الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة سعيدة د. الطاهر مولاي

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في تخصص النقد العرض المسرحي

بعنوان:

العناصر الجمالية للتركيب في العرض المسرحي

-مسرحية الشهداء يعودون هئا الأسبوع - انموذجا

من إعداد الطّالبة:

- عبيدي حليمة

تحت إشراف:

د. علواني فاطمة

الموسم الجامعي: 1442/1443هـ-2021/2022م

اهـــــــداء

اهدي عملي هذا الى روح والدتي الطاهرة رحمها الله

والى تاج راسي والدي العزيز

الى اخوتي و اخواتي

والى كل الاهل و كل الاصدقاء

كلمة شكر

اتقدم بشكر الجيل الى الله سبحانه وتعالي

الى كل اساتذتي بقسم الفنون جامعة مولاي الطاهر بسعيدة

واخص بالذكر استاذتي المشرفة

وكذا الأساتذة الذين تفضلوا بمناقشة هذه المذكرة

وكل من ساعدني من بعيد أو قريب

شكرا

مقدمه

المسرح فن يقوم على أساس مفارقات عديده أبرزها قيامه على ثنائيه (نص عرض) والواقع ان الجدل حول هذه الثنائية كان وما يزال قائما منذ فتره طويله وهو عرض لهجوم شديد من قبل عدد من المنظمين والمخرجين المسرحيين حيث الجدل حول هذه الثنائية يزداد حدة ويبرز بشكل كبير كلما طرحت مسألة تحديد الأولية التي يكتسبها النص الدرامي أو نص العرض والمكانة التي تعطي لهذه وذلك فقد تغيرت بشكل ملحوظ على امتداد التاريخ المسرح

والثنائية النص والعرض هي التي جعلت وضعه إشكاليا خصوصا أن الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية في جانب يجعله طرق الثاني جزءا مما يسمى بالفنون الفرجة.

فالمسرح الكلاسيكي القديم كان يعطي للنص الدرامي قدسية وأهمية قصوى باعتبار أن للنص مكون الأساسي لتحقيق خلود المسرح وبقائه عبر التاريخ كما أن الممارسة الإبداعية المسرحية تؤكد أن عمليه تأليف والكتابة مرحلة أساسية سواء قبل العرض أو بعدها أما النظرية الدرامية الحديثة تؤكد على العرض باعتباره أساسا خصوصية المسرحية

انطلاقا من هذا اخترت بحثي و عنونته ب :

العناصر الجمالية للتركيب في العرض المسرحي –مسرحية الشهداء يعودون هئا الأسبوع –انموذجا

وقد أردنا من خلاله إبراز العناصر الجمالية على خشبة المسرح وللكشف عن هذا الموضوع تمحورت إشكالية الدراسة كالأتي :

العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي ؟

وتفرعت من هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات.

- فيما تمثلت جمالية الكتابة الدرامية ؟
- وماهي العناصر السينوغرافية المكونذ للعرض المسرحي ؟

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 العرض السرحي.

*الاهتمام بالأعمال المسرحية التي تعتمد على جماليات العرض والسينوغرافيا .

الأسباب الموضوعية :

*إضافة رصيد معرفي يساعد الدارسين حول جماليات العرض المسرحي

*إبراز دور السينوغرافيا وتأثيرها على المتلقي في العروض المسرحية

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

ولطبيعة البحث قسمناه إلى فصلين يسبقهما تمهيد إضافة إلى مقدمة وخاتمة، تطرقنا في الفصل الأول المعنون بـ العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي

إلى ثلاثث مباحث : جمالية الكتابة الدرامية والسينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي وجماليية الممثل

حيث فصلنا في المبحث الاول في مكونات الكتابة الدرامية والإرشادات المسرحية

اما المبحث الثاني فتطرقنا الى السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي ،حيث عرفنا السينوغرافيا وتحدثنا في المطلب الثاني عن جمالية الفضاء المسرحي

وحمل المبحث الثالث عنوانا بـ "جمالية الممثل" و ركزنا فيه على أشكال التعبير الجسدي للممثل.

وخصصنا الفصل الثاني لدراسة تحليلية تطبيقية لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع

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 بجمالات العرض المسرحي.

مدخل

إن التحولات التي عرفها العالم في العقود الأخيرة جعلت النقد والمسرح يدخلان مرحلة جديدة، انتصبت الجهود فيها على تحديد آليات و أدوات الممارسة المسرحية الإبداعية والنقدية و جعلتهما يسايران شروط هذا التحول عرف النقد المسرحي تحولا ملحوظا بفضل انفتاحه على المناهج التقنية الحديثة والتي أسعفت الناقد المسرحي في توسيع آفاق دراسته النقدية وتغيير آليات اشتغاله واعادة النظر في الكثير من المفاهيم والخطوات المنهجية ، فالناقد الحديث حاول أن يحطم الصورة الصنمية والنمطية لنقد المسرح بوصفه نوعا أدبيا ، مغفلا بذلك الكثير من الجوانب الفنية التي تشكل نسيجا هذا الفن المنفرد في بنائه والمتميز في شعر بيته والمتسم بالحيوية المتواصلة والذي يحتم نقده بصورة مختلفة عما كان سائدا[1].

إذن لم يعد النقد المسرحي منكبا على مسائلة النص الدرامي وتحليل مكوناته وحسب بل طفرة يتعامل مع الظاهرة المسرحية في شموليتها وأصبحت الثقافة المسرحية كلا متكاملا لا يمكن أن تفصل فيها الممارسات الإبداعية من الحلقة الأولى في التأسيس و المتمثلة في انتاج نص المسرحية بصيغته الأدبية ومرورا التحول الإبداعي من النص المكتوب الى العرض الدرامي المرئي.

المسرح الكتابة إبداعية تجسد ماديا من خلال طباعته في كتب مقروءة شأنه شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، بإمكان القارئ الاطلاع عليها والتعامل معها مثلما تتعامل مع هذه الأجناس. لكن النص المسرحي لا تكتمل إنتاجياته إلا عن طريق عملية إبداعية ثانية تشغل وسائل

[1] ليلى بن عائشة، المقاربة النقدية المسرحية المعاصرة بين امتلاك رؤية التقنية وحداثه الأدوات.

تعبيرية غير لغويه بالضرورة وهذه العملية هي العرض الذي يحتوي على لغات بصرية تجعله أقرب الى فنون الفرجة[1].

فقد اختلفت الآراء النقدية حول جنس المسرح وهل يحتدم فيه الجانب الأدبي في مجال الكلمة أو الجانب المسرحي في إطار الفضاء الدرامي البصري؟

فالمسرح فن يقوم على أساس مفارقات عديده أبرزها قيامه على ثنائيه (نص عرض) والواقع ان الجدل حول هذه الثنائية كان وما يزال قائما منذ فتره طويله وهو عرض لهجوم شديد من قبل عدد من المنظمين والمخرجين المسرحيين حيث الجدل حول هذه الثنائية يزداد حدة ويبرز بشكل كبير كلما طرحت مسألة تحديد الأولية التي يكتسبها النص الدرامي أو نص العرض والمكانة التي تعطي لهذه وذلك فقد تغيرت بشكل ملحوظ على امتداد التاريخ المسرح

وهذه الثنائية النص والعرض هي التي جعلت وضعه إشكاليا خصوصا أن الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية في جانب يجعله طرق الثاني جزءا مما يسمى بالفنون الفرجة[2].

فالمسرح الكلاسيكي القديم كان يعطي للنص الدرامي قدسية وأهمية قصوى باعتبار أن للنص مكون الأساسي لتحقيق خلود المسرح وبقائه عبر التاريخ كما أن الممارسة الإبداعية المسرحية تؤكد أن عمليه تأليف والكتابة مرحلة أساسية سواء قبل العرض أو بعدها أما النظرية الدرامية الحديثة تؤكد على العرض باعتباره أساسا خصوصية المسرحية

[1]- المرجع نفسه، ص284.

[2]حسن اليوسفي، قراءة النص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم الدكتور طاهر، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ص8.

إذن مما سبق لابد من إعادة النظر في طبيعة العلاقة بين النص والعرض وذلك بالإجابة الإشكاليات التالية:

- ❖ من الأهم النص المكتوب أو المعروض؟
- ❖ ما العلاقة التي تربطها ببعضهما البعض؟ وهل يمكن ان تتصور عرضا دون نص؟ وهل وجود العرض مشروط بالإخراج أو أنه موجود بشكل ضمني في النص؟

نستطيع من خلاله هذه التساؤلات فرز أهم التصورات والآراء النقدية حول هذه الثنائية (النص والعرض) وذلك بتصنيف ثلاث اتجاهات أساسية حاولت أن تجيب عن هذه الإشكالات.

- أ- الاتجاه الأول:

يرى أصحاب هذا الاتجاه النص الدرامي يشكل محور العملية الإبداعية المسرحية وعنصر أساسيا تلتحق به كل المكونات الأخرى-

يعتبر النص الدرامي والى عهد قريب وثيقه إبداعية جد مقدسه حظيت باهتمام الدرامين بدعوه أن هذا نص هو مركز الفكرة المسرحية وهو النابغة الأساسية في بناء أرضية العرض مسرحي الناجح والمادة الأولية التي تكون منطلقا لقراءة جديده هي قراءه العرض فبدون وجود النص أدبي الذي تخبره عبقريه الأدب وتحمله القيم الفكرية والتقنية الرفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمه، فالمسرحية قبل أن تنجز على خشبه المسرح إنما تكون فكره في ذهنك كاتبها ثم تضطر الى الوجود في أحضان اللغة فلا عارضا مسرحيا بلا نص ولو كان مرتجلا[1].

[1] المرجع نفسه، ص7.

– فهذا الاتجاه يرى أن النص الأدبي مصدرا لقراءة العرض قبل كل الأطراف الأخرى في العملية الاتصالية فهو يمنح المخرج المزيد من الطاقة والإلهام والتعبير عبر طريقه بناء الشخصيات والحوارات العميقة التي تعالج موضوعات إنسانيه واجتماعيه كبرى والنص قد تتوفر له أحيانا قيمه أدبية تضاهي بعض الروائع الأدبية ولعل هذا هو ما يبرر أدراج النصوص الدرامية في البرامج والمقررات والمختلف أسلاك التعليم[1].

إن الاهتمام بالنص الدامي كان موجود منذر بدايات الأولى فقد سبق لابي المسرح الفيلسوف اليوناني أرسطو أن أشار في نظريه متكاملة تستطيع أن تحقق غايتها الخاصة بالقراءة فقط دون حاجه الى العرض المسرحي[2].

فإن أرسطو يركز في التراجيدية على خيال المؤلف المسرحي كخيال أدبي خالص أو خيال تغلب عليه الصفة الأدبية والأسطورة في النص المسرح القديم هو الذي كان يعزز ويرسخ حضوره فأديب وهاملت...من اقوى الشخصيات الخيالية التي لا أصل لها في الواقع رغم ذلك فهي من اقوى الشخصيات في ثقافتنا فقد تكون هامت شخصيه خياليه تماما لكن ما يبدو في نظر من عايشوا صراعاته وآلامه أكثر واقعية من أي شخصيه تاريخيه من معاصريه لذلك هناك من يرى أن مشاهده أفعال التجسد والتجسيد (الأسطورة) على خشبه المسرح تمثل في نظر البعض نوع من الهروب.

[1] عز الدين الجيلاوحي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، د.ط، مطبعة هومة الجزائر، 2007، ص17.

[2] مركز الإسكندرية للكاتب، مصر، 2000، ص40.

إذن النص عند الأوائل كان ذا أهمية كبرى والسبب في ذلك الولاء الأعمى للكلمة والكاتب الذي يقف وراء النص في عرضهم هو المبتدأ والمنتهي عليه يجب أن يكون العرض المسرح دائما أو مجسدا حرفيا لكل مشهد[1].

وقد هيمنت النظرية الدرامية الكلاسيكية على النقد المسرحي والتي أعلت من شان النص ورفعته إلى مساف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة فقد ظلت هذه النظرية والى عهد قريب مسيطرة على النقد المسرحي الذي كان يتناول النصوص الأدبية بالدرجة الأولى متجاهلا بذلك العرض المسرحي حيث يركز الناقد في قراءته للنص على الأفكار والمضامين كرصدهم اهم الأحداث وأبعادها وتحديد العلاقة القائمة بين الشخصيات والتمييز ظروف الزمان والمكان.

وهذا تأكيد أن النص في انفصاله عن العرض يشكل واقعه إبداعية بما كيانها اللفظ المستقل الذي يحتاج الى دراسة نقديه شان باقي الوقائع الأدبية المكتوبة أو المسجلة بل أن أصحاب النظرية الكلاسيكية هو رجل المسرح مثل شكسبير بالهمجية وضرب عرض الحائط بقواعدها لأنه اهتم في نصوصه بالجانب المسرحي وعناصره المؤثرة واضعا إياه قوه التقاليد الأدبية[2].

كما أن هذه النظرة التعسفية للعرض المسرح جعلت إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين والممثلين مهمله منسيه تقبع في الظل ولا تحظى بشرف الوصف أو التحليل ناهيك عن التقييم.

[1] محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرج المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط، 2016.

[2] جوليان هيلتونى، نظرية العرض المسرحي، ترجمه نهاد صليحة، ط1، هلا النشر والتوزيع مصر، 2000، ص26.

فقد ظلت كلاسيكيون يضعون النص موضوع تمييز ولا يرون في العرض سوى تعبير عن النص الأدبي وترجمه له وبهذا تصبح مكانه المخرج هي ترجمه النص بلغه أخرى وواجبه الأول هو يظل أمينا له لان العديد من النقاد المتعسفين يتبنون هذه النظرية ضمنيا حيث يستخدمون مصطلح نص "العرض" في التمييز بين العرض المسرحي لعمل ما ونصه المقروء[1].

إذن لقد شهد المسرح صراعا واسعا بين مؤلف النص الدرامي ومخرج نص العرض وكان شرط وجود أحدهما ونفي الآخر وهذا فصل تعسفي ساذج بين النص الدرامي الذي يكتب بالمسرح وبين الأداء التمثيلي لهذا النص الذي يحوله الى عرض مسرحيه في أمام الجمهور[2].

فأصحاب هذا الاتجاه يرون أن مسرحية أينما انتقلت وحيثما حلت تبقى معتمده أساسا على الفكر الذي يريده المؤلف ويتخيله ويود إيصاله.

وفي الفصل الثاني تتحدث عن العلاقة الجمهور بالفن مسرحي وتلقيه له لن يستلذ ولن تكتمل تفاصيله اذا لم نعد الى الوراء للبحث في الأصول والمنطلقات ولعل أول ما يساورنا ونحن نعزم على الخوض في غمار هذه الدراسة و صله المسرح بالجمهور ومما لا شك فيه أن المسرح ظاهره اجتماعيه وليده حاجه جماعيه تتطلب حدوث هذه الظاهرة ولا احد يستطيع أن يفرض المسرح على المجتمع ليس بحاجه إليه ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤيه لهذا الفن الجماعي من حيث الإبداع والتلقي ولهذا كان الحال مع الفراعنة حيث أرادوا من المسرح أن يتوقف عند حدود الطقس الديني الذي يحتفل فيه بالإله ويكتفي فيه بتقديم القرابين والموعظة الحسنة بنفس المقصود الذي حصر المسرح في العصر الأوروبي الوسيط داخل الوعظ

[1] نديم على محمد، في المسرح في العرض المسرحي، في النص المسرحي قضايا نقدية، ص40.

[2] عزيز الذهبي ثنائية النص والعرض في النقد المسرح المغربي، مجلة طنجة أدبية، العدد35، ص26.

الأخلاقي أو حتى بداية الفصم الشيعي لاحتفالات كربلاء ، وكذلك العرب الذي لم يعرف المسرح حتى القرن التاسع عشر لا نه لم يكن مؤسسا ضمن رؤيتهم الأيدولوجية في الحياة بالتالي ثمة حاجه إليه.

وفي السياق نفسه محقق عند النقطة التي أكدها سعد الله والنووس حيث قال: إنَّ المسرح يبدا فعلا عندما يتوفر عندنا ممثل ومتفرجون يتابعون لعبه الممثل أو يشاركونه فيها وغياب احد هذه العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهر المسرحية 1والجمهور بالنسبة إليه هو العنصر الأساسي الذي لا يتم مسرح بدونه لذلك ينادي بان ينطلق في كل بحث لمشكله المسرح وربما الثقافة المسرحية ذاتها من الجمهور نفسه ذلك يعني انه وجود الجمهور الذي بوضعه مجموعه من الأفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل بدونه أو شرط لتحقيق التواصل بين مرسل وبين متلقي كذلك يشكل الجمهور القطب المقابل للعرض كما تتقابل الخشبة والصالة العمارة المسرحية[1].

الجمهور ركن أساسي في العملية المسرحية الى جانب كونه المتلقي فهو شريك في العملية المسرحية ويختلف عن المتلقي في باقي الألوان الأدبية والقيمية هي أن تفاعله اني وفوري مع العرض لحظه تقديمه لفعالياته وتجاوبه كبير في النجاح هذا العرض الممثل يشعر من أول وهلة بردود فعل الجمهور ويتوقف عطائه على مدى تجاوب جمهور معه والإحساس بأدائه ولا قيمه للفن الى اذا باركه السوق عل حد تعبير الفيلسوف الهولندي كويبرس[2].

[1] نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة القاصرة، 1999، ص15.

[2] جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي، ص32.

لهذا الغرض نجد رجل المسرح قبل كل شيء يحدد جمهور الذي يريد مخاطبته لان تحديد هويه الجمهور تكتسبه الاجتماعية وظروفه ثقافيه ومشاكله ومعناته هو الذي سيحدد الأرضية التي ينطلق منها وهو الخطوة الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحي الملائم لهذا الجمهور وتحديد الجمهور يدفعون بالضرورة الى تحديد موقعنا منه وما نزيد أن نحمل له من خلال فهمنا بحجاته ووعينا بقدرات المسرح على تغيير والفعل فلما نختار الجمهور فأننا نتخذ موقفا فكريا واجتماعيا والأفكار التي نريد التبشير بها عند إذن لابد أن يتبنى رأيا في مشاكله وما طامحه وان نبحث عن الوسيلة الخاصة في التعبير عن هذا الراي بشكل ينسجم وذوقه وطبيعته الفرجة لديه.

وهذا ما يعرف بالكتابة المسرحية التي تبنى على تصور مسبق لجمهور محدد له مواصفات هامه معروفه سلفا مثل الثقافي والمعروفة بالمسرح واللغة التي يفهمها والناتج العامة نوعيه لأعراض المسرحية التي تتعلق بشكل التلقي[1].

فنشأه الأعمال الفنية والمسرحية انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي والمسرحية لن تتفصل عن الواقع الذي أنتجت فيه وان الإبداع فيه عمليه اجتماعيه شاملة غير فرديه على الرغم لان الظاهر يوحي بغير ذلك، فالكاتب المسرحي لا يستطيع إلا أن يفكر في الجمهور متطلباته وحاجاته التي تتناسب ظروف معيشته ويضل المسرحي الواقعي مورقا بأسئلة كثيره تضم الجمهور.

[1] نهاد صالحة، بين النص والعرض، ص11.

