الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر ـ سعيدة ـ

كلية الاداب واللغات والفنون

قسم الفنون

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: نقد العرض المسرحي

تحت عنوان:

خصائص الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح
مسرحية " حفل اعتزال في الشارع " آنموذجا

من إعداد الطالبة: **إشراف الدكتورة:**

بروان شيماء **مشري**

لجنة المناقشة

الأستاذ	الجامعة	الصفة
	جامعة مولاي الطاهرسعيدة	
د.مشري	جامعة مولاي الطاهرسعيدة	**مشرفا ومقررا**
	جامعة مولاي الطاهرسعيدة	

السنة الجامعية 2022/2021

سورة طه (الآية 114).

شكر وعرفان

أشكر الله العلي القدير الذي أنعم علينا بنعمة العقل والدين القائل في محكم التنزيل

{وفوق كل ذي علم عليم} سورة يوسف اية 76... صدق الله العظيم.

أشكر الله تعالى على فضله حيث أتاح لي إنجاز هذا العمل بفضله، فله الحمد أولا واخرا.

إذا وجب على الشكر فإني لا أجد من الكلام ما أعبر عن عظيم شكري وامتنانيللأستاذة المشرفة **" د. مشري "** التي تكرمت وتفضلت على بثمن وقتها وسديد توجيهاتها النافعة

أشكر اللجنة المناقشة الموقرة على تجشمها عناء القراءة والتقويم

كما أشكر كل من آزرني خلال مسيرة البحث.

إهداء

الحمد لله الذي وفقني لهذا ولم أكن لأصل إليه لولا فضل الله علي أما بعد:

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أعز الناس وأقربهم إلى قلبي من تستقبلني بإبتسامة

وتودعني بدعوة إلى أمي التي كانت عونا وسندا لي كما أهدي عملي لروح أبي الذي لطالما شجعني على دراستي وما كنت لأكون هنا لولاه رحمة الله عليه

إلى إخوتي سندي في الدنيا ولا أحصي لهم فضلا أيوب، محمد العرابي، سمية، زكرياء، مروة، الذين هم كل حياتي والى عائلة بروان وعماري

إلى جميع صديقاتي العزيزات اللتين أفتخر بوجدهن في حياتي وأخيرا أهدي عملي لحبيبة قلبي نجادي رحمة.

المقدمة

لكل فن لغته الخاصة به، كما لكل فنان أسلوبه الذي يتميز به عن الآخر وتختلف وتتباين الأساليب التعبيرية من فن إلى آخر بحسب الأدوات والوسائل المستخدمة ويعد العرض المسرحي، ظاهرة فعل ومعرفة واتصال وإدراك وفهم وتخيل وانفعال وامتزاج أفكار وصور ويعتبر الممثل الركيزة الأساسية التي يقوم عليها أي عرض مسرحي فهو الأساس في العرض، فالشخصية المسرحية لا تتمثل بسهولة بل هي تكاد تأكل شخصية الممثل بأن تحطمها وتفتتها على مهل لتحل محلها، إنها تتسرب عبر الصوت والعينين والأعصاب والجسد.

إن فن المسرح هو بالدرجة الأولى فن التمثيل؛ فعلى الخشبة تكون قضية الممثل أي الممارسة العملية التي تتم على الخشبة، وهي ليست من فعل الكاتب، أو من فعل المخرج، وإنما هي تعتمد على فعل الممثل؛ لأنه العنصر الوحيد الذي يقابل الجمهور ويواجهه. هنا، نجد أن صلة المؤلف أو المخرج تضعف على الخشبة ويبقي الممثل وحده مواجهًا الجمهوركما أن الممثل يتميز في ابراز مهاراته الفنية والإبداعية في أماكن مختلفة كالساحات العمومية والشوارعوالفضاءات المفتوحة وهدفي الذي قادني الى هذا البحث هو كشف الغبار عن هاته التجربةالمميزة ألا وهي الأداء التمثيلي في الفضاءات المكشوفة ومنه نطرح الاشكال التالي: **ما مفهوم الفضاء في المسرح؟ وما هي الخصائص التي يتسم بها الآداء التمثيلي في الفضاء المفتوح؟ هل بإستطاعة الممثل إبراز مهاراته الفنية والإبداعية في الفضاء المفتوح؟**

وللإجابة على هذه التساؤلات تم صياغة موضوع بحثنا الذي عنوانه:**خصائص الآداء التمثيلي في الفضاء المفتوحمسرحية حفل اعتزال في الشارع آنموذجا**

واخترت هذا الموضوع لأسباب موضوعية متمثلة في عدم وجود دراسات كافية تناولت موضوع الأداء التمثيلي في الفضاء المسرحي وأسباب ذاتية متمثلة في ميلي الى فهم كل ماهو جديد متعلق بالمسرح

وقد استعنت فيها بالمراجع الهامة اذكر منها بعض الدراسات والرسائل ولعل أهمها رسالة ماجستر لمراد مراح الموسومة ب الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح تجربة جمال بن صابر آنموذجا

وفيما يتعلق بالمنهج المتبع فلقد قادني البحث الى اتباع المنهج التحليلي النقدي

ولغرض التنظيم المنهجي للبحث قسمته إلى: فصلين بمقدمة وخاتمة

أما الفصل الأول الذي عنونته ب: مفهوم الأداء التمثيلي وتطوره أين قمت بالإشارة الى مفهوم الأداء ومفهوم التمثيل مع ذكر البدايات الأولى لظهور فن التمثيل لأنتقل بعدها الى مفهوم الفضاء المفتوح

وأنواعه وبعدها تطرقت الى جماليات الأداء في الفضاء المفتوح وذكرت بعدها علاقة الممثل بعناصر العرض.

وأخير تطرقت للفصل الثاني الذي يحمل عنوان: دراسة تطبيقية لمسرحية حفل اعتزال في الشارع التي عرضت في برج المقراني بولاية برج بوعرريج هذه المسرحية التي لقت نجاحا كبيرا على المستوى العربي أين تحصلت على الجائزة الولى في مهرجان عمان بالأردن وتونس وهذا ما جعلها محور دراستي كما تطرقت فيه أيضا الى العناصر الفنية للعرض المسرحي

أما الخاتمة فتتضمن أهم النتائج والملاحظات المسجلة طيلة فترة البحث

ومن أهم الصعوبات التي لاقيتها كانت نقص الدراسات والبحوث التي تناولت دراسة الفضاء المسرحي.

الفصل الأول: مفهوم الأداء التمثيلي وتطوره

المبحث الأول: مفهوم الأداء التمثيلي

جاء في لسان العرب مصطلح الأداء على النحو الأتي: " أدى الشيء أوصله" [1]

وهناك أداء في الأنشطة الثقافية والاجتماعية وهناك الأداء الفني التقليدي ممثل المسرح والراقص، وان الممارسات العملية لفن الأداء الحديث لها علاقة وثيقة بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الإنسان، والأداء هي: (اللحظة الآتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم)[2].

أما التعريف الإجرائي للأداء التمثيلي كما يراه الباحث هو: عمل الممثل الذي يؤديه على خشبة المسرح مستثمراً قدراته الصوتية والجسدية، وقدرته على استثمار التعبير بالوجه والإيماءة، وتمكنه من الحضور والتأثير الذي سيخلفه على الجمهور.

أما علم الأجناس واللغات فينظر إلى الأداء :كل وعي يشمل وعياب الثنائية من خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية مقاربة لنموذج أخر مثالي له أو نموذج أصلي موجود في الذاكرة، وفي العادة تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص الذي يراقب هذا الفعل مثل جمهور المسرح او مدرس الفصل أو العالم ولكن الركيزة الأساسية في هذه العملية ليست المراقب الخارجي بل ثنائية الوعي فالشخص الرياضي قد يكون على وعي بأدائه الخاص حيث يقارنه بمستوى ذهني معين، فالأداء دائماً أداء بالنسبة لشخص ما فهناك دائماً جمهور يراقب ويقيمه كأداء حتى لو كان هذا الجمهور في بعض الأحيان هو النفس، وان جسد الإنسان يكون هو الركيزة لمثل هذه العروض.[3]

[1] أبن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة ص47

[2] جودمان، إليزابيث، وجي دي مان: المرشد في السياسة والأداء، ترجمة د. محمد لطفي نوفل، د.امين الرباط، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون الجميلة، القاهرة، 2001، ص151.

[3] ويلسون، فارفين: فن الاداء مقدمة تعبيرية: ت د. منه سلامة، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون الجميلة، القاهرة، 1999.

أما التعريف الإجرائي للأداء التمثيلي كما يراه الباحث هو: عمل الممثل الذي يؤديه على خشبة المسرح مستثمراً قدراته الصوتية والجسدية، وقدرته على استثمار التعبير بالوجه والإيماءة، وتمكنه من الحضور والتأثير الذي سيخلفه على الجمهور.[1]

خواص الأداء :

1_ الأداء عملية (Process) لها استمرارية في الخطاب الاجتماعي وهي عمل مفتوح للطوارئ العرضية ويصان بنتائجه

2_المؤدي في عملية الظهور غالباً لا يخضع صورة ظهوره لوعي استخدام الأدوات والمفردات الفنية.

3_ الأداء مجموعة من المفردات التي تساعد على ذوبان الفرد الإنساني في الدور الاجتماعي الذي يبتغيه ويرغبه (انه هو ذاته) ما أرغبه أنا وما افعله أنا[2].

مفهوم الأداء المسرحي:

لقد مر المسرح بتغيرات لها علاقة بالممثل وذلك عبر عصور و مراحل تاريخية متعددة كان الاعتماد فيها على جسد الممثل في أدائه، ثم تزايد الاهتمام بلغة الجسد، حقبة بعد أخرى لدى الكثير من مخرجي المسرح الحديث انطلاقا من التشكيك بقدرة اللفظ في المسرح في إيصال المعاني والدلالات المسرحية من جهة والبحث عن لغة عالمية مسرحية موحدة من جهة أخرى ، و حديثنا عن الأداء اختلفت المفاهيم فيه وذلك حسب المدارس والمنظرين فالممثل هو الجسد الحي الحاضر أبدا بأدائه في أي عرض مسرحي، و الخشبة هي المكان الذي يستطيع أن يمارس حياته الفنية عليها، لتجسيد الشخصيات الدرامية فعبر تاريخ المسرح منذ زمن الإغريق و المآسي العظيمة و حتى العصر الحديث لم يجد المبدعون بديلا عن الممثل في تحقيق العرض المسرحي .

[1]مجلة مداد الآداء بالعدد الحادي والعشرون، الباحث مطفر كاظم محمد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ص 678.

[2]علي، هيثم عبد الرزاق: مهارات فن الأداء في التمثيل والخطاب الاجتماعي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003.

والأداء الدرامي أو "التمثيل هو حرفة الممثل ومهمته تجسيد الشخصية المسرحية والمحاكاة عن طريق التعبير القولي والجسمي والشعوري"[1] بحيث لا يقتصر الأداء على التعبير الجسدي فقط إنما حتى الصمت والتعبير الشفهي يدخل ضمن نطاق الأداء

مفهوم التمثيل:

لقد تجاوز مصطلح التمثيل عدة مفاهيم نلخصها فيما يلي:

يعرفه كمال الدين عيد: «فرع من فروع الفن المسرحي يعمل فن التمثيل على إيصال أحداث درامية بتبادل التأثير أمام الجماهير الحاضرة في صالة المسرح وبواسطة شخصيات وأدوار مسرحية يقوم بها الممثلون أو هواة في فترة زمنية معينة (متعارف عليها بثلاث ساعات تقريبا) وفي مكان معين هو البناء المسرحي، وتدخل إلى جانب فن التمثيل فنون مشاركة أخرى مثل فنون المعمار والموسيقى والارتجال والفن الصمت والرقص والزخرفة والأزياء...».[2]

تعريف المعجم المسرحي " حنان قصاب حسن وماري إلياس: «في اللغة العربية تمثل بالشيء أي تشبه به، والتمثيل في المسرح هو تصوير الواقع مهما كان دقيقا يخضع بشكل أو بآخر النوع من الأسلبة أو الشرطية، والممثل هو الإنسان الذي يتقمص دور شخصية غير شخصيته أمام جمهور ما وذلك عن قصد من أجل تقديم رؤية مشهدية لحدث ما»[3].

تعريف "حمادة إبراهيم" في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: هو حرفية الممثل ومهمته في محاكاة الشخصية المسرحية عن طريق التعبير الفيزيولوجي والشعورية[4]

[1] إبراهيم حمادة معجم المصطلاحات الدرامة والمسرحية، دار المعارف، مصر، 1985، ص80.

[2] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2006، ص470.

[3] حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، بيروت ص398.

[4] حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر، 1985، ص80.

البدايات الأولى لظهور فن التمثيل:

يعود الفضل الذي وصل إليه المسرح منذ نشأته إلى الآن لذلك الإنسان البدائي الذي كان يعيش مغامراته منتصف النهار في الصيد، وعند غروب الشمس يجتمع زعماء القبائل مشكلين دائرة يتوسطها لهيب كبيرمن النار فيبدأ الكل منهم بالرقص وأثناء ذلك يحاكون أو يمثلون كل ما قاموا به فترة عملية الصيد، إلى جانب محاكاة عملية الصيد نجد آخرين يرتبطون ارتباطا روحيا بطقوس طوطمية يؤدونها، في غالب الأحيان كانت عن آلهتهم التي يعتقد كل فردمنهم أنه قد توحد مع آلهة وهذا التوحد هو الرغبة في منح القوة على الصيد الوفير[1]، وفي اعتقادهم هذه الشعائر هي أسلوب وهمي تؤدي إلى إنجاح المهمة الفعلية العقلية الواقعية، وتحفيز لقوى الصيادين على المحاكاة لمواجهة الواقع، كما تطورت هذه الطقوس إلى احتفالات كبرى سنوية يتم فيها تخصيب الغذاء النباتي لضمان الغذاء الحيواني ومنها ظهرت الاحتفالات الموسمية في فصلي الربيع والصيف.

