الجمـــــهورية الجـــزائرية الديـمقراطية الشـعبية

وزارة التعليـــم العـــــالـي والبحـث العلمـــــــــي

جامعة سعيدة د.مولاي الطاهر

كلية الآداب واللغات و الفنون

قســـم الفنـــــون

شعبة : فنون العرض

تخصص : نقد العرض المسرحي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر الموسومة بـ

جمالية التعبير الحركي في عرض مسرحية

" ثامن أيام الأسبوع " للمخرج"زروق نكاع"

إعداد الطالب :

هامل الطيب

إشراف:

د. علواني فاطمة

السنة الجامعية:2021 –2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

اشكر الله العلي القدير الذي انعم علي بنعمة العقل و الدين القائل في محكم التنزيل " وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ۖ وَلَئِنْ كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴿٧﴾ ، سورة ابراهيم

وقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من صنع اليكم معروفاً فكافئوه،فإن لم تجدوا ماتكافئونه به فادعوا له حتى ترو أنكم كافأتموه "

أتوجه بجزيل الشكر و الامتنان الى كل من ساعدني على انجاز هذا العمل ، وفي تذليل كل ما واجهته من صعوبات و أخص بالذكر الاستاذة المشرفة " علواني فاطمة " التي لم تبخل علي بتوجيهاتها و نصائحها القيمة ، والى كل أساتذة قسم الفنون و أخص بالذكر الاستاذة " سعيدي منى "

اهداء

اهدي عملي هذا الى الوالدين الكريمين اطال الله في عمرهما

والى اخوتي و اخواتي وأولادهم

والى زوجتي و أولادي

والى كل الاهل و كل الاصدقاء

مقدمة

مقدمة

منذ الأزل ، والاهتمام بلغة الجسد من الأمور الأساسية في العرض المسرحي ، فنلاحظ بأنّ الإغريق أو الفراعنة و الحضارات القديمة ، ومن خلال تجسيدهم لتماثيل أجساد الآلهة التي يعبدونها ، كانوا يقدسون الروح التي تسكنها في اعتقادهم ، عكس مفهوم الروح كحقيقة مقدسة من خلال الكتب الدينية والمعارف المترتبة عنها ، حيث ترى أن الجسد هو مجرد غلاف يخفي لب الإنسان.

وسرعان ما اكتسب الجسد أبعاد جديدة من حيث طاقاته الجمالية من خلال وظائفه الحركية ، فقد تناولته العديد من الحقول المعرفية على غرار الأدب و الفنون والرقص والمسرح،ويعد هذا الاخير من أهم أنواع التي تولي أهمية بالغة ، لأن العمل المسرحي يجمع بين الخطاب اللفظي والخطاب البصري ، خاصة في القرن العشرين الذي عرف اهتماما واسع النظير بالتعبير الجسدي على حساب الكلمة ، وقد خاض مجموعة من المخرجين هذا الأسلوب لما له من تقنيات و جماليات يمكن أن تحل محل الكلمة ، وأصبح الممثل بإمكاناته المذهلة المحرك الديناميكي للفضاء المسرحي ، و احد ركائز التي يعتمد عليها المخرج ، لاسيما من خلال أهم أدواته التعبيرية و هي الجسد .

انطلاقا من هذا اخترنا بحثنا و عنوناه ب :

جمالية التعبير الحركي في عرض مسرحية ثامن أيام الأسبوع للمخرج "زروق نكاع"

وقد أردنا من خلاله إبراز العناصر الجمالية للجسد والدور في إنتاج الدلالة على خشبة المسرح وللكشف عن هذا الموضوع تمحورت إشكالية الدراسة كالأتي : **ما مدى ترابط جسد الممثل و عناصر العرض المسرحي؟**

وتفرعت من هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات.

- **ما مفهوم الجسد و الممثل ؟**

- **ماهي أهم المدارس التي اهتمت بالتعبير الجسدي ؟**
- **كيف كان تأثير منهج مايرهولد على مسرحية ثامن أيام الأسبوع؟**

كان اختيار وتحديد موضوع الدراسة من أهم مراحل انجاز البحث ، وذلك لمجموعة من الاعتبارات منها ذاتية وموضوعية

الأسباب الذاتية :

***الرغبة في معرفة أهم منطلقات النظرية و المعرفية التي تناولت لغة الجسد.**

***الاهتمام بالأعمال المسرحية التي تعتمد على التعبير الحركي .**

الأسباب الموضوعية :

***إضافة رصيد معرفي يساعد الدارسين حول جماليات التعبير الحركي**

***إبراز دور لغة الجسد وتأثيرها على المتلقي في الأعمال المسرحية**

و استندنا في هذا البحث على مجموعة من المصادر و المراجع أهمها : كتاب صالح سعد , "الانا –الاخر , ازدواجية الفن التمثيل ، كتاب موزانو ميشيلا , فلسفة الجسد , تر : نبيل ابو صعب ، كتاب جوليان هلتون تر : نهاد صليحة , نظرية العرض المسرحي ، كتاب نديم معلا , لغة العرض المسرحي ، كتاب علي الحمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ،كتاب عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح ، وغيرهم من المصادر والمراجع والمواقع **الإلكترونية**.

اعتمدت في دراستي هاته على المنهج التكاملي بالنسبة للفصل الأول، أما الدراسة التطبيقية فقد اتكأ على المنهج التحليلي لما يحمله العرض من دلالات تجسيدية.

ولطبيعة البحث قسمناه إلى فصلين إضافة إلى مقدمة وخاتمة، تطرقنا في الفصل الأول المعنون ب "**الممثل ولغة الجسد في المدارس الإخراجية**" إلى ثلاثة مباحث:

تناولنا في المبحث الاول : "**لغة الجسد في العرض المسرحي: المفهوم والنشأة**" وحاولنا إبراز أهم المفاهيم لهذا العنصر وتطوراته عبر العصور.

أما المبحث الثاني فجاء حاملا عنوان "**علاقة جسد الممثل بعناصر السينوغرافيا**" وعرضنا فيه أهمية أداء الممثل وعلاقته الوطيدة مع عناصر العرض ، فكل واحد منها مكمل للآخر .

وحمل المبحث الثالث عنوانا بـ "**الاداء الحركي في مناهج و اساليب المخرجين المسرحيين** "

و ركزنا على مخرجين الذين يولون اهتمام بالأداء الجسدي اكثر من غيره على غرار مايرهولد ، انطونان أرتو .

وخصصنا الفصل الثاني **لدراسة تحليلية تطبيقية لمسرحية ثامن أيام ألأسبوع** حيث ضمّ ثلاثة مباحث.

المبحث الاول بعنوان **الرؤية الإخراجية و اثر منهج مايرهولد في مسرحية'ثامن أيام الأسبوع '**، أما المبحث الثاني فموسوما بـ **جمالية الفضاء و الاداء الحركي مسرحية'ثامن أيام الأسبوع '**، إضافة إلى المبحث الثالث الذي جاء بعنوان **جمالية الاشتغال التقني ' ثامن أيام الأسبوع '**.

ومن اهم الدراسات السابقة نجد رسالة ماجستير "لغة الجسد في السيميائيات المعاصرة"لـ" سهيلة افيدة ، ورسالة ماجستير, تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري تجربة طلعت سماوي "لـ" ايكوساني عبد القادر

ثم خلصنا إلى مجموعة من الاستنتاجات دوناها في خاتمة.

كما لا ننسى أهم الصعوبات التي واجهتنا في اختيار الموضوع ، وذلك راجع إلى قلة المراجع وندرتها إضافة إلى قلة التجارب المسرحية التي اهتمت بالتعبير الجسدي في الجزائر.

الفصل الأول

المبحث الأول : لغة الجسد في العرض المسرحي

1 مفهوم الجسد :

لم يقتصر دراسة الجسد على العلوم الطبيعية فقط باعتباره تجسد مادي وبيولوجي و عضوي لا غير ، فقد امتد إلى مجال العلوم الإنسانية و الاجتماعية من منظور بعده الثقافي و الفلسفي.

أ . لغةً : يعرف لسان العرب لابن منظور على انه " جسم الإنسان و لا يقال لغيره من الأجسام المغتدية، ولا يقال لغير الإنسان جسد من خلق الأرض " [1]

ويرى أن الجسد جسم الإنسان و الجسد بضم الدال : البدن ،بدن : بدن الإنسان ، جسده والبدن من جسد الإنسان و الجمع أبدان . [2]

ويعرف في معجم الوسيط بعدة مفاهيم الجسم الجسد – و – كل ماله طول و عرض و عمق – و – وكل شيء يدرك من الإنسان أو الحيوان أو النبات. [3]

أي كل شيء حي ، الإنسان ، الحيوان ، النبات ، يعني كل جسم متحرك

و عرف ابن منظور الجسد في لسان العرب ضمن مجال المقارنة و فق حدود التوظيف اللغوي للدال و المدلول بين (البدن ، الجسد ، الجسم ،الجثة ، الجرم) ، حيث ربط البدن بالامتلاء [4]

وإذا تعلق الأمر بالضخامة أطلق عليه جسما"[5]

وورد في تفسير الحسين بن مسعود البغوي لقوله تعالى " **فَالْيَوْمَ نُنَجِّيكَ بِبَدَنِكَ لِتَكُونَ لِمَنْ خَلْفَكَ آيَةً ، وَإِنَّ كَثِيراً مِّنَ النَّاسِ عَنْ آيَاتِنَا لَغَافِلُونَ"** [6] ، (ببدنك) بجسدك لا روح فيه.

---

[1] ابن المنظور لسان العرب، إعداد و تصنيف يوسف خياط، بيروت، دار لسان العرب د، س، ن ص 458

[2] ابن منظور ، لسان العرب المحيط – دار لسان العرب ، بيروت مجلد 1 ، 1988 ، ص 176

[3] إبراهيم مصطفى ، حامد عبد القادر ، احمد جسن الزيات ، محمد على النجار ،المعجم الوسيط ، القاهرة ، الجزء و الأول و الثاني ،1960 ، ص 161

[4] ابن المنظور ، لسان العرب مجلد 10، ، دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ،2001 ، ص 232

[5] ابن المنظور ، لسان العرب مجلد 10م ن ، ص 429 .

[6] القرآن الكريم ، سورة يونس ، الآية 92 .

و عليه فالجسد يأخذ بعدا ماديا صرفا ،و هو الجزء المادي من الكائنات الحية و الشيء المادي هو قابل للمس و رؤية .

ب . اصطلاحا:

لقد تطرق الفلاسفة الكبار أمثال سقراط و أفلاطون على التفريق بين الجسد والروح ، فالجسد يعني المادة و الشهوة و الخطيئة أما الروح فتعني عكس ، لذلك دعوا إلى ضرورة تخليص النفس من هذا الأسر : الجسد . [1]

إن الجسد يلعب دوره في الحياة من خلال جمالياته ، وما شد إليه هي تلك الاحتفالات التي هي أصل المسرح ، من تمجيد الإله على غرار الإغريق بتلك الرقصات الدثيرامبية و الغناء ، فالجسد الراقص يدخل في حالة نشوة وإشراق في إبراز تلك المهارات و حركاته لتعبير عن كينونة الإنسان (شعور و لاشعور) ، التي نضفي البهجة في نفوس المتفرجين .[2]

و يقول جان دوفينيو (Jean dévinion) " دراما يموت فيها كل ماهو ساكن و لحظي ، دراما تبحث عن الحقيقة في الجسد " [3]

إذا كان باقي الأجناس الأدبية على اختلافها تنظر إلى توظيف تيمة الجسد بين الحضور و الغياب فإن المسرح فن جسدي يعتمد على ركيزة أساسية و هي الممثل من خلال التجسيد .

للجسد صورا بصرية أقرب إلى الدلالة التي يريد الإنسان التعبير عنها للآخرين , " وذلك عن طريق إحياء البعد الرمزي للجسد , ومن ثم يصبح جسد الإنسان مادة لإثارة اللغوية المجازية , فهو إذن

[1] ينظر : د . بشرى ، مسارح الجسد و التحليل النفسي ، جامعة المولى إسماعيل ، المعرب ، ص 2
موقع https://academia-arabia.com

[2] ينظر : د . بشرى سعيدي م ن، ص 2

[3] جان دوفينيو ,سوسيولوجيا المسرح , تر :حافظ الجمالي , وزارة الثقافة , دمشق سوريا , ج 1 ,1976 ,ص 365

ليس مجرد كتلة متحجرة , ولكنه حي متفاعل بشكل دائم مع استجابة الآخرين إلى حركاته , وإشاراته , وإيماءاته "[1]

إن للجسد دلالات فقراءته و إن كانت صعبة إلا أنها ستترجم إلى حركات و إشارات و رقصات, سواء كانت مكبوتات أو ذكريات و تجارب كانت معمورة.

وعليه فان مفهوم الجسد مكون صعب الفهم باعتباره يحمل مجموعة من العلامات , و يختلف مفهومة عند العامة و كذا علماء الأنثروبولوجيا و الفلاسفة .

2 الجسد في المسرح :

أ- الجسد التعبيري

لقد ساهم جسد الإنسان في تطور المسرح الإنساني منذ العصر القديم من تلك الرقصات و الغناء الديثيرامبية و خروج الممثل الأول ثيسبيس ممهدا لبداية المسرح , الذي عرف تطور من خلال الجسد في حركاته و تعابيره , ولجسد ارتباط كبير مع الممثل " الممثل مركز قلب في الحدث المسرحي ..." [2]

الجسد في المسرح هو امتداد للجسد في الواقع من منظور بعده التعبيري و مع مرور الزمن اخذ الجسد البشري أنماط جديدة لتعبير .

تبقى أهمية السد في انه هو الحامل الفعلي و المساهم في إيصال دلالات النص إلى جانب اللغة المنطوقة و نبرات ذلك الجسد من قدرة على التجريد و التكثيف و احتواء الاستعارات ضمن تحقيق الوظيفة الجمالية للجسد و البلاغية للنص , فالجسد التعبيري في تطور و حركة مستمرة و خاصة

[1] موزانو ميشيلا , فلسفة الجسد , تر : نبيل ابو صعب , مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع , بيروت لبنان , ط1 ,2011 , ص6.

[2] صالح سعد , الانا –الاخر , ازدواجية الفن التمثيل , سلسلة عالم المعرفة 274 , الكويت , 1978 , ص 22.

تطور أساليب الفنية في مجال الفنون الأدائية , مما جعل التعبير الجسدي مرتبط بالأداء , فجسد الممثل أصبح أهم منظومة إرسالية في المسرح [1].

كما ساهمت تلك النظريات و الأبحاث و الأساليب الفنية في مجال الفنون الأدائية على غرار مجموعة من المخرجين الطلائعيين , في اعتماد على التعابير الجسدية في إضفاء المتعة و الحركية و الجمالية على العرض المسرحي أهمية السد.

ب- الجسد الكوريوغرافي :

يعرف الكوريعراف " مُصطلَح يعني اليوم فنّ تصميم الرَّقصات. وتُطلق تسمية كوريغراف Chorégraphe على مُصمِّم الرَّقصات والمسؤول عن التنظيم العامّ للحركة في العَرْض.

تُستعمَل كلمة كوريغرافيا كما هي في أغلب اللغات وفي اللغة العربيّة أيضًا، وهي تَعني حَرفيًّا فنّ تدوين حَرَكات الرَّقص لأنّها منحوتة من الكلمتين اليونانيّتين choreia التي تعني رَقصات الجوقة، و Graphia التي تعني تدوين. " [2]

ومع تطور الباليه "تحولت الكوريغراف إلى اختصاص مستقل ,أما في القرن التاسع عشر استخدمت لتمييز الرقص الذي يقدم على المسرح ".[3]

إن فكرة تحرير الجسد من النظرة القديمة التي أقبرته بوصفه مصدرا للشرور كما جاء عند الفلاسفة الأوائل أمثال أفلاطون ,إلى النظر إليه بوصفه خزانا للإبداع و الخلق للفن و الموسيقى ... , لقيت هذه الفكرة مجموعة من الكتاب الذين ساهموا في هذا الاتجاه على غرار نيتشه الذي اعتبر أن " الجسد هو سيد جبار و ما الروح إلا أداته " [4]

---

[1] ينظر : بلعربي محمد جماليات التشكيل الحركي قي لوحات العرض المسرحي تجربة طلعت سماوي ,أطروحة دكتوراه ,جامعة سيدي بلعباس , 2019-2020 ,ص 183

[2] موقع الالكتروني , /http://www.ldlp-dictionary.com/dictionaries/word/6114756

[3] ليلى محمد , الكوريغرافيا و تعددية الايقاع , ص 2

[4] موزانو ميشيلا , م س ,ص 6

لقد رد "نيتشه " الاعتبار للجسد لكونه عنوان انخراطنا في هذه الحياة و تحريره باعتباره سجن للروح "إن الكائن البشري شخص متجسد: فدون جسم لن يكون له وجودا أبدا, فهو عبر الجسم مشدود إلى مادية العالم " [1]

إن نظرة "نيتشه " لجسد الإنسان كأجساد الحيوانات لكنه يراه الأقوى و الأدهى , فالجسد هو التركيبة الجوهرية للإنسان أولا و قبل كل شيء " [2]

فالقوة عند "نيتشه " هي الباعث على إدراك الحركة في نسق صوري وهي ذات الخصائص التي تنبني عليها معايير الكوريوغرافيا أو الرقص أو التعبير الحركي .

3 مفهوم لغة الجسد :

لقد أبدت معظم الأبحاث خاصة في علوم الأنثروبولوجيا على أن الإنسان البدائي لم يكن يملك لغة التخاطب , بل كان يعتمد في تواصله على لغة تعب عن حاجاته و رغباته , من خلال الإيماءة و الإشارة و الحركة لتعبير عن مشاعره سواء أفراح أو أحزان و الآم , فإشارات و تعابير الوجه و حركات اليدين و الرقص لها دلالات للحالة النفسية و الاجتماعية للفرد , استخدمها فبل أن يكتشف لغة الكلام , حيث بقيت بعض الإشارات و الحركات تلازمه حتى اليوم .

لكن هذه النظرية تتنافى مع ما جاء في القرآن الكريم لقوله تعالى : " **وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَٰؤُلَاءِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ** (31) " [3]

وجاء في تفسير بن كثير وقال السدي ، عمن حدثه ، عن ابن عباس) : (**وعلم آدم الأسماء كلها**) قال : عرض عليه أسماء ولده إنسانا إنسانا ، والدواب ، فقيل : هذا الحمار ، هذا الجمل ، هذا

[1] موزانو ميشيلا , م ن ,ص11

[2] قورارية حليمة مرزوقي , الجسد في فلسفة فريديريك نيتشه , حامعة وهران , ص 4

[3] القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 31

الفرس.

وقال الضحاك عن ابن عباس (**وعلم آدم الأسماء كلها**) قال: هي هذه الأسماء التي يتعارف بها الناس: إنسان، ودابة، وسماء، وأرض، وسهل، وبحر، وجمل، وحمار، وأشباه ذلك من الأمم وغيرها.

وروى ابن أبي حاتم وابن جرير ، من حديث عاصم بن كليب ، عن سعيد بن معبد ، عن ابن عباس (**وعلم آدم الأسماء كلها**) قال : علمه اسم الصفحة والقدر ، قال : نعم حتى الفسوة والفسية.

وقال مجاهد: (**وعلم آدم الأسماء كلها**) قال : علمه اسم كل دابة ، وكل طير ، وكل شيء.

وكذلك روي عن سعيد بن جبير وقتادة وغيرهم من السلف : أنه علمه أسماء كل شيء ، وقال الربيع في رواية عنه : أسماء الملائكة . وقال حميد الشامي : أسماء النجوم . وقال عبد الرحمن بن زيد : علمه أسماء ذريته كلهم[1].

هناك رأيين من قبل بعض العلماء والمؤرخين، حيث كان الرأي الأول يقول أن " اللغة العربية هي أول لغة تخاطب بها سيدنا آدم عليه السلام وقد جاء بعدها بعض من اللغات المختلفة حيث كان يتحدث كل شخص من أول سلالة بشرية بلغة مختلفة حتى حدث ما نحن عليه الآن من اختلاف في الجنسيات واللغات والأعراق ، وقد جاء رأى أخر وهو قد يكون الرأي الصائب من قبل المؤرخين وعلماء التاريخ حيث قالوا أن لغة الإشارات كان هي اللغة الأول والتي تخاطب بها البشر وبدأ مع انتشارها تداخل بعض الأصوات تدريجيا حتى أصبح التخاطب من خلال بعض الأصوات الغير مفهومة لنا حاليا لكنها بالطبع كانت مفهومة في قديم الأزل حتى أخذت مكان لغة الإشارات " .[2]

أما في اعتقادي فان لغة التخاطب كانت موجودة مع بداية البشرية , و لكن عند تفرق و انتشار مجموعة من أفراد في الأرض , ومع مرور الزمن تلاشت تلك اللغة وظهور لغات متعدد , مثل تسمية الطفل لأشياء بمسميات مختلف عن أصلها ,فأصبحت مفردات جديدة مع اكتشاف كائنات

[1] تفسير ابن كثير ، https://quran.ksu.edu.sa/

[2] محمد سوسة , تعرف على لغة سيدنا آدم عليه السلام والتي كانت أول لغة تخاطب في التاريخ ,17-04-2015 https://www.ngmisr.com

و أشياء جديدة في الأرض مهدت لظهور لهجات التي تطورت وأصبحت لغات , وقد اكتسب الجسد مجموعة من الإيماءات ذات الأصل البيولوجي البدائية ،وإبداع الإشارات لظروف معينة كوضع اليد على الفم أو السبابة على الفم , دلالة على عدم إصدار أصوات لكي لا ينكشف إثناء الصيد طرائد الحيوانات , إضافة إلى التعامل مع الإفراد الذين يعانون من الصم و البكم وذالك بمحاولة إبداع إشارات وحركات وبقيت تتطور مع مرور الزمن , إضافة إلى تقليد الحيوانات في بعض الحركات و الرقص . لاشك إن لغة الجسد هي لغة عالمية لان ماهو مرئي أكثر تأثير من المسموع و على أنها الحركات و الإيحاءات التي يقوم بها الإنسان باستخدام الوجه أو الإطراف و الصوت وذالك لتعبير عن ما يخالجه من مشاعر و أحاسيس بطريقة أفضل و أوضح, وهي" نوع من التواصل غير شفهي "[1] ،

إن عملية الاتصال بين الأفراد لا تتوقف عند الصمت أو التوقف عن الكلام اللفظي فقد تستمر من الكلام النفسي و بمفهوم آخر " ليس شرطا أن يكون هنالك كلام حتى تحدث عملية اتصال , بل

الاتصال يتم من خلال الصمت ,أو ما يسمى (لغة الجسد) فإن عيون الإنسان و تعابير وجهه , وحركات جسمه , الكثير من المعاني ذات العمق التأثيري في الآخرين " [2]

وبتالي فإن لغة الجسد لها مدلولات من خلال إرسال تلك الإشارات و الإيماءات و الحركات في ظروف التي يعيشها الفرد, لتظهر تلك المشاعر الدفينة و يخرجها إلى السطح دون كلام اللفظي, لتصل تلك الأفكار للأخر ولا يستطيع إخفاءها.

و تتجلى رسائل الاتصال غير لفظي غبر قنوات صنفها عالم النفس " مايكل اركايل " عام 1972 إلى عدة قنوات هي :

[1] لعبان عون الله , إشراف : سعيدي منى ,التعبير الجسدي للممثل المسرح الجزائري المعاصر ,مذكرة ماستر ,جامعة سعيدة 2019-2020 ,ص 1

[2] عبد الله عودة , الاتصال الصامت , مجلة المسلم المعاصر ,عدد 112 , 01 يونيو 2004 , ص 2

1 – الاحتكاك الجسدي .

2 – المسافة .

3 – التوجه Orientation (الجهة التي يتموقع فيه الآخر يمينا أو يسارا).

4 – هيئة الجسد (جلوس , وقوف , اتكاء) .

5 – الإيماءات .

6 – حركات الرأس (إيماء –انحناء – تنكيس) .

7 – التعبيرات الوجهية

8 – حركات العين .

9 – المظهر .

10 – المظاهر غير اللسانية للكلام [1] .

إن لغة الجسد ليست في المسرح فقط, بل هي في الحياة اليومية للفرد فكثيرا ما تغيب اللغة اللفظية و تحل محلها لغة الجسد للأسباب إجبارية أو فنية و حتى اختيارية.

وقد حدد حركة الجسد في العرض المسرحي إلى:

-حركات غريزية

- حركات تقليدية .

- حركات قصدية (فنية) يعني غير تقليدية . [2]

لقد أصبحت لغة الجسد لغة عالمية يمكن أن يفهمها الإنسان من هذه الأمة أو من امة أخرى , متمثلة في الإيماءات و الإشارات و الرموز و الحركات التي تصدر من هذا الإنسان أو ذاك ,فالابتسامة تدل على السرور و هز الرأس إلى الأمام تعني القبول أو الموافقة , بينما هزه إلى الجانبين

[1] محمد الأمين موسى احمد , الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم , دائرة الثقافة و الإعلام , حكومة الشارقة , ط 1 , ص 75

[2] ينظر : ربيع بوجلال , أهمية لغة الجسد في العرض المسرحي , جامعة المسيلة ,ص 69

تعني الرفض أو عدم الموافقة ... , فأصبحت مفردات لغة الجسد من العادات و سلوكيات الشعوب المختلفة .

أ – لغة الجسد الممثل :

من المسلمات في العرض المسرحي , انه لا يمكن الاستغناء عن الممثل لكونه عصرا جماليا فاعل في الفرجة الدرامية , وهو الجسد الحي الحاضر أبداً على الخشبة , وهي المكان التي يستطيع أن يمارس فيها حياتيه الفنية , فقد حافظ الممثل على مكانته أداءاً و تجسيداً .

فيمكن أن نجد مسرحا بدون ديكور أو سينوغرافيا ,لكن الممثل هو أساس الفرجة و لا يمكن الاستغناء عنه , حيث أصبح الممثل جسدا هو العلامة الأبرز في صورة المسرح العالمي .

وبالعودة إلى المسرح الإغريقي , لمكانة الجسد ودوره في ظاهرة الممثل يقول هيجل " إن الأثيني كان يعبر حريته بتقديم عرض كامل لجسد يته ... و هو في ذلك يحول جسده إلى أداة فكرية " [1].

فالممثل مرتبط بالمتلقي الذي يلتقط تلك الحركات الجسدية, و يبحث عن معادل لها في ذاكرته تسمح له بتجسيد الفكرة و التفاعل مع الحركة على الخشبة, " لان جسد الممثل يصل بمخيلة المتفرج للصورة المرئية للشخصيات من جانبها الداخلي و الخارجي ..." [2], فالجسد يكون على أتم الاستعداد ينتظر الإشارة ليقوم بتقديم تلك الشخصيات من حيث مدلولها الاجتماعي و العمري و النفسي .

ويقول صالح سعد على إن " ما يقدمه لنا الممثل هو سلسلة متصلة من أفعال الشخصيات التي يمثلها ... و يضفي (المسرحانية) على المسرح أي ما يجعل منه مسرحا بحق , إنما هو جسد الممثل " [3] إذن يوظف الممثل كل طاقاته و إمكانياته إضافة إلى موهبته ليوضع ذلك النقص التقني كالإضاءة و الديكور و الموسيقى و التقنيات الآلية , عن طريق حركاته و جسده .

---

[1] صالح سعد , الانا –الاخر , م س , ص 81.

[2] ايمان السعيد السعيد التهامي , توظيف جماليات السينوغرافيا في عروض مسرح الطفل , مجلة الطفل , جامعة القاهرة , العدد 28 , يناير 2018 , ص 705

[3] صالح سعد , الأنا –الأخر , م ن , ص 84.

ب – أشكال التعبير الجسدي للممثل :

لقد تم تقسيم التعبير الجسدي للمثل إلى ثلاث أنواع رئيسية : أولها حركة التعبير بملامح الوجه , ثانياً :حركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو الجزء العلوي من الجسد , ثالثاً : حركة انتقالية في المكان من خلال الساقين.[1].

- **التعبير بملامح الوجه :**

إن تعابير الوجه جزء من التشكيل الجسدي العام , التي تضفي على الشخصية الحالة النفسية و المزاج وكذا سن وجنسها و حالتها الذهنية و الفكرية ,و الوجه " هو عنوان الشخصية ,كما يقال و هو فضاء الحواس الرئيسية , النظر , السمع , الشم , التذوق , و اللمس ومن ثم فان قراءة ملامح الوجه تعني بالضرورة قراءة لما يدور بداخل الشخصية " [2] .

يحتل الوجه المكانة الأولى في اهتمام الممثل بوصفه ساحة الحواس الظاهرة, فانه معيار لعد قراءات, فالعين " نراها حينما تبكي و حينما تلمع, وحينما تتجول باحثة عن شيء ما و حينما ترقب سير الأمور ... فمنذ القدم و العين ترمز النوافذ القلب و الروح "[3], إن تعابير الوجه تعكس إحساس الشخصية و ردود أفعالها , حيث هذه التعابير يمكنها تأكيد الكلام أو نفيها له و تفصح عن ما يخفيه و لا يتكلم عنه .

