أبي حفظه الله و رعاه

شكر و تقدير

أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف الدكتور مذكور برزوق ، على ما قدّمه لي من دعم في إنجاز بحثي، بتوجيهاته ونصائحه القيمة، كما أشكر جميع أساتذة ورئيس قسم الفنون وكل إطارات القسم كما أتوجه إلى كل من دعمني في إنجاز ّهذا البحث المتواضع.

المقدمة

عرف المسرح منذ القدم الكثير من التحولات سواء على مستوى الشكل الخطابي و تركيبته أو على مستوى الوظائف ، مرتبطا في ذلك بمجموعة التحولات التي قد تحدث في المجتمع ذلك انه كان منذ نشأته ظاهرة إبداعية مترسبة في الواقع الاجتماعي و الوعي الجماعي سواء كان ذلك بطريقة واعية أو غير واعية ، حيث أن تركيبة الشكل و المضمون و الممارسة كانت في الغالب إنتاجا اجتماعيّا بشكل مباشر أو غير مباشر ، كون هذه الظاهرة متجذرة في الواقع و ممثلة عنصرا من عناصر المكونة للمجتمع ، كان لزاما أن تتأثر بمجموع القوانين التي عرفتها المجتمعات الحاضنة له ، كما كان مساهما بطريقة أو بأخرى في إحداث تغيرات اجتماعية في إطار وظيفته الاجتماعية التي عرفت في نشأته و تطوّره و مظهرات تأثيراته أوجه عديدة بدءا بالمرحلة الإغريقية الأولى إلى اليوم حاله حال الخطاب المسرحي حيث شغلت قضاياه - ولا تزال - مساحات هامة في فكر الدارسين ، لما ينطوي عليه المسرح من أحكام وأبعاد وتحولات ليس على مستوى الفن فحسب ، بل على عدة أصعدة تاريخية وأدبية واجتماعية و النفسية و الايديولوجية و الثقافية ، نظرا لكونه مرآة لكل هذه التفصيلات والمشارب الكونية ، غير أن الاهتمام الواسع و المركز من نصيب الخطاب الأدبي مما جعل الاهتمام بالخطاب المسرحي في الدراسات و البحوث نادرا و إن وجد يبقى مشتتا و ربما يعود ذلك إلى طبيعة المادة المدروسة و ازدواجية خطابها خطاب النص و خطاب العرض .

من هذا المنطلق فكرنا في الولوج إلى ثنايا هذا الموضوع البحث الموسم ب : **أليات الخطاب المسرحي في العرض المسرحي الصامت** ، و لولعنا الدفين بمكونات الخطاب و رغبتنا الجارفة في فك شيفراته كان علينا ان نلتمس الطريق الموصل للموضوع / الهاجس و استكشاف ابعاده ، و اخترنا استخدام المنهج السيميولوجي كمقاربة ، نظرا لتحصيله نتائج جدّ هامة في الحقل المسرحي .

أثار الموضوع عدة تساؤلات منها :

- هل الصمت ينفي الخطاب في العرض المسرحي ؟
- ماهية الخطاب المسرحي و دور الياته في صناعة العرض المسرحي الصامت ؟
- ما تأثير الصمت أي غياب النص في تشكيل الخطاب المسرحي ؟

ولحصر هذه التساؤلات اقتضت طبيعة الموضوع تقسيمه إلى فصلين مشفوعا بمقدمة و مدخل، وخاتمة، و ملحق .

فالمدخل الموسم ب: "التعريفات الفكرية للخطاب المسرحي"

حيث تناولنا فيه مفهوم الخطاب في القرآن الكريم و الخطاب لغة و اصطلاحا ليقودنا ذلك إلى الفصل الأول المعنون ب :

- تاريخ العرض المسرحي و تشكلاته، احتوى على مبحثين إثنين :
  - الأول بعنوان المسرحية من الخطاب النص الى الخطاب المشهدي
  - الثاني بعنوان وظائف الخطاب و آلياته

و خصصنا الفصل الثاني لدراسة تحليلية تطبيقية لعرض مسرحية " الدلاطنة "

و ذيلنا هذا البحث بخاتمة و هي مجموعة من النتائج و الاستنتاجات توصلنا اليها في ضوء بحثنا هذا ، مع ملحق للإثراء

و الله ولي التوفيق .

المدخل

التعريفات الفكرية للخطاب المسرحي

1. مفهوم الخطاب المسرحي

اختلفت مفاهيم الخطاب في الدراسات الحديثة و المعاصرة و تنوعت بحجم الدارسين و المهتمين بهذا المجال و المصطلح بالتحديد فتوسع الاهتمام به و اصبح من الصعب تحديد تعريف شامل و ملم بأبعاده وتعدى هذا المصطلح الى العديد من المجالات المعرفية الانسانية ، وانتظمت على منواله نظريات عديدة تؤسس قواعد لهذا المصطلح ، في إطار علاقته بالغة الإنسانية

لغة : جاء لفظ الخطاب عدة مرات في القرآن الكريم ، و أحصاها الدارسين في أثني عشر موضع ، لكن بصيغ مختلفة اختلف معناها حسب ورودها في الآيات نذكر منها:

قال الله تعالى: [و إذا خَاطبهمْ الجاهلونْ قالوا سلامًا][1] أي دل على صيغة الفعل

و قال أيضا : [وشددنا ملكه و آتيناه الحكمة و فصْل الخطاب] [2] أي فصل بين أمرين أو أخذ الحكم

و قال تعالى : [إنَّ هذا أخي له تسع و تسعونْ نعجةً و لي نعجةٌ واحدةٌ فقال أكفلنيها و عزني الخطاب] [3]

وجاء في صيغة المصدر في قوله عز و جل :[ربُّ السمواتْ و الأرض و مْا بينهما لا يملكون منْه خطابًا][4]

كما ورد في الحديث النبوي الشريف بدلالات مختلفة ووظائف و سياقات عدة.

---

1 القرآن الكريم سورة الفرقان ، الآية 63
ن ، ك سورة ص ، الآية 202
ن ، ك ، ن ، س ، الآية 233
ن ، ك ، سورة النبأ ، الآية 374

جاء في لسان العرب لأبن منظور في مادة (خ ، ط ، ب) أن الخطاب "خطب : الخطب الشأن او الأمر صغر أو عظُم ، يقال : ما خطبك ؟ أي ما أمرك ؟ و يقول : هذا خطبٌ جليل ، و خطب يسير و الخطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة و الشأن و الحال ، و منه قولهم : جل الخطبْ ، اي عظم الأمر و الشأن.

و الخطاب و المخاطبة : مراجعة الكلم . و قد خاطبه بالكلم مخاطبة ، خطابًا ، و هما يتخاطبان. قال الليث :و الخطبة مصدر الخطيب و الخطب الخاطب على المسر و اختطب يخطب خطابة و اسم الكلم ،الخطبة و رجل خطيب : حسن الخطبة ،و جمع الخطيب الخطباء"[1]

و جاء في الصحاح تاج اللغة لفظة خطب : " سبب الأمر، نقول ما خطبك، و خطبت على المنبر خطبة بالضم ، و خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابًا "[2]

و قد ورد في معجم الوسيط: " (خاطبه) مخاطبة، و خطابا كلمه و حادثه ووجه إليه كلما ، و يقال خاطبه في الأمر : حدثه بشأنه ...(الخطاب) : الكلم ، وفي التنزيل العزيز [فقال أكفلنيها و عزني الخطاب] و الرسالة (مج) و فصل الخطاب ، و فصل الخطاب الحكم بالبينة ، أو اليمين ، أو الفصل في القضاء ، أو النطق بأمابعد، أو أن يفصل بين الحق و الباطل أو هو الخطاب لا يكون فيه اختصار مخل و لا إسهاب ممل [3]"

و كلها ترجع إلى الأصل اللاتيني discurs التي اشتقت منه و ما يمكن استنتاجه أن المعاجم العربية التراثية منها أو المحدثة لم تخرج عن دلالات معينة ، و لم ترد إلا ضمن لمحات و مقاربات فقط دون أن يتطور و يتوسع مفهوم هذا المصطلح (الخطاب) .

<u>إصطلاحا</u> : تعددت دلالات الخطاب بتعدد الاتجاهات و المجالات ، و على هذا الأساس تتداخل التعريفات أحيانا و تتقاطع ، و أحيانا أخرى يكمل بعضها الأخر أو يتباعد و إياها

1 ابن منظور ، لسان العرب ، دط ، صادر للطباعة و النشر ، مجلد 3 ، الجزء 19 ، لبنان 1199 ، ص 119 .
2 ابن نصير إسماعيل بن حماد الجوهري ، الصحاح تاج اللغة صحاح العربية ، تر إميل بديع يعقوب ، محمد نبيل طريفي ، ج 2 ، دار الكتب العلمية بيروت ، ط 2 ، 1999 ، ص 184
3 ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، معجم الوسيط، ج 1. ط 2، مكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، استانبول تركيا، 1972 ، ص 283

يعرفه باتريك شارودر p .charaodeau : أن الخطاب : (ما تكون من ملفوظ و موقف تواصلي:[1]

ملفوظ+ موقف تواصلي = خطاب

j. griemas أما غريماس يعطي معنى أخر للخطاب : (لما يجعله مرادفا للنص مستندا في ذلك إلى أن بعض اللغات الأوروبية لا تتوفر على لفظ يقابل لفظي (discoures) بالفرنسية (discours) بالإنجليزية .

و يشير إلى أن الخطاب و النص تستعملان للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام و الطقوس و القصص المرسومة)[2].

فيما يذهب **مايكل شورت Michael short :** أبعد من ذلك حيث يقول :" الخطاب اتصال لغوي ، يعتبر صفقة بين المتكلم و المستمع نشاط متبادل بينهما ، و تتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي"[3] فالخطاب تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة عن طريق التفاعل من أجل تحديد الأدوار : مؤلف ، خطاب ، قارئ ، (مستمع) هذا الأخير الذي يسعى دائما إلى تحليل الخطاب من أجل الوصول به إلى أقصى حد ممكن من مقرؤيته .

كل ملفوظ يندرج تحت نظام اللغة وقوانينها فهو نص ، و إذا ما خرج ليندرج تحت السياقات الاجتماعية سمي خطابا " إن النص الادبي في أبسط مظاهره (كلام) و لأنه كذالك ، وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه ، ...والنص الأدبي يبدعه فرد منغرس في الجماعة ، و يتجه به إلى مجموع القراء ، لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس ، وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية علما علما ، لكل منها طريقا تسلكه ، إلى الظاهرة الأدبية فتمتحن مناهجها عليها "[4].

في حين يرى **مشال فوكو** أن الخطاب : "بدل أن أقلص تدريجيا من معنى كلمة خطاب **discours** و ما لها من اضطراب و تقلب أعتقد أنني في حقيقة الأمر أضفت لها معاني أخرى بمعالجتها أحيانا كمجال عام لكل العبارات و أحيانا كمجموعة من

---

1 نوال بومعزة ، مطبوعات جامعية ، مقياس تحليل خطاب ، كليه الآداب و الحضارة الإسلمية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية ، قسنطينة ، 2013،2012،ص 04

2 المرجع السابق ص 05

3 نعيمة سعديه ، تحليل الخطاب و الدرس العربي : قراءة لبعض الجهود العربية ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر) ، جانفي 2009 ، ص 04 .

4 حسين واد في مناهج الدراسة الأدبية ، دار سراس للنشر ، تونس 1985 ، ص 37 ,

العبارات الخاصة و أحيانا أخرى كممارسة منظمة تفسر و تبرر العديد من العبارات ."[1]

كما يرى أن إنتاج الخطاب في كل مجتمع هو في الوقت نفسه إنتاج له تنظيم ، حيث يكون مراقبا و مقننا و يعاد توزيعه صمن إجراءات يكون فيها هو الحد من سلطانه و التحكم في حدوثه المحتمل حيث يقول في هذا الصدد "فسواء كان الخطاب أذن ضمن فلسفة ذاتيه المؤسسة أو ضمن فلسفة التجربة الأصلية أو ضمن فلسفة التوسط الشمولي فإنه ليس إلا لعبة كتابة في حالة الأولى ، وهذه الكتابة ، لا تستعمل أبدا ، إلا العلامات ، فالخطاب يلغي نفسه إذن ، في واقعه الحي ، بأن يصغ نفسه في مستوى الدال "[2] .

وقد عرف **هاريس** الخطاب أنه " ملفوظ طويل ، أو هو متتالية من أجل الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خللها معاينة سلسلة من العناصر ، بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض "[3] و قد اعتمد في تشكيل مفهومه هذا اعتمادا على مفهوم **بلومفيلد** للجملة عبر تأكيده بحتمية وجود خطاب يكون مرهونا بنظام متتالية من الجمل التي تقدم بنية الملفوظ و بالتالي إقصاء كل ما هو لساني في الخطاب و قد جمع سعيد يقطين ستة تعريفات للخطاب و يمكن جمعها كالتالي : " الخطاب مرادف للكلام عند دو سوسير و هو المعنى الجاري في اللسانيات البنيوية "[4]

و في هذا الصدد أوردت ذهبية حمو الحاج الدائرة الكلمية اللسانية كالتالي :

نطق ..... ←←——— سمع

| ت تصور، مفهوم، دال |

→ →

ص- ت صورة سمعية / مدلول ص-ت

← ←

1 نعيمة سعديه ، تحليل الخطاب و الدرس العربي : قراءة لبعض الجهود العربية ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر) ، جانفي 2009 . ص 05

2 ميشال فوكو ، نظام الخطاب ، تر محمد سيل ، التنوير ، دط ، دت ، ص27

3 سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، بيروت ،1997 ، ص 22

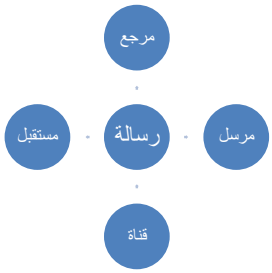
4 سارا ميلز . مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية و اللغوية المعاصرة ، تر، عصام خلف كامل ، دار فرحة للنشر والتوزيع 2003 ص 07

| |

سمع ←→ نطق

أنتبه **دي سوسير** في الدائرة الكلامية إلى "ضرورة وجود طرفين و هما ركنان ضروريان في قيام الخطاب أو العملية الخطابية ، و لكن اهتم باللغة بوصفها نظاما ، و أهمل الكلم لأنه يتحقق في صورة لا حصر لها ، و يتعذر دراسة هذه الصورة في الواقع "[1] .