كانت تنطلق هذه الأشكال الطقسية أساسا من فكرة جوهرية هي الوهم وانطلاقا من خلق هذا الوهم يمكن السيطرة على الواقع والتغلب على الصعاب والدفع بالخوف جانبا فتنتهي هذه المطاردة الوهمية بقتل الحيوان، فهذا التشخيص الدرامي هو محاولة للسيطرة على الحدث قبل بدء العملية أساسا وكان له هدف آخر هو تلقين صغار الصيادين في سن مبكرة، وبمرور الزمن انفصلت هذه الطقوس عن عمليات الصيد لتجمع أعمال فنية استعراضية من أجل اختيار زوجاتهم شرط تقدم عرضا عجيبا أو سحريا أو مصارعة لحيوانات وحشية أو ما شابه ذلك[2]

إذن على ضوء هذا نستنتج أن المحاكاة هي أساس الإبداع التمثيلي حيث يعتبر دليل الكلمة بالمعنى الأرسطي هي إعادة الخلق، كما اعتبرها أرسطو غريزة طبيعية لدى الإنسان فهذا الأخير يشعر بالمتعة المطلقة وهو يقوم بأعمال الآخرين

[1] عبد الناصر خلاف، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، 2009، ص23

[2] نفس المرجع السابق ص 24.

متناسيا شخصيته الحقيقية حيث:«في بعض الأحيان نحاول الظهور بشكل مختلف عن الواقع الذي نعيشه وغالبا ما نريد أن نعيش حياة أشخاص آخرين في أفكارنا إلا أننا لا نجسد ذلك في الواقع»[1]

التمثيل في المسرح الروماني:

كان هناك تقارب في الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وحتى العقائدية بين أثينا والرومان خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، وعندما كان اجتهاد ملوك اليونان إلى تطوير المعارف العلمية والفلسفية في نفس الفترة كان اهتمام السلطات الرومانية ، وشغلها الاعتناء بالحياة الاجتماعية فوجهت كل مجهوداتها نحو إنماء وترقية الحياة الفكرية والثقافية ، وقد أعطى هذا التشجيع والاهتمام نتائج إيجابية في فتح أذهان المجتمع آنذاك على مجالات الفن والأدب وخاصة المسرح، وقد كانت الإضافة الجديدة التي تحققت في فن التمثيل هو إشراك عنصر المرأة ضمن جميع النشاطات والعروض المسرحية. [2]

والحديث عن الممثل الروماني بعين الحديث عن رجل وفنان ومبدع ذي أساس متين يمثل من مخيلته أكثر مما يمثل من جسده فيصبح بهذا ملهما للممثلين الذين يقفون أمامه على الخشبة ، كما أن الكوميديين الإيطاليين لا يحفظون كل شيء عن ظهر قلب بل يكفيهم لكي يمثلوا المسرحية أن يلقوا نظرة وجيزة على موضوعها أو محتواها الأصلي قبل الصعود فوق خشبة المسرح ، و حقيقة الأمر أنهم كانوا يؤلفون ما يقولونه و هم يؤدون أدوارهم ، كما كانوا يعرضون مشاهد ساخرة ، أي أنه كانت هناك معالجة لبعض مشاكل المجتمع آنذاك و لكن بطريقة فكاهية لا تنفر و لا يمل منها المشاهد[3].

[1] أرسطو، سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000، القاهرة ص9.
[2] أوديت أصلان، موسوعة فن المسرح، دار الطباعة الحديثة، الجزء الأول، الأردن ص435.
[3] فيولا سبولين، الارتجال لمسرح، ترجمة سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2 1999 ص386

التمثيل في العصور الوسطى:

لقد كانت الأهداف الدينية عبر الزمن عمرا لكبت الطاقات الإبداعية بأوروبا في مجال الفكر والأدب وهذا لهيمنة الكنيسة على مجرى الحياة الاجتماعية لما كان لها من سلطة مطلقة مست جميع الميادين الحياتية، ضف إلى ذلك أن هذه الهيمنة كانت حاجزا أمام حرية التفكير خاصة تلك التي تتعلق بمواضع الفلسفة والعلم والأخلاقيات باستثناء البحوث والدراسات التي تباركها الكنيسة، وبدون شك استحوذت كذلك الفنون الدرامية على أفكارهم لما وجدوا فيها من مأرب وسلطة تخدم الحكم البابوي، لذلك قام القساوسة باستئصال الجوقة من المسرح الإغريقي والروماني وادخلوا فيها بعض التعديلات قصد الربط بين عاداتهم الكنائسية[1]كتأدية الصلوات والتراتيل في الوقت نفسه خصصت لهذه الجوقة أشعار وأغاني منتقاة من الإنجيل ، واقتحام الجوقة للكنيسة أدى إلى ظهور نمط الدراما الطقوسية من جديد ، ولكن هذه تختلف عن مثيلتها في الثقافات القديمة، ثم بدأت بوادر الاحتفالات بالأعياد الدينية من خلال بروز الدراما الدينية فازداد اجتهاد القساوسة بتكثيف عروضهم المسرحية عبر مسرحة بعض الأحداث المختارة من الإنجيل وتعاليم الكنيسة.

وبمرور الوقت أخذ الواقع الحياتي يشكل محور جديد في مجال المسرح حيث يتماشى مع هذا النوع الفني، وبفضل نص مقتطع من القيامة أو مقطوعة (آدم) تطورت الممارسات التمثيلية أكثر وهذا ما جعل الكنيسة تدفع بعروضها إلى الساحات العامة وأخذ بعين الاعتبار أن هذه الحالة بطبيعة الحال تخدم الكنيسة من حيث وجهين الأول الانتفاع ماديا وخدمة الدوافع الذاتية،ومن جهة أخرى غرس التعاليم الكنائسية ونشر المسيحية، وربما كان هذا بفضل قساوسة معلمين تحمسوا في ذلك لمخاطبة الجمهور الأمي في مناسبات الأعياد والأفراح الدينية[2]

[1] عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، م س، ص128

[2] عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س، ص37.

كان في العصر الوسيط نوعين من الممثلين:

الممثلون الجوالون:يقومون بأداء الأدوار واحدا بعد الآخر بصمت فكانوا يسلون الجماهير الملتفة حولهم في القرى بنكاتهم وشعوذتهم وألعابهم.

ممثلو النقابات والحرف:في ذلك الوقت حدث توسع كبير أدى إلى ظهور ما يعرف بمسرحيات "الأسرار" وصار أكثر الممثلين من الناس العاديين من الصناع في المدن، والأرياف كما كان في انجلترا كنقابات الصناعة تقوم على تمثيل المسرحيات وخاصة بعد إنشاء احتفال لجسد المسيح[1]

يبدوا أن فترة العصر الوسيط قد شكلت فرقا واضحا بين العصور من حيث الفن والمسرح بصفة خاصة، فقد تغيرت المفاهيم الفكرية والأدبية لارتباطها بالدين، لذلك نجد أن الأساليب والعروض المسرحية قد اكتست بطابع مختلف شكلا ومضمونا عن طريقة العروض في الفترات التي تلتها، وذلك لتحرر فن المسرح من القيود الدينية التي كانت حاجبة عنه متعة وجمالية الفن.

التمثيل في عصر النهضة:

وبعد النكسة الكبيرة التي عرفها فن التمثيل الذي كان خاضعا لسلطة الكنيسة ونقابات الحرف، لقد تغيرت أحوال الممثل في عصر النهضة الذي واصل هوايته المتمثلة في تقديم التسلية والتشويق للجماهير ،وتعتبر فترة النهضة أمجد ما في التاريخ الإيطالي حيث "لا تتميز قصة بظهور دراما أبدا بالمقارنة مع المنجزات المعاصرة المدهشة في ميادين البحث الذهني والرسم والنحت والعمارة، حيث كانت النهضة في هذه الحقول ولادة ثانية للروح المنسية وازدهار للنشاط الإبداعي." [2]

[1] عقيل محمد يوسف، أسس نظريات فن التمثيل م س، ص39.

[2] شلدونتشيني، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، ج1، المعهد العالي للفنون المسرحية، مكتبة الأسد،1998، دمشق، ص251.

التمثيل في العصر الحديث:

بدأ الأداء التمثيلي الحديث يتسم بواقعية وطبيعة أكثر في العصر الحديث بينما كان الأداء الكلاسيكي القديم متكلفا إلى حد الجمود، حيث نجد أن المخرج "ستانسلافسكي" أول من قنن عمل الممثل ووضع له المنهج الأول لكي يسير عليه، فكانت نظرياته ومبادئه شاملة من عدة جوانب من حيث حالة الممثل وأسلوب عمله فالمنهج الذي اتخذه "ستانسلافسكي" يمثل إنجاز المعايشة الإبداعية التي تخلق الامتزاج بين الحياة والفن.

لذلك أسس أستوديو الممثل عن طريقته ومنهجه انطلاقا من فكرة الممثل ليس أقل من الجندي العادي في وجوب خضوعه لنظام صارم، والتمثيل في نظره يتجلى في تلك اللحظة التي يركز فيها الممثل بوعي كامل على إحداث تأثير مقصود في عقل الجمهور وروحه وخياله، وذلك انطلاقا من فكرة على الممثل أن يحيا دوره حياة باطنية وعليه بعد ذلك أن يضفي على أدائه رواءا خارجيا، ولكي يكون التعبير من حياة باطنية ولا شعورية يجب السيطرة التامة على الجهاز الصوتي والجسماني في آن واحد وبدقة

المبحث الثاني: مفهوم الفضاء المفتوح وانواعه.

الفضاء لغة:

ورد في لسان العرب (مادة فضا): فضا، يفضو، فضوا، فاض وقد فضا المكان وأفضى إذ اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه، والفضاء: الساحة وما استوى من الأرض واتسع، وجمعه أفضية. وافضاء المكان الواسع من الأرض، ونقول مكان مفض أي واسع، ونقول المفضي أي المتسع.[1]

[1] أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 15، ط4، 2005، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ص 158/157

الفضاء اصطلاحا:

يعرف أنه الفضاء الرحب الذي يحددنا ونحدده ويحيط بنا من كل جانب، من فوقنا ومن تحتنا، وعنأيماننا وشمالنا، لا نهائي، يؤدي دورا ذا أهمية في عملية الفهم والتفسير باعتباره مكونا من مكونات الخطاب الأدبي.[1]

الفضاء المسرحي:

يعرف الفضاء المسرحي بأنه " ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار، وحركة الممثل[2]".

لقد مر الفضاء المسرحي بالكثير من الاقتراحات والرؤى والنظيرات، على مستوى المعمار، والشكل بغية تحقيق التجديدات المطلوبة في العرض المسرحي على وفق المتغيرات الزمنية في كل حين من تقدم وتطور ركب الإنسانية [3]

فالفضاء حاله حال العناصر المكونة للعرض المسرحي طرأت عليه عدة تجديدات، وتغيرات، واستفاد من التطور الذي مس المسرح خصوصا من حيث المعمار وهذا لإثراء اللغة البصرية التي ساهمت في تصويرها مجموعة من "الوسائل، ومفردات لغة فضاء بصري جديدة[4] ".

ومع تبلور الكثير من المفاهيم المسرحية ومنها بالدرجة الأساس ظهور المخرج وترسخ سلطته في العرض المسرحي الحديث، وكذلك ظهور مصمم السينوغرافيا حيث بدأ التفنن والتجريب في شكل فضاء العرض من ناحية المعمار تارة ومن ناحية الشكل التقدمي الجمالي تارة أخرى.[5]

[1] عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، 2010، دار العين للنشر، القاهرة، مصر، ص 41/40

[2] ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص339.

[3] جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 4

[4] ألاء علي عبود الحاتمي تكنولوجيا التعبير ما بعد الحداثة، م س ص 100

[5] جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا م س ص 45

لقد أعطى كل من المخرج ومصمم السينوغرافيا الفضاء المسرحي نظرة جمالية من جهة وبصمة تقنية فنية من جهة أخرى فالتيارات المسرحية والعروض المختلفة مهدت بشكل أو بأخر ظهور شكل جديد لفضاء يضم تجهيزات مختلفة تحمل أفكار ورؤى متعددة.

ان هذه العناصر لا تشكل في حد ذاتها جزءا من العرض المسرحي، ولا تكسب هذا المعنى الا حين يدرك المتفرج وظيفتها والقواعد المتقعرة التي تحكم وتنظم استخدامها [1]

فتحديد الفضاء المسرحي يبقى مرهونا بمدى استيعاب المتفرج لهذه العناصر فإن لم توظف بطريقة جيدة ودقيقة لا تستطيع هذه المفردات الإشارة إلى هذا الفضاء تسعى السينوغرافيا المسرحية لإعطاء صورة واضحة للمكان، لأن أول شيء يظهر للملتقي هو الفضاء وهذا ما أكد عليه جميل حمداوي " الفضاء المسرحي هو أول عنصر يواجه المتلقي وبالتالي فهو الذي يؤثث الفرجة أو يبلورها فنيا، وبشكلها جماليا وتعني بالفضاء كل ما يؤطر الخشبة المسرحية من السينوغرافيا وديكور وأجواء وظلال [2] فالفضاء المسرحي يتحد مع مختلف عناصر العرض المسرحي لتجسيد الفرجة التي تنبثق منها دلالات و إيحاءات التي تساعد في تفعيل الحدث الدرامي .