الجمهور المسرحي هو أكثر عنصر اللعبة المسرحية تظليلا وظلاما انه بمثابه الشبح الذي لا يمكن الإمساك به وتحديد ملامحه لذلك ينتابني شعور قوي بخطورة الحديث عن الجمهور ما دام بتلك المنزل الى الدرجة التي تجعلني اشعر بان التنقيب والبحث عن مساله الجمهور والمسرح عمليه غير مشروعه في المرحلة الرصانة للتجربة المسرحية العربية بعامة والجزائرية خاصة إلا أن الموضوع في نظرنا مهم ذلك لأنه جمهور في كل مره يحمل الى مسرح قوه استبصار جديده وقبل أن ننزلق في لغو الفضول في غير طائل علينا أن نطرح الأسئلة التي أثارت فضولنا وإبقتنا في قلق متنمر للحظة التي يكتمل فيها تصورنا فيما يخص مفهوم الجمهور؟ والمشاهد وأنواع الجمهور؟ والعلاقة المسرحية؟

ولعل اهم أسلوب لمعالجه مكونات البحث وفهمها ثم تفسيرها هو ضبط المصطلح والتعرف على معناه وقبل البدئ في ذلك علينا أن نوكد أمراً مهما وضروريا حتى لا يصبح التناقض مؤسس داخل خطة بحثنا إلا هو مشكل الأجناس وطبيعة الأسس التي بواسطتها نميز بين الأنواع وبذلك هل يكون المسرح ضرب من الأدب أم ضرب من الفنون؟

المسرح جنس أدبي مثله في ذلك مثل الشعر والرواية والقصة المسرحية ويعتبر أرسطو واضع الأسس التي تقوم عليها نظريه الأنواع الأدبية وقد حرص أن يبني أن كل نوع الآخر في حيث أن بعض النقاد يرون أن الأدب مجموعه من المسرحيات والروايات والقصائد المقررة تشترك في اسم واحد إلا وهو الأدب[1].

[1] سعد الله ونوس، البيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، عدد104، 1970، ص8.

وذلك أن الأدب يشتمل بالنظر الى معناه كلما قيد لغويا بواسطة الكتابة 8الا أن تسميه الدراما المسرح في نظر الباحث البولوني رومان انغاردن تطغى عنه صفه الجنس الأدبي لأنه يستخدم انه يستخدم خطايا مرئيا مسموعة علاوة على هذا الخطاب اللغوي[1].

وجهت هذه الفكرة اهتمام للبحث دارسينا في خصوصيه المسرح بطرق مغايره عما اعتادوا في مناهجهم النقدية حيثما تعاملوا مع الأجناس الأدبية كافه بوصفها نصا غير مرتبطين بالنوع الذي يملي على القارئ في أحيانا كثيره مقولاته ولكنهم مع ذلك ظلوا يروحون في تناول الديناميكية الانتقال من النص الى العرض وموضوع المسرحية الكاملة في النص وتحولاته في العرض إذ تعاملوا مع النص الدرامي في المناهج نفسها التي تناولوا بعض الشعر والنثر بأشكاله المختلفة، وهي ظاهره لافته للنظر وقد تتناول "رولان بارت وتشارل مورون" و"لويس غولدنمان" وغيرهم مسرح "راسين" وخرجوا الى بلورة بعد أفكار النقد جديده بعامة، ولكن ما من احد من هؤلاء النقاد نظر الى إنتاج "راسين" على انه إنتاج مسرحي له خواص ينفرد بها بل نظر إليه على انه مجموعه من النصوص الأدبية[2] وحتى السينمائيون تناولوا نص المسرحي بكونه جنسا أدبيا[3] لقب عميل هؤلاء النقاد على استخلاص المعايير الخاصة للنسق ما، وتفسير ظواهر تعود الى نسق آخر مستنتجين حلول انساق بعينها محل انساق أخرى ولا يتم هذا التصور الى بعد العمل أدبي الفني عموما والمسرحي ضمنيا، نسقا داخل نسق شمل وهو الأدب لقب راي هؤلاء النقاد إذ أنَّ التأليف المسرحي لون من الوان الأدب يتحقق فيه ما

[1] دكتور مالي إلياس، دكتور حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، العربي إنجليزي، مكتبة لبنان ناشرون، ص159.

[2] إبراهيم عبد الله غلوم وأخرون، المسرح إشكالية جمهور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 2002، ص135.

[3] جمال العيفة، الثقافة الجماهرية، منشورات جامعة بيجي مختار، عنابة، الجزائر، 2003، ص65.

يتحقق في سائر الأنواع الأدبية فالمسرح في نظرهم يدرس على انه ضرب من ضروب الأدب عند تناوله عندما يدرس باعتباره فنا من الفنون[1].

وفي هذا المجال يشير الى حقيقه هامه وهي عدم وجود علاقه حتميه بين القيمة الأدبية للنص الدرامي وقوته باعتباره عرضا مسرحيا 13ذلك لان مفهوم النص الدرامي يختلف عن مفهوم النص المسرحي المؤلف le texte dramatiqueهو نص المؤلف

(المكتوب) هو ذلك النوع من التخيل fiction

المصمم خصيصا للتمثيل المسرحي ما عدا حالات خاصه جدا والمبني على أساس أعراض comvention الدرامية خاصة

أما النص المسرحي فهو نص العرض الذي يعني مركب الظاهرة تشارك في تعامل الممثل والمشاهدين بإنتاج معنى وإيصاله بواصله العرض نفسه والأنساق الذي تشكل أساسا له[2].

هذا من جهة ومن جهة أخرى لا نغفل دور المشاهد في مواجهه ثلاثة نصوص دراميه في العملية المسرحية نص الكاتب والنص المخرج سير مفهوم والبحث عن خباياه يتطلب بالضرورة مقاربه مفاهيم أخرى على صلة بهذا المفهوم وإذ كان كذلك فمصطلح الجمهور أولى فماذا عن مفهومه؟

إنَّ تسمية الجمهور في اللغة العربية ما خوذه من كلمه جمهره التي تعني التجمع أما كلمة public اللاتينية publicus التي تدل على كل ما ينتمي الى جماعه في إطارها العام

[1] دكتور ماري إلياس وحنان القصاب، مرجع سابق، ص159.

[2] دكتور إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون، المسرح إشكالية، الجمهور المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص42.

والجمهور هو مجموعه من الناس التي تجتمع لحضوره ومتابعه احتفال ما أو لعبه رياضيه وغيرها وقد اصطلح أيضا على تسميه متابعي أعمال الكاتب أو مخرج أو ممثل أو مغني أو نوع محدد من العروض جمهور فيقال جمهور مسرح البولغار أو جمهور المسرح التجاري كما تطلق على متابعين دائمين لظاهره فنيه أو دراميه تمثل جمهور الأوبرا وغيرها يمكن أن يتشكل الجمهور بشكل عفوي من خلال وجود نقاط التقاء تجمع بين أفراده تلقائيا أو نتيجة لاهتمام مقصود بخلق جمهور محدد

الفصل الأول: العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي

1/ جمالية الكتابة الدرامية

1. الكتابة الدرامية

إذا كان النص الدرامي نصا مفارقا، ومختلفا عن النصوص اللغوية الإبداعية الإخرى وذلك بجمعه خاصيتين أساسيتين هما الأدبية والتمسرح، وهو يعتبر نقطة إنطلاق أساسية لتصوير إستراتيجيات ومخطط العمل المسرحي وما شرطه من تحليل ودراسة من شأنها أن يحقق مفهوم التمسرح لهذا النص، والذي يعتبر السمة التي تميزه عن غيره من النصوص الفنية والإبداعية الأخرى وتفتح أمام القارئ آفاقا قرائية جديدة تتمثل في التركيز على خصوصية النص الدرامي في حركته حيويته وتجسيده وتحقيقه[1]"فلهذا عملية تذوق النص والتواصل معه تعتبر مسألة ليست بسيطة ويقتضي تحليل وقراءة النص الدرامي الإنطلاق من جهاز نقدي خاص، قادر على إستيعاب كل مكوناته وعناصرة والإحاطة بأبعاده الفكرية والفنية والجمالية وذلك من خلال صهر مختلف هذه الممارسات ومواجهة بعضها ببعض ليصبح نص متعدد الأصوات متعدد اللغات والشيء الذي يجعل له القيمة الفنية والفكرية وهو تعامله مع النصوص التراثية بواسطة إعادة قراءتها وتحريكها وتكثيفها وتحويلها.[2]

إن المفاهيم العلمية والنقدية إستقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل أي يتقمص الممثلون شخصيات النص ثم يتناوبون على قراءة هذه الحوارات، ليصيغوا منها واقعا إفتراضيا مبنيا على النص ومايميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية قابليتها للتمثيل والتقدم للجمهور من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره،

[1] ميلود بوشايه وعبد الرحمان إصميدي: دراسة المسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح لعبد الباريم بلرشيد، قراءة توجيهية تحليلية ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص 24.

فالمقصود بالنص الدرامي ليس نص المؤلف عن قصة قصيرة، ولا المقتبس عن نص آخر أو عن آية مادة أدبية." ولهذا الطبع لا يعني على الإطلاق أن لا يدخل الكاتب تغييرا على ترتيب وتصاعد هذه العناصر بوسيلة أو أكثر كالموسيقى والغناء والإضاءة.[1] أو غير ذلك، فهذه الوسائل تدخل في أركان التأليف المسرحي ولكن" ما تفعله هو أنها تقدم هذه العناصر بإطار جديد يكسر الإطار التقليدي للدراما " [2] وهذه الدراما تهدف إلى معالجة هذه الوسائل والعناصر لإدراك مظاهرها الفنية الجمالية والوقوف عن أبعادها الفكرية والمعرفية.

ويمكن القول أن الكتابة الدرامية محكومة بحياتين أو بوجودين خلافا للكتابات الأخرى الكتابة المسرحية هي الوجود الأول والعرض المسرحي هو الوجود الثاني والعرض المسرحي يمعني ويتلاشى خارج رحم الزمان ولو حاولنا أن نحتفظ به شريطا مسجلا، لكن رغم ذلك يتبخر محتفظا بالظل لأنه يفقد أنفاسه الحارة وحضوره الطازج أما الكلمات المسرحية هي التي تبقى والصورة التي ترسمها أطول عمرا.[3] فكل قارئ قد يضيف عمرا زمنيا للمسرحية المكتوبة وكل ممثل يضيف عمرا زمنيا لهذه الشخصية أو ذلك والعرض المسرحي يكدس عمرا آخر للكلمات.

ويمكن النظر إلى النص الدرامي كأي نص فني إبداعي آخر، لكونه مؤلفا من مجموعة من الرموز لكل منها مضمونه الخاص، وأنه يضم مجموعة من الدوال اللغوية بحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل وفقرات وفصول" لكن من جهة أخرى يضم المدلول بمستوياته المحتلفة في النص نظاما لا ينتهي إلى النظام اللساني ولكن علاقته معه علاقة تماس وتشابه في الوقت ذاته، وبهذا يكون النص الدرامي عملية إنتاجية وفضاء

[1] فرحات بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل. ط. منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق 2003–ص 20.

[2] المرجع نفسه.

[3] نديم معلا محمد، في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية ص 219.

يتصل فيه مؤلف النص. وهذا النص لا يكف عن التفاعل فهو يفكك دو مالغة الإتصال ولغة التعبير، ويعيد بنساء لغة أخرى منفصلة وناجمة عن ال'راف الثقافية والإجتماعية والتاريخية وبهذه الطريقة نتمكن من قراءة هذا النص عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية، التي تتركز على تكويناته الصوتية ووحداته الدلالية فالنص الدرامي يتمتع بقدرة واسعة على بث العلامات[1] فهو سلسلة منتجات مستمرة العطاء على شكل تلفظات يتابع عبرها الفاعل الحيوي والذي هو بلا شك فاعل المؤلف وفاعل القارئ.[2]

بما أن النص الدرامي عبارة عن رسالة مكتوبة، مكونة من رموز وأحرف متبلورة ينشأ الإطار المسرحي على أساسها فإنه يهدف الى تباين القارئ (القارئ والمخرج) من تفسير هذا النص وترجمته إلى عوالم درامية وفضاءات تحليلية فيسمح بقابلية التنبؤ بظاهرة ما من الظواهر أو من معلومات تكسب القارئ كفاءة درامية تمكنه من فك الرموز المخصصة للنث الدرامي بالمقارنة مع النصوص الأخيرة.

الكاتب المسرحي ليس أدبيا معزولا عن العرض المسرحي بل كان ولا يزال يلاحق مسرحياته ويختبر بعدها البصري عن كثب، وقد تكون مثل هذه المتابعة سببا رئيسيا من أسباب قابلية ما يكتب للعرض وإحتفاظ بدراميته فالكاتب المسرحي يكتب لكي يتكلم الآخر بدلا منه ليس فقط الآخر ولكن مجموعة من الآخرون يتبادلون الكلام، فليس من الممكن أن نفك شفرة المسرح بوصفه عملية أسرار أو تعبير عن شخصية وأحاسيس ومشكلات المؤلف.[3]

---

[1] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية. ط1 . دار مشرق. المغرب. 1984 ص 69.

[2] المرجع نفسه

[3] آن أوبر سيقلد : قراءة المسرح. ترجمة من التلمساني – مهرجان الظاهرة – المسرح التجريبي– ط1– 1977 ص 25.

إن كل المظاهر الذاتية يتم إحالتها بوضوح على أفواه الآخرين لأن أول ما يميز الكتابة الدرامية هو أنها ليست ذاتية، بما أن الكاتب لا يفرض بإرادته الحديث بإسمه، إذن كاتب النص الدرامي يتوجه بنصه إلى القارئ وإلى المخرج وفي هذا النص يلتقي الخطاب مع الخطابات الأدبية التي تعتمد على اللغة كأداة تواصل ونص المخرج الذي يعتمد على الكتابة السيتوغرافية وعلى تحويل نص المؤلف إلى عرض يتضمن كل مقومات الأداء المسرحي من تمثيل وديكور وملابس وإضاءة وموسيقى وغيرها، ومن النصين معا يتولد نص ثالث هو نص المتلقي أي نص الجمهور وما يجسده من ردود أفعال سلبية وإيجابية.

إن الأبعاد التواصلية للنص الدرامي تتداخل في تشكيلها مجموعة من المعطيات والعناصر اللغوية والفكرية والنفسية والإجتماعية والثقافية وغيرها، من العناصر التي تحاول الكتابة الدرامية أن تجسدها في شكل فني يراعي نسق البناء الدرامي الذي تساهم فيه مجموعة من المكونات كالشخصية والحدث والزمان والمكان والحوار وغيرها. فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل النص الدرامي، بإعتبارها ذاتا تحيل بالقيم الفكرية والفنية والثقافية، ترتبط بأفعالها ومواقفها بشخصيات فاعلة أخرى داخل النص ذاته. [1]

والحدث المسرحي هو تلك الأفعال والمواقف التي تؤشر على من يجسدها داخل النص من زمان ومكان وشخوص، كما يحيل إلى الصراع الدرامي وما يتولد عنه من مواقف تعمل على تصوير الحدث وتناميه. أما الزمان هو الذي يتحكم في الإيقاع الداخلي للنص ويفسر الكيفية التي تتعاقب بها المواقف الدرامية ويفسر كيفية إنتهاء الحكاية سواء بالإنفتاح أو الإنغلاق هذا في الوقت الذي يشغل فيه المكان المسرحي داخل النص الدرامي بإعتباره

[1] ميلود يوشايد وعبد الرحيم الأصميدي: دراسة لمسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية ص 16.

القائم في العالم الخارجي بالإضافة إلى إحالته على الأجواء النفسية والبنيات الإجتماعية والفضاءات التي تقوم بها الشخصيات بإغفالها.[1]

وتبقى اللغة الدرامية تقنية لسانية يعتمدها المؤلف لرسم الشخصيات وتجسيد الأحداث وتحديد الدلالات العامة للعمل المسرحي إعتمادا على الإرشادات والحوار الدرامي الذي يخضع لتقنيات فنية جمالية خاصة تتلائم ومواقف الشخصيات المسرحية، وتعمل على دفع الحدث الدرامي إلى التطور نحو النهاية.

تختلف المقاربات والتحليل التي تتخذ النص الدرامي موضوعا لها حسب الأدوات الإجرائية المقترحة للمقاربة والتحليل، وبالتأكيد ليس هناك أداة واحدة بل أدوات لا سيما إذا كانت أدوات مستنبطة إعتمادا على تحاليل داخلية تعد مفاتيح الولوج للنص الدرامي فقط، بل قد يكون أيضا للصمت بعد دلالي في تلك البنية فضلا عما تقدمه الإرشادات المسرحية من إشارات لا يمكن إغفالها أثناء التحليل والمقاربة.

ومما سبق نستنتج أن النص الدرامي يتكون من طبقتين نصيتين هما: الحوار والإرشادات المسرحية، لقد إختلفت العلاقة النصية بينهما على مر العصور، في تاريخ المسرح، فقد تختفي الإرشادات المسرحية أو تكاد، ومع ذلك فهي تحتل مكانة هامة ولا سيما في المسرح المعاصر حيث لهذه الإرشادات أهمية وقيمة جمالية ودلالة كبيرة، فهي تتضمن تصورات المؤلف لبيئة النص والديكور والأثاث والملابس والأفعال التي تقوم بها الشخصيات أثناء العرض[2]... أما الحوار فهو دائما صوت الآخر ليس فقط صوت شخص واحد ولكن أشخاص كثيرين فإذا إستطعنا فك شفرة صوت الفاعل الكاتب بوسيلة تأويله أو بأخرى،

[1] المرجع السابق، ص 16.

[2] أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح ط1: مطبعة النجاح الجديدة: دار البيضاء – المغرب 2010 ص 97.

فسوف يجب هذا الإفتراض الأصوات كلها. وتكمن إشكالية الكتابة المسرحية الأدبية في تغطية لغة " الأنا" بلغة الآخر لرفض التعبير عن الذات[1].

ويرتبط الإختلاف اللغوي الأصيل بين الحوار والإرشادات المسرحية بموضوع الأخبار أي سؤال من يتكلم في الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقي الذي نسميه الشخصية والذي تختلف عن المؤلف أما في الإرشادات المسرحية فإن المتكلم هو المؤلف ذاته:

1-يطلق الأسماء عل الشخصيات (مشيرا في كل مرة إلى المتكلم) وينسب إلى كل شخصية مكانا يتكلم فيه وجزءا من الخطاب.

2- يحدد إيماءات وأفعال الشخصيات بعيدا عن الخطاب ويمكن أيضا التمييز بين الحوار والأرشادات على مستوى الطبع عن طريق إستغلال الخطوط ذات الأحرف البارزة، وإستعمال القوسين بالنسبة للإرشادات لتمييزها عن الحوار الذي يكتب هو أيضا بطريقة خاصة تخضع لتنظيم محكم على بياض الورقة، تراعي فيه التوازنات وتوزيعات الكتل النصية، وإعتماد الخطط البارزة، والبيضات بين الفصول واللوحات، كما أن العنوان والإنتماء الأجناسي للنص من بين الأشياء الأولية التي تلفظها العين لأول وصلة وكل هذه الأشياء يمكن إستغلالها كفرضيات قرائية أيضا.

إن إستحضار التمييز بين هذين المكونيين النصيين، أثناء قراءة النص المسرحي أمر ضروري لأن من شأنه أن يضيء مجموعة من الأبعاد المكونة لهذا النص. حكائيا، خطابيا، أدبيا، درماتورجيا.[2]

---

[1] آن أوبر سفلد : قراءة المسرح ص 26.