- **الإيماءات و الإشارات :**

تعتبر الإيماءة الوسيلة الثانية عندما تعجز العبارات أو اللغة عن أداء وظيفتها التواصلية , ليتسع للإيماءة و الإشارات توليد علامات كثيرة و كافية لإيصال المعنى , ولها دور فعال في العرض المسرحي ," يقع الإيماء في العرض المسرحي في نقطة تقاطع بين التخيل و الانجاز , ولعل هذا هو ما يجعله

---

[1] ينظر:محمد عبد المنعم احمد محمد, التعبير الحركي للممثل في مسرح هواة في مصر, مجلة الآداب, جامعة الإسكندرية, 2017, ص 751

[2] صالح سعد , الأنا –الأخر , م س , ص 92.

[3] محمد عبد المنعم احمد محمد, التعبير الحركي للممثل في مسرح هواة في مصر, مجلة الآداب, جامعة الإسكندرية, 2017, ص 752

مرتبطاً بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه , فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كانت متفرداً جسدياً أو سيكولوجيا و عندها , يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية و الإيماءات فيكررها أثناء أداء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية , و يكفي أن يغير الممثل إيماءاته ليدرك المتفرج انه انتقل إلى شخصية أخرى " [1]

ويرى "جوليان هيلتون " في كتاب نظرية العرض المسرحي " تأتي الأيدي و الأصابع في المقام الثاني بعد الوجه , كأبلغ أدوات التعبير لدى الممثل , فالأيدي تستخدم في عدد كبير من الأفعال التي تلعب دوراً هاماً في الأحداث المسرحية "[2]

وقد يقوم الممثل إلى تلك الإيماءات لتعبير عن انفعالات الشخصية من خلال تلك العواطف و الأحاسيس من أفراح أو أحزان و الآم, أو التعبير عن وضع اجتماعي لها, فاليد هي التي تحمل الخنجر أو تشهر السيف وتصافح الأيدي الأخرى , فلساعد الكلام اللفظي وتكمله ," وهي حركات مقصودة كاستخدام اليد أو حاجبي العين مثلاً, وتستخدم في العادة لإيصال رسالة إلى الآخر, كما

أنها دلالاتها متغير حسب الثقافة الخاصة بها , فمن الضروري على الممثل أن يدرك تلك الإيماءات لكي يكون أداءه مقنعا ".[3]

- **حركة الممثل** :

إن حركة الممثل عن طريق الساقين ضرورة حتمية فوق الخشبة , سواء للممثل أو الراقص أو المؤدي ,ويقصد بها " تنقلات الممثل داخل مكان العرض الذي يتجاوز حيز الخشبة أحياناً أو تحو الخارج ,

[1] نواري بن حنيش , الإيماءة و رمزية الحركة في المسرح التجريبي , مجلة أفاق العلوم , جامعة زيان عاشور الجلفة , العدد 17 , سبتمبر 2019 , ض 91-92

[2] جوليان هلتون تر : نهاد صليحة , نظرية العرض المسرحي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , مصر , 1994 , ص 164

[3] ينظر : محمد عبد المنعم احمد محمد, التعبير الحركي للممثل في مسرح هواة في مصر, م س ، ص 752

و الحقيقة إن موقع ممثل من الممثلين داخل مكان العرض و كذا حركاته تتحدد بشكل عقلي أي بالنظر إلى موقع الممثلين الآخرين و تحركاتهم , و إلى مواقع المتفرجين , بل حتى قطع الديكور " [1] و تشمل حركة الممثل داخل العرض كل الأمكنة التي يستعملها الممثلين الأخريين و الديكور و مختلف الإكسسوارات على الخشبة , إضافة إلى كيفية الدخول إلى الخشبة و مغادراتها سواءً مشي ببطء أو بسرعة , أي أساليب التنقل حيث تساهم هذه الحركات في التعريف بالشخصية .

4 مراحل توظيف لغة الجسد في المسرح :

لقد مر المسرح بمراحل تاريخية , متعددة كان فيه الاعتماد على لغة الجسد , ولكن قبل أن تتبلور فكرة الدراما و تصبح نشاطاً لها أصول و قواعد . كان الإنسان البدائي يعبر عن دواخله و ما يشعر به من خوف و تردد وإقدام وشجاعة , وصراعه مع قوى الطبيعة , فعبر عن هذه العواطف عن طريق الرقص و الحركات التعبيرية حيث قال الناقد الفني "فراكلين ستيفنز " قائلاً " إن الإنسان يستخدم الحركة للتعبير عن ذاته عن وجوده عن آلامه , عن عصبه عن أحزانه , عن اضطراباته عن مخاوفه , حتى إذا كان ذلك دون استخدام كلمة واحدة "[2] .

وهذه الممارسات التي هي رد فعل إزاء الطبيعة بما تحمله من متناقضات, من خلال طقوس مارستها الحضارات القديمة , "بدا الإيماء مع الحضارات القديمة , وتروي الطقوس البدائية للسحر أنماطا مختلفة منه على غاية في الرقي , تتراوح بين استخدام الأقنعة و الريش و رؤوس الحيوانات , وبين الطقوس التقليدية للعرس آو الجنازة , و بين مظاهر رواية الأحداث اليومية للقبيلة أو الأسرة " [3]

[1] نواري بن حنيش , الإيماءة و رمزية الحركة في المسرح التجريبي , مجلة أفاق العلوم , جامعة زيان عاشور الجلفة , العدد 17 , سبتمبر 2019 , ص 90

[2] رضا إبراهيم محمود , استنطاق الجسد في العرض المسرحي , المجلة العربية , 31-01-2020

[3] رياض عصمت , شيطان المسرح , لدار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر , دمشق سوريا , ط1 ,1987 ,ص 394

وكانت هذه الوسيلة التي يتنفسون عن انفعالاتهم, إن هذا الميل الغريزي كان النواة الأولى لنشوء الفعل التمثيلي و تصبح ظواهر مسرحية من خلال تلك الطقوس و ذلك بتوظيف الوسائل التعبيرية لجسد الإنسان.

لقد عرف الإغريق الإيماءة دون عيرهم و نقلوه عن السابقين , وتعتبر مآسي الكتاب الغريق الأوائل أمثال(اسخيلوس و سوفوكليس و اريستوفانيس), التي انبثقت من احتفالات "الديثيرامبوس " [1]التي كانت تمجد الإله "ديونيسيوس "[2] , " وغالب الظن أن الديثيرامبوس كان في أول الأمر ينشد ارتجالاً , فكانت الكلمات و الموسيقى جميعا من وحي النشوة التي يبعثها الاحتفال , ولابد كذلك أن الديثيرامبوس كان كله أو جله قصصياً سردياً في صورته "[3].

تم حدث تغيير حينما خرج قائد الجوقة عن الفرقة فأدى هذا إلى تبلور التمثيل الصحيح , وقد تحول السرد إلى تمثيل مباشر , وظهور الممثل المحترف ويعود الفضل في إلى " ثيسبيس " (thespis) (560 ق م) ثم أضاف الشاعر" اسخيلوس" 525ق.م – 456 ق.م(. Aeschylus الممثل الثاني إلى أن جاء "سوفكليس " Sophocles وأضاف الممثل الثالث, زاد هذا التطور في عدد الممثلين في مرونة الممثل في التعبير اعتمادا على جسده ." اظهر ممثلوه نضوجاً عير مسبوق في تجسيد الشخصيات ...إلا أنهم فعلو ذلك باستخدام كل حيل الأداء الصوتي و التمثيل الصامت و كل التفاصيل الحركية و الحيوية , و الإيقاعات الضرورية " [4] هذا إن دل فيدل على أنهم أدركو لغة الجسد و مدلولاتها .

[1] **ديثيرامبوس** هو نوع من انواع الشعر كان ينظمه الشعراء عند الاغريق و ينشدوته في مهرجنات واحتفالات ديونيسيوس

[2] **ديونيسوس** أو **باكوس** أو **باخوس** في الميثيولوجيا الإغريقية هو إله الخمر عند الإغريق القدماء وملهم طقوس الابتهاج والنشوة، ومن أشهر رموز الميثيولوجيا الإغريقية.

[3] الارداييس نيكول , تر : عثمان نويه , المسرجية العالمية , غربية للطباعة و النشر , مصر , ج1 ,2000 . ص 13

[4] مدحت كاشف , اللغة الجسدية للممثل , اكاديمية الفنون , الفاهرة مصر , 2006 . ص 60

وقد تنوع التمثيل عند الإغريق إلى نوعين تراجيدي و كوميدي , حيث كان اعتماد الممثل في أدائه على قوة الصوت المرتفع و حركات مبالغ فيها , مع حركات بهلوانية و استعراضية , كما استعمل الإغريق القناع للإبراز الشخصية بشكل واضح و ذلك لتتلاءم مع مسارحهم الضخمة المكشوفة , " هناك بعد المسافة بين الممثل و المتفرجين , إضافة إلى العدد الكبير من الجمهور , وكذلك ثقل الملابس و الأقنعة و الأحذية العالية " [1]

و منه نقول أن الإغريق قد وفقوا في توظيف لغة الجسد وهذا في ظل وجود فلاسفة كبار امثال سقراط و أفلاطون و أرسطو و تطور الفكر الإغريقي إلى جانب ظهور الفكر الفلسفي و دراسة الظواهر الطبيعية.

لقد تاثر المسرح الروماني بثقافة اليونانية وتقاليدها و ساروا على نهجم , لكن طوروا التمثيل و أضافوا عناصر جديدة إليه واهمها الاعتماد على تعبير الوجه " قام بعض الممثلين برفض ارتدداء القناع و ذلك مخافة من إخفاء تعبيرات الوجه بما فيها العينيين ... كما طور مهارتهم في فن الإيماءة أو 'البنتومايم' [2]سواء كان التمثيل إيمائي صامت أو إيمائي ساحر و بهذا تخلوا عن الجوقة حتى أن عروضهم كانت ترفيهية يفضلها الجمهور الروماني كالنكت و الرقص " [3]

فتشابهت الموضوعات في (الكوميديا) وكذلك شخوصها النمطيين، وهذا ما جعلها تقع في فخ التكرار من خلال تلك الشخصيات النمطية (مغفل , مهرج) الجاهزة وكان من بين أهم العناصر التي شملها هذا التكرار هو عنصر الحركة. لكن المأساة الرومانية استخدام حركات عنيفة حادة تتناسب

[1] مدحت كاشف , اللغة الجسدية للممثل م س . ص 61

[2] **البانتومايم** او فن الحركات الايحائية)هو نوع من فن التمثيل الصامت المؤدى من قبل فنان أو مجموعة فنانين على خشبة المسرح، بغرض التعبير عن الأفكار والمشاعر والآراء عن طريق الحركة الإيحائية للجسم فقط

[3] ايكوساني عبد القادر , تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري تجربة طلعت سماوي ,أطروحة ماجستير ,جامعة وهران 2013-2014 ,ص 46

مع أهداف ودوافع الشخصيات التي كانوا يقدمونها على مسرحهم , أن الطفرة الجديدة التي أدركها الرومان هو توصلهم إلى أن تعابير الوجه و العينيين لها معاني لنفس الكلمات , إضافة إلى قو و مرونة جسد الممثل في تجسيد تلك الحركات العنيفة أو البهلوانية

للمسرح الشرقي – الهندي والصيني والياباني وغيره تقاليده المتمثلة "بالدراما السنسكريتية التي ظهرت نحو 320 ميلادية وأخذت مادتها من ملحمتين هما :المهابهاراتا و رامايانا المكتوبتين 500 سنة قبل الميلاد وتستخدم الشعر الملحمي ويعتمد الممثلون فيها على الحركة والإيماءة والأغنية والماكياج والزى الخاص ولكل حركة وإيماءة يؤديها الممثل دلالتها و روحيتها، وفي القرن الثالث عشر تناقصت عروض الدراما السنسكريتية في الهند وحل محلها)الكاثاكالي) وهو الرقص الدرامي وتعرض موضوعات عن الخير والشر وتعتمد بالدرجة الأولى على الإيماءات ودلالاتها "[1].

بقيت تلك الأنواع من المسرح الشرقي على حالها منذ النشوء وحتى اليوم فهناك جمود واضح في تلك التقاليد ، ورغم هذا بقي المسرحيون في الغرب معجبين بها , ورغم أنهم يبحثون دوما على الجديد , لقد ساهم المسرح الشرقي في الاعتماد على لغة الجسد من خلال الحركة والإيماءة والأغنية والماكياج التي بدورها ساهمت في البحث عن لغة عالمية مسرحية موحدة. فما محاولات وتجارب وتنظيرات كل من: ، وادولف ابيا، وماير خولد، وانطوان ارتو، وغروتوفسكي، وبيتر بروك، ، ... إلا إيمانهم بأن للجسد قدراته الخلاقة وإمكانياته الجمالية لا بوصفه جسدا يتحرك، بل جسدا يفكر وينتج المعنى والجمال صانعا توازنا ما بين الروح والجسد من جهة وما بين الجسد والواقع من جهة أخرى .

[1] سامي عبد الحميد , لماذا يأخذ المسرح الغربي من تقنيات المسرح الشرقي وبالعكس,مجلة نبض الحقيقة , العدد 3144 . 2014/08/11 09:01:00م

المبحث الثاني : علاقة جسد الممثل بعناصر السينوغرافيا

1 مفهوم الممثل :

لا شك أن الممثل هو عنصر من أهم عناصر العمل المسرحي و لا يمكن أن يكون عمل بدونه , وهو العامل الأساسي الذي يعتمد عليه المخرج في ترجمة و إظهار المعنى المقصود من النص المسرحي من خلال خلق العملية التواصلية بينه وبين المتفرج و التأثير فيه .

تعريف المعجم المسرحي لحنان قصاب " الممثل هو الإنسان الذي يجسد شخصية أمام جمهور ما , ويقوم بذلك عن قصد و يقال في مثل هذه الحالة : مثل شخص , أدي دوراً , لعب دوراً و الكلمة اللاتينية Actor تعني ذلك الذي يتصرف أو يفعل " [1] .

تعريف إبراهيم حمادة " التمثيل هو حرفية الممثل و مهمته تجسيد الشخصية المحاكاة عن طريق التعبير القولي و الجسمي و الشعوري "[2].

تعريف قستنطين ستانسلافسكي " التمثيل هو عملية خلق فني تستهدف ترجمة أفكار المؤلف المسرحي من حياة و حركة و فعل ... و في عملية الخلق هذه تندمج ملامح شخصية الممثل لتؤلف الصورة المركبة و الفريدة و متجددة باستمرار فكل شخصية تظهر أمامنا على المسرح لها جانبان : الجانب الذي صاغه المؤلف و الجانب الذي صاغه الممثل "[3].

تعريف معجم المسرح لباتريس بافيس "إن الممثل , وهو يؤدي دوراً أو يتقمص شخصية ما فهو يتمركز في قلب الحدث المسرحي نفسه , فهو في الوقت ذاته الوسيط الحي بين النص و المؤلف و بين الإرشادات الإخراجية المقدمة من طرف المخرج و أمام مرأى المتفرج و مسمعه " [4] .

---

[1] حنان قصاب , ماري الياس , المعجم المسرحي ، عربي انجليزي فرنسي, مكتبة لبنان ناشرون , لبنان , ط1, 1997, ص 48

[2] ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية , دار المعارف , مصر , 1985 , ص80

[3] جان دوفينو ، ستانسلافسكي و فن الممثل المسرحي , http //www.awu-clan.org

[4] patrice pavice : dictionnaire du théâtre Edition Dunod ,1996,p7

وقال في معجم المسرح ترجمة ميشال ف خطار " ويبقى الممثل أبدا يلعب دور الناطق و المعلن لوقائع النص أو الفعل " [1]

إذن العلاقة التفاعلية التي تولد داخل الممثل تساعده على الربط بين النص و أداءه الفعلي على المسرح من خلال رؤيته للحدث الذي يطرحه نص المؤلف إضافة إلى توجيهات المخرج التي تساعد في الربط تلك العلاقة التفاعلية بين الممثلين على الخشبة و رؤية كل واحد منهم .

للمسرح علاقة وطيدة مع الممثل و ذلك عبر العصور و مراحل تاريخية ,كان يعتمد فيها على جسد الممثل في أدائه , بداية مع الممثل الأول ' ثيسبيس ' الذي ترجمة غريزة المحاكاة و التقليد لنماذج موجودة في الواقع إلى عمل درامي برؤية فنية,حيث يكون الأداء التمثيلي "انه يحاكي أفعال الناس بطريقة مباشرة , تضعهم نصب الأعين في حالة فعلية "[2]. لتكون البداية الفعلية للممثل على المسرح و تنشأ تلك العلاقة بينه و بين الجمهور " فالمسرح يتحقق بموجب العلاقة القائمة بين الممثل و المتلقي " [3] .

وهو الوسيط الفني الدائم في العمل المسرحي من خلال تجسيد الشخصية الدرامية ليستطيع المتلقي اكتشاف تلك الشخصية بكل أبعادها مواقفها و سلوكياتها و مظهرها , ويمكن أن نقول أن الممثل هو همزة وصل بين المؤلف و الجمهور لتحقيق الرسالة المراد تبليغها .

وتكمن مهمة الممثل على اختلاف مدارس التمثيل و نظرياتها في تقديم تلك القدرات الإبداعية في إبراز الصفات الداخلية و الخارجية لشخصية المراد تجسيدها , ويبقى للمرج الإشراف على الممثل من بين أولوياته , بحث يساعده على تشكيل رؤية عامة للشخصية , إضافة إلى الموهبة لدى الممثل مع التعلم و الاجتهاد , و التعرف على مختلف مناهج التمثيل , لكي يطور مهاراته كممثل بارع , طلك لان اجتماع الممارسة مع التعليم يولدان إبداع و حضور لافت للانتباه .

---

[1] باتريس بافي ، تر: ميشال ف خطار ,المعجم المسرح , مركز دراسات الوحدة العربية , لبنان , ط1 ,2015 , ص61-62

[2] أرسطو فن الشعر ، إبراهيم حمادة , مكتبة الانجلو المصرية , مصر , 1974 , ض 24

[3] ستانسلافسكي , اعداد الممثل , تر محمد زكي العشماوي ,محمد مرسي احمد , دار النهضة العربية للطباعة و النشر , لبنان , ط1, 1987, ص 15

2 مفهوم السينوغرافيا :

يعد مصطلح السينوغرافيا من المصطلحات الحديثة في القرن العشرين و لكمه موجود عب المسرح تحت مسميات مختلفة , يرجع الدارسون إلى جذور اليونانية القديمة، "وتعني هذه الكلمة اليونانية تصميم الديكور أو تزيين واجهة المسرح بالألواح المطلية بالرسوم، وكانت في (القرن الخامس ق.م) تمثل المكان الذي كانت تجري فيه الأحداث"[1] .

وفي عصر النهضة القرن السادس عشر ربط الإيطاليون السينوغرافيا بالمنظور ثم بعدها استقر على مصطلح الديكور، والتصق بخشبة المسرح.شاع تعبير السينوغرافيا في مسارح العصر الحديث في نهاية الخمسينات، إثر استقرار حركة المسارح، وشهد هذا العصر عدة تحولات فيما يخص السينوغرافيا ، فأخذ كل واحد منهم يجسد المسرح الذي يتصوره فكان هم وهدف السينوغرافيا في هذا الطريق استنادا حركة الفنون التشكيلية و استغلال الفضاء المسرحي , فبرزت وظيفة السينوعرافي حيث أضيف إليها مهندس الديكور و مصمم السينوغرافيا .

لغة هي"كلمة يونانية Sceno-graphia تتألف من كلمتين Scene و تعني الخشبة و graphihos و تعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات و عند جمع الكلمتين يشكل لنا معناها الحديث و هي فن تشكيل فضاء العرض , و الصورة المشهدية في المسرح "[2]

و يعرفها باتريس بافيس " فن تزيين المسرح و الديكور "[3].

ويشير الكاتب نديم معلا " ويمكن القول أن المصطلح بدلالته المعاصرة يشير إلى عملية تحقيق و تضافر الصوت و الحركة و التشكيل و الأزياء و الإضاءة في فضاء العرض المسرحي " [4] .

يمكن القول من هذين التعريفين أن السينوغرافيا هي عملية مركبة تتدخل فيها جميع عناصر العرض المسرحي في تناسق لجميع الحركات و الإشارات و الإنارة و الموسيقى , الديكور و الإكسسوارات ...

---

[1] تديم معلا , لغة العرض المسرحي , دار المدى للثقافة و النشر و التوزيع , سوريا , , ط1, 2004, ص 97

[2] حنان قصاب , ماري الياس , المعجم المسرحي ، عربي انجليزي فرنسي, مكتبة لبنان ناشرون , لبنان , ط2, 2006, ص 265

[3] patrice pavice ,p347

[4] تديم معلا , م ن , ص 97

الخ تؤدي إلى التحكم في الفضاء المسرحي , بشكل يثري المعنى الى المتلقي بصورة رمزية من خلال مجموعة من إشارات و رموز زمنكانية في العرض. " إذ يجب على السينوغرافي أو مصمم أن يكون على دراية تامة بتقنيات الديكور و الإضاءة و الأزياء , فيشكل استنادا إليها تكوينات مشهدية تنضوي على علامات زمنية و مكانية ذات قدرة على توليد دلالي و الإيحائي و هو المنحنى السيميائي للسينوغرافيا " [1]

بمعنى أن السينوغرافيا تعتمد على علامات سيميائية يوظفها المخرج لكي تتبلور العملية التواصلية بينه وبين المتلقي ، ويجب على السينوغراف تجديد في مجال إبداعه و هذا تزامناً مع التكنولوجيا ، لإيصال الرسالة التي يحويها النص باستخدام عناصر عرض بصرية كجسد الممثل و الديكور والإضاءة ، الأزياء و الماكياج ، السينما ،إضافة الى العناصر عرض سمعية كالموسيقى و المؤثرات البصرية التي تساهم في عملية الاتصال المسرحي ، كما أعطت للمتلقي أهمية بالغة باعتباره العنصر الوحيد الذي يحكم على نجاح أو فشل العرض المسرحي.

يمكن تلخيص ان السينوغرافيا " ترتكز على مجموعة من الصور السيميائية كالصورة الجسدية والصورة الضوئية والصورة التشكيلية والصورة اللفظية والصورة الرقمية والصورة السمعية الموسيقية والصورة الأيقونية. ومن ثم، فالسينوغرافيا: هي عملية تطويع لحركة فن العمارة والمناظر والأزياء والماكياج والإضاءة والألوان والسمعيات، كما دخلت على تشكيلات جسد الممثل. وهي تعمل أساسا على فن التنسيق التشكيلي وتناغم العلاقات السمعية البصرية بين أجزاء العمل المسرحي"[2].وعليه، فالسينوغرافيا سمعية وبصرية وحركية، أي ترتبط بفن الرسم والتشكيل والعمارة والنحت والإضاءة والموسيقا والديكور والجداريات والستائر والملصقات واللافتات والشاشة السمعية البصرية كالفيديو .

[1] تديم معلا , لغة العرض المسرحي , م س , ص 98

[2] جميل حمداوي, السينوغرافيا المسرحية ، ديوان العرب , 14-04-2008
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13603

و لا ترتكز مهمة السينوغراف على تزيين و ملئ الخشبة فقط ،بل تعتمد على ثلاث دعامات رئيسية و التوضيح و التكثيف و تحديد معالم العملية المسرحية ، لكي تتكامل كل عناصر العرض .

3 علاقة جسد الممثل بعناصر السينوغرافيا:

3-1 علاقة جسد الممثل بالعناصر البصرية خارج الممثل:

أ – الديكور:يعد الديكور اول العلامات البصرية التي تجدب المتلقي في تواصله معه يعرف باتريس بافيس في معجم المسرح "كل ماهو موجود على الخشبة و الذي يتكون منه اطار الحدث بواسطة ادوات صورية بلاستية و هندسية ..." [1]

ويعرف الديكور "بأنه تلك المجموعة من الاليات الخاصة المصنوعة من الخشب و البلاستيك و القماش ، أو مواد أخرى ، لكي تعطي شكلاً لمكان واقعي او خيالي ، مرتبط في إيحاءاته و رموزه بمضمون النص المسرحي فهو الذي يعطي للعمل المسرحي قيمة جمالية و درامية " [2]

ويقصد بالحدث أي الفعل و هو إطار و بيئة الأحداث التي تقع فيها المسرحية من خلال التقليل في الكلام اللفظي واعتماد على العناصر البصرية في التعريف بالمكان و الزمان ،من خلال سيماته "الجغرافية 'بحر، جبل، غابة' والاجتماعية 'مدينة، ساحة شعبية، سوق'، والطبقية، 'قصر، شقة، كوخ'، وقد يفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي 'قديم، حديث'، والفصل 'شتاء –ربيع'، والجو 'الحرارة، المطر، الثلج'، وقد يوظف أيضا للإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها و ذوقها[3]".

حيث يعتمد على الإرشادات التي يضعها المؤلف لتشكيل الموجودات على الخشبة من أثاث و مناظر إضافة إلى الكتل ،كما انه من العناصر الأساسية في الإيهام اعتمادا على كل العناصر البصرية بما في

[1] باتريس بافي ، تر: ميشال ف خطار ,المعجم المسرح ، م س , ص159

[2] حنان قصاب , ماري الياس , المعجم المسرحي ، عربي انجليزي فرنسي, مكتبة لبنان ناشرون , لبنان , ط2, 2006, ص 420

[3] صورية بختي ، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي ، اشراف عبد الالك ضيف ، رسالة ماجيستر ، جامعة المسيلة 2014-2015 ، ص 52

دلك جسد الممثل " فجسد الممثل يشير إلى الشخصية أو الموقف أو وضع اجتماعي أو حالة سيكولوجية معينة ، بل قد يشير أحيانا إلى شيء مادي زهرة شجرة ..." [1]فلابد ان يتفاعل جسد الممثل مع الديكور من خلال توافقه مع كل قطعة من قطع الديكور " إن تواصلية الممثل مع الديكور ، تكشف العلاقة التفاعلية ، في طبيعة الدور الذي يقوم به دلك الممثل من الناحية النفسية و الفكرية ، من خلال مجريات الفعل و تطوره فضلا عن تدخل الديكور بصورة غير مباشرة في تحديد اتجاه و نوعية حركة الممثل ، على وفق توزيع قطع الديكور في أرجاء الخشبة " [2]

إذن هناك عوامل تخضع جسد الممثل في علاقته مع الديكور المسرحي ، منها تحديد حركات الممثل على الخشبة بين قطع الديكور إلى الجو النفسي لطبيعة الدور ، وطريقة توزيع الكتل و تناسقها اذ يجب على الممثل أن يدرك دلك التناسق الجمالي ، من خلال تلك الإرشادات الإخراجية وفق رؤية المخرج ، إضافة إلى تعدد اتجاهات الإخراجية التي فرضت على الممثل من جسده طرق عديدة في تعامله مع الديكور .

وهناك عدة أنواع من الديكور ، الديكور الواقعي ، الديكور التجريدي ' المؤسلب ' ، الديكور المركب ، ديكور الخشبة العارية ، كما انه يجب على مصمم الديكور أن يراعي في تصميمه للديكور إلى البيئة الزمانية و المكانية التي يأخذها من النص و البيئة التي يعيش فيها المتلقي .

فقد أرسل 'ادوارد كريج ' [3] " مهندس الديكور ف يجوروف v.e jegorov الى الدنمرك لدراسة المكان هناك ، و الاطلاع الأساليب المعمارية و الطرازات و متاحف الأزياء و المتحف التاريخي و الاطلاع و التفكير في طريقة إبراز والد هاملت في الدراما "[4].

---

[1] سعد صالح ، الانا – الاخر ، م س ،ص 141

[2]علي الحمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ، مكتبة الفنون و الاداب للنشر و التوزيع ، العراق ، ط 1 ، 2013 ، ص 189

[3] **دوارد غوردون كريج** (1966 – 1872 ممثل ومخرج ومصمم مناظر ومصلح ومنظِّر مسرحي إنكليزي، له تأثير كبير في تطوير فن المسرح في القرن العشرين. ولد في مقاطعة هرتفوردشاير المحاذية للندن الكبرى، وتوفي في فانس Vence الفرنسية. والدته الممثلة إلّن تِري ووالده المهندس المعماري إدوارد وليام غودوين ، لكنه اختار وأخته لاحقاً اسم كريج لقباً (نسباً.(

[4] هاني ابو حسن سلام ، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض ، دار الوفاء لنيا الطباعة و النشر ، صر ، ط1 2006 ص 62

كما أن على مصمم الديكور أن يجعل لنفسه خطة وهي " رسومات تمثل الخطوات الأولى لميلاد الديكور و المناظر المسرحية و احياناً ما يحتاج مسئول التصميم إلى تزويد المخرج ' بماكيت – نموذج mock -up' لتجسيد الديكور تجسيداً كاملاً أمام المخرج و الممثلين "[1]

إذن مصمم الديكور يخلق بيئة الأحداث المسرحية مستدلاً بمعمار العصر الذي دارت فيه الأحداث و أزيائه و الأشياء المستخدمة في ذلك العصر ، وبناء الديكور لابد أن يتكيف مع حركة الممثل في تجانس جمالي إضافة إلى المتلقي من خلال تصوراته لهذا المكان ،عن طريق خطة و رسومات لتهيئة الديكور و المناظر المسرحية ، ومنه يمكن أن نقول أن الديكور يساهم في تحديد المكان و الزمان التي تدور فيه الأحداث الدرامية ، تحديد البيئة و مناخ الأحداث و الظروف الاجتماعية ، إضافة جمالية للعرض المسرحي .