ولجون جاك روسو وصفا أخر للفضاء معبرا عن ذلك قائلا" :لإقامة مهرجان يكفي أن تزرع وسط ميدان عمودا مكللا بالزهور وتجمع الناس حوله ومن الأفضل أيضا أن تحول النظارة إلى موضوع الفرجة[3]"هنا نلتمس نوع جديد من الفضاء الذي يخرج عن العلبة ليجسد على أي مكان على الأرض محاولا إشراك المتلقي في العمل المسرحي لصنع الألفة والانسجام بين كل مقومات العرض المسرحي لطالما حقق هذا الفضاء المتعة والفرجة.

[1] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س ص 38

[2] جميل حمداوي، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية، مس ص09

[3] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س ص 40.

تعبر جوليان هلتون بلسان بيتر بروك "في كتابه المساحة الخالية قائلة إن غرس عمود خشبي، في الأرض يستطيع أن يحول مساحة ما إلى مكان العرض المسرحي[1]" ونفهم أن هذا العمود بإمكانه خلق حدا فاصلا بين مكان التمثيل،والمكان المخصص للجمهور فأي مكان يكون صالحا للعرض، إذ اعتمد على فواصل تحدد الأمكنة وتضع الفوارق في المساحات بين مكان العرض ومكان المشاهدة.

"لقد مر الفضاء المسرحي بالكثير من الاقتراحات و الرؤى و التنظيرات ، على مستوى المعمار ، و الشكل بغية تحقيق التجديدات المطلوبة في العرض المسرحي على وفق المتغيرات الزمنية فيكل حين من تقدم و تطور ركب الإنسانية[2]".

فالفضاء حاله حال العناصر المكونة للعرض المسرحي طرأت عليه عدة تجديدات،وتغيرات،واستفاد من التطور الذي مس المسرح خصوصا من حيث المعمار وهذا لإثراء اللغة البصرية التي ساهمت في تصويرها مجموعة من "الوسائل،ومفردات لغة فضاء بصري جديدة[3]"

أنواع الفضاء المسرحي:

يعرف الكل أن الفضاء المسرحي أنواع عدة، فهناك الفضاء الدرامي، والفضاء الركحي أو الإخراجي، والفضاء السينوغرافي، والفضاء الداخلي، وفضاء الجمهور...

الفرع الأول: الفضاء الدرامي.

يقصد بالفضاء الدرامي (L'espace dramatique) ذلك الفضاء المجرد الذي يوجد في النص المسرحي. وهو كذلك بمثابة الفضاء النصي التخيلي الذي يتصوره الدراماتورج، ويتخيله فنيا وجمالياكما يشكل الفضاء الدرامي أحد مكونات النص

[1]جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س، ص 37.
[2]جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س، ص 44
[3]ص ألاء علي عبود الحاتمي تكنولوجيا التعبير ما بعد الحداثة، م س، ص100

المسرحي، فهو يصاغ بأشكال وأساليب متنوعة داخل النص المسرحي، فهو فضاء على القارئ أو المتفرج ليبنيه بخياله فهو بشكل عام (الفضاء المكاني) كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية بما هو مجموعة انتقالات مكانية.[1]

الفرع الثاني: الفضاء النصي.

يقصد بالفضاء النصي(l'espace textuel) ذلك التحقق البصري واللغوي للنص. ويعني هذا أن الفضاء النصي هو الذي يظهر بعلاماته البصرية والأيقونة، ويحضر بكتابته وخطوطه المرئية، ويزخر بكثافته اللغوية وطاقته البلاغية. وهو أيضا ذلك النص الذي يتضمن الحوارات والإرشادات المسرحية، ولا يستعمل إطلاقا كفضاء متخيل مجرد من قبل القارئ أو الراصد، بل يتحول إلى نص مادي قابل لإدراكه سمعا، وقراءة، ورؤية[2]

الفرع الثالث: الفضاء الركحي أو المشهدي.

من المعلوم أن الفضاء الركحي أو المشهدي، أو ما يسمى أيضا بفضاء العرض، هو ذلك الفضاء الذي تقدم فيه الفرجة المسرحية معروضة ومرئية من قبل الجمهور الراصد. ولكن يمكن الحديث عن مناطق أخرى داخل هذا الفضاء لا يمكن رؤيتها، مثل: الكواليس، وباب المسرح. ويمكن كذلك الإشارة إلى منطقتين متعلقتين بالفضاء الركحي: منطقة الخشبة، ومنطقة التمثيل؛ فمنطقة الخشبة المسرحية توزع إلى تسع مناطق درامية لتموقع الممثلين هي: المنطقة العلوية اليمينية، والمنطقة العلوية المركزية، والمنطقة العلوية اليسارية، والمنطقة المركزية اليمينية، والمنطقة المركزية اليسارية، والمنطقة المركزية الوسطى، والمنطقة السفلية اليمينية، والمنطقة السفلية اليسارية، والمنطقة السفلية المركزيةويمكن تقسيمها أيضا إلى: (جهة الحديقة) يسار المنصة، ويمين الممثل، وجهة (الملعب) يمين المنصة ويسار الممثل، والجهة العلوية، والجهةالسفلية[3]

[1] أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سينمائية، دمشق، دار مشرق، مغرب د ط، 1994 ص66.

[2] جميل حمداوي، لفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربيالطبعة الأولى 2020 ص11.

[3] إبراهيم الوزاني الشاهيدي، أحدوثة إلى هواة المسرح، الطبعة الأولى سنة2002 م ص140.

الفرع الرابع: الفضاء السينوغرافي.

الفضاء السينوغرافي (L'espace scénographique) هو ذلك الفضاء الذي يتناول كل ما يتعلق بالفرجة الدرامية القائمة على الرؤية البصرية، وملاحظة الراصد. أي: يشمل ملحقات العرض المسرحي من: ديكور، وماكياج، وأزياء، وإضاءة، وموسيقا، وأصوات، وإكسسوارات، وتأثيث، وقد يتجاوز هذا الفضاء السينوغرافي الخشبة ليشمل صالة الانتظار وصالة الجمهور.[1]

الديكور:

من الشائع تداول كلمة ديكور، واحلالها محل السينوغرافيا وهذا خطأ فادح لأن الديكور هو جزءلا يتجزأ من السينوغرافيا لقد استطاع الديكور المشاركة " في التعبير عن الأفكار، والأحداث التي ترمي إليها المسرحية عبر مفردات قام بصياغتها مصمم السينوغرافيا"[2]هذا دليل واضح على إمكانية الديكور في تحديد مختلف المفاهيم،والتعابير التي يصبو إليها العرض المسرحي بواسطة عناصر تكميلية ومساعدة لخدمة الحدث المسرحي.

"و مدام المنظر المسرحي هو البيئة التي تختضن تقديم العرض الدرامي من الناحية المكانية فلابد له أن يكون متميزا من حيث الشكل ، و يحرك المشاعر و الأحاسيس لدى المتلقيلغرض استثارته في الصورة التي يعبر عنها[3]"

وهنا نفهم المهمة الثقيلة التي يحملها الديكور على عاتقه وهي محاولة استفزاز شعور وإحساس المتلقي ليفهم الصورة المراد تصويرها ولهذا وجب مراعات الشكل واللون ونوعية الأثاث ليكون أكثر قربا لذهن وتصور المتلقيلإعطائه طابع جمالي ولا

[1]جميل حمداوي، لفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربيالطبعة الأولى 2020 ص 14
[2]زيد سالم سليمان، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مسرحية نزهة أنموذجا،مجلة كلية الأدب العدد 95 بدون تاريخ ص 431
[3]جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص56.

يتحقق إلا " في ديكور ناتج من اسناد الممثل وباقي العناصر المحيطة وكذلك إعطاء متعة فنية وراحة تبث في نفوس المتلقيين[1]"

الإضاءة:

"الوظيفة الأولى للإضاءة المسرحية هي إضاءة الممثلين و إنارة مساحة العرض و على هذا المستوى لا يوجد فروق جوهرية بين الإضاءة و الضوء و الوظيفة الثابتة للإضاءة هي

التعليق على الأحداث أو التدخل في مسارها حتى تصبح عنصرا فاعلا من عناصر الأداء في العرض[2]"

تساعد الإضاءة المخرج في الكشف عن جماليات عناصر السينوغرافي اوتساعد الممثل أيضا على تأدية دوره على أكمل وجهكما يستخدمها المخرج للتعبير عن أفكاره فهي الجسر الذي يحمل أفكار المخرج لتلتقطها عين المتلقي لقد قدمت الإضاءة للحركة المسرحية دعائم ساعدتها على التطور وبذلك اكتسبتها تقنيات جديدة ومبتكرة غزت كل عروض العصر الحديث وهذا لحاجة كل عرض مسرحي الى أضواء تعبر عن مجرى الأحداث بلغة سحرية "فالضوء هو المصدر الأساسي للحياة البصرية وهو يشكل عالما سحريا ، بفرض وجوده على واقع الإنسان ، و جوهرة لترجم بذلك ترجمة حقيقية للحالة النفسية للإنسان"[3]

المكياج:

يتميز الماكياج عن بقية عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي حيث يأتي مرتبطا بالممثل مباشرة من خلال وجهه وظهوره على خشبة المسرح ويأخذ حيويته وقدرته على التعبير من تقاطيع وقسمات ذلك الوجه[4].

---

[1] سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س ص 126

[2] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س ص 149

[3] يحي سليم البشتاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2012 ص29.

[4] جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 64

حيث باستطاعة الماكياج التعبير عن مزاج الشخصية وتحديد ملامحها وأبعادها ويمكن له إظهار نوع الشخصية من خلال التشوهات والعاهات فيالوجه، كما يشكل الماكياج مع الملابس "جسر يميل بين عناصر العرض الحية، وعناصره من الجماد فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزانة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لأرواح لكنه ما تعتلي جسم الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصية"[1]هناك مسارح تعتمد على الماكياج بشكل أساسي، فمن خلال الماكياج يتم العرض وبدون ذلك لا يكون عرض مطلقا ومنها المسرح الياباني (الكابوكي) والمسرح الصيني (النو) اللذان يستخدما الماكياج لإضفاء الصفات الجمالية، فحال دخول الممثل ويصبح وسط العناصر السينوغرافية تصبح دلالة الماكياج دلالة لغوية تقرأ من قبل المتفرج. فالعناصر السينوغرافية تكتب على جسد الممثل لغتها الجمالية "لأن العناصر الأخرى التي تشتغل دلاليا داخل جسد السياق المرئي تضفي على عناصر الحياة دلالة أخرى لم تكن موجودة فيها [2]".

الموسيقى:

تعد لتصاحب بعض الحوار أو تفصل بين المشاهد لبعضها البعض،وهدف هذه الموسيقى هو خدمة التأثير بالوقوف الى جانب فن التمثيل وفن الممثل وهي أحيانا ما تكون خلق الحوار التمثيلي وأحيانا ما تكون قبل اسدال ستائر الفصل للحظات، في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامي إلى الأعلى[3]

على مؤلف الموسيقى أن يضع في حسبانه مجموعة من الشروط أولها المخرج وأفكاره، الممثل وحركاته محاولا جعل هذه الألحان خادمة للعرض المسرحي بالدرجة الأولى وتعبر على قيمه الجمالية والفكرية.

وغالبا ما تكون الموسيقى مؤثرة ليس في المتفرج فقط، وإنما حتى على الممثل الذي تتفاعل معه وتحسن من أدائه، وهو يجسد دورا معينا "أما اشتغال الموسيقى في لحظات الصمت على المسرح، فهو مهم للإيحاء بالخوف والدهشة والتفكير، وهذا يتطلب تدعيما علاماتي من خلال الضوء واللون وتقنياتهما. "[1]

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

[2]باتريس بافيس: تحليل العروض المسرحية، تر، منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2006، ص307

[3]كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرحالأوربي م س ص 694

المسرح اعتمد الموسيقى في عروضه منذ النشأة الأولى له، وهي تمثل جزءا من تكوينه العام فالمسرح يجمع عدة فنون، لهذا سمي (أبو الفنون) كذلك يضم في معيته بعض الحرف. وفي بعض المسرحيات تؤلف مقاطع موسيقية بالرغم من الانتاج المكلف في هذا إلا أن ذلك يتم لحاجة العرض لنوع معين من الموسيقى. إلا أن معظم المخرجين يعتمدون في عروضهم الموسيقى الجاهزة التي يجدونها في المقطوعات الموسيقية المسجلة والسيمفونيات المعروفة لعباقرة الموسيقى، لكن لا يتم الاستغناء عن الموسيقى بأي شكل كان، ومن المعلوم أن المشاهد التي تخلو من الموسيقى لا تخلق جوا مؤثرا وتصبح خارجة عن البنية الجمالية للمسرح.

الاكسسوار:

يعد الاكسسوار جزءا لا يتجزأ من عناصر السينوغرافيا المكونة للعرض المسرحي ومكانته " لا تقل أهمية عن العناصر الأخرى في العرض المسرحي خالقا قدرة تعبيرية ناطقة، فضلا على أنها تكتسب مع الممثل معان تتفرد بإيجادها حينما تعمل كأيقونة تعطي صورتين لفكرتين مختلفتين "[2]

بإمكان الإكسسوار الإشارة للمكانة الاجتماعية للممثل وأحيانا تحدد جنسية وعمره أو يساعد الاكسسوار الديكور على الإفصاح عن جماليته المكنونة وكل "ما يتعلق من ارتباط الملحقات مع الديكور وما يولد ذلك من تناغم وانسجام في شكل الصورة المرئية للعرض"[3]فمنذ بدايات المسرح، وحتى الوقت الحاضر كان للإكسسوار أهمية في العرض المسرحي، بحيث لم نجد عرضا مسرحيا قدم بدون إكسسوارات، طالما هناك شخصية على الخشبة إذن ترافقها أغراض أو ملحقات أو إكسسوارات عمليا إن كل الأشياء الموجودة في الطبيعة أو في الحياة الاجتماعية وعددها غير محدود، يمكن أن تتحول إلى

[1] سعد أردش: الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص255.