[2] ينظر ميلود بوشايد وعبد الرحمان إصميدي، قراءة النص المسرحية دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم ص 13.

2-مكونات الكتابة الدرامية:

أ- الحوار الدرامي:

كان الحوار الدرامي في كتابات النقاد بوصف بأنه أسلوب التعبير الدرامي المتميز وكانت له هذه المكانة لأن التأليف المسرحي، نوع من أنواع الأدب وظلت البشرية قرونا طويلة تتغنى بحوار المسرحيات ما بين تشدق الممثلين بتكلف وتصنع وفي تأديته بواقعية لطيغة[1]. ولأن الكتاب المسرحيين كانو عماد الحركات المسرحية المهمة، فقد إحتلت النصوص المكانة الأولى في العرض المسرحي، وكان ذلك دافعا إلى بذل المزيد من الإهتمام في إيصال الحوار بأبهى صورة إلى أذن المتلقي.

إن جوهر الكتابة الدرامية هو الحوار الدرامي لأنه هو العنصر الذي يسمح بالوقوف عن كثب على أدبية النص الدرامي، فالمسرح فن المتحادثيين والمتخاطبين والحوار الدرامي يتمظهر على شاكلة متواليات من المقاطع تتحملها ذوات شخصيات متفاعلة، وإن الوقوف عند مظاهر التفاعل داخل النص الدرامي من خلال قراءة الحوار الذي من شأنه أن يساعدنا على إبراز المبادئ المتحكمة فيه والوقوف على آثاره في حركية النص، ومدى ترجمته لأشكال التوتر الدرامي داخله. [2] إلا أننا نعلم جيدا أن الحوار لا يقتصر وجوده على النص المسرحي، وإنما يتجاوزه نحو الشعر والرواية بل ونحو الحياة اليومية نفسها، فما الذي يميز ذات الحوار الدرامي عن غيره؟

الحوار الدرامي هو حوار مركز منتقي مهذب وله غاية محددة هي صنع الدراما ولا شك أن الكتاب المسرحيين يعرضون ذلك ويفرقون تفريقا دقيقا بين الحوار الدرامي وبين

---

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي البالمة والفعل ص 107.

[2] حسين يوسفي، قراءة للنص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم ص 16.

الحديث العادي[1]، فالحوار الذي يكون دراميا هو الحوار الذي تخاطب فيه الشخصيات أحداها الأخرى لكن حوارها يتوجه نحو الجمهور، هذا الجمهور الذي من الضروري إخباره وما دام الموجه الأساسي لهذا الأخبار هو المؤلف فإن الحوار المسرحي بقدر ما هو حوار بين شخصيات فهو أيضا وأساسا حوار موجه من مؤلف إلى جمهور وهذه الخاصية هي التي جعلت منه خطابا مزدوجا، والحوار الدرامي ينمو ويتوالد ففي الحياة قد يتوقف الحديث عند نقطة معينة لا يتجاوزها إلى غيرها، أما الحوار الدرامي فينتقل بمنطقية وتسلسل من نقطة إلى نقطة[2] وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية ويجب أن يتم هذا النمو بسرعة ودون توقف حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية المتاحة له .

للحوار دور مهم يستطيع الكاتب من خلاله أن يضع الأمور في نصابها ويكشف عن الحقيقة إذ لم تعد وظيفة الحوارات بلاغية أو إنشائية بل صارت لها وظيفة جمالية درامية أي تنتقل الحياة اليومية ببساطتها وعفويتها وصراعاتها ومشاكلها وهمومها[3]. ومن هنا فإن الحوار الدرامي يصبح لا معنى له إذا لم يحمل الشحن العاطفية المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات ومهما بلغت قوة الفعل من الذلالة بذيلا عن الكلام فإن موضوع المسرحية وصراعها وشخصياتها لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار أي أن الحوار الدرامي هو حامل لواء المسرحية كلها، وجامع لشمل جميع عناصرها ولهذا على الكاتب المعاصر أن يواك بالعصر في سرعة الإيقاع وفي تقديم الإثارة التي صارت سمة العصر والتي صار القارئ أو المتفرج يطلبها في العرض المسرحي والذي يحب أنيمتلئ بكل مقومات البناء المسرحي في عمق

[1] فرحات بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل ص 109.

[2] المرجع نفسه ص 110.

[3] نديم نعلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي قضايا نقدية ص 116.

الصراع وقوة الموضوع وإكتمال الشخصيات وبهذا الشكل فالحوار الدرامي هو السبيل الوحيد أمام الكاتب المعاصر وسلاحه القوي.

الحوار ينبثق عن مفهوم المحاكاة في المسرح، فهو بمثابة الواقع من ناحية ومخالف مله من ناحية ثانية، إذا يشابه في تعريفنا بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني ويخالفه فإنه مركب بطريقة فنية لها وظائف محددة فهو ليس حوارا واقعا و إنما يوحي بالواقع فالكاتب المسرحي يضع الشخصية في ظرف عاد، وكل شيء يحدث كما في الحياة العادية اليومية، فالحوار الدرامي ليس إنتقائيا مختارا على أسس بلاغية أو لإستعراض مهارات لغوية وإنما لخلق عالم درامي.[1] ومع إعلاء مكانة المخرج أخذ الحوار الدرامي تقل أهميته رغم إمتلاء المسرح به ويعود نقص أهميته من أنه لم يعد التعبير الأقوى أو الوحيد عن التواصل الفعلي بن الشخصيات في صراعها أو تواقفها وعندما إزدادت براعة المخرجين والممثلين صار الفعل يحل محل الحوار في التعبير عن الدلالة النفسية والعاطفية فصار الحوار مكملا للفعل وليس بديلا عنه.[2]

فلم يعد الممثلون يقفون على خشبة المسرح بحكايتهم القديمة ذات الفخامة في القول والفعل، ولم يعد الحوار يجلجل بفصاحته في آذان المتفرجين، بل صار حديثا عاديا قد يعبق في أزمان الصراع لكنه يظل ضمن دائرة الحديث الواقعي ولم يكتف المخرجون بإنزال مكانة الحوار إلى المرتبة الثانية أو الثالثة بل صاروا يكيدون الكاتب كيدا مؤلما بحذف أطوال من نصوصهم ثم زادوهم كيدا أشد في أواخر القرن العشرين بأن قدموا عروضا دون كلام.[3]

---

[1] إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد. د ط مطابع المجلس الأعلى للآثار.

[2] فرحان بلبل : النص المسرحي للكلمة والفعل. ص 107.

[3] المرجع نفسه. ص 108.

غير أن هذا الصراع الخفي بين المخرج والكاتب لم يذهب بقيمة الحوار لأنه ليس من الإستغناء عنه لأن العرض المسرحي في نهاية الأمر تجسيد لظروف الكلام، إذ كائنا ما كان شأن العرض المسرحي فإنه لن يقوم إلا بالحوار فهو كلام يتصدى له المثل بالإلقاء المتقن في نبرات الصوت ووضوح الكلمات والتعابير. [1] وكذلك يمكن الإشارة أن الحوار الدرامي يأخذ أشكالا مختلفة، فإذا تحدثنا عن التطور النوعي فنلاحظ أن الحوار الشعري إرتبط قديما بالتراجيديا وإرتبط الحوار الدرامي بالكوميديا فهذا كان له تأثير على البنى الدرامية، كما أنه أيضا ظروف التعبير الدرامي قد إرتبطت بمقولات خاصة وبأسلوب ملائم.[2]

المطلب الثاني: الإرشادات المسرحية

يتميز النص الروائي السردي عن النص الدرامي في قدرة مؤلف النص الروائي على أن يشير إلى نفسه من خلال الأشياء التي يصطدم بها وبوسعه أيضا أن يضع نفسه داخل الشخوص أو خارجها أو أن يجمع بين الأمرين معا حتى في الجملة الواحدة أما في النص الدرامي[3]، فإن المؤلف غائب منذ اللحظة التي تظهر فيها الشخصيات الدرامية في أي مشهد إن مجرد حضورهم ينسحب المؤلف إلى الصف الأخير[4]، ومع ذلك فإن بقايا تدخل للمؤلف تظهر في طريقة توزيعه وتقطيعه للمشاهد إلا أن تتدخل المؤلف الدرامي في فضاء النص الدرامي، يكمن في قائمة الإرشادات والمعلومات والملاحظات التي يقدمها عن الفضاء والحركة والحالات الشعورية للشخصيات والتي إصطلح على تسميتها، إسم النص الثانوي أو

[1] المرجع نفسه ص 108.

[2] إلين أستون وجرج سافونا، المسرح والعلامات ص 84.

[3] ينظر : ألين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات ص 85.

[4] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص 78.

ما وراء النص، أو النص الموازي أو النص الفردي، غير أن المصطلح الأكثر شيوعا الإرشادات المسرحية.

إن أغلب النقاد يستخدمون مصطلحي النص الرئيسي والإرشادات المسرحية للتمييز بين حوار الشخصيات وبين قائمة المعلومات والملاحظات التي تضع إطار لهذا الحوار فالكاتب المسرحي يضع ملاحظاته الإرشادية غالبا بين قوسين كبيرين، لتوجه بها القارئ لمساعدته على تصور وتخيل الفضاء الدرامي، لذلك ينبغي عليه تحليل هذه الإرشادات بإعتبار ها تؤثر على الشخصيات ودلالتها الإجتماعية ومواقفها النفسية وعلى تموضعها وحركاتها فوق الخشبة. كما تؤثر في الآن ذاته على الزمان والمكان، وعلى العلامات البصرية والسمعية والتقنية والمشهدية التي تضم اللعب والأداء التمثيلي. وكل ما يتعلق بالفضاء السينوغرافي[1]. إنما هذه الإرشادات هي التي تقدم لنا الشروط والظروف المتخيلة لكلام الشخصيات. وبإختصار الإرشادات المسرحية تتضمن العناصر التالية:

1-العناوين الرئيسية أو المختلفة " فصول – مشاهد...

2- لائحة الشخصيات بالإضافة إلى أسمائها المكتوبة أمام كل سطر حواري.

3-إشارات زمنية وفضائية.

4-تحديدات مختلفة تتعلق بوضعية الشخصيات وحركاتها وطريقة كلامها ودخولها وخروجها والديكور والأزياء...إلخ.[2]

فهذه الإرشادات تساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي من العناوين والتقطيعات (فصل- مشهد وكذلك قائمة الشخصيات والملاحظات التي تتعلق

[1] ميلود بوشايد وعبد الرحيم إصميدي: دراسة المسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح ص 20.

[2] حسين يوسفي : قراءة النص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم ص 14.

بحركاتها وألقائها ووظائفها مع ما تشير إليه من أمكنة جغرافية وتاريخية وأسطورية وملاحظات وصفية- كوصف الأبعاد الهندسية (مثل الغرف- المداخل- المخارج- الأغراض) كذلك ومن حالة الشخصية النفسية وطريقة حديثها (ببرودة- بلطف- بحماس- بغضب) وكذلك إرشادات تتعلق بالتقنيات مثل الإثارة أو مجموعة من النصائح ذات البعد العام التي تقدم إلى المخرج.[1]

إن النص الرئيسي فقط ما يتاح للمتفرجين على العرض بإعتباره منتجا للمعنى، أما النص الإرشادي الذي يتعرض للتفسير على يد المخرج والمصمم والممثلين والتقنيين فإنه يتعرض لدرجات مختلفة من الفهم والإلتزام وقد يبقى وقد يختفي.

إن الإرشادات المسرحية مكملة للبنية الأدبية المسرحية، وإنما توحي بوظائف هامة جدا في بنيتها الدلالية لكنها تمثل مكانة ثانوية بالنسبة إلى الحوار فالإرشادات المسرحية تضم إطار الحوار بمعنيين: حرفيا في الإخراج الطباعي للصفحة ومسرحيا فإنها تضفي على النص المطبوع كونه مسودة الإخراج المسرحي إن فريق الإخراج الطباعي للصفحة يعرض عليه سلسلة من المؤشرات الدالة على النوايا (الحسنة) المسرحية للكاتب الدرامي، ويقدم للقارئ الفرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص وبالتالي فرصة لإخراج المسرحية من مخيلته.[2]

ويمكن الإشارة إلى ملاحظة هامة تتعلق بين النص الرئيسي والإرشادات المسرحية وهي علاقة التوازي والقصور فبشكل عام كلما كان الحوار التداولي

[1] أنظر: أكرم يوسف: الفضاء الدرامي دراسة سيميائية ص 79.

[2] إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات ص 108.م س

للشخصيات الدرامية غنيا بالصور والإستعارات كلما قل تدخل المؤلف وقصر طول نص الإرشادات الذي يهدف منه إلى بناء الفضاء الدرامي إضافة إلى فضاء الحكاية والعكس صحيح، فكثير من النقاد كانوا ينظرون إلى النصوص الدرامية الكلاسيكية بأن هناك غياب الإرشادات المسرحية التي تعمل بشكل موازي للحوار وأن الموقف النقدي العام في النصوص التي تنتمي إلى عصور أقدم هو أن الإرشادات المسرحية هي إما هامشية أو غير معروضة حيث أحوال كثيرة كان النص الفرعي يغيب تماما كما في النصوص المسرحية الإغريقية التي وصلتنا أو يكون إلى حد بعيد غامض وهزيل، كما في الإرشادات المسرحية في الدراما الإليزابيتية.[1]

وفي المقابل تزخر بعض النصوص الحديثة بالملاحظات والإرشادات لندرة الحوار والأحداث فيها حيث تحل العلاقات بين الأشياء محله[2] غير أن الملاحظ للنصوص الكلاسيكية التي تكاد تغيب فيها الإرشادات المسرحية أنها حافلة وإلى حد كبير لهذه الإرشادات داخل الحوار التي وضعها المؤلف فهذه الإرشادات تستنتج من خلال ثنايا الحوار الذي يدور بين الشخصيات.

ومما سبق نستنتج أن النص الدرامي الكلاسيكي تسود فيه الإرشادات المتضمنة داخل الحوار وتلعب دورا هاما في توجه الإخراج وبالتالي يتم توصيل هذه المعلومات والإرشادات في الحوار بشكل ضمني مع الأخذ في الإعتبار أنها تصل إلى المتفرج مباشرة عن طريق الإخراج أما النص الدرامي الحديث فيعمل عند مستوى

[1] المرجع نفسه ص 110.

[2] أكرم يوسف : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ص 378. م. س

كل من النص الرئيسي والنص الإرشادي الصريح وكذلك أن الكثير من المعلومات تقدم أيضا من خلال أسلوب داخل الحوار لتكمل الإرشادات خارج الحوار.

وتكمن أهمية الإرشادات المسرحية سواء داخل الحوار أو خارجه أنها تمثل بالنسبة إلى الكاتب المسرحي وسيلة لفرض سيطرته على العمليات التي يتحقق بها النص في حالة العرض[1] ومن الإرشادات ما يرتبط بالشخصية ومن ثم فهي موجه إلى الممثل، ومنها ما تهتم بالمنظر والإضاءة وهي أيضا تتعامل مع المؤثرات البصرية والصوتية وموجهة إلى التقنيين. فالوظيفة المسرحية الأولى للمثل هي تمثيل الشخصية والمعلومات الخاصة مظهرها وسلوكها وتفاعلها في النص وهذا يظهر سواء ضمنية أو صراحة من خلال الإرشادات المسرحية الخارجية عن الحوار. فالإرشادات المسرحية تظهر مظهر وسمات الشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض والتفاعل فيما بينها وهذا له دور مهم بالنسبة إلى الممثل فالعلاقات المكانية المشار إليها في الإرشادات تعكس قضايا المكانة والسيطرة والظروف الجسمانية الخارجية بالقصة تفيد في الإشارة إلى الظروف والصراعات السيكولوجية الداخلية ويمكن تقديم المعلومات الخاصة بهوية الشخصية وذاتها ودلالة الشخصية بالنسبة إلى الفعل.

أما بالنسبة إلى العناصر التصميمية والتقنية، فإن الإرشادات المسرحية ترتبط بعمل المصمم مصمم الإضاءة والتقني، وفي غياب الإرشادات الخارجة عن الحوار في معظم النصوص الدرامية الكلاسيكية فالمصمم يقوم بإستنباط الأساسيات من الحوار فهنا يكون للمصمم الإختبار من الأزياء السائدة في هذا العصر وكذلك من

[1] إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات ص 17. م.س

الناحية الجمالية فقط يلجأ المصمم إلى رسوم الأواني الزخرفية المعاصرة[1] للمسرحية أما بالنسبة للنصوص الدرامية الحديثة نلاحظ التأكيد المتزايد على التفاصيل والصرامة في الإرشادات المسرحية المتعلقة بمسائل التصميم فالمسرحيات الحديثة تعكس الأزياء التي تواكب هذا العصر وليس هذا وحسب بل حسب ودور ومكانة الشخصية[2] في حد ذاتها فهي تعطي مؤشرا تفصيليا عن حالة الشخصية منذ أول دخول لها، كما أن الإرشادات المسرحية تؤسس مدخلا إلى الماكياج والملابس وتضع المتفرج في مواجهة مع الشخصيات بإعتبارها تمثيلات إستعارية وأخيرا هناك إرشادات خاصة بخشبة المسرح وإرشادات خاصة بالإضافة كوسيلة إضافية على التغيير الطبيعي من المصنوع، والدور من الواقع[3].

[1] إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات ص 180.م.س.

[2] المرجع نفسه ص 186.

[3] المرجع نفسه ص 190.

المبحث الثاني: السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي

المطلب الأول: السينوغرافيا

من المصطلحات الأكثر رواجا والأكثر تداولا في الممارسة المسرحية الحديثة مصطلح السينوغرافيا ولإعطاء هذا المصطلح وجوده حقيقي ضمن هذه الممارسة في ظل مفاهيمه المتعارضة أحيانا والمتقاربة أو المتطابقة أحيانا أخرى يجدر بنا أن نضعه ضمن إشكالية المسرح ذاته، ولقد لعب المعماريون والرسامون والمخرجون دورا هاما في إعطاء هذا المصطلح مفهوما قريبا للمفهوم الحديث.

يعترف جل الباحثين والمنظرين والمؤلفين والمخرجين ونقاد المسرح، بوجود خلط وتشويش في إعطاء معنى محدد للسينوغرافيا لأنه كلما بدأ التنظير حول السينوغرافيا كفن، إلا وإصطدم هذا التعريف بمصطلحات منبثقة من معطيات معرفية وفنية وتاريخية: زخرفة– ديكور– سينوغرافيا– والسؤال الذي يطرح نفسه ما تعريف السينوغرافيا في ضوء دلالته من إنفتاح على مهن فنية وتقنية مختلفة أصبح لها صلة وطيدة بالفضاء والعرض المسرحي، فمرجعيات فنون السينوغرافيا متعددة ومتنوعة إما من الفنون التشكيلية وإما من الفوتوغرافيا وإما من فنون الإضاءة، وإما من هندسة الصوت، وإما من الديكور والأزساء. وهذه المرجعيات الحقيقية تشكل كلها مكونات أساسية تتحقق السينوغرافيا بتلك الرؤية المنسجمة والمتكاملة التي تعطيها وظيفتها وحدتها رغم إختلاف المرجعيات التي تستمد منها ممارستها.[1]

[1] عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما ص 100.