إن مجال اللغة باعتبارها تركيبا من العلامات اللسانيات قد يحيلنا دون الولوج إلى مجالا آخر منطلقه الاساسي اعتماد اللغة باعتبارها وسيلة تواصل ، و هذا هو عالم (الخطاب) :



فلقد حدد " ر . جاكبسون " (R . Jackobson) وظائف الخطاب التي ارتأينا ان نعرضها حسب العناصر المحددة للنظرية التواصلية و التي تمثلت كما يلي :[1]

1 – **المرسل** : و هو اللذي يقوم ببث الرسالة نحو متلق معين ، و يكون المرسل فردا أو جماعة جهاز مذياع أو تلفزيون ...

2- **المستقبل** : وهو الفرد المعين الذي يستقبل الرسالة حينما يبثها المرسل، بحيث توجه قصديا إليه دون غيره.

3 – **الرسالة** : إنها الملفوظ الذي يحوي المعلومات التي قام المرسل ببثها، وفيها تصنف المعلومة بحسب نوعها، إذ قد تكون شفوية أو كتابية أو مرئية

1 مخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، تر محمد برادة ، دار الأمان للنشر و التوزيع ، الرباط 1987 ص 54

1 voir : R . Jackobson Essais de linguistique general Tome I Ed de Minuit paris 1963

4 – **السنن** : يخظع السنن الرسالة إلى الإطار الإتفاقي التواصلي الذي يجمع بين المرسل و المرسل إليه أو المستقبل ، حيث إنهما متواطئان مسبقا على إدراكية الرسالة و مفهوميها.

5 – **المرجع** : يتم الاعتماد على المرجع من قبل المرسل من أجل إعداد الرسالة ، أما المرسل إليه فإنه يقوم بالرجوع إليه لفهم مضمون الرسالة ، ومن هذا المنطلق يكون المرجع هو العالم الذي يخضع معلومات الرسالة في تجليها الحقيقي.

6- **القناة** : تعتبر القناة الرابط المادي الذي يتكل عليه المرسل و المرسل إليه من أجل إنجاح العملية التواصلية و تأمينها و حسب الغرض الخطابي الذي أسست عليه العملية التواصلية جاءت الوظائف كما يلي[1] :

أ- **الوظيفة المرجعية La fonction référentielle** : تتمحور الوظيفة المرجعية حول المرجع حيث يكون موضوع الرسالة، أو يكون هو نفسه معلومة معطاة. إنه يسمح بالحديث عن موضوعات العالم مهما كانت طبيعتها: إدراكية أو معنوية أو خيالية. ت تأكد الوظيفة المرجعية في ملفوظ ما عندما تكون المعلومات التي يدل عليها هذا الملفوظ لا تحمل أي معني إلا بوجود حالة معطاة تشير إليها. وتكون هذه الأخيرة مدلولا (Signifie) لهذه المعلومة المتلفظة.

ب- **الوظيفة التعبيرية (la fonction expressive)** : تتمحور هذه الوظيفة حول المرسل الذي يقوم ببث الرسالة، إنها التعبير المباشر الذي يحق ق موضوع الخطاب وبما أن المرسل هو محور هذه الوظيفة فإنه يعتبر ضمير المتكلم الذي هو ارتكازها الخطابي، لغلبة الطابع الإنشائي على ملفوظاته، وعليه تمثل هذه الوظيفة في حد ذاتها بيانا مؤكدا لذاتية المرسل .

ج - **الوظيفة المعرفية (la fonction conative)** توعز الوظيفة المعرفية أو الإفهامية إلى مستقبل الرسالة، إذ إنها تسعى إلى استصدار سلوك من قبل المرسل إليه، ليبين من خلاله أنه استجاب إلى الرسالة المراد توجيه ها إليه، وبذلك فإن هذه الوظيفة ت ترجم إرادة التأثير التي أحدثها المرسل في المتلقي .

ح - **الوظيفة الانتباهية (la fonction fatique) :**تتولد هذه الوظيفة عن القناة، من خلال الحرص على إبقاء التواصل بين طرفي الجهاز أثناء عملية التخاطب بينهما، وفي مراقبة عملية الإبداع .

1 Voir: Jean Duboit, Op. Cit., Ar. Fonction, p.30

خ- **الوظيفة المعجمية(ما وراء اللغوية La fonction metalinguistique):**
تتولد هذه الوظيفة عن السنن، بمعنى أن هذه ال لغة تكون هي العامل المشترك بين المرسل والمستقبل أثناء العملية التواصلية..

خ- **الوظيفة الشعرية (la fonction poetique)** تتموقع الوظيفة الشعرية في الرسالة من حيث انتظامها؛ إذ يتم الحصول على تأثيرات في المعنى عن طريق التلاعب بالسنن، أو تظهر الرسالة منتظمة وفق ترتيب غير عادي لعناصر السند.

لقد رصدنا الخطاب من خلال عملية التواصل من خلال إبراز آلياته و وظائفه، وذلك من وجهة نظر " **ياكبسون** " الذي أخضع الكلام الإنساني في عمومه إليه (أي إلى التواصل)، ثم راحت فيما بعد الدعوات على تعميم هذه العملية على بقية ميادين التواصل وعدم اقتصارها على الجانب الشفهي من اللغة وحدها، وإنما تعميمها نحو الجانب الكتابي (النص) Texte ويعرف الخطاب بأنه كل ملفوظ [...] يفترض مرسلا ومتلقيا (متكلم مستمع)[1] مما لا شك فيه أن الخطاب يشمل آلية التواصل "ناتجة عن مخاطب معين، وموجهة نحو مخاطب معين أخر، وهو يفترض سامعا يتلقاه "

في حين يظل النص " متوجها نحو متلق غائب "[2] ، لهذا كان تلقي الخطاب ذا طابع آني حيث أن فاعليته المقروئية تنشأ لحظة حدوثه ، و تكتمل بإنتهائه كما أن متلقيه محدد حيث " لا يتجاوز سامعه إلى غيره " [3] إلا أن النص " يتجلى بكونه مدونة تمتلك الديمومة "[4].

وهذا ما يعطيه خاصية عدد قراءاته و تنوع الآراء النقدية حوله ، حسب تنوع المناهج النقدية ، وبذلك فإنه لا يستلزم آلية التواصل مثلما هو الحال عند الخطاب ، بالإضافة إلى ذلك تتجلى لنا الحدود الفاصلة بين الخطاب و النص ، من حيث كون هذا الأخير كيانا تاما و مستقلا و مغلقا و محددا ، إذ رسمت معالمه لحظة تأليفه وفي المقابل يتجلى الخطاب غير محددا واسع الآفاق لحظة إنتاجه ، حيث إنه ينفتح على قراءات لغوية وفلسفية و سيكولوجية... [5]

---

1 Mariana Tustescu, le concept du discours, http://unibuc.ro/ebooks/ies .

2 محمد عزام م ، س ،ص 47
3 م ، ن ، ص 47
4 م ، ن ، ص 47

5 Voir : Maria Tusescu , Op . cit .

إن للخطاب المسرحي خاصية نوعية لا تكون له هوية إلا بها تتمثل في كونه غير متجانس العناصر التي تشكله، "وفي كونه فنّاً مفارقا، بل يمكن أن نذهب بعيدا وننظر إليه على أنه فن المفارقة نفسها، هو إنتاج أدبي وتمثيل مادي، سرمدي متجدد ومُعَاد إنتاجه، ولحظي ثابت وقار إنتاجه. وهو بذلك مجموعة من العلامات Signes التي تنقسم إلى علامات لسانية وأخرى غير لسانية، وتنقسم غير اللسانية، بدورها، إلى علامات سمعية وأخرى بصرية، وينصهر هذا المجموع من العلامات غير المتجانسة في بوتقة واحدة هي ما يمكن تسميته بالخطاب المسرحي، ولتمييزه عن الخطاب الأدبي، يصوغ رولان بارث Roland Barthes جوابا في كتابهEssais Critiques حين يقول متحدثا عن الخطاب المسرحي: إننا، إذن، بصدد تعددية صوتية Polyphonie إخبارية حقيقية، وهذا هو التمسرح La Théâtralité: سُمْكٌ من العلامات، إن الخاصية المميزة، إذن، هي خاصية التمسرح، التي تتشكل من تكثيفٍ للعلامات الدالة سواء عن طريق الإيحاء Connotation أو التعيين / التقرير Dénotation، بنسب متفاوتة في الحضور بين العلامات اللسانية والسمعية والبصرية. الشيء الذي يجعل من العرض المسرحي علامة كبرى تتسع دائرتها لتشمل الملفوظ النصي، وجسد الممثل، والديكور، والأكسسوار، والموسيقى، والملابس، والماكياج...أي أن كل المكونات تشتغل باعتبارها علامة، ففي المسرح تكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات المسرحية مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة الواقعية

يتشكل الخطاب المسرحي من عدة عناصر تعد أساسية في بلورة الرسالة المسرحية وبعثها نحو المتلقي ، هذا الأخير يعمل طيلة العرض على فك الرموز و الشفرات الدالة التي ينسجها المخرج في قالب فرجوي يضمن رسالته المقصودة من العرض المقدم لهذا أصبح من اللازم توضيح مكونات العرض المسرحي ، و كيفية اشتغالها داخل العرض المسرحي خصوصا عندما يتعلق الأمر بعناصر الاشتغال التقني . و ما يمكن ان يولده تضافر عناصر السينوغرافيا مع حركات الممثل و إماءاته كسياق غير لغوي مع سياق العرض .

الفصل الأول

تاريخ العرض المسرحي و تشكلاته

ان تطور الانسان وحاجته المستمرة لبناء مجتمعه الخاص ادى الى تطور لغته الاتصالية التبادلية مستخدما الحركات والصورة للتعبير عن معتقداته واستخدام الاشياء ذاتها والإشارات وغيرها من الوسائل التي توافرت في بيئته وسمحت بها طاقته الجسدية والابتكارية والبيئية اضافة الى استخدام الرموز الصوتية المقلدة للحيوانات كأدوات رمزية للتشكيل الصوتي مع ملاحظة امكانية الجهاز الصوتي لديه فكون من خلالها كلمات عدت اللبنات الأولى لتكوين اللغة اللفظية ،إذ تم الاتفاق عليها لتحقيق أول كينونة لغوية لفظية مما يدل على أن الاستخدام الأول للغة الاشارية كان تقليدا للوضع ثم اتجه اتجاها رمزيا وبالعكس مع اللغة اللفظية فقد بدأت رموزا ومن ثم تم تشكيلها لتأخذ بُعداً واقعياً.

1 - المسرح الإغريقي

ان المسرح الاغريقي يعتبر مكانا لاداء الطقس الديني غير المباشر عن طريق عرض الاساطير القديمة بشكل تمثيلي يستند اداء ممثل او اثنين بشكل حركي وحواري مع الجوقة . وان تقيد حركة الممثل في المسرح الاغريقي بشكل او باخر اعطى الاولوية للخطابة على الحركة وبالتالي سيطرة اللغة اللفظية على اللغة غير اللفظية ، فالايماءة والحركة كانت محدودة وبسيطة وتعبير الوجه يختفي وراء القناع والمسرح كبير ولا تسمح بالرؤية ، وعلى هذا الاساس تصبح الوظيفة للصوت ، حيث اداء الممثل الاغريقي كان خطابياً تدعمه حركة الجسد ، بسبب تقيده بالقناع والكعوب العالية والملابس الضخمة والمواضيع ذات التوجهات القدسية .

يعتبر المسرح الاغريقي اللبنة الاولى لنشأة فن المسرح ، فالدراما تنحدر من اصل واحد هو الاصل الاغريقي ، و " أول سجل يدل على المسرح الإغريقي يعود إلى حوالي 532 قبل الميلاد "[1] ، " حين أجرت أثينا مسابقة للمأساة و نشأت تلك المسرحيات من احتفالات دينية و الوثنية ، كانت تقام في أثينا Athéna القديمة خلال موسم الحصاد و تمجيد لإله الطبيعة ديونيسوس"[2] التي أفرزت بدايات المسرح حيت لعبت الجوقة دورا مهما في طقوس عبادة ديونيزوس ، و يقول نيتشه في هذا الصدد " إن التراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة ، و لا شيئ غيرها "[3] و هو يقر بأصل الدراما الحقيقي، و يبين دورها البارز في نشأة المسرح .