[2] ماري إلياس،وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح، م س ص 57

[3] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س ص 162

إكسسوارات في المسرح. وهذه الأكسسوارات عندما لا تعني سوى الأشياء الموجودة في الحياة فإنها تكون علامات مصطنعة لهذه الأشياء.[1]

المبحث الثالث: جماليات أداء الفضاء المفتوح.

يدرك الجمهور الاغريقي عندما يتوجه الى المسرح ويشاهد إحدى عروضه فأنه سيرى أن ذلك المسرح بلا سقف وان السماء فوقه، يعجز ان يتجاهلها وان الريح والدخان والمطر وضوء الشمس داخله اليه في أي لحظة لا محال ، ومثل هذا التواجد كان يسبقه ارث بدائي في المشاهدة ، ففي بداية الأمر لم يكن المسرح الاغريقي يعرف هذا البناء المهول من المسارح الكبيرة، بل كان يقدم عروضه الأولى في زمن (شسبيس) عام (535ق.م) على عربات حيث يذكر "هوراس شيئا عن (عربته) ومنها يمكن الاستنتاج آن شسبيس لابد وأنه كان يقف على عربة في وسط الكورس وانه كان يمثل الجمهور يحيط به من كل ناحية[2]

هذه البداية الصعبة للمسرح الاغريقي قد بدأت في فضاء بعيد عن المساحات التقليدية للمسرح، ومثل هذه العروض كانت تقدم في الأسواق والقرى، ولكن بتطور الدراما الاغريقية بعد ذلك وظهور المسابقات الرسمية ظهر المسرح المفتوح الواسع حيث " اتخذ المسرح الاغريقي شكله المعروف بمدرجاته التي تستقر على الأرض الصلبة في أسفل الجبل، ولعل مسرح ديونيزيوس بأثينا الذي قدمت عليه لأول مرة مسرحيات اسخيلوس، وسوفكلس، ويوربيدس، وارستوفانيس أشهر المسارح الكلاسيكية [3].

ثم أقيمت بعد ذلك المدرجات الكبيرة على شكل نصف حدوة ليأخذ الشكل النهائي في تقديم العروض اللاحقة حيث أصبح الجمهور الاغريقي يرى العروض من مكان مرتفع خلاف المرحلة السابقة حيث كان يجلس بمستوى واحد في مسرح

[1] كولن ولسن: الإنسان وقواه الخفية، تر، سامي حشبة، ط2، دار الآداب، بيروت، 1978، ص229

[2] هوايتنج فرانك: المدخل الى الفنون المسرحية: تر: كامل يوسف، دار المعرفة، القاهرة، 1970، ص285

[3] المرجع نفسه، ص 286.

دائري كبير، فقد "تطور فعل المشاهدة بطريقة متأملة من فعل المشاهدة التلقائي بطريقة تنطوي على المشاركة ومن تحديد فضاء مخصص للمشاهدة كما يتجلى في نشاط المسارح المتقدمة التي تأخذ شكل حدوة الحصان "[1].

اما في العصر الروماني فقد اخذ الكثير من التصميم العمراني الاغريقي بالإضافة إلى إنشاء مسارح ذات خشبة عملاقة تميزت بخشبة مسرح طويلة وضيقة تمثل شارع تحيط به عدة منازل،حيث أن "بعض هذه المسارح المؤقتة كانت من النوع الذي يستخدم في الاحتفالات الخاصة بالانتصارات العسكرية أكثر من استخدامه الاحتياجات العروض المسرحية[2] ولكن بعد ذلك ظهرت الحاجة إلى بناء مسارح من الحجر، حيث باتت النزعة المتعالية الرومانية تتفاخر بهذا السمو ففي عام 154 ق.م ثم بناء مسرح روماني من الحجر ولكن مجلس الشيوخ الروماني الذي كانمشهورا بزمنه قد أصدر حكما بهدم هذا المبنى، ثم بعد ذلك بمائة عام (55-52) بني بومي اول مسرح ثابت[3].

اما في العصور الوسطى وبعد سقوط روما عام 476 ظهرت الدراما من جديد في القرن العاشر، وظهرت عدة فرق من الممثلين المتجولين حيث كان هناك ثلاث أنواع من المسارح التي كانت تعرض في الهواء الطلق وكانت متحركة لأنها تمثل على عربات أو على مصطبات مؤقتة فلأول هو"مسرح المصطبة المؤقت للفرق التمثيلية الجوالة والثاني المسارح المتصلة المستخدمة في تقديم مسرحيات الأسرار والمعجزات والثالث مسارح العربات المستخدمة في تقديم مسرحيات الأسرار الانجليزية و الألمانية [4]، ولكن عندما عادت الكنيسة للاهتمام بالدراما الدينية وتبنت هذه العروض و أدخلتها بين أسوار الكاتدرائية لتدخل المسرحية من فضائها الرحب والمتحرك المتجول الى دهاليز الكنيسةوزخرفتها الجميلة حيث " شغلت دراما الطقوس الدينية التي ازدهرت داخل الكاتدرائية مكانة ما بين الشعائر الدينية و الإطار الفني للمعمار والنحت

[1] استون الين: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996، القاهرة، ص160

[2] هوايتنج فرانك: المدخل الى الفنون المسرحية: تر: كامل يوسف، دار المعرفة، القاهرة، 1970، ص290

[3] المرجع نفسه، ص291

[4] المرجع نفسه، ص292

والزجاج الملون [1]وقد استفاد العاملون من زوايا الكاتدرائية مثل سرداب الكنيسة والمقابر الملاصقة ، والغريب أن معظم الفرق كانت تطوف الشوارع قبل دخولها للعرض داخل الكنيسة وكأن المدينة باتت هي المكان المسرحي الخاص بهم.

وفي عصر النهضة باتت النزعة الأرستقراطية هي المهيمنة على مستوى البلاد، لذا فان معظم هذه المسارح المزخرفة أصبحت داخل قصور الأمراء والأرستقراطيين، ولكن هذه الاحتكارية للعروض داخل القصور حثت مجموعة الشباب البحث عن عروض خارجها والتوجه نحو اسلوب راديكالي شعبي يحقق الذات لهذه المجموعة من الممثلين فقد شجع مركب من الأماكن المسرحية التقليدية المحدودة ورغبة مخرجين تجريبيين في تجريب أماكن غير تقليدية شجع ذلك على استخدام الميادين وساحات القرى[2] وبذلك تبنت تلك المجموعات الخروج الحر إلى الأماكن العامة لأول مرة في عصر النهضة من خلال إدراك واعي بالأسلوب التجريبي وعدم حصر العروض داخل الأبنية المشيدة لهذا الغرض بالذات ، ورغم ذلك فقد تبنت في عصر النهضة مسارح ضخمة تعبر عن الزخرفة المعمارية في هذا العصر التنويري ، فقد كان هناك المسرح الأولمبي الذي بني على الطراز الكلاسيكي ثمرة الجهود المستمرة لجماعة عصر النهضة ، والذي يهمنا هنا هي الأماكن التي مسرحة و أخذت تقدم العروض خارج نطاقها التقليدي أو الوظيفي بحثا عن مصاهرة طبيعية بين النص و إحداثه وبين بيئة التقديم حين تكون هناك ملائمة حقيقية بين أحداث النص والمكان الذي اصبح عنصرا دراميا وجزء من التركيبة المعمارية للعرض المسرحي سواء كان ذلك العرض داخل غرفة الرياضة أو النوم او السوق او الكنيسة أو المعمل او السجن أو غابة او جبل او كان ذلك المكان المسرح فيه سقف او بلا سقف ، فالغرض هنا هو الخروج من مسرح العلبة الايطالية والتحول الراديكالي في مكان العرض المسرحي.

[1]كارلسون مارفن: أماكن العرض المسرحي،تر: ايمان حجازي، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، القاهرة، 2002، ص28.

[2]كارلسون مارفن: أماكن العرض المسرحي، مرجع سابق، ص 45

الممثل بين عناصر العرض:

الممثل والاضاءة:

الشمس هي مصدر الضوء الرئيسي للكون، وللحياة على الأرض وللمسرح حيث بداية المسرح الإغريقي، وقد بقيت قرون متعددة يلعب تحت شعاعها ممثلون بارعون أمثال (ثيسبس) ومن المعلوم أن حاسة الصر عند الإنسان لا تستطيع أن تدرك الأشياء وتراها إلا من خلال الضوء، ويعد الضوء العنصر الأساسي لتحقيق العرض المسرحي قد نستغني عن الديكور والأزياء والإكسيسورات، ولكن لا نستطيع أن نستغني ولو لحظة واحدة عن الضوء

ولأهمية الضوء يعد فنا من الدرجة الأولى بالنسبة للفنون الأخرى، كالموسيقى والتشكيل والتصوير والنحت والشعر " في سنة 1879 التي كتب فيها أبسن مسرحية بيت الدمية إختراع توماس أديسون المصباح المتوهج وكانت المسارح من أول من عرف هذا المنبع الضوئي الجديد وكانت أوبرا باريس أول من إستخدم النظام الجديد في اضاءة المسرحية سنة 1880

وسرعان ما عرف المصباح المتوهج طريقه إلى المسارح في شتى أنحائه العالم"[1]

حققت الإضاءة تقدما كبيرا،ولسيما في مجال المسرح فتح الأفاق أمام المسرحيين من مصممين ومخرجين،وشاركت الإضاءة في تعزيز لغة العرض والإنتاج لغة بصرية مميزة، جعلت السينوغرافيا برمتها تتوهج في رؤى جماله

ولم يعد يحسب للإضاءة على أنها ضوء وظل،او أنها تنير الظلام، فمن البديهي أن نقول هذا ولكن أصبح للضوء لغة تعبير خاصة وأصبح للضوء التأثير الكبير بالقياس إلى العناصر الأخرى التي بدونها لا يتم العرض " إن الضوء يفرض

[1] زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة،القاهرة،د، ط،1976، ص 219

نفسه بادئ ذي بدء كظاهرة فيزيائية وكبنية بيولوجية كثيفة الحضور،ويبدو أن انتشاره في المحيط يمنع من قيام بتأويله مباشرة "[1]

و الإضاءة في هذا السياق تقود المتلقي إلى مساحات تتعزز من خلالها معاني كثيرة ، فهي تكشف وتضيء ، وتوضح لينجلي كل ذلك في صمت ، ويتم تأثير ذلك على المتلقي " يمايز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة: وظيفة عملية إستعمالية و أخرى جمالية و الوظيفة الأولى ، مكان العرض و الممثلين ، و كل ما يقع ، داخل المكان أو الفضاء المسرحي أما الوظيفة الثانية فتعبر عن الخيالي و المجازي لتدخل في بنية الأحداث ، و شخصيات معلقة أو موضحة أو مشيرة إلى دواخل تلك الشخصيات ، و متنطوي عليه من الحزن أو فرح أو خوف أو رغبة أو قلق أو تحول"[2] ، فللضوء الدور الأكبر مع وجود الممثل ، فيتشكل من خلاله دلالات مكتظة بالمعاني و الجمال ، و ليوحي الينا بالحقائق العقلية و القيم الروحية وللضوء حضور يؤثر بشكل مباشر في أعصابنا وأحساسينا ومن ثم تأثير في المشاعر لتوليد عاطفة تتفاعل و تتأثر بما يجري في العرض المسرحي .

الممثل والديكور:

يشكل الديكور أحد عناصر العرض المسرحي وهو من العناصر الغير مرتبطة أي التي ترتبط بالممثل وقد وجد الديكور في المسرح منذ البداية ، في الاغريق قد استخدمو الديكور في عروضهم ، وكان يشكل الخلفية الزخرفية ، ولقد قدمت عروض كتاب الدراما العظام ، أسخيلوس وسوفوكليس ، ويوربيدس ، بهذا المفهوم لم يكن الديكور (المنظر) كما هو معروف عندنا ، ولكن معروف بهذه الصفة عند الإغريق ، ولم يكن ذالك في العهود التي تلت عصر الإغريق وحتى مجيء (المخرج المسرحي) و بظهوره ظهرت عناصر أخرى مثل مصمم الديكور و مصمم الأزياء و المكياج والملحقات و مصمم الصوت والموسيقى وجاءت متتالية حسب حاجة المسرح لها، و وجودها يشكل سينوغرافيا العرض المسرحي

[1] فرانك م هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر/ كامل يوسف، وآخرون، دار المعرفة القاهرة، دط،1970، ص 384

[2] جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار،دمشق، ط1،2003، ص 10

فالديكور يشكل ضرورة في بنية العرض ومهمة إلى حد ما رافقه من تطور، وتأسيسا على ذلك أن الديكور بات يشكل أهمية كبيرة في العرض المسرحي فلابد للممثل أن يتفاعل معه محققا الألفة والعفوية في حركته مع كل قطعة من قطعة " ولما كان الممثل هو العنصر الرئيسي كان لابد أن تصنع الديكورات بصورة تسمح لهذا الممثل بالحركة،وبحيث يساعده كل من الملحقات المسرحية والأثاث"[1]الممثل من حيث المبدأ يعد المعيار الأول بالنسبة للمخرج وحتى لمصمم الديكور لأن كل العناصر تبني لأجله، ذلك أن الذي سوف يتعامل مع الديكور هو الممثل وليس المخرج أو المصمم، وهو الذي يحرك كل القطع الجامدة ويمنحها شيئا من حيويته، أو أن حركة الديكور تساعده في خلق حركته وصياغة مجال هذه الحركة فالعرض هو عبارة عن صور متدفقة تظهر وتتلاشى في سرعة معينة مرهونة بفعل الزمن يجمعها السياق العام للعرض.