ب – الإضاءة :

يعد الركح المسرحي في البدء فضاءاً تتداخل فيه عناصر المسرحية من الممثل و الديكور و الإكسسوار ، غير أن هذه الأغراض يكتمل دورها الدلالي عندما تسلط عليها الإضاءة ، فأصبحت تشكل زاوية هامة في إنجاح أي عرض فوق الخشبة .

جاء في معجم اللغة المسرحية " تعد الإضاءة مقوماً أساسيا من مقومات التصميم الركحي و العرض ، و هو عمل يضبطه مصمم الإضاءة ، لإضاءة الزخارف و الممثلين حسب تصور معين و ينفذه الآلاتيون تحت إشرافه " [2]

تعتبر الإضاءة عنصراً مكملا لفنيات العرض المسرحي، حيث تضيف على العرض بوجودها الفعال ، وتؤثر على نجاح المشهد، ليضفي هذا السحر جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج ، وهناك فرق بين الإنارة والإضاءة ، فالإنارة يقصد بها إزاحة الظلام من مكان ما أما الإضاءة فهي

[1] كمال الدين عيد ، اعلام و مصطلحات المسرح الاوربي ، مراجعة ابراهيم حمادة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية ، مصر ، ط 1 ، 2006 ، ص 287

[2] التيجاني الصلعاوي ، رمضان العوري ، معجم اللغة المسرحية ، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي ، الرياض ، السعودية ، ص 40 -41

استخدام ضوء صناعي و توجيهه نحو شكل ما ، " الإضاءة ليست مجرد شيء لزينة ،بل هي تشترك بتدخلاتها في إنتاج معنى العرض " [1]أو بمعنى آخرا فالإنارة تجعل من رؤية المتفرج للمشهد امرأ ممكنا بينما الإضاءة المسرحية هي لغة فنية يستخدم بقصد لإضفاء دلالة أو حالة نفسية محددة وبشكل مدروس .

لقد مرت الإضاءة عبر التاريخ بمراحل هامة ، حيث اعتمد الإغريق في بداية المسرح على الإضاءة الطبيعية ، في مسارحهم المكشوفة التي بنيت بشكل يجعل المشهد يراه الجمهور وفق حركة الممثلين ، وكانت تعرض في وضح النهار ، ثم سار على منوالهم الرومان ، وقد بدا الاهتمام بالإضاءة كتقنية في عصر النهضة ، حيث فرضتها عوامل خاصة كالعروض داخل القصور مما أدى إلى استعمال شموع و شعلات أو قناديل و غريها،إلى أن تم اختراع المصباح المتوهج من طرف المخترع ' توماس اديسون ' [2] الذي احدث نقلة نوعية في العالم و المسارح ، لتحقق الإضاءة المسرحية قفزة في تعزيز سحرها و إنتاج هذه اللغة البصرية .

ويقول' ادولف ابيا ' [3]" فالضوء هو الشيء ذو المرونة شبه العجائبية لذي يمتلك مراحل الإنتاج الضوئي جميعها ، وبألوان واضحة و الممكنة كلوحة رسم ، و القدرات الحركية كافة ، كما يمكن ابتداع الظلال ، و بث التناغم في حيز موجاته تماما كما تفعل الموسيقى "[4].

لتحقق الإضاءة ذلك التناغم بين عناصر العرض المسرحي " حققت الإضاءة في المسرح تقدماً هائل ، فتح الأفاق أمام العرض المسرحي مطولاً عناصره كلها من ملابس و الماكياج إلى حركة الممثل

[1] باتريس بافي ، تر: ميشال ف خطار ، م س ، ص 203

[2] **توماس اديسون**)1847-1931(، هو مخترع ورجل أعمال أمريكي اخترع العديد من الأجهزة التي كان لها أثر كبير على البشرية حول العالم مثل: تطوير جهاز الفونوغراف وآلة التصوير السينمائي بالإضافة إلى المصباح الكهربائي المتوهج

[3] **أدولف آبيا)** من مواليد 1 سبتمبر 1862 في جنيف؛ توفي 29 فبراير 1928 في نيون(، هو مصور ومزخرف ومخرج مسرحي وباحث فني سويسري.

[4] باتريس بافي ، م ن ، ص 203

، و السينوغرافيا بعامة ، وتضافرت وسائل تقنية ، و رؤى جمالية ، لابتكار تجليات للإضاءة ، تتجاوز ثنائية النور و الظلام ، أو الظل و الضوء " [1]

بمعنى أنتجت الإضاءة لغة بصرية متميزة ، لتعطي رؤية جمالية لعناصر السينوغرافيا ، ليتعدى دورها من إنارة الضوء إلى تعزيز المعنى والدلالة ، بل أصبح لها تأثير كبير مقارنة بالعناصر المسرحية الأخرى .

ويرى باحثون في وظيفة الإضاءة " وظيفة عملية استعماليه و أخرى جمالية ، الوظيفة الأولى : إضاءة مكان العرض و الممثلين و كل ما يقع داخل مكان او الفضاء المسرحي ، أما الوظيفة الثانية فتعبر عن خيالي أو المجازي ، لتدخل في بيئة الأحداث و الشخصيات معلقة أو موضحة أو مشير إلى دواخل تلك الشخصيات و ما تنطوي عليه نمن حزن أو فرح أو رغبة أو قلق أو تحول " [2]

تلعب الإضاءة دورا في علاقة جسد الممثل مع عناصر العرض ، وظفها المخرج لابتعاد الحوار اللفظي ، فضلاً عن إضاءة مكان العرض من ديكور و إكسسوارات و تهيئة الممثل و المتلقي ، فقد عززت مثل التمييز بين الممثل و وآخر بل توضيح تعابير الوجه بإسقاط الضوء عليه ، إضافة إلى شدة الضوء و لونه ، وفق الحالة الدرامية من خلال مجرى الأحداث ، مشيرة إلى مشاعر الخوف أو القلق و غيرها من المشاعر المتشائمة أو تشير إلى مشاعر الفرح و السعادة و غيرها من مشاعر التفاؤل.

ويجب على مصمم الإضاءة تحضير المتفرج نفسيا للحدث " أما الإضاءة المسرحية تبدأ عندما تنخفض الإنارة الصالة قبل بداية العرض المسرحي ، وظهور الضوء على الخشبة لتأكيد شخصية الممثلين ، ومن هنا يبدأ المتفرج في الإحساس بالجو الدرامي "[3].

لذا يقوم المخرج مع مصمم الإضاءة بتوحيد الرؤية من خلال كمية الضوء الموزعة على الخشبة ، والألوان المستعملة إضافة إلى أماكن وضع الكاشفات لتوضيح زمان ومكان الأحداث ، للإثراء لغة جسد الممثل مع التكامل مع الديكور و الأزياء و الإكسسوار و العناصر الأخرى بحلة فنية جمالية .

---

[1] تديم معلا , لغة العرض المسرحي , م س , ص 119

[2] تديم معلا , م ن , ص 119

[3] محمود حامد علي ، الاضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، بغداد ، العراق ، 1975 ، ص 20

ج – الإكسسوار :

من المقومات الأساسية للسينوغرافيا المسرحية تجسيده للعرض المسرحي واغناء العرض بالجو العام لمساعدة المتلقي إن يتعايش مع أجواء العرض المسرحي، تعد الإكسسوارات من المستلزمات الركحية و واحدة من العناصر الهامة في تدعيم السينوغرافيا في العرض المسرحي ، لما لها من وظيفة دلالية و جمالية ، ويستعملها الممثلون أثناء العرض المسرحي ، وعرفها باتريس بافس " هي لوازم مسرحية باستثناء الديكور décors و الملابس costumes ، يستعملها أو يحركونها خلال العرض " [1] .

إذن كلمة الإكسسوار في المسرح وهي كل ما تستخدمه الشخصية على المسرح سواء حملها أو تحريكها ، ونعني بها أيضا الملحقات و الأغراض مثل : تاج ، معول ، كرة ، قلادة ، عصى ، كتاب ، نظارات ، مظلة ... الخ ، فهي" ضمن المفردات التي يستخدمها الممثل ولا يمكن عدها من الديكور بل هي مكملات لتصوير الشخصية الدرامية كالتاج الملكي أو الخاتم الذي ترتديه الشخصية أو القلائد الثمينة التي يهديها العشاق لحبيباتهم " [2] .

حيث لم نجد عرضاً مسرحياً قدم بدون إكسسوارات، طالما هناك شخصية على الخشبة إذن ترافقها أغراض أو ملحقات أو إكسسوارات. "عملياً إن كل الأشياء الموجودة في الطبيعة أو في الحياة الاجتماعية وعددها غير محدود، يمكن أن تتحول إلى إكسسوارات في المسرح. وهذه الإكسسوارات عندما لا تعني سوى الأشياء الموجودة في الحياة فإنها تكون علامات مصطنعة لهذه الأشياء."[3].

حيث أن الإنسان ومنذ بداية نشوئه حاول إيجاد الكثير من الوسائل والمواد التي تساعده في مواصلة حياته العامة ، من خلال ابتكاره لهذه الوسائل كالرماح و الأغطية و قدر ..الخ ، لتغذي حياة المسرح منذ عهد الإغريق وتضفي تلك الجمالية في العرض المسرحي .

---

[1] باتريس بافي ، تر: ميشال ف خطار ، م س ، ص 55

[2] علي الحمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ، م س ، ص 191

[3] جواد الحسب ، الممثل والعناصر السينوغرافية ،مقال ،حوار المتمدن ، العدد 3293 ، 02-03-2011
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=248593

وترتبط الإكسسوارات بصورة كبيرة بجسد الممثل بالمقارنة مع غيرها من عناصر العرض من خلال حملها أو تحريكها ، لتدعم إشاراته و إيماءاته ، كما أن لها عدة دلالات متغيرة وذلك حسب الفعل الدرامي مثل استعمال الممثل العصا مرتكز عليها ويكون جسد الممثل منحني يدل على شخصية كبيرة في السن ، أو ممثل يحملها ' غير مرتكز عليه 'وجسده مرفوع الرأس و منفوخ الصدر دلالة على القوة ، و توظف لتحديد الحالة الاجتماعية لشخصية مثل أطباق الطعام من ناحية الفقر / الثراء ، و كذا تحيد المكان و الزمان كاستعمال الشموع دلالة على الزمان ليل /نهار و استعمالها حسب المكان منزل / قصر.

إن الملحقات (القطع الإكسسوارية) في العرض المسرحي متنوعة وعديدة، غير أننا يمكن أن نرصد كل الأنواع ونقسمها إلى أربعة أقسام كما يشير إلى ذلك الكسندر دين. [1]

1- ملحقات المنظر (مقاعد، منضدة، سجاجيد... إلخ) كمفروشات توضع على أرضية المسرح، ساعات معلقة على الجدارية، لوحات منظرية.

2- ملحقات اليد (خطابات ورسائل، بنادق، صحون طعام، أقلام، سيوف، خناجر، مناديل، عصي، وأدوات أخرى يمكن أن يستعملها الممثل مباشرة على خشبة المسرح).

3- ملحقات الزينة (وتمثل لوحات زيتية، مزهرية، ستائر... إلخ) من الأدوات والقطع التي يمكن أن تستخدم لأغراض الزينة سواء من خلال تعليقها على الجدارية أو وضعها على الموائد والأرضيات.

4- ملحقات مؤثرات (وتشمل الثلج الخفيف، زجاج يتكسر، أو ثريات أو قناديل أو فوانيس).

يجب على الممثل أن يحقق من خلال استخدامه للإكسسوارات بشيء من الألفة والارتباط الطبيعي ، وكأنها جزء منه ، لتحقق الإيهام لدى المتلقي و تضفي علية معنى دلالياً ، "وذلك حسب حجمها و

[1] فلاح كاظم حسين ، الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية (الأكسسوار) في العرض المسرحي العراقي ،العدد 32 ، 01-01-2019 ، ص223

لونها ونسبة استعملاها "[1]. فالإكسسوارات لها أهمية مثلها مثل باقي عناصر المسرحية لذا على المخرج ان يتوخى الدقة و التركيز و التكثيف لان الإكسسوارات لا يمكن فصله عنها .

3-2 علاقة جسد الممثل بالعناصر البصرية المتأتية من قبل الممثل:

أ – الأزياء:

تعد الأزياء المسرحية واحدة من عناصر الغنية في بناء العرض المسرحي ، فهي " الجلد الثاني للممثل ، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إيحاءاتها و تثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق و الهرمونيا بين جميع مكونات الفضاء المسرحي " [2] ، وان للمثل وما يرتديه من زى بعد درامي "كما انها تكشف عن التمايز الطبقي و الاجتماعي و التمايز الوظيفي "[3].

ومن هذا التعريف نقول أن عناصر العرض المسرحي تنسجم مع بعضها في رؤية موحدة لتضفي ذلك التمازج بين الملابس و الديكور و الإضاءة ، فالأزياء لها مدلولات ترتكز على شكلها و لونها ، ليرسم المتلقي انطباع عام حول عصرها و المكانة الاجتماعية و الجنس و الثقافة إضافة إلى الوظيفة وحتى العمر ، و" تظهر الطابع الدرامي كوميدياً كان أو تراجيدياً أمام المتفرجين "[4].

وظفت الأزياء منذ فجر المسرح وكل عصر من العصور يحمل طابعه المميز من الأزياء ،بداية من عصر الإغريق فكانت رمزية، استناداً إلى تماثيل الآلهة و الكهنة التي كان لها زى خاص بها ، رغم انه

كان الاهتمام بالخطاب السمعي أكثر من الخطاب البصري ، مرورا بتقليد الرومان للإغريق " فقد كان الممثلون يلبسون في المسرحيات التراجيديا حللاً طويلة تجر أذيالها على المسرح، وفي المسرحيات الكوميدية يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية،" [5] ، أما في عصر النهضة فكانت الأزياء

[1] ينظر : نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 1996 ، ص 221

[2] patrice pavice : dictionnaire du théâtre,p405

[3] حيدر جواد كاظم العميدي ، الازياء المسرحية ، دار الرضوان لنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2013 ، ص 9 .

[4] هاني ابو حسن سلام ، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض ، م س ، ص 171

[5] جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ، ص 167

تقدم من طرف النبلاء و الأمراء إلى الممثلين لعرض المسرحيات في قصورهم، و مع ظهور المخرج كوظيفة مستقلة في القرن التاسع عشر، بدأ الاهتمام بالزى المسرحي بما تحمله من دلالات وأيقونات تعبر عن إبعاد تلك الشخصيات المجسدة.

فالممثل عندما يتفاعل مع الزى الذي يظهر حركة الجسد وأبعاده الحقيقية لأنه يمتلك دلالات ترافق وضعيات الجسد " فأحياناً ننسى أن لا معنى للزى ، ما لم يكن على جسد حي ، فهو ليس حلية للممثل أو غلافً خارجياً فقط ، انه علاقة مع الجسد ، فمرة يخدم الجسد في تكييفه مع حركته و تنقل الممثل و وضعيته ، وأخرى يشد جسد بإخضاعه لجاذبية المواد و الأشكال "[1].

للأزياء القدرة في تحّول الممثل إلى الشخصية الدرامية وتفرض عليه أن يؤدي نفس حركات وإيماءات الشخصية المجسدة ، كما إنها تسهل تحركه وغير معرقلة لسير لتصبح جزءاً منه، لان الزى يؤثر في حركة الجسد في المشي و الوقوف و الجلوس ، فقدرة الملابس أنها تحقق للممثل الهيئة الخارجية للشخصية الدرامية، ورسم ملامحها، وكذلك صياغة سلوكها ، كما تلعب الألوان في تحديد الحالة

النفسية " الملابس تتركب من الوان و طرز تخضع لسيكولوجيا الالوان " [2] ،وتساهم الأزياء في إظهار العلاقات بين الشخصيات المسرحية ، و علاقتها بالمكان و " يسمح اللباس للديكور باستعادة معانيه النبيلة و ذلك بعضه على جسد الممثل و اندماجه فيه " [3] .

كما يجب على مصمم الأزياء مراعاة جوانب عدة ، كتصميم الأزياء وفق لمضمن المسرحية و العصر التي تدور فيه الأحداث ، وتصمم بشكل يساعد الممثل في حركته على الخشبة ، ويكون مرتاح فيها

لكي يندمج في الشخصية ، ودراسة جسد الممثل لإظهاره بحلة جمالية و فنية إضافة إلى العنصر الأهم و هو المتلقي " ان الزى المسرحي وجد ليقراه المتلقي ، لا ليشاهد فقط ، اي بمعنى يتيح فسحة

[1] باتريس بافي ، تر: ميشال ف خطار ، م س ، ص 150

[2] تديم معلا , لغة العرض المسرحي , م س , ص 69

[3] باتريس بافي ، م ن ، ص 151

لمخيلته لإكمال الصورة المعطاة . و بذلك يتحقق التواصل الايجابي ، الذي يقيمه الممثل مع الزى المسرحي اولاً ، ومن ثم مع المتلقي ثانياً ، من خلال توافق و اتساق الأزياء مع نسيج العناصر الاخرى في العرض "[1].

أي على مصمم الأزياء الابتعاد على الأشياء التي تشتت انتباه المتلقي و ابتعاده عن المسرحية كالتركيز على الألوان الباهية و الملابس التاريخية المبالغ فيها حيت ينسى المتلقي الفضاء المسرحي الذي تتحرك فيها وعلاقتها مع عناصر المسرحية الديكور و الإضاءة وقع الإكسسوار .

ب– الماكياج:

يُعَدُّ الماكياج من عناصر السينوغرافيا التي توطد العلاقة بين الممثل و الشخصية في تغيير ملامحه وصولاً إلى الشخصية الدرامية " وهو تخطيط وجه الممثل بالألوان و المساحيق ، و هو يعني مختلف أنواع الشعر التي يستعملها الفنانون الممثلون على خشبة المسرح بهدف إخفاء شخصياتهم الأصلية و الظهور في هيئة الشخصية المسرحية التي يقومون بتمثليها ، و ماهو الأهم في عملية فن تخطيط الوجه"[2].

والماكياج ،كاصطلاح درامي" يعني أن يعد الممثل أو يهيأ للولوج في الشخصية، سواء اندماجاً، أو عرضاً. إنه الوسيلة التي يعبر الممثل من خلالها إلى الشخصية [3]" ، وللماكياج القدرة ليس في تغيير الملامح الوجه ومساعدة الممثل في اندماجه فحسب " يعد أيضا مؤشراً هاماً لجنس الشخصية (رجل امرأة) ، أو لانتمائها الاجتماعي و الديني " [4]يساعد الماكياج في التحول الجنس من ذكر إلى أنثى أو بالعكس. و في تغيير السن كما يشير إلى الوجه المتعب والمريض والاكتئاب والفرح والجنون ، و الوجه القبيح و الوقح وغيرها من الحالات الغريبة والشاذة. والماكياج يسهم في الحالة الفكرية تبعاً

[1] علي الحمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ، م س ، ص 193

[2] كمال الدين عيد ، اعلام و مصطلحات المسرح الاوربي ، م س ، ص 682

[3] تديم معلا , لغة العرض المسرحي , م س , ص 85

[4] تديم معلا , م ن, ص 86

لحالات النفس لإرساء دعائم جو العرض ، وخاصة في تمازجها مع عناصر المسرحية كالإضاءة و الأزياء إضافة جسد الممثل متمثلاً في حركته .

هناك مسارح لا يمكن أن يكون عرض بدون ماكياج "بوصفه يضمن كمية كبيرة من المعلومات مثل الكابوكي ، يتم التعاطي مع الماكياج كما لو كان ممارسة طقسية "[1] ، لقد استعمله المسرح الياباني لإضفاء الصفات الجمالية من خلال جسد الممثل الذي يتفاعل مع عناصر السينوغرافيا.

وترى جوليان هلتون " يمكن في بعض الأحيان الاستغناء تماماً عن الماكياج فالممثل المتمكن يستطيع أن يقدم شخصية تكبره أو تصغره في العمر معتمدا على قدراته الإيحائية و التعبيرية دونما حاجة إلى تلطيخ وجهه بالأصباغ " [2] . وهذا ما نجده في المسرح الفقير ' جروتوفسكي ' لا يستعمل الماكياج رغم أن الممثل يقوم بتجسيد عدة شخصيات ، من خلال قدراته الروحية باستعانة بعضلات الوجه دون ماكياج أو قناع .وقد يلجا بعض المخرجين اعتماد القناع بدل الماكياج " فيه تعسف كبير ، بإلغائه القدرة الأدائية للممثل ، في ملامح وجهه ، وقدرته على التعبير عن الانفعالات النفسية "[3]

أصبح الماكياج عدة وظائف درامية هامه ، من خلال الممثل الذي يستعمله ليعطى المتفرجين الانطباع الصحيح عن الشخصية التي يمثلها ، وبعبارة أخرى الماكياج وسيلة فعاله لنقل أنواع معينه من المعلومات إلى النظارة دون ضياع ألفاظ أو وقت.

3-3 علاقة جسد الممثل بالعناصر السمعية خارج الممثل:

الموسيقى و المؤثرات الصوتية :

تعد الموسيقى و المؤثرات الموسيقية من أهم عناصر المسرحية لما لها من كبير في التأثير في إحساس المتلقي ، حيث احتلت مكانة منذ بداية المسرح عند الإغريق " اما في شكل موسيقى بواسطة مغنيين

[1] باتريس بافي ، تر: ميشال ف خطار ، م س ، ص 316

[2] جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، م س ، ص 179

[3] علي الحمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ، م س ، ص 194

و موسيقيين يقدمون الفقرات الانشادية في المسرحية ، او يصنعون المؤثرات الصوتية التي تحيل الى الظواهر الطبيعية مثلاً كالرعد و البرق و الزلازل "[1].

لقد احتلت الموسيقى أهمية كبيرة على مستوى العرض المسرحي ، " ان التعبير الصوتي و الموسيقي ليس مكملاً للعرض بل هو من صلب تكوين هذا العرض " [2]حيث استخدمت كفاصل بين المشاهد المسرحية، و إبراز الجو العام للمسرحية ضمن نسق الأحداث ، ومن سيماتها الجمالية تتواصل مع الحالة النفسية للشخصيات ، موسيقى تدل على التوتر ، حزينة ، مبهجة ، جنازة ، زفاف أما المؤثرات الصوتية تندرج ضمن صوت الرعد و الرياح ،القطار و السيارة ، صوت أسلحة ، موجة البحر .

ومن أهم خصائص الموسيقى في المسرح :

* استخدام الموسيقى قبل رفع الستار كموسيقى افتتاحية.

* استخدام الموسيقى لربط المناظر .

* استخدام الموسيقى(الاغاني و المارشات و الالحان (في خلفية الشخصيات .

* تستخدم لتدعيم مناطق الضعف في العمل المسرحي ، و لإثارة خيال المشاهد ، و لانقض الممثل من المواقف الحرجة .

* تحديد أبعاد الشخصية و المكان و الزمان . [3]

وتتكون الموسيقى من عدة عناصر منها ، الإيقاع و النغم و التجانس و تبرز عن طريق التفاعل و الانسجام بين جسد الممثل و العناصر الأخرى ، ليأتي دور الموسيقى مكمل في تنظيم حركة و إيقاعها . وأكد ادولف آبيا بان الموسيقى هي روح المسرح انطلاقاً من أن " الضوء و الموسيقى وحدهما

[1] عبد المجيد شكير ،الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي ، منشورات وزارة الثقافة ، المغرب ، 2014 ، ص 125

[2] خالد عيسى عبد الله ، العمارة الصوتية و الموسيقية في المسرح ، 13-04-2020 ، ص 71
https://www.noor-book.com

[3] ينظر : عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط1 ، 1987 ، ص 76-77

يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل المظاهر " [1] .إذن تمازج الموسيقى و الإضاءة لهم تأثير كبير على المشاهد و الإيهام ،و الغوص في أعماق الشخصية .

وغالباً ما تكون الموسيقى مؤثرة ليس في المتفرج فقط، وإنما حتى على الممثل الذي تتفاعل معه وتحسن من أدائه ، من خلال تواصله مع العناصر البصرية كالديكور و الإضاءة و الإكسسوار ، و العناصر المتصلة بالممثل ذاته كالأزياء و الماكياج ،كما انه لا يتم الاستغناء عن الموسيقى في العروض المسرحية ، لان المشاهد التي تخلو من الموسيقى لا تخلق جواً مؤثراً وتصبح خارجة عن البنية الجمالية للمسرح.

[1] عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح ،دار الفنون و الاداب ، لبنان ،ط1 ،2014 ، ص 178

المبحث الثالث: الأداء الحركي في مناهج و أساليب المخرجين المسرحيين

لقد أضاءت التحولات الفكرية و العلمية في نهاية القرن التاسع عشر ، في شتى حقول العلوم لبروز مدارس فنية و أدبية جديدة ، التي بدورها ألقت بظلالها على المسرح الحديث لتتبلور عدة مدارس و مناهج إخراجية و ذلك لعامل ظهور مهنة الإخراج كوظيفة مستقلة ،" ويعد الدوق جورج الثاني ، حاكم مقاطعة 'ساكس ميننجن، "[1] أول مخرج في تاريخ المسرح الغربي ، الذي حاول تطوير المسرح الحديث على أسس إخراجية جديدة. وقد أسهم في إنتاج الصورة المسرحية التشكيلية ذات البعد الجمالي ، التي تشمل كل عمليات العرض المسرحي"[2].

مع بداية ظهور المخرج المسرحي ، فرض سيطرته من خلال فكره " ان فكر المخرج هو فكر عصره ، فقد يتعامل مع نص قديم يحمل فكراً قديماً ن ويسقط عليه فكر عصره من اجل تحيينه . ان فكر المخرج لا يسعى الى التحقق او التعبير عن نفسه باللغة المنطوقة ، بقدر ما يسعى التحقق بالإحساس و المشاعر التي تعكسها لغات سمعية و بصرية . ان فكر المخرج يتحقق عبر الاخر ، سواء كان هذا الاخر هو السينوغرافي او مصمم الديكور ،او مصمم الملابس ، او التقني او الممثل . انه فكر يمارس الخلق و الابداع و الخفاء "[3] . إذن يعمل المخرج إلى تحويل العلامات الموجودة في النص إلى علامات بصرية سمعية حركية ، وإلى إعداد الممثل والعمل على تدريبات الأداء ، سواء كانت صوتية او حركية ، والعمل على التنسيق بين مختلف عناصر العرض المسرحي و الطاقم التقني ، لتتبلور الأساليب و المناهج الإخراجية جديدة ، لتفرز طرق عديدة من الأداء وذلك لاختلافها في التعامل مع الممثل و طريقة تدريبه ، من أجل تشكيل صورة موحدة ومنسقة للعرض المسرحي بأكمله.

---

[1] **ساكس ميننجن** أول مخرج في تاريخ المسرح العالمي وهو من ألمانيا اسمه جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس ميننجن اقترن به الإخراج المسرحي منذ1874م. وقد ثار هذا المخرج على زيف المسرح وأشكاله السطحية، وتمسك بالأصالة التاريخية وخاصة في مجال السنوغرافيا وتصميم المناظر والأزياء. كما ثار على الزخرف المسرحي الباروكي واعتمد على الدقة في معايشة الأحداث والواقعية التاريخية في تقديم عروضه الدرامية.

[2] ينظر : سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ،الكويت ، 1979 ، ص 34

[3] يونس لوليدي ، المسرح و المدينة ، مطابع دار الشرق ، الدوحة قطر ، 2006 ، ص88

لقد اخذ التعبير الحركي في المسرح الحديث دلالات عديدة و ذلك حسب كل مخرج و رؤيته ، سجل أسماء عديدة في هذا المجال ، شكلوها من خلال كتاباتهم و النظرية و تطبيقاتهم العملية وسنتناول في بحثنا مخرجين و هما ' فيسفولد مايرهولد ، انطونان ارتو '.

1 ديناميكية الجسد عند فسيفولد مايرهولد :

ولد مايرهولد في روسيا من أبوين ألمانيين سنة 1874 ، و هو مخرج روسي وصاحب نظرية هامة و رائد في المسرح العالمي ، درس القانون ، ثم درس الفن في مدرسة دانتشنكو ، بدا حيته بالتجارب التعبيرية بالمسرح ، ثم أصبح تلميذا للروسي ' **ستانسلافسكي**[1] '[2]. و بدا ليعمل في البداية " شارك في المجموعة الأولى لفرقة ' مسرح الفن ' بموسكو و لكنه غادرها 1902 بعد أربع سنوات من تأسيسه ، لمعارضته لاتجاه ستانسلافسكي وربما أيضا لرغبته الجامحة في تأكيد ذاته "[3] .هذه المعارضة مهدت لظهور رؤية جديدة في الإخراج ،حيث يشير' مايرهولد' في مذكراته انه كان " لكم حقدت على ستانسلافسكي عندما كنت أتدرب على البارون تونزنباخ ، حيث كان ستانسلافسكي يطلب مني اعادة المشهد عدة مرات ، كنت احتدم غيظاً . حينها لم اكن اعرف ان ستانسلافسكي كان على حق ، اعت المشهد عشر مرات و دون ان اوفق "[4]. إن فكر' مايرهولد 'كان منصبا نحوى رؤية تتنافى مع المنهج الواقعي 'لستانسلافسكي' ، ولم يكن ضعف في قدراته الأدائية.