وفي تطوّر لاحق "أصبحت الجوقة جزءًا أساسيًّا في بنيّة التّراجيديا والدّراما السّاتيريّة والكوميديا، والدّليل على ذلك أنّ كثيرًا من المسرحيّات الّتي وصلتنا، تحمل

1 علي صابري، المسرحية نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس، ص 101

2 عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، دار الفكر العربي ، ط 5 ، دث ، ص 07

3 نيتشه مولد التراجيديا، تر : شاهر حسن عبيد ، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ط1 ، 2008 ، ص178

في غالب الأحيان عناوين مرتبطة بالجوقة (عابدات باخوس، الضّفادع، الفنيقيّات،...إلخ)، فلكلّ جوقة مميّزاتها وأشكالها، سواء في الديثرامب الّذي لم تكن فيه الجوقة مقنعة، ولم تكن ترتدي أزياء خاصّة ومميّزة، أو الدّراما السّاتيريّة، الّتي ترتدي فيها الجوقة ملابس وأقنعة لتشخيص تلك الكائنات الأسطوريّة، الّتي هي السّاتير والسّيلين، أو الكوميديا الّتي غالبًا ما تكون أقنعتها وأزياؤها مثيرة للسّخرية والهزل، بحسب الأحداث والمواقف، وصولًا إلى التّراجيديا الّتي تمثّل فيها الجوقة مجموعة من الشّخصيات المشتركة في الحدث، أو الّتي تكون معنيّة به، وتتحدّد أقنعتها حسب طبيعة الشّخصيّات، أو الحركات المقدّمة من قبل الممثّلين ".

حيث كانت تمارس حركات جسدية تشكل دلالات واشارات بصرية ذات طابع ديني مؤثر بالمتلقي ، و الحركات الايقاعية والوقفات التي تحاكي مواقف الشخصيات واعمالها وفق الاسطورة الاغريقية التي كان يمثلها ممثل واحد ، ثم الحوار بين الممثل وقائد الجوقة

وجب للجوقة ملازمت الخشبة من بداية الحدث إلى نهايته، لتكون بذلك شاهدة على كلّ ما يحصل، فجعل المسرح الإغريقيّ مستقرًّا على شكل هندسيّ واحد، يتّخذ هذه الثّنائيّة (مكان الممثّل ومكان الجوقة) ، كان على المؤلّفين أن يأخذوا بعين الاعتبار هذه الثّنائيّة، بمعنى آخر؛ كانت البنية المعماريّة والهندسيّة للمسرح الإغريقيّ توجّه التّأليف المسرحيّ بقوّة، لذا؛ كان من الضروريّ الحرص على تعاقب أداء الجوقة، وأداء الممثّلين، فحضورها أو غيابها، وصمتها، أو تدخّلها؛ هو الّذي يجزّئ الحدث إلى عدد من المقاطع .

إنّ ثنائيّة المسرح الإغريقيّ القائمة على ثنائية (الممثّل / الجوقة)، وكذا، على الفصل بين مكان الأداء التّمثيليّ والأداء الكوريغرافي، يتحقّق من خلالها تكامل الفرجة، فتمتزج كلّ أشكال الأداء: الغناء، والرّقص، والموسيقى، والتّمثيل، والخطاب، ليتحقّق مفهوم العرض المتكامل الّذي يمتّع بصر المتفرّج وسمعه على حدّ سواء.

2- المسرح الروماني

مع بزوغ الامبراطورية الرومانية واحتلالها لبلاد الاغريق ، اطلع الرومان على معالم الثقافة الاغريقية وفنونها وأعجبوا بفن المسرح وقد حاول الرومان تقليد تصميمات المسارح الإغريقية في طريقة تشييدها كما أنهم انشئوا مسارحهم على ارض مستوية وزخرفوها من الداخل والخارج لبيان الفخامة لغرض جذب النظر بعكس الاغريق اللذين أنشئوا مسارحهم على سفوح التلال, وأهم خطوة تميز المسرح

الروماني انه يتكون من الحجارة وكان على شكل نصف دائري، وما يميز المسرح الروماني أنه يميل الى المتعة المفرطة والقتل والعنف والتعطش للدماء والمصارعة والالعاب الرياضية والمسابقات حيث انه يميل الى الطابع الدنيوي وليس الى الطابع الديني كما عند الاغريق وهذا بدوره عكس امكانية الرومان على اقامة مسارحهم في اي مكان وليس من ضروري اقامته بجانب المعابد كما عند الاغريق ، كما عرفت عند الرومان المناظر الثابتة التي توضح مثلا غابة او قصر او تماثيل وكانت مصنوعة من الخشب ومن ثم تطلى بطلاء معين.

كان الرومان " يتمتعون بذائقة فريدة للعروض المسرحية والدراما والميميات، ويمكن أن نلحظ هذا في ممارساتهم القانونية، مثل بدايات فن البانتوميم الذي يشوبه الإغواء. كما كان الرومان يتمتعون بروح مرحة لا سبيل إلى إنكارها، ودرج القول إنَّهم أوَّل شعب مارس الرقص لأغراض خبيثة، حيث يُعد الرقص ممارسة مجتمعية عند الشعوب البدائية "[1] .

وفي " عام 264 ق.م وفدت من «إتروريا» ظاهرة مشؤومة للغاية، ألا وهي نزال المجالدة (عبدٌ أو أسيرٌ يقاتل حتى الموت لإمتاع المشاهدين). وقد تركت عادةُ نزال المجالدين أثرها في ولع الجمهور بارتياد المسرح. وكان أقدم مسرح روماني معروف في مدينة بومبي تمَّ إنشاؤه عام 80 ق.م "[2].

ولقد " تركت عادت نزال المجالدين أثرها في ولع الجمهور بارتياد المسارح وتُظهر التراجيديا الرومانية اهتماماً بالأفكار والتفاصيل المخيفة، وكانت عروض الميميات تعرض على خشبة المسرح تنفيذاً واقعياً لإعدام المجرمين الذين كانوا يُجلبون خصيصاً لهذا الغرض المسرحي."[3]

يعتبر عام240 ق.م هو تاريخ ظهور المسرحية علي نمط النماذج اليونانية في روما عندما عرضت أول مسرحية يونانية في الأعياد الرومانية ludi Romani مترجم بلغة اللاتينية قام بنقلها إلي اللاتينية ليفيوس أندرنيكوسAndronicus livius فهو بذلك "أول من قدم مسرحية على خشبة المسرح ذات حبكة (بدلامن عروض الساتورا القديمة) "[4] ، وكان أول من اكتشف أن في روما جمهورا للأدب اليوناني.

---

1 المسرح الروماني و.بير ، ت ر، زين العابدين سيد محمد و حاتم ربيع حسن ، ط الأوبى 2016 ، ص53
2 م ن ، ص 53
3 م ن ، ص 54
4 م ن ، ص 61

مسرح روما القديمة كان ضرباً مزدهراً من الفنون، تنوع فيه أداء الأعياد لمسرح الشارع، الرقص العاري، والأكروبات، إلى العرض المسرحي لكوميديا المواقف للكاتب بلاوتوس التي كانت تحظى بقبول واسع، إلى النمط المتحذلق من التراجيديات ذات الكلمات العويصة من تأليف سنكا. وبالرغم من أن روما كان لديها تقليد محلي من الأداء، إلا أن هلننة الثقافة الرومانية في القرن الثالث ق.م. كان له أثر عميق ومنشط على المسرح الروماني وشجعت تطوير الأدب اللاتيني لينتج أفضل نوعية من المسرحيات.

3- المسرح الشرقي

"وفي الوقت الذي شهدت اوربا هذا الانحسار في التمثيل برز في الشرق معتمدا بشكل جذري على الحركة والاداء الجسدي الذي ارتبط بطقوس الشعوب الشرقية واساطيرها ، مما اعطى حركة الجسد دلالات فكرية وجمالية لها خصوصية الطابع الشرقي ، خصوصا في الهند ، والصين ، واليابان ، حيث ارتبطت تسمية (المسرح الشرقي) بهذه البلدان الثلاث"[1] .

تميزت المسارح الشرقية، سواء كانت هندية، صينية أو يابانية ، بتطرفها الزخرفي الأنيق.

" يُمثّل الفعل المسرحي فيها، من غير ديكور، وفوق مسرح عار. "تكاد تكون جميع أنواع التعبير التمثيلي مقننة، وخاضعة لنظام منطقي معقلن: الحركات، الأداءات الصامتة، الملابس. وهكذا، ففي المسرح الشرقيي الذي كان كل ما فيه رمزيا، تحمل الحركات لغة صامتة احتفظت بها التقاليد القديمة، والأزياء التي ترتديها الشخصيات تشـــير إلي معلومات وتفاصيل دقيقة، في حين أن التمثـــيل في المســـرح الصيني مقنن بالعديد من الصيغ المحفوظة عن ظهر قلب.

يوجد في المسرح الصيني، علي سبيل المثال، خمسون صيغة معروفة مسبقا لحركة اليدين، ثلاثون طريقة مختلفة للضحك، عدد لا يحصي من القواعد والأساليب الخاصة بحركة السيقان، الأقدام، الرأس، الجسد، وكذلك بالنسبة للصوت و الإلقاء والغناء. إن الحركة المسرحية نفسها أنيقة، لأنها خارجة من معطف الرقص القديم. وإذا قام الممثل بدورة على المسرح، فهذا يعني، انه قد غير مكانه وإذا قام بالعديد من الدورات، فهذا

1 محمد عباس حنتوش ألبو ثجيل ، التمثيل في المسرح الشرقي ، قسم الفنون المسرحية ، جامعة بابل ، 13 ماي 2011 .

يدل على انه قد قام برحلة طويلة. المسرح الشرقي دائما علي الفنون الأخرى: الموسيقي، الغناء، الرقص والبانتوميم ."[1]

اما فرق النو الموسيقية تكونت من عشرات المغنين يتموضعون على يمين المسرح، ويقومون، شأنهم شأن المؤدين، بالتعبير عن الأحاسيس والانفعالات، أما العازفون فيتموقعون في وسط الركح خلف المؤدين مشكلين بذلك جوقة صغيرة، وهم غالبا ما يستعملون الناي المصنوع من الخيزران إضافة إلى الطبول. وتهدف المعزوفات إلى خلق أجواء تصور القطعة المسرحية، كما أن موسيقى مسرح النو تتميز بالبطء الشديد شأنها في ذلك شأن موسيقى "الكابوكي".

وتزامن مع تطور المسرح الشرقي ، انتعاش الاهتمام بالمسرح في الغرب مجدداً منطلقاً من المكان الذي منع فيه ، الا وهي الكنيسة ، أن مسرح عصر ألنهضة لم يقطع في نشأته مع الأصول الكلاسيكية للمسرح ولا مع تقاليد الدراما ألدينية التي كرست عبر العصور الوسطى حين هيمنة الكنيسة على طبيعة الحياة الأوروبية، كما أنه لم يصرف ظهره لمسارح التغيير الاجتماعي، التي حملتها طبيعة الحياة الجديدة في هذا العصر، حيث بدأت الدراما تأخذ مسارها الطبيعي بتوجهها نحو قضايا المجتمع، وكل ما يتصل اتصالا مباشرا بحياة العامة .

4- مسرح العصور الوسطى

ترك في العصور الوسطى التراث اليوناني و الروماني القديم حيث تميزت مسرحيات هذا العصر بطابع ديني حيث كانت الموضوعات آنذاك مستقاة من الكتاب المقدس bible و حياة المسيح و والدته مريم العذراء و عرف نوع جديد في تلك الفترة هو مسرحية الأسرار mystère Play و كان هذا النوع ناتج عن رغبت رجال الدين في إبراز الشعائر الدينية المسيحية للعامة من الناس .

" و ما كانت الجمهرة الشعب أنداك أمية لا تقرأ ، فكر رجال الكنيسة بتقريب قصص التوراة لأذهانهم بوضعها في صور تمثيلية ، و هنا يبدأ ما يسمى في تاريخ الأدب بتمثيل المعجزات و كان ذلك في نهاية القرن الثاني عشر و أوائل الثالث عشر"[2].

ثم أدخلت مواضيع جديدة على هذه المسرحيات الدينية كالأخلاق العدل و السلم و الصدق و الكذب ... و غيرها " من المواضيع ثم ما لبثت أن استقلت المسرحية الخلقية عن مسرحية المعجزة و ذلك راجع للوعي أنداك حيث أصبح باستطاعة الناس قراءة

1 د أحمد شرجي ، التمثيل و الممثل في المسرح الشرقي 2018 – 2019
2 عمر الدسوقي ، ص 02

الكتب المقدسة كما شاع في أوروبا في العصور الوسطى المسرح الذي يعالج حياة الإنسان و مصيره بغرض المعركة بين الكبائر و الفضائل السبع ، لتمثيل حياة الإنسان و يستخدم فيه شخصيات رمزيه لها".[1]

تميز التمثيل في القرون الوسطى بامتزاج الممثلين بالجمهور حيث يقدم الممثلون عروضهم في منصات او مناطق تمثل اماكن خاصة وهذا يحدث في مسرحيات الاسرار (وهي امتداد للطقس المسيحي الذي يقدم بصيغة درامية) ومسرحيات المعجزات (وهي تعبير عن افعال ومعجزات القديسين) وقد تقدم العروض في عربات تتوقف في اماكن عامة كالساحات وهذا يحدث في المسرحيات الاخلاقية، وهي مسرحيات تمثل الخير والشر في صراعها داخل روح الانسان، ومسرحيات الفواصل او الاستراحة، والتي تقدم في مدة اللهو المحصورة بين مسرحيتين او بين جزئين من اجزاء المسرحية الواحدة، كما شاركت النساء في التمثيل بين الحين والاخر في فرنسا و كان على الممثل تقديم اكثر من دور مسرحي، كان التمثيل يتسم بالصفة الغنائية لذلك يحتاج الى اصوات جيدة .

انتعشت الكوميديا في ايطاليا على ايدي ماكيافلي maqiavelle ومعاصريه اريستو Ariotso وارتينو Aretino إذ صوروا حياة العصر بقسوه وصراحة غير مالوفه آنذاك فارتينو يقول انا لا اصور الناس كما يجب ان يكونوا بل كما هم في الحياة, وقد تكون هذه هي البدايه الفعليه التى اوصلت المسرح الى الواقعيه والمسرح الحديث, اما ماكيافللي فقد اهتم ببلورت اخلاقيات ومشاعرعصره فالغش والخديعه وسقوط الانسان كلها اشياء عمل ماكيافلي على طرحها بطريقة فلسفية لتحمل بذلك مكانتها الفكريه في المحتوى الادبي والدرامي في عصر النهضه .

الا ان كوميديا (الايروديتا) وهوالاسم الذي اطلق على كوميديا هؤلاء الكتاب الثلاثه صاحبه ظهور لكوميديا من نوع اخر في ايطاليا الكوميديا دي لارتي التي من الشائع انها بدأت في منتصف القرن السادس عشر وانتشرت لفترة تقارب المائتي عام في ايطاليا امتدادا الى شمال اوروبا، حيث تمتعت بشهرة متفاوتة بين الصفوف الشعبية وانتهاءا لاعتماد عروضها وتألقها في البلاطات الملكية

في هذا الفن يرتكز التأثير الضاحك والمضحك بصورة خاصة على اداء الممثل لدوره على حركته الايمائية وعلى عناصر مرتجلة، فاللغة خشنة ملونة، فعالة بفعل طابعها الشعبي، فكان الممثلون يستخدمون الاقنعة وهي اقنعة شخصيات ثابتة نمطية ومشهورة في حينها مثل شخصية ماكوس(الشخص الغبي الابله) وبابوس(العجوز

1 علي صابري ، المرجع السابق، ص 101

المخبول) ودوسينوس (الاحدب) الخ. كان سكان القرى والريف يقومون بتمثيل هذه الشخصيات والقصص .

بعد خروج الممارسات التمثيلية خارج الكنيسة ظهر من كان يدرب الممثلين هذه الحرفة من حركات وإيماءات صوتية وجسدية وجميع مكملات الشخصية من ازياء وإكسسوارات وكذلك وضع المناظر من اجل المطابقة الشخصية،فكان الاداء الجسدي مطابقا للأداء الحواري ومكملا له.

من وسط هذا التحول في المسرح الغربي شهد القرن السادس عشر اهتماما كبيرا بالجسد ودلالاته المعبرة ، فقد اعتمد ممثلو الكوميديا ديلارتي في التعبير عن افعالهم اساسا على الجسد والحركة والايماءة، يلي ذلك الالقاء الذي اعتمد على التلاعب بالطبقات الصوتية ، والشيء المهم في كوميديا ديلارته هو ان الممثل يظهر مهارته في الاداء لانه يمثل شخصية معينة طوال حياته فبالتاكيد انه يضيف اليها من ملاحظاته وخياله ونضجه المعرفي وبالتالي سيبدع فيها، " كان الممثل يصنع دوره بنفسه،وكان هو وزملاؤه يرتجلون الاقوال مما تعيه ذاكرتهم من نتف الحوار من احاديثهم التي اصبح لها فعلها بطول التجربة"[1].

ان انية الاداء التمثيلي في كوميديا ديلارته التي تعتمد الارتجال يتطلب من الممثل قدرات جسدية فائقة تمكنه من تحقيق التفاعل التواصلي بينه وبين الممثل الاخر وما يطرا على الاداء من تغيير نتيجة قبول او اعتراض الجمهور ، أي انه يمتلك ممثل كوميديا ديلارته القدرة على التوقع والحكم والاستمرار على الاخذ والعطاء المستمر للكلام والايماءة بين الممثلين ، الامر الذي يسمح للممثل بالتركيز والمراقبة لافعال ونشاط الممثل الاخر ، وان هذا الفعل الاتصالي يساعد كل الممثلين على امتلاك مقدرة الانتاج الكلامي والحركي الخاص بآنية الفعل التمثيلي ، فالفعل الادائي هنا يبتعد عن التخطيط التقليدي المسبق ، وهذا يجعل الممثل في امتحان مع الممثل الاخر ، وامام المتلقي ، ولكي يصل الى نجاح اداء الدور لابد ان يمتلك شمولية ثقافية وجسد مطواع ومرن يستطيع من خلالها ايصال رسالته الادائية .

واستمرت حتى القرن الخامس عشر ميلادي حيث ظهرت ما يعرف بالمسرحية الكلاسيكية و استمرت حسب المتتبعين لمسار المسرح إلى غاية القرن الثامن عشر و قد" استمد المسرحيون أصولهم منها و أخضعوا المسرحية لتلك الأصول الفنية" التي شاعت في الحضارة اليونانية و الرومانية القديمة أنداك بالإضافة إلى الأسس التي

1 شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الف سنة ، تر : دريني خشبة ، القاهرة ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، د.ت ، ص 326 – 327

سطرها أرسطو فيما يخص المسرح . " فاتجه فن المسرحية بعد ذلك نحو النثر، ثم انتشرت المسرحيات التاريخية التي كانت موضوعاتها متنوعة من الواقع ألاجتماعي تعالج الحوادث التاريخية الحقيقية"[1] و اشتهر هنا شكسبير بمسرحياته أهمها هنري الرابع و ريتشارد الثالث .

5- مسرح عصر النهضة

لقد تأسست في هذا العصر بنى درامية ارتبطت ارتباطا وثيقا مع متطلبات البنى الاجتماعية التي سادت العصر مما جعل كتاب المسرح يبدون اكثر تباينا في كتاباتهم عن كتاب المرحله التي سبقت مرحله عصر النهضة، فالدراما بدأت تأخذ طريقها نحو المجتمع لتعالج قضاياه أو تقوم بطرحها, متلاحمة بذلك مع الناس البسطاء ومتداخلة في صلب المواضيع الحياتيه. ولقد كان المسرح الاليزابيثي في مرحلة ازدهاره الاولى نتاجا شعبيا حقيقيّا ضرب فيه عرض الحائط كل النظريات ففي نشاط فرقة (الكلوب) التي كان شكسبير احد اعضائها تجسد جوهر الممارسه العملية والمرونة والتغيير متوجها نحو التفاعل الحي مع الفكر الذي بدا يرتبط بحاجات المجتمع وتغيير الواقع الحياتي.

ارتبط مسرح شكسبير بعصر الملكة "إليزابات"، التي سمي العصر باسمها لعظيم تأثيرها على مناحي الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية في بريطانيا، إذ سعت الملكة إلى محاربة هيمنة الكنيسة، وتحرير عقول الناس وطرق تفكيرهم، ففتحت بذلك أوسع أبواب المعرفة والابتكار، ما ساعد ظهور حركة نهضوية خلاقة، كان من أهم مظاهرها المسرح الشكسبيري.

لقد اقتضى التجديد في المسرحية، إنشاء فرق تمثيلية مستقلة عن رجال الدين والنقابات الصناعية، وكانت هذه الفرق في أول أمرها ملحقة بقصور الملوك والأمراء والنبلاء، ولم تكن الحكومة تسمح لفرقة تمثيلية بمباشرة عملها إلا إذا انتسبت لواحد من هؤلاء، وكانت المسارح هي أبهاء القصور وأفنية الفنادق، ثم استقلت هذه الفرق فيما بعد في عهد الملكة إليزبيت في أواسط القرن السابع عشر، وأنشئ أول مسرح حقيقي مستقل بذاته عام 1586 م على مقربة من لندن، ونهض المسرح الإنجليزي بعد ذلك نهضته العظيمة على يد شكسبير[2].

---

1 فطومة حمادي ، تداولية الخطاب المسرحي عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم أُنموذجا ، الملتقى الدولي الخامس ، سيمياء النص الأدبي ، جامعة تبسة ، ص 588

2 رياض عصمت ، المسرح في بريطانيا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق/سوريا ، 2012، ط01، ص101

ان التمثيل في القرن السابع عشر كان خطابيا مضافا له مقاطع من التمثيل الصامت، والممثل كان يقترب من الخطيب في منابر الوعظ وخلف منصات المحاكم ، والممثل يلتزم بالاسلوب البلاغي . لذلك كان الممثل يهتم بالقائه وتنظيمه وتقويمه وتصميمه وفقا لذلك . ظهر في انكلترا في هذه الفترة (وليم شكسبير) الذي طالب الممثل في مسرحية هاملت ان يقترب من الحقيقة في كلامه وحركاته ، وكان الممثلون يرتدون ملابس عصرهم وبلدهم وليس ملابس المسرحية وبلدها وفي فرنسا نجد المؤلفين (موليير، جان راسين ، بيير كورني) خير من مثل هذه المدة الزمنية .

6 - المسرح الحديث

كانت مرحلة القرن الثامن عشر متمثلة فالإرهاصات الأولى للتجريب في العصر الحديث، وتميزت هذه المرحلة بتنوع نصوصها و أشكال عروضها معتمدة على الممثل الذي يعد و ينسق و يشرف على العرض، فبرز " الممثل بإعتباره الوسيلة الرابطة بين النص و المشاهد فكانت عدة معاهد و مقرات فنية لتلقين التمثيل"[1]، فشهد هذا القرن تطورا في النظرة الى اداء دور الشخصية من الناحية الشكلية ، ومن ناحية المضمون ، أي شكل الشخصية ودوافعها الداخلية، وتعدد طرق فن التمثيل التي اهتمت بالأداء الخارجي للممثل فمنها ما اهتمت بصوت الممثل كالمدرسة (الصوتية) من دون العناية بالجسد وإمكانياته ومنها ما اهتمت بالجسد وخزينه من الحركات والإيماءات الجاهزة مثل (مدرسة الحركة البحتة والتمثيل الصامت) بحيث أصبح دور الكلمة ثانوياً، وعرف هذا القرن بأنه عصر الممثل .

كما وجدت طريقة (نظام الكليشيه) وتعني تقديم مواقف جاهزة تعتمد على مواضيع قديمة وجديدة ومتنوعة يصل الممثل الى اتقان ادائها بحيث تصبح نموذجا يؤخذ به اذا ما تطلب مشهد توظيفها فيه لمطابقته لها، ثم ظهرت مدرسة (التشخيصية) والتي اهتمت الخارجية للممثل صوتاً وجسداً دون الاهتمام بخياله .

1 أحمد أمل ، نظرية فن الإخراج المسرحي دراسة في إشكالية المفهوم ، ج1 ، عين السبع ، الدار البيضاء ، ط/1 طبعة 2009 ، ص 25 .

تاريخ البانتوميم

إن الفنون كلها كما هو معلوم وليدة طموحات الناس، لينقلوا ما يحيط بهم من أشياء وظواهر، وهذا الكلام ينطبق على المراحل المبكرة من تطور الفنون، ومن المؤكد أنه في تلك المراحل المبكرة بالذات كان يُطلق اسم " بانتوميم " على المَشاهد الراقصة الصامتة، والحركات والأفعال والإيماءات التي كانت كلها تجسِّد الحياة الروحية لتلك الشعوب القديمة، عندما تريد أن تعبِّر عن سعادتها بعد انتصارها في المعركة، أو عودتها من صيد وفير، أو قيامها بالطقوس الدينية ،وفي وقت متأخر عندما تطور العقل البشري والحسِّ الجمالي،وأخذ فنانو البانتوميم يراقبون ويجسدون السلوك المميز لفئات من الناس من تجار وجنود وفلاحين ورهبان..الخ..عندئذ تجاوز هذا الفن المفهوم البدائي لهذه الكلمة ووصل الى درجة أرقى ، واكتسبت كلمة بانتوميم مفهوماً فكرياً جديداً.

ولكن أهم تطور حدث في المفهوم الفكري لفن البانتوميم هو ما جرى في القرن العشرين ، حيث توفرت للفنان مواد جديدة جعلته أكثر تفاعلاً وإبداعاً وتحليلاً ودراسة ، وبالتالي أغنتْ تجربته وأثَّرتْ على إبداعه في تجسيد الشخصية التي يمثلها.

" يعود أصل كلمة بانتوميم الى اللغة الإغريقية،وهي مشتقة من كلمتين (Panto)وتعني كل شيء و (Mimeomai) وتعني أقلِّد ، ومن مجموع هاتين الكلمتين انبثق مصطلح البانتوميم أو فن التمثيل الإيمائي الذي يعني فن التقليد أو فن المحاكاة لكل ما تحتويه الحياة . "[1]

لقد مرَّ فن البانتوميم خلال تطوره التاريخي بثلاث مراحل المرحلة الأولى هي مرحلة التقليد، و الثانية هي مرحلة التعميم ، و الثالثة هي المرحلة المنهجية التي لها مدارسها ومذاهبها وفي الحقيقة ، أن هذا التقسيم التاريخي إلى مراحل إنما هو إجراء شرطي لا يمكن أن يحدث خارج إطار القواعد العامة التي يخضع لها كل فن ، وسيساعدنا هذا التقسيم على فهم أن البانتوميم ليس كفنٍّ جامد (مُقولَب) وصل إلينا عبر القرون ، بل كفنٍّ نستطيع أن ندرك حركته الداخلية من خلال تطوره، ومن خلال الإضافات الجديدة التي طرأت على المفاهيم القديمة في الشكل والمضمون.

1 الحياة المسرحية، العدد 56 وزارة الثقافة، دمشق 2005، مقال بعنوان: فن التمثيل الإيمائي، فاسيل انجف، ترجمة محمد سعيد جوخدار.

بدا المايم مع تعلم الانسان القديم الصيد ، اذ كان يشرح لزملائه كيفية اصطياد فريستة عن طريق حركات جسده المبالغ بها ، فغرست اول بذرة للدارما ، التي تعد جزءا من اساسيات المسرح ، ومارس الاغريق القدماء هذا الفن اذ " كان الممثلون يقدمون مقدمة للعرض التراجيدي بالتمثيل الصامت وكان الاساس فيها يسمى (اثولوج) ، وكان لديهم نوعان من التمثيل الصامت، العسكري :اشبه بالرقصات يسمى (بيرهيك) والاخر: تمثيل عراك الفرادى "، وتاثر الرومان بالفن الاغريقي ،ومنه التمثيل الصامت "[1] , فمن الممثلين المشهورين في الرومان (بيلاوس) ، الذي يقدم عروضا بالتمثيل الصامت ، وكان هناك نوعان من المايم عند الرومان : الاول يسمى بانتومايم الشوارع ، والثانى بانتومايم البيوت، وتنوعت اساليبه في طرح الموضوعات اذ " كان يتراوح بين المسرحيات القصيرة ، والرقصات ، ومحاكات تقليدية للحيوانات ، والشعوذة والالعاب السحرية"[2].

اما في عصر النهضة ، فقد اخذ شكلا مميزا ، وخاصة في ايطاليا ، وفي انكلترا حيث كان للفرق الكوميدية في ايطاليا دورا بارزا في عرض المايم ، وخاصة من كوميديا (دي لارتي) ، اما في انكلترا، فقد شهدت تاثيرا بالمايم الايطالي ، وكذلك في فرنسا " الذي طوره فيها احد الممثلين ، ويدعى(جان غاسبار ديبورو) اذ تغير التمثيل الصامت من التهريج الى الدراما " .

وبعدها ظهر (مارسيل مارسوا) الذي طور فن البانتومايم ، وظهر مدارس عديدة خاصة بهذا الفن ، منها (الشرقية ، والفرنسية ، الايطالية) .

واصبح البانتومايم لغة عالمية ، استخدمها كبار فناني المسرح ، امثال مايرهولد، وكوردن كريك، وادولف ابيا ، وجان كوبو ، اما في الوطن العربي ، فتشير بعض المصادر، بانه ربما كان لدى المصريين القدماء ، نوع من التمثيل الصامت ، ذي الطابع الدينى " ان اشكالا ا احتفالية ظهرت في المجتمع المغربي ، وكانت تجسد فيها نشاطات الفرد والجماعة ، وتعبر عنها بالحركة والايماءة ، ومن هذه الاحتفالات (الحلقة ، البساط ، ازلان ، وغيره)" .

الفرق بين المايم والبانتومايم :

عدا ان الاصطلاحين يستخدمان حالياً وفى كثير من الأحيان بمعنى واحد فانه يرى "جاك ميركو" أن البانتومايم هو تمثيل صامت بشكل حاسم بينما يصاحب

1 المسرح الروماني و.بير ، تر، زين العابدين سيد محمد و حاتم ربيع حسن ، ط الأولى ، 2016، ص 243 - 244

2 م ن ، ص 244 – 245 .

مؤدى المايم ممثل آخر يتكلم بالنيابة عنه وفى ذلك قصة أن أحد الشعراء القدامى كان يلقى قصائده بنفسه ويصاحب إلقائه بإشارات وإيماءات معبرة ولكن هذا الشاعر بعد أن أصابه الخرس أستاجر ممثلاً كى يلقى قصائده بالنيابة عنه بينما يقوم هذا الشاعر بالإيحاء الإيمائى (وشاعرنا هو.. ليفوس اندرو نيكوس..) وأصابه الخرس عام 240 ق. م .

يتداخل فن البانتومايم عند الكثيرين مع " فن (المايم أو التمثيل الصامت) والذي يختلف في وسيلة التنفيذ مع اتفاق الاثنين في عدم استخدام الكلمات المنطوقة، وللتقريب أكثر فإن التمثيل الصامت يمكن التعرف عليه في الأفلام الصامتة مثل "مستر بين"* (Mr Bean)، أو كمن يجلس أمام التليفزيون ويقوم بكتم الصوت فلا يرى من المشهد الدرامي إلا حركة الشفاه والتنقلات المكانية ولكن دون صوت أو مؤثرات، أما البانتومايم فهو فن التمثيل المؤدى من قبل ممثل أو مجموعة ممثلين على خشبة المسرح أو في مسرح الشارع بواسطة الحركة الايحائية للجسم، بحيث يمكن تكوين تعبير ذي معنى بواسطة يد الممثل الخاوية فهو يستطيع أن يصنع معك بخيالك العالم الخاص به ويجسد معك الأشياء فمؤدي أو ممثل البانتومايم يفكر ويؤدي تجسيدا حركيا والمشاهد عليه التخيل، فهو أقرب لفن الباليه إذ الإيقاع مهم والتوقيع بحركة الرجل والجسم يلعبان دورا رئيسيا في الأداء."[1]

إن الصمت أيضاً يدخل ضمن فنّ الباليه، كما أن الإشارة والحركة هما وسيلتان تعبيريتان أساسيتان في فن الباليه،ولكن الاختلاف بين فن الباليه والبانتوميم هو أنَّ تصميم الرقص لكل عرض من عروض الباليه يدخل في إطار تأليف موسيقي محدَّد،فالباليه لا يمكن أنْ يوجد خارج الإطار الموسيقي وبلا حركات انسيابية تنسجم مع الموسيقى، أما في فن البانتوميم فغالباً ما تغيب الموسيقى عن العرض، وإنْ استُخدمت فلها دور المساعد.

الباليه هو ذلك الفن الصامت الذى يتحرك فيه الراقص في الزمان و المكان بالإستناد إلى الموسيقى , و تتحدد فيه الروح و الجسد , ليعبر عن أحاسيس معينة , متصلة بفكرة معينة , وله قواعده و أسسه التي رسخته عبر القرون.

* مستر بين : هي شخصية خيالية من تمثيل روان أتكينسون ، و هو بطل المسلسل التلفزيوني الذي عرض من عام 1990 حتى عام 1995 .

1 د. سعيد بن محمد السيابي ، التمثيل الإيحائي أو فن الحركات الإيحائية (البانتومايم) ،جريدة الوطن 30 سبتمبر 2020

"إن الباليه فن مسرحي لغته هي اللغة الراقصة , يعبر عن فكرة من خلال رقص جماعي أو فردي , و يعتمد على المصاحبة الموسيقية و يستخدم أزياء و مناظر و إضاءة مناسبة، كما هو نوع من أنواع الرقص المسرحي , يعتمد على تقاليد بعض العناصر الحركية و المقننة و المعبرة، فهو دراما حركية تنتقل إلى المشاهد عن طريق الرقص الأكاديمي أو الأداء التمثيلي الصامت , مصاحبة الموسيقى و العناصر التشكيلية"[1] .

كما أنَّ لكلٍّ من فن البانتوميم وفن الباليه خصائصه ولغته وأسلوبه، وكثيراً ما يظهر التباين في أسلوب كل منهما، وعلى الرغم من أنَّ لكلٍّ منهما خصائصه إلاّ أنَّ كليهما يجسِّدان الحركة المستمدة من الحياة الواقعية.

تؤدي هذه التقنية إلى خلق الطرازية التي تتميز بها هذا الفن الصامت ، وتمكن الملتقي من رؤية واضحة للحركة :

1. التحريف النسبي لأبعاد الحركة وللمكان المادي على أن يراعى شرط الدافع المحرك لإنتاج الحركة وتشكيل المكان المفترض .

2. التكبير والمبالغة : أي أن يكبر الممثل كل أفعاله وإيماءاته وردود أفعاله اكبر من حجمها الواقعي ،شرط وجود دوافع تحركها .

3. قصدية التأثير أو ما يسمى بـ(الإيضاح والتأكيد) ، وهي هنا إيماءة وظيفية تتجاوز حدود الإمتاع البصري ، لتؤدي أثرها من خلال الإفصاح عن فحوى فكرة أو فلسفة العرض ، أي أن يفرق الممثل بين أفعاله والحقيقة ، ويفرق بين الأفعال ، ويكمل كل إيماءة يقوم بها قبل ان يبدأ بالإيماءة التالية ، وان يفرق بين أجزاء الفعل ، والتأكيد يتم من خلال إدخال أفعال مرافقة للفعل الأساس .

4. الطابع المجازي الشعري ، الذي يفترض الابتعاد النسبي عن محاكاة الواقع دون إنكار حيثياته أو المغالاة في مقاطعته وعلى نحو يمكن معه للمتلقي من أن يعطي سلسلة معانٍ افتراضية وصولاً إلى المعنى النهائي المحمول في الطابع المجازي أو الشعري الأداء الحركي الإيمائي أداء غير واقعي ، وليس نسخا للفعل الواقعي، كالركض والمشي وصعود سلم وهمي .. يتم أداء تلك الأفعال من خلال الإيماءات التي تدل على الفعل يعطي هذا النوع من حالات المشي إحساسا بالمسير لكن الشخص ثابت في مكانه مع القيام بحركة تبدو وكأنه في حالة المسير، فالأفعال الوهمية ، متخيلة من قبل الممثل

1 سيريل بومون ، روائع الباليه و أعلامه ، ترجمة أحمد رضا ، (الدار المصرية للتأليف و الترجمة ، 1996)

ليتمكن من نقل صورة الفعل بالحركة الإيمائية إلى المتلقي الذي يقوم بتخيل المتخيل على المسرح .

5. عنصر التوقيت ، أي تحديد نقطة البداية والنهائية لكل إيماءة . بمعنى آخر ضرورة إضفاء طابع الانتظام على كلية الإيماءة ، لكي تصبح أكثر دلالة وجمالاً وابتعاداً عن الفوضى والتشتت .

6. التجريد النسبي للشكل ، وهو لا يأتي هنا لأجل التعبير الجمالي فقط ، بل لفتح المجال واسعاً لتعددية الدلالات ، والتي تعوض بالتالي غياب اللغة اللفظية في العرض وتنشط حاسة البصر للمشاهد إلى أعلى درجاتها

تشكل فن التمثيل الصامت في العصر الحديث في صورة أساليب مختلفة، ومتباينة، متأثراً بالتمثيل الصامت الفرنسي تارة، وبمزيج من الثقافات المختلفة المتعايشة داخل المجتمع نفسه تارة أخري، وبالاتجاهات الحديثة في المسرح تارة ثالثة، هذا المزيج الجديد أنتج لنا أساليب مختلفة تحمل في طياتها من العناصر والملامح ما يثير التساؤلات حول ماهيتها. لذلك نجد أنفسنا أمام ضرورة التعرف علي مصادر تلك الأساليب وماهيتها، ولما كان المسرح الفرنسي المنبع الرئيس لأساليب فن التمثيل الصامت في العالم، لذا ينبغي علينا التعرف علي التمثيل الصامت في المسرح الفرنسي.وهي إتجاهات كل من "ايتيان داكرو" و"مارسيل مارسو" و"جاك ليكوك".

لقد أوجد "إيتيان داكرو" نوعا جديدا من التمثيل الصامت أطلق عليه "التمثيل الصامت الدرامي الجسدي" والجدير بالذكر أن إيتيان داكرو يعد الأب الأول للتمثيل الصام في العصر الحديث.وقد اعتمد في منهجه علي الإمكانات الجسدية للممثل فقط، مدربا إياه علي تحقيق الحركات باستخدام خط القوة لفترة زمنية تمتد لثلاثين عاما متواصلة. حتي يتحقق هدفه بالعثور علي ممثل التمثيل الصامت الذي يحمل " قلب شاعر، وذهن ممثل، وجسم بطل رياضي"، ولم يهتم بالعناصر المسرحية الاخري مثل الموسيقي والأكسسوار والديكور....الخ . وقد قام بوضع مجموعة من التدريبات اعتبرها مبادئ أساسية لممثلي ومنها التدرج والأوزان المضادة والعزل والتأليف والارتجال ....وغيرها.

أما المنهج الثاني فيتمثل في مدرسة "مارسيل مارسو " وقد ابتكر "مارسو" التمثيل الصامت (الغبي) Dumb وتمثلت عناصره فيما يلي :

أولا: من حيث الموضوعات، جاءت كوميدية بسيطة اعتمدت علي إلقاء الضوء علي الأمور العادية في الحياة اليومية المحيطة بنا.

ثانيا(من حيث الحركة) : اعتمد علي استخدام تقنيات محددة تتمثل في إيماءات وإيهامات ومشيات التمثيل الصامت.فضلا عن استخدام تقنيات الفنون الاخري مثل الرقص والأكروبات والمبارزة وفنون التمثيل المختلفة لصقل مرونة الجسد وتنمية مهاراته.

ثالثا(فيما يتعلق باستخدام الصوت) : لم يستخدم أي صوت بشري علي خشبة المسرح باستثناء الموسيقي المصاحبة للعرض من بدايته وحتي نهايته.

رابعا (الشخصيات) : ابتكر "مارسو" شخصية بيب بملابسها المميزة وماكياجها الأبيض .وقدم بها عروضا منفردة.

وتجدر الإشارة هنا إلي أن هذا النوع من التمثيل الصامت هو النوع الكثر انتشارا في العالم، وكذلك في مصر حيث اعتمدت عروض الفنان المصري أحمد نبيل علي تقنيات تلك المدرسة.

أما فيما يتعلق بأسلوب التمثيل الصامت الأبيض ,فقد اهتم "ليكوك" بتدريس ذلك الإسلوب فى مدرسته لمدة عامين متتاليين.

وكان أهم ما ميزه ، أنه من حيث الموضوعات، فإن الاهتمام كان بالطبيعة والبيئة المحيطة منبعاً لتقديم الموضوعات، و ركز على الجسد بشكل رئيسى فى الحركة، وكان القناع المحايد Natural Masks من أهم التدريبات التى استخدمت لإظهار قدرات الجسد كما اهتم بدراسة الحركة من خلال العلاقة بين الفراغ والكتلة

من خصائص فن البانتوميم "الشخصية" التي تتجسَّد عن طريق الرمزية الشرطية، فممثلو فن البانتوميم يقومون بأدوارهم دون أن ينطقوا بكلمة واحدة..إن لغتهم هي الإشارات والحركات ورشاقة الجسد وليونته..كل شيء على خشبة المسرح شرطيٌّ عدا الممثلين الحقيقيين، وعلى الرغم من ذلك فان المشاهدين ينجذبون لتلك الحركات الصامتة ويتابعون أفعال الشخصيات باهتمام شديد ويشعرون بسعادة خاصة وذلك بفضل الحركات الدقيقة للحياة المتخيلة والتي يحولها المُشاهد الى واقع ملموس بمشاركته وتفاعله مع العروض، هذا وإن أهمية فن البانتوميم تكمن في المواقف التي تتطور في ظروف شرطية واستخدام وسائل تعبيرية شرطية،وهكذا يستطيع أن يخترق الزمان والمكان بحرية دون حدود، وهذه الخاصية لفن البانتوميم إنما تؤكد ثقته الكبرى بالخيال الإبداعي لجمهور المشاهدين، وثمة تفاهم مسبق بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين حول قوانين وشروط اللعبة في هذا النوع من فن التمثيل الإيمائي،فهناك

عملية إبداعية مشتركة تتم بين الطرفين، وهذه العملية الإبداعية المشتركة إنما هي احد الأسباب التي تجعل تأثيره قوياً على الجمهور.

إذا ألقينا نظرة على تاريخ فن البانتوميم نرى أنَّ هذا الفنَّ كان فنَّاً شعبياً ومزدهراً، يلعب دوراً هاماً في الألعاب والرقص والاحتفالات الشعبية، فهو فنٌّ مفهوم من قبل جميع الأفراد دون النظر الى مستواهم الثقافي أو التعليمي أو الانتماء السياسي، ومهما كان مستوى المتفرج في فن البانتوميم، حتى وإن كان متفرجاً عادياً جاء ليشاهد العرض بغية التسلية فقط،فانه سيخرج بأفكار ومشاعر جديدة أغنِيتْ بالمعارف عن حياة النفس البشرية.

وأخيراً فإن فن البانتوميم هو تصوير خيالي يستطيع بخصائصه التعبيرية عن الحياة أن يوقِظ اللَّذة الجمالية لدى المُشاهد ويحرّضه على التفكير العميق.

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية

"الدلاطنة"

بطاقة فنية (Curriculum vitae)

الإسم و اللقب : عاهد سفيان مسعود .

تاريخ و مكان الإزدياد : 12.12.1986 بوهران .

العنوان : حي يغموراسن B7 . وهران .

المهنة : مخرج ، ممثل ، منشط .

رقم الهاتف : 0797338404 .

الإيميل : sofiane-tintin@hotmail.com

فايسبوك : Sofiane Ahed Messaoud

Pièce de théâtre pour adulte:

Nom de la pièce	Nom du personnage	Auteur	Mise en scéne	Etablissement

المشعل	Plusieurs personnages	Abesslakhdar	Medjahrimissoum	Théatre régional d’oran
وافية	caporal	Benkhamassa	Benkhamassa et belkaid	Théatre régional d’oran
ملحمة قسنطينة الكبري	Plusieur personnages	Omar El Bernaoui et de Mohamed Laïd Al-Khalifa	Fouzibenbrahim et aliaisawi	O.N.C.I
مسرحية ''و''	شريف ''دور أول''	Mohamed ben mohamed	Mohamed adar	Assmasrah el madina
نوافد	فارس ''دور أول''	Ali naser	Melyanimorad	Copp el nokta
الزهايمر	ميسوم ''دور أول''	Belfadelmohamed	Belfadel et mohamedmihoubi	Ass el amel
جنة مجنون	المجنون''دورأول''	Belfadelmohamed	Belfadelmohamed	Ass el amel
ملحمة أبطال الجزائر	الأمير عبد القادر	Belfadelmohamed	Collectif	Ass el amel
الحرقة	عبدالمجيد	Hamidagharmoul	Amina mejahri	Assmerdjajou
مونودراما ''الوقت''	قمامة	Ahedsofiane	Ahedsofiane	Toupe libre
مونودراما''المحتال''	المحتال	Belfadel	AhedSofiane	Théâtretravailleurd’Oran
zabana	Zabana	Azzedinemihoubi	Mouradmelyani	Direction de la culture et le théâtre régional d’Oran
ليلة الأقدار	الداي حسين	Ali abdoun	Fouzibenbrahim	D.J.S d’Alger
مونودراما الاسكافي	علاء	Ahedsofiane	Ahedsofiane	Troupe libre

Pièce de théâtre pour enfant

الصداقة المستحيلة	الثعلب	Habib medjahri	Habib medjahri	Assmerdjajou
الأشرار الثلاثة	الوزير خبثان	Boualemhafid	Boualemhafid et safiachegag	Théâtre régional d'Oran
عاقبة الخيانة	الثعلب	Habib medjahri	Habib medjahri	Assmerdjajou
النصيحة	الولد الكسول	Yahyadjebli	Ahedsofiane	Coop el majd
ارشادات	المعلم	Ahedsofiane	Ahedsofiane	Coop el majd
remarque	4 ans d'expériences en collaboration avec le F.O.C.E.O . Présentation des spectacles pour enfant aux école primaire.			

Film et tv

فيلم ''العقيد لطفي''	حسين	Ahmed rachdi	Ahmed rachdi	E.N.T.V
فيلم ''أوثار''	عصام	Mohamed louali	Mohamedlouali	E.N.T.V
فيلم البطل ''المجهول''	سي الزوبير	Serine	Hadj alimenad	E.N.T.V

مسلسل ''طوق النار''	**Capitaine flaterz**	**Abd el bariabouelkhayer**	**Basemalmasri**	**E.N.T.V**
سيت كوم "الفايدة و الحساب"	**الجار الرسام**	**Melyani mourad**	**Bensalah hafid**	**E.N.T.V**

Mise en scéne :

اخراج عرض مسرحي للأطفال (النصيحة).

اخراج عرض مسرحي للأطفال (ارشادات منون).

اخراج مونودرام (الاسكافي).

اخراج مونودرام (الوقت).

اخراج عرض مسرحي للكبار (الصوف).

اخراج عرض مسرحي للكبار (الدلاطنة).

diplôme:

subit 2 stages de formation au théâtre régional d'Oran. Du 13 au 27 juillet 2011.et du 24mars au 02 avril 2013.

2 émé prix avec le monodrame « le temps » au féstival du monodrame à SidiBelabes.

Titulaire d'une attestation de comédien provenant du ministère de la culture.

بطاقة فنية عامة :

مسرحية : الدلاطنة

إنتاج : الجمعية الثقافية إبداعات الشباب الحر، 2020.

نص و إخراج : عاهد سفيان

اداء :

- مخلوف نزيهة
- قاسمي صلاح الدين
- بوقطوف حميد
- شيريفي محمد الأمين
- عريش عبد الرزاق

مساعد مخرج : بن مكي إلياس

كوريغرافيا : شيريفي محمد

سينوغرافيا : عريش عبد الرزاق

تقني الصوت : قديرو بوقطوف

مسرحية " الدلاطنة "

ملخص نص المسرحية

من منا لم يشاهد الرسوم المتحركة للإخوة دالطون اللذين يطلق عليهم اسم " Les Daltons " بالفرنسية جو ، جاك ، ويليام ، و أفريل اللذين يشكلون فيما بينهم عصابة الدالطون ، و يقضون عقوبة السجن بسبب أعمالهم الإجرامية .

يخطط الإخوة الأربعة دائما للهرب من السجن ، و يبتكرون حيلا و ألاعيب مختلفة لتحقيق ذلك، ويستغلون كل الأدوات المتاحة لهم ، ولا يفوتون موقفا يسمح لهم بالهرب إلا وحاولوا استثماره .

في كل مرة تكتشف ادارة السجن هروب عصابة الدالطون ، و تجري ملاحقة مثيرة لهم من طرف رجل القانون لاكي لوك ، تنتهي بالقبض عليهم و إعادتهم مرة أخرى إلى السجن ، لكن الإخوة الأربعة لايفقدون الأمل ، و يحلمون بأن تنجح إحدى خططهم ذات يوم في الهروب من السجن إلى الأبد .

ومن هذه الفكرة استلهم عاهد سفيان نصه المسرحي اللذي اسماه " الدلاطنة " (نسبة الى شخصيات العرض) في اسقاط منه على واقع نظر اليه بمنظوره الخاص فنرى ان الفكرة العامة للعرض هي تسليط الضوء على هذا الواقع المزيف الذي ينعدم فيه الأمن و الاستقرار، و تتغلب عليه الأنا ، الكراهية ، الحقد ،السرقة والاحتيال و باصرار من الكاتب للكشف عن كل الاشخاص الذين تتوفر فيهم هته الصفات في مجتمعنا اليوم سواء كانوا مواطنين عاديين ، اصحاب مناصب عليا أو حتى سياسيين صور لنا أحداث المسرحية في قالب كوميدي ساخر و بلغة عامية بسيطة ليكون العرض أقرب الى الجمهور في جو من الفرجة ، الضحك و النقد الهزلي .

تجري أحداث المسرحية في ثلاثة أمكنة مختلفة أولها في الصحراء مكان عمل المساجين أين يقومون بعملهم الروتيني كل صباح و هو تكسير الحجارة وفي غفلة من لاكي لوك التي كانت تحرسهم يستغلون الفرصة و يقومون بالفرار هاربين من السجن الى ان ينال منهم التعب فيتوقفون في مكان أمن قرب المدينة و هو المكان الثاني الذي تجري فيه أحداث عملية تخطيطهم لمزاولة نشاطهم (السرقة) بطرح كل واحد منهم اقتراح قد يساعد العصابة .

الرؤية الإخراجية في الجزائر

شهد الواقع الجزائري تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية كبيرة رافق تلك التحولات تغيرا في المجتمع وبنيته الاجتماعية ، والتغير في المجتمع يؤدي بدوره

الى التغير في منظومة الوعي ، فالواقع المادي في تفاعل مستمر مع المتغيرات التي تحدث نتيجة تلك التحولات الحاصلة والتي القت بظلالها على المسرح الجزائري بوصفه جزأ من ذلك الواقع ،فقد أخذ العرض المسرحي الجزائري يشهد أساليب متعددة ومختلفة في عناصر العرض ومكوناته سيما في الاخراج والاداء التمثيلي فتنوعت الاساليب الاخراجية بحيث لم تعد تعتمد على اسلوب واحد كما هو متعارف عليه في السابق كأن يكن هناك عروض اعتمدت الجسد ، وعروض اعتمدت الكلمة المنطوقة ، واخرى المنظر المسرحي ، حيث أخذ العرض المسرحي يعتمد أكثر من اسلوب واحد وبات العرض المسرحي يأخذ الشكل الدلالي في منظومة عرض سيميائية تتحول الى عدة علامات وفق مفهوم الشفرة والرمز ، ومثلما اختلفت الرؤى و الطروحات في اسلوبية العرض ، اختلف الاسلوب الاخراجي ، والذي لا نستطيع ان ندرجه في اسلوب من الاساليب المتعارف عليها ، كأسلوب ، كروتوفسكي في المسرح الفقير ، او اسلوب مايرخولد في مسرح البيوميكانيك ، حيث أخذ العرض المسرحي يحمل اكثر من اسلوبين او ثلاثة اساليب و اخذ المخرج المسرحي يخلق اسلوبا (هجينا) ويسعى الى خلق فضاء مغايرا سمي بالفضاء الثالث للتعبير، والذي يؤكد فيه ان مفهوم الفضاء الثالث هو نتاج ثقافتين مختلفتين وناتج هاتين الثقافتين هو ثقافة هجينة وهذه الثقافة عادة ما تكون في المجتمعات المنغلقة والتي اصبحت اليوم متأثرة بثقافات دخيلة على ثقافتها ، أو ثقافات لا تنتمي الى تلك المجتمعات ديموغرافيا، وهذه الثقافات اما ان تأتي عن طريق الاحتكاك بتلك المجتمعات بهيمنة مباشرة أو أن تأتي عن طريق تقليد تلك المجتمعات عن طريق العولمة وما آلت اليه من وسائل اتصال و تكنولوجيا حديثة عالية الاستخدام .

لقد شهدت الجزائر تداخلا ثقافيا بين مشتركات الامم ، وما ذلك التداخل الا نتيجة التحولات السريعة في مناشط الحياة جميعها ، حتى دخلنا دوائر العولمة المشتركة من دون خيار منا ، أو دخلت الى عالمنا دون أستاذان ، ومنذ أن اثيرت فكرة (القرية الكونية) في أوربا والتي تحولت الان الى (غرفة كونية) والتي جمعت كل حركات الكون عبر الستالايت و الأنترنيت ووسائل الاتصال الاخرى والتي أدت بدورها الى تقارب المسافات بين الامم و تلاقحها وتأثر بعضها بالبعض الاخر ليخلق لنا فضاء بأساليب جديدة هي الاخرى ومتعددة ليكون فضاء (هجينا) على ممارساتنا

ان الإنتقالة التي حصلت للمسرح الجزائري وبالأخص ما بعد التغير هو ظهور جيل جديد من المخرجين المسرحين الشباب وهم يمتلكون رؤى جديدة في تشكيل عناصر العرض البصرية والسمعية وعلاقتها في تشكيل مضمون العرض،بحيث ساهمت هذه العروض بخلق عرض جديد ومغاير متأثرة بمفاهيم فلسفية تعمل على نبذ

السائد في شكل ومضمون العرض المسرحي الذي هيمن لفترات طويلة وهذا التداخل الثقافي الذي لم يكن مختصرا فقط على المسرح المحترف و عروضه دون أخرى فلابد من النظر في تسمية (مسرح الهواة) وهي تسمية تكاد تكون فيه من الحيف و الاقصاء و التهميش لعروض مسرحية فاقت في بعض الأحيان ما قدمته نظيرتها في المعالجات و الرؤى الاخراجية لتشكل علامة مضيئة في تاريخ المسرح الجزائري ومنها ما كان متفوقا ليشكل حضورا كبيرا ولافتا ، على اساس الفاعلية الكبيرة لتلك العروض،وأخصب الذكر العروض التي قدمت و لا تزال تقدم في مهرجان الهواة الذي اسسه عبد الرحمن كاكي في مدينة مستغانم حيث اعتمدت تلك العروض المسرحية على رؤى جديد في تناول منظومة العرض المسرحي .

فلم تعد هناك مراكز متعالية في ظل العولمة والفلسفة الحديثة فمفهوم المركز والهامش مفهوم قديم والفلسفة الحديثة تدعو الى اعلاء الهامش وضرب المركز المتعالي و الاطاحة به ، ولم يعد الفكر السائد محكوم كما كان بمجموعة من النخب لتهمش من خلال سلطتها العروض المسرحية المحترفة وتجعل منها بؤر ثانوية في ممارساتها الابداعية لتشكل من خلال الاسم (مسرح الهواة) نظرة دونية تجاه هذا المنجز الابداعي .

ولتداخل الثقافي اثر على العرض المسرحي الجزائري الذي خرج من الكلاسيكية والتقليدية في تناوله اليومي والمتداول حيث بدأ المخرج المسرحي يعمل وفق منظومة جديدة للعرض متأثرا بما جاءت به اراء الفلاسفة الحديثة ودخوله منظومة العولمة وما الت اليه في استخدام الميديا الجماهيرية و الأنترنت ودخوله عبر هذه النوافذ من الخصوصي الى الكوني وفق عملية المثاقفة و الاحتكاك مع ثقافات اخرى عبر اليات التواصل الحديثة .

وفي ضوء ما سبق يتضح لنا أن التجارب المسرحية الحديثة هي سباق بين عناصر العرض في بث دلالاتها ومعانيها وأهتمامها في عملية البناء الدرامي متداخل بعدة أساليب فمنها من زاوج بين الصورة المسرحية ولغة الجسد عبر التقنيات الحديثة ومنها من زاوج بين اللغة المنطوقة والتمثيل الصامت والرقص، ذلك ما ذهب اليه المخرج عاهد سفيان في رؤيته الإخراجية لمسرحية "الدلاطنة " محاولا تجربة نوع جديد تتعدد فيه اليات الخطاب و صناعة المعنى لدى المتلقي الذي يعتبره السبب الرئيسي لنجاح أي عرض حسب رأي المخرج ، مستعملا تارة الحوار الملفوض وتارة اخرى الأداء الصامت في قالب كوميدي هزلي مسلطا الضوء على المسؤولين و أصحاب الطبقة السياسية حيث رسم الشخصيات بأسلوب كاريكاتوري ممزوج بين الفنتازيا و الواقع مما يثير السخرية و الضحك كاشفا لنا حقائق هؤلاء

وهذا التداخل فيه من الايجاب وليس السلب على منظومة العرض المسرحي المبتكرة من خلال رؤى وتطلعات المخرجين الشباب لخلق حالة مغايرة للخروج عن التقليدي والسائد في تنظيم العرض المسرحي وإعطائه الشكل المعاصر.

إن الرؤية المعاصرة للخطاب المسرحي زجت بالجسد في وسط المنظومة البصرية أي ضمن الإنشاء الصوري للمشهد المسرحي بإعتبار الجسد مقسم إلى قسمين نجد ان المخرج لم يعتمد على المحاكاة المرئية الساذجة بل امتدت محاكاة الجسد إلى ما وراء التشابه الخاص في التشكيل الخارجي الى المحاكاة الخاصة العميقة للمعنى أي محاكاة بقصد الإتقان و الاضافة و التفوق الجسد التعبيري الإمائي المشبع بالرموز و الإشارات مستنفذا طاقة الممثل إلى اقصاها ، بقصد تحقيق البعد الجمالي الناتج عن التشكيل الجسدي بحسب الخطة الاخراجية ، و ضرورات الفعل الدرامي ، و الذائقة الجمالية التي تحققت بلمساته الابداعية التي حاول من خلالها المخرج صياغة رجال الدولة و أصحاب المناصب العليا ، و كذا ادراك المتلقي للواقع الداخلي و الخارجي لهؤلاء ، و بهذا الجسد كون المخرج علاقة وجدانية مع المتلقي اقتداء ب"جروتوفسكي" مؤسس المعمل المسرحي ، و الذي تفرد من بين التجارب المسرحية المعاصرة ، و اتخذ من جسد الممثل بؤرة في الاشتغال المسرحي .

دراسة تحليلية لمسرحية " الدلاطنة "

حاول المخرج عاهد سفيان وضع أحداث و صراع شخصيات العرض في فضاء شبه فارغ حيث جرد الخشبة من الديكور الزائد ، ومن التلوينات المتمايزة للإضاءة ، و ركز على الجسد الذي كان منبع الحركات و التكوينات و الإشارات مقتديا بالمخرج البولندي الذي يرى بان جسد الممثل هو منتج العرض و صانع الجمال فيه " فالجسد يشكل رسوخنا في العالم "[1] ، وبما أن المسرح إبداع عمل المخرج على تكسير النمط السائد و جسد إبداعا بالجسد و تموضعاته على الخشبة

ان عرض مسرحية "الدلاطنة" الذي بين ايدينا من بين الأعمال الكوميدية التي جمعت بين الأفكار الأساسية لنص المسرحي و بين طريقة توظيفها في فضاء المسرح ، فمنذ رفع الستار على الديكور البسيط الذي كان فوق الخشبة نلاحظ قراءة مغايرة للنص بالرغم من بقاء موضوع الحكاية الرئيسي بل إن بصمة المخرج في العرض المسرحي تجاوزت عدة أفكار ولم تبقى عند فكرة أربعت مساجين يمتهنون السرقة و الاحتيال يهربون من السجن كل مرة فمن خلال فمن عملية سطوهم على بيت أحد

1 Michael Foexel , notion corps in notions encyclopaedia inversalis , France ,2004 , P230

الأثرياء الذي كان معهم في السجن و عثورهم على صندوق حديدي و الذي من المفترض يكون ممتلئ بالأموال فيتشاجر الأربعة في ما بينهم على الصندوق و في اسلوب كاريكاتوري و حركات مبالغ فيها للوصول اليه يتضح ان الصندوق قد يكون منصب ذا قيمة عالية لأنه فيما بعد نفس الصندوق يصبح منبرا لإلقاء المرشحين [1] مشروعهم الانتخابي إلا انهم لا ينجحون في ذلك كله دلالة على السلطة الفاسدة التي لم تتغير جيلا بعد جيل ، وهو ما دل عليه ايضا صوت انتفاضة الشعب لمعارضة نتائج الانتخابات في نهاية العرض اما صورة العرض العامة فقد شكلت الديكورات الجامدة الناطقة مع حوارات النص الهادفة و أشكال الممثلين المجسدة للتعابير الكاريكاتورية ."[1]

الأداء التمثيلي : يبدو ان المخرج " عاهد سفيان " قد وضع في الحسبان خلال تقديم عرضه الكاريكاتوري (الدلاطنة) دور الممثل الكبير الذي يلعبه من أجل خلق الصورة التعبيرية و صناعة المعني لدى المتلقي من جهة و إبداع المواقف الكوميدية التي يصعب تحقيقها من جهة اخرى ، خاصة ان لم يكن الأداء المبذول من طرف الممثل بجميع حركاته و إيماءاته و اشاراته الصغيرة و الكبيرة دقيقا ، وعلى هذا الأساس وبفضل الخبرة و التجربة الفنية يتضح ان المخرج ركز على الأداء الحركي للممثلين في معظمه والذي كان هجينا تتنوع فيه المناهج اذ لم يعتمد منهج واحد فقط بل بأسلوب كاريكاتوري رسم لنا المخرج شخصيات يختلف كل واحد منها عن الأخر في أبعاده الفزيولوجية و النفسية ، وقد جمع التقنيات التي نادى بها " مايرهولد " في المسرح الشرطي ، و ذلك من خلال الحركات البلاستيكية المرنة و الرشيقة من طرف الشخصيات كما وزع الشخصيات حسب القامات من القصير إلى الطويل :

الشخصية الأولى : السجين 001 أقصر شخصية (قائد العصابة كثير الغضب)

الشخصية الثانية : السجين 002 (المخطط صاحب صاحب الأفكار الخبيثة)

الشخصية الثالثة : السجين 003 (زير النساء العاشق)

الشخصية الرابعة : السجين 004 أطول شخصية (الغبي) [2]

وهو ما عمد اليه المخرج في اضفاء كل شخصية بميزة تميزها عن الشخصيات الأخرى و هذه العناصر من أساليب الكوميديا ديلارتي اظافة الى توظيف بعض المشاهد الصامتة ، و قد استعان المخرج بهذه الأدوات المستمدة من التراث القديم لأّجل

---

1 انظر الى ملحق الصور ، صورة رقم (3) .
1 انظر الى الملحق ، الصورة رقم (2)
2 انظر الى الملحق ، الصورة رقم (5)

تحقيق كوميديا اصلية في طابع جديد ، كما اعتمد ايضا على منهج البيوميكانيك الذي تبناه " مايرهولد " ، وذلك في شخصية السجين 001 الذي كان يؤدي كل حركات الغضب التي لم يكن للمشاعر الداخلية شأن فيها اضافة الى شخصية السجين 004 الذي كان يجمد ساكن بجسده في لحظات الرفض محاكيا التماثيل[1] .

الأداء الصوتي : لقد لعبت الحوارات في عرض مسرحية " الدلاطنة " دورا بارزا ، خاصة كونها تعددت الخطابات فيها من الخطابات سياسية و ثقافية ، وعلى هذا فقد خلق المخرج مشاهد بصرية مختلفة تحكي حكايتها الخاصة في الوقت الذي كان الحوار الملفوظ يحركها بكلمات تشخيصية قوية موازية و ممزوجة بالحوار الغير ملفوض (اللعب المسرحي) الذي كان يصل في بعض الأحيان الى تسريع وتيرة (rythme) الفرجة المسرحية بمفهومها العام ، وعل الرغم من ان الحوار في أغلبه كان بين الشخصيات الأربعة ، إلا اننا نجد المشاهد متتبعا لكل ما كان يصدر من الشخصيان من أصوات متنوعة خاصة شخصية السجين 001 عن النرفزة فكان يصدر اصوات غريبة متفاوتة حسب شدة الغضب أو شخصية السجين 004 عند اصداره صوة القطار[2] ، فكانت هذه الأساليب الصوتية تحقق متعة للمشاهد ، اضافة الى أن المخرج اعتمد على منهج المسرح الفقير ل " جروتوفسكي " و متيقنا بأهمية الدور الكبير الذي سيكون على عاتق الممثل الذي سيبعث بكل طاقته الصوتية و الحركية ، ولذلك كانت الالقاءات الصوتية في فضاء المسرح بين كلمات السخرية و الضحك و بين إقاعات صوتية ذات ألحان موسيقية ، وبين توازي و إنسجام وتوافق مع حركات وإشارات الممثلين تم صنع الاحداث الدرامية التي تشد انتباه المشاهد وتزيد من متعة التشويق و اللعب المسرحي .

الأداء الحركي : ويتمثل في كل ما قام به الممثلون من إشارات و إيماءات فوق خشبة المسرح و هو العنصر الوحيد و الرئيسي الذي بنى عليه " عهد سفيان منهج لإعداد و إخراج مسرحية " الدلاطنة " ، و بفضل ارشادات و تدريبات المخرج استطاع هؤلاء الممثلين الهواة من تحقيق متعة متكاملة دامت 55 دقيقة من الزمن في جو فرجوي حيث قام هؤلاء المساجين بتقنياتهم الأدائية المختلفة و المتنوعة و الشاقة بنقل المشاهد من حقل لتكسير الحجارة إلى مكان أمن قرب المدينة و مسكن أحد الأثرياء و السجن و غيرها ، وذلك بتوظيف أعظاء الجسم صغيرة و كبيرة، ويتضح مما سبق ذكره أن قلة الإمكانيات التقنية و السمعية و البصرية المكلفة إلى ان المخرج عوضها عبر تشغيل جسد الممثل و حركاته .

---

1 انظر ملحق الصور رقم
2 انظر عرض مسرحية الدلاطنة DVD

وتحقق جمالية العرض في مسرحية " الدلاطنة " وبخشبة شبه عارية لم يكن إلا بالحركات الجسدية الجيدة التي تشعر الممثل لأن فاعليتها لم تستنفذ ، وهذا ما لوحظ في شخصية السجين 001 التي ظلت تصرخ و تلقي في الأوامر على الشخصيات الأخرى بأسلوب العصبية و النرفزة المبالغ فيها و شخصية السجين 004 الغبي الغير مبالي بما يحدث من حوله فصراع هاتين الشخصيتين زادتا من حدة كوميديا المواقف حد الإفراط ، فكان النص واضح بفكرته العامة و العرض أكثر بيانا بصوره المرئية و الفنية بفعل التنوع الأدائي الجميل مع أن الشخصيات يلبسون زيا موحدا وكلهم مساجين إلا أن لكل واحد منهم ملامح مختلفة ناتجة عن التقمص و الإسترخاء الدقيق و الإمكانيات الصوتية و الجسدية المقنعة التي أبهرت المشاهدين، خاصة عندما تتحول أجساد الممثلين إلى تشكيلات جسدية " postures "[1] مناسبة لكل حالة و مكان يتواجدون فيه المساجين مع شخصية لاكي لوك أو لوحدهم ، وبالتالي لم يكن هناك أي مساحة فارغة لم تستغل أو مشهد غير مفهوم بل كانت الشخصيات باعثة للحيات الدرامية فوق الخشبة ببذل الممثلين مجهود كبير ، و هو الحال عند " جروتوفسكي " الذي يحمل الممثل عبئا كبيرا في خلق التفاعل الإيجابي بينه و بين المتلقي ، اضافة الى سينوغرافيا المسرح الفقير التي انتهجها "عاهد سفيان" ، نجده قد وظف بعض الحركات التي كان يطالب " مايرهولد " ممثليه إتقانها و هي حركات جسمانية رفيعة و ملتوية شبيهة بالحركات البلاستيكية ، وفي الأخير يظهر ان الجسد كان الآلة الوحيدة في عرض مسرحية " الدلاطنة " المساعدة على البناء المشهدي للأحداث و المواقف التي أراد المخرج من خلالها ان يكشف حقيقة السياسيين و رجال الدولة الفاسدين بطريقته الخاصة المشوقة و الممتعة من بداية العرض إلى نهايته .

السينوغرافيا : اعتمد المخرج في عرض " الدلاطنة " على تكوين مشاهد تليق بما فرضه النص المسرحي و بجميع الأماكن المفترضة فوق الخشبة بداية بحقل بحقل تكسير الحجارة ، معتمدا على ركح المسرح الفقير ، فقد كانت سينوغرافيا بسيطة من حيث نقص الملحوض للديكورات الحقيقية الملموسة ، مغطيا إياها المخرج بالحركة الكثيفة و الشقلبات التهريجية التي أداها المساجين إضافة إلى التشخيص الكاريكاتوري الهزلي المبالغ فيه ، لكن رغم بساطتها فقد لعبت أجساد الممثلين دورا كبيرا في تشكيل اللوحات الرمزية المشبعة بالحياة و التي كانت متناغمة مع تفاصيل القصة من أولها إلى آخرها .

الديكور : يبدوا منذ الوهلة الأولى التي فتحت فيه الستائر أن الفضاء المسرحي كله كان شبه فارغ بخلفية مسرح سوداء يملئ الخشبة فقط اربعة صخور مكعبة الشكل و

1 انظر ملحق الصور ، الصورة (2)

جدار مستطيل، لضرورة قصوى استخدم المخرج هته الأحجام لدلالة عن مكان معاقبة المساجين و هذا المكان خالي في الصحراء تتم فيه تكسير الحجارة كعمل روتيني كل صباح ، و الخزانة الحديدة التي كانت لها عدت وظائف خزانة أموال و منبر المتحرك الذي يلقي المرشحين مشروعهم الانتخابي فيه[1] ، يبدوا أن المخرج قد استعمل ماكينة خياله السحرية و الفنية التي حولت الخشبة الشبه عارية الفقيرة إلى ركح غني بديكورات حية تتشكل حسب الموقف الذي فرضه النص المسرحي ، وذلك بالمجهود البدني و الطاقة الكبيرة التي بذلها الممثلون .

الملابس : كانت الملابس في عرض مسرحية " الدلاطنة " عبارة عن زي موحد ، تمثل في معطف و سروال مخططين بالبرتقالي مصفر و الأسود و لكل زي رقم يرمز لشخصية حامله و في شكلها العام كانت تعطي دلالة و تعبيرا عن ملابس المساجين و إحاءا على شخصيات العرض هم عصابة الدالطون المشهورين في السلسلة الكرتونية " الإخوة دالطون " [2].

الموسيقى و المؤثرات الصوتية : لم يستعمل المخرج في العرض الكثير من الألحان الموسيقة الطويلة او الإيقاعات الصاخبة إلا إيقاع عثور عصابة الدلاطنة على خزانة المال في البيت أو موسيقى هروبهم من السجن و التي كانت متوافقة مع أحداث العرض كما انه استخدم ايقاع الممثلين الذي تمثل في صفقات بالأيدي و ضرب بالأرجل على الخشبة في تقديم منهم ببداية عملهم الروتيني كل صباح ، أما المؤثرات الصوتية فقد عالج بها المخرج أحداث الشجار بين أعضاء العصابة خلف الجدار الصخري ، كما استعمل صوت صراخ الشعب و هتافاته فكانت لحظة تراجيدية مصورة للحدث المقصود .

الإضاءة :كأداة و عنصر أساسي في من عناصر السينوغرافيا أخذت مكانها متوسطة بين اللعب الدرامي للجسد فوق الخشبة ، و بين تحولات المشاهد التي كانت تقدم دلالات خاصة ، وقد استخدم المخرج عنصر الإضاءة في بداية العرض باللون الأزرق الخافت دلالة على الصباح الباكر، و في أغلب الأحيان كانت إضاءة ساطعة كون العرض كوميدي .

1 انظر عرض مسرحية الدلاطنة
2 انظر ملحق الصور

الخاتمة

الخاتمة : تم استخلاص بعض النقاط التي كانت آخر عنصر لهذا البحث بمثابة نتائج و اقتراحات وقد تمثلت في ما يلي :

- يعد المسرح الصامت من أهم الأشكال التعبيرية التي يمكن الاستعانة بها في المسرح من أجل تقديم فرجات درامية مثيرة، تجذب المشاهدين بطريقة إبداعية ساحرة .
- إن المسرح الصامت أو ما يسمى بالميم أو البانتوميم يشغل كثيرا خطاب الصمت الذي يعبر سيميائيا ورمزيا عن مجموعة من القضايا الذاتية والموضوعية أكثر مما يعبر عنها الحوار المباشر
- للميم تأثير جيد على الجمهور الراصد بسبب إيحاءاته الشاعرية، وتلميحاته المضمرة والمكثفة أفضل بكثير من تأثير الاسترسال المبني على المنولوجات السلبية ، و الحوارات الطويلة .
- الصمت في المسرح مساحة لاستقراء المسكوت عنه
- لايمكن تقديم عرض مسرحي صامت إلا بممارسة التشخيص الحركي، وترويض الجسد اللعبي لينسجم مع لغة الميم. وغالبا، ما يكون للمسرح الصامت آثار مفيدة في تحقيق الإبلاغ والتواصل السيميائي الحقيقي .
- ان العروض المسرحية الدسمة و المتنوعة المبنية على الفرجة الشاملة والمتكاملة لإمتاع الذات وتسلية الآخر، هي العروض التي تجذب الجمهور الحاضر إلى قاعة المسرح لتتبع فرجات و التنوع في الطرح .

في الاخير لا ادعي انني كنت ملم بشتات هذا الموضوع ، ولكن حاولت قدر المستطاع رصد نتائجه ، التي تحتاج إلى الاهمية البالغة من قبل الدارسين و الباحثين ، لإعطاء المكانة التي تستهلها لمواكبة الحداثة المسرحية .

قائمة المصادر و المعاجم

القرآن الكريم

قائمة المصادر و المعاجم :

المصادر:

- ميشال فوكو ، نظام الخطاب ، تر محمد سيلا، التنوير ، دط ، دت ، ص 27
- نيتشه مولد التراجيديا، تر : شاهر حسن عبيد ، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية ط1 ، 2008 .

المعاجم :

- ابراهيم مصطفى، أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، معجم الوسيط، ج 1. ط 2، مكتبة الإسلامية للطباعة و النشر و التوزيع، استانبول تركيا، 1972 .
- ابن منظور ، لسان العرب ، دط ، صادر للطباعة و النشر ، مجلد 3 ، الجزء 14 ، لبنان .
- ابن نصير إسماعيل بن حماد الجوهري ، الصحاح تاج اللغة صحاح العربية ، تر إميل بديع يعقوب ، محمد نبيل طريفي ، ج 2 ، دار الكتب العلمية، ط 2 ،بيروت ، 1999 .
- باتريس بافيس ، معجم المسرح ، تر : ميشال فخطار ، المنظمة العربية للترجمة ، ط1 ، شباط (فبراير) ، بيروت لبنان ، 2015 .

المراجع :

- المسرح الروماني و.بير ، تر، زين العابدين سيد محمد و حاتم ربيع حسن ، ط الأولى ، 2016 .
- حسين واد في مناهج الدراسة الأدبية ، دار سراس للنشر ، تونس 1985 .
- د. سعيد بن محمد السيابي ، التمثيل الإيحائي أو فن الحركات الإيحائية (البانتومايم) ،جريدة الوطن 30 سبتمبر 2020 .
- رياض عصمت ، المسرح في بريطانيا، منشورات الهيئة العامة السورية ، ط01 دمشق/سوريا ، 2012 .
- سارا ميلز . مفهوم الخطاب في الدراسات الأدبية و اللغوية المعاصرة ، تر، عصام خلف كامل ، دار فرحة للنشر و التوزيع 2003 .

- علي صابري، المسرحية نشأتها و مراحل تطورها و دلائل تأخر العرب عنها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس .
- عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها ، دار الفكر العربي ، ط 5

المراجع باللغة الأجنبية :

- Jean Duboit, et , all.Dictionnaire de Linguistique générales, paayot paris , 1971.
- Mariana Tustescu, le concept du discours

الرسائل الجامعية :

- برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي و ظاهرة الإبداع، اطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتراه علوم في الفنون درامية ،كلية الآداب و اللغات و الفنون ، قسم الفنون ، جامعة وهران ، 2014 – 2015.
- رابح هوادف ، جمالية الخطاب المسرحي المعاصر،مذكرة نيل شهادة ليسانس ، كلية الآداب و اللغات و الفنون ، قسم الفنون ، جامعة مستغانم، 2017 – 2018 .

- نعيمة سعديه ، تحليل الخطاب و الدرس العربي : قراءة لبعض الجهود العربية ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية ، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر) ، جانفي 2009 .
- نوال بومعزة ، مطبوعات جامعية ، مقياس تحليل خطاب ، كليه الآداب و الحضارة الإسلمية ، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية ، قسنطينة ، 2012،2013 .

الملحق الصور

الصورة رقم (1) : صورة توضح مساجين و هم يقومون بعملهم اليومي و هو تكسير الحجارة تحت حراسة لاكي لوك

الصورة رقم (2) صورة توضح التشكيل الجسدي " postur " الذي يقومون به الثلاثة في كل مرة يخافون فيها قائدهم رقم 001 في شكل كاريكاتوري هزلي

الصورة رقم (3) صورة توضح إستعمال عصابة الدالطون للصندوق الحديدي كمنبر لإلقاء مشروعهم الإنتخابي

ملحق رقم (4) صورة توضح سيطرة لاكي لوك على المساجين و هم واحد وراء الآخر من القصير إلى الطويل .

الفهرس

الفهرس

شكر

الإهداء

المقدمة .....أ

المدخل : التعريفات الفكرية للخطاب المسرحي

مفهوم الخطاب المسرحي.....5

الفصل الأول : تاريخ العرض المسرحي و تشكلاته

- المسرح الإغريقي..... 17
- المسرح الروماني..... 20
- المسرح الشرقي..... 22
- مسرح عصور الوسطى..... 24
- مسرح عصر النهضة..... 27
- المسرح الحديث..... 29
- تاريخ البانتوميم..... 30

الفصل الثاني : دراسة تطبيقية لمسرحية " الدلاطنة "

- بطاقة فنية.....40
- ملخص النص.....47
- مقدمة الرؤية الإخراجية في الجزائر.....48
- دراسة تحليلية للمسرحية.....52
- الأدائ التمثيلي..... 53
- الأداء الصوتي..... 54
- الأداء الحركي..... 55
- السينوغرافيا..... 56
- الديكور ، الملابس ،الموسيقى و المؤثرات الصوتية..... 57
- الإضاءة..... 58

خاتمة 59

قائمة المصادر و المعاجم.....61

ملحق الصور 56

فهرس 68