الممثل والأزياء .

الأزياء عموما لا تلبس من أجل الزينة ولا سيما على المسرح وإنما تؤدي الأزياء بالضرورة رسالة بصرية داعمة لعمل الممثل وفعله و أن تسهم في دعم لغة العرض وتساعد المتفرج في فهم طبيعة الشخصيات و هي تتحرك على المسرح ومن ثم تشير الى مكانة الشخصية و طبيعتها وأيضا الحالة الاجتماعية لهاو للملابس طبيعة الكشف عن جوانب الشخصية من الناحية المادية (الوضع المالي) أو هي تكشف عن الذوق و بعض الصفات و الملابس على المسرح علامة للحدث في الجو العام فالممثل حينما يرتدي معطفا مطريا دلالة على أن الطقس ممطر أو على وشك المطر وحينما يرتدي بدلة العمل يدل على الموقع العملي

والملابس أيضا تدل على المكان والزمان فملابس النوم تدل على الوقت ليلا،ومنذ البدايات الأولى للمسرح وحتى الآن لم نجد عرضا يخلو من تصميم الملابس، ففي العرض تختزل الملابس وصف النص للشخصيات و جميع الحالات التي تتعلق بالمظهر و تشير إلى معرفة الشخصية، وتكمن أهمية الملابس كونها تؤسس للفعل البصري و هي العنصر الأساسي في العرض المسرحي،فالممثل من الناحية السايكولوجية هو الشخص الوحيد الذي يمتلك الرغبة في ارتداء أزياء الآخرين

[1]الحكيم زياد والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، ص35

مجسدا أفعالهم مرتديا أزياءهم و يمتلك ناصية اللعب على خشبة المسرح ، و أحيانا يغوينا بما يرتديه من ملابس و يهول علينا ببهرجتها و ألوانها تقول السينوغرافية الكورية : لي بيونج / بوك: ما المسرح إلا صورة درامية و حكايات نملأ بها فراغ الفضاء الخالي بحضور الممثل الذي يرتدي الأزياء" [1].

الممثل والمكياج:

يعد المكياج من عناصر السينوغرافيا الذي يعتمده الممثل في تغيير ملامحه وصولا إلى الشخصية الدرامية وهو من العناصر المرتبطة وللمكياج القدرة ليس في تغيير الملامح فحسب وإنما حتى في التحول إلى جنس آخر ، أي من ذكر الى أنثى أو العكس وفي تغيير السن والنفس كما في حالات الصحة والمرض والاكتئاب والفرح والجنون وغيرها من الحالات الغريبة والشاذة والمكياج يسهم في خلق أغرب الشخصيات شكلا و خلق دوافعها النفسية ومن ثم حركتها الجسدية على الخشبة لذا يمكن للمكياج أيضا أن يشكل الحالة الفكرية تبعا لحالات النفس لإرساء دعائم جو العرض

يرتبط المكياج بشكل مباشر من خلال وجهه ويلتصق به طوال زمن العرض لكن لا يمكن للمكياج أن يؤدي دوره بإتقان من دون الإضاءة

الممثل والملحقات:

إن الممثل يستطيع أن يحقق من خلال استخدامه للإكسيسورات بشيء من الألفة و الإرتباط الطبيعي فحين يمسك بالسيف يشعر المتفرج بأن الممثل له علاقة وطيدة مع السيف وكأنه جزء من كيانه ، هذه الألفة مع الملحقات التي يشعرنا بها الممثل قد جاءت من صدقه في الأداء ، وغالبا ما يتعامل الممثل مع قطعة الاكسيسوار السيف مثلا و لكن يخلو أدائه من الصدق فيصبح هذا السيف شيئا زائدا أو كأنه مقحم عليه و يصبح كما هو لا حياة فيه بينما في الممثل الأول الذي كان أدائه صادقا قد أحال السيف الذي لا حياة فيه الا أداة تشاركه الفعل أو مساهمة فيه إن لم نقل انها مؤدية للفعل كعنصر حقيقي نابض بالحياة " إن خصائص الفعل المتجهة نحو هدف عملي تقرر بواسطة ذلك الهدف بغض النظر الى

[1] زياد الحكيم: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح، ص 35

الملاحظة إلا إذا كان هدف الفعل التواصل أما في المسرح فالفعل هو غاية بذاته ولا يتمتع بهدف عملي خارجي يقرر خصائصه لقد أعد الفعل هنا ليدرك من قبل الجمهور كسلسلة مترابطة من المعاني [1]إن للملحقات أهمية لا يتم الاستغناء عنها بأي شكل من الأشكال ، بحيث يبدأ الممثل يتعامل مع الاكسيسوارات من البروفات إلى يوم العرض.

الممثل والموسيقى والمؤثرات الصوتية:

المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية قديمان قدم المسرح فمن عصر الطبول البدائية التي كانت تصاحب الطقوس الدينية الى الصوت والموسيقى المصاحبة للأفلام الحديثة وهذه العناصر السماعية تفيض قوة طاغية لخلق الجو المطلوب[2]

وغالبا ما تكون الموسيقى مؤثرة ليس في المتفرج فقط، وإنما حتى على الممثل الذي تتفاعل معه وتحسن من أدائه وهو يجسد دورا معينا " أما اشتغال الموسيقى في لحظات الصمت على المسرح فهو مهم للإيحاء بالخوف والدهشة والتفكير وهذا يتطلب تدعيما علاماتيا من خلال الضوء واللون وتقنياتهما" [3]

إعداد الممثل للدور:

يكتسب الممثل معلومات أكثر حول الدور، وحول علاقات شخصية بالبيئة إنسانية ومادية (فإن فهمه لمضمون المسرحية ولدوره فيما ينمو ويصبح عمله أكثر عمقا وتعقيدا وعلى الممثل ألا يعطي معلومات خارجية أكثر من اللازم ومحددة مسبقا، وفي وقت مبكر أكثر من اللازم حتى لا يعوق العمليات التي يستطيع الممثل أن يستكشف من خلالها، كل مرحلة من مراحل التطور ويضمنها في أدائها، فإعطائه النتيجة يقوده أحيانا الى تجسيد مظاهر خارجية، بمعنى أن يطبق

على سلوكه أفعال خارجية من دون مصاحبتها لشعور وإحساسداخلي منه مما يجعل نفسه منفصم إلى جزأين: داخل الدور وواقف خارجه محاولا أن يوجهه فيبدو الممثل وكأنه يقف وراء نفسه بكثير نتيجة لانفصال العقل عن الجسم[1]

[1]تادوز كافزان: العلامة في المسرح، تر: ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، ع/ 34 35 وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق، ص43

[2]فيسفولود مايرخولد: في الفن المسرحي، ص163

[3]سعد أردش: الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص225

ولقد قام ستانسلافسكي من وضع بعض القواعد المتينة لمنهجه في إعداد الممثلين ومعايشتهم الدور المسرحي إعدادا جيدا ليتمكن هؤلاء الممثلين من معرفة خطوات عملهم .

الفعل المسرحي:

يرى ستانسلافسكي أن كل ما يقوم به أي ممثل على الخشبة من تجسيد لفعل لا يمكن أن يكون هكذا دون جدوى فهو يتضمن غاية معينة ومن واجب الممثل أن يكون أمام عيون المتفرجين كما عليه أن يدرك ما سبب وقوفه أي هناك تبرير ما إذن فالفعل الفني هو فعل مسبب وهدفي لأن سبب الحركة كان بفضل ذلك الإدراك معتبرا أن قوام الفن هو الفعل و الحركة حتى يسن الممثل نهجه، فستانسلافسكي ينفي وجود أي تناقض بين السكون والحركة في الفن الذي اعتمده و أشار ان ممثلا يجلس من غير حركة ويكون في نفس الوقت في حركة كاملة باطنية فإن عدم إحساسه بالحركة يكون في غالبية الأحيان نتيجة لثورانه الوجداني الداخلي إذن فالحركة مثل العواطف لذا فجواهر الفن عند ستانسلافسكي ، يبقى في مضماره الروحي الداخلي و ليس في شكله الخارجي[2] فهو قدم الجانب النفسي على الجانب الحركي وهذا ما سماه بمنهج التقنية النفسية الذي يركز فيه على علم النفس وعلم وظائف الأعضاء ليخرج في النهاية الى أن العمل المسرحي مزيج بين ماهو نفسي و فيزيولوجي

رؤية بيتر بروك إلى الممثل:

ينظر بيتر بروك إلى الممثل نظرة إيجابية إنسانية من خلال تصور ديمقراطي حيث يعتبر بيتر بروك نفسه مجرد خادم للفرقة مهمته التنسيق بين أفرادها حيث يقتصر دوره على التوجيه والإرشاد وإبداء الملاحظات والإشراف على العمل أو تقويم الممثل أو تشجيعه

[1]كليف باركر الألعاب المسرحية، تر: منى سلام مراجعة وتقديم سامي صلاح، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص 129

[2]جلال الشرقاوي الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج م س، ص 237/238

فالمخرج الحقيقي حسب بيتر بروك هو الذي ينصت للآخرين وينفذ اقتراحاتهم ويستفيد منهم ويتعلم من أفكارهم وينبغي على المخرج أن يكون قادرا على تغيير أفكاره وتعديلها بشكل جذري حينما توجه إليه الانتقدات الناجعة والبناءة

ومن هنا فدور الممثل أساسي في نجاح العرض المسرحي مادام يثريه بتجاربه الشخصية ويغني أدواره الدرامية والتشخيصية بواسطة إحساسه الداخلي من خلال المعايشة الصادقة واستثمار الذاكرة لحية[1].

واقعية ستنسلافسكي:

سعى ستانسلافسكي بتقريب المسافة بين ذات الممثل وبين الشخصية عن طريق نظريته (نظرية التقمص أو الاندماج) بمعنى حلول الشخصية الفنية بحل شخصية الممثل بتوازن، ومن خلال تجربته في استديو الممثل توصل الى أن التقمص الفني هو عنصر الخلق في المسرح إذ تمتزج فيه العناصر العقلية والنفسية والجسدية ولكي يحقق التشخيص أو خلق الدور فنيا لابد أن يضع في اعتباره منظورين الأول يعود للدور والثاني يعود للمثل نفسه واسماه ستانسلافسكي منظور الفنان ومنظور الدور ويشرح حقيقة أداء الفنان لدوره وطبيعة اندماجه معها.

ولابد من الإشارة الى أن ستانسلافسكي قد وضع مجموعة من القواعد التي تضبط أخلاقيات فن التمثيل مؤكدا على ضرورة التزام كلا من الممثلين والعاملين في المسرح بها.

" لقد دعا ممثليه أن يكونوا متواضعين وبسطاء وأن لا يعتبروا الفن وسيلة للظهور أو النجومية أو كسب المال كان يطالبهم بالمطالعة والدراسة وكان يحثهم على الملاحظة الدقيقة للحياة وأن يعرفوا كيف يتذوقون الجمال ولم ينسى الجمهور الذي طالبه هو الاخر بأن يحترم المسرح من خلال إلتزامه الصمت وهو يتابع العرض المسرحي وألا يتنقل لأي سبب كانألا يدخن وألا يتناول أي شيء أثناء العرض "[2].

[1]بيتر بروك، المكان الخالي، م ن، ص113/114

[2]Catherine Naugrette: Op, cit, p185.

يؤكد ستانسلافسكي أن علاقة الممثل بالدور المسرحي تأتي عن طريق تلك المعايشة التي تحدث بين الممثل وبين الشخصية المسرحية وهذا بتوجيه من العقل الذي يساعد الممثل على عملية انتقاء أدق التفاصيل الحياتيةللشخصية والبحث في تفاصيل حياته هو ومحاولة لإيجاد المواقف المشابهة التي تساعده على الوصول الى الشخصية فكلما استطاع الممثل الدخول الى الدور المسرحي أكثر استطاع أن يدرك الفعل الداخلي للنص الدرامي وهذا بالاستفادة من ماوراء النص التي تساعده على الكشف عن الشخصية وعلاقتها بتصرفات الاخرين وعلاقتهم بالأحداث التي تجري وفي غضون ذلك يساعد في الكشف عن أفكار الشخصية" [1]

وقد وضع ستانسلافسكي مجموعة من الوسائل المساعدة ليستطيع الممثل الدخول الى الدور والتي تبعث على تصوير الروح الإنسانية على خشبة المسرح ولعل أبرزها "لو السحرية " التي تعد بمثابة جسر أو القناة التوصيلية التي يستطيع الممثل من خلالها نقل الشخصية الى عالم واقعي ملموس فلو السحرية هي بمثابة الحافز للمثل وهو يسأل نفسه: لو كنت في موقف مثل موقف هذه الشخصية فماذا أفعل؟ أو كيف أتصرف؟وهذا يدعوه الى أن يتخيل نفسه في موقف الشخصية لذالك الممثل مطالب بتنمية خياله حتى يستطيع أن يحصل من كل حركة تقوم بها الشخصية وكل كلمة تفوه بها مبررة وهذا الذي كان يسعى اليه ستانسلافسكي " حقيقة الحياة الداخلية لروح إنسانية في حالة قيامها بدور معين ومدى إيمانها بأن ما تقوم بأدائه حقيقة واقعية"[2].

فالممثل حينئذ يضيف على الشخصية الجانب الذاتي فشخصيته أي خبراته معارفه ومختلف المدركات التي اختزنها في ذاكرته الانفعالية فما المقصود بالذاكرة الانفعالية؟ هي مجموع الانطباعات والمواقف والشخصيات التي تصطم ببصر الممثل في حياته الشخصية وتبقى مخزنة في ذكرياته الى أن يأتي مثير ما فيقوم بإثارتها من جديد وتختلف قوة الذاكرة الانفعالية بحسب قوة الجهاز الإدراكي لدى الممثل وقوة ملاحظته وسرعتها كما أنها ترتبط ببقية الحواس

[1] تمارا سورينا: ستانسلافسكي وبريخت، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994، ص66.
[2] قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، تر: د. محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي محمد، دار الهنا، 1973، ص174.

فالذاكرة البصرية مثلا تقوم باستحضار صور الأشخاص أو أماكن والشيء نفسه بالنسبة للحواس الأخرى كالشم والذوق والسمع واللمس

وفي هذا الصدد يقول ستانسلافسكي "كلما ازدادت ذاكرتهم الانفعالية إتساعا إزدادت المادة التي تستخدمونها للإبداع غنى وخصوبة"[1].

وهناك درجات متفاوتة لقوة الذاكرة الانفعالية فهناك مواقف يتعرض لها الممثل في حياته فإذا استعدى الأمر اعادتها من جديد فسيكون من اليسر فعل ذالك خاصة اذ كان هناك مثير داخلي لفعلها، لكن أحيانا يكون الممثل موضع الشاهد فإذا طلب منه تمثيلها، فعليه أن يعرف هن اكيف يتخيل ذالك الانفعال قصد إعادة خلقه من جديد[2].

من جانب آخر هناك مشاركة وجدانية أخرى تتم بين الممثل وبين شركائه على الخشبة تسمى بالاتصال الفكري والوجداني مفاده أن الممثل مطالب أن يفهم كل حركة يقوم بها الممثل الذي يقابله ويدركها لأن تحقيق هذا التواصل سوف يثير على الجمهور بالإضافة الى ذالكهناك أنواع أخرى من التواصل.

الأول منها مرتبط بعمله الاصغاء المتبادل بين الممثل المتكلم وبين الممثل المصغي أم الثاني فهو ما يطلق عليه الاتصال الوجداني القائم على الخيال ويتمثل في ان يتوهم نفسه والممثل الذي يقابله بانه يرى الشيء المتخيل أمامه وهذا يستدعي أن يقتنع الممثل أو لا بوجود ذالك الشيء المتخيل حتى ينقل هذا الاقناع الى الممثل الآخر فالمتفرج.

أما النوع الثاني، فهو التوصل مع الجمهور ويكون عن طيق جسد الممثل الذي يعد المادة الأولى التي يصطدم بها بصر المتفرج. لذا فعلى الممثل ان يعرف كيف يستثمر هذه الطاقة التعبيرية وأن يعرف كيف يستخدمها بشكل يكشف عن حياة الدفينة للشخصية[3] .

[1]قسطنطين ستانسلافسكي: المصدر السابق، ص259.

[2]المصدر نفسه: ص 251

[3]قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، تر: محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي محمد، دار الهنا، 1973، ص251.

من هنا جاء تأكيد ستانسلافسكي عن ضرورة إيجاد نوع من الانسجام ما بين الجانب النفسي وبين الجانب الفيزيولوجي للممثل اذ أراد أن يوصل الشخصية المسرحية بطريقة صحيحة الى المتفرج. فالشخصية المسرحية تتحقق من خلال إيجاد وحدة تربط بين الجانبين (النفسيوالجسدي). وهذه الأفعال الفيزيولوجية لابد أن ترتبط بأفعال محددة تبرز تطور الجانب الداخلي للشخصية بحيث يكون كل فعل يقوم به الممثل على خشبة المسرح هدفهابراز جانب من جوانب تطور الشخصية والتي تؤدي الى في نهاية الى الكشف عن الهدف الأعلى للمسرحية.

ومن بين الأشياء التي يجب ان يهتم بها الممثل اثناء تواجده على خشبة المسرح هو الكيفية التي يجعل بها المتفرج ينجذب اليه.وذلك من خلال القدرة على تركيز الانتباه " على الأشياء الواقعة على مسافة متوسطة او على مساحة بعيدة وهذا يفيد في تعليم أنفسنا طريقة النظر والرؤية على خشبة المسرح وطريقة الاصغاء والاستماع "[1] إن عمل غروتوفسكي يبدأ من فكرة " مجابهة الممثل للنص"[2]وأي نص لأن "غروتوفسكي "

يرفض التعامل مع المسرحيات المعاصرة التي تقوم على عرض خلاصة تجربة إنسانية تنتهي بانتهاء العرض انسحاب الممثلين والمتفرجين من أماكنهم، لذالك فهو يلجأ الى المسرحيات الكلاسيكية والاساطير التي تحمل ضمنيا بعدا إنسانيا يبحث عن فكرة تتخطى الحدود المكانية والزمانية لتعكس تجاربنا، وتعبر عن اللاوعي الجماعي من خلال تلك الرموز والدلالات التي تحملها والتي تضمن من خلالها استجابة واضحة لدى الجمهور.

لذلك فهو يطالب المخرج والممثل معا أن يتعامل مع هذه النصوص القديمة بوعي فيصبح نص المؤلف بالنسبة للمخرج والممثل عليهما "عبارة عن مشرط يساعدنا على الكشف عن أنفسنا وعلى تجاوز أنفسنا وعلى إيجاد ما خفي في اعماقنا والقيام بمجابهة الأخرين، بعبارة أخرى تخطي عزلتنا"[3].

---

[1] المصدر نفسه: ص 267.

[2] جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر: د. كمال قاسم نادر، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986 ص53.

[3] جيرزي غروتوفسكي: المصدر السابق، ص55

فالمختبر الفرنسي "غروتوفسكي " ليطبق فيه منهجه حول فن التمثيل ليسمح للمخرج أن يتصرف في النص لكن دون الاخلال بفكرة المسرحية التي ستكون الأساس الذي سيرتكز عليه الممثل. فمهمة المخرج في نظر "غروتوفسكي" تكمن في الكيفية التي بها انطاق كلمات النص أي تحويل كلمات المؤلفمن حالتها الجامدة على الورق الى حركة يتفاعل معها المخرج أما فيما يتعلق بالممثل فقد وضع غروتوفسكي شروطا ألزم بها كل ممثل كي يستطيع أن يبدع في عمله

حاول غروتوفسكي أن يحرر الممثل من كل مصادره الإبداعية كي يستطيع إعادة تشكيل الشخصية جسديا وسيكولوجيا. فالممثل على حسب غروتوفسكي ليس مطالبا أن يبحث في تجاربه وخبراته ليتم إسقاطها على الشخصية وإنما عليه أن ينطق من ذاته من خلال إتباعه لمجموعة من التمارين الفيزيقية والصوتية التي تجعله قادرا على إيقاظ تلك الرموز والدلالات المرتبطة باللاوعي الجماعي بغية إشراك المتفرج في العرض.

وقصد تحقيق ذلك ابتدع غروتوفسكي مجموعة من التمارين البدنية الهدف منها إعطاء نوع من الليونة والطواعية لجسد الممثل كتمارين التي تساعد الممثل على إعادة تشكيل الصور والرموز من عملية الترابط الفكري ـ العضلي أي محاولة لإبداع لغة عضوية والشيء نفسه بالنسبة لتقنية الصوت، فقد اهتم " غروتوفسكي" بعملية التنفس كونه عملية تساعد الممثل على كيفية استخدام جيهاز النطق لديه من حيث التضخيم، رفع الأصوات أو خفضها أو ترديده لبعض الأصوات الطبيعة.

وطالما ليس هناك توحد بين الممثل والشخصية، فالممثل عند غروتوفسكي قادر أن يمثل عدة شخصيات في المسرحية نفسها أو أن يتبادل الأدوار أثناء العرض والهدف من هذا هو خلق نوع من الاستجابة السريعة والتحكم في كيفية الخروج من الشخصية والدخول في عدة شخصيات مختلفة.

" فالممثل وهو يستكشف ذاته ـ يقول غروتوفسكي ـ يضحي بالجزء الحميمي فيه ... لابد أن يكون قادرا على السيطرة من خلال الصوت والحركة ... لابد أن يعرف كيف ينمي لغته النفسية الخاصة بالأصوات والحركات [1]".

[1] جيمس روسا ايفاتر: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي تر: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، ط1، يناير 1979 ص81

فالممثل كما يرى غروتوفسكي همه الوحيد البحث عن المعوقات قصد ازالتها والتحرر منها وليس عن الكيفية التي سيدع من خلالها الدور المسرح، مدركا أن العلاقة الحميمية التي تربط بالمتفرج هي التي ستفجر لديه إمكانياته وطاقته الإبداعية.

وهناك تدريب اخر فرضه "بروك" على ممثليه يتمثل في أنه كان "يقذف على الخشبة وعلى الممثل أن يبتكر من ذلك الشيء حتى يرمي اليه بشيء آخر، وبذلك يضطر الممثل أن يخلق مشاهدا آخر"[1].

كان يحاول "برك" من خلال تدريباته الوصول الى فكرة انه لا يوجد اخضاع الممثل لسلطة المخرج وانما عليه أن يدفع بقوته الجسدية لتعبير عن الفكرة المسرحية عن طريق الارتجال دون أن يتناسى قاعدة أساسية ألا وهي " أن المسرحية أعظم منه وإذا ظن أن بوسعه أن يبقيها في قضيته فستكون النتيجة اختزالها لتصبح على قده"[2] .

أما فيما يتعلق في **الأداء المسرحي** فالممثل عند **مايرخولد** مكلف بأداء وظيفة اجتماعية على الخشبة تتمثل في عكس الطبقة الاجتماعية لشخصية وقصد تحقيق ذالك عمليا الى استكشافه "تقنية البيو ميكانيكة التي تقوم على سيطرة الانسان على أدائه من خلال وعيه بألية جهازه اتجاه تعليمه الشروط الإنسانية قاعدة تساعده على التحرك فوق منصة التعبير مجموعة مشاعر المركبة ... وقد دمج اللعب الجسدي في كليته من خلال تقنيات مأخوذة من السيرك..."[3]

لقد أراد مايرخولد من خلال هذه التقنية إعادة الاعتبار للحركة الجسدية على الخشبة

لذلك كان يدعو ممثليه الى ضرورة امتلاكهم الوعي الفني والاجتماعي الذي يلزمهم المعرفة الواعية لجهازهم المركب وكيفية استغلاله الى أقصى حد. ومن جهة أخرى فهم لايحيدون عن الرسالة الاجتماعية التي هم مكلفون بأدائها مغيبا في الوقت نفسه الجانب السيكولوجي "عندما يأتي الممثل الى المسرح إنما يجلب معه كل شيء: مادته ـ الجسم. وأهم مايجب

[1] د. سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، طباعة ونشر دار الشؤون العامة "آفاق عربية"، العراق، ص86

[2] سيدروك: النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1991 ص36

[3] Catherine Naugette:op, cit, p234

ان تمتاز به حركة هذا الجسم في المكان هو الانسجام فنحن قد نتلقى الجسم ولكن قد نتلقى أيضا الجذع نهايات الأطراف والرأس كلا عن حده وهذا يعني انه يجب على الممثل أن يأتي جسمه مركبا[1]

وحتى يستطيع مايرخولد إيصال رسالته الاجتماعية دعا الى ضرورة إعادة النظر في العلاقة التي تربط الممثل بالمتفرج وذلك بدعوته الى ضرورة الغاء الحاجز الذي اقاته الخشبة الإيطالية بين المنصة وبين المتفرج وذلك بتحطيمه للجدار الرابع داعية إياه الى ضرورة المشاركة الإيجابية للمتفرج ولهذا السبب أحدث تغييرات على مستوى الخشبة تمثلت في "إقامته للجسر بين الخشبة والجمهور أو استخدامه الإضاءة المتوهجة وإزالة الستارة الأمامية"[2].

لقد دعا " **بريخت**" ممثليه أن يبقوا على مسافة معينة من الشخصية المسرحية خوفا من أن يؤثر ذالك على الهدف الأعلى للمسرحية لذلك قد رأى أنه " على الممثلين ان يأحذو بعين الاعتبار بصوت عال للإرشادات الاخراجية المناسبة تلك التي تسبق كل جملة من جمل الدور واستخدامها في بنائ الحوار أو أسلوب الشخص الثالث وصيغة الفعل الماضي"[3].

فالممثل البريختي مطالب بإتخاذ موقع الملاحظ، الذي يتحدث عن الشخصية وكأنها شخص

ثالث لا تمد له بأية صلة ومنناحية ثانية لا يهتم الممثل لدى بريخت عن حياة الشخصية ولا تطور سيرها على مدار المسرحية لكن يقوم بعرضها على المتفرج بشكل مغرب قد يتناقض وحقيقتها الشخصية.

فحركة الممثل وايماءاته هي التي تشرح طبيعة العلاقة التي تربط بين الشخصيات المسرحية من خلال المواقف والوضعيات التي تتحدها على الخشبة و"عالم المواقف التي تتحدها الشخصيات من بعضها البعض هو ما نسميه عالم الايماءات فالموقف الجسدي (الفيزيائي) ونعمة الصوت والتعبير الوجهي تتحدد كلها بالإيماء الاجتماعي" [4].

---

[1]فيسفولد مايرخولد: في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، ج1، دار الفرابي، ط1، بيروت 1979 ص 118

[2]كاترين بليزايتون: مسرح مايرفولد وبريخت، تر: فايز قزق، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ص78-79

[3]Catherine Naugrette:Op.cit, p230

[4]برتولد بريخت: الأرغانون الصغير، تر: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2000، مصر، ص61

فالحركة في المسرح الملحمي البريختي تؤكد على فعالية الوجود الجسماني للمثل كذات فاعلة تسعى لتحقيق فكرة المسرحية وتقلل من فرصة إدماج المتفرج مع الأحداث والشخصيات ومن جانب آخر ذات دلالة اجتماعية باعتباراتها تربط سلوكات ووضعيات موجودة في الأصل في الحياة العادية والتي تحمل ضمنيا أبعاد تاريخية واجتماعية ولأجل ذلك دعا بريخت ممثليه إلى ضرورة انتقاء حركاتهم وعدم المبالغة فيها. وحتى يستطيع الممثل التوصل الى عالم الايماءات فعليه أن يعود إلى قصة المسرحية بكل مناقضاتها وأن يكون موقفا محددا إيزاءها. لأن كل حادثة للمسرحية ايماءتها الخاصة بيها وستكون بالنتيجة مجموعة من الوضعيات المركبة التي تكشف في النهاية عن المواقف الاجتماعية لشخصيات اتجاه بعضها البعض[1]

فبريخت لم ينح نفس المنحى الذي اعتمدته بعض التيارات الاخراجية التي حولت الممثل وجسده كحامل للعلامات المسرحية أخرى وبالتالي أضعفت قوة فعله. وذلك فيما غيبت حضوره المادي.

أسباب نشأة المسرح الجزائري:

يظل المسرح الجزائري بالخصوص كأدب فني تفرد ببدايته الثورية حيث يعتبر المسرح الوحيد الذي يفرغ فيه المواطن الجزائري همومه التي تتمثل في نبذة للمستعمرة والتصدي له مهما كلفه الزمن إضافة الى أن المسرح كان كوسيلة لمحاربة الفساد والاستعمار لذا كانت السلطات الفرنسية تمنع نشاطاته وتحركاته ومحاصرة من يقوم على تدعيمه [2]

يبدوا أن الدور الذي لعبه المسرح والذي يتمثل في توعية هذا الشعب كان كخطر عظيم على المستعمر الفرنسي لذا كان رد فعل هذا الأخير التقليل من شأن العروض المسرحية الوطنية

بدايات الإنطلاق والظهور للمسرح الجزائري:

[1] المصدر السابق، ص 66

[2] عبد الناصر خلف: المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد، المسرح في الجزائر الهيئة العامة للمسرح الشارقة 2012 ص14

ترجع الانطلاقة الأولى لظهور المسرح في الجزائر وقت تراجع وتلاشي فرقة الرجل اللبناني "جورج أبيض في مطلع الحرب العالمية الأولى، حيث عرفت التدهور الاقتصادي، وكانت الفرقة مشكلة من جملة كبيرة من ممثلي مصر وسوريا قامت بشد رحالها الى افريقيا محاولة بذلك رفع المستوى الاقتصادي للفرقة المسرحية ككل [1] فكانت الجزائر من بين الدول العربية التي استضافت الفرقة كغيرها من تونس وليبيا فكان فن المسرح شكلا من الاشكال الفنية الجديدة على المواطن العربي والجزائري خاصة ،ونظرا لتلك الظروف القاسية نم بتفاعل كليا معه الا في بعض المواقف الأدائية التي أثرت في ثلة من الشباب ، لأن تلك المسرحيات كتبت بالغة العربية الفصحى .

أظافة الا ان هناك شهادة أخرى تدعي بأنه لوحظ سنة 1835 لعروض مسرح خيال الظل والقراقوز في الجزائر، الا أنه لقي المعارضة من قبل السلطات الفرنسية نظرا لإنتقداته الساخطة على الفرنسيين[2].

الممثل الجزائري قبل الاستقلال:

يتضح من خلال ماذهب اليه الكثير من المؤلفين الجزائريين الا أن مفهوم الممثل الجزائري قبل الاستقلال، هو ليس نفسه مفهوم الممثل الذي يتخذ مقاييس وأسس أكاديمية مقننة بمعناها المتحضر، وهذا ماكان واضحا في مضامين محي الدين بشطرزي ، في حديثه عن التجربة المسرحية في الجزائر لما تطرق الى كشف الأخطاء الفادحة بكل علانية على مستوى التمثيل والإخراج ، مع ذكر الغياب التام لأولي الاختصاص ف المجال المسرحي ، فالممثل الجزائري قبل الاستقلال نشأ عصاميا من دون أن يتعلم من غيره [3] ومن خلال هذا يتبين لنا أن الممثل الجزائري كانت انطلاقته جد بسيطة ، يعتمد فيها على جملة من التجارب والممارسات الذاتية التي يملكها وشيء من قبيل المواهب (الرقص الغناء سلسلة من الكوميديات) من أجل إمتاع ذالك الجمهور فقط، فمهمته لم تكن تعليمية بقدر ما هي ترفيهية وهذا مايقترب الى السذاجة أكثر منه الى الثقافة ، فهو واحد من عامة الشعب وثقافته محدودة لا تغدوا أن تمد بالجديد .

[1] تمار ألكسندر روفنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص171.

[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1989 /1926 منشورات البين الجاحظية 1998 ص12.

[3]Voir bachtarzi mahieddine mémoire tome 03p232 _p16

ومن ثمة فممثلي ذاك الزمان هم أشخاص بعيدون كل البعد عن الاختصاص في المجال المسرحي وأن الظروف الحتمية هي سبب امتصاص لخصوصية هذا النوع من المسارح.

الممثل الجزائري بعد الاستقلال:

بعد الاستقلال وبعد مسايرة الحركة المسرحية الجزائرية لمعظم التجارب العالمية الفنية والثقافية كان لازما عليها رفع المستوى خاصة وأن دور الحركة المسرحية بعد الاستقلال سيؤدي دورا هاما ورئيسيا يتمثل في الوفاء للوطنية والمبادئ التي ضحى من أجلها المجاهدين ومنه ستبقى العناصر المسرحية بعد الاستقلال تحتفظ بأفكار التحريض والإرشاد وتنمية النشاط الثقافي عن طريق المسرح ،فلا ينتظر من الممثل وعناصر العرض الأخرى أن تكون ذات تقنيات عالية وإبداعات كبيرة بل العكس فقد ازداد ضعف الحركة المسرحية عامة بعد الاستقلال في الوقت الذي برزت فيه تجارب ونظريات كبيرة لجميع عناصر العرض المسرحي خاصة عنصر الممثل الذي كان مجال اهتمام العديد من الدراسات .

وبما أن السمة الثورية قد لازمت المسرح الجزائري منذ بدايته كان التأثر الأكبر بالمسرح البريختي وفي هذا الإطار تعتبر تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" و"علولة" مثالا لتوظيف جميع عناصر المسرح الملحمي ولذلك كان أداء الممثل في المسرح الجزائري لا يختلف كثيرا عن تقنياته في المسرح الملحمي الذي يجعل الاحداث غير مألوفة من أجل إبقاء المشاهد في حيرة من أمره وحيث يؤدي الموقف الى المشاركة بخياله في العرض المسرحي.

دراسة تطبيقية لمسرحية حفل اعتزال في الشارع

المبحث الأول: دراسة تحليلية لمسرحية حفل اعتزال في الشاع

ملخص المسرحة:

مسرحية حفل اعتزال في الشارع مكان العرض ببرج المقراني بولاية برج بوعريريج سنة 6 أفريل 2016

دارت أحداث المسرحية حول رجل يدعى عاطف يشغل مدير لورشة بناء ، فعاطف كمدير لها يحتفل و عماله بمناسبة خمسة عشرة سنة من الإنجازات بحضور زوجته دنيا التي تعرف بكثرة حديثها وثرثرتها إلا أن الأمور تتعقد و الحفل ينقلب إلى فوضى عارمة و السبب زيارة المرأة المخطئة في العنوان و التي تدعي ان زوجها يشتغل في هذه الورشة و لقد طرد من عمله إلا أن عاطف يؤكد أن ملف عمله لا يوجد فتتعقد الأمور في قالب كوميدي سادته السخرية وما يميز العرض داخل القاعة تمثيل الشبان دور المرأة في العرض ما أضفى تميزا من الفرجة والمتعة لدى الجمهور الذي تنوع في حضوره الصغار والكبار وزاد من جمالية العرض اللغة التي أستعملت هي العربية مع خليط من الفرنسية واللهجة الدارجة مثال عند بدأ المسرحية عندما تحدثت دنيا قائلة (عاطف راك هنا) فأجابها بسخرية (ضاحكا راني هنا يا يمة يماك وين حبيتيني نكون) و استعمال مصطلحات فرنسية كا merci و cava

وقول عاطف لدنيا (بصح يا دنيا بيناتنا غبتي عليا ثمن شهر سبحان الله وبحمده تقول غبتي عليا mois8)

عرضت مسرحية "حفل اعتزال" للمخرج خالد بلحاج المقتبسة عن الكاتب "أنطوان تشيخوف"

لجمعية "سكاملة" للمسرح ببواسماعيل أداء كل من:

قاصدي مهدي في دور عاطف المدير،سيف بومعزة في دور دنيا زوجة عاطف، عبد الرؤوف في دور خوجة، أسامة سيدهم في دور الحاجة خيرة

العناصر الفنية للعرض المسرحي:

الإضاءة: في مسرحية حفل اعتزال في الشارع لم تستخدم الإضاءة بل اعتمدوا على ضوء الشمس فقط تعتبر الشمس مصدر ضوء رئيسي للحياة على الأرض وللمسرح في الفضاء المفتوح فيمكننا ابدالها بالضوء الصناعي فلا حاجة له أمام ضوء النهار

الديكور:

في هذه المسرحية كان الديكور بسيطو هذا ما يميز الفضاء المفتوح فالديكور هنا يمكن التحكم فيه وتغييره وتثبيته حسب الأحداث أما الديكور الذي كان في المسرحية كان عبارة عن كراسي وخزانة ودمية بلاستيكية ومكب نفايات وباب

الاكسيسورات:

كانت الاكسيسورات عبارة عن حقيبة يد ومظلة شمسية وبعض الأواني التي استعملها الممثلون في العرض كالكأسوقدر وصينية وجريدة وجرس وأوراق

الملابس:

الملابس في العرض لم تتغير كثيرا ولكن ما لحظته أن الممثلين غيرو أمام الجمهور وهذه ميزة أخرى يتميز بها الفضاء المفتوح لأن ليس هناك غرفة لتغييرالملابس أما الملابس المستعملة فقد كانت عبارة عن رداء بلاستيكي كان يرتديه عاطف تحته ملابس سوداء أما ملابس الرجال كانت مأزر أسود وسروال أسود مع قبعة سوداء ملابس دنيا زوجة عاطف كانت فستان رمادي مع بوط يغطي الساق وممثلة ترتدي فستان ابيض في احدى مقاطع المسرحية

الموسيقى:

كانت الموسيقى عبارة عن موسيقى مسجلة لكن في بعض اللقطات رأينا الممثلين يغنون مع تلك الموسيقى وهذا ما جعل الجمهور مستمتع مع العرض نوع الأغاني عربية جزائرية وفي مقطع في المسرحية كانت هناك موسيقى أجنبية مكسيكية .

المبحث الثاني:

مسرحية حفل اعتزال في الشارع

صور للمعلم التاريخي برج المقاراني بولاية برج بوعرريج

هذه الصورة توضح وتبرز وجود الممثلين داخل البرج أثناء العرض وهو مكان منكشف تماما وخال من جميع المناظر المسرحية إضافة الى عدم وجود أي إضاءة وإعتماد المخرج على ضوء الطبيعة وهذا ما يميز الفضاءات المفتوحة لأنها تعتمد على وسائل عرض بسيطة وهنا تبرز أداء الممثل وتأقلمه في مثل هكذا فضاءات مسرحية

هذه الصورة تظهر بوضوح دخول أحد المشاهدين الى منطقة التمثيل التي يتواجد بها الممثلون وهذا ما يجعل من المكان الحر (الممسرح) مكانا واحدا للمثل والمشاهد، فيلغي بذالك كل الحدود الفاصلة لتكون مساحة واحدة لكل من الممثل والمتلقي كما تعتبر من الخصوصيات والمفاجآت التي تحدث في عروض المسرح المفتوح (يشترك الممثل والمشاهد في المكان على حد سواء) وهنا تبرز إحترافية الممثل في التركيز على أداء دوره من عدمها

هذه الصورة توضح لنا أن المشاهدين للعرض من فئة الأطفال كما تبين لنا قرب الممثلين من المشاهدين وما يفصل بينهم مجرد حبل ملقى على الأرض فلا وجود للصالة ولا الخشبة كما هو حال داخل العلبة الإيطالية وإنما مكان صغير واحد يتقاسمه الممثل مع المشاهد

وهنا يظهر لنا الجمهور من فئة عمرية أخرى (فئة الكبار) في وضعية الوقوف يشاهدون العرض في أماكن مختلفة ومتفرقة

ومن عدة زوايا وهذه الخاصية من خصائص المكان المفتوح

هذان الصورتان تبينان لنا مشاركة أحد الجمهور في العرض مباشرة وهذه ميزة تميز الفضاء المفتوح عن العلبة الإيطالية

ليحس الجمهور بأنه جزء من العرض

مشهد يظهر إلغاء المساحات بين الممثل والمشاهد ودون فواصل فيندمج المشاهد مع الممثل تلقائيا

صورة توضح لنا الممثلين في وسط الساحة للتعبير عن حدث في القطار دون الحاجة الى أي ديكور فتوزيع الممثلين يجعل نا المشاهد يتخيل المكان وسماع صوت القطار ساعد في فهم المكان المشار اليه مع وجود الكونطرول وهذا من مميزات الأماكن المفتوحة التي تجعل المشاهد متجاوبا مع ما يعرض أمامه

هذا المشهد يوضح تجمع كل الممثلين وسط ساحة العرض دون الحاجة الى تقنية دخول وخروج الممثلين فالباب الخلفي الذي يظهر في الصورة هو باب الدخول الى ساحة البرج الذي وظيفته ثناوية في هذا العرض المسرحي بعكس العمارة المسرحية (العلبة الإيطالية) وهنا تكمن جمالية العرض في الأماكن المفتوحة

هذه الصورة توضح توظيف الموسيقى في العرض ورغم عدم توظيف الاكسيسوارات التي تدل على الحفل الا أن حركة الممثل هي التي أوضحت ذالك (الرقص)

مشهد يظهر الديكورات البسيطة المستعملة مما يسهل حركة نقلها بسهولة أمام أعين المشاهدين كما يبين لنا من المشهد اعتماد الممثلين الحركة الجسدية، فوضعية كل ممثل تعبر عن حالة ما يتلقاها المتلقي بالتحليل والتأويل إعتمادا على خياله فيكتفي فيها الممثل بالإشارة والإيماءة دون الحاجة الى ديكور أو إضاءة فجسده فقط هو المعبر وهذا ما يجعل من آداء الممثل في الفضاء المفتوح مصدر ابداع

صورة تبين لنا كيف أن الممثل يغير ملابسه أمام الجمهور وهذه من خصائص الفضاء المفتوح

فلا وجود لغرفة تغيير الملابس ولا دخول ولا خروج الممثلين للتعبير عن حدث ما فكل شيء يحدث أمام المتلقي مباشرة

في هذه الصورة نرى كيف أن الممثلين يقفون جنبا ويغنون مع الموسيقى المسجلة في هذا المقطع من المسرحية نلاحظ اتقان الممثلين مما خلق جو حماس بين المتفرجين

المبحث الثالث: نبذة عن حياة المخرج خالد بلحاج

المخرج الجزائري: خالد بلحاج

ولد المخرج خالد بلحاج في 08 جانفي 1954 بقسنطينة مخرج مسرحي وفنان تشكيلي، مخرج حر ومؤسس مسرح البليري بقسنطينة قدم العديد من الأعمال المسرحية لمجموعة من الكتاب الجزائريين كبوزبان بن عاشور ومصطفى بكوش ووحيد عاشور وكتاب عالميين أنطوان تشيخوف وميقال سرفانتلس له العديد من التربصات الدولية في مجال الفنون الدرامية والمسرحية ومن بينهم مسرحية حفل اعتزال في الشارع وهي مسرحية لأنطوان تشخوف بعنوان: le jubilé هي إحدى مسرحياته التي قدمت في الفضاء المفتوح فلاقت رواجا كبيرا داخل الجزائر وخارجها فتم عرضها في كل من الأردن وتونس وهي تجربة التي استعرضت بالدراسة وقد عرضت هذه المسرحية عدة مرات وفي عدة ولايات من الوطن وفي أماكن وفضاءات مفتوحة (مختلفة) مباشرة على الجماهير وهذا ما يؤكد توجه هذا المخرج الى فضاءات العرض الشعبية التي يكون فيها اللقاء مباشرة مع الجمهور أين يحقق تلك العلاقة الحميمية بين الممثلين والجماهير التي تزيل كل الحواجز الموجودة داخل العلبة الايطالية فيشترك الممثل والمشاهد على حد سواء في المكان قد يشترك الجمهور في العرض بطريقة مباشرة أو غير مباشرة وذلك لقرب الممثلين من الجماهير.

ويظهر أثر المسرح البريختي الذي يدعو الى التغريب حتى تغريب مكان العرض فيصبح غير مألوف لهم وهو الشارع أو الساحة بدل الصالة في كثير من اعمال المخرج خالد بلحاج حين عرض مسرحيته في برج المقراني بولاية برج بوعرريج وتارة عرضت مسرحيته في شارع عمومي بولاية بجاية وهذا ما يعني تحول وتغير مكان العرض من مكان الى اخر كما أنه يعتمد أيضا على أسلوب الآداء الجديد عند بريخت وهو الجستGestos وهي الحركات والايماءات الاجتماعية والحركات لا تعني فقط حركة الممثل العادية إنما تصرفاته وردود أفعاله وألعابه الجسمانية ، (الجست) هنا لا تعني الحركة في أسلوبه التمثيلي وهذا ما يجسده المخرج خالد بلحاج في مسرحيته حفل اعتزال في الشارع وهي مسرحية للكاتب الروسي أنطوان تشيخوف التي عرضت من طرف جمعية السكاملة للمسرح لمدينة بو إسماعيل بساحة برج المقراني بولاية برج بوعرريج بمناسبة الأيام الوطنية للمسرح الشعبي سنة 2016

الخاتمة

حاولت خلال هذا البحث دراسة خصائص الأداء التمثيلي في الفضاء المفتوح . تجربة خالد بلحاج آنموذجا . وقد توصلت إلى عدة نتائج أذكر منها:

1. يعتبر الممثل الركيزة الأساسية في المسرحية فلا يمكن تصوير عرض مسرحي بدون الممثل

2. العملية التمثيلية عملية تكاملية تتضافر فيها عدة عناصر وجهود بروح جماعية إلا أن الشيء المهم والأساسي والمحرك الوحيد الذي ينبغي أن تسلط عليه الأضواء هو الممثل لأن مهمة الجميع هنا إنجاح وتثمين العملية التمثيلية التي تنمو على كتف الممثل والذي لا يمكن الاستغناء عنه بتاتا.

3. الممثل كأي انسان عادي إلا أن ما يميزه عن ذلك التزامه خصوصية فنية لثنائية الحركة والصوت حيث يصبح جسده هو الباث والمترجم الحقيقي الذي يستهدف أفكار الكاتب أو المؤلف المسرحي لذا عليه أن يكيف جميع أعضاء جسمه وتطويعها حتى يبعث هذه الأفكار والرسائل المشفرة بشكل بسيط للمتلقي فهو ملزم بأن يجند كل طاقته وقدراته العقلية والجسدية في ذلك.

4 . للفضاء المفتوح ميزة عن علبة الإيطالية ألا وهي تلاشي الحدود الفاصلة بين الممثل والمشاهد فتكون مساحة واحدة بينهما.

5. لا يحتاج الفضاء المفتوح إلى ديكورات كثيرة ولا يستحق استعمال الضوء لأن ضوء النهار يغنيه عن ذالك.

6. الممثل البارع هو الذي يستطيع المواءمة بين جغرافية المكان واحداث العرض في الفضاءات المفتوحة.

7. تتبع جمالية الفضاء المفتوح عند خالد بلحاج من خلال حركية وديناميكية توزيع المهمات المسرحية بآداء الممثل وبحركاته.

8. الفضاء المفتوح يتيح الفرصة للمتلقي بالمشاهدة القريبة ويمكن حتى بالمشاركة في العرض وهذا ما يجعل منه مميز.

9. الفضاء المفتوح يعمل على إلغاء المساحات والحدود بين المؤدي والمتلقي فتكون مساحة واحدة لكليهما.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع العربية:

- أبن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري، لسان العرب، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة.

- جودمان، إليزابيث، وجي دي مان: المرشد في السياسة والأداء، ترجمة د. محمد لطفي نوفل، د.امين الرباط، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون الجميلة، القاهرة، 2001،

-ويلسون، فارفين: فن الاداء مقدمة تعبيرية: ت د. منه سلامة، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون الجميلة، القاهرة، 1999.

-مجلة مداد الآداب العدد الحادي والعشرون، الباحث مطفر كاظم محمد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة.

- علي، هيثم عبد الرزاق: مهارات فن الأداء في التمثيل والخطاب الاجتماعي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2003.

- إبراهيم حمادة معجم المصطلاحات الدرامة والمسرحية، دار المعارف، مصر، 1985.

-كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية، ط1، 2006.

-حنان قصاب حسن، ماري إلياس، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، بيروت.

- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، مصر، 1985.

- عبد الناصر خلاف، فن التمثيل من أرسطو إلى ستانسلافسكي، منشورات السهل، 2009.

ـ أرسطو، سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000، القاهرة.

ـأوديت أصلان، موسوعة فن المسرح، دار الطباعة الحديثة، الجزء الأول، الأردن.

ـ فيولا سبولين، الارتجال لمسرح، ترجمة سامي صلاح، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2 1999.

ـ عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، م س.

ـ عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س.

ـعقيل محمد يوسف، أسس نظريات فن التمثيل م س.

ـ شلدون تشيني، المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، تر: حنا عبود، ج1، المعهد العالي للفنون المسرحية، مكتبة الأسد،1998، دمشق.

ـ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، المجلد 15، ط4، 2005، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

ـعزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، 2010، دار العين للنشر، القاهرة، مصر

ـ ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997.

ـ جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س

ـ ألاء علي عبود الحاتمي تكنولوجيا التعبير ما بعد الحداثة، م س

ـ جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا م س

ـجوليانهلتون، نظرية العرض المسرحي، م س

ـ جميل حمداوي، مدخل الى السينوغرافيا المسرحية، مس

ـ جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س.

ـ جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س.

ـجبارالجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س

ـألاء علي عبود الحاتمي تكنولوجيا التعبير ما بعد الحداثة، م س

ـ أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دراسة سينمائية، دمشق، دار مشرق، مغرب د ط، 1994

ـ جميل حمداوي، لفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربيالطبعة الأولى 2020

ـ إبراهيم الوزاني الشاهيدي، أحدوثة إلى هواة المسرح، الطبعة الأولى سنة2002 م.

ـ جميل حمداوي، لفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربيالطبعة الأولى 2020

ـ زيد سالم سليمان، السينوغرافيا بين النظرية والتطبيق، مسرحية نزهة أنموذجا،مجلة كلية الأدب العدد 95

ـ جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س

ـ سمير عبد المنعم القاسي، جماليات السينوغرافيا العرض المسرحي الإيمائي م س

ـ جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س

ـ يحي سليم البشتاوي، مدرات الرؤية، وقفات في الفن المسرحي، دار الحامد للنشر والتوزيع الطبعة الأولى 2012 ص29.

ـ جبار الجودي، جبار عبودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي م س ص 64

ـ جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س ص 167

ـ باتريس بافيس: تحليل العروض المسرحية، تر، منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2006

ـ كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرحالأوربي م س

ـ سعد أردش: الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق

ـ ماري إلياس،وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح، م س

ـ جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، م س

ـ كولن ولسن: الإنسان وقواه الخفية، تر، سامي حشبة، ط2، دار الآداب، بيروت، 1978

ـ هوايتنج فرانك: المدخل الى الفنون المسرحية: تر: كامل يوسف، دار المعرفة، القاهرة، 1970

ـ استون الين: المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1996، القاهرة

ـ هوايتنج فرانك: المدخل الى الفنون المسرحية: تر: كامل يوسف، دار المعرفة، القاهرة، 1970

ـ كارلسون مارفن: أماكن العرض المسرحي،تر: ايمان حجازي، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، القاهرة، 2002

ـكارلسونمارفن: أماكن العرض المسرحي

ـ زكريا إبراهيم: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، د، ط، 1976

ـ فرانك م هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر/ كامل يوسف، وآخرون، دار المعرفة القاهرة، د ط، 1970.

ـ جاك فونتاني: سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، دمشق، ط1، 2003.

ـ الحكيم زياد والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح.

ـ زياد الحكيم: الديكور والمؤثرات البصرية الأخرى في المسرح.

ـ تادوز كافزان: العلامة في المسرح، تر: ماري الياس، مجلة الحياة المسرحية، ع/ 34 35 وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

ـ فيسفولود مايرخولد: في الفن المسرحي.

ـ سعد أردش: الثقافة الموسيقية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

ـ كليف باركر الألعاب المسرحية، تر: منى سلام مراجعة وتقديم سامي صلاح، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

ـ جلال الشرقاوي الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج م س.

ـ تمارا سورينا: ستانسلافسكي وبريخت، تر: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1994.

ـ قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، تر: د. محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي محمد، دار الهنا، 1973.

ـ جيرزي غروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر: د. كمال قاسم نادر، دارالشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986

ـ جيمس روسا ايفاتر: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي تر: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، ط1، يناير 1979

ـ د. سمير سرحان: تجارب جديدة في الفن المسرحي، طباعة ونشر دار الشؤون العامة "آفاق عربية"، العراق.

ـ سيدروك: النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1991 .

المراجع الأجنبية:

- Catherine Naugrette: Op, cit, p18

— Voir bachtarzi mahieddine mémoire tome 03p232

الملاحق

أنطوان تشيخوف:

أنطون بافلوفيتش تشيخوف من مواليد 29 يناير 1860 وتوفي في 15 يوليو 1904 طبيب وكاتب مسرحي ومؤلف قصصي روسي كبير ينظر اليه على أنه أفضل كتاب القصص القصيرة على مدى التاريخ ومن كبار الأدباء الروس كما أن مسرحياته كان لها تأثير عظيم على دراما القرن العشرين

الفهرس

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	–
إهداء	–
مقدمة	أ.ب.....
الفصل الأول: مفهوم الأداء التمثيلي وتطوره	6
المبحث الأول:مفهوم الأداء التمثيلي	7
مفهوم الأداء المسرحي	7
البدايات الأولى لظهور فن التمثيل	10
المبحث الثاني: مفهوم الفضاء المفتوح وأنواعه	14
مدخل لتعريف الفضاء	14
أنواع الفضاء المسرحي	17
المبحث الثالث: جماليات الأداء في الفضاء المفتوح	23
الممثل بين عناصر العرض	26
أسباب نشأة المسرح الجزائري	39
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية حفل اعتزال في الشارع	42
المبحث الأول: ملخص المسرحية	43
العناصر الفنية للعرض	44

المبحث الثاني: مقتطفات عن المسرحية	45
المبحث الثالث: نبذة عن حياة المخرج خالد بلحاج	58
الخاتمة	60
قائمة المصادر والمراجع	63
الملاحق	70
الفهرس	72