إذن السينوغرافيا هي فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء.[1] فسينوغرافيا رغم أنها مصطلح حديث إلا أنها كمفهوم يضرب بجذوره في المسرح فهي تهدف إلى تصميم الفضاء المسرحي والتعامل معه من ناحية المظهر يعتمد على إستمرار الصور والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء والصوت كذلك فإن السينوغرافيا بالنسبة للمعماري. هي التي تصور المظهر التشكيلي الخاص لنخبة المسرح وقاعة الجمهور.[2]

إن مجال المسرح تتضافر فيه الجهود والتخصصات لإبداع فضاء خاص للعرض داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية والفنون المسرحية، هذا الفضاء يصير إبداعا حقيقيا لعالم النص بواسطة الشكل والحجم والمساحة والضوء وهو ما يساعد فنون السينوغرافيا فيه بشكل مكثف على إضفاء الصفة الإستعمارية على هذا الإبداع حيث تتصدم أشكال الركح التقليدية "العلبة الإيطالية" ويتم إستثمار أماكن جديدة بهدف إلحاقها بالمعمار المسرحي.[3]

إن وظيفة فن السينوغرافيا حديثا هي إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وإخفاء الحدود بين الركح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما

[1] عز الدين الجلاوجي : المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر– ط1 دار التنوير للنشر والتوزيع– 2012. الجزائر.

[2] عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما ص 100.

[3] المرجع نفسه ص 102.

والمتلقي وهدفها منح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى، فهي فن تنسيق الفضاء والتحكم في شكله.

المطلب الثاني: جمالية الفضاء المسرحي

1- الفضاء المسرحي

حين الحديث عن الفضاء المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات والمسميات التي خلقت جدلا نقديا كبيرا فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تأرجح إستعمالها للمصطلح ما بين المكان والفضاء والحيز والفراغ. ولكن الملاحظ أن أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات النقدية لها مصطلحا المكان والفضاء وقد ظل مصطلح الفضاء مرادفا للمكان في الكثير من الكتابات النقدية لكن الواقع مصطلح الفضاء أكثر شمولا وإتساعا من مصطلح المكان فهو أعم منه لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد المكاني، وبصفة عامة الفضاء المسرحي يشمل البناء المعماري للمسرح وما يضم هذا المسرح من الصالة إلى الجمهور والخشبة والديكور والممثلين والإضاءة والمؤثرات الصوتية والسمعية.[1]

يشكل الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا في العرض المسرحي فضلا عن كونه وسيلة للتعبير فإنه يشكل بنية تحتية تضمن إشتغال عدد كبير من العناصر الفاعلة في العرض المسرحي فهو أول ما يرصده الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل كل الإطار الجوهري لخشبة المسرح وكذا هو أول عنصر يواجه المتلقي فالفضاء هو الذي يؤنث الفرجة ويبلورها وهو يفرض على المسرح العناية بفهم كيفية إشتغال هذا البعد والكشف عن الطرق التي يتم بها توظيف الشفرات الفضائية لإنتاج

[1] عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح د- ط دار الحريري للطباعة دب- 2005- ص 17.

المعنى. فنستطيع أ، ندرس المكان في القصيدة، كما ندرسه في الرواية والقصة والنص الدرامي وإذا كان المكان عاملا مشتركا بينهما فلابد أن نجده بأشكال متناسبة في كل نوع من هذه الأنواع فالمكان عنصر جوهري في الأعمال المسرحية، والمسرحية تتميز بدور جوهريي للمكان حيث لابد من تحديد المكان والزمان لنرى دور الفعل والظروف المحيطة [1].

إن أول خاصية تميز النص المسرحي هي إستخدام الشخصيات التي يؤديها ويمثلها الممثلون فإن الخاصية الثانية التي ترتبط بشكل يضيق الأولى: هي وجود فضاءها تحيا فيه هذه الكائنات الحية حيث يبذل النشاط البشري في مكان ما وينسج بين الشخصيات وبين هؤلاء المتفرجين علاقة ذات ثلاثة أبعاد.[2]

وبما أن النص المسرحي يتميز عن بقية النصوص السردية أنه يحتاج المكان أو فضاء تتم فيه العلاقات الجسدية بين الشخصيات[3] ولأنه يقدم نشاطا إنسانيا يصبح الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط إذن الفضاء المسرحي دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث ففي النص أو العرض أول ما نتلقاه من علامات التي تشير لنا إلى عنصر المكان كما أنه أول شيء يقرأ في النص الدرامي. هي تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان ومن المعروف أن النص هو شبكة من العلاقات اللغوية ومن العلامات الرجعية التي تشير إلى المكان.[4] فالنص يظهر في العرض بوصفه نسق من العلامات اللغوية والمادية الصوتية، يسمع نص الحوار بوصفه كلاما لكن العرض صورة مرئية تشكيلية وحيوية من

[1] محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ص 74.

[2] أحمد

[3] آن أوبر سفلد: قراءة المسرح ص 175.

[4] المرجع نفسه ص 175.

القنوات النصية لأنه من البديهي أن يوحي النص بمكان مسرحي ما بتعريفاته الملموسة بمواصفاته[1] وذلك من خلال الإرشادات المسرحية الموجودة في المسرحية وكذا المستنبطة من الحوار.

فالمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة فالحديث لا يكون في مكان، إلى مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات وهذا يكشف المكان عن وظيفة أساسية في المسرحية وهي الخلفية الدرامية للنص حيث يكشف المكان عن وظيفة أساسية في المسرحية وهي الخلفية الدرامية للنص حيث يشير المكان إلى إختيار خاص للخلفية التي يقصد الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه معها.[2]والهدف من دراسة الفضاء هو الوعي بالشفرات الفضائية العامة المتداولة في واقع المتفرج والتي تساعده في إبراز العلاقات القائمة بين الشخصيات الدرامية فوق الخشبة وترجمتها إلى أوضاع جديدة ومسافات بينهم وهي أوضاع ومسافات تتغير بتغير الجمهور. وتعد هذه القصة من أهم القضايا التي تطرحا ترجمة وتأويل الأعمال المسرحية فالإنسان يستطيع أن يصنع للفضاء دلالات رمزية وثقافية وأيديولوجية وأن يحوله إلى لغة.

2- مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي

1- النسق المعماري

يملك الصرح المسرحي- كبناء- مجموعة من الخصائص المادية التي تسمح بإنجاز للفرجة المسرحية، لكون المسرح يقدم نشاطا إنسانيا. يصبح هذا الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط ذلك المكان الذي يرتبط بالضرورة بتقاليد الشعوب

[1] آن أوبر سفلد: قراءة المسرح ص 193.

[2] أحمد طاهر حسين وأحمد غيم وآخرون : جماليات المكان ص 22.

وثقافتها ومن دون هذا المكان لا يجد النص مكانا ولا صيغة ملموسة لوجوده[1] والعرض المسرحي يختلف من ثقافة إلى أخرى فإن الهندسات المعمارية متعددة تبعا لّلك فلقد تغيرت بنية المشاهد في فضاء العرض المسرحي منذ بدايته الأولى إلى عدة أشكال[2] فالهندسة المعمارية الإغريقية القديمة تختلف عن الهندسة المعمارية الإلزابشية وهذه بدورها تختلف عن الهندسة المعمارية الحديثة فهندسات المسرح الغربي اليوم تختلف عن هندسات المسارح الشرقية...إلخ

إن تشيد بناية خاصة بالمسرح يعني إرساء الممارسة المسرحية في مكان ثابت، غير أن المسارح لم يكن لها جميعا أمكنة قارة فالمسرح الإغريقي القديم مثلا: لم يكن عنده مكانا خاصا به. إذ كانت العروض أشبه ما تكون إحتفالات دينية التي يشارك فيها كل الحضور على أنه آلة سرعان ما يتحول هذا الإحتفال المفتوح إلى فرحة تأملية يقتصر المتفرج فيها على مشاهدة ما يجري على الخشبة[3] ولعل هذا الشعور هو سر ظهور المدرجات الإغريقية المشهورة.

والحقيقة أن شكل هذا المكان وهندسته لم يكن يسمحان لإنجاز الفرجة المسرحية فحسب بل كانت لها وظيفة إجتماعية أخرى هي تجسيد ثقافة وبنية المجتمع الإغريقي الطبقية الإجتماعية فمواقع المتفرجين في المدرجات كانت تتناسب مع مكانتهم الطبيعية وبقي المسرح ينحو هذا الإتجاه إلى قرون طويلة إلى غاية ظهور العمارة المسرحية الإيطالية في أواخر القرن السادس عشر وقد هيمن هذا

[1] آن أوبر سيلفد: قراءة المسرح ص 177.

[2] عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح ص 49.

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ص 60.

الطراز المعماري المسرحي على المسرح الأوروبي لفترة طويلة وحققت إنتشارا واسعا تجاوز الحدود الأوروبية إلى قارات أخرى.

وتتكون العمارة المسرحية الإيطالية من مكانيين متجابهين: الخشبة والصالة أما الخشبة فعبارة عن علبة تنفتح في أحد جانبيها على الجمهور، والجانب الآخر على عالم الكواليس، أما الجانب الرابع فيكون غالبا مزينا بلوحات على عالم وهي مصور وتقوم بين الصالة والخشبة حواجز مادية عبارة عن إطار مذهب تغلفه ستارة حمراء ترسم الحدود بين المتفرج والممثل[1] رغم أن العمارة المسرحية الإيطالية من أشهر الهندسات المعمارية المسرحية التي عرفها المسرح في العالم، غير أنه ظهرت أنواع عديدة من البنايات المعمارية المسرحية يمكن نشير إلى أهمها بإختصار فالجانب مسرح العلبة الإيطالية ظهرت أنواع كثيرة نذكر منها:

1-المسرح التقليدي حيث يجلس المشاهدون في مواجهة المنصة.

2-المسرح المفتوح ذو المنصة ثلاثية الجوانب ومنصة الإليزاشية، حيث يصطف المشاهدون للرؤية من ثلاث جوانب.

3-المسرح الدائري:" مسرح الحلبة" حيث يحيط المشاهدون بمنطقة العرض من كل جهة .

4- المسرح المرن والذي تعد فيه المنصة بشكل عمودي في أي مساحة من الصالة حيث يأخذ فيه العرض بشكل ممر ويجلس الجمهور على جانبيه.[2]

وبسبب هذا التنوع في الهندسات المسرحية، ليس لخلفيات فنية وتقنية جمالية وحسب بل وضع مهندسوا رجال المسرح، أبعاد وخلفيات إجتماعية أيضا أثناء تجسيد

[1] ينظر: محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ص 60.

[2] ينظر: عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السيوغرافيا المسرح، ص 45-49.

تسمياتهم وتتمثل في السعي في جعل المسرح أكثر ديمقراطية وتحقيق العدالة والمساواة وتلقي العرض بعدما كانت مشاهدة العروض المسرحية حكرا على الأثرياء والطبقة الأرستقراطية أما عن الخلفيات الجمالية هي التخلص من النزعة التجارية ومظاهر البذخ والتبذير التي كانت تطغى على الألبسة والديكورات... ألخ. التطورات التقنية التي ظهرت في القرن الأخير ولا سيما ما تعلق بالإضاءة ووسائل التسجيل السمعية والبصرية.

وخلاصة القول أن العمارة المسرحية بهندستها وأبعادها وشكلها وموقعها وكذا موقع الخشبة، كلها عوامل مساعدة في إعطاء لمسة جمالية وفنية للفضاء المسرحي الذي بدوره يؤثر كل التأثير على إعداد العرض المسرحي وتلقيه وتفسيره وبالتالي مدى إنجاحه.

2- المكان الركحي والمكان الدرامي:

يقصد بالمكان الركحي: المكان المادي الملموس الذي يشاهده أثناء العرض أي هو الموضع أو الخط الموجود كموجود مادي يمكن إدراكه بالحواس[1] وتقصد به الخشبة والخشبة من العناصر الأساسية المكونة للمسرح لأنها شرط ضروري لتحقيق العرض المسرحي ويمكن التعامل مع هذا المكان بإعتباره دالا يملك مدلولا يحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي[2] وإذ كان المكان الركحي يتميز بحضوره الواقعي المادي المجسد فإن المكان الدرامي هو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخيلي[3]

[1] عز الدين جلاوجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ص 192.

[2] المرجع نفسه ص 192.

[3] محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ص 68.

ومن هنا فهو لا يختلف عن المكان القصصي أو الروائي، إذ يكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية (المكان الركحي) وذلك بناءا على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه الحكاية المسرحية وهي شفرة تقوم في جانب كبير منها على خيارات المخرج الجمالية والإيديولوجية وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي، [1] والحقيقة أن العلاقة التي تربط بين هذين المكانين(الدرامي والركحي) أنه ليس دائما المكان الدرامي يتقيد بالمكان الركحي في العرض المسرحي فكثيرا ‘ما يخلق أمكنة محتملة إعتمادا على أنساق بصرية وسمعية مثل توظيف الرسوم والصور واللوحات ... واذا إستعمال الموسيقى بحيث يحيل كل ضرب موسيقى إلى مكان محدد أو ثقافة محددة أو حالة نفسية معينة وأيضا إستعمال المؤشرات الصوتية يصل إلى مدلول معين مثل صوت العصافير مثلا يحيل إلى الريف أو الغابة وصوت الرصاص يدل على المعركة أو الحرب ... إلخ.

ولقد إنتبه المسرحيون إلى الدور الجمالي الذي يمكن تلعبه الإضاءة والديكور والموسيقى من خلال قدرتها على تأسيس أنساق سينوعرافية وعلى تحديد مجال إشتغال العلامات داخل الفضاء المسرحي العام وإنتبهوا كذلك للقيمة الجمالية والفنية التي بإمكان هذه الأدوات والعناصر أن تضيفها إلى العمل المسرحي لذلك إعتبروها مكونا هاما ومركزيا في إهتمامهم الجمالي، والبعد الجمالي الذي تبرزه الإضاءة والديكور والسينوغرافيا من كونه أصبح إستخدامها مغايرا للإستخدامات الكلاسيكية وأصبحت أكثر من مجرد تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة كأن

[1] المرجع نفسه ص 68.

يكون دور الإضاءة هو مجرد إثارة المظلم والديكور والتأثيث والملابس هو ستر الأجساد ولكن خصوصية هذه الأشياء تكتسب أثناء حضورها داخل العرض المسرحي[1] لذلك يجب الوعي أن قيمتها الجمالية والفنية تكمن في أسلوب توظيفها والذي يجعل منها أكثر من مجرد أدوات تقنية تستخدم كوسيلة لتحقيق الغرض المنشود، بل بإعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالة العرض وتشكيل إطاره الجمالي.

3- الديكور والمشهد المسرحي

يكون الديكور مع الإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من الغرض ففي القديم كان الديكور لا يحظى بالعناية والإهتمام الكبيرين، ولكن في العصر الحديث كثر الإهتمام به وأصبح أحد عوامل التي تجذب الجمهور للمسرح. فالمشهد المسرحي قبل القرن التاسع عشر كان بسيطا لا يتجاوز في الغالب لوحة بانورامية وبعض الإضافات التي توحي بالمكان والزمان وقوع الحدث الدرامي لتزويد الممثل بأداة إضافية تساعده على تعميق الابصام[2] ومع نهاية القرن التاسع عشر إستقرت القواعد الفنية والجمالية للعرض المسرحي ونضع مفهوم المشهد المسرحي و خاصة مع تنامي وإزدهار المذهب الواقعي، ولقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفته المحاكية ليصبح بنية تحتية دينامية، ينصب عليها العرض بكامله[3] وإتكان المصمم الديكور له الحرية في صنع الديكور فإنه لا يستطيع مع ذلك أن يستسلم إلى خياله الخاص فلا يجب فقط أن يتسلل إلى جو الموضوع، بل يعرف

[1] عبد المجيد شكير: جمالية الإنشغال التقني في العرض المسرحي- مجلة طنجة الأدبية ص 12.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية ص 69.

[3] محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ص 96.

أيضا ترجمة هذا الموضوع الذي يريد المخرج إظهاره[1]لذلك يتوقف تصميم الديكور على فلسفة النص الدرامي وكذا العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسرحي ومن هنا غدا الديكور أداة لا وسيلة تزينية، يتجاوب مع أنساق العرض الأخرى ويتكامل معها لأداء الدلالة المسرحية.

أصبح هدف المصممين الجدد تكوين مناخ مسرحي يساهم في إدخال المشاهد في الحالة التعبيرية التي يهدف إليها العمل الدرامي ونتيجة لذلك إنتفحت خشبة المسرح على عدد لا نص في من الإحتمالات الفنية الجديدة المبتكرة، وأدخلت لفن الديكور عناصر لم تكن معروفة أو معتمدة من قبل ساهمت هذه العناصر في تعميق الممارسة المسرحية وأصبح الديكور أكثر قدرة على التعبير بإستخدام وحدات الديكور مثل المنصات متعددة الأشكال الهندسية والمستويات والمنحدرات ودرجات السلالم بتوزيعات هندسية مدهشة... وعناصر أخرى مبتكرة ساعدت مصمم الديكور على بناء لوحات تشكيلية كاملة تساهم أجساد الممثلين في بعث الحياة بها وتأويلها.[2]

ويؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية ومتنوعة فقد يفيد فب إبراز وإظهار معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وتباين سماته الجغرافية (بحر- جبل- غابة ...) والإجتماعية مدينة - ساحة شعبية - سوق ... والطبقية (قصر- شقة- كوخ ...إلخ) وقد يفيد الدلالة على زمن الحدث وإظهاره التاريخي في قديم حديث والفصل (شتاء- ربيع). ويندرج في نسق الديكور أيضا كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وإعلانات .. وهي تلعب دورا مهما فهي تقدم للمتفرج قيمة يمكن أن تكمل النص المنطوق.

[1] فيليب فان تيجيم : الدراما والفرجة المسرحية ص 71.

[2] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية ص 71.

4- الإضاءة المسرحية

تلعب الإضاءة المسرحية دور أساسيا في العرض المسرحي، فهي التي تسمح لإدراك مكوناته البصرية، الفضاء الممثل- اللباس- الماكياج – عناصر الديكور ... ولقد نشأت الحاجة للإضاءة المسرحية بعدما إنتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المختلفة. إذ إستفاد المسرح في بداياته الأولى من الضوء الطبيعي لأن المسارح كانت مكشوفة وكانت الإحتفالات فيها تقام نهارا لذلك لم تكن الإضاءة مكونا وعنصرا أساسيا معتمدا إذ كانت فقط تحس بإدراك مكونات العرض بوضوح تام ومع مرور الزمن إنتبه رجال المسرح مما لها من قدرة على الإضاءة والتأثير في النفوس فنقلوها إلى إحتفالاتهم المسرحية وهكذا إستعملو المشاعل والقناديل في عروضهم مما أدى إلى ثورة في الممارسة المسرحية فإنتقلت أوقات الففرجة المسرحية من النهار إلى الليل[1] وهذا الإبتكار أدى إلى نشوء المسارح المنغلقة.

وماكاد يصل القرن التاسع عشر حتى هجر رجال المسرح تلك الوسائل البدائية في الإضاءة إلى إستعمال تقنيات أكثر حداثة، تتزامن والتطور العلمي والتكنولوجي الحاصل في جميع الميادين والمجالات ومن بينها طبعا المسرح وبذلك طرأ على الإضاءة تغييرا جوهريا حيث أنها أصبحت قادرة على خلق تغيرات درامية وإنفعالية متنوعة وعدت بذلك لها مكانة راسخة في مسرح اليوم . وأصبح إستخدامها ينطوي على معادن درامية وجمالية لا يمكن للعرض المسرحي أن يستقيم أي كان إتجاه

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ص 98.