"كما كان مايرهولد يحاول جاهداً في السنين الأولى من هذا القرن أن يوافر الوسيلة المناسبة لتنفيذ اراءه المضادة للمذهب الطبيعي " [5] . لقد أسس 'مايرهولد' من خلال أسلوبه 'البيوميكانيك ' حيث

---

[1] **قسطنطين ستانيسلافسكي**(هو مخرج وممثل مسرحي روسي شهير .(1938 - 1863) يعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث، حاول ابتكار أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخوص كما لو كانوا أناسا حقيقيين. وتعرف محاولة الممثل أن يعيش حياة الشخصية بنظرية ستانيسلافسكي. ولد قسطنطين سيرجيفتش الكسييف في موسكو. وأسس مسرح موسكو للفن في عام 1898م بمساعدة فلاديمير نيمروفيتش دانشنكو، وأصبح مشهوراً بالعروض الواقعية لمسرحيات تشيكوف، وجوركي وآخرين

[2] ينظر :*كمال* الدين عيد ، اعلام و مصطلحات المسرح الاوربي ، م س ، ص 453

[3] ينظر : سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، م س ، ص 34

[4] علي حمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ،م س ، ص 158

[5] جمعة احمد قاجة ، المدارس المسرحية و طرق اخراجها ، اصدارات دار الثقافة و الفنون ، الدوحة قطر ، 2009 ، ص137

يعتمد على فيزياء الجسد في نظريته حول الجسد وإمكانياته الإبداعية الهائلة ، و مناهضته للواقعية التي رأى إنها تحد من إمكانيات المتلقي في التخيل و التفاعل مع العرض حيث شكل الممثل لدي ستانسلافسكي في خلق الشخصية التي تمثلها من الأحاسيس الداخلية ، أما بالنسبة 'لمايرهولد 'إن الممثل يبدأ بالحركة وإيقاعها للوصول إلي المشاعر الداخلية.

إن نقطة الخلاف الجمالية بين 'ستانسلافسكي' و 'مايرهولد' هي في تحفيز خيال المتلقي بدل تعطيلها من خلال تقديم عمل فني يقدم لمشاعره كل شيء " أن العمل الفني يمكن ان يحقق وظيفته من خلال اعمال الخيال فقط ، ومن ثم فان اي عمل يجب بالضرورة ان يستفز الخيال : بل ان ينشطه "[1]

وقد اوجد 'مايرهولد' من كل ذلك إلى خلق مسرح يكون بديلاً عن المسرح الواقعي ، ويهيئ المناخ المناسب للمتفرج لاطلاق قدراته التخيلية ، فسار العمل فيه على مبدأ (الاسلبة) . والاسلبة تعني " وهو مفهوم يرتبط عند مايرهولد بفكرة الشرطية و بالتعميم و بالرمز ... ان نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر او تلك الظاهرة ، وتصوير سماتها الداخلية المميزة."[2] إذن يقوم هذا المبدأ من خلال توفير او تهيئة المناخ المناسب للمتلقي لإبراز قدراته التخيلية ، فأدخل الآليات المتحركة والسينما والراديو ، واستعاض بالتكوينات العارية بديلاً عن المنظر المسرحي المألوف.

وقد ميز مسرحه الشرطي بالسيمات التالية :

* ألغى الأضواء الأمامية واستغنى عن المناظر المسرحية بشكلها المألوف وحول الكلمة الى صرخة ملحنة او صمت موسيقي.

* نزل بخشبة المسرح إلى مستوى الصالة.

* خلق عرضاً اضطر فيه المتفرج ان يكمل ابداعياً رسم التلميحات التي تقدم من على خشبة المسرح .

وقد جاءت نظرة 'مايرهولد' هذه من فلسفته في ان لا يدع المتفرج متأملاً للعرض فقط وانما مبدعاً ايضاً ، في اشتراك خياله في رسم الصورة التي يفسرها المتفرج نفسه.

[1] سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، م س ، ص 163

[2] علي حمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ،م س ، ص 158

* .حرر الممثل من الديكورات ، وهيأ له فراغاً ذا ابعاد ثلاث ووضع في خدمته البلاستكية النحتية الطبيعية.

* .المسرح الشرطي لا يبحث عن التنوع في (الميزانسين) كما يحدث في المسرح الواقعي والطبيعي .

* .يطمح المسرح الشرطي في التمكن من رشاقة الخط ، وتكوين المجموعات وتلوين الازياء وبسكونه يعطي حركة اكبر الف مرة من المسرح الطبيعي.

* .المخرج في المسرح الشرطي يحصر مهمته في توجيه الممثل فقط وليس ادارته

* .المسرح الشرطي يجعل المتفرج لا ينسى انه امام ممثلين يؤدون ادوارهم طيلة فترة العرض [1]

لقد أولى 'مايرهولد' اهتماما كبيراً للمثل ، بوصفه العنصر الأساسي في العرض المسرحي من خلال تدريبه و تحسين قدراته الأدائية ، وان تكون كل الناصر العرض في خدمته ، لذلك ابتكر طريقة جديدة في تدريب الممثل أطلق عليها اسم (البايوميكانيك) او (البلاستيكا) ، والتي تعني ترجمة الشعور الدرامي عن طريق الحركة النموذجية ، من خلال استخدام الحركات البلاستيكية التي تساعد الجمهور على فهم الحوار الداخلي للشخصيات،لذا فأن خيال المتفرج يعمل و يتأثر من خلال ، العنصر السمعي وبدرجة كبيرة العنصر البصري ، لان فن الممثل من وجهة نظر' مايرهولد 'ان بخلق الأشكال البلاستيكية تتكلم كوسيلة تعبيرية تصويرية " اننا بحاجة الى الحركات على على خشبة المسرح ليكن المتفرج في وضع المراقب ذي البصيرة الحادة "[2] . وهذا ما يبرر حاجة الممثل إلى دراسة البيوميكانيك

1 – 1 مفهوم البيوميكانيك :

تتكون كلمة 'البيوميكانيك' من كلمتين أساسيتين ".بيو : بمعنى الحياة و الميكانيكا: بمعنى علم الآلة . ومن هنا فالبيوميكانيك بمثابة الهندسة الحيوية التي تدرس الانسان الحي في ضوء الفزياء الميكانيكية "[3]

[1] ينظر : محمد هانى ، مسرح ماير خولد و فاختانجوف ، اشراف : سيد خاطر، 2018
https://www.academia.edu/37892831

[2] عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح ، م س ، ص 188

[3] جميل حمداوي ، اتجاهات الاخراج المسرحي ، دار الريف للطبع و النشر الالكتروني ، الناظور المغرب، ط1،2020 ،ص 120

و جاء في المعجم المسرح ' لبافيس' " انها الدراسة الآلية المطبقة على جسم الانسان البشري "[1]
أما في مجال المسرحي هي طريقة يعتمدها المخرج لتدريب ممثليه بطريقة بلاستيكية ، لأداء مجموعة من الحركات الجسدية متمثلة في حركات و إشارات و إيماءات ميكانيكية آلية ، تتطلب من الممثل تدريبات صارمة و مرونة لكي يقوم بهذه الحركات. البلاستيكا فن يقوم على ترويض الجسد ، و البيوميكانيك علم يهتم بالممثل من الناحية الجسدية والحركية.

'البيوميكانيك 'هي منهج تطبيقي يقوم على تدريب الممثل حركياً و جسدياً لفرض الصورة البصرية و دلالاتها ، لتكسير هيمنة الحوار اللفظي أمامها لما له من طفرة جمالية وفنية ، يقول' مايرهولد ' موضحا منهجه التدريبي:"إن البيوميكانيكا هي عبارة عن تمارين لا يمكن نقلها مباشرة في داخل المشهد.إنها تدريبات خاصة قمت بصياغتها على أساس تجربتي الطويلة وشغلي مع الممثلين. فقد كنت أقول لنفسي، من الضروري أن يكون هذا الشيء أو ذلك ، ...، والتي يمكن أن يقوم من خلالها استغلال الوسائل التي يمتلكها، وذلك من أجل إيصال وبث الأفكار التي توجد في أساس العرض المسرحي." [2]إذن على الممثل تدريب وتطوير مهارته الحركية ودمج القدرة البدنية بالقدرة الذهنية من خلال الحركات ،النظرات ، الصمت ، الإيقاع ، إيماءات و الإشارات .

1 – 2 الأداء الجسدي عند مايرهولد :

لقد اعتمد 'مايرهولد 'على مصادر أساسية يستقي منها وجهة نظره الجمالية ، الجمباستيك ، السيرك ، أيضا المسرح الياباني والصيني القديم ، لإعطاء مسرحه بعداً فكرياً ، من حيث الإخراج ليضع أسس و بنية الأداء التمثيلي للمثل من خلال تعامله مع أدواته الرئيسية ، متمثلة في الصوت و التعبير الجسدي.

[1] باتريس بافي ، معجم المسرح، م س ، ص99

[2] جميل حمداوي ، اتجاهات الاخراج المسرحي ، م س ، ص 125

أ – الصوت :

لقد أبدى' مايرهولد 'أهمية للصوت بوصفه أداة مهمة بيد الممثل ، فقد دعاه أن يكون أدائه الصوتي منسجماً الحالة الشعورية للشخصية المسرحية ، لتحقيق التواصل الجمالي مع المتلقي ،لذلك وضع هذه الأسس في للتدريبات :

" 1 – الكلمات توقع على البارد ، بعيداً عن اية اهتزازات tremolo و بكائيات و بعيداً اي توتر او ايقاعات حزينة .

2 – يجب ان يكون الصوت مسنوداً من ' الحجاب الحاجز' ويجب ان تقع الكلمات كقطرات الماء في بئر عميق ، دون ان تحدث رنات صوتية في الفضاء ، ويجب ان لاينتهي الصوت بتطويلات كتلك التي يحدثها قارئو الشعر بشكل سيئ و مختلف ." [1]

3 - "لا مجال للكلام السريع مطلقاً "[2].

4 – "و الارتعاشات الروحية ' التي تعطي طعن الأسطورة ' أقوى و أغنى و أعظم أثرا من انفعالات المسرح القديم التي لا يمكن السطوة عليها ، و هذه الارتعاشات يجب أن تنعكس في العين ، و الشفاه و في الصوت ، و في طريق أداء الحروف .. إحساس بركاني مع هدوء خارجي.

5 – و هذه الارتعاشات الروحية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشكل الخارجي .

6 – و اللحظة التراجيدية تؤدي بابتسامة . و بوجه عام فهو ضد الصراخ و العويل ، و يدعو إلى الحزن الهادئ العميق " [3]

[1] سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م س ، ص 166

[2] علي الحمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ، م س ، ص 160

[3] سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م س ، ص 166

ب – التعبير الجسدي:

إن نقطة الخلاف' لمايرهولد' مع المسرح الواقعي ،كان يفرض على الممثل التقمص و الاندماج من خلال استحضار الحالات الجاهزة ،لذا دعا الممثل إلى استنباط قدراته النحتية بجسده لتعبير عن المضمون الدرامي و لإضفاء الإحساس الجمالي في أداءه ." ان الكلمات ليست كل شيء ، ويجب ان يستكمل المعنى بالحركة التشكيلة . بشرط ألا تكون هذه الحركة ترجمة للكلمات : ان حقيقة العلاقات بين الأشخاص ، التي تقررها الإشارات و الأوضاع ، و النظرات و لحظات الصمت . اما الايقاع ، فيجب ألا يكون واحد بالنسبة للصوت و الحركة " [1] و هذا يعني على الممثل ان يرسم حركات بجسده على الخشبة ليفاجئ المتلقي ليوسع ويحرك خياله.

و دعي 'مايرهولد 'ممثليه الى :

* على الممثل التمكن من طاقته الجسدية من خلال التحكم في حالاته الجسدية بدقة و مهارة.

* لكي يكون هناك توافق حركي يجب ان يتخلله فواصل صمت ، خاصة اذا كان الممثل يتمتع بأداء إيمائي .

*اما الاداء الايمائي ليس تعابير الوجه فقط ، بل هو اداء اليدين ، و وضعية الجسم و انسجام ذلك كله على الخشبة .

*يجب على الممثل يدرس بصورة علمية ،قواه الحركية و ميكانيزم العضلات في جسده " [2] .

ان هذه التوجيهات التي ركز عليها 'مايرهولد' في ما يخص اداء الممثل ، تحتاج منه كفئاً و نضجاً من الجانب الثقافي و التقني ، وتنشيط خياله بالتدريب المستمر من خلال اعتماده عل " دراسته سيرة الناس العظماء ، الرحلات ، دراسة مؤلفات الفن ، دراسة الأدب القوي تكويناً " [3]

[1] سعد اردش ، م ن ، ص 166-167

[2] علي الحمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ، م س ، ص 162

[3] علي الحمداني ، م ن، ص 163

2 جمالية القسوة في منهج انتونين أرتو :

ولد 'أنطونين أرتو(Antonin Artaud' في مرسيليا في 4 سبتمبر 1896 – توفي في باريس 4 مارس 1948) هو شاعر سريالي وممثل كما أنه ناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي.ظهر أول مرة على المسرح في مسرح الاتلييه Atelier عند المخرج الفرنسي ' شارل ديلان 1885– 1949 '. [1]بدأ حياته شاعراً سريالياً "و قد ساهم 'انطونين ' أرتو في تطوير المسرح الفرنسي من خلال مسرحياته العظيمة ، التي اعتبرت خيانة لمبادئ السريالية ، أي من خلال المسرح المعترف به حين ذاك ، مما أدى إلى طرده من الحركة السريالية عام 1926 " [2] .

و يعد 'أنطونين أرتو' امتدادا طبيعيا لاتجاهات رفض الواقعية و التمرد عليها ، لقد التقت أفكار أرتو مع الكثير، أمثال "كريج و أبيا " و لكنه تميز عنهما في قدرته علي صياغة نظرية تستند إلي أسس فلسفية جمالية و هي ما يطلق عليها بنظرية القسوة.ان هذه الأفكار تعد تمرداً على المسرح الغربي " ان غاية الفن عند ارتو ليست كما علمتنا دروس الحضارة الغربية في القدرة على التحليل الأفكار و المشاعر و توصيل ذلك القارئ او المشاهد ، و انما في توليد الرمز الموحي بحالات من التأثير العظيم كالرهبة و القلق و الانتهار الكوني او الميتافيزيقي "[3].دعا ارتو الى وجوب الأسطورة والسحر والميتافيزيقية في لغة المسرحية ، و الى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبة المسرح والصالة معا ، واستبدلهما بمكان واحد ، لتكشف عن فلسفته الجمالية في العرض المسرحي.

" لا شك ان اتجاه ارتو كان غريباً على الثقافة الغربية و على الحضارة الغربية ، و لاشك ايضاً انه كان متأثرا بحضارة مختلفة كل الاختلاف ، يجمع النقاد على إنها الحضارة الأسيوية في الصين ، الهند و اليابان "[4]يرجع كل هذا لتأثر ارتو بالمسرح الشرقي القادم من آسيا ، وكان ذلك عند

[1] ينظر :كمال الدين عيد ، اعلام و مصطلحات المسرح الاوربي ، م س ، ص 87

[2] ينظر :نهاد صليحة ، المدارس المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1994 ، ص 67-68

[3] عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح ، م س ، ص 194

[4] سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، م س ، ص 185

مشاهدته لفرقة بالي الراقصة عام 1931 بباريس، فأدرك لتوه فكرة اللغة الجديدة للمسرح والتي تختلف عن ما كان يعرض في المسرح الغربي.

ويكتشف أرتو ' مسرح القسوة ' " و يريد للمسرح ان يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجد .. يريد ارتو للمسرح ان يكون بين البشر ، و وسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب ان تتوصل الى تنويم جهاز الاحساس عند المتفرجين "[1] ان رؤيته لهذا المسرح الجديد ' مسرح القسوة ' وهو ان يؤثر على المتفرج ليفقد سيطرته العقلانية و الحياة الواقعية إلى حياة السرية الميتافيزيقية ، الروحية ، البدائية .

2 – 1 مفهوم مسرح القسوة :

للمرور إلى مفهوم 'مسرح القسوة ' سنعرج إلى رؤية ارتو لمفهوم المسرح " يتخذ مفهوم المسرح عند ارتو دلالات مختلفة ، وان لم تكن متعارضة ، فهو يستخدمه لتدليل على قيم ، على ما رفضه و يدعو إليه في الآن نفسه . ولا يعني ذلك اضطراباً في فكر آرتو ، بل يشير الى دقته و ديناميكيته ، انه يريد من وراء ذلك ان يحي مفهوم المسرح و ان يعيد اليه قوته التي فقدها " [2] . هذا يعود بنا إن من مخلفات الحرب العالمية الثانية ظهور تيارات جديدة ،من بينهم ارتو الذي دعا بالعودة إلى المسرح و رفض كل ماهو تقليدي للمسرح الغربي خاصة على مستوى ادب المسرح و العرض ، الإخراج ، الأداء

لتغيير مفاهيم عدة لهذا الفن في عناصره و منظومته . ليتجاوز المسرح المفهوم التقليدي و إعادة للمسرح حريته الكاملة " فمع بداية القرن العشرين توقفت الفنون التشكيلية – تحت تأثير الفن الإغريقي – عن ان تكون مجرد تقنية لتصبح نوعاً من السحر "[3] ليعود الفضل لهذا المسرح في تحرير المسرح من كل العوائق .

---

[1] سعد اردش ، م ن، ص 184-185

[2] عبد الواحد بن ياسر ، عشق المسرح ، منشورات دار التوحيدي ، الرباط ، المغرب ، 2011 ، ص 18

[3] عبد الواحد بن ياسر ، م ن ، ص 18

جاء في معجم اللغة المسرحية ' مسرح القسوة ' " يستوعب مصطلحين آخرين هما (المسرح و رديفه) و (المسرح الخام) و هي عبارات او تسميات متداخلة و مكملة لبعضها بعضا، جاءت على لسان انطونان ارتو في معرض حديثه عما يجب ان عيه العمل المسرحي " [1]

وفي معجم المسرحي لماري الياس و حنان قصاب فان مسرح القسوة ..." يطلق عليه اسم مسرح العنف . و مسرح القسوة تعبير ابتدعه المسرحي انطوان ارطو A .artaud (1896-1949)و صاغه بشكل نظري في كتابه 'المسرح و قرينه ' (1938) ... كما طرح آرطو مفهوم مسرح القسوة و اعطاها بعدا فلسفيا في محاولة لإعادة صفة القدسية الى المسرح الغربي الذي وصل برأيه الى طريق مسدود حين ابتعد عن اصوله و اهدافه الاحتفالية "[2]. إن رفض ارتو للمسرح الغربي باعتباره مجرد تمثيل و تقليد بل وطالبه بالعودة إلى جذوره الاحتفالية و الطقوسية البدائية ، ليحرر الإنسان من مشاعره العدوانية المختفية في ' لا وعي ' و الانفعالات الموروثة ، بالتطهير القاسي .

ودعا إلى تقويض المسرح الغربي باعتباره " مسرح عقلاني و ماديو حواري ، يهمل الاشكال الاحتفالية الفطرية و التمظهرات الجسدية و الحركية و الطقوس الدينية و الاسطورية و السحرية" [3]

ودعا 'ارتو' إلى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة في المسرح الغربي ، أراد لمسرحه أن يكون

أشبه بمحرقة ، طاعون بين البشر ، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الإحساس عند المشاهد ، والقسوة " لا يقصد بمعنى ألم الجسد او الدم او نوع من القسوة السادية " يستوجب مسرح القسوة هجر المألوف (المتمثل في توبر الواقع من خلال المواضيع المستهلكة) و استدعاء ما خفي عن الأبصار و ما تدركه بالضرورة الحواس و العمل على إزعاج المتفرج و دفعه بشتى الطرق إلى إجهاد نفسه و إعادة النظر في ما ألفه من قوالب و صيغ " [4]

[1] التيجاني الصلعاوي ، رمضان العوري ، معجم اللغة المسرحية ،م س ، ص 270

[2] حنان قصاب , ماري الياس , المعجم المسرحي م س, ص 446

[3] جميل حمداوي ، اتجاهات الاخراج المسرحي ، م س ، ص 132

[4] التيجاني الصلعاوي ، رمضان العوري ، معجم اللغة المسرحية ،م س ، ص 271

إذن مسرح القسوة، وهو أسلوب أداء مبني إلى حد كبير على الحركة، إلى صدم حواس الجمهور، أحياناً باستخدام العنف والصور الصادمة التي تناشد العواطف. والأضواء الساطعة و الانتقال السريع والأصوات و الموسيقى الصاخبة غير مألوفة لتعصف بالمشاهد خلال العرض.

ومن ابرز ما جاء به 'أرتو' هو ان الهدف من مسرح القسوة هو تحرير القوى في لاوعي المشاهد ، حتى يتمكن من إيقاظ صور الحلم في عقله و هواجسه الباطنية (المخفية) و المعلنة من التعبير المباشر عن نفسها .

2 – 2 ارتو و مفهوم الإخراج :

إن مسرح القسوة هو مسرح يحد من سيطرة النص و الحوار ، ويستبدلهما بسينوغرافيا الحركة الجسد ،من خلال التمرد على المسرح الغربي القائم آنذاك على سيادة النص و الدعوة إلى لغة هيروغليفية جديدة تميزه و تجعل له خصوصية .

إن المشهد في المسرح الغربي يبقى دوماً أسير النص "يظل المشهد المسرحي لا هواتانياً طالما هيمن عليه الكلام أو أراد الكلام ، ويظل لاهوتانيا طالما بقيت بنية تحمل بمقتضى التراث باسره .العناصر التالية : مؤلف —خالق ، غائب –و بعيد ، مسلح بنص و يراقب و يوحد و يقود زمن العرض —او معناه — تاركاً اياه يمثله عبرمايدعي ب ' محتوى ' افكاره و مقاصده يمثله عن طريق نواب مخرجين او ممثلين ، مؤدين مستبعدين يمثلون شخصيات هي نفسها لا تقوم و عبر ما تقوله اولاً سوى بتمثيل فكرة الخالق "[1]. إن تحليل 'ارتو ' لسيطرة النص على اعتماده على الخطاب الأدبي ، بأن الحوار مكتوب ومنطوق وهو بهذا يحمل صفة الكتاب اكثر من أن يكون مسرحا للعرض، متناسياً بناء العلاقات في العناصر المشهدية .

في مقاله له نشره سنه 1936 بعنوان (المسرح والآلة) يقول أرتو "(الكتابة تعني حرمان الفكر من الحركة في فضاءات الاشكال). النص بالنسبة له يؤدي الى تحديد الفكر وقولبته داخل أطار الشكل.

[1] عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح ، م س ، ص 197

يقول ايضاً (كثيرا ما نجد أنفسنا أمام حواجز في الحالة التعبيرية لا تستطيع الكلمات تجاوزها فنلجأ إلى الأشاره بعفويه) " [1]

يدعو ارتو إلى لغة جديدة تستطيع أن تملئ فضاء المسرح بدل من أن تكون أساس للعرض الدرامي كما هو في وجود النص.إلى لغة المسرح الجديدة وجدها في مسرح الشرقي. لغة الإشارة و الإيماءة والهيئة والصوت. مرتكزة على عناصر للتعبير بصريه وسمعيه في آن واحد.

يتعامل (ارتو) مع النص المسرحي في ثلاث مراحل مختلفة :

"**المرحلة الأولى**: وضع النص في مكانه عالية، فاحتفظ بمقام النص وجعله في الصدارة ، ومعناه الخضوع للمؤلف ، والخضوع للنص في العرض المسرحي.

المرحلة الثانية: كف عن الدفاع عن فكرة عدم المساس بالنص، ونفى حرفية النص لصالح روح النص ، وتلا هذا الشئ ،حرية المخرج، حرية العقل المطلق، استبدلت سيادة النص، شيئا فشيئا، سنطلب من الإخراج، لان النص أن يعنى بتجسيد الصراعات القديمة.

المرحلة الثالثة: استبعاد النص، والتعويض عنه بالصراخ والالتواءات ، يفعل بالنص ما يحلو له، وهذه المرحلة أذل فيها النص، وشوهه، وافقده صفاته الرئيسة تدريجيا[2]".

وقد برزت جماليات ' ارتو' و فلسفته الذي أتبت تفوق المخرج ، و ذلك حيث سيطرت قدرة المخرج الخلاقة سلطة الكلمات ليتفوق المخرج علي النص ، و قد ارتبط الإخراج بفضاء مسرحي من خلال استبدال ما هو لغة مكتوبة بلغة مرسومة في الفضاء الذي تملؤه الحركات و الأشكال و الألوان و الصرخات حيث دعا' ارتو ' إلى نبذ خشبة المسرح والصالة معا، واستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع ، بمكان متسع ليس به حواجز تفصل بين المتفرج و الممثل ، ليصبح المسرح

[1] علي كاظم الزهر، قراءة في مسرح أنطوان ارتو من خلال كتابه (المسرح وقرينه) ، الصفحة الثقافية ،11-8-2011
http://www.al-nnas.com/CULTURE/18tm02.htm

[2] معتمد مجيد حميد لعبيدي ، اتجاه مسرح القسوة ،07-10-2012
https://finearts.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=13&lcid=21252

الأحداث نفسها ، ويعيد الاتصال المباشر بين المشاهد و العرض ، والممثل والمشاهد ، كون المشاهد منغمس في تلك الأحداث ومحيط بعناصر العرض. " فالفضاء يتكون و يتشكل من عناصر مادية تعتمد الحركات و الإشارات ، و الوقفات ، و الأضواء و الأصوات و الصرخات ، وبذلك ينطبق و صف ارتو للمسرح بانه مكان مادي و ملموس و يتطلب ان تملاءه بلغته الحسية و ان نجعله يتكلم لغته الملموسة "[1]

و يعتمد علي ملئ الفراغ بمجموعة من العناصر و هي:

*–التمثيل الحركات ،الصوت(الممثل يعتمد على الحركة بشكل كبير، والكلام أيضًا الذي يستخدمه من أجل خلق إيقاع موسيقي كأن يكرر جملة بنبرات ونغمات مختلفة للوصول إلى شكل من أشكال التوازن الهارموني، كما أنه يرتجل ولا يعتمد على نص مكتوب) .

*الإضاءة : من طرق جديدة للإضاءة تعتمد على نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، او طبقات ، وذلك لكي يجعل المشاهد يشعر بالفزع الذي يخدم فكرة مسرح القسوة.

*–الموسيقي و الإيقاع و الرقص[2] .

*– الأزياء.(استخدام (المانيكيات الضخمة) أي تماثيل عرض الملابس ، و الأقنعة الضخمة [3]

* –الجمهور. فهو عنصر لا يقل أهمية عن بقية عناصر العمل المسرحي لذا يوليه أهمية قصوى، من خلال كيفية إشراكه في هذا العمل

فقد أراد ارتو تقليص دور الكلمة ودور النصوص المسرحية كوسيلة اتصال فكري والاكتفاء بشاعرية العرض المسرحي المتمثل بعناصره الرئيسة من إضاءة و ديكور ومؤثرات ورقص وحركات وإيماءات صامتة ، " كما أوصى باختيار كلمات ذات نغمة دينية توافقية لتحقق الاتصال المباشر بالجمهور وكان اختيار تلك النوعية من الكلمات لما تركته نشأته الدينية الكاثوليكية على أفكاره وشخصيته،وقد

[1] عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح ، م س ، ص 198

[2] ينظر : معتمد مجيد حميد لعبيدي ، اتجاه مسرح القسوة ،07-10-2012
https://finearts.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=13&lcid=21252

[3]ينظر : حيدر جواد كاظم العميدي ، الازياء المسرحية ، م س ، ص 58

رفض الاستسلام للنص بشكل كامل وقال "[1]. كما انه يعتمد مسرح القسوة على الارتجال و لكن ليس اثناء العرض بل اثناء العملية الاخراجية ، أي اثناء التدريبات و امام المخرج .

2 – 3 الممثل و الحركة في نظرية أرتو :

يولي' أرتو ' الممثل أهمية خاصة ، باعتباره عنصر من العناصر الفعالة في العرض المسرحي والذي تلقى على عاتقه مسؤولية كبيرة أثناء العرض، إذ يعوّل عليه في ترجمة الكثير من الأفكار والرؤى التي يسعى الى تجسيدها. وانه عضو هام في العملية المسرحية ولا تقوم للعروض المسرحية قائمة ، ذلك لأن تحقيق ما يرمي إليه في مسرح القسوة ، يعتمد بالدرجة الأولي علي حيوية الممثل و قدرته علي التعبير ، و علي الاستحواذ علي مشاعر المشاهد، حيث أعطي' أرتو ' الممثل حرية واسعة لتحديد أسلوبه التمثيلي ، و كان يري أنه لا توجد قواعد ملزمة توجب علي الممثل ضرورة التمسك بها ، بشرط أن يمتلك الممثل قدرات حركية و صوتية هائلة تمكنه من الرقص و الحركة و الغناء "كان أنطونان أرطو صاحب نظرية " مسرح القسوة" يتحكم في الممثلين، ويحولهم إلى كائنات احتفالية متحركة مع مسار التنغيم ، وتوالي الاهتزاز، وإيقاع الإخراج ، ... بل هو يدعو إلى مسرح شامل يعتمد على الحركة والكوريغرافيا والتشخيص التعبيري الجسدي، علاوة على الرقص والغناء والإيماء والباليه." [2]

ويعني هذا أن 'أرتو' يطلب من ممثليه الارتكاز على الحركة والجسد والصور الكوريغرافية. كما يدعو إلى الممثل الاحتفالي الطقوسي الذي يحول العرض المسرحي إلى فرجة احتفالية طقسية ، لتحرير المشاهد من غرائزه الانفعالية السلبية، وتطهيره عن طريق القسوة.

ويجب على الممثل في مسرح القسوة ان يكون متفاعل مع عناصر العرض المادية " فالممثل هو مركز الاشعاع لجميع الاستجابات الانفعالية بوصفه المصدر الرئيسي و الحيوي الذي يتحرك في الفضاء

---

[1] احمد سلمان عطيه ،اشكان حسين غالي سمات شخصية المخرج العراقي و علاقتها بالمنظر المسرحي ، مجلة جامعة بابل ،العراق ، المجلد 23 ، العدد 3 ، ص 1392 ، file:///C:/Users/NIB/Downloads/.pdf

[2] جميل حمداوي ، نظرياتالممثل في مجال المسرح ،منتديات الشلف التعليمية ،13-03-2011
https://chlefeduc.yoo7.com/t11-topic

مولداً حالة التفاعل الروحي و النفسي مع كل ما هو طقسي و بدائي في الوعي الجمعي الذي يربط الممثل بالمتفرج "[1] ولكي يظهر الممثل الجانب الخفي تلك العواطف ، من خلال تلك الشحنات التي بدورها تترجم على شكل حركة الدالة على معنى تلك العواطف ، كما يجب يكون يتمتع بمهارات و إمكانيات جسدية و نفسية عالية لاستحضارها .

إن استخدام الحركة في مسرح القسوة باعتبارها محفز تفجيري للشعور بعملية الإحساس الاحتفالي الجماعي ، ليتحقق مشاركة المشاهد في الغرض ، وتكمن أهمية تأكيد 'ارتو' على أن تلعب دور في إيصال الرسالة عن طريق حبل متين بين العرض و المتفرج ، لتكشف تلك العواطف و المشاعر الصادقة ، فتظهر بمضمونها عن طريق الجسد الرابط بين الممثل و المشاهد [2]

. فالحركات تعبر عما تعجز عنه لغة الكلام ، وهي تتيح للمسرح أن يرجع إلى أصله الديني والميتافيزيقي، إنها لغة الجسد التي تعيد إلى الإنسان كل ذاته ، وتقضي على الفواصل بين الروح المادة من ناحية ، وبين الصور واللاشعور من ناحية أخرى حتى ينتج ذلك الاندماج وتطابق بين المجرد والملموس.

[1] عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح ، م س ، ص 199

[2] ينظر : عبد الكريم عبود ، ، م ن ، ص 203-204

الفصل الثاني

المبحث الأول:

الرؤية الإخراجية و اثر منهج مايرهولد في مسرحية ' ثامن أيام الأسبوع '

1 ملخص المسرحية:

يعود نص مسرحية ' ثامن أيام الأسبوع ' الذي أخرجها المخرج : **زروق نكاع** إلى الكاتب العراقي : **عبد النبي زايدي** [1]. وأنتجتها تعاونية "ميلاف 86 للمسرح الحر" من مدينة ميلة ، حيث يشكل العنوان أبعاد رمزية ، ليؤسس لنا تناقضاً يدلي معنىً مغايراً عن المعنى المتعارف عليه في كون أيام الأسبوع سبعة ،وكأن الكاتب يضيف يوماً لا وجود له في الواقع ، لكنه يتجلى في خيال الذين تكون نهايتهم قريبة ، فيفترض النص فضاءً زمنياً تدور فيه أحداث المسرحية هو ' اليوم الثامن ' من الأسبوع الذي يؤسس لتشكيل الرؤية الزمانية للنص ستنعكس بدورها على طبيعة أحداثه الدرامية ، ليترك فتح فضاء للتأويل عند المتلقي ، هو اليوم الذي يبلغ فيه الصراع ذروته بين الحياة والموت، بين تلك الرغبة في البقاء ، بين خيال مليء بالحب والأمل وواقع يسكنه الكره واليأس ، وربّما هو أيضا اليوم الذي يعرّي فيه الإنسان حقيقة الحياة والقسوة التي تسكن تفاصيلها.

وتنتمي المسرحية إلى ما يسمى بمسرح العبث[2]، حيث أن التيمة الرئيسية في المسرحية ترصد قصة رجل يجر إلى مثواه الأخير ليجد نفسه في مقبرة وجهاً لوجه أمام رجل آخر " الدفان " ، يقوم بينهما حوارات حيث الرجل

---

[1] **علي عبد النبي الزيدي**، مواليد العراق الناصرية 1965. هو عضو اتحاد الأدباء والكتّاب العراقيين، بكالوريوس فنون مسرحية في جامعة بغداد بكلّية الفنون الجميلة. كتب العديد من الأعمال الروائية، ويكتب للمسرح مؤلفاً مسرحياً منذ عام 1984. كَتبَ العديد من البحوث والدراسات المسرحية، ونشرها في الصحف العراقية والعربية منذ مطلع التسعينيات. شارك في العديد من المؤتمرات والمهرجانات الروائية المسرحية العراقية والعربية والدولية. صدرت له روايتا "بطن صالحة" (2009)، و"تحوير" (2012)، ولديه العديد من الأعمال الروائية المخطوطة التي لم تنشر بعد.وهو يعدّ من أهم كتّاب المسرح في العالم العربي خيث نال جوائز عديدة

[2] **مسرح العبث** :يتميز بأنه نتاج ظروف سياسية وعالمية كبرى أدت بالفلاسفة المحدثين إلى التفكير في الثوابت.**العبثيون** هم مجموعة من الأدباء الشباب الذين تأثروا بنتائج الحروب العالمية فرأوا أن جميع النتائج التي نجمت عن تلك الحروب هي سلبية لأنها خلقت نفسية سيطر عليها انعدام الثقة في الآخرين فكان انعزال الإنسان الأوروبي وفرديته، هذا ناهيكم عن الويلات والدمار المادي الذي طال أوروبا كلها. ومن أعلام هذه المدرسة ألبرت كامو وصموئيل بيكيت.

يرفض الموت, و يصر أنه إنسان حي ، باعتباره شخص يحب الحياة و هو شخص متفائل حتى لا يتم دفنه ، وذلك تعبيراً عن طموحات الإنسان ودافعه الساعي دائما للتعبير عن إنسانيته والتعبير عن تطلعاته وآماله.

في مقبرة يحر الحارس (**احدب نوتردام**)[1] رجل على عربة داخل كيس كبير وضع في وسط المكان , والدفان يحفر بمسحاته ,. يستفيق الرجل الخارج من داخل الكيس ويطلب الماء , لكن الرجل يستمر يحفر بصعوبة , يبلغه الرجل بأنه يشعر بعطش شديد , لكن الدفان مستمراً يحفر , الرجل يقدم مساعدة الدفان في الحفر مقابل الماء .

و تمثل قول الرجل :

"الرجل : (بصعوبة) هل من ماء ؟

الدفان : (يحفر بصعوبة)

الرجل : أشعر بعطش شديد.

الدفان : (مستمرا بحفره)

الرجل : (ينظر الى الحفرة) يمكنني مساعدتك .. مقابل ان اشرب ماء.

الدفان : (يتوقف) حقا ؟ أ يمكنك ذلك ؟ (يعطيه المسحاة) تفضل احفر إذا سمحت.

الرجل : (ينزل الى الحفرة) أحب دائما أن أساعد الآخرين (يحفر ...) 1[2]"

يبدا الرجل يحفر بالمسحات ولكنه لا يجد ماء ، ظناً منه انه يحفر بئر ، فيخبره انها قبره الذي سيدفن فيه و تمثل قول ' الدفان '

[1] **أحدب نوتردام** :رواية رومانسية فرنسية من تأليف فيكتور هوغو تتناول أحداث روايته التاريخية كاتدرائية نوتردام باريس " " والتي تدور فيها الأجزاء الأكثر أهمية من الرواية. ومن أجمل شخصياته الروائية(شخصية الأحدب) وظاهريا وقع الأحدب في حب شابة جميلة محاولا التضحية بحياته عده مرات من أجلها

[2] نص مسرحية ثامن ايام الاسبوع (انظر الملحق)

"الدفان : من قال ذلك . هي حفرة ليس الا ، احفر ، استمر بالحفر .

الرجل : (يتوقف عن الحفر) حفرة ؟ !

الدفان : إنها حفرتك حفرتك حفرتك حفرتك أيها الميت

الرجل : حفرتي ؟ أيها الميت ؟ من تقصد ؟

الدفان : لا أحد هنا سواك .

الرجل : وماذا افعل بها ؟

الدفان : تفعل بها ؟ قبرك ، إنها قبرك. [1]"

يدور الحوار العبثي بين الرجل المتمسك بالحياة و' الدفان ' الذي لا يهمه سوى دفن الموتى و اخذ الأجرة نظير هذا العمل ،حتى و إن كانوا أحياء ، وضرورة الحياة وعدم الرضوخ والاستسلام من وجه نظر الرجل الإنسان، حيث يلجأ مخرج المسرحية إلى تعليق الجثث أو مياءات محنطة على خشبة المسرح في دلالة واضحة لمصير الرجل الرافض للإملاءات و الأوامر 'الدفان' ، وحال ما سبقوه من قبل .

في نص فلسفي يحمل أبعاد سياسية موجهة أصابع الاتهام للحاكم الدكتاتوري ومآل الشعوب التي تريد الاستمرار في العيش، وهي التي ظهرت جليا في العديد من مواقف وأحداث العرض المسرحي، وأبرزها المشهد الذي يطلب فيه المدفون الكلمة للتعبير عن ما يخالج نفسه ، لينمعه الدفان و يتكلم بالنيابة عنه .

"الرجل : هل تسمح بكلمة اخيرة ؟

الدفان : كلمة ، لا . ماذا تريد ان تقول ؟ سأتكلم بالنيابة عنك (يقوم بدور الرجل)

إنهم يدفنونني حيا ، لا لشيء سوى إنني ارفض عملية دفني هذه ، ارفضها ولن اسكت إزاءها ، بل

[1] نص مسرحية ثامن ايام الاسبوع (انظر الملحق)

أرفضك أيها الدفان الحقير ، القاسي .. الذي لم يعطني قطرة ماء واحدة ، انظروا إلى قساوة وجهه اللعين . انه لا يريد أن يصدق أنني مازلت على قيد الحياة، ولكن روحي ستطاردك أيها الدفان، ! وسأطالب وفي قبري أن تطرد من الحياة كلها، وان تموت أتعس ميتة، لن يدفنك احد، وستظل بلا كفن. مت أيها الجبان، مت أيها الدفان الوضيع، مت، مت، مت ... (يصفق الدفان لنفسه بعد أن يتوقف عن أداء دور الرجل)" [1]

وتبقى الأحداث مستمرة برفض ' الرجل' لدفن و هو حي، و 'الدفان ' يقنعه بحتمية دفنه، حتى يقتنع 'الرجل' ويستسلم ليدفن حياً ليسدل الستار في نهاية المسرحية بهذا المشهد التراجيدي.

2 الرؤية الإخراجية:

لقد عالج المخرج المسرحي ' زروق نكاع ' في هذه المسرحية ، القضايا الانسانية و القضايا الامة العربية و الاسلامية ، و العام الثالث ، من خلال موضوع الديكتاتوريات الظالمة المستبدة ، فقد جمعت الافكار الاساسية للنص المسرحي بما فيها الحوارات التي كانت بالغة العربية الفصحى ، و بين طريقة توظيفها في الفضاء المسرحي ، فمنذ رفع الستار على الديكور البسيط و الثابت طوال العرض المسرحي ، نلاحظ قراءة مغايرة للنص في توظيف الشخصيات الثانوية وتغيير رمزيتها ، حيث جاءت رؤية المخرج بتوظيف شخصية الحارس او الجلاد 'احدب نوتردام 'بدل رجل الاستعلامات وإضافة الشخصية الرابعة المتمثلة في ارواح الجثث المعلقة (انظر الشكل 1)

يمكن اعتبار عرض مسرحية ثامن ايام الاسبوع قفزة جديدة في الاداء الجسدي للممثل الجزائري ، من خلال تطبيق منهج 'مايرهولد 'خاصة اداء ممثل شخصية ' الدفان ' وحركاته البلاستيكية التي تتطلب رشاقة ومرونة بدنية ، الذي بدوره اعطى الديكور و الفضاء المسرحي بكل عناصره حيوية للحيلولة دون ملل المشاهد ، خاصة و ان الديكور ثابت (سبع جثث معلقة وقبر).

[1] نص مسرحية ثامن ايام الاسبوع (انظر الملحق)

(الشكل 1)

لقد شكل الوعي السياسي للمخرج ، في البحث عن مميزات معينة في النص المسرحي لتقريب العرض المسرحي من المشاهد و التفاعل معه ، و ما يخالجه في نفسه ، من خلال الظروف السياسية و الاجتماعية السائدة و التي مر بها ، كما استطاع المخرج ان يخرج من الرقابة من خلال توظيف شخصية 'احدب نوتردام ' (انظر الشكل 2 و 3)بدل رجل الاستعلامات حيث تتوافق الشخصيتان في كون 'احدب نوتردام 'شخصية تظهر في الليل و مطيع ، ولكنه يختلف مع رجل الاستعلامات في انه شخصية مسالمة و خجولة .

(الشكل 2)

(الشكل 3)

فقد وظف المخرج من التقنيات الصوتية و البصرية إضافة إلى حركة الممثلين ، من خلال رسم الفضاء المسرحي ، في دراسة وضع الممثل ووضع الديكور والإضاءة والإكسسوار إضافة إلى الموسيقى ، إن

تصميم الديكور أعطى نظرة للمشاهد بأنه مكان للموت او مقبرة تحنط فيها الموتى ، إضافة إلى الإضاءة و الموسيقى في توكيد المكان ، ولعل العنصر الوحيد الذي أعطى ديناميكية للعرض هو ممثل شخصية 'الدفان ' لتوظيف الجسد من خلال إيماءات و إشارات و حركات ملئت الفضاء المسرحي وعوضت النقص السينوغرافي [1] ، وفي الأخير اعتقد ان المخرج قد وفق الى حد كبير في تقديم عرضة الذي كان يخدم النص من جهة ، وإبداع الممثلين في تحريك خيال المشاهد و تفاعله معه من جهة أخرى.

3 اثر منهج مايرهولد في عرض مسرحية ' ثامن ايام الاسبوع ':

لقد عرضت مسرحية ' ثامن أيام الأسبوع ' قراءة نقدية لواقع يعيشه الإنسان بشكل عام ، و الإنسان العربي بشكل خاص ، فقد استطاع المخرج ان يعطي اهمية لصوت الممثل بوصفه اداة مهمة للممثل و التي دعا إليها 'مايرهولد' ، حيث دعا الى الانسجام الصوت مع الحالة الشعورية لشخصية المسرحية ، كما استطاع الاقتراب من تقنية البيوميكانيك في عرضه المسرحي .

بالنسبة للصوت فقد لاحظنا انسجام في نبرات الصوت في شخصية 'الدفان ' من كلامه أحيانا و كأنه مهرج ساذج ، إلى شخصية صارمة بدون رحمة .[2]

تتضمن الحركات و الايماءات في العرض المسرحي ، دلالات إيحائية تعكس لنا أفكار المخرج في تحريك الخيال لدى المشاهد و تفاعله ، حيث يعتمد على خطابات جسدية متعددة .

وكل ما وجد على الخشبة علامة سياقية دالة على فكرة معينة يعرضها الممثلين ، الذين بدورهم يلقي الرسالة الى المشاهد ليقرؤها ،فلوحظ الجهد المبذول من الممثلين خاصة شخصية 'الدفان ' والتزامه

[1] انظر عرض مسرحية ثامن ايام الاسبوع
https://www.youtube.com/watch?v=cuZL0nRpTPs

[2] انظر عرض مسرحية ثامن ايام الاسبوع https://www.youtube.com/watch?v=cuZL0nRpTPs

بإرشادات المخرج ، في جمع التقنيات التي نادى بها مايرهولد ، من خلال الحركات البلاستيكية المرنة الرشيقة .انظر (الشكل 4و 5و6)

(الشكل 4)

(الشكل 5)

(الشكل 6) استخدام آلية البيوميكانيك في رفع الممثل للممثل

ان تلك العلامات يتحدد معناها عبر جسد الممثل من إيماءاته و حركاته و خطاباته ، لتخلف اثر تفسيري للمشاهد مع اختلاف ثقافته و حالته النفسية ، فتقنية تحريك الأصابع و الإيماءة بالشفاه دلالة على الفضول وحب الاكتشاف ، حيث نرى شخصية الدفان يحاول ان يعرف دور من في الدفن ، ولكن يريد إتمام عملية حفر القبر (انظر الشكل 4)

ان تحقق جمالية العرض في مسرحية ' **ثامن أيام الأسبوع** ' بركح فقير لم تتحقق إلا من خلال الحركات الجسدية التي تدخل الممثل في العملية التواصلية بينه وبين المشاهد ، وهذا ما لوحظ في ممثل شخصية 'الدفان ' التي ظلت تتكلم وتتحرك في الفضاء المسرحي وتصرح ، وكأنها شخصية مهرج و تارة شخصية ديكتاتورية انظر :(الشكل 7)

(الشكل 7)

المبحث الثاني :جمالية الفضاء و الاداء الحركي مسرحية ' ثامن أيام الأسبوع '

1 مفهوم الجمالية المسرحية :

قبل أن نعرج إلى التقنيات الجمالية للعرض المسرحي ، لا بد لنا أن نتطرق إلى مفهوم الجمالية المسرحية ، فقد شكلت نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين مع مجموعة من المخرجين الطليعيين ، منعطف لتأسيس القفزة الأولى للجمالية المسرحية ، "هي إعادة تعريف المسرح باعتباره فنا. فبعد أن اقتصر البعد الفني للمسرح على الأدب الدرامي، أصبح الأمر يتعلق بإعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي"[1].

وقد ولد مع'كريج ' المفهوم الجمالي لفن المسرح ، حيث لم يعد قائم على النص ، بل امتد إلى العرض المتمثل في مختلف عناصره المشهدية ، الديكور ، الممثل جسده و صوته ، الإضاءة ..

"و قد ميز 'اندي فسطان ' بين نوعين من الجمالية المسرحية : الجمالية المسرحية عموما التي يسميها بالأحرى 'جمالية درامية '، و' جمالية الإخراج '[2].

وجاء في معجم المسرح لباتريس بافيس " فالجمالية المسرحية (أو الشعرية) تقوم بصياغة قوانين تركيبية توليفية و طريق للعمل في النص على خشبة المسرح ، و تجعل النظام المسرحي متكاملاً ضمن

مجموعة أوسع: النوع ، ونظرية الأدب ، ونظام الفنون الجميلة و الخانة (آو الفئة) ، و المسرحية آو الدرامية و نظرية الجمال ، و فلسفة المعرفة " [3]، من هذا المفهوم فان الشعرية (الجمالية) تتجاوز المجال المسرحي ، و تهتم بأجناس أخرى غير المسرح .

---

[1] كاترين نوكريت ، تر : م احمد حسيني ، مفهوم الجمالية المسرحية ، مجلة أنفاس نت ، 2009 https://www.anfasse.org

[2] كاترين نوكريت ، م ن .

[3] باتريس بافي ، معجم المسرح ، م س ، ص 221

و قد أعاد باتريس بافيس صياغته لتعريف الجمالية المسرحية عبر ثلاث مقولات :

" **الجمالية المعيارية** : تقيس النص أو المسرحية و تتفحصهما ، بحسب معايير الذوق الخاصة بحقبة معينة (حتى لو كانت مشمولة في نظرية عامة للفنون من قبل خبير جمالي) .

الجمالية الوصفية (أو البنيوية) : وهي تكتفي بوصف الأشكال المسرحية ، و إدراجها و تصنيفها بحسب معايير مختلفة .

جمالية الإنتاج و التلقي : إنها تسمح بإعادة صياغة ثنائية ، معيارية / وصفية ، فجمالية الإنتاج تعدد العوامل التي تفسر تكوين النص ، بطريقة عمل خشبة المسرح " [1] .

و من خلال ما جاء به هذا المفهوم فان الجمالية المسرحية تتعلق بالنص أو العرض ، و مجال تطبيقها واسع فهي تتجلى في عناصر الجوهرية للمسرح ، الفضاء و المكان ، الإخراج ، الممثل ، الديكور و الإضاءة ، الأزياء و الموسيقى ..

وقد ساهمت التكنولوجيا من خلال تقنياتها ، التي انعكست جمالياً وفنياً وفكرياً على خشبة المسرح عن طريق صنع أبعاد خيالية متكاملة في الفضاء المسرحي للتعبير عن مختلف الثيمات المقصودة،

كذلك فإن رفع وخفض الديكورات في المشاهد المسرحية مرتبط بالجانب التكنولوجي للمسرح، إضافة إلى الإضاءة ومزاياها الجمالية و الموسيقى لتوطيد الحس الشعوري والمضمون فوق الخشبة، إذ تسهم التكنولوجيات كعمليات تنفيذية أدائية آلية في تحقيق جماليات غير مسبوقة على مستوى عالٍ من الإتقان يشترك بها المخرج وكل طاقمه التقني .

[1] باتريس بافي ، معجم المسرح ، م س ، ، ص 221-222

2 جمالية الفضاء المسرحي:

من الصعوبة التي تعترض الباحث في مفهوم الفضاء المسرحي هو الالتباس الذي يبدو بينه وبين المكان ، فقد ظل مصطلح الفضاء مرادف للمكان في الكثير من الكتابات النقدية ، " لذلك فان الكثير من البحوث و الدراسات ، على امتداد تاريخ جماليات المسرحية ، قد تناول المكان المسرحي و ليس الفضاء المسرحي سواء من حديثها عن الاشكال المعمارية للمسارح و القاعات ،او عن انواع المنصات و تطورها عبر التاريخ من مدرجات الدائرية في المسرح الاغريقي حتى الشكل الايطالي (العلبة او المكعب) في الجماليات الكلاسيكية ، ومنه الى الاشكال المتحولة او المفتوحة " [1] .

ان مصطلح الفضاء المسرحي اوسع و اعم من مصطلح المكان الذي يحيلنا على الجانب المادي أو العلبة الإيطالية أو الفضاء المحدود سواء أكان منغلقا أم منفتحا أو كان ذلك الفضاء في حلبة داخلية أو ممتدا في رقعة خارجية. و الواقع ان الفضاء المسرحي يتضمن البناء بالمعماري للمسرح و كل ما يضمه من قاعة الى المشاهدين و و الركح ، الديكور و الاضاءة ، الممثلين ، موسيقى...

وقد جاء في معحم المسرح لباتريس بافيس مفهوم الفضاء او الحيز حيث عرفه و قسمه الى انواع :

" ***الحيز (او الفضاء) الدرامي** : وهو الحيز الدراماتوجي الذي يتحدث عنه النص ، و هو حيز مجرد يقوم القارئ او المشاهد ببنائه بواسطة الخيال (خلال توظيفه).

***الحيز (او الفضاء) المسرحي** : هو حيز حقيقي للخشبة – المنصة حيث يتحرك الممثلون ، و ينحصرون في حيز فعلي من مساحة المسرحية او يتحركون في وسط الجمهور .

***الحيز (او الفضاء) السينوغرافي** : هو الحيز المسرحي ، و المعرف بشكل ادق بالحيز في الداخل حيث يوجد الممثلون و الجمهور داخل العرض .

[1] عبد المجيد شكير ، الاهتمام الجمالي في المسرح المغاربي ، م س ، ص 75

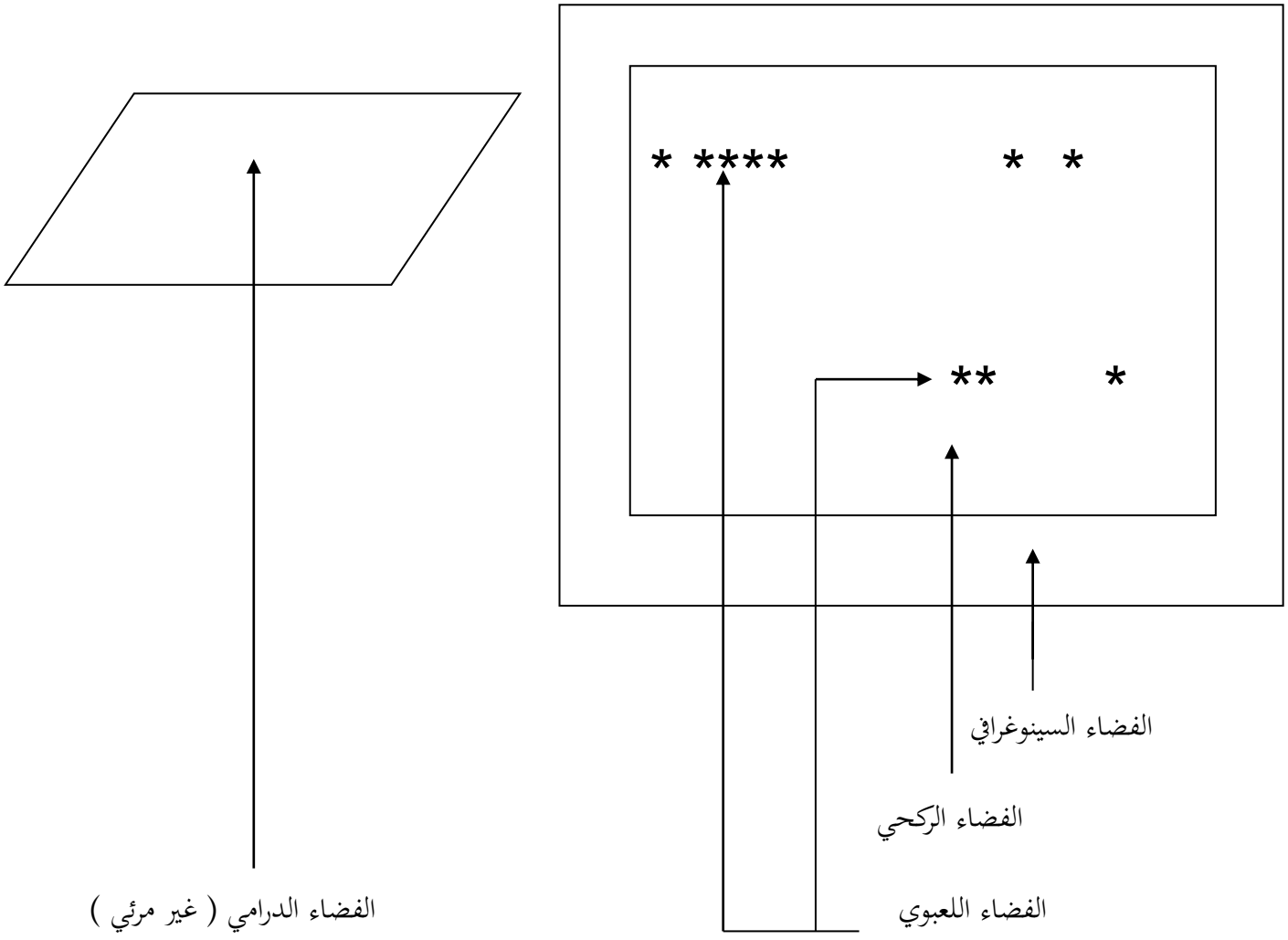
***الحيز (او الفضاء) اللعب (الحركي)** : هو حيز مبدع من قبل الممثل من خلال حضوره و تنقلاته و علاقته بالمجموعة و تموضعه على خشبة المسرح ." [1]

إن هذه الفضاءات الأربعة تصنف الى نوعين : فضاء مسرحي بصري متمثلة في الفضاء االركحي و السينوغرافي و اللعب ، و فضاء مسرحي غير بصري متمثل في الفضاء الدرامي ، حيث شكلها باربس بافيس على الرسم التالي:انظر المخطط الموالي [2]

[1] باتريس بافي ، معجم المسرح ، م س ، ص 213

[2] عبد المجيد شكير ، الاهتمام الجمالي في المسرح المغاربي ، م س ، ص 77

مخطط باتريس بافيس



(الفضاء المسرحي = المرئي)

(اسقاطات خارجة عن الخشبة توجد في مخيلة المتفرج)

ان الفضاء المسرحي هو عنصر أساسي في العرض المسرحي ، وأول عنصر يواجهه المشاهد ، وبالتالي ، "فهو الذي يؤثث الفرجة ويبلورها فنيا ويشكلها جماليا. و نعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من سينوغرافيا وجداريات وديكور وأجواء وظلال فنية وعلامات سيميائية وإشارات بصرية ولغوية يتذيل بها العرض الدرامي. " [1] وعليه فالفضاء و الذي يؤثث الفرجة و يشكلها جمالياً و فنياً.

وهناك مجموعة من الطرائق الفنية والجمالية في تأثيث الفضاء المسرحي منها :

الفضاء الفارغ: لقد أصبح الفراغ في الفضاء المسرحي ،ميزة من مميزات المسرح الحديث الذي سارت معظم تجاربه نحو الفراغ ، وانكب العمل السينوغرافي على إلغاء عناصر الديكور أو الاتجاه في أحسن الأحوال إلى اختزالها في اقل العناصر الممكنة، و بتالي تجاوز كل ما يمكن إن يكون محاكاة لمكان من العالم الواقعي . " ويعتبر بيتر بروك من أهم المنظرين للمساحة الفارغة وفضاء الفراغ في الكثير من دراساته وكتبه النظرية حول المسرح، كما اشتغل أنطوان أرتو وگوردون گريگ على هذا النوع من الفضاء المفرغ من الإكسسوارات وكل اللوازم المتعلقة بالديكور والسينوغرافيا المؤثثة." [2]

لقد وجد مفهوم الفراغ مكانة عند المخرج **'رزوق نكاع '** في عرضة لمسرحيته ' ثامن أيام الأسبوع ' ولكن من منطلق جمالي و فني أو يعود إلى صعوبات مالية ، فقد كان الفضاء المسرحي يستحوذ عليه الفراغ مع وجود إضاءة خافتة حولته إلى فراغ مظلم ، و الديكور مختزلاً و شحيح ،

متمثل في سبع جثث محنطة معلقة في المجال الخلفي للخشبة ، وقبر يتوسط الجانب الأيمن للمشاهد إلا انه كان معبراً عن المكان و المتمثل عن مقبرة انظر: (الشكل 8 و 9)

[1] جميل حمداوي ، شعرية المسرحي و مكوناته الجمالية ، الحوار المتمدن ،العدد 1927 ، 2007

[2] جميل حمداوي ، م ن .https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=97391

(الشكل 8)

(الشكل 9)

الفضاء التجريدي :

يمتلك التجريد خاصية جمالية في تأثيث الفضاء المسرحي ، فهو مرتبط بتحول في رؤية المسرحية ، من خلال الاستغناء عن الشكل طبيعي الذي بدوره لا يسمح لإيحاء أن يضفي تلك الجمالية للعمل الفني ،فالفضاء التجريدي يقوم على تجريد العرض و نسخه على شكل علامات سيميائية مبهمة بعيدة عن ماهو حسي و ملموس " لذلك لا مناص للمبدع المسرحي من ان يؤسس جماليته انطلاقاَ من التجريد ، لأنه عنصر يكثف الرموز و الصور و التشكيلات ، و يلعب دوراً ايحائياً يعين الجمهور على بناء اكثر من شكل للمكان الواقعي ، انطلاقاً من مخيلته ، و التجريد في الفضاء المسرحي هو اقتراح فني جمالي لان يرى الفضاء في ابسط أشكاله " [1]

أما على صعيد التصورات الفكرية، فلقد أدرك كل من آبيا وكريغ، " أن قابلية المسرح للتجريد تفوق كافة الإمكانات الفنية على صعيد البناء الذهني للتركيبات الصورية والمشهدية فيه، فالتجريد له القدرة على إمكانية فرز بيئات خيالية أو واقعية لا تشابه في طبيعتها الواقع بالنسبة للمنظر المسرحي أو مستوى التخيّل عن طريق ألإيحاء ، إذ يوفّر التجريد توظيفه للمكان كمقابل مرئي للأحداث" [2]

إن هذا التشكيل البصري للفضاء يذكرنا بالتجريد السريالي لسلفادور دالي أو التجريد التكعيبي للفنان الإسباني بيكاسو ، ليقودنا الى ما هو خيالي وما هو غير عقلاني.

الفضاء العجائبي :

غير منطقي لحوادث خارقة للعادة . " ان العجائبي ، اذن يقف عند مسافة الفاصلة بين الواقعي و المتخيل ، على ان تحققه يشترط في المتلقي عنصرين ، او لنقل شرطين اساسين لابد من توافرهما ،

[1] عبد المجيد شكير ، الاهتمام الجمالي في المسرح المغاربي ، م س ، ص 88

[2] التجارب الجمالية في تقنيات المسرح الحديث ،صحيفة المدى ، العراق ،العدد 3893،04-04-2017
https://almadapaper.net/view.php?cat=167971

اولهما ان يعتبر ما يشاهده عالماً حياً و شيئاً حقيقا ، غير انه ليس من الطبيعة و لا ينتمي للواقع ، و ثانيهما ان يستبعد التأويل المجازي او الشعري لما يشاهد "[1] اذن هناك رؤية للمشاهد لهذا العنصرين كون ان العجيب يثير الاندهاش و الاعجاب و الروعة ، و لا يثير فضوله اما الغريب كون الحدث مستهجن اما لغرابته وإما لما يبثه من خوف وهلع و رعب .

و يكمن العنصر العجائبي في انه يسلهم في تأسيس الفرجة و المتعة المشوقة ، وهو عنصر جمالي في تأثيث الفضاء المسرحي.

3 –الاداء الحركي في عرض مسرحية ' ثامن أيام الأسبوع '

ان الممثل المسرحي هو الاصل في العرض المسرحي منذ القدم ، ومن الصعب الاستغناء عنه ، كونه الركيزة الأساسية للعرض ، وعنصراً فاعلا في الفرجة الدرامية ، و بقيت له مكانه مهمة على مر تاريخ المسرح الطويل ، ويعتبر الممثل المرسل للعمال المسرحي ، ويلعب دوراً مهماً في العملية التواصلية بين الخشبة و المشاهد . ان تلك الامكانيات التي يمتلكها الممثل من وسائل فنية و تقنية ، وجسده أهلته ليقدم عروض نابضة بالحياة ."إذا ما صح القول بأن الجسد حامل للمعرفة .. يتأكد لدينا أهمية الممثل الحامل لهذه المعرفة من خلال مكونات عدة، لتكون ثلاث مكونات وهي الذكاء/ العقل، والمعرفة الخارجية من خلال التدريب والتعليم، والمعرفة الداخلية التي ترسل للمتلقي ، وهي عملية الفهم للحياة وما تدور حوله المسرحية من فكر ورؤى و حوار، إن جسد الإنسان وهو يحمل هذه

الجزئيات الثلاث، والتي تشكل الكلية المعرفية للإنسان ، هي ما تشكل البعد التصوري لدى المتلقي ، وعليه يمكن اعتبار كل ما يدور على خشبة المسرح هو نتيجة تفاعل مشترك تركز في جسد الممثل" [2]

[1] عبد المجيد شكير ، الاهتمام الجمالي في المسرح المغاربي ، م س ، ص 94

[2] منصور عمايرة،الممثل المسرحي الذات والأداء والمعرفة،مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي، 11-09-2012 https://www.ssrcaw.org

وهذه المعرفة تتكون من عناصر كثيرة تمثل الطريقة والمنهج الذي يمثل السلوك الإنساني ، من خلال التجارب ، والمعارف المكتسبة ذاتيا ومن الآخرين ، حيث يقوم الممثل بإعادة تمثيل السلوك الانساني من خلال نبرات صوته ،و جسديته و حالته الروحية (النفسية)، " بناء على رؤية المتلقي يستطيع أن يتعرف أداء الممثل ، ويستطيع أن يتبين مميزات الأداء التمثيلي . وبالتالي فهو من سيحكم على

أداء الممثل كاستحسان أو رداءة ،... الممثل الجيد هو الذي يستطيع أن يعي الحركات والسكنات ، أي يعرف متى تأتي الحركة ومتى يكون السكون ، فالمساحات الخالية من الحركة ومن الكلام ، هي صورة تعبيرية ذهنية يعيها الممثل حسب النص المسرحي وتعليمات المخرج ، ولهذا يتضح أن العمل المسرحي يبدو متكاملا عندما نحس القدرة الانسجامية في العرض ما بين الحركة والسكون وأداء الممثل الواعي. وهذا الأداء البصري له الحضور الأول لدى المتلقي"[1]. ليبقى المشاهد متفاعلاً مع ما يشاهده على الخشبة ، و هو الممثل من خلال جسده ليمتزج مع عناصر العرض الاخرى ، و هو الذي يقوم بتأويل لما يشاهد .

لقد عمل المخرج المسرحي ' زروق نكاع ' في اداء الممثلين على تأطير الفضاء المسرحي ، من خلال حصر حيز المكان و هي المقبرة بتوظيف الإضاءة الخافتة ، و حصر مدخل واحد إلى الخشبة من الجهة اليسرى بالنسبة للمشاهد ،ليترك الممثلين في حركة مغلقة إن صح التعبير ، فقد استطاع ممثل شخصية ' الدفان ' إعطاء ديناميكية للعرض المسرحي ، حيث انه في مجمل تحركات سواء في المشي أو الصعود أو النزول ، أو الالتفاف و العودة ، يقدم رجليه قبل جسده العلوي ، للدلالة على أن هذا الجلاد أو الديكتاتور ، لا يستعمل عقل في اتخاذ قراراته و أحكامه ، دون التفكير في العواقب ، فالمنطق أن يسبق العقل في أي مكان يوضع فيه الرجل انظر : (الشكل 12،11،10)،

[1] منصور عمايرة ،الممثل المسرحي الذات والأداء والمعرفة ،م س

(الشكل 10)

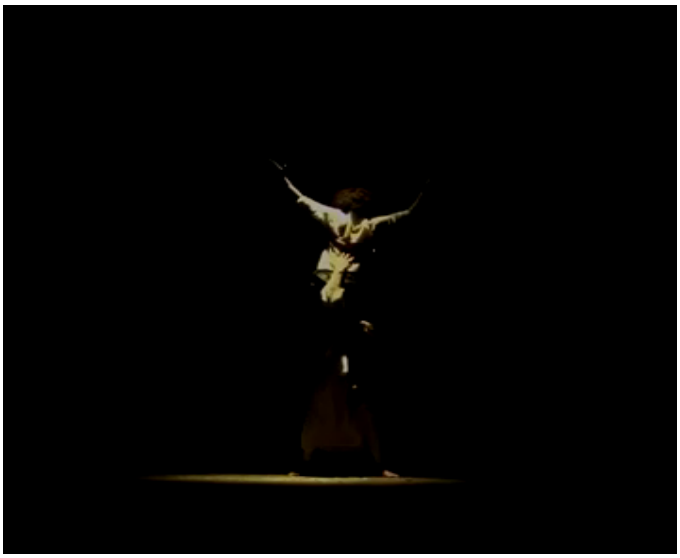
(الشكل 11)

(الشكل 12)

ولتأكيد هذا التفسير قام الممثل بالإشارة إلى النصر بحرف V من خلال الوقوف على الرأس للدلالة أن من يفكر هو الرجل(الساق) و ليس الرأس و أن نصره مقلوب أي فاشل ، ولكن في مشهد الرقص رفع الرجل الدفان في وضعية النصر دلالة على النصر عليه فقط و أن المعركة متواصلة ، وتمكن الممثل من أداء حركات تتطلب مهارة وقوة بدنية و والرياضية ،وكأنه يريد بنا العودة إلى منهج مايرهولد ، انظر :(الشكل ،13،14)

(الشكل 13)

(الشكل 14)



كان أداء ممثل شخصية 'الدفان ' لتوظيف الإشارات الرمزية من خلال توظيف الجسد ، في إشارة إلى الصليب المقلوب ، الذي يدل على النازية انظر(الشكل 15)، والإشارة إلى الكلاب دلالة إلى

تلك الأطراف التي تساعد' الدفان ' في كتم الأفواه . انظر (الشكل 16) ، كما أننا نرى استخدام الجسد في وضعية الجلوس دون كرسي ،وكأنه يعود بنا المخرج إلى منهج جروطوفسكي[1] انظر : (الشكل 17)

(الشكل 15)

[1] **بيجي ماريان غروتوفسكي** (1999 – 1933 مخرج مسرحي بولندي، يعتبر مؤسس ومخرج المعمل المسرحي الذي يعتبره البعض أهم تجربة مسرحية في عصرنا ، لم يحدث أن استطاع مخرج كبير منذ ستانسلافسكي أن يبحث بمثل هذا العمق والنظرة الشاملة في طبيعة فن التمثيل ومعناه وأدواته، أو في العمليات العقلية والجسمانية والشعورية التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من هذا الفن.و لقد شرح غروتوفسكي نظريته في مقال هام أسماه» **نحو مسرح فقير**.«

(الشكل 16)

(الشكل 17)

وقد حدد المخرج حركات شخصية 'الرجل' الذي كان أدائه الجسدي منوط بالدوره ، حيث كانت حركاته في جلها عبارة عن ركوع و رضوخ و انبطاح ،دلالة على الاستسلام وعدم المحافظة و التخلي على المبادئ التي يدفن من اجلها حياً. انظر(الشكل 18،19،) ، كما استطاع التحكم في الجري

على الخشبة ،رغم ضيق المكان لتحقيق بعد جمالي خاصة عند التوقف فجأة دون أن يفقد توازنه

(الشكل 18)

(الشكل 19)

أما أداء شخصية الدفان في توظيف إيماءات الوجه ، ساقطة مع رؤية المخرج في إبراز شخصية الجلاد أو الديكتاتور ، من خلال تعابير وجه ساذجة دلالة على انه لا مكان له في هذا العالم ،و انه قد تم تنصيبه من طرف أشخاص يحكمون ورائه .انظر(الشكل 20،21)، كما وظف الإيماءة في التعبير عن عدم رضاه بأعمال الرجل ، من خلال انه تبعث من فمه روائح كريهة ، للدلالة على تلك الآراء و الانتقادات التي لا يحب أن يسمعها انظر (الشكل 22،23)

(الشكل 20)

(الشكل 21)

(الشكل 22)

(الشكل 23)

لقد استطاع المخرج من خلال توجيهاته للممثلين خاصة 'الدفان' في حركة السقوط و الوقوف ، التي تتطلب مرونة العضلات و حركات رياضية ، بحركة فجائية مثل إجادة الوقوف عندما ذكره الرجل بالماء انظر (الشكل ، 24،25)

(الشكل 24)

(الشكل 25)

عمل المخرج على الدخول إلى الخشبة من جانب واحد ، حيث نرى شخصية 'احدب نوتردام 'هو الممثل الوحيد الذي يدخل و يخرج ، من خلال حركة المشي التي أضفت علية نوع من المرض و الاعوجاج ، كما وظف حركة الرأس (كسر العنق) في بداية المشهد ، (حركة شخصية زامبي في الأفلام الرعب) دلالة على الخوف و الرهبة الذي ينتاب الشخص لرؤية أحدب نوتردام (بموظف الاستعلامات).انظر (الشكل 26، 27)

(الشكل 26)

(الشكل 27)

المبحث الثالث: جمالية الاشتغال التقني

إن لاشتغال التقني بعد جمالي للعرض المسرحي ، حيث يعتمد تركيب العرض المسرحي فنيا على مجموعة من المكونات والتقنيات الجمالية الأساسية كالديكور والأزياء والإضاءة والموسيقى والأشياء والماكياج والسينوغرافيا.هذه التقنيات التي كانت مجرد وظائف تقنية تقليدية " مان يكون دور الإضاءة هو مجرد انارة المظلم و الديكور هو التأثيث ، و الملابس هو ستر الأجساد " [1] لتضفي على العمل المسرحي قيمة الجمالية و الفنية .

1 جمالية الديكور:

يعد الديكور من العناصر الأساسية في تأثيث الفضاء المسرحي ،و يشكل الديكور مع الإنارة و الأزياء الممثلين الجزء المنظور من العرض المسرحي ، و لم يبقى الديكور فقد استخدامه لتأثيث الخشبة من اجل المحاكاة الواقعية ، بل تعدى ذلك بوظائف متعدد أعطت علاقته بجسد الممثل (انظر الفصل الأول) ، و الإكسسوارات ، فأصبح احد العوامل التي تجذب الجمهور إلى المسرح و عنصر أساسي تتجلى من خلاله جمالية فنية .

استعمل المخرج ' زروق نكاع ' ديكور بسيط ثابت طوال العرض المسرحي ، المتمثل في سبعة جثث محنطة معلقة في خلفية الخشبة ، و قبر يتوسط الخشبة على يمن المشاهد ، ساعد الممثلين في تحركهم و أدائهم (انظر الشكل 28 .29)

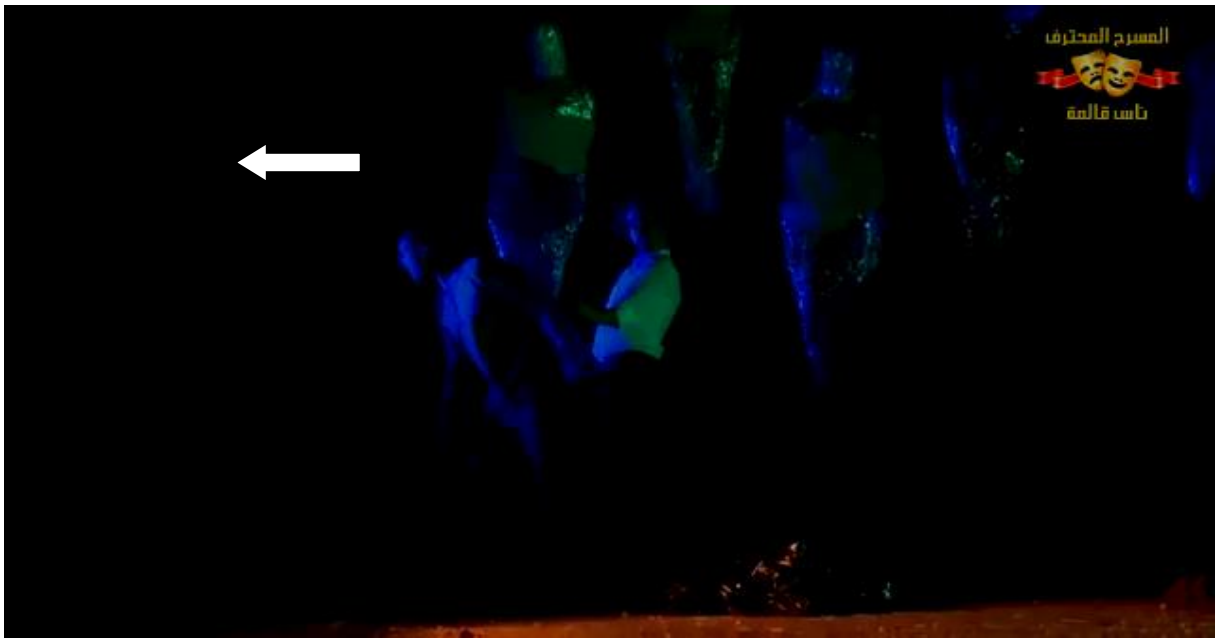
[1] عبد المجيد شكير ، الاهتمام الجمالي في المسرح المغاربي ، م س ، ص 104

(الشكل 28) قبل عرض المسرحية

(الشكل 29)

ومن ساهم الديكور في الإيحاء للمشاهد بكونه مقبرة ، الذي ساعد بدور في جعل مدخل واحد إلى المقبرة من الجهة اليسرى للمشاهد انظر (الشكل 30 و 31)، و ما أعطته جمالية فنية هو ارتباطه بعنوان المسرحية ' ثامن أيام الأسبوع ' ، وذلك عند موت الرجل و تعليق جثته (الشكل32)

(الشكل30)



(الشكل31)

(الشكل32) 08 جثث معلقة

لقد وفق المخرج المسرحي ' زروق نكاع ' في اعتقادي في توظيف هذا الديكور ، حيث أعطى الديكور ذلك المكان المظلم الذي يكرهه كل إنسان ألا و هو الموت ، سواء الموت الجسدي أو موت الأحلام و الطموحات ، و موت المبادئ و الشرف ..

2 جمالية الإضاءة:

للإضاءة دور أساسي في العروض المسرحية ، فهي التي تسمح بادراك العناصر المسرحية من الفضاء و الديكور و الممثل، الأزياء .. ،و يغتني العرض بوجودها الفاعل ، و تضفي جاذبية خاصة على العرض ، حيث بدأت وظيفة الإضاءة المسرحية تتضح من خلال الكثير من تنظيرات فناني المسرح الحديث وعلى رأسهم أدولف آبيا الذي وصف الإضاءة المسرحية أوصافاً شاعرية ، " وتزخر الإضاءة بالدلالات التي تسهم جميع عناصر العرض في إنتاجها بتوهّجات تصل بالمتلقي إلى حافة الدهشة ، والارتقاء بذائقته الجمالية إلى مستوى متقدم من الإدراك الحسي من خلال تفاعله المتواصل مع ما يُقدم على الخشبة فالإضاءة والظل تسحب التركيب الحقيقي للمشهد إلى هيمنة الخيال والوهم ،

ويمكن أن يتحول الحدث إلى رؤية ملموسة إن لم يتحول إلى حلم ، ولا يأتي هذا التعبير بالإضاءة بمفردها وإنما بتكامل وتضافر العناصر الفنية بمجموعها التي تنجز الصياغة الجمالية لشكل ومضمون العرض فالعناصر الأسلوبية تتضافر لتخلق الجمال ، لا مجرد أداء المعنى وحده ، بل صياغة الشكل الأروع ، فالصورة المسرحية المعروضة على خشبة المسرح بتفاعل جميع عناصرها في التعبير عن الشكل والمضمون تجد صدى إبداعها وتأثير جمالياتها في عين المتلقي وحواسه الأخرى" [1] إذن فالإضاءة المسرحية من أهم اللغات المسرحية التي تلعب أكثر من دور في العمالية المسرحية .

وتكمن تلك الأدوار في " إبراز القطيعة أو الاتصال بين الشخصيات ، و التسرب الزمن ، و الانتقال من الواقع الى المتخيل ، او الحالم بما تملكه من قيمة مزاجية و رمزية ، و أخيرا ، فهي في الغالب مؤشر على التراتبية التي يخلقها الإخراج بين باقي اللغات المسرحية من حيث استدعائها لاختيارات المخرج على مستو زاوية التبئير "[2].إن الانسجام التقني في الإضاءة بعناصرها المختلفة من السطوع أو الشدة أو الخفوت و الألوان ، و القدرة على أحداث مؤثرات بصرية متنوعة ، ليكتسي الغرض المسرحي قيمة فنية و جمالية ضخمة و متنوعة .

وعليه فأنه من الممكن اعتبار الإضاءة محور التركيز الأساسي بتحوله إلى عنصر تعبيري فائق الأهمية عن طريق قدرته على إنشاء علاقة فنية متعددة الأبعاد بين المنظر والممثل وحركته على خشبة المسرح. و لتحقق ذلك السحر والخيال الذي يزيد من التفاعل بين المتلقي وما يحدث فوق خشبة المسرح،

يجب على مصمم الإضاءة أن يولي اهتمامًا خاصًا إلى جو المسرحية لأن الإضاءة تؤدي دورًا مهماً في إيجاد هذا الجو ، أن يتفق مع مصمم الديكور والمخرج. على التفاصيل التي تتعلق بالأماكن الكاشفات الضوئية ، و كمية الضوء و شدتها أو غمرها ، و توزيعها وحصرها على الخشبة ، إضافة إلى الألوان التي لها اثر على مزاج المشاهد فهي تنقل تعبيراً قوياً، وتثير فى الحس مشاعر خاصة،

[1] جبار جودي، ديناميكية الإضاءة المسرحية، مجلة الزمان ، 13-03-2017
https://www.azzaman.com

[2] عبد المجيد شكير ، الاهتمام الجمالي في المسرح المغاربي ، م س ، ص 106

وتؤثر في النفس تأثيرات معينة تختلف من إنسان لأخر. لذا على مصمم الإضاءة أن يستخدمها في سياقها الدرامي ، وبذلك تؤثر في المشاهد تأثيرا قوياً على خشبة المسرح. و يبقى لكل لون مدلولاته .

كما يستعمل الألوان الضوئية لما لها من إشارات نذكر منها :

• " **اللون الأبيض** : دال على الطهارة والنقاء والتقوى والفرح والسلم والعفاف.والجمال والفضي يدل على الحضارة والغلاء والأصالة

اللون الأخضر : دال على الانشراح والهدوء، لون الجنان ، رمز العطاء والنماء والحياة والصحة.

• **اللون الأزرق** : دال على الغموض والأسرار ، والاتساع اللامحدود والسكينة والهدوء.

• **اللون الأحمر** : يدل على الشهوة والإثارة ، الوحشية والشر ، والحرارة والتوهج والغضب والثورة والتضحية.

• **الرمادي** : دال على الغموض والحياد والرسمية والجدية.

• **اللون الأصفر** : رمز الذبول والموت والمرض والحزن ، وثقد يدل على النور والسطوع والذهبي دال على القيمة والترف.

• **اللون الأسود** : دال على الموت والحزن والتشاؤم والحرب والخبث والظلام.

• **مزج الألوان أو جمعها** يدل على التنوع والتكامل والجمال والطبيعة.

• **الظلال والنور** : قد تبين الاتجاه ، والهيئة ، وتعكس المشاعر ، تبرز العمق والمستويات ، وتوحي بالحالة النفسية ، وقد تحدد الوقت أو الزمن وغير ذلك." [1]

استخدم المخرج المسرحي ' رزوق نكاع ' في بداية العرض من خلال إظلام الخشبة ، وبعدها يسلط ضوء اصفر خافت من الجانب الأيسر للمشاهد فنرى شخصية ' احدب نوتردام ' بملامحه المخيفة لتدل على الخوف والموت ،كما إن اليسار(الشمال) يدل على الشؤم و الشر في الثقافة العربية عكس الثقافة الغربية و اللون الأصفر يدل على الذبول و المرض و يتضح ذلك (الشكل 33)

[1] بايوسف ، سيميولوجيا الصورة ، 26-05-2013
http://ostadabayoucef.blogspot.com/2013/05/0506.html

(الشكل 33)

لقد استطاع المخرج في عرضة من خلال استخدام الإضاءة الجانبية الخافتة ، من ناحية الشمال اللون الأصفر و من الناحية اليمنى اللون الأخضر ، و تكون إضاءة من جانب واحد أو يجمع بينهما أثناء العرض المسرحي ،كما وظف إضاءة العامة المسلطة على الممثلين في عدة مواقف أثناء العرض ، كما أبدع في إضاءة الجثث المعلقة باللون الأزرق الذي أعطاها طابع و كأنها أرواح مقدسة.انظر –الشكل 34 . 35. 36 . 37)

(الشكل 34)الإضاءة من الجانب الأيسر بالنسبة للمشاهد

(الشكل 35)الإضاءة من الجانب الأيمن باللون الأخضر بالنسبة للمشاهد، إضافة إلى الإضاءة العامة

(الشكل 36)الإضاءة من الجانبين في نفس الوقت .

(الشكل 37)الإضاءة من الجانبين في نفس الوقت

لقد استطاع المخرج ببراعة توظيف الإضاءة الجانبية في نفس الوقت ، سواء الإضاءة الصفراء من الشمال و الإضاءة الخضراء من اليمين بالنسبة للمشاهد ، أعطت دلالة على الصراع بين الحياة و الموت ، الظلم مع الاستبداد و الحرية ، وحتى على الشخصيات(الرمزية) و كأنه يصفهم بأنهم يحملون في داخلهم صراع بين الشر و الخير في أنفسهم .

كما استغنى عن الإضاءة العامة ليضفى خالة من الغموض و المصير المشئوم لنهاية الرجل، و يوضح شخصية 'الدفان' التي لا ترحم رغم يبدو كأنه مهرج و ساذج انظر (الشكل 39.38)

(الشكل 38)

(الشكل 39)

لقد استطاع المخرج توظيف الإضاءة الزرقاء على الجثث المعلقة ، و تعتيم الإضاءة على باقي الركح ، ما عدى عكس ألوان بملابس الدفان و الرجل ، لتظهر تلك الأرواح التي تعود إلى أجسادها في هدوء ثم تذهب ، وكأنهم شهداء في السماء و ذلك لارتباط اللون الأزرق بالسماء و الهدوء و الماء و الحياة الأبدية .انظر الشكل 41.40)

(الشكل 40)

(الشكل 41)

كما استطاع المخرج توظيف الإنارة الخضراء من الجانب الأيمن للمشاهد وحدها ،حين طلب من شخصية الرجل أن يرتدي الكفن ، وتظهر القبر باللون الأخضر ،دلالة على الجنة و النعيم الهدوء انظر (الشكل 42)

(الشكل 42)

استعمل إضاءة **دوش** خافت على ' احدب نوتردام ' لتركيز المشاهد عليه ، وهو يقلب ملابس الرجل التي خلعها ، و يشمها ، محاولاً قياسها ، لكي يدلي على رفعة الرجل و صفاءه ، وريحه الطيبة ، دون ان يشتت انتباه المشاهد على ما يدور فوق الخشبة انظر :(الشكل 44.43) إضافة إلى توظيف إضاءة دوش في الرقصة الأخيرة للرجل مع الدفان مع تظليم و عند دفن الرجل الخشبة انظر :(الشكل 45 46) .

(الشكل 43)

(الشكل 44)

(الشكل 45)

(الشكل 46)

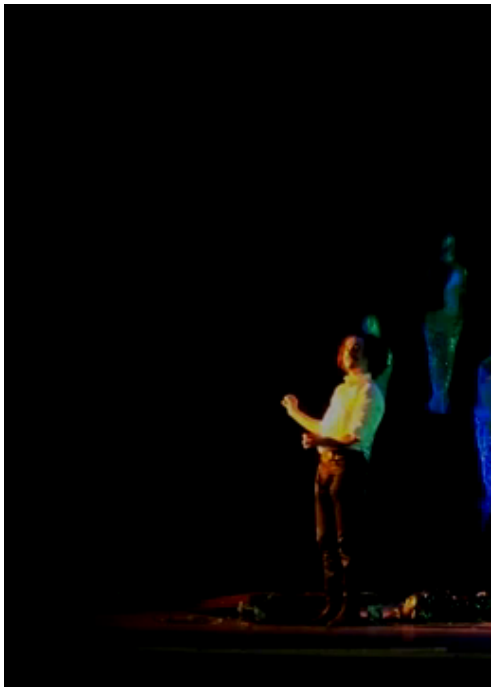
3 جماليات الأزياء و الماكياج:

تعتبر الأزياء و الماكياج من الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل (انظر الفصل الأول) ، للأزياء دور مهم في مساعدة المشاهد في الفهم و التعبير عن خصائص العرض المسرحي ، ولها وظيفة جمالية في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض ، كما لها مجموعة من العلامات الدالة على الشخصية : كانتمائها إلى طبقة اجتماعية معينة ، أو جنسية معينة ، ديانة معينة ، العمر و الجنس ، و تحدد الفترة الزمنية لحدث .

للماكياج تقنية وظيفية تستخدم لإغراض عملية و أخرى جمالية ، حيث ان للماكياج دور في إضفاء على الوجه تلك التعابير ، كالتعب و الإرهاق ، الاكتئاب ، الوجه القبيح و المرعب ، كما إنها تساعد في تحويل الذكر إلى أنثى ، ويضفي عليها جمالية حين تمازجها مع الإضاءة و حركة الجسد .

لقد رتب النص المسرحي تلك الشخصيات الرمزية ، و فرض زمان غير موجود في الواقع و هو اليوم 'الثامن أيام الأسبوع '، و إن تلك الإحداث مرتبط بصراع الإنسان حول الحرية و الأسر و الموت و الحياة ...، ليوظف المخرج المسرحي ' رزوق نكاع ' زي عادي لشخصية 'الدفان' قميص ابيض و سروال اسود دلالة على أن الديكتاتور يحمل في طياته الشر و الحقد إضافة إلى الطيبة و النقاء ، و كأنه يبرر العمل الذي يفعله الدفان [1]، وظف الماكياج من خلال تسريحة 'الدفان ' ، و هي تسريحة المهرج دلالة على هذه عملية تمثيلية تنتهي مع نهاية العرض .انظر :(الشكل 48.47)

[1] انظر عرض مسرحية ثامن ايام الاسبوع https://www.youtube.com/watch?v=cuZL0nRpTP



(الشكل 47)

(الشكل 48)

أما بالنسبة لشخصية ' الرجل ' يرتدي زى اصفر الخاص بالسجناء في الجزائر ، دلالة على أن الرجل مسجون وفي اسر ، كما أن اللون الأصفر يدل على الذبول و القحط ، و المرض و الحزن ، لقد أدلى هذا الزى لشخصية 'الرجل' حالة الإنسان المناهض لاستبداد و كتم الأفواه و الأفكار و الآراء . انظر : (الشكل 49)

(الشكل 49)

وتكمن براعة المخرج الجمالية في شخصية ' احدب نوتردام ' الذي وظف زيه المعروف في الأفلام و في القصة الحقيقة في ذلك العصر ، إضافة إلى الماكياج الذي صنع مظهر جديد للممثل ليبدو في شكل خيالي و كأنه غير ادمي .انظر : (الشكل.50)

(الشكل 50)

4 جماليات الإكسسوارات:

تعد الملحقات (الإكسسوار) واحدة من العناصر الفعالة في العرض المسرحي ، والتي يقوم الممثل باستعمالها أثناء العرض ، لما تحققه من أهداف جمالية وفلسفية وفنية مهمة في إسناد عمله وتطوير أدائه وذلك من خلال التعبير عن الزمان والمكان وحتى البيئة التي يجري فيها الحدث المسرحي، "والأبعاد الفنية والجمالية المتحققة من خلال تلك الملحقات المسرحية إنما تكتسب قيمتها الجمالية من خلال خلق حالة التأثير الفردي والجماعي بالمتلقي، ... تحقيق التجانس والانسجام بينها من جهة وبينها وبين باقي العناصر التقنية في العرض المسرحي من جهة أخرى، وهذا هو ما يفسر حيوية علاقة المسرح بالمتلقي بفضل العناصر التقنية وبالذات (الملحقات المسرحية) حيث تساهم في خلق الإيهام من جانب وخلق الشكل المناسب في العروض المسرحية الشكلية من جانب آخر كمسرح الصورة على سبيل المثال الذي يعتمد كثيراً على تنوع تلك الملحقات، وتنوع استخدامها من قبل الممثل بحيث إننا نجد بأن المفردة الاكسسوارية الواحدة لها أكثر من فعل وأداء على المسرح اعتماداً على الممثل أو بالأحرى على علاقة الممثل جمالياً مع الملحقات المسرحية " [1]

تقوم الإكسسوارات على تدعيم الممثل في الإشارات و الإيماءات ، كما تكشف عدة جوانب من الشخصية

لقد وظف المخرج المسرحي ' رزوق نكاع ' عدة إكسسوارات كان لها دلالة مرتبطة بكل شخصية ، استخدم المسحاة كدلالة على جرف التراب و تنظيف الزبل ، لكن كان توظيفها دلالة على المقبرة و المقتلة ، كما وظف المؤثرات كالمسحوق البراق من طرف 'الدفان ' دلالة على بيع الأوهام و الأحلام ، إضافة على ورقة لعب دلالة سقوط الورقة و هي موت الرجل [2] انظر: (الشكل 51 .)

[1] فلاح كاظم حسين، الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية (الإكسسوار) في العرض المسرحي العراقي، أبحاث الفنون الجميلة ، بغداد ، العدد 32 ، 01-01-2019 ، ص 226 https://lark.uowasit.edu.iq

[2] انظر عرض مسرحية ثامن أيام الأسبوع https://www.youtube.com/watch?v=cuZL0nRpTPs

(الشكل 51)

وتكمن جمالية الإكسسوار في عرض 'مسرحية ثامن أيام الأسبوع 'هي شخصية 'احدب نوتردام 'حيث كان يحمل ، عصى و خنجر ، تعويذات ، إضافة إلى الماء و الوردة التي وظفت في نص المسرحية [1] واستعماله العربة في جر الرجل انظر :(الشكل 55) .

لقد استطاع المخرج أن يحول شخصية ' احدب نوتردام' من شخصية خجولة و مطيعة ،إلى شخصية قاسية و مجرمة لا ترحم و تفعل كل الأعمال السيئة .و أنها شخصية تتحكم في الحياة من خلال الماء ، و خاصة في تسليم الوردة الحمراء التي لها مدلولين ظاهري و باطني ،كون 'احدب نوتردام ' رجل محب وودود وباطنيا دلالة على العنف و الدماء انظر: (الشكل 02،03 ،53،52)،و استعمل خيط لقياس الرجل لكي يصنع له كفناً بمقاسه انظر(الشكل 54)

[1] نص مسرحية ثامن أيام الأسبوع (انظر الملحق)

كما وظف المخرج إكسسوار الخاتم بالنسبة للرجل ، الذي نزعه منه الدفان بالقوة ،دلالة على تجريد الرجل من مبادئه فالخاتم يدل على شخصية قوية وإرادة وعزيمة على المثابرة ،ليتركه مسلوب الحرية والأحلام

(الشكل 52)

(الشكل 53)

(الشكل 54)

(الشكل 55)

5 جماليات الموسيقى و المؤثرات البصرية:

ترتبط الموسيقى و المسرح علاقة وطيدة ، منذ بداية الطقوس الدينية القديمة ، حيث تمتزج الموسيقى و بالكلام و الرقص و الحكي ، وهي جزء مكمل و متمم للعمل المسرحي .

إن الوظيفة الأساسية للموسيقى هي المساهمة في نقل محتوى النص الدرامي إلى المتفرج ، حيث لها مجموعة من الوظائف " منها إتمام المظهر العام للفضاء المسرحي ... كما أن الموسيقى تعبير عن الزمن و تصور فني له " [1] . تساهم الموسيقى في تحديد الزمان ، إضافة إلى تميز الشخصية كان تصاحبها في الدخول أو الخروج من الركح ،كما تضفي الحالة النفسية و الشعورية و انفعالات الشخصية ،و تملي الفراغات .

وتعمل المؤثرات البصرية إلى جانب الموسيقى من خلال تلك الأصوات الموجودة في الواقع ، ويكمن

[1] عبد المجيد شكير ، الاهتمام الجمالي في المسرح المغاربي ، م س ، ص 126

دورها في تحديد الزمان ، كصوت الطيور دلالة على الربيع و صوت الصرصور دلالة على الليل ، إضافة إلى تحديد المكان كصوت أمواج البحر دلالة البحر ..، ولها دلالات رمزية صوت أجراس الكنائس دلالة على الديانة المسيحية .

استخدم المخرج في بداية العرض موسيقى قلق و ترقب مع دخول 'احدب نوتردام 'الى المقبرة وهو يجر الرجل على العربة ، و وظف المؤثرات البصرية من خلال صوت الغراب دلالة على الموت ، تكمن جماليتها في إنها أضافت إلى الديكور بتحديد المكان أي المقبرة .

واستعمل صوت الكلاب المتمثل في النباح ، التي كانت تمنع الرجل من الخروج من المقبرة ، للدلالة على تلك الوسائل التي يستخدمها الجلاد أو الديكتاتور في كتم الأفواه و تظليل الناس ، من وسائل إعلام ، وكتاب ومثقفين ، يساندونه .

وظف موسيقى الأحلام و الهروب من الواقع في مشهد عودة الأرواح إلى الأجساد ، كما استخدم موسيقى تشعر باليأس و الحيرة على فترات من العرض وكانت مصاحبة للرجل ، خاصة عند محاولته الخروج من المقبرة ، أو طلب المساعدة بالصراخ .

كما وظف صوت السلاسل في تحرك 'احدب نوتردام ' للدلالة على القيود و السجن و الأسر

استطاع المخرج أن يبدع حين وظف موسيقى جنائزية ، حينما ارتدى الرجل الكفن الأبيض ، أعطت تلك الموسيقى الطابع القدسي للروح ، لتتسارع في الإيقاع ، مع رقص الدفان و الرجل و هو يتحكم في الرجل كما يشاء .

وفي المشهد الأخير، وظف المخرج(صرخات و صيحات و آهات و عويل) ملحنة لتضفي ذلك الجو الجنائزي أثناء دفن الرجل ، وتعبر عن تلك آلام في نهاية مأساوية .

لقد استطاع المخرج إلى حد كبير في توظيف الموسيقى و المؤثرات البصرية التي أضافت جمالية فنية للعرض ، وكانت لها دلالات سيميائية ، مكملة لعناصر العرض الأخرى .

خاتمة

خاتمة

وختاماً لهذا البحث كآخر مرحلة ، تم استخلاص جملة من النقاط و النتائج كحصيلة نهائية دوناها كأتي :

1- الجسد هو همزة وصل بين جميع الحقول المعرفية ، وقد اخذ اهتمام كبير في مراحل الفكر و الفلسفة عبر التاريخ ، خاصة مع بداية الفلاسفة الأوائل (سقراط ، أفلاطون ، أرسطو) و إشكالية الروح و الجسد ، التفريق بين الجسد والروح ، فالجسد يعني المادة و الشهوة و الخطيئة أما الروح فتعني عكس.

2- هناك علاقة وطيدة بين الجسد و المسرح عبر تاريخه.

3- طهور الحركة التجريبية في المسرح العالمي ، من خلال مجموعة من مخرجين طليعيين ، مع نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين ، الذين ساهموا في عودة المسرح إلى لغة الجسد و الطقوس البدائية له، من خلال تحرير الجسد من قيوده.

4- تأثر المسرح الغربي بالمسرح الشرقي من خلال مخرجين أمثال مايرهولد و انطونين ارطو

5- يعتبر التعبير الحركي ، تعبير مرئي عن الفكر من خلال تجسيد الفعل عن طريق الجسد و حركاته.

6- يحتل الجسد و إمكاناته الحركية ، اهتمام كبير في عروض التعبير الحركي ، كون دلالات العرض تكمن في الجسد و الحركية ، أي التعبير الحركي هو من يقوم بتوصيل تلك الأفكار للمتلقي ، ليحرك فكره من خلال حل تلك الشيفرات .

7- ينطلق جسد الممثل من ثقافات و واقع معين ، من خلال نقل تلك السلوكيات المتجذرة في المجتمعات .

8- إن للصورة البصرية في التعبير الحركي، علاقة تالف بين جسد الممثل من خلال حركاته و إشاراته و إيماءاته و العناصر العرض الأخرى البصرية و السمعية (الديكور و الإضاءة ، الإكسسوارات ، الموسيقى ...) .

9- عروض التعبير الحركي تتطلب من جسد الممثل الرشاقة و الجسدية و الياقة البدنية ، و مرونة عضلية حتى تصبح حركاته دقيقة ومرنة ، عبر لغة حركية تفرز الكثير من الدلالات.

10- تأثر المخرج "زروق نكاع" بمناهج الإخراج المسرحي ، منهج مايرهولد في توظيف البيوميكانيك ، و كذا منهج جروتوفسكي من خلال اختزال الديكور وتجسيد حركات دون استعمال إكسسوارات.

11- استخدام المخرج "زروق نكاع" لعناصر العرض كالإضاءة و تغيراتها اللونية و الموسيقى ، التي أعطلت للجسد طاقة شعوري في تمازج ، مما يخلق تأثير درامي ساحر يحاكي العين .

12- استخدام الممثل لغة الجسد من خلال حركات و إيماءات و إشارات ، و الرقص ، رغم إن اللغة المنطوقة المتمثلة في اللغة العربية الفصحى سادت المسرحية ، لكن كان التعبير الحركي له مدلولات لم نطق بها نص المسرحية.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

المصادر

القرآن الكريم ، برواية ورش عن نافع

عرض مسرحية "ثامن ايام الاسبوع "

المعاجم

1 ابن المنظور لسان العرب، إعداد و تصنيف يوسف خياط، بيروت، دار لسان العرب د، س، ن

2 ابن منظور ، لسان العرب المحيط – دار لسان العرب ، بيروت مجلد 1 ، 1988 ،

3 إبراهيم مصطفى ، حامد عبد القادر ، احمد جسن الزيات ، محمد على النجار ،المعجم الوسيط ، القاهرة ، الجزء الأول و الثاني ،1960 ،

4 ابن المنظور ، لسان العرب مجلد 10، ، دار صادر للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط 4 ،2001 ،

5 ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية , دار المعارف , مصر , 1985 ,

6 باتريس بافي ، تر: ميشال ف خطار ,المعجم المسرح , مركز دراسات الوحدة العربية , لبنان , ط1 ,2015

7التيجاني الصلعاوي ، رمضان العوري ، معجم اللغة المسرحية ، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي ، الرياض ، السعودية ،

8 حنان قصاب , ماري الياس , المعجم المسرحي ، عربي انجليزي فرنسي, مكتبة لبنان ناشرون , لبنان , ط1, ,1997

9 حنان قصاب , ماري الياس , المعجم المسرحي ، عربي انجليزي فرنسي, مكتبة لبنان ناشرون , لبنان , ط2, ,2006

المعاجم بالفرنسية

1 - patrice pavice : dictionnaire du théâtre Edition Dunod ,1996,

المراجع

1 أرسطو فن الشعر ، إبراهيم حمادة , مكتبة الانجلو المصرية , مصر , 1974 ,

2 جان دوفينو ، ستانسلافسكي و فن الممثل المسرحي , http //www.awu-clan.org

3 جمعة احمد قاجة ، المدارس المسرحية و طرق اخراجها ، اصدارات دار الثقافة و الفنون ، الدوحة قطر ، 2009 ،

4 جميل حمداوي ، اتجاهات الاخراج المسرحي ، دار الريف للطبع و النشر الالكتروني ، الناظور المغرب، ط1 2020

5 حيدر جواد كاظم العميدي ، الازياء المسرحية ، دار الرضوان لنشر و التوزيع ، عمان ، ط 1 ، 2013 ،

6 رياض عصمت , شيطان المسرح , لدار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر , دمشق سوريا , ط1 1987,

7 سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ،الكويت ، 1979 ،

8 صالح سعد , الانا –الاخر , ازدواجية الفن التمثيل , سلسلة عالم المعرفة 274 , الكويت , 1978 ,

9 عادل النادي ، مدخل الى فن كتابة الدراما ، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ، ط1 ، 1987

10 عبد المجيد شكير ،الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي ، منشورات وزارة الثقافة ، المغرب ، 2014

11 عبد الكريم عبود ، الحركة على المسرح ،دار الفنون و الاداب ، لبنان ،ط1 ،2014

12 عبد الواحد بن ياسر ، عشق المسرح ، منشورات دار التوحيدي ، الرباط ، المغرب ، 2011

13 علي الحمداني ، التواصلية في اداء الممثل المسرحي ، مكتبة الفنون و الاداب للنشر و التوزيع ، العراق ، ط 1 ، 2013

14 كمال الدين عيد ، اعلام و مصطلحات المسرح الاوربي ، مراجعة ابراهيم حمادة ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الاسكندرية ، مصر ، ط 1 ، 2006 ،

15 مدحت كاشف , اللغة الجسدية للممثل , اكاديمية الفنون , الفاهرة مصر , 2006 .

16 محمد الأمين موسى احمد , الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم , دائرة الثقافة و الإعلام , حكومة الشارقة , ط 1

17 محمود حامد علي ، الاضاءة المسرحية ، مطبعة الشعب ، بغداد ، العراق ، 1975

18 نبيل راغب ، فن العرض المسرحي ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1 ، 1996 ،

19 نديم معلا , لغة العرض المسرحي , دار المدى للثقافة و النشر و التوزيع , سوريا , , ط1, 2004,

20 نهاد صليحة ، المدارس المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1994 ،

21 هاني ابو حسن سلام ، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض ، دار الوفاء لنيا الطباعة و النشر ، صر ، ط1 2006

22 يونس لوليدي ، المسرح و المدينة ، مطابع دار الشرق ، الدوحة قطر ، 2006 ،

المراجع المترجمة

1. الارداييس نيكول , تر : عثمان نويه , المسرجية العالمية , غريبة للطباعة و النشر , مصر , ج1 ,2000
2. جان دوفينيو ,سوسيولوجيا المسرح , تر :حافظ الجمالي , وزارة الثقافة , دمشق سوريا , ج 1 ,1976
3. جوليان هلتون تر : نهاد صليحة , نظرية العرض المسرحي , الهيئة المصرية العامة للكتاب , مصر , 1994
4. ستانسلافسكي , اعداد الممثل , تر محمد زكي العشماوي ,محمد مرسي احمد , دار النهضة العربية للطباعة و النشر , لبنان , ط1, 1987,
5. موزانو ميشيلا , فلسفة الجسد , تر : نبيل ابو صعب , مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و التوزيع , بيروت لبنان , ط1 ,2011

الرسائل الجامعية

1. ايكوساني عبد القادر , تمثلات الجسد في العرض المسرحي الجزائري تجربة طلعت سماوي ,أطروحة ماجستير ,جامعة وهران 2013-2014
2. بلعربي محمد جماليات التشكيل الحركي قي لوحات العرض المسرحي تجربة طلعت سماوي ,أطروحة دكتوراه ,جامعة سيدي بلعباس , 2019-2020
3. صورية بختي ، عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي ، اشراف عبد الالك ضيف ، رسالة ماجيستر ، جامعة المسيلة 2014-2015

4. لعبان عون الله , إشراف : سعيدي منى ,التعبير الجسدي للممثل المسرح الجزائري المعاصر ,مذكرة ماستر ,جامعة سعيدة 2019-2020

الدوريات

1. احمد سلمان عطيه ،اشكان حسين غالي سمات شخصية المخرج العراقي و علاقتها بالمنظر المسرحي ، مجلة جامعة بابل ،العراق ، المجلد 23 ، العدد 3 ،
2. ايمان السعيد السعيد التهامي , توظيف جماليات السينوغرافيا في عروض مسرح الطفل , مجلة الطفل , جامعة القاهرة , العدد 28 , يناير 2018 ,
3. بايوسف ، سيميولوجيا الصورة ، 26-05-2013
4. التجارب الجمالية في تقنيات المسرح الحديث ،صحيفة المدى ، العراق ،العدد 3893،04-04-2017
5. جبار جودي، ديناميكية الإضاءة المسرحية، مجلة الزمان ، 13-03-2017
6. جميل حمداوي, السينوغرافيا المسرحية ، ديوان العرب , 14-04-2008
7. جميل حمداوي ، شعرية المسرحي و مكوناته الجمالية ، الحوار المتمدن ،العدد 1927 ، 2007
8. جميل حمداوي ، نظرياتالممثل في مجال المسرح ،منتديات الشلف التعليمية ،13-03-2011
9. جواد الحسب ، الممثل والعناصر السينوغرافية ،مقال ،حوار المتمدن ، العدد 3293 ، 02-03-2011
10. خالد عيسى عبد الله ، العمارة الصوتية و الموسيقية في المسرح ، 13-04-2020
11. د . بشرى ، مسارح الجسد و التحليل النفسي ، جامعة المولى إسماعيل ، المعرب
12. ربيع بوجلال , أهمية لغة الجسد في العرض المسرحي , جامعة المسيلة
13. رضا إبراهيم محمود , استنطاق الجسد في العرض المسرحي،المجلة العربية, 31-01-2020
14. سامي عبد الحميد , لماذا يأخذ المسرح الغربي من تقنيات المسرح الشرقي وبالعكس,مجلة نبض الحقيقة , العدد 3144 .09:01:00 2014/08/11
15. عبد الله عودة , الاتصال الصامت , مجلة المسلم المعاصر ,عدد 112 , 01 يونيو 2004
16. علي كاظم الزهر، قراءة في مسرح أنطوان ارتو من خلال كتابه (المسرح وقرينه) ، الصفحة الثقافية ،11-8-2011
17. فلاح كاظم حسين ، الوظيفة الجمالية للملحقات المسرحية (الأكسسوار) في العرض المسرحي العراقي ،العدد 32 ، 01-01-2019

18. قوراية حليمة مرزوقي , الجسد في فلسفة فريديريك نيتشه , حامعة وهران
19. كاترين نوكريت ، تر : م احمد حسيني ، مفهوم الجمالية المسرحية ، مجلة أنفاس نت ، 2009
20. ليلى محمد , الكوريغرافيا و تعددية الايقاع
21. محمد هانى ، مسرح ماير خولد و فاختانجوف ، اشراف : سيد خاطر، 2018
22. محمد عبد المنعم احمد محمد, التعبير الحركي للممثل في مسرح هواة في مصر, مجلة الآداب, جامعة الإسكندرية, 2017,
23. منصور عمايرة،الممثل المسرحي الذات والأداء والمعرفة،مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي، 11-09-2012
24. معتمد مجيد حميد لعبيدي ، اتجاه مسرح القسوة ،07-10-2012
25. نواري بن حنيش , الإيماءة و رمزية الحركة في المسرح التجريبي , مجلة أفاق العلوم , جامعة زيان عاشور الجلفة , العدد 17 , سبتمبر 2019

المواقع الالكترونية

/http://www.ldlp-dictionary.com/dictionaries/word/6114756 ,
https://quran.ksu.edu.sa/
https://www.ngmisr.com
https://www.youtube.com/watch?v=cuZL0nRpTPs
https://academia-arabia.com
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article13603
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=248593
https://www.noor-book.com
http://www.al-nnas.com/CULTURE/18tm02.htm
https://chlefeduc.yoo7.com/t11-topic
https://www.anfasse.org
https://www.ssrcaw.org
https://www.azzaman.com
http://ostadabayoucef.blogspot.com/2013/05/0506.html

https://lark.uowasit.edu.iq

https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=97391

https://almadapaper.net/view.php?cat=167971

http://ostadabayoucef.blogspot.com/2013/05/0506.html

https://finearts.uobabylon.edu.iq/lecture.aspx?fid=13&lcid=21252

file:///C:/Users/NIB/Downloads/

الملاحق

مسرحية ثامن أيام الإسبوع

تأليف : علي عبد النبي الزيدي

(مسرحية تراجيدية في فصل كوميدي واحد)

الشخصيات

1الدفان

2الرجل

3موظف استعلامات المقبرة

-المكان : مقبرة

-(موظف استعلامات المقبرة) : يجلس وراء طاولة عليها مجموعة كبيرة من الاضابير والسجلات

-(الرجل) : داخل كيس كبير وضع في وسط المكان

-(الدفان) : يحفر بمسحاة

-الرجل يتحرك داخل الكيس ، الدفان مستمر بالحفر...

-يخرج الرجل من الكيس ، الدفان لا يثيره خروجه من الكيس.

الرجل : (بصعوبة) هل من ماء ؟

الدفان : (يحفر بصعوبة)

الرجل : أشعر بعطش شديد.

الدفان : (مستمرا بحفره)

الرجل : (ينظر الى الحفرة) يمكنني مساعدتك .. مقابل ان اشرب ماء.

الدفان : (يتوقف) حقا ؟ أ يمكنك ذلك ؟ (يعطيه المسحاة) تفضل احفر إذا سمحت.

الرجل : (ينزل الى الحفرة) أحب دائما أن أساعد الآخرين (يحفر ...)

الدفان : كم أنت طيب . حاول أن تكون دقيقا يا عزيزي .. إنها قياسات مهمة جدا.

الرجل : إنني احفر بصعوبة.

الدفان : احفر ، احفر ايها الطيب جدا...

الرجل : وهل سنجد الماء ؟

الدفان : كل الذين حفروا هنا وجدوه ! احفر...

الرجل : (مستمرا بحفره) منذ متى لم تشرب الماء ؟

الدفان : لا أتذكر.

الرجل : لا أرى أثرا له.

الدفان : احفر يا صديقي .. عملنا يتطلب الصبر والقوة . احفر.

الرجل : والى متى اظل احفر ؟

الدفان : الى ان تصبح الحفرة بالقياسات المطلوبة . يا لطيبتك التي اخجلتني.

الرجل : شكرا لك . وهل سيخرج ؟

الدفان : كل شيء سيخرج من هنا!

الرجل : (مستمر بالحفر) اشعر ان الحياة قد أتعبتك كثيرا.

الدفان : الأحياء .. هم الذين يتعبونني دائما . إنهم لا يدركون ماذا يعني الموت!

الرجل : هه .. فهمت ، انك رجل فلسفة.

الدفان : فلسفتي : إن علينا العيش بعيدا من هنا!

الرجل : أتعرف ؟ لقد أحببتك كثيرا.

الدفان : أتعرف ؟ وأنا كذلك.

الرجل : (وهو يحفر) ولكن أين الماء ؟

الدفان : (ممتعضا) ماء ، ماء ، ماء .. أي ماء ؟

الرجل : في هذه البئر!

الدفان : بئر ؟ بئر في هذا المكان ؟ كيف ؟

الرجل : هذه البئر التي تحفرها.

الدفان : من قال ذلك . هي حفرة ليس الا ، احفر ، استمر بالحفر.

الرجل : (يتوقف عن الحفر) حفرة ؟!

الدفان : إنها حفرتك حفرتك حفرتك حفرتك أيها الميت!

الرجل : حفرتي ؟ أيها الميت ؟ من تقصد ؟

الدفان : لا أحد هنا سواك.

الرجل : وماذا افعل بها ؟

الدفان : تفعل بها ؟ قبرك ، انها قبرك.

(الرجل يترك الحفرة ، موظف استعلامات المقبرة يأتي مسرعا الى الرجل ، يرشه بماء الورد ، ثم يقوم بإشعال الأبخرة ، ومن ثم يمشط له ، بعدها يعطيه وردة صغيرة وينصرف الى طاولته)

الرجل : ماذا يحدث هنا ؟

الدفان : ها أنت تستعد للدفن (يشمه) ما أطيب رائحتك.

الرجل : (يضحك بشك) كف عن هذه اللعبة واعطني قليلا من الماء.

الدفان : اطمئن .. ستكون حفرتك واسعة ومريحة.

الرجل : تبدو لصا.

الدفان : أملك قلبا يسع لكل تصريحات الموتى.

الرجل : من أنت ؟

الدفان : سترجع أيها المرحوم الى تلك الحياة الجميلة هناك ، كلنا سنرجع...

الرجل : من وضعني داخل الكيس ؟

الدفان : هكذا جاءوا بك.

الرجل : من هؤلاء ؟

الدفان : أحب دائما ان لا استفسر عن أشياء لا تهمني.

الرجل : (يتفحص المكان) ولماذا أنا هنا ؟

الدفان : (يضحك) واين تدفن الجثث يا عزيزي ؟

الرجل : في في في في في ... ولكنني مازلت حيا.

الدفان : عليك ان تستعد للدفن ..اترك هذه الاوهام . كما ترى بعد ان تكتمل حفرتك سيكون كل شيء جاهزا لمراسيم دفنك ، انظر الى حفرتك السعيدة .. انظر اليها ، هنا ستنام بهدوء (يشير الى الحفرة) ومن هنا ستهاجمك جحافل الدود ، ستبدأ بعينيك أولا ، ما أروع ذلك ، عظامك ستنتشر هنا وهنا وهنا . لن اسمح لاي كلب بان يجرك من حفرتك ، لا أخفيك سرا .. كلاب المقبرة هنا لها القدرة على إخراج الجثث من عمق مائة متر!

الرجل : (يتفحص المكان) اشعر أنني في مقبرة ، أو هي شيء من هذا القبيل.

الدفان : ليلة البارحة رأيت عشرة كلاب تجرجر فخذا ، أشعر بالعار والخزي لأنني لم استطع انقاذه (يهمس باذنه) خفت ان اكون انا الآخر فخذا لأنيابها!

الرجل : أكل هؤلاء موتى (يشير الى القبور) زحام شديد ، أين يمكن ان اكون ؟

الدفان : حدثني احد الكلاب .. ان توزيع الجثث يتم بطريقة غير عادلة...

الرجل : (ينادي) هل من احد هنا ؟ هــي .. أنتم...

الدفان : (متواصلا) أنا ادعو دائما الى المساواة ، لا فرق عندي بين كلب وآخر ، نحن أسرة واحدة متماسكة ، كل مشاكلنا نحلها بالنباح ، اقصد بالطرق الديمقراطية ، بالحوار مع الاخر ، بالشفافية ، بالمصادقية ، بالمظاهرات السلمية ، بالاحشاء ، بالعظام بالاعتصامات ، بـ....

الرجل : قبور ، موتى ، جثث ، سراديب .. من انت ؟

الدفان : أنا أقدر تماما كل الكلاب ، ماذا تفعل عندما يداهمها الجوع ، الجثث هنا منتشرة وبكثرة ، عندما تكون سببا في انقاذ كلب ، فهذا يكفي لان تشعر بالكبرياء.

الرجل : وما الذي تريده مني ؟ لغتك لا افهمها.

الدفان : اطمئن ، سأحرسك حتى يأكلك الدود وينتهي ، لا يمكن ان نعقد مقارنة بين الدود والكلاب ، الفرق شاسع بالمفهوم الانساني.

الرجل : هل نمت كثيرا ؟ واين كنت ؟ في أي يوم نحن ؟

الدفان : في يوم جميل وسعيد.

)موظف الاستعلامات يقوم بقياس حجم الحفرة ، بعدها يقيس طول الرجل وعرضه ، ثم ينصرف ليسجل الارقام في سجل كبير جدا(...

الرجل : من أنت ؟

الدفان : د .. ف .. ا .. ن...

الرجل : دفان ؟ دفان لمن ؟

الدفان : سؤال تافه . لموتى هذه المقبرة ، العمل متوفر هنا ، اعرفهم كلهم بأسمائهم وتواريخ دفنهم ، هذان الذراعان تشرفتا بحفر جميع هذه القبور (يشير الى القبور. (

الرجل : أ تسمح أن تقول لي .. كيف اخرج من هنا ؟

الدفان : تخرج ؟ من أين ؟

الرجل : من مقبرتك.

الدفان : الى اين ؟

الرجل : الى بيتي ؟

الدفان : الموتى لا يخرجون من هنا أبدا.

الرجل : لست بميت.

الدفان : كل الجثث تحاول الفرار من قبضة الموت بحجة الحياة.

الرجل : ولماذا ترفض أن أكون حيا ؟

الدفان : الحفرة هي عالم الأحياء الأبيض ، الهادئ ، الجميل ، الرحب...

الرجل : إذا كان الأمر هكذا لـم لا تدفن نفسك ؟

الدفان : ومن يدفنكم أيها الأحبة ؟ من يهيل التراب الناعم على أجسادكم الرقيقة ؟ من يحرسكم من الكلاب ؟

الرجل : أنا افعل هذا بدلا عنك.

الدفان : لا يمكن .. انك لا تعرف حتى كيف تمسك المعول ، لايمكن أن تكون دفانا ، هذا العالم ليس بعالمك على الإطلاق ، دع الحياة الحقيرة لنا نحن الحقراء واذهب الى النعيم.

الرجل : لا أتذكر سوى أنهم أخذوني وانا نائم على سريري ، ولا اتذكر سوى سياطهم التي زرعوها في جسدي ، بعدها نسيت حتى اسمي.

الدفان : ما اروع ذلك ! ماذا فعلت لهم لكي يأتوا بك الى هنا ، يدك الناعمة (يلمسها) ما اجمل هذا الخاتم!

الرجل : لم ارث من أبي سواه.

الدفان : دفنك لا يعني إطلاقا دفن تراث الآباء معك ، انا احترم تراث الشعوب.

الرجل : لغتك الباردة تبحث دائما عن حكايا ساخنة ، هل ابدو حكاية ايها الدفان تتسلي فيها وتطفئ بها رغباتك المستعدة لدفن العالم كله.

الدفان : انها لغة خاصة ، خاصة ، لكوني من عائلة مقبرية مهنتها الدفن ، نولد في المقابر ، بين القبور تضعنا أمهاتنا ، نَدفنُ ونُدفنَ فيها ، جدي كان دفانا بارعا .. الجثة يقوم بدفنها بلمح البصر ، أبي كان فنانا في دفن الجثث الجماعية ، أولادي توزعوا على مقابر المدينة كلها ، يؤدون دورهم الإنساني والجليل خدمة للإنسان وتطلعاته الحفرية...

الرجل : عائلة مشرفة . والآن هيا أخرجني من هنا ، لا تكن قاسيا هكذا (يصرخ به) أنا عطش جدا.

الدفان : والدفن ؟

الرجل : دفن من ؟

الدفان : دفنك!

الرجل : (يضحك) ما زلت حيا صدقني.

الدفان : ولم لا تصدق انك ميت ؟

الرجل : تعال واسمع نبضات قلبي ، اسمعها.

الدفان : أكاذيب لن تنطلي عليّ.

الرجل : كما ترى وتسمع ، اتحرك ، اتكلم ، افعل أي شيء تريد.

الدفان : كل هذه الجثث (يشير الى القبور) كانت تتحرك ، تتكلم ، لكنها في نهاية المطاف دفنت ، دفنت يا جنازتي العزيزة.

الرجل : الموتى لا يتكلمون.

الدفان : تخريف ، كل ليلة أسهر انا وهؤلاء الموتى ، نعقد حوارا ، نتجادل ، نتشاجر ، نغني ، نرقص ، هم الأحياء فقط ، فقط! ...

الرجل : أ يحدث هذا كل يوم ؟

الدفان : في مثل هذا اليوم فقط ، يأتونني بجثة طازجة ، يعطونني أجرة الدفن وينصرفون ، كثيرا ما

تركوني بلا أجرة ، لكنني كنت آخذ أجرتي بطريقتي الخاصة.

الرجل : أجرة ، ميت ، جنازتي ... لم لا تدعني اخرج بدلا من هذه الثرثرة ؟

الدفان : يا للحزن .. نسوك بلا أجرة دفن!

الرجل : إنني اخاطب فيك انسانيتك ، قد تبدو انسانا .. أخرجني من هنا.

الدفان : يترتب على هذا النسيان ان أبيع أحد فخذيك ، أو ذراعيك (يتفحصه) لاشيء فيك مغر ، ملابسك رثة ، ربما افكر كيف استفيد من احشائك او الصالح منها للعمل.

الرجل : أ لديك خريطة للطريق ؟

الدفان : تخريف آخر .. أسمعت بجثة هربت من قبرها ؟ شيء مضحك (للقبور) هل سمعتم انتم بذلك ؟

الرجل : كيف اثبت لك بانني لست بميت ؟ هل انت اعمى ؟ حسنا ، ما رأيك بالصراخ ، سأصرخ (يصرخ) آآآآآووووو .. ها ما رأيك ؟

الدفان : انظر الى هذا القبر (يشير الى احد القبور) ظل صاحبه قبل ليلتين يصرخ حتى الفجر وهو يركض هنا ويركض ويركض ويركض ودفنته وهو يركض .. كانت دفنة تراثية.

الرجل : لا تملك سوى مفردات لا تلتقي بما يحمل رأسي من مفردات ، كيف احاورك ؟

(يهمس له) ما رأيك ببعض النقود.

الدفان : أجرة الدفن تقصد ؟

الرجل : لا .. انها من اجل ان اخرج من هنا.

الدفان : رشوة ؟

الرجل : أتعابك.

الدفان : شكرا لأساءتك .. هذه هي نهاية العالم ، لتتهدم كل القبور ، لينهض الموتى القدماء .. لكي يروا باعينهم التي اكلها الدود الى أي قعر سحيق وصلت اليه اخلاق الموتى الجدد ، رشوة ؟ أ يمكن لمثلي ان يخون شرف مهنته ؟ (يبكي بقوة)

الرجل : ماذا ينفعك وجودي هنا ؟

الدفان : (يتوقف عن البكاء) لا تهمني المنافع الشخصية بقدر ما يهمني واجبي . لقد وجدت هنا لكي أدفن ، ووجدت انت هنا لكي تدفن ، انا وانت كالقطة والخروف لا نستطيع ان نستغني عن

بعضنا الاخر.

الرجل : قطة وخروف ؟! ابحث لك عن لعبة اخرى ارجوك.

الدفان : أيرضيك ان اصبح عاطلا عن العمل ؟ لا يرضيك . اذن ادخل حفرتك بهدوء ايها المتوفي.

الرجل : تتكلم بجدية ؟

الدفان : كلكم تتصورونني مهرجا.

الرجل : لن اسمح لك بلمسي.

الدفان : لن ألمسك ، بل سأدفنك ، أدفنك برفق ، لن تشعر بثقل التراب الرطب ، اخترت لك وسط هذا الزحام الخانق حفرة تليق بك.

الرجل : إذن أنت جاد فعلا في دفني حيا ؟

الدفان : حيا ؟ لـم هذه الصورة البشعة التي ترسمونها لي ، انا اعمل فقط ، هذه هي طبيعة عملي ، كيف أدفنك حيا ؟ كيف ؟ في حياتي الحفرية كلها لم أجرؤ على دفن فأر واحد ما زال على قيد الحياة.

الرجل : حاول فقط ان تتأكد من صحة معلوماتك ، أنا ارفض أن أكون ميتا ، وسأظل ارفض وارفض وارفض...

الدفان : من حقك جدا ان ترفض يا صديقي الميت ، حقك ، ارفض ، ارفض وبصوت عال ، ولكنها مضيعة للوقت ، انك لا تحترم الوقت ، والى مَ تظل رافضا يا ميتي ؟

الرجل : الى ان اجد نفسي حيا.

الدفان : لن تجدها ايها المرحوم ، كريهة هي الحياة ، لها رائحة لا تطاق . الكل موتى يا عزيزي.

الرجل : انهم احياء .. لكنك تتخيل ان كل شيء ميت لانك انت الميت ، لانك لا تريد ان تخرج من مفردات هذه المقبرة ، لانك لا تدري ان هناك حياة خارج هذا المكان ، لانك لم تسمع يوما بالعصافير ! لانك...

الدفان : كلمات سمينة قد تؤدي الى غسل دماغي الوسخ (بحزم) فضل كبير مني ان يجد امثالك شبرا واحدا في هذه المقبرة ، انظر ، اضطر دائما ان ادفن جثة فوق جثة فوق جثة فوق جثة . لا احد يقدر هذا العمل المبدع ابدا.

الرجل : سأموت من العطش ايها المبدع.

الدفان : وهذه من ضمن الاشياء التي تتخيلها!

الرجل : كيف أتخيل العطش ؟ كيف ؟

الدفان : كل من يدخل الى هذه المقبرة فهو ميت ويلزم دفنه بسرعة.

الرجل : (صارخا) انا حي ، وسأظل حيا ، وسأصرخ بانني حي ، حي ارزق ، انا حي حي حي حي حي...

الدفان : تعودت ان اسمع هذه المفردة البائسة (بامتعاض) حي.

الرجل : أحملك المسؤولية كاملة في محاولة دفني حيا ، انا املك الرغبة بالاستمرار ، هل تفهم ؟

الدفان : يا للحزن .. انت تريد الاستمرار ، وهؤلاء (يشير الى القبور) كانوا يريدون الاستمرار (يصرخ به) وانا اريد الاستمرار .. فمن يدفن اذن ؟ من ؟ هل تبقى المقابر بلا قبور ؟ بلا جثث طرية طازجة ؟ أ ترضى ويرضى ضميرك الميت ان يموت الدود جوعا لا لشيء سوى انك تريد الاستمرار (يبكي) ألا تملك ذرة رحمة في قلبك ؟

الرجل : (مع نفسه) يبدو انني في ورطة كبيرة.

)يقفز موظف الاستعلامات مسرا ، يسلم الدفان كفنا(

الدفان : عليك الان ان تخلع ثيابك وترتدي كفنك بنفسك .. هل هناك اعظم من هذه الحرية ؟ هل هناك انبل من احترامي لحقوقك الخاصة ؟ هل وجدت يوما في حياتك من يحاورك ويحترم افكارك ؟ خذ كفنك.

الرجل : لست بحاجة الى كفن.

الدفان :لا يمكن ان تدفن عاريا ، ألا تستحي ؟ خذ كفنك وكن مرحوما عاقلا.

الرجل : (بتقزز ...) ابعد عني ، ابعده...

الدفان : الحرية ان تحترم افكار الاخرين . عنادك يضحكني ، انه رداؤك الجميل.

الرجل : ابتعد ، لا تلمسني ، انك تثير قرفي ، ما اقذرك...

الدفان : شكرا لهذا الاطراء .. جثة متعبة.

)يعطي اشارة الى موظف الاستعلامات الذي يهب بغضب شاهرا معوله ، يهدد به الرجل تارة واخرى يحاول ضربه(

الرجل : سيضربني...

الدفان : ستخلع ثيابك قطعة قطعة وبهدوء.

الرجل : (صارخا به) حتى ثيابي تختارها لي وبذوقك انت .. ابتعد عني.

الدفان : سأعد من الواحد الى الواحد .. بعدها يغرز معوله في صدرك ، اود ان اهمس في اذنك : ان المعول سيخرج من ظهرك مباشرة.

الرجل : لا أريد ان اخلع ثيابي .. لا اريد.

الدفان : تخجل ؟

الرجل : لا اريد فقط.

الدفان : سأعد...

الرجل : انتظر قليلا ، فقط اسمعني.

(موظف الاستعلامات يحاول الهجوم عليه رافعا المعول)

الدفان : سأعد...

الرجل : لا تعد ، توقف ، حاول ان تفهم.

الدفان : سأعد...

الرجل : سيضربني هذا الارعن.

الدفان : سأعد...

(الموظف يهم بضربه)

الرجل : سـ .. سأخلع (يصرخ) سأخلع ، سأخلع ملابسي ، سأخلع من اجل ان تظل انت مرتديا ثيابك.

الدفان : قطعة قطعة وبهدوء...

الرجل : (يبدأ بخلع ملابسه بألم واضح ، يرميها غاضبا ، موظف الاستعلامات يجعله يرتدي الكفن بطريقة عنيفة(

الدفان : انك الان ميت حقيقي ، جنازة غادرت عالمها المزيف ، التافه الى عالم البياض. ارقصي يا جثتي رقصتك البرزخية ، ولترقص معك كل الجماجم والعظام والاعمدة الفقرية ، ارقصي ايتها المقبرة .. ها هو ابنك الجميل قادم اليك . اعزفي يا شواهد ، غنّي ايتها القبور.

(موظف الاستعلامات يجمع ملابس الرجل ويعود الى مكانه)

الرجل : لا افهم قاموس كلماتك ، باية لغة يمكن ان اتحدث معك ؟ لم اكن لأكون هنا ، ولم اكن لتكون روحي ما بين مسحاتك والمعول ، اتركني انا وقدميّ نمشي بلا توقف ، نبحث ، نصرخ بلا اوراق رسمية او تبعات.

الدفان : أشم رائحة خطورة في كلماتك ، رفض ، احتجاج ، استنكار .. لابأس . لنتحدث بما هو اهم : ماذا تقترح ان نأخذ منك بدل اجرة الدفن ايها الفقيد الراحل العزيز ... ؟

الرجل : كفّ عن اطلاق الصفات كما تشاء.

الدفان : لقد مللت الاذرع والسيقان ، وسئمت الجماجم والعظام ، وكرهت الاحشاء والبلاعيم ، لا تقل لي خذ كلية او عينا او معدة .. مللت من كل هذا (ينظر الى اصابعه) هل تسمح بأن ألقي نظرة على اصابعك الجميلة ؟

الرجل : ماذا فعلت هي الاخرى ؟

الدفان : لاتكن سيء الظن دائما ، مجرد استطلاع بريء (الدفان يأخذ اصابعه ، يتفحصها ، يلمس الخاتم) اعتقد انك تشاركني الرأي.

الرجل : في ماذا ؟

الدفان : ان الخاتم يفي بالغرض!

الرجل : (يصرخ ...) الخاتم ؟ لا . اعطيك أي شيء الا هذا الخاتم!

الدفان : هذا يثبت انه على قدر كبير من الاهمية.

الرجل : بل هو شيء آخر لا يمكن ان يفهمه رأسك المعبأ بمفردات الدفن والعظام والدود ، لا يمكن ان تملكه ، انه جزء من اصابعي ، لن تستطيع انتزاعه.

(يأتي موظف الاستعلامات مسرعا شاهرا معوله ...)

الدفان : سنحاول .. لن نخسر شيئا.

(يهجمان عليه ، يحاولان انتزاع الخاتم من اصبعه وسط صراخه ، لكنهما يفشلان)

الرجل : ابعدا ، اتركاه ، لا .. اصبعي.

الدفان : انه لا يخرج من الاصبع فعلا . ما اروع ذلك.

الرجل : ألم اقل لك ذلك ؟

الدفان : صدقت ، انك تثير دهشتي ايها المتوفي ، لابأس . لا تقلق ، سننتزع اصبعك والخاتم معا!

الرجل : (بخوف) اصبعي ... ؟!

الدفان : أجرة الدفن ، لن تمانع بالتأكيد ، هذا حق من حقوقي ، بما ان من واجبي دفنك بالمقابل حقي يدعوني لبتر هذا الاصبع الثمين.

الرجل : انك تهشم اجزائي ، تلك الاصابع ، انظر اليها .. بيضاء كأن في عروقها دما ابيض.

الدفان : كلهم ناموا بلا اصابع يا جنازتي ، لم لا تفهم (يشير الى القبور) من الحماقة ان ادفنك مع الخاتم ، ادفنه لمن ؟ للدود ؟ أيرضى ضميرك ان تدفن كل هذه الاموال تحت التراب ، أي منطق غريب هذا ؟ الدود لا يلبس الخواتم.

الرجل : ما أقسى ان أصبح مشروعا دائما للتقطيع!

الدفان : سيتشرف خاتمك بأن يغفو في هذا الاصبع غفوته الابدية (يبرز اصبعه) انظر الى نحافته وطوله الفارع.

(يهجمان عليه ، موظف استعلامات المقبرة بمعوله ، والدفان يمسك فأسا ، نسمع صرخات الرجل وصياحه ، يقطع الاصبع ، الدفان يضع الخاتم في اصبعه ، الموظف يبدو فرحا .. ينصرف الى طاولته)

الدفان : ما أجمله...

الرجل : (بألم واضح يبحث كالمجنون) أين الطريق ؟ اين ... ؟ اريد الخروج.

الدفان : تحتاج الى الف سنة ضوئية حتى تعثر على الطريق!

الرجل : انا عطشان جدا ، اريد ماء.

الدفان : كثرت طلباتك ايها الميت ، يمكنك ان تحفر.

الرجل : احفر ؟ (يمسك المسحاة ويبدأ بالحفر) اين ؟ هنا ؟ في هذه الحفرة ؟ اين الماء ؟ اين انت ايها الماء ؟ الا تخرج ... (يتوقف عن الحفر)

الدفان : اشرب يا عزيزي ، اشرب (يعطيه حفنة من التراب) ستشرب كل هذا بعد لحظات.

الرجل : شيء ما في احشائي يحترق.

الدفان : هناك وسيلة واحدة تستطيع بها الحصول على شيء من الماء (يأخذ منه المسحاة) هذه المسحاة خذها ... (يرميها له)

الرجل : ماذا افعل بها ؟

الدفان : تضرب بها ، تقاتل ، تدافع عن نفسك وعندما تفوز تحصل على الماء.

(يأتي موظف الاستعلامات حاملا معوله ، يتقابلان ، الرجل يمسك المسحاة ، تبدأ المبارزة باشارة من الدفان ، يتفرج بتلذذ ، نرى ان كفة النزال تصبح لصالح الموظف ، الرجل يسقط)

رائع ، رائع .. نزال رائع ، المشكلة انك تعطي نفسك حجما اكبر منها في حين انك مجرد مجموعة من العظام المنخورة.

الرجل : لاشيء يربطني بك ، لا اشبهك ، انت شيء من قرن بدائي ، حيوان منقرض ، كيف لزمنك الميت ان ينتمي لزمني الحي (يصرخ به) من انت ؟

الدفان : تأخرت كثيرا عن حفرتك.

الرجل : (بحزم) سأخرج من هنا.

الدفان : تخرج ؟ الى اين ؟

الرجل : لن ابقى لحظة واحدة هنا.

الدفان : ايمكنك الخروج ؟

الرجل : اتركني احاول فقط.

الدفان : تفضل ، حاول ، هيا .. حتى اثبت لك حسن نواياي ، اخرج من هنا ، هيا...

الرجل : حقا ؟ اخرج ، انا اخرج ، لا اصدق ، سأخرج ، ساخرج...

(يذهب مسرعا .. يحاول تسلق الجدران ، يصيح ، يحاول ثانية بالتسلق ، يسقط تعبا ، ينهض بصعوبة ، يأتي الى الدفان)

الدفان : انك ميت طموح ، ولكن لا مجال هنا للطموحات.

الرجل : جدران ، جدران .. صوتي لن يتخطى حاجز هذه الجدران.

الدفان : والان الى الحفر ، اكمل حفرتك بيديك ، الحفرة هي المستقبل ، انها ملك صرف

الرجل : احفرها بيديّ ؟

الدفان : ان تحفر حفرتك بيديك .. هذا هو قمة السمو والرفعة والتواضع.

الرجل : لا اريد شيئا سوى الخروج.

(يأتي موظف الاستعلامات شاهر معوله)

الدفان : انظر ماذا فعلت ؟

الرجل : قل له ان يبتعد.

الرجل : لا يمكن .. انه لا يسمع ، لا يتكلم لايحس ، لايضحك ، يبكي .. انه شيء صنع من مجموعة كبيرة من العظام والجماجم ، شيء من اللحوم المتفسخة والدماء اليابسة ، انه وحيد البوز ، يعيش على الجثث الطرية اللذيذة.

(الموظف يدور حول الرجل)

الرجل : سيضربني...

الدفان : لا جدوى من المقاومة.

الرجل : كيف احفر حفرتي.

الدفان : بالمسحاة.

الرجل : أقصد لا يمكن.

الدفان : لا شيء مستحيل ، وإلا من حفر حفر هؤلاء (يشير الى القبور) هم بأنفسهم ، سأعد من الواحد الى الواحد.

الرجل : لا تعد .. انتظر ، حاول أن...

الدفان : لا اعرف رقما سوى الواحد ، سأعد...

الرجل : انتظر ... (الموظف يهجم عليه) توقف ، قل له ان يتوقف ، سأحفر ، سأحفر

الدفان : (يشير للموظف بالتوقف) والان سأترك لك مهمة شرف إكمال حفرتك بنفسك.

الرجل : سأحفرها...

الدفان : احفرها بالمواصفات التي تناسبك ، هذا كرم زائد مني.

الرجل : أين المعول ؟

الدفان : (يعطيه المعول) خذه .. الافضل ان تغادر هذا العالم الميت بسرعة (الرجل

يحفر بتواصل) خذ من الوسط ، الطول ايضا فانت طويل القامة ، رأسك يجب ان يستقر في رقاده الاخير ، احسنت ، تصلح ان تكون دفانا.

(ينتهي من عملية الحفر ، يبدأ الموظف بأخذ القياسات اللازمة لحفرة الرجل)

الرجل : هل تسمح بكلمة اخيرة ؟

الدفان : كلمة ، لا . ماذا تريد ان تقول ؟ سأتكلم بالنيابة عنك (يقوم بدور الرجل)

17انهم يدفنونني حيا ، لا لشيء سوى انني ارفض عملية دفني هذه ، ارفضها ولن اسكت ازاءها ، بل ارفضك ايها الدفان الحقير ، القاسي .. الذي لم يعطني قطرة ماء واحدة ، انظروا الى قساوة وجهه اللعين . انه لا يريد ان يصدق انني مازلت على قيد الحياة ، ولكن روحي ستطاردك ايها الدفان ، وسأطالب وفي قبري ان تطرد من الحياة كلها ، وان تموت اتعس ميتة ، لن يدفنك احد ، وستظل بلا كفن . مت ايها الجبان ، مت ايها الدفان الوضيع ، مت ، مت ، مت ... (يصفق الدفان لنفسه بعد ان يتوقف عن اداء دور الرجل(

18ها ما رأيك ؟ الجميع ملّ هذه الثرثرات ، ادخل حفرتك ايها الميت ، سنشيعك الى مثواك الاخير تشييعا يليق بك ، افضل من اطنان الكلمات التي لاتشتعل ولا تساعد على الاشتعال.

(يقومان بتشيعه وسط صمت مطبق ، موسيقى جنائزية تتسيد المكان ، يدخلانه الحفرة .. بعدها يقوم الدفان بإهالة التراب عليه بمهارة ، وعندما ينتهي يقوم موظف استعلامات المقبرة بجلب باقة من ازاهير يضعها على القبر بكل أدب واحترام . . ثم ينصرف بحزن)

(انتهت)

1999العراق – الناصرية

الفهرس

الفهرس

العنوان	الصفحة
البسملة	
شكر و عرفان	
اهداء	
مقدمة	
الفصل الاول : الممثل ولغة الجسد في المدارس الإخراجية	
المبحث الأول : لغة الجسد في العرض المسرحي	
1 مفهوم الجسد	06
2 الجسد في المسرح	08
أ– الجسد التعبيري	08
ب– الجسد الكوريوغرافي	09
3 مفهوم لغة الجسد	10
ا – لغة الجسد الممثل	14
ب – أشكال التعبير الجسدي للممثل	15
4 مراحل توظيف لغة الجسد في المسرح	17
المبحث الثاني : علاقة جسد الممثل بعناصر السينوغرافيا	
1 مفهوم الممثل	21
2 مفهوم السينوغرافيا	23
3 علاقة جسد الممثل بعناصر السينوغرافيا	25
3–1 علاقة جسد الممثل بالعناصر البصرية خارج الممثل	25
أ – الديكور	25
ب – الإضاءة	27

ج – الإكسسوار	30
3–2 علاقة جسد الممثل بالعناصر البصرية المتأتية من قبل الممثل	32
أ – الأزياء	32
ب– الماكياج	34
3–3 علاقة جسد الممثل بالعناصر السمعية خارج الممثل:	35
ا – الموسيقى و المؤثرات الصوتية	35
المبحث الثالث: الأداء الحركي في مناهج و أساليب المخرجين المسرحيين	37
1 ديناميكية الجسد عند فسيفولد مايرهولد	38
1 – 1 مفهوم البيوميكانيك	41
1 – 2 الأداء الجسدي عند مايرهولد	42
أ – الصوت	42
ب – التعبير الجسدي	53
2 جمالية القسوة في منهج انتونين أرتو	44
2 – 1 مفهوم مسرح القسوة	45
2 – 2 ارتو و مفهوم الإخراج	47
2 – 3 الممثل و الحركة في نظرية أرتو	50
الفصل الثاني : دراسة تحليلية تطبيقية لمسرحية ثامن أيام الأسبوع	
المبحث الأول: الرؤية الإخراجية و اثر منهج مايرهولد في مسرحية ' ثامن أيام الأسبوع '	
1 ملخص المسرحية	54
2 الرؤية الإخراجية	57
3 اثر منهج مايرهولد في عرض مسرحية ' ثامن ايام الاسبوع '	60
المبحث الثاني :جمالية الفضاء و الاداء الحركي مسرحية ' ثامن أيام الأسبوع '	
1 مفهوم الجمالية المسرحية	64

2 جمالية الفضاء المسرحي	66
3 –الاداء الحركي في عرض مسرحية ' ثامن أيام الأسبوع '	72
المبحث الثالث: جمالية الاشتغال التقني	83
1 جمالية الديكور	83
2 جمالية الإضاءة	86
3 جماليات الأزياء و الماكياج	97
4 جماليات الإكسسوارات	100
5 جماليات الموسيقى و المؤثرات البصرية	103
خاتمة	106
قائمة المصادر و المراجع	109
الملاحق	
الفهرس	