الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الطاهر مولاي– سعيدة
كلية الآدب واللغات والفنون
قسم الفنون
تخصص نقد العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر بعنوان :

شعرية التشكيل المسرحي في عرض مسرحية المقامة البهلوانية لعبد الكريم برشيد

إعداد الطالبة:
طالب خالدية

إشراف الأستاذ الدكتور:
مولاي أحمد

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ:.....	رئيسا
الأستاذ: د. مولاي أحمد	مشرفا ومقررا
الأستاذ:.....	مناقشا

السنة الجامعية 2019 – 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال تعالى بسم الله الرحمن الرحيم :" **قَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَصْلِحْ لِي فِي ذُرِّيَّتِي ۖ إِنِّي تُبْتُ إِلَيْكَ وَإِنِّي مِنَ الْمُسْلِمِينَ** "

صدق الله العظيم {سورة الأحقاف الآية 15}

الفضل والشكر والحمد لله سبحانه وتعالى الذي أنار طريقنا وهدانا للعلم ووفّقنا لإنجاز هذا العمل المتواضع.

نتقدم بخالص الشكر وجميل العرفان وعظيم الامتنان إلى الأستاذ المشرف "مولاي أحمد" الذي لم يبخل علينا بملاحظاته القيمة ودعمه رغم الظروف الصحية التي تواجهها البلاد، فله منا جميل الشكر على صبره الجميل.

ونتمنى له دوام الصحة والعافية.

كما نوجه الشكر إلى الأستاذ معمر زروقي وإلى نبع حنان قسم الفنون الأستاذة سعيدي منى، كما نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة علواني فاطمة الزهراء وإلى الأستاذ خوجة بوعلام، وإلى الأستاذ ربعي أحمد، وإلى الأستاذ مباركي بوعلام، وإلى الأستاذة بشارف أمينة

وإلى كل من ساندني من قريب أو من بعيد.

إهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

" وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ "

صدق الله العظيم.

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الاخرةإلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك جل جلالك.

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة ونور العالمين.

إلى اللّذين أهدياني طفولة هادئة في هذا الوجود

وكانا اللثغة الأحلى والزمن الأبهى والمكانة الأرقى: أبي وأمي

وأهدي ثمرة جهدي إلى إخوتي وأخواتي

وخاصة وردتي فريدة التي كانت الدرع الواقي لي من شرّ هذه الدنيا

طالب خالدية

مقدمة

مقدمـة:

يعدّ المسرح عملا فنيا قبل كل شيء يتجاوز حدّ التربية والتوعية لينهض بهدف أسمى هو التقدم والحضارة متلبسا برقي الأداء وسطوة الكتابة، يحبل بالعديد من الصور الموجودة في مسار الحياة، ويقدمها بصورة مغايرة معتمدا على معطيات جمالية ومعرفية في الواقع والخيال لتحقيق المتعة وإثارة وتشويق المتلقي، متمردا في ذلك على خصائصه التقليدية وإدراج خصائص جديدة تتجاوز ضوابط الجنس الأدبي المنغلق على ذاته بفعل اللغة الشعرية، فتنهار مقاييس استقلال الأجناس الأدبية وانفصال بعضهما عن بعض فاسحة المجال لميلاد كتابة جديدة تندرج في معالم الإبداع بتجددها وإيحاءاتها وترميزاتها الدلالية ،تلك الكتابة التي تتخذ مسارا جماليا عميقا ومختلف نسبيا، حينما تتحول إلى عرض فني له طرق تركيبه وبنائه وشعرية تشكله في ظل إحداث تناغم هارموني بين مكوناته وعناصره، وقد استطاع المسرح المغربي خلق مناخات وآفاق خاصة به وأن يطرح موضوعات وقضايا يعيشها المثقف العربي، ويرصد هذا الوجود الإنساني المتشظي من مختلف نواحيه والتعامل معه كتابة وعرضا جامعا بين المختلف والمتشابه وبين الواقع والخيال وهذا لتحقيق الفعالية الاستيطيقية والفنية الشعرية والتأثيرات التواصلية من جهة أخرى اكتساب كينونة جديدة.

ووفق هذا المسار فإننا نجد كتابات عبد الكريم برشيد ليست بمعزل عن تلك الإبداعات مع أنها تشكل علامة فارقة في الإبداع المسرحي الحداثي من خلال مزجه بين الماضي والحاضر والكائن والممكن ولهذا وحظيت كتابات عبد الكريم برشيد بعمليات إخراجية واسعة من طرف كبار المخرجين المغاربة، فالمسرحية المقامة البهلوانية كانت من بين المسرحيات الأكثر إبداعا والتماسا لقضية يعاني منها المجتمع العربي المعاصر وقد اخترنا الشعرية موضوعا لنا وحددنا عنوانا لموضوعنا تمثل في:

شعرية التشكيل المسرحي في عرض مسرحية المقامة البهلوانية، ويعود سبب اختيارنا له لأمرين أحدهما ذاتي والثاني موضوعي، فالأول يرجع إلى تميز كتابات عبد الكريم برشيد على الصعيد الإبداعي وخاصة، مسرحية المقامة البهلوانية التي تمكنت منا، وبمستواها الأدبي الراقي كما أنها تحمل نزعة إنسانية كونية لا تحدها الجغرافيا وعزوف الكثير من الباحثين على التطرق لهذا الموضوع في المسرح.

وأما السبب الموضوعي، فيتمثل في الكشف عن السمات الأساسية للشعرية التي يتصف بها التشكيل المسرحي والمستويات الفنية والجمالية التي انبنى عليها.

ومما لاشك فيه أن موضوع شعرية التشكيل المسرحي لم يحظى بكثير من الدراسات لكن هناك دراسات قد تطرقت إلى تناول جزئية منه كدراسة خلوف مفتاح والمتمثلة في أطروحة دكتوراه الموسومة بشعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن، سنة 2014-2015 وأما المسرحية المقامة البهلوانية فلم يتعرض لها النقاد على مستوى تشكيلها وطريقة بنائها وشعريتها.

وقد انطلقنا في بحثنا هذا من إشكالية أساسية مفادها: هل تتجلى مظاهر الشعرية في مسرحية المقامة البهلوانية؟، وللإجابة على هذه الإشكالية اتخذنا خطة بحث لمسارنا تمثلت في ثلاثة فصول سبقتها مقدمة عرضنا فيها موضوعنا بصفة عامة وخاتمة وقائمة المصادر والمراجع، أما الفصل الأول: شعرية التشكيل في النص ويحوي على مبحثين: المبحث الأول: الشعرية امتداد وتطور والمبحث الثاني: مظاهر الشعرية في عناصر تشكيل النص.

وقد تحدثنا في هذا الفصل عن مفهوم هذا المصطلح وما شهده من تطورات في الأدب عموما وفي المسرح خصوصا ومفهوم النص الدرامي والمسرحي وأيضا العناصر المكونة للنص وعلاقتها بالشعرية.

أما الفصل الثاني وسمناه بشعرية التشكيل في العرض وضمّ مبحثين، أما المبحث الأول: مفهوم العرض المسرحي في حيث المبحث الثاني يتمثل في شعرية التشكيل في عناصر العرض وعالجنا في هذا الفصل مفهوم العرض المسرحي وبعض العروض الأخرى ومفهوم عناصر السينوغرافيا المكونة للعرض وعلاقتها بالشعرية، أما الفصل الثالث المعنون: بشعرية التشكيل في مسرحية المقامة البهلوانية-مقاربة سيموشعرية- وضم مبحثين، أما المبحث الأول: شعرية التشكيل في نص المقامة البهلوانية، في حين المبحث الثاني تمثل في شعرية التشكيل في عرض المقامة البهلوانية مبرزين مظاهر الشعرية في تشكيل كلا من النص والعرض لمعتمدين على مقاربة سيموشعرية.

وختمناه بخاتمة اشتملت على أهم النتائج المتوصل إليها.

أما المنهج الذي يعد أداة كل باحث في استنطاق عوالم المسرحية نصا وعرضا فرأينا أن المنهج التكاملي هو الأنسب والأصلح لهذه الدراسة، فقد اعتمدنا على المنهج التاريخي إذ تم من خلاله تتبع مسار الشعرية وتطورها وأيضا مفهوم العرض المسرحي عبر العصور، كما اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي لوصف بنيات المسرحية (نصا وعرضا) وتحليلها وأخيرا اعتمدنا على المنهج السيميائي لما له من القدرة على التحليل والتأويل للعلامات السيميائية اللغوية وغير اللغوية.

ولقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع يتصدرها: كتاب فن الشعر لأرسطو، الدراما والفرجة المسرحية لأحمد إبراهيم والتربية الإخراجية في مسرح عبد القادر علولة، دراسة تطبيقية مسرحية الأجواد لعلولة للخضر منصوري، والتي هي عبارة عن رسالة ماجستير وأيضا أطروحة الدكتوراه شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن لخلوف مفتاح.

ولما كان كل بحث لا يخلو من صعوبات أو عقبات، فقد لاقينا منها ما اعترض مشوارنا طيلة سفرنا مع الموضوع، ولعل أبرزها كثرة المصطلحات لمفهوم واحد وأحيانا كثرة المفاهيم لمصطلح واحد، أما ثانيا فتمثلت في تشعب الموضوع من جهة وقلة الدراسات في هذا الموضوع في المسرح وعدم وجود دراسات مكثفة لمسرحية المقامة البهلوانية وأيضا الوضع الصحي العام في البلاد الذي حال بيننا وبين المشرف للاستفادة أكثر من خبرة المشرف وبفضل الله أولا وبجهود وجهود الأستاذ المتواصلة وإرشاداته القيمة استطعنا إنجاز هذا البحث، ونتمنى أن يكون هذا البحث فاتحة خير وبشرى بأن تفتح موضوعات أخرى أدق وأوسع وأن يكون فتحة صغيرة تمكننا من الولوج إلى عالم البحث الكبير.

والله ولي التوفيق

طالب خالدية

سعيدة 2020/06/01

الفصل الأول:

شعرية التشكيل في النص

المبحث الأول: الشعرية امتداد وتطور:

1-مفهوم الشعرية وتطورها:

لقد تعددت تعاريف الشعرية لأن المصطلح جديد وقديم في نفس الوقت ولهذا يعد هذا المصطلح زئبقي، أي لا يمكن إعطاء تعريف مانع جامع له.

يعود أصل هذا المصطلح إلى العصر الإغريقي، فجاء في تعريف أفلاطون* للجمال بأنه (الشيء الذي تكون به أشياء جميلة)[1] بمعنى الجزئيات الصغيرة التي تترابط فيما بينها لتكون شعرية وجمالية، أي الجمال وفنياته.

وفي هذا الصدد قد أشار أفلاطون إلى الشيء الذي يجعل الأشياء جميلة، وهذا موضوع الشعرية، فقد تناول الشعر بطريقة غير مباشرة، لكن يعود أصل هذا المصطلح فعليا إلى أرسطو** في كتابه: فن الشعر أو الشعرية، حيث يعتبر "تودوروف"*** كتاب أرسطو فن الشعر " كتابا في نظرية الأدب وهو برأيه استثناء جميل وصفه بالإنسان الذي خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب، وهي إشارة لطيفة إلى شعريات أرسطو التي تميزت بوصفات العلم بمقياس الشعريات، وهي إشارة لطيفة إلي شعريات أرسطو، التي تميزت بوصفات العلم بمقياس الشعريات الحديثة"[2].

فكل الدراسات الشعرية التي جاءت بعده تعد نابعة بشكل أو بآخر لشعرية أرسطو.

[1]-تزفيطان تودوروف ،الشعرية، تر: شكري المبحوث، ورجا سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص :36.

[2]- رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار، عنابة الجزائر، د ط، د ت، ص :58.

فيرى أرسطو أن هناك سببين لقول الشعر: "فالسبب الأول يكمن في المحاكاة والثاني يعود إلى المتعة واللذة "[1].

فالشعرية عند أرسطو تعني قول الشعر محاكاة للواقع أو طبيعة أو تتعدى ذلك إلى عنصر التخييل وذلك في نظر أرسطو، أن الطبيعة ناقصة، والفن والشعر متممان لهذا النقص.

وقد تبنى أرسطو شعريته على الأجناس الأدبية التالية: المأساة، الكوميديا، الملحمة. وذلك أن المسرحي كاتب درامي يصوغ نصه شعرا، وبهذا يكون أرسطو قد غير مفهوم الشعرية من مفهومها الفلسفي الوضعي إلى تصور آخر وفق وجهتين :

أولهما أن الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر المسرحي، أي أن الشعرية يتبعها المنظر ، والمرئيات والتي كانت في ذلك الوقت متمثلة في وجهات القصور والمعابد.

وثانيهما أن يفي الشعر بمتطلبات العرض)[2] بمعنى أن يكون هناك توثيق وتناغم بين الجانب اللفظي والمرئي.

إن جذور الشعرية تعود إلى أرسطو رغم أن مصطلح تبلور مع البنيويين وأخذ الشعرية، تأخذ حقها في الخطاب النقدي.

---

[1]- المرجع نفسه ، ص :58.

*-أفلاطون :Palato (427-343 ق م): هو ارستوكليس بن ارشتون، فيلسوف يوناني كلاسيكي، رياضي كاتب لعدة من الحوارات الفلسفية، ويعتبر مؤسس لأكاديمية أثينا التي هي أول معهد تعليم عالي في العالم والعالم الغربي معلمه.

سقراط وتلميذه أرسطو Aristot وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم، كان تلميذ لسقراط وتأثر بأفكاره.

**أرسطو: اسمه الكامل أرسطو طاليس عاش في شاجرا وهي مستعمرة يونانية، وميناء على ساحل تراقيا، وهو تلميذ أفلاطون، ومعلم الإسكندر الأكبر ،واحد من أعظم المفكرين، تغطي كتاباته عدة مجالات منها: الفيزياء والمسرح والموسيقى والشعر، والميتافيزيقيا والمنطق والبلاغة واللغويات والسياسة..الخ، درس في أكاديمية أفلاطون.

***تودروف تزفيطان: هو فيلسوف فرنسي بلغاري، ولد 1939/03/01 صوفيا لبلغارية، يعيش في فرنسا منذ 1963 ويكتب عن نظرية الأدب، تاريخ الفكر ،ونظرية الثقافة ،توفي2017 اسمه بالفرنسية :Tzvitine Todorev توفي بسبب اضطراب عصبي عن عمر يناهز 71 سنة وهو عضو في الأكاديمية الملكية للعلوم والرسائل، والفترة الجميلة بلجيكا ،الاكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، من أهم أعماله :مقدمة الشاعرية الجميلة، بلجيكا ،الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، من أهم أعماله، مقدمة الشاعرية 1981، غزو أمريكا 1982:.

[2]- ينظر: خلوف مفتاح، شعرية الحوار المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن. اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم المسرح الجزائري، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2014، 2015، ص: 40.

يعد مصطلح الشعرية :Poetics من أعقد المصطلحات وأكثرها زئبقية فهي تحوي معاني متعددة خاصة في المدونة النقدية العربية، وما يواجه هذا الأمر هو ما نواجهه من كثرة المفاهيم لمصطلح واحد، بدأ من أرسطو وصولا إلى الوقت الراهن فالشعرية: تبحث في قوانين الخطاب الأدبي عبر إجراءاتها الخاصة ومرجعها الأول والأخير هو الخطاب الأدبي[1]:

يمكن القول أن دور الشعرية هو البحث في خصائص ومكونات النص الأدبي باعتباره فضاء يحمل طاقات كامنة تفجرها اللغة.

والشعرية عند جاكسون* فرع من فروع اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية ، لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة عل الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر، حيث نعطي الأولوية لهذه الوظيفة، أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[2]، هذه الأخيرة هي التي تمنح الرسالة شحنة شعرية وتكون فيها الرسالة غاية في ذاتها، لأن العمل الفني المعني بالدراسة، كما تجعل اللغة الساكنة حية متحركة، ويمكن ضبط هذه الوظيفة الشعرية من خلال معيار لغوي تجريبي يقوم على ثنائية الاختيار والتألق "إذ تسقط الوظيفة الشعرية على مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف".[3]

وهذا يدل على أنه عندما يكون الكاتب يؤلف نصه فإنه يؤكد على إختيار المفردات التي تؤدي وظيفة جمالية ومنه تكون شعرية.

كما يمكن للوظيفة الشعرية أن تكون حاضرة في أي رسالة لغوية إذ تظهر مثلا في الإعلانات واللافتات اليومية، ولكن حضورها يكون بشكل نسبي.

---

[1]- حسن ناظم،مفاهيم في الشعرية، م س ، ص :09.

[2]- رومان جاكسون، قضايا الشعرية: تر محمد الولي، مبارك حنون، دارتو بقال، الدار البيضاء، المغرب :ب ط: 1988، ص 13.

[3]-المرجع نفسه، ص 33.

*رومان جاكسون: رومان اوسيوفيتش جاكسون: هو عالم لغوي، وناقد أدبي روسي 11-10-1896 /1982 من رواد المدرسة التشكيلية الروسية وقد كان أحد أهم علماء اللغة في القرن 20، وذلك لجهوده الرائدة في تطوير التحليل التركيبي للغة والفن، ولد بموسكو ومات بكامبريدج، كان عضو في الأكاديمية الصربية للعلوم والفنون، والأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، كان موظف في جامعة هارفد ومعهد ماساتشوستش للتكنولوجيا، وجامعة ماساريك، تأثر بفردناند ديسويسر، وأثر في كلود ليفي ستروس، رولات بارت، جالاكان بول ريكور، حاز على دكتوراه فخرية من جامعة ماسريك 1968.

بينما تطغى في الخطاب الأدبي عموما ، الخطاب المسرحي، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة ، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي، ومن شان هذه الوظيفة التي تبرز الجانب الملموس للدلائل أن تعمق بذلك الثنائية للدلائل والأشياء) [1].

لقد سعت الدراسات الأدبية والنقدية منذ أعمال الشكلانيين* بين الروس إلى تنازل الأعمال الإبداعية تناولا علميا ، خلافا لما كان سائدا قبل ذلك في إخضاع الظاهرة الفنية والجمالية إلي مقاربات سيسولوجية وتاريخية وفلسفية، فلا تعطي أهمية للخصائص الأدبية، وهذا المنحى الذي اتخذته الدراسات الحديثة والسعي نحو البحث في الخصائص النوعية للخطاب الأدبي.

أما تودوروف فقد اهتم بها على نحو خاص فحددها مع أزوالدديكرو وفق ثلاث محاور أساسية تحيل عليها:

-نظرية داخلية للأدب.

-اختيار المؤلف ضمن مختلف الإمكانيات الأدبية المتاحة في النظام الموضوعاتي في التأليف في الأسلوب، فتقول شعرية هيجو مثلا.

-القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية ما، وهي مجموعة من القوانين التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية[2].

نجد أن تودوروف وديكرو** يصرحان بان الشعرية تعد بمثابة نظرية الأدب حيث أن أهم سؤال الذي يطرح على الشعرية هو ما الأدب؟.

---

[1]-المرجع نفسه، ص :32.

[2]- تريفطان تودوروف،الشعرية ، م س ،ص :23.

*الشكلانيون الروس: أو المستقبليون، او أصحاب النظرية الشائعة، تسميا أطلقت في النصف الأول من القرن 20 على اتجاه نقدي يمثله عدد من النقاد والدارسين الروس، كان منهم ميخائي، ، باحثين رومان: جاكسون، فلاديمير بروب، مكاروفسكي، شكلوفسكي، بوريس، إيخانياوم ، يوري فيتغانوفلقد شكل هؤلاء أسس ثورة منهجية جديدة، في دراسة اللغة والأدب من عام 1915 ،حيث أسسوا حلقتين أدبيتين هما: حلقة موسكو، وحلقة سان بطرسيورغ.

**ديكرو: أوزفالد ديكرو Ousfeld ducrot: ولد عام 1930 ليسانياتي فرنسي، وأحد أبرز المساهمين في الدراسات المتعلقة بالتداوليات والتلفظ ونظرية الحجاج، درس مدرسة الأساتذة العليا "فلسة التجمع "، شغل أستاذ بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية، كتب مع تودوروف 1972، المعجم الموسوعي في علوم اللغة ،الذي صار بالاشتراك مع جون ماري شيفر وآخرون، المعجم الموسوعي في علوم اللغة 1995.

أما موضوع الشعرية وحده يبين العمل الأدنى في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدنى، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، وإنجاز من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب ممكن، وبعبارة أخرى يعني تلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدنى، أي الأدبية "[1]

معنى هذا أن الشعرية تحاول أن تلمس الخصائص المثبوتة في الخطاب الأدنى للوصول إلى جوهره ومغزاه، كما تسعى أن تكون بديلا مكافئا للمصطلح الفرنسي :poetique أو الانجليزي: Poetics وكلاهما متحدر من الكلمة اللاتينية poetico ودلالة كلمة poetique تعني الصنعة، والابتكار ، طرا عليها تطور وتغيير فأصبحت تدل على فن التأليف أو نظام التعبير المخصوص لشاعرها[2] ويرى جون كوهين* أن الشعرية كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في إن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها ، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة[3].

فالشعرية تختلف عن اللسانيات، ذلك ان الشعرية لا تدرس اللغة وحدها، بل شكلا خاصا من أشكالها.

وربط كوهين شعريته بالأسلوبية منطلقا من أن "الأسلوبية هو كل ما ليس شائعا عاديا ومطابقا للمعيار العام المألوف..... يحمل قيمة فنية جمالية ، إنه انزياح بالنسبة إلى المعيار أي انه خطأ، ولكنه كما يقول برونو أيضا خطأ مقصود و هكذا حولت الشعرية إلى علم الأسلوب الشعري [4].

***جون كوهين :Jean Cohine ولد عام 1919 توفي 1994 هو فيلسوف فرنسي وأستاذ بجامعة السوربون يعرف بكتابته فنية للغة والشعر ، وافته المنية 1994/05/30.

[1]- ينظر حسن المنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي، وملامحه في الشعر العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003،ص : 42.

[2]- ينظر يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 272.

[3]-جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمرين، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1986، ص:40.

[4]- المرجع نفسه، ص :15.

لقد حصل مصطلح الشعرية في ذاته تعددية في الاستعمال فنجد مصطلحات أخرى إلى جانبه، تصل حد التداخل والترادف، مع دلالية أولها Poetisme وثانيها Poeticité وثالثهما: أو litterarité أما مصطلح Poetisme فمرجعية استعمالها محدودة لا تتعدى المدارس الأدبية حيث أورد جاكسيون في مقالة عنوانها، ما هو الشعر ضمن "قضايا الشعرية " ليعرفه في الهامش بأنه اسم لمدرسة شعرية.

أما مصطلح poeticite فهو قصير الاستعمال أيضا فقد أشار إليه تودوروف" حينما تحدث عن كتاب جان كوهين" بنية اللغة الشعرية " الذي بدا له متموقعا ضمن منظور الشعرية Poetique والتي تدرس السمات الشعر

أما مصطلح الأدبية litterarité فهو مفهوم موازي للشعرية، ويقترب، ويقرب منها كما يرى غريماس وكورتيش وقد كان جاكسون من الأوائل الذين أعلنوا أن موضوع علم الأدب ليس الأدب: بل أدبية الأدب: أي الخصائص التي تجعل عملا معينا عملا أدبيا "[1].

إلا أن مصطلح الأدبية مصطلح ظل غامضا لكنه لا يختلف عن موضوع الشعر.

-لاشك أن تعدد المفاهيم لمصطلح الشعرية جاءا نتيجة لاختلاف الرؤى وهذا راجع للخلفية الثقافية لكل ناقد وعالم ولكن في التعريف ترى أنهم يصبون في نفس القالب.

يعد الخطاب المسرحي عملا فنيا قبل كل شيء يحيل بالعديد من الصور الموجودة في الحياة ليقدمها بصورة مغايرة معتمدا على معطيات جمالية ومعرفية في الواقع والخيالا ، وقد استطاع خطاب المسرح خصوصا أن يخلق مناخات وآفاق خاصة به، وأن تطرح قضايا وموضوعات يعيشها المجتمع، إن طبيعة الخطاب المسرح المزدوجة، التي لا تحقق شعرية إلا بالتعدي إلى الجانب

[1]- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1992، ص: 126.

*غريماس ألخير، داس جوليان غريماس: ولد عام 1917، بتولا في روسيا وتوفي بباريس 1992 سيهيافي حث أصل التاوني: يعد مؤسس السيمائيات البنوية، انطلاقا من لسانيات ديسويسر، كان منشطا مجموعة البحث اللساني السيمائي: بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الإجتماعية ومدرسة باريس السينمائية توفي في 27 / 02/ 2002

المرئي البصري، حيث يثير دواسن إشكالية العروض والمسافة، التي يمكن أن تباعد بينها وبين النص الدرامي "نجده يؤمن بأن المسرحية بدون تمثيل تظل ناقصة".[1]

إن مع ظهور التيارات الحديثة والمعاصرة التي نادت بالاهتمام بالعرض على حساب النص، أي تراجع قدوسية الكلمة لتعوضها بأشياء أخرى، أدى إلى إحياء الشعرية في المسرح وأيضا عجز المقاربات السيميائية على الإلمام بكل دلالات العرض وظهور نظرية ا لنظرية التلقي كان لها الفضل في إعادة الاعتبار إلى تحقيق المتعة واللذة التي ناد بها أرسطو ،و أيضا يعود الفضل في رجوع شعرية المسرح مع ظهور أفكار المخرجين السويسري أدولف أبيا* Adoulf Apiaوإدوارد كوردج ;كريج** .

وعليه فأبيا دعا إلى الرمزية في الإضاءة والموسيقى وأهتم بالمثل بالتناغم بين الممثل والإضاءة والموسيقى حتى تكون هناك شعرية جمالية " اتخذ أبيا منهجا رمزيا بل معفا في الرمزية مثل شريكه بالثورة البصرية من أجل إصلاح المسرح كوردن كريك* وجد أبيا في الموسيقى فنا مثاليا لتكامل عناصره الفنية وكذلك التناغم بين الموسيقى والحوار"[2]

أي أن الهارمونية بين الإضاءة والموسيقى و الممثل بأنساقه الجسدية واللفظية تشكل رمزية وهنا تسفر عن مشاعر المتفرج لتنتج جمالية.

وقد أكد أبيا أن الموسيقى وحدها تعبر عن المكونات والجوانب العاطفية للمتلقي حيث يقول: "على الفن أن يعبر عن هذه الحياة الداخلية للجمهور بشكل كبير مباشر، ولا يمكن التعبير عن هذه الحياة (الداخلية) إلا من خلال الموسيقى، والموسيقى هي الوسيلة الوحيدة التي يمكنها أن تعبر عن هذه الحياة"[3].

2محمدسيف،خالدأمين، دراماتورجيا العمل المسرحي و المتفرج، م س ، ص :76.

**أدوالف ابيا: من مواليد سبتمبر 1862 بجنيف، توفي في 29 فبراير 1928 في ليون فهو مصور ومزخرف ومخرج مسرحي، وباحث فني سويسري، بدأ مسيرته في الرسم والتصوير الزيتي، وكان يتابع دراسته في الموسيقى، ولقد كان مولع بأعمال فاغنز، وان تصميمات المشاهد المسرحية لأبراء باسيفال عام 1886 وأبرا تريستات وإيرولد، عام 1888 قد حثته على معارضة التقيد بنموذج التصميم الطبيعي للمناظر التي كان فاعتبر نفسه، ولقد تعاون مع مواطنه جاك دلكزور المؤلف الموسيقي ومبدع الحركات الإيقاعية، الذي كان يرى ضرورة توافق التعبير بالجسد مع الموسيقى، وقد وافق هذه النظري آراء أبيا فنقد بعض تجارب أوبرى مثل: أورفية لعلوك " وذهب فاغنز 1895 والترجمة الألمانية لموسيقى الإخراج ميونخ عام 1899.

[2]- أحمد شرجي، أدولف آبيا، إيلاف، لندن العدد 6849، الجمعة 21 فبراير 2020، GMT 22:38.

[3]- المرجع نفسه.

ومنه فلقد أولى آبيا اهتماما كبيرا بالموسيقى وهي كانت محفز لإبداعاته حيث تأثر بالموسيقى فاغنير ورأى أن الموسيقى وسيلة تعتبر ترجمة بالرموز والعلامات الموحية ".

إن خطاب العرض المسرحي يتكون من مجموعة من الخطابات المرئية وغير مرئية أي اللغوية وأن الانسجام بينها يولد جمالية للعمل المسرحي ككل، وهذا هو جوهر المتعة والفرجة في المسرح.

لعل ادوارد كريج، من أهم المخرجين الذين نادوا برمزية وشاعرية العرض المسرحي من خلال التقليص من السلطة واستبدالها بمهارات إبداعية من خلال الحركة " كان كريج يحلم بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها لن تكون ثمة مسرحية ذات حبكة، ولكن ببساطة حركات مترابطة من الصوت والضوء وحركة الكتلة"[1]

فإدوارد كريج يؤكد على الرمزية في المسرح قائمة على العلامات والدلالات الموحية التي تشرك عقل المتفرج فيفك ويفسر الشفرات التي تلقاها من العرض ويستنطقها.

لقد مرت الشعرية بعدة مراحل من أفلاطون وأخذت حقها عند أرسطو حيث هيمنت على الإبداع المسرحي آنذاك ثم اضمحلتو عادت مع كل من رومان جاكسون وتودوروف وكوهين، ثم رجعت إلى أمجادها في المسرح حينما ثار المخرجين على قدوسية النص وخاصة مع أدوالف آبيا، وإدوارد كوردن كريج.

2-مفهوم النص الدرامي والنص المسرحي :

2-1-مفهوم النص الدرامي:

تعد الدراما من الوسائل التي يلجأ إليها الإنسان للتعبير عن الأمور التي تشغل باله مثلها مثل الشعر والرواية، لقد استطاعت الدراما أن تحول الواقع بأبعاد التاريخية والاجتماعية والثقافية إلى

-*كوردن كريك: بالإنجليزية: Edward Graden Creg (1872- 1966) هو ممثل ومخرج ورسام توضيحي من المملكة المتحدة، توفي فينس الألب الجبلية عن عمر يناهز 94 عام، تعلم في bradifild وحصل على جوائ منها ضابط رتبة الإمبراطورية البريطانية.

** الهارمونية: نسبة إلى الهارمون harmoune نجد هذا المصطلح في الموسيقى وهو بشكل عام مبسط ، هو علم التوافق، التناغم أي الإنسجام ويستخدم بهذا المعنى من خلال توظيفه حسب السياق.

[1]- صارة زقاي، المنهج السينوغرافي لإدوارد غوردن كريج وأثره على المسرح الجزائري ، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه (ل، م ،د) نقد مسرحي، جامعة سيدي بلعباس، 2015، 2016، ص: 96.

أعمال درامية، وجعلت الكاتب الدرامي ،يعيش الحقيقة ويقدمها إلى الناس جميعا متسترا تحت واقع لغوي يخفي في ثناياه بعدا دلاليا ولا ربما إيديولوجيا أيضا.

فالدراما هي كلمة مشتقة من الفعل اللاتيني dran والتي تعني الفعل والصفة دراما dramatique: مأخوذة من اللغة اليونانية باسم dramatique وفي اللاتينية dramatius للدلالة على كل ما يحمل الإثارة والخطر وتستخدم كلمة الدراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي[1]، ولقد عرف أرسطو الدراما " بأنها محاكاة لفعل"[2].

إن الدراما ما هي إلا محاكاة عن طريق الفعل ترتكز على فعل المحاكاة، ويحصل هذا من خلال التمثيل والدراما ليست بالضرورة محاكاة للواقع، فيمكن محاكاة ما يحتمل وقوعه أي انه يمكن التنبؤ وتغيير أحداث الواقع إلى أحداث أخرى يمكن حدوثها.

لقد قسم أرسطو في كتابه فن الشعر إلى ثلاثة أنواع وهي:

التراجيدية، الكوميديا والملحمة، وعرف التراجيديا فقال " أنها محاكاة فعل تام ليس لها طول معلوم مزودة بألوان التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون لاعن طرق الحكاية أو القص بحيث تثير الشفقة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[3].

فمن خلال هذا التعريف تعتمد التراجيديا على التطهير، حيث يكون التعاطف مع البطل حيث تتم إثارة المشاهدين بالشفقة عليه والخوف من مصيره، وبذلك تتطهر نفوسهم.

أما الكوميديا عند أرسطو فهي محاكاة للأشخاص من الطبقة الوسطى والدنيا تعني عند أرسطو فانيس بالسخرية ومشاهد مرحلة كما أنها تمثيلات مضحكة غريبة ماجنة لاذعة الفكاهة

---

[1]– ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفتوى العرض، مكتبة لبنان، ط1، 1997، ص 194:.

[2]– أرسطو ؛فن الشعر، تر، إبراهيم حمادى، مكتبة الإنجلو مصرية، 1983، ص: 3

[3]– المرجع نفسه، ص: 111.

غنية بالعاطفة فقد كانت تمثل عرضا ماجنا إلى المغالاة يختلط فيه آخر أحاديث المدينة بمادة بالغة الخيال"[1].

إن الدراما لا تعنى بالمسرح فحسب بل تتعدى ذلك إلى دراما تلفزيونية ودراما إذاعية فالدراما لفظة تطلق على نوع من الفنون المسرحية التي تقدم على الخشبة أو على شاشة التلفاز أو تؤدى صوتيا على المذياع"[2].

وهذا ما جعل المسرح يتسابق مع ظهور هذه الأنواع الدرامية الجديدة حيث لم يعد العرض المسرحي كما كان بل طرأ عليه تغير وتطور ليحافظ على مكانته ويواكب العصر ومتطلباته.

والنص هو القول اللغوي الأدبي المكتفي بذاته والمكتمل في دلالته، ولقد تعددت تعريفات النص رولان بارت Rolan Part " نظاما لا ينتمي إلى النظام اللساني، ولكن له علاقة معه، علاقة التماس وتشابه في الوقت ذاته[3].

أي أن النص يضم دوال لغوية ويضم مدلول بمستوياته المختلفة ويرى فان ديك Van Dick أن النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة أخرى، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة أخرى"[4].

أما بول ريكور قال أن النص هو خطاب تمت كتابته، لنطق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة "[5].

ومنه أن النص الدرامي هو نص نظري في العملية المسرحية، فهو نص يخضع لمقتضيات المسرحة، ليصبح جاهزا للعرض، وهو نص سابق للنص المسرحي، يصمم هذا للتمثيل، ويمكن تناول تأثر أدبي أي مثله مثل الشعر والرواية " نص المؤلف أي الخلق fiction والمصمم خصيصا للتمثيل على المسرح والمبني على أساس التقاليد والأعراف convocation الدرامية المتعارف عليها، ويسبق النص المسرحي تم بصاحبه بعد العرض.

---

[1]- نورية شرقي، اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في تخصص: تجليات الكتابة المسرحية في المسرح الجزائري، جامعة بلعباس2013-2014 ص:51.

[2]- نور أبو جبارة، مفهوم الدراما ،حياتك ،www.facbooc.com 25/08/2019

[3]- محمد عزام النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص :14.

[4]- بوطاهر بوسدر، النص وتعريفاته.www.aluhah.net

[5]- المرجع نفسه.

إن النص الدرامي عبارة عن رسالة مكتوبة، مكونة من روابط codes وقواعد وأعراف، التي تكون سبب في نشوء إطار مسرحي بغية تمكين القارئ من تفسير هذا النص[1].

بما أن النص الدرامي عبارة عن رسالة فهذا يتولد عنه أن هناك مرسل ومرسل إليه (الكاتب، القارئ أو المتلقي) وفي هذه الرسالة بالذات يحتاج القارئ إلى فكها وترجمتها إلى عوالم درامية عن طريق التنبأ بما يريد الكاتب، وهذا وفقا لنصوص سابقة (كل نص يصل أثار نصوص أخرى) فيكسب القارئ خبرة درامية تمكنه من فك شفرات النص.

حيث يعتبر النص الدرامي همزة وصل بين القارئ ومؤلف النص، فيعيد القارئ إنتاجه وهنا تكون عملية تفاعلية إما تحويلها إلى نص درامي آخر أو نص مسرحي معروض تتولد عنه لغات أو خطابات أخرى، حيث ترى كريستيفا أن النص جهاز نقل لساني يعيد توزيعية اللغة ، واضعا الحديث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة في علاقة ملحوظ سابقة أو متزامنة.

النص الدرامي مجرد مشروع عرض مسرحي أي مخطط أولي للعرض المسرحي مثله مثل الرواية، أو القصة، نستطيع قراءته مكتوبا بخط اليد، ومطبوع، كما أن حواراته وإرشاداته بمثابة حوار للرواية ووصفها"[2]

وله شفرات وعلامات ما يستوجب فك هذه الشفرات والعلامات ما يساهم في إثراء وديمومة عملية النقد.

يمكن تحويل النص الدرامي من حالة إلى حالة أي من نص أدبي إلى آخر لكن لا تكتمل قيمته إلا بالعرض لأن مهما بلغت قيمته الأدبية فمثلا نصوص سفوكليس وشكسبير، ويوروبيد، موليير، بلغت درجة أدبية عالية وازدادت قيمتها الفنية العالية من خلال العرض فيمكن اعتبار أن هاته النصوص هي الأمل والمرجع الذي أخذ منه الكتاب المحدثين حيث تقول اوبرسفيلد، Anne Ubersfeldحول مفهوم النص الدرامي " لابد من قراءته في أول الأمر وقبل كل شيء ،أولا عندما

[1]- سوالمي الحبيب ،طبيعةالحركة النقدية، ودورها في ممارسة المسرحة في الجزائر، رسالة لنيل شهادة الماجستير، قسم الفنون الدرامية ،وهران؛2010-'2011،ص:9

[2]- نورية شرقي،اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري، م س ،ص: 49.

نأخذ بعض العناوين التي مهما كان نوعها في التجربة المسرحية هواة أو محترفين جمهور مواظب فإنه يتحتم عليهم الرجوع إلى النص كأصل ومرجع "[1].

يختلف النص الدرامي جذريا في كون رسالته موجهة إلى ذوات مفتوحة ومستقلة في المكان والزمن، بل إلى ذوات جمعية ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (هنا والآن) كما أن هذه الرسالة تنتج عموما بواسطة تعدد قنوات إعلامية من موسيقى وحركة، وديكور... الخ.

إضافة إلى الأنساق اللغوية التي تميز خطاب النص الدرامي، إذن العرض مكون من نص لفظي ونص غير لفظي، وهذا الأخير يضاف إلى النص الدرامي لكي ينتج عرضا.

2-2-مفهوم النص المسرحي:

يعد المسرح أداة من أدوات التعبير عن الأحاسيس والآهات منذ القدم فهو فن يعرف بأنه أبو الفنون، وهو الفن الرابع وهو متجذر في التاريخ فلقد نشأ في عصر الحضارات القديمة كالحضارة الإغريقية والرومانية، فالمسرح هو شكل من أشكال الفنون يترجم فيه الممثلون نظاما مكتوبا إلى عرض تمثيلي على الخشبة.

إن المسرح فن وافد إلينا منذ زمن بعيد، تجتمع فيه عدة فنون وتتفاعل فيما بينها وأخذت كلمة المسرح Theaterمأخوذة من اليونانية Theatron والتي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة[2].

بما يترتب عن هذا عرض قصة أو حكاية أمام جمهور قصد المشاهدة من خلال تحريك الممثلين لأداء شخصيات معينة، فالمسرح هو تجسيد وعرض نص مسرحي أمام الجمهور بتقنياته وشروطه[3].

[1]-ينظر خيرة بوعتو؛الدراماتورجياوتقنيات الإخراج المسرحي، بحث مقدم، لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران2016- 2017، ص: 92.

[2]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحا ت المسرح وفنون العرض ،م س ،ص :194

[3]- خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، تاريخ تنظير، د ت، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط 1، 1997.

فالمسرح هو قصة حوارية تمثل وتصاحبها مناظر ومؤثرات ويراع فيها جانب التأليف وجانب التمثيل الذي يحسم المسرحية أمام المشاهدين أي أنه يتشكل من مجموعة من الممثلين يجسدون قصة وضعها الكاتب، ولا تتجسد قيمة هذه القصة إلا من خلال العرض.

ولقد اعتبر أرسطو أن المسرح عملا متكاملا فهو يحقق الفرجة من خلال محاكاة التي يقوم بها الممثل من جهة ويحقق التطهير (Catharssis) الذي يحدث للمتفرج عند المشاهدة.

لقد ولد وترعرع المسرح في رحم الحضارة الإغريقية، فقد كانت بدايته دينية، ثم أصبحت فنية بحتة، وأصبح المسرح يحقق الفرجة لدى المتفرج.

يعد النص المسرحي إحدى مقومات العمل المسرحي، وعنصرا مهما في العملية المسرحية، كيف لا وهو الذي يكون المخطط الأولي الذي يسير عليه العرض المسرحي، وأداء الممثلين على خشبة المسرح، فهو المسار الذي من خلاله يتخيل المخرجون والسينوغرافيون الزمان والمكان، من أجل سيرورة العرض.

فالنص المسرحي هو النص المكتوب بعد أن تناوله يد المخرج، ومجموعة العمل من مصممي أزياء وملابس وإضاءة وسينوغرافيا "وغيرهم لتتحول المفردات اللغوية إلى عناصر بصرية محسوسة"[1] فهو نص درامي مصمم للتمثيل يأتي في الدرجة الثانية بعد النص الدرامي يكون محدد لشروط الخشبة وهو يعتمد بالدرجة الأولى على الحوار. الذي يميزه عن النصوص الأخرى و" هو نص درامي مكتوب، قابل للتمثيل على خشبة المسرح "[2]

وهذا النص يدخل في الكتابة المشهدية فهي عملية صياغة جديدة للنص الدرامي، وعملا دراماتوروجيا يبرز الرؤية الإخراجية من خلال المعالجة والتعديلات التي تمس النص الدرامي، وهنا يتدخل الدراماتورج الذي يمكن أن يكون هو المخرج ليخرج لنا نماذج درامية تؤثر وتتماشى مع قواعد الخشبة وظروف التلقي، ويأتي هذا نتيجة تراكم التجارب والخبرات " فالنص المسرحي هو نص درامي المكتوب، بعد أن تناولته يد المخرج ومجموعة العمل من مصممي المناظر والملابس،

[1]- ينظر بوعتو خيرة، الدراماتورجيا وتقنيات الإخراج المسرحي، م س ، ص :93.

[2]- احسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، تخصص الادب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، 2009-2010، ص :16.

والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحية وغيرهم لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة"[1].

وهنا تتراجع سلطة المؤلف، وتتقدم سلطة المخرج أو الدراماتورج الذي يكيف النص حسب ظروف التلقي وقوانين المسرح.

حيث ترى أوبر سفيلد Ubersfeld أن المسرح فن متناقض إنه إنتاج أدبي وفي الوقت نفسه عرضا مجسدا على الخشبة، ويتميز بالخلود (دائم الإنتاج والتجدد) آني (لا يمكن مطلقا عرضه بالكيفية نفسها)[2]

فالمسرح شيء متحول غير ثابت ومستقر، فالنص الواحد يمكن أن يأخذ بعدة كتابات وروايات إخراجية مختلفة: مثل: الكترا عند سوفوكل والذباب عند جون بول سارتر.

تتشكل بنية النص المسرحي من لفظي منطوق والذي يتمثل في الحوارات ونص غير منطوق أي غير الفظي متمثل في الإرشادات الإخراجية التي تشكل الجانب المرئي، أي النص الموازي، فهذه النصوص بمثابة تفسيرات و شروحات للنص الرئيسي، حيث يقول جيرارد جونت، " هو كل ما يجعل نص ما في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النص، وقال أيضا " لا يكفي البحث عن تلك العناصر التي تجعل من الرسالة اللفظية نصا أدبيا بل لابد من التساؤل عن مجموع العناصر التي تجعل من النص كتابا " [3]

فالنص المسرحي يتخلله نص آخر يعطي نظرة إخراجية يمكن من خلاله تحويل النص من علامات لغوية إلى علامات مرئية، فالمخرج يعالج النص الدرامي فيراعي نقاط القوة والضعف في النص أثناء الحذف، ليحافظ على الأمانة الأدبية، فتقول اوبرسفيلد : Ubersefild"فعليه أن يراعي تصوره لكل الأفعال التي لا تخدم هذه الرؤية الإخراجية وإذا ما حاول المخرج إضافة مقاطع النص الأصلي فعليه كذلك مراعاة التكوين العام لبنية النص، حتى لا يقع النشاز"[4]

---

[1]- احسن ثليلاتي ،توظيف التراث في المسرح الجزائري،م س، ص :17.

[2]- بوعتو خيرة ،الدراماتورجيا و تقنيات الإخراج المسرحي ، م س ،ص :60.

[3]- جيرارد جينث، مدخل لجامع النصوص، تر: عبد الرحمان أيوب توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 1980،صص:10،99.

[4]- شرقي نورية، اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري،م س، ص :61.

إن المخرج يقوم بإضافة الخطاب الملفوظ قوة تساعده وهي قوة بصرية لإكمال نقص الحوارات، فيمكنه إضافة أو تقديم أو تأخير مشاهد لإعادة بناء نص متسلسل الأحداث، حتى يصير هناك تكامل بين النص والعرض، وهذا ما أسماه باتريس بافيس Patris Pavis " الخطاب الإجمالي للعرض ".

وهذا الخطاب يتجلى في ممارستين:

-ممارسة النص وممارسة الخشبة، حتى يكون النص قابل للعرض " الخطاب الإجمالي هو المسرح الذي هو في الوقت ذاته إخراج النص، ووضع الركح في إطاره [1].

ويتسنى للمخرج الكشف عن غموض النص من خلال ملئ الفراغات التي يتركها الكاتب لكي ينتج عرضا.

- ✓ يعد النص الدرامي بمثابة النص الأصلي الذي يعتبر كمرجع يرجع إليه المعد الدرامي، أمّا النص المسرحي فهو ذلك النص المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج أو الدراماتورج.
- ✓ يعالج المخرج النص من خلال إرشاداته المسرحية التي تعتبر عن تفسيرات التي تساعده على إعداده لكي يكون مهيأ للعرض وهذا مع مراعاة الأمانة الأدبية.
- ✓ يقوم المخرج بتفسير غموض النص الأصلي من خلال العرض، فيقوم بفك الشفرات وترجمتها بصورة مرئية على الخشبة أثناء العرض، وبذلك فهو يجسد التصور الذي بناه انطلاقا من قراءاته العميقة للنص.

[1]-Paris Pavis ,Dictionnaire du théatre edition social , paris, 1980. p 55.

المبحث الثاني: مظاهر الشعرية في عناصر تشكيل النص

تعتمد الكتابة المسرحية على بنية درامية القوية لديها شاعرية محكمة تميزها عن باقي الأجناس الأخرى والتي من خلالها يستند النص على شاعرية فنية تمكنه من التأثير على المتلقي و هذا من خلال عناصر تركيب النص المسرحي.

1-الفكرة :

تعتبر الفكرة من العناصر القاعدية في النص المسرحي وهي إ حدى أهم العناصر المكونة للدراما فيعرفها أرسطو بقوله: "إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة والمناسبة"[1].من خلال الفكرة يتبين للمتلقي رأي الكاتب ويظهر ما يريد المبدع قوله، حيث يقول لايوس إيجري :"الفكرة هي المقدمة المنطقية لأنها تشمل على جميع عناصر العرض، إن هذه المقدمة المنطقية توضح لنا الأحداث التي وقعت قبل بداية المسرحية وتكشف للمتلقي من خلال أحداث المسرحية. [2]

إن الفكرة في المسرحية هي اللب، ويتوجب على الكاتب أو المرسل أن يعي ما مدى خطورة ما يقدمه من أفكار سواء في النص او العرض، فلما يتحدث مثلا عن فكرة حساسة تمس مثلا السلطة أو نظام الحكم، يجب عليه أن يقدمها بطريقة محكمة ويكون على دراية كبيرة بمعنى هذه الفكرة."من الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية ،أو موضوع مترابط الأجزاء يعبر عن معنى في ذهن المؤلف يريد أن ينقله للمشاهدين ومما لاشك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة، وفلسفته في معالجة الأمة، لأن المسألة فيها وجهة نظر ولكل إنسان وجهة نظره الخاصة التي تدفعه لمعالجة موضوع ما[3].

تتفاعل العناصر الدرامية تحت فكرة واحدة فتعد الفكرة الانطلاقة او نقطة الانطلاق لأي نص مسرحي، وبذلك تقدم موضوع المسرحية " الموضوع سواء كان قديم التطرق أو كان من ابتداع الشاعر نفسه، فإن عليه أولا أن يحدد الفكرة العامة وبعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها"فالفكرة هي القاعدة أو الأرضية التي يقوم عليها العمل،و الفكرة الجيدة هي التي تبعث

---

[1]- أرسطو، فن الشعر، م س ،ص: 54.

[2]- لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر/تح :دريني خشبة ،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص: 43.

[3]- إبراهيم حمادى ،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب ،القاهرة ،1977، ص :121.

بشاعريتها إلى الملتقي الذي تجعله يتنبأ بالنهاية بصورة منطقية وهذا وفق السير المتسلسل والمنطقي للأحداث المسرحية، لأن الكاتب يأخذ المادة، ثم يبين ما فيها من إمكانات وينفث فيها الحياة الضرورية، والتي تثير الاستجابة الضرورية لدى المتفرج.

- ✓ إن الفكرة يجب أن تكون منطقية ولهذا تؤدي إلى إثارة المتلقي والتفاعل معها لكي تكون استجابة قوية من قبل المتفرج.

2- الحبكة:

إن الحبكة أحد أهم العناصر الجمالية في النص المسرحي، فهذا الأخير الذي يحتوي على حبكة جيدة يكون له أثر فني عميق في العمل المسرحي.

والحبكة هي نسيج محكم وهي التنظيم الذي يكون متماسك الأطراف كالبنيان المرصوص، حيث يرى أرسطو أن الحبكة هي روح الدراما، فهي التي تشد أجزاء العمل الدرامي، وتتوافق فيما بينها لتكون نظاما محكما بحيث لو تغير جزء من هذه الأجزاء لانقرضت الحبكة، ويرى أرسطو[1] "أن جمال الحبكة يجب أن يكون من خلال حسن ترتيبها، وأن لا يكون صغيرا جدا ولا كبيرا، حيث يمله ولا يدركه المشاهد". ويشترط أرسطو في الحبكة أن تتناسب مع متطلبات الجمهور على احتمال العرض ومتطلباته، بما في ذلك ضرورة التركيز والتكثيف وضرورة الاقتصاد في الدراما." إن المأساة يجب أن تكون متوسطة الطول حتى لا يملها النظار، وأن تدور حول موضوع واحد فلا تختلط عقدتها الأساسية بعقدة ثانوية، وألا تشمل على أكثر من موضوع مما يشتت انتباه المتفرج وتتصرف الأضواء عن البطل إلى الأشخاص الآخرين فيضعف الموضوع الأصلي.[2]

والحبكة في المسرحية: هي ذلك التنظيم العام للمسرحية ككائن موحد، إنها هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها البعض، فهي روح العملية الدرامية "[3].فالمسرحية هي محاكاة لفعل تام والفعل هو قصة كاملة لها بداية ووسط ونهاية.

---

[1]- أرسطو، فن الشعر،م س ،ص :49.

[2]- جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر ،نور للطباعة والنشر والدراسات، ط1، سوريا2007، ص27.

[3]- إبراهيم حمادى، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ،م س،ص: 20.

أما البداية يقدم فيها المؤلف شخصياته ويعرف عن الأحداث بما في ذلك الزمان والمكان فالبداية كما يعرفها أرسطو " البداية هي النقطة التي يفترض أن لا يسبقها شيء، ويفترض في الآن ذاته أن يليها شيء آخر "[1].فالبداية هي بمثابة التمهيد للعرض المسرحي فيرمي المؤلف الخيوط الأولى للحكاية.

أما الوسط في هذه المرحلة تكون فيها الذروة التي يكون فيها الصراع في أعلى درجاته، ويتم في هذه المرحلة عرض الأحداث بصفة مكثفة ومركزة، وهي تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه، كما يجب أن يعقبها شيء آخر بالضرورة[2].

ثم تأتي المرحلة الثالثة المتمثلة في نهاية الصراع والتي هي نتائج الأحداث الدرامية المسرحي ففي النهاية تعطي محصلة تنامي الصراع الدرامي وتفصح الحبكة الجيدة عن القيمة الفكرية، والجمالية والدرامية للعمل المسرحي، فالنهاية " هي مرحلة تعقب بالضرورة شيء آخر، لكن لا يعقبها شيء بالضرورة[3].

- ✓ فعندما تكون المسرحية لديها حبكة متقنة تمكن المتلقي من فهم الفكرة واستيعابها والتأثير فيه من خلال ما أسماه أرسطوا بالتطهير أو :Catharssis.

3-الصراع:

يعتبر الصراع العمود الفقري في البناء الدرامي المسرحي، فبدونه لا قيمة للحدث فعندما يشتد الصراع يكون تفاعل مع العمل المسرحي والصراع هو أساس الحياة، فالحياة تتطور نتيجة الصراعات الموجودة بين الأشخاص.

فالصراع مفهوم عام يفترض علاقة تصادمية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما انه موجود أيضا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر

[1]-أرسطو ،فن الشعر ، م س، ص: 28.

[2]-المرجع نفسه ،ص:31.

[3]- رشا رشيدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العدة، بيروت ،1975، ص :17.

التوتر وعلاقات المنافسة بالضرورة وصراع" وأصل الكلمة :Conflit من الفعل Conflir الذي يعني يصطدم"[1].

إن الصراع في المسرح له خصوصية مقارنة بالأنواع الأدبية الأخرى فالصراع في الدراما ما يعني النزاع أو الخلاف أو القتال وصورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر والشخصيات المسرحية، فهو العمود الفقري في المسرحية، ويظهر هذا الصراع في المسرح من خلال الخلافات التي تنشأ بين الشخصيات أو بين شخصية ونفسها.

"يختلف شكل الصراع في المسرح الدرامي عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات البنية السردية فهو يكسب فيه كثافة وتركيزا وبالتالي يكون مختلفا، وخصوصية دور الصراع في المسرح تكمن في أنه يولد الديناميكية لمحركة للفعل الدرامي فالموقف الصراعي هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدي إلى تكوين الأزمة ويدفع افعل إلى الذروة ثم الحل"[2]

حتى يمس العمل الدرامي مشاعر وأحاسيس الناس فلابد من وجود صراع يأجج هذا العمل الدرامي و يكسبه الشرعية الدرامية، فالصراع جوهر وروح الدراما، وهو يحكم العمل الفني من البداية حتى النهاية، وهو العمود الفقري في البناء الدرامي، والشخصيات الدرامية تقوم بعمل عبئ الصراع من خلال أحداث ومواقف يتمثل فيها شطري الصراع"[3]

وهنا يتوجب على كل شخصية أن تحصل صراعا دراميا، فبدون هذا يتم الحكم على العمل الدرامي والصراع نوعان : صراع خارجي ويمثل صراع بين الشخصية وأخرى خارجية مضادة مع الطبيعة وظواهرها مع المحيط أو المجتمع مع قوى كبرى كالقدر والموت، فمثلا صراع أوديب مع القدر..

وهناك صراع داخلي: يتمثل في صراع الإنسان مع نفسه أي الشخصية مع قوة داخلية، مثل الآلام النفسية، مثل صراع هاملت مع نفسه ،ويتجلى ذلك في تردده في قتل زوج أمه.

وهناك أربع سمات للصراع:

[1]- ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ، ص: 288.

[2]- المرجع نفسه ،ص:28.

[3]-عبدو دياب ،التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001، ط1، ص :72.

–الصراع الساكن: بمعنى انعدام الحركة وهنا الشخصية لا يبدي أي فعل أو رد فعل، فهنا تصبح مسرحية بطيئة.[1]

– الصراع الواكب :تكون في هذا الصراع تحولات سريعة ومفاجئة في سلوك الشخصية، تدفع الشخصية لاتخاذ قرارات مصيرية هامة دون تفكير، لو فكرت لتراجعت عن اتخاذ هذا القرار.

–الصراع الصاعد: هذا الصراع يأتي بتدرج وبصورة منطقية، هذا النوع لا يوجد إلا مع وجود هجوم مضاد وكلما اشتد الصراع وانتقل من مرحلة إلى أخرى فيكشف مشاعر الشخصية ويكشف عن الأسباب التي جعلت الشخصية تتخذ قرارا رائعا.

– الصراع الذي يشعرنا بقرب نشوبه :وهو الصراع الذي يصنعه المؤلف يترك المشاهد في حالة ترقب لحدوثه حتى لا يشعر بالملل.

- ✓ الصراع هو العامل المحرك للعمل الدرامي فوجود صراع يؤدي إلى دغدغة قلوب وعقول المتفرجين ويؤدي إلى وجود جمالية في العمل المسرحي.

4–الفعل:

إن الفعل المسرحي هو أحد أهم دعائم البناء الدرامي المسرحي، فالكاتب ينمي مسرحيته على أساس فعل مسرحي، فيقدم مسرحية في أحسن حلة لها وفق بناء محكم، مصمم بعناية.

فالفعل هو من أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها، إنه انتقال من وضع آني إلى آخر من بداية المسرحية إلى نهايتها ،وقد اعتبر أرسطو الفعل في كتابه "فن الشعر" العنصر الذي يميز الشعر الدرامي عن الشعر الملحمي، و الشعر الغنائي و يمكن التمييز بين أسلوبين في المحاكاة: محاكاة الفعل بالفعل، ومحاكاة الفعل بالرواية[2].

إن الفعل لمسرحي يشمل كافة التحولات التي تطرأ على العناصر المكونة للمسرحية مثل: الشخصيات والمكان والزمن، وهو لا يشمل ما يحدث على الخشبة فقط فإنما ما يمكن أن يحدث

[1]– عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي ،م،س، ص :90.

[2]– ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص :167.

خارجها، ويعبر عنه حينئذ من خلال السرد، وهناك حالات درامية أخرى يكون الفعل الدرامي فيها داخليا يقوم على اجترار ذكريات من الماضي.[1]

فهناك أحداث يمكن التعبير عنها بالحوار أو تعويضها باسترجاع الذكريات والتحدث عنها.

وفي المسرح الكلاسيكي مبني على أساس وحدة الفعل والفعل هو مجموعة الأحداث التي تقوم في المسرحية، ووحدة الفعل من صلب البناء الدرامي، لهذه المسرحية، فبناء المسرحيات التقليدية، مثل مسرحية" إلكترا" و أوديب" "لسوفوكليس" مثلا لها بناء تقليدي يتشكل من موقف متأزم يبدأ بحوار الكاهن وأوديب، يصف ما وصلت إليه المدينة "طبيا"

فوحدة الفعل نجدها في صراع أوديب والكاهن (تريسياس) نتيجة لخبرته، وهنا يحتدم النقاش بينهما " أوديب والكاهن "الذي رفض الإفصاح عن الحقيقة فيتهمه أوديب بالخيانة والعمى، ثم يرد عليه الكاهن (تريسياس) ، و هنا يبدأ ما يعرف بالفعل و رد الفعل الذي يؤدي الى وحدة الفعل يعتمد البناء يعتمد الدرامي لأي نص على الفعل الذي هو مجموعة الأحداث التي تقوم بها الشخصيات في النص المسرحي.

5-الحوار :

الحوار تقنية يلجأ إليها الكاتب المسرحي لتفسير وإيضاح الأحداث، وإضفاء الحيوية على طبيعة الشخصيات ، وهو من أهم الطرق لعرضها ورسم ملامحها.

ويكشف الحوار عن صراع الشخصيات فيما بينهم، كما يترك لها المجال للتعبير عن مكنوناتها ومواطنها وأجوائها باللغة التي تناسبها.

الحوار هو أداة لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها " الحوار هو كلام الشخصيات المسرحية الذي تتناقله فيما بينها لتمرير خطاباتها والتعبير عن آرائها وهو حد اللبنات الأساسية في بناء أي نص مسرحي[2] :

[1]- المرجع نفسه، ص :343.

[2]- برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، فنون درامية، وهران،2014- 2015 ،ص: 124.

فالحوار هو الحديث الذي تتبادله الشخصيات، ولأهميته اعتبرت المسرحية فن الحوار لأنه الأساس الذي تبنى عليه، كما يقول "راشيل كروتش" هذا الشيء السحري الذي عند الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر "[1].

والحوار هو جوهر المسرحية، وهو ما يميزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى قال أرسطو " إن الحوار من أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي وبين الفن المسرحي "[2].

وعليه يختلف الحوار الدرامي المسرحي عن غيره من الحوارات الأخرى فالحوار أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور وهو يصور صراعا (إداريا)بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى فالحوار الدرامي ينبغي أن يخدم الهدف الكلي أي الموضوع الكلي للقصة، مما يساعد في تدعيم الصراع ، والفكرة التي أدت إلى نشوءه "الحوار الدرامي الجيد يستخدم للتعبير عن صراع رئيسي في المسرحية كلها وينجح في خلق التوتر الذي يعتبر عنصرا أساسيا في البناء الدرامي الجيد"[3].

يعتمد الحوار الدرامي أساسا على حسن وبراعة التعبير وكثافة اللغة، وكذا التسلسل المنطقي، حسب تسلسل الأفكار وحبكة المسرحية رائجا في ذلك الاختصار، والدقة أي لجوء المؤلف إلى الاقتصاد في الحوار وأحيانا يلجأ المبدع إلى توظيف الصمت الذي لا يأخذ هذا الأخير دلالته إلا في العرض " الصمت يساعد على الاقتصاد والاختصار في الكلام ليكون تعبيرا عن أحاسيس، ويمكن أن نرى وجها آخر للتركيز والاقتصاد في كلام الشخصيات، فقد يجلينا على أنها شخصيات مهزومة ومترددة [4].

وينقسم الحوار إلى قسمين رئيسيين هما :

الحوار الداخلي المونولوج: هو خطاب تناجي فيه الشخصية وفيه تفكر الشخصية بصوت مسموع، لتعرض أفكارها وأزماتها.

[1]- عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر 2012، ص :284.

[2]- المرجع نفسه، ص :284.

[3]- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، م س، ص: 144.

[4]- برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي و ظاهرة الإبداع ،م س ، ص: 125.

الحوار الخارجي، ديالوج: وهو الحوار الذي يضعه المؤلف على لسان الشخصيات ويشترط أن تسمع الشخصيات حوار بعضها البعض، وهو النمط الأكثر شيوعا في المسرح، ويمكن أن يشمل الحوار على شخصيتين أو أكثر.

وللحوار أربع وظائف أساسية هي:

-الوظيفة الفعلية:

وهي المرتبطة برواية الفعل على الخشبة أو رواية الفعل خارج الخشبة باستحضار ما هو ماض أو حاضر وما هو مستقبل.

-وظيفة كشفية:

عبر الكشف عن الشخصيات في كل أبعادها والكشف عن المكان و الزمان.

-وظيفة توجيهية:

كالحكمة التي يقصد بها الكاتب توجيه المتلقي أو كالغنائية والخطابية في الحوار.

-وظيفة جمالية:

بمعنى التأثير على المتلقي من خلال شعرية اللغة وجمالية الصورة، والخيال وهو جانب مهم في المسرحية [1].

- ✓ إن للحوار المسرحي أهمية كبيرة، فكل سطر في الحوار يسهم في تطوير الشخصية والحبكة، والحدث والصراع، فيتميز النص المسرحي بكثرة الحوارات وهذا ما يجعله مميز عن كل الأجناس الأدبية الأخرى.

6-الزمن:

لقد تباينت دلالة الزمن من حقل معرفي علمي إلى آخر، فأصبح موضوعا خصبا لبحوث دقيقة بحيث صار الزمن من المكونات الرئيسية للنص المسرحي وكذا العرض.

[1]- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، م س،ص:73.

والزمن حسب بول ريكور "إن الزمن يصير زمنا إنسانيا ما دام ينتظم وفقا لانتظام نمط السرد، وأن السرد يدوره ليكون ذا معنى مادام يصور التجربة الزمانية "[1] وعليه ربط ريكور الزمن بحياة الإنسان والإنسان لما يأتي لسرد حياته والبوح بتجربته الإنسانية، فإنه يسرد تجربته من خلال توظيف الزمن، ومنه فكرة الزمن رديف السرد.و"الزمن الأدبي هو غير الزمن الفلسفي أو النحوي أو الرياضي فهو زمن متسلط ،شقاق ،متولج في أشد الأشياء صلابة ومتحكم في أبعد الأمور إعتياصا "[2] .فالزمن الأدبي يختلف عنه في العلوم الأخرى وبخاصة في الخطاب المسرحي، فوحدة الزمن في العمل المسرحي من الوحدات التي تحدث عنها أرسطو في كتابة فن الشعر" لكن لم يكن حازما معها إلى حد كبير "التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وأن لا تتجاوز ذلك إلا قليلا"[3] ولكن مع ظهور كتابات شكسبير تم كسر هذه القاعدة وتعددت الأزمنة ،أما في العصري الحديث أصبح الزمن نسبيا وقد بين الكتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن في كونه حدثا في منظومة الزمن الذي تحدده ساعة الحائط، بل استجابة شعورية داخلية.

- ✓ الزمن عنصر يميز الدراما عن الأجناس الأخرى، فالمسرح يعطي للمتفرج إحساسا أنه يشاهد شيئا في الحاضر وهذا على عكس الأشكال السردية الأخرى التي تعطيه إحساسا أنه يشاهد أو يقرأ شيئا في الماضي والدراما تميل إلى الاختزال.ويظهر هذا من خلال وحدة الزمن، حيث أن الفعل الحاضر يتضمن امتدادات زمنية في الماضي والحاضر والمستقبل بحيث تتداخل الأزمنة لتنسجم مع اللحظة الحاضرة و مآلات الحاضر ونتائجها في المستقبل فالكاتب المبدع هو الذي يخترق الزمن ويخالف قوانينه ويعمل على تسريعه وزيادة تدفقه بحيث يستطيع أن يستكشف آفاقا قريبة أو بعيدة من المستقبل.

[1]- بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، تر:سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، ج1، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص:20.

[2]-عبد المالك مرتاض ،تحليل الخطاب السردي، معالجة سميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995، ص:89

[3]- أرسطو، فن الشعر، م س ،ص :58

7-اللغة :

إن اللغة أداة اتصال بين البشر وهي وسيلة لقضاء عن الحاجات والتعبير عن الآمال والآلام وتختلف اللّغة المسرحية عن لغة الأجناس الأدبية الأخرى، لأنها تبسط ظلالها على عنصرين هامين، هما النص والعرض.

واللغة بمفهومها العام "هي الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أو نثرية، ولا بد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية وفكرية، كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تصوير الحدث والتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية نقل الأفكار"[1] ويعرف أرسطو التراجيديا بأنها" محاكاة لفعل جاد تام في ذاته طول معين في لغة ممتعة مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، وكل نوع منها يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا شكل سردي [2] زمن خلال هذا التعريف أن اللغة حسب أرسطو تأتي ممتعة ذات شاعرية لأنها مدفوعة بتزيينات فنية، " تلك التي تتمثل في شعر موزون قريب من النثر في سيولته وصدق تعبيره للحوار والحديث الفردي، ثم في شعر غنائي تصاحبه موسيقى وتؤديه جوقة أو بعض الشخصيات"[3]

فاللغة تولد متعة جمالية وفنية فالتراجيديا لها متعة خاصة واللغة هي صميم المادة ووعاء في التراجيديا، لأن لغتها تكون محكمة لَبِقَة.

وتتجلى اللغة المسرحية من منظورين هما النص والعرض، فمن النص يأخذ المتلقي أفكارها ومعانيها، مما يوحي بها الكاتب، ويجسده الحوار، ومن العرض تتداخل المستويات الأدائية،

فيما يرتبط بالممثل والخشبات، فيكون المتلقي بين معطيات كثيرة ودلالات شتى، تتشكل منها هذه اللغة "تعتبر هذه اللغة وسيلة من وسائل نقل الأفكار وهي وسيلة تواصل بين المبدع والمتلقي، وتشتمل اللغة المسرحية الحوار المنطوق والحركات الدالة والإيماءات"[4]

---

[1]- ماري إلياس ،حنان قصاب، المعجم المسرحي ،م س، ص: 425

[2]-سعاد بوطيبة، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية "مأساة الحلاج " نموذج مقدم لنيل شهادة ماجيستر، ، وهران، 2010-2011،ص :96.

[3]- المرجع نفسه، ص96

[4]- بوعلام خوجة، الشخصية والتلقي في مسرح عبدالقادر علولة مسرحية الأجواد دراسة تطبيقية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، إشراف :بن ذهبية بن نكاح، جامعة وهران، 2011-2012، ص:73.

وللغة الدرامية خصائص كثيرة ومن أهم هذه الخصائص التي تتوفر فيها الوضوح وإثارة الاهتمام ،والإيهام بأنها لغة عادية ،وإن كانت غير ذلك، ويأتي الوضوح عن طريق استخدام الكلمات المألوفة، فاللغة في المسرح يتوجب عليها أن تقدم بإيجاز ومباشرة وتكثيف ليبقى هناك تناغم وانسجام بين المتلقي والشخصية والمؤلف.

يستوجب من اللغة المسرحية أن تكون اللغة مباشرة لا يجد لجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله إليه"[1]

وهنا يجب التفريق بين لغتين، اللغة الشعرية التي كتب بها الشعراء الأوائل أمثال أسخيلوس، سوفوكليس، وبوروبيدس والتي اعتبرها أرسطو جزءا من أجزاء المسرحية ولكن هاته اللغة المحكمة بدأت تتقهقر وخاصة مع ظهور الواقعية التي كتبت بلغة بسيطة واضحة ونثرية. فأرسطو يرى (أن اللغة الشعرية الأميز هي التي تبين في ذهن المتفرج المسرحي صورًا فنية موحية، وأية دراسة للغة الدرامية، يجب أن تبدأ بكلام الشخصية والدوافع الكامنة خلفه أي الأفكار التي تحمل الكلمات عبئ توصيلها)[2]، إن اللغة وعاء للفكر فهي أداة للتعبير عن الإحساس وإثارة العاطفة ،فإنها تجعل من المتلقي قارئا كان أم مشاهد منجذبا إليها وإلى عالمها الحافل بمختلف المعاني والصور.

8-المكان : يعد المكان الدرامي من العناصر الأساسية في بناء النص المسرحي حيث يكون هو الوعاء الجامع مع الأحداث المسرحية وتطورها وله تأثير على العناصر الدرامية.

فالمكان هو الحيز الذي تجري فيه أحداث المسرحية، حيث يؤدي دورًا كبيرًا في سلوك وأفعال الشخصيات ويتحكم في جو المسرحية ،والكاتب من خلال الإرشادات المسرحية يحدد لنا طبيعة المكان ،ويعرف المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب المكان على أنه " الموضع والحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميز عن الفضاء، وهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح، لأنه يُشترط لتحقيق العرض المسرحي وهو مثل الزمن في المسرح ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع "[3] ويقولان أيضا: "كما تطلق تسمية المكان

[1]-علي الراعي، المسرح الوطني العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد248 ،1999، الكويت، ص :464.

[2]-ينظر أرسطو، فن الشعر، م س ،ص:105.

[3]- ماري إلياس حنان قصاب، المعجم المسرحي، م س ، ص:483.

على الموضع الذي تجرى فيه وقائع الحدث المتخيل ،وهو ما تحدده الإرشادات المسرحية في بداية المسرحية، وفي بداية المشاهد والفصول أو ما يشتق من الحوار وهو مكان الحدث"[1]

إن وحدة المكان كان يكتب بها الكلاسيكيون القدامى،فأرسطو لم يتحدث عنها لكن نسبة إليه وثم كسر هذه الوحدة مع الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين فمثلا في مسرحية عطيل نجد أحداث المسرحية في الفصل الأول تجرى في مدينة البندقية ثم مدينة محاذية لإسطنبول في الفصل الثاني.

إن توظيف المكان في الإبداع المسرحي من الوسائل الفنية عميقة الأبعاد لما يحمله من سمات ذاتية وسمات جمالية، فالمكان يؤثر في الشخصية وسير الأحداث وانفعالاتها ويرى الفيلسوف "غاشون باشلار" في كتابه "جماليات المكان" بأن هذا العنصر يدعونا للفعل وأن هناك علاقة قوية بين أجسامنا التي لا تنسى وبين المكان الذي يستحيل نسيانه" [2]

ويقول الباحث غالب هانسا: "إن العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد الخصوصية وبالتالي أصالته"[3]

- ✓ المكان له تأثير قوي في العمل المسرحي، فالأحداث المسرحية تقع في إطار مكاني الذي يكون لديه القدرة على تأطير هذا العمل المسرحي وهنا تتناسب جماليات المكان وجماليات العمل الفني.

9-الشخصية:

تعد الشخصية عنصرا مهما في العمل المسرحي لأنها تشكل دعامة أساسية لا يمكن الاستغناء عنها لما لها دور مهم في تطور الأحداث هذا ما جعل العديد من الباحثين يركزون عليها في تحليل الأعمال المسرحية.

---

[1]- المرجع نفسه، ص:484.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987، ص:86-87.

[3]- أسماع شاهين، جماليات المكان في روايات جيرا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،201،ص17.

اشتقت كلمة Personnalité من اللاتينية Personna من اليونانية Prosopon الذي هو أيضا يعني القناع المسرحي "ويرى Holstalter أن أقنعة المسرح القديم الشعبي يقدمان خصائص نجدها في مفهوم الشخصية[1].

وقد ورد في المعجم المسرحي لحنان قصاب وماري إلياس " أن كلمة الشخص والتي تعني سواد الإنسان وغيره تراه من بعد أي أنها تعني السمات العامة فقط وقد جرت العادة في مجال المسرح أن تستخدم بالعربية أيضا تسمية كاراكتير وهي مأخوذة من الانجليزية Character والتي تعني بمعناها العام الطبع أو الصفة أما كلمة Personnage الفرنسية فمأخوذة من اللاتينية Personaالتي تعني القناع وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به ذلك أن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة بنفس العمل والشخصية كان من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس"[2] .

إن الشخصية هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع المسرحي وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية إلا أن أرسطو في كتابة فن الشعر ""لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكن ذكر "الأخلاق" باعتبارها جزء من الأجزاء الستة المكونة للشخصية[3].

إن الشخصية في شعرية أرسطو كانت شخصية ثانوية بالقياس مع باقي عناصر العمل التخيلي أي خاضعة خضوعا تاما لمفهوم الحدث.

[1]- بوعلام خوجة ،الشخصية و التلقي في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد دراسة تطبيقية ،ص:5.

[2]- ماري الياس. حنان قصاب. المعجم المسرحي،م س ،صص:269،270.

[3]- أحمد عيسى، طبيعة الخطاب النقدي المسرحي في الجزائر. مسرحية الصدمة نموذج بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير جامعة وهران 2010-2011 ص :44.

ولكن في المسرح الكلاسيكي الجديد أصبحت الشخصية من أهم العناصر حيث تراجع دور الجوقة وتم التقليل منها حتى إلغائها "وتعتمد الشخصية الكلاسيكية على التعليل وتوضيح الأسباب إذ تحدثت عن متاعبها مما يجعل المشكلة عامة يحتمل أن يقاسي منها أي إنسان[1] "

أما الشخصية في المسرح الرومانسي فكانت مهمة فمن خلالها يمكن الحكم حيث جمعت الرومانسية باعتمادها تقنية التراجيديا والكوميديا أي بين الشخصية النبيلة والدنيئة وتم الحكم على الشخصية الرومانسية على أنها شخصيات تعاني من عقد نفسية وهذا ما يؤدي إلى المبالغة في تصوير الدوافع التي تثير العواطف « أما لغة الشخصيات الرومانسية فقد استخدم السادة لغة المثقفين المنغمة بينما تتكلم الشخصيات العادية لغة الشارع فتصور الشخصية اقترب أكثر من تصوير الحياة اليومية للفرد وأدخلت العوامل النفسية والاجتماعية لتفسير الشخصيات و الشخصية في المسرح الطبيعي تجدها تتسم بالضعف والسلبية فهي[2] ضحية لعوامل طبيعتها الوراثية البيولوجية والنفسية تتلاعب بها أمواج الجريمة و الأمراض التي تتفشى بسبب الظروف الاجتماعية "" الطبيعيون يعنوه أشد العناية بأن يكون أبطال مسرحياتهم أبطالا ضعافا سلبيين يسهل قيادتهم والتأثير عليهم ومن ثمة كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء للحياة[3].

ومن أهم سمات المسرح التعبيري كان يشتمل على شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية على أن ترى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية أما الشخصيات الأخرى فكلها تكون مساعدة للشخصية الرئيسية والشخصية في مسرح العبث عموما لا تعني أنها تعيش العبث وبالتالي فإن هذا المسرح يغيب دور الإنسان في مجرى التاريخ، فهو لا يسيطر على الأحداث و أحيانا لا يسيطر على نفسه وقد اعتمد العبثيون على عدم المطابقة مع الواقع في بناء الشخصية التي لا تشبه إنسانا محددا من الواقع كما تعتمد أسلوب التناقض بين الكلمة والفعل"[4].

---

[1]- ينظر نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح رضا حوحو، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب تخصص مسرح جزائري ، 2010.2011 ص :92

[2]- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار التغريب، للنشر، 2000، ص :86.

[3]- نجية طهاري،بناء الشخصية في مسرح رضا حوحو، م س ، ص :95.

[4]- نجية طهاري ،بناء الشخصية في مسرح رضا حوحو ،م س ،ص: 97.

أنواع الشخصية:

تختلف أنواع الشخصية المسرحية وتتعدد بتعدد النماذج المستوحاة منها وأنواع الشخصية هي:

أ–الشخصية الرئيسية: وهي الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر في الأحداث وتتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية وتستمد وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة وتمثل هذه الشخصية نماذج إنسانية محددة تجلب القارئ[1].

ب–بالشخصية الثانوية :وهي شخصية بسيطة في صراعها ،غير المعقدة وتمثل صفة أو عاطفة واحدة وتظل سائدة حتى النهاية، ويعوزها عنصر المفاجأة إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث والشخصيات الأخرى [2].

ج–الشخصية السامية :وهي التي تتغير وفق الحوادث ،وليس لها موقف ثابت.

د–الشخصية الثابتة :وهي التي لا تتأثر بالأحداث بل تؤثر فيها وموقفها ثابت.

هـ–الشخصية المركبة :هي أحد أوجه الشخصية السامية، فهي مركبة من مجموعة من السمات التي تبدو غير منسجمة ولا تستقر هذه الشخصية على حال واحد، ويصعب التنبؤ بمصيرها، فهي تدهش القارئ بما لم يتوقعه، ثم إنها مع ذلك تقنعه بواقعية ما تفعل، ولها تأثير على الأحداث والشخصيات الأخرى بسبب تطورها الدائم، ويرى أن السبب في ذلك تابع من تعددية هذه الشخصية في الحياة داخل النص [3].

و–الشخصية الكاريكاتورية: هي التي يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامح الجسدية أو الخلفية أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية كيانا مفتعلا غير مقنع وهي بذلك تمثل النموذج الذي يكاد لا يتغير، ولا تتبدل سماته طول النص، فيظل محافظا على ثباته دون أن يتأثر بالمتغيرات وفي الوقت نفسه ليس له أثر يذكر مهما تغيرت الظروف المحيطة به[4].

2المرجع نفسه، ص :103.

[2]–المرجع نفسه، ص: 103.

[3]– نجية طهاري، بناء الشخصية في مسرح رضا حوحو،ص: 105.

[4]– المرجع نفسه ، ص :107.

ز–الشخصية النمطية: هي الشخصية التي تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر، وقبل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث[1].لقد اتجهت كل الدراسات الحديثة إلى دراسة الشخصية باعتبارها عنصرا مهما في العمل المسرحي.

- ✓ إن الشخصية تلعب دور الوسيط والمركز في اللعبة المسرحية، فهي تمثل أفكار وثقافة و إيديولوجية المبدع وفي نفس الوقت تأثر على اللاشعور للمتلقي وهذا ينعكس على الحوار واللغة والصراع والحبكة، فالشخصية هي أول شيء يشّد انتباه المتلقي وأول شيء يعوّل عليه المبدع لطرح أفكاره.

[1]– المرجع نفسه، ص: 106.

الفصل الثاني:

شعرية التشكيل في العرض

المبحث الأول: مفهوم العرض المسرحي:

1-مفهوم العرض المسرحي :

لقد ولد العرض المسرحي في رحم الاحتفالات الدينية مثلها حكاياته من الأساطير اليونانية التي مجدت الآلهة وجعلت هاته القوى الغيبية تتحكم في الإنسان وقدره ،وأيضا بطبيعة الفرد اليوناني الذي كان شوفا باكتشاف أصله، ولقد ساعد في هذا عدة ظروف تراوحت بين الطبيعية من خلال التنوع الطبيعي، (الجبال، تلال، بحر....الخ) وظروف الاجتماعية والفلسفية...الخ. حيث يقول" إرنولد توينبي "" إن تاريخ الأمم ما هو إلا صراع بين الإنسان وبيئته، إن كلمة Spectacle مأخوذة من الفعل اللاتيني Spectole بمعنى نظر وشاهد[1] ، أي أنها مرتبطة بما هو مرئي وفي هذا استبعاد لمفهوم النص المسرحي: Spectaculaire كاسم وصارت تدل على الفرجة، Le Spectaculaire بشكل عام، فالعرض المسرحي هو منتج الأفعال والإشارات، والإشارة تأخذ دلالة معينة[2] في إستخدام الممثل للمكان وتعامله مع الديكور أو مع الشريك، فالممثل هو الذي يعطي للعلامة المعنى الحقيقي، فهو العنصر الذي يربطها مع جميع العناصر السنوغرافية كما عرف "باتريس بافيس" العرض في كتابه "سيمولوجيا المسرح" أن العرض عبارة عن مجموعة لنمو نظام من العلامات ذات طبيعة متعددة، تابعة جزئيا ،إذ لم يكن كليا إلى النظام التواصلي"[3].

ينتمى العرض المسرحي إلى الفنون الحية أي أن العرض آني وحي فيعتمد على حضور الجمهور، وهذا ما جعله لمدة قصيرة وكل هذا جعله فنا خالدا. "يعد العرض المسرحي أعمق أنواع التعبير الفني تأثيرا وحدة وكثافة وأيضا أقصرها عمرا"[4] أي هنا والآن ،آنية العرض وإجبارية الحضور ونقدي، إن "إكيرايلام" على رمزية العرض المسرحي، في أن العرض المسرحي ككل هو رمزي، نظرا إلى أن المشاهد ينظر إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استنادا إلى الاتفاق وحده"[5].

---

[1]- محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ،1977، ص :5.

[2]- أرنولد جوزيف توينبي، مؤرخ بريطاني ولد في 14 أبريل ،1889 لندن، وتوفي 22 أكتوبر 1975، أهم أعماله، موسوعة دراسة التاريخ وهو من أشهر المؤلفين، تقلد عدة مناصب منها أستاذ الدراسات اليونانية والبزنطية في جامعة لندن ومصر.

[3]- باتريس بافيس، سيمبولوجيا المسرح تر، سباعي السيد ،مجلة المسرح المصرية ع 42 -1992 –ص: 44.

[4]- شرقي نورية ،اتجاهات الكتابة الدرامية في السرح الجزائري ،م س،ص :37.

[5]- خيرة بوعتو، الدراماتورجيا و تقنيات الإخراج المسرحي ،م، س، ص :40.

من خلال رمزية العرض في تحقيق التناغم والانسجام بين المستويات والجوانب الفكرية والجمالية، والاجتماعية فيدمج الخبرات الجمالية والنفسية والوجدانية والفكرية ويكون أكثر متعة وجذب للمتفرج.

أما العرض المسرحي في العصر الروماني فقد كان تقليدا للمسرح الإغريقي لكنهم اهتموا (بالبناء المسرحي)، ببناء مسارح تتكون من خشبة للتمثيل، أو حلبة للصراع، وهذا راجع لطبيعة الرومان الخشنة، المحبة للعنف، فقد أسس الرومان مسرح كوميدي خاصا بهم وقد اعتمد في الآخر على مجموعة من الخصائص أهما:

-"الاعتماد على الاقتباس المسرحي خاصة من التراث اليوناني.

-الابتعاد عن التهريج والخوض في أعماق الملهاة الصادقة ذات الأبعاد التربوية.

-ظهور أشكال مسرحية تعتمد أساسا على الحركات والإيماءات "[1]

-ففي العصر الروماني تحول بناء المسارح وقسمت إلى ثلاث ساحات:[2]

الساحة الأولى: لتقديم العرض المسرحية المأساوية والكوميدية، والساحة الثانية، عبارة عن ملاعب رياضية وهي ميادين للصراع والملاكمة بين الفروسية وسباق الخيل والعربات"[3].

وقد كان الجمهور الروماني مولع بالمسارح، ويعتبرها متنفسه الوحيد.

أما العرض المسرحي في القرون الوسطى قد سيطرت عليه الكنيسة وجعلت من المسرح وسيلة لنشر وفهم الدين، مرة أخرى يعود المسرح إلى كنف الدين ،فقد كانت تكتب المسرحيات باللغة اللاتينية التي يشرف عل كتابتها القساوسة ن وقد كانت تروي القصص الدينية الموجودة في الإنجيل، وقد اعتمدوا على الشعر لما رأوا فيه أنه هو الوحيد القادر على تصوير الحياة المثالية الدينية "الجنوح إلى المسرحية الشعرية: Theatra Poetiqui، لأن القساوسة كانوا يعتقدون أن المبادئ الدينية والروحية المثالية لا يقوى عليها غير الشعر"[4].

[1]- نجود خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدا.... لفارس الماشطة، ز.حسين بوبوبرة – نموذج- مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج محمد لخضر، باتنة 2009 ،2010م ص 14.

[2]-المرجع نفسه، ص: 25.

[3]-المرجع نفسه، ص: 25.

[4]- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د، ط، ص، ص: 160.

فلقد كانت تمثل المسرحيات في الكنائس والكاتدرائيات، ثم انتقلت إلى باحات الأسواق في المدن، أما السينوغرافيا (اندمجت بصورة القصص الإنجليزية والأسرار الأساسية التي رسمت على الزجاج الملون، وتحت على الخشب والحجارة ورسمت على الجدران لكي يراها الناس وهذا عبارة تشخيص لتقريب المعنى وكانت تقام في مناسبتين دينيتين هما: عيد الميلاد وعيد الفصح)[1].

ثم انتقلت هذه المسرحيات إلى الأماكن المفتوح، وهذا عبر استخدام العربات المزخرفة ضخمة ومزركشة (وتعرض شعار النقابة التي تمثل المسرحية، وكان الجزء السفلي من العربة يرتفع من قعرها إلى المنصة بستة او سبعة أقدام محجوبا عن الجمهور بستار، وكانت عبارة عن مكان لتغيير الملابس، أو يمثل الجحيم)[2].

ولقد كان الجمهور ساذج مكون من أصحاب المدينة وبعض من سكان الأرياف، ويأتي هذا الجمهور لاكتشاف تعاليم الدين المسيحي المكتوب باللغة اللاتينية، التي كانت حكرا على رجال الدين.

لقد قفز المسرح في عصر النهضة قفزة نوعية خاصة على مستوى بنية المسرح، حيث اهتموا بالعرض خاصة في البناء الشكلي وسلطوا الضوء على الأمور التقنية كالملابس والديكور والإضاءة، وأيضا (في النص) وجد تغيير على مستوى النص، جاؤوا بما يسمى بالتراجيكوميديا، أي المزج بين التراجيديا* والكوميديا**" ، أين نجح الفنان "ساريو" في تصميم المناظر المصاحبة للعروض المسرحية، كما وفق "سباتيني" في تطوير دور الإضاءة في التعبير عن مواقف العروض المسرحي"[3]

هذا التطور راجع لعدة أسباب منها أن الكنيسة لم تعد هي الكنيسة الرومانية الكاثولوكية حيث انفصلت عنها الكنيسة الإنجليزية، وأصبحت تتمتع بالفردية في الحكم، وأصبحت الملكة هي التحكم فيها

[1]- برمانة سينية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي، لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، تخصص المسرح الجزائري، من منظور جمالية التلقي، جامعة وهران، 2008، 2009م. ص 34.

[2]- المرجع نفسه،صص: 7 3،38، 39.

[3]-أحمد زلط، ، مدخل إلى علم المسرح، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، ط1، 2001، ص :3.

*التراجيديا (tragidie): كلمة يونانية مركبة من كلمتين tragos الماعز، odec غناء وتسعمل الكلمة للدلالة على المسرحية المأساوية

**الكوميديا (comédie): هي مسرحية يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة عقبات لاتحمل خطرا حقيقيا لذلك تكون الخاتمة سعيدة، كما أنها تحمل طابع السخرية والضحك.

وليس بابا كنيسة روما، حيث سقط هذا الأخير من أعين الإنجليز، وأصبح يمثل لهم مصدر شر وكره للمسيح، وكان يسخر منه عن طريق المسرحيات مثل :"مسرحيات الدكتور فاوست لماريو"[1].

لقد ارتبطت هذه الحقيقة من الزمن بأسماء كل من "وليام شكسبير" كريستوفر مارلو " Cristofer Marlou، وجونسون Jaonson ، وتوماس كايد Tomas Kyd "هيرود" "وبشر" فكل هاته المسرحيات في هذا العصر كتبت لمسارح لندن، وأطلق على كتابة بهذا العصر باسم الكتابة في العصر" الإليزابيثي " نسبة إلى ملكة إنجلترا وفي هذه الفترة، لوحظ اهتمام كبير بالمسرح.

ولقد أثرت النهضة الإيطالية التي جاءت بعد اكتشاف الآداب الإغريقية والرومانية التي بدأت تؤثر في إنجلترا قبل عهد الملكة إليزابيث بخمسين سنة على الأقل حيث لم تظهر آثارها إلا بعد استلام الملكة مقاليد الحكم".

لقد أطلق على مسرح في هذه الفترة اسم "الرومانسية" لاعتمادها على العاطفة والعقد النفسية في طرح ومعالجة المواضيع ،فكانت مغالاة للقلب والعواطف على حساب العقل.

في تلك الفترة تغير المسرح بتغير وجهات النظر، وتغيير طريقة التعبير وذلك لظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية فبعد عصر النهضة جاء مسرح آخر عرف " بالمسرح الحديث" حيث طرح قضايا جديدة شغلت الإنسان الحديث وعرف هذا المسرح بالمسرح الحديث.

إن مع ظهور مصطلحات جديدة من بينها مصطلح الدراما Drama في الخطاب النقدي الأنجلوساكسوني للدلالة على النص Texte أو للعروض الأدائية Perframance أو مراد في مصطلح مسرح "[2]. فأصبحت الدراما والمسرح ترتكز على الحوار "وتغير مفهوم البطل حين أصبح البطل ينتصر ولا تتحكم فيه القوى الغيبية، وتحل عليه الفاجعة، وجاء ما يعرف بـ :المسرح الغنائي: Theatre Lyrique ليزاوج بين المسرح والغناء والموسيقى[3] ،ثم تغير شكل المسرح، إلى ما يعرف بالعلبة الإيطالية وخاصة في القرن التاسع عشر [4]ليتغير المسرح إلى مسرح نصف دائري بهدف تحقيق الإيهام وأخذ التعابير والمشاكل والقضايا من الحياة اليومية وأيضا التغيير في المضمون، حيث الحوار نابع من، الحياة اليومية، الواقع. وعدلت فتحة

---

[1]– ينظر جيرالد اديس بينتلي، فرد، ب، ميلت، فن المسرحية، تر، د: صدقي خطاب، مراجعة، د:محمود سمره، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر بيروت، نيويورك 406هـ/1986م، ص: 98.

[2]– محمود السيد حلاوة، وطارق جمال الدين عطية ،مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولة الإسكندرية ، مصر ط02، 2001، ص: 5.

[3]– السعيد الورقي، تطور البناء الفني، في أدب المسرح العربي ،المعاصر، دار المعرفة ، مصر، د، ط 2002. م، ص :83.

[4]– بيتي زوندي ،نظرية الدراما الحديثة، تر، أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة، والإرشاد القوم. دمشق، سوريا، د، ط 1988، ص :15.

*المسرح الغنائي: مسرح يقوم على التعبير بالغناء، والمسرحية، الغنائية، عبارة عن شعار وفواصل موسيقية وغنائية

الخشبة على شكل علبة بداخلها منظر مسرحي مشابه للواقع من حيث الديكور، وهذا الإيهام المتفرج بالواقع وشد انتباهه وأيضا "استحداث حائط وهمي غير مرئي رابع لفصل وعي الممثلين عن الجمهور، ليستطيع الممثلون أن يجسدوا أدوارهم بصورة واقعية، والخوض في الجزئيات الخاصة بالشخصيات "[1]، وليتم إحداث الوهم على مستوى الخشبة، فقد قسمت الخشبة إلى خمس مناطق، حسب قدرة كل منطقة في جذب المشاهد الأولى منطقة واقعية في نهاية الخشبة ،والثانية تشغل المساحة الأمامية وراء الستار مباشرة، والثالثة محور خشبة المسرح الذي يقع عليها تركيز المشاهد المتفرج، والرابعة واقعة أمام الستار للأحاديث الفردية "المونولوج"، والخامسة قاعدة المشاهد التي تستخدم عادة لجلوس الفرق المسرحية "[2].

جاء المسرح الملحمي مع الكاتب والمخرج الألماني بيرتولت بريشت وجاء بعدة مفاهيم جديدة وقواعد مخالفة للمسرح الإيهامي منها، أن يتابع المتفرج المسرحية بعين ناقدة وهذا لكي لا يتأثر وينقاد وراء عاطفته، ودائما على المتلقي أن يتذكر أن ما يحدث على الخشبة ما هو إلا تمثيل"[3]

ولكي يقوم بكسر الإيهام كان بريشت يلجأ كثيرا إلى تطعيم مسرحياته بكثير من الأغاني لقد رأى براشت المتفرج باردا أو محايدا ومغتربا عما يدور على الخشبة، ولكن خارج المسرح أراد له أن يكون قادرا على الإتيان بالفعل[4].

أي إشراك المتلقي في العملية المسرحية لكي يكون التغيير وأيضا إبتعاد الممثل عن الدور يكون التغريب "إشراك المتلقي في العملية المسرحية من خلال مخاطبة الممثل المتفرج مباشرة، بهدف تحقيق المتعة المركبة على حد تعبير براخت"[5].

في المسرح الملحمي كانت هناك ثورة على المسرح الإيهامي وتأكد هذا من خلال إدخال أشياء جديدة على العرض من شأنها أن تغير شكل العرض وكسر وحدة النص " كإدخال شريط العروض الثمانية

---

[1]- ينظر ماري إلياس، وحنان قصاب ،المعجم المسرحي ،م س،ص ص:317.316.

[2]- نجود خمسية ،ثنائية الاخراج في المسرح الجزائري ، م س، ص :18.

3- ينظر جير الدايس بينتلي فرد،ميلث، فن المسرحية ،ثر :صدق في خطاب مراجعية د: محمود سمر مؤسسة فرندلين للطباعة والنشر ،بيروت – نيوبورك،1406 م /1986 م،ص 98.

[4]-بوعتو خيرة ،الدراماتورجيا و تقنيات الإخراج المسرحي، م س، ص :57.

*براخت بارنولد betolt brecht ، كاتب مسرحي ألماني ولد سنة 1898 توفي 1956، أسس فرقة مسرحية سنة 1949 لجائزة ستالين في الفترة الممتدة 1955،1954.

بالعرض وقول بعض الأناشيد، واتخذ ما يعرف بالراوي لاستحداث شخصية الراوي التي تروي الأحداث المسرحية"[1]

إن مصطلح التغريب عند براخت هو مطابق للتغريب عند هيجل[**]" فالفكرة المحورية التي تدور حولها دراما براخت هي الاغتراب والوعي كحل لمشكلة الاغتراب"" فهيجل يستخدم الاغتراب للإشارة على علاقة الاتصال أو التنافر، كتلك التي تنشأ بين الفرد والبنية الاجتماعية أو كاغتراب لتلك الذات ينشأ بين الوضع الفعلي للمرء، وبين طبيعته الجوهرية يستخدم هيجل هذا المصطلح للإشارة إلى التسليم أو التضحية بالخصوصية والإدارة"[2]

فبراخت يهدف إلى عدم التسليم بالحقيقة، ودفع المشاهد إلى التفكير من أجل التغيير "عدم التسليم بالحقيقة كما تبدوا لنا إذ لابد من محاولة رأيتها من جديد بعد تفكيكها، وإعادة تركيبها"[3].

إن الهدف من المسرح البراختي هو منح الفن وظيفة تربوية وأداة لتحرير المجتمع، وخاصة طبقته الكادحة والمقهورة، فبراخت أبدع بخلق انموذج جديد يتماشى مع العصر، والمتمثل في الصراحة التعليمية[4].

أما المسرح الفقير يهدف إلى الاقتصاد في الوسائل المسرحية واعتماد على الممثل كعنصر أساسي في اللعبة المسرحية، ويمثل هذا المسرح، المخرج البولندي جروتوفسكي.

دعا جروتوفسكي مسرحه باسم المسرح الفقير لأنه يرى أن ما يسمى بالمسرح الغني فيرى بأنه هو المسرح الغني[5] بالعيوب الذي يعتمد على الولع بالسرقة الفنية ،والاقتباس من معارف أخرى وبناء مشاهد هجينة مختلفة يعوزها الشد والأمانة.

5-خفيف سير، تاريخ المسرح الحديث، تر، بدر الدين قاسم، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، د،ط 1974 م، ص: 207

[2]- كمال الدين حسين، المسرح التعليمي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2005م، ص :63.

[3]-ريتشاد شاخت، الإغتراب، تر، كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص98.

*هيجل جورج، فيلهلم فريدريس هيجل، فيلسوف ألماني ولد في شتوتغارت في المنطقة الجنوبية العربية في ألمانيا، حيث يعتبر هيجل أحد أهم الفلاسفة الألمان، ومؤسس المثالية الألمانية ولد في 27-08-1770،مات يوم، 1831/11/14 برلين.

[4]- أحمد عثمان، قناتع، البريختية، مجلة الفصول، مصر 1989، ص: 34.

[5]- ينظر جروتوفسكي جيزري، نحو مسرح الفقر، تر، قاسم قادر ،دار الحرية للطباعة، بغداد، 1982، ص:17، 18.

**جروتوفسكي جيزري: كاتب مسرحي بولندي ولد عام 1933.، توفي1 أغسطس14يونيتيدجر 14 يناير 1999 ،مخرج مسرحي بولندي، يعتبر مؤسس ومخرج حيث جاء بتجربة المسرح الفقير ، الذي يعتبره البعض أهم تجربة مسرحنا الحديث.

ولهذا يدعو هذا المسرح إلى الاعتماد على الممثل ومهاراته في تسيير اللعبة المسرحية. ويمكن الاستغناء على العناصر الأخرى كالملابس والإضاءة والموسيقى.....الخ.

فالممثل يمكن أن يعوض هذه العناصر ولا يمكن لهذه العناصر أن تعوضه وطالب بالتقليل من الوسائل المسرحية "حذف كل ما يمكن الاستغناء عنه في المسرح كالديكور والمؤثرات الصوتية والضوئية والزي المسرحي والمكياج[1].

إن المسرح الفقير من أهم النظريات المطبقة (في مسارح الحديثة) بكثرة خاصة في مجال الديكور، فمثلا في المسرحيات الحديثة منه صندوق لوحي، يمكن استغلاله كخزانة ملابس، مكاتب، تابوت.....الخ.

إن الإنسان بطبيعته يميل إلى كل ما هو حديث ومعاصر فجاءت التكنولوجيا لخدمة الإنسان، لتسهي أموره، لكن في المسرح قد يكون الأمر مخالفا لهذا فعلى سبيل المثال أنطونان أرطو دعا بالرجوع بالمسرح إلى قومية البدائية الأولى فحسب معجم المسرحي، لماري إلياس وحنان قصاب فإن مسرح القسوة، يطلق عليه مسرح العنف، ومسرح القسوة تعبير ابتدعه المسرحي الفرنسي "أنطونان 1896-1948م" وصاغه بشكل نظري في كتابه المسرح وقرينه 1938. وفي بيانات ومحاضرات كتبها وألقاها ما بين 1931 و 1939 نشرت أعماله الكاملة، كما طرح أرطو مفهوم مسرح القسوة وأعطاها بعد فلسفيا في محاولة لإعادة صفة القدسية إلى المسرح الغربي الذي وصل برأيه إلى طريق مسدود حين ابتعد من أصوله أهدافه الاحتفالية[2].

لقد تأثر أرطو بمسرح الشرقي بطرق السحر المتفرقة والشعوذة عند الشعوب البدائية وتقديسه للجانب الروحي في هذه المجتمعات وتأثر بفرويد: "ثمة تداخل مهم يحدث بين مسرح القسوة وفرويد ونيتشه، وخاصة في تحويل مشاهد مسرح القسوة إلى الأحلام، ولكنها أحلام قاسية محسوبة كما يقول دريدا".[3]

إن المسرح في العالم العربي لم يكن وليده، بل كان دخيلا عليه وهذا نتيجة تأثره بالعالم الغربي " وقد قام نيكولا النقاش بنشر كتاب اسمه "آرزة لبنان" وكتب فيه عن أخيه مروان النقاش رائد الفن العربي في

---

[1]-خفيف سير، تاريخ المسرح الحديث، م س ،ص :207.

[2]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي ، م س، ص:446.

*أنطونين أرطو بالفرنسية Antounin Artouh ولد في مرسيليا في 04 سبتمبر 1896، توفي باريس، 4مارس 1948، هو شاعر سريالي وممثل، كما أنه ناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي.

[3]- ايكو ساني عبد القادر، تمثيلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعت سماوي، أنموذجا، بحث تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران في 2013،2014، ص :155.

البلاد العربية، وذكر أن أخاه مروان قد ألف ثلاث مسرحيات وأخرجها في بيروت، ابتداء من سنة 1848 ومن بينها مسرحية "البخيل " المكونة من خمسة فصول، وهي مسرحية مضحكة كلها من تأليفه، ولا مترجمة أو مقتبسة، كما هو مشاع أنها مأخوذة من مسرحية البخيل "لموليير" والتالية هي مسرحية أبي الحسن المغفل، أو مسرحية "هارون الرشيد"، والثالثة مسرحية "الخليط الحسود"، وهي مسرحية كتبت شعرا ووضعت لها الحال، أي أنها نوع من الأوبرا.[1]

لكن يبقى فن المسرح دخيلا على العالم العربي وأنه دخل علينا نتيجة سفرات مروان النقاش 1817، 1855 (بعد أن سافر إلى ايطاليا واكتشف المسرح في أوربا، وأعجب بهذا النوع من الفن ونقله إلى البلاد العربية، حيث أنه كون مجموعة الشباب وعلمهم ما تعلم من هذا الفن وفتح بيته ليصبح مسرحا ومثل عليه المسرحية الموسيقية "البخيل" ودعا إليها أكابر البلاد ومنه أخذ هذا الفن ينتشر في العالم العربي)[2].

لقد تعددت الآراء حول موطن ظهور المسرح في العالم العربي، فهناك من يقول أن أول ظهور نص مسرحي عربي هو نص "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الترياق في العراق لأبراهام دنينوس " الذي طبع في مدينة الجزائر سنة 1847"[3] وهذا فقط ما وثق وماكان شفهيا ربما كان قبل هذا التاريخ.

إن العالم العربي لم يكن يطيق المسرح بكل قوانينه لكن شهد ظواهر مسرحية حيث أن الشاعر كان يسترجل في إلقاء أبياته الشعرية ويتجمع حوله الناس، والتجمعات الشعبية في الأسواق مثل: المداح والقوال، حيث يقول "جان دوفينو": يجب الابتعاد عن التصور والضيق لفنون المسرح ويوصي بأخطاء تصور أو بيع ،فهو يشير إلى أن المسرح لديه أشكال وأنواع منها متعددة فهو يؤشر إلى بعض الأشكال الأدبية والفنية [4] الأخرى منها المقامة، والقصائد الدينية، والمداح، والقوال، وخيال الظل والقراقوز والحكواتي والسماجة، وبعض الاحتفالات مثل عاشوراء.

[1]- برومانة سنية سامية ،العلاقة المسرحية و جمالية التلقي لدى الجمهورالجزائري ،م س ،ص :68.

[2]- ينظر المرجع نفسه،صص :68، 69.

[3]- ابراهام دنينوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة، ترياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح، طبع المؤسسة الوطنية للفنون، المطبعة وحدة الراية، الجزائر، 2003، ص 16.

[4]- علي ابن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد الغربي القديم ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 200، ص :158.

ومنهم ما يعتبر التعزية شكل من أشكال المسرح ويضمها للتراجيدي، مثال ذلك "محي الدين بشتارزي" فهو يؤكد على القيمة المسرحية للتعزية، ويصفها بالتراجديا، الحقيقة التي تظهر المتفرجين، ويرجع محي الدين بشتارزي، عدم تصنيف النقاد التعزية باعتبارها مصدر للعروض المسرحية[1].

لقد اهتم العرب بتوظيف التراث في المسرح العربي باعتبار أن الإنسان العربي ميال بطبيعة الأصالة والانتماء العربي، ففي الجزائر تم مسرحة الحلقة والقوال في المسرح الجزائري والحكواتي في لبنان.

سميت الحلقة بهذا الاسم " نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجميع المستمعين، المتفرجين، وهو إما أن يكون حلقيا أو يشبه حدوة حصان"[2].

فالحلقة أخذت من التجمعات السوقية، ووضعت على خشبة المسرح كي تؤدي غرضا فنيا جماليا وآخر سياسيا اجتماعيا " لقد أراد علولة من الحلقة أن تكون تقنية مسرحية تصل إلى المستوى الذي يسمح لها أن تكون بديلا عن المسرح الأرسطي"[3]. كما نجد في مسرح الحلقة ، الغناء الذي يؤديه المداح والحوار المونولوج، ونجد أن المؤدي يتكلم مع الجمهور،لكي تكون الاستمرارية الواضحة بين المتفرج والراوي ومنه يتم كسر الجدار الرابع يعتمد مسرح الحلقة على سمات فنية، الحوار الشعبي، والغناء والمونولوج وكأي عمل مسرحي على تجاذب مستمر ومتواصل وأما الدائرة فتزداد اتساعا لحظة بعد لحظة[4].

كما أن المسرح الحلقوي فيه شخصية القوال وهذه الشخصية مكانه الطبيعي هو السوق، حيث موجودة في التراث الشعبي لديها مهارة في الحكي والتجسيد ما تحكيه من خلال تعابير الجسد والصوت، والقوال مرادف للمداح وهم فئة من مؤدي المأثورات الشعبية في أماكن العامة والمناسبات الدورية فمثلا أعياد الدينية يمدحون النبيء صلى الله عليه وسلم وبعض الصحابة وأولياء الصالحين.

"هناك ثلاث فئات من محترفي الرواية الشعبية في الجزائر وهم :

أولا: المداحون أو رواة الحلقات العامة في تجمعات الأسواق والمناسبات العامة.

---

[1]- محمد صغير، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب ،ط2، د ت، ص :20.

[2]- أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الادب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، 2009، 2010 م، ص: 194.

[3]- بوعلام خوجة، الشخصية و التلقي في مسرح عبد القادر علولة، م س ،ص :67.

3-المرجع نفسه ،ص :68.

ثانيا: القوالون وهم مجموعة من مؤدي الشعر الشعبي الذين يلقون أشعارهم أو يروون قصائد غيرهم أمام الناس.

ثالثا: روايات البيوت، وهن النساء اللواتي تخصصن في رواية الحكايات الموجهة للأطفال، والتي يطغى عليها الطابع الخرافي"[1]، كما يقول الباحث منصوري لخضر " القوال هو حامل التراث الشفهي بكامله فهو يغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة "[2].

إن القوال عنصر مهم في العلمية المسرحية وخاصة في المسرح الحلقوي، حيث يكتسب مهارة السرد المنطقي للأحداث بصفة فنية عالية، تجعله يكتسب جانب الأداء وجمالي في نفس الوقت ومادة القول هي المادة الأولية والرئيسية التي يستعملها القوال وتكون هي خيط الرابط بين المداح الجمهور " القول هو الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح والجمهور، بكلمة يجلب انتباه المتفرجين ويدعوهم إلى التخيل الفردي "[3].

من خلال هذا نلاحظ أن المتفرجين كانوا سماعين أكثر مما هم مشاهدين حيث تأثر فيهم الكلمة لهذا لجأ رواد المسرح إلى استعمال السرد لتوصيل الفكرة.

يقترب المسرح الحلقوي من المسرح الحكواتي بلبنان، وكذلك بالمسرح الاحتفالي بالمغرب، فالمسرح الحكواتي أسسه روجي عساف وكان الهدف منه تأسيس مسرح عربي أصيل لكن برؤية محلية لبنانية، بمعنى أن الحكواتي يضل لصيقا بالبيئة اللبنانية.

فالمسرح الحكواتي يستثمر الثقافة الشعبية اللبنانية تنطق من القرية اللبنانية ومنه تنطبق على القرية العربية بصفة عامة، حيث يقول روجي عساف: عن الحكواتي هي تجربة أساسية لأنها غير علاقة العمل الفني الثقافي بالواقع وبالجمهور، باعتراف الذين عايشوا تلك الفترة في لبنان والعالم العربي، هي مرحلة أساسية اكتشفنا فيها، كيف يمكن للعمل الفني أن يكون متجذرا في الواقع، ويحمل جانبا يسمح للناس أن ينفتحوا، ويخرجوا من حدود فهمهم للواقع، ويتصلوا بالتاريخ والذاكرة، وبشكل خاص بالتاريخ غير المكتوب

[1]–بورايو عبد الحميد، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ، والقضايا والتحليلات) منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لإتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2006، ص :64.

[2]– منصوري لخضر ،القوال في المسرح علولة، كتاب وقائع المتلقي العلمي التجارب المسرحية، مسارات وبصمات ، المهرجان الدولي للمسرح الجزائري، بجاية، 2011، منشورات محافظة المهرجان الدولي للمسرح، ص: 129.

[3]– لباين عائشة ،التجريب في مسرح، عبد القادر علولة، مؤلفات المركز، 2018 ،صص: 37، 32. Phps//ourcrager crasc.dz

الذي تحمله ذاكرة الناس الجماعية، وثانيا له علاقة بخارج الإطار الذي نعيد فيه الأمة العربية واكتشاف هذا الأمر من خلال المسرحهم المهم في تجربة الحكواتي [1].

إضافة إلى الشكل المسرحي الذي له علاقة بجذور الثقافة الشعبية في لبنان بخصوصيتها التي تجد لها مرادفا في كل بلد عربي، تجربتنا في الحكواتي مرتبطة بالقرية في جبل عامل في الجنوب، وليست بعيدة عن تراب الشعوب العربية، فحيثما كنا يمثل الحكواتي ، كان يسهل التواصل مع الجماهير العربية[2].

فالحكواتي هو الذي كان يجلس في المقاهي الشعبية ويروي الحكايات بأسلوب درامي مشوق، كما يحدث في مسرحية الممثل الواحد، وبتسمية أخرى الميلودراما وهو موجود في (لبنان وسوريا).

ومن بين الذين وظفوا التراث في المسرح السوري هو سعد الله الونوس حيث رأى أن للتراث وقع كبير على المجتمع حيث لا يستطيع المجتمع أن يعيش دون تراثه، فالشعب ليس له ماضي ليس له تاريخ، فوظف الونوس فترات حرجة من التاريخ لكي يكون صراع درامي فهو يرفضه " تناسى أحداث التاريخ الدرامية وقفز فوقها، واكتفاء بتسطيح الأمور التي هام بها جيل المثقفين..... لماذا وقعنا في هذا الفخ التبسيطي بحيث يبدوا كأننا نبني مشاريعنا وأعمالنا خارج سياق التاريخ"[3].

إن المسرح الحكواتي يشبه المسرح الاحتفالي في المغرب، إلا أن هناك اختلاف كبير بين وجوهات النظر بين روجي عساف وعبد الكريم بن رشيد، حيث أن روجي عساف أعطى للحكواتي صيغة لبنانية محلية أعطاها نوع من التضييق، لكن برشيد أراد من الإحتفالية أن تكون بطابع إنساني.

يقول عبد الكريم برشيد بأن الاحتفالية ذات طابع إنساني كوني عام ومطلق شمولي، تتجاوز ما هو محلي ضيق[4].

---

[1]- جميل حمداوي، الممثل الحكواتي في مسرح رجي عساف، http://ma.facebook.com

[2]- ينظر محمد النصار، المسرح الحكواتي والشكل الجديد للمسرح العربي.

[3]- تيايبة عبد الوهاب، توظيف التراث في مسرح سعد الله الونوس، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، ص 33.

*سعد الله الونوس :ولد في 27 مارس 1941 في حصيل البحر، وتوفي في 15 مايو 1997 بسبب السرطان هو مسرحي سوري تلقى تعليمه في مدارس اللاذقيه، درس الصحافة في القاهرة وعمل محررا لصحفات الثقافة اللبنانية السورية، ، سافر إلى باريس 1967، ساهم في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وعمل مدرسا كما أصدر مجلة: حياة المسرح وعمل رئيس تحريرها.

[4]-جميل حمداوي، الممثل الحكواتي في مسرح روجيه عساف، م، س.

فمسرح الاحتفالية يعتمد على مسرحة التراث من خلال استلهام من شخصية معروفة في التاريخ العربي والإسلامي وهته الشخصيات يكون لها وقع في النفوس، فمثلا شخصية: الشاعر العربي امرؤ القيس، وتوظيفه في قالب عصري ربط شيء قديم بشيء حديث "امرؤ القيس في باريس " و"ابن الرومي في مدن بصفيح" يعتبر عبد الكريم برشد أكبر منظر للاحتفالية بالمغرب حيث أنه يرى أن المسرح عمل جماعي يجب إشراك فيه جميع جماعة العمل.

إن المسرح فن المعبر فيه الجماعة، والمخاطب فيه جماعة، وأدوات التعبير هي أدوات متعددة ومتكاملة فيما بينها، فلماذا لا يكون البحث جماعة أيضا ؟.

إن تكوين الجماعة هو التعامل الأمثل مع فن لا يمكن التعامل معه إلا في إطار الجماعة... وإن المسرح ليس علما واحدا، وإنما هو مجموعة العلوم والفنون من هنا تأتي مشروعية تكوين الجماعة"[1]

وعليه فإنه ينتقل من الفردية إلى الجماعية، وقد تتجاوز هاته الفكرة إلى غاية وصولها إلى الملتقي الذي يكون عنصر مكون للعملية المسرحية وهذا هو هدف الاحتفالية.

كما عرف المسرح العربي مسرح عرف باسم مسرح الدمى أو مسرح العرائس منذ الحضارة الفرعونية، ومنهم من يعتبر أن مسرح الدمى أصوله عربية " ترجع نشأته إلى أصول فرعونية، وذلك من خلال ما يعرف بمسرح الدمى، حيث عثر على بعض الدمى في مقابر بعض أطفال الفراعنة، كما أشارت بعض الرسوم المنقوشة على الآثار الفرعونية إلى حكايات وتمثيليات حركية موجهة للأطفال"[1].

فتم توظيف هذه الدمى واستخدامها كشخصيات خاصة في مسرح الطفل قصد التسلية والترفيه، وسمي بهذا لان البطل الأساسي في هذه العروض هي العرائس أو الدمى وليس الشخصيات البشرية كما توجد في باقي أنواع المسرحيات"[2].

وهو أنواع متعددة نذكر منها:

-عرائس الأرجواز (عرائس قفاز).

-عرائس التي تتحرك بالخيوط.

-العرائس التي تتحرك بالعصا.

[1]- فوزي عيسى، أدب الأطفال، دار المعرفة الجامعية، د ،ط ، 2008، مصر، ص: 78.

[2]- www.madareselahad.com.

-عرائس السنما.

-عرائس خيال الظل[1].

✓ لكل من هذه الأنواع طريقة خاصة في إمتاع المتلقي الصغير الذي يحب العرائس والدمى وخاصة انه متعود منذ الصغر على التعامل معها، حيث كانت واحدة من أمتع الطرق التي يلعب بها الطفل.

2-أشكال فنون العرض الأخرى:

2-1-الباليه:

إن الباليه من أرقى فنون التعبير عرفت منذ القدم وهي تحكي قصص عن طريق الموسيقى والرقص.

الباليه هو عرض درامي تغلب عليه الحركة المشكلة من خلال أجساد الممثلين، ترجع أصول الباليه لعصر النهضة الإيطالي، ثم انتقلت إلى كامل أرجاء القارة الأوربية.

"فالباليه ليس الجمال الذي تظهره الحركات فقط، ولكن قوة تكمين في الجسم الإنساني التي تراها العين، فهي تعبير حركي الواضح للحركة النفسية العميقة والشعور الداخلي والتفكير النفسي الأصيل الذي يظهر من خلال رقص الباليه"[2].

كلمة الباليه بالفرنسية هي Ballet لكن تعود إلى المصطلح الإيطالي Ballete أي الرقص، وكانت بداياته مشاهد تؤدى في البلاط الإيطالي، أثناء عصر النهضة لتسلية الضيوف، ثم أطلقته الفرنسيون عن الحركات وتقنياته، وقد اكتسب رقص الباليه الكلاسيكي تقنياته من تطبيق نظام صارم في التدريب، ولهذا لكي يكون الجسم يتحرك بأكبر قدر ممكن من المرونة والرشاقة والسيطرة[3].

إن كل ما تتطلبه الحركات من جهود شاقة ومتعبه فهذا فقط لامتناع وإسعاد الجمهور.

[1]- فاطمة الزهراء بن عيسى وآخرون، مقدمة في مسرح العرائس مطبعة دار الشريقة، ط1، 1998 ،صص: 62، 63، 73.

[2] http//pe.girle.helwan.edu.eg .

[3] www.wrki pedia.org.

2-2-السيرك:

السيرك من الفنون التعبيرية التي تقدم عروض حية للمشاهدين وهو عبارة عن فرق فنانين تقليديين متنقلين يكون أغلبهم بهلوانيين، مروضي حيوانات، مهرجي ولاعبي ألعاب سحرية، ولاعبي الأراجيح والذين يمشون على الحبال المشدودة ،وغالبا ما تقدم هذه العروض في خيمة عملاقة والسرك من وسائل الترفيه القديمة.

إن أصل كلمة السرك لاتينية Circuse وتعني الشكل المستدير، حيث تقام العروض على هياكل دائرية، أما اليوم فأصبحت تقام على الخيام، الحلبات، وكلمة السرك تعني السباقات، أكثر من كونها عروضا، لذلك فالسرك هو نوع من السباق، والأماكن التي تبنى من أجل السباق، سماها الرومان Circuse فالسيرك يضم مجموعة من الفقرات التالية:

-فقرة الأرجوحة التي تتسم بصفة حركة ورشاقة والتي توصف بألعاب البهلوان.

-فقرة المهرج في ملابسه تثير الضحك.

-فقرة الحيوانات المدربة التي تسم بالجرأة.

-الفرقة الموسيقية الخاصة بالسرك.

-الألعاب النارية[1].

إن السرك هو متعة للفقير والغني ويحقق هذا من خلال الأبعاد البصري.

2-3-المهرج:

هو فنان يؤدي أعمالا كوميدية يتخذ فيها أشكالا غريبة قد تستدعي منه وضع مستحضرات التجميل، وليس ملابس غريبة التي قد تكون ذات أحجام كبيرة وتناسب مع أحذية غير عادية وأمور أخرى[2].

في البداية استخدمت كلمة المهرج Clown بالإنجليزية ضمن مسرح شكسبير والتي كانت تستخدم لوصف حفار القبور في مسرحية "هاملت" وحملت آنذاك معنى "غبي" أو أخرق وهو الوصف الدقيق لتلك الشخصية[1].

[1] www.feedo.met.

[2] http://ar.murhipedia.org

"يقول العالم السيكولوجي الأمريكي "بيترلو دفيغ بيرغر" يظهر من الجدير لتصديق بالحماقة والحمقى مثل الدين والسحر تقابل بالاحتياجات متجذرة جدا في المجتمع الإنساني"[2].

لهذا يتطلب من المهرج عمل أكثر والتدريب مكثف على الانضباط الجسدي في الأداء.

استعمل المهرج لإضحاك والترفيه، لكن في نفس الوقت استعمل في الرعب والتخويف، وخاصة في الأفلام الأمريكية التي استعملته كشخصية لتحقيق الرعب في الأفلام.

[1]- الباحثون السوريون، تاريخ المهرج بين الضحك والرعب.https://syr.res.com

[2]- .Wikipidia م. س.

المبحث الثاني: شعرية التشكيل في عناصر العرض المسرحي

1- الديكور:

يعتبر الديكور من أهم العناصر في العرض المسرحي فهو أول شيء تقع عليه عين المتلقي وهو الجانب المرئي الذي يملأ الفضاء وينبأ عن طبيعة المكان وحتى الزمان المسرحين.

كلمة الديكور هي كلمة فرنسية Décor مأخوذة من الأصل اللاتيني وتعني التزيين وتستعمل بلفظها الأجنبي في اللغة العربية أو لها مرادف المنظر.[1]

"تأصل مصطلح الديكور في القاموس الشفهي في العالم العربي من المصطلح الفرنسي Décor إلا أنه في الأصل اللاتيني Decor والمقصود بالديكور هو القطع المصنوعة من أطر الخشب والقماش أو نحوها توضع فوق خشبة المسرح لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي على أن ترتبط إيحاءات هذا الشكل المنظر بالمدلولات المسرحية المعروضة ".[2]

وبعرفان ماري إلياس وحنان القصاب "الديكور على أنه تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة لكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الإكسسوار والعرض".[3]

والديكور المسرحي هو من العناصر الستة الأساسية المكونة للتراجيديا والمحققة للإيهام لكن اعتبره أرسطو أقل أهمية مقارنة بالأجزاء الأخرى حيث يقول: "صناعة المسرح هي دخل في تهيئة المناظر من صناعة الشعر، والمنظر وإن كان الأمر يستهوي النفس هو أقل الأجزاء صنعة وأضعفها بالشعر نسبيا".[4]

أرسطو ذكره باسم المناظر أو المرئيات أي الجانب البصري والديكور يتميز بحجمه الكبير وهذا ما يعطيه خاصية الثبات وهذا على عكس الأكسسوارات التي تتميز بالخفة مما يسهل تنقلها لكن مع ظهور تيارات جديدة أصبح الديكور يمكن أن يكون فقط من خلال كلام أو إيماءة أو حركة خاصة مع ظهور المسرح الفقير الذي دعا إلى الاستغناء عن الديكور وتعويضه بحركات الممثل وقدراته الجسدية والصوتية التي

---

[1]- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية،م س، ص :130.

[2]- ماري إلياس، حنان القصاب،المعجم المسرحي، م س ،ص :214.

[3]- أرسطو، فن الشعر ،م س، ص :135.

[4]- ينظر محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط 01، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006، ص: 97.

يملكها "وقد نصت بعض التيارات الإخراجية المعاصرة، كالمسرح الفقير على الاستغناء عن الديكور بنشاط الممثل الصوتي والجسدي".[1]

ويرى كريج "أن الديكور هو أول ما يجب التفكير فيه عند إنجاز أي عرض مسرحي كما يعتبر من العبارة والجدال في وجوب التنافس بين العرض والمناظر، ذلك أن المشكلة لا تتعلق بطريقة بناء الديكور في حد ذاته، بقدر ما تخص خلق مكان يتماشى وما يطرحه المؤلف من أفكار، فهو يحث على البحث عن الإيحاءات في النص المسرحي (الشاعر) وينهي البحث عن ذلك".[2]

ومنه يجب أن يتلاءم الديكور وفكرة النص ويكون معبر لها ولمضمونها وأيضا يكون الديكور حسب المدرسة الإخراجية المراد الإخراج بها "على المذهب الفني والأسلوب الذي يتبعه المخرج في إخراج المسرحية، استجابة للنص وفلسفته وحين تشير إلى الديكور والمشهد المسرحي، نقصد العناصر اللازمة لتكوين بيئية العرض المسرحي الطبيعية مهما كان أسلوب مصمم المشهد".[3]

إن للديكور أهمية بالغة فمهما حاولوا الإنقاص من قيمته فلا يمكن تصور عرض مسرحي بدون ديكور وإن كان بسيط ويمكن استخدام مثلا صندوق خشبي وتحويله إلى مكتب أو نعش أو طاولة.

2-الأزياء:

تعد الملابس أكثر العلامات الدالة في العرض المسرحي فهي لغة بصرية تحيل على عدة علامات فقد تدل على حقبة زمنية معينة أو مكان أو ثقافة ما، فالملابس هي "الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءاتها وتثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق والهرمونيا بين جمع مكونات الفضاء المسرحي".[4]

فالملابس إحدى أقدم العناصر في العرض المسرحي فقد كانت منذ العصر الإغريقي حيث كانت قد تعبر عن الحالة الاجتماعية فلقد كان" القناع في المسرح الإغريقي أداة أساسية في تحديد الشخصيات والأدوار، ذلك لأن المسرح في هذه الفترة اهتم بالخطاب السمعي أكثر من اهتمامه بالمرئيات المسرحية، نظرا

[1]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ،م س، ص :97.

[2]- إيكوساني عبد القادر، تمثيلات الجسد في العرض المسرحي ،م س، ص: 102.

[3]- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2004، ص: 69.

[4]- باتريس بافيس، معجم المصطلحات المسرحية ،م س، ص :405.

لحواره الشعري الذي يتميز بقوة الكلمة هذا من جهة ومن جهة أخرى يعود إلى إهمالهم لوظيفة الديكور من حيث هو عنصرا إخراجيا يتماشى مع تجسيد المكان الملابس في الأصل الوظيفي تعد من المكونات الرئيسية في تشكيل الصورة المسرحية".[1]

لقد كانت الملابس منذ العصر الإغريقي ويذهب الدارسين إلى القول بأن التراجيديا "إسخيلوس "كان تحديد ملابس كل ممثل" القناع، الرداء ذو الأكمام الطويلة، الحذاء العالي".[2]

كلما كان الحذاء عالي كلما كان المنصب عالي منذ "الإغريق وحتى أواسط القرن التاسع عشر كان الممثلون في المسرح الغربي يمثلون المسرحيات بملابسهم العادية، وكان الممثل والمخرج يولون اهتماما محدودا للأهمية البصرية "الأزياء"، وتأثيرها في تكوين المشهد المسرحي ومع تطور عملية الإنتاج المسرحي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ظهرت أهمية الملابس والأزياء في التكوين البصري"[3] فالمشهد المسرحي يحتاج إلى ملابس في ترسيخ اللغة المسرحية البصرية لأن "الملابس لها تأثير على العناصر الأخرى المرئية في المشهد مما أفرز وظيفة مصمم الأزياء المسرحية بين أصحاب الخبرة والذوق الفني، ليكون مسؤولا عن اختيار الأزياء وتنفيذها في إطار العملية الفنية الشاملة لإنتاج العرض المسرحي والتي تندمج فيها كل عناصر العرض".[4]

فلقد تحدث أرسطو عن الأزياء وذكر أنها "لها في الحقيقة جاذبية انفعالية خاصة بها، غير أنها أقل الأجزاء كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالا بفن الشعر".[5]

وعليه فهي أقل أهمية من الكلمة والشعر، فالملابس لديه تأثير على الشخصية والديكور فهي تبقى لصيقة لا تفارق الممثل حيث تلازمه، فهي تشكل نسقا من العناصر السينوغرافية الأخرى لإبراز ما يتعلق بالشخصية وطبيعتها الدرامية.

---

[1]- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، مذكرة تخرج شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2010 – 2011، ص :108.

[2]-نديم محمد علاء، في المسرح،في اللعرض المسرحي في النص المسرحي ،ط01، مركزا لإسكندرية للكتاب، مصر،، 2000، ص: 06.

[3]- أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، إدارة الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005، ص :73.

[4]- المرجع نفسه، ص :73.

[5]- أرسطو، فن الشعر، م س، ص: 99.

3-الإضاءة:

تعد الخشبة فضاء بلا حياة ما لم تملأ بالممثل والديكور والإكسسوار وأي عنصر من عناصر العرض الأخرى، لكن بالإضاءة يزيد دورها، فالإضاءة تضفي علامات دلالية أخرى.

فالإضاءة "تتحكم في جلاء الصورة المسرحية وغموضها بحيث الإضاءة هي التي تضفي على الممثلين والمكان، والأشياء العتمة أو النور وبالتالي تهيء الجوّ النفسي للمتلقي لتقبل الصورة أو رفضها"[1] فالضوء عموما عرفه الإغريق بأنه "كل ما تراه العين وهو سبب حاسة الرؤية أو البصر"[2]، وعرفه باشلار "كل ما يضئ يرى"[3] ولقد ارتبط مفهوم الضوء عند الإغريق بالشمس التي كانت تعتبر إله من آلهة الإغريق "فهي تقوم بكشف الأسرار عند طلوعها من أحضان (زيوس) كبير الآلهة من بحر(إيقانوس)، على عربتها الذهبية إلى أن تعود إلى البحر ثانية، أي منذ الشروق إلى الغروب، وبما أن الأسرار في المثولوجيا الإغريقية كاملة كلها في الليل بما يصاحبها من أحداث، فإن الشمس تعود في صباح اليوم التالي لتكشف عنها "[4] ويذكر جلال جميل محمد أن (في مسرحية أوديب تم فقع عيناه، أي إطفاء الأبصار لديه)، ويركز أرسطو "على الدورة الشمسية للأحداث ولا يقول يوما كاملا بطوله، نهاره وليله علما أنهم قد عرفوا المشاعل للدلالة على الليل فهو بذلك ينبه على التعرف"[5] بمعنى استغلال الشمس أو الإضاءة الطبيعية لسببين فأما الأول فالمتمثل في الإضاءة والثاني توظيف الشمس كعلامة لاكتشاف الحقائق، وعموما كانت الإضاءة طبيعية في المسرح لكن وفي سنة 1979 وهي السنة التي كتب فيها "إبسن" مسرحية بيت الدمية اخترع توماس أديسون المصباح المتوهج، حتى حققت الإضاءة تقدما كبيرا في مجال المسرح وشاركت الإضاءة في تعزيز لغة العرض وأنتجت لغة بصرية متميزا وأصبح للإضاءة ولجميع عناصر السينوغرافيا بعدا جماليا وفكريا، فالإضاءة تعزز من خلالها معاني كثيرة للمتلقي فهي تكشف وتضئ وتوضح لتتجلى ويتم التأثير على المتفرج".[6]

---

[1]- محمد توهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط 01، دار الأمان، المغرب، 2006، ص: 97.

[2]- جلال جميل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة نهاد صليحة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، ص: 29.

[3]- المرجع نفسه، ص: 29.

[4]- المرجع نفسه، ص: 50.

[5]- ينظر المرجع نفسه، ص: 51.

[6]- ينظر إيكوساني عبد القادر، تمثيلات الجسد في العرض المسرحي، تجربة طلعت سماوي أنموذجا، م س، صص :116 – 117.

وراحت الإضاءة تتطور مع تطور العصر فبحلول كل عصر تزيد الإضاءة في التقدم ولمواكبة التطور التكنولوجي ففي عصر النهضة "كانت الإضاءة قد قطعت شوطا لا يستهان به على طريق التطور فكان استعمال المصابيح بألوان مختلفة وفي مرحلة متقدمة استخدمت الثريات متعددة الشموع"[1]، لكن الإضاءة أخذت اهتمتم واسع مع أدولف آبيا "الإضاءة المسرحية تعرضت لتحولات وتطورات كثيرة ويعود الفضل لأدولف آبيا الذي اكتشف الإمكانات الجمالية والفنية لهذا العنصر التقني فمحاولاته النظرية والتطبيقية أعطت للإضاءة مكانة هامة ومكنتها من إثراء العروض المسرحية ما جعل آبيا يشتغل عليها "[2] واعتبرها "من العناصر الرئيسية التي اهتم بمراسلتها وتنظيرها وعدها من العناصر التشكيلية المهمة على خشبة المسرح إذا ما عُدنا إلى الوراء نجد الإضاءة كان يقصد بها إنارة المسرح بمجيئ آبيا استطاعت الإضاءة تصحيح المفاهيم السائدة عنها، وتمكنت من خلق جو شاعري فريد من نوعه".[3]

وللإضاءة دور في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي وتضفي قيمة سيمولوجية للعرض المسرحي، كما للإضاءة دور في الحركة والديكور والممثل.

4-الموسيقى:

للموسيقى وقع في نفسية المتلقي، فقد ارتبطت به منذ الأزمنة الغابرة حيث كانت الأغاني تصاحب الطقوس الدينية وخاصة في المسرح لكونه ولد في رحم الأعياد الديثرومبية لأن هناك أغاني تحاكي قصة ميلاد غلاه الخصب والخمر والنماء" ديونيزوس ".

لقد استخدمت الموسيقى كفاصل بين المشاهد كما وظفت في نسق الأحداث لإبراز الحالات الدرامية، وللموسيقى وظيفة جمالية، باعتبارها تجسد الحالة النفسية للشخصيات داعمة للإيقاع العام للمسرحية، بما في ذلك إبراز الانفعالات، وهذا ما كانت تقوم به الجوقة في المسرح[4]، فالموسيقى تصاحب بعض الحوارات والأداء التمثيلي عموما مدعمة لذلك بعض المواقف الدرامية" تعد لتصاحب بعض الحوار أو تفصيل بين المشاهد وبعضها البعض، وهدف هذه الموسيقى هو خدمة التأثير بالوقوف إلى جانب فن

[1]- نديم معلا محمد، في المسرح ،في العرض المسرحي ،في النص المسرحي ،قضايا نقدية، ط1 ،مركز الاسكندرية ،مصر،2000، ص: 16.

[2]- زقاي صارة، المنهج السينوغرافي لإدوارد غوردف كريج وأثره على المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2015 – 2016، ص: 63.

[3]- المرجع نفسه، ص: 63.

[4]- ينظر أرسطو، فن الشعر، ، م س، ص: 106.

التمثيل، وفن الممثل وهي أحيانا ما تكون خلق الحوار التمثيلي وأحيانا ما تكون قبل إسدال ستائر الفصل للحظات، في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامي إلى الأعلى ".[1]

تتكون الموسيقى المسرحية من عدة عناصر تتلخص في الإيقاع والنغم والتجانس، لأن الانفعال الموسيقي يأتي بإشارات الغاية منها تبليغ رسالة المتلقي من خلال نغمات تطرب أذن المتلقي، فهي تساعد المتلقي لاستحضار انفعالاته من جهة وتهيء أذن السامع لما سيأتي من أفعال من جهة أخرى[2]، لقد ركز أدولف آبيا على عنصر الموسيقى معتبرا أنها مركز للحيوية والروح وهي تهز المشاعر أي مشاعر المتلقي فهو يرى أن الموسيقى" زمنا مسرحيا حقيقيا وزمنا مثاليا، فإنها تغير العلاقات القائمة بين أطراف الإنتاج الفني وذلك لتجنب خطر الوقوع في شرك واقعية مبتذلة "[3] فهو دعا إلى الاهتمام بالموسيقى وكذلك رمزية الموسيقى، فالموسيقى تملء الفراغات التي يتركها الممثل.

ولقد تتبع كريج آثار أدولف آبيا فهو الآخر اهتم بالموسيقى فاعتبرها أنها" تخاطب الناس على شكل لغة مباشرة من الروح، تنعكس فيها الحياة التي تفهم روح الإنسان بمشاعر من الفرح والحزن مع أصناف أخرى من المشاعر والانفعالات لا تعد ولا تحصى "[4] ومنه فإن كريج اعتبر أن الموسيقى ذات يمكنها مخاطبة العاطفة وإبراز الانفعالات والأحاسيس تتنوع بتنوع المواقف الدرامية.

لقد سعى كل من كريج وآبيا إلى الانتقال بالمسرح من الواقعية إلى رمزية وذلك بالاستعانة بالموسيقى لأن لها علاقة درامية مكنتها من خلق زمنا رمزيا مثاليا للمسرحية مما يجعلها تساعد في تصعيد الأحداث الدرامية" والدافع الذي جعله يعيد النظر إلى مكانة الموسيقى في العمل الدرامي وإلى ضرورة خضوعها لمواصفاته وبعبارة أخرى فإن كانت الموسيقى فنا للزمن فإن عليها أن تملي حركات الممثلين وتنظم عبرها الفضاء المسرحي ".[5]

فمن الضروري أن يكيف المخرج الموسيقى وفق المسار الذي يقتضيه العمل الدرامي حيث تصاحب الممثلين أثناء حركاتهم وسكناتهم، فهي تملأ الفضاء بشاعرية وتنظمه بما يحويه من مكونات.

---

[1]- كمال الدين عبد، إعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، قاموس منهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 01، 2006، ص: 694.

[2]- ينظر سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية، م س، ص: 117.

[3]- ينظر زقاي صارة، المنهج السنوغرافي لإدوارد كريج ،م س، ص: 162.

[4]- المرجع نفسه، ص :160.

[5]- حسن المنبعي، الجسد في المسرح، مطبعة الطوبريس للطباعة والنشر، ط 02، 1996، المغرب، ص :101.

5-الإكيسسوار:

إن الإكسسوار له قيمة في العمل المسرحي فيمكن بناء مسرحية على إكسسوار فمثلا في مسرحية" عطيل " كان المنديل هو سبب في تأجيج الصراع مما أدى إلى قتل ديدمونة.

فالإكسسوار حسب باتريس بافيس" هو أنها المادة التي يستعملها الممثل أثناء العرض وتحولت في مسرح العبث (على يد أوجين بونسكو) إلى أدوات ذات دلالات مجردة مجازية في حياة البشر، حتى يتحول الإكسسوار بدوره إلى فاعل (شخصية) في الحديث المسرحي، وبالتالي توظف الإكسسوارات طاقات تعبيرية جد هامة في حفل التواصل ضمن الخطاب المسرحي يستعملها الممثلون ويستعين بها المخرج للكشف والتعريف بأبعاد العرض المسرحي في زمانه ومكانه ".[1]

والإكسسوار هي مستلزمات ركحية (باستثناء الديكور والملابس) والتي يستخدمها الممثلون بأيديهم خلال العرض المسرحي فيمكن للإكسسوار أن يكش ف عن الطبقة الاجتماعية للشخصية فمثلا التاج أو السلاح" وأحيانا من الصعب التفريق بين الديكور والإكسسوار وهناك الحالات التي تكون الإكسسوارات لها قيمة سيمولوجية أكبر من ذلك فطائر النورس المحيط هو الإكسسوار في المسرح تشيكوف وهو علامة من الدرجة الأولى لنورس مقتول حديثا... وهو علامة من الدرجة الثانية لفكرة غير محسوسة هي التطلع الفاشل للحرية والتي بدورها علامة الحالة النفسية لأبطال المسرحية ".[2]

ومنه تتبين أهمية ومكانة الإكسسوار" لا تقل أهمية عن العناصر الأخرى في العرض المسرحي خالقا قدرة تعبيرية ناطقة، فضلا على أنها تكتسب مع الممثل معان تتفرد بإيجادها حينما تعمل كأيقونة تعطي صورتين لفكرتين مختلفتين "، أي يكون جسر تواصل رمزي بين الممثل والإكسسوار,

فالإكسسوار يحمل عنصر الإثارة حينما يستخدم بطريقة صحيحة تجمع بين الوظيفة الجمالية والعملية أثناء توظيفه فوق الخشبة.

[1]- لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح عبد القادر علولة، دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد لعلولة أنموذج، مذكرة ماجستير، وهران، 2010 – 2011، ص :187.

[2]- إيكوساني عبد القادر، تمثيلات الجسد في العرض المسرحي طلعت سماوي انموذج ،م س، ص :105.

" فالملحقات المسرحية تمارس دورا هاما في تحقيق الحيوية وقوة التعبير في الصورة المسرحية ولاسيما إذا كان المخرج موفقا في اختياره للملحقات التي تتناسب مع حقيقة الأحداث وجوهر الصراع إذ أنه من المفترض أن تحقق الملحقات بعدا رمزيا دلاليا يصب في روح العرض ويكون سببا من أسباب ناجحة".[1]

كلما كان للإكسسوارات أو الملحقات بعدا رمزيا كانت مشفرة كلما كانت ذات أهمية وجمالية بالغتين.

6-التشكيل الحركي:

يعتبر التشكيل الحركي من بين الدلالات التي لها تأثير مباشر على المتلقي، فالمتفرج يتنبه إلى حركة الممثلين ومدى انسجامهم على قوة الحوار وأيضا انسجامهم في حركتهم فيما بينهم، فالممثل بحركته يملأ الفضاء الخالي.

"التشكيل الحركي يتأثر بشكل فاعل لعضوية الممثل في إرساء، ونسج جل تغيراته الحية والمتوازية حركيا، وشعوريا يمنح بذلك الإخراج الروح المتوازية، مع عناصر العرض الأخرى لتحقيق الهدف الأعلى للعرض المسرحي المتكامل"[2] فحركة الممثل لا تأتي عفوية بل تكون هذه الحركات مقصودة ومدروسة، فحركة الممثل لها علاقة بالفعل المسرحي، فهي تتعلق بالمثل بذاته وأيضا بعناصر العرض الأخرى "فيكون مرتبطا بعلاقة الحركة بالزمن، فإذا حسبنا بدقة حركة الممثل، فسنحدد زمن عرض الفعل، وبما أن صورة الفعل الجسدي هي حركة الجسم، فإن الزمن مقدار متغير بتغير حركة الجسم"[3]، والتشكيل الحركي يحول حركات الجسد إلى لغة تخاطب المتلقي "إن التشكيل الحركي الدقيق هو الذي يمنح الفضاء المسرحي تماسكه الدلالي يساعد العين (المتلقي) على ربط العلقات، ونقاط البؤر وتأجج الصراع الذي يعد بمثابة القلب النابض للدراما الذي يعد مصدره الأساسي الفعل المسرحي داخل الفضاء".[4]

[1]- يحي سليم البشتاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع،، ط 01، 2012، ص: 41.

[2]- لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي- قراءة في الأساليب والمناهج، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2010 – 2011، ص: 52.

[3]- أن أوبرسفلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح 02، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1992، ص :181.

[4]- لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، م س، ص :53.

إن لغة الجسد قديمة فقد كانت تستعمل منذ الأزل وازدادت قوة في المسرح فهي تقوي شاعريته وذلك عن طريق ملأ الفضاء والمساعدة في تأجيج الصراع مما يؤدي إلى التأثير على المتلقي ويمكنه من فهم العلاقة بين الممثلين وتثبت فكرة النص.

7-المكياج:

لقد كان القناع في المسرح الإغريقي بمثابة التزيين في المسرح الحديث، فقد كان للقناع دور في تغيير ملامح الشخصية وخاصة عند تجسد الآلهة، فمن الطبيعي أنها تظهر بخلاف البشر، وتكمن وظيفة المكياج في تغيير ملامح الممثل غير مرغوب فيها وتقربه من الشخصية المراد تمثيلها.

أصل هذه الكلمة هو (Maken) وهي تعني باللغة الفرنسية الفعل (Faire)، أما باللغة العربية فنقول: مكيج، بمكيج، مكيجة، والمعنى: "هو تعبير الوجه الحقيقي للممثل أو أي جزء من جسمه عن طريق استعمال معاجين أو إصباغ ومساحيق وأشياء أخرى".[1]

إن للمكياج القدرة عن الكشف على طبيعة وانفعالات الشخصية فهو يمكنه تغيير ملامح الشخصية "يتميز المكياج عن بقية عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي حيث يأتي مرتبط بالممثل من خلال وجهه وظهوره على خشبة المسرح ويأخذ حيويته وقدرته على التعبير من تقاطيع وقسمات الوجه"[2]، فمن خلال المكياج يمكن أن يظهر الممثل على أنه شرير وذلك بتغيير تعابير وجهه الخيّرة إلى نظرات وملامح تبينه على أنه شخص شرير.

وهناك نوعان من المكياج:

❖ **ماكياج طبيعي بسيط**: "ويقوم فيه الماكير فقط بدعم الملامح الطبيعية للممثل بكريمات ومساحيق والظلال حتى تكون الملامح واضحة لعيون المتفرج في القاعة".[3]

❖ **الماكياج الجمالي**:" وتتمثل مهمة الماكير في هذا النوع من المكياج صنع مظهر جديد للممثل حين يغادر هيئته الطبيعية ليبدو في شكل خيالي أو لتحويله لشكل آخر غير آدمي".

---

[1]- إيكوساني عبد القادر، تمثيلات الجسد في العرض المسرحي "طلعت سماوي انموذج "م س، ص :111.

[2]- جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، الزاوية للتصميم والطباعة، ط 01، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي، الدورة الأولى، بغداد، 2012، ص: 64.

[3]- صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع – أنموذج – جامعة المسيلة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، 2014 – 2015، ص: 69.

لقد أصبح للمكياج أهمية مثله مثل الأزياء، فيه يستطيع المخرج سد العجز في الموارد البشرية وأيضا تكلفة الإنتاج.

8-الألوان:

للون تأثير على عين المتفرج، فهو إشارة تتيح للمتلقي تفسير نفسية الشخصية أي الممثل وقد تساعد الإضاءة في إبراز درجة اللون، فاللون يعطي جمالية للعرض ويفسر السيكولوجيات "بخلاف الناحية الجمالية فإن دراسة تأثير اللون على سيكولوجية وفزيولوجية الجسم البشري قد أعطيت نتائج يمكننا الاستفادة منها. إننا لا نستطيع أن نتجاهل، مثلا: اللون الأحمر يسبب الإثارة وشدة وسرعة نبضات القلب وأن اللون الأزرق مهدئ للجهاز العصبي، وعليه فقد أمكننا أن نفهم الألوان والتنبؤ بتأثيراتها المختلفة"[1]، لكن اللون الأبيض واللون الاسود لهما خاصية استثنائية و" كل شيء له لون يكون لونيا، في حين أن التصبغات المحايدة، بما في ذلك اللون الأبيض واللون الأسود، ليست لونية... طبقا لعلم الألوان فالأبيض والأسود رسميا لا يدخلان في تصنيفات الألوان، فالأبيض ليس بلون والأسود ليس بلون وإنهما أداتان معبرتان عن النور والعتمة في الحياة الواقعية نسقطها على أعمالنا الفنية لتضفي عليها بعضا من الواقعية "[2]، فالألوان لها علاقة مباشرة مع الأزياء والإضاءة.

"يخلق اللون استجابة للجمهور، ويستفز انفعالاته الباطنية ليخلق تفاعل بينه وبين عناصر العرض المسرحي، ومن واجباتها تقديم الدعم لعناصر السينوغرافيا لتقوم بمهامها على أكمل وجه فمثلا إذا كان الأمر يتطلب لون أخضر لكن بنفس تصميم معين، فالإضاءة اللونية تحوله إلى اللون الأخضر".[3]

لكن في الحقيقة التصميم أو الزي بلونه الأصلي أبيض "إن هذا المسرح يمكن أن يحول الأشجار الخضراء إلى أشجار حمراء أو رمادية حسب مزاجها الفني أو حسب الزمن المطلوب اقتناصه في العرض المسرحي حيث يقول أدولف آبيا "إذا أردت أن تبني عرضا مسرحيا، فلا تبنه على قدر ما ينفذ من

[1]- مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، تجربة جمال بن ناصر أنموذج، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2013 – 2014، ص: 25.

[2]- رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية نون" للمخرج عز الدين عبار " أنموذج، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2017 – 2018، ص :91.

[3]- زقاي صارة، المنهج السينوغرافي لإدوارد غوردن كريج، م س، ص :66.

الحوارات والأغاني، بل وعلى قدر ما ترى من الألوان"[1] وهذا دلالة على أهمية الألوان في العرض المسرحي فالألوان تنطق أشياء عجز الحوار عن البوح بها.[2]

9-الضجيج:

رغم أن الضجيج غير محبب في الحياة العادية لكن عندما يكون هذا الضجيج في المسرح فهناك كلام مغاير قد يزيد من جمالية العرض فهو يدخل ضمن المؤثرات الصوتية قد يكون هذا الضجيج مصطنع يضم إلى العرض المسرحي أثناء تأدية الممثل "فالضجيج المصطنع هو الضجيج صوت مسموع ومعبر عنه، منه ما هو مألوف وثابت مثل قصف الرعود، صفير الرياح، أصوات الحيوانات، الأصوات البشرية"[3] وقد يكون مستحدث "ومتغير مثل: خطوات العساكر، الطلقات النارية، ضجيج المعارك وأصوات الآلات".[4]

يفتعل أو يؤدي هذا الضجيج في الكواليس وتستعمل فيه آلات وقد يكون هذا العمل مسجل يرافق الممثل أثناء الحوارات.

10-الأداء التمثيلي:

يختلف الأداء التمثيلي من مدرسة إلى أخرى وهذا راجع للخلفيات التي ترتكز عليها المدرسة فمثلا المدرسة الواقعية النفسية الذي يعتبر ستانسلافسكي* رائدها من أهم المدارس التي اهتمت بالممثل لتدريبه على الأداء الواقعي عن طريق (تبني الصدق والتعايش والاندماج مع الشخصية، مستعينا بذلك على جملة الوسائل والأدوات التي تمكنه من إخراج مشاعره وكل طاقاته الداخلية المخزنة وهذا بغية التعايش مع الدور، ومن هنا ظهرت أهمية الممثل باعتباره جوهر العرض" ثم جاء بعده تلميذه ماير هولد* ومنه ازداد دور الممثل وأهميته فجاء بما يعرف بمنهج لبيوميكانيك "بنى ماير هولد منهجه لتدريب الممثل والذي أطلق عليه اسم

---

[1]- زقاي صارة ، المنهج السينوغرافي لإدوارد كريج ،م س ، ص :67.

[2]- عدنان المشند، منظومة الألوان في عروض المسرح 03، 2005.https://www.alithad.com

[3]- رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر، م س، ص :39.

[4]- المرجع نفسه، ص: 40.

* - ستانسلافسكي: قسطنطين سيرجيفيش الكسيف ويعتبر من أهم رواد المسرح الحديث والمعاصر، اكتسب اسم شهرته ستانسلافسكي من كتبة جدته لأمه، والتي كانت تدعى فارلي ستانسلافسكي، ولد في: 05 – 01 – 1863 في مدينة موسكو، وتوفي في: 07 – 08 – 1983 م.

[5]- ينظر طارق العذاري، المسرح التعبيري، دار الكندي للنشر والتوزيع، د ط، د ت، صص :73- 74.

* - ماير هولد: كارل ثيودور كازمير ماير هولد 1837 بـ بينزا جنوب شرق موسكو لابوين من أصل ألماني وفي سن العمر العشرين غير ماير هولد مذهبه الديني إلى الإرثدوكس وغير اسمه إلى فيسفولد وحصل على الجنسية الروسية، درس الحقوق لكن سرعن ما تحول إلى التمثيل والتحق بمدرسة التمثيل توفي سنة 1940

البيوميكانيك باستخدام خبرته المسرحية الواسعة في انتقاء وابتكار تمارين خاصة على أساس تعدد المصادر الأكثر ديناميكية وهي: السيرك، الجيسماتيك، تدريبات الجيش، المسرح الصيني ومسرح الكابوكي الياباني"[1]، لقد قدس ماير هولد الحركة على الكلمة" بنى ماير هولد طريقته- البيوميكانيك – في تدريب الممثل، استنادا إلى نظرية وليم جيمس العالم الأمريكي الذي يرى أن الأفكار والمشاعر والكلمات تنبع من حركات انعكاسية، وهذا ما جعله يهتم بحركة الممثل التي تمثل قوى عظيمة وحافزا قويا للممثل في أداء دوره، ومنه فإن طريقة ماير هولد ما هي إلا جملة من التدريبات على الحركة الجسدية، والأكروباتية وألعاب السيرك والحركات البهلوانية والباليه، وشرحا مفصلا حول التركيبة الجسدية للممثل"[2]، لكن ما أعطى للممثل أهمية أكثر هو المسرح الفقير الذي دعا إلى الاستغناء عن الديكور والإضافات الأخرى والاعتماد على الممثل وعلى صوته الطبيعي غروتوفسكي* أكد أن "الممثل قديسا يبوح بعناصر أدائية في داخله وهذا ما يوصله لأن يكشف ذاته وينقل تجربته وإحساسه للمتفرج"[3]، لكن وصل دور الممثل ذروته مع مسرح القسوة "فأداء الممثل عند أرطو ذو طابع رمزي، يعطي بعدا إنسانيا، ولغة الجسد عند ممثل القسوة لغة إيمائية إشارية قريبة من البانتوميم، والحركة عنده دائما تذكر بالأفكار والتفاصيل والأشياء الطبيعية، ونادى بلغة الجسد القسوة ليحيي ويعيد إليه كل ذاته".[4]

يعتبر الممثل الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها المخرج في إنجاح وخاصة عند مجيء المسارح الطلائعية المعاصرة.

[1]- بن عزو عبد الله، تعليمية فن التمثيل عند بيتر بروك، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2013 – 2014، ص :45.

[2]- المرجع نفسه، ص: 56.

**غروتوفسكي ولد عام 1933 في بولندا ودرس التمثيل والإخراج فيها وصاحب نظرية المسرح الفقير.

[3]- ماري إلياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي، م س، ص :45.

[4]- إيكوساني عبد القادر، تمثيلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، م س، ص: 163.

الفصل الثالث:

التشكيل في مسرحية المقامة البهلوانية
ـدراسة سيميوشعريةـ

المبحث الأول: شعرية التشكيل في نص المقامة البهلوانية

1-ملخص المسرحية:

تدور أحداث هذه المسرحية حول إنشاء مبدع مسرحي لمشروعه، المتمثل في مسرحية لكنه كان يحتاج إلى الدعم المالي مما أدى به إلى طلبه من السلطة المخولة لهذا، وعند ذهابه إلى السلطة لم يلق تجاوبا وأدخلته السلطة في مناورة ولم تقدم له ما طلب لأنه يهدد كينونتها فقابلته بالرفض ووضعت له شروط لكي تعطيه الدعم المالي، وفي اليوم الموالي عاد المبدع مغيرا من هيئته ومنسلخا من مبدئه ليصبح كالعجينة في يد صانعها مما أدى بالسلطة إلى مباركة اتخاذ هذا القرار وأصبح هدف المبدع هو إرضاء السلطة أو كما قال الباب العالي قصد كسب الدعم المالي وتحوله إلى طفيلي وليس مبدع بل مجرد مولف وليس مؤلف، مما أدى به إلى دخوله في حالة نفسية صعبة نادما على تخليه على مبادئه ونجحت السلطة في زعزعة ثقته بنفسه وتحوله مجرد بيدق في لعبتها.

2-شعرية العتبات النصية:

يعد المناص أو النص الموازي من الأنماط الخمسة التي ذكرها جيرار جنيت في كتابه "الطروس" Palimpesestes حيث اعتمد على نظام تصاعدي من التجربة إلى التضمين إلى الجمال ويشتمل النص الموازي على شبكة العناصر الداخلية والخارجية[1] وهي" تلك العناصر التي تحيط بالنص وتصاحبه من أجل اكتساب حضور وهويته ثقافية فتأمن من استهلاكه وتلقيه"[2]، حيث تعد جسرا يعبر من خلاله المتلقي ليلج إلى النص وهي المفتاح الذي يدل على مكنونه وإشارات توجيهية تنير درب المتلقي فلم تكن مجرد إشارات شكلية تبحث في التشكيل الجمالي والشكلي وإنما تنهض من العمق الجمالي إلى التشكيل وبالتالي التعامل معها كخطاب له تأويلاته وبعده الدلالي والإيحائي.

[1]- ينظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 2007، ص :21.

[2]- عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا، الشرق، 2000، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2000، ص :16.

2–1 عتبة العنوان:

يعد العنوان أول عتبة تلامس نظر المتلقي والتي تهيء له الولوج إلى عالم النص واستنكاهه وهو علامة لغوية تجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ولذلك أولته الدراسات الحديثة أهمية بالغة فهو يمثل البنية الصغرى التي تحيل إلى البنية الكبرى والمتمثلة في الخطاب ويكون القصد من تحليل العنوان هو الكشف عن الوشائج المتينة بينه وبين الخطاب (النص/العرض) لما يحمله من قيم جمالية وأخرى أيديولوجية مختلفة إضافة إلى البحث عن تشكيلته الدلالية واللغوية وفك شفرته الرمزية و "مما لا شك فيه أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من القصدية كيفما كان وضع الأجناس للنص، إنما قصدية تنفي معيار بالاعتباطية في اختيار التسمية ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه"[1]، ولذا يجب التعامل معه بتأن وصبر لإنتاج معناه ودلالته، ويعد عنوان مسرحية "المقامة البهلوانية " على المستوى النحوي مشكلة من صيغة مركبة تركيبا نعتيا، من خلال نعت أو وصف المقامة بالبهلوانية وهي "جملة اسمية متفرعة إلى وحدتين المقامة وهي خبر لمبتدأ أو البهلوانية نعت أو صفة وقد تعني المقامة في أصل اللغة هي جماعة من الناس والمجلس الذي يجتمعون فيه"[2] أما التعريف الاصطلاحي فهي" فن أدبي نثري ظهر في العصر العباسي يقوم على أساس القص والسرد الحكائي"[3] ويتخذ كاتبها لها راوي وبطل وبعض الشخصيات الثانوية حيث يحتال البطل لكسب المال والفرار به فتصاغ في قالب لغوي محكم من سماتها الفنية: البلاغة والفصاحة والسجع.[4]

لقد جاء هذا العنوان المقامة البهلوانية مثيرا للتساؤل لأنه يجمع بين التراث والحداثة والماضي والحاضر إذ المفارقة تكمن بين التباعد الزمني والمكاني.

وهذا ما تتمتع به أغلب مسرحيات عبد الكريم برشيد فإذا كانت النهاية في مقامة بديع الزمان الهمذاني تكون بانتصار البطل ووقوع الضحية في فخة فإن ذلك لا يكون في مقامة عبد الكريم برشيد وإنما تنشطر ذات البطل بين بهلوان أمام المرآة ومضاعف له داخلها فتعدد الأصباغ ويضيع نفسه ليدخل في لعبة أكبر هي لعبة الوجود وفي عالم هو الغابة فبعد ما كانت الغاية المنشودة هي البحث عن التمويل لإنتاج مشروع أصبحت البحث عن التحسس عن الملامح الحقيقية لتلك الذات لأن في نهاية هذا الزمن أو الوجود

---

[1]– عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1996، ص :18.

[2]– www.store.com، تاريخ الدخول، 2020/05/20، الساعة: 23:00.

[3]– المرجع نفسه.

[4]– المرجع نفسه.

الذي يعيش فيه الكاتب هو البهلوان الحقيقي، فتصبغ الجميع بصبغته البهلوانية خير من أن يكون في مرتبة حيوانية وهنا أصبح المقام هو مقام البهلوان.

لقد اتخذت المسرحية عنوانا مميزا مشبعا بالذكاء يحاول من خلاله عبد الكريم برشيد التعبير بطريقة مكثفة وجمالية عن وعيه بالعالم ورأيته له وعن تجربته الإبداعية الخاصة، فعمل على استدراج وإغراء المتلقي من جهة تضليله من جهة أخرى، فاللحظة الأولى يوحي العنوان بشيء من عبق الماضي أما في اللحظة الثانية –اللحظة التضليلية- يدرك المتلقي أن هذا الحدث في العصر الحاضر فسرعان ما ينقشع ذلك السراب باستخدام آلية تفكيك الشفرات والتحليل فيشعر بغصة معاناة المبدع فقضية المسرحية وجودية إنسانية تتجلى فالشعور بالتهميش لدرجة إعلانه البراءة من الفن.

ولهذا يصبح العنوان يشكل ماسة لغوية تتركز وتتكثف فيها كل أشعة النص فإذا ما حللناها شكلت نصا محفزا للتأويل ومنفتحا على المتن ومن جهة أخرى أن العنوان يناص نصه.

2-1-1-شعرية العناوين الداخلية:

قسم عبد الكريم برشيد مسرحيته إلى أربع مقامات مرتبطة بأنفس يستقل كل واحد منها بعنوان وهي على التوالي مقام الرؤية، مقام الإبداع، مقام الاتباع، مقام الشك والحيرة.

إن عنونته للوحات مسرحيته لعتبات نصية لم يكن عبثا ولا محض صدفة بل مقصودا فتكرار كلمة "مقام" له دور في إحداث التماسك في مسرحيته وبهذا يتكرر نفس الدال بتعدد المدلول، فهذا المقام الأول غير ذاك المقام الثاني، وهكذا فكل مقام جاء بصيغة مركبة تركيبا إضافيا ذلك ما يجعل المعاني تتوالد والإثارة تتجدد.

2-1-1-1 مقام الرؤية:

إذا ما تأملنا هذا المقام بشكل متأني وجدنا أن الرؤية تهدف إلى مخطط استراتيجي هدفه وضع تصور خاص لأجل بلوغ هدف منشود مرتبط بإنتاج مشروعه يأمل في نهايته لإقناع الجمهور المتلقي كيف كان منصبه أو ثقافته فإذا ما وصلنا إلى نهاية هذا المقام فهل نجده بقي على نفس الرؤية والقناع أم يتحول إلى قناع آخر.

2-1-1-2 مقام الإبداع:

أو النفس الثاني، هذا المقام مرتبط بحلم المثقف أساسا فبعد مقام التخطيط والرؤية للمشروع يأتي المقام الحلمي فيقدم هذا الكاتب نفسه للسلطة على أنه مبدع كبير وعبقري نابغ في مجاله لأنه يشتغل بالفن، وهل الفن في حقيقته إلا إبداع وفقط أم عبقرية ونبوغ؟.

2-1-1-3 مقام الإتباع:

وهو النفس الثالث ويوحي هذا النفس بالتبعية للطرف القوي الممثل في الباب العالي والتراجع المتنامي للروح الإبداعية فإذا كان الإبداع يعني الخلق والإنتاج وبالتالي تأليف مسرحية فإنه في هذا المقام يكون الإتباع بسرقة ذلك الإبداع وتوليف المسرقية و المهزلية.

2-1-1-4 مقام الشك و الحيرة :

وهو النفس الرابع وهنا يدخل شيء من الشك والحيرة عند الرجوع إلى المرآة في محاولة للقبض على اللحظة الحقيقية دون التمكن من ذلك في محاولة الاسترجاع تكون في الشك في هذا العالم كله الذي تحوط بالإسمنت فكل المشاعر مزيفة جامد ة لا روح فيها لأنها فقدت إنسانيتها.

لقد كانت المقامة البهلوانية منذ أول عتبة فيها تعمل على خلق توتر بين المبدع والمتلقي إلى آخر عتبته تحاول تكثيف ذلك التوتر حتى يلامس شغاف الفؤاد وذلك من خلال انشغال المتلقي بالمسرحية حتى بعد الخروج منها لأن هذه العتبة الأخيرة والمتمثلة في الخاتمة أو النهاية تنجح في قفل العمل الإبداعي ولكن توقظ ذهنه ولا تنجح في إغلاق تفكيره، وإذا كانت القراءة السيميائية تنتج الكثير من الدلالات فإن الولوج لمتن المسرحية سيضيف إليها معاني كثيرة وجديدة وهذا يدلف المتلقي إلى الأعماق ولكن بشرط القراءة المتبصرة.

2-2 الإرشادات المسرحية:

لقد أولت الدراسات الحديثة أهمية للإرشادات المسرحية، حيث أنها لا تقل أهمية على الحوارات الأساسية، فمن خلالها يتبين للمتلقي بعض الغموض واللبس الذي يكون في النص الأساسي، ولأن لكل

نص بذور إخراجية في أحشائه فقد أكد رومان إنغاردن" R. Ingargen " " أن النص الحواري هو النص الأساسي وكل ما هو خارج عن الحوار نص ثانوي وقد بين إمكانية وجود علاقة جدلية بين النصين"[1] أن الإرشادات الإخراجية عتبة داخلية يمكن من خلالها كشف بعض اللبس الذي يكون في النص الأساسي ومن خلالها يمكن تحويل العلامة اللغوية إلى علامات بصرية مرئية وهناك حوارات داخلية يمكن فهمها من خلال الحوارات وأخرى خارجية مستقلة بذاتها.

إن المتأمل لنص مسرحية المقامة البهلوانية يلاحظ أنه لا توجد إرشادات مسرحية خارجية كثيرة وينطبق الحال على الإرشادات الداخلية وأيضا بعض الحوادث متبوعة بنقاط الحوارات ويمكن تأويل هذا إلى أن الكاتب ترك الحرية للمتلقي وخاصة المخرج في تأويل وتحويل هذا النص إلى عرض.

ومثالنا على الإرشادات الداخلية في نص المقامة البهلوانية:

م 01: " أنظروا إليه جيدا، إنه هناك، هل رأيتموه؟ إنه حائر وهو يمارس حيرته بالمشي وبالسؤال وبالانفعال".[2]

ومن خلال هذا المثال نستشف أن هناك إشارات لحالته النفسية القلقة وإشارات للحركة فيمكن أن نتخيل حركة الإنسان الحائر. يمكن تخيل حالة المبدع وانفعالاته.

وعندما قال أنظروا يمكن استنتاج أنه يشير بيده.

م 02: "إنني في بيتي، أمام مرآتي"[3]

فهنا إشارات على مكان وهو البيت فيتوجب على المخرج أنه يوحي ويأتي بديكور يدل على المنزل ويجب عليه أن يوظف المرآة. ويعطي للمتلقي أن يتخيل المبدع أنه أمام المرآة.

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية المقامة البهلوانية، م س، ص: 27.

[2]- المرجع نفسه، ص :28.

[3]- المرجع نفسه، ص :28.

أمثلة عن الإرشادات المسرحية الخارجية:

وتكون هذه الإرشادات المسرحية مستقلة بين قوسين شارحة ومفسرة للنص الأساسي.

م 01: "(يغير صوته) اسمع يا للاحد.

م 02: (يعود لصوته) " أمتلك ماذا؟ المال؟.

فهذا دليل على أنه يخلق حوار مع نفسه متقمصا شخصية أخرى.

"قال (بالعامية) المرغوب غير مزغوب، حتى ليلة عرسو قصيرة..."[1].

دلالة على أن هناك مستويين من اللغة.

" ثم يقول (بصوت مرتفع) من يطرق الباب؟"[2]، دلالة على انفعال لأنه رفع صوته وهذا دلالة على أنه لا يريد الطارق.

3–شعرية عناصر تشكيل النص:

3–1 الفكرة:

لا تخلو أي مسرحية من فكرة محددة حيث أنها تعبر عن "موقف حيوي معين ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي"[3] هذا الحس الذي يجعل من البشر متشابهين (في حالتهم المختلفة) بدرجة عميقة متفاوتة في حالتهم المختلفة، حيث أن الفكرة كنه المسرحية والعمود الفقري للعملية الإبداعية، فالمبدع لا يمكن أن يؤلف مسرحية دون فكرة ما، هذه الأخيرة تتجسد من خلال تفاعل العناصر الدرامية، بالرغم من تباين المدارس في وجهات النظر للفكرة، ومادامت أنها من أهم العناصر القاعدية للمسرح فكذلك لابد من التأني في دراسة أي مسرحية لبلوغ وفهم الفكر التي تحوم حولها وإن القارئ لمسرحية المقامة البهلوانية يتبين له أن الفكرة التي تبنى عليها هذه المسرحية هي الأزمة التي يعيشها المثقف بشكل عام والمثقف العربي بشكل خاص في زمن الدكتاتورية والسلطة المهيمنة هذه الأخيرة تحاول جعل المثقف أداة تستعملها لتحقيق مآربها، ولا تترك له الفرصة للإبداع أولا وتثقيف الشعوب المقهورة ثانيا، وتبدأ الفكرة بإنتاج مثقف لمشروعه الثقافي

[1]– عبد الكريم برشيد، مسرحية المقامة البهلوانية، ص: 28.

[2]– المرجع نفسه، ص: 29.

[3]– لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، م س ، ص :43.

ويبحث عن الدعم لكن يصطدم بالسلطة مما يؤدي به إلى التراجع عن مشروعه والرضوخ للسلطة. وهذا حال أي مثقف عربي الذي يكون هدفه تنويري وايقاظ الشعوب ليدفعها من الشعوب مستهلكة وخاضعة للباب العالي إلى شعوب منتجة تعرف حقوقها وتدافع عنها ويجعل الخضوع إلى الله ولكن أنظمة الحكم الدكتاتورية لا تريد هذا النوع من الناس أو المثقفين مما يجعلها تعمل جاهدة للتضييق وإسقاط هذه الفئة وهذا ما تجسده مسرحية" المقامة البهلوانية " وضعية المثقف والكاتب المسرحي ونظام حكمه.

إن الفكرة المسرحية جمالية خاصة إذا كانت إنسانية ومعاشة فهي تلامس أحاسيس ومشاعر المتلقي مما تجعله يتشوق لنهاية المسرحية والكشف عن خباياها مما تجعله ويتأثر بها و بأفكارها.

وهناك أيضا أفكار لكل ليست رئيسية لكنها خادمة للفكرة الأساسية وهي علاقة الوجود أي الأنا والآخر فالمثقف يريد إثبات وجوده لكن الآخر منعه من ذلك ويتبين ذلك من خلال أن ليس لديه اسم عرف بالمبدع في بداية المسرحية.

تعتبر الفكرة الدافع الأول التي يترك الكاتب لكتابة لمسرحية ما فمن خلالها يتنسى له حبك الأحداث وخلق الشخصيات والصراع والحوار.

3-2 الصراع:

يعد الصراع روح الدراما والمحرك الأساسي لها وهو من الأدوات التي يعتمد عليها الكاتب لما له قدرة على جذب واهتمام المتلقي فكلما كان الصراع أكثر حدة كلما كان ناجحا والعكس صحيح وفي مسرحية المقامة البهلوانية يتمثل الصراع بين المثقف المبدع الحقيقي وبين السلطة، فالمثقف له هدف نبيل يريد أن ينور عقل الشعوب والسلطة لا تريد هذا النوع لكي لا تفضح، كما أن هناك صراعا رمزيا تعكسه الشخصيات وهو تقابل العقل والضمير الذي يمثله المثقف وبين اللاعقل واللاضمير والطمع والجشع الذي يمثله "الباب العالي" فجهل كل طرف بنوايا الآخر وخاصة المثقف في السلطة و قذارتها ولّد صراعا تصادميا مما أدى بتمسك كل طرف برأيه في:

" **المثقف**: أنا عبقري نابغة في مجالي، إنني أشتعل بالفن والفن يا سيدي لا يقدر بثمن

الباب العالي: هذا كلام شعراء...

المثقف: وهل أنا إلا شاعر مجنون؟ وأريد أن أشرك الناس في جنوني ولكنني أحتاج إلى شيء قليل من الدعم المالي. أما الدعم الإبداعي فمتوفر والحمد لله، فأنا كائن جمري ناري، ولا ألمس أحدا أو شيئا إلا اشتعل النار...

الباب العالي: المسكين

المثقف: الزربية في بيت المسعود زربية

الباب العالي: نعم

"وإذا كانت في خيمتو تولي حصيرة...

المثقف: قلب المبدع الحق لا يخطئ

الباب العالي: وأنصحك أن تطرق بابا غير بابنا، فالأبواب أمامك كثيرة جدا جدا

... اذهب اليوم وعد لنا غدا ".[1]

ومنه فإن هذا المثقف في جدال وصراع مع الباب العالي الذي يرفض دعم مشروعه لينتهي هذا الصراع باستسلام وانسياق الكاتب المسرحي ويستنتج هذا من خلال أن الحكواتي قال "يخرج الفنان المبدع، وينزع لحيته الكثة ويبدل ملفه الباهت ملف ملون بأصباغ الوقت، ومختوم بأختام أهل الوقت، ثم يعود إلى صاحب المال، ويطرق بابه من جديد ويلقي السلام، ويقول بلهجة الذل المموهة بالاحترام أنا لست الآخر وحق الله العظيم لست هو...

[1]– عبد الكريم برشيد، مسرحية المقامة البهلوانية، ص: 28.

الباب العالي: أعرف. أعرف ".[1]

وبتغير هذا الملف يتغير موقف المثقف حيث أنه بعد لعنه السلطة أصبح خاضعا لها فانسلخ عن مبادئه وتخلى عنها مما أدى إلى مباركة السلطة له وتقديم الدعم له، فالسلطة لديها هدف تعطيل قوة الإبداع للسير في خط الاتباع وبعد يذهب المثقف إلى بيته لينخر الصراع الداخلي جسده ويبدأ في صراع فكري ويتبين ذلك من خلال عودته إلى بيته محاولا استرجاع ملامحه الحقيقية ووجهه الحقيقي دون أن يقبض على لحظة الحقيقة دون أن يتمكن من ذلك وهذا أمام مرآة السخرية كما سماها حيث شبه الدنيا بالسيرك والممثل بالبهلوان وشبه الإنسان إلى درجة الحيوان الذي يفهم، يأكل ويشرب فهذا المثقف أهمل ذاته ووصل لمرحلة أنه لم يعرفها فهذا الصراع الداخلي جعله في حالة نفسية ناقمة عن طريقة العيش التي فرضت عليه.

إن الصراع روح الدراما وخاصة المسرح فمن خلاله تتطور الأحداث مما يجعل العمل المسرحي أكثر إثارة وتشويق وهذا يؤدي إلى شد انتباه الممثل والتأثير عليه. ففي بعض المرات يؤدي إلى تبني هاته الأفكار حتى حياته اليومية.

3-3 اللغة:

لغة المسرحية لغة فصحى راقية لكن يتخللها بعض الألفاظ المأخوذة من اللغة العامية ولقد اجتهد عبد الكريم برشيد في انتقائها وكانت اللغة الفصحى محبوكة طابعها عربي، فنجد مصطلحات عربية مثل عبد السميع بن عبد البصير، الحكواتي... إلخ. أي أنه وظف التراث العربي.

ويرقي أسلوب اللغة ويضعف حسب الشخصية التي يعبر عنها: فنجد العلو وقوة الأسلوب في لغة المثقف فمثلا:

" إنني الآن في بيتي أقف أمام مرآتي، هي مرآة واحدة كما ترون، ولكن بداخلي أنا، تنتصب ألاف المرايا المختلفة، المرايا السليمة والمكسرة، والمرايا المسطحة والمرايا المقعرة والمرايا المحدبة، والمرايا المستوية والمرايا المشروخة، والمرايا الصادقة والمرايا الكاذبة، وهل هناك مرايا صادقة؟ لا أعرف... إنني أنظر إليها كلها وأكملها وتكملني. وأغازلها وتمدحني وأسألها وتجيبني، وتقول لي أنت أجمل الناس...".[2]

[1]- المرجع نفسه، ص: 29.

[2]- عبد الكريم برشيد، مسرحية المقامة البهلوانية، المسرح دوت كوم، العدد 01، أبريل (مايو 2006)، الدوحة، قطر، ص 27.

عن طريق اللغة قرب لنا صورة هذا الرجل المبدع دون أن يستعمل إرشادات مسرحية ولقد ذكر أكثر من نوع من المرايا وصحيح أنها تشترك في كلمة مرايا " لكن تختلف كل واحدة عن الأخرى فالمرايا السليمة هي ذات شكل متماسكة فيما بينها، والمرايا المكسرة هي المرايا المشتتة التي لا تصلح للاستعمال... إلخ.

بينما نجد لغة نمطية بسيطة في لغة الباب العالي:

" اذهب اليوم وعد لنا من بعد، وغدا لابد سوف نلتقي

المهم أن لا تكون مبدعا مشاغبا؟ هل فهمت

خبرني بصدق هل أنا فنان...

الآن أكدت لي أنك فعلا طفيلي ".[1]

ونلاحظ هذا أنها لغة عادية عملية لا تستوجب التفكير يمكن لشخص بسيط غير متمكن في اللغة العربية أن يفهمها. لكن الكاتب هنا زاوج بين اللغة الفصحى واللغة العامية ومنه يتسنى للعالم العربي أن يفهمها من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب. وهذا هدف الاحتفالية البرشيدية يريد أن يعطيها بعد إنساني وأيضا التعريف باللهجة المغربية، فمثلا" ويوم يزيد لكم أن تسموه (سعيد) أو (يزيد) أو (بلعيد)...[2] وميز به المغرب العربي أن يستعمل هاته الأسماء: يزيد وبلعيد.

وهذا المثل الشعبي منتشرا في المغرب العربي ككل: "خلوه يزيد وسموه سعيد"[3] ويستعمل هذا المثل عندما يريد الراوي أو المتحدث إخبار بالقصة ويتعرض لاقتطاع كلامه من طرف المتلقي بمعنى أتركني أنهي القصة وفي الأخير أحكم وتحدث.

والمتمعن في نص المقامة البهلوانية يلاحظ أن اللغة توافقت مع الشخصيات من خلال اللغة تبين مستوى وأسلوب الشخصية.

إن بميلاد المقامة البهلوانية أعلن المنظر عبد الكريم برشيد على تغير أسلوبه في الكتابة وإنشاء جنس يعرف باسم المقامة المسرحية" إن هذه المقامة المسرحية باعتبارها مشروعا احتفاليا جديدا، ندشنها اليوم

[1]– عبد الكريم برشيد ، مسرحية المقامة البهلوانية، م س ، ص: 28.

[2]– المرجع نفسه، ص: 27.

[3]– المرجع نفسه، ص: 27.

بهذه التجربة الأولى والتي تعطيها اسم (المقامة البهلوانية) هذه المقامة المسرحية لها راو أو لها حكواتي يتكرر وجوده دائما وذلك سوف يأتي، وهو شخصية منتزعة من الديوان الإبداعي الاحتفالي، واسمه عبد السميع الصبور " فتغير اتجاه الاحتفالية واعطائها شكلا جديد أجبر برشيد على تغير أسلوب الطرح ومنه أيضا أسلوب الكتابة واللغة.

إن استعمال اللغة الفصحى في المقامة البهلوانية لها جمالية عالية وأقدم وأثري، في توزيع الإشارات وتعقيمها باعتبارها لها قدرة على التعبير الدقيق وشعرية عالية ومن هاته المسرحية بعدا عالمياو استعمال اللغة الثالثة أعطت جوا مرحا لكسر الملل لد ى المتلقي.

3-4-الحوار :

يعد الحوار الميزة الأولى التي يتميز بها النص المسرحي فالحوار هو الحديث المتبادل بين، الشخصيات فيكشف عن علاقاتها ومنه يدفع الأحداث في السير إلى الأمام وهو على عكس الحوار العادي فهو تصادمي مقتضب مقصود لأن له متلقي وجمهور.

والحوار في المقامة البهلوانية جاء أولا حوار الحكواتي مع الجمهور للتعريف بحكايته المراد حكيها ففي الأول جاء الحوار سرديا ومثال ذلك:

" حدثنا الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير: قال: هذا رجل من الناس، أقول هذا وأشير إليه وهو حي يرتزق يحيا حياته أمامكم هنا، وهو يمشي ويتحرك، ويغضب مرة ويضحك مرة ومرات يضحك على نفسه حينا، وتضحك عليه نفسه المخادعة في أغلب الأحيان، وعليه فإنني لا أقول كان يا مكان، ولا أعوذ بكم إلى سالف العصر والأوان، تسألون عن اسمه؟ يمكنكم أن تعطوه كل الأسماء، لأنه لكم أن تسموه (سعيد) أو (يزيد) أو بلعيد أو ما شئتم من الأسماء... ".[1]

ومن خلال هذا نلاحظ أن هذا الحكواتي يختلف عن هذا الحكواتي العادي ويريد هنا اشراك الجمهور في فكرة الحكواتي (العربي) وأيضا من خلال كلام الحكواتي" لا أقول لكم كان يا مكان وأعود بكم إلى

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية المقامة البهلوانية ،م س. ص :27.

سالف العصر... يمكنكم أن تعطوه كل الأسماء... "[1] فإنه يدل أن هذا الرجل نعايشه ولكل متلقي أن يعيش أو عاش مثل هذه القصة وتعرض لديكتاتورية السلطة.

ليتحول الحوار القائم بين المثقف والباب العالي إلى حوار خارجي ديالوج و جاء الحوار المسرحي تصادمي موضوع و فكرة المسرحية كل فمن خلال الحوار يتبين أن المبدع كاتب مسرحي يريد تنوير عقول الناس وتوعيتهم ويريد دعم مالي لكن الباب العالي لا يريد مثل هذا النوع من المثقفين بل يريد بيادق تخدم مصالح ويوفرون لها دعم مالي وشهرة.

" **المثقف**: أقدم نفسي المبدع كبير، كبير في قيمتي طويل في قامتي بقامتي

ولكن الأضواء بنت الكلب خانتني وخذلتني وتنكرت لي...

الباب العالي: تشرفنا بالمبدع الكبير الطويل...

المثقف: كان من ممكنا أن أكون نجما لامعا ولكنني لسوء حظي لم أجد من يلمعني...

الباب العالي: أنا يكفيني أن ألمع حذائي فقط، وألمع اسمي ورسمي...

المثقف: أنا أعرف وأنت مثلي بلا شك أن الذي يبدع شيئا، إنما يبدعه من عند البديع أولا، ومن عند نفسه ثانيا، وأما من يلمع يا صحبي من النجوم، فإن ذلك لا يكون إلا م عصبة الملمعين المحترفين، خيرني لمعك الله هل أنت منهم؟ تقريب... رحم الله جدي، لقد كان مثلي شاعرا حكيما

وماذا قال جدك الشاعر الحكيم

قال: كل زغوب غير مرغوب، حتى ليلة عرسو قصيرة

المسكين... ".[2]

وعليه فإن الحوار كشف لنا العلاقة التي كانت بين المثقف والسلطة وكشف مثوى كل منهما. لينتهي هذا الحوار باستسلام المثقف والتراجع عند فكرته ويتحول الحوار إليهما محاولة اقناع الباب العالي من طرف المثقف وانتهت برضا الباب العالي.

[1]– المرجع نفسه، ص: 27.

[2]– عبد الكريم برشيد، مسرحية المقامة البهلوانية ،م. س. ص: 28.

" – أنا لست الآخر وحق الله العظيم لست هو...

- أعرف، أعرف...

- أنا وديع كالحمل، صبور كالجمل، قابل للمضغ والبلع كما ترى، ويمكنك أن تجربني إن شئت فأنا من أنصار التجريب...

- وهذا هو الإنسان الحق...

- (ها ها... حقا) ولماذا الذليل يا صاحبي؟ لأبرهن لكم، بالملموس والمحسوس على تبعيتي وذيلتي، وإذا أردتم يمكن أن أركب قرنين أيضا، وأن أمشي على أربع، وأن أقول باع... باع أنظر... باع باع...

- ها ها... حقا أنت مضحك، أنت مسخرة... أنت مهزلة ونحن لا نحب إلا المسرح العربي وأجمل ما في هذه المسارح هي الهازل التي فيه... ".[1]

وجاء الحوار الخارجي بعض المرات معتمدا على الرمز والإحالة والتلميح دون ذكر الأسماء فمثلا: الباب العالي تلميحا عن السلطة وأيضا استعمال الأمثال الشعبية في تلميحات عن السلطة تارة وتارة عن المثقف الحقيقي" المزغوب غير مرغوب حتى ليلة عرسو قصيرة " دلالة على أنه المثقف الحقيقي المدجن بالأفكار غير محبوب لدى السلطة لأنه يهدد المصالح.

ولجأ الكاتب إلى تكرار بعض العبارات في الحوار على سبيل المثال" الباب العالي: (حق الله) وفي الأول دلالة على أهمية الكلمة وفي الكلمة الثانية دلالة على أن هذا المثقف تراجع حقا عن بيته الأول ويريد التغيير فنجد أن هذا الحوار صراع بين قوتين إنسانيتين، وغايته غلبة قوة اجتماعية وإنسانية على أخرى "[2] هي غلبة قوة السلطة أو الباب العالي على المثقف المبدع.

ليتحول الحوار إلى حوار داخلي أو مونولوج بين المثقف ونفسه فلجأ إليه الكاتب برشيد في مسرحية للكشف عن خلجات النفس التي يتعرض عليها الكاتب المسرحي ويصدم بواقع بشع يهز نفسه ويفقد ثقته فيها حيث يقول ماري إلياس وحنان القصاب أن المونولوج وسيلة (لنفصح عما بداخلنا) يستعملها الكاتب

[1]- عبد الكريم برشيد ، مسرحية المقامة البهلوانيةم س ، صص :29 ، 30.

[2]- فرحان بليل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2003، ص :107.

على لسان الشخصية" تصفح بها الشخصية عما بداخلها، بما ينير المواقف ويطور الأحداث، وبخاصة في حالات التردد والشك والصراع والقلق ولعل التناسب المسرحي لا يبعد كثيرا كما يدور في حالتنا ".[1]

"يريد أن يرى أحد في المرآة وهو اللاأحد لقد علمتني اللعبة أن أتعدد الأزياء.

الغريب إنني أسأل ما الخبر، وكل من أسئلة ليس لديه خبر...

صدقني إذا قلت لك، خير لك أن تشبهني

وأن تكون أن البهلوان الإنسان، من أن تكون هو الحيوان...

أكون أنت البهلوان أو هو الحيوان؟ أليس هناك حد ثالث بينكما؟

صدقني إذا قلت لك، فأن تكون مهر الجا وبهلوانا في سيرك، وتكون زيا وقناعا في كرنفال أحسن من أن تكون قردا في غابة، اليس كذلك يا أنا".[2]

هنا يحدث المثقف نفسه ويريد معرفة نفسه وهذا دليل على زعزعة الثقة.

إن ما زاد الحوار جمالية هو أنه جاء باللغة الفصحى تتخللها اللغة العامية ففي مواقف التي تتطلب تعبيرا راقي تستعمل اللغة الفصحى بينما مواقف فيما ضحك تستعمل اللغة العامية" والسر في هذه الفصاحة أن القارئ أو المتفرج يقبل من الشخصيات فصاحتها، بل يرفض أن تتكلم كما يتكلم الناس في الحياة الواقعية، وما ذلك إلا لأن المتفرج العادي يدرك معنى المحاكاة في المسرح ببساطة مدهشة، ولا يشترط على الكاتب إلا أن يكون مضمون الحوار مشابها تماما لعواطف الناس وأفكارهم "[3] وهذا ما تجسد في المقامة البهلوانية.

3-5-المكان:

إن أي عمل مسرحي لا يخلو من عنصرين مهمين هما الزمن والمكان حيث يسعى الكاتب من خلالها تأطير الأحداث وتصوير الشخصيات، فللمكان نفس الأهمية التي يتربع عليها الزمن فهو الوعاء الذي يجمع عناصر المسرحية حيث يتم عن الرؤية الفكرية للمسرحي أي الكاتب والعنصر الجوهري في تشكيل عالم

[1]- ماري إلياس، حنان القصاب، المعجم المسرحي، م س، ص: 168.

[2]- عبد الكريم برشيد، مسرحيةالمقامة البهلوانية ،م س، ص :31.

[3]- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، م س ،ص: 111.

المسرحية فلم يعد سلبيا مكملا للأحداث وإنما ارتقى بوصفه تجربة وكينونة تحمل أفكار ورؤية الشخصيات ومعاناتها وآمالها ومن جهة أخرى العمل على إثارة المتلقي حيث تختلف وجهة النظر للأماكن المغلقة وعن المفتوحة حيث تجرى أحداث نص المسرحية المقامة البهلوانية أماكن مختلفة لها دلالة متنوعة فنجد الأماكن المغلقة كان لها الهيمنة على عكس أغلب مسرحيات برشيد الاحتفالية التي تجرى في أماكن مفتوحة والتي كان من خلالها كسر الجدار الرابع و"... الرغبة الشديدة في إزالة الحواجز خاصة من ناحية شعور أولئك الذين يشعرون بالمدى الفارق الطبقي في المسرح الداخلي فإنه هنا في مسرحية المقامة البهلوانية يصر على توظيف هذه الأماكن المختلفة "[1] باعتبارها ضيقة مجال التحرك الشخصية وهذه الأماكن عموما المغلقة (الإقامة)" ترمز إلى النفي والعزلة والكبت إذ أن الانغلاق في المكان الواحد تعبير عن العجز وعدم القدرة عن العمل والفعل والفشل في التعامل مع العالم الخارجي كما أنها ترتبط بالذكريات الأليمة في وعي الشخصيات أي أنها بشكل أو بآخر تحافظ عن الذكريات وقيمتها الأساسية"[2]ومن الأماكن المغلقة الموجودة في النص:

-البيت:

يمثل المكان الذي نشأ فيه المبدع والمكان الذي ينشأ فيه إبداعاته وقول ما لا يستطيع قوله خارج ذلك الفضاء ليتحول هذا المكان من بعد جغرافي إلى بعد معنوي تتشح فيه ملامح حقيقة الشخصية المتعبة التي تحس بصعوبات وعوائق فالواقع الخارجي ومن هنا يدخل البيت في تماهي وتفاعل مع الشخصية على أشد ما يكون مع الارتباط الوثيق كي يجسد لنا علاقة الألفة هذا من جهة وتوصل لنا الحالات الشعورية واللاشعورية للمبدع من جهة أخرى وهذا من خلال الأحاسيس الكامنة في ذاته وثاوية في أعماقه حينما تنكشف من خلال المكان لأنه نجد نفسه غير مراقب في بيته من السلطة، فيعبر حقيقة عما في داخله وهنا تنكشف للمتلقي العلاقة الحقيقية للمكان والمبدع.

[1]- جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، تر: محمد السيد حسن، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ط 02، 1996، ص :148.

[2]- الطاهر روابنية، الرواية وفعالية النص، مجلة التبيين، صص :43 ، 44.

–مكتب السلطة:

مكان مليء بالأحداث مرتبط بالطبقية" نحن وأنتم " ليعبر عن اللامساواة حيث أنه لم يظهر القيمة الحقيقية للمبدع ولقد كان لهذا المكان – المكتب – دورا في إظهار الحضور الطاغي الاستفزازي للسلطة التي تخنق الإبداع والأفكار وتعطي الهيمنة المطلقة للمال وتوجيه الرأي حسب قناعتها.

وذلك ما جعل المبدع يسميها" الباب العالي " حيث اكتسب هذا المكان دلالة رمزية توحي بعدم القدرة على مجابهة الباب العالي والالتزام بتعليماته، فنفس المكان الذي من المفروض أن يكون رمزا للعطاء والعمل على رقي المجتمع ودعم الإبداع ليصبح مفارق لهذه الغاية النبيلة وتبقى وحدها المعاناة تأنس المبدع.

لا شك أن المكان يتصل اتصالا وثيقا بالشخصيات الذي يجسده المتلقي" القارئ " في مسرحية المقامة البهلوانية يتصل اتصالا وثيقا بالشخصيات وقضاياها فيصبح هذا المكان كجزئية مذابة في النص ولا يقتصر دوره على أنه مجموع الوعاء الذي تدور فيه الأحداث وإنما يمكن استثماره باعتباره يجسد علاقة ما مع الإنسان وعلاقة هذا الأخير مع الوجود والهوية والذاكرة والمبادئ.

3–6–الزمن:

يعد الزمن عنصرا مهما في المسرحية، يلجأ إليه الكاتب في بناء حبكة نصه ورسم أحداثه ووقائعه، كما يشكل أهم تقنية تبين براعته في إيهام المتلقي وجعله ينسجم بمتعة ولذة مع المسرحية، حيث لا يمكن تخيل عمل مسرحي خاليا من الزمن وهو لا يخرج عن كونه" مادة معنوية مجردة يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة "[1] فكل زمن يرتبط بحدث أو فعل وبه تتحدد البنية النهائية لكل عمل مسرحي ويختلف التعامل مع الزمن مع مبدع آخر في تشكيل الأحداث ونقلها إلى المتلقي ذلك من خلال عملية التلاعب بالأزمنة من استذكار واستباق واسترجاع تماشيا مع أهدافه، حيث نجد الزمن في مسرحية المقامة البهلوانية توظيفا فنيا، فينطلق بتوليفة تجمع بين الماضي والحاضر بدءا من العنوان حيث يذكرنا بمقامة بديع الزمان الهمذاني لكن عندما نلج إلى نص المسرحية فنجد الراوي" عبد السميع ابن عبد الناصر "ينفي أن تكون الأحداث قد جرت في الماضي فيعلن الطلاق عن ذلك الزمن" إنني لا أقول كان يا مكان، ولا أعود بكم إلى سالف العصر والأوان"[2] فبتكسير هذا الزمن، أحدث خيبة لدى المتلقي، فالزمن هو الحاضر، لأن

[1]– بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، ط 01، 1999، ص :64.

[2]– ينظر عبد الكريم برشيد، بيان المقامة المسرحية، مجلة المسرح ،م. س، ص: 26.

خلقها جاء مع صدور بيان المقامة المسرحية الذي أعلن عن ظهور نوع جديد من الكتابة" إن هذه المقامة المسرحية باعتبارها مشروعا احتفاليا جديدا، ندشنها اليوم بهذه التجربة الأولى والتي نعطيها اسم المقامة البهلوانية) هذه المقامة المسرحية لها راو ".[1]

لقد تجسد الزمن في المسرحية بالمقامة البهلوانية باعتباره مقياس وترجمان للحالة النفسية للمبدع أثناء محاولته تجسيد مشروعه فأصبح نهاره كليله والأوقات متشابهة عنده في ذهابه إلى الباب العالي وإيابه خالي الوفاض إلى بيته ومن زمن نجاحه مترنح بين إرضاء رغبته أو غلبة رغبة السلطة وهذا زمن متعلق بالواقع الداخلي والمعاناة الفردية للمبدع وبين كل هذا يقتنص الفرصة للاستذكار لمحاولة استرداد ملامحه الحقيقية وهو زمن الانفصال عن حاضره السلبي والهروب إلى تلك الوحدة والغوص في زمن آخر للقبض على وهج اللحظة أي البحث عن التآلف المفقود هو البحث في الأخير البحث عن إنسانية الإنسان في ظل لعبة الوجود التي بطلها الأكبر هو الزمن" الأغبر".[2]

3-7-الفعل:

يعد الفعل الدرامي عنصرا مهما في إظهار الصراع، فالمسرحية هي فعل يقابله رد فعل ليخلق تصادم ليحقق صراع درامي فأرسطو في كتابه فن الشعر أكد أن المسرحية تعالج فعلا واحدا له طول معين يتميز بانسجام أجزائه، وينقسم إلى بداية ووسط ونهاية هذا الفعل تجسده الشخصيات مما يحقق الصراع الدرامي فالفعل" هو الحركة العامة التي تسير لشيء ما أن يولد وينمو ويموت بين البداية والنهاية".[3]

تبدأ الأحداث أولا من عند الحكواتي الذي قدم نفسه لكي يروي حكاية مثقف" حدثنا عبد السميع بن عبد البصير قال: هذا رجل من الناس... وبالانفعال اسمعوه ما يقول "[4] وتبدأ الأحداث بوقوف مثقف أمام مرآته ويحدث نفسه" إنني الآن في بيتي أقف أمام مرآتي هي واحدة كما ترون، ولكن بداخلي أنا تنتصب آلاف المرايا المختلفة، المزايا السليمة والمكسرة، والمرايا المسطحة والمرايا المقعرة والمرايا المستوية والمرايا

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية المقامة البهلوانية ،م. س، ص :.31

[4]- المرجع نفسه، ص: 26.

[3]- إريك بنتلي، الحياة في الدراما، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ص :24.

[4]- عبد الكريم برشيد، مسرحية لمقامة البهلوانية ،م. س، ص: 27.

المشروخة والمرايا السليمة والمرايا الكاذبة، وهل هناك مرايا صادقة؟ لا أعرف... إنني أنظر إليها كلها، وأكلمها وتكلمني، وأغازلها وتغازلني وتمدحني وأسئلها وتجيبني، وتقول لي أنت أجمل كل الناس".[1]

إن هذا هو البيت هو بيتي وكل عالمي وكوني وقبل أن أغادره وأخرج للناس فإنه لابد أن أطمئن على صورتي، وهل الإنسان إلا صورة وهل هذا العنصر إلا عصر الصورة؟ وهل الحقيقة إلا صورة" إنه لابد أن أسأل كل هذه المرايا وأقول لها – هل هذا الذي أسميه أنا والذي كان بالأمس هنا وهل ما أزال أنا؟

كيف أبدو لنفسي وعيوني، وكيف أبدو للعيون الأخرى؟

في عالمي الصغير هذا ".[2]

لقد وظف الكاتب المرايا المختلفة للتعبير على أنه ملم باختلافات الرؤيا فالمرايا المسطحة لأن في علم الفيزياء المرايا المسطحة هي التي تمد الصورة الحقيقية لها نفس حجم العنصر الأصلي تكون معكوسة في الاتجاه وإذا كان واقفا يبدو واقفا فالمرآة تشكل ما يسمى مستوى واحد للتناظر؛ والمرآة المقعرة هاته المرايا تعمل على تكبير الصورة فهي يستعملها كل من الحلاق وطبيب الأسنان قصد تكبير صورة كل من الوجه والضرس والمرايا المستوية هي تلك التي تستخدم في الرؤيا العادية لكن الاتجاه مختلف فمثلا إذا كان رفع يده اليمنى يبدو وكأنه رفع يده اليسرى والمرايا المحدبة يتم استخدامها في مرايا السيارات للرؤية الحلقية وتستخدم في عاكسات ضوء الشعاع والمرايا الكاذبة والمرايا السليمة فالمرايا الكاذبة في علم الفيزياء هي المرايا المحدبة لأنها تعطي صورة خيالية لأنه يعمل انعكاس الأشعة على ذلك السطح على تفريق الأشعة الساقطة وتتكون صورة غير حقيقية (صورة خيالية أي يمكن رؤيتها بالعين ولكن لا يمكن استقبالها على حائل). وقد تكون هذه المرايا دلالة على التناقضات الموجودة داخل الكاتب وإن رمزية المرايا المحدبة تكمن في أنه لا يمكن للمرء أن ينطلق دون أن يكون له ماضي فالسائق لا يمكنه أن يقلع دون رؤيته عن طريق هاته المرايا للخلف. إن هذا المثقف يسأل عن زاوية نظره وزاوية نظر الآخر فهنا يبين أنه يريد إثبات وجوده ويهتم للآخر لأنه قد يهدد وجوده.

[1]– المرجع نفسه، ص: 27.

[2]– المرجع نفسه، ص :27.

ويكمن وسط الفعل في حديثه مع الباب العالي وتأزم الوضع حيث أنه كل طرق متمسك برأيه، فالمثقف يريد الدعم المالي والباب العالي رفض أنه يشكل تهديدا لكيان الباب العالي.

" **الباب العالي**: اذهب اليوم وعد لنا من بعد وغدا لابد سوف نلتقي...

لا أظن أننا سوف نلتقي، لأن طريقك غير طريقي. ومن نلقاه غدا، لا يمكن أن نلقاه إلا رجلا آخر...

يا هذا كن يروح الغد الآتي غدا، ولا تكن بعقل الأمس الذي كان بالأمس ".[1]

و تكمن نهاية الفعل في ابتعاد المبدع عن المسرحية وذهابه إلى المسرقية مما أدى إلى سرقة إبداع منه وانتقل من التأليف إلى التوليف.

" **المثقف**: لدي مشروع مسرحيته، وأجمل ما في هذه المسرحية يا سيدي أنها ليست مسرحيتي...

الباب العالي: جميل، جميل جدا، إذن ليست مسرحية ولكنها مسرقية ".[2]

يعتبر الفعل المسرحي الوعاء الحامل للصراع فمن خلاله يمكن فهم البنية العميقة للمسرحية ما يضفي جمالية على المسرحية، وهذا ما يوجد في المقامة البهلوانية. فالفعل فيها جاء مركب فيبين موقف المثقف والباب العالي، ضاعت أخلاق المثقف وزادة غطرسة الباب العالي وهذا ما يعكس البعد السياسي للفعل.

3-8-الحبكة:

الحبكة أهم عنصر من عناصر البناء الدرامي وتختلف قوة وضعها في المسرح العربي من مسرحية إلى أخرى فالحبكة هي" النسيج محكم النسيج، متماسك الأطراف كبنيان مرصوص ليس له دوائب أو خيوط مدلاة "[3] ففي المسرحية المقامة البهلوانية نجد الكاتب أنه خطط تخطيطا محكما وحبك هاته المسرحية بطريقة تشد عقل وفكرة القارئ للنص إذا وضع البداية في مطالبة المبدع المثقف التالي وكان هدف هذا المثقف نبيل إذا كان يريد تنوير عقول الشعب المضطهد إذ وضع الخطوط العريضة التي يعيشها المثقف وخاصة العربي في ظل السلطة الديكتاتورية وعدم تقبل السلطة أو الباب العالي لهذا المثقف إذ يشتد الصراع

[1]- عبد الكريم برشيد، مسرحية المقامة البهلوانية ،م. س. ص :29.

[2]- المرجع نفسه، ص :30.

[3]- مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، دار نشر ضفاف، ط 01، لبنان، 2013.

بين المثقف والباب العالي ومن يمثل المثقف المبدع لرأي الباب العالي مقابل الدعم المالي ويصبح منبر لتطبيق سياسة السلطة وتظليل الشعب مما يؤدي في النهاية إلى دخول هذا المبدع في أزمة نفسية جعلته في دوامة من الشك والغيرة ويدرك ويصطدم بواقع معاش مر.

لقد حافظ الكاتب على العقدة التي اشتدت قواتها في عدم رضوخ أي طرف للآخر وظلت تزداد وتتوتر، فكانت النهاية بمثابة نهاية غير متوقعة وذلك بتخلي المثقف الحقيقي عن مبادئه ورضوخه للسلطة وذلك لكسب الدعم المالي ولقد ساهمت عناصر في إحكام هاته الحبكة منها احتياج الكثير من للمال من طرف المثقف وراعته السلطة المسلحة في تدمير كل من يعارضها أو يهدد كيانها ولقد اتخذ الكاتب هذا العنصر سبيلا لإحكام عمله المسرحي وربط الحوادث ربطا متسلسلا منطقيا ومنها طلب المثقف الدعم المالي وقابله رفض السلطة مما أرغم المثقف الرضوخ للسلطة وهذا ما أدى إلى دخوله في حالة من الشك والحيرة وأزمة نفسية.

إن عبد الكريم برشيد وفق في ربط الأحداث ببعضها البعض وفق تسلسل منطقي وإعداد الحبكة إعدادا جميلا مما يشوق المتلقي.

3–9–الشخصية:

تعد الشخصية القلب النابض والمحرك الأساس لباقي مكونات المسرحية حيث كان محل اهتمام الكثير من الباحثين ودرسوها من منظورات متعددة وفلسفية ونفسية واجتماعية ولم تعد تحدد الشخصية بصفاتها وملامحها الخارجية فقط بل بالأدوار التي تقوم بها لأن الأهمية تكم في الوظيفة التي تؤديها وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم الشخصية إلى قسمين بارزين هما شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية مع الاحتفاظ بالمفارقات التي تتضمنها هذه الشخصيات من جهة وعلاقتها فيما بينها وتفاعلها مع العناصر الأخرى للعمل المسرحي وقدرتها على التأثير والتأثر مع المساواة تطور الأحداث" فالشخصية علامة داخل نسيج النص وتتحقق معانيها من خلال علائقها بجميع النص الحكائي "[1] ومن بين الباحثين الذين درسوا الشخصية بشكل معمق فليب هامون وقد صنفها إلى ثلاث أنواع وهي" الشخصية المرجعية والإشارية والاستذكارية "[2] كما اهتم غريماس وآن أوبرسفلد بدراسة الشخصية فغريماس Griemas درسها من

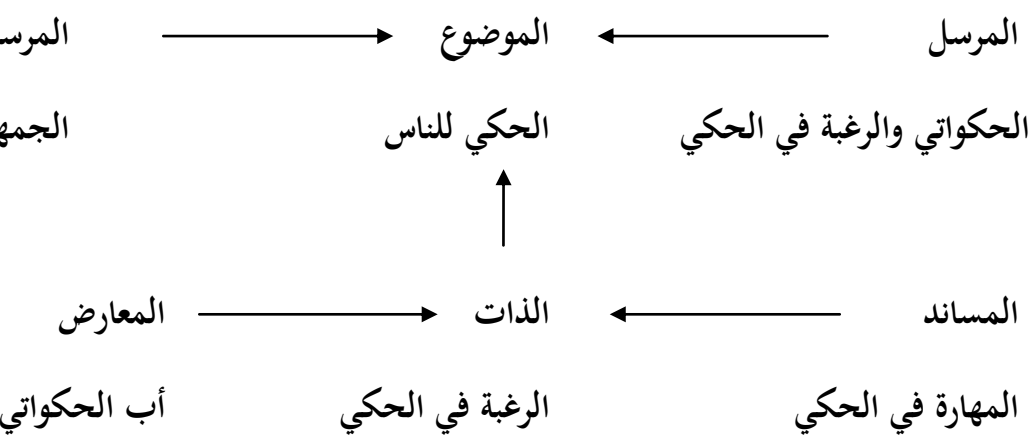
[1]– أحمد شريط، سيميائية الشخصية الروائية، (تطبيق آراء فيليب هامون على شخصية رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد ابن هدوقة، متلقي السيمائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، 1995، ص: 201.

[2]– المرجع نفسه، ص: 204.

خلال أنموذجه العالمي (النظام العالمي) مستفيدا من أعمال لوسيان تنير وأبحاث فلاديمير بروب وإثبات سيريو وكانت الاستفادة من هذا الأخير من خلال العوامل التي طبقها وبعد هذه الاستفادة انتقل إلى بناء نموذج متكامل من العوامل وتمثلت ترسيمة غريماس على النحو التالي:

لكن أعادت " آن أوبرسفلد " (N bersfeld) النظر في ترسيمة فغريماس Griemas العاملية من حيث مقروئيتها، إذا لم تكن الترسيمة مقنعة من منظورها بفعل خلل أو نقص في موقعة العوامل في خاناتها الحقيقية، إلا أن هذا الاستبدال لا ينقص شيء.

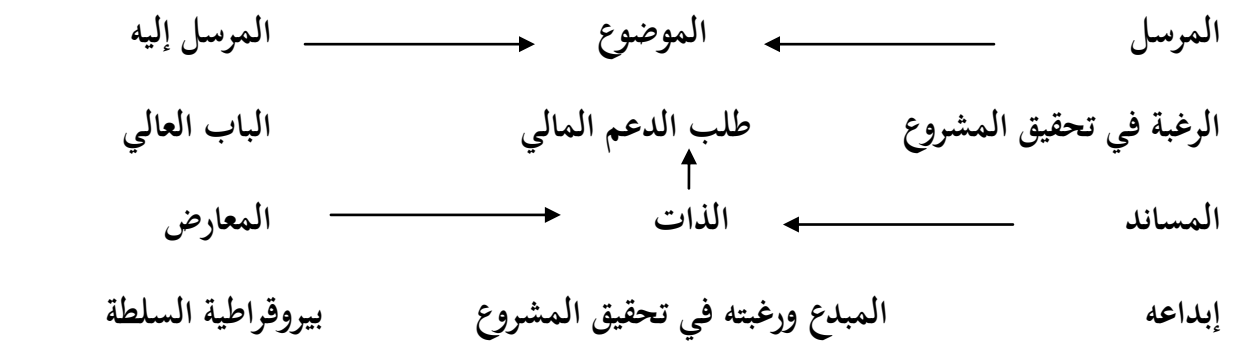
- النموذج العاملي الحكواتي: النفس الأول



تبدوا عناصر النموذج العاملي بعد شعور الحكواتي برغبته في الحكي وإخباره الناس وهو ذاته الذي يؤيد تحقيق هذا النوع المتمثل في سرد القصص وإبلاغها للجمهور باعتبارهم المرسل إليهم إلا أنه يعد معارضا له وهو الأب خوفا من عقلية الناس في حين الذي يحفزه ويسانده في هذه المهنة وتحقيق هذه الرغبة هو مهارته وبلاغتها في الحكي.

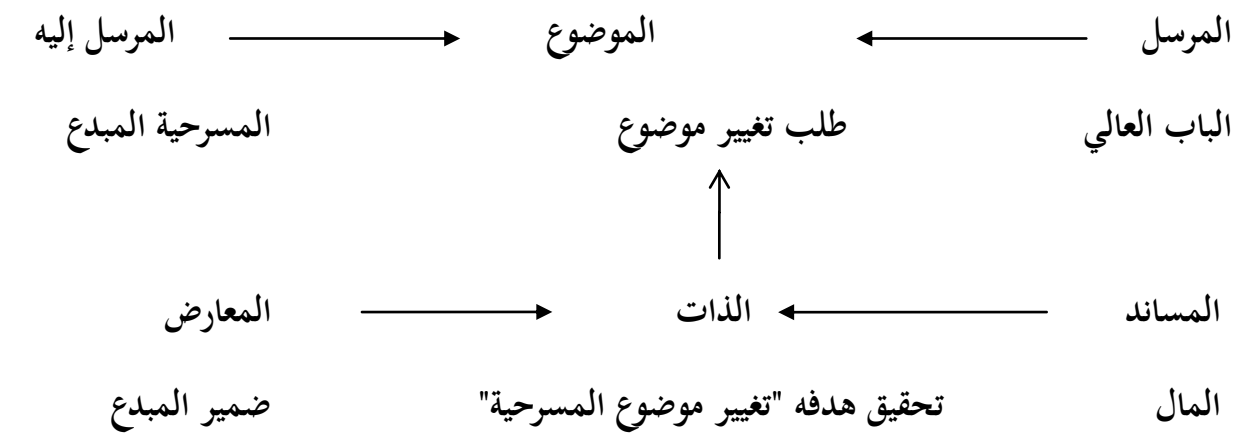
– النموذج العاملي للمبدع النفس الثاني:

يحاول المبدع اقناع ذاته يتجسد المشروع فيكون الموضوع تحقيق ذلك من خلال طلب الدعم المالي وذلك بالاتجاه إلى المرسل إليه والمتمثل في الباب العالي غير أنه يجد مانعا أو معارضا والمتمثلة في البيروقراطية التي تمارسها السلطة، في حين يجد مساند والمتمثل في إبداع:



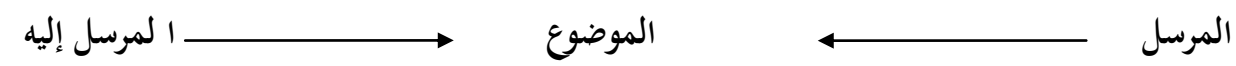
– النموذج العاملي للباب العالي النفس الثالث:

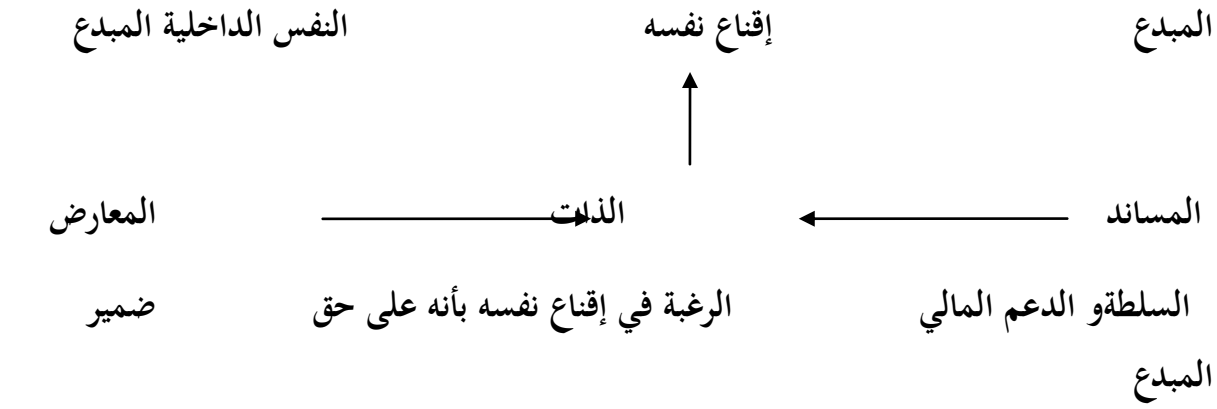
يبدأ الباب العالي "السلطة" بإصدار الأوامر للمبدع من أجل تحقيق هدفه والمتمثل في تغيير موضوع المسرحية لتكون مسرقية وتبليغها للجمهور ويسانده في ذلك المال ويجد في المقابل ضمير المبدع يعارضه.



– النموذج العاملي للمبدع النفس الرابع:

يحاول المبدع مرة أخرى أن يقنع نفسه بأنه أخذ الرأي الصواب فيطلب من الذات المتمثلة في الرغبة في إقناع نفسه بأنه على حق فيسانده السلطة والدعم المالي و يعارضه ضميره ولكن لا يفلح أمام ضمير المبدع.





ومن خلال هذا لاحظنا أن شخصية المبدع هي الشخصية الرئيسية لأنها شخصية تدور حولها و الحكواتي الأحداث المسرحية فهي شخصية حالمة ترغب في تجسيد إبداعاتها والمتمثلة في مشروع مسرحية قبل أن تسلب السلطة حلمها وتداخلها في حالة نفسية مريرية.

الحكواتي: يعد الحكواتي شخصية رئيسية أيضا لأنه هو أيضا الشخصية المهندسة لأحداث هذه المسرحية فلولا الحكواتي لما وصلتنا معاناة هذا المبدع وهو أيضا لديه رغبة كبيرة في الحكي وإخبار المواطنين رغم معارضة الأب له بغية حمايته من الناس وما ينجم عن الحكي رغم هذا استمر في الحكي.

- الشخصيات الثانوية:

أ- الباب العالي: شخصية متغطرسة متسلطة، لديها المال وتعتبر ممثل عن السلطة تريد إرضاء أهوائها وشراء الذمم وتتجبر على كل من يقف أمام مصالحها.

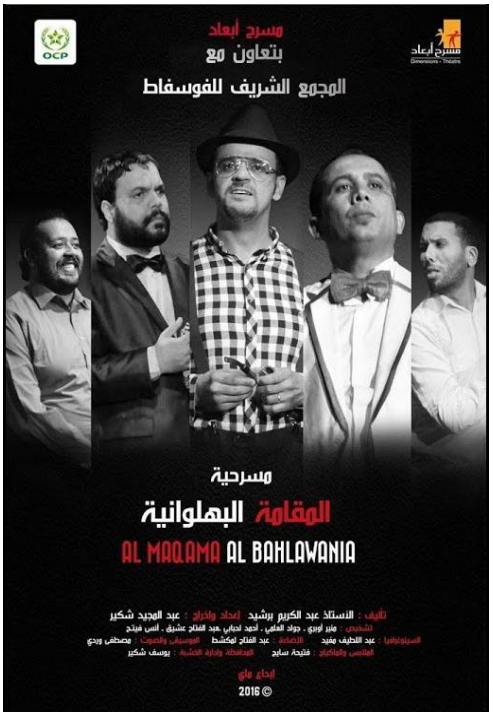
ب- أب الحكواتي: شخصية طاعنة في السن، ظهرت على شكل شخصية خبيرة في الحياة كان لديها رغبة في حماية ابنها من عقلية الناس والحكي ونتائجه.

إن كلا من الشخصية الرئيسة والثانوية ساهمتا في بناء النص وتطور الأحداث فالشخصيات بملامحها ومستواها الفكري والاجتماعي والنفسي كانت لها وظيفة في تكوين جمالية خاصة في المسرحية ولهذا يمكن اعتبار الشخصية علامة صغرى داخل العلامة الكبرى وهي النص، فالشخصية ليست مجرد كائن ورقي فهي تؤدي وظائف أيديولوجية وجمالية مما يساهم في التأثير على المتلقي.

المبحث الثاني: شعرية التشكيل في عرض المقامة البهلوانية

1–البطاقة الفنية للمسرحية:

تعد البطاقة الفنية إحدى العتبات النصية المهمة في العمل المسرحي أهميتها أو وظيفتها مع وظيفة الغلاف بالنسبة للكتاب فهي أول ما نتلقاه بعد العنوان حيث تمثل عتبة بصرية تعمل على استدراج المتلقي لمشاهدة عرض المسرحية فهي تساعد على فهم أفكار المخرج واستنطاق مضامين المسرحية والكشف عن القيم الجمالية التي لا تتأتى إلا بتحليل كل المسرحية والوقوف على الدلالات الرمزية الموجودة فيها.



فقد جاءت هذه البطاقة الفنية لعرض المسرحية المقامة البهلوانية مدعمة ومتوطئة لدلالات المسرحية حيث نجد في وسطها صورة فوتوغرافية لمجموعة من الأشخاص أي الممثلين، تشغل الفضاء الأعلى للفضاء ككل وهم خمسة بأزياء مختلفة عصرية وكذا الملامح، إذ يشغل أحدهم الوسط برحابة صدر وكأنه مقبل على الجمهور يرتدي نظارة وقباعة أما الذي على يمينه ينظر اتجاهه وتبدوا عليه شيئا من الحيرة، أما الذي على يساره فينظر قليلا إلى الأعلى دافعا هامته تدل على الوقوف بتكبر أي مختالا فخورا ومع ذلك يظل أوسطهم هو طويل القامة أما على هامشي الصورة يمينا ويسارا فأحدهما يضحك والآخر مندهش وكأنهما على هامش هذه الحياة. وتحت هذه الصورة تموضع عنوان المسرحية المقامة البهلوانية بالخط العربي والفرنسي والمؤشر الجنسي المرافق للعنوان وهو المسرحية. فنجد أن كلمة المقامة وحدها مكتوبة باللون الأحمر دلالة على الإثارة من جهة ويتماجز فيه الكره والخطر وجدالية التجاوز وعدم التجاوز للحرية من جهة أخرى.[1] أما في أعلى البطاقة على جانبيها يوجد صورة مصغرة جدا لشعار كل من فرقة الأبعاد والمؤسسة المدعمة للمسرحية وهي مجمع شريف للفوسفات المؤسسة القائمة الأولى مكتوبة بخط أحمر رفيع وهي المؤسسة الفنية ومجمع شريف للفوسفات المؤسسة المدعمة وكأن هاته المؤسسة الأخيرة ظاهرة أكثر عن المؤسسة الفنية دلالة على أن السلطة للمال، وإذا ما رجعنا إلى الأسفل تماما نجد اسم المؤلف وهو الأستاذ عبد الكريم برشيد في نفس الخط نجد اسم

[1]– ينظر عرض المقامة البهلوانية.

المعد والمخرج: عبد المجيد شكير وتحته أسماء القائمين بالتشخيص: منير أوبري، جواد العلمي، أحمد لحبابي، عبد الفتاح لمكشط وتحت التشخيص السينوغرافيا: عبد اللطيف يفيد وفي نفس الخط الإضاءة: عبد الفتاح لمكشط والموسيقى والصوت: مصطفى بيدي ثم تحته الملابس والمكياج: فتيحة بخط رفيع وباللونين الأحمر والأبيض وكل هذا بخلفية سوداء.

إن المتأمل لبطاقة الفنية يجد أن الفضاء الأكبر لها قد أخذته الصورة الفوتوغرافية وعليه يريد صاحبه أن تمثل الصورة الحقيقية لأولئك الشخصيات وفي نفس الوقت تخضع تكلم الحقيقة لعملية تقليص حيث أن ملامحهم تنكشف فيها كل ملامح الإنسان بحالاته المختلفة بين الاحتفاء والتهميش والعطاء والحرمان، ولم يتم ذلك بشكل اعتباطي وإنما وفق بعدين أحدهما جمالي فني والآخر أيديولوجي حتى يتضامن ويتفاعل معه المتلقي.

فالصورة الفوتوغرافية في التأثير خاصة إذا كانت بلونين فقط وهما الأبيض والأسود وهذا ما يشكل قطبي الواقع المعاش أنا وأنت، نحن وهم، الحق والظلم، الجمال والقبح وكأنه لا توجد منطقة وسطى تلك التي تسمح للإنسان بالأخذ والعطاء أو وسطية التعايش لذلك قيل أن الصورة تعادل ألف كلمة.

2-الديكور:

إن من مهام الديكور في أي عرض مسرحي هو تبيان المكان الذي تدور في الأحداث، فهو ملجأ يساعد المتلقي ليتصوره داخل مخيلته ويربطه بالأحداث، فكلما كان الديكور متقنا ومدروسا بدقة، كان أقوى وأعمق، فالديكور يتغير بتغير موضوع المسرحية، فديكور المسرحية التاريخية يختلف عن ديكور المسرحية الاجتماعية أو السياسية، لكن يجب أن يكون الديكور معبرا للفكرة المراد معالجتها.

ويري كريج" أن الديكور هو أول ما يجب التفكير فيه عند إنجاز أي عرض مسرحي كما يعتبر من العبارة والجدال في وجوب التنافس بين العرض والمناظر، ذلك أن المشكلة لا تتعلق بطريقة بناء الديكور في حد ذاته، بقدر ما تخص خلق مكان يتماشى، وما يطرحه المؤلف من أفكار، فهو يحث على البحث عن الإيحاءات في النص المسرحي(للشاعر) وينهي البحث عن ذلك ".[1]

"فقد اختار المخرج" عبد المجيد شكير " خشبة ذات ديكور متغير حيث تجزى أحداث المسرحية المقامة البهلوانية في عدة أمكنة منها البيت ومكتب الباب العالي ومدينة المقامات واستديو أخبار رغم أن الديكور جاء متغير لكنه جاء اختزاليا يفتقد للمبالغة والضخامة فهو بؤرة تنبثق منها العلامات والرموز بحيث فيه بساطة، بعيدا عن التعقيد التي تجذب أنظار المتلقين مما ينتج عنه تشتت المتفرجين حيث يأخذ الديكور حصة الأسد من الانتباه ويصرف النظر عن أداء الممثلين ".[2]

فما دل على أن المكان هو البيت هو وجود" مرآتين وطاولة وعليها كرسيين ونطق الحكواتي أنه في بيت وما دل على أنه في مكتب" هو وجود أبواب وأيضا من خلال حوار المثقف مع الباب العالي فقد حوى البيت على مرآتين واحدة على اليمين والأخرى على اليسار ويتوسطها طاولة وعلى أطرافها كرسيين " وما دل على أنه استديو أخبار هو تحول المرآتين إلى خلفية ودخول الصحيفة، أما مكتب الباب العالي مكون من كرسي عالي ونفس الطاولة السابقة والكرسيين السابقين لتحول المرآتين إلى بابين والشيء المشترك هو الخلفية السوداء وشارة في الأعلى حمراء اللون وأن كل من البابين والمرآتين عبارة عن لوحتين طويلتين على شكل مستطيل مزودة من بعجلتين من أجل تسهيا التنقل بسرعة والبابين كذلك ".[3]

ديكور المقامة البهلوانية اتسم بالرمزية التعبيرية رغم قلة مكوناته وبأشياء بسيطة استطاع المخرج أن يوظف ديكورا يمكن الشخصيات من أداء أدوارها بشكل يخدم الهد الأسمى للعرض فالديكور جاء إيحائيا وظيفيا في نفس الوقت، فالمرآتين الموجودتين في العرض بالإضافة إلى وظيفتهم الجمالية تمثلت في أنها استعملتا كخلفية لأستوديو الأخبار فلقد أوحيا إلى أن هذا المتحدث موجود في المنزل وأيضا استخدمتا كذات يتحدث إليها المثقف اليائس والمحطم جراء تخليله عن مبادته مقابل الدعم المالي لمشروعه. أما عن الطاولة فهي كانت ثابتة لم تتغير وكان توظيفها في كلتا البيت والمكتب أمر منطقي ومقبول وكانت وظفية

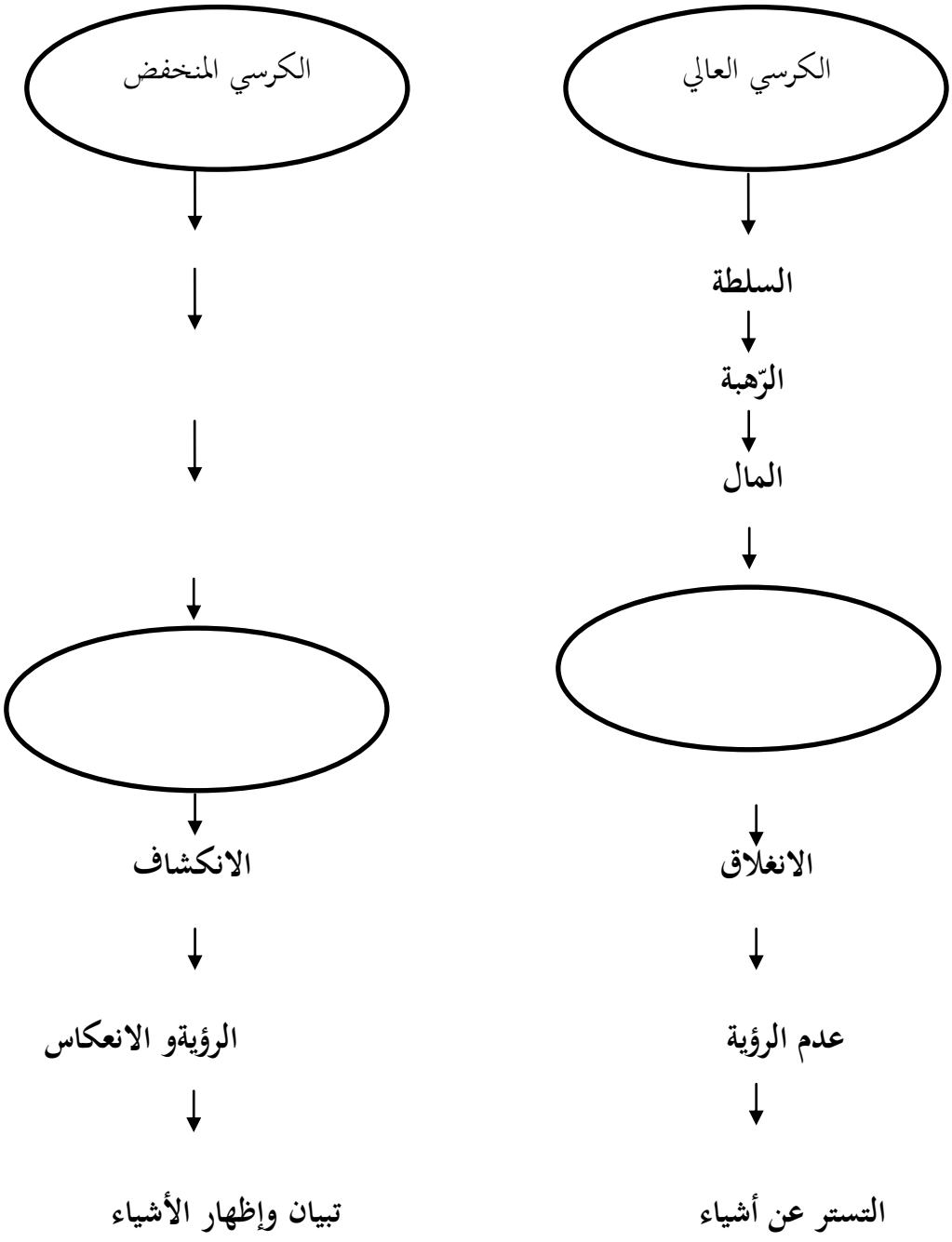
[1]– إيكوساني عبد القادر، تمثيلات الجسد في العرض المسرحي "طلعت سماوي انموذج "،م س، ص :102.

[2]– ينظر عرض مسرحية المقامة البهلوانية.

[3]–المرجع نفسه.

حيث جلس أحد كرسي الطاولة المثقف أو الكاتب المسرحي ووضع عليها ملفه. أما كرسي الباب العالي فجاء عاليا وعبارة عن سلم عليه قاعدة وعليه متكأ.

إذا اعتبرنا أن عناصر الديكور عبارة عن دوال وموحياتها عبارة عن مدلولات في ذهن المتفرج أو المتلقي فمثلا المرآتين، الكرسي العالي، الكرسي المنخفض، الطاولة، البابين ".



فإن اعتمد أن عناصر الديكور هي دولا هي محور الاستبدال وموحياتها في مدلولات في نحو تراكيب. فينتج عدة معاني لها. لكن ما يؤكد معاني الديكور ككل هو صراحة الممثلين.

وفي الأخير لقد استطاع المخرج أن يخلص الخشبة من ديكور ضخم كثير واكتفى بديكور بسيط إيحائي وظفي دوّن قيمة جمالية تعبيرية رمزية عالية مما يمكن المتلقي بإدراك الهدف الأسمى للعمل المسرحي.

3–الأزياء:

إن تحويل النص من علاماته اللغوية إلى علامة غير لغوية بمعنى مرئية بصرية يتطلب أدوات منها الملابس لكي توحي أكثر وتعمق درجة الفهم لدى المتفرج، فلقد حظيت الأزياء باهتمام كبير منذ العصر الإغريقي فلهذا الأزياء لها دلالة كثيرة فالملابس تساعد المتفرج على معرفة الحقبة التي جرت فيها الأحداث وأيضا يمكن من خلالها معرفة أو تحديد جنس الشخصية وأيضا تحديد العمر، فملابس الأطفال غير ملابس الكبار، وملابس المرأة غير ملابس الرجل، كما أنه أيضا ملابس تدل على الديانة فملابس الإمام مختلفة عن ملابس الحاخام اليهودي، وملابس الحاخام تختلف عن ملابس القس المسيحي، وأيضا الأزياء تدل على المكانة الاجتماعية عند مشاهدة عرض مسرحية المقامة البهلوانية، ترى أن كل الشخصيات ترتدي أطقم رسمية ما عدا لباس ممثلي المسرقية[1] فهذه قد اكتسب قراءات عديدة ولهذا فقد قدمته" فتيحة السايح " باقة الملابس المعبرة عن كل شخصية و حالتها الاجتماعية فبداية بالممثل:

المنسي: الذي كان يرتدي" قميص ذو لون أبيض وأسود، وسروال أسود، وقباعة سوداء ونظارات وعلى رقبته كوفية ومحفظة "2.

رغم أنه يرتدي ملابس كلاسيكية لكنه لا يشبه طقم حكواتي و الباب العالي، فهولا يشبه أحد ويرتدي كوفية التي هي رمز النضال وأيضا الأرض، فإن الكوفية رمز القضايا العادلة ورمز التراث وخاصة رمز للقضية الفلسطينية فتم توظيفها في المسرحية فهذا دليل على الاهتمام بالتراث وكذلك دلالة على أن القضايا العادلة كثيرا ما تنسى وهذا ما إذا ربطنا اسم المنسي بملابسه وأن قضية هذا الكاتب المثقف العادلة المراد منها تنوير العقول وممارسة حرية التعبير تكون طي النسيان ظهر بصورة نمطية للمثقف هو إذا رأته السلطة لعرفته فهو مميز عن الناس العاديين.

[1]– ينظر عرض المقامة البهلوانية.

الحكواتي: نور الدين

إن لباس الحكواتي" نور الدين " عبارة عن طقم كلاسيكي ذو سترة سوداء طويلة وقميص أبيض وسروال أسود وربطة عنق على شكل فراشة ويحمل مطارية أو شمسية وحذاء أسودعموما لباسه يشبه لباس الماسترو أو قائد الفرقة الموسيقية وهذا دليل على أن الحكواتي هو قائد هذه المسرحية وهو مبدع شخصيات هاته المسرحية أو حكاية.

الباب العالي:

يرتدي طقم أبيض وعلى حاشيته مزخرف باللون الأحمر وحزام أحمر وحذاء أحمر وربطة عنق حمراء ويحمل مسبحة.

إن ملابسه عريضة نوعا ما مقارنة بالممثلين الآخرين وألوانه تشبه لون ملابس المخزن، فهذا دليل على السلطة والهيمنة والولاء للسلطة.

المنسي بتغيير زيه فلبس طقم رسمي بألوان زاهية وخاصة السترة، القميص وتخلى عن الكوفية وزاد شعر مستعار دليل على التخلي عن مبادئه ومواكبة زمن وأصحاب الزمن.

الصحافيين:

زيهم نفس زي الباب العالي إلا أنهما سرواليهما قصير نوعا ما وهذا دليل على أنهم موالين السلطة وخادمين لها وأيضا الموالين لنظام المخزن المغرب يلبسون أزياء مثل الملك.

والد الحكواتي" معز الدين ":

يرتدي قباعة ومعطف وعصا يظهر جيدا هو الجزء العلوي وهذه الأزياء تدل على أنه متقدم في السن وهو مجرد طيف يظهر في المسرحية وهذا ما يدل على أن الكاتب أو المخرج مطلع على الأدب العالمي وخاصة الانجليزي طيف الأب في مسرحية ويليام شيكسبير هامت.

ممثلي مسرقية الكاتب الطفلي:

ظهرا الممثلان يرتديان "قميصين وسروالين" ملابس عادية دلالة على أنهم من عامة الناس.

لقد ساعدت الملابس المتفرج في فهم الفكرة أو الهدف المراد توصيله من خلال هاته المسرحية فإضافة إلى الوظيفة الجمالية فقد أدت الملابس وظيفة تعبيرية عن نفسية الممثلين والحالة الاجتماعية لكل واحد منهم.

4–الإضاءة:

للإضاءة دور في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي، وتضفي قيمة سيمولوجية للعرض المسرحي كما للإضاءة القدرة نوعا ما في التحكم في حركة الديكور والممثل حيث أن الإضاءة تتبع الممثل في حركته وتستعمل كتقنية تحويل الديكور.

وقبل أن نخوض في الدلالات لابد من أن نعرج على مفهومين كثيرا ما يخلط بينهما وهما الإضاءة والإنارة المسرحيتين، فالإنارة المسرحية هي" إزالة الظلام من مكان ما "[1] بينما الإضاءة المسرحية" توجيه ضوء خاص على مكان معين، وذلك باستخدام الضوء الاصطناعي ".[2]

فالإضاءة علامة سيميائية تساهم في تشكيل الصورة المستهدفة للعرض ففي عرض مسرحية المقامة البهلوانية تم الاعتماد على إضاءة خافتة لكن سرعان ما تتحول إلى إضاءة بيضاء على شكل دائرة مع استدارة الحكواتي. أي بدأت بإنارة ثم تحولت إلى إضاءة. لكن غلب اللون الأحمر المركز والمخفف للإضاءة العامة للعرض المسرحي حيث كان مركز يتتبع كل حركات الممثلين في شكل مسقط يتزاوج باللون الأسود.

العلامة البيضاء:

يدل اللون الأبيض على النقاء والصفاء عموما لكن في عرض مسرحية المقامة البهلوانية جاء اللون الأبيض ليدل على أن هذا الواقع مرير معاش.

[1]– محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1975، ص :08.

[2]– المرجع نفسه، ص: 08.

العلامة الحمراء:

صاحبت الإضاءة الحمراء بتدرجاتها (الغامق والفاتح) اللون الأسود ومنه لا يمكن دراسة اللون الأحمر بمعزل عن اللون الأسود، فهذا الأخير تطفو فوقه جميع الأضواء لهذا يفقد اللون الأحمر معناه المتداول ليتحول إلى دلالات أخرى تنسجم مع الهدف الأسمى للعرض، فالضوء الأحمر في مسرحية المقامة البهلوانية يدل على السلطة والظلم وتعطيل الإبداع والغطرسة والتسلط لهذا فالضوء الأحمر يشترك مع دلالات اللون الأسود، فالضوء الأحمر يدل على العدوانية وظهر هذا عند الباب العالي لكن في بداية العرض ظهر ليدل على الحيوية والحب والدفاع وهذا عند المثقف لكن في آخر العرض دل على الندم والحصرة.

إن الإضاءة في عرض المقامة البهلوانية جاء معبرا عن الحالة النفسية لكل ممثل فعند الباب العالي عبرت الإضاءة على حالة تزمت وتسلط الباب العالي على عكس المثقف التي عبرت في الأول على حماسه وفي الأخير على حالة الندم والحصرة لتخليه عن مبادئه مما شكل أزمة نفسية خانقة أي حالات الانفعال المنسي.

إن إضاءة مقدمة الخشبة وظلامية خلفيتها تثير تناقض" من شأنه أن يحقق نوعا من المفارقة والانسجام بامتزاج قوى متناقضة وهذا هو المبدأ الذي قامت عليه السريالية " [1] وهذا ما يؤكد أن هذه المسرحية تنتمي إلى الاحتفالية، فلقد اشتغل المخرج على ثنائية الظل والنور ووظف اللون الأحمر الذي من شأنه الإثارة وهذا يمكن المتلقي من المشاركة في الاحتفالية.

5-الموسيقى:

خلق الله الإنسان وخلق معه الجمال وجعله الأقدر من كافة مخلوقاته الأخرى على تحويل هذا الجمال إلى شيء ملموس ويمكن التفاعل معه والتأثر به والتأثير فيه والموسيقى ما هي إلا تجسيد ملموس لجمال مسموع فهي لها إضافة حسنة وخاصة في عمل مسرحي.

ومثلما حددنا أن الملابس والإكسسوارات تمثل وتحدد لنا الشخصية فكذلك الموسيقى والمؤثرات الصوتية تستطيع تحديد الشخصية والمكان والطبقة الاجتماعية والزمن، فمثلا إذا وظف الكاتب أصوات حيوانات فهذا يدل على أن الشخص في الغابة ولربما المقبرة، فيمكن أيضا أن نسمع موسيقى مثلا الراي

[1] - خلوف مفتاح، الانتاج الدلالي في العرض المسرحي "الدالية انموذج"، م س،ص: 183.

فتدل على أننا في مكان هو غرب الجزائر. ففي" المقامة البهلوانية " سمع ضربات فهذا دليل ثمت شخص كبير السن ذو حكمة" يا نور الدين... يا نور الدين " وأيضا أصوات الأشخاص دليل على أنه في مكان عام أو مفتوح كتجمعات شعبية أو ما شابه.

واعتمد على صوت الممثلين في تأدية مقطع بصوتيهما الطبيعي فهذا خلق جو سحري وأداء متجانس ومدعم للعناصر السينوغرافيا جاءت بشكل يشد انتباه المتفرج، ومن ناحية أخرى عبرت عن آهات وآلام هذا المثقف. لقد استخدم المخرج الموسيقى الايحائية غير حية مسجلة وظهر هذا عندما جاءت موسيقى تذكرنا بقدوم نشرة أخبار. وهذا لم يأتي عشوائيا بل لكي يبين للمتفرج أن الأحداث ستجرى بمدينة المقامات ثم جاءت موسيقى توحي في النفس بالخوف والخطر وهذا عندما ذهب المثقف للحديث مع الباب العالي طالبا الدعم المالي. وهذا لكي يبين أن المثقف طارق الباب الخطر ومعرض نفسه للخطر أو جهة رسمية.

وجاءت موسيقى مصاحبة أثناء دخوله للباب العالي فهذه الموسيقى كأنها موسيقى الروك أي موسيقى عصرية فبهذه الموسيقى وحركات الممثل أعلنت لنا أن هذا المثقف طلق الحياة القديمة بمبادئها معلنا دخول في الزمن الجديد وإعلانه الخضوع لأصحاب هذا الزمن. وبعد هذا استخدم موسيقى تدل على الحزن تخبرنا أن هذا المثقف عاد إلى بيته وهو نادم ويبكي ويأنب نفسه حتى سقط أرضا بصوت باك وحزين.[1]

لقد مكنت الموسيقى والمؤثرات السمعية من إظهار الحالات النفسية بمختلفها في عرض المقامة البهلوانية فوظفها المخرج بطريقة جميلة كما دعمت الموسيقى عناصر السينوغرافيا، فتناغمت الموسيقى وحركات الممثل والإضاءة والديكور مما خلق جو شاعري يجعل المتفرج يشارك في اللعبة المسرحية ويتفاعل معها.

6–الإكسسوار والملحقات:

لا تقل هاته الأخيرة أهمية عن باقي عناصر السينوغرافيا، فهي تلعب دور مهم في تحديد ملامح الشخصية والتعريف بها، فالإكسسوارات تسهل على الممثل بدرجة كبيرة على مهمته نظرا لما تحمله من دلالات داخل الأنظمة الأيقونية في علم المسرح" فالعرض أو الإكسسوار في المسرح يوظف قبل كل شيء للتعريف بالشخصية وللتعريف بالحدث، أما إذا استخدم استخداما مجانيا لا علاقة له بالشخصية أو

[1] – ينظر عرض المقامة البهلوانية.

بالحدث فسيكون هنا كما يسمى بالإشراف بالعلامة المسرحية "[1] ومنه يجب على المخرج أن يستخدم إكسسوار ويوظفه بطريقة منطقية مقنعة، ففي عرض المقامة البهلوانية استخدم كل من المثقف أو المنسي والباب العالي والحكواتي وأب الحكواتي بطريقة مقنعة تخدم الهدف الأسمى للعرض المسرحي. بداية بالحكواتي الذي استخدم أغراض والمتمثلة في" مطارية أو شمسية مزركشة "[2] تبدو مطارية أطفال لمساعدته على الرقص وأيضا لتدل على أنه بهلوان بهدف إضحاك المتفرج ليشد انتباهه ومحفظة وهذا لكي يبرر حملها عندما يعطيها للمثقف وهذا لإظهار أنه هو مهندس هاته الحكاية ولتحقيق هدف من أهداف الاحتفالية والمتمثل في ظهور الحكواتي في كل مرة، أما المنسي فحمل عدة أغراض منها" القباعة والنظارات والسيجارة التقليدية والمحفظة. فأما النظارة والقباعة "[3] فدليل على الصورة النمطية للمثقف التي يظهر بها وتميزه عن باقي الناس وعند ظهوره للباب العالي أو السلطة يكون معروفا فهو لا يرتدي أقنعة مثل سائر الناس وحمله للمحفظة مؤشر على أنه من أصحاب المهن النبيلة أما السيجارة فهي تظهر بشكل لافت في أفلام الواستر وهذا دليل على الرجولة.

والباب العالي يظهر يحمل مسبحة فإذا استخدمها رجل الدين دلت على الخشوع والذكر ولكن تحولت دلالتها عندما استخدمها الباب العالي فهاته دلت على التستر تحت الدين وخداع الناس وتسيس الدين.

وظهور أب الحكواتي يرتكز على" عصا "[4] دل هذا على كبر السن وثانيا دلت على الخبرة و الحكمة و أيضا على عجز في مجابهة السلطة لأنه حكواتي و مرت عليه تجارب و يعرف نتائج الحكي وهذا من خلال تقديمه لنصائح مفادها إلزام الصمت لابنه لأنه قد مر بهذه الظروف وأدت به إلى العجز ولم يتغير الحال.

وظهور المنسي بنظارة سوداء عصرية وتغييره للمحفظة بملف مزركش" عليه ألوان زاهية "[5] دل على أنه غير أرائه وجار الزمن وأصحاب الزمن وخضع لهم .

[1]- ينظرعرض المقامة البهلوانية

[2]-.المرجع نفسه

[3]- المرجع نفسه.

[4] -المرجع نفسه

[5]-المرجع نفسه.

لقد استعمل المخرج هاته الإكسسوارات بطريقة منطقية ومقنعة وأيضا بصفة جمالية وشاعرية مكنت من حدوث التناغم بين الممثل وحركاته والتعريف به، مما سهل على المتفرج معرفة طبيعة كل شخصية وكل هذا خدم الفكرة المراد إيصالها من طرف الكاتب والمخرج معا.

7–الألوان:

إن جل الدراسات الحديثة تدل على أن هناك رابط بين الشخصيات واللون الذي تفضله لكن في المسرح تظهر أهمية الألوان من خلال ربطها بالهدف الأسمى فيمكن لنا أن نستنطق هاته الألوان لتبوح لنا بأشياء تعجز الكلمات عن إيصالها أو أشياء دفينة مشفرة يتوجب على المتلقي حلها.

ففي عرض المقامة البهلوانية اعتمد المخرج على عدة ألوان جمعت بين الألوان الغامقة والفاتحة، "فلقد طغى اللون الأسود على الممثلين الرئيسيين الحكواتي والمنسي " أما الباب العالي فكانت ملابسه فاتحة.

الحكواتي" نور الدين ابن محي الدين ابن معز الدين "

كان الحكواتي يلبس" طقم أسود "[1] مثل أطقم مايسترو الفرقة الموسيقية مع قميص أبيض، فاللون الأسود يدل على الوقار والرسانة وهو سيد الألوان وهو ماص لجميع الألوان، فاللون الأسود يعتبر دلالة على التحكم والإصرار فهذا ما وجدناه في الحكواتي حين كان هو قائد ومسير للأحداث المسرحية ومصر على الحكي رغم تحذير أبيه له.

المنسي أو المبدع:

كان يرتدي المنسي "سروال أسود وقميص أسود وأبيض وقباعة سوداء"[2] فطغى على لبسه اللون الأسود فهو لون يدل على الغموض وقوة الشخصية والوقار وظهر على أنه يملك روح التطلع والتأمل. في المرحلة الأولى عندما جاء طالبا الدعم المالي لكن عندما رجع في المرة الموالية فقد غير من هيئته فلبس طقم يتكون من ألوان مختلفة فالمعطف من اللون البنفسجي والقميص أبيض والسروال أسود ومحفظته على نفس السروال الأسود فهذا دليل على أنه مزال هناك شيء دفين يخفيه وهذا ما لمسناه في آخر المسرحية عند تأمله رغم تمثيله على الباب العالي أنه سعيد وراض بتغير وضعه، أما المعطف البنفسجي فهذا يدل على أنه شخص متسامح وهذا ما أكده أثناء التساهل مع السلطة على حساب شخصه.

[1] – ينظر عرض المقامة البهلوانية.

[2] – المرجع نفسه

الباب العالي:

ظهر يرتدي" طقم ذو لونين أبيض وأحمر "[1] الألوان فاتحة تلبس مثلا عند الصلاة يوم الجمعة أو العيد وهي ألوان مستوحات من سلطة الكاتب التي ترتدي الألوان عند الاحتفالات الملكية فمثلا المبايعة أو دلالة على أتباع السلطة، ولبس هاته الألوان من طرف الباب العالي دلالة على التمويه والخداع خاصة اللون الأبيض أما اللون الأحمر فهو من الألوان النارية يدل عنه ربطه بعرض المسرحية دليل على العدوانية والإثارة والحكم بسرعة على الناس والسيطرة هذا ما التمسناه في ممثل السلطة.

8-التشكيل الحركي:

إن من أولويات الممثل استخدامه لحركاته لتحقيق الهدف الذي يسعى إليه العرض المسرحي ويحقق بذلك أفكار المخرج فمن خلال حركة الممثلين يتسنى للمتلقي ربط الأحداث وفهم الصراع وتأججه وعلاقة الممثلين ببعضهم البعض، وعليه يجب أن تكون الحركات دقيقة ومدروسة إن التشكيل الحركي الدقيق هو الذي يمنح الفضاء المسرحي تماسكه الدلالي يساعد العين (المتلقي) على ربط العلاقات والتقاط البؤر وتأجج الصراع الذي يعد بمثابة القلب النابض للدراما الذي يعد مصدره الأساسي الفعل المسرحي داخل الفضاء ".[2]

ففي عرض المقامة البهلوانية جاءت حركة الممثلين لتملأ الفضاء لأنه لاحظنا أن هناك اقتصاد في الديكور وكأنه ديكور المسرح الفقير مما يجعل الممثلين يتحركون بارتياح وأيضا ما جعلهم يتحركون بدقة هو قوة الحوار فكلما كان حوار أحد الممثلين قوي يعطي بظهره للآخر وستعطي مثال عن التشكيل الحركي للممثلين في عرض المقامة البهلوانية:

أ)-الحكواتي

ب)-أب الحكواتي

ج)-المنسي

د)- الباب العالي

أ- رحمك الله يأبي نصحتني يوما فما انتصحت

[1]- ينظر عرض المقامة البهلوانية.

[2]- لخضر منصوري، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي، م س، ص 53.

حذرتني يوما من الكلام وسحر الكلام ومن مكر الكلام ومن هواية الكلام ومن عاقبة الكلام، حذرتني من ضريبة الكلام وقلت لي.

ب– يا نور الدين، يا نور الدين، أين أنت إنني لا أراك.

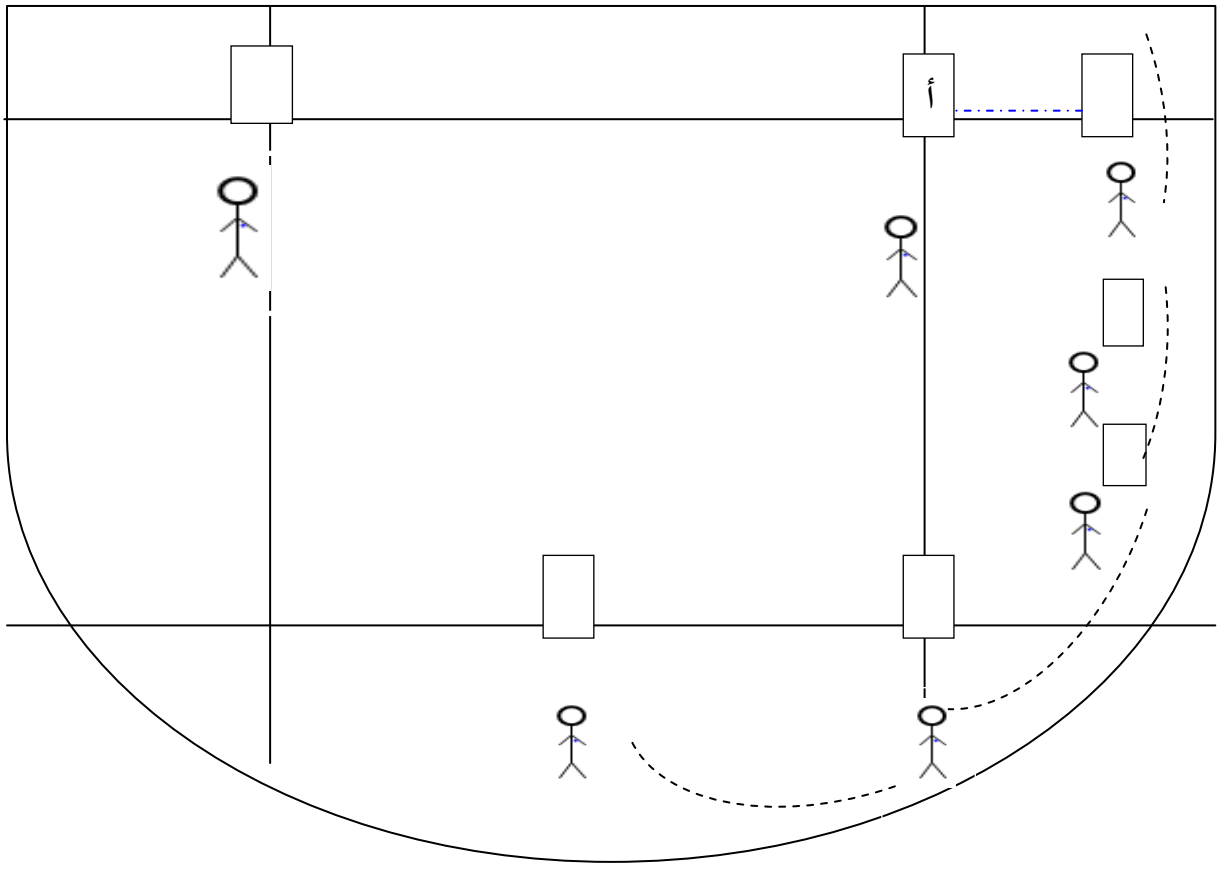
أ– كيف تراني وأنت ميت وأنا شبه حي.

ب– نسيت أنني ميت ويا ليتك تنسى أنت أيضا

أ– أ الله ماذا يا أبي

ب– إنك حكواتي وأنا والدك حكواتي

أ–... رغم أنني لم أسلم من كلام الناس "[1]

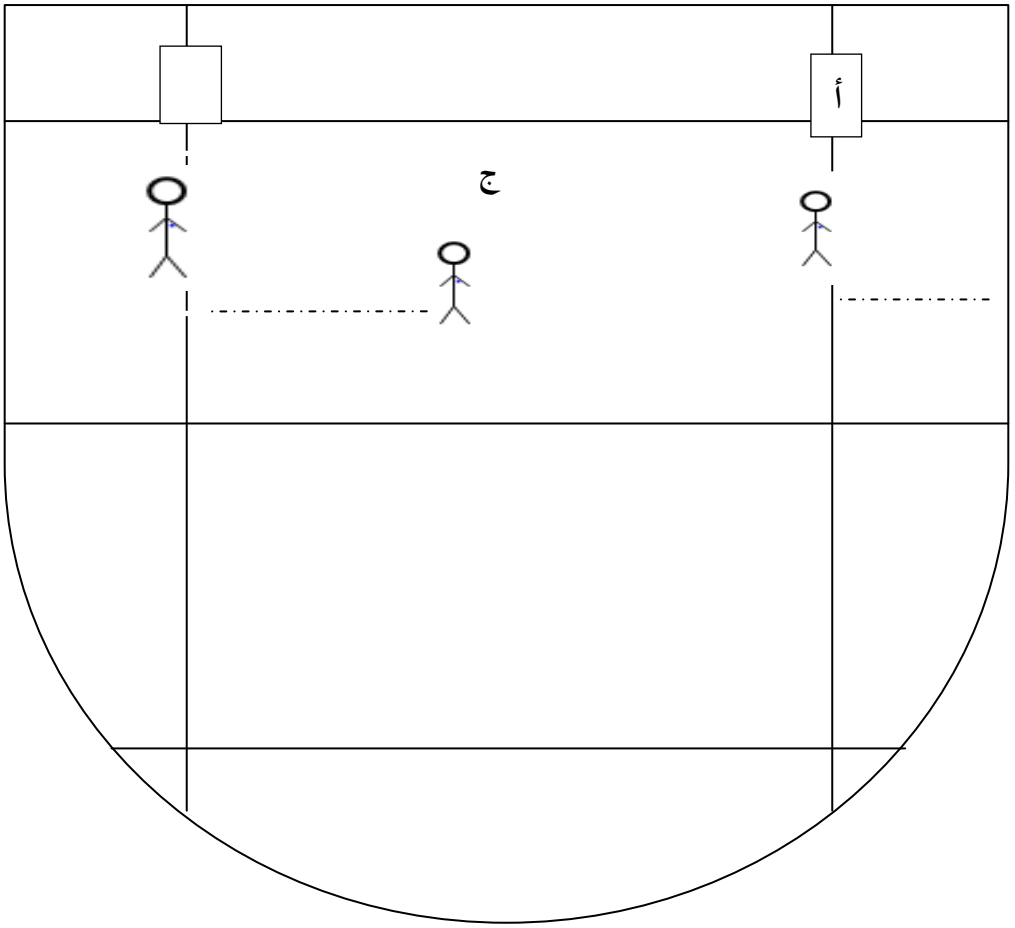


في الدقيقة 03:20 يكون الحكواتي في وسط وسط الخشبة ثم يتلو حواره وهذا ما يمكنه من التنقل بحركة مقوسة إلى اليمين حتى يصل إلى يمين يمين الخشبة عند المرآة التي على اليمين وتنعدم حركته، أما والده

[1]– ينظر عرض المقامة البهلوانية.

يأتيه إلى اليسار ويقف عند المرآة التي تكون عند يسار يسار الخشبة، ليشكلا خطا مستقيما وينظران إلى الجمهور وهذا من أجل تأكيد أن والد الحكواتي مجرد طيف وهذا ما تأكده عدم رؤية الحكواتي لأبيه وحركات عينيه الجاحظتان ويدوران بحثا عن رؤية أحد وإن الحركة المقوسة التي تحرك بها الحكواتي مكنته من العبور بطريقة سهلة وسلسة للذهاب والخروج.

مثال 02:



بحركات تدل على أنه من مسرح القسوة في حديث الحكواتي والمنسي مشكلين خطا مستقيما مكن من خروج الحكواتي بطريقة سهلة يمينا ثم سقط المنسي أرضا يتخبط، بحركات قاسية وجسد منهار دلالة على الندم والمعاناة الداخلية الصعبة ترجمتها تلك الحركات وهته الأخيرة جعلت المتلقي يغوص معها

عموما إن كل الحركات جاءت ثنائية مشكلة خطا مستقيما ويتحرك الممثلون بحركات مقوسة وذلك لتسهيل التنقل وملأ كل الفضاء المسرحي.

9–المكياج:

يستخدم المكياج في رسم ملامح الشخصية، فهو يساعد الممثل على أداء دوره وهذا من خلال منحه صبغة واقعية، فهو علامة أيقونية دالة، فالمكياج يعطي للشخصية عمرها وجنسها وطبقتها الاجتماعية فالمكياج يختلف من شخصية إلى أخرى.

فللمكياج القدرة على الكشف عن طبيعة الشخصية وانفعالاتها فهو" يتميز عن بقية عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي يأتي مرتبط بالممثل من خلال وجهه وظهوره على خشبة المسرح ويأخذ حيويته وقدرته على التعبير من تقاطيع وقسمات الوجه ".[1]

ففي عرض المقامة البهلوانية استخدم الماكير مكياج بسيط مكن من دعم الملامح الطبيعية للوجه فكانت كل الأدوار رجالية وهذا لدعم الرؤية لدى المتفرج، فالعرض لم يعتمد على المكياج بشكل مبالغ فيه.

للمكياج دور مهم في رسم ملامح الشخصية ودعمها وهذا ما طبق في عرض المقامة البهلوانية.

10–الضجيج:

يضفي الضجيج جمالية في العرض المسرحي "فالضجيج المصطنع هو صوت مسموع ومعبر عنه، منه ما هو مألوف مثل قصف الرعود وصفير الرياح وأصوات الحيوانات البشرية وقد يكون مستحدث متغير مثل خطوات العسكر، الطلقات النارية، ضجيج المعارك وأصوات الآلات".[2]

ففي عرض المقامة البهلوانية ظهر ضجيج ثابت والمتمثل في أصوات الناس حين كذبوا الحكواتي مما جعلنا نتخيل الموقف وظهر صوت متغير تمثل في صوت الآلات حينما دخل إلى صاحب المال وهذا عندما غير موقفه مما مكننا من معرفة أنه ذاهب إلى جهة رسمية.

وظف الضجيج في هذا العرض بصفة جمالية ووظيفية في الوقت نفسه.

---

[1]– إيكوساني عبد القادر،تمثيلات الجسد في العرض المسرحي "طلعت سماوي انموذج"، م س، ص: 111.

[2]– رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري، م س، صص: 39 ، 40.

11-الأداء التمثيلي:

إن الممثل هو الركيزة الأساسية على الخشبة وهو علامة في المسرح والحاملة للعلامات الأخرى وناقل للأفكار، فالممثل يمكن له أن يحول العمل من عمل فاشل إلى الناجح والعكس صحيح ومع تقدم الوقت حصل الممثل على مكانة هامة وخاصة بعد تراجع مكانة النص ازدادت أهمية الممثل وفي المسرح الاحتفالي أصبح الممثل يدعى بالمحتفل ففي عرض المقامة البهلوانية كان الأداء ككل احتفالي قريب من الطقوسية حيث استخدم الممثلون جميع أدواتهم بما فيها الصوت والجسد وأيضا الحوار أي اعتمد على حركة وجسد الممثل" فإن أول لغة عرفها التاريخ هي لغة الجسد لأنها تعبر عما بخاطر الإنسان مثل البكاء والضحك، فهي إذن مظهر من المظاهر الثقافية الاجتماعية، يتفق عليها المجتمع، ويتحول الجسد فيها إلى أداة معرفية ذات بعد ثقافي تاريخي، تستقر في الوعي الجماعي بدلالات هرمونية "[1] فالقواعد الاجتماعية والدينية تفرض على الشخص سلوكات معينة فإن حركة وأداء الممثلين على الخشبة تكون مدروسة ولا تأتي عشوائية لأنها تتقيد بعدة قيود منها الزمن والشخصية والمدرسة الفنية الإخراجية، فأداء الحكواتي اختلف عن المثقف وأيضا الباب العالي والعكس صحيح وهذا ما يعكس تميز كل واحد عن الآخر. فالحكواتي أولا بحركاته في بداية المشهد جاء على شكل حركات بهلوانية وكان يدخل ويخرج وكان له حوار مع المثقف وهذا على أنه فعلا مهندس هاته الحكاية، إذ تميز أداء المثقف كثيرا عن كلا من الحكواتي والباب العالي، فلقد أدخل المتفرج معه في تأديته لدوره واستطاع أن يوصل لنا آهاته وآلامه من خلال حركاته وتخبطه على الأرض وحديثه مع المرآة حيث أثبت أنه شخص مدمر نفسيا وعند حديثه مع الباب العالي في المشهد الثاني استطاع" المنسي " أن يضحكنا بحركاته وكلامه المضحك والمبكي في نفس الوقت وخاصة عندما استعمل كلمات من اللغة العامية فمثلا " بالعما" فالمنسي عندما جاء أول مرة طالبا الدعم المالي ظهر بصورة محترمة وهذا من خلال حركاته وأدائه ككل في صوته وصمته وحركته الجسدية والإيمائية، أما سرعان ما تحول هذا عندما رجع في اليوم الموالي طالبا الدعم المالي ظهر بصورة مضحكة وهذا من خلال صوته وحركاته الجسدية وكأنه بهلوان فعلا تضنه أنه ممثل آخر. وهو نفس الممثل عندما ظهر على أنه أب الحكواتي.

فمن خلال هيئته المنحنية وصوته البح كأنه فعلا شخص آخر لقد تميز فعلا المنسي في تقمصه لجميع الأدوار حيث جعلنا نتأرجح مثلما تأرجح في أفكاره وجعلنا نضحك ونبكي معه حيث كانت لديه القدرة في التحكم في جسمه وصوته وهذا دليل على التدرب المكثف وحفظه لدوره كما يجب.

[1] – زفاي صارة، المنهج السينوغرافي لإدوارد غورن كريج وأثره على المسرح الجزائري، م س ،ص :222.

أما الباب العالي أو صاحب المال فقد كان أدائه جيد حيث عبر عن شخصيته والمتمثلة في الصرامة والسلطة وفرض أرائه حيث كانت نبرة صوته تدل على السلطة رغم قصر قامة فقد فرض حضوره واستطاع تغيير رأي المثقف أو المبدع وتصرف مثلما يتصرف أصحاب السلطة الذين هم أصحاب بطش ففي مواقف السخرية أداها بدور رائع وأثناء الحزم أيضا استعمل عيناه وإماءات وجهه تجعل الفرد يخاف ويحس بالذعر فعلا، أما الحكواتي استخدم ليونة جسمه وإيماءات وجهه وخاصة عينيه بشكل مميز فعندما ترى أدائه يشدك الاستخدام المميز لعينيه.

إن الأداءالتمثيلي في" المقامة البهلوانية " حاول المخرج من خلاله الاعتماد على الحركات والإيحاءات وإبراز مواقف الشخصيات بمواقف محكمة باستعماله اللغة الشاعرية التعبيرية فجمع بين الأصلة والمعاصرة وهذا بتوظيفه الحكواتي الذي هو ضارب في التراث العربي ومع اللغة الفصحى من خلال المشروع المسرحي الجديد ويمتد الأداء التمثيلي في هذا العرض من أفكار آرطو وأيضا كريج وهذا دليل على تشبع كل من الكاتب والمخرج بالثقافة الغربية ومن خلال اللغة الفصحى والحكواتي دليل على تشبعهما بالثقافة العربية ليدمجا الثقافتين في لوحة فنية رائعة وهي عرض المقامة البهلوانية.

خَاتمَة

خاتمـة:

كانت صعبة البداية والأصعب- حقا- هو الوصول إلى نهاية بسلال ممتلئة باليقين حول كون النتيجة حتمية، أما نهاية هذه الدراسة فلن تكون سوى استنتاجات ونتائج تم التوصل إليها بعد بحث أخذ من الجهد ما أخذ.

❖ ظلت دائما محاولة البحث عن مفهوم الشعرية يستبعد النقص ويستكمل أبعاده، عاجزة عن تحقيق ذلك فمصطلح الشعرية زئبقي لا تحدده نظرية، إذا اختلف النقاد منذ البدء حول مفهوم الشعرية، وتراوحت بين نظريات كل واحدة منهم تقدمها من بؤرة معينة على حساب المضمون ومرة على حساب الشكل.

❖ النقد الغربي الحديث توزعت رؤاه لمفهوم الشعرية واختلفت نظرياته ولم يتم الإقرارها إلا مع الشكلانيين الروس الذين قطعوا شوطا كبيرا محسوبا لهم في التنظير لمصطلح الشعرية أما صاحب الفضل في التأسيس هو رومان جاكبسون بإجماع النقاد.ومع تودوروف وجون كوهين ومنه أخذ هذا المصطلح التفاتة واسعة.

❖ ولكن المسرح كان شعرا وكانت اللغة فيه محكمة ومركز اهتمام الكاتب حيث كانت اللغة الشعرية في المسرح الكلاسيكي لها أهمية بالغة أكثر من الممثل فهذا يدل على أن الشعرية ولدت في المسرح لينسلخ عنها ثم يعود مع المخرجين إدوارد كوردن كريج وأدولف آبيا حيث انتقلنا من أدبية الأدب إلى مسرحة المسرح وهذا عن طريق انتاج رمزية ولغة مسرحية إيحائية على الخشبة متجاهلين ومنتقلين من سحر اللغة إلى شاعرية وجمالية السينوغرافيا وخاصة مع التطور التكنولوجي الحاصل آنذاك الذي ساعدهم في تبني هذه الأفكار.

❖ حيث دعا كريج إلى رمزية الموسيقى باعتبارها روح المسرح ودعا إلى استبدال الممثل العاجز بالمثل الدمية وهذا هو لب شعرية المسرح بحسب كريدج السينوغرافيا الوحيدة التي بإمكانها خلق الشاعرية المطلوبة في المسرح، أما أدولف آبيا دعا إلى التركيز على الإضاءة لأن فيها لغة ورمزية كثيفة وشاعرية.

❖ افتتح النثر حيز الشعر بتجاوزه التقريرية فقد تحولت من لغة هدفها التوصيل إلى لغة هدفها الخروج عن العرف اللغوي المعتاد، وهذا ما لاحظناه في نص المقامة البهلوانية لعبد الكريم برشيد.

❖ فالنص المسرحي بعد أن كان يكتفي بتقديم الوقائع والشخصيات تجاوز هذه التقنية ليعود إلى أصله محطما بلغته الشعرية الجفاء اللغوي حيث مزج بين خصوصية المسرح وخصوصية الشعرية ففي نص المقامة

البهلوانية نلاحظ لغة شعرية محترمة قواعد الكتابة المسرحية وما أكد هذا هو اللغة العربية الفصحى والحوار المقتضب التصادمي رغم احتفائه باللغة الشعرية، لم يفقد الخصائص المسرحية.

❖ اهتم عبد الكريم برشيد باللغة حيث استطاع تحقيق لغة مكونة من مستويين مختلفين هما اللغة الفصحى واللغة الثالثة حيث أعطى جمالية تشد المتلقي حين يقرأ باستمتاع دون ملل.

❖ واهتم بالبناء الفني للشخصية ودلالاتها المختلفة مما ساهم في تبلور أحداث المسرحية، ومعرفة كوامنها.

❖ عمد الكاتب إلى كسر خطية الزمن ليعبر عن رؤيته فتلاعب بالأزمنة وتحكم فيها، فنتج عن ذلك تنوع فيها من نفسي، استذكاري وبعد انساني حيث لعب بالأزمنة فتنوعت من الماضي والحاضر.

❖ احتفى عبد الكريم برشيد بشعرية المكان حيث وظف أمكنة مغلقة على غير عادته ليعبر عن حجم التقييد الذي يتعرض له المبدع.

❖ لقد تعددت مستويات الحوار هما الحوار الداخلي والخارجي ليبرر مكانة الشخصية وحجم المعاناة التي تجعل المبدع يتأثر بالعالم الخارجي مما يدفعه إلى مناجاة داخلية تخفف الآلام الخارجية وللحوار دور في الكشف عن الأحداث وتطورها والصراع وتأجيجه وأيضا لهما دور في حبك هاته الأحداث و هذا لاحظناه في المقامة البهلوانية .

❖ كان للعتبات النصية دور مهم في فهم خبايا النص ومكوناته ومعبر يلجأ إليها القارئ من خلالها إلى مبتغى المبدع وخاصة العنوان حيث من خلاله يمكن فهم أن الكاتب يحب أن يمزج بين الماضي والحاضر وتوظيف التراث.

❖ لقد كان النص المسرحي المقامة البهلوانية مادة دسمة للعرض حيث استطاع المخرج أن يحول تلك العلامات اللغوية إلى علامات بصرية، حيث قام بإعداد هذا النص لكي يكون نصا ركحيا لكن ليس على نطاق واسع.

❖ استطاع المخرج أن يحول بنفس المستوى النص إلى لغة مسرحية شعرية مشتغلا على شعرية المسرحية ومحاولا تأسيس علاقة هارمونية بين الصورة المرئية والعلامة الصوتية، ساعيا إلى تحويل العرض المسرحي إلى فضاء مشحون بتساؤلات تجيب عنها السينوغرافيا بجميع عناصره.

خاتمة

❖ جسد عبد المجيد شاكير الانسجام والتناغم بين جميع عناصر السينوغرافيا حيث جاء كل عنصر خادم ومكمل للآخر فالديكور يلتمس فيه المتلقي شاعرية حيث جاء مشحونا بالدلالات واقتصاديا هذا سهل حركة الممثلين وجاءت الإضاءة تعبر عن الحالة النفسية للممثلين وتشترك معها الموسيقى حيث عبرت عن الحالات النفسية التي ينتقل إليها الممثل من مرحلة إلى أخرى وكذلك الإكسسوارات كان لها دور فعال في الكشف عن ملامح الشخصية والممثل والمكياج يساعد في تبيان ملامح الممثل وكذلك الأزياء كشفت عن المكانة الاجتماعية للمثل.

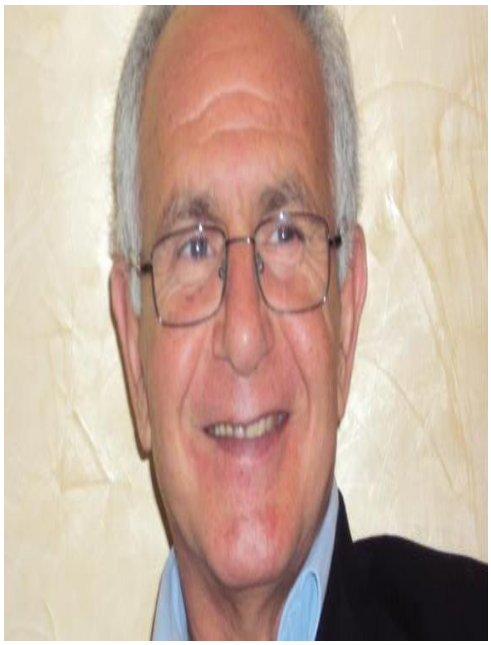
❖ إن الأداء التمثيلي في عرض مسرحية المقامة البهلوانية كان مميزا فجسد شاعرية تشد انتباه المتلقي، فحركات وتخبطات الممثلين وخاصة "المنسي" جعلت من المتفرج يتخلى عن مادته الطينية وذلك بانفصال الروح عن الجسد وتضامنها مع " المنسي" وآهاته في وقفة سريالية وهذا ما جعلنا نعرف أن هذا العرض المسرحي ينتمي إلى المسرح الطقسي ومنه نستنتج أن كلا من المخرج والكاتب مطلعين على الثقافة الغربية ومتأثرين بالآرطو فالأداء التمثيلي برز بشكل واضح أنه ينتمي إلى الاحتفالية.

❖ توظيف الحكواتي في العرض المسرحي لقدرته على شد انتباه الجمهور وكسر الجدار الرابع وأيضا تعتبر هذه مظاهر الاحتفالية في المغرب.

وفي الأخير تبقى تجربة كلا من عبد الكريم برشيد وعبد المجيد شكير من التجارب المميزة للبحث عن المسرح المغربي خاصة والمسرح العربي عامة عمل ثري بما هو أصيل لينتقل من المحلية إلى العالمية.

الملاحق

نبذة عن حياة عبد الكريم برشيد:



كاتب وناقد مسرحي ولد في سنة 1943 م، بمدينة" أبركان " شرق المغرب، تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمدينة فاس، وفيها حصل على الإجازة في الأدب العربي وعلى دبلوم التربية وعلم النفس سنة 1971، ثم حصل على دبلوم الدراسات العليا المعمقة في موضوع الاحتفالية وهزات العصر، كما تحصل على الدكتوراه بأطروحة في موضوع: تيارات المسرح العربي المعاصر من النشأة إلى الارتقاء، أما في ميدان الإخراج حصل على ديبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبوليبي بفرنسا 1973، وهو أحد أعضاء اتحاد كتاب المغرب، واستدعي كعضو في لجان التحكيم في كثير من المهرجانات العربية، وقد كان عبد الكريم برشيد أستاذ في الثانوية ثم في المعهد العالي للفن والثقافة.

أما في ميدان الصحافة، كان عبد الكريم برشيد عضوا مؤسسا لمجلة الثقافة الجديدة وعضوا بهيئة تحريرها في أواسط التسعينيات في القرن العشرين كما يشغل منصب رئيس تحرير نشرة " ربيع المسرح العربي " التي نشرها مهرجان" ربيع المسرح العربي (1990- 1993) ومنصب رئيس تحرير نشرة" الموسم " ورئيس تحرير مجلة" تأسيس دفاتر مسرحية " الصادرة بمكناس سنة 1986، إضافة إلى كتابه في الجرائد الوطنية المغربية (الاتحاد الاشتراكي، العلم، المشارف).

أما مسرحيا كتب عبد الكريم برشيد عدة مسرحيات أي ما يقدر بأكثر من خمسة وثلاثين نصا مسرحيا باللغة العربية الفصحى، وترجمت إلى عدة لغات منها الفرنسية والإنجليزية والإسبانية وحتى الكردية وجل نصوصه قدمت في شكل عروض عرضت بمسارح عربية وأجنبية منها" عنترة والمرايا المكسرة "، " السرحان والميزان "، " سالفة لونجة "، " امرؤ القيس في باريس "، " ابن الرومي في مدن الصفيح "، " اسمع يا عبد السميع "، " الحكواتي الأخير "، " المقامة البهلوانية "، وقد أسس عبد الكريم برشيد الجوقة (النهضة المسرحية بمدينة الخميسات سنة 1971) حيث قام بإخراج مسرحيات عدة منها رباعيات المجدوب وسالفة

لونجة ولكتاب عرب منها: مسافر الليل" لصالح عبد الصبور " حكاية جوقة التماثيل" لسعد الله الونوس... إلخ.

وصدرت له عدة تنظيرات منها كتاب حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي 1985، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة، كتاب" بالحبر المغربي " 2004.

يعد عبد الكريم برشيد مؤسس الاحتفالية بالمغرب ومن أهم رواد المسرح الاحتفالي بالمغرب وبهذا قد ساهم في نشر المسرح المغربي والتعريف به عبر العالم

نبذة عن حياة عبد المجيد شكير:

هو مخرج ومؤلف مغربي، ومدير فرقة مسرحية، إضافة إلى أنه ناقد وباحث أكاديمي، ومؤلف" الجماليات المسرحية "، ومدير فرقة" مسرح الأبعاد " التي تأسست مع مصطلح الألفية الجديدة وهي امتداد للتجربة السابقة: "محترف البحث المسرحي"، وقدمت هذه الفرقة، سواء في صيغتها القديمة أو الراهنة أعمالا درامية مقتبسة من نصوص متعددة المشارب لسعد الله الونوس، وعبد الحق الزوالي وممدوح عدوان والألبان الإسماعيل كادارية والجنوب الإفريقي أتول فوجارد وغيرهم، ذلك إضافة إلى النصوص التي عمل شكير على تأليفها وإخراجها.

وقد نال العديد من الجوائز في الوطن العربي وخارجه مع فرقته فهي تنشط من خمسة عشرة عاما (15) فنالت الجائزة التقديرية في مد صقليا وجائزة مهرجان كونكورديا الكبرى في رومانيا، إضافة إلى جائزة" السمكة البهلوان " في مهرجان" هاليفاكس " في كندا.

المصطلحات:

أ		
الأداء التمثيلي	Representative/Acting performance	performance / Representative
الأزياء	Costumes	Costumes
الأكسسوار	Accessoiries/Ccermobial	Accessoires
الاحتفالية	Ceremony/Cermonial	Cérémonielle
الإرشادات المسرحية	Thearical instructiors	
الإيماء	Pantomsme/Mime	Pantomime/Mime
الإضاءة	Hightning/Illumination	L'éclairage
ب		
البطل	Hero	
البناء	Structure	Structure/Constructure
ت		
التشكيل الحركي	The dynamic compoition of Body	Modulation de moteur
التراجيديا	Tradidy	Tragedié
التغريب	Destanciation	Destanciation
ح		
الحبكة	Intrigue/Plot	L'intrigue
الحوار	Dialogue	Dialogue
الحوار الداخلي	Monologue	Monologue
الحكواتي	Narrator	Narrateur
خ		
الخشبة	Stage	Scène
د		
الديكور	Decors/Decoration	Decors/Decoration

الدراما الدراماتورجيا	Drama Dramaturgy	Drama Dramaturgie
ذ		
الذات	Subject	Sujet
ر		
الرغبة	Desire	Desire
ز		
الزمن	Time	Temps
س		
السرك السيمولوجيا السينوغرافيا	Circus Semiotics Scenography	Cirque Semiotique Scenography
ش		
الشخصية الشعرية شعرية الداخل الشكلانية الروسية	Character Poetics Epitext Pretext Russian Formalism	Personage Péotique Epitext Prétext Formalism Russie
ص		
الصراع	Conflit	Conflit
ع		
العامل العتبات النصية العرض عصر النهضة	Actant Parallet text (thresholds) Representation Renaissance Tittle	Actant Para-text Representation Renaissance Titre

العنوان العلامة	Sign	Sign/Marque
	ف	
الفضاء الفعل الفكرة	Space Action Idea/Thought	Space Action L’idée
	ف	
القناع القوال	Mask Narrator	Masque Narrateur
	ك	
الكوميديا	Comedy	Comedy
	م	
محاكاة المتعاليات النصية الموضوع المساند مسرح الفقير مسرح القسوة المرسل المرسل إليه المعارض	Memesis Parallet text Objet Adjuvant The poor/Pure theatre Cruelty/Ritual theater Sender Resiever Opposant/Opposer	Memesis transcendences textuels Objet Adjuvant Le pauvre theatre Theatre ritual/de la Cruanté Transmetteut/Expediteur Le Distinateur Opposant
	ن	
النص النص الدرامي النص المسرحي	Text Dramatical text Performance text	Text text Dramatique text theatral

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

الكتب:

1. ابراهام دنينوس، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة، ترياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح، طبع المؤسسة الوطنية للفنون، المطبعة وحدة الراية، الجزائر، 2003.

2. إبراهيم حمادي، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب القاهرة 1977.

3. أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، إدارة الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2005.

4. أحمد زلط، ، مدخل إلى علم المسرح، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، ط1، 2001.

5. أحمد شرجي أدولف آبيا، إيلاف، لندن العدد 6849، الجمعة 21 فبراير 2020، 22:38 GMT.

6. أحمد شريط، سيميائية الشخصية الروائية، (تطبيق آراء فيليب هامون على شخصية رواية غدا يوم جديد لعبد الحميد ابن هدوقة، متلقي السيمائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، 1995.

7. أرسطو فن الشعر، تر، إبراهيم حمادي ن مكتبة الإنجلو مصرية، 1983.

8. أسماع شاهين، جماليات المكان في روايات جيرا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،201.

9. أن أوبرسفلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح 02، تر: حمادة إبراهيم وآخرون، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1992.

10. إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان.

11. بورايو عبد الحميد، في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ، والقضايا والتحليلات) منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لإتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2006.

12. بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، تر:سعيد الغانمي، وفلاح رحيم، ج1، دار الكتب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2006.

13. بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، المغرب، ط 01، 1999.

14. بيتي زوندي ،نظرية الدراما الحديثة، تر، أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة، والإرشاد القوم . دمشق، سوريا، د، ط 1988.

15. تزفيطان تودوروف ،الشعرية، تر: شكري المبحوث، ورجا سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.

16. جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، الزاوية للتصميم والطباعة، ط 01، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي، الدورة الأولى، بغداد، 2012.

17. جروتوفسكي جيزري، نحو مسرح الفقر، تر، قاسم قادر ،دار الحرية للطباعة، بغداد، 1982

18. جلال جمبل محمد، مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، مراجعة نهاد صليحة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب.

19. جمعة قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر ،نور للطباعة والنشر والدراسات، ط1، سوريا، 2007.

20. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمرين، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1986.

21. جير الدايس بينتلي فرد،ميلث، فن المسرحية ،ثر :صدق في خطاب مراجعية د: محمود سمر مؤسسة فرندلين للطباعة والنشر ،بيروت –نيوبورك،1406 م /1986 م.

22. جيرارد جينث، مدخل لجامع النصوص، تر: عبد الرحمان أيوب توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط 2، 1980، ص 10.

23. جيرالد اديس بينتلي، فرد، ب، ميلت، فن المسرحية، تر، د: صدقي خطاب، مراجعة، د:محمود سمره، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر بيروت، نيويورك 406هـ/1986م.

24. جيمس مبردوند، الفضاء المسرحي، تر: محمد السيد حسن، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ط 02، 1996.

25. حسن المنا عز الدين، الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي، وملامحه في الشعر العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

26. حسن المنبعي، الجسد في المسرح، مطبعة الطوبريس للطباعة والنشر، ط 02، 1996، المغرب.

27. خفيف سير، تاريخ المسرح الحديث، تر، بدر الدين قاسم، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، د،ط 1974 م.

28. خليل موسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، تاريخ تنظير، د ت، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط 1، 1997.

29. رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات باجي مختار ،عناية الجزائر، دط، د ت.

30. رشا رشيدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العدة، بيروت 1975.

31. رومان جاكسون، قضايا الشعرية: تر محمد الولي، مبارك حنون، دارتو بقال، الدار البيضاء، المغرب ب ط: 1988.

32. ريتشاد شاخت، الإعتراب، تر، كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

33. زفاء صارة، المنهج السينوغرافي لإدوارد غورن كريج وأثره على المسرح الجزائري.

34. السعيد الورقي، تطور البناء الفني، في أدب المسرح العربي ،المعاصر، دار المعرفة ، مصر، د، ط 2002. م.

35. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار التغريب، للنشر 2000.

36. طارق العذاري، المسرح التعبيري، دار الكندي للنشر والتوزيع، د ط، د ت.

37. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا، الشرق، 2000، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 2000.

38. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

39. عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1992.

40. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 1996.

41. عبد الكريم برشيد، المقامة البهلوانية، المسرح دوت كوم، العدد 01، أبريل (مايو 2006)، الدوحة، قطر.

42. عبد المالك مرتاض ،تحليل الخطاب السردي، معالجة سميائية تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995.

43. عبدو دياب ،التأليف الدرامي، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2001، ط1.

44. عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية.

45. عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر 2012.

46. علي ابن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد الغربي القديم ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 200

47. علي الراعي، المسرح الوطني العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد248 ،1999، الكويت

48. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1987.

49. فاطمة الزهراء بن عيسى وآخرون، مقدمة في مسرح العرائس مطبعة دار الشريقة، ط1، 1998 .

50. فرحان بليل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2003.

51. فوزي عيسى، أدب الأطفال، دار المعرفة الجامعية، د ،ط ، 2008، مصر.

52. كمال الدين حسين، المسرح التعليمي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط1، 2005م.

53. كمال الدين عبد، إعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة، قاموس منهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 01، 2006.

54. لايوس ايجري، فن كتابة المسرحية، تر/تح:دريني خشبة ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

55. ماري إلياس، حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفتوى العرض، مكتبة لبنان، ط1، 1997.

56. مجيد حميد الجبوري، البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، دار نشر ضفاف، ط 01، لبنان، 2013.

57. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط 01، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2006.

58. محمد النصار، المسرح الحكواتي والشكل الجديد للمسرح العربي.

59. محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد، 1975.

60. محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1977.

61. محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د، ط.

62. محمد صغير، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب ،ط2، د ث.

63. محمد عزام النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

64. محمود السيد حلاوة، وطارق جمال الدين عطية ،مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولة الإسكندرية ، مصر ط02، 2001.

65. نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 01، 2007.

66. نديم محمد علاء في المسرح، في العرض المسرحي- في النص المسرحي- قضايا نقدية، ط 01، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2000.

67. نديم معلا محمد، في العرض المسرحي في النص المسرحي قضايا نقدية، مركز الإسكندرية للكتاب، ط 01، 2000.

68. يحي سليم البشتاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع،، ط 01، 2012.

69. يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008

ملتقيات ومجلات:

1. أحمد عثمان، قناتع، البريختية، مجلة الفصول، مصر 1989.

2. بالريس بافيس، سيمبولوجيا المسرح تر، سباعي السيد ،مجلة المسرح المصرية ع 42 -1992 .

3. الطاهر رواينية، الرواية وفعالية النص، مجلة التبيين.

4. مقيد الحوامدة، المسرح العربي، ومشكلة التبعية، مجلة الفكر، العدد 03 أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1986.

5. منصوري لخضر القوال في المسرح علولة، كتاب وقائع المتلقي العلمي التجارب المسرحية، مسارات وبصمات ، المهرجان الدولي للمسرح الجزائري، بجاية، 2011، منشورات محافظة المهرجان الدولي للمسرح.

الرسائل والمذكرات:

1. أحسن ثليلاني، توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الادب العربي الحديث، جامعة قسنطينة، 2009، 2010 م.

2. ايكو ساني عبد القادر، تمثيلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري، تجربة طلعت سماوي، أنموذجا، بحث تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران في 2014/2013.

3. برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الإبداع، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، فنون درامية، وهران، 2015 .

4. برمانة سينية سامية، العلاقة المسرحية وجمالية التلقي، لدى الجمهور المسرحي الجزائري، مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، تخصص المسرح الجزائري، من منظور جمالية التلقي، جامعة وهران، 2008، 2009م

5. بن عزو عبد الله، تعليمية فن التمثيل عند بيتر بروك، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2013 – 2014.

6. بوعلام خوجة، الشخصية والتلقي في مسرح عبدالقادر علولة مسرحية الأجواد دراسة تطبيقية، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير، إشراف :بن ذهبية بن نكاح، جامعة وهران، 2012.

7. ثيابية عبد الوهاب، توظيف التراث في مسرح سعد الله الونوس، مذكرة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة.

8. حيزة بوعنو، الدرامانوروجيا، وتقنيات الإخراج المسرحي، بحث مقدم، لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2017.

9. خلوف مفتاح، شعرية الحوار المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن. اطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في علوم المسرح الجزائري، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2014، 2015.

10. رابحي بن علية، جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية نون" للمخرج عز الدين عبار " أنموذج، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2017 – 2018.

11. زقاي صارة، المنهج السينوغرافي لإدوارد غوردف كريج وأثره على المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، 2015 – 2016، .

12. سعاد بوطيبة، البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية "مأساة الحلاج " نموذج مقدم لنيل شهادة ماجيستر، 2011، وهران.

13. سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، مذكرة تخرج شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2010 – 2011.

14. صارة رقاي، المنهج البينيوغرافي، لإدوارد غوردن كريج وأثره على المسرح الجزائري ، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه (ل، م ،د) نقد مسرحي، جامعة سيدي بلعباس، 2015، 2016.

15. صورية بختي، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع – أنموذج – جامعة المسيلة، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، 2014 – 2015.

16. لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي- قراءة في الأساليب والمناهج، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة وهران، 2010 – 2011.

17. مراح مراد، الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح، تجربة جمال بن ناصر أنموذج، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2013 – 2014.

18. الموالحي طبعة الحركة النقدية، ودورها في ممارسة المسرحة في الجزائر، رسالة لنيل شهادة الماجستير، فنون ،وهران.

19. نجود خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث، مسرحية الدا.... لفارس الماشطة، ز.حسين بوبوبرة – نموذج- مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج محمد لخضر، باتنة 2009، 2010م.

20. نجية طهاري بناء الشخصية في مسرح رضا حوحو مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب تخصص مسرح جزائري ،إشراف عبد الرزاق بن السبع 2010.2011.

21. نورية شرقي، اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في تخصص: تجليات الكتابة المسرحية الجزائري، جامعة بلعباس، 2014.

المواقع الالكترونية :

1. https://syr.res.com
2. www.aluhah.net
3. http://ma.facebook.com
4. Phps//ourcrager crasc.dz
5. www.facbooc.com
6. http//pe.girle.helwan.edu.eg
7. http://ar.murhipedia.org
8. https://www.alithad.com
9. ww.feedo.met.
10. www.madareselahad.com
11. www.store.com
12. www.wrki pedia.org.

مراجع باللغة الأجنبية:

1. Paris Pavis, Dictionnaire du théatre : termes et conceptes de l analyse théatrale editions sociales,paris,1980 .

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر

إهداء

مقدمة ..... أ-ج

الفصل الأول: شعرية التشكيل في النص

المبحث الأول: الشعرية امتداد وتطور 2

1-مفهوم الشعرية وتطورها 2

2-مفهوم النص الدرامي والنص المسرحي 9

2-1-مفهوم النص الدرامي 9

2-2-مفهوم النص المسرحي 12

المبحث الثاني: مظاهر الشعرية في عناصر تشكيل النص 16

1-الفكرة 16

2- الحبكة 17

3-الصراع 18

4-الفعل 20

5-الحوار 21

6-الزمن 24

7-اللغة 25

8-المكان 26

9-الشخصية 28

الفصل الثاني: شعرية التشكيل في العرض

المبحث الأول: مفهوم العرض المسرحي: 33

1-مفهوم العرض المسرحي : 33

2-أشكال فنون العرض الأخرى: 45

2-1-الباليه: 45

2-2-السيرك: 46

2-3-المهرج: 47

المبحث الثاني: شعرية التشكيل في عناصر العرض المسرحي 48
1- الديكور: 48
2-الأزياء: 49
3-الإضاءة: 51
4-الموسيقى: 52
5-الإكيسسوار: 54
6-التشكيل الحركي: 55
7-المكياج: 56
8-الألوان: 57
9-الضجيج: 58
10-الأداء التمثيلي: 58
الفصل الثالث: شعرية التشكيل في مسرحية المقامة البهلوانية –دراسة سيميوشعرية-
المبحث الأول: شعرية التشكيل في نص المقامة البهلوانية 61
1-ملخص المسرحية: 61
2-شعرية العتبات النصية: 61
2-1 عتبة العنوان: 62
2-1-1-شعرية العناوين الداخلية: 63
2-1-1-1 مقام الرؤية: 63
2-1-1-2 مقام الإبداع: 64
2-1-1-3 مقام الإتباع: 64
2-1-1-4 مقام الشك والحيرة: 64
2-2 الإرشادات المسرحية: 64
3-شعرية عناصر تشكيل النص: 66
3-1 الفكرة: 66
3-2 الصراع: 67
3-3 اللغة: 69

فهرس المحتويات

3-4-الحوار : 71
3-5-المكان: 74
3-6-الزمن: 76
3-7-الفعل: 77
3-8-الحبكة: 79
3-9-الشخصية: 80
المبحث الثاني: شعرية التشكيل في عرض المقامة البهلوانية 84
1-البطاقة الفنية للمسرحية: 84
2-الديكور: 85
3-الأزياء: 88
4-الإضاءة: 90
5-الموسيقى: 91
6-الإكسسوار والملحقات: 92
7-الألوان: 94
8-التشكيل الحركي: 95
9-المكياج: 98
10-الضجيج: 98
11-الأداء التمثيلي: 99
خاتمة 102
الملاحق: 106
قائمة المصادر والمراجع 112
فهرس المحتويات
ملخص

ملخص:

الشعرية مصطلح قديم جديد في نفس الوقت، فقد كان هذا المصطلح وليد المسرح وتحدث عنه أرسطو في كتابه فن الشعر، لتهتم به الدراسات الحديثة وبما أن المسرح له خصوصية، فالشعرية مسته بجوانبه، الجانب الادبي والمتمثل في النص، والجانب الفني المتمثل في العرض، فتجلت مظاهرها على العناصر التشكيلية للنص والعناصر التشكيلية للعرض. والمسرح العربي لم يكن بمعزل عن الشعرية فهاته الأخيرة توغلت وطفت على الابداعات العربية.

ففي بحثنا هذا الموسوم بشعرية التشكيل المسرحي في عرض مسرحية المقامة البهلوانية لعبد الكريم برشيد فقد تطرقنا لمفهوم الشعرية وامتدادها منذ النقد الأرسطي إلى النقد الحديث وبحثنا عن تجليات الشعرية في نص وعرض المقامة البهلوانية بما في ذلك العتبات الداخلية والخارجية لكلا من الجانبين أي النص والعرض.

الكلمات المفتاحية: الشعرية، النص، العرض، المسرح، المقامة البهلوانية، العتبات النصية.

Abstract :

The poetic is old and new term in the same time, Aristotle touched upon its and the modern studies are interested on its, since the theatre has specifity, the poetics touched literary aspect which is the text and its artistic aspect, which is the representation the poetic appears on the variety elements of text and representation as well as the Arab theater was not in isolation from the poetic –this latter penetrated and floated its creativity.

In our research « the theatrical formation poetic in the representation of makkama Bahlawania by Abdelkrim Berchid, we touched on the concept of poetic and its extension from aristotlian criticism to modern criticism, we looked for poetic appearance in forming elements of text and representation of this play including internal and external thresholds for the play.

Key words : poetic, text, representation, theater, Al Makama Bahlawania, thresholds of text- parallel text.