مخرجه دونها.[1] كما أضحت نسقا سيميائيا قائما بذاته قادرا على أداء دلالات عديدة ومتنوعة، فلم تعد شرطا بصريا. لإدراك الفرجة فقط وإنما أصبحت لغة متميزة لها قواعدها وقوانينها الخاصة[2].

ومع التطور التكنولوجي الكبير في عالم التكنولوجيا أصبحت الإضاءة المسرحية تستخدم أدوات وتجهيزات تقنية ميكانيكية وإلكترونية شديدة التطور تتراوح ما بين المصابيح العادية حتى أجهزة الليزر، وما بين مفاتيح الكهرباء البسيطة حتى أجهزة الكومبيوتر التي تدير خطة إضاءة العرض المسرحي من إلى نهايته ببرنامج كمبيوتر مسبق الإعداد دون تدخل بشري أثناء تنفيذ خطة الإضاءة.

ومن المعلوم أن العرض المسرحي: نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها دلالتها ولا تحضر فيه تواترا الواحد تلوى الآخر مستقلا بذاته وإنما تحضر متفاعلة في شكل متناغم متداخل، وعندما يبلغ التركيب درجة عالية من الحيوية والإتقان فإن لغة الضوء تظل هي الغالبة بإعتباره مركز الإنطلاق بإتجاهات متعددة.[3] فالإضاءة المسرحية تلعب دورا مهما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي والربط بين العوامل المحيطة به من ألوان وأشكال وديكورات وأزياء وماكياج، توصل معانيها بفعل الضوء فأي تغير يحدث في الضوء تكتسب العوامل الأخرى قيما جديدة أو تتخذ وضعا جديدا داخل العالم الدرامي[4]

[1] نديم معلا محمد : في المسرح في العرض في النص المسرحي قضايا نقدية – ص 14.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية. ص 14.

[3] جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي. ص 103.

[4] المرجع نفسه.

5- الموسيقى والمؤثررات الصوتية:

1- الموسيقى:

إن العلاقة بين المسرح والموسيقى علاقة قديمة جدا فهما ينحدران من أصل واحد، هو الطقوس الدينية البدائية، حيث الموسيقى تمتزج بالكلام والرقص والحكي، وهذا الإرتباط الأزلي بين المسرح والموسيقى ليس حكرا على المسارح الإغريقية القديمة أو المسارح الغربية الحديثة بل تجده في مختلف التقاليد المسرحية في أصقاع مختلفة من أنحاء العالم وإذ كانت هذه المسارح تتفق في توظيف الموسييقى غير أنها تختلف في أسلوب وطريقة توظيفها حسب ثقافتها وإتجاهاتها الفكرية والإيديولوجية.[1]

وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسيقى إلى مؤلف موسيقي ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقي ليختار النصوص الموسيقية التي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيها الموسيقى أو أن تتداخل[2] وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل كي تختلف الأصوات أجواء ذلك الفصل أو حينما يقطع المنظر أو بين مشهد ومشهد، أو فصل وفصل ولكن إستخدام الموسيقى أو إختيارها يتم بالإتفاق مع المخرج وحسب تعليماته وخاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص، وقبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن إختياره إلا بالإتفاق وتحت المسؤولية.[3]

---

[1] فيليب فان تيجم تكنيك المسرح ص 100.

[2] المرجع نفسه.

[3] محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة ص 105.

إن الوظيفة الأساسية للموسيقى هي المساهمة في نقل محتوى النص الدرامي إلى المتفرج فيه تلعب دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي كما أنها تستطيع الإيحاء بشعور أو بإنفعال أو مزاج فيوحي مقطع موسيقي بالحنان أو القلق أو الخوف أو السخرية وتستطيع أيضا تصوير حالة الشخصيات النفسية وإبراز تصورها خلال العرض بالإضافة أنها تلعب أدوارا مختلفة:

- أنها تحيل إلى عصر من العصور، وهكذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية إلى بلد محدد أو ثقافة معينة[1].
- كما أنها تستعمل لتمييز شخصين من الشخصيات، بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه، فتساعد على التعرف عليها وتمييزها عن غيرها من الشخصيات الأخر ولوكانت متنكرة.
- تحمل على ربط مكونات العرض ومقاطعته.وتملأ الفراغات وتشد الأوامر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور، أو الملابس أو بين الفصول واللوحات. إن الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل صارم بل تتوقف على التوظيف الذي يريده المخرج، وعلى علاقاتها بالعناصر الجمالية والفنية الأخرى.

2- المؤشرات الصوتية:

تعمل المؤشرات الصوتية إلى جانب الموسيقى في ربط العالم الواقعي للمتفرجين مع العالم الخيالي للمسرحية أو المؤثرات الصوتية هي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصوات الواقعية التي تؤدي إختيارا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور بعض فقرات النص وذلك الإيضام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيه

[1] فيليب فان تيجيم. تكنيك المسرح ص 100.

الحدث، وتتضمن المؤثرات الصوتية كل الأصوات التي لا تدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الكلام.

فالمؤثرات الصوتية ليست وليدة المسرح الحديث، بل وظفت في المسرح منذ القدم، وكان إنتاجها موكلا للفرقة الموسيقية، ومع إختراع وسائل التسجيل الحديثة، عرف هذا العنصر ثورة حقيقية فأصبح يلعب دورا دلاليا في العرض المسرحي وتنقسم المؤثرات الصوتية بحسب كيفية إنتاجها للعلامات التي تولد بشكل مباشر على الخشبة، وأخرى تصدر عن مصدر خفي في الكواليس وهي ترتبط بالحدث الممثل على خشبة المسرح أو يحدث يفترض أنه يجري خارجها.وأهم الأدوار والوظائف التي تقوم بها المؤثرات الصوتية:

1-الإحالة على زمن الحدث، كدقات الساعة لتحديد الوقت وكأصوات الطيور للدلالة على فصل الربيع أو الإحالة إلى مكان الحدث كتوظيف صوت السيارات للإحالة على المدينة وصوت إرتطام الأمواج للإحالة على البحر...إلخ.

2- محاكاة أصوات أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث مثل صوت القاطرة – السيارة – رنين الهاتف...إلخ. أو محاكاة أفعال صادرة عن نشاط الإنسان لطلقات الرصاص التي تدل على الحرب أو كتكسير الزجاج أو الحفر...إلخ.

3-وهي تلعب أيضا دورا رمزيا مثل صوت الآذان التي يحيل إلى الديانة الإسلامية وصوت النواقيس والتي تدل على الديانة المسيحية ...إلخ.

إن المؤثرات الصوتية لا تشتغل منعزلة عن بقية عناصر العرض الأخرى بل تتناغم وتتفاعل معها وتدعما.

المطلب الثاني: جمالية الممثل

1-الشخصية والممثل:

من المعروف في العرض المسرحي أنه من الصعب الإستغناء عن الممثل لكونه عنصرا جماليا فاعلا في الفرجة الدرامية، ومكونا أساسيا وجوهريا في عملية التواصل بين الخشبة والجمهور فالمسرح لا تقوم له قائمة إلا بحضور الممثل فقد نجد مسرحا دون ديكور لكننا لا نجد أبدا مسرحا دون ممثل فجيء مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه، فإن الدمية ليست غير نائب عن الممثل.[1]

وكان للمثل عبر مسار تاريخ المسرح أهمية كبرى في منظور الجمهور، أهمية لا يمكن تجاهلها أو الإنتقاض منها، في تحريك العرض وبنائه بل يكاد أن يكون المسؤول الأول عن نجاح العرض أو فشله، حتى أنه يصبح في بعض الأحيان الجمهور يقدم إلى قاعة العرض من أجل أن يرى ممثلا معينا يتحرك فوق خشبة المسرح ومن هنا أصبح فن المسرح فن الممثل ولهذا يمكن الإستغناء عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية كالديكور والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى والتقنيات الآلية ولكن لا يمكن عن الإستغاء عن مقومين أساسيين وهما الممثل والمتفرج فيهما يكون المسرح ويحيا، وإذعاب عنصر من هذين العنصرين يستحيل الحديث عن المسرح لأنه إذا غابت الإمكانيات المادية وإنصدمت الوسائل البصرية وإفتقدت المؤثرات الصوتية والموسيقية فإن الممثل لابد أن يجند كل إمكانياته وطاقته وموهبته لعرض هذا النقص التقني والبصري عن طريق حركاته وجسده،

1

وملفوظاته اللغوية الحوارية ولكن لابد أن يكون الممثل في هذه الحالة عنصرا مؤهلا بشكل كبير وفاعلا متمكنا ومتدربا أحسن تدريب صوتي وبصري[1].

إذن الممثل في تاريخ المسرح العالمي هو أساس فن المسرح دون منازع ولقد بدأ المسرح بالتمثيل، ثم كان المؤلف والنص، أما المخرج فلم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث لأنه أصبح يمتلك وسائل فنية وتقنية مختلفة تؤهله ليخلق ويخرج عرضا نابضا بالحياة وحتى تتحقق هذه الغاية يجب أن تكون الشخصيات مقنعة مليئة بالحيوية منطقية وموحية بوجود حقيقي لها على كافة المستويات، الوجود المادي والمعنوي على حد سواء وأضحى يعتمد بناء الكثير من المسرحيات على بنية الشخصية أساسية تشكل محور العمل الدرامي لذلك نجد الكثير من المسرحيات تحمل أسماء أبطالها مثل مسرحيات شكسبير – هاملت– ما كبت – عطيل – الملك لبير.

إن الشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع إلى رسمها فيجعل منها كائنا حيا له أثره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي فهي من إبتكار الخيال يكون لها دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة[2] لذلك نجد الكاتب المسرحي يصب للشخصية العظيمة الحياة، بفضل الملاحظة والخيال والإبداع فتكون نابضة بالحياة وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي العظيم ومعجزاته الكبرى فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه معروفين معرفة وثيقة ويعمرون أكثر منه.[3]

1

[2] عز الدين جلاوجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ص 102.

[3] المرجع نفسه ص 104.

فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات مستقلة بوجودها لكنها مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى وهذا ما ينعكس على اللغة والحوار لذا فالنص يعتبر أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد (الممثل) حتى لا يكون موضوعا مباشرا له فالنص مسكن تخيلي للجسد فيه يتجسد وجوده المتخيل ويستعير النص من الجسد حساسيته الإيمانية والرمزية ويتخذ منه نموذجا لتناغمه الداخلي وإنسجامه الدلالي والفني.[1] فالكاتب المسرحي يهدف إلى صنف فرجة مبتكرة في مسرح يلغي الثرثرة ويستنطق الدلالات والرموز والأجساد الحية المتحررة.[2]

قد ذهبت الدراسات الحديثة إلى التمييز بين الشخصية كمجوعة من الصفات وبين الشخصية كفعل فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة التي تتوضع في بنية النص (الممثل) فالمسرح كلمة وحركة وإشارة ولمسة وإيماءة وموقف وعلاقات وأحاسيس وأهداف والممثل هو الذي يسيطر على الكلمة والحركة والإشارة واللمسة والإيماء ليحقق موقفا محددا، إذن هل هذه الأحاسيس، أحاسيس للممثل أم أحاسيس الشخصية ؟ وهل مهمة الممثل المسرحي التصوير أو التعبير عن الموقف المسرحي ؟.

يقع الممثل في نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومرتبطين، عالم الخشبة الواقعي المادي وعالم الحكاية الذي تعرضه الشخصية أي عالم التمثيل الغائب، فالممثل هو الذي يخلق شروط إستحضار هذا العالم التخيلي بزمانه ومكانه، وهو

[1] طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية: نماذج من المسرح الجزائري والعالمي ص 275.

[2] طاهر أنوال : المسرح والمناهج النقدية الحداثة، نماذج من المسرح الجزائري والعالمي ص 275.

الذي يضطلع بتلاوة كلام الشخصيات وتشخيص الأحداث، إنه الوسط بين المتفرج والحكاية بل مكوناتها وييسر له ذلك عبر إعارة صوته وجسده للشخصية.[1] الحقيقة أن الممثل لا يتمثل الشخصية بصورة صماء ولا يبنيها بناءا مكتملا بل هو يجعل على بناءها وتشكيلها موظفا في ذلك إمكاناته البدينة والنفسية والصوتية وخبراته الإجتماعية والثقافية.

ثمة ترابط قائم ما بين عالم الممثل الداخلي وعالمه الخارجي ومن خلال تفاعلهما يخلق كيانا جديدا ولخلق هذه الصورة يتوجب على الممثل تطور حواسه الخمسة وصقلها وتصديبها في عملية إبداعية مبتكرة لأن التحكم بالعالم الداخلي للممثل والسيطرة على رسم وصياغة الجسم الداخلي له هو المهمة الأولى في تحقيق هذا الإرسال الإشعاعي[2] لذلك يجد الممثل ضرورة قصوى في تحقيق رسم عالم الشخصية الداخلي ويجعله منظورا ومؤثرا لهذا عليه أن يتمكن من السيطرة على عالم شخصيته التي يلعبها وكشفع عن أبعادها الداخلية التي سعى كل مؤلف بكلماته والمخرج بتركيباته وتكويناته الصورية، من أجل تعزيز أطرها الخارجية وتهيئة الرموز والعلامات الإشارة والإيحاء بأعماقها التي يعلنها ويقصرها الممثل لجمهوره.

هناك عوامل كثيرة تساعد الممثل في السيطرة على الشخصية التي يتقمصها من كلمات وصور وأنغام وأضواء ويشكل معها روابط وعلاقات خاصة وبالتالي هي ترتبط مع كل مكونات وعناصر العرض المسرحي، والممثل الموهوب وحده هو الذي يستطيع إيصال عوامله الداخلية إلى المتفرج لأن المتفرج يتطلع لا إلا الشكل

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ص 36.

[2] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات ص 65.

الخارجي من حيث خارجيته فحسب بل هو يطمح إلى الوصول إلى أسرار هذه الشخصية الداخلية.[1]

ومن المعروف أنه ليس للممثل ما يعمل به سوى صوته وجسمه وعواطفه فهو الفنان والوسيلة معا، فهو يفكر فيما يصنعه بصوته وجسمه ومشاعره لذلك يجب على الممثل أن يحافظ على ليونة جسمه ومرونته قدر الإمكان[2] لأنه من خلال لغته وجسده أن يجعل من نشاطه عملا إبداعيا خلافا لأن علاقة الجسد بالروح والفكر علاقة وطيدة لا يمكن تفضيل إحداها على الأخرى لأنه لا قيمة الشخصية، إذا كانت متقنة في جانبها العضلي وبالسطح الظاهري ولم تفر إلى أدق أعماله أعماقه وخلجاته غير مرئية وكذلك ستبقى منغلقة سائية لم تضبط بإطار مادي واقعي ملموس بل إن الوصول إلى هذا الجانب بواسطة جسد الممثل وإعادة هذا الجسد لكائن بشري هي المهمة الرئيسية.[3]

يجب على الممثل أن يكون على دراية ومعرفة بكل أنواع الحركات الجسمانية التي يتطلبها كل مشهد، فهو يجعل من جسمه مادة أولية تتشكل حسب ما تقتضيه طباع الشخصيات المختلفة (شيخ – شاب – هادئ – عصبي) بل يهتم حتى بالأمور التي تراها لا أهمية لها يجلس كيف يومئ كيف يفرد أعصابه، كيف يجعل عيونه هي التي ملكه الشخصي تصبح عيون الآخر (أي الدور) حيث يضفي فيها مثلا شعلة الذكاء أو يجعلها تعبر عن نظرات بلهاء فارغة إن كان الدور يتطلب ذلك.[4] وكلما أفلح الممثل في إختيار حركاته كلما إقترب من ضروريات وخصوصيات

---

[1] المرجع نفسه ص نفسها

[2] أبو الحسن عبد الحميد السلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ص 104.

[3] عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات ص 64.

[4] عقيل مهدي يوسف : متعة الكسرح في دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات ص 65.

الفن المسرحي وهذا يساهم في تحقيق الجماليات والفنيات المطلوبة لأنه جسد الممثل يصل بمخيلة المتفرج للصورة المرئية للشخصيات من جانبها الخارجي والداخلي. وهذا الجسد يكون على أتم الإستعداد ينتظر الإشارة ليقوم بإنجاز المهمات المتاحة له ذات الطابع التاريخي أو العمري أو النفسي أو الإجتماعي.

ولعل ما يميز ممثل عن آخر الموهبة، فالممثل بلا خبرة لا حاسة فنية لديه والممثل الموهوب ذو الخبرة بلا دراسة أو ثقافة تكون حاسته التمثيلية ناقصة، فالفرق بين الممثل المعتمد على الموهبة فحسب والممثل المعتمد على الموهبة والخبرة أن الأول يستسغر الدافع ويتحسس إنعكاساته ليستلهم التعبير المناسب للموقف الدرامي في حين أن الممثل الدرامي لا يقف عند حدود إستشعار الواقع ومجرد إنعكاساته على مشاعره فحسب لكنه يعلم تمام العلم طبيعة الدافع أ, الباعث على الفعل الدرامي ورد فعل الدرامي للشخصية التي سيؤديها، كما سيعلم مصادر إنعكاساتها، كما سيعلم مصادر إنعكاساتها على أجهزته الشعورية والإدراكية والحركية والصوتية[1] وليس هذا فحسب بل أن الممثل يجسدها على المسرح لأنه يكون على إطلاع وعلم وإتجاهات فن التمثيل المتباينة والتي تعمل على إعادة بناء.

أشكال التعبير الجسدي للممثل

1-حركة الممثل:

تعتبر حركة الممثل من أهم أشكال التعبير الجسدي ونقصد بحركة الممثل تنقلاته فوق خشبة المسرح، والتي يتجاوزها أحيانا والواقع أن موقع الممثل داخل مكان العرض وكذا حركاته وتنقلاته تحدد حسب مواقع الممثلين الآخرين وكذا

[1] أبو الحسن عبد الحميد سلام: الممثل والفلسفة المعامل المسرحية ص 143.

موقع المتفرجين بل حتى مواقع قطع الديكور، وتشمل حركة الممثل أثناء العرض كل الأمكنة والديكورات ومختلف الأشياء والأدوات والإكسسوارات الحاضرة فوق الخشبة، كما أن طريقة دخول الممثل إلى الخشبة ومغادرتها وأساليب التنقل ببطئ بسرعة، كلها دلالات تساهم في تشكيل العرض المسرحي.

2- الإيماءة والإشارة:

يعتبر الإيماء الوسيلة التواصلية الثانية بعد اللغة يلجأ إليها الإنسان عندما تعطل اللغة وتعجز عن أداة وظيفتها التواصلية والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة جدا هذا الغنى والتنوع في العلامات بإستعمال الإيماءة له دور فعال في العرض المسرحي لأنه يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبيرر عنه فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية بإعتبارها كائنا منفردا جسديا وعندما يقوم الممثل بإنتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه إنتقل إلى أداء شخصية أخرى[1] وفي أغلب الأحيان يلجأ الممثل إلى الإيماء للتعبير عن إنفعالات الشخصية وعواطفها من فرح وحزن وألم ويأس أي يعرف المتفرج على العمق النفسي للشخصية.

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ص 40.

الفصل التطبيقي دراسة تطبيقة لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع

1- ملخص المسرحية:

النص المسرحي " الشهداء يعودون هذا الاسبوع" مؤلف من فصلين بحيث كل فصل إشتمل على عدة لوحات متداخلة ومتسلسلة يصعب تفكيكها أو الفصل بينها فهي مركبة بشكل توالدي بحيث كل مشهد يولد مشهد آخر بشكل متتابع ومبرر منطقيا.

ويبدأ الفصل الأول باللوحة الأولى التي تضمنت دخول الحاكي أو الراوي ومجموعة من الممثلين يلبسون زيا موحدا " الجوقة أو الكورس" والعجوز خديجة ثم يستهل الكل المسرحية بمقدمة غنائية مشكلين حلقة ويتوسط هذه الحلقة شيخ طاعن في السن إنه " العابد بن مسعود الشاوي" والد الشهيد " البطل مصطفى"، يلتقي العابد بساعي البريد فيسلمه رسالة ويبلغه أنها أتته من بلاد بعيدة من الخارج، يتساءل العابد عن معارفه في الخارج ومن تحمل على عنوانه في الخارج ليبعث له، وهنا تتملكه الدهشة والفضول لمعرفة المرسل وهو يتصفح الرسالة يفتحها ثم يقرأها فتتبين له أن إبنه الشهيد مصطفى هو المرسل ويخبره فيها بأنه عائد هذا الأسبوع، حقا إنه أمر غير معقول يكتم سره الذي يعالجه بين جنبيه ويمعني في حيرة شديدة كيف يعود الشهداء؟ وبالرغم من ذلك يأخذ الأمر بجدية ويتحرق شوقا لعودة الشهداء ويبدأ في إذاعة الخير بين أفراد القرية، يلتقي أولا بالشيخ المسعي صديقه، وهو أيضا والد الشهيد.[1] أمام مقام الشهيد أن يجد العجوز خديجة تمسح الغبار عن أسماء الشهداء المسجلة على نصب تذكاري من الرخام يسأل العابد المسعي عن إمكانية عودة ولده الشهيد، فيخبره أن خيال إبنه الشهيد لم يفارقه منذ سنوات كلما جلس إلى مائدة الغداء أو العشاء، وكلما وقف أحد بالقرب منه توقع طلعة إبنه لتبدأ محاورة بينهما في قمة الأهمية الأولى: ماذا لو كانت عودة الشهداء أمرا

[1] ينظر: ن م – س – ص 53.

جديا حقيقيا فيجسده " المسعي "[1] بأنها عودة تترتب عنها مشاكل كثيرة وعويصة يصعب حلها ويخبره لو كانت هذه العودة في سنتين الأوليتين بعد الإستقلال لكانت معقولة .

أما الآن بعد كل هذه السنوات المسألة تتطلب تفكيرا جديا حينما يؤكد العابد على وجود رسالة من إبنه الشهيد، يخبر فيها بعودة الشهداء يستغرب" المسعي" لأمر صديقه العابد وينعته بالجنون وخفة عقله[2]، ولكن العابد يتمسك برأيه وحجته في ذلك أن الشهداء صادقين لا يكذبون ولا يخالفون وعدهم " إنهم عائدون " ويقدر آماله على مقدار تصوره، على مقدار حقيقتها ويظن أن كل شهيد قد بعث إلى أهله رسالة يخبرهم فيها بمقدمة ويواصل في بحثه وتجربته ولما يلتقي " بعمارة " مسؤول للقباضة يسأله السؤال ذاته " عودة الشهداء" ؟، وماذا سيفعل؟ دون شك ستختلط أوراقه حتى أنها مسألة لم يحسب لها حسابها في نظره عمارة وتتملكه الحيرة لأن مسألة عودتهم تتطلب إعادة النظر في المنحة التي تقدم لذوي الشهداء والقانون يحدد إلزامية إرجاع أموال الفرجنة وبعد ذلك يتم التحقيق مع هؤلاء الأشخاص " الشهداء العائدون" لإثبات مسار المتهم في الثورة التحريرية إذ تتطلب هذه العملية وقتا طويلا وعناءا كبيرا بعدها يستأذن عماره العابد وينصرف.

ولأن الحقيقة أشد إيذاء من الكتمان يحز في نفس العابد حديث " عمارة " عن الشهداء بطريقة بتلك لكن يعذره لأنه شاب لم يعايش أحداث الثورة وآلامها، وفي الوقت الذي يحاول تصوين آلامه يأتي خليفة رفقة عامل البلدية ويعطي التعاليم لعمال

[1] Livre de thèatre – sociales – paris 1982 p – 19.

[2] ينظر محمد فراح – الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي م – س– ص 22.

البلدية بتزيين الساحات وتنظيفها وتعليق الأعلام لتكون في مستوى إستقبال الضيوف الزائرين لهذا اليوم كما يخاطب خليفة العجوز خديجة ويأمرها بأن تغادر النصب التذكاري المخلد للشهداء بسبب الوفد القادم لأن شكلها مشين يفسد المنظر الجميل وأن ترتيبات الإستقبال تقوم على تجميل المكان إلا أنها تصر على عدم مغادرة المكان فيتشاجر معها ويصدها بحبسها ينتبه العابد إلى مسألة الزوار القادمون ويظن أنهم الشهداء فيذهب ويسأل خليفة فيجيبه ويؤكد له أن وفدا من العاصمة سيزور القرية، لكن على الرغم من هذا يخبر العابد خليفة أن إبنه أرسل له رسالة يخبره فيها بعودة الشهداء أو يستغرب خليفة الامر الذي يتأرجح بين الممكن واللامعقول ويجيبه بأن المسألة معقدة تحتاج إلى بحث طويل لتصحيح أسماء الشهداء وتسجيلهم في دفاتر الحياة وتمزيق أوراقهم لأن عددهم كبير " مليون ونصف مليون شهيد " حقا ستخلق مشاكل، غير أن الأمر لا يعد معقول لذلك ليس له حاجة في التفكير فيه ويفكر خليفة في سلام عقل عمي العابد.

ويتوجه العابد مرة أخرى إلى " مانع " ليطرح عليه مسألة عودة الشهداء وما هو رد فعل المسؤولين المحليين لهذه العودة، وإستغرب هو الآخر كالبقية عن اللامنطقية هذا الخبر وظن أنه بدأ يفقد عقله، أما العابد فكان في كل مرة يتقاطع مع أحدهم برفض عودة الشهداء وماكان يصدمه هو عدم الوفاء والإقرار بالجميل للشهداء، ثم يأتي " السبتي " ويلتقي بالعابد وسط الساحة، يسلم عليه ويتجاذبا أطراف الحديث حينها يغير العابد مجرى الحديث ويسأله عن إمكانية عودة الشهداء إلى القرية هذا الأسبوع، فيؤكد السبتي للعابد أن الشهداء هم موتى وعودة الموتى مستحيلة ثم ينصرف متذرعا بإنشغاله ويترك العابد في حيرة من أمره.

ليأتي بعد ذلك " السي علي " من القدماء المجاهدين الذين لم يسمعوا لا إلا المال ولا إلا الجاه بدليل أنه يعمل " عساس" حارس بمؤسسة التسيير الذاتي لأنه من المقربين إلى الشهيد مصطفى ينتبه العابد إلى قدومه ويسعد برؤيته ولقائه فهو الوحيد الذي يثق فيه بحكم زمالته لإبنه الشهيد ويطرح عليه العابد قضية عودة الشهداء فيجيبه لو عاد الشهداء لإستلزم عليهم أن يكافحو طول حياتهم ليمحو أسماءهم من دفتر الأموات كما يرجوه أن يتصل بإبنه وينصعه أن لا يعود إلى القرية إلى مكان آخر، وأن يتدرب على الحياة في مكان آخر قبل مواجهة الحياة الراهنة، حينها إلتمس العابد من خلال كلام " السي علي " عدم إكتراثه بأمر الشهداء وعدم رغبته في رجوعهم.

ويبقى العابد في حيرة وتأسف وإنكسار وتساءل دائما لماذا ترفض عودة الشهداء؟، لماذا لا يرغب أحد في عودتهم، لما إذا إحتلت المعايير والقيم الأخلاقية التي بثتها الثورة التحريرية، لماذا مات الشهداء في ضمائر الأحياء؟ وفي حيرته هذه باقة من الأوجاع تزداد كلما إتقى بأحدهم حتى " الحسين " من القدماء المجاهدين وللمسؤول في الفرع النقابي للسكة الحديدية عندما يلتقي بالعابد يسأسله عن إمكانية عودة الشهداء جميعا ليجيبه " الحسين " حتما ستتراكم المشاكل الإجتماعية... ويحتفظ برأيه لنفسه بحجة أنه نقابي ويصعب إتخاذ موقف إرتجالي فجأة.

ولكن من الواقع أنه هو الآخر غير متحمس لعودة الشهداء ويقرر العابد التوجه إلى " قدور " الذي كان صديقا مقربا لإبنه الشهيد مصطفى بل هو دفنه إثر إنفجار اللغم اليوم قدور صاحب مخمرة ومسؤول في القرية ولما يقبل عليه العابد يجده مشغول بالتحضيرات لإستقبال الوفد القادم ويوصي العمال بالمهمة في التحضيرات ويأمر بتعليق الأعلام وتنظيف المكان وذبح المواشي وشويها.

وفي هذا المشهد ينتبه قدور إلى العابد فيسأله عن سبب وجوده ليجيبه بأنه ينتظر عودة ال... وقبل أن يتم العابد كلامه يتوقف برهة ويطلب من قدور إعادة حكي قصة إستشهاد إبنه مصطفى، فيعود سردها وقد فعل ذلك أكثر من مرة سابقة حينما كنا عائدين من الأوراس وقد بقي لنا مسافة ساعة ونصف لنتجاوز الأسلاك الكهربائية الشائكة... لتكمل خديجة بقية القصة مع قدور في شكل حوار ثنائي بينهما من اليوم الذي أوصلو فيه السلاح إلى أحد المراكز إلى الساعة التي إستشهد فيها مصطفى، حينما كانو يمشون في ليلة مقمرة رفع قدور رأسه ليطلب من مصطفى أن ينتظره فوجده جامدا في مكانه وهو يهتف " الله أكبر " ليسأله صديقه قدور عن السبب وما الذي يجري لخبره مصطفى أن يقف على لغم ولابد أن ينبطح لكي لا يصاب بأذى وحتى لا تتطاير عليه الشطايا، وما إن ألقى مصطفى بنفسه حتى يحدث دوي أول وثاني، حتى الحفرة التي ألقي فيها مصطفى بنفسه فيها كانت ملغمة ولما سارع إليه كل من خديجة وصديقه ثم يسأل عمي العابد أحقا دفنته بيدك؟ فيتعجب قدور من سؤال العابد ليجيبه عمي العابد أن والده الشهيد مصطفى قد بعث إليه رسالة ليخبره أنه سيعود في طرف أسبوع.

لينصح قدور عمي" العابد " بأن لا يكرر الكلام لأن فيه خطورة في الأوساط السياسية خاصة وأن أحوال القرية غير مستقرة، وهنا يمتلك عمي " العابد " الغضب ويثور في وجه البرودة والبلادة لعدم الترحيب بعودة الشهداء حتى من أقرب الناس إلى إبنه الشهيد وتزدحم في رأسه الأفكار ويطلقها ناطقا بكل ما يطبع للأسف من سلبيات متعددة لواقع متدهور ضم مساحة من النسيان لمبادئ الثورة وتضحيات الشهداء وخيانة الوفاء بالعهد والطعن في شرف الأمانة التي دفعوا ثمنها أرواحهم، وينطلق مسرعا نحو

القطار بعد سماع صغيرة ثم يتذكر خديجة فيرمي برنوسه عليها ويعود صوب وجه القطار عله يلتقي بإبنه مصطفى والشهداء فيأخذونه معه لقد كان هذا هو إختياره.

ويبقى كل من خليفة والحسين والمانع والسبتي يتناقشون في أمر العابد وعن مسألة الرسالة التي وصلته التي تخبره بعودة الشهداء هذا الموضوع الذي أثار جدلا كبيرا في وسط القرية، مما جعل أعضاء البلدية يجتمعون لوضع حد لهذا الموضوع الذي يتوقع منه الفوضى وكشف الملفات السوداء وتصفية قوائم الخونة محاولين تدبير مقلب للعابد وفي هذه اللحظة يمر القطار دون أن يتوقف لقد كانت وجهته إلى قرية أخرى وكل التحضيرات والمجهودات تذهب سدا وبينما أعضاء البلدية يتراشقون بالآراء فيما جرى يدخل عليهم عامل وهو يلهث ويخبرهم بأن العابد قد توفي وهكذا رحل العابد ورحل معه سر الرسالة التي تخبره بعودة الشهداء هذا الأسبوع.

الأبعاد الجمالية والفنية للنص الدرامي (عرض وتحليل)

1- قراءة في العنوان والإستهلال

أ- العنوان

لا مجال لتجاهل الدور الكبير الذي يضطلع به العنوان في إطار تلخيص النص و تكثيف دلالته على أن العنوان لا يحكي النص، بل على العكس، إنه يمظهر ويعلن نية أو قصدية النص[1] نظر لكونه علامة فهو يحيل إلى مجموعة من العلامات التي تحدد له

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبان النص. البنية والدلالة- منشورات الرابطة الدارالبيضاء – الطبعة الأولى – 1996.ص 18.

جملة من الوظائف يمكن حصرها في ثلاث، تكمن في كونه يحدد النص، ويكشف محتواه ويمارس إغراءه على المتلقي.[1]

وعودة إلى عنوان النص – " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " فهو بطابعه المحدد يسعى إلى تحديد المضمون، كما يعامل على تكسير الإيهام لدى المتلقي بهدف جعله يتخذ مسافة مما بعرض عليه، تجنبا للتماهي المطلق للمسرحية، وحفاظا على المسافة الضرورية التي تمكنه من إتخاذ موقفه الخاص مما يقدم له، وهذا مؤشر من مؤشرات البعد التغريبي.

ولا يعني هذا أن عنوان المسرحية قد أغلق آفاق إنتظار القارئ أو السامع ولكنه حدده وعينه ولعل العبارة الواردة في العنوان " الشهداء يعودون هذا الأسبوع " تؤكد قصدية المؤلف في تلخيصها المتلقي من أي توهم بواقعية ما يحدث في المسرحية فهذا العنوان بطابعه العام والمحدد في الوقت ذاته يسعى إلى تكسير الإيهام وتنبيه المتلقي إلى أنه إزاء – قصة – أو حكاية تقتضي منه اليقظة المستمرة لممارسة النقد والتقييم وتوقع ما يمكن حدوثه أو ما هو غير ممكن الوقوع لأنه يثير التساؤل:

كيف يعود الشهداء؟ وماهو شكل هذه العودة؟ وهل تتجسد حقا؟ أم طريقة تطلق العنان لخيال المتلقي وهذا ما يثير التشويق لدى السامع أو القارئ له.

ب– الإستهلال : التأشير على الحكي

في بداية المسرحية يظهر الكورس – أو المجموعة – كما ورد إسمها في المسرحية وتقول:

– دخل الحاكي للسوق على جاد البندير.

1

- تلايمت ودارت حلقة.[1]

قد تبدو الإشارة هنا إلى دخول الحاكي للسوق وتحلق النساء حوله من قبيل الزيادات في النص المسرحي لأنها لا تؤثر في الحدث المركزي ولا تضيف جديدا له، غير أن أهم شيء تقوم به هو الإشارة إلى أننا بإزاء " حكاية " ومن ثم فهي تدعو المتلقي للمشاركة بغية تحقيق نوع من الفرجة النقدية التي يلح عليها " برتولد بريخت"

وفي بقية الإستهلال: تلاحت لجيابها وملات جناح البرنوس

قالت تحكيلنا سيرة الأمجاد

سيدنا على وسيفه مع الكفار

والزينة لونجة التي خطفها الغول

وتولي يوسف عليه السلام

وخوته الأشرار كيف كذبو الذيب[2]

ففي هذا المقطع من الإستهلال تأكيد على الحكاية كما فيه تعطش المتعلقين لسماع سيرة الأمجاد أمثال سيدنا " علي " و " الزينة لونجة " وسيدنا يوسف عليه السلام وهذه أيضا مجموعة من الإختبارات يقترحها المتحلقون على الحاكي، فيما حيث إلى زمن الأمجاد الزمن الماضي وهي بمثابة مقدمة للدخول في صلب الموضوع الذي ليختار بعد ذلك الحاكي موضوعا يفنده بحكاية والموضوع الذي يختاره غير بعيد عن واقع الناس المتحلقين به لأن الحاكي بصدد تلقين الناس عبرة أو دفعهم إلى التغيير والدافع الذي

[1] الملحق رقم 02 – ص 01.

[2] الملحق رقم 02 – ص 01.

يجعله يحدد موضوعه هو حال المتحلقين به وواقع معيشتهم وما يؤكد لنا ذلك هو هذا المقطع من الإستهلال:

- سكت الحاكي ويعينه دار على االحلقة.
- شاف الكتاف صاربة من الكتاف.
- والريح داخل بين أولاد كرش وحدة.
- صربت له دمعة ضحكاته جاء يردها طاحت
- يا حسراه على الأولين
- هذوك عملوا ومشاوو
- واليوم الحالك تمحي أخبارك
- إيه وبعد الدمعة واش قال الحاكي في شاو كلامك.
- قال يا أصحاب العقول الذات كيف ترشي الروح وين؟
- الفوق كما قرينا وإلا هنا على رؤوسنا تحوم؟
- عرانه الأنظار والحلقة وقفت تستغفر.
- قالت اللي راح ما يولي واللي غاب معاه سره.
- ضرب الحاكي في البندير وشار سما.
- شوفوا الشمس كل يوم تولي.

ففي هذا المقطع حدد الحاكي موضوعه بعد النظر في حال المتخلفين به[1] من تفرقة وتحصرا على ما كان عليه السلف وما آل إليه الخلف سال دمعه وبدأ حكايته بسؤال يا أصحاب العقول الذات كيف ترشي الروح وبين؟ الفوق كما قرينا... اللي راح ما يولي واللي غاب معاه سره فهذا المقطع من الإستهلال يحمل معنى مصاغ بأسلوب موجز يتقبل عدة مستويات من الفهم والتحليل إذا ما ربطناه بعنوان المسرحية غير أن الإشارة إلى عودة الشمس كل يوم تعطي دلالة أعمق وأجمل من الوصف في عودة الحقيقة الغائبة وسطوع الحق إستبشارا بالمستقبل الزاهر والكشف عن الأسرار التي ذهبت مع الإخصاب أصحابها – فهذا المقطع هو بمثابة فاتحة المسرحية للدخول إلى صلب الموضوع وزيادة على أن غناء المجموعة – الكورس – في الحلقة هو أسلوب من أساليب إثبات الأصالة الشعبية والتأكيد على الإنتماء إلى البيئة المحلية فهو يوافق الطقوس التي يجسدها القوال أو الحكواتي في الأسواق والساحات العامة فضلا على إستعمال بإعتباره أسلوب جمالي يكسبه النص، له غرض فني إستطبتي بحيث يسهم في ترصبع الخطاب المسرحي وتعميق دلالته الفنية.

والإستهلال بعض النظر على أنه حامل لمؤشر الحكي هو بمثابة المقدمة التي تسبق العرض وتروي كل الخلفيات الممكنة الأحداث والشخصيات، أو إلى الجوقة التي تروي وتعلق وتفسر ما يجري على المنصة وهذا كان نتيجة لحاجة الكاتب المسرحي التي تكشف كل ما يمكن روايته حتى يتفرغ الجمهور لما كان رؤيته، فمن خلال هذه المقدمة أو " البر ولوج " يستطيع المؤلف أن يخبر المشاهدين مباشرة بكل ما يريد أن يفضي به بحيث يمكنه بعد ذلك أن يتفرغ للأحداث الدرامية بإيقاع لا يوقفه سردا أو تفسير أو

[1] الملحق رقم 02 ص 02.

تعليق[1] وما يوافق ذلك في النص أي بعد صرف أو سرد كل الأحداث المكثفة أو المختزلة جاء هذا المقطع من النص على لسان الحالمي حتى لا يبقى للمشاهد مبرر للتساؤل أو فسخ الغموض.

-إحنا هنا خالصين وأنتم ثمة مخلصين باه تحضرو الفرجة...

-وحكاية الشيخ العابد تقدر تكون هذه الفرجة...

-نوصلوها لكم كيما إسمعنا... وإحنا سمعنا بدات مع الصباح.

-واحد صباح...(يظهر العابد ماشي قاطع الساحة)[2]

كما إرتبط تطور الحكي يوضع الشخصيات في إطارها الزمني كما يبدو واضحا من خلال هذه العبارة " سمعنا بذات مع الصباح"... " واحد صباح " وهذا يعني أن الزمن في الفن المسرحي هو زمن تحديد الأحداث والشخوص ولابد للحاكي من متابعة الحدث في تطوره وإتصاله أو إنفصاله عن الشخصية بعنصري الزمان والمكان لأنهما عنصران فنيان مهمان لتحديد الجانب الدرامي لكل عناصر البناء الفنية الأخرى.

- **الفضاء الزمكاني في البناء الدرامي**

حتى نتمكن من وضع الحوادث والأشخاص في إطارها الطبيعي لابد من تحديد البيئة الزمانية والمكانية مع إبراز التصوير الفني والواقعي لجو البيئتين.

وأول ما لمسناه في هذا النص الدرامي هو المزج بين الوضوح والغموض في عنصري الزمان والمكان والتأرجح بين الواقع والخيال.

[1] ينظر د: نبيل راغب. فن العرض المسرحي - مكتبة لبنان ناشرون - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- الطبعة الأولى - 1996 - ص 27.

[2] م. س- ص 02.

فالمكان يشتمل البيئة بأرضها وناسها وهمومها وتقاليدها وتطلعاتها وقيمها والمكان بهذا المفهوم زاخر بالحياة والحركة، يؤثر ويتأثر ويتفاعل مع حركة الشخصيات وأفكارها فهو إحدى جزئيات الخلفية التي تعكس وقوع الأحداث ونمو الصراع وفعل الشخصيات ولا يمكن للحاكي أن يبني حكايته مجردة من البيئة المكانية بل يجب عليه أن يرصد ما يطرأ عليها من متغيرات أثناء الزمن[1] في هذا النص الدرامي نجد تعدد الأمكنة وقف ما تقتضيه حاجة المؤلف بما يتلاءم مع التكتيك الفني – الذي يختاره لمسرحيته والتقنية التي إعتمدا المؤلف المسرحي " محمد بن قطاف " هي تقنية التغريب على الطريقة البراختية – لذلك بدا البحث واضحا بوحدة الزمان والمكان .

ومنه جاءت بنية المكان متنوعة ومتعددة ولنا أن نميز عدة أماكن أولها مكان للحكي ثم يوجد الحاكي وسط حلقة في السوق –كما جاء على لسان المجموعة في الإستهلال.

- دخل الحاكي للسوق على جال البندير.
- تلايمت ودارت حلقة[2]

أما المكان الثاني هو المكان الموضوعي الذي تجري فيه أحداث الحكاية ألا وهو القرية كما جاء على لسان الحاكي.

- عمي عابد شيخ كبير في القرية... قرية في جبال الهيبة...[3]

[1] ينظر د: فن الرواية في المملكة العربيية السعودية – بين النشأة والتطور المكتبة الأزهرية للتراث الطبعة الثانية 415 هـ / 1995 – ص 279 – 298.

[2] الملحق رقم 02 ص 01.

[3] ن – م – س – ص 02.

فالقرية بإعتبارها مكان له أهمية دلالية بالغة كما لها عدت مستويات للفهم منها مستوى الوعي الوطني والتاريخي والإييديولوجي إذا كانت القرية مهد الثورة ومصدر شجاعها، وكان مجالها المفتوح – الموحي بالحرية – للفضاء المركزي الخاص للهوية.

– فالمشهد القروي المترامي الأطراف هو أحد المميزات الفضائية التي تتمتع بها القصص والحكايات التي جسدت الثورة وكانت رموز القرية الدالة على الهوية رموزا ذات قيمة دلالية وجمالية مقاربة للواقع والتاريخ، بصرف النظر عن إختلافها عن المدينة من حيث الحجم، ونمط الحياة فهي فضاء متحرر ومنتشر تتعمر فيه الحواجز المكانية حيث تكتسب الطبيعة أهمية ملموسة على المستوى الوعي الإنساني والفني.

– وفي هذا المقطع من الحوار.

– عمي العابد شيخ كبير في القرية... قرية في جبال الهيبة.

– شاف الي بناه وثار على اللي بغا يصدم.

– شاف الي حفر البير وشاف اللي ملاه بدم المقتول وغدره...

– عمي العابد شيخ كبير في القرية... قرية في... جبال الهيبة.

– شاف الي إنزاد فيها واللي عليه مات.

– شاف الي قال كلمة وشاف اللي تخبي وراء الكلمة[1]

أراد المؤلف إعطاء القرية قيمة ودلالة معنوية بدل الدلالة المادية لأنه لم يصف جمالها الطبيعي هو بذلك يؤكد على الهوية المكانية المركزية " الوطن الأم " فالقرية ليست مجرد إطار بل هي المحتوى ولأجل الوطن فهو المستعمر بفعل الإنسان الثائر المدافع عن كيانه

[1] ن – م – س – ص 02.

عن أرضه عن حقه في تعمير وطنه ولكن هذا المقطع الحواري ويؤكد المؤلف على تغيير معالم هذا المكان من الخير إلى الشر.

أما المكان الذي ركز عليه المؤلف والذي جسده المخرج في ديكور المسرحية هو " مقام الشهيد " الذي يحمل نصبا تذكاريا يخلد أسماء الشهداء على رخامة، وهو من الرموز والأفعال المجازية التي يجب حلها من أجل إدراك ما تنطوي عليه فكرة مقام الشهيد في المسرحية، لذلك يمكن التوصل إلى عدة قراءات لأنه حمل الكثير من الدلالات الرمزية والإيحائية بإعتباره فضاء مفتوح يتعدى حدود النصب التذكاري فقد أعطى معاني كثيرة واضحة ما وراء المعنى الظاهر والحاضر، وهو المكان المحدد من القرية الذي تدور بالقرب منه معظم الأحداث فهو أيضا شاهد عيان على تغيرات الزمن والتاريخ وهو نوع من تواطئ المؤلف والمخرج مع المشاهد – الجمهور – لإدراك العجز والقصور في مواجهة أو إسترجاع ذاكرة المكان المنسي الآن.

فهل يكفي أن نخلد الشهداء في مكان معين أم علينا أن نحفظ ذاكرة المكان في ضمائرنا ونقدسها في أنفسنا؟

فشخصية الشهداء منسية في المسرحية يجسدها هذا الشكل الرمزي المغمور بالغبار. وبهذه الكيفية لا يقدم لنا المؤلف " أحمد بن قطاف " هذه الأمكنة على تحديدها بإعتبارها موجودات مادية فحسب بل بإعتبارها علامات لها وظائف دلالية فهو لا يقف عند حدود المفهوم المادي للمكان بل يتعدى هذا الجانب ليصبح المكان مرتبطا بموقف معين وهذا من الوظائف الفنية والجمالية التي تدعم دلالات الحدث بنوع من التغريب البراختي.

ويظل المؤلف ينقلنا بين الحين والآخر إلى أمكنة أخرى مثل المسجد" الجامع" القباضة – محطة القطار- جبال الأوراس- فبعض هذه الأماكن ثم الإشارة إليها في بعض المقاطع أما الأخرى فتم رسمها في ذهن المتلقي بالوصف عن طريق السرد[1].

ففي هذا المقطع الحواري يحدد ساعي البريد المكان الذي هو المسجد "الجامع" قائلا:[2]

- برية .... جاتك لبارح، وكيف مالقيتكش قلت نمد هالك في الجامع هذا الصباح... !
- كما تم الإشارة إلى مسجد في مقطع حواري آخر دار بين العابد والمسعى:
- العابد: صباح الخير يا المسعي.
- المسعي: (متوقف وناظر إلى مصدر الصوت) ... آه العابد؟ ما شفتكش في الجامع؟.

أما المقطع الحواري الذي يشير إلى تغير المكان وأنه أمام القياضة فقد دارين العابد وعمارة:[3]

- العابد: إستنى يا ولدي... عندي معاك كلمة ....
- عمارة: يا عمي العابد إذ ما وصلاتكش المنحة إنتاعك فوت للقباضة هذا الصباح نحطو هالك.

[1] ن – م- س- ص 02.
[2] ن – م – س – ص 04.
[33] ن – م – س – ص 05.

كما تم الإشارة إلى محطة القطار من خلال الإرشادات المسرحية، يمر القطار في صوت حديدي قوي. وهو يصغر كأنه يمر على خشبة المسرح فينظر الجميع متسائلين[1]. ومن مجمل ما سبق ذكره تجدر بنا الإشارة إلى أن الصورة المقدمة للمشاهد في العرض المسرحي عن المكان هي ديكور لمقام الشهيد تدور حركة الممثلين فوقه ومن حوله دون أن نرى مشهد للجامع أو القباضة أو لمحطة القطار أو الجبال ومراكز الإستعمار فهذه الأماكن على تعددها تم الإشارة إليها إما بالوصف عن طريق السرد في الحوار أو بتغير الحوادث ومضامينيها الحوارية بحيث طريقة التمثيل تجسد الفكرة وتعبر عن فضاء المكان.

2- الفضاء الزمني:

إن المسرح بكل أشكاله وفروعه هو فن زمني لأنه مرتبط برباط زمني محدد لا يرتبط به كاتب القصة، أو رواية كانت أو أقصوصة[2] هذا ومن جهة ثانية تستمد الدراما مادتها من الحياة وليس من الزمن، لذلك تمتلك مطلق الحرية الدرامية في إختزاله وتكثيفه وتوظيف دورته في خدمة أهدافها الجمالية والفكرية والشعورية والإنفعالية[3]. ولكن هذا لا يحط من أهمية الزمن الكبيرة في سيطرته على الحوادث وتحريكه للشخوص وتغذية حركة الصراع، فالزمن عنصرا قيامهما لتحديد الجانب الدرامي لكل عناصر البناء الفنية الأخرى.ومسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع تعرف تعاقب الأزمنة الثلاثة، إذ ينصهر في وقتها كل من الحاضر والماضي والمستقبل.

---

[1] ن – م – س – ص 22.

[2] هايز جوردون: التمثيل والأداء المسرحي، تر: د. محمود: س – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – وحدة الإصدارات. د. ت– ص 67.

[3] د. نبيل راهب– فن العرض المسرحي – مكتبة لبنان – ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر– لو نجمان ط1 – 1996– ص 21.

فالزمن الحاضر هو الزمن الذي يقع فيه أحداث المسرحية الآن على خشبة المسرح وسط حلقة في السوق وأمام الجمهور والمتفرج. والزمن الحاضر هو موضوع المسرحية (زمن تطور الأحداث) فقد عرف الزمن الحاضر حضورا طاغيا على جل المشاهد فلا داعي للتمثيل له. أما الزمن الإسترجاعي الذي يقوم على أساس الإسترجاع، حيث التوسل بتقنية " الفلاش باك" لتحطيم الزمن المتتابع، وإخلال سلسلة الروتيني، بأعمال الذاكرة لإسترجاع أحداث ومشاهد وقعت بالأمس القريب أو البعيد[1]وشواهدنا من النص على هذا النص كثيرة أولها يتمثل في المشهد الذي يسأل فيه العابد المانع عن مدى وفائهم للشهداء، وهل المانع حي حقا، حينها إختار المؤلف هذا المشهد الذي فيه الزمن الإسترجاعي ليكون بمثابة مقارنة بين المشهد الحاضر (خديجة مع المانع وهو يطردها من مقام الشهداء ويهددها بالحبس) مع المشهد الماضي (الذي يستحضر فيه صوت الشهيد مصطفى والشهيد العياشي والطاهر والبشير ومعهم خديجة التي تعد همزة وصل بين الماضي والحاضر والعبارة التي يبدأ بها المشهد الذي فيه الزمن الإسترجاعي على لسان المانع هي نفسها التي ينهي بها الشهيد المشهد:

- المانع: الأجل إنتاعي ما وصلتش!
- صوت مصطفى: (صوت مصطفى في الظلام كأنه يحبس...) اللي وصل لأجله يكبر ويهون.
- العياشي: أنت تهدر بزاف.

[1] مصطفى رمضاني : دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ- مركز الحضارة العربية رؤيا الطبعة الأولى- القاهرة 2005. ص 148.

– مصطفى: وإنت تتهرب بزاف (وتظهر مجموعة مجاهدين– فيهم مصطفى – خديجة – الطاهر – البشير – العياشي).

وفي هذا المقطع الحواري الذي ضم الزمن الإسترجاعي، يمكن أن نحدد فيه أيضا تعدد الأزمنة والأوقات، فقد جرى زمن عام وآخر خاص.

الزمن العام إرتبط بتطور الأحداث، أما الزمن الخاص فهو زمن محدد ومحصور إرتبط بالحركة كما جاء في هذه العبارة: ليلة قمرها ضاوي تقول نهار فهو يشبه الليلة المقمرة بالنهار ليعكس صورة النهار في الليل ليس أنه مرتبط بالحركة والجهوية والنشاط مثل وضع النهار.

وفي هذا المقطع الحواري الذي ضم الزمن الإسترجاعي يمكن أن نحدد فيه تعدد الأزمنة والأوقات فقد حوى زمن عام وآخر خاص[1]، الزمن العام إرتبط بتطور الأحداث، أما الزمن الخاص فهو زمن محدد ومحصور إرتبط بالحركة.أما الزمن الإسترجاعي يتمثل في كل ما يحيل إلى زمن المستقبل، حيث يكون الحوار إيحاء بما سوف يحدث أو يجب أن يحدث[2] والحوار في هذا النص الدرامي مبني على عدة أسئلة إفتراضية، كانت الإجابة عنها توقع ما سيكون أي توقع زمن الوضع النهائي الناتج عن رؤية مستقبلية ولعل أهم سؤال إفتراضي الذي تكرر في كل مرة هو ماذا سيحدث لو عاد الشهداء هذا الأسبوع ؟ سيبقى باب التوقع مفتوح "فالمسعى" يتوقع أن ينال الشهداء بعض الإمتيازات " وعمارة " يتوقع أن تطالب الخزينة ورثة الشهداء بإعادة المال إلى بيت المال و" خليفة" يتوقع فوضى إدارية عارمة فيما يخص تصحيح الأوراق التي تتطلب بحث طويل أما "

[1] ن– م – س – ص 19– 20.

[2] مصطفى رمضاني : دينامية الفعل الدرامي – م –س * ص 149.

المانع " فيقرن قبول عودة الشهداء بعدة شروط أو إخضاعها لمقاييس التضحية والكفاح الدائم من أجل الصالح العام أما " السبتي" فيتوقع تكدس القضايا في المحاكم بسبب إعادة الأموال وتخلي الآباء عن الإمتيازات.

إن الزمن الإسترجاعي أخذ مساحة واسعة من النص الدرامي من بدايته حتى نهايته ولعل إستهلال الحاكي في هذا المقطع الحواري لخير دليل على الزمن الإستشرافي لأن فيه توقع ما سيكون في القرن 14 عشر.

- قال في قرن ربعطاش الجاهل واللا لأصله.
- بمقص أعمى يفصل في لباسه الباطل.
- يكارد في الشمس بأحجار كحلة.
- خايف الضوء يعميه.
- خايف الليل يقصار ويريب عرشه.[1]

كما كان هناك فضاءات توحي بالتداخل الزمني بين الزمن الميتافيزيقي والزمن المعلوم الذي يرتبط بالزمن الآلي(الساعة – اليوم – الأسبوع.... وغيرها).

فهذا التداخل الزمني، وكسر رتابة الزمن المتتابع، وإخلال تسلسله الزمني بأعمال الزمن الإسترجاعي حيث التوصل بتقنية " الفلاش باك " يفتح المجال لأعمال خيال المتلقي وإثارة أفق توقعه بالموازاة مع تطور أحداث المسرحية وهذا جانب جمالي أسلوب من أساليب كسر الإيهام.

دراسة الشخصيات وطبيعة العلاقات الدرامية فيما بينها:

[1] الملحق رقم 02 – ص 01-02.

لما كان للحوادث يد في وجود شخص أو أشخاص يقومون بمهامهم الرئيسية وأخرى ثانوية، إعتنى المؤلف بالشخصيات وطبائعهم وأخلاقهم وتصرفاتهم ونفسيتهم فمنها ما أعطاها بعدا دلاليا وأخرى بعدا رمزيا أيحائيا وأخرى بعدا واقعيا، فقد جمع بين شخصيات غير متكافلة في أبعادها النفسية والفيزيولوجية وفي مستوى تفكيرها الذي يظهر من خلال حدثها وأفعالها وكذلك في مواقفها.

لذلك كانت المسرحية أكبر غنى في رسم الشخصيات وثراء صفاتها ومزاياها مع عناية للمؤلف بإعطاء الصورة الكاملة لكل شخصية على حد إلا أن هذه الشخصيات ترمي إلى هدف واحد يتصل بحال الإنسان في موقف يتميز برحابة التجربة التي تحوي قضايا الإنسان المعاصر والتي يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح نوافذ على عوالم خاصة ودقيقة تحاول الكشف عن معاناته السياسي والإقتصادي والإجتماعي والأخلاقي تعري الجراح التي تخلقها هذه المشاكل على الذات الإنسانية وتبرز أكثر مادية العصر وعدم الإهتمام بالجانب الروحي وما يخلف ذلك من أثر.[1] كما برهن المؤلف على قدرته في تقصي سرائر الشخصيات ويواطن الواقع ودلالات اللحظات النفسية المأزومة، فقد نوع في عرض الشخصيات فبدت بعض الشخصيات كاملة وجاهزة منذ البداية كانت دوافعها كافية ومنطقية، وبعضها غامضة كشفت عن نفسها تدريجيا من خلال تطور أحداث المسرحية وكذا من خلال حوارتها وأفعالها

ولذلك بدت تصرفات الشخصيات ليست غريبة كافية ومنطقية، وبعضها غامضة كشفت عن نفسها تدريجيا من خلال تطور أحداث المسرحية وكذا من خلال حواراتها

[1] المرجع السابق ص 02.

وأفعالها ولذلك بدت تصرفات الشخصيات ليست غريبة عن طبيعتها الفردية لأن المؤلف قد بنى لها دوافع قوية وكافية وحدد لها غايتها ووسائل بلوغ هذه الغايات فلم تكن هناك شخصيات زائدة، بل كانت كل شخصية مضافة أو مستجدة عن شخصيات المشهد السابق والمنطقي إلا وجاءت موظفة توظيفا تكميليا، وكل هذا سنكتشفه بدراسة تحليلية لكل شخصية من شخصيات المسرحية.

-**شخصية العابد**: بن مسعود الشاوي تشكل بؤرة الأحداث الدرامية في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع فهو يمثل محور الذي تتلاقى عنده وتفترق جميع الشخوص شخصية ذات ملامح فريدة تعبر عن أفكار مبدعها، أثارت فضولنا وأبقتنا في قلق مستمر للخطة التي تكتمل فيها ملامحها، فهو السر المشوق في المسرحية لما جعلته هذه الشخصية من مزايا عديدة.

فهو شخص طاعن في السن والذي يبرز لنا أهم مقومات الشخصية من خلال الوصف الخارجي والوصف الداخلي وكذا الجانب الإنفعالي والوجداني له.

- قال الحاكي: عمي العابد شيخ كبير في القرية... قرية في جبال الهيبة... شاف اللي بناها وثار على اللي بغى يهدم.
- شاف اللي حضر البير وشاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة... عمي العابد شيخ كبير في القرية... قرية في جبال الهيبة شاف إلي إنزاد فيها واللي عليها مات.[1]
- شاف اللي قال كلمة وشاف اللي تخبى وراء الكلمة...

[1] الملحق رقم (02) ص 02.

- عمي العابد كتاب كبير في القرية... في قرية في جبال الهيبة
- عمي العابد: سكت سبعين سنة...

وفي حوار آخر لشخصية العابد على لسان المجموعة وهو يقرأ الرسالة التي تلقاها نجده يشكو في نفسه هرم جسده وضعف حواسه[1].

إستغفر وقال بالاك ضعف بصري... حك عينيه وراح يهجي... ويتعب كبيرنا صف السطر... العرق سال وركابيه فاشلة قعد على الأرض وغمض عينيه... خبطات قلبه قوات وزربت ...بالاك الكبير...يدين ترجف شوية ... إرفد العصا وإتكى عليه تلوى في برنوسه إللي كان أبيض.

ومن خلال هذا الوصف الحواري تجسد لنا البعد الفيزيولوجي لهذه الشخصية التي تمثل شكلها في إعتدال مظهرها حيث كان يلبس لباسا أبيضا وشاش أبيض وبرنوس أبيض، يتكأ على العصا.

أما البعد النفسي والإجتماعي اشخصية العابد فقد إرتبط كل منهما بسلوك الشخصية وأقوالها وأفعالها وبعلاقاتها بباقي الشخصيات، ولأن المظهر قناة إلى الشخصية الفرد في أغلب الأحيان نجد العابد يظهر بلباسه العربي الأبيض الأصيل وهو تأكيد على أصالة نسبه وعزة نفسه، واللون الأبيض هو أيضا تأكيدا على أنها شخصية خيرة مستقيمة بناءة فيما يتعلق بغاياتها ودوافعها ووسائلها.

2-شخصية ساعي البريد:

[1] ن – م – س – 2 – 3.

شخصية ساعي البريد هو شخصية الموظف الحكومي الرسمي المكلف بالخدمات والمعاملات البريدية المتمثلة في تسليم للمراسيل سواء الداخلية أو الخارجية إلى أصحابها في مقر إقامتهم، وهي شخصية نلتقي بها في الحي تؤدي مهامها، فهي شخصية عادية مهامها واضحة.[1]

وقد جاءت موظفة في النص توظيفا له غرض إيمائي ليؤمن الجمهور بمصداقية الرسالة التي تسلمها " العابد " أي وجود شريك فعلي في عملية الإرسال والتلقي يعني أن النص جمع بين الإيهام تارة وبين التغريب تارة أخرى[2]. وبالتالي يندمج الجمهور في الحبكة التي نسجها المؤلف والتي تتبع الشخصيات سير خطواتها ومنه يتشوق الجمهور لمعرفة سر الرسالة.

3-شخصية الشهداء:

لقد قدم لنا المؤلف ثلاثة أجيال، جيل ما قبل الثورة التحريرية، وجيل الثورة، وجيل ما بعد الثورة التحريرية أي ثلاثة عوالم مختلفة لشخصيات متباينة في الثقافة والفكر والإتجاه ولعل شخصية الشهداء أو الشهيد تختصر هذه الأجيال الثلاثة لقداستها وخلودها لذلك من الصواب التطرق إليها قبل غيرها من الشخصيات خاصة وأنها ثالث الشخصيات بعد شخصية العابد وساغي البريد التي كشفها عنها النص المسرحي على سبيل التسلسل المنطقي.

[1] الملحق رقم (02) ص 22.

[2] الملحق رقم (02) ص 17.

وهي شخصيات غائبة متوفية تم إستحضارها عن طريق السرد تارة وعن طريق المشهد الإسترجاعي المجسدة أين دار الحوار فيما بينها على لسان كل من الشهيد مصطفى، العياشي، البشير، الطاهر وكذا بينها وبين شخصية خديجة التي تعد همزة وصل بين الماضي والحاضر.فلم نرى في النص تأثيرا على المتلقي من حيث البلاغة في التصوير أكثر من الملامح والصفات التي نسب لشخصية الشهيد فلا أجمل ولا أروع ولا أعلق بالقلوب وأشهى إلى النفس من شخصية الشهيد.

ولعل في ولعل في أسمائهم رمزية جمالية توحي على الصفاء والطهارة والخلود والبشاؤة بالمرتبة العالية ذلك لأنهم عظماء نذرو حياتهم لتحرير بلادهم وهذا ما يجعلنا ننظر إليهم نظرة إجلال وتقدير وإحترام لأن غايتهم نبيلة ووسيلتهم البذل والعطاء والتضحية بالمال والجهد والوقت والنفس، والجود بالنفس هو أقصى غايات الجود فشخصية الشهداء هي من حوافز الوعي الثوري لدى الفئات الشعبية العريضة كذلك هي من المقومات الدافعة إلى الشعور بالمواطنة، ويكون هذا الشعور قويا أصيلا حينما تعززه عقيدة دينية متينة يشد أزرها، بما نقي بضرورة الدفاع عن الوطن والجهاد في سبيل الله، وقتها لا يملك المرء أن يستغني عن قدره لا سيما حين تكون وسيلته الوحيدة لتأدية رسالة مقدسة يرى فيها قوام حياته وعلة وجوده، وهذه الحقيقة لا تعيها كل النفوس وإنما من أحبها الله وغمر قلبها بالإيمان.

لعل هذا المقطع الحواري الذي دار بين مجموعة من المجاهدين أثناء أداء عملية عسكرية ضد العدو ولخير دليل على ذلك .

مصطفى: (صوت مصطفى في الظلام) اللي وصل أجله يكبر ويموت...

العياشي: أنت تهدر بزاف...

مصطفى: وأنت تتهرب بزاف (وتظهر مجموعة مجاهدين فيها مصطفى – خديجة – البشير – والعياشي).

العياشي: ما تهربتش وراكم غالطين، طلبو ربعة متطوعين خرجتم أنتم في ثلاثة كنت رابح نتقدم لوكان مسبقتنيش خديجة.

مصطفى: إللي يحب يعرف وين يكون غدوة ميدخلش في الجيش !

العياشي: الجيش ماشي إنتاعك [1]!

البشير: الجيش إنتاعك لحب يموت...

ذلك لأن الموت في الحروب هو ثمن الحياة الأجيال اللاحقة ولعل ذكر الآية الكريمة على لسان العابد– والد الشهيد مصطفى[2] " ولا تحسبن الذين قتلو في سبيل الله أمواتا بل أحياءا عند ربهم يرزقون" [3] وهو وعد من الله للشهداء الأبرار بحياة أبدية خالدة، فهم إن ذهبو بأجسامهم وخلا وجه الأرض من سميرهم وأنيسهم، فهم باقون بيننا بأرواحهم وأثرهم.

– وشخصية الشهيد مصطفى قد تميزت عن باقي الشخصيات من حيث هي رمز للنفس الإنسانية الخالدة، الباقية، المصطفات لأن إيمانها بالجهاد في سبيل الله والوطن

[1] الملحق رقم 02 ص 11.

[2] الملحق رقم 02 ص 16.

[3] الآية رقم 168 من سورة آل عمران.

كان خالصا لذلك هي شخصية لا تنال منها دعايات الزمان ولا تعبث بصورتها الأيام والأعوام، هي أيضا شخصية نموذجية لخصنا صورة الشهداء في نموذج لشخصية قيادية مفتقدة، فهو مليء بالعزيمة، والتصميم، لا ينتبه عن إرادته شيء، قوي الإحتمال الجسدي والنفسي ليس له دافع سوى حب الوطن وأهله وليس له هدف سوى نصرة بلاده فإما أن يموت شهيدا أو يحيا سعيدا.

ولعل الحوار الذي دار بين قدور وخديجة حول إسترجاع حادثة إستشهاد مصطفى فيها ما يكفي لإستكمال ملامح هذا البطل الصنديد:

خديجة: في اليوم السابع طحنا في العسكر ناصب كمين لجماعة مجاهدين ماشيين في الواد... الطاهر والبشير معرفوش واش يديرو...أنا ثاني معرفتش... بصح هو طلع الحساب في لحظة واحدة...المهمة إللي خرجنا فيه ما بقالنا ما نخسرو... وبلا ما يزيد كلمة إنبطح وإبدى يقرص...

قدور: أنا غير إنبطحت وهو اللغم الأول والثاني... إرمى مصطفى روحه في وحد الحفرة.

خديجة: إللي طاح الأول البشير، أنا إنجرحت، الطاهر يجري يساعدني إنقاس في وسط الطريق، وبقى وحده يضرب...

قدور: بصح معندوش زهر، حتى الحفرة إللي رمى فيه روحه كان فيه لغم آخر جريت ليه... لقيت صدره مفتوح.

ومن خلال هذا المقطع الحواري أراد المؤلف أن يضرب لنا مثلا يقتدي به من خلال شخصية الشهيد مصطفى... الذي لم يبخل بالنفس وللنفيس وقد بذل من دمائه

وروحه لأنه يعرف جيدا شجرة العزة والمجد والشرف الرفيع والكرامة ترويها الدماء وتمتيها الدموع.

ولما أعطى لشخصية مصطفى كل هذه الإمتيازات فهو يشير ذلك إلى زمرة ثانية من المجاهدين الذين خدمو الثورة التحريرية ولم يوفو بالعهد ولم يؤدوا الواجب على أكمل وجه حينما منحهم الله بركة طول العمر ليشهدو الإستقلال ويعايشو مرحلة البناء والتشديد[1].

شخصية خديجة:

تمثل دور العجوز التي ترتكز على العكاز لأنها عرجاء ثم ما تلبث أن تعود الى الزمن الماضي وتؤدي دور المجاهدة الياقعة سليمة القوام قبل أن تصاب ساقها اثر انفجاراللغم الذي أدى بحياة المجاهد مصطفى، ترتدي لباس المرأة الشاوية، فرقة برنوس أبيض ملطخ بدماء الشهداء رفقاء دربها سجاياها تبحث على الإحترام وبعض النظر عن هذه الحقيقة يمكن إعطاء هذه المرأة عدة قراءات فهي همزة وصل بين الماضي والحاضر وهي أيضا تدرك قيمة ربط الماضي بالحاضر فمن لا ماضي له لا حاضر.

ولعل هذا المقطع الحواري والأخير دليل على ذلك:

خديجة: (بأعلى صوتها) يا أمي خيتي ! (يجمد الموقف ويبدأ القطار يتقدم شيئا فشيئا طوال هذا المقطع) الإنسان يلوم ديما خوه الإنسان كيف يشوفو شاد في الماضي وعايش معاه... بلا ما يدري بللي مع الماضي على خاطرش معندوش حاضر... يا أمي خيتي في الماضي إللي كان الحاضر إنتاعنا كنا نتحركو... وعارفين علاه نتحركو...

1

عارفين باللي ثورة عجلة في حدور... وحتى يحبس الزمان العجلة باقية تدور... الآن تدور... شيء ما راح شيء ما خلاص.

الخاتمة

– يعد الفضاء المسرحي أحد أهم الركائز في المؤسسة المسرحية، فالأهم بالنسبة لتركيبة المسرحي ان يحضر المتلقي ليرى العرض على الركح والمخرج يخرج عمله فوق الركح، وكل العناصر تجسد جماليتها فوق هذا الركح،

– يعد الركح من أهم أسس المسرح وحتى يحافظ على هذه المكانة لابد له من مواكبة العصر وهذا ما لاحظناه آنفا، إذ أن التطور الذي مس المسرح منذ القدم وصولا إلى يومنا هذا ساهم كثيرا في المحافظة على هذا الفن من الاندثار والضياع، وكل العناصر المكونة له سواء من سينوغرافيا وعناصرها و أداء الممثل فوق هذه الخشبة و الإبداع الذي يجسد فوقها من خلال مختصين سواء السينوغراف أو تقني الإضاءة والصوت ومصممي الأزياء التي أصبحت وظائف قارة في كل عمل مسرحي، وبتوظيف التطور التكنولوجي الذي أصبح في الوقت الراهن من الوسائط المعتمدة في العرض ، والعمل على تسهيل الكثير أمام المخرجين لتجسيد مختلف الأمكنة لمختلف الأزمنة

– إن الفضاء الركحي إستطاع إلى حد كبير تحقيق وظيفته الجمالية إلى جانت وظائفه الأخرى وهذا من خلال التطور الحاصل فيه، لو لم يكن للجمالية معنى ما سعى المخرجين إلى تطويرها وصولا إلى ماهي عليه اليوم

– إن جمالية الفضاء الركحي تضيف الكثير للعرض من أجل إنجاحها فكلما أحسن المخرج التحكم في عناصر تأثيت الفضاء الركحي فأكيد سينعكس ذلك على ما سيحققه العرض من قبول و إعجاب المتلقي

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. ليلى بن عائشة، المقاربة النقدية المسرحية المعاصرة بين امتلاك رؤية التقنية وحداثه الأدوات.
2. حسن اليوسفي، قراءة النص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم الدكتور طاهر، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.
3. عز الدين الجيلاوحي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، د.ط، مطبعة هومة الجزائر2007،
4. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرج المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط، 2016.
5. جوليان هيلتونى، نظرية العرض المسرحي، ترجمه نهاد صليحة، ط1، هلا النشر والتوزيع مصر، 2000،.
6. نديم على محمد، في المسرح في العرض المسرحي، في النص المسرحي قضايا نقدية،.
7. عزيز الذهبي ثنائية النص والعرض في النقد المسرح المغربي، مجلة طنجة أدبية، العدد35، ص26.
8. نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة القاصرة، 1999، ص15.
9. جوليان هيلتون، نظرية العرض المسرحي.
10. سعد الله ونوس، البيانات لمسرح عربي جديد، مجلة المعرفة، عدد104، 1970.
11. مالي إلياس، دكتور حنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، العربي إنجليزي، مكتبة لبنان ناشرون.
12. إبراهيم عبد الله غلوم وأخرون، المسرح إشكالية جمهور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 2002.
13. جمال العيفة، الثقافة الجماهرية، منشورات جامعة بيجي مختار، عنابة، الجزائر، 2003.

14. إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون، المسرح إشكالية، الجمهور المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

15. ميلود بوشايه وعبد الرحمان إصميدي: دراسة المسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح لعبد الباريم بلرشيد، قراءة توجيهية تحليلية.

16. فرحات بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل. ط. منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق 2003.

17. نديم معلا محمد، في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية

18. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية. ط1 . دار مشرق. المغرب. 1984.

19. آن أوبر سيقلد : قراءة المسرح. ترجمة من التلمساني – مهرجان الظاهرة – المسرح التجريبي- ط1- 1977.

20. أحمد بلخيري: سيمينيات المسرح ط1: مطبعة النجاح الجديدة: دار البيضاء – المغرب 2010.

21. فرحان بلبل: النص المسرحي البالمة والفعل ص 107.

22. حسين يوسفي، قراءة للنص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم.

23. فرحات بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل.

24. نديم نعلا محمد، في المسرح، في العرض المسرحي، في النص المسرحي قضايا نقدية.

25. إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد. د ط مطابع المجلس الأعلى للآثار.

26. فرحان بلبل : النص المسرحي للكلمة والفعل.
27. إلين أستون وجرج سافونا، المسرح والعلامات
28. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية.
29. حسين يوسفي : قراءة النص المسرحي دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم .
30. عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما.
31. عز الدين الجلاوجي : المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر– ط1 دار التنوير للنشر والتوزيع– 2012. الجزائر.
32. عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح د– ط دار الحريري للطباعة دب– 2005.
33. محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية.
34. أحمد طاهر حسين وأحمد غيم وآخرون : جماليات المكان.
35. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية.
36. عز الدين جلاوجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ص.
37. عبد المجيد شكير: جمالية الإنشغال التقني في العرض المسرحي– مجلة طنجة الأدبية.
38. نديم معلا محمد : في المسرح في العرض في النص المسرحي قضايا نقدية
39. جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي.
40. فيليب فان تيجم تكنيك المسرح.
41. طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية: نماذج من المسرح الجزائري والعالمي.
42. عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات.
43. أبو الحسن عبد الحميد السلام: الممثل وفلسفة المعامل المسرحية .
44. عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح دراسة في علوم المسرح نظريات وتطبيقات

45. Livre de thèatre – sociales – paris 1982 p – 19.

46. عبد الفتاح الحجمري: عتبان النص. البنية والدلالة- منشورات الرابطة الدارالبيضاء – الطبعة الأولى – 1996.

47. نبيل راغب. فن العرض المسرحي – مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- الطبعة الأولى – 1996.

48. هايز جوردون: التمثيل والأداء المسرحي، ثر: د. محمود: س – مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون – وحدة الإصدارات. د. ت- ص 67.

49. نبيل راهب- فن العرض المسرحي – مكتبة لبنان – ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر- لو نجمان ط1 – 1996-

50. مصطفى رمضاني : دينامية الفعل الدرامي في مسرح السيد حافظ- مركز الحضارة العربية رؤيا الطبعة الأولى- القاهرة 2005.

فهرست

اهداء .....

كلمة شكر .....

مقدمة .....أ–ت

مدخل 04

الفصل النظري : العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي

جمالية الكتابة الدرامية 15

الكتابة الدرامية 15

مكونات الكتابة الدرامية: 21

الحوار الدرامي:.....21

الإرشادات المسرحية.....24

السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي.....30

السينوغرافيا.....30

جمالية الفضاء المسرحي 32

الفضاء المسرحي.....32

مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي 34

النسق المعماري 34

المكان الركحي والمكان الدرامي.....37

الديكور والمشهد المسرحي.....39

الإضاءة المسرحية.....41

الموسيقى والمؤثررات الصوتية.....43

الموسيقى.....43

المؤشرات الصوتية.....44

جمالية الممثل.....46

الشخصية والممثل.....46

أشكال التعبير الجسدي للممثل .....51.

حركة الممثل 51

الإيماءة والإشارة.....52

الفصل التطبيقي : دراسة تطبيقة لمسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع

ملخص المسرحية.....54

قراءة في العنوان والإستهلال.....59

العنوان.....60

الإستهلال : التأشير على الحكي 60

الفضاء الزمكاني في البناء الدرامي